

## קריאת הגבר של שחרית: מושג ההתבגרות בשירת ביאליק

אריאל הירשפלד

"ובליל חרף, ליל קר, עת מחשכים ושחור/ ישופוף בחוץ, הולך טובב הקר [...]" – זוהי פתיחת החלק השני של שירו של ביאליק "ביום קיץ, יום חום" (עמ' 318).<sup>1</sup> משב הקור הפתאומי הזה מגלם באורח אלגורי את המעבר מן העידן הראשון שבשיר – תור הקיץ והילדות, תור הזהב של האָרוֹס – אל העידן השני, תור החורף וההתבגרות, כמעבר מכאיב הכרוך באובדן ובשינוי חד של מצב רוח. כל הקורא את מכלול שירתו של ביאליק בשנים תרנ"ג-תרס"א יגלה כי המעבר הזה הוא עקרוני ואופייני והוא מתרחש בכמה שירים המעצבים, בכל פעם מחדש ובדרכים שונות ומרתקות, את המעבר מן הילדות אל הבגרות. וכבר כאן יש להדגיש – במעבר זה אין כמעט, לפחות כלפי חוץ, מאיכות

1. המובאות משירי חיים נחמן ביאליק נלקחו ממהדורת שירים תר"ן-תרנ"ח, בעריכת דן מירון, עוזי שביט, שמואל טרטנר, זיוה שמיר ורות שנפלד, הוצאת דביר ומכון כץ לחקר הספרות העברית, תל-אביב 1983, אלא אם כן מצוין אחרת.

התהליך המכונה "התבגרות", אלא הוא פתאומי וחד ומבליע אירוע טראומטי ביותר. בדפים הבאים אתאר את מהלך ההתפתחות המצטייר מיחסו של ביאליק להתבגרותו-שלו לאורך השנים האלה. המהלך שאתאר בדבר התהליך הנפשי והפואטי שעבר ביאליק בשלב הפורמטיבי הזה של יצירתו יציג תמונה שונה מזו שהובנה על ידי פרשניו הקודמים של התהליך הנידון כאן, ובייחוד סדן ומירון.<sup>2</sup> התיאור שלהלן לא יעסוק במכלול שירתו של ביאליק בעשור האחרון של המאה התשע עשרה, ואפילו לא בכל השירים העוסקים בעניין ההתבגרות, אלא בכמה תחנות עיקריות הנוגעות לעיצובו של משבר ההתבגרות עצמו. התחנות הספורות הללו יוצרות בהצטרפן גוף בעל משמעות מכריעה להבנת התהליך ההתפתחותי הזה. הדברים שלהלן אינם באים לסתור את מה שנאמר בתיאורים הקודמים של שלב זה ביצירת ביאליק אלא להצטרף לסימפוזיון המתנהל זה ארבעה דורות ולהוסיף לו מבט שעשוי לשנות את מכלול התפיסה של תקופה זו.

השירים שבהם מעצב ביאליק את המעבר מן הילדות לבגרות אינם מעטים, החל בניסיונות הנמלצים הראשונים – "התהפוכה", "במנגינה", ובמיוחד "אלילי הנעורים", שלושתם מחורף תרנ"ג, הסונט הארסי "השירה מאין תימצא", "ותנפנף החסידה", והשיר הסאטירי הגנוז "אשריף צעיר רודם", שנכתבו כולם בהמשכה של אותה שנה – ועד "זוהר", שנכתב בחורף תרס"א, שמונה שנים אחרי כן. בשירים הראשונים מעצב ביאליק את מעבר ההתבגרות בתוך תבניות רטוריות סנטימנטליות ושגורות, במתכונת הידועה משירת חיבת ציון, כמו בשיר "במנגינה":

הִיו יָמִים – אֶף הַיָּמִים הַטּוֹבִים  
עִם כְּרוֹבֵי הַנְּעִר שְׂמִימָה עָלוּ  
וּמֵאֵז לְבִי דָוָה וּמְלֵא מְכַאֲבִים  
עַל חֲלוּמוֹתַי שְׂוֹא, עַל תְּקוּוֹתַי כְּלוּ  
[...]

בְּלִיל חֲשָׁף אֶחָד, הָהָ, נְשָׂאָה הַסְּעָרָה  
אֶת כָּל חֲלוּמוֹתַי וְתַתְקַעֵם הַמְדַבְּרָה. (עמ' 221-222)  
או בנוסח ניאור-קלאסי, גרנדיוזי, בשיר "אלילי הנעורים":

זָכָה הֵיטָה אֲמוֹנָתִי  
לְבִי תָמִים עִם הַחַיִּים,  
יָהּ בְּאֶדָם רָאוּ עֵינַי,  
אֶת הָאֶדָם בְּשָׁמַיִם.  
וְהַכְּרוֹבִים כְּרוֹבֵי נֶעֶר  
הָאֶהָבִים אֶת הַיְלָדִים

2. ראו דב סדן, "אל השיתין", בין דין לחשבון, דביר, תל-אביב תשכ"ד, עמ' 3-13; דן מירון, הפרידה מן האני העני – מהלך בהתפתחות שירתו המוקדמת של חיים נחמן ביאליק, 1901-1891, הוצאת האוניברסיטה הפתוחה, תל-אביב 1986.

נָגְלוּ גַם אֵלֵי בְּפָנֶיהֶם  
הִיפֶהפִים הַנְּחֻמָּדִים;  
כִּי אֶת תָּמִי, בַּר לְבָבִי  
שִׁידִים בָּם לֹא חָלוּ  
חָלַל יַפְּיָם עֵינַי הַכְּרוּבִים  
בְּחֻנָּה מַעֲלָה – וַיִּגְלוּ (עמ' 225)

ואז באה התפנית:

מָה רְמוּף חֲלוּמוֹתֶיךָ,  
נַעַר פּוֹתָהּ, יֶלֶד תָּמִים!  
בָּאוּ, אָחִי, שְׁנוֹת הָאָפֶס:  
תַּחַת שְׁחָקִים מְלֵאֵי אוֹרָה  
אֶרְאֶה תַּחְתִּי אֶרֶץ אֶפֶל.  
[...]

בְּרִיּוֹת שְׁפִלוֹת! מַה קִּטְנָתָן!  
בְּנֵי עֲנָק לִשְׂוֹא חֲלֻמָּתִי,  
אֲתָכֶם גִּרְתִּי וְקִטְנָתִי,  
בֵּין גְּמָדִים גְּמַד קִמְתִּי.  
אֵלֵי גַפְּךָ, מְקַדֵּשׁ לְבִי  
שְׁמֵם חָרַב וַיִּתְעַרְעֶר,  
עֲנֵן כָּבֵד כֶּסֶה שְׁמִי,

שִׁירֵי – עוֹרֵב עַל הָעֶרְעֵר. (עמ' 226-227)

כפי שיתגלה בהמשך, הניסוחים הנמלצים האלה הם יסודם של ניסוחים דומים, אמנם מפותחים ומעודנים יותר, שיחזיקו כמה מן הגדולים בשיריו של ביאליק. השירים הללו, הטובעים בתוך שגרת המליצה הסנטימנטלית, ונראה שהדיבור בהם כולו אינו אלא מחווה תיאטרלית, היו ניסיונות ראשונים להביע את ממדי השבר ואת חדות המהפך הנפשי שבא בעקבותיו. מתוך השוואה לשירים שבאו שנתיים או שלוש שנים אחר כך ברור שביאליק לא העז וגם לא מצא דרך אמינה לחשוף את תוכנו המיני של השבר ואת אשכול התכנים שהצטרפו בחייו לחוויה המינית הזאת.

כבר כאן יש לפרש, לפי שעה בלי פירוט רב, כי השבר הזה הצייר בכתיבתו של ביאליק כמהלך המגיע לידי שיא סמלי באירוסיו ובנישואיו למניה אוורבונך, שהיו כרוכים, כידוע, בשותפות עסקית עם אביה בתחום סחר העצים. לכן, לא מקרה הוא שהשיר הראשון הנוגע בשבר הזה, "במנגינה", הוא שיר אירוסין מליצי המופנה למניה והמבליע, למרות זאת, משהו מתחושת השבר הכרוכה באירוסין הללו. השיר החושף משהו מן המרירות ומן התחושה כי ההיעתרות לנישואין ולעסק המסחרי הכרוך בהם היא בבחינת הרס עצמי ביודעין הוא הסונט "השירה מאין תימצא", הסונט היחיד של ביאליק, העשוי כפארודיה על סונט נודע של יל"ג הנושא אותו שם:

מְשׁוֹרֵר סוֹחֵר תְּבוּאָה הַקְּנִי אֱלִי.  
– סוֹחֵר מְשׁוֹרֵר – שֶׁב מִכָּה קִדְחַת,  
כְּרוֹב עִם נַחֵשׁ דָּר בְּכַפִּיפָה אַחַת. –  
וַיְהִי יוֹמִי לְמֶרְקוֹר וּלְפַגְסוֹס לִילִי. (עמ' 229)

אמנם הסונט בבידודו אינו מגלה את שייכותו לפרשת ההתבגרות המינית הפרטית והוא מציג עצמו כשיר אירוני "כללי" על הסתירה שבין חיי סוחר בורגניים (האל מרקוריוס) לבין חיי האמן (הרוכב בלילותיו על הסוס המכונף פגסוס), אבל כל הקורא אותו בזיקה לשירי ההתבגרות של ביאליק רואה היטב את זיקוקו של המשבר לשתי מילים סמליות המצטרפות בו לאוקסימורון רועש בנוסח חזון ישעיהו, "כרוב עם נחש דר [...]", כשהכרוב הוא "כרוב הנער", המוכר מן השירים הקודמים, והנחש הוא שברו של התום הילדי, כפי שמובן מן המסורת הכרוכה בסמל הנחש. גם כאן ביאליק אינו חושף יותר מאשר הכללה סמלית המופשטת מכל חומר רגשי אישי, אבל בהקשר העוקב אחר התפתחותו ברור כי ביאליק היה מודע מן הרגע הראשון, ועוד לפני טקס הנישואין עצמו, למשמעות הקיומית, המינית והרוחנית של ההכרעה להינשא למניה אוורבוך כהכרעה הרסנית.

השיר הסאטירי "אשריך צעיר רודם", שביאליק לא פרסמו אך הוא נכתב ככל הנראה באותו זמן,<sup>3</sup> הוא שיר מבריק ומשעשע המגולל מבט ביקורתי בגבר צעיר מטורזן, "בחור תאנה לעינים", ומנתח בעין ארסית את משמעותה המינית של הגנדרנות. המשורר, החש עצמו מודר מן הציוויליזציה המינית והאופנתית, מתאר את הבחור מעמדה של "מציץ" שאינו נקי מקנאה בו:

נֶאֱפֵד בְּכָל אֵלֶּה פִּי אֶרְאֶךָ יוֹם וַיּוֹם  
בְּבִקְרָה עַל אֲשַׁנְבִּי עֵבֶר פְּחָלוֹם, –  
אֲזוּ עַל לְפִי הָרִיקָן יַעֲלוּ הַהוֹרִים  
כְּעִנְיֵי בִקְרָה עַל אֲדוֹת בְּנֵי הַנְּעוּרִים,  
עַל מַעֲשֵׂי הַחִיטִּים אֲנָשֵׁי הַשָּׁם, (עמ' 238)

כאן מתבלט מאוד אותה זקנה ללא-עת שקפצה עליו כביכול בבת אחת עם האירוסין (הסוחר, כזכור, הוא "שֶׁב מִכָּה קִדְחַת"), אך למרות הקנאה והאירוניה שהוא משליך בבחור הנאה מסתיים השיר בקריאת ברכה כלפי מי שהוא "זכר כהלכה", וזו הופכת את השיר על פיו:

אֲשַׁרְיָךְ, גִּבּוֹר צִיד, זָכָר כְּהִלְכָה,  
מְזַלְךָ מְזֵל בְּתוּלָה, מְעִינְךָ מְעִינֵן בְּרָכָה... (שם)

רק בשירים "גמדי ליל" ו"בערוב היום", שנכתבו שניהם בתרנ"ה, חודרת חוויית ההתבגרות אל מבנה העומק של השירים ועיצובה חורג אל מעבר לשגרות הרטוריות ששימשו בשירים הראשונים שעסקו בנושא הזה – בין היתר, כנראה, בשל עוצם הטלטלה

3. ביאליק, לעיל הערה 1, עמ' 237.

הנפשית שעבר ביאליק בשנת הנישואין הראשונה עצמה, שכמו דחפה אותו אחרנית מבחינה לשונית.

"גמדי ליל" מגולל את סיפורה של חוויית ילדות שביאליק סיפר עליה לאחר מכן כמה פעמים. כך הוא מתארה באיגרת האוטוביוגרפית שכתב בתרס"ג על פי בקשתו של קלוזנר:

עד השנה השישית לימי חיי גדלתי בכפר ראדי (פלך וולין), מקום יערות ושדות ונוה שאנן מלא יופי צנוע של טבע פשוטה ובריאה, שמחה בחלקה ומסתפקת במועט, זהר רקיע, מרחבי שדה, דומית חורש האומרת "דרשני"!... במקום ההוא ספגתי את הרשמים הראשונים של העולם והטבע. בתקופת ילדותי זו הייתי רואה לפרקים חזיונות בהקיץ. שירי "גמדי ליל" ושירי הראשון שבקבוצת שירי "ביום סתיו" נוסדו על חזיונות כאלו. הראשון – מימי אשרי בכפר, והשני מימי יתמותי.<sup>4</sup>

באחת מגרסאות הטיוטה לאיגרת זו, גרסה שלא נשלחה, כתב ביאליק תיאור מרתק של החוויה הזאת, בנקודות מסוימות אף בפירוט העולה על זה שבשיר:

ועוד מראה אחת ממראות הקיץ שמורה בלבי מן העת ההיא. מבין אני שאי אפשר למראה כזו להיות במציאות, אבל אני ולבי יודעים שראיתיה ראייה ממש ולבי לא הטיל בה ספק מעולם. ליל לבנה. אני עומד לבדי אצל שער חצרנו מבחוץ. מימיני יער, משמאלי ערבה, על ראשי שמים, שמים, ולפני גבעה קטנה ומשופעת, מכוסה דשאים ירוקים וטלולים, נוצצת ברבבות טפותיה בזהר ענוג וגנוז לאור הירח. והגבעה שופעת ועולה עד שהיא כלה אל בית לבן וקטן בראשה. הכל מנמנם ומתעלף וקופא תחת מסוה דק של אבקת אור חיוור וכחלחל. ופתאום והנה שתי שורות של גמדים-ילדים, זכיי-פנים ושחורי בגדים, עוברים את הגבעה, הלך לצד היער, ומין שירה מתוקה שלא ניתנה להאמר, שירה שתוקית ופנימית, נובעת בלי קול מתוך הלב, מגעת מהם ללבי. ללבי, כי לא באזני שמעתי את שירתם, כי אם בלבי. הם עברו לתמם, ולא השגיחו בי, אבל אני הבטתי אחריהם עד עברם. זכורני, כי בהיכנסי לביתי – נסתלק ממני הדיבור. תפסתי בכנף הסינר של אמא, וחפצתי לומר: "אמא!" ולא יכולתי. המלה אמא נתקעה לי בגרוני ועודנה שם עד היום. (עיין שירי "גמדי ליל").<sup>5</sup>

דווקא לאור הגרסאות האחרות של מכתב זה, שלא נועדו לפרסום (הגרסה המפורטת ביותר נמצאה בעזבון המשורר רק ב-1940), ונכתבו כשמונה שנים לאחר השיר, מוחשת מאוד עבודת העיצוב הקומפוזיציוני של השיר, הבונה מהלך פשוט אך דרמטי ביותר של סיטואציה "טובה" ומפליאה ההולכת ומתגברת לאיטה עד שיאה ואז היא

4. חיים נחמן ביאליק, אגרות, כרך א, דביר, תל-אביב תרצ"ח, עמ' קנו.

5. הנ"ל, פרקי חיים בארבע גרסאות, תרשיש, ירושלים תש"ד, עמ' מג; ההדגשות במקור.

נשברת באחת, בבית החמישה עשר של השיר:

וְצָחֹק וְעֲלִיצוֹת וְזָהָב –  
אָךְ הֵאָה! לְכָל תְּכֵלֶה וְאַתְרִית –  
הַחֶפְזוֹ, גַּמְדִים! – הַגִּיעַ  
זְמַן קְרִיאַת הַגֶּבֶר שֶׁל־שְׁחָרִית. (עמ' 286)

ומרגע זה נסוג הכול, ובמהירות גדולה, הרכה יותר מזו שבנתה את השיא הרועש, העליז והמפורט כל כך. במחי שני בתים נעלם הכול ותחושת השמחה מועבת – הגמדים “ישוּבוּ מַחְרִישִׁים וְנוֹגִים” ונדמה שכל תוקפו החווייתי של החיזיון פג ונמוג:

וּבְהֵלֵט הַסֵּהָר הַנִּכְלָם  
אֶת־פְּנֵי הַחֹרִים מְלַמְעָה,  
יָבֹאוּ בְצֵל הַגַּמְדִים,  
יִמְאִגוּ פְחָלוֹם חִזְיוֹן לִילָה. (שם)

השיר הוא מעין בלדה רומנטית בנוסח מחולות־המתים או התגלויות של פיות, סילפידות, בנות אֶלֶפִים וננסי־פלא, המסתיימים תמיד בצו פתאומי של שעון או קריאת תרנגול, והוא מצרף לה יסודות מחלום ליל קיץ או מעשרות הווריאציות שעברו אוברון וטיטניה באירופה הרומנטית, אך נוכחותם של המודלים האלה אינה פוגמת כהוא־זה ברעננות הבלתי רגילה של העיצוב וכתו האישי לגמרי של הסיפור. ברור גם שעצם החוויה, כבר במקורה הממשי, הושפעה מסיפורי אגדה ומבלדות רומנטיות שנספגו בתודעת ביאליק הילד.

השיר מוצף כולו במצלול עשיר וחושני להפליא. התבנית האמפיברכית מושכת לקריאה מהירה דווקא, ויש להקפיד על מעין לחש מתמיד; אז מתגלה האיכות הצלילית המאוּוּשֶׁת־מְרֻשֶׁשֶׁת שלו, האוצרת בחובה חושניות עזה וצחוק עצור ומתמיד כמעין סקרצו מנדלסוני. זהו המצלול הארוטי הביאליקאי בשיא כוחו, ואולי זוהי כניסתו האמיתית הראשונה של הארוס אל הדיבור הביאליקאי.

בשיר “גמדי ליל”, בשונה מן הנוסח הזיכרוני של הסיפור העומד ביסודו (וגם מאזכורו האחרון, המשולב בסיום “ספיח”), בולט הבדל נוסף, הקשור מאוד במהלך הקומפוזיציוני הגובר ונקטע פתאום ובמצלול העשיר: החיזיון הופך מהתגלות פלאית גרידא לסיפור המגולל התרחשות מינית עולצת, הדוניסטית ממש. ביאליק משלב בשיר מעין משלח־יד אופייני לגמדים – הם באים, כגמדים בכמה אגדות צפוניות, לחפור מן האדמה “מטמונים”<sup>6</sup>:

וּפְנִיָהֶם מוֹעֲדוֹת הַיַּעֲרָה,  
שֶׁם לְחַפְרֵם מְכַמְנִים, מְכַמְנִים. (עמ' 285)

והם אכן מוצאים, בצל החורשה, את “מאורת הזהב”, ואז:

6. פירוש מפורט לדמותם של הגמדים ומשלח־ידם ראו אצל דב סדן, חיים נחמן ביאליק ודרכו בלשונו ולשונותיה, הקיבוץ המאוחד, תל־אביב 1989, עמ' 216-228.

וְצִלִּיל דִּינְרֵי זָהָב וְכֶתֶם,  
וּבְרַק אֲבִי-חֵן עַם-אֹרֶם  
יִתְעַרְבוּ בְּצַחֲוֹק הַתְּעַלְוִלִּים,  
יִרְעִישׁוּ דוּמֵיַת הַיַּעַר. (עמ' 286)

אבל ההתרחשות המעוצבת בשיר, המוצפת מצלול המתנקז שוב ושוב למילים "צהלה" ו"צחוק", היא חושנית ומשחקית כל כך עד שמבעד למשמעות הגלויה של האוצר הטמון במערה, על זהביו ומרגליותיו, מזדהרת מאוד משמעותו הסמלית המסורתית כערווה הנשית, על העונג הרב ועל הפריון ה"טמון" בה, משמעות המתגלה בבהירות בתצורה המיוחדת של הפועל "צחק":

תְּשַׁעֲשַׁע עַל מְאוֹרֵת הַזָּהָב  
וּתְצַחֵק עֲדַת הַגַּמְדִּים. (שם)

הסימול האלגורי של הערווה הנשית כמערה החבויה בחורש, "בין הצאֵלים בחרשה", אינו זר או חדש במסורת הסמלים היהודית. רמח"ל השתית עליו את הפסטורלה האלגורית המבריקה, מגדל עוז (1727), והוא מפתח אותו במחזה באורח מתוחכם וחושני. ברור שהעיצוב העברי המעודן של לוצאטו עומד ברקע השיר הזה:

אֶל-יִרְכְּתֵי הַהָר מְעַרַת סֶתֶר,  
כִּי צִאֲלִים כְּסוּהָ,  
וּבְמַחְשָׁפִים מְהַלֵּךְ רְאִיתִי  
שְׁמָה פְעָמֵי נְטוּ.  
וַיְהִי בְּבֹאֵי בָהּ, בְּתוֹךְ הַחֶשֶׁךְ,  
רְחוֹק מְעַט הַבְּטָתִי  
מִשְׁטַח זְרוּעוֹת שְׁמֶשׁ.  
הַנּוֹתָנִים אֹרֶם לָהּ, וְהִיא גְדֻלָּה.<sup>7</sup>

במחזה של לוצאטו, האלגוריה היא רבת-שכבות וקבלית, ולכן מעגלית: המערה היערית היא בשורתה האלגורית של הנסיכה שלומית, שהיא גילומה האלגורי של התורה, וכל זה הוא ביטוי אלגורי לטקס נישואין יהודי שבו, ולכבודו, נכתב המחזה – והטקס עצמו מהווה אירוע אלגורי המדגים, שוב, את הזיווג בין כנסת ישראל לבין הקב"ה. ביאליק, בדרכו, הופך את היוצרות, מרכז את תשומת הלב באיכותה החושנית של התמונה האלגורית ומציג אותה בדרך זו כסמל רומנטי רב-כוח שאינו יכול עוד "להיפרד" מנושאו. מסעם של הגמדים אל תוך היער, שעשועיהם, צחוקם וציחוקם על פי המערה נעשים לביטוי השלם של ארוס מיני זורם שאין לו מעצור או סייג מוסרי ומשום כך הוא מוצג שוב ושוב כהתרחשות ילדית – "שאננה כחלום ילד קטן", או "וצהלו צהלת ילדים". אבל ברור כי הארוס המעוצב כאן איננו ילדי כלל (לעומת זה המעוצב ב"צפרירים" או ב"זוהר"), משום שהסיפור האלגורי מעצב משגל שלם ששיאו הוא אותה "חפירה"

7. משה חיים לוצאטו, מגדל עוז, מוסד ביאליק, ירושלים 1972, עמ' 145.

המוצאת במאורה "מטמונים המונים, המונים" ומתגלם אחר כך בבית בעל המצלול הרועש ביותר בשיר, הבית הארבעה עשר, המצוטט לעיל, המבצע באורח מוזיקלי רועש ומשועשע במיוחד הילולה של אביונה מינית למהדריין.

הכיסוי הילדי שארג ביאליק מעל הסיפור, הנמסר מפי דובר מבוגר שאינו חושף את זיקתו לנגלה לפניו, אינו קשור רק במקורו הילדי של הסיפור; לאמיתו של דבר, בשיר עצמו אין לכך חשיבות וגם אין כל אזכור של המקור האוטוביוגרפי של הסיפור. הכיסוי הילדי הזה בא להעמיד את הניגוד הבוטה, החותך והחד-משמעי בין אפיזודת הלילה החלומי, המייצגת את הילדות, לבין אפיזודת הבוקר המטאטא את הילולת הלילה לכל רוח. לצורך רגע הניגוד הפתאומי מפעיל ביאליק רמיזה מעניינת ביותר לרגע מפורסם באגדה הנודעת מן ההגדה של פסח – "הגיע זמן קריאת הגבר של-שחרית". בתוך המשפט מן ההגדה של פסח ("הגיע זמן קריאת שמע של שחרית") נוטע ביאליק את המילה "גבר", שאינה אלא תרנגול, אבל הבחירה ב"גבר" במקום ב"תרנגול", בשל צירופה למשפט שמן ההגדה ובשל מיקומה ברגע הזה של השיר, יוצרת אפקט חדש ורחוק מאוד מן ההקשר המקורי: "גבר" חוזר למשמעותו הליטרלית דווקא! כאן, קול התרנגול, המסיים את החיזיון במסורת הרומנטית, הוא קול הגברות והבגרות. הזמן של האור (הבוקר), המסלק מפניו את תחומו של ה"חלום", אינו עושה זאת רק משום שקולו של השכל (האור) גובר על המסתורין של החושך הסהור אלא גם משום שברגע הזה חלפו בבת אחת שנים רבות ובאה הגברות וסילקה את הילדות.

המעבר מ"קריאת שמע של שחרית" ל"קריאת הגבר של שחרית" הוא עשיר באורח מעורר השתאות: בהגדה של פסח בא המשפט לעורר פליאה והשתוממות על החכמים שסיפרו ביציאת מצרים כל הלילה עד שלא חשו כלל בזמן העובר, ו"קריאת שמע" היא דבר שהם-עצמם אמורים לעשות עם עלות השחר, ואילו "קריאת הגבר" של הבוקר היא כמובן עובדה חיצונית כקולו של שוען. צירוף הדברים יוצר גם צירוף פנימי: קריאת הגבר מתרחשת בחוץ ובתודעת הדובר גם יחד. כאן מגלה הדובר שהחיזיון כולו אירע בור-עצמו, בתוכו ובתוך חייו: בור-עצמו אירעה פתאום "קריאת הגבר", באה ההתבגרות וסילקה את הגמדים, והללו "ימוגו כחלום חזיון לילה" – אותם גמדים שלא היו אלא הוא-עצמו לאורך ילדותו, שנמשכה, כמו סיפור יציאת מצרים של החכמים, בזמן שלא ניכר בו משכו. המילה "גבר" לקראת סוף השיר "גמדי ליל" מוחשת כמכת מוות, כהיפוך גמור של בוקר מיתולוגי או של תור הפריחה האנושי. חיזורו ובושה מכסים את עולמו ואת מצב רוחו של תור הלילה הילדי עד שהוא נעלם כליל. הרגע הזה בשיר הוא ביטוייה הגלוי והבוטה ביותר של תפיסת ההתבגרות הראשונה של ביאליק. ביאליק מעצב בשיר את ההתבגרות כרגע אחד, חד וחותך, שאין אחריו דבר. כל מה שהיה בגדר סיפור ומשמעות אירע לפני קריאת הגבר, ועם זאת, ביאליק צובע את עידן הילדות כולו באור חלומי, אגדי וקסום, כאומר כי כל זה הוא בבחינת יופי שלא היה ולא נברא, ואילו האמת, דבר הגבר והבוקר, היא בבחינת כיעור בולע-כול. זוהי, כזכור משירי תרנ"ג, ראייתו הראשונה את המשבר הזה. השיר "גמדי ליל" מביא לידי גיבוש סיפורי מפותח ועתיר עוצמות חושניות ורגשיות את תבנית השבר הראשונית, זו שהוצגה באורח נוסחאי בשיר "במנגינה". בשירים הבאים, לאור ההתבגרות הנוספת שחלה בו, ובייחוד לנוכח היצירה



שהמשיכה לפעם בו, ובכוחות גואים והולכים, החל ביאליק לרכך במידת־מה את עיצובו של רגע השבר. במקום לראות בו סכר אטום החוסם כליל את מה שהיה לפניו הוא מוצא תחתיו פתחי זרימה המצליחים להוליך משהו, ולו חלקי מאוד, בין שני עברי המתרס. הבגרות והגברות כבר אינן מבטלות בעיניו לחלוטין את כוחה ואת ערכה של חוויית הילדות, אבל איכותה של המיניות הזורמת, החוגגת בלא סייג, שביאליק זיהה עם רעיון הילדות, לא תחזור במלואה לעולם.

“בערוב היום”, שנכתב כאמור בתרנ”ה, מעמיד מענה מרתק ל”גמדי ליל”. במקום רגע הבוקר המאיר, המגחך על עולם החלומות הילדותי-לילי, מופיעה כאן תמונת שקיעה מפוארת שהיא מן הפתיחות המוזיקליות ביותר בשירת ביאליק והיא מפיחה חיים בחרוז הרועש אך השדוף מאוד, “דם-ים”:

בֵּין עֲבִי אֶשׁ וְעֲבִי דָם  
הַשְּׁמֶשׁ רֵד לְפֶאת הַיָּם (עמ' 288)

השקיעה היא תמונת מוות, השמש השוקע מת כמלך הנקבר חיים:

וַיֵּט, וַיִּשֶׁק כְּנֶף הַיּוֹם,  
וַיֵּרֵד חַי אֶל־פִּי הַתְּהוֹם --- (שם)

מתוך החושך, היגון, עולה רוח, מעין בן פיות אגדי, והוא הלוחש ל”אני” את דבר עיצבונו למראה השקיעה:

[...] אִמֵּן, תָּם -  
כְּקֶרֶן אֹרֶךְ בְּעֶרֶב הַיּוֹם.  
וַיְמִי הַנְּעֵר, יֵלֵךְ טוֹב,  
יַעֲוֹפוּ חַיִּשׁ כְּמַעוֹף הָעוֹף. (שם)

הרוח, כמיטב המסורת הרומנטית של שירי האלפים ובנות המים המפתות, מזמין את ה”אני” לעוף עמו לעולם שכולו טוב, אך ה”אני” מסרב ומסלק אותו מפניו – “לא זה המנוחה, עוף מפה” (עמ' 289) – ונותר לבדו, עם “לבו” המוצף יגון וזעף. הדובר רואה היטב את הפער בין יגונו של הלב לבין מרחבי העולם – “יש מרחב יָהּ – ולף הוא צר” – ובכל זאת הוא שומר על יגונו של הלב ועל געגועיו הלא־נפתרים “אל־קצני עַד, אל־אֶחָרִית יָם?”, כלומר אל המוות.

המהלך המעניין הזה, הסיורב לפיתוי דיימוני-מימי לחזור אל חוויית הילדות האידיאלית, מופנה, בין השאר, אל עולמו של השיר “גמדי ליל”, והוא מבטא הכרה בהיותו עבר נשלם, בלתי הפיך ובלתי ניתן לתיקון, ואי־רצון לשוב אליו באמצעים “מאגיים” או דמיוניים. ספרת ה”דמיוני” הרומנטי מובנת בשיר זה כשקרית, ומתוך הסיורב הזה צומחת עמדה חדשה של הכלת הצער (ובאורח מרתק – באותו בית עצמו, הבית הארבעה עשר, שבאמצעיתו נקטעת השיחה עם הרוח ונפתח הדיבור אל ה”לב”). מה שהיה בסיומו של השיר “גמדי ליל” מכה מהירה שאין אחריה תקומה, בוקר שהוא סוף, הופך כאן למרחב גדול – חושך ולילה שלאחר השקיעה, חוף ואופקים – מלא צער,

רוגז וכיסופים. כלומר, צומח כאן מרחב פואטי של חסר, הינטשות והיעדר, "פצע" ישותי הגדל ומתפשט ובכל זאת אינו חובק-כול ואינו מאיין-כול. יש "אני" ויש קול המתבונן במרחב הפנימי הזה, פונה אליו ומבטא את ישותו במלוא תוקפה. השבר הופך כאן מעלבון ליגון ומיגון לגעגועים, ובסופו לומדת הנפש העצובה על יכולתה לנוע. תנועתה היא תנועת השאלה: השיר מסתיים בשורה של שאלות ללא מענה הנותרות תלויות מעל מרחב התודעה הפעור "אל-קצני עד, אל-אחרית ים". היעדר ה"יום", מחוז החושך והאבדה, הופך למרחב נוכח ולזמן חי.

באותו מכתב אוטוביוגרפי ששלח ביאליק לקלזנר בתרס"ג הוא מתאר את תולדות חייו עד נישואיו. האופן שבו הוא מגדיר שם את השלב הזה התעצב בתקופת השירים "גמדי ליל" ו"בתשובתי". ביאליק רואה בשלב הזה שיבה שהיא תבוסה והליכה אחרנית אל מקורו המאוס עליו, המקור הקרתני, הגס והמזלזל בו ובערכו, ובנישואיו הוא רואה את גילומה המזוקק ביותר של התבוסה הזאת, ובעיקר: המכתב כולו ערוך בתבנית הפועלת ב"גמדי ליל" – מהלך ארוך הצומח עד שיא ונשבר פתאום ונעלם כלא היה. הנה עיצובו של רגע השבר הזה במכתב:

ועתה רוח המות נודף עלי מכל פינות הבית. ואצא אל ביהמ"ד. ועוד הפעם [כך נפתח השיר "בתשובתי" במקורו. א.ה.]. אני עומד על סף בית מדרש זה, שבליתי בו הרבה שנים, והנה עתה ריק הוא, אין בו גם אחד... ומעט מעט נאסף לתפילת הבקר מניין בעלי בתים; קבלת פנים, שלום עליכם, ואחד מדו"י ניגש אלי ויחבוט לי על כתפי ויאמר בשחוק:

– זה חה חה, חיים נחמן, סוף סוף שבת אלינו... כלומר: מעתה אחינו אתה, אחד משלנו.

ומקץ חצי שנה הייתי לאחד משלהם לגמרי – נשאתי אשה. אחי מת, זקני מת, ואני, בן י"ט שנה, נכנסתי לחופה ולחיים טובים ולשלום. מה שהיה אח"כ איני רוצה לספר לך. הווה מסתפק במה שעד עכשיו. אולם צריך אני להודיעך, כי הנישואים לא עכבו בבת אחת את התפתחותי, אדרבא, אחרי הנישואין, מפאת שבתי בדד ביערות שסחרתי בהם, קראתי בהם, קראתי ושניתתי הרבה, והשתלמתי במדה ידועה. עד כאן מן ה"נגלות" שבתולדותי, וה"נסתרות" הרי הן מכבשונו של הלב ואין משיחין בהן.<sup>8</sup>

המכתב מגלה שגם בגיל שלושים, למעלה מעשר שנים לאחר נישואיו, ראה ביאליק את הפרקים הראשונים של חייו כאילו הם ערוכים בתוך תבנית השבר. הדברים הללו (וגם השירים) אינם נוגעים בדמותה של אשתו, בערכה בעיניו ובאופים של חייהם המשותפים, אלא רק בקו השבר הרדיקלי הזה, הקו החוסם את הילדות וקובע את הבגרות המינית כרגע

8. ביאליק, לעיל הערה 5, עמ' ל-לא.

של חורבן, נסיגה והפקרה עצמית. הניסוח כפול-הפנים – זה האירוני המר, הקושר את הנישואין לקביעה "הייתי לאחד משלהם לגמרי", וזה האירוני המפויס יותר, הרואה בנישואין שבר שאינו מוחלט (שהרי, כאמור, "הנישואים לא עכבו בבת אחת את התפתחותי") – התהווה גם הוא באותן שנים, תרנ"ה-תרנ"ו, בייחוד בקומפוזיציה הכפולה "משירי הקיץ", שבתחיתה נרשם "תרנ"ו, תמוז, ביער קוטשארוב", הוא היער הנזכר במכתב.

לא כאן המקום לעמוד על פרשת נישואיו של ביאליק, פרשה הנטועה עמוק בעולמן של ילדותו והתבגרותו. הממד הטראומטי שבנישואין הללו, הניכר גם מן ההשתלשלות המעשית הגלויה ביותר שלהם,<sup>9</sup> מלמד על כך שזיקות נפשיות קודמות, תשתיות, קשרו את ביאליק אל המקום המחולל את הטראומה, ועל כך שהנישואין לא הובנו בעיניו כלל כמימוש של מאוויים ארוטיים. הנישואין הללו, שהיו קשורים בחרדות קיומיות ראשוניות וכרוכים בסיכוי להיחלץ מפחדי הפרנסה, נעשו בשלב שבו זהותו של ביאליק כמשורר הייתה עדיין בחיתוליה. רק בזמן שבא אחריהם, ולא מעט בגללם, הבין ביאליק את חומרת המעשה, ולא פחות מכך, את חומרת היותו משורר. וגם לאחר הבנה זו נדרשו לו עוד שנים רבות עד שהבין את שיעור קומתו.

השירים שבהם התגבשה בתודעתו התפיסה העלילתית של השבר הזה הם המוסיפים לשבר את הממד המיתי הרומנטי שבתוכו גיבש ביאליק את ייחודו הסגנוני ואת תודעת עצמיותו. תודעה זו הולכת ומתגלה דווקא באמצעות ביטויי זעם שונים המופנים לא אל אשתו או אל משפחתו אלא אל ה"רגע", אל עצם התפנית החדה מן הילדות אל הבגרות. ה"רגע", כ"קריאת הגבר של שחרית", הפך ליסוד עצמאי, נבדל, המנותק מבחירה ומנסיבות; הוא הפך לעובדה אובייקטיבית בעלת מעמד של חוק טבע.

"משירי הקיץ", שנכתב כאמור בקיץ תרנ"ו, הוא מן השירים המפתיעים והמרתקים ביותר בתקופה זו. הוא נפתח בקובלנה על "שלשה שבועות תמימים [...] ימי סגריר [...] בעצם התמוז", המטרידים את המשורר ב"שימונו" ומוסיפים עליו, אבל התיאור מתפתח מקובלנה מתפנקת למבט מרוכז בתבואה המתכופפת בגשם "מִפְּכֹד שְׁפִלְתָּה הַפְּשִׁלָּה" ובעצי הפרי העמוסים פירות וענפיהם כפופים וקילוחים זורמים מהם מטה, דומים "לְרִמְחִים מְרוּטִים/ התקועים בארץ ומעוכים". ומתוך המבט צומחת ידיעה חדשה:

יִדְעַ אֲנֹכִי, חֲבִיבִי,  
פִּי טוֹבִים הַגְּשָׁמִים הָאֵלֶּה;  
הֵם קָרְאִים הַקָּצֵר לְשָׂדֶה,  
הֵם אֲמָרִים לְבָר: הַגְּמְלָה!  
[...]

פִּי־רַב עוֹד הַפֶּסֶד, הַסְּמֵד,  
לֹא־כָאוּ עַד־תְּכַלִּית בְּשׁוֹלָם,  
הַמִּיחֲלִים לְגֶשֶׁם נְדָבוֹת  
וּמְטֵר הֵם שְׁאֵלִים פְּלֵם; (עמ' 299-300)

9. ראו אבנר הולצמן, חיים נחמן ביאליק, מרכז זלמן שזר לתולדות ישראל, ירושלים, 2009, עמ' 69-71.

הדובר, הלומד את חייו של הטבע ואת הריתמוס הקשה, הסבוך, של הצמיחה וההבשלה, מבין את שבוואו של הקיץ אחר האביב איננו בגדר פתרון או מוצא נהדר לשלב הקודם, הרענן, אך גם איננו חורבן גמור, וכי מעגל העונות הסמלי, "חורף-אביב-קיץ-סתיו", הוא מבנה נאיבי ולא נכון להבנת תנועתם המורכבת של חיי הצמחים ושל ה"עונה" במשמעותה כ"תור" בחיי הטבע והאדם. הקיץ איננו חטיבה שלמה של חום ויש בו מעין שיבה לרגעים לחורף, משום שיש בטבע ריבוי מגוון של קצבים, של צמיחות והבשלות, ויש עוד מי שאינם אלא ניצן או זרע המחכים עדיין "בכנף האדמה ובחיקה" והם בבחינת "יונקי שָׁדִים" העורגים "למטר בנפש שוקקה". רק בסוף השיר (הראשון) חוזר הדובר אל רגשותיו בזמן הקיץ ה"עצוב", אך רגשות אלו כבר אינם תלונה של "משורר" תקוף "שיממון" שאינו מוצא רפאות מספיקה במזג האוויר ובכפר אלא אבחון מדויק, כמעט מתנצל, של צער על סופו של תור האביב:

וְהַבְּשִׁיל כָּל-פְּרֵי עֲמֻלָּנוּ -  
אֶךְ צֶרְלִי, מֵה־צָר, רַע נְעִים!  
עַל-תְּבוּסַת מַחְמֵדֵי הָאָבִיב,  
עַל אֶבְדֵן הַפְּרָחִים הַנָּאִים! (עמ' 300)

ברור כי תפיסת העונות בשיר היא זו המיתולוגית, הקלאסית, הרואה באביב את תור הפריחה ובקיץ את תור ההבשלה, במקביל לזמן הנעורים והבגרות, וביאליק מקפיד להחיות את ההאנשה השגורה של הטבע במעגל העונות ולהעניק לה תווים אנושיים חריפים, ארוטיים אמנם, עשירי רגש ותחושה. הצומח שרוי במצבים של הריון, חניטה, יניקה והיגמלות, הבונים שכבה דחוסה של אנושיות גופנית, מינית, פורייה מאוד, בתוך תמונת ה"טבע", אך ברור גם כי השיר מגלה איזו אי-התאמה בין מעגל העונות הצפוי לבין זה ממשי, המזמן גשמים ועוד "חורף" בקיץ.

מירון רואה בשיר, בין השאר, "[...] תרגיל מכוון בשבירת הסטריאוטיפ של שירת עונות השנה הניאו-קלאסית המשכילית", שעיקר חשיבותו בכך שביאליק "מפריד בו הפרדה מלאה בין ה'עולם' ובין נפש ה'אני'. הוא יודע היטב - ידיעה ברורה ומנומקת - שה'עולם' או ה'טבע' אינם עסוקים אלא במילוי תפקידם. [...] אף-על-פי-כן, אין הוא יכול להתכחש להלך-הנפש הבוקע מתוכו כלפי עולם זה - הלך-נפש של דכאון [...]"; כאן ניתן ביטוי "לא רק להכרה בהבדל שבין העולם ובין נפשו אלא גם להעדפה של האחרונה על הראשון. בשלב מאוחר יותר של התפתחות שירתו ייתן ביטוי תמציתי להעדפה זו בְּכָלֵל: 'לי אין עולם אלא אחד - / הוא העולם שבלבבי' (ים הדממה פולט סודות)".<sup>10</sup> קריאתו של מירון רואה אפוא בשיר זה את ראשיתו של מהלך אישיותי-פואטי עמוק של "היפרדות" בין נפש ה"אני" לבין ה"עולם", היפרדות הצומחת מאותה אי-התאמה בין ציפייתו של הדובר בתחילת השיר לזמן בילוי נעים בעונת הקיץ לבין הסגריר הארוך והמשמים שבא במקומו. מתוך כך צומחת הפרדה בין "תחושה" (צער) ל"ידיעה", שהיא ראשיתה של ההפרדה בין ה"עולם" לבין ה"אני". קריאה מרתקת זו חוטאת בכל

10. מירון, לעיל הערה 2, עמ' 233-235.

זאת למהלכו של השיר כמהלך מתפתח באמת המשנה כליל את עמדתו של הדובר  
בפתיחה ואינו רק חוזר ומאשר אותה מחדש. ההתבוננות הארוכה והמרוכזת בגשם, בשדה  
ובעצים היא מהלך שלם מ"ראייה" ל"ידיעה", והידיעה הנוצרת היא עמוקה, חווייתית  
ויוצרת. התמונה שיוצרת ה"ידיעה" (מהבית השמיני עד הבית השנים עשר) מכילה  
למעשה עונה שלמה ונוספת בתוך הקיץ. בשורה של אנפורות נרגשות בונה הדובר את  
תמונת הפיריון החדשה שנוצרה כולה בתודעתו, מתוך ההתבוננות:

יֹדֵעַ אֲנִי [...]

[...]

פִּי רַב עוֹד הָרַף וְהָעִנֵּג

בְּכַנְף הָאֲדָמָה וּבְחִיקָה,

[...]

פִּי רַב עוֹד הַבֶּסֶר, הַסְּמֵד,

לֹא-בָאוּ עַד-תְּכִלִּית בְּשׁוֹלָם (עמ' 300)

בשיאה של שורת האנפורות, בסיומה, מובאת תמונה של התבהרות שלמה, שכולה  
יופי ופיריון:

כִּי-תֵצֵא עוֹד חֲמָה מִמְּקוֹמָהּ

וְיֵרֵד הָאוֹר בְּזֵרוֹחַ,

וְיִתְלַע אֶת-גֵּב הָאֲגָסִים

וְהָאֲדִים אֶת-לְחֵי הַתְּפוּחַ,

וְהַבְּשִׁיל כָּל-פְּרֵי עֲמִלְנוּ - (שם)

ניסוחו של הצער בסוף השיר איננו כלל וכלל שיבה לדיכאון ול"שיממון" אלא הוא  
צער מוחשי ומדויק על פרחי האביב שאבדו במהלך "התבוננות" הטבעי ונימורו בפירות  
כבדים ובזרעים גמולים. יותר מכך: ההתבוננות בטבע וה"ידיעה" הצומחת ממנה מסלקת  
את ה"שיממון" ואת האווירה העירונית, ה"משוררית", המתפנקת, שבה נפתח הדיבור  
בשיר, ומעמידות אותו ברמה מורכבת בהרבה, כזו המכילה בתוך תודעה אחת גם צער על  
האובדן וגם ידיעה מעמיקה בדבר הסבל והסיכון של עידן ה"קיץ" (= הבגרות) - ידיעה  
שאינה נעדרת גם תחושה של שמחה ותקווה לקראת הזריחה הבאה בתור הבשלות  
האמיתית.

השיר מסמן אפוא מהלך כמעט הפוך מזה שמירון מצביע עליו. ה"נפש" איננה  
נפרדת כאן מן ה"עולם" אלא לומדת להפנימו בבחינת זולת, "אחר", שהיה בתחילה  
מאיים ודורסני (מחולל "שיממון") אך הוא מתגלה, לאחר התבוננות פקוחה ומרוכזת,  
כעשיר ומורכב, מלא חיים. יש בו עלבון וסבל (כבית השישי ובבית השביעי) אך יש בו גם  
צביר גדול של תהליכים אחרים, של "ריתמוסים" שאינם מתאימים לתבנית החדה,  
הפשוטה, הראשונה, שבעזרתה ניסה ה"אני", ללא הצלחה, להסביר את העולם, ובעיקר:  
יש בו עוד פריחה גדולה. לאחר הפנמת ה"עולם" בבחינת "ידיעה" לומד ה"אני" דבר  
סבוך עוד יותר, מעודן ופגיע: הוא לומד להצביע על חלקים סותרים בתוך תודעתו ועל

אותו חלק שבו "צר-לי, מה-צר" על מה שנהרס ונחמס בתור האביב, הילדות, למרות הידיעה, בונה ופורייה ככל שתהיה, על אודות הקיץ. ה"אני" מצביע על סדק בתוך תודעתו בין הצער על מות האביב לבין הפיקחון העשיר למראה הקיץ. הוא ניצב גבוה מעל שני החלקים ומביט באירוניה דקה בהם ובפער ביניהם; הוא מכיל את שניהם. המהלך מן הגשם הסוחף, המשמים, המוביל דרכו ומתוכו אל הידיעה בדבר הצמיחה החדשה, כמוהו כזיקוק סמלי של תקופת ההתמודדות הכאובה שעבר ביאליק בין תרנג"ג לבין זמנו של השיר. הגשם, המוסיף "שממון [...] על שממוני", מגלם במרחב הספרותי של ביאליק את התבוסה הדיכאונית שתקפה אותו בעקבות "שבר הגברות", וההתבוננות בו, בתוכו ומבעד לו בעלבונם של הפירות והענפים הכפופים היא התבוננות מתמודדת וחודרת. הבית השביעי, על מצלולו המונוטוני, המשעמם בכוונה, המורט עצבים כמעט, הוא תמצית הכניסה אל מחוז הדיכאון כחוויה ארוטית שלילית, והוא ניסוחו הראשון של עולם הדיכאון הבוטה, זה המתגלה בעירומו המלא בסוף השיר "ביום קיץ, יום חום", ושל צירוף המראה והצליל שלו:

וּמֵן הָעֲנָפִים יִזְרְמוּ  
קְלוּחִים אֲרָפִים וּמְשׁוּכִים,  
הַדּוּמִים לְרִמְחִים מְרוּטִים  
הַתְּקוּעִים בְּאַרְץ וּמְעוּכִים. (עמ' 299)

אם כן, הזיקה בין ה"אני" ל"עולם" הנוצרת בשיר הזה אינה זיקה של ניגוד והיפרדות אלא של התבוננות, לימוד והפנמה, שבעקבותיהם נפתח עולם הבגרות, שהוא "העולם", להתנסות ולפריון חדש; מצד אחד הוא כבר אינו מאושר וטהור כעולם הילדות, והוא מכיל סבל וגם פערים אירוניים, אך מצד שני הוא אינו עוד קטגוריה שלילית בלבד. הקיץ המוצף גשם בשיר הזה בונה אותה הוויית ביניים של בגרות, כזו הזכורה מן השיר "ביום קיץ, יום חום", שבו מגלמים אותה החורף האכזר ומובלעת החום הביתי שבתוכו, המייצגת בו את כפל הפנים האירוני, המורכב, של הוויית הבגרות.

הידיעה החודרת מבחון מפרה את ה"אני" ומרחיבה את תחומיו הפנימיים. ה"אני" מתחיל כאן להכיל את העולם. אבחנתו של מירון, לפיה הצער הנשאר בסוף השיר מסמן את תחילת "היפרדותו" של ה"לב" (הנפש, ה"אני") מעל ה"עולם", בדרך ליצירת אותה אוטונומיה רגשית המנוסחת בסיומו הנודע של "ים הדממה פולט סודות" – אבחנה זו אינה נכונה. ה"אני" ב"משירי הקיץ" אינו מזוהה עם הצער בלבד אלא הוא מסוגל לעמוד מול אותו חלק בנפשו, אותו חלק קיבעוני ודיכאוני שדבר אינו יכול לנחמו, לסלוח לעצמו על מומו זה ולהכיל גם אותו. דווקא אותה הכלה של ה"עולם" על ריבוי זרמיו היא המקנה לו את החוסן הפורה, האבהי, היכול להכיל את כל חלקיו ולגונן עליהם. הצער הנשאר בסוף השיר הוא אמנם סימן לחוסן חדש מטעמו של ה"אני", המגולם בקול הדובר בשיר, אבל הוא אינו מייצג את מרכזו והוא עדיין אינו מזוהה עם ה"לב" במשמעותו האחרונה, זו המתנסחת בסוף "ים הדממה פולט סודות" – הלב שהוא תמורת העולם כולו.

מהלך התפתחותו של ביאליק בזיקה ל"עולם" איננו מהלך קווי חד-כיווני של

היפרדות עד ליצירת נבדלות גמורה, אוטונומית ובלתי תלויה, אלא מהלך של הכלה גדלה והולכת ובנייה של יחסי זרימה, ברירה והתנתקות מורכבים ביותר. זהו גם מהלך של פרידה מן העמדה הרומנטית הטהורה, האידיאליסטית, וכניסה לתחום הפוסט-רומנטיציזם או הרומנטיציזם האירוני. אבל דברים אלה מקדימים את המאוחר.

"בערוב היום", "משוט במרחקים", "בתשובתי", "מה רב אוי מה רב", "דמעה נאמנה" ו"ביום קיץ, יום חום", שנכתבו בשנים תרנ"ו-תרנ"ז, קשורים כולם, בדרכים שונות וברמות שונות, להתמודדות עם משבר ההתבגרות. אבל השיר המוסיף תו עקרוני חדש לעיצוב רגע השבר ההתבגרותי אחרי "משירי הקיץ" הוא "העיניים הרעבות", שנכתב קרוב לוודאי בשנים הללו, ולא אחרי שנת תרנ"ז,<sup>11</sup> אך ביאליק לא פרסמו אלא במהדורת שיריו הראשונה, שראתה אור בשנת תרס"ב – כנראה מתוך חשש שהעיסוק הגלוי במיניות לא יתקבל בקלות אם השיר יתפרסם בנפרד, בכתב עת, ולא ירוכך על ידי "שירי אהבה" אחרים שיודפסו בסמוך לו.

"העיניים הרעבות" הוא שיר מפתיע וכמעט זר בתוך רצף השירים הביאליקאי, זר ומפתיע לא פחות מן הסוגט הסרקסטי משנת תרנ"ג, "השירה מאין תימצא", אבל זרותו איננה מעידה (כמו במקרה הסוגט) על היעדר כנות או על מלאכותיות. הטון ה"ספרותי" כל כך של חלקו העיקרי, הרטורי והנמלץ כמעט, קשור, כמו בשירים המוקדמים, במתח המצוקתי המפעם בו, אבל בשונה מהם, הוא טעון ברגש עז, בועם, מיאוס, כאב, עלבון ובושה, שאינם רק מחלחלים מבעד לנוסחאות הרטוריות השאובות ממסורת שירת האהבה הרומנטית וזו הימי-ביניימית אלא עושים בהן שימוש מכוון ויעיל ביותר ככלים נושאי רגש. יותר מכך: השימוש בנוסחאות הללו בשיר הוא מודע, אירוני ועשיר במידה כזאת עד שהוא מפיך מהן משהו הפועל נגד טבען המסורתי. זהו שיר מפתיע ויחיד במינו בכל פרטואר השירה העברית של תקופת התחייה, גם בטיפול הגלוי ברגשות שליליים, הפונים נגד המיניות בסיטואציה זוגית רומנטית, וגם באיכות הרגשות השליליים הללו, שאינה שגורה כלל.

"העיניים הרעבות" עוסק בגלוי ברגע השבר ההתבגרותי עצמו, ברגע "קריאת הגבר", כלומר באקט המיני הראשון, באובדן הבתולים. נעשה כאן ניסיון לחשוף משהו מאיכותו המינית הממשית של רגע השבר ולהבין את סיבת הכאב האצור בו, בלי לנסות להשליכו על גורמים "סביבתיים", כמו עולם המסחר הבורגני, או על הפשטות סמליות, כגון עונות השנה ושקיעת החמה.

השיר ערוך בתוך מהלך קומפוזיציוני מתוחכם ביותר. שני הבתים הראשונים הם המאוחרים יותר מבחינתו של זמן ה"סיפור". שניהם נאמרים בזמן ה"הווה" של הדיבור ומציגים מציאות רגשית שעדיין אינה מובנת – לא לנמענת, "יפתי", ולא לקורא. שניהם מגוללים באורח קטלוגי את פרטי הגוף הנשי העירום. הבית הראשון רואה בהם רעב וצמא אינסופיים, ושיאו הוא ערוותה של האישה, המבעיתה בעומקה "ששבעה כשאלו לא-תדענה" (עמ' 335), ואילו בבית השני מתואר הגוף, בהיפוך גמור, כשופע בשרים, "חמדה" ויופי, ששפעם הכביר "מלעיט" את נפש הדובר, שקצה בהם מרוב שובע. רק

11. ראו על כך אצל ביאליק, לעיל הערה 1, עמ' 334.

לאחר שני הבתים האלה נסוג הדובר אל העבר הקרוב, זמנה של ההתרחשות המינית עצמה, זו שחוללה את המיאוס והבהלה שבהם שרוי הדובר בהווה. בבית השלישי הוא מתאר בשתי תמונות מטאפוריות שחוקות־לכאורה (האחת של אגם מים שנדלח, השנייה של השלכת "פרחי נעורי הרכים") את מהלך השבר כ"סיפור", ובבית הרביעי הוא מתמקד ב"רגע אחד" שהוא רגע השבר עצמו, המתרחש ברגע הריגוש המיני עצמו, המוגדר באוקסימורון החריף "מכאוב הענג הערב". כלומר, זמנו של הבית הרביעי הוא בתוך זמנו של הבית השלישי, אך הוא הוצא ממנו והובלט כדי לחדד את איכות החשיפה שבו.

מירון, המזהה בשיר את "סימן השפעתה של שירת שנינה רטורית־מנייריסטית", רואה בשנינה הזאת כיסוי או מסווה לרגשות הקשים המובלעים בו: "השיר כולו עמוס מסורתיות ספרותית המשמשת מעין תשובת־משקל לתוכנו החווייתי הגס, הריאליסטי. ככל שהרגשות שהשיר דן בהם הם רגשות בחילה ומאיסה, כן הדיקציה שלו רמה יותר, הרטוריקה – מורכבת וריגושת יותר, והמטאפוריקה – ספרותית יותר"<sup>12</sup>. האבחון של המטאפוריקה כרטורית וכ"ספרותית" ושל מהלך הצגת הדברים בשיר (לפחות בבית הראשון) כתיאור "מנייריסטי" של האישה, המתבונן בה מלמעלה למטה – העיניים, השפתיים, השדיים והערווה – הוא בוודאי נכון, אבל לא בכך מתמצה תכליתו של המשלב הסגנוני הזה. הדיבור האקסטרווגנטי, על המשפט הארוך להדהים הנטווה בו לאורך שמונה שורות ארוכות (שבכל אחת חמישה אמפיכרכים), נועד להעמיד פער עצום, גרוטסקי כמעט, של ידיעה, המקביל לפער גדול לא פחות של ממדים.

הרשימה המטאפורית על תשוקתה המפחידה בגודלה של האישה ועל נדיבותה הארוטית גם יחד איננה עוסקת כלל וכלל ב"גועל" לשמו אלא באבחון אמיץ ומעניין ביותר של בהלה – בהלתו של גבר צעיר מאוד מן הנוכחות הנשית הנחשפת בפניו. עדיין אין אנו יודעים כי זו היחשפות ראשונה, ואף לא שדברים אלה אינם בבחינת אמת גמורה אלא הם תוצאה של שבר ובהלה ונפילה רגשית עמוקה. את זה אנחנו למדים מן הבתים הבאים בלבד. אבל כבר כאן יש לדייק מאוד ולראות את דו־המשמעות הנכנית בכתיב הללו: הרי לאחר הבית הראשון, העוסק ב"רעב" אינסופי, בא הבית השני ומצהיר על שפע אינסופי של יופי ו"ברכה" ומגלה לא רק שה"רעבה" היא גם יפה וגם שופעת וגם "מקור" של נדיבות ונתינה, אלא שדברי ה"אני" הם פרי רוחו ונפשו וכוחו המילולי והם כמעט שרירותיים. (ואגב: בזמן היכתב השיר, "שָׁאָר" ו"גווייה" לא היו, בפני עצמן, מילים מבזות כלל.) ויתרה מזאת, המשפט החותם את הבית השני, שהוא מרכזו ותכליתו של הרצף התחבירי הארוך והמורכב שעד כאן, מגלה שמטרת הדיבור היא להתריע על פער של ידיעה שאי אפשר לשער, וודאי שהנמענת, האישה, השרויה בהווייתה היפה, המשתוקקת והמעניקה כאחד, אינה מעלה אותו על דעתה כלל – "לו ידעת, יפתי, מה־קָצָה בָּם נפשי השבעה".

זוהי כניסתה הראשונה של האירוניה המכאיבה, כניסתו של פער הידיעה העמוק העומד ביסוד השיח הארוטי הביאליקאי. "העיניים הרעבות" אינו בא "להעניש" את האישה הנמענת וגם לא לגולל את מציאותו של "גועל" בפני עצמו, אלא להודות

12. מירון, לעיל הערה 2, עמ' 247.



במציאותם של הרגשות הקשים הללו ובמציאותה של תמונת-תודעה של גבר צעיר הרואה באישה זולת מפחיד, שואב וגדול מהכיל בעת ובעונה אחת, ולהתעקש על הלגיטימיות של הרגשות הללו ועל האפשרות לבטאם. החיווי "לו ידעת" פונה אל הנמענת שבשיר ואל הקוראים גם יחד.

הצורה הקונוונציונלית של התיאור, להבדיל מתכניו, שאינם שגורים כלל, נועדה להיות מוליך תקשורתי יעיל בין קהל הקוראים לבין המסורת השגורה של הדיבור על אודות היופי הנשי (אף על פי שבתוך השירה העברית קשה לדבר על מסורת כזאת בכלל), משום שהיא בבחינת גשר לגילוי של "אני" שאינו מתאים למסורת השגורה וגם אינו מוכן לקבלה כמוסכמה מחייבת. הוא, הדובר בשיר, נבהל מ"עפרים עורגים" ומ"חמודות צפונות" שכאלה והוא קץ ב"בשרים האלה", שכל גבר "רגיל" היה כמֵה אליהם והיה מתהדר בבעלות עליהם. הקטלוג הפורנוגרפי כמעט של "חמודות" הנשיות אינו אלא גשר להיפוך יוצרות: התשוקה המינית של האישה ויפעתה הגופנית, היופי וה"ברכה" הללו, המופיעים כאן במלוא חומם, מוצגים כדי לקבוע מולם מרחק של סירוב ואי-התאמה. האישה על שני "פניה" – התשוקה והשפע, הרעב וההענקה – מושגת כגדולה מדי לממדיו של ה"אני"; ערוותה בולעת כ"שאול" ו"מלעיטה" ברכה. שניהם מצביעים על פער ממדים מאיים, שהרי לא פחות מציור האישה כגדולה עד בהלה עסוקים הבתים הללו בסימון הדובר כקטן מכדי לתת וכצר מלהכיל את הנשיות.

הדובר בשיר "העיניים הרעבות" מצביע על שונותו ועל אי-התאמתו לאתגר המיני ה"רגיל", ולמעשה לנורמות המיניות של הדיבור הגברי הרווח. בשני הבתים הראשונים נראים הדברים כאילו הם נאמרים מתוך עמדה אלימה, שבה הפער האירוני שמור לרעתה של הנמענת. הבית השלישי הופך את העמדה פעם נוספת, מתוך טיפול מעודן ומעניין ביותר בחומרי המטאפורה השגורה. המטאפורות של הבית הזה – האגם הנדלח ופרחי הילדות – אינן חוזרות אל הרטוריקה ה"מנייריסטית" של הבית הראשון; אלו שתי מטאפורות הנטולות ממצבור סגנוני אחר, חבוט עוד יותר – השיח הרומנטי-סנטימנטליסטי – והן מופיעות כאן בטון מוחצן ובכייני במופגן החושף סדק עמוק של אירוניה בין הדובר לבין עצמו, כמו מצביע על היותו שבוי בקובלנה הרומנטית הגסה על אודות אובדן התום והילדות. ההוכחה לקיומה של האירוניה הזאת ממתינה בבית הבא, האחרון, שבו משתנה המשלב הסגנוני שוב והופך לדיבור גלוי החסר כל ממד פארודי. המרתק הוא שדווקא בדיבור הבכייני המופגן, המזויף כמעט, שותל ביאליק מבט אנליטי חדש על מצבו ועל הפער בינו לבין האישה שמולו, ומכין במסתור דיבור חדש לגמרי:

זך הַיִּיתִי, לֹא־דָלַח הַסַּעַר רִגְשׁוֹתַי הַזְּכִים  
עַד שִׁבַּאת, יַפְה־פָּיָה, וּבְרוּחֶךָ נִשְׁפָּתָ וְנִדְלַחְתִּי.  
וְאֲנִי, נֶעַר פְּתָה, לְרִגְלֶיךָ בְּלִי־חֶמְלָה הַשְּׁלַכְתִּי  
תָּם לְכִבִּי, בָּר רִוְחִי, כָּל־פְּרָחַי נְעוּרַי הַרְפִּים. (עמ' 335)

ה"אני" מציג את מצבו הילדותי, הקודם למגע המיני הראשון, כאגם מים זך, והוא מקפיד להסביר שזוך מימיו נשמר משום ששום רוח סערה לא הדליחה את מימיו. ההקפדה על חומרי התמונה היא מכרעת לטענתו: דליחות המים בשעת סערה באה,

כידוע, לא מן הרוח עצמה אלא מתחתית האגם, מן העפר והרקבובית שבו, שבשעת שקט הם שקועים לחלוטין ובשעת סערה המים הנגרשים מעלים את משקעם ומעכירים את האגם כולו והוא מאפיר ומשחיר. השורה השנייה מפעילה את הדיוק הזה על רגע המפגש הארוטי עצמו – "עד שבאת, יפה-פיה, וברוחך נשפת ונדלחתי". את "נשפת" ואילו אני "נדלחתי", אך בשום פנים ואופן לא "את דלחתי אותי". לא במקרה מעלה ביאליק דווקא במקום הזה את אטריבוט היופי "יפה-פיה", הגבוה ביותר בשיר (אחרי "עתרת", "חמדה", "מעין ברכה", "יפתי"), כדי להעמיק את הפער ואת הריחוק בין משמעותה האובייקטיבית הנבדלת של האישה לבין רישומה או תוצאת רישומה המהמם על הסובייקט, בין יופיה הוודאי בעיניו לבין תחושת הכישלון למולו ואי-היכולת להכילו.

התמונה כולה היא ציור פיגורטיבי מדויק של מבנה נפשי בתוך תפיסה פרוטור-פסיכואנליטית שבאמצעותה מסביר ביאליק את הטלטלה הנפשית: הנפש הילדית היא בבחינת אגם זך שחומריו העכורים רדומים בתחתיתו, שקועים ומופרדים לחלוטין, ולכן לא נודעים. החומרים העכורים הם היצר המיני על עוצמותיו המפחידות (לפני היוודען) ועל הפחדים, האשם והביזוי שמדביקים בו התרבות, המוסר והמסורת הדתית. האגם הזך הוא זך רק לכאורה, ו"בואה" של האישה, הסערה, מפר את התרדמה הארוכה, את ההדחקה הטבעית והחברתית ואת ההפרדה ארוכת השנים בין ה"עליונים" (הנפש) לבין ה"תחתונים" (היצר). עלייתו של היצר ממעמקי הישות מוחשת אפוא כזוהמה המציפה את תחומי השקופים של ה"אני", כהיוודעות לכוחו של יסוד פנימי חזק וסוחף המובן כיסוד שלילי ונחות.

המשכו של הבית נועד להדגיש את תודעת האחריות של ה"אני" במגע המתואר כאן, את היותו זה שעשה מעשה בעצמו ו"השליך" את "תום לבבו", "בור רוחו" ו"כל פרחי נעוריו הרכים", אותם ואת הטרמינולוגיה הרומנטית האידיאליסטית-סנטימנטלית הכרוכה בהם גם יחד. הבית האחרון נוטש לחלוטין את הדיבור ה"ספרותי" השאוב מן העבר ומציג במקומו דיבור חריף, נועז, ויש להדגיש – חדש לחלוטין בשיח העברי. אלו מילים הבאות להנכיח את ההתרחשות המינית עצמה, את המגע בין ה"אני" לבין האישה, ואין בהן כל שריד של אירוניה ושל קובלנה. זהו דיבור ישיר, טעון רגש רב וכנות המבקיעים בקלות את פערי השנים והמוסכמות:

רַגַע קָטָן מְאֹשֶׁר הֵייתִי בְּלִי-חֵק, וְאֶבְרָךְ  
אֶת-הַיָּד הַחוֹלֶקֶת לִי מִכְאוֹב הָעֵנָג הָעֶרֶב;  
וּבְרַגַע קָטָן שֶׁל-תְּעִנוּג, שֶׁל-אֲשֶׁר וְגִיל, עָלִי חָרַב  
עוֹלָם מְלֵא – מֵהַגְדוֹל הַמְחִיר שֶׁנִּתְתִּי בְּבִשְׂרָךְ! (שם)

הדובר אינו מהסס לגלות כי אותו רגע קצר של עונג היה אינסופי ("בלי-חק"), וכי הוא היה רגשי ורוחני לא פחות מאשר גופני ("מאשר", "אשר וגיל"), אבל הוא מבקש להטעים דווקא את האובדן הכרוך בו, את מראהו של אותו "עולם מלא" (והפעם לא "פראי נעורים" למיניהם) ההולך ונפרד ממנו ונחרב עליו. מרתק במיוחד האוקסימורון החריף שבאמצעותו מנסח ביאליק את התחושה המורכבת של עונג האביונה, הפורקן המיני – "מכאוב הענג הערב". זהו צירוף מורכב של סמיכות אוקסימורונית (מכאוב העונג)

ושל לוואי (עֶרֶב) המאגד את המכאוב והעונג לכדי שלמות אחת – צירוף שהוא בוודאי מן הניסיונות המרשימים ביותר שנעשו בספרות העברית החדשה, ונראה לי שגם המשכנע והמרגש שבהם, להכיל במילים ולהגדיר באמצעותן את חוויית האביונה. השיר כולו מתמקד בנקודה זו, באוקסימורון המכיל את ה"טוב" וה"שלילה" יחד ובו מוסרים כליל חיץ האירוניה שבין הדובר לאישה וכיסויי האשם והזוהמה שבין היצר לבין ה"נפש".

היעדר הפרופורציה שבין הרגע ה"קטן" לבין ממדיו הגורפים של ההרס שאירע בו ("עולם מלא"), מקביל להיעדר הפרופורציה שמגלה ה"אני" בינו לבין האישה, שגם היא בבחינת "עולם מלא" (שָׂאוֹל, מעיין, סערה). ביאליק מנסח בכך תובנה הרת משמעות, הרבה מעבר לעניינו של השיר – זו הנוגעת להתמודדות עם משבר התבגרות באשר הוא. המגע המיני, כמטונימיה של בגרות מינית בכלל, הוא המרה של "עולם" ב"עולם" ולא שינוי חלקי או תוספת של ניסיון על הניסיונות הקיימים; זהו שינוי רדיקלי שיש להבינו כהחלפה של עולמות ולא כהתרחבות של העולם הקודם. זאת ועוד: העולם החדש, מעבר לכאב שבפגישה הראשונה עמו, הוא כולו בבחינת זולת שיש להתמודד עמו כדיאלוג ארוטי; הוא אינו עוד בבחינת "אני" מורחב ואינסופי.

"העיניים הרעבות" עשוי שלושה משלבים סגנוניים שונים: שנייה "מנייריסטית" בשני הבתים הראשונים, מטאפוריקה סנטימנטליסטית-רומנטית בבית השלישי, ולשון גלויה, רומנטית מצד עולמה אבל נטולת הוד מוגזם. בשני החלקים הראשונים עטופה הלשון נופך פארודי דק, אך חשוב, המצביע על הפער האירוני הסבוך בין הדובר לבין נושאי דיבורו, ובחלק השלישי מוסרת מסכת הפארודיה. המבט בכאב ובמחולליו גלוי כמבט הנשלח בנמענת. האירוניה סולקה. זהו שיעור ברטוריקה של כנות. ביאליק חושף בשיר הזה תחושות קשות של אי-התאמה לנורמות של דיבור גברי, אבל חשובה לא פחות החשיפה של עצם קיומם של רגשות קשים ומסוככים הסובכים סביב ההתרחשות המינית, האפופה בלאו הכי בשתיקה רועמת. השיר מראה הרחבה פתאומית של אפשרויות הדיבור על אודות המרחב הקונפליקטואלי האופף את המפגש המיני, הגברי והנשי, ופותח פתח לדיבור על האזור המודחק במיוחד בשיח הארוטי – תחושת האובדן הכרוכה בפגישה עם המיניות הממשית.

בתהליך כינונו של הסובייקט היהודי העברי החדש עשוי היה השיר הזה להיות נקודת מפנה אמיתית, משום שהוא בונה אפשרות לשונית לדיבור על מצבי נפש הנפוצים קרוב לוודאי הרבה יותר מאשר ה"אושר" הנורמטיבי המובטח. אבל השיר נבלע בתוך אי-הבנה (מרתקת בפני עצמה): שאלת הידיעה, הגילוי והחשיפה העצמית שבו לא הובנה כלל, וגם לא מבנה הזמנים החשוב כל כך להבנתו, והאמירות המופנות אל האישה נתפסו כאמירות ישירות וחד-משמעיות. אפילו מבקר רגיש כברנר, בהרצאתו החשובה "קצת על טרניחובסקי" (1912), חוטא בהחמצה גורלית (מצד תולדות הביקורת) של השיר הזה ושל העמדה הביאליקאית כולה ופותח מסורת ארוכה הרואה בביאליק משורר "דקדנטי" בתחום הארוס. זהו שרטוט מהיר של נושא "האהבה" אצל ביאליק והוא מעשה תשבץ של מובאות מכמה שירים – "מכתב קטן לי כתבה", "העיניים הרעבות" ו"הכניסיני":

...בפור האהבה – זה הרגש היותר איתני – תיבחן תכונת-האדם. נפש ביאליק  
"נשרפה בלהבה". ולכן בהיפגשו עם ה"קלה על כנפירוח", הוא בורח מפניה  
ואומר: "זכה את מהיות לי חֶכְרֶת". וכשהוא נכשל ב"ערת הגוויה" וב"עינים  
התובעות", הוא מכה "על חטא": רב הוא המחיר אשר נתן!...! כמוכן זה  
ביאליק הוא דיקאדנטי. קלאסי הוא ביאליק בכוח-שירתו, אבל לעתים קרובות  
דיקאדנטי בתכנה. אין יחס בריא, שלם, סינטיטי ליסוד-היסודות בחיי האדם. לא  
כן טשרניחובסקי.<sup>13</sup>

ברנר נסחף כאן אל תוך ניגוד, שהיה כבר שגור לחלוטין בשנים שבהן הרצה את  
הרצאתו, בין טשרניחובסקי ה"בריא", ה"גויי", ה"אלילי" וכד', לבין ביאליק ה"כבד",  
ה"מסובך", הרדוף מסורת ומוסר. תפיסה זו של ביאליק כ"דקדנטי", כמי שרואה כביכול  
באישה ישות חייתית וכולענית ופונה אליה בקלילות אדישה, דקדנטי, מבוססת תמיד  
בעיקר על "העיניים הרעבות".

לא כאן המקום לתאר את ההבדל העמוק בין ביאליק לטשרניחובסקי, וברור שיחסו  
של ביאליק אל הנשיות ואל מימוש המיניות היה בתחילה אמביוולנטי וסבוך מזה של  
טשרניחובסקי, אבל אין דבר רחוק מאפיון עמדתו התרבותית הסגנונית בשיר הזה מן  
התואר "דקדנטי". הקריאה הברנרית של "העיניים הרעבות" השפיעה על כל קוראיו  
ומבקריו של השיר עד היום,<sup>14</sup> והחמצתו הלכה והעמיקה. אוסיף רק כי דובר דקדנטי אינו  
מנתח את פשר עמדתו (אפילו הייתה זו באמת אדישות מבזה), ובעיקר אינו מעוניין  
לחשוף את העובדה שבהתנסותו המינית חרב עליו עולם ילדותו האהוב. אבל לא בעצם  
ההחמצה של השיר האחד העיני, אלא בתוכנה של ההחמצה: בדברם על השיר הזה בחרו  
המבקרים (וברנר בכלל זה), גברים ונשים כאחד, בעמדה נורמטיבית-גברית ו"בריאה",  
באותו מובן שברנר מנסחו, והתעלמו ביודעין מכך שהעמדה ה"בריאה" היא בדיה  
תרבותית, "תמונת איווי" ומחוז-חפץ רומנטי. העובדה שטשרניחובסקי אמנם פירש את  
חיי הארוטיים מבעד למנסרה הרומנטית הזאת היא שבנתה את הילת הגיבור סביבו, אבל  
אין לבלבל בינה לבין מושגים נורמטיביים כ"בריאות" ו"חוליי". "העיניים הרעבות" מנסח  
מציאות פסיכולוגית ריאלית ונפוצה בעולם המערבי כולו בעידן הבורגני, וייצוגה הכן של  
מציאות זו אינו מעשה נירוטי כלל ובוודאי שאינו "דקדנטי".

השיר האחרון שבו מתגלה תבנית השבר כמעבר מילדות לבגרות ובו מתעצב קו  
החיתוך בין התקופות על סף הסיום, אחרי השיא הארוטי של עידן הילדות – על פי  
התבנית הזכורה מ"גמדי ליל" – הוא "זוהר", שנכתב בשנת תרס"א. תבנית הסיום בשיר,  
העשויה חיתוך פתאומי ואחריו נפילה עמוקה של מתח רגשי ותחושה של אובדן, שייכת

13. יוסף חיים ברנר, כתבים, כרך ג, תל-אביב תשמ"ה, עמ' 618. השווי ניסוי מוקדם יותר של  
יחסו לשירים ברשימה "מעולם ספרותנו" (1908), שם, עמ' 244.

14. ראו עדי צמח, הלביא המסתתר, קרית ספר, ירושלים תשכ"ו; מירון, לעיל הערה 2; חמוטל  
בר-יוסף, מגעים של דקאדנס, הוצאת הספרים של אוניברסיטת בן-גוריון בנגב, באר שבע  
תשנ"ז.

לדיון הזה משום שהיא מורשתה הברורה של "מכת ההתבגרות" ובעיקר משום שהיא מהווה עיבוד מעמיק מאוד שלה ואף מסמנת השתלטות על הכאב הצפון בה והפרידה ממנו. ב"זוהר" מתאר ביאליק מעין התבגרות על התבגרותו המינית החפוזה. קו החיתוך מתגלה ב"זוהר" בצורה של חיתוך גרפי גלוי: שורת מקפים קוטעת את החלק הראשון, הארוך, וקובעת בינו לבין הסיום הקצר מאוד רגע מתמשך של שתיקה, שיש לבצעה בפועל בתהליך הקריאה:

עוד צולל בְּנֶפְשִׁי מְזֻמָּרָם הָעֶרֶב -  
וְהֵמָּה נִמְלָטִים לַיֵּעַר הַקָּרוֹב,  
מְאַצְלִים מְרַחֵק לִי מִבֶּט תְּנַחֲוּמִים  
הָאֵמֶר: "לְבָקֵר!" וּפְרָחִים וְאֵינִימוּ.

וּבְאַחַד הַיָּמִים - לֹא-אֶזְכֵּר אֵימָתִי,  
לֹא-אֶדַע מְדוּעַ - וְאֵיךְ פָּנִימוּ  
וּמְלֵאִים הֵם רַחֲמִים עָלַי וְעֵגוּמִים,  
וּבְלִכְתָּם - מִבֶּטֶם לֹא-אֶמֶר מְאוּמָּה.  
בְּבִקְרֵי הָאוֹר הָעִירֵנִי מִתְנוּמָּה  
וְיִנְקֵר אֶת-עֵינַי וְיִצְרֹב אֶת-שִׁפְתָּי...  
הַצִּצְתִּי בַחֲלוֹן - וְהִנֵּה הִיא חַ מָּה,  
צִפְתִּי, הוֹחֵלְתִי עַד-בוֹשׁ - אֵינָם שָׁבִים. (עמ' 93)<sup>15</sup>

אבל קו החיתוך של "זוהר" מרוכך מכמה כיוונים: ראשית, הוא מוקף במילים המכינות אותו ובאות אחריו כמין גלד על פצע, ושנית, אין זה ברור בדיוק היכן הוא מתרחש מצד הזמן המתואר בשיר, והוא הופך למצב מרחף. הזמן המייצג את רגע הסיום כאן, כמו בשיר "בערוב היום", הוא שקיעת השמש - סופו של עידן הזוהר שבו התרחשה החוויה הארוטית המופלאה של המפגש בין ה"אני" לבין הצפריים ילְדֵי האור. התבוננות בעיצוב סימני הזמן סביב רגע הסיום תראה עד כמה שונה ועשיר כאן עיצובו של הרגע הזה, לעומת פשטותו הבוטה של הרגע המקביל ב"גמדי ליל", ועם זאת, כיצד נשמע עדיין אותו הד של טריקת שער המודיע שאין עוד תקומה למה שנקטע ברגע הזה. בפתיחת המובאה שלעיל נחשף זמן ההווה של סיטואציית הדיבור בשיר ובה נקטע פתאום הזמן ה"משולב" שבו קם לחיים עולם הילדות. והנה, זמן ההווה נפתח במילים "עוד צולל" ("צולל" - במשמעות "מנגן" ו"צולל במעמקים" גם יחד), כלומר, קו ברור של המשך חיוני מחבר בין הזמן ההוא, הקטוע, לבין זמן ההווה, ועולה ממנו שעצם מעשה הכתיבה הִחְיָה את הזמן ההוא במידה כזו עד שאין זה ברור אם המילה "עוד" נסבה על הזמן הקדום ממש, ימי הילדות המוקדמת המתוארים בשיר, או על כמות הזמן

15. המובאות מתוך השיר "זוהר" נלקחו ממהדורת שירים תרנ"ט-תרצ"ד, בעריכת דן מירון, עוזי שביט, שמואל טרטנר, זוהר שמיר ורות שנפלד, הוצאת דביר ומכון כץ לחקר הספרות העברית, תל-אביב 1990.

האצורה בנפש, זו המוגדרת בשורות האחרונות של השיר:

וְשִׁירַת הַזֶּהָר לְנֶצַח נְדָמָה –  
אֶךְ-עֵמֶק בְּלֵב כְּמוֹס עִמִּי הֵד קוֹלָהּ,  
וּבְתוֹךְ כְּבוֹת עֵינַי שְׁמַרְתִּי זֵיו אוֹרָה;  
וּנְעִים חֲלוּמוֹת חַיִּי בְּאֶרֶץ הַגְּדוּלָה,  
וַיִּקֶר חֲזִיוֹנֹתַי – מְעִינָה נְשָׁאֲבִים,  
וּטְהוּרִים נְרוֹיִם וּכְרוּכִים מִמְּקוֹרָהּ. (שם)

מנגד ל"עוד צולל" מוצב מבטם של הצפיריים האומר "לבקר!", שאחריו הם פורחים ואינם עוד. רגע הפרידה הזה, המבטיח פגישה נוספת ב"בקר", הוא הצליל הנשמע עדיין בנפש, אבל הוא גם מכיל את תחושת החתך הכואבת ביותר: "פְּרָחִים נְאִינִימוּ!". כאן הופך העיצוב הדור־משמעי של הזמן למעגל מרתק של חיתוך והמשך הפתוכים זה בתוך זה: הזיכרון המתמיד מכיל הבטחה להמשך גם במישור המתואר (שהוא עבר ונשלם) וגם במישור התיאור (שהוא עבר המתמשך אל ההווה), אבל הבטחה זו מבליטה את הקיטוע הקובע שבמישור הראשון הבטחה זו לא התקיימה, ואילו במישור השני היא נשמעת שוב ושוב ומחזיקה בתוכה כמוסה של עתיד.

תכונת החולין של חיי הבגרות, שלא "זוהר" ניבט בעד חלונם אלא "חמה" רגילה כפשוטה, מכילה תנועה נפשית עשירה הרבה יותר מאותו אוּבְדֵן-שְׁאִין-לֹר־תִּיקוֹן בשיר "גמדי ליל" וגם מאותו חלל, מאותו לב נוגה ומוצף געגועים בשיר "בערוב היום". השיעור שהחל ב"משירי הקיץ" – שבו למד ה"אני" מן הטבע עצמו על ריבוי פניה של הצמיחה גם אחרי בוא הקיץ, ובעיקר על עצמאותו של הרגש הצפון ב"אני", היכול להכיל צער שאינו מתאים כלל לעולם הנגלה לו בחוץ – הגיע כאן אל מיצויו השלם: ה"אני" מעמיד כוח פנימי מול כוחו של הזמן החולף ומקור פנימי חלופי הממיר את זה הראשון. ה"מעין" הפנימי מובן כתוצאה של בחירה, התעקשות ומאבק – "שמרתי זיו אורה". ה"אני" הוא שחולל את הניצחון הזה על מכת ההתבגרות, עד שהוא מכיל אותה בתוכו – אותה ואת הגשר מעל פניה. האירוניה המלנכולית הנשמעת בהשוואה בין ה"זוהר" ל"חמה" הפשוטה היא השריד האחרון לשבר הישותי המקיף שחוללה ההתבגרות והיא ההד האחרון לאירוניה המרה שפיעמה בשירים שהקיפו אותה בשעתה. הד אחר לאירוניה העצמית שב"בתשובתי", המצורף גם הוא לאחד מגילוייה הבוטים של תבנית החיתוך, מצוי בסיומו הנודע של הסיפור "מאחורי הגדר" (תר"ע), שבשם גיבורו, נח, שתל ביאליק גם רמז עבה לשמו־שלו. התמונה המקדימה את הפרק האחרון, הקצר מאוד, היא שיאו הארוטי של הסיפור: נח ומארינקא מתייחדים בצריף שבגן. ומיד אחר כך, בהיפוך המזכיר מאוד את רגע הסיום של "גמדי ליל", מסופר:

ובאחד הלילות עמד נח וברח עם מארינקא?...  
אין אתם יודעים את נפש האדם מפרבר העצים. בשבת חנוכה נשא נח בתולה כשרה בת מוכסן אחד, על־ידי שדכן ובחופה וקידושין, כדת משה וישראל. לחג השבועות בא עם אשתו החדשה לבית הוריו כפרבר העצים והשמחה היתה

מרוכה. ולאחר סעודת החלב, כשנתיחדו בני הזוג הצעירים על קורה מוטלת מאחורי הבית – עמדה באותה שעה מארינקא והתינוק בזרועה מאחורי הגדר והציצה דרך סדק.<sup>16</sup>

★

המעקב הקצר אחר רישומו של שבר ההתבגרות ביצירתו של ביאליק לא נגע, כמובן, בשאלות מהותיות המקיפות אותו, כמו סיבותיו הנפשיות של המשבר הזה, על ההכרעות המעשיות הכרוכות בו ורישומו הקשה והעמוק בחיי ביאליק. מעקב זה בא לחשוף סימן חשוב במרחב הספרותי הביאליקאי, סימן שאינו מילה או סמל וגם לא משפט, אלא הוא יסוד תבניתי – נקודת מפנה שהטיפול המילולי בה, משיר האירוסין הסאלוני "במנגינה" ועד "זוהר", מגלה תהליך התפתחות דרוך ואינטנסיבי ביותר. אין זה אלא חור הצצה אחד לתהליך ההתפתחות של ביאליק, מנקודת הפתיחה, שהייתה קשה וסבוכה ו"נמוכה", ועד גיבושו השלם כמשורר, סביב שנת 1900. התהליך היה כה מורכב, דרמטי ומרשים עד שלא היה אדם שכתב על ביאליק ולא היה ער לקיומו של התהליך הזה, מאז קלוזנר ולחובר ועד עבודתו המקיפה של מירון. שלב מכריע בתולדותיו של תיאור ההתפתחות הנפשית והפואטית של ביאליק מהוות עבודותיהם של דב סדן וברוך קורצווייל. תבנית היחס ששרטט קורצווייל בויקה להתפתחות זו – "גלגולי היחס אני-עולם" – עומדת ביסוד התפיסה של מירון וגם ביסוד הדיון הזה.

בשלב זה, בשל הדמיון העקרוני בין התפיסה המוצעת כאן בדבר ההתבגרות כ"מכת מוות" לבין תפיסתו של סדן בדבר שלושת ה"עיקובים" הגדולים בתהליך צמיחתו של ביאליק, דומה שיש להציע ויכוח עמה. סדן, במאמרו הקלאסי על מכלול התופעה הביאליקאית, "אל השיתין", ניסה להראות כי שלוש ה"פגישות" המכוננות בחיי ביאליק – עם ישיבת וולוז'ין המחמירה, עם אחד העם, שהיה בלתי רגיש לכוחה ולעידונה של הפעילות השירית היוצרת, ועם מנדלי מוכר ספרים, הריאליסט ה"נמוך", שהנמיך את התפרצויותיו המטאפיזיות של ביאליק – היו למעשה פגישות מדכאות, או, בניסוחו של סדן: "שלוש הפגישות [...] הנחשבות להם למעריכי ביאליק ומבקריו כפגישות של ברכה, מוחזקות לנו פגישות פאטאליות, ואף העיזונו לומר, כי עיקר הפאטאליות היה במה שביאליק עצמו נסחף למסגרת-סביביו והשפעתה... צר ביותר כי דעה זו הצטרף לה המשורר עצמו ונעשה בלם לעצמו. והרי לא חסר בלמים ומעצורים..."<sup>17</sup>

אין ספק כי אבחנו הנועזות של סדן בדבר קיומם של "בלמים ומעצורים" באישיותו היוצרת של ביאליק, ואופני הקריאה המגלים אותם, עומדים בעינם – הם והאבחנה הפסיכולוגית הנוקבת בדבר הצטרפותו של ביאליק, במידות שונות, לכוחות האלימים שהופעלו עליו מבחוץ, ובדבר שיתוף הפעולה (ביודעין, בדרך כלל, יש לציין) עם הכוחות הללו, שהיה בהם יסוד מדכא ומעכב. אבל גם אם נקבל, ולו חלקית, את הרעיון בדבר ה"פאטאליות" של הפגישות עם ישיבת וולוז'ין, עם אחד העם ועם מנדלי,

16. חיים נחמן ביאליק, "מאחורי הגדר", סיפורים, דביר, תל-אביב 1953, עמ' קיח.

17. סדן, לעיל הערה 2, עמ' 10.

עדיין לא נוכל לקבל את עמדתו הרומנטית, הביירונית והפסימית של סדן, שעל פיה, אלמלא פגש ביאליק את שלוש דמויות-האב המחמירות הללו, ששימשו לו כאזיקים, היה נוסק באינ-מפריע לגבהי "התפרצויות השירה" (בלשונו של סדן) ומגלה עוד צפונות, שנותרו בשל כך בכוח בלבד. הרי כבר בדבריו של סדן מצויה האבחנה כי זיקתו של ביאליק לכוחות המעכבים אותו הייתה נטועה בו מעיקרו ומקורותיה היו נעוצים עמוק בתנאי גידולו; ישיבת וולוז'ין, אחד העם ומנדלי פעלו עליו באמצעות נטייה שהייתה בו בלאו הכי.

נדמה לי כי עצם החידוש שבתפיסת מנדלי או אחד העם כמכשול בדרכו של המשורר, חידוש שניער את הביקורת העברית מתרדמה של הערצה דוגמטית של שני דורות, הסתיר מעיני סדן את הכשל העקרוני בתפיסתו ההתפתחותית: סדן שכח כאן את תפקידו הבונה והמעצב של המכשול. לא אפרוש כאן את הפרטים המגלים כי התמודדותו של ביאליק עם דמויות-האב המחמירות (והן רבות יותר משלושת ה"רבנים" שמונה סדן!) לא זו בלבד שהתקיימה, אלא שתוצאותיה היו רחוקות מלהיות "פאטאליות". אבל יש להוסיף לוויכוח עם סדן את מסקנות הדיון הזה על אודות "מכת ההתבגרות".

הנישואין וההצטרפות לשותפות בעסק סחר העצים היו בוודאי בגדר "פגישה פאטאלית", לא פחות מן הפגישות הנזכרות בדבריו של סדן, ועל פי רישומם העמוק בתבניות הדיבור של ביאליק, הם היו חמורים אפילו יותר; הם הגורמים שחברו לנטייתו הדיכאונית החזקה של ביאליק, ובגלל הצטרפותם ליסוד המיני שבדיכאון הזה, הם קיבלו משנה תוקף. כפי שמוכן מהצלבת טקסטים כמו "בתשובתי" והמכתב האוטוביוגרפי, ביאליק חש באירוע הזה של התבגרות החוברת ל"שיבה" ול"תשובה" איכות של סירוס עצמי, כאילו ההכרעה הסקסואלית שבנישואין היא הכרעה פרדוקסלית המייצגת, למעשה, מיניות פרדוקסלית: במקום להגשים את ה"אני" באמצעות הפעלת מיניותו, היא, מיניותו, פונה נגדו וממיתה אותו.

אבל, כפי שהראה המעקב אחר עיצובו של רגע השבר בשירים, ברור שאין לראות ביחסי ה"אני" והנישואין וכל הכרוך בהם יחסי "אני" – "עולם"; הרי מובן שה"אני" הוא המעצב את משמעותו של המעשה ואת התפתחות משמעותו. והנה, התבנית המצטיירת לאורך התקופה שתוארה כאן מגלה, בצד הכוחות הדיכאוניים והקיבעוניים, כוחות כבירים של תיקון. וברור שאין מקום לשאלה "מה היה אילו". אם נסתייע במטאפורה הבונה את טיעונו של סדן, מטאפורת הכבלים והמאסר, נוכל לצייר את המהלך כמין עלילה המתחילה כסיפור של לוליין או קוסם, בדומה להודיני, שככל עצמו בשלשלאות וביקש להוסיף עליהן עוד כהנה וכהנה מנעולים וסוגרים, אך אז, במהלך המאבק והכאב, הסיפור משתנה: הכבלים והאזיקים אינם מותרים ואינם ניתקים אלא נדבקים לגוף עצמו ופוצעים אותו וחודרים אליו עד שהגוף מתחיל להקיף אותם במעין גלד ועד שהוא מכיל אותם ואוצר אותם בתוכו והופך את כוחם לכוחו.

הכלת המכה ההתבגרותית במהלך התפתחותו של ביאליק מאז "משרי הקיץ" ואילך, והבנייה המורכבת של האירוניה ושל זרימת הזמן בין הילדות לבגרות ב"זוהר" (שתצמח עוד ועוד, עד "אחד אחד ובאין רואה" ו"פרידה") – אלה הן, לדעתי, המוקד של התהליך ההתפתחותי הביאליקאי כולו, המכיל גם את ההתמודדות עם דמויות-האב



השונות משום שהוא נוגע במיניותו ובזהותו הגברית של ביאליק, שהן מרכזה של זהותו היוצרת.

לסיום יש להעיר עוד שמהלך זה של התקדמות בתוך גורמים מעכבים חזקים, העלולים לעצור ולהקפיא כליל את תנועת האדם, הוא היסוד שאיפשר את התקבלותו של ביאליק כדובר הלאומי, כמייצג אמין של הדור וכמי שמכיל באורח אימננטי את הגורמים המעצבים, הנפשיים, החברתיים והדתיים, הקובעים את אופיו של "אדם יהודי". ולכן, אופני ההתמודדות שהציע ביאליק בשיריו כבשו את לב הקוראים בכנותם ובאמינותם הפסיכולוגית והסגנונית. זו ה"נאמנות" שברנר זיהה בו. תהליך ה"תחייה" שחל בו-עצמו היה מודל אמין של "התחיות" משום שלא היה זה בניין העומד על חולות נודדים של אידיאולוגיה אידיאליסטית אלא בניין הנטוע בקרקע היציבה ביותר של תפיסת האדם היהודי: הדיכאון.



יורם קניוק, פריז, 1955.