

התכתבויות / זיוה שמיר



תודתנו נתונה לבית שלום עליכם

זיוה שמיר

התכתבויות

סודות משולחן הכתיבה



ס פ ר א

בית הוצאה לאור

איגוד כללי של סופרים בישראל

עיון ומחקר

הוצאת ספרא בשיתוף הוצאת הקיבוץ המאוחד

Ziva Shamir

Correspondances

Hidden Dialogues within
Hebrew Literary Texts

ספרי ספרא בעריכת חיים נגיד

Safra Books, Chief Editor - Dr. Haim Nagid

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

עריכת לשון: י' רפפורט

נדפס בישראל, ---- 2019

מסת"ב 0-----0 ISBN
דאנאקוד -----



"Safra" publishing House

Printed in Israel ---- 2019



כל הזכויות שמורות
להוצאת "ספרא", להוצאת הקיבוץ המאוחד
ולמחברת

לנכדיי מדור לדור



ספרי, צפורי, סוד שיח כל-שיח,
ומה-לך טרפיהם לחשו?
(ח"נ ביאליק, "אל הציפור")

התוכן

פרק ראשון

תכתובת סמויה ובה "יער של סמלים"

דברי מבוא 9

פרק שני

"רק קו שמש אחד עברך"

ביאליק "מתכתב" עם בודלר 35

פרק שלישי

ביאליק "מתכתב" עם טשרניחובסקי

עוד על הולדת הַפִּיר שהפך לצפּריר 69

פרק רביעי

טשרניחובסקי "מתכתב" עם ביאליק

בשירו "לנוכח פסל אפולו" 98

פרק חמישי

שירו המאוחר של ביאליק "אבי"

"התכתבותו" עם שיריו המוקדמים שנגנוזו

ועם שירים מודרניסטיים שנתפרסמו בעת היכתבו 117

פרק שישי

עגנון בעקבי יל"ג

עיון בסיפור "שני תלמידי חכמים שהיו בעירנו" 146

פרק שביעי

שלונסקי "מתכתב" בשיריו לילדים

עם הפזמון העברי לדורותיו 170

פרק שמיני

אורי צבי גרינברג "מתכתב" עם אלתרמן 192

פרק תשיעי

מרים והים: עמוס עוז "מתכתב" עם אלתרמן

עיון נוסף ברומן אותו הים 237

פרק עשירי

סגירת חשבון

דברי מספד אמביוולנטיים על מגדלי מוכר-ספרים 276

מפתח 291

פרק ראשון

תכתובת סמויה ו"יער של סמלים"

דברי מבוא

א. ה"התכתבויות" של בודלר

ספר זה עוסק ב"מכתבים הסמויים" ששולחים הסופרים ממכתבתם, בדמות רמיזות בין-טקסטואליות שבהן טמונים מסרים המיועדים לסופרים בני-דורם ולשוכני-עפר גם יחד. בפתחו ראוי לזכור ולהזכיר את הסוגה הנודעת של שארל בודלר Correspondances, העוסקת בזיקות ובהיענויות שמגלה המשורר בין תופעות הטבע לבין היצירה הספרותית. שירו זה של בודלר (מתוך ספרו המהפכני *Fleurs du mal* - פרחי הרוע, 1857), שהכניס לתוך השיח הביקורתי את המושג "יער של סמלים", נלמד תכופות בחוגים האקדמיים לספרות שברחבי העולם כדגם-אב מובהק של השירה הסימבוליסטית - חוליית המַעְבֵּר שבין הרומנטיקה בת המאה התשע-עשרה למודרניזם בן המאה העשרים. הוא מלמד על תפיסת העולם של המחבר שלפיה יש בעולמנו מערכת קורספונדנציות מתוכננת ומכוללת הניכרת במעשה הבריאה וּמִקְנֶה לה הרמוניה מופלאה המתגלה רק לאותם יודעי ח"ן שבעבורם כל החושים מתערבלים למהות אחת. יש הקושרים בין הסינסטוזות (צירופי החושים) בשיר זה, ובשירת בודלר בכללה, לבין העובדה שהמשורר לא התנזר בחייו החוץ-ספרותיים מן השימוש בסמי הזיה, אף חווה חוויות פסיכדליות שחלחלו לשיריו, והעניקו להם את אופיים הנזיל והזורם, שבו כל התופעות מתלכדות למסכת אחת, חסרת גבולות ומגבלות.

למילה הצרפתית "correspondances" ("correspondences") באנגלית) יש הוראות אחדות, ובהן: "התכתבויות", "תכתובות", "דברי מענה", "דברי תגובה", "הענויות", "התאמות", "תאמים", "אנלוגיות",

"הַשִּׁי" , "התמזגויות", "שילובים", "הדים", "הדהודים", "כְּבֹאוֹת", "התמזגויות", "יחסים", "שיחות", "הסכמות", "קשרים", "זיקות" ועוד ועוד. אליהו מייטוס, עזרא זוסמן ובנימין הרשב שתרגמו את השיר הכתירוהו בכותרת "תְּאֵמִים", דוד גלעדי שם בראשו את הכותרת "התאמה", ראובן צור בחר במילה "הַעֲנוּיֹת", דורי מנור בחר ב"זיקות", ואילו המשורר-המתרגם יצחק עוגן בחר שלא להכריע בין ההוראות הרבות של הכותרת, ובתרגומו נתן בראש שיר זה את הכותרת "הטבע" - בהסתמכו על מילת הפתיחה של השיר. אני התלבטתי בין אפשרויות אחדות, אך החלטתי בסופו של דבר לבחור בכותרת הלא-פיוטית לכאורה: "התכתבויות".

כותרתו של בודלר מצביעה על הזיקות הסמויות והנסתרות של הטבע - על ה"קורספונדנציות" שבין כל הברואים ובין כל החושים - המתגלות למשורר בעת המעבר דרך "יער הסמלים" שבו. השיר רומז לכך שלא כל אדם יודע לזהות את הסמלים ולפענחם. רוב בני האדם חולפים על פני התופעות המופלאות, הנקרות בדרכם, ואינם קולטים כלל את התואם המושלם שבמעשה הבריאה. בלי שהדברים ייאמרו גלויות ומפורשות, שירו של בודלר רומז שרק יחידי סגולה שניחנו בחושים חדים ובאינטואיציות מחודדות מסוגלים לקלוט את התואם הזה ואת ה"התכתבויות" או ה"הענויות" הסמויות שבין גילויי הטבע. ה"התכתבויות" הללו מבליחות מפעם לפעם, אך מתגלות רק באמצעות חושיהם המחוודים של אותם יחידי סגולה המסוגלים להטות להן אוזן ולפענחן:

Correspondances

La Nature est un temple où de vivants piliers
 Laissent parfois sortir de confuses paroles;
 L'homme y passe à travers des forêts de symboles
 Qui l'observent avec des regards familiers.
 Comme de longs échos qui de loin se confondent
 Dans une ténébreuse et profonde unité,

Vaste comme la nuit et comme la clarté,
 Les parfums, les couleurs et les sons se
 répondent.
 Il est des parfums frais comme des chairs
 d'enfants,
 Doux comme les hautbois, verts comme les
 prairies,
 — Et d'autres, corrompus, riches et triomphants,
 Ayant l'expansion des choses infinies,
 Comme l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens,
 Qui chantent les transports de l'esprit et des sens.

— *Charles Baudelaire*

תרגומי לשיר זה משנה אמנם במקצת את סכמת החרוזה והמשקל
 כדי להימנע מרצף של חרוזים דקדוקיים, אך ניסיתי לשמור בו על
 חוקיותה של הסוגה:

התכתבויות / שארל בודלר

הטבע הוא מקדש בו עמודים חיים
 ימלמלו בלילי מלים מעת לעת;
 והאדם בין יערות סמלים נודד,
 שם ילווהו במבט עיני-רעים.

כמו בבואות אי-שם במרחקים
 המתפתבים בתאם כה אפל,
 בו ניחוחות, גוונים, קולות כבמערבל,
 וממדיו כאור היום, כמחשכים.

יש בו בשמים רעננים בלחי עולל

בְּאֶפֶר יָרֵק, מִתְקָם כָּקוֹל מִיתָר,
וַיֵּשׁ שָׁם מִקַּ כּוֹבֵשׁ, עֲשִׂיר, מוֹלִיךְ שׁוֹלָל.

בְּהִתְפַּשֵּׁט הַנִּיחוּחוֹת אֶל הַחֲלָל,
הִלְבוֹנָה, הַמּוֹר, הַמּוֹשֵׁק וְהַעֲנָבָר
תִּשְׁק שְׂכֵרֵת הָרוּחַ, תִּתְנַשֵּׂא אֶל עַל.

מצרפתית: זיוה שמיר*

הספר התכתבויות אינו עוסק ב"התכתבויות" שבין גילויי הטבע, כבשירו של בודלה, אלא ב"התכתבויות" שבין אדם לחברו. אצל גדולי הסופרים ניתן למצוא מִפְעַם לִפְעַם מערכת של "התכתבויות" עם סופרים גדולים אחרים מִקְרֵב בני דורם או מִקְרֵב סופרים בני דורות עֲבָרו - "התכתבויות" שלא נועדו לעיניו של כל קורא ושאינן נגלות לכל קורא. בשירו "הבִּרְכָּה", שהושפע מן הסימבוליזם הרוסי (שהושפע בשעתו מן הסימבוליזם הצרפתי), העלה ביאליק רעיון דומה לזה של השיר "בבואות" בשורות: "שִׁפְת אֱלִים חֲרִישִׁית יֵשׁ, לְשׁוֹן חֲשָׁאִים, / לֹא-קוֹל וְלֹא הִבְרָה לָהּ אֵךְ גּוֹנֵי גּוֹנִים; / וּמִקְסָמִים לָהּ וּתְמוֹנוֹת הוֹד וְצָבָא חֲזִינוֹת, / בְּלִשׁוֹן זוּ יִתְנַדַּע אֶל לְבַחֲרִי רוּחוֹ / וּבָהּ יִהְיֶה שֶׁר הָעוֹלָם אֶת-הִרְהוּרִי, / וַיִּוצֵר אֶמֶן יִגְלֵם בָּהּ הִגִּיג לְבָבוֹ / וּמִצָּא פִתְרוֹן בָּהּ לְחִלּוֹם לֹא הִגִּיג; / הֵלֵא הִיא לְשׁוֹן הַמִּרְאוֹת - - ", וכבר ב"שיר הבכורה" שלו "אל הציפור" כתב ביאליק על "סוד שִׁיחַ כָּל-שִׁיחַ", המגיע אל אוזנו של המשורר הדרוכה ברוב קשב לשמוע את סודות הטבע.

הסופרים הגדולים, שבהם יעסוק חיבור זה, "התכתבו" זה עם זה בצורות שונות: באמצעות הִרְמִיזִים, פְּרֻדִּיּוֹת, רמיזות לעצמם (self

* נוסח קודם של הבית הראשון מתוך תרגומי לשיר זה של בודלה צוטט ללא אזכור שמי, אף בלי בקשת רשות, באחדים מחיבוריה של רות נצר.

(references), וכיוצא באלה תחבולות בין-טקסטואליות - ישירות ומפורשות או עקיפות ומוצפנות - המעמידות לפני הקורא-הפרשן חידות ותעלומות הדורשות את פתרונו. הם עושים זאת תכופות בראש וראשונה למען עצמם, למען הסופר שאִתו הם מתכתבים ולמען קומץ של מביני דבר מִבין ידידיהם הסופרים, אך גם למען אותם מְתי מעט בקרב הקְפובליקה הספרותית וקהל הקוראים שניחנו בחושים מחודדים ויודעים להבחין בדקויות הטקסט הספרותי. לא אחת הם "מתכתבים" עם בני-פלוגתא שלהם, ולא אחת הם "מתכתבים" עם סופרים שוכני עפר שכבר לא יִזכרו במענה. לפעמים ה"התכתבות" נעשית מתוך כבוד הערכה אל המקור המחוקק כדי להביע הוקרה ולקשור כתרים. לפעמים היא נעשית באמצעות בדיחות וחיידודים, כדי לשים את דגמי העבר ללעג ולקלס. לפעמים היא מלמדת דווקא על התרסה קנטרנית או נרגזת ועל הרצון והצורך להציב ביצירתם דעה מנוגדת לזו של סופר גדול אחר, שהשקפת עולמו שונה משלהם. באמצעות ה"התכתבות" עם זולתם מחדדים הסופרים את זהותם, ומגלים לעצמם ולקוראיהם את מהות ההבדלים שבינם לבין קודמיהם או בני-דורם.

יש יצירות ספורות שיצרו סביבן אדווה אין-סופית של "התכתבויות", חלקן אוהדות וחלקן אנטגוניסטיות, כמו הפואמות של י"ל גורדון, למשל. גם רבים מסיפוריהם של ח"נ ביאליק ומסיפוריו של ש"י עגנון ממשיכים להשפיע את שפיעם על סופרים בני-ימינו, ש"מתכתבים" אִתם בדרכים שונות - בדרך הפרודיה, הפֶּסְטִיש (pastiche), הקריקטורה, הרומן הגרפי, וכיוצא באלה תחבולות של לשון בין-טקסטואלית היוצרת מין שיח וירטואלי, אקטואלי או בין-דורי. נהוג להביא מפי דוסטויבסקי את המימרה "כולנו יצאנו מִבין קפלי האדרת של גוגול", להזכירנו מה גדול חובתה של הסיפורת הרוסית הגדולה של סוף המאה התשע-עשרה ליצירת גוגול. גם בתולדות הספרות העברית יש זעיר פה זעיר שם יצירות מופת, כדוגמת סיפורו של ביאליק "ספיח", שעקבותיו ניפרים בעשרות סיפורי ילדות שנכתבו אחריו. לכאורה אין "ספיח" אלא סיפור-קצר ארוך, או נִבְכֶּלָה קצרה,

אך למעשה זוהי יצירה עמוקה שבהשראתה חזרו רבים מסיפורי הילדות בספרות העברית - סיפורי הילדות של בני דורו של ביאליק, אך גם של בני דור תש"ח ו"דור המדינה": ס' יזהר, בנימין תמוז וחנוך ברטוב; נסים אלוני ויצחק אורפז, עמוס עוז ויהושע קנז. ולא "ספּיח" לבדו: עד עצם היום הזה קשה לתאר רומן על אהבה החוצה את גבולות הלאום והדת שאינו "מתכתב" בדרך כלשהי עם סיפורו של ביאליק "מאחורי הגדר".

גם הרומן הבלתי-גמור שירה מאת ש"י עגנון, שהתפרסם מן העיזבון לאחר מות מחברו, הוא מאותם רומנים שסופרים רבים "התכתבו" אתו שוב ושוב במהלך העשורים שחלפו מיום פרסומו. השפעתו ניפרת למשל בספרו של א"ב יהושע מולכו, המתאר גבר אנטי-הֶרואי כדוגמת מנפרד הרבסט השרוי במשבר גיל העמידה, ונקלע לסדרה של רומנים אבסורדיים שאינם בני מימוש ברובם. רומן חשוב ומרכזי כדוגמת מולכו השפיע גם הוא כידוע על ספרים רבים אחרים - חשובים ומינוריים - וכך הוליד הרומן העגנוני בנים ובני-בנים לרוב. יוצא אפוא שרומן פְּשֵׁל זה של עגנון, שפרקיו הראשונים נדפסו בסתיו של שנת 1948, בלוח הארץ לשנת תש"ט (ופטירת מחברו בשנת 1970 קטעה את המשך כתיבתו ואת ליטוש פרקיו המאוחרים), ממשיך להשפיע את שפעתו עד עצם היום הזה. לא תמיד ניתן לשים חץ ברור בין השִׁיחַ הַבֵּין-טקסטואלי ("ההתכתבות") לבין ההשפעה, אך בעוד שהשפעה יכולה להיות בלתי-מודעת לעצמה, השִׁיחַ הַבֵּין-טקסטואלי נולד ברוב רובם של המקרים מתוך מודעות ומתוך כוונה.



לפני יובל שנים ויותר שלטו בחוגים לספרות בארץ כבעולם הנחות היסוד האקסיומטיות של "הביקורת החדשה" ("New Criticism"), שהפיצו את הרעיון שלפיו כוונת היוצר אינה רלוונטית, ועל כן אין טעם לתור אחריה או להתחשב בה, גם אם מדובר בהצהרה מפורשת

של היוצר עצמו. מבקרים נודעים, ממניחי יסודותיה של "הביקורת החדשה", כדוגמת ויליאם קורץ' ו'ימזט (Wimsatt) ומונרו בירדולי (Beardsley), ניסחו והדגישו במאמרם המכונן "The Intentional Fallacy"¹ את הפשל הכרוך בחיפוש אחר כוונת היוצר, וטענו שעדותו הסובייקטיבית של היוצר על כוונתו אינה עדיפה בהכרח על פרשנות של חוקר ספרות אובייקטיבי הניגש ליצירה בכלים הדיסציפלינריים של חקר הספרות. מחד גיסא, מאמרו הכניס לחקר הספרות קריטריונים ראויים עד מאוד, כי לפנינו נהגו מורים מן הנוסח הישן לשאול את תלמידיהם את השאלה הנאיבית "למה התכוון המשורר?", ולקבל מתלמידיהם תשובות נאיביות לא פחות שערכו קישור אוטומטי בין עובדות ביוגרפיות חיצוניות לבין כוונת-לכאורה של היצירה הספרותית.² מאידך גיסא, ו'ימזט ובירדולי שכחו כמדומה להתחשב בעובדה שיש צייני סגנון וסוגי ספרות - כגון האלוזיה (ההרמז), הפרודיה, האלגוריה, הפסטיש ו"ההתכתבות" הבין-טקסטואלית - שבהם הניסיון לאיתור כוונת היוצר הוא ניסיון ראוי, ואפילו הכרחי, להבנת היצירה. אחת היא אם המחבר מודה בכוונתו או לא. לא אחת המחבר מטעה את מבקריו ומתכחש להתכוונות זו או אחרת שהם תולים בו. בכל מקרה, כשנפגש הקורא עם פרודיה עם פסטיש או עם שיח בין-טקסטואלי שומה עליו להתמודד עם הניסיון לאתר את הכוונה ולתארה.

גם מבקר כדוגמת קלינת' ברוקס (Cleanth Brooks) סבר באותה עת שרק באמצעות הטקסט ניתן לדלות את משמעה של היצירה ולערוך קונסטרוקציה שלהם, ואף הוא הדגים במאמרו ובספריו את התכשורות הגמורה של הביקורת באותה עת לרלוונטיות של ראיות חוץ-ספרותיות. ואולם, בהרמז, כמו באלגוריה ובפרודיה, יש כאמור על-פי-רוב כוונה מודעת לעצמה מצד היוצר, שהרי מדובר בצייני סגנון ובסוגות שכלתניים ומתוכננים. רק במקרים נדירים עשויים ההרמז, האלגוריה והפרודיה לנבוע מן היוצר באורח אקראי וספונטני, ללא כל כוונת מכוון. ראוי אף לציין בהקשר שלפנינו: חישובה של כוונת היוצר ביצירה אלוסיבית, אלגורית או פרודית אף אינו נוגד

את הנחות-היסוד של נושאי דגלה של "הביקורת החדשה", שהרי אין צורך לתור אחר רִאיוֹת ומסמכים חוץ-ספרותיים כדי להתחקות אחרי הכוונה. ניתוחו של טקסט אֶלִיסיבי הריהו עניין פרשני פְּנים-טקסטואלי מובהק: כמו בניתוחם של דימוי, של מטפורה, או של כל פיגורת לשון אחרת, הקורא משתדל לזהות את המשמעות ולשחזרה באמצעות הידע הספרותי והחוץ-ספרותי שלו ובאמצעות יכולתו לערוך קישורים נאותים ולהגיע לאבחנות פרשניות סבירות, או מתקבלות על הדעת. ניתוחם של דימוי או מטפורה מתבסס על ידע חוץ-ספרותי בהוויות העולם, ואילו ניתוחו של הֶרְמֵז מתבסס על ידע פְּנים-ספרותי ועל יכולתו של הקורא לעשות בו שימוש מושכל. ניתוחה של יצירה אלגורית מתבסס על שילוב בין השניים. גם כיום, בבואנו לחשוף ולאתר את "כוונת היוצר" מה שקובע באיתורה של היצירה היא היצירה עצמה - כלומר הטקסט - ולא מה שהתרחש בנבכי נפשו של המחבר בשעה שפָּתַב אותה. עדותו של המחבר יכולה לשמש סימוכין, אך גם יכולה לא אחת להטעות, כאמור, בין שבאקראי ובין שבכוונה תחילה.



את אפשרויות הִשְׁיָיִחַ הַפִּי־טקסטואלי ("ההתכתבות") בין סופרים אדגים כאן, במבוא לספרי התכתבויות, באמצעות הסונטה "השירה מאין תימצא" שחיבר ביאליק בראשית דרכו בשירה העברית כמענה לסונטה "השירה מאין תימצא" של יל"ג, גדול משוררי ההשכלה. את השיר הזה, כמו יצירות אחדות הנדונות כאן, ניתחתי באחד מספריי הראשונים, לפני שלושים שנה ויותר, אך בקריאה מחודשת נתגלו לי עניינים חדשים לא מעטים שלא שמתי אליהם לב בעבר. על יצירות כאלה, שזכו כאן לבחינה מחודשת, הוספתי כאן יצירות שלא הזדמן לי עד כה לקרוא בהן קריאה שהויה, כגון שירו של ביאליק "אבי", סיפורו של עגנון "שני תלמידי חכמים שהיו בעירנו", פזמון

האיגיון (nonsense) של שלונסקי "לא איכפת", או שני הרומנים המאוחרים של א"ב יהושע - ניצבת (2014) והמנהרה (2018).

ב. הספרות כ"מירוץ שליחים"

שירו הפרודי של ביאליק "השירה מאין תימצא" הוא "תעודת זיהוי" פוליטית ופואטית של משורר טירון, היודע את ערכו ונושא את עינו אל כתר השירה. השיר חובר חודשים אחדים לאחר מות יל"ג וסמוך לפרסומה של אודה מפוארת שחיבר המשורר הצעיר בן העשרים על גדול משוררי ההשכלה, שהלך לעולמו לאחר שזה ראה איך מפעל חייו קורס תחתיו ("אל האריה המת", תשרי תרנ"ג). ביאליק הצעיר שזה אך התחיל לכתוב שירים ולפרסמם, סיים את מספדו הקלסיציסטי המפואר על יל"ג במילים: "תָּנִים הָיִיתָ לְבָכוֹת עֲנוּתָנוּ - / מִי יִהְיֶה הַפְּנוֹר לְשִׁיר שִׁירוֹתֵינוּ?". הימים היו ימי ראשיתה של המהפכה הציונית, אחד-העם כבר החל לפרסם את מאמרי "אמת מארץ ישראל", וביאליק חש שהתקופה החדשה שעל סף הוא ועמו ניצבים תוליד גם פואטיקה חדשה.

חודשים אחדים לאחר חיבור המספד על יל"ג בחר ביאליק להתמודד עם הסוגה הארס פואטית של י"ל גורדון, גדול משוררי הדור החולף ואביה של הסיסמה המשכילית "הִיָּה יְהוּדִי באוהלך ואדם בצאתך". לפנינו מענה פרודי לסוגיות הפואטיות והפוליטיות העולות מבין שיטי השיר המשכילי. בתת-הכותרת של שירו הפרודי רשם ביאליק "סוניט דלָא כגֶרדון", כדי להצביע על חילוקי הדעות שלו עם דרכו המשכילית של יל"ג, שירדה אז מעל במת ההיסטוריה. כותרתו של גורדון רומזת לפסוק המקראי "וְהִתְכַּמָּה מֵאֵין תִּמְצָא וְאִי זֶה מְקוֹם בִּינָה" (איוב כה, יב) - פסוק המשולב בתנ"ך בהקשר חגיגי ומרומם. בשירו של יל"ג השאלה הנשגבת יורדת ממרום גדולתה, ומקבלת מענה יום-יומי ונחות: השירה אינה נולדת במרומי האולימפוס, אף לא למרגלות ההליקון, במקום שבו הָפָה הסוס המיתולוגי המכונף פֶּגַסוס בפרסותיו והבקיע את המעיין המקודש היפוקרנה על הר ההליקון - משכנן של המוות. אליבא דיל"ג, מקורה

של השירה "בִּבְטָן הַמִּלְאָה וּבְאָח הַמְּבַעֲרֶת". במילים אחרות: אם אין קמח אין תורה, ואם המשורר רעב ללחם ואין לו אמצעים נאותים לכלכל את עצמו ואת בני ביתו, מיתרי נפשו לא ינועו ופיו לא ידבר שיר; ובמילים אחרות - עבודת הקודש של הספרות העברית לא נועדה אלא לאותם "לוויים" שמעמדם פוטר אותם מדאגות הפרנסה:

הַשִּׁירָה מֵאִין תִּמְצֵא?

תִּפְשֹׁתִי אֶת קִסְתִּי וּלְשִׁלְחִנִי יִשְׁבְּתִי
לַעֲנוּד בַּת-שִׁירִי חֲרוּזִים בְּאֶשֶׁר נְסִיתִי;
אֲדָהּ הִיא הַתְּחַמָּקָה, לְשׁוֹא נִפְשִׁי עֲנִיתִי,
כְּתִבְתִּי וּמְחִיתִי וּמָאוּם לֹא כְּתִבְתִּי.

קִבְּתִי הִיָּתָה רָקָה, כָּל הַיּוֹם כְּעִבְתִּי
אֶכְלֶנִי חֶקֶר, לְנִצִּיב קֶרֶחַ הִיִּיתִי;
עַל כֵּן הִבֵּל יִגְעֵתִי, עֵט שֶׁקֶר עֲשִׂיתִי,
כְּתִבְתִּי וּמְחִיתִי וּמָאוּם לֹא כְּתִבְתִּי.

נֶאֱצוּ וַיִּצִּיתוּ הַמְּדוּכָה בִּפְרִיָּם,
אֶף סָעֲדָתִי לִבִּי נֹאכַל בְּצִהָרִים,
נֶאֱחֹושׁ כִּי נִפְשִׁי דָּבָר שִׁיר מִתְעוֹרָרֶת.

וּבִכּוֹ נֹכַחְתִּי נֶאֱבִין נֶאֱגָזֵר אִמֹּר,
כִּי מַעֲנֵן הַמַּחְשָׁבָה וּמִקּוֹר שִׁיר נִזְמָר
בִּבְטָן הַמִּלְאָה וּבְאָח הַמְּבַעֲרֶת.

תת-הכותרת של שירו של ביאליק ("סוניט - דָּלָא כְּגֵרְדוֹן") מלמדת שביאליק ביקש להציב לגורדון חלופה מעודכנת משלו, ואגב כך להמיר את הפואטיקה המשכילית של קודמו בפואטיקה רומנטית בת הדור החדש. לפי התפיסה החדשה, משורר "קלסי" כדוגמת יל"ג נזקק

אולי ל"בטן מלאה" (בין שמדובר בבטן שהתמלאה במזון ובמשקה ובין שמדובר בהיריון יצירתי ממושך על-פי הכתוב בספר קהלת יא, ה), אך "משורר עברי" (בין שהמילה "עברי" מציינת את לשון הכתיבה, ובין שהיא משמשת שם-נרדף ל"יהודי"³) שר רק כשגורלו מפנה לו עורף וכיסיו מתרוקנים. במילים אחרות: השירה אינה באה מעונג אלא מעוני. רק כשאסמיו מדולדלים, עסקיו מושבתיים ובטנו ריקה, פיו של היהודי אומר שירה:

השירה מאין תמצא

(סוניט – דלא כגרדון)

משורר סוחר תבואה הקנני אלי,
סוחר משורר – שב מכה קדחת,
קרוב עם נחש דר בכפיפה אחת –
ונהי יומי למרקור ולפגסוס ילי.

ובפרץ מערבי נבךד ה' חילי –
גם צורות פסוף גם בר באמתחת –
ועל פגסוס ונהי שירתי נשפחת,
ונהי עזי פספי וזהבי אלי.

אך לא לעולם חסון – ואלהי אתנני
בגד בי כמו נחל ונשב אופני.
בנעתי נאספה נתאכל כל הוני.

ומאין פסוף ועבודה כל היום שרתי.
עניתי זמיר עריצים וספרים חבירתי,
כי אין עברי שר כי אם מעני...

זי[טומיר], ט' ניסן תרנ"ג.

כל אחד משני השירים הללו - המקור היל"ג והפרודיה הביאליקאית - הוא שיר עמוק ומורכב, וה"התכתבות" ביניהם קולעת את קוראיו ואת פרשניו לסבך אין-סופי של עניינים בין-טקסטואליים, התובעים את הבהרתם. שירו של יל"ג מתאר משורר "תופס קסת" (לפי ההגייה הליטאית שבמחזותיו של יל"ג לפנינו משחק מילים עם הצירוף המקראי "תופש קשת", כבפסוק "וְתִפֹּשׂ הַקֶּשֶׁת לֹא יַעֲמֹד וְקָל בְּרַגְלָיו לֹא יִמָּלֵט" (עמוס ב, טו). ואולם, בלשון המקרא מצוי גם הצירוף "תִּפֹּשׂ כְּנֹר וְעֹגֶב" (בראשית ה, כא), וכך מתהווה בשירו של גורדון מלכתחילה כפל משמעות היוצר שתי תמונות שונות המרחפות בחלל הטקסט: "תופש קשת" יכול להיות לוחם או צייד האוחז בחץ וקשת, איש חיל שכוחו בשריריו, אך גם נגן מעודן האוחז בקשת הכינוי. את ביירונו, המשורר האריסטוקרטי שהשתתף במלחמת השחרור של יוון, תיאר יל"ג כגיבור חיל "אשר קשת גיבורים וקסת סופרים היו יחד מצומדות על מתניו" (בפתח "זמירות ישראל" - Hebrew Melodies של ביירון). ואולם, הצירוף המתחכם והמחוכם "תִּפֹּשׂתִי אֶת קֶסֶתִי" מלמד כי אין המשורר שבשירו של יל"ג איש ציד, השולח ידו אל קשת הגיבורים, אלא יושב אוהלים השולח ידו אל הקסת והקולמוס. המרדף שלו אחר איילת השדה החומקת מן הצייד, או אחר איילת האהבים קלת הרגליים שאינה נענית לחיזוריו ובורחת ממנו, אינו אלא מרדף מטפורי-וירטואלי המתרחש במוחו הקודח בדל"ת אמות של חדרו, ולא מרדף של ממש המתרחש במרחבי השדה והיער. המשורר בשירו של יל"ג רודף אחר המוזה, מנסה להשיגה ולענוד לצווארה את מתנתו (חרוזיה של השירה הרוחנית וחרוזיה של מחרוזת אבני-החן התמרית מתלכדים כאן אלה עם אלה). אך כל מאמציו עולים בתוהו. כאמור, המרדף המעיף אחר המוזה אינו אלא סדרה סיופית של ניסיונות כתיבה ומחיקה, המסתיימת בלא כלום. בסופו של דבר מתברר שלא ממעיין המוזה המשורר שואב את כוחות היצירה שלו, אלא מן התנאים הטובים שמעמדו הטוב מעמיד לרשותו - בית מוסק וארוחה דשנה. השיר מוריד אפוא את השירה ממרומי האולימפוס אל קרקע המציאות. אין המשורר צריך לרדוף

אחר המוזות, אלא להשיג תנאי מחיה טובים, שיאפשרו לו להקדיש את כל מאודו ליצירה.

המילים "וְאַצּוּ וַיַּצִּיחוּ הַמְדוּרָה בְּפִירִים" מרמזות שלגיבורנו יש משרתים הסרים למרותו, ואפשר אפילו שמדובר ב"משורר חצר" שפטרנו ומשרתיו דואגים למלא את מחסורו. יתר על כן, השימוש שעושה שירו של יל"ג במילה "וְאַצּוּ" (מילה יחידאית זו משולבת בדברי משה לעמו טרם הכניסה לארץ; דברים ג, יח) מלמד על מעמדו הציבורי הנכבד של המשורר, שכמוהו כאדון הנביאים אשר הנהיג את עמו בדרכו מְגִלּוֹת לגאולה. בעקיפין שירו של יל"ג רומז לכך שרק מי שִׁלְבוֹ מסוגל להתפנות מעקת החיים ומלחץ העבודות יכול לעסוק בעסקי רוח נעלים ככתיבת שירה. אותם אנשים הרודפים אחר הפרוטה כדי להתפרנס ולהביא טרף לביתם אינם יכולים להתפנות למותרות כאלה. דמותו של המשורר בשירו היא אפוא דמות מורמת מעם, העוסקת בעבודת הקודש ובעניינים רוחניים נעלים, כמו הכוהנים והלוויים בימי קדם. לא מחוטבי העצים ושואבי המים תצא השירה בת-השמים, רומז שירו ה"אריסטוקרטי" של יל"ג, שנכתב במיטב כלליה הצורניים והאידיאולוגיים של האמנות הקלסיציסטית. לעומתו ביאליק הרומנטיקן נהג להציג בגוף ראשון דמות של משורר מפשוטי העם, חוטב עצים ושכיר יום (כבשיריו "חוזה, לך בְּרַח", "והיה כי תמצאו" ו"שחה נפשי"). במשתמע הזדהה ביאליק בשירים אלה עם נביא כדוגמת עמוס שהציג את עצמו כאיש פשוט - נוקד ובולס שקמים - אף יותר מאשר עם נביאים כדוגמת ירמיהו ויחזקאל שבאו ממשפחות כוהנים מכובדות. את שירו "שירתי" פתח ביאליק בשאלה: "הֲתִדַּע מֶאֵין נִחַלְתִּי אֶת-שִׁירִי? - / בְּבֵית אָבִי הַשְּׁתַקַּע מְשׁוֹרֵר עֲרִירִי". קוראיו של שיר זה אמורים היו לשער שמדובר במשורר אריסטוקרט שאביו החזיק באחוזתו "משורר חצר", או לפחות בבנו של בעל-בית עשיר שתמך במשוררים והעמיד לרשותם את ביתו. רק בהמשך מתברר שה"משורר" הערירי, דיירו של האב "העשיר", לא היה אלא "הַצֶּרֶר מְשׁוֹרֵר הַדְּלֹת" שהסתתר בין סדקי הבית המשפחתי המרושש וניגן שָׁם את ניגונו הנוגה והמונוטוני.

ביאליק הציג אפוא לכאורה דמות של משורר מורם מעם, אך עד מהרה מתגלה התמונה הפרולטרית העלובה, שבמרכז "משורר" מסורס המנגן על מיתר אחד את מנגינת הגלות הארוכה והמשמימה. גם השימוש במילה "משורר" הוא שימוש מטעה במכוון: בקריאה ראשונה מתקבל הרושם שמדובר במשורר במובן של פייטן, או של אחד מכלי-הקודש שבמקדש או בבית-הכנסת, ורק בהמשך מתברר שמדובר ב"זמר" קריקטורי היודע להשמיע צליל צורם אחד בלבד, הגוזל את שנתם של בני הבית.

ואולם, בעצם גם דמותו של המשורר בשירו של גורדון איננה דמות מורמת מעם אלא לכאורה: השיר מצביע על מבוכה מגדרית טרגית-קומית, ההופכת במשתמע את המשורר לדמות הֶרואית ואנטי-הֶרואית כאחת. דמותו חגיגית ויום-יומית, אֵלִיטיסטית ופשוטה, גברית ונשית, בעת ובעונה אחת, ולא קל להכריע מה הם הניגודים המכריעים את הכף. לכאורה מוצגת לפנינו דמותו של צייד מסוקס שרירים, הרודף אחר האיילה במעבה היער, אך למעשה אין דמותו של המשורר אלא דמות אנטי-הֶרואית, הרחוקה ת"ק פרסה מן הדמות הגברית שהעניק יל"ג למשורר גיבור כדוגמת הלורד ביירון שהיה כידוע "ספרא וסייפא".

בשיר שלפנינו המשורר שלא עלה בידו לצוד את האיילה ולא הצליח לפתות את האישה, או את המוזה, להיענות לחיזוריו ולמתנת חרוזיו, איננו גיבור ראוי לשמו: הוא איננו גבר החוגר חרב על ירכו, אלא דמות נשית ופסיבית היושבת בבית בד' אמות ודואגת לבטנה המלאה (בלשון המקורות "בֶּטֶן מְלֵאָה" היא כרס של אישה מעוברת, והשוו לנאמר בקהלת יא, ה). רק לכאורה הוא לובש את דמותו של "עֶשׂו" המתרוצץ בשדה ומגיע הביתה כדי למלא את כרסו במאכל ובמשקה, שכן למעשה יש בו קווים מדמותו האנטי-הֶרואית של יעקב, האח התאום שנשאר בבית עם אָמו. גיבור שירו של יל"ג הוא גם גיבור "יווני" תופש קשת הדולק בעקבות המוזה כגיבוריה הקדומים של המיתולוגיה, אך הוא גם "עברי", מין יעקב יושב אוהלים, שכל כוחו במוחו (לפי הפרשנים היה יעקב למדן, שלימד את תלמידיו ב"בית

אולפנא"). אפילו בתלונתו של המשורר היל"ג - "אַכְלָנִי הַקָּר" - ניתן למצוא הדים מן התלונה שהשמיע יעקב אבינו לפני לכן על עוניו ועל יגיע כפיו: "בַּיּוֹם אֶכְלָנִי חֶרֶב וְקָרַח בְּלִיָּה" (בראשית לא, מ).

זאת ועוד: השימוש במילה היחידאית "מאום" שולחת את הקורא אל ספר איוב, שבו הגיבור המקראי הטרגי קובל על העונשים שקיבל מידי שמים, הגם שכל ימיו התרחק מחטא הניאוף: "בְּרִית כְּרַחֵף לְעֵינַי וּמָה אֶתְבּוֹנֵן עַל-בְּתוּלָה. [...] אִם תִּטֶּה אֲשֶׁרִי מִנִּי הִדְרֶה וְאַחֲרָי עֵינַי הִלָּה לְבִי וּבְכַפִּי דָּבַק מֵאִוֶּם [...] אִם-נִפְתָּה לְבִי, עַל-אִשָּׁה" (איוב לא, א-ט). המשורר בשירו הארס פואטי של גורדון שלא כתב מאום, לא הצליח ללכוד את המוזה הנמלטת ולתנות עמה אהבים. הוא לא הצליח להפיק מקולמוסו חרוזי שיר ראויים. גם קשתו וגם קסתו הכזיבו. במילים אחרות: הוא מעולם לא הוכיח את גבריותו ואת גבורתו.

לפיכך, אי אפשר להציג את שני השירים הללו - את המקור היל"גי ואת הפרודיה הביאליקאית עליו - כשירים המנוגדים זה לזה תכלית ניגוד. כל אחד מהם מתמודד בדרכו הפואטית והפוליטית האופיינית עם סוגיות שהעסיקו את "היהודי החדש", אך פה ושם יש ביניהם נקודות של זיקה והשקה. גם בשירו של ביאליק מוצג משורר "יווני"- "עברי", וגם הוא מלמדנו כי המוטיבציה לכתיבה אינה מרוממת ונעלה כל עיקר. למעשה, שתי הסונטות מציגות עמדות אירוניות ומפוכחות כלפי היצירה הפיוטית ומקורותיה. שתיהן רחוקות מִשֶּׁגֶב. שתיהן נוקטות כלפי מעשה הכתיבה גישה רְאִלִיסְטִית שאינה מתאימה כביכול לשיר שכותרתו לקוחה מנאום הסיכום המרומם של איוב לַרְעִי, שאחריו נשמעה תשובת ה' מן הסערה.

בפתח שירו של ביאליק מוצג לכאורה משורר "יווני", שיומו נחלק בין שעות היום המוקדשות למרקור, אלוהי המסחר, לבין שעות הלילה, המוקדשות לפגסוס - לאותו סוס מיתולוגי שהבקיע בפרסותיו את מעיין המחות והיה לסמל השירה וההשראה. שני היצורים המיתולוגיים הללו הם יצורים מכונפים ומהירים, הגומאים במרוצתם אפסי ארץ, והתרוצצותם עומדת בניגוד לסטטיות של הלמדן-הסופר, הכותב את שירו בין כותלי הבית. לימים עתיד היה ביאליק לכתוב

בשיר הילדים שלו "פֶּרֶשׁ" את השורות הידועות: רוץ, בֶּן-סוֹסִי, / רוץ וּדְהָר! [...] רוץָה, טוֹסָה, / יוֹם וָלֵיל - / פֶּרֶשׁ אָנִי / וּבֶן-חֵיל!". לפי שיר זה, היהודי - גם כשהוא פֶּרֶשׁ בן-חֵיל הרוכב על סוסו "יוֹם וָלֵיל" - אין הוא אלא גלגולו המודרני של הפרשן היהודי, שעשה לילות כימים בלימוד התורה, בחינת "וְהָגִיתָ בּוֹ יוֹמָם וָלַיְלָה" (יהושע א, ח). גם את המתמיד החיזור והחלוש תיאר ביאליק במונחים כמו-הֶרואיים כאילו היה הוא פֶּרֶשׁ, או אביו, המוריד עיר בצורה ונושא על ראשו זר דפנים של הגיבור המנצח. פֶּרֶשִׁיו וגיבורי-החיל של ביאליק הם גיבורים שבסופו של דבר מתגלים כלמדנים וכסופרים המעדיפים את הספר על הסיף ואת הקסת על הקשת.

מדוע מוצג המשורר כדמות "יוונית"? ראוי בהקשר זה לזכור ולהזכיר שדורות רבים הייתה שירת החול, לא כל שכן השירה המושרת, מחוץ לתחומם של יהודי בית-המדרש, כי כתיבת שירה וביצועה העידו על "התייוונות": על התקרבות לדרכיהם של גויי הים. השפה העברית אינה מבחינה בין שיר מושר (song, melody, lid) לבין שיר שנועד לקריאה דמומה (poem, lyric). ואם הכתיבה הכתובה והמושרת מעידה על "התייוונות", לא ייפלא אפוא שחז"ל קבעו ש"קול באישה ערווה" (בבלי, ברכות כא ע"א; ירושלמי, חלה, פרק ב', הלכה א), שהרי ביוון נחשבה שירת הסירנות לשירה פתיינית ואֶרוֹטִית המוליכה את הגבר היישר אל האבדון.⁴ בצד דרשות-של-דופי שהשמיעו חז"ל על שירת יוון, נשמע לאורך הדורות הרעיון שלפיו השירה (במיוחד השירה המושרת שמפתה את המאזין ומעוררת את יצריו) היא עניין לנהנתנים מתייוונים, ולא לבני-ישראל המתנורים מהנאות היצר. לפי קו היגיון זה, שירה שלא נועדה למטרות ליטורגיות אינה אלא "ציצים ופרחים", וכל מטרתה שעשוע והנאה אסתטית, חנות בשמים משוללת כל תועלת. הדים מרעיון זה נמשכו אפילו עד לשנות מפנה המאה העשרים. ב"תעודת השֵׁלֶח" (מסמך שהתפרסם בחוברת הראשונה של כתב-העת באוקטובר 1896) קבע עורכו אחד-העם נחרצות, כי "בשעה זו" של מאבק לאומי, אין צורך בשירי טבע ואהבה; מי שלבו חפץ

בהם ימצא אותם מלוא-חופניים בלשונות העמים. רק לשירים לאומיים הקצה אחד-העם מקום בביטאנו. על-כן לא נטלה היהדות הדתית חלק בשירה העברית החדשה, והמעטים שהסתננו אליה היו טיפוסים נועזים ויוצאי-דופן ששילמו על תעוזתם מחיר כבד.

מראשית דרכו כתב ביאליק שירים על נושאים לאומיים נכבדים, שיישאו חן בעיני אחד-העם, אך את רוב שיריו כתב בגוף ראשון יחיד, כדי שלא יהפכו למסה עיונית בחרוזים. נימתם האישית של שירים אלה הטעתה רבים שהאמינו שהמשורר כתב בהם על חייו הפרטיים, ותו לא.⁵ כבר בשירו המוקדם "השירה מאין תימצא" העמיד ביאליק דמות כפולת פנים, אישית ולאומית כאחת, ודמות זו ליוותה אותו עד סוף ימיו, והתבטאה למשל בשירו הכמו-אוטוביוגרפי המאוחר "אבי". מצד אחד, השיר מספר את סיפורו האישי של ביאליק שעסק בעת כתיבת שיר זה בניהול ספרי החשבונות של סחר היערות המשפחתי ובחשאי כתב שירים. כישלוננו בתחומי המסחר גרם לו שייקח משרת מורה, יגלה מעיר הולדתו ויתבזה בהתרפסות לפני בעלי הבתים, נותני לחמו. מצד שני, השיר מספר במקביל את סיפורו הקולקטיבי של עם הטובל בשעות היום ברפש חיי המסחר והפרנסה, אך יודע להזדכך מן הרפש ולשאת יום יום תפילה למרומים. על היהודי המזדהם יום יום בזוהמת החיים אך מיטהר ממנה בעת שהוא נושא תפילה לאלוהיו כתב ביאליק בשירו "אבי". כאן, בעודו מתאר את דמות אביו, הוא תיאר במשתמע את דמותו של כל יהודי (יעקב-ישראל), המוכר לעשו מן האדום האדום הזה. האב יושב בתוך "מְרוֹחַ סְרוּחִים" ומתגאל בהבל פיהם הנאלח של הערלים, אך בזמן התפילה הוא עונד טלית וטוטפות ומזדכך מן הזוהמה של חיי הפרנסה (אפשר שיש כאן הד לשיר השבת של היינה שביאליק תרגמו לידידיש וכותרתו "די פרינצעסין שבת").

ובחזרה אל שירו הפרודי המוקדם של ביאליק: ברקע שיר זה, בעקבות השורה "גַם צְרוּרוֹת כֶּסֶף גַּם בְּרַבְּמִתָּחַת" ובעקבות דברי התלונה על היותו קרבן של בגידה (בניסוח המזכיר את דברי התלונה "אַחִי בָּגְדוּ כְמוֹ-נָחַל", איוב ו, טו), מהדהד סיפור חייו של יוסף שהיה

גם איש כלכלה מזהיר ("יוסף המשביר"), אך גם איש חלומות וחדוות, גם בן אהוב ומועדף, וגם אח שאָחיו קינאו בו, בגדו בו וביקשו לסלקו מדרכם. הניגודים העזים שבדמותו של יוסף (שנזרק אל תחתית הבור לאחר שדמיונו הרקיע שחקים והגיע אל מערכות השמש והכוכבים, שעלה מן הבור המלא בנחשים ועקרבים ומבור-הכלא אל מרומי משרתו של המִשנה למלך מצרים; שהפיר את אָחיו והתנכר אליהם כאחד), התאימו לשיר שכולו מעיד על ניגודים בינריים שאינם מתאחים. אכן, דמותו של המשורר בשירו הפרודי של ביאליק (כבשירו המוקדם "אל המשורר" שנגנו) מלאה בניגודים שאינם מתיישבים: הוא גם משורר וגם סוחר, הוא עסוק ביום אך גם בלילה, הוא איש שֶׁב ובא בימים אך גם צעיר כמו האל-הנער מקור המתרוצץ בסנדליו המכונפים, הוא גם טס בשמים כמו פגסוס אך גם רץ על גבי האדמה כמו מקור. הוא גם כרוב שכולו טוהר אך גם נחש שכולו רוע וזדון, יש לו צורות כסף באמתחתו, אך סופו שהוא מאבד את כל ממונו ונשאר עני מרוד. ויש בדמותו ניגודים נוספים: בהתחשב במימרת חז"ל "אין אדם דר עם נחש בכפיפה אחת" (יבמות קיב ע"ב), המזהירה מפני המגורים בצוותא חדא עם אישה רעה. ביאליק זיווג כאן את שתי החיות של סיפור גן-העדן (הכרוב והנחש, ששניהם קרויים "שרף", שהוא גם כינויו של תלמיד-חכם), אף רומז לצד הנקבי והזכרי שבדמותו של האני-המשורר. ייזכר בהקשר זה כי באיגרתו האוטוביוגרפית לקלוזנה הציג ביאליק את האני האישי-הלאומי כיצור סביל ונפעל, "בחינת נוקבא"⁶. וכאן - כבשירו של יל"ג ששימש לביאליק מקור וטקסט נרמז - נרמזת הימצאות של יסוד נשי פסיכי, בצד היסוד הגברי האקטיבי שבאישיותו קרועת הסתירות והניגודים של המשורר-הסוחר.

נקודות הזיקה המעטות שבין דמות האני-המשורר בשירו של יל"ג לבין זו שבשירו של ביאליק (כגון שבשתיהן יש יסוד נשי) אינן צריכות לטשטש ולהשפיה את העיקר: שירו של גורדון מצייר במשתמע, בראש וראשונה, דמות של משורר גיבור חיל, דורך קשת, שלרשותו עומד בית מידות עם אח מוסקת. גיבורו הוא טיפוס סגוויני של "גוי" בריא-בשר וסמוק-יצה, מין "עֶשׂו" אדום השֵׁעַר, או דוד האדמוני,

שסבתא רבתא שלו הייתה מואבייה, איש חיל שאינו מושך ידו מן המלחמה ומתאוות הבשרים. מעל שירו של ביאליק מרחפת דמותו של יוסף הצדיק - איש החלומות והמשביר - שכבש את יצרו ולא התבלט בכוח הזרוע שלו, אלא בעיקר בכשרונותיו ובחכמתו. נזכיר כי עֲשָׂו נשא אישה בשם "יהודית", אך הוא נפרד כידוע מֵעָמוּ ובניו היו לאויבי העם. יוסף, לעומת זאת, נשא אישה נכרייה, בת חצר המלוכה המצרי, אך בניו חזרו לעמם עד עולם. גם בשיריו הקנוניים, כגון בשירו "לפני ארון הספרים" העלה ביאליק במשתמע את דמותו של יוסף ("הַתְּכִירוֹנִי עוֹד? אֲנִכִּי פְּלוֹנִי! בֶּן-תִּיקָךְ זֶה מֶאֱזֵר הַחַיִּים" בעקבות הפסוק "לְרֹאשׁ יוֹסֵף וּלְקֶדֶד נָזִיר אָחִיו"; בראשית מט, כ), שמו של גיבור מקראי שהגיע לגדולה בנכה, אך חזר אל אחיו והצטרף אליהם. מול עיניו ראה אז ביאליק אישים כדוגמת תאודור הרצל, שעלו לגדולה בקרב אומות העולם, אך חזרו אל אחיהם שב"רחוב היהודים" כדי לרוממם מאשפתות.

ג. שיר "יווני" מול שיר יהודי-עברי

זהו בעצם ההבדל העיקרי שבין דורו של יל"ג לדורו של ביאליק: המשכילים ביקשו לקרב את עמם אל אומות העולם, אך מבלי שהתכוונו לכך גרמו להתבוללות גדולה ולהתרחקות של צעירים מעמם, בעוד שמנהיגים וסופרים בני "דור התחייה", שביקשו להיפרד מאומות העולם, הביאו לכך שצעירים רבים יחזרו לעמם ויישאו אֶתוֹ בעול "ציאת מצרים" המחודשת. שירו של ביאליק מכניס לתוך שיר "אַרְס פּוֹאטִי" כשירו של יל"ג, הֵדֵן במקורות השירה, את הגורם הלאומי, היהודי והעברי. שירו של יל"ג "אריסטוקרטי" יותר משירו הכמו-עממי של ביאליק, שהפואנטה שבסופו מבוססת על פתגם ידוע בלשון יידיש.

הפואנטה הכלולה ב-*volta* של הסונט היל"גי מבוססת על מכתמים ידועים מלשון חז"ל, כגון "אם אין קמה - אין תורה". לעומת זאת, הסיכום האפואריסטי בסונט של ביאליק עושה שימוש אירוני במימרה השגורה ביידיש בגרסאות אחדות: "ווען זינגט אַ ייד? ווען

ער איז הונגעריק" ("מתי שר יהודי? כשהוא רעב").⁷ ביאליק תרגם את המימרה כמעט כלשונה, אך גם ערך בה וריאציה מעניינת, המשנה כמעט לחלוטין את משמעה המקורי. המימרה ביידיש אינה מדברת על "שירה" במובן של "פואזיה" כי אם רומזת לכך שאם הייתה ערוכה סעודה דשנה על שולחנו של היהודי הדל, כי אז לא היה ממלא פיו בשיר, כי אם במאכל ובמשקה. לפי זה, השיר הוא כעין מזון רוחני - תחליף לאוכל שאיננו. בעזרתו מנסה האביון היהודי להסוות את עליבות קיומו. כמו במימרות עממיות אחרות בלשון המדוברת, משמשות "הזמירות" אצל האביון תחליף לארוכה, שאינה ערוכה על שולחנו (כגון במימרה "דער אָרעמאַן האָט בשר ודגים... אין די זמירות" ("לאביון יש בשר ודגים... בזמירות").⁸

לא אחת השתמש ביאליק בשיריו בפתגמים ידועים מלשון יידיש, שהם תמצית מגובשת ניסיון-החיים הלאומי, וכמו מנדלי מוכר ספרים לפניו הרחיב אותם והפכם לסיפור יום-יומי ורָאלי. בפתגם העממי בדבר היהודי שיש לו בשר ודגים רק בזמירות נעשה שימוש כבר בפרק החמישי של מסעות בנימין השלישי. כאן מתואר כיצד בנימין פוצח בשיר: "כריסו הריקה תובעת מזונותיה והוא מַצְדו מוכן לאכילה גסה [...] ובירו אין לחם אפילו כזית? מה עשה? עשה מה שכל יהודי עושה בשעה שהוא רעב [...] עד שנמלך והוציא ספר מתרמילו כעין מחזור, קורא בו בלחש ומצפצף בניגון 'אקדמות' בנעימה". וכשבנימין שואל את סנדריל: "יודע אתה במה אני עוסק עכשיו, ולמה אני מטעים את קריאתי עכשיו בניגון זה?", עונה לו סנדריל: "בודאי רעב אתה" [...] משמע מזה, כי לך נאה לזמר, הרי כך אמרי אינשי: "אימתי יהודי מזמר? כשהוא רעב".

המימרה בגרסתה הביאליקאית, כפי שהיא משובצת בשירו "השירה מאין תימצא" ("פֿי אַין עֶבְרִי שָׁר פֿי אַם מַעֲנִי...") מציגה את "השירה" (במובן של "מלאכת הכתיבה", ולא במובן של "זמר מושר") בניגוד לחיי המעשה והמסחר. היא מרמזת לכך שרק מי שנכשל בצבירת ממון, ועל כן זמנו בידו, יקדיש את עתותיו לבת-השיר, מאין לו דבר אחר וטוב ממנו לעשותו. האופוזיציה שמעמידה

המימרה של ביאליק אינה אפוא "בטן מלאה" לעומת "בטן חלולה", כי אם "הצלחה" לעומת "כישלון". ניצחון הרוח על החומר, אומר שירו של ביאליק באירוניה מרה, בא בעקבות מפלה וכישלון בחיים החמריים. אף-על-פי-כן, אין מסקנתו של ביאליק הפוכה ממש לזו של גורדון. משני השירים נמצא הקורא למד כי השירה אינה נובעת ממשכן המוזות או "משפיר עליון", בניגוד למה שמרמזת הכותרת,⁹ כי אם מצרכים פחותים ונקלים: שני השירים כאחד עושים לחוכא ואטלולא את תפישת השיר המוגבהת של משורריה הנאוקלסיים של תקופת הנאורות, שעוררו את המוזות כדי לשיר את שיריהם. בין שהמשורר כותב מתוך שובע, כדעת יל"ג, ובין שהוא שר מתוך רעב, כדעת ביאליק, אין מניעיו מרוממים או נשגבים כל עיקר. הכוחות המניעים אותו להקדיש את זמנו ליצירה הם כוחות ארציים, חמרניים ופרגמטיים, ועיקרם - ממון ומזון.¹⁰

כך עשה ביאליק שימוש גם בפתגם העממי שבלשון יידיש "ווען זינגט אַ ייד? ווען ער איז הונגעריק", שאותו תרגם בשורת הסיום של שירו הגנוז "השירה מאין תימצא" ("כִּי אֵין עֲבָרִי שֶׁר פִּי אִם מַעֲרִי..."). אפילו בתרגומו המילולי של הפתגם העממי הוסיף ביאליק תוספת בלתי צפויה. "עברי" (יבריי) ברוסיה פירושו "יהודי", אך נותרת בטקסט גם המשמעות של "משורר עברי" עני הכותב בשפה דלת-תפוצה למען עם דל ומפורר. אין הוא דומה למשוררים מורמים-מעם ומקורבים לחצר המלכות כמו ביירון וטניסון, שממערב, או פושקין ולרמונטוב, שממזרח. הוא זר אפילו למחצית מבני עמו - לכל הבנות והנשים שאינן זוכות להשכלה ואינן יודעות עברית. וכך, גם כשתרגם ביאליק את הפתגם באופן "מילולי", הוא סירס ועיקם את המשמעות המקורית, שאינה מכוונת כלל ל"שירה" במשמעות של "פואזיה". המשמעות המקורית מרמזת לכך שאילו הייתה סעודה דשנה על שולחנו היהודי, כי אז לא היה ממלא פיו בשיה, כי אם במאכל ובמשקה. השירה לפי הפתגם העממי היא כעין מזון רוחני, חלף המזון הגשמי, ובעזרתה האביון היהודי מנסה לחפות על עליבות קיומו. השירה, כמו הזמירות המושרות ליד שולחן השבת, היא תחליף

לארוחה שאיננה. המימרה, בגרסתו של ביאליק, מציגה את "השירה" (במובן של "מלאכת הכתיבה", לא במובן של "זמר") כניגוד וכתחליף לחיי המעשה, לעולם הפרנסה, ומרמזת לכך שרק מי שנכשל ברכישת מקצוע ובצבירת ממון, ועל כן זמנו בידו, יקדיש את עתותיו לבת-השירה, מאין לו דבר טוב ממנו לעשותו.

זאת ועוד: בסונט של יל"ג מוצג המשורר לכאורה כצייד מגושם, "תופש קסת = "תופש קשת", וכמוהו כעשו "הגוי" הדולק בשדה בעקבות צידו. הסונט של ביאליק מציג את המשורר כיהודי יושב אוהלים, ולא כ"גוי" שריחו כריח השדה, מתוך העלאתה של המימרה הנזכרת בידיד, שיש לה גם גרסה מורחבת, שהסיפא שלה אינו מצוטט אמנם בשיר, אך קוראיו הכירוהו. נוסחה של המימרה המורחבת הוא: "אז דער יוד איז הונגערִיג, זינגט ער, און דער פויער שלאָגט דאָס וייב" ("כשהיהודי רעב הוא שר, והאיכר ["הגוי"] מכה את אשתו").¹¹ גרסה מורחבת זו של המימרה בידיד שימשה את ביאליק כאשר עיבד בשנים 1922 - 1923 את שיר-העם הידוע "אוי, אוי, אוי, / שיכור איז דער גוי", ל"שיר עם" משלו בשם "יעקב ועשו". בשיר זה "יעקב" (היהודי) משכים לבית התפילה, ו"נותר לְיוֹצְרוֹ שְׂבַח וְתִהְלָה", ואילו "עשו" ("הגוי") חוזר לביתו בלילה ו"אוי לָהּ לְאִשְׁתּוֹ מֶאָגְרוֹף יָד בְּעִלָּה". גם כאשר השתמש ביאליק באידיומטיקה של יידיש בדרך התרגום המילולי, וגם כאשר השתדל לשמר את התבנית התחבירית העממית כנתינתה, תמיד ערך בצירוף המקורי שינויים סמנטיים מקוריים, שהכשירוהו להקשר הספציפי, שבו הוא נטוע והעשירוהו במטען נוסף שאינו מצוי במקור העממי. גורדון כתב אפוא על משורר עברי שכמוהו כמשוררים בני אומות העולם, הרודפים אחר המוזה, בעוד שביאליק הדגיש את עבריותו (תרת-משמע) של גיבורו. גורדון הקלסיציסט כתב על משורר המשקיע בכתיבתו עמל, כותב ומוחק, עד הגיעו אל היצירה הרצויה. ביאליק, לעומתו, הציג יצירה רומנטית, ספונטנית, ששירתו נובעת מאליה, ממעמקי לבו, ללא מאמצי יצירה. באיגרת שאליה צירף ביאליק את שירו המוקדם "אל המשורר" הוא תיאר את המשורר האידאלי כמי ששירתו באה

לו ממרומים, בכוח השראה עליונה, ללא מאמצי תכנון וכלכול. את המשורר תיאר במשתמע כיוצר וכבורא, העוסק במעשה בראשית: "ושירה הבאה למשורר בעמל ויגיעה איננה שירה; והמשורר האמתי אין לפניו יגיעה וטורח. הוא בורא עולמות ומחריבם באותיות קלילות שאין בהן ממשות ומששות".¹²

אפשר להמשיך עוד ועוד, אך אין לדברים סוף: "התכתבותו" של ביאליק עם הסונטה של גורדון מציגה שיר השואב את חומריו מן המקור היל"ג, אך רוקח מהם בליל חדש ומקורי, שלא נודע כמוהו עד אז בספרות העברית: שירו מציג משורר רומנטי שאינו תלוי במוזה ובחסדי שמים. הוא שר מתוך לבו על כאביו הגדולים, המכים כפטיש על לבו (לימים כתב על כך את שירו הארס פואטי הנודע "לא זכיתי באור מן ההפקר"). הוא שר מתוך עוני ולא מתוך שובע. הוא שר לעמו ועל עמו, ולא על עניינים כלליים ואוניברסליים, ככתקופת הנאורות. כאשר מתבוננים בביוגרפיה ליטוריה של סופרים גדולים, בספרות העברית כבספרות העולם, מתגלה לא אחת כי כבר בראשית דרכם "התכתבו" עם גדולי הסופרים של הדור הקודם. הנה ביאליק, בחברו את שורת הפתיחה המרשימה של שירו הראשון (מבין אלה שלא נגנזו) "שְׁלוֹם רַב שׁוֹבֵךְ צְפוּרָה נְחֻמָּדָה", "התכתב" עם השורה הנודעת של יל"ג "שְׁלוֹם לָךְ מִרְתָּה תִּמְתִּי עַד יֵצֵחַ" ("בין שני אריות"), הנשמעת כאילו נכתבה במשקל טוני-סילבי, אף-על-פי שנכתבה במשקל ההברות.

שורות הפתיחה המרשימות של שיריו הידועים של ביאליק "התכתבו" מן העשור הראשון ליצירתו עם שורות הפתיחה המרשימות של יל"ג, וכשפתח ביאליק את שירו "איגרת קטנה" בשורות המזוירות: "שְׁדוֹת בָּר, נַחֲלַת אֲבוֹת וּמִרְחֵב וּדְרוֹר - / הֵיִשׁ עוֹד בְּאַרְצְךָ מִבְּרָךְ כְּמוֹהֶ?", מותר כמדומה להניח שקוראי התקופה שמעו בשורות אלה הד מהופך לשורות הפתיחה של הפואמה היל"גית "צדקיהו בבית הפקודות", שבה מקונן מלך יהודה המובס: "עוֹר וְעֶרְיִי אֶסִּיר בְּרִזְל וְעֵנִי - / הֵיִשׁ עוֹד בְּאַרְצְךָ אִישׁ אֲמַלֵּל כְּמִנִּי?". כשקראו את "אכן חציר העם", בוודאי עלה בתודעתם זכר השורה "אֵךְ חֲצִיר הָעָם

יתור לו בַּרְפֶּשׁ" משירו של יל"ג "סילוק שכינה" (ועוד שורה מאותו שיר תוכחה של יל"ג "צַר לִי עֲלֶיךָ, הַמְשׁוֹרֵר בֶּן-אוֹנִי! " צפה בוודאי ועלתה בתודעתם כאשר קראו את השורה של ביאליק בפואמה "מבני העניים": "מה צַר לִי עֲלֶיךָ, בַּחֹר בֶּן עֲנִי!"). הוא הדין בשורות משירו הבלתי גמור של יל"ג "דור המדבר" שנדפס לאחר מותו מעיזבונו:

עם גְּדוֹל נָרָם, בְּנֵי עֲנָקִים כָּלָם,
הם נָפְלוּ – חֲרִבּוֹתָם תַּחַת רִאשֵׁיהֶם –
גַּם הַיּוֹם בַּעֲבֹר הָעֶרְבִי עֲלֵיהֶם
וּבְכִידוֹנוֹ לֹא יִגִּיעַ עַד קֶרֶסְלָם.

שורות אלה, שהתפרסמו מעיזבונו של יל"ג סמוך לפטירתו של "הארי שבמשורי ההשכלה" בסוף שנת 1892, מצאו את דרכן לא רק אל הפואמה הגדולה של ביאליק "מתי מדבר" (1903), אלא גם אל שירו הקטן וההומוריסטי "ילדות" (1899), ואפילו אל שיר הילדים שלו "מַעֲבֵר לַיִם" (1924). למרבה הפרדוקס, ביאליק "נסוג" שני דורות לאחור, כדי להציג לפני קוראיו חידושים פואטיים מפליגים, שקודמיו לא ידעו.

עם זאת, ניכר שביאליק הסתייג במקצת מן האופי המשכילי-מערבי של שירת יל"ג, שראתה את "היהודי החדש" כמין עָשׂוּ מודרני (ראו דמותו של רב-החובל יִשְׁלִיכְבּ בסיפורו של יל"ג "העצמות היבשות"). הוא נטה להאמין - בעקבות מורהו אחד-העם - כי היהודי הגלותי יוכל להשתנות רק לאחר "הכשרת לבבות" אֶבּוֹלּוּצִיוֹנִית וממושכת, ולא בהמהפכה מהירה, המייבאת רעיונות מערביים "בן לילה". הפרודיה "השירה מאין תימצא" מורידה את המשורר העברי מגובהי השמים - מן המקום שבו פגסוס היווני מרקיע שחקים - אל קרקע המציאות הדלוחה: אל הזמירות שמשמיע היהודי הפשוט באין יין וחלות על שולחן השבת.

הערות לפרק הראשון:

1. ראו במאמר "The Intentional Fallacy" מאת מונרו בירדולי (Beardsley) וויליאם קורץ וימזט (Wimsatt). המאמר ראה אור לראשונה בדצמבר 1919, בכרך השישי, גיליון 4 - 5 של כתב-העת האונגרדיסטי האגואיסט, שבו נתפרסמו יצירות עזרא פאונד, ד"ה לורנס, ויליאם קרלוס ויליאמס וג'יימס ג'ויס.
2. נורית גוברין דנה בסוגיה של כוונת היוצר מנקודת מוצא שונה בתכלית במאמרה "המשורר התכוון, התכוון מאוד", במוסף "שבת" של העיתון מקור ראשון, בעריכת אלחנן ניר, ט"ו בכסלו תשס"ט (12.12.2008), עמ' 4. מאמר זה התפרסם גם תחת הכותרת "למה התכוון המשורר" במגזין המקוון אימגו: tinyurl.com/y4q3ksny
3. שם התואר "עברי", או "יברי" (еврей) ברוסית, הוא תוארו של "היהודי החדש" בשלהי המאה התשע-עשרה (וראו: יעקב שביט, מעברי עד כנעני, תל-אביב 1984, עמ' 31). יש להוסיף ולהדגיש: כאשר אבות הציונות העניקו למקומות ולמוסדות את שמם ("העיר העברית", "הגימנסיה העברית", "האוניברסיטה העברית" וכד'), הם התכוונו לא רק לשפת הדיבור, אלא גם להרכבו האתני של המקום החדש שהוקם בארץ-ישראל. תל-אביב היא "העיר העברית" בשונה מיפו, העיר הערבית.
4. לא כן בתנ"ך: מרים הנביאה שרה את שירת הים לפני כל בית ישראל, ואיש לא מזה על כך שהשירה נישאת בפי אישה, וכן גם לגבי שירת דבורה. בתקופת המקרא לא אסרו על שירת נשים, וראו: שמות טו, כ-כא; שופטים ה, א; שמואל א' יח, ו; שמואל ב' יט, לו; קהלת ב, ח; עזרא ב, סה; נחמיה ז, סז; דברי הימים א' כה, ה-ו.
5. בסוף ספרו הפרידה מן האני העני (תל-אביב 1986), הרבה דן מירון בקביעות מוחלטות שלפיהן בשיר "שירתי" סיפר ביאליק כביכול את סיפורו האישי "ותו לא", או שבסוף העשור הראשון ליצירתו נטש המשורר את האני האלגורי "לעולמים" (מירון [1986], עמ' 384). קביעות מוחלטות אלה אינן נכונות, ולא רק משום שביאליק הוסיף לכתוב גם בהמשך דרכו יצירות אלגוריסטיות מובהקות כדוגמת "מגילת האש", שבהן הסיפור האישי בגוף ראשון יחיד והסיפור הלאומי הסמוי שזורים זה בזה לבלי הפרד. הן אינן נכונות משום שגם לאחר תום העשור הראשון ליצירתו הוסיף ביאליק לשלב את שני הסיפורים, האישי והלאומי, ביצירות ליריות סימבוליסטיות בעלות אופי או צביון אישי-למראה, גם כאשר אין השילוב בולט וגלוי לעין כבאלגוריות הנאיביות שכתב בראשית דרכו.
6. בגרסה הראשונה מבין ארבע גרסאות הטייטה של האיגרת האוטוביוגרפית ששיגר ביאליק לקלזונה. ראו: ח"נ ביאליק, פרקי חיים

- בארבע גרסאות, תל-אביב ת"ש, עמ' לו. ראו גם: ח"נ ביאליק, כתבים גנוזים (המלביה"ד משה אונגרפלד), תל-אביב תשל"א, עמ' 231.
7. סטאטשקאו (סטוצ'קוב), נחום. דער אוצר פֿון דער יידישער שפּראך, ניו-יורק 1950, סימן 285.
8. שם, סימן 498.
9. הכותרת הרומזת למילים "וְהַחֲכָמָה מֵאֵין תִּמְצָא" (איוב כח, יב), יוצרת ציפייה למענה מרומם וחגיגי, בנוסח ספרות החכמה.
10. גם שירו הנודע הידוע של ביאליק "שירתי", הפותח במילים "הַתְּדַע מֵאֵין נִחַלְתִּי אֶת-שִׁירִי?" מבוסס אף הוא על מימושו של פתגם עממי בלשון יידיש: "וואָס יערשענען יידן? צרות" ("מה יורשים יהודים? צרות").
11. איגנאץ בערנשטיין, יידישער שפּריכווערטער און רעדענסאַרטן, דפוס "הצפירה", וורשה תרס"ח, סימן 1763.
12. איגרות ביאליק, תל-אביב תרצ"ח-תרצ"ט, כרך א, עמ' מב.

פרק שני

"רק קו שמש אחד עברך"

ביאליק מתכתב עם בודלר

א. פרישמן בחתימת "דוקטור גולדמן"

בשנת 1976, בעודי יושבת בארכיונים ובספריות, שקועה באיסוף החומר לחיבור דיסרטציה על שירי ביאליק הראשונים, אגב עיון בגיליונותיו המצהיבים של כתב-העת הדור שבעריכת דוד פרישמן, לכד את תשומת-לבי מאמר מאת ד"ר ש' גולדמן (פסידונים של העורך) על בודלר - האיש ויצירתו.¹ עד מהרה הבנתי שמדובר במאמר פורץ-דרך שהשפיע לא במעט של ביאליק, אף העניק לו את ההשראה לכתיבת שיריו, ובאופן מיוחד לכתיבת שירו הקצר "רק קו שמש אחד עברך". אין ספק שביאליק קרא את מאמרו זה של פרישמן כי באותה עת הוא התחיל לפרסם אחדים משירי האהבה הקצרים בכתב-העת הדור, שיצא בחסותו של אחד-העם וניכר שאֵלה הושפעו מן הרוח המערבית, המתירנית, שנשבה בין דפיו, אשר עמדה בניגוד למצוות "עֲשֵׂה" ו"לא תעשה" של כתב-העת הַשֵּׁלֶח.

בעקבות גילוי מפתיע זה, שנתגלגל לידיי באקראי, פרסמתי את אחת מרשימותי הראשונות, שנכללה גם באחד מספריי הראשונים, ובה סקירה וניתוח של ה"התכתבות" בין ביאליק לבודלר שנולדה בעקבות תרגום-פרפרזה של דוד פרישמן לשירי פרחי הרוע.² עניין זעיר לכאורה, אך למעשה אפשר ללמוד ממנו רבות על המאבק בין "מזרח" ל"מערב" שניטש בימיה הראשונים של הציונות. פרישמן היה אולי היחיד מבין הסופרים העברים ה"מתמערבים" של שנות מפנה המאה העשרים, שביקר את שני המחנות הציוניים גם יחד (אותם צעירים שָׁנָה כמוהו אחר תרבות המערב תמכו בדרך-כלל בהרצל וברעיונותיו). לפיכך, עיון שהוי בכתב-העת קצר-המועד שלו

מספק חומר רב-ערך להבנת תולדותיה של הספרות העברית בימי הקונגרסים הראשונים, שבה התגושו רעיונות והשקפות שנולדו במזרח ובמערב - באודסה העברית של אחד-העם ובפריז ווינה הקוסמופוליטיות של הרצל. מעניין להיווכח כי משיכתו של פרישמן ל"אמנות לשם אמנות", אשר הציבה אותו בקוטב המנוגד לזה של אחד-העם, לא מנעה את הפקתו של כתב-העת הדור בחסות חברת "אחיאסף", בעידודו של אחד-העם ובמימונו. המנהיג הציוני הגדול לא נעל אפוא את דלתות עיתונו בפני מתנגדיו הצעירים, ואפילו את מיכה יוסף ברדיצ'בסקי העסיק בתחילת דרכו של כתב-העת *השלח*. דוד פרישמן נודע אמנם כאסתטיקן מערבי, המותח ביקורת נוקבת על המלל הלאומי-הציוני הניגר מעל כל במה, לרבות זה של הציונות הרוחנית מבית-מדרשו של אחד-העם, אך אחד-העם תמך בו בידעו כי כך ניתן לקרב למחנהו גם את הצעירים חובבי תרבות המערב, שהצטרפו ברובם לשורות מחנהו של הרצל.

מאמרו של פרישמן כגורם שהוליד את שירו הקצר של ביאליק, שנתגלה לי כאמור במקרה, נתקבל על דעת רבים והפך לכעין general truth בביקורת העברית. מאז ועד היום מצאתיו בווריאציות שונות בחיבוריהם של רבים, שלא תמיד טרחו להביא דברים בשם אומרם ו"להביא גאולה לעולם". דא עקא, הללו העניקו להשפעת בודלר על ביאליק ממדים חסרי כל פרופורציה, שאינם תואמים כלל את המציאות הפנים-טקסטואלית. ביאליק אכן למד רבות מן המפגש עם שירתו של גדול הבוהמינים הצרפתים, והטמיע אחדים מציני הסגנון שלו בשיריו, אך בעיקרו של דבר שירתו נשארה שירה אישית-לאומית שהדומיננטה שלה היא ברוח הרומנטיקה של גתה ושילר ובעיקרה היא מתרפקת על הטבע ועל הילדות. ניכרה בה סינתזה אישית של יסודות קלסיציסטיים, מורשת יל"ג, עם יסודות רומנטיים שהגיעו אליו מן השירה הגרמנית, בלוויית קומץ של רעיונות סימבוליסטיים שנקלטו אצלו מן השירה הצרפתית והרוסית כאחת. כל אלה גויסו "לְעִזְרַת הָעָם", ככתוב בשירו "למתנדבים בעם": גם כאשר כתב לכאורה על עצמו, על משפחתו, על הטבע או על

מנעמי האהבה מכילים שיריו רעיונות קולקטיביים-לאומיים, כמקובל באסכולת אחד-העם.

מדוע כיניתי את הקישור בין ביאליק לבודלר "גילוי מפתיע"? מתברר שעד אז איש מחוקרי הספרות, וודאי שלא אדם כמוני שעשה באותה עת את צעדיו הראשונים בחקר הספרות, לא חשד בקיומה של זיקה כלשהי בין ביאליק לבין המשוררים "המקוללים" שרבים רואים בהם את מבשריה הראשונים של השירה הבוהמיינית, שבזה לכל עניין קולקטיבי-לאומי. נהוג לדבר על החותם שהטביע משורר מודרני מהפכן ופורץ גדר כדוגמת בודלר על שירתם של משוררי המודרנה התל-אביבית שלא התנזרו מיין ומנשים, ובית-הקפה היה ביתם השני. ובדין, המשוררים הללו אכן נמשכו אל השירה האמורלית של אבות המודרניזם, ושארל בודלר בראשם, ובהשראתה הפכו את כוס היין, את "הפונדקית" ואת מסכת התאטרון לחלק בלתי-נפרד מן הביוגרפיה שלהם - הספרותית והחוץ-ספרותית כאחת.

בהשראת בודלר והבוהמיינים, שחיבבו את הדימוי היחפני, הציגו גם המודרניסטים מאסכולת שלונסקי-אלתרמן את עצמם כנוודים קרועי-בגד, אנשי הפקר חסרי-בית וייחוס, כקבצנים, כאסופים, כממזרים, כבני-בלי-שם, כשיכורים, כמשוררי קרנות וכאספסוף של "מצורעים" מנוודים המושלכים אל מחוץ למחנה. דימויים אלה נבעו אמנם מן השאיפה "להדהים את הבורגנים", שהרי שלונסקי, אלתרמן ורטוש באו כידוע מרקע למדני ומבוסס, ולא מן הביבים והאשפתות, ובכל זאת היה בהם גרעין של אמת, ולא "פזוזה" תאטרלית בעלמא. משוררי המודרנה התל-אביבית לא דמו אמנם לבני דורם של בודלר, רמבו, ורלן וקורבייה שאכן היו חבורה של נוודים מנוודים, שבילתה את חייה במועדונים, בבתי-בושת ובבתי-חולים לחולי-רוח. אף-על-פי-כן, אורח החיים האנטי-ממסדי "להכעיס" של משוררי הבוהמה הפריזאית מן המחצית השנייה של המאה התשע-עשרה שיקף את אורח חייה ה"פרועים" של המודרנה התל-אביבית בין שתי מלחמות העולם. אך מה לכל אלה ולביאליק, שניהל לכאורה אורח חיים בורגני למדי, וחי בצל קורתו של חֲמִיו הזקן ר' שבח אוורבוק, סוחר יהודי

אמיד למדיי מן הנוסח הישן? מה לאורך החיים חסר הרסן של בודלר, שבז לכל הגבולות והמגבלות, ולביאליק, "המשורר הלאומי", שהטה אוזן לעצותיו של מורהו ומאשר-דרכו אחד-העם, שהשקפת עולמו קיבלה את עיצובה במאה התשע-עשרה? אורי צבי גרינברג תיאר כידוע את ביאליק באחד משני שירים שכותרתם "ביאליק" (בספרו כלב בית משנת 1929) כבעל-בית נינוח, סוחר הנושא עיניו לבצע, ו"מַעֲנֵג אֶת אֶחָיו הַסּוֹחָרִים בְּמִסְבּוֹת עֲנָג שִׁבְתָּ, בְּכֶרֶת מִרְעִים". הוא ראה ב"משורר הלאומי" "בעל-בית" מדושן עונג שבנה לעצמו "ארמון" שבו הוא מארח את חבריו, בני הבורגנות השבעה, תוך התנכרות לפועלים הצעירים חסרי הפת וקורת הגג. לאמתו של דבר, אצ"ג לא דייק בתיאוריו: אורך חייו של ביאליק בערוב ימיו היה אמנם רחוק ת"ק פרסה מאורח חייהם הבוהמיני של המודרניסטים הראשונים, אך רגישותו החברתית ואהדתו לפשוטי העם שנלחמו אז על יום עבודה צפה ועלתה מכל פינה של יצירתו המאוחרת, לרבות מתוך תיאורי העוני והמחסור שבמחזור "יתמות", מתוך שירו לילדים "שיר העבודה והמלאכה" ומתוך תרגום שירו הסוציאליסטי של חיים ארלוזורוב "רובע דלת העם" (מחווה של המשורר לזכרו של מנהיג מחנה הפועלים לאחר הרצח שזעזע את כל בני היישוב).

באותו מאמר נרחב של פרישמן שנתפרסם כאמור בשנת 1901 בכתב העת הדור ביקש הסופר והעורך העברי להציג לפני קוראיו את דיוקנו של המשורר הצרפתי פורץ הדרך, בידעו שהקהל היהודי-עברי עדיין לא הכירו ומעולם לא נחשף לשירתו הנועזת. שלוש שנים מאוחר יותר פרסם פרישמן בהדור את תרגומו לשירו של בודלר "יהי באשר יהיה - ורק מחוץ לעולם". היה זה, ככל הנראה, התרגום הראשון של בודלר לעברית, למעט אותם קטעי שירה שאותם תרגם פרישמן בפרוזה ושילבם במאמרו הנ"ל משנת 1901.³

יצא אפוא שביאליק היה לאמתו של דבר המשורר הראשון בספרות העברית שכתב שיר כמו-בודלרי, אשר "התכתב" עם השירה הדקדנטית הפריזאית. הוא למד לא מעט ממאמרו של פרישמן, וכפי שנראה להלן הוא אף עשה עד מהרה שימוש מקורי

משלו ברעיונות ובמוטיבים ששאל משירת בודלר. בשנת 1901, זמן קצר לאחר פרסום מאמרו של פרישמן, כתב ביאליק ופרסם את שירו ה"בודלרי" "רק קו שמש אחד עברך", כעין גרסה אישית משלו לאותן פרפרוזות פרוזאיות שערך פרישמן לשירת בודלר. ביניהן כלל פרישמן פרפרוזה פרי-עטו לשיר "הנבלה" (Une Charogne), שיר שבו האני-המשורר פונה לאהובתו ומציע לה להתבונן בפגר השרוע בשדה. יום אחד תהיי אף את פגר, אומר האהוב לעלמה הצעירה והיפה, ועל כן כדאי לך למצות את החיים כל עוד נשמה באפך. ביאליק לא קרא אמנם לשירו "הפגר" או "הנבלה", אך סיים אותו במילים "וּכְלָבִים נִבְלִים בְּהֶדְרָךְ / יִרְיחוּ מִרְחוֹק נִבְלָתְךָ". לא אחת נמשך כידוע ביאליק למקורות השראה זרים, שאותם חיפש ומצא "מאחורי הגדר", אך תמיד "ייהד" אותם ו"גיר" אותם כהלכה. את השגי השיר הלירי המערב-אירופי הטמיע ביאליק בשירו העבריים, המרופדים ורבי-ההדהודים, ומן הסינתזה הזאת נוצרו אחדים מהשירים הליריים היפים ביותר בשירה העברית החדשה.

ב. דימויי פריחה ורקב בשיר "רק קו שמש אחד עברך"

במאמרו "נפש המשורר כאישה קלת דעת"⁴ חשף עדי צמח את הרטוריקה הנפתלת של השיר הקצרצר והמורכב "רק קו שמש אחד עברך", פרי עטו של ח"נ ביאליק, תאומו של השיר "הלילה ארבת". בסוף מאמר זה קבע צמח כי הדמות הנשית, שאליה פונה הדובר, איננה אישה סוררת או נערה ששירכה דרכיה, כי אם נפשו של המשורר, שאותה הוא מוכיח על משוגותיה ומעלליה. הלכך אין לפנינו שיר זעם ותוכחה כלפי אישה בשר ודם, אלא מונולוג פנימי, שעיקרו הלקאה עצמית. פרשנות זו עוררה את הסתייגותה של שרה כץ,⁵ שטענה כי לדעתה "לא חלם המשורר להעמיס רובד אלגורי-סמלי כזה על שירו הארוטי הקצר [...] וצמח פשוט מסלף את האמת השירית הפשוטה". נימוקה העיקרי: קבוצת שירי 1900 - 1901, שבתוכה כלול שיר זה, עוסקת בנושא הארוס ובאישה בשר ודם, וראיותיו של עדי צמח לקוחות משירים

שנכתבו בזמנים אחרים, מתוך הלוך-רוח שונה ופואטיקה אחרת. אגב הניסיון לבחון את טיעוניהם של שני הצדדים נתברר לי ששתי נקודות לפחות לא הוארו עד כה בדיוניהם על שיר זה, נקודות העשויות להבהיר את מערכו הרטורי ולסייע בחישוף סודותיו. ראשית, העוקב אחר השתלשלות הטיעון בשיר הלירי הקצרצר שלפנינו עשוי להיתקל במבוכה כרונולוגית - בקביעת מוקדם ומאוחר באירועי השיר:

רק קו-שֶׁמֶשׁ אֶחָד עָבַר;
 וּפְתָאם רֹמְמַת וְגִדְלָת;
 וּנְפִתַח חֲמֻדָּתָּ וּבְשָׁרָּ,
 וּכְנָפָּ פְרִיָּה בְּשָׁלָּ.

וְרַק סַעַר לֵיל אֶחָד עָבַר;
 וְחֻמָּס אֶת-בְּסָרָּ, נָצִתָּ;
 וּכְלָבִים נְבִלִים בְּהִדְרָּ
 יָרִיחוּ מִרְחוֹק נְבִלָּתָּ –

אם הבית הראשון אכן מתאר מטמורפוזת פתאומית ומהירה של פריחה וגדילה שבסיומה מגיעה הדמות הנשית לגמר הבשלתה, כיצד ניתן לתרץ את העובדה שבבית השני מוצא אותה הסער בעודה בוסר? שנית, אם אמנם מטמאים הכלבים את "הדרה" של הדמות הנשית ("וּכְלָבִים נְבִלִים בְּהִדְרָּ"), מה פשר תבת "מרחוק", המציינת כביכול את מקומם הנידח של כלבים אלה. כיצד יכולים הכלבים להימצא, בעת ובעונה אחת, הן "בהדרה" של הנערה והן בריחוק רב ממנה? האם עטה מתנפלת עדת הכלבים על הדמות הנשית, המתגוללת בשדה בדמיה, או מרחחת מרחוק את ריח הדמים שלה? האם הכלבים הם אלה שהרגוה, או שהם עטים כעיטים על הפגרים? התשובה ההיפותטית על השאלה הראשונה עשויה לעלות בקנה אחד עם אבחנותיו של עדי צמח בדבר הנערה, שנמסך בה

שיכרון (השוו את שורת הפתיחה "רַק קו-שֶׁמֶשׁ אֶחָד עֲבָרָה" לפסוק המקראי "הֲיִיתִי כְּאִישׁ שְׁכּוֹר וְכִגְבֹר עֲבָרוּ יַיִן מִפְּנֵי ה'"; ירמיהו כג, ט). כתוצאה משיכרון חושיה, מתמלאת הנערה גאווה ורוממות הרוח, ורואה עצמה כפרי שהבשיל והבכיר, בשעה שלמעשה אין היא אלא בוסר, כפי שמתברר מהמשך השיר. אפשר שהדובר אף הוא שותף לחמדת הבשרים ולשיכרון החושים שאחזו בנערה, ותהליכי הגדילה מתרחשים למעשה בדמיונו.

לרגעים נראית לו הנערה בעיני רוחו "כְּגֶפֶן פְּרִיָה", אך בתום רגעי התשוקה נשארת הנערה בניוולה. בשלב ההתפכחות נוכח הדובר לדעת שמי שנדמתה לו לרגע קט ל"גֶפֶן פְּרִיָה" אינה אלא גפן המגיבה ענבי בוסר. פרי כזה, שנשל בכסרו, אינו ראוי למאכל, עד שאפילו הכלבים, שטיבם שהם להוטים אחר נבלות,⁶ מתרחקים מנובלותיה של הגפן-הנערה בתיעוב ובמיאוס.

כ"ף הדמיון בצירוף "כְּגֶפֶן פְּרִיָה" מתרצת אפוא את הסתירה המתגלעת כביכול בהשתלשלות "העלילה": הבית הראשון אינו מתאר מצב של פריחה ממשית, אלא מצב של פריחה מדומה - אשליה של פריחה. לפי ההמשך מתברר בוודאות כי השינוי הדרמטי, שהתחולל בהופעתה של הנערה בבית הראשון, אינו אלא פרי הדמיון וההזיה. עם התמוססות החמדה נגלית נערה זו בניוולה, כאילן שנחמס והשיר את פרותיו קודם שפֶּשֶׁלו.

מאחר שהבית הראשון משקף כאמור אשליה שסופה מפח נפש ולא תמונה נאמנה של לבלוב ושל שגשוג, נעוצים בו סימנים ראשונים של כמישה. חרף תיאורי הפריחה, המצויים בו בגלוי, יש בו בין השיטין רמזים מטרימים של רקב, העתידים לפשוט בנערה. מילות הפתיחה של השיר - "רַק קו" - מכילות בתוכן את צלילי המילה "רקב" (RAK KAV),⁷ ואפשר שגם המילה "רוממת" מכילה בתוכה, על דרך ההומופון, את הרימה והתולעה (השוו לצירוף המקראי "רָם זָלוֹת" (בעקבות הפסוק "סָבִיב רָשָׁעִים יִתְהַלְכוּ כָּרֶם זָלוֹת לִבִּי אָדָם" [תהלים יב, ט], שעליו ביסס ביאליק את הצירוף "זָלוֹת אֲנֹשׁ רָמָה" בשירו הגנוז "אוי מלב בוקעת").

גם דמיון הצלילים של "בוסר" ו"בשר" (בפרט בהגייה האשכנזית) מעיד על סלידה ומיאוס, וגם בצלילי החרוז המבריק את טורי השיר - [EX] - ניתן להבחין בתחושת תיעוב. יש בנערה צדדים דוחים גם כשהיא נתונה בעצם לבלובה, כשם שבניוולה ובריקבונה, המתוארים בבית השני, נותרים בה סימנים של הוד ושל הד. לפנינו ציין-סגנון ביאליקאי, החוזר ונשנה ביצירתו לסוגיה ולתקופותיה: גם בשיר-העם "היא יושבה לחלון", בעוד הדובר מונה את מעלותיה של אהובתו, הוא מזכיר ש"היא יושבה לחלון / וְשֹׁרֶקָה" (השער הפרוע והפריצות קשורים זה בזה ומלמדים על טיבה של הנערה האהובה. סופו של השיר מלמד שהאהובה ה"תמימה" וה"פְּרָה" קבעה לעת ערב פגישה עם אהובה ב"מְשֻׁעַל הַקָּמָה", וסופו של השיר רומז לתמימותו של הגבר המאוהב ולמתירנות של אהובתו, שהבריות הוציאו את דיבתה רעה. כשם שריקבונה של האהובה בשיר "רק קו שמש" נרמז כבר במילות הפתיחה, כך גם פריצותה של האהובה ב"היא יושבה לחלון" (נערה או אישה שרק הגבר המאוהב בה מאמין בטוהר מידותיה ובחפותה). באשר לסיבת עמידתם של הכלבים מנגד: זו נעוצה בהבנת המילה "מרחוק" אשר כפל פנים לה. אפשר לראות בה תיאור זמן, ולהבין כי עדיין לא באה השעה לעוט על נבלת הנערה.⁸ אפשר גם לראות במילה "מרחוק" תיאור מקום, ואז לפנינו ביטוי בוטה לתיעוב שמעוררת הנבלה השרועה בשדה, שריחה מבאיש את סביבות ונישא למרחקים. הדמות השרועה בשדה ניחנה לא רק בתכונות וגטטיביות, ההופכות אותה לגפן, ובתכונות אנימליסטיות, ההופכות אותה לפגר של חיה, אלא גם בתכונות טופוגרפיות, ההופכות אותה לכעין ארץ. קו האור שעבר בין בתריה-בשריה של "ארץ" זו⁹ שידד בה תלמי אור, חרש בה חריש ראשון ופיתח את חמדתה (המילה "חֲמֵדָה" נקשרת היטב ל"ארץ"). אולם די היה בסער ליל אחד, וכל אלה הושמו לאל. הכרמים הפורחים והמניבים הפכו לרקב. משואות "הדרה" ו"כרמלה" של "ארץ" זו, הרי הַפְּתָר שלה שכרמיהם נחמסו ונשדדו, משמשים עתה משכן לכלבים נבלים, המריחים מרחוק את ערוותה, את מקור טומאתה. דמותה של הנמענת

זוכה אפוא לממדי ענק בדמיונו של הדובר. רגעי התשוקה והשיכרון המתוארים בבית הראשון הגדילו את הדמות במהירות מפתיעה, וגם ברגעי אחריתה וריקבונה ממדיה אדירים וקולסליים. אפשר שהכלבים מזהים בדמות את אותות הרקב "מרחוק", עוד בטרם פשה בה הרקב; ייתכן שהם עומדים על גבי דמות גיגנטית, הפרושה על פני האדמה, ועל כן הם יכולים הן לעמוד "בהדרה" והן להריח "מרחוק" את מק בשרה.

לא זו בלבד שלשונו הפיגורטיבית של השיר "רק קו שמש אחד עברך" עמוסה וטעונה, אלא שגם אין בה אבחנה ברורה בין סימן למסומן. ייתכן שלפנינו דמות נשית הדומה לארץ, שגידוליה כרמי גפנים, או ארץ הדומה לאישה, שיין עגבים עברה. שתי האפשרויות הפרשניות הללו אינן מוציאות זו את זו, שתיהן תקפות ושתיהן מחזקות זו את זו אהדדי. למעשה, דימויי הפריחה והרקב שבשיר עשויים להלום כל ישות אורגנית שראשיתה בצמיחה מהירה ואחריתה רקב ובאשה. ייתכן שגיבורת השיר היא אהובה דחוייה, ייתכן שהיא נשמתו של הדובר, אפשר שהיא ארץ, או אפילו תבל ומלואה. אפשר גם שהנמענת היא ישות מופשטת וערטילאית, כגון המאה החדשה, שזה אך נולדה, וכבר מתגלעים בה סימני רקב וכלייה.

ולפיכך, ייתכן שניתן לקשור שיר זה עם השקפתו של אחד-העם בדבר הצורך בהתפתחות טבעית, שאסור לזרזה ולהאיצה. אחד-העם התנגד כידוע למהפכות, וביאליק ביטא את השקפתו זו אפילו בשיר ילדים "תמים" כדוגמת "קן ציפור": "ובכל-פיצה / - הס, פן תעיר - / יִשָּׁן לוֹ / אֶפְרוֹחַ זָעִיר". נגד תפיסתו של הרצל שדגלה ב"קפיצה גדולה קדימה", הזהיר אחד-העם מפני מדיניות פזיזה העלולה המבקשת לקדם את מטרת הציונות בטרם בשלו התנאים. התפתחות מואצת, טען אחד-העם שוב ושוב, עלולה להמיט ריקבון ומוות על כל מפעל התחייה. ואף זאת: אפשר שלפנינו שיר "אֶרֶץ פּוֹאֵטִי", הפונה אל בת השיר, שזה אך הנצה וכבר יש מי שמבוסס בה כבגוויית המת. ייתכן שהשיר פונה אל המילה הכתובה, שטיבה שחייה קצרים, ואחריתה שהיא מסתאבת. דברים דומים העלה ביאליק במסותיו "גילוי וכיסוי

בלשון ו"שירתנו הצעירה" (זו האחרונה מלאה בדימויים אורגניים של פריחה ורקב¹⁰). גם בשירתו תיאר ביאליק תכופות את חייה הקצרים של המילה הכתובה ואת הסתאבותה. בשירו "חלפה על פני", למשל, "תיאר ביאליק את המשורר בצבעי דמותו האגדית של נח, כמי ששולח בבוקר את המילים כיונים לבנות וצחות, ובשובן לעת ערב הריהן עורבים מלומדי אשפתות.

ערפול זהותה של הנמענת מרים תרומה חשובה לעיבוי הסמנטי של השיר ולמורכבותו, והניסיון לצמצם את אפשרות הזיהוי ולפסוק לטובת אחת מהן ממעיטה מגדולתו של השיר, שהוא בבחינת מעט המחזיק את המרובה. ביאליק יצר כאן ובשירים ליריים קצרים אחרים מן העשור הראשון של המאה העשרים שיר רב-משמעי, הפתוח לפרשנויות רבות, שכל אחת מהן מוצאת בו אחיזה אחרת.

השיר מבטל את הגבולות בין חוץ לפנים, ואין לדעת בבירור אם לפנינו החצנה של תהליכי נפש, או להפך, הפנמה של אירועים חיצוניים. לא אחת נהג ביאליק לעשות כן בשיריו, כגון בשיר "לא זכיתי באור מן ההפקר", שבו סיפור פרומתאוס, המתרחש במיתולוגיה במרחבי ארץ, מוקטן ומתרחש בתוך הנפש פנימה; או להפך, מאבק אישי, המתחולל בלבו של הדובר, מוגדל לממדים מיתיים, הממלאים ארץ ומלואה.

ג. שירו של ביאליק ומסורת ה-carpe diem

יוצא אפוא שדווקא בשנות מפנה המאה העשרים, בעת שבה קבל ביאליק לפני ידידיו על שחייו עוברים עליו בשיממון ובאפס מעשה, נוצרו אחדות מיצירותיו הנודעות והחשובות ביותר. המשורר הצעיר היה נתון אותה עת בתקופה אקספרימנטלית וקדחתנית שבה התנסה בסוגות שונות ובסגנונות שונים, ומתחת ידו יצאו פואמות ארוכות כגון הנוסח החדש והדפיניטיבי של "המתמיד", שעליו עמל עשור תמים, וכגון שירו החדש "שירתי", בצד שירים קצרצרים בעלי ניחוח מערבי כמו השיר ה"בודלרי" שלפנינו. דב סדן שיער כי צמד השירים "הלילה ארבותי" ו"רק קו שמש אחד עברך" נוצרו כמתוך תחרות, או התנצחות, של ביאליק עם עצמו אם יוכל לעמוד על "סוד הצמצום"

ולכתוב שיר לירי קצר בנוסח היינה.¹²

באותה עת כתב ביאליק כאמור שירים אחדים למען ביטאנו החדש של דוד פרישמן הדור (דו-שבועון של חברת "אחיאסף", שהוקם ככל הנראה כדי לשמש משקל נגד להמליץ הפרו-הרצלאי וחלופה קלילה להשליך הכבד והרציני). ברוחו ובטעמו של עורך הדור, טעם שלא עלה בקנה אחד עם טעמו הספרותי ה"קלסי" של אחד-העם, כתב ביאליק קומץ של lieder קצרים, עם ניחוח מערב-אירופי, כדוגמת "בית עולם", "זריתי לרוח אנחתי", "כוכבים מציצים וכבים" - שירים מודרניים למראה, שלכאורה אינם טעונים בתמטיקה לאומית כבדה ונכבדה. גם צמד השירים "הלילה ארבתי" ו"רק קו שמש אחד עברך" נולדו באקלימו הרוחני של הדור. כשם שעקבות מאמרו הארוך של "ל ברוך על "היהודי הנצחי", שהתפרסם בהמשכים בהדור לשנת תרס"א, נודעו בפואמה "מתי מדבר", שהחלה אז להיכתב,¹³ כך גם עקבות מאמרו של ד"ר ש' גולדמן (כאמור, שם זה הוא פסידונים של דוד פרישמן, עורך הדור) על פרחי הרוע שנדפס אז בהדור,¹⁴ מצויים כאמור בשיר שלפנינו, אך בה בשעה שבודלר העמיד שיר אהבה אישי (שפרץ אמנם את כל מוסכמותיה של שירת האהבה האירופית), ביאליק העמיד בו, כמתואר לעיל, שיר הפתוח לפירושים רבים, אישיים וקולקטיביים כאחד.

במסה על בודלר נכתב בין השאר: "מוצאים אנו למשל בין שיריו [של בודלר] שיר נקוב בשם Une charogne. אם נתרגם את השם הזה לעברית, יצא לנו שם נתעב עוד יותר: 'הנבלה'. והשיר הזה הוא שיר אהבה. רק איש רוח כבודלר יכול לערוך את לבו לצאת ולמצוא את הנתיב ממקום פגר מובס עד למרומי האהבה [...] 'נשמת', הוא אומר אל אהובתו, 'זכרי נא את אשר ראינו [...] והנה נבלה שוכבת סרוחה על אבני חצץ השמש הפתה בחומה על רקב נבלת החיה, ותהי כאומרת לבשל אותה. והזבובים המו ממעל לרקב הפגר [...] ובכל אלה, אַתְּ כוכב עיניי, אַתְּ שמש חיי, אַתְּ מלאכי ותשוקתי, ובכל אלה תדמי גם אַתְּ בבוא יומך, לרקב הנתעב הזה! ככה תהיי גם אַתְּ...". הולדתו של השיר "רק קו שמש אחד עברך", שבו מחלחלים תיאורי

הרקב לתוך תיאורי הפריחה, התרחשה אפוא בסימן הלך הרוחות
 הפסימי של בודלר בפרחי הרוע שלו, הלך רוח שהטמיע את יפי
 החיים בחלאתם ועשה את הניגודים למסכת אחת:¹⁵

Une Charogne

Rappelez-vous l'objet que nous vîmes,
 mon âme,
 Ce beau matin d'été si doux:
 Au détour d'un sentier une charogne infâme
 Sur un lit semé de cailloux,
 Les jambes en l'air, comme une femme lubrique,
 Brûlante et suant les poisons,
 Ouvrait d'une façon nonchalante et cynique
 Son ventre plein d'exhalaisons.
 Le soleil rayonnait sur cette pourriture,
 Comme afin de la cuire à point,
 Et de rendre au centuple à la grande Nature
 Tout ce qu'ensemble elle avait joint;
 Et le ciel regardait la carcasse superbe
 Comme une fleur s'épanouir.
 La puanteur était si forte, que sur l'herbe
 Vous crûtes vous évanouir.
 Les mouches bourdonnaient sur
 ce ventre putride,
 D'où sortaient de noirs bataillons
 De larves, qui coulaient comme un épais liquide
 Le long de ces vivants haillons.
 Tout cela descendait, montait comme une vague
 Ou s'élançait en pétillant;
 On eût dit que le corps, enflé d'un
 souffle vague,

Vivait en se multipliant.
Et ce monde rendait une étrange musique,
Comme l'eau courante et le vent,
Ou le grain qu'un vanneur d'un
mouvement rythmique
Agite et tourne dans son van.
Les formes s'effaçaient et n'étaient plus
qu'un rêve,
Une ébauche lente à venir
Sur la toile oubliée, et que l'artiste achève
Seulement par le souvenir.
Derrière les rochers une chienne inquiète
Nous regardait d'un oeil fâché,
Espionnant le moment de reprendre au squelette
Le morceau qu'elle avait lâché.
— Et pourtant vous serez semblable
à cette ordure,
À cette horrible infection,
Etoile de mes yeux, soleil de ma nature,
Vous, mon ange et ma passion!
Oui! telle vous serez, ô la reine des grâces,
Après les derniers sacrements,
Quand vous irez, sous l'herbe et les
floraisons grasses,
Moisir parmi les ossements.
Alors, ô ma beauté! dites à la vermine
Qui vous mangera de baisers,
Que j'ai gardé la forme et l'essence divine
De mes amours décomposés!

— *Charles Baudelaire*

ובתרגום-פרפרזה, ללא חריזה ומשקל:

זכרי-נא, נשמת, את מה שראינו, / באותו בוקר קיץ כה
 יפה ומתוק: / במפנה הנתיב נבלה נתעבה / על ערישה
 הזרועה בחלוקי נחל. // את רגליה המונפות באוויר, כמו
 אשת זימה / יוקדת, מפרישת ארס, / היא פתחה בשוויון-
 נפש ובבוז כה יהיר / את בטנה המלאה באדי-תרעלה. //
 השמש על זו הרימה הפתה בקרניה, / כמו כדי לצלותה
 באחת, / ולהחזיר פי מאה לבריאה הגדולה / את כל
 מה שצירפה ובראה אי-אז בעבר. // השמים הביטו בפגר
 הנהדר, / הפורח כפרח, / הצחנה הייתה כה עזה, עד שעל
 העשב / חישבת ליפול מתעלף. // הזבובים המו על הבטן
 המרקבה, / שִׁמְמָנָה הגיחו גדודים שחורים / של זחלים
 שנבעו מתוכה כמו נוזל מעובה / לאורך אלה הסחבות
 האנושיות. // כל זה ירד וגאה כמו גל, / ופרץ החוצה
 מתנוצץ, / כביכול נסכו בגופה רוח, / והיא החלה לחיות
 ולהשריץ. // וזה העולם פתח בניגון זר ומוזר, / כקול
 המים הזורמים והרוח, / או הזרעים שהטוחן בתנועה
 קצובה, / מנער ומתִּפֵּךְ בִּנְפֶה. // הצורות נמחקו, עד היו
 כחלום, / כמו סקיצה קלה לעתיד לבוא, / שנשארה על
 בד-הציור ותושלם יום אחד / רק על פי זיכרוננו של האמן.
 // מאחורי הסלעים כלבה דאוגה / הביטה בנו בעין נרגזת,
 / מחכה לרגע שבו תשוב אל השלד / אל נתח הבשר שאותו
 נטשה. // ועדיין, גם אָתְּ לצחנה הזאת תדמי, / לזוהמה
 הזאת הנוראה, / כוכב-עיניי ושמש חיי, / אָתְּ מלאכי
 ותשוקתי! // כן! כך תהיי, הו, מלכת החן והחסד, / לאחר
 תפילות האשכבה האחרונות, / כאשר תלכי, תחת העשב
 והפרחים, / לשכון בין העצמות העבשות. // ואז יפתי, הו,
 אִמְרֵי לְרִימָה / שאותך תכרסם בפיק ותכסך בנשיקות, /
 כי שימרתי את הצורה ואת התמצית האלוהית / של מק-
 רקבובית אהובתי.

מצרפתית: זיוה שמיר



ציור משנת 1949 - "הנבלה" מאת שארל בודלר - פרי מכחולו
של הצייר הבלגי ז'ן פרנס דה בואוור (1872 - 1949)

ביאליק נטל מן הפְּרַפְרוּזָה הקצרה של פרישמן לשירו של בודלר את נבלת האישה ואת הכלבים המתבוננים בה, אך עשה מן המקור הצרפתי "נייר חדש" לגמרי. ה"התכתבות" עם פרחי הרוע של בודלה, שאינה ניכרת במבט ראשון, אף קושרת את שירו של ביאליק "רק קו שמש אחד עֶבֶרְךָ" לשיר בודלרי נוסף - לשירו "בת נפילים" (*Une géante*) - שבו מבקש "האני" הדובר להשתרע על אישה בעלת ממדי ענק שכל אחד מיצוריה האדירים הוא בגודל של צלע הר או גבע. ממדיה הקולוסליים של הנמענת בשיר שלפנינו עשויים לתרץ, כאמור, את אחת הסתירות הנבעות ברצף הטקסט: אפשר שהכלבים עומדים על גבי דמות גיגנטית, הפרושה על פני האדמה, ולכן הם יכולים לעמוד "בהדרה" ולהריח "מרחוק" את מק בשרה.

ג. שירו ה"בודלרי" של ביאליק ומסורת ה-*carpe diem*

הזיקה לשיר כדוגמת "הנבלה" (*Une charogne*) של בודלר פותחת פתח לאפשרות פרשנית שלא הושם אליה לב עד כה: ייתכן שהדובר, כמו דוברם של אחדים מ"שירי האהבה" הנודעים של ביאליק, פונה אל אהובה שנתרצתה לו, ולאחר שכבשה אבד חנה בעיניו (ראו למשל בשירו "העיניים הרעבות"). ייתכן שהדובר ב"רק קו שמש אחד עברך", כמו דוברו של השיר *Une charogne* מאת בודלר, פונה לאהובה סרבנית, ומשדל אותה להיענות לחיזוריו בסגנון שירי הפיתוי של המסורת ההדוניסטית (שירי *carpe diem*, כלומר "תפוס את היום", או "אכל ושתה כי מחר נמות"). לפי אפשרות אינטרפרטיבית כזו, תוכן דבריו של הדובר, בפרפרזה, הוא: אמנם את פורחת ומלכלכת כרגע, אך עוד מעט תבלי ותדמי לפגרה שכלבים נבלים מרחרחים את נבלתו מרחוק (למעשה, המילים "קרוב" ו"רחוק" משמשות בעברית גם כציון מקום וגם כציון זמן). זהו למעשה תוכן שירו של בודלר, השייך למסורת דקדנטית זו, ובכך הוא דומה לשירו האנגלי של אנדרו מארוול "לאהובתו הצנועה" ("To His Coy Mistress"), שבו הדובר מנסה לפתות את האהובה להיענות לו בטענה שהאהבה היא כמו גן יפה ופורח שעוד מעט יבול. חרף חדשנותו הרבה, פורצת הגדרות, הטיעון העקיף שבשירו של בודלר משייך אותו לשירים רבים אחרים ממסורת ה-*carpe diem*.¹⁶

ביאליק השתמש במסורת זו תמיד במהוסס, וכאשר פנה אליה, השאיר תמיד בצדה גם אפשרויות פרשניות נוספות, שיטשטשו את המסר הדקדנטי ויבליעוהו. השיר הקצר "רק קו שמש אחד עברך", כמו "תאומו" השיר הקצר "הלילה ארבותי", עשוי בהחלט להכיל בסמוי יסודות של שיר פיתוי, שבו רומז האהוב לאהובתו שכדאי ליהנות ללא דיחוי ממנעמי האהבה, כל עוד נשמה באפה. גם "תאומו" של השיר "רק קו שמש", השיר "הלילה ארבותי", עשוי להתפרש כמונולוג פנימי מעודן ומינורי של אוהב הססן, הבוש לגלות את אשר על לבו. כפי שארב על חדרה של האהובה והיא לא ראתהו, גם דבריו נאמרים מעבר לגוגיית החלון, לתוך הנפש פנימה, בלא שהאהובה

תשמעם. עם זאת, אותו שיר עצמו עשוי להכיל דברי שכנוע נועזים ומלאי עָרְמָה, המדברים סחור-סחור על לָפָה של האהובה ומפתים אותה לשבור את כל האיסורים, כדי לקטוף את פרי האהבה. בעשור הראשון ליצירתו עבר ביאליק בשירת האהבה שלו כברת דרך ארוכה, ובימינו קשה לאמוד את מידת התעוזה שנדרשה לו כדי לעשותה חלק חשוב מיצירתו. יותר ממאה שנה חלפו מיום שבו כתב ביאליק את שירי האהבה הראשונים שלו על עלם הפוגש ביער עלמה-לילית, שמבטה הדמוני מאיים ומפתה ("עיניה"), או על עיניה של נערה התובעת את עונתה בפה מלא ונועצת באהובה עיניים תאוותניות ("העיניים הרעבות"). לא בנקל ניתן לתפוס את המהפך שנדרש כדי לכתוב שירים "פרוצים" כאלה ולפרסמם ברבים. הצעיר הז'יטומירי, שזה אך פשט את מלבושיו הארוכים של בן תורה והמירם בחליפה אירופית ועל מהות האהבה קרא עד אז בספרים בלבד. וכאמור, מורו אחד-העם אף לא פתח את החלק ה"פֶּלֶטְריסטי" של ירחונו הַשְּׁלַח לשירי אהבה וטבע.

מדוע נחשבו שירי האהבה ז'נר אסור, אפוף תחושת חטא ופריצות? התשובה נעוצה באותו רעיון שנתקבע במקורות ישראל, דורות רבים בטרם נקבע הצימוד הניטישיאני "הפראיזם והלניזם", שלפיו שירי האהבה אינם אלא עניין ל"יוונים" נהנתנים וחסרי עכבות, ולא לבני ישראל הצנועים המתנזרים מהנאות היצר. בצד דרשות של דופי שהשמיעו חז"ל על שיריהם מעוררי היצרים של היוונים, נשמע גם לאורך הדורות הרעיון שלפיו השירה היא עניין אסתטי גרידא - "חנות בשמים" משוללת כל תועלת - "ציצים ופרחים" שכל מטרתם שעשוע והנאה בלבד. הדים לכך נמשכו עד לשנות מפנה המאה העשרים, והם מתגלים אפילו במסמך יסוד כדוגמת "תעודת הַשְּׁלַח" (חשוון תרנ"ז), המאמר שבו בישר אחד-העם על הקמת כתב-העת החשוב שלו ועל יעדיו (או על "הפרוגרמא הכללית" שלו, כניסוחו של העורך). כאן קבע אחד-העם בפסקנות כי "בשעה זו" של מאבק לאומי שומה על הסופר העברי לשרת את הרעיון הלאומי. שירי טבע ואהבה יש די והותר בלשונות העמים, ולכתב-העת הַשְּׁלַח אין בהם עניין:

ואולם היצירה היפה שאין בה אלא יופיה, המעוררת תנועת הרגש לשם תענוג בלבד, היא אף היא יש לה מקומה וערכה בצד ידוע מחיי האדם; אבל במצבנו עתה, אנו חושבים שאין לספרותנו הדלה לפזר מעט כוחה לדברים כאלו, בעוד שעניינים נחוצים ומועילים דורשים תפקידם וכוח אין. מן הטעם הזה אפשר שימעט מספר השירים במכ"ע זה. אחרי כי רוב משוררינו עתה אינם הולכים בדרכו של יל"ג, לאחר את השירה עם המחשבה על דבר חיינו וצרכינו המרובים. ופואזיא בלבד, השתפכות הנפש על הדר הטבע ונועם האהבה וכדומה - יבקש לו כל החפץ בלשונות העמים וימצאנה במידה מספקת.¹⁷

אמנם אחד-העם ראה בדבריו הוראת שעה, ולא כלל גורף המנותק מהקשרו, אך דבריו השפיעו על משורר גדול כביאליק, שביסס את מעמדו מעל דפי הַשְׁלָחַ, והיה תלוי במוֹצָא פיו של המנהיג הציוני הגדול. מדבריו הבין ביאליק כי רק משוררים "יווניים" כדוגמת שאול טשרניחובסקי וזלמן שניאור, שפרקו את עקת הגלות והתירו את כל האיסורים, יכולים לכתוב "בשעה זו" שירי אהבה ותאוה נהנתניים וקלי-דעת מבלי להתייגר ברגשי אשמה "הֶבְרָאִיסְטִיִּים" על מעשיהם "הנלוזים". לכאורה קיבל עליו ביאליק את הדין, אך בה בשעה הוא גם יצא נגדו במופגן. אמנם הוא לא שש להעמיד במבחן את אמות המידה המחמירות של מורו ורבו, ומפאת כבודם של העורך ושל האכסניה הוא לא שלח לַהֲשֵׁלַח שירים שאינם בגדר שירה לאומית. כל אותה עת הוא כתב גם שירי אהבה, וכשנתמלאה אמתחתו בשירים כאלה הוא נאלץ להשאירם בין גזיו, או לשלחם לאכסניות נידחות ובלתי נחשבות, הרחק מעינו הפקוחה של אחד-העם. את שירי האהבה שלח ביאליק לכתב-העת האשכול, או למאסף תלפיות (שעליו לגלג במכתביו וברשימתו "סוחר"), מתוך שהבין כי לא יוכל לפרסמם בפרדס, בלוח אחיאסף או בַּהֲשֵׁלַח היוקרתיים, במותיהם של ציוני אודסה, אנשי מחנהו של אחד-העם.

כדי "להכשיר" את שירי האהבה שלו בעיניהם המחמירות

של סופרי אודסה (ובאופן מיוחד בעיני אחד-העם ואיש אמונו י"ח רבניצקי), החל ביאליק לצקת רעיונות לאומיים לתוך שירי האהבה שלו. כך למשל, בשיר כדוגמת "הכניסיני תחת כנפך" הוא סיפר במשתמע גם את סיפורו "האני" הלאומי - את סיפור חייהם של צעירים רבים, שתוו חוויות דומות ונותרו יחידים "תחת כנפי השכינה", או חזרו אליה "משוט במרחקים" לאחר שנאשו מאורות מבטיחים שהכויבו. שיר אהבה כדוגמת "הכניסיני תחת כנפך" הוא תלונה פרטית של המשורר על נעוריו האבודים ועל רצונו לזכות באהבה, אך שיר זה הוא גם תלונתו של כל יהודי שלא ידע נעורים ואהבה מה הם (כבן לעם שבניו נשלחים אל "החדר" בגיל הרך, ומובלים לחופה בעודם קטינים). גם בשיר האהבה "אַיִךְ?" יצק ביאליק - מאחורי החזות הנהנתנית שבמרכזה אהבת בשרים - רעיונות בדבר נזירותו של היהודי מהנאות היצר. דווקא בשיר חושני זה מתוארת האהובה במושגים רוחניים מופשטים ("יְחִידַת חַיִּי", "שכינת מאוויי"), ולא במונחים "יווניים". גם בתחום שירי הפיתוי המכונים שירי *carpe diem* ("תפוס את היום"; או "אכל ושתה כי מחר נמות") יש לביאליק מעמד מיוחד בתולדות השירה העברית. דווקא הוא, "העברי" הסתגפן, ולא טשרניחובסקי "היווני" הנהנתן, תרם לביסוסו של ז'נר הדוניסטי זה, שהפך שם נרדף לשירה ליברטינית נהנתנית, שאינה מתחשבת באיסורים ובמגבלות כלשהם.

בתיווכה של שירת היינה, היהודי המומר שהכניס לשירה הגרמנית את קריצת העין האירונית, התחיל גם ביאליק בכתיבת שירי פיתוי במסורת ה- *carpe diem*, כגון שיר "יש שיתגעגע הלב" (תרגום-עיבוד של שירו של היינה "כבד עליי לבי", שיר מס' 39 מן המחזור "השיבה הביתה" שבספר השירים, 1827). בשיר זה הדובר מתלונן על ההווה המדכדך ועל נועם העבר ושלוותו, ומסיים באנחה על כך שניתן היה לגווע משיממון אלמלא נחמה פורתא השמורה לו: "מעט אהבה" הנותן טעם לחיים. אפשר לראות בשיר זה תלונה זעיר-בורגנית על "הימים הטובים" שחלפו-עברו להם; ובמילים אחרות: על המצב המדכדך שבהווה ועל נועם העבר ושלוותו.

אולם השיר עשוי להתפרש אחרת אם נראה בו שיר פנייה לאהובה סרבנית, ואז אין הוא שיר קובלנה של איש תמים שאינו יכול להסתגל לסדרים החדשים של החיים המודרניים כי אם שיר של מחזור מחוכם ומיתמם, המציע לאהובה שלא תחשוש מתענוגות האהבה ושלא תהסס מלחפש בהם נוחים, לנוכח ההווה הקודרת שמסביבה. הצעות כאלה שם ביאליק בפי הדובר גם בשיר האהבה המוקדם "מנגינה לאהבה" (1893), שבו נקראת האהובה "המתבוסשת" להתיר את כבלי לבא ולחיסוף בעינוגי האהבה ללא רסן וחשש. מהיינה למד ביאליק בשיר "יש שיתגעגע הלב" את "סוד הצמצום": כיצד לומר הרבה במועט המחזיק את המרובה, וכיצד לבטא את אשר על לבו מבלי לומר כמעט דבר, אך בשלב זה - בשיר כדוגמת "מנגינה לאהבה" - עדיין הרבה מלל, ולא מימש הלכה למעשה את הקומפקטיות רבת הדקויות של השיר הלירי הקצר מפסגותיה של שירת המערב.

בשירתו "הקנונית" של ביאליק יש לא מעט שירי פיתוי, או שירים שבהם משולבים מוטיבים של שירת הפיתוי. לעתים האישיה היא לילית או בת חוה מפתה, שלמדה את סודות הפיתוי מהנחש הקדמוני ("עיניה", "בשל תפוח"); לעתים הגבר הוא הדוחק בנערה והיא המתבוסשת ("ציפורת"). לעתים העצים הם המפתים את האדם ("בית עולם"), ולעתים הצפרירים הקדמוניים מפתים אותו. שמו של הצפריר - המצאה של ביאליק על-יסוד "צפרירין" מן הקבלה - נגזר מ"בוקר" (= "צפרא", "צפירה") ומ"בני-פקר" (= "צפירים"), שהרי הקרניים הנוגהות של הבוקר והקרניים הנוגחות של הבקר שורש אחד להן. הם אף דומים לשעירים ועזרים, המדיחים את הנער למעשי משובה שאינם מתחשבים בגבולות המותר והאסור ("מעבר לרע ולטוב", כמאמר פרידריך ניטשה). בשירי הצפרירים של ביאליק כלולות סצנות פיתוי רבות, שבהן מודח הילד או הנער למעשי משובה, לחוויות ארוטיות, מושכות ומסוכנות כאחת.

יש לביאליק שירי פיתוי רבים, מהם שירי *carpe diem* (כדוגמת "בית עולם", "ציפורת", "מגילת האש" ועוד), ומהם שירים שיכולים

להתפרש כשירי פיתוי (כגון "הלילה ארבתי" או "רק קו שמש אחד"). אפילו שורות אחדות מתוך "המתמיד" אינן מסתירות את זיקתן אל מסורת שירית זו, שיש בה פריצות ופריקת עול גם יחד. אלה הן השורות שבהן מפתה הרוח (הרוח בשירת ביאליק אינה משב אוויר בלבד, ולרוב יש לה גם השתמעויות דמוניות) את המתמיד להתענג בערש רעננה כל עוד בו נשמה:

אֲזַי יָרַד הָרוּחַ אֶל יָרֵק הַנֶּנֶה,
הוא לַחֵשׁ, הוא מְפַתֵּה בְּקוֹל דְּמָמָה דָּקָה:
"רְאֵה, עֲלֶם חֲמוּדוֹת, מָה עֲרָשִׁי רַעֲנָנָה,
הַתְּעַנֵּג בְּטָרֶם הָאֶתֶדָּ נִמְקָה".

כדאי וראוי שיכיר הנער הלומד את מנעמי החיים - את עינוגי האהבה ואת יפי הטבע בטרם תדעכנה עיניו ובטרם ינוס לֶחֶו. ומה הם מנעמי החיים? בתולדות אדמוניות ותפוחים אדומים, כרי דשא רעננים, רוחות נעלסות ושאר פיתויי העולם הזה, האורבים לו ולחבריו כדי להדיחם מתלמוד תורה. זהו האפיק שאליו התנקזה מסורת ה-*carpe diem*, שאותה "גירר" ביאליק כהלכה בהכניסו את מרכיביה של השירה ההדוניסטית בשערי השירה העברית.

ד. דברים נוספים שלמד ביאליק מבודלר

משירת בודלר למד להשתמש בכמה וכמה צייני-סגנון שלא שימשו את סופרי ישראל לפניו, אך לא הרבה לשאול ממנה את התמטיקה והאידאולוגיה שלה. בודלר הרבה כידוע לשלב בשיריו סינסטוזות (צירופי מילים המלמדים על צירופי חושים), וגם בשירו "Correspondances", שצוטט בפתח הספר, כלולים תיאורים המפילים את הגבולות בין החושים. כך, למשל, בתארו את מבחר הבשמים שבמקדש הטבע, אנו פוגשים בשורות כגון: "יֵשׁ בּוֹ בְּשָׂמִים רַעֲנָנִים כְּלָחִי עוֹלָל, / בְּאַפֵּר יָרֵק, מִתְקֶם כְּקוֹל יִמִּיתֵר", המשלכות אלה באלה את חוש הריח ואת חוש השמע ("כקול מיתר"), או את חוש

הטעם ("מתקם") ואת חושי הראייה והמישוש. בתוך ריחם הנעים של תינוק ושל אפר ירוק, ובין ניחוחות "הֶלְבֹנָה, הַמֹּר, הַמוֹשֶׁק וְהַעֲנָנִים" לא שכח בודלר להזכיר את ריק המק, והרקב, שעליהם נסב שירו Une charogne. הגבולות שבין החושים ובין "הנשגב" ל"נתעב" (במונחי ביאליק בשירו "אבי") קורסים ומתבוללים זה בזה.

עקב חתירתו למטפוריקה הרמונית, שבה מתגלה תואם בין הסימן למסומן, התרחק בדרך-כלל ביאליק הרומנטיקון-מיסודו מפגיגורות דיסהרמוניות "צורמות" ו"מחודדות" כדוגמת האוקסימורון (oxymoron), הַזְאוּגָמָה (zeugma) והסינסתזה (synesthesia).¹⁸ פגיגורות אלה שיקפו בשירת רוסיה את אופייה האנרכי, רב הסתירות והפרדוקסים, של המציאות שנשתררה עם סיום השלטון בן שלוש מאות השנים של שושלת רומנוב, ומשוררי המודרנה מן הנוסח הרוס-עברי - אברהם שלונסקי, אלכסנדר פן, נתן אלתרמן וחבריהם לאסכולה - השתמשו בהן באינטנסיביות מרובה. ביאליק ראה בפגיגורות אלה את צדן הצעקני והוולגרי. לבו נטה בדרך-כלל אל האמירה החרישית והעקיפה של לשון ההמעטה.¹⁹

אף-על-פי-כן ולמרות הכול, אחד הדברים החשובים שלמד ביאליק מבודלר הוא השימוש בסינסתזה (= קליטתם הסימולטנית של החושים וערבולם זה בזה). הסינסתזה נחשבת ציין-סגנון מודרניסטי, והיא מצויה תכופות בשירת בודלר (ובעקבותיו גם בשירי כוכבים בחוץ של אלתרמן). ביאליק למד אמנם מבודלר (דרך פרישמן) להשתמש בסינסתזה, אך הקנה לה בשירתו מעמד מיוחד הממוזג את היִשָּׁן בחדש, את היהודי בנכרי ואת ה"מזרח" ב"מערב". הימצאותם של צירופים סינסטטיים (מלשון "סינסתזה") בשירת ביאליק מעידה על חלחולם של צייני סגנון סימבוליסטיים לתוך יצירתו. ואולם ביאליק קשור היה עדיין בטבורו אל ההווה היהודית שמבית, ויצירתו הייתה עדיין זרועה בזכרי מקורות מארון הספרים העברי-היהודי של בית-אבא. ביצירתו התגוששו הישן והחדש, המסורתי והמהפכני, כעין אותה התגוששות בשירו "משירי החורף" (תרס"ד), שבו מתואר בן-ישיבה היוצא אל חיק הטבע הנכרי ומתיימר להתערות בתוכו:

"אור וכפזר משמש יחדו, / זה בְּחֶצֶוֹ וְזֶה בְּמִחְטֹו". האור והכפזר נקלטים כמובן בחושים שונים, אך המציאות הפנים-לשונית (העולה מן השימוש בְּחֶצֶוֹ [OR]) מקשרת אותם זה לזה על-דרך הסינסתזה. התגוששות כזו שבין היָשָׁן לחדש ניכרת גם בסינסתזה "תַּעֲרֹבֶת הָאֹר עִם-הַחֹשֶׁךְ הַמְּתוֹקָה" שבשירו "זוהר". מצד אחד, לפנינו סממן סימבוליסטי מובהק השאול היישר מספרות המערב והמשקף את רצונם של הסימבוליסטים לברוא מחדש את כללי הלשון על-ידי הזרתו של המצוי ושבירת החיץ שבין החושים. מצד שני, לפנינו רמיזה לפסוק המקראי "וּמִתּוֹק הָאֹר וְטוֹב לְעֵינַיִם" (קהלת יא, ז), המלמדת שבעבור היהודי הטבע נקלט לא רק באמצעות החושים אלא גם, ובעיקר, באמצעות הכתובים. בלשונו של ת"ס אליוט, לפנינו מיווג של "מסורת" (tradition) ושל "כשרון אינדיווידואלי" (individual talent). באמצעות שני מרכיבים אלה - מסורת ומקוריות חדשנית - יצר ביאליק צירופים סינסטטיים ייחודיים משלו.

סינסטזות דומות מצויות גם בשיר האור "פעמי אביב", שבו משולב צירוף כגון "אורות רָפִים", המבליע את הגבולות בין חוש הראייה לחוש המישוש, וכן הצירוף הסינסטטי "וִימָה-מְתוֹק הָאֹר וִימָה-מְתוֹק הָרוֹחַ!", המבוסס אף הוא - כמו הצירוף הנ"ל שבשירו של ביאליק "זוהר" - על הפסוק המקראי "וּמִתּוֹק הָאֹר וְטוֹב לְעֵינַיִם" (קהלת יא, ז). שתי הסינסטזות הללו - זו שבשיר "פעמי אביב" וזו שבשיר "זוהר" - מלמדות מצד אחד על חשיפתה של שירת ביאליק לסממנים סימבוליסטיים חדשניים, ומן הצד השני הן מלמדות אל זיקתה לארון הספרים היָשָׁן של בית-סבא (כמתואר בשיר הגנוז "עומד אני ומפשפש").

והנה, גם בפואמה "הברכה", שפָּה צָעַד ביאליק צָעַד נוסף לקראת מודרניזציה של יצירתו ובה חתר בהשפעת פרויד לאינטרוספקציה לתוך מעמקי הנפש - כלולים צירופים סינסטטיים המלמדים על התמהיל שתִּיאָרְנוּ: היענות לצווי האמנות הסימבוליסטית המבקשת לחשוף את הכללים הסמויים שמאחורי "יער הסמלים", מחד גיסא, ומאידך גיסא - שמירה על מסורות התרבות העברית והסתמכות על

אדניה. בכמיטב האמנות הסימבוליסטית הנכתבת ממרומי מגדל-השן של האמנות הצרופה הפעיל כאן ביאליק את נפלאות "המאגיה של הלשון", וחתר לאיחודן של התופעות החזותיות עם המוזיקה האינטואיטיבית שבתשתיתן. ואולם השימוש בסינסתזה "לשון המראות", חרף מקוריותה וייחודה, עולה ובוקעת ממנו גם בת-קול רחוקה ממעמד הר-סיני ("וְכָל הָעָם רֹאִים אֶת הַקּוֹלֹת"; שמות כ, יד). השוואת הרעיון של "לשון המראות" שבפואמה "הברכה" למסופר בפסקה השנייה בפרק הראשון של הסיפור "ספич" מלמדת שאזונו של ביאליק הייתה כרויה לרסיסים של הגות סימבוליסטית שהגיעו אליו באמצעות הבלשן הסלביסטי א' פוטבניה (Potebnya),²⁰ שבכתביו התעמק המשורר: "ויש אשר שמעתי את הדממה ואת הקולות ראיתי, כי לא ידעו עוד חושיי גבולות ומצרים, והאחר בא בשדה רעהו". לעומת זאת, ב"אלוף בצלות ואלוף שום" השאיר ביאליק את הפסוק המקראי "וְכָל הָעָם רֹאִים אֶת הַקּוֹלֹת" בעינו, בלי שיפעיל עליו תחבולות של עיקום וסירוס, אלא שכאן שיבץ אותו בהקשר פרודי כדי להפוך את הקרנבל של תושבי האי לגלגולה הקריקטורי, הפחות והנקלה, של מעמד הר סיני: "וְתִיטֵב בְּעֵינֵי הַמֶּלֶךְ הָעֶצֶה, / וַיַּעֲשֶׂה בְּלֵב שְׁלֹם וּבִנְפֹשׁ חֲפָצָה, / וַיִּתֵּן לְבֶן-הַמֶּלֶךְ אֶת-הַזֶּהָב וְאֶת-הָאֶגֶרֶת, / וְכָבוֹד גָּדוֹל עָשָׂה לוֹ וְתַפְאֶרֶת, / וַיִּשְׁלַחְהוּ עַד-הַגְּבוּל בְּתַפְסִים וּבְמַחֲזוֹלֹת, - / וְכָל-הָעָם רוֹאִים אֶת הַקּוֹלֹת!".

גם אוצר המילים בשיר "גבעולי אשתקד" מדגים את מזיגת הישן והחדש, היהודי והנכרי: צירוף כדוגמת "הַשּׁוֹמֵעַ אֶת רִיחַ שְׂרָבִיטִים חֲדָשִׁים וְיִרְקִים" נשמע כסינסתזה בעלת יופי פיוטי מיוחד ונדיה הלקוחה היישר מן השירה הסימבוליסטית הצרפתית, אך למעשה הוא מבוסס על צירוף שגור ביידיש ("הערן אַ ריח" = לשמוע ריח).²¹ שוב לפנינו תמהיל ביאליקאי של חדש וישן: מצד אחד, לפנינו שימוש בציון-סגנון מודרניסטי לעילא ולעילא, ומצד שני, לפנינו הסתמכות על קנייני התרבות הישנים-נושנים של עם ישראל מכל הדורות, לרבות פתגמי יידיש.

צירופים סינסטטיים ניתן לגלות גם באגדות "ויהי היום", כגון

באגדה "הנשר הלבן", שבו מתואר בליל מלבב של חושי השמע, הראייה והמישוש ובו העין קולטת צבעים וריח גם יחד: "וּבְכֹד צְלִילִי עַל עַם גִּרְגְּרִי זֶהב שְׁמֶשׁ יַחְדּוֹ יִתְּכוּ אֶרְצָה [...] לֹא רָאִתָּה עֵינִי כְּמוֹהֶם לַהֲדַר צִבְעִים, לְמַתֵּק רִיחַ וּלְתַפְאֶרֶת תְּבִנִית וְקוֹמָה. לֹא תִמְלֹא הָאֵזֶן מִשְׁמַע וְהָעֵין לֹא תִשְׂבַּע מִרְאוֹת"; ובאגדה "המלך דוד במערה" מתואר המלך הזקן "וְזָקְנוֹ נִגָּר כְּכֶסֶף עַל לְבָבוֹ". הזקן ניגר כאילו היה מים או אחד הנוזלים, אך הוא ניגר ככסף. שוב לפנינו עירוב של חושים שהרי המים נקלטים בחושי הראייה, המישוש והטעם, ואילו צבע הכסף, צבעו של הזקן הניגר על לב המלך, נקלט בחוש הראייה בלבד (על כן בצירוף "נִגָּר כְּכֶסֶף" יש מטעמה של סינסתזה) .



לצדה של הסינסתזה הרבו הבוהמינים הצרפתיים, וב עקבותיהם גם משוררי המודרנה התל-אביבית, להשתמש גם בפיגורה הקרויה "זאוגמה" (zeugma), המצמידה זה לזה, באופן שרירותי ואגרסיבי, מרכיבים שאינם מתאימים זה לזה מן הבחינה הדקדוקית, התחבירית, הסמנטית או הלוגית (על כך עמדתי לראשונה בספרי עוד חוזר הניגון).²² שתי הפיגורות הללו - האוקסימורון והזאוגמה - אופייניות לשירה המודרניסטית ולאמנות המודרנית בכללה. כשם שהאוקסימורון מצרף שני הפכים שאינם מתיישבים זה עם זה ומציגם כאילו היו ישות אחת, כך מצרפת הזאוגמה מין לשאינו מינו והופכת שני דברים שונים לשווי ערך כביכול ("לְסִפְרִים רַק אֶת הַחֹטָא וְהַשּׁוֹפֵטֶת", "אֶל מִרְחָבֵן הַיָּם וְהַלָּבֶן", "מִשְׁקָט וְזִגְגִיט שְׂבִירִים לִילוֹת סִינִן", "קְרוֹנוֹת רַעַשׁ וְאֶבֶן פּוֹרֶקֶת הָעִיר", "לְפָנֵינוּ גָּבְהוּ עַל הַגְּבּוּל הָרָקִיעַ הָקָר וְהָעֵת"). יצירת ביאליק, ברובה המכריע, משקפת עמדות וצייני-סגנון קלסיים-רומנטיים, אך לא אחת ניכר שהמשורר כרה אוזן קשבת לנעשה בתרבות המערב, שהייתה נתונה כבר ב"פאזה" שונה לחלוטין מזו ששלטה ביצירתם של סופרי דורו. בהשראת המודרניזם הרוסי

שבר גם ביאליק את הסדירויות הכמו-קלסיות של שירתו המוקדמת, ובעשור הראשון של המאה העשרים ניתן למצוא בשירתו ה"עממית" מיני צירופים וְאוגמטיים, כגון: "פּוֹרְחִים נְשִׁיקוֹת וְאַגָּסִים" ("מנהג חדש בא לעולם"). כאן פירק ביאליק את הביטוי הכבול "להפריח נשיקה באוויר", וחיבר אותו עם פריחת עצי התפוח, וכך יצר את צירוף המחבר זה לזה נשיקות פורחות ואגסים פורחים (בשתי הוראותיו של השורש פר"ח). למעשה, אפילו השורה הביאליקאית הנודעת "הַשֶּׁמֶשׁ זָרְחָה, הַשֶּׁטָה פָּרְחָה וְהַשּׁוֹחַט שָׁחַט" ("בעיר ההרגה") היא לאמתו של דבר וְאוגמה, שבה מסודרים איברי השורה שלא לפי הסדר הראוי וההגיוני. שני האיברים הראשונים של השורה השירית מדווחים על המתרחש בטבע האידילי, והאיבר האחרון שובר בסרקזם ציני את תיאור הטבע השלם באמירה מחרידה. לפנינו אמירה וְאוגמטית המצביעה על האבסורד בהעמדה אי-לוגית של פרטי המציאות ודחיקת הפרט המשמעותי ביותר אל המקום האחרון. וְאוגמה כעין זו ניתן למצוא בשירו של טשרניחובסקי "בלדת הזאב": "רָבָה לְאִישׁ-נֶצֶרֶת, תְּפִלָּה, טְבִיחָה וְצוֹם", ושתי הדוגמאות הללו (מתוך "בעיר ההרגה" ומתוך "בלדת הזאב") מלמדות על התוהו וטירוף המערכות הניכרים בעולם שבו איבד האל את שליטתו על בראיו ואיש הישר בעיניו יעשה.

שימושים וְאוגמטיים כאלה מצויים בשירתו הכמו-עממית של ביאליק, שבה הרשה לעצמו המשורר ליטול תורות מרובה מן הצפוי. כך, למשל, בשירו הגנוז "מחוץ לעיר" לפנינו שיר עממי טרגי-קומי, המזכיר בסגנונו את הדיקציה הפשוטה של שירי העם האותנטיים. בין הפריטים שהוריש האב לבניו הוא מונה בסדר וְאוגמטי מגוון, המעלה על שפתי הקורא בת-שחוק עגומה: "וְתִהְיֶה הַיְרֵשָׁה - מְרוֹחַ סְרוּחִים: / אֲרֻבָּעָה כְּתָלִים סְחוּפִים, רְטָבִים, / יִי"ש, מְקִפָה דָגִים, דָּגִים מְלוּחִים - / וְיִלְדִים חֲמֹשֶׁה וְצָרְכִים מְרָבִים". המילים "ותהי הירשה" יוצרות ציפייה לרשימת הקניינים והנכסים שהותיר האב הנפטר לבניו אחריו; אך אגב פירוט "עִיזוֹנוֹ" של המנוח מובאת רשימה של "קניינים" עלובים וחסרי ערך, שעיקרם מוצרי צריכה מתכלים (יִי"ש,

מקפה דגים, דגים מלוחים), הנזכרים בכפיפה אחת, בשחוק ובדמע, עם מהויות מופשטות כגון "צרכים מרובים" (משמע, האב הוריש לבניו מחסור ולא רכוש), וכן ביחד עם חמישה ילדים המגובבים ביחד עם פריטי הקטלוג בסדר זאוגמטי מגוחך ופסידו-הגיוני.²³

עממיותו של התיאור נובעת מן השימוש במימרות טרגיקומיות בלשון יידיש בדבר ירושתם של אביונים, כגון: "וואָס ירשענן יידן? צרות" ("מה יורשים יהודים? צרות"). בין פרטי ה"ירוש" נכללים כאן גם חמשת ילדיו של הנפטר, כמו היו מין סרח עודף חסר חשיבות. כעין זאוגמה כזאת, המעמידה את הצאצאים במקום האחרון, מצויה גם ב"שיר העם" "פלוני יש לו", שבו הדובר מונה את נכסיו ומשווה אותם לנכסי שכניו. אחרי אוצרות קורח ויין קונדיטון שנפלו בחלקו של הזולת, הוא מזכיר את קליפת הבצל ואת אשתו ה"קליפה" שנפלו בחלקו, ורק בסוף הרשימה נזכרות שש בנותיה של דבורה השכנה, שעליהן בעצם נכתב השיר. התחכמויות "אנרכיסטיות" כאלה אינן מצויות בשירה הרומנטית, אך הן מקובלות בהחלט בשירה המודרניסטית מ"אסכולת שלונסקי-אלתרמן", שהועידה את עצמה למרוד בַּיָּשָׁן ולפרוע את הסדרים המקובלים וה"טובים".



מבין שְׁלל צייני-הסגנון המודרניסטיים שלמד ביאליק מן המודרניסטים הראשונים, האוקסימורון הוא הפיגורה היוצרת יותר מכול את האפקט ה"צורם" וה"פרוע" שכן שהיא מצמידה זה לזה באופן שרירותי ואגרסיבי ניגודים בינריים ומערכת מין בשאינו מינו ("פְּתָאמִית לְעַד", "פְּגִישָׁה לְאִין-קֶץ", "מִפְלָצַת שֶׁל יָפִי", "דְּמָמָה צוֹרֶמֶת" או "מִחֲשִׁפֶּיהָ הַלְבָּנִים"). האוקסימורון מצמיד אפוא באורח שרירותי ואגרסיבי עניינים שאינם מתיישבים זה עם זה, ומשקף שיקוף לינגוויסטי הולם של אותה מציאות מעורערת, עתירת תמורות מואצות, שאִפִּינָה את החיים בשנות מִפְנֵה המאה (fin de siècle) ובראשית המאה העשרים.

שלונסקי הכניס לשירה העברית את השימוש הצפוף בצירופים אוקסימורוניים מן הטיפוס הבינרי ("שֶׁמֶשׁ צוֹנֵן", "שֶׁלֶג שָׁחַר", "אֲבוֹקָה שְׁחֹרָה" וכדומה), שאותם שאל מן השירה הצרפתית של המודרניסטים הבלגיים אָמִיל וֶרְהָרן וז'ורז' רודנבך ומתלמידיהם בשירה הרוסית. אלתרמן הרבה להשתמש בפיגורה זו אף יותר משלונסקי, ובתוך שיריו אפשר למצוא עשרות צירופים אוקסימורוניים מן הטיפוס הבינרי כגון "פְּתָאמִית לָעֵד". האוקסימורון הפך לסימן הפך אסכולתי, והאפיגונים של שלונסקי ואלתרמן השתמשו בו על כל צעד ושעל, אף מבלי שהכירו את עולם הרוח הצרפתי-הרוסי שממנו צמח.

לאחר היחשפותו לשירתם של ראשוני המודרניסטים החל ביאליק להידרש בכתיבתו גם אל האוקסימורון, שהוא כאמור ציין-הסגנון התורם יותר מכול להיווצרות הרושם המודרניסטי. אמנם כבר בכתיבתו המוקדמת משנות מפנה המאה העשרים ניתן למצוא פה ושם צירופים אוקסימורוניים, במיוחד לצורכי אירוניזציה והנמכה. כך, למשל, אחד משיריו הגנוזים פותח בקריאה "חֹכְרֵי הַדַּעַת הַמְלָמְדִים", שאותם הוא מכנה גם בשם "קִבְלָנֵי הָרוֹחַנִיּוֹת". אם העברית מאפשרת לקנות דעת, מדוע לא תאפשר לחכור דעת?! ברי, לפנינו התבטאות צינית וכלל לא רצינית ההופכת את קריאות השבח וההלל הכלולות בשיר זה לחוכא וטלולא. לפנינו אוקסימורון אירוני-סרקסטי המצמיד זה לזה את הפכי החומר הקונקרטי והאינטלקט המופשט, את חיי המעשה וחיי הרוח.

אכן, בשירתו המוקדמת של ביאליק האוקסימורון הוא אמצעי לפְּרֹדִיזִצְיָה ולחשיפת מיני אבסורדים. כך, למשל, בשיר החושף את להיטותם של "הצעירים" המתמערבים, חסידי הרצל, למותרות ולמלכודים נאים, שולח אותם שירו של ביאליק אל "גְּאוּנֵי הַחֵיטִים וְאֵילֵי הָרֶצֶעֲנִים" ("אשְׁרֵיךְ צֵעִיר רוֹדֵם"). אֶפִּיתִים כדוגמת "גאוני" ו"אילי" ניתנים בדרך-כלל לרבנים גדולים בתורה, וכאן הם מוצמדים לחייטים ולרצענים שמתחתית הסולם החברתי, המעמידים את עצמם כגאוני הדור. ובאותו שיר עצמו מתואר הצעיר היהיר והנפוח מחשיבות עצמית, כ"גִּבּוֹר צִיד, זָכָר פְּהֻלָּה" שמזלו "מִזַּל בְּתוּלָה".

שוב לפנינו אוקסימורון לגלגני המצמיד זה לזה את הפכי הגבריות והנשיות, הנחישות והחששנות.

טיבו האוקסימורוני של הצירוף "אֶאוֹנֵי הַחַיִּטִּים וְאֵילֵי הָרֶצְעָנִים" מזכיר את זו שבכותרת "אלוף בצלות ואלוף שום". כותרת זו מבטאת את התקופה שבה עלה כוחו של הפרולטריון בעקבות המהפכה הקומוניסטית, תקופה שבה האריסטוקרטיה קרסה ואנשים פלבאיים תפסו את רסן ההנהגה. אם הצירוף "אלוף בצלות" הוא צירוף טבעי מתקבל על הדעת, שהרי "בצלות" הוא שם מקראי (נחמיה ז, נד), הרי שאסמכתו ל"אלוף שום" כבר יוצרת תמונה אבסורדית, פרי הדמיון הקונדסי. האסמכה של "אלוף בצלות" ל"אלוף שום" יוצרת אוקסימורון מעורר גיחוך (שהרי המילה "אלוף" היא מילה בעלת קונוטציות נכריות ואריסטוקרטיות, ואילו לבצל ולשום, המבאשים את האוויר ואת האווירה, יש קונוטציות הפוכות בתכלית).²⁴

ביאליק נהג גם להעניק שמות אוקסימורוניים לאחדות מן הדמויות בסיפוריו הראשונים: אריה צפיר, גיבור סיפורו "אריה בעל גוף", הוא מצד אחד אריה ניטשיאני המטיל את חיתתו על כל תושבי השכונה, ומצד שני אין הוא אלא תיש קופצני וקפריזי, בנו של מי שהחזיק בשעתו את התיש שהרביע את כל העצים של השכונה. כל כולו אומר תערובת אוקסימורונית של גבורה ועליבות נרפסת. ציפה-לאה, אמו של נח גיבור הסיפור "מאחורי הגדר" היא מצד אחד טיפוס אנרגטי ודינמי כציפור מעופפת, ומצד שני היא אישה עייפה ונרגנת. גם לבעלה, אביו של נח, העניק ביאליק את השם האוקסימורוני "חנינא-ליפא", שאיברו הראשון רומז לרוך ולחנינה ואילו איברו השני מרמז לאכזריות של חיית טרף (ליפא = זאב). ואכן, יהודי זה שהתיישב בין הגויים אינו חוסך את שבטו מבנו-יחידו, ומפה אותו עד זוב דם. בעוד שביצירות הבוסר שלו שנגזזו השתמש ביאליק באוקסימורון לצורכי פְּרודִיצִיָה ולגלוג, הרי ביצירתו המאוחרת, לאחר המפגש עם הסימבוליזם והמודרניזם, חל מהפך בשימוש בפיגורה שנונת-חוד זו. ביצירה המאוחרת ניתן למצוא לא פעם צירוף אוקסימורוני כדוגמת "וּבְנֵפֶשִׁי תְרוּעָה נֶאֱלָמָה" (שבסוף שירו "אחד אחד ובאין

רואה" המצמיד זה לזה את הדממה האילמת ואת התרועה הרמה, או צירוף כגון "לְעֵינַי דָּעָךְ כָּלִיל גֵּר הַתָּמִיד" (שבשיר המאוחר "לפני ארון הספרים"), המעמיד באור טרגי-אירוני את הצירוף הכבול "נר התמיד". את שירו "שחה נפשי" (תרפ"ג) הכתיר ביאליק בכותרת-המשנה "התפארות בקינה", שגם בה יש מטעמו של אוקסימורון, שהרי "שיר ההתפארות" הביניימי כולו רהב ועוזז, ואילו הקינה היא כמובן שיר אבל ומספד, ואין היא מתיישבת עם תרועת ההתפארות. דוגמה מן היצירה הבשלה והמאוחרת מצויה בשיר "אלמנות", שיר שלישי במחזור השירים "יתמות". בתיאור "אֵילַת הַבֵּית" שבשיר זה לפנינו אֶפִּיתט אוקסימורוני המצרף למהות אחת את האיילה המשולחת ואת בת-הצאן המבויתת), ההופכת בכורח הנסיבות ל"תַּנָּת מְדַבֵּר". ב"מגילת האש" מכונה האם-האומה בכינוי "איילת השדה" ("אֵבִיָּהּ - הַצִּבִּי יִשְׂרָאֵל וְאִמָּם - אֵילַת הַשָּׂדֶה"), ואילו בשיר המאוחר היא מכונה בכינוי האוקסימורוני "אֵילַת הַבֵּית" - צירוף המפיל את המחיצות שבין האיילה המשולחת לבין בת-הצאן המבויתת והופכן למהות אחת. כאשר אלתרמן כתב בשיר הפתיחה של כוכבים בחוץ (1938) את השורה "וְכַבֵּשׁ וְאֵילַת תְּהִינָה עֲדוּת" הוא פָּרַךְ יחדיו תִּיהַ מבויתת וחיה משולחת (ובמשתמע שני סוגים של נשים: אשת חוק ואשת חיק). גם הנריאטה (= איילה) מן הרומן שירה של עגנון היא עקרת בית ודמות נשית ומסורה, אך גם אישה "גברית" המתרוצצת בחוצות העיר, בין המשרדים והבנקים, נחושה לסדר לקרוביה הַתִּירי עלייה (תפקיד שטבעי היה לו בעלה העמיס אותו על כתפיו). תפקידה הדואלי מאפשר להעניק לה את האֶפִּיתט "אֵילַת הַבֵּית" שהעניק ביאליק לדמותה המרובדת והמורכבת של האישה כאם, כדמות מטריארכלית גדולה וכדמות השכינה המסוככת על גִּזְלִיה באהבה ובדאגה. באמצעות העלה ביאליק דמות כלאיים של האם הביולוגית ושל האם הגדולה, של האישה היהודייה הגלותית ושל השכינה, היא כנסת-ישראל, הנאלצת לרדת אל שוק החיים ולהתגאל בהבל פיהן של התגרניות. באמצעות תיאור ביאליק גם את אומתו הנסה מנוסת בהלה בתקופה של "גירוש שכינה" ושל אֶבֶדן כיוונים.

תיאור דואלי ואוקסימורוני זה של "אֵילַת הַבַּיִת" מעלה על הדעת את תיאורן של שתי האחיות היפות, בנות המלכים עֲרָפָה ורות, באגדה המעובדת "מגילת עֲרָפָה" ("תוספת" פרי עטו של ביאליק למגילת רות המקראית), שהאחת דומה לחיית מדבר - לככרה קלה ומשולחת; והשנייה - לאיילה צנועה וחרדה ("וַתְּהִי עֲרָפָה הוֹלֵלָה וְסוֹרֶרֶת וְעֵזָה - נֶפֶשׁ מַעֲוָדָה בְּבִכְרָה קְלָה, וְרוֹת הָיְתָה תַּמָּה וְצָנוּעָה וְחֶרֶדָה בְּאֵילַת הַשָּׁדָה"). תפקידים שהעניק ביאליק באגדה לשתי נשים נתלכדו בדמות אחת - דמותה של האם - שהיא גם אישה יושבת-בית וגם אישה הנלחמת את מלחמת הקיום במקום בעלה המת, שגם בחייו הניח לה לפרנס אותו ואת ילדיהם. וניתן כמובן למנות עוד דברים רבים שלמד ביאליק מבודלר, רובם בתחומי האסתטיקה של הבלתי אסתטי,²⁵ אך כל אלה הם נושא למחקר בפני עצמו.

הערות לפרק השני:

1. הדור בעריכת דוד פרישמן (ורשה תרס"א), גיל' 32 - 33.
2. על השפעת שירת בודלר על ביאליק בשנות מפנה המאה, באמצעות תרגומי פרישמן, כתבתי לראשונה במאמרי "ויקו לעשות ענבים ויעש באושים", ידיעות אחרונות, א' באלול תשל"ו [27.8.1976], וכן בספרי השירה מאין תימצא, תל-אביב 1987, עמ' 229 - 235. חמוטל בר-יוסף, שסקרה את ספרי במאמרה ("לראות את היער, לראות את העצים" (על ספרה של זיוה שמיר, 'השירה מאין תימצא' - ארס-פואטיקה ביצירת ביאליק), משא (דבר), 22.4.1988, עמ' 16). הרחיבה על כך את היריעה בספרה מגעים של דקדנס, ירושלים תשנ"ז.
3. ראו במאמרו של רן יגיל: tinyurl.com/y5nejlym.
4. ראו עדי צמח, "נפש המשורר כאישה קלת דעת" (עיון בשיר "רק קו שמש אחד עברך"), ידיעות אחרונות (תרבות, ספרות, אמנות), 16 ביולי 1976. המאמר נאסף במהדורה מחודשת של ספרו של ע' צמח, הלביא המסתתר (תשל"ו), עמ' 321 - 338.
5. ידיעות אחרונות (תרבות, ספרות, אמנות), 23 ביולי 1976.
6. ראו בר"ר פא, ב; שבת כה, ד.
7. על אבחנה זו, שנכללה במאמרי משנת 1976 (ראו הערה 6 לעיל) חזר והשמיע זלי גורביץ' במאמרו "הנפש המבקשת על נפשה" (במהדורה 47 של ארץ אחרת מיום 31.10.2008), אך לא הביא דברים בשם אומרם. אפשר שהגיע לאבחנה זו בעצמו.

8. ראו תשובתו של עדי צמח, ידיעות אחרונות (תרבות, ספרות, אמנות), 27 באוגוסט 1976.
9. "בתרים"- "בשרים" הוא משחק מילים מקובל בשירה העברית החדשה, בהסתמך על ההגייה האשכנזית שלפיה אלה הן שתי מילים הומופוניות.
10. כפי שהבחין שמואל ורסס במאמרו "שירתנו הצעירה" - המבנה והמקורות, שכונס בספרו בין גילוי לכיסוי (תשמ"ד), עמ' 93 - 108.
11. תיאורי ההסתאבות בשיר זה דומים לתיאורי ההסתאבות של המילים בשירו הגנוז של ביאליק "למנצח על הנגינות".
12. ראו מאמרו של גדליהו אלקושי בגליונות, כו, כסלו-שבט תשי"ב.
13. דב סדן, סוגיית יידיש במסכת ביאליק, ירושלים תשכ"ה, עמ' 25.
14. ראו הערה 1, לעיל.
15. מעניין להיווכח שאת שני השירים "הבודלריים" הללו פירש אליהו מייטוס, מתרגם קובץ השירים פרחי הרוע של בודלר; וראו: חיים אורלן, שירת חיים נחמן ביאליק; אנתולוגיה, תל-אביב תשל"א, עמ' 93 - 94.
16. על שירי הפיתוי "הדקדנטיים" שחיבר ביאליק הצעיר ראו במאמרי "על הספרות העברית ומסורת ה-*carpe diem*", מאזנים, ס, גיל' 5-6, חשוון-כסלו תשמ"ז, נובמבר-דצמבר 1986, עמ' 27 - 30. ביאליק נתפס תכופות כאיש בית-המדרש הישן, שלא היה בקי במסורות השירה האירופית, אך רשימתו "לממשלת המארש" מעידה שהייתה לו הבנה במינוח פרוזודי ומחברת הרצאות שרשם מפיו תלמידו אביגדור גרינשפן (זו שמורה בארכיון החינוך של אוניברסיטת תל-אביב) מעידה שהוא הכיר את המונח "דקדנס" וידע לשבצו שיבוץ מושכל ברצף הכרונולוגי של תולדות השירה המערבית.
17. "תעודת השלח" נתפרסמה בחוברת הראשונה (אוקטובר 1896) של כתב-העת, ובה הצהרת כוונות מפורטת של העורך, שקבע את מדוריו של ירחונו: א). פרקי חכמה - מאמרים במדעי היהדות על היבטים בתולדות עם ישראל וביצירתו הרוחנית מאז ימי קדם; ב). פובליציסטיקה - דיונים וסקירות על מצב היהודים בהווה בתפוצותיהם השונות; ג). ביקורת - בעיקר רצוניות על ספרים חדשים; ד). ספרות יפה - יצירות פרוזה ושירה, אך לא "פואזיה בלבד, השתפכות הנפש על הדר הטבע ונועם האהבה וכדומה", שכן זו מצויה במידה מספקת בספרויות העמים. סעיף אחרון זה עורר את חמתה של קבוצת הסופרים "הצעירים", ובראשם מ"י ברדיצ'בסקי ששימש מזכיר המערכת של הירחון בראשיתו, וכבר בגיליון השני של השלח נפתח פולמוס עז נגד אחד-העם, ש"הצעירים" האשימוהו בטיפוחה של גישה סתגרנית ומיושנת.
18. האוקסימורון (oxymoron) הוא פיגורת לשון המצרפת זה לזה שני ניגודים שכביכול אינם יכולים לדור בכפיפה אחת, כגון "דומייה

במרחבים שורקת", ואילו הזאוגמה (zeugma) היא פיגורת לשון המצרפת זה לזה שני עניינים שאינם מאותה רמת הפשטה, כגון "קרונות רעש ואכן פורקת העיר". נתן זך היה הראשון שזיהה בשירת אלתרמן את הפיגורה הקרויה "אוקסימורון" ונקב בשמה (במאמרו "הרהורים על שירת נתן אלתרמן", עכשיו, 3 - 4 [תשי"ט], עמ' 109 - 122). בספרי עוד חוזר הניגון: שירת אלתרמן בראי המודרניזם (1989) זיהיתי לראשונה בשירת אלתרמן והכנסתי לחקר יצירתו את התופעות הקרויות במינוח של חקר הטקסט בשם "זאוגמה" (שם, עמ' 13 - 14; 99 - 104) ו"ניגוד בינרי" (שם, עמ' 40, 62, 66, 68, 72 ועוד). מאז ועד עתה נכנסו מושגים אלה תכופות למאמריהם של אחדים ממבקריה של שירת אלתרמן.

19. בנאום שנשא בוועידת אגודת הסופרים בתל-אביב, ביום ב' באדר ב' תרפ"ט, מנה ביאליק כמה מצוות של "לא תעשה": "ה'לאו' הראשון שהייתי מייעץ להם הוא: אל תגזימו. יודעים אתם כי ההזגמה היא מכת השטן של ספרותנו. או שאנו משמיעים תרועות ניצחון בכל רגע או שאנו קוראים קינות; או שמחת-תורה או תשעה-באב, או חתנים או אבלים, או שמעריכים את הכוחות יותר מהמידה, או שמבטלים אותם כעפרא דארעא. יכולת ההקצבה, לקרוא את הדברים בשמם הנכון - בכשרון זה לא הצטיינה ספרותנו. והייתי רוצה שבעיתון זה לא יהיה מקום לסגנון של גוזמא, של דברי הבאי. ה'לאו' השני, ואולי הוא צריך היה להיות הראשון. אחד ממורי האנגלית אמר לחברו שבא ללמוד אצלו את דקדוק השפה: הכלל הראשון של הדקדוק האנגלי הוא שמדברים בקול נמוך, וכשמדברים בקול רם, אין שומעים מלה. רבותי, אין זו בדיחה, זהו טבעה של כל לשון ולשון. הצווחה והצריחה [...] היא באה משוק הדגים - הקול הזה הצורם את האוזן והסותם את מבואות האוזניים עד כי באמת אין הקול נשמע - לא הייתי רוצה לשמוע מעל דפי השבועון. צריכים למצוא את הסקאלה הנכונה לכל מאורע, בין בספרות היפה ובין בספרות הפובליציסטית, והייתי חושב זאת לניצחון גדול, אילו היה השבועון משמש לקאמרטון לעיתונות העברית בארץ-ישראל."

20. על השפעת פוטבניא על מחשבת הלשון של ביאליק, כפי שהתבטאה במסתו 'גילוי וכיסוי בלשון', ראו במאמרי "גברו עלילות בארץ: המסה 'גילוי וכיסוי בלשון' ומקומה במסכת יצירתו של ביאליק", בתוך: על 'גילוי וכיסוי בלשון', בעריכת צבי לוז וזיוה שמיר, רמת-גן-2001, עמ' 151 - 169; וכן במאמרה של רינה לפידוס "על מסתו של ח"נ ביאליק 'גילוי וכיסוי בלשון' וזיקתה לתורתו הבלשנית של א' פוטבניא", שם, עמ' 129 - 144. על מקומה של הסינסתזה ביצירת ביאליק ראו גם: ש' זנדבנק, מגמות יסוד בשירה המודרנית, תל-אביב, 1990, עמ' 16 - 23.

21. ראו אברהם אברונין, מחקרים בלשון ביאליק ויל"ג, תל-אביב תשי"ג, עמ' 15.

22. ראו הערה 1 לעיל.
23. תיאורים אלה שבשיריו הכמו-עממיים והכמו-אוטוביוגרפיים של ביאליק ("הוי מלב בוקעת", "מחוץ לעיר", "שירתי" ועוד) מבוססים על פתגמים עממיים על הדלות היהודית הטיפוסית, ואלה מרפכים את הטרגיקה באמצעות הגיחוך וההיתול. לפיכך את ספרו על מנדלי מוכר ספרים, שנקט טכניקה דומה ב"בעמק הבכא", הכתיר גרשון שקד בכותרת בין שחוק לדמעה (1965).
24. "אלוף" פירושו 'שר', 'ראש שבט', 'אדון ומושל' (במקרא מכונים כך ראשי משפחות בני-עָשׂוּ, וראו בראשית לו, טו). בספרות העברית החדשה נעשה שימוש במילה זו כ"תרגום" לתוארי אצולה כדוגמת גרף ודוכס (count, comte). עגנון השתמש במילה זו בסיפורו "עגונות" בהוראת "נותן חסות" או 'מצנט'.
25. ראו: ראובן צור, "הפוטנציאל האסתטי של נבלה", בתוך ספרו אבדן אוריינטציה ריגושית, רמת-גן תשע"ד, עמ' 147 - 174.

פרק שלישי

ביאליק "מתכתב" עם טשרניחובסקי

עוד על הַפִּיר שהפך לצפּריר

א. מקורו של הצפּריר

במפנה המאה העשרים החליט ביאליק להתיישב ישיבת קבע באודסה, לנטוש את ענייני המסחר שבהם עסק בשבע שנות נישואיו הראשונות ולהיות סופר לפי מקצועו. מתקופה זו שרדה בארכיונו מחברת ובה טיטות רבות המעידות על תסיסה רעיונית-אמנותית שפקדה אותו במעבר בין שתי התקופות שבחיו. הימים היו גם ימי הקונגרסים הציוניים הראשונים, שיאו של המאבק בין הציונות "הרוחנית" מבית-מדרשו של אחד-העם לזו ה"מדינית" שבישרו שופריו של הרצל. בשנת 1899 ברא ביאליק בקולמוסו יציר לשוני מקורי ומבריק - "צפּרירים" - המתהפך לכל הגוונים. לכאורה לפנינו עניין זעיר - חידושה של מילה אחת בלבד - אך ביאליק קיפל בתוך מילה יחידה זו את כל עולמו הפואטי והפוליטי.

פרק מן הדרך המרתקת שפָּה הילך ביאליק כשחידש את המילה תיאר בפירוט יצחק בקון בספרו הפרוודיה של ביאליק (1983) ובספרו ביאליק בין עברית לידיש (1987), ועל דבריו הוספתי אני תוספות משלי בספרי שירים ופזמונות גם לילדים (1986) ובספרי צפּרירים (2013). מאז ועד עתה נתבררו לי עניינים שלא היו בידי בעת פרסום ספריי אלה, ואלה מרחיבים את ממדיו של הדיאלוג ביאליק-טשרניחובסקי ומשנים את הכרונולוגיה שלו.

כך, למשל, יצחק בקון תיאר את ה"התכתבות" של ביאליק עם שירת טשרניחובסקי ותגובה על הַפִּיר משירו "הערב" ("פְּתָאם יַעוֹר זְפִיר"), שהולידה את ה"צפּרירים". הדברים שיובאו להלן ינסו לראות, בין השאר, שהצפּרירים נולדו אצל ביאליק עוד לפני

המפגש עם שירי חזיונות ומנגינות של טשרניחובסקי, וכי למעשה טשרניחובסקי הוא שפתח ב"התכתבות" המסועפת בין שני המשוררים. ברצוני גם להראות שהמטען הסמנטי שהעמים ביאליק על צפריריו ועל קישוריהם עם שלל הרפרנטים שהם מייצגים הוא גדול ורב ממה שנחשף עד כה. בקון ראה את הצפרירים כחלק מן המוטיבים של שירי הבוקר והילדות של ביאליק, ואילו אני אנסה להראות שביאליק ברא את הצפרירים בראש וראשונה ככלי נשק במלחמתו נגד הרצל ונגד אוהדיו "הצעירים"; קרי, נגד יופיין המושך והמסוכן של תופעות חדשות שצצו ב"מפנה המאה" בזירה הלאומית - בפוליטיקה ובתרבות.



בשנות התכנסותם של הקונגרסים הציוניים הראשונים - בראשיתיה של התקופה המכונה "תקופת התחייה" - מלאה שירתם של ביאליק וטשרניחובסקי שירי בוקר וילדות. ואולם שירים הנראים כיום כשירי טבע "פשוטים" נועדו לאמתו של דבר לבשר ולסמל את בוקר חייו של העם. עדות מובהקת לכך מצויה, למשל, בטיטת השיר "משומרים לבוקר" (תרנ"ט), משירי האור והגבורה שכתב ביאליק כמענה לשירי חזיונות ומנגינות של טשרניחובסקי. על גביה נרשמו כעין ראשי פרקים לכתיבת שיר טבע זה, ואלה מצביעים על כוונה אידאית מובהקת ועל חלוקה סימטרית ברורה, כבמשל שבצדו נמשל. תכונות אלה של שיר הטבע "הפשוט" ו"המוחשי" ספק אם היו מתגלות אלמלא הערת התכנון ששרדה במקרה, וזו לשונה: "שני בתים - בוקר הטבע; שני בתים - בוקר עמנו ותחייתנו". משמע, תיאור הטבע המוחשי על זריחת השמש לא נועד אלא לצורכי אלגוריה לאומית המסמלת את תחיית העם.

לא ייפלא אפוא שגם בשירי אור והתעוררות אחרים שכתב ביאליק (ולא רק באלה שכתב בסמיכות זמנים ל"משומרים לבוקר"),

מתגלים קווי תכנון רציונליים של משל ונמשל, בצד יסודות כאוטיים - אישיים ורגשיים - הפורצים את הסימטריה השכלתנית והמכולפלת. כך, למשל, צפריי האור הביאליקאיים אינם חזיון ילדות אישי בלבד, כי אם גילומן "המיוהד" של תופעות ניטשיאניות חדשות וקוסמות, שפרצו אז לתוך המציאות הלאומית בת-הזמן, מגלגולה המודרני של תרבות יוון - מפולחן היופי והגבורה של הרומנטיקה הגרמנית. תכופות נמצא ששירי הטבע ושירי האהבה ה"קנוניים" של ביאליק, הפורקים לכאורה כל מסגרת נוקשה ולפיכך נראים ונשמעים כשירים אישיים ורגשיים, בנויים בסמוי באופן סימטרי ומתוכנן. תכופות אף נמצא ששירים אלה, שחזות להם כשל תיאורים ממשיים ומוחשיים, מכילים בסמוי הגות מופשטת רבת פנים, פואטית ופוליטית. עושר הפרטים הייחודיים מטשטש לא אחת את יסודות הסדר והתכנון ומבליע את המגמה ההגותית הסמויה שבתשתית תיאוריו "התמימים" של ביאליק.



הצפריים, פרי המצאתו של ביאליק, הם בריזות מופזות - מלאכיות ודמוניות כאחת. השם שניתן להם מתיך בתוכו עושר לא גדלה של משמעים ומשמעי-לוואי. הצפרי - הן כסימן והן כמסומן - הוא, כמאמר פרידריך ניטשה, "מעבר לטוב ולרע": יש בו היבטים דמוניים ויש בו היבטים מלאכיים; יש בו צדדים דוחים וצדדים מושכים; הוא מענג ומענה בעת ובעונה אחת. כאשר פרסם ביאליק במאוחר את שירו "צפריים" שנכתב בשנת 1899 (הדוה, בעריכת דוד פרישמן, שנה א, 12, כ"ג באדר תרס"א), שבו השתמש לראשונה במושג "צפרי", הוא הוסיף בשוליו הערה פרשנית: "צפריים - רוחות הבוקר בפי המקובלים".

את המילה "צפרי" גזר מן המילה "צפריין" - כינוי לשדים ומזיקים הפועלים בשעות הבוקר - שאותה חילץ מתוך תפילה בצום

בערב חודש אדר: "ולהחליצנו מכל מקרים רעים, ומפחד ואימה ורעש ורתת, ומרוח רעה ושידין ומלילין ולילתין ומכל מיני צפרירין, טהירין, רוחניים, ארציים". משמע, ביאליק לקח מושג ארמי מן הקבלה, שמקורו בתקופה שבה האמינו בַּשְּׂדִים וברוחות, ועשה ממנה "ברייה חדשה" - מושג אקטואלי הלוכד את אוירת התחייה וההתחדשות הרעננה שאפפה את העם בשנות התכנסותם של הקונגרסים הציוניים הראשונים. לכאורה, "ההתכתבות" שהולידה את הצפירים ראשיתה בשירו של טשרניחובסקי "הערב" שיכול היה לשאול את הזפיר ממקורות אירופיים רבים, ובמיוחד משירו של אלכסנדר פושקין "רומנסה ספרדית" שבפתחו תיאור קצר ודינמי של מעוף הזפיר בשמי הערב.

הַעֲרָב

מִנִּי רֶכְסִי הַתֵּל
יִשְׁתַּרֵּעַ הַצֵּל,
יִקְדִּי, יַעֲיֵב עֵינֵי-מַעֲנֵן-הַכֶּתֶם;
יָנוּם יִישֹׁן הַגֵּל,
סֶהַר יִהְיֶה מַעַל,
סָבִיב אוֹרָה וּמְנוּחַת-הַקֶּסֶם

יִבְרָק כּוֹכֵב הַצִּיר...
פְּתָאם יַעוֹר זָפִיר,
יִהְיֶה אֵט בְּאַשָּׁד נַחַל הַמַּיִם
וְיִכְנֹף בְּסוּף...
שׁוּר, שָׁם יַעוֹף הַכָּרוֹב,
נִשָּׂא שָׁפִי עַל כּוֹכֵב-שָׁמַיִם.

אודיסה 1894

הקובץ חזיונות ומנגינות (חלק א - 1899) נפתח במאמר בשם

"מכתב אל המו"ל", פרי-עטו של ראובן בריינין, גדול מבקרי הדור, שקשר כתרים לחידושיו של טשרניחובסקי. בין השאר הפנה בריינין זרקור כלפי השיר "הערב" ועימת אותו עם תיאורי הערב הצחיחים והאמירתיים של יל"ג, החוטאים לדעת בריינין באמירה למדנית-פילולוגית, חסרת כל רגש:

קראו נא, קוראים אהובים, את שיר "הערב" של יל"ג [...] ותראו את ההבדל הגדול שבין ישן וחדש. מר טשרניחובסקי מתאר לנו בקווים מועטים ומאוד דקים את פיוטו וקסמו המיוחד של "הערב" [...] המשורר נסך גם עלינו מדמיונו, עד כי הננו רואים אתו גם את הכרוב אשר יינשא שפי על כוכב שמים; הננו חשים ומרגישים יחד עם המשורר את סוד הערב [...] אולם יל"ג לא יתאר את הערב, לא ירגיש את הנשגב והיופי שבו [...] תחת לתאר את הערב ורשמיו המיוחדים שהוא עושה על נפשו יבוא יל"ג כחוקר הלשון ויאמר: "עַל כֵּן לִזְמַן הָהוּא עָרֵב קָרָא, / כִּי עָרֵב הוּא לָנוּ, מִתּוֹק לְנֶפֶשׁ".

באמירה זו של בריינין זיהה בקונו את הקטליזטור לבריאת הצפיריים של ביאליק, ואכן שירו של טשרניחובסקי ודברי השבח המופלגים של בריינין עוררו בביאליק את הרצון להגיב ולהפגין את כוחו. ואולם שירת טשרניחובסקי שְׁאֵלָה, כאמור, את ה"פִּיר" מן השירה האירופית בכלל, ומשירת פושקין בפרט, ואילו בשירת ביאליק צבר המושג עושר אין-סופי של משמעים ומשמעי-לוואי, שאיש לפניו לא העלה על דעתו לצרפם לאחדות של ניגודים. ביאליק אמר כביכול: ילך לו טשרניחובסקי אל הַפִּיר ה"יווני" שלו, שאינו אלא רוח קלה, ואני אמצא את מקבילותיו בארון הספרים של בית אבא, והוא טעון במטען כבד ומרובד המתהפך לכל הצבעים.

במילים אחרות: ביאליק ביקש כמדומה להראות שה"פִּיר" שאותו שילב טשרניחובסקי בשירו "הַעֶרֶב" (תוך שְׁאִילַת שורה משירו של ביאליק "בְּשֹׁדָה", שהרי ביאליק כתב בשנת תרנ"ד את המילים "פְּתָאם יַעֲזוֹר רוּחַ", וטשרניחובסקי כתב בעקבותיו בשנת תרנ"ח

את המילים "פְּתָאֵם נְעוֹר זָפִיר" הוא קל כמו אותן רוחות מערביות שטשרניחובסקי וְחִבְרִיו מביאים מבחוץ אל שירת התחייה. לעומת זאת, המושג המקביל - "צפרייר" - שביאליק עצמו חצב ממקור ישראל ונסך לתוכו משמעויות חדשות, אינו שאול בחיפזון ממקורות מערביים, ועל כן הוא עשיר גוונים ועתיר משמעים פי כמה וכמה מן הזפיר ההלניסטי.

יתר על כן: ביאליק רמז שצעיר נמהר כדוגמת טשרניחובסקי, שאליבא דראובן בריינין שירתו עולה באיכותה על שירת יל"ג, הוא למעשה אפיגון הנוטל את המוטיבים שלו ואת ניסוחיו מכל הבא ליד. תיאור הערב אצל טשרניחובסקי, שבריינין קשר לו כתרים, נולד כאמור בעקבות המפגש עם שירת פושקין, וניסוחו נולד כאמור מן השורה הביאליקאית "פְּתָאֵם נְעוֹר רוֹחַ" בשירו של ביאליק "בשדה" (תרנ"ד), הרומזת לפסוק "וְסֶעֱר גְּדוֹל יַעֲזֹר מִיִּרְפְּתִי-אֶרֶץ" (ירמיהו כה, לב). לפיכך ברא ביאליק את צפרייריו כדי לברוא ברייה חדשה ולהפגין את יכולתו כנגד החקיינות של טשרניחובסקי, מחד גיסא, וכדי להחיות מוטיב ששולב בשירתו בשנותיה הראשונות, אך לא הבשיל דיו, מאידך גיסא.

אכן כי כן, הרעיון לַדְמוּת את התופעות החדשות לשעירים או לצפירים (הצפירים עטורי הקרניים הם גם כעין ציפורים זעירות וגם כעין צפירים, או שעירים, המחוללים את "ריקוד השחת") הִנָּץ לַאֲמָתוֹ של דבר אצל ביאליק עוד בטרם כתב טשרניחובסקי את השורה "פְּתָאֵם נְעוֹר זָפִיר" בשירו "הערב" (תרנ"ח). כבר בשיר הבוסר של ביאליק "עבר הקיץ" אפשר למצוא את השורות:

הַצִּפּוֹר הַיִּפָּה צִפְצִפָּה אֵלֵינוּ:

אֵלֵי, יִלְדֵי חֲמָה, כְּמוֹנֵי רִנָּה!

גַּם עֲצֵי הַפָּרִי הִירוֹקִים, הַמְּאִירִים,

אֶל צֶלֶם קָרְאוֹנוּ: לָכוּ רְקֹדוּ כְּשִׁעִירִים! [...]

לֹא נִפְתָּה לְבִנּוּ אַחֲרֵי הַצִּפּוֹרִים

הַיִּפּוֹסִים, הַחֲפָשִׁים, הַשְּׂמָחִים וְשָׂרִים,

לא פתנו אותנו גם עצי המגדים -
אף כי אנחנו ילדים.

פיתוי הציפורים בשיר המוקדם "עבר הקיץ" ("אלי, ילדי חמד"), כמוהו כפיתוי הצפרירים בשירים ה"קנוניים" המוכרים ("אלינו צא, פחזו! שבשיר צפרירים", או "אלינו, הילד! / אלינו, היפה! שבשיר זוהר"). כאן וכאן כוחות הטבע מלאי ההתרונות והשמחה מנסים להדיח את הילד היהודי, יעקב-יושב-אוהלים, מתלמוד תורה ולעשותו "יהודי חדש", מין הדוניסט "יווני", אוהב חיים. כבשירי הצפרירים של ביאליק, גם בשיר העממי המוקדם הזה שנגנו ניכרת הבלעת הגבולות בין הצפרירים (השעירים) לבין הציפורים היוצאים יחדיו במחול בטבע הירוק, המואר בקרני השמש.

האידיאל של "היהודי החדש" כרוך אפוא בנטישת יריעות האוהל ובהידמות לבני עֶשׂו השעירים, שריחם כריח השדה. ריקוד השעירים שבשיר המוקדם, שגיבוריו הם ילדים רכים, איננו רק הלולה אורגיאסטית, מלאת שמחת חיים דיוניסית, אלא גם *danse macabre* המוליך את המחוללים לקראת הכיליון. ביצירת ביאליק, היסחפות אחר רוחות המערב והידמות לבני הגויים סופה התבוללות וטמיעה. רעיון זה עומד גם בבסיס השיר "לבדי": "כֶּלֶם נָשָׂא הָרוּחַ, כֶּלֶם סָחַף הָאוֹר, / שִׁירָה חֲדָשָׁה אֶת-בֶּקֶר תַּיִיהֶם הִרְנִינָה; / וְאֲנִי, גֹזֵל רֶה, נִשְׁתַּפְּחֲתִי מִלֵּב / תַּחַת כַּנְפֵי הַשְּׂכִינָה". היציאה החוצה בשיר זה כרוכה בסיכונים רבים, כנזכר בשיר "על סף בית-המדרש", שבו מסופר על הקן המשולח שגזליו עֲזוּבוּהוּ, ובעקבות הנטישה "רַבִּים אֶל-רֵאשֵׁי הַצּוּרִים נָפְצוּ / וּבְשָׂדוֹת אֲחֵרִים עוֹד רַבִּים תּוֹעִים". את הרעיון ההיסטוריוסופי הזה שיקע ביאליק אפילו בדקלום פשוט לילדים - "עציץ פרחים" - שבמרכזו אותו פרח שנותר בעציץ שעל אדן החלון בעוד שכל חבריו יצאו החוצה אל הגן, אל הטבע הפתוח. עם עזיבת ה"חדר" (בכל משמעה של המילה) אורבים לילד היהודי סיכונים רבים, ויש להגן עליו לבל ייחטף חטיפה אמתית או מטפורית. הרעיון שרוחות המערב מפתות את הילד היהודי, או את הצעיר

היהודי, לעזוב את כותלי ה"חדר" או בית-המדרש, מצוי כבר בשירו המוקדם של ביאליק "הרהורי לילה" (תרנ"ב):

שְפָרִירֵי שָׁמַיִם הַפְּרוּשִׁים כְּסָדִינִים,
וְנִקְדִּים בְּנִקְדוֹת כּוֹכָבִים כְּפִנִינִים;
רֶךְ רִיחוֹת שְׁאֵנוֹת הַמְּרַחֲפוֹת בְּדַמָּה,
עַם-כְּרוֹבֵי הַשְּׁלוֹם עַל-פְּנֵי הָאֲדָמָה,
הַמְּסַפְּרוֹת בְּלֶחֶשׁ, בְּנִשְׁיָקָה, בְּרַמְזִים
לְשִׁיחַ הַשְּׂדֵה סוּד יָהּ, רְזִי רְזִים
שְׁנֵת שְׁלוֹה וְשִׁקָּט, שְׁנֵת מֶרְפֵּא וְגִהָה -
לֹא לִי הֵם, לֹא לִי הֵם, בֶּן-אֲשָׁפָה, תוֹלְעָה!

כאן לפנינו "שפיררים", ולא "צפיררים", אך בכל זאת ניתן לאתר את הבלעת הגבולות שבין הרוחות, המלאכים ושיחי השדה המאזינים לסודות-השיח של מלאכי מרום (בכפל המשמעות של המילה "שיח" כבצירוף "סוד שיח כל-שיח" שבשיר "אל הציפור"). אמנם בשיר "הרהורי לילה" הטבע מלא חן ונועם אך הוא לא נועד ליהודי, גם משום ש"בני עֶשׂו", בעליהם של השדה והיער, לא יתירו ליהודי, "בן-אֲשָׁפָה, תוֹלְעָה", להיכנס לתחומם וליהנות ממנעמי הטבע; גם משום שחכמי ישראל אסרו על בני עמם ליהנות מן הטבע לבל יפסיקו ממשנתם (אבות ג ז).

אכן, אצל ביאליק הרוח היא רק מהות אחת מן המהויות שחברו בבריאת "הצפיררים" - המילה ומסומניה. את ההשראה לבריאתם של יצורים אלה קיבל ביאליק מהקבלה המעשית, מאגדות הילדים ומאמונות העם, אך הצפיר (המילה והרֶפְרֶנְט) הוא יצירה מקורית של המשורר. הוא הכליא בתוך הצפיר את ניגודי הבוקר (צפירה, צפרא) הזורח במזרח ואת רוחות הים הקלות המגיעות ממערב; את המקורות העבריים שמקדם ואת ההשפעות הזרות המגיעות מ"כרכי הים"; את טוהר המלאכים שבמרום ואת הזדון הדמוני של השדים והשֶׁעִירִים הבאים מן השאול.

ה"צפריירים" הם מין היברידי מיתולוגי ולשוני, המכיל יסודות רבים, הנקשרים זה בזה בקשרי אסוציאציה מורכבים ורפי-אנפין. ביאליק התניח את היסודות הרבים למהות אחת - מיוחדת ואידיוסינקרטית - המתהפכת לכל הגוונים ומבליעה את כל הגבולות. נעסוק כאן במושג ה"צפריירים" כאילו כל שירי הצפריירים ("צפריירים", "זוהר", "משירי החורף") הם חטיבה אחת, אף כי ניתן כמובן גם להבליט את השוני בין השירים, ולהראות כיצד לובשת תופעת ה"צפריירים" בכל שיר פנים אחרות.



יש לזכור ולהזכיר כי ביאליק תפס את המילה "צפרייר" לא רק מ"זפיר" - הרוח הקלה שבלשונות העמים המתגלמת במיתולוגיה היוונית בדמותו של אל צעיר ונאה - אלא גם מ"צפרא" ומ"צפירה" (בוקר או שחר, בקיעת הקרניים הראשונות עם יציאת השמש); ואם בקיעת קרניים, מדוע לא יהפוך הצפרייר גם לצפירה, לתיש בעל קרניים? כן, למשל, מתואר הצפיר ב"משירי החורף" (תרס"ד) כשעיר פוחז והולל. התיאור תמים לכאורה, ולמעשה הוא עמוס במשמעויות ארוטיות וסקסואליות למכביר: "צפרייר פוחז בן-פזיזא / נאחז שם בפסבד בקרניו [...] ומתלפט שם הפוחז, / רועד, רועד על-הקלפה, / מפרפס לצאת ואינו יכול - / פתאם זע - ויהי לטפה".

הצפיר-התיש המשולב בצפרייר אמנם אינו נזכר כאן במפורש, אבל הוא מתרמז ובוקע מן הצירוף "בן-פזיזא" המתאים לכאורה לעז או לתיש, וכן מן הצירוף "נאחז שם בפסבד בקרניו", המתאים לבהמה דקה אחרת - לאיל מפרשת העקדה. ואם לפנינו צפרייר, שהוא גם רוח (משב אוויר; שד משחת),¹ וגם צפירה, או תיש מקרין קרניים, למה לא יעניק לו ביאליק גם תכונות של סטיר - של שעיר שטוף תאוה, אחת מאותן בריות דמוניות מן המיתולוגיה היוונית, שחצין תיש וחצין אדם, והן מעבירות את ימיהן במעשי משובה ובמעשי

זימה? ובל נשכח כי בחיבורו של פרידריך ניטשה הולדת הטרגדיה מרוח המוזיקה מתוארת מקהלת הקטירים המלווה את המחזה היווני, וכי הזפיר אף הוא מקורו במיתולוגיה היוונית, שאליה פלטה נפשו של "צעיר" כדוגמת טשרניחובסקי.

בשירו של ביאליק הצפיר הפוחז וההולל רועד ומפרס על הקליפה (ואין צריך לומר ש"קליפה" בלשוננו של ביאליק אינה רק קליפת עץ, כי אם גם אישה רעה) (כבשירו "פלוני יש לו": "אַלֶּף נָשִׁים יֵשׁ לְשִׁלְמָה, / לִי הָעֶלֶב 'קִלְפָּה' אַחַת"). הצפיר שטוף בהנאות הגוף ובתענוגות היצר, והוא מייצג כאמור את השעירים-הקטירים מן התרבות ההלניסטית, שאותה מביאים "הצעירים" לתרבות העברית.² ואולם הצירוף "בן-פזיזא" המיוחס לצפיר בשל תכונות הפזיזות וההוללות שלו (וכן ל"צעירים" שאת תכונת הפזיזות שלהם דרש ביאליק לגנאי, תוך עימותה עם המתינות האחד-העמית) עשוי להתפרש אחרת כשהוא מיוחס ליצור המפוז בבוקר, מופז כולו בקרני פז. הצירוף "עמא פזיזא" הוא כינוי לעם ישראל, וכפל פנים לו. מצד אחד יש לו השתמעויות של גנאי, כבדברי חז"ל "עמא פזיזא, דקדמיתו פומייכו לאודנייכו" (= "עם פזיז שהקדמתם פיכם לאוזניכם"), המותחים ביקורת על בני ישראל שמרוב בהילות הקדימו "נעשה" ל"נשמע"; כלומר, שקיבלו עליהם את התורה קודם ששמעו כדי לדעת אם יכולים הם לקבלה (שבת פח ע"א). עם זאת, "עמא פזיזא" פירושו גם "עם שכולו זהב" - כינוי המשבח את עם ישראל ובוחר בו כעם הנבחר מכל העמים. משמע, ביאליק יכול היה לרמוז בצירוף "בן-פזיזא" לאותן שתי תרבויות מנוגדות, שאותן כינה פרידריך ניטשה בשם "הֶבְרָאִיזְם וְהֵלֵנִיזְם". הוא יכול היה ללכוד בהעלם אחד מושגים מנוגדים - מושגים שמבית ומושגים שמחוץ, מושגים שמקדם ומושגים שממם, מושגים חיוביים ושליליים, מושגים מלאכים ודמוניים. המילה "פזיזא" שבתיאור הצפירים, מילה המציינת גם את פזיזותם וגם את היותם ישויות קורנות פז, מזכירה גם את הצירוף "עזא פזיזא", הנקשרת להיותם של הצפירים צפירים ועירים שעל ראשם זוג קרניים (והרי במציאות הפנים-לשונית קרני האור הנוגהות של הבקר

וקרני העור הנוגחות של הבקר קשורות אלה באלה והשורשים נג"ה ונג"ח הם שורשים אחים).

ואם במסורת דמונולוגית-קבלית עסקינן, כי כזכור הצפירים אינם אלא שדים ולילין עטורי קרניים, הרי שהצפיר ב"משירי החורף", הנאבק עם הקליפה, הוא גם קריקטורה של חסיד בציציות ובכלי לבן במאבקו עם יצר-הרע, עם סמאל וכת דיליה. בפואמה "זוהר" הדובר היוצא לחיק הטבע ביחד עם ידידיו הצפירים עורך "גלגולים", כאותם חסידים מחסידי האר"י, העורכים גלגולים מיסטיים בשלג.³ ביאליק תפס, כאמור, את המילה "רוח" גם במשמעות הדמונית, ועל כן העניק לצפיר תכונות של סטיר, של שעריר שטוף זימה ובעל קרניים (תרתי משמע: קרני עור וקרני אור).

הצד המשותף בין ה"צפיר" הרוחני לבין ה"צפיר" הארצי הוא בקיעת הקרניים. כאמור, הקרניים הנוגחות של הבוקר והקרניים הנוגחות של הבקר הופכות כאן לישות אחת, כבתמונת עולמם של אבותינו הקדמונים. אבות האומה, שהיו ברובם רועי צאן, כאשר ראו את השמים האדומים לעת זריחת החמה, ואמרו "הבוקר הפציע", האמינו שקרני הבוקר, הדומות לקרניו של בן-בקר, נגחו את הרקיע, פצעוהו וכיסוהו בדם. המילים האחרות "צפיר-צפיר", "בקר-בקר", "הפקר-הבקר", "צפיר-שפיר", הנקשרות כולן לתיאורי הצפירים, נוצרו משורשים אחים כפי שעולה מ"חקר מילים" של ביאליק.⁴

חידוש המילה "צפיר" השתלב עם מגמה חשובה בלשונו של ביאליק: לעשות את השפה העברית עממית ורכה יותר מן העברית המקראית. לשון יידיש - "לשון האימהות" - עשירה במילים של זיעור וחיוב, ואילו העברית - "לשון האבות" - גרמית וקשה, וממעטת בצורות כאלה. כך, במקביל ל'צפירים' (מקביליהם הזעירים של הצפירים והשעירים), חידש ביאליק חידושים לא מעטים בצורת הזיעור וכך התעשרה השפה העברית במילים כדוגמת 'כחלחל', 'אוורירי', 'אפלולי', 'חורוור', 'זהבהב', 'זהרורים', 'שברירים', ועוד כיוצא באלה מילים של הקטנה. צפיריו של ביאליק אינם רק צפירים קטנים בעלי קרניים (איבר הנגיחה של בעלי החיים, קווי האור הבאים

מגרמי השמים, כלי הנגינה), אלא גם ציפורים קטנות, הן וצפצופיהן, וגם כרובים קלים הנושפים בכלי הנשיפה שלהם. כאמור, הצפרירים הם גם שעירים, וה"שעיר" הוא גם עוף ממשפחת דורסי הלילה, כבפסוק המקראי "וּפָגְשׁוּ צִיִּים אֶת-אֲיִים, וְשֹׁעִיר עַל-רַעְהוּ יִקְרָא" (ישעיהו לד, יד). את הגבולות בין כל היצורים הללו מכל חוליותיה של "שרשרת ההוויה הגדולה" (The Great Chain of Being) הבליע ביאליק הצעיר כבר בפנטזיה הגנוזה שלו "חלום חזיון אביב".

ב. מעבר לטוב ולרע: מיזוגם של כל יסודות הבריאה

מעניין להיווכח כיצד הסביר ביאליק את השם אבן קפרון = צָפְרוֹן, במאמרו "בית יתום של אבן גבירול", שבמָדוּר "דברי ספרות" בכתביו המכונסים. במאמר זה הוא מפרש את שורותיו של רשב"ג, שנועדו לדעת ביאליק להפיס את דעתו של אבן קפרון, אשר מתנגדיו העניקו לו לגנאי את הכינוי "שֹׁעִיר" (תרגום של קפרון - צָפִיר, שֹׁעִיר עֲזִים).⁵ רשב"ג הרגיע את מורהו בטענה שאין הוא "שֹׁעִיר" במשמעות השלילית, כדברי יריביו בדרשת הדופי שלהם, כי אם "שֹׁעִיר" במשמעות החיובית: מָטֵר המרווה את הארץ ומפירה אותה, על-פי הפסוק "כְּשֹׁעִירִים עָלִי-דָשָׁא וְכִרְבִּיבִים עָלִי-עֶשֶׂב" (דברים לב, ב). ה"צפרירים" הם אפוא גם בריות צפרוניות - דמויות עֲזִים, מקפצות, קפריזיות ושובבות - וגם יצורים טלולים ורעננים, טבולים ברכסיס טל ובטיפות גשם; כלומר, יש בהם לא רק מיסוד האוויר והאור, כי אם גם מיסוד המים. ואכן, בשירו של ביאליק "צפרירים" הצפרייר מתואר כיצור המחליק "בְּאוֹרָה נִזְלָת"; ב"משירי החורף" (תרס"ד) הצפרייר הקפוא מפשיר והופך לטיפה; וב"זוהר" הצפרירים עתידים להתפלש בדשאים הטלולים ולהזהיר ברכסיסים. והרי "אור" ו"אורה" בלשוננו של ביאליק פירושם גם "מים", ולא רק "זוהר" - על פי הפסוק "אֶף-בְּרִי יִטְרִיחַ עֵב יָפִיץ עָנָן אוֹר" (איוב לו, יא).⁶ כך נבלעים בעולמה של היצירה הגבולות בין הרפנטיים שמתחום האור לאלה שמתחום המים, באמצעות טשטוש הגבולין בין השדות הסמנטיים במישור המילולי. ובכך לא תמה מורכבותו של ה"צפרייר" כסימן (מילה) וכמסומן

(רַפְּרָנֵט). נרמזים גם תחומים נוספים על תחומי האוויר, האור והמים, שחברו יחדיו ביצירתו כדי לכרוא את היצור החדש שלא נודע עד אז בלשון העברית וספרותה. ב"משירי החורף" (תרס"ד) הוא מתואר גם במונח מתחום האור והאש - "שָׁכִיב דִּי-נֹר" - עד שהאש עוברת תהליך של טרנספיגורציה והופכת לטיפה של מים. ב"זוהר" נקשר הצפריר בתחום האור באמצעות המילה "שברירים", המזכירה בצורתה את ה"צפרירים" והמכילה כמות השתמעויות חיוביות ודמוניות כאחת ("שְׁכָרִירִי אֹר שְׁמֶשׁ וּמֶשֶׁח זְהָרִירִים"). השברירים הם קרני האור המסנוורות והמנצנצות מן הכבואה הנשקפת במים, והמילה "שברירי" משמשת בלשון חז"ל מין לחש-נחש מאגי (עבודה זרה יב ע"א), מסוג הלחשים המאגיים שהמציא ביאליק ב"שיר העם" שלו "בין נהר פרת ונהר חידקל" ("ריפת דיפת ומוריפת"). מילים רבות בתיאור משחקי האור והצל בפואמה "זוהר", הטעונות לכאורה במשמעות חיובית ונעימה, מכילות במקורן משמעות שלילית, בעלת גוון דמוני ("בְּגִי-נֶגֶה מְזִהֲרִים [...] מִי-זֶהָב וְנֶגֶה וְקֶסֶם / שְׁכָרִירִי אֹר [...] צִחְצִיחַ וְלֶהֱט"). הצפרירים נכרכים אפוא בפואמה זו גם בכישוף ובמעשי קסמים ולהטים - הן בתחומי ההתנסות החווייתית והן בתחומי הלשון - ותופעה זו גורמת לילה, גיבור הפואמה, קסם רב, מענג ומפחיד, חיובי ושלילי, מושך ודוחה, בעת ובעונה אחת. ובל נשכח כי ה"צופר" שגם הוא מן השורש צפ"ר הוא הסירנה, על-שם אותן נימפות-ים מיתולוגיות שנגינתן פיתתה את הספנים וגרמה לטביעתם, ואכן הצפרירים מביאים לטביעתו של הילד (או להתבוללותו) בהשמיעם את מילות הפיתוי: "נְטַבְּלָךְ בְּזֶהָ, / נוֹרִידָךְ נְבִיאָךְ / אֶל-מְטֹמֹן אֹר גָּנוּז / בְּמַעְמָקֵי תְהוֹם" ("זוהר").

מאחר שהצפריר הוא רוח, הוא גם יצור מכוּנֵף ("כנפי רוח"), ועל כן הוא הופך בשירי הצפרירים של ביאליק גם למלאך ("עֲדַת כְּרוֹכִים קָלִים, בְּגִי-נֶגֶה מְזִהֲרִים"; ככתוב בשיר "זוהר"). עם זאת, אין השיר "זוהר" זונח לרגע את משמעיו הדמוניים והשליליים של ה"נֶגֶה" כבספר זוהר, ואלה עולים ובוקעים מבין השיטין, חרף דברי הנועם המתוקים. לפי השורש שממנו נגזר הצפריר (צפ"ר), הריהו דומה גם

לציפור ולציפורת (פרפר). ב"צפרירים" מתעורר הדובר לקול צפצוף הדרור וידידיו הצפרירים "מַתְּדַפְּקִים פְּיוֹנִים" על זכוכית אשנב, ומשיקים את "גַּפֵּיהֶם הַזְּכּוֹת וּבְהִירוֹת" כנגדו. הצפרירים נקשרים אפוא לא רק במהויות הדוממות שבטבע - אור, אוויר, מים, אש - אלא גם בחי ובצומח. הם דומים ליצורים מכונפים שונים, מעולמות עליונים ומעולמות שאול ותחתיים (ציפורים, צפרים וּשְׁעִירִים למיניהם), אך גם לצמחי השדה השְׁעִירִים. הם מתבוססים בשדה ב"טל אורות", וצירוף זה - המאחד כביכול בתוכו את המים והאור - הוא למעשה גם צמח מצמחי המדבר (וראו בווריאציה המשנה את המשמעות המקורית בשירו המוקדם של ביאליק "שירת ישראל" המתאר את צמחי המדבר: "צִיץ יָבֵשׁ, / צִיץ עֲלֶפָה, שְׁטַל אֹר אוֹר אֶת-עָלָיו לֹא יִרְטֵב, זֶרַע גֵּד אֲשֶׁר נָפַל אֶל-רֶפֶשׁ וְעֵבֶשׁ, פִּקְעָה שְׁשֻׁלְפָה וּבִשָּׁה").

ואכן ה"שְׁעִירִים עֲלֵי-דָשָׁא", שהזכרנו לעיל, מתערבים גם בצמחי השדה, מתערבלים עם הברקנים, הקוצים, הנעצוצים ו"שִׁבְלֵי הַדָּגָן הַשְּׁעִירִים" (כאן מקבל "השְׁעִיר" משמעות נוספת: שעורה, דגן). ואכן, ב"צפרירים" קורצים השדים הזעירים ומפתים את הילד לצאת אתם להרפתקאותיהם ולמשובותיהם, ובראש דבריהם הם מזכירים את "שְׁעֵר רֹאשׁ שִׁבְלִים" ואחר-כך את שלל המשמעים של "השְׁעִיר" "הצִפִּיר" ו"הצפריר". אכן, לאור משמעו המרובים של הצפריר, ניתן להבין את הקטלוג האסוציאטיבי שבשיר "צפרירים": "בְּשְׁעֵר רֹאשׁ שִׁבְלִים, בְּקוֹצוֹת תִּלְתָּלִים, / עַל-חֲלֻקַּת הַמַּיִם, בֵּין רִצֵּי הַגְּלִים, / בְּשֹׁחַק יֶלֶד יֶשֶׁן, בְּלֵב אֵם רַחֲמָנִיָּה, / בְּרִסְסֵי טַל-בֶּקָר, בְּלַחֲי יִפְה-פִּיָּה, / בְּמִכְתּוֹת כּוֹס זְכוּכִית, בְּבוֹעָה שֶׁל-בְּרִית, / בְּכַפְתּוֹר נַחֲשֵׁת, בְּחֲרוֹזֵי הַשִּׁירָה". הצפרירים אינם מתיזים אור על חפצים סתמיים, שנבחרו באופן מקרי ושרירותי, כי אם אך ורק על כאלה שיש להם קשר כלשהו - כסימן או כמסומן - עם הצפריר והשְׁעִיר: שעורת הדגן, קווצות השֵׁעָה, רסיסי הטל, צעירה יפהפייה שכמוה כציפור או כציפורת, שברירי האור והזכוכית המתגלגלים גם לחרוזי השירה.⁷ אי-האבחנה בחוט האסוציאטיבי הפנים-לשוני המקשר בין פריטי הקטלוג ב"צפרירים" הביאה את דן מירון לקביעה שלפנינו

קטע גרוע של קיטש (מירון תשמ"ו, עמ' 339). לדעת, אפשר להבין את הקטע אחרת משהבינו מירון, ולהעמידו לא על שרשרת משאלותיו הילדותיות של "אני" ילדי או מתיילד, אלא כשחזרון של חוויות ילדות שבהן אין גבולות בין משאלות הילדות לבין משאלותיו של המשורר המבוגר המתרפק עליהן (כמשורר בוגר ומנוסה הוא עושה שימוש בפונקציה הפואטית של המילים לא פחות מאשר בפונקציה הרפֿרנציאלית שלהן). לפי כיוון פרשני זה יתקשרו האובייקטים זה בזה במישור הסמנטי, הפנים-לשוני, באמצעות "המאגיה של המילים" יותר מאשר במישור החווייתי, הרפֿרנציאלי. לפנינו מין "קפריציו" פיוטי של משורר החוזר אל עולם הילדות: מין שלשלת אסוציאציות מילוליות-פיוטיות ששורש משותף מאחדן (כולן נקשרות בצפיר ובגדי [= *caper, capricornus* בלטינית] להבלטת ההתנהגות הילדותית הקפריזית, הקרויה בעברית התנהגות "צפרונית" או "גדיונית"). במישור הפואטי לפנינו הדגמה של הפואטיקה האימפרסיוניסטית, המבקשת ללכוד את הרגע האפֿמרי החולף, האחד והמיחוד, שבו קו אור מתנפץ אל המים ויוצר רצי כסף קלים.

ניתן אף להציע קו פרשני נוסף: מאחר שביאליק לגלג בכל יצירותיו המוקדמות על אינוונטר המוטיבים של השירה הרגשנית (וראו שירו המוקדם "נושנות" ושיריו הגנונים "עצה בתפילה" ו"חוכרי הדעת המלומדים") ייתכן שהוא משתמש כאן במתכוון במוטיבים סנטימנטליסטיים כדי להגחיקם. ביאליק הביע לא אחת את חוסר הנחת שלו מן המילים הרבות בעלות הסיומת X² שנתחדשו בשנות מפנה המאה בעברית המדוברת.⁸ כאן הוא משתמש בהן לכאורה ללא רתיעה (במילים "רַחֲמָנִיָּה", "יָפָה-פִּיָּה"), וייתכן שלפניו התדיינות בנושאי החידושים הפואטיים והלשוניים של "הצעירים". אפשר שביאליק ערך כאן דיאלוג סמוי עם שירת חזיונות ומנגינות של טשרניחובסקי, שהרבתה בסממנים אלה בלשון ובעיצוב "העולם", ועליה אמר המבקר ראובן בריינין כי היא מביאה אל הספרות העברית את סממני החידוש וההתנערות מעול המורשה - את "נשיקת אהובתו, לחישת הרוח, צפצוף הציפרים, רעידת הגלים". ביאליק שנתפס

כניגודו של טשרניחובסקי, והוצג כמשורר הסבל והעוני - כמייצגה של שירת הגלות הקודרת ושל שירת הלבטים של "אדם באוהל" - מרקיד כאן את צפריריו העליונים ותאבי-החיים על פני כל אותם יסודות ומרכיבים משירת טשרניחובסקי שכלפיהם הוא חש תחושה אַמְבִּיוולנטית של משיכה ושל דחייה (ובמיוחד כלפי יסודות ומרכיבים הכלולים בשירים כגון "איִדָּאל", "אביב עולמים", "ליפה-פיה", "ילדי אדמה", "לא תמות בת השיר" ו"נטע זר אף לעמך"). השיר "נטע זר אף לעמך", החותם את חלקו הראשון של הקובץ חזיונות ומנגינות, מסתיים במילים החמקמקות: "וְחַיִּית אֶת עֵם חַיִּי הָאֶזוּב בְּקִיר / וְטַפַּת מִים נִדְחַת בֵּין אֲבְנֵי הַגֵּיר / וְעַם שֶׁלֵּל צִבְעֵי רִקְמָה, וְעַם רִקְמַת הַשְּׁוֹא / יַפְעֵת רֶגַע לְעֶנְן וְלִשְׁפָרִיר הָעֵב". תחושת החלוף העולה למקרא שיר רומנטי זה כמוה כתחושה האַפְמֶרִית העולה למקרא קטלוג האובייקטים שבשירו של ביאליק "צפרירים". בעקבות טשרניחובסקי בנה ביאליק בשירו "צפרירים" קטלוג ובו פריטים קלילים ובני-חלוף, הנתפסים תפיסה אימפרסיוניסטית, הלוכדת את מראה הרגע החולף. שלא כבשירת טשרניחובסקי, הצליח ביאליק לדחוס לתוך דבריו ה"קלים" עושר כבד ואין-סופי של משמעים ומשמעי-לוואי.

דומני שניתן לחזק קו פרשני זה, הרואה בשיר "צפרירים" מענה לשירי חזיונות ומנגינות של טשרניחובסקי, בראיות טקסטואליות נוספות. ראשית, הקטלוג שצוטט לעיל, הפותח בשורה "בְּשִׁעַר רֹאשׁ שְׂבָלִים, בְּקִנְצוֹת תְּלָתָלִים" ומסתיים בשורה "בְּכַפְתּוֹר נְחֹשֶׁת, בְּחִרוֹזֵי הַשִּׁירָה" בנוי בתבנית החזרה ("ב..... ב..... ב....."), הנשנית פעמיים בכל טור האופיינית כל כך לשירי חזיונות ומנגינות. ניתן למצוא אותה בשיר "לא תמות בת השיר":

בְּשִׁרִיקַת מְגִרָה אֶז וּבְהִלָּמוֹת רַעַם פִּטִּישׁ,
בְּשִׁאוֹן מִתְכַּת אֵשׁ, נִתְכַּת בְּכוֹר הַגֵּיר [...]
בְּמִלּוּאֵי כֶּתֶם פֶּז, בְּחִרוֹזִים מְעֻלָּה [...]

ניתן למצוא אותה גם בשירו של טשרניחובסקי "אגדות האביב"

"(בעבותות השושנים וברתוקות רצי-אור, / במסגרת-המנגינה
ובמשפצת ערפלי-מור)", וניתן למצוא אותה באינטנסיביות רבה (אך
ללא חזרה נוספת באמצע הטור) בשירו "למרים":

שְׁלֹמֹתִי לָךְ! שְׁלֹמֹתִי בְטֹל-נְעוּרִי,
בְּנִשְׁיָקֶת תָּם, שְׁאֵת מְצִית,
וּבְרֻטָּט – רָאשׁוֹן הוּא לִיצוּרִי, –
בְּחִלּוּמוֹת רֶז, אֵת בָּם הוֹפְעֵת [...] –
שְׁלֹמֹתִי לָךְ בְּדַמִּי לְבִתִּי נוּגָה,
בִּיאוֹשׁ וְנַחֵם לְאַחֵר זָמֶן,
בְּכִלְיוֹן-נֶפֶשׁ – נִפְשִׁי הָרַת תּוּגָה [...]

כדי ללגלג על כל התופעות החדשות שמביאים אתן הרוחות הקלות
לעת בוקר, לגלג ביאליק בדרך הפרודיה על סגנונו של טשרניחובסקי,
נציגו המובהק של החדש. שני החלקים של חזיונות ומנגינות פתחו
תקופה חדשה בשירה העברית, שביקשה להמיר את הבכי והאנחה של
הכינור היהודי בשירת הניצחון - בקול תוף ומצלתיים (ככתוב בשירו
של טשרניחובסקי "אנחות כינור"). בשירו "צפיריים" (שאת יצוריו
האגדיים ברא כאמור מתוך "התכתבות" עם שירת טשרניחובסקי)
פלל ביאליק את כל המוטיבים החוזרים בשירי חזיונות ומנגינות:
צפצוף הדרור (כבשירי טשרניחובסקי "מלאכי אהבה" ו"כנסות
הצל"), העלמה היפיפייה ("לילת רוח לא תנוח"), "שְׁחֹק יֵלֵד" (כבשיר
"בדמיוני אני יצרתך"), רעננות הדשאים (כבשירים "נצאה, נגורה
שאננים" ו"על החיים החדשים"), הכפתורים (כבשירים "השושנה"
ו"אגדות האביב"), חרוזי השירה (כבשירים "אך עלו הייתי בבוקר"
ו"ניב קסם שפתך"), השיבולים ("ילדי האדמה") ועוד. הקטלוג כולו
מורכב אפוא מן המוטיבים החוזרים של שירת טשרניחובסקי, אשר
השתייך ל"צעירים", אוהדי הרצל, שהתרחקו מן האחריות הרצינית
ומן הדרישות המחמירות של אחד-העם. ביאליק ראה בהם נטע זר
בספרות העברית, "יוונים" (או "איוונים") המביאים אליה רוח קלה

של תרבות יוון ואירופה כולה; ובל נשכח: ה"זפיר", שהוליד את ה"צפרייר", הלקוח משירת טשרניחובסקי ששאל אותו מן המיתולוגיה היוונית הריהו רוח קלה הבאה מן המערב. הצפריירים הם אנטיתזה לרוחו של בית-המדרש הישן, אף-על-פי שגם הם מצויים בין העלים הבלים של הכרכים המצהיבים העומדים על מדף "ארון הספרים" שלו. מירון לא הבחין, כאמור, בכל ה"התכתבות" הפרודית הזאת עם שירת טשרניחובסקי בעת שתיאר את התיאור המתקתן הזה כ"קיטש". האשמתו בקיטש כמזהההאשמת קריקטוריסט על שהפריז במידות האף והאזניים של אותם אישים שעליהם הוא מלגלג בציוריו. אין צריך לומר שמבקרים שאינם מזהים כוונות אירוניות ופרודיות הופכים את היצירה על פיה, וקוראים ליום "לילה".



כבר רמזנו כי אין מדובר בשירים ילדתיים, או ילדיים, אף-על-פי שדוברם הוא ילד או מבוגר הנזכר בימי הילדות. השימוש בשעירים (סְטִירִים) מוסיף לשירי הצפריירים של ביאליק ממד סקסואלי. את פיתויים של הצפריירים יש להבין גם כפיתוי יצרי, אך חטאו של גיבור שירי הצפריירים של ביאליק איננו רק חטא של עריות, כלומר של התנהגות חושנית ומינית מופקרת. אמנם השימוש בצורות הפועל "מְשַׁקְרִים" ו"שִׁקְרוּ" החוזר בסצנת הפיתוי שב"צפריירים" וב"זוהר" נקשר אל הפסוק "עַן כִּי גָבְהוּ בְנוֹת צִיּוֹן וַתִּלְכְּנָה נְטוּיוֹת גְּרוֹן וּמְשַׁקְרוֹת עֵינֵיהֶן הָלוֹךְ וְטַפַּף תִּלְכְּנָה וּבְרַגְלֵיהֶם תַּעֲכַכְנָה" (ישעיהו ג, טז), המבליט את החוצפה ואת ההפקרות שבהתנהגות הצפריירים (לזו תשמ"ה, עמ' 105; מירון תשמ"ו, עמ' 329), שהופעתם מלווה ברוח של זימה וזנונים. אולם פועל זה רומז גם לחטאים הנזכרים בתפילת שחרית של יום הכיפורים ("עַל חַטָּא שֶׁחֲטָאנוּ לְפָנֶיךָ בְּנִטְיַת גְּרוֹן: עַל חַטָּא שֶׁחֲטָאנוּ לְפָנֶיךָ בְּשִׁקּוֹר עֵין: וְעַל חַטָּא שֶׁחֲטָאנוּ לְפָנֶיךָ בְּשִׁיחַ שִׁפְתוֹתֵינוּ" וגו' - תפילה שבה נזכרים גם חטאים מן

התחום שבין אדם לחברו שאין בהם הפקרות של זימה וזנונים. זאת ועוד, מאחר שמדובר ביצורים שדיים, המתוארים בפולקלור כבעלי קרניים האוחזים בקילשון וכן כבעלי זנב דמוי שוט או מגלב, גם הצפירים של ביאליק לעתים מלקים את ה"אני" ומצליפים עליו בשוט או בשבט. הצירוף הכבול "שבט אור" הופך בשירי ביאליק למגלב של עור, המצליף על הנער ומעוררו לחיים. מצד אחד, הצפירים גורמים לו שיתמכר להנאות אוטו-ארוטיות (כמתואר בשיר "צפירים": "הו, אלי באו, זכים! צפירי התם / אל-מתחת לסדיני הצח, הצח! / שם נתפלש, נתפל עד-יכון היום, / ופוזתם על-עורי ובשרי הרך"). מצד שני, הצפירים המהנים אותו גם מענים אותו ומלקים אותו בשבטים ("אני הקיצוטי ואגדות של-אור / הצליפו על-פני"), ונרמזות כאן גם הנאות סקסואליות סדיסטיות ומזוכיסטיות. בתיאורם של הצפירים הבליע אפוא ביאליק את הגבולות שבין טוב לרע עד לבלי הפר, כאילו ביקש להדגים ולהמחיש את הכותרת הניטשיאנית האנטינומיסטית "מעבר לטוב ולרע".

ג. מיתולוגיה בשירת ביאליק

שירת ביאליק מצטיירת כשירה עברית מובהקת הרחוקה ת"ק פרסה מן המיתולוגיה האלילית, וזאת בניגוד לשירתו של טשרניחובסקי "היווני" שנמשכה בדרכים רבות ומצטלבות אל ההלניזם. ולא היא; שירתו המוקדמת של ביאליק, המושפעת מהשירה הגרמנית והרוסית, גדושה יצורים רבים מן המיתולוגיה היוונית-רומית ומן הדמונולוגיה העממית. כך, למשל, בשירו הגנוז "התהפוכה" מוזכר שמו של פרומתאוס, גונב האש ממרומים; בשירו הגנוז "חלום חזיון אביב" נזכרים כרובי השחק שוכני ים התכלת, מין קופידונים המתרועעים עם יצורים המתעלסים בין כרי הדשא ויורים חצי אהבה בלב השושנים והנימפות; בשירו הפרודי המוקדם "השירה מאין תימצא?" מתואר המשורר המקדיש את יומו למרקור ואת לילותיו לפגסוס, הוא הסוס המכונף שהבקיע בפרסותיו את מעיין המזוות. בשירה ה"קנונית" נמחקו אמנם האזכורים המפורשים של דמויות מן המיתולוגיה,

אך מבקרים חדי-עין הבחינו פה ושם בתשתית המיתולוגית של יצירת ביאליק (האפרתי ופרי, ראו: שקד [תשל"ד], עמ' 142 - 143). הצפריר הוא ברייה מקורית, המכילה בתוכה מתכונותיהם של יצורים מיתולוגיים רבים, מן הקלסיקה ומן הפולקלור. הם קלילים ונושבים כמו הזֶפִיר, הם שטופי תאווה ובעלי קרניים כמו הַסְטִיר; הם מופזים ומְתִיזִי אור כמו הַפִּיּוֹת; הם שְׁעִירִים, מצפצפים וצוֹפְרִים כמו פֶּן, שֶׁחֲצִיו אדם וחציו שְׁעִיר עֲזִים, והוא מחלל ביערות בחליל רועים; הם מקפצים וקפריזים כמו הַשְׁעִיר; הם מפתים וצוֹפְרִים כמו הַסִּינְנוֹת; הם זעירים וקופצניים כמו הַשְּׂדִים הזעירים למיניהם - כמו הגמדים משירו של ביאליק "גמדי ליל", שבו יצורים נוקטורנליים זעירים באים בשורה ונמנמים עם שחר. שירי ביאליק תיארו אפוא גם את יצורי הלילה הזעירים וגם את שְׂדֵי הבוקר הזעירים - "הצפרירים"; גם את הגמדים וגם את הענקים שב"מְתִי מְדַבֵּר". ההתרועעות עם הצפרירים היא מקור הנאה ותענוג, אך גם התהוללות מופקרת - עבודה זרה מסוכנת ואסורה. יש להם תכונות של מלאכים נעמים, אך גם של מלאכי חבלה, של שְׁעִירִים וּמִזִּיקִים, המכרפרים ומרקדים את ריקוד השחת. פיתוים מסוכן ומעורר פחד וחלחלה, כפיתוין של האלות בשירו של ביאליק "בית עולם". הם "שְׁעִירִים" חיוביים המְפִרִים את האדמה כטל וכמטר, אך גם "שְׁעִירִים" שליליים - שְׂדִים המתעללים בקרבנם במגלבים ובשאר אבזרי עינויים.¹⁰ הם יצורים מן המיתולוגיה הֶלֶנִיסְטִית, אך שמם לקוח מן הקבלה והחסידות, ואין הם מזוהים אף לא עם יצור מיתולוגי אחד בשלמות. הם כלולים מכל היסודות ומכל הצבעים, וקסמם במסתוריותם - בהווייתם המאגית והחידתית. מרוב יסודות הַבְּלִוִּים ופתוכים בתוכם, הם הכול ולא כלום בעת ובעונה אחת.

ביאליק לא השאיר ביצירתו את היצורים מן המיתולוגיה היוונית-רומית כצורתם ובשמם המפורש, אלא המירם במילה עברית חידתית ומסתורית שאותה דלה מתוך אוצרות הרוח והתרבות של עם ישראל. כאמור, ביאליק כאילו אמר לעצמו: "לך לו טשרניחובסקי "היווני" אל העולם האלילי וישאב ממנו את מראות התשתית שלו ואת אוצר

המושגים של שירתו (את היצור המיתולוגי "זִפִּיר" שבשורה "פְּתָאם נַעֲזֹר זִפִּיר" שבשירו של טשרניחובסקי "הַעֲרָב", שככלות הכול אינו אלא שאילה מהשורה "פְּתָאם נַעֲזֹר רוּחַ" שבשירו של ביאליק "בשדה"), ואילו אני את מראותי ומושגי אשאב ממעיינות היהדות, שבהם ניתן למצוא הכול, אפילו פְּנִתָּאִיזם כמו-אלילי, אם דווקא בו תחפץ נפש המשורר. במילים אחרות, כדי לברוא שִׁדִּים ורוחות, יצורי שאול ושמים, המתהללים בהילולה דיוניסית, אין צורך להרחיק נודד לשדות זרים, שכן ניתן למצוא אותם בארון הספרים של בית-המדרש הישן. זאת ועוד, גם בדל"ת אמותיו של עולם "הספר" יכול אדם לחוות חוויות חושניות עזות, להכיר את הטבע ומנעמיו, את הנאות הגוף והיצה, ואין הוא זקוק לשם כך ל"שינוי כל הערכים" הניטשיאני.

ד. "הצעירים" כשעירים וכתיישים קפריזיים

ואם לא די בכך, מתברר שהמילה "צעירים" פירושה גם "תיישים" או "שעירים". את הצפריים, אותן בריות אגדיות זעירות המעירות את הילד משנתו, ויוצאות אתו אל השדה. את המילה "צפריים" (בשירו "צפריים, "זוהר" ו"משירי החורף") חידש המשורר כאמור על-בסיס המילה הארמית "צפריין" (שִׁדִּים הפועלים בשעות הבוקר), מילה המאגדת בתוכה הוראות מתחומי האור, הרוח, הצומח והחי. ואולם, אוהדי הרצל הן התהדרו בכינוי "צעירים", ו"צעירים" פירושו גם תיישים, על-פי הפסוק המקראי "וְאַדְרִיָּהֶם שָׁלְחוּ צִפְרִיָּהֶם לְמַיִם" (ירמיהו יד, ג); הַלֶּפֶךְ ה"צעירים" הם גם "שעירים" וגם "צפריים" וגם "צפריים", על שלל משמעי-הלוואי המשוקעים במילים אלו. היווצרות המושג "צפריים" - שקיפל בתוכו את שלל התופעות החדשות של שנות מְפִנָּה המאה - הוא נושא לדיון בפני עצמו ונקדיש לו את הפרק הבא. בְּקִלְפֶּת אגוז נזכיר רק שביאליק ברא את ה"צפרי" גם מן ה"זִפִּיר" - מרוח המערב שבשירת טשרניחובסקי, כאילו אמר: ילך נא טשרניחובסקי הצעיר המערבי המשתחוה לִפְסָל אפולו אל הַזִּפְרִים שלו שמתרבות יוון, ואילו אני יכול למצוא את "אחיהם" העבריים בארון הספרים של אבי-זקני, והם עשירים וטעונים יותר מ"אחיהם"

היווניים. בני חוגו של אחד-העם אינם מחפשים אוצרות גנוזים "בכרפי הים", כי העושר האמתי נמצא דווקא בין הגוילים המצהיבים של "ארון הספרים היהודי". במילים אחרות, ביאליק האמין שיש להרחיב את יריעות "אוהל שם", כהמלצת אחד-העם, במקום לחפש גדולות ונצורות בשדות-נֶכֶר, כמו המהפכנים ה"צעירים" המתמערבים, המנסים לתפוס את המרובה ואינם תופסים מאומה. במאמר מוסגר נוסף כי ראוי להבחין בין יחסו של ביאליק אל ברדיצ'בסקי ו"הצעירים" לבין יחסו אל טשרניחובסקי - יחס שהתבטא בתחרות סמויה. הוויכוח עם ה"צעירים" - שהציטירו לביאליק בדמות "שְׁעִירִים" המרקדים על עיי החורבות של חיינו (כך כתב עליהם במכתב לאחד-העם, בהסתמך על הפסוק המקראי "וּשְׁעִירִים יִקְדּוּ-שָׁם"; ישעיהו יג, כא), עבר אפוא מן הסְטִירָה הגלויה, שעוקציה עבים כקורת בית הבד (כבשירו "רַבִּי זֶרַח"), אל הסְטִירָה הקלילה והמרומזת שעוקציה דקים כמחט. הוויכוח חָלַח לִכָּל פִּינָה: לשירתו ה"קְנוֹנִית" לסוּגִיָּה, לסיפוריו (גיבורו אריה "בעל גוף", למשל, מכונה "צֶפִיר", ובניו המתבוללים - למחצה מְחַלְלִים כסְטִירִים בחליליהם), לשירי-העם שלו, לפזמונותיו, לשירי הילדים ועוד.

ביאליק ברא אפוא את הצפירים בעיקר כדי לבטא את האמביוולנטיות שלו כלפי מנהגיהם ועולמם הרעיוני של הסופרים "הצעירים", אוהדי הרצל, ואת התנגדותו לדברי הרהב הראוותניים שלהם, השאולים מרוח המערב. כאשר מבינים שבאמצעות הצפירים תיאר ביאליק את כל התופעות הקשורות בצעירים, מתנגדי אחד-העם, אפשר להבין מדוע תיאר אותם ביאליק כדמויות מושכות אך דמוניות, שהגיעו מן ה"סטרא אחרא", מפתות את הילד אך גם מסכנות אותו בסיכוני המערב - הטמיעה וההתבוללות (כמתואר ב"זוהר").

רעיון בריאתו של יצור אגדי, הדומה לשְׁעִיר בעל קרניים ולשְׁעוֹרֵת השדה, נולד כבר בשיר "גמדי ליל" (שבשוליו נרשמה השנה תרנ"ה, אך הוא נשלח לפרסום בשנת תרנ"ז). בשיר זה מגיעה עדת הגמדים "וְצִנְפִּים עֲגָלִים וְשֹׁחֲרִים" על ראשם, כמו על ראש "הצעירים" המתמערבים, אוהדי הרצל ויריבי אחד-העם. גמדים אלה,

כמו הצפירים שעתידיהם היו לבוא בעקבותיהם, נקשרים בדשאים ("שְׁעִירִים") ובגדיים ("שְׁעִירִים"), והם מתוארים כילדים ("צעירים") שעירים, עם קווצות שער לראשם: "וּבִלְכָתֶם יִנְעֲרוּ אֶת-נִטְפֵי הַטֵּל מִן-הַדְּשָׁאִים, וּנְפֻצוֹת / הָרְסִיסִים הַזֵּכִים כְּבִדְלַח / מִתִּיזִים נִיצוּצוֹת, נִיצוּצוֹת. [...] הֵם בָּאִים - וּבִשְׁפַעַת הַצִּלְלִים / תִּתְאַחַד עֲדַת הַגִּמְדִים, / יִתְלַפְדוּ וִירָקְדוּ כְּגִדִּיִּים, / וְצָהְלוּ צָהֳלֵת יְלָדִים. // וְכִתְמֵי הָאוֹרָה הַחוּרִים / יִרְצְדוּן עַל-שְׁחוֹר מְעִילֵיהֶם, יַחְלִיקוּ עַל-רוֹם מְצַנְפוֹתָם, / יִקְלְעוּ בְּקוֹצוֹת רְאשֵׁיהֶם". משמע, ביאליק הגה את הרעיון הפוליטי (רב-המשמעים ורב-ההבטים) של הצפירים-השעירים-הצעירים עוד לפני טשרניחובסקי והפירים שלו, שאינם אלא רוחות קלות, ותו לא. ביאליק יצק לתוך המושג החדש תכנים רבים נוספים.

ואם צפיריו של ביאליק הם גם ציפורים קטנות (יצחק בקון משווה אותם ל"שוועלבעלעך", לסנוניות הקטנטנות שבשירו של ביאליק ביידיש "אויף דעם הויכן בארג"), הרי עוד לפני הצפירים ברא ביאליק את הצעירים בדמות דמויות דמוניות של בעלי כנף. ב"אשריך צעיר רודם" תיאר את הצעיר כ"גבר" (תרנגול) שבראש השבשבת, אך לא שכח להזכיר שמזלו מזל בתולה וכי הבגדים המערביים האפנתיים שלו מכסים על הסחבות והבלואים שירש מאבותיו. בשירו הגנוז "מלכת שבא" שלח אל המזרח את תרנגול הבר עם מכתב בפיו (ולא את היונה, סמל השלום עם הזמורה בפיה, כנרמז משירו "אל הציפור"), ותיאורו של בעל הכנף רווי בהשתמעויות סקסואליות. ציפור זו נתגלגלה בדוכיפת ובטווס משירי העם של ביאליק (ייתכן שהדוכיפת, ששינתה את זהותה הזואולוגית במרוצת הדורות, היא השכווי מן השיר "'מלכת שבא"). גם לדוכיפת וגם לחתן המיועד הצרור בכנפיה יש "בלורית" (המעידה על טיבם ה"גויי"), והופעתם מלווה במין "לחש נחש" מיסטי ("ריפת, דיפת ומוריפת"). הופעתו של החתן על מקל של מטאטא, כמו המכשפות באגדת-העם האירופית, תורמת אף היא את חלקה ליצירת האופי הדמוני של התיאור. כל השיר יכול להתפרש כחלום משאלה של האומה, המחכה לחתנה כלביאת המשיח. החתן והשדכנית הדוכיפת (הדומה לחתן בהבטחות

השווא שלה) מבטיחים לה נישואי אהבה ללא דיחוי, אך נעלמים חיש מהר, הם וכל הבטחותיהם היפות. הצפירים גם הם ציפורים קטנות, המביאות בכנפיהן הבטחות מתוקות, אך משאירות את הילד שהתבגר בינתיים בתחושה של אכזבה מרה.

לא אחת ביטא ביאליק, בעקבות אחד-העם, את הרעיון שלפיו כל הרעיונות המערביים וכל סממני ההופעה המערבית הגנדרנית של "הצעירים" אינם אלא אחיות עיניים ומסכה. את הכרזותיהם היפות והאוטופיות תיאר ביאליק כהבטחות שווא, ללא כיסוי. את המערביות של "הצעירים" תיאר כ"נטע זר" שהובא משדות נכר, שאינו צומח באופן אורגני מספרות ישראל לדורותיה. מושג "הצפירים" כהמצאה לשונית מבריקה וכפֶּרֶץ מיתו-פואטי המייצג בריות אגדיות, ראות ואינן נראות, מדגים רעיון זה בעושר לא נדלה. הוא מתוך בתוכו גם את התופעות החיוביות של בוקר חייה של האומה וגם את התופעות שנגדן נלחם ביאליק בכל מאודו - תופעות זרות שאותן הביאו "הצעירים" מן המערב, מ"כרפי הים", המכניסות אל התרבות הלאומית יסודות המאיימים על חוסנה ועל שלמותה.

את היוונות האלילית ואת כל סממני העבודה הזרה המתגלמים בהוללות דיוניסית פרועה עם הצפירים מצא ביאליק - למרבה הפרדוקס - במטמוניות ספריו, בתוך היהדות עצמה, בספרי קבלה ישנים נושנים. זוהי - ברמת הכללה גבוהה יותר - גם הסינתזה שהציע ביאליק לדורו, המתלבט בין עבריות ליוונות, בין ההישארות באוהל לבין היציאה אל השדה (בין שזו היציאה לשדות זרים, או, להבדיל, להגשמה החלוצית, שחרף השוני הרב ביניהן, שתיהן כרוכות בנטישת ספו של בית-המדרש הישן ובהפיכתו של היהודי ל"יהודי חדש"). את האידיאלים היצריים, האֶטוֹויסטיים והספונטיים, שאותם מצא מיכה יוסף ברדיצ'בסקי בתורתו של פרידריך ניטשה ושאותם מצא טשרניחובסקי ביוונות הקמאית, ניתן למצוא בספרי יהדו נושנים - במיסטיקה היהודית, למשל, שהדגישה את הערכים הגנוסטיים בדרך ייחודית משלה. גם מי שבורה מדיכוי היצה, שההגות בת-הזמן מצאה ביהדות, אינו צריך להרחיק נדוד

לשדות זרים, לפי שהכול מצוי בארון הספרים הישן של בית-אבא. את הפואמה "זוהר", שהייתה בראשיתה המשך ישיר של הפואמה "שירת" וחלק אינטגרלי בתוכה, ניתן לתפוס גם כתשובת-נגד של ביאליק לדל"ת האמות של העולם היהודי הישן. אחרי שחתם את פרק שירת הגלות והדלות ב"שירת", הביא ביאליק את שירת הזוהר הגדולה, ובה שיר הלל (מסויג אמנם ברוב סייגים ואזהרות) לכוחות הטבעיים היצריים והאקטויסטיים שהושחתו במציאות הגלותית. הפואמה "שירת" מתרחשת כולה בין כותלי הבית הקודרים, וכולה מרירות ודאגת יום. הקדרות והמרירות שבתוך החדר הופכות אפילו את השבת לחולין. לעומת זאת, הפואמה "זוהר" מתרחשת כולה מחוץ לכותלי החדר, בחיק הטבע המופז, שיש בכוחו להפוך אפילו את ימי החולין הרגילים לחג שפולו טבול בזוהר. הצרצר המנגן בין כותלי הבית את נגינתו התפלה והמרירה ב"שירת" משנה את דמותו לצלצל, המנעים מנגינותיו בין כרי הדשא שבחוץ. הדובר משתחרר ממוסרות אב ואם, המכבידים עליו במכאוביהם ובצורותיהם, ומתמכר לחברים, שאין לו צמם קשרי משפחה מעיקים. צפירי הבוקר הקלים, המפצירים בגיבור להצטרף אליהם ומתפרצים לחדרו בצפצופי חן ובמשק כנפיים נעלם, נקשרים בתרבות יוון, המסמלת את המערב ("איי הים") ומגלמת את ההתפרקות ואת היציאה ממסגרת היהדות. הצפיריים מושכים את הילד אל העולם האילי-היצרי שבחוץ, אולם תרבות יוון שבשירי ביאליק היא תרבות יצרית שהוטמעה בתוך המיסטיקה היהודית. בידי ביאליק עלתה יצירה המורכבת פי כמה מכל משוואה, ובה מותכים יסודות אישיים וכלליים, הכורכים באחת את תחושתו הסובייקטיבית של בן-ישיבה, שפרק עול תורה ומצוות, של תלמיד-חכם *defroqué*, את תחושתו של מי שמשתייך לציבור שלם שתהליכים של התפקדות ושל פריצה החוצה עוברים עליו, והוא אינו יודע את נפשו מרוב שמחה ואימה וכל עורקיו רועדים בחיל ובגיל. גילומו הקומי של תלמיד-חכם זה, שפרק עול תורה ומצוות והתפקד, מצוי בתיאורו של הצעיר, הגיבור-בעיני-עצמו, הנושא מונולוג בשיר "משירי החורף" (תרס"ד) ומכריז על עצמו:

והנה שְׁבָה זְרָעִי בְּרָזָל:
תָּנּוּ לִי הָרָה וְאַעֲקֶרְנָה!
תָּנּוּ לִי כָפִיר וְאַשְׁסַעְהוּ,
עוֹג אוֹ גִּלְתָּ – וְאַרְמָסֶנּוּ!

אֵד, לְפִי שְׁעָה, תָּנּוּ לִי מִקָּל,
אֵף אֶתְעִטֹּף בְּאֶדְרָתִי,
וְאַצֵּא לְטִיֵּל וּלְהִסְתַּפֵּל
שֵׁם עַל-גַּפִּי מְרוֹמֵי קָרֶת. [...]

אֶמְנֵם בֶּן-יְשִׁיבָה אָנִי,
מִצָּחִי – שְׁלֵג, פָּנִי – שִׁיד,
אֵד, כְּחֶרֶף זֶה, צְבִרְתִּי
כֹחַ תַּחַת שְׁרִיּוֹן גָּלִיד;

וּמִשְׁקָחִי נוֹדֵף רֵיחַ
דֶּק שָׁל-אֶבִּיב מְלֵא הוֹד,
אֶבִּיב חֲדָשׁ שְׁפָמוֹהוּ
לֹא-רָאִתָּה עֵין עוֹד.

בשיר זה כלול, כזכור, תיאורו הקונדסי של הצפריר, הרועד ומפרכס על הקליפה, וכאן הדובר בשיר - בן דמותו של ברדיצ'בסקי או של אחד מחבריו ה"צעירים" - מתמלא כוחות שופעים עד שהוא רואה עצמו משסע כפיר כשמשון. ואולם עד מהרה הוא נסוג לרגע מדברי הרהב שלו, ומחליט להסתפק לפי שעה בטיול לא מחייב בחוצות העיר המושלגת, כשהוא מצויד במקלו ובאדרתו.

המחבר האירוני, המציץ מאחורי כתפיו של ה"צעיר" היהיר והבוטח בעצמו, מוקיע את השגותיו הגדולות, את הכרזותיו הרמות ואת יכולתו הדלה. הביטוי "תָּנּוּ לִי הָרָה וְאַעֲקֶרְנָה" המשובץ בתוך דברי הרהב של ה"צעיר" הגנדרן - נטוי הגרון וזוחח הדעת - הן מבוסס על

הניב "עוקר הרים", שהוא כידוע כינוי לתלמיד-חכם חריף ומפולפל היודע לתרץ קושיות ולהביא ראיות מן ההלכה. ואכן, בהמשך מתגלה שמדובר בבן-ישיבה, היודע להפליא כוחו בפלפול, ולא באיש "יהדות השרירים" היכול לעקור שערי עיר ממקומם. מאמריו של אחד-העם נגד "הצורך" הרב ו"היכולת" הדלה של מתנגדיו "הצעירים" מקבלים כאן את ביטויים המוחשי ההומוריסטי. "הצעירים" כוחם בפייהם, אך כשעליהם להעמיד במבחן את הכרזותיהם היפות, המרקיעות שחקים, מתגלה פרצופם האמתי - פרצופו של בן-ישיבה חיוור, שמצחו שלג ופניו סיד, וגופו הכחוש בקושי יכול לשאת עליו את האדרת האירופית שעָטָה על עצמו. בכל שירי הצפירים הראה ביאליק מה קורה לרעיון הניטשיאני כשהוא נפגש עם קרקע המציאות של "רחוב היהודים" של העיירה הקטנה. לאִילו תהומות יכול הרעיון הנשגב והגנרדיוזי הזה להידרדר כשנושאי דגלו הם תלמידי-ישיבה בדימוס בעלי רצונות עזים וכושר ביצוע דל. במשתמע, אפשר להבין גם שיש פער גדול בין הרעיונות הגדולים וההשגות מרחיקות הלכת של ה"צעירים" הניטשיאניים לבין מימושם של רעיונות אירופיים יפים אלה במציאות היהודית הקונטמפורנית, שעדיין לא הוכשרה לקלטם. הדובר הרענן והרכרכן שלפנינו אינו אלא אחד "הצעירים" המצטיינים ב"צורך" גדול אך ב"יכולת" מועטה ("צורך" ו"יכולת" הם צמד מושגים משמעותי בוויכוח בין אחד-העם ל"צעירים").

בזמן ההכנות להוצאת מהדורת יובל החמישים של כתביו, ביקש המאייר יוסף פודקן מביאליק שיסביר לו כיצד ראוי לצייר את הצפירים. שהרי מדובר ברוח, שאי אפשר ללכוד אותה בחרט ובמכחול. במכתב מאביב תרפ"ג הסביר המשורר לאמן שמדובר בִּשְׁדוּנֵי בוקר זוהרים, ואף התגאה בכך שהוא-הוא שהביאם בפעם הראשונה לספרות העברית.¹¹ באותו מכתב הסביר לאמן כיצד לצייר את הגמדים, וגם בהם ראה שְׁדוּנֵים מן האגדה.¹² בין שתיאר את "הצעירים" כצפירים-צפירים זעירים, בין שתיארם כגמדים זעירים, ובין שתיארם כענקים שראשם בשמים, לפנינו דמויות אגדיות, מיטיבות ודמוניות כאחת, שהופעתן ביצירת ביאליק מבליעה את

הגבולות שבין סיפורי ילדות לבין סיפורי-ילדים ומושכת למחזות ש"מעבר לטוב ולרע". הצפרירים הם שם קיבוצי לכל התופעות שהופיעו בעם ישראל בשנות "התחייה", לרבות תופעת ה"צעירים", שהכניסה לספרות העברית אנרגיה חדשה, מושכת ומאתגרת, הנושאת בחופה סיכונים חדשים. ה"צפרירים" - כסימן וכמסומן - הם המצאה גאונית של משורר צעיר, שצפה במתרחש וניסה לקרוא גם את העתיד. הוא בחר ביצורים אגדיים דמיוניים, חבריהם של הגמדים והענקים משיריו, כדי להראות שדבריו האוטופיים של הרצל באלטנוילנד, וכמוהם גם חלומותיו, חזיונותיו ומשאלות לבם של חסידיו "הצעירים", אינם משקפים את המציאות האמתית, ומתאימים לספרי אגדה ולספרי מעשיות לילדים. כאמור, ניתן היה לו גם להיאחז במוטו האפולוגטי של הרצל לאלטנוילנד, שהוצא לימים מהקשרו: *"Wenn Ihr wollt ist es kein Märchen"* ("אם תרצו - לא תהא זו מעשייה").

הערות לפרק השלישי:

1. בשירת ביאליק הרוח היא לא אחת גם משב אוויר פשוט וגם רוח רפאים מְטָא-רְאִיסִטִית. כך, למשל, הצירוף "הַדְּשָׁאִים מְתַלְחָשִׁים וּמְסַפְרוֹת הָרוּחוֹת", המשולב בתיאור הטבע שבפתח הפואמה "המתמיד", מעלה את זכר המסופר במסכת ברכות (יח ע"ב): "מעשה בחסיד אחד [...] והלך ולן בבית הקברות ושמע שתי רוחות שמספרות זו עם זו". עירוב דומה בין הרוח כתופעת טבע רגילה לבין הרוח כיצור על-טבעי ודמוני מצוי גם בשירו של המשורר הרומנטי האנגלי פֶּרְסִי בִּישִׁי שלי "אודה לרוח המערב" (*"Ode to the West Wind"*), שאחדים מן התיאורים הכלולים בו נתגלגלו אולי בדרכי עקיפין לתיאורי הצפרירים.
2. ד"ר שמואל טרטנה, מעורכי המהדורה האקדמית של כל שירי ביאליק, הפנה את תשומת לבי לכך ש"צִפִּיר עֲזִים" (דניאל ח, ה) מתפרש כהופעת אלכסנדר מוקדון, שתואר כבעל קרני איל בהתבסס על דיוקנו עטור קרני איל כפי שהופיע על מטבעות וסימל את העלאתו לדרגת אֵל. באגדות על אלכסנדר מוקדון מסופר על גביהא בן פסיסא (או: בן פיזוא), שהגן על המקדש ועל בני ישראל. המושגים "צִפִּיר" ו"צפריר" פורשים אפוא מניפה ססגונית של אפשרויות, שרק חלק מהן תידונה בפרק זה.
3. החסידים מתוארים תכופות בכתבתו המוקדמת של ביאליק בסגנון

- סְטִירִי-גְרוֹטֶסְקִי כְּמִי שְׁאִינֶם מְדִירִים אֶת עֲצָמָם מֵהִנָּאוֹת הַגּוֹף וּמִסִּיפּוֹקֵי הַיָּצֵר (וראו: שמיר [תשמ"ו], עמ' 144 - 160).
4. ראו: ח"נ ביאליק, כתבים גנויים (המלביה"ד מ' אונגרפלד), תל-אביב תש"ל, עמ' 308 - 309.
5. מן המילה הלטינית "caper" (גדי, תיש) נגזרה המילה "קפריזי" ("צפרוני" בעברית). ראו לציין כי בזמן שיצר ביאליק את ה"צפרירים" הוא העניק לגיבורו אריה "בעל גוף" את כינוי הגנאי "צפיר" (וזאת משום שאביו החזיק ב"צפיר הקהל", שאליו היו מביאים כל האיכרים את עזיהם להרבעה).
6. המילה "ניצוץ", למשל, הנזכרת לא אחת בשירת ביאליק, בהוראת "רשף אור" או "רשף אש" (והכוללת בתוכה השתמעויות-לוואי קבילות) מכילה גם הוראה מתחום המים ("ניצוצות ניתזן על רגליו"; נידה יג ע"א).
7. גלגולה של הדמעה, או של אגל הטל לפנינה, לאבן חן, או לחרוץ מחרוץ השירה, הוא מוטיב שגור ביצירת ביאליק, וראו שירו הגנוז "דמעות אם" ושיריו ה"קנוניים" "שירתי" ו"לא זכיתי באור מן ההפקר" (וראו גם באגדה המעובדת "אגדת שלושה וארבעה").
8. ראו בספרי מִיָּם וּמִקֶּדֶם (עיון באגדות ו'יהי היום' מאת חיים נחמן ביאליק), תל-אביב 2012, עמ' 228. וראו מאמרי "'בגית הירק' לביאליק - אנטומיה של שיר ילדים", ספרות ילדים ונוער, שנה 12, חוב' ד, סיון תשמ"ו, עמ' 8 - 9.
9. בניו של אריה "בעל גוף", שכינוי הגנאי שלו הוא אריה "צפיר", מתוארים בקטע הסיום של הסיפור כיצורים בהמיים ששורקים בחלילים, היפוכם של "היהודים היפים" האוחזים במיתרי הכינור.
10. בשירו הגנוז "יעקב ועֶשָׂו" קשר ביאליק בין ה"שְׁעִיר" לבין תיאורי שאול וגיהנום, וגם בשירי הצפרירים יש ל"צפיר" תכונות של עֶשָׂו, של אדום ושל יוון; וראו גם הערה 2 לעיל.
11. במכתב מיום 19 במאי, השמור בארכיון ביאליק, כתב ביאליק: "כדאי צו שאַפֿן דאָס פּאַלקס-קאַבאַליסטיש בילד פֿון די שטיפּערטע, ליכטיקע מאָרגען-שדלעך, וועלכע איך האָב צום ערשטן אַריינגעבראכט אין דער העברעישער פּאַעזיע" (כדאי לצייר את הדמות העממית קבלית של שְׂדוּנִי הבוקר הפזיזים, הוזהרים, שאני הוא שהביאותים בראשונה אל השירה העברית). על האופי הַדְמוּנִי של תיאורי הוזהר, ראו גם: בר-יוסף (1997), עמ' 162 - 165.
12. "לעגענדארע שריטעלעך (אין שטאַלט פֿון פּיצעלעך מענטשעלעך מיט הויכע מיצעלעך אויף די קעפּעלעך) לאָזען זיך אַראָפּ ביי דער לבנה שיין פֿון אַ בערגעל צום וועלדל רייגענווייז צו זיבען אין איין רייע. גענוג 2 - 3 רייען" [שְׂדוּנִים אגדיים (בדמות אנשים זעירים עם מצנפות גבוהות לראשם). הם יורדים לאור הלבנה מְגִבְעָה לחורשה בשורות, שבעה בשורה. די בשתיים-שלוש שורות].

פרק רביעי

טשרניחובסקי "מתכתב" עם ביאליק בשירו "לנוכח פסל אפולו"

א. ביאליק "מתכתב" עם טשרניחובסקי

כידוע, שליטתו של שאול טשרניחובסקי בשפה העברית, העתיקה והחדשה, לא הייתה עמוקה ונרחבת כשל "תאומו הניגודי", הבכיר ממנו, חיים נחמן ביאליק. את זאת ציינו אפילו אוהדיו המושבעים של המשורר ה"יווני", ביניהם ידידו והביוגרף שלו יוסף קלוזנר. לפיכך, כאשר החזיק ביאליק את הכרך השני של ספר שיריו הראשון של טשרניחובסקי (חזיונות ומנגינות - כרך א: 1898, כרך ב: 1900), ופגש בו את השיר המהפכני "לנוכח פסל אפולו", מותר כמדומה להניח שנחו עיניו בראש וראשונה על משפט ההתוודעות: "בִּאתִי עֲדִידָה, - הָאֵם הַפְּתָנִי?", שבמרכז השיר.

וכל כך למה? שורה מרשימה זו בשירו של טשרניחובסקי עשויה הייתה להעלות בלבו של ביאליק את ההשערה שלפניו מענה לרעיונות ולניסוחים ששולבו כבר בשירו הפרוגרמטי המוקדם "על סף בית-המדרש" (תרנ"ד). ככלות הכול, גם שירו המוקדם של ביאליק, כמו שירו של טשרניחובסקי, הוא "שיר תשובה" (שיבה), שבו האני חוזר שנית אל מחוזות נעוריו ועלומיו, שבהם עוצבה אישיותו (בשירו של ביאליק נכתב: "וְאֵנִי [...] שֶׁב שְׁנֵית עֲדִידָם", וניסוחו של טשרניחובסקי "בִּאתִי עֲדִידָה" דומה לזה של ביאליק). בשירו של ביאליק האני האישי-הלאומי מעיד על עצמו: "שֶׁב הִנְנִי עֲתָה מֵעֵמֶק הָעֶכּוֹר", ובשירו של טשרניחובסקי הדובר מעיד על עצמו: "הִנְנִי הָרָאוֹן לְשָׁבִים".

כל אחד משני המשוררים הגדולים של "דור התחייה" הכריז אפוא שהוא שֶׁב מדרך נדודיו ומגיע אל המקדש שאליו כלתה נפשו: ביאליק ה"עברי" עולה לרגל אל מקדש שכולו אֶתִיקָה - אל

מקום שהוא לדבריו עלוב בחיצוניותו, אך עשיר בתכניו ובערכיו; טשרניחובסקי ה"יווני" - הצעיר ותאב-החיים - חוזר אל מקדשו האַסתטי של אפולו, בהתאם לאפוזיזם הנודע של פרידריך ניטשה שהפך גם לסיסמתם של מיכה יוסף ברדיצ'בסקי ו"הצעירים": "כדי לבנות מקדש, צריך להרוס מקדש". שיר-המרי של טשרניחובסקי בועט אפוא בערכים יהודיים מקודשים כדי לבנות לו ולבני-דורו חיים חדשים ורעננים, המשוחררים מסבל הירושה והמורשת, כשמים של שניים משיריו הכלולים בקובץ חזיונות ומנגינות ("על החיים החדשים" ו"חיים חדשים").

שורת התוודעות זו, ובה המילים "האַם הפְּרָתְנִי?", מקפלת בתוכה שתי תופעות מתחומי הלשון והסגנון שהעידו על שליטה מרשימה בשפה העברית ובלשון השירה - שליטה שאינה עולה כביכול בקנה אחד עם שליטתו הלינגוויסטית הדרדקית של טשרניחובסקי הצעיר באותה עת, לפי עדות עורכיו. שתי התופעות הללו שתידונה להלן אפיינו את שירת ביאליק מראשיתה, וניתן לאתרן כבר בשירו המוקדם "על איילת השחר" (תרנ"ב).

בשיר מוקדם זה של ביאליק, מעשה-חיקוי של סגנונם השיבוצי המחוכם של משוררי "תור הזהב" בספרד, נתגלו לראשונה אחדים מציני-הסגנון המובהקים של גדול משוררי ישראל, ובהם השימוש הצפוף בתופעת הקונטרנימיה, שהיא תופעה נפוצה בשפה העברית, אך לא בשפות האירופיות שבהן שלט טשרניחובסקי. ואף זאת: במילים "בְּאִתִּי עֲדִידָה, - הַאֵם הַפְּרָתְנִי?" השתמש טשרניחובסקי באחת מתחבולותיה המחפזות של הלשון האַלוסיבית, ופרש באמצעותה לעיני כול את "תעודת הזהות" האידיאולוגית שלו. במילים אלה, הגטולות מסיפור יוסף שבמקרא, העיד המשורר הצעיר על התוודעותו המחודשת של "היהודי החדש" עם אלוהי יְכָר - עם האל יפה-התואר המייצג את אור השמש, הגבורה והשירה (ולמעשה, את כל ערכי האַסתטיקה של התרבות הקלָסית שנגזלו, לפי טשרניחובסקי, בידי כוהני דת יהודיים צרי-אופק אשר הקיפו את עמם במיני ציוויים וחומרות). דבריו של טשרניחובסקי הצעיר העידו בלי ספק על תעוזה של

מהפכן המניף בהתרסה את נס המרד והמואס באיסורים מדאורייתא ומדרבנן באשר לעבודה זרה, עשיית פסל ותמונה והשתחויה לפסל. ברקע דברי המרי שלו מהדהדים כמובן סיפורי החורבן וקידוש השם למן סיפורם של חנניה, מישאל ועזריה שמסרו את נפשם ולא השתחוו לפסל ועד לסיפורם הטרגי של חנה ושבעת בניה שמתקופת גזרות אנטיוכוס. ואולם הצדדים המפתיעים ביותר בצירוף מילים "האם הפרתני?"

קשורים כאמור בהבט פנים-לשוני דווקא, שלא היה צפוי בכתיבתו של מי שכתבתו בשלב זה של מהלך חייו ויצירתו לא העידה לכאורה על התמצאות מעמיקה בקרי השפה העברית, אף לא הרבתה לרמוז לפסוקים מן המקורות העבריים הקדומים. השימוש הווירטואוזי שערך כאן טשרניחובסקי בכפל משמעיו של השורש נ'כ'ר (הפרות והתנכרות) הצביע כאמור על שליטה מעוררת השתאות באחת התופעות המייחדות את השפה העברית: יכולתה לומר דבר והיפוכו באמצעות אותה מילה עצמה, או באמצעות אותו שורש עצמו. כן השתמש כאן טשרניחובסקי ברמיזה אפקטיבית עד מאוד לסיפורו של יוסף, איש החלומות - הגיבור המקראי בה"א הידיעה ששילב רוח וחומר, עלה לגדולה בארץ נכר, ובסופו של דבר חזר לעמו ולמשפחתו - סיפור שהתאים להפליא למצבם של צעירים כמוהו שיצאו לשדות נכר וחזרו לעמם ב"דרך תשובה" בתקופת הקונגרסים הציוניים הראשונים. ייתכן שבזיכרוננו של טשרניחובסקי עלו נהדהדו גם דבריה של רות הנכרייה המסתפחת אל עם ישראל: "מדוע מְצַאתי חן בְּעֵינֶיךָ לְהַפְרִינִי וְאֶנֶכִּי נְכָרִיָּה" (רות ב, י) - דברים שנגעו לו באופן אישי כמי שקשר את גורלו עם אישה נכרייה.

תגובתו של ביאליק לא איחרה לבוא: לאחר שקרא לראשונה את שיר המרי של טשרניחובסקי הוא ישב אל מכתבתו וכתב את תשובתו: שיר "הרואי" במשקל ההקסמטר הדקטילי של האפוס ההומרי הפותח במילים "עומד ומפִּשֵּׁשׁ אֲנִי בְּאַרְוֶן סִפְרֵי אֶבֶא וְקָנִי". גם שירו של ביאליק משתמש בשאלה "האם הפרתני?" המשולבת בשירו של טשרניחובסקי (אצל ביאליק הדובר פונה אל הספרים בלשון רבים - "האם הפרתוני?"). בשיר-התשובה של ביאליק הדובר

אינו חוזר אל פסלו הרם והיפה של האל היווני אלא אל הגווילים
הבילים והעבשים של ארון הספרים של בית-המדרש הישן שאותם
נטש במשתמע לטובת מדוחיה של תרבות נכר. עתה הוא שב אל ארון
הספרים של "אבא זקני" משהבין במאוחר שארון הספרים היהודי
מגלם בעבורו את עולמו ואת חייו, האישיים והציבוריים:

עומד ומפשפש אני בארון ספרי אבא זקני:
אותיות, אותיות שם ששים רבוא שפרכה נשמתו,
פגרי המון זבובי מות מחללי צנה,
לעת מטה כנפם בתחלת החורף השמים,
מאליהם אלפים ורבבות נפלו, נפלו, נפלו,
ובסתר כל-פנה עמומה ובזוית כל-בית
ובין השפתים על-גבי הכתלים פגריהם מוטלים,
מעויכים מוטלים באבק, מגולגלים בקורי עכביש,
וצפויים אלי המטאטא – מבלי רוח חיים...
למעצבה ישכבון בלא טעם, בלא ריח, בלא לח,
רק ריח מקק נודף... רבונז של עולם!

עומד ומפשפש אני בארון ספרי אבא זקני:
שלוש עליכם, רבותי, מערכות הספרים הקדושים,
שלוש לכם ולתורתכם הקשה, הוי זקנים ספדנים,
האם הכרתוני? עליכם הרגתי מלפנים בחדר,
ועליכם המתתי את-עצמי בשיבות ובבתי-המדרש.
אתם לבדכם הייתם עולמי היחיד מעודי:
אנירי, שמי שמי, ירחי ושמשי, יגיעי, מרגועי,
תאנותי, דמיוני, גאון אבי וראש תפלת אמי הצנועה,
בקניי הייתם פרדסי, בחורף הכר למראשותי,
לעת ימוט ראשי גגע וכפוף מעליכם הקשה. [...]

מתוך שיר המלחמה האנטי-הרואי הזה, שלא הושלם ונשאר במגירה,

נולדה הפואמה הכמו-הֶרואית של ביאליק "מִתִּי מְדַבֵּר";¹ וכן שירו המאוחר "לפני ארון הספרים", שבו משולבת השאלה "הַתְּפִירוֹנִי עוֹד?" המופנית אל הכרכים המגופבים בארון הספרים היהודי שאליו חוזר האני-הדובר מדרך נודדיו. "יהודי חדש" כדוגמת טשרניחובסקי הכריז בשירו שהוא קד קידה לַפֶּסֶל היווני, סמל האור, הגבורה, היופי והשירה. לעומתו, "יהודי יִשְׁן" כדוגמת ביאליק (המשתמש כאן בהֶפְרָאִיזְמִים שחִלְחֵלוּ אל לשון יידיש כגון "רְבוֹנוֹ שֶׁל עוֹלָם!", "שָׁלוֹם עֲלֵיכֶם" ו"הַרְגָתִי") הכריז בשיר-התשובה שלו כי בעבורו ובעבור יהודים כמוהו, שהתחנכו בבית-המדרש הִישָׁן, ארון הספרים היהודי הוא-הוא המקום שאליו הם עולים לרגל בשובם הביתה משוט במרחקים. בעבורם, בית-המדרש כמוהו כמקדשם של היוונים,² ולגבי ידידם הכול צרור ומקופל בתוך ארון הספרים. כדי לשמור על דתם ועל תרבותם, על ערכיהם ועל תולדותיהם, המגולמים בספרים, מסרו אבות האומה את נפשם, קידשו את השם וסירבו להתייוון ולהשתחוות לַפֶּסֶל.³ משירו של ביאליק משתמע כי היווני, או היהודי "המתיוון" (ה"מתגרמן" או ה"מתמערב") חָנוּהוּ ועדיין חווה את הטבע ואת מנעמי החיים באופן בלתי-אמצעי, ואילו היהודי הלמדן, חובש ספסליו של בית-המדרש הִישָׁן, בחר ועדיין בוחר לחוות אותו באמצעות הספרים; ואף-על-פי-כן, אין חוויותיו של "היהודי הִישָׁן" עזות פחות מאלה שחווים את מנעמי החיים מכלי ראשון, ללא חציצה ותינוך.

ביצירותיו של ביאליק, שבהן ניצב ה"אני" הדובר מול ארון הספרים (בשיר "לפני ארון הספרים", בקטע הפרוזה "ארון הספרים", בקטע הגנוז הפותח במילים "עוֹמֵד וּמִפְשֵׁשׁ אֲנִי בְּאַרְוֹן סִפְרֵי אֲבָא זְקֵנִי", ועוד), היהודי שרוי ב"אזור דמדומים" שבין שני העולמות. מצבו בשירים אלה הוא כמצבו של אותו עציץ פרחים, העומד לבדו על אדן החלון בשיר הילדים של ביאליק "עציץ פרחים", עורג אל האור ומתקנא בחבריו שעזבו את החדר הצהה תרתי-משמע, ויצאו אל הטבע המשתרע ת"ק פרסה מעבר לכתליו: "מִן הַחֲלוֹן / פָּרַח עֲצִיץ / כָּל-הַיּוֹם / הַגָּנָה יָצִיץ / כָּל חֻבְרֵיו - / שֶׁם פָּגַן, / הוּא לְבִדּוֹ / עוֹמֵד כָּאֵן".⁴ החדר אמנם צר ואפל, וריח של רקבובית עולה ממנו,

אך סכנת ההתבוללות האורבת מחוץ לכתליו מסוכנת ומפחידה יותר: הרוח הקלילה והנעימה עלולה להתחזק, לשאת את הגוזלים שלא נשארו בחדר ולנפצם אל ראשי הסלעים (וראו שירו של ביאליק "על סף בית-המדרש": "רבים אֶל-רָאשֵׁי הַצּוּרִים נִפְצוּ / וּבְשָׂדוֹת אֲחֵרִים עוֹד רַבִּים תּוֹעִים").

ב. לומר דבר והיפוכו במילה אחת

השימוש בשורש נ'כ'ר בשתי הוראות הפוכות עולה בקנה אחד עם תכונתה של השפה העברית להשתמש בשורש אחד ולומר באמצעותו דבר והיפוכו. מן השורש נ'כ'ר, למשל, נגזרו הצורות נִכְרַ וְהִתְנַכֵּר המציינות נכריות וזרות, אך גם הצורות הִכְרַ וְנִכְרַ שענינן התוודעות, זיהוי ושלילת הזרות (בגלל הידמות הנו"ן השורשית בפעלים אלו רוב הדוברים אינם מודעים לגזירתם משורש נ'כ'ר). ובמחשבה שנייה: ייתכן שההוראות המנוגדות של "הִכְרַת" ושל "נִכְרַת" אינן מנוגדות זו לזו תכלית ניגוד, כי אם - כדברי ביאליק בבלדה שלו "הציץ ומת" - חותרות אל "מְקוֹם הַהִפְכִּים / יִתְאַחֲדוּ בְשָׂרָשָׁם", שכן מדובר כאן בניגודים פולריים, הנמצאים על אותו ציר ויש ביניהם תחום אפור ובו גוני ביניים, ולא בניגודים בינריים מוחלטים כדוגמת הניגוד 'חיים ומוות'. בלשון המקרא משמשת הצורה 'הִתְנַכֵּר' בהוראה של הִכְרַת, כבפסוק "גַּם בְּמַעֲלָיו יִתְנַכֵּר-נֶעֱרַר אִם-יָד וְאִם-יָשָׁר פָּעֵלוֹ" (משלי כ, יא), אך גם בהוראה של נִכְרַת וניכור והסתרת הזהות הנהוגה בימינו (בראשית מב, ז; מלכים א' יד, ה-ו). תופעה זו - יכולתה של השפה לומר דבר והיפוכו באמצעות מילה אחת או באמצעות צורות שנגזרו משורש אחד - קרויה בבלשנות בשם contranym. המילונים והלקסיקונים מדברים עליה כעל תופעה נדירה, שכן באנגלית ובשפות אירופיות אחרות אין היא נפוצה כלל וכלל.

דוגמה מובהקת לקונטרנים (contranym) המקובל בלשונות אירופה ובעברית היא המילה "original" (ובעברית: "מקורי"), המציינת דבר והיפוכו. כאשר אומרים על מכונית שהיא "בצבעה המקורי", מתכוונים לכך שהיא בצבעה הראשוני, הרגיל והמקובל,

שאינו יוצא דופן ואין בו כל ייחוד. לעומת זאת, כאשר מעניקים את התואר "מקורי" לאמן או ליצירתו, הכוונה היא הפוכה לחלוטין. כאן הכוונה היא למשהו מיוחד, ייחודי ויוצא-דופן. באנגלית יש כמה וכמה דוגמאות כאלה, אך הן נדירות למדי. באתר האקדמיה ללשון העברית זכתה תופעה זאת להסבר הבא:

ניגוד לעיתים מילה אחת או שורש אחד משמשים במשמעויות הפוכות. [...] לשם-עצם אחד יכולות להתקשר פעולות מנוגדות, וכך מתקבלים הפכים: הַשְׁרִישׁ פירושו 'החדיר שורש לאדמה', ובהשאלה 'ביסס דבר וגרם להתפשטותו', ואילו שֶׁרֵשׁ משמעו הפוך: 'הוציא מן השורש' ובהשאלה 'מיגר את התופעה'; הַתְּלִיעַ פירושו 'נמלא תולעים', ואילו הפועל תִּלַּע מציין את ההפך - 'הוציא תולעים מתוך פרי וכיוצא בו'. [...] דוגמות כאלה נדירות למדי בעברית ובלשונות אחרות. בבלשונות הן מכונות קוֹנְטְרַנִימָה או אֲנֻצִּיּוֹנִימָה, ובעברית אפשר לקרוא להן ניגוד עצמי.⁵

לעניות דעתי, הטענה המצוטטת לעיל מתוך אתר האקדמיה ללשון העברית, שלפיה דוגמות של "ניגוד עצמי" הן "נדירות למדי בעברית ובלשונות אחרות", נכונה רק בחלקה. היא מתארת אל נכון את שכיחותה הדלה של התופעה בלשונות אירופה, אך אינה מדייקת באשר לתפוצתה בשפה העברית. כאמור, בלשונות רבות הקונטרנימיה היא תופעה נדירה למדי, וכך נכתב כאמור ברוב הלקסיקונים שמהם נוטלים החוקרים את הגדרותיהם. לעומת זאת, בשפה עברית - הן בעברית של המקורות והן בזו המודרנית - לפנינו תופעה נפוצה למדי. שכיחותה ותפוצתה בעברית מראות לדעתי שהאקסיומה המודרנית והפְּתֵר-מודרנית שלפיה אין אמת אחת ומוחלטת אלא קשת רחבה של אמתות חלקיות הציתה כבר את דמיונם של אבותינו הקדמונים. גם הם ידעו כנראה משהו על "תורת היחסות", והבינו שכל עניין הוא יחסי ותלוי-פרשנות.

וייתכן שאבותינו הקדמונים נזקקו למילים המציינות דבר והיפוכו

כדי להיחלץ ממצבים קשים ומביכים שאליהם נקלעו, ותופעת הקונטרנימיה נתנה בידם פתרונות יצירתיים לצורכי הישרדות. תופעה לינגוויסטית זו מאפשרת לומר דברים המתפרשים לכאן ולכאן, והזליגה שבין המטענים הסמנטיים המנוגדים מאפשרת - לחיוב ולשלילה - גמישות רעיונית ויצירתה של אווירה עמומה וחמקמקה. ואפשר שהיא נולדה ממיעוטן היחסי של המילים בהשוואה לריכוזן בשפות ההודו-אירופיות. אפשר שמיעוט השורשים גם לכך שצורות רבות ומגוונות תיבראנה מכל אחד מן השורשים, לרבות צורות העומדות בסימן הניגוד והפרדוקס.

כך או אחרת, בשפה העברית יש צורות ומילים רבות המציינות דבר והיפוכו, ולהלן נציין אחדות מהן: "לאבֵּק" פירושו לזרות אבק, אך גם לנקות את האבק מעל החפץ או המקום המאובק. "להתרועע" פירושו להתחבר עם חבריך ורעך, אך גם להתרופף ולהתפורר (החיבור והנתק נובעים כאן מאותו השורש). המילה "מזהיר" יכולה לשמש בהוראה שלילית ומאיימת כשהיא משמשת כמילת התראה, והיא יכולה גם לשמש בהוראה חיובית כשהיא מתארת אדם או חפץ מבריק ונוצץ (אם במילה כפשוטה, ואם בהוראתה המטפורית המושאלת). לא אחת קיבלה המילה העברית מפנה של 180 מעלות מלשון המקורות הקדומים ללשון ימינו: הנה, המילה "מזור" משמשת בעברית המודרנית כמילה נרדפת ל"רפואה" או ל"מרפא", בלשון המקורות פירושה "חולי", כבפסוק: "וַיֵּרָא אֶפְרַיִם אֶת חָלָיו וַיהוָה אֶת מְזוֹר" (הושע ה, יג). השורש ב'ר'ך פירושו כידוע לשאת ברכה, לאחל איחולים טובים. בימי קדם היה הבן הצעיר כורע ברך לפני אביו, שהיה שם את ידו על ראשו ונותן לו את ברכתו; ואולם, בלשון המקורות שורש זה משמש גם כלשון נקייה לציון קללות ונאצות, היפוכן של הברכה, כבפסוק "פָּרַךְ אֱלֹהִים וּמָת" (איוב ב, ט).

לא אחת ניתן לגזור דבר והיפוכו מאותו שורש עברי, כבמילים "לכפור" שעניינה אתאיזם וחוסר אמונה ו"לכַּפֵּר" שעניינה אמונה וחזרה בתשובה. השורש ח'ט'א, למשל, משמש הן לציון הפרת מצווה או ביצוע של מעשה פשע המטיל רבב על עושהו והן להסרת הרבב,

ניקוי וטיהור. מן השורש פ'ל'ל נגזרו הן התפילה והתפילין מתחום הקדושה ושמירת החוקים והמצוות הן המעשה הפלילי שמתחומי החטא וביזוי החוק. "לקלס" פירושו להלל ולשבח (להשמיע דברי קילוסין), אך מאותו שורש נגזרו גם מילים של לעג וביזוי ("קלסה" "להתקלס"). המילה "יחד" עניינה חברותא, אך המילה "התייחדות" שמאותו שורש נגזרה עניינה פרישה והתבדלות. גם השורש ח'רף מכיל בתוכו דבר והיפוכו: אדם שמחרפים אותו בחרפות הוא אדם עלוב ובוזי, אך אדם חריף ובקי הוא למדן הזוכה לכבוד ולקִיָּה.

אפילו שורשים נפוצים ורגילים כמו ק'ו'ם וב'ו'א מכילים בתוכם דבר והיפוכו: השורש ק'ו'ם משמש גם לציון ההתעוררות והמעבר מתנחות שכיבה לתנוחה יציבה, אך גם לציון שקיעה ודעיכה כבפסוקים "וְעָלִי בֶן תְּשָׁעִים וְשָׁמְנָה שָׁנָה וְעֵינָיו קָמָה וְלֹא יָכוֹל לִרְאוֹת" (שמואל א' ה, טו), או "וַאֲחִיָּהוּ לֹא-יָכֹל לִרְאוֹת, כִּי קָמוּ עֵינָיו מִשִּׁיבֹ" (מלכים א' יד, ד). השורש ב'ו'א עניינו בדרך-כלל התקרבות, אך גם נסיגה, כבפסוק "וַיְהִי הַשָּׁמֶשׁ בָּאָה וְעָלְטָה הָיָה" (בראשית טו, יז). בואה של השמש יכול אפוא לציין גם את זריחתה וגם את שקיעתה. לפעמים דומה שהמילה מציינת דבר והיפוכו מתוך הרצון להשתמש ב"לשון סגי-נהור" ולנקוט לשון נקייה כבדוגמה של השורש בר"ך בספר איוב שצוינה לעיל. כך, למשל, גם המילה "איד" המשמשת לציון חג, במיוחד לציון חגיהם של הגויים, אך גם לציון אסון (כבצמד המילים "חג" ו"חגא"). כך גם לגבי צמד המילים "קדושה" ו"קדשה", המציינות כמובן דבר והיפוכו. המילה "שָׁרָף" משותפת גם למלאך טוב וטהור העף במרומים וגם לנחש רע ושָׁפֵל הזוחל על גחונו ומלחך עפר. מעניין להיווכח כי באחד משירי הראשונים - "השירה מאין תימצא" משנת תרנ"ג - תיאר המשורר את עצמו כ"פְּרוֹב עִם נַחֵשׁ דָּר בְּכַפִּיָּה אַחַת", וּמַעַל דְּבָרָיו אֵלָה מֵרַחֶפֶת גַּם הַמִּלָּה הַמְשׁוֹתֶפֶת הַלֵּא-הַגִּיָּה "שָׁרָף", הנאמרת על תלמיד-חכם העוסק בתורה.

אכן, השפה העברית לסוגיה ולתקופותיה מספקת לנו דוגמות רבות ומגוונות לתופעת הקונטרנימיה: המילה "לְצַפּוֹת" עניינה ראייה וגילוי ואילו המילה "לְצַפּוֹת" במעטה עניינה הסתרה והעלמה מן העין.

העברית מאפשרת להשתמש בשורש א'ס'ר הן בהוראה של סגירה והן בהוראה של פתיחה: אפשר לאסור עציר ולסגור אותו בכלא, ואפשר לאסור מלחמה (לפתוח במלחמה). מן השורש צל"ל נגזרות מילים כמו "צל" ו"הצללה", המתארות את האזור הכהה המסתיר את מקור האור, אך גם המילים "צלול" ו"צלילות", המציינות את היפוכו של הצל: את האובייקט הזך, הבהיר והשקוף שאין בו כל עמימות. מילים כמו "בצורת" ו"בצורת" מציינות מחסור וחולשה, ואילו מילים אחרות שמאותו שורש כגון "מבצרים" ו"ביצורים" מציינות כוח ועוצמה. הפך טס על סוסו במרחבים והוא ניכר בכוחו ובגבורתו הפיזית, ואילו הפך (שעיסוקו נגזר אף הוא מן השורש פ'ר'ש) יושב סגור בין כותלי ביתו, בדל"ת אמות של עולם הרוח, וכל כוחו במוחו. המילה "מסופק" מבטאת אי שביעות רצון כשהיא מתארת אדם שיש לו ספק, והיא גם מבטאת שביעות רצון כשהיא מתארת אדם שבא על סיפוקו. מן השורש ח'ב'ר נגזרה המילה "חבורה", המציינת קבוצת חברים או עמיתים, אך גם המילה "חבורה" המציינת את פגעי האלימות, וביחד מציינות שתי המילים האלה את ניגודי השלום והרגיעה, העוינות והמלחמה. השורש ח'ל'ש מציין בדרך-כלל רפיון, אך הצורה "חלש על" מציינת כוח ושררה. צורת "נשכח" שמן השורש ש'כ'ח מציינת משהו שנעלם מן העין ומן הלב בעוד שצורת "שכח" מציינת משהו מצוי ונפוץ. מן השורש ש'ב'ר נגזרות מילים שליליות של הרס כמו "משבר", וגם מילים חיוביות של תיקון, כמו "שבר את צימאנו". התופעה ניכרת גם בעברית המודרנית, שהטמיעה בתוכה מילים לועזיות: "קלטור" בחקלאות עניינו עקירת עשבים שוטים, ואילו "קלטור" בעולם הרוח עניינו נטיעה של ערכי תרבות חדשים. עשרות דוגמות לתופעת הקונטרנימיה, אם לא למעלה מזה, מצויות בשפה העברית, ולאחרונה נכנסה התופעה אפילו לעגה הלא תקנית של לשוננו הפת-מודרנית, בביטויים כגון "חבל על הזמן", "למות", "הורס", "משגע", "מטמטם" וכדומה.

בתוך שלל המילים המציינות דבר והיפוכו יש מקום חשוב לאותן מילים שבתוכן משולבים זה בזה ההתחלה והסוף, הלידה

והמוות. אישה כורעת ללדת את העובר שברחמה (בהוראה החיובית והאופטימית של השורש כ'ר'ע), ועל סיסרא, הלוחם שאיבד את חייו במערכה, נאמר שהוא "כָּרַע נָפֶל" (בהוראה השלילית והמקברית של שורש זה). היילוד הבכור נקרא "פֶּטֶר רַחֵם", וכשאדם הולך לעולמו הריהו בחזקת "נפטר". הצירופים "ימי חורפו" ו"חורף ימיו" הם צירופים מנוגדים: זה מציין את ימי הילדות (כבפסוק שבנו מבכה איוב את מר גורלו ונזכר בשחר ימיו: "כִּאֲשֶׁר הָיִיתִי בְיָמַי חֲרָפִי בְּסוּד אֱלֹהִים עָלַי אֶהְיֶה"; איוב כט, ד), וזה מציין את סופם של החיים (את הכפור והעקרות של ימי הזקנה).

בתכונה זו של השפה העברית השתמש כאמור ביאליק בשירו המוקדם "על איילת השחר", המתאר את עלות השחר (כפשוטו ובמשמעותו האלגורית). כאן עולה השחר, שעה שהלילה מתכסה ב"אֲדָרְתוֹ הַשְּׁחֲחָה" (תיאוריהם המנוגדים של השחר הבהיר ושל הלילה השחרור עושים שימוש בשורש ש'ח'ר שפני יאנוס לו). ובתוך תיאורי יריעת השמים ה"מְתַלַּפֶּנֶת" (נעשית צחה ולבנה, אך גם מתלהטת ומתכסה בצבעיהם העזים של האש והעשן) גם על נפשו של היחיד עוברות תמורות מופלגות:

וְלֵב חָלַל כְּלִבִּי יַעוֹר עִם-פְּצָעוֹ,
אֲשֶׁר כָּלָה קִיצוֹ וְנִבֵּא חֲרָפוֹ;

יִרְאֶה זִיו אֲדָנִי מִתְחַדֵּשׁ לְבָקָרִים,
וְשֵׁב לִימֵי עָלֹמִיו וְזָכַר יְמֵי חֲרָפוֹ,

כאמור, המילה "חורף" מציינת את הפכי הזקנה והילדות, וביאליק עשה כאן שימוש מושכל ומכולכל בכפל משמעה של מילה קונטרנימית זו. את שירו סיים בדו-טור (couplet) החידתי "לִוְלֵא נִפְשִׁי לְאֲדָנִי מְשֻׁמָּרִים לְבָקָה / כִּי יֵד אֶף יִשְׁלַח דְּבָרוֹ לְרִפְאָה". גם סיגורו של השיר עושה שימוש בשורש שפני יאנוס לו - רפ"א - המציין החלמה ובריאות, אך גם חולי ומוות (המילה "רפאים" היא כינוי למתים).

לא ייפלא אפוא שביאליק הבחין בשימושו של טשרניחובסקי בשורש הקונטרנימי נ'כ'ר, ומיהר לענות לו בשירו "עומד ומפשפש אני". ייתכן שהוא הופתע מן השימוש הווירטואוזי של רעהו "היווני" בהֶבְטִיָה הקונטרנימית של השפה העברית, שהעיד על בשלות של "שירת ישראל" אמתית (בניגוד לאחדים משירי הטבע והאהבה המוקדמים של טשרניחובסקי שנראו ונשמעו כעיבודים של יצירות מן השירה הגרמנית והרוסית). ביאליק עצמו עשה שימוש בקונטרנימיה לא רק בשירו המוקדם "על איילת השחר", אלא גם בשיריו המאוחרים והבשלים יותר. כך, למשל, תיאר בשירו "שירתי" (תר"ס) את המשורר הערירי ש"הִשְׁתַּקַּע" בבית אבא ("הִשְׁתַּקַּע" הן במשמעות 'קבע את משכנו ולא הסתיר את נוכחותו' והן במשמעות ההפוכה: 'נשכח ונעלם מן העין'). כאשר כתב ביאליק בשירו המאוחר "גם בהתערותו לעיניכם" (תרפ"ז) את הצירוף "הָיָה בְּרִיחִי רָסִיסִים וְהִלְבִּיא נִמְלֵט לְמִכּוֹרְתּוֹ" הוא הזכיר לקוראיו שהֶבְרִיחַ נועד למנוע את הֶבְרִיחָה (גם המילה המבטאת את הסגירה, או את הכליאה בתא, וגם זו המבטאת את הפריצה מן התא ואת ההימלטות החוצה נגזרו מן השורש ב'ר'ח). בשיריו הכמו-אוטוביוגרפיים המאוחרים שבמחזור "יתמות" (תרצ"א - תרצ"ד) חזר ביאליק אל שירי הפונדק המוקדמים שלו ("הוי מלב בוקעת", "פונדק אבי") שבהם מסופר על גורלו המר של האב (ובמשתמע גם על גורלו הטרגי של היהודי בה"א הידיעה), שהחזיק בית-מרזח לממכר שֶׁכֶר. המילה "מרזח" מציינת בעברית המודרנית פונדק לממכר יין, אך בלשון המקורות היא מציינת מקום של אֲבִלִים, כבפסוק: "אֵל תָּבוֹא בֵּית מְרֹזַח וְאֵל תֵּלָךְ לְסָפוֹד וְאֵל תִּגַּד לָהֶם" (ירמיהו טז, ה); בשירי בית המרזח שלו עשה ביאליק שימוש בתכונת הקונטרנימיה של המילה, המלכדת את המקום שבו מריעים השיכורים בצהלת שמחה ואת היפוכו - את המקום שבו מתכנסים האֲבִלִים בדומייה כדי לקונן על המת.

ג. הרמיזה המורחבת והמורכבת לסיפור יוסף

השימוש החוזר בשורש נ'כ'ר בשירו של טשרניחובסקי "לנוכח פסל

אפולו" ("האם הפרתני?", "נכרי לגוי חולה"), בשירו של ביאליק "לפני ארון הספרים" ("התפירוני עוד?", "אל-איי נכר", "אל-נא תתנפר לי") ובתקדימו שנגזו "עומד ומפשפש אני" ("האם הפרתני?") נקשר כאמור לסיפור יוסף. בסיפור המקראי השורש נ'כ'ר משמש לייטמוטיב המבריך את הפרשה ככריח, החל מתרמית האחים ("הכר-נא הכתנת בנגה הוא אם-לא. ויפירה ויאמר כתנת בני חיה רעה אכלתהו טרף טרף יוסף" (בראשית לו, לב-לג) וכלה בתיאור ההיכרות המתנכרת של יוסף ואחיו: "וירא יוסף את-אחיו ויברם ויתנפר אליהם וינדבר אתם קשות ויאמר אליהם מאין באתם ויאמרו מארץ כנען לשבר-אכל. ויבר יוסף את-אחיו והם לא הפרהו" (שם מב, ז-ח). בהסתמכם על הסיפור המקראי רומזים שירי התשובה של ביאליק בין השאר לכך שאדם צריך להכיר את עצמו ואת זהותו הלאומית; שעליו לחוש תחושת אחריות כלפי אחיו ושאל לו להתנכר אליהם.

רמיזה זו ששולבה לימים גם בשירו של ביאליק "לפני ארון הספרים", המתכתב עם שירו של טשרניחובסקי, הציגה את שובו של היהודי מאי נכר אל ספו של בית-המדרש הישן ואת פגישתו המחודשת של היהודי המשכיל עם הגוילים העבשים, שאותיותיהם נתייתמו ודפיהם נתאלמנו. ברגע הפגישה עם העולם היהודי הישן שואל הנווד שחזר לביתו את אחיו שנותרו בבית-אבא: "התפירוני עוד? אנכי פלוני! / בן-חיקכם זה מאז ונזיר התיים", והשאלה מעלה את סיפור יוסף שהפיר את אחיו אך התנפר אליהם. הדובר בשירו של ביאליק, בן-דמותו של יוסף המשכיל, שהגיע לגדולה מעבר לים, חוזר אל אחיו הנשכחים, מפיר אותם ומתוודע אליהם. מול עיניו ראה ביאליק אישים כדוגמת הרצל, שעלו לגדולה בקרב אומות העולם, וחזרו אל אחיהם ב"רחוב היהודים", כדי לחנכם ולרוממם. הדובר בשירו של ביאליק רואה את "אחיו" בעליבותם, ומגלה שקשרי האחוה שלו כלפיהם התפוגגו ואבדו זה מכבר. המילים "נזיר התיים" רומזות אף הן לסיפור יוסף, שעליו נאמר בברכת יעקב "לראש יוסף ולקדקד נזיר אחיו" (בראשית מט, כו).

בבואו לכתוב הקדשה למיכה יוסף ברדיצ'בסקי כתב ביאליק

שתי מילים בלבד "לְנִזִּיר אָחִיו", ובצמד המילים הזה לכד עולם ומלואו. קודם כול, מילים אלה רומזות לאחד משמותיו הפרטיים של מ"י ברדיצ'בסקי, שכן מילות ההקדשה רומזות כאמור לפסוק "לְרֹאשׁ יוֹסֵף וּלְקַדְקֹד נְזִיר אָחִיו" (בראשית מט, כו). על הפסוק הזה חלוקים הפרשנים: היו שגרסו שמדובר בו על סגפנותו של יוסף, שהתנזר מאָחיו, ויש שגרסו שמדובר בו בהצלחתו של יוסף - בהיותו נְזִיר המתנוסס על ראש אָחיו (שהרי יוסף התנשא מעל אָחיו-יריביו שנשארו בבית אבא). ואכן, ברדיצ'בסקי ישב לבדו, בודד במוֹעֲדֵי, הרחק מן ההמון הסואן וממרכזי הספרות העברית, וביקש להסתפח אל הספרות הגרמנית, הרחק מכל רְעֵיו הסופרים והרחק מ"בית אבא". ביאליק ראה בו מִסְפָּר חדשן ומקורי הראוי להתנוסס כנזר מעל כל מִסְפָּרי דורו - דור של "על פרשת דרכים" השואל שאלת "לאן?", וזיכהו במילים "לְנִזִּיר אָחִיו", אך גם הסתייג ממנו ומאורח חייו, המתנכר לעמו. אפשר להוסיף ולהזכיר כי את גיבורו המתמיד (ברדיצ'בסקי, חניך ישיבת וולוז'ין, עשוי היה לשמש אחד המודלים של גיבור זה, המתעלה למדרגת סמל), תיאר ביאליק בפואמה הנודעת שלו במילים "וּכְבוֹדֵד נְזִיר רְעִים, אָסִיר אֶל-פְּנֵתוֹ, / יַעֲמֹד הַנֶּעַר [...] וַיֵּצֵר בְּגִמְרָא אֶת-מְלֹא כָל-נִשְׁמָתוֹ". אכן, ברדיצ'בסקי - בניגוד למנדלי מוכר-ספרים, אחד-העם, ביאליק ואחרים מסופרי אודסה - לא היה איש רְעִים להתרועע. הוא ישב וכתב בד' אמות, התנזר מרְעֵיו הסופרים, ולא חיפש כלל את חברתם.⁶ בראשית דרכו התרשם ביאליק עמוקות ממאמרו של ברדיצ'בסקי על ישיבת וולוז'ין - "עולם האצילות" - ומאמר זה הוא שהביאו לישיבה בהאמינו לדבריו של מ"י שבולוז'ין לומדים את כל שבע התּכּומות.

דמותו של יוסף קסמה לביאליק לא רק בשל גורלה הנפתל, אלא בעיקר בשל ניגודיה העזים, שְׁעָמָם יכול היה להזהות: יוסף האהוב-השנוא (בן התפנוקים האהוב על אביו והשנוא על אָחיו); המשורר-הסוחר גם איש החלומות המעודן וגם "המשביר" שדאג לכלכלת הממלכה; יוסף המושפל-המרומם, שהושלך אל הבור ועלה ממנו אל כס המִשְׁנָה למלך מצרים. כבר בתורה מתואר יוסף

כ"יפה-תאָר וַיִּפֶּה מַרְאֶה" (בראשית לט, ו), אך המקורות הפתור-מקראיים אף הפכוהו לכעין אפולו עברי - לעולם יפה תואר שהיה מתברך ביופיו ומסלסל בשערו (תנחומא, פרשת וישב, סימן ח). אף ראוי להתבונן בתיאורו של ביאליק את "מעשה יוסף" כדי להבין מדוע קסמה לו דמות יוסף כבסיס לבניית המיתוס האישי שלו: בן לאב זקן, שהושלך לארץ גִּזְרָה, שבה עלה לגדולה, ועתה הוא משלם לקרובי משפחתו שהתנכרו לו כגמולם לאחר שחזר אליהם וכתר השירה והשררה על ראשו. ביצירות שבהן רמז לסיפור יוסף (כגון בסיפורו "ספיח" על הילד בעל-החלומות), הוא לא רמז לסיפור המקראי רמיזות מיקרו-טקסטואליות, אלא הניח לסיפור הקדום ללוות את יצירתו מראשיתה ועד לסופה, בבחינת סיפור מקביל ומלווה.

ובחזרה אל טשרניחובסקי: השימוש המחוכם בשורש נ'כ'ר אפשר למשורר "היווני" לבטא בשירו "לנוכח פסל אפולו" את יחסו האמביוולנטי כלפי אותה תופעה שכינה שמואל דוד לוצטו (שד"ל) בשם אברהמיזם ואטיציזם, אשר זכתה אצל פרידריך ניטשה לשם "הפראיזם והלניזם". טשרניחובסקי שהצהיר בשירו המהפכני על סגידתו לתרבות נִכְר ועל גט-הכריתות שהוא נותן לאותו פלג מבני-עמו שראה בהתייונות אסון לאומי כבד, גילה במילים "האם הכִּתְּנִי?" את עמדתו הסבוכה כלפי נושא הזהות - עמדה של משיכה כלפי הפסל האסור, אך גם תחושה של התנכרות וזרות בלתי נמנעות של מי שחרף משיכה אסורה זו לעבודה זרה עדיין נשאר ביהדותו ("הַנְּנִי הַיְּהוּדִי").

בל נשכח, טשרניחובסקי, שלימים תיאר באידיליות שלו יחסי אחווה סימביוטיים בין יהודים לשכניהם הנכריים, חתם את ספר הבכורה שלו חזיונות ומנגינות בשיר המרשים "נָטַע זר את לעמך", שבו האישה הנכרייה מגלמת את האביב ואת ששון-האור, ואילו מנאציה הבָּזִים לה (שהם, במשתמע, הרבנים ו"כלי הקודש" של הקהילה) מוצגים כ"חֲנוּטֵי בָּשָׂר" - כהתגלמות "רִקְבַּ הַבּוֹר" ו"בְּאֵשֶׁת הַקֶּבֶר" (כבשירת יל"ג). שיר התשובה "עומד ומפשפש אני בארון ספרי אבא זקני" מלמד כי ביאליק ניסה להוכיח את רעהו הצעיר על קוצר השגתו

ועיוורונו (ככתוב בשירו "אם יש את נפשך לדעת: "אַהֶה! מֶה-נִקְלָה וְעֲלֹבָה זֶה הַמֶּרְאָה / בְּעֵינַי זֶר לֹא-יָבִין!", שאולי גם הוא נכתב כמענה לשירו של טשרניחובסקי הקד לפסל ובז לאלה שהעדיפו לפשוט את צווארם ולמות מות קדושים). ואולם, כידוע "איגרת התשובה" מעולם לא נשלחה. היא נשארה במגירה כשני עשורים תמימים, עד שיצאה לאור בשירו הנודע של ביאליק "לפני ארון הספרים".

לא במקרה הגיב ביאליק בשירו הגנוז "עומד ומפשפש אני" ובשירו ה"קנוני" "לפני ארון הספרים" על השורה של טשרניחובסקי "בִּאתִי עֲדִידָה, - הָאֵם הַפְּרָתִי?", שבה זיהה שניים מצייני-הסגנון האופייניים עד מאוד לסגנונו שלו. וחזרת השאלה למקומה: איך ידע טשרניחובסקי, שלא הרבה לרמוז ללשון המקורות ולא שלט ברזי השפה העברית לעמקם, לעשות שימוש כה וירטואוזי בשני צייני-הסגנון הללו? את התשובה אפשר לנחש בעקבות שורה המשולבת בפואמה המאוחרת של ביאליק "שבעה" (מן המחזור "יתמות"), שבה אומר הדובר לאם, למשמע "קדיש יתום" שמשמיע בנה: "תִּלְמִידָה הוּא, הֲלֹא תִפְרִיהוּ". הייתכן שאם לא תכיר את בנה-יתומה? לא טעות נפלה בכתיבתו של ביאליק, אלא נעשה בה שימוש מושכל ומכולכל בקנייניה של התרבות העברית ולשונה. שורה זו נולדה מתוך הֶלְחֵם של שתי רמיזות לטקסטים מתולדות הספרות העברית - האחת לטקסט עתיק והשנייה לטקסט מודרני.

מצד אחד, ביאליק רמז כאן לשורה הנודעת של ר' יהודה הלוי אל בניה של הארץ הנטושה: "צִיּוֹן, הֲלֹא תִשְׁאַלִי לְשָׁלוֹם אֲסִירֶיךָ" (שהרי האם בשירו היא גם התגלמותה האלגורית של האומה, או כנסת-ישראל, או השכינה; והשווה גם לשורה: "הֲלֹא תִשְׁאַלֶנּוּ לְשָׁלוֹם אֲסוּפֵיכֶם בְּמִרְחָקִים" שבשירו המוקדם של ביאליק "על סף בית-המדרש"). מצד שני, כלול כאן רמז לסיפורו של י"ל גורדון "רחמי אם" העושה שימוש תכוף בשורש נ'כ"ה, ובו אם ובן עומדים זה מול זה ואינם מתוודעים זה לזה. זהו סיפורה של אישה שנישאה נישואי אהבה ל"בן אֵל נָכֵר", ילדיה גדלו כנוצרים ועתה היא חוששת פן יגלו ילדיה שהם בעצם יהודים. ערב מותה היא מבקשת שיקברוה

בקברות נֶכֶד, כדי שסודה לא יתגלה וילדיה לא יבואו במבוכה, אך היא גם רוצה למלא את נדרה לאמה ומחפשת אדם שיתפלל לזכרה לאחר מותה. אם אומללה זו מגלה את בנה האובה, אך חוששת פן יזהה אותה ויבולע לו. הסצנה שִׁבָּה השניים עומדים זה מול זה רצופה שברי פסוקים מסיפור יוסף:

זה לי עשרה ימים פגעתי בחנות קטנה ובה ערוכות מצות למכור ואיש זקן ומראהו כאיש תם וישר יושב ומשביר להמון קונים העוטרים אליו. [...] ותתאפק ותצא, ולא הפירה אחי לכל הנצבים עליו ביום ההוא, והיא לא דברה דבר למען לא ישמע קולה אליו [...] הוא לא ידעה ולא הפירה.

יש להניח שטשרניחובסקי, שעשה את צעדיו הראשונים בשירה בעת ששִׁמוֹ של יל"ג התנוסס בפסגת הספרות העברית (ובעת שִׁבָּה יל"ג התפכח מחלום התערותו של היהודי באירופה והתקרב לחוג אודסה), הכיר היטב את יצירתו של גדול המשוררים העבריים במאה התשע-עשרה. ביאליק, שהושפע כידוע מיצירת יל"ג לסוגיית השפעה עמוקה והודה בכך בגלוי, זיהה ככל הנראה את המקור שממנו שאב טשרניחובסקי את שני צייני-הסגנון הללו - את הקונטרנימיה ואת השימוש בסיפור המקראי המלווה את הטקסט הרומז לכל אורכו - ושקל לרעהו באותו מטבע: אף הוא השתמש בשיר-התגובה שלו ל"לנוכח פסל אפולו" בסיפור יוסף כבסיפור המלווה את הסיפור האישי לכל אורכו, ואף הוא השתמש בתכונתה המופלאה של השפה העברית לומר תכופות במילה אחת דבר והיפוכו.

וייתכן שטשרניחובסקי שאל את מטבע הלשון הזה גם מיצירת מ"י ברדיצ'בסקי, אביהם של "הצעירים", שבסיפורי האהבה היפים שלו מימי התלמוד השתמש לא פעם בקונטרנים הקיר/התנפך. כך, למשל, בחלקו הראשון של מחזור הסיפורים "אמונת אומן" ("החלוק הלבן") מסופר על יוסף הגנן הצנוע שאשתו הנאמנה לא נתפתתה לאדונה שנמכרה לו כשפחה, ובבואו אליה לראות אם היא עדיין שרויה בתומתה לא שכחה אותו, נאמר שהוא "התנפך" אליה "לבל

תפירהו"; ובסיפור "הַשֵּׁבֶת אֲבֵדָה" מובאת האישה החטופה לפני בעלה שהתמנה בינתיים לשופט, והוא מנסה להבין מה אירע לה בימים שבהם נלקחה ממנו ("ויביאו אותה לפני השופט, וַיְפִירָה מִיָּד, אבל העמיד פניו כמתנפך וישאלה לאמור: אשה זרה, מי את?"). שורשי שורתו המרשימה של טשרניחובסקי "פֶּאֱתֵי עֲדִידָה, - הָאִם הַפְּתִינִי?" החולקת את השורש נ'כ'ר עם דברי הדובר על שהוא "נִכְרִי לְגוֹי חֹלָה", נעוצים אפוא בפסגותיה של הספרות העברית בת-הזמן. ביאליק רמז לידידו-יריבו הצעיר שהוא מכיר היטב את מקורותיו, ובכל זאת אינו מתנפך למקוריותו המפתיעה והנועזת.

הערות לפרק הרביעי:

1. שיר השיבה "עומד אני ומפשפש" (תרנ"ט) נכתב לאחר מפגשו של ביאליק עם חזיונות ומנגינות של טשרניחובסקי, ויש בו מענה לשירו של טשרניחובסקי "לנוכח פסל אפולו". עמד על כך לראשונה עוזי שביט בחיבורו לבטים והתפתחויות בשיטות משקל ונגינה בשירת ביאליק, דיסרטציה, אוניברסיטת תל-אביב 1978, עמ' 59 - 61.
2. וראו את שורת הפתיחה של שירו של ביאליק "על סף בית-המדרש": "מִקְדָּשׁ אֵל נְעוּרִי, בֵּית-מִדְרָשִׁי הִיָּשֵׁן".
3. את פנייתו של ביאליק אל האפוס הפרודי (mock heroic) תיארת בניתוח שיר התשובה הפרודי "עומד אני ומפשפש", שבו מתוארת תמונת שדה קטל לאחר מלחמה קשה ובה פגרי זבובים כ"חללי צינה" ("צינה" בהוראת קור החורף היא הומונים של "צינה" בהוראת מגן, כלי מלחמה). מספר הפגרים הוא כמספר פגרי הענקים הלוחמים ב"מתי מדבר" ומערכות הספרים אינן רק סדרות של כרכים כי אם גם מלחמות תרבות ("מערכות" היא צורת הרבים של "מערכת" ושל "מערכה" גם יחד). וראו ספרי הצרצר משורר הגלות, תל-אביב תשמ"ו, עמ' 135 - 136. במאמרה "הרוּדָה בשירה - מבטים אחדים על מורכבות הלשון השירית של טשרניחובסקי" (מאזנים, כרך צב, 5, אוקטובר 2018, עמ' 66 - 79) הבחינה תמר סוברן בשימוש לשון הנטול מן השדה הסמנטי שעניינו כיבוש והשתלטות בשירו של טשרניחובסקי "לנוכח פסל אפולו".
4. השיר-הדקלום "עציץ פרחים" הוא לדעתי המקבילה הילדית לשירו ה"קנוני" של ביאליק "לבדי".
5. ראו באתר האקדמיה ללשון העברית: tinyurl.com/yyqlaa7u
6. ראו בהרחבה בספרי צפרירים: ביאליק נגד הרצל ו"הצעירים", תל-אביב 2013, עמ' 355 - 362.

7. ראו: ח"נ ביאליק כתבים גנוזים (המלביה"ד: משה אונגרפלד), תל-
אביב תשל"א, עמ' 269 - 272.

פרק חמישי

שירו המאוחר של ביאליק "אבי"

"התכתבותו" עם שיריו המוקדמים שנגנוו

ועם שירים מודרניסטיים שנתפרסמו בעת היכתבו

א. האב – חייו ומותו

בשנת תרפ"ח, כשש שנים לפני שנפטר בטרם-עת, פרסם ביאליק את שירו הקצר "מוזר היה אורח חיי" שעתיד היה, בשינויים קלים, לפתוח את שירו הכמו-אוטוביוגרפי "אבי" משנת תרצ"ג (שאותו הציב המשורר בראש הסדרה של שירי-הילדות הנוגים "יתמות", תרצ"ג-תרצ"ד).¹ בפואמה "אבי" שצמחה מן השיר הקצר שנגנו מסכם האני-הדובר את חיי אביו, ובמקביל את חייו שלו כיתום רך בשנים שלא עלה בידו לַמשות את אביו ממצולת הסחי. הוא מתאר את חיי האב ואת חייו שלו במונחים כמו-מיתיים - כנתיב ייסורים נצחי, זרוע קשיים ומוקשים. הבן ואביו מתנועעים בשיר זה בין שערי הטְהֶרָה והטומאה, בין מעגלות הכוכבים שבשמים לבין קרקע המציאות הדלוחה:

מוֹזֵר הָיָה אֹרֶחַ חַיִּי וּפְלִיאָה נְתִיבָתָם,
בֵּין שְׁעָרֵי הַטְּהָרָה וְהַטְּמָאָה נָעוּ מַעְגְּלוֹתַם יַחַד,
הַתְּפֹלֶשׁ הַקָּדֵשׁ בַּחֹל וְהַנְשָׁגָב בַּנֶּתֶעַב הַתְּבוֹסֵס.

פתיחת השיר בשני נוסחיו במילה היחידאית "מוזר" מעלה גם את ההקשר שבו נתון הפסוק "מוֹזֵר הָיִיתִי לְאֹחֵי וְנִכְרִי לְבְנֵי אִמִּי" (במזמור ס"ט שבספר תהלים). במזמור זה מקונן הדובר על מר גורלו, ומבחר המילים והדימויים שבו מצא כמדומה את דרכו אל מרחביו של השיר המאוחר "אבי":

"אביו" מאת ח"נ ביאליק

מוֹזֵר הָיָה אֶרֶח חַיִּי

כְּמִשְׁוֵי מַמְצוּלֹת סָחִי

הֵמוּ שְׂפוּרִים מִסָּבִיב

בְּדַרְכֵּים כְּבָדִי עֲבָטִיט²

כְּשׁוֹר גִּיעַ כֹּחַ.

תהלים פרק ס"ט

מוֹזֵר הָיִיתִי לְאַחִי

טְבַעְתִּי בֵּינוֹן מְצוּלָה

יְשִׁיחוּ בִי יִשְׁבִּי שָׁעַר

וּנְגִינֹת שׁוֹתֵי שֶׁכַר

הַצִּילֵנִי מִטֵּיט וְאַל אֶטְפָּעָה

וְתִיטֵב לִּי מִשׁוֹר פֶּר

בשירו של ביאליק מהדהדים אפוא פסוקיו של ספר תהלים שדובר משמיע בו קובלנות על סבלו ומבקש הצלה וישע מאביו שבשמים. הבן בשיר "אביו", העורך מאזן חיים, נזכר בתמונות קשות מנשוא מקדמת הילדות, ומקונן על אֶזֶלֶת ידו להגיש עזרה לאביו (מתוך היפוך התפקידים של אב ובן, הילד מבקש להגיש עזרה לאביו שאמור לגונן עליו מול זעף החיים). חרף הזמן הרב שחלף מבוקר חייו של האני-הדובר ועד ערוב ימיו (בחיי הפרטיים של ביאליק עברו שני דורות ויותר ממאות אביו ועד לכתיבת שירו "אביו"), אין המונולוג הדרמטי שלו נשמע כמו מנגינה שהד-קולה מגיע מרחוק. גם מראותיו אינם נראים כמו תמונה ישנה שצבעיה דהו. מורגש שמכוות האש שנצרכה בכך לא העלתה עדיין ארוכה. הוא בָּגַר בינתיים, אף הזקין, אך תמונת אביו הסובל עדיין חקוקה בו. סיפור סבלו הפרומתאי של האב טבוע גם בסיפור סבלו שלו.

ואין מדובר רק בצירוף "מוֹזֵר הָיָה אֶרֶח חַיִּי" המעלה את המילה היחידאית "מוֹזֵר" וכן את צליליו ותבניתו התחבירית של הצירוף המקראי "מוֹזֵר הָיִיתִי לְאַחִי". גם צירופים אחרים בפואמה הביאליקאית שאובים מאוצר המילים והצירופים של מזמורי תהלים, כדוגמת מילות התלונה "רַבַּת צָרָוֶנִי מִנְעוּרִי" המשולבות בשני פסוקים עוקבים בראש מזמור קכ"ט, והמהדהדות מפתחת הסטרופה השנייה של הפואמה: "לֹא-רַבַּת רְאִיתִי אֶת-אָבִי [...] בְּעוֹדֵנִי כִּי וְקָטָן [...] לְקַחוּ הַמָּוֶת מֵעָלַי" (ובמאמר מוסגר: רוב מופעיה של המילה הפיוטית "רַבַּת" בתנ"ך מצויים בספר תהלים). הדים ממזמור י"ז, שבו הדובר מבקש מאביו

שבשמים להגן עליו מפני אויביו, מפוזרים גם הם בשיר "אבי". הדובר המקראי מבקש מאלוהיו שיתמוך בו בדרך הילוכו ("תִּמְלֹךְ אֲשָׁרִי בְּמַעֲלֹתֶיךָ"), שימלא את אויביו בצפוניו ("וּצְפוֹנֶךָ תִּמְלֵא בְטָנָם") אף מבטיח להציב תמיד את תמונת אביו לנגד עיניו ("אֶחָזָה פָּנֶיךָ אֲשַׁבְּעָה בְּהִקִּיץ תְּמוֹנֶךָ"). הבן בפואמה הביאליקאית פותח בתיאור מעגלות חיו, מספר על מות אביו, אך דמותו מוצפנת בו והוא יודע להציבה בהקִיץ לנגד עיניו ("אֵךְ דְּמוּתוֹ צִפְנֹתִי בְּלִבִּי אֶקְרָאנָה וְהִתְצַבָּה"). הרמזים אלה ואחרים למזמורי תהלים משרתים בשירו ביאליק מטרה כפולה ומכופלת: (א) הם מלמדים על אופיו המעגלי, החוזר והנצחי, של השיר "אבי" - שיר הפורש לפני קוראיו את יריעת החיים כולה, דור אחר דור, כמו מזמורי תהלים המלווים את האדם אל בור קברו; (ב) הם מלמדים על דו-שיח טרנסצנדנטי שעורך בו האני-המשורר עם אביו ועם אביו שבשמים, כבתפילה ששוח אדם לפני קונו; (ג) הם מלמדים על אופיה האוניברסלי של הטרגיקה האנושית, שהרי פְּלֶאדֶם (Everyman) מערבי, יהודי כנוצרי, מלווה אל בית עולמו במזמורי תהלים; (ד) גם הריתמוס של השיר, המתקרב במקצת אל זה של המזמור המקראי, תורם לתחושה הטרנסצנדנטית המפעמת בין טוריו: שירו של ביאליק כתוב לכאורה במשקל השירה המקראית, המסתמך על תקבולות (בין שתי צלעות התקבולת יש צְּזוּרָה [= הפסק], המעניקה למבצע אתנחתא קלה). השיטה המקראית של התקבולת אפשרה לביאליק בשיר "אבי", שנכתב בעשור האחרון שלו, לנטוש את הריתמוס הטוני-סילבי ה"אשכנזי" ולהתקרב אל ההגייה הארץ-ישראלית ("הספרדית"). תמורה זו אפשרה לו גם לבטא בו את רגשותיו ביתר פתיחות, חופשי מאילווציה של התבנית הטוני-סילבית הקשוחה והמחייבת.



הסיפור הליטורלי ("הפשוט") שבבסיס השיר הוא סיפורו של ילד קטן,

שאביו נלקח ממנו לנצח בעודו רך בשנים. הבן זוכר איך עמד בשחר חייו בין ברכי אביו ונשא את עיניו לברכתו, אך במקום שיזכה ליד מלטפת, למחסה ולישע, נאלץ הבן לראות את אביו בקלונן, מושפל ומבוזה עד עפר. עתה, בבגרותו, הוא נזכה, כולו רגשות אָשם, איך לא עלה בידו לאזור כוח ולסייע לאביו בצער. לרוע המזל קשיי החיים הכריעו את האב באמצע נתיב חייו, בעיצומו של המסע, והשאירו את בנו עזוב לגורלו. אגב עריכתו של מאזן-חיים, הבן מעלה לנגד עיניו תמונות ממסכת חייו של אביו, ובמשתמע הוא סוקר גם את חייו שלו. התמונה הראשונה היא תמונתו של האב הפונדקאי, המוזג שֶכר לערלים טמאי השפתיים, הסרוחים באכסנייתו. תמונה זו, שָפָה האב שרוי בתוך מהומת סבואים ונותן עיניו בספר, ולא בכוס, מלמדת על שותפות הגורל בין האב לבנו. שניהם עשו את חייהם בין "בין שְעָרֵי הַטְּהָרָה וְהַטְּמָאָה" ואצל שניהם "הַתְּפִלָּה הַקֹּדֶשׁ בְּחֹל וְהַנְּשָׁגָב בְּנִתְעָב הַתְּבוּסָס". ובמחשבה שנייה, זהו למעשה גורלו של כל יהודי גלות, שנאלץ לחיות בין הערלים ולסחור עמם. לעת תפילה, בכל בוקר ובכל ערב, היה היהודי משכיח מִלְבּוֹ את זוהמת החיים, מתנתק מן המציאות הדלוחה שאפפה אותו ומטה אוזנו "אֶל רִנַּת כּוֹכָבִים רְחוֹקָה".

התמונה שנייה נפתחת במילים "כְּשׁוֹר יִגִּיעַ כֶּחֱ", ובה נוצר דימוי הוֹמֶרִי, המשתלט על רוב השיר. בתמונה זו דמותו של האב יוצאת לכאורה מִבֵּין כְּתָלָיו של הפונדק הדל והמחניק, שבו השיכורים מתבוססים בקיאם, ופותחת במסע ארוך ומתיש במרחבי הקוסמוס. התמונה הולכת ונמשכת בימי הגשמים כבימי השרב, שנים על גבי שנים, עולה אל פסגות ההרים ויורדת מהן אל התהומות. הפירוט הרב של המסע משכיח לא אחת מן הקורא את העובדה שאין מדובר במסע במרחבי ארץ אלא במסע מטפורי-סמלי בעל אופי ארכיטיפי, המתרחש בתוך הנפש על רקע נופי תעתועים פנטסמגוריים שלא מעלמא הדין. לפנינו נופי חלום, שבהם עליות תלולות ומורדות חדים, דרכי תחתנים מלאות בוש או אבק, עד שִלְבּוֹ אינו יכול עוד לעמוד במעמסה והוא נופל מת באמצע הדרך כחיה גדולה שנלכדה במכמורת:

הברית. כאן תיאר ביאליק הצעיר את ההרים הרמים הניצבים בדרך להצלחה ואת התהום הרובצת תחתם ומאיימת על היהודי הנודד בדרך הילוכו: "בְּעֵינַי אֶעֱמֵד בְּפֶרֶשֶׁת דְּרָכִים / אֶבִּיט אַרְחוֹת עוֹלָם וּמִנִּי נִפְלְאָה: / אִם דְּרָכֵי בַּחֲרָתִי יִשְׁמְרוּ מִלְּאָכִים / אוֹ שְׂאוֹל מִתַּחַת לְרִגְלֵי קִרְאָה. / וּסְבִיבִי רַק הָרִים, גְּבָנִים הַמוֹנִים, / מִה כָּבֵד לַעֲלוֹת, מִה נָקֵל לְרֶדֶת... / אִם אֶעֱלֶה אוֹ אֶרְדֵּה לֵּה' פְּתוֹנוֹנִים. / אִם אָרוֹם אוֹ אֶפּוֹל מִרְגֵּל מוֹעֲדָתִי". נופים מיתולוגיים כאלה מצויים גם ב"מגילת האש", שם העלה המשורר את גיבוריו אל ראשי ההרים, הובילים בדרכים מלאות מהמורים וחורולים, והולכים דרך ערפלי הערבות היישר אל תהום האבדון.

התמונה השלישית והאחרונה היא תמונת מותו וקבורתו של האב - יהודי פשוט הנקבר "בְּתוֹךְ קְבָרוֹת אֶחָיו, דְּלִי-עַם וְאֲבִיוֹנֵי-אָדָם", מתחת לציון עץ דל, שעליו רשומות המילים המעטות והפשוטות: "פ. נ. איש תם וישר". האווירה הכמו-מיתולוגית של מעגלות החיים של תיאור אורחותיו של האב המהלך בין מצוקות שאלול ושחת, יורדת מן ההרים הרמים וממרומי השמים אל קרקע המציאות הדלוחה. לפנינו תמונה ראיסטית-למראה, דלה ופמיליארית, של בית עלמין יהודי, ללא סימנים של פאר והדר, אף ללא אֶפִּיטָפִים מרשימים על גבי מצבות הקברים. הכתובת הדלה שעל קבר האב יכולה אף היא ללמד שגורלו הוא גורל קולקטיבי של אביונים רבים כמוהו, המתים בלא עת ומבלי שאיש יזכור את קיומם.

הסיפור הליטראלי ("הפשוט") של השיר "אבי" מצטיין במודולציות עזות ובתקבולות נועזות, המאפיינות יצירה קלסית גדולה, הן בממדיה הן במסריה הגלויים והסמויים: השיר יורד ממעגלות היקום ושערי השמים אל רצפתו המסואבת של בית המרוח שעליה שרועים השיכורים המתבוססים בקיאם; משם הוא עולה אל מרומי ההרים הרמים שמהם הוא יורד אל בור קברו של האב. התקבולות ניכרות גם באוצר המילים: הבן שרוי במציאות שבה "הַתְּפִלָּה הַקִּדְשׁ בָּחַל", ואילו אביו עושה את מסעו "בְּאַרְחוֹת עֶמְקֵי חוֹל". בחייו של הבן "הַנְּשָׁגֵב בְּנֶתְעָב הַתְּבוֹסֵס" וגם האב חוזר הביתה לעת ערב "נֶתְעָב

וְנֶאֱלַח עַל נַפְשׁוֹ. בַּתְמוּנַת הַפּוֹנֵדֵק הָאֵב נֶעַ וְנָד "עַל-גַּבִּי סֵפֶר צֶהָב-
גִּוְיָלִים" וּבַתְמוּנָה הָאֲחֻרֹּנָה הוּא נִקְבֵּר "עֵטוֹף טְלִית בָּלָה, צֶהָפָה כְּגִוְיָלִי
סִפְרָיו". הֵבֵן בּוֹחֵן אֶת "אֶרֶץ חַיִּיו", וְרוֹאֶה בְּעֵינֵי הָרוּחַ אֶת אֲבִיו מֵהַלֵּךְ
בְּ"נִתְיָב הַתְּלָאָה", שְׁנִיָּהֵם כֹּאחֵד שְׂרִיִּים לְבָדָם, בּוֹדִידִים וְגִלְמוּדִים, בְּאֵין
גִּוְיָל וּמִרְחָם" - בְּאֵין "הַשְּׁגָחָה עֲלִיוֹנָה": בְּאֵין עֵין רוֹאֶה וְאוֹזֵן שׁוֹמַעַת
שֶׁל אֵב שֶׁאֲמוֹר לִשְׁמוֹר עַל בְּרוּאָיו.

ב. מערכת הזיקות של השיר "אבי" לשירים המוקדמים

במחברת טיטוט של המשורר משנת תרנ"ט כלולים שירים וקטעי
שיר שבמרכזם תיאוריו של יהודי בעל פונדק המוכר שֶׁכָּר לְעֶרְלִים
("אוי, מַלֵּב בּוֹקֶעֶת", "מִחוּץ לַעִיר", "הוּי, הַקּוֹלוֹת הַזְּמִירוֹת", "פּוֹנֵדֵק
אֲבִי"). לַפְּעָמִים הַפּוֹנֵדֵקֵי מֵתוֹאֵר בְּמִלִּים "צֵל יְהוּדִי זָעַף, / צֵל
יְהוּדִי מוֹזֵג, אֵב לְחֻמְשָׁה פָּנִים", לַפְּעָמִים דְּמוּתוֹ זֹכָה לְכִינוֹי "אֲבִינוּ",
וּלַפְּעָמִים - לְכִינוֹי "אֲבִי". כֹּכֵל הַנִּרְאָה, הַפּוֹנֵדֵק שֶׁמִּחוּץ לַעִיר הוּא -
בְּמִשׁוֹר הָאִישִׁי - אוֹתוֹ בֵּית מִשְׁפַּחְתִּי בְּפִרוּר הַכִּפְרִי שֶׁל זִיטוּמִיָּה,
שֶׁמִּמֶּנּוּ יֵצֵא אֲבִיו שֶׁל הַמִּשְׁוֹרֵר יוֹם-יוֹם לְרַגֵּל עֶסְקִיו בִּסְחָר בּוֹלִי עֵץ
שֶׁנִּכְרְתוּ בִיעֵרוֹת, וּבִסּוֹף יָמָיו, כְּשֶׁאֲזוּלוֹ כּוֹחוֹתָיו מִחֲמַת מַחֲלָתוֹ לְצֵאת
אֶל הַעֵרֹת, הַחֲזִיק בּוֹ אֲכֻסָּנִיָּה. בְּמִשְׁוֹרִים רַחֲבִים יוֹתֵר, לַפְּנִינֵי הַפּוֹנֵדֵק
הַיְּהוּדִי הָאֲרִכִּיטִיפִי, שֶׁ"כִּיכֵב" תְּכּוּפוֹת בְּשִׁירָה הָעֵבְרִית הַחֲדָשָׁה (לִמֶּנּוּ
הַפּוֹנֵדֵק שֶׁבִּכְפֹּר פִּרְעֵתוֹן הַמֵּתוֹאֵר בִּ"קוּצוֹ שֶׁל יוֹד" שֶׁל י"ל גּוֹרְדוֹן וְעַד
לַפּוֹנֵדֵק שֶׁמִּחוּזִיקִים בְּנוֹי שֶׁל ר' שִׁמְחָה וְאָחִיו שֶׁל וְלוֹלָה בְּאִידִילִיָּה
"כָּחוּם הַיּוֹם" שֶׁל שְׁאוּל טִשְׁרֵנִיחֻבְסְקִי). רַבִּים מִיְּהוּדֵי רוֹסִיָּה מִצְאוּ
אֶת פִּרְנִסְתָּם מֵעֵנָף מְזִיגַת הַשֶּׁכֶר - לְרַבּוֹת הַחוֹכְרִים, הַמוֹכְסִים וּבְעֵלֵי
הָעֵגְלוֹת - וְהַנַּחַת מִסִּילַת הַבְּרוֹזֵל בְּרוֹסִיָּה הַצֵּאֲרִית בְּאִמְצַע הַמָּאָה
הַתְּשֻׁעָ-עֲשֶׂרָה רוֹשְׁשָׁה אוֹתָם עַד דְּכָא.³

בִּאלִגּוּרִיָּה הַמוֹקְדָּמָה שֶׁל "יַעֲקֹב וְעֵשָׂו", וְכֵן בַּכְּמָה מִיִּצִּירוֹתָיו
הַמֵּאוּחֲרוֹת יוֹתֵר, הִפָּךְ בִּיאֲלִיק אֶת הַנִּזִּיד הָאֲדוּם מִן הַסִּיפּוֹר הַמִּקְרָאִי
לִיֵּין אֲדוּם שֶׁבַחֲבִיּוֹת הַשֶּׁכֶר שֶׁל הַפּוֹנֵדֵק. הוּא הִפָּךְ אֶת הַסִּיפּוֹר
הַמִּקְרָאִי לְסִיפּוֹר הַמּוֹדֵרְנִי שֶׁל "יַעֲקֹב וְעֵשָׂו" - סִיפּוֹר שֶׁל הַיְּהוּדִי
וְהַ"גּוֹי" הָרוֹסִי הַשִּׁיכּוֹר, הַמִּנְסָה לְגַרֵּשׁ אֶת הַיְּהוּדִי, אֶת יַעֲקֹב, לְרֶשֶׁת אֶת

ביתו ואת כל נכסיו. "גוי" זה, העוטה על שכמו אדרת שְׁעָר אוקראינית, דומה לַעֲשֹׂו השָׁעִיר במראהו ובתאוותיו. הוא מתאוה ליהנות מן הנזיד ולהגיר אל קרבו את כוסות היין. כאשר בטנו מלאה וראשו סחרחה, הוא מרבה לנפל את פיו נוטף הארס. עקב צורכי הפרנסה יעקב מכניסו לתוך ביתו ומעניק לו את מבוקשו, אך לבו נתון לאותו הספר הקדוש, צהוב הגווילים, המונח על דלפקו. מעגלות חייו של היהודי נעים בין הנשגב לנתעב - בין הספר שכולו רוחניות וקדושה לבין חיי הפרנסה המסואבים, המאלצים אותו להעניק לבני עֲשֹׂו את מבוקשם ולהתגאל בהבל פיהם.

סיפור חייו של האב בפואמה הכמו-אוטוביוגרפית "אבי" (כבשירים האלגוריים הנאיביים שכתב ביאליק בסוף העשור הראשון ליצירתו ובגרסתה המוקדמת של הפואמה משנת 1927) אינו אלא סף ומפתן לאמירות רחבות יותר על סיפור חייו של העם כולו - של יעקב-ישראל שנאלץ על-כורחו למכור "מן-הָאָדָם הָאָדָם הַזֶּה" (בראשית כה, ל) לבני עֲשֹׂו, בעלי האגרוף והבלורית. בשיר "אבי" נכתב: "בְּאֶחָד מִיָּמֵי אֱלֹוֶל מָצָאוּ עֲצָמוֹתַי מְנוּחָה, / וְכִתְבַּת קֶצֶרָה מְרֹאשׁוֹתַי, חֲרוּתָהּ בִּיד לֹא אָמֵן, / תַּעֲדִיד עָלַי נֶאֱמָנָה: "פ. נ. אִישׁ תָּם וְיִשְׂרָאֵל". המילים "מְרֹאשׁוֹתַי" ו"אִישׁ תָּם", הרומזות לסיפור יעקב, מעידות שאין מדובר רק באביו הביולוגי של המשורר, אלא גם באחד משלושת אבות האומה, שאת שמו נושא עם ישראל כולו: גיבורו של שיר זה הוא יעקב-ישראל, שאת שמו נושא כל יהודי ויהודי, הנקבר בטליתו המצהיבה כגווילי ספרו שבו הגה כל חייו, יומם וליל. במעגל הלאומי השיר "אבי" מתאר אפוא את סיפור חייו של עם שנתן עיניו לא בכוס כי אם בספר צהוב גווילים - ששמר על התורה ועל התפילה מכל משמר, גם בעת שנאלץ, מתוך צורך בל-יגונה למצוא את לחמו, להתבוסס ברפש ולסחור עם הערלים, בני עֲשֹׂו.

כלל נקוט הוא ביצירת ביאליק שענייני הפרט "הקטנים" ו"הטריוויאליים" מקבלים בה משמעות רבת אנפין ורבת עצמה, ואין לשים בה פדות בין גורל היחיד לבין גורל העם. הוא מעולם לא הסתפק בצד הפרסונלי, ותמיד הוסיף עליו את הצד הלאומי-

הקולקטיבי, שבו ראה את עיקרה של היצירה. ביאליק העריך את אחד-העם על שמיעט לומר "אני", אף לעג למתנגדיו האומרים "אני" ו"אנוכי" על כל צעד ושעל. לא אחת הביע ביאליק זלזול בדרך שבה בחרו יריביו הצעירים להשתמש בסגנון של "אני" רועם. מול סגנונם המגלומני, העלה ביאליק על נס את אחד-העם שאישיותו הגדולה "מבצבצת מתוכם" [מתוך כתביו - ז"ש] בעל-כורחו, כנגד רצונו להסתירה ולהעלימה. תמה אני אם תמצאו בדבריו אף פעם את המלה 'אני' או 'אנוכי'. הוא תמיד כובש את ה'אני'. אבל למרות רצונו אנו מרגישים בדבריו דווקא את ה'אני' הזה, את האיש הגדול, את האישיות הגדולה.⁴

כך נהג גם ביאליק בכתביתו: בעיקרו של דבר, ה"אני" ביצירתו, חרף חזותו הפרסונלית, אינו "אני" אישי. עד סוף דרכו בחר ביאליק לעצב ביצירתו "אני" אישי-לאומי שמשולבים בו קווי הֶפֶר אוטוביוגרפיים אחדים (חלקם בדויים) וקווי הֶפֶר קולקטיביים רבים מחייה של האומה, בעבר ובהווה. בכל מקום שבו אין תואם מלא בין הסיפור האישי לסיפור הלאומי, העדיף ביאליק את הסיפור הלאומי (אף שהקנה לו חזות אישית למדהרין), וכל זאת לפי הכלל שקבע במסתו "שירתנו הצעירה" בהקשר אחר: "ה'אני' הפרטי של היחיד ו'האני' הכללי של האומה מובלעים פתוּכים בה זה בזה כאחד ואין אתה יודע של מי קודם ושל מי עדיף. היחיד תובע בה את ה'מנה' או את הפרוטה שלו, הכול לפי כוחו, בכלל ה'מאתיים' של האומה, ואת ה'מאתיים' של האומה אגב 'מנה' שלו".

בדרכו "האישית", "הרגשית" ו"הווידיית", תיאר אפוא ביאליק את הביוגרפיה ואת עולם הנפש של Everyman - של "כל אדם מישראל", תוך ציות לכלל שקבע אחד-העם במאמרו "עצה טובה", שתהא השירה מתיכה את ה"אני" הפרטי ואת ה"אני" הלאומי "לאחדות פנימית מוחלטת".⁵ הוא הציב תכופות ביצירתו דיוקן קולקטיבי, מוכר ומעורר הזדהות, שלו ושל רבים מבני דורו (ולפעמים גם של ה"יהודי של כל ימות השנה" ושל היהודי הארכיטיפי של כל הדורות). את היסודות החד-פעמיים שבתולדותיו ובעולם הנפש

שלו הוא חשף לעתים נדירות בלבד, בדרך-כלל בחסות הבדיון, אשר שימש לו מסכה מגוננת שבאמצעותה מצא פורקן לסודותיו האינטימיים הכמוסים. הוא השאיר לקוראיו איגרות "אוטוביוגרפיות" שמכסות יותר משהן מגלות. רבים מן הפרטים שבהן לקוחים אף הם מן הסיפור הקולקטיבי הלאומי, מבלי שישקפו כלל את סיפור חייו האוטנטי של מחבר האיגרות.

כך סיפר המשורר בדרכי עקיפין מרומזות - אך לעולם לא ביצירתו הפרסונלית, הכמו-וידויית או הכמו-אוטוביוגרפית הכתובה בגוף ראשון יחיד - על עניינים אישיים ואינטימיים. בסיפוריו הבדויים ניתן לאתר בין השיטין עניינים אינטימיים, שאותם בחר ביאליק שלא לחשוף לפני קוראיו. לעומת זאת, בכל מרחבי יצירתו ה"פרסונלית", לסוגיה ולתקופותיה, רק סיפורו של עם ישראל, בהווה ובכל הדורות, הוא שהעסיק אותו כל ימיו, גם כאשר בחר לדבר בגוף ראשון יחיד וגם כאשר שיווה לדבריו חזות של וידוי אישי. אפילו שירים כמו "שירתי", "זהר" ו"הברכה", שנכתבו לכאורה בהתאם לאורה של "הפואטיקה של החוויה" (poetry of experience), מתבררים בעיון שהוי בתורת שירים לאומיים, בעלי תשתית היסטוריוסופית עשירה, שהגורם החווייתי שבהם אינו אלא קליפה דקה המכסה על תהומות של הגות מעמיקה.

השיר "אבי", שנכתב בעקבות השירים ה"אוטוביוגרפיים" המוקדמים על האב המוזג לערלים מחביות השכר, שבהם המוזג הוא ספק היהודי הארכיטיפי השרוי בגלות ספק אביו של המשורר.⁶ גם בשיר המאוחר והבשל, שבו הפירוט הכמו-מימטי משכיח את טיבה האלגוריסטי של האפיונים ושל התיאורים, האב מתואר במרומז כ"כל יהודי" באשר הוא. מות האב מתואר במילים: "בְּאֶחָד מִיָּמֵי אֱלֹהִל מְצָאוּ עֲצָמוֹתָיו מְנוּחָה, / וּכְתַבְתָּ קְצֶרָה מְרֵאשׁוֹתָיו, חֲרוּתָהּ בִּיד לֹא אֶמֶן, / תַּעֲדִיד עָלָיו נֶאֱמָנָה: "פ. נ. אִישׁ תָּם וְיָשָׁר". המילים "מראשותיו" ו"איש תם" מעידות שאין מדובר אך ורק על אביו הביולוגי של המשורר, אלא גם על אחד מאבות האומה - על יעקב, שהוא ישראל. גורלו של יעקב-ישראל, אבי האומה ונציגה הארכיטיפי

בכל הדורות, הוא כגורלו של כל יהודי הנקבר בטליתו המצהיבה. אכן, גיבורו של השיר ה"אוטוביוגרפי" שלפנינו אינו רק אביו-מולידו של המשורר. מתוארת בו דמותו של האב הארכיטיפי, שחיו מתנהלים בין מעגלי הנשגב לנתעב, שמתפלל כל בוקר ואחר-כך נאלץ לרדת אל השוק ולהתגאל בעולם הפרנסה המסואב. יהודי כזה דינו שייקבר בבוא יומו בין אחיו, יהודים פשוטים כמוהו. כדרכו, התיך ביאליק פסוקים אחדים: על הרמיזות לסיפור יעקב-ישראל ("מראשותיו", "איש תם") יש להוסיף גם רמיזה נוספת: לסיפורו של איוב שאין טרגי ממנו בין גיבורי התנ"ך ("איש הָיָה בְּאֶרֶץ עוֹץ, אִיּוֹב שְׁמוֹ; וְהָיָה הָאִישׁ הַהוּא תָם וְיָשָׁר וִירָא אֱלֹהִים וְסָר מֵרָע"; איוב א, א). ככלות הכול, לפנינו סיפור של יעקב-ישראל - של האב הנע במעגל הלאומי - סיפור טרגי המקביל לגורלו של היהודי הנודד, של ישו המהלך בנתיב התלאה ולגורלו של פְּלֹאֲדָם (של Everyman) במעגל האוניברסלי. הרמיזה ל"ויא דולורוזה" שבמילים "נְתִיב הַתְּלָאָה" ומילות התלונה על שאין "גֹּאֲל וּמְרַחֵם", נכרכות גם מילים שהשמיע ישו על הצלב, הלוקחות ממזמורי תהלים "אֵלֵי אֵלֵי לְמָה עֲזַבְתָּנִי" (תהלים כב, ב).

מתברר שאפילו פואמה רחבת יריעה, ובה תיאורים כמו-מימטיים מפורטים, כדוגמת הפואמה "אבי", הרחוקה כביכול ת"ק פרסה מן האלגוריות הלאומיות השלדיות שכתב ביאליק בראשית דרכו, היא למעשה יצירה אלגוריסטית או סימבוליסטית במסווה של יצירה אוטוביוגרפית. זו רומזת כאמור לסיפורו של יעקב-ישראל - קרי, לסיפורו של כל אדם מישראל הנקבר בבוא יומו בטליתו המצהיבה, בין אחיו האביונים. גם גווילי המצהיבים של הספר שעל דלפקו של האב וגם טליתו המצהיבה מלמדים שלפנינו נציגו של עַם זָקֵן, שָׁבַע ימים ושָׁבַע תלאות. במילים "איש תם" התיך כאמור ביאליק את גורלו של יעקב ואת גורלו של איוב. בתואר "תם" התיך את השלמות ואת הנאיביות שבדמות היהודי המאמין (והמילה המוצבת בסוף הפואמה מרמזת גם לסופה של הדמות הטרגית הזאת).

כך נהג ביאליק בכל יצירתו, מראשיתה ועד סופה: אפילו בערוב

יומו, כאשר נשא דברים בפברואר 1933 על "מגילת האש" בכינוס מורים בתל-אביב, הוא תיאר את יצירתו זו, לרבות פרק הווידוי האישי המשולב בה, לא כסיפור אינדיבידואלי, אלא כסיפור ייצוגי וטיפוסי - כ"אבטוביוגרפיה, אבל אבטוביוגרפיה של בחור מִישראל, שהיו עוד אלפים ורבבות כמוהו". בדיקה מעמיקה של הליריקה שלו תגלה שגם שירי הבדידות הפרסונליים והרגשיים ביותר שלו (שירים כדוגמת "לבדי" ו"הכניסיני תחת כנפך") אינם שייכים לספרה האישית בלבד. בסמוי ובגלוי, הם גם שיריו של "האני" הלאומי, המספר את סיפור חייהם של צעירים רבים, שחוו חוויות דומות ונותרו יחידים "תחת כנפי השכינה", או חזרו אליה "משוט במרחקים" לאחר שנאשו מאורות מבטיחים שהכזיבו. יתר על כן, אין אלה שירים על בני דורו בלבד, אלא גם שירים המספרים את סיפורו של "עם לבדד ישכון", אשר פרש מן "החיים" ונשאר מיותרת תחת כנפה השבורה של אלוהות חלשה וכושלת, שאינה יכולה לעזור לבניה. רצונו של הבן היתום בשיר "לבדי" לעזור לאִמו - לשכינה שבורת הכנף שאינה מסוגלת לסוכך עליו - דומה לרצונו של הבן היתום בשיר "אבי" להטות כתף לאביו שאינו מסוגל להתמודד עם עקת החיים ולתמוך בבניו.

אשר לתיאור מות האב "בְּאֶחָד מִיָּמֵי אֶלּוּל": בשנת 1899 כאשר כתב ביאליק את שיריו הכמו-אוטוביוגרפיים המוקדמים על פונדקו של האב ("הוי, מלב בוקעת", "מחוץ לעיר", "פונדק אבי"), הוא כתב גם את שירו "נֶאֱךָ אֵין יָאָהֶר הונדערט" ("עוד מאה אחת"), לרגל סוף המאה התשע-עשרה וראשית המאה העשרים. השיר ממזג את הלוח העברי ואת הלוח הכללי של אומות העולם: זהו שיר שנדפס בכתב-העת דער יוד של רבניצקי באלול תרנ"ט (כלומר, בסופה של השנה העברית ובסופה של המאה החולפת); עם זאת, כותרת המשנה שלו ("צום 1900 טן יָאָר") שולחת את הקורא אל הלוח הכללי שעל פי ספירת הנוצרים. במקביל, גם אוצר המילים של שיר זה משלב יהדות ונכר: נזכרת בשיר המילה "גלות", המרמזת למצב הלאומי, אך במקביל נכלל בו גם הביטוי "ים צרות", מקבילו של הצירוף "sea of troubles" ממחזהו של שקספיר המלט (מערכה ג, תמונה א, שורה

59). גם את שירו "אבי" בחר ביאליק לסיים באחד מימי הסליחות של חודש אלול, בזמן שבו שקעו "יהודים של כל ימות השנה" בהתבוננות עצמית ובהכנה לקראת "הימים הנוראים". כי סוף השנה וסוף החיים מתלכדים בו למסכת אחת.

ביאליק, בניגוד לרעהו שאול טשרניחובסקי, לא נתפס לעליצות האופטימית של "הצעירים" ולא האמין שיש לה בסיס ממשי, שכן העולם המודרני ניגף בחורבותיהן של המאות החולפות, ואין לדעת אם המאה החדשה תיטיב עם האנושות ועם העם מקודמתה. גם בשיר שחיבר בידיש בשנת תרנ"ט ("נאך איין יאָהר הונדערט" - "עוד מאה אחת"), גם בשירי הפונדק והאב שנכתבו באותה שנה ונגזזו, וגם בשיר המאוחר "אבי", שנכתב בערוב ימיו של המשורר, מתוארת דמות פטריארכלית ידועת סבל, הנודדת בדרכי העולם ומטען כבד על כתפיה - מיזוג והכלאה של דמות היהודי הנודד בדרכי העולם ושל דמותו של ישו המהלך בנתיב התלאה. כמו האב בשיר המאוחר "אבי", גם ההלך בשיר "נאך איין יאָרהונדערט" - האנשה של העולם הנושא על גבו את כובד המאות שחלפו - ניגף בדרכים טובעניות, מלאות בוץ ורפש. העול הכבד המוטל עליו דומה הן לצלב שעל שכמו של ישו המהלך בנתיב התלאה הן לתרמיל שנושא היהודי הנודד על שכם.

נזכיר עוד בהקשר זה, כי מתוך טיוטות השירים על פונדק האב צמח גם השיר ה"קנוני" "כוכב נידח" (תרנ"ט), ובו השורות: "למוד על ומשא, הלך דל ועני, / נאמן בית העני, זקן הנדודים אני! // אבי - גלות מרה, אמי - גלות שחרה". משמע, דמויות האב והאם מטיוטות השירים ה"אוטוביוגרפיים" הפכו באחת מטיוטות אלה שהבשילה לדמויות ארכיטיפיות - סמליות ומופשטות. כאמור, ביאליק לא שם פדות בין האני האישי והוריו לבין האני הלאומי והדמויות הפטריארכליות והמטריארכליות שהקיפוהו.

בתיאור מותו של האב - "כָּרַע נֶפֶל אָבִי. / נֶפֶל וְלֹא הוֹסִיף קוֹם" - מיזג ביאליק שני פסוקים, שהם בבחינת דבר והיפוכו. השימוש במילים "כָּרַע נֶפֶל" (שופטים ה, כז) מתיאור מפלת סיסרא שבשירת

דבורה מעלה כביכול השתמעויות פז'ורטיביות (השתמעויות של גנאי), אך אלה מנוטרלות באמצעות הרמיזה ל"נפלה לא-תוסיף קום, פתולת ישראֵל" (עמוס ה, ב). הרמיזה לאויב האומה והרמיזה לאומה עצמה מתלכדות זו עם זו ויוצרות תחושה אמביוולנטית כלפי דמות האב - כמציאות וכסמל. ודוק, הרמיזה למפלת סיסרא אינה אמורה להעלות את דמותו של סיסרא כאויבה המובס של האומה, כי אם את דמותו כדמות טרגית של אדם שהכוכבים נלחמו בו ממסילותיהם - כאדם ביש גדא, ללא כוכב ומזל.

ג. פתגמי יידיש בשירי האב של ביאליק

למן השירים המוקדמים על פונדק האב, שנכתבו בסמוך לשירו הכמו-אוטוביוגרפי "שירתי" ועד למחזור הכמו-אוטוביוגרפי "יתמות", עשה ביאליק שימוש באידיומטיקה עממית בתרגום עברי, וזו מחזקת את התחושה שלפנינו גיבור פטריארכלי עממי, שרבים כמותו בישראל. כך, למשל, בשירו האישי והטיפוסי כאחד "מחוץ לעיר", המתאר את פונדקו של האב, נפתח במילים "נִתְּהִי הַיִּרְשָׁה...". פתיחה כזו יוצרת אצל הקורא ציפיות לרשימה של קניינים ונכסים שהותיר האב שנפטר לבניו אחריו, אך תחת פירוט הרכוש שבעיזבון המנוח, בא פירוט של חפצים ושל קניינים עלובים וחסרי ערך, בעיקר מוצרי צריכה מתכלים (י"ש, מקפה דגים, דגים מלוחים), הנזכרים בנשימה אחת עם מהויות מופשטות ("צרכים מרובים"; משמע, האב הוריש לבניו מחסור, ולא רכוש), וכן ביחד עם חמישה ילדים, המגובבים ביחד עם פריטי הקטלוג בסדר זאוגמטי, פסידו-לוגי, הגורם לגיחוך מר.

"מחוץ לעיר" הוא אפוא שיר שבמרכזו מהתלה מרה: האב הנחיל לבניו דלות, ולא ממון; זוהמה אנושית ("מִרְיָח סְרוּחִים" - פקעת אנושית של שיכורים השרועה באכסנייתו), שסירחונה מתערב בצחנת הדגים המלוחים. בסוף הקטלוג, גִּדּוּש הפרטים המאוסים וחסרי הערך, נזכרים גם חמשת ילדיו של הנפטר, כמו היו מין סרח עודף חסר

ערך וחשיבות. תיאור זה מבוסס על המימרה הטרגיקומית ביידיש: "וואָס ירשענן יידן? צרות" (מה יורשים יהודים? צרות).⁷ על מימרה זו מבוסס הסיפור הכמו-אוטוביוגרפי "הירושה", שנותר בעיזבון, המתאר בשחוק ובדמע את המתרחש בבית עיירתי מרושש לאחר פטירת האב, עם חלוקת חפציו הדלים בין בני משפחתו האבלים ובנו מנישואים ראשונים.⁸ על מימרה זו מבוססת כמדומה גם שורת הפתיחה של השיר "שירתי" - "הַתְּדַע מֵאַיִן נַחֲלָתִי אֶת-שִׁירִי?" - היוצרת ציפיות-שווא לסיפור על בית עשירים, התומך באנשי רוח ויצירה ("בְּבֵית אָבִי הַשְּׁתַקַּע מְשׁוֹרֵר עֲרִירִי") ועל ירושה שנחל המשורר מאביו. גם שורת הפתיחה של השיר "לא זכיתי" - "לֹא זָכִיתִי בְּאֹר מִן הַהֶפְקָה / אֶף לֹא בָּא לִי בִירְשָׁה מֵאָבִי" - מבליעה את הגבולות בין מורשה לירושה ומלמדת שאין יהודים יורשים אלא צרות ומכאובים. ואולם באותם שירים כמו-אוטוביוגרפיים שביאליק גנום, משולבות המימרות מן היידיש בתוך סיפור חיים אישי או קולקטיבי, כחלק מן הראליה של הסיפור. אף-על-פי-כן אופיין האפוריסטי בולט לעין, והן מועתקות לשיר כמעט באורח מילולי, או בשינויים קלים שאינם מטשטשים את מקורן ביידיש. בשירים ה"קנוניים" צעד ביאליק צעד אחד קדימה, ועשה את שירתו מוחשית ורגשית יותר ויותר. בד בבד ניטשטש אופיים האפוריסטי המוכלל של הפתגמים מן היידיש שבבסיס שיריו החדשים. אביא דוגמה מן השיר המאוחר "אבי" שבו חזר כאמור ביאליק אל מוטיבים זנוחים מן השירים הכמו-אוטוביוגרפיים שכתב בסוף העשור הראשון ליצירתו. שלושים שנה לערך הפרידו בין שירים גנוחים אלה, המעמידים דמות של אב פונדקאי, שירד מנכסיו, לבין השיר "אבי", המוכר מן ה"קנון" הביאליקאי, וגם בו מתואר אב, מוזג בבית מרזח, השרוי בתוך מהומת שיכורים וסכואים ועיניו נתונות בספר צהוב גווילים שעל דלפקו. שלושים שנות יצירה שבין האטיודים הבלתי-גמורים לבין היצירה ה"קנונית" המורכבת נתנו את אותותיהן בבשלות הפואטית, שבה מימש ביאליק את האידיומטיקה העממית מלשון יידיש, העומדת בבסיס שיריו. כמו בפואמה "שירתי" אין זו מזדקרת לעין למן הקריאה הראשונה, אך בקריאה חוזרת

מתברר שממירות העטופות בערפלי פסוקים רחוקים הן למעשה "תרגום" של אמירות עממיות, קרובות ופמיליאריות. תיאור האב, שבו מיטשטשים הגבולות בין דנוטציה למטפורה, מבוסס על תמונתו של האדם המפרנס, המסיע כשור, בכל מחיר, את עגלת חייו הזוחלת: "כְּשׁוֹר יִגְיַע כֶּחָ, מִתְנַהֵל דּוֹמָם וְלֹאטֹן, / פּוֹסֵעַ בְּמוֹטוֹת עָלוֹ, רֹחֵב יָרֵם וְכִבֵּד צָעָה, / נִקְשָׁה וּמִתְאַפֵּק וְשָׁוָה, הוּא-הוּא בְּכָל-חֲלִיפוֹת הָעֵתִים".

מאחר שדימוי השור התרחב כדי דימוי הומרי, המפרנס סיפור רחב, בעל עלילה דינמית משל עצמו, הקורא נוטה לשכוח שמדובר באב שהוא פונדקאי, ולא בעל עגלה. הקורא אף נוטה לשכוח שסיפור מורחב זה, המתאר את מהלך חייו של האב, אינו אלא פיתוח של אפוריזם עממי, קצר והומוריסטי, הממיר מתוך היתממות את המשא הפיזי שסוחב השור כבהמת משא, עם העול הנפשי הכבד שנושא אדם הדואג לפרנסת ביתו: "א' מענטש קען אוף זיך מער דערטראָגן איידע צען אָקסן קענען דערשלעפן" (אדם יכול לשאת על עצמו יותר משיכולים עשרה שוורים לסחוב).⁹

המימרה העממית מבטאת, מתוך טשטוש הגבולות בין הראלי למטפורי, אמת אבסורדית: הרי במציאות אין אדם יכול לשאת אפילו משאו של שור אחד, וכאן נאמר שעשרה שוורים לא ישוו לו לאדם בכובד המשא שהוא מסוגל לשאת על כתפיו. משמע, הדאגות שאדם יכול להעמיס על עצמו שקולות כנגד העומס שעשרה שוורים מסוגלים לשאת. ביאליק נטל אפוא את המימרה המתחכמת, המבוססת על המשחק שבין הפועל "דערטראָגן" (המציין נשיאה במובן הנפשי) לבין הפועל "דערשלעפן" (המציין נשיאה במובן הפיזי), והפכה לסיפור חיים שלם, אגב שינוי העמדה הרטורית והפתטית לעמדה טרגית מרוממת. אגב אורחא, הוא גם העניק לתמונת השור מעמד של סמל רב-אנפין, המכיל בתוכו את כל תכונות השור מן האידיומטיקה העממית וגם רבות אחרות, מן המקורות העבריים הקדומים. כך מיזג מזיגה "הִבְרָא-יִידִית" בין השור העממי מפתגמי יידיש לבין תוא-המכמר עתיק-היומין מן התנ"ך.

השור בשירו המאוחר והאפיל של ביאליק מוצג לא רק כבהמת

משא ועבודה, הנושאת בעול, אלא גם כגילום תכונת הפסיביות הכנועה של האב הביולוגי והאב שבשמים שתש כוחם (כבר ב"שירתי", כשלוש שנים לפני הפואמה "בעיר ההרבה", הוצג האב-האל כדמות חסרת ישע, בעוד שהאם-השכינה מתרוצצת התרוצצות קדחתנית ומבקשת פרנסה לעולליה). תיאורה הכושל של דמות האל שאב את השראתו מחיבורו של פרידריך ניטשה מות האלוהים, המדהדה ביצירת ביאליק לסוגיה ולתקופותיה.

האב, כמו שור יגיע כוח, אינו מנסה לשנות את דרך חייו, וצועד מדי יום ביומו בנתיב התלאה המזומן לו, אף-על-פי שהדרך רבה וקשה. הוא מוצג כאן גם כסמל האלם וההשלמה ("אלם יגונו הכריעני"), כבפתגמים רבים מן היידיש המייחסים לשור תכונה של אלם שפתיים.¹⁰ כן מתואר כאן השור כבהמת קרבן, המובלת אל הטבח, או אל הגרדום, מבלי למרוד בגורלה ("יום יום - עלות לגרדם"). במודוס גבוה יותר, השור משמש בפואמה "אבי" גם כסמל מייתי וקוסמי, הן כאחד המזלות (השיר מביע השתאות לנוכח חליפת העתים, עונות השנה ועונות החיים, ומלא כוכבים ומזלות: "בין שערֵי הַטֶּהֱרָה וְהַטְּמָאָה נָעוּ מַעְגְּלוֹתֵם", "מִכָּה יָרַח", "רִנְנַת כּוֹכָבִים רְחוֹקָה", ושמות של כוכבים ומזלות כדוגמת "עגלה", "שור", "עקרב", ו"אריה". האב המדומה לשור אף מעלה את מדרשי האגדה והקבלה לשמות "יצחק" (שור) ו"יוסף" ("בְּכוֹר שׁוֹרוֹ הָדָר לוֹ"; דברים לג, יז), שהם שמותיו של אבי המשורר.

וראוי גם להזכיר בהקשר לדימוי זה, שהשור - לפי האמונה העממית - הוא אף מאכלם של הצדיקים לעתיד לבוא, וכן מלמד הצירוף "כְּשׁוֹר יִגִּיעַ כֹּחַ" על המחשבה על חיי העולם-הבא (לפי הפסוק "וְשֵׁם יִנּוּחוּ יִגִּיעֵי כֹחַ"; איוב ג, יז על עתיד הצדיקים ב"ארץ עיפתי" והמתאר את הלווייתן והבהמות בהררי אלף). את תמונת השור יש לתפוס אפוא גם כיסוד מן היסודות הקוסמיים-מחזוריים שבהם משופעת הפואמה הפותחת במילות ההשתאות "מִנּוֹר הָיָה אֶרֶץ חַיִּי וּפְלִיאָה נְתִיבָתָם", / בֵּין שְׁעָרֵי הַטֶּהֱרָה וְהַטְּמָאָה נָעוּ מַעְגְּלוֹתֵם יַחַד", ולא רק כיסוד ריאליסטי נמוך המתאר בהמת משא פשוטה הנושאת בעול.

בתיאורו של השור הפליג ביאליק מן המקור האפוריסטי שבלשון יידיש, והגיע לעיבוי סמנטי ניכר באמצעים מצומצמים. הדימוי ממזג את שני קטביו של הקיום האנושי - את "הנתעב" ואת "הנשגב" - שביניהם נקרע הדובר-המשורר, כאֵביו בשעתו, כמסופר בשורות הפתיחה של השיר. הדובר, שהוא משורר בערוב ימיו העורך את מאזן חייו ואת חשבון הנפש שלו, מביע בעקיפין, אגב העלאת סיפור חייו של האב, את חששותיו שלו מן המוות ואת משאלתו לזכות בחיי העולם הבא, וכל אלה מקופלים בסמל השור, שהפליג מן המקור העממי אל מחזות טרנסצנדנטיים עליונים. דמותו של האב גם היא מוצגת כדמות של אדם "מִכָּה יָרַח", לא רק בהוראת "סהרורי" או "משוגע" (לונֶטִי), אלא גם כמי שגרמי השמים הכזיבוהו ושיטו בו - כמימוש וכהמחזה של האפיתט העממי "שלימזל"; קרי, ללא מזל וכוכב. בכל הפתיבה הפסידו-עממית של ביאליק - הן במונולוגים הדרֶמָטיים הגנוזים שלו מן העשור הראשון ליצירתו והן ב"שירי-העם" שלו מן העשור השני - הדובר הוא "שלימזל" = "ביש גדא", גם כשהוא בטוח בכוחו וביכולתו. בפואמה "אבי" עולה דמות האב ה"שלימזל" במודוס אחד לפחות, והופכת לדמות טרגית, ממאגר הדמויות של "מודוס החיקוי הגבוה" ואולי אף מן "המודוס המיתי" (לפי הקטגוריות שקבע נורת'רופ פריי). אגב העלאת המודוס מנוטרלת תמונתו, כשור המסיע את עגלת חייו הזוחלת, מן האיכות העממית שבבסיסו, ומתעצמת כדי תמונה קוסמית, שאין בה כמעט זכר לאיכות הקומית "הנמוכה" של האידיומטיקה העממית, ששימשה לה מקור.

ג. הרקע האקטואלי של השיר "אבי"

בשיר "אבי" ערך כאמור המשורר מאזן חיים, והגיע למסקנה שכל חייו עמדו בסימן המאבק של שני אורחות חיים זה בזה: של דרך החיים התמימה והטהורה עם דרך הגסות, הטומאה וערלות-הלב. לכאורה אין השיר מספר אלא את סיפורו של האב המוזג, שקשיי הפרנסה חייבוהו להתגאל כל ימיו בהבל פיהם של שיכורים ערלים, ואשר כדי לשמור על הטהרה והטהרה נתן עיניו בספר שעל דלפקו, ולא

בכוס היין המסמלת את עולם הגויים. ואולם, למעשה יש דמיון רב בין האב לבנו, עד כי נדמה לפעמים שהגבולות ביניהם מטושטשים לגמרי. אף-על-פי ששיר זה נקרא "אבי" הוא פותח בגוף ראשון יחיד, במילים "מוֹזֵר הָיָה אֲנִי חַיִּי", וגם בהמשך שני הגורלות שזורים זה בזה לבלי הפרד.

השיר הקצר "מוֹזֵר הָיָה אֲנִי חַיִּי" (תרפ"ח), שהוליד את הפואמה "אבי", נכתב בעיצומה של מלחמתם של צעירי המודרנה התל-אביבית בביאליק. את יובל החמישים של המשורר חגג העם כולו: אל ביתו הגיעו עשרות מברקי ברכה, והעיתונות ברחבי העולם היהודי מלאה במאות כתבות נמלצות, עד שהמשורר קץ בכל הַזֵּרִים שעִטְרוּהוּ וחיבר את שיר-הזעם "שחה נפשי לעפר", שבו התנער מכל מעריציו (התאריך שבשוליו - י"א בטבת תרפ"ג - משמעו: יום לאחר חגיגות יובל החמישים). עם הגיעו לתל-אביב באביב תרפ"ד נתהפכו היוצרות: המשוררים הצעירים לא קיבלו את "המשורר הלאומי" בברכה, אף כתבו עליו מאמרים ושירים טבולים בארס ובביקורת נוקבת. אורי צבי גרינברג מימין ואברהם שלונסקי משמאל ניצחו על המלאכה, ואליהם הצטרפו מדינאים כדוגמת זאב ז'בוטינסקי (מתרגמם של שירי ביאליק לרוסית) ופובליציסטים רבים, שפל אחד מהם הוסיף שמן למדורה.

ביאליק נאלץ לעמוד גם הוא, כאֲבִיו בשעתו, מול "זֶרְמַת לְשׁוֹן שְׁקוּצִים" של שיכורים וסבואים, שפיהם נוטף ארס. גם הוא כאביו נאלץ לשוב יום-יום אל ביתו "שׁוֹתֵת קִיקְלוֹן, / נִתְעֵב וְנֶאֱלָח עַל נַפְשׁוֹ, כְּמִשׁוֹי מְמַצֹּלֶת סְחִי". בתיאור השיכורים הסופקים בקיאם מול האב הקורא בספר הקדוש ועתיק-היומין כלול לא רק הניגוד בין אורח החיים הערלי לאורח החיים היהודי. כלול בו גם הניגוד שבין אורח החיים של הצעירים, בעלי כוסיית השכר והבלורית,¹¹ שקיבלו את השראתם מן המהפכנים הרוסיים שוברי המוסכמות, לבין אורח החיים המדוד של משורר כביאליק שנתחנך ב"בית-מדרשו" של אחד-העם. כלולים בו גם ההבדלים בין הפואטיקה הבוטה והחצופה של הצעירים הפרולטרניים (שאותם הציג שלונסקי בשירו "קרועים אנו") לבין זו של "המשורר הלאומי", שדגלה בניקיון שפתיים ובערכיו של "בית אבא".

תיאור הגולגולת הצפה בענני עשן מעלה את תיאורה של הגולגולת הצפה על פני המים (אבות ב, ו). תיאור זה, שזכה לפירושים רבים, מזהה על-פי-רוב את הגולגולת עם גולגולתו של פרעה (מעניין להיווכח כי המילים שבהמשך השיר - "כָּרַע נָפֶל אָבִי" - מזהות את מות האב עם מותו של סיסרא; משמע, למרבה הפליאה פעמיים בשיר זה נמשך חוט של אנלוגיה בין דמות האב לדמותו של אויב האומה וצורה). ואולם, ייתכן שתיאורי השכרות בשיר "אבי", לרבות תיאור הגולגולת הצפה בענני עשן, הם תגובה לתיאורי בית-המרזח אפוף העשן הכבד ולתיאור הגולגולת הצפה בנשמת הכוהן בפרק "הברית" מתוך ספרו הראשון של שלונסקי דָּן (1924). ייתכן שגם הכתובת החרוטה על קבר האב, כמו גם תיאור תכריכיו, "מתכתבים" עם תיאוריו של שלונסקי בספר הביכורים שלו. בפרק "חצות" שבספרו של שלונסקי דָּן מתוארת עדה של יהודים, עטופי טליתות לבנות (עמ' צז), ובפרק "דָּן", שעל שמו קרוי המחזור כולו, השוטה אומר: "וְשִׁיתִי עֵינַי כְּפֶגֶז. יִשְׁחִירוּ מָחָר [...] וְרָק יוֹם יוֹם יִלְבִּין שֶׁלֹּג צְהָרִים" (ובשירו של ביאליק נאמר "לְבוֹשׁ בְּדִים, צִחִים כְּשֶׁלֹּג בְּקֹר וּכְנֶפֶשׁוּ [...] פ. נ. אִישׁ תָּם וְיִשָּׁר"). התבזות האב באכסנייתו בין השיכורים ההומים והתבזותו של ביאליק בזמן פרסום שיר זה בקרב משוררים שיכורים שביקשו לראותו בקלונו נתאחדו כאן לתמונה אחת, שתמונותיה וניסוחיה "התכתבו" עם שירתו של שלונסקי (אשר ניצח על המתקפה האנטי-ביאליקאית באותם הימים).

ביאליק לא נהג להשיב בפומבי על קנטוריהם של שטיינמן ושלונסקי, עורכי כתובים (שעשו את כתב-העת של אגודת הסופרים לאכסנייתם הפרטית, וממנה שיגרו דברי עלבון וזלזול לביאליק). לעומת זאת, בין ידידיו הרשה לעצמו לעתים להתיר את לשונו ולגלות את אשר עם לבבו. במכתב לידידו זלמן שניאור תיאר ביאליק את חבורת כתובים בסדרה של כינויי גנאי, המזכירים בתוכם ובסגנונם את החרפות שבשיר "ראיתכם שוב בקוצר ידכם": "קן של פשפשים. שמה נאספו כל הנכים והנכפים"¹² כנגד אורח החיים של המודרניסטים, שלא בחלו בחייהם החוץ-ספרותיים בשכרות, וכנגד

סגנון השירה שלהם שלא בחלה בניבול-פה, העמיד ביאליק את אוֹרֵחַ החיים היהודי, שעליו התחנך בבית-אבא וב"בית-מדרשו" של אחד-העם, שבו ידעו לשמור על הטוהר גם בתוך הטומאה והזוהמה. התייצבותו לצד הרעיונות והערכים שספג ב"בית-מדרשו" של אחד-העם אילצה את המשורר להתייצב על זירת הקרב גם שנים אחר מות הרצל. עוד לפני עלייתו לארץ-ישראל שרטט ביאליק בראשי פרקים תכנית להצלת קנייני הרוח של האומה וכינה אותה בשם "תכנית הכינוס". תכנית זו שתכליתה הייתה להגן על הקלסיקה העברית לבל תתפזר בעת המעבר ממרכז למרכז, נתפרשה אצל משוררי המודרנה התל-אביבית לא כמבצע הצלה של קנייני הרוח הלאומיים, אלא כאבן נגף בדרכה של היצירה הקונטמפורנית ומשוכה בדרך לפרסום יצירותיהם. המאבק האידיאולוגי לא היה נטול משקעים אישיים ומוטיבציות אישיות.

וכך, עשרים שנה לאחר מות הרצל וסוף המאבק בברדיצ'בסקי וב"צעירים" אוהדי הרצל, לאחר שעלה ארצה והתיישב בתל-אביב באביב 1924, שוב נקלע ביאליק על-כורחו למלחמה בלתי-פוסקת עם צעירי המדינאים ומנהיגיהם ועם צעירי הסופרים ומנהיגיהם. המודרניסטים הצעירים, שראו את עצמם כ"יסעורים" מסוערים, ניגודם של "הפרברים האבוסים", בני הבוגרות השבעה, התקיפו את ביאליק חדשות לבקרים מעל כל במה, והוציאו דיבתו רעה בשיריהם ובמאמריהם. הם יצאו נגדו בהאשמות מהאשמות שונות - למן האשמתו בעקרות רוחנית ובנמיכות רוח, החוסמת את רוח המרד של "היהודי החדש", ועד להאשמתו באורח חיים בזבזני ובשחיתות מידות בנושא כספי התרומות שהגיעו מיהודי התפוצות.

בחירתם של הסופרים הצעירים בביאליק, בכיר הסופרים העברים, כביריב ובן-פלוגתא תאמה מן הבחינה האידיאולוגית את הנחות היסוד של המודרניזם הרדיקלי, שביקש לשרוף את העבר ולהשליך את גדולי הקלסיקונים מעל סיפון ספינתה של ההיסטוריה. מערכות המלחמה של ביאליק נגד היריבים הצעירים היו מאבקים של "משורר לאומי", ששאב את רוב מעיינות יצירתו ממקור ישראל,

בסופרים בעלי נטיות קוסמופוליטיות, שהרבו לרעות בשדות זרים ואת עיקר חידושיהם חידשו בהשראת "הגויים". את חייהם ההדוניסטיים, השטופים בייח ובזימה, השווה ביאליק לטקסים פגניים קמאיים.

גם את מלחמת הצעירים נגדו ראה ביאליק כגלגול מודרני של טקסי רצח אב (patricide) ורצח מלך (regicide) שהיו נהוגים בימי קדם. עדות לכך ניתן למצוא בשירו "גם בהתערותו לעיניכם" (1927), שבו השתמש בצורה היחידאית "יתגל" לתיאור התעללותם של הצעירים בו. לפנינו גרסה מרוככת של "רצח אב" כעין זו המתוארת בלשון נקייה בספר ראשית בפרשת נח ובניו. "וַיֵּרָא חָם אֲבִי כְנָעַן אֶת עֶרְוַת אָבִיו" (בראשית ט, כב), ופירש רש"י "יש אומרים סירסו (סנהדרין ע) ויש אומרים רבעו". כשקם נח והבין את מעשה בנו, הוא קילל אותו בקללת "עֶבֶד עֲבָדִים יִהְיֶה לְאָחִיו" (בראשית ט, כה), וכך הענישו לפי עקרון מידה כנגד מידה: את הבן שביקש להכניע את אביו כדי לרשת אותו וכדי לשלוט באָחִיו, העניש בכך שאָחִיו ישלטו בו. נח הציל את בניו ואת האנושות כולה מהכחדה, ובנו גמל לו ב"רעה תחת טובה" המנוגדת תכלית ניגוד למעשהו של האב - בנטילת אונו של האב ובהשתלטות עליו כדי שלא יוסיף להעמיד זרע. עגנון הבין היטב את המניע האדיפלי האפל הכרוך ב"רצח אב" שביצעו הצעירים בביאליק שעה שביקשו לסרס את דמותו האבהית, דמות פטריארכלית שהעניקה להם מאוצרותיה, הן כדי לכזות את המשורה הן כדי לרשת אותו בחייו. גם ביאליק הבין שלפניו תהליך ארכיטיפי קמאי, ובשיר הזעם והתוכחה שלו "גם בהתערותו לעיניכם" (תרפ"ז) רמז ביאליק למעשי "בניו" המבקשים לסרסו ולהתכבד בקלונו שעה שכתב עליהם תוך שימוש בצורה היחידאית "יתגל": "עַל-כֵּן יִתְגַּל, לְמַעַן הָעֵלֶם מֵאֵד מַעֲיִינֵיכֶם" ברמזו לפרשת נח שעליו נאמר: "וַיִּתְגַּל בְּתוֹךְ אֶהֱלָה" (בראשית ט, כ).

אגב המעקב אחר הדיאלוג הסמוי בין ביאליק ליריביו הצעירים נחשפת אפוא התבנית (או "האָטימון הנפשי", בלשנונו של המבקר ליאו שפיצר), שבתשתית יצירתו המאוחרת של ביאליק. תבנית זו היא כה אובססיבית ומושרשת ביצירתו, עד שהיא מתגלה לא רק בשיריו,

כי אם גם בעיבודי האגדות שלו ובתרגומים שבחר לעסוק בהם באותה עת. בכל היצירות המאוחרות בולטים הדימויים המלכותיים של ה"אני" מול הדימויים הפלבאיים של יריביו. היריבים מתוארים תמיד כאספסוף המוני ופשוט, הפכפך ויצרי, שמריע בבזז או נאלם דום בחרדה, כבמערכה הראשונה של מחזהו של שקספיר יוליוס קיסר. אכן, באותה עת החל ביאליק בתרגום מחזהו של שקספיר יוליוס קיסר. תיאור היחיד הנבחר, הדומה ללביא, בשיר "גם בהתערותו לעיניכם" עולה בקנה אחד עם תיאורו של קיסר בפי קסיוס בתמונה השלישית של המערכה הראשונה של יוליוס קיסר בתרגום ביאליק: "יִדְעָתִי אִישׁ [...] אֲשֶׁר לָלִיל בְּלֵהוּת זֶה יִדְמָה מָאֵה, אִישׁ / עוֹשֶׂה חֲזִיזִים, שׁוֹלֵחַ בְּרָקִים [...] וְשָׁאָגָה לוֹ פְּלִבְיָה הַקְּפִיטוֹלִיּוֹן". אכן, גם תרגומו של ביאליק ליוליוס קיסר שייך לאותה תקופה שבה עמד המשורר מול מבקשי נפשו הצעירים. ביאליק חיפש כאמור את היצירה בה"א הידיעה בספרות העולם העוסקת ב-*regicide*, אך לא סיים את מלאכת התרגום, ותחת זאת כתב שירים ואגדות המעמיתים את היחיד הנבחר עם האספסוף הנקלה המבקש לראותו מושפל ולהתכבד בקולנו. כן פנה לכתיבת מחזה על סוף מלכות בית דוד,¹³ ובעשותו כן, אפשר שביקש למתוח קו של אנלוגיה בין תיאורי האנדרלמוסיה שנשתררה ברומא עם רצח קיסר לבין תיאור המצב האנרכי שנשתרר בקרב שבטי ישראל בסוף מלכות בית דוד. כפי הנראה היה במחזה זה גם הד למרד אבשלום באביו, שאף היא משתלבת באותה תבנית של "רצח אב" ו"רצח מלך".

שתי התקופות הכאוטיות הללו הזכירו לו את שנות העשרים, שבהן היטלטל ארצה על גלי העלייה הרביעית ביחד עם רבים שנמלטו אז מאירופה, ומצא עצמו בעיצומה של מלחמה עזה בין מחנות פוליטיים, שלא פסחה על חיי הספרות - מלחמה שבה צעירים חסרי ניסיון ביקשו ליטול לעצמם בן-לילה את רסן השלטון ולקפד את ראשיהם של "אבותיהם". ביצירתו "אגדת שלושה וארבעה" (1929) ניסה ביאליק לתאר חזון אוטופי של שלום בין כל מלכי המזרח ושל העברת השרביט מדור לדור, בחיים המדיניים ובחיי התרבות. כמי

שתרגם לעברית את וילהלם טל של פרידריך שילה, אפשר שביאליק שאב רעיונות גם מן המחזה השודדים של שילה, שבו מוטיבים כמו "רצח אב", גזילת הכתר (dethronement) בתחבולות זדון, הפיכת בני-האדם לחיות יער בזמן מהפכה המטלטלת את עולמם ותיאור הכאוס המשתולל ביקום כאשר אין אב שניתן לעמוד בין ברכיו ולזכות בברכתו (ובאין אב במרומים הנותן לבניו מצפן וכללי מצפון). בתקופה מקוטבת של שסע ופירוד חלם אפוא ביאליק על מיזוג בין-דורי, לפיו הזקן מביא אליו את ניסיונו, והצעיר - את תעוזתו ואת נכונותו להתנסות בחדש. ואולם צעירי המשוררים, שביאליק קירבם בתחילה וראה בהם תלמידים וממשיכי דרך, מרדו בו בגלוי והציגוהו כמי שסיים את תפקידו על במת ההיסטוריה של הספרות העברית. במחזהו של שקספיר מצא ביאליק גם הד למלחמת הדורות בין אבות לבניהם, ולא במשמעות השאולה בלבד. לפי ההיסטוריון הרומי גאיוס סוטוניוס, לאחר שגילה יוליוס קיסר בין רוצחיו את ברוטוס (יש אומרים שברוטוס לא היה אלא בנו הלא-חוקי של יוליוס), אמר המנהיג הגוסס "הגם אתה, בני?", שאותן שינה שקספיר למילים "הגם אתה ברוטוס?" שהפכו למימרה שגורה ומקובלת. ברגעי הרצח, בעודו שותת דם משמיע יוליוס קיסר את המשפט הנודע "הגם אתה ברוטוס?", המובא במחזהו של שקספיר בשורה "Et tu, Brute!" (בניסוחו של שקספיר לפנינו משחק מילים, שהרי "brute" פירושו: טיפוס חיתני ואכזר). והנה, דווקא ברוטוס, בנו-חביבו של יוליוס קיסר, קורא לרצו אחרי הרצח לטבול את ידיהם בדם עד למרפקים, לנופף בכיכר השוק את חרבותיהם המגואלות בדם, ולקרוא "שלום, חופש וחרות". אם ברוטוס אכן היה בנו הלא-חוקי של יוליוס קיסר, הרי שלפנינו גם מעמד של "רצח אב" ליטרלי, ולא מטפורי בלבד.

ביאליק חיבב את "בניו" אורי צבי גרינברג וזאב ז'בוטינסקי שיצאו נגדו בפולמוס סביב השיר "ראיתכם שוב בקוצר ידכם" (ז'בוטינסקי תרגם כזכור את שירי ביאליק לרוסית, ותרגום זה הוא שהעניק לביאליק, בהשתדלות מקסים גורקי שקרא את השירים

המתורגמים והיה למעריצו של ביאליק, הַפֶּר יציאה מברית-
המועצות). לז'בוטינסקי הייתה אפוא סיבה מספקת להיעלב מדברי
ביאליק בשירו "ראיתכם שוב בקוצר ידכם" ולראות בו אדם כפוי-
תודה. לעומת זאת, ביאליק כלל לא חיבב את שלונסקי ואת משחקי
המילים הלולייניים שלו, שהזכירו לו את התחבולות ה"מילולייניות"
המוחצנות של מיאקובסקי. הוא אף לא חיבב כלל וכלל את ה"אני"
המגלומני הרועם שקיבל שלונסקי בירושה ממיאקובסקי.

ביאליק ראה במודרניזם הפוטוריסטי תקופה שבה כל לָצֵן
בקרקס, שברשותו מצנפת גבוהה וקביים, משוכנע שהוא גבוה משכמו
ומעלה מכל סובביו. הוא הבין אל נכון שגם מעמדו הולך ומתערער,
וכי את הבמה כובשים צעירים פושקי פה החוטאים בחטא היוהרה.
בדבריו היה הד למימרה הנודעת של היינה, שקבע בפרק האחד-
עשר של ספרו רעיונות (1826), כי "לאחר שהגיבורים יורדים מן
הבמה, מגיעים הליצנים" ("Nach dem Abgang der Helden
kommen die Clowns"). בתקופה שבין מלחמות העולם נטרפו
הסדרים המעמדיים: מלכים הורדו מכיסאותיהם, ומוקיונים שקולם
נשמע למרחוק, כבשו את מקומם. בשיר "אבי" שר ביאליק תפילת
אשכבה לנוסח החיים הישן והסדור, שאותו ייצג אביו ביחד עם רבבות
יהודים פשוטים אחרים, ועימתו עם צהלת השיכורים שבאכסניה -
בין ששיכורים אלה הם ה"גויים" האוקראיניים שאת חרפותיהם ספג
אביו ובין שאלה הם המשוררים הצעירים הנוהגים כמנהג הגויים,
שאת חרפותיהם נאלץ לספוג הבן, העומד בערוב ימיו על פרשת
דרכים ועורך את מאזן חייו.

כאמור, גיבורו של שיר "אוטוביוגרפי" זה אינו רק אביו-מולידו
של המשורר. לפנינו גם תיאור מותו של אביו הרוחני, אחד-העם, שגם
אותו, ולא את אביו הביולוגי בלבד, תיאר ביאליק באחד ממספדיו
בגולגולת הצפה ועולה מנבכי הזמן ("כי אותו אחד-העם שנשאר
בסוף ימיו אחד מישראל, ר' אשר, הרי הגולגולת שלו, הגדולה, היתה
צפה מכל ספר חדש").¹⁴ תיאורו של מות האב בסופו של השיר "אבי"
הוא, בין השאר, מימוש (ראליציה) של השם "אחד העם", שמו של

מורהו הגדול (שבחייו החוץ-ספרותיים היה אריסטוקרט שלא חיבב את הפשטות העממית). שם זה, המופיע בשני פסוקים מקראיים בהקשרים פזורטיביים, היה אצל ביאליק - בחיים כביצירה - בסיס להזדהות עם פשוטי העם. גם את אביו וגם את עצמו (בשיריו "חווה, לך בָּרַח", "והיה כי תמצאו", "שחה נפשי" ועוד) הציג כאיש פשוט וכחוטב עצים שמן הדיטוה התחתונה העושה מלאכתו לתומו.

ולסיום פרק זה נזכיר עניין אקטואלי נוסף שהעסיק את ביאליק בעת כתיבת שירו הכמו-אוטוביוגרפי "אבי". לאחר שיצא ביאליק את גרמניה מאימת האנטישמיות ובנה את ביתו בארץ-ישראל, הוא חזר וכתב פזמון בשם "יעקב ועָשׂו" (גרסה משלו לשיר-עם בלשון יידיש), וגם שיר זה התבסס על הפתגם הידוע המעמת את היהודי, איש המשפחה ודאגת הפרנסה, עם ה"גוי" החוזר לביתו שיכור ומפליא את מכותיו באשתו. פזמון זה נכתב בעיצומה של עליית הנאציזם, בתחושה ודאית, שמצאה את ביטויה בכתובים, שהיהדות עומדת לפני שואה (ביאליק היה הראשון שהשתמש במילה "שואה" לגבי הגורל הצפוי ליהדות אירופה).¹⁵ האב-השור נופל על אם הדרך "כְּתוֹא מְכָמֵר", ודימוי זה מעלה את הפסוק מגבואת הזעם "כְּנִיךְ עָלְפוּ שְׂכָבוּ בְּרֹאשׁ כָּל חוּצוֹת כְּתוֹא מְכָמֵר" (ישעיה נא, כ), שעליו דרש רב כהנא: "מֵה תוֹא זֶה כִּינּוּ שְׁנֶפֶל בְּמֶכְמֵר אֵין מְרַחֲמִין עָלָיו, אִף מְמוֹז שֶׁל יִשְׂרָאֵל כִּינּוּ שְׁנֶפֶל בְּיַד גּוֹיִם אֵין מְרַחֲמִין עָלָיו". על כך ענה לו רב לרב כהנא: "קום עלה לארץ ישראל" (בבא קמא קיז ע"א).

ביאליק שבראותו למרחוק עוד בשנות העשרים של המאה הקודמת את הגורל הצפוי ליהודי גרמניה, לנפשותיהם ולכל קנייניהם, קם ועלה לארץ ישראל, אף עודד את ש"י עגנון, את גרשם שלום, את מרטין בופר, את זלמן שוקן, את שושנה פרסיץ ואחרים לעשות כן. בשנות השלושים, בערוב ימיו, ראה את יהדות גרמניה נמלטת במנוסת בהלה, ואף הגיב על כך בשירו "על שילשים" (המנון ליובל ה-25 לעיר תל-אביב) ובנאום שנשא ערב צאתו לווינה לניתוח שממנו לא שב. בשיר "אבי" תיאר אפוא ביאליק את הגורל היהודי הנצחי בכל הדורות ("יום יום - עלות לגרדם, יום יום - השלך לגב אריות"),

אך גם את גורלו האישי-הלאומי בנקודת ההווה שבה נכתב שירו. את דרכו החל ביאליק בחיבורה של יצירת בוסר שנגזזה - אלגוריה לאומית בשם "יעקב ועשו" - הפורשת את מסכת ההבדלים שבין יעקב לעשו ומגוללת את שלבי התהוותה של שנאת ישראל המודרנית. את דרכו סיים בכתיבת פזמון בשם זה, ובו בזמן החל לכתוב את מחזור שיריו האחרון "יתמות", שבו תיאר את בני עשו המתגוללים בפונדק אביו, מנבלים את פיהם ומטמאים את האווירה "בְּאֵדִי נֶסֶךְ פְּגוּלִים וּבְעַרְפְּלִי קִטְרֵת תוֹעֵבָה". בתוכם עומד האב, מין יעקב יושב-אוהלים, ושם עיניו בספר ולא בכוס ("יושב אוהלים", לפי תרגומו-פירושו של אונקלוס לבראשית כה, יז: "משמש בית אולפנא"). יעקב הלמדן, שידו האחת מוזגת "מן האדום האדום" לערלים וידו השנייה מדפדפת ב"סֵפֶר צֶהֱב-גְוִילִים", נאלץ לשבת יום-יום בתוך מִשְׁרָץ נחשים ועקרבים, לגמוע הבל פיהם של שיכורים ולהתגאל ברוח שפתייהם. ראינו כי במעגל הצר לפנינו שיר על אביו של המשורר, אך במעגל הרחב נפרשת כאן מסכת היחסים הסבוכה והבעייתית שבין העם לאלוהיו ובין עם-ישראל לבין אומות-העולם, בעת החדשה ובכל הדורות. המילים "נֶפֶל וְלֹא הוֹסִיף קוֹם", השולחות לנבואות הזעם של גדולי הנביאים, נושאות בחובן מסר אקטואלי להפליא בהתחשב במועד כתיבתן:

שִׁמְעוּ אֶת-הַדָּבָר הַזֶּה אֲשֶׁר אֲנֹכִי נֹשֵׂא עֲלֵיכֶם קִינָה בֵּית יִשְׂרָאֵל.
נֶפֶלָה לֹא-תוֹסִיף קוֹם, בְּתוּלַת יִשְׂרָאֵל; נִטְשָׁה עַל-אֲדָמָתָה אֵין
מְקִימָהּ. כִּי כֹה אָמַר ה' אֱלֹהִים הָעֵיר הַיְצֵאתָ אֶלֶף תְּשָׁאִיר מֵאָה;
וְהַיְצֵאתָ מֵאָה תְּשָׁאִיר עֶשְׂרָה לְבֵית יִשְׂרָאֵל. (עמוס ה, א-ג).

משמע, כבר בראשית שנות השלושים ניבא המשורר, שנחשב בקרב בני עמו לנביא מודרני, חזות קשה לעם ישראל. הוא חש וניבא שעתיד עם זה לספוג תוך שנים ספורות מכה אנושה ולאבד נתחים נכבדים מבשרו. ואולם המילים "נֶפֶל וְלֹא הוֹסִיף קוֹם" מעלות במקביל את זכרה של נבואת נחמה ידועה, הצופה חזות קשה לאומות העולם וישועה לעם ישראל. לפיה, דווקא האנושות תופה מכה אנושה, ואילו

עם ישראל יוכל להרים את ראשו בגאון. נבואה זו מתארת אסון קוסמי שבו נוע תנוע הארץ כשיכור "וּנְפֹלָה וְלֹא-תִסִּיף קוֹם. וְהָיָה בַיּוֹם הַהוּא יִפְקֹד ה' עַל-צָבָא הַמָּרוֹם בַּמָּרוֹם; וְעַל-מַלְכֵי הָאָדָמָה עַל-הָאָדָמָה. [...] וְחִפְּרָה הַלְבָנָה, וּבֹשָׁה הַחֲמָה: כִּי-מָלַךְ ה' צָבָאוֹת בְּהָר צִיּוֹן וּבִירוּשָׁלַיִם, וְיִגָּד וְקִנְיֹ כְבוֹד" (ישעיהו כד, כ-כג). ביאליק הבין אפוא כי ההרס והתקומה כרוכים זה בזה, וכי הבן עתיד להמשיך את אביו המת ולהשלים את שליחותו עלי אדמות. הוא האמין כי בכוחו של העם לצאת מתוך ההפכה, להסיר מעליו את השק והאפר, ולכונן חיים חדשים. ואולם, בחייו הפרטיים הוא היה שרוי בהלוך-רוח של יתמות, כשם מחזור השירים הנפתח בשיר "אבי", באין דמויות אב שישמרו את צעדיו וללא בנים שיתלו בו עין שואלת.

הערות לפרק החמישי:

1. השיר "מזור היה אורח חיי" התפרסם לראשונה בתל-אביב בכתב-העת כנסת (בעריכת פ' לחובר), כרך א, תל-אביב תרפ"ח, עמ' 200. במקביל נשלח שיר זה גם לארצות-הברית, ונתפרסם בכתב-העת הדואה, כרך ז', גיל' מ"ב (תרפ"ח-תרפ"ט), עמ' 681. השיר "אבי" התפרסם לראשונה בכתב-העת מאזנים (השבועון), שנה רביעית, גיל' כ"ג, י"ח בחשוון תרצ"ג. בראש שיר זה נרשם "קטע", ובשוליו נרשם "פסקה ראשונה נדפסה בכנסת, כרך א, תל-אביב". הפואמה "אבי" ראתה אור גם בניו-יורק ובוורשה.
2. "עבטיט" פירושו כידוע 'משכון, עבוט', אך ניתן לשמוע בה את המילה "טיט", כשם שבשיר הכמו-אוטוביוגרפי "שירתי", ששימש לביאליק תקדים לפואמות של המחזור "יתמות" נאמר כי המגורות "חבולות" (ניתנו לבית המשכון) והגרות המעוכים בטיט ("המגורות חבולות, במקומן עשנים / מעוכים פטיט נרות קזים אֶחָדִים"). בתיאור זה מרחפת גם המילה "עבטיט" מבלי שתיאמר בטקסט גלויות ומפורשות. יוצא אפוא שגם ב"שירתי" וגם ב"אבי" השתמש ביאליק במילים "טיט" ו"עבטיט" כבמילים נרדפות.
3. תהליך התרוששותם של יהודי רוסיה מכונה אצל ההיסטוריונים בשם "ההתקבצנות של יהודי רוסיה" (The pauperization of the Jews in Russia), וראו בספר *The Jews in Russia* מאת Leo Greenberg, ובעקבותיו גם בספר *Jewish Materialism* מאת Eliyahu Stern. בספרות היפה נתן לכך ביטוי מגדלי מוכר ספרים בספר הקבצנים (ביידיש: 1868; בעברית: 1907 - 1909).

4. ח"נ ביאליק, דברים שבעל-פה, כרך ב, תל-אביב תרצ"ה, עמ' קצא-קצה.
5. מאמרו של אחד-העם "עצה טובה" נדפס בכתב-העת *השלח*, א, ו (אדר ב' תרנ"ז), עמ' 504 - 508, כתגובה למאמרו של מרדכי אהרנפרייז "לאן?" (שם, עמ' 499).
6. על כך עמדתי ביתר פירוט במאמרי "ניצני שירתו האוטוביוגרפית של ביאליק", מאזנים, כרך נג, חוברת 2, תמוז תשמ"א (יולי 1981), עמ' 115 - 120; 137.
7. ראו: נחום סטאטשקאו [סטוצ'קוב], דער אוצר פון דער יידישער שפראך [אוצר לשון יידיש], ניו-יורק 1950, סימן 235.
8. ראו: ח"נ ביאליק, כתבים גנוזים (המלביה"ד: מ' אונגרפלד), תל-אביב 1971, עמ' 223 - 225. הסיפור פותח במימוש, על דרך הֶזְאוּגְמָה (zeugma), של הפתגם ביידיש על ירושתם של עניים ("כשנתאלמנה ציפורה הניח לה בעלה יוסי בירושה שלושה יתומים קטנים ואת הדלות").
9. סטאטשקאו (ראו הערה 7 לעיל), סימן 498.
10. שם, סימן 334.
11. הבלורית היא מסממני ההֶפֶר של בני אומות-העולם (סנהדרין כא ע"א), ובני ישראל מצווים שלא לגדלה ("העושה בלורית אינו מגדלה אלא לשמה של עבודה זרה", דב"ר ב). בשירת שלונסקי הבלורית מאפיינת את החלוצים שהתנערו מנוסח חייהם של יהודי הגולה (וראו, למשל, בפזמונו הפופולרי "מה איכפת").
12. ראו בספרי ח"ן הנסתר: תעלומות מארכיון ביאליק, תל-אביב 2016, עמ' 224 - 249.
13. ראו על כך בספרי מעל כל במה: ביאליק והתאטרון, תל-אביב 2014, עמ' 268 - 280.
14. "כבודו של אחד-העם" (דברי-הספד לפני ארונו של אחד-העם, תל-אביב, כ"ח בטבת תרפ"ז); ראו: ח"נ ביאליק, דברים שבעל-פה, כרך ב', תל-אביב תרצ"ה, עמ' קצה-קצז (בשם "על אחד העם" II).
15. ראו על כך בספרי רוצי, נוצה: יצירת אלתרמן בעקבות אירוועי הזמן, תל-אביב 2013, עמ' 37 - 40.

פרק שישי

עגנון בעקבי יל"ג

עיון בסיפור "שני תלמידי חכמים שהיו בעירנו"

א. הכול בגלל מסמר קטן

סיפורו של ש"י עגנון "שני תלמידי חכמים שהיו בעירנו" (להלן, לשם קיצור, "שני תלמידי חכמים") מלמד כיצד יכול עניין קטן וחסר-ערך - כגון הערת-אגב מעליבה שנורקה כלאחר יד - להתעצם, לצבור תאוצה ולהגיע לממדי ענק, החורגים מכל פרופורציה. כידוע, על התחבולה הקומפוזיציונית הזאת, שלפיה עניין של מה בכך, כמו יו"ד קטנה שנשמטה כביכול מַשְׁטַר הגט, או גרגיר שְׁעוּרָה שנמצא בקדרת הפסח עלול להוביל לטרגדיה רבת ממדים והשלכות, פָּנָה יל"ג את יצירותיו הנודעות. מבקרי האשימוהו בניפוחה הקריקטורי של המציאות היהודית בת-זמנו ובניתוק הקשר שבין סיבה לתוצאה. את התשובה למבקרי נתן גדול משוררי ההשכלה, במשל המחורז "הסוס והסיס": "הַקּוֹרָא בְּדָאִי / יְקָרָאֲנִי בְּדָאִי, כִּי הֵי־תֵכֶן / שְׁבִשְׁבִּיל נִקְדָּה קִטְנָה אַחַת / יָבֹאוּ שְׁנֵי אֲנָשִׁים גְּדוֹלִים / לְמַרְיָבָה מְתַלַּקְחַת / וּלְבֵית-דִּין יִהְיוּ עוֹלִים?".

תשובתו של יל"ג היא: "כן". אכן, ייתכן שבשל נקודה שגודלה כקוצה של יוד תתלקח מריבת עולם שְׁמִים רבים לא יכבוה. הוא היה בקי בתולדות עם ישראל, וידע שבמציאות הלאומית המפולגת שמימי קדם ועד לעת החדשה אפילו עניינים של מה בכך עלולים עד מהרה להגיע לממדי ענק ולגרום חורבן גמור (כשם שבימי קדם חרב בית המקדש בגלל שנאת חנם וכשם שביתר חרבה בגלל יתד של מרכבה). ולא במציאות היהודית בלבד: לאורך ההיסטוריה נרשמו לא פעם כרוניקות בדבר עניינים פחותים שגרמו בשוגג לאסונות אדירי ממדים. כך, למשל, מפתח קטן לאחד מתאי ה"טיטאניק", שבטעות לא נמסר

ליעדו בעת החלפת אחד מאנשי הצוות הבכירים של האנייה לקראת הפלגת הבכורה, גרם לכך שלספנים לא היו המשקפות הדרושות לזיהוי הקרחון מבעוד מועד. ידועים גם סיפורים, חלקם משעשעים, על טעויות דפוס וזעירות וטעויות נקודתיות בהבנת הנקרא, שגרמו לתוצאות אבסורדיות, כגון טעותו של הֶרֹנִימוס הקדוש שבתרגומו את הפסוק "הִנֵּה הָעֵלְמָה, הָרָה וְיֹלְדֶת בֵּן" (ישעיהו ז, יד) המיר את "העלמה" במילה הלטינית "virgo", ומכאן המיתוס על מריה שילדה את ישו בעודנה בבתוליה. טעות נוספת שלו העניקה למשה קרניים בשל הבנה שגויה של הפסוק "כִּי קָרַן עוֹר פְּנֵי מֹשֶׁה" (שמות לז, לה). בעקבות טעות זו תיארו אמני החרט והמכחול, ובהם מיכלאנג'לו, את משה כבעל קרניים. על טעויות כאלה וכגון אלה נכתב שיר-העם האנגלי הנודע "For Want of a Nail" (שבתרגומו העברי נקרא "הכול בגלל מסמר קטן").

ובימינו הפתר-מודרניים התופעה של "For Want of a Nail" הולכת ומחמירה, הולכת וצוברת מיום ליום נפח ומשמעות: הכול יודעים שתקלת מחשב זעירה עלולה לגרום נזקים כלכליים או ביטחוניים, ללא כל פרופורציה בין סיבה לתוצאה. כל בר-בי-רב מכיר מושגים מדעיים כדוגמת תאוריית "אפקט הפרפר", שלפיה מַשֶּׁק כנפי פרפר בִּצְדוֹ האחד של כדור-הארץ עלול ליצור שינויים קטנים באטמוספירה שבסופו של דבר יגרמו להופעתה של סופת טורנדו אדירת ממדים בִּצְדוֹ האחר של היקום. ואולם במחצית השנייה של המאה התשע-עשרה לא עמדו לרשותו של יל"ג מושגים מדעיים מתורת הקאוס, והוא שאב את המטפורות שלו ממקורות עתיקי-יומין (יהודיים ונוצריים), וכן מספרות המערב בת הדורות האחרונים. את עלילותיו פָּנָה על התפתחויות אבסורדיות - בדרך-כלל על מקרים טרגיים שיצאו מפלל שליטה עקב עקשנותם של אותם רבנים פְּנִיִּים שבחרו להקפיד בוטות והתעלמו מצורכי החיים ה"בוערים" של צאן מרעיתם. לא במקרה ולא כלאחר יד קבע יל"ג בשירי העלילה שלו ("קוצו של יוד", "אַשְׁקָא דְרִיסְפֶּק", "שני יוסף בן שמעון") את טיבו של הגורם הפעוט והטריויאלי, שהביא להידרדרות ולחורבן. הוא בחר

אותו בשום שכל ומתוך מחשבה תחילה, תוך התאמתו לקטגוריה החברתית של כל גיבור וגיבור. משפחתו של הלל הלמדן, גיבור "קוצו של יוד", שנשא לאישה את בת הגבירה, נהרסת בשל גורם פשוט וטריטוריאלי מעולם הספר והלמדנות. משפחתו הפשוטה והענייה של אליפלט העגלון, גיבור "אַשְׁקָא דְרִיֶסְפֶּק", לעומת זאת, נהרסת בשל גרגיר שְׁעוּרִים, מאכלם של עוֹף ובהמה, לרבות בהמות משא (ואין לשכוח שגם הכותרת "אַשְׁקָא דְרִיֶסְפֶּק", שמקורה במסכת גטין, נטולה מתחומי הרכב והתובלה: יתד או מסמר של מרכבה, כיאה ל"בעל עגלה"). ומשפנה שוב ב'שני יוסף בן שמעון' אל עולם הספר והלמדנות, חזר יל"ג ובחר לעגן את הטרגדיה בעניין פשוט לכאורה. בתחום רישום המסמכים והתעודות, שביצע רב שדאג לבצעו בלבד. סיפור המסמך שתהפוכות גורל גלגלוהו לידיים הלא נכונות, קיבל לימים וריאציה עגנונית בסיפורו של עגנון "והיה העקוב למישור", שסופו הטרגי פתוח לפירושים רבים, האחד מבהיל ממשנהו.

קשה להבין ולנתח לעומק את יצירות עגנון הנדרשות לבעיית העגנונות - "עגנונות", "והיה העקוב למישור", "אורח נטה ללון" ועוד - בלי שתיחשף זיקתן ל"קוצו של יוד". את הסיטואציה הבסיסית של "עגנונות" שָׁאֵל עגנון מ"קוצו של יוד" של יל"ג, ולימים ביסס גם את עלילת "והיה העקוב למישור" על דיאלוג סמוי עם הפואמה הנודעת הזאת של יל"ג: אב עשיר מופלג, ממנהיגי הקהילה, מחפש חתן לבתו היחידה, ובוחר להביא לה את בחיר לבו, לא את בחיר לבָהּ. ר' אחיעזה, גיבור הסיפור "עגנונות", ה"קצין", הנגיד העשיר ורב-הפעלים, מביא לבתו היחידה את הלמדן המופלג יחזקאל שאינו מתאים כלל לצעירה הרומנטית. הסיפור מבוסס על סיפורו של ר' חפץ, גיבור הפואמה "קוצו של יוד", ה"קצין", הנגיד העשיר ורב-הפעלים, אביה של גיבורת "קוצו של יוד", המביא לבתו למדן מהולל שכמוהו כ"חמור נושא ספרים". מתוך שר' חפץ של יל"ג (ובעקבותיו ר' אחיעזר של עגנון) מתנכר לצרכיה של בתו היפהפייה והמוכשרת ומזווג לה צעיר שאינו יודע להעריך את אבן החן שנפלה בחיקו, גורם ה"קצין" לבתו עוול בל-יכופר ומביא לירידתה מטה-מטה אל בור תחתיות.

כבר בזמן שפרסם שמואל יוסף צ'צ'קס בעשור הראשון של המאה העשרים את סיפורו הראשון "עגונות" (1908), שעליו חתם בשמו החדש "עגנון", הוא יכול היה להבחין היטב בעקבות הרבים שהותירה הפואמה היל"גית ביצירותיהם של מנדלי מוכר ספרים ושל ביאליק המתפלמסים עם יל"ג בסמוי ובגלוי. כך, למשל, בנימין, גיבור מסעות בנימין השלישי (1898), משאיר את זלדה זוגתו עגונה (כבשירו של יל"ג); וביאליק בסיפורו הפלייטוניסטי "סוחר" (1903) התכתב אף הוא עם הפואמה "קוצו של יוד" ועם הביקורת שהיא מותחת על החינוך היהודי הלקוי שאינו מכשיר את הצעיר היהודי להתמודד עם בעיותיה של העת החדשה.

בסיפורו המוקדם "והיה העקוב למישור" (1912) "התכתב" עגנון עם שניים משיריו הגדולים של יל"ג: הן עם השיר "קוצו של יוד", שבו בגלל טעות של רב מחמיר נשארת האישה עגונה לעולמי עד (אצל עגנון, דווקא רב מקל, הממהר להתיר את העגונה מעגינותה, הוא הגורם לטרגדיה הנוראה של מנשה חיים ורעייתו), הן עם השיר "שני יוסף בן שמעון", שבו חילופי המסמכים והזהויות הם הגורמים לטרגדיה.¹

ב. ההתכתבות עם יל"ג

גם בסיפורו "שני תלמידי חכמים" (1947) "התכתב" עגנון עם שניים מן הפואמות האקטואליסטיות של יל"ג: עם "אַשְׁקָא דְּרִיֶּסְפֶּק" ועם "קוצו של יוד". הראשונה היא פואמה ממודוס החיקוי הנמוך - שגיבוריה הם אליפלט העגלון הפשוט ואשתו ההמונית שרה - המקבלים את דבר הרב כדברי תורה מסיני. בהתאם לעיסוקו של הגיבור ולמעמדו, הגורם הזעיר המביא עליו את חורבנו הוא אחד מאותם גרגירי שעורה שבהם הוא מאכיל את סוסיו. הכותרת - קיצור של הגרסה הארמית של הפתגם "על יתד של מרכבה חֲרֵבָה ביתר" - נסמכת כאמור אף היא על אותו שדה סמנטי שעניינו סוסים, רֶכָּבִים, מרכבות וכרכרות. מן הפואמה היל"גית "קוצו של יוד" שאל עגנון לא רק את הטעות הקטנה הגורמת לטרגדיה נוראה, אלא גם את תיאור ירידת הדורות וירידת קרנה של האריסטוקרטיה התורנית. יל"ג תיאר

גם את ירידת קרנה של תנועת ההשכלה: את הידרדרותו של "פייבוש" המשכיל הנאור המבקש לחלץ את בני עמו ממנהגיהם הגלתיים (גרסה יהודית של פבוס אל האור היווני) ל"וי-ביש", שבני העיר התקלסו בו ו"זיכוהו" דווקא בשם יהודי-גלותי, ברמזם שכל צינורות קיומו נסתתמו. בעקבי יל"ג לגלג עגנון בסיפורו "שני תלמידי חכמים" על אותם הנייבישים שהפכו לפייבושים והשתלטו על "עירנו".

בסיפור זה הושפע עגנון מיל"ג גם בתיאור הפער המעמדי בין שני הגיבורים המרכזיים. הטרגדיה ב"שני תלמידי חכמים" הן מבוססת על הפער הסוציו-אקונומי הבלתי ניתן לגישור בין בן-העיר העשיר והמעוון לבין בן-הכפר העני וגם-ההליכות (פער המתבטא לא בענייני ממנות בלבד, אלא גם באיכות החינוך של שני הגיבורים). ביצירתו הגדולה "קוצו של יוד" זיווג כאמור יל"ג את בת-שוע, בת הגביר האצילית והמעודנת מן העיר אֵילֹן (וילנא), יפהפייה הכלולה מכל המעלות, עם תלמיד-חכם פְּעוּר ופשוט משולי החברה היהודית - מין "חמור נושא ספרים" בשם "הלל בן עבדון" (היפוך שמו של שופט מקראי) המגיע העירה מן כפר פרעתון. שמותיהם של השניים מעידים שלפי השקפת עולמו הקלסיציסטית של יל"ג לעולם לא תשרונה אהבה והרמוניה בין בת שועים ונגידים, ילידת עיר הלמדנים הגדולה "ירושלים דליטא", לבין עבד וולגרי ונחות, שגדל והתחנך בכפר בין פשוטי העם (יל"ג זיכהו בשם המקראי "עבדון" הן בשל מוֹצָאוּ הפְּלֶפֶא, הן בשל היותו עבד ה' הזונח את כל צורכי החיים ומקדיש את כל עֲתוֹתָיו ללימוד התורה ולעבודת הבורא).

סיפורו של עגנון "שני תלמידי חכמים" נפתח כאמור בעלבון זעיר שמטיח ר' שלמה העשיר בן הגביר וכן לשושלת רבנים מפוארת, בעמיתו ר' משה פנחס, בנו של טוחן עני מן הכפר. עלבון זה, ההולך ומתעצם, תופח ומתעבה, כמו יָד היוצא מן הבקבוק, מאיים להחרیب את המציאות התורנית השלווה השוררת ב"קלויז" היפה שפָּנָה אחד מעשירי העיר כדי שיעמוד על תָּלוּ לדורי דורות (בין ש"עירנו" שבסיפור זה היא בוצ'ץ' ובין שהיא עיר ארכיטיפית במרחבי התפוצה היהודית). בעודם חלוקים בסוגיה הלכתית, מעלה ר' משה פנחס כל

מיני סברות כרס, ודווקא ר' שלמה, הידוע כאיש מתון ורודף-שלום, קץ בפלפולי השווא הללו ומטיח ברעהו את המשפט המעליב: "א בחור מאכ"ט קידוש אוי"ף א גרוי"פ" (בחור [= רווק] עורך קידוש על גרגיר גריסין).

על משפט עלבון זה מעיר המספר, אף הוא אחד מבני "עירנו", ש"פתגם זה איני יודע מנין הוא" (עמ' 11), אך הערתו זו היא כמובן הערה מטעה ומיתממת, שעגנון שם אותה בפי המספר כדי להסתיר את האמת הפשוטה - את מקורה האמתי שממנה שאב הסופר את המימרה ואת סיפור המעשה שנתגלגל ממנה. ייתכן שהמספר, שאינו מזוהה עם עגנון גופא, אכן לא ידע את מקורו של הפתגם הזה שפגע בלב ר' משה פנחס כחץ מורעל, אך עגנון שעמד מאחורי כתפיו ושם את המילים הללו בפיו ידע גם ידע. לדעתי עגנון טשטש בכוונה תחילה את מקורה של האמירה כשהביאה בלשון יידיש, ולא בעברית, וכך הקשה על קוראיו ועל פרשניו לזהות שאמירה זו בעצם רומזת לטרגדיה המתוארת בשירו של יל"ג "אַשְׁקָא דְרִיסְפֶּק". כאן ביסס יל"ג בפעם הראשונה את השקפתו ההיסטוריוסופית, שלפיה בתולדות עם ישראל גם גרגיר קטן יכול לדרדר את המציאות ולהביא לחורבנה.

דברי העלבון הללו, שנזרקו כלאחר יד בלהט הוויכוח, גרמו גם לאומרם צער גדול על שנכשל בלשונו והלפין פני חברו ברבים, עד שבא אל רעהו לבקש ממנו מחילה. ואולם, ר' משה פנחס הפגוע סירב למחול לבן-הפלוגתא שלו. בלבד תפחה ונתפתחה כלפי ר' שלמה איבת עולם, שרגע השיא שלה התבטא בדברים שהטיח ביריבו: "אין שלום בינינו לא בעולם הזה ולא לעולם הבא" (עמ' 16). מדוע פגעה המימרה הזאת פגיעה כה חמורה ומדוע גרמה לשנאה כה עזה, שהלכה והסלימה עד שיצאה מכל פרופורציה?

ובכן, במשפט העלבון הזה פגע ר' שלמה, מבלי דעת ובלי כוונה תחילה, בשתי נקודות רגישות ומכאיבות שהזכירו לר' משה פנחס את מצבו העלוב: ראשית, ר' שלמה הזכיר לו את היותו "בחור" (כלומר, רווק השרוי בלא אישה), ועל כך עומד ר' שלמה עצמו כשהוא מהרהר במאוחר בתחילתה של הפרשה (עמ' 32 - 33). פעמים אחדות

נזכר בסיפור שר' משה פנחס עדיין סמוך על שולחן אָמו, שנותנת לו אוכל וכותונת נקייה, והוא נותן לה את צרכיה ("ואישה צריכה לשמוע קידוש והבדלה", עמ' 7). ובכן, הרווק שעדיין לא העמיד בנים ו"קדיש" אין לו יכול רק לערוך "קידוש", ואף זאת לא על כוס יין, כמקובל, אלא על גרגיר של גריסין, לפי המימרה המעליבה שהטיח בו ר' שלמה.

שנית, המימרה ובה אָזפור גרגיר הגריסין פגעה קשות בר' משה פנחס, בנו של טוחן כפרי עני (שאחרי מותו אָמו, אלמנת הטוחן, שואלת כף של גריסין משכנתה כדי להתקיים), שכן הזכירה לו את מוֹצָאו העלוב. הלמדן הכפרי הוא בנם של טוחן חֲסִים, שעורים וקטניות ושל אָם אנאלפבתית מן הדיוטה התחתונה המאמינה בלחשים, בָּאָלוֹת ובקללות ובשאר סממנים של מאגיה שחורה. מותר כמדומה להניח שאֲזָכורו המרומז של רקעו הסוציו-אקונומי הנמוך, שנרמז מתוך משפט העלבון שהטיח בו ר' שלמה, היה כמכוות אש בבשרו של הלמדן העני. מבלי דעת ירה רק שלמה ברעהו שני חֲצִים, שפגעו בו ובאבותיו גם יחד.

שתי הנקודות הרגישות הללו, שהזכירו לר' משה פנחס את קלונו, תלויות כמובן זו בזו: כבנם של הורים פשוטי עם, ללא ייחוס וללא ממון, לא היה למדן זה בשנות עלומיו "שידוך" ראוי ומבוקש, ועל כן נשאר רוב ימיו בגפו. ר' משה פנחס, בן הטוחן הכפרי, לא שָׁם אפוא רַחֲמִים על צווארו ולא נשא אישה, בניגוד למתחרהו שנשא אישה והעמיד בנים. אָמו של הלמדן הכפרי מתוארת כשהיא יוצאת אל החצר כדי לפזר זירעונים לתרנגולים ולתרנגולות (הידועים בהזדווגותם התכופה), אך בָּנָה שריו בגפו, לא קידש אישה ואינו מקיים מצוות "פרו ורבו". רקעו, מצבו המשפחתי ואהבת התורה לשמה גורמים לכך שיתמסר בלב ונפש ללימוד הגמרא. יצריו שוככים, צורכי החיים נשכחים ממנו, אך בו בזמן בקיאותו בגמרא נוסקת מעלה-מעלה. למדנותו של ר' משה פנחס בתנאים של עוני ומחסור מערערת את תקפותם של הפסוקים "אם אין קמח אין תורה" (אבות ג, יז) ו"אין הנבואה שורה אלא על חכם גיבור ועשיר" (שבת צב ע"א), ומתקיימים

בה דברי ההתראה של חז"ל "הזהרו בבני עניים שמהן תצא תורה" (נדרים פא ע"א).

האיבה בין שני הלמדנים, שנולדת ברגע שבו נזרק המשפט המעליב, מעולם לא שככה ולא נשתכחה. במרוצת השנים היא גרמה לשניהם הפסדים כבדים עד מאוד: ר' משה פנחס נשאר עני מרוד, כי לא הסכים לקבל משרת רבנות שהוצעה לו בהמלצת בעל-דבבו. ר' שלמה דוחה משרה של רב ב"עירנו", אף שאשתו נכספת לחזור לעיר הולדתה, לאחר שגילה שיריבו ר' משה פנחס לא חתם על כתב המינוי. ניכר ששני הלמדנים בסיפורו של עגנון מבינים היטב שהם מפסידים מן המלחמה שניטשה ביניהם: ר' שלמה, איש השלמות והשלום, מנסה לא אחת להפיס את דעת יריבו ולבקש ממנו מחילה על העלבון, אך ר' משה פנחס אינו מוכן לשכוח את החץ האירוני שפגע בו ומסרב לסלוח ליריבו. כששואלת אותו אמו הזקנה מדוע הוא שונא את בר-הפלוגתא שלו, עונה לה הלמדן בטיעון מעגלי מן הסוג המכונה בתורת הרטוריקה בשם *circulus in probando* (שפירושו המילולי: "מעגל בהוכחה"): "שונא אני אותו משום שהוא מביא אותי לידי מידה מגונה זו של שנאה" (עמ' 23). אין כאן טאוטולוגיה אלא לכאורה: אכן, השנאה מזיקה לשונא לא פחות מאשר לשנוא-נפשו.

פלפול תורני שנועד להרבות חכמה מוליד כאן אפוא שנאה ונזק החורגים מרשות הפרט אל רשות הרבים (גם הקהילה וגם לימוד התורה יוצאים כמובן בהפסד). כדאי בהקשר זה לזכור ולהזכיר כי העברית ייחודה לענייני ההתנצחות והפלפול שני פתגמים, שבשניהם "מכפב" הפיל (אפשר שעקב הדמיון בין המילים "פיל" ו"פלפול"). האחד הוא הפתגם הארמי "מְעִילִין פִּילָא בְּקוּפָא דְּמַחְטָא" (ברכות נה ע"ב), שתרגומו: מכניסים פיל בקוף המחט (והוראתו: ליישב דברים בדוחק, או לנסות להוכיח עניינים שאין להם אחיזה במציאות באמצעות פלפולים וסברות). השני הוא הפתגם "עושה מְפּוֹל פִּיל וּמְפִיל פּוֹל" שהופיע לראשונה בתשובות שכתב רבי יהודה אריה ממודינא (1571-1648). בסיפורו "שני תלמידי חכמים" הזכיר עגנון אותם מבעלי הפלפול העושים מְפּוֹל פִּיל וּמְפִיל פּוֹל (עמ' 21), מתוך

רמז למשפט העלבון שהשמיע ר' שלמה באוזני יריבו. אכן, גרגיר ה"פול" (אותה קטנייה קטנה שהוחלפה אצל עגנון בגרגיר גריסין) התעצם והתנפח לממדי פיל, כבשירו של יל"ג "אַשְׁקָא דְּרִיסְפֶּק", שבו גרגיר השעורה תפח לממדים אבסורדיים וגרם לחורבן הבית.

יל"ג, ברצותו להביע את זלזולו בפולמוסי השווא ובפלפולי ההבל הנשמעים בבית-המדרש הישן, תיאר באוסף הפלייטונים שלו "צלוחית של פלייטון" את הפולמוס הדמיוני והאבסורדי בדבר פיל והלכות טהרה וטומאה: "פיל בלע כפיפה מצרית והקיא דרך בית הרעי בהודו ותלמידי חכמים בכוש יושבים ומפלפלים אם מוכשרת היא לקבל טומאה". חצי האירוניה, ששלח כאן עגנון נגד פולמוסי השווא וההבל בענייני הלכה שכמוהם כפיל בנקב המחט, מבוססים גם הם על הקינה הסרקסטית שהשמיע יל"ג בפתח "בין שני אריות" בדבר הפלפול ההלכתי חסר הערך והתועלת שנערך "בְּעֶלְיַת בֶּן-גּוּרִיּוֹן" בעת שבחוצות העיר השתוללה המלחמה נגד הרומאים: "הֶלְכּוֹת קִבְעוּ: / 'אֵין קוֹרִין... אֵין פּוֹלִין... אֵין שׁוֹתִין יַיִנָּם... / וְגִזְרוֹת אַחֲרוֹת אֵין בָּם תּוֹעֵלָה". רבנים ותלמידי-חכמים שאינם מכירים את החיים המנהמים מעבר לכותל ואינם כורים להם אוזן, רמז יל"ג ביצירתו, הם המאמללים את העם ומרחיקים ממנו את סיכויי להגיע אל הנאורות ואל הקדמה.

בשירו של יל"ג "אַשְׁקָא דְּרִיסְפֶּק" מצוי כאמור הרעיון שלפיו גורם זעיר (גרגיר של שעורה או גרגיר של גריסין) יכול לתפוח לממדי פיל, או לממדי-הענק של יָד שִׁיצָא מִן הַבִּקְבוּק. בשיר זה מתוארת קשיות לבם של הרבנים, שסירבו להכשיר את הכלים והמאכלות של המשפחה האומללה, שבקדרתה נמצא גרגיר השעורה. אכזריותם גורמת לכך ששרה האומללה, אשת אליפלט, מגורשת בסופו של דבר מביתה. היא אמנם יוצאת מבית עבדים ונחלצת מידי בעלה האֵלִים וגם ההליכות, אך אוי לשחרורה ולחרותה של אישה עיירתית מופה שאפילו קורת גג אין לה! היצירה כולה מתרחשת בין ליל הסדר, שנהפך בגלל הרבנים מחג לַחֲגָא, לבין יום תשעה באב שבו עומדת שרה האומללה בעזרת הנשים ומבכה את ביתה שחָרַב. ובמילים

אחרות: הטרגדיה הלאומית מתרחשת בין חג הפסח, המסמל את התורות ואת היציאה מבית עבדים, לבין חורבן הבית וירידתה של העגלה מטה-מטה אל שלוליות הרפש של עמק הבכא.

בשירו של יל"ג מקרה פרטי ופרטיקולרי הופך אפוא לטרגדיה לאומית בעלת ממדי ענק, לסיפור דוגמאי (אָקזמפלוּם) לשנאת חינם המובילה לחורבן. וכך גם בסיפורו של עגנון שאינו מסתפק בממדיו המצומצמים של הסיפור האישי, אלא חורג ממנו אל מחוזות שבהם רק הזבול הוא הגבול. כבר מן המילה "בעירנו", המשולבת בכותרת הסיפור, נרמז שלפנינו סיפור קולקטיבי של קהילה שלמה, ולא בסיפור פרטי בלבד. אך בכך לא סגי: בפסקה הראשונה נזכר שב"קלוז" החדש של העיר "מחמישה עשר באב ועד לשבעה עשר בתמוז לא כבה אורו בלילה" (עמ' 5). ובמילים אחרות: מחג האהבה הלאומי ועד יום האבל הלאומי היה המקום הומה אדם; ולא פסקה תורה מישראל הן בימי חג והן בימי חגא. בסוף הסיפור נזכר סבו הישיש של ר' שלמה האומר פסוקי שיר השירים על קבר נכדו. גורלו של אדם מישראל וגורלה של האומה כולה נע אפוא בין "אֵיד" (חג) ל"אֵיד" (אסון); בין הַמְרָאָה אוטופית למרומים לבין נפילה מכאיבה על קרקע המציאות הדלוחה.

במציאות כזאת עלול להיווצר מצב ש"קנאת סופרים" (ולמדנים) לא תרכה חֶכְמָה, אלא תביא לשנאת חינם ולחורבן. שקיעתו של ה"קלוז" המפואר בגלל ריב שפרץ בין שני הלמדנים היא רמז מקדם לחורבן לאומי איום ונורא, שִׁמְבִּין עיי החורבות שלו התחיל עם ישראל לקום בימים שבהם נכתב והתפרסם סיפורו של עגנון בסוף שנות הארבעים של המאה הקודמת. עגנון מראה בסיפור זה שבני עמו אינם יודעים את שביל הזהב שבין ט"ו באב לבין י"ז בתמוז, בין אופוריה מרקיעת שחקים לבין דיכאון לוחך עפר. המתניות וההבלגה מהם והלאה. הדברים עולים בקנה אחד עם תיאורה של האומה במקורות: "אומה זו משולה לעפר ומשולה לכוכבים: כשהם יורדים - יורדים עד עפר, וכשהם עולים - עולים עד לכוכבים"; בבלי מגילה טז, ע"א. ביצירת ביאליק גם ה"אני" האישי וגם ה"אני" הלאומי מתוארים

כיישות שאינה יודעת את שביל הזהב שבין אופוריה לבין דיכאון ולא אחת גיבוריו שוגים בחלום גדולה רך ומלא נועם, אך נופלים מן המרומים ונחבטים בקרקע המציאות הקשה.

סיפורם הפרטי של שני הרבנים בסיפור "שני תלמידי חכמים" מקבל כאן ממדים לאומיים נרחבים, ומשמש ראי לגורלו האנומלי של עם ישראל כולו. עגנון רומז לכך מלכתחילה, באמצעות אֶזְכּוֹרִם של כ"ו הדורות שבהם לא פסקה תורה ממשפחת הורוויץ (עמ' 8). אזכור זה של עשרים ושישה דורות מבוסס על מדרשים אחדים המשולבים אצל חז"ל בהקשרים שונים שלפיהם הייתה התורה נסתרת בין גזיו של הקב"ה מאדם הראשון ועד משה רבנו, ורק לאחר כ"ו דורות ירדה אל הארץ - אל בני האדם הפשוטים. על פי פירוש רש"י מניין עשרים וששת הדורות נקבע לפי מספר הפעמים שבו נאמר "כִּי לְעוֹלָם חֲסִדוֹ" במזמור קל"ו של ספר תהלים. לסוגיה זו של כ"ו הדורות ייחד השל"ה הקדוש, גדול החכמים שהעמידה משפחת הורוויץ, דיון נרחב. סיפורה הפרטי של משפחת הורוויץ, משפחתו של ר' שלמה, משפחה שעם צאצאיה נמנה גם ש"י עגנון עצמו, מקבל כאן כאמור ממדים מיתיים והופך לסיפור הנוגע ל"קורות בתיו" של עם ישראל כולו, מימים ראשונים ועד ימינו אלה, וכל זאת בתיווכו של יל"ג ושירי העלילה שלו שבמרכזם "קורות ימינו".

סיפור ירידת הדורות שבסיפורו של עגנון "שני תלמידי חכמים" מבוסס אף הוא על יצירת יל"ג. עגנון תיאר מציאות שקדמה בשלושה ארבעה דורות לנקודת ההווה של הסיפור (סיפורו מתרחש ככל הנראה במחצית השנייה של המאה התשע-עשרה, בתקופה שקדמה לפרעות שהביאו להקמתה של תנועת "חיבת ציון"). באותן השנים "הייתה התורה חביבה על ישראל" (עמ' 5), ש"הייתה התורה תפארתם של ישראל וכל ישראל היו הולכים בדרכי התורה" (עמ' 53). גם נקודת ההווה של שירו של יל"ג "קוצו של יוד" היא אמצע המאה התשע-עשרה, עת הונחה מסילת הברזל ברוסיה הצארית, והדובר בשיר זה מקונן על דורות עֶבְרָו, שבהם היה לימוד התורה בשיא תפארתו: לְפָנִים בְּיִשְׂרָאֵל בְּהִיּוֹת תַּתְּרוּכָה אוֹר,

לא קרד'ם לחפר בו, לא חטר גאנה,
 היו הגאונים מתי מספר בכל דר נדר,
 כלם אנשי קדש ושםם להם נאנה [- -].

יל"ג תיאר ביצירותיו את תהליכי הדגנרציה וההסתאבות של לימוד התורה ואת חוסר רגישותם של הרבנים לצורכי החיים המתחדשים. הוא בחר לגיבוריו שמות המבטאים את האידיאולוגיה המשכילית-הקלסיציסטית שלו באופן מוחלט וטוטלי (בת-שוע היא אריסטוקרטית, בת שועים ונגידים; הלל בן עבדון הוא טיפוס נקלה ופשוט; פאבי הוא גלגול היהודי של פבוס-אפולו, אל השמש, המביא את אור שמשה של ההשכלה לאילון הקפואה והמקובעת, השרויה באור ירח סהרורי). מתוך היענות לתהליך הרוסיפיקציה שעבר על יהודי רוסיה ביטל פייבוש המשכיל את שמו היהודי והמירו בשם הרוסי פאבי, קיצור של השם "פביאן".

ואולם, בת-שוע, היפהפייה האריסטוקרטית, שנתרששה והייתה לזקנה אומללה ולבושת סחבות, לעולם לא תסכים לצאת נגד פסיקתם של הרבנים. היא תישאר עגונה לעולמי עז, ובני עירה, גם אלה העוסקים במתן בסתר ובגמילות חסדים, יעזבוה לאנחות, וברבות השנים אף יוציאו את דיבתה רעה. לא רחמי אמת הניעו אפוא את אנשי אילון כשנדו בראשם לעגונה בהיודע האסון, כי אם צדקנות צבועה. עתה, משנחרץ גורלה לשבט, ולא לחסד, כל אחד מהרחמנים פונה לדרכו ולדאגות יומו: "רחמנים בני רחמנים בת-שוע שפכו, / [...] רק חובשי בית-המדרש ויושבי קהנות, / רק הם לא שכחוה ותהי להם למלה, / רק הם עוד ישיחו לעתים מזמנות / בעגונה אשר עגבה על בונה-המסלה; / וכבר המירו שם 'העגונה' בשם 'אשת-איש', / ולפאבי קראו פבייש ולפבייש - 'וי-בייש'". פאבי המשכיל, שאמור היה להביא לאילון הסהרורית את אור שמשה של ההשכלה אך נכשל בשליחותו בשל עקשנותם של הרבנים, מכונה עכשיו "וי-בייש"; ובמילים אחרות, תפקידה ההיסטורי של תנועת הנאורות בישראל הסתיים, שכן עצמתם של הרבנים הקנאים ושמרנותם של בני העם

סתמו עליה את הגולל.

עגנון שבסיפורו הראשון "עגונות" גזר את השם "בן אורי" מאותו שדה סמנטי של השם הלועזי "פביאן", הכניס לסיפורו "שני תלמידי חכמים" קטע קריקטורי שאינו משאיר ספק באשר למקורו היל"גי. לאחר שתיאר עגנון איך סירב גיבור הסיפור, ר' שלמה, למנות את ר' פישל התקיף לדיין, הוסיף ותיאר איך ר' פישל החל לשנוא את ר' שלמה ולהוציא את דיבתו רעה. ר' פישל, לאחר שהתאלמן מאשת נעוריו, התחתן עם אישה ממשפחת הפייבושים שהשתלטה על כל עמדות המפתח בעיר, ולא השלים עם סירובו של ר' שלמה להעניק לו משרה המזמנת לבעליה כסף וכבוד:

זו משפחת הפייבושים שנקראה על שם הנגיד ר' אורי וייביש הפרנס, שהיה מנהג את העיר בתקיפות, וכל יוצאי חלציו דבקו במידותיו והחזיקו בידיהם את העיר. ראש הקהל ר' פייבוש הגדול ממשפחת הפייבושים היה. סופר הקהל ר' פייבוש הקטן בן אחותו היה. ר' פייבושיל הזקן גבאי של חברה קדישא היה. פייבוש הצרוד המשגיח על בית המטבחים ממשפחת הפייבושים היה. פייבוש המכונה פאפיוס ממונה היה על פנקס הנולדים והמתים. פאפיוס שהכל קורין לו פייבק, וכן פייבקי שקורא לעצמו פֶּעֶבּוּס בידיהם היה הטורעפיק וסניפיו. בית עשיית השֶׁכֶר חכור היה בידי בעל אחותו של ר' פייבוש הגדול. שדותיו של רוזן העיר מחוכרות היו בידי חמיו של בעל אחותו של ר' פייבוש הגדול [...] הקיצור, לא היה מינוי של כבוד או של ממון שלא היה בידי משפחת בית פייבוש (עמ' 39 - 40).

בעוד שבראשית סיפורו "שני תלמידי חכמים" הרחיק עגנון את עדותו וטשטש את הדמיון לשירו של יל"ג "אַשְׁקָא דְרִיֶּסְפֶּק", כשהביא את תכנה של המימרה על גרגיר הגריסין בלשון יידיש, הרי שכאן שינה את סדר הדברים, אך לא הצליח לטשטש את זיקתם ליצירת יל"ג שממנה שאב את מימיו: ב"קוצו של יוד" פייבוש, המשכיל המכובד, מאבד את מעמדו ב"רחוב היהודים", ומתנגדו מסרסים את שמו ל"י-י".

ביש". אצל עגנון, לעומת זאת, לפנינו תהליך הפוך: אבות המשפחה היו הווייפֿישים, הפשוטים והנקלים, אך בניהם העטו עליהם ציפוי דק של השכלה מדומה לאחר שעברו תהליך שטחי של רוספיקציה. עכשיו הם נוטלים לעצמם שמות אירופיים נכריים הרומזים לתחומי האור והנאורות, כמו "פֿבוס" ו"פֿביאן", אך השמש לעולם לא תשפוך את אורה על מעשיהם החשוכים.

הסיפור על פייבוש-נייפֿיש נבנה אפוא בעקבות "קוצו של יוד", אלא שאצל יל"ג חורבנה של תנועת ההשכלה הוא-הוא סיבה לקינה, ואילו אצל עגנון עלייתה של השכבה החברתית הפסידו-משכילית החדשה, שהגיעה אל "רחוב היהודים" והדיחה את הלמדנות המסורתית, היא סיבה לביקורת הסרקסטית. יל"ג האמין שהטרגדיה של עם ישראל מקורה באי-נכוונותם של בניו לקבל את ערכי הנאורות, ואילו עגנון האמין שהטרגדיה נעוצה בעצם הופעתה של תנועת ההשכלה על במת חייו של עם ישראל. יל"ג קונן על החיים הטובים שהיו יכולים להיות מנת חלקו של עם ישראל אילו קיבל את ערכי הנאורות בלב שלם; אצל עגנון לפנינו קינה על אותם ימים טובים שחלפו ללא שוב, שבהם האמין העם באמונה שלמה בהשגחה העליונה ובנציגיה שעל פני האדמה. להערכתו, נטישת ערכי "ישראל סבא" הם שזרעו מהומה והם שהביאו לסכסוכים ולפלוגתות כדוגמת אלה שמצאו את ביטויים בסיפורו "שני תלמידי חכמים שהיו בעירנו". ירידתה של הקהילה והתנוונותה היא מטונימיה ומשל למצב הלאומי כולו.

ג. זליגה מדמות לדמות

עגנון, שהתיידד עם ביאליק בביקורו הראשון של המשורר בארץ (1909) ובשנות שהותו בגרמניה (1921 - 1924), ידע בלי ספק שביאליק ראה ביל"ג את מקור ההשראה העיקרי שלו בראשית דרכו, שכן ביאליק הודה וחזר והודה ליל"ג ולמנדלי על תרומתם לספרות העברית ולעיצובו כסופר מתחיל. לסיום דיון זה אנסה להוכיח כי הסיפור "שני תלמידי חכמים שהיו בעירנו" מכיל בתוכו גם רמזים לא מעטים לסיפורה של ידידות זו בין שני הסופרים - ביאליק ועגנון

- שהפכה ברבות הזמן מצדו של עגנון לשנאה עזה וליריבות קשה. אמנם מריבות, סכסוכים ופולמוסי-קולמוס בין למדנים לא חסרו בעם ישראל מאז ומתמיד. חיים וייס מצא זיקה בין עלילת "שני תלמידי חכמים" לבין סיפורם של רבי יוחנן וריש לקיש. בשני הסיפורים שני תלמידי-חכמים שונים זה מזה באופים מפתחים מערכת יחסים חברית הדוקה. החברות נקטעת בבת-אחת בשל שימוש תוקפני של אחד מהם בפתגם שנועד להשתיק את חברו. סופם של שני הסיפורים הוא במותם בטרם עת של שני הגיבורים, מוות שמקורו בצעה, בעלבון ובתחושת החמצה בגינה של המחלוקת שהפרידה ביניהם.²

בספרי בדרך לבית אבא - מציאות והמצאה בסיפורי המוזרים של ש"י עגנון (2012), הראיתי כי עגנון צירף לא אחת מקומות שונים ואישים שונים, והציג בסיפוריו אתרים וגיבורים שהם מעשי כלאיים ושעטנו. לא פעם ערך היברידיזציה של שתי דמויות שונות (כגון ביאליק וויצמן בסיפור "אל הרופא"). כן הבליע עגנון את הגבולות בין דמותו של המספר, המזוהה לפעמים עם דמותו החוץ-ספרותית של עגנון, לבין דמויות היסטוריות מן העבר הלאומי. בסיפור "קשרי קשרים", למשל, ערך עגנון מעשה-כלאיים בינו לבין דמויותיהם של שני הרבנים הנצים בני המאה הי"ח יונתן אייבשיץ ויעקב עמדין, שהמחלוקת ביניהם הסעירה את קהילות ישראל.

עגנון יצר בסיפור זה דמויות היברידיות שבהן הכליא מאפיינים שלו ושל שתי הדמויות ההיסטוריות היריבות, וקרא לשתיים מדמויותיו יוסף אייבשיץ ושמואל עמדין. כך מתח קו של אקבלה בין התנגדותו של יעקב עמדין לשבתאות ועיסוקו של בר-הפולגתא שלו יונתן אייבשיץ בקבלה לבין מלחמת ה"מתנגדים" בחסידים בדורות האחרונים, ולמלחמת החוגים החרדיים בציונים, מחישי הגאולה בדורו, כמו גם לקונפליקט שהתחולל בלבו שלו ביחס לאורח החיים ולדרכי האמונה שבם ראוי שיבחר (במקביל, גם המסה "מצווה הבאה בעברה", פרי עטו של גרשם שלום, חברו של עגנון, שהתפרסמה לראשונה בכנסת לזכר ביאליק לשנת תרצ"ז, ביקשה להוכיח שהשבתאות לא הייתה אפיזודה חולפת בתולדות עם ישראל, כי אם

גורם מכריע שהשפיע על הדורות הבאים ששאפו לגאולה, ובמשתמע - גם על דור החלוצים, בני העליות הראשונות). כך הראה עגנון שנפשו חצויה בין היהדות "הפרושית", הדבקה בכל תגי ההלכה, ותו לא, לבין משיכתו אל הרב א"י הכהן קוק, שמיזג באישיותו ובמשנתו את העיסוק ההלכתי עם קבלת האר"י ועם מחשבת ישראל המודרנית. דומה שגם את סיפורו של הקרע שנוצר בינו לבין ביאליק לאחר כחמש-עשרה שנים של שיתוף פעולה, שבמהלכן נפרדו השניים לתריסר שנים בערך, שילב עגנון בסיפורו "שני תלמידי חכמים", ואגב כך נתן ביטוי לפרשה נפתלת של ידידות שהפכה לשנאה, שאותה תיארתי בספרי מאוהב לאויב (2017). נפתח ונזכיר כי בפעם הראשונה שבה הזכיר עגנון את מאמר חז"ל בדבר שני תלמידי-חכמים הדרים בעיר אחת הייתה ב"פוסט סקריפטום" של איגרת ששלח לביאליק כדי לעודדו לעזוב את ברלין (שם התגורר ביאליק כ"אורח נטה ללון" בדרכו מברית-המועצות לארץ ישראל) ולבוא להתגורר בבאד הומבורג, שם התגורר עגנון עם אשתו הצעירה בסמוך למשפחת שוקן ולמשפחת פרסיץ.³

ברי, אין לראות בשני גיבוריו של סיפור זה פְּבּוּאָה נאמנה של ביאליק ושל עגנון, אך קווי ההֶפֶר של שני הסופרים פתוחים ובלולים בדיוקנותיהם של שני תלמידי-החכמים שלפנינו. במילים אחרות: כל אחד מתלמידי-החכמים שבסיפור - הן הפרוטגוניסט והן האנטגוניסט - הוא גם ביאליק וגם עגנון. אף-על-פי-כן, ניפר שבעיקרו של דבר יצק עגנון קווים מדמותו בגיבורו האריסטוקרטי ר' שלמה וקווים מדמותו של ביאליק בגיבורו הכפרי ר' משה פנחס. בסיפור מתגוששות שתי גישות ללימוד התורה: זו האֵלִיטִיסטִית של ר' שלמה האריסטוקרט, בן לדינסטיה למדנית, לבין זו העממית של ר' משה פנחס, המממש את המלצת חז"ל "הזהרו בבני עניים שמהן תצא תורה" (נדרים פא ע"א). במשתמע, שתי גישות אלה מבטאות גם את ההבדלים שבין שתי פואטיקות, שהתגוששו זו עם זו בדורותיה הראשונים של הספרות העברית החדשה: זו הקלסיציסטית השמרנית והשכלתנית, שדגלה בקיסמה "Follow your Fathers"

"לכו בעקבות אבותיכם"), ולא דרשה מן האמן אלא לשכלל את השגתי הדורות הקודמים; וזו הרומנטית, שנהתה אחר האדם הפשוט החי את חייו בחיק הטבע, ניתקה את האמן משלשלת הדורות ומן הכבלים הכבדים והמכובדים של המסורת ודיברה בזכות המקוריות ובזכות אמנות אישית ורגשית.

כזכור, הציג ביאליק עצמו את עצמו בשיריו כבן כפר וכחוטב עצים ("חוזת, לך ברח", "שחה נפשי לעפר") ובשירו "והיה כי תמצאו" כינה את עצמו "איש תמים ופשוט": "והיה כי תמצאו מגלת לבבי / בעפר תתפלש, / ואמרתם כה: היה איש תמים ופשוט, / ועיה וחקלש". גם באיגרתו הכמו-אוטוביוגרפית וכן בתכתובת המחזורת שניהל עם עגנון הציג ביאליק את עצמו כאיש תמים ופשוט, כפרי שנקלע לחברת בני עיר אמידים ומלומדים. עגנון, שנולד למשפחה עירונית ובורגנית ממרחב התרבות הגרמני ונשא אישה עשירה, ילידת גרמניה, ראה את עצמו עליון מבחינה מעמדית על ביאליק, איש הכפר האוקראיני, שבני משפחתו יצאו ליערות לפקח על כריתת העצים וסחרו בבולי העץ הכרותים. את עצמו הציג עגנון במשתמע כאדם אורבני בעל גינונים טרקליניים (urban, urbane) ואת ביאליק כבן כפר מחוספס, חסר כל נימוסים ועידון - כאדם פשוט שמתחתית הסולם החברתי.

במיני מחוות של ענווה אוטו-אירונית חיזק ביאליק בעגנון את התחושה שלפיה פער מעמדי פעור ביניהם ושעגנון הוא "אריסטוקרט" לעומתו. הדברים לא היו נטולים גרעין כלשהו של אמת, כי אורחות חייו של "המשורר הלאומי" ושל אשתו ומחותניו אכן היו פשוטים וצנועים כשל סוחרי עצים אוקראיניים, כמתואר בסיפורו הגנוז של ביאליק "ר' ברוך איידלמן" (כשם אחד מבני משפחתו של המשורר מז'יטומיר). עגנון, לעומת זאת, תודות לנישואיו עם בת של בנקאי יהודי-גרמני אמיד, חי חיי שפע מן הנוסח הנהוג אצל בני הבורגנות המערבית הגבוהה. כשהקדיש ביאליק לעגנון את מהדורת היובל של כתביו (ברלין תרפ"ג) כתב לו ולרעייתו: "לש"י עגנון ולאסתר, שתילי אצילים", ואילו את עצמו תיאר באיגרת לעגנון מיום 28.2.1928

במילים "וְאֶנִּי הָעֲנִי וְהַחֲלָכָה". במילים אחרות, ביאליק נהג להקל בערך עצמו ולהציג את עצמו באפיתים צנועים או מצטנעים (גם כמין פְּרֻדִּיה אוטו-אירונית על נוסחים איגרוניים קדומים שהוסיפו ליד החתימה "עבדך הנאמן" ו"קטונתי מכל החסדים"). עגנון תפס כמדומה את "המליצות" האוטו-אירוניות הללו כפשוטן, והתבונן בביאליק "מלמעלה למטה" כבאיש כפר פשוט.

פער מעמדי כעין זה תיאר עגנון בסיפור "שני תלמידי חכמים". כאן תיאר הסופר את בן העניים ר' פנחס משה, איש כפר, שיש לו אם זקנה, כפרייה פרימיטיבית, המאמינה בלחשים ובהשבעות, והוא יושב בשעת לימודו "כיתד התקועה" (עמ' 8), כמו גיבורו של ביאליק "המתמיד". לעומת זאת, את ר' שלמה, מתחרהו של ר' פנחס משה, חתנו של הגביר ואחד מבני בניו של השל"ה הקדוש (שמו וייחוסו מזכירים את עגנון ואת ייחוסו המסופק של הירשל הורביץ, גיבור ספרו סיפור פשוט), תיאר עגנון כאחד מגדולי ישראל וכנצר לשושלת רבנים מפוארת.

ר' שלמה האריסטוקרט, נצר למשפחת הורביץ המהוללת, מוצג כאן כאדם מודרני היודע "קצת בלשון אשכנז", ואשתו - בת עשירים - הבקיאיה ממנו בגרמנית, חולקת עם בעלה את ידיעותיה. לאמתו של דבר, תיאור הבית של בני הזוג הוא תשקיף מדויק למדי של חיי הנישואים של שמואל-יוסף ואסתר רעייתו בראשית דרכם, הגם שאת ידיעותיו הלינגוויסטיות של ר' שלמה הציג כאן עגנון כידעיות שאפשרו לו לנאום בגרמנית לפני אנשי הדוכסות, ואילו למעשה לא היה עגנון אלא אחד מאותם Ostjuden ש"נתגרמנו".

הסיפור על אותו עשיר שנסע ברכבת בשבת, ור' שלמה לא הסכים להתיידד אִתּוֹ ולשעות לעצותיו, מזכיר את הסיפור על ביאליק שנסע פעם בטעות בראש השנה ברכבת, בעיצומו של החג, בדרכו לחבריו שישבו אז בשווייץ לאחר התפרקותו של המרכז העברי של אודסה.⁴ אפשר שגם בתיאור ההלוויה, שבה משתתפת העיר כולה, מגדול ועד קטן, לכד עגנון משהו מזיכרון הלווייתו של ביאליק שמאה אלף איש - כרבע מבני היישוב כולו באותה עת - השתתפו בה

(ספק אם הוא עצמו השתתף בהלווייתו של גדול סופרי ישראל, ומכל מקום הוא לא הזכיר במכתביו את האירוע האדיר הזה שטלטל את בני הארץ ואת קהילות ישראל לתפוצותיהן). דומה שבסיפורו "שני תלמידי חכמים" ערך עגנון *photomontage* בינו לבין יריביו, ואת איש דבבו צבע בגוונים ביאליקאיים.

ולראיה נוסיף ונזכיר כי בסיפור "שני תלמידי חכמים" משולבים אַרמזים ביאליקאיים לא מעטים (כגון הצירוף "לא ביום ולא בלילה" בעמ' 6 הרומוז לכותרתו ולשורת הפתיחה של שיר-עם ידוע של ביאליק; הצירוף "כיתד התקועה" בעמ' 8 המזכיר את תיאורו של "המתמיד", גיבורו של ביאליק ("אַךְ אֶחָד הָעוֹמֵד כְּמִסְמֵר תְּקוּעַ [...] לְפָנָיו קִיר בְּרֶזֶל נָטוּעַ / וּפְנֵה עֲמוּמָה וְגוֹיִלִּים יֵרָאוּ", על-פי הפסוק "דְּבָרֵי חֲכָמִים כְּדֶרֶכֶּנּוֹת וְכִמְשֻׁמְרוֹת נָטוּעִים"; קהלת יב, יא); או הצירוף "יש לי משלי" בעמ' 8 המזכיר את דברי החתן הדלפון בשיר-העם הביאליקאי "בין נהר פרת": "יֵשׁ-לִי מְשָׁלִי רַב מֵהָר" (ועל בסיס דברי עֶשָׂו לאחיו יעקב: "יֵשׁ-לִי רֶב"; בראשית לג, ט). לכל הצירופים הללו יש כמובן מקור קדום, אך עגנון בלי ספק הכירם גם בגלגולם הביאליקאי. יש בסיפור גם אַרמזים ביאליקאיים שאינם נסמכים על פסוקים מן המקורות, כגון הקשר בין תיאור ההלוויה לבין תיאוריו של אירוע בעל חשיבות לאומית בשיר התוכחה של ביאליק "והיה כי יארכו הימים". תגובת הציבור למותו של ר' שלמה מתוארת פסקה אחת לפני זו החותמת את הנובלה: "כשהאיר היום יצאה כל העיר מגער ועד נשים טף וזקן ללוות את רבנו לבית עולמו. אדם לא הסיק את תנורו, אישה לא בישלה את תבשילה, תינוק לא נשתייר בעריסה, חולה לא שכב על מיטתו, אלא הכול יצאו אחר המיטה כשעיניהם זולגות דמעות, והדמעות מקרישות ונמסות ונמסות וחוזרות ונקרשות. ולא אמר אדם קר לי, ולא הוציא אדם הגה מפיו" (עמ' 52). תיאור זה, "מתכתב" עם תיאור מעמד הר סיני ("ציפור לא צווח, עוף לא פרח, שור לא געה [...]) והיה העולם שותק ומחריש", שמות רבה כט, ט), ראוי להשוותו גם עם התיאור האסכטולוגי בשירו של ביאליק "והיה כי יארכו הימים":
וְהָיָה בִּבְקָר בִּבְקָר, כְּמַעֵט תִּנָּץ הַחֲמָה,

וְאִישׁ מִמֻּטָּתוֹ וְאִישׁ מִסֵּתֶר אֶהְלוּ [...]]
וְהִקִּיצָה הָאִשָּׁה מִתַּחַת הַשְּׁמִיכָה וְתִתְגַּל,
וְהִיא פְּרוּעַת רֹאשׁ וּמַעֲוֹכֶת בְּשָׁר וְעֹכֶרֶת רוּחַ,
וְאֶת-דָּדָהּ הַצּוֹמֵק מִפִּי תִינֹקָה תִּשְׁמִיט, [...]]
וְעוֹלָל מִעֲרִיסָה יִגְבִּיחַ רֹאשׁוֹ [...]]
וְשִׁפְחָה נּוֹפֶתֶת בְּמַחֲסֵם מֵאַחֲוֵי הַכִּירִים
אֶת-פְּרָצוּפָהּ הַמִּפְתָּח תִּשְׁלַח חוּצָה:
הָאֵין הַמְּשִׁיחַ הוֹלֵךְ?

בסיפורו של עגנון מצויים רמזים נוספים, הקושרים את דמותו של ר' משה פנחס לדמותו של ביאליק. כך, למשל, נזכר לבושו הירוק של למדן זה, שהגיע אל העיר הגדולה מן הכפר. והנה, בסיפורי המתארים את ביקורו של ביאליק בארץ ישראל, כגון "גבעת החול", מתואר מעיל הקטיפה הירוק של ביאליק. אמו האלמנה של ר' משה פנחס קמה משנתה "עם קריאת הגבר" (עמ' 22), בדומה לאם האלמנה בשירו של ביאליק "שירתי" ("בְּשֶׁחַר עֵם-קְרִיאת הַגֶּבֶר הִיא קְמָה"). שני העוקצים שנשארו בפי הזקנה, המאמינה בלחשים ובנחשים, מזכירים את "שְׁנֵי עֲקָצִי לְשׁוֹנוֹ הַשְּׁחֹרִים" שבפי הפתן בפואמה הביאליקאית "מת מדבר" וכן את ה"עוקצין" שבסיפורו של ביאליק "ספִּיח" (פרק 14). תיאור פרישתו של ר' משה פנחס מן ה"קלויז" המכובד והצטרפותו לבית הכנסת של החייטים עשוי גם הוא לרמוז למסכת ההבדלים שבין ביאליק לעגנון. במקום זה של פשוטי העם יש קישוטי פולקלור צבעוניים, ואפשר שיש בכך רמז לכתיבתו הכמו-עממית של ביאליק ולמשיכתו לאיסוף נתונים של אתנוגרפיה ופולקלור בכתב-העת רשומות שהקים ביחד עם אלתר דרויאנוב, המחבר והעורך של ספר הבדיחה והחידוד. תיאורו של ר' שלמה, שבסוף הדרשה הולך ומתגבה בעיני הקהל ("וראה כל העם שנבהה קומתו כדי ראש אחד", עמ' 20) הוא תיאור שבו השתמש עגנון בבואו לתאר את ביאליק. במספד שחיבר על ביאליק (מספד שלא הושמע, ונכלל בספרו מעצמי אל עצמי, עמ' 203 - 205). כאן אמר עגנון: "זכורים אתם כשהיה עומד ודורש

לפני הציבור ומפרש דברי אלוקים חיים, פעמים שהיה מגביה את המשקפיים מעיניו ומשימן על מצחו היו שתי עיניו מאירות באור פני חיים ומצחו היה מבהיק מאור של מעלה, ולא ידע כי קרן אור פניו. ואף הוא היה מתגבה ועולה ממש רואים היו בחוש שנעשה גבוה בראש אחד."

הוא שנאמר כאן: עגנון יצר בסיפור שתי דמויות-כלאיים, שתכונותיה של כל אחת מהן זולגת אל חברתה. תכונות לא מעטות מדמותו של ביאליק מצויות כאן גם בדמותו של ר' שלמה, המייצג כביכול את עגנון: ביאליק היה איש השלום, שביקש לא אחת לפתוח דף חדש ולהשכיח את המריבה שפרצה בין שני הסופרים בסוף תקופת באד הומבורג, ועגנון הוא שסירב להצעות הפיוס (עגנון הוא שסירב, כמו ר' משה פנחס, לפתוח דף חדש ולהיענות להזמנתו של ביאליק לבוא ולסעוד על שולחנו). ביאליק הוא שתיאר את עצמו לא אחת כשלמה המלך, שעם דמותו הזדהה כמשתמע מאגדות "ויהי היום", ובמיוחד מפתחת "אגדת שלושה וארבעה" שבה המלך מנסה להשכין שלום בין היריבים. וכאמור, ביאליק הוא שתואר במספר שכתב עליו עגנון כמי שנעשה גבוה בראש בזמן הדרשה (וכך מתואר כאן כאמור ר' שלמה בעמ' 20).

וראיה צדדית כביכול (נציין שעגנון הביא לא אחת עניינים חשובים ביותר דווקא בתוך דברי אגב שהובאו כביכול במאמר מוסגר): לקראת סוף הסיפור, כשמתברר שהשכינה שורה אף על מי שאינו בעל קומה ובעל ממון, מזכיר ר' שלמה את דברי ר' אלעזר מאמשטרדם שנאמרו טרם יציאתו את העיר ר' אלעזר רוקח עזב את אמשטרדם, שם כיהן כרב ושם העניקו לו השלטונות כבוד והוציאו מטבע לכבודו, כדי לעלות ארצה ולהתיישב בצפת, בעשרה בטבת תק"א (1741). גם ברומן כחנותו של מר לובלין (שראה אור מן העיזבון בשנת 1974) המספר מגולל לפני יעקב שטרן מאורע שאירע לו בעשרה בטבת ומנסה להפיג את תוגתו של רעהו הנוטה למות (עשרה בטבת אינו רק אחד מארבעת ימי הצום על חורבן ירושלים, אלא גם יום הולדתו של ביאליק), ובספרי מאוהב לאויב (2017) הראיתי שגם היצירה העגנונית

המאוחרת, שהוצאה מן העיזבון ונדפסה לאחר מות ביאליק, גדושה בהרהורים על הימים שבהם עשו ביאליק ועגנון בגרמניה במחיצה אחת, טיילו ברגל בחוצות עירם ונכנסו יחדיו אל בית-המדרש כדי להפך בגווילים הבלים.⁵



מאליהן צפות ועולות שאלות ותמיהות אחדות האומרות "דְרִשְׁנִי!": מה טעם מצא עגנון בסוף שנות הארבעים, על סף הקמת מדינת ישראל, לחבר סיפור שכל כולו מעוגן בחיי הקהילה הגלותית, שִׁפָּה שלטו הרבנים ובה היה בית-המדרש מקום הלימוד והמפגש של יהודי המקום? מה טעם מצא לתאר פרשה, ששוליה נצבעו בגווניה של מריבה אישית שהייתה לו עם ביאליק, וזאת תריסר שנים ויותר לאחר פטירתו של המשורר הלאומי? האם לא עבר יומו ובטל קרבנו של הסכסוך שפרץ בין שני תלמידי-חכמים שישבו זמן-מה בעיר אחת - עיר שהיא ספק בוצ'ץ, עירו של עגנון, ספק כל "עיר ואם בישראל" בתקופה שִׁפָּה, כדברי משפט הפתיחה של הסיפור, "הייתה התורה חביבה על ישראל וכל תפארתו של אדם היא התורה" (עמ' 5).

את הסיבה יש לחפש לדעתו במשפט הסיום של הסיפור, החוזר כביכול כהד על הנאמר במשפט הפתיחה שלו: "לפני שניים-שלושה דורות בזמן שהייתה התורה תפארתם של ישראל וכל ישראל היו הולכים בדרכי התורה" (עמ' 53). המשפט הראשון והמשפט האחרון מראים שגם אותם "הימים הטובים" של פעם לא היו טובים כל כך, וגם בהם שלטו כל המידות הרעות (קנאה, שנאה, יוהרה, נקמנות, רדיפת כבוד ובצע כסף). בנאום שנשא באגודת הסופרים העבריים העמיד ביאליק סדרה של מצוות "לא תעשה" לסופרי ישראל, וביניהן המליץ: "הישמרו מן הבנליות של 'הימים הראשונים' היו טובים מאלה", וגם עגנון אימץ את הרעיון הזה והאמין בו. גם באותם "הימים הטובים" סבלה האנושות מכל אותם פגעים שהאדם מביא

על עצמו ועל זולתו: יריבות, שנאות וקנאות, נקמנות ועוד).
 וסוגיה נוספת שהעסיקה את עגנון בסוף שנות הארבעים, עת החלו העם והעולם לצאת מעיי החורבות של מלחמת העולם השנייה וממוראות השואה. הנובלה "שני תלמידי חכמים" פותחת בסיפורו של ה"קלויז", שאותו בנה הגביר כדי שיעמוד לדורי דורות. אך "קלויז" זה, הוא וקהלו, שחלקו נשמד וחלקו התפזר במרחבי העולם, האם בגלל שנאת חנם באו עליו ההידרדרות והחורבן? עגנון רומז כמדומה לקוראיו שיש תהליכים היסטוריים גדולים שאין לאדם שליטה עליהם, וכי חלומות הירושה והמורשה מתגלים לא אחת בדיעבד כמגדלים פורחים באוויר. מה שרד מאותם תלמידי חכמים שהיפכו עולמות בהבל פיהם? מכל רכושם עלי אדמות רק המטען הגנטי שלהם שרד, ורק אותו ניתן היה להם להוריש לדורות הבאים. והנה, בסוף הסיפור "שני תלמידי-חכמים" מתגלה שדווקא הלמדן העני התברך בן שהוא תלמיד-חכם, הוא ולא יריבו העשרה בן לשושלת רבנים בת כ"ו דורות. הסיפור על ה"קלויז" שנועד לדורי דורות והסיפור על שושלת הרבנים בת כ"ו הדורות של משפחת הורוויץ מקבלים כמובן גוון טרגי-אירוני ומזכירים לקורא שלא לעולם חוסן וכי כל נכסי החומר והביטחונות הכלכליים "המוצקים" עלולים להתגלות בעתות מלחמה וקטקליזם כצל עובר וכמוץ לפני רוח.⁷

הערות לפרק השישי:

1. ראו בהרחבה בספרי הכול בגלל קוצו של יוד (שירו של י"ל גורדון בראי היצירה העברית), תל-אביב 2014, עמ' 210 - 246.
2. חיים וייס, "ארבעה תלמידי חכמים שהיו בעירנו", בתוך: הגר סלמון ואביגדור שנאן (עורכים), מרקמים - תרבות, ספרות, פולקלור, לגלית חזן-רוקם, האוניברסיטה העברית בירושלים 2013, עמ' 517 - 530.
3. ראו בספר איגרותיו של ש"י עגנון, מסוד חכמים: מכתבים 1909 - 1970, תל-אביב וירושלים 2002, עמ' 35 - 36.
4. ראו י"ד ברקוביץ, הראשונים כבני אדם: סיפורי זיכרונות על שלום עליכם ובני דורו, תל-אביב תרצ"ח - תש"ג, עמ' 503.
5. ראו בספרי מאוהב לאויב, תל-אביב 2017, עמ' 376 - 380. על השפעת "קוצו של יוד" של י"ל ג על סיפורו של עגנון "שינוי השם", ראו שם,

- עמ' 392 - 393.
6. ראו בנאומו "אגודת הסופרים ושבועונה מאזנים" (דברים בוועידת האגודה המחודשת בתל-אביב, ב' באדר ב' תרפ"ט), בתוך: ח"נ ביאליק, דברים שבעל-פה, כרך א, ערך: פ' לחובר, תל-אביב 1935, עמ' קמב-קמה.
7. ראו מאמרו של אבידב ליפסקר "טרנסגרסיה ומגיה רדומה" "טרנסגרסיה ומגיה רדומה בסיפור של ש"י עגנון: 'שני תלמידי חכמים שהיו בעירנו'", אלפיים, 32 (אפריל 2008), עמ' 132 - 148. נדפס בספרו של ליפסקר מחשבות על עגנון, כרך א, רמת-גן תשע"ו, עמ' 23 - 39. כאן טען ליפסקר בצדק כי הטרגדיה בסיפור "שני תלמידי חכמים" היא בעלת אופי וממדים המזכירים את מיכאל קולהאס של קלייסט. יצוין כי בשנת 1946 יצא בהוצאת שוקן, בית-ההוצאה של עגנון, התרגום הראשון של קלייסט לעברית - קובץ בן שלושה סיפורים בתרגום מ"א ז'ק ושנתיים קודם לכן יצא תרגומה העברי של לאה גולדברג לסיפורו של צ'כוב "כינורו של רוטשילד" (שמתוכו שאב כנראה עגנון את תיאוריו של הכפר הרוסי הפרימיטיבי ואת השם "מיקיטה").

פרק שביעי

שלונסקי "מתכתב" בשיריו לילדים

עם הפזמון העברי לדורותיו

א. מעמדה של ספרות הילדים

את ההתקבלות המאוחרת של ענף ספרות הילדים ושל הגיבור הילדי אל תוך המערכת ההייררכית של עולם הספר ניתן לתלות במהפכה הצרפתית, שהשלכותיה החברתיות הקרינו גם על הנעשה בתחומי הספרות והאמנות. מעתה לא רק מלכים ורוזנים "כיכבו" כגיבוריה של היצירה, אלא גם אנשים פשוטים, נשים וטף, ואפילו "עלובי החיים" משפל המדרגה. מעתה נכתבה הספרות לא רק למען הקורא הבוגר, אלא גם למען הנשים ובני הנעורים שהצטרפו אל קהל הקוראים. בהדרגה נעשו הילדים ובני הנוער לא רק קוראיה של הספרות החדשה שנכתבה אחרי המהפכה, אלא גם הפרוטגוניסטים שלה - דמויותיה המרכזיות - שעלילותיהם פרנסו במאה התשע-עשרה כרכים עבים ורבי עלילה. הספרות שקלטה רעיונות פרוטו-סוציאליסטיים והתמקדה במצוקותיהם של עלובי החיים חיפבה דמויות של יתומים חסרי כול (שעל גורל חייהם נכתבו רומנים כדוגמת אוליבר טוויסט של צ'רלס דיקנס או התועה בדרכי החיים של פרץ סמולנסקין).

בתקופה הקלאסיציסטית לא היה לילד מעמד בספרות, אלא בשולי הסצנה המשפחתית. ציירים ציירו תמונות קבוצתיות, בדרך-כלל של אנשים מבוגרים בלבד, ורק לעתים רחוקות נכללה בהן גם דמות של ילד (המצויר לא אחת, אפילו מדובר בילד-המשיח הפלאי מן האוונגליונים, מתוך דיספרפורציה גמורה לקומפוזיציה של התמונה ובממדים קטנים מן הגודל הטבעי).

ההתבססות האטית וההדרגתית של נורמות רומנטיות ותהליכי הדמוקרטיזציה שליוו את המאה התשע-עשרה שינו עד לבלי הכר

את מעמדו של הילד בחברה ובתרבות בעשרת הדורות שחלפו מאז המהפכה הצרפתית ועד ימינו. ז'ן ז'ק רוסו, שחיבורו אֶמִיל (1762) השפיע השפעה עמוקה ביותר על תורת החינוך המודרנית, העניק כידוע חשיבות רבה לילד ולעולמו, וזאת בניגוד למעמד התרבותי השולי שהיה לתור-הילדות בתקופה הנאו-קלסית האריסטוקרטית. השקפת העולם החדשה ותפיסת העולם הרומנטית מרדו בערכים האֶתִיים והאֶסֶטִטיים האֶליִטיִסְטִית - הקלִסִים והנאו-קלִסִים - של התקופה המלוכנית. תהליכים אלה הם שהעניקו לאישה ולילד מעמד של גיבורים ספרותיים ראויים לשמם ושל קהל-יעד ראוי לשמו.

יצירות על ילדים ולמען ילדים היו במהלך הדורות האחרונים "למטבע עובר לסופר", וגם כיום, בשלהי העידן הגוטנברגי, בעת שהולכים ומתמעטים קוראי הספרים, העיתונים וכתבי-העת המודפסים, ענף ספרות הילדים עדיין משגשג ופורח בכל אתר ואתר ורמת ההפקה של ספריו הולכת ומשתבחת משנה לשנה. לפני כמאה ועשרים שנה נהג ביאליק, שהיה גם מו"ל ובעליו של בית-דפוס, להתלונן על הֶרגֶלִיו הנפסדים של היהודי ברכישת ספרים: לעצמו אין הוא קונה ספרים, אם אין מדובר בספר תורה ותפילה. רק לשם קניית ספר לילדיו הריהו מוכן לפתוח את ארנקו, ואף זאת בעקימת חוטם. ניתן להבין מדברים אלה כי גם באותה עת היה ענף ספרות הילדים הענף היחיד שנשא רווחים כלשהם, והמשורר-המו"ל הן תר נואשות אחר חומר לפעולות מו"ליות יזומות, שיספקו עבודה לפועלי הדפוס שלו ויאפשרו לעסקיו קיום. אפשר שהייתה זאת אחת הסיבות שבגללן הפשיל ביאליק את שרווליו, וכתב ספרים וספרונים לילדים, אף עודד את חבריו לעשות כן.

ואולם, גם כיום, כחמישה יובלים לאחר המהפך הרומנטי, יש עדיין רבים הרואים בענף ספרות הילדים ענף נחות במקצת - ייחור מאוחר שבקע בשולי המערכת הספרותית. השפה הסדורה והבהירה, המאפיינת בדרך-כלל את ספרות הילדים, אופיים הדידקטי של גיבוריה ושל עלילותיה, השמרנות של ערכיה (כבוד אב ואם, תְּבָרוֹת ומסירות, חריצות והתמדה, אהבת הבריות וכו') - כל אלה מקנים לספרות זו

אופי של ספרות פשוטה ופשטנית במקצת, המנוטרלת כביכול מן המבוכה הסבוכה ומן הלבטים המוסריים הקלטיוויסטיים המאפיינים את הספרות ה"קנונית" במיטבה. רוב הפרסים הספרותיים הכבדים והנכבדים, המוענקים במקומותינו למספרים ולמשוררים, אינם מיועדים למחבריהם של ספרי ילדים, ואחד מהם שנועד מלכתחילה במיוחד לספרות ילדים מחולק שווה בשווה בין הסופר למאייר (יוזמיו הכריזו כי "הפרס מעניק מעמד והכרה [...] למאיירי ספרות ילדים, שמקומם נפקד מרוב פרסי הספרות בישראל", כאילו אין הבדל בין תחום הכתיבה לתחום האיור ושני התחומים גם יחד יכולים לקבל "פרס ספרותי"). יתר על כן, סופרי הילדים בארץ אינם חברים בדרך-כלל באגודת הסופרים העברים ובאיגוד כללי של סופרים בישראל. הם הקימו לעצמם איגוד מקצועי מיוחד משלהם, ללמדנו שסופרי הילדים מודרים, מרצון ומאונס, מפלל ציבור הסופרים, ושיש להם בעיות פרופסיונליות ייחודיות שאינן נחלתו של ציבור הסופרים כולו. תדמית ירודה במקצת דבקה אפוא בהיררכיה של "הרפובליקה הספרותית". בסופרי הילדים, הנתפסים בדרך-כלל כ"קרוב עני" שרק לעתים רחוקות מוזמן להסתפח אל ה"היכל". ואולם, דווקא הגדולים שבסופרי ישראל ניסו והצליחו להפיל את החיץ שבין שני ענפי היצירה, ופינו מקום בכותל המזרח של ספרותם ה"קנונית" ליצירות שנועדו לילדים. הללו העמידו דגם "היברידי" של סופר המשמש בו-בזמן ככתרים אחדים ואינו מקל ראש בכתיבה לקהל היעד הצעיר - סופר המאמין שקוראיו הצעירים ראויים לעידית המסוללת ביותר, ולא ל"פסולת הלוחות". ברי, גדולי הספרות העברית - מביאליק וטשרניחובסקי, שלונסקי ואלתרמן, ועד לעמוס עוז, א"ב יהושע, מאיר שלו ודויד גרוסמן - שפְּנו לא אחת גם לכתיבה למען הקורא הצעיר - העניקו לספרות הילדים חשיבות ויוקרה שלא היו לו עד אז.



במפנה המאה העשרים, בין "דור חיבת-ציון" ל"דור התחייה", את

רוב השירים והאגדות לילדים כתבו עדיין מורים עלומי שם, שביקשו להעשיר את מערכי השיעור שלהם ביצירות חדשות, וזאת בטרם הועמדו לרשותם ספרי לימוד ומקראות שישיבועו את רצונם וימלאו את החסרה¹ מורים אלה הפשילו את שרווליהם, והוציאו לאור חדשות לבקרים ספרונים צנומים ובהם אגדות-עם מתרבות העם והעולם. אלה יצאו לאור בדרך-כלל ברמת הפקה זולה וחובבנית, שכן לא נועדו אלא כדי למלא את צורכיהם הפדגוגיים של המורים שנוקקו לחומרים חדשים למען תלמידיהם הצעירים ונדפסו באמצעים דלים. מחבריהם נענו לדרישתו הפרוגרמטית של הסופר והמבקר דוד פרישמן, שקרא: "פראו נא ילדות לילדי ישראל!"²

ההתעוררות הלאומית, שסחפה את קהילות ישראל בשנות התכנסותם של הקונגרסים הציוניים הראשונים והתרחבותו של קהל הקוראים העברי דרשה הערכות מחודשת. בזכות ייסודן של קרנות לאומיות לעידוד הספר העברי התאפשרה הוצאת ספרים ברמת הפקה נאותה, ואפילו גבוהה למדיי, במושגי אותם ימים. מרגע שסופרים משיעור קומתם של חיים נחמן ביאליק (וחבריו האודסאיים שמחה בן-ציון, שאול טשרניחובסקי וזלמן שניאור) הצטרפו אל מעגל הכותבים, הואר ענף ספרות הילדים באור חדש. מעתה, נוצרה בתוך הספרות העברית קטגוריה חדשה של "ספרות עלית לילדים", שכותביה הם גדולי המשוררים והמספרים בני-הזמן. כשם שענף הפזמונאות יודע להבדיל בין "שירי משוררים" לבין אותם פזמונים רגילים ופשוטים מן השורה, שכל נער יכול לחברם, כך גם בתחום ספרות הילדים: יצירותיהם של גדולי הספרות העברית, מביאליק ואילך, שכתבו יצירות לגיל הרך, לילדים ולנוער, קבעו קטגוריה בפני עצמה בתוך עולם הספר העברי. יופיין ומורכבותן של יצירות אלה, שלא אחת נכללו בהן עניינים שילדים ובני נוער לא יוכלו להבחין אלא בקליפתם החיצונית (ולכשיגדלו יבינו את התכנים הטמונים מאחורי הקליפה), ביטלו את החיץ הגבוה שבין ספרות שנועדה לילדים לבין ספרות "קנונית" שנועדה לקהל-הקוראים הבוגר.

את הדגם של משורר שהוא גם פרוזאיקון קיבל ביאליק מיל"ג

(שהיה הראשון שחיבר סיפורים קצרים בעברית), ואת הדגם של משורר שהוא גם מחברם של שירי ילדים קיבל שלונסקי (ובעקבותיו גם נתן אלתרמן ולאה גולדברג) בירושה מביאליק, שהיה כאמור המשורר המרכזי הראשון בספרותנו שפנה לכתיבה לילדים וזה שקבע רבים מדפוסייה של ספרות הילדים העברית. גם שאול טשרניחובסקי וזלמן שניאור, בן דורו של ביאליק, חיברו שירי ילדים חדשניים, אך אלה לא נקלטו משום מה והשפעתם הייתה מועטת מזו של שירת הילדים הביאליקאית, הגם שבדורם הם זכו לפופולריות כלשהי.

שלונסקי הצטרף אפוא לקבוצה לא גדולה של משוררים מן השורה הראשונה, שנתנה אמנם את מיטב חילה בתחומי הכתיבה למבוגרים, אך במקביל הרימה תרומה גם בתחום ספרות הילדים: ח"נ ביאליק, שאול טשרניחובסקי, יעקב פיכמן, זלמן שניאור ועוד. כמו אחדים מחבריו לאסכולה - נתן אלתרמן ולאה גולדברג - הוא פנה לילדים לא רק כדי לחנכם ולטעת בהם ידע וערכים, אלא גם כדי לגרום להם קורת-רוח ולשעשעם בהברקות לשון שלא יישכחו מהם בנקל. הוא הבין יפה את ערכה של "גרסא דינקותא", והעניק לקוראיו הצעירים את מיטב הלוליינות המילולית שהפיק קולמוסו באותה עת.³

ב. החמסין הארץ-ישראלי בפזמון ובשירת הילדים

ביאליק היה אם כן הראשון שהפיל את הגבולות שבין היצירה ה"קנונית" לבין פזמוני ויצירותיו לילדים. לא אחת הגיש בפזמון או ביצירה לילדים גרסה ילדית של אחד משיריו למבוגרים. כך, למשל, השתמש בשירו-דקלומו "עציץ פרחים" באותם תכנים וצורות ששימשוהו בשירו ה"קנוני" "לבדי" - שיר שבו מתמזגים הסיפור האישי והסיפור הלאומי עד לבלי הפרד.⁴ שלונסקי, שמרד כידוע בביאליק, ניסה בשיריו לילדים להעמיד נוסח שונה - אוניברסלי יותר מן הנוסח ה"אתנוצנטרי" של ביאליק - אך הכורה אוחז לנעשה במעמקי הטקסטים הללו יגלה בהם את השפעת ביאליק ואת הניסיונות להיחלץ מהשפעה זו. ספר הילדים שלו אני וטלי: או ספר מארץ הלמה (1957) מתחיל בשירי ילדים בנוסח ביאליק כמו "שיר

השה והגדי" ("וידע אז רק הסהר / מה קרה לגדי ביצה, // מה קרה שהוא לא שב, וחכה השה לשוא. // ויבכה השה בלי הרף: 'גד-גדי ה'ה לטרף...' // ונשאר בלי גדי השה... / כך נגמר המעשה"). ואולם, טלי פוסלת את השירים האלה בטענה שאלה הם שירים בכיניים לתינוקות, וכי היא רוצה שירים אופטימיים ורציניים יותר.

ואולם, גם שלונסקי נהג כביאליק, ועיבד בשיריו לילדים מוטיבים ורעיונות משירתו למבוגרים. כך, פזמונו "לא אכפת", למשל, המתאר את חוויותיו האישיות מן הימים שאותם עשה ב"גדוד העבודה", מצא את דרכו ל"שיר החצץ" וכן לשיר "למה זה נקרא חמסין?" מתוך אני וטלי; או: ספר מארץ הלמה. פזמונו זה של שלונסקי מתאר את קשייהם של חלוצי העלייה השנייה והעלייה השלישית, ובשירי הילדים הוא משמש בסיס לדיון פילולוגי על מתן שמות לתופעות.

בפזמון "לא אכפת" מתוארת כאן בסגנון קליל וחופשי אותה מציאות עצמה שתיאר שלונסקי בשיריו הארץ-ישראליים ה"קנוניים", שפרצו דרך והקימו אסכולה חדשה בשירה העברית ("קרועים אנו", "מול הישימון", "עמל" ועוד). לימים, כך נראה בהמשך, העביר שלונסקי מוטיבים משירו "מה אכפת" ליצירתו לילדים בתהליך של self reference, שבו "התכתב" עם עצמו ורמז במאוחר לאחד משיריו המוקדמים - פזמון שהושר בכל אתר ואתר. את הדיון שלהלן נקדיש להשוואה בין הפזמון המקורי, שהיה לשיר נפוץ ופופולרי המושר עד עצם היום הזה בחבורות זמר ובערבי נוסטלגיה,⁵ לבין שיר הילדים המאוחר שהתבסס עליו.

"לא אכפת" הוא פזמון קל וקונדסי, שנכתב ב-1922 והושר ב"גדוד העבודה", אך ראה אור בדפוס רק ב-1926, לאחר שנתפשת בהתיישבות העובדת, בגדודי הצבא ובתנועות הנוער. ממבט ראשון, לפנינו שיר איגיון (nonsense) מובהק, שהרי לכאורה אין כל קשר בין "סין" ל"חמסין", ואין כל קשר בין התה והאורז של סין הרחוקה לבין הקדחת של ארץ ישראל החלוצית. הכול נראה שרירותי, חסר היגיון ומשמעות, כאילו נכתבו המילים אך ורק לפי צורכי המשקל, החרוז והמצלול. ואולם עיון שהוי בשיר יגלה שלפנינו הכלאה של שני שירים

השזורים זה בזה: האחד פרוץ ופסידו-לוגי, הנענה היענות מלאה ל"מאגיה של המילים", ללא כל זיקה לתוכנו; ואילו השני - ברור, סדור וכל אמירותיו מדודות ושקולות במאזני הסדר וההיגיון. מתברר שגם שיר איגיון שלונסקאי יש לו היגיון משלו, הגם שהיגיון זה אינו גלוי לעין ממבט ראשון ותובע את חישובו. השיר אינו דומה למעשה אימפרוביזציה פולקלוריסטי של אמן מבצע אנונימי, שאלתוריו אינם נקשרים זה לזה במישור הקוגניטיבי, כדוגמת שירי ה"היפ היפ" של ימינו. אם פולקלור לפנינו, הריהו אותו פסידו-פולקלור פרי-עטו של אמן וירטואוז, היודע לעשות במילים כבלהטים.

בפזמון האיגיון, שמצדו האחד של המתרגם, הכול נקבע לכאורה באופן אסוציאטיבי פרוץ, לפי צורכי החריזה והמצלול, מבלי שלתכנים יהיה כל היגיון פנימי. כך, למשל, המילה "תה", שהוגים אותה chai בשפות אירופיות אחדות, לרבות בלשון יידיש, מזכירה את המילה "china" (שמה של ארץ סין בשפות אירופיות אחדות, וגם שמה של החרסינה, שממנה מייצרים את קומקומי התה ואת ספליה). בשפות אחרות, לרבות בלשון יידיש, הוגים את שמה של ארץ סין כ"חינה", וצורת היגוי זו מזכירה אסוציאטיבית את ה"חינין", הלא היא התרופה שלקחו החלוצים נגד מחלת הקדחת. השורות "אי, בָּחוּר, אֵל תִּקְשָׁקֶשׁ / בְּמָקוֹם שֶׁלֹּנוּ!" שבפזמון שלפנינו מבוססות על פתגמים ידועים מלשון יידיש כגון "האָק נישט אין טשיניק", וכך מרחפת המילה "טשיניק" בחלל הטקסט מבלי להיזכר בו במפורש, ונקשרת אל אותו מצלול chai (תה) ו-china (סין, חרסינה), המבריק את השיר כברית. החמסין המייצג את פגעי האקלים חורו כמובן ב"סין", וכך נוצר רצף אסוציאטיבי העובר משפה לשפה, שיש בו כדי לשקף את בליל השפות והדיאלקטים ששלט בארץ בימי העליות הראשונות. מחלת הקדחת והתה ששותה החלוץ החולה מן הדוד הקודח מתלכדים יחדיו ומשקפים את קשיי החיים בימי כיבוש העבודה.

אכן, במקביל לשיר האיגיון שבו הכול מתרחש במציאות הפנים-לשונית, ניתן לזהות כאן במקביל גם שיר נוסף, שבו ניתן לזהות אמירה רצופה ולוגית למהדרין. בשיר ההגיוני, השזור לבלי הפרד

עם שיר האיגיון, מתוארת המציאות החוץ-ספרותית כמות שהיא, ללא כחל ושרק. פְּרַפְרָזָה של אמירותיו של השיר ההגיוני תעלה את האמירה הבאה: שטחים נרחבים בארץ סין הרחוקה מוצפים במים רבים, כמו שטחי הפיצות בארץ-ישראל של ימי העבודה החלוצית. ואולם, למיליוני הסינים העניים יש לפחות אורז ותה לקיומם הדל, ואילו לקומץ החלוצים בארץ-ישראל יש "קדחת" (בכפל משמעה של המילה "קדחת": מחלת המלריה; לא כלום ואפס אפסים). פזמונו של שלונסקי מונה אחת לאחת, ברשימה הגיונית ומסודרת, את כל הרעות החולות שפקדו את אנשי "גדוד העבודה" שאליו השתייך, למן מחלת הקדחת ועד לבדידות הקיומית של החלוץ שנשט את בית אבא-אימא ונזרק אל הישימון ואל השיממון.

השיר סוקר אפוא את כל תחלואיהם וקשייהם של ימי העבודה החלוצית: את ימי ייבוש הביצות שבהם לקו חלוצים רבים בקדחת, את סלילת הכבישים בימי החמסין המייגעים, את ההתמודדות של החלוצים, שהגיעו מרוסיה הצפונית, עם האבק המדברי שבא ארצה עם רוחות השרב החמות, את האבק המחניק של פיצוץ הסלעים במחצבה, את המחסור במזון ובקורת-גג, את בדידותם של החלוצים שנקרעו מבית הוריהם והתקשו למצוא בת-זוג, מחמת מיעוט הנשים החלוצות. לפנינו "שיר של פגעים", שכדוגמתו ניתן אמנם למצוא בשירה הרוסית ובשירת יידיש, אך שלונסקי היה הראשון שנטע את הז'נר ה"פולקלוריסטי" הזה בלב לבו של השירה המושרת הארץ-ישראלית. השיר כולו עומד בסימן פרדוקס המרחף מעל המציאות המתוארת בו: חיי המחסור והסבל של החלוצים הם לכאורה נושא לקינה ולקטרוג, ואילו הנימה העולה מן השיר היא לכאורה נימה של אושר - של תחושת חופש ושחרור מכל המוסכמות, המחויבויות והכבלים. לפנינו אותה שמחה העולה משירי dance macabre כגון "למנצח על המחולות" של ביאליק, המכונה "פריילעכס" [שיר שמחה] שבן רוקדים הקבצנים, או המתים, את מחול השחת:

תה וארז יש בסיון,
 ארץ הנדחת;
 ובארצנו יש חמסין
 כל מיני קדחת.

לא אכפת! לא אכפת!
 בפקרים אלינה!
 יש לי פת, אין לי פת –
 למי נפקא מנה?

במטבח בחורה
 בקומינה שתים;
 יש לצאת לעבודה
 אין לי מכנסים.

לא אכפת...

במטבח רוותח דוד
 בלבי דודים;
 יש בחור נאה בגדוד
 הוא יפה עינים.

לא אכפת...

לכאב בטן – שמו קיק;
 לשדחת – חינה.
 בלבי כאב עתיק;
 מה תרופה אכינה?

לא אכפת...

כל היום סללתי כביש
 זה מעט לא נוח,
 ובערב עסק ביש –
 לטייל אין כח.

לא אכפת...

תרנגול בלול מביט
 אל התרנגולת;
 יש לבחורים בלורית
 ממש כמו כרבלת.

לא אכפת...

הזנב לחמורים
 לגמלים – דבשת;

ולכל הבחורים –
אצבע משלשלת!

לא אכפת...

במחנה אומרים בסוד
כי גלד חרנה;
לו יש טרופיקה ועוד
ולי יש טרציאנה...

לא אכפת...

הרועה משקה לצאן
מים מן השקת;
בחורי חומד לצון
למה לך תסרקת?

לא אכפת...

לי תסרקת לא נחוצה
לא נחוצה לי פודרה
אם חלוץ לחלוצה,
לא יהיה בגדוד רע!

לא אכפת...

יש לי עשר אצבעות
לכל אחת צפרן;
כל הבחורות נאות
בלילה על הגרן.

לא אכפת...

החוצב צועק "ברוד"
ויבלבו ראקציה;
הוא חבר בהסתדרות
ואני בפרקציה.

לא אכפת...

לבבי בוער כאש
כבר כזה שמענו;
אי, בחור, אל תקשקש
בקמקום שלנו!

לא אכפת...

אם כן, בצד שעשועי ה"איגיון" ו"המאגיה של המילים", מצטיירת כאן אמירה רצופה המצטיינת בהיגיון פנימי משלה: השיר סוקר למעשה את כל הקשיים של ימי "גדוד העבודה" - ימים של עבודה מפרכת, של מחלות, מחסור ובדידות לאין-קץ; ואפילו subtext פוליטי יש לפזמון הקל שלפנינו: מתוארים כאן כל הפגעים והקשיים של ימי "גדוד העבודה", לרבות ניסיונו של הצעיר היהודי לעבור מחיי למדנות לעבודת כפיים ולרבות הפלגנות והקיטוב הפוליטי שאפיינו את התקופה (אלה מתבטאים בשורות על ההסתדרות ועל ה"פרקציה", אותה סיעה דמוקרטית אנטי-דתית שפעלה בהסתדרות הציונית בשנים 1901 - 1904). הכול מתואר כאן חוץ מן הטרור הערבי שאיים על הציונות החלוצית וחיבל בהשגיה (המאורעות אינם נזכרים כאן אפילו ברמז בשיר שנכתב בשנת תרפ"ב, זמן קצר לאחר מאורעות תרפ"א שגבו מחיר דמים נורא ובהם נרצח הסופר י"ח ברנר, שלימד ספרות בגימנסיה הרצליה בשנים שבהן למד שם שלונסקי בנעוריו).

שלונסקי הפציפיסט, שדגל במדיניות ההבלגה, העדיף אפוא להעלים ולהבליע בשיר-פזמון זה, הסוקר את כל קשייהם של החלוצים, את הקושי בה"א הידיעה שעמד בפניהם ובפני כל "בני היישוב" - את "המאורעות" (ההרג בדרכים, שרפת השדות והיערות, פגיעה בעורקי התחבורה ובקווי הטלפון והנפט). לימים יצא אצ"ג בשצף-קצף בקובץ שיריו ספר הקטרוג והאמונה (תרצ"ז) על ההתעלמות מן הקרבנות היהודיים בשמם של ערכי ההומניזם שחרתה ברית-המועצות על דגלה ועל דגלם של החלוצים שהאמינו בהצהרותיה. שירו ה"קל" של שלונסקי אכן מונה רק את פגעי הטבע והאקלים שאתם התמודדו החלוצים (הפצות הממאירות, הקדחת שהפילה חללים, השרב המאובק וכיוצא באלה פגעים שבאו עליהם "מידי שמים"), ומתעלם לגמרי מן הפגעים שבאו על החלוצים "מידי אדם" - מידיה של האוכלוסייה הערבית העוינת שלא השלימה עם ההתיישבות היהודית בארץ-ישראל.



ומה קרה למוטיבים הללו במפגשם עם שירי הילדים של שלונסקי? השירים של שלונסקי לילדים הם מפגן של חרוזים נמרצים, מצלולים מפתיעים ותמונות מרהיבות עין, ובהם התיר לעצמו המשורר לתת דרור לדמיונו היוצר ולהתפרע אף יותר מאשר בשיריו ה"פרועים" למבוגרים. כאן גם שרבב שלונסקי מיני הברקות שהיו באמתחתו, ולא מצאו את פורקנן בשירה ה"קנונית" ובפזמונאות שלו, אגב העלאתם באוב של הדים מכתובתו בעבר. כך, למשל, בספרו לילדים אני וטלי בארץ הלמה הקדיש שלונסקי את ה"למה" הראשון לשאלה "למה זה נקרא חמסין", שכבר "נדונה" בפזמונו המוקדם "לא אכפת". בספרו לילדים הפכה השאלה הזאת לשאלה "אקדמית", פנים-לשונית שאין לה זיקה של ממש למציאות החוץ-ספרותית.

בפזמון זה, טלי - נכדתו של המשורר - מתלווה אל סבה לטיול במחוזות הווירטואליים של הסקרנות המחקרית ("בארץ הלמה"), ושואלת אותו למה נקרא החמסין "חמסין". שאלתה מנוסחת "בטעם זקנים", הבקאים ומנוסים בשאלות פילולוגיות החוצות את גבולות הלשון העברית: "קֶדֶם כֵּל, מֵאֵד תְּמוּהָ, / שֵׁישׁ חִירִיק בְּחֻמְסִין; / וְשֵׁנִית, אֲמַר מִדּוּעַ / דִּןְקָא סָמָךְ וְלֹא שֵׁין?". לשאלה יש, כמובן, היגיון בלשני מוצק, שהרי המילה "חמסין" מקורה במילה חמישים בהגייתה הערבית, והיא מלמדת על אותם חמישים ימים שבין פסח לשבועות שבסופם מציינים הנוצרים הקופטים במצרים את חג השבועות (הוא החג "פנטקוסטה" הנחוג חמישים יום לאחר הפסחא במקביל לחמישים ימי העומר שבין פסח לשבועות). בימים אלה בדרך-כלל מגיעים מן המדבר משבי רוח חמים, מלווים באבק רב.⁶

לפיכך, המילה "חמסין" אכן הייתה צריכה להיכתב בש"ן, כפי שמציעה הנכדה החכמה והידענית, שמאחורי גבה עומד שלונסקי הפילולוג, אך הסב השוכב אינו נכנע ומציע שהחמסין חומס, ועל כן נכתב שמו בסמ"ך ("חומס בלי נמוסין / ומזה השם חמסין!"). טלי

הדעתנית מסרבת לקבל את ההסבר האבסורדי שמציע הסב: "לא חוּמָס הוא, לֹא רוּמָס הוא, / שוּם וְלֹל וְשוּם סְנָסָן... / וְאִפְלוּ אִם חוּמָס הוא, - / אֲזַ צְרִיךְ לוֹמֵר: חֲמָסָן!". הסב מן המציאות החוץ-ספרותית, מחברו של הפזמון "לא אכפת", שכבר עשה שימוש בחרוז הפסידו-לוגי "סין-חמסין", מציע הסבר פילולוגי חדש: חמסין על שם החום שבא מסין, "וְצְרִיךְ לוֹמֵר חֵם-סִין!". אך טלי מתמידה בעקשנותה שלא לקבל את ההסבר הפילולוגי האבסורדי של סבה, ומקשה עוד ועוד: "אֲבָל כָּל הָאוֹכְלוֹסִין / פֶּה אֶחָד אוֹמְרִים: חֲמָסִין!". לא נותר לו לסב חסר-הסבלנות אלא לחלץ את התשובה הטאוטולוגית המוחצת: "הַחֲמָסִין נִקְרָא חֲמָסִין, / כִּי הֵשֵׁם שְׁלוֹ חֲמָסִין!", ולקוראיו הוא מודיע: "כִּי גִמְרָנוּ הַזִּכּוֹת, / וְעַכְשָׁו אֲנִי בְּטוֹת, / כִּי בְּרוּר לָהּ, כִּי עֲתָה, / סוּף סוּף נִחָה דְעֲתָה".

שלונסקי הפך כאן אפוא את היוצרות והפך את כל הציפיות: ילדים טיבם שהם יצורים סקרניים ותאבי-דעת המרכיבים בשאלות. כאן, דווקא לילדה הסקרנית, המסיירת עם סבה ב"ארץ הלמה", יש הצעות פילולוגיות למדניות והגיוניות, הראויות לכל שבח, ואילו הסב פוטר אותה בתשובות סתמיות ורשלניות, שבסופן הוא מגיע לתשובת nonsense גמורה: "הַחֲמָסִין נִקְרָא חֲמָסִין, / כִּי הֵשֵׁם שְׁלוֹ חֲמָסִין!". כך הוא מנסה לַחֲצוֹת את נכדתו הדעתנית ולהשביע את רעבונו! הילדה החכמה והסבא הבטלן והרשלן, שאינו מעוניין להתעמק בחידה הבלשנית שמעמידה לפניו נכדתו, מנפצים ומקפחים כמובן את כל המוסכמות של שירת הילדים. שירה זו נחשבת בדרך-כלל לשירה דידקטית ופדגוגית, וכאן הילדה הנעורה מדעת היא "המבוגר האחראי" המלמד את הסב הזקן ומרביץ בו תורה, ואילו הסב הופך לילד קטן ושובב, קפריזי וחסר סבלנות.

ג. על מעמד האישה: השיר וגרסתו הילדית

השיר הרוסי, שלחנו שימש לשלונסקי מקור לפזמון "לא אכפת", הוא שיר עממי רב-בתים בשם Не дивуйтесь, добрі люди ("אל תתפלאו, אנשים טובים"). שיר מבודח זה הוא כעין שיר "קנון"

שנועד לביצוע מסורג של שתי קבוצות העונות זו לזו משני צדי הבמה: קבוצת גברים וקבוצת נשים שכל אחת מהן מתנה את צרותיה ואת קשייה בענייני זיווגין. קבוצת הנשים שרה: "אל תתפלאו, אנשים טובים, שאני עדיין רווקה. איני רוצה בעל שיכור, אלים, גם-רוח וכו'". ולעומתה, קבוצת הגברים שרה כאיש אחד: "אל תתפלאו, אנשים טובים, שאני עדיין רווק. איני רוצה אישה פטפטנית, טרחנית, עם רגליים עקומות וכו'". לדברי עורכי האתר "זמרשת" (פרויקט חירום להצלת הזמר העברי), שלונסקי התאים את שירו ללחן הרוסי, אך למילותיו אין כל קשר לשיר הרוסי.⁷ אני סבורה שדווקא ניתן לזהות קשר בין שירו של שלונסקי למקור הרוסי. גם בשירו של שלונסקי, כמו במקור הרוסי, מתקיים דיאלוג בין קבוצת גברים לקבוצת נשים, ונושא הקובלנה הקולקטיבי של כל אחת מהקבוצות: הקושי למצוא בן/בת זוג ראוי/ה. בשירו של שלונסקי ניתן לזהות שורות שנועדו לביצוע נשי (כגון: "בְּמִטְכָּח רוֹתֵחַ דוֹד / בְּלִפִּי דוֹדִים, / יֵשׁ בְּחוֹר נָאָה בְּדוֹד / הוּא יִפֶּה עֵינַיִם"; או: "הַזָּנֵב לְחֻמּוֹרִים / לְגַמְלִים - דְּבִשֶּׁת, / וְלִכֹּל הַבְּחוֹרִים - / אֶצְבַּע מְשֻׁלָּשֶׁת!"), וניתן לזהות בו גם שורות שנועדו במשתמע לביצוע קבוצתי של חבורת הגברים המנסה לזכות בחסדיהן של החלוצות. כאן וכאן מתבטאת הערגה של הרווק ושל הרווקה למצוא נפש אוהבת, בעוד שהמבחר העומד לרשותו/ה דל ואין בו כדי להשביע את הכיסופים ואת התשוקה לאהבה שתוליך לנישואין. חלוקת השיר לשתי קבוצות מבצעים - לקבוצת גברים ולקבוצת נשים - מלמדת שאין הקבוצות מתמזגות זו עם זו. כל אחד מהצעירים והצעירות נשאר עם געגועיו אל היעד הבלתי-מושג, מבלי שיוכל לפרוץ את המעגל ולמצוא את מבוקשו.

שירו של שלונסקי ומקורו הרוסי נחשבים כאמור לשיר nonsense (איגיון), שנוצר על פי הדגם של שיר העם הרוסי, ששלונסקי הלויין המילולי כינהו בשם "פזמור" (הֶלֶחֶם של "פזמון" ו"מזמור").⁸ ז'נר קליל זה מבוצע בדרך-כלל בטכניקה של אימפרוביזציה מבודחת, שמבצעה-מחבריה מאלתרים בה חרוזי שנינה עוקצניים על-אתר. הקורא (או המאזין) לא יגלה בו רצף עלילתי כלשהו, ועיקר תשומת

הלב שלו תוסב אל ברק החידוד והמצלול. הבתים ב"פזמור" אינם קשורים זה לזה בקשר סיבתי נראה לעין. סדרם מקרי ואקראי, וניתן להוסיף עליהם או לגרוע מהם בחופשיות גמורה, לפי הצורך וההקשר. אופיו ההיברידי של הפזמון שלפנינו (שיר המערב שפות שונות ומנתר מזו לזו בסדר אסוציאטיבי "פרוע"), משקף את המגמה האנרכיסטית, האנטי-בורגנית, של החלוצים, שלא היו כבולים כלל לכללים ולמצוות. בשיריו ובמאמריו מאותה העת הכליא שלונסקי (מלשון "כלאיים" ו"שעטנו") את החופש המיני ששרר ב"גדוד העבודה" עם המגמה האנטי-פוריסטית שהסתמנה בתחומי הפואטיקה והלשון של השירה המודרניסטית (בשיר יש פתגמים מתורגמים מלשון יידיש, בצד מילים מן הארמית כגון "למי נפקא מִנָּה"). החופש הגמור, שעליו המליץ שלונסקי המהפכן בכל פה, התבטא למשל במאמרו "המליצה", מאמר שנכתב באותה עת שבה חיבר את פזמונו "מה אכפת?".

במאמר מהפכני זה ביטא שלונסקי את ה"אני מאמין" שלו בתחומי הפואטיקה בדימויים מתחומי האישות.⁹ כאן המליץ על חופש גמור בבחירת מילים - על "אהבה חופשית" בין מילים, ללא כבלי משפחה ובלי ברכתם של הורים ומורים. בדבריו אלה הוא לא שם פדות בין המתירנות המינית שהייתה נהוגה באוהלי החלוצים, בהשראת המהפכה הקומוניסטית, לבין המתירנות הפואטית שהייתה נהוגה באותם ימים בחוגי הפוטוריסטים. פזמונו "מה אכפת" הוא שיר בוהמיני שבו מוצמדים זה לזה באופן אוקסימורוני החופש הדתי והמיני של החלוצים והבוהמיניות של המשוררים ה"גולים" (כבשירו הקנוני של שלונסקי "קרועים אנו") והחופש הפואטי, המאפשר למשורר החלוץ לבזק לקודמיו, אפילו קודמיו הם ענקים כביאליק:

המליצה חדלה מהיות דוגמה - המליצה מפקת כבר [...] חיי משפחה שיש בהם התקדשות חולין תמיד מנוולים את ההנאה שבאהבה. [...]

לעומת המליצה שנתיישנה וסר טעמה, המילה המודרניסטית המופקרת, תרתי משמע, יוצאת ומתריסה בחוצפה חנינית:

- הנני מילה פלונית-אלמונית, אסופית, ממזרת, ערומה ויחפה
- אך נאה...

ובן זוגה, פלוני-אלמוני מן האספסוף, יענה:

- מה לי אבא? מי לי אבא? יש לי משלי רב מוהר!
נישואין אזוריים, אהבה חופשית בין מילים - בלי שידוכי
סגנון, בלי ייחוס אבות ונדוניה של אסוציאציות. והעיקר:
בלי חופה וקידושין! [...] כל צירוף מילים - התמסרות הפקה,
כלולות ליל אחד.¹⁰

ואכן, מוטיב החופש (המתגלגל בנקל להפקרות) הוא אחד
הלייטמוטיבים השזורים בשיר מתחילתו ועד סופו והמקנים לשיר
ה"איגיון" ה"בלתי מתקשר" הזה קשר לוגי רציף. לפנינו חופש מכללי
הדת והמסורת (לרוב החלוצים היו הורים שומרי מצוות, אך הם פרקו
עול תורה ומצוות), לפנינו חופש מבית אבא-אימא, חופש ממחויבות
כלפי המין השני, חופש ממחויבות להקמת תא משפחתי והעמדת
דור המשך. לפנינו חופש מכל הכללים של אורחות החיים הבורגניים:
החלוצים, שנשתחררו מן הכבלים, פרקו כל עול ומשמעת, יכולים
לחיות את הרגע, ללא כל רגשי אשמה וללא מתן דין-וחשבון לאיש.
עם זאת, החופש עלול כאמור להידרדר להפקרות, ולהעמיס על נפשו
של החלוץ רגשי אשמה וגעגועים לימים עברו בבית אבא-אימא, ועל
כן הם מסורים לעבודה הקולקטיבית הנותנת לחייהם טעם ומשמעת.
החופש והעדר הכבלים מתבטא בראש וראשונה ברפרין (פזמון
חוזר) של הפזמון החוזר תריסר פעמים על הצירוף מלשון חז"ל "לא
אֶכְפֹּת! לא אֶכְפֹּת!" - צורה ארמית מן השורש אכ"ף או כפ"ה -
הבאה כל פעם בצמדים. שירו של שלונסקי רומז שאיש אינו אוכף
על החלוצים חוקים וכללים ואיש אינו כופה אותם עליו. החלוץ פטור
מכל המצוות והכללים. אין על ראשו כיפה הכופה עליו מצוות "עֲשֵׂה"
ו"לא תעשה", ואין מעליו עין פקוחה השומרת את צעדיו. את הרעיון
הזה יכול היה שלונסקי לשאוב מן הפזמון הביאליקאי "בין נהר פרת
ונהר חידקל", שבו שולחת הנערה את הדוכיפת כדי שתביא לה חתן,
ומצווה עליה לכפות את החתן בְּחוּט הַשָּׁנִי. החתן בשירו של ביאליק

איננו תלמיד חכם עם כיפה לראשו, אלא פרחח "צועני" נעור מדעת עם בלורית שחורה לראשו, המכריז על רצונו להינשא לא בשידוך אלא מתוך אהבה חופשית. השפעתו של פזמון זה ניכרת כאמור גם במילות המאמר "המליצה" (1923) המכריזות: "מה לי אבא? מי לי אבא? יש לי משלי רב מוהר!". מילים אלה "מתכתבות" עם מילותיו של ביאליק בפזמונו הנ"ל ("מה-לי עֶשְׂרָה, מה-לי רֵישָׁךְ? [...] יֵשׁ-לי מִשְׁלֵי רַב מוֹהֵר").

מוטיב החופש הוא אם כן מוטיב שפני יאנוס לו: מצד אחד, לפנינו חופש רצוי של השתחררות מאורח החיים הכפייתי והכופת של הגולה - של "הישיבה", של בית-המדרש ושל בית אבא-אימא. מצד שני, החופש הבלתי מוגבל משאיר את החלוצים הצעירים באווירת יתמות ודכדוך. ככל שחוזרות המילים הקלות והמתריסות "לא אכפת" מתברר יותר ויותר שהחופש המוחלט אינו רצוף מנעמים, וכי חייהם של החלוצים החופשיים מעול וממשמעת אינם קלים ונעימים כל עיקר. כזה הוא גם מוטיב החום, המבריח אף הוא את השיר כולו ככריח. לפנינו חומה של השמש הקופחת ושל רוח השרב (החמסין) המעיקה, לפנינו חום התה, מענה לחום של תחלואי הקדחת, אך לפנינו גם חום הלב והאהבה המתבטא בדודיים (דדיים) הרותחים של הנערה המיחלת לבן זוגה. החום גם הוא אפוא מוטיב דו-פרצופי: מצד אחד, לפנינו תופעת טבע לא קלה, שהחלוצים, רובם ילידי רוסיה, מתקשים להסתגל אליה. מצד שני, לפנינו גם חום הלב היוקד מכיסופים לאהבה.

האנלוגיה הנמתחת בין הדודיים (דוודים) הרותחים של חדר-האוכל לבין הדדיים מלאי התשוקה של הנערות על ערמות השחת מציגה את החופש המיני באור שוביניסטי ומיזוגני למדי. חרף רמיזות לאהבת הדוד והדודה בשיר-השירים ("לֶכֶּה דוֹדֵי נִצָּא הַשָּׂדֶה נְלִינָה בְּכַפָּרִים"; "שיה"ש ז, יב), אין לפנינו אהבה אמתית בין עלם ועלמה, כי אם אהבה קולקטיבית "בלילה על הגורן", שבה הגבר (תרתי-משמע) מזדווג עם ה"תרנגולת" ומספק את צורכי הלול כולו: "תִּרְנַנְגֹּל בְּלֹל מִבֵּיט / אֶל הַתִּרְנַנְגֻּלָּה, / יֵשׁ לְבַחוּרִים בְּלוּרִית / מִמֶּשׁ פָּמוּ פִּרְבֻּלָּה".

שלונסקי התחכם כאן, ותיאר - מעשה עולם הפוך - את הגבר המוקף תרנגולות, בשעה שבימי העליות הראשונות היה בארץ ריבוי גברים ומיעוט נשים. ה"בלורית" שעל ראש הגבר (כבשירו של ביאליק "בין נהר פרת ונהר חידקל") מצביע על חילוניותם הגמורה של החלוצים, הנוהגים כמו בני-הגויים ומגדלים בלורית.¹² מעניין להיווכח עד כמה המשיך שלונסקי למשוך את מימיו מבארותיו של ביאליק גם לאחר שנשא את נס המרד בביאליק.

גם בהבטים אחרים ניכרים כאן עקבותיו של ביאליק: הנשים בפזמון "לא אכפת" מדומות במשתמע לתרנגולות ולבנות-צאן, ואילו הגבר הוא התרנגול שפלול והרועה המשקה את הצאן ומעיז אותו לעת ערב אל הדיר: "הְרֹעֶה מְשָׁקָה לְצֹאֵן / מִים מִן הַשֶּׁקֶת, / בַּחוּרִי חוֹמֵד לְצֹן / לָמָּה לָךְ תִּסְרָקֶת?". לשם מה צריכה הנערה תסרוקת, אם בלאו הכי שְׁעָרָה יתפזר ויתפרע בלילה על הגורן. ברקע עומדים "שירי-העם" הביאליקאיים שבהם הנערות מדומות לבנות צאן.¹³ ברי, העניינים המגדריים והרמזים על חופש ביחסים בין המינים אינם כוללים בשירי הילדים, המתרחקים מן העיסוק בעניינים ש"בינו לבינה".

לשדה סמנטי זה, המציג את הנערות כבנות צאן, נקשרת אולי גם המילה הערבית "ברוד" ("הַחוּצָב צוֹעֵק בְּרוּד"), המתארת את פעולתו של החוצב אבנים במחצבה לצורך סלילת הכבישים. המילה הערבית מעלה את זכר המילה העברית "ברודים", המתארת את הצאן ואת חיי הרועים שמקדם ("וַיֹּאמֶר שָׂא-נָא עֵינֶיךָ וּרְאֵה כָּל-הָעִתִּידִים הָעֹלִים עַל-הַצֹּאֵן עֲקָדִים נִקְדָּים וּבְרָדִים"; בראשית לא, יב).¹⁴ ובשיר השלישי בספר אני וטלי: ספר מארץ הלמה מתוארת עבודת המחצבה ובו החוצבים מפוצצים את הספרים לקול "בְּרוּד! בְּרוּד! בְּרוּד!", בעת שההר הסלעי "נפל שדוד". האזכור של פרשת יעל וסיסרא ("בְּאֶשֶׁר כָּרַע שָׁם נָפַל שְׁדוּד"; שופטים ה, כז) רומז להיות הנשים במקרא כעין בנות-צאן (וכשם ששמות האמהות "רבקה", "לאה" ו"רחל" לקוחים מתחום הצאן, כפי שעולה משירי ביאליק, כך גם השם "יעל"). שלונסקי המשיך אפוא לנהל דיאלוג עם ביאליק

גם בתקופה שבה התנתק כביכול מן המשורר הלאומי, מרד בו וניסה לטעון שזמנו חלף-עבר.

גם בתקופת המרד בביאליק, כתב שלונסקי שירי ילדים "ביאליקאיים" מובהקים. לרעיו המשוררים, בני חבורת "יחדיו", העניק שלונסקי שירים אנטי-ביאליקאיים ומאמרים בגנותו של ביאליק, ובה בעת פרסם ב-1933 את השיר "שֶׁה וְגָדִי, גָּדִי וְשֶׁה" המושפע עד מאוד משירי הגדי הביאליקאיים שזה אך ראו אור בקובץ שיריו הראשון של ביאליק לילדים: שירים ופזמונות לילדים, תל-אביב תרצ"ג.¹⁵ בשיר "למה צוחקת הברכה?" ("הלמה השני" שבספר מארץ הלמה) ניכר שמקור ההשראה הוא שירו של ביאליק "הברכה", ומכאן המוטיבים של דגי הזהב וחיידת העולם ההפוך, וצירופי מילים כגון "וְעֵין הַבְּרָכָה צוֹפֶיָה וְצוֹחֶקֶת" בדומה לביאליק שכתב על הברכה: "כָּפַל צוֹפֶיָה [...] כָּאֵלוּ הִיא בַת-עֵין פְּקוּחָה", או "מְדוּעַ פֶּתָאם הַבְּרָכָה [...] מִימֶיָה זָפִים וְשִׁקְטִים, / וּלְפֶתַע נִצָּנוּץ בְּפִנְיָהּ" בדומה לביאליק שכתב: " בְּרָאִי מִימֶיָה הַנִּדְמָמִים [...] וּפֶתָאם [...] לְכָל-בֶּרֶק נֹר מְנֻצָּץ".

גם בשיר "הלמה השישי" ניתן להראות איך מחזור השירים המרשים של שלונסקי "בראשית חדשה"¹⁶ (ובו השירים "תפילה", "ויהי בוקר", "רועה צאן", "עובד אדמה", "קין", "איך", "תובל קין", "גשר בסדום", "פליטי עמורה", "זוליכה") הועבר לשירת הילדים. במחזור השירים ה"קנוני" עשה שלונסקי שימוש בכל קשת הרעיונות הסימבוליסטית, שראתה בעולם הנגלה "יער של סמלים" וחתרה להגיע לאותו מצב בראשיתי, שבו הסימן והמסומן בלשון המדוברת היו שרויים באחדות גמורה, תוך ביטול הגבולות בין החושים ובין הממדים. מתברר ששלונסקי לא נתן לילדים "הנחות", והלעיט אותם באותן סוגיות של אטימולוגיה ופילוסופיה של הלשון שבהן עסק בשירתו למבוגרים, אך הקשר בין השירים האלה ראוי למאמר נפרד. מאחר שגם הפזמון "לא אכפת" ושירים "קנוניים" כמו "בראשית חדשה", כמו גם שירי ספר מארץ הלמה שזונו מהם, הם מפגן זיקוקי-די-נור של רעיונות מתחום הלשון ופעלולי לשון, בשירים אלה הגיע שלונסקי לביטוי הווירטואוזי המלא. בשירים ליריים, שבהם ציפו

ממנו לגלות את צפונותיו, לא אחת אֶכּוּב שלונסקי את קוראיו והתגלה כאדם סגור הממעט להיחשף ולפתוח את סגור לבו. כאן, בשירים שבהם הגיבורה הסמויה היא לאמתו של דבר הלשון העברית, לא נדרש ממנו אלא להפגין את כשרונותיו הטבעיים, והוא העניקם לקוראיו המבוגרים והצעירים בנדיבות ובשפע.

ההערכה הלקויה במקצת שממנה סובלת ספרות הילדים, שעליה הצבענו בפתח מאמר זה, בדרך-כלל אינה מוצדקת. לא אחת נכתבים ספרי ילדים שאינם נופלים באיכותם מן העידית של ספרות העולם. לפעמים הם אפילו מעניינים יותר מן הספרים למבוגרים כי הסופרים מגלים בהם את מה שאינם מעזים לגלות בכתיבתם למבוגרים. ספרי ילדים לעתים קרובות נכתבים בנינוחות בלתי מאולצת, כשמחבריהם כבר בחלוק לילה רפוי ובאנפילאות, ולא כשהם חנוטים בתוך מערכת צרה ומהודקת של בגדי ערב מהודרים.

ואף זאת: השפעתה של ספרות הילדים על חיינו רבה בדרך-כלל מזו של הספרות למבוגרים, כי אנו נפגשים בה בתקופה הפורמטיבית של חיינו, כשצינורות הנפש עדיין פתוחים לקליטת שפע והשפעה. לדעתי, ספר ילדים טוב - אפילו הוא מְלודרמטי במקצת - יכול להרעיד את כל נימי נפשו של קוראו הצעיר, לטעת בו ערכים הומניסטיים נאותים, ללמדו ולא לפו בינה, אף לשנות לטובה את אופיו ואת מהלך חייו. בספר ילדים כמו אני וטלי: ספר מארץ הלמה (1957) נתן אברהם שלונסקי לילדים את "שורש נשמתו" - את האהבה הבלתי מסויגת שלו לשפה העברית, לרזיה ולנפלאותיה. ילד שאוהב כמו המשורר המבוגר להשתעשע בשפה יפיק מהספר הזה אוצר של פעלולי לשון, וכדבריו השנונים של המחבר עצמו: "בְּמָקוֹם שֶׁעוֹמְדִים בְּעֵלִי-מְשׁוּבָה / שָׁם רַק מְשׁוֹרֵר וְתִינוֹק יַעֲמֶדוּ".

הערות לפרק השביעי:

1. על ראשיתה של ספרות הילדים העברית, ראו בספרו של אוריאל אופק ספרות הילדים העברית - ההתחלה, תל-אביב תשל"ט 1979.
2. במבוא לספרו הגדות וסיפורים לה. אנדרסן, כתובים עברית מאת ד.

- פרישמאנן, וארשה תרנ"ו (בתוך כל כתבי ד. פרישמן, וארשה תר"ע, ג, עמ' 123 - 132). על קריאה זו ועל השלכותיה, ראו אוריאל אופק, ספרות הילדים העברית: ההתחלה, תל-אביב 1979, עמ' 281 - 304.
3. במקביל קם בארץ-ישראל דור חדש של סופרים שראו את עיקר ייעודם בכתיבה לילדים: לוי קיפניס, אליעזר שמאלי, נחום גוטמן, ימימה אבירד טשרנוביץ, מרים ילן שטקליס, פניה ברגשטיין ואנדה עמיר פינקרפלד.
4. על שיריו לילדים כתב ביאליק שאין הם אלא "מפל עט", אך הוא אף ידע היטב שבין שירים אלה יש אבני חן לא מעטות, העולות לפעמים בערכן על שיריו למבוגרים. על כן, כינה שירים אלה גם בשם "מִבְּחֶר שִׁירֵי וְסִפְרֵי וְשִׁהָמִי" (בהקדשה לנעמי, נכדתו של שותפו ויידו י"ח רבניצקי, על ספרו שירים ופזמונות לילדים, תל-אביב תרצ"ג. ההקדשה כלולה בכרך ג' של המהדורה המדעית של כל שירי ביאליק, תל-אביב 2000, עמ' 669).
5. כתובים, שנה א, גיל' ט, כ"ח תשרי תרפ"ז (6.10.1926), ונכלל לאחר שינויי נוסח בתכנית כ"ה של תאטרון "המטאטא" (בכורה: 5.1.1932). פרטים עליו ועל גרסותיו ראו: הלפרין (1997), עמ' 50 - 57.
6. על המילה "חמסין" באתר האקדמיה ללשון העברית, ראו: tinyurl.com/y2de6p2r
7. tinyurl.com/yxf4rxvc
8. לפי הלפרין (1997), עמ' 11 - 20, יצר שלונסקי מודל שירי חדש על סמך המודל הרוסי של הצ'אסטוּשְׁקָה Chastúshka (בכתיב רוסי: частушка): פזמון הומוריסטי עוקצני בעל מבנה חופשי, העוסק בענייני דיומא (כגון "פזמור" של שלונסקי "תה ואורז יש בסין").
10. במאמרו "המליצה", שנכתב בראשית שנות העשרים, סמוך לעלייתו ארצה כחלוץ ב"גדוד העבודה" (המאמר התפרסם בהדים, ב [תרפ"ג], עמ' 189 - 190), נתן שלונסקי ביטוי לרתיעתו ורתיעת חבריו המודרניסטים מפני המליצה "הקלסית", שבלתה מזוקן. דבריו כוונו נגד השירה "המיוחסת" של ביאליק ובני דורו.
11. בשורות אלה מתוך מאמרו "המליצה" (ראו הערה 8 לעיל), "מתכתב" שלונסקי עם שירי העם של ביאליק (ובמיוחד עם פזמונו "בין נהר פרת ונהר חידקל"), עם סיפורו "מאחורי הגדר" ועם האגדה "שור אָבוס וארוחת ירק" שבעיבודו.
11. הבלורית היא מסממני ההֶפֶר של בני אומות-העולם (סנהדרין כא ע"א), ובני ישראל מצווים שלא לגדלה ("העושה בלורית אינו מגדלה אלא לשמה של עבודה זרה", דב"ר ב). ייתכן שמעצם העובדה שלנזר שבראש הדוכיפת קוראים "בלורית" (מחברת הערוך לר"ש פרחון) נרמז שהבחנה, מושא חלומותיה של הנערה בשירו של ביאליק והחלוץ בשירו של שלונסקי, הוא "גוי", או "יהודי חדש", שניתק את קשריו עם בית-המדרש הישן.

12. ראו הערה 11, לעיל.
13. שמות האמהות במקרא הם שמות השאולים מחיי הרועים: "רבקה" היא בת-צאן שהרביצוה כדי להלעיטה (כמו "עגל מִרְבֵּק", לפי שהשורש ר'ב'ק הוא אחי השורש ר'ב'ץ); "רחל" היא כבשה שבגרה והבשילה; "לאה" היא בת-צאן נהלאה, נלאית, המפגרת אחרי העדר. תיאורה של הנערה רחל'ה מ"שיר העם" הביאליקאי "היא יושבה לחלון", או תיאורן של הנערות בפזמון "לבנות שפיה" (ששמותיהן בנוסח מוקדם היו "רבקה", "רחל" ו"לאה" לפני שהוסבו ל"חַנָּה, צְפוּרָה אוּ לָאָה") או תיאורה של הנערה הכשרה והתמימה מ"שיר העם" הביאליקאי "יש פושט למרגלית יד" מלמד שהבעל הוא הבעלים; הבעל-הבעלים של הצאן שם טבעת על רגלה של בת-הצאן, או העוף או הבהמה כדי להוכיח את בעלותו, ושם טבעת על אצבע אשתו שאף היא חלק מן הקניין. גם בלשון האנגלית, שפֶּצַת היוולדה הייתה לשונם של רועי-צאן, המילים "husband" (בעל), והמילה "husbandry" (משק החי בחווה) מאותו שורש נגזרו.
14. והשוו ל"שיר החצץ" באני וטלי: ספר מארץ הלמה: "הַזְהָרוּ! פִּנּוּ דָרְךָ! / הֵי, בְּרוּד! בְּרוּד! בְּרוּד!".
15. נדפס בדבר - מוסף לילדים, 11.8.1933. אברהם שלונסקי הכניסו גם לספרו אני וטלי: ספר מארץ הלמה שראה אור ב-1957. בין לבין התפרסם גם פזמונו הפופולרי של מתתיהו שֶׁלֶם "שה וגדי" (שֶׁה וגְּדִי, גְּדִי וְשֶׁה, יְחִדּוּ יִצְאוּ אֶל הַשָּׂדֶה), שמילותיו נכתבו לחג הגז בהתאמה ללחן חסידי.
16. א' שלונסקי, "בראשית חדשה", טורים, שנה ב, גיל' ב (1938.4.27), עמ' 1.

פרק שמיני

אורי צבי גרינברג "מתכתב" עם אלתרמן

א. הקסם הקל של אישה ואילן

הרושם הראשון שיצירת א"צ גרינברג לסוגיה ולתקופותיה משרה על קוראיה הוא רושם של בדידות גדולה - בדידות לפנים בדידות. זהו מצבו הקיומי של משורר שהוא "גולה" בתוך עמו ומולדתו, ואינו מיודד אפילו עם רעיו המשוררים ה"גולים", המחזיקים כמוהו ברעיונות מודרניסטיים מהפכניים. כבר בשירי כלב בית ניתן להתוודע למצב זה, שלתוכו קלע המשורר את עצמו מתוך מודעות ובחירה. אולם בספרו רחובות הנהר, בחר אצ"ג להציג את מצבו הקיומי לפני לקוראיו בנימה מתונה ומהורהרת, שאינה דומה כלל לנימה הנצחנית האופיינית לאותם ניתוחים עצמיים שערך המשורר בשירתו המוקדמת. בשירו "לאלי בארנון: שיר התוודעות", המוצב בפתח רחובות הנהר (לאחר שירי "לוח-במבוא" ו"פאי במחתרת"), הוא ערך הפרות מחודשת עם קוראיו, וניסה להבהיר להם את פשר הבדידות הזאת, שהייתה לגביו אורח חיים ראוי למשורר עברי, ולא מצב אומלל ומיוסר שממנו ביקש להיחלץ. לא זו בלבד שהוא זר ומוזר לרוב אָחיו, בני דורו - הסביר אצ"ג - אלא שהוא אף מדיר את רגליו מחברתם הצוהלת של רעיו המשוררים ה"מקוללים", שאך טבעי היה אילו התרועעו אתם והסתופפו בקהלם.

שיר זה מעניק - בלשון ברורה ורמוזנית כאחת ובקיצור לא אופייני - תשובות לשאלות רבות ומצטלבות, כגון: מדוע אין אצ"ג יכול להשתייך לחבורתם של המשוררים המודרניסטים, שגם הם הסתפקו כמוהו במועט, ובזו כמוהו לערכיו של אורח החיים הבורגני; מדוע מדיר הוא את רגליו מן הפרנסות המקובלות של "קרית ספר" (הוראה, עיתונאות, תרגום ועוד), המחייבות את הסופר להתערב בין הבריות ולעמוד בלוחות זמנים קבועים מראש; מדוע אין הוא יושב כמותם

בבתי הקפה התל-אביביים, ולוגם יחד אתם מן הטיפה המרה בחברת נשים יפות תואר; מדוע אין הוא הולך כמותם שבי אחר הקסמים הקלים של השירה הרוסו-עברית, המושכת את קוראיה כבחבלי קסם בעזרת "המאגיה של המילים"; מדוע אין הוא כותב שירים ופזמונים מושרים למקהלות הזמר, לרדיו ולבמה הקלה:

לֵכוֹן אֶשֶׁט מִמָּקוֹם וְעַד שָׁרִים וְנוֹגִיִּים
לְקַסְמִים הַקְּלִים בֵּין אִשָּׁה וְאִילָן,
כִּי עֵינִי לְעַמִּי שֶׁדָּרְכָיו בָּצֵלָן
שֶׁל אֵימוֹת מַלְכָּיוֹת; שֶׁבָּכַל גּוֹף וְכִילָן.

אצ"ג מכריז כאן מפורשות כי משורר לאומי כמוהו, השקוע עד צוואר בבעיות האומה ובמשימות השליחות הציבורית שנטל על כתפיו, אינו יכול ליהנות ממנעמי החיים. הוא אינו יכול לחיות את חייו בקלילות בלתי-מחייבת, אף אינו יכול לכתוב שירה קלה ובלתי-מחייבת בעוד עמו עולה על המוקד או נמלט על נפשו במנוסת בהלה. נתן אלתרמן הבין אל נכון כי דברים אלה בדבר ה"קסמים הקלים בֵּין אִשָּׁה וְאִילָן" אינם מרמזים רק באופן כללי לשירה הקוסמופוליטית מ"אסכולת שלונסקי", שהרבחה בחידודים ובשעשועי מילים רבי קסם, והציבה עמדה המנוגדת תכלית ניגוד לשירתו הלאומית הנבואית של אצ"ג (כידוע נקלעו בני האגף ה"שמאלי" של המודרנה בימי מלחמת העולם לסבך של נאמנויות סותרות, וכדי להיחלץ מסבך אידאולוגי זה החליטו ברובם להימנע מכתיבת שירי מלחמה).¹ אלתרמן הבין היטב כי צירוף מילים זה של אצ"ג יורה חץ אירוני באותם שירים היפנוטיים, נעדרי מחויבות כביכול, השוכים את לב קוראיהם, כגון שיר הפתיחה של כוכבים בחוץ, שבו נע המשורר-ההלך בין "אִילָן בְּגִשְׁמִיו" לבין "אִשָּׁה בְּצַחוּקָה", מנוער לכאורה לגמרי מכל הפרובלמטיקה הלאומית של שנות המאורעות וערב המלחמה. אם הוגים את שלוש המילים הראשונות של אצ"ג בהגייה אשכנזית, הרי שהבית האנטי-אלתרמני שלו כתוב בטטרמטר אנפסטי, בכעין פרודיה על "עוד חוזר הנגון".

ההלך האלתרמני משיר הפתיחה של כוכבים בחוץ, גלגולו היהודי של הטרופדור ושל הבוהמיין, חובתו האחת והיחידה היא נאמנות בלתי-מסויגת ובלתי-מתפשרת לאמנות הצרופה ולדרך חייו של האמן. כך נתפסה שירתו המוקדמת של אלתרמן בטרם הבחינו קוראיה באמירה העולה ובוקעת מתוך התיאורים האסתטיציסטיים למראה. מה לתפיסת עולם "דקדנטית" כזו של "אמנות לשם אמנות" ולמצב הלאומי של שנות מלחמת העולם, השואה והקמת המדינה?! אלתרמן קרא דברים אלה של אצ"ג, ו"הרים את הכפפה". עד מהרה החל בכתיבת שירי עיר היונה, שבהם נקט עמדה שירית ואידאולוגית שונה לחלוטין מזו שאפיינה את שירתו המוקדמת. הוא הבין כי "בשעה זו", שבה עמו נאבק על קיומו, שימורה של העמדה האוניברסליסטית, חסרת המחויבות, שאפיינה את שיריו משנות השלושים, אינה מעידה על אחריות ציבורית, וכי אם יתמיד בה יש בכך כדי להעיד על רפיסות מוסרית. בעוד שבשירתו המוקדמת - ובמיוחד בשירי כוכבים בחוץ שהוציאו לו מוניטין וחיפבוהו על הקהל הרחב - שלטו הססגוניות, הרב-קוליות, תנועת התזוית ודופק החיים המואץ של תבל רבה, עתה החליט "להסתפק" באמירה האפורה של "יום קטנות" שבשוליה של תקופה גדולה והרואית.

אכן, שני ספרי השירה הגדולים והחשובים, ששיקפו - כל אחד בדרכו - את המעבר מחורבן לתקומה, הם ספרו של אורי צבי גרינברג רחובות הנהר (1951) וספרו של נתן אלתרמן עיר היונה (1957). זה עיקרו בחורבן, במוראותיו ובחזון הלאומי החדש שהלך ונתרקם מעל המשוואות, וזה - בתקומה, בגילוייה הגדולים וב"זוטותיו" של "יום קטנות". עשור תמים צריך היה שיחלוף בטרם יעלה בידי אצ"ג ואלתרמן "לתעד" את האירועים שבמרכז ספריהם ולתת להם לבוש שירי הולם, הגם ששני הספרים הרשימו את קוראיהם כאילו נכתבו בלהט, ללא כל "דיסטנץ", וכי הם מלווים את האירועים המואצים של ימי השואה והתקומה כמין יומן אישי, ההופך בדיעבד למסמך בעל חשיבות לאומית. אמנם שני המשוררים לא הותירו עדויות רבות על תהליך ההתהוות של שני הספרים החשובים הללו, אך גם

בלי ידיעות מדוקדקות על הגנוזים הממושך שלהם, פרי לבטי יצירה והתחבטות פנימית, ניתן לשער שלשני המשוררים נדרש אותו ריחוק מינימלי מן הסטיכיה הגועשת של אירועי הזמן והמקום, הנדרש לשם התבוננות נכוחה, אסתטית ואמוטיבית, וגיבוש תובנה אישית ובין-אישית. שניהם העמידו, כל אחד בדרכו, סינתזה אישית של התבוננות אנליטית "מרוחקת" ושל זעקה אישית. כל אחד מהם כונן, בסופם של לבטים, קורפוס שירי גדול ממדים ובעל מבנה מוצק, שביקש לתת לקוראיו אנטומיה של כלל התופעות המשמעותיות שכונו את החיים הלאומיים בפרק זמן נתון.

שני הספרים הללו, שיש בהם גם מן ה"דוקומנט" האקטואלי וגם מן ה"מונומנט" המנציח את אירועי הזמן לדורות, ראו אור בעשור הראשון של המדינה, ושניהם ביקשו לתהות על טיבן של התמורות הרות הגורל שנתחוללו בחיי עם ישראל; לבדוק בכור המצרף הפואטי את האתוס המכונן של המדינה הצעירה: מה דמות תהא לו ליהודי המחמדש ימיו כקדם? מה יהא יחסו לספר ולסיף לאחר שנשתחרר מן היחס האנומלי שהיה לו כלפי סמלי הרוח והכוח במהלך אלפיים שנות גולה? מה צריך להיות יחסו לגולה ולגלותיות, שאחדים מאבות הציונות ביססו את שלילתה הגמורה, וזאת לאור המפגש עם המוני הפליטים שזה מקרוב באו? על אילו מיתוסים עתיקי יומין עליו לכוון את חייו, ואילו מהם עליו לסלק מעל דרכו? מה יהיה טיב יחסיו עם שכניו הערביים ועם אומות העולם בכלל, אלה שמפניהן נמלט ואלה שבידיהן המפתח לביסוס עתידו? נראה ששני הספרים אף ביקשו להטביע את חותמם על כינון האתוס החדש, ובלשונו של הבלשן רומן יאקובסון שניהם נדרשים ל"פונקציה הקונאטיבית" של הלשון, זו המבקשת להשפיע על הקורא ולהתוות לו דרכים רצויות בתוך אלה המצויות.² לשון אחת, שניהם מוכנים להקריב "בשעה זו" את "הפונקציה הפואטית" של הלשון למען מטרות נעלות יותר מאותם "עיסורי סופרים" ומאותם "ציצים ופרחים", היאם לאמנות בזמנים כתיקונם. רחובות הנדר ועיר היונה כתובים בעיקרם בלשון "אנחנו", הגם שטיבה של לשון זו משתנה תכלית שינוי מספר לספר: אצל

אצ"ג לשון "אנחנו" היא שם נרדף לאחדות לאומית בלתי-מאופיינת, אידאלית, המייצגת את כלל עם ישראל בעבר, בהווה ובעתיד, את חֲצִיו שעלה למרומים במעלות קדושים וטהורים ואת חציו שנותר על אדמת הארץ לכפות את ההולכים. אחדים משיריו - כגון "לישיבה של מטה", "כי זה כבר בכי", "שלוש מקהלות אומרות שיר" - נאמרים מפני מקהלה המכילה את כלל עם ישראל של כל הדורות, וכל אחד משירים אלה בנוי על חֲרֵץ אחד ויחיד המבוסס על לשון "אנחנו". אצל אלתרמן, לעומת זאת, מייצגת לשון קולקטיבית זו דוברים שונים ומגוונים, הלקוחים מן המציאות ה"פשוטה" והאקטואלית. המחבר המובלע גופא אינו משתייך באופן מוחשי וממשי אף לא לאחד מהם, שכן הוא שונה מהם בגילו ובתפקידים שהוא ממלא (שיריו נאמרים מפני הלוחמים בני הארץ שלוקחו מספסל הלימודים, מפני הפליטים הסחופים היושבים בבטן האנייה, מפני הזקנים הנישאים על גב הצעירים אל חוף, וכן מטעמים של ציבורים אחרים שהמחבר דובר כביכול מגרונם). רק השיר "בסוב הרוח" (שיר ו' מן המחזור "מלחמת ערים") עשוי לייצג את קולה ההיפותטי של עדת המשוררים העומדת בעורף מול אירועי הזמן ותוהה בינה לבינה כיצד ראוי לכתוב "בשעה זו", שבה המעשה האפור ביותר פיוטי יותר מכל שיר, ועולה עליו בחשיבותו: איזו לשון ואיזו פואטיקה תשקף כראוי את שנות המאבק על עצמאות ישראל והמאבק על כינונה של התרבות הישראלית הצעירה. בצד ה"אנחנו" מופיעה בשירי אצ"ג גם דמות ה"אני", המזוהה פחות או יותר עם הנורמות של המחבר המובלע. זה "אני" המקונן בזעקה על היתמות הכפולה שגור עליו חורבנה של יהדות אירופה והחוגר שק ואפר על אבדן משפחתו ועל שבר בת עמו, מקטרג על צרות האופק של הציבור ושל "רועיו", אך גם משמיע נבואות נחמה לעתיד לבוא (תחת נבואות הזעם והתוכחה שהשמיע הדובר כמשורר וכנביא בשנים שקדמו למלחמה ולחורבן יהדות אירופה). לפנינו "אני" רועם, שוצף וגועש, חדור הכרת ערך עצמו, השואל את עצמו ואת קוראיו: "אִם פֶּאֶטְנָה הָהָר יִלְדֵתֵנִי אֲמִי / וְתִקְיֵנִי בְעֵם הָר-וּפִז-בְּשִׂאוֹ? / גַּם כְּתַנֵּת פִּסִּים לִי תִפְרָה וְתַתֵּן / אֶת בְּנָה לְעַמָּה בְּגוֹרֵל

נביא³. זהו "אני" ניטשיאני ההולך בגדולות, הבז לרוכלים ולחנוונים בעלי החשבונות הזעירים ו"השכל הקטן", אלה המסרבים לראות את החשבון ההיסטורי הרחב וגדול המידות, אף מנסה לקבוע מצוות "עשה" ו"לא תעשה" ברוח הזמן החדש. בולטת גם מרכזיותו של ה"אני" בשירי רחובות הנחר: זהו "אני" בעל ממדים עצומים, המאמין בכוחו לשנות את פני המציאות; "אני" שאינו מנסה להצטנע או להצניע את מחשבת הגדלות שלו.

אלתרמן, לעומת אצ"ג, מסלק את ה"אני" לחלוטין משירי עיר היונה, ומפנה את הזירה לאותם גיבורים אלמונים הנוטלים חלק פעיל בחזית המאבק הלאומי, אף נותן להם את הבכורה ואת זכות המילה הראשונה (כגון הלוחמים הצעירים בשיר "דף של מיכאל"). הוא אף שם דברים בפיהן של אותן דמויות אנטי-הרואיות (כגון הזקנים הנישאים על גב הצעירים ב"שיר של זקנים"), שתפקידם במאבק הוא תפקיד סביל בלבד. אגב כך, הוא ממעט להפנות זרקור אל אלה הנמצאים בעורף, וכמעט שאינו מדבר בשמם. סילוקו של ה"אני" מחזיתם של שיריו נתפתח אצל אלתרמן בהדרגה: כבר בעת חיבור כוכבים בחוץ ידע אלתרמן אל נכון כי אם ידבק בו ה"אני" המגלומני נוסח מאיאקובסקי, שנתפתח בבית מדרשו של שלונסקי, או ה"אני" המקטרג והמזעיק שמים וארץ נוסח אצ"ג, עתיד הוא להיחשב בעיני עצמו ובעיני זולתו אפיון. גם מזגו ומבנה הנפש שלו לא תאמו את אלה של שלונסקי או אצ"ג, והטוהו לאפיקים פואטיים אחרים מאלה שאפיינו את "יוצרי הנוסח" של המודרנה הארץ-ישראלית. ה"אני" בשירי כוכבים בחוץ הוא "אני" מצטנע ותמים למראה, שעניו שְכורות מתבל וממראותיה, והוא קד לפנייהם אפיים ארצה. בעיר היונה נטש אלתרמן פליל גם את המחוות הפסידו-רומנטיות המתחטאות והמתפנקות של שירתו המוקדמת, וכתב שירה נטולת אָגו מכול וכול; שירה המרוכזת בתחייה המהוססת והכאובה שנתחוללה לנגד עיניו, והיא חשופה בכל יופייה וכיעורה.⁴ רק בסוף דרכו השירית, בחגיגת קיץ, התיר לעצמו לשרבב את עצמו כדמות אחת מבין "הנפשות הפועלות" בתוך המלודרמה שנתחוללה לנגד עיניו בעיר "סטמבול",

הלא היא תל-אביב של אמצע שנות השישים, שגילה - גיל העמידה - כגילו של רב משוררה.

כל אחד משני המשוררים הגדולים הכתיר את ספרו בכותרת הנראית ממבט ראשון בעלת אופי אורבני (זו עניינה ב"רחובות" וזו ב"עיר"); אולם כותרות אלה מתגלות עד מהרה ככותרות סמליות וחדתיות, המתהפכות לכל הגוונים. לפי שרגא אבנרי, "נופי רחובות הנהר הם הנופים הגדולים ההיקפיים: ההררי הגיאנטי, רהבו של הים, שטפם של נחלים ונהרות, היער בעצמת תימוריו, שחקי ערבית וזריחה בוערים - כל הגאיה והאדיר שסמלו תואם את הכיסופים הנועזים - מהם מתמלא ביטויו של גרינברג בריתמוס של מילים קיצוניות, עזות, עשירות".⁵ גם אברהם קריב הבין את הכותרת של רחובות הנהר מלשון זרימת הנהר ורחבותו, תוך קישור הספר לכתיבתו רחבת השורות של וולט ויטמן.⁶ בעניין זה כדאי גם להטות אוזן לדברי המחבר עצמו, שהעיד בדבריו שבעל-פה על כך שבספרו חתר לקראת "מדע אבל" ו"דת כיסופים", תוך שילוב הרציונלי והאי-רציונלי, השכלי והרגשי:

הספר הזה רחובות הנהר, ספר האיליות והכוח, נמסר על ידי לפרסום אחרי הרבה שיקול דעת, היסוסים וחשבון נפש; עבדתי על עמודיו כעל ספר מדעי: על יסוד מסה וניסיון לימוד דברים כהווייתם וכשורשם, וכדוקומנטציה; ובאתי בו למסקנות מסוימות וברורות. רציתי, אילו לא חששתי ב'חששות נבונה' לקרוא לספר הזה 'מדע אבל'. כי רק כך צריך, אחרי כריתת כל גופנו הלאומי מאירופה, לגשת איש הרוח, גם בצורה שירית, להעלאת המראות ולסיכום המאורעות. לא רציתי - ואין אני רוצה - להוסיף ספר אבלות נוסף לספרי האבלות המדומדמים שלנו מכל הדורות, שבסופם כל אשר בכו בהם נובע התהומה, ללא מוצא ליבשת החיים של אומה חיה ושלטת על גורלה.⁷

אצ"ג ביקש אפוא שלא תצלולנה דמעותי ודמעות זולתו תהומה כאותן דמעות ששפכו מקונני כל הדורות; הוא ביקש שהן תזרומנה

כנהר רחב אל יבשת החיים שעליה מכוננת האומה את חייה החדשים. תיבת "רחובות" שבכותרת יותר משהיא נקשרת לצד האורבני, הריהי קשורה אפוא לרחבות בכל משמעה: לתפיסה הרחבה והמקפת של המציאות, לריתמוס הרחבות, ליכולת להקיף בהעלם אחד את ההיסטוריה היהודית כולה. בדברים שנשא בהזדמנות אחרת טען אצ"ג נגד קטנות התפיסה וההשגה של הציבור ושל מנהיגיו, תוך שהוא מדגיש פעם נוספת את שאיפתו לרחבות הממדים:

אני כידוע אינני קוסמופוליט. אני רואה את עמי לא כדרך המחשבה המקובלת, שהיא מחשבה נמוכה ורחמנית: 'עם קטן', 'ארץ קטנה', אלא כעם גדול בעולם בכל שיעור קומתו ההיסטורית המלכותית הנבואית, אף אם פחתו הגופים שלנו בעולם. וארץ ישראל בגבולותיה הטבעיים היא ארץ גדולה, אף שלא כל השטחים בידנו. הננו עם גדול אשר כל האקלימים בו, כל הצבעים, כל הניגונים שבעולם, שורשי העם - בארץ ישראל עד עולם, וענפיו הרוחניים הפורים לארבע רוחות העולם, כי ממנו רוח הקודש מדברת על הכול; ורכוש הביטויים העברי הקדמון - אין מתחרה לו. לרכוש זה קוראים כתיבי קודש ולא ספרות. לעמים יש תחליף יפה במסכת הכתב שלהם, והוא הנקרא ספרות.⁸

לא הממד האורבני הוא אפוא החשוב בכותרת של רחובות הנה, כי אם שילוב ממדי הזמן והמרחב: מעמקי ההיסטוריה והמרחבים הגאוגרפיים שעם ישראל חי ופעל בהם. הוא הדין לגבי עיר היונה: אלתרמן בחר אף הוא בכותרת אורבנית "נאיבית": זו מעלה ממבט ראשון תמונה תמימה ויפה של עיר לבנה כיונה תמה כתמונתה של תל-אביב, עירו הצעירה והנבנית. שְׁפָתֶיה החדשים בהקו על רקע חולות הזהב; עיר שיונים מקננות בה ותושביה שְׁלוֹוִים ושוחרי שלום, תוך סירוס המשמעות המקורית (ראו צפניה ג, א).⁹ במקביל, אף אין לשכוח שבמקור המקראי אין האֲפִיתֵט "עיר היונה" ניתן אלא לירושלים, לבירה הנצורה, שבאופן חידתי ותמוה למְדִי אינה נזכרת לכאורה בקובץ זה העוסק בימי מלחמת העצמאות והקמת

המדינה (למעט שני אזכורים עקיפים שלא בנקל יזהה בהם הקורא את ירושלים). בשירתו האורפנית של אלתרמן, המעניקה למקום חשיבות עליונה, גם ירושלים, ולא יפו לבדה, היא בבחינת "כפיל ניגודי" של תל-אביב. אפשר שאלתרמן הגה את כותרת ספרו כמענה לשורות החתמות את שירו של אצ"ג "על סלע עיטם" המכילות את העיר ואת היונה: "לא הפרחתי שירי פיונים אל מרפסת ביתם / על פן כל כפא בעירם לי כסלע עיטם". לאחר שסקר אלתרמן בשמחת עניים את המציאות מנקודת תצפיתו של העיט העט על הגויות, נשקפו לו ימי הקמת המדינה ממעוף היונה צחורת הכנפיים ושחרת השלום. שני הספרים הגדולים הללו נועדו אפוא לשמש מעין "מורה נבוכים" לדורם: לעורר בו מחשבות לגבי ההיסטוריה הלאומית, ולעוררו לעשייה קונסטרוקטיבית בהווה ובעתיד. דא עקא, בשל מועד הופעתם המאוחר - על סף עליית המשמרת הצעירה של בני "דור המדינה" - הם לא תאמו ככל הנראה את אופק הציפיות של קהל הסופרים, המבקרים והקוראים. הציבור ביקש כבר להתנער מן השק ומן האפר של ימי המלחמה והשוואה, ותר אחר נושאים אקזיסטנציאליסטיים ואינדיבידואליסטיים, כאלה המעמידים את ה"אני", ולא את ה"אנחנו", במרכזם. גם הרטוריקה הציונית, שעלתה ללא הרף בעשור הראשון של המדינה מעל במות הנאום מפי עסקנים "ירחמילאים" (כפי שקרא להם רטוש), ומשמרי זכר השואה, הרחיקה את בני הדור הצעיר, חובב השירה החדשה, משני הספרים האמיתיים הללו כאחד, זה על הלהט המלחמתי מכל עבר, וזה על השקלא וטריא המתון והמהורהר שבן. אמנם שני הספרים כאחד זיכו את מחבריהם בפרס ביאליק לספרות יפה, אות למעמדם המרכזי בעיני הממסד הספרותי, אך הם לא עוררו הדים רבים בקרב הקהל הרחב. עד עצם היום הזה הם לא זכו לניתוח שהיו ומקיף, ואף לא העמידו חקיינים או ממשיכי דרך בקרב דור המשוררים הצעיר (וזאת בניגוד לשיריהם המוקדמים של אצ"ג ושל אלתרמן, שהיו להם חקיינים וממשיכי דרך לא מעטים). ככל הנראה לא הייתה ההתפלגות בביקורת בין ברוך קורצווייל לדב סדן ביחס לספרים אלה נטולה חשבונות אישיים שאינם ממין

העניין: סדן, חברו של אלתרמן למערכת דבר ויו"ר חבר השופטים, שזיכה את ספרו בפרס ביאליק (1957), שיבח כמובן את עיר היונה, וכתב עליו דברים חמים ונמלצים,¹⁰ וזאת אף-על-פי שלא היה קרוב לעולמו של אלתרמן, שהיה צעיר ממנו בכעשור, ואף חרף היותו מבקר מרכזי ופורה לא נדרש מעודו בעמקות לשירי כוכבים בחוץ, שמחת עניים ושירי מכות מצרים. לעומתו שיבח קורצווייל את רחובות הנהר, אך באותה משיכת קולמוס זיכה את עיר היונה בביקורת קשה ועוינת, שחרצה במידת מה את גורל ספר זה בקהילייה הספרותית: "גרינברג הוא הלייריקן העברי היחיד ההופך במשב רוחו הגאונית את האקטואליה האפורה לשירה", כתב קורצווייל במאמר במדור הספרות של עיתון הארץ של ימים כונס בספרו בין חזון לבין האבסורד, ואילו "הפזמון האלתרמני, על אף סגולותיו הרבות, אינו עומד תמיד במבחן הזמן".¹¹ את שירי עיר היונה, הנוגעים בהווה המתהווה על קרעיו ועל כיעורו, ולא באיזו אידאה אפלטונית של המצב הלאומי כשירי רחובות הנהר, הוריד אפוא קורצווייל למדרגת "פזמונים" העוסקים ב"אקטואליה אפורה"; את כתיבתו האוקסימורונית של אלתרמן, המצמידה זה לזה ניגודים שאינם מתפשרים, האשים באי-עקיבות ובסתירות, ואת דבריו סיכם בקביעה הנחרצת: "היצירה הלירית הגדולה ביותר של תקופתנו הוא הספר רחובות הנהר לא.צ. גרינברג ולא עיר היונה לאלתרמן".¹² דברי עלבון אלה של קורצווייל, שכוונו אישית נגד אלתרמן ונגד "פטרוננו", מנהיג הדור, השתלבו יפה בביקורת השוללת על המשורה, שהחלה להסתמן אז, ועיר פה ועיר שם, תחילה בחוגי ה"ימין" ואחר-כך בחוגי ה"שמאל". רטוש וחבריו מתחו עליו ביקורת נוקבת מעל דפי אלף-¹³ ואילו אנשי מפלגת "חרות" גינהו מעל דפי סולם.¹⁴ לא ארכו הימים, ונתן זך הצעיר פרסם את מאמרו "הרהורים על שירת נתן אלתרמן" (1959),¹⁵ שפתח מתקפה ארוכת טווח של זך ושל אחדים מבני דורו על אלתרמן, האיש ויצירתו.

ב. דיאלוג פואטי ופוליטי

הפרספקטיבה שנוצרה מאז ועד עתה ציננה מחלוקות אישיות

ובין-אישיות עזות ואף הורידה אותן מעל במת ההיכטוריה. היא מאפשרת כמדומה לבחון את שני הספרים הגדולים הללו באופן שקול ואובייקטיבי יותר, בחינה שאינה באה כדי להאדיר או לגמד את האחד על חשבון משנהו, כי אם כדי לבחון ללא משוא פנים שתי דרכים פואטיות שונות, פרי שתי השקפות עולם שונות, להתמודדות עם אותה מציאות עצמה. בחינה כזו מובילה למסקנה הבלתי-נמנעת שאלתרמן "מתכתב" עם א"צ גרינברג - עורך אתו דו-שיח סמוי - באשר לעמדותיו הפוליטיות והפואטיות.¹⁶ כפי שראינו, אפילו בעצם הפנייה לסגנון החדש המאפיין את שירי עיר היונה היה משום היענות לאתגר שהטיל אצ"ג לפתחו של אלתרמן. בשעה זו של "חיים על קו הקץ", האמין אלתרמן, אין הסופר רשאי לפטור עצמו מכל מחויבות, ובשירים אלה נתקרב במידה מסוימת אל הכתיבה הקלסיציסטית, שאותה הכיר מקרוב אגב תרגום פדרה של ז'ן רסין, ובמידה מסוימת נתקרב גם אל הכתיבה האקספרסיוניסטית האמיריתית של אצ"ג, שלכדה את המחשבות והרגשות בעודם רוטטים, רחוקים מליטוש עד ברק. השפעת אצ"ג על עיר היונה ניכרת קודם כול בסגנון, שהשתנה מימי כוכבים בחוץ תכלית שינוי. הרצון להתמודד עם נוסח אצ"ג ניכר לעתים אפילו באמצעות ציין סגנון מיקרוסקופי וצדדי, פרט זעיר אך אינדיקטיבי ורב-משמעות, כגון החריזה המיוחדת שבשיר "חופת ימים", משירי הפתיחה של עיר היונה, שבה כל סטרופה מסתיימת בשלושה חרוזים צמודים (כגון: "אֶתָּה עַל הַסָּפּוֹן, לְעֵד וּלְאִין מָנוֹס, עֲמַדְנוּ חֲבוּרִים לְאֶבֶל וּלְמָשׁוֹשׁ, פֶּתַחַת הַחֶפֶז בְּהַשְׁכָּר הַכּוֹס"), או הבית "החזק" המוצב לקראת סוף השיר "בן האובדת" ("עם נְעָרִים הוּא מְשַׁחֵק וְעַם קוֹלָם קוֹלֵוּ נִשָּׂא הַרְחֵק / וְעַמָּהָם הוּא מְגַלְגֵּל חֲשׁוֹק וְעַמָּהָם הוּא פְּדוּרוֹ זֶרֶק, / וּסְבִיבוֹתָיו עָגוּל סָמוּי, נָצוּר וְרִיק"). חריזה זו מושפעת כמדומה מן החריזה האופיינית לאצ"ג, שהציב בסוף אחדים משיריו הארוכים, בעלי החריזה הספור־דית, שלושה חרוזים גבריים צמודים, כמי שמבקש לסיים את דבריו בסיגור "מוחץ" כבשלושה סימני קריאה:

הנה נראהו – את הגוי: אירפה נער: שליט הקוף.
את היער הזה עלינו לעקוף
עם אבךהם יצחק ויעקב –
(סוף שיר א של המחזור "הנה הגוי-המגור במלואו")

אצ"ג הרבה להשתמש בשירתו - וברחובות הנהר במיוחד - בחרוזים צמודים, ככל הנראה מתוך מטרה מודעת לעצמה, הכרוכה בשאיפתו ליצור נוסח שירי חדש, שאינו דומה בלבדו, ובמיוחד בפרוזודיה שלו, לשירה ההלניסטית, יריבתה של השירה העברית (שירת המקרא, הפיוטים והקנינות, התפילות והתחינות), אף אינו דומה בפרוזודיה שלו לנוסח הרוס-עברי של "אסכולת שלונסקי" (החרוזים הדקדוקיים ברבים מטורי שיריו של אצ"ג הקנו לשירים אלה אופי כמו-ליטורגי). שימוש בשלושה חרוזים צמודים גבריים, כגון בדוגמה לעיל, אכן מקנה לשיר סיגור חזק ונמרץ, של שיר עידוד, של המנון או של תפילות הלל. הדבר ניפר למשל בחתימה החזונית האופטימית של "שיר מעבר לנוף אבלנו": "מגבעול אל גבעול, מענף אל ענף, מגל אל גל בנהר/ בקום עלי גבול האויב לחתך את הקו בצואר/ יקומו הבוטחים-על-כלי-עמלם בכח חיל נסער"; או בחתימה הנבואית רווית הפתוס שבשירו "אימת הדין": "נאם המקריץ גיוותיו בבקעת יחזקאל / ושם למראשות מאבני המקום. כחק אל / לכל בית ישראל". הזדקקותו של אלתרמן בעיר היונה לציין-סגנון ייחודי זה, המזוהה עם שירת הפתוס הלאומי של אצ"ג, מלמדת על שאיפתו של בעל כוכבים בחוץ לשנות בשלב זה של מהלך יצירתו את הפואטיקה שלו מן הקצה אל הקצה. שאיפה זו נתבטאה, בין השאר, בהידרשותו לצורות סטרופיות ולז'נרים חדשים, חלקם ניסיוניים לחלוטין, שלתוכם ביקש לצקת את המראות הסטיכיים של התקופה החדשה כנתינתם.

בתוך עיר היונה בולטת במיוחד השפעת אצ"ג (וליתר דיוק, השפעת רחובות הנהר) על המחזור "ילודי האשה". כאן ויתר אלתרמן באורח לא-צפוי ולא-אופייני, על הבית האחיד (בין שהוא בית מרובע "קונבנציונלי" ובין שהוא בית מחומש, ססטינה, אוקטבה או אפילו

בית לא-שגרתי, אך אחיד בגודלו, בן אחת-עשרה שורות) לטובת בתים בעלי גודל מתגוון בני 2, 4, 6, 8, 12 שורות, למעט השירים השלישי והחמישי במחזור השומרים על סכמה סטרופית אחידה. במחזור זה נטש אלתרמן את האופי ה"קלסיציסטי" - המהורהר והשקול - של רבים משירי עיר היונה, ופנה לפואטיקה אקספרסיביסטית, חושפת קצות עצבים גרויים, כזו של אצ"ג, שאינה מותירה את הדברים לסיכום שכלתני מתון. שירו של אצ"ג "מעשה בשתי אימהות", על אופיו הבלדי הקודה, השפיע לא רק על בלדה כגון "האסופי" (מן המחזור "כחוט השני" הכלול בספר עיר היונה),¹⁷ אלא גם על המחזור שלפניו, הבנוי אף הוא במתכונת הבלדה הגותית האפלה. מעניין להיווכח כי במחזור זה נתן אלתרמן ביטוי לחוב שחב לשירת אצ"ג בהציגו סימן בן שני מקפים (גלגולו של הסימן הייחודי ששימש את אצ"ג לצורכי קיטוע: שתי נקודות, במקום הסימן השגור של שלוש נקודות). הזדקקותו דווקא כאן, ולא בשום מקום אחר בקובץ, לסימן זה היא אינדיקציה נוספת לחותם שהטביעה שירת אצ"ג על שירתו בשלב זה.

ציין-סגנון נוסף שהחל לבצבץ אצל אלתרמן לראשונה בשירי עיר היונה, ואף הוא נושא במובהק את חותמה של שירת אצ"ג, מתבטא בתחום הלקסיקלי: אצ"ג הרבה להשתמש ברחובות הנה, מצבה שהציב לעולם אישי ולאומי שחרב, בשמות תואר בלתי שגורים, הנראים כמתורגמים מן היידיש: כך למשל, כתב: "וְהָיָא שְׂבִתִּית" ("שבת'דיקע"); "אָבִי הַגּוֹנִי" ("זינגעדיק", "געזאנגיק"); "מִמְשִׁפְחִתִּי הַכְרֵמִית" ("וויינגערטנער"), "אֲדָמַת הָרֶג שְׁלֵגִית" ("שנעייִק", "פֶּאַרשנייטע"), "הַכְּנֹרִי-בְּנֶפֶשׁוֹ" ("פִּידִלִדִּיקע"), "קִלְלַת-מְלִים-חֲרוֹנִית" ("צֶאַרנדיק"), "הַנְּגִי מְרָקֵד שְׁשׁוֹנִית" ("אַ פֶּרִיילעכס"), "אֱלֹהִים מְתַהַלֵּךְ בְּנִיחוּחַ-תַּמּוּז" ("תמוז'דיק"). גם אלתרמן, בהשראת אצ"ג, החל אז לשלב בשיריו שמות תואר כאלה, שאינם מקובלים כל כך בעברית, אך לעומת זאת נראים כתרגום לעברית מן היידיש, כגון: "הַבְּלֹלִית" ("הַבְּלִדִיק"), או "קִלְה וַחֲלִילִית" ("פֶּלִיטִיק") או "רְחוּבִית" ("גאַסִיק", "גאַסנדיק", "בולוואריש"). אין זאת כי אלתרמן, שכתב

באותן שנים "טורים" מכמירי לב על ילדים יהודיים חיוורי מצח וחכמי עיניים שהיו ואינם עוד, הכניס לשירתו, זעיר פה זעיר שם, סממנים יהודיים "גלותיים", שמהם התנער בדרך-כלל בשירתו המוקדמת, האוניברסלית למראה.¹⁸

ואף זאת: שירת אצ"ג, כדרכה של שירה אקספרסיוניסטית, מרבה במיני שמות תואר ואפיתטים פיוטיים, מורכבים ורבי-איברים, המזכירים במקצת את ה-Kenning של השירה המערב אירופית העתיקה, וזו האנגלו-סקסית במיוחד. כבר בשירו של ביאליק "אבי", הכתוב בסגנון כמו-אקספרסיוניסטי, ניתן למצוא תיאורים רבי-איברים כגון: "בְּמַעַרְתַּ חֲזִירֵי אֲדָם וּבְטַמְאָת בֵּית מְרוֹחַ, / בְּאֲדֵי נֶסֶךְ פְּגוּלִים וּבְעֶרְפְּלֵי קְטֹרֶת תּוֹעֵבָה" (למעשה כל הסטרופה הראשונה, ובה תיאור בית המרוח והשיכורים המתגוללים בו, בנוי מתיאורים המורכבים משני נסמכים). בשירי רחובות הנחרת ניתן למצוא תיאורים רבי-איברים למכביר, כגון: "וְהָיָה פָּגוּף-נָאֵד-יְגוּנִים" ("למנצח לשני יהודים מזמור שיר"), "אֲבָא גוּף-פְּלוֹ-נִגָּה נִגּוֹן" ("מחזה שבת קודש בשמים"), או "כְּשֶׁנִּי בְּנִי-עוֹף-מִמִּין-דְּנִי מֵאֲפִילִים" ("זמר מן הבית"), או "אֲזֻ דְמַמַּת-קֶרֶן-זֵוִית-שֶׁל-הַסַּח-הַדַּעַת-בִּיקוּם הָיָא" ("שיר הפנים מיערות המדווים הגבוהים"), ועוד כהנה וכהנה. אלתרמן, שמעולם לא נזקק לציין-סגנון זה בשירתו המוקדמת, החל לפתע להשתמש בו בעיר הנונה, אלא שעשה כן בלא המקפים המחברים האופייניים לשירת אצ"ג, כגון בשירים "דף של מיכאל" ו"עוד דף": "עֲדָה אֲשֶׁר פָּנְיָהּ אֶפֶל וְלִהְבִּים", "וְכַת טוֹרְפֵי קִלְפִּים גּוֹחֶנֶת עַל גִּרָה", "זִקְנֵת הָעַם הַנּוֹרָאָה שְׁלֹא חִבְּשָׁה וְלֹא רִכְכָּה בְּשֶׁמֶן", "וְכִלִּי שֵׁיט רְסוּק, אֲכֹל שֶׁמֶשׁ וַיִּם", "מִגָּבֵב הַצְרִיפִים שֶׁל תַּחֲנוּת הַגָּאֻלָּה הַגְּדוּרוֹת כְּמוֹ סֵהֶר", ועוד.

ג. תקופה חדשה תובעת כלים חדשים

סממנים מיקרו-טקסטואליים כאלה, כגון שאילתן של צורות חריזה אופייניות או הדהודים של שימושי מילים אופייניים, אינם לכאורה סימני היכר בעלי מעמד מרכזי ומכריע לביסוסה של השפעה. אולם דווקא מסממנים אלו נלמדת התמורה הפואטית שעברה אז

על אלתרמן בהשראת ספרו של אצ"ג רחובות הנהר בצורה מיידית ומובהקת יותר מאשר ביחידות הטקסט הגדולות. התרחקותו של אלתרמן מן הפרוזודיה הרוסו-עברית, שאפיינה את כתיבתו המוקדמת, אינה עניין טכני גרידא. היא מלמדת על רצונו באותה עת להיפרד מנוסח שלונסקי, חסר המחויבות הלאומית, ועל רצונו להתמודד עם נוסח חדש - המעורב עד צוואר בענייני הלאום. לשון אחת, את שנות המלחמה והשוואה, המאבק על עצמאות ישראל והקמת המדינה ביקש אלתרמן לשקף לא בפואטיקה הנאו-סימבוליסטית של "אסכולת שלונסקי", שהוא עצמו נענה לה בעלומיו, כי אם בפואטיקה אמירתית יותר של משורר כדוגמת אצ"ג, הצופה לבית ישראל, הכואב את כאב עמו והנושא עמו בעול.

אלתרמן חש שעליו להתקרב קמעה "בשעה זו" אל גישתו הלאומית של אצ"ג ואל מקצת ערכיה של הפואטיקה האקספרסיוניסטית, הנוגעת ברגש והנובעת ממעמקה ההיוליים של הנפש, ולהתרחק קמעה מגישתו האוניברסלית של שלונסקי ומן הפואטיקה האסתטיציסטית שלו. עם זאת, הוא חש שעליו להשתנות מבלי שיסכים לקבל את הבדלנות הלאומית של הראשון ומבלי שיוותר על ההומניזם האוניברסלי של השני; מבלי שיקבל במלואו את הפתוס המאפל-כול של הראשון ומבלי שיוותר על שיקול הדעת השהוי והמרוחק של השני. התקרבות אין פירושה זהות, ואכן מעטים הם השירים ברחובות הנהר שהפואטיקה האלתרמנית יכולה הייתה להזדהות אתם כמות שהם. למעשה, רק שירים מעטים, פשוטים למראה ונעדרי פתוס, כגון "ארבעה שירי בינה", יכולים היו לשמש לאלתרמן מודל של ממש לחיקוי ומקור של השראה אמיתית. הוא ביקש להעמיד דרך שירית ואידאית משלו, כזו שאינה מושכת אל הקצוות כי אם אל שביל הזהב של הסינתזה (בעוד שאצ"ג הודה בִּפְחוֹ שבלִבּוֹ כלפי "קו הביניים" ו"שביל הזהב", וראה בהם נחל אכזב ושטח פורה רוש, שמוגי לב נתנו להם שמות יפים, כניכר משירו "צלמוות הדור ושביל הזהב"). מעניין להיווכח כי בשתי ה"פאזות" של חייו - בזו שבה ה"אני" המשורר מופיע בדמות ה"לך גולה", המתרחק מן

המעורבות כמפני האש, ובזו שבה ה"אני" המשורר הוא הצופה לבית ישראל, הנוטל חלק פעיל במאבק על עצמאות עמו - הגיע אלתרמן אל הזירה שני, ולא כפורץ דרך. בכל אחת מהופעותיו אלה - זו שבעקבות שלונסקי וזו שבעקבות אצ"ג - הוא הצליח להציג נוסח מקורי משלו, מעודן ומורכב שבעתיים משל קודמיו.

תקופה חדשה תובעת "כלים" חדשים ופואטיקה חדשה. לשיריו ה"ישנים", שאותם אסף אז אלתרמן למהדורה מחודשת, הוא קרא אז שירים שמכבד, כאילו חש שהם שייכים כבר לתקופה אחרת - ל"תקופת היישוב" שחלפה עברה לה. המציאות החדשה שנוצרה מול עיניו הרואות עם הקמת המדינה כבר לא אפשרה לכתוב כפי שכתבו הוא וחבריו אי אז, בשיריהם שמכבד הימים. הוא חש שהשקפתה הפוליטית של "אסכולת שלונסקי", שלא עודדה הזדהות עם צרת העם התנפצה במפגש עם קרקע המציאות, וכי שוב אין המשורר יכול להתגדר במגדל השן שלו וללטש את שיריו בנחת.¹⁹ מן הראוי שישאיר את החוטים פרוצים ואת הגוונים דלים ואפורים, ממש כבמציאות שאותה הוא מבקש לשקף. הוא חש שכמו אצ"ג עליו להעמיד את הפרובלמטיקה הלאומית במרכז, ולא את הדאגה הערטילאית לכלל האנושות, אך מבלי שיכתוב את שיריו הלאומיים באותו געש של הר פרצים המקיא מקרבו לבה רותחת, שאפיין את כתיבתו של אצ"ג בשעה שנתחוויר לו כי בית אבא-אימא חרב ואיננו.

כך, למשל, בעוד אצ"ג מתמוגג למראה "יד יהודי אוֹחֶזֶת בַּחֶרֶב" ("שיר הפנים הקדוש") והמליץ לבני עמו לבל ישכחו להצמידה לירכם, תהא אלתרמן, כמי ששוקל במאזניים דקים ומדויקים את החיוב והשלילה שבמיליטריזם האקטיביסטי, התוקף, מה יהא מחירה של התקרבותו מרצון ומכורח של עם הספר אל החרב ואל דרכי הגוים. יחסו של גרינברג אל החרב מזכיר את זה של טשרניחובסקי בשירו "בעים רוחי" ושל ה"צעירים" הניטשיאניים, אוהדי הרצל. הוא מאדיר את החרב, הוא שש אלי חרב, קורא ומייחל "שִׁיד זוֹ יְהוּדִית חֶסֶת-חֶרֶב-שְׁלֵה מֵאֲתָמוֹל/ תֹּאחֶז חֶרֶב שְׁלֵה בְּעֵתִי, כָּכֵל עִם הַשְׁלֵיט/ וּמִקֵּדֶשֶׁת תִּהְיֶה חֶרֶב זוֹ, כִּי קְדוּשָׁה הִיא הַיָּד/ בָּהּ תֹּאחֶז בְּיָוִם קָרֵב עִם

טוֹרֶף עָלַי גָּבֹול". ב"שיר לְמֶד דַּעַת" הוא קורא לבני עמו בפתוס כן וגועש לקדש חרב ולאהוב ברזל, ושלא לשכוח לברזל ביום פדות את חסדיו, כי אלמלא היה הברזל בידיהם ביום פקודה אזי חילל האויב את בשרם באין מפריע:

האי! אָנִי שׁוֹב לַפְּנִיכָם, שׁוֹב שִׁירֵי קוֹרָא: קִדְּשׁוּ חֶרֶב!
 אֶהְבּוּ בְּרָזֶל זֶה אֶהֱבֶה קִדְּשׁ, כִּי רַק בּוֹ לָכֶם פְּדוּת.
 וְאַשֶּׁר מְבִיא פְּדוּת לְגוֹפְכֶם הִיְהוּדִי – הוּא קְדוֹשׁ",
 וְאִין קִדְּשׁ מְזָה וּמִשְׁתֵּי מְלִים קְדוֹשׁוֹת: יְהוּדִי וְחֵרוֹת!

אלתרמן ייצג בשיריו גישה אחרת, אמביוולנטית יותר, כלפי כוח המגן העברי. הדרכים שבהן ביטא את השקפת עולמו היו מצועפות יותר, תוך שילובם של דברים האומרים לא אחת דבר והיפוכו בהעלם אחד. השימוש בכוח הנשק, ובצדו הצורך הבלתי-מתפשר לשמור על טוהר הנשק, הם שני עניינים שהעסיקוהו בשיריו, בפזמוניו וב"טוריו" ללא הרף. הוא שכתב בעלומיו את השיר הפציפיסטי "אֵל תַּתְּנוּ לָהֶם רֹבִים" (1934)²⁰ כתב כזכור מקץ שנים אחדות ב"זמר הפלוגות" (1939) את השורות ההימנוניות: "אֵת שְׁלוֹם הַמַּחְרָשָׁה נִשְׁאַל לָךְ בַּחוּרִיךָ, / הַיּוֹם הֵם לָךְ נוֹשְׁאִים שְׁלוֹם עַל הָרֹבִים" כתשובה לשורותיו של אצ"ג ("נִצָּחַת הַמַּחְרָשָׁה הוּא בְּנִצָּחַת הַחֶרֶב. / וְלֹא לְהִפָּךְ מְזָה. חֶק עוֹלָם הוּא נִכּוֹן"),²¹ כמי שמבין ששירו המוקדם עלול להתפרש בראי האָתוֹס של דור תש"ח כשיר תבוסתני הפוגע במורל הלוחמים לעצמאות ישראל. בניגוד לפזמוניו, האומרים אמירה מפורשת, שיריו הם תערובת של הערצת החרב ושל סלידה מפניה בעת ובעונה אחת.

למעשה, גישתו, כפי שהיא עולה משירי עיר היונה, מלמדת כי הוא ראה במיליטריזם ובאקטיביזם שנתפתחו בימי מלחמת העצמאות ולאחריה כורח בל יגונה, אפילו רצוי ומבורך, כי בלעדיו אין לעם עצמאות, ועם זאת הוא כלל לא התפעל מתופעת הסגידה לצבאיות ולכוח שזכתה לעידוד בימי בן-גוריון. לא אחת הביע אי-אמון ב"שינוי הערכים" הגמור שהתחולל כביכול לנגד עיניו וכן בצורך בשינוי כזה.

היהודי הגלותי, שהיה פטור מאונס מכל חובות הממלכה ומטרדות ה-*raison d'état*, יצא נשכר בתחומי הרוח, שבהם השקיע את מיטב אוננו. עתה עלולות ריבונותו ועצמאותו ליטול ממנו אותן איכויות רוחניות שפותחו על ידו בשל הכורח להרכין ראש בפני דין מלכות. במילים אחרות, כשהיה העם בבחינת "עבד" הוא היה "מלך", וכיום - משהשיג את ריבונותו - הוא עלול ליהפך עבד כנעני לצורכי הממלכה. ב"שיר צלמי פנים" טען אלתרמן: "צִלְמִי רוֹדְפִיָּה בַּה הִנֵּה קָמִים / וְתו קִרְבָּה שֶׁל יֵצֵר וְכָלִי חֹמֶר / נִטּוּה בִּינָם לְצֶלֶם הַקְדוּמִים / אֲשֶׁר יוֹשֵׁב לָהּ עִם מִגֵּן וְרִמָּח / שֶׁל סְמָלֵי אֶרֶץ וּמַמְלָכָת". משמע, באחזה בחרב נעשית האומה דומה לאויביה, מבקשי נפשה, ולצלם הקדומים שלה שניטל ממנה בזמן שיצאה לגלות. הגלות הייתה תופעה יחידה במינה של עם שחי ללא "סמלי ארץ וממלכת", על ספר ולא על סיף. אצ"ג הכה על חטא אבדן סמלי הממלכה "וְעַל כִּי / הִלְעֲגוּ גִּנּוּנֵי מַלְכוּת, הוֹד אִמָּה עַל חֲרָבָה / שִׁכְחָנוּ אֶת חֶרֶב דָּוִד" ("אימת הדין"), ואלתרמן תהה מה יעלה בגורלו של עם המשנה את טיבו מן הקצה אל הקצה, וממיר את הספר בסיף.

כבר בספרו חזון אחד הלגיונות,²² השמיע אצ"ג את הרעיון שעתידי היה לחזור פעמים אחדות ברחובות הנהר: "וְרַק הַהוֹלָה אַחֲרֵי הַתּוֹתַח בְּשָׂדֶה, זֹכָה כֵּן לְלֶכֶת אַחֲרֵי מַחְרָשָׁתוֹ הַטּוֹבָה" - רעיון המהפך את חזון אחרית הימים על פיו והמעמיד מענה מוחץ לגורל היהודי העגום והפסיבי. תשובתו של אלתרמן היא תשובה חידתית וְאוּגְמִטִּית, שקוראים שונים יכולים לתלות בה כוונות שונות. בשיר ו' מן המחזור "ליל תמורה" נאמר כי העם בשנת תש"ח הפך עורו "לְקוֹם כְּשׁוֹר וְכַמְבָּעִיר / עַל פְּלִי חוֹרְשִׁים וְכָלִי כּוֹבֵשׁ". העם מתגבר כשור לאחוז בכלי החריש ולבצע את חובות היום-יום, אך גם אווז במבעיר (= "בִּרְעָן").²³ הוא אינו מכתת את חרבותיו לאתים, כבחזון אחרית הימים, ואף אינו מכתת את האֵת לחרב או לחנית, כי אם אווז במחרשה ובחרב בעת ובעונה אחת.²⁴ השימוש במילה "מבעיר" אופייני לשירי רחובות הנהר: שירו של אצ"ג "ללאלי בארנון" פותח במילים "אֱלֹהֵי הַמְּבָעִיר קָצָה שִׁחַק", וראו גם בשירו "כתר קינה לכל

בית ישראל" (וְכָא הַמְבַעֵיר); ב"חזון גלעד לשבטי ישראל" ("עד בוא השוחט, הכורת, המבעיר"); או ב"צלמוות הדור ושביל הזהב" ("מִשְׁכָּנוֹתֵינוּ שֶׁהַמְבַעֵיר-וְהַמְכַעֵה הֵשֵׁם") - עדות נוספת להשראה שקיבל אלתרמן בשלב זה משירת רעהו, הבוגר ממנו.

בשיר ג' של "נספח לשיר צלמי פנים" הודה אלתרמן בצורך לאחוז במחרשה ובחרב כאחת, באמרו כי רק כך מובטח קיומו של העם, הגם שישות כפולת פנים זו תובעת קרבנות וסבל: "בְּכַח פְּלִי חוֹרְשִׁים וְכָלִי הָאֵשׁ [...] קִמַּת נִצְבָּת לְהִיּוֹת לֵישׁ". זהו למעשה הרעיון הנזכר ב"זמר הפלוגות" שכבר נזכר לעיל - הרעיון שזעירי ישראל אוחזים ברובים בשדות הקרב בשעה שכל רצונם לאחוז במחרשה בשדות הקמה. על רעיון זה מושתת גם שיר הסיום של עיר היונה ("נספח לשיר צלמי פנים"), שבו פונה הדובר-המשורר אל ה"ממלכה" (אל המדינה) מתוך אמונה צרופה בצדקת הדרך: "רַק אַתְּ - נּוֹפְלִינָה לָךְ עֵדִים / בְּקִשְׁתְּ עַד קֵץ לָקוּם בָּאֵת / וְלֹא בְּחָרְב. אַךְ צְמִדִּים / עָלוּ בָּךְ שָׁחַר וְכוּרֶת". המילה "צמדים" נקשרת אסוציאטיבית לצמדי הקבר החורשים בשדה, וכאן הם "שחר וכורת" (החיים והמוות, התקווה ואבדנה). המדינה שקמה בעקבות השואה, הכורכת "שחר וכורת", ביקשה בכל מאודה לקום "בָּאֵת וְלֹא בְּחָרְב", אך מבוקשה לא ניתן לה למרבה הצער. במקום לחרוש בשדה בצמדי שוורים, צעיריה הולכים לשדות הקרב, ולפעמים אינם חוזרים משם בחיים, אף-על-פי שהם שוחרי שלום ומבקשים לדבוק בחיים בכל מאודם.

לפנינו דוגמה אחת מני רבות להתמודדות של שני משוררים גדולים עם אותה סוגיה עצמה, ולתשובות השונות שהם מספקים לאותן שאלות עצמן. אצ"ג משך בדרך כלל אל התשובה הטוטלית, שאין בה כל היסוס וכל פקפוק, ואילו אלתרמן משך אל התשובה הדואלית, הרואה בכל נושא ונושא את מאזן החיוב והשלילה שבו. אפשר שפסיחה זו על הסעיפים בשירי עיר היונה היא שגרמה לקורצווייל לזהות בכתיבתו של אלתרמן כתיבה "מלאת סתירות"; ואולם הפרדוקסים וצירופיו האוקסימורוניים הגלויים והסמויים של הקובץ הם הנותנים לו את איכותו המורכבת והאמנותית, החומקת

מהגדרה. תגובתו של אצ"ג לימי מלחמת העולם, השואה והקמת מדינת ישראל היא תגובה אקספרסיוניסטית עזה, שוצפת כלבה, ואילו תגובתו של אלתרמן לאותם אירועים עצמם היא תגובה המערבת להט אקספרסיוניסטי עם מתינות קלסיציסטית. מצד אחד, זוהי תגובה חשופה וכואבת, בלא פרספקטיבה ורוחק אסתטי, ומצד שני - זוהי גם תגובה רפלקטיבית, המתבוננת באירועים כמתוך ריחוק, מעמדה של משקיף המסוגל לזהות בתמונה הגועשת לנגד עיניו את חוקיותה הקבועה, הנצחית. לעומת זעקות השבר של אצ"ג, שאיבד בשנות המלחמה את בני משפחתו, מהלך אלתרמן בשירים אלה על קצות האצבעות, כמי שרגליו דורכות בבית אבלים.

ד. העם והארץ

נתמקד כאן אפוא בשני צמתים מרכזיים המהווים כעין אבן בוחן להשקפתם הפואטית והפוליטית של שני המשוררים הגדולים האלה. ראינו כי עמדתם של השניים כלפי כוח המגן העברי אינה ניצבת אמנם משני צדי המתרס, אך בהחלט מלמדת על תפיסתו הטוטלית של אצ"ג לעומת תפיסתו המתונה יותר והסינתטית יותר (מלשון סינתזה) של אלתרמן. להלן נבחן את עמדתם כלפי שתיים מצלעותיו של "החוט המשולש"²⁵, העם והארץ. את עמדתם של שני המשוררים כלפי התרבות העברית המתהווה אין להשוות אלא על דרך ההיקש וההשערה, שכן אין ברחובות הנהר אמירות מפורשות בנושא זה. אלתרמן התבטא תכופות בעיר היונה בנושא התרבות המתהווה בארץ, ואילו אצ"ג נמנע מן העיסוק בנושא רוטט זה. בהעדר פרספקטיבה לעסוק בו, הוא העדיף להזכיר בשירי רחובות הנהר את ספר הספרים ואת סידור התפילה, ואף לרמוז להם. לעתים רחוקות קלל בשיריו אלה רמיזות של ממש לשירה העברית החדשה (רק לשירי ביאליק רמז מפעם לפעם). הרמיזה חסרת ה"דיסטנץ" לשיר הפתיחה של כוכבים בחוץ, שאותה הבאנו בפתח פרק זה, היא בבחינת יוצא מן הכלל שאינו מלמד על הכלל (ואכן היא כלולה בשיר מוקדם שנכתב לפני שנות מלחמת העולם והשואה).

בשני הנושאים הגדולים הללו - העם והארץ - מהדהדים ביצירת אלתרמן הדים מתיבת התהודה הגדולה של הקובץ רחובות הנהר, אך הוא הביא אליהם פכים מהשקפתו שלו ועיצבם לפי רוחו. סימפטומטית היא העובדה שבמישור הלאומי העדיף אצ"ג לשקף את יחסי יהודים וגויים, תוך שהוא מציב את עמו על פן גבוה, בעוד שאלתרמן העדיף לשקף את היחסים בין העדות, בין צעירים לזקנים, בין בני העיר הגדולה לבני ההתיישבות העובדת. באופן מיוחד הוא עקב בפליאה אחר היהפכו של היהודי הגלותי, אותו חנווני שנהג בעבר למנות אחד לאחד את מטבעות מסחרו, ליהודי החדש של ימי המאבק לעצמאות, הבז לערכי חומר ומוכן למסור את נפשו על מזבחם של ערכים אידאליסטיים מופשטים.

במחזורי השירים "הנה הגוי-המגור במלואו" ו"שיר הפנים הקדוש" עוסק רחובות הנהר בסוגיית יהודים וגויים, קרבנות ורוצחיהם, ואגב כך מעניק מיני אטריבוטים לעם ישראל המוכה והניגף. כאן חוזר הטיעון שהועלה כבר במשא "חזון גלעד לשבטי ישראל" בדבר היות הגויים חיות טרף (שגם אם יוציאו מקרבם דמויות מופת - גלגולן המודרני של דמויות כדוגמת בטהובן, שקספיר, רמברנדט או קנט - הם לא ישנו לעולם את טיבם הפסטיאלי), ובדבר היות העם היהודי "עם נבחר", שמוצאו מהאדם ולא מן הקוף, כי בצלם אלוהים נברא:

עם שֶׁנִּבְחַר לְהִכָּר וּלְגִלּוֹי-אֱלֹהִים רִאשׁוֹן, שְׁאֲחֲרִיו אֵין
הִכָּר וּגִלּוֹי אֲחֵרִים;

עם שֶׁנִּבְחַר לְגִדְלוֹת מִחִין וּלְגִדְלוֹת גְּבוּרֹת וּלְאֲדָנוּת
חֲזוֹן בְּעוֹלָם;

עם שֶׁלֹא קוֹף הִיָּה אָבִיו הַסֵּדְמוֹן פְּאֲבִיָּהֶם שֶׁל עַמִּים
הָאוֹמְרִים זֹאת; —

בשיר א' של המחזור "הנה הגוי-המגור במלואו" נאמר: "בְּגוֹיִים קָם מוֹרָה וְלִמָּדָם: אָבִי הָאָדָם הִיָּה קוֹף... / אֲנַחְנוּ הַיְּהוּדִים וְדַאי מוֹצְאָנוּ מִן הָאָדָם". אצ"ג האמין "כִּי בְּפֶרֶם יִדְיָהֶם בְּפֶרְכָּת וּלְבוּשׁ יְהוּדִים / בָּאָה-אוֹר אֲז עֲרוֹת מֵהוּתָם שֶׁמַּעֲבָר נוֹזִים"; כלומר, ברגע שתשישי הקדושה

ופריטי הלבוש של הנרצחים עברו לידי הרוצחים, הופשטו הרוצחים מכל היופי החיצוני שלהם (הגרמנים נודעו תמיד בחוש האסתטי המפותח שלהם) והוצגו בערייתם, במעורומי חיה מיעה אלתרמן, שכמו אצ"ג דיבר בספרו על "יהודים", ולא על "ישראלים" או על "כנענים", נתן את תשובתו הטרגית-אירונית למושג העם הנבחר ב"טורו" הידוע "אתה בחרתנו מכל העמים",²⁶ המוותר כביכול על רעיון הבחירה אם משמעותו היא היות העם שעיר לעזאזל נצחי, ללא תכלה ותוחלת. ב"שיר צלמי פנים" הוא מדבר לא על צלם אלוהים שניבט מפניו של היהודי, אלא על פני שבעים רודפיו הצופות עכשיו מתוך צלמו. משמע, העם שנמלט על נפשו "מרודפים שבעים", נשא עמו לארצו החדשה בליל של פרצופים, שמהם ניבטים אויביו, מבקשי נפשו ושופכי דמו. כך הוקיע אלתרמן בדרך בלתי מפורשת גם את הנאציזם, שעקר את כל יהדות גרמניה ממקום הולדתה על יסוד עקרונותיה המפוקפקים של "תורת הגזע". צלמו של הרוצח וצלמו של הנרצח מתלכדים לדיוקן אחד שפני יאנוס לו, והופכים למהות דואלית ש"פני היונה ואבחת חרפה הן דמות פניה הנחצות". אלתרמן גינה כל המניף חרב על רעהו כמי ששולח יד באחיו, בבשר מבשרו, ובכך נותן כעין פירוש אישי משלו לפסוק "שפך דם האדם באדם דמו ישפך כי בצלם אלהים עשה את האדם" (בראשית ט, ו). זוהי תשובתו המושכלת, שחרף מתינותה אינה נטולת רגש לאומי, לדעה הניטשיאנית הנחרצת של אצ"ג: "שני מיני אדם בעולם: גמולים - ערלים" ("שיר העוגבר"). אלתרמן אף אינו גורס "שהם לכלוכי-מדמים ואנחנו צחורים/ כשילג חרמון" ("שיר הפנים הקדוש").

אף שאין היהדות "גזע", טוען "שיר צלמי פנים" של אלתרמן, תמיד הייתה המהות היהודית ברורה, גם לאלה שמסרו נפשם עליה וגם לאלה שהתכחשו לה. אולם דווקא עתה, כשמהות זו מגיעה אל השלמות, אל התחנה הסופית של דרך נדודיה, היא הופכת לחידתית ובעייתית מתמיד: "כיום, בהגיעה אל השלמות, הלא נתהה מה תאר לה ודמותה. // אל מהותה נדרש למצא לה תו / הכר להכלילה והיא חומקת/ לא נתפסה. יחוד-לשון-וכתב / לא יכולנה. אין ידו משגת".

בארצות הפזורה היו קהילות ישראל המפוררות עם אחד, החוגג אותם חגים ומתפלל אותן תפילות, פחות או יותר; ואילו היום, בזמן "שיבת ציון", יש סכנה שהעם יתפורר לשבטים שבטים, שהחוט המלכד ביניהם - יהדותם - הופך לבעייתי יותר ויותר להגדרה ולמשמוע. כשנה לאחר פרסום עיר היונה פרצה בציבור מחלוקת סוערת בשאלת "מיהו יהודי?", ובה צידד בן-גוריון בהנהגת הגדרה לאומית-אזרחית חילונית למושג זה. רק בעקבות התפטרות שרי המפד"ל מן הממשלה והסערה שקמה ביהדות הגולה חזר בו בן-גוריון ממגמת השינוי של הקביעה המסורתית בסוגיה זו.

אצ"ג ואלתרמן עוררו אם כן את השאלה עוד בטרם עמדה על סדר היום הציבורי. אצ"ג פיתח ברחובות הנהר תפיסה חדשה של "עם בחירה", החייאתה של התפיסה המסורתית שרווחה בעם ישראל בכל הדורות למן ספרות חז"ל, תפיסה שבמרכזה "גזע" המתבדל מן העולם בשל עליונותו (וכדבריו ב"אחותי דוכיפו": "לִסְפָּה בֵּיתָּהּ זֶה [...] בּוֹ גֵּרָה מְשֻׁפָּחָה מִן הָעָם הַנִּבְחָר מְכַל עִם"). ב"שיר גזע אברהם", כמו גם בשירים אחרים ברחובות הנהר, הסביר את שנאת ישראל כתוצאה הגיונית והכרחית של עליונות העם על סובביו. אלתרמן, שראה כאמור בשבעים דיוקנאותיו של העם תמונת ראי מהופכת של שבעים רודפיו, ידע שמבחינה מדעית היהדות איננה גזע. את ייחודה יש לחפש אפוא בעניינים שברוח, ולא באותם קווי היכר המבדילים גזע אחד ממשנהו. ובענייני הרוח תפיסתו בנושא זה הייתה אבולוציונית ומתונה מזו של בן-גוריון, שאותו כביכול העריץ. מובן, ניתן להניח במידה רבה של סבירות, שגם אצ"ג לא התכוון ל"גזע" במובן הפיזי-פיזיולוגי, אלא למעמדו המיוחד של העם מן הבחינה הרוחנית.

אלתרמן הבין היטב ששאלת "מיהו יהודי?" אינה יכולה לקבל מענה פשוט וחד-ערכי. יש יהודים שאינם יודעים עברית (ועל כן הגדרת מיהו יהודי "ייחוד-לשון-וכתב לא יכולה"), ויש שאינם יהודים - נוצרים ומוסלמים - היודעים עברית היטב. גם שמירת הדת וחוקותיה אינה יכולה להיות קריטריון מספק לשם הגדרת "מיהו יהודי?", שכן יהודים רבים אינם שומרי מצוות. מצד אחד, המהות

היהודית היא כה דבוקה בבעליה עד כי אפילו המשומדים אינם יכולים להיפטר ממנה: "עם העוברים את שער הטמיעה / עברה גם היא. עברה בחלון בגד / ובשנוי דמות. מכחשת וסמויה / אך כתמיד מגדרת ומבהקת. לכל הנס ממנה - על תלה / חפתה בקצה כל דרך ומסלה". משמע, גם במותו של המשומד מחכה לו ישותו היהודית בסוף הדרך; גם המתנצרים אינם נמלטים מן הגורל היהודי, כי יש מי שטורחים להזכיר להם את יהדותם. מצד שני, יהדותו של אדם הוא עניין בלתי-נתפס, החומק מכל הגדרה, ועם זאת קל לזהות יהודי בין לא-יהודים. כשהוא מצוי "בקהל שוקים ובתוך הסרקלינים" בשבריר של שנייה אנו מזהים שיהודי לפנינו:

שפסדר עבודת כהנים במקדש ישאל:
בנגינת העוגב ותהלים למלכנו דוד,
הנהיגו גויים ומלכם בהיכל-תפלתם;
ליום הכתרה וליום אשפכה וליום דין
הכנינו להם אמרי שפר מאז לתמיד;
ולא עלתה בם תפלה ערבה, לולא חן שפתינו [...]
ונאת זה הם יודעים... את זה הם יודעים!
איך לא ישטמונו גויים הרודים!?

ואילו אלתרמן, בהידרשו לנושא השפעת היהדות על תרבות העולם, אומר אמירות דואליות כגון "ימי מועדיהם היו אידיול / אך נתכנו בצלם מועדינו"; כלומר חגיהם היו לעם ישראל ימי חג וחגא גם יחד, שכן חג כמו הפסחא למשל נתכן בצלם מועדיו של עם ישראל (ודווקא בחג זה התאנו הגויים לעם ישראל יותר מתמיד). באירוניה טרגית הוא מעלה את מצבם רב הסתירות והניגודים של יהודי הגטו, שהלכו אל מותם באותן תפילות ששימשו את כוהני הדת של פורעיהם. אמירותיו של אלתרמן, למרות דמיון הרטורי והאידיאלי לאלה של אצ"ג, קשה יותר לתת להן פרפרזה מניחה את הדעת,²⁷ וזה כוחם. בשורות הבאות (מתוך שיר ב של המחזור "שיר צלמי פנים")

ניכרת תשובתו של אלתרמן לשורותיו של אצ"ג המצוטטות לעיל:

עת כי הִיוּ הַמוֹנִיָּהִם עוֹלִים,
לְקוֹל פְּעֻמוֹנִם, מְעִיר וַיַּעַר,
לְשִׁים מְצוֹר בְּהֶנֶף פְּשִׁילִים
וְקַרְדָּמוֹת עַל רְחוּבוֹ בִּשְׁעָר,
הָיָה כְּנוֹר מְלֶכּוֹ, מְזֻמּוֹר תְּהֵלִים,
רֶנֶת כְּהִנְיָהֶם בְּרֹאשׁ עִם בָּעַר,
וּבְעוֹד אֲשֶׁם שׁוֹרְפָה אוֹתוֹ לְשִׁיד
גַּם הוּא גַם הֵם זָמְרוּ תְּהִלּוֹת דָּוִד.

דוגמה זו מעידה כאלף עדים על "חרדת ההשפעה"²⁸, כהגדרתו של חוקר הספרות האמריקאי הרולד בלום: אלתרמן הכיר בחובו לאצ"ג בשיר זה (שהוא אולי היחיד בין שירי עיר היונה שבו נגע ביחסי יהודים גויים). הוא אף השתמש בו באותו טיעון, מורשת ההיסטוריוסופיה הציונית, בדבר הפרדוקס הטרגי הצורם שלפיו היו הגויים טובחים בעם ישראל עם מזמורי תהלים בפיהם (תרגומם של אותם מזמורים שלחושו יהודים על המוקד). ואולם, כדי להתרחק מן המקור, הסיט אלתרמן את רקע הדברים לימי הביניים החשוכים, שבהם "הִיוּ הַמוֹנִיָּהִם עוֹלִים לְקוֹל פְּעֻמוֹנִם, מְעִיר וַיַּעַר" (תוך שימוש בתמונות הלקוחות כאילו מן הבלדות הבינימיות של טשרניחובסקי, כאילו האפיתט "עם בָּעַר" עשוי לתאר רק את ימי הביניים הרחוקים). הפואטיקה האלתרמנית, המחבבת מיני פריפראזות ואמירות עקיפות של לשון המעטה תעדיף כמובן את הביטוי העקיף "כְּנוֹר מְלֶכּוֹ" על פני הביטוי ההדור והישיר של אצ"ג ("נְגִינַת הָעוֹגֵב וְתֵהָלִים לְמִלְכּוֹנוּ דָּוִד"). בשל אופייה האוקסימורוני הבינרי היא תעדיף את הביטוי המצמרר "גַּם הוּא גַם הֵם זָמְרוּ תְּהִלּוֹת דָּוִד", המותח קו של אנלוגיה מדומה בין הקרבנות למרצחים, על פני הפתוס הישיר שבאמירת "אֵיךְ לֹא יִשְׁטְמוּנוּ גּוֹיִים הָרוּדִים?!". חרף התקרבותו לנוסחו האמירתי הישיר של אצ"ג, שימר אלתרמן בכל זאת אחדות מתכונות השירה

החידתית והמעורפלת שלו מן התקופה הנאו-סימבוליסטית, תקופה שבה המליץ בשיריו ובמאמריו על "הבלתי מובן בשירה".²⁹ על הגניוס היהודי אמר אצ"ג בשירו "ריקוד על קבר אבות" כי חוק הוא מני קדם: "אֶת אֲשֶׁר הַיְּהוּדִים בְּכָל לֵב וּבְכָל נֶפֶשׁ שׁוֹנְאִים - סוּפוּ עֲקִירָה-מֶן-הַשָּׁרֶשׁ, כְּלָיָה וְקִלּוֹן". הוא מתאר את כוח שנאתה של היהדות לאויביה ההיסטוריים ככוח מיני החותר תחת אֲשׁוּת תבל ומאכל את כל סביבותיו. הגניוס היהודי, פרי אלפיים שנות גלות, לפי אלתרמן, הוא "נִיצוּץ שֶׁל סֶרְבָּנוּת וּמְרִי / קֶבֶל דְּרָכֵי קוֹרוֹת עַמִּים וַיֵּצֵר / מִמְּלֻכוֹתָם. הוּא זֶיק אֲשֶׁר הַמְּרִיא מַגְלִיזוֹת בְּאוֹר חָלִי אֵין-קֶצֶה / עַל פְּנֵי הָרִיב, הָרֶהֱב וְהִירִי / שְׁלֵמְדִינוֹת הַחֶרֶב וְהַנּוֹר" (סוף השיר השני במחזור "שיר צלמי פנים"). לא אנרגיה של שנאה שופעת מהיהודי ומשפיעה על כל העולם, לפי אלתרמן, כי אם אנרגיה של סרבות ומרי כלפי "הָרִיב, הָרֶהֱב וְהִירִי" של המדינות הריבוניות (רמז לחלקם הנכבד של היהודים בכל התנועות המהפכניות, ובמיוחד בתנועות הסוציאליסטיות שנלחמו בעוולות שבין אדם לחברו ובין אדם למסד המדכא).

אצ"ג ביכה ב"קִינַת הַשֶּׁה לְבַדְד" את היעלמותו של העולם היהודי על תפיסת "תעודת ישראל בגויים" שרווחה בו ("אַחֲרֵי שֶׁיֵּצְאוּ קְהִלּוֹתַי, כָּלָה אֱלֹהִים וְאָפְסוּ כָּל מִדּוֹת הָרַחֲמִים / וְהַשָּׁמַיִם מִמַּעַל אֵינָם שָׁמַיִם, אֵלָּא כְּסוּיֵי תַרְעֵלָה. וּבָאוּ עֲרָלִים וְנִכְנְסוּ לְגוֹר בְּבֵתַיִם / כֵּם נוֹלְדוּנוּ לְבִרְכָּה לְתוֹרָה וְלַתְּעוּדָה וְלֹא חֶרֶב"). אלתרמן לעומתו לא התרפק על הגולה, והתנגד לאלה שהציבו על פן גבוה לאחר השואה. הוא לא חיבב את הקלישאות המקובלות של "אור לגויים". בשיר ב של המחזור "צלמי פנים" התרה: "כָּל נִשְׁוֶה תִּפְאֶרֶת מְדָמָה / לְהִנִּית גּוֹלָה [...] אוֹ אִם בְּאַצְטֵלָה הַחֲסוּדָה / (אֲשֶׁר מִכְּבָר אֶבֶד עָלֶיָּה כְּלָה) / שֶׁל טַעַם הִיעוֹד וְהַתְּעוּדָה / נִקְשָׁט גּוֹלָה, לָתֵת לְכַפֵּל-קֶלֶס / אֶת צֵלָם חֲשֻׁכְתָּהּ, לֵאמֹר: הִיתָ / אֹר לְגוֹיִים? [...] דָּמָתָה כְּאַרְזִים?". ואולם, ככלות הכול שאל אלתרמן אם אין לשמר משהו מן היהודי הישן: את מריו כנגד "הָרִיב, הָרֶהֱב וְהִירִי / שְׁלֵמְדִינוֹת הַחֶרֶב וְהַנּוֹר". תשובתו של אלתרמן לאצ"ג בעניין "תעודת ישראל בגויים" מורידה אפוא

את הדיון ממרומי המיתוס חסר הגבולות אל "שביל הזהב" שבין שלילת הגלות להבנה נכוחה של תפקידה ההיסטורי המיוחד, על אורותיו וצלליו. כמי שהכיר את שני צדי המטבע, אלתרמן עושה כן ללא כחל וסרק, תוך דחיית השלילה הגמורה של ה"כנענים" מזה וההאלהה הגמורה של אצ"ג מזה. אצ"ג מגנה את ההליכה ב"שביל הזהב" (וראו שירו "צלמוות הדור ושביל הזהב", שכבר נזכר לעיל), ואלתרמן אינו ממליץ מפורשות, אך בכל עניין בוחר את שביל הזהב: בין ציוניותו של אחד-העם לזו של הרצל, בין הבלגה לאקטיביזם, בין שלילת הגלות להתחשבות בה כבמרכיב חשוב בבניית זהותו של "היהודי החדש".

אצ"ג ראה בחזון תמונת אחדות מופלאה, שבה העם שרוי באחדות גמורה, ובה מתלכדים כל פרודות העם וניצוליו כאגלי כספית הנצמדים זה לזה, ומן הלכד פורצת "אַהֲבַת יִשְׂרָאֵל אֲדִירָה שְׁלֹא הִיְתָה מִסִּינֵי עוֹד, / שֶׁהִיא הַכִּרְחִית וְאֵין בְּלָתָהּ" (שיר ד' מתוך "הנה הגוי-המגור במלואו"). על הגויים אמר אצ"ג "כִּי אֲמַנְם אֶחָד הוּא הַשָּׂד / שְׁמִמָּנוּ יָנְקוּ וְאַחַת הִיא הַבָּאָר שְׁמִמָּנָה שְׁתֵּנוּ - וְעַל הַיְּהוּדִים: "וְאֶחָד הוּא הַנֶּהָר הַדְּמִי הַדְּמָעִי, שְׁבוּ אָנוּ חוֹצִים רְחוּבוֹת". אלתרמן התרחק מתמונה אידילית ואידאלית כזו. להפך, הוא תיאר את מפגשם של השבטים ש"לְקִרְבוֹת-כְּלָאִים / קָמִים בּוֹ הַטְּבָעִים וְהַנִּיבִים" (בריבוי המשמעים של "טבע" ו"ניב"), את סבך העדות ואת ריחוקן זו מזו - "אַחַת רַק הַבְּדִידוֹת. אֵין לָהּ גְּבּוּלוֹת". משמע, רק הבדידות - שהיא תכונה אינדיבידואלית ואוניברסלית - היא היא "המכנה המשותף" הקולקטיבי בין כל בני ה"שבטים" היהודיים השונים, פליטי חרב, המרגישים כה זרים ודחויים במולדתם החדשה. ואף זאת: גם כשאלתרמן השיב תשובה טוטלית נוסח אצ"ג ("אחד הוא..."), "אחת היא..." תשובתו מהורהרת, אירונית ורצופת פרדוקסים: אחת היא רק הבדידות שאין לה גבולות, בכל משמעה של אמירה זו.

אצ"ג חלם בשירי רחובות הנחר על איחוד כל הכוחות הלאומיים למחנה מוצק אחד, שיעמוד מול שבעים זאבים, ובשורה אחת בפיו - בשורת היהודי הסלעי, שבעיניו "אֶפְלַת תְּהוֹם וְרִשְׁפִּים מְשׁוֹדוֹת

קרב מיום רומא עדי יום-גרמן ועדי יום אדום-וערב" ("שבועת ברית לבבות"). בלשון "אנחנו" הוא חזה חזות אופטימית, שלפיה תתגבש "שבועת-ברית-לבבות" בין כל שרידי העם לבל יישנה המחזה הנורא של יהודי ההולך אל מותו בלי יכולת להשיב מלחמה שערה. "שיר ברית לבבות" מסתיים בשבועה ובאמונה כי "לא נגור גליות, לא נלך שלוליות. נהא גוש לאם שליט אנה. / היטב נדע פס גבול. טיב יחסי שכנות. דין בריתות. / ולא נהיה עוד ראי בעולם שפך גוי מידה בו אבנו / והראי מנצנץ-מנפץ בהרבה מאד מכתות". חזות אופטימית זו לא באמונה תמימה יסודה, כי אם במשאלת לב יוקדת שיתממש האידיאל לאלתר, מול עיני הרואות. אלתרמן לא השלה את עצמו שחלום מיוזג הגלויות והפיכת העם למקשה אחת, חלומם של בן-גוריון ושל מתנגדיו כאחד, יתממש לאלתר. כהיסטוריוסוף וכמוסמך במדעי הטבע והחיים הוא ידע שהההליך יארך דורות, ועל כן תיאר את הגלויות כשבטים של פראים או של בעלי חיים, הבוחנים את מרחב המחיה החדש שלהם (כגון בשירים "ליל פנים אל פנים"). ב"דף של מיכאל" נאמר במפורש כי "שבועה בריחים יש לעקור משער" בטרם ייפלו המנעולים והמחיצות בין שבט לשבט.

מעניין אף להיווכח כיצד רואים שני המשוררים הגדולים את תווי ההיכר החיצוניים של "היהודי החדש", שבא לחדש ימיו כקדם במולדתו הישנה-חדשה. את הדורות הצעירים כינה אצ"ג "דורות ארזים" שמתפקידם לשרות כלביאים זועפים עם הגורל פנים אל פנים ("צלמוות הדור ושביל הזהב"), ובשירו "צוהר בענן" הוא תיארם בדימוי ניטשיאני מובהק של יפי הבלורית והתואר:

והנה הדור העולה... יער לבנים פאכיב,
יפה הקומה ועז הנפש ובהיר.
מפרם שלמה עסיסם.
עינים יעלים נשרים ונמרים. [...]
נכונים להאביב מדבריות;
להעסיס סלעים;

לְהַלְבִּישׁ שְׁנֵי עָרִית הָרִים;
וּלְהַרְגִּין נוֹפֵי דוֹמִיּוֹת;
נִכְוָנִים לְכַבֵּשׁ וּלְרַשֵּׁת - - -

אלתרמן, לעומתו, גילה ספקות לגבי דמותו של הדור הצעיר, ומכל מקום לא נתפס לתיאורים אידאליים שכבר היו למצוות אנשים מלומדה. הוא לא נגרר אחר האידאל הניטשיאני של "החיה הצהובה" (שנתגלגלה בתיאורם הסטראוטיפי של בני הארץ כצעירים חסונים וזשופים, כחולי עין ובעלי בלורית בהירה, זהובה או אדמונית, היפוכם של יהודי הגלות הכפופים, החלושים והחיוורים, שחורי העין. כשתיאר אלתרמן בשיר "עיר גירוש" (מתוך עיר היונה) את מפגשם של פליטי המחנות עם קולטיהם ה"צברים", בני ההתיישבות העובדת, הוא סיים כזכור את התיאור במפגש עם "חֶבֶר הַקְּבוּץ הַמְּשֻׁקָּף עִם סִמְכוֹת הַשְּׁלֶטוֹן וּמְכַשֵּׁיר הַקָּשֶׁר". לא דמות הרואית שניחנה ביופי חיצוני סטראוטיפי מושלם מוצגת לפנינו ברגע המפגש ההיסטורי שבין הגולה ליישוב, כי אם דמותו הראלית וחסרת ההילה של חבר קיבוץ ממושקף. גם תיאורו של הרופא בסוף השיר "עיר היהודים"³⁰ (שיר ג במחזור "מלחמת ערים") מנפץ ציפיות ומוסכמות: "וְאַחַר כֵּן הִגִּיעַ הָרֹפֵא וְכָלִי מְלֹאכְתּוֹ עִמוֹ. אִישׁ אֲדָמוּנִי הוּא וְשָׁעִיר". תיאורו הוא תיאור של עֶשֶׂו אִישׁ הַשְּׂדֵה, ולא של רופא סטראוטיפי. "מקובל" ו"טבעי" היה יותר אילו היה חבר הקיבוץ "אדמוני ושעיר", והרופא - "ממושקף" ו"בעל סמכות", אך אלתרמן אינו נענה לסטראוטיפים אלא שוברם ללא הרף.

גם מפת ארץ ישראל, העולה משני הקבצים, אינה אותה מפה עצמה: אצ"ג נדרש למקומות קדושים או מיתיים, האומרים כולם גדולה ושגב. בין כותרותיו נמצא כותרות כדוגמת "לְאֵלֵי בֶּאֱרֹנוֹן", "חֲזוֹן גִּלְעָד לַשְּׁבִטֵי יִשְׂרָאֵל", "שִׁיר עַל הַר מִכְפֶּלֶה", "בְּסוּד כִּינֶרֶת וִירְדֵּן", "בֶּאֱרֶה שֶׁל מַרְיָם", "עִם רְאוּבֵנִי וּמוֹלֵכוֹ בַּחֲצַר הַמַּטֶּרֶה בִּירוּשָׁלַיִם", "אֶצֶל הַכּוֹתֵל" ו"בְּנַחַל קֶדְרוֹן". אלתרמן נמנע מֵאֲזִכּוֹר יִשְׂרָאֵל שֶׁל אֶתְרִים, עִרִים וְחִבְלֵי אֶרֶץ, וּמַעֲדִיף כִּנּוּיִים פְּרִיפֶרְסְטִיִּים עֲקִיפִים. רק קֶפְרִיסִין

הזרה נזכרת בשמה המפורש כי אין שמה גורר בעקבותיו שובל של אסוציאציות כמו אתרי ארץ ישראל. במקום תל-אביב ויפו נזכרים כאן "הפרוור הדרומי", "קריית הסוחרים", "פרוורי החרשים", "עיר היהודים" (וכאילו כדי להפר כל כלל ולהשאיר בו יוצא-מן-הכלל הזכיר כאן אלתרמן בשיר "עיר קורסת" פעם אחת גם את תל-אביב ואת יפו גלויות ומפורשות). גם ירושלים אינה נזכרת כביכול בקובץ זה, וזוהי כמובן "לקונה" האומרת "דְרָשְׁנִי". האם התנזור אלתרמן מאזכור ירושלים הנצורה ומן הקרבות הרי הגורל שהתחוללו בה ובדרך אליה? לא דווקא. בשיר א של המחזור "בטרם יום" נזכרים קרבות לטרון שאליהם הובאו צעירי גח"ל "בפחו רב" כדי "ליפול בהרי אל ובאילון", ובשיר ד של אותו מחזור נזכרת "חֲטִיבַת הַגִּלְגִּילִים הַשְּׂבִיעִית", ש"נוֹעֵדָה לְהִסִּיחַ / אֶל גּוֹפָה אֶת כַּחוֹת הָאוֹיֵב מִן הַקּו הַתִּיכוֹן בְּשַׁפְּלָה / גַּם מְעִיר הַפִּירָה לְמִשְׁכָּם וּלְהִקָּל הַמָּצוֹר". רוב שירי עיר היונה מתרחשים בערי הארץ, לרבות עיירות העולים ומעברותיהן, אך הם גם חולפים ביעף על פני נופי ההתיישבות העובדת ועל פני נופי הארץ הפתוחים - נופים של חורשות הזית, גבעות חול ונחלים "חֲשׂוֹפֵי חֲלָמִישׁ".

תיאורנו בפרק השני את יחסו הדו-ערכי של אלתרמן לחיבור שירי ארץ-ישראל וירושלים. קשה שלא לשער שהתנזורו של אלתרמן מאזכור ירושלים בשירתו לא נבעה מאדישות, כי אם להפך. כשם שהתקנא באלה הכותבים "ארצי" על אתר, "בְּלִי לְחוֹשׁ פִּי דְרָכּוֹ עַל נַחֲשׁ" (ראו שיר ז במחזור "שירים על רעות הרוח"), כך התקנא במשורר כדוגמת אצ"ג שלא חדל מלכתוב על ירושלים, אגב שימוש בשלל כינויי הריאליים והמטפיזיים, וזאת בלי ששירתו תיפגם בשל כך כמלוא הנימה. גרינברג, חדור תחושת משיכה עמוקה לנופי ירושלים ולמשמעותם הסמלית, פיאר את העיר כסמל מלכות ישראל וביכה את השפלתה בהווה, אך עמדתו הלאומית הרדיקלית לא התירה לו לראות אלא את המציאות האידאלית, החזונית. אלתרמן, שנרתע מלגעת במכוות האש הזאת בשירתו הקנונית, נדרש במפורש לנושא ירושלים רק בשירים קלילים כגון "בסימטא ירושלמית", שבו

לגלג במקצת על שירי ירושלים, מלאי ההוד וההדר, של אצ"ג ושבו ניסה ללכוד את המציאות המורכבת מכל צדדיה.³¹ שירו ה"קליל" משקף עיר שבה אין הכרעה בין השאיפה הציונית המוצדקת של הצעירים הארץ ישראלים הדוברים בגוף ראשון רבים לבין "הבעיה הערבית", המאיימת על קיומם הפיזי והרוחני. הסכנה הנשקפת משיר זה היא סכנה דו-סטריט וסימטרית: ההווה הציונית הצעירה מאיימת על ערביי העיר ועל תרבותם, ואלה מאיימים על העברים הצעירים המהלכים בסמטאותיה. כל אחת מן ההוויות המנוגדות מתנכרת לזולתה, ורואה בה מהות זרה לאופייה של העיר.

ירושלים לפי אצ"ג היא עיר שאין בה מקום לנכרים: כל רצונו הוא להחזיר את גלגלי ההיסטוריה לאחור, ולמחוק מדברי הימים את הכתובת *Judea Capta* שחרת בהם טיטוס. במאמרו "אין מוקדם ומאוחר לגבי האמת" שנכתב לאחר ביקור האפיפיור בארץ,³² כתב אצ"ג כי אלמלא חיו הגויים בהיפנוזה "היו משתחררים מאותו סמל של מטר דלורוזה ותינוקה הקורן. היו מוחקים את ה'אמן' ואת ה'הללויה', את ירושלים ואת בית-לחם שבכתב הלועזי". אלתרמן, לעומתו, תיאר באחד משירי "רגעים" את ירושלים כעיר אפורה ומשומשת כטופס בידי ביורוקרטים.³³ הוא הגיע אל המסקנה כי הפקידים האפורים, הנוסעים ברחובות ירושלים המנדטורית, אינם מסוגלים כלל לחוש כי הם מצויים בעיבורה של עיר מלוכה, עירם של מלכים, שבנו מקדשים ומגדלים, ושל נביאי קדם, שדבריהם העזים נקבעו לדורי דורות בתרבות המערב כולה. מי שרץ ברחובותיה כל בוקר אל ה"אופיס" הן לא יעלה בדעתו להרהר בכך שבאותו מקום עצמו עבר בזמן מן הזמנים הנביא ירמיהו. רוחניותה הלונטית של העיר, שהולידה אנשי קצוות, נביאים ותורות מוסר אבסולוטיות, נשחקת אפוא ומיטשטשת בתוך ההווה היום-יומית שלה: הווה סדורה וקונפורמיסטית של פקידים ושל משפחות בורגניות, החיות חיים נינוחים כבערי אירופה. השיר מסתיים בתיאורה הדומם והעגום של ירושלים-של-מטה, הלוכשת בגדי חול והיושבת כגברת בורגנית, עגומה וידועת אכזבות (בת דמותן של אליזבת ניי, גיבורת הרומן שירה, וחברותיה ממרחב

התרבות הגרמנית, שהתיישבו בשכונת רחביה הירושלמית) בקפה "וינה", לצד ספל תה ועוגה, מחכה למשוררים שיחזרו אחריה ויקשרו לה אותם כתרי תהילה שכבר אבדו לה.

אצ"ג כמעט שלא הזכיר את תל-אביב בשירי רחובות הנהר, אך כאשר גינה את הנורמליזציה של החיים בזמן שבו היה היישוב צריך לחגור שק ואפה, ניפר שדבריו כוונו כלפי תל-אביב. הוא הביע את תמיהתו: כיצד יכולים תושבי תל-אביב לחיות את חייהם כסדרם בעוד גוויות אחיהם מוטלות מאכל לעוף השמים ולחיית הארץ. ב"על סלע עיטם" הוא הביא את זעמו על אותם נהנתנים הנוהגים כאילו לא אירע דבר:

עוד מעט ייקד קץ אצלם ואל חול חוף ימים
יךדו לרחץ הזוגות: עירמים וכרותים מעמם;
וישיתו הרבה מיץ וגזוז ובקדקדס תחת אפר –
חול ואבק (רק אני הרושם זאת בפספר
ומביט ליהודי הקרבים מן הרין אל הדגיפר –).

בית זה, שבו השתמש אצ"ג בציני-הסגנון הייחודיים שלו, שאותם קיבל כאמור אלתרמן בשירי עיר היונה (שלושת החרוזים הצמודים ושני סימני הקיטוע) אומר את שאמר אצ"ג גם בספריו הראשונים: בני תל-אביב נהנים ממנעמי החיים (מרחיצה בים, ממיץ, גזוז וגלידה) בזמן ששומה עליהם לעורר את מצפון העולם בזעקה גדולה על דם אחיהם שנשפך לחינם. אלתרמן, שאינו חש בנוח להיות בעמדת המוכיח בשער, לקבוע מצוות "עשה" ו"לא תעשה" בזמן שהוא נמצא בעורף וצעירים ממנו נלחמים בחזית, אינו מגנה את הנאות החיים הקטנות, אלא רואה בהן סימן לרצון חיים בריא. הוא מחייב את הנורמליזציה הזאת. מכאן חרוזיו הקלים, המשתרעבים לפתע בתוך האפרוריות הרצינית והנבונה של עיר היונה, בתארו עיירת עולים שקמה בן-לילה: "הנערות נקראות מזל, סטלה, לונה. גם רנה ורני / האחת - חתנה הסמל / לה מזמין, לגוון ושני / מיץ זהב מאדם בפטל /

ועוגית שזרועת כמון היא, כי מפני הוצאות כנ"ל / - הוא אומר - לא יברח איש כמוני" ("תחנת הרים").

גם כאן - כבשירו של אצ"ג - נהנים הצעירים, שאינם נושאים על גבם את סבל הדורות, ממיץ ומגוזו, אלא שאלתרמן רואה בכך סימן לחיוניותו של עם צעיר-זקן המתנער מן האפר ובונה את חייו מחדש על הריסות חייו. לפיכך, משולבים כאן בדרך הומוריסטית - ליד קיוסק האחים משיח - אמציה הכהן העם לנביא (עמוס ז, יב) ותשובת נחמיה לשמעיה בן דליה בן מהטבאל (נחמיה ו, יא) וגרסתם הביאליקאית הידועה ("חוזה, לך ברח, / לא יברח איש כמוני"). הכלאתם של הנבואי והיום-יומי, הלאומי והטרוויאלי, מראה את גלגולם העכשווי ה"נמוך" של המשיח והנביא שמקדם. לעתים קרובות הראה אלתרמן בצער כיצד ירדו קהילות ישראל מטה מטה, וכיצד הפכו צאצאיהם של רבנים ופייטנים בתקופת העלייה המואצת והקליטה הקשה לעובדי "צווארון כחול" ולבעלי פרנסות פחותות. שיר זה מזכירנו כי אותם מיהודי טורקיה והבלקן שהקימו מקרבם משיחים ומחשבי קצין, נאלצים עתה, עם בוא ה"גאולה", להיאבק בארץ על קיומם. הנערות בשיר "תחנת הרים" נקראות "מזל", "סטלה" ו"לונה" (כל השמות מרמזים לגרמי שמים) ללמדנו על תהפוכות הגורל המעלות אדם ועדה למרום הסולם החברתי, או מורידות אותם לשפל מדרגתו. החזות ה"קלה" וה"פזמונית" של שיר זה, זו שגרמה לקורצווייל לגנות את שירי עיר היונה, אינה מעידה על עומקו ועל מורכבותו, שיקצר המצע מלפרטם. לא מקוצר ידו של המשורר להעמיד שיר הגותי "כבד" ו"מכובד" נבחרה כאן "פסדה" כמו-פשוטה וכמו-קלה לתיאורן של ההתחלות הרפות, הארעיות וחסרות התחכום של ימי קליטת עלייה.

ה. קולות מן העבר

נסיים את העיון ההשוואתי הזה בעניין נקודתי כביכול מתחום הלשון הרמזנית, הבין-טקסטואלית, כי דווקא מתוכה ניכרים באופן מובהק הן הדמיון והן השוני שבין רחובות הנהר לעיר היונה. שני הספרים נכתבו כאמור על משואותיו של עולם שחרב, והם מנהלים דיאלוג

סמוי - מדעת או שלא מדעת - עם נציגיו הפואטיים הגדולים של עולם חֶרֶב זה. בימי שיא שלטונה של "אסכולת שלונסקי", קרי במהלך שנות השלושים, נחשבה מתקפה נגד יל"ג וביאליק - ה"יכין" וה"בועז" של השירה העברית החדשה הקלסי-רומנטית - סימן מובהק של השתייכות לחוגי המודרנה. הימנעות ממנה, לא כל שכן התקרבות אליה, עלולה הייתה להתפרש כגילוי תמוה של שמרנות רַאקציונית שאינה במקומה.³⁴

והנה, בעוד שבשירתו המוקדמת תקף אצ"ג את ביאליק, ואלתרמן התנזר בגלוי בכוכבים בחוץ מאותם "משקעים ביאליקאיים" שאִפִּינו את שירת הדור החולף, הרי שבספריהם שנכתבו אחרי השואה לא חששו שני המשוררים הגדולים להתרפק על שיאייה של השירה העברית החדשה, ובמיוחד על שיריהם הגדולים של יל"ג ושל ביאליק. לא הכול נהגו כך. במאמרו "סכנת הלבאנטיניות", שנתפרסם כשנתיים לאחר הופעת עיר היונה וביקש אף הוא לקבוע את האָתוֹס של המדינה הצעירה, מנה רטוש את השירה העברית שקרא בנעוריו, והזכיר בנשימה אחת את "הרטוריקה של יל"ג" ואת "השכלתנות היבשה של אד"ם הכהן" כתופעות ספרותיות עִבְשׁוֹת שמהן ראוי להתנער.³⁵ במשורריה הגדולים של תקופת ההשכלה וביצירתם ראה רטוש נושאים למחקר אוניברסיטאי, אך לא חלק מן הספרות העברית החיה והרלוונטית. אלתרמן, לעומת זאת, כשרצה לשיר את תהילת הפרוור העירוני, קרא בהתפעלות: "אַתָּה וְלֹא כְּתָבִי הַחֹדֶשׁ / וְלֹא שִׁירֵנוּ הַצֶּמּוֹק / זֹרַעַ עַל לְשׁוֹן הַקֶּדֶשׁ / אֶת הַכֶּמֶן וְהַצֶּמּוֹק, // פְּרוֹר הַתֵּמֶד וְהַמְּלוֹחַ, פְּרוֹר הַשּׁוֹט וְהַמּוֹרֵג, לוּ בָּא מִיכ"ל בָּךְ לְשׁוֹן / וְלוּ שָׁמַע אוֹתָךְ יל"ג". בתארו ב"שלושה שירים בפרוור" את משוררי ההשכלה המחזירים (תרת-משמע) לַמְּשַׁמֵּעַ העברית ה"רחובית", הפשוטה והמשובשת, זו המדוברת בפי הרוכלים והעגלונים בסימטאות השוק, לא חזר בו אלתרמן מהביקורת של שלונסקי על שירתם ה"מימית" וה"פושרת". אולם, בחשאי הוא גם שלח לעומתם הצדעה חטופה, מלאת הוקרה ואמפתיה, בהכירו בהם את אבותיה המייסדים של התרבות הישראלית החדשה.

אחרי המלחמה והשוואה העניקו אצ"ג ואלתרמן ליל"ג ולביאליק את ה"רהביליטציה" שהיו ראויים לה לאחר המתקפה חסרת הרסן שניהלו נגדם סופרי המודרנה, ואצ"ג בכללם. שירו של אצ"ג "כתר מלכות לכל בית ישראל", למשל, מתאר ילד יהודי ההולך למשרפות, שעינו האחת מזילה דמעות והשנייה זולגת שם ("עֵין אַחַת דּוֹמַעַת / דְּמַעַ פְּבֻדָּלַח וְהַשְּׁנִיָּה נּוֹבְעַת / דָּם - "). התיאור מזכיר את תיאורו הבלתי-נשכח של האב בשירו של ביאליק "אבי" ("פְּנִים דְּוָיִם מְצַעֵר וְעֵינַיִם זִלְגוֹת דָּם"), שגם בו המציאות והסמל כרוכים זה בזה ללא הפך. תיאור האב בשירו של ביאליק הוא בראש וראשונה תיאור בעל הנמקה רַאליסטית ברורה ומובחנת: גולגולתו "צפה בענני עשן", כי כך רואה אותה הילד הקטן בהתבוננו באביו מלמטה למעלה בתוך אווירתו הדחוסה, מלאת העשן, של בית המרזח, ועינו הזולגת דם אדומה מן העשן, מן העייפות ומן העיון בספר צהוב הגויליים. במישור המיתי הגולגולת הערופה מעל כתפיה מעלה באוב את המסופר בפרקי אבות על הלל הזקן שראה "גִּלְגַּלַּת אַחַת שְׂצָפָה עַל פְּנֵי הַמִּים. אָמַר לָהּ: עַל דְּאִטְסַפְתָּ אִטְיִפְנָה, וְסוֹף מְטִיפְנָה יְטוּפְנָה" (אבות ב, ו). והעניינים הזולגות דם הן כעיניו של יהודה, מבני יעקב, לפי המסופר במדרשי אגדה על התוודעות יוסף אל אחיו.³⁶ נפילת האב על אם הדרך "כתוא מכמר" מזכירה את מאמר חז"ל: "מה תוא זה, כֵּן שִׁנְפֵּל בְּמִכְמָר אֵין מִרְחָמִין עֲלֵיו, אִף מִמּוֹן שֶׁל יִשְׂרָאֵל כֵּן שִׁנְפֵּל בִּיד נְכָרִים אֵין מִרְחָמִים עֲלֵיו" (בבא קמא ק"ז ע"א). הבן, המתבונן באביו המתייסר בִּיגוֹן, הוזה מה היה אילו היה בכוחו לעזור לאביו, ומביע את צערו על שלא עלה בידו לשאת עם אביו הסובל בעול ולהוציאו מן ה"עבטיט" שבו שקע:

הָהּ, לֹאִלָּא קִטְנִיתִי כָּכָה, לֹאִלָּא רְפִיתִי כָּח,
וְאֶתְנָה כְּתַפִּי עִם כְּתַפּוֹ וְצִנְאָרִי עִם צִנְאָרוֹ אֲשִׁים,
נִשָּׂא עִמּוֹ בְּעַל וְעַמִּס אֶתּוֹ בְּסִבָּל,
חֶלֶק כְּחֶלֶק נִמְשָׁכָה, אוֹלִי יִקַּל לוֹ בְּגִלְלִי -
אָפֶס כִּי קִצְרָה יְדֵי מָאֵד [...]

והנה, גם בהמשך שירו של אצ"ג מובעת המשאלה של הבן להיות לעוזר להוריו הצועדים אלי מוות, תוך שהוא מדמיין את המתחולל בנפשם ברגעים הקריטיים: "אולי בתוכם טפפו גם אבי / ואמי, אחיות, בעליהן, ילדיהם / ועגמת האחרית בקדשת פניהם. / ובעברם אצל יער חשבו: לו רצה / אלהים לרחמנו בנס - ויצא / בננו הטוב בראש גדוד מן היער / ופרע באויבינו בחרב התער! / ולא רחמם אלהים, לא שלחני עם גדוד / בדרך באכה טרבלנקי, לפדות. / יש הסתר פנים בשמים. פשוט!" (עמ' נג-נד). תיאורו של האב הביאליקאי, העולה יום-יום לגרדום ומושלך יום-יום לגוב אריות, מהדהד בתיאור אביו של המשורר הדובר, הרואה בעיני רוחו את העין השותתת דם ואת אביו המושלך אל הכבשן, ומהרהר בינו לבינו מה היה קורה אילו ניתן לו הכוח להציל אותו מכיליון. הנימה הרגשית והאישית בשירו של ביאליק (שבה ה"אני" האישי וה"אני" הלאומי פתוחים ומבוללים זה בזה עד לבלי הפר) התאימה לאצ"ג ללא סייג. הוא ידע היטב כי שירו של ביאליק אינו מדבר אך ורק על אביו הביולוגי, כי אם על "כל אדם" מישראל הנקבר בטליתו המצהיבה.³⁷

אצל אלתרמן, לעומת זאת, הטקסט הנרמז מתוך הספרות העברית ה"קלסית" (שבעת היכתב עיר היונה כבר הייתה בבחינת "השואה הנפש" של עולם שחרב) הוא הטקסט היל"גי. הייתה בכך כעין קריאת תיגר נגד שלונסקי, שהמושג יל"גים שימש אצלו שם נרדף לקלסיציזם עבש שאבד עליו כלח.³⁸ הייתה בכך גם משום קריאת תיגר נגד בן-גוריון שכישלון קרבות לטרון נכרך בשמו. המחזור "בטרם יום" מתאר אפוא את הכושל שבקרבות תש"ח. אותם פובליציסטים ומבקרים, שהדביקו לאלתרמן - בין שבשווג ובין שבמזיד - את תווית "משורר החצר" של בן-גוריון, יתקשו כמדומה לתרץ מדוע בחר המשורר להתמקד דווקא בקרב זה, ששימש בסיס להאשמת המנהיג במשגה רב-ממדים וחסר-היגיון - שילוחם של ניצולים מן השואה ימים ספורים לאחר הגעתם ארצה לשדה הקרב, שבו מצאו עד מהרה את מותם חסר השחר.

בת-שוע, גיבורת הפואמה היל"גית המשמשת כאמור בסיס

ותשתית לשיר הטרגי שלפנינו, מדומה לירושלים בהיותה בנויה מ"אַבְנֵי שְׁלֵמוֹת צִלְעַ" (שורה 85), כאבני המקדש, ובהיותה מקושטת ב"עֵיר זָהָב וּפְנִינִים" - באותו תכשיט הקרוי "ירושלים של זהב". כאן, הנערים הגולשים מן ההרים כבני צאן המועדים לעלות על המזבח,³⁹ נופלים כסומים ב"הררי אל" (השוו תהלים לו, ז; פז, א; קלג, ג). הררי אל והררי ציון שבמזמורי תהלים הם שם נרדף לעיר שהרים סביב לה, ששמה אינה נזכר במפורש במחזור "בטרם יום" (ייתכן שאלתרמן אף מרמז לשמה של חטיבת הראל של הפלמ"ח, שהקיזה את דמה בקרבות על הדרך לירושלים). בבואו לכתוב על המשגים הטרגיים הנוראים שבפרשת קרבות לטרון, חש אלתרמן אל נכון ששיר כמו "קוצו של יוד" יתאים לו יותר מכול, בתעורבת הביקורת והאמפתיה שבו. שני השירים מתרחשים ב"אֵילֹן" - הממשית או האלגורית, הישראלית או הליטאית - וזהו לכאורה החוט המקשר בין שני השירים. אך לא סגי בחוט מקשר זה: הדמיון בין שני השירים ניכר בראש וראשונה בעמדת המחבר, הניצב חפוי ראש ונואש מול מעשה העוולה והאיוולת, בידעו שהאחראי למשגה הטרגי קרוב ויקר ללב. שירו של יל"ג עשוי להתפרש לא רק כסיפור חייה של גיבורה ספציפית, שחייתה באֵילֹן (וילנא) באמצע המאה התשע-עשרה, אלא גם כאלגוריה על מצבה של האומה בסוף תקופת ההשכלה, רגע לפני ירידתה מעל במת ההיסטוריה ועליית קרנה של התנועה הציונית. פֶּאֱבִי - המשכיל הנושא את שמו של פֶּבּוּס אל האור היווני - כמוהו כאביר אציל כוונות, הבא רכוב על קטר וקרונות פולטי אש ועשן כדי להציל את בת-שוע הנסיכה השבויה, סמל האומה הפסיבית המכחה לגאולה. ואולם, הוא נסוג לאחור מפחד הדרקון, הלא הוא הרב - סמל האופל ומתנגדה של הנאורות - המפיל את חתתו על אֵילֹן, דבריו "כְּכִדּוּר עוֹפֶרֶת יֵטֵל מִפְּלִי קֶרֶב/ בְּאֶשֶׁר יִפְגַּע שָׁם הֶרֶג וְאֶבְדָּן וּמוֹת" (שורות 651-652). משמע, גם בת טובים יפה ונעלה כבת-שוע סופה שתרד מטה מטה, תתנוון ותתנוול, באין מי שיתמוך את גורלה ויכוון את מהלך חייה. שירו של יל"ג הוא מחאה כנגד שְׁמִים וכנגד נציגיהם עלי אדמות - רועי העם ורבניו, הדואגים לעצמם ולא לצאן מרעיתם.

בהסתמכו על היצירה הביקורתית הזאת, המוקיעה את המנהיגים ותולה בהם את כל האשם, אמר אלתרמן בסמוי אמירה קשה ביותר נגד מנהיג הדור.

כדי לבטא אמפתיה כלפי בני משפחתו שנספו, וכלפי כל העדה שהלכה אתם אל מותם, בחר אפוא אצ"ג כמקור השראה בשיר "אבי", שאותו כתב ביאליק על גורל חייו המר של אביו הביולוגי ועל גורלו של "כל אדם" מישראל, המתגאל כל ימיו בין הגויים עד שהוא נגאל מייסוריו ונקבר בטליתו המצהיבה תחת ציון דל ("פ.ג. איש תם וישר"). אלתרמן ביטא בשירי עיר היונה אמפתיה כלפי הקרבנות וביקורת נוקבת על ההנהגה שלא נהגה בניצולים בתבונה וברגישות. הוא עשה כן בשירים ביקורתיים ואמפתיים, שכלתניים ורגשיים בעת ובעונה אחת. בשירו "בטרם יום" ניכרת ספיקת כפיים נואשת למראה הקרבנות ותרעומת נגד רועי העם המזלזלים בצאן מרעיתם - בחייו ובמותו. זוהי הביקורת הקשה ביותר והמרומזת ביותר שנשמעה נגד בן-גוריון על קרבות לטרון, היא ולא שירים מאוחרים משל אחרים שנכתבו בנושא טעון זה.⁴⁰ למען האמת, יש לציין שאלתרמן מותח ביקורת מרומזת גם על עצמו בשיר ד' של המחזור "בטרם יום" בדברו על החיים שהתנהלו אז בעורף על מי מנוחות ("הקֶהֱל הַגָּדוֹל וְהָרֵב, עַל נוֹגְנָיו וּמוֹשְׁקָיו בְּשֶׁבֶט, / וּבְתוֹכָם הַמְּחִיב").

אצ"ג בחר בשיר אקספרסיוניסטי, שבו הגיב ביאליק בין השאר על גילויי הבוטים של המודרניזם העברי שנגלו לנגד עיניו בשנות השלושים. לפני רחובות הנהר הוא ניתק עצמו מ"אחיו" המשוררים המודרניסטים, ואף קלע עצמו לעמדה אנטגוניסטית ביחס ל"אבותיו" המשוררים בני הדור החולף. לאחר חורבנה של יהדות אירופה ניתן לחוש בכעין התפייסות מרומזת עם דור ה"אבות" שאיננו עוד, שנציגו הבולט ביותר הוא ח"נ ביאליק, אתו ועם כל מה שהוא מייצג (הקלסיקה העברית, עולמה של יהדות מזרח אירופה). רק את הגישה האחד-העמית המתונה הוסיף אצ"ג לדחות משמה של גישה מיליטנטית, שאינה רואה באחיזה בחרב כורח בל-יגונה, כי אם סם חיים הדרוש לעם ריבוני לשמור על זכויותיו.

לעומתו בחר אלתרמן בשיר קלסיציסטי ביסודו, בעל נימה סטירית הנאמרת בלב כואב, בחינת "נאמנים פצעי אוהב" - בשיר שבו ה"אני" המשורר הוא מורה נבוכים לעמו. הוא ביקש "בשעה זו" לכלוא את הרגשות הגואים מאחורי מנעול ובריה - כאשר המליץ עוד בשירו המוקדם "השיר הזר" (כוכבים בחוץ) - ולהשמיע תוכחה מרומזת בלבד, שאת טיבה יבינו יודעי ח"ן בלבד. כלפי חוץ השמיע קינה על "בני הצאן" שגלשו במורדות ההרים אל מותם, אך בסמוי השמיע כאמור דברי קטרוג קשים משאול נגד ה"רועים" שהפקירו את המרעה. בעוד שאצ"ג שפך את מררתו על הגויים, הפנה אלתרמן את ביקורתו כלפי פנים.

עיון בשני הספרים הגדולים הללו עשוי ללמד כי אחרי המלחמה והשוואה לא חזרו גדולי הספרות העברית שלנו למה שהיו, ולא הוסיפו לכתוב כפי שכתבו. עגנון של ספר המעשים כבר לא היה עגנון בהיר העיניים של סיפור פשוט, אצ"ג של רחובות הנהר לא היה אצ"ג הצעיר הזועם של כלב בית ואלתרמן של עיר היונה כבר לא יכול היה לחזור אל ה"קסמים הקלים בין אשה ואילן" שאפיינו את שירי כוכבים בחוץ הססגוניים. הספרות העברית איבדה מתמימותה, את הכושר הרענן והאופטימי לראות את העולם "כפתאומיים". אצ"ג שחזה את האמים בטרם יצאו מן הכוח אל הפועל, הקצין את כתיבתו, וטען כי אבד לעמנו הכושר לחזות את הבאות ולראות את הרצף של ההיסטוריה הלאומית:

לא ממרתף השיכר במינכן הגיח אויבנו ויעל, לא מיערות ווטאן עם קרדום שותת דם; צלובי יהודה הנכבשת הכירוהו בנחל קדרון, שבויי יהודה הכירוהו בתהלוכת החדווה ברומי המנצחת ובאותיות "יודיאה קפטא", הוא נין ונכד לטיטוס אויבנו המצלב. במגנצא וורמיזא כינוהו וכן לאור שרפת הש"ס בכל הכיכרות של ערים באירופה. אבותינו ואבות אבותינו, יהודי טלית ותפילין, הכירוהו וכינוהו בשמו האחד תמיד בכל הזמנים ובשבעים לשון: הגוי. אבל אנו, בניהם אחריהם, מבושמי אִמְנַצִּיפִצִּיָּה ומהפכות גויים והזיות ספרותיות, בדור

הכפירה וההתפרקות מכל עדיי המסורת, לא הכרנוהו בשמו הישן-הנצחי-האחד ולא קראנוהו: אויבנו הלוקאלי מהיות, ולא אויבנו מאתמול-היום-ומחר. אבותינו שלא "התמשכלו" ולא תמכו יתדותיהם ב"עולמיות", ראו את דבר היותם בעולם הגויים ואת כל הקורות, לא מתוך אימפרסיוניזמוס פוליטי, אלא מתוך בינה-לעתים-מסורתית קבועה במבט עולמי רחב, אוניברסלי, ודווקא אנו ה"מודרנים" לא ראינו את הדבר שהיה והווה כתהליך גורלי ממושך בדברי ימי קיומנו ההיסטורי, אלא - כמתרחש - לפתע, כאפיזודה בזמן ובמקום.⁴¹

ממרחק השנים ניתן להראות כי שאלת "מיהו יהודי?" אכן נשארה בלתי פתורה כשהייתה, ושניתן לבררה בין הגויים, בהיות היהודי בן למיעוט נרדף, יותר מאשר במדינת ישראל, שבה קיים רוב יהודי. גם אם נידרש לתאר את קווי ההפרה של הישראלי לא בנקל נגיע להגדרה מניחה את הדעת, אך בראותנו קבוצת ישראלים בחו"ל, קשה לנו שלא להבחין בישראליותם. נראה שאלתרמן כרה אוזן לרעיונות שהשמיע אצ"ג ברחובות הנהר, והציע לשאלות אלה תשובות משלו - תשובות המדברות בזכות תהליכי אינטגרציה אטיים ויסודיים כבטבע, ודוחות את רעיונותיהם המשיחיים של אותם חוגים הדוגלים בקפיצת הדרך ובהחשת הגאולה.

הערות לפרק השמיני:

1. על פולמוס שירי המלחמה (שבו נטלו חלק אברהם שלונסקי, נתן אלתרמן, לאה גולדברג ואחרים), כתב לראשונה טוביה ריבנר, בספרו לאה גולדברג: מונוגרפיה, תל-אביב 1980, עמ' 69-75. דבריה של לאה גולדברג בגנות שירי מלחמה נתפרסמו בהשומר הצעיר, גיל' 34-35, מרחביה (8.9.1939), שבוע לאחר שפרסם שם אלתרמן את שלושת השירים הראשונים של "שירי מכות מצרים", שעדיין לא הובנו כשירי מלחמה. תשובתו של אלתרמן ללאה גולדברג נתפרסמה בגיליון העוקב של השומר הצעיר (22.9.1939).
2. Roman Jacobson, "Concluding Statement: Linguistics and Poetics", in: T.A. Sebeok *Style in Language*, Cambridge Mass, 1960, pp. 350-377. ראו גם: הנ"ל, "בלשנות

3. ופואטיקה", הספרות, כרך ב, מס' 2, תל-אביב 1970, עמ' 274-285. למרות הבדלים משמעותיים, העמדה בשירו זה של אצ"ג מזכירה את עמדת שלונסקי בשיר הרביעי מתוך המחזור "עמל" ("הַלְבִּישִׁנִי אִמָּא כְּשֶׁהָ כְּתָנֶת-פָּסִים לְתַפְאֶרֶת וְעַם שְׁחָרִית הוֹלִיכִנִי אֵלַי עִמְלִי"). כמשתמע משיריהם, אצל שני המשוררים פיעמה תחושת השליחות וההכרה כי הם נבחרו לשמש בקודש. אפשר שבשורות אלה "התכתב" אצ"ג עם שלונסקי, ורמז בהן על שליחותו שלו (כשם שבשיר "לאלי בארנון: שיר התודעות" הוא "התכתב" כאמור עם אלתרמן). המחזור "עמל" התפרסם לראשונה בתוך ספר השנה של ארץ-ישראל, בעריכת א' צפרוני, א"ז רבינוביץ ודוד שמעונוביץ, שנה שנייה ושלישית, תרפ"ד-תרפ"ה, עמ' 153-156; כונס בתוך: א' שלונסקי, בגלגל, תל-אביב תרפ"ז, עמ' צו-קו.
4. רק בשיר ז של המחזור "סיפור מליל" מתוך עיר היונה משתרבב לפתע גם ה"אני", בן דמותו של המחבר, המקונן על ברכה פולה, הנערה שנקטפה בגיל 19, בין סוף נעוריה לראשית נשיותה, בעוד הוא וחבריו בני החמישים וארבעים מהלכים בחוצות העיר ומשוחחים עליה: "אַרְחָתִי לְשִׁיחָה וּלְכִבְרֶת דָּרָה/ אֶל בְּנֵי הַחֲמִשִּׁים וְאַרְבָּעִים/. וְהִיא בֵּית תְּשֻׁעַ עֲשָׂרָה וּבְרָדָת עָרֵב/ נָחֲתָם אַחֲרָיו יָמֶיהָ בְּחַיִּים". זוהי הפעם היחידה שבה משולבת אמירה בגוף ראשון יחיד בשירי עיר היונה, וגם בה נחבא ה"אני" אל הכלים, מתחטא וכמו מתנצל על בטלנותו, בטלנות של אנשי קרנות הנמצאים בעורף, המלווים זה את זה אגב שיחה, ולא נוטלים חלק פעיל בעמדה הקדמית.
5. שרגא אבנרי, "בגיאותם של רחובות הנהר": פרקי עיון בשירת אורי צבי גרינברג, מאזנים, ניסן-אייר תשי"ח, עמ' 361-367. שם עמ' 363.
6. אברהם קריב, "'שני צדי רחובות הנהר', גנדפס לראשונה: כרמלית, תשי"ח (1958), עמ' 237-255, ועובד מחדש לספר אורי צבי גרינברג (מבחר מאמרי ביקורת על יצירתו), ליקט וצירף מבוא וביבליוגרפיה יהודה פרידלנדר, עם עובד, תל-אביב 1974, עמ' 95-114. כאן טען קריב כי שירת אצ"ג "חומרת כנהר די נור", וכי "יש בה מן הסטיכיה יותר מאשר מן האמנות, וככל סטיכיה חוזרת וחוזרת היא על עצמה, אך החזרה כוחה חדש עמה כאילו היא הראשית". כן טען קריב כי "כמה וכמה סימני היכר של שירה זו מולכים אל וולט ויטמן האמריקאי. ולא רק צורתה מלבר וטיבה מלגו מקיימים מגילת יוחסין זו, גם תכנים ממין אחד מקרבים אותם אהדדי, כמו הימנונים לברכת נופי הארץ, לגוף האדם ואוניו הביולוגיים". ואולם, ויטמן היה "בן מאושר לאומה מאושרת, שתולה על אדמת יבשת חדשה", שיכול היה לשיר "ממלוא חזוהו הרחב [...] שירה אדירה [...] ואילו בן-סוגו העברי - בן לאומה סחופה בתקופה טרופה, שתחילתה במלחמת העולם מהדורה ראשונה, כשהזמן חדל להיות נהר הזורם לו בערציו ונתרתח ונתגעש כסמבטיון, ומשכנות ישראל התחילו מתנפצים בין גליו ומשבריו".

7. אורי צבי גרינברג עונה למברכיו (במסיבה לצאת ספרו רחובות הנהר), הארץ מיום 12.10.1951. בשולי הדברים נרשם התאריך "י"ב בחודש אלול תשי"א".
8. א"צ גרינברג, "אין לב שלם כמו לב שבור", הדואר, גיל' כה, ב' באייר תשכ"ג, עמ' 443.
9. כותרת ספרו של אלתרמן ושיר הפתיחה שלו מעלים גם את הצירוף "חרב היונה" (ירמיהו מו, טז; נ, טז), שהוראתו חרב משחיתה ונוגשת. יוצא אפוא שאלתרמן השכיל לכלול בכותרת קצרה אוקסימורון סמוי, המפגיש ניגודים ומתהפך לכל הגוונים.
10. ראו דב סדן, "במבואי עיר היונה", הפועל הצעיר, שנה נא, גיל' 15 (ט"ו בטבת תשי"ח; 7.1.1958), עמ' 1-2. ראו גם: הנ"ל, בין דין לחשבון, תל-אביב תשכ"ג, עמ' 124-130.
11. ראו ב' קורצווייל, הארץ (י"ד בניסן תשי"ח; 4.4.1958), עמ' 7; שם (כ' בניסן תשי"ח; 10.4.1958), עמ' 8. דברי קורצווייל, שעמד אז בחליפת מכתבים ערה עם אצ"ג, ובה קבל תכופות "שכל הכנופיות של 'דבר' ו'על המשמר'" מתנפלות עליו באופן שיטתי, ודב סדן אינו נחלץ להגנתו, שהוא ביקש ממנו לעשות כן, אינם נעדרים ממד אישי. קורצווייל ביקש להציב עמדה אופוזיציונית לזו של סדן, וראו בספרה של ליליאן דבי-גורי, קורצווייל, עגנון, אצ"ג - חילופי איגרות, רמת-גן 1987, עמ' 93-138.
12. ראו קורצווייל (הערה 11 לעיל).
13. מאמרו של "עוזי" [עוזי אורנן? בנימין תמוז?] נגד אלתרמן באלף לשנת 1949 (גיליונותיו הראשונים של כתב-העת ה"כנעני" לא היו ממוספרים); מאמרו של יונתן רטוש "מנגד לארץ", אלף, ינואר 1950; כונס בספרו של רטוש, ספרות יהודית בלשון העברית, תל-אביב 1982, עמ' 75-81; וכן מאמרו של יצחק שחר, ידידו של רטוש ("משורר המהפכה", אלף, גיל' טו [ספטמבר 1952], עמ' 8-16), שבו נשמעה לראשונה ההנחה שאלתרמן הושפע מרטוש במעבר מכוכבים בחוץ אל שמחת עניים.
14. מרדכי של, "חרוזים על ארץ הנגב", סולם, א, חוב' ז (מרחשוון תשי"ז), עמ' 1-20.
15. נתן זך, "הרהורים על שירת נתן אלתרמן", עכשיו, גיל' 3-4 (תשי"ט), עמ' 109-122.
16. על זיקת עיר היונה לשירת אצ"ג עמדתי לראשונה בספרי על עת ועל אתה, תל-אביב 1999, עמ' 26, 156, 232 (הערה 2).
17. על מקורותיה האירופיים של בלדה קודרת זו, ראו בספרו של שלמה יניב, הבלדה העברית בת זמננו: מסורת וחדוש, חיפה 1999, עמ' 95-112.
18. לאמתו של דבר, גם בשירתו המוקדמת של אלתרמן ניתן למצוא יידישיזמים לא מעטים, אם כי בני הדור זיהו בה את צדה הארץ-ישראלי, הרחוק ת"ק פרסה מן הגלות ומן הגלותיות. בעניין היידישיזמים

- בשירתו המוקדמת של אלתרמן ראו מאמרי "אבל השמים, כעו לבנה, עלו ללחך את חציר גגותינו": הדי אידיומטיקה של יידיש ביצירת אלתרמן", חוליות, חוברת 6, סתיו 2000, עמ' 233-254.
19. על פולמוס שירי המלחמה, ראו הערה 1 לעיל, וראו גם: חנן חבה, "הזמר תם": לאה גולדברג כותבת שירי מלחמה", בתוך: רות קרטון-בלום וענת ויסמן (עורכות), פגישות עם משוררת, תל-אביב 2000, עמ' 116-134.
20. טורים, א, גיל' מז, ט"ו באב תרצ"ד (27.7.1934), עמ' 1. שיר זה נכתב בהשראת לא תרצח, (ילקוט קטן של שירים נגד המלחמה), מצורפים, מתורגמים ומוסכרים במאמר מבוא ע"י א' שלונסקי, הוצאת יחדי, תל-אביב תרצ"ב. המבוא שכתב שלונסקי לחוברת זו בעלת המגמה פציפיסטית כונס בתוך ילקוט אשל, מרחביה 1960, עמ' 20-27.
21. שירו של אצ"ג נתפרסם בחזון אחד הלגינות, הוצאת סדן, תל-אביב תרפ"ח, עמ' כד. "זמר הפלוגות", המנונה של היחידה המגויסת הראשונה של ה"הגנה" (שפונתה פו"ש [= פלוגות שדה] ואשר הוקמה בזמן מאורעות תרצ"ח כדי לפגוע בתוקפים בתחומם), נתפרסם לראשונה תחת הכותרת "שיר פלוגות השדה", במעלה, גיל' 13 (202), ז' באב תרצ"ט (23.7.1939), עמ' 3.
22. הוצאת סדן, תל-אביב תרפ"ח, עמ' קסג.
23. ה"פך", מכלי הנשק של מלחמת העצמאות, נקרא אמנם על-שם העיר ברנו בצ'כוסלובקיה שבה יוצה, אך האטימולוגיה העממית הפכתו ל"מבעיר".
24. המקור לרתימתם של "השור והמבעיר" הוא במשנה, בבא קמא א, א. אלו הם שניים בארבעה אבות נזיקין (במשנה שם: השור [...]. וההבער). על מקורם בתורה (בספר שמות) ראו בפירושו של קהתי שם ("משניות מבוארות"). והשווה לשורותיו של אלתרמן ב"שיר שמחת מעשה" (שיר ז' מתוך "שיר עשרה אחים"): "הִנֵּה הֵם אֵת. הִנֵּה הֵם אֵשׁ. הִנֵּה חֻלְפִּים הֵם עַל פְּנֵינוּ/ כְּפִנֵּי הַשּׁוֹר וְכִפְנֵי הַבּוֹר וְהַמְּבַעֵר".
25. כך קרא נתן אלתרמן למאמריו שנכתבו אחרי מלחמת ששת הימים בעיתון מעריב; הם קובצו בקובץ הנושא שם זה, שיצא בהוצאת הקיבוץ המאוחד, תל-אביב תשל"א.
26. סידור התפילה, מוסף לשלוש רגלים, אחרי תפילת "אתה קדוש ושמן קדוש".
27. Cleanth Brooks, "The Heresy of Paraphrase", in: The Well Wrought Urn, New-York 1947.
28. Harold Bloom, The Anxiety of Influence, Oxford U.P., New York 1973.
29. ראו מאמרו של אלתרמן "על הבלתי מובן בשירה", טורים, ו' בכסלו תרצ"ד (24.11.1933).
30. מעניין להיווכח שאין אלתרמן מעניק לעיר את האפיתט השגור "העיר

- העברית הראשונה", כי אם מכנה אותה "עיר היהודים" (להבדיל מיפו, שכנתה הערבית). הכינוי מלמד כביכול על נקיטת נקודת התצפית של "הסטרא אחרא" (שהרי הערבים הם שפינו את שכניהם "יהודים" - אל יאהוד); ואולם, "עברי" (יבריי) ברוסית פירושו "יהודי", וכשאבות הציונות העניקו למקומות ולמוסדות את שמם ("העיר העברית", "הגיימנסיה העברית", "האוניברסיטה העברית" וכד' לא התכוונו רק לשפת הדיבור, אלא גם להרכבו האתני של המקום החדש שהקימו.
31. "בסמטא ירושלמית", הארץ, י' באדר ב' תרצ"ה (15.3.1935); ראו בספרו של אלתרמן רגעים, תל-אביב תשל"ה, עמ' 111.
32. ידיעות אחרונות, 10.1.1964.
33. "ירושלים", הארץ, כ"ב בתמוז תרצ"ה (23.7.1935); ראו בספרו של אלתרמן רגעים, תל-אביב תשל"ה, עמ' 172-173.
34. על יחסם של ה"צעירים" לביאליק ראו למשל זהר שביט, החיים הספרותיים בארץ-ישראל: 1910 - 1933, תל-אביב תשמ"ג, עמ' 154-145.
35. נדפס לראשונה: דבר (מוסף לספרות ולאמנות), י"ד אייר תשי"ט (22.5.1959). ראו גם: י' רטוש, ספרות יהודית בלשון העברית, בעריכת ש' שפרה, תל-אביב 1982, עמ' 184-187.
36. "ומה הם סמנים שהיו בו ביהודה? עינו של ימין זולגת דם". ראו תנחומא ויגש; תנחומא הקדום; בראשית רבה צג; ילקוט שמעוני ויגש; וראו גם: ספר האגדה, בעריכת ח"נ ביאליק וי"ח רבניצקי, תל-אביב תש"ך, א, עמ' מב.
37. על היות השיר "אבי" שיר המגולל, במעגל הרחב הבין-אישי, גם את גורלו של "כל אדם" מישראל ראו בספרי השירה מאין תימצא, תל-אביב תשמ"ט, עמ' 118-119. השימוש במילים טעונות כדוגמת "מראשותיו" ו"איש תם" מטעין את תיאור האב היושב בין הערלים בחומרים מסיפור יעקב יושב האוהלים, המוזג מן האדום האדום לערלים השרועים באכסנייתו.
38. על תופעת היל"גים ראו: א' שלונסקי, "יל"גים", כתובים, שנה ה, גיל' יג, י"ט בטבת תרצ"א (9.1.1931), עמ' 1; שם, גיל' יד, כ"ו בטבת תרצ"א (15.1.1931), עמ' 1-2. ראו גם: א' שטיינמן, "על יובל יל"ג ועל יובלות בכלל", כתובים, שנה ה, גיל' יב, ד' טבת תרצ"א (25.12.1930), עמ' 1; שם, גיל' יג, י"ט בטבת תרצ"א (9.1.1931), עמ' 1-2. ראו עוד בספרי השירה מאין תימצא (ראו הערה 37, לעיל), עמ' 156-158; שם עמ' 182, הערה 1; וכן: ח' הלפרין, "ילגים ללא יל"ג: יחסו של אברהם שלונסקי ליל"ג", בתוך: סדן, כרך ג, אוניברסיטת תל-אביב תשנ"ח, עמ' 331-338.
39. הנערים הגולשים במורדות כעדר בני צאן (חיות קרבן) הגולש מן ההרים, וכל השיר כתוב בטכניקה המכונה בשם "גלישה" (enjambement) כמשפט אחד ארוך.

40. שירו של בנימין הרשב (בחימת "גבי דניאל"), או שירו של אריה סיוון "להתייבש כמו עשבים שוטים ברוח מזרחית" (על אנשי גח"ל שנפלו בשדות לטרון במהלך מבצע בן-נח).
 41. "אורי צבי גרינברג עונה למברכיו" (במסיבה מיום י"ב באלול תשי"א, שנערכה לצאת רחובות הנהר), הארץ מיום 12.10.1951.

פרק תשיעי

מרים והים: עמוס עוז "מתכתב" עם אלתרמן

א. עמוס עוז ו"נתן החכם"

אך טבעי הוא שסופר צעיר, החדור הכרת ערך עצמו ומחפש הכרה מזולתו, "יתכתב" עם סופר ידוע כדי לחדד את זהותו ולהתחמם לאורה של אישיות גדולה. עמוס עוז התכתב עם אלתרמן, חביבו של ראש הממשלה דוד בן-גוריון וחביבו של קהל הקוראים העברי. בתחילה שיגר אליו איגרות וזכה למענה עליהן, ואחר-כך גם "התכתב" עם אלתרמן בין טורי סיפוריו וספריו. עמוס עוז הוא לפי שעה האחרון שהכתיר ספר בכותרת אלתרמנית - ספר מסותיו ממורדות הלבנון (1987), ששמו לקוח מן הפזמון הפטריוטי המזוורי של אלתרמן "שיר בָּקָר", שחובר עבור סרט תעמולה של קרן היסוד בשם "לחיים חדשים" שהפיקה מרגוט קלאוזנר בשנת 1935.

אצל סופרי ישראל, בני דור המאבק על עצמאות ישראל, שהעריצו את אלתרמן ושיננו את שיריו ואת "טוריו", מתן שם אלתרמני היה עניין רגיל ונפוץ: משה שמיר (הוא הלך בשדות), יגאל מוסנזון (אפורים כשק), נתן שחם (חכמת המסכן), אהרן מגד (מקרה הכסיל), יונת ואלכסנדר סנד (כבר ארץ נושבת), ראובן קריץ (נפנוף של מטפחת) הן דוגמאות לתופעה שהייתה נפוצה עד מאוד לפני שעלה "דור המדינה" על במת הספרות, וניסה (ובמידת-מה גם הצליח) לכרסם במעמדו של אלתרמן, שפונה עד אז בכינויי הערצה כמו "נתן הנביא" ו"נתן החכם". מעניין שעמוס עוז בחר בצירוף מילים לקוח משיר פטריוטי, ועמוס עוז - לפחות לפי מתנגדיו הפוליטיים - הזדהה עם האמת של "הצד האחר" של הסכסוך הישראלי-פלשתינאי. לדעתי, עמוס עוז היה בעיקרו של דבר פטריוט ישראלי, ויעיד ספרו פה ושם בארץ ישראל. בניגוד לאגואיזם הנאור ולנרקסיזם הטהור של רוב הסופרים בימינו, הוא הלך ממקום למקום כדי לפגוש את

כל חלקי העם והארץ כדי להכירם מקרוב ולנסות להבין אותם.



הסופר יליד ירושלים (1939 - 2019), פרסם את קובץ הבכורה שלו ארצות התן בשנת 1965 כשהיה עדיין קיבוצניק כבן 26, שלימד את ילדי המשק, עסק בפעילות פוליטית מינורית והתכתב בשעותיו הפנויות עם סופרי דורו. גיבור סיפורו "כל הנהרות", שהוא האני-המספר בסיפור זה, הוא קיבוצניק בָּהִיר-שֶׁעַר בן 27 (יליד 1931), הנוסע מקיבוצו לעיר הגדולה כדי לערוך שם "עסקה" משתלמת של החלפת בולים. במסעדת "תנובה" תל-אביבית, ששולחנותיה מרובבים ומלאי זבובים, הוא נפגש במקרה עם משוררת בוגרת ממנו, הדוחה אותו ומושכת אותו חליפות (סיפור משיכה של גבר צעיר לאישה מבוגרת ממנו עתיד היה לפרנס את הרומן הבשורה על-פי יהודה שפרסם עמוס עוז בשנת 2014). סיפור מוקדם זה, כפי שנראה, "מתכתב" ומקיים דו-שיח חשאי ומורכב עם פזמונו של נתן אלתרמן "זמר מפוחית" שבמצמו מכיל מערכת רמיזות מורכבת עם שירו של היינריך היינה "לורליי".

באותה עת שבה התפרסמו סיפוריו הראשונים התכתב עמוס עוז הצעיר עם נתן אלתרמן, המשורר הבוגר והמפורסם, איש דבר, עיתונה של ההסתדרות הכללית ושופרה של המפלגה השלטת, והתווכח אִתּוֹ בנושאים פואטיים ופוליטיים. חיים נחמן ביאליק הצעיר נסע מליטא לאודסה כדי להתוודע אל גדולי הסופרים העברים בני-הדור (מנדלי מוכר ספרים, שלום עליכם, אחד-העם, ועוד). אברהם שלונסקי, כשביקש להבקיע דרך אל קדמת הבמה, כתב דברים בגנות ביאליק כדי שיופנו אליו אורות הזרקורים. עמוס עוז ניסה להתיידד עם אלתרמן, אביהם של סופרי הדור החולה, "דור תש"ח", ובכך התקרב אל "דמות הסב" תוך שהוא פוסח על "דמות האב".

ייתכן שבסיפורו "כל הנהרות" מככבת גם משוררת ידועה, בת-

דורו של אלתרמן (אף-על-פי שהמשוררת שבסיפורו של עוז היא ילידת 1926, ונמנית לכאורה עם סופרי דור תש"ח). ייתכן, כפי שנראה להלן, שהמשוררת שבסיפורו של עוז היא מעשה-כלאיים של משוררות אחדות, שאינן משתייכות לאותו דור או משמרת בשירה העברית החדשה. לא זיהויה של הדמות הוא החשוב, אלא העובדה שמדובר במשוררת בוגרת ומנוסה, המסתכלת על בן-שיחה "מלמעלה למטה", ועם זאת ניכר שהיא גם חושקת בו כבגבר שעשוי לשמש לה מאהב ובן-זוג.

באותה שנה שבה פורסם ספר הבכורה של עמוס עוז, ובו סיפורו "כל הנהרות" ה"מתכתב" כאמור עם פזמונו של אלתרמן, פרסם אלתרמן בן ה-55 את קובץ שיריו האחרון *חגיגת קיץ*, ובו "תמונת מחזור" של יצירותיו הקודמות, ש"צוירה" מתוך התבוננות טרגיקומית באירועי העבר ובסיכויי העתיד (בתוך חמש שנים עתיד היה המשורר הנערץ ללכת לבית עולמו, וכבר בשלב זה של חייו הוא התייסר במחלת הכבד וחש שזמנו קצוב). ספרו של אלתרמן גם העמיד תמונה קבוצתית פוליפונית של בני עדות שונות במציאות הישראלית של העשור השני של המדינה. חלפו כשנות דור, ועמוס עוז פרסם את ספרו יוצא-הדופן *אותו הים*, ה"מתכתב" עם ספר שיריו האחרון של אלתרמן, ומעמיד אף הוא - כמו *חגיגת קיץ* של אלתרמן - תמונה פוליפונית של יצירותיו ושל ישראל הרב-תרבותית שלאחר תפוגת המדיניות של "כור ההיתוך" ולאחר התפוררות ההגמוניה של אצולת ההתיישבות העובדת. בסך-הכול נפרשת לנגד עיני הקורא רקמה בין-טקסטואלית מרהיבה של קשרי-קשרים המכילה בתוכה את ספרות עם ישראל בת הדורות האחרונים, לרבות יצירת היינריך היינה שעליה אמר ח"נ ביאליק שיש לראותה כחלק בלתי-נפרד מספרות ישראל, לתרגמה לעברית ולנפס את תכניה וצורותיה במין "פדיון שבויים" מטפורי.

ב. אלתרמן ואגדות העם הגרמניות

אלתרמן נדרש בשיריו ובפזמוניו ליצירת היינה, אך גם אל האגדה הגרמנית העממית - "כיפה אדומה", "רועת האווזים", אגדת "לורליי",

"החלילן מהמליין", "עמי ותמי" (*Hänsel und Gretel*), ועוד כיוצא באלה אגדות גרמניות שליוו את ילדותו בבית-אבא. הוא ביקש בשנות השלושים לזרוע בשיריו רמזים מטרימים ל-*furor teutonicus* ("הזעם הטבטוני") שעתיד היה להשתולל באירופה, ועשה כן למרבה הפרדוקס באמצעות אגדות הילדים. אגדות אלה, הספוגות ברוחו של העם הגרמני, מבטאות את האימה שאחזה במשורר, בבני עמו ובאנושות כולה בתקופת עליית הנאציזם, ובאופן מיוחד לאחר עליית היטלר לשלטון ב-1933.

שירים ובהם מוטיבים מאגדות-הילדים הטבטוניות ניתן למצוא לא אחת גם בשירי העת והעיתון - בשירי רגעים ובשירי הטור השביעי - וגם בשירי כוכבים בחוץ, אף-על-פי שהאחרונים מציגים חזות על-זמנית של "אמנות לשם אמנות", המנותקת מן האקטואליה. כאן וכאן הצמיד אלתרמן זה לזה על-דרך האוקסימורון המרחף את התום המתקתק של אגדות הילדים עם "הזעם הטבטוני" מעורר החלחלה; ומאחר שלאוקסימורון האלתרמני יש תמיד הנמקה, ואין הוא משחק-מילים בעלמא, הרי שגם את טיבן האוקסימורוני "הצורם" של אגדות הילדים התמימות המתמזגות עם אכזריותם של ימי המלחמה ניתן לנמק ולהבין: האגדות הגרמניות, שנועדו מלכתחילה למבוגרים ועברו למדף הספרים של חדר-הילדים, אינן מייצגות את עולם הילדות הטלול והתמים, העומד בדרך-כלל במרכז ספרות הילדים שממזרח וממערב. נהפוך הוא, עלילותיהן של אגדות כדוגמת "כיפה אדומה", "החלילן מהמליין", "הנזל וגרטל" ספוגות ברשע ובאכזריות כה רבים ואפלים עד שבכוחם להדיד שנה מעיניו של ילד. כל מי שקורא בעיניים פקוחות ומפוכחות את סופה של אגדה כדוגמת "הנזל וגרטל" על השלכת המכשפה המתועבת אל אותו תנור, או כבשן, שלתוכו ביקשה להשליך את שני הילדים התמימים שנלכדו בביתה, צריך להבין אל נכון, שעם אשר דמיונו יכול היה לברוא אגדות כאלה יהיה מסוגל לימים לממש את המסופר בהן גם במציאות החוץ-ספרותית; קרי, לערוך דמוניזציה לשנואי נפשו, ולהשליכם היישר אל תוך כבשן האש. מוטיבים מאגדות הילדים חללו ליצירת אלתרמן באמצעות מורשת

בית אבא (אביו ודודו ראו כידוע את ייעודם בחינוכם של פעוטות ובני הגיל הרך). אולם ביצירת אלתרמן מוטיבים אלה אינם מיועדים לילדים, ואף ידידו שנה מעיני הקורא הבוגר. אלתרמן מצא בהם קורלטיב מצוין לאמירות הקשות והמסויטות שאליהן חתר בשיריו, אמירות שאינן אמורות להגיע לאוזניו של ילד. הרמיזות לאגדות-הילדים בשירי כוכבים בחוץ וכן הזדקקותו למקצביו הסדורים של שיר-הילדים יש בהן כדי להוליך את הקורא שולל ו"לסמם" אותו בסם מרגיע, לצורכי הפתעה מסמרת שער. בקריאה שנייה מקיץ הקורא ומתפפח, בהבינו את גודל החרדה, החלחלה והבזענה. תגובה כעין זו מתבקשת, למשל, לאחר מקרא בשיר "כיפה אדומה", משיריו הראשונים של הקובץ. על פני השטח, זהו שיר כיסופים רומנטי אל תום הילדות ואל היער כמקום בראשיתי ופריסטיני, הרחוק מעולם הניסיון (experience) המסואב של החיים הבוגרים ושל החיים האורבניים בג'ונגל הבטון המודרני. שיר "תמים" זה מתברר בקריאה חוזרת כהצבתו של תמרור אזהרה מפני תמוטת ההומניזם ומפני חזרתו של האדם המודרני אל יערות-העד, שבהם שולט הכלל הדרוויני של "כל דאליים גבר". תמונתה של האדמה המפרפרת "בירקרק הריסים" דומה לתמונת חיה שניצודה במלכודת, ומפרפרת בניסיון שווא נואש לצאת ממנה:

עת יומנו הפך נמחה פדמעה
מערים ויערות, משנה נחש
הולכת בדרך פפה אדמה
ללקט פרח-בר בחרש.

ויוצאים אחריה פרה ואן
וחתול מדדה על משענת - -
פספור שפאבד, פנגון מני אז,
פבת שחוק נשפחה ונושנת.

וְעוֹמְדוֹת מִרְחוֹק הַשָּׁנִים הַבָּאוֹת
וְלִשְׁוֹא תְּמִיהוּתֵינוּ כֹּה רַבּוֹ
וּמוֹצֵץ לוֹ יָרֵחַ עִירִם אֶצְבְּעוֹ
כְּבִימִי בְּרֹאשִׁית בְּחִיק אֲבָא.

וְאֶנְחֵנוּ שׁוֹתֵקִים. אֲדָמָה עֲשֵׁבִית
בִּירְקָרְק הָרִיסִים מְפֹרְפֶרֶת...
וְעֵינֵינוּ עֲצֻמָּנוּ - - וְלִפְתָּע נִבִּיט
וְהִנֵּה כָּבֶד חֲשֻׁכָה הַצְמֶרֶת.

במעגל המצומצם מתואר כאן המעגל של היממה והמעבר ההדרגתי שבין אור לחשכה. בהתקרב הלילה ושעת סיפורי הערש מתייצבות בשורה דמויות-הקבע של אגדות-הילדים, ועליהן משקיף הירח במולדו, כעולל המוצץ אצבע בחיק אביו. במעגלים רחבים יותר מתוארות כאן גם עונות השנה ותקופות שונות בתולדות האנושות, למן ילדותה של האנושות, עת חי האדם ביערות-העד והתערסל כעולל בחיק אביו שבשמים, ועד לימי שקיעתה אכולי הספקות והחרדות של האנושות בעידן המגלופוליס המודרני. האנושות החלה את דרכה ביערות-העד האפלים, וצָעָדָה בהתמדה אל עבר הקדמה, אך הצמרת החשוכה של היער (בין שזהו היער הגרמני ובין שזהו ג'ונגל הבטון המודרני) שוב ניבטת אל האדם מנגד, ומאיימת עליו להסיגו לאחור.

בשיר זה, כמו ברבים משירי אלתרמן, מתהפכת מערכת היחסים שבין art לבין nature, וגִּיבוּרִי הספרים יוצאים מבין דפיהם, קורמים עור וגידים, ויוצאים לאוויר העולם ואל מרחבי הטבע (ללמדנו שהטבטונים החדשים יכולים היו ללמוד מנה גדושה של אכזריות מאגדות-עם "התמימות" שהזינו אותם בילדותם). הילד נאבק בקורי השנה, והמציאות מפרפרת בירקרק הריסים (המילה "ירקרק" אצל אלתרמן משמעה לא אחת "זהב" כמו בתנ"ך, רמז לשֶׁעֶרֶז הזהוב של הילד [בן הגזע האַרְי?], ולא רק "ירוק בהיר",

הנקשר לצבע הדשא המתערב בצבע הדם ויוצר ביחד עם חשכת היער צירוף צבעים דרמטי האופייני לפולקלור הגרמני). עוד מעט ייעצמו עיני הילד התמים, ותשתרר חשכה בחדר. גם בחדרי העולם עומדות להשתרר דומייה וחשכה, עם התעצמותם של כוחות הפרא האטוויסטיים (הגרמזים ממילות הפתיחה של שיר זה: "עַת יוֹמָנו הַפְּרָא"). כנרמז ממילות הסיום של השיר ("וּלְפֶתַע נִפְיֵט / וְהִנֵּה כָּבֵד חֲשֵׁכָה הַצִּמְרֶת") ניתן להבין כי הצמרת החשוכה של יערות-הפרא עומדת להקדיר את החיים המודרניים, כבימים הראשונים של טרם היות האדם. בשירי רגעים, שנכתבו במקביל לשירי כוכבים בחוץ, השתמש אלתרמן באותם מוטיבים מאגדות האחים גרים. שירו "אגדה על ילדים שנדרו ביערות" (1938),¹ שנכתב בד-בבד עם שיר כדוגמת "כיפה אדומה", הן פותח במילים:

אֶגְדָּה גֶרְמָנִית מְסַפֵּרֵי אֲחִים גְּרִים,
עַל אוֹדוֹת בֶּן וּבַת שִׁתְּעוּ בַּיֶּעַר,
עַל דְּבַר הַנָּזֵל וְגֶרְטֵל, עַל שְׁנֵי מְהַגְרִים,
שֶׁגֶרְשׁוֹם אֶל הַיֶּעַר לִלְקוֹט גֶּרְגֵרִים
בְּלִילָה, בְּפֶחַד, בְּסַעַר.

כאן, במסגרתה של אותה פואטיקה צלולת מתארים של המשל השכלתני, המאפיינת את שירי העת והעיתון (שבהם יש יחסי 1:1 בין משל לנמשל), אין מקום לטעות באשר לזהות הילדים ובאשר לזהות הוריהם שהפקירו אותם לגורלם ("עוד יִשְׁנֵם פְּרִלְמָנְטִים טוֹבִים בְּעוֹלָם"). קברניטי העולם מפקירים את הילדים התועים ביערות - את הפרטיזנים היהודים המנסים להיחלץ "מבית המכשפה" - וחושפים אותם לגורלם המר. גם אין ספק באשר לזהות המכשפה המתכננת, לפי אגדות האחים גרים, לטרוף את הילדים שתעו ביער ("כִּי גָדוֹל וְחֹזֵק הוּא הָרִיָּה הַשְּׁלִישִׁי / כִּי אֶלְפִי תוֹתָחִים יֵשׁ לָרִיָּה הַשְּׁלִישִׁי / הוּא טוֹרֵף יְלָדִים / שְׂבוּכִים בְּלִיל").

בשירי כוכבים בחוץ הותיר אלתרמן חוטים פרומים המקשים את פתרון החידה, אך הפתרון בכל זאת מבליח פה ושם מבין השיטין. גם בשירו "רועת האווזים" (משירי כוכבים בחוץ) עשה אלתרמן שימוש באגדה מאגדות האחים גרים, וגם בו כלל אמירה חידתית וקשה לפירוש ולפשה. באגדה זו הנסיכה יורדת מגדולתה עקב בגידת המשרתת שליוותה אותה בדרך לחתונה המלכותי (זו לבשה את בגדי המלכות והפכה את הנסיכה לרועת אווזים פשוטה, מתחתית הסולם החברתי), אך בסופו של דבר הסדר הטוב מושב על כנו, ובן-המלך נושא, לשמחת לב הקורא, את כלתו היעודה. תיאור השלכת בשירו של אלתרמן "רועת האווזים" ("אַתְּ הַשְׁדֵּרוֹת שֶׁעָמְמוּ בְּסִמְקֵי-סֵתוֹ וְזֶהב-רֶמֶץ") מזכיר את פתיחת שירו של ביאליק "הקיץ גזע" ("הַקִּיץ גָּזַע מִתּוֹךְ זֶהב וְכֶתֶם / וּמִתּוֹךְ הָאֲרָגְמָן / שֶׁל-שְׁלֶכֶת הַגָּנִים וְשֶׁל-עֵבִי עֲרָבִים / הַמִּתְבּוֹסְסוֹת בְּדָמָן"), שגם במרכזו תיאור סתיו המרמז חילופי רשויות (interregnum) בתחום הפוליטי: להסתלקות ההדר הקיסרי ולעליית כוחם של המעמדות הפלבאיים והוולגריים. אלתרמן ראה איך בזמן מלחמה דווקא אנשים מתחתית הסולם החברתי, כמו מנהיג התנועה הנאצית, הופכים למושלים אבסולוטיים שהכול סרים למשמעתם, כמו באגדה הגרמנית שבה לפרק זמן מסוים הפכה המשרתת החרופה למלכה החולשת על גורלה של גברתה המלכותית. השיר מצייר בגלוי תמונה תמימה מהוויי חדר הילדים, ובסמוי - אמירה היסטוריוסופית ואקטואלית קשה מהכיל.

האכזריות המבעיתה הגלומה באגדת "לורליי" מצאה אף היא את ביטוייה ביצירתו המוקדמת של אלתרמן לסוגיה. אגדה זו, שהינה כתב עליה שיר ידוע, שימשה כידוע רקע לסיפורי-עם רבים על נערה שהשליכה עצמה לתוך נהר הריין מחמת אהבה נכזבת, והפכה לבתולת-ים היושבת על סלע באמצע הנהר וסורקת שְׁעָרָה במסרק זהב. לפי האגדה, דמותה ושירתה של נערה זו מְסִיחוֹת את דעתם של הספנים ושל הדייגים, עד שסירותיהם מתנפצות לרסיסים אל הסלע שעליו היא יושבת. שירו של היינה משנת 1822 כתוב אף הוא בסגנון הבלדה העממית:

Ich weiß nicht was soll es bedeuten,
Daß ich so traurig bin;
Ein Märchen aus alten Zeiten,
Das kommt mir nicht aus dem Sinn.

Die Luft ist kühl und es dunkelt,
Und ruhig fließt der Rhein;
Der Gipfel des Berges funkelt
Im Abendsonnenschein.

Die schönste Jungfrau sitzet
Dort oben wunderbar;
Ihr goldnes Geschmeide blitzet,
Sie kämmt ihr goldenes Haar.

Sie kämmt es mit goldenem Kamme
Und singt ein Lied dabei;
Das hat eine wundersame,
Gewaltige Melodei.

Den Schiffer im kleinen Schiffe
Ergreift es mit wildem Weh;
Er schaut nicht die Felsenriffe,
Er schaut nur hinauf in die Höh.

Ich glaube, die Wellen verschlingen
Am Ende Schiffer und Kahn;
Und das hat mit ihrem Singen
Die Lore-Ley getan.

מה קרה לי? לבי שחוח.
 ומדוע עגום אנכי?
 כי אינני יכול לשכח
 אנדה שהומה בתוכי.

על הרינוס היום פוח
 וזורם הוא אט, לא מהר,
 בצנת הערבית שטה רוח
 במרחק רכס הר מזדהר

ועלמה ישובה על החוף. היא
 סורקת את זהב שערה
 אין כמוה בחלד ליפי
 עדייה קורני נהרה.

במסרק הזהב היא שורקת
 ובפיה תשיר ביגונה
 שירתה את הלב מרתקת,
 כמה עז ומושך נגינה.

הספן האוחז בהגה -
 ספינתו לא יבחין כלל בצוק
 רק יפנה את לבו אל אלה:
 אל השיר ולחנו העצוב.

את האיש הצעיר בלע לו
 גל נהר, שסחף למצולה
 משוטיו, וכל זאת עוללה לו
 לורליי בשירה המפלא.

(מגרמנית: זיוה שמיר)

לראשונה השתמש אלתרמן באגדת לורליי בסוף הפרק השני של שירו הגנוז רב-הבתים "ניחוח אישה" ("לִילָה - לורליי, וְשָׁבִיל חֶלֶב - הָרִין, / סֶהָר מַעְבִּיר אֶת זֶהָב מִסְרָקוֹ...").² תמונה זו מתארת את הצוק האפל "לורליי" באמצע נהר הריין הבהיר מאורו הזהוב של הסהר, תמונה שקיבלה כמדומה את ביטוייה הסימבוליסטי העמום בשיר "שדרות בגשם" (כוכבים בחוץ), המתאר עיר "מסורקת", אשר בה "נדמה - גם הלילה הוא נהר הימים / אשר על חופיו ארצות מאורות". בשיר "לורליי" (משירי "רגעים"),³ שאותו חיבר אלתרמן ב-1942 לפי מקצב שירו הנודע של היינריך היינה, המיתוס הגרמני מקבל תפנית חדה, בהתאם לאירועי השעה. כאן יושב "הפיהרר" שחור השער על סלע באמצע הנהר ומסרק את שעריו הזהוב (רמז עבה כקורת בית הבד לאיוולת ולצביעות שבאידאל "האדם העליון" ו"החיה הצהובה", שמצא את ביטוייו בחוקי הגזע הנאציים המפלים בין בני אדם לפי צבעי שערם ועיניהם).⁴

"שָׁבוּ, שָׁבוּ יָמֵי נִיבְלוֹנְגֵן", מקונן שירו של אלתרמן; משמע, לעולמנו המודרני הגיעה שוב אותה תקופה טבטונית קדומה, אפלה וקודרת, שביססה את המיתוס השבטי שלה על הסיסמה "דם ואדמה" (*blut und boden*). בשיר זה כלולה השורה האליטרטיבית "הדון האֵדִים מִדָּם", שהפך לימים לנהר היאור האדום מדם בשירי מכות מצרים. כאן כלולה גם השורה הקטגורית: "וְאֵין בֵּית בְּלִי מֵת עַל מִפְתָּן", אשר קיבלה לימים את ביטוייה המלא ביצירה ה"קנונית" בשורות הבלתי-נשכחות מתוך שמחת עניים: "כִּי אֵין בֵּית בְּלִי מֵת עַל כְּפִים, / וְאֵין מֵת שֵׁשֶׁשֶׁךְ אֶת בֵּיתוֹ".

שנתיים לאחר פרסום שירו הז'ורנליסטי "לורליי", בשנת 1944, כתב אלתרמן את טורו "שחרורה של לורליי",⁵ ובו הפך את דמותה של בת-הים האגדית לורליי לדמות של קלגס גרמני המשליך לאש את ספר השירים של היינה ועוקר את מצבתו.⁶ בסוף השיר לורליי שוב משנה את דמותה, והופכת לכיתת יורים המפילה את המשורר אל הקיר. השיר נפתח ביציאתה של לורליי מבין דפיו של היינה ("וְלִוְרְלִי קָמָה / וּבָצַעַד טוֹפֵף / יִצְאָה מִן הַסֶּפֶר / לְקוֹל הַמְתוֹפֵף") כבשירו של

אלתרמן "כיפה אדומה", משירי כוכבים בחוץ, שבו יוצאים גיבורי האגדות מבין דפי הספר ומהלכים בדרך. השיר מסתיים בחיסולו הפיזי של היינה, אך גם בהכרזה "בן-חלוף המשוה / אך נצחי הוא השיר"⁷, המלמדנו כי שרפת הספרים בגרמניה לא הצליחה, אף לא תצליח, למגר את כוחה של יצירת אמת, ואף לא יעלה בידה למגר את העולם התרבותי ולהפכו לעיי חרבות. להפך, היצירה האמתית, כמו תבל על כל אנפיה, תשרוד זמן רב לאחר שמשטרו של היטלר יקרוס וייעלם מעל פני האדמה. את ספרו כוכבים בחוץ סיים אלתרמן בשיר שכולו נפילה מוחלטת ואֵלם גמור, אך אחרי הקטקליזם הנורא של "הם לבדם" (שיר הסיום של הקובץ, שבו גם "מה צלולה ונכרית בינתם, מה עריץ ואחרון פה האֵלם! / גם חליל הרועה יטרה בלי הגיע לקצות מישוריו. / רק הבכי והצחוק עוד ילכו בדרךינו האֵלו; / עד יפלו בלי אויב ובלי קרב"), יש לפתוח מחדש את שיר הפתיחה, ולקרוא שוב את "עוד חוזר הנגון", והעולם שב ומסתובב מחדש על צירו כמו תבת-נגינה על מנגנון הפעלתה.

גם מקץ שנים רבות לא שכח אלתרמן את שירו של היינה "לורליי", שבו השתמש לא אחת בטוריו ובשיריו. הוא חזר והשתמש בשורות הפתיחה של שיר זה בפזמונו הידוע "זמר מפוחית". נוסח המקור ("Ich weiß nicht, was soll es bedeuten / Daß ich so traurig bin" שבתרגומו של שלמה טנאי, הוא: "מה יש לי אינני יודע / שִׁכְהָ עָצוּב אֲנִי", קיבל אצל אלתרמן תפנית קומית במקצת. פזמונו "זמר מפוחית" הוא מונולוג של גבר שנקלע בכף הקלע בין אהובתו הדורשת ממנו נישואין לבין כל הנשים היפות הקורצות לו מפתחי בתי היין והטברנות. גיבורנו הספן מבקש לברוח הימה, להרחיק עד חופי פנמה, ובבית החוזר של הפזמון הוא מקונן על מר גורלו: "מה קרה לי השד יודע / לי עצמי הדבר לא ברור / זה הערב הזה המשגע / או הזמר הזה הארוך. / מפוחית מפרשת ידיה / שרה שיר של שמחה וילל / מה קרה לי השד יודע / מה היה לי יודע האֵל". מוטיב הנשים המפתות את המלח, מוטיב הזמר הארוך והנעימה המושכת שעלולים למשוך את הגבר אל האבדון - כל אלה הם

וריאנטים מרוככים ומחויכים לסיפור לורליי *via* של היינה - אף הוא סיפור אכזרי ומעורר חלחלה, פרי הדמיון העממי הגרמני שהולידו.⁸

ג. הספן ונשותיו

את הפזמון "זֶמֶר מפוחית" כתב משורר בוגר ומפוכח, שנהג להשתרך מקפה "כסית" ולהגיע בהליכה מתנודדת של ספן שיכור לביתו שבשדרות נורדאו ליד הים, קרוע בין "אשת חיק" ל"אשת חוק" (אם לנקוט את אמירתו השנונה של אברהם שלונסקי). הפזמון מקונן על פתינותן של הנשים, על רצונו של "הספן" או "המלח" לברוח מסבך ההתחייבויות שלו כלפי הנשים שבחיו ועל התמכרותו לזין של המסבאות והטברנות שברחבי העולם (התמכרות המיוצגת כאן בהומור כהתמכרות לכוסיות של "לבן" במסעדת "תנובה" תל-אביבית, שכן "גיבורנו" הוא גבר שֶׁבַע-ניסיונות ולא צעיר במיוחד, שהרופא כבר גזר עליו ככל הנראה איסורים מאיסורים שונים).

שְׁמָה של האהובה בפזמון האלתרמני הוא "מרים" - "מרימה", לכאורה רק לצורך החריזה עם "ים" ו"ימה", אך לאמתו של דבר הסיבה מורכבת יותר. מעניין שדמותה של מרים, למן הסיפור המקראי ועד לגלגוליה המודרניים, מופיעה על-פי-רוב על רקע של מקור מים כלשהו: יאור, או ים או באר. בתחילה מרים המקראית משגיחה על משה ששט בתבה על היאור (גם שמו של משה נקשר בשדה הסמנטי שעניינו מים, שהרי הוא נמשה מן היאור, שבו הוטר; כלומר, מחביאים אותו דווקא בלב הסכנה, בתבה השטה על פני היאור שאליו ציווה פרעה כזכור להשליך את היילודים - קודם הוא משוי מן המים, ואחר-כך הוא מוֹשֶׁה את עמו ממצרים ומוליכו דרך הים לארץ חדשה). אחר-כך מרים שרה את "שירת הים" לאחר הניצחון על המצרים, ובהמשך נזכרת גם "בארה של מרים", שנדדה עם בני ישראל במדבר ובסופו של דבר נקבעה לפי האגדה בכינרת. מעניין ומוזר להיווכח שגם השם בגלגולו הנכרי "מארי", "מאריה", "מארינה" מכיל קונוטציות ימיות, ייתכן שזמן המילה הלטינית מארה = ים. מידידתי המשוררת ש' שפרה ז"ל, שתרגומיה למזמורים אכדיים ושומריים הם מופת שרק משורר

גדול יכול להעמיד, שמעתי ש"מרים" פירושו "אהובת האל ים", או "ברוכת האל ים", והאל הקרוי "ים", יריבו של האל "בעל", הוא אלוהי הים והסערה.

לגבי האטימולוגיה של השם "מרים" יש גם דעות אחרות. חלק מהמפרשים רואים בשמה שם אריסטוקרטי, של אישה מורמת מעם. כפי שהשם "עמרם" מצביע על מעמדו האריסטוקרטי הרם והנישא של אבי מרים ומשה, וכפי שהשם "יוכבד" מצביע על היות האם אישה כבודה ונישאה, המכבדת את האל והאל מכבדה, כך גם השם "מרים" מלמד על היותה מרה - גבירה נעלה ומרוממת. אפשר אולי לשמוע מתוך שמה גם את יסוד המרי שבדמותה, שהרי היא מוכיחה את אחיה בפרשת האישה הכושית ומורדת בו.

השניות ניכרת אפוא למן אפיוניה של מרים במקרא: מצד אחד היא אחות דואגת, שחרדה לשלום אחיה, ומצד שני היא מותחת עליו ביקורת נוקבת ואף נענשת על כך עונש כבד. מצד אחד היא אישה משפלת ומנהיגה, נביאה ומשוררת, ומצד שני אין לה מעמד של הנהגה בזכות עצמה, וכל פועלה מוקדש להאדרת מעשי אחיה, משה ואהרן. משה הוא כבד פה, אהרן בעל כשרונות ורפליים ומרים אפילו יודעת לתת קולה בשיר (המילה "משורר" בימי קדם משותפת כידוע ל-poet ול-singer, וחבל נביאים היה יוצא כזכור בנבל ותוף וחליל וכינור; משמע, הנביאים, וכנראה גם אותן נביאות מעטות שנוכרות במקרא, היו מלווים את דבריהם בשירה ובנגינה). כדאי לשים לב לעוד פרדוקס בדמותה של מרים המקראית: מצד אחד היא לועגת למשה על לקיחת האישה הכושית, אך תכף ומיד היא הופכת לבנה כשלג בשל נגע הצרעת, ללמדנו שלא כל מה שצבעו לבן הוא גם חיובי ורצוי. במקרה זה, העור השחור - כך רומז המספר המקראי - עדיף על העור הלבן הנגוע בנגע הצרעת.

הברית החדשה מתחה קווים של אנלוגיה בין סיפור הולדת משה והפיכתו למנהיג לסיפור הולדת ישו והפיכתו למנהיג, ואפשר שגם השם "מרים" התגלגל מסיפור משה לסיפור הנוצרי. כך נולד פרדוקס נוסף: דווקא מרים, שלא התנסתה בנישואים ובאמהות

(המדרש אמנם הפכה לאשת איש ולאם, אבל אין לכך כל סימוכין בסיפור המקראי), הופכת בסיפור הנוצרי לאם האולטימטיבית, לאם בה"א הידיעה, והקוראן אף מנסה לתרץ בדרכים מעניינות את סיפור העיבור מרוח הקודש. ואם לא די בכל הפרדוקסים הללו, הרי שהשם "מרים" הוא גם שמה של מרים המגדלית, וכך יוצא שמרים היא גם הקדושה וגם הקדשה, ועוד נראה שהספרות העברית החדשה עושה מזה מטעמים. יוצא אפוא שדמותה של מרים שנתגלגלה לשלוש הדתות המונותאיסטיות פני יאנוס לה. בכל זווית שנתבונן בה דמותה מתהפכת לכל הגוונים. בפזמונו של אלתרמן, כמו גם ביצירתו המאוחרת חגיגת קיץ, שמה של מרים הוא שם דו-ערכי - שם של קדושה וקדשה כאחת. מצד אחד, בבית נזכרות הטברנות בכפיפה אחת עם ה"קובות" (מילה מן השדה הסמנטי שעניינו זנות), ומצד שני, הוא מכנה אותה בכינוי "חֲרָמָה", הקשור בערבית לקדושה (וייתכן שהמילה רומזת גם למילה העברית "חרם" = "רשת", ללמדנו שהאישה מפתה את הגבר ומפילה אותו ברשתה).

ד. הגיבור הנופל ברשת

סיפורו של עמוס עוז "כל הנהרות" מספר כאמור על קיבוצניק זהוב-שֶׁעָה, רווק בן עשרים ושמונה, אליעזר שָׁמו, היוצא לעיר הגדולה להיפגש עם אספן בולים המעוניין בבול נדיר שברשותו. איסוף הבולים הוא הדרך שבה בחר הצעיר הפרובינציאלי, שלאחר שירותו הצבאי בצנחנים כל חייו מצטמצמים בדל"ת אמות של חדר-הרוקים שלו בקיבוץ, לסייר בארצות רחוקות ואקזוטיות (כבשירו של אלתרמן "יֵשׁ בְּתֵי יַיִן וְטַבָּרָנוֹת וְקִבּוּת יֵשׁ / בְּסֵן פְּרִנְצִיסקו, בְּמֶרְסִי וְסֵן מֵלוֹ [...] וּבְסִפִּינָה הַנָּמָה מוֹל חוֹפֵי פְּנִמָּה"). גיבורו של עוז עורך את כל המסעות הללו בדמיונו, בעזרת בולי הדואר המגיעים אליו מקצות תבל (כשם שאת עלילות הגבורה של הצבא בשדות הקרב המיר בנקודת ההווה של הסיפור בהמתה אנטי-הרואית של זבובים טורדניים בין ארבעה כתלים).

בסיפורו של עמוס עוז, כפזמונו של אלתרמן, הגבר נופל

ברשתה של אישה, ומתקשה להבין את כלליה של "מלחמת המינים". אליעזר הרוקן בסיפור זה פוגש במקרה במשוררת ששמה "טובה",⁹ והיא אישה גברית ולא מושכת, שגרונה מלא בכיח של שיעול מחמת העישון הכבד שלה. זרועותיה של טובה רחבות, מכנסיה עשויים אריג גס בצבע כחול-אפור ובידה חסרה אצבע. דמותה דוחה לא פחות מדמותו של דמקוב, גיבור הסיפור "ארצות התן". גם גיבורו של אלתרמן וגם גיבורו של עוז יושבים במסעדת "תנובה" מבחילה למדי שההיגינה בה אינה מן המשופרות, ושניהם מזמינים לעצמם צנצנת "לֶפֶן". הביוגרפיה הקשה של המשוררת קטועת האצבע בסיפורו של עמוס עוז, שבין פרקיה כלול גם פרק של התעללות של קצין נאצי סדו-מזוכיסט במחנה ריכוז, כמו גם עובדת היותה מבוגרת מאליעזר. בשמונה שנים תמימות, אינן תורמות כמובן להתאמה בין השניים. ואולם אליעזר זורע רמזים בשעה שהוא מכריז על עצמו שהוא "פנוי להובלה", אף מכריז במילים טעונות רמז וסוד: "ברוך המקום שהפגיש משורר עם משוררת" (על משקל הפסוק "ברוך המקום שנותן [אישה] לאיש"; מדרש תנחומא). הוא, שרגיל להדביק בולים, נוטע בבית-שיחו את הרושם כי הוא אומר לְדָבָק טוב (ואכן, אחרי שהיא מעליבה אותו ומנסה לגרשו כזכב טרדן, היא לפתע פתאום מְצִיעָה לו נישואין).

האם ביקש עוז להטעים בסיפורו את כוחה המפתה והמדיח של השירה (ואחת היא אם מדובר בשירה מוֹשֶׁרֶת [singing], או בשירה כתובה [poetry])? דומה שהוא ידע שפזמונו של אלתרמן "זָמַר מפוחית" בנוי על סיפור לורליי - בת-הים המפתה בשירו הנודע של היינה, שהרי בדרכם אל הים המשוררת מספרת לבן-שיחה הקיבוצניק שבמחנה הריכוז היה קצין שנתן לה לנגן לפניו בפסנתר, ונגינתה גרמה לו שיבכה מגעגועים. אחרי הנגינה הוא היה מסיר את חגורת העור השחורה שלו, ופוקד עליה להצליף בו, ואם התרשלה בהצלפה הוא היה חורך את זרועה בסיגריה שבפיו. לקצין הנאצי היה כלב גדול בשם "היינה" ששָׁנָא יהודים, וזיהה אותם על-פי ריחם והיה מתעלל בהם. האם המשוררת קטועת האצבע בסיפורו של עמוס עוז כמוה כבת-ים, מושכת ודוחה חליפות, כבשירו של היינה ובגלגוליו המודרניים?

גיבורו של עוז מעיד על עצמו שהוא נתקף בחילה למשמע שיעוליה הקשים של המשוררת, כך "כל כמה שהתחזק המיאוס גברה גם התשווקה עד שלא ידעתי מה יהיה אתי". הגבר המסוחרר שאינו יודע מה אתו, מצוי גם בשירו של היינה ("מה קרה לי? לפי שחוח. / ומדוע עגום אנכי?") ובגרסתו הקלה הפזמונית של אלתרמן ("מה קרה לי? השד יודע! / לי עצמי הדבר לא ברור [...] מה היה לי יודע האל").

מיהי אותה משוררת המתוארת בסיפורו של עמוס עוז משנת 1965? האם בדה אותה מלבד בדמותו הגידמת של "גבר" שכותב את שיריו "בלי שום מוזות. אפילו בלי השראה. להפך [...] במצב-נפש קר כמו קרח [...] שיר הוא מימוש של צירופי-יסודות. כימיה. כמו תמיסה. כמו גבישים של ארס"? האם היה לסופר מודל של משוררת ידועה שאתה נפגש במסעדה תל-אביבית? מצד אחד, המשוררת בסיפור זה היא ילידת 1926, כלומר שייכת לדור המשוררים שהושפע מנתן אלתרמן וחיקה את המוטיביקה שלו ואת צורות שירתו, ומצד שני לפנינו משוררת שכותבת בריתמוס חופשי, כמו ב"דור המדינה" שמרד בסמכותו של אלתרמן. ייתכן שעמוס עוז הכליא בדמותה של המשוררת הגידמת דמויות אחדות, ובהן את דמותה של מורתו זלדה מישקובסקי, המתוארת בספרו האוטוביוגרפי סיפור על אהבה וחושך כמי שהשפיעה עליו השפעה עמוקה, ואף שלחה אותו לביקור אצל בן-דודה החרדי בניו-יורק.

עמיחי חסון ממשורריו של כתב-העת משיב רוח אמר על זלדה: "שושנה שחורה רבת קסם שהייתי רוצה גם לקבל ממנה ברכה, לא רק לשוחח". בריאיון שנערך אתה לקראת סוף סרטו הדוקומנטרי של דוד פרלוב "בירושלים" (1963), כיסוי הראש כמעט ששמט מראשה של זלדה מול המצלמה כשדיברה על קבצני העיר ירושלים. "כל קבצן וכל גידם", אמרה שם זלדה, "יכול להיות המשיח".¹⁰ גם זלדה, כמו המשוררת הגידמת בסיפורו של עוז, עסקה בציור והרבתה ליצור בחרט ובמכחול. ואולם, זלדה מישקובסקי נולדה בשנת 1914, ודמותה אינה מתלכדת עם זו של טובה.

בדמותה של טובה, המשוררת הגידמת וחרוכת-הקול בסיפורו

של עוז, יש גם קווי-הֶכֶר של משוררות אחדות שנולדו שנות דור לפני עמוס עוז כדוגמת לאה גולדברג (ילידת 1911), שקולה החרוך העיד על שהרבתה לעשן ולהשתעל, אך גם של משוררות צעירות יותר כדוגמת דליה רביקוביץ ודליה הרץ, שהיו פופולריות מאוד בסוף שנות החמישים ובראשית שנות השישים - בנקודת ההווה של הסיפור. שירתה של דליה הרץ עוררה הדים רבים כשהתפרסם ספרה המיוחד מרגוט (1961), בשנים שבהן פרסם עמוס עוז את סיפורי ארצות התן. יונה וולך הודתה אז ששירתה הבלתי-מתפענחת של דליה הרץ הייתה מקור ההשראה שלה, אך יונה וולך זכתה לפרסום והשפיעה על השירה העברית, בעוד שדליה הרץ הסתגרה בקרן-זווית ומחתה את עקבותיה ואת עקבות השפעתה בידעין ובכוונה תחילה. בתיאור דמותה של המשוררת בסיפור "כל הנהרות" התכתב אפוא עמוס עוז לא רק עם "זֶמֶר מפוחית" של אלתרמן, אלא גם עם שיריה הפיזריים של דליה הרץ, שאינם ניתנים לפענוח. דליה הרץ כתבה בקובץ מרגוט על עצמה במידה לא מבוטלת של אוטו-אירוניה, אך גם בגילוי לב מפתיע (בדבריה כלול האיום שהיא עתידה להתחבא ולהיעלם מן העין): "מִתַּחַת לְרֹאשִׁי יֵשׁ / צִנָּאר עֶבֶה. פְּנֵי מִתְרַחֲבוֹת לְפִי חֶק הַחֹם. / פֶּעַת, לְמִשְׁלַל, יֵשׁ בִּי הַתְּקַפָּה. דָּמִי עוֹבֵר לְדָם. / [...]

יִתְכֵּן גַּם שְׁאֵת־חֶבֶא / מִתַּחַת לְרֹאשִׁי יֵשׁ צִנָּאר עֶבֶה שְׁמִתְעֶבֶה. / זֶה גוֹרֵם לִי לְמַרְךָ. רְצִיתִי שִׁיִּצְמַח לְאַרְךָ". והנה, הקיבוצניק בן העשרים ושמונה, גיבור סיפורו של עמוס עוז, מתאר את בת-שיחו ונוטה לה חסד בתיאורו. צווארה אינו עבה כמו שמעידה דליה הרץ בשירה, ואשמתו היחידה היא שלא צמח לאורך: "צווארה של טובה הוא לא קצר ולא עבה. אשמתו היחידה, שאין הוא גבעולי ומתמשך".

כשהמשוררת הגידמת, גיבורת סיפורו של עוז, יורדת לים עם בן-שיחה הקיבוצניק היא הולכת לשירותים של המסעדה ללבוש חזות חדשה ונעימה. והנה בשירה של דליה הרץ "מרגוט", מרגוט המשתעלת, המוזה המסתורית, הולכת לחדר השירותים של הקפה כמין בת-ים שהשאירה את קשקשי-עורה לייבוש ("עֲלִיָּה / רק לְרִנֵּעַ לְסוֹר לְבֵית הַשְּׂמוּשׁ. אִמָּשׁ תִּלְתֶּה לְיִבּוּשׁ / אֶת קִשְׁקְשֵׁי הָעוֹר. אֶת רִקְמַת

השֵׁלֶג [...] היא מְשַׁעֲלֶת"). מרגוט המשוררת הדוחה והמושכת, בעלת השם האירופי (המקובל במיוחד במרחב התרבות הגרמני) היא כעין בת-ים - גלגולה הארץ-ישראלי של לורליי משירי היינה שעברה דרך הפריזמה האלתרמנית והייתה לאישה בשר ודם. ופרט מסקרן: האם אך מקרה הוא שאת אחד הדברים היפים ביותר שנכתבו על דליה הרץ כתב לא אחר מאשר דניאל עוז, בנו של מחבר הסיפור המסתורי "כל הנהרות"?

ה. ההתכתבות עם אלתרמן ברומן אותו הים

כשיצא לאור ספרו של עמוס עוז אותו הים (1999) השווהו המבקרים לחגיגת קיץ של נתן אלתרמן (1965).¹¹ ובדין, שתי היצירות אכן מגלות הקטרוגניות מרובה: עירוב של ז'נרים שונים, עלילה מְלֻדְרָמָטית עם קטעים של הגות קיומית. בשתיהן מתערב המחבר בין הנפשות הפועלות, עורך מאזן חיים שלם - ביוגרפי וספרותי - רומז ליצירות מפרי עטו ומפרי עטם של רעיו ואף משלח חצים שונים במקטרגיו. מעניין הוא אף הנתון הקלנדרי שאותו העלה.

בשל הקשר בין שתי היצירות האפילות הללו, הנוגות והמחויכות כאחת, מתבקש לברר את האמירה הכוללת שֶׁלִשְׁמָה נועדה כמדומה כל אחת מהן בדרכה. נפתח ונאמר כי שתיהן צבועות בשלל צבעי פְּרוֹת, מיבולי הקיץ ושלחי הקיץ של אגן הים התיכון ("קיץ" בעברית מקראית פירושו "פְּרוֹת שגמלו והבשילו", יש אומרים "תאנים בשלות", כגון בפסוק "אֶסְפוּ יֵין וְקִיץ וְשֶׁמֶן וְשֶׁמֶן בְּכֻלֵּיכֶם", ירמיהו מ, י). צֶדֶן הגלוי של שתי היצירות הוא "קרנבל" קיצי מרהיב עין ורב-משתתפים שזירתו היא "סטמבול" (הלוא היא תל-אביב רבתי) ובה שוק הפְּרוֹת העולה על גדותיו מרוב תנובה ויבול (אצל אלתרמן)¹² או בת-ים ולב תל-אביב המנומרים בשלל טיפוסים אוהבי חיים ונהנתנים, ולא באינטלקטואלים צחיחים המתנזרים מהנאות החיים הפשוטות (אצל עוז). ממבט ראשון, לא קיץ יבש וחדגוני לפנינו כי אם קיץ דיוניסי ומְטִיף עסיס. אך גם ההפך הנכון. "קיץ" ו"קֶץ" אמנם משורשים שונים נגזרו,

אך הקיץ הוא גם עונה כמושה ויבשה המלמדת על סוף השנה, ובאופן מטפורי על קץ החיים. ואם "קיץ" פירושו "תאנים", הרי שהתאנים טיבן שהן הולכות ומבשילות, מתייבשות והופכות לדבלים, כבתיאור הזקנים שפניהם כדבלים (חגיגת קיץ, עמ' 19), או כבתיאור מר סימן-טוב שאשתו פוקחת עליו עין גם לאחר מותה, יצור עלוב ויבש "כדבלה" (אותו הים, עמ' 119). גם ריקו, בנה של נדיה דנון, מקבילתה של מרת סימן-טוב בספרו של עוז, הממשיכה להדריך את מנוחת שאריה לאחר מותה, נקשר למרים שגורשה ממנו והייתה לזונה, והוא מדמה "את דמותה בבוא זקנתה, דבלת תאנה נושנה" (אותו הים, עמ' 103). ובנדודיו כתרימלאי הוא נקלע למקום בבנגלה-דש שבו הוא חש "משב של ריח תועה (ה)מזכיר תאנים בשלות" (שם, 141), וריח זה מעורר בו את זכר אהובתו דיתה שאותה הפקיר בארץ למחזריה ולמנצליה. שתי היצירות הן אפוא יצירות בשלות של קיץ וקץ: יצירות המטיפות עסיס תאנים ושרף סמיך כדבש והרואות את קו הקץ מנגד. המחבר האלטרמני היושב בסטמבול מסכם: "תמיד סבבתי שֶהַחֶרֶף, הַכֶּלֶב הַחֵי, טוֹב מִן הַקִּיץ, הָאֲרִי הַמֵּת, / וְאֶף-עַל-פִּי-כֵן, אֲנִי בּוֹחֵר / לְרְאוֹת אֶת הַקִּיץ בְּאוֹר אַחֵר" (חגיגת קיץ, עמ' 41). וגם המספר באותו הים יוצא אל המדבר ומהרהר בו הרהורים פילוסופיים-פיוטיים בנוסח קהלת, בחריזה פנימית המזכירה את נוסח המקמה, בפסוקים שלא כצורתם ובאליטרציות מרובות: "רוע וחולי ומוות עוברים ושבים. לא כן המדבר הזה. לא כן כוכבי השמים. אלה קבועים. וגם זה הלוא רק לכאורה. טוב הכלב החי וחכמת המסכן מסכנה, ערער ערבה עירי שהרוח עוררה ונטשה לנפשו. תמיד היא נושנת. באה משם ושטה לשם, סובבת ושבה דומם. לא המתים יראוה ומתוק עוד האור לעיניים" (אותו הים, עמ' 113) הקיץ מדומה אפוא לא לכלב החי כי אם לארי המת: לעונה מפוארת, אך גם צהובה וכמושה, ולא רק לעונת אסיף ססגונית ושופעת פריון.

המימרה "טוב כלב חי מן הארי המת", המדברת בעקבות קהלת בשבח החיים, ולו גם חיים דלים וצחיחים, משמשת כאן לא רק בסיס לאמירה אקזיסטנציאלית אלא גם לאמירה ארס פואטית

רבת פנים. אלתרמן רומז כאן להעדפתו את הספרות האירופית הססגונית מאסכולת שלונסקי על ספרות הקיץ והמדבר החדגונית של ה"כנענים", ועל כך כתב כידוע את שירו האנטי-כנעני "מריבת קיץ". השיר עורר את זעמו של רטוש, והוא שלמד לימודי אסלאם, בלשנות שמית והיסטוריה של עם-ישראל, החליט להיתמם וללמד את אלתרמן - אגרונום על-פי הכשרתו האקדמית - שהקיץ הישראלי הוא זמן הבשלתם של התאנה והזית, הרימון והתמא, "שלא להביא בחשבון ... את האבטיח" (במאמרו "מנגד לארץ" בעיתון הכנעני אלף מינואר 1950).¹³ רטוש, שעלה בילדותו עם משפחתו כשנתיים לפני עלייתה ארצה של משפחת אלתרמן, אף הגדיל לעשות: הוא תקף את אלתרמן "אֵד הוֹמִינִים" והציג את רעהו כטיפוס "גלותי", עולה חדש שאינו מכיר את הקיץ הישראלי ואינו מסוגל להסתגל אליו בנקל. האמת החוץ-ספרותית הייתה כידוע שונה במקצת. אלתרמן נדד אז "פה ושם בארץ ישראל" עם ההנהגה המדינית ואנשי מערכת הביטחון כדי להתרשם באופן בלתי-אמצעי ולאסוף חומר לטוריו, ואילו רטוש הכיר את הקיץ לא ממסעות התנועה והצבא, כי אם ממרפסתו המוצלת של בית קפה תל-אביבי.¹⁴

מתקפה זו של רטוש שהייתה אות הפתיחה למרד בסמכותו של אלתרמן, עלתה מן הסתם בזיכרוננו של המשורר בעת שחיבר את חגיגת קיץ באמצע שנות השישים, בשיא השפעת המלחמה שהכריזו עליו נתן זך ובני חבורת לקראת. אלתרמן נענה כאן לאתגרים שהציבו לפניו רטוש וזך, אך גם דחה אותם, הודה ב"אשמה" וכפר בה בחיוד - הכול בעת ובעונה אחת. המחבר האלתרמני גוער כביכול בעצמו על קוצר השגתו, כמי שטופח על מצחו ומאשים את עצמו בבורות ("אֵם דְּמִיתָ אֶת הַקִּיץ כְּנֶזֶר / עוֹלָה יָחַף וְחָגוּר שֶׁקֶה, / עֲתִיד אֶתָּה לֹא לְהִפְיֵר / פְּנֵיו בְּשׁוּק. שׁוֹטְפִים עֲדְרֵי יָרֵק / וּפְרִי"; חגיגת קיץ, עמ' 56), אך למעשה הוא מלגלג כאן בטוב-לב קליל על ההתנשאות חסרת החן ועל הידענות "המופלגת" שהפגין כלפיו רטוש במאמרו הנ"ל. כשם שרטוש היתמם ודן בקיץ האלתרמני כבקיץ ממשי, חוץ-ספרותי, תוך שהוא מתעלם ממשמעותו הסמלית הפנים-ספרותית

המכוונת כנגד ה"כנענים", כך שילם אלתרמן לרעהו ה"כנעני" כגמולו, היתמם והעמיד פנים כאילו נתגלתה לו לפתע במאוחר אמת פוטנטית מפתיעה שאותה לא שיער כלל, בעוד שלאמתו של דבר אין היא אלא אמת טריוויאלית שאינה צריכה ראיה, וכבר בכוכבים בחוץ מצויים שירים לא מעטים המתארים את הקיץ כעונה של יכולי השדה והכרם, הבוסתן והפרדס.¹⁵ בתחומים פואטיים אחרים - כגון דרכי המשקל והחרוזיה - ניהל כאן, כפי שהראתה רות קרטון-בלום בספרה הלץ והצל דיאלוג סמוי עם זך, שדיבר כזכור בגנות הריתמוס המכני של אלתרמן.¹⁶ דומה שגם עוז ניהל באותו הים דיאלוג עם חורפיו ומקטרגיו כגון בקטע "חידת הנגר הטוב שהיה לו קול בס תהומי" על הנגר אלימלך שעשה למחבר שולחן ושמע ושר אופרות מהבוקר ועד הלילה, ובסופו של דבר התאבד כמי שהשיל מעליו תחפושת רבת שנים. קטע זה מעלה על הדעת את הביקורת הקטלנית של דן מירון על קופסה שחורה של עוז, שהיה בה יסוד מצמית וחסר הגינות אלמנטרית: יצירה מסוגגנת, מלאכותית במודע ומנייריסטית במתכוון שעוז כינה אותה באירוניה עצמית בשם "אופרה" של מסכות (בתוך הרומן עצמו) הואשמה על-ידי המבקר ב... "אופראיות",¹⁷ אגב הקצפת ה"אבחנה" הביקורתית הזאת לממדים קולוסליים. ברומן הפיוטי אותו הים השיל עמוס עוז, לפחות לכאורה, רבות מהמסכות שהעטה על עצמו כל השנים: את הפתוס האופייני לכתיבתו, את ההיפרבולות ואת המחזות האופראיות, הגדולות מן החיים, לטובת לשון המעטה חרישית וחיוך וולטריאני מוצנע, ואגב כך הוא נוהג באוטו-אירוניה גם בתולדותיו ואף ביצירותיו, שנרמזות כאן פה ושם בדרכים גלויות וסמויות. אפילו הרהורי עברה של גילוי עריות, כעין אלה שעוצבו ביצירה המוקדמת בפתוס נשגב נוסח ברדיצ'בסקי, יורדים כאן ממרום שבתם הזוכים לעיצוב נמוך ויום-יומי, בדמותו האנטי-הרואית של אלברט דגון החושק במי שיכולה הייתה להיות כלתו, אשת בנו.¹⁸ ואולם, גם אמת זו - כמו שאר אמתות ביקורתיות שניתן להעניק לרומן החדש - היא אמת חלקית בלבד.

חגיגת קיץ היא מצד אחד חג אסיף נהנתני, ומצד שני היא danse

macabre מבעית - ריקוד עוועים של רוחות העבר וצלליו (כעין פרודיה על כל דמויותיו של אתרמן וכל סגנונותיו וכן מחול השחת של הגוף ההולך אל בית עולמו). כבר באמצע שנות השישים חש אתרמן שגופו בוגד בו, ובחגיגת קיץ ערך כעין מאזן של כל קנייניו, המוחשיים והרוחניים, שעליהם השקיף באוטו-אירוניה, בלי שמץ של התרפקות נוסטלגית. גם מתקפתם של זך וסופרי לקראת שהציגה את שירתו כאופציה שירית שאבד עליה כלח גרמה לו לחשבון נפש ולעריכת מאזן חיים. אחד משירי המחזור "שירים שבאמצע" (חגיגת קיץ, עמ' 93 - 94) הוא "מחול מוות" ידוע מן הפולקלור ביידיש שזוכה כאן לעיבוד אישי ומקורי: "שְׁלֶשֶׁה פְּלִי-זֶמֶר נִגְנוּ בְּעִיר / עַל כְּנוֹה עַל חֲלִיל, עַל תֵּף. / עָבַר עַל פְּנֵיהֶם אִישׁ צָעִיר, אָמְרוּ לוֹ: מְלִים לְנִגֵּן הִנֵּה כָתֹב. // כָּתֹב וּמַחֲק וְחֹזֵר / וּמַחֲק וְכָתֹב וְתִקֵּן / וְלִטֵּשׁ וְשָׁנֵה וְעָבַר / בְּקֶלְמוֹס, הוֹסִיף, גִּרֵעַ, סִגְנוֹ, // וּכְשֶׁרָאָה כִּי עָרֵב כָּבֵד, / הָעֵלָה אוֹר וְהַמְשִׁיד לְכֹהֵן / לְבוֹ לְמִלְאכָה, וְלִפְנֵי שְׁגָמָה, / קָם וַיֵּצֵא אֶל הַקּוֹל הַמְּנִיג / וַיַּחֲק בְּפֶה שָׁאִין בּוֹ שֵׁן / וַיְגַפּוּ גוֹחֵן, שְׁמֹן, זָקֵן" (והשוו לשורותיו של עוז בפרק "אדג'ו": "רק אתה, עפר ולחה / עד הבוקר כותב ומוחק, מחפש סיבה מחפש תיקון"; אותו היום, עמ' 125). בגידת הגוף מעסיקה כאן לא במעט גם את עמוס עוז, שמדבר בספרו החדש על רקמות, תרתי-משמע: על הרקמות המתפוררות של נדיה דנון שמתה מסרטן ועל מפית הרקמה, מעשה ידיה, שהותירה באמצע המלאכה. אתרמן ועוז כאחד מדברים על חוסר התוחלת שבצבירת קנייני חומר: מעשי הרקמה של נדיה אשר ישרדו הרבה אחרי מותה מהווים כאן רמז למעשה היצירה שהוא הוא הישארות הנפש של היוצר, הוא ולא הבית או חשבון הבנק שיתיר לשאָריו.

ליל הקיץ, כפי שעולה ממחזהו של שקספיר "חלום ליל קיץ" או משירו של ביאליק "היה ערב הקיץ", הוא זמן של ארוטיקה וחוננים, המשבש את שיקול דעתו של כל אדם רציונלי (עד כי במחזהו של שקספיר האישה המאוהבת מתקשה, עקב התעוררות הליבידו, להבחין בין גבר לבין חמור. בשירו של ביאליק היא מתקשה להבחין בין כוהן גדול למגדל חזירים, והגבר מתקשה להבחין בין בנות חוה

לבנות לילית). התשוקה הליבידינלית מתגברת אפילו אצל סימן-טוב הרפה והנרפס, איש כחרס הנשבר, עד כי אינו מבחין בין אישה נחשקת לבין המכשפה הרוקחת מרקחת אהבים משכרת. ובן-דמותו ביצירת עוז - יועץ המס עדין-הנפש אלברט דנון - מתקשה להחליט בין אהבת-פתע אסורה לדיתה ענבר, חברתו של הבן, לבין אהבה בשלה, נינוחה ומותרת לבטין, האלמנה בת השישים.

ואגב, גם אלתרמן, שהתקשה באמצע שנות השישים לבחור בין "אשת חוק" ל"אשת חיק", הגיע בשיר "שקר החן" מתוך המחזור "דברים שבאמצע" שבחגיגת קיץ למסקנה המצדדת בזכות אשת הנעורים שסר חנה בעיניו: "הַאֵשׁ הַמְבִשֶּׁלֶת / אֲדָמָה עֵינָה / פְּנִיָּה עֶשֶׂן / כְּפָנֵי הַזְקָנָה. // יָפָה מִמֶּנָּה / אַחוּתָה בְּרֶק, / אֵךְ לֹא הִיא תֹאכִיל גֶּבֶר / בְּשָׁר וְיֶרֶק" (חגיגת קיץ, עמ' 84 - 85).

תפיסת הקיץ תלויה כמובן גם לא במעט בגיאוגרפיה ובלוח השנה: במזרח הקיץ הוא עונה של מוות וכמישה, ויעידו פולחני מות התמוז שנתגלגלו גם אל השירה ה"כנענית" ואילו באזורים צפוניים הקיץ הוא עונה רעננה ושאננה, ותעיד פתיחת הסיפור "ספיה" המתארת קיץ שפולו תכלת. לכן, סוף השנה בלוח העברי אינו חל בחורף, כי אם בשלהי הקיץ. וכך, בעוד ששירת הפרפור של שקספיר היא הרומנסה "אגדת חורף", המכוסה בגלידי הכפור הלבנים של הזקנה, שירת הברבור של אלתרמן (שתרגומיו המקובצים לארבעה ממחזות שקספיר ראו אור במהדורה מחודשת בזמן חיבור ה"חגיגה")¹⁹ היא הפרסה חגיגת קיץ. היצירה האפילה שלפנינו אפופה באובך שרבי ומוארת באורו העמום של ירח ענק ש"גִּדְלוּ הָרֶב בְּשַׁעַת זְרִיחָה הוּא חֲזִיזוֹן טֹבֵעַ / שֶׁל הַשְׁתַּבְרוֹת הָאֹר מִבְּעַד לְאֹוִיר" (חגיגת קיץ, עמ' 14) - תיאור המהווה דמיסטיפיקציה של הפיגורות של אלתרמן ככוכבים בחוץ, כגון "שֶׁם לוֹהֵט יָרֵחַ פְּנִשְׂקִית טִפְחָת". וכדאי להשוות לתיאורו האקספרסיוניסטי של הירח בספרו של עוז: "אדום עולה הירח, דומה לעין שפוכה, צורב את השמים, שומם אך לא משתומם" (אותו הים, עמ' 125). שתי היצירות הן יצירות של קיץ ושל קץ: הן פוסחות בין שיר השירים לקהלת (אצל עוז יש גם פסיחה בין דוד-שלמה הצעיר

והארוטי, נעים זמירות ישראל ומחבר שיר השירים, לדוד-שלמה הזקן, מחבר קהלת העומד מול בן סורר ומורה). שתיהן מהוות גם "מחול שחת" של משיכה לקבר וגם "חלום ליל קיץ" של משיכה מינית שאפילו הגיל אינו משפך ואינו משכיח.

אמרנו ששתי היצירות העצובות והמחויכות הללו, שאָרוֹס ותנטוס משמשים פֶּהֶן בערבוביה, הן יצירות ים-תיכוניות ביסודן: חגיגת קיץ מתארת - בשחוק ובדמיון - את תקופת "כור ההיתוך" על שסעיה ופילוגיה - תקופה של מפגש רב מתחים בין וְתִיקִים ל"עולים חדשים", בין אשכנזים לספרדים, בין יושבי העיר הגדולה לתושבי עיירות הפיתוח, בין איִדְאליסטים תמימים לבורגנים אָבוּסִים, בין חלוצים ובונים לבין קרימינלים מושחתים וכן הלאה (כדי להפיר את הסימטריה הבינרית הזאת מצוי בתוכם גם פושע אחד טוב-לב ברחסיד שמו - כעין אֶלְטֶר אָגוֹ של אלתרמן עצמו, שהיה כידוע צאצא למשפחת חסידי חב"ד²⁰ - המוכן כאן לחרף את נפשו כדי להציל עלמה אומללה אחת, מלצרית בקפה סטמבול, מידיו של טיפוס נקלה המבקש לחיות על חשבונה). המקבילה בת-זמננו של הנבל וולדרסקי, המנסה להוריד את מרים לזנות, מתגלמת אצל עוז בדמותו המאוסה למדיי של דובי דומברוב המנסה לנצל את תמימותה של דיתה ענבר - תסריטאית מתחילה העובדת לפרנסתה כפקידת קבלה במלון - ולהשתלט בדרכי מרמה על כספה). שתי היצירות מתארות אותן דיכטומיות שפילגו וממשיכות לפלג - בהתגוננויות אחדות שהזמן גרָמָן - את המדינה ואת אזרחיה עד עצם היום הזה. את בני האליטות הישנות והדקדנטיות מייצג אצל עוז גיגי בן-גל הבליון המבוסס שמסתכל על בת-ים כעל בומביי, מאצ'ו ישראלי יהיר שהוריו העשירים ציידו אותו בסמלי סטטוס - בדירה מפוארת ובמכונית ב.מ.וו. - הנגנבת ממנו בפרק הסיום ומותירה אותו עירום ועריה. מולו עומדים תושבי בת-ים שהגיעו אליה בשנותיה הראשונות של המדינה מארצות הבלקן, מצפון אפריקה ומשאר ארצות הים התיכון וששמותיהם שמבית (אלברט ונדין דנון, בנם ריקו, האלמנה בטיין, ועוד) מעידים שאפילו לא נזרקו ולא זרקו את עצמם לתוך היורה הרתחת של "כור ההיתוך".

אבות הציונות, והרצל בראשם, דימו את הארץ ואת עריה בדימויים אירופו-צנטריים, נאמר כאן וכאן בלא מילים, אך ימי קיבוץ הגלויות שינו את חזוניה לבלי הפך. רטוש דיבר על סכנת הלבנטיניזציה האורבת לפתחנו, ואילו אלתרמן - כמתוך היענות להתרסותו של פרידריך ניטשה כלפי ריכרד וגנר שתהא המוסיקה ים-תיכונית, ולא טרקלינית ואירופו-צנטרית בטיבה (המלצה שנתגלגלה למימרה הצרפתית "*il faut méditerranéiser la musique*"), הפך את יצירתו לים-תיכונית יותר ויותר. בטוריו ובפזמוניו המאוחרים שר על העולים מצפון אפריקה (כגון בטור על החייל אלבו שהקריב את חייו והציל את חיי חבריו,²¹ או בטור על ריצתו של העולה דנינו, שכתב בגנות העלייה הסלקטיבית,²² וכן על שְׁלָל הטיפוסים שהביאו העליות החדשות מאגן הים התיכון, כגון הפזמון על אוריאה שהפגישה אתה נדחית במילה "מניאנה",²³ או הפזמון "זמר מפוחית", שנזכר לעיל, שבמרכזו בתי-יין וטְּבֵרֵנוֹת ואחת ושמה מרים המזופתת (חסרת ערך? שחורה כופת?)).²⁴ בחגיגת קיץ כתב אלתרמן לא רק על בני-הזוג סימן-טוב, או על מר שלמה קטן העסקן הקטן מעיירת הפיתוח, אלא גם על בני משפחת תשובה ועל בעלת הקפה "סטמבול", מקבילתה של הפונדקאית שלו, הלא היא ה"מטרונה קלרה, האיטלקית היוונית, הטרנסילונית מבולגרית" (חגיגת קיץ, עמ' 135).

גם מוצָאן של הדמויות בספר אותו הים של עוז הוא מארצות שונות סביב "אותו הים": ישנם נדיה מבולגרית, אלברט בעלה מסרייבו, קרובו הנגר אלימלך, אף הוא מן הבלקן, ישנה בטיין - כנראה מצפון אפריקה - המכנה את אלברט בשם "אלבר". ישנן גם דמויות-משנה ים-תיכוניות: הרוקח האיטלקי בבית המרקחת התורן בבת-ים, היווני מיפו שפותח בקלפים, בעלה הראשון של נדיה, סוחר האריגים האדיב, שאולי חי בשלום באחד מפרוריה של מרסיי או של ניס. וישנה קשת רחבה של "צִפְרִים" בדרגה זו או אחרת של סיאוב, לִמֵּן דיתה ענבר, שיש בה "משהו זול" ושהוריה נמצאים בחו"ל, ועד לגיגי בן-גל היזם הנעזר בכספי משפחתו המבוססת "לסדר" במיני "קומבינות" מיני אנשים תמימים או כמו-תמימים. לפנינו כעין גרסה

פיוטית לספרו התיעודי של עמוס עוז *פה ושם* בארץ-ישראל (1983). רבים מהשמות נולדו כאן מן הים ומקצף הגלים: העיר בת-ים, היזם בן-גל, ואפילו השם מרים החורז ב"ים", שמה של הקדושה הקדושה, שאת רגליה מנשק ריקן, וששמה מעלה על הדעת את המדונה ואת מרים המגדלית כאחת (אצל אלתרמן זהו שמה של צעירה מרוקאית תמימה שנקלעה לעיר הגדולה ונבל חסר לב מבקש להורידה לזנות ומאיים עליה שישחית את פניה).²⁵

שמות אחדים משותפים לשתי היצירות: כמו מרים הקדושה-הקדושה וכמו קלרה (שם הדודה של ריקן מגבול יפו בת-ים ושם בעלת המסעדה אצל אלתרמן). ואם קרא עמוס עוז את ספרה של רות קרטון-בלום על *חגיגת קיץ*, הוא בוודאי הבחין בכך ששמו של הגיבור המרוקאי היה בנוסח ראשון "אלברט", אך המחבר העביר על השם קולמוס והמירו בשם המקראי הטעון "ציבא". וישנם גם מוטיבים משותפים לשני הספרים כגון מוטיב הכילי משירו האחרון של אלתרמן על "כילי רובץ ער. ערמת צרורותיו שומר" (*חגיגת קיץ*, עמ' 201 - 202) שנתגלגל לקטע "כמו כילי שהריח שמועת זהב" (אותו הים, עמ' 57 - 58) או הגיפוף עם בטין שבא "לחן ולחסד" (שם, עמ' 65), המזכיר את תיאור הערב שבא "לחֶסֶד וּלְרַחֲמִים, לֹא לְמוֹרָא" (*חגיגת קיץ*, עמ' 35), או האזהרה לבן ההרפתקן "חֶחֶק מִן הַמִּים בָּנִי, רַחֵק מִשְׁפַּלַּת הַנְּהַר" (אותו הים, עמ' 134) המזכירה את אזהרת אלתרמן ב"שיר משמר": "שְׁמְרֵי נֶפֶשְׁךָ, מִן הַשּׁוֹרֶף, מִן הַחוּתָהּ [...] וְהַמָּמִית כְּמִי בָּאָר וְאֵשׁ כִּירִים [...] עוֹרָה שְׁמְרֵי, שְׁמְרֵי נֶפֶשְׁךָ, שְׁמְרֵי חַיֶּיךָ" (*חגיגת קיץ*, עמ' 34), המזכירה גם את שמירתה של בטין את נכדיה "מחלום רע ומקרה" (אותו הים, עמ' 164). ותלונת אלברט לאשתו המתה: "תראי מה שיצא באשמתך. מילאת לו את הראש פיות וערפל ובעצמך לבשת נוצות צימחת מקור ועפת לקור" (אותו הים, עמ' 167), הרומזת לשיר האחרון מן המחזור "שירים שבאמצע", המתאר את בעל הבית המונה את כספו ואחר כך מצמח נוצה, כנפיים ומקור "עַל אֶדֶן הַחֲלוֹן נִתֵּר עֲלֶיהָ, / חֲלָף עַל הָעִיר כְּצִפּוֹר גְּדוֹלָה" (*חגיגת קיץ*, עמ' 99). ולא מנינו את כל המוטיבים

המשותפים: ישנם עשרות כאלה, גדולים כקטנים,²⁶ לרבות הלטאות העומדות כדינוזאורים במדבר כְּזֶכֶר לפריהיסטוריה או כאזהרה מפני חורבן העולם וקץ האנושות.²⁷ שני הספרים הם ככלות הכול ספרים אֶסְכָּטוֹלוֹגִיִּים העוסקים בשקיעה - האישית והקולטיבית, בבליית הגוף ובבליה המצערת של המפעל הציוני, שאך זה נולד וכבר הזדקן ללא חן, ואפילו בחששות מפני שואה גרעינית וקץ האנושות. מותר אפוא להניח שיצירתו של אלתרמן חגיגת קיץ - המערכת שירה ופרווה, ז'נרים מוגבהים ונמוכים - עלתה גם עלתה בתודעתו של עוז בזמן שחיבר את ספרו אותו הים. אמנם את הצירוף "אותו הים" לא מצאתי בחגיגת קיץ, אך מצאתי בה צירופים כגון "אותו שרב" (שם, 120), "אותה שעה" (שם, 131), "אותו יו"ר" (שם, 136), ואפילו "אותה שעה הים" (שם, 18), המלמדים על המבנה האנלוגי האסוציאטיבי של שני הספרים הללו שבהם עלילות נשורות ונקטעות לסירוגין, ובשניהם הכול זורם. בשניהם גם מפעמת תערוכת של פסימיות עמוקה, החוזה שקיעה ללא מוצא, ושל אופטימיות ואמונה בצמיחתן של תופעות חדשות ורעננות, שאותן מייצגים אצל אלתרמן תריסר בניה הגבוהים והחסונים של מרת סימן-טוב ואצל עוז - הנכדים הרכים של בטין ושל המחבר. הכותרת עצמה לקוחה מדבריו הפסימיים של יצחק שמיר, ראש הממשלה השביעי, שלפיהם סיכוייה של ישראל להגיע להסדר עם שכניה אינם טובים כי "הערבים אותם ערבים והים אותו הים".

לקראת סיום מוטל עליי לפרוע את השטר שהבטחתי בראשית דבריי באשר לתת-הטקסט האידיאולוגי-פוליטי של יצירות אלה. ובכן, בשנות השואה, המלחמה והקמת המדינה לא הצטרף אלתרמן למקהלת שוללי הגולה, בנוסח רטוש או אפילו בנוסח בן-גוריון: הוא אמנם האמין בצורך הלאומי למחות את עקמומיות הגולה וחוליייה, אך גם הזהיר לבל ישליך העם את כל המטען שהביא עמו מביתו הישן בעברו לביתו החדש, וחשב שיש לשמר בעת עיצוב דמותו של היהודי החדש כמה ערכים ששמרו על הקיום היהודי בגולה (כגון למדנות, תושייה, הכורח להצטיין, כושר התמצאות והישרדות,

רדיפת צדק, ניצוץ של מרי, ועוד). חששו פן יאבדו בסופה כל אותם קניינים רוחניים, שעליהם עמל העם ושאותם צבר במשך אלפיים שנות גולה (ובאופן מיוחד העברית המרובדת שנתרדה בפי בני הארץ וה"עולים החדשים" עד לזרא), התערב באופטימיזם של היסטוריוסוף היודע שאחר כל שקיעה באה גם תקומה, וכי במופיליות החברתית טמונה גם ברכה לא מועטה, ולא קללה בלבד. בתוך מהומת התחייה והבנייה יש שבני רבנים ודיינים הופכים על כורחם לספלים בשוק, אך יש גם שבני עניים מעוררים את התרבות מרבצה ודואגים לה לכל תעלה עובש.²⁸

את עיקרי העלילה ההטרוגנית והטרגי-קומית שלו שהגרוטסקה מבצבצת מפין שיטיה סיכם אלתרמן, או המספר האלתרמני, כך: ברחסיד שגדל בתל-אביב הקטנה, בבית דודו, שהגיע ארצה מאודסה והיה מבוני העיר, הסתבך "בגלל צעירה מקיירואן או קזבלנקה", לאחר שלקה מידיה של מכשפה זקנה שזרקה עליו פתילייה. תוך כדי כך דקר אותו הנוכל וולדרסקי מפריס-מונקו בקפה "סטמבול" של מרת קלרה מפיריאוס-יאס. עתה מוסרת האחות צ'שקה מגרוכוב מסוללי כביש צמח, שהוא נמסר לטיפולו של ד"ר בעלול מבגדד-בומביי וגו' (חגיגת קיץ, 170). אין ספק שהשם "סטמבול", שמה של עיר המקובצת מפרצופים הרבה, מלאה בְּזָרִים ססגוניים וערב-רב של טיפוסים מכל קצות תבל, יָאָה לאכלס את הגלריה ההטרוגנית של הדמויות, גיבורי ה"חגיגה" האלתרמנית, שנתקבצו מכל התרבויות ומכל הגלויות. "סטמבול" (שיבוש שמה של איסטנבול) משמשת כאן דגם לעיר רבת-פנים המגשרת בין מזרח למערב, בין אסיה לאירופה, בין דתות שונות ותרבויות שונות, קדומות ומודרניות. היא משמשת כאן משל לתל-אביב-יפו, שנבנתה לחוף ימים, ולארץ ישראל כולה - ערשן של דתות שנתגלגלה במאה העשרים מיד ליד: מן האימפריה העות'מנית לידי הכובש הבריטי, וממנו - אל בעליה החוקיים: אל עם ישראל המוכה והחבול, שהוכה עד עפר ושרב והרים ראש. ספרו של אלתרמן, הגם שיש בו ציניות שמתוך אכזבה וייאוש, הוא ספר ציוני עד מאוד המאמין בכל לב (כמו גרשון שקד בספרו אין מקום

אחר שהמפעל הציוני אינו זקוק לאפולוגטיקה, כי "הַאִישׁ הַנֶּרְדָּף וְנָס / תַּכְלִיתוֹ לְזִנּוֹק עַד מַחְסָה / וְלָבוֹ הַצּוֹעֵק חֶמֶס / אֶת כָּל הַסֶּפֶק מִהֶסְהָ" (חגיגת קיץ, עמ' 181).

לעומת ההווה הציונית העולה ובוקעת מתוך ספרו של אלתרמן, ספרו של עוז הוא ספר העומד בין המודרניזם לבין הפוסט מודרניזם והפוסט ציונות. זהו ספר המתבונן אחרת על "האחר". אמנם אלתרמן מבקש לשמר משהו מן האנומליה היהודית ששמרה על העם בגלות, ואילו עמוס עוז - כחברו א"ב יהושע - מדבר בגנות הגולה ובזכות הנורמליות (כביכול הם דור אחרון לציונות, ואילו אחריהם באים הצעירים - שולליה של שלילת הגולה). ואולם, לגביהם הנורמליות פירושה, בעיקר, ביטולה של תחושת "אתה בחרתנו מכל העמים", וכן ביטולם של כל גילויי המצ'ואיזם, ההתנשאות ושאר סממניו של דוד שהפך לְגִלְיָה ושל "עם סגולה" ש"העולם כולו נגדו". שניהם מדברים בזכות יום קטנות של אנשים קשי יום, המכונים בטעות "ישראל השנייה" והקרואים בכינוי הגורף והבעייתי "עדות המזרח", אף-על-פי שרבות מארצות המוצא שלהם משתרעות מערבה לערבות אוקראינה (באופן קומי למדי, ה"צ'חצ'חים" האמתיים בספר זה הם דווקא אשכנזים!). זהו ספר המבטל את ההיררכיות הישנות שנתקבעו בחברה הישראלית, מגחיק את האליטות הישנות ואת היחס הפטרנליסטי-האדנותי שלהן כלפי "האחר", ומראה שערכי ההגינות וההיגיון הישנים והטובים שהקימו את המדינה מצויים לא אחת דווקא אצל אלברט ובטין שאפילו לא עברתו את שמותיהם - שני עכברי משרד אפורים, הרכונים כל היום על טורי מספרים,²⁹ ולא אצל דובי דומברוב וגיי בן-גל (זה מכוער מלגו ומלבר, זה בעל חיצוניות מרשימה ונפש חלולה המנתרים מפרויקט כושל למשנהו) (צאצאיהם הדקדנטיים של בני דור תש"ה, "יפי הבלורית והתואר"). זהו ספר הנכנס לזווית הראייה של "האחר", קובע יחס חדש בין המרכז לשוליים, ובתחומי הפואטיקה לומד גם להלך בנעליהם של הצעירים ממנו (בעיקר ניכרת כאן השראת ספרים כדוגמת מחזיר אהבות קודמות של יהושע קנז וכדוגמת כריסטוס של דגים של יואל

הופמן), תוך שהוא מצטט מהתנ"ך ומהברית החדשה, מביאליק ומאחרוני הסופרים בני ימינו, בלי עדיפות נראית לעין לקליסיקה המכובדת או לקנייני התרבות הלאומיים.

הפרדס היבש עם בית האריזה המתפורר שגיגי עומד להקים עליו פרויקט נדל"ן יוקרתי הוא סמל החלום הציוני הקמל והיפוך היפוכה של הפירמידה ההפוכה. מרת סימן-טוב ב"חגיגת קיץ" השאירה אחריה תריסר בנים התורמים "בְּעֵיר וּבְכֶפֶר / וּבְכַוֵּץ וּבְמוֹשָׁב [...] בָּהֶם חָרַשׁ מִסְגֵּר / וְאִישׁ פְּרִדָּס וְכָרֶם / וְאֶחָד חוֹגֵר / בְּצִבָּא וְהוּא סֶכֶן" (אפילו העולה החדש עובד עבודות דחק במחצבה ומרים תרומה צנועה משלו למדינה). נדיה דנון השאירה אחריה בן אחד ויחיד המשוטט במזרח הרחוק, מתרחק מהנעשה בארץ (אפילו לשלום חברתו, שלא לומר אביו, אין הוא דואג). כל אחת מהדמויות בספרו של עוז שרויה בבדידות כלל לא מזהרת, דואגת לסיפוקיה המידיים ואינה מתעניינת במה שמעבר למעגל קיומה הצה, כמו בימינו אנו, בעת שההפרטה היא "שם המשחק", ואילו הקולקטיביזם וערכיו כמו פסו מן העולם.

זהו ספר של עידן השקיפות - שבו כל הסודות גלויים, כמו באינטרנט וכמו במלחמת הטילים המבויתים של תקופתנו הפתור-מודרנית שבה רואים הכול ויודעים הכול, אפילו בחשכה. עמוס עוז מסיר כאן את האבק מדמותו המזולזלת של המספר הכול-יודע ומספר בסגנון כמו-רכילותי על כל מקלחת וכל תגלחת וכן על שאר ענייני טריוויה ששייכים לצנעת הפרט. ורק המחבר ואלברט (שהם ה"אגו" וה"אלטר אגו" שלו השייכים לקודים של עולם האתמול) מתעניינים לדעת על מה חושבת דיתה, מה מביא לה חיוך סודי. לפני שנות דור ויותר, בריאיון עם הלית ישורון (שהתפרסם בגיליון 8 של כתב-העת חדרים, 1989),³⁰ אמר עוז בעת שערך את מאזן הַשְּׁגִיו דאז: "מה חסר עוד? וידי? - 'When I'm 64', אם יתחשק לי". כאן לכאורה פרע את השטה ועוד לפני מועד פירעונו, שכן הוא מזכיר את בני משפחתו בשמותיהם המפורשים ומסגיר לכאורה רגעים אינטימיים שבינו לבין אמו המנוחה, אך בסופו של דבר דומה שעוז לא נחשף כאן הרבה יותר מאשר בספריו האחרים, ונכנע רק לכאורה לאפנת

ה-talk show הבתר-מודרנית, שבה לדבריו "ביטול הפרטיות הפך להיות עניין כמעט וולונטרי [...] כל אדם שנבחר להיות סגן שלישי לראש מועצת כרכור נותן ריאיון חושפני".³¹ אכן, בספרו של עוז, שבו כמעט כל אחד חולק את יצועו עם השני, לעתים רחוקות נוצרת אינטימיות נעימה מן הסוג ש"ללא מילים".

עם זאת, זהו ספר רגשי ומסתורי יותר מאשר רציונלי או הגותי. אלתרמן, שלמד מדעים מדויקים, שר ב"חגיגת קיץ" שיר הלל ל"שפת הסרגל", והסביר בו באופן מטפורי עניינים מסובכים באופטיקה ובתורת היחסות. ספרו של עוז מלגלג על האמונה בלחשים ובקמעות, אך גם נמשך אל המסתורין ושרוי בחיפוש שאפשר לקרוא לו דתי או מיסטי. כעדות, "זה ספר שיש בו מין קומוניון מיסטי של הנפשות הפועלות. כבר אחרי שניים או שלושה עמודים הקורא לומד שבספר זה כל התודעות רוויות זו בזו".³² ואף-על-פי-כן, כאמור, כל אחת מ"הנפשות הפועלות" שרויה בבידוד, בבועה, בספירה משל עצמה. ככלות הכול, עוז מאמין בפתגם האנגלי המצדד בהקמת גדרות בין שכנים (good fences make good neighbours), הן במישור האישי והן במישור הבין-אישי והמדיני, יותר מאשר בחשיפה ובהתערטלות. את חששו מפני אֶבְדֵן הגבולות והתבוללות ה"אני" בתוך הים שמסביבו הביע בכעין משל פרטי על תהליך הכתיבה:

זה ספר שהתייאשתי ממנו יותר פעמים מאשר מכל דבר אחר בחיי. וזה ספר שהבהיל אותי [...] הייתה לי הרגשה שאני פה הולך ומסתבך. מסתבך כמו איזה אדם הגון מן השורה, אב טוב ואזרח טוב ומשלם מסים זהיר שפתאום נקלע לאיזו ספקולציה פרועה והשקיע בה עוד ועוד ונסחף אל איזה דבר קוביוסטוסי כזה שהולך ומסבך אותו. שעלול להיגמר בשערורייה גדולה, או באסון. [...] הייתה לי הרגשה שאולי זה לא ייגמר טוב לא מבחינת איך יתקבל הספר, אלא מבחינת ההשלכה שלו על הזהות שלי. [...] הדמויות שבספר היו נכנסות ויוצאות בי כאילו לא אני כותב אותן אלא הן כותבות אותי. ותקפה אותי חרדה אם אני לא מאבד את הזהות שלי. אם אינני יוצא מדעתי. אם תהיה חזרה מהמעשה הזה של ביטול הגבולות בין

אני ללא אני. הייתה לי הרגשה שאני בים ושלא בטוח שאוכל להגיע אל שום חוף. שלא אוכל לחזור. ששוב לא תהיה לי קרקע מוצקה תחת רגליי.³³

אם יחליף במובאה שלעיל את הצירוף "תהליך כתיבתו של הספר" בצירוף "התקדמותו של תהליך השלום", יהיה בידו ביטוי הולם לתחושת החרדה והאמביוולנטיות שחש כל אדם אחראי בארץ, אם איננו חסיד שוטה של תזה דוגמטית זו או אחרת, גם אם אינו חש להודות ולהתוודות על ספקותיו וחששותיו. תהא זו הגזמה אם נטען כי לפנינו התלבטות של עוז בין התורה הרוויזיוניסטית שמבית לבין התורה היונית של "שלום עכשיו". אדרבה, מקומו של עוז במפה הפוליטית ידוע היטב, אלא שהוא אינו נגרר אחרי שום אוטופיה, גם לא האוטופיות של ה"שמאל" שאליו הוא משתייך, ועוקב בדאגה, אפילו בחרדה, אחר דרך התקדמותו (או אי-התקדמותו) של "תהליך השלום". הפחדים הקיומיים שאותם ביטא במיכאל שלי, באהבה מאוחרת, בפנתר במרתף ובמקומות אחרים חוזרים ומקננים, והפעם ביתר שאת, כראוי לתקופה של הסלמה ושל אבדן פלמים שאחרייתה מי ישורנה. יש כאן גם ביקורת גלויה למנדי על ידידיו למחנה השמאל: על ריקו יפה הנפש, המתעניין בכל אפנה חולפת, אך שוכח לרצות את הוריו ולדאוג לשלום עמו ("על מדף נשאר ערמות ספריו, / חוברות, עיתונים, פרסומים על עוולות / מסוגים שונים: בלק סטדיו, וימנס סטדיו, גאים וגאות, צ'ילד אביוז, סמים, גזענות, / ריין פורסט, החור בשכבת האוזון, וגם אי הצדק / במזרח התיכון"; אותו הים, עמ' 7), וכן על גיגי בן-גל ש"מתפרנס מייעוץ ביטחוני אך דוגל בדעה יונית, הולך לפעמים להפגין וחותם כשאוספים חתימות" (שם, עמ' 79). זהו ספר שבו לכל כלל יש יוצא מן הכלל, וכל אמת נכונה רק לחצאין, לשליש ולרביע. בלגלוג זה על שמאלנים סטראוטיפיים - יפ-נפש תמימים מזה ו"יאפים" אופורטוניסטים מזה - אין משום נסיגה מן האמונה בצורך לחתור ללא לאות לעבר פשרות שימנעו אסון והתרסקות (כשם שבוודאי יש רק לכאורה נכונות להיחשף ולקרוע את סגור הלב).

זהו ספר של תהליך השלום, ולא רק משום שבבת-ים חונכים בצד קניון חדש גן נוי ע"ש יצחק רבין (שם, עמ' 175), אלא משום שזהו גם ספר פוסט קולוניאליסטי, היוצא נגד כל כיבוש ומושך קו של אנלוגיה, שפולה חשש ואזהרה, מסופה של איירין, בתם של דפנה והמייג'ור ג'פרי הומר שמתה ממלריה בקיץ 1896 בסרי לנקה, בזמן שבני העלייה הראשונה מתו כאן אף הם ממלריה.³⁴ זהו ספר שמחפש פשרות קטנות ואנטי-הרואיות של אנשים קטנים בשר ודם, ויורד אליהם כשם שישו ירד אל הדייגים. הידרשותו של עמוס עוז לחולון בת-ים של החולין והפשטות היפוכן של ירושלים האינטלקטואלית, הקדושה והפנטית אינה עניין חדש והיא ניפרת כבר במיכאל שלי. באותו ראיון עם הלית ישורון, שכבר צוטט לעיל, אמר הסופר: "חשוב לי מה אומרים בעיתון 'צומת חולון' מאשר מה אומרים בעיתון 'לה מונד', כי אני פה", ובריאיון שניתן סמוך להופעת אותו הים טען: "הספר הזה הוא ספר עוקף ירושלים. [...] הפעם לקחתי פסק זמן מירושלים. ירדתי אל הים".³⁵ מותר כמדומה לסכם ולומר: אלברט שגולד בסרייבו שר לנכדיה של בטין שיר ערש בסרבית, ויש לדאוג ולשמור היטב - כך נאמר כאן בלא מילים - שישראל לא תהפוך לבוסניה שנייה.

הערות לפרק התשיעי:

1. "רגעים", הארץ, ו' בכסלו תרצ"ט (29.11.1938). כונס בין שירי הטור השביעי בשם "אגדה על ילדים שנדדו ביערות", ספר שלישי, עמ' 7.
2. "ניחוח אישה", גזית, כרך א, חוב' ט-י, תרצ"ב-תרצ"ג, עמ' 33 - 35. השוו לשיר "שבועה", משירי "רגעים" (שנכתב בכ"ב באדר ב' תרצ"ה; 27.3.1935): "מִרְחֹק שׁוֹטֵף הַלֵּילָה / כְּנֶהֱר שְׁאִין לוֹ סוּף. / הַלְכְנָה פְּלוֹרִילִי לָהּ / מִסְתַּרְקֶת עַל הַחוּף". השיר הו'רנליסטי מתאר את הפליטים היהודים שהגיעו לתל-אביב מגרמניה הנאצית בעיניה של סבתא תל-אביבית שהגיעה מכפר בליטא. כליל הפרצופים שנראה אותה עת בעיר העברית הראשונה, אשר תואר לימים בשירה של לאה גולדברג "תל-אביב 1935", אפשר לאלתרמן להשתמש באותם מוטיבים עצמם הן בשירתו התל-אביבית והן בוו "האירופית", שהרי אירופה הגיעה אז לתל-אביב ומתכנני העיר שאפו לתכננה במתכונת

של עיר אירופית, עם מרכז מסחרי, בולווארים רחבים ו-landmarks מרשימים.

3. "לורליי", הארץ, מיום ג' באב תש"ב (17.7.1942).
4. בהתאם למימרתו הצינית של סמואל בקט: "השתייכות לגזע הארי פירושה להיות יפה תואר כמו גבלס, חטוב כמו גרינג וזהוב-שער כמו היטלר" ("An Aryan must be handsome like Goebbels", "thin like Göring and blonde like Hitler").
5. "שחוררה של לורליי", דבר, מיום ה' בתשרי תש"ה (22.9.1944).
6. כבר בשנת 1897 סוכלה תכנית להקים אנדרטה לזכר היינה בעיר הולדתו דיסלדורף בטענה שהוא משורר "קדנטי". אנדרטאות לזכרו, שהוקמו בשנות העשרים בהמבורג ובפרנקפורט, הוסרו או נהרסו בתקופת הרייך השלישי, וספריו נשרפו בברלין, כמו אישורו את נבואתו שבמקום שבו נשרפים ספרים יישרפו גם בני-אדם (במקום שבו נשרפו הספרים הוקמה לימים אנדרטה תת-קרקעית של הפסל מיכה אולמן, ובה מדפי ספרים ריקים, כציון זיכרון וכתמרור אזהרה). מצבתו של היינה שהוסרה ממקומה נדדה לפריז ומשם לגני-יורק, והיא משמשת בדיעבד כעין סמל למצבו של "היהודי הנודד".
7. ייתכן שהכרוז זה על נצחיות השיר מקורה בהכרזתו של היינריך היינה בשיר האהבה האירוני שלו "Ein Jüngling liebt ein Mädchen" ("עלם אוהב עלמה"), המסתיים במילים: Es ist eine alte Geschichte / doch bleibt sie immer neu; / und wem sie just passiert, / dem bricht das Herz entzwei (ובתרגום: "ספור עתיק יומין הוא / לנצח באביו; / מי שנפגע ממנו / הן יבקע לבו"; מגרמנית: ז"ש).
8. ייתכן שמהדהדת כאן גם השורה הראשונה של הסוחר מוונציה, מחזהו של שקספיר, הנפתח בדברי הסוחר אנטוניו, אשר מפקיד את כל ממונו ואת כל גורל-חיי ביד רוחות הים המוליכות את ספינותיו: "In sooth, I know not why I am so sad" ("השד יודע למה כה עצוב הנני"). יצוין כי גם בספרות האנגלו-סקסית (אשר ירשה מוטיבים מאגדות העם הסקסוניות והגרמאניות), ובמחזהו האנטישמי של מרלוו היהודי ממלטה (ששימש דגם למחזהו של שקספיר הסוחר מוונציה) בפרט, יש אכזריות שבטית, כמו זו המתבטאת בהשלכתו של היהודי בראבאס לתוך קלחת רותחת שבתוכה הוא מוצא את מותו.
9. בחיבורו דליה רביקוביץ - ב"חיים" וב"ספרות" (דיסרטציה), החוג לספרות, אוניברסיטת תל אביב, 2013, עמ' 79 - 83, ניתח ד"ר גדעון טיקוצקי את סיפורו של עמוס עוז "כל הנהרות" (1965), לרבות נוסחו המתוקן והמעודכן משנת 1975, על רקע התרבות מספר המשוררות בעשור השני של המדינה (פי שישה ספרי שירה פרי-עטן של נשים בעשור השני של המדינה מאשר בעשור הראשון שלה).
10. באתר של נילי דגן www.nillydagan.com; וראו גם: "היה היו

שתי משוררות: ההבדלים בין דליה הרץ ליונה וולך", tinyurl.com/yysbm9yh.

11. כל תגובות הביקורת הראשונות על אותו הים הדגישו את זיקתו של ספר זה לספר שיריו האחרון של אלתרמן חגיגת קיץ (1965). ואם השתאה הקורא לנוכח בקיאותם המופלאה של המבקרים, הרי שמתברר שבמכתב החזור (קומוניקט) שצירפה ההוצאה לספר בעת שנשלח למערכות העיתונים צוין פרט זה במפורש. ברשימה "וידוי ועלילתו", (מוסף "ספרים" של עיתון הארץ מיום 1.12.1998), עמ' 13, טען גרשון שקד כי הריתמוס של קטעי השירה קרוב לריתמים אלתרמניים והשגינה שלהם קרובה דווקא לשירת נתן זך.
12. על קובץ שיריו האחרון של אלתרמן - חגיגת קיץ - ראו ספרה של רות קרטון-בלום הלץ והצל (חגיגת קיץ: הפואמה המניפאית של נתן אלתרמן), תל-אביב 1994, עמ' 47, 97 - 115.
13. שכונס בספר מסותיו של רטוש ספרות יהודית בלשון העברית, בעריכת ש' שפרה, תל-אביב 1982.
14. ראו בספרי להתחיל מאלף (שירת רטוש: מקוריות ומקורותיה), תל-אביב 1993, עמ' 163 - 164, 176.
15. כדוגמת שירו של אלתרמן "השוק בשמש" מתוך כוכבים בחוץ ("בזהב, בִּירֶק, בְּכָאב שְׁדָמוֹת הַלֶּחֶם [...] בְּכָל נְעֻרוֹתֶיךָ אֲדָמוֹת הַלֶּחֶם!" וכדוגמת שירו "יום השוק" ("עַל גְּבֻעוֹת תַּפּוּחַי הַגְּבוּהוֹת, / מִתְנַפֵּחַ הַשּׁוּק מִחֶמֶה וּמִצָּחוֹק [...] שׁוֹלְמִית בְּנֵעֲלִים, אֲשֶׁכּוּלִית הַלּוּלִים, / אֵת קוֹלִי בְּקִרְיָאוֹת לָךְ אֲצִרֶיךָ [...] כָּל חִילוֹת הַצְּבָעִים לְטֹנֹסֶת הָעִיר / הַרְרִי הָאֲסִיף בְּזָהָב הַצָּעִיר / קְרוֹנוֹת רַעַשׁ וְאֶבֶן פּוֹרֶקֶת הָעִיר"). על דיאלוג שבין אלתרמן לרטוש בנושא הקיץ הישראלי נאמר (ד' מירון, "הופעת הבכורה", צפון, כרך ה, חיפה 1998, עמ' 66, הערה 2 כי בחגיגת קיץ אלתרמן מודה למעשה בצדקת טענתו של רטוש, אך טענה כזאת יוצאת מתוך הבנת הדברים כפשוטם ואינה מביאה בחשבון את האירוניה המחוכמת שבה נאמרו דברים אלה.
16. ראו ספרה של רות קרטון-בלום הלץ והצל (הערה 12 לעיל), עמ' 93, 193.
17. דן מירון "ערב באופרה" על קופסה שחורה מאת עמוס עוז, העולם הזה, 11.2.1987.
18. מוטיבים של גילוי עריות, שמקורם ביצירת ברדיצ'בסקי (כגון המשיכה של שלמה האדום לכלתו ברומן הקצר "בסתר רעם"), זכו ביצירתו המוקדמת של עמוס עוז (שבתחילת דרכו הודה בריש גלי על היות ברדיצ'בסקי מקור השראה מרכזי לגביו לעיצוב מלא פתוס ופיוט, כגון בסיפור "ארצות התן". דומה שהשם דמקוב (אדם קוף? אדם עקוב? עקוב מדם?) מ"ארצות התן" נתגלגל כאן לשם "דומברוב", וארץ מוצאו של דמקוב - בולגריה - הייתה כאן לארץ מוצאה של נדיה דנון.
19. תרגומי אלתרמן לארבעה ממחזות שקספיר נדפסו במהדורה שראתה

אור בשישה כרכים בין השנים 1961 - 1963, בסמיכות לחיבור חגיגת קיץ.

20. במאמרו של אהרן צייטלין, מבאי ביתו של יצחק אלתרמן (פון פרייטאג ביז פרייטאג), פארווערטס, 28.5.1954 מתוארים הטמפרמנט האלגי של יחיאל הלפרין, אבי רטוש, ושמחת החיים החב"דית של שותפו, אביו של אלתרמן (וראו ספרי עוד חוזר הניגון, תל-אביב 1989, עמ' 286).

21. טורו של אלתרמן "על החייל אלבו" נתפרסם לראשונה בעיתון דבר מיום כ"ג באדר א' תשי"ד (26.2.1954); ראו: הטור השביעי, כרך ב, תל-אביב תשל"ה, עמ' 47.

22. טורו של אלתרמן "ריצתו של העולה דנינו" נתפרסם לראשונה בעיתון דבר מיום ט"ו בטבת תשט"ז (1.12.30.55); ראו: הטור השביעי, כרך ב, תל-אביב תשל"ה, עמ' 55.

23. הפזמון "אוריאה" כלול בספר פזמונים ושירי זמר, כרך ב, תל-אביב תשל"ט, עמ' 275. הדובר בשיר הדוחה את הפגישה עם אוריאה במילה "מניאנה", שפירושה בלטינו-אמריקנית "מחר", אך גם "בעוד שבוע", "בעוד שנה" או "לעולם לא". כפי שמסתבר מהשיר, האפשרות השלישית היא זו שהתממשה, כלומר, שהייתה זו החמצה גורלית - ההחמצה בה"א הידיעה בחייו של הדובר.

24. הפזמון "זמר מפוחית" כלול בספר פזמונים ושירי זמר, כרך ב, תל-אביב תשל"ט, עמ' 359.

25. יש לציין בהקשר זה כי אלתרמן תרגם בשנות השלושים את "המכשפה" מאת גולדפאדן (המחזה המתורגם אבד, אך התכנייה נותרה למוכרת בין גנזיו של המשורר). הגיבורה הראשית באופרטה מלודרמטית זו, מירל'ה מרים, אף היא קדושה שכמעט הפכה לקדשה (היא נחטפת בסיועה של המכשפה לבית קלון בסטמבול, וברגע האחרון נפדית וחוזרת אל חתנה). אין ספק כי מוטיבים מאופרטה זו - שמה של הגיבורה, דמותה של המכשפה, זירת ההתרחשות בסטמבול, סיפורה של גיבורה נשית המושלכת על לא עוול בכפה אל תהומות הקלון ונמשית משם בסיועו של "אביר" אציל נפש - מצאו דרכם אל היצירה שלפנינו, אלא שאלתרמן השתמש במוטיבים הפחותים האלה - הנטולים מן המלודרמה הסנטימנטלית - לשמה של אמירה אלגוריסטית רבת השלכות על מציאות חיינו בארץ בעת היכתב היצירה, המעובה באמירות היסטוריוסופיות ועתידיניות על דמות דיוקנה של החברה הישראלית.

26. לשם דוגמה נזכיר כי ההלך האלתרמני, הנזכר בחגיגת קיץ בדמות מוקטנת של חיפושית-העפר הזוחלת "בְּהֶלֶךְ בְּמַעֲיֵל בְּלֶה" (חגיגת קיץ, עמ' 6), נזכר פעמים אחדות בספרו של עוז, כגון "מתת גופה לְהֶלֶךְ מנגן" (אותו הים, עמ' 52), "אם אומרים [...] הלך, גשם, חמלה, מייד הוא דולק כמו כילי שהריח שמועת זהב" (שם, 57), "לפי דעתו של

- דובי ההלך הזה בהחלט מוסיף מסתורין עמוק בסיום" (שם, 134).
27. בחגיגת קיץ מופיע ראש לטאה בפתח הספר (חגיגת קיץ, עמ' 17 - 18 ובסופו (שם, עמ' 159), וגם באותו היום מופיעה לטאה בפתח הספר (אותו היום, עמ' 5).
28. ראו "שיר האותיות" (שיר י"ג מן המחזור "שירים שבאמצע"): "מן העם המקנה בקיעים [...] / יבואו בני העניים / שלקראתם תצא תורה. / להם שפחם חדש / וגאותם נשכה בשקה, / מחפזות, לבל יאכלו העש, / מחשבבתה של אמה ולשונה" דברים דומים מצויים גם בשירי עיר היונה, במחזור "שירים על רעות הרוח".
29. סיפורו של אלברט דנון, יועץ המס, שאשתו מתה מסרטן, המנהל כעין רומן מהוסס עם בטיין האלמנה, פקידה במס-רכוש, מזכירה את דמותו של מולכו - גיבורו של א"ב יהושע - פקיד אפור במשרד הפנים, שהתאלמן אף הוא מאשתו חולת הסרטן, והחל בסדרת רומנים, לרבות רומן עם היועצת המשפטית בת גילו.
30. נדפס שוב בספרו של י' מזור, ליטוף באפלה, ירושלים 1998, עמ' 307 - 340.
31. בריאיון עם ארי שביט, במוסף הארץ, מיום 1.12.1998, עמ' 22. דברים דומים השמיע עוז בריאיון עם הלית ישורון (חדרים, 8, 1989): "ההגנה על הפרטיות זה אצלי קו ביצורים. החברה הזאת היא חברה שמכרסמת בפרטיות עד העצם. הרס הפרטיות הוא הדבר שמעביר את החברה על דעתה. ההרס בחלקו הוא וולונטארי. אנשים הולכים לעיתון ומוכרים את עצמם. [...] אני לא עובד ציבור ואני לא חייב לדווח לציבור על חיי הפרטיים. [...] אני באמת חושב שיש משהו אנטי-תרבותי באורגניזם החשיפה של כולם מול כולם כל הזמן. אדם עוד לא הוציא חצי ספר שירים, עוד לא נכנס להיות סגן ראש המועצה המקומית עפולה עלית, וכבר מופיע בעיתון סיפור חייו".
32. ראו הדברים שנכתבו על גב הספר, והריאיון בהארץ (הערה 31 לעיל), עמ' 26. ואגב, עוז משתמש במושג "הנפשות הפועלות", וגם יו"ר הנהלת הבנק בחגיגת קיץ, בנתחו את העלילה רבת-המפנים המתרחשת לנגד עיניו, מגיע למסקנה שהגיוון העצום של "הנפשות הפועלות" (לא במקרה הוא משתמש במונח המקובל בתחומי הדרמטורגיה והתיאטרון) אופייני לתקופה של קיבוץ הגלויות (חגיגת קיץ, 169).
33. בריאיון הנ"ל בהארץ (הערה 31 לעיל), עמ' 24.
34. הפרק "תוש" (אותו היום, 12), המתאר יתוש על גופו העירום של גיגי בן-גל ה"יאפני", עשוי לשמשין שריד אנטי-הרואי וקריקטורי למלחמת החלוצים ביתושים, כשם שהפרק האחרון עשוי ללמד על הפיכת החלום הציוני (שחלמוהו צעירים אידאליסטיים שתרמו למדינה ללא חסך וללא בקשת טובה אישית לחלום גדל"ן יוקרתי (שפולו אינטרסים אגואליסטיים שתכליתם התעשרות מהירה).
35. ראו הערה 31 לעיל. אפשר שהשם "דנון" מושפע מהשם "דנינו"

מן ה"טור" האלתרמני (ראו הערה 22 לעיל), ואפשר שהוא מהווה את הטיפוס האנטי אינטלקטואלי ואוהב החיים מגוש דן, המקבילה השפויה של דמויות ירושלמיות אינטלקטואליות סגפניות או יוקדות באש האידאולוגיה, שמפניהן ומפני הפנטיות שלהן ירא עמוס עוז ביצירתו לסוגיה ולתקופותיה.

פרק עשירי

סגירת חשבון

דברי מספד אמפיוולנטיים על מנדלי מוכר-ספרים

בפרקי ספר זה ניסיתי לחשוף את התכתובת הסמויה שערכו הגדולים שבסופרי ישראל איש עם רעהו. נדונים בו אותם סופרים שלא "השתבללו" בתוך עצמם אלא ניהלו דו-שיח עם זולתם - בדרך-כלל עם סופר גדול בוגר מהם שעורר בהם התנגדות ודחף להציב עמדה שונה. הרגשות המתעוררים בסופר ה"מתכתב" עם רעהו נעים בדרך-כלל בין אי-הזדהות ואי-אהדה לבין כעס ושנאה. בסוף ספר זה תובאנה שתי דוגמאות שבהן סופר גדול "מתכתב" עם עצמו - עם יצירה מוקדמת שלו - כדי לערוך מאזן חיים וחשבון נפש.

"התכתבות" כזו טיבה שהיא מסתמכת על קשת רחבה של תחבולות בין-טקסטואליות, ואלה מעמידות לפני הקורא והפרשן חידות שאינן מגיעות לפתרון בנקל. לפעמים קשה לזהות את מהות ההתכתבות ואת תכליתה; לפעמים אין לדעת אם הכתוב מעיד על הלחולה של השפעה או על רצון להתווכח עם הסופר הנרמז או עם הטקסט הנרמז. לפעמים אפילו קשה לדעת אם ה"התכתבות" היא מעשה מתוכנן ומכולכל, שנעשה ביודעין ובמתכוון, או שאין היא מתרחשת אלא בדמיונו של הפרשן הכופה בדיעבד כוונות מחוכמות על טקסט תמים, חסר כל כוונה פולמוסית.

אך זוהי טיבה של פרשנות, שלא תמיד מהלך בה הפרשן על קרקע מוצקה: למען האמת, אפילו כשפרשן מאתר בטקסט רמיזה מקראית, למשל, לא תמיד יוכל לדעת בוודאות אם לפניו אלוזיה מחושבת ומכולכלת או שימוש אקראי במטבע לשון מקראי שנעשה כלאחר יד וללא כוונת מכוון. ואם "רמיזה" יכולה לצאת לעתים מתחת קולמוסו של סופר מבלי שישקיע מחשבה בתכנונה, הרי שגם מה

שנראה כ"התכתבות" בין סופרים עשוי לפעמים לבטא אמירה אישית ספונטנית שפרצה מנהמת הלב, ללא תכנון וללא כוונה תחילה. ואולם גם אמירה בין-טקסטואלית לא מחושבת, שפרצה מלבן של סופר בלי כל כוונה, יכולה להכיל בתוכה "את כל תולדות ההר בְּרִסְסֵי הָאֶבֶן" (כמאמר אלתרמן בשירו "ליל תמורה" מתוך עיר היונה). ובמקביל, אמירה כזו עשויה ללמד על יחסו של הכותב כלפי הסופר הנרמז לא פחות, ואולי אף יותר, מ"התכתבות" שנעשתה ביועין ובמתכוון (דוגמה ל"התכתבות" מכוונת ומתכננת היא הפרודיה של ביאליק על שירו של יל"ג המוצגת בפרק הראשון).

אסיים אפוא את הספר התכתבויות בדוגמה קטנה של "התכתבות" מחוכמת של ביאליק עם עצמו: עם יצירה מוקדמת שלו. זו נעשתה להערכתי לשם "סגירת חשבון" עם מי שמתח על יצירתו המוקדמת ביקורת נוקבת (הגם שבסוף רשימתו של ביאליק נרמז שהחשבון הרב-דורי תם אולי, אך לא נשלם). לדעתי, גם אם נכתבו הדברים שיפורטו להלן שלא במתכוון, אלא פרצו מאליהם מתוך התת-מודע של מחברם, יש בהם כדי להעיד בוודאות על "סגירת חשבון" שערך ביאליק עם ה"מנטור" הגדול שלו - מנדלי מוכר-ספרים - שאותו כיבד והעריץ כל ימיו, וגם אחרי מותו הפליג בשבחיו. מדובר ברשימה, או במסה קצרה, שחיבר ביאליק על בסיס חוויה שחוזה בביתו של מנדלי בהגיע הסופר הגדול לגבורות, וכתרתה "ומנדלי זקן". היא נכתבה ופורסמה שנה לאחר מותו של מנדלי בחורף תרע"ח, בעיצומן של המלחמה והמהפכה.

חרף השבחים הרבים שהעתיר ביאליק על "סבא" מנדלי, ניכר שהוא לא שכח את יחסו הקריר של מורו הגדול כלפיו וכלפי יצירתו בראשית דרכו בספרות העברית. למעשה, גם בעלומיו וגם בבגרותו ספג ביאליק מנות גדושות של ביקורת שוללת ממנדלי, ביקורת שהעידה על ערלות-אוזנו של הסופר הגדול למשמע צלילים חדשים, על אי-אמונו ב"תלמידו" הצעיר, או על אי-נכונותו להודות בכשרונו הרב. הביקורת נאמרה כביכול בבדיחות הדעת, אך היא העידה על התנשאותו של הסופר הקשיש על ביאליק ועל אותם צעירים שביקרו

דרך-קבע בספרייתו הביתית הגדולה וסייעו לו באיסוף מקורות. מנדלי התקשה כנראה להבין שביאליק - אותו "אפרוח" שהגיע לביתו שבאודסה מן הפרובינציה - גדל, העלה אברה והפך ל"נשר" רחב-מוטה. הוא המשיך לנהוג בו כבאותו צעיר אנונימי שנהג להתחטא לפניו בעלומיו כבן לפני אביו.



את הנאום "ומנדלי זקן", שבמרכזו דיוננו, נשא ביאליק באודסה, בא' חנוכה של שנת תרע"ח, במלאת שנה לפטירת מנדלי (הוא נדפס במדור "דברי ספרות" של ביאליק, בין הרשימות, המאמרים והמסות שנכללו בכל כתביו). כדי להבינו לאשורו, מן הראוי להקדים ולתאר את מערכת יחסיו של ביאליק עם "סבא" מנדלי, יחסים שראשיתם בהערצה גדולה של "התלמיד" ל"מורהו" ובהצטרפותו אל אותם סופרים צעירים נבחרים שהסתופפו בצל קורתו. סופם של יחסים אלה בחשבון נוקב, אך סמוי, שערך ביאליק עם הסופר הנודע, שהשפיע עליו בעלומיו, אך מעולם לא הכניסו תחת כנפיו ולא הכיר בערכו.

בשנת 1900, כשהגיע ביאליק הצעיר לאודסה בפעם השנייה כדי להשתקע בה ולהצטרף אל סופריה, חיו ופעלו בה ארבעת הסופרים הגדולים ביותר בספרות ישראל בת-הדור: מנדלי מוכר-ספרים, גדול הפרוזאיקונים העבריים; יהודה ליב גורדון, גדול המשוררים; אחד-העם, גדול המסאים; ושלום עליכם, גדול סופרי יידיש. ביאליק הטה אוזן לגדולי הדור הללו, הטמיע ביצירתו מוטיבים, רעיונות וצייני-סגנון שקיבל מהם ויצר מן השפע הזה סינתזה אישית משלו שלתוכה יצק גם מרכיבים נוספים. הוא הודה בחובו ליצירתם של סופרים אלה בריש גלי, ובמיוחד הודה בחובו למנדלי, הגם שבעשור הראשון ליצירתו השפעת יל"ג על כתיבתו הייתה למיטב הערכתי משמעותית יותר. ביאליק אף חיבר על מנדלי ארבע רשימות או מסות קטנות ומזהירות ("מנדלי ושלוש הכרכים", "יוצר הנוסח", "בגבורות"

ו"מנדלי זקן", הכלולות במדור "דברי ספרות" שבכל כתבי ביאליק). הוא נשא בהזדמנויות שונות נאומים שהפליגו בשבחו של מנדלי, אף הוסיף והאדיר את דמותו "אחרי מות". ביאליק השתייך לאותם סופרים נדיבים ובטוחים בעצמם, שהודו בפה מלא לקודמיהם והתוודו על ההשפעה והשפע שקיבלו מהם. לעומתם, בין סופרי ישראל ניתן למצוא כאלה שמעולם לא גילו נכונות להודות בכך שקיבלו השראה והשפעה מזולתם.

עגנון, למשל, לא אהב לחשוף את מקורות ההשפעה שלו, ותמיד טרח להציג את יצירותיו כאילו נולדו מעצמן, כונוס מקצף הגלים. רק בערוב ימיו, בנאום שנשא בשטוקהולם כאשר קיבל את פרס נובל לספרות, חרג כביכול ממנהגו ונדרש לנושא ההשפעות, באָמרו שרבים שואלים מי הם "רבותיו" בספרות (דהיינו, מה הם מקורות ההשראה שלו). בדרך מתחכמת ומתחמקת אמר עגנון כי "מקוצר הזמן לא אעסוק בביבליוגרפיה ולא אזכיר שמות", ובכל זאת פירט ואמר ש"יש רואים בספריי השפעות של סופרים שאני בעוניי אפילו את שמותיהם לא שמעתי, ויש רואים בספריי השפעות של משוררים שאת שמותיהם שמעתי ואילו את דבריהם לא קראתי. דעתי אני מה היא? ממי קיבלתי יניקה? לאו כל אדם זוכר כל טיפת חלב ששתה מה שמה של אותה פרה ששתה מחלבה [...] ראשון לכולם כתבי הקודש, מהם למדתי לצרף אותיות, שניים להם משנה ותלמוד ומדרשים ופירוש רש"י על התורה".¹ ברי, עגנון הטעה את שומעיו ותעתע בהם. לגבי ידם של סופרי דורו היו התנ"ך וספרות חז"ל בבחינת לקסיקון חי שהמושג "מקור השפעה" אינו חל עליו. כשם שאי אפשר לומר על סופר בן-ימינו שהוא "מושפע" מן המילון, כך אי אפשר לומר על סופר כדוגמת עגנון שהוא "מושפע" מהתנ"ך או מן המשנה והתלמוד. לשם ה"הגינות" ו"מלאות התמונה", לא פָּסַח עגנון גם על כל אותם "בהמות וחיות ועופות" שמהם למד ו"הושפע". בריאיון שנתן ב-1966 לעיתון היומי ניו-יורק טיימס כחודשיים לפני שזכה בפרס נובל, השתמש עגנון במטפורה דומה לזו שנקט בטקס הפרס ("לאו כל אדם זוכר כל טיפת חלב ששתה מה שמה של אותה פרה ששתה מחלבה").

למראיינו ג'יימס פרון, שליח העיתון בישראל באותם ימים, אמר עגנון: "כשהשור לועס את העשב הוא אינו רוצה שאנשים יתבוננו כיצד הוא לועס וכמה הוא לועס".²

ועל כן, את יהודה-ליב גורדון ומנדלי מוכר-ספרים, את דוד פרישמן ויצחק-ליבוש פרץ, את חיים-נחמן ביאליק ושמחה בן-ציון, את יוסף-חיים ברנר ואת אורי-ניסן גנסין (ובספרות העולם - את תומס מאן וארתור שניצלר, את פרנץ קפקא וברנו שולץ) לא הזכיר עגנון אפילו ברמז קל שבקלים, ובכך עורר את חמתו של הסופר משה שמיר, שמחה על התעלמותו של עגנון בנאומו זה מן הספרות העברית החדשה בנאום הנובל שלו.³ ואכן, לכולם הודה עגנון, אך לא לאותם סופרים שסללו לו את הדרך, אף לא לאשתו שהקדישה לו את חייה והדפיסה בעבורו את יצירותיו מתוך כתבי-היד הבלתי-קריאים שלו, שפענוחם דרש ממנה התמחות ומסירות-נפש.⁴

ביאליק, שהופיע על במת הספרות העברית כעשור לפני עגנון ועלה עליו בכשרונותיו (ביכולת המופלאה שלו לחבר במקביל שירה ופרוזה פורצות דרך, לרבות פזמונים ושירי ילדים, בכשרונו בחידוש מילים, בהקמת פרויקטים בעלי חשיבות לאומית ועוד ועוד), הודה כאמור לא אחת בחובו הגדול ליל"ג ולמנדלי מוכר-ספרים ומעולם לא ניסה להתכחש לשפע שקיבל מהם. את מנדלי כינה בשם "יוצר הנוסח", ובמילים אלה הכתיר מאמר ובו טען שמנדלי יצר את ה"שבלונה" שלתוכה יצקו הוא ובני דורו את רעיונותיהם.

הכרת התודה של ביאליק התבטאה גם במעשים, ולא רק במילים: עוד בראשית דרכו עשה ביאליק ימים שלמים בספרייתו הגדולה של מנדלי כדי לסייע לו למצוא מראי-מקום שנדרשו לו לעבודתו, הוא סייע לו בתרגום "פישקע החיגר" לעברית (את התרגום הכתיר בכותרת נון כפופה).⁵ הוא ניצב לצדו של מנדלי גם בזמן שבן-יהודה הסביר במכתב למערכת "הפועל הצעיר" מדוע נפסלה מועמדותו של מנדלי מלהיבחר לחבר ב"ועד הלשון".⁶ הוא ביקר בביתו של מנדלי גם לאחר שזה עזב את אודסה והעתיק את משכנו לשוויצריה לאחר מהפכת הנפל של שנת 1905. בקצרה, ביאליק גילה את נדיבותו

בהזדמנויות רבות, וגמל למנדלי מנה אחת אפיים על ששימש לו בתחילת דרכו מקור בלתי-נדלה של השפעה והשראה.⁷

לנוכח ההערכה והחיבה שהגה ביאליק למנדלי ולאור "שעות מנדלי" הרבות שאגר במהלך השנים, מותר כמדומה להניח שהוא לא שָׁבַע נחת מתגובתו של מנדלי על סיפורו הראשון "אריה בעל גוף". על תגובה זו סיפר ביאליק מקץ שנים בהרצאה שנשא בסניף "הנוער העובד" בתל-אביב בשנת תרפ"ח, במלאת עשר שנים לפטירת מנדלי. לפי התיאור ניכר שדבריו של מנדלי נאמרו באירוניה, ואפשר שנאמרו בחיוך סלחני, אך בכל מקרה יש להניח שהם הסבו בשעתם לביאליק עלבון צורב:

ביציאתי לאודיסה, ממקום נוח במובן החומרי, אל מקום בלתי נוח, היה הרצון להיות בקרבת מנדלי ולעזור לו בתרגומי סיפוריו. [...] כשבאתי לחצרו [...] רעדו כל עצמותי בפני ה"זקן". הן עוד הייתי צעיר, ונדפס אז סיפורי הראשון "אריה בעל גוף", שנכתב תחת ההשפעה החזקה של מנדלי. חוות-דעתו של מנדלי על סיפורי הייתה בשבילי בחינה, אם אוכל לקבל עליי לתרגם. הזקן היה קורא כל מה שהיה יוצא בעברית. הוא היה אחד מהמבינים הדקים. והיה גם ערמומי בחוות-דעת שלו. היה עושה עצמו כלא יודע וכלא זוכר, כשהיו שואלים אותו חוות-דעת על דבר טוב שקרא. שאלתיו ברעדה אם קרא את סיפורי "אריה בעל גוף". אך מנדלי אינו נחפז - "אה, כן, אריה בעל גוף? אה כן, כמדומה שקראת. אכן קראתי!" והוא מוסיף - "כלום כדאי לאבד כל כך דיו על מנוול כזה? אני הייתי פוטר אותו בעמוד אחד".⁸

תגובתו המעליבה של מנדלי על סיפורו הראשון של ביאליק הייתה למעשה שרשרת של עלבונות. תחילה הוא העמיד פנים שאינו בטוח אם קרא את הסיפור אם לאו, אחר כך הודה שבעצם קרא אותו אך בקושי זוכר אותו, ולבסוף האשים את ביאליק בארכנוות ובעיצוב גיבור לא ראוי (באָמרו שגיבורה ה"מנוול" של היצירה אינו ראוי ליותר מעמוד אחד). ראוי עוד לציין בהקשר זה כי גם בשנת 1901, לאחר

שביאליק הקדיש לא מעט מזמנו ומכשרונו לתרגום ספר הקבצנים מידידיש לעברית, לא הייתה דעתו של מנדלי נוחה מהתרגום, וגם אותו הוא האשים בארכנות: "פשטות וצמצום חסר תרגום זה - מוכרח אהיה לתרגמו בעצמי".⁹

מנדלי לא גילה אפוא נדיבות רבה כלפי בן-חסותו הצעיר, אף לא זיהה את כשרונו האדיר, או שמא זיהה אותו וביקש לקצץ את כנפיו ולרפות את ידיו. לימים נהג ביאליק לשבח כל סופר צעיר שהביא לו את ביכורי יצירתו, עד שדבק בו הכינוי "שר המסכים" (על משקל "שר המשקים"; בראשית מ, א). מנדלי, לעומת זאת, לא זו בלבד שלא שיבח את ביאליק על סיפורו הראשון שבא בדפוס, אלא גם קיצר בתגובתו והעליב אותו על ארכנותו. הוא אף רמז שסיפור על גיבור בזוי כל כך מוטב שלא היה נכתב וחבל שבא לעולם.

ראוי לזכור ולהזכיר כי את הארכנות למד ביאליק דווקא ממנדלי, שפל "ציוריו" צוירו בפרטי פרטים ועל יריעה רחבה. על ארכנותו של מנדלי עמד ביאליק במסתו "מנדלי ושלושת הכרכים", בדברו על "מידת הרחבות" של מנדלי: "ר' מנדלי אינו נוהג ביצירה מנהג החרף, שהוא קפדן וצר עין, אלא מנהג הבקי, שיש לו רב [...]. צבעיו גדושים ושמנים, הבד שלו גדול ורחב-ידיים, ומכחולו מטייל על הבד ברחבה ובלאט" ("דברי ספרות", כל כתבי ביאליק). והנה דווקא מנדלי, שהרבה בפרטים ובמילים, "גער" בביאליק על שהאריך בדבריו. הוא אף נוף בו על שבחר בגיבור "מנוול" שאינו ראוי שישחיתו עליו דיו ומילים רבות ("אני הייתי פוטר אותו בעמוד אחד").

ייתכן שהידיעה על הביקורת השוללת שקיבל הסיפור "אריה בעל גוף", שביאליק לא הסתירה מרעיו בקריית ספר העברית, עשתה כנפיים והגיעה גם אל ברדיצ'בסקי. בבואו לסקור את סיפורו הראשון של ביאליק, גינה ברדיצ'בסקי את נטייתו של המספר הצעיר להאריך בדברים. ואם מנדלי אמר לביאליק שדי היה לו להסתפק בעמוד אחד, ברדיצ'בסקי טען שדי היה לו לביאליק בשניים-שלושה "קווים נאמנים" כדי לתאר את גיבורו. על סגנונו הסיפורי של ביאליק כתב במאמרו "בספרות היפה":

מנדלי מאריך - והרבה-הרבה ממלאכתו למד ביאליק בסיפור זה - ואוהב להאריך [...] קווים נאמנים שניים ושלושה דיים היו לתאר את התמונה; אבל על ידי הריבוי הנפרז הכול מתנועע ומתפתל, מתלבט ומתחבט בעיני הקורא [...] שפיכת מעיים, ריסוק אברים, מליקת הראש, רציצת גולגולת וריטוש הבטן - אלה המלח והתבלין, ששיחותיו של אריה ממולחות ומתובלות בהם, כאילו היה דורש בחכמת-הניתוח. ככה מספר גם ביאליק, הוא כופל ומשלש, הוא לוקח קנה ומודד, מודד ומרשם - - -

ברדיצ'בסקי, שהתברך בסגנונו הגבישי והמצומצם (בנוסח הסגנון הקומפקטי של היינריך פון קלייט), היה משוכנע ככל הנראה שהוא עולה בכשרונו ובשיעור קומתו על המשורר הצעיר. הוא האשים אותו בארכנות והציגו כאפיגון של מנדלי. ביקורתו הצייקנית על "אריה בעל גוף" נכתבה אמנם ברוחה של הביקורת שמתח מנדלי על סיפור זה, אך ברדיצ'בסקי מצא הזדמנות לתפוס "שתי ציפורים במכה אחת" ולהאשים את השניים - את המקור ואת חקייניו - בארכנות שלא לצורך.



מותר כמדומה לשער שביאליק לא רווה נחת מן הביקורת שמתחו גדולי הסיפור בדורו - מנדלי וברדיצ'בסקי - על ניסיונו הראשון בכתיבת פרוזה. הוא תלה תקוות בסיפור זה, השקיע בו את מיטב אונו ולא שיער כנראה שדווקא ידידו הבכיר מנדלי ידבר בגנותו וינסה לרפות את ידיו. מברדיצ'בסקי נפרע ביאליק בהקדשה קצרצרה שרשם לו על ספר שיריו (כמפורט בפרק הסיכום של ספרי צפירים, 2013), אך לראש מנדלי המשיך ביאליק לקשור כתרים גם לאחר מותו. לפני פטירתו של מנדלי נפטרו גם י"ל פרץ ושלוש עליכם, מקברניטיה של ספרות יידיש המודרנית, והם לא זכו מפיו או מקולמוסו של ביאליק לדברים כה נמלצים כדברים שכתב במסתו "ומנדלי זקן".

ביאליק גילה אפוא נדיבות רבה בשבחים שחלק למנדלי, אך מעולם לא זכה ממנו לדבר שבח. להפך, הוא ספג ממנו עלבונות לא מעטים, שהלכו ונעזמו ככל שנקף הזמן. מנדלי אמנם הודה לפני י"ד ברקוביץ שביאליק החביב מסור לו "כמו בן", אך גינה באוזניו את שירו החשוב "בעיר ההרְגה", הוא השיר שבזכותו הונח על ראש ביאליק כתר "המשורר הלאומי". מנדלי ראה בו שיר השופך מלח על פצעי האומה בשעתה הקשה ביותר, פרי-עטו של מחבר ששכח כי "לא לך: הַחֲרָפָה כִּי אִם לְמַעַנְיָךְ" (כמאמר יל"ג בשירו "אחותי רוחמה"). את העלבון הצורב ביותר השמיע מנדלי על הפואמה "מגילת האש", שהייתה חידוש גמור ביצירת ביאליק ובספרות העברית כולה. לאחר פרסום "הברכה" זמן קצר לאחר "מגילת האש" הביע מנדלי במשתמע את אי-שביעות רצונו מן "המגילה" החדשנית, באָמרו: "ואתא מיא וכבה לנורא" ("באו מים וכיבו את האש", בלשון "חד גדיא"). הוא אף אמר לידידיו כי כמעט שטבע ביצירתו השוצפת של ביאליק, שיש בה קולות וברקים ללא רעיון כלשהו.¹⁰ ביאליק הבלגי והוסיף לשבח את מנדלי, אך בין שיטי הטקסט הלכה ונטוותה הנקמה, ביודעין או שלא ביודעין ומתחת לסף-ההכרה. מסה זו שימשה לביאליק לדעתי כעין מאזן חיים ו"סגירת חשבון".



כזכור, סיפורו של ביאליק "אריה בעל גוף", שעליו יצאה צעקתם של מנדלי ושל ברדיצ'בסקי, הוא סיפור על סוחר עצים גם מן הפרווה, בעל-גוף ופשוט-הליכות, שבעברו פרק "מכובד" של גִּבְתַּת סוסים. אריה תאב הכוח והממון, משתוקק לעלות בסולם החברה ובונה לעצמו בית מידות, חלף הבקתה העלובה שָׁבָה התגורר עם חנה, אשתו ההמונית. המוזמנים לחנוכת הבית, בהם יהודים למדנים ויחסנים, נהנים מן הארוחה העשירה, עד לאותו רגע פְּטָלִי שבו עולה על השולחן פשטידת הקיבה המהודרת שהכינה חנה בת הקצב. ריחה

הרע של הפשטידה מבריה מן הבית את "היהודים היפים", ואריה נשאר עם השולחן העמוס בכל טוב, בין חבריו העגלונים, שאותם העמיד בתחילת הערב בצה, בשולי הבית. עכשיו אפילו העגלונים לועגים למשפחתו של אריה, לאחר שספג עלבון צורב ונתנמכה דמותו. והנה, קריאה שהויה במסה הקטנה "ומנדלי זקן" מגלה שזו בנויה בתבנית סיפורו של ביאליק "אריה בעל גוף" - אותו סיפור ראשון של ביאליק שמנדלי שילח בו הערה צינית וחרץ את משפטו, לדיון ולא לחסד.

הא כיצד? המסה "ומנדלי זקן" מספרת בקווים כללים על שנותיו האחרונות של גדול המספרים בדורו שבימי ההולדת שלו היה מהלך בין מעריציו הרבים "ומראהו כארי שבחבורה" (גם אריה, גיבור סיפורו של ביאליק, מתואר כמלך החיות). נזכר מראהו ההדור, תנועותיו הקלות, קומתו הישרה ושיחתו הנאה. התיאור ספוג כולו בחומריות, בנחישות ובכוחניות. נזכרים "שטרי החוב" וה"נכסים" וה"קניינים", ממש כמו בסיפור "אריה בעל גוף".

בעוד פרק ב' בסיפור "אריה בעל גוף" פותח במילים "הגוף החסון והמוצק [...] זה כאלון זה, שאפילו באות כל הרוחות שבעולם ונושבות בו, אין מזיזות אותו ממקומו", הרי פרק ב' במסה פותח במילים "ואולם גם חוסן רוח כזה של הסבא לא לעולם". גם מנדלי מוצג אצל ביאליק כאלון זקן וחסון ("מנדלי ושלושת הכרכים") וכאלון חסון, עתיק ימים וכבד ענפים ("בגבורות"). בשעה שגיבורו של ביאליק, אריה "בעל גוף", מוצא תחת המשטח שלו משטח נוסף של קורות עץ ישנות שמהן הוא מקים את ביתו החדש, הרי מנדלי במסה "בגבורות" מתואר כאלון ששולח "שורש חדש אל מעמקי האדמה ומוצא שם מתחתיו מעיין חדש למחייתו". לשניהם - לאריה "בעל גוף" ולמנדלי מוכר-ספרים - מתגלה בהפסח הדעת מטמון חבוי, המעניק להם עושר בלתי נדלה ומעודד אותם להמשיך בדרכם ולבצר את עתידם.

לא אחת מתח ביאליק קווים של אנלוגיה בין גיבורי האון והממון, שכוחם בשריריהם, לאנשי הרוח שכוחם במוחם. על אריה "בעל גוף" נאמר שגם מלאך המוות ירא מפניו ("גם המלאך המשחית נרתע

לאחוריו מפני בשר ודם שכמותו ופוסח עליו", ועל מנדלי נאמר שלא אחת השתאו מקורביו "איש אל רעהו דומם: הבאמת ובתמים יחלום הישיש את אשר יחלום או כי ערום יערים לשר הזקנה?". כאן וכאן לפנינו אדם חסון וחזק כאלון וכארי, שגם הסער אינו מכופפו. כאן וכאן מתואר אדם המערים על מלאך המוות או על "שר הזקנה". אריה "בעל גוף" השתדל בנעוריו להידמות לצעירים הנכריים "בעוז פניהם ובעותק ציזוארם", ומנדלי מתואר במסתו של ביאליק "בעוז פניו וגבורת רוחו". שש פעמים נאמר על אריה "בעל גוף" ש"יש לו...", ועל מנדלי נאמר ש"יש לו רב" ("מנדלי ושלושת הכרכים"), תוך רמיזה לדברי עֶשָׂו ליעקב ("יש-לִי רֶב אָחִי"; בראשית לג, ט). ובכלל, שני הגיבורים - הן אריה הפשוט, שכוחו בשריריו, הן הסופר האנין, שכוחו במוחו - מתוארים במשתמע כ"גויים" חזקים ונחושים, ולא כיהודים רפי-לב ורחמנים.

בהמשך המסה הקצרה "ומנדלי זקן" מתוארת סעודה, המעידה גם היא שאת הזיכרון שהעלה על מנדלי בנה ביאליק לפי הקומפוזיציה של סיפורו "אריה בעל גוף": לפי "ומנדלי זקן", מנדלי, מנהיג החבורה, האריה שבקרוב השועלים, מזמין את כולם לשמחה הנערכת בביתו. אשתו פייסי מגישה מכל טוב מ"מאבוסיה" (בסיפור "אריה בעל גוף" נזכר ה"אבוס" ובסיפור "מאחורי הגדר" נזכרים ה"מאבוסים"). כנגד הפשטידה שבסעודה שעורך אריה לרגל חנוכת ביתו, במסיבה שבבית מנדלי יש שתי פשטידות! ואולם, כשם שהאירוע שבסיפור מסתיים ב פארסה, כך גם האירוע בבית מנדלי אינו עולה יפה ומסתיים בביזיון גדול. כאן וכאן הסעודה אמורה הייתה לרומם את בעל-הבית, אך היא מנמיכה ומשפילה אותו עד לשפל המדרגה. מנדלי, שהזדקן בינתיים, מתואר במסה כמי שמרבה בשיחה ומשמיע שלא לצורך דברים המביכים את הקרואים, אף מעליב שלא לצורך את אחד הקרואים. גם בסיפור וגם במסה המסיבה הופכת לפארסה וכולם נשמטים ממנה לאט לאט (אפילו צירוף המילים "פלפלא חריפתא" מופיע בשני המקומות - בסיפור ובמסה).

הכלל המקראי קובע "עַל פִּי שְׁנֵי עֵדִים אוֹ עַל פִּי שְׁלֹשָׁה עֵדִים

יקום דָּבָר" (דברים יט, טו), וכאן לפנינו לא שניים או שלושה עדים, אלא עשרה עדים לכל הפחות. הקומפוזיציה של שתי היצירות - הסיפור הארוך והמסה הקצרה - היא אותה קומפוזיציה: איש חזק כאלון וכאריה מזמין את מיודעיו ל"סעודת שלמה", כדי להפגין את יכולתו ואת תפארתו, אך יוצא מן האירוע באוזניים מקוטפות כמי שקומתו נתנמכה לאחר שהושפל עד דפא. גם צירופי לשון מן הסיפור המוקדם מצאו את דרכם למסה שנכתבה כעשרים שנה מאוחר יותר. ביאליק הוכיח במסה "ומנדלי זקן" שיש לא מעט מן המשותף בין אדם פשוט כמו גיבורו אריה "בעל גוף" לבין אדם מרום היחס כדוגמת מנדלי (שפסל את גיבורו של ביאליק וכינהו "מנוול"): שניהם אוהבים כבוד, שניהם אוהבים מאכלים טובים, שניהם אוהבים להתכבד בקלון הזולת ושניהם חיים בהכחשה ואינם מוכנים להבין ש"לא לעולם חוסן". כאן וכאן מתוארת האישה המעמיסה על שולחן האורחים מ"מאבוסיה" (המילים "אבוס" ו"מאבוסים" מתאימה לאריה "בעל גוף", מלך העגלונים, אך צורמת בהקשר המנדלאי). סיפורו של ביאליק מסתיים בתיאור שניים מבניו של אריה המנגנים בחלילים, ואילו במסה נזכרים שני "בני הזקונים" של מנדלי (שני ספריו האחרונים) המקבילים לשני בניו של "אריה בעל גוף".

מדוע כינה את ספריו של מנדלי "בני זקונים"? כי בניו, יוצאי חלציו, כנראה נעדרו מן המסיבה לכבוד אביהם. בנו של מנדלי, מיכאיל אברמוביץ', התנצר למורת רוחו של אביו, ובנותיו התרחקו גם הן מן היהדות. בנו של מיכאיל, וסבולוד אברמוביץ', נכדו הבכור של מנדלי, היה טייס הניסויים הראשי של האחים רייט ומחלוצי הטיס ברוסיה. הוא נספה בתאונת טיסה בשנת 1913, במלאת שבעים וחמש שנים לסבו. קשה שלא להרהר בכך שאילו התלהב מנדלי מוכר-ספרים מן הרעיון הציוני ואלמלא הפנה לו עורף, ייתכן שבניו היו עולים לארץ-ישראל ולא מתרחקים מעמם ומתפזרים ברחבי אירופה - ברוסיה, בצרפת ובבלגיה.

אכן, כבירוב סיפוריו של ביאליק, החשבון הסופי עדיין לא נסגר, וחלק ממנו עתיד להיפרע בדורות הבאים. קו הדמיון האמתי שבין

אריה "בעל גוף", גיבורו ה"מנוול" של ביאליק, לבין מנדלי שגינהו, הוא ששניהם שייכים לאותם יהודים שהפנו עורף לציונות ובטחו ב"צורותיהם". אריה "צפיר", גיבור סיפורו הראשון של ביאליק שוכב על "צורותיו" ומגדל בביתו שני בנים צעירים (שעירים-צפירים-צעירים), המנגנים בחלילים כאותם סטירים מחיבורו של ניטשה הולדת הטרגדיה מרוח המוזיקה. צעירים אלה, המתבוללים בתרבות נכר, לא יצרפו את קולם למאמץ הלאומי הגדול הקורא להתך את עגלי הזהב ולתרום את צורות הכסף למען "יציאת מצרים" המודרנית. באמצעות הדימוי הניטשיאני של מנגינת החלילים של הסטירים מתח ביאליק ביקורת נוקבת על אותם מבני העם - בני "דור המדבר" הדאיִדָנָא - שיישאו סרוחים על "צורותיהם", וקול פעמוני הגאולה של העת החדשה לא יגיע לאוזניהם.

על אלה שהמשיכו לשכב סרוחים על "צורותיהם" כתב ביאליק את שיריו "מתי מדבר האחרונים", "ברכת עם" ו"אכן חציר העם". על אותם יהודים שדאגת עמם מהם והלאה חיבר ביאליק גם את סיפורו "אריה בעל גוף" שנכתב במקביל להתכנסותם של הקונגרס הציוני הראשון והשני. גיבורו הסוחר של סיפור זה הוא מיהודי "דור המדבר", שקול שופרי ה"תחייה" הלאומית לא הגיע ולא יגיע לאוזניהם; יהודים שחיהם נטולי חדות חיים, וכל מבטחם ב"צורות" הכסף התופחים שלהם.

על יהודים כאלה, האדישים לתמורה המרגשת שחלה בחיי עמם כתב ביאליק גם בשורות שנמחקו מתוך כתב-היד של שירו הציוני הנודע "ברכת עם" (1894). בשורות המחקות הוא עודד את בני עמו המתמהמהים לשנות את ערכיהם, להמס את "עגלי הזהב" ולהיחלץ לעזרת העם, אף התרה בהם במפגיע שצורותיהם התפוחים לא יצילום מכליון בשעת מצוקה: "הַמָּסוּ נָא עֲגָלֵי הַזֶּהָב, הַתְּעוֹרְרוּ, / יִשְׂרָו הַדּוֹרִים לְעַמָּכֶם הָרָשׁ / בְּטָרֶם, מְצוּקִים, כְּמִלּוֹנָה תִּתְפּוֹרְרוּ; / מִבְּטָחֶכֶם - קוֹרֵי עֶכְבִּישׁ, בֵּית עֶשׂ".

ביאליק הראה במסתו "ומנדלי זקן" שגיבורו אריה "בעל גוף" ומבקריו הגדול מנדלי מוכר-ספרים, שפסל אותו, אינם שונים כל כך

זה מזה. יותר מחוט אחד של אנלוגיה מקשר ביניהם. שניהם בחרו להשליך את יהבם על "קורי עֶפְבִּישׁ, בֵּית עֶשׂ". שניהם בחרו בשלווה המדומה הזאת, שמקורה באותם ביטחונות "מוצקים", שעתידיים היו להתגלות עד מהרה כצל עובר וכמוץ לפני רוח. ואיך זיל גמור.

הערות לפרק העשירי:

1. עגנון הסכים להודות רק שקרא את סיפורו של קפקא "הגלגול" ("Die Verwandlung"). בדברים שנשא עגנון ביום הולדתו של דב סדן, הכחיש הסופר את ההנחה ש"ספר המעשים" הושפע מסיפורי קפקא, באמרו: "ומה שמוכירים עליי את קפקא טעות היא. קודם שפרסמתי את 'ספר המעשים' לא ידעתי מסיפורי קפקא חוץ מסיפורו די פערונדלונג (הגלגול) [...] קפקא אינו משורש נשמתי, וכל שאינו משורש נשמתי אני איני קולט אותו ואפילו הוא גדול כעשרה זקנים שכתבו את ספר תהלים" (מעצמי אל עצמי, ירושלים ותל-אביב תשל"ו, עמ' 256). למעשה, עגנון ניסה לחבל בכל ניסיון לאתר ביצירתו מקורות השפעה והשראה.
2. מעצמי אל עצמי, ירושלים ותל-אביב תשל"ו, עמ' 87.
3. ראו: יהודה ויזן, "ראיון של עגנון שלא פורסם", וואלה (תרבות) מיום 7.5.2014. tinyurl.com/y24ut34h.
4. ראו בספרו של אבינועם ברשאי הרומנים של עגנון, הוצאת האוניברסיטה הפתוחה, תל-אביב 1988, עמ' 203. כשנפגשו שני הסופרים, חזר עגנון וטען כי הספרות העברית החדשה כלל לא השפיעה עליו.
5. איגרות ביאליק, כרך א, עמ' קנ-קנב.
6. "כיצד בוחרים לוועד הלשון" - tinyurl.com/y3m2dopw.
7. עדות מעניינת על עבודתו של ביאליק במחיצת מנדלי מצויה בספרו של נתן גורן פרקי ביאליק (תש"ט), עמ' 16-18, שבו מתוארת עבודתם המשותפת של 'הסבא' ו'נכדיו'. מנדלי נהג לתור בספרים עתיקים, במילונים ובשאר ספרי מקורות אחר הצירוף 'המדויק', הלוכד בדיוק נמרץ את כוונתו. לשם כך גייס כמה מן הסופרים הצעירים, שביקרו בביתו, והדריכם בדרכי הספרים. בתורת שוליה של רב-אמן, הבקיא ורגיל בקזי הלשון הרמונית, קיבל ביאליק עליו לתרגם לעברית את "פישקע החיגר" (בשם "גון כפופה"), וראו א"מ הברמן, "ח"ג ביאליק ומנדלי מו"ס מתרגמים את מנדלי", מחברות לספרות, ב, תש"ב, עמ' 85-91; וראו גם: ש' ורסס, "ביאליק מתרגם את מנדלי", בתוך ספרו מלשון אל לשון, ירושלים תשנ"ו, עמ' 277-283.
8. "על מנדלי מוכר-ספרים" (הרצאה במסיבה בסניף "הנוער העובד"

- בתל-אביב, סיוון תרפ"ח), דברים שבעל פה, כרך ב, עמ' רכב-רכז.
9. על פרשת התרגום ראו ורסס (1989), עמ' 269 - 270.
10. י"ד ברקוביץ, הראשונים כבני אדם, תל-אביב תשי"ג-י"ד (לפי מהדורת תשל"ג, עמ' 368 - 370).

צר לי על שעליי לחשוף מפעם לפעם את זהותם של אלה העוקרים קנייני רוח של עמיתיהם ונוטעים אותם בגנם. הבעיה האמתית שבמעשיהם אינה הנטילה עצמה – קרי, ההתעלמות מן המקור והעלמתו מעין הקורא – אלא אי יכולתם של הבעלים החוקיים של הקניין הרוחני ליהנות מפרי עמלו ולהשתמש בו לאחר שזה עבר לרשותם של אחרים (מבלי להיחשד שלא כדין באַפְיִגוּנִיּוֹת או מבלי להפשיל שרוולים ולחשוף את זהותם של עמיתיו הלוקחים את נכסי הזולת במשיכה). מדובר אפוא במלאכה לא נעימה, אך חיונית, למען שמירה נאותה על האַקוֹלוֹגִיָה של חיי הרוח.

מפתח

אליוט, תומס סטרס (ת"ס) 57	אביר טשרנוביץ, ימימה 290
אלף (כ"ע) 201, 233, 257	אבן-גבירול, שלמה 80
אלפיים (כ"ע) 169	אבנרי, שרגא 232, 198
אלתרמן, יצחק 273	אברונין, אברהם 67
אלתרמן, נתן 145, 172, 174, 237	אהרנפרייז, מרדכי 145
- 275	אודיסאה 121
אמביוולנטיות 90	אוורבוך, שבח 37
אלקושי, גדליהו	אונגרפלד, משה 34, 116, 145
אלתרמן, נתן 37, 56, 61, 64,	אופק, אוריאל 189, 190
193 - 236	אוקסימורון 56, 59, 61 - 65, 66
אנדרסן, הנס כריסטיאן 189	- 67, 210, 240
אקזיסטנציאליזם 256	אורלן, חיים 66
אקספרסיוניזם 205	אורפו, יצחק 14
ארלוזורוב, חיים 38	אז"ר (ראו: רבינוביץ)
בופה, מרטין 142	אחד-העם 36, 38, 52, 69, 85
בודלר, שרל 9 - 12, 35 - 65	90, 95, 135, 141 - 142, 145,
בטהובן, לודוויג ון 212	229, 238
ביאליק, חיים נחמן 12 - 14, 16,	אחיאסף, חברת 45
17 - 32, 35 - 65, 69, 97, 98	אייבשיץ, יונתן 160
- 116, 117 - 146, 159 - 169,	איגיון (נונסנס) 17, 170 - 191
172, 174, 185 - 188, 190, 205,	אימגו (כ"ע מקוון) 33
225 - 226, 235, 238, 276 - 290	אירוניה 86
ביירון, לורד ג'ורג' גורדון 20	אלגוריה 15, 33, 39, 113, 127
בין-טקסטואליות 14 - 16, 276	אלוני, נסים 14
- 277	אלוסיבי, אלוזיה 15, 99, 276
בירדולי, מונרו 15, 33	
בלום, הרולד 216, 234	
בלום, רות קרטון 234, 258	
במעלה (עיתון) 234	
בן-גוריון, דוד 214, 227, 264	

בן-יהודה, אליעזר 280	גינזבורג, אשר (ראו: אחד-העם)
בקון, יצחק 69 - 70, 73	גלעד, דוד 10
ברגשטיין, פניה 190	גנסיין, אורי ניסן 280
ברדיצ'בסקי, מיכה יוסף 36, 90, 94, 99, 110 - 111, 114, 137, 258, 272, 282 - 283	גרוסמן, דויד 172
ברוך, יצחק ליב 45	גרים, האחים 243 - 244
ברוקס, קלינת' 15, 234	גרינברג, אורי צבי 38, 140, 180, 192 - 236
ברטוב, חנוך 14	גרינברג, לאו 144
בר-יוסף, חמוטל 65, 97	גתה, יוהן וולפגנג פון 36
בריינין, ראובן 73, 74, 83	דבי-גורי, ליליאן 233
ברנה, יוסף חיים 180, 280	דבר (עיתון) 191, 273
ברנשטיין, איגנץ 34	דגן, נילי 271
ברקוביץ, יצחק דב 168, 284, 290	דה בואוור, ז'ן פרנס 49
גוברין, נורית 33,	דוסטויבסקי, פיודור 13
גוגול, ניקולאי 13	דיקנס, צ'רלס 170
גוטמן, נחום 190	דֶקְדַנְס 66
גולדברג, לאה 169, 174, 231, 234, 254, 270	דרויאנוב, אלתר 165
גולדפֶאדן, אברהם 273	האפרתי, יוסף 88
גורביץ, זלי 65	האר"י (ראו: לוריא)
גורדון, יהודה ליב (יל"ג) 13, 17 - 32, 74, 113 - 114, 123, 146 - 169, 173 - 174, 225 - 228, 280	הארץ (עיתון) 235, 236, 271, 272, 274
גורי, ליליאן (ראו: דבי-גורי)	הברמן, אברהם מאיר 289
גורן, נתן 289	הדואר (כ"ע) 144
גורקי, מקסים 140 - 141	הדור (כ"ע) 35, 45, 65
גזית (כ"ע) 270	הומרוס 121
	הופמן, יואל 266
	היינה, היינריך 45, 53, 141, 239 - 255

טורברג, פנחס 121	הלפרין, חגית 190, 235
טורים (כ"ע) 191, 234	הספרות (כ"ע) 232
טרטנר, שמואל 96	הפועל הצעיר (עיתון) 280
טשרנוביץ, ימימה 190	הרונימוס הקדוש 147
טשרניחובסקי, שאול 52, 53, 60, 69 - 97, 98 - 116, 121, 129, 174, 216	הרץ, דליה 254 - 255, 272
יגיל, רן 65	הרצל, בנימין זאב 36, 43, 45, 69, 85, 89, 90, 96, 110, 262
ידיעות אחרונות (עיתון) 235	הרשב (הרשובסקי), בנימין 10, 236
יהושע, אברהם ב' 14, 17, 172, 266, 274	השומר הצעיר (עיתון) 231
יזהר, ס' 14	הַשְׁלָחַ (כ"ע) 35, 36, 52, 145
יידיש 128, 129, 131 - 134, 176, 204 - 205	וולך, יונה 254, 272
יל"ג (ראו: גורדון)	ויון, יהודה 289
ילן-שטקליס, מרים 190	וייס, חיים 168
יניב, שלמה 233	וייסמן, ענת 234
ישורון, אבות 267	וימָזט, קורץ 15, 33
כנסת (כ"ע) 144, 160	ויצמן, חיים 160
"כנענים" 258	ורהארן, אמיל 62
כץ, שרה 39 - 40	ורלן, פול 37
כתובים (כ"ע) 136, 189, 190, 235	ורסס, שמואל 66, 289
לזו, צבי 67, 86	זאוגמה 56, 59 - 61, 67
לוח אחיאסף (כ"ע) 52	ז'בוטינסקי, זאב 135, 140 - 141
לוח הארץ (שנתון) 14	זוסמן, עזרא 10
לוצטו, שמואל דוד (שד"ל) 112	זך, נתן 201, 233, 258, 272
לוריא, רבי יצחק בן שלמה (האר"י) 161	חבר, חנן 234
לחובר, פנחס פישל 144, 169	חדרים (כ"ע) 267
	חוליות (כ"ע) 234
	חסון, עמיחי 253

ליפסקר, אבידב 169	סוברן, תמר 115
לפידוס, רינה 67	סולם (כ"ע) 201
מאזנים (כ"ע) 115, 144, 145, 169	סונטה 11, 18, 27
מאן, תומס 280	סטוצ'קוב, נחום 145, 34
מגד, אהרן 237	סטירה 97
מודרניזם 9	סיון, אריה 236
מוסינזון, יגאל 237	סימבוליזם 12, 56 - 57, 127, 246
מזור, יאיר 274	סינסתזה
מיאקובסקי, ולדימיר 141	סלמון, הגר 168
מייטוס, אליהו 10	סמולנסקין, פרץ 170
מיכאלאנג'לו 147	סמילנסקי, יזהר (ראו: יזהר, ס')
מירון, דן 33, 82 - 83, 86, 272	סינסתזה 55 - 59
מישקובסקי, ולדה 253 - 254	עגנון, שמואל יוסף 13, 14, 16,
מיתולוגיה 23 - 24, 87 - 89	64, 142, 146 - 169, 230, 279
מנדלי מוכר-ספרים 28, 149,	280, 289 -
238, 276 - 290	עז, עמוס 14, 172, 237 - 275
מנור, דורי 10	עמדן, יעקב 160
מקור ראשון (עיתון) 33	עמיר-פינקרפלד, אנדה 190
משיב הרוח (כ"ע) 253	פוטבניה, אפנסי אפנסייביץ
משקל (ראו: פרוזודיה)	58, 67
נונסנס (ראו: היגיון)	פוטוריזם 184
ניו-יורק טיימס (עיתון) 279	פזמונים 170 - 191
ניו-קריטיסיזם 14 - 16	פיכמן, יעקב 174
ניטשה, פרידריך 54, 89, 92, 99,	פן, אלכסנדר 56
197, 219, 262	פסטיש 13, 15
ניה, אלחנן 33	פרדס (כ"ע) 52
נצה, רות 12	פרודיה 13, 15, 20, 23, 25 - 26,
סדן, דב 44, 65, 200 - 201, 233	277, 86, 87
	פרוזודיה 119, 203

רבינוביץ, אלכסנדר זיסקינד	פרויד, זיגמונד 57
(אז"ר) 232	פרי, מנחם 88
רביקוביץ, דליה 254	פרידלנדר, יהודה 232
רבניצקי, יהושע חנא 53, 190,	פרישמן, דוד 35 - 65, 173, 190,
235	280
רודנבאך, ז'ורז' 62	פרסיץ, שושנה 142
רומנטיקה 9	פרץ, יצחק ליבוש 280
רוסו, ז'ן ז'ק 171	פתגמים 25, 28 - 30, 131 - 133,
רטוש, יונתן 201, 233, 235, 257	צור, ראובן 10, 68
- 272, 258	צייטלין, אהרן 273
ריבנר, טוביה 231	צ'כוב, אנטון 169
רמבו, ארתור 37	צמח, עדי 39 - 41, 65, 66
רמברנדט, הרמזון ון ריין 212	צפרוני, אברהם 232
רסין, ז'ן 202	קוק, הרב אברהם יצחק הכהן
רשומות (כ"ע) 165	161
שביט, יעקב 33	קונטרנים (contranym) 101 -
שביט, עוזי 115	114, 109
שד"ל (ראו: לוצטו)	קורבנייה, טריסטן 37
שולץ, ברונו 280	קורצווייל, ברוך 200 - 201,
שוקן, זלמן 142	224, 233
שחם, נתן 237	קיפניס, לוי 190
שחר, יצחק 233	קלזונר, יוסף 26, 33 - 34, 98,
שטיינמן, אליעזר 235	קלייסט, היינריך פון 169
שטרן, אליהו 144	קנו, יהושע 14, 266
שילה, פרידריך 36, 140	קפקא, פרנץ 280, 289
שילר, מאיר 172	קנט, עמנואל 212
שילר, מרדכי 233	קריב, אברהם 198, 232
שלום, גרשם 142, 160 - 161	קריקטורה 13
	רבין, יצחק 270

שלום עליכם 168, 238

שלונסקי, אברהם 17, 37, 56,
61, 62, 136, 141, 170 - 191,
227, 231, 232, 234, 235, 238,
257

שְׁלִי, פָּרְסִי בֵּישׁ 96

שמאלי, אליעזר 190

ש' [שמואלביץ], שפרה 235, 249

שמיר, זיוה 246

שמיר, יצחק 264

שמיר, משה 237

שמעוני (שמעונוביץ), דוד 232

שנאן, אביגדור 168

שניאור, זלמן 136, 174

שניצלר, ארתור 280

שקד, גרשון 68, 88, 265, 272

שקספיר, ויליאם 128, 139, 212,
271

תמוז, בנימין 14

תעודת הַשְׁלָח (מגשר) 24, 51 -
52, 66