

## בין תקדים למקרה שירתו האפית של י"ל גורדון ומקומה בספרות ההשכלה העברית

מאת

דן מירון

לרב סדן – בגבורות

[א]

תיכף לאחר פטירתו של י"ל גורדון, לפני כתשעים שנה, כשעוד לא נדם קולם של משוררים וספדנים, שביכו את "היכל השירה" שחרב וליוו את נפש הנפטר אל "מעון השירה" בזבול עליון,<sup>1</sup> החלה הביקורת הספרותית להתחבט בשאלה "האם באמת יל"ג משורר הוא", או שמא אינו אלא "דברן, בעל לשון, מליץ", סאטיריקאן חריף ופובליציסטן בחרוזים.<sup>2</sup> לשאלה זו המשיכו הביקורת, ואחריה ההיסטוריה-של-הספרות, להידרש במשך עשרות שנים, ועד היום שנויה התשובה עליה במחלוקת. בנקודה אחת, מכל מקום, הגיעו כל מעריכי יצירתו של גורדון – השוללים והמחייבים כאחד – להסכמה: גורדון היה סופר לוחם בעל מחויבות ציבורית-אידאית עמוקה. במידה שיצר שירה, העמיד אותה לשרותה של שליחות ציבורית והשתמש בה כבמכשיר חינוכי. אם היה משורר, בוודאי לא היה משורר "טהור", שעצם הביטוי השירי הוא מבוקשו ושזיקתו לשירה נובעת נביעה "ממילאית" מפגישה חווייתית מסעירה עם היקום הסובב (הוא "לא חי עם הטבע – לא נעשה שותף במעשה בראשית ולא הזדעזע בכל עצביו לפני הסוד הגדול של האיין-סוף").<sup>3</sup> הוא היה משורר engagé, שיצר באורח מכוון שירה

1 ראה, בין השאר הקינה של מ"מ דוליצקי, 'על מות גארדאן', שירי מנחם, ניו יורק תר"ס, עמ' 78-80; וכן שירו של ביאליק, 'אל האריה המת', כתבי ח"נ ביאליק, ה, תל-אביב תרצ"ח, עמ' א'-ה'.

2 ראה: ר' בריינין, 'יהודה ליב גורדון', כתבים נבחרים, מרחביה 1965, עמ' 54-80. וראה גם מאמרו של י"ל פרץ, 'מה היה גורדון – כלשן או משורר?', כל כתבי י"ל פרץ, י, תל-אביב תש"ן, ספר א, עמ' קס"א-ר'.

3 ראה ר' בריינין, שם, עמ' 57.

דידאקטית בעלת מגמות חברתיות ברורות. המחלוקת על ערך שירתו החלה בהסכמה מלאה בעניין זה, והפרידה רק בין אלה שגרסו מחויבות לאומית-ציבורית ומגמה חברתית-דידאקטית בספרות, או לפחות סברו שמחויבות ומגמה מעין אלו אינן חוסמות בהכרח את ההתבטאות השירית האותנטית, לבין אלה, שפסלו שירה דידאקטית-ציבורית מעיקרה. הראשונים (אנשים שונים ורחוקים במזגיהם זה מזה כ"ח ברנד ויוסף קלוזנר, יעקב פיכמן וא"צ גרינברג) הדגישו את העומק האנושי והלאומי שהעניקה לשירת יל"ג המחויבות הלאומית-הציבורית שלה. האחרונים – והם הרבים (מראובן בריינין בשנות התשעים של המאה הי"ט דרך חברת "טורים" השלונסקאית, שהניפה בשנות השלושים את צלם הבלהות של ה"ל"גים" הדידאקטי האנטי-פיוטי כנס וכדגל במלחמותיה הספרותיות, ועד לט' כרמי בימינו)<sup>4</sup> – הציגו את יצירת יל"ג כתופעה אנטי-שירית בעצם מהותה. בין כה וכה קבעה המסורת הביקורתית כולה את דמותו של גורדון בעינינו כמשורר "על תנאי" (אם בכלל), שהדיון ביצירתו – במידה שהוא חורג ממעשה הליקוט של הידע ההיסטורי כשלעצמו – חייב להתמקד בקשר שבניה לבין המציאות שמתוכה נוצרה ועליה יצאה להגיב; שהרי קשר זה הוא עיקרה, ואותו, יותר מכל, ביקש המשורר להשיג. בהתאם לכך התרכז הדיון הביקורתי עד כה בעיקר באספקטים האידאיים והתימאטיים של יצירת גורדון, ונמנע כמעט לחלוטין מבירור הנורמות הפואטיות והמושגים האסתטיים, המשתמעים מן העיצוב הסיגנוני, המיבני והז'אנרי שלה.<sup>5</sup> כביכול אין הבעיות הקשורות בעיצוב זה מעניינו של הדיון במשורר דן.

אותם קוראים מועטים, המגיעים גם כיום לקריאה בשירי גורדון ובאיגרותיו, נפתעים אפוא לא במעט כשהם נוכחים, שהמשורר עצמו לא כך ראה את שירתו ולא כך הבין את יעודו. השירים והאיגרות כאחד מלמדים דווקא על כך, שגורדון ראה עצמו משורר "אבסולוטי" או "משורר מטבעו", דהיינו, אדם החי את כל

4 באנתולוגיה הדו-לשונית (עברית-אנגלית) של השירה העברית מן המקרא עד ימינו, שיצאה זה לא כבר בעריכתו ובתרגומו של ט' כרמי, נמחקו שירת ההשכלה ושירת חיבת-ציון כליל מחשבון היצירה השירית הלאומית. העורך הסביר את פסיתו על מאה שנות שירה עברית בטענה, ששירת ההשכלה "חסרה ערך ספרותי". אפילו יצירות ראשי המדברים בה, מיכ"ל ויל"ג, הן "נעדרות ערך אסתטי". ראה: T. Carmi (ed.),

*The Penguin Book of Hebrew Verse*, New York 1981, pp. 10, 39

5 הז'אנר היחיד בשירת גורדון, שזכה למידת-מה של דיון ז'אנרי, היה המשל. ראה מאמרו הידוע של שאול טשרניחובסקי, (בחתמת בן גוטמאן), 'גורדון בתור ממשל', השילוח יג (תרס"ד), עמ' 244–255. ראה גם הפרק 'הממשל', במסתו של יעקב פיכמן, 'יהודה ליב גורדון', בתוך: אנשי בשורה, תל-אביב תרצ"ח, עמ' רנ"ד–ר"ס.

חיי (ולא רק את אלה הציבוריים או המוסריים) "בהרגש ובהתפעלות"<sup>6</sup> והאנוס לתת פורקן לרגשותיו בהתבטאות אקסטטית, שיש בה גם תיקון שמתוך אירגון אסתטי. שוב ושוב הזדהה גורדון — בשיריו ובאיגרותיו — עם מודל זה של משורר אידאלי לפי תפישתה של פואטיקת הריגוש (זו שאנו נוטים לזהותה היסטורית עם תקופת התגברות הזרם הסנטימנטאלי בתוך המסגרת הניאוקלאסית, היינו בעידני "הסער והפרץ", או "דור הרגישות" בשלהי המאה הי"ח): איש "הלב וההרגשה", שדבריו, אמנם, אינם סותרים את השכל הישר, אבל הם יוצאים "מן הלב ולא מן הראש"; איש האמפאיתיות החזקות והסוערות, המבכה את יגונות האדם והעם, ועם זאת דבריו שקולים וסדורים בתוך מסגרותיה המוצקות של מערכת נורמות שיריות מוקפדות, המביאות את הדברים ל"השוואת ערך — הארמאניע"<sup>7</sup>. אין פירושו של דבר, שגורדון התכחש לתוצאות החינוכיות-התועלתיות של יצירתו, ושאלו לא היו רצויות בעיניו. אבל בהן כשלעצמן לא ראה אלא הישג משני, התלוי כל כולו בהישג העיקרי של פעולתו הפיוטית — מתן פורקן אסתטי לרגשותיו העזים. הקשר העיקרי של יצירתו עם המציאות של קוראיה, כפי שהבינו הוא, התגלם לא בעצם התיאור הסאטירי של מציאות זו ואף לא בפעולתו החינוכית של התיאור על הקוראים, אלא בזיקה בין הסערה הרגשית שמתוכה נוצרו השירים לבין עוררות רגשית מועצמת, שחוללו השירים בקוראיהם.

על חשיבותה העליונה של עוררות רגשית הדדית זו הצביע גורדון פעמים רבות. כמו כן הצביע על כך, שעוררות כזאת יכולה להיווצר רק מכוחה של שירה, שתכונתה האקסטטית קודמת לכל שיקול תועלת-חינוכי. את ספרו 'שירי יהודה', האסופה הראשונה של שיריו הלייריים והאפיים, שראתה אור ב־1868, פתח בהבלטת השאיפה לקשר בין רגישותו של המשורר להתרגשותם של קוראיו באמצעות מוטו משל משורר גרמני בן-הדור, פרידריך ויילהלם וובר:

Tönen meine kleinen Lieder,  
Die ein fühlend Herz erschuf,  
Nur in einem Herzen wieder—  
Dann erfüllt ist ihr Beruf.

("אילו הידדו שירי הקטנים, / אשר לב רגש בראם, / ולו בלב אחד בלבד, / כי אז נמלאה שליחותם"). את התכונה השירית המהותית של יצירתו, שהפורקן

6 ראה מכתבו של גורדון לא"י פאפירנא מן ה־30.12.1868, אגרות יהודה ליב גארדאן, א. נאספו ונערכו בידי י"י ווייסברג, ווארשה תרנ"ד, עמ' 132.

7 ראה מכתבו של גורדון לזאב קפלן מג' חנוכה תרי"ח, שם, עמ' 11.

שבביטוי קודם בה, כביכול, לכל שיקול שמתוך התכוונות תועלתית, הטעים במשל 'הזמיר והצרעה', שבא בספר אחרי המוטו 'במקום הקדמה'. במשל זה נוזפת הצרעה בשכנה הזמיר על שיבתו בטל בראש האמיר להשמיע קולו במרום ולשפוך את שפעת רגשותיו כ"אוכל" בזימרתו. "כל אלה הדברים רק מרבים הבל", היא טוענת, כי "מה יועילו שירך לבני דורך או לבאים אחרך". מוטב לזמיר, שיפנה לדברים שיש בהם ממש: יעמול כנמלה, יטווה כעכביש, יבנה כביבר (בונה) או יזיל דבש ודונג כדבורה. אבל הזמיר אינו נענה לעצות אלו:

אֵילִי צְדָקָתְךָ — עֲנֵה אֹתָהּ הַזְמִיר —  
 אֶף נִפְשִׁי לֹא אֶחְלִיף, טִבְעִי לֹא אֶמִיר,  
 כִּן אֵלִי עֲשֵׂנִי וְלֹאֵת נוֹצְרָתִי,  
 רוּחוֹ עָלַי וּפְקֻדָתוֹ שְׁמֵרָתִי,  
 עוֹד אוֹסִיף לְשִׁיר כְּאֶשֶׁר שׁוֹרְרָתִי.<sup>8</sup>

גורדון מצהיר כאן הצהרה, העומדת לכאורה בניגוד לכל מה שהורגלנו לחשוב על אודותיו. באמצעות הטופוס העתיק, המזהה את המשורר עם ציפור שיר על הענף, הוא מבליט בשירה לא את תוכנה החינוכי ואת חובותיה הציבוריות אלא דווקא את הצליל האופוני, את תכונת ההמראה וה"התעלות" אל מעל לעולם היומיום ואת הנביעה הישירה מ"טבע" המשורר, המשיח כאילו לפי תומו. הוא אף מרמז באמצעותו על מהותה הטראנסצנדנטלית של השירה ה"טהורה", שדווקא בהיותה מנותקת, כביכול, מצורכי עולם המעשה ותועלותיו הריהי בבחינת שליחות אלוהית ("כן אלי עשני — ופקודתו שמרתני"). בקצרה, גורדון מגדיר את השירה כישות אסתטית טהורה, ומהגדרה זו אין הוא מסתלק לאורך כל דרכו. אמנם, כידוע, עברה שירתו שינוי חריף אחר 1868, משראה המשורר את עמו "בעצם שפלותו ופצעיו הרבים עד לבלתי חקר", ואז, כדבריו, לא יכול עוד לשיר, "רק אבל לעורר". אבל תפנית זו, כפי שגורדון הבינה, לא עמדה כלל בסתירה להצהרת האמונים שלו לשירה כהתבטאות רגשית ספונטאנית. אדרבא, היא נבעה מן הקשר ההדוק בין הביטוי הפיוטי לבין האמת הרגשית המשתנה של המשורר. מכל מקום, גורדון לא מחק את משל 'הזמיר והצרעה' גם ממהדורת היובל המסכמת של שיריו משנת 1884, ואף לא נטל ממנו את תפקידו 'במקום הקדמה' — הפעם לכלל יצירתו השירית. משמע, תשובת הזמיר לצרעה נשארה לגביו בבחינת קביעה עקרונית, החלה בשווה על כל חלקיה של שירתו והמתאימה לכל תקופותיה.

8 כל כתיבי י"ל גורדון, שירה, תליאביב תש"ך, עמ' ב'. כל ציוני המקום של המובאות משירי גורדון להלן הם על פי מהדורה זו, אלא אם כן מצוין במפורש מקור אחר.

[ב]

מן הראוי שקביעה זו תעורר אותנו להחבונות חדשה בכלל תפישת השירה של גורדון ובני זמנו. בייחוד חשוב שנבין באמצעותה מחדש את המצב הספרותי-ההיסטורי, שבו נכנס גורדון לעשייה בספרות בשנות החמישים והששים של המאה הי"ט, ואת מהות תגובתו על מצב זה – תגובת משורר, המאמין בערכה האבסולוטי של השירה. הצבת משל 'הזמיר והצרעה' בראש כרך 'שירי יהודה' (גורדון ראה בספר זה את הכרך הראשון של האסופה המרכזית שלו, מעין 'שירי שפת קודש' של אד"ם הכהן) לא היתה מקרית. זו היתה תשובה ישירה ונועזת להלוך-רוח שכבש את הספרות העברית בסערה באותן שנים, ומצא את ביטויו החד בדברי המבקרים הצעירים, שהופיעו בשנות הששים, ובראשם א"א קובנר. בשנת 1864, עוד קודם שנכנס בעבי פולמוסיו הספרותיים הסוערים, הפציר קובנר בסופרי ישראל בלשון רכה: "ישליכו נא סופרי עמנו את השירים והדברים אשר אין לנו כל תועלת מהם". במאמר 'דבר אל סופרי ישראל', שהוא מעין "קול קורא" ו"אני מאמין" ספרותי-ביקורתי, הציג קובנר את העיסוק בשירה – בהקשר כלל עולמי – כתופעה השייכת לעבר התרבותי שכבר אבד עליו הכלח. אכן, היו בעבר משוררים, "אשר הרימו את הנפש בשיריהם ומליצותיהם עד תכלית היופי, שרו על האהבה, היופי, התקווה, על יפעת התולדה וכדומה. קסם היו (!) על שפתי עטם למסוך ללב הקוראים עונג ועדן. – אולם הדברים האלה היו אך למסוך חבלי שינה על עפעף, והיה בהקיץ הקורא, אשר על אדמות תצעדנה רגליו, ובידיו אין מאום, נפשו ריקה מכל החזיונות הנעימים, אך עוד תתחולל על תהום עצבת ויגון, בראותו כי אין לאל ידה לבוא על הררי שווא ואיי תוהו". עכשיו באו סופרים חדשים "ויגרשו את הישנים מהסתפח בנחלת הליטעראטור". הקיץ הקץ על השירה: "כל יודעי שיר השליכו כנורותיהם, כל מיטיבי נגן חדלו לתת קול מנגינתם; השירים פנו מקום למליצה פשוטה (פראזע), ובימינו אלה אך היא השלטת בכל ספרי העמים ובה רפאו את משובת עמם". דבקותם הנמשכת והולכת של סופרי ישראל בשירה היא אות לניתוקם מתרבות זמנם. בעוד אשר "כל הליטעראטורען בחרו למו דרך חדש", "סופרי העברים לא ישיתו לזה לב. המה כבראשונה ידאו שחקים, יביעו יטיפו על העצים והאבנים".

מן הראוי, כי גם הם יבינו סוף-סוף כי "לא טוב לשיר בשירים ולעוף על כנפי הדמיון הכוזב".<sup>9</sup>

9 ראה מאמרו של א"א קובנר, 'דבר אל סופרי ישראל', המליץ ד (תרכ"ד), גל' 16. המאמר שב ונעתק במחברות לספרות, כרך ה, מחברות ב-ג (מרץ 1953), עמ' 142-148. ראה שם, עמ' 143.

דבריו אלה של קובנר עוררו, כמובן, התנגדות עזה, ובמהלך הפולמוסים עמו הזוכרה לא אחת התנגדותו הטוטאלית לשירה (ולא רק למשורר פגום זה או אחר) כפועל יוצא מן ה"ניהיליזם" המהותי שלו — היינו, מכפירתו בעצם קיומו של כוח רוחני ומהבנתו את העולם והאדם כהרכבות חומריות בלבד. א"ב גוטלובר, למשל, העיר הערות שנונות על שנאת המשוררים ו"המליצים" של קובנר: "כי מה יתרון בכל עמלם תחת השמש להלהיב הלבבות ולנשא את הנפשות על כנפי המליצה הנשגבה, שיסודה במרחבי הבריאה הבלתי־תכליתות [כלומר, היקום האינסופי — ד"מ], אחר שהלבבות — לביבות, והנפשות לא היו ולא נבראו כי אם למשל בפי כסילים".<sup>10</sup> הדברים נכתבו בפאמפלט הביקורתי 'איגרת צער בעלי חיים', שראה אור בשנת 1868, בהגיע הפולמוס עם קובנר לשיאו. משל 'הזמיר והצרעה', הפותח ספר שירה, שהופיע באותה שנה עצמה, מהווה, ללא ספק, גם הוא חלק ממתקפת הנגד על קובנר. על כך מעידה לא רק המשמעות הכללית שלו אלא גם הבחירה ברמות הצרעה. בזה היה לא רק כדי לייצג את אישיותו העוקצנית והתוקפנית של המבקר, אלא גם כדי להבליט את עקרותו כיוצר ספרותי — טענתם ונישקם הנצחיים של משוררים ומספרים נגד מבקריהם. גורדון לא שם את הטענות נגד הזמיר בפי הדבורה העמלנית או הנמלה, שאליה נשלח העצל ללמוד מדרכיה, אלא דווקא בפי הצרעה, שאינה מביאה תועלת, כביכול, וכל כוחה בעקיצתה ובארסה. כך ערער לא רק על טענותיו של קובנר אלא גם על עצם זכותו להשמיען. הקוראים בני הזמן לא יכלו לטעות בכתובת שאליה כוונו דברי המשורר.

אמנם, אחרי הופעת 'שירי יהודה' התקשרה חליפת מכתבים לא בלתי־ידידותית בין גורדון לקובנר, שכבר עמד על סף פרישתו מן הספרות העברית. קובנר שיבח את גורדון על "הרוח החדשה והמציאותית" הנושבת בשיריו החדשים, הציע את סיועו בהפצת ספר שיריו ואף שלח למשורר למשפטו את ספרו החדש, 'צורור פרחים' (1868).<sup>11</sup> גורדון הגיב בנימוס ואפילו בהערכה מסויימת לכוחו האנאליטי של המבקר, שעם כמה ממשפטיו השליליים הנחרצים (כגון על שירי דוד משה מיצקון ושלמה זלמן זאלקינד) הסכים בכל לבו. עם זאת הבליט בצורה שאינה משתמעת לשתי פנים את הסתייגותו לא רק מן העוקצנות והמרירות האישית שבכתבתו של קובנר אלא גם ממה שנראה לו כטעויותיו העקרוניות, ובייחוד השתיים החמורות שבהן: השיפוט של הספרות העברית אך ורק על פי

10 ראה א"ב גוטלובר, איגרת צער בעלי חיים, ז'יטומיר תרכ"ח, עמ' 17–18.

11 ראה מכתבו של א"א קובנר לי"ל גורדון מן ה־26 באפריל 1868 (בתרגום יידי מכתב־היד הרוסי), בספרו של מאקס וויינרייך, פֿון ביידע זייטן פלויט — דאס שטורעמדיקע לעבן פֿון אורי קאָוונערן דעם ניהיליסט, בואנוס־איירס 1955, עמ' 216–217.

אמות-מידה אירופיות-רוסיות, כאילו לא היתה לספרות זו מסורת ייחודית עתיקת-ימים, הקובעת קריטריונים לעצמה, והתביעה הפשטנית של תועלתיות ישירה מיידית מכל ענפיה של הספרות, לרבות אלה, שנועדו להביא בראש ובראשונה לעונג ולעוררות הרגש. "היית רוצה שתיאולוגים, פילוסופים, משוררים ופילולוגים יעסקו אך ורק במדעי-הטבע", טען כנגד קובנר, ואף מחרף את דבריו: "רשאי אתה לתבוע ממשורר, שיכתוב שירים טובים — אך אל תתקוף משורר על שום שאינו כותב כסטאטיסטיקאי".<sup>12</sup> גורדון לא הסתלק, איפוא, מן העמדה העקרונית שבאה על ביטויה ב'הזמיר והצרעה'. מי שהחל עתה לסגת מעמדתו היה דווקא קובנר, שטען להצדקתו — בניגוד גמור לעובדות — שאין הוא כופר בצורך בספרות היפה, לרבות השירה, וכל תביעתו אינה אלא, "שלא ימצאו אצלנו משוררים מחוסרי כשרון".<sup>13</sup> ייתכן שרושם שירתו של גורדון הביא את המבקר לשינוי גישה כן, אבל בשינוי זה לא היה כדי לשנות לאחור את האווירה, שבה עיצב גורדון את שירתו ואת השקפת עולמו הספרותית. תרומתו של קובנר לאווירה זו היתה שלילית לחלוטין, באשר התמקדה בשלילה עקרונית של השירה כאפשרות של התבטאות ספרותית לגיטימית.

אבל דברי קובנר לא היו, כאמור, אלא ביטוי קיצוני להלוך-רוח כללי. התקפות הנגד עליו, כגון התקפתו של גוטלובר, היו קרבות מאסף ותמרוני נסיגה של בני דור מזדקן, המאבד את מקומו במרכז הספרות. בני הדור העולה, לרבות אלה שהשתתפו בעצמם — מטעם זה או אחר — בהתקפות אלו (כגון ש"י אברמוביץ), לא היו רחוקים, למעשה, מכמה מהנחות היסוד של המבקר המותקף. אפילו מבקר רך ומתון יותר כא"י פאפירנא, שבעל 'איגרת צער בעלי חיים' הציג אותו כמופת וגורדון עצמו התייחס אליו בכבוד והחליף עמו מכתבים, יצא בספרו 'קנקן ישן מלא חדש' (1867) בהתקפה רבתה על השירה העברית מימי הביניים ועד לזמנו. הוא, אמנם, לא כפר בערך השירה כשלעצמה. אדרבא, בדבריו על השירה הלירית מופיעה ראשיתה של האבחנה הרומאנטית בין "שירה אמיתית", שהיא "שירה טבעית", לבין שירה "מלאכותית", שעיקרה ליטוש הביטוי השירי ופיאור "לבושו החיצוני". לפי אבחנה זו הוגדר המשורר (הגדרה, אשר גורדון הסכים עמה, ללא ספק) כאדם אשר "נלאה כלכל ולא יוכל לעצור בשאון גלי רגשותיו, אשר כהמות ימים יסערו בקרבו, ידבר — וירווח לו!"<sup>14</sup> דא

12 ראה טיוטת מכתב התשובה של גורדון לקובנר (בתרגום יידי מרוסית), שם, עמ' 218–220.

13 ראה מכתבו של קובנר לגורדון מן ה-14 ביוני 1868 (בתרגום יידי מרוסית), שם, עמ' 221–222.

14 ראה א"י פאפירנא, כל הכתבים, תל-אביב תשי"ב, עמ' 62.

עקא, שבשירה העברית כולה כמעט מחתימת המקרא ואילך קשה, לדעת פאפירנא, למצוא משורר כזה. שירת ימי הביניים נכתבה על ידי "פייטנים" (כמאה הי"ט זהו כינוי גנאי), ש"ביכרו את החלק התיצוני המלאכותי בפיוטיהם על הפנימי הרוחני". רק ריה"ל, רשב"ג ואלחריזי כתבו שירים, וכל השאר — "חרוזים בלבד או פיוטים". גם בספרות החדשה לא התעוררה השירה לחיים "טבעיים" ונשארה בעולם של חקרנות, פירושי מקראות, שעשועי לשון וצחצוחי חרוז. אפילו יוצרים, שביצירתם יש טעם שירה, כגון ווייזל, אפרים לוצאטו, אד"ם הכהן וביחוד בנו המשורר האמתי, ליערמאנטאף העברי, ר' מיכה יוסף לעבענזאהן, שקעו כולם, חוץ מן האחרון שבהם, בענייני דקרוק ופרשנות, שהשירה מהם והלאה, ומצב השירה העברית הוא בכל רע. "כמוה כעיר פרוצה אין חומה — וכל המוסיף לחרוז חרוזי הבל הרי זה משוכח".<sup>15</sup> גורדון עצמו היה שותף במידה רבה להערכה זו, כפי שאנו יכולים ללמוד ממכתבו לפאפירנא, שבו כפר לחלוטין בערכה הפיוטי של יצירת מורו ורבו הספרותי, אד"ם הכהן לבנון, אשר רק עשר שנים קודם לכן הכריז ביחס אליו (בשיר ההקדשה הפותח את 'אהבת דוד ומיכל', 1856): "תלמידך אנוכי — בנך אני — עבדך אני". עכשיו (בשנת 1868) הוא קובע, כי 'ה' לעבענזאהן איננו משורר מטבעו" "בעבור חושו בו היבש כעץ", והעדר ה"הרגש וההתפעלות" מטבעו. "דבריו יוצאים מן הראש ולא מן הלב. אדם כזה יוכל להיות חוקר ומבאר ומדקדק ופילוסוף — אבל לא משורר, מפני שהכלי היותר פועל בשיר הוא הלב וההרגש".<sup>16</sup>

ההתקפה על השירה העברית, בין שנבעה מכפירה עקרונית בערך השירה ובין שהיתה פועל יוצא מן האבחנה בין שירה "טבעית" לשירה "מלאכותית" — שכלתנית, התנהלה, איפוא, בחזית רחבה, שהקיפה את מרבית בני הדור הצעיר בספרות הזמן. היא העידה לא רק על השפעתה החזקה של הביקורת הספרותית הרוסית הראדיקאלית, האנטי-אסתטית, של שנות החמישים והשישים של המאה, אלא גם על חשבון-נפש פנימי של הספרות העברית לעצמה, שעל פיו נמצאה המסורת השירית כולה (למעט המקרא) דלה בערכים וריקה מחיות. קריאתו של קובנר ב-1864 למשוררים העבריים ש"שיליכו — את השירים והדברים אשר אין לנו כל תועלת מהם" לא היתה קריאה בחלל ריק. במשך שנות החמישים והשישים של המאה התהוותה בספרות העברית הרגשה של ספק בעצם הכדאיות והערך שבהמשך היצירה של שירה עברית. למעשה, צמחה בספרות בעשורים אלה מעין "תנועה" — חשאית מתחילה וגלויה ובוטה לאחר מכן — לחיסולה

15 שם, עמ' 66.

16 ראה מכתבו של גורדון לפאפירנא מן ה-30.12.1868 (לעיל, הערה 6).



של השירה ולהחלפתה בז'אנר בלטריסטי אחר; ומותר לקבוע, שרק עליית היוקרה הספרותית של גורדון עצמו היא שעצרה את תנופתה של תנועה זו על סף שנות השבעים. באותן שנים ניצבה כמעט רק אישיותו שלו בין השירה לבין גזר-דין ביקורתי כולל של דחייה וביטול. כפי שראינו, שינה קובנר בעצמו את גישתו אל השירה בעקבות הופעת 'שירי יהודה'. קדם לו פאפירנא בהערה המסכמת את סקירתו הקטלנית משנת 1867. למרות האכזבה הכללית מן השירה העברית מתפעל המבקר מפריחתה של שירת גורדון בשנים האחרונות וקובע: "באמת נוכל לכנותו בשם משורר-עם (נארודניי פואט)".<sup>17</sup> פאפירנא מעבר את המושג, ששימש בביקורת הרוסית לציון מפעלם של משוררים "דמוקראטיים" כגון נ"א ניקראסוב, אבל תוך כך הוא מניח את אבן-הפינה למוסד הספרותי-התרבותי של "המשורר הלאומי", שהתבצר בספרות העברית סביב דמותו של גורדון וקיבל את מלוא תוכנו עם הופעתו של ביאליק.

אכן, בראשית המחצית השנייה של המאה הי"ט התחולל קרב מכריע על תודעתה הפואטית של הספרות העברית, שבו נעשה נסיון לעקור את השירה, הז'אנר המועדף מימים-ימימה, ולקבוע במקומה ז'אנר של פרוזה. בקרב זה, שהמחקר ההיסטורי של ספרותנו כמעט עוד לא החל לעמוד על מהותו, על היקפו ועל מרחב ההשתמעויות שלו, היה זה גורדון שלחם — כמעט לבדו — על הפרימאט של השירה, ומלחמתו הוכתרה בנצחון. הז'אנרים הפרוזאיים, שאמנם נקלטו בספרות והחלו לפרוח בה, לא ביטלו (עד לימינו ממש) פרימאט זה. השירה המשיכה להיחשב לכלי הביטוי הספרותי ההכרחי והראשון במעלה. כל התפתחות הספרות העברית מסוף המאה הי"ט ואילך אינה מסתברת אלא מתוך המשכיות זו, שגורדון תרם לה יותר מכל יוצר אחר. ללא נוכחותו המאסיבית כמשורר — דווקא כמשורר, ולא רק כמחנך העם — לא תובן הפנייה אל השירה מצד טובי היוצרים בדור "חיבת ציון" ולא תשוערנה הופעתם והיקלטותם של ביאליק וטשרניחובסקי בדור שלאחר מכן. הדבר טעון הדגשה לא רק לשם הבלטת זכויותיו ההיסטוריות של גורדון, אלא גם לשם הבנת מגמותיו ויצירתו.

[ג]

גורדון נכנס לעשייה הספרותית בשעה של שידוד מערכות ביקורתי, מקיף ומעמיק, שמצא את ביטויו העיקרי בתפנית חריפה בפואטיקה הז'אנרית של הספרות ובסדרי העדיפות המקובלים עליה. תפנית זו היתה קשורה באורח ישיר בהופעת הרומאן העברי המקורי והמעובד במשך שנות החמישים ('אהבת ציון')

17 ראה פאפירנא, כל הכתבים, עמ' 81.

ויעיט צבוע' של מאפו, 'מסתרי פאריס' של קלמן שולמאן על פי איזן סי), וביטויה הגלוי בשנות הששים היה בקריאה להעמדת הרומאן כז'אנר בלטריסטי מרכזי ואולי גם יחיד בספרות העברית. עם זאת נבעה התפנית מתמורת-מושגים אסתטי-פואטית כוללת, הנוגעת לא רק לז'אנר זה או אחר אלא למערכת הספרותית כולה.

הראשון שחש בתפנית זו ונתן לה ביטוי מלא — במעשה הספרות ובהלכה הספרותית גם יחד — היה, לא במקרה, אברהם מאפו. מאפו גדל והתפתח כיוצר בעולם ספרותי-פואטי אשר הציע אפשרות ביטוי "מרכזית" כמעט רק באחד משלושת הז'אנרים השיריים: האפוס המקראי הדידאקטי ברוח 'שירי תפארת' של נ"ה ווייזל, הדראמה הפיוטית האליגורית או המקראית-דידאקטית ('לישרים תהילה' של רמח"ל, 'עמל ותרצה' של שלום הכהן, 'מלוכת שאול' של יוסף האפרתי), או הליריקה האודייט-החגיגית, העוסקת בהכללות על דבר מצבו הקיומי של האדם ('החמלה' או 'המשורר' ו'המתאונן' של אד"ם הכהן). אין ספק שמאפו ניסה את כוחו, בראשית דרכו, באחר או בשניים מז'אנרים אלה. השערותו הידועה של פ' לחובר, שהניח כי 'אהבת ציון' הוחל כאלגוריה פאסטוראלית ברוח 'מגדל עוז' ורק בהמשך התפתחותו שוכתב כרומאן,<sup>18</sup> אפילו אין היא ניתנת להוכחה, מעידה על תפישה נכונה בדינאמיקה הספרותית של התקופה. מאפו, שהחל בכתיבת 'אהבת ציון' כבר בראשית שנות הארבעים של המאה, עיכב את השלמתו ופרסומו של חיבורו במשך שנים רבות לא רק משום רדיפת השלמות שלו (זו לא הפריעה לו לפרסם חלקים מ'עייט צבוע' בעוד הרומאן הולך ונכתב), אלא בעיקר משום התלבטותו במציאת הזהות הז'אנרית של יצירתו, ומשום תחושתו שזהות זו, משנמצאה, זרה היתה לחלוטין למערכת הפואטית השלטת. הוא עצמו חייב היה להיגמל תחילה מן הזיקה לז'אנרים הפיוטיים, שרק בהם ניתן היה, לפי הפואטיקה בת-הזמן, להגיע למימוש נאות של קאטיגוריות ה"יפה" וה"נשגב", ולפתח תפישה חדשה של קאטיגוריות ואפשרויות מימושן. לאחר מכן חיכה עד שנתעוררה בו התקווה, שיש אפשרות שהינתקות זו שלו מן הפואטיקה השלטת תובן ותתקבל לפי אותה משמעות שהוא ייחס לה: חיפוש הדרך האפשרית היחידה לגילום "חי", בעל כוח הפעלה ריגשי, של ה"יפה" וה"נשגב" גם יחד, בעוד אשר קודם לכן הוצגו קאטיגוריות אלו בספרות היצג קונצפטואלי חשוף ובלתי-פעיל.

18 ראה מאמרו של פ' לחובר 'אברהם מאפו, ראשונים ואחרונים, א, תל-אביב תרצ"ד, עמ' 61-68; וראה גם ספרו: תולדות הספרות העברית החדשה<sup>9</sup>, ב, חלק א, תל-אביב 1946, עמ' 139.

לפנינו דוגמא מובהקת לפעולתה של דינאמיות ספרותית, ההופכת רגישויות אנושיות חדשות לתבניות אמנותיות ולהכרעות ז'אנריות. מאפו היטיב להבין במשך שנות הארבעים, שהמערכת הפואטית הקיימת לא תאפשר לו לתת ביטוי של ממש למה שנראה בעיניו כעיקר בקיום האנושי ובאמנות כאחד: המתח המתמיד בין התשתית היצרית-החושנית של הקיום לבין הכוחות הרגולאטיביים, הפועלים על תשתית זו מטעם ההכרה המוסרית, ההגיון וההתגלות הדתית שמעבר להגיון. מתח זה מגיע לרגעים נדירים וארעיים של שיווי משקל: בחיי הפרט — בכוחה של אהבה מלאה ונענית; בחיי הכלל הלאומי — ב"חור זהב", שבו מקבל על עצמו עם מלא כוחות-חיים פיסיים-יצריים את מלכות האל ואת שלטון המלך האידאלי, נציגו; באמנות — בצירוף ההנאה החושנית וההזדהות הדמיונית עם הארכיטיפים האנושיים האירוטיים המושלמים לסדר מוקפד, נורמאטיבי, שהוא בעת ובעונה אחת הסדר הסטרוקטוראלי, הריטורי והסיגנוני של היצירה האמנותית והסדר הרוחני והחברתי המומלץ על-ידי הדת והתרבות. מכאן השגותיו של מאפו בדבר מהותה ושליחותה של הספרות: פנייה אל דמיונו ואל חושיו של קהל-קוראים לאומי מסויים, הבאתו לידי עוררות דמיונית-חושנית ותוך כך תיקון כוחותיו היצריים המתעוררים והשבחתם בממלכת הסדר האסתטי. הספרות העברית בת-הזמן התכחשה, לדעתו, לשליחות כפולה זו והסתפקה בהמלצה דיסקורסיבית, בלתי מומחשת, על קיום כללי הסדר הדתי, החברתי והאסתטי. חסרה בה לחלוטין ההיענות לנטייה החושיית ולעוררות הדמיונית. היא היתה נטולה "צבע חי", ומשום כך לא יכלה לעורר ולגרות. ממילא לא ניתנה לה גם האפשרות להרגיע ולהסדיר. הפוטנציה של הגירוי וההרגעה כאחד היתה מותנית בהצגת הקאטיגוריות התרבותיות-הדתיות מזה ובהצגתן של הקאטיגוריות האסתטיות ("היפה", "הנשגב") מזה, לא בהכללות קונצפטואליות או על פי סמלים אליגוריים-דידאקטיים סטאטיים אלא כמערכת דינאמית, המתמחשת בהקשר עלילתי מתפתח ובאפקט רגשי גובר והולך. את אלו ניתן היה להשיג, לדעת מאפו, בראש ובראשונה באמצעות הז'אנר של הרומאן ה"רומאנסי" — יצירה סיפורית סבוכת עלילה, מלאת מתחים, חידות והתרות, המפגישה גיבורים ארכיטיפיים שופעי עוצמה יצרית, מסכסכת את דרכיהם אלו באלו באמצעות קשרי אהבה, קינאה ושינאה, ומתמצה בהשלטת הסדר הרוחני-הדתי על כל המערכת תוך כדי הבאתם של צעירים וצעירות אידאליים למימוש מוצלח של אהבתם. רק באמצעות ז'אנר זה, או כמעט רק באמצעותו, סבר, תוכל הספרות העברית לבטא לא רק את עיקר הדראמה האנושית, אלא גם את הקונפליקטים הגדולים בהיסטוריה של האומה, החל במלחמת אפרים ויהודה וכלה במאבקם של החסידים והמשכילים, שכן מאבקים אלה כולם אינם אלא

המחשות היסטוריות שונות של המאבק הקבוע בין היסוד ה"רוחני" הכולל לבין השתקפויות חלקיות ופגומות שלו בממלכת החומר והחושים, לפי תורתו ההיסטוריוזופית של רנ"ק. באמצעות הז'אנר תוכל הספרות גם לקנות את ליבות קוראיה ולהשיג קליטה מתוך מתח והזדהות רגשית.<sup>19</sup>

מאפו יצא לקרב על השיעמום בספרות והעמיד את הרומאן המלודרמאטי כמפלט יחיד מפניו. הוא לא פסל בפירוש את השירה. אדרבא, בשני הרומאנים העיקריים שלו, 'אהבת ציון' ו'אשמת שומרון' שילב שירים רבים, הכתובים ברוח שירת ההשכלה של ראשית המאה הי"ט והחושפים את כל מגבלותיה. הוא אף העניק לשני גיבוריו החיוביים העיקריים, אמנון ועוזיאל, כשרון משוררים. עם זאת, אין ספק במשניות התפקיד שהועיד לשירה לא רק בתוך יצירתו שלו אלא גם במרחב הספרותי הכולל. זו יכולה, אמנם, לעורר את החושים עד למידה מסוימת באמצעות המוסיקאליות וצבעוניות הלשון הפיגוראטיבית שלה, אך חסר בה הכוח המביא להזדהות מיידית עם אנשים הנתונים במצבי תקווה, פחד, תשוקה ומאסה, כמיהה לאושר אירוטי והשגתו. כוח זה מצוי ברומאן, ורק בו. אכן, בני הדור עמדו על האתגר הספרותי-הפסיכולוגי הכולל שנורק לעבר הספרות כולה עם הופעת 'אהבת ציון' (1853). העניין הרב שעורר הספר בקרב הקוראים עורר תיכף ומייד את חשדם של מבטאי הפואטיקה השלטת (כגון אד"ם הכהן), שנטו מלכתחילה להתייחס אליו בסלחנות. עניין זה חשף בבת אחת את מעמדם הרופף כיוצרי ספרות חסרת מוחשיות חושנית וכוח גירוי דמיוני, גילה להם את אופייה המהפכני של הפואטיקה החדשה שהתגלמה ברומאן והמריץ אותם לצאת למלחמה במאפו, בז'אנר הרומאניסטי בכללו — אותה "זמורת זר" שהוחדרה ל"כרם ספרותנו" — ובעצם האפשרות האסתטית של הפנייה אל החושים ואל הדמיון. "הנצו הרמנים", ליגלג אד"ם הכהן ואיים, שצמח זה, אם לא ינוכש במועד, ישתלט על חלקות המחשבה, המחקר והשירה בספרות.<sup>20</sup> כך נפתח פולמוס ה"ראמאנען" הגדול, שנמשך כמעט עשור שלם והסתיים בהתקבלותו המלאה של הז'אנר החדש. עם פולמוס זה, שחשיבותו בתולדות ספרותנו עוד לא הובנה כראוי, הסתיים עידן שלטונה של הפואטיקה, שהזינה את הספרות העברית מאז ימי ווייזל ו"המאספים", והחל תהליך גיבושה של הספרות המודרנית.

אם מאפו לא פסל את השירה לחלוטין, הרי יורשו הבולט הראשון, ש"י

19 השנותיו של מאפו בענייני הספרות והאסתטיקה באו לידי ביטוי במכתביו. ראה מכתבי אברהם מאפו, בעריכת ב' דינור, ירושלים 1970. ראה דיון בהשגות אלו: יוסף קלוזנר, היסטוריה של הספרות העברית החדשה<sup>2</sup>, ג, ירושלים תשי"ג, עמ' 300–304. וראה בספרי: בין חזון לאמת, ירושלים 1979, במחקרים המוקדשים לכתבי מאפו.

20 ראה אד"ם הכהן לבנון, באורים חדשים או תורת האדם, ווילנה תרי"ח, עמ' XVI.

אברמוביץ, הגיע לפסילה כזו. לפחות בשלב הראשון של התפתחותו כאמן וכהוגה-דעות ספרותי הועיד לרומאן את מקום היורש היחיד של כל האנרים הבלטריסטיים. דוד, גיבור הרומאן הראשון שלו 'למדו היטב' (1862), המשמש דובר ישיר של המחבר, נשאל אם עדיין יש מקום בספרות ל"המליצה בת השמים" (כלומר, לספרות-היפה האמנותית, ולא רק למדע פופולארי), והוא משיב: "לזאת בחרו לכם לכתוב ספורים נמלצים, הלקוחים מחיי העם והמכלכלים בתוכם רוחו וארחות דרכו, ככל סופרי הגויים, ובה תמשכו ליבות העם לקראת ספריכם וגם תועילו מאד".<sup>21</sup> כלומר: תוכניתו הספרותית מועידה מקום לבלטריסטיקה רק במידה שזו מתגלמת בסיפורים. היא מביאה בחשבון אך ורק פרוזה "נמלצת" (כלומר בלטריסטית וכתובה בלשון ספרותית מהוקצעת. להבדיל מפרוזה דיסקורסיבית-עיונית ואינפורמאטיבית). השירה נזכרת בדבריו על הספרות בכלל ועל הספרות העברית בפרט אך ורק בהקשרים שליליים.

אברמוביץ הגיע למסקנתו זו מתוך שיקול-דעת, שהיה שונה בכמה מעיקריו מזה של מאפו, ועם זאת היווה המשך לו. במהלך הפולמוס הספרותי הסוער, שהחל עם פרסום ביקורתו המקיפה על הספר 'מנים ועוגב' מאת א"צ צווייפל (במאמרו 'קלקול המינים', 1860), פיתח טענה כללית נגד הספרות העברית בת-הזמן, שהיא חסרת "יחש" או התייחסות למציאות. מושג המציאות התפרש בדבריו בשני מובנים: המציאות האובייקטיבית הפיסית, הביולוגית, החברתית והנפשית, המשמשת אובייקט מימטי של התיאור הספרותי, והמציאות החברתית, המוסרית והפסיכולוגית של קהל-הקוראים, הנזקק ליצירה הספרותית. העדר ה"יחש" מן הסוג הראשון מקורו בחוסר ידע והבנה והוא מביא לרפיון המתח המימטי ביצירה הספרותית, לטישטוש התופעות המתוארו בה, לאיבוד הגיון הגדול שבהוויה. הוא דוחף את הספרות לעבר ההכללה והסתמיות. העדר ה"יחש" מן הסוג השני מקורו באדישות, בהעדר מחויבות רגשית ואינטלקטואלית מצד הסופר לקהיליה שבתוכה הוא פועל ובחוסר דאגה לגורלה ולחוסנה המוסרי. הוא מביא להסתגרותו של הסופר בד' אמות של עניינים שוליים (חקרנות, שעשועי לשון וכו'), שאין כל קשר בינם לבין הבעיות החומריות והמוסריות הקשות, שבפניהן ניצבים קוראיו. ממילא הוא מביא ליצירתה של ספרות מנותקת, עקרה ומשעממת. אכן, כמו מאפו ראה אברמוביץ את ספרות זמנו בראש ובראשונה כמשעממת, והוא יצא למלחמה על השיעמום, הנובע מן הניתוק מן המוחשיות של הטבע ושל נפש הקורא כאחד. אברמוביץ זיהה שני מקורות עמוקים של ההיענות והקליטה הספרותיות: הסקרנות המהותית של האדם ביחס לעולם,

21 ראה ש"י אברמוביץ, לימדו היטב, ווארשה 1862, עמ' 31.

והצורך שלו להתכונן בכבואתו שלו עצמו לשם בחינה עצמית, המאפשרת תיקון ושיפור. הן את רצונו של האדם להכיר את המציאות, את חוקי היקום וסודותיו, והן את צמאונו להתכונן בעצמו כאילו היה מביט "בראי מוצק – להיטב שערו" פירש כתכונות אלוהיות וטבעיות כאחת, המבדילות את האדם מן הבהמה, תובעות בו את צלם אלוהים ומאפשרות לו לממש את הפוטנציות של טבעו המוסרי (תיקון מידותיו), האינטלקטואלי (חקר היקום על כל אשר בו), והרליגיזי (הכרת העולם בבחינת ידיעת האל). הספרות העברית ניתקה עצמה, לדעתו, ממקורות עמוקים אלה, שהמגע עימם הוא עיקר שליחותה של הספרות. משום כך השתקעה בהפשטות, פלפולים וחקרנות בטלנית ואיבדה את קוראיה. תיקון מצב זה היה כרוך, לדעתו, בשינוי חריף בסדר העדיפויות הספרותיות, ובעיקר באמצעות היסט ז'אנרי. הספרות חייבת היתה לרכז את מעייניה בשני תחומים: המדע הפופולארי והרומאן. באמצעות המדע הפופולארי תודע את קוראיה אל הפרטים הספציפיים של העולם: בעלי החיים, הצמחים, המרחב הגיאוגרפי, התופעות הפיסיקאליות והכימיות, ההמצאות הטכניות וכו'. באמצעות הרומאן תעמיד לפנייהם בדיוקנות ובביקורתיות את כבואת עצמם ותהווה "ראי מוצק" לאופי הלאומי, הטעון שיפור ושינוי.<sup>22</sup> כאמור, נראה לו הרומאן כז'אנר הבלטריסטי היחיד, העשוי להעניק לקוראים שרות זה. כידוע, שימשה תפישתו זו בסיס לפעולתו הספרותית, שהגבילה עצמה בהפצת מדע פופולארי מזה ובבחינה ביקורתית של האופי הלאומי בבלטריסטיקה אקטואלית ובפובליציסטיקה שוטפת מזה.

ממאפו ומאברמוביץ הוליכה הדרך ישירות אל מלחמתו של קובנר בשירה, שהרי גם קובנר כרך מלחמה זו בהמלצה נלהבת על הרומאן כעל ז'אנר בלטריסטי החייב לרשת את כל קודמיו. בעוד שהשירה אינה מביאה כל תועלת, טען, "הראמאנען המה רפאות תעלה לכל זדון ופשע". הם ה"תחבולה", אשר מצאו חכמי הספרות לשם העמדת הספרות ככלי מביא תועלת. משום כך אין סופרי ישראל בהווה יכולים למצוא בספרותם אלא מסורת שימושית אחת, היא מסורת הפרוזה הסיפורית, המובילה לעבר הרומאן: מסורתו של מ"א גינצבורג (ולא רק בזכות 'אביעזר' שלו אלא גם בזכותם של תרגומי הפרוזה הבלטריסטי, שנכללו בקובץ 'דביר', אשר, אגב, אינו כולל שום דבר שירה, להוציא כמה מכתמים ומשלים המשובצים ברצף הסיפורי-האוטוביוגרפי של 'אביעזר'); מסורתם של יוסף פרל ויצחק ארטור בעל ה"עקצות" (סאטירות) הסיפוריות הפרוזהיות. בעיקר, כמובן, "האחרון הגדיל זה האיש מאפו", אשר "הביא בכרם שפת קודש

22 ראה הדיון בהגותו הספרותית של אברמוביץ הצעיר בספרי בין חזון לאמת, עמ' 231–256.

את הרומאן בכל שלמותו".<sup>23</sup> היינו, קובנר מבין גם את הז'אנרים הפרוזאיים של האוטוביוגרפיה, הפארודיה והסאטירה המאניפאית לא כהוויות ז'אנריות אוטונומיות אלא כהגשמות חלקיות של האפשרויות הגלומות בז'אנר הרומאניסטי, אשר סוף־סוף הובא אל ספרותנו "בכל שלמותו", וברור, שהופעה שלמה ומלאה זו של הז'אנר מייתרת את כל צורות הסיפורת בפרוזה שקדמו לה. הרומאן מסלק, איפוא, אל מחוץ לתחומי הספרות לא רק את השירה אלא גם את הפרוזה שאינה עולה עמו בקנה אחד. קובנר האמין בצורך בשלושה ז'אנרים בלבד: ההיסטוריה, המדע הפופולארי והרומאן.<sup>24</sup> כל שלושת הז'אנרים הם בפרוזה ורק אחד מהם הוא בתחומה של הבלטריסטיקה. הרומאן הוא, איפוא, בית הקיכול היחיד והבלעדי של הספרות היפה.

[ד]

ההתנגדות לשירה, שבה נתקל גורדון בשלבי העיצוב המכריעים של יצירתו לא היתה, אם כן, תופעה ארעית או מבודדת, אלא תוצאה של מרד ספרותי מתעצם והולך, שביטא את תחושתם של הרגישים בבני הדור לגבי עקרותה של כלל המסורת הספרותית, שעוצבה מימי ווייזל ו"המאספים". הם האמינו, שההיאחזות בז'אנר הרומאניסטי — שהגיע לפריחה כה מרהיבה בכל ספרויות אירופה, ובספרות הרוסית, הקרובה אליהם, במיוחד — תעניק סיכוי חיים לספרות העברית. גורדון עצמו היה שותף במידת־מה להרגשות אלו. הוא נטל, למשל, את חלקו בפולמוס ה"ראמאנען", שבו הגיע המרד לביטוי התיאוריטי המגובש, וצידר דווקא בהכנסת הז'אנר החדש לספרות העברית, ואפילו בדרך התרגום מלועזית.<sup>25</sup> כמו כן ניסה בהמשך דרכו לתרום תרומה מקורית לסיפורת הפרוזה המתרחבת, ונתגלה לא רק כבעל סיגנון פרוזאי חדשני שיש הרואים בו מעין תקדים והכנה לסיגנון הפרוזה ה"מנדלאי" המגובש, שעוצב על־ידי ש"י אברמוביץ עם שיבתו ליצירה בלטריסטית בעברית בשנות השמונים והתשעים<sup>26</sup> אלא גם כמי שהגביר את נטייתה של סיפורת הפרוזה לעבר הפאבולה היומיומית ה"טריויאלית" (לעומת ההגבהה הרומאנסית של המציאות האנושית בסיפורי

23 ראה מאמרו של א"א קובנר (לעיל, הערה 9), עמ' 145.

24 שם, עמ' 142.

25 ראה מאמרו של גורדון (בחתימת דן גבריאל), 'דברי שלום ואמת', המגיד ב (תרי"ח), גל'

13-14.

26 ראה, בין השאר, ח"נ ביאליק, 'יהודה ליב גורדון', כתבים גנוזים, תל־אביב תשל"א, עמ'

331-332. ראה גם יוסף קלוזנר, היסטוריה של הספרות העברית החדשה<sup>2</sup>, ד, ירושלים

תשי"ד, עמ' 452-458.

מאפו ותלמידיו) ולעבר התיאור הריאליסטי של הספירה ה"נמוכה" והמכוערת בחברה, ואפילו במרחב ובנוף.<sup>27</sup> לסיפורת זו, שהיתה עתידה להצטבר במשך שנות הששים והשבעים של המאה לאחד הגיבושים הראשונים של הו'אנר הנוביליסטי בספרות העברית, אף נודעה, במשך הזמן, השפעה מכרעת על שירתו האפית של גורדון, במיוחד על זו שנוצרה בשיא השלב ה"ריאליסטי" (למעשה, האקטואליסטי) ביצירתו. עם זאת היתה נאמנותו לשירה כצורת הביטוי הספרותית העיקרית בלתי מעוררת. בשום שלב ביצירתו, לרבות בשנים שבהן הקדיש כוחות רבים לפיתוחה של הנובילה האקטואליסטית הפרוזאית, לא יכלה להתקבל על דעתו פואטיקה ז'אנרית, הכרוכה בפסילת השירה או גם בדחייתה אל שוליה של המערכת הז'אנרית-ההירארכית. הוא מכר לצמיתות את כל חושיו לא רק לשפה העברית אלא גם לשירה העברית, וראה עצמו "עבד — עד נצח" לשתייה. אם השפה היתה בעיניו האדמה, אשר אותה הוטל עליו לעבוד כל ימיו "ביזע על מצח", הרי השירה היתה הגן שעליו הופקד, להצמיחו מאדמת השפה. כאמור, גורדון היה, או לפחות ראה עצמו כך, משורר אבסולוטי, המחפש בשירה פורקן לרגשותיו, ולא משורר "על תנאי", המשתמש בשירה כבמכשיר להשגת מטרות חינוכיות והעשוי להמירה בו'אנר יעיל יותר להשגת מטרות אלו.

את תודעת השליחות השירית היה עליו לבצר, מכל מקום, באווירה עוינת ומתנכרת — עובדה, שחוקרי חיי גורדון ויצירתו, וכן חוקרי ספרות ההשכלה בכללה לא הדגישוה ולא הבינו את משמעותה. בשום דיון עדיין לא הועמדה דמותו של גורדון כמי שחיפש דרך להציל את השירה ולהבטיח את מקומה במרכז הספרות בשעה של שינוי ערכים מרחיק לכת. שירת גורדון הובנה ונידונה כאילו היתה המשך — המשך חדשני ומרענן — של יצירת קודמיו: וויזל, שלום הכהן, אד"ם הכהן לבנון, מאיר לטריס ומ"י לבנון; ודיון והבנה אלו היו מוצדקים מבחינות רבות. עם זאת היה בהם גם עיוות היסטורי, שגרם לאי-הבנה ספרותית. המשוררים הקודמים ניגשו ליצירת שירה מתוך וודאות, שהם מממשים לא רק את מיטב סגולותיה של השפה העברית הנערצה, "נוות בית אלוהים, בחירת אלוהי ישראל ויקרת נביאיו, גברת הלשונות",<sup>28</sup> אלא אף את הקאטגוריות הנעלות ביותר של היצירתיות האנושית, שאיננה אלא המשך כוחו היוצר של

27 מאפו (לעיל, הערה 19). שניסה בכתבי הפרוזה שלו ללכת בדרך הפוכה, תיאר את מגמתו זו של גורדון הפרוזאיקון — ספק בחיוב ספק בסלידה — כהתפנות לתיאור "בלווי סחבות וכטלאי על גבי טלאי אשר שמו את בני עמנו לגועל נפש, לשמצה, לחרפה, לקלסה ולדראון, ויורידו את כבוד ישראל אל בור צרה בכל מקומות סכלותם". ראה מכתבו לגורדון ממחרת יום הכיפורים תרכ"ה, מכתבי אברהם מאפו (לעיל, הערה 19), עמ' 224.

28 ראה ההקדשה, שירי שפת קודש, א, ווילנה תרכ"א.



כורא העולם. ווייזל הפליג בתאור השיר הנולד "מתוקף ההרגש הפנימי" כביטוי המובהק לתכונתה האלוהית של נשמת האדם, שאינה מוגבלת כעצמים החומריים בזמן ובמקום (מכאן היכולת של השירה לכלול במועט את המרובה ולבטא ישויות, שאין להן תכונות כמותיות, כגון רגש האהבה).<sup>29</sup> לוויזון העמיד את שפת השירה ("המליצה") במקום בו העמידו ספר משלי והמדרש את החכמה והתורה — כיציר אלוהי ראשון, קודם לבריאת העולם ושותף לה.<sup>30</sup> קהל גדול של משוררים חזר בלי הרף על טופוי ניאוקלאסיים, הקובעים את חשיבותה המופלגת של השירה ככוח אלוהי, המעורר את רגשותיו של האדם, נותן להם ביטוי עז, ועם זאת גם מיישב ומהרמן אותם (ראה התרגומים, העיבודים והאיזכורים הרבים של 'כוח השירה' מאת פ' שילר בשירת משוררי ההשכלה).<sup>31</sup> גורדון עצמו, כחניך ההשכלה הווילנאית והניאוקלאסיקה הגרמנית, קלט Topoi אלה ואף חזר עליהם. בשיריו המוקדמים לא נלאה מדיבורים על "ים השירה", אשר ממנו יצא "כל ישר בארץ". ב'אהבת דוד ומיכל' הדגיש את ההשפעה האורפיאית של השירה (מלים ומוסיקה), המבריחה את רוחות השאול המענות את המלך שאול, ואת סגולתה ככוח המעורר את אהבתה של מיכל. הנבל המיתאי, נבלו של אֵיאולוס, ובאגדה העברית כינורו של דוד משמשים סמל מרכזי ביצירה. אבל על גורדון הוטל להתפתח ולממש את עצמו כמשורר בעולם, שבו הוצגו Topoi אלה ככלי ריק. הופעת 'אהבת ציון' חלה ממש עם כניסתו לספרות. שנות העיצוב הראשונות שלר כמשורר היו שנות ההתלקחות של פולמוס ה"ראמאנען" וכן שנות הפופולאריות הגואה של הרומאנים של מאפו ועיבודי איז'ן סי של קלמן שולמאן. למלוא בשלותו כמשורר הגיע על רקע דבריו הפרובוקטיביים של קובנר משנת 1864. בימי שיא פעולתו, ימי "השחר", כבר נסתיים הפולמוס בנצחוננו המלא של הז'אנר החדש, שמשך אליו עכשיו את טובי הכשרונות הצעירים (פ' סמולנסקין, ר"א ברודס). גורדון חי, איפוא, כמשורר בצלו של הרומאן, והכרח היה לו לעצב מחד את הפואטיקה של השירה העברית מתוך מודעות לנוכחות המתעצמת והכובשת של ז'אנר זה. הדבר לא היה קל בשבילו כלל ועיקר. על פי מזגו היה גורדון קרוב לטיפוס של השמרן ה"ראדיקאלי", אדם המגיע לנקיטת עמדות מהפכניות למרות ואולי דווקא משום דביקות במסורת וקשר עמוק עם דפוסייה (יחד עם מהפכן אחר בן

29 ראה הקדמתו של ווייזל, שירי תפארת, א, ווארשה 1840, עמ' VII-I.

30 ראה שיר ההקדמה של לוויזון, המליצה מדברת, בתוך: מליצת ישורן, ווינה 1816.

31 ראה בין השאר 'עצמת הזמרה', בתוך: מאיר לטריס, תופש כינור ועוגב, ווינה תר"ך, עמ' 5; וכן 'הזרם והזמרה', בתוך: מ"י לבנון, כינור בת ציון, שירים, תל-אביב 1950, עמ' 62.

הזמן, שותפו העיקרי למלחמת התרבות כנגד המימסד הרבני, מ"ל ליליינבלום, יכול היה להכריז על עצמו: "הריני קונסרוואטיף מאד בתכונתי ואינני מחליט דבר אלא על-ידי התבוננות ארוכה".<sup>32</sup> הפרידה מן המסורת השירית שעליה התחנך היתה קשה עליו מאוד. מבחינה זו בולט ההבדל המכריע בינו לבין ידידו הנערץ מיכה יוסף לבנון. מיכ"ל, שגדל בתוך ביתה של שירת ההשכלה וקלט את טעמיה וימרותיה מיום שעמד על דעתו, ניתק עצמו מדפוסים רבים שלה חיש מהר, וכאילו בצעד קל דילג מעל לשובל הכבד שנגרר אחרי אביו ועד לוויזל הגיע. בלי קושי יצר מגע חי עם שירת גרמניה ופולין של זמנו. גורדון, לעומתו, נאבק במשך עשור שלם בנאמנותו לאד"ם הכהן ווייזל. למרות שדוגמת מפעלו של חברו הקרוב (הספר 'שירי בת ציון', שהופיע בשנת 1851) היתה מונחת לפניו מראשית דרכו, לא נאחז בה מתחילה אלא באורח שולי. מהרבה בחינות חזר וקשר עצמו במערכת הספרותית כפי שהיתה לפני הופעתו המטאורית של מיכ"ל. קשריו עם שירת אירופה היו מתחילה אנאכרוניסטיים, ובעיקרם – פרי-רומאנטיים. למגע של ממש עם שירת ביירון, פושקין, לרמונטוב וניקראסוב עתיד היה להגיע רק בשלב מאוחר יותר של התפתחותו. הרומנטיקאים, שעמם יכול היה ליצור קשר בשלב זה, כגון וו"א ז'וקובסקי, עמדו בעצמם על קו הגבול שבין עולם הספרות הסנטימנטאלית של שלהי המאה הי"ח לעולמה של הרומאנטיקה גופה.

[ה]

ההבדל ניכר בין השאר ביחסם של שני המשוררים בראשית דרכם אל השאלה המכריעה של המיקוד הז'אנרי של יצירתם. שניהם התחנכו בעולם ספרותי הירארכי, המדרג את מכלול היצירה לפי שיכבות "גובה" ז'אנריות, תיאמטיות וסיגננויות. בתחתיתה של מערכת זו נקבע מקום הפרוזה, העוסקת בעולם היומיום הנמוך ובבני אדם פחותים במעלחם (כגון ב'מגלה טמירין' של פרל ובסאטירות של ארטור וריב"ל). באמצעה נקבעו ז'אנרים "ממוצעים", המבטאים בעיקר ישויות מן הקאטגוריה של ה"יפה", כגון הפאסטורלה ('דוד וברזילי') והשיר הלידי הקל והנגיני (שירי אפרים לוצאטו, א"ל קינדרפריינד, י' אייכנבוים, 'יונה הומיה' ו'גלי המים' של מאיר לטריס). בחלקה העליון שכנה כבוד השירה הרצינית לסוגיה, שירה העוסקת בנושאים אוניברסאליים כבדי-משקל והמצוידת בכלים הסיגננויים המפוארים ביותר: ליריקה אודיית או אלגית נשגבת, מעין זו שבה התמחה אד"ם הכהן, הטראגדיה השירית והדראמה הפיוטית האליגורית

32 ראה: 'חטאות נעורים', כל כתבי משה ליב ליליענבלום, ב, קראקא תרע"ב, עמ' 227.

(מ'לכות שאול', 'לישרים תהילה'), ולכל לראש — האפוס הגדול, העוסק בדמות בעלת חשיבות לאומית ודתית מן המדרגה הראשונה ('שירי תפארת' של ווייזל, 'ניר דוד' של שלום הכהן).

האידאל של האפוס הגראנדיוזי, הממצה, כביכול, את כלל הנסיון והחכמה האנושיים, נקבע במרכזה של הפואטיקה האירופית מעליית ספרות הריניסאנס באיטליה במאות הט"ו והט"ז, וקסמו לא נפוג עד לשלהי התקופה הניאוקלאסית במחצית השנייה של המאה הי"ח (לדעת כמה חוקרים לא נעלמה השפעתו כנורמה ספרותית אפילו בתקופה הרומאנטית, שמרדה בו, לכאורה).<sup>33</sup> אולם כבר בסוף המאה הי"ז הבחינו משוררים רגישים בכך, שאידאל זה אינו ניתן למימוש בר תוקף אמנותי ורעיוני בתנאי התרבות של זמנם. בעוד המשוררים הבינוניים ממשיכים בכתיבת שירי גיבורים בכ"ד או בי"ב מזמורים על מלכים, לוחמי אמונה ומייסדי קיסריות, לא הצליח אלכסנדר פופ להעלות על הכתב יותר מעשרים שורות מתוך האפוס על ברוטוס (הגיבור הטרויאני המיתי שייסד את מלכות בריטאניה, כפי שאיניאס ייסד את רומי), שלקראת כתיבתו הכין עצמו במשך שנים רבות. לעומת זאת עשה שימוש מזהיר במוסכמות האפוס, למטרות אירוניות ופארודיות בשירים שתיארו את הקטנוניות של חיי החברה והמחשבה בזמנו. את תשוקתו ליצירה אפית נשגבה נאלץ לממש בדרך העקיפין של התרגום (האיליאדה והאודיסיאה). עד סוף המאה הי"ח נתרווחה בספרויות האירופאיות ההכרה, שהאדם בן הזמן, האמון לא על קוסמולוגיות מיתיות אלא על האסטרונומיה של קפלר וניוטון, ולא על אידאלים חברתיים של "דור הירואי" אלא על תורות חברתיות כאלו של מונטסקייה, רוסו ושפטסברי — אינו יכול להמשיך לפרש את היקום, את ההיסטוריה ואת נפש האדם באמצעות המוסכמות של האפוס הספרותי המסורתי. את מקומו של הז'אנר תפשו בהדרגה הרומאן (שתואר מלכתחילה כ"אפוס קומי" בפרוזה)<sup>34</sup> וז'אנרים שיריים-סיפוריים קצרים, מרוכזים ובעלי יסודות ליריים מודגשים, אשר ברוסיה ניתנה להם הכותרת הז'אנרית החדשה: הפואמה.

בשלהי המאה הי"ח, כשאידאל האפוס הגדול הגיע בספרויות אירופה לשעת הדמדומים האחרונה שלו, נקבע אידאל זה במרכזה של ספרותנו החדשה, שעמדה בשלבי העיצוב הראשוניים שלה. נ"ה ווייזל יצא לאשר את ערכה של השירה החדשה ולחשוף את אפשרויותיה באפוס המוראליסטי על חיי משה

33 ראה: Brian Wilkie, *Romantic Poets and Epic Tradition*, Madison and Milwaukee 1965.  
 34 ראה הקדמתו של הנרי פילדינג לספרו "ג'וזף אנדרוז". Henry Fielding. *The History and Adventures of Joseph Andrews*, New York 1939, pp. XXXI—XXXIV.

מהולדתו עד עלייתו על הר סיני לשם קבלת התורה. ספרו 'שירי תפארת' ראה אור בין השנים 1789 — 1802, ובמשך עשרות שנים לאחר מכן ניסו משוררים בכל המרחב הגיאוגרפי שבו נוצרה השירה העברית באותם ימים — מהולנד ועד פולין ואוקראינה — ללכת בעקבותיו.<sup>35</sup> כך הצטבר במשך המחצית הראשונה של המאה הי"ט מניין נכבד של מעין-אפוסים עבריים על חיי גיבורי המקרא — אברהם משה, שמשון, דוד, שלמה ואחרים. אמנם, לקראת אמצע המאה הושארה גם בספרות העברית מלאכת חיבורם של אפוסים אלה לנמושות השירה. המשוררים המרכזיים חשו, כמו עמיתיהם האירופאיים מאה שנים קודם לכן, בפרובלמטיות התרבותית והאסתטית של חיבור אפוס בזמנם ובמקומם. אף על פי שהאידיאל לא הודח ממקומו בתיאוריה, לא העזו משוררים כמו אד"ם הכהן לגעת בז'אנר המסוכן. מאיר לטריס, שהעז לעבד בעברית את 'פאוסט' של גיתה, נגע בו ולא יסף. הוא העלה על הכתב מזמור ראשון מתוך 'שיר גיבורים' על חיי ירמיהו הנביא ועל נפילת ירושלים בידי הכשדים (כמקבילה עברית לנפילת טרויה), בשם 'תפארת ישראל'. (הכותרת מלמד על הקשר עם 'שירי תפארת'. מושג ה"תפארת" הוסבר כבר על ידי ווייזל כציון ז'אנרי של האפוס). המזמור הובא בספר בחשש ולשם "דוגמה למען דעת הדרך אשר בחרתי לי בשיר הסיפורי הזה".<sup>36</sup> כלומר, לשם בחינת תגובותיהם של הקוראים. למעשה, לא היה זה אלא תרגום-עיבוד קלוש של פרשת הקטור ואנדרומאכה מן ה'איליאדה', והתגובות לא הצדיקו את המשך הכתיבה או הפרסום של האפוס. המשוררים הבולטים נאלצו להגביל את תשוקתם ליצירה שירית מקיפה ונשגבת באודות דיסקורסיביות נרחבות (כגון 'החמלה' של אד"ם הכהן), כדראמות אליגוריות, בעיבודי טראגדיות קלאסיות (לטריס) ובשירי ארס-פואטיקה הוראיים ('תפארת לבני בינה' של א"ב גוטלובר).

לכנוזן וגורדון הצעירים גילו את תעוזתם דווקא בגיחה מחודשת לעבר הז'אנר האפי. כמובן, שניהם החלו את שלב השוליות הספרותית שלהם בשירי חיקוי ותרגום מתחום הליריקה והשירה לעת-מצוא. מיכ"ל נאחז בעיקר בז'אנר של הליריקה הקלה המתנגנת נוסח אפרים לוצאטו ('הצפירה', 'היין', 'גשם נדבות'), בשירת נוף על פי מוסכמות שירי עונות השנה ('האביב') ובשירת הגות הזדמנותית (אבל על נפטרים, שיר הגעגועים לילדות, שנכתב כמשלוח מנות לפורים לרע). גורדון פנה מחד-גיסא אל האודה החגיגית ('חג לאדוני') ואל שירת ההגות הקודרת ('בית מועד לכל חי') בנוסח אד"ם הכהן, ומאידך-גיסא אל שירת

35 ראה רשימה נבחרת של חיקויי 'שירי תפארת' בספרו של פ' לחובר, תולדות הספרות העברית החדשה א, עמ' 146.

36 ראה, תופש כינור ועוגב, עמ' 144.

השנינה והמכתם, אשר לה ייחד בעיקר את התכנית של הסונטה. שני המשוררים חשו, מכל מקום, שרק הפנייה מן האפיק הלירי אל האפיקה (העשויה אמנם לספוג לתוכה מבע לירי) – יכולה, בתנאים הפואטיים הנתונים, לאפשר להם פריצה מתחום יצירה שולי לעבר התמודדות עם מטלות יצירה גדולות. הפואטיקה השלטת הגבילה ביותר את אפשרות ההבעה הלירית וגזרה דווקא עליה – יותר מאשר על כל ז'אנר אחר – אותן סתמיות ושיגרתיות שכנגדן התמרדו מאפו, אברמוביץ, קובנר ופאפירנא, ובגינם כמעט ויצא גזר־הדין על השירה כולה. הנורמה הניאוקלאסית של המבע המוכלל מנעה המחשה ואינדיכידואציה של ההבעה הרגשית וההגותית־הרגשית ה"חשופה". רק באפיקה או בדראמה יכלה הבעה זו למצוא לה נקודות אחיזה מוחשיות בזמן, במקום ובסיטואציה הסיפורית או המומחזת. גורדון נתן לדילמה זו ביטוי ברור בשעה שהבדיל בין השירה הלירית ("שירי הגיון") לשירה האפית ("שירי עלילה") לא על פי הנושא – עולמו של המשורר לעומת הנושא הקולקטיבי ההירואי של שירת הגיבורים, ואף לא על פי אמצעי העיצוב השיריים – המלודיות של השיר הלירי לעומת העיצוב הפלאסטי בשיר האפי, אלא על פי ההבדל בין עולם ההגות והרגש המוכללים־המופשטים מזה לבין עולם המציאות האנושית המוחשית מזה. ה"הגיון" (במובן הבעה) הלירי אינו מקיף, לפי השגתו, את "עולם המעשה" האנושי־המציאותי, אלא אך ורק את "הגיוני הלב והשתפכות הנפש" העולים על רוח המשורר (ראה הקדמתו לכרך הראשון של שיריו המקובצים). אבחנה זו של גורדון גזרה על הליריקה שלו ושל בני דורו דלות וחוסר מוחשיות. שכן אפילו התרכותה של הנורמה הניאוקלאסית בהשפעת הלכירוח סנטימנטאליסטיים, הגם שהביאה להגברה יתירה של המתח הריגושי בשיר הלירי, לא הוסיפה לו שום אחיזה סיטואטיבית מוחשית. אדרבא, במידה מסויימת היא אף חרפה את התחושה של חוסר האדיקוואטיות של הליריקה, משום שיצרה פער גלוי לכל עין בין ההבעה הריגושית ההיפרבולית לבין מקורה המטושטש – דובר לירי חסר ייחוד, הנתון במצב בלתי מומחש. שינוי של ממש במעמד הליריקה יכול לחול רק עם המהפך הרומאנטי השלם של הפואטיקה בשירה העברית. בכמה משיריו הליריים של מיכ"ל משנות השנות שלו בברלין אכן ניכרת ראשיתו של מהפך כזה; ואמנם נכנסים אנו עם שירים כ'אהובה עזובה' וביחוד 'חג האביב' לעולמה של ליריקה חדשה, שיש עימה תפישה חדשה של הדובר, המקום והמרחב בשיר וריאליזם סיטואציוני תיאורי וסיגנוני, שלא היה דוגמתו בשירה העברית קודם לכן.<sup>37</sup> אבל ליריקה זו לא היתה

37 סימניו הסיגנוניים המובהקים של ריאליזם זה מתגלים בלעזים, שמיכ"ל שילב בלשון

לפי כוח התפישה והיישום של בני-הדור. בשירת גורדון, למשל, אין לה שום המשך, ואותות השפעתה הממשיים אינם ניכרים לפני שנות השמונים וראשית שנות התשעים (בשירי מ"צמאנה ובעיקר בשיריהם הראשונים של ביאליק וטשרניחובסקי). גם מיכ"ל, מכל מקום, לא יכול להגיע לשחרור לירי זה אלא לאחר התמודדות מאומצת עם הז'אנר האפי. ביצירת גורדון נשאר ז'אנר זה אפיק יחיד, שבו ניתן למשורר להגיע להישגים יצירתיים של ממש. לבנון וגורדון "גילו", איפוא, את עצמם, את דרכם בהחלטתם המוקדמת לפנות לעבר האפיקה. אולם הם עשו זאת בצורות שונות, המעידות באורח מאלף על המזגים השונים והאוריינטאציות הספרותיות השונות שלהם.

מיכ"ל ניגש בעודו נער לנסות את כוחו בתרגומם של קטעים אחדים מן האפוס הספרותי, ששימש כמודל המרכזי במסורת של הריניסאנס והניאוקלאסיקה, ה'אניאדה' של וירגיליוס (על פי תרגומי-עיבודו של פ' שילר). הוא בחר בקטעים המתארים את חורבנה של טרויה משום שהללו סיפקו לו הזדמנות למימוש פיוטי-סיגנוני של קאטגוריית הנשגב-המאיים (בלשונו "נשגב ונורא"),<sup>38</sup> שהיתה קרובה מאד ללבו. אחד הקטעים הובא לדפוס, כידוע, בידי אביו בשם 'הריסות טרויה' (1849), וממנו יכולים אנו ללמוד על הדריכות, העוצמה והגראנדיוזיות של הלשון האפית-התיאורית של מיכ"ל הנער. בשירה העברית החדשה לא השכיל איש לפניו לפייט סיפור בכוח רב כל כך, ועם פרסום 'הריסות טרויה' נתגלו באורח סופי החיזיון והמימיות של כל נוסחאות האפוס מבית המדרש של וויזל ושלום הכהן. אפשר לומר, שקיצן של אלו הגיע יחד עם קיצו של המלך פריאם בסטאנצה המתלהמת האחרונה של השיר:

אָז אֶת הַמֶּלֶךְ סָחַב, הַשְּׁלִיף לַמִּזְבֵּחַ.  
מִדְמֵי הַבֶּן עוֹד יָעֵשֶׂן, עָלָיו נִגְרוּ;  
אֲחֻ צִיצִית רָאשׁוּ מְשֻׁלָּג חֲנָרוּ  
וּבְקָרֵב לָבוּ עָמַק חֲרָבוֹ שֶׁלַח —  
כָּכָה נָפַל פְּרִיאָם וְטְרוֹיָה אֶתוֹ יָחַד!  
עַל רַבִּים עֲמָמִים שָׁמָּה מְשֻׁטְרָה;

התיאור של העיר ברלין כ'חג האביב' ("כבר אור הגז בחוכבות זרוח". לפי חוקי הדקדוק של שירת התקופה החדרת מלה כ"גז" לטקסט פיוטי עברי או אפילו הזכרת השם המפורש ברלין כגוף השיר הם בבחינת חטא סיגנוני כבד. אבל דווקא בזכות "חטאים" כאלה, בין השאר, מימש מיכ"ל את מצבו כאיש צעיר חולה מחלת מוות בליבה של עיר מודרנית "הומיה וצולחת" מימוש פיוטי רב עוצמה).

ראה מכתבו של מיכ"ל לש"ד לוצאטו מא' אלול תרי"א. מ"י לבנון, שירים, עמ' 93.

מה תִּחְזוּ בָּה עֵתָה? אֶךְ מְגוֹר נִפְחָד!

פְּמַת נִשְׁפָּחָה מְכַל לֵב הִיא נִגְזָרָה.<sup>39</sup>

עם זאת לא התפתה מיכ"ל להאמין, שיש בכוחו לפייט אניאדה עברית (לעומת לטריס, שהשתעשע ברעיון העיבור של האפוס ההומרי). נסיונות הטמעה בעברית של שירת הגיבורים הקדומה נראו לו חסרי אחיזה. משום כך שמרו אצלו הגיבורים היווניים והטרויאניים על שמותיהם (לעומת לטריס, שהפך את הקטור ואנדורמאכה לעמשא ונעמה). הוא התייחס אל ה'אניאדה' כאל קלאסיקה, יצירת "מופת לכל דור דורש לשון לימודים", אשר תרגומה הוא מבצע לשוני-תרבותי חשוב, אך לא דווקא נסיון להעמדת מודל ליצירה פיוטית בת-הזמן. בקצרה, יחסו אל האפוס היה בעיקרו מודרני. אפילו במעשה התרגום כשלעצמו הדגיש את הריחוק שבינו לבין המקור העתיק. לא רק שקיבל מפ' שילר את הטענה בדבר אי-ההתאמה של הניב הפיוטי המודרני למתכונת ההקסאמטרים הדאקטיליים הבלתי מחורזים של האפוס הקדום ואת ההנחה, שהאוטאבה-רימה היא התחליף המודרני הנאות למתכונת זו, אלא אף עשה מצידו נסיונות לקיצור השיר ולריכוזו. למעשה, גילה בזה קוצר רוח ואי-הבנה ביחס לאמצעי ההשהייה הסיפורית וההרחבה התיאורית, לאיטיות ולסטיות, שהם מסימני ההיכר המהותיים של הז'אנר האפי. באמצעות קיצורים והשמטות שאף להגברת המתח הדראמטי (אף כי היה נכון להוסיף שורות כגון "לו ארצה עפרך, אחונן אבניך!" לשם האיזכור העברי ולשם העצמת הפאתוס הלירי בשיר). בהקדמתו לתרגום כתב בפירושו: "פסחתי — על שפת יתר אשר ראיתי כי אין לה חלק במשך מספר מלחמה טרויה והריסותיה, ועל דברים אשר לא יתנו ולא יוסיפו לבני עמנו לדעתם."<sup>40</sup>

לא ייפלא, איפוא, שכאשר ניגש תיכף לאחר פרסום 'הריסות טרויה' לכתיבת שירים סיפוריים על רקע מקראי (בעידודו הנמרץ של שד"ל), לא חזר למתכונת השירה האפית המקראית של קודמיו בשירה העברית — ווייזל, שלום הכהן, ראשקוב ודומיהם — אלא כתב שירים קצרים, סעורים ודחוסים בעלי הדגשים ליריים-דראמאטיים מובהקים בטורים קצרים (י"א הברות במקום הי"ג שהנהיג ווייזל), ובבתים מרובעים וחרוזים (במקרה אחד, 'יעל וסיסרא', ב"קופלטים הירואיים"). בקפיצה אחת העתיק את השירה הסיפורית מעולמו של האפוס המוראליסטי לעולם ז'אנרי אחר, שאנו נוהגים לסמנו עכשיו כעולמה של הפואמה, אף כי מיכ"ל לא השתמש במושג זה ובוודאי גם לא התכוון אליו.

39 שם, עמ' 89.

40 שם, עמ' 77.

[1]

מפליא הדבר, אך גם מאלף, שגורדון הצעיר כאילו לא הכחין בתחילה במשמעותה של תמורה מכרעת זו. שחולל חברו. במשך הזמן נתרונחה ההנחה, שיצירותיו המוקדמות, כגון 'אהבת דוד ומיכל' ו'דוד וברזילי', עומדות בסימן השפעתם של שירי מיכ"ל ומשום כך לקויות הן בחוסר מקוריות (הראשון, שהשמיע טענה זו היה א"י פאפירנא).<sup>41</sup> אבל האשמה זו אינה נכונה. גורדון קיבל ממיכ"ל מעט, ומה שקיבל עיוות. למשל, הוא קיבל את הבית המרובע והחרוז בעל טורי י"א התנועות כיחידת היסוד בשיריו הסיפוריים הראשונים, אך לא הבין, שמתכונת זו מותאמת לשיר קצר יחסית (הארוך בשיריו הסיפוריים של מיכ"ל אינו מגיע לכדי ארבע מאות טורים, ומן הטובים והבולטים שבהם. רק אחד — 'על וסירא' — מגיע למאתיים טורים ולמעלה מזה); ובאפוס בן אלפיים טורי שיר, כמו 'אהבת דוד ומיכל', היא חייבת ליהפך למפגע של מונוטוניות. במידה שמתגלה קרבה של ממש בין יצירותיו האפיות המוקדמות (כגון 'דוד וברזילי') לבין יצירותיו של מיכ"ל, הרי זה באותה נקודה, שבה קרוב מיכ"ל עצמו קרבה יתרה למסורת שירת ההפשטה ההגותית של אביו. בצמד השירים 'שלמה' ו'קוהלת', למשל, ניתן לראות מעין נוסחאות מחופשות של 'המשורר' ו'המתאונן' של אד"ם הכהן, שלבשו מסיכות מקראיות. מיכ"ל עודנו מעוניין כאן בראש ובראשונה בדיון אודי או אלגי בהוויות המוכללות של האהבה וחמדת החיים לעומת הפיכחון והיאוש, והשימוש בסיפור על הדמות המקראית איננו כאן אלא מיסגרת. כמעט באותה מידה משתמש גורדון הצעיר בסיפור על דוד וברזילי לשם עימות דיוני של "משורר" ו"מתאונן" אחרים — האיש החי בתוך הטבע, ללא אמביציות ובאמונה דאיסטית בקיום האל ובהישארות הנפש, לעומת השליט האמביציוני, המסתבך בסכסוכים והמסכן את השלמות המוסרית שלו. אפילו שלום הכהן, שנזקק לאותו נושא בשיר לידי שנכתב במתכונת האימיטאציות של מזמורי תהלים, הצליח לשוות למפגש הפרידה של דוד וברזילי אופי יותר אישי ומיידי ופחות קונצפטואלי מזה של גורדון, אף כי מרבית התוכן ההגותי של 'דוד וברזילי' מצוי כבר בשירו של שלום הכהן, שנכתב כחמישים שנה לפניו.<sup>42</sup>

41 ראה א"י פאפירנא, 'קנקן חדש מלא ישן', כל הכתבים, עמ' 81.  
 42 ראה השיר 'לדוד' — מזמור תודה אל בדולי הגלעדי בהפרדו ממנו לשוב ירושלימה אחרי מות אבשלום בנו ויכרחהו'. שלום הכהן, מטעי קדם על אדמת צפון, רדלהיים 1807, עמ' 70–80. על הקשר בין 'דוד וברזילי' של גורדון לבין שיר זה עמדו רבים. ראה יוסף קלוזנר, היסטוריה של הספרות העברית החדשה<sup>2</sup>, א, ירושלים תשי"ב, עמ' 278, 285.



לעיצומו של דבר נאחז גורדון מחדש במסורות הישנות. הוא חזר אל ווייזל ואל שלום הכהן, ומתוך התמודדות עימם ניסה ליצור מערכת גדולה של שירה אפית על חיי דוד המלך — גיבור שמיכ"ל נמנע מגעת בו, ולא במקרה. בעוד שמיכ"ל חיפש במקרא ובהיסטוריה דמויות המגיעות לקץ טראגי (לרבות שאול המלך, שלו נזקק באמצעות תרגום סצינה מן המחזה של וויטוריו אלפיירי), או הנתונות בדילמה מוסרית מביכה, המאיימת על שלמותם הנפשית, הלך גורדון אל הדמות ה"חיובית" המובהקת של שירת המקרא המשכילית; הדמות המצליחה לגשר על פני הסתירות שבין השירה והמדינאות, האמונה הדתית הצרופה והגישה המעשית והתועלתנית לבעיות היומיום, המוסריות ותאוות המין והכבוד. את מערכת השירים על דוד פתח, כנראה, ב'דוד וברזילי' הצנוע. (הז'אנר הפאסטוראלי היה מקובל בשירה הניאוקלאסית כז'אנר בינוני, שראוי למשורר מתחיל להתמודד עמו בראשית דרכו — על פי דוגמתו של וירגיליוס, שהחל את דרכו כמשורר באקלוגות).<sup>43</sup> ממנו עבר ל'אהבת דוד ומיכל', הפותח בסיטואציה פאסטוראלית אך פורץ את גבולותיה. מכאן עבר לאפוס יומרני, 'מלחמות דוד בפלשתים', המבוסס על המודלים של אפוס האבירים הריניסאנסי 'אורלאנדו המטורף' של אריוסטו ו'ירושלים המשוחררת' של טורקוואטו טאסו.<sup>44</sup> במידה שגורדון הצעיר סטה ממתכונת השירה האפית של ההשכלה המוקדמת, דומה שפנה לא אל הפואמה בת-הזמן, אלא דווקא בכיוון מהופך. הוא התרחק אל מעמקי העבר הניאוקלאסי, חזר אל יצירות היסוד, שסביבן פיתחה המחשבה הספרותית של הריניסאנס את מושג האפוס החדש (לעומת האפוס הקלאסי ההומרי והוירגילי), ודימה למצוא בהן מופת לשיר גיבורים עברי על דוד ושלושים גיבוריו, מעין אפוס על המלך האידאלי ואביריו סביב השולחן העגול, אפוס מלא אירועים צבאיים, קרבות-כיניים, מעשי גבורה מופלאים של יחידים גדולים, ישועות פלא ל"עשוקים ורצוצים" ברוח ספרות האבירים, וכן, כמובן,

43 קביעה זו היא על פי התיארוך של גורדון עצמו, שסימן את מועד כתיבתו של 'דוד וברזילי' בתאריך תר"א-תר"ז, ובזאת קבע את השיר לפני 'אהבת דוד ומיכל' בסולם ההתפתחות הכרונולוגית של שירתו. אמנם, מלבד סימון זה אין לנו שום ראיה לקדמותו של השיר ביחס ל'אהבת דוד ומיכל'. אף מתעוררת השאלה, אם היה השיר מוכן בידי גורדון בתר"ז מדוע דחה כל כך את פרסומו.

44 על השימוש במודלים אלה העיד גורדון עצמו באחרית ימיו ביומנו 'דבר יום ביומו'. ראה כל כתיבי י"ל גורדון, פרוזה, תל-אביב תש"ך, עמ' שמ"ב: "בימים ההם קראתי את השירים הגדולים של טאסאטא ושל אריאסטא וחפצתי לעשות כמותם בלח"ק". כמו כן מצויה עדות מוקדמת להתעניינותו של גורדון באפוסים האיטלקיים של הריניסאנס במכתביו. ראה, למשל, מכתבו לזאב קפלן מכ"ב טבת תר"ח, אגרות יהודה ליב גארדאן, א, עמ' 14.

"אהבת נשים, קנאה ונקם"<sup>45</sup> המזמור הראשון, הפותח כראוי באינבוקאציה אפית (במקום הפנייה אל המוזות האליליות — פנייה לדוד המלך, נעים זמירות ישראל, שיסייע למשורר בהמראה אל פיסגת השירה האפית), ובקביעת הנושא האפי, נכתב ב־1858, תיכף לאחר פרסום 'אהבת דוד ומיכל'. הוא הכיל קאטאלוג הומרי ארוך של גיבורי דוד לעומת גיבורי הפלשתים, וכן תיאור מפורט של הציורים ההיסטוריים על קירות ארמונו של דוד — מעין מקבילה לתיאור מגינו של אכילס אצל הומרוס. ויותר מזה — לתיאור המגן של איניאס אצל וירגיליוס.<sup>46</sup> המזמור השני, שנכתב סמוך לכך, עוסק במעלל הגבורה המדהים של שמה וזכדיאל בן חכמוני, ששאבו מים לדוד מכאר בית-לחם בעת שעיר זו היתה כבושה בידי חיל המצב הפלשתי. צפויים היו עוד שמונה עשר מזמורים ארוכים, עמוסי מעללי גבורה ותיאורים היפרבוליים בנוסח:

הַשְּׁרִיזוּ עַל כָּל גֹּוֹ הַפִּיץ אוֹר זֹרֶחַ.  
 כּוֹבְעוּ עַל רֵאשׁוֹ הָאֵיר חֶשֶׁפֶת הַלָּיל.  
 וּבְעֵת בְּיָמֵיךָ רֹמְמָה הַנֵּיף הַחֶרֶב  
 חֶפְרָה הַלְבָנָה וּבֹשׁוּ כְכָבִי הָעֶרֶב. (עמ' ק"כ)

מתחת לגושי התפאורה פיעמה ביצירה גם נימה מודרנית, שעיקרה כמיהה לעולם פיסיוגברי של עם אשר "על במתי הארץ — רכבו", עם "אבירים — חזקי ידיים", וכן מחאה נגד "עדת חנפים — אויבי חיים", המשתקים בעם ישראל בהווה את רוח הגבורה והשירה של דוד המלך. אבל נימה זו נקברה תחת המשא הכבד שרביץ עליה. האם יש תימה בכך, שרוחו של המשורר לא עמדה במאמץ, והאפוס המתוכנן כרע-נפל תחת כובדו שלו עצמו אחר כתיבת המזמור השלישי? גורדון לא רק הסתלק מהמשך כתיבת השיר אלא אף נמנע מפרסום פרקיו שכבר

45 ראה ההערה של יהושע סירקין, ידידו של גורדון מימי שהותו בפוניבז, שליוותה את 'מלחמות דוד בפלשתים' בהופעתו הראשונה בדפוס. כל שירי יהודה ליב גארדאן, בששה ספרים, ו (שירי השירים אשר ליהודה ליב גארדאן, ב, ווילנה תרס"ה), עמ' 53–54.

46 הקשר בין תיאור ציורי הארמון ב'מלחמות דוד בפלשתים' לבין תיאור תבליטי המגן של איניאס ('איניאדה' מזמור שמיני), יותר מאשר תיאור המגן של אכילס ('איליאדה' מזמור שמונה-עשר), שעליו ביסס וירגיליוס את תיאורו, מתבטא בכך, שגורדון, כוירגיליוס, העדיף להעלות בציורים את רצף ההיסטוריה הלאומית ולא את כללות המצב האנושי. מגן אכילס מתאר את מצבי הקיום השונים של האדם בשלום ובמלחמה, באושר ובאסון, ואילו מגן איניאס משרטט בדרך נבואה את תולדות רומי עד לאוגוסטוס קיסר. גורדון, שלא יכול היה להביא אל שירו אֶל בעל כוח נבואה כמו וולקאן, הסתפק בשרטוט ההיסטוריה הלאומית מעקידת יצחק עד סמוך להווה של השיר — מלחמת דוד בגוליית.

נכתבו (אלו ראו אור רק אחרי מותו). בשנת חייו האחרונה (1892) נזכר בפרוייקט היומרי הזה של נעוריו, עיין מחדש בקטעים שנותרו וכתב ביומנו ('דבר יום ביומו'): "עתה רואה אנוכי כי מעשה נערות הוא אשר אבד עליו כלח, וראוי לשרפו או להוליכו לים המלח".<sup>47</sup>

גורדון הצעיר נראה, איפוא, כאילו היה תוקע עצמו בעצם ימי המהפיכה הספרותית של שנות החמישים בעמדה שמרנית ועקרה, שנתגלתה בעיקר בהחלטתו להיאחז במסורת האפוס הגדול, לחדשה ולהרחיבה. המשורר הצעיר סירב, כביכול, בכל תוקף להיענות ל"רוח הזמן". הרי התמקדותו באפוס דווקא היתה בבחינת מחאה גלויה כנגד הנחות היסוד של הפואטיקה החדשה. אם באותן שנים גברו והלכו בקרב האגף הראדיקאלי של הספרות הפקפוקים בערך השירה בכלל, הרי ביחס לאפוס לא היה מקום לפקפוק כלשהו. הוא נחשב עתה לזיאנר שבלה מזוקן, הלך לעולמו, והפקיד את כל תוכנו ורכושו בידי בנו הצעיר והרענן, הרומאן. באמצע המאה הי"ח, כאמור, חיפש ג'ון פילדינג צידוק ז'אנרי לרומאן באמצעות העמדתו כאפוס קומי, מעין המשך ל"מארגיטס" האבוד של הומרוס, העומד ביחס לאיליאדה ולאודיסאה כשם שהקומדיה עומדת ביחס לטראגדיה. ואילו באמצע המאה הי"ט יכול ל"נ טולסטוי להכריז בלי חשש, שברומאן האוטוביוגרפי שלו 'ילדות/שחרות/נעורים' הגיע להישג מקביל זה של הומרוס באודיסאה שלו. ההכרה ברומאן כיוורשו של האפוס נעשתה במשך המחצית הראשונה של המאה הי"ט לנחלת כל הספרויות האירופיות.

הכרה זו חדרה גם לספרות העברית. א"י פאפירנא, כאמור, לא ביטל את ערך השירה כשלעצמה, וראה בליריקה את ביטוי הרגשי האותנטי של האדם "על כל חפציו ורצונותיו, עם כל רגעי ששונו ויגונו, עם כל מצהלותיו ודמעותיו".<sup>48</sup> אך גם הוא כפר לחלוטין באפשרות של יצירת אפוס שירי בהווה. האפוס האותנטי היחיד היה, לדעתו האפוס ההומרי. כלומר, — הוא כפר לחלוטין ברוח החשיבה הספרותית הרומאנטית — בערכו של האפוס ה"ספרותי" מראשיתו. אפוס אמיתי יכול להיווצר רק בעולם שבו המיתוס הוא כוח חי בעל מעמד "ריאלי", שהוא גם עולם בו חזקה ההרגשה הקיבוצית-השבטית עד כדי ביטול ערכן של חוויות האדם היחיד. הוא יכול, איפוא, להיווצר רק "בימי שחרות האדם וילדותו", "בעת אשר דמיון העם-הילד עוד טהור מענני השפק, בעת אשר לא היו לו גם ספר תולדותיו — רק מסורות קדומות וקבלת אבות". אבל בעולמנו, שבו "אמונת המיטההאלאגיע כבר נפלה ולא תוסיף קום" ו"מקרי ותכונת האדם הפרטי" נעשו

47 ראה כל כתבי י"ל גורדון, פרוזה, עמ' שמ"ב.

48 ראה א"י פאפירנא, 'הדרמה בכלל והעברית בפרט', כל הכתבים, עמ' 91.

לעיקר עניינה של התרבות, אבד הכלח על האפוס. אנו יכולים עוד לקרוא בהתפעמות, אם כי בהרגשה של ריחוק רב, את יצירות הומרוס, אך "אין לנו כל יחס להעפאפעיות", שנוצרו מתוך חיקוי מאומץ של המודל ההומרי, כמו ה'אניאדה' של וירגיליוס, 'ירושלים המשוחררת' של טאסו, 'גן העדן האבוד' של מילטון, ה'מסיאדה' של קלופשטוק ו'טלמאכוס' של פנלון. משורר בן זמננו, הטורח "בזיעת אפו" על כתיבת אפוס, יוצר בהכרח "שירת שווא מלאכותית הבלתי יוצאת מלב המשורר ואמונותיו פנימה ולכן לא באה ללב קוראיו", שכן: "הראמאן הוא עפאפעיא של העת הזאת. בו אין מקום עוד להמהיטהים של העת הקדומה ולא לתמונותיה וציוריה הזרים. בו לא יפעלו האלוהים, אבל בו ייראו מראות האדם והחיים הפרזיים". זאת ועוד: האדם המתגלה ברומאן שונה בתכלית מן האדם של האפוס, שהוא הגיבור, המלך, ראש השבט, האיש שגורל הקבוצה כולה תלוי במעשיו. האפוס מגלה אדם זה בפעולתו וכדיבורו, שגם הוא מתפרש כפעולה. באדם זה מטפלת היום ההיסטוריה, ואילו הרומאן עוסק באדם הפרטי, כפי שהוא מתגלה לא רק במעשיו וכדבריו, אלא גם, ובעיקר, במחשבותיו, בתחושותיו וברגשותיו, כלומר, על פי עולמו הפנימי. מכאן עדיפותו הכרורה (כתנאי התרבות המודרנית) על האפוס ועל ההיסטוריה גם יחד, שכן רק בו מתגלה מה שהללו מסתירים – חלקו העלום והחתום של הקיום האנושי; "ומצד זה יהיו לנו הראמאנים של המשוררים המצויינים באיזה עם שיהיה, החלק השני והיותר נכבו מתולדות ימי חיינו!"<sup>49</sup> דבריו אלה של פאפירנא, אשר נכתבו אמנם כמה שנים אחרי שגורדון הירפה מנסיונותיו ביצירת אפוס שירי חדש, הם בעלי אופי עקרוני וכללי, אבל ברורה משמעותם המיוחדת בתוך הדיאלקטיקה הז'אנרית של הספרות העברית בת-הזמן. הם מהווים קריאה מפורשת לסתימת הגולל על האפוס השירי הוויזלי והמשכיו ולהעמדת הרומאן כצורת סיפורת יחידה בספרות העברית. על רקעם מתבררת הסתייגותו של המבקר מנסיון אפיפיוטי מאוחר כ'אהבת דוד ומיכל', והשבחים שהוא חולק לגורדון על שהשכיל להיחלץ מן המלכודת החקיינית, שלתוכה נפל "בראשית מצעדיו על מפתן הליטעראטור".<sup>50</sup>

[1]

מתעוררת השאלה: מדוע בכל זאת בחר גורדון לצאת לדרכו כמשורר דווקא ב'אהבת דוד ומיכל'? האם נוכל להסביר התחלה זו אך ורק כגילוי כוחה של

49 מתוך המאמר 'האבות והבנים, סיפור אהבים מאת ש"י אברמאוויץ', שם, עמ' 147-151.  
50 ב'קנקן חדש מלא ישן', שם, עמ' 81.

האינרציה, כוחם של דפוסי הספרות המוקבעים? מה היה הדחף, שדחק במשורר להעלות על הכתב "בזיעת אפיו" יצירה ארוכה כל-כך; מניין נחל את התנופה, שהיתה דרושה לשם הרמת גוש שירי גדול וכבד כל כך, שחתם האנאכרוניזם הוטבע בו, כביכול, מראש? העיון ביצירה אינו נותן מקום לתשובות חד-משמעיות על שאלות אלו. הזיקה העמוקה של המשורר למסורת ווייזל כמו גם לשירת אד"ם הכהן, בולטת כאן ביותר. אנו חשים בה מראשית הקריאה ב'פתשגן השיר', ההקדמה ותמצית הסיפור, הבאות לפני י"ב המזמורים. כאן אנו נתקלים בפירושי מקראות, בתהילת האל, במעין טון תיאולוגי המזכירים את הקדמותיו של ווייזל לששת ספרי 'שירי תפארת'. בשירים עצמם נקראים חלקים ניכרים מן הרצף הסיפורי-התיאורי כהמשך מחורזו של 'ניר דוד' מאת שלום הכהן. האודות הדיסקורסיביות, הבאות בראשי השירים — על עצמת האהבה ביקום, בין בעלי החיים ובחיי האדם ("מה-עצמת מה-גברת אהבה בחלד"), על נוראות הקינאה ("הוי, קנאה קשה! הוי, קשה משחת!"), על החלופיות שבחיים וכו' — נקראות, מבחינת מיקומן ותפקודן, כהמשך ישיר לקטעי הליריקה, הפותחים את פרקי הסיפור באפוס של ווייזל. מבחינת העיצוב והתימאטיקה ברור הקשר בינן לבין הליריקה האודיית החגיגית של אד"ם הכהן. העיבודים של מזמורי התהלים ושל קינת דוד על שאל ויהונתן מעוררים בזכרון המון שירי אימיטאציה ומודרניזאציה של משוררי ההשכלה (עקרון השיבוץ של חיקויי שירה מקראית בתוך מסכת אפית נקבע כבר ב'שירי תפארת'. ב'ניר דוד' שובצו חיקויי תהלים רבים. אך בעוד שלום הכהן ניסה לחקות את התבנית התיקבולתית של השירה המקראית גופה ונמנע מחריזה, עיבר ווייזל את 'שירת היס' בתבניות סטרופיות ובמשקל מודרני. משוררים משכיליים רבים הלכו בעקבותיו גם בעניין זה. גורדון, שניסה להעמיד גם חיקויי תהלים במתכונת המקראית האותנטית, כביכול,<sup>51</sup> נצמד ב'אהבת דוד ומיכל' לעיקרון החיקויי-שמתוך-מודרניזאציה לשם שמירה על הרציפות הסיגנונית והמיצלולית של היצירה. גם בזה, מכל מקום, לא היה אלא משום פיתוח של טופס מסורתי, שהשימוש בו נמשך והלך מימי ווייזל ועד ליצירות כנות זמנו של גורדון, כגון 'קיקיון ליונה' מאת גבריאלי פולק משנת 1853.

גורדון דבק, איפוא, במערכת שלמה של קונבנציות שיריות ניאוקלאסיות-משכיליות, ובמיוחד באלו הקשורות במסורת האפית. כמשורר חניכו של ווייזל הוא עמד בפני הנושא המקראי הגדול שבחר לפייטו בהדרת הרוממות וניסה לעורר את "בת השיר" למעוף הגבוה ביותר בעזרת האמצעים שהכניח לכך

51 ראה 'מזמורי יהודה', כל כתבי י"ל גורדון, שידה, עמ' כ"ה-כ"ו.

האפיקה הניאוקלאסית: לשון פיגוראטיבית "כלולה בהדרה", גודש היפרבולי, קטעים דקלמאטורים נשגבים. הוא אף האמין שהשיג את מבוקשו, ובשירו:

כְּנִפֵי בַת־הַשִּׁיר נְחָפוֹת בְּהֵדֵר קֶשֶׁת  
פְּתָחוּ מְטוֹתֶם, כְּשֶׁחָר כְּרֶשׁוֹ. (עמ' פ"ד)

עצם השימוש מלא-החגיגות בטופוס הישן-נושן של המוזה האפית, קליאופי, הממריאה בהדר כנפיה הססגוניות, מעיד על המסורתיות העמוקה של המשורר. עם זאת מצויים ביצירה סימנים רבים אחרים, המעידים על סטיות משמעותיות, אפילו נועזות, מן המסורת. המדובר הוא לא רק בקבלת ההכרעה של מיכ"ל נגד הטור הוויזלי (אפילו בנוסחו המקוצר כמעט עד לחצי, כגון זה שבו השתמש זיסקינד ראשקוב ב'חיי שמשון'), ובעד הבית המרובע והמחורז חריזה מלאה (הכרעה בעייתית כשלעצמה, כאמור). אף לא מדובר רק בשטף, בבהירות ובעוצמה של המשפטים, שבהם מגיעה שפת המליצה, למרות כובד אביזריה, לאיזו קלות, אם לא ל"טבעיות", שלא נמצאה אפילו בשירי מיכ"ל. יותר חשובה מן הבחינה הנידונה הגבחה הפאתוס, שהושגה ביצירה לא רק באמצעים מסורתיים (חזרות, אקבלות מתוכננות, היפרבולות וכו'), אלא גם על-ידי הנמכת החייץ בין אפיקה לליריקה ריטורית, יצירת זיקה ריגשית מצד הדובר אל גיבורי השיר וקוראיו כאחד, ביטול, לעתים, של סמכות הדובר האפי היודע-כל והעמדת הדובר כמספר-עד נרגש, הנוכח בעצמו באירועים דראמטיים כמלחמת דוד בגוליית והמדווה עליהם כאילו התארעו לנגד עיניו בהווה (ראה השיר הרביעי, הנפתח בשורה: "הס! קול המון חוגג אזני שומעת", עמ' ס"ו). כל אלה מחדירים לכאן טון חדש, סובייקטיבי, ומקרבים את האפוס לפואמה.

לקירוב זה מסייעים גם קטעי התיאור הציוריים, הקובעים מידה של מימוש וצבעוניות למימדי המרחב ביצירה. אי-המוחשיות של המרחב היה מן הסימנים המובהקים של הנטייה להפשטה ולהכללה, ששלטה בשירה הסיפורית מוויזל ואילך. אפילו בפואמות של מיכ"ל אין הרקע של המרחב נעשה לגורם פעיל בעיצוב הסיטואציה הסיפורית או הדראמטית, ובוודאי לא המחשה מיטונית שלה. סימונים כגון "בארמון הספון בזהב פרוויים" ('קוהלת') או "על ראש הר גבוה זה הר העברים/ גלמוד כערער מה יעמוד שם גבר" ('משה על הר העברים') קובעים בשירים אלה מסגרות כוללניות וסתמיות למרחב חסר מוחשיות ותפקיד. ההבדל בין גורדון לקודמיו בעניין זה נתגלה כבר ב'דוד וברזילי', החורג ממסורת שירת ההמלצה על החיים הפשוטים בחיק הטבע (ברום 'רועה עדריו נער') כמעט רק בזכות הנוכחות הצבעונית של המרחב, שבו מתקיימת פגישת הגיבורים. תיאורה הצבעוני של שעת השקיעה, למרות משחקי המלים, פירושי

בין תקדים למקרה

השמות המקראיים, הציטוטים מ'וילהלם טל' של שילר והדימויים האנתרופומורפיים השחוקים, נעשה לחלק אורגאני מן המיבנה ההגותי והנאראטיבי של השיר ולביטוי מיטונימי של המצב בו נמצאים שני הגיבורים, כל אחד לפי דרכו. רק בזכותו זכה השיר בפופולאריות המתמשכת שלו. ב'אהבת דוד ומיכל' גוברת האינטראקציה בין המרחב לעלילה הסיפורית, כגון בפרק הפרידה של דוד ממיכל ביער גבעה, אחר בריחתו הלילית המבוהלת של דוד מביתם מפני שליחי שאול ולפני יציאתו לגלות ממושכת:

בְּחִלָּתְךָ קָקִיעַ יַעַל יָרֵחַ,  
יִשְׁלִיךְ רִצִּי כֶסֶף מְרוֹם נֶשֶׁפֶל;  
וּבְלִיעַר גְּבָעָה אֵין אֹרֹךְ זֹרֵחַ,  
צְאָלִים סֹתֵר לוֹ וַיִּשׁוּפְהוּ אֶפֶל:

שִׁיחִים עֲבָתִים וּסְבָכֵי כְּפִים  
בְּעֵבִי גְבִימוֹ אֹרֶסְהָר הַשְּׁבִיתוּ,  
כְּעֵבִים יִקְדִירוּ שְׁמֵשׁ צְהָרִים  
וְצַעֲרִיף עֲרָפֶל עַל עֵין שְׁמֵשׁ יִשִּׁיתוּ.

אָף אֵלֶּה אַחַת נִשְׁקַפֶּת מִגְּגֵד  
בֵּין עַפְאָיָה הַלְּבָנָה נֶצֶבֶת,  
שֵׁם תַּעֲטַת הָאֶרֶץ אֹרְהָ כְּכֵגֵד  
לְבִנַּת תְּכָרִיף מֵת בְּאַפְלוֹת בֵּית־מָנוֹת.

עַל גְּבִנוֹן נִשְׁפָּה שֵׁם תַּחַת הַשִּׁיחַ —  
שֵׁם יִבְךְּ הַיְנִשׁוּף וְהַיְעֲנָה נֶאֱנַקַּת  
וַיִּלֵּל סוּפְתָהּ בְּיִשְׁמֹן יִשִּׁיחַ,  
אָף שְׁבִלַת נַחַל בְּנִיָּא שׁוֹקֶקַת:

שֵׁם — בְּחֻצֵי לַיִל נֶאֱפָלָה נְדַחַת  
וּבְכִנְפֵשׁ מְרָה וּכְרוּיַח נְעַפְרַת  
דּוּמְמָה כְּמִנֹּת כְּבָאָר הַשְּׁחַת  
אֵת רְגְלֵי אֶהוּבָה מִיכָל שׁוּמְרַת. (עמ' ע"ב)

במחקרו 'השירה הרוסית והשפעתה על השירה העברית החדשה' גילה יעקב בן-ישורון, שקטע זה, כמו קטעים רבים אחרים ב'אהבת דוד ומיכל', עומד בסימן ההשפעה הישירה של הבאלאדה 'נבלו של איאולוס' מאת וו"א ז'וקובסקי, שגם בה מצפה בת מלך לאהובה, בן פשוטי עם המפליא לעשות בנגינתו על הנבל.

במקום פגישתם הקבוע, על גבעה, מתחת לאלון רב־פארות, לפני פרידתם.<sup>52</sup> אמנם, ניתן להוכיח, שלתוך התבנית התיאורית הרומאנטית שבשירו של ז'וקובסקי החדיר גורדון יסודות רבים משירת בתי־העלמין, החורבות והמקומות השוממים של "דור הרגישות" הסנטימנטאלי מן המחצית השנייה של המאה הי"ח. כל האבזורים המוכרים של שירה זו — תכריכים, ינשוף, ילל סופה, שעת־חצות — אינם מצויים בטקסט של ז'וקובסקי. כנגד זה נמנע גורדון משימוש בדימויים רומאנטיים מובהקים כגון "על פני הקמרונות האפלים החלה הלבנה לנוע כמגן ארגמן", שנראו לו בוודאי "נועזים" מדי ואולי אף משונים ודוחים, ובכל מקרה, היה בהם כדי להפר את הרצף הפואטי של היצירה. עם זאת הצליח גורדון להביא אל הקטע משהו מן האווירה הכשופה של הפיוט הרומאנטי, ובזכות זה מתמחש כאן מרחב האירוע הסיפורי כפי שלא התמחש בשום פיוט אפי מקורי מוקדם יותר בשירת ההשכלה. למעלה מזה: המרחב מהווה כאן חלק מן ההתרחשות הסיפורית האנושית. הקיארוסקורו של אור הירח ביער, הסובך והעיבוי של השיחים העבותים, קולות הלילה — כולם ממחישים את המצב המסובך, הלא־בירינתי, שאליו הגיעו עתה יחסי דוד ומיכל. לעומת זאת ממחישה האלה הבודדת, המוארת כולה באור הלבנה — אך באורח פאראדוקסאלי אין היא מציינת התבהרות אלא דווקא בדידות של מוות — את עמידתה של מיכל, שמכאן ואילך צפויים לה בחייה רק בדידות, התכחשות ונידוי. אם נבקש בספרות ההשכלה של הזמן מקבילות לשימוש כזה בנוף נמצאן כמעט רק ברומאנים של מאפו.

בחידושים מקומיים אלה כשלעצמם, מכל מקום, לא היה כדי להוציא את היצירה הארוכה מצל האפיגוניות. אבל הם מצטרפים לחידושים אחרים, מקיפים ועקרונים יותר, שיש בהם אולי אפילו כדי להצדיק את קביעתו של י"ח ברנר, שגילה דווקא ב'אהבת דוד ומיכל' סימנים של "מעבר רבולוציוני" משיטה לשיטה בספרותנו.<sup>53</sup> אם יש צדק בקביעה זו הרי זה דווקא בזכות התבנית הכללית של השיר והתשתית ההגותית שעליה הוקמה תבנית זו. באלה מתגלית בשיר התמודדות חזיתית עם המסורת האפית הוויזולית. ניתן להראות, שבצד המתכונת השירית הוויזולית וכנגדה פועלים ב'אהבת דוד ומיכל' גם מודלים ספרותיים

52 דאה יעקב בן־ישורון (קייטיקשר), השירה הרוסית והשפעתה על השירה העברית החדשה, תל־אביב 1955, עמ' 95–96. בדיון בקשר בין 'אהבת דוד ומיכל' לבין 'נבלו של איאלוס' מאת ז'וקובסקי נעזרתי הרבה בהערותיו ובעצתו של ידידי ד"ר עוזי שביט. המובאות להלן מ'נבלו של איאלוס' הן מתרגום (בכתב־יד) שהוכן בידי ד"ר שלום לוריא. אני מודה לד"ר לוֹדִיא על הרשות לצטט מתרגום זה.

53 דאה מאמרו 'אזכרה ליל"ג'; כל כתבי י"ח ברנר, ז, תל־אביב תרפ"ח, עמ' 137.



אחרים. על אחד מהם מצביע בכירור הקשר, שכבר צויין, עם 'נבלו של איאלוס' מאת ז'וקובסקי. חשיבותו העיקרית של קשר זה אינה בהשפעות המקומיות, שעליהן הצביע בן-ישורון, אפילו כשאלו ניכרות ביותר כשורות או בקטעים של גורדון, ה"עושים רושם של תרגום מילולי מז'וקובסקי".<sup>54</sup> גורדון מצא בשירו של ז'וקובסקי בראש ובראשונה מודל אפי שונה לחלוטין מזה שהעמידה לפניו המסורת האפית של השירה העברית, העומדת בסימן ההשפעה הניאוקלאסית. מסורת זו גרסה רצפים אפיים היסטוריים (היינו, בלתי בדויים, מבוססים על העובדות, כפי שהן מובאות במקרא), המתגבשים בתוך תבנית כיוגראפית. היינו, השיר האפי נפרש כסיפור חייו של גיבור, שבידו הופקדה שליחות לאומית-דתית נכבדה. הביוגראפיה השלמה היא המשמשת כאן (בניגוד לאזהרתו של אריסטו) כמסגרת היסודית של האפוס, משום שהמשורר מעוניין "לחקות" בשירו בראש ובראשונה לא "עלילה" אלא "מידות" (בעוד, שאריסטו תובע באפוס ובטראגדיה חיקוי של עלילה בראש ובראשונה). מהלך החיים השלם של הגיבור הוא המשמש הסבר והדגמה לפירוש דמותו כאדם המעלה, שהתנשא מעל לתשתית הקיומית-הביולוגית של החיים והגיע בהדרגה למדרגה רוחנית-מוסרית נעלה. תיאור הלידה חשוב במיוחד מן הבחינה הנידונה, משום שהוא ממחיש מצד אחד את המקור החומרית-הסקסואלי של חיי הגיבור ומן הצד השני הוא מבליט את הועדתו מבטן לשליחות דתית. מכל מקום, חיי הגיבור ברצפיהם הרחבים הם החומר הסיפורי של האפוס, ולא איוו פרשה אחת ומסויימת שבהם. 'נבלו של איאלוס', באלאדה ספרותית ארוכה (היום היינו אולי מתארים את השיר כפואמה באלאדיסטית), מסוג שהיה רווח בשירה האירופית בסוף המאה הי"ח ובראשית המאה הי"ט (ראה, למשל, הבאלאדות רבות-ההשפעה של פרידריך שילר, כגון 'הירו וליאנדר' ו'העגורים של איביקוס'), העמידה לעומת הדגם האפי הביוגראפי דגם מנוגד של סיפור-גורל קצר, המתמקד בפרשת חיים אחת, הנמסרת בשתיים-שלוש סצינות דחוסות: הפגישה הנרגשת של האוהבים כליל פרידתם ומותה של הגיבורה בעקבות מות אהובה במרחקים, שנודע לה באורח פלא על פי התנגנותו של נבלו, שהשאירו תלוי בענפי האלון. לעומת הריחוק של הדובר האפי והפירוט התיאורי שהוא מאפשר מעמידה הבאלאדה את הדיאלוג הנרגש. לעומת הגיבורים ההיסטוריים של האפוס, מעמידה היא גיבורים בדויים. לעומת דביקותו בפירוש ראציונאלי של סיפור המעשה, מעלה היא באורח מובן מאליו את האלמנט המאגי והעל-טבעי. לעומת האופטימיות הדתית שלו והתרכזותו בתפקיד הציבורי-הלאומי של הגיבור, מעמידה היא עולם אישי לגמרי, שהערך

54 י' בן-ישורון (לעיל, הערה 52), עמ' 91.

העליון שבו הוא אהבה עד־מוות, ומדגישה את הניגוד הטראגי בין ערך זה לבין גורלו של האדם — החברתי (בשירו של ז'וקובסקי אין האהבה יכולה להתממש משום ההבדל המעמדי בין הגבר והאשה) והקיומי. לעומת תפישת "הזמן הרחב" והמרחב הגדול והמשתנה של האפוס מעמידה הבאלאדה זמן קצר וקצוב ומרחב סמוך וטעון. במקום הרצף הביוגרפי מתבלט ליל האהבה היחיד, ובמקום מרחבי ארץ־ישראל או מצרים מתבלט החורש הסבוך או האלון רב־הפירות שעל גדות הפלג.

גורדון נטל, כמובן, רק חלק מן האלמנטים, שהמודל הבאלאדיסטי העמיד לשימוש. גיבוריו נשארו היסטוריים. סיפור הפרידה הגורלי של דוד ומיכל שולב ברצף סיפורי ארוך, שבו יש מקום לא רק לתיאור מלחמת דוד בגוליית אלא גם להתפתחויות היסטוריות רבות אחרות על פי המסופר במקרא. הסיפור הטראגי על דבר האהבה שלא התממשה מתאזן במידה ניכרת על־ידי סיפור ההצלחה של המלך מקים מלכות ישראל ושל המשורר המגיע במזמורי תהליו לדעת את אדוני. האלמנט המאגי (הקבלת כינורו של דוד לנבלו של איאלוס על פי הסיפור המדרשי על דבר כינור דוד המנגן מאליו ברוח הלילה) נדחק לשיר האחרון שבאפוס ומותיר את מרחב הסיפור כולו לפרשנות ראציונאלית־דתית ברוח ווייזל שירו של גורדון גם ארוך פי שבעה ויותר מן הבאלאדה של ז'וקובסקי, וממילא מתפוגגת בו הדחיסות הבאלאדיסטית, הניכרת רק במידת־מה בקטעים אחרים, כגון בשיר השביעי, בתיאור פרידתם של האוהבים. עם זאת הכליט גורדון בעצם הכותרת של שירו, 'אהבת דוד ומיכל', את פרישתו ממוסכמות היסוד של המסורת האפית ואת סטייתו לעבר מודלים אחרים. כותרת השיר קובעת, למשל, שדוד לא יהיה גיבור מרכזי בודד ויחיד בו. בניגוד למשה של ווייזל, לשמשון של ראשקוב או לדוד של שלום הכהן, הוא יחלק את התפקיד הראשי עם דמות נוספת, דמות אשה. הרי מדובר ב'אהבת דוד ומיכל', ולא באהבת דוד למיכל. אדרבא, השיר יגלה, שהדמות הדינאמית באהבה היא דווקא דמותה של מיכל. ומשום כך תיעשה היא בסופו של דבר לדמות המרכזית ביצירה. התפתחות כזו היא בלתי אפשרית באפוס הווייזלי, אך היא תואמת לחלוטין את המודל הבאלאדיסטי, שבו בולטת דמותה של מינוואנה, הנערה בת המלך, לאין ערוך יותר מזו של ארמיניוס הזמר, שהרי ארמיניוס נעלם כאן מזירת השיר באמצע היצירה והוא ממשיך להיות נוכח בה רק כמושא אהבתה של מינוואנה.

למעלה מזה: כותרת שירו של גורדון מצביעה בפירוש על האהבה כעל הנושא הנושא המושגי של השיר. גם אם אין ההכרזה המשתמעת מכך מתממשת בכל פרט ופרט שבשיר, עדיין היא מעמידה על עיקרו: לא התוויית דרכו של דוד

למילוי שליחותו הלאומית והרתית, או הצגתו כהגשמה מלאה או חלקית של אידאל האדם המוסרי, אלא חישוב מקומה של האהבה בחייו; אהבה מסויימת לאשה מסויימת, לא רק "האהבה" האוניברסאלית המוכללת. אהבתם של גבר ואשה — ערך אישי מובהק — היא עיקרו של השיר, וכל הערכים האחרים נידונים בו לאורה: גבורה, תשועה לאומית (נצחון דוד על גוליית), אמונה דתית, השירה והמוסיקה, החובה הציבורית, הנהגת המדינה — כולן מוצגות כאן על פי תפקידן השלילי או החיובי בהתפתחות סיפור האהבה. המוסיקה והשירה של דוד נובעות מן האהבה ומעוררות אותה; גבורתו ונצחונו על גוליית באים לאפשר את נישואיו עם מיכל. המלוכה, בניין המדינה והחובה הציבורית מתגלים כערכים מנוגדים או אף כמכשולים, המביאים להתמעטות האהבה והנוטלים ממנה את כוחה. הקיום המוסרי נבחן במידה רבה על פי הקריטריונים של האהבה הטהורה. מכאן הצגת הצטננותו של דוד ביחס למיכל, אף כי היא מתחייבת מן הנאמנות לממלכה ולצרכיה, כליקוי מוסרי (לבבו נהפך "מבשר לאבן"), ואילו התמדתה של מיכל באהבתה תעיד על עליונותה המוסרית ותצדיק את אהדתו העורפת של הדובר אליה ("מיכל הכבודה וצפירת תפארת/ לך ירחש לבי לך שירי ירוע"). כל זה לא יעלה על הדעת באפוס המשכילי המוקדם. אפילו בפואמות של מיכ"ל לא תיתכן העמדת האהבה כציר תימאטי ואידאי בלעדי של השיר ('שלמה' איננו אלא אנף אחד במיבנה, ש'קוהלת' הוא אגפו השני. אהבת שלמה הצעיר מוצגת רק כתיזה לעומת האנטי-תיזות, שמכינים לה חיי האדם על פי עצם מהותם הקיומית). ווייזל, שלום הכהן, ראשקוב ודומיהם עשויים להכיר באהבה ככוח בעל עוצמה רוחנית בחיי הגיבור, או, להיפך, כפח חושני, שטומן לו טבעו האנושי החומרי. עם זאת, בעצם היות האהבה ערך אנושי אינדיווידואלי, המפקיע את היחיד מן הנאמנויות הקולקטיביות שלו (אם כי אין הוא מהווה בהכרח ניגוד להן) והמעמיד אפילו מעין מקבילה אנושית אוטונומית לאהבת האל, הריהי מנועה ממילוי תפקיד מרכזי באפוס המוראליסטי-הדתי. לעומת זאת, כאמור, עומד המודל הבאלאדיסטי דווקא על התשתית האישית הבלתי-קולקטיבית ואפילו האנטי-קולקטיבית של האהבה.

אולם דווקא עיצוב נושא האהבה ב'אהבת דוד ומיכל' מלמד על כך, שהמודל הבאלאדיסטי לא היה אלא אחת מנקודות האחיזה ששימשו את גורדון בשירו בהתמודדות עם המסורת הוויזולית, ואולי אף לא העיקרי שבהם; שהרי עיצוב נושא זה סוטה כאן מן הדגם, שמצא המשורר בבאלאדה של ז'וקובסקי, לא פחות משהוא סוטה מן הדגם שיכול היה למצוא באפוסים הוויזוליים. ב'נבלו של איאלוס' אין העדיפות המוחלטת של האהבה כערך על פני כל ערך אחר מועמדת בספק אף פעם אחת. האפשרות של ספק כזה מצויה מעבר לאופק הרוחני של

הבאלאדה הרומאנטית. מינוואנה קובעת כאן בראשית הדברים באורח חד־משמעי: "מה לי תפארת? מה לי רום יחס? האהבה — היא זרי, כליל מלכותי הרם". אפילו אין מימושה של האהבה אפשרי, מחמת המחיצות החברתיות בין האוהב והאהובה, הרי מובטח שלטונה הפנימי של האהבה "במחשבה ובמבט, בלב ובחיים". אמנם, דברים אלה ממש מושמים גם בפי מיכל ב'אהבת דוד ומיכל'. אף היא טוענת כי רום מעמדה המלכותי ושפל מעמדו של דוד אינם יכולים להשפיע על אהבתם. וכי זו, האהבה, הינה מלכות פנימית, שאין לכוחות חיצוניים מתנכלים שליטה בה ("הן יד בן חלוף בגו אך שוררת, / לא בלבב אדם, ברעיון ורוח — אם רק אהבת אומן נפשך רוחשת/ תלעג אל כל איד, תבוז אל כל שבר", עמ' ע"ג). אבל בשירו של ז'וקובסקי קובעים דבריה אלה של האהובה את המסגרת האידאית של השיר כולו, ואילו בשירו של גורדון מייצגים הם רק עמדה אחת מן העמדות הרבות הבאות כאן לידי ביטוי ביחס לנושא האהבה; ולא עוד, אלא שמיכל עצמה מסיקה כאן מדבריה מסקנות שונות לגמרי מאלו שמסיקה מינוואנה. האהבה, לדבריה, היא אמנם ערך אישי קיים בפני עצמו, אבל יש בו כדי להביא את האוהב לפעולה ולמעורבות דווקא בתחום הקולקטיבי־הלאומי. היא תאפשר לדוד ליהפך ממשורר ללוחם, לחגור חרב ולרדת שעה למלחמה בפלשתיים. "עזוב כינור ונבל ולמד קשת/ ויהי הודך גיבור לחם וקרץ" (עמ' ס"ד). קוראת היא לדוד — קריאה שהיתה בלתי־אפשרית בתחומי השיר של ז'וקובסקי. במשך הזמן לומדת מיכל להוותה, שהמעורבות הציבורית־הלאומית, שאלה שילחה את דוד הצעיר כדי שיקנה לו מעמד בחצר אביה ויוכל לשאתה לאשה היא גם המביאה בסופו של דבר לריחוקו ממנה. אבל גם בעת ההתפכחות הזאת יעמיד המשורר את הדיון בעד ונגד האהבה ככוח מכוון עליון בחיים בתוך השיר. הוא יאיר בעזרת נושא האהבה הוויות אחרות, מקבילות לה או גם מנוגדות לה, ולא ירכז את כל מעייניו בה ובה בלבד. בקצרה, ז'וקובסקי כתב באלאדה על אהבה טראגית ועזה־ממוות, ואילו גורדון כתב שיר על אהבה המגלה את כוחה וגם את חולשתה בתוך המערכת הרחבה של החיים החברתיים והלאומיים. הבדל זה מרמז למודל אחר, מרכזי יותר מן הבאלאדה, שעמד לעיניו של גורדון. על מודל זה מצביע גם הפיתוח של מימד הזמן ב'אהבת דוד ומיכל', שאף הוא סוטה מן המודלים של האפוס ומזה של הבאלאדה כאחד. גורדון אכן ניתק כאן מן התבנית של הרצף הביוגרפי. הוא עוסק בשיר לא בכל חייו של דוד אלא בפרשיות אחדות ומסויימות מתוכם, הקשורות באורח ישיר או עקיף ביחסיו עם מיכל. את אלו עוקר הוא מן הרצף הביוגרפי השלם במעשה חיתוך חד. המאפשר את צירופם של קטעים מרוחקים זה מזה מן הבחינה הכרונולוגית למסכת אחת, שכן דוד מחדש את קשריו עם מיכל אחר שנות פרידה ארוכות. הוא

מעלה לפנינו בשיר את דוד בצעירותו ואת דוד בזקנתו — זה אצל זה — ללא מילוי החוליות שבינתיים. אומנם, בצירוף זה של הרחוקים יש גם מן החזרה אל הדגם המסורתי של המשורר/ המתאונן, שלמה/ קהלת. אבל יותר משיש כאן חזרה אל דגם זה יש כאן שימוש בעקרונות מיבניים־אפיים, השאובים ממקור אחר לגמרי, מן הרומאן. הרי נוסחת הרומאן של מאפו מבוססת תמיד על יצירת מתיחות באמצעות פערי זמן, ארוכים יותר ('אשמת שומרון') או פחות ('אהבה ציון') ברצף הסיפורי, כשם שהיא מבוססת על בחינת האהבה בהתנגשותה עם ערכים נורמטיביים, המשפיעים על מערכת רחבה של חיי חברה ולאום.

לא קשה להבחין, שהמודל של הרומאן משמש כאן כנקודת הניגוד העיקרית למסורת האפית. הוא אינו מבטל את השפעתה של הבאלאדה אלא סופג אותה לקרבו. גם על פיו נעתק המרכז של הרצף האפי מן העולם הקולקטיבי־הדתי אל העולם האישי־הרגשי. גם הוא מחייב את טווייתו של רצף זה סביב שני צירים — גיבור וגיבורה — ולא רק סביב הגיבור הדוגמאי המתנשא משכמו ומעלה מעל לכל הדמויות האחרות. גם הוא מעניק עוצמה מיוחדת במינה דווקא לאהובה (תמר), המייצגת את האהבה בנוסחה הטהורה והמסקיני ביותר, וגם הוא, בנוסחו ה"רומאנסי" מחייב החלפת התבנית הביוגרפית במערכת הסיפורית הכרוכה בסיפור אהבה. כשאנו נותנים את הדעת על כך, מתברר לנו מיד, שיש קשר הדוק ביותר בין הופעת 'דוד ומיכל' בשנת 1856 לבין הופעת 'אהבת ציון' שלוש שנים קודם לכן. על קשר זה בתורת קשר של "השפעה" העירו כבר אגב־אורחא מבקרים אחדים, ובעיקר יעקב פיכמן.<sup>55</sup> אכן, לא קשה לראות כיצד אימץ לו גורדון, בעקבות מאפו, פרשת אהבה בעלת רקע מקראי, המאפשרת (אמנם, רק בחלקה הראשון) הפגשת רועה מבית לחם עם בת־שועים מחצר המלך. הרועה, כמו אצל מאפו, הוא גם משורר. הוא מובא אל בית האציל (במקרה זה, המלך) ומעמדו בו דומשמעני ולא נוח. מעמד זה נעשה קשה יותר משעה שהרועה מתאהב בבת האציל וזו משיבה אהבה לחיקו. כמו אצל מאפו, קונה הרועה את לבה של הנערה היפהפיה בזכות שירתו ונגינתו. כמו כן מתגלה דווקא הנערה כגורם האקטיבי באהבה. כמו אצל מאפו, נקטע אושרם של האוהבים הצעירים על ידי פרידה וגלות של האוהב. רק בנקודה זו מסתיים הדמיון העלילתי המובהק, שאליו יש להוסיף נקודות מגע מקומיות, כגון השיר המעורר את אהבתה של מיכל, שהוא וואריאציה על שירו של אמנון, המעורר את אהבתה של תמר, וכמוהו מסתיים הוא בהצעת זר פרחים לאהובה, וכו'. הזיקה הברורה של שירו של גורדון לרומאן של מאפו חשובה מבחינתנו, בכל אופן, לא כ"השפעה"

55 אנשי בשורה, עמ' רי"ח-די"ט.

ספרותית גרידא, אלא כאינדיקאציה של תופעה בעלת משמעות ז'אנרית-פואטית רחבה. גורדון ביקש לא לחקות את מאפו אלא "לעכל" אותו מחדש אל תוך השירה. בפנתו בכיוון המנוגד לזה של כמה ממוסכמות היסוד של האפוס המשכילי, הוא לא ביקש לגרש אפוס זה מנחלת הספרות, אלא, להיפך, להחיותו באמצעות שינוי וריענון. את הריענון אמר להשיג על-ידי הפגשת האפוס עם מודלים אפיים אחרים, חדשים ורעננים: הבאלאדה והרומאן. בייחוד חתר ליצירת מפגש שירי בין האפוס לבין הרומאן. במלים אחרות: הוא ביקש להחזיר אל חיק השירה הסיפורית את החריג הגדול והחדשני שהופיע בסיפורת שנים ספורות קודם לכן עם הוצאתו לאור של רומאן הפרוזה העברי הראשון. לכוונתו זו נתן ביטוי ברור בכינוי הז'אנרי הבלתי-שיגרחי, שהעניק ל'אהבת דוד ומיכל'. הוא לא ציין את יצירתו כ"שיר סיפורי", "שיר הגדיי", "שיר גיבורים" או כל ציון אחר של האפוס שהיה מקובל עליו ועל בני זמנו, אלא דווקא כ"שיר ידידות". ברור, שמונח זה בא לקבוע מקבילה שירית למונח "סיפור אהבים", ששימש מהופעת 'אהבת ציון' כמונח הטכני, המציין את הרומאן. המשורר אותה לקוראיו, שעליהם לקרוא בשירו כאילו היה נוסחה שירית של הרומאן, חיבור של "שיר הגיבורים" ו"סיפור האהבים", של וויזל ומאפו. הוא אף אותה להם בצורה זו על דבר כוונתו להזרים חיים לגופה המתרופף של המסורת השירית השוקעת דווקא מתוך גופו של המתחרה החדש והצעיר, המאיים עליה בחיסול. ברנר צדק, איפוא, כשמצא ב'אהבת דוד ומיכל' "מעבר רבולוציוני", ואף דייק בזיהויו בשעה שכרך אותו עם הצגת דוד בשיר "כגיבור של רומאן".<sup>56</sup> אמנם, הוא ראה בהצגה זו חידוש בעיקר ביחס ל"מהלך המחשבות על אודות דוד המלך עה"ש", כלומר, ביחס לדימוי המדרשי-הרבני של דוד כחכם תלמודי. אבל גם ביחס לדימוי של דוד, כפי שעוצב על-ידי שלום הכהן, היה דוד האוהב של גורדון בבחינת חידוש מהפכני, שכן גורדון ניסה להחיות דימוי חיוור זה בכוח הנעורים של אמנון מ'אהבת ציון'.

[ח]

מן ההכרח הוא לקבוע, מכל מקום, שנסיונו של גורדון לא עלה יפה בעיקרו של דבר. המסורת שניסה להחיות לא היתה מסוגלת לחיים מחודשים, וניתוח ההשתלה הנועז שעשה בה נידון להישאר בחזקת אקספרימנט מעניין של כירורגיה ספרותית, יותר מאשר יצירה שירית של ממש. למרות החידושים המפליגים שחידש, נשאר גורדון בשירו זה לפות במלחציים המשתקים של

56 כל כתיבי י"ח ברנר, ז, עמ' 137.

מסורת שאבד עליה הכלח. החידושים הביאו ליצירת היבריד ספרותי, יצור חצאי, שנפגשו בו שתי שיטות או שתי מערכות רוחניות-אסתטיות, אך הן לא השלימו ביניהן ופגישתן הפכה את היצירה לשדה קרב היסטורי, שבו נפלה הקיורת הספרותית חלל. ההיסטוריון הספרותי, מכל מקום, עומד מול קרב זה דרוך ומלא-עניין. כאן מתנגשות לנגד עיניו שתי השיטות, ששימשו בהתפתחות השירה האפית העברית במאה הי"ט, מווייזל ועד ביאליק וטשרניחובסקי בראשית דרכם. הכרת הכוחות שהשתתפו בקרב, והבנת מהותה של ההתנגשות ביניהם, הכרחית היא לו, אפילו היא מחייבת התבוננות לאחור באזור הנראה לנו היום ריק לחלוטין מעניין ספרותי.

זה כמאה שנים נראה האפוס הווייזלי לקוראים ולמעריכים כתכלית השימרון והשטחיות. הוא בלתי קריא לחלוטין ורק ההיסטוריון הספרותי השקדן יקרא בו בשלימותו, כשהוא מסכים בלבו עם הערכתו הקטלנית של ח"נ ביאליק, שהציג את ווייזל ואת 'שירי תפארת' שלו כך: "על שטח מרובה — הוא הולך וחורז בלי הפסק בזה אחר זה חרוזים שקולים, מונוטוניים וקלושי-תוכן על-דבר המסופר כבר בחומש — ויותר משיש שם סיפור יש שם דרוש מליצי, שבאורי מקראות מובלעים בו דרך-אגב. להרגשה עמוקה אין סימן ולכוח הציוור אין זכר. לפני כל עניין בא פרק שירה בצורה מיוחדת לשם השתפכות-נפש מימית, שטחית, פסידור-ביבלית...".<sup>57</sup> נראה, כאילו השיר מתנהל על פי פורמולה, שנועדה מראש להבטיח שיעמום ומונוטוניות. המשורר מספר לנו, כאמור, סיפור חייו של גיבור מקראי וכמעט אינו מתיר לעצמו להוסיף דבר על המסופר במקרא. הוא אף נמנע מקישור העובדות המסופרות במקרא בדרך חדשה ומפתיעה, אלא מקבל, בדרך כלל, את הקשר הדברים המוצע על-ידי המספר המקראי. על דלותו של החומר הסיפורי הוא מפצה במנה גדושה של דיון פרשני ומוסרני, המושם בפי הגיבורים או המושמע ישירות מפי הדובר השירי, ודיון זה פוסח כאילו במתכוון על כל הזדמנות של חדירה אמיתית לנבכי האישיות המקראית המתוארת. בעצם הוא מכוון לקונצפטואליזאציה מרחיקת-לכת של הסיפור המקראי המוכר. כלומר, הוא מפתח מתוך הסיפור מערכת מופשטת של מושגים מוראליים ותיאולוגיים. האבחנות הפסיכולוגיות שלו מכוונות גם הן להפשטה ולקונצפטואליזאציה, ולא להארת התנהגות ספציפית של אדם מסויים, הנתון בתנאים יחודיים. שפתו של המשורר "גבוהה" אך גם רדודה — במתכוון, שכן עליה להישאר בתחום הניב הפיוטי הכללי ואסור לה להסתכן בניב אישי אידיוסניקרטי, שיבליט מדי את אישיותו של הדובר השירי. היא רצינית, מתונה, מיושבת בדעתה. תמיד ובכל

57 ראה ח"נ ביאליק, 'ר' נפתלי הירץ ויזל', כתבים גנזים, עמ' 327.

מחיר היא "בהירה" וחסרת דוחס תחבירי או פיגוראטיבי. הפיגורות מועדפות ככל שהן שחוקות ומקובלות יותר, שהרי בצורה זו אין הן מסכנות את השקיפות ואת ה"כלליות" של הטקסט. הדובר מגיב רגשית על העובדות המוכאות בספור רק בחלקות המיוחדות המוקצות לשם תגובה זו – שירים אודיים כבדים, העוסקים בתהילת האל ובהתפעלות מעמידתו של הגיבור בטלטולי חייו. התגובה הרגשית מובעת כאן כמושגים אוניברסאליים כלליים, משוחררים מהקשרי זמן ומקום. הפרדת החטיבות הליריות מן הרצפים הסיפוריים גוזרת על הראשונות סתמיות והיפרבוליות ועל האחרונות – צחיחות רגשית.

אי אפשר, איפוא, שלא לשאול מהיכן שאבו האפוסים של ווייזל ותלמידיו את כוחם, שהקנה להם מעמד נורמאטיבי מופתי בספרותנו במשך יותר מחמישים שנה ושפך את "קיסמם" על כמה וכמה דורות של קוראים משכילים. עוד בשנות החמישים תיאר מאפו (בעיט צבוע) את צערי הדור היוצאים להשכלה כשהם "משתעים" ב'שירי תפארת', מעבירים את הספר מיד אל יד בסתר ומתפעלים ממנו.<sup>58</sup> ביאליק נתן הסבר לתופעה זו: חרוזיו של ווייזל עוררו התפעלות משום השקיפות והשטף שלהם מחד-גיסא ומשום התוכן ההומאני שלהם מאידך גיסא; הם לא היו "גבוהים ועמוקים הרבה מהשגת קוראיהם" ועם זאת היו כתובים בשפת הנביאים המחודשת והיו בהם "דברי השתכחות שיש בהם מן ההגיון ומרוח ההומנות".<sup>59</sup> אך הסבר זה איננו מספק; אפילו יש בו מן האמת, הריהו טעון הרחבה וחיידוד-אבחנה.

כשעה שאנו מנתחים פרק אופייני ב'שירי תפארת' או גם ב'ניר דוד' אנו מוצאים בו מלבד הסיפור המקראי, המשוחזר במידה זו או אחרת של פירוט, מערכת מסועפת של דיון ודרוש, שמתבלטים בה שלושה יסודות שונים: מוראליסטי-פסיכולוגי, תיאולוגי, וכן יסוד "פיגוראטיבי". המושג "פיגורה" משמש כאן כמובנו הריטורי הישן, שהוחייה והוגדר מחדש לדורותינו בידי אריך אוארבאך במאמרו הידוע "פיגורה";<sup>60</sup> היינו כתקדים או אנאלוגיה, המלווים את הסיפור וקובעים אותו בתוך רצף של היסטוריה קדושה (עקידת יצחק כ"פיגורה" של צליבת ישו, למשל). במלים אחרות, המשורר ניגש לכל מאורע ממאורעות הסיפור המקראי שהוא מעלה לא כדי להעניק לו חיים סיטואטיביים-מומחשים אלא כדי לדרוש ולהסביר אותו משלוש נקודות מוצא. ראשית, הוא מתבונן בפעילות האנושית כשלעצמה ובוחנה על-פי קני-מידה מוסריים-הומאניסטיים.

58 ראה פרק 2 בחלק ג של 'עייט צבוע'. כל כתבי אברהם מאפו, תל-אביב תרצ"ט, עמ' 340.

59 ביאליק, כתבים גנוזים, עמ' 328.

60 Erich Auerbach, 'Figura', *Scenes from the Drama of European Literature*, New York 1959, pp. 11-76



מתוך בחינה זו הוא מגיע להגדרתה של מסכת מושגים וערכים, החייבים להדריך את ההתנהגות האנושית. שנית, הוא שואל עצמו מה היתה הכוונה האלוהית, שנתגלתה באורח ישיר או עקיף בפעילות זו, בנסיבות שחייבו אותה ובתוצאותיה. היצירה כולה מבוססת על ההנחה, שכל שרשרת המאורעות המתוארים בה איננה אלא מערכת אחת, מכוונת ומודרכת על ידי רצון אלוהי, החותר למטרות אסקאטולוגיות והמתגלה בכל — מעל ומעבר להתכוונות ולתודעה של הגיבורים האנושיים. שלישית, הוא קובע לפעילות המתוארת את מקומה הנאות בתוך קונטינוואום של סיפור קדוש, המעניק לפעילות זו משמעות אוניברסאלית. בין שני כיווני הדיון הראשונים מתגלה תכופות הסתירה הישנה הנושנה בין הבחירה התופשית לבין הידיעה והכוונה האלוהית (אם "הכביד" אלוהים את לב פרעה בכוונה כדי להסב את יציאת מצרים ואת השמדת חיל המצרים, כיצד יכול פרעה להיות אחראי מבחינה מוסרית לרשעותו ולחטאיו, ומה היתה הבחירה החופשית שניתנה לו ורק באמצעותה אפשר להצדיק את ענישתו?). המחשבה הדתית התלבטה בשאלות אלו מימי המדרש והתרכזה בהן בכתבי הפילוסופים של ימי הביניים, והמשורר ה"מודרני" הולך תכופות בעקבותיה ומשתמש בתירוץ. עם זאת, הוא מגיע למשהו מעין פתרון "פיוטי" של הבעיה רק באמצעות היסוד הפיגוראטיבי, היינו, באמצעות מתן לגיטימיות דתית ומוסרית לפעילות בעייתית מכוחם של התקדים והאנאלוגיה. כך, למשל, נידונה (בשיר השלישי שב'שירי תפארת') פרשת רצח המצרי בידי משה. ההתרחשות הפיסית עצמה מוזכרת במלים ספורות וללא כל נסיון של החיאה תיאורית. לעומת זאת מרחיב המשורר את הדיבור על המניעים למעשהו של משה ועל הדיון המוסרי, שהוא מקיים, כביכול, בינו לבין עצמו לאחר מעשה הרצח. נידונה גם בעיית ההתכוונות האלוהית במעשה זה — הן מבחינת המשך דרכו של משה לעבר מילוי שליחותו (הרצח יעקור אותו סופית מחייו בארמון המלך, יבריא אותו המדברה. שם יתגלה לו אלוהים בסנה וישלח אותו להוציא את עם ישראל מבית עבדים), והן מבחינת ההצדקה האלוהית של עצם מעשה הרצח. ויזל, שאינו מוכן בדרך כלל לשלב בסיפור עצמו שום תוספת מדרשית, אינו חושש משימוש ישיר במדרש בתחום הדיוני-ההגותי. הוא מצדיק את מעשה הרצח על פי דרוש משמות-רבה על הפסוק "ויפן כה וכה וירא כי אין איש ויך את המצרי" (שמות ב, יב). המדרש דורש את "אין איש" כציון למהותו של המצרי כ"לא-איש", לא-אדם, שהריגתו אינה מעשה רצח, והוא מוסיף: "שאינ תחלת של צדיקים עומדת הימנו ולא מזרעו עד סוף כל הדורות".<sup>61</sup> היינו, כנביא ותוזה-

עתידות ראה משה לא רק את רישעותו של המצרי אלא גם את רישעותם של בנו ובני-בניו, העתידים להיוולד אם יונח לו להמשיך לחיות. כך ידע, שאין במעשהו משום חטא אפילו כנגד הדורות שעדיין לא נולדו. ווייזל הולך בעקבות כל אלה וכותב:

פִּי אֵל חֶפֶץ הַמִּיתוֹ הִכִּינוּ לְטָבַח  
 פִּי עוֹד יִרְבֶּה פֶּשַׁע יוֹצֵר לְבוֹ יוֹדֵעַ  
 פִּי עַד דוֹר דוֹר עוֹשֵׂי טוֹב מִמַּעֲוִי לֹא יֵצֵאוּ  
 וְכֹלֵא אָדָם נִחְשָׁב לוֹ פְּתָחוֹ וְכֹאפֶס.<sup>62</sup>

למיצויה מגיעה הפרשה, בכל אופן, רק משעה שהיא נקבעת במסגרת פיגוראטיבית. זעמו של משה על המצרי ואומץ לבו, שעמד לו בבואו להילחם בו לבדו, מושווים לכעסו ולאומץ לבו של אברהם ה"רודף עם חניכיו חיל מלכי ארץ". הם מושווים לאומץ לבו של יהונתן בן שאול, שירד במכמש כמעט לבדו אל מחנה פלשתים והיכה בהם. הם מושווים למעשי הגבורה של דוד. לא רק לנצחוננו על גוליית, אלא גם למלחמתו כרועה בנעוריו בארי ובדוב. השוואה אחרונה זו חשובה במיוחד, משום שהיא המעניקה את האישור הפיזי-ה"פיגוראטיבי" המלא לתיאורו של המצרי כ"לא אדם", כחיית טרף, שהפגיעה בה אינה פוגעת בצו המוסרי. כך נקבע מעשה האלימות של משה כחוליה בשרשרת ארוכה של מעשי גבורה והגנה על עם ישראל מפני אויביו ועל חלשים מפני חזקים מהם, ושולב בסיפור הקדוש על תולדות עם ישראל כעם ה' האנאלוגיות נזקקות לעבר (אברהם) וגם לעתיד (דוד ויהונתן). הדובר איננו מנסה להעמיד פנים, שהוא מספר את סיפור חיי משה מבלי שידע מהו מקומו ברצף ההיסטוריה הקדושה כולה. בכל עת הוא רואה לא רק את המאורע המסויים בזמנו ובמקומו אלא גם ובעיקר את הרצף השלם. בכך נבדלת סמכותו האובייקטיבית מן הידיעה הסובייקטיבית של הגיבורים (למשל: משה, הבורח למדבר, יכול להשוות עצמו רק ל"איש גדול אברהם צור ממנו חוצבתי", אשר נאלץ גם הוא ללכת מבית אביו, וכן ליעקב שברח חרנה משינאת עשו. כלומר, הוא יכול להיזקק לתקדימים בלבד. העתיד אינו ידוע לו).

הקורא בעל המודעות ההיסטורית עוקב אחר פיתוליה של מקלעת משולשת זו, הנכרכת על כל מאורע ביצירה והמרוקנת אותו כמעט לחלוטין מתוכנו הנאראטיבי, ובהדרגה הוא מבין את טיבו של הרחף הרוחני-האינטלקטואלי, שהביא יוצרים כווייזל וכשלום הכהן לכתיבת יצירותיהם הענקיות. מחברים אלה

62 נ"ה ווייזל, שירי תפארת, א, דף כ"ג, ע"ב.

לא התכוונו בראש ובראשונה לספר סיפור. העובדה, שהסיפור שסיפרו היה ידוע לקוראיהם בכל פרטיו היא עצם הבסיס של המיבנה האידיאלי והאסתטי שניסו להקים. מה שהם הציעו לקוראיהם היה בעצם מדרש פרשני-מוראליסטי מודרני, שבו ביקשו למזג ול"הרמץ" את הפרשנות ההומאניסטית של הפעילות האנושית עם הפרשנות התיאולוגית שלה. הם השתמשו במקרא כבטקסט לדרשה פיוטית, שבה אמרו להשלים בין מחשבת העת-החדשה למחשבת ימי-הביניים. לא היה להם כל צורך בהחייאה סיפורית ודראמטית של חיי משה או דוד, משום שכל רצונם היה להציג חיים אלה כקאטאלוג או כאנאטומיה של הפעילות האנושית המוסרית מחד-גיסא, וכגילוי התוכנית האלוהית המקפת-כל מאידך גיסא. את הפשרה בין שני אספקטים אלה של הסיפור יכלו להשיג לא על-ידי מימוש במרחב מוחשי ובסיטואציה אנושית חיה אלא באמצעות היסוד ה"פיגורטיבי", המשמש ביצירותיהם הן כתחליף לתקדים המיתולוגי באפוס האירופי (ווייזל הזהיר במפורש את משוררי זמנו שלא להיזקק למיתולוגיה האלילית ביצירותיהם)<sup>63</sup> והן כהמשך של מסורת האנאלוגיה בפיוט העברי. הנטייה של הפיוט לקאטאלוגיזאציה של אירועים לפי תקדימים ואנאלוגיות, הקובעים את מקומם במסגרת של היסטוריה קדושה, היא מן המפורסמות. ה"פיגורה" מציגה מעשים אנושיים, העשויים להיות נידונים כל אחד לגופו ולפי משמעותו האנושית גרידא, כשהם מצטרפים לרצף, אשר בו אין המהות האנושית הייחודית של כל אחד מהם אלא גילוי חיצוני של מהות אוניברסאלית — רצון האל. כך עשויה הפיגורה להוות נקודת תווך אידאלית במיבנה ההגותי והאסתטי של היצירה כולה. ומשום שנקודת תווך זו היא כה מוצקה, שרויה היצירה כולה במעין שיווי משקל ללא-תנועה. הסיפור נע לכאורה קדימה, אבל בכל קטע וקטע שבו הוא מופסק על מנת שהמסופר ישולב במערכת האנאלוגית המקיפה עבר ועתיד כאחד. מתח סיפורי, אילו היה נבנה בקטע בצורת רצון לדעת את הצורה בה יוסיפו המעשים להתגלגל וכן את תוצאותיהם, חייב להתאפס מיד. מכאן הסטאטיות המוחלטת של יצירות כ'שירי תפארת', המונוטוניות וחוסר הדראמאטיות שלהן. יהיו המאורעות המסופרים סעורים ובעייתיים ככל שיהיו, שילובם בתוך דגם של אירועים דומים יטול מהם את סערתם ויתרץ את קושיותיהם. הצד האנושי שבהם ירודד עד שתתגלה ההתכוונות האלוהית שמאחוריו. הסמוי יהפוך לגלוי, והסוד — לפתרון.

63 ראה מכתבו של ווייזל אל בעלי "המאספים", שנתפרסם ב'נחל הבשור', המאסף תקמ"ד, עמ' 71. ווייזל מזהיר כאן את עורכי כתבי-העת החדש: "לא תזכירו שמות העצבים הקדמונים שזכרם (!) היוונים והרומים בשיריהם ובמסוריהם, ואחריהם נמשכו כל משוררי זמננו באירופא", ולא כאלה חלק יעקב, לא ישמעו על פיהם".

עלינו משרה כל זה שיעמום כבד. אבל דווקא הארמוניה זו היא, כנראה, שדברה אל לבו של קהל קוראים, שחונך לראות בהארמוניה בין אדם לאלוהיו את תכלית הקיום האנושי. קהל קוראים זה, שהנסיבות ההיסטוריות הפקיעו אותו במידת מה מן הזיקה הבלעדית למסורת התיאולוגית, זקוק היה בדיוק למורה דרך מעין זה שהציעו לו ווייזל ושלום הכהן. הוא היה זקוק לפורמולה, שתציג לפניו את האינטרסים האנושיים החדשים שלו כאילו היו עולים בקנה אחד עם תפישת המציאות כפרי ההתכוונות האלוהית. פורמולה כזו היתה דרושה לשם השבת הסדר וההארמוניה לעולמו האינטלקטואלי. האפוס הווייזלי הציע לפניו פורמולה כזו בצורת שיווי-משקל בין האנושי והאלוהי במציאות האנושית, כפי שהיא משתקפת במרחביה של היסטוריה קדושה, שהיא צירוף של מעשי האדם וההתכוונות האלוהית הנסתרת בהם. בזכות שיווי משקל זה נעשה האפוס הווייזלי ליצירת היסוד של הספרות העברית החדשה בשלב הינקות שלה. בניגוד לכל המקובל לחשוב על דבר הפרץ החילוני או ה"חולוני" שפרצה ספרות זו והקרע המוחלט שבינה לבין המסורת הישנה, צמחה ספרות זו למעשה מתוך הספרות הישנה לא פחות משצמחה מתוך הסכיבה האינטלקטואלית של אירופה הניאוקלאסית. היא חרגה רק לאט ובהדרגה מעולם ספרותי של דרוש ופרשנות, והיתה, למרות החידוש שבה, המשכו הישיר של עולם זה. הקורא את 'שירי תפארת' רק כאילו היו חיקוי האפוס הניאוקלאסי האירופי ולא — באותה מידה ממש — המשך של ספרי ה"ביאור" ושל דרשות השבת על החומש שנישאו בבית הכנסת — אינו יודע מה הוא קורא. ווייזל וממשיכיו פנו, כאמור, לא רק אל ידיעת המקרא של קוראיהם אלא גם לידיעת המדרש, הפילוסופיה של ימי הביניים, הפיוט והתפילה. תוך כך הכניסום בזוהירות גם לאירופה ההומאניסטית. הם הבטיחו איזון ופתרון לכל בעיה ומימשו את הבטחתם בקילוח המיושב, הרגוע והמונוטוני של חרוזיהם, בשפתם ה"צחה" חסרת הסיבוכים ונטולת הגוון האישי, באיזון בין הרגשנות הלירית לעובדתיות האפית. הם הגישו לא רק מעין "מורי נבוכים" הגותיים אלא גם תראפיה באמצעים אסתטיים, וכך הרגיעו והרדימו דור או דורות, שעמדו, למעשה, על סף המשבר הגדול של הזמנים החדשים בחיי עם ישראל ובהיסטוריה האירופית כאחד. מכאן כוחם העצום, הבלתי מובן לנו כיום, ומעמדם כמודלים ספרותיים שליטים במשך חמישים שנה. נוכחותם היתה ה*raison d'être* של הספרות העברית החדשה בשלב ההתפתחות הראשון שלה, כשהתרבות היהודית החדשה ניסתה עדיין להעמיד פנים כאילו לא היתה אלא המשכה הלגיטימי של התרבות הדתית העתיקה. אלמלא היו קיימים צריך היה להמציא אותם.

[ט]

הסטאטיות המהותית של האפוס הוויזלי היא שגרמה להשפעה הממיתה, שהיתה לו על התפתחות השירה הסיפורית העברית במחצית הראשונה של המאה הי"ט. המדובר הוא לא רק בתהליך ההשתחקות ה"טבעי", המדלדל את החיות שבכל מודל ספרותי, אלא גם ובעיקר בקשיחותה של הפורמולה הבסיסית, המאזנת באפוס זה את ענייני האדם עם התוכנית האלוהית. הצורך הרוחני באיזון כזה לא מיהר להיעלם, ומשום כך הוסיפו הקוראים ל"התפעל" מ'שירי תפארת' ומשוררים הוסיפו ללכת בעקבותיהם. אבל, כאמור, הטובים שבאלה האחרונים חשו בסכנותיו של איזון כזה. נמצאו כאלה, שניסו לרכך במקצת את התכנית הוויזלית הסימטרית ולהטות מעט את המשקל מן העיקרון התיאולוגי לעיקרון המוסרי-הפסיכולוגי. נסיון כזה נעשה, למשל, ב'חיי שמשון' של זיסקינד ראשקוב (1824).<sup>64</sup> עצם הבחירה בגיבור "פגום" כשמשון כנושא ל'שיר מוסרי' (זוהי כותרת המשנה שקבע המשורר ליצירתו) מלמדת על התגברות העניין בנפש האנושית על מעלותיה ומורדותיה, על חשבון העניין בטופס המופשט של אדם המעלה המוסרי-הדתי וב"אצבע אלוהים" המבצבת מתוך מעשיו ומצביעה לעבר תכלית אסכטולוגית של ההיסטוריה. ואכן, ראשקוב אף הביא חידושים מסויימים בתכנית הצורנית של השיר האפי הארוך (בין השאר, שילוב קטעים דראמטיים, קיצור מופלג של הטור השירי לשמונה תנועות ועוד). עם זאת נשאר מרחב התנועה באפוס מעין זה מוגבל ביותר. הסמכות האובייקטיבית של הדובר האפי חייבה שמירת האיזון לאורך כל השיר, קטע אחר קטע, ואפילו טור אחר טור. במחזה הפיזי יכול אחד הגיבורים לתת ביטוי להרגשת עולם בלתי מאוזנת, שהרי ניתן למשורר לאזן את דבריו בהמשך המחזה על-ידי גיבור אחר וסמכותי יותר. כך הניח יוסף האפרתי מטרופלוביץ, ב'מלוכת שאול' שלו (1794)<sup>65</sup> לגיבורו הטראגי לתת ביטוי מלא עוצמה להרגשת עולם מעורערת עד היסוד ולהתבוננות, החושפת במציאות רק כאוס והשוללת ממנה כל אפשרות של איזון מוסרי ודתי. הוא יכול לעשות זאת משום שדוד, יורש המלכות, עומד לרשותו ומחזיר למחזה את האיזון ההגותי במונולוגים הארוכים שלו, אשר בהם הוא מגלה את הסדר והמשמעות שמעבר למראית הפנים הכאוטית של החיים (בחיקויי תהלים, בקטעי שירה פאסטוראליים ברוח "רועה עדריו נער" ובתרגום ועיבוד מתוך השירה הפאסטוראלית הניאוקלאסית). בין כה וכה נטען המחזה חיות פסיכולוגית, אשר לשווא נחפש את מקביליה בשירים האפיים. גם בשירה

64 זיסקינד ראשקוב הלוי, 'חיי שמשון' — שיר מוסרי, ברסלוי תקפ"ד.

65 יוסף האפרתי מטרופלוביץ, 'מלוכת שאול המלך הראשון על ישרון', ווינה תקצ"ד.

הלירית ניתנה למשורר חירות מסויימת, שמקורה בסובייקטיביות המוצהרת של ההתבטאות הלירית וכן במסגרת המצומצמת והפחות יומרנית של השיר הקצר. אפילו אצל משורר מחושב כאד"ם הכהן איפשר המדיום הלירי את פיצולם של דברי 'המתאונן' ו'המשורר' לשני שירים נפרדים, המהווים אמנם חלקים מקבילים במערכת מאוזנת אחת, ועם זאת מניחים הם לכל אחד משני הדוברים אפשרות ביטוי ומיצוי עצמי. ה'מתאונן' יכול לבטא את אימת הקיום והמוות, ואילו 'המשורר' רשאי למנות את סימני גדולתו של האדם ומעלתו הגבוהה ב"שלשלת ההוויה" כראיה לכך, שגם האדם וחיוויו אינם אלא חלק מתוכנית אלוהית גדולה. שיר 'הגווע' של אד"ם מתאזן על-ידי שיר 'השואל', אך תשובותיו של 'השואל' אינן נוטלות דבר מן התוקף הרגשי והמוסיקאלי של דברי האיש האיש הגווע. בין כה וכה ניתן למשורר הלירי לבטא הרגשת חיים מורכבת, דיאלקטית וגם מודרנית יותר מזו של הדובר האפי, שלא יכול להתיר לעצמו סטייה מן האמת הדתית ההארמוניסטית, שבה, בסופו של דבר, החזיקו גם המשוררים הליריים והדראמטיים. זו הסיבה העיקרית לכך, שבעוד השפעתו ויוקרתו של ווייזל עומדות כאילו במקומן, ממשיכה השירה להתפתח דווקא בתחומים, שבהם לא היתה למודל הווייזלי שליטה.

פה ושם הופיעו חידושים של ממש גם בתחום האפיקה. חידוש כזה ניכר, למשל, בכמה יצירות "פריפריות", כגון 'ברוריה בת רב חנינא בן תרדיון' מאת המשורר האמטורדמי שמואל מולדר (1825).<sup>66</sup> מולדר חידש לא רק בכך שפנה בשירו לעולם המשנה והתנאים, אלא גם בכך, שהתרכז בשיר בבעיות שמעוררת מלחמת המינים ובהן בלבד. בעיות אלו, אפילו לא הוזנחו לחלוטין בשירה הסיפורית הקודמת (הן מועלות בהרחבה מסויימת ב'חיי שמשון'), לא נותקו עד כה אף פעם מהרצף הביוגראפי השלם של חיי הגיבור המקראי, ומשום כך אי אפשר היה להציגן במלוא חריפותן. מולדר הצליח להעמיד את הבעיות על חודן. בשירו נלחם התנא רבי מאיר עם אשתו הלמדנית והדעתנית ברוריה על השאלה אם "נשים דעתן קלה" או לא. הויכוח נעשה לקרב אישי מר, המעביר את שני הגיבורים על דעתם. מאיר מסית את הטוב בתלמידיו, שיפתה את ברוריה לדבר עבירה, כדי שבכשלונה תוכיח היא עצמה את קלות דעתה, וברוריה אכן מתפתה. המשורר מנסה לסתום בסופו של השיר את התהום שנפערה בו בדברי תשבחות לאל, המאציל מרוחו על בת השיר, אבל זוהי סיומת פורמאלית, שאינה מחפה כלל על השאלות שנתעוררו למראה התנא הגדול ואשתו, שניהם גדולי תורה ובעלי מוסר, הנכשלים ונופלים למהמורות התאוה, הזעם, הקינאה ותשוקת

66 הפואמה דאתה אור לראשונה בספרו של מולדר, פרי תועלת, אמטורדס תקפ"ה.

ההתנצחות. שאלות אלה חמורות אף יותר מן הנראה על פי הסיכום הקודם לסיומת הפורמאלית: "כל דרי מעל אז אומר גזרו/ וכל שוכני מטה כמוהם אמרו: / אנשים ונשים קלי דעת".<sup>67</sup> כביכול יש בקביעה זו, המפרידה הפרדה גמורה בין בני התמותה לבין "אל חיי", אשר העניק למשורר "אייל" להשמיע דבריו, משום פתרון לקושיה, החייבת להתעורר ביחס לכוונותיו, לטוב ולמידת שליטתו של האל הכל-יכול, שהעניק אף לטובים שבכני האדם קונסטיטוציה, המבטיחה מראש את כשלונם. מולדר קירב, איפוא, את השיר האפי לנקודת הניתוק מן המודל הוויזלי. סיגנונית וטכנית הוא עדיין קרוב אליו למדי. הוא אף מרבה להשתמש בעיקרון ה"פיגוראטיבי" הוויזלי ומלווה את האירועים בשיר בשפע של תקדימים ואקבלות. אך הוא עושה זאת בדרך המעוותת לחלוטין את הסימטריה הוויזלית, שכן התקדימים והאקבלות משמשים עתה לא לשם קביעת פרשת מאיר וברוריה בתוך מסכת סיפורית מאזנת של היסטוריה קדושה, אלא כנשק בויכוח בין הגיבורים. מאיר מעלה את כל התקדימים המקראיים. המלמדים על קלות דעתה של האשה ועל האסונות שהיא מביאה, החל בסיפור חווה והנחש, ואילו ברוריה מפרשת את כל האיזכורים הללו מחדש, שופכת אור אחר על חטאה של חווה, ומונה, כמובן, את כל רשימת הנביאות, המשוררות והנשים החכמות, הנזכרות במקרא לטובה, לשם אישוש דעתה על דבר ערכה של האשה ויכולתה לחיות חיי רוח וקדושה. מולדר הטיל, איפוא, "דפורמאציה" במוסכמות של האפוס הוויזלי שאותן הוא מקבל, לכאורה, ובזכותה יש לראותו כאחד ממבשרי השירה החדשה, שהגיעה למלוא קולה רק בשנות הששים, ביצירת גורדון. עם זאת לא היה מולדר אלא רץ מקדים. ליצירתו לא היתה השפעה על המהלך המרכזי של השירה, שניתק זה לא כבר מאמשרדם, האמבורג וברלין ונדד מזרחה.

שינוי מלא בשירה האפית התחולל רק עם הופעת מיכ"ל, חצי יובל שנים לאחר מולדר. סגולתו המיוחדת של מיכ"ל נתגלתה, כאמור, ביכולתו להרחיק עצמו מרחק מירבי מן המסורת שבתוכה חונך. ב'שלמה' ו'קוהלת' עדיין אין מרחק זה ניכר ביותר, אבל גם כאן ניכר חידוש עקרוני בעצם העתקת הטופס הלירי של עימות 'המשורר' ו'המתאונן' להקשר אפי, למעין סיפור על שלמה בנעוריו ובזקנתו. העתקה זו הסירה מן הדיון בשתי הרגשות-החיים את קיר המגן של הסובייקטיביות הלירית, והכניסה אותן לרצף בעל משמעות אובייקטיבית. (המסקנה המתבקשת משני השירים היא שכל "משורר" סופו שהוא נעשה "מתאונן" בתוקף התנאים הקיומיים, ואילו מעימות "המשורר" ו"המתאונן" של

67 שמואל מולדר, 'ברוריה בת ר' חנינא בן תרדיון', אמשרדם תר"ט, עמ' ל"ד.

אד"ם הכהן השתמע שהרגשות החיים הנידונות תלויות בדיספוזיציות אישיות מנוגדות, ושהרגשת "המשורר" מבוססת על הבנה מלאה יותר של היקום וכוונות האל). מאידך גיסא פרק מיכ"ל בשירים אלה מעל כתפיו של הדובר האפי את העול של האובייקטיביות המאזנת, שכן דובר זה תוהה בכל אחד מן השירים על הרגשת חיים אחת, מבלי כל נסיון למצוא לה עזר שכנגדה. מעל לכל, תהייה זו אינה מלווה בתקדימים ובאנאלוגיות. הדובר אינו מנסה לקבוע את הפרשה שהוא מתאר באיזה רצף מקודש בזמן. הוא אינו מנסה למצוא שביל ביניים בין האדם בסבלו לבין האלוהים בידיעתו האינסופית וביכולתו הבלתי־מוגבלת. הוא נתון כולו לאדם, להרגשת חייו, לסימון מצבו האנושי, להבנת עולמו הפנימי. למעשה, ביקש מיכ"ל לבטא ב'שלמה' ו'קוהלת' את הקונפליקט האישי בין תשוקת החיים ותאוות המין לבין תחושת המוות הקרב, שהסעיר את נפשו בשנות היצירה המעטות שנועדו לו. קונפליקט זה בא לידי ביטוי מאורגן ושלם יותר בשיריו האפיים הטובים יותר — 'נקמת שמשון', 'על וסירא', 'משה על הר העברים' ו'ר' יהודה הלוי'. שירים אלה עוסקים כולם בוואריאנטים שונים של הניגוד בין אהבה לבליה או בוואריאנטים של מפגש האהבה והבליה ברגע של משבר קיומי חריף. על נושאים אלה, האהבה והבליה, ובייחוד על זו האחרונה, הרבה לדבר גם אביו בשירתו, אך הוא הציג את השתיים בקאטגוריות מוכללות. הבן רצה לדבר עליהן כעל מצבים אנושיים מומחשים, אף כי לא נמנע גם מן הדיון הקאטגוריאל־המופשט בהן (ראה הקטע הנפתח ב'הלא היא האהבה ראוות עוללה' ב'שלמה', הדיון בתשוקת הנקם ב'נקמת שמשון' וכו'). הוא המחיש את האהבה ואת תחושת המוות בכמה שירים ליריים שאין כמותם לריאליות סיטואטיבית בליריקה העברית של המאה הי"ט ('חג האביב', 'אהובה עזובה', 'על החל־רע בעיר ברלין'). אילו המשיך לחיות אולי היה ניתן לו לקדם את השיר הלירי העברי עד למידת המוחשיות שנקנתה לו על־ידי ביאליק וטשרניחובסקי בסוף המאה הי"ט ובראשית המאה העשרים. אבל בתנאי התפתחותה של השירה בזמנו מצא את הדרך העיקרית להמחשה הסיטואטיבית־הפסיכולוגית של הרגש והיצר, באמצעות הסיפור והדמות המקראיים וההיסטוריים. הליריקה שלו עמדה עדיין בעיקרה בסימן ההפשטה האודיית או האלגית של השירה הניאוקלאסית (ראה 'התפילה', 'אל הכוכבים'), ואילו האפיקה היא שאיפשרה לו המחשה של רגש ויצר בדמות, במצב. מסגרתה קלטה מדי פעם גם קטעים שיריים מן הסוג המוראליסטי המוכלל, אבל קטע כזה שינה כאן את מעמדו ונעשה בעיקרו לא רק לדיון בקאטגוריה פסיכולוגית אוניברסאלית אלא גם לסיכום מכליל של מצב נפשי של גיבור מסויים ברגע מומחש בחריפות: שמשון העיוור, אשר "באתהו העזה במצוקות גבר", יעל



הנקלעת בין חובת המאבק באויבי עם ישראל לבין חובת ההגנה על האורח הישן בצל אוהלה, משה המתכונן בארץ המובטחת מעל פיסגת הר העברים. אנו מתבוננים ב'שירי בת ציון' ונוכחים, שהספר כולו — או כמעט כולו — עומד בסימן המוות, הרצח, הכליה והכליה האלימה. למעשה, ניכרת דביקותו של המשורר בנושא זה כבר ב'הריסות טרויה', שכולן דם ואש ותמרות עשן. ב'שירי בת ציון', מכל מקום, עובר הנושא מעין תהליך אנאטומי. העימות בין האירוטיות העזה של הגבר הצעיר לבין העיסוק האובססיבי של הזקן בכליה הגופנית ובמוות הקרב ב'שלמה' ו'קוהלת' מציג את הנושא בגילוי הקיומי העקרוני: ארוס מול תאנאטוס כדיאלקטיקה הבסיסית שבחיי כל אדם. ב'יעל וסיסרא' וב'נקמת שמשון' מועלה הנושא של המוות האלים — הרצח וההתאבדות. בשני השירים מתלווה למוות עצמו אלימות גופנית מן הסוג החרף ביותר (ניקור עיני שמשון, תקיעת היתד ברקתו של סיסרא הישן), ובשניהם היא מקושרת ביחסים שבין המינים. ב'נקמת שמשון' מופיעה דלילה כערפד מקסים וגילוי סודו של שמשון מצטייר כמין מציצת דם שהיא גם מגע מיני ("בנשיקות פיה סוד לבו מצתה"). ב'יעל וסיסרא' מרמז אותנו המשורר על כך, שהופעת הגיבור העיף באוהלה של יעל מעוררת אותה כאשר, ומכאן גם ספקותיה הקשים ביחס למעשה הרצח וגם האלימות המחרידה שבתקיעת יתד האוהל אל תוך גולגולת. סיסרא (בחלומו) רואה ביעל גילום של נשיות רכה, מרגיעה ומענגת, לעומת "העלמה" ה"איומה" דבורה, גילום הנשיות הזועמת והמאיימת. בשני השירים האחרונים נחלפת התשוקה לאשה בתשוקה לארץ ישראל, ואף בהם נפגשים התשוקה והמוות ברגע של מיצוי חרף: משה מת על הר העברים מבלי שנכנס ל'ארץ איוותה נפשו כשמי מעל", ואילו יהודה הלוי מגיע לירושלים, "שער הרקיע", שר את שירו 'ציון הלא תשאל' על חורבותיה ונדקר למוות בידי פרש ערבי — בשנתו, בעודו נתון לחלומו, ממש כמו סיסרא ב'יעל וסיסרא'. אכן, השירים נתונים ביחסים אנאלוגיים מורכבים זה עם זה. הם משתמעים זה לעומת זה לא רק במסגרת שלושת הצמידים הברורים (שלמה/קוהלת, שמשון/יעל, משה/יהודה הלוי), אלא גם במסגרות אחרות, פחות צפויים (יעל/דלילה, יהודה הלוי/סיסרא, משה/קוהלת). עימותים ואקבלות אלה מנותקים לחלוטין, מכל מקום, משיטת ה"פיגורה" הוויזלית. ובשום פנים אין הם באים להעמיד את כל המעשים המתוארים בשירים השונים כאילו הצטרפו לקונטינואום מפרש ומאזן, שבו מהווה כל אחד תקדים והסבר לאחרים. השירים מעומתים זה עם זה משום שהם נזקקים כולם לקומפלט תימאטי-פסיכולוגי אחד של עלומים, זיקנה, מוות, תשוקה, רצח, מיתת נשיקה. אין מקום לספק במשמעות האישית התכופה שהיתה לכל אלה. המשורר ניסה ואף הצליח למצוא צידוקים אסתטיים אובייקטיביים

לבחירת הנושאים שלו. כשנוף בו שד"ל, למשל, על הצגתה של יעל בשירו (הצגה שאינה פאטרויטית במידה מספקת), השיב: "הואילה נא להאמין לי כי לא באתי לשים חלילה תהלה ביעל, אך כדרך המשורר לחפש לו חומר יפה ונעים או נשגב ונורא לשיר עליו, כן בחרתי לי את מעשה יעל מפאת היותו נורא ומוכשר מאד לשיר עליו".<sup>68</sup> הנושא נבחר, כביכול, מטעמים אסתטיים-פואטיים גרידא. עם זאת ברור, שהחיפוש אחר "הנשגב הנורא" הוא צורך רוחני אישי אצל מיכ"ל. ההתרכזות במוות הוציאה מן החשבון — מבחינתו של מיכ"ל — את ההליכה בעקבות המשוררים האפיים שקדמו לו. בעוד שהם עקבו אחר מהלך חיים שלם, התעניין הוא רק בכמה רגעי חיים אינטנסיביים על סף החידלון. מרגעים אלה יכול, אמנם, להיזרק פלאש-באק מהיר ומקוטע לעבר כמה מרגעי העבר, אבל הרגעים הנבחרים להארה הם רק אלה שיש בהם משמעות ביחס למשבר שבהווה. עם מיכ"ל חדלה, איפוא, החזרה המיכאנית על העובדות הסיפוריות של המקרא והחלה הריאליזציה של אישי המקרא וההיסטוריה כאנשים חיים in-extremis. כך הופנמה הביוגרפיה שלהם ונעשתה חלק מתודעתם, מעולמם הפנימי. החזרה עליה באלפי חרוזים שוממים נעשתה מיותרת, והשיר יכול להתקצר ביותר (עד כדי 100–150 טורים) ולעבור תהליך מרחיק-לכת של ריכוז צורני ודיחוס אמנותי. הקיצור והריכוז בישרו גם את הפרידה מן התיאולוגיה ומן העיסוק הדיוני באיזון עולמו של האדם עם התוכנית האלוהית. "אצבע אלוהים" אינה מופיעה אף באחד משירי הספר. עניינו של המשורר בדמויות — לרבות אלו העמוסות בשליחות רוחנית (משה, יהודה הלוי) — אינו תיאולוגי אלא אקזיסטנציאלי. המוות אינו עונש על חטא ואף אינו חלק מתוכנית אלוהית מופלאה, שלהבנתה ניתן להגיע באמצעות "ראייה רחבה" יותר מזו שיש לגיבורים. הוא המציאות הבסיסית, הקלסטר המסתתר מתחת לכל המסיכות. רק ביעל וסיסרא נידון המוות בהקשר מוסרי, אבל הקשר זה הוא אנושי טהור, ומ זתיו, כאמור, מסתרת דראמה אירוטית, שאין קשר בינה לבין הראציונאליזציות המוסריות שלה. אנו יודעים, שאת סיום 'יעל וסיסרא', שבו מוצאת לה הגיבורה נחמה בשיר התהילה של דבורה הנביאה, ואפילו מפרשת את מעשיה כאילו התיישבו עם איזו התכוונות אלוהית ("ודבר הנביאה הן בא מגבוה, / זה אות לי כי מעשי רצה אלוה"), כתב מיכ"ל בלחצו של שד"ל ובניגוד לכוונתו המקורית (בנוסחו המקורי הסתיים השיר בתיאורה של יעל המומה ושוממה אחר הרצח).<sup>69</sup> זו היתה כניעה קטנה למסורת הישנה; מחווה חיצונית, שאין קשר של ממש בינה לבין השיר עצמו.

68 מ"י לבנון, שירים, עמ' 92.

69 שם, עמ' 92–93.

מיכ"ל תלש, איפוא, את משה, שלמה, יעל ושמשון מן המארג של ההיסטוריה הקדושה. משום כך לא הגיח לשמשון לפני מותו להיזכר בשום תקדים של מות גיבורים. יעל נמנעת מאיזכור כלשהו של גבורת נשים אחרות. משה הולך לעבר מותו מבלי להסתמך על אברהם, יצחק ויעקב. אפילו תשוקתו של יהודה הלוי לארץ הקודש אינה מוקבלת מפורשות לזו של אחרים. את הקישור בינה לבין תשוקתו של משה מניח המשורר לדמיונו שלנו, הקוראים, כשהוא מעודד אותנו לכך כחשאי על-ידי העריכה של שני השירים זה בצד זה בניגוד לסדר הכרונולוגי-ההיסטורי. בתוך השירים עוסק המשורר רק במידי וברלואנטי, באישי וברגשי הדובר שלו הוא יודע-כל, אך אין לו עניין באובייקטיביות אפית. הוא מתרכז במסירת מצבים אנושיים ומשקף מאורעות בראי התודעה של האנשים הנוטלים בהם חלק. הוא מודד את הזמן ביחידות הנסיון האנושי, שהמוות הוא גבולו וקנה-המידה שלו, ולא כחטיבות של היסטוריה או כשלבים ברצף תיאולוגי. בידי חדל התנ"ך לשמש מסכת טקסטים לדרש מוראליסטי ונעשה בסיס לשירה מודרנית במהותה, אם כי לא בכל סממני עיצובה וסיגנונה.

[\*]

חידושו של מיכ"ל היה גדול כל כך, והינתקו מן המסורת כה מרחקת-לכת, עד כי בהם כשלעצמם יכולים אנו לראות את הסיבה לכך, שהשפעתו, אף כי היתה מיידית, לא יכלה להיות מלאה ועמוקה. המשוררים שבאו בעקבותיו קיבלו ממנו מה שיכלו לקבל, וביצירות הפואמאטיות של שנות החמישים והששים ניתן להבחין בין אלו, שהשחרור מן המסורת, על פי דוגמתו של מיכ"ל, הוא אצלם דבר פנימי ומהותי, לבין אלה, שאצלם יש לשחרור זה אופי חיצוני בלבד. למשל, בין שתי הפואמות על פרשת דוד ובת-שבע, שנכתבו כמעט בעת ובעונה אחת בידי א' גולדפאדן (1865) ושלמה מאנדלקרן (1866), הראשונה קרובה יותר לתבנית הפואמה המיכ"לית, כאשר היא מציגה את הפרשה בעיקר מצידה האנושי-היצרי, ואילו השנייה מסגירה מייד את שייכותה למסורת הישנה, למרות השימוש בכמה מן האמצעים החדשים (כגון השימוש בחלום), במאמץ הניכר ליישב את חטא התאוה של דוד עם צויה של תוכנית אלוהית, שעליה מודיע כאן האלוהים בחלומו של דוד ואף בדברים המפורשים שהוא משמיע בקרב קהל מלאכיו. לפי תוכנית זו מנוי וגמור, שהמלוכה תעבור מדוד לשלמה, בונה המקדש, ולא לבני דוד האחרים. דוד אמנם חטא ואף נענש על חטאו, עם זאת הביא החטא לתוצאה שהתוכנית האלוהית התכוונה אליה. כאן מופיעה, איפוא, לא רק אצבע האלוהים אלא גם ידו הארוכה של ווייזל, המשתלחת ממרחקי העבר והמקפאיה את השירה הסיפורית העברית בעצם התפתחותה.

יד זו מגיעה ליצירותיו של גורדון הצעיר. אנו נתקלים בה ברגע הכניסה ל'אהבת דוד ומיכל' בפסקות הראשונות של 'פתשגן השיר', שבהן חוזר המחבר על האמונה בפעולת יד האלוהים בטבע ובהיסטוריה: "הקורא המתבונן בשומו לכו למצוא פשר דבר ישתומם למראה עיניו לראת את יד ה' הגדולה המנהגת עולמה בחכמה ותמלא כל חדרי הבריאה כל הון יקר ונעים — איכה נתפעל לראות כי אין פועל קל ודל בכל מעשי ה' הנורא אשר אין לו מחוז חפץ; ואין חוט מתות, נטוי כדוק, אשר לא ייארג בשלמה הגדולה הזאת!" (עמ' נ"ה). הדברים נאמרים בהקשר, שיש בו משום דבר והיפוכו. על פיהם מסביר המשורר את הרושם המרעיש והמלהיב של הסיפור המקראי דווקא משום שהוא מספר את העובדות כאילו לפי תומו, מבלי לציין את הקישורים הסיבתיים שביניהן. קישורים אלה מתגלים לקורא "אם רק תהיה החכמה נר על ראשו", וגילויים מרעיש את נפשו ומביאו לידי התפעלות רליגיוזית. הוא עצמו כאילו חש לפתע בנוכחותה ובקרבתה של "יד ה' הגדולה" ואז "יתגעש" לכו בבת-אחת. מכאן הרושם הנשגב של הסיפור, הנראה לכאורה פשוט כל כך. עם זאת, רואה המשורר את תפקידו שלו דווקא בשיחזור הסיפור מתוך הבלטה מפורשת של הקשרים הטלאולוגיים, המצרפים את המעשים לתוכנית רצופת כוונות אלוהיות, שנעשו, באמצעותו, גלויות לכל עין. לא ברור מדוע חייב המשורר ללכת בדרך מנוגדת לחלוטין לזו של הסיפור המקראי עצמו ולמלא את הפערים, שדווקא בזכותם, מסתבר, פועל עלינו אותו סיפור בעוצמה רבה ביותר. סתירה זו ניתנת ליישוב רק על פי ההנחה, שהמשורר רואה עצמו חייב לפרש את משמעות הדברים לשם אותו קורא, אשר "נר החכמה" אינו מאיר על ראשו במידה מספקת. היינו, שהמשורר עושה עצמו מאמן למורה, מפיטן לפרשן המקראות. בעיה זו מלווה את האפוס המקראי מוויזל ואילך כמין סתירה, שאין לה יישוב בתחום האסתטי ופתרונה אפשרי רק בתחום הדידאקטי: אם הטקסט המקראי הוא תכלית השלמות, מה יוסיף המשורר המודרני בשיחזורו? הווה אומר, פירוש ותו לא, הוצאת המשמעות מן הכוח אל הפועל, מקיום נסתר בגוף הסיטואציה המסופרת לקיום מוכלל-דיסקורסיבי מחוץ לה.

בגוף הטקסט של 'אהבת דוד ומיכל' הולך המחבר עקב בצד אגודל אחר הנחות היסוד הבעייתיות שלו. במקרא מסופרים זה אצל זה שני סיפורים, שאין לכאורה קשר ביניהם: הסיפור על משיחתו של דוד למלך בסתר והסיפור על הרוח הרעה, שהחלה לפקוד את שאול. הקורא מופעל דווקא על-ידי הקיטוע, ומבין, שהרוח הרעה מבטאת את הסתלקות הזכות המלכותית משאול והיא נועדת להביא את דוד אל החצר כדי להתחיל בהכשרתו לתפקידו הרם. בשירו של גורדון אין הקורא צריך להפעיל את מחשבתו, שכן עם הבאתו של דוד אל חצר המלך עוצר המשורר

## בין תקדים למקרה

בשטף סיפורו וכותב אודה בת שבעה בתים, המנוסחת בצורת אפוסטרופה אל "אצבע אלוהים!". הוא מפתח אודה זו לפי כל כללי הריטוריקה. תחילה הוא מציג את הרעיון האודיי כשלעצמו: "אצבע אלוהים! מעשיך מה רמו!", ומעטר אותו בניסוחים היפרבוליים שונים ("כל מקרה ישא תו שדי על מצח"). לאחר מכן הוא ניגש לפיתוחו של הרעיון או ל"הוכחתו" באמצעות אנאלוגיה "פיגורטיבית" וויזלית מובהקת:

לְעִזּוֹר עִם דָּל מְפוֹר בְּרִנָּל נִפְרָךְ  
הַבָּאת בְּנֶ-עֲמָרְם בֵּית מְלֶךְ מְצָרִים,  
נִתְנִיעֵיהוּ תְרֻבָּה הֵר לֹא דָרְךְ  
לְבִין הֶלִיכוֹת אֶל אֲשֶׁר־דַּת שְׁמַיִם;  
לְעִצּוֹר בְּעַם, מְשַׁפֵּט מְלֶךְ לְדַעַת,  
הַבָּאת בְּן יִשִׁי בֵּית מְלֶךְ עִם עֶבֶר,  
וְלַהוֹרוֹת לוֹ זְמֵרוֹת חֶקֶר נִדְעַת  
הַגְּלִיתוּ בְּצִיּוֹת הַרְוִיתוּ שְׁבָר. (עמ' ס')

התוספות שמוסיף כאן גורדון לתבנית הוויזלית המוכרת הן בעיקר בתחום הקישוט הפיגורטיבי והעריכה הריטורית. זו האחרונה מאפשרת לו לסכם בשמונה טורים מישוואה מורכבת, שיש בה שתי אנאלוגיות: הבאת משה לארמון פרעה לעומת הבאת דוד לחצר שאול, שילוח משה למדבר חורב לעומת הגלייתו של דוד למדבריות יהודה. גורדון מפעיל הסדרים כיאזמיים ומשחקי מלים ("לעזור עם דל"/ "לעזור בעם"), שווזל, הניאוקלאסיקאן היובשני, היה רואה בהם פגיעה ברצינותו החגיגית של האפוס. העיסה הלעוסה זה־מכבר תובעת תוספת תכלינים. אבל במהותה נשארת העיסה ללא שינוי.

[יא]

זהו רק הקצה המבצבץ של שן הסלע, שאליה התנפץ נסיונו הפיוטי הגדול הראשון של גורדון. הבעיה בעיקרה לא התגלתה ברצידיב הוויזלי הגלוי, שניתן לראות בו תופעה מקומית, אלא בהקשר הרחב שעליו העידו הרצידיבים. גורדון נכשל ב'אהבת דוד ומיכל' לאו דווקא משום ש"לא היה משורר האהבה!",<sup>70</sup> אלא משום שלא עמד בו הכוח לחבר את תפישת האדם, הזמן, המרחב וההיסטוריה שהתחייבה מן הפואטיקה הוויזלית התיאולוגית־למחצה עם התפישה או התפישות, שהתבקשו מן הז'אנרים השונים, שביקש להרכיב על הכנה הוויזלית.

70 יעקב פיכמן, אנשי בשורה, עמ' רט"ו.

הזמן, המרחב והאדם של הבאלאדה שונים לחלוטין מאלו של האפוס המוראליסטי. הזמן, המרחב והאדם של הרומאן שונים מאלו של האפוס והבאלאדה כאחד. ביחוד בולט ההבדל ביחס לתפישת המציאות ההיסטורית כגילוי מתמשך של רצון האל ותוכניתו. בעוד שהאפוס הוויזלי רואה, כאמור, בכל פרט שבמציאות זו פרי התכוונות אלוהית, המבטאת עצמה לא רק במציאות המיידית אלא גם בתקדימים שבישרו אותה, ובה עצמה במידה שהיא משמשת כתקדים למה שיתרחש ברכות הימים, מסיטים הבאלאדה והרומאן — כל אחד על פי דרכו המיוחדת לו — את ההדרגש מן הרצף ההיסטורי-התיאולוגי הרחב אל המציאות האנושית התכופה. בבאלאדה היסט זה הוא חריף ביותר, שכן המציאות התכופה היא זו של הרגע הגורלי המידי. הטראגדיה של דוד ומיכל כשהיא מוצגת במסגרת המתכונת שניטלה מ'נבלו של איאולוס' אומרת כולה כאן ועתה. האוהבים מתמודדים לא עם ההיסטוריה אלא עם הלילה היחיד, ליל אהבתם ופרידתם, החולף במהירות. אפילו המיית הנחל, שקולה נשמע ברגעי שתיקתם, לוחשת באזניהם: "מה תדומו, רעים? העת עוברת!" ("עמ' ע"ב). הבאלאדה אכן יכולה ונוטה להביץ את קורות גיבוריה כהתממשות של גזירת גורל, אך בשום פנים אין היא מפרשת גזירה זו כגילוי של רצון אלוהי מוסרי, הממחיש עצמו בהמשכיות בת־פשר והמצעיד את ההיסטוריה לעבר פתרון אסכטולוגי. הגזירה נובעת מעצם ההגבלה הטראגית של המצב האנושי, היכולה להצטייר גם כגזירת אל או כאלה מאגית. כנגד הגבלה זו יכול האדם להציב לא את ההבנה ההיסטורית ואת הבטחון הדתי שלו אלא רק את סירובו העיקש לקבלה ואת רצונו הבלתי־מנוצח שלא להניח לה לשעבד את עולמו הפנימי. הגיבור חייב להיפרד מאהובתו ולקבל על עצמו את מותו, אך הוא יכול — סובייקטיבית — שלא להשלים עם הפרידה ושלא לקבל את המוות כניתוק סופי של קשריו עם אהובתו. כמובן זה אהבתו "עזה כמוות" ויש לה, כביכול, קיום מעבר למוות, כפי שאנו מוצאים בבאלאדות רבות כל כך. משום כך עשויים מינוואנה וארמיניוס של ז'וקובסקי — ובעקבותיהם גם דוד ומיכל של גורדון — להיפגש ברגע מותם באמצעות מגע רוחני מיסטי ולהתאחד לנצח. אצל ז'וקובסקי הנבל הוא המודיע למינוואנה על מותו של אהובה והמזרז אותה למותה שלה, "מות אהבה" רומאנטי ("מתוך הדממה/ נשמע צליל משוך ומהורהר/ — ליכה בתוכה נבוכ: הנה ברכתו של אהובה! / נתקיים! נתקיים! /.../ הארץ התרוקנה, ואהוב ליכה איננו" וכו'). אצל גורדון יודעת מיכל על מות דוד מתוך שהיא משלחת את הגיגיה "למרום קץ תבל שם רוחות ישאפו" ("עמ' פ"ו) ושם הם נתקלים בנשמת דוד, הממריאה אל־על. אכן, בנוסח הראשון של השיר משנת 1856 הופיעה אצל גורדון גם התעוררותו הפלאית של הנבל, המבשרת על מות דוד. השיר הסתיים כאן בכית:

בין תקרים למקרה

גם נָבֵל הַנֶּדֶד הַתְּעוֹרֵר בְּחֵיל  
נִיקוּגֵן בְּרוּחַ — נִיְהִי לְפֶלֶא !  
הֵה ! גַּם הוּא נִגְנֵן אֶף בְּזֶה הַלֵּיל  
נִיְגְנַע כְּבַעְלִיו — נִידֵם סְלֵה.<sup>71</sup>

סיום כזה הוא בלתי אפשרי באפוס וברומאן כאחד. גורדון אמנם ראה צורך לשכתב את הבית המסיים ולשוות לו משמעות שונה באורח עקרוני, בעת שעבד את השיר לקראת הדפסתו מחדש בשיריו המכונסים :

וּשְׁלִישִׁי עוֹד נֶאֱסָף בְּזֶה הַלֵּילָה —  
הוּא נָבֵל בְּנִיְשֵׁי הָעֵשָׂה פֶּלֶא :  
גַּם בּוֹ מְלִיל אֲנוּשׁ הַזֶּה נִמְעָלָה  
לֹא בָּא עוֹד הַרוּחַ נִידֵם סְלֵה. (עמ' פ"ז)

השינוי מעקר את סיום השיר מן הפואנטה העל־טבעית ומיישב אותו, כביכול, עם פרשנות ראצינאלית של המציאות (הנבל מת עם דוד כיוון ששוב אין מי שיפרוט עליו). אבל שינוי זה אינו אלא טיוח דק על פני הבקעים העמוקים שבין תפישות העולם והקונבנציות הז'אנריות שאינן עולות בקנה אחד. עולם הרומאן, שבו במיוחד ביקש גורדון להיאחז, אף הוא גורר את השיר בכיוונו שלו. עולם זה, אפילו בנוסחתו ה"רומאנסית" המובהקת, כפי שהתגלה ב'אהבת ציון', מציג במרכזו בסופו של דבר אינטראקציה אנושית לחלוטין (אהבה, תשוקה, איבה, קינאה), וזו מוליכה את סיפור המעשה דרך משבריו ופתרוניהם הזמניים אל המשבר העיקרי, ה"פריפטיה", שאין להבינה אלא כגילוי הבולט ביותר של המגע האנושי בכל מבוכיו ומגבלותיו (תמר מגרשת מעל פניה את אמנון משום שהיא טועה בכוונותיו וכו'), וממנה אל ההתרה הסופית, שבה עשוי אמנם להתערב גם סיוע שמימי. אכן, יש כאן עדיין מקום לזימוני מקרים מופלאים, המעידים על נוכחותה הנסתרת של "אצבע אלוהים" (זו מתגלית, למשל בחלום חננאל ב'אהבת ציון'); אך במורשת זו של המסורת הקודמת כבר אין כדי להפקיע את הרומאן מן המסגרת האנושית שלו. הכוח המניע והמקדם כאן איננו התוכנית האלוהית אלא אהבותיהם ושנאותיהם של בני אדם (עצתו של מאפו לרומאניסטן צעיר : "ברא לך נפשות מכל עם ומכל כת — והאהבה תהי הרוח המסכסכת אלה באלה").<sup>72</sup> הזמן אינו זמנה של היסטוריה קדושה ; לא זמן

71 יהודה ליב בן אשר גארדאן, 'אהבת דוד ומיכל', ווילנא תרי"ז, עמ' 112 (מסומן בטעות כ"108).

72 ראה מכתבו של מאפו לא"ש פרידברג מ"ח בשבט תרכ"א. מכתבי אברהם מאפו, עמ' 141.

ה"דגירה", ההבשלה, ההתפתחות וההתפרצות של הכוחות היצריים האנושיים. זהו זמן סיבתי ולא אנאלוגי. היחידות שבו נובעות זו מזו ואינן דומות זו לזו. זמן זה שונה, כמובן, מזמנה הדראמאטי-התכוף של הבאלאדה לא פחות משהוא שונה מזמנו של האפוס. אשר למרחב, גם בו מתווה כל אחד משלושת המודלים הדיאנריים כיוון מיוחד לעצמו. באפוס הוויזלי חשיבותו מוגבלת ביותר. ברומאן זהו חלל האינטראקציה האנושית, ומשום כך חשוב כל כך מימושו. עליו להכין את פעולותיהם של הגיבורים ולהסבירן. בבאלאדה הוא בא להעצים את הדראמאטיות של הרגע הגורלי. הדברים אינם מתיישבים אלה עם אלה, וגורדון אינו יודע לאיזה כיוון יפנה. בעיצוב המרחב הוא הולך בכיור בעקבות הבאלאדה של ז'וקובסקי, אבל עיצוב הזמן מהווה זירה למאבק בין המודל של הרומאן למודל של האפוס. מצד אחד ניכרת בו החשיבה הטלאולוגית הוויזלית, שכן באפוס הוויזלי תיתכן תנועה בתוך הקונטינואום הסטאטי של ההיסטוריה הקדושה רק במידה שתנועה זו מוליכה לעבר תכלית, ולא במידה שהיא נגרמת על-ידי הנעה סיבתית. מצד שני יש בעיצוב הזמן גם מיסוד ההתפתחות וההבשלה של הזמן הרומאני. על פי פעולתו של יסוד זה מסביר המשורר את התמורות שחלו בדוד, כשם שהוא מסביר על פיו את כלל תהליכי הנבילה והקמילה שביקום (ראה הקטע האודי הארוך המתחיל בשורה: "הועת! אדירה את מהררי טרף" בשיר האחד-עשר, עמ' פ"ב-פ"ג).

אכן, בצורתה החרפה ביותר מתגלה הבעייתיות של העירוב הדיאנרי כל אימת שהמשורר בא להסביר את מעשיהם של גיבוריו, להאירם ולקבוע את משמעותם. הוא מתקשה ביותר לקבוע מה הם הכוחות העיקריים המכוונים מעשים אלה והקובעים את גורל הגיבורים: האופי? נסיבות החיים? ושם רצונו וכוונתו הנסתרים של האל? מכאן ההסברים הסותרים, שעל פיהם ניתן להבין את הגיבורים במסגרת הרומאן אבל גם במסגרת האפוס, ולפעמים גם בזו של הבאלאדה. מיכל פועלת לפי הגיון האהבה-עד-מוות של הבאלאדה. דוד משתנה לפי חוקי האינטראקציה בין אופי לנסיבות-חיים של הרומאן. עם זאת הוא מוצג גם כגיבור אפוס מוסרי. כיצד, למשל, יסביר המשורר את קינאתו הקשה-ממות של שאול. מצד אחד מעלה הוא מסה פיוטית פסיכולוגית על דבר הקינאה, שהיא תגובה אנושית אוניברסאלית, הנובעת מפגם טראגי שבאדם, והמביאה עליו את האסונות הקשים ביותר. קינאתו של שאול חייבת, איפוא, להיות מובנת כתוצאה בלתי-נמנעת מן האופי האנושי ונסיבות-החיים, והיא תופעה שמרבית בני האדם היו נתפשים לה בנתונים דומים ("הכה שאול באלפיו ודוד ברבכותיו"). באותה שעה חייבת הקינאה להתפרש גם כמהלך בתוכנית האלוהית, שהכינה את סילוקו של שאול מן הכס. לפי הפירוש הראשון מעידה הקינאה על המוגבלות הטראגית



של האדם ומביעה תפישת קיום פסימית, כזו של "המתאונן". לפי הפירוש השני היא מעידה על שיכלולה ומורכבותה של התוכנית האלוהית, ומביעה תפישת קיום אופטימית כזו של "המשורר", לפיה כל פגם אינו אלא מצב חלקי, שלב, המוביל לקראת השלמות. היצירה חסרת נקודת מוקד אידאית ברורה. לעתים נראה, שתפישת הקיום של "המשורר" היא השלטת בה: הקונפליקטים האנושיים מוצאים בהכרח תיקון והארמוניזאציה מכוח ההתערבות של "יד האלוהים", שכן:

— לא לְשׂוֹא יֵאָנֵק לֵב חַף מִפְּשָׁע!  
פִּי עַל כָּל נְעֻלָּם יֵשׁ אֵזֶן שׁוֹמֵעַת,  
יֵשׁ עוֹזֵר חֲלָפָאִים, יֵשׁ מְלַבֵּשׁ יֵשָׁע,  
יֵשׁ מוֹחֵה דְמָעָה מֵעֵין דּוֹמְעַת. (עמ' ס"ג)

כך — בתחילת היצירה, כשעדיין נראים הדברים, שעתידיה אהבתם של דוד ומיכל להתגבר על כל המכשולים שבדרכה. אבל בסופה:

מִי הָאִישׁ שִׁידַע תְּהַלּוּכוֹת אֶרֶץ  
וְכָל יִרְחַשׁ אֶת שִׁירֵי זֶה יוֹדִיעַ?  
גַּם אֶל אֲשֶׁר מִיכַל הַקִּיץ הַקָּרִץ  
וְלֹאֲהַבֵּת דָּוִד אוֹתָהּ קִץ הַגִּיעַ.  
פִּי אֵין נִצֵּב עוֹלָם תַּחַת שָׁמַיִם!  
לִפְלַעַת, וְזָמַן חָרוּץ אֶל כָּל חַפְּץ. (עמ' פ"ב)

לפי גירסה ראשונה מכוון האל את מהלך הדברים על פי יחסו אל סבלם של בני האדם: "יש אוזן שומעת". לפי גירסה שנייה מביאים בני האדם על עצמם סבל בלתי־נמנע. אהבת דוד ומיכל נשחקה כדרכן של אהבות אדם. הקוסמוס והאל נשארים אדישים לחלוטין מול סבלה קורע הלב של מיכל. ה"אוזן השומעת" אינה קשובה לתחנוניה, כפי שאין היא קשובה לתפילתו של שמעון בזירה הרומית של 'בין שני אריות'. האיידאולוגיה והפואטיקה כאחת הן במצב של אי־בהירות.

אי־בהירות זו גוברת והולכת לאורך השיר משום שגורדון בחר לטפל באחת הפרשיות הסיפוריות המורכבות ביותר שבמקרא. למעשה, אף אחד משלושת המודלים הז'אנריים אינו יכול להנחות אותו בעיצובה של פרשייה זו לכל אורכה. האפוס הוויזואלי גורס הרצאה סיפורית־ביוגראפית מתמשכת, שתעבור על פני מאורעות חייו של דוד ותביא אותו עד לשלב אחרון של היטהרות מוסרית ושלמות דתית. במסגרת זו לא יכול להיות תפקיד מכריע לסיפורם של דוד ומיכל,

שיוזכר, לכל היותר, כאפיוודה אחת מני רבות, שבה פסע דוד פסיעה קדימה או נסוג פסיעה אחורה בדרכו לגיבוש המוסרי-הדתי הסופי של אישיותו. הטופס הבאלאדי פועל עד לפרידתם של האוהבים, וכאן משתבש הכל. לפיו צריכים היו האוהבים להישאר נאמנים זה לזה עד מותם — אומן שאין לו תיכלה ואין בו פגם. הטופס של הרומאן הרומאנסי נוסח מאפו שרת את מאפו היטב עד לפגישתם המחודשת של האוהבים אחר פרידתם הארוכה. פגישה כזו, המאחה את "הקרע שבזמן". אופיינית ביותר למיבנה העלילה ולתפישת-העולם ברומאנס. לפי אלה תיתכנה גם אי-הבנות והסתבכויות שלאחר הפגישה (כמו ב'אשמת שומרון') במקרה שזו חלה לפני שנפתרו כל הקונפליקטים העלילתיים והוסרו כל המעצורים, החוסמים את הדרך לאיחוד האוהבים. אבל אלו חייבות לפנות את מקומן עד מהרה לפתרון השלם והמושלם, שכן הנחת הרומאנס היא, שאוהבי-אמת, אפילו הם מופרדים זה מזה למשך מחצית חייהם, חזקה עליהם שימצאו את אושרם המחכה להם ברגע בו תיבטלנה הנסיכות הגוזרות עליהם פרידה, ואז — "מצהרים יקום חלד". אבל סיפור דוד ומיכל אינו נענה אף לאחד ממודלים אלה. האמת המשתמעת מסיפור זה סותרת הן את גירסת הביוגראפיה הרצופה של האיש המוסרי, הן את אגדת האהבה-עד-מוות של הבאלאדה והן את הקונבנציה של איחוי "הקרע שבזמן", המשמשת ביסוד הרומאנס. כאן נפגשים האוהבים מחדש — אחר שנות פרידה ארוכות, שנים של געגועים, כמיהה, מאבקים נואשים על חידוש הקשר. בפגישה, שכה ייחלו לה, נתקלים השניים באנשים שאינם מוכרים להם. האכזבה המרה מביאה לעוקצנות, לטינה הדדית, ליחסים משפילים (ראה המריבה עם הבאת ארון ה' לירושלים), ולבסוף — לפרידה נועמת ולניתוק הקשר ("ולמיכל בת שאול לא היה לה ילד עם יום מותה", שמואל ב' ו, כג). מימוש סיפורי אמיתי של פרשת יחסים זו תובע אמנותו של מספר ריאליסטן דק אבחנה. גורדון ניסה להתמודד איתו מבלי ששלט אפילו בכליו של הרומאנס. בידיו לא היה אלא הנשק החלוד של "אצבע אלוהים", ואת תוצאת השימוש בו ניתן לשער ללא קושי. בעוד הוא מפרש את הצטננות אהבתו של דוד למיכל כתוצאה הכרחית מהשתחקות הרגש האנושי, מן ההתמסרות לאינטרסים של המלכות וכו', נרתע גורדון מפירוש זה ושואל בריטוריקה של אי-אמון: "הממיכל נפש דוד נקעה, ממיכל זו בלבוש רועים אהבתהו?" ותשובתו היא שלילית. "בעיניו כימי קדם עוד יקרה" ורק "התוכנית האלוהית" היא שהתערבה והפרידה בין השניים, שכן היא שחייבה את דוד בהקמת בית מלוכה בישראל, דחקה בו להשתקע בענייני המדינה והצבא וכן לשאת נשים רבות ולהעדיפן על פני מיכל העקרה — כך מסביר המשורר את הדברים על כך, שמיכל לא הרתה ולא ילדה לדוד, אף כי המקרא מזכיר במפורש את בניה של

מיכל שילדה לעדריאל. בסימן הסתירה בין שני הסברים אלה של ניתוק הקשר בין הגיבורים עומד גם סיום היצירה. לפי הסבר אחד נעשה לב דוד במשך השנים "מבשר לאבן". לפי פירוש אחר, הוא נעשה ללב של משורר. סיפור דוד ומיכל סוחף את גורדון בכוח הגיון ההתפתחות האימאננטי שלו לתחומים שהספרות העברית בת־זמנו עדיין לא חדרה אליהם. אכן, ברגע בו הוא ניתק ממנו, לקראת סוף היצירה, הוא מנסה לפצות את התביעות של המערכות הז'אנריות, שבהן הסתייע בחלקיה הראשונים. הוא ממהר לציין את התקדשותו המוסרית והדתית של דוד הזקן, הנעשה עתה למשורר התהלים ולאבי העם, הדואג לגורלו כדורות יבואו. בכך משלם גורדון את נשיו לאפוס הוויזלי. אהבת האלמוות של מיכל מסייעת לו לשלם את החוב לבאלאדה ולסיים את היצירה כולה באווירה ספיריטואליסטית. הרומאנס אף הוא מתחזק משהו בתיאור שלוות הזיקנה הפאסטוראלית של שני הגיבורים. סיום היצירה מתקשר עם תחילתה, אבל החוליה המרכזית שבה אינה מתחברת היטב לא עם החוליות שקדמו לה ואף לא עם אלו הבאות לאחריה.

[יב]

בניגוד למיכל<sup>73</sup>, שניסה ובמידה רבה אף הצליח לפסוח מעל לגופה התשוש של המסורת האפית המשכילית, ניסה גורדון מתחילה להפיח בה רוח חיים ונכשל. אמנם, 'אהבת דוד ומיכל' זכה לסנדקותו של אד"ם הכהן ולשבחיהם של רבים מבני המשמרת הותיקה בספרות (שד"ל, שניאור זק"ש, מאיר לטריס) ולסקירה אוהדת ב־*Allgemeine Zeitung des Judentums* של לדוויג פיליפסון.<sup>73</sup> דומה, שדווקא המסורתיות הכבידה והמודגשת היא שבלטה לעיני המשבחים, שלא עמדו על תכונותיה המהפכניות של היצירה. גורדון נהנה בוודאי מן השבחים ומדברי העידוד, אך לא יכול שלא לחוש, שהדרך בה הלך מובילה למבוי סתום. עדות לכך אנו מוצאים הן בהלוך־הרוח שלו והן כמעשיו ביצירה בשנות החמישים האחרונות. ראשית, כאמור, ניגש תיכף לאחר פרסום 'אהבת דוד ומיכל' לעיבוד אפי מורחב פיי־כמה של פרשת חיי דוד המלך, ולשמו התעמק בקריאה בכתביהם של הומרוס, וירגיליוס, אריסטו, טאסו, קלופשטוק וטיגדה.<sup>74</sup> הטיפול המחודש בדמות דוד כרוך, איפוא, בשינוי מהותי של גישה. המשורר נסוג מן המיזוג של הרומאן והאפוס אל האפוס המסורתי. לפי תוכניתו צריך היה

73 בעניין התגובות החיוביות על 'אהבת דוד ומיכל' ראה יוסף קלוזנר, היסטוריה של הספרות העברית החדשה, ד, עמ' 317–318.

74 ראה מכתבו של גורדון לזאב קפלן מכ"ב כסלו תרי"ח, אגרות גורדון, א, עמ' 14.

יסוד האהבה לשמש ב'מלחמות דוד בפלשתים' בתפקיד מישני, כמין תבלין ופלפלת לעיקר — קרבות הביניים, מועצות המלחמה, מעשי הגבורה. עלינו להניח, שהמשורר לא ראה במעשה ההכלאה הו'אנרי, שנוסה ב'אהבת דוד ומיכל', דבר שכדאי לחזור עליו. עתה ביקש להיצמד לז'אנר מסורתי "נקי". רק אכזבה מסויימת מן החידוש שב"שיר הידידות" יכולה להסביר נהייה זו עכשיו אל האפוס ה'אמיתי". כאמור, הסתיים נסיון רתיעה זה של המשורר אל תוך חיקה של המסורת הניאוקלאסית בכשלון גמור.

עם גניזת 'מלחמות דוד בפלשתים' התעוררה בגורדון דחייה — זמנית, אבל תקיפה — כלפי עצם הו'אנר של השיר הארוך. בשנים תרי"ח-תרי"ט מתגלה במחשבתו הספרותית מוטיב מתחזק והולך של פסילת האריכות בשירה, ושל חיפוש הביטוי השירי הקצר והאפקטיבי. המשורר מגשש לעבר עיצוב של אידאל פואטי של שיר קצר ודחוס, שבו המהלך בין נושא לביטוי הוא בבחינת הקו הישר — כלומר, הקו הקצר ביותר. מבחינות אחדות גילה גורדון במחשבותיו בשלב זה אותן רגישויות, שגילו מאפו ואברמוביץ ביחס לשיעמום ולחוסר הדינאמיות של הספרות בת-הזמן. בניגוד להם, לא קשר את תגובתו על שיעמום זה בהכרעה נגד השירה אלא בהרהורים על דבר התיקונים הדרושים לשם ריענונה של השירה, שאת רפיונה קשר בתופעת האריכות וכפל הדברים. מתוך כך הסתבך בפולמוס מר ונרגז עם ידידו בנפש המשורר זאב קפלן (זק"ן). ששלח לו לקריאה את משלו 'הנער והצפור'. גורדון, שהיה שקוע כולו בעיבוד משליו שלו לקראת פרסום ספרו 'משלי יהודה' (1859), העביר על שירו של זק"ן איזמל חריף: "עניינו קטן, נשואו דל האיכות, ודבריו רבים ונפרזים. וזה ראשית חטאתך — במקומות אחדים מכתביך הפרושים לפני, כי לא תוכל לעצור בעד שפתיך המהירות כעט סופר מהיר ותניח פרץ רחב לדבריך לזרום ולשטוף כנחל איתן! ואף כי טובים המה ונכוחים מאד מאד, וכל הגיוניך נאהבים ונעימים ויבואו כמים מתוקים בקרב קוראם וכשמן בעצמותיו, בכל זאת יפרצו לפעמים חוק ניתן להם. כי גם בנהר-נחלי דבש נטבע בכואם עד נפש — השיר ישנא מטבעו להג

הרבה.<sup>75</sup>

גורדון דרך על קן צרעות. הוא תקף את התופעה המכונה בפינו "מליצה", היא תופעת ה"עודף" הלשוני, העדר הפרופורציה והקשר הבהיר בין עניינו של השיר לבין מימדי הדיבור השירי (כמובן, המשורר ובני זמנו השתמשו במושג "מליצה" במשמעות שונה לחלוטין: שפת השירה, שפת הספרות היפה). התקפתו חלה לא רק על שיריו של ידידו אלא על כלל שירת הזמן, לרבות שירתו הוא. קפלן הנפגע,

75 ראה מכתבו של גורדון לקפלן מביא כסלו תרי"ח. שם, עמ' 6.

הצביע, כנראה, על כך, שהמבקר המחמיר, הטוען "שכל השירים מחוייבים להיות כתובים בקיצור" (כאילו זו היתה טענתו של גורדון), הוא גם המשורר, שפירסם זה לא כבר אפוס, שמספר טוריו קרוב לאלפיים. גורדון, בתשובתו על טענותיו, חידד את טענתו העקרונית שלו וניסחה ביתר בהירות: אכן, הוא עצמו ניסה "בעניו" "להוציא בדפוס שיר בן י"ב שירים קטנים ולכתוב בספר שיר עוד יותר גדול ממנו", אבל הוא מבחין בכירור בין המתכונת השירית הכללית לבין חלקיה הפנימיים, החל בפרק או בקאנטו וכלה במשפטים הבודדים. באמרו כי השיר יאהב קיצור, התכוון לא "לקיצור השיר כולו", אלא ל"קיצור החלקים הפנימיים והמשפטים הפרטיים".<sup>76</sup> מבחינה תיאוריתית מגן כאן המשורר על שיריו הארוכים הגנה עניינית ומשכנעת. עם זאת, אי אפשר שלא לחוש במתח הגובר בלבו בין ההיאחזות באידאל של האפוס המסורתי לבין אידאל הקיצור והישירות בביטוי השירי. האמנם יכולים אנו להניח, שהוא הישלה את עצמו וסבר, ש"י"ב השירים ה"קטנים" (כלומר, הקצרים) של 'אהבת דוד ומיכל', ומה גם שלושת הפרקים הארוכים של 'מלחמות דוד בפלשתים', אמנם עומדים במבחן הכלל: "השיר ישנא מטבעו להג הרבה"? האין גניחתם של פרקי 'מלחמות דוד' מדברת בעדה בעניין זה ומצביעה בכירור על כך, שהמשורר לא מצא בהם לא קיצור החלקים הפנימיים (כל אחד משני הפרקים ששרדו מונה כמעט 1000 טורים) ואף לא קיצור המשפטים ה"פרטיים" (כאן רווחים משפטים כגון: "כי הנפש כאלוהים קירבנו מתהלכת/ כי מאשו הגדולה אם אשה נאצלת/ וכמו ידו הוא על תבל כולה מולכת/ באגפי לב האדם ככה היא מושלת/ וכמו ינוס כל צל במקום שמש דורכת/ כן עת תיגה הדעת תנוס האיוולת", עמ' קי"ח)? ניכר, שגורדון התעייף מכובדו של המנגנון האפי, התובע, על פי עצם מהותו, אריכות, אטיות, השתהות, דימוי מתמשך ומשפטים מתארכים. דבריו קרבים לתלונתו של מיכ"ל על "שפת היתר" ועל הסטיות מסיפור המעשה המרכזי בפרק חורבן טרויה שבשירו של וירגיליוס. התגלה לו, שאפילו השגת האפקט של הפאתוס, שאליו חתר בהתמדה כה רבה בשיריו האפיים, תובעת קיצור ולא אריכות. בשיר הלירי, הנתון בתחומו של "היפה", יש מקום לקישוט פיגוראטיבי (ניתן "לכלול הדרו בתמונות שונות"). אבל האפוס, כשהוא שואף אל ה"נשגב", תובע דווקא חדות וקיצור בהבעה, שכן "הנשגב" דורש הפעלה פתאומית של הנפש, ו"בכר הזו כמעט דין אחד למשל החד — וויטציג — עם הנשגב — פאטהאס — ששניהם מחצי גיבור משכיל שנונים ותכליתם לפעול פעולה פתאומית".<sup>77</sup> אבחנה חשובה

76 המכתב מכ"ב טבת תרי"ח, שם, עמ' 14-15.

77 שם, עמ' 15.

ומקורית זו (למרות הזיהוי המוטעה של מושגי הפאתיטי והנשגב) עתידה היתה לשמש את גורדון בעיצוב הפואטיקה של יצירתו האפית-הפואמאית הבשילה. לפיה יכולים אנו, מכל מקום, להבין בהקשר חדש ומאלף את התמסרותו של גורדון בשנים תר"ח-תר"ך לטיפוח הז'אנר של המשל, שדימהו ל"חרב חדה גומד אורכה אשר תך בתנופה אחת ותחדור עמוק בלב איש ולב עמוק, ורוב דברים יקלקלו פניהו וקהה הברזל".<sup>78</sup> נהוג להסביר התמסרות זו, שהיתה מלווה בהשתקעות בספרות המשלים ובלימוד יסודי של התיאוריה הניאוקלאסית של הז'אנר, כאילו נבעה בעיקרה מכוונותיו הדידאקטיות של המשורר ואף מעיסוקו בהוראה, שעורר צורך במקראה עברית לשם לימוד השפה. מבליטים אף את הצד ה"מעשי" שבה, את הצפייה לתמיכה ממשלתית ולהצלחה חומרית (שלא באו). עם כל האמת שבאלה, אין בהם הסבר אמיתי של פנייה נלהבת מצידו של משורר הנושא נפשו לחיבור אפוסים גדולים אל ז'אנר "נמוך", אם כי פופולארי בתקופתו. ז'אנר המשל היה, כידוע, מקובל בספרות הניאוקלאסית האירופית ובספרות ההשכלה העברית, שהדגישו את היעילות החינוכית שלו, את כוחו בעטיפת גלולה מרה של מוסר-השכל בציפוי מתוק של סיפור-מעשה. גורדון עצמו חזר על כל ההנחות וההכללות האלו בהקדמתו ה"מדנית-הרשמית" לספר משליו, שבה הדגיש את המטרה המשולשת של הז'אנר: הינוי הקורא בסיפור מעשה שנון, הקניית השפה, ובעיקר העברה נוחה של מסר מוסרי אל הקורא בכלל ואל הקורא הצעיר או הילדוטי בפרט (ראה עמ' קע"ה). אבל זו לא היתה אמיתו הפנימית של המשורר. בזו היטיב להבחין אברהם מאפו בשעה שהבדיל, עם הקריאה הראשונה בספר, בין משלי גורדון למשליהם של כל המחברים העבריים האחרים: "משלי יהודה טובים, אך תכלית המשל להקל שכל הלקח הנשגב — ופה יתרומם המשל על הלקח עשר מעלות".<sup>79</sup> כלומר, אין כל שוויון כוחות וערך בין העיצוב הסיפורי של השירים — מבריק, ססגוני, מלא הפתעות ויצירתיות — לבין מוסר ההשכל, המבטא חכמת חיים מוגבלת ושיגרתית, ועיקרו אזהרות בשם השכל המעשי ממעידה וכשלוך, האורבים לאדם משום טפשות שבו או חמדנות או הערכה עצמית מוגזמת והתפתות לדברי חנופה, וקריאה לפיכחון, להתספקות במועט ולהסתמכות האדם על עצמו בלבד. חכמה פראקטית, לעתים צינית, זו, שאין כל קשר בינה לבין התנהגות מוסרית, אכן מלווה את הז'אנר מימים קדומים. גורדון קיבל אותה, מכל מקום, על קרבה ועל כרעיה, מבלי שהקדיש לה מחשבה מרוכזת. הבעיה שבה באמת התעניין היתה

78 המכתב מכ"א כסלו תר"ח, שם, עמ' 6.

79 ראה מכתבו של מאפו לא"ש פרידברג מי"ח שבט תרכ"א, מכתבי מאפו, עמ' 140.

החידוד, הליטוש ולעתים קרובות גם ה"ייהוד" של סיפור המעשה, המוביל אל הפואנטה הרעיונית הקהה למדי. דרושות היו אבחנתו וסמכותו של מספר מובהק כמאפו כדי להעמיד את ספר המשלים על עיקרו: לא מפעל חינוכי של הקניית מידות טובות והשגות נכונות בדרכי נועם ספרותיות, אלא מפעל ספרותי, שעניינו תירגול מבריק של יכולת הסיפור באמצעים שיריים מצומצמים, אך מנוצלים ביעילות מירבית. באותה מידה איפשר לו גם המשל היצמדות לז'אנר אפי "נקי", חד־משמעי בתביעותיו — מנוחה אחר ההסתבכות הקשה בעירוב ז'אנרי ב'אהבת דוד ומיכל'.

אבל מה שגירה את גורדון במשל, אחר ההשתקעות ב'אהבת דוד ומיכל' וב'מלחמות דוד בפלשתים' היה קודם כל האתגר שבעצם הקיצור והחסכנות, המתחייבים מן הז'אנר, ש"הקיצור נשמת אפו". בעניין זה וכמעט רק בו הוא עוסק במכתביו הפרטיים (להבדיל מן ההקדמה לספר). המסר החינוכי אינו נזכר כאן אלא כְּתוֹרֵי־היכר של הז'אנר וכאתגר טכני. הרי עצם נוכחותו של מוסר ההשכל בשיר המשלי מחייבת שליטה קפדנית וחסכון מירבי בבניית המערכת השירית האפית, שהרי "בשטוף השיר ההגדיי [השיר הסיפורי, ד"מ] כזרפ מיפ שטוף ועבור וצלל הרעיון הטוב והמוסר הטמון בקרבו במים אדירים"<sup>80</sup>. כל תשומת לבו של המשורר נתונה לברירות ולאפשרויות הספרותיות, המתחייבות מקבלת כללי הז'אנר, שהוא בתחום השירה ועם זאת שואף הוא לרחק מרחק מירבי מקישוטי השירה ומן ההפלגה הדמיונית והרגשית. הוא מחנך עצמו באמצעות משליו להתאפקות ולבררנות. המשל, כדבר שירה, ניתן "במקצת להתייפות בעדי השיר בסגנון לשונו ובסיפורים ציוריים קטנים, אבל אסור להפריז על המידה ולחפאות עליו דברים ארוכים יותר מדאי וציורים גדולים לאין קצה". כמי שנטייתו המוטבעת היא להרחבה, לפיאור ולרגשיות חייב המשורר, בשעה שהוא עוטה את גלימת הממשל, ללחום בטבעו ולדכא אותו: "כמה פעמים היתה עלי יד החזיון ורוחי נישא על כרוב הדמיון לצייר ציורים נפלאים בתוך המשל, ואזכרה כי משל אנוכי כותב ואשים מחסום למו פי וכאחד היעלים לא ידעו רחם נפצתי את עוללי ילידי רעיוני על סלעי חוקת המשל ומשפט הלשון"<sup>81</sup>. לא מתוך צער על דאבדין נאמרים הדברים, אלא מתוך שמחת האמן, החש בהתחסנותו ובהתגברות שליטתו באמנותו.

80 מכתבו של גורדון לקפלן מכ"א כסלו תר"ח, אגרות גורדון, א, עמ' 6.

81 המכתב מכ"ב, טבת תר"ח, שם, עמ' 15.

[י"ג]

אכן, הקורא בספר־המשלים לפי מקומו הכרונולוגי בהתפתחות שירתו האפית של גורדון, אי אפשר שלא יחוש בעונג היצירתי של המחבר, שהשתחרר מן העומס הממוטט של הקונסטרוקציות האפיות הגדולות ועתה הוא בן־חורין לתרגל כתיבת סיפור שירי שלם ומהוקצע בכמה עשרות טורים קלים וגמישים, העומדים על כל אבזריהם — חרוז, משקל, לשון פיגוראטיבית וכו' — לרשות הסיפר. ניכר העונג שבהחלפה המהירה מסיגנון אפי אחד למשנהו. הנה, למשל סיפר שירי פשוט, כביכול. דבר פייטן המספר כאילו לפי תומו:

בְּן אַרְבָּעִים שָׁנָה הָיָה אֱלִיפֶלֶט  
 וּבָכָר שְׁעָרַת רֵאשׁוֹ כְּמַעַט הַלְּבִינָה,  
 נִיְהִי עוֹד חוֹמָה, לֹא יָדַע אֶשֶׁת;  
 אֶךְ לֵב מִי זֶה מִרְשֵׁת  
 הָאֵהָבָה יוֹכֵל הַמֶּלֶט?  
 וּבִהְגִיעַ לוֹ תֵר הַבִּינָה  
 אָבְדָה בִּינָתוֹ וַיִּנְחַל אֲוֵלֶת  
 וַיִּבְקֶשׁ לוֹ אִשָּׁה יָפָה מְשַׁכֶּלֶת.

(ה'איש ושתי פלגשיו', עמ' רי"א)

הסיומת הממוקדת היטב בצמד האחרון מפקיעה את הדברים, כמובן, מתמימות ההתחלתית ומבטיחה לקורא מתח ומורכבות ביחסים שבין סיפור המעשה למשמעותו. לעומת מתח מסוג זה אנו מוצאים במשלים רבים את מקבילו: פתיחה בסיגנון תיאורי "גבוה", הנראה כאילו היה מתאים לשיר־עלילה וגבורה, ואחריו נפילה באתיטית מכוונת, הבאה בהמשך השיר והמביאה אותו אל הפואנטה שלו:

עַל סוֹס שׁוֹטֵף מִפִּיֵן עֲבֹרוֹת אֲפִים  
 רָכַב אִישׁ וַיַּעֲבֹר בְּרַחְבוֹת קָרַת.  
 וּבְרַעַשׁ וּבְרַגְזוֹ וּבְרוּחַ סַעֲרַת  
 דָּהַר הַסּוֹס; וּבְקַצֵּף עַל הַמַּיִם  
 נִתַּף עַל רִסְגָּהוּ קֶצֶפוֹ מִפִּיהוּ;  
 רַעְמָתוֹ תִּקְיֵף צָוָארוֹ כְּצֶפֶת  
 וּבְצַפְרֵן שְׁמִיר יְהֵלֵם הַמְרַצֶּפֶת  
 וּבְנֵי רֶשֶׁף מִמֶּנָּה עוֹף הַגְּבִיָּהוּ.  
 וַיַּעֲבֹר בְּרַחוֹב בֵּין הָעוֹבְרִים נָעַר



בין חקדים למקרה

וַיֹּאמֶר עַל הַסּוֹס: מִה־יִפְּיוּ וּמִה־טוֹבוֹ  
כִּי לֹא יִהְדֹף תַּחְתּוֹ כָּל בָּאֵי שְׁעָר.  
הַאֵינְךָ רֹאֶה, נַעַר חָסֵר דָּעַת,  
— עֲנֵהוּ הֲרֹכֵב מֵעַל לְרֹכְבוֹ —  
הַמְתַּג הַזֶּה חַחִים עִם טַבַּעַת  
כִּסּ אִסְיָרוֹ, אֵטָהוּ אֶל מִשְׁמַעַת?  
(‘סוס ורוכבו’, עמ’ קפ”ג)

ולעומת שני אלה — סיגנון השנינה ה"חשופה", המגלה מראש את הפער בין ה"היבריס" הנאווי של הקורבן הסאטירי לבין הערמומיות של מוקיעו. סיגנון זה מופעל תכופות במשלים מן הסוג המסורתי ביותר, כגון משל העורב והשועל האיזופי (גורדון מעבד אותו על פי לאפונטיין):

עוֹרֵב עָלָה בַּיַּעַר עַל רֹאשׁ שִׁיחַ  
וּבִפְּיוֹ גַּתַּח בָּשׂוֹר מִן הַמְטָבָח.  
וַיַּעֲבֹר שׁוֹעַל נִירִיחַ  
אֶת רִיחַ הַנִּיחַח  
וַיִּתְנַכַּל נִישֵׁת  
לְעוֹרֵב בְּחִלְקוֹת רֶשֶׁת,  
וַיִּקְרַב אֵלָיו לְגִשֵׁת  
וּבְחֻמָּאוֹת פִּיּוֹ הִפִּיחַ:  
צוֹר עוֹרֵב! מִי זֶה יַעֲרֹךְ־לְךָ בִּיפִי!  
בְּלֶךְ גָּפָה, הוֹדִי, אֵינּוּ מוֹם בְּךָ, אֵינּוּ דָּפִי!  
(‘העורב והשועל’, עמ’ קפ”ג)

משותף לכל השירים הוא השלטון המלא של המחבר ברצף הסיפורי שמתוך חירות מוחלטת במעבר מרמה לרמה בתבנית האירונית הנבנית במסגרתו של רצף זה. הקורא את המשלים על רקע הנורמות המקובלות בשירת הזמן (לרבות שירתו המוקדמת של גורדון עצמו) נוכח, שאין בהם כמעט מהלכים "מתים", אוטומאטיים, המתחייבים מכניעה לדפוסים מוקבעים. החרוזה ה"מתה" (ארץ/קרץ, מוות/צלמוות וכו'), המופיעה במידות גדרושות ב'אהבת דוד ומיכל' (שלא לדבר על שיריו הלייריים המוקדמים של המשורר) מועטה כאן ביותר, וכשהיא מופיעה יש לה, לעתים קרובות כוונה ותפקיד, כגון בחריזות יופי/דופי בדברי המחמאות המזוייפים של העורב. חריזה זו, כמו האלוזיות המקראיות המנופחות (איזכור "צור עורב" והשימוש בלשון שיר-השירים) מעידים על

הדברים, שהם מוגזמים ונכובים (גורדון עיצב את השועל כמין משורר משכילי גרוע). בכל ניכרת הגמישות, המאפשרת למשורר חריגה ללא קושי מדפוס הטור הבווד, אם בצורת גלישה אלגאנטית ("וברעש וברוגז וברוח סוערת/ דהר הסוס") ואם באמצעות חיבורם של טורים אחדים בעלי אורכים שונים, או, להיפך, מיקוד חריף של המשמעות בטורים חתוכים-אפיגראמטיים ("אבדה בינתו וינחל איוולת/ ויבקש לו אשה יפה משכלת"). המערך החריזתי גם הוא משוחרר, מפתיע, מאפשר חילופי טורים חרוזים בזה אחר זה בטורים שחריזתם מסתרגת ברווחים גדלים והולכים, היוצרים מתח של ציפיות אופוניות, והמאפשרים הבאת רעיון או טעון מתמשך לסיום ברור. המשורר משתמש בחרז בכל סוגי ההדגש, החל בחרז האגבי לחלוטין, הרחוק מן ההדגשים התחביריים והענייניים של המשפטים, והמזמין קריאה שוטפת ללא כל הדגשה, וכלה בחרז המודגש ביותר, המכיל את עיקרו של הניגוד האירוני (איוולת/ משכלת). הרגשת הרווחה והשליטה הוירטואוזית של המשורר אופפת את הקורא בעל התחושה הלשונית ההיסטורית. היא ממלאה אפילו את דברי ה"התנצלות" שבסיום מאמר ההקדמה, שבהם מסביר הוא מדוע הניח לשיר "לעבור בצר לו גם להלאה מגבול המשקל אשר קיימו וקבלו עליהם משוררי היהודים בימים האחרונים", להחליף את מספר התנועות מטרור לטור (5/7/9/11/13) ועל-ידי כך להקנות לטורים הסילאביים, אשר על הרוב הם כל כך בלתי מלודיים, רהט ומוסיקאליות: לסרג את החריזה (החרוזים "פעמים איש באחיו יגשו ופעמים יתפרדו וריווח ביניהם"); לפתוח את הטורים בשווא נע או בחטפים ולהחזיר ללשון מלים בתר-מקראיות (ראה עמ' קע"ט); בקצרה — לעבור על מרבית כללי הפרוסודיה והדיקציה, שהיו נהוגים בשירה העברית מימי ווייזל, ועם זאת להישאר מעוגן עיגון איתן בקרקע הצורה השירית, שגורדון, בניגוד מוצהר ללסינג, ראה בה תנאי הכרחי לאפקטיביות של הז'אנר.

עיקר חשיבותה של התפתחות זו מבחינתנו איננה בהישג שהושג בספר המשלים כשלעצמו, אלא בתפקידה בהכשרת שירתו האפית של גורדון לקראת שלבה הבשל והחשוב ביותר, שאליו קרבה עתה, בראשית שנות הששים. המשלים, שכל אחד מהם תבע מן המשורר התמודדות עם מיקרוקוסמוס סיפורי שלם, שימשו אותו כתרגילים אידאליים לקראת חידוש שירתו הסיפורית, שיחרורה מן הסטאטיות של האפוס הווייזלי, ריכוזה, קיצורה, מיקודה ברגעי השיא הדראמאטיים, פיתוחה בכמה רמות לשון מקבילות זו לזו, התנעתה בין פאתוס לאירוניה, הזרמתה הנאראטיבית. אין מקום לספק בכך, שרק בזכות תירגול זה יכול היה לפתח עתה שירי עלילה, שנענו לתביעת "קיצור החלקים הפנימיים והמשפטים הפרטיים" ועמדו בכלל "השיר ישנא מטבעו להג הרכה". הוא

בין תקדים למקרה

שאיפשר לו לכלול בקרבם תבניות פרוסודיות אפיות מסורתיות ונכבדות, כמו האוטאבה-רימה או הסטאנצה של עשרת הטורים הארוכים, בני י"ג התנועות, ובצידן, ללא פגיעה באינטגרליות הצורנית שלהם, רצפים משוחררים מכל תבנית מסורתית. כך, למשל, ניתן לו לעבור ב'בין שני אריות' מבתי האוטאבה-רימה רמי הריטוריקה של הפתיחה לתבניות משוחררות כגון:

עם עצום נרב מרגיז הארץ,  
רדה בשלש חלקי הפשט,  
יחג יריע,  
כי תחמיו הכניע  
עם קטן גדל נכון לקרץ  
ישוב ארץ מהלך חלקי-יום חמשת. (עמ' ק"ד)

או:

גם המטרונות השאננות  
מאמה-תיהן נהוגות  
תאצנה לרדת שער,  
כי נפש-תיהן הענגות  
תמצאנה נחת ומעדנות  
לשמוע אנקת חלל, קול חית-יער,  
לראות דם נוזל ממקור לב קרוע,  
בין שני אריות גו אדם זוע. (עמ' ק"ה)

לא רק את השימוש בטורים שוני האורך ובסירוג החופשי של החריזה שבבתיים אלה תירגל גורדון במשלו. עצם התבנית האירונית, המקנה לבתיים את הסארקאזם החריף שלהם, היא זו שפותחה במשלים על השועלים הערמומיים, הסוסים והחמורים היהירים, הגברים והנשים מוכי ה"היבריס". הנה הפתיחה ה"הירואית" ("עם עצום מרגיז הארץ"), המובילה אל הנפילה הפאתיטית ממרומים אל העומק ("הכניע — עם קטן ודל"); הנה תיאור ההווי המיתמם (המטרונות הרומיות העדינות יוצאות מביתהן בחיפוש אחר תענוגות תמימים), המוביל אל הפואנטה הברוטאלית ("לשמוע אנקת חלל — לראות דם נוזל" וכו'). בפרק העימות של שמעון עם האריה — שיאו של השיר — משתמש גורדון בכל התחבולות הפרוסודיות, הפיגוראטיביות והסיפוריות שקנה לעצמו במהלך עבודתו על 'משלי יהודה'. תיאור התנהגותו של האריה ופירושה הוא המשך ישיר של תיאורי בעלי החיים הטורפים שבמשלים. מופיעה כאן אף אותה

תחבולה, האופיינית למשלים ברגעי האירוניה הסוכטייליים ביותר שלהם – הערת האגב הממוסגרת בסוגריים, הנראית כתוספת חסרת חשיבות לסיפור המעשה, ובאמת ממקד בה המשורר את עיקר המסר הלגלגני-המריר שלו. במשלים מופיע השימוש בתחבולה זו במסווה של הסברים תמימים, הבאים להקל על הבנת העובדות המסופרות. למשל, בתיאור האריה, הפותח את מועצת בעלי החיים בעת דבר, מסבירה ההערה הממוסגרת את הטעם, כביכול, להתנהגותו המיוחדת של מלך החיות:

אֲזַיְהָהּ הָאָרִיָּה (הַפְּעֵם  
לֹא נָהֵם  
וְזָנְבוֹ לֹא הִנִּיעַ  
כִּי חָנַן קוֹלוֹ וְגֵאוֹנוֹ הִכְנִיעַ):  
הֵה, אָחִי, אֶבְרָנִי, תִּמְנֵנוּ לְגֹועַ!  
(‘הדבר בבהמות היער’, עמ’ קפ”ח)

לכאורה משנה האריה את התנהגותו משום צער, פחדו והרגשת השיתוף שלו עם בעלי החיים האחרים, אבל באמת מנמיך הוא את קולו משום שהחיות מחפשות את החוטא שגרם למגיפה, והוא, האריה, שהרבה לחטוא מכולן, מתכוון לנהל את אסיפתן ולהטיל את האשם על מישהו אחר. כיוצא בתיאור זה תיאורו של דולה הפנינים, שהצליח ללקוט במעמקי הים שכיות חמדה רבות, ולכאורה יש להסביר את נסיבותיה של הצלחתו זו:

וַיִּצְבֹּר נִיָּאָסֶף לְמֵלֵא חִפְּנִים,  
(כִּי שָׁם בְּמַעוֹן תְּנִינִים, בְּמִשׁוֹאֵת שְׁקֵט,  
אֵין אָדָם לְגִזוֹל מִיָּדוֹ הַלְקֵט!)  
(‘הדולה פנינים מן הים’, עמ’ רכ”ג)

שימוש זהה בהערה הממוסגרת נעשה ב’בין שני אריות’ ברגעים הדרמאטיים של העימות בין שמעון והאריה:

נִפְתָּחוּ דִלְתוֹת הַסּוּגָר וּמִקְרָבָהוּ  
זָנַק אָרִי לְבִי נוֹרָא מִרְאֵהוּ,  
אָרְכוֹ שֶׁלֶשׁ רִגְלֵי, כְּשִׁתִּים לוֹ גְּבֵה,  
(וּבִיוֹם הַהוּא לֹא הָאָכִילוֹהוּ לְשִׁבְעַ  
בְּעֵבוֹר יָרֵעַב וְתַגְדֵּל אֶכְזָרִיוֹת חֲמָתוֹ),  
עַל קְזָקְדוֹ כְּקַפֵּד תְּסַמֵּר רַעְמָתוֹ

בין תקדים למקרה

וּכְיַעַר בְּצִיר יוֹרְדוֹת שְׁעָרוֹתָיו הַקְּלוֹטוֹת.  
זָנְבוּ כְּאֶרֶז וּמִתְלַעוֹתָיו פִּיּוֹת חֶרֶב,  
וּבְחֹרֵי פֶתַח פִּתַח גִּבְתָּיו הֶעֱבַתוֹת  
עֵינָיִם רוֹחֲצוֹת בְּדָם יוֹשְׁבוֹת לְמוֹ-אֶרֶב. (עמ' ק"ה-ק"ו)

לכאורה מרוכז הבית הכבד כולו בתיאור היפרבולי של האריה האיום, כאילו בו, באריה, מרוכזים כל הרוע והאימה שבעולם. ההערה שבסוגריים באה רק להוסיף הסבר או תג לתיאור זה. למעשה, מסיטה ההערה את תשומת הלב מן האימה המישנית של בעל החיים אל האימה העיקרית – רשעותם וזדון ליבם של בני האדם. היא באה להזכיר לנו, שלא החיה המפחידה היא שעמיתה עצמה עם הגיבור חסר הישע, אלא אנשים הם ששילחו את השניים זה בזה להנאתם והם אף שהרעיבו את האריה במיוחד כדי להגביר את רצונותו. ממש כך באה ההערה במשל דולה הפנינים להסיט את תשומת-הלב מאימת התנינים והתהום לאימת האנשים, שאכזריות התנינים ואופל התהום הם כאין וכאפס לעומת אכזריותם ואופל לבכם.

ספר 'משלי יהודה' היה שלב הכרחי בדרכו של גורדון להחייאת השירה האפית העברית ולהעמדתה ככת תחרות לסיפורת הפרוזה – מקבילה לה אך גם שונה לחלוטין ממנה. אם בשלב הראשון של התפתחותו כמשורר אפי ניסה גורדון לשלב את האפוס הוויזלי עם הרומאנס נוסח מאפו, הרי עתה, בפתח השלב השני, חזר בו לחלוטין מנסיון זה. ההשתקעות בעולמו של המשל לימדה אותו, שהסיפור השירי מגיע למלוא האפקטיוויטי שלו לא בשעה שהוא מנסה לסגל לעצמו את המלאות התיאורית של סיפורת הפרוזה, אלא בשעה שהוא מסגל לו סגולות של קיצור, חריפות שנינית, התרכוזות ברגעי שיא דראמטיים, יכולת החלפה מהירה של רמת הסיגנון, של פנייה ללא עיכובים מן הסיפר אל הדיאלוג, מן הליטרלי אל האירוני. סגולות אלו לא חייבו אותו ליטול משירתו הסיפורית מה שנראה לו גם קודם לכן עיקר בה – הבעת עולמו הרגשי. אדרבא, הן איפשרו לו ביטוי חד ונוקב פי כמה של סערת רגשותיו, שהרי המשורר כבר הבין, כי "כמעט דין אחד למשל החד – וויטציג – עם הנשגב – פאטהאס – ששניהם מחצי גיבור משכיל שנונים ותכליתם לפעול פעולה פתאומית". ואכן, רק בשלב זה, עם כתיבת 'בין שני אריות' ו'במצולות ים' עתיד היה להגיע לשיא שירתו הריגושית ולהתקבל על לב כל בני הזמן כמשורר הרגש והצער, אפילו כמבטאו של הצער האלוהי על יסורי האדם ועל יסורי עם ישראל.<sup>82</sup> תירגול דרכי

82 ראה תגובת א"ל מאנדלשטאם על שורות הסיום של 'במצולות ים' ('עין רואה קץ כל בשר, סוף אלפי אלף/ ומעולם לא הורידה אף דמעה אף דלף'): "כמה לא חלי ולא מרגיש

הסיפר האירוני של המשל רק הכשירו אותו לתפקידו כמשורר ה"אבסולוטי" של הרגש, החורג מערטילאיות של הכרזה פאתיטית ומממש עצמו ב"קורלאטיב אובייקטיבי" של מציאות אפית.

מהלך התפתחותה של השירה האפית ביצירת גורדון עד לשלב בשלותה עבר איפוא, מסלול דיאלקטי, שהוביל מתיזה, האפוס ה"מתוקן", לאנטייתיזה, המשל, ומשניהם — לסנתזיה בצורה חדשה, שאנו קוראים לה בשם פואמה, ואילו גורדון נתן לה כינוי אחר (על כך — להלן). היה זה לא רק מעבר מן הז'אנר האפי הארוך והמסורבל ביותר אל הז'אנר הקצר והמשוחרר ביותר, וממנו אל ז'אנר בעל אורך בינוני, שיש בו הקלה מרחקת־לכת מעומסו של המנגנון האפי ועם זאת המשך השימוש במנגנון זה, אלא גם ממערכת התבטאות מפוארת־פורמאלית למערכת קלה ושובבה וממנה למערכת ממוזגת, העשויה, כאמור, להבליע בתוכה את התבניות האפיות הנכבדות ביותר ואת הרצפים הקלים והמשוחררים ביותר. זה היה מעבר מן הספירה ה"גבוהה" ביותר בהירארכיה הספרותית הניאוקלאסית אל הספירה ה"נמוכה" ביותר האפשרית בתחומה של השירה, וממנה לספירה מעורבת, שהגבוה והנמוך משמשים בה בערבוביה מכוונת; מעבר מן הפאתיטי הטהור לאירוני הטהור וממנו למיזוג הפאתוס והאירוניה, המשמשים רקע ניגודי־מחריף זה לזו. זה היה גם מעבר משירה שהסבירה את מאורעות חיי האדם כגילום ההתכוונות האלוהית, לשירה מפוכחת, כמעט צינית, שראתה בגורל האדם תוצאה בלתי נמנעת של טפשות, חמדנות וגאווה, והזהירה אותו מפני ייחוס כל ערך מיטאפיסי לעצמו ולכוונותיו; ומכאן — חזרה לשירה העוסקת בגורלו של אדם המעלה, בגורלם של עמים, אך מסרבת לפרשם כחלק מהתכוונות אלוהית בעלת משמעות מוסרית ומביאה בכך את הניגוד בין התיאולוגיות של האפוסים לפראקטיות האנושית היומיומית שבמשלים לנקודת מיצוע אֶגְנוֹסְטִית.

המשולש הדיאלקטי איננו בא, כמובן, אלא כדי לסבר את האוזן. במציאות אין הדברים חתוכים באיזמל תלת־להבי חד כל כך. גורדון התמיד בכתיבת משלים גם לאחר שהמשל מיצה את תפקידו ה"דיאלקטי" במהלך ההתפתחות של שירתו האפית. אמנם, העיסוק האינטנסיבי בז'אנר פסק, והמשלים החדשים (שנלקטו בשנת תרל"א בקובץ "גם אלה משלי יהודה") היו שונים במהותם ובמגמתם מן המשלים של 'משלי יהודה'. הם סללו את הדרך למעבר מן האפיקה ההיסטורית

המשורר. שאיננו יודע כי הוא בעצמו דלף הרמעה היורד מעין הארץ על אבדן הנפשות הנקיות ההן". גורדון עצמו מצטט תגובה זו בהערותיו לשיריו. כל כתבי י"ל גורדון, שירה, עמ' שמ"ט.

לאפיקה האקטואליסטית בשירת גורדון והובלטו בהם יסודות ההווי והתיאור הסאטירי, בעוד שהמשלים המוקדמים יותר התמקדו בעצם העיצוב ה"טהור" של הסיפור השירי. המעבר אל הטופס החדש של מה שאנו מכנים בשם "הפואמה היל"גית" גם הוא לא היה חד וחלק. עד לגיבוש טופס זה בצורתו השלימה ב'בין שני אריות' וב'ממצולות יס' כתב גורדון, כנראה, שתי יצירות נוספות, שעדיין יש בהן מסימני המעבר, אם כי תווי ההיכר של הטופס החדש כבר מתבלטים בהן ביותר: 'אסנת בת פוטיפרע' ו'האשה וילדיה'. למרות כל זאת מסמן המשולש הדיאלקטי את עיקריה של ההתפתחות שתוארה עד כה, וקובע את החוקיות הפנימית שלה, המסתרת מתחת לפני השטח המגוונים. משולש זה הולם במיוחד את אישיותו של גורדון, שביצירתו ניכרת פעולתה העזה של רוח דינאמית; רוח אחוזה במסורת ועם זאת מסתערת לקראת תמורות חריפות ושינויים חדים. (חלקו השני של המאמר יופיע בכרך ג של "מחקרי ירושלים בספרות עברית").