

זיוה שמיר

המיית כינור ומכת גונג

על ספרו של אריאל הירשפלד, כינור ערוך, לשון הרגש בשירת ח"נ ביאליק

השער האחורי של ספרו החדש של אריאל הירשפלד **כינור ערוך**¹ מודיע לקוראיו ש"ביאליק הוא המשורר המוחמץ ביותר בתרבות הישראלית"; שהוא אמנם "המשורר המפורסם ביותר שלה, אבל כמידת פרסומו מידת כיסויו". הכרזה רמה זו של "עד שקמתי" היא בבחינת שטר התובע את פירעונו: הקורא מצפה לקבל לידי צרור של אבחנות חדשות, רעננות ומקוריות, שיהפכו את "הכיסוי" ל"גילוי". והנה, מה רבה האכזבה כשמתברר שהספר **כינור ערוך** אינו "מגלה" אלא את עולם הרגשות של ביאליק (או, כדברי הירשפלד, את "לשון התשוקה" שלו). האומנם לא ידע איש מחוקרי השירה העברית שבזמן המעבר מן הקלסיציזם האימפרסונלי והשכלתני של תקופת ההשכלה אל השירה של התקופה הרומנטית הפכה השירה, וכמוה גם השירה העברית, לאישית ולרגשית יותר ויותר? להפך, קביעה זו בדבר התעצמות הרגש בשירת ביאליק ובני דורו היא מן המפורסמות, ואם לא נערוך לה עד כה "שולחן ערוך", הרי זה משום שחוקרי ביאליק הבינו אל-נכון שאין צורך "לחשוף" ו"לגלות" את הגלוי לכל עין.

מן הראוי לסייג ולדייק: סוגיית מעברו של ביאליק מן השירה השכלתנית והאימפרסונלית, נוסח יל"ג, אל השירה האישית והרגשית (שהיא גם שירה בעלת תשתית אידאית מוצקה), נוסח היינה ופרוג, היא סוגיה שרבים הבחינו בה ועסקו בה. ואולם, למען האמת, שביליו של "עולם הרגשות" הם שבילים נעלמים ובלתי ניתנים לסימון, שפן מדובר בתחום לימינלי, חסר גבולות, שכל קביעה לגבי תישאר לעד במחוזותיו המעורפלים של הבלתי-נודע. הכול יודעים ש"האני" בשירת ביאליק, כמו בכל שירה ראויה לשמה, אינו מזוהה עם המשורר בשר ודם, אלא באופן חלקי ועקיף. שירי האנחה והדמעה, הגודשים את הליריקה הביאליקאית, הם גם שירת הנכאים של אומה מוכה ומבוזה, המבכה את מר גורלה, ולא רק שיריו של היחיד "הדיכאוני". ובמאמר מוסגר: הירשפלד מרבה לדבר על דיכאונו של ביאליק, אך איגרותיו של המשורר בענייני דיומא (בניגוד לאיגרות הכמו-אוטוביוגרפיות, שהן יצירות לכל דבר) מגלות דמות של אדם פעלתן, מלא חוש הומור ושמחת חיים, מלא "פלאנים" ו"פרויקטים" כרימון, ולא דמות של אדם דיכאוני השוכב במיטתו באפס מעשה (יוצא מכלל זה מכתב "דיכאוני" אחד ששיגר המשורר לידידו מ' בן-עמי, וגם הוא נראה כיצירת ספרות מסוגננת יותר מאשר כוידוי אישי אותנטי).

¹ אריאל הירשפלד, **כינור ערוך: לשון הרגש בשירת ח"נ ביאליק**, עם עובד/ספרית אפקים, תל-אביב 2011, 333 עמ'

למי בדיוק שייכים הרגשות שבשיריו הלייריים של ביאליק? למשורר? לאני הדובר, שאינו מזוהה בהכרח עם המשורר? לאומה כולה שהמשורר אינו אלא שליח-ציבור שלה? תיק"ו.

הניסיון למתוח קו ישר בין היצירה לבין עולמו הסמוי של יוצרה הוא ניסיון חסר תוחלת, שכן השמא בו רב על הפרי. סביב נושא זה מזומן לקוראי הספר *כינור ערוך* עוד "חידוש" מופלג של איפכא מסתברא, המעיד על פֶּשֶׁל יסודי בהבנת הפואטיקה של ביאליק. לדברי הירשפלד, ביאליק לעתים מרעים את קולו כבשירו הנבואי "בעיר ההרגה" (ומה באשר לשאר שירי הזעם והתוכחה, למן "אכן חציר העם" ועד ל"ראיתכם שוב בקוצר ידכם"?!), אך חושף בדרך-כלל בשירתו את האישי והחד-פעמי ביותר, "החורג מכל יחד והחותר תחת כל קהילה."

אבחנה תמוהה ואקסצנטרית זו רחוקה מלשקף את המציאות כהווייתה, אם לנקוט לשון המעטה: ביאליק אכן כתב לא אחת שירה בעלת חזות אישית (בלי ספק אישית יותר מזו של משוררי המאה התשע-עשרה, שהקפידו שלא להכניס את הביוגרפיה שלהם לתוך יצירתם,



וראו שירו של יל"ג "אתם עדיי" המכריז על כך במפורש). הוא אף הביע לא אחת את רצונו לפרוש מן הציבור, לברוח מן השליחות ולמצוא מלון אורחים במדבר, כמו ירמיהו הנביא, או עליית גג קטנה, כמו אלישע הנביא. ואולם, בדרכו "האישית", "הרגשית" ו"הווידויית", תיאר ביאליק את הביוגרפיה ואת עולם הנפש של everyman - של "כל אדם מישראל". הוא הציב ביצירתו דיוקן קולקטיבי, מופר 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, ותמיד בסיוע הבדיון, אשר שימש לו מסכה מגוננת שבחסותה מצא פורקן לסודותיו הכמוסים ולתפילותיו הנידחות.

כך סיפר ביאליק בדרכי עקיפין מרומזות - אך לעולם לא ביצירתו הפרסונלית, הכמו-ידייית או הכמו-אוטוביוגרפית - על חיי נישואיו המשמימים, על געגועיו לילדים משלו, על הרגע שבו כמעט והוציאווה להורג בימי מלחמת העולם, על מותה הטרגי בתאונה של אותה ילדה, בת למשפחת קרופניק-קרוא, שהוא ואישתו קירבו לביתם בימי שבתם בברלין, או על גורלה המר והנמהר של ילדתו הציירת אירה יאן. על כל האירועים הללו, האינטימיים והטראומטיים, הוא סיפר לקוראיו רק במרומז ובחסות היצירה הבדיונית, האימפרסונלית למראה. לעומת זאת, במרחבי יצירתו "הפרסונלית", 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 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 ורכבות 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 מיותם תחת כנפה השבורה של אלוהות חלשה וכושלת, שאינה יכולה לעזור לבניה. התרחקות כביכול שהתרחק ביאליק מרשות הכלל, או מן האחדות והפמיליאריות של ה"יחידיו", אירעה שעה שהמיר את דמותו של הדובר העממי והפמיליארי של השירה המוקדמת בדמות דובר מורם מעם של נביא, שאיננו everyman, כי אם יחיד נבחר הנושא בשליחות, אך גם דמות אליטיסטית זו נותרה תמיד בגדר סמל לאומי רב השלכות, סמלו של עם נבחר, הנושא את "תעודת ישראל בעמים", ולא דמות בעלת סימני היכר אינדיבידואליים, חד-פעמיים.

לא קל להסביר ל"אורח נטה ללון" בחקר ביאליק כדוגמת אריאל הירשפלד עד כמה הוא טועה ומטעה בדברו על "האישי והחד-פעמי ביותר, החורג מכל יחד והחותר תחת כל קהילה". לא קל להסביר לו עד כמה הוא טועה ומטעה בהבנת סמלים מרכזיים בשירת ביאליק, סמלים שפני יאנוס להם, כמו סמל הנחש או סמל הצפרירים, כי יקצר המצע מהשתרע. גם יקשה בסקירה קצרה להסביר לו עד כמה הוא טועה ומטעה בקביעה שיל"ג לא היה לגבי דידו של ביאליק מודל ומקור השראה והשפעה מכונן. די בעיון בפרק על "הרנסנס היל"ג" בחיבורו של עוזי שביט **לבטים והתפתחויות בשיטות משקל ונגינה בשירת ביאליק** (1978) כדי להפריך אבחנה רעועה זו. את יל"ג תיאר ביאליק כדינמיט מפוצץ סלע, שחשף אותו מכרה שאליו באו "ננסים" כמוהו לאסוף את אבני החן מלוא חופניים. ברי, המשורר הבין לימים שהישגי שירתו ושירת בני דורו העמידו בצל את הישגיה של שירת ההשכלה, אך הוא גם ידע שכדי לעשות את כבדת הדרך שבין וייזל ליל"ג דרוש היה כוח רב יותר מזה שנדרש מממשיכיו של יל"ג בשירה העברית, והוא בתוכם.

אין חולק על כך שהתנ"ך ואגדת חז"ל, הפיוט ושירת "תור הזהב" (שירת ריה"ל, ולא פחות ממנה שירת רשב"ג) חִלְחְלוּ ליצירת ביאליק ונטמעו במחזור הדם שלה, אך בכל מרחבי שירה העברית החדשה לא היה לביאליק מקור השפעה גדול וחשוב יותר מיל"ג (השפעתו על ביאליק עלתה בהרבה על זו של מנדלי מוכר ספרים, שפילס לו דרך בתחומי הסיפורת). הוא אשר פילס לביאליק את הדרך לכתיבת שיריו הראשונים, והוא אשר קבע (לפעמים בדרך ההתנגדות וההיפוך, כמו בשיר הגנוז "השירה מאין תימצא"), את תכני שיריו של המשורר הצעיר ואת צורותיהם. בבגרותו התרחק ביאליק ממקור ההשפעה

היל"ג, אך המשיך להעמיד במרכז יצירתו את "האני" האיש-הלאומי, ומעולם לא כתב שירים נרקסיסטיים של "רק על עצמי לספר ידעתי". המעורבות האישית הכנה שלו בענייני הכלל, המסרים הלאומיים העמוקים והמקוריים של שירתו, נימתה "העממית", הכמו-אישית של שירה זו וסגנונה הרב-רובדי - הצלול כבדולח לכאורה והמורכב מורכבות אין-סופית למעשה - כל אלה עשו את ביאליק לגדול הסופרים ולבכיר בניו של העם.



כדי לעמוד על עשרות הטעויות ואי-ההבנות, המשוקעות בספר *כינוד עדוך* נדרש חיבור בהיקף של ספר שלם, אשר לא ייכתב כמובן לעולם. נסתפק אפוא בבחינת שלוש מן האבחנות הפרוזודיות המפורטות בספר זה, שהן טיפת המים המלמדת על טיב מימיה של הברכה כולה.

● הירשפלד מרצה באוניברסיטה על הקשר בין שירה למוזיקה, ומרבה לעסוק בפרקי המבוא באיכותה "המוזיקלית" של שירת ביאליק - במשקל החדש הטוני-סילאבי, השונה כל כך מאיכותה של שירת יל"ג הנעדרת לדבריו "כל תחושה ריתמית". לשם כך הוא משווה את הפתיחה של "אל הציפור" עם פתיחת שירו של יל"ג "קוצו של יוד". השוואה זו מוליכה אותו למסקנה שהקורא את "אל הציפור" מבצע פעילות שונה לחלוטין מזו שמבצע הקורא את "קוצו של יוד". לדבריו, הקורא אינו מתבונן בטקסט ומנסה לקשור את חלקיו ברצף, אלא מגלם אותו. עוד לפני כל הבנה שכלית של האמור בשיר, הקורא מוכנס אל זרם צלילי מלודי סוחף.

נניח לקביעה אישית ואימפרסיוניסטית זו, המנוסחת משום-מה כאילו הייתה כלל גורף, שאין בלתו. על אבחנות כאלה ועל כגון אלה כבר אמר פעם מי שאמר: "או שכן, או שלא, מאה אחוז!". נתרכז בדמיון ובשוני שבין ביאליק לבין יל"ג, העולה כאן לדיון. אילו גילה המבקר בקיאות במרחביה של שירת יל"ג, הוא היה צריך להשוות את שורת הפתיחה "שְׁלוֹם רַב שׁוֹכֵךְ צְפוּרָה נְחֻמָּה" לא עם פתיחת "קוצו של יוד" (או עם מאה ואחת פתיחות אחרות של שירי יל"ג, שההשוואה אתן אינה מעלה ואינה מורידה), אלא עם שורה מסוימת מאוד וידועה מאוד של יל"ג, הלא היא השורה "שְׁלוֹם לְךָ מִרְתָּה תִּמְתִּי עַד נֶצַח" (שורת הפתיחה של הקריאה הדרמטית שקורא שמעון אל מרתה אהובתו הקרובה-הרחוקה ב"בין שני אריות"). אילו עשה כן, הוא היה מגלה ששורת הפתיחה של ביאליק דומה דמיון מפתיע לזו של יל"ג, אף כי השיר המשכילי כתוב כמובן במשקל האנדקסילבי, שנועד לקריאה דמומה, ואילו שירו של ביאליק משנות מפנה המאה כתוב במשקל הטוני-סילבי, שנועד לביצוע בעל-פה, בדקלום או בלוויית לחן.

אילו עשה כן, היה הירשפלד מגלה שיל"ג כתב לא רק שירה דיסקורסיבית שכלתנית, אלא גם שירה מלאת רגשות עזים ("במצולות ים", "בין שני אריות"), ואפילו "חטא" פה ושם בכתיבת פזמונים ושירים בידיש. המשקל "החדש", שהגיע לבשלות עם הופעת ביאליק, לא היה זר ללבו ולאוזנו, ולפעמים אף הסתננו לתוך שיריו הסילביים שורות מוזיקליות כדוגמת "שְׁלוֹם לְךָ מִרְתָּה תִּמְתִּי עַד נֶצַח", הנשמעות כאילו נכתבו במשקל טוני-

סילבי. את השורות הללו חיקה ביאליק שעה שעשה את צעדיו הראשונים "בהיכל השירה", ובעקבותיהן נכתבה הפתיחה המרשימה "שְׁלוֹם רַב שׁוֹבֵךְ צְפוּרָה נְחֻמָּדָה".

המשקל החדש "המוזיקלי" החל להסתגל לתוך השירה העברית בעיקר מן השירה הגרמנית (ומשירת יידיש שהושפעה ממנה) בשנים שבהן קמה הלשון העברית לתחייה, והתעורר הצורך בשירים ערבים לאוזן, שניתן לבצעם בלוויית לחנים במועדונים של "חובבי ציון", שהחלו אז לצוץ בכל אתר ואתר (כך נולדו שיריהם המושרים של מרדכי צבי מאנה, מנחם מנדל דוליצקי ואחרים, שנתחבבו על הצעירים והושרו "בלב רָגֵש").

הקורא "הפשוט" יכול היה אפוא לזהות ב"אל הציפור" את נימתו הנוגעת ללב, ואילו הקורא הרגיש לדקויות הטקסט יכול היה להבין שלפניו "עממיות" ו"סנטימנטליות" של משורר מתוחכם, שהפשטות והרגשנות העממיות ממנו והלאה (וכי ראוי בהחלט להטות אוזן קשבת לתכנים החתרניים של שיריו, ולא ללכת שבי אחרי קסמי ציליהם בלבד). הקורא הנאיבי, בן "תחום המושב", יכול היה לזהות בשיר קרבה רבה לשירי יידיש של אברהם גולדפאדן, אבי התאטרון היהודי, ואילו הקורא המערבי, המתבולל למחצה, יכול היה לזהות בו קרבה ל"זמורת פלשתינה" של לרמונטוב, או לשירה הידוע של מיניון (Mignon), גיבורת וילהלם מייסטר של גתה ("Kennst du das Land, wo die Zitronen blüh'n") = "הידעת הארץ בה הלימון פורח?", שהדיו נשמעים בשורות "מִי יֵתֶן-לִי אֶכֶר וְעֶפְתִּי אֶל-אֶרֶץ / בָּהּ יִגַּץ הַשֶּׁקֶד, הַתְּמָר!": את חידושי המובהקים ביותר ברא אם כן ביאליק מבלי שידפו ריח של "צבע טרי". תמיד ביקש לבנות את החדש ממכיתותיו של הישן והמוכר. הירשפלד מגשש אפוא כסומא בארובה שעה שהוא מתאר את מהפכת התרבות שערך ביאליק ב"אל הציפור". דווקא שיר זה הוא דוגמה מובהקת למהפכותו השמרנית של ביאליק, או לשמרנותו המהפכנית: ליכולתו לתת את מבוקשם גם לקוראים "פשוטים", חובבי קונבנציות מוכרות וחביבות, וגם לקוראים יודעי ח"ן ואוהבי חידושים מפתיעים.

● להלכה, צרדיה המוזיקליים של הספרות הם תחום התמחותו של אריאל הירשפלד, ובהם אמורים להתבטא חידושי המקוריים בחקר ביאליק. על כן מוזרה היא, למשל, האבחנה שבשיר "הקיץ גווע". המשורר בוחר לחתום את התמונה בבית הראשון "בהינף אחרון של קיטש [...] שלולית דם ענקית של התאבדות, המלווה במכת גונג מוזיקלית מהדהדת בחרוז האופראי 'ארגמן - מתבוססות בדמן'" (עמ' 250 - 251). שיר זה, משיריו הלייריים היפים של ביאליק, מתאר את הטבע ואת האנושות, המחליפים את אדרת הארגמן המפוארת של המלך באדרת הטלאים חסרת הגוץ של הקבצן (למן הפאר של "הקיץ גווע מתוך זֶהב וְכֶתֶם / ומתוך הָאֶרְגָּמָן / שֶׁל-שְׁלֹכֶת הַגָּנִים וְשֶׁל-עֵבִי עֶרְפִּים / הַמִּתְבֹּסֶסוֹת בְּדָמָן" ועד לשימון האפורי והפלבאי של "בְּדִקְתָם נַעֲלִיכָם? טֵלֵאתָם אֲדִרְתָּם? / צֵאוּ הָכִינוּ תַפְחוּי אֲדָמָה"). השיר נכתב באודסה ב-1905, בימי מהפכת הנפל ושקיעת העולם הישן, והוא משקף את השינויים שהתחוללו אז בחברה ובאמנות, ולא בטבע (בעולם החי והצומח ובעונות השנה) בלבד. הוא כתוב כמובן, כמו כל שירי התקופה, בהגייה אשכנזית, ועל כן אין לפנינו חרוז של "מכת גונג" מהדהדת, כי אם חרוז "נשי", רך ומתמשך (שבו ההטעמה נופלת על ההברה שלפני האחרונה) - חרוז ההולם במדויק את האווירה המלנכולית והמהורהרת של השיר, המתחלפת בשורות הסיום בגערה, ספק צינית ספק רצינית. מדוע

טעה אריאל הירשפלד וקרא את השיר בהגייה הארץ-ישראלית ("הספרדית"), ועל-כן ייחס להריזה שלו תכונה של "מכת גונג", בשעה שלפנינו חרוז "נשי", רך ועדין? אולי משום שאין בספרו כרונולוגיה מחייבת. אין מוקדם ומאוחר. אצל הירשפלד הכול מותר, והכול עשוי מקשה אחת, ללא גבולות וללא מגבלות.

● למקשה אחת, ללא גבולות מובחנים, הופכים כאן גם כל המונחים של רובר הצליל (עיצורים ותנועות, מצלולים ואונומטופאות, אליטרציות, אַנפורות ועוד). לא אחת מכנה הירשפלד את העיצור או את המצלול בשם "תנועה", ולא אחת הוא קורא לצליל "מצלול" ולמצלול "אונומטופיאה". כך נאמר בתוך ניתוח רובר הצליל של השיר "בתשובתי": "הבנייה של סיום השיר וההובלה לקראת תזמור המצלול שלו, שצומח מהתנועה 'שה': 'ישן נושן, אין חדשה.... יחד נקרב עד נבאשה', יוצרות בסופו של השיר אקורד גדול ורועש [...]. המילה הגדולה, החשובה והעשירה ביותר בשיר היא המילה האחרונה - 'נבאשה' - ובזכות המצלול המכין לקראתה היא נשמעת כמכת גונג מהדהדת" (עמ' 33 - 34). שוב משמיע לנו הירשפלד מכת גונג! אך מה נעשה, וגם הפעם אין היא אלא אסוציאציה אקוסטית חסרת יסוד, ללא כל אחיזה בטקסט. סופו של השיר "בתשובתי" הוא ספק *macabre* רוחש וקרחתני של אנשים ההולכים אלי רקב וקבר, אל תרדמת נצח; ספק הליכה לקראת שינה כבשירו הגנוז של ביאליק "ישני עפר" בדבר העיר המעופשת השרויה בתרדמה עצלה ורופסת. ניתן כמדומה לשמוע במצלול [SA] החוזר חמש פעמים (במילים 'שם', 'ישן', 'נושן', 'חדשה', 'נבאשה') את צליל ההיסוי שבלשון יידיש ("שא, שטיל"), לשונם של דרי העיר הרדומה, שאליה מגיע הדובר מדרך ארוכה, ובה נגלים לנגד עיניו זקן וזקנה מורבידיים, שבקושי זזים או מניעים את אבריהם. ואגב, מילות הפתיחה "שוב לפני" הן תוספת מאוחרת של עורכי ביאליק, שתיקנו את מילות הפתיחה המקוריות של ביאליק - "עוד הפעם" - בטענה שהן מתורגמות תרגום-שאלה מלשון יידיש ("נאך אַ מאָל"). בשלב זה עדיין היטה ביאליק אוזן לעורכיו, וכפף ראשו לפני תכתיביהם.

לא "מכת גונג" לפנינו, כי אם סיום המתעורר בעליצות עוועים של מחולת המוות רגע לפני הסוף המר, ולחלופין, סיום של דעיכה דוממת לקראת התרדמה (מהמאייר של מהדורת כתביו ביקש ביאליק לצייר לשיר זה תמונה שוקטת, "מהעבר השני", כלומר, ממחוזות המוות), ולפי הוראותיו למאייר ניתן להבין שהפרשנות של הירשפלד אינה קולעת כל עיקר לרוח השיר.

ביאליק לא צירף כמובן הוראות ביצוע לשיריו, ותכופות אפשר לבצע את שיריו בכיצועים שונים, אפילו מנוגדים. כך, למשל, שורות הפתיחה של "לא זכיתי באור מן ההפקר" יכולות להיות דבריו המתחטאים והאפולוגטיים של "נאשם", המגן על עצמו אל מול אצבעו המאשימה של קהל עוין; אך גם דברי התרעומת הנרגזים של אדם נחמס הבא בטענות לאנשי-ריבו על קנייניו שנגזלו. קריין-מבצע שיקבל לידיו את השיר יתקשה כמדומה להחליט איזו נימה ואיזו עמדה רטורית ראוי לו שינקוט. את הקריאה "צאו הָכִינו תַּפּוּחֵי אֶרְמָה" שבסוף השיר "הקיץ גווע" אפשר לבצע, כפי שראינו, גם בהומור ציני, אך גם בגערת תוכחה רצינית. הוא הדין בסיום השיר "בתשובתי": ניתן לבצעו בדממה, בעליצות מקברית, במיאוס או בעצב, אך - למען השם - לא ב"מכת גונג"!

אם הירשפלד אינו מבחין בין עיצור לתנועה, או בין צליל למצלול, מדוע זה נאמין למשפטים יפים אך חלולים, המטהדרים במינוח מוזיקלי מרשים, כגון "הבית הזה, המקדים את השיר כמעין אדאג'ו חגיגי בסימפוניה, מגלה לא רק את ממדי הרזוננס הצלילי של הדיבור" וגו' (עמ' 113), וכגון דבריו על "המלודיה הנוסקת" של המשפט ועל התגובה "בצלילים עיליים וגלים סמויים" (עמ' 99), וכגון הדברים על ש"ההבחנה כי תבניתו של השיר היא 'פוגה' היא ניסוח אחר להיותו מערכת אלגורית-מרחבית" (עמ' 45). ואגב, הירשפלד התלהב כל כך מזיהויו של לחובר את שירו של ביאליק "ביום קיץ יום חום" בתורת "פוגה", עד שבחר להשתמש ב"דיאגנוזה" הזו שוב ושוב, בהקשרים רבים ומגוונים, שונים זה מזה לחלוטין. לימים, היא הפכה תחת ידו ל"פנציאה" (תרופה היפה לכל חולי). אפילו כאשר דן בספר לימוד על ביאליק, שנכתב למען תלמידי האוניברסיטה הפתוחה, לא נחה דעתו, והוא שב והכתירו בכותרת הז'אנרית "פוגה".



כפי שמעידה שורת הפתיחה של "אל הציפור", בראשית דרכו ניסה ביאליק בכל מאורד להיות יורשו של יל"ג ו"להתכתב" עם שיריו הנודעים (כפי שמעיד גם שירו הגנוז של ביאליק "השירה מאין תימצא", ה"מתכתב" עם שירו של יל"ג הנושא אותה כותרת עצמה, וכפי שמעיד גם שיר המספד על יל"ג "אל האריה המת", שבו כלולים רמזים לכל שיריו הגדולים של הארי שבמשוררי ההשכלה). אולם שירים אלה אינם אלא הסנוניות הראשונות, שבישרו את השפעת יל"ג על ביאליק.

שורות הפתיחה המרשימות של שירי הידועים של ביאליק מן העשור הראשון ליצירתו "התכתבו" עם שורות הפתיחה המרשימות של יל"ג, וכשפתח ביאליק את שירו "איגרת קטנה" בשורות המז'וריות: "שְׁדוֹת בָּר, נַחֲלֵת אֲבוֹת, וּמֶרְחֵב וְדֹרוֹר - / הֵיִשׁ עוֹד בְּאַרְץ מְבָרֵךְ כְּמוֹךָ?", 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 וְעִרְיָ אֶסִּיר בְּרוֹל וְעֵנִי - / הֵיִשׁ עוֹד בְּאַרְץ אִישׁ אִמְלָל כְּמִנִּי?" כשקראו את "אכן חציר העם", בוודאי עלה בתודעתם זכר השורה "אַךְ חָצִיר הָעָם יָתוֹר לוֹ בְּרֶפֶשׁ" משירו של יל"ג "סילוק שכינה" (ועוד שורה מאותו שיר תוכחה של יל"ג "צַר לִי עָלֶיךָ, הַמְשׁוֹרֵר בֶּן-אוֹנִי!" צפה בוודאי ועלתה בתודעתם כאשר קראו את השורה של ביאליק בפואמה "מבני העניים": "מָה צַר לִי עָלֶיךָ, בַּחוֹר בֶּן עֲנִי!". הוא הדין בשורות משירו הבלתי גמור של יל"ג "דור המדבר" שנדפס לאחר מותו מעיזבונו:

עם גדול ורם, בְּנֵי עֲנָקִים כָּלָם,
הם נָפְלוּ - חֲרוֹבוֹתָם תַּחַת רָאשֵׁיהֶם -
גם היום בְּעֶבֶר הָעֲרָבִי עָלֵיהֶם
ובְּכִידוֹנוֹ לֹא יָגִיעַ עַד קֶרְסָלָם.

שורות אלה מצאו את דרכן לא רק אל הפואמה הגדולה של ביאליק "מתי מדבר", אלא גם אל שירו הקטן וההומוריסטי "ילדות", ואפילו אל שיר הילדים שלו מעבר לים. "התכחשותו של הירשפלד להשפעת יל"ג על ביאליק אינה מעידה על התמצאות ראויה לשמה בשירת יל"ג ובשירת ביאליק. ביאליק, כפי שכתבתי בספרי *כאין עלילה*, היה מהפכן שמרני, או שמרן מהפכני: גם הקורא השמרן, המתרפק על העבר, וגם הקורא המהפכן, חובב החידושים המקוריים, יכולים היו לבוא על סיפוקם. הוא הכליא בשיריו יסודות נאוקלסיים, רומנטיים ומודרניים, והעניק לקוראיו סינתזה אישית ייחודית שנוצרה מתוך קשת רחבה של מרכיבים מנוגדים. במקורות העבריים הקדומים, ובהם שירת ספרד, ראה ביאליק אוצר (תזאורוס) לדליית צירופים ושברי פסוקים, אך המודל העיקרי שלו בראשית דרכו לא היה אלא יל"ג הקשיש, שבו ולא במשוררי הדור שבא אחרי יל"ג – דור "חיבת ציון" – ראה ביאליק מקור השפעה והשראה. למרבה הפרדוקס, ביאליק "נסוג" שני דורות לאחור, כדי להציג לפני קוראיו חידושים פואטיים מפליגים, שקודמיו לא ידעום.



והערה לסיום: למקרא הספר *כינור עדוך* כדאי לזכור ולהזכיר שביצירת ביאליק לא כל תלולית היא זקפה ולא כל שוחה היא ערווה (המילה "ערווה" חוזרת כאן, משום מה, פעמים רבות מספור, לצורך ושלא לצורך, בעיקר שלא לצורך). אמנם כבר העליתי פעם את הטענה שיצירת ביאליק היא כאותה ברכה מיצירתו, שכל מבקר רואה בתוכה את דיוקנו שלו, אך בספר שלפנינו הכלל הזה קובע שיאים חסרי תקדים. הקריאה ב*כינור עדוך* הזכירה לי את האנקדוטה על אותו מטופל שמטפלו צייר לו עיגול וביקש ממנו לתאר את האובייקט שלפניו. "זהו חור של מנעול", אמר המטופל, "ודרכו נשקף זוג מעורטל בעיצומה של התעלסות סוערת." הציג הרופא לפני מטופלו גם משולש, ולאחריו גם ריבוע ומלבן, ובכל פעם קיבל אותה תשובה עצמה ("זהו חור של מנעול, ודרכו נשקף זוג מעורטל בעיצומה של התעלסות סוערת"). "צר לי לומר לך זאת", אמר המטופל, "אבל אתה אובססיבי בנושא הזה בצורה מדאיגה." "אובססיבי?!", הודעק המטופל, "ואתה, דוקטור, שאינך מפסיק להציג לפניי תמונות בלתי מהוגנות?!"

הפתגם הידוע אומר "Beauty is in the eyes of the beholder", אך מתברר שלא היופי לבדו הוא בראשו של המתבונן. ספרו של הירשפלד הוא מסע אינדיוידואלי בתכלית, שאינו משקף את נופי יצירתו של ביאליק אלא דרך פילטר אישי ומזווית ראייה אקסצנטרית עד מאוד. יש להניח שעם אותן תמונות – תמונות של שוחות ותלוליות – היה חוזר המבקר גם אילו יצא למסע במרחבי יצירתו של טשרניחובסקי, או לכל מסע אחר. כמו ב"ניו ז'ורנליזם", לפנינו חיבור המלמד על כותבו אף יותר מאשר על מושאיו.