

"בואה, לילה" – בין הקוורטו השיקספירי לגווילי הספר העברי חידוש ותמורה בשירו של ביאליק "לפני ארון הספרים"

זיוה שמיר

א. הנסיכות שעל רקען נתחבר השיר "לפני ארון הספרים"

בשנת 1910, היא שנת פרסום שירו "לפני ארון הספרים", היטלטל ביאליק בין מגמות מנוגדות, שנפגשו זו בזו ונפרדו זו מזו חליפות. טלטלה זו שיקפה הן את מצבו של הצעיר היהודי הטיפוסי בעשור הראשון של המאה ה-20 את מבוכתו האישית של המשורר – כפרט וכ"שליח ציבור" – מחמת התהפוכות הרבות שנדרגשו עליו באותה עת. כרגיל לא הגיע ביאליק בדרך לבטיו לפתרונות חדים וקיצוניים, בחינת "או... או", כי אם חתר בכל מעגלות חייו ויצירתו לגילוי של "שביל הזהב" – לגיבוש סינתזות מעניינות ובלתי שגרתיות, בחינת "גם... וגם".¹ לא אחת הוא אף חתר למציאת פתרונות עראי "מפרפרים ומפרכסים",² שעתידיהם היו עוד לעבור מיני תמורות והתגוננויות בחלוף העתים ועם השתנות הנסיבות.

1 כלל הוא לגבי הפואטיקה הביאליקאית, שאין היא מחדרת את ההבדלים, כי אם מטשטשת ומבליעה את הגבולות ביניהם. בספרי על אלתרמן "עוד חוזר הניגון", תל-אביב 1989, עמ' 66–68, ביססתי את ההבדל בין פנייתם של משוררים רומנטיים, כדוגמת ביאליק, אל הניגוד הפולרי, הממוסס את הקטבים המנוגדים ומוליד תחושת אמביוולנטיות ומצבי "בין השמשות" ו"בין הרשויות", לבין פנייתם של המודרניסטים אל הניגוד הבינרי, המבליט את יסוד הניגוד ומוליד תחושת דואליות, "כצבעי שחור-לבן". וראה גם על שפת הכרכה (הפואמה של ביאליק בראי הביקורת), בעריכת ע' שביט וד' שמיר, תל-אביב 1995, עמ' 214, 223.

2 "המפרפרים והמפרכסים" הוא שם סיפור גנוז של ביאליק, הכתוב בסגנונם של סיפורי פיארברג, וקטע מתוכו, שכותרתו "ארון הספרים", הוא במידה רבה גרסה פרוזאית של "לפני ארון הספרים"; ראה ח"נ ביאליק, כתבים גנוזים, תל-אביב תשל"א, עמ' 210–211.

כרבים מבני הדור הוא התנודד תכופות בין קוטבי העברית והיידיש: מצד אחד הוא המשיך בשנת 1910 לכתוב שירי תוכחה נבואיים בשפת האבות הנזירת, היא שפתם המאובנת של "הספר" ו"האות המתה".³ מצד שני באותה שנה עצמה הוא חיבר ופרסם מחזור חדש של "שירי עם", רצוף יידישיזמים, כעין עיבוד פרודי של שירי עם יהודיים אותנטיים, מאלה שהושרו בלשון האימהות הרכה, שעדיין הייתה באותה עת שפת הדיבור.⁴ סינתזה מעין זו שיקפה גם את השקפתו החוץ-ספרותית באותה עת: חרף לגלוגו על חסידי היידיש, שביקשו בוועידת צ'רנוביץ (1908) להכריז עליה כעל השפה הלאומית, המליץ ביאליק לידידיו, ממש באותה שעה עצמה, לכל ייכנעו לקנאותם חסרת הפשרות של מגני השפה העברית ולבל יוותרו על יידיש כעל שפת העראי של רבים מבני "דור המדבר", עד שימלאו האסמים בר. בארץ ישראל, כך האמין, ידעך מעמדה של שפה זו בלאו הכי, ועל כן אין להשליך הצדה באחת את כל קנייניה המרובים כחפץ אין חפץ בו.⁵

במקביל הוא אף התלבט אז בין ההסתגרות וההתבצרות בגבולות התרבות הלאומית לבין פתיחת החלון לרווחה למשבי רוח מערביים. מצד אחד, באמצעות מפעל ספר האגדה וההדרת כתביהם של משוררי "תור הזהב" בספרד, ביקש המשורר-המורל "לכנס" את ארצות הרוח של האומה ולהחזיר למחזור החיים מטבעות שקפאו ונתאבנו בספר.⁶ מצד שני באותה עת עצמה יסד את "תורגמן",

3 זהו ז'נר שבו התאפיינה יצירתו למן ראשית העשור הראשון של המאה (ראשיתו בשיר היידי "דאס לעצטע ווארט" משנת 1901 ובשירו העברי "דבר" משנת 1904). בשנת 1910 חיבר ביאליק את שירו הנבואי "חוזה, לך ברח", שבו עדיין הציג עצמו כתורת נביא; לאחר מכן נקט ביאליק עמדה מצטנעת של "לא משורר, לא נביא / חוטב עצים אנוכי". בעשור האחרון שלו חזר ביאליק לעמדתו של נביא הזעם, ואפילו ביתר שאת, בשירו "ינסר לו כלבבר", "גם בהתערותו לעיניכם" ו"ראיתכם שוב בקוצר ידכם".

4 במכתבו לדרוריאנוב מקיץ 1910 כתב ביאליק: "עלי חביב עתה ביותר הז'נר העממי. לא ניסתה הלשון העברית באלה ויש בכך פיקנטיות מיוחדת: שירי עם בלשון שאינה מדוברת!" (אגרות ביאליק, ב, עמ' קח-קי). בשנת 1910 הוציא ביאליק בעילום שם בביבליוטיקה "מוריה" לבני הנעורים מבחר תרגום משלו לסיפורי ילדות יידיים: "יוסיל בן החזן" לשלום עליכם; "מסיפורי הילדים" לשלום עליכם (ובהם "האולר" בתרגומו); "אברהם'ל הסנדלר" מאת ברל שפיר; "ציורים ורשימות" מאת אברהם רייזין.

5 במכתבו לשלום עליכם מקיץ 1910 כתב ביאליק: "רבינצקי קיבל באותה השבת... מכות לחי גדולות ונאמנות. וכך יפה לו! אל נא יתערב במחלוקת ואל נא יכניס גלגלתו הצהובה בין שני הרים של בעלי הלשון קודש והזירגון.... אני הייתי צועק ככרוכי: זירגון, יידיש! והוא שאג כארי: לא כי! לשון קודש דווקא. עמדתני אני ונתתי פעטש [סטיירות]! בעברית ובדורגונית" (אגרות ביאליק, ב, עמ' קח).

6 תכנית "הכינוס" של ביאליק נעוצה במחשבה לאסוף את כל קנייני הרוח של העם בשעת המעבר מן הגולה לארץ ישראל, תוך פעולת חתימה וגניזה. ראה מאמרו "הספר העברי"

מפעל תרגום של פנינים מספרות העולם עבור "מוריה". בעצמו שקד אז על תרגום גדול ראשון מספרות העולם, הריהו הרומן דון קישוט, שעתיד היה לראות אור מקץ שנה, בשנת 1911. ידידיו-יריביו ב"קרית ספר" תרמו באותה עת אף הם, איש איש בדרכו, להכנסת "יפיפותו של יפת" ל"אהלי שם": פרישמן באמצעות תרגומי ניטשה וטגור; טשרניחובסקי באמצעות תרגום האפוס הפיני "קלולָה"; ברנר באמצעות "ספריית יפת", שאותה יסד בשנת 1910 לשם פרסום מיטב ספרות המערב בתרגום עברי. גל של תרגומי מופת שטף את הספרות העברית, וביאליק — אף שסיים שנות עבודה מאומצות בספרות חז"ל, ואולי דווקא משום כך — הודה אז באוזני פייכמן, ברגע של חולשת הדעת, כי אין אגדת חז"ל לעומת שירת הומרוס אלא גל של פירורים ושברי שברים.⁷ היעדרם של אפוס עברי ושל סיפור עלילה עברי נראה לו ביטוי טרגי של מציאות יהודית תלושה מאדמתה ומצינוורות השפע של החיים הממשיים. תחושת אפסות ואין מוצא אפפה אותו מכל עבר: המציאות שמבית נראתה עלובה ובלתי מספקת, אם כי גם בחוץ, עם פתיחת החלון, לא חיכו לו האור ורוח המערב, שאליהם כלתה בעבר נפשם חדורת האופטימיות של המשכילים.

יתר על כן, הוא אף התנודד אז בין קוטבי הארוס והתנטוס: מצד אחד בשנת 1909, שנת ביקורו הראשון בארץ, התפרסם סיפור הנעורים היצרי שלו "מאחורי הגדר" — סיפור שכולו אומר ארוטיקה, משיכה אל הפרי האסור ותאוות חיים עולה על גדותיה; ומצד שני, משיריו ומאיגרותיו שמאותה עת עולה במקביל גם תחושה של חולשה ועייפות, המגיעה לעתים כדי משאלת מוות מפורשת.⁸ בחייו הפרטיים חל אז צעד ההינתקות האחרון מאהובתו אירה

נאומיו "על כינוס הרוח" ו"עוד על כינוס הרוח" (דברים שבעל פה, א, עמ' סד-עב). וראה גם הרצאתו "לשאלת התרבות העברית" (שם, עמ' קעד-ריג). על גרסותיה השונות של מסתו של ביאליק "הספר העברי" ראה ורסס תשמ"ד, עמ' 109-127.

⁷ פייכמן (תש"ו), עמ' שנח. יש באמירה זו גם משום הודאה בעליונותו של ידידו-יריבו שאול טשרניחובסקי. ביאליק הביט בביטול על עיסוקו הנברני ב"אוצרות חושך" לעומת עיסוקו של טשרניחובסקי ב"ספרות החיים". הניגוד יהדות-יוונית, שעל פיו אפיינה הביקורת את צמד המשוררים הגדולים של "דור התחייה", התחדד אותה עת וקיבל משמעות מיוחדת: בעוד שביאליק הקדיש את שנותיו בעשור הראשון של המאה לליקוט ספר האגדה, נתן טשרניחובסקי את מיטב חילו לתרגום האפוס ההומרי.

⁸ משאלת מוות עולה באותה עת משיריו "לפני ארון הספרים" ("בואה לילה"), "והיה כי תמצא", "לא הראני אלוהים". משאלת מוות עולה גם מן השורות שהוסיף ביאליק על דעת עצמו לתרגום היידי. מעשה ידי, ל"ציון הלא תשאל" של יהודה הלוי ("גענוג, איין זיסן חלום לאז מיך זען נאך / און אויסגיין מיט א שמיכל אויף די ליפן", ובתרגום חופשי: "די, הניחי לי לראות חלום מתוק / ולגווע בחיוך על שפתותי" (ברזל תשנ"א, עמ' 645-646). לדברי ברזל המיר ביאליק את הציווי "כוס היגונים לאט, הרפי מעט"

יאן, שנטשה למענו בצעד דרמטי את ביתה ואת סביבתה הטבעית, בתקווה שאהובה יבוא בעקבותיה. ואולם ספק אם בזמן ביקורו בארץ הצליח ביאליק להתראות עמה פנים אל פנים באין זר ביניהם, או אפילו לראותה בלבד. אל תחושת ההחמצה הזו נתלוותה גם תחושה של אכזבה ממראות הארץ, שאף אותה לא הצליח לראות בלא חציצה. ואף זאת: הארץ הישנה החדשה, כך הודה, נראתה לו דלה ועגומה בערייתה. כשם שהתלכדו אצלו המשיכה המתעתעת אל האישה הזרה, אל איי נכר ואל החכמה הזרה, כך גם התלכדו אצלו האכזבה מן העליבות שמבית, זו שבמישור הפרטי וזו שבמישור הלאומי. שיבתו האישית באותה עת "כיונת נדוד" המטפחת "על פתח קן נעוריה" (שו' 4–5) לקנו שניטש עקב שהות רבת שנים בוורשה הייתה מלווה, כך נרמז מאיגרותיו ומעדריות ידידיו, ברגשות החמצה ודיכאון, ולא בחדוות הפתיחה של דף חדש ומבטיח טובות.⁹ גם השיבה הקולקטיבית של חלק מהעם אל מקום הולדתו ואל קן נעוריו נראתה בעיניו דלה ומאכזבת: חלום בהיר ומרקייע שחקים שהתנפץ אל קרקע המציאות הדלוחה.

ואף זאת: שאלת "לאן" ואווירת "על פרשת דרכים" נתעוררו בלבו שוב, ואפשר שביתר שאת. מצד אחד נתגלו אצלו — בשיא תהילתו — עייפות ואכזבה ממחוזות נדודיו שממזרח וממערב ושאפיפה לחזור לביתו ולמצוא בו מנוח משהשלים את ביקורו חסר ההשראה בארץ ישראל ואת שהותו הממושכת במערכת "השילוח" בוורשה. מצד שני, הפגישה המחודשת עם אודסה העברית,

במילת הקריאה "גענוג" ("די!"), המטביעה את חותמה הפתטי על הסיום. מילה זו חוזרת שלוש פעמים, ואחת מהן לשונה "גענוג, איך וויל איין חלום זען און שטארבן" ("די. אני רוצה לראות חלום ולמות"). הזיקה לתרגום היידי של שירי יהודה הלוי ניכרת גם מפריסת השלום שהוא מפנה לגווילים הרחוקים-הקרובים בשובו אליהם מאיי נכר כציפור המטפחת על קן נעוריה. וראה גם במכתב לבן-עמי: "וסוף כל סוף — הכל הבל. זוהמה וקטנות... השקר יסובבני מחר ומבפנים וקצתי בחיי" (איגרות ביאליק, כרך ב, עמ' מז). תלונה דומה חוזרת במכתבו לש' בן-ציון: "פעמים חושב אני שעוד מעט ותיטרף עלי דעתי ... חטאים גדולים וקטנים אוכלים בשרי כרימה ובלילות איני ישן, עייף אני מאין עבודה ומעצלות מכוערה ועם זה יש בי הרגשה כאילו אני טבול בשחת ומלוכלך בכל מיני טומאה" (שם, שם, עמ' קיט).

9 באיגרת לפיכמן מדצמבר 1909 כתב ביאליק: "השתיקה שקפצה עלי בכל החודשים האחרונים — בוודאי מין מחלה היא, מחלה שאיני יודע מהותה. מקווה אני להתגבר עליה" (איגרות ביאליק, ב, עמ' קג). על תקופה זו בחיי ביאליק העיד ידידו הצעיר י' פיכמן: "בבואי בקיץ שנת 1910 לאודיסה מצאתי בו שינויים גדולים. פניו כהו, נתקשו, הזקינו. הוא נראה כולו עייף, מאובק, נכמש. משהו נסדק בו. השמחה נתמעטה מסביבו". ראה פיכמן (תש"ו), עמ' שנב. על אכזבתו ממראות הארץ: "וכמה דל ועגום נראה לי כאן העירום של ארץ ישראל!" (שם, עמ' שנח).

שמתנגדיה "המערביים" תיארוה כ"בית מדרש" צר ומסוגר, שאינו קורע חלונות אל הטבע המשתרע ת"ק על ת"ק פרסה מחוץ לכותלי החדר, אף היא עוררה אצלו תחושה של עצב וחיידלון. אודסה העברית, שנציגיה הגדולים הלכו ונתמעטו, הלכו ונחלשו, אכן נגלתה לעיניו, כטענת מקטרגיה, במצב של ירידה והתרוקנות מתמשכות, וביאליק כקרוב רחוק מתארה במונחים של חורבה יהודית עזובה ושוממה, שריח של זקנה ושל עובש עולה מבין עיי מפלתה ומבין קפלי גוויליה.¹⁰

נוסף לכל אלה ניטלטל אז ביאליק בתנועת מטוטלת עזה בין קוטבי ההערכה העצמית והביטול העצמי. מצד אחד הוא היה שרוי אז בתחושה של "ערב חג", וטיפח בלבבו מחשבת גדלות אָאופורית, כמי שהחל אז להתפרסם בין סופרי רוסיה, ולא בתוך כתליו הצרים של "בית המדרש" בלבד. בשנת 1910 הלך ונשלם מפעל תרגום שיריו לרוסית בידי ז'בוטינסקי, ובתוך זמן קצר עתיד היה להופיע הקובץ ולהביא לידי כך שסופרים רוסיים ידועי שם, כדוגמת מקסים גורקי, ידברו בו נכבדות (ואף ידובר על מועמדותו לפרס נובל לספרות). מצד שני הוא חשש מפני תוצאותיה של הפריצה החוצה, בין שחלומותיו יתנפצו אל ראשי הסלעים ובין שיינשאו מעלה מעלה על כנפי רוח. לפיכך הוא נהג לבטל את כל חלומות הגדלות במחי יד ולשקוע בהלוך רוח של "הבל הבלים" ובהרגשה של אפס כוח ויכולת, כמי שעומד מתוך השתאות מול הישגיה המרהיבים של ספרות העולם ומול השתקפותם בספרות ישראל ומגלה לראשונה את רפיונה של ספרותו הלאומית, ובכלל זה את כנפיה המקוצצות של שכינתו שלו. לאשתו כתב מביקורו בארץ באיגרת האומרת כולה תחושת ביטול עצמי: "הקהל מביט אלי כאל דבר חשוב, ואני יודע שאיני אלא אפס".¹¹ אך גם בנכר, מעבר לחלון ומאחורי הגדר, לא מצא ניחומים ומנוח, כי "בחור" השתרע מאופק לאופק לילה שחור, מושך ומאיים כאחד. רק הכוכבים המשובצים בו, פה ושם, אפשר שהיה בהם כדי לטעת בו — בנווד המבקש להיבלע בחשכת הלילה ולמצוא בה שלוות עולם — ניצוץ תקווה לעתיד לבוא.

10 על מצבה המידלדל של אודסה ראה פיכמן (תש"ו), עמ' שכט-שנח. לימים תיאר ביאליק באירוניה, במאמרו "צעירות או ילדות" (1913), את אווירת בית המדרש המסתגרת והמעופשת של אודסה לעומת הגנים והפרדסים הרעננים המשתרעים כביכול בחוצות ורשה ורוחבותיה. מאליה עולה המסקנה שכאן וכאן, למרות הבדלי מזג וגישה, שוררת אווירה יהודית קרתנית וצרה, המביאה לידי מחנק.

11 אגרות ביאליק, ב, עמ' צא. במקור היידי: "און איך ווייס אז איך בין א גארנישט" (תרגום מיידש י"ד ברקוביץ).

ב. פריצת דרך או חריש בשדה חרוש?

השיר "לפני ארון הספרים", אחרון שירי בית המדרש של ביאליק, משקף אפוא אל נכון את תחושתו האישית של המשורר ברגע נתון בביוגרפיה שלו, הפרטית והציבורית, כפי שזו עולה הן מהתבטאויותיו בפרהסיה והן מאיגרותיו האינטימיות לרעייתו. אף על פי כן לא שיר ספציפי ופרטיקולרי לפנינו, פרי ה"פואטיקה של החוויה", אלא כעין נסיגה אל האלגוריות הכללי והמוכלל של שירת המאה ה-19, שאותו נטש ביאליק בסוף העשור הראשון ליצירתו. בתיאורי השיבה שכתב בשנות "מפנה המאה", ובכללם בשירו הגנוז "עומד ומפשפש", תקדימו של "לפני ארון הספרים", כבר עלה בידו לעצב סיטואציה הנראית לכאורה קונקרטית וחד-פעמית, הנאמרת מפי דובר הנתפס קודם כל כאישיות אינדיבידואלית, אמינה ומהימנה, המזוהה עם דמותו של המחבר המובלע ועם מערכת ערכיו, ואילו ב"לפני ארון הספרים" חזר ביאליק ועיצב דובר אימפרסונלי ומציאות אימפרסונלית, הנתמכת במחוות הרטוריות, הסנטימנטליות והמשומשות, של שירת המאה ה-19 ובדפוסיה השחוקים והטיפוסיים, אפילו הארכיטיפיים. היונה השבה אל קן נעוריה, הנר הרועד בפינה, סופת הלילה המשתוללת מחוץ לחלון, הנווד הפונה אל הכוכב הנידח כדי שיאיר את דרכו האפלה והאבלה — אלה ואחרים לקוחים ממאגר דפוסי הקבע של השירה האלגורית, בעלת המגמה הלאומית "המגויסת", שממנה נחלץ המשורר כביכול בסוף העשור הראשון ליצירתו.¹²

מאליה צפה ועולה שאלת חידושו ומקוריותו של שיר זה. האם לפנינו ניר חדש, או חריש בשדה חרוש? פריצת דרך והתקדמות לקראת פואטיקה מודרנית יותר או רגרסיה אל כלליה של פואטיקה מיושנת, שכבר אבד עליהם כלח? התשובה על שאלה זו מחייבת להודות, שגם אם ביאליק מעולם לא היה אפיגון של זולתו, ואפילו לא של עצמו, לכל המוטיבים והדפוסים שב"לפני ארון הספרים" יש תקדימים למכביר בשירת המאה ה-19 ו"מפנה המאה". בתוך כך ניכרת כאן לכאורה אף נסיגה תמוהה אל הפואטיקה הסנטימנטלית המיושנת, שבה ובמוסכמותיה נהג המשורר לזלזל בגלוי.

השיר משובץ במוטיבים ובמחוות רטוריות משירת ההשכלה (ובעיקר משירת מיכ"ל ויל"ג), משירת חיבת ציון (ובמיוחד משירת מ"צ מאנה וש' פרוג), מן הסיפורת הפיוטית של מ"ז פיאברג ומשירת הבוסר של ביאליק עצמו,

12 ראה שמיר תשמ"ו, עמ' 141; שמיר תשמ"ח, עמ' 112–114. וראה גם שמיר 1980, עמ' 74–75, 92–93.

שעשתה אף היא בשלביה הראשונים שימוש ישיר ופשוט, לעתים פשטני, בדפוסי הקבע של האלגוריה הלאומית ובמוסכמותיה. נמנה את דפוסי הקבע הללו לפי סדרם בשיר: תיאור השיבה המאוחרת אל העלים הבלים, נציגי המסורת, וההתוודעות המחודשת אליהם; דימויו של ההלך הדל, השב לביתו מדרך הנדודים האינ-סופית, לציפור נוד המבקשת לשוב אל קנה; עימותם של הספרים שבין כותלי ה"חדר" עם טבע המשתרע מחוץ לחלון; תמונת האדם החופר מטמונים במחילות עפר אפלות, בעוד שבחוץ החיים סואנים ושוקקים בכל המונם; תמונת הלמדן, נוסח פאוסט, היושב ומהרהר בחדרו בין הספרים, הגווילים ומגילות הקלף, או זו של "יעקב יושב אוהלים", היושב בדד, לאורו המבליח של נר, לנוכח החלון הנפרץ מעצמת הסופה המשתוללת; הקינה על אבדן הנעורים ועל היעדר האהבה; תיאור התמעטות כוחן ומעמדן של הדמויות המגוננות והמסוככות, האב-האל והאם-השכינה; תמונת הגוזל, שהרוח נושאתו מקנו לתוך חשכת הלילה; משאלתו הנרגשת של הנווד המקולל למצוא מרגוע בחיקה הרחב של הבריאה, או תחינתו אל הלילה עוטה האדרת שיליטנו בכנף מעילו; תמונת הלילה העטוי קטיפה שחורה, משובצת בכוכבים כבאבני חן; תחינתו של ההלך האביון אל הכוכב שינחהו בדרך הילוכו — כל אלה הם דפוסים שחוקים למדי, ולכל אחד מהם תקדימים למכביר בשירת העולם ובשירה העברית. גם אם נוכיח שכל אחת ממוסכמות אלה עוקמה וסורסה כאן במתכוון לשם הרחקתה משגרת הנוסח, בכל זאת יש בכל השימושים הקונוונציונליים האלה במלוכד כדי לחזק את ההנחה (שאותה ננסה להציג בהמשך כהנחה שגויה) בדבר היות השיר שלפנינו "המשך" ולא "מהפכה".

האופי הקונוונציונלי של "לפני ארון הספרים" בולט לעין במיוחד על רקע השוואתו עם קטע סיפורי גנוז — "ארון הספרים" — שנתחבר בהשראת סיפוריו הפיוטיים, עשירי הסימבוליקה הלאומית, של מ"ז פיארכרג וסיפורי הלבטים של ברדיצ'בסקי הצעיר. נצטט ממנו באריכות מפאת חשיבותו להבנת הפואטיקה המשוקעת בשיר שלפנינו, פואטיקה העומדת כולה בסימן הכללי והקולקטיבי והמבוססת על השימוש בדפוסים מוכרים מן המיתוס הלאומי של דור המעבר, דור הניצב ברגלו האחת בעולם המסורת וברגלו השנייה בעולם החילוני המודרני שמעבר לחלון ו"מאחורי הגדר":

בחצי הלילה. ואני יושב יחידי בבית המדרש החם, גמרא פתוחה לפני
ולבי רחוק ממנה. אני מפנה לבי לבטלה. בחוץ חושך, קרח נורא ויללת
סער זועף. תריסי החלונות ובריחיהם מתחבטים ומתלבטים בכתלים
מבחוץ, כאילו חרגו אלפי שדים ממסגרותיהם ובריחי ברזל יגדעו בחמה

שפוכה. הנה הם צרים על בית המדרש, מקרקרים קירותיו, מנגחים אותו בקרני ברזל; הנה הם מתפרצים גם בעד ארובת העשן... ומרגע לרגע יגדל הפחד ויפרוץ בכל אברי, פחד סתום ובלתי ברור, פחד מפני הבדידות והדומייה המקיפות אותי, מפני ארבעת הכתלים השותקים, מפני צלי האילם, השחור, הגדול והמשונה, המתוח על הקיר כנגדי ומתעקם על הסיפון, מפני האור והחושך המשמשים בערכוביא סביבי, מפני הצללים הרבים המביטים אלי מכל קרן זוית ופינה אפלה, מתחת הספסלים, העמודים, מתוך ארונות הספרים, מכל חור וסדק... הינה הם נחבאים שם ואורבים לי ולנשמתי... ברגע אחד וכבת אחת על פי רמז יצאו ויתנפלו עליי ויטרפוני...

ומבחוצן הסערה הולכת ומתמרמרת ומתקצפת כ"לילית" רעבה... והיללה כוללת אלפי עוללים שחוטים וטבוחים, נגזלים מחיק אימות... מדוע אני יושב פה בין אלה הכתלים? — ניקרה תולעת אחת במוחי — בגלל מה ובשל מה? מדוע אנוכי היחידי פה? מדוע שכחוני ויעזבוני פה לבדד, לבדד... מי לי פה ומה לי פה?¹³

מהו, אם כן, החידוש בשיר שלפנינו, שרוב דפוסיו ממחזרים ומשחזרים את הישגי העבר? את קצה החוט לפתרון חידה זו ניתן כמדומה למצוא בתרגומו של ביאליק ל"דון קישוט", שגיבורו ההרואי והאנטי־הרואי כאחד — אחרון הקוראים בספרי האבירים — נוטש את חדר משכיתו ספון הספרים ויצא ממנו אל מרחבי ארץ כדי להגיע אל משאת נפש הזויה, שלמעשה לא תושג לעולם. האביר איש למנשא ניסה להחיות את רוח האבירות שבספרים — גלגולה הטהור, הנאצל והגדול מהחיים של האבירות שבמציאות (שלמעשה לא הייתה "טלית שכולה תכלת", אלא עירוב של גינוני אצילות וגילויי פריצות) — עליו ועל מעלליו כתב ביאליק במבוא לתרגומו, שנכתב, כאמור, בעת כתיבת "לפני ארון הספרים":

חזון לב כזה נעשתה האבירות גם לדון קישוט. מרוב שגותו בספרים

13 כתבים גנוזים, עמ' 210–211. וראה מלכה שקד, עמ' 167–168. השווה גם למתואר במסתו הגנוזה של ביאליק "ספרות ישראלית בלשון לועזית" (שם, עמ' 337–342) בדבר הסתגלותם של המשכילים אל החיים הנכריים: "דומה הדבר כאילו עמד איש בחדרו הסגור ועסק בעבודה קדושה לו, אינטימית, ופתאום נפרצו כתליו מרבע הרוחות ונשאר האיש מגולה לעין כל רואים. האיש ההוא אי אפשר עוד שיעסוק במלאכתו באמונה ובשלווה הראויה. דעתו מתפזרת, והוא מסתכל לצדדין כל רגע לראות מה יאמרו הבריות, וכל שכן שאינו יכול להצטמצם כראוי ולהתעמק בעצמו".

“בואה, לילה”

ממין האמור, נטרפה דעתו עליו לדבר אחד, ובשגעונו הוא חולם על דבר תחיית ה“אבירות”, אבל לא בדמותה הקדמונית, הפראית, אלא על כזו שכמוה לא היתה במציאות מעולם, על מין “אבירות צרופה”, ספרית, אבירות שכולה מסירות נפש מאהבה וכולה גאולה ופדות. זהו מין “אביר ברוח” שלא בזמנו ושלא במקומו. מוציא הוא את כלי הזין הישנים, ירושת אבותיו, שהיו מוטלים בפינת הבית בלא תשמיש עידן ועידנים והעלו חלודה, והוא יוצא בהם להשמיד את הרע ולהביא ישע לאמללים, והכול בשם האהבה לאיזו “גברת לב”, “דולציניה” מופשטת, שכמעט אין הוא עצמו יודע ברור מה טיבה.

זהותו הז'נרית של רומן האבירים הפרודי — האפוס האנטי־הרואי או הרומנסה האנטי־הרואית — וכן התנודדותו של גיבורו האביר בין עולם הספרים הנאצל והאידיאלי, אך הכוזב, לעולם המציאות המסואב והמאכזב, אך האמתי, הזכירו לביאליק את אחד החידושים הסגנוניים והז'נריים שהוא עצמו חידש ביצירותיו המוקדמות, שאת רובן גנו. יצירות מוקדמות אלה, שעמדו בסימן השפעתו של יל"ג, מתאפיינות בשלל יסודות מן האפוס הפרודי (*mock epic, mock heroic*),¹⁴ ז'נר המשתמש במתכוון בציני סגנון הרואיים ומרוממים למטרות “נמוכות”, אפילו טריביאליות.

ב“עומד ומפשפש”, תקדימו הגנוז של “לפני ארון הספרים”, השתמש ביאליק בראשונה באופן גלוי, מיומן ומודע לעצמו בז'נר פרודי זה, שהייתה לו עדנה בקלסיציזם המערב־אירופי (כתגובת־נגד לרצינותם התהומית של סופרים פסידו־קלסיים, שדשו שוב ושוב בדפוסי השיר ההרואיים עד שנשתחקו, נתרוקנו מתוכן והיו לקוראיהם לזרא). גם לספרות העברית הגיע ז'נר זה כתגובת־נגד וכהפניית עורף להדר ולפאר, לרצינות ההגותית ולמגמתיות הדידקטית שאפיינו את האפוסים הנשגבים ואת האודות המרוממות של סופרי ההשכלה, לרבות את אלה של יל"ג הצעיר. השיר הגנוז והמקוטע “עומד ומפשפש” הוא, במידה רבה, הגילוי היחידי המובהק של ז'נר זה ביצירת ביאליק (אם כי יסודות ה־*mock epic* חלחלו זעיר שם זעיר פה, במודע או שלא במודע, למיטב יצירתו ה“קנונית”).

14 שמיר תשמ"ז, עמ' 134–142. כאן סווג השיר הבלתי גמור “עומד ומפשפש” בתורת *mock epic*, או *mock heroic*, ונפרסה מערכת זיקותיו עם השיר “לפני ארון הספרים” תוך אפיונו של השיר המאוחר כשיר סימבוליסטי. ראה גם מירון 1987, עמ' 159. חיזוק להנחה שלשיר זה יש תשתית סימבוליסטית ניתן מכיוון אחר במחקרה של חמוטל בר־יוסף על הדקדנס (בר־יוסף (1997), עמ' 122–124).

אגב העיסוק ברומן "דון קישוט" — שבו יוצא הגיבור מבין ספריו אל מערכות החיים, מצויד בחכמת הספרים ובכלי הנשק החלודים של אבותיו האבירים — העלה כנראה ביאליק מן הגניזה את שירו הבלתי גמור "עומד ומפשפש", שבו חוזר הדובר, היהודי הנודד, מין "דון קישוט" עיין וממורטט, חמוש בכידון ובצינה, ממערכות המלחמה שמחוץ לכותלי החדר אל מערכות הספרים המאובקות שמבית. הוא עומד בין הכתלים ובין הכתבים, שחללי זוכבים הצטברו עליהם בהמוניהם, כדי לפשפש בהם לבל יעלו חלודה (מילות הפתיחה של השיר מבוססות על מימרת חז"ל "הני מפשפש בדברי תורה כדי שלא תשכחם — בוא ונפשפש בהלכות בשביל שלא יעלו חלודה"; ספרי דברים, שו).

בין השיר הגנוז לשיר ה"קנוני" מתגלה לא אחת דמיון חיצוני כה רב, עד כי נראה שביאליק העלהו מן הגניזה וניסה להפיח בו חיים. בשיר ה"קנוני" הוצעו היסודות הפרודיים ה"נמוכים" וכמעט שנעלמו, ובכל זאת נותרו בו שרידים מ"סיפור האבירים" שהדליק את הניצוץ. הדובר — המגיע אל הגווילים לאחר מסע באוויר, בים ובמחילות עפר — הוא גלגולו האנטי-הרואי של אביר או בן מלך המחפש פנינה נדירה שאבדה במדבריות החול או בלבב ימים במסע חיפוש רומנטי (*quest*) אחר איזו חמדה גנוזה, שיופיה סמוי מעין. וכך, הגם שביאליק ויתר לכאורה בשיר ה"קנוני" על השימוש החשוף בז'נר הפסידו-הרואי, הקומי מיסודו, נוצר בו פער אירוני בין המסע "אל איי נכר" והשיבה מהם אחרי חליפות העתים לבין "גזית הזהב" העלובה, שאליה מגיע הדובר ה"אביר" בסוף מסעו המתיש: לא בת מלך יפהפייה השרויה בתנומה מכושפת ממתנה לו בסוף הדרך, ולא דוד מלך ישראל הנם במערה עטוי גלימת מלכותו. בתחנת נדודיו האחרונה מחכים לו שרידים עבשים ומעופשים — ישני אבק ועתיקי גווילים — השוכבים בקרן זוית למעצבה ואותם הוא מנשק בלב חרד. האודיסאה העברית מסתיימת בפגישה מחודשת עם הקרובים הרחוקים, המוטלים בפינה באין דורש, אך ללא "דמעה רועדה על ריס העין".¹⁵ בשירתו המוקדמת הרכה אמנם ביאליק בחיבור פרודיות על יסוד מוטיבים מן הז'נרים ההרואיים ה"מוגבהים", האפוס והרומנסה. אגב חיבור הפואמות הראשונות שלו — "יונה החיט", "המתמיד" ו"מתי מדבר" — עמדו בפניו הבעיות הכרוכות בחיבורו של אפוס עברי ("שירת ישראל"), והוא הגיע

15 על השירים הגנוזים "על קבר אבות" ו"על ערש פז" כתקדימיה של הפואמה "הברכה", ראה מאמרי "כי אין יודע נתיב הרוח" ('הברכה' כפואמה היסטוריוסופית), בתוך ע' שביט חי שמיר (עורכים), על שפת הברכה, תל-אביב 1995, עמ' 200–225, 201.

למסקנה, שאומה תלושה משורש שלא היו לה במשך אלפיים שנות גולה כל עלילות גבורה לא תוכל להוציא מקרבה אפוס של ממש, שיש בו עלילה לינארית וגיבורים ראויים לשמם. מתוך כך פנה אל יסודות מן האפוס הפרודי, שעלילתו אינה מבוססת על מעשי גבורה וגיבוריו אף הם אינם גיבורים ראויים לשמם. ודוק, ב"שירותיו" השתמש ביאליק פה ושם ביסודות אקראיים, גם אם מובהקים, מן האפוס הפרודי, ולא באפוס הפרודי (*mock epic, mock heroic*) במלואו, בתורת ז'נר פורמלי שלם, "טהור" ומודע לעצמו, כביצירתם של ג'ון דריידן ואלכסנדר פופ, למשל.

בכל ניסיונותיו הכושלים להעמיד אפוס עברי — או "שירת ישראל", כלשונו — עיצב ביאליק דמויות כלאיים, שתכונות הרואיות ואנטי-הרואיות דרות בהן בכפיפה אחת.¹⁶ במרכז הפואמה "יונה החיית" ניצבת דמותו של חיל, שהחליף אמנם את כידון המלחמה ההרואי במחט האנטי-הרואית ואת שדה הקרב שבערבות רוסיה בחדר קטן ועלוב שב"תחום המושב", אך האין בכיבוש היצר שלו במשך שנות שירותו הארוכות או בהשלמתו עם גורלו המר בלא הטחה כלפי שמים מטעמה של גבורה אמתית? לכאורה גם הדמות שבמרכז הפואמה "המתמיד" אינה אלא דמותו של נער דל בשר וחיזור, אך בסמוי — במישור הפיגורטיבי — הוענקו לו תכונות של אביר החולם על יום שובו לעירו, עטור זר דפנים, לאחר שנאבק בסוגיה קשה, "והיה בעיניו כמפיל עיר בצורה".¹⁷ אמנם לא הרי גיבורי הרוח כהרי גיבורי הכוח והחיל, אך האין בו בנער הנחוש, החזק משמיר ומחלמיש, מתכונותיו מעוררות ההשתאות של גיבור אמת, המסוגל להכניע את "יריביו" ולרוצץ בכוח רצונו את כל נחשי היצר? למעשה אין המתים השרועים במדבר אלא פגרים מובסים, אך מאחורי חזותם הקפואה והמאובנת מפכים ומפעפעים זרמי חיים, והם עשויים לקום יום אחד לתחייה ולהראות את כוחם וגבורתם קבל עם ועולם. למעשה כל "גיבורי" הפואמות הללו מתגלים, בעת ובעונה אחת, הן כעליבותם וברפיונם, כ"צל קש יבש", והן בגדולתם, כגיבורי חיל אמיצים ונחושים ללא רתע.

16 במנולוגים הדרמטיים הסטיריים שלו מן העשור הראשון ("עצה בתפילה", "תקוות עני", "יונה החיית" ועוד) התבטאה מציגה זו בין ההרואי לאנטי-הרואי בעיצובו של דובר שהוא אלון (גיבור בעיני עצמו המתגלה ככלי ריק) ואיירון (שוטה אנטי-הרואי המתגלה כגלוי עיניים) בעת ובעונה אחת. דובר מעין זה חוזר והופיע גם ב"שירי העם" וב"פזמונות" מן העשור השני, הבנויים אף הם במתכונת המנולוג הדרמטי.

17 ראה רשימתי "הגיבור בעקבות גיזת הזהב" [על שאיפתו של ביאליק לחבר אפוס "יווני"], מעריב, טז בתמוז תשל"ח (21.7.1978). על היות השיר המוקדם "שירת ישראל" אודה פרודית, ולחלופין אפוס פרודי, עמדתי בחיבור הדוקטור שלי (שמיר 1980, עמ' 215).

למעשה כבר בשירו של יל"ג "קוצו של יוד" ניתן לראות, במובנים רבים, עלילת גיבורים פרודית או סיפור אבירים פרודי המשתמש בקונפיגורציות שונות של דפוסי הז'נרים הנשגבים ושל האפשרויות המודליות המוגבהות: האפוס, הרומנסה והטרגדיה הקלסית. שיר זה מגולל, כזכור, את סיפורה של "בת מלך" עבריינה (בת-שוע), שאביר שוחר טובה, רכוב על גבי קרונות הרכבת (הריהו פאבי הנאור, בונה המסילה, גלגול יהודי של פבוס-אפולו, אֵל השמש היווני. המבקש להביא לאיילון החשוכה את אור שמשו של ההשכלה), בא להצילה מאחיות ידם ומפגיעתם הרעה של כוחות השחור (המתגלמים בדמויותיהם של הרב ופסי הכוזרי ו"כלי הקודש" שלו, המנציחים ביודעין ובמזיד את חשכת הבערות). לשווא הוא מנסה לגאול את אהובת לבו מקלונה, לאחר שנטרפה הספינה "נחש עקלתון" (כשם המפלצת המכרסמת את עין השמש על פי אמונת הקדמונים), שבה עשה אישה הלל את דרכו לאיי הים. מטה לחמה הרצון של בת-שוע צלל אפוא במים רבים, אך באין עדים שיעידו על מוצאותיו של הלל לא יוכל פאבי המשכיל למשות את "בת המלך" המרוששת מיוון מצולה, והיא תיוותר בעגינותה לנצח. כוחות החושך ידם על העליונה, ואיילון המוצפת באור ירח חיוור ומתעתעת תיוותר אף היא בשממונה ובבערותה. יל"ג עיצב כאן אפוא לראשונה מציאות יהודית אקטואלית ו"נמוכה", תוך שהוא מסתמך על מטפורות מורחבות ועל דפוסי עלילה מרוממים מן המיתולוגיה היוונית, כדי להראות שגיבוריו ה"עברים" אינם דומים לגיבורי הקדומים של היצירה ההרואית והנשגבה, פרי "יפפותו של יפת". הם אינם נופלים על חרבם, אף אינם זוכים להגיע לכלולות ולחיים טובים ומאושרים. "אשה עבריינה" כבת-שוע נדונה, ככלות הכול, ל"גסיסה אריכתא",¹⁸ לשקיעה אטית ואנטי-הרואית בשלוליות הרפש של הגלות האבלה, לחיי ניוול קשים ומשמימים, ללא חן וחסד ורחמים.

הפואמה "קוצו של יוד" היא, אם כן, האפוס הפרודי הראשון בספרות העברית, אלא שביאליק, שלא האמין ביכולתו של עם פסיבי, שאינו חי על חרבו ואינו שולח ידו להלמות עמלים, להוציא מקרבו סיפור עלילה של ממש

18 ראה מכתבו של ביאליק לאחר-העם מקיץ 1897, אגרות ביאליק, א, עמ' ק-קא. בעקבות יל"ג סיים גם ביאליק את הפואמות שלו במצב שבלא הכרעה, מצב שבו מיטלטל הגיבור במציאות שאינה חיים ואינה מוות, באין סיכוי של ממש שמישהו ימשנו ממצבו העלוב. את הפואמות ההיסטוריות שלו ("במצולות ים", "בין שיני אריות") סיים יל"ג בסיום טרגי שבו נקשרים כל חוטי העלילה. לעומת זאת פואמות מחיי ההווה, כדוגמת "אשקא דריספק" או "קוצו של יוד", מסתיימות בסוף פרום, בסוף שאינו סוף, מהסוג שאותו כינה ביאליק באיגרתו לאחר-העם בשם "גסיסה אריכתא".

“בואה, לילה”

(אפוס, רומנסה או דרמה עתירת אירועים חיצוניים), הצעיד את הז'נר של ה-*mock epic* צעד נוסף קדימה: לא עוד שיר עלילה דינמי ורב תהפוכות, כביצירת יל"ג, כי אם שיר סטטי למדי, שדבר אינו מתרחש בו בגלוי, וכל עלילתו ה"אפית" רוחשת מתחת לפני השטח, במישור הפיגורטיבי, או מתרחשת בראשו של המתבונן (ועל כן אין היא, ככלות הכול, אלא עלילה פנימית וסובייקטיבית, חידתית ומסופקת). ב"המתמיד" רגעי ההתעלות והדיכאון של הגיבור הלמדן מתנחשים בתודעתו של הדובר המתבונן בו (דמותו של דובר זה מתגלה רק לקראת סוף היצירה, והיא המקנה ל"אפוס" המפורר הזה אחדות כלשהי).¹⁹ גם ב"מתי מדבר" לפנינו יצורים סטטיים, ורק המתבונן בהם (שלוש החיות, הערבי במדבר) עשוי להעניק לתיאור הסטטי והפסיבי דינמיקה כלשהי. גם "הברכה", גיבורת הפואמה הנושאת את שמה, היא סטטית ואינרסית, ורק מראות הטבע המתחלפים הם המשתקפים בה והמעניקים לה חזות של מהות משתנה ודינמית. ואולם גם אם היה זה יל"ג שהשתמש בראשונה ביסודותיו של האפוס הפרודי, וגם אם היה זה מנדלי שפיתח יסודות אלה בסיפוריו ("סוסתי", "מסעות בנימין השלישי" ועוד), ביאליק הוא שהביא את יסודותיו של הז'נר זה ב"שירותיו" ("יונה החיית", "המתמיד", "שירת", "מתי מדבר" ו"מגילת האש") לפיתוח ולשכלול חסרי תקדים. התוצאה והאפקטים היו שונים בתכלית מאלה של התקדימים: במקום העלילה הדינמית, המורכבת מסדרה של התרחשויות חיצוניות, העמיד ביאליק "עלילה" סטטית, אנלוגית, שסופה פרום ומפורר. במקום הדמות ההרואית והאריסטוקרטית, המורמת מעם, של תקופת ההשכלה, כב"צדקיהו בבית הפקודות" של יל"ג, לפנינו מונולוגים דרמטיים של אנטי-גיבורים עלובי נפש המטפחים בלבם חלום גדולה אך נופלים תכופות ממרומי הפתוס אל תהומות הבתוס.²⁰ במקום האלגוריות החד-משמעי של יל"ג וממשיכיו, המתבטא

19 על כך עמד בראשונה ש' טרטנר, בחיבורו הפואמה "המתמיד" לח"נ ביאליק: מיבנה ומשמעות, עבודת גמר, אוניברסיטת תל-אביב, 1975, עמ' 43–49. כאן ערער טרטנר על ההנחה, שרווחה בביקורת, כאילו במרכז היצירה עומדת דמותו של המתמיד, או בבואה כמו אוטוביוגרפית של ביאליק, כדעת לחובר ומירון, והעמיד במרכז את דמות הדובר כפרסונה בדויה הנקרעת בין שני העולמות. התגלותה של פרסונה זאת לקראת סוף הפואמה מחייבת את הקורא לערוך רה-אינטגרציה של כל חלקי היצירה הקודמים, ורק לאורה מתלכדת פואמה "מפוררת" זו. ראה גם ש' טרטנר "המתמיד" לביאליק: ההתהוות והמיבנה הסופי", הספרות 22 (אפריל 1976), עמ' 57. וראה גם ד' מירון, הפרדה מן האני העני, האוניברסיטה הפתוחה, תל-אביב 1986, עמ' 188. בחוברת הדרכה לקורס של ד' מירון על שירתו המוקדמת של ביאליק, בהוצאת האוניברסיטה הפתוחה, הועתקו קטעים שלמים מתוך עבודת הגמר של ש' טרטנר כנתינתם, אך "בלי מראי מקום".

20 בתוס הוא אחד מסוגי ה-*anticlimax* היוצר מפנה מהיר ומפתיע, בדרך כלל בעל אופי

למשל במתן שמות שסמליותם מפורשת למדי לגיבורים (בת־שוע האצילית, הלל בן עבדון הפלבאי, פאבי=פבוס, מביא אורה של ההשכלה, וכדומה), הפרודיזציה של ביאליק לאפוס היווני (ולגילויי ה"יוונות" בדורו שלו) נערכת בדרכים עקיפות, סובטיליות ובלתי מפורשות, כדוגמת השוואתו של המתמיד החלוש, הנאבק עם סוגיה תלמודית קשה ויכול לה, לגיבור יווני, שמצחו עטור זר דפנים על שכבש עיר בצורה.

ג. תקדים גנוז — האפוס הפרודי (*mock epic*) "עומד ומפשפש"

השיר הבלתי גמור "עומד ומפשפש" הוא אפוא האפוס ההומרי הפרודי הראשון המובהק של ביאליק, ואולי אף היחיד שנכתב מלכתחילה ככזה. שיר זה נותר בטיוטה בלתי גמורה, שנרשמה על גבי כתב־היד של הפואמה "מתי מדבר". מערכת זיקות מורכבת מתגלה בין הפרגמנט הגנוז לבין הפואמה הידועה, הכתובה כמוהו במשקל ההקסמטר הדקטילי ההומרי. שיר גנוז זה אינו שופך אור רק על התכוונות סמויות בפואמה "מתי מדבר" (מספר האותיות המתות, המדומות כאן לפגרי זכובים, הוא שישים ריבוא, כמספר פגרי הענקים בפואמה המיתית וכמספרם של יוצאי מצרים);²¹ הוא גם אינו רק נוסחו הראשון של "לפני ארון הספרים" — אלא שמתגלה בו גם, כפי שהבחין עוזי שביט, קשר אמיץ לכמה משיריו הדקטיליים של טשרניחובסקי, ובהם שירו "לנוכח פסל אפולו" (נוסח הפנייה של הדובר לספרים הישנים "האם היכרתוני?" דומה לנוסח הפנייה של הדובר אל פסל אפולו "האם היכרתני?"²²).

אכן "עומד ומפשפש" נכתב כתשובת־נגד מעניינת ומורכבת לא רק לצדדיה הצורניים של יצירתו של טשרניחובסקי, אלא גם לאידאולוגיה המשתמעת ממנה ולמיתוס האישי הנבנה מתוכה. שני השירים מכילים אפוסטרופה, בנוסח האודה, שנושא דובר השב אל אובייקטים דוממים (פסל, ספרים) שגילו

קומי, במקום שבו הקורא מצפה לפתוס ולרוממות הרוח. על נטייתו של ביאליק לשלב מפנים של בתוס בתוך קטעי פתוס מרוממים עמדתי בראשונה בחיבור שירי ביאליק הראשונים (1980), עמ' 88, 130–131, 142, 263 ועוד.

21 "שישים ריבוא", מספרם של יוצאי מצרים, הפך מספר נוסחאי של הפלגה: "משה שקול כנגד שישים ריבוא" (שיר השירים רבה ד); "אלו שישים ריבוא עירות שהיו לו לינאי המלך" (גיטין נו ע"א); "פעם אחת ביקשו ממנו אבנים לאפוד בשישים ריבוא שכר" (עבודה זרה כג ע"ב); "שישים ריבוא נביאים עמדו להם לישראל בימי אליהו" (מדרש רבה שיר השירים ד, נופת תיטופנה); ועוד.

22 שביט 1978, עמ' 59–61; שמיר תשמ"ז, עמ' 134–143.

“בואה, לילה”

כלפיו בעבר עריצות ושררה. שירו של טשרניחובסקי מגלה — בנוסח הניגוד “הבראיוז והלניזם” — את המשיכה אל תרבות נֶכַר ואת הרתיעה מן המציאות המאובנת שמבית. בשירו הפרודי השתמש ביאליק במשקל אפי ובדימויים הומריים מורחבים (תמונת האותיות המדומות לזוכים מתאחה אצלו עם התמונה הראליסטית של פגרי הזוכים, המוטלים בין קורי העכביש)²³ כדי ליצור “שיר עלילה” כמו-קלסי על מלחמות הגבורה של העבר, שקפאו ונקרשו. לפנינו לאמתו של דבר שיר המהפך את כל מוסכמות שיר העלילה הקלסי, ועומד כאמור בסימן האפוס הפרודי (*epic, mock heroic mock*), שבו מתהפכים, בדרך הבורלסקה, תפקידיהם של ההרואי והאנטי-הרואי: הנקלה מתעלה למעמד נשגב, וזאת כדי להגחיק את הנשגב והנאצל ולהפכו לנקלה ולטריביאלי.

שתי השיבות — אל פסל אפולו ואל הגווילים הבלים — הן שיבות מפוכחות שלאחר מלחמה עקובה מדם (מלחמה כפשוטה, מלחמת תרבות קשה וממושכת, או קונפליקט פנימי עז). השב אל הפסל ממסעו, האמתי או המטפורי, מודה, שב“מלחמת הדת והחיים” ניצחה הדת, שכבלה את אלוהי החיים “ברצועות של תפילין” והביאה לידי כך שהיצרים הדיוניסיים יישכחו וישככו. אולם הוא, צאצאם של מורדי האור, שבזו לפסל — המייצג את אור השמש ואת היופי והאמנות — מפלל עתה לאור, ובא אל הפסל, מתוך הכנעה והתחטאות, להודות בצדקת עקרונותיה של תורת המוסר הטבעי על פני חוקיה המסולפים של תורת המוסר המונותאיסטית, המתנכרת לחיים. היהודי המתעורר, שהיה נתון דורות על דורות בכבלים, בא אל הפסל ואל הערכים שהוא מייצג במחווה של כניעה ללא תנאי. בעבר סירבו אבותיו להשתחוות לפסל ומרדו בהלניזם, ואילו הוא קד לו עתה קידה שמתוך הכרה והוקרה.

גם הדובר ב“עומד ומפשפש” שב אל הספרים המייצגים את עברו והוא אדם ידוע סבל ושבע קרבות. אולם מדבריו משתמע שבמלחמת בין הדת והחיים ניצחו החיים, וספרי הדת הם שנותרו פגרים נטושים ומובסים בשדה הקרב. עם זאת מעצם שיבתו אליהם משתמע, כי לאחר תבוסתו של עולם הספר, עולמן של האותיות שפרחה נשמתן, התברר לו, להוותו, כי גם בניצחון “החיים” על “הספר” לא היה טעם רב. במישור הפיגורטיבי נרמזת, כאמור, תמונת שדה קטל לאחר מלחמה קשה. אותיות הספרים מדומות בו לזוכים, ופגרי הזוכים הראליים, המוטלים בפניה מגוללים בקורי העכביש, מדומים לחללי מלחמה: “פגרי הַמֶּזֶן זְכוּי מֶזֶת מִחֻלְלֵי צָנָה ... מֵאַלְיָהֶם אֲלָפִים וּרְכָבוֹת נָפְלוּ, נָפְלוּ,

23 כתיאורו של הומרוס את העממים והשבטים מלומדי המלחמה באיליאדה “כאותם הזוכים המרובים הבאים המונים וצפופים” (תרגום טשרניחובסקי, שיר שני, שורה 469).

נָפְלוּ / וּבִסְתֵר כָּל פְּנֵה עֲמוּמָה וּבְזוּיָת כָּל בֵּית / וּבִין הַשְּׁפָתִים, עַל גְּבִי הַכֶּתֶלִים, פְּגָרֵיהֶם מוֹטָלִים". פגרי הזכוכים מוצגים כ"חללי צינה", כי העונה היא "תחילת החורף השמש", אך המילה צינה, המציינת את קור החורף, היא הומונים של צינה (מגן, כלי מלחמה), וכפל המשמעות הזה מעבה את תיאור הזכוכים בתורת חללים המוטלים בשדה הקרב.²⁴ גם מספר הפגרים הוא כמספר "מתי מדבר" (וכמספר הרוחות, המדומות לפריצים גיבורי החיל, הפושטים על היער ב"הברפה"). גם מן האמירה המקוננת "נפלו, נפלו, נפלו" עולה אוירת מלחמה, ותכונת מלחמה עולה גם מן הצירוף בין השפתיים, המזכיר את בין המשפתיים משירת דבורה. גם הצירוף מערכות הספרים כפל הוראה לו (מערכות היא צורת הרבים של מערכת, סדרת ספרים, וגם של מערכה).

לפנינו אפוא תמונה של שדה קטל לאחר תום המלחמה, ובו מוטלים פגרי החללים חומרים חומרים. גם הדובר מוצג כאיש מלחמה שחירף נפשו במלחמת הדת והחיים ("עֲלִיכֶם הִרְגָתִי מִלְפָּנִים בְּחֶדֶר / וְעֲלִיכֶם הִמָּתִי אֶת עֲצָמִי"). יש כאן המחשה והמחזה של מימרת חז"ל ("המית עצמו באוהלה של תורה"), מתוך עמדה המזכירה את זו של הדובר ב"על סף בית המדרש", את דבריו של פליט המלחמה ששב אל הבית החרב ואל גוויליו הבלים כדי להודות שגם במרחקים לא מצא ניחומים ומנוח: "נִמְלָטְתִּי לְהִגִּיד לָכֶם כִּי גָבְרוּ הַמָּכִים / נִלְחַמְנוּ בְּגִבּוֹרִים, אֶךְ הִכְנוּ אַחֲרֵי / וְאֲנִי יְתוֹם נִדָּח. עוֹלָל טְפוּחִיכֶם / אֶמְלֵל, בּוֹשׁ וּמִנְצָח שָׁב שְׁנִית עֲדִיכֶם".

ואולם בניגוד לדובר המנוצח מ"על סף בית המדרש" ובניגוד לדובר שנכנע מרצון ב"לנוכח פסל אפולו", ששניהם באים אל שרידיה של תפארת העבר מתוך התחטאות והכנעה, ב"עומד ומפשפש" לפנינו דובר השב אל העריצים

24 השווה למסופר במדרש תנחומא על ר' שמעון, שראה ליגיון רומאי בקיסריה והשווה אותו לנחיל זכוכים: "זכוכים אלו ואותו לגיון שוים" (תנחומא וישב). אצל חז"ל מדומה ליגיון הלוחמים לזכוכים, ואילו ביאליק משווה את הזכוכים לחללי לוחמים. מתוך המילים שבשולי הטיוטה "הלולי וחיגי על גבי הזכוכית התדפקו התחבטו באכזריותם" ניכר שביאליק השתמש כאן בתיאורי הזכוכים של מנדלי מוכר ספרים, שחידש ב"כימים ההם" את הביטוי "הלולי וחיגי" (על-פי גטין נז ע"א). ב"פתחתא" של "כימים ההם" מסופר כי "הזכוכ נראה בארץ, יחוג וינוע כשיכור ויצא במחול קווקים על אחד החלונות, גם יתושים קמו ובאו כיתות כיתות מן המחבואים, מתהוללים ומזמזמים ועושים חניגא והילולא בחוצות". ובפרק העשירי: "קול אלוהים ברעמים וזוועות ולחישתו ברוח חרישית, בזמזום זכוכים ודבורים ובטיסת יתושים! ... רוח עדנים מסלסלת שערותיו ונושקת לו, ועושה לפניו הלולי וחיגי". כמו באפוס ההומרי גם להקת הזכוכים אצל מנדלי נועדה לתיאורו של עם שוקק חיים ומפוז בתנועת תזזית, ואילו אצל ביאליק ציבור הזכוכים מתואר בריקבון המורבידי.

“בואה, לילה”

שמלפנים שיבה מפוכחת, שמתוך תחושת עליונות. אין זו, מכל מקום, שיבה מתפשרת שמתוך התבטלות, אלא שיבה דר-ערכית, שמתוך אהדה וסלידה, משיכה ודחייה. מצד אחד העלים הבלים שבארון הספרים היו עבורו כל עולמו בעבר, אך בהווה הוא מברכם בנימה מסויגת וביקורתית, שיש בה אף נימה של זלזול כלשהו: “שלום לכם ולתורתכם הקשה, הוי זקנים קפדנים” (אגב ברכת החיבה הוא מבליע אף גערה ב”מוריו” מלשעבר, שהרי “אין הקפדן מלמד”). זוהי שיבה של בן שנדד למרחקים וחזר מתוך אכזבה מן החוץ או מגעגועים אל העולם שמבית, אך יש בו גם טינה וטרוניה כלפי נציגיו של עולם העבר. הוא נכסף אל “הזקנים הקפדנים” ואל עולמם החרב, אך גם זוכר את טעמה של נחת זרועם, שהטעימוהו בעודו רך בשנים.

לאמתו של דבר גם עמדת הדובר ב”לנוכח פסל אפולו” אינה פשוטה וחד ערכית. לכאורה יש בה הערצה בלתי מסויגת כלפי הפסל והתבטלות בפני ערכי היופי והגבורה שהוא מייצג. אך יותר מכול יש בה ביקורת כלפי שולליו של הפסל. מרכז הכובד אצל טשרניחובסקי אינו בהתבטלות היהודי בפני האסתטיציזם של תרבות יוון, כי אם בביקורת על יהדות הכתב והספר, שהחניקה את היצר, עיוותה את החיים והזקינה את העם בלא עת: “זקן העם — אלוהיו זקנו עמו”. דורות של יהדות הלכתית “אסרוהו ברצועות של תפילין”, כבלו את שריריו ביתרים. זוהי תגובתו של מי שהושפע מן ההגות בת התקופה, שהעמידה את הניגוד יהדות-יונות (הבראיזם-הלניזם) כביטוי לניגוד שבין היסוד האפולוני, המתגלה בכל הדתות המונותאיסטיות, מדכאות היצר, לבין היסוד הדיוניסי, המתגלה בהלניזם ובגילוייו המודרניים. זוהי גם תגובתו של היהודי החדש, הרואה במהפכה הציונית (השיר נכתב בשנת 1899, בסמיכות זמן להתכנסות הקונגרסים הציוניים הראשונים) שיבה אל הכוחות הטבעיים, הרעננים והבריאים של האומה, שהושחתו בידי “פגרי אנשים — מורדי החיים”, שכבלו את היצרים בכבלי התאולוגיה. אין כאן אפוא ניסיון להתייוון, אלא ניסיון למרוד במורדיו של פסל אפולו — ביהדות הפרושית והרבנית; להחזיר לעם כמה מן הערכים המקוריים, האטוויסטיים, שהיו בו טרם הזקין, “בשעה זו”, שבה שהוא נערך לשוב אל ארצו ואל מולדתו שמקדם.

למעשה ההבדל הבסיסי בין נוסח ביאליק לנוסח טשרניחובסקי ניכר כבר מעיצובו של רגע ההתוודעות של הדובר אל הנמען/ים. שני המשוררים הן הכירו את שירו של פרוג “מכתב אלוהים”, שבו עולות הרוחות מבין דפי הספרים העבשים ושואלות “התכירה את צלמנו?” ארבע פעמים בווריאציות שונות. טשרניחובסקי הפך את התפקידים, ובמקום הרוחות העולות מתוך רקב

הספרים ושואלות את הדובר הקורא בספר אם הוא מכירם ואינו מתנכר אליהם ("הַתְּפִירָה הַעֵינִים / שְׁנִמְקוּ תוֹךְ חוֹרֵיהֶן ? / שְׁנִמְקוּ — שְׁעָשְׂשׂוּ / מְנִי עֵנִי, מַעֲצָכֶת -") עיצב ב"לנוכח פסל אפולו" יהודי — נציגה של תרבות הספר העבשה והמעופשת — הבא בהכנעה אל תרבות יוון, יריבתה של תרבותו האסקטית, ומבקש להתקרב אליה ואל ערכיה. ביאליק עיצב פנייה של הדובר אל הגווילים הבלים והמרקיבים (בשירו של פרוג רוחות הרפאים של גיבורי הקדומים פונות אל הדובר, המעלעל בכתבי הקודש) כמי שהכיר כבר את שני העולמות, שוטט בשניהם, ואף על פי כן חזר אל הספרים. ביאליק השתמש אמנם בנוסח הפגישה שבשירי פרוג וטשרניחובסקי. אך עיבה אותו לאין שיעור. הוא יצר פגישה שיש בה גם חיבה וגם טרוניה שמתוך התנשאות, כי ממבחר המילים שבתיאור הפגישה עם האותיות "שפרחה נשמתן" ("שלום עליכם... האם היכרתוני?") מתרמז גם רגע ההתוודעות (אנגנוריזם) המרגש מפרשת יוסף, שעלה לגדולה והתוודע אל אחיו, שבעבר לא חסו עליו וכמעט שהמיתוהו: "אמר להם, מה אתם רואים? — אני יוסף אחיכם. מיד פרחו נשמתן" (בראשית רבה צג, ח); "ויכר יוסף את אחיו והם לא הכירוהו" (בראשית מב, ז-ח); "השלום אביכם הזקן" (שם מג, כז).

הדובר ש"הוֹרֵג" (על משקל "טרוף טוֹרֵף יוסף")²⁵ אינו חוזר אל ארון הספרים בעמדת נחיתות והתחטאות. אדרבה, הוא שב אל העריצים שהתעללו בו בעבר שיבה מפוכחת, כמו תלמיד שבגר ועתה הוא מבקר את מוריו הקפדנים מלשעבר, שנזדקנו בינתיים ואיבדו את שררתם. עתה הוא זה שנוטה להם חסד על שחינכוהו בעבר, אך גם נד להם בראשו על עליבותם ("מבלי רוח חיים / למעצבה ישכבון בלא טעם, בלא ריח, בלא ליח / רק ריח מקק נוסף... ריבוננו של עולם!"). המורכבות של העמדה הרגשית, האמביוולנטיות המתגלה בכל מישורי הטקסט, עיבוי הסיטואציה בעזרת רמיזות לפרשות מקראיות ותלמודיות — יסודות אלה וכיוצא באלה מייחדים את נוסח ביאליק מנוסח פרוג ומנוסח טשרניחובסקי, ששימשו לו מקור. בכל אלה יש כדי להפוך אפילו את שיר השיבה הפרודי הזה ממודוס "החיקוי הנמוך", המשתמש בנוסחאות מן הסגנון האפי המוגבה לתיאור מציאות טריביאלית, ליצירה מורכבת ורבת עניין.

הבדל בסיסי נוסף ניכר בעמדות הדוברים, מתוך יחסם השונה אל הטבע. הדובר ב"לנוכח פסל אפולו" שב אל הפסל, המגלם את ערכי האסתטיקה ההלניסטית: ההרמוניה, הריסון, ההנאה מיפי הטבע. הדובר ב"עומד ומפשפש"

25 וכן מתוך דמיון למילה היידית הוֹרֵג, שהיא צורת היחיד של הרוגים ושיבוש של המילה העברית הרוג.

“בואה, לילה”

שב אל הספרים ואל אותיותיהם המתות, שאסרו אותם ערכים אסתטיים, המתגלמים בפסל, ולא התירו את ההנאה מן הטבע ומשיקופו באמנות הפלסטית (“לא תעשה לך פסל וכל תמונה אשר בשמים ממעל — לא תשתחוה להם ולא תעבדם”, שמות כ, ד-ה). אולם הוא — איש החלומות, שהספרים היו לו “כר למראשותיו” — מצא לעצמו פרצות בחוקים הנוקשים, ועבר על האיסורים מבלי שייחשב פורץ גדר. ידועה המימרה מפרקי אבות, שסופרי ההשכלה הרבו לדוש בה כדי להצדיק את עמדתם: “ההולך בדרך ושונה ומפסיק ממשנתו ואומר: מה נאה אילן זה! מה נאה ניר זה! מעלה עליו הכתוב כאלו התחייב בנפשו”. אולם הדובר בשירו של ביאליק ידע למצוא בספרים הקפדניים את צדם הוויטלי והפלסטי, ולא נזקק כלל לטבע שמעבר לכותל, או לאמנות הפלסטית המשלמת מס ל“יפיפותו של יפת”. הספרים גילמו עבורו את כל עולם הטבע, לרבות השמש והירח, הפרדס והגן. מאותיותיהם ברא לעצמו עולם פנימי עשיר (“הייתם עולמי היחיד ... שמי שמי, ירחי ושמשי ... פרדסי וגן שעשועי”), ועל כן לא נזקק לאפולו אל השמש, כרעהו ה“יווני”. יש כאן ביקורת על העולם היהודי, שדיכא והחניק את היצר והצמית את הקשר הבלתי-אמצעי עם הטבע; אך בצד הביקורת יש כאן גם אהבה לספר, בצד השתאות מיכולתו של עם הספר להתכחש לחיים ולטבע כפשוטם ולהשקיע את כל נשמתו בספר. בעקיפין נאמר כאן, שאין אדם בעל עולם פנימי עשיר חייב לחוות את חוויות הטבע במישרין, מכלי ראשון, והוא אף יכול לחוות אותן באינטנסיביות מרובה באמצעות הספרים ובתיווכם. ההתרסה של טשרניחובסקי התבטאה בבעיטה בעולם המסורת ובקידה לפסל אפולו, “להכעיס”, קבל כל אוסרי האיסורים צרי האופק. התרסתו של ביאליק מתבטאת בשיבה המפוכחת שהוא שב אל עולם המסורת, בעיניו של מתבונן חילוני, שאינו חסיד שוטה של ההלכות והדינים שבספרים, אלא אדם בוגר ומנוסה, המנסה להבחין בורמי החיים המפכים מתחת לאבק הדורות.

לא במקרה צמחה מתוך השיר “עומד ומפשפש” (1902) הפואמה המורכבת “מתי מדבר” (1902), שאף במרכזו יצורים סטטיים, שזרמי חיים נעלמים מפעפעים מאחורי חזותם הקפואה. לאחר שתיאר את האותיות הזעירות, המדומות לחללי הזכוכים השוככים בין הגווילים, פנה אל היפוכם: אל הענקים הדוממים, השרועים יובלות על גבי יובלות בשימון ומספרים ללא מילים את קורות התרבות. הוא גילה כי אותה מציאות שתוארה ביצירתו במוקטן, ומתוך זלזול והנמכה, ניתנת גם לעיצוב מועצם, המעניק לה רוממות ושגב. מתי מדבר עשויים להיות גם המחשה של האותיות שפרחה נשמתן, שרידיה של תרבות

מתה קולוסלית, והם אכן מוצגים במונחים מעולם הספר והאות הכתובה, החל ב"חרט החץ", "פיתוחי חרבות וכתבתן", "ככתב שעל מצבות האבן", "לוחות השמיר", "כמה רמחים נשברו" (רמז ל"כמה קולמוסים נשברו"), "ומספר בני קשת נופצו" (רמז לסופרים "תופסי הקסת"), "אחת מנוצות הנשר" (רמז לנוצת הסופרים), וכלה באמירה המפורשת "והם הם אבות עם הכתב". כשם שבאפוס הפרודי "עומד ומפשפש" הזכובים משמשים דימוי לאותיות ואף מהווים חלק מהראליה, כך גם ב"מתי מדבר": אותיות הכתב הן לייטמוטיב, הנע בין המציאות הליטרלית והמפורשת לבין המישור הפיגורטיבי המרומז, אלא שבפואמה המרוממת סולקו כל היסודות ה"נמוכים" שבאפוס הפרודי.

בהקשר זה אף אין לשכוח שהמספר שישים ריבוא, מספרם של יוצאי מצרים ושל הזכובים ב"עומד ומפשפש", הוא גם מספר האותיות בתורה על פי אחד הדרושים מהמאה ה-16 מאת ר' חיים ברבי בצלאל, אחיו של המהר"ל מפראג, שכתב בספרו איגרת הטיול: "שישים ריבוא אותיות בתורה, כנגד שישים ריבוא מישראל שעמדו בהר סיני שכל אחד מהם זכה שתיכתב אות אחת לשמו בתורה".²⁶ ואצל ביאליק, בשיר הגנוז ובשירים ה"קנוניים" שצמחו מתוכו, מתאחה תמונת הזכובים הזעירים, המדומים לגיבורי חיל, בתמונת הענקים גיבורי החיל, המדומים לאותיות ספר זעירות. גם אם הסימן והמסומן החליפו את תפקידיהם משיר לשיר, הרעיון הסמיו בכל המקרים אחד הוא, והוא שילוב של שני דפוסי מחשבה המברייחים את יצירת ביאליק ככריח מתחילתה ועד סופה — רעיון גבורת הרוח וגדולתה של האות הכתובה, ורעיון הקדושה המתגוללת ברפש. את שירו הגנוז "רחוב היהודים" סיים המשורר בשאלה, מדוע ירדו אל עמנו כרוכים זה בזה האשפה והרפש וקודש הקודשים. את אחד מאחרוני שיריו — "אבי" — פתח בתיאור התפלשות הקודש כחול והתבוססות הנתעב בנשגב. ה"אפוס" העברי — מעשה כלאיים של גדולה ושל עליבות — הוא סיפורן של שישים ריבוא אותיות מתות, קטנות כזכובים, שאין שיעור להשפעתן על תרבות העולם ועל תולדות האנושות. אותיות אלה הן עדות ליכולתה של תולעת יעקב, חרף עליבותה ורפינוה, לשרות עם ענקי תבל ולהכניעם.

לאותה תקופה שייכת גם פואמה בלתי גמורה על דוד המלך במערה, שאף בה מתוארת דמות קדומים רדומה, שזרמי חיים מפכים בעורקיה לנצח נצחים. גם בה — כמו ב"מתי מדבר" וב"עומד ומפשפש" — גובר היסוד התיאורי הסטטי על פני היסוד הסיפורי הדינמי. פואמה זו, "על ערש פז" (1903), שנכתבה בהשראת הפואמה האגדית של ק"א שפירא על דוד המלך במערה, מתארת כמו

26 ראה ש"י עגנון, ספר, סופר וסיפור, ירושלים ותל-אביב תשל"ח, עמ' קיא.

“בואה, לילה”

אחדים מה“אפוסים” של ביאליק את היסודות האינרטיים שבאומה, הנתורים בעינם בכל חליפות העתים (”נצח ישראל”), עם היסודות הדינמיים, הפורצים מתוכה ולתוכה לזעזע את קיפאונה. מתוכה צמח גם תיאור בת המלך הנמה ב”הברכה” (1903), סמל ליסוד הסטטי באומה הנתונה בגולה, טרם ההתעוררות המחודשת לחיים. בכל התיאורים הללו, האחוזים אלה באלה ומהווים סבך אחד, דבר אינו מתרחש, ממש כב”אפוס” עתיר היסודות הבורלסקיים ששימש להם תקדים.²⁷

ד. בין הפרגמנט הגנוז “עומד ומפשפש” לשיר ה”קנוני” “לפני ארון הספרים” בשיר “לפני ארון הספרים”, שהוא גרסתו ה”קנונית” והרצינית של האפוס הפרודי הגנוז “עומד ומפשפש”, הדובר מעוצב בדמות נודד רב מעללים ותהפוכות גורל שהגיע אל הגוילים לאחר מסע נפתל באוויר, בים וביבשה. גלגולי מסעו הופכים אותו לכעין אביר קדום החותר להגיע ליעדו, ולחלופין לכעין חוקר חילוני, ארכאולוג בן ימינו, החופר בחשאי במחילות העפר המכסות את קברי העבר כדי לחשוף בהם “שפוני חיים”. גם בשיר המאוחר, כמו בשירי התשובה המוקדמים, הוא פונה אל הגוילים העתיקים בפנייה הנרגשת “התכירוני עוד?... התזכרו עוד?” בנוסח האפוסטרופות של טשרניחובסקי ושל פרוג, ששימשו לה תקדים.²⁸

מערכת ענפה של זיקות וזיקות ניגודיות מקשרת בין השירים. כאן וכאן מופיעה דמותו של כעין יוסף “איש החלומות”, “נזיר החיים” (על יוסף נאמר “נזיר אחיו”), ובשני השירים הדובר שואל את הגוילים “התכירוני עוד?“, זכר להתוודעות יוסף לאחיו. ואולם בשיר ה”קנוני” הדובר מודיע לראשונה כי אין הוא מכיר את הספרים עוד: “אַבְיטָה, אַרְאָה — וְלֹא אֶכֶּיְכֶם וְאֶנִּי” (מתוך היפוך של סיפור יוסף, שבו הכיר יוסף את אחיו אך הם לא הכירוהו). משמע אחיו הספרים הסמכותיים, מאשרי דרכו מלפנים, נזדקנו ושינו ארשת פניהם,

27 בשיר נעורים גנוז, “חוה והנחש”, תיאר ביאליק את חוה, הטועמת כשלגיה מן התפוח המורעל ונופלת אפיים ארצה לתרדמה ארוכה. בכל השירים הללו תיאר ביאליק בדרכי עקיפין את התרדמה שבה שריה הייתה האומה במשך אלפיים שנות גולה, בטרם חלה ההתעוררות הלאומית. על דוד המלך במערה בשירת חיבת ציון וביצירת ביאליק ראה ע’ יסיף. “דוד המלך במערה: לאופיה של האגדה האמנותית”, מעגלי קריאה, חוברת 6 (סיון תשל”ט), חיפה, עמ’ 39–50.

28 טשרניחובסקי השתמש במחוה זו של התוודעות גם בשירו המוקדם “התזכרי עוד”, ששולב לימים בתוך המונולוג הדרמטי “כרוך ממגנצא”, ובשירו המוקדם “ביתה אבותי”.

אף איבדו מכוחם ומסמכותם עבורו. בניגוד לדובר בשירו של טשרניחובסקי, שהכריז על היותו "ראשון לשבים" אל הפסל ואל ערכיו, כאן מעיד הדובר על עצמו כי הוא היה "אחרון לאחרונים" לחובשי ספסלי בית המדרש.

בין השיר הגנוז לשיר ה"קנוני" מתגלה בנקודות מסוימות דמיון כה רב, עד כי מותר כמדומה להניח שביאליק העלה את הפרגמנט הבלתי גמור מן הגניזה והחזירו לחיים. בשני השירים ניכר שהדובר חש כלפי הספרים הערכה וזלזול, והוא פונה אליהם בדברים המערבים הלל וטרוניה, על שגזלו את נעוריו ושימשו לו תחליף לחיים — לעולם הטבע ולעולם היצר:

עומד ומפשפש (תרס"ב) לפני ארון הספרים (תר"ע)

האם הפרתוני ...

התפירוני עוד ? ...

אתם לפדכם הייתם עולמי היחיד מעודי :

הלא רק אתכם לבדכם ידעו נעורי,

... בקיץ הייתם פרדסי וגן שעשועי

לגן הייתם לי כחם יום קיץ

בחורף הכר למראשותי [...]

ולמראשותי כר פלילי חורף,

אותיותיכם צרפתי ואברא לי עולם לעצמי

ואלמד צרור בגיילכם פקדון רוחי

... שלב שלבתי בכם ואסגן עליכם נשמתי

ולשלב בפתוך טוריכם תלומות קדשי.

יש שפלילה לפני כבות הגר...

... רק להב גרי לבד עודנו גוסס.

ומתוך הדמיון הרב בולט גם השוני. אחד מחידושי ביאליק בשיר ה"קנוני" הוא הטענה בדבר אבדן הקשר אל הספרים ואל אותיותיהם, והטענה שאין לשמר קשר זה בכל מחיר (ובמעגל הלאומי נרמז כאן אולי שאין לשמר בכל מחיר את הקשר אל האות המתה, ויש לשנות באופן אקטיבי את גורלו המר של עם הספר, המתבדל והמסתגר בין גוויליו). אם ב"עומד ומפשפש" עדיין יש תקווה להפיח רוח חיים בעצמות היבשות הללו, ב"לפני ארון הספרים" איבד הדובר את הטעם במאמץ הסיזיפי, הכרוך בגישוש אל לב הספרים ובחישוף שפוני החיים שבתוכם, והוא מוותר על מאמץ זה במחווה של רזיגנציה וייאוש. אבדה דרכו אל האות המתה; אולם במקביל אף אבדה לו, להוותו, הדרך להכנת סודות הטבע והיקום: הטבע הרועש והגועש שבחוץ מתנכר אליו, ואפשר שגם את שפת הכוכבים שכח. עתה הוא נותר "קירח מכאן ומכאן", ואין לו מפלט ומוצא ממעגל הקסמים הנואש הזה, אלא אם כן יתחילו הכוכבים למלל וללמדו מחדש את סודות הבריאה.

כזכור דיבר ביאליק בנאומיו ובהרצאותיו על היכולת של חוקר בן זמננו לזהות את זרמי החיים המפכים מתחת לאותיות המתות ועל הצורך בפיתוח הכושר להעלות מתוך התיאורים השלדיים והמאובנים את החיים שמקדם בכל

שאונו והמונו. ²⁹ לעומת זאת ב”לפני ארון הספרים” הוא מכריז כי אבד לו כושר זה, ואף אבד לו הרצון לחזור ולפתחו. אם נבחן הכרזה זו על רקע הביוגרפיה הקולקטיבית של סופרי הדור, יתברר לנו שהדובר בשיר ה”קנוני” מייצג שלב מודרני יותר, פרי המבוכה שאפפה את עולם הרוח בתחילת המאה העשרים, בעוד שתקדימו הגנוז מייצג עדיין במידת-מה את הלך הרוח הרפורמטורי של המאה ה-19, המאמין בחישוף הנגעים ובהגחכתם לשם תיקונם.

וביתר פירוט: בשיר הגנוז, בעל האופי הפרודי-בורלסקי, מעוצב גיבור שהיה בעבר למדן וחבש את ספסלי בית המדרש, אך אירועי הזמן טלטלוהו למרחקים, ובהווה הוא חוזר אל ארון הספרים הישן. זהותו זו נחשפת, בין השאר, מן האופן השנון והמתחכם שבו הוא מתאר את הספרים ואת הטבע: “בְּקֶיץ הַיִּיְתָם פְּרָדְסִי וְגַן שְׁשֻׁעִי / בְּחֶרֶף הַכֹּר לְמֶרָא שׁוֹתִי”. משמע, אפילו על הטבע הוא מדבר במונחים של עולם הספר, בדרך הקלמבור המשכילי-למדני (שהרי גן ששועים ופרדס הם שניים מכתבי-העת שאליהם נדרשו צעירי “דור המעבר”, וביאליק הצעיר בכללם). גם במילה כר הוא משתמש בלשון נופל על לשון: כר אינו רק האחו המשתרע מחוץ לכותלי החדר, אלא גם המצע למראשותיו של החולם, הספון בתוך חדרו (אגב כך הדובר הופך לכעין יעקב-ישראל החולם, ששם אבן למראשותיו, ולספר מוענקת חזות נוקשה ומאובנת). ³⁰ ואף זאת, גן ופרדס הם מגילויי המתורבתים והמתוכננים של הטבע, שבהם חלה יד האדם, ואין הם משקפים את הטבע כפשוטו, היפוכה של התרבות. לעומת זאת בשיר ה”קנוני” האופי המתחכם והלמדני של הדובר מיטשטש ונעלם, גם אם לא לגמרי (מאזכור כלי החפירה את, שבה החוקר הארכאולוג חופר את קברי עמו, נשמע גם ההומופון שלו עט, מכיליו של הסופר וחוקר התרבות, הנובר במטמוניות עמו). ³¹ לפנינו

²⁹ ראה, למשל, במאמרו של ביאליק “משנה לעם” (מבוא לסדר זרעים בפירושו): “מי שליבו ער ועינו פקוחה ואזנו קשובה — הוא יגלה גם מתחת למסות המאובנים האלה את פני החיים המופלאים, הקדמונים ... תגיע לאזני המית מים חיים מפכים. האין ריח השדה עולה מערוגות המשנה בסדר זרעים? האין שוקי ירושלים, מבואות ציפורי וסמטאות טבריה על כל המונם ושאונו ועל כל מראות חייהם העתיקים מבצבצים ועולים לעיניכם מבין השיטין של מועד, נשים ונזיקין? ... לא המשנה יבשה. נפשנו יבשה”. על החיים המפכים מאחורי האותיות המתות כתב ביאליק גם במקומות רבים אחרים.

³⁰ את המילים “כר למראשותיו”, על פי “אבן למראשותיו”, השווה לנאמר באחד החרוזים המשולבים בדרך קישוט שבתרגום ביאליק: “מצעך — חלמיש, ותרדמתך — הנרודים” (תרגום ביאליק, חלק ראשון, פרק שני).

³¹ כפי שהבחין היטב מנחם פרי (1976, עמ' 140) יש באמירה “רק אתכם ידעו נעוריי” יחס דו-ערכי כלפי הספרים: שיר הלל על שעיצבו את נעוריו של הדובר ונתנו תוכן לחייו וקובלנה על שמנעו ממנו לדעת נעורים מהם ולחיות חיים טבעיים ובריאם.

על כל פנים דובר מודרני יותר, בעל השקפת עולם אידאליסטית-שופנהאוארית, המגלה ייאוש לאין קץ ומבקש להתאיין ולהיבלע בתוך חשכת הלילה. אין הוא מאמין, כמו הפוטיביסטים בני המאה ה-19, שאפשר לסלול נתיב חיים אל בית הישיבה ("המתמיד") ושניתן לקרוע בין יריעות אוהל שם חלונות אל האור הבא מן החוץ ("על סף בית המדרש").

זאת ועוד, בשיר הגנוז נרמזת עמדת עליונות כאובה של מי שבא אל בית הוריו ומוריו שחרב ומוצא בו עזובת מוות מבאישה; עליונות כשל יוסף שעלה לגדולה בנכר, ועתה הוא משפיע שפע ומשכיר שבר לעמו. יש בעמדה זו משרידיה של העמדה המשכילית האופטימית, בת המאה ה-19, שהאמינה לתומה כי "בחוץ" יכול המשכיל לרכוש ידע וכלים שיסייעו לו להעלות את בת עמו ממצולות הסחי של עמק הבכא. השיר ה"קנוני", הנוטש את הפואטיקה המשכילית, המחבבת את כלי הסטירה והפרודיה המצליפים והמכאיבים, ואת הפואטיקה הרומנטית, המעמידה את החוויה האישית במרכז, מתגלה כשיר מודרני בעיצובו ובתפיסת עולמו, שהאבסטרקט והשגב מרחיקים אותו מן החוויה הפרסונלית כפשוטה. דוברו שרוי במצב של אבדן כיוונים ואזלת יד גמורה — מצבו הקיומי של האדם במאה העשרים. הדיסאינטגרציה והאטומיזציה, האופייניות למאה העשרים, מתבטאות כאן במבחר דימויים של נתק, התפוררות והתפרדות: מחרוזת הפנינים שניתק חוטה, הדפים שנתאלמנו והאותיות שנתייתמו, הגווילים שנעתקו מן הספר, אבדן יכולתו של הדובר להבין את אותיות הספרים ואולי אף את אותות הכוכבים, כתב הנצח של הברואה.

עדות נוספת למגמת המודרניזציה בשיר ה"קנוני" ניכרת מן הדרך הפרדוקסלית, האוקסימורונית כמעט, שבה משתקפת המציאות: הפנינים הן שחרות דווקא (שו' 66), הדובר מחפש שפוני חיים בתוך הקברים דווקא (שו' 75–76), מן החפירות הוא חוזר לא "עמוס גרוטות פז ונתכי כתם", כחופרי המטמוניות בשירים אחרים משל ביאליק,³² אלא דל וריק משהיה (שו' 90). כאמור גם הכר עשוי לציין כאן דבר והיפוכו: או את הטבע הפתוח, שמחוץ לכותלי החדר (כר דשא), או את המציאות המסתגרת בד' אמות (כר ממצעי המיטה); כלומר, את החיים הבריאים והאקטיביים או את עולם החלומות

32 ב"שיר העם" הגנוז "שב אני ממחפרות", המשתמש — כאחדות מיצירות ביאליק — בלשון מוניטרית לשם מימושו של הניב השחוק "מטבעות לשון" ולשם תיאור הנבירה בספרים, המכילים מטמוניות, כחפירת מטמונים במחילות עפר (ראה שמיר תשמ"ו, עמ' 143 הערה 20; וראה גם מירון 1987, עמ' 184).

הפסיבי. הארון עשוי אף הוא לציין דבר והיפוכו: או את ארון הספרים, שזרמי חיים מפכים בתוכו בין האותיות המתות, או את ארון המתים, שבו מוטלים “ישני אבק” ו”מתי עולם”, ש”שריד אין להם עוד בארץ חיים”. גם השורש פ-ר-פ-ר, המופיע כאן פעמיים (ש’ 17, 56) מציין — כפי שהבחינה אל נכון מלכה שקד — או את פרפוריה הראשונים של הבריאה או את פרפורי המוות, ואלה הן כמובן אפשרויות העומדות זו מול זו בניגוד בינרי. גם הצירוף “דעך כליל נר התמיד” (ש’ 19) יש בו מטעמו של אוקסימורון מרחף, המעמיד באור אירוני את הצירוף נר התמיד (דעיכה ונצחיות אינן מתיישבות זה עם זה). בצורתו המעוקמת והמסורסת יש בצירוף זה אף כדי לרמז על היעדרה של קדושה ועל היעדרה של השגחה עליונה, ממש כשם שבפנייתו של הדובר אל הכוכבים, כאחד ההוברים, יש מטעמה של הטחה סמויה כנגד שמים או מטעמו של לגלוג על תמימותו של הדובר, המוכן להאמין ל”עפעף הזהב” הכוזב.

ואף זאת, כבשיר המודרניסטי כפול הפנים, המאפשר לעתים שתי קריאות המנוגדות זו לזו תכלית ניגוד, גם כאן אין לדעת בוודאות אם שורותיו הראשונות של השיר מדברות על שמחת הפגישה עם הגווילים הבלים או על צער הפרדה מהם. מברכת השלום הדואלית שמפנה הדובר אל הספרים בפתח השיר הן נרמז דבר והיפוכו: לפנינו ברכת שלום ונשיקה המבטאות את שמחתו של מי שבא לפקוד את “מכריו” שמקדם כדי להפיח בהם חיים ולשאוב מהם ניחומים, ולחלופין לפנינו צערו של מי שבא להיפרד מאותם קרובים-רחוקים ולמצוא להם מקום קבורה וגניזה. לשון אחר, לפנינו פגישה בעיניים נוצצות משמחה או בעיניים נוצצות מדמעות תוגה. אפשר שהחוזר מבקש להחיות את הגווילים הבלים תוך שהוא מנשקם ומוציאם מחשכת הארון אל אוויר העולם; אפשר שהוא נפרד מהם לעולמי עד תוך שהוא גונזם וקוברים לנצח נצחים. היחס הדו-ערכי הזה מתבטא כאן בצירופים כפולי פנים ומשמעות: הצירוף ישני אבק המתאר מצד אחד תיאור ניטרלי את מצבם המאובק של הגווילים ושל המסורת הנטושה, שאליה הדובר חוזר משוט במרחקים, ומצד שני מעלה את זכר הצירוף הטעון ישני עפר, רמז להיותם של גווילים אלה פגרים ללא רוח חיים, המועדים אלי רקב וקבר.³³ גם הצירוף עתיקי גווילים מתאר מצד אחד בפשטות את גילם המופלג של הגווילים, את היותם עתיקי יומין, אך מעלה גם

33 ככתרת שירו הגנוז של ביאליק “ישני עפר”, שבו נאמר על הרוחות, המנסות לזעזע את האגם הנרפש שבעיר הישנה: “כן, מלאות רפיון וכישלון / תיטינה הנה ללון מלון / ולנער פה אבק כנפיים. / ואבק, אל מה רב האבק / שלרגלן בתרדמה דבק / ויכס את עינה מאפסיים: / אבק התחסדות, אבק השכלה, / אבק התחכמות נלוזה מרומה, / התחלות רפות, אחרית בלה, מעט מהכול — ואין מאומה...”.

את זכר הצירוף המקראי עתיקי משדיים,³⁴ המרמז לכך שהדפים הישנים נעתקו ונתלשו מכריכת הספר, ועתה הם כאותם דפים קרועים ובודדים שנהוג לגנום ולקברם בחרס לבל יתגוללו בעפר ויתחללו.

הדואליות האוקסימורונית הזו, האופיינית למודרניזם ולא לרומנטיקה (זו האחרונה עומדת בסימן האמביוולנטיות, שבה הניגודים מתרועעים ומתמזגים), מתבטאת גם בשימוש כפול הפנים בשורש נ-כ-ר. בשיר הגנוז נשאלת שאלת "האם הכרתוני", שכבר הרחבנו בה; אך ב"לפני ארון הספרים" השורש נ-כ-ר מופיע ארבע פעמים (ש' 3, 6, 60, 96) כדי לציין דבר והיפוכו: היכרות והתנכרות. אפילו מילות ההתוודעות הסתמיות של הדובר ("אנוכי פלוני") יש בהן התוודעות והתנכרות גם יחד, והן מזכירות את מילות ההתוודעות בין המלאך למשורר בשירו של יל"ג "בירח בלילה" ("ידעתי מי אתה... אתה המשורר פלמוני אלמוני!"). אמירה זו, שהיא פרסונלית ואימפרסונלית כאחת, ראויה לתשומת לב מיוחדת, כי היא מלמדת שאין מדובר כאן בשיבה אישית בלבד, כי אם גם בשיבה ארכיטיפית של נווד ארכיטיפי למחוזות נעוריו.³⁵

הדואליות המודרניסטית מתבטאת גם בדימוי העצמי של הדובר, המציג את עצמו בתורת "נזיר החיים" (ש' 7), ואף תואר זה כפל פנים לו: אפשר שהוא מתאר את מי שמתנזר מהחיים — בדומה לדימוי האסקטי שהעניק ניטשה ל"עברי" או ליהודי — או את מי שהחיים הזירוהו, הפלו אותו לרעה והפכוהו זר ונידח. אך גם ההפך הוא הנכון: הצירוף נזיר אחיו (בראשית מט, כו; דברים לג, טז) נתפרש כנזר לאחיו, ואז עשוי צירוף זה להעלות את הנווד הנצחי למעלת בחיר ה' ונזר הבריאה, או למעלת "אדם עליון" ניטשיאני. יש כאן אפוא ביטול עצמי בצד הערכה עצמית גדולה, המזכירה את מחשבת הגדלות של מודרניסטים כדוגמת מיאקובסקי, למשל, שהעלו את ה"אגו" של המשורר לממדים חסרי תקדים. דואליזם זה ניכר גם בדימויים אחרים: מצד אחד ה"אני" מדמה עצמו ליונת נודד צחה ומגביהת עוף, ומצד שני הוא רואה עצמו במונחים מבחילים ומסואבים, כמי שנובר בעפר כחפרפרת, או כאותו עכבר המחטט במעי ארון הספרים (ש' 27). מצד אחד הוא מגשש דרכו במחילות עפר, ומצד

34 על פי "גמולי מחלב עתיקי משדיים" (ישעיהו כח, ט); והשווה לצירוף הביאליקאי "גמולי מחושך, עתיקי מאמש" בשיר "עם שמש".

35 נווד זה מגלם בין השאר את היהודי הנודד, החוזר אל קן נעוריו שמקדם, אך רואה מול עיניו רק חורבות והוא מתקשה למצוא בה את "עקבות נפשו" ואת "נתיב ראשוני פרפוריה / בקום מולדתה ובית חייה". תיאורו של הנווד במילים "נזיר החיים" עשוי להזכיר, בהקשר זה, את תיאורו של ניטשה את היהודי האסקטי, ניגודו של היווני אוהב החיים, היופי והגבורה.

"בואה, לילה"

שני, לכשיצא ממחילות העפר, הוא עתיד לשאת עיניו השמימה אל הכוכבים. יש כאן רצון גרנדיוזי, שלא לומר מגלומני, להרקייע שחקים ולשכון בינות לכוכבים; ובמקביל יש כאן תחינה שמתוך התחטאות ותחושת אפסות ונחיתות, שמקורה בחשד ובחשש שמא יתנכרו אליו גם הכוכבים ויסתירו ממנו את אורם.³⁶

ב"עומד ומפשפש" הדובר נתפס קודם כול כנושא וידוי פרטי, ורק אחר כך גם כנציגו של גורל האומה. לתפיסה האינדיבידואלית של הדובר תורמים, בין השאר, הפוזה האוטוביוגרפית ("בארון ספרי סבא זקני"), מודוס החיקוי הנמוך, אפילו האירוני, המקרב את התמונה והופכת אותה לאינטימית, והרמזים האידיוסינקרטיים המתחכמים לספרי נעוריו של הדובר ("פרדסי וגן שעשועי"). ב"לפני ארון הספרים", לעומת זאת, מתגלה פואטיקה אחרת, המפנה עורף ל"פואטיקה של החוויה": גם אם לפנינו וידוי. שיסודו במועקה אישית, נעשה בשיר שימוש בלשון מופשטת, ארכיטיפית ומוכללת הרבה יותר; הדימויים נלקחו מאוצר הדימויים הקבועים של שירת המאה ה-19; הוגבה מודוס חיקוי המציאות, ונוצרה בשיר ביוגרפיה מיתית וארכיטיפלית, המקיפה את החיים כולם, למן הילדות ועד למוות, וכל זאת בטון של רצינות גבוהה והתפעמות כנה, האומרת כולה שגב ורוממות. אין לפנינו אדם בסיטואציה ספציפית וברגע ספציפי של חייו, כי אם אדם העורך את מאזן כל חייו ברגע השיבה אל הגווילים, נציגי מסורת האבות.

מתברר אפוא שרק לכאורה ניכרת כאן חזרה אפיגונית אל סגנון השירים המשכיליים רחבי היריעה ורחבי ההגות של מודוס החיקוי הגבוה, כדוגמת שירי אד"ם הכהן, מיכ"ל ויל"ג, כדוגמת "על סף בית המדרש" של ביאליק הצעיר וכדוגמת שירי פרוג, ששימשו לו מקור והשראה. ההפשטה שבשיר אינה, כמשתמע מכל האמור לעיל, צעד של גרסיה, כי אם צעד של ביאליק לקראת מודרניזציה של שיריו. יש בשיר שלפנינו, כמו בפואמה "מגילת האש",

36 ההרקעה לשחקים והנפילה אל שאול תחתיות מזכירה את הנאמר על האומה: "אומה זו משולה לעפר ומשולה לכוכבים: כשהם יורדים — יורדים עד עפר, וכשהם עולים — עולים עד לכוכבים" (מגילה טז ע"א). יוצא אפוא, שהדובר הוא גם נציג טיפוסי של בני עמו. והשווה לוידיו של ביאליק: "יהנה דמיוני [...] עשה לו כנפיים ככנפי התנשמת, שפעמים כעוף יתעופף ופעמים הלא שורץ כשרץ על הארץ. ודרך אחת לדמיון ולתנשמת, אשר לשניהם כפעם בפעם חליפות להם, רגע בין כוכבים ישים קנו, יפרוש כנפיים בין מפרשי עב, ומשנהו — יצלול כעופרת לתהום רבה" (אגרות ביאליק, כרך א, עמ' יב). גם ה"אני" האישי וגם ה"אני" הלאומי מתוארים אצל ביאליק כמונחים דומים: כישות שאינה יודעת את שביל הזהב שבין אופוריה מרקיעת שחקים לדיכאון לוחך עפר.

הגבהה והפשטה שמתוך היענות לצווי האמנות המודרנית, האבסטרקטית הסימבוליסטית, ולא נסיגה אל הנוסח המשכילי. ההיפרבולות שבשיר השיבה המאוחר הן היפרבולות מודרניסטיות (המצויות תכופות בשירה הסימבוליסטית והאקספרסיוניסטית), ולא היפרבולות נאוקלסיות, האופייניות לשירת ההשכלה, וזאת למרות צדדי דמיון מסוימים בין אלו לאלו. שיר זה הוא גם הגרעין הראשון לאחרוני שיריו של ביאליק, שירי המחזור האוטוביוגרפי "יתמות", שגם בו חוזר אדם קמוט מצח אל תמונות ילדותו ונעוריו ועורך את מאזן כל ימיו בהכללות מופשטות ("מזור היה אורח חיי ופליאה נתיבתם"), תוך שימוש בלשון מוגבהת, שאינה משוללת פתוס. ב"לפני ארון הספרים" נקט ביאליק לראשונה את הטון הסלחני, האופייני לשיר "אבי", של אדם המשקיף ממרחק על כל נתיבות חייו ומקבל את הטוב והרע שבהם בויתור שמתוך ריחוק והתעלות.

ה. "הספר העברי", או בין ביאליק לשיקספיר

בסוף העשור הראשון של המאה העשרים חש ביאליק כי "מנהג חדש בא לעולם", וכי הפואטיקה שלו, הרומנטית בעיקרה (שהתבטאה, בין השאר, בכמיהה אל ההרמוניה שבטבע ואל תום הילדות, בהתרפקות על המיתוס הלאומי וברתיעה מפני משחקי המילים השכלתניים ומפני ההכרזות המגמתיות והחדד-משמעיות של שירת המאה ה-19), כבר נחשבת שגרתית ומיושנת בעיני רוב הסופרים הצעירים. יתר על כן, רבים מצייני הסגנון הרעשניים והמליציים שהוא ובני דורו דחו בשעתם הייתה להם עדנה בשירה הצעירה, שנטתה אחר האקספרסיוניזם הגרמני והנאו-סימבוליזם הרוסי. גם התרחקותם של סופרים צעירים אלה מ"השלח" ה"לאומי" ציערה אותו עד מאוד.³⁷ ובמקביל, התנכרותם של אינטלקטואלים צעירים לעצמם וללשונם הלאומית והליכתם שבי אחר כרוזי הסוציאליזם הבין-לאומי, שהבטיחו לכאורה שוויון בין כל הנכראים בצלם, מילאה את לבו תוגה, ואפילו חרדה. קשת רחבה של התבטאויות, ספרותיות וחוץ-ספרותיות, מלמדות שביאליק האמין בכל לבו ש"לא זה הדרך". הוא ראה בהימשכותם של צעירים יהודים לשדות זרים ובנכונותם לשרת בצבאות זרים ביטוי טרגי של "גלגל חוזר" בהיסטוריה של עם ישראל: הליכה עיוורת אחר

37 ראה במכתב ליעקב כהן: "הצעירים שבג'ניבה — שניאור, ברקוביץ — משכו ידיהם מן 'השלח' ... אתה לא תעזובי — לא כך? אם 'השלח' גם בחלקו היפה יהא מתנונה והולך — לא כי יהא האשם, אלא באותו השטן" (אגרות ביאליק, ב, עמ' מח).

"בואה, לילה"

"מליצות" יפות ורעיונות אוניברסליים מפתים, שלא היו לדבריו אלא סממאות ריקות, שמהן עתיד היהודי לצאת נעור וריק משהיה. במקום שייתן מחילו לעמו, קבל ביאליק, הצעיר היהודי תורם ממיטב כוחותיו הפיזיים והרוחניים בנכר, ושם תרומתו בטלה בשישים ונזרית לכל רוח.³⁸

את גילוייו הקולניים של המודרניזם בשירה העברית תפס ביאליק כ"ימי מליצה חדשים":³⁹ כחזרה אל חצוצרות הפתוס של שירת ההשכלה, אל משחקי הלשון השכלתניים שלה, אל מטבעות הלשון הרמות וההיפרבוליות, שהוא ובני דורו ניסו בשעתם לסלק מן הדרך כדי לבסס את עקרונותיה של פואטיקה מעודנת יותר. הוא התבונן אפוא בתופעות החדשות מתוך משיכה ודחייה, אהדה וסלידה. הוא אף התבונן מתוך יחס דו-ערכי בגל הקוסמופוליטי ששטף אז את ספרות ישראל. גל זה הזכיר לו אף הוא את ימי ההשכלה ואת המשיכה ללא תנאי אל "יפִּי־פותו של יפת", אלא שחסרה בו האופטימיות שאפיינה את תקופתם שטופת האור של ראשוני המשכילים. הוא חש שפריצתם של צעירי העם החוצה, אל תרבות העולם, אינה צופנת בחובה רק ברכה, שכן יש בה מטעמה של הסתכנות, ואפילו התאבדות — התבוללות והיבלעות. לא אור גדול זרוע בחוץ, מעבר לסף הדלת ולאדן החלון, כי אם לילה גבה קומה ושחור אדרת, שלא יעניק ליהודי הנודד שלוה, כי אם "שלוות עולם".

הוא עצמו נענה כאמור לאפנה חדשה זו, הקורעת חלונות לרוח המערב, ונרתם לה בכל מאודו, אך גם נרתע ממנה לפרקים בשל אמונו הרב בעקרונותיה של הציונות האחד-העמית, שביקשה להפנות את כל המאמצים כלפי פנים, וגינתה את עריקי המאבק הלאומי בכלל ואת המתנכרים לעמם בשמם של אידאלים קוסמופוליטיים בפרט. ובכל זאת בסתר לבו הבין ביאליק כי תקופה חדשה באה לעולם, והיא מחייבת היערכות חדשה, הכוללת בין השאר מדיניות תרבותית חדשה וכללי פואטיקה חדשים. בעימות שערך בשיר "לפני ארון הספרים" בין יהדות ליונות, או בין ארון הספרים היהודי לבין ה"חכמה חיצונית" (המגולמת כאן במרומז באמצעות הקריאה ללילה שחור האדרת, הרומזת, בין השאר, לשיא השיאים של ספרות המערב, קרי, ל-*soliloquies* הנודעים של מחזות שיקספיר), מתבררות לו לביאליק, ולא לדוברו בלבד,

38 ראה, למשל, מכתבו לי"ד ברקוביץ ערב יציאת המשפחה לאמריקה: "לא לכם אמריקה. לא לכם. ירא אני פן אבוד תאבדון בתוך היריד הגדול ההוא. יש שם חירות — אבל חירות זו מטלת על אדם שכמותי אימה גדולה ... סוף סוף, פליטת נשמתנו הלאומית משתמרת בתוך כנסת ישראל שברוסיא ... צר לי, צר לי מאוד, לראות את חברתנו הקטנה מתמעטת והולכת" (שם, עמ' 1-2).

39 על המודרניזם כגלגול חדש של המליצה המשכילית ראה שם, ה, עמ' קנו.

כמה וכמה מסקנות הגותיות, התואמות לעקרונות שבתשתית "תכנית הכינוס" המפורסמת שלו.

את העקרונות הפרוגרמטיים הללו פרם המשורר בראשונה בנאום שנשא בוועידה הארצית של ההסתדרות לשפה ולתרבות העברית שנתכנסה בקיב בחורף 1910,⁴⁰ היא שנת חיבורו של "לפני ארון הספרים". מקץ שנתיים-שלוש חזר וביסס את תכניתו בהרצאה שהשמיע לפני באי הוועידה השנייה לשפה ולתרבות העברית, שנתכנסה בווינה בקיץ 1913, ערב הקונגרס הציוני השלישי, וכן במסתו "הספר העברי" ובמסות והרצאות נוספות בנושאי "קולטורה".⁴¹ בעקבות התמורות שחלו בעולם היהודי ובתרבות עם ישראל בשנים שבהן התפוררה יהדות "תחום המושב" והגיעה לסוף דרכה, בין מהפכת הנפל של 1905 למהפכת 1918, הגיע למסקנות אחדות, ששתיים מהן חשובות במיוחד לענייננו: (א) כשרה השעה לערוך חתימה וגניזה של אוצרות תרבות לאומיים רבים, שנתבלו ואיבדו את לשדם, כי בעת שובו של העם לארצו אין הוא יכול לטלטל ממרכז למרכז את כל קנייניו בלא אבחנה; (ב) אי אפשר לשים פדות בין "יהדות" ל"אנושיות", כי עם שנתפזר בעולם כולו השפיע על תרבות נכר וינק ממנה אהודי; ועל כן בתוך תכנית ה"כינוס" יש להקצות מקום לתרגומים של נכסי צאן ברזל של ספרות העולם, ובכללם תרגומים של יצירות הומרוס, דנטה, סרוונטס ושיקספיר. על כך אמר בנאומו "על אומה ולשון": "לכל פינה שאנו פונים עכשיו — אנו רואים דלות נוראה ומחפירה.... הספרות העברית כמעט שאינה באה במגע עם הדיוטות העליונות של המחשבה האנושית. הלא גם תרגומי היצירות של הגאונים העולמיים — שכספיר, גיטה, היינה — אין לנו עדיין".⁴²

כדי לבסס את עמדתו החדשה, הקובעת סינתזה מודרנית יותר בין "שם" ל"יפת", או בין "האות המתה" שמקדם ל"ספרות החיה" שממערב, הסתייע ביאליק במונולוג הידוע מתוך "מקבת". שבו פורסת הגיבורה הרוצחת את כפיה אל המרומים בקריאת "בואה לילה... והליטני במעיל העלטה":

Come thick night

And pall thee in the dunnest smoke of hell

40 ראה נאומו "על תעודת הכנסיה התרבותית", דברים שבעל-פה, א, עמ' יא.

41 על תכנית ה"כינוס" ראה מסתו של ביאליק "הספר העברי" (נוסח שני של נאומו "על

הספר העברי"); ראה גם רוטנשטרייך, "על מהותה העיונית של תכנית הכינוס", מאזנים

יח (תש"ד), עמ' 198-203; ורסס תשמ"ד, עמ' 109-142.

42 דברים שבעל-פה, כךך א, עמ' יט.

"בואה, לילה"

That my keen knife see not the wound it makes,
Nor heaven peep through the blanket of the dark,
To cry, "hold, hold!"

(Macbeth, I, v, 50–55)

(ובתרגום ש"צ דוידוביץ: "בוא, אישון הליל, / עטה תימרות עשן מגיא
התופת, / לכל תראה מאכלתי בפצע / אשר תפצע, וכל יציץ לרום בעד
/ העלטה, לקרוא: "הרפי, הרפי!"").

אמנם המונולוג השיקספירי, המעלה באוב את הלילה ורוחותיו, נישא בתאוות
רצח ובחמת פתנים, ואילו המונולוג הביאליקאי ברכות ומתוך ויתור נואש, כיאה
לדבריו של נווד יהודי ידוע סבל הפורס כפיו למרומים. ואולם גם המונולוגיסט
בשירו של ביאליק מבקש מהלילה שיבוא, יכסה במעילו השחור את המעל ויקל
על רגשות האשמה של מי ששדד אוצרות קברים "כגנב במחתרת"⁴³. בהעלאתו
של המונולוג של לידי מקבת רומז ביאליק, איש ההגות האחד-העמית, שהלילה
עטוי הקטיפה הרכה ומלטפת, המחכה לנווד מחוץ לחלון, הוא לילה אסתטי
ומפתה, מלא הוד והדר, מעניק מחסה בסתר כנף מעילו, מכסה על כל גנבה ומעל,
אך גם זר ואכזר מאין כמוהו. כשקריאת הרצח מ"מקבת" עוברת טרנספורמציה
ומושמת בפיו של נווד יהודי, הניצב לפני ארון הספרים העברי, היא מקבלת גוון
אחר לגמרי מצבעו הארגמני של המקור. לגביו של היהודי הנודד הלילה עשוי
לגלם בעיקר את הטבע שבחוץ, שעתידי לקבל את ההלך אל חיקו, לבלעו ולכסות
אותו בַּשָּׂאוֹן (ממש כשם שאימא אדמה, אדמת נֶכַר הפורייה, המתנכרת ליהודי
הכובש פניו בעפרה, תבלע אותו בבוא יומו בתוך רחמה ותסגור עליו לנצח).
זוהי תפילתו של היהודי אל הטבע הנכרי, המושך והמתנכר בעת ובעונה אחת.

השיר נזקק כאן לנכסי צאן ברזל של תרבות העולם כדי לומר באמצעות
האלוהיה השיקספירית אמירה רבת פנים על תרבותו של עם ישראל ועל זיקותיה
עם תרבות המערב. המונולוג של לידי מקבת, הפותח במילים "בואה לילה", הן
היה לחלק בלתי נפרד של ספרות העולם, והוא מהדהד, למשל, משירו הרומנטי
של איכנדרוף "שיר לילה לנווד", שא"ל שטראוס תרגמו בפתח ספרו "בדרכי
הספרות" כדוגמה לשיר המבטא אמת כלל-אנושית: "Komm Trost der Welt, /
du stille Nacht! / Der Tag hat mich so mud gemacht" ("בוא נחמת העולם,
לילה שליו — / מה הוגיעני היום"). מונולוג זה, המהווה אינווקציה (תפילה
וקריאה) ללילה, או למוות, שיבוא ויכסה את הדובר, אף היה לחלק בלתי נפרד

מהשירה העברית החדשה, שכן מיכ"ל שילבו — בשינויים אחדים המתחייבים מן ההקשר החדש — בדברי יעל האוחזת במקבת בשירו "יעל וסיסרא" ("בוא רצח וצלח מעמקי השחת ... במעילך פסני במעיל הדמים"). ולמעשה כבר יוסף האפרתי, ששם בסוף מחזהו "מלוכת שאול" בפי שאול המובס את המילים המזמינות את המוות שיבוא ויסתירו בחיקו: "בוא מודע! מודע לאיש נגוע כמוני / בוא מוות, חבקני, חבקני בזרועותיך", שילב במחזהו שורות המזכירות — בפנייה אל שחור הלילה — את המונולוג הנודע מ"מקבת".⁴⁴ ביאליק מצטט מן המונולוג השיקספירי, פסגת התרבות המערבית, ברגשות מעורבים, על שום תוכנו היצרי האטוויסטי. העומד בניגוד כה קוטבי ל"הבראיזם" הנזירי, מדכא היצר והאכזריות. במקביל הוא נזכר ברגשות מעורבים בהשתקפותו של מונולוג זה בשירת ההשכלה העברית, שביקשה לקרוע חלונות לתרבות המערב, יצאה אמנם נשכרת, ואולי אף התעשרה מהתקרבות זו אל החוץ, אך הגיעה בסופו של דבר לשוקת שבורה, להתאבדות של ממש. עתה, עם ההיערכות לקראת היציאה המחודשת מן ה"חורבה" הלאומית האפלה והמטה לנפול לרשות הלילה ומחשכיו, הוא חושש שגורל דומה, בחינת "גלגל חוזר", יהיה מנת חלקו אם לא ירע להגן על עצמיותו ולשמור עליה מכל משמר.

ולמעשה התמונה מסובכת ומסוכספת עוד הרבה יותר מן הנגלה לעין במבט ראשון: המונולוג השיקספירי הן פותח בקריאה אל הרוחות (*Come* "you spirits", I, V, 41), על פי "בואי רוח" (מחזון העצמות היבשות שבספר

44 במערכה השישית, במונולוג של שאול מול גווית בנו, המזכיר את המונולוג של לידי מקבת: "אש בליעל התגוללי עד כלה אכליני / הדקי עצמותי וכלא הייתי אהי — / לו אוכל שחק חשכת לילה לששר / וטבול עטי אז תוך התפתה ומוקדיה / אשם בו החמה פה בלבבי יוקדת". וראה שקד 1968, עמ' 27. כזכור, הראשון שהשווה את יוסף האפרתי לשיקספיר היה א"י פפירנא, במאמרו "הדרמה בכלל והעברית בפרט". וראה בהרחבה שביט 1996, עמ' 56–66, אגב דיון בהחלת "מודל ההשפעה הכפולה" בספרות ההשכלה העברית. בספרו של שביט, שנתפרסם לאחר שמאמר זה נשלח למערכת, מצאתי אישוש להנחה בדבר הקשר שבין שירו של ביאליק ומחזהו של שיקספיר (באמצעות חוליית הביניים מספרות ההשכלה העברית: "כ-120 שנה חלפו למן הפרסום הראשון של 'מלוכת שאול' ועד הפרסום הראשון של 'לפני ארון הספרים' של ביאליק... האם מקרה הוא זה שבקליימקס של שיר זה... מהדהדות, כמדומני, שורות השיא של 'מלוכת שאול'... 'בואה לילה' וכו'). על השפעת שיקספיר על ספרות העולם, כתב ביאליק בהומור: "שיקספיר היה 'שלעפער' רוב ימיו, מחזר בתיאטריות נודד — ומה גדולה נקמתו מכל הדורות שלאחריו. כמה פרופיסורים הוציאו שנותיהם והמיתו את עצמם באוהל שיקספיר... כמה מלומדים נהרגים על קרצו של יוד משלו ועל קטנה שבאותיותיו... המשוררים הקדמונים, יוצרי השירה ונושאה מעולם... היו 'שלעפערס' אף הם — ואת מימיהם שותים הכול עד היום." (איגרת לשניאור, איגרות ביאליק, כרך ב, עמ' כד).

יחזקאל). ודוק, הקריאה "בואי רוח" היא המקום היחיד במקרא, שבו צורת הציווי של ב-ו-א מופנית כלפי ישות מופשטת ולא כלפי אדם, בשר ודם. כזכור נדרש ביאליק לקריאה מקראית זו באגדה המעובדת שלו "שלמה המלך והאדרת המעופפת", שבה מצווה שלמה המלך על הרוח: "בואי רוח, ושאי!". המשורר לקח כאן אפוא אמירה עברית מקורית, שעברה מתרבות ישראל לתרבות העולם, ולאחר שנטמעה בתרבות העולם חזרה לספרות העברית החדשה — לשירתם של המשכילים חובבי שפת לעז — בלבוש חדש, בצבע גלימת השררה ובצבע הדם. עם שובה ל"בית אביה" שוב החליפה האמירה את צבעיה כזיקית, לפי דרישות הזמן והמקום. עתה, בשלב הסינתזה שבין מזרח למערב, בחר ביאליק לשלב את האמירה העברית-מקראית ואת האמירה הנכרית-שיקספירית ואת שלל השתקפויותיה בספרות העברית החדשה ולהפכן למהות אחת, חדשה ושונה בתכלית מקודמותיה.⁴⁵ לפי המשתמע מהגותו של ביאליק, וכן מהחלטה ביצירה שלפנינו, בנושא הזיקה בין ספרות ישראל לספרות העולם, לפנינו מהות שגבולותיה נבלעו ונתבוללו זה מכבר: אין לדעת איזה משני העולמות קודם ולמי מהם הבכורה. יש אמנם הבדלים בסיסיים בין "הבראזים" ל"הלניזם", כטענת ניטשה; אך בעולם הרוח אין למתוח קו חד של אבחנה בין "יהדות" ל"אנושיות", שכן עם מפורד ומפורד, שרוחו מרחפת בכל העולם, גם אם שמר על פרישותו, נתמזג מרצון ומאונס בכל התרבויות, ינק מהן והזין אותן חליפות.⁴⁶

ראוי לציין כי הקריאה "בואה לילה" איננה הציטטה היחידה המשולבת בקטע האחרון של "לפני ארון הספרים" (שו' 84–105), קטע המתאר את גורלו ההיפותטי של הדובר הנורד לכשיצא שוב מד' האמות של חורבתו האפלה לרשות הלילה ומחשכיו. למעשה המונולוג הדרמטי ההיפותטי אל הלילה פותח ומסתיים ברמיזות בולטות ומוכחנות לרגעיה הגדולים של שירת ההשכלה, בעלת הנטייה הקוסמופוליטית, שהעזה בראשונה לצאת מחשכת החרד ומחומות הגטו אל חשכת הלילה שבחוץ. סיומו של המונולוג פותח,

45 האמירה השיקספירית ("Come, you spirits ... Come thick night"), שראשיתה מעלה את הפסוק המקראי "בואי רוח ופחי בעצמות היבשות הללו" עוברת טרנספורמציה בשיר של ביאליק ונאמרת לנוכח הגווילים העבשים, השוכבים למעצבה כפגרים מובסים וכערמת עצמות יבשות. והשווה למונולוג של שאול מתוך המערכה החמישית של "מלוכת שאול": "התעורר רוח ולעפות, שנס מתניך, / הפץ עברה וזעם, כלה בחמתך, / כלה כל הנמצא ונפח באש מתחת / תחרד התפתה תיפתחנה דלתותיה" (שקד 1968, עמ' 112).

46 ביאליק עמד בהרצאותיו על הפרדוקס שאותו "עם לבדד ישכון ובגויים לא יתחשב" הסתגל לכל צורות החיים של אומות העולם במקומות פיזורו ("על השניות בישראל", דברים שבעל-פה, כרך א, עמ' מ).

כזכור, בקריאה השיקספירית "בואה לילה", שנשמעה בשירת ההשכלה והייתה לחלק מהתרבות העברית; הוא מסתיים בקריאה אל הכוכבים — "ענוני, כוכבי אל, כי עצב אני" — המורכבת אף היא מפסיפס של ציטטות, המאזכרות שתי קריאות נודעות משירת ההשכלה: מן הקריאה "ענוני נא, ענוני" (מיכ"ל, "אל הכוכבים") ומן הקריאה "עצב אנוכי" (המופיעה ארבע פעמים רצופות כאנפורה בשירו של מ"צ מאנה "עצב אנוכי"). כזכור שני השירים הללו, ממיטב שירת ההשכלה, עוסקים באדם באשר הוא, ועולים בקנה אחד עם מגמתם הכלל-אנושית של המשכילים, שהאמינו בהישגי השוויון האמנציפטורי וביקשו לפתוח את החלון לרוח ים, שתפיח חיים חדשים בעלים הבלים שבין כותלי החדר.

באמצעות אזכורם של שירי ההשכלה הנודעים ושיבוץן של ציטטות מתוכם ביאליק מדגים כאן את העקרונות המופשטים שעליהם המליץ ביחס לספר העברי: כדי שלא להיבלע בחשכת הלילה שבחוץ, כשם שנבלע הדור השני של המשכילים, וכדי שלא לשקוע בהרהורי התבטלות פסימיים, נוסח שופנהאואר, שאפיינו את ה"צעירים" המערביים, יש לשמור על הפרופורציה הנכונה בין ההתעמקות במקורות העבריים לבין פתיחת צוהר לתרבות העולם כמקור להשפעה ולהשראה (באמצעות תרגומים ועיבודים, למשל). יש להשתדל "לייחד" את היסודות ה"יווניים", למצוא להם תקדימים בארון הספרים של בית אבא, להסיר מהם את האבק ולהחזירם למחזור החיים של התרבות העברית; אבל אין להתבטל בפני התרבות הזרה וללכת שולל אחר ההנחה המוטעית, ששפתה של האינטליגנציה היהודית היא שפת המדינה, ולא השפה העברית.⁴⁷ יש אמנם ספרים מקנייני הלאום שאבד עליהם כלח ואבד אליהם הקשר; את אלה יש לגנוז במעבר ממרכז למרכז כדי שלא להכביד על המשא. יש, לעומת זאת, ספרים שאותם ראוי לטלטל אל המרכז החדש, ההולך ומתהווה בארץ ישראל, ויש אף כאלה שראוי "לגייסם". על כן חלק מתכנית הכינוס הביאליקאית מתבטא בתרגומה של הקלסיקה העולמית לעברית (על רקע זה נפנה המשורר, בין השאר, לתרגום "יוליוס קיסר", מחזהו ההיסטורי והאקטואלי לעד של שיקספיר). ב"לפני ארון הספרים" מתוארות שתי פגישות של ה"אני" האישי-לאומי עם העולם החיצון, המתגלם בשחור הלילה: מפגש ראשון אלים והרסני, ובו פורץ

47 על כך אמר ביאליק בשנת 1910, בהרצאה בוועידה של ההסתדרות לשפה ולתרבות העברית בקיב (ראה לעיל הערה 40): "כשקוראים בשם 'אינטליגנט' מבינים כזה איש שפרש מן הקולטורה העברית ועבר את הגבול למחנה החדש ... ולאיש קולטורי לא נחשב אלא זה שלמד א"ב לועזית. דרוש לשים קץ ליחס המוזר הזה אל כל עבודת הקולטורה".

“בואה, לילה”

הלילה לרשותו של יושב האוהלים, קורע את היריעות, מקרקר את הקירות ומציב את הלמדן, שהתנועע עד אז על גבי הגווילים הבלים, תחת כיפת השמים, ללא גג ומחסה לראשו. המפגש השני עם הלילה כבר איננו מפגש כפוי ואלים, אך אולי הוא מסוכן שבעתיים, בשל הכמיהה והכיסופים שהוא מעורר בדובר להתמזג עם הלילה, התמזגות שפירושה חידלון שאין ממנו תקומה. ההבדל בין הגלגול המוקדם, שחל בנעוריו של הדובר, לבין הגלגול המאוחר, שבו הוא כבר “קמוט מצח וקמוט נפש”, הוא כהבדל שבין ההווה הגלותית, העלובה והמכוערת, אך האינטימית והמגוננת, שהייתה מנת חלקו של העם במזרח אירופה עד שנעקר בכוח מד’ אמותיה של הגטו, לבין ההווה האוניברסלית, היפה אך הקרה והמנוכרת, המצפה לו במאה העשרים, עם יציאתו המחודשת מערבה, אל מרחבי תבל. על ההבדל שבין תרבות יידיש, פרי ההווה המזרח-אירופית הקרתנית, העלובה והמעוקמת, לבין תרבותה האצילית של יהדות ספרד, הספוגה ערכים אתיים ואסתטיים של עולם האבירות והגבורה המערבי, אמר ביאליק (שלא כבימינו, שבהם מכנים את יהודי ספרד והמגרב “עדות המזרח” וביוצאי מזרח אירופה רואים נציגים של תרבות המערב):

בשעה שבפולקלור של היהדות האשכנזית אתה מוצא את הגלות, את ההתחכמות הגלותית, הנה בפולקלור הספרדי אתה מוצא שירי אבירים, שדות, מרחבים, גבורה, מלכות, וכל זה מאציל על הרומנסות האלה יופי מיוחד.⁴⁸

ובשיר שלפנינו ההווה המתוארת בגלגול הראשון — בעוד הדובר הרך בשנים שרוי בין כותלי החדר — היא הווה גלותית, מזרח-אירופית, “נמוכה” ומכוערת, ובה עכבר מכרסם ולוחץ עפר המחטט במעי ארון הספרים, בבואה ללמדן היהודי הנוכח בספריו (כאמור הווה גטואית זו — חרף עליבותה — הקנתה בשעתה תחושה של אינטימיות, הגנה ומחסה, עד שנתערערו הקירות ונפרצו לכל רוח). לעומת זאת ההווה המתוארת בגלגול המאוחר — שבו שוקל הנווד לצאת שוב לדרך הנדודים — היא הווה מערב-אירופית, אסתטית להפליא, עוטה אדרת קטיפתית וכובע אצילים, נוסח סרוונטס ושיקספיר, אך היא גם זרה בתכלית וממלאת את הנווד בתחושת ניכור, אפסות וחידלון, עד שהוא מוכן למצוא בה מנוח, או מנוחה נכונה. הוא קד לפני הלילה כמו צמית

48 מתוך דבריו לעורך חירות א' אלמליח, מיום יד בתשרי תרצ"ג. ייזכר כי בשנת חיבורו של השיר “לפני ארון הספרים” (1910) תרגם ביאליק ליידיש משירי ציון של ריה“ל, ספק כתגובה על ביקורו המאכזב בארץ, שבה נדרש לשיר משירי ציון על אתר.

לפני שליט כל-יכול ופונה אל "הוד מלכותו" במילות ההתחטאות וההכנעה "הוד לילה",⁴⁹ בבקשו מחסה מפגעי הדרך — מקום שלווה ומרגוע ללילה או לנצח. בסגנונו המתרפס הוא מזכיר את יהודי החסות האפולוגטי, חסיד "יפיותו של יפת", אורח נוטה ללון, שביאליק הפנה לעברו לא אחת ביקורת נוקבת, מתוך אמונה אחד-העמית ש"לא זה הדרך".⁵⁰

היהודי הנווד, גיבור חלקו השני של השיר "לפני ארון הספרים", שאיבד את הקשר אל ערכי היהדות שמקדם ופניו מועדות כלפי מערב, קד קידה אפולוגטית נרגשת לפני הלילה, העוטה גלימת אצילים קטיפתית. יהודי "מתמערב" זה עשוי לייצג תופעות רבות של התפעמות והתקסמות מ"יפיותו של יפת": את המשכילים חובכי שפת לעז, שרבים מהם נתבוללו ונשתמדו (אחדים מהם חזרו בשנות מפנה המאה ב"דרך תשובה" לערכי "בית אבא"); את אנשי "חכמת ישראל בלשונות העמים", שרקדו וריקדו מתרפס של "מה יפית" לפני נותני חסותם; את ה"צעירים" המערביים חסידי ניטשה ושופנהאואר, שהתלוננו על ש"צר להם המקום" בין כותלי "בית המדרש"; את חסידי הרצל ה"מערביים", שבזו ל"קרתנותם" של חסידי אחד-העם, שטיפחו את העבריות, את ערכיו של "אדם באוהל"; את היידישיסטים הצעירים, שהקימו אכסניות בעלות כיוון סימבוליסטי, כדוגמת "די יונגע" ("הצעירים") ו"די יוגענד" ("הנוער"), ביקשו להתנער מן הש"ציות הגלותית, האופיינית לספרות ישראל בת זמנם, ולהסתגר במגדל השן האסתטיציסטי; את סופרי ורשה, אף הם חסידי הסימבוליזם וה"אמנות לשם אמנות", שניהלו מערכה ערה נגד שמרנותם ה"לאומית" של סופרי אודסה והטיפו למען הספרות המתהווה, המשקפת את החיים המערביים המודרניים; את הבונדיסטים המתנכרים לתרבותם הלאומית שמקדם, שרבים מהם עזבו את ה"אוהל" ונבלעו בחשכת הליל. אפשר למנות גם מקרים פרטיים של אנשי-שם מערביים או "מתמערבים", מן היוצרים של שנות "מפנה המאה", שעשויים היו לשמש מודל לדמותו של הדובר בשיר זה: ארנולד שנברג, המלחין היהודי המתבולל, שחזר לימים ל"בית אבא", מחברן של יצירות כדוגמת "ליל הוד" (1899), בעקבות שיר של ריכרד דיהמל (טשרניחובסקי תרגם משירי דיהמל ב"חזיונות ומנגינות", 1899); ברדיצ'בסקי ה"מזרחי", שהוקסם מתרבות גרמניה, וכתב באותה עת שרטוטים שופנהאואריים מדכאים

49 השווה לדברי דון קישוט, הכורע על ברכיו לפני דורותיאה: "גברת מהוללה, רבת ההוד והתפארת, נצר מגזע מלכים" (תרגם ביאליק, ספר ראשון, פרק עשרים ושלושה).

50 ביקורת נוקבת על התופעה של "חכמת ישראל" בלשונות נכריות השמיע ביאליק במאמרו "על 'חכמת ישראל'" (כל כתבי ביאליק, עמ' רכא — רכד) ובמקומות אחרים.

“בואה, לילה”

על ה“תלוש” היהודי בעל ההרהורים האבדניים, הנע ככוכב נידח בערי גרמניה, כדוגמת סיפורו “הזר” (1910), שביאליק לא קיבלו לפרסום ב“השלח”;⁵¹ טשרניחובסקי ה“יווני”, ש“חזיונות ומנגינות”, על שני חלקיו, מלא בשירים נוקטורנליים מלאי הוד והדר, ברוח הרומנטיקה הגרמנית, יורשתה של היוונות הקדומה, שוחרת היופי והגבורה; אפיל ביאליק עצמו, שניהל דיאלוג סמוי עם שיריו הנוקטורנליים של רעהו הצעיר, ובעקיפין הושפע גם הוא, חרף כל הסתייגותיו, מן הרומנטיציזם הניטשיאני של סוף המאה ה-19 ומן המודרניזם הגרמני בן המאה העשרים.

ואולם בעוד שבשירי הלילה ובשירי “בית המדרש” המוקדמים תיאר ביאליק את הוויית “על פרשת דרכים” של שנות מפנה המאה, ב“לפני ארון הספרים” הוא מתאר לראשונה את ה“תלוש” המודרני, בן המאה העשרים, ששורשיו במזרח אך הוא נודד ללא תכלית של ממש באיי נכר ובכרכי הים. תיאור זה אינו נעדר יסוד של הלקאה עצמית על שהוא עצמו נגרר אולי יתר על המידה אחר דרכיהם של סופרי ורשה ה“מערביים” ועל שנטש במקצת את דרך “אבותיו”, סופרי אודסה, ששמו פניהם כלפי מזרח. ואין לשכוח כי כל הוויכוח שניטש בספרות העברית בין “מזרח” ל“מערב” נערך לאמתו של דבר בהשראת הפילוג שחל אז בתרבות הרוסית בין סלכופילים למתמערבים (או “מערבניים”).

דובר זה, הנע רצוא ושוב בין מזרח ומערב, הוא אלזון יהיר ואיירון מך רוח, בעת ובעונה אחת, גלגולם של האביר הלמנשי הנישא וגבה הקומה ושל נושא כליו השחוח, הנמוך והמעשי. האחרון, בשוכו אל כפר מולדתו, כורע על ברכיו, פורס כפיו השמימה ונושא מונולוג, המזכיר במחוזותיו הרטוריות את דבריו של הנווד הביאליקאי אל הלילה: “פקח עיניך וראה את סנשו בנך השב אליך... פשוט נא את זרועותיך ואמץ אל לבך גם בנך השני, את דון קישוט... אכן לא ריקם וחסר כול אני שב אליך”.⁵² ביאליק היה ספקן לגבי יכולתו של היהודי להיפרד מן הגלות ולשנות את גורלו מקצה לקצה, וביטא את ספקנותו באמצעות פרודיה טרגית וקודרת שבמרכזה ניצב “גיבור” יהודי שחוח, “דון קישוט” עייף ומדוכדך, המנסה לשווא לחשוף את שפוני החיים שבמחשכים, שמתחת לפני

51 ראה מכתבו לכרדיצ'בסקי: “סיפור ‘הזר’ אינו משופרי שלך. קיוויתי לדבר טוב מזה... הנני משיב לך ע”כ את הכ”י ומבקש מעמך לשלוח אלי מן המיטב אשר יתן לך אלוהים” (אגרות ביאליק, כרך ב, עמ’ מג). סיפור זה השפיע כמדומה על ה“רשימה” “מעוות לא יוכל לתקן”, שכתב לימים ביאליק, ובה דמות של יהודי מזרחי, עלוב ושחוח, המשוטט בברלין, ודווקא ברגע שיונק צעיר ומצוחצח מואיל לזכותו במחווה של חסד נחשפת דמותו של היהודי המתחטא בכל קלונה ועליכותה.

52 ראה “דון קישוט” בתרגום ח”נ ביאליק, ספר שני, סוף פרק עשרים.

האדמה, ובצאתו ממעבה האדמה אל אוויר העולם נגלים לעיניו מחשכי הלילה שבחוץ. בעימות שבין מזרח למערב, בין ד' אמות למרחבים שמחוץ לכותלי החדר, קד הדובר קידה של כבוד ויקר לפני "הוד לילה", אך גם חושש חשש גדול מפניו ומפני אדרתו השחורה המהודרת.

אפילו דפוסים הספרים, "ציאי לבוב, סלויטא, אמשטרדם ופרנקפורט" (שו' 51), הם תערובת סימטרית של מזרח אירופה ומערבה, של תחושת פמיליאריות ביתית וקרובה ושל תחושת ריחוק וניכור. את שתי תפיסות העולם המנוגדות הללו של יהודי המזרח ושל יהודי המערב, המשתקפות בספרים יצירי רוחם, העלה ביאליק גם במסתו "המליץ, הצפירה וצבע הניר": הלמדתם גמרא מימיכם? פשיטא! ואם כן תזכרו מה בין הרושם שעשה עליכם במראהו החיצוני בלבד דף של גמרא רגילה... לזה של אינה רגילה... ובפרט כשהראשונה היתה בת דפוס "משלכם", מווארשא או מזיטאמיר, והשנייה — מדיהרנפורט או מזולצבאך... כזה, או מעין זה, היתה הרגשתי ביחד ל"המליץ" ול"הצפירה". הראשון — היה לבי גם בו קצת. שלך שלי, ושלי שלך. השני — היה מטיל עלי קצת אימה ומצנן את חומי. שלי שלי, ושליך שלך. כך תיאר ביאליק את "המליץ" "המזרחי", הלאומי (שעסק בתיקונים בדת בשאלות היישוב) ואת "הצפירה" ה"מערבית" הקוסמופוליטית (שעסקה במדע ובפוליטיקה ברוח המערב): "אם תאווה נפשכם... לרדת עד סוף דעתו של ביסמארק, לזרו קצת את ביקונספילד... ליעץ עצה הוגנת לגלדסטון? — בעניין זה הואילו ופנו לכם אל העורך הצעיר של 'הצפירה'". האירוניה הקלילה המשולבת ברשימה זו מלמדת, כמובן, שגם ביטאון "מערבי" קוסמופוליטי, הבז לקרתנותם של יהודי המזרח, יכול להפגין קרתנות דווקא מתוך ניסיונו הפתטי למדי להפגין שלא לצורך את רחבות אופקיו ואת ידענותו המופלגת בנושאים לא לו.

הנוור הנצחי, היוצא מן האינטימיות של ה"חורבה" ו"בית המדרש" אל המערב הקר, המנוכר והמתנכר (כמתואר, למשל, ב"רשימה" של ביאליק "מעוות לא יוכל לתקון"), נחשף במערב לעיני כול בכל מומיו ונגעיו, רפיונו והתרפסותו. לפנינו אפוא תמונת ראי מהופכת ומעוותת של האביר מן הרומנסה המערבית, המגיע למחוז חפצו לאחר מסע רב תהפוכות כדי לנשק את אהובתו אחוזת התנומה ולעוררה משנתה המכושפת (כאן "דון קישוט" היהודי חוזר מאיי הים ומבקש לנשק את משאת נפשו העלובה, שנותרה ב"בית המדרש" שבמזרח), אך גם בכואה מעוקמת של צמית שחוח ונדכה, הקד קידה לפני נותן החסות: "אספני נא, הוד לילה ... אל תתנכר לי" (שו' 95–96). נווד יהודי זה הוא גם גלגולו המודרני והטרגי, הדווי והאנטי-הרואי, של אודיסאוס,

“בואה, לילה”

גיבורם הסמוי של אחדים מהאפוסים הפרודיים של ביאליק.⁵³ לאחר שירד אל מחילות העפר, אל השאול (האדס), ובילה ימים רבים בגישוש עקר בעולם המתים, מתברר לו, להוותו, שרוב זמנו אבד לו, וחיייו אוזלים והולכים לבלי שוב. השהות במחיצת המתים גולה ממנו את היכולת לחוש את דופק החיים וליהנות מיפי הטבע.

*

נקודת המפגש שבין ארון הספרים היהודי לבין התרבות הכללית לגילוייה ולבין הטבע שמחוץ לכותלי ה"חדר" העסיקה את ח"נ ביאליק בכל תקופות יצירתו, הן ביצירתו הבלטריסטית לסוגיה והן בהגותו החוץ-ספרותית. את הקונפליקט בין "אהל שם" ל"יפיותו של יפת" הלביש תכופות בשירים המעמתיים את הבית עם החוץ. בשירים האלה מעוצב "גיבור" יושב אוהלים, מחובשי ספסלי הישיבה ובית המדרש, הנמשך אל הטבע שבחוץ, אך גם אל הגווילים הבלים שבתוך הבית. חבריו נטשו את הסף ויצאו לרעות בשדות זרים, ואילו הוא כמה אל האור, אך גם מכיר ויודע את כל הפיתויים והסכנות הממכים לו ולשכמותו בחוץ. הסיטואציה האמביוולנטית שבה שרוי מי ששייך ואינו שייך לשני העולמות גם יחד מייצגת בשיריו כמה וכמה דיכוטומיות ושסעים בעת ובעונה אחת: את הלבטים שבין המסורת היהודית לחכמה חיצונית, בין "הספר" ל"חיים", בין "לאומיות" ל"אנושיות", בין מזרח למערב, בין ד' אמות שמבית לטבע הנכרי המשתרע בחוץ, בין החיים הסתגרניים והמתבדלים שבגולה לחיי החופש המתחדשים בארץ ישראל, ועוד ועוד.

ב"לפני ארון הספרים", האחרון מבין "שירי בית המדרש", ביטא ביאליק בדרך סימבוליסטית, מצועפת ומרומזת, את אשר לא העז לבטא גלויות ומפורשות: את הפחד מן החלל הריק המצפה לו ליהודי שוויתר על הקשר האמיץ שהיה לו בעבר אל תרבותו הלאומית — אל ארון הספרים הישן של בית אבא — ועדיין לא בנה קשר אל תרבות העולם, אף לא הצליח לפי שעה ליצור תרבות חדשה חילונית בעלת ערך משל עצמה. הוא ראה את הישנותן של תופעות בתולדות התרבות באופן מחזורי, ובשוורות הפותחות במילים "ומי יודע/ אם לא בצאתי שוב לרשות הלילה... אם לא עוד דל וריק משהייתי"

53 כבאפוס הפרודי ה"נמוך" "בתשובתי", שב / חוזר הגיבור ומוצא אל ביתו ומוצא בו זקנה בלה אורגת, חתול במקום כלב נאמן וערמת רפש ובאשה כבאפוס הפרודי ה"נמוך" "עומד ומפשפש" שגיבור שב ממערכות הקרב אל מערכות הספרים, ונעמד מול שישים ריבוא פגרי זכוכים.

(שו' 84–90) הוא מבטא חשש דומה לזה המתבטא בשאלה הכלולה בפרק החותם את מסתו "שירתנו הצעירה": "מי יודע? ... פריקת עול הישן — אפשר שתביא גאולה גמורה לספרותנו ... ואפשר לאו. אפשר שמפני מצבנו המיוחד — תשוב ותיכול לשעה גם שירה חדשה זו, ושירתנו ה'לאומית' תחזור לשקה ולתעניתה. הכול בידי שמים!"

למרכה הטרגדיה כל אפוס עברי גלותי מסתיים, אליכא דביאליק, בלא תוצאות של ממש, ועל כן המשורר מתלבט במסתו "שירתנו הצעירה" אם המעטה הלבן המכסה את האילן העתיק שלנו הוא סימן לאביב ולתחייה או סימן לכפור המבשר את תחילת הקץ: "הפרחי סתיו אם פרחי אביב? היגיעו הפרחים גם לידי פירות ופירי פירות או הסער הראשון יישאם וכמוך יזרם?" "לפני ארון הספרים" מסתיים בתחושה דומה של חרדה ואי ודאות. הסוף הוא סוף דר-ערכי, שממנו יכולה להשתמע משאלת חידלון ומוות ואף יכולה להתרמוז ממנו נצנוץ של תקווה להתחלה חדשה, גם אם רפה, וזאת בתנאי שיואילו הכוכבים להיענות לתחנוניו של הנווד ויתחילו סוף סוף להאיר את דרכו.

השניות הזו של אחרית וראשית, של סוף ושל סף, מתבטאת כמובן גם בתוך עולם הספר כבמציאות: אין לשכוח כי תכנית ה"כינוס" הביאליקאית התבטאה בחתימה ובגניזה של אותם ספרים שאינם ראויים לטלטול ממרכז למרכז, וכי המשורר העמיד עצמו במעמדו של הקובע "מי לחיים ומי למוות": אילו ספרים ייגאלו מן הנשייה ואילו ייקברו לנצח. עמדה דואלית זו של מציל המעלה ישני עפר ממטמוניות ושל קברן הטומן עתיקי גווילים בעפר הכבידה עליו ועל מצפוננו. הוא חש כמי שעוסק בדיני נפשות בלא שתהא לו הסמכות המוסרית לעשות כן; כמי שגונז קנייני תרבות בני דורות רבים ועדיין אינו יכול להציב כנגדם תחליף מודרני ראוי לשמו. וכזה הוא גם מצבו של עמו, שפרק מעליו עול מצוות ועדיין לא מילא את האסמים והממגורות באוצרות תרבות חדשים, שאין עוררין על ערכם. זוהי תגובתו של המשורר מול האפלה ועיי החורבות שניבטו אליו מכל עבר: אחיו ה"מערכיים" נמצאו עדיין במעמד נחות של "אורח נטה ללון", אחיו שבארץ ישראל לא הצליחו לפי שעה לקוממה מעזובה בת דורות ואחיו שב"תחום המושב" כבר בלו וקמלו, וריח של זקנה ושל מוות עולה מכל פינות בתייהם. השיממון שבעולם הרוח והשיממון שבחיים הממשיים התלכדו זה בזה ושיקפו זה את זה אהדדי. גם רוח המערב הבאה מכרכי הים לא הבטיחה גדולות ונצורות. ביאליק חשש אז שהוא ועמו עומדים במצבו של הגיבור בטרגדיה הקלסית, שכל מאמציו יושמו לאל.

“בואה, לילה”

ועם זאת, כיאה ל“גיבור” יהודי — לגיבור-הרוח שאינו מתייאש אפילו כשחרב חדה מונחת על צווארו — עמדתו של הדובר האישי והקולקטיבי נעה כאן בתנועת מטוטלת בין הפסימיות העמוקה של שופנהאואר לבין נצנוצי אופטימיות, המבליחים ככוכבים באפלה. מתוך טלטלה זו שבין חיוב לשלילה אפשר שעולה ובוקעת כעין סינתזה חדשה ומודרנית של “אף על פי כן” נוסח ברנר: כל הנתונים מורים אמנם כי אפסה כל תקווה וכי כל צינורות השפע נסתתמו; הרכות המפתה והמלטפת של הלילה מתמזגת אמנם היטב בעייפותו של הנווד ובאבדן כושר החיים שלו. אף על פי כן ולמרות הכול ניכרת כאן ערגה לאיזה מענה משמים, לאות כלשהו, אפילו כוזב, ובלבד שייטע בו תקווה ואומן. מהכוכבים, שעפעף זהבם (עינם התמימה הצבועה בצבע התקווה? עינם הזנוחית הקרועה בפוך?) כבר הטעוהו לא פעם בעבר, בעת שהבטיח לו הבטחות קוסמות ומפתות שלא נתממשו, הוא מבקש מענה, ול רמז קל שבקלים. השיר מסתיים בקריאה נואשת לאותות הטבע הנצחיים שיאירו לו את דרכו חלף אותיות הספר המתות, שהדרך אליהן אבדה לו לעד.

ביבליוגרפיה

אדר תשכ”ז = צ’ אדר, ביאליק בשירתו, ירושלים ותל-אביב תשכ”ז.
אלמגור תשל”ה = ד’ אלמגור, “שקספיר בספרות העברית בתקופת ההשכלה ובתקופת התחייה”, בתוך ב’ שכביץ ומ’ פרי (עורכים), ספר היובל לשמעון הלקין, ירושלים תשל”ה, עמ’ 721–784.

ברזל תשנ”א = ה’ ברזל, שירת התחייה: חיים נחמן ביאליק, תל-אביב תשנ”א.
בר-יוסף 1997 = ח’ בר-יוסף. מגעים של דקאדנס (ביאליק, ברדיצ’בסקי, ברנר), באר-שבע 1997.

ברקאי 1975 = ע’ ברקאי, “תמונות יסוד ודרכי עיצובן בשירי בית המדרש”, מאסף, כרך י, מוקדש ליצירת ה”נ ביאליק, בעריכת ה’ ברזל, רמת-גן 1975, עמ’ 93–97.

גורן תש”ט = נ’ גורן (גרינבלט), פרקי ביאליק, תל-אביב תש”ט.
ורסס תשמ”ד = ש’ ורסס, בין גילוי לכיסוי: ביאליק בסיפור ובמסה, תל-אביב תשמ”ד.
לוז תשמ”ד = צ’ לוז, תשתיות שירה, תל-אביב תשמ”ד.

לחובר תש”ד = פ’ לחובר, ביאליק חייו ויצירתו, תל-אביב תש”ד.
לחובר תש”ח = תולדות הספרות החדשה, כרך ד, תל-אביב תש”ח.
מירון 1987 = ד’ מירון, בואה לילה, תל-אביב 1987.

פיכמן תש”ו = י’ פיכמן, שירת ביאליק, ירושלים תש”ו.

- פרי 1976 = מ' פרי, המבנה הסמנטי של שירי ביאליק, תל-אביב 1976.
- קורצווייל תשכ"א = ב' קורצווייל, ביאליק וטשרניחובסקי, ירושלים ותל-אביב תשכ"א.
- קלזנר תשי"א = י' קלזנר, ביאליק ושירת חייו, תל-אביב תשי"א.
- שביט 1978 = ע' שביט, לבטים והתפתחויות בשיטות משקל ונגינה ביצירת ביאליק, עבודת דוקטור, אוניברסיטת תל-אביב 1978.
- שביט 1988 = ע' שביט, חבלי ניגון, תל-אביב 1988.
- שביט 1996 = ע' שביט, בעלות השחר — שירת ההשכלה: מפגש עם המודרניות, תל-אביב 1996.
- שמיר 1980 = ז' שמיר, שירי ביאליק הראשונים, עבודת דוקטור, אוניברסיטת תל-אביב 1980.
- שמיר תשמ"ו = הצרצר משורר הגלות — לחקר היסוד העממי בשירת ח"נ ביאליק, תל-אביב תשמ"ו.
- שמיר תשמ"ז = שירים ופזמונות גם לילדים — לחקר יצירת ביאליק לילדים ולנוער, תל-אביב תשמ"ז.
- שמיר תשמ"ח = השירה מאין תימצא — "ארס פואטיקה" ביצירת ביאליק, תל-אביב תשמ"ח.
- שקד 1968 = ג' שקד (ההדיר וצירף מבוא), "מלוכת שאול" מאת יוסף האפרתי, ירושלים 1968.
- שקד 1989 = מ' שקד, "לשאלת המסר השירי ב'לבדי' וב'לפני ארון הספרים'", בתוך ה' ויס וי' יצחקי (עורכים), הלל לביאליק, רמת-גן 1989, עמ' 157–170.