

## ראובן רבינוביץ / עיוני מקרא ב, בלדות וירמיזא

אית המונחת בתשתיתה של היצירה האמנר תית, עם כיוון פובליציסטי דווקא. בכוחה היוצר של השפה השירית, עשויות גם מגמות פובליציסטיות מובהקות להתלבש בצורה אמנותית משכנעת.

שתי בחינות יסודיות קובעות את ממדיו של היסוד האידיאלי-הלכתי-המופנם, ביצירה הספרותית. הבחינה האחת ענינה החזית הגלויה והתחומים המוגדרים, עמם יש ליצירה הספרותית שיח ושיג מתמיד. בנקודה זאת, מתרכזת ההבעה האמנותית בנתונים מוגדרים: הן מבחינת הנושא, הזמן והמקום, והן מבחינת העוצמה החווייתית שהיא מגלמת. הבחינה האחרת, פורצת את גבולות הזמן והמקום והחוויה המוגדרים באופן ברור, ומקשרת — מנקודה אידיאית לקחית — בין עולמות שונים בהתגלמותם החיצונית, אבל דומים בשותפות הגורלית. כך, נודעת חשיבות ערכית לסיטואציה אנושית-קיומית כלשהי, מעבר למסגרות ולנתונים המגבילים אותה מבחינה צורנית או אידיאית. מכאן, מידת האקטואליות החווייתית, הנודעת ליצירות ספרותיות עתיקות ביותר, גם בזמנים מודרניים, בזכות הערכיות הלכחית-הקיומית, הגנתה מאחורי המסך וההצורני-האקטואלי שלהן.

הבאלאדה כסוג ספרותי, מעוגנת מבחינה רקעית במסורת עמיתית-היסטורית כלשהי. היסודות האגדיים מצמצמים ומרכזים את הבאלאדה בעולם מוגדר מבחינה חיצונית ועלילתית. אך יסודותיה המיסטיים-האיראציונליים נאליים קובעים אותה — מבחינה לקחית — מעבר להתגלמות ההיסטורית המוגדרת של העלילה הבאלאדית. חריגה זאת נובעת מעצם ההכרה בכוחה של הגורל ובחוקיות הקוסמית, המושלים גם בתחומים שמעבר לזמן ולמקום המוגדרים בבאלאדה. המתח הקיומי המתמיד, הסיטואציות הדיאלוגיות והקונפליקטים הדראמטיים, פורצים במקרים רבים אל מעבר לסיטואציה ההיסטורית המוגדרת והופכים לנוכחות חיה, במאבקו של האדם עם עצמו ועם עולמו הסובב אותו. דווקא היסוד המיסטי, המשתלב בקונפליקט הדראמטי בבאלאדה, הוא המגשר — בצורה שאינה ניתנת תמיד להבהרה ראציונאלית — בין סיטואציה גורלית בשכבר הימים, לבין סיטואציה אקטואלית החותרת על מאבקו ההירואי של האדם עם

הי ויפיישא הקהלה, / עיר ואם גולה, /  
קרית קשוש גילה / הקינת נקלדי. // הקמה  
לסתרפה, / ולאכול ולשפחה, / להרג ולכו  
ולקרפה / פינד קתלדי. // <sup>1</sup>

א

קור עוצמתה וקסמה של ההבעה הפירית הוא כפול. מחד גיסא בולטת תכונתה היסודית של הלשון השירית, אשר באמצעות צירופיה הפיגוראטיביים, המטאפוריקה, הסמל וההבעות הריטוריות האחרות, היא מעוררת שכבות אמוצינאליות נסתרות אצל הקורא. תכונתה זאת, היא המסייעת בידה לעשות את הקורא — בשלבה הראשוני של החוויה האסתטית — לשותפה של היצירה הספרותית. שותפות זאת מציבה ראשגשר בין המציאות שהשיר מדובב לבין המציאות בה נתון הקורא. מאידך גיסא, אין להתעלם מכך, שדווקא הבעות פיוטיות מסגלות לעצמן מן מסכות לשוניות מגוונות, המסתירות מעיני הקורא התמים את המהות האמיתית המסתתרת מעבר להן. או אז, נדרש הקורא למאמץ אינטלקטואלי-אנאליטי — בצד ההתרשמות האמוצינאלית — כדי לרדת לעומקו של שיר ולגשר על פני הפער שבין המעטה החיצוני לבין המהות הפנימית והנסתרת, אותה מדובבת היצירה. העוצמה הפיוטית מתבטאת, איפוא, במידת ההתאמה, שבין הצמצום הלשוני הדורש העמקה לבין הקסם ההתרשמותי המצודד, הנובע מהמיגוון העשיר של האמצעים האמנותיים.

מידת הצמצום בולמת את ההיסחפות אחרי אורנאמנטיקה לשונית-אמנותית, אך בעת ובעונה אחת מעמיסה היא על היצירה מטען רב-מתח ועוצמה. מטען זה, אידיאלי בעיקרו, אינו אלא המציאות החזית הפנימית של היצירה הספרותית. אגב, גם צורות-אמנות הדוגלות בסימטת אמנות לשם אמנות, נושאות מעבר להצטעצעות האמנרית תית החיצונית משמעות אידיאית ברורה. אף זאת: אין לזהות את המשמעות האידי-

1 קינה לר' ישראל בר יואל זוסלין מערפורט, בימי השמר. נדפסה מתוך ב"י בספר, "עמודי העבודה", לר' אליעזר לאנדסהוט, הוספות. עמ' ג'.

מתן יש אחרות הפורצות את הרקע המיתי הנתון והמוגדר ויוצרות מיתוס חדש, דוגמת "בלדה מן הגוף השר" לא. צ. גרינברג (לוח הארץ – תשי"א). גם בסוג אחרון זה, המכונה באלאדה ספרותית, מצויים אמנם הסממנים האמנותיים המקובלים בבא"ל אדה, אך מה שנראה כצמצום המסגרת העלילתית לנושא הספרותי, אינו אלא הרחבת המסגרת הספרותית, לכלל אמת כוללנית. כאן יש לציין, כי התנודות בסוג ספרותי זה מקורן, בעיקר, ביחסו של המשורר לחומר הבונה את היצירה המשמש לה כרקע.

לצורך הנושא נציין בקצרה, כי יחסו של טשרניחובסקי להיסטוריה האנושית הלאר מית שלו, בשיריו השונים, אינו אובייקטיבי כלל ועיקר. כלומר, יחס יצירותיו המשתמר שות בסיטואציה ההיסטורית כרקע וכנתון, אינו יחס ספרותי בכלל. המשורר מגלה בהן קשרים גלויים וסמויים בין הממדים ההיסטוריים השונים: העבר וההווה. בבאלאדות "קידוש השם", בעיקר (וגם בפואמות ובחלק מן האידיאליות), מצביע המשורר על הזיקה ההדדית שבין התקופות הסיטואציות השונות בהיסטוריה האנושית. ביקורת התרבות וההיסטוריה<sup>2</sup> אינה מניחה למשורר כל מקום לאובייקטיביות מוגדרת. מכיוון שבדרך כלל אין בשירתו התייחסות אובייקטיבית לתופעות היסטוריות, אין התייחסות כזאת אף בבאלאדות הסומכות עצמן על רקע העבר ההירואי ומבקשות לגשר, על פני פער הזמן המקום, בין העבר להווה. הממנטים ההירואיים המעוצבים בבאלאדות, המעלות את גבורת היחיד והקונר פליקטים הדראמאטיים השונים, משמשים למשורר אמצעי לקחי לביטוי מגמות וכיוון נים רגשיים-רוחניים העומדים לנגד עיניו. לכן קיימת התערבות המחבר ברבות מהבא"ל אדות שכתב. אמור מעתה: יש להבחין בחלק מבאלאדות טשרניחובסקי בשתי המציאויות שנוכרו לעיל, במרומו ובגלוי מעלה המשורר קווים משותפים בין המצב הבאלאדי לבין המצב ההיסטורי האקטואלי. כך יש להצביע על הרקע ההיסטורי הכפול של "באלאדות וירמיזא".<sup>3</sup>

2 ר' ב. קורצווייל. ביאליק וטשרניחובסקי, מחקרים בשירתם, הוצאת שוקן, תשכ"ה, עמ' 289.  
3 טשרניחובסקי: שירים, הוצאת שוקן, ים ות"א, תשט"ו.

גורלו הכפוי עליו. מסתבר, איפוא, שדווקא בצורה ספרותית, הנראית תמימה ופשטנית, ניתן להבחין באותם הרבדים העיקריים הבונים כל אמנות ספרותית שהיא. בנוסף לאפי ולדראמאטי מצוי בכל באלאדה גם היסוד הלירי, המפכה בזרם אֶלגִי־חרישי־סמוי, ולעתים אף גלוי ביותר.

בבאלאדה מסתמנות שתי מציאויות: האחת חיצונית: הצד הגלוי שביצירה; והאחרת פנימית, מסתורית, איראציונאלית – הצד הסמוי שבה, כפילות זו בבאלאדה מובנת מעצם המתח בין המציאות החיצונית ובין עולמותיו הפנימיים של הגיבור. אותו מתח טראגי הוא המקנה לבאלאדה את ערכה החינוכי, כשם שהטראגדיה משמשת, לדעת אריסטו ב"פואטיקה", אמצעי חינוכי, המביא את האדם לידי זיכוך הנפש (קא־תארויס) והתעלות מוסרית, מעצם תחושת השיתופיות וההזדהות הגורלית שבינו לבין הגיבור. שיתוף הגורל חוצה את גבולותיה המוגדרים של היצירה הספרותית ונהפך למושג בעל אמת כללית. זהו גם אחד מאופני הביטוי של היסוד הלירי שבבאלאדה. מכאן התנודות הנראות לעיתים בתפיסת מקומו של המשורר בבאלאדה. יש שהיסוד הלירי לובש צביון לקחי המובע בעיקר עליידי המשורר המתערב, בשלב זה או אחר של היצירה. אין להדביק, איפוא, תווית של אובייקטיביות גם על סוג ספרותי זה. אף הבאלאדות המצטיירות כאובייקטיביות לחלוטין, משום שאין המחבר מתערב בהם, לכאורה, רחוקות מלהיות בלתי תלויות, שכן עצם העיצוב הספרותי אינו אובייקטיבי כלל, אלא תלוי בדעת היוצרה האמן, שאינו אלא אחד הפרשנים של הסיטואציה המסוימת. וראייה לכך: נושאים באלאדיים דומים, הניזונים מסיטואציה היסטורית אחת, זוכים לעיצוב אמנותי שונה, המגלה פנים לכאן או לכאן באותה הסיטואציה האחת. לכל אחת מצורות התגלמותה של אותה הסיטואציה אופי וטקף אמנותי אותנטי משלו.

מבחינה צורנית מתאפיינת הבאלאדה במיבנה מוגדר ומגובש. כן היא מוגבלת לתיאור מאורע בזמן קצר, ואינה מתמשכת על פני מרחבי זמן ומקום. אולם המשמעות הערכית שמעבר לריכוז ולצמצום הצורני, מעבירה את לקחיה אל מעבר מזה של העלילה החיצונית שבבאלאדה. יש בבאלאדות המעוגנות ברקע מיתולוגי־אגדי־עממי נתון, דוגמת הבאלאדות של טשרניחובסקי. לער

האדם לחיה, בין היהדות לנצרות, אבל הוא מובלט כבר בבאלאדה הראשונה, שעד לסיימה אינה מגלה את גיבורה האמיתי, הסמוי. הדמויות שבה, כמו בבאלאדות האחרות, הן ייצוגיות. תמונת הנוף והאווירה האידיאלית שבטבע עם השכמת הבוקר, פותח חות את הבאלאדה „ציד ההגמון”. בפתחה זאת יש מעין סתירה בין הכותרת המדובבת סיטואציה מתוהה ודדוכה — „הצייד” — לבין התמונה האידיאלית השלווה של הנוף ההררי ושעת השחרית. בבית א מצוי הניגוד בין תמונת מרחב וגובה לתמונת מיצר ועומק. ניגוד זה, המאפיין את הניגוד שבין הטראגי האידיאלי, מחרף בבית השני. החרף נובעת מעצם ההנגדה הקטבית המשמעת בצורה אליטראצייונית ואנומטופאית בשורות:

קורא קיפי קיפי קוסס,  
אופר שינה פֶּסֶן,  
קול שֶׁצֶמַח סוסים עולה  
עם צֵלִיל וְצֵלִיל שְׁרָן.

אמנם, הטון היאמבי, המציין מצעד קצוב ומדוד, משותף גם לתמונת הטבע וגם לתמונת האדם החודר לטבע. אולם בולט הוא הניגוד בין הקולות העצורים, שהטבע משמיע לבין הקולות הצורמניים בצלצולם שהספירה האנושית משמיעה. נראה, שניגוד זה בין האדם לחי שבטבע, בעיקר בין התרבות האנושית לבין התמימות הפרימיטיבית, המלכת את מרכיביה השונים לדמות אחת, הוא המעמיד לדעת המשורר את האדם בנקודת השפל. מה שנראה בחזות החיצונית כהתעלותו התעצמותו, אינו אלא תעודת העניות של האדם המתורבת, שהתרחק ממקורו ומעצמותו האמיתית. ברבים משירי טשרניחובסקי מצויה נימה רוסאית המעריכה דווקא את הפראי־הפרימיטיבי־האציל. בדרך ההפרטה האפית, המציינת את האמנות האידיאלית, מתעכבת הבאלאדה, למרות הפאראדוקסאלי שבדבר, על מרכיבי „כנופיה של פרשים”, החודרת בקול שעטות סוסיה ומפריעה את הארמוניה שבקול הטבע המקסים. ראוי לציין, כי שני החרוזים הראשונים בבית השני קצובים ומפוסקים, והם מצביעים על חלוקה הארמוניסטית הקיימת בטבע; ואילו השלישי פוסח לעבר הרביעי ומורגשת בהם חדירת צליליהם וקולותיהם של כנופית הפרשים. אגב, להעצמת הניגוד בין קול הטבע וקול העולם

שבע הבאלאדות הנדונות נכתבו בפרק הזמן 17 במארס — 30 במאי 1942, תקופה שבה התעצם החורבן של יהדות אירופה. בהן הרעלתה תקופת המארטידולוגיה היהודית וגזירות השמד בימי הביניים, ביצירות מאוחרות אלה, שנכתבו בערוב ימיו, חזר המשורר לנושא שהעסיקו בבאלאדות דא־שונות ובפואמה „ברוך ממגנצא” שנכתבו כארבעים שנה לפני כן. התנדדות ההיסטוריות, שעברו על עמנו במהלך השואה ובעקבותיה, הן שהניעו אותו לחזור, מתוך גישה אפואתיאולית כמעט, לאותה תימא־טיקה בעיתית בשירתו ששמה: ההירוואיקה היהודית. ההשלכות האידיאליות מן הסיטואציה היסטורית שבעבר אל הסיטואציה היסטורית שבהווה, עלולות ומתבקשות מעצמן. „ורמיאז” על כל מוראיה אינה אלא בבחינת סמל להתחדשותה של המציאות האיומה הידועה לנו מימי הביניים. כאן יוצרת הבאלאדה מעין גשר בלתי־נראה בין מירווח הזמן והחלל. אין זאת אומרת, שהפרע בין הסיטואציה הטראגית־הבאלאדית, לבין הסיטואציה הטראגית־ההיסטורית־האקטואלית, אינו גלוי לפני המשורר. אדרבה, כפי שיוברר להלן, מבליטות אחרות מהבאלאדות את הניגוד בין האז והעתה. ניגוד זה הוא הגורר והמעורר את הפרץ התוכחתי בסיומה של הבאלאדה, מצד המשורר, החש כבן תקופתו מה עצום הוא המרחק בין נקודת השיא שבעבר לנקודת השפל שבהווה. נוסף למתח הפנימי המצוי בכל באלאדה בנפרד, יש להצביע על מתח־הניגוד־החריף בין תקופות וערכיהן. מתח זה מעלה שתי גימות: של קינה על השבר ואבדן הערכים; של אזעקה ותוכחת מוסר על שבר זה וכן של קריאה להתעוררות והתמודדות מחודשת עם הגורל האיום שנכפה על עמנו באכזריותו המתחדשת.

ב

מחזור זה של שבע הבאלאדות מסתמנת הדרגתיות עולה ומתפתחת, התורמת למתחן הפנימי; היא גם המבליחה בין הסיטואציות שהן מעלות וקובעת את הראות ההיסטורית הכללית.

המתח הדראמאטי מורגש כבר בפתחתה של הבאלאדה הראשונה: „ציד ההגמון”. בהמשך הבאלאדות הוא יתבלט כמתח בין היחיד לרבים, בין האכזריות לרחמים, בין

עדין, / יקר מזו צידי" (4), "צידי אציל מזה". חזרה זאת מגבירה את המתח, ויש לראות בה אמצעי אמנותי, שיסודו בפזמון החוזר של הבאלאדה העממית. שני הבתים שלפני האחרון, מחזירים את הקורא לאותה אוירת פתיחה מוזרה, בדרך השאלה, ובהם תהייה על הניגוד שבין תכלית מסעו של ההגמון לבין מקום היערכותו:

סָלַךְ כִּי כָאֵם פֹּה?  
יְקִיָּה אֲשֶׁר יִהְיֶה צִיָּדָה,  
הוּא בְּנֵיךְ סָלַךְ וְ?<sup>4</sup>

שאלה זאת סוגרת את מחזור השאלות שהעלתה הבאלאדה וסימנה אותן במרכאות כפולות, כרמז לציטוט. אך דברי ההגמון (בבית האחרון), הנראה כגיבורה הראשי של הבאלאדה, משמשים כפתיחה חדשה, המותירה מקום להרהורים רבים על אודות פשר הצייד המוזר. תשובתו זאת מבהירה את המשמעות האכזרית האיומה: "...צידי אציל / ופה ירעה; אמנם / אינו יעל או צבי, כי אם / צבי ישראל — מהר"ם. אכן, תמורות נפלו בערכו של האדם. תמורות אלה אינן חלות רק על המהר"ם, אלא אף על בני עמו של המהר"ם בשעת כתיבת הבאלאדה. עולמו של המוסד הנוצרי הוריד את ערכו של האדם למדרגת ניצוד. זהו המומנט הטראגי, המעורר את היסוד האלגי. מבחינה היסטורית מתכוונת הבאלאדה, במי שורה הגלוי, למסופר במקורות: "מוריגו ר' מאיר מרוסנבורג בר ברוך זצ"ל שם לדרך פעמיו"<sup>4</sup> לעבור הוא וביתו ובנותיו החתנו וכל אשר לו. ויבוא עד עיר אחת יושבת בין ההרים הרמים שקורין לומברדיש גיבורגא בל"א<sup>5</sup> ורצה לישב שם עד אשר יאספו אצלו כל העוברים עמו. והנה פתאום ההגמון הרשע יש"ו מבזילא רכב מרומי דרך אותו העיר רעמו משומד אחד שמו קניפסא יש"ו הכיר במוריגו הגיד להגמון וגרם שהפחה מיינהר"ט מגיירץ שר של אותו עיר תפסוהו בער"ה ד' בתמוז שנת מ"ו לאלף הששי ומסרוהו למלך רודאלף" (מספרי מנהגים של קהילת וורמיישא לוי-זון, נפשות צדיקים, עמ' 36). החוקרים מניחים, כי הסיבה האמיתית למאסר היתה: ארגון היציאה של היהודים הבורחים, "עבדי הקיסר", ללא רשות; ויש טרענים, כי סיבת

4 בברחו לאיטליה בשנת 1286.  
5 בלשון אשכנז.

האנושי יוצר המשורר בבית זה אסונאנס בין הטורים: "קורא קוקי כקול קוסוס... / קול שעטת סוסים עולה". לכאורה, יש דמיון בין העולם האנושי לעולם הטבע, אך למעשה מפרידה ביניהם תהום עמוקה. לשלושת הבתים הראשונים בבאלאדה, נועד מימד הרקע והמסגרת האפית, אבל כבר הבית השלישי, המתאר את "ניצוץ לחוד כידוך" ואת "דגל משור צלב", מעורר את המתח הדרמאטי המתגבר באמצעות הדיאלוג אלוג המתנהל בהמשך הבתים בין השואל הסמוי לבין ההגמון. מוזרה היא הופעת ההגמון מבחינת הזמן המקום: "עם שחרית בין ההרים / לעיר הדומיה". יש בה משהו בלתי רגיל, שאינו מבשר טובות, וזאת למרות תשובתו: "הלב יעלוך הלב ירחב / על ציד בחודש זיו". תשובה זאת גוררת תמהון כפול מצד השואל הנסתר, ומענה מוזר מצד ההגמון. המתח המתגלע בין הצד הגלוי לצד הסמוי שבתשובתו, נובע מהניגוד שבין המקובל לבלתי-מקובל.

באמצעות הדיאלוג, המגביר את המתח הדרמאטי, מגששת הבאלאדה לקראת בירור מושאו של ההגמון הצייד. יש לשים לב לפרט המתאר בבאלאדה, המדגיש את נוצריותו של ההגמון: "על דגל משור הצלב". בתכונותיו של הניצוד האנונימי עד לסיומה של הבאלאדה, חוזר לעומת זאת מוטיב הנדירות, היקרות והאצילות. השואל הסמוי מצביע על אפשרויות רבות ונרחבות של מרשאי הצייד; לעומתו מצמצמות תשרות ההגמון את אפשרויות הצייד למושא אחד בלבד. תשובתו, המתנייחסת לתמיהת השואל על בחירת מקום הצייד ("בעקבות של ציד מה נדיר / הצייד היקר / קידמתי ואצא עם אור, / אותו אני פה תר"), מעוררת תמהון נוסף, שעמו מתעצם גם המתח הדרמאטי. תמהון זה, מעלה שוב תמונת ציד מקובלת, בה האדם הוא הצייד והחיה — הניצודה. אולם תשובת ההגמון מקרבות באיטיות ובבהירות איומה את המסקנה, שהפעם אין זה ציד מקובל. בלי לציין בפירוש את שם הניצוד, מתברר באופן הדרגתי עולה: הניצוד אינו שועל הסתו הזאב; אינו שר היער — הדוב; אינו הביבר היקר או הבונה יפה הפרוה; אף לא היעל או הצבי. לעומת שלילה זו המשתמעת מתשובת ההגמון, נרמזות בה תכונות צידו: (1) "אבל לצייד טוב אחר", (2) "אבל יקר צידי". (3) "אבל מה קל ומה

בדברי האם, המשיבה בקריאה פאתטית דר מה, שסמוכה לה לשון קינה כפולה על גורל האם הבת גם יחד:

בתי, בתי! אוי נאָבו! אוי לי, נָלָךְ אָבו! יואר היום נָאָה אַתָּךְ אַחַז אָפִיר, הַנּוּי.

תשובת האם כוללת קינה וגם אתרעה ואזעקה כנגד העולם הגויי. דברי הבת שלאחר מכן, מעלים את הניגוד הלאומי כאמצעי המעורר בקרבה ספקות. אותם ספקות הם חלק מהמיסטיות והאופל האופים פים את העולם הזר המפתה והבלתי ברור מחד גיסא, הנתון במתח מתמיד עם העולם היהודי הבהיר והברור המוכר, מאידך גיסא. תשובות האם מצטיינות בטון פסקני עז, לעומת נימתה ההססנית, הרפויה של הבת.

טורי הבאלאדה, יוצרים רצף ענייני, המ שתלשל מעצם השאלות והתשובות שבין הבת לאמה. מצד אחד תשובת האם ההולמת בפסקנות ("יואר היום ראה אותך") יוצרת קשר אליטרציוני בין המלים: יואר, ראה, אותך, אביר; לעומתה משיבה הבת בציטוט מדברי האביר הגוי, שבהם מתייחס השורש ארר לעם ישראל: "ארור עמי מאל / בעולם הזה, בעולם הבא חלאת יושבי תבל". בית זה חושף את עיקרו של הקונפליקט בבאלאדה, והוא המתח שבין עולם היהדות לאיבת הגויים. ניגוד זה שבין היחידה האתנית המוגדרת לבין הקולקטיב האתני הפלוראליסטי, הוא הרקע למתח שבין בת הרב האביר, מתח שבין שני פרטים. שתי הדמויות נושאות, איפוא, אופי ייצוגי מובהק.

תשובתה של האם מתריעה ובוסרת: "....ארור האיש אשר יקבנו אל. / בת דבנים — עשרים דורות — אַת בת רב בישראל". דבריה אלה, המסיימים את חטיבתה השנייה של הבאלאדה המורכבת מהבתים ג—T, מגבירים את הקשר הקולקטיבי בין גורל הבת, כדמות אינדיבידואלית, לבין גורל עמה. היותה בת רב מקנה למעמדה זה תוקף הידואי נבחר, שאינו מניח לה לנתק את הקשר עם מסורתם של מקדשי השם. הבחירה והיעוד מחייבים את ההקרבה שאין מנוס מפניה. בניגוד להסכמה הכללית של יושבי תבל, מעלים דברי האם את הייחוד האישי האינדיבידואלי, שאינו מתחשב בה סכמה הכללית. הטון העצור והמאופק, המדרד והקצוב במשקל היאמבי ההולם,

המאסר היתה בריחת בנו של מהר"ם שיצא בערבות. מהעיון המשווה במקור ההיסטורי ובבאלאדה מתברר, כי אין האחרונה משחזרת את המקור ההיסטורי, אלא בוחרת את המומנט הדרמאטי ואת הסיטואציה הטראגית, המעלה את הקונפליקט בין הצייד לניצוד — במישור הסמוי של הבאלאדה — ומתקשר לסיטואציה הטראגית המתחדשת. שבה קם האדם על זולתו להעלותו בחרמו. ציד האדם נערך בריש גלי ועל דרך המלך, ללמדך שאין מוחה כנגד מעשה נפשע זה.

ג

מתח בין היהדות לנצרות והקונפליקט הדיאלקטי שביהדות גופא — אם לקדש את השם או להיכנע לפיתוייה השפלותיה של הבינוניות המקובלת בעולם שסובבה — זהו הנושא המרכזי של הבאלאדה "בת הרב ואמה" השניה במחזור זה.

העם היהודי הנרדף משמש, כאמור, גיי בורן של שבע הבאלאדות. אף בזו השניה מודגש הגורם הלאומי הדחי, המניע את ההקרבה הטראגית וההירואית, העדיפה על פני ההתפשרות עם העולם הנוצרי העויין, במחיר הווייתו על הצביון היהודי-אמונתי. הבאלאדה, בת שמונת הבתים, שכל אחד מהם בנוי כדיסטיכון (דו-טור), בעל חרוז צמוד, יוצרת אפקטים דראמאטיים מעצם הדיאלוג, המתנהל לארכה, בין בת הרב ואמה. למעשה, זהו דו-שיח בין שני דורות: דור העבר, המסתמל בדמות האם, ודור ההווה — בדמותה של הבת.

דור ההווה נתון לאימת הפיתוי של העולם הגויי האופפו ומתחבט עם עצמו, לנוכח ספקותיו הגוברים בו, שמא בכל זאת עדיף העולם הגויי — למרות מוראותיו — מזה היהודי? בניגוד לתפיסה זאת ממחישה דמות האם את הקשר הגורלי האמיץ, בין גורלו הטראגי של עמנו בכל תקופה ובכל מקום, למרות כל הנסיונות להשכיח את המתח הנצחי בין העולם היהודי לעולם הנוצרי, ובין היהודי לנוצרי כפרטים. הבית הראשון, הפותח בדברי הבת, הפונה לאמה במעין בקשת חסות בפני נוכחותו העויינת של האביר ("הוא פה ביום הוא פה בלילה, נחבא בצל הקיר"), תורם לאווירת המתח והמסתורין של הפיתוי המאיים. שתי קריי-אותיה הפאתיטיות של הבת ("אמי, אמי!"), מבטאות את עוצמת החרדה מפני העימות בינה לבין האביר. חרדה זאת משתקפת אף

בטא בדברי הבת („ירבה רקמה ושש / יתלה עלי רביד זהב, — תאכלן קנאה כאש“) מאפיינת את דברי האם המצביעים, ממש באותה לשון, על הוודאות הנוראה: „ברביד זהב עוטה רקמה ושש / כך יסתכל מן הגזוטרסה, כי יזדקך באש“. האקורד האחרון החותם את הבאלאדה אינו מותיר מקום לאשליות נוספות בדבר טיבו של הפיתוי. שני הבתים האחרונים מצטרפים לחטיבה אחת, הן באופן המענה והן בצורת החרוז הצמוד: שש־אש, שמבחינה צלילית מציין הנמכת הטון לחרישי ומאופק, בהיר תו בן הברה סגורה. הפיתוי עלול בסופו של חשבון להעלות על המוקד את המתפתה. בדומה לבאלאדה הקודמת בולט בזאת של־ פנינו היסוד הדראמטי, אך מצומצם בה היסוד האפי התיאורי. כן יש לשים לב ליסוד האלגי הלירי, המעורר את הפאתוס התוכחתי, המנוגד בתכליתו לנעימת הכניעה וההשפלה, שהבאלאדה בדרך כלל משתמשת בה, אף שהסוף המר, עליו מרומו בחתימה, אינו מבטל את המימד הטרדאגי המאפיין את הגיבור הבאלאדי. המשורר בוחר כן את המומנט הקצר של הפיתוי המאבק עימו ואינו מוביל את העלילה לסוף פסוק קוני־ קרטי, אלא על דרך ההשערה בלבד. בסיום הבאלאדה נתון הקורא במתח, המחייבו להשלמה דמיונית של התמונה המרומזת.

ד

ניגוד למידת ההתלבטות, שאפיינה את **ב**ת הרב בבאלאדה דלעיל, מצביעה הבאלאדה „בתו היפה של הרב“, הנראית כעין המשך לקודמתה, על הגשמת הרעיון של קידוש השם ללא כל הסתייגות. ייתכן וכמקור היסטורי שימשה למשורר השורה „ירד לטבח רב גרשום ובתו“, הלקוזה מהקינה „אביעה מקרה“ (ש. ברנר־ פלד / ספר הדמעות, עמ' ע"א). במחזור סאלוניקי נרשם על גבי קינה זאת כדלהלן: „סליחה זו נוסדה על קורשי בנוי־ש ועל שריפת תורתנו“. חלק מהחוקרים מייחסה למאורע של שריפת התלמוד בפאריז. אך יחד עם זאת מצויים בקינה זו רמזים ל„גזירת הרעים“ (1320/21). נראה, איפוא, כי המשורר השתמש כאן בסיטואציה הבא־ לאדית כבנתון אמנותי, שמבחינה היסטורית־עלילתית אינו קשור דווקא בעיר הגרמנית וירמיזא. מכאן שווירמיזא הנה

מציין את תחושת המצוד והחנק, המתהדקת סביב דמויות הבאלאדה. יש להבחין בשתי צורות הסתגרות בסיטואציה הבאלאדית. האחת עולה בדברי האם: „סגר עלינו המצור סגר מצאת מבוא“, פירושה של הסתגרות זאת, החנקת העולם היהודי, על־ ידי אימתו של העולם המיוצג בדמותו של האביר. נוסף על כך מציינת ההסתגרות, בצורתה השניה, את ההתכנסות וההפנמה העצמית המבקשת ליצור חיץ אטום בין שני העולמות. דווקא האם, החרדה לגורל בתה, היא המשתדלת להגביר את מאמץ ההסתגרות החוצצת, המכוונת כנגד אמצעי הפיתוי והמשכה, שמפעיל העולם העויני. „אמי אמי! אומר הוא לי: קסם קסמתי לו, / אינו אוכל אינו ישן — אבד יומו, לילי“. העולם הנוצרי, המבקש לפרוץ את החיץ המבדיל בינו לעולם היהודי, נראה כמקריב עצמו למען מטרת ההתמזגות (לכאורה) בין שני העולמות ומעורר את רגשות הרח־ מים אצל הצד שכנגד. נכמרים גם רחמיה של הבת, אשר לאורך הבאלאדה היא מצ־ טטת שלוש פעמים את דברי האביר: „אומר הוא לי“. אמצעי זה מדגיש את הדיאלוג הכפול של הבת, הן עם האם והן עם האביר (בדרך הגשתו מתגלה הדיאלוג האחרון כדיבור סמוי, אמצעי הנהוג בדרך כלל בסיפורת או בשירה הסיפורית, והמר־ גביר את היסוד האפי בבאלאדה). מבחינה רעיונית משמש כאן הדיבור הסמוי אחד האמצעים להגברת הקשר בין בת הרב לאביר המפתה וכן להגברת הדריכות שב־ עימות בין השניים.

דברי הבת, המבקשים גם הם לפרוץ חיץ זה, נדחים מצד האם בפסקנות נמרצת. שיש בה משום ההתעלות שבאטימות ובכיבוש הרחמים. מבחינה עלילתית־נפשית, דמות האם חזקה הירואית יותר מדמות הבת. המשורר הציב במתכוון שתי דמויות אנטאגוניסטיות אלה, כדי להגביר את המתח הדראמטי, המתבטא יותר בדריכות שבין דברי האם לדברי האביר המצוטטים על־ידי הבת, שאינה אלא דמות ביניים כושלת, הנקרעת במאבקה הטרדאגי בין הקטבים. המצב הטרדאגי בבאלאדה נובע מעצם המאבק בין נטיית הכניעה של הבת לבין העוצמה הנפ־ שית הבלתי נכנעת של האם. ייתכן ויש כאן קונפליקט פנימי רב יותר מאשר קונ־ פליקט חיצוני. אכזריותו של הפיתוי המת־

הגויזות. למרות פניותיו והתפרצויותיו של זה האחרון אל עולמנו, הריהו מעלה חרס בידו. התמונה המוזעזעת, בה נחתמת הבאלאדה, מציינת את המוצא היחיד, ההירואי הטרראגי, שאיפיון את דרכם של מקדשי השם במארץ טירולוגיה היהודית, העקובה מדם קרבנר תיה התבזה לתלייניה. דווקא נקודת השפל מבחינה חיצונית הוא נקודת עליה מבחינה מהותית פנימית, התעלות למעלת קדושים וטהורים.

ה

**ק**רקע היסטורי לעיצובה האמנותי של הסיטואציה הבאלאדית ב"המתים הרא" שונים", משמשת "המגיפה השחורה", שהגיעה לשיאה בגרמניה (1350–1347). בעריה השונות נערכו פרעות ביהודים. בוורמיזא, כמסופר בפנקס אזכרת נשמות הישן לקהילת מץ, נשרפו כארבע מאות יהודים בששרה באדר ב' ק"ט (א' במארס 1349). לאור עדותם של אחרים מסופרי הדור שרפו היהודים את עצמם, וכך מסופר במקורות: "ורבים מהיהודים נאספו אל בתיהם ויסגרו הדלת בעדם ויציתו בהם אש, כי כלתה אליהם הרעה, ותלהט האש בבתיהם ואת הקרובים אליהם. ובעיר מגנצא ניתך הפעמון הגדול אשר בבמה מפני לבת האש הבורחת" (עמק הבכא הוצאת לטרדיס, עמ' 82). ועוד: המסורת מספרת מעשה בשנים עשר פרנסים, שנקברו בקבר אחים לאחר "התנפלותם על אנשי מועצת העיר שלא נעתרו לתחנוניהם לרחם על היהודים" (ש. ברנפלד: ספר הדמעות, עמ' צד/ה). על המאורע בוורמיזא נוסדה הקינה "משוד עניים אנקת אבינו", שנהגו לאמרה בעשרה באדר. אין הבאלאדה של טשרניחובסקי משחזרת את הסיטואציה ההיסטורית, אלא משתמשת ברקע ובאווירה של הטרראגיות ההיסטורית כדי ליצור את הטרראגיות הבאלאדית.

הבאלאדה נפתחת בהכרתם הכבדה וההורמת בקיצורה של הפעמונים, המבשרת את התפרצות המגיפה השחורה בין הגויים. הטור הרחב המציין את הופעת המוות השחור הולם במקצבו היאמבי: "הוא בא! הוא בא! הוא כאן! הוא כאן!" השורה הרחבה מציינת בטון כמעט חגיגי את עצם הופעתו. ואמנם, הטור השלישי מצייין בשני ביטויים, הרחוקים מלהביע מידה של בשורת איוב דווקא, את אופן הבשורה: "אומר מכריו פעמון נגן". שורה זאת פוסחת ומשתלכת לעבר הטור הרביעי, המציין את מקום ההכרזה: "בצריח

סמל לעוצמה האכזריות הגויית שבכל התקופות המקומות.

גם בבאלאדה זאת מתגלע המתח בין האבירים, החותרים בכל כוחם אל אוצרותיו של הרב, ביחוד אל בתו היפה, לבין הריקנות והאכזבה המשפילה את מאמציהם ומותירה אותם חסרי ערך בטלים ומבוטלים, בגלל כשלונם בהשגת מבוקשם. שוב בוקע ועולה מבאלאדה זאת מוטיב הציד, שהוא אגב אחד המוטיבים המרכזיים במחזור כולו. בדומה לקודמתה בנויה גם היא מדיסטיכונים בעלי חרות צמוד; ובדומה לראשונה משתמשת גם זו בטכניקת השאלות התשרבות, המוסיפה נופך לאווירה המתוחה של הריאלוג הבאלאדי.

האווירה המאקאברית המיסטית נרמזת כבר בפתיחה המתארת את הופעת האבירים בנעימה, המזכירה את פתיחת הבאלאדה "בעין דור". "ובחצות הלילה הם באו מתחפשים/שני אבירי היחש עם שניים שלישיים". הופעתם החיצונית של האבירים מעידה על רצונם לבצע את זממם בהיתבא, שכן אין במעשה זה של שד בית הרב משום צד של אבירות. האבירים ירדו למדרגת גנבי לילה, העושים דרכם במחתרת. הרב שאינו עונה למתדפקים על דלתו משום ש"אך תמול קברתו", נראה כאובייקט הראשון המשמש מטרה לחיפושי האבירים. מה גדולה אכזריותם כמקום הרב ובתו היפה נתקלים הם אך בשמש העלוב. אכזבה זאת הולכת ומחריפה בשעה שמתברר לאבירים, כי לא רק הגנפח חמקה מידם אלא גם עולמם החרמרי של היהודים: היין, שטרי החוב והממון אבדו ואינם. מול הדינאמיות המתפרצת של האבירים החמסנים מפליאה שלווה הכניעה המאופקת והמיואשת גם יחד של השמש המתייחסת בשמץ מה של אירוניה למאמציהם וחיפושיהם הבלתי נלאים: "אל נא יחר אפך: אני רק שמשו, הנה פה המפתח, הואיל לבקשתי". נשארת נקודת המוצא לחיפושי האבירים הרב בלבד. בהתפרצות זאת של נציגי העולם הנוצרי העויין אל דשותו של הרב, המגלם את העולם היהודי, נכשלים הראשונים. אין הם מצליחים לגזול מאומה מאוצרותיו של ישראל. אכזבתם של האבירים גוברת לנוכח עימותם למציאות מאויייהם, שבעטיים נעשתה איזמה ומאקאברית: "עד שפתחו הקבר עם צליל המגרפה:/על יד הרב מוטלת בתו זו היפה".

יופיה של היהדות רחוק מרחק רב מעולם

הרעילו את הבריות. בולט כאן הקונטרסט בין האווירה המא־קאברית, שצריכה היתה להשתרר בגיטו, לבין תיאורו החגיגי של מצעד האבל: „לא כדרכה, לא מחישה, עיניה מאירות, / חברה צועדת קרישא / צאו, אזרחים, לראות“. הרגשת מצעדה של החבורה הקדושה נעשתה על דרך החיוב של המצעד בחברותא, שאינו מן המקובל בנסיבות הנתונות (לצורך המשך קל הפריד המשורר בין הציוף חברה קרישא, באמצעות המלה צועדת). תיאורה של לוויה זאת, יש בו מיסוד התוכחה והא־לגיה, לאמור: מציאות חיינו ירדה עד למד־רגה זאת, שבה נהפכת הלוויה לתהלכות נצחון. אין זאת אלא שהעולם המאקאברי השתלט על האדם בכוחו הדימוני, ולמרבה האבסורדי פוצחים, כאילו, הקברנים במזמור הודיה: „תודה לאל עולם“, גם בנו, גם בחשודים נגף, נודה לאל! גם ביהודים, גם ביהודים... העליצות הדימונית שבשורות אלה נשברת במידת־מה מכוונת של דברי הבית החותם: „חבל, הצריח הצחור / לא לנו ואין פעמון, / ויכריזו — המות השחור / כבר בא! — פרנס־הגמון!“, אכן, יש בחרר־זים אלה משום קינה והטפת מוסר. קינה — על כי רחוק מהיהודים הצרית הצחור, המכריזו אמנם את בשורת המוות השחור, אך בו בזמן הוא מעיד על העוצמה המתנשאת לגבהים. כן יש בהם תוכחה סמויה למי שנתון באשליה, כי יתכן מכנה משותף בין העולם הנוצרי ליהודי. שתי משמעויות אלה מסותרות מעבר למעטה העליון, כביכול, העוטה את המציאות המא־קאברית. מידה מרובה של אירוניה עצמית, המאפיינת תוכחת מוסר, משולבת דווקא בטור רים החותמים את הבאלאדה, המסמנים את כניעת האדם לפני גורלו. המומנט הטראגי הבאלאדי מתמחש בהתנגשות הקונטראדיק־טית שבין מות שני היהודים לבין מצעד הקברנים העליונים. הבאלאדה מבקשת, בעי־קר, להביע את האווירה, המרשימה במידת הדימוניות שבה, המערערת על המוסכמות ומטיפה לתמורות, באמצעות האירוניה, המקוננת על מצבו האבסורדי של האדם בעולמו. הסיטואציה הבאלאדית הסמויה היא אנטיהירואית לחלוטין. הגיבורים — המתים הראשונים — אינם מעוררים רגשות גבורה, קל וחומר שאין שמץ ממידת ההירואיות הנפשית בשמחת הגיטו. המתח שנתרופף חוזר ונדרך, בעקבות הנאמר בבית האחרון („לא לנו“ וכו'), המבטא את המציאות הלבדית של עמנו.

הצחור. הקשר בין החרוזים: „שחור/צחור“, אינו קשר נדרף אלא קשר פאראדוקסאלי. שני הטורים הראשונים, הנתונים במרכאות כפולות, מתארים את אופן הופעת המוות השחור ומביעים כעין ציטטה בדרשיח שבין קול הפעמון לבין קול ההמון הרוטן: „בגיטו שם אין מת“. יש משהו מוזר ובלתי מקובל מעצם טון ההכרזה של הפעמון שאינו פעמון אָבל בלבד אלא אף פעמון נגן. הטור הרחב מציין רחבות מצעדיה, שיש בה גם מן החגי־גיות וגם מן התהודה המונוטונית, המדבירה ללא רחם את כל שבהיקפה. הבית השני פותח באנאפורה הסרופית החוזרת על פתיחת הבאלאדה. בית זה מציין בפרוטרוט את מידת הזוועה והאימה המתחוללת, שאינה מבחינה בין „צריף של עץ“ ל„משכן רבי דת ושררה“. הטון העצור של המלה: „הוא“ (החוזרת עשר פעמים בשלושת הבתים הראשונים!) מחריף את אוירת האָבל ומשמש ביטוי ליסוד המיסטי הקודר. בשלושת בתי הפתיחה מתוארת רק הופעת המוות, ולא פעולתו. בשני הבתים שלאחריהם משמשת המיטאפורה „קוצר את קצירו“ (מיטאפורה פיגוראטיבית), ביטוי להתפרשותו של הכליון: „בעיר בין החומות, בכפר ובשדה“, במרחב כרים ועינות טר־שים, מקומות שמדרך הטבע „עומד עולם בעינו“. אך בניגוד למקובל, וזהו פרט המגביר את האפקט האיראציונאלי, אין הכליון שליט „במעופשים בגיטאות“. הניגוד בין התמונה של אווירת הגיטאות לבין התמונה של מרחב הכרים, הוא למעשה ניגוד שבין הנוצרים ליהודים, בין המוות לחיים. ניגוד זה, שהכרזות הפעמון ורטינת ההמון מסייעים להתעצמותו, רחוק מלעורר שמחה בגיטו היהודי, שהבל ניירים וזעף האספסוף מגבירים אימתו וקדרותו, מחשש האסון הער־מד להדביקו מצד הנוצרים. תחושת הפחד המסמר מתבטאה בדריכות הסיטואציה והבאלאדה, המשתמשת במלים קטועות־מצלול, ביחוד בדימוי „מקול עלה נדף“. המתח מובע כאן הן בדרך ויוואלית והן באמצעי אקוסטי. חלקה השלישי של הבא־לאדה פותח בשורה בעלת הברות ארוכות ומשוכות, המצינות רוחה והתפוגגות המתח: „עד שהיתה גם הרווחה/שמחה גם במעונם: / הנה בגיטו מת! חתחה! / תודה לאל עולם“. מוזר ונורא הוא מצבו של האדם שהמוות מעורר את שמחתו. שמחה על המתים הראשונים בגיטו פורצת, כמובן, מצד היהודים, מכיוון שבכך יוסר מעליהם זעף העולם הנוצרי ותתערער האשמתו, כי היהודים



טירולוגי, שבגללו נקבעו הנרות. ששת הבתים הראשונים של הבאלאדה — המשמר שים כפרולוג — מגבירים את המרחק בין תקופת הבאלאדה לשעת כתיבתה, ויחד עם זאת מעוררים את הקשרים המשמעותיים — הלקחיים בין שתי התקופות, כפי שיוברר בסיום הבאלאדה.

חלקה השני של הבאלאדה פותח בתיאור תענית ציבור בקהילת וירמיוא. מתח התענית מופר על-ידי הופעת „שניים ישישים” מופל-אים בבית הכנסת. האלמונים הללו נתקלים בתמיהה ורפתעה: „מה אתם מבקשים?”. האוירה הקודרת והאיומה נובעת מעצם הגזירה הנוראה המדחפת על בני הקהילה. מקורה — ב„ריבה רעה הוציאו באזניו של ההמון / ירקו היהודים בצלב, חיללו את ההימנון”. תגובתם של שני האלמונים מאר-פקת. אילמת. התגלמויותיה החיצוניות הן התמיהה וההשתאות, שעקבותיהן מובעת בשורת הנחמה והעידוד: „אל נתיאש אחינו!” הסיטואציה הדראמטית נשברת באמצעות התגובה המרוסנת. בנקודה זאת מורגשת כעין הפסקה בין דבריהם של שליחי השד לרב („טוב שמסרתם בני אוון, מחר דאשם מוסר”) לבין ההתרחשות מאז עזבו האלמונים את בית הכנסת. באמצעות פעד זה מבליעה הבאלאדה את מומנט ההקרבה, שבו מוסר-רים השניים את עצמם לידי תליניהם ופר-דים את העדה כולה. רק ברקע גשמע צלצול של „פעמוני קרת”, ומעבר מזה: „בגיטו בכו דום”, ב„אותה שעה שעלו השניים לגדרום”, כניעת האדם לגורל הכפוי על בני עדתו, זהו הלך ההירואי המייחד את מעשה קידוש השם של השניים. מוצאם האנונימי נותר לוט במסתורין. הכוח הטמיר שהניעם למעשה הטראגי הוא איראציונאלי. לפיכך נותר רק הציון האילם: „ושני נרות קבעו — לזכר נשמותם”. חלקה האחרון של הבאלאדה, הפותח בשאלה הריטורית „היו קדושים השניים?”, מותח קווים סמליים ומשמעותיים, המדגישים את העמדה ההירר-אית שמגלה עמנו בקורותיו. מכאן גם הננימה האגלית: „מי באש ומי במים,”<sup>6</sup> בחץ או על גדרום, / לפני שנים אלפיים, מחר, אולי היום?” שממע: גזירה כפויה שאין בידי האדם לרככה. באפילוג זה מצביע המשורר בצורה סובייקטיבית על שותפות

משת הדיסטיכונים הראשונים ב„נרות האלמונים” מדובבים, בדרך התיאור האפי הדדוקטיבי, את האוירה ההזוה המוגר-דרת, המשמשת רקע ותפאורה לסיטואציה העלילתית. הבית הראשון מציין את תכונת העיר („רומים הם יסודה, צריחיה עומדים כן”), המסמנת חוסן מתגרה של אויב. לעומת העתיקות העיונת, המייחדת את העיר ויר-מיזא, מעיד הבית השני על עתיקות שכנגד, המייחדת את בית הכנסת. תמונה זאת מנר-גדת לתמונת הפתיחה, באשר השורה החר-תמת דרטרור זה, מצביעה על „עדים לבני הכותל, לאומים כי יהגו ריק”. הוזה אומר: בית הכנסת המתואר בפרטרוט, לאחר מכן, מעיד עדות אילמת על המתח בין עולמו העתיק לבין העיר העתיקה העיוינת אותו. שלושת הבתים הממשיכים בתיאור האוירה בעולמו של בית הכנסת, בנויים על עקרון האנטינומיות שבין השורה הפותחת והמס-יימת. עיקרון זה מגביר את הדריכות הדרא-מאטית ומעצב את אופיה הדיאלקטי של המציאות היהודית בעיר.

פְּעֻשָׁה אָפֶן — הַשְּׁעָר, וְהַקִּירוֹת רָמִים,  
סְפוּגִים הֵם אֲשֶׁר אֶקְלָת, וְנִפְעוּ וְנָסִים.

הָיָה יָקָה הַפְּיָת, יָפִים שְׁגִי עֲפוּרִי,  
הָיָה שְׂרָה אֶלְמָת בּוֹכִיה בֵּין פְּתָלִיו.

הניגוד הדראמטי מתבטא בתיאור הדומם המזועזע באילמותו. כנגד „מעשה אמן” מתייצבת המציאות רוויית התוגה של דמע ודמים. כנגד יפיו של הבית נשמעת המיית הבכי בין הכתלים. אוירת האבל והתוגה מתגברת מעצם החזרה, בשורה הפותחת את הבית החמישי. על השורה החותמת את הבית הרביעי, מבחינה סטרוקטוראלית מציין בית זה שלב מעבר מהתיאור אל העלילה: „היתה שירה אילמת, הגיון לבב תמים / מתייחדים עם אבל נרות האלמונים”. נרות אלה אינם אלא אמצעי, הממחיש את הסיטואציה ומשמש לה עד. לתיאורם מוקדש בית אחד בלבד, המדגיש בדרך אנאפורית: „היו דולקים השניים באור חיוור ביום, / היו דולקים אש נוגה בלילה במרום”, תמונת אור שונה בזמ-נים שונים. תמונת האור בשעת הלילה, עם התגברות הקדרות והמיסטיות האפלה, טעונה משמעות סמלית, לאמור: זיוקא בגבור החשיכה החיצונית האופפת את עולמם של שני הנרות, מזהירים הללו בזהר מרומים, כביטוי בלתי נשכח לאקט ההירואי המאר-

6 הצידוף: „מי באש ומי במים” מעלה האסור-ציאציה מתפלת הימים הנוראים על גורל האדם הנגזר מראש.

נתפגגו מסגרותיהם המייחדות (אולי מקד־ מות רומא, ופליטי יהודה: / שרים ודלי־ יחש, ועמדי תעודה // חוטאים וידועי פשע, קשים לבלי רחם"), שהפרידו בינם לבין עצמם; נותרה רק מהותם התמציתית, המת־ רוממת ומרוממת את נושאיה, אשר ב"שעתם טהרו ויקדשו את השם". האידיאל ההירואי מאחד אותם מעבר למגבלות המסגרתיות הצרות. ההשלכה האידאית, המתבקשת מאידיאל הגבורה המשותף לדורות השקועים בקברותיהם, קוראת להמשכיות, שתרומם ותחלץ את הנתונים בהוויית השקיעה ההיס־ טורית: "מחכים לקץ הפלא הם לילה ויומם, / לחדשים יבואו לרשת מקומם".

אין הפרולוג של הבאלאדה מתאר מאורע בזמן קצר, אלא מצב ממושך המתגלה לעיני המתרשם. מתמונת המצב הכללי עובדת הבאלאדה בהדרגה למושאי הסיטואציה ההיסטורית המוגדרת, שתי מצבותיהם של המהר"ם ואלכסנדר זיסקינד וימפן משחזרות את הסיטואציה ההיסטורית אשר בה "הנץ נהפך לנשר שואף בצעו דם: / באַנסיסהיים בכלא יושב המהר"ם".

ארבעה בתים בלבד מוקדשים לתיאור עקשנותו של ורדולף הראשון, הגראף מהאבס־ בורג, שסירב לשחרר את המהר"ם הכלוא ללא תמורה, ולתיאור סירובו של המהר"ם (כפי שהוא עצמו מציינ בהלכות פדיון שבויים שלו), חובב החופש, החס על ממוֹן עמו. בולט כאן הניגוד הראמאטי בין השיעבוד והנסיוֹן למרוד בו. המהר"ם, המסרב להשתחרר, מצייֵן את העקשנות וכוח הרצון שאיננו נכנע לסחטנותו של העולם הנוצרי: "עד גאלו המוות באמצע חודש זיו / עת הככלים הכריזו על מנגינות אביב". תמונה זאת, המעוררת את היסוד הטראגי שבמתח הניגוד בין החופש והשיעבוד, מש־ תמשת במנגינת הככלים כאמצעי לביטוי האווירה של החופש. במקביל לכך מגשים גם מותו של המהר"ם את אידיאל החופש, אלא בצורה המעוררת הרהורים נוגים. מש־ מעות סמלית נרמזת מעצם תמונת המוות בחודש זיו, חודש המצייֵן פדיחה והתחדשות אביבית בטבע. מיניה זביה עולה כאן הניגוד בין העולם היהודי המיוחד, המתבטא בדמות המהר"ם, לבין האווירה הכללית שבטבע. חמשת הבתים הבאים, שבהם מדובר בפדיוֹן המהר"ם. עליידי הגביר, מעלים את הזיקה הדיאלוגית בין שתי הדמויות. זיקה זאת אינה נובעת רק מעצם מיקומם של הקברים זה כנגד זה, אלא בעיקר מעצם המשמעות

הגורל בין בני התקופות: "אחד אחד מחניים — ביר אנשי דמים — / אחת, אחת הדרך קדימה לעולמים!"

ז

**רקע היסטורי לבאלאדה, שני הקברים**  
משמשים לכידתו ופדיוֹנו מן השבי, לאחר מותו של המהר"ם מרוטנברג. על מעשה זה מספרים המקורות:

...ונפטר בתפיסה בעו"ה (בעוונותינו הרבים) י"ט אייר שנת נ"ג לאלף ה"ל (1293), וקבורה לא היתה לו עד שנת ס"ו לאלף ה"ל ד' באייר ל'רחה, (1306). ואז ערה רוח נדיבה בלב נדיב אחד בק"ק (ורנקבורט) והיה שם הנדיב זייסקינד ווימפפון, ופיזר הון עתק עד שהביאו לקבורה בקבר אבותיו (ק"ק) וורמיישא, ואותו נדיב נפטר אחריו קנה שבתתו אצלו (מספרי מנ" הגים של קהילת וורמיישא; לויזון, נפשות צדיקים עמ' 36).

כיצא בזה מסופר בנוסח מצבתו של הנדיב:

המצבה הזאת הוצבה והוצבה לראש הנדיב ר' אלכסנדר בר שלמה... אשר מלאו לבו והשם אינה לירו לעשות מצווה רבה ולפדות את מדינו רבינו מאיר בן הרב ר' ברוך מכלאו אשר היה תפוס אחדי מותו כמה שנים עד שבא הנדיב ופודאו (כנ"ל עמ' 39 — 40).

מותו של המהר"ם בכלאו מצוין אף על גבי מצבתו (שם כנ"ל, ס" כ"א; עמ' 35). מחזות הכותרת מסתברת התמונה הדיא־ לוגית דוויית המשמעות הסמלית, המתפתחת מאותו יותר בחלקה השני והשלישי של הבאלאדה. ששת הבתים הראשונים הבנויים בדומה לאחרים, כדיסטיכונים, משמשים כפרולוג בעל תפקיד־רקע חזוֹתי.

שני הבתים הראשונים, בעלי החרוז הצמוד, מתארים את אוירת "שנת נצח בבית עלמין ישן" בעיר וירמיזא. בבאלאדה זאת, בניגוד לחברותיהן במחזור, משמשת העיר ויר־ מיזא רקע סיטואציוני ממש, גם בבאלאדה זאת חוצות ההשלכות האקטואליות את גבר לות הזמן והמקום שביצידה, כפי שעוד יובהר להלן. תוך כדי תיאור בית העלמין משתזרת לרובד האפי שביצידה הנימה הלירית, העושה את חשבון המאדטידולוגיה היהודית, הטמונה מתחת לגלי הקברים. תמונה זאת ממחישה את אירת השקיעה הנוכחית שבה נתון בית העלמין. היא מבטאה את טשטוש הייחוד האינדבידואלי של הטמונים בבית העלמין, אשר בצוק העתים ותמורותיהן

שכן הוא גואלם מיסוריהם. זהו הצד הררא-מאטי, המודרן והאיריאציונאלי בבאלאדה זאת. עתה מתחיל חלקה השלישי של הבאלאדה, שמבחינה ענינית הוא נחלק לשניים. חלק זה פותח בדברי רבי יוסף ("גידם וקצוץ רגליים / גוסס זה יום תמים"), המביא לזאב את ברכת החללים. החלק הראשון בדבריו — הפותח, "ברוך מזאבי ערב" ומסיים ב"ברוך תהיה הזאב" — מבחין בין זאב זה לבני מינו האחרים, הבחנה יוצאת דופן, המשמשת כאמצעי אמנותי בידי המשורר.

דברי יוסף בחלקם השני ("ורעך בארץ / הוא לא יסוף — קיים / עד שהפך פריץ טרף / וזאב כל האדם") בנויים מבחינה סטרוקטוראלית כפסיחה (enjambement). יש בהם נבואת זעם ותוכחה על המטאמורפוזיס של האדם. למרבה האירוניה העמיקה הטרוא-גיזם ההיסטורי לחלחל עד שפריץ בדורנו: "האיש הפך פריץ טרף / וזאב כל האדם, / וזרע הזאב איננו, / כי תם, כי תם, כי תם..." התקיים חלקה האחרון של "ברכת" רבי יוסף, ועל כך הקינה ותוכחה המוסר בבאלאדה. בעקבות השואה מפעמת הכרת סופיות כאובה בערכים ההומאניים, שהובלטו דווקא במעשי הזאב. טראגי הוא מעמד האדם בבאלאדה. טראגיות זאת היא כפולה. לא רק מעצם הפורענות שהתרגשה על עמנו, אלא מתוצאותיה העיקריות ומשמעותן: דדוקציה של הערכים האנושיים. אין בבאלאדה בשורת נחמה כלשהי. תחושת הסופיות המקננת בה היא טוטאלית. מבחינה אמנותית הולמת בנו המלה בת ההברה האחת — "תם" — (הברה סתומה) בצלילה המעומעם, עד כדי טשטוש הבהירות האפית של הצלילה. דמדומי אגור שות הם שמקשרים בין הסיטואציה הבאלא-דסקית לבין הסיטואציה ההיסטורית המתחדשת. בבאלאדה נמתח קו מגשר בין ההווה לעבר. אכן, יצירות הזקונים של טשרני-חובסקי העמיקו בשירתו את המימד ההיסטורי<sup>7</sup>. מימד זה יפה לבאלאדה, אשר לדברי גיתה כלולות בה תכונותיה השונות של ההבעה הספרותית. כאמצעי האסתטי התר-לם את הסיכום האמנותי האידיאלי כאחד. בחלקי החתימה של הבאלאדה מצויה אותה פואנטה, היוצרת אינטגרציה בין התקופות והגודלות.

במחזור כולו מקונן המשורר ההומאניסט על הפאטאליות ההיסטורית, משבר הערכים האנושיים וירידת ערכו של האדם.

7 ר' ב. קורצווייל: ביאליק וטשרניחובסקי; עמ' 330.

הלקחית שבעימות דמות הדב לדמות הגביר, כאשר כל אחת מייצגת עולם בפני עצמו. פגישת ההלך עם שני הקברים מציינת פגישה עם שני עולמות, שהבאלאדה קוראת למיזוגם ותולה בזכות שניהם את תקוות קיומנו הלאומי. העולה על קבר המהר"ם: "ירכין ראשו כנגד כבודה של התורה, / וכבוד עמו בחרב, וכבוד גולה שחודה", ולעומת זאת: "ובעבר בא הלך במקום הקדוש, / על גל ר' זיסקינד וימפן, ידים בגאון הראש".

שני הקברים מסמלים שתי תפיסות הירר איות אידיאליות. כבוד וגאון הם הרגשות המתעוררים לנוכח שני הקברים. רגשות אלה הם המובילים את הבאלאדה בחלקה השלישי, המורכב משני הבתים האחרונים, למסקנותיה הלקחיות החוצות את גבולות ההתרחשות של הזמן והמקום ההיסטוריים. זוהי מעין חזות לעתיד לברא: "אם יש, עוד יש בקרבנו כשניים, כמותם / לא פסו מעמנו שאר רוח ולב הם // עד שעולים בגזע בדי אנו ועלים, / עוד יש ברכה בכרם, עוד יערי הילולים", הבשורה המגחמת שבחתימת הבא-לאדה אינה מניחה כמובן, מקום לאובייקטיביות טיבית. ואין בכך טעם לפגם. אדרבה, המשמעות הלקחית היא חלק מהיסוד הלירי המונח בתשתיתה של כל בבאלאדה. בדרך התגלמותו זאת מתגלה היסוד הלירי הלקחי בצורה גלויה, כשם שבבאלאדות השמרניות מסורתיות מצוי הוא בצורה סמויה.

ח

לדת הזאב, החותמת את המחזור מעתיקה את נקודת הכובד הנושאת מן האדם אל החיה. גיבורה המרכזי — הזאב — מתעלה למדרגה גבוהה יותר מזו של האדם. ארבעת הבתים הראשונים משמשים רקע עלילתי בדרך התיאור האפי הדי-נאמי, ובהם מסופר על מסעי הצלב. האווירה המאקאברית המתלווה למסעי הצלבנים, תיאורי הוועה והבלהות הסמוכים לכך מע-לים בצורה אירונית את הניגוד הדראמאטי בין החסד והחנינה שבתופעה הפולחנית ("רינה לאיש נצרת / תפילה... וצום") לבין היסוד הסיוטי הרצחני המשתלב בשילוש "תפילה, טיבחה וצום". ומיד, בסמוך ובמנוגד לכך, מדובר בתכונותיו ומקומו של הזאב ירא השמים. דווקא הוא, האכזרי מעצם טבעו, מתעלה במעשיו, שלכאורה חופפים את התנהגותו במקרים כאלה, על פני האדם שאיבד את צלמו. ביחסו ההומאני, כביכול, לחללים הגוססים מתעלה פריץ החיות למדרגת דחמן,