

ביאליק והשירה הרוסית

המוטל ברייוסף

עשרה, גם היא ביקשה בתחילה "לצאת מן הגטו" ולבטא תרבות מערב-אירופית נאורה, אך במחצית השניה של המאה התשע-עשרה, כאשר מרכז הפעילות הספרותית עבר מגרמניה לרוסיה, הלכה וגברה המודעות בצורך ליצור ספרות עברית, שתבטא את המציאות ואת הרוח של העם היהודי ותישען על המסורת הלשונית והספרותית היהודית. המבקרים, וגם הסופרים עצמם, ראו את הספרות העברית המתחדשת כאחד מהכוחות הפועלים בתנועת התחיה של העם היהודי. ספרות כזו היתה זקוקה ל"משורר לאומי" משלה.

כתואר הזה זכו לפני ביאליק כמה משוררים, השייכים לתקופת ההשכלה ולתקופת שירת חיבת-ציון; ביניהם י"ג (יהודה לייב גורדון, 1830 – 1892) והמשורר היהודי שכתב ברוסית, שמעון פרוג (1860 – 1916). ואולם רק ליד שמו של ביאליק נעשה הכינוי "המשורר הלאומי" לאפיתט קבוע; ביאליק הוא המשורר המרכזי בתקופה שזכתה לכינוי "תקופת התחיה הלאומית", שאותה נהוג לתארך בין השנים 1890 – 1920. לתפיסה זו של ביאליק ושל דורו הספרותי אחראי בעיקר יוסף קלוזנר (1874 – 1958), מבקר הספרות המלומד והסמכותי ביותר בתקופת מעבר המאות. קלוזנר היה תלמידו של אחד-העם, ובמאמריו על ביאליק הירבה להדגיש את הקשר בין שירת ביאליק לבין הנבואה המקראית. הוא היה סבור שהפתוס המוסרי הוא תכונה אופיינית של הספרות העברית לדורותיה, לעומת הספרות האירופית הנוטה יותר לשכלתנות ולאסתטיציזם.

הוא כך כתב: "צריכים אנו לחשוב את ח.ג. ביאליק למשורר עברי לאומי, כלומר למשורר, שכתב לא רק בלשון עברית, אלא גם ברוח עברית גמורה"².

ביאליק עצמו, שגם הוא היה חסיד של אחד-העם, צידד בעיקרון שלפיו הספרות העברית החדשה צריכה לסייע בהחייאת הלשון העברית על ידי שימוש חי במקורות העתיקים של ספרותנו ולהימנע מחיקוי הספרות האירופית. הוא אמר, למשל: "סימן רע הוא לזלזל ברכוש עצמנו מתוך חסרון הידיעה. (...) וההשפעה הזו [כלומר, השפעת הספרות הזרות] תטביע את חותמה גם על עצם הסגנון, על הפנימיות של הספרות, והיא תיעקר סוף-סוף משורשיה"³. דברים אלה נאמרו בתקופה שבה השפה העברית נאבקה עדין על עצם קיומה כשפה חיה ומדוברת, כאשר רוב הסופרים העברים קיבלו את מושגי היסוד שלהם על ספרות מתוך קריאה בספרות אירופית, ובעיקר בספרות

שנת 1926 אמר ביאליק בהרצאה על הספרות העברית הצעירה: "המשוררים הצעירים ביותר, אם רוצים להעריכם כהוגן, יש צורך להבין את הזמן שבו חיו. גם עלי עברה תקופה כזו. יש צורך להבין את הספרות הרוסית הריבולוציונית בכל מדרגותיה כדי להבין את התפתחות השירה העברית החדשה"¹.

דבריו של ביאליק יכולים להיראות לנו מובנים מאליהם. ואולם, אף שהספרות העברית המודרנית היתה נתונה תחת ההשפעה הברורה של הספרות הרוסית במשך כתשעים שנה, משנות השישים של המאה התשע-עשרה ועד אמצע המאה העשרים, המחקר העוסק בשאלת ההשפעה של הספרות הרוסית על הספרות העברית הוא מועט. חקר הספרות שהתפתח בישראל היה נתון להשפעות של גישות אשר התרכזו בשאלת העיצוב האמנותי-צורני של הטקסט, ורק בזמן האחרון חזרה ההתעניינות בשאלות של רקע היסטורי ומגעים בין-תרבותיים. גרם לכך גם הניתוק של התרבות הישראלית מהתרבות הרוסית. אך גם במשך אותה תקופה שבה הספרות הרוסית היתה מופרת היטב לכותבי הספרות ולקוראיה, מיעטו המבקרים להעלות את שאלת ההשפעה, וכשכבר נגעו בה עשו זאת בקיצור ובנימה של ביקורת או של אפולוגטיקה.

הסיבה לכך, נמצאת, באופן פארדוקסלי, ברעיונות ובערכים שאותם קיבלה הספרות העברית מהספרות הרוסית עצמה במאה התשע-עשרה. אחד מהם הוא המושג "משורר לאומי", ששימש תואר כבוד וביטוי של הערכה למשוררים ואף למספרים. גוגול ייחס אותו לפושקין במאמרו "כמה מלים על פושקין" (1834). בילינסקי ייחס אותו לגוגול ולנקארסוב; זהו מושג שצמח על רקע תפיסות רומנטיות, שלפיהן עתידו ההיסטורי של העם מותנה בהחייאת מקורות תרבותו הלאומית-עממית.

הספרות הרוסית שָׁפָה מאז תחילת המאה השמונה-עשרה להתחרות בהצלחה בספרות המערב-אירופית, אך במאה התשע-עשרה, החל משנות ה-20 ועד שנות ה-90, רווחה הדעה, שההישג הספרותי תלוי ביכולתו של הסופר להשתחרר, ליצור ספרות משוחררת מהשפעות מערב-אירופיות, ולבטא את המציאות המיוחדת של העם הרוסי, את דמות הטיפוס הרוסי ואת אופן הדיבור הרוסי.

הספרות העברית החדשה, שתחילתה בסוף המאה השמונה-

הרוסית. קל להבין מדוע באיירה כזו, ודוקא באותן שנים שבהן ההשפעה הרוסית פעלה על הספרות העברית בצורה ברורה, נמנעו המבקרים מלהבליט את השפעת הספרות הרוסית על סופרים ומשוררים נערצים, והעדיפו לחפש בשירתו של ביאליק את ההיבט "הלאומי".

והיתה סיבה נוספת: ביאליק החל לכתוב ולפרסם בתחילת שנות התשעים של המאה התשע-עשרה; בתקופה זו גברה והלכה ברוסיה השפעת הספרות המערב אירופית של ה-FIN DE SIÈCLE, אשר מתוכה נוצר בהדרגה "תור הכסף" בספרות הרוסית, ספרות הדקאדנס והסימבוליזם. חוויות היסוד והנחות היסוד של ספרות זו (כגון פסימיזם, פסיביות, כפירה באפשרות השינוי ההיסטורי והפסיכולוגי, הסתגרות בעולם הסובייקטיבי והאגואיסטי של הפרט) עמדו בסתירה מוחלטת לאמונות היסוד של תנועת התחיה הלאומית העברית, וביחוד לציונות הרוחנית של אחד-העם. הספרות העברית שנכתבה ב"תקופת התחיה" נקלעה לאותו סוג של קונפליקט שהעשיר את הספרות הרוסית בתקופת מעבר המאות: מצד אחד גברה בה השאיפה להיות חלק מהספרות האירופית ולהתחרות בה, ומצד שני פעלו בה כוחות שביקשו לבטא את התרבות והסגנון הלאומיים השורשיים; זאת לא רק מתוך שאיפה לייחודיות, אלא גם מתוך אמונה בעליונות המוסרית של התרבות הלאומית.

כמו משוררי הסימבוליזם הרוסי – ויאצ'סלב איונוב, בלוק וביילי – שאף ביאליק למזג את שתי השאיפות הנוגדות. שירתו היא ללא ספק בעלת אופי עברי ויהודי מובהק, יש בה הדים לשוניים וסגנוניים של השירה המקראית, שירת ימי הביניים, שירת ההשכלה ושירת העם היידי. יחד עם זאת טבוע בה חותם ברור של מסורות ספרותיות שונות שנקלטו מהשירה הרוסית. התבטאויות שונות של ביאליק (כגון השיר הגנוז "מזרח ומערב", שנכתב ב-1894) מעידות, כי לא רצה לסגור את השירה העברית בפני השירה האירופית, אלא להשתמש בה כבמאגר, שממנו אפשר לבחור את המיטב וללוש יצירה עברית-יהודית. תהליך הספיגה של הספרות הרוסית בשירת ביאליק לא היה רק תוצאת תהליך ברירה הגיוני של "המיטב"; הוא משקף גם את ההתפתחות הספרותית האינטנסיבית שעברה על ביאליק במהלך יצירתו.

ביאליק ו"השירה האזרחית" הרוסית

כאמור, ביאליק זכה למעמד של משורר לאומי בעיקר בזכות מאמריו של קלוזנר שהתפרסמו בעשור הראשון של המאה שלנו. קלוזנר עצמו היה מוכן לראות את ביאליק גם כמשורר רומנטי, וזאת משום שראה קשר הכרחי בין רומנטיזם ללאומיות. הוא כתב: "כל תחיה היא חזרה על הטוב שבגשן, על כן יש בכל תחיה יסוד רומנטי. (...) כל משורר רומנטי הוא פחות או יותר. אך משורר התחיה הוא רומנטי כפליים. אין תימה אפוא שביאליק, ששר את מבחר שיריו בעצם תקופת התחיה, מתגעגע אל הישן ומפליג בשבחו ביותר" (ההדגשות במקור).⁴ מבקרים אחרים בני אותו דור, כגון לחובר וברל כצנלסון, מצאו שביאליק הוא דוקא משורר ריאליסטי. אחרים מצאו שכתבתו היא "קלאסית" בעיקרה (י"ח ברנר, יחזקאל

קאופמן), והיו אף רמזים על יסודות של אימפרסיוניזם ושל סימבוליזם בשירתו (פיכמן).⁵ גם כיום נמשכים הויכוחים: דן מירון סבור שביאליק הגיע לבשלות אמנותית לאחר כעשר שנות יצירה, כאשר נגמל מסנטימנטליזם (פך-רומנטיזם) ועבר לכתיבה בנוסח הרומנטיזם. זיוה שמיר רואה את שירתו כמזיג של רומנטיזם וקלסיציזם.⁶ לאחרונה מדברים יותר ויותר על השפעת הסימבוליזם הרוסי על שירת ביאליק.⁷ שירת ביאליק, כמו שירת פושקין (שהיה אחד הסופרים הרוסים הנערצים על ביאליק), איפשרה למבקרים למצוא בה מגמות ספרותיות שונות.

תפיסה זו עלולה ליצור רושם מטעה, כאילו כל שיריו של ביאליק ממזגים השפעות של זרמים ספרותיים שפעלו בספרות האירופית במשך מאתיים או שלוש-מאות שנה לפניו. ואולם מעקב כרונולוגי אחר יצירתו של ביאליק, כולל השירים הגנוזים,⁸ מגלה תמונה ברורה למדי של התפתחות: בשירים שנכתבו בארבע שנות יצירתו הראשונות (1890 – 1894) ניכרת השפעה של שתי המסורות המרכזיות שנאבקו ביניהן בספרות הרוסית במאה התשע-עשרה, הריאליזם והרומנטיזם. בשלוש השנים הבאות (1894 – 1897) מתחילות לחלחל בשירתו השפעות הנטורליזם והדקאדנס. בתקופת השיא של יצירתו – בשנות מעבר המאות ובעשור הראשון של המאה – נמצאת שירתו של ביאליק תחת השפעת הסימבוליזם הרוסי, המושתת על יסודות ניאורומנטיים. במלים אחרות: ביאליק היה חשוף להשפעות שפעלו בספרות הרוסית בתקופת יצירתו, תקופת המעבר מהספרות של המאה התשע-עשרה אל הספרות המודרנית.

מובן שהחלוקה הזו היא סכמטית; אף לא אחד משיריו של ביאליק אינו יכול לשמש דוגמה מובהקת לזרם ספרותי יחיד, וברור גם שהמעבר ממגמה אחת לאחרת לא היה חד ומוחלט. להיפך, ברוב השירים של ביאליק אפשר לחוש במתחים ובקונפליקטים בין תפיסות עולם ובין מסורות ספרותיות שונות. ביאליק החל לכתוב שירים בשנת 1890, בשנה שבה הגיע ליישבת וולוז'ין, שם למד את השפה הרוסית והתוודע אל השירה הרוסית.⁹ הרוסית היתה השפה העיקרית שקישרה בין ביאליק לבין הספרות האירופית. מהקריאה בספרים ובכתבי עת ברוסית הוא קלט את מושגי היסוד שלו על ספרות. פיכמן כותב, בצדק, שלספרות הרוסית היתה השפעה מכרעת על עיצוב דמותו הרוחנית של ביאליק.¹⁰

נסיונות הכתיבה הראשונים של ביאליק עומדים בסימן ההשפעה של מה שפונה ברוסיה בשם "שירה אזרחית" או "השירה של בני שנות השישים". מייצגה המובהק של מסורת זו, ששלטה בשירה הרוסית עד שנות השמונים, היה ניקולאי אלכסייביץ' נקארסוב (1821 – 1878). את השפעתה הברורה של מסורת זו על השירה העברית אפשר למצוא בחלקים ניכרים משירת יל"ג, המשורר הנערץ על ביאליק הצעיר. היא עוסקת בביקורת על מצבה האקטואלי של החברה מתוך עמדה של פטריוטיות, והיא כתובה בטון של זעם וכאב או של סאתירה. נקארסוב מתאר תמונות מחיי האדם הרוסי הפשוט שבמרכזן עומדות דמויות של "טיפוסים" (במובן שהיה למונח זה אצל המבקר בילינסקי), המייצגים שכבות חברתיות שונות, ובעיקר את השכבות העממיות. את הפואטיקה של שירה זו אפשר



חיים נחמן ביאליק

שאליה השתייך נקארסוב עצמו, הן כמשורר והן כעורך של כתבי העת המרכזיים, בן־הזמן ורשימות מולדת. המושג "ריאליזם" היה קשור ברוסיה עם מעורבותו של הסופר בכעיות האקטואליות של החברה ועם תפקידו כמורה־דרך מוסרי. הפנייה לריאליזם היתה טבעית למשורר עברי בסוף המאה, כאשר עצם ההחלטה לכתוב בשפה העברית היתה צעד בעל משמעות אידיאולוגית. זו היתה הדרך שהובילה לשירה אידיאולוגית מגמתית, ובה הלך יל"ג. ביאליק היה כל חייו אדם בעל מעורבות ציבורית חזקה, וחלק ניכר משירתו, לכל אורכה, מבטא את תגובותיו הרגשיות והרעיוניות על המצב הלאומי. אבל הכתיבה בסגנון הריאליסטי תופסת מקום קטן מאוד ביצירתו השירית; היא מצויה רק במספר קטן של שירים, רובם מהשנים 1890 – 1894.

ביאליק, לרמונטוב ורומנטיזם

המפגש של ביאליק עם הרומנטיזם הרוסי התרחש כבר בשנת 1891, ואת רישמו מתעד שיר גנוז הכלול במכתב שכתב ביאליק בן השמונה־עשרה לידיד¹. זהו שיר בן ארבעה טורים בלבד וזה לשונו:

המלאך העף שם ברמה
ונושא בזרועו נשמה,
כוכבים, כל צבא השמים
יטו לשירו אזנים.

השיר של ביאליק הוא עיבוד חופשי של מוטיבים המופיעים בבית הראשון ובתחילת הבית השלישי בשירו הסיפורי בן ארבעת הבתים של לרמונטוב, "המלאך" (1831). היסוד הסיפורי בשירו של לרמונטוב מהדהד גם בשיר מאוחר יותר של ביאליק, "ואם ישאל המלאך" (1905). על

להגדיר כריאליזם חברתי מגמתי. ביאליק התוודע למסורת זו כנראה בעקיפין, דרך שירתו של יל"ג, אבל מעניין שהטכניקה הספרותית שאותה העדיף ביאליק דומה יותר לזו של נקארסוב מאשר לזו של יל"ג. הפואמות הריאליסטיות של יל"ג (כגון "קוצו של יו"ד" ו"שני יוסף בן שמעון") כתובות בטכניקה אפית, מפיו של מספר יודע־כול, המביע את דעתו ואת רגשותיו על האירועים ועד הדמויות, ואף מנסח במפורש את המסקנות המעשיות העולות מהם; כל זאת בסגנון הנוטה אל הנשגב. לעומת זאת, ביאליק מעדיף למסור את האירועים מפיה של הדמות הראשית, ובכך הוא בולם את הכיוון הדיאקטי ומאפשר טון הומוריסטי וסגנון של לשון דיבור עממית. אחת הדוגמאות לכך היא הפואמה הבלתי־גמורה "יונה החייט", שביאליק החל את כתיבתה בשנת 1894¹¹.

כמו בפואמות של נקארסוב "הכפור אדום האף" (1863), או "אורינה, אמו של חייל" (1863) העמיד ביאליק במרכז הפואמה טיפוס עממי, המייצג תופעה של עוול חברתי, והוא מוסר את הסיפור מפיו של הגיבור, בסגנונו ומנקודת מבטו שלו, בטכניקה שנוהג לכנותה בשם "סקאז" (מונח המתייחס במקורו לפרוזה). אי־המודעות של הגיבור לעוול שנעשה לו והרושם הקומי של הסגנון הנמוך יוצרים אפקט אירוני, שתפקידו להגביר את רושם הזעזוע והמחאה של הקורא מבלי שהמשורר יבטא תגובה זו באופן ישיר. באותה טכניקה כתוב גם השיר הארוך "תקות עני" (תרנ"ט), המספר על חייו הקשים של מלמד יהודי, ובו אפשר לראות את הנסיון האחרון של ביאליק לכתוב פואמה ריאליסטית. על נסיונות נוספים בכיוון זה מעידות גרסאות הטיוטה המוקדמות של הפואמה "המתמיד" (1898). אחת מהן היא שיר ארוך בשם "בליל הרעש", שהיה אמור לספר על מהומות שחוללו בחורי הישיבה, משום שלא קיבלו את כסף "החלוקה". הקטע ששרד¹² הוא אקספוזיציה המתארת את הווי הישיבה בסגנון ריאליסטי מובהק.

השירים המוקדמים של ביאליק אינם מתארים חוויות אישיות. גם בשירים הכתובים מתחילתם ועד סופם כגוף ראשון, ונראים במבט ראשון כשירים ליריים מתאר ביאליק את סבלו של היהודי הטיפוסי שִׁבְע־הצרות. כך, למשל, בנוסח מוקדם של השיר "אל הציפור" מספר האני' הלירי על צרותיו בעונת החורף, ובין השאר אשאתו ילדה תינוק ומתה בלדתה. ביאליק החל אפוא את יצירתו בכתיבת שירה ריאליסטית. בספרות המערב־אירופית במאה התשע־עשרה הצירוף "שירה ריאליסטית" נשמע מוזר, ובודאי אינו תופעה בולטת. גם ברוסיה הריאליזם יוצג, כמובן, בעיקר על ידי יצירות הפרוזה של ענקי הספרות הרוסית, אלא שבספרות הרוסית של המאה התשע־עשרה היה לריאליזם מעמד כה מרכזי, עד כי גם בשירה נוצרו נורמות של כתיבה ריאליסטית. כתיבה ריאליסטית לוחמת נטפחה על ידי הסופרים והמבקרים של ה"אסכולה הנטורלית",

ביאליק היה חשוף להשפעות שפעלו בספרות הרוסית בתקופת יצירתו, תקופת המעבר מהספרות של המאה התשע-עשרה אל הספרות המודרנית.

פואמה זו, שהוא נושא תהליך היצירה, מטופל בהתאם לתפיסות סימבוליסטיות.

האופציה הרומנטית שמשכה את ביאליק הצעיר היתה מלווה מתחילת דרכו גם בדחייה ובביקורת. בכמה משירי ביאליק מביאה החוויה הרומנטית בעקבותיה את המודעות לכך, שהעולם הרומנטי הוא עולם של חלומות בטלים, זר לעולמו של המשורר, הגעגועים והחלומות הם אשליות, והם מעוררים רק כאב. דוגמה לכך היא השיר "בערוב היום" (1896). השיר פותח בתיאור השקיעה, ובעקבותיו נשמע קולו של הרוח. הוא לוחש באזני המשורר, שפה הכול מזהם, אך במרחקים "יש עולם טוב שכולו חג", עולם של אור, צדק וחירות, והוא קורא למשורר לעוף יחד אתו לאותו עולם פיוטי. אולם המשורר אינו שש לברוח מהמציאות לעולם האור והחג, משום שאינו מסוגל לברוח מהכאב שמתעורר בו למראה התגברות החושך על האור במציאות הממשית. המונולוג הרומנטי של הרוח, שהוא כמוכך הד לרגשותיו של המשורר עצמו, הוא רק קול אחד בדיאלוג. הקול השני, שבו מסתיים השיר, רואה את האופציה הרומנטית כעריקה ממחויבות למציאות החברתית.

המתח בין ריאליזם לרומנטיזם, ובמקביל – בין מטריאליזם לאידיאליזם, היה נושא מרכזי במחשבת הספרות ובפילוסופיה ברוסיה לאורך כל המאה התשע-עשרה, והגיע לשיאו לקראת סוף המאה, כאשר המחשבה המרפסיסטית נאבקה עם מגמות מיסטיזם¹⁴. מתח זה – שהתרבות הרוסית כולה היתה ספוגה בו – חילחל גם לשירת ביאליק, והתפרש כמתח בין שתי תפיסות מנוגדות של תפקיד האמן: האמן הריאליסטי, שיצירתו משקפת ומעצבת את המציאות החברתית-לאומית אקטואלית, לעומת האמן הרומנטי, המתמכר לעולם האגדה, החלומות והדמיון.

ביאליק ופרוג

בסוף 1891 ביאליק קרא בהתלהבות את שיריו של שמעון פרוג. שירתו של פרוג סיפקה לביאליק למשך מספר שנים את הסינתזה בין רומנטיזם לבין שירה אזרחית-לאומית במסורת הריאליזם הרוסי. רבים משיריו של פרוג משחזרים סיפורים או סיטואציות מהמקרא, פרשיות מההיסטוריה של העם היהודי בתקופות מאוחרות יותר ואגדות הבנויות על מדרשי חז"ל או על מוטיבים עממיים. גם השירים הכתובים בגוף ראשון מעמידים במרכז את מצבו של המשורר כבן העם היהודי. מנקודת מבט של הספרות הרוסית פרוג הוא משורר לא חשוב, ונהוג לראות בו את אחד האפיגונים של האסכולה הנאדסונית. פרוג שייך לקבוצה של מספרים ומשוררים יהודים שכתבו בשפה הרוסית ברבע האחרון של המאה התשע-עשרה. ייחודו של פרוג בתוך קבוצה זו הוא ביחסו הגאה החד-משמעי לתרבות היהודית

רקע "המלאך" אפשר לקרוא את "ואם ישאל המלאך" כשיר שבו מבקש ביאליק לבנות על בסיס הסיטואציה הרומנטית סטואציה יותר מכאיבה, יותר טראגית; לרמונטוב פתח את אחד משיריו בהצהרה "לא, אני לא ביירון". ביאליק אומר בעקיפין "אני לא לרמונטוב".

יחס דומה אפשר למצוא אם משווים בין שני שירים גנוזים של ביאליק (שנכתבו כנראה בשנת 1892), "המחפש" ו"כלב ים", לבין שירו המפורסם של לרמונטוב, "המפרש" (1837), וגם בין שירו של ביאליק "שירת ישראל" (1894) לבין שירו של לרמונטוב "המשורר" (1838). לרמונטוב מעמיד דמות של משורר לוחם, שבידו חרב עתיקה, והוא קורא לו לשלוף שוב את החרב שנחלדה בדור המעדיף את נצנוץ הזהב, ואילו ביאליק פותח את שירו באומר:

אדוני לא קראני לתרועת מלחמה

גם ריח מלחמה מאד יחיתני;

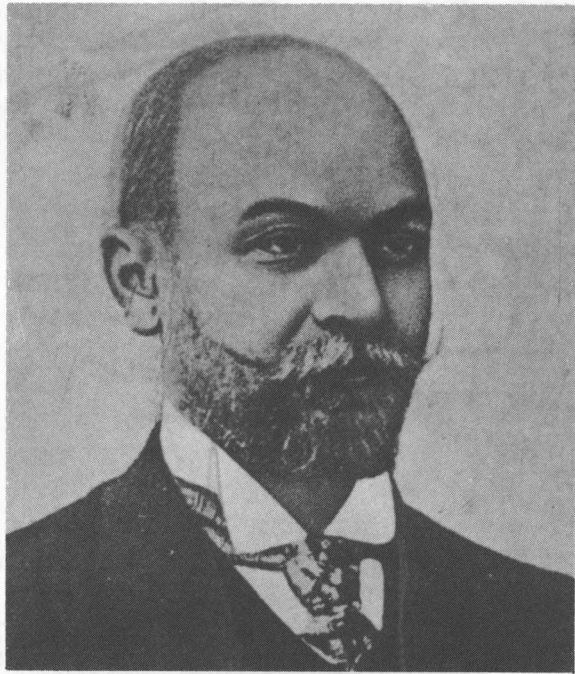
אלפת כי אשמע קול חצוצרה ברמה –

וכנור וחרב – לכנור הנני.

תהליך ההיווצרות של "אל הציפור" יכול להדגים את ההתלבטות של ביאליק בין הפיון הריאליסטי לפיון הרומנטי בתחילת שנות התשעים. כאמור, בנוסח הסופי של השיר השמיט ביאליק חטיבה שלמה המצויה בנוסחים המוקדמים, שפה הדובר הוא יהודי עני המתאר את צרותיו, והשאייר בו רק את המונולוג המזכיר את שירו של לרמונטוב "ענף ציון" (1837). שירו של ביאליק מזכיר את השיר של לרמונטוב בעיקר מבחינת הסיטואציה הרטורית, שבה פונה הדובר בשורה של שאלות אל הציפור שחזרה מ"הארץ החמה" ומבקש אותה לספר על המציאות שם.

בעשר שנות כתיבתו הראשונות כתב ביאליק מספר לא גדול של שירים בעלי אופי רומנטי, וביניהם גם שני השירים הגנוזים "אחרי הקיץ" ו"חלום חזיון אביב" (שניהם נכתבו ב-1891 או 1892), המבטאים געגועים להתמזגות מיסטית עם הטבע, השמש, האהבה, הקיץ והאביב. הטבע נתפס בהם כמקור של תחיית הרגש הפיוטי והמוסרי. המשורר הנמצא בטבע מרגיש חירות פנימית, טוהר, קלילות, התעוררות הךמיון וקדושה. אלה הם המוטיבים האופייניים לשירה הרומנטית האירופית, שחדרו גם לשירה הרוסית הרומנטית.

דוגמה מובהקת לשיר רומנטי הוא "גמדי ליל" (1895). בכתב היד צירף לו ביאליק את התת-כותרת "בלדה", וזהו הניסיון היחיד של ביאליק לכתבו בו'אנר הזה. גמדי הלילה המתוארים בשיר הם דמויות דמיוניות מתקופת ילדותו המוקדמת של המשורר, והשיר מבטא געגועים לילדות ותופס אותה כמצב אידיאלי, מצב של פנטזיה ושל התמזגות עם הטבע. היחס הרומנטי של ביאליק לתקופת הילדות חוזר ומופיע גם ביצירות מאוחרות יותר, כגון בפואמה "זוהר" (1901) ובפרק הראשון של הסיפור "ספיח", אם כי האידיאליזציה הרומנטית של הילדות ביצירות אלה מקבלת איון על ידי תיאורי הילדות כתקופה של סבל ב"שירתי" ובחלקים הבאים של "ספיח". גם בפואמה "הבריכה" (1905), בעיקר בחלקה הראשון, שולטת תפיסה רומנטית של הטבע ושל הילדות, אם כי נושאה העיקרי של



שמעון פרוג

פרוג כתב שירי תהילה בנוסח האודה לכתבי הקודש בכלל ולספרי הנבואה בפרט, שירים בעלי אופי אפי שבמרכזם עומדות דמויות של נביאים (משה, ישעיהו, עמוס) והם כוללים מונולוגים דמויי-נבואה של הנביא, וגם שירי זעם נבואיים בעלי משמעות אקטואלית הכתובים בגוף ראשון ומיוחסים לנביא (ישעיהו, ירמיהו, יחזקאל). ברוח זו כתב ביאליק בשנים 8-1897 את "מתי מדבר האחרונים", "אכן חציר העם" (שמו המקורי היה "חזון ישעיהו") ואת "אין זאת כי רבת צררתונו". קל להבין את התלהבות המבקרים העבריים — וקלזנר בראשם — למקרא שירי זעם בלשון העברית ובסגנון הנבואה העברית המקורית. בעשור הראשון של המאה העשרים, כאשר בשירה הרוסית שספגה השפעות דקאדנטיות סוג זה של שירה כבר לא היה באופנה, יכול היה קלזנר לומר: לפנינו סוף סוף שירה עברית הצומחת משורשי הרגש והמוסר המיוחד לעם היהודי. עובדה זו לא הפריעה למבקרים לכנות את הסוג הזה של שירי ביאליק בשם "שירי הזעם", כינוי שאותו נהוג היה לייחס לשירתו של נקארסוב.

עמדותיו של ביאליק בשאלת הדרך שבה יש להגשים את חזון התחיה הציונית היו קרובות מאוד לאלו של אחד-העם. פירושו של דבר היה דגש בתחיית התרבות הלאומית ולא בהישגים מדיניים וכן אמונה שלא מבצעים מהפכניים חד-פעמיים יסייעו לתחיה הלאומית אלא עבודה סבלנית, המורכבת מפעולות קטנות ויומיומיות. בהקשר של הפעילות הציונית באירופה בסוף המאה דעות אלה עמדו בניגוד לציונות המדינית של הרצל מצד אחד ובניגוד לתפיסתו הניטשאנית של ברדיצ'בסקי. על רקע התרבות הרוסית בולטת הקירבה בין דעותיו של אחד-העם לאלו של המבקר ניקולאי קונסטנטינוביץ' מיכאילובסקי, שדעותיו השפיעו על תנועת ה"נארודנאיה ווליה", ובאמצעותה

ולהיסטוריה של העם היהודי. בעיני הקורא העברי בשנות התשעים נראתה שירת פרוג כממלאת את המחסור ב"שירה לאומית" יהודית, באותו מובן שבו הובן המונח ברוסיה החל משנות השישים, כלומר, שירה של משורר המביע את הרגשות ואת המצוקות הקולקטיביים של עמו.

בשנות התשעים כתב ביאליק מספר שירים בהשפעה מובהקת של פרוג. למשל השיר "אל האגדה" (בנוסחאות קודמות: "האגדה") מהדהדים שירי פרוג "כתבי הקודש" ("BIBLIA") "כתבי הקודש" ("MAGNA CHARTA") ו"הכינור" ("ARFA"). ב"איגרת קטנה" של ביאליק אפשר לשמוע את הדי "אל הזורעים" ("SIATELIAM") של פרוג. בשיר "משוט במרחקים" מופיע מוטיב כוס הדמעות העומד במרכזו שירו המפורסם של פרוג "הכוס" ("LEGENDA O CHASHE"). ברוב השירים של ביאליק עוברים המוטיבים משירי פרוג טרנספורמציה שיש בה מעין הבעת התנגדות לשיר המקורי מתוך עמדה אנטי-רומנטית ואנטי-סנטימנטלית. למשל, בשירו של פרוג "הכוס" שומע הילד מאמו את האגדה, שלפיה המשיח יבוא כאשר תימלא כוס הדמעות של העם היהודי, והוא שואל אולי הכוס נקובה בתחתיתה. האם מזילה דמעה, והמשורר פונה לאלוהים בבקשה, שיוסיף גם דמעה זו לכוס הדמעות של העם. ביאליק בשירו "משוט במרחקים" מתאר את השיבה הביתה, שם הוא מוצא את "כוס התרעלה" מלאה כפי שהיתה כאשר עזב את הבית. והוא כותב: "אף נטף מר אחד לא נגרע מכוסך / אל אסף את שלומך, אל שכח חנותך." לעומת נימת התלונה הסנטימנטלית והצדקנית במקצת של פרוג נימת הדברים בשיר של ביאליק היא נועזת, חריפה ויותר פסימית. כך מתברר גם אם משווים את "שדה-יה" ("BOZHIA NIVA") של פרוג עם שירו של ביאליק "בשדה" או את "שירת ישראל" ("YEYREISKAYA MELODIA") של פרוג עם "שירת ישראל" של ביאליק — בכל המקרים הללו עמדתו של ביאליק היא פחות סנטימנטלית ויותר פסימית מזו של פרוג. ההבדל בין ביאליק לפרוג נעשה בולט עוד יותר בשירים שכתב ביאליק יותר מאוחר, בעשור הראשון של המאה. כך יתברר אם נשווה את "בית עולם" (1901) של ביאליק ל"בית הקברות" ("NA KLADBISHCHE") של פרוג.

במבוא לתרגום העברי של שירי פרוג מתאר ראובן בריינין את התרשמותו מקריאת פרוג בנעוריו:

בשירי פרוג מצאתי לא את יסורי אהבתו, אהבת נשים, ותאוות כשרים, לא ענות נפשו של המשורר ולא את עולמו השירי של עמנו. המשורר תענוגיו ופגעיו הוא, כי אם את עולמו השירי של עמנו. המשורר הלאומי האמיתי הוא גם נביא, והנביא האמיתי לא חלומותיו ידבר, לא את הרהוריו והזיותיו יגלה לקהל שומעיו, כי אם את חלומות עמו, משאות נפשו מעלות רוחו ותקוותיו.¹⁵

לתפיסה של המשורר כנביא יש שורשים עמוקים בשירה הרוסית של המאה התשע-עשרה. אפשר למצוא אותה, למשל, בשירו המפורסם של פושקין "הנביא", המהדהד השפעה ברורה של סיפורי הקדשה מקראיים, ובשיר "הנביא" של לרמונטוב, שבו עיקר הדגש הוא בקונפליקט שבין המשורר לחברה. ביסודה של מסורת ה"משורר-נביא" עומדת האמונה בתפקידו החינוכי-מוסרי של האמן ובחובתו לסכול למען הגשמת יעורו האמנותי.

— על תנועת "חיבת ציון" העברית. דעות אלה מהדהדות בכיורו בשירו של ביאליק "ברכת עם" (1894), שיר שבמשך תקופה מסוימת היה מועמד להחליף את "התקוה" כהמנון לאומי.

ביאליק וה"דקאדנס" הרוסי

בשנת 1890, באותה שנה שבה כתב ביאליק בולוז'ין את שיריו הראשונים, התפרסם בטרבורג מה שנחשב למניפסט הראשון של הדקאדנס הרוסי: לאור המצפון, ספרו של ניקולאי מקסימוביץ' מינסקי (1855–1937). מינסקי, ששם משפחתו המקורי היה וילנקין, היה משורר, פובליציסט ומתרגם יהודי שכתב רוסית. הוא החל את דרכו בכתיבת שירה "אזרחית" ובפרסום מאמרים ושירים בכתבי העת היהודיים ברוסית, ראפטייט ו-רוסחוד, אך החל מאמצע שנות השמונים ובעיקר בשנות התשעים כתב שירה פסימיסטית, המעידה על השפעות של בודלר, שופנהאואר וניטשה, וכתב מאמרים ברוח זו. יצירתו של מינסקי עשתה רושם רב על פיודור סולוגוב (1863–1927), המספר והמשורר הדקאדנטי ביותר בתקופת "תור הכסף" הרוסי. שיריו של סולוגוב התפרסמו בווסחוד במשך שנות התשעים, בתקופה שבה סופרי הדקאדנס התקשו עדיין למצוא במה לפרסום יצירותיהם. כתב העת הראשון שאיפשר פרסומים כאלה היה הסוורני וסטניק בעריכתו של וולנסקי, יהודי (שם משפחתו המקורי היה פלסקר) שגם הוא, כמו מינסקי, החל את דרכו בכתיבת מאמרים בנושאים יהודיים והיה ידיד של פרוג. בסוורני וסטניק פורסמו בתחילת שנות התשעים התרגומים הראשונים של בודלר לרוסית.

ליהודים בעלי השכלה מערבית ובעלי נטייה מובנת לקוסמופוליטיות תרבותית היה תפקיד לא-מבוטל בהחדרה ובפופולריזציה של המודרניזם ברוסיה בסוף המאה. להיכרות עם הדקאדנס האירופי סייעו גם ההתקפות על הדקאדנס האירופי, שהמפורסמת ביניהן מצויה בספרו של מקס גורדאו, התנוונות (1892), שתורגם באמצע שנות התשעים מגרמנית לכל השפות האירופיות, כולל לרוסית, וזכה לתגובות סוערות ונרחבות. הדקאדנס היה מטרה גם להתקפות של טולסטוי בחיבורו "מהי ספרות?" (1898) ובמאמרים של גורקי שפורסמו החל משנת 1896. התפיסות ההיסטוריוסופיות, המוסריות והפסיכולוגיות של הדקאדנס, שהציפו את רוסיה בשנות התשעים, חדרו לעולמו של היהודי המשכיל כבר בתחילת שנות התשעים, כפי שאפשר ללמוד מעין ברשימות בנושאים מדיניים ומדעיים שהתפרסמו בעתונים המליץ והצפירה.

השנים 1890–1910, שהיו תקופת יצירתו החשובה ביותר של ביאליק, חופפת את התקופה שבה התחולל בספרות הרוסית משבר המסורת של המאה התשע-עשרה, בה חדרו לתוכה הזרמים של המודרניזם האירופי המוקדם – הנטרליזם, האימפרסיוניזם והדקאדנס, ובה התנהלו ברוסיה מאבקים נגד זרמים אלה שבמהלכם נוצר הסימבוליזם המיוחד ל"תור הכסף". את אירת התקופה מבטא שירו המפורסם של מרז'קובסקי "ילדי הלילה" ("DETI NOCHI", 1894), שבו הוא מתאר את בני דורו במצב של ציפיה לאור השחר ולנביא, אך בעוד

הם חשים את קירבתו של הפלאי הם גוססים, מלאי כמיהה לעולמות שלא-נבראו; רואים את השחר, אך כמו צללים הם מתים לאור השמש. באופן דומה מתאר ביאליק את דורו כדור מעבר בשיר "לאחד העם" (1903).

יצירתו של ביאליק לא היתה אטומה לאקלים זמנה. לקראת סוף העשור האחרון של המאה התשע-עשרה מתנתקת שירתו – גם כאשר נושאה לאומיים – מהמסורת הריאליסטית-רומנטית של המאה התשע-עשרה ונעשית לשירה מודרנית במובן שהיה למלה באותה תקופה. בשירים מתקופה זו אפשר למצוא סימני השפעה של הדקאדנס, מונח שבו נהגו לכנות ברוסיה גם את מה שבארצות אחרות כונה נטרליזם ואימפרסיוניזם. בשלב נוסף של יצירתו, בעשור הראשון של המאה העשרים, נעשה ביאליק למשורר סימבוליסטי מובהק. לא קל להבחין בין הזרמים השונים הללו, שפעלו באופן כמעט סימולטני ברוסיה ובאירופה כולה בתקופת מעבר המאות, בכל זאת אנסה להביא שירים של ביאליק המדגימים, לדעתי, את השפעתם של זרמים אלה על שירתו.

כשמדברים על השפעת הדקאדנס על ספרות כלשהי, נחץ לנסות ולהבחין בין ספרות המתארת מצבים אישיים או חברתיים של דקאדנס מתוך עמדה של ביקורת, לבין ספרות המתארת את החוויות הדקאדנטיות מתוך הזדהות ומקבלת את המצבים החברתיים הדקאדנטיים כעובדה שלא ניתן לשנותה. בשירה הרוסית של סוף המאה, אצל מינסקי, סולוגוב, מרז'קובסקי, גיפויס ואחרים, הדקאדנס כמצב חברתי מופיע בדרך כלל מתוך עמדה של ביקורת והתנגדות או מתוך עמדה של חרדה גדולה. התקווה לשינוי המצב החברתי היא אחד המאפיינים של הספרות הרוסית בסוף המאה, וכך היא נבדלת מספרות הדקאדנס המערב-אירופית. לעומת זאת, בשירה האישית של בני הדור הזה נוכל למצוא מוטיבים של יאוש ובחילה מהחיים, געגועים למוות, של ניכור חברתי ושל אדישות רגשית למצוקות הזולת ולחובות חברתיות, מודעות לרוע של עצמו, של בני אדם בכלל ושל הטבע, הבלטת האכזריות והאגואיזם ביחסי אהבה, תחושה שהמציאות היא צל וחלום. המוטיבים הללו, האופייניים לספרות הדקאדנס, מופיעים אצל כל המשוררים שמנתי כמרכיבים של חוויות היסוד האישיות.

בשירתו של ביאליק המצב דומה. אחדים משיריו מתארים מציאות חברתית דקאדנטית מתוך עמדה של ביקורת חריפה. בשירים אחרים אפשר למצוא ביטוי אישי של הימשכות למוות, של בחילה מהוולגריות של החיים, של הסתגרות וניכור חברתי, מרכיבים אופייניים של החוויה הדקאדנטית. יש גם דוגמאות לשירים המביעים השלמה נואשת עם דקאדנס כמצב חברתי-היסטורי בלתי-נמנע.

כדוגמה לאפשרות הראשונה אפשר להביא את השיר "על לבכם ששם" (1898?). הוא כתוב בצורת מונולוג נבואי המופנה אל העם, אבל עיקר התוכחה אינה נסבה על עוול מוסרי או על חטאים דתיים אלא על מצב נפשי של אוכדן הקדושה הפנימית. תחילה משתלטים על ליבו של העם יצרים של הוללות ובטלנות, וכשהללו חולפים מגיע תורו של היאוש. בבית האחרון הלב הלאומי מושווה למזבח קרב, שבו האש האחרונה הולכת וכבה, ועל הריסות המזבח (מובנה של המלה

"מע" היא גם "הריסות" וגם "מעיים") מיילל ומפקק "חתול השיממון".

ביאליק משתמש במלה "שיממון" לא כמובן שבו היא מופיעה במקרא (יחזקאל ד 16, יב 19), אלא כמובן חדש, שהוא תרגום המלה הצרפתית ENNUI ומקבילותיה ברוסית (TOCKA, UNYNIIE, TOMLENIE), היינו כתיאור מצב נפש שיש בו לא רק שיעמום אלא גם התנוונות וקיפאון של הרגשות ושל התגובה המוסרית. ה-ENNUI הוא מצב הנפש הטיפוסי של האדם הדקאדנטי, ובו רואה המשורר את הסכנה הנוראה ביותר המאיימת על נפש העם היהודי. החתול מופיע בשירים של בודלר ושל ורלן כחית בית יפה, מפונקת אך ערמומית ואכזרית, סמל קבוע של האישיות (ובעיקר של האשה) הדקאדנטית. "חתול השיממון", הצירוף המטאפורי המסיים את שירו של ביאליק, מוביל בכירור למסורת כתיבה זו, שהטביעה את חותמה על שירת סוף המאה, ובעיקר על שירתו של סולוגוב. החתול מופיע, אגב, בשירים נוספים של ביאליק, תמיד באותה משמעות של הוויה עצלנית, ערמומית ומנוונת, ובחלק מהם יחד אתו מופיעים קורי עכביש, שגם הם סמל שכיח בשירה הדקאדנטית – למשל, בשיר "כתשובתי" (1896). תמונת החתול בשיר זה מזכירה את שירו של סולוגוב "החתול שלנו" (NASH, "KOT" 1893), שגם בו מתואר חתול שפל חלומותיו נסכים על רווחים כלכליים. החתול של ביאליק דומה יותר לחתול של סולוגוב מאשר לחתולים של בודלר ושל ורלן, כי הוא מייצג את הניוון הבורגני ולא את היצירות והמסתורין הסקסואלי. גם קורי העכביש הם מוטיב מוכר משירו המפורסם של בודלר "ספלין 4", שם הם מצטרפים לתמונות נוספות המבטאות תחושה של חיים בתוך כלא מנטאלי. קורי העכביש חוזרים ומופיעים ביצירות אמנות רבות של הדקאדנס המערב-אירופי וגם בשירים של משוררי הדקאדנס הרוסי.

לעומת שירים המביעים ביקורת על תופעות חברתיות של דקאדנס יש אצל ביאליק שירים המבטאים חוויות אישיות הטבועות בחותמו של הדקאדנס. דוגמה מובהקת היא השיר "בית עולם" (1901). המשורר שומע את האלות, עצי האלה הצומחים בבית קברות, לוחשות באוזניו דברי פיתוי. הן אומרות לו שהקבר ישים קץ לכל מכאוביו, הן מבטיחות לו חיי נצח: "אתה תפרח בציץ או תרוקם בעץ". קולן של האלות מבטא את קולו הפנימי של המשורר הנכסף למוות ועם זאת הוא מודע לאופיין הזדוני של האלות, נציגות הטבע במוכנו הלא-רומנטי. הן מצטיירות גם כחבורת שודדים הזוממת לכרות בור ולזלול יחד עם התולעים את בשרו. תסיסה כזו של הטבע, כישות טורפנית ומפתה, אופיינית לדקאדנס. ההכרזה, שהחיים והמוות חד הם, חוזרת ונשנית ברבים משיריו של מרז'קובסקי, ואילו סולוגוב בשירתו חוזר ומתאר את החיים כמקום בלתי-נסבל. באחד משיריו הוא כותב: "הו מוות! אני שלך. בכל מקום אני עונה/ לך בלבד, – ואני שונא/ את מקסמי האדמה".

ובשיר אחר הוא כותב: "אנו בשלים עבור הקברים". הקברים חוזרים ומופיעים בשירתו של סולוגוב, כמו בשירת מרז'קובסקי, כסמל של מציאות פנימית קודרת.

מוטיב נוסף בשירת ביאליק המעיד על ההשפעה שקלט מהשירה של הדקאדנס הוא ביטויים של חוסר יכולת ליצור

קשר עם הזולת, של ניתוק מוחלט מהחברה ומהכלל ואף של בוז ועוינות כלפי החברה ההמונית. ליתר דיוק יש לומר, כי בשירת ביאליק קיים מתח מתמיד בין רגשות של אמפתיה עם הזולת הסובל והזדהות עם הגורל הלאומי עד כדי הקרבה עצמית מצד אחד, לבין רגשות עוינות ותיעוב כלפי השייכות הקולקטיבית ורצון להסתגר בעולמו הפרטי. במרכז חיבורו הנזכר של מינסקי לאור המצפון, עומד הטיעון, שהאגואיזם הוא הדחף הטבעי העמוק ביותר של האדם, שהאדם אינו מסוגל מטבעו אלא להרגיש את צרכיו שלו, שמוסר האלטרואיסטי גם הוא נועד לסיפוק צרכים אגואיסטיים, שהאגואיזם הוא הזכות הטבעית של האמן. אלה היו רעיונות מהפכניים ברוסיה על רקע ספרות ה"נרודניצ'סטבו" של שנות השמונים, ואת הדיהם אפשר לשמוע בשירתם של מינסקי ושל סולוגוב. סולוגוב כותב בשנת 1897: "בשדה מחשכים/ קול קורא לי: 'עזור!' / מה ביכולתי? / קטן ועני הנני/ בעצמי יגע עד מוות/ איך אעזור? (... יחד נמות במשעול/ יחד נמות!"¹⁶.

כדומה לכך ביאליק בשירו "כתשובתי" (1896?) מתאר את שיבת הבן לביתו, בו אינו מוצא הורים המקבלים אותו בשמחה, אלא "זקן" ו"זקנה" המתנועעים בצורה מיכאנית, הזקן מתנועע על גבי הספה והזקנה סורגת גרביים ופיה ממלמל קללות, חתול עצל רובץ על האח וכפינת החדר – רשת עכביש ובה פגרי זבובים נפוחים ומסריחים. תגובת המשורר היא של יאוש מהסיכוי לעזור ולשנות את המצב ודחף לשקוע בניוון ובמוות יחד עם בני המשפחה ועם הזבובים שנלכדו ברשת: "לא שוניתם מקדמתכם/ ישן נושן אין חדשה/ אבוא אחי בחברתכם/ יחדיו נרקב אף נבאשה".

בשיר "צנח לו זלזל" (1911) מדמה המשורר את עצמו לענף שנתלש מגזעו ואיבד את הקשר אתו, והכוונה היא, ככל הנראה, לקשר הנפשי ולהזדהות של המשורר עם הציבור היהודי. השיר פותח, בדומה לשירו של לרמונטוב "עלה האלון" (DUBOVOI LISTOK, 1841), בתיאור העלה שנתלש מענף המולדת ונסחף עם הרוח. אך בניגוד לשירו של לרמונטוב, שבהמשכו מנסה העלה למצוא לשוא מקלט אצל הרולב, הבית השלישי בשירו של ביאליק מתאר מצב קיצוני של בדידות בודלרית, והבית הרביעי מדגיש, שלא מדובר במצב רוח חולף אלא במצב פנימי תמידי, שלא ישתנה גם באביב. נושא התלישות ("BEZPOCHVENNOST") חוזר ועולה במאמריו של מרז'קובסקי כאחד המאפיינים של האדם הרוסי בתקופת מעבר המאות¹⁷.

פואמות סימבוליסטיות

שתי הפואמות "מתי מדבר" (1902) ו"מגילת האש" (1905) הן דוגמאות ברורות להשפעת הסימבוליזם הרוסי על שירתו של ביאליק. בשתייהן נשען הסיפור על פרשיות מתולדות עם ישראל, אך אין אלה פואמות אפיות מהסוג הקלסיציסטי, המשחזרות התרחשויות ודמויות מפוארות מתולדות העם. בשתי הפואמות מתערכבים משורי זמן ומציאות שונים, וגם האירועים עצמם חלקם אגדיים וחלקם ריאליסטיים, והם מתוארים באופן המחייב להבין אותם בצורה סמלית ורב-מישורית. החומרים האגדיים

אינם מובאים כפולקלור עממי, אלא כאמצעים לעיצוב החוויות האישיות והחזון המיסטי של המשורר.

את משמעותן של שתי הפואמות אפשר להבין גם במישור האקטואלי, כתיאור מצבו הנוכחי של העם היהודי, גם במישור ההיסטוריוסופי, כתיאור מצבי יסוד החוזרים על עצמם בתולדות העם, וגם כידוי סמלי על התרחשויות ומצבי יסוד בשכבות המעמקים של נפש המשורר. ב"מגילת האש" היסוד של הידוי האישי יותר בולט, משום שבפואמה משולבים קטעים אוטוביוגרפיים בגוף ראשון. ב"מתי מדבר" היסודות האישיים מתבהרים על בסיס השוואה בין הסמלים המופיעים ביצירה זו לבין אותם סמלים בשירה האישית. מצבם הבסיסי של גיבורי "מתי מדבר" – יוצאי מצרים שמתו במדבר – הוא מצב של דממה, שממה, שינה וקיפאון – מוטיבים אופייניים לשירה הסימבוליסטית. ואולם ביאליק מייחס דוקא לקיפאון עוצמה מלכותית מסתורית. העלילה נעה במעגלים החוזרים על עצמם: נשר, נחש ואריה מנסים לפגוע במתים, אך כוחם המסתורי של המתים מרתיע אותם. האירוע המרכזי ביצירה הוא ההתעוררות של מתי המדבר, המנסים למרוד בגורלם הנצחי, מרד המתואר כמהפכה קוסמית. ואולם המרד מסתיים בלא כלום, ומתי המדבר חוזרים ושוקעים בשנת הנצח. את ההתנערות והמרד של מתי המדבר בכורא אפשר להבין כרמז לרוח "שינוי הערכין" הניטשאני, למהפכות מכל סוג, או לשאיפות המדיניות של הציונות. ביאליק נוקט עמדה של ספקנות לגבי סיכויי השינוי של מצב שאינו ניתן לשינוי. מבנה העלילה המונוטונית-מעגלי הוא אופייני ליצירות סיפוריות סימבוליסטיות שקיבלו השראה מהדקאדנס. כתיאור הנחש בולט במיוחד הקישור בין יופי לרוע.

אסתר נתן הצביעה על הדמיון בין "מתי מדבר" של ביאליק לבין מספר פואמות סימבוליסטיות שנכתבו בשנות מעבר המאות: הפואמה של סולוביוב "מכשף האבן" (1894), שלוש הפואמות של באל'מונט "אוניות מתות", ו"אלוהים אינו זוכר אותם", שנדפסו בספרו דממה (TISHINA, 1896), והפואמה של מרז'קובסקי "טיטאנים" (בתוך: שירים, 1900–1988). כמו ביצירות אלה אפשר למצוא ב"מתי מדבר" את תכונותיה של הפואמה הסימבוליסטית: העברת הדגש מהיסוד האפי אל החוויה הסובייקטיבית, נטיה לניאומיתולוגים, התעניינות בנושא הרוע, תיאור של מציאות ארכאית בטכניקות סגנוניות המעניקות להם גם איכויות חושניות ואסתטיות וגם משמעות מיסטית, ועוד.⁷

"מגילת האש" היא פואמה בפרוזה, ז'אנר שהתפתח בסימבוליזם בעקבות הפואמות קטנות בפרוזה של בודלר. היצירה בנויה על ניגודים חזקים. ניגודים בין נטיות מנוגדות בנפשו של המשורר, בין טוהר לרוע, בין רצון חיים לרצון מוות, ניגודים בין דמות אשה מלאכית, מאירה, לבין האשה המפתה והממיתה, ניגודים בין קבוצות "מורחיות" ל"מערכיות". זוהי יצירה הכתובה בטון אמוטיבי חזק ודרמטי, והיא קרובה ברוחה לסוג היצירות הספרותיות והמוסיקליות שהתפתחו בדור השני של הסימבוליזם, כמו למשל יצירת הפרוזה השירית של בריוסוב "מלאך האש" (1908) או הפואמה רחבת-הממדים של סולוביוב "מעגל האש" (1908). מבנה יצירה זו חופשי יותר מאשר "מתי

מדבר", והעלילה יותר מסובכת, הטרוגנית וקשה לפיענוח. בטונים הפראים ובנטיה להבעה חידתית ומהפנטת מושפעת "מגילת האש" יותר מיצירות אחרות של ביאליק מהלך-הרוח הניטשאני, שכאמור השפיע מאוד על הסימבוליזם הרוסי. דמות האשה ביצירה זו וביצירות אחרות של ביאליק ממשיכה את המוטיב של "האשה היפהפיה" (PREKRASNAYA), מוטיב פרבוסלבי שזכה לפיתוח ספרותי ביצירות שירה ופילוסופיה של ולדימיר סולוביוב, ובעקבותיו – אצל בלוק, ביילי וסימבוליסטים נוספים.

גם בין השירים הליריים אפשר למצוא דוגמאות מובהקות לכתיבה סימבוליסטית. לדוגמה, ב"עם שמש" (1903) מהדהדים מוטיבים המופיעים בספרו של באל'מונט נהיה כמו שמש (1903). תופעה אופיינית לשירת ביאליק היא חזרה בשירים שונים על אותם מוטיבים סמליים – כגון אור, ציפור, דמעה, נחש, קורי עכביש, וכדומה – וכך נוצרת בשירתו מעין רשת סימבולית, המעניקה מימד מיתולוגי לחוויות אישיות.

הדיון בהשפעת הסימבוליזם הרוסי על שירת ביאליק אינו יכול לפסוח על ההיבט הצורני: שיריו של ביאליק מראשית דרכו הצטיינו ברגישות מוסיקלית ובמבנה משוכלל. אמנם, חלק מהם כתובים בצורת מונולוגים זורמים, דמויי-אודה, אך רבים משיריו, בעיקר אלה שנכתבו בין השנים 1896–1915, הם יהלומים מלוטשים מבחינת המבנה ומבחינת העיבוד המוסיקלי והסמאנטי. הלשון של ביאליק, שומרת מצד אחד על הרושם של דיבור חי, לעיתים עממי, אך מצד שני היא עמוסה בקונוטציות ובכפל-משמעות. השימוש של ביאליק בחרוז הוא לעיתים ממש מדהים, והמשקל משמש אצלו בסיס ליצירת ריתמוס גמיש, המותאם בדיוקנות למהלך הרגש בשיר. ביאליק לא נטה, אמנם, לשימוש בלקסיקה נדירה או לעיצוב סיטואציות מעורפלות – ובמובן זה נשאר נאמן למסורת המאה התשע-עשרה – אך מבחינת המבנה והמוסיקליות רבים משיריו דומים למיטב השירה הסימבוליסטית.

הסימבוליזם השפיע גם על מחשבת השירה של ביאליק: המסה "גילוי וכיסוי בלשון", שבה ביאליק מגדיר את טיבה של לשון הספרות ואת ההבדל בין לשון פרוזה ללשון שירה, מושפעת בבירור מתפיסת-הספרות הסימבוליסטית, ובעיקר מעבודתו של אלכסנדר אפנסייביץ' פוטבניה, שהסימבוליסטים העריכו אותו ונשענו על תורתו, מחשבה ולשון (1862).

הקליטה של הסימבוליזם הרוסי בשירת ביאליק, וגם בשירה העברית הארץ-ישראלית, היתה יותר מאסיבית וברורה מאשר הקליטה של אורית "סוף המאה הדקאדנטית". לעומת הדקאדנס, שרעיונותיו עמדו בניגוד לאלו של תנועת התחיה הלאומית, הסימבוליזם השתלב יפה עם מסורת הסיפור החסידי והמחשבה המיסטית היהודית, ובנוסחו הרוסי הוא תאם היטב את האווירה המהפכנית, אוריה של שינויים היסטוריים כבירים ונוראים, שבה חיו הסופרים העברים במחצית הראשונה של מאה זו.

הערות

1. ח"נ ביאליק, דברים שבעל-פה, תל-אביב, דביר, תרצ"ה, כרך ב' עמ' כ'.
2. יוסף קלזנר, "ספרותנו", השילוח " (1902).

3. דברים שבעל פה, שם, עמ' ע"ב.
4. ראה הערה 2.
5. פישל לחובר, ביאליק – חייו ויצירתו, תל-אביב, דביר תש"י, כרך א' עמ' 207–210; ברל כצנלסון, "יחיד האומה", בחבלי אדם, תל-אביב, עם עובד, תש"ה עמ' 212; יוסף חיים ברנר, "קצת על טשרניחובסקי", האחדות, כסלו תרע"ב; יחזקאל קאופמן, "חזון ומציאות ביצירת ביאליק", מאזנים ד' (תרצ"ג), גליון כח-כט, עמ' 44; יעקב פיכמן, שירת ביאליק, ירושלים, מוסד ביאליק תש"ב, עמ' רצט.
6. דן מירון, הפרידה מהאני העני, תל-אביב, האוניברסיטה הפתוחה, 1986, עמ' 307–308; בואה לילה, תל-אביב, דביר, 1987, עמ' 29–34, 76–78; זיוה שמיר, השירה מאין תימצא – ארס פואטיקה ביצירתו של ביאליק, תל-אביב, פאפירוס 1987, עמ' 7–44.
7. אסתר נתן, הפואמה "מתי מדבר" – שורשיה בשירה הרוסית ובשירה העברית, עבודת דוקטור, ירושלים, האוניברסיטה העברית 1986, עמ' 141–186.
8. שיריו הגנוזים של ביאליק מצויים בתוך: כתבים גנוזים של ח.נ. ביאליק בעריכת משה אונגרפלד, תל-אביב, מוסד ביאליק 1971. וראה גם ח.נ. ביאליק – שירים תר"ן-תרנ"ח, מהדורה מדעית, בעריכת דן מירון
9. ואחרים, תל-אביב, מכון כ"ץ לחקר הספרות העברית ודביר, 1983.
10. ח.נ. ביאליק, "קטעים אוטוביוגרפיים", כנסת 1941, עמ' 14–15.
11. פיכמן, לעיל הערה 5, עמ' ת"ג.
12. הקטע המתאר את ילדותו של גיבור הפואמה התפרסם ברשות המחבר בעתון הארץ בשנת 1928.
13. תאריך כתיבתו לא ברור, כנראה בין 1895 ל-1897. מתוך 150 שורותיו נשארו ב"המתמיד" רק 15 שורות.
14. אגרות ביאליק, דביר, 1937, כרך א' עמ' ל"ח.
15. JAMES WEST, RUSSIAN SYMBOLISM: A STUDY OF VYACHESLAV IVANOV AND THE RUSSIAN SYMBOLIST AESTHETICS, LONDON, METHUEN 170 PP. 5–59.
16. ראו בריינין, "שמעון שמואל פרוג – תולדותיו ותכונת שירתו", שירי פרוג בתרגום יעקב קפלן, ווארשא תרנ"ח, עמ' III.
17. FEDOR SULOUB, STIKHOTVORENIA, SOVETSKII PISATEL, Leningrad 1975, str. 186.
18. B.G. ROSENTHAL, MERZHKOVSKI AND THE SILVER AGE: THE DEVELOPMENT OF A REVOLUTIONARY MENTALITY, THE HAGUE 1975, P. 8.

שירת האמונה

שמואל שתל

הצלוב." (גם פה גם שם). ועם זאת כתב: "לא חפצתי בזולתך, אלוהי! / ומה לי כול בלעדיך?" (איכה אשיר על יום ולילה...) המשוררים שלאחר ביאליק לא הדליקו את השלהבת שבין אדם לאלוהיו. אמנם, ניצוצות אמונה לחשו, ונפש חב"דית פיעמה בליבו של שלונסקי, מעבר לדוקטרינות מארקסיסטיות. שלונסקי יכול היה להתפלל תפילה זכה: "הנחני אלוהים ותנני לכת עוד, כנושא משך זרע" וגם להאמין באדם ש"נברא בצלם, ודם בשס"ה גידיו, / הה, חלק אלוה ממעל, ממש" כי "העולם הוא רק אתנחתא בניגון האלוהי" (עץ ביער בולון, משירי הפרוודור הארוך).

בשירה האקספרסיוניסטית של אורי צבי גרינברג, נתפס האלוהים כתופעה של מלכות, עם "זמר שגאני מרום, נהים חיות הקודש, רעם רהב ים" (שיר למעלה מן הענן); "ונזר בן-דוד על ראשו הקדוש" (המענה, אימה גדולה וירח). גם שירתם של נתן אלתרמן, אמיר גלבו, יהודה עמיחי ובני דורם, לא נסכה אמונה בדור ש"דיבר בשפת ההעדרות", אפילו בשעה שהאלוהים מצא לו מקום בתוך מסורת הנפשי-הקיבוצית

מ אמר זה דן בשירה עכשווית, המוצאת את ביטויה באמונה דתית או באמונה על-דתית.

הרב אברהם יצחק הכהן קוק, שהיה המאמין הגדול בקאמת של אלוהים חיים, היה גם משורר. הוא שר על "החלומות הגדולים שהם יסוד עולם"; "רק החלום החופשי, המורד במציאות וגבולות, הוא האמת היותר חווייתית של המציאות". משורר כמוהו יכול היה לשיר: "אל תסגרונני בשום גבול / לא גשמי ולא רוחני / נשמתי שטה ברחבי שמים / לא יכילוה קירות הלב". המשורר מתאחד, לדעתו, עם היקום כולו ואומר שירה וזה "העוסק בפרק שירה בכל יום, הוא בן העולם הבא". (המובאות מספרו "אורות הקודש").

י.צ. רימון, שהסתופף בשיבתו של הרב קוק, הוכתר, ברבע הראשון של המאה, כמשורר הדתי בארץ ישראל והרב קוק אמר עליו, כי הוא "עשוי לפתוח מסלול הקודש בשירת ישראל המתחדשת". אך י.צ. רימון היה גם מתלמידיו של ח.נ. ביאליק, ומסוגל היה לראות, איך "על תלתלי נערה, בוער האלוהים ולא יבוש" (שערי אמונת ב') ואפילו: "כמעט פרצתי בככי / למראה