# תמונות מחיי הנישואים

## סיפור קטוע ולא ידוע פרי־עטו של ח״נ ביאליק

זיוה שמיר

### א. לי העלוב 'קליפה' אחת

'הסתכלות והתבוננות לזיכרון: רשומות ה־ץ' הוא של סיפור בלתי גמור, שיובא להלן במלואו, אם כי ללא חילופי הנוסח ובלא המשפטים המחוקים הרבים המשולבים בכתב־היד בין השורות. זהו למעשה הסיפור היחיד מפרי־עטו של ביאליק שלא ראה אור מעולם. הוא אף לא נזכר מעולם בספריהם ובמאמריהם של אותם ממבקרי ביאליק מקרב ידידיו, הסופרים ואנשי הספר, שהכירו היטב את ארכיונו והביאו את גנזיו לדפוס: פישל לחובר, זלמן שניאור, יעקב פיכמן, יעקב פַּהן, מנחם ריבולוב, דניאל פרסקי, יוחנן פוגרבינסקי ומשה אונגרפלד. כידוע, סיפוריו הבלתי גמורים של ביאליק, אפילו היו אלה רסיסים של קטעי פרוזה שאינם אלא בוסר, כונסו והתפרסמו במלואם בכרכי השנתון כנסת (לזכר ביאליק), שיצאו בשנות השלושים והארבעים בהוצאת 'דביר', וכן בספר כתבים גנוזים (1971, גם הוא בהוצאת 'דביר', שהמשורר היה מבעליה, ואשר הוסיפה לטפח את מורשתו כל השנים). לעומת זאת, הסיפור הקטוע שלפנינו הוסתר כנראה בכוונת מכַוון על־ידי עורכי עזבונו של ביאליק ושומרי מורשתו, ואת הסיבות לכך ניתן להעלות כיום, ממרחק השנים רק במשוער.

סיפור זה כלול במחברת טיוטות, שעיקרה נכתב בשנים תרנ״ט-תר״ס (1899-1900), בתגובה להופעת כרך א של חזיונות ומנגינות, ספר שיריו הראשון של שאול טשרניחובסקי, ותוך כדי התקנתו לדפוס של הקובץ שירים, ספרו הראשון של ביאליק, שבן־אביגדור, עורך הוצאת 'תושיה', דחה את הופעתו מיום ליום ופירסמו רק מקץ כשלוש שנים מיום חתימת החוזה. רוב היצירות הבלתי גמורות הכלולות במחברת טיוטות זו, שנועדו לעַבּות את קובץ הבכורה בשירים חדשים ולבסס את מעמדו של ביאליק כמסַפּר חדשני ומקורי, לא הבשילו לכלל יצירה של ממש ונגנזו, אך שורות ומוטיבים מתוכן מצאו לימים את תיקונן ביצירות 'קנוניות' נודעות. כך, למשל, ברצף אחד עם סיפור 'הסתכלות והתבוננות', רשומים במחברת קטעים מתוך הסיפור 'ר' ברוך אידלמן', סיפור שכתיבתו לא נסתיימה, אך מוטיבים לא מעטים מתוכו נכנסו לתוך מיטב סיפוריו ה'קנוניים' של ביאליק. לסיפור 'הסתכלות והתבוננות', לעומת זאת, לא היה המשך של ממש במכלול הפרוזה הביאליקאית (אם כי, כפי שנראה להלן, מרכיבים מתוכו חִלחלו לשירתו). ואף זאת: חרף קיטועו וקיטובו, הסיפור

הבלתי גמור 'ר' ברוך אידלמן' נדפס בידי עורכי העיזבון ומהדיריו;[1] אך כל אותה העת הסתירו הללו את הסיפור 'הסתכלות והתבוננות' מעין הקורא, ולא הזכירוהו בכתובים אפילו פעם אחת.

מדוע הסתירו שומרי עזבונו של ביאליק את הסיפור 'הסתכלות והתבוננות'? האם עשו כן רק משום שאין הוא פרי־עט שנתמלא 'עסיס' והגיע לשלב מתקדם של הבשלה? דומה שלגניזתו המוחלטת היתה סיבה טובה יותר, שהרי אפילו פרגמנטים שנמצאו בעיזבון פורסמו, כאמור, ובדין. האם סיפור זה יוצא דופן מבחינה תמטית או טיפולוגית במכלול היצירה הביאליקאית? כן ולא. כרוב סיפורי ביאליק, ה'קנוניים' והגנוזים, מתאר גם הוא, ובפרטי פרטים, את ההווי היהודי הגלותי במזרח אירופה, וגיבוריו הם יהודי 'דור המִדבר', שקול שופרי ה'תחייה' הלאומית לא הגיע לאוזניהם; יהודים שחייהם נטולי חדוות חיים, וכל מִבטחם בצרורות הכסף התופחים שלהם. על יהודים כאלה, האדישים לתמורה המרגשת שחלה בחיי עמם עם התכנסות הקונגרס הציוני הראשון, כתב ביאליק את שירו 'אכן חציר העם' (1897); ולמעשה, עוד קודם לכן, בשורות שנמחקו מתוך כתב־היד של שירו הציוני הנודע 'ברכת עם' (1894) הִתרה בהם במפגיע: 'הִמַּסּוּ נָא עֶגְלֵי הַזָּהָב, הִתְעוֹרְרוּ, / יַשְׁרוּ הַדּוּרִים לְעַמְּכֶם הָרָשׁ / בְּטֶרֶם, מְצוּקִים, כַּמָּלוֹנָה תִּתְפּוֹרְרוּ; / מִבְטַחֲכֶם — קוּרֵי עַכָּבִישׁ, בֵּית עָשׁ'.[2]

ואולם, בסיפור שלפנינו יש גם תוספת זרה וחסרת תקדים בהשוואה לסיפורים המוּכּרים; תוספת המתבטאת בהצגתן בדרך הרשוּמוֹן של תמונות מזעזעות ומסמרות שׂיער מחיי הנישואין. לפנינו דרמה המתרחשת כולה בין כותלי הבית, ובה תמונות נדירות של משפחה שנתנוולה, נתנוונה והגיעה לסוף דרכה. תמונות אלה מפתיעות את הקורא באותנטיוּת שלהן ובתובנות הפסיכולוגיסטיות הדקות והמדויקות העולות מהן, שאין להן אח ורֵע בסיפורת העברית של שנות מִפנה המאה (אין הם דומות כלל לתיאורים של חיי נישואין שהגיעו לסוף דרכם, שניתן למצוא ביצירת מנדלי מוכר ספרים או בסיפורי בן־אביגדור). במרכז ניצבות דמויותיהם של בעל מזדקן, כעור ונרגן, של עכבר השוכב על דינריו, ושל אישה שנואה, שנתנוולה כולה, מכף רגל ועד ראש; אישה השומעת ללא הרף את גנותה מפי בעלה, ואף

1 ראו: כנסת א (לזכר ביאליק) (תרצ"ו: 8-15); וראו גם: ביאליק (1971: 159-169).

2 על אלה ועל כגון אלה כתב ביאליק גם את הדברים הקשים הבאים, במכתב ממקום מושבו בעיר סוסנוביץ, שבּה כתב את החלק הארי של מחברת הטיוטות הנ"ל: 'זה ירחים שאיני כותב כלום. אווירא דסוס' [דסוסנוביץ] ופרנסת ההוראה או המלמדות אינם משרין השכינה. אמת שאם יצא מעטי איזה טור הגון לפעמים כי אז התמלט דווקא מתוך עצבות ודכדוכה של נפש, אבל 'ספירתי' דהאידנא מזוהמת ומטפשת, מזאבת ומכלבת. סביבי זאבים שוקקים וכלבים אילמים, חסידים מזוהמים ונבלים ממושכלים' (ביאליק, תרצ"ח: קה-קו). בהשראת חוויותיו מסוסנוביץ (שבּה שימש מורה לבניהם של סוחרי עצים עשירים, אך בעלי נפש חלולה, שדאגת עַמם מהם והלאה), תיאר ביאליק את אריה 'בעל גוף', סוחר העצים הוּולגרי השרוע על צרורות הממון שלו. מכאן גם הדימויים הפֶּסטיאליים המרובים שבתיאור הדמויות בסיפוריו — ב'אריה בעל גוף', ב'מאחורי הגדר', ב'החצוצרה נתביישה', ועוד (את 'אריה בעל גוף' כתב ביאליק בסוסנוביץ, ואחד מגביריה שימש לו דגם לעיצוב דמותו של אריה, סוחר העצים הוּולגרי, ש'הגיע לצרורות').

פיה שלה 'מָלֵא אַלָּה קְלָלָה'. תיאוריה הכעורים של האישה, והקללה 'עפביש!' שהיא משלחת בבעלה, זה המתואר — בשורות שהמחבר עבר עליהן בקולמוסו — כבעל פנים מוריקות, צמוקות כגרוגרת, מזכירים את תיאורי הזקן בעל הפנים ה'צְמֻקִים וּמְצֻרָרִים' והזקנה הבָּלה בשירו של ביאליק 'בתשובתי', זקנים שבביתם 'קוּרֵי אֶרֶג הָעַכָּבִישׁ / מְלֵאֵי פְּגָרֵי זְבוּבִים נְפוּחִים'. חיי הגיהינום של בני הזוג, גיבורי הסיפור, ושל בתם העלובה, המתגוררת בביתם (שאר ילדיהם נזכרים אמנם, כמו באקראי, אך ככל הנראה כבר אינם מתגוררים בבית), משתקפים דרך עיניו של דייר משנה בשם ב' [ביאליק?], המתעד את התמונות לפרטי פרטים. אפשר שהמהדירים חששו פן יערכו הקוראים זיהוי בין התמונה הספרותית לבין מציאות ביוגרפית כלשהי מחייו של המשורר או של מקורביו ובני ביתו, ופירסומו של הסיפור יפגע בתדמיתו של המשורר ובצינעת הפרט שלו.

אכן, בתקופת חיבורו של סיפור מקוטע זה, חש ביאליק תחושה של אי נחת ומחנק בחיי הנישואים העריריים והמשמימים שלו, בעוד חבריו המשוררים מקניטים אותו על אורחות חייו ה'מיושנים' וה'בעל ביתיים'.[3] ביצירתו מעולם לא סיפר על חיי נישואיו דבר וחצי דבר באופן גלוי ומפורש. אפילו לחבריו הקרובים ביותר הוא לא סיפר על אישתו ועל יחסו כלפיה, שכן מעולם לא נהג כאדם האוהב לפתוח את סגור ליבו ולהתערטל בפומבי. לא אחת אף הודה במפורש באי נכונותו להיחשף לפני חבריו וקוראיו, תוך שהוא רומז למבקריו, שלא על עריכת הקישורים המדוקדקים בין חייו לשירתו הלירית תהא תפארתם. אם תיאר ב'שירתי' בית דל, ובו שבעה יתומים ואם הנאלצת להפוך לתגרנית בשוק, הרי שהפרטים נבחרו כדי לבנות מיתוס אישי וקולקטיבי כאחד, רווי בסמלי לאומיים.

כך, בתגובה לבקשת ד"ר יוסף קלחנר, שיעלה על הכתב את תולדותיו, שלח לו ביאליק את סיפור חייו עד לסוף תקופת הילדות, ואף זאת בסגנון המתפרש לכאן ולכאן, ואת סיפורו החמקמק סיכם במילים: 'עד כאן ה"נגלות" שבתולדותיי, וה"נסתרות", אלו שהן לדעתי עיקר תולדותיו של אדם — הרי הן מכיבשונו של הלב ואין מסיחין בהן'.[4] רק בערוב יומו, משחיי נישואיו רצופי המַשברים, הגיעו כביכול לחוף מְבטחים, התיר לעצמו לומר דברים רפים בשבחה של מַניה, משראה את תמונתה מתנוססת בסדנתו של הצייר חיים גליקסברג: 'צר לי שלא ציירו אותה לפני שלושים שנה. היא הייתה אז בעלת גוף עדין מאוד ושערות יפות להפליא. הַאֻמָּן לי, שאין הרבה נשים כמוה, היודעות לאהוב באמת ולהיות מסורות. היא גם בעלת חוש דק מן הדק ובעלת טַקט, והעיקר, היא אִמתית וצנועה, אין בה מן ההתנפחות המציינת לרוב את הנשים של אנשי שם'.[5]

3 על הפער שנפער בין ביאליק לרעייתו, ראו: שמיר (2000: 24-27, ועוד).

4 ראו בנוסח ג' של איגרתו האוטוביוגרפית של ביאליק לקלחנר, בתוך: ביאליק (1971: 234). 'הנגלות' לעומת 'הנסתרות' על־פי דברים כט, כח.

5 גליקסברג (1945: 28).

אולם בארכיונה של מַניה מצויות גם תמונות אחרות מחיי הנישואין, המלמדות על רגעים שאינם אידיליים כל עיקר; על רגעים שאש זרה של חיי תופת הִבהבה מבעד לבקיעים והעידה על התהום שנפערה בין בני הזוג. באחד ממכתביה קורעי הלב לבעלה המפורסם, האהוב על כל בני עַמו, זעקה לפניו מַניה במר לִבּה, שאילו היכה אותה, ניחא; אלא שהוא מתעלל בה התעללות רוחנית ומכנה אותה בשמות גנאי כגון 'בהמה' (כך מכנה, כזכור, גיבורו הוּלגרי של ביאליק — אריה בעל גוף — את חנה, אישתו ההמונית וסרת הטעם), ועל כך אין היא יכולה למחול לו. באותו מכתב קורע לב ששיגרה אליו, בלא גינוני פתיחה וחתימה, הזכירה מַניה לבעלה, כי זמן קצר לאחר החתונה היא העירה לו על כי הוא מתהולל כשיכור, ובעקבות גערתה זו הוא לא דיבר איתה יום שלם. וגם הוא, שמעולם לא כתב עליה במישרין, גילה באחד משירי הבוסר שחיבר בשנת 1893, זמן קצר לאחר חתונתו, טפח מן המתרחש בליבו, כאשר תיאר את עצמו — כמשורר וכיהודי — בשירו 'השירה מאין תימצא', במילים 'כְּרוּב עִם נָחָשׁ דָּר בְּכָפִיפָה אַחַת', תיאור המבוסס על מאמר חז"ל, 'אין אדם דר עם נחש בכפיפה אחת' (יבמות קיב, ע"ב), הרומז למגורים בצוותא חדא עם אישה רעה.

מעניין שדווקא מימרה מיזוגנית זו עלתה בתודעתו זמן קצר כל כך לאחר נישואיו, שהיו, כידוע, נישואי שידוך שבהסכמת סבו ודודיו של המשורר ושותפם לעסקי העצים, ר' שבח אוורבוך, אבי הכלה. ולמעשה, עוד לפני חתונתו, בתקופת אירוסיו, כתב לידידו אליעזר אברך שיר חתונה בשם 'שיר כסף', שנשאר בין גנזיו, ובו הכריז, בבדיחות הדעת אמנם, כי 'מֵאִשָּׁה מוֹשֶׁלֶת אֵין מִפְלָט לָאָדָם / עַד בּוֹאוֹ אֶל חֶבְרָה קַדִּישָׁא'. ובהקשר זה, דומה שגם תלונתו של ה'שלימזל' בשיר העם 'פלוני יש לו' ('אֶלֶף נָשִׁים יֵשׁ לְשֻׁלְמִה, / לִי הֶעָלוּב קָלְפָּה' אַחַת — / אַל־נָא יַחְשֹׁב אֵל לִי חֵטְא, / לַיְלָה אֶל־בֵּית דְּבוֹרָה אֵט / וְאֶשְׁבַּע מְלֹא כַף־נַחַת'), יש בה יותר משמץ של וידוי אישי אינטימי, הנמסר בנימה טראגי־קומית והמגלה בדרך קריקטורית ובחסות היצירה האימפֶּרסונלית, זו המרחיקה את עדותה אל מחוזות הפולקלור התמים, את אשר לא ההין המשורר לגלות ביצירתו האישית, האוטוביוגרפית למראה. כך או אחרת, ראוי לזכור ולהזכיר, כי מַניה ביאליק מעולם לא הצליחה ללמוד עברית כהלכה, למרות שבאודסה הופקד עליה מורה פרטי, שילַמדה את השפה הכתובה והמדוברת. היא מעולם לא קראה ביצירתו רבת הפנים של בעלה, למעט אותם שירים ספורים שהמשורר חיברם ביידיש. התהום שנפערה בין המשורר ורעייתו הלכה אפוא והעמיקה ככל שנודעה תהילתו ברחבי העולם היהודי, ואף מעֵבר לו.

מן האיגרת הגנוזה של מַניה ביאליק עולה, כי בעלה נהג לכנותה בכינוי הגנאי 'בהמה', וכאן מכנה הבעל את אשתו 'טינופת', 'נבֵלה', 'קליפה בלי תוך', 'ריקנית', והיא מכנה אותו בשנאה גדולה 'עכביש!' ו'אינקוויזיטור!'. אפשר שבדרך הטרנספוזיציה, תיאר כאן ביאליק, באספקלריה מעוקמת, טפח מחיי נישואיו המאכזבים וחשׂוכי הבנים, ואולי מיזג את התמונה עם תמונות מחיי הנישואין של בני זוג בגיל העמידה, שקלט בבית זקֵנו ואשתו השנייה, שבמחיצתם התגורר שנים אחדות (תיאור שובו אל בית הסב ואישתו, באיגרת האוטוביוגרפית

משנת 1903 לקלוזנר, דומה דמיון מפתיע לתיאורם הכעור של הזקן והזקנה הבלים בשירו 'בתשובתי'). מותר כמדומה להניח, כי שומרי עזבונו של המשורר הסתירו את הסיפור מעין הציבור, הן מחשש פגיעה במעמדו הציבורי של 'המשורר הלאומי', הן מחשש פגיעה בצינעת הפרט וברגשותיה של אלמנתו, שהאריכה ימים ונפטרה בשיבה טובה, עשרות שנים אחריו.

עיון שהוי בסיפור זה מלמד, כי הסתרתו לאורך ימים לא היתה מוצדקת כל עיקר, שכן היא גרמה לכך שגם שנים רבות לאחר פטירתה של רעיית המשורר, וללא כל סיבה מניחה את הדעת, נעלמה מחוקרי ביאליק וממבקריו עדות יחידאית לגישושים ראשונים שערך הסופר לקראת עיצובה של סיפורת אקספרימנטלית, יוצאת דופן בהשוואה לסיפורת העברית בת הזמן. כאן מתגלים לראשונה סימנים מהוססים של ריאליזם פסיכולוגי, מלווה במונחים רפואיים 'מקצועיים', בתוספת תיאורים נטורליסטיים מדוקדקים, מן הסוג שהופיע אצל ביאליק לראשונה באותן 'רשימות כלאחר יד',[6] שפורסמו בין השנים 1903-1931. נוסח הדברים מזכיר במקצת את נוסחם של הסופרים הצעירים — י"ח ברנר, א"נ גנסין וגרשם שופמן — ועל פני השטח הוא שונה לכאורה לחלוטין מנוסחו של 'אריה בעל גוף' (1898), שרק הוא לבדו, מכל ניסיונות הפרוזה של ביאליק הצעיר, יצא לרשות הרבים בזמן כתיבתו של הסיפור 'הסתכלות והתבוננות'.

'רשימות' אלה, שהראשונה שבהן היא 'סוחר' (1903), הן פנינים של ריאליזם, בלתי אמצעי לכאורה, ולמעשה מתוכנן עד הפרט האחרון, ניסיון של ביאליק להתחדשות ולהתקרבות אל העולם המודרני, האורבני. ניכרת בהן השאיפה להשתחרר מעבותות 'הנוסח' המנדלאי — מן הפרוזה העשויה מירקם צפוף של פסוקים ושברי פסוקים, ולהתקרב, בהשראת דוסטוייבסקי ואחרים, לנוסח הכתיבה שיזוהה לימים עם נוסחם של י"ח ברנר וחבריו — אל הפרוזה הנטורליסטית למראה, המשוחררת כביכול מעקת 'הפסוק' ומן המיתוס הלאומי. המציאות המשתקפת ב'רשימות' אלה היא, לפחות ברובד הנגלה לעין, מציאות ריאליסטית פשוטה, על פכיה הקטנים ועל כל תגיה ודקדוקיה: דמויותיה רוקקות, מושכות כתף, מעוות את פרצופן, פולטות הברות מקוטעות של בוז או של התפעלות. המחבר מתעכב על פרטי דיוקנן ולבושן, התנהגותן ודיבורן, אף מחווה דעה על תהליכי הנפש העוברים עליהן. כל דמות עומדת לעצמה, ומגלה סימנים אינדיווידואליים, המייחדים אותה מזולתה. הלשון אישית ופשוטה, מנוטרלת כביכול ממשקעים וממטענים, ואינה כבולה ללשון 'הספר'. הסיפור הבלתי גמור, 'הסתכלות והתבוננות', הוא עדות מפתיעה לכך, שניצנים ראשונים של נוסח כתיבה זה — האופייני למסַפרים הצעירים מהמשורר בעשור או בשניים — התגלו בתוך ניסיונות הכתיבה הסיפורית של ביאליק מן השנים 1899-1900, בשלב מוקדם מהמשוער.

6 על 'רשימות' אלה, ראו: שמיר (1987: 161-179); חמוטל בר־יוסף (תשמ"ט); שמיר (1999: 171-287).

אולם, חרף הניסיון להתחדשות ולמודרניזציה של כתיבתו, נותר ביאליק כבול בחוטים סמויים גם אל 'נוסח' מנדלי, שהוא ניסה לשווא לזנוח: דמויותיו ה'אינדיווידואליות' מתבררות, אחרי ככלות הכול, כדמויות טיפוסיות ואפילו ארכי־טיפוסיות; מעשיהן ה'חד־פעמיים', ה'פשוטים' וה'אקראיים' מתבררים כמעשים בעלי אופי אלגורי רב מערכתי, והם מעלים באוב אירועים וגיבורים מן האינוונטר הלאומי המוּכּר לכל קורא; העלילה הזורמת לכאורה בטבעיות, כאילו אין בה דבר מן המתוכנן והמכולכל, בנויה לאמִתו של דבר בדקדקנות מרובה, כדי שתתאים למיתוס הלאומי; והלשון אף היא אינה אישית ואידיוסינקרטית כפי שהיא עשויה להיראות ממבט ראשון. מאחורי שפע של פרטי הווי טפלים, מתגלה סיפור חיים קולקטיבי, שיש לו השלכות לאומיות נכבדות, מאותם סיפורים שכבר היו למִדרס סופרים, אך כאן הם זוכים לעיצוב חדש ומחודש. בשל ריבוי הזוטות המשובצות בסיפור, נוח לקורא להניח שלפניו פרוזה ריאליסטית, המשחזרת את המציאוּת לאשורה. רק בקריאה שְהוּיָה מתרקמת לעיני הקורא התבנית האידיאית הכללית, שהוסוותה היטב מאחורי שפע פרטים. משמתגלה הכוונה, מאבדות הדמויות והעלילה את אופיין החד־פעמי והופכות בלא משים לרעיון ארכיטיפי, אשר זכה לרגע קט לעיצוב מימֶטי, מלא חיים וחיוּת. לא גילויים של שמרנות לפנינו, כי אם עדות לתחושה שליוותה, ועדיין מלַווה, את המסַפרים המרכזיים במקומותינו, שסיפורת עברית מן השורה הראשונה אין די לה ברשות היחיד — בריאליזם פסיכולוגי 'פשוט', ותו לא — ומתבקשת גם אמירה הממריאה מעל ד' אמותיו של הפרט ומתבוננת במציאוּת במעגליה הרחבים — הלאומיים, האוניברסליים והטרנסצנדנטיים.

כך גם בסיפור המקוטע שלפנינו, שכותרתו — 'הסתכלות והתבוננות' — רומזת לתחומי הפסיכולוגיה, ומעוררת בקורא רושם, שאין לפניו אלא תמונה חד־פעמית ואינטימית, שאת פרטי פרטיה המסַפר רושם בפנקסו, כאילו היה פסיכולוג המאזין למטופליו. לפנינו סיפור נטוריליסטי, כעין ייחור מאוחר של סיפורי 'המהלך החדש', או כעין פרי ביכורים של הריאליזם הפסיכולוגי נוסח יעקב שטיינברג, למשל, שהִרבּה לצייר בסיפוריו תמונות של חיי נישואים כושלים.[7] ניתן אף לראות במסופר כעין נוסח עוּבּרי, בגירסה מזרח אירופאית, לאותה סיפורת 'וינאית', רוויית אבחנות פרוידיאניות, שפיתח לימים דוד פוגל בספרו חיי נישואין. בסיפורו הגנוז של ביאליק, המסַפר (שכינויו 'ב.', שבפי האישה הוא תערובת של גילוי וכיסוי) מתבונן בבני הזוג הנְצים, ומגיע לאבחנות פסיכולוגיסטיות דקות מן הדקות באשר למניעיהם ולמארג היחסים ביניהם. מסַפר חד עין זה מסוגל לתאר בדייקנות מפתיעה את מצבן הנפשי של הדמויות ברגע נתון, ואפילו להבחין אל נכון בין התפרצות אמִתית למזויפת. המונח 'היסטֶריה', למשל, שבּו הוא משתמש לתיאורה של האישה, מלמד על

7 על כך הרחבתי במאמרי 'אישה עברייה מי ידע חייך?', מחקרי ירושלים בפולקלור יהודי כ"א (תשס"א: 63-89).

ידיעות שקלט על תצפיותיו של זיגמונד פרויד, שהוציא לאור בשנת 1895 את ספרו *Studien über Hysteria* (מחקרים על היסטֶריה), הנחשב לתחילתה של הפסיכואנליזה. ייזכר עוד, כי בשנת 1900 — שנת כתיבתו המשוערת של הסיפור שלפנינו — פירסם פרויד את ספרו הנודע *Die Traumdeutung* (פשר החלומות), שהִקנה לו תהילת עולם, והשפיע כמדומה על מהלכים חשובים ביצירת ביאליק.[8]

ברם, הריאליזם הפסיכולוגי הדק, המלווה בהתבוננות ובתיעוד, הוא, כאמור, רק צידו האחד של הסיפור. ריבוי הפרטים האמינים והמהימנים של ריטוטי נפש דקים מן הדקים מוליכים את הקורא שולל ומסתירים ממנו את המגמה הרעיונית, החורגת מד' אמותיו של היחיד אל תחומי הכלל. חישופה של מגמה זו מושהה, עד שבקריאה חוזרת ונִשנית היא עולה ובוקעת מבין שיטי הטקסט. משנחשפת המגמה האידיאית, מתחוור לקורא הקשוב כי 'הסיפור הפשוט' הוא רק צידו הנִגלה של 'הסתכלות והתבוננות', וכי מאחוריו מסתתרים כמה וכמה סיפורים סמויים, ההופכים את 'הנפשות הפועלות' מדמויות בשר ודם למושגים מופשטים. ראוי להדגיש בשלב זה, כי הנוסחה שבמרכזה 'סיפור היחסים בין הקב"ה לכנסת ישראל', המאפיינת סיפורים עבריים לא מעטים, ממנדלי מוכר ספרים ועד ש"י עגנון, אינה מצביעה על שמרנוּת, על נאיביוּת, או על הליכה בתלם הסיפור החסידי, פרי העולם שנשא בעול מלכות שמים. במונחים מודרניים, 'סיפור היחסים בין הקב"ה לכנסת ישראל' משקף את כוחותיה הגדולים של ההיסטוריה, המנהיגים את האנושות בדרך הילוכה, ולהשפעתם של כוחות אלה על האומה ברגע היסטורי נתון. לפיכך, אין סיפורים אלה משכפלים את 'סיפור היחסים בין הקב"ה לכנסת ישראל', שוב ושוב, עד לבלי קץ, אלא נוסכים לתוך סיפור תשתית זה תכנים שונים ומתגוונים, לפי הנסיבות וחליפות העִתים.

## ב. חורבן הבית נוסח יל"ג

אפשר שבזמן חיבור סיפורו 'הסתכלות והתבוננות' כבר הכיר ביאליק את ניצני הריאליזם הפסיכולוגי של ארתור שניצלר, המסַפר והמחזאי היהודי, שהשפיע לא במעט גם על יצירתו הבלטריסטית של תיאודור הרצל (דמותו ופועלו של הרצל העסיקו את ביאליק רבות בשנות התכנסות הקונגרסים הציוניים הראשונים, כניפּר מן הסאטירות הרבות שחיבר בגנותו בשנים אלה כדי לסייע לאחר־העם לנצח במאבק על ראשות ההנהגה הציונית). אולם, בסיפורת

8 משנת 1900, בעקבות פשר החלומות של פרויד, חלה תמורה ביחסו של ביאליק אל החלום, ואם בעשור הראשון ליצירתו האמין, בעקבות חז"ל, כי 'החלומות שווא ידברון', מעתה האמין בחלומות, ואף פתח את הפרק השלישי ב'שירתי' (לימים הופרד פרק זה מ'שירתי' והיה ל'זוהַר') בשאלה: 'וַחֲלוֹמוֹת יַלְדוּתִי הֲתֵדַע אֵיכָכָה בָּאוּנִי?'.

העברית בת הזמן נשמע עדיין ברמה קולו של הנטורליזם נוסח 'המהלך החדש', שהיה רחוק ת"ק פרסה ממהלכיה החדשים של ספרות העולם. אותה שעה היה קהל הקוראים שבוי עדיין בקסמם של מנדלי מוכר ספרים ושל שלום עליכם, שהציגו מודוס כמו עממי וכמו נאיבי, שבו מחליפים המחבר והקורא קריצות עין על חשבון תמימותן הפרובינציאלית של הדמויות (וכאן, 'גיבורנו' מתאווה להיות רוטשילד, כמו טוביה, גיבורו של שלום עליכם), ובסופו של דבר מתעלות דמויות אלה למדרגת סמל לאומי. הסיפור מציג מזיגה מפתיעה, של מזרח ומערב, של זיקנה ו'צעירות', כיאה לסיפור שנכתב סביב 1900, בקו התפר שבין ישן לחדש: מן הצד האחד, הדמויות קשורות עדיין בטבורן אל עולמם של מנדלי מוכר ספרים ושל שלום עליכם; מן הצד האחר, הן מתוארות במונחים מודרניים, המושפעים ממושגיו הפסיכולוגיים של פרויד ומתפיסתו החברתית של איפוליט טֶן.

ראוי לזכור: בשנות התשעים של המאה התשע־עשרה, כשהחליט ביאליק לנסות כוחו בכתיבת פרוזה, היה י"ל גורדון בבחינת דגם חיקוי יחיד של סופר עברי, שהשכיל לשלב ביצירתו שירה וסיפורת, אף לחדש חידושים מפליגים בשני התחומים גם יחד. בראשית דרכו, שָאף ביאליק להיות סופר בנוסח יל"ג;[9] סופר שרוּבּו משורר ומיעוטו מסַפר, היודע לתת חיץ מובחן בין ז'אנר לז'אנר, בין שירה לפרוזה. אולם, בניגוד ליל"ג, שכתב סיפורים מגמתיים שהאידיאולוגיה המשכילית מזדקרת בהם לעין כול ומדריכה את מהלך העלילה ואת עיצוב הדמויות, סיפוריו של ביאליק נכתבו בלא כוונות רֶפורמטוריות גלויות, ולכאורה אף ללא הנחות יסוד פוליטיות כלשהן. על פני השטח, מתוארים בהם חייהם של יהודים מן השורה, שכמותם הִכיר ביאליק ממחוזות ילדותו שבאוקראינה ומנתיב נדודיו במדינות הים, מבלי שינסה לחנך ולהטיף לתכלית רעיונית מוגדרת. ואולם, גם אצל ביאליק מבצבצים בעקיפין ומבין השיטין דפוסי החשיבה האופייניים לציוני אודסה, חסידי 'הציונות הרוחנית' ו'הכשרת הלבבות' האיטית והזהירה. תיאורו של בית הרוס, כדוגמת הבית שלפנינו, אמור לאותת לקוראים, כי גם הבית הלאומי דורש בדק בית יסודי, ואין די לו בפתרונות חפוזים, המטייחים את המציאוּת הפגומה; שדרושה 'הכשרת לבבות' נוסח אחד־העם, ועל־פיה צריך היהודי ללמוד קודם כול להיות 'אדם באוהל' — לשַנות את ערכיו ואת מינהגיו בתוך כותלי ביתו, בטרם יֵצא מִפתח ביתו ויתערב בעמי העולם.

אפשר לגזור גזֵרה שווה מתיאור ביתם של חנינא־ליפא וציפא־לאה, הוריו של נח, גיבור סיפורו של ביאליק 'מאחורי הגדר'. זהו תיאור של בית מאולתר ומגובב, מצחין וחסר נוי, שמדי פעם מוסיפים לו אגף לפי צורכי השעה: עלייה, מִבנה של דיר, רפת או גג שאינו בנוי כהלכה, המוצב מעל לגג הרקוב. הגג החדש, החבוש מעל גג התבן הישן, מלמד על החיפזון ועל אי הסדרים השולטים במציאוּת היהודית. כלול כאן רמז לכך, שרק בתהליך אֶוולוּציוני ממושך, שברוח תורת אחד־העם, ניתן לכונן מציאוּת חדשה, יפה וטובה מקודמתה, ולא

9 על 'הרנסנס היל"גי' ביצירתו המוקדמת של ביאליק, ראו: שביט (1988: 29-39).

בפתרונות מאולתרים, הנבנים בֵּן לילה ומחפים בטיח חדש על הריקבון שפָּשָׂה בקירות הבית. גג זה אף מלמד, במישור הסמלי, על הנהגה חדשה, שירשה בחיפזון את מקומם של מוסדות הקהילה המנוונים; הוא מלמד גם על אידיאולוגיה חדשה, שיָרשה את מקום האמונה באל שבשמים. הגג ביצירת ביאליק משול גם ל'ירמולקה' שעל ראש היהודי וגם לשמים המשתרעים ממעל, שמים שהתרוקנו מאלוהות הדואגת לבניה (וכדברי ההטחה של יל"ג כלפי שמים, בשורות החתימה של שירו הנודע 'במצולות ים': 'עַיִן רֹאָה קֵץ כָּל בָּשָׂר, סוֹף אַלְפֵי אָלֶף / וּמֵעוֹלָם לֹא הוֹרִידָה דִּמְעָה אַף דָּלֶף').

ניתן לראות בתיאור המשפחה ההרוסה בסיפור שלפנינו כעין גירסה אורבנית מודרנית, בעלת נופך פסיכולוגיסטי, של תיאור 'חורבן הבית' שבשירו של יל"ג 'אשקא דריספק' ("מִן הַפֶּסַח הַהוּא לֹא חָדְלוּ שָׁמָּה / מַצּוֹת וּמְרוֹרִים וּתְשׁוּאוֹת מִלְחָמָה / מַכּוֹת וּמַהֲלוּמוֹת / וּמְבוּכוֹת וּמְהוּמוֹת, / וּשְׁלוֹם הַבַּיִת / הָיָה שָׁמִיר שַׂיִת / וּבַאֲחֲרוֹנָה נָתַן לָהּ סֵפֶר כְּרִיתוּת / וַיְשַׁלְּחֶהָ מִבֵּיתוֹ לִצְמִיתוּת'). יל"ג וביאליק, על אף הבדלי טעם ודגש, בבואם לתאר את המצב הלאומי, בחרו לתאר מצב של 'גסיסה אריכתא';[10] לתאר את 'ירידתה מטה מטה' של נפש עלובה, המשוטטת בין העולמות באפס כוח ותקווה ובאין סיכוי שמישהו יתעשת וימשֶׁנה מִיוון המצולה. פואמות מפרי־עטו של יל"ג, כדוגמת 'אשקא דריספק' ו'קוצו של יוד', קבעו את הדגם לבאות: בשתיהן מתוארת אישה, שבעלה נטשה וביתה חָרב, להדגשת עליבותה וחוסר אוֹנֶיהָ של אומה עזובה — גרושה, אלמנה או עגונה — המקוננת על חורבן ביתה שמִקדם. שניהם הראו אל נכון, ששְׁנאת חינם השוררת בין כותלי הבית, הפרטי והלאומי, עלולה להביא, בסופו של דבר, לחורבנו, כשם שהביאה לאותו חורבן היסטורי שבעטיו גלה העם מארצו.

באופן אירוני, שרה, גיבורת 'אשקא דריספק' של יל"ג, הופכת לאישה 'משוחררת', שכן בעלה משליך אותה מביתה ושולח אותה לחופשי, לחפשׂ את גורלה באשר תמצאנו. הטרגדיה שלה מתחוללת בין חג הפסח, הוא 'חג החירות' והיציאה מבית עבדים, לבין תשעה באב, תאריך המסמל את חורבן הבית והירידה אל שלוליות הרפש של עמק הבכא. מצבן של האישה ושל האומה מיטלטל אפוא בין 'גאולה' לבין 'גולה', וגורלה הוא, כאמור, גורל של 'גסיסה אריכתא', ללא תקווה וללא מוצָא. גם האישה, גיבורת סיפורו הבלתי גמור של ביאליק, היא אישה עלובה, תרתי משמע (היא מסכנה וראויה לרחמים, ובעלה אף עולב בה ללא הרף). מתברר כי הבעל, השקוע בטרדות הפרנסה, מוכן לכלכל אותה ואת בניה, בתנאי שתניח לו לרכון על ספרי החשבונות שלו באין מפריע. משמע, ב'רחוב היהודים', גם כשהבעל הוא אדם הבקי בהוויות העולם הזה, ולא רק תלמיד חכם 'שֶׁאֵין בּוֹ דֵּעָה', או עגלון גס רוח והליכות, כבפואמות של יל"ג, אישתו, עקרת הבית, בזויה ודחויה, מוּדרת מן העולם

10 במונח 'גסיסה אריכתא' השתמש המשורר לתיאור סוף שאיננו סוף, וראו מכתבו לאחד־העם מיולי 1897, ביאליק (תרצ"ח: ק-קא).

החיצון, קורבן לדברי הבלע הנרגנים של בעלה ואבי ילדיה. במילים אחרות, גם אם אין הבעל תלמיד חכם, המייבש את מוחו מזריחת החמה ועד חצות הליל בניסיון להבין סוגיות גמרא נושנות, ולחלופין עגלון, המשקיע את כל כוחותיו בעבודת פרך מתישת גוף ונפש, גם אז אין הוא מקדיש לאישתו רגע מזמנו. כל זמנו ומאודו מוקדשים לערכי 'עגל הזהב', המעניקים לו ביטחון מדומה, תחליף לאל שירד מכל נכסיו.

הסיפור 'הסתכלות והתבוננות' מעניק לקוראיו תמונה המעוצבת בסגנון ריאליסטי של בית יהודי 'מתקדם' במזרח אירופה, בית שבו שוררות בין הבעל לאישתו לא אהבה והתחשבות הדדית, אלא טינה ושנאה קשה כשאול. בניגוד ליצירות שכתב ביאליק בעשור הראשון ליצירתו, כגון 'יונה החייט' או 'הרהורי המלמד' ('תקוות עני'), שבהן משתקפת השלווה והאחווה השוררות במשכנות דלים, בני הזוג שבסיפור הגנוז שלפנינו משקפים תמונת ראי מהופכת של המידות הטובות, שבהן נתברכו ישראל, מידות הנזכרות בכל דיון רעיוני בדבר חוסנה של האומה. דעה רווחת היא, שיהודי מזרח אירופה שמרו על דגם של משפחה חמה ומלוכדת, השמחה בחלקה, שומרת שבת ומצוות, דואגת לתלמודם של הבנים, אף מוכנה להקריב את רווחתה על מזבח ערכים אלה. בסיפור הגנוז שלפנינו, הבעל מביא אמנם חמישים רו"כ מדי חודש בחודשו, סכום נאה ומכובד לכל הדעות, אך עד מהרה מתברר, כי הממון אינו ערובה לאושר, וכי בית המשפחה מלא מהומה, האשמות הדדיות ושנאה תהומית. חרף הבדלי רקע, התמונות מחיי הנישואין שלפנינו דומות לאלה שב'אריה בעל גוף', שנתפרסם באותה עת לערך; בשניהם הבעל מחרף את אישתו, ובשניהם ניכר שהוא מחבב את ממונו אף יותר מאשר את בני ביתו.

כבר יל"ג תיאר באור סרקסטי את התמונה האידיאלית של הבית היהודי והציגה כקלישאה המבוססת על תיאורו המקראי של הצדיק ירא ה' כמי שרווה נחת מנוות ביתו ומבניו ('אשתך כגפן פוריה בירכתי ביתך בניך כשתלי זיתים סביב לשלחנך, הנה כי־כן יבורך גבר ירא ה'; תהלים קכח, ג-ד). במציאות הגלותית הפגומה, אומר יל"ג, התמונה האידילית והאידיאלית הזאת נסתרסה ונסתלפה לבלי הכר, ופסוקי ספר תהלים כבר אינם משקפים את החיים היהודיים כהווייתם. ב'קוצו של יוד' סורס הפסוק מספר תהלים, והגבר השם ריחיים על צווארו מתואר במילים 'וּבְהִשְׁתָּרֵג עָלָיו שְׁתִילֵי הַזַּיִת'. מילים אלה כורכות את האישה, הגפן המשתרגת, ואת הבנים, שתילי הזיתים, והופכות אותם ליישות אחת, המלמדת על העול הכבד המוטל על הצעיר היהודי הנכנס לחופה בלא עת, שלגבי דידו המשפחה החמה והמלוכדת היא לקללה ולרועץ.[11] כך נהג יל"ג גם ב'אשקא דריספק' ובאחדים מסיפוריו, וזאת כדי לנפץ את הקלישאה הרווחת בדבר המשפחה היהודית המלוכדת, זו המוארת בפובליציסטיקה ובספרות באור יקרות, ולהוקיע באמצעות תיאוריו הקשים את מינהגי השידוכין ונישואי הקטינים שרווחו בישראל עד סוף המאה התשע־עשרה.

11 ראו מאמרי '"קוצו של יוד" של יל"ג — האפוס הפרודי (mock heroic) הראשון בספרות העברית', סדן ג (1998: 45-78).

התשתית היל״גית של הסיפור שלפנינו ניכרת לא רק מן הסיטואציה הבסיסית, שבמרכזה משפחה אומללה ובית יהודי שחָרַב (כפי שנראה להלן, הבית החָרֵב משמש, כבפואמה ׳שירתי׳, שנכתבה באותו הזמן, בבואה בזעיר אנפין של הבית הלאומי החרֵב). תשתית זו עולה גם משאֵלת ׳למי אני עמל?׳, ככותרת שירו הנודע של יל״ג, המשולבת בסיפור, כבדרך אגב, בתיאור מצבי רוחו המשתנים של הבעל הנרגן (׳פסיחה על שתי השׂעיפים, שאֵלת לָמה אני עמל? — כל זה מעיד למפלה וירידה קרובה׳). הזיקה לפואמה ׳קוצו של יוד׳ נלמדת מתיאור ישיבתו של הבעל אל שולחן הכתיבה להכין כתבי בקשה לערכאות (׳עדיין הוא מתחזק להחזיק מעמד, לשבת אל שולחן עבודתו ולהכין את החשבונות וכתבי הבקשה אל הערכאות׳), בדומה לפאבי המשכיל, שעליו נאמר: ׳אֶל שֻׁלְחַן הַמִּכְתָּב הַשָּׁחַר יִמְצָאֻנּוּ / וּלְדוֹרְשָׁיו יִמָּצֵא עַד עֶשֶׂר שָׁעוֹת. / מֵאָז עַד הַצָּהֳרַיִם בְּמַעוֹנוֹ אֵינֶנּוּ, / כִּי יָשׁוּט בָּעִיר בְּגִנְזַכִּים וּבְעָרְכָאוֹת׳. ואותו בעל, קריקטורה כעורה ומנוונת של פאבי, כלומר של המשכיל האידיאלי, המסמל את הלכי הרוח החדשים ׳ברחוב היהודים׳, דומה גם לניגודו הגמור של משכיל זה — להילל הלמדן הכעור, הרכון על ספריו, ש׳לוֹ פָּנִים כְּפָנֵי גְרוֹגֶרֶת רַבִּי צָדוֹק׳ (וכאן מתואר במילים שנמחקו פניו ׳הצמוקים כגרוגרת׳ של הבעל, הרוכן כל ימיו על הספרים).

במאמר מוסגר, ועל דרך ההשערה הבלתי מחייבת, זהו תיאור המלמד כיצד היו נראים מקץ שנים חיי הנישואים של בת־שוע, שחייה הם, כזכור, ׳חַיֵּי כָּל אִשָּׁה עִבְרִיָּה׳, אלמלא נותרה עגונה ושוממה על הריסות חייה. גם אילו נותרה במחיצת בעלה הלמדן, הרכון על ספרי הקודש, או אילו זכתה בגט המיוחל ונישאה לפאבי המשכיל, הרכון על מכתבתו וכותב מכתבים לערכאות, כך או כך, היו חייה כחיי האומה כולה, חיי ניוון פיזי ורוחני. גם בשירו המוקדם הגנוז, ׳רחוב היהודים׳ (1894), תיאר ביאליק את בת־שוע, שם־נרדף לאומה האומללה שנָבלה בלא עת מקץ שנים, לאחר שנָבלה ונתנוולה בשוק החיים, והוא מקונן על יופיה שחלף ועל מצבה העלוב בהווה (׳בֵּין אֲשׁוֹת הַחֵיל עַל מַחֲצָלוֹת קָנִים / רָאִיתִי בַת שׁוּעַ הַיָּפָה מִלְּפָנִים [...] אֲרֻוַּךְ דְּמָעָתִי מְקוֹר לֵב נָגוּעַ, / הֲזֹאת הִיא בַת שׁוּעַ, הֲזֹאת הִיא בַת שׁוּעַ?׳). ולמעשה, לא דמותה של בת־שוע בלבד עולה ובוקעת כאן מבין שיטי הטקסט, אלא גם דמויות מן המקרא — המסמלות את האהבה האידיאלית של אבות האומה — שהגיעו אף הן לשפל המדרגה ולשיא הניוון. הבעל מתואר כאן כמי שנוהג באישתו ׳בצדייה׳ (בכתב־היד מופיעה המילה המחוקה ׳בעָקבה׳, רמז לאטימולוגיה של השם ׳יעקב׳, שעניינה מִרמה ונכלים).[12] האישה, לעומת זאת, מתוארת כמי שבוכה בכי ׳תמרורים׳, סמל רחל המבכה את בניה. משמע, מתוארים כאן שני פניו של עם ישראל — הצד הפטריארכלי והצד המטריארכלי — ושניהם עלובים וכעורים עד בלי די.

12 כך, למשל, בשיר העלומים הגנוז שלו, ׳יעקב ועשיו׳ (1891), דורש עשיו מיעקב, לאשר שזה האחרון פתח לפניו את דלתות ביתו: ׳אַף אַל נָא תַּעֲקֹב׳, תוך שהוא רומז לאטימולוגיה של שמו, ומאשימו כי ׳בְּמִרְמָה וָעָכָל / כֹּה הַכֹּל לָקַחְתָּ / בְּרָכָתִי, בְּכוֹרָתִי / עִם חָלְקִי בַּחַיִּים / בָּאָרֶץ מִתַּחַת / נַחֲלָתִי מִבָּטֶן; / בַּכֹּל מִרְמָתְךָ /בַּכֹּל הִנְּךָ רָד׳. ואגב, בשורות המחוקות הבעל מתואר כמי שעיניו כהו, ואף ביטוי זה שולח לתיאורי אבות האומה שבספר בראשית.

הבעל שבסיפור הוא אדם משכיל למדי: בצאתו העירה אל הערכאות הריהו מקיים כביכול את האידיאל המשכילי של 'אדם בצאתו'; אך בתוך כותלי ביתו, או בין יריעות 'אוהל שם', הוא מתגלה בפניו הירודים והכעורים ביותר, תולדת חינוכו הלקוי. חיי נישואיו ירדו מטה־מטה והפכו לגיהינום עלי אדמות, למגורים בצוותא חדא עם 'אישה זרה', ללמדנו שכדי שישתנה היהודי שינוי של ממש, אין די לו בהשכלה כללית ובהתערות כלשהי בארצות מושבו. כל התיאורים הם ברוח מסתו של אחד־העם, 'אדם באוהל', המבקשת 'הכשרת לבבות' ממושכת ולא פתרונות מהפכניים של בֵּן לילה. אישתו אף היא קלטה שמץ מהלכי הרוח החדשים המנשבים בחלל העולם, ואינה אישה צנועה וכנועה כמקובל בקרב 'מחזיקי נושנות' כל עיקר. להפך, היא מעזה פנים, ועונה לבעלה בקללה כנגד קללה. אולם, גם עליה עברו תהליכי השתנות מהירים ובלתי מספקים, ואף היא נותרה — חרף האמצעים הכלכליים הניכרים העומדים לרשותה — כעורה ומוזנחת, חולה ואומללה.

בסיפורו 'העצמות היבשות' מתאר יל"ג את יעקב כץ המשכיל, שהתחנך אצל אומות העולם ושינה שמו ל'קַצוֹנוֹב', ומפגישו עם יעקב הסרסור, תולעת יעקב מן הסוג השָׁפָל והנקלה, שנשאר בתוך חומות הגטו, וזאת כדי להציג את פניו הכעורים של היהודי שלא השכיל לקלוט את קרני האור של ההשכלה — לשנות את חיצוניותו ואת מינהגיו. ביאליק, לעומת זאת, מראה שגם 'יעקב' המשכיל והנאור יכול להידרדר לשפל המדרגה, ולהפוך את 'אהבת יעקב ורחל', בכל משמעיה, לשנאה קשה כשאול. הצלחתו בערכאות של נוכרים בעיר הגדולה, מחוץ לד' אמותיו, אינה מעידה על יכולתו להתנהג התנהגות נאותה בין כותלי ביתו, במחיצת אישתו. זו נשחקת, פיזית ונפשית, כתוצאה מחיצי הלעג וסימני השנאה המופנים כלפיה השכם והערב, וכבר לפנינו מעגל קסמים טראגי, שסופו מי ישורנו. ביאליק ידע אפוא לשאול מיל"ג צירופי לשון, דפוסי עלילה ואידיאולוגיה, אך גם ידע לסטות מדרכו האידיאולוגית של יל"ג, לַהֵפך את דבריו ולהתאימם לרוח הזמן החדש.

מיל"ג למד ביאליק לעצב גם את חלום הגדוּלה, המעלה את החולם אל הרקיע השביעי ומוריד אותו ממרומים אל תהומות הקלון והייאוש. דפוס זה של חלום הגדוּלה מופיע אצל יל"ג פעמים אחדות, כגון בחלום הגדוּלה של רב קלמן בפואמה 'ושמחתָ בחגיךָ', שראשיתו בפתוס מרקיע שחקים וסופו בבתוס עלוב,[13] או בחלום הגדוּלה של יוסף, אחרי עוזבו את פדואה, בפואמה 'שני יוסף בן שמעון'. זה האחרון חולם מתוך אידיאליזם תמים על רפורמות יסודיות בכל תחומי החיים היהודיים, ומתעורר למציאות קשה שבעתיים מבראשונה. מוטיב חלום הגדוּלה המתנפץ לרסיסים מצוי לרוב ביצירת ביאליק, ביצירות 'קנוניות' וגנוזות, כגון 'חלום בתוך חלום', 'על איילת השחר', 'יונה החייט', 'תקוות עני',

13 'בָּתוֹס' הוא אחד מסוגי ה־anticlimax, היוצר בטקסט מִפנה מהיר ומפתיע, קומי או אירוני, בעוד הקורא מצפה למציאות רמה ונשגבה. על הנסיקה למרומי הפתוס והצניחה לתהומות הבתוס, המאפיינות את יצירת ביאליק, עמדתי בחיבורי (שמיר, 1980: 88, 130-133, 141, 263 ועוד).

'רזי לילה', 'אריה בעל גוף', שבכולן הגיבור שוגה בחלומות נפלאים בדבר עתיד שכולו טוב, אך המציאות טופחת על פניו ומציגה אותו ככלי ריק. ראוי לציון מיוחד הוא גלגולו של המוטיב הזה ב'המתמיד', שבו חלומו של הנער על אודות כתב סמיכה וכס רבנות מסתיים אמנם בסיום פתוח, אך נרמז שהמאמצים העילאיים שנער זה משקיע בתלמוד תורה לא ישאו פרי, ואם ישאו — יֵצאו לבטלה. קורבנו העל־אנושי של המתמיד יהיה קורבן שווא, שכן הוא אוטם את חושיו ואינו מוכן לקלוט את החדש ואותותיו. גם בסיפור שלפנינו מתואר גיבור הנישא על כנפי הדמיון ונופל מן המרום אל קרקע המציאות הדלוחה:

> זה ימים מספר אשר הינהו במצב 'העלייה', בחינת גדלות המוחין, 'בימי טהרתו', כמאמר אשתו, והינהו עובד בניירותיו ומלא תקוות מזהירות כרימון ופיו מלא תהילת נפשו. הררי זהב ומגדלים פורחים נבראים ונחרבים בהבל פיו שבע ביום. עוד מעט ויעלה לגדולה, עוד מעט והינהו רוטשילד, וכל אויביו המדומים התקיפים, המצוירים לו ג"כ בדמיונו — היו עפר תחת כפות רגליו. אבל אפשר לנבאות כי מצב יפה זה לא יאריך. סימנים רעים, מבשרי משבר קרוב החלו להיראות בו. לשון המאזניים מתנדנד לכאן ולכאן. האנרגיה פוחתת והולכת, בכתיבתו ובחשבונותיו מתגנבות שגיאות ואין הברכה מצויה בהם. מתחיל ואינו גומר, הרצון מתחלש, ויצר השנה והעצלות מושכו אל המיטה.

מותר, כמדומה, להניח, כי בתארו את היהודי הסובל ממצבי רוח קיצוניים, היושב אל שולחן העבודה אך נמשך אל המיטה, הֵציב ביאליק כנראה גם כעין דיוקן עצמי קריקטורי, המשקף בראי עקום ובבת־שחוק של לגלוג את מחדליו שלו, כמי שנהג לשכב שעות ארוכות במיטתו, שקוע בהרהורים קודרים, כמתואר באיגרתו לרעהו מרדכי בן־עמי.[14] כרגיל ביצירתו, ה'אני' האישי וה'אני' הלאומי פתוכים ומשולבים זה בזה עד לבלי הפרֵד, ולא אחת תיאר המשורר את עצמו ואת דמויותיו כמי שאינם יודעים את 'שביל הזהב' שבין אופוריה מרקיעת שחקים לבין דיכאון לוחץ עפר.

בשיר 'רזי לילה', למשל, מתואר ה'אני' הדובר כמי שמנסה להרקיע כנשר לשמי שמים, אך מעופו מנמיך טוס כשלָו או כתנשמת, וגם באיגרתו הראשונה לרֵעיו תיאר ביאליק את עצמו במילים: 'והנה דמיוני [...] עשה לו כנפיים ככנפי התנשמת, שפעמים כעוף יתעופף ופעמים הלא שורץ כשרֶץ על הארץ. ודרך אחת לדמיון ולתנשמת, אך לשניהם כפעם בפעם חליפות להם, רגע בין כוכבים ישים קִנו, יפרוש כנפיים בין מִפרשי עב, ומשנהו — יצלול כעופרת לתהום רבה'.[15] כל התיאורים הללו מבוססים על תיאורם הקולקטיבי של בני ישראל כמי שעוברים במהירות רבה ממצבים דפרסיביים, של אוזלת יד וייאוש, למצבי מַאניה

14 ביאליק (תרצ"ח: ב, כ-כא).
15 שם (תרצ"ח: א, יב).

נמרצים וקדחתניים, וחוזר חלילה, תיאור המשמש תכופות סיפור תשתית ביצירת יל״ג לסוגֶיה: ׳אומה זו משולה לעפר ומשולה לכוכבים: כשהם יורדים — יורדים עד עפר, וכשהם עולים — עולים עד לכוכבים׳ (בבלי מג׳ טז ע״א).

בשלב זה מן הראוי להפנות זרקור כלפי תת־הכותרת החידתית — ׳רשומות המ־ץ׳, שגם היא קשורה בעקיפין ביל״ג, האיש וזמנו, ואף לה תפקיד חשוב בפְּענוח התשתית האידיאית של הסיפור שלפנינו. וקודם כול, לגבי הגילוי והכיסוי שבמילה ׳המ־ץ׳. ייזכר כי באותו זמן שבּו חיבר ביאליק את ׳הסתכלות והתבוננות׳, הוא חיבר גם את שירו הארוך ׳תקוַת עני׳, שאותו הכתיר בכותרת ׳הרהורי המ־ד׳ [המלמד]. בשולי ׳שיר כסף׳, שכתב בעשור הראשון ליצירתו לרגל חתונת חברו, חתם ׳ב־ק׳ [ביאליק], ואת עיר מושבו איזכֵּר ברשימותיו בשם ׳ק־ב׳ [קורוסטישוב]. בדרך מקוצרת זו נהג גם כאן, וכוונתו, ככל הנראה, ל׳רשומות המליץ׳. המילה ׳המליץ׳ הוראות שונות לה: במקרא הוראתה ׳תורגמן׳ (עפ״י בראשית מב, כג: ׳והם לא ידעו כי שמע יוסף, כי המליץ בינתם׳), או ׳מתווך׳ (על־פי איוב לג כג: ׳אם־יש עליו מלאך מליץ אחד מני־אלף׳); בתקופת ההשכלה הוראתה של מילה זו ׳משורר הכותב במליצות לשון הקודש׳. בתקופת המעבר מדור ההשכלה לדור התחייה נתקשרה מילה זו בתודעה הציבורית עם שמו של כתב־העת המרכזי, שהיה לעיתון יומי, כלי התקשורת החשוב ביותר של יהודי רוסיה, החל משנות ׳אביב העמים׳ וראשית האמנציפציה במזרח אירופה ועד לשנות ׳התחייה׳ הלאומית.[16]

על גיליונות המליץ (1860-1904) נרשם: ׳המליץ בין עם ישָׁרון והממשלה, בין האמונה וההשכלה. הוא יהיה לפֶה לכל דבר הנוגע לכנסת ישראל׳. בניגוד למתחרהו, עיתון הצפירה, שנקט מדיניות אוניברסליסטית, שבּה לא היה מקום למושג לאומי מיושן כמו ׳כנסת ישראל׳ (כמתואר בהומור חינני ברשימתו של ביאליק ׳המליץ, הצפירה וצבע הנֵיָר׳), נקט המליץ מדיניות ׳אתנוצנטרית׳ יותר, ועורכו אלכסנדר צדרבוים (ארז) הִרבּה לפרסם רשומות מפנקסי קהילות, כתובות ממצבות, וכיוצא באלה רְשׁומות המתעדות את החיים היהודיים הדועכים במזרח אירופה (לימים הכתיר ביאליק את כתב העת שלו ושל דרויאנוב, שעסק בתיעוד אתנוגרפי ובפולקלור, בשם רְשׁומות). המילים ׳רשומות המליץ׳ נועדו אפוא ליצור ציפיות מסוימות אצל הקורא בן דורו של ביאליק.

בין משתתפיו החשובים של המליץ נמנו י״ל גורדון ומ״ל ליליינבלום, שהתחילו את מלחמתם בעֲמדות משכיליות רדיקליות ובקול ענות גבורה, וסיימוה בקול ענות חלושה, תוך שִׁיבה אל עַמם בידיים ריקות ובאוזניים מקוטפות. בשנת 1880, החל להופיע בהמליץ מדורו של יל״ג ׳בינה בספרים׳, שבּו טופחו אותם צעירים שעתידים היו לרשת את מקומו בעריכה. באותה עת החל יל״ג משמש עוזר ראשי לאלכסנדר צדרבוים, ופירסם את הפיליטונים שלו מענייני דיומא, שראו אור לימים בכל כתביו (׳צלוחית של פיליטון׳). הוא השתתף בעריכת

16 על חלקו של יל״ג בעריכת המליץ, ראו גולן (1979: 73-92); גלבוע (תשנ״ב: 138-157).

המליץ עד 1888, ובעקבות מריבה עם ארז פרש, והחל לנהל את פולמוסו עם עורך המליץ מעל דפי הצפירה. לאחר פרישתו, בימיהם של י"ל קנטור וראובן ברייניז, כבר לא היה המליץ שופרה של תנועת ההשכלה. בין דפיו החלו להופיע יצירותיהן של סופרי דור התחייה, שהביאו עימם רוח חדשה ומושגים חדשים. סנוניות ראשונות, שבישרו את בוא האביב, היו מאמרו של אחד־העם 'על פרשת דרכים' (1889) והמאמר הראשון שלו בסידרת מאמרי 'אמת מארץ ישראל' (1891). החלו להופיע גם פיליטוני הסידרה 'קבורת סופרים' מאת שלום עליכם וי"ח רבניצקי (תחת שם־העט 'אלדד ומידד'). גם בן ישיבה אלמוני בשם חיים נחמן ביאליק פירסם בו בשנת 1891 מאמר בשם 'רעיון היישוב'. המאמר נכתב בלשון רבנית, מליצית, כנראה במאמץ קולקטיבי של ביאליק ושל רֵעיו לישיבה.[17]

המליץ, כשמו כן הוא, שימש גשר, שביקש בתחילה לתווך בין השלטונות לבין עם ישראל, ובסופו של דבר — בין תמונת העולם של המאה התשע־עשרה, שהאמינה בהשתלבות היהודים בארצות מושבם שבאירופה, לבין תמונת העולם החדשה, עולמה של הציונות ושל 'רעיון היישוב'. גם ב. [ביאליק], בדמותו של דייר המשנה המתגורר בביתם של בני הזוג הקשישים והממורמרים, גיבורי הסיפור 'הסתכלות והתבוננות', מציץ לעולמם החשוך ו'מליץ' ביניהם. כל אחד מהם מושך אותו לצידו, ומספר לו את גירסתו, והוא מסוגל לראות את האורות ואת הצללים שבכל צד. סיפור בלתי גמור, כדוגמת 'הסתכלות והתבוננות', מאפשר לקוראי ביאליק ולחוקריו להבין את התהוותה של האמביוולנטיות הביאליקאית המפורסמת. האיש ויצירתו הן ניצבו עם רגלם האחת בעולמם של 'מחזיקי נושנות' וברגלם השנייה בעולם המודרני, עולמה של המאה העשרים, ונקרעו בין שני העולמות. באישיותו וביצירתו גילה ביאליק סימני משיכה ורתיעה אינסטינקטיביים כלפי כל תופעה, ותכונה זו הפכה לסימן ההיכר המובהק ביותר שלו, המתגלה כיום לחוקריו על כל צעד ושעל.

אין להבין מכך, שלא היתה לביאליק עמדה מוצקה בנושאים פוליטיים מהותיים, שדרשו בחירה והכרעה. אולם גם בתחומים אלה גילה יכולת להיכנס לעורם של יריביו ולהזדהות עם מקצת העֲמדות שהם מייצגים. ממורו ורבו אחד־העם אף למד ביאליק אחריות לאומית מהי, בראותו שאחד־העם אינו מתיר לו לפרסם בהשְׁלח דברים בגנותו של הרצל, כדי שלא לזרוע בעם זרעים של פירוד ומחלוקת. האמביוולנטיות של ביאליק לא נבעה אפוא מאופורטוניזם של איש רוח פשרן, המבקש להלך בין הטיפות ולשאת חן בעיני כל הפלגים והמפלגות. עמדתו נבעה מאחריות לאומית של מנהיג רוחני, המבקש להחזיק בדעותיו ובהשקפותיו מבלי לעורר נגדן את חמתם של יריבים, שאינם אלא בשר מבשרו, וגורל לאומי משותף מאחדם, חרף הבדלי עמדות וחילוקי דעות. בשנות מִפנה המאה התבונן על

17 נדפס בהמליץ, מיום ט' בניסן תרנ"א, במדור 'עזרת סופרים', בחתימת ח.נ.ב. וולוז'ין. ראו: לחובר (תש"ד: 80-84).

סביבותיו, וידע היטב שהפור נפל: שעולמה של תנועת ההשכלה בישראל, ילידת המאה התשע־עשרה, כמו דרכה של תורה, ששלטה בישראל באלפיים שנות גולה, עבר זמנה ובטל קורבנה. בנקרולוג שפתב בעקבות פטירת יל״ג, בשנת 1892, כתב על האירי שבמשוררי ההשכלה:

לֹא זָכִיתָ יְהוּדָה! לֹא זָכָה עַמֶּךָ
כִּי יִשְׁמַע מִפִּיךָ שִׁירָה חֲדָשָׁה,
שִׁירַת חֹפֶשׁ וּדְרוֹר לָהּ כָּלוּ כְּלִיוֹתֶיךָ,
שִׁיר יוֹצֵא מִלִּבְּךָ הָרַךְ וְהַקָּשֶׁה;
בְּלֹא עִתָּהּ, נַפְשְׁךָ, וּבְלֹא יוֹמָךְ
לְמָעוֹן הַשִּׁירָה מִפְלָט לָהּ חָשָׂה.
תַּנִּים הָיִיתָ לִבְכּוֹת עֶנּוּתֵנוּ —
מִי יְהִיֶה הַכִּנּוֹר לָשִׁיר שִׁירוֹתֵינוּ?

בצד ההערצה הרבה שלו כלפי גדול משוררי ההשכלה, כָּלל כאן ביאליק גם ביקורת מרומזת כלפי יל״ג ושירתו, שלא השכילו להסתגל לתמורות המפליגות שנתחוללו בחיי האנושות ובחיי עם ישראל, ולא השמיע את צליליה הראשונים של שירת התחייה. סופו של השיר משמש ניגוד והשלמה לשירו הנודע של יל״ג, 'למי אני עמל?', המבכה את התנכרותם של הצעירים לשפה העברית ולתרבותה, ומסיים בשאלה: 'הוֹי מִי יָחוּשׁ עֲתִידוֹת, מִי זֶה יוֹדִיעֵנִי / אִם לֹא הָאַחֲרוֹן בְּמְשׁוֹרְרֵי צִיּוֹן הִנֵּנִי / אִם לֹא גַּם אַתֶּם הַקּוֹרְאִים הָאַחֲרוֹנִים?!'. ביאליק מסיים בשאלה שצדדים של דמיון וניגוד לה לשאלתו הנודעת של יל״ג: 'תַּנִּים הָיִיתָ לִבְכּוֹת עֶנּוּתֵנוּ — / מִי יְהִיֶה הַכִּנּוֹר לָשִׁיר שִׁירוֹתֵינוּ?'. יל״ג היה מקונן דורו; מי יזכה לשיר את שירת התחייה והדרור? על שאלה זו העיר לחובר בדרך ההשערה, כי לביאליק 'היו כנראה רגעים שלבו ניבא לו מי יהיה הכינור לשיר שירותינו, אלא שהוא האמין ולא האמין עוד וחרד ושאל'.[18]

בסוף ימיו התקרב כידוע יל״ג לאחד־העם ולבני חוגו, מבססי הרעיון הלאומי ומתנגדיה של האידיאולוגיה המשכילית. קֶלֵאו, מוזת ההיסטוריה, חמדה לצון, והיה זה דווקא יד ימינו של אחד־העם, העורך והמבקר י״ח רבניצקי, שדאג להוציא לאור את מהדורת כתביו האחרונה של גדול משוררי ההשכלה. סופרי אודסה ראו ביל״ג של סוף שנות מִפנה המאה 'חוזר בתשובה', השָׁב בקול עֲנות חלושה אל אוהל עַמו הדל, לאחר שנטש את הרעיונות הרדיקליים שלו בדבר השתלבות היהודי בארצות מושבו, מתוך שהבין במאוחר, שתנועת ההשכלה בישראל הובילה את בחיריה להתבוללות ולא מנעה גילויי אנטישמיות. בתקופה שבה נכתב הסיפור 'הסתכלות והתבוננות', עמד גם המליץ, שהופיע עד אז בקביעות

18 שם, 132-135. וראו גם: שמיר (תשמ״ח: 70-80).

כארבעים שנה, ערב התמוטטותו וסגירתו הסופית, בפַּנותו דרך לכתבי־העת ולעיתונים החדשים של ציוני אודסה וחוג הסופרים שלה. באמצעות התשתית היל״גית של סיפור זה ובאמצעות איזכורו העקיף והמרומז של המליץ, שיל״ג ערכו בתקופת הזוהר שלו, הציב ביאליק מצֵבה להוויה יהודית גדולה ותוססת, שעיצבה את עולם הרוח היהודי במשך שני דורות, ואילו עתה בטלו סיכוייה ואפסה תוחלתה.

סופו של המליץ היה גם סופה של תקופת ההשכלה ושל רוח ההשכלה, ואת הסוף הבלתי הֶרואי הזה, שהרעיד את כותלי הבית הלאומי, ביקש ביאליק לשקף בסיפורו, שבו רשם רָשׁומות לזיכרון, כלשון תת־הכותרת של הסיפור. אחרי ככלות הכול, אלמלא היו לסיפור זה השלכות קולקטיביות, מה טעם היה בתת־הכותרת 'רָשׁומות המ־ץ'? האם הקללות והחרפות, הנשמעות בבית המשפחה, ראויות לתיעוד ולהנצחה? אין זאת אלא, שמצבו העגום של בית המשפחה שלפנינו, כמצבם של בתי משפחה המתוארים ביצירת יל״ג וביצירות הבוסר של ביאליק ('מחרץ לעיר' ו'הוי מלב בוקעת', שהולידו את שירו הקנוני 'שירתי'), מלמד על מצבו של הבית הלאומי בזמן של ליקוי מאורות ו'סילוק שכינה'. גירסאותיהם של הבעל ושל אישתו, כפי שהן מובאות מפי דייר המְשנה שלהם, ה'יודע הכול ורואה הכול', משקפות במישורים הסמויים מן העין שתי תפיסות עולם מנוגדות, המפַלגות את יהודי מזרח אירופה וזורעות פירוד והרס בתוך כותלי הבית הלאומי. דייר זה, איש ספר, שכדברי הבעל 'יודע הכול ורואה הכול', משמש כאן גם בתפקיד של עד ומתעד לכל הסצינות המחרידות המתרחשות 'בבית', בחדרי חדרים.

## ג. תקדימה של הפואמה 'שירתי'

המסַפר הוא אפוא 'מליץ' בהוראת 'מתווך': הוא מגשר על פני התהום שנפערה בין בני הזוג, וכל אחד מהם מנסה להטותו לצידו ולשכנע אותו בצידקת טיעוניו. הוא שומע את בני הזוג הנְצים, שאינם מדברים זה עם זה, וכל אחד מהם מטיח קללות בכותל, כדי שדבריו יישמעו, יהדהדו בחלל הבית, ויגיעו הן לאוזני הצד האחר, והן לאוזני 'המליץ'. אפשר שדייר זה — כבפואמה הכמו אוטוביוגרפית 'שירתי', שנכתבה באותו הזמן, פחות או יותר, הוא אף 'מליץ' במובן של משורר: כ'מְשׁוֹרֵר עֲרִירִי, צָנוּעַ, מִסְתַּתֵּר, הַנֶּחְבָּא אֶל כֵּלִים', ש'השתקע' בביתה של המשפחה הדלה והנחיל את 'כינורו' לבנו של 'בעל הבית'.[19] הסיפור המשפחתי בפואמה 'שירתי', נמסר באסטרטגיה כה מחוכמת, עד שמתעוררת אצל הקורא ציפייה לתמונת מציאות עשירה ונינוחה, שגיבוריה משתייכים לרקע כלכלי מבוסס, כמו זה

19 על כך הרחבתי בחיבורי (1980: 303-307); בחיבורי (תשמ״ו: 72-74); ובחיבורי (תשמ״ח: 107-143). וראו גם מאמרי 'ללקט ניצוצות מבין שברי כלים', סדן (תש״ס, 75-111).

המתואר בסיפור הגנוז שבמרכז דיוננו. מבין שיטי הטקסט עולה, כי ביתם של בני הזוג הוא בית אמיד למדי, עם טרקלין וחדר אוכל; בית שאינו דומה כלל לאותה 'חורבה' עלובה ודלה, שבה התגורר 'אריה בעל גוף' לפני שעבר לדירתו החדשה. ב'שירתי', לעומת זאת, ככל שמתקדם הקורא ברצף הטקסט, מתנפצות הציפיות לתמונה של בית אמיד ומרווח, כבמהתלה טראגי־קומית שבצידה פואנטה.

לקורא המופתע מתברר, כי 'הדייר', המנחיל את שירו לבנו של 'בעל הבית', אינו אלא הצרצר המתגורר בין כלי הבית וסדקיו, וכי 'הירושה' העוברת לידי בן זה אינה אלא אותה ירושת עניים, שעליה אומר הפתגם העממי: 'וואָס ירשענן יידן? צרות' ('מה יורשים יהודים? צרות').[20] מאחר שגם מורשה היא ירושה, הרי שבין ה'נכסים' שיורש הבן (כלים שבורים, חפצים ממושכנים, קירות סדוקים וכדומה) ניתן לְמנות גם את תחושת היתמות והעצב, המחלחלת כארס צפעוני מאב לבנו. כל אב יהודי, ולא רק אבי המשורר, מצווה לספר לבנו את סיפורי הסבל הלאומי עתיק היומין, ואלה עוברים מדור לדור ומנחילים לכל בניה של האומה את קובַּעת התרעלה (וכדברי ביאליק בשירו המוקדם 'הרהורי לילה' [1892]: 'שַׁד צמֵק לִי חָלְצָה אֵם עַטְיָה, אֲבֵלָה, / מִמֶּנּוּ מָצִיתִי אֶת־כּוֹס הַתַּרְעֵלָה').

ועוד בנושא 'דייר המְשנה' שבשתי היצירות: לבעל הבית שבסיפור 'הסתכלות והתבוננות' דירה מרווחת, ובה טרקלין וחדר אוכל, אך למרות אמצעיו הכלכליים הניכרים, אישתו — כמשתמע — אחראית על עבודות הניקיון הרבות, המאוסות עליה עקב בריאותה הלקויה. הוא אף מחזיק בין כותלי ביתו דייר מְשנה כדי להגדיל את הכנסותיו, ודייר זה משתמש בשירותי ביתו, מסתפג מן הרחצה במטבחו ומשמש עֵד למריבות האינטימיות שלו עם אישתו ועם בִּתו. משמע, יהודי זה שלפנינו, ממונו חביב עליו אף יותר מבני ביתו ומבריאותם הנפשית. הוא אף מוכן לחשוף את קלונם בפני אדם זר למחצה, בתנאי שצרורותיו יתפחו עוד ועוד. לחלופין, אפשר שלפנינו אדם המעמיד פני עשיר, ולמעשה ממונו הולך ואוזל בגין אותם משפטים מרובים שבהם הוא מעורב מרצון או מאונס. גם ב'שירתי' התמונה היא ספק תמונת משפחה דלה, ספק תמונת משפחה שירדה מנכסיה (כבשיר 'אבי' הפותח את המחזור 'יתמות'). מצבה הכלכלי העלוב של המשפחה נחשף באחת, משמתברר בסוף הבית הראשון ש'דייר המְשנה' אינו אלא אותו חרק המסתתר בין קירות הבית הסדוקים ומנגן על מיתר אחד את ניגונו התפל והשומם (על היבטיו הסמליים של 'דייר מְשנה' זה הרחבתי במקום אחר[21]).

בכל יצירה של ביאליק ניתן להבחין ביסודות האישיים, האוטוביוגרפיים, המוצגים בדרך כלל בדרך הטרנספוזיציה, באספקלריה כהה ומעוקמת. דווקא אותם יסודות אינטימיים,

20 ראו: סטאָטשקאָוו (1950: סימן 235). על פתגם זה מבוסס, למשל, סיפורו המוקדם הגנוז של ביאליק, 'הירושה'; ביאליק (1970: 223-225), וכן הפואמה 'שירתי' (ותקדימה השיר הגנוז 'מחוץ לעיר'). הד לפתגם זה ניתן למצוא גם במילים 'לֹא זָכִיתִי בָּאוֹר מִן הַהָפְקֵר / אַף לֹא בָא לִי בִּירוּשָׁה מֵאָבִי').

21 ראו: שמיר (תשמ"ו: 72-74).

שעליהם נרתע ביאליק מלספר ביצירתו האישית, משתקפים על־פי רוב באמצעות הדמויות הבידיוניות, האימפרסונליות.[22] היצירה ה'אוטוביוגרפית', לעומת זאת, זו הכתובה בגוף ראשון יחיד ומושמעת מפיו של המשורר, אינה משקפת לרוב את אירועי החיים הכמוסים, והעובדות 'הנחשפות' בה אינן אלא גילגוליהם של מוטיבים מן הסיפור הלאומי בגירסה מוקטנת וכמו אישית. ולהפך, סיפורו הקולקטיבי של עם ישראל ביצירת ביאליק נבנה מיסודות אוטוביוגרפיים אותנטיים, תוך גריעת עובדות שאינן משרתות את המיתוס הלאומי ותוספת עובדות המשרתות אותו היטב.

גם לתיאוריהם של 'דיירי המְשנה' בסיפור ובשיר שנכתבו בשנות מְפנה המאה יש גרעין אוטוביוגרפי ממשי: כשברח ביאליק מן הישיבה לאודסה בשנת 1891, הוא התגורר בעיר הגדולה בחדרים שכורים, ולפעמים גם במרתפים טחובים, ובשובו לאודסה בשנת 1900, לאחר שנשא אישה ונודע בשערים כמשורר בחסד עליון, עדיין רדפו פחד המחסור, והוא החזיק בביתו דייר מְשנה — המשורר זלמן שניאור, שהיה לו כבן (שניאור הוא שהופקד על לימודי העברית של מַניה, שלא צלחו). בתיאור 'בעל הבית', היודע לנהוג בעיר הגדולה כ'אדם בצאתו', אך בביתו הוא מתגלה כיהודי דאגן וטרחן, השומר על הפרוטה כעל בבת עינו, היה גם יסוד של אירוניה עצמית. כך נהג ביאליק לימים בעיצוב דמותו של הסוחר־המשורר הנלעג ברשימה 'סוחר', שֶפולה רצופה יסודות אוטוביוגרפיים בראי עקום. בקריאה שהויה מתגלה גם דמות זו כגילומה של דמותו הארכיטיפלית של היהודי הגלותי, המשורר בן דמות היגון.

'מנעול הקלוקל', כך מכנה האישה גיבורת הסיפור את בעלה פעמיים. כינוי זה מזכירנו, כי גם בפואמה 'שירתי' מופיעים כלים שבורים ומקולקלים לרוב, המדגימים את עליבות הבית ואת עליבות 'הירושה' שמותיר האב המת לבניו אחריו. פרט לכלי הבית הרגילים (תנור, שולחן, מיטה, אורלוגין וכדומה), מפוזרות בטקסט גם מילים כפולות משמעות (כגון צרצר־צרצור, עריסה, עֲרֵבה, כלבה, עקרב ועוד), שאחת מהוראותיהן שייכת לשדה הסמנטי שעניינו כלים. כך נוצר תיאור מימטי לכאורה וסמלי למעשה, שבו הכלים הסדוקים אינם אבזרים ראליסטיים בלבד: הם ממלאים את חללו של בית עלוב וקודר, שהוא כעין 'היכל הכלים השבורים', מקדש פגום של מטָה, ששולחנו־מזבחו מסואב ושומם. אותה תמונת יסוד, שמצאנו במרכז יצירת יל"ג, זו המעמידה לנגד עיני הקורא בית יהודי חָרֵב, המשמש בבואה בזעיר אנפין לחורבן הבית הלאומי, השפיעה כמדומה על עיצוב הבית ב'שירתי' כמקדש של מטה — מקדש חלול ומחולל, שכוהנו הגדול עומד נכלם, ובתום הארוחה — נעלם ואיננו.

גם הסיפור וגם הפואמה כוללים שני פרקים: הפרק הראשון הוא פרק האב (שדמותו מקבילה במישור האלגורי להנהגה הלאומית, המוצגת כאן במונחי ההשגחה העליונה),

22 על כך הרחבתי בספרי (1991: 119-139).

ובעקבותיו בא פרק האם (שדמותה מקבילה לדמות האומה, לכנסת ישראל המושלכת לגורלה ככלי אין חפץ בו). בשתי היצירות, ה'קנונית' והגנוזה, הגבר שקט ומאופק, מתנכר לבני ביתו ואינו מפגין את רגשותיו לפניהם, ואילו האישה רתחנית, קולנית ומטיחה דברים כנגד שמים וארץ. האישה, גיבורת הסיפור (לפי השערת המסַפר, המתגורר בבית המשפחה), התנהגותה מעידה עליה שהיא מתאווה 'להיות עלובה וקָרבן', וכי דבריה הם פרי 'רוחה הסוער והמרוגז ולִבּה החלל ואהבת הכבוד שבה'. משמע, גם עלבונות וגם כבוד מבקשת אישה זו, המתקשה לעמוד בעבודות הבית הרבות המוטלות עליה. בשתי היצירות ניצב בין הגבר לאישה ילד הממרר בבכי — יוצא חלציהם, המשמש עד לתמונות קורעות הלב. צאצאם של בני הזוג, המשמש גם כעין 'מליץ' ומתווך, נוחל מהוריו 'ירושה' יהודית טיפוסית: מן האב ומ'דיירו' הוא נוחל את שירו המשמים והמונוטוני, שירת הדלות והגלות, ומן האם את האנחה ואת הדמעה. את תלונותיהם של המשכילים 'הצעירים' על עליבות הבית הלאומי לעומת המצוי אצל המתוקנות שבאומות העולם, הֶשווה ביאליק בפרק א של מסתו 'שירתנו הצעירה' לתלונתה של בת עניים, הנמשכת אל החיים היפים והטובים שנגלו לעיניה בבית ה'גביר' שבו שירתה כשפחה, אך בביתה שלה היא אינה מוכנה לנקוף אצבע ולשאת בעול עבודות הבית:

> יש בתרעומות כגון אלו גם מעין מידה מגונה של 'שפחה', ששימשה בבית 'גביר' כמה שנים וחזרה לאוהל אביה הדל — והכול נראה לה פגום ועלוב והיא מתמלאת טענות כרימון. אבא מהו אומר: 'בתי, עד שאַת מעקמת חוטמך — טלי מטאטא וכבדי את הבית'.

בסיפור הגנוז, לפנינו הוויה פגומה ומסואבת, יבשה וריקה, כמו העולם שבחללו מנסרים הקללות ודברי הנאצה. 'הנפשות הפועלות' ריקות מרגשות וממאוויים, תולדת השיממון ותחושת הנכאים שבהם שרוי הבית. ומעל הכול, לפנינו עולם הפוך, שבו הבעל האמור לדאוג למשפחתו, מתבודד בפינתו וממונו חביב עליו מבניו; עולם שבו הבת צריכה להגן על אִמה מפני אביה, שלשונו כולה ארס ורוש ולענה. במקום המשפחה ה'קלסית', שבה שררה ערבות הדדית ודאגת הורים לילדיהם, לפנינו עולם שבו שוררות האלימות המילולית והסגידה לערכי עגל הזהב. כל אלה הם מסימניה המדכאים של המציאות היהודית בת הזמן — מציאות עקרה, ללא שמץ של רוחניות ושל תקווה לעתיד טוב ויפה יותר. בלא מילים נאמר כאן, כי הביקורת שהטיחו המשכילים היתה אולי מוצדקת לשעתה, אך ברבות הימים התברר כי הם לא השכילו לִבנות במקומה עולם טוב ויפה יותר. להפך.

גם ב'שירתי' מתפוררת המשפחה לפרודות: בפתח הפואמה לפנינו משפחה שלמה, הגם שהיא ענייה ועגומה, ובה אב ואם ושבעת ילדיהם, השרים את זמירות השבת במקהלה. אט אט הולכת המשפחה ומתפוגגת: האב נעלם לאחר 'הסעודה האחרונה', ומשאיר את אשתו אלמנה ואת בניו יתומים. האם, שעד אז עסקה בתפירה, בבישול ובאפייה, עוזבת את ביתה, ויוצאת אל השוק למצוא שם את פרנסת יומה. הילד המיותם, המסַפר את תולדות משפחתו המתפוררת, נותר יחידי בעולם ('בְּעָצְמָם יַלְדוּתִי יְחִידִי הֲצַנְתִּי', ככתוב בפתח השיר 'ווהַר',

שהיה בשלב זה משולב ב׳שירתי׳). את מקום הבית יורש השדה, ואת מקומם של אבא־אמא ושל האחים יורשים אלפי ׳רֵעים׳ דמיוניים, המעודדים את הילד לפרוק את כל האיסורים. גם ב׳הסתכלות והתבוננות׳ לפנינו אַטומיזציה של המציאות: הבעל מבקש מאישתו שלא תסיח את דעתו מעיסוקיו הפיננסיים והמשפטיים ושלא תטריד אותו בענייניה. גם בתו אינה מעניינת אותו, וטיעוניה אינם מוצאים מסילות ללבבו. התמונה היא תמונתה של משפחה שהתפוררה, ובה ׳אִישׁ לְחֶשְׁבּוֹן עוֹלָמוֹ, / אִישׁ לְסִבְלוֹת לְבָבוֹ׳, כמאמר ביאליק במקום אחר, כשבא לתאר תהליכים צנטריפוגליים של התפוררות ושל ניכור שעברו בתקופה המודרנית על החברה האנושית כולה, ועל עם ישראל באופן מיוחד.

אין צריך לומר, שהאב והאם בפואמה ׳שירתי׳ מתעלים למדרגת סמל, ואינם משקפים אך ורק מציאות אוטוביוגרפית כפשוטה. האב מתגלה בדמותו של האל המנהיג והמפרנס, העומד כאן מבויש ונכלם, והאם מתגלה בדמותה של האומה האלמנה, הנאלצת לדאוג לעצמה, ללא עזרת שמים. גם במחזור הכמו אוטוביוגרפי ׳יתמות׳ מופיעה דמותה במונחים מאוצר הסמלים של המיתוס הלאומי: ׳עֲנִיָּה סְעָרָה, לֹא נֻחָמָה וְלֹא רֻחָמָה׳, ׳הָיְתָה אַיֶּלֶת הַבַּיִת לְתַנַּת מִדְבָּר׳, ׳כְּיוֹנָה הֲמוּמָה׳, וכיוצא באלה תיאורים טעוני סמליות לאומית. ביאליק מראה כאן, כמדומה, כי מות האב (או ׳מות האלוהים׳, במונחי ניטשה) גרם לכך שהחיים המודרניים ייעשו חלולים ומחוללים. הקהילה והמשפחה מתפוררות, וכל אחד אדון לגורלו (בסוף ׳שירתי׳ נוטש הילד את האווירה העגומה והמנוונת שבה צמח בין הוריו ואחיו, ופורץ החוצה מבין הכתלים אל ים הנגוהות המחכה לו בשדה, אך נרמז כי ים מהנה זה הוא גם טובעני ומסוכן לקיומו).

במעבר מ׳הסתכלות והתבוננות׳ ל׳שירתי׳, המיר ביאליק את דמות האב, הזן והמכלכל את בני ביתו, בדמותו של אב עלוב, שאינו מוציא את פרנסת יומו ונאלץ לעשות את השבת ׳עַל פַּת־לֶחֶם שָׁחוֹר וְזֵנַב דָּג מָלוּחַ׳. הוא הבין כי התיאורים הטיפוסיים של הדלות יעוררו אמפתיה רבה יותר מתיאור דמותו המורכבת והמסוכסכת של אותו אב דוחה שבסיפור, המעניק למשפחתו פרנסה אך מונע ממנה התחשבות ואהבה. לשם כך, חרג מן האמת הביוגרפית כהווייתה: לאמיתו של דבר, השתייך המשורר למשפחת סוחרים אמידה למדי, שהחזיקה בז׳יטומיר בית מידות. הקשיים הכלכליים שפקדו את אביו הביולוגי של המשורר, יצחק יוסף ביאליק, בשנת חייו האחרונה, אינם חופפים את תיאורי הדלות הגלותית הטיפוסית שבפואמה ׳שירתי׳, הלקוחים כמעט כנתינתם מתיאוריו של מנדלי ב׳בעמק הבכא׳.[23]

עם גניזת הסיפור והמרתו בפואמה ׳שירתי׳ — אגב שינוי הרקע הסוציו־אקונומי של המשפחה — התאפשר לביאליק לִבנות בפואמה בבואה מוקטנת של הסיפור הלאומי

23 בספר השביעי של בעמק הבכא מאת מנדלי מוכר ספרים. הפרק התפרסם בהשלח ז, חוברת לח (אדר תרס״א). בחוברת אייר של אותו הכרך, ראה אור שירו של ביאליק ׳שירתי׳, שהושפע בלי ספק מיצירת מנדלי.

לדורותיו (בשלב זה היו עדיין 'שירתי' ו'זוהַר' שיר אחד, ורק לפני פירסומם בספר הפריד ביאליק בין הדבֶקים): בפרקים שנודעו לימים כ'שירתי', הוא תיאר משפחה דלה אך מלוכדת, ערב התפוררותה לפרודות; משפחה שבֵּיתה וכליו הפגומים מסמלים את חורבן הבית ואת תקופת הגלות. בפרקים שנודעו לימים כ'זוהַר' תיאר את היחיד הנבחר, בעת שהתייתם מאביו ומאלוהיו, והוא מוצא את אושרו ועושרו הרוחניים בשדה, הרחק מן החדר, בכל משמעיו של מושג טעון זה.

## ד. ההגות העולה מן הסיפור והסיבות לגניזתו

בסיפור הגנוז 'הסתכלות והתבוננות' לפנינו מצב של 'גירוש שכינה' — המיתַרגם לתיאור של חיי נישואין העומדים לפי כל הסימנים לקראת סיומם במתן גט כריתות, כבפואמות של יל"ג, ששימשו לביאליק דגם ומופת. לימים נתבסס דפוס זה גם בסיפורי ש"י עגנון, שהושפעו מיל"ג,[24] כגון בסיפורם של טוני ומיכאל הרטמן ב'פנים אחרות', או בסיפורו של הרופא הקנאי שנשא לאישה את דינה, האחות שצבע עיניה שחור־תכול, כצבעי השכינה, ב'הרופא וגרושתו'. סיפוריו של עגנון מותחים קווי הקבלה בין סיפוריהם של גבר ואישה בעידן המודרני לסיפורם של הקב"ה וכנסת ישראל, בזמן שהם פורשים זה מזה ומגיעים לידי 'גירוש שכינה'. במונחים מודרניים, בני הזוג שבסיפורי עגנון, שחיי נישואיהם נפגמו ונהרסו, משקפים במוקטן את הדרמה המתחוללת בין כוחותיה הגדולים של ההיסטוריה (הקב"ה) לבין האומה (כנסת ישראל, על חייה הטראגיים ורצופי הסבל והמכאוב).

הבעל הדואג לפרנסה, אך מתעלל בנפשות בני ביתו, מייצג את ההנהגה, המתוארת כאן במינוח המתאים לתיאורי ההשגחה העליונה. גם ההנהגה של מטה וגם זו של מעלה פרשו מעַמם והפקירוהו לאנחות. אך לא על מוסדות הקהילה והדת הממוטטים נסבים הדברים, להערכתי, כי אם על ההנהגה הרוחנית 'המתקדמת', שנטשה את האומה לגורלה: על סופרי ההשכלה ואנשי החזון הנאורים, שפרשו אז איש איש לפינתו והשאירו 'בבית' חורבן ואנדרלמוסיה. ברוח מאמריו של אחד־העם בכלל, ומאמרו 'האדם באוהל' בפרט, הראה ביאליק כי סיסמאות ההשכלה פשטו את הרגל, וכי השאיפה האמנציפטורית, שיהא היהודי 'אדם בצאתו ויהודי באוהלו', היא חלום ואשליה בלבד. הסיפור מראה איזו צורה לובש היהודי בביתו לאחר שפרק מעל כתפיו עול מלכות שמים, ומעל לכל הדברים מרחפת כותרתו הנודעת של אחד־העם: 'לא זה הדרך!'.

רועי העם ומוריו, שהשפילוהו עד עפר ועזבוהו לגורלו, כמוהם כהשגחה העליונה שהכזיבה. על כן עמוס הסיפור במילים ובצירופי מילים, המלמדים על זיקת האב־המנהיג

24 ראו: מאמרי 'ההלכה למעשה: תשובתו של עגנון ליל"ג ב"והיה העקוב למישור"' (פרידלנדר, 1993: 189-209).

להשגחה העליונה. כך, למשל, מתואר הגיבור כמי ש'הרורי זהב [...] נבראים ונחרבים בהבל פיו שבע ביום' (ובנוסח קודם 'במאמר פיו'), והתיאור מלמד על השוואתו המרומזת לבורא עולם, בעקבות מאמר חז"ל, המעיד על השפעה גנוסטית: 'ויהי ערב מלמד שהיה בורא עולמות ומחריבן' (בר"ר ג). ברעיון זה עשה ביאליק שימוש בשורות הפתיחה של שירו המוקדם 'עצה בתפילה' (תרנ"ד), שבו פונה דמות בנוסח טוביה החולב לאלוהיה ומבקשת ממנו: 'הָאָרֶץ הַלֵּזוּ, שָׁמֶיהָ הָאֵלּוּ / כְּבָר בָּלוּ; כְּבָר נוֹשָׁנוּ לְמַדַּי; לוּ שָׁמַעְנִי: הֲשִׁיבֵם לְתֹהוּ / וּבָרְאֵם חֲדָשִׁים, אֵל שַׁדַּי!'. הדובר בשיר גנוז זה הוא יהודי מן הנוסח הישן, אך דבריו משקפים, למרבה הפרדוקס, רעיון חדש בתכלית: באותה עת נשמעו בהגות הכללית קריאה לבריאה 'יש מאין', בנוסח הנחותיהם הרומנטיות של קרוצ'ה ושל ניטשה. קריאה זו מצאה מסילות ללב הסופרים 'הצעירים', שדגלו ב'שינוי כל הערכים', ומכאן התביעה העולה, למשל, ממאמרו הנודע של ראובן בריינין בגנות שירת יל"ג, מאמר שפתח תקופה חדשה בספרות העברית בת הדור: 'לְמה שואפת עכשיו נפשֵנו המדוכדכה? למשורר שיברא לנו שמים חדשים וארץ חדשה, אשר יברא לנו עולם מלא מתוהו ובוהו שאנו מרחפים עליו'.[25]

שבע פעמים מכונה כאן הבעל בכינוי 'עכביש', שלוש פעמים בפי האישה וארבע פעמים בדבריו שלו, החוזרים בלעג כהד על דברי האישה. קורי העכביש, או 'קורי השממית', הם סמל העזובה והיושן, סמלה של הוויה פגומה ומסואבת, שנתנוולה והגיעה לסוף דרכה.[26] ב'בעיר ההרגה' (1903), כשביקש ביאליק לתאר את השמים הריקים מהשגחה עליונה, כתב: 'וְנָשָׂאתָ עֵינֶיךָ הַגָּבָה — וְהִנֵּה רְעָפָיו מַחֲרִישִׁים, / מַאֲפִילִים עָלֶיךָ וְשׂוֹתְקִים, וְשָׁאַלְתָּ אֶת פִּי הָעַכָּבִישִׁים; / עֵדִים חַיִּים הֵם, עֵדֵי רְאִיָּה, וְהִגִּידוּ לְךָ כָּל־הַמּוּצָאוֹת'. ובתרגום היידי, פרי־עטו ('אין שחיטה־שטאָט', 1906), כתב: 'און דו פֿאַרדרייסט דעם קאָפּ — ניטאָ קיין הימל! / אַ דאַך, אַ שטומער דאַך, מיט שוואַרצע שינדלען; / אָט הענגט אַ שפּין — גיי פֿרעג דעם גרינם שפּין / ער האָט געזען אַלצדינג, ער איז אַן עדות, / איין לעבעדיקער עדות אויף דעם בוידעם'.

משמע, הגג ורעפיו מקבילים לשמים ולהשגחה העליונה, ואם כן, גגו הפרוץ של הבית, ובו העכבישים המתבוננים מלמעלה ונותנים במראות הזוועה עיניים מזוגגות, מקביל לשמים שהתרוקנו מהשגחה עליונה. השכינה שנתנוונה ונתנוולה, זו המתבוננת מלמעלה בקורבנות החינם, מתגלמת במונחים דוחים למדי — בעכביש (או בשממית[27]) התלוי דומם על קורות

25 י.ל. גאָרדאָן (זכרונות ומחשבות)', השִׁלֹחַ א, חוב' א-ו (חשון-אדר תרנ"ז: 62-68).

26 'וחלום רע אחד אָרג העכביש בלבבך' ('ביום סתיו'), 'אָרג העכביש על סְפּוּנך רועד' ('על סף בית המדרש'), 'מתוחים קורי אָרג העכביש' ('בחשובתי'), 'מלבד קורי שממית וטיח קיר תפל' ('המתמיד'), 'וּמָחִיתָ... את קורי העכביש' ('דָּבָר'), 'ולעכבישים בַּזְוִיוֹת השוממות' ('אכן גם זה מוֹטַר אלוהים'), 'ושאלתָ את פי העכבישים' ('בעיר ההרגה') ועוד.

27 השממית ביצירת ביאליק היא שם נרדף לעכביש, בעקבות פירוש רש"י למשלי ל, כח, ומכאן 'אָרג השממית' ו'קורי השממית' בשירים המוקדמים.

הגג ורעפיו המחרישים, סמל שמי הברזל החֲרשים והמחרישים. העכבישים האילמים הם העדים החיים היחידים לכל שאירע בחלל אווירת ההרג. ולמעשה, כבר בשירו 'על סף בית המדרש', פונה ה'אני' הדובר, בחוזרו אל מקום עלוב ובָלֶה, שהיה פעם 'מקדש אל' נעוריו, במילים: 'ארג השממית על סְפונך רועד', ללמדנו כי העזובה והרֵיק ירשו את מקום ההשגחה העליונה, שהביטה פעם בברואיה ממכון שִבתה שבמרומים.

ואם העכביש המתבונן במראֶה מן התקרה הוא סמלה המעוות של ההשגחה העליונה (כשם שהצרצר המסתתר בניקרת הקיר ב'שירתי' הוא סמלו המעוות של האל המסתתר בנקרת הצור), אזי ראוי להזכיר כי את החלל שבלב, שנפער בשל הספקנות והיעדר האמונה בחיים המודרניים, תיאר מיכ"ל בדמות עכביש, או עכשוב, הנושך את קורבנותיו: 'הוי שֶׁפֶק אַכְזָרִי מֵחַיְתוֹ יַעַר / אֵיךְ פִּיךְ בַּכֹּל פָּתוּחַ כַּקֶּבֶר; / וּלְשׁוֹנְךָ עַכְשׁוּב הוּחַדָּה כַּתַּעַר / וּכְחֵץ עָף מְקֻשָּׁת תְּמְחַץ לֵב גֶּבֶר'. חוכמה ללא אמונה ותקווה כמוה כחמת עכשוב, והמחזיקים בה שולחים ארס בזולתם. וכאן, לפנינו גבר משכיל למדי, היודע למצוא את דרכו בסבכי הביורוקרטיה של בתי המשפט, אף יודע לחשב בעצמו את חשבונותיו, אולם כולו נוטף רעל ארס, ללא חן וחסד ורחמים. הביטוי 'גיי פרעג דעם גרינם שפּין' [לֵך, שאַל את העכביש הירוק], שבתרגומו של ביאליק ל'בעיר ההרֵגה',[28] יש בו כדי להסביר את צבעו הירוק של הבעל ('צווארו הירוק והמקומט קמטוטין דקין מן הדקין כקרני חגבים') ואת פניו ה'מוריקות' (כך בחילופי הנוסח שבין השורות). באיגרת האוטוביוגרפית לקלוזנר, שנזכרה לעיל, מתוארת זקנתו החורגת של המשורר, שפתחה לו את הדלת עם שובו מאודסה, והנה ראה כי היא 'נתכמשה והוריקה כולה'. 'מי נוגע בך? סמרטוט! מנעול מקולקל! — צעקה כנשוכה — עודך רע מעכביש!', צועקת האישה על בעלה, והמילה 'נשוכה' מעידה אף היא על כך, שלפנינו מִשרץ עקרבים ונחשים, עכשובים ועכברים.

חמישים רו"כ מביא הבעל לביתו מדי חודש בחודשו, וסכום זה מזכיר את סיפורו של עכן, שלקח מן החרם ושם בכליו, ודבר הנבָלה שעשה היה לשם דבר למעשה בגידה ומַעל. עכן, שראה בתוך השלל לשון זהב 'חמישים שקלים משקלו', חמד אותו וטמן אותו באוהלו, נרגם בעמק העכור, לא לפני ששמע מפי יהושע את המילים, 'מה עכרתנו יעכרך ה' ביום הזה' (יהושע ז, כה). 'עכנאי', 'עכנא' ו'עָכָן' הם משמותיו של הנחש — שמות הגזורים מאותו שורש שממנו נגזר השם 'עכן'. נרמז כאן כי הבעל, המייצג את ההנהגה למעגלותיה, בגד בייעודו והפקיר את משפחתו ואת עמו לתוהו. המשכילים, שהציגו את עצמם כמי שהביאו ל'ישובי חושך' נאורות ודעת, בגדו לדעת ביאליק בעמם, ועל כן הם מתוארים במונחים רֶפטיליים מבחילים, המזכירים את הנחש מסיפור בראשית, וראו שירו הגנוז של ביאליק 'חוה והנחש'.

28 כעין מקבילה 'יהודית' לתיאורה המואנש של הקנאה, ה'מפלצת ירוקת העין', שבמחזהו של שקספיר אותלו (מערכה I, תמונה iii, שורות 165-167).

בשיר־מערכון גנוז זה, שביאליק כתבו בתקופת לימודיו בישיבה שבוולוז׳ין, הדמות החלשה והסבילה, הסגורה בביתה, משולה לאומה הסגורה בד׳ אמות של חיי גטו מסוגרים, והגבר המשחר לפתחה, כולו נימוס והידור, מגלם את תפקידה של ההשכלה המערבית האֶמנציפטורית (המיוצגת כאן בדמות הנחש). ׳גבר׳ זה, שחזותו ההדורה והמנומסת אינה מעידה ממבט ראשון על עורמתו ועל צביעותו, מפתה את האומה התמימה לבגוד בערכים הישנים נושנים שמבית, ולפתות את אישהּ לאכול מעץ הדעת. חוה מתפתה ומתמסרת לנחש בכל מאודה, אך נבגדת ונשארת ככלי ריק מתוכן, כי הנחש בוגד בה ומשלח בה את ארסו. מעניין להיווכח, כי המשכילים והמתמשכלים, שבמאה התשע־עשרה נלחמו בגילויי העולם הישן, צבעם הירוק בסיפור שלפנינו מעיד על העובש שכבר פשה בשלב זה באידיאולוגיה שלהם, שעד תמול שלשום סימלה את החדש.

בדמות הבעל, המכוּנה שוב ושוב בכינוי המתועב ׳עכביש׳, יש במשתמע קווי היכר לא מעטים מדמותו של האל שהכזיב, בתקופה שבה נעזב בית המדרש, ויושביו נפוצו לכל עבר. הוא, הזן והמפרנס, יושב רכון על ספרי חשבונותיו, סובב בבתי המשפט והערכאות, ו׳לשון המאזניים מתנדנד לכאן ולכאן׳. התיאורים ומושגיהם מתאימים לתיאורי האל הזועם בעת שמידת הדין מתגברת בעולם. גם ישיבתו ב׳טרקלין׳ טעונה במשמעויות טרנסצנדנטיות, שלא מעלמא הדין. אך דמותו ׳הכול יכולה׳ הולכת ומתמעטת, למרות שהוא עדיין מאמין ביכולתו להַפך את העולם בעשר אצבעותיו. על ׳שיעור קומתו׳ ועל כושר אבחנתו של בעל זה אף יעיד הביטוי ׳קרני חגבים׳ המשולב בתיאורו. במסכת שבת (עז, ע״ב) מצאנו: ׳מה טעם קרן החגב רכה? — משום שדָּר בחֲלָפים, ואילו הייתה קשה תיעקר ויסתמא; שאמר שמואל: הרוצה לסַמות חגב ישלוף את קרנו׳. וכאן, כושר הראייה הלקוי של הבעל (בין המשפטים המחוקים רשום: ׳עיניו החלו כהות׳), מרמז לא רק להיותו גירסה נמוכה וקריקטורית של יצחק, אבי האומה, אלא שהוא לוקה בסימאון, בחינת ׳אין עין רואה ואין אוזן שומעת׳, ככתוב בשירי יל״ג על ההשגחה העליונה. גם ההנהגה של מעלה וגם זו של מטה מתנכרת לעם (׳וֵאלֹהִים הִסְתִּיר פָּנָיו, עֵינָיו הַצּוֹפִיּוֹת׳, כדברי הפואמה הגנוזה ׳יונה החייט׳). גם ההנהגה הרוחנית, מקרב המשכילים, עיניה טחו מֵראות את סבל בני העם, והיא הוסיפה לשלוח בהם ארס ולזרות מלח על פצעיהם גם בשעה שהם נזקקו ליד תומכת ומנחמת.

תיאור הבית, שבזוויתו מתוחים קורי העכביש ׳מְלֵאֵי פְּגָרֵי זְבוּבִים נְפוּחִים׳, בשיר ׳בתשובתי׳, מרמז לכך שהעכביש הוא יצור המסמם את קורבנותיו, חונקם ומרוקן את לשדם (אפשר שהבעל, הרוכן על ספרי חשבונותיו אינו רק סוחר, כי אם גם מלווה בריבית, כמו אריה ׳בעל גוף׳). בכַּנותה את בעלה ׳עכביש׳, האישה מאשימה אותו במשתמע שהוא אחראי לעזובה הפיזית והרוחנית השוררת בביתם. היא אף מרמזת לכך, שהוא אינו ממלא את תפקידיו כבעל. למרות שהוא מספק לה את מזונה, אין הוא מספק לה את כסותה (עכביש אורג, אך אינו עושה בגד), ואין הוא מספק את עונתה (מכאן הקללות שהיא משלחת בו: ׳מנעול מקולקל!׳, ׳מנעול הקלוקל!׳), ואילו הוא — המכנה אותה בסדרת

כינויי גנאי (׳טינופת, נבלה, קליפה בלי תוך, ריקנית׳) — מבקש ממנה שתניח לו לנפשו, להשתקע בספרי חשבונותיו. ביאליק, כמורו ורבו אחד־העם, האמין כי נזקה של תנועת ההשכלה היה רב מתועלתה, והנזק התבטא בפירוד ובשנאה שהכניסה תנועה זו בעם ישראל, מזה, ובהתבוללותם של המשכילים ושל בניהם, מזה. כאן, לפנינו זוג קשישים, שבֵּיתם הרוס, דומם ועזוב, והם מתקוטטים בינם לבין עצמם כמו שני הפלגים הנִצים שבעמם. את החשבון משלמת בִּתם העלובה, המלעלעת את דמעותיה ומטיחה דברים קשים כלפי אביה כדי להגן על אִמהּ.

מדוע גנז ביאליק את הסיפור שלפנינו? ראינו כי את תבניתו הוא העדיף לנצל בפואמה ׳שירתי׳, ובה העמיד את הילד במרכז. ייזכר, כי בשנים 1898-1900 הוא עדיין תיאר ביצירותיו דמויות של אנשים בגיל העמידה ומעֵבר לו: הלמדן העבֵּש, בעל הלשון המשובשת, גיבור שירו ׳רזי לילה׳; ההלך הדל ו׳זָקֵן הנדודים׳, גיבור שירו ׳כוכב נידח׳; אריה ׳צפיר׳ שהגיע ׳לצרורות׳, גיבור סיפורו ׳אריה בעל גוף׳; המלמד העלוב, שגלה מביתו, גיבור שירו ׳תקוות עני׳; האֵם האלמנה, לבושת השחורים, גיבורת שירו ׳ביום סתיו׳; או האב והאם ידועי הסבל והצער, גיבורי שירו ׳שירתי׳. במעבר מ׳שירתי׳ ל׳זוהַר׳, שהיו בתחילה, כאמור, שיר אחד, גמלה בביאליק ההחלטה, ששירתו תאמץ מעתה נקודת תצפית של אדם צעיר — ילד, נער מתבגר, או עלם המשחזר את ראיית העולם של ימי ילדותו, ולא של אדם זקֵן, שבע צרות וייסורים, כבשירים הלאומיים המוקדמים, שבהם הדובר התשוש הוא בבואה אלגורית של האומה הישישה וידועת הסבל. ביאליק ראה באותם יהודים, הממשיכים להשכיח את סבלם ו׳אֶת־עֲמָלָם בְּדַרְ שֶׁל־גְּמָרָא בָּלָה׳ (׳אם יש את נפשך לדעת׳), או השוכבים על צרורות הממון שלהם ומשליכים את יהבם על עגל הזהב (כמתואר בשיר הגנוז ׳שיר כסף׳ ובמקומות אחרים), שריד שנותר לפלֵטה מתוך מציאות גדולה שרחשה בעבר חיים. עתה ניצבה הוויה זו מול שוקת שבורה. ביאליק החליט לפתוח את דלתות ביתו ואת תריסי חלונו וליהנות מצפרירי האורה המנשבים בחללו של עולם הרוח דהאידנא.

הסיפור ׳הסתכלות והתבוננות׳ הוא אפוא מן היצירות האחרונות שכתב ביאליק בעשור הראשון ליצירתו ושבמרכזן הציב ׳גיבורים׳ מבוגרים, שלא לומר זקֵנים. אל עיצובו של אדם זקן וידוע סבל עתיד היה ביאליק לשוב ברשימתו ׳מעוות לא יוכל לתקון׳, שחיבר בעקבות המהפכה, משביקש להפיח חיים בדמות היהודי הנודד, שבע הימים והייסורים. בשירתו הוא שב אל ה׳אני׳ הבוגר וחרוש הקמטים רק בערוב יומו, במחזור ׳יתמות׳, שחוּבּר בשנות השלושים, כאשר דמות זו תאמה את דמותו החרץ ספרותית, ולא היתה עוד בבחינת תחבולה ספרותית גרידא. גיבוריו של הסיפור שלפנינו הם אנשים בגיל העמידה, לפעמים נמרצים, לפעמים חסרי אנרגיה ונוהגים ׳בטעם זקנים׳; יהודים שמחמת טרדות היום יום והיעדר אהבה וחדוות חיים ירדו מטה מטה, אל תהומות הקלון ואל שפל המדרגה. אפשר שתקופה של ׳גירוש שכינה׳ מתוארת כאן במונחים של בית הרוס, ובו בני זוג השונאים זה את זה תכלית שנאה. הביטוי ׳שורת הדין׳ (גיטין ד, ד) מרמז על מחשבות שעלו בראש הבעל, הסובב בבתי המשפט ובערכאות, להיפרד מאישתו השנואה.

ראינו כי ביאליק לא המשיך בכתיבת סיפורו 'הסתכלות והתבוננות', בעיקר משום שאת הסכמה המבנית והטיפולוגית שלו (פרק על דמות האב המפרנס, פרק על דמות האם בעלת הגוף הרצוץ והנפש הרצוצה, וביניהם יוצא/ת חלציהם הממרר/ת בבכי ובולע/ת את הדמעות בעוד שברקע ניצבת דמותו של דייר מְשנה, ממשי או מטאפורי, הנספח אל המשפחה) עתיד היה לנצל, בתוך זמן קצר, בשירו החשוב 'שירתי', שפתח פרק חדש בתולדות השירה העברית. אותה שעה הוא גם החליט לנטוש את הגיבור המבוגר והבין כי הבעיות שהעסיקו את הגיבור המבוגר או הזקן מן העשור הראשון ליצירתו כבר עבר זמנן ובטל קורבנן — נושאים כגון 'מלחמת האבות והבנים' ו'חורבן הבית' (בנוסח חיי הנישואין של אריה 'בעל גוף' ואשתו ההמונית, החיים ב'חורבה', בכל משמעיה של מילה טעונה זו) כבר לא העסיקו אותו בתקופה של התעוררות לאומית וסיכויים לעתיד טוב יותר. את 'הסתכלות והתבוננות' גנז אפוא ביאליק מאותן הסיבות שבגללן גנז את שירו הסאטירי הארוך 'איגרת', שגיבורו הוא בעל בעמיו, המבקש מן העורך שייעץ לו אם לעדכן את ידיעותיו באמצעות 'המליץ' או באמצעות 'הצפירה'.[29]

בתוך זמן לא רב החל לאכלס את סיפוריו בגיבורים צעירים (כדוגמת נח, גיבור 'מאחורי הגדר', ה'אני' המסַפר, גיבור 'החצוצרה נתביישה', או שמואל'יק, גיבור 'ספיח'). 'הנפשות הפועלות' שבמרכז כל סיפורי יל"ג הם אנשים מבוגרים, חלקם משכילים וחלקם 'חסידים' בורים ועמי ארצות, אך אין בהם גיבור ילדי. ביאליק, כחלק ממגמת ההתחדשות שלו החופפת את התחדשות האומה, בחר לאכלס את סיפוריו בגיבורים עולי ימים, או בגיבורים המשחזרים תמונות ילדות. עד למְפנה המאה הופיעו ביצירת ביאליק לא רק דמויות אימפרסונליות של קשישים וישישים, אלא גילויים רבים של 'אני' זקן, שבע ימים וסבל. בשנות מְפנה המאה גנז ביאליק לשנים רבות את דמותו של הגיבור הזקֵן, בין בגילוייה המיָמֶטיים כפרסונה ספרותית 'בשר ודם', ובין בגילוייה הסמליים והאַ־מיָמֶטיים, והשליכה מתוך גלריית הדמויות שלו כמי שמשליך מחלצות ישנות. במקום גילויי העולם הישן וגינוניו, הוא עטה בגדים חדשים, שיתאימו לתקופה החדשה, תקופת התחייה הלאומית. לכן העמיד את 'זוהַר' כשיר בפני עצמו. בשנות מְפנה המאה הוא החליט כנראה לעַצב ביצירתו דמות של 'אני' ילד, הפותח את החלון בבוקרו של יום חדש ('צפרירים', 'זוהַר', 'עם פתיחת החלון', 'משירי החורף' ועוד) ומתעלס עם קרני האור ועם הרוחות הקלות החודרות לחדרו. הדפים הגנוזים של סיפורו 'הסתכלות והתבוננות' מעידים על מהלך חשוב זה, שהתחולל בכתיבתו המוקדמת של ביאליק, שעה שגמר אומר לנטוש את עולמו הישן, לעזוב את ערי הספר הפרובינציאליות שבהן התגורר, לתת גט כריתות למלמדות ולסחר העצים ולצאת לאודסה כדי להסתופף בין סופריה ולהיות סופר לפי מקצועו.

29 ראו מאמרי, 'האם השיר "איגרת" הוא משל ביאליק?', מאזניים ס, 8-9 (שבט־אדר תשמ"ז: 2-13).

## נספח

# סיפורו הגנוז של ח״נ ביאליק מן השנים 1899־1900

### הסתכלות והתבוננות לזיכרון, רשומות ה־ץ

הוא:

א׳: זה ימים מספר אשר הינהו במצב ״העלייה״, בחינת גדלות המוחין, ״בימי טהרתו״, כמאמר אשתו, והינהו עובד בניירותיו ומלא תקוות מזהירות כרימון ופיו מלא תהילת נפשו. הררי זהב ומגדלים פורחים נבראים ונחרבים בהבל פיו שבע ביום. עוד מעט ויעלה לגדולה, עוד מעט והינהו רוטשילד, וכל אויביו המדומים התקיפים, המצוירים לו ג״כ [גם כן] בדמיונו — היו עפר תחת כפות רגליו. אבל אפשר לנבאות כי מצב יפה זה לא יאריך. סימנים רעים, מבַשׂרי משבר קרוב, החלו להיראות בו. לשון המאזניים מתנדנד לכאן ולכאן. האנרגיה פוחתת והולכת, החדווה נסתלקה מפניו השחורים, מלאכתו מעורבבת מעט ומתנהלת בכבדות, בכתיבתו ובחשבונותיו מתגנבות שגיאות ואין הברכה מצויה בה[ם], מתחיל ואינו גומר, הרצון מתחלש, ויצר השנה והעצלות מושכו אל המיטה, והוא מבקש תואנה להיפטר מן העבודה ואינו נפטר, הוא מתלונן על הצינה שבחדר אעפ״י שאינה גדולה כדי לבטלו ממלאכה, פסיחה על שתי השׂעיפים, שאלת למה אני עמֵל? — כל זה מעיד למפלה וירידה קרובה. מחר או מחרתיים תרד הכף. אבל לע״ע [לעת עתה] עדיין הוא מתחזק להחזיק מעמד, לשבת אל שולחן עבודתו ולהכין את החשבונות וכתבי הבקשה אל הערכאות של שה״ד [שורת הדין] ובית המשפט. הוא אומר כי מראים לו שם פנים מסבירות והכף מכרעת לזכותו.

טענותיו על אשתו מיעטו היום אם כי לא חדלו. אבל נאמרים הם ברוח שוקטה, במתינות ובצינת דמים ולפרקים כלאחר יד כמתעסק בלי כוונה יתרה, כנזרקים מפיו אגב עבודתו מתוך הרגל. נתקררה דעתו ונחה רוחו בטענותיו. שלשום בלילה, בשִׁבתי עִמו עד השעה השלישית. אז הוציא כל כוחו והמילים טינופת, נבֵלה, קליפה בלי תוך, ריקנית (כינויי אשתו) לא פסקו מפיו. הוא טען אז ברגש ובלחש רם בכוונה למען תשמע היא, השוכבת שם במיטה בחדר השני, וישֶׁנה כביכול. והיא שמעה אמנם את רובן ותען על כל טענותיו באנחות חרישיות מתוך המיטה שבחדר השני, וגם האנחות האלה, אף כי נאמנות היו ויוצאות מלב, בכ״ז [בכל זאת] היו ג״כ [גם כן] מכוונות כלפי הבעל וביותר כלפי עצמו, לאמר: ראה, מה אומללה אני! שהוא בעלי! — והוא ענה על כל אנחה באחת מכינוייה, רוקק רקיקה גדולה אל עבר החדר השני, כמרמז לי שלא אאמין באנחותיה — מזויפות הן. כל זה הניח את רוחו עד היום. יתר ייחוסיו אליה כזר. ומובן — כדי להרגיז.

היא:

א) רוגזה מאתמול שכך ותשב, לכאורה, למנוחה. אמנם עוד לא ראיתיה מורגזת, אומללה וסוערה ענייה כיום אתמול בבוקר. טענות בעלה וחירופיו ששמעה למקוטעים בלילה גזלו את שנתה כל הלילה וכל מעיה רותחו. "למה יְעַנֵּני? מה הוא שואל מעמי?" שאלו כל קרביה. גופה הכושל והמסוגף ממיעוט אכילה ומרוב עבודת בית הזרה לרווחה, ומתאוותה להיות עלובה וקרבן, רוחה הסוער והמרוגז ולבה החלל ואהבת הכבוד שבה — לא יכלו נשוא עוד במנוחה את החרפה אשר השיא עליה בעיני אחר, בשעה שהיא שומעת חרפתה ומשוללת יכולת להצטדק בהיותה במיטה. אה! בצדייה בחר בשעה כזו! למען ייבצר ממנה להוכיח את צדקתה. הנדודים והרהורי הלילה הקשים עוללו לנפשה להחלותה ולהכשיל כוחה עוד. עוד לפנות בוקר, בפקחי את עיניי משנתי, שמעתי מן החדר השני טענות ודברים בוטים משני הצדדים נאמרים בקול נמוך ובחמה גלויה, וגם קול רועד כבכי רצוץ ועצור של בתם הילדה בתוכם ואבין כי החל "שירו של היום" "אתה הֵמַתָּ אמנו". ובקומי בבוקר משנתי ואעבור ע"י דרך החדר השני, חדר האוכל והמשכב יחד, לרחצה, וארואיה עומדת עם בתה הילדה אצל תנור החורף ומתחממות. ואבהל לְמַראה פניה ועיניה החולנים. גופה רצוץ ודכא. בעיניה בערה כמין אש צהובה ועכורה, ותהיינה כטרוטות (היא הייתה אחוזת כרסם בו ביום). על לחייה נגלו שני כתמים אדומים כהים, וכל מראה פניה כדלוחים ועכורים, כתפוח חמרץ. מעיניה הציצה חיה רעה, איבת עולם, מרי נפש וזעם נורא. הרגשתי כי כל עצביה מתוחים, כל דמה מוצת, כל מעיה מורתחים וכל קרביה — מְכוות אש צרבת. אצלה עמדה הנערה בעיניים המלאות דמעה וסנטרה רועד. משתעלת ורגעים בולעת דמעות...

אנוכי נזהרתי מאוד מגעת במכווה זו פן יתפרצו פתאום כל התמרורים העצורים — והיה הבית לחרדה, ואשתדל לבלי פתוח פה לשטן, ואסב את עיני ולבי מהביט אליה ומשאול גם לשלומה, ואהי כלא יודע וכלא מרגיש כל שינוי. ואעבור עליה בשתיקה, ואחפז לצאת אל חדר הבישול להתרחץ.

אבל היתר התפקע — ברגע שובי מן הרחצה אל חדר האוכל להסתפג. הדלת את הטרקלין היתה פתוחה ואצל הסף ולפנים עמד הבעל, מצומק ומכורץ וראשו כמו השתדל להזדקף ומסתכל אל חדר האוכל כמחכה ומצפה לדבר. וברגע שנכנסתי אל החדר הסבה אף היא את ראשה כלפי בעלה, לטשה לו עיניה ותקרא בקול חזק יוצא מלב: עכביש! תכלית שנאה אשנאך. שנאת מוות! עכביש!

הוא נצטמק פתאום מקול הקריאה וכמו נשתתק ונסתתמו טענותיו. אבל חיש שבה אליו רוחו, הרים את סנטרו למעלה לעומתי, עד היראות צווארו הירוק והמקומט קמטוטין דקין מן הדקין כקרני חגבים ועד היות זקנו השחור והמחודד מעט תלוי באוויר בנס. ויאמר בקול נמוך ומתון, בהביטו אלי ואליה בבת אחת.

לוא יהי כדבריך! עכביש הנני ואת שונאת אותי שנאה קשה כשאול ועמוקה משחת. ואני מקבל עלי כל זאת ולא אגזור עליך כי תאהביני. אבל מן העכביש הנמְבזה והנמס הזה תוציאי חמישים רו"כ מדי חודש. העכביש הזה, השנוא והנבאש בעיניך, מכלכל אותך ואת

כל בניך — והניחי לו לעכביש הזה! אל תפריעיהו מעבודתו. אינני שואל מעמך לא אהבה ולא כבוד כי אם — מנוחה.

— מי נוגע בך? סמרטוט! מנעול מקולקל! — צעקה כנשוכה — עודך רע מעכביש! הינך אינקוויזיטור! אתה שורק את בשרי במסרקות ברזל אלף ביום. אתה קורע מבשרי רצועות רצועות, גידין גידין וביקשת לך מנוחה ממני... סמרטוטר! מנעול הקלוקל! הרי כאן ב. הוא יודע הכול ורואה הכול. יקום וישפוט.

— אמת, נכון הדבר! הנני סמרטוט! אבל הלא אנוכי, אנוכי הוא הזן והמפרנס. מידי, מידי תיקחו לכל מחסוריכם — ואני שואל בשכר זה מעט מנוחה.

— מי נוגע בך? מה אתה שואל מעמי?

— מי נוגע בך — התערבה הנערה פתאום — בבכי עצור ובסנטר רועד. אמי חולה אנושה, כל הלילה נדדה שנתה — —

## ביבליוגרפיה


**ביאליק, חיים נחמן**
תרצ"ח: איגרות ח"נ ביאליק א, דביר, תל־אביב.
1971: כתבים גנוזים (המלביה"ד מ' אונגרפלד), דביר, תל־אביב.

**בר־יוסף, חמוטל**
תשמ"ט: הרשימה כז'אנר של מעבר מריאליזם לסימבוליזם בספרות העברית, מכון כץ, אוניברסיטת תל־אביב, תל־אביב.

**גולן, ארנה**
1979: 'יל"ג כעורך המליץ', ביקורת ופרשנות 13-14 (יוני), 73-92.

**גלבוע, מנוחה**
תשנ"ב: לקסיקון העיתונות העברית, מוסד ביאליק: ירושלים ותל־אביב.

**גליקסברג, חיים**
1945: ביאליק יום יום, דביר, תל־אביב.

**לחובר, פישל**
תש"ד: ביאליק חייו ויצירתו, דביר, תל־אביב.

**סטאָטשקאָוו, נחום**
1950: דער אוצר פֿון דער יידישער שפּראַך, ייוואָ, ניו־יורק.

**פרידלנדר, יהודה (עורך)**
1993: מסות על נובלה לש"י עגנון, הוצאת הספרים של אוניברסיטת בר־אילן, סדרת אופקי מחקר, רמת־גן.

**שביט, עוזי**
1988: חבלי ניגון, הקיבוץ המאוחד, תל־אביב.

**שמיר, זיוה**
1980: שירי ביאליק הראשונים (דיסרטציה), אוניברסיטת תל־אביב, תל־אביב.
תשמ"ו: הצרצר משורר הגלות: לחקר היסוד העממי ביצירת ביאליק, פפירוס, תל־אביב.
1987: השירה מאין תימצא: ארס פואטיקה ביצירת ביאליק, פפירוס, תל־אביב.
1991: זאת אהבה: צוהר לעולם הדעות האישי של ביאליק, דביר, תל־אביב.
1999: באין עלילה — סיפורי ביאליק במעגלותיהם, הקיבוץ המאוחד, תל־אביב.
2000: לנתיבה הנעלם: עקבות פרשת אירה יאן ביצירת ביאליק, הקיבוץ המאוחד, תל־אביב.