

פרדוקס התקשורת בשירת ביאליק על כפל התדרים של המשורר בקליטת היצירה ובהפצתה

א

הדיון שלפנינו הוא בבחינת ראשית דברים, פתיחה לסיור בשירתו של ביאליק אגב התעכבות אצל פרקים וצמתים עיקריים שבה לשם בחינתה מזווית ראות מיוחדת, זו של החשיבה התקשורתית; חשיבה, המתבוננת בטקסט השירי על רקען של שאלות כגון מהו הטקסט הזה על פי מהותו כמעשה תקשורת; באילו מרכיבים שבו בולטת השפעתה המעצבת של הפעולה התקשורתית המתבצעת בו; איך השיר עצמו "מבין" את עצמו כמבצעה של פעולה כזאת ובין מי למי הוא "מתקשר"; האם הטקסט מביע אמון או אי-אמון בעצם האפשרות של "הצלחת" מעשה התקשורת, או גם בעצם ההיתכנות של תקשורת שירית; האם הטקסט מקיים רצף יציב של העברת מסר או מסרים "ברורים", ומה הם הגורמים להשתבשות או להתעממות של המסר או המסרים; האם מדבר השיר ב"תדר" תקשורתי אחד או שמופעלים בו כמה תדרים – ואם כך, האם כולם עולים בקנה אחד, כפי שהרגילה אותנו להאמין החשיבה הפואטית הרומנטית או זו המודרנית, היונקת ממקורות הרומנטיקה (כגון זו המתבססת על עקרונות הפואטיקה האקספרסיוניסטית הקרוצ'יאנית), או שמא הם אינם עולים בקנה אחד, ואולי הם אפילו סותרים זה את זה, כפי שלימדונו תורת ה"לא-מודע של הטקסט" (על פי תורת ז'אק לאקאן; החוקר שחידש את המושג היה ז'אן בלמאן-נזאל) ותיאוריית הטקסט של מיכאל ריפאטר; האם השיר סובל מ"עודף" תקשורת, המתגלה בכפל דברים או במה שמכנים redundancy, או שמא הוא מייצר תקשורת בעלת "פערים", ובמקרה כזה האם הפערים מכוונים ומשמישים ביעילות להעצמת המסר של הטקסט ולהעשרתו, או שהם תוצאה של ליקוי או שיבוש והם קוטעים את רצף העברת המסר ומחלישים אותו?

שאלות כאלה ואחרות כיוצא בהן אי אפשר שלא תעלינה בעקיפין או במישרין במהלך של דיון פרשני בטקסט. ואכן, זווית הראות התקשורתית, שבה אנו מדברים, נפקדה לא אחת בספרות הביקורת, המחקר והפרשנות.

ההיבט התקשורתי ההיסטורי של שירת ביאליק (היינו, השפעתה של השירה על קוראיה ההיסטוריים בתקופות שונות, ובייחוד במהלך היווצרותה) צוין ואף תועד תכופות. לא חסרו גם ניסיונות לעקוב אחר מהלכים תקשורתיים כפי שהם מגולמים בגוף הטקסטים של ביאליק. אולי החשוב בניסיונות אלה נעשה בעיצובו של קונספט "השיר המתהפך" וביישומו לשירי ביאליק על ידי מנחם פרי ויוסף האפרתי¹ וממשיכיהם; שכן, בעוד קונספט זה חותר לזיהויו של "מבנה סמנטי" אופייני ומרכזי בשירי ביאליק, הוא איפשר למעשה קריאת שירים כמהלך תקשורתי אופייני; מהלך של תקשורת מטעה במכוון, המגיעה לקראת סיומו וסיגורו של הטקסט ל"תיקון" הטעות ותוך כך לחידודו ולהעצמתו של המסר השירי ולהדיפת מסרים מתחרים, שאינם עולים עמו בקנה אחד. פה ושם ניתן למצוא הארות מעניינות מן הבחינה התקשורתית בדיונים הבלתי־מרוכים במאפיינים סגנוניים של שירת ביאליק, כגון בפרק הקצר על דבר צירוף המילים "מי יודע" – צירוף רווח בכמה נוסחאות קרובות במכולל שירתו של ביאליק מראשיתה – שנכלל במסתו של צבי לוז, "תשתיות שירה – עיקרים בפואטיקה של ביאליק"².

אף כי עניין ה"ידיעה" וה"אי־ידיעה" נוגע באורח ישיר לתשתית האפיסטמולוגית של השירים (מהיכן וכיצד "יודע" הדובר השירי מה שהוא אומר או מתאר, ומהו מקור הסמכות של ידיעתו), ולא לזו התקשורתית, הקשר בין התשתיות וזיקות הגומלין שביניהן הם כה ברורים, שכל תהייה על מה שהדובר באמת "יודע" או על טעמיו להעמדת רבים מחוויוויו בסמן הספק של "ומי יודע" או "ואין יודע", מוליכה בהכרח לחישוף מנגנוני התקשורת שהוא מפעיל או כשלי התקשורת שבפניהם הוא ניצב. כמו כן רשאים אנו לצפות באורח כמעט מובן מאליו להערות ולהארות העוסקות בענייננו בעת שאנו מהלכים לאורך המסלול הפרשני הארוך, שנשלל סביב כל אחד משיריו המרכזיים של המשורר; שכן, המאמץ ההרמנויטי הוא מעצם טבעו בבחינת תרגיל בזיהוי תדרים תקשורתיים. ואכן, מוצאים אנו בכיקורת ובמחקר הפרשניים לא מעט הערות מועילות, והן מתרבות ומתעשרות במידה שהשירים עצמם מכוונים את הדעת, בעצם ההרכב וההדגשים התקטיים שלהם, לבעיות תקשורת המוגדרות במפורש ככאלו.

כידוע, שירים מרכזיים רבים של ביאליק מעמידים את בעיית התקשורת השירית עם הזולת, ולפעמים גם עם "העצמי", בלב הזירה התמטית וההגותית הנתחמת בכל אחד מהם. כך הדבר למן שירים מוקדמים כגון "הרהורי לילה", "בשרה", "דמעה נאמנה", ו"אם יש את נפשך לדעת", דרך שירים שנוצרו

בתקופה ה"תיכונה" בהתפתחות יצירת ביאליק, כגון "רוי לילה", "שירתו", "נטוף נטפה הרמעה", "ים הרממה פולט סודות", "לא זכיתי באור מן ההפקר", "דבר" ו"הברכה", ועד לשירים ה"מאוחרים", החל ב"ערבית", "לפני ארון הספרים" ו"צנח לו זלזל" וכלה ב"ויהי מי האישי", "יהי חלקי עמכם", "אחד אחד ובאין רואה", "חלפה על פני" ו"שחה נפשי". בייחוד רבו הדיונים בבעיות התקשורת, כפי שהן משתקפות במה שפונה "משבר ההבעה" או משבר האמון בלשון השירית, הנדון בכמה משיריו המאוחרים של ביאליק,³ והעומד, לדעת רבים, גם במרכז המסה ההגותית המרכזית של ביאליק הבוגר, "גילוי וכיסוי בלשון".

עם כל חשיבותן וכבודן של ההערות וההארות שנמנו לעיל – אין הן מסוגלות לבוא במקום תיאור שלם ועקיב של מה שניתן לכנותו ה"אישיות" התקשורתית של ביאליק, כפי שהיא משתקפת בשירתו ומעצבת אותה. תיאור כזה, שיש להעמידו הן על סכמה סינכרונית מקפת, החלה על כלל שירת ביאליק מראשיתה ועד סופה, הן כ"סיפור" עיצוב דיאכרוני מתפתח והולך, מְשֵׁנָה הדגשים ותצורות או מטעין אותם במשמעויות חדשות. תיאור כזה דרוש לא רק לשם השלמת התמונה, שההערות שהצטברו עד כה חושפות אותה באורח חלקי, מקוטע ולעתים משובש, אלא גם לשם שיפור הערות אלה ותיקונן. רק במסגרת התמונה השלמה יכולה התובנה החלקית למצוא את מקומה המדויק.

ניטול לדוגמה את עניין התקשורת ה"מטעה", שביאליק פיתח הן במסגרת "השיר המתהפך" והן מחוצה לה. העמדת התקשורת הזאת אך ורק על עקרון ה"התהפכות" – היינו על עקרון התיקון המפתיע של הטעות, לאחר שהקורא נגרר לתוכה על ידי הרטוריקה של הדובר השירי המכזב – רחוקה מלהסביר באמת את היוקקותו התכופה של ביאליק אליה. ראשית, משום שמופיעות בשירי ביאליק צורות אחדות של תקשורת מטעה במכוון ושלא במכוון, שאינן משתלבות בתבנית של השיר "המתהפך", כגון בשירים שבהם מופיעים דוברים אחדים ואחד או כמה מהם מטעים ואילו האחר או האחרים דוחים את דבריהם, מבלי שהשיר עצמו יביא להכרעה ברורה במאבק בין "הנכון" ל"מוטעה" (כך, למשל, בשיר הלירי ה"גדול" הראשון של ביאליק, "בערוב היום"). שנית, וזה עיקר חשוב הרבה יותר, שירת ביאליק רואה בטעות ובהטעיה אפשרות אינהרנטית המקופלת תמיד בעצם הג'סטטה של המבע השירי; אפשרות, שהמשורר חייב תמיד להיות מודע לה ("כִּי תִרְאֶה אוֹתִי מוֹרִיד דְּמָעוֹת, [...] אֶל-תְּנַדְּלִי, אֶל-תִּרְחַמְנִי – דְּמָעָתִי דְּמָעַת שְׂוֵא, מוֹדְעָתִי!", "דמעה נאמנה"),

ובסופו של דבר אף לראות בה לא רק מכשול ופח טמון, שהמשורר עלול להיכשל בהם בלי דעת, אלא גם תוצאה של מעשה מכוון ומכולכל, שהוא אולי גם מעשה הכרחי – הפעלה של מנגנון הגנה מפני קרבה יתרה, מכלה, בין המשורר לקוראיו. כך לקראת סוף דרכו, באחד משיירו המסכמים החשובים ביותר, "גם בהתערותו לעיניכם" (1931), גילה ביאליק לקוראיו:

אך הַתֵּל הַתֵּל בְּכֶם לֹא רַחֲמִים / וְעַד לְמִנּוֹד רֹאשׁ לְעַג לְכֻכְסִים. / נִקְלִיתֶם
מִחֲשׂוֹף לְכֶם אַחַת מִנִּי־אֶלֶף / מִהַגּוֹת לְבוֹ עֲלֵיכֶם, / עַל־כֵּן יִתְגַּל, לְמַעַן הַעֲלִים
מֵאֵד מְעִינֵיכֶם / וְלִמְעַן הַתְּעוֹתְכֶם. / שְׂוֹא תַחֲפֹשׂוּהוּ בְּמַחְבְּאֵי חֲרוּזָיו – גַּם אֶלֶּה
/ אַךְ כְּסוֹת הֶמָּה לְצַפּוּנָיו...

ההטעיה השירית נובעת אפוא בעיקרה לא רק מן הרצון להעלות בכוחה בתוקף משנה את האמת באמצעות הפתעה מטלטלת, אלא דווקא מן הצורך להעלים את האמת, לגונן על עולמו הפנימי החשוף מדי של המשורר. "לי אין עולם אלא אחד – הוא העולם שבלבבי", אמר ביאליק בשיירו "ים הדממה פולט סודות"; אך הוא לא אמר, שהוא נכון להפקיד עולם זה בידי קוראיו ולפלוט מתוכו את סודותיו כפי שפולטם ים הדממה המקיף אותו.

אופציית ההטעיה והרמייה על כל גווניה, למן השקר הגס ועד לחצי־האמת, תופסת בשירת ביאליק מקום, שחשיבותו עדיין לא הוכרה ולא הובנה. המשורר החל לפתחה בכמה משיירו המוקדמים ביותר, שלא נכנסו ליצירתו הקנונית, והמשיך בפיתוחה בשיירו שבאו ברפוס. לדוגמה, היא הופיעה כבהירות כבר בשיר מוקדם כ"נושנות", שבו (כפי שהראה מנחם פרי⁴) מסתיימת השיחה הרומנטית, שהיא עיקר השיר, בחשיפת האמת הצינית המסתתרת מתחת לשבועות האהבה ולתיאור השבלוני של יפי ליל העדנים. משיכה כזאת של השטיח מתחת לעמדה הריגושית המוצהרת של השיר מופיעה לעתים קרובות בשיירים "רומנטיים" או כמו־סנטימנטליים של ביאליק, מעין "עם דמדומי החמה" או "הקיץ גווע"; ואולם רגעים של מרמה וחשיפתה מופיעים בהקשרים רבים אחרים ברחבי שירת ביאליק. העיסוק בשקר ובאפשרויות הגלומות בו נובע לא רק מן הרובד התמטי ומן הרובד הפסיכולוגי של שירי ביאליק, אלא גם ובעיקר מן התשתית האפיסטמולוגית העמוקה שלהם. המשורר מתאמן תכופות בהצגת תקשורת שקרית, שהיא לכאורה דווקא תקשורת מתמסרת, "פתוחה", אפילו עודפת, ודווקא משום כך היא חשודה. זו אופיינית לקולותיו של הטבע (שהם גם נושאי האמתות המוקדשות ביותר בשירת ביאליק). כך

דברי הרוח ב"בערוב היום" – שליח של הטבע, המנסה לנצל את דיכאונו העמוק של הדובר אל מול מחזה שקיעת השמש בדם ואש ולפתותו ללכת עמו "לעולם שכולו חג"; פיתוי שאינו שונה ביותר מפיתוייהם של שר היער של גתה, של הרוסלקות, הסירנות ושאר נציגיו ונציגותיו של הטבע הנומיניסטי, המדיחים את האדם ודוחקים בו שיתמסר למותו. כאלה הם גם הצפריירים שב"זוהר", המשמיעים לילד הדובר שיר פיתוי קסום (מבוסס על מודל של שיר מקביל בפואמה "מְצִיִּי" מאת מ' לרמונטוב), שבו הם קוראים לו להימנע מהתבגרות, מפניסה לעולם האחריות והחובות של החיים החברתיים, על ידי טביעה בכרחה, שבקרקעיתה גנוז כביכול אור קדום, "אור שבעת הימים", שיציף אותו "עד יצא מאֶפֶה, / אֶף יוֹ מְעִיִּיךָ / וְכָא בְעֶצְמִיךָ / וְכֵלְכָה, כְּמִבּוֹא / רְבָאוֹת נְשִׁיכוֹת / שֶׁל רְבּוֹא קְרָנִים, / מְתוֹקוֹת מֶהְכִּיל / וְגִדּוּלוֹת מְנֹשָׂא". הטבע יכול גם לערב אמת בשקר, כפי שעושות האלות השחות ב"בית עולם", כשהן מציעות לדובר מוות של מנוחה מתוקה, גאולה מייסורי החיים וחיי אי־קֶץ בציץ פורח או ברקמת העץ, אבל תוך כך הן גם חושפות במקצת את כוונתן התועלתנית, הגסה, הצנינית: "דוּמָם נִכְרָה עֲלֶיךָ, חֶרֶשׁ נִחְלָקָה עֵד: / רָמָה תֹּאכֵל חֲצִיָּה וְחֲצִי לָנוּ לְשֵׁד".

אבל לא רק הטבע עוסק בהטעיות שתועלת בצדן ובחצאי אמתות. גם המשורר ודובריו עושים כן. אמנם, על הרוב אין הם מודים בכך – כדרך שהורה המשורר בפה מלא גם ב"גם בהתערותו לעיניכם" ("על פֶּן יתְגַל, לְמַעַן העֲלֵם מֵאֵד מְעִיִּיכֶם / וְלְמַעַן הַתְּעוֹתְכֶם"). אולם קריאה זהירה בשירים כגון "מכתב קטן לי כתבה" או "ואם ישאל המלאך" תגלה בהם מודוסים שונים של רמייה ברמות שונות של מודעות והתכוונות. חקירת ה"אישיות התקשורתית" של ביאליק יכולה לספק מסגרת נאמנה לבירור פֶּן חשוב ובלתי־מוסבר זה ביצירת המשורר.

גם עניין הידיעה והאי־ידיעה, הניגוד בין "אני יודע" (או "אחת אדע") ל"מי יודע" (או "מי ידע" או גם "לא אדע"), ותרגומו למערכי תקשורת של אישור או הטלת ספק, למסירה ודאית של מציאות או לערעור הוודאות ביחס לטיבה של זו, הנו סבוך ביותר ועדיין לא הובהר כל צורכו. גם אותו יש להבחין בראש ובראשונה לא רק בהקשר אפיסטמולוגי ורטורי, אלא כגילוי של מתח אישיותי עקרוני – מתח בין רכיבים קבועים אך שונים ואף מנוגדים זה לזה במבנה האישיות השירית של ביאליק. המתח מתבטא לא רק בנטייה ל"השעיית המסקנה האחרונה תוך כדי הסקתה", כדברי צ' לוז⁵ – עניין האומר דורשני כשלעצמו

— אלא גם בצורך להעמיד כמעט כל חיווי עקרוני וחשוב אל מול סתירתו. תכופות צמודה הסתירה לחיווי ומשמשת עמו בגופו של אותו שיר עצמו (כגון ב"המתמיד" או ב"עם מדומי החמה" או ב"ביום קיץ, יום חום". בשיר האחרון מִזֶם הבית המסיים את כל מחוות הקרבה והאינטימיות שהפגין הדובר כלפי הנמען של השיר בכתים הקודמים, וקובע שהוא, הנמען, איננו אלא "זר", ולכן אֵל לו להיות במחיצת הדובר בשעת דיכאון וייסורים, כי "זר לא יבין זאת" ("ביום קיץ יום חום"). גם כשהסתירה אינה צמודה לחיווי, היא עשויה לארוב לו לא הרחק, בשיר אחר בקורפוס הלא גדול של המשורר. כך, למשל, פיתח ביאליק בשירו "לא הראני אלוהים" על שני נוסחיו, היידי המוקדם ("כ'וואָלט געווען אַ בעלן וויסן", 1904) והעברי המאוחר (1911), עמדה מפורטת של אי-ידיעה ביחס למועד ול"דמות" (הנסיבות, האווירה, המקום, כללות המצב) של מותו הצפוי. זוהי עמדה הגיונית (היאך יכול אדם לדעת בדיוק מתי וכיצד ימות?), המבטאת את התערובת הרגשית האוניברסלית של הפחד מן המוות עם הסקרנות המגורה ביחס אליו ("איך זה יהיה"), והיא מייצרת תקשורת של ספקולציות טנטטיביות המסומנת במילים "או" או "אולי", והמאפשרת העלאת תמונות שונות ומנוגדות של מוות "מאושר" לעומת מוות מתוך אומללות, של מוות בחיים לעומת חיים שהם מוות וכו'.

במהלך השיר מבטא המשורר את פחדו העמוק ביותר — מפני מותו בעודו בחיים כשיצרו את נפשו בתכריכי נייר ויקברוהו בארון הספרים, ורגליו שלו יעמדו על קברו, ופיו שלו הוא שיגיד קדיש יתום אחריו. הדברים עומדים בניגוד מוחלט למה שנאמר בכמה שירים אחרים ובייחוד בשיר "ידעתי, בליל ערפל", שנכתב בחורף תרס"ו (בין הנוסח היידי לנוסח העברי של "לא הראני אלוהים"), שבו קבע המשורר, מיד בפתח השיר, את ידיעתו הברורה והמדויקת ביחס למותו ול"דמות" מותו: "יִדְעֵתִי, בְּלִיל עֶרְפֵּל פְּכוֹכָב אֶכְבֵּה פֶתָאם / וְלֹא יִדַע פּוֹכָב אֶת קְבוּרָתִי".

בהמשך ישיר לקביעה זו קובע הדובר של השיר גם כי אין כל אפשרות שימות בעודו בחיים; היינו, ששירתו תגווע ותיפחך למוצג ספרותי מוזיאלי בעוד הוא עומד בעצמו על פי קברו זה, ארון הספרים המת. אדרבה, ברור לו לחלוטין ששירתו תתקיים בכל חיותה אחרי מותו — ולנצח; או לפחות "כל עוד ימי הרעם בגלגל וזעף גלים באוקינוס". את מקומה של האי-ידיעה האנושית כל כך מ"לא הראני אלוהים", ועמה תקשורת הספקולציות הטנטטיביות, תפסה ידיעה שאינה מותירה מקום לספקות, המביאה עמה תקשורת שאין לתארה אלא כ"נבואית" או אנגוגית; תקשורת המתאימה

למסירתן של ידיעות קדושות, רזיות, אך ודאיות, מפי נביא או מגיד נסתרות. אל יאמר האומר כי השיר "ידעתי, בליל ערפל" מבטא את ביאליק בתקופה של שפע יצירתי וביטחון עמוק בשליחות השירית שלו, ואילו "לא הראני אלוהים" מבטא את המשורר שאיבד את הביטחון בשליחותו והוא עומד על סף "שתיקתו" המתמשכת והולכת (שאכן החלה אחר הכתיבה והפרסום של שלושת השירים שנוצרו בתרע"א: לצד "לא הראני אלוהים", "ויהי מי האיש" ו"צנח לו זלזל"). הרי השיר האחרון איננו אלא עיבודו של השיר היידי שנכתב בתרס"ד, כלומר, בעיצומו של עידן השפע והכוח בשירת ביאליק, סמוך מאוד לשירים כ"משירי החורף" (מחזור ב'), "אייד", "ציפורת" וכן גם "אחרי מותי", שגם טיפולו בנושא המוות היה שונה לחלוטין מזה שב"כ'וואַלט געווען אַ בעלן וויסן", שכן אין בשיר-אבל זה שום ספק הן ביחס למותו הצפוי של הדובר, הן ביחס לשירתו שלא מתה לפני בעליה ונטמנה "אין פאַפירענע תכריכים אין ביכערשאַנק",⁶ אלא להפך: "קדם זַמנוּ מַת הָאִישׁ הַזֶּה, / וְשִׁירַת חַיּוֹ בְּאֲמָצַע נְפִסְקָה" ("אחרי מותי"). כך הידיעה והאי-ידיעה, החשש ממוות בחיים והביטחון בחייה של השירה אחרי המוות מצויים כולם הימצאות בוזמנית בשירת ביאליק. הסתירות התקשורתיות המתחייבות מבוזמניות זו אופייניות ליצירת המשורר בכללותה, ולא דווקא לתקופה מסוימת שבה.

ב

משום כך בעייתית כל כך היא ההתייחסות אל שירתו ה"מאוחרת" של ביאליק כאילו עמדה היא כולה בסימן "משבר ההבעה", שכביכול הוא שהביא לשתיקתו הממושכת של ביאליק המשורר, שהחלה בראשית תרע"ב, נשברה לתקופה קצרה בשלהי קיץ תרע"ה ובסתיו ואביב תרע"ו והתחדשה, כמעט ללא הפסקה, עד לסוף שנות העשרים, כחמש שנים לפני פטירת ביאליק. הטעויות שנעשו בהבנת יצירת המשורר שנוצרה בתקופה ממושכת זו הן אולי הראייה החותכת ביותר לצורך בהבנה חדשה של קומפלקס התקשורת בשירת ביאליק. בשום פנים ואופן אין לקשור את ה"שתיקה" בפועל, השתיקה העובדתית-היסטורית של ביאליק, עם הפקפוק של המשורר בתקופות של המבע הלשוני בכלל ושל מבעה של לשון השירה בפרט. אמנם, פקפוק כזה מופיע בכמה מן השירים שכתב ביאליק בשנים שקדמו לשתיקה; אבל, ראשית, הוא הושמע גם בתקופות קודמות בשירת ביאליק, ולמעשה מראשיתה, או לכל

המאוחר, מאז פתח המשורר את שירו המוקדם "הרהורי לילה" בקביעה "יִדְעֵתִי כִּי בְכֵי, בְּכִי כּוֹס בֵּין חֲרָבוֹת", / לֹא יֵגָה אֲנָשִׁים, לֹא יִשְׁבֹּר הַלְּכָבוֹת"; ואף בשיא פעולתו והשפעתו היצירתית נתן לו המשורר ביטויים נוקבים, כגון בשיר "נטוף נטפה הדמעה", שחתם את ספר שיריו הראשון של ביאליק ("שירים", תרס"ב) — שיר שבו תיאר המשורר את שירתו כאילו כבר התמצתה ויבשה, ואת "דמעתו" השירית כאילו לא פעלה כלל על לבו של איש ("וְאֵף לֵב עָרַל אֶחָד לֹא נִקְבָה, אֶף לֹא / מִקְצֵת שְׁנָה גְזֻלָּה"). שנית, לא כל השירים המעטים שנכתבו ערב עידן השתיקה הביאליקית, בתוכו ותכף לאחריו, עוסקים במשבר ההבעה ובאי־יכולת של התקשורת השירית להגיע ליעדה ולהפעיל אותו. אדרבה, באחדים מהם נתן המשורר ביטוי קיצוני, היפרבולי, לאמונתו בעוצמת הדיבור השירי שלו, ביכולתו לעורר, להציג, להיחרת בזיכרון ולהשפיע השפעה ארוכת־טווח.

ב"ויהי מי האיש", אחד השירים הבולטים שנכתבו ערב השתיקה וכאילו הסבירו אותה, נתן המשורר ביטוי חזק במיוחד לאמונתו בכוחה התקשורתית הפעיל של שירתו, שעתידי להימשך גם הרבה אחרי מותו. יהיה האיש אשר יבוא אחרי המשורר מי שיהיה, טוען הדובר כאן; ויהיו חייו ועולמו שונים מאלה של המשורר ככול שיהיו; ויהי זה אפילו מי שיתקשה לחדור למשמעות השירים שהותיר המשורר אחריו ("יִבִּין וְלֹא־יִבִּין לְכָל הַגִּיגִי"), בכל זאת בוטח הדובר ללא צל של ספק, שכאשר ישקע אותו אדם ב"ספר חיי", לא רק שלא יוכל להניחו מידו, אלא שגם לא יוכל שלא להפנים את היאוש, הזעם והכאב האצורים בו:

וְשֵׁתָה אֶת־כָּל־דְּבָרֵי הַמְרוֹרוֹת הָהֵם, וְכֹאוֹ / כְּזֹפֶת בּוֹעֵרָה בְּעֶצְמוֹתָיו, / לְהַכּוֹת לְבוֹ בְּשִׁגְעוֹן וְלַהֲעֵלוֹת מִמְעַמְקָיו / שְׁאֲגַת נִצְלָה חַי עַל־גְּחָלָיו.

אפילו הדברים שימצא באותו ספר יעוררו בקורא העתידי הזה סלידה ותקוצה, רוויה עד בחילה ורצון עז להשתחרר מ"עֲנֹת אב ואם", ולו במחיר דחייתם בכזו, גם אז לא יוכל להינתק מהם ומדמות המשורר העולה מהם, ניצבת לפניו "בְּכָל נִגְעֶיהָ" ובכל "מְדוּיַה הַרְעִים" וכאילו אומרת: "רְאֵה, הַנְּנִי לְפָנֶיךָ. רְאֵה מָה הָיוּ חַיֵּי וְטִיבָם, / וְכֹחֵי מָה, וְמָה אֲמוֹנָתִי וּמְרִי." אדרבה, החשיפה שנחשף ביאליק בשיריו והאותנטיות המלאה של הייסורים וביטויים באותם שירים יגברו על כל ניכור, יבטלו את הבז, יגשרו על פערי זמן ומנטליות, ויביאו את הקורא העתידי לאמפתיה שעל סף ההזדהות. אם ב"דמעה נאמנה" המוקדם ביקש המשורר מאחד מני אלף האנשים החולפים על פניו בסבלו

ובעלכוננו שיגמול לו באנחה היוצאת מן הלב, הרי עתה, בשיר המאוחר, בטוח הוא באיש העתיד, שיגמול לו ב"דמעת סתרים", שתהיה לו "פְּדִיּוֹן לְחֶרֶפֶת חַיִּי / וְכַפָּרִים לְקִלּוֹן עֲנוּתִי". קשה למצוא בשירת ביאליק ביטויים תקיפים יותר לאמונתו בכוחה המתקשר החי והפעיל של שירתו, ומשום כך אין כל אפשרות לקשור את השתיקה שבאה זמן קצר מאוד לאחר כתיבתו ופרסומו של "ויהי מי האיש" באיזה אי-אמון עקרוני בכוחן של המילים השיריות, המתוארות דווקא בשיר זה לא רק כ"עֲקָרִים הַנוֹשְׁכִים מֵרַע לֵב אֶת בָּשָׂר עֲצָמָם", אלא גם כ"דברי מרוות" הניצוקים כזפת בוערה אל תוך עצמותיו של הקורא עד להעלות ממעמקיו שאגת מי שנצלה על גחליו; ואילו שורות השיר מתוארות בו כ"שְׂבִילֵי אֵשׁ וְשִׁלְג עֲקָבֵי דָמִים", שהקורא אינו יכול שלא לסחוב את נפשו בינותם כנידון שנשפט להלך בוֹיָה דולורוזה.

בשיר אחר, שכתב כנראה ערב תקופת השתיקה ואולי כבר בתוכה (בשנים 1911-1912), נתן ביאליק ביטוי כמעט צורם בהפלגותיו לאמונתו בעוצמה המטפיזית של דיבורו השירי-נבואי. המדובר הוא בשירו היידי "כ'בין גיט אויף אייער רוף געגאנגען"⁷ (לא באתי כי קראתם לי), שבו אומר המשורר-הנביא בין השאר:

און רעד איך מווען הימלען שטומען, / די ערד באוועגט זיך ניט פון אָרט; /
די שטיינער קייקלען זיך און קומען / און שלינגען דאָרשטיק גאָטס אַ וואָרט.
(ועת אדבר חייבים השמים להיאלם דום, / הארץ אינה זעה ממקומה / האבנים מתגלגלות ובאות / וכולעות בצמא את דבר אדוני).

לא רק ההכרזה המדהימה כשלעצמה, אלא גם החומרים האנושיים המדרשיים הממחישים אותה והמעובדים בה מאדירים טענה, שכמעט לא הושמעה כמותה לפני ביאליק: כוחו של הדיבור השירי החדש שווה לכוח הדיבור האלוהי במעמדי ההתגלות המקראיים החשובים ביותר – מעמד הר סיני (השוו תיאור השמים השותקים והארץ שאינה מזדעזעת ממקומה לתיאור המדרשי הידוע של מעמד מתן תורה: "והים לא נזדעזע, הבריות לא דיברו, אלא העולם שותק ומחריש – ויצא הקול: 'אנוכי ה' אלוהיך'") וחלום יעקב בבית אל (השוו תיאור התגלגלות האבנים לתיאור המדרשי של התלקטות האבנים ומריבתן על מי מהן יניח הצדיק את ראשו).

בשיר נוסף, שנכתב כבר במוצאי השתיקה, "לנתיבך הנעלם", משירי האהבה

המרכזיים של ביאליק, אשר תשומת הלב שהופנתה אליו היתה משום-מה דלילה למדי, נתן ביאליק את הביטוי המועצם ביותר לאמונתו בכוח המפרה, הפאלי, של דיבורו השירי בתחום היחסים האישיים. השיר עומד על השוואה בין האהובה המזנקת פסופה לנתיבה הנעלם, חולפת בדרכה במהירות תזזיתית ומותירה אחריה אבזרים שכוחים ושברי חלומות, לבין הדובר, המציג את עצמו במפורש כשלוחו הישיר של המשורר, שהוא כבד חלומות, קודר (לעומת "מצהלות צחוקה" של האהובה), אפוף יגון, אטי בתנועתו. לכאורה, ההשוואה היא כולה לרעת הדובר, שכביכול לא יעלה בידו אף פעם להשיג את האישה הטסה-חולפת על פניו כ"עזוז סער". אולם למעשה בטוח הדובר בכוחו לא רק לרודפה "עד ראש גבעות עולם ועד ירפתי תהמות", אלא גם להשיגה. במידה רבה הוא יעשה זאת בכוחה היא, שכן יש ביכולתו "לרכוב" עליה ללא ידיעתה, להיות "נשוא אברותיך" (כלומר, להיות טמון בתוכה, אמנם ללא מודעות לכך מצדה), וכך לנוע איתה לכל מקום שאליו תנסוק. מכל מקום, הוא יכול לאחוז בה, לחזור לתוכה ולהפרותה — בשירו, המוצג באורח מטפורי כסערת גשמים, כמטר רביעה, וברמז אף כזכרות חודרת, "מפלחת" ומזריעה:

אֲנִי, עֵנַן זֶעַף קוֹדֵר, עֲרִירִי, / אֶל-אֲשֶׁר תְּשׁוּטֵי אֲשֶׁרְךָ פְּעָמִי, / וּבְפָרְשֵׁי מְמָרוֹמִי,
 וּבְאֲשֶׁר אֲבָאָה, / צֶל מְגוֹר וְשֶׁאָה — / אֶפְלַח לְב-עוֹלָם בְּבָרְקֵי וְרַעְמִי / וְאֲחִיּוֹ
 בְּגִשְׁמִי / וּבְשִׁירִי.

למעשה, גם כאן לפנינו הכרזה מדהימה, המאשרת את עוצמת הדיבור המפרה של המשורר לא באמצעות אסוציאציות של רגעי התגלות מקריים-מונותיאיסטיים, אלא במה שהוא מעין היפוכן — אסוציאציות הכרוכות בפולחני פריון אליליים, בביאת הבעל בסערות גשמיו על האם האדמה להפרותה.

גם השירים המרכזיים שנכתבו בעיצומה של תקופת "משבר ההבעה" (בקיץ וסתיו 1915 ובאביב 1916) של ביאליק, אינם מביעים כלל אי-אמון בכוחה של המילה השירית ובסגולתה המעוררת. אי-אמון כזה אין למצוא אפילו ב"הי חלקי עמכם" ובמסה "גילוי וכיסוי בלשון" שנכתבה סמוך לשיר זה. לא ב"משבר הלשון" עוסק השיר, כפי שנהוג לחשוב, אלא בהשוואת האמנות המביעה עצמה בארטיפקטים (הכוללת לא רק את האמנות המילולית המגולמת בטקסטים, אלא גם את האמנויות הפלסטיות ואולי גם המוזיקה) לאמנות החיים, המקיימת את עצמה בהתנהלות אצילית, בענווה ובקליטה חרישית של יפי העולם. גם אם ההשוואה נוטה להעדפת אמנות החיים על

אמנות הטקסטים, הצורות והקולות – אין בה אף שמץ של ביטול או אי-אמון המכוונים כלפי זו האחרונה, אלא היא מדגישה את יפעתה הנישאה של הראשונה באמצעות ציון עליונותה על אחותה, הזוכה ליתר כבוד והערכה ממנה. אף המסה "גילוי וכיסוי בלשון" עיקרה לא בהמעטת ערך הלשון בכלל ולשון השירה בפרט, אלא בהאדרה של לשון השירה – ברוח התיאוריות הסימבוליסטיות של העשור הראשון של המאה העשרים – כלשון המסוגלת לתקשר ותוך כך גם להכיל בקרבה משהו מן התווה הראשוני, שהתקשורת הלשונית באה כביכול להסתירו מעינו של האדם. הוא הדין בשירים כ"מי אני ומה אני", "אחד אחד ובאין רואה" ו"חלפה על פני", המסבירים את רתיעתו של המשורר מן המבע השירי לא בשל התפוררותו ואינו (שעליהם מדובר, למשל, ב"לפני ארון הספרים"), אלא משום איזה חטא או פחיתות וטומאה, שהמשורר לקה בהן עד שנעשה בלתי-ראוי לשימוש במבע זה – בכל אופן, בלתי-ראוי כל עוד לא יעבור תהליך של היטהרות או הסרת טומאה, שרק בסופו יהיה ראוי מחדש להיענות להשראה השירית, נשמת אפו הלוהטת והמלהטת של אלוהים או קצה אצבעו הפורטת על מיתרי הלב.

בקצרה, הנגיעה בשירתו של ביאליק מצדה הנדון כאן מעוררת סדרה ארוכה של שאלות וחושפת עמדות מנוגדות בצורה המצביעה בעליל על הצורך ביצירת הסבר או תמונה כוללים ומורכבים יותר מאלה שהוצעו עד כה של הדמות התקשורתית או הסיפור התקשורתי המשתמעים משירת ביאליק בשלמותה. העלאת הדמות הזו ופרישת סיפורה תבאנה עמן תובנות חדשות ותחשופנה אפשרויות פרשניות שעדיין לא נוצלו. הן תרעננה קריאת כמה מן השירים ה"ממושמים" ביותר, שהמעיקה הפרשנית כבר כאילו דיללה והקריחה את מטווה הקטיפה הסמנטי הסמיך והמעובה שלהם. וחשוב מזה, הן תבהרנה כמה מהפעלי היסוד של הדינמיקה הדיאלקטית, המעניקה לשירת ביאליק את החיות הסמנטית הבלתי-מתכלה שלה; דינמיקת הניגודים או ההפכים, אשר אמנם הם מתאחדים "בשורשם", כפי שגילה זה אשר "הציץ ומת". כאמור, העלאת הדמות ופרישת הסיפור מחייבות הן העמדת סכמה סינכרונית כוללת, הן יצירת מעין ביוגרפיה שירית מתמשכת ומתפתחת (שאין לזהותה עם ביוגרפיה כפשוטה). בפרק פתיחה זה לא נוכל לצאת ידי חובת זו או זו. נסתפק בהעלאת הקווים הכלליים של ה"דרמה" התקשורתית המתחוללת בשירת ביאליק (עדיין מבלי שנציע לה הסברים), או אף ננסה לעקוב אחר מהלכיה הסיבתיים, להציג את משכריה, להראותה ברגע ה"היוודעות" שלה ולתהות על פרקי ה"מירוק" וההתרה הבאים בעקבותיהם.

אכן, דרמה תקשורתית סוערת ולא כמלוא הנימה פחות מכך; דרמה, שמקורה מחד גיסא באמונה כמעט ללא סייג באפקטיביות התקשורתית ובעוצמה ההבעתית של הלשון בכללה ושל לשון השירה האותנטית בפרט, ומאידך גיסא, ספקות קשים ונוקבים – הן ברובד העקרוני-האוניברסלי, הן ברובד האישי של המשורר כיחיד – ביחס לאותן אפקטיביות ועוצמה. דומה כי לא ניתן למצוא בשירה העברית ניגוד כה חריף, במסגרת יצירת משורר אחד, בין אמונה לכפירה ביכולתו של השיר לתפקד כאמצעי תקשורת אמין ויציב בין מקור כלשהו של "אמת" (יהיה אשר יהיה: האל, הטבע, נשמת המשורר, הביוגרפיה שלו וכו') לבין הנמען התוך-שירי, זה המעוצב בגוף הטקסט, וההיסטורי החוץ-שירי שלו. אפילו משורר שהקצין עמדות בעניין זה כאורי צבי גרינברג, שגם הוא נע בין קוטב החיוב לקוטב הספק, אם לא השלילה, ביחס ליכולתו של השיר למלא את ייעודו, לא הגיע מעולם לאותה היפרבוליות בהצגת שתי העמדות המנוגדות, שאליה הגיע ביאליק. הן גרינברג, גם כשנקט טון נבואי, הסתייג ואמר: "אם אין במלי אריות השאגה והזעם של נביאי ציון הקדומים, / אבל ירשה מן האש ומן הזעם הזה ששאג בעברית – יש ודאי בדמי!"⁸ לעומת זאת, כשהביע ספקות קודרים ביכולת הפעולה של השיר על "עמיי-ים",⁹ אשר בקום מקרבו חוזה ונביא "אדיר קול" יאבד קולות בהמולה "כקול האדם על הים הפתוח", הציג תמיד מציאות מייאשת זו של נתק תקשורתי כמצב זמני; כשִׁפְּשֵׁת, שההיסטוריה הלאומית עצמה תתקן אותה "כד מטיא שעתא". ביאליק, כפי שנראה, לא נזקק לא לסיוג הממעייט מהחיוב ולא לזה המרכז את השלילה. משום כך דרמת התקשורת בשירת ביאליק קיצונית וחריפה הרבה יותר מזו שבשירת אורי צבי גרינברג, אף כי גם בזו האחרונה לעתים היא הגיעה לגרנדיוזיות אופראית בממדיה.

את שירת ביאליק בכללותה ניתן לתאר, במסגרת דיונונו, כחזית תקשורתית; חזית, שהמשורר מציב משני עברי קו המגע החוצה אותה לאורכה ארטילריה כבדה ביותר, כלי מבע עתירי עוצמה המשלחים בליסטראות זה בזה. המרחקים בין מערך מבע אחד לניגודו קצרים לעתים עד מאוד. רבות מן ההתנגחויות נערכות בין שירים, שנכתבו ברווחי זמן קצרים של שנים ספורות או אף חודשים אחדים. צומתי המאבק פזורים לכל אורך התוואי המורכב של "מפת" התקשורת בשירת המשורר. תוואי זה אפשר לסמנו סכמטית בשתי מערכות המונחות זו על גבי זו, מערכת רוחבית ומערכת אנכית. הראשונה מתארגנת

ככמה צירים, שהעיקריים שבהם הגם ציר הקליטה (יכולת ה"שמיעה" של המשורר או שלוחיו הדוברים בשיר; יכולתם לקלוט את שאומרים להם האל, הטבע או גם אנשים אחרים), וציר ההקלטה או השידור (יכולתם של המשורר ושלוחיו בשיר "להגיע" אל היחיד או הציבור או גם אל האל והטבע, שאליהם הם מכוונים את הדיבור השירי, להודיע להם עוצמת אותותיהם).

בין נקודות הגובה לנקודות הנומך של שני הצירים משתרעים מנעדים, אשר בקצותיהם העליונים מאשר המשורר "שמיעה" אבסולוטית של דבר האל או הטבע ויכולת מסירה אבסולוטית, או כמעט אבסולוטית, של הדבר, שיש בפיו לאומרו, בשלמותו וללא עיוות לנמעניו; ואילו בקצותיהם התחתונים מדרוה המשורר על איבוד מוחלט של יכולתו לקלוט את דברי האל או הטבע וכן של היכולת למסור את דבריו כתיקונם לנמען או לנמענים. בקצוות מופיעות אפשרויות ביניים רבות של שמיעה למחצה ושל מסירה למחצה. לשני הצירים העיקריים האלה נלווים גם שני צירי רוחב משניים: ציר התרגום וציר הבקרה. לראשון שבהם ניתן לקרוא גם ציר השנאי – על פי המכשיר החשמלי המשנה מתח של זרם חילופין ומוסותו לפי הצורך. בתנועה לאורך הציר הזה תלויה יכולתם של המשורר או דובריו "לתרגם" או לווסת את האמת המובעת בשיר כשהמחשבה המבצעית עוברת מתדר לתדר או מלשון ללשון, כגון מ"לשון המראות" התמונית הטהורה ללשון המופשטת של המושגים הבינריים. המנעד המשתרע לאורך הציר מכיל אפשרויות שונות, למן אישור האפשרות של תרגום מושלם של דבר האל או הטבע בידי המשורר המתווך, המכיר את המדבר "בכל צפוניו", חש את נשמתו, מבין את הרהוריו, ומסוגל למצוא בשביל המסר שלו לברוש מילולי נגיש ואפקטיבי, ועד לקביעה כי התרגום אינו אפשרי כלל, אם משום ששפת המקור "נשכחה" מלב המשורר המתווך, ואם משום שלדברי האל או הטבע אין ולא היה מעולם פשר אינהרנטי. ציר הבקרה הוא הציר שלאורכו נע אותו חלק במערך התקשורתי, שתפקידו הוא לזהות טעות שנפלה בעת העברתו של ה"מסר" השירי לאורך כל הצירים האחרים, לתקנה בעוד מועד ולגרום לכך שבסופו של דבר יועבר אל המשורר או אל נמענו מסר נכון ומלא. שירת ביאליק ממקמת לאורך הציר הזה אפשרויות שונות של תיקון מעוות תקשורתי, למן האפשרות של תיקון שהצליח במלואו ועד להיווכחות כי המעוות לא יוכל לתקון.

כאמור, לאורך כל הצירים הללו מפתחת שירת ביאליק אפשרויות של מקסימום ומינימום וכן אפשרויות ביניים אחדות. נטייתה ה"טבעית" היא לנוע לעבר הקצוות, ולייצר מבני משמעות בינריים-היפוכיים, שבתוכם מתנהלים

קרבות בין הן ולא עזים ומושחזים, "ריב שְׁפִינִים חריפים / המתנצחים זה בזה", כלשון המשורר ב"משירי החורף". מידת החריפות או הכובד של הקרבות הללו תלויה ב"גובה" נקודת החיתוך של צירי הרחב בצירי האורך. הללו האחרונים שלושה הם: ציר העוצמה, ציר ההתמַד וציר הידיעה. התנועה לאורכו של הציר הראשון כרוכה בהגברת עוצמת המבע בכל האמצעים הסגנוניים והרטוריים העומדים לרשות המשורר או בהחלשתה – המכוונת או הבלתי־מכוונת. כמובן, החלשה זו כשלעצמה, כשהיא מכוונת ומבוקרת, יכולה ליצור עוצמת מבע שאינה נופלת מזו של ההגברה, בייחוד כשזו האחרונה אינה מצויה תחת בקרה הדוקה. מכל מקום, בתנועה זו בעיקר מותנית יכולתו של המשורר "לחדור", "להגיע", "לנקוב את לבו" של הנמען או להציתו באש, לפי הביטויים המטפוריים הרווחים בשירת ביאליק, וכמובן לא רק בה. את הציר הזה אפשר לתאר כאילו היה מתוח לכל אורך המנעד שבין נקודת העוצמה המְבַעֵת המְרִבֵּית ונקודת היעדר המבע (שתיקה). התנועה לאורכו של הציר השני כרוכה במידת האמונה בהתמד הרושם של הדיבור השירי לאחר שכבר "חדר" ו"הגיע" במידה זו או אחרת.

עתה נשאלת השאלה, אם הרושם שהוא משאיר אחריו הוא עמוק ויציב או שטחי ומחיק; אם השיר "נכתב על קרח", לפי הביטוי המקובל, או נחקק באבן. מובן שהתשובה על שאלה זו אינה תלויה רק בעוצמת ההקלטה של הדיבור השירי, אלא גם בחומר שלתוכו הוקלטה. פטישו של המשורר (מטפורה רווחת נוספת המגלמת את עוצמת הדיבור השירי) יכול להיות גדול וכבד, והזרוע המניפה אותו – זרועו השרירית של נַפח, אבל הוא עלול להכות בחומר נפסד, ומשום כך יש לשוברו למכיתות (כגון בשיר "דבר"); או שהוא אינו מוצא סדן מוצק דיו להלום בו, או שהקרדום, תחת שיחטוב בעץ הקשה, ננעץ ברוך המתמוסס של "עץ ריקבון" (בשיר "חווה, לך ברח"); האש שהצית דבר המשורר עלולה להתלקח בעוז אבל לזמן קצר, שכן החומר שבו אחזה האש היה חציר או קש יבשים, שבערו "ברעש" ובמהירות והותירו אחריהם רק אפר. עניין הידיעה, שכבר נדון קודם לכן, ובצדו גם עניין האמתיות או השקריות בתקשורת, שאף הוא הוזכר, שייכים בעיקרם, כאמור, למסכת רחבה של ודאות או ספקנות אפיסטמולוגית בשירת ביאליק, בתהייה על הדיבור האנושי וכן על "דיבורו" של הטבע אם יכולים הם להיות כנים, או שמא ההטעיה, הנעשית לשם תועלת עצמית או המופעלת כמנגנון הגנה, הנה חלק בלתי־נפרד מהם. תחומה של מסכת מורכבת זו משתרע הרחק מעבר למה שכינינו כאן "דרמה תקשורתית"; עם זאת, ברורה חשיבותם הן של עניין הידיעה, מקורה הסמכותי

פחות או יותר, התבססותה על שיקול הגיוני או אנגוגי-מיסטי וכו', הן של עניין האמתיות או ההטעיה, על כל גוני הביניים שביניהן, גם במסגרתה של אותה דרמה. בה תלויה מידת האמינות של המסר, שהמשורר קולט ומקליט או נכשל הן בקליטתו הן בהקלטתו. אמנם, השפעת הביטחון האפיסטמולוגי על עוצמות התקשורת של שירת ביאליק אינה פשוטה וחד-משמעית. אף כי בדרך כלל מגביר הביטחון את העוצמות, ולהפך, לא אחת גדלה העוצמה דווקא מכוח הספקנות האפיסטמולוגית ("נפל דבר בינינו ואין יודע מה נפל", "דבר"). גם כאן, כמו בעניין ההגברה וההנמכה של ה"ווליום" הסגנוני-הרטורי, יכולה דווקא ההנמכה להגביר עוצמה, ובמקרים מסוימים הביטחון האפיסטמולוגי דווקא הוא המחליש את כוח האמירה, כגון כשהדובר המייצג את המשורר יודע דבר לאשורו אבל הנמען שלו אין "את נפשו לדעת" אותו, או שהדובר חושד בו שהוא "זר-לא-יבין-זאת". אטימות או אדישות כאלו – משוערות או אמתיות – מצד הנמענים עלולה להביא להגברת קולו של הדובר השירי עד כדי צעקה נלהבת ונרגזת, שככול שעוצמתה גוברת, כך פוחת כוח השכנוע שלה (ראו השיר "אם יש את נפשך לדעת").

ד

תואי זה שהצגנו הנו, ללא ספק, פשטני וסכמטי עד מאוד, וטעון הרחבה ועידון כאחד. מכל מקום, יש בו כדי לסייע בבחינה ראשונית של העמדות של ביאליק בקונפליקט התקשורת המתחולל בשירתו. אולם בחינה כזו כשלעצמה אינה יכולה לספר את סיפור הקונפליקט בשלמותו. היא מציגה את הקונפליקט בהארה סטטית, מאירה אותו כאילו היה מסכת עמדות הניצבות דרך קבע אלו לעומת אלו. אולם הקונפליקט יוצר כאמור דרמה, ובמקרה שלפנינו אפילו "מלודרמה", שכן זוהי דרמה הכרוכה ללא ספק ב"מלוס", בריגושיות מוזיקלית; ואין דרמה ללא עלילה, ללא סיפור מעשה רצוף דינמיקה של פעולה המונעת על ידי רגשות. תפקידנו יהיה אפוא לחשוף מתחת לקואורדינטות הסטטיות של העמדות המנוגדות של ביאליק בעניין אפשרויותיה של התקשורת השירית, זרימה נרטיבית ודרמטית גלויה וסמויה, שיש בה כדי להאיר ולהסביר עמדות אלו על ידי סיפור התהוותן והתנגשותן אלו באלו. במילים אחרות: עלינו לחפש מתחת ל"חזית" התקשורתית הדרו-אגפית, העוברת לאורך שירת ביאליק, את הסיפור ה"אטיולוגי" של מצב

המלחמה המתמדת, המוצא את ביטויו האסטרטגי בחזית זו. וכשנבדוק בדבר, נמצא ששירת ביאליק מספרת לנו לא סיפור אחד אלא שני סיפורים אטיולוגיים כאלה, המזינים כשני "מקורות" או תעודות מוצא (על פי דוגמת ה"מקורות" המקראיים) – נכנה אותם מקור מ' (מלאות) ומקור ר' (ריקות) – טקסטים שונים של המשורר, ופעמים הם משתזרים בתוך טקסט אחד ויוצרים בו מורכבות עד כדי סתירות פנימיות, כאשר שני הסיפורים שונים מאוד זה מזה, ואולי גם מנוגדים זה לזה.

שני הסיפורים הם אוטוביוגרפיים, שכן שירת ביאליק בכללותה עומדת במוצהר על המסד האוטוביוגרפי שממנו "נחל" המשורר, כדבריו, את שירו. שניהם סיפורים אוטוביוגרפיים-פואטיים, דהיינו סיפורים, שבהם מסבירה האוטוביוגרפיה את השירה, את מקורותיה ואת רכיביה. כפי שהראתה יהודית בר-אל, ביאליק הוא שהכניס לשירה העברית את התת-ז'אנר הפואמתי, הרווח ברומנטיקה האירופית, של השיר האוטוביוגרפי המאיר את מקורות שליחותו ואת אופני יצירתו של המשורר.¹⁰ אולם הסיפורים מספרים לנו את סיפורן של אוטוביוגרפיות פואטיות שונות, הניצבות זו מול זו בעמדת היפוך דיאמטרית. שניהם מופרים היטב לקוראיה של שירת ביאליק, ואין אנו צריכים אלא להציגם במושגיה של דרמת תקשורת. מושגים אלה אף יחריפו את הבלטת ההפכיות למרות סיומם הטרגי המשותף.

ההבדל המכריע בין שני הסיפורים מתגלה בעיקר בנקודות המוצא שלהם, המשפיעות על מהלכם לכל אורכם. לפי סיפור אחד – הסיפור ממקור מ' – "חיי" המשורר או חיי ההכרה שלו החלו במצב תקשורתי מלא, אבסולוטי. הוא נולד "לידה פסיכולוגית" אל תוך תקשורת אידיאלית עם ה"עולם", הן כמי שהאל והטבע "דיברו" אליו, הן כמי שהיה מסוגל להיענות להם. הוא היה שרוי בילדותו ב"איזה ארץ רבת פלאות", "איזה גן-עדנים", שקסמם התגלה בעיקר בצורת היעדר מוחלט של מחיצות והפרעות תקשורת. שם ניתן היה לדבר לא רק עם הצפיריים וגמדי הלילה, אלא גם עם האבנים, הדשאים, הרוחות והדממה עצמה. העולם היה שפה. מראותיו אורגנו בצורת ניגודים בינריים ויצרו מערכות כמו-סוֹסְרִיאֲנִיּוֹת של דקדוק ותחביר. עדיין לא היתה קיימת שום הבדלה בין הוויה לתקשורת. לחיות פירושו היה לדבר ולהידבר – בקול, ברמז, בקריצה, בתמונה וגם בשתיקה. עידן זה נפסק לפתע על ידי איזו קטסטרופה, המתוארת בשירים שונים כמין התפכחות אסונית לעולם בוגר של "משואות תְּיִי רִיק וְתַפֵּל" ("רוזי לילה"); שקיעה נוראה של הילדות אל קבר אפל, הדומה לשקיעת השמש בין עֵבִי אש ועֵבִי דם; הרס האמון ב"אילי

הנעורים".

עם הקטסטרופה באה הפסקת התקשורת. העולם איבד את מעמדו כשפה או נהפך לשפה שנשכחה ושוב אי אפשר לשחזר את דקדוקה ואת אוצר מילותיה. הקשר בין הוויה לתקשורת נותק, ושבריו, "כחרויו פנינים שחורות, נתק חוטם" ("לפני ארון הספרים"), "התאלמנו" ממשמעות. ההוויה נעשתה באורח עקרוני לנטולת תקשורת, לסגורה ומקופלת בתוך עצמה כבמין שבלול סוליפיסטי. הלשון אמנם לא נעלמה, אבל היא נעשתה ללשון הפרוזה, כפי שהיא מתוארת ב"גילוי וכיסוי בלשון"; היינו, כשפה שאינה מתארת את המציאות הקיומית הכאוטית, אלא מטייחת ומסתירה אותה. לא ה"אני" אף לא היקום יכלו למצוא בה ביטוי הולם. תיקונה החלקי התאפשר אך ורק על ידי השירה, המנסה לשבור את חיץ השפה ולקשר מחדש "אני" הוויית־מהותי עם "עולם" ראשוני. שליחותו של המשורר הבוגר, לפי זה, היתה שליחות הרה־קפיטולציה, השחזור, ולו גם החלקי, של שפה אבודה, וה"סיפור" שבו אנו מדברים הוא בעיקרו סיפור מסעותיו של המשורר בניסיונו להחזיר את העולם למצבו הדקדוקי־התחבירי הקמאי. מסע זה נתקל בקשיים שלא ישוערו – ביניהם, במקום מרכזי למדי, הקשיים שמעמידה שפת השירה עצמה בנטייתה להתקשח עד מהרה בנוסחאות מקובעות – דבר המצריך את ניתוצה בכל פעם מחדש.

היו במסע שעות מזהירות של אמונה ביכולתו של המשורר להשיג את מבוקשו, להרוס את מחיצות השפה הדקדוקיבית, להפוך את "שֵׁר של לילה" מפרסוניפיקציה ריקה מתוכן של "מַחֲשָׁכִים, שְׁחֹר, דוּמְיָה, צֶל וְגוֹמֵר" ליצור מיתי אותנטי, לאל לילי, שהמשורר מכירו "בכל צפונותיו", חש את נשמתו, מבין את הרהוריו ונהיה לנביאו ומשמיע דברו ("רזי לילה"); אולם על אף ההצלחות המזהירות שבדרך (הגדולה שבהן – גילוי "שפת המראות", "שפת האלים החרישית", אשר באמצעותה "יתודע אֵל לבחירי רוחו", "הבִּרְכָה"), עתיד היה המסע להסתיים בכישלון. המשורר דימה לעצמו לפרק זמן, שהוא שב ומצא דרך של דיבור הן עם "שֵׁר של לילה" או "שֵׁר היער אַרְךָ הַשְּׁרָעָפוֹת", הן בשמם, ושניתן לו ליצור בשביל עמו מחדש, באמנותו, את השפה המיתית שאבדה, ואשר רק באמצעותה יוכלו המשורר כיחיד והעם כקולקטיב "לדבר" מחדש עם ה"עולם" ולשמוע (במובן הכולל גם הבנה לשונית) את קולותיו.

אולם בסופו של דבר היה על המשורר להודות בכך, שהניסיון לא הסתיים בהצלחה והפשר הלשוני של גופי העולם לא נוצר מחדש. השמים חדלו להשליך לעברו "פתקים" של משמעות; הכוכבים החשו, ושוב לא היה לעפעף

זהבם "דבר ורמז קל להגיד לי וללכבי" ("לפני ארון הספרים"); "ציץ הבר ושיכולת השדה" נזוּרו אחר ולא עוד יעניקו למשורר ברכתם ("אחד אחד ובאין רואה"). לכל היותר יכול הוא לקוות עוד להזדהרות רגעית, לתחיית פתע מבהיקה של מצב המובנות הטוטלית; הזדהרות והבהקה, שתפקודנה אותו ברגע שבו ייפלו מעל עיניו חרסי הלשון של התקשורת היומיומית המשמימה, כלומר ברגע שלפני מותו, עת לבבו יימלא "המון" (במובן: הַמִּיה), אך התרועה שבנפשו תהיה כבר "נאלמה". וכך ה"רגע הנאדר", אשר יהיה "כניד עפעף הנצח", יחזיר אותו לא למצב קמאי של תקשורת מלאה, אלא למצב קדום עוד יותר של טַרְנֶס־לשוניות, מצב של לפני היות השפה ולאחרי היותה; כלומר, מצב של טרם חיים הַפְּרָתִיִּים ושל מוצאי החיים הללו.

ה

לעומת סיפור זה, המבוסס על מודל מחשבה רומנטי מופר, מספרת שירת ביאליק גם סיפור אוטוביוגרפי-פואטי הפוך – הסיפור ממקור ר'. אף הוא ראשיתו בנקודה קדומה מאוד ב"חיי" הנפש של המשורר – נקודה קודמת בעצם ללידתו הפסיכולוגית ואולי גם ללידתו הביולוגית. זוהי הנקודה, שבה יִצְרו האל (האב) בבטן אמו "מסכך, חֶלְכָה", נודד חסר כול, שאיבד גם את אמנותו ב"תכלית" הנרודים והמסכנות, ואין לפניו אלא "עבודה זרה וגלות קשה" של קיום מושפל ונעדר כל טעם, "חיים בלי תוחלת, חיי רַקב נִמְקִים, / צוללים קְעוּפֶרֶת, טובעים בַּמַּחֲשָׁפִים" ("כוכב נידח"). אחר שהמשורר נוצר כך בבטן אמו, הוא נולד אל תוך הרפש העולמי ("מִרְחֵם אל אשפה פְּסוּחָה הוטלתי"). כאן חלצה לו האם העוֹטֶיָה את "השָׁד הרע", הצמוק, הבלתי-מזין, שחֶלְבּוֹ הדל והמועט נהפך בעורקיו לרעל של צפעוני, שאינו מניח לו לחיות אך גם אינו נותן לו למות ("הרהורי לילה"). אחר כך הטיפה האם העלובה, שהקריבה את חֶלְבָּהּ ודמה במהומת השוק הנוראה, את דמעותיה המרות – הנוול היחיד שנותר בה: בלתי-מזין, בלתי-ממתיק – אל תוך בצק לחם יומו, ובצורה כזאת מילאה את כל חייו באנחה, בכאב, בקינים והגה והי.

המשורר נולד פסיכולוגית וחברתית למציאות שכמעט אין בה דיבור. חייו נפתחו בתקשורת ברמת אפס או שווה אפס; כדבריו: "לְשׁוֹנֵי מִמְּכָאוֹב נֶעְפֵּר אֶל חִפֵּי רִבְקָה". בעולם של "עֶקֶת דְּחָקוֹת" שולט "דְּמֵי דְלוֹת מְנוּלָה". שבע נפשות רעבות אינן משמיעות קול; רק נושאות "עין שואלת" לעבר "זויות שוֹמְמוֹת"

שאינן משיבות להן דבר. המציאות היא זו של "חֲלָלוּ הַמִּדְבָּא כְּמוֹ הַזֶּה וְדוֹמָם / וְחוֹלֵם חֲלוֹם עָגוּם בְּכַנְף שְׁקוּץ שׁוּמִים". לכל היותר יכולה להתקשר בה תקשורת נכונה, משמימה, מעוקרת מכל תוכן, דומה לשירת הצרצר, שאינה זועפת, אינה מנחמת, אינה בוכה ו"גם קב לא ידעה", אלא "שׁוּמְמָה הִיָּתָה; / שׁוּמְמָה כְּמוֹת, כְּהַבֵּל חַי תְּפִלָּה" ("שירתתי"). אנשים כמעט אינם משתמשים כאן בשפה. המגע שביניהם הוא בעיקר מגע עין – והעיניים "בארות-יגון", הביטוי שהן מבטאות ופולטות – רסיסי דמעה רותחים, שאין צורך לפרש את משמעותם הברורה מאליה. אפילו הבכי נעשה כאן ללא קול, אלא אך ורק ברטיטה ובזעזוע כתפיים, ב"מחנק בכי" ("אמי, זכרונה לברכה"). ה"שכינה השחורה" הרוצה לבכות כאן "אֵינָה יְכוּלָה, חֲפֵצָה לָנֶהֱם – וְשׁוֹתֶקֶת, / וְדוֹמָם תִּמְק בְּאֶבְלָה וּבְחֵשָׁאֵי הַיָּא נַחֲנֶקֶת" ("בעיר ההרגה"). בעולם כזה אין כלל מקום לשירה; או שהשירה המתקשת להזדמזם כמוה כשירת הצרצר; פזמון קבוע, שיר תמיד יחיד ובונוסח ידוע של עוזר חזן בור שנפסל מתפקודו, איזה מלל משומם הנמשך והולך ימים קדמוניים (שבהם אולי היה לו פשר), מלווה ביבבות חלשות ש"נוֹשְׁנוּ מִפְּכֵי אֶלְפֵי שָׁנִים" וכבר "סָר כְּחֵן מִמּוֹגֵג אֶת לְבוֹת אֲבָנִים" ("הרהורי לילה").

מנקודת מוצא של קטסטרופה כזאת כמעט אין דרך אפשרית אלא במסלול עלייה והתעצמות. חולשה תקשורתית גדולה מזו שעמה יצא המשורר לדרך, כלל לא תיתכן, וכל מהלך בדרך אינו יכול להביא אלא להגברת התקשורת. אמנם, בראשית דרכו המשורר עודנו נתון בעולם שאינו מתקשר. הוא פונה אל הארמה ואל השמים בשאלות: "הַגִּידִי לִי, אִמִּי-אֲדַמָּה, רְחִבָּה, מְלֵאָה וְגִדּוּלָה – / מִדּוּעַ לֹא-תַחֲלִצִי שִׁדָּךְ גַּם-לִי נֶפֶשׁ דְּלָה שׁוֹקֵקָה?" ("בשרדה"). או גם: "הֲיֵהִי קֶץ לַחֲשֵׁךְ? אִם סוֹף לְמִהְפָּכָה? / הֲיֵשֶׁךְ הַסַּעַר וַיִּפְזְרוּ הָעֵבִים / וַנִּגְהַה הַסַּהַר וַנִּגְהַה כּוֹכְבֵים?" ("הרהורי לילה"). אבל הארץ והשמים כאחד אינם משיבים דבר. המשורר נתון במצב של "אין חזון, אין קשב" – מצב אנטי-נבואי של היעדר מראה התגלותי או קול מגבוה. באחד משיריו המוקדמים שנותרו בעיובון הוא מקרין את עצמו בדמות "מחפש", אדם הפונה אל גלי הים הזועף בשאלה "מה תהמו האיתנים! הֲתַעֲנוּ אִם תִּשְׂאֲלוּ?... וְהַמְחַפֵּשׁ נִיחֻמִּים בְּמִי הַפֶּלֶג הַבְּהִיר הַמְּבַעֲבַעִים וְכֵאלִילוֹ אֹמְרִים דְּבַר בּוֹחֵלֵם עַל פְּנֵי חֲצִי הַקְּרַקְעִית: "ומה תשכשו מים זכים! הֲתַבְּכוּ אִם תִּשְׂחֻקוּ?... " אבל לא גלי הים ולא רצי הפלג משיבים על השאלות, שהן "שאלות הבל – כמובן" (כפי שאמר המשורר בשיר אחר, "רזי לילה") במצב של היעדר תקשורת בין ה"אני" ליקום. מה שיכול לסייע לו ביציאה מן הנתק התקשורתי הוא העובדה, שסבל היחיד שלו הוא גם סבלם של הרבים, סבל של

עם שלום. אמנם, ביאליק יגלה כי קיימים הבדלים עמוקים בין "יגון היחיד" לצער האומה, אבל המכנה המשותף מאפשר סוג מסוים של הידברות, שהיא בתחילה הידברות שבין המשורר (כאדם יחיד) לבין עצמו (כנציג האלגורי של העם) בתיווך ה"אני" בתפקידו כמשורר. במשך הזמן יעלה בידו של ביאליק לפתח דיאלוג אותנטי, אם גם מתוח, בינו לבין ציבור נמענים לאומי.

המשורר החורג מעולם של שתיקה ובכי נעכר לעולם של דיבור שירי — נעשה אפוא למשורר הלאומי. הוא נפגש עם ההווה הלאומית בשתי דרכים: דרך ההשתקעות בטקסטים הסקנליים העתיקים ודרך היציאה ל"רחוב היהודים" ברוחה של השירה הציבורית מן הסוג ששר מורו ומדריכו, המשורר י"ל גורדון. ההשתקעות בטקסטים — שירת המקרא מזה, והמסורת התלמודית והמדרשית מזה — מעמידה לפניו את האופציה הרשמית של השירה. בת השיר, המוזה "במשי אברותיה", פוקדת אותו, מִזָּה טל על לבו החרוך, מנסה לעורר אותו לשיר על נועם הטבע והאהבה. אבל המשורר עדיין אינו מסוגל להיענות לה. הוא נרתע מפניה במעין פניקה סקסואלית של עלם בלתי-בשל החרד מפני פיתוייה של אישה. השמעת הקול השירי אפשרית לגביו בשלב זה כמעט רק ביחס לקולקטיב הסובל. בתמונה החותמת את השיר המוקדם המרכזי "הרהורי לילה" הוא משלח את המוזה שלו כמין רחל אִמְנוּ בוכייה, שתתייצב על "דרך גולים", בין חורבות המקדש וקברות האבות, ותאסוף מהם את דמעותיהם: "אִישׁ אִישׁ לְפִי אֵידוֹ יִתְנַבֵּב אֶל נֶאֱדִי". רק כשתיצוק המוזה את הדמעות האלה "בעוֹדֵן בְּחֶמֶן" אל כינורו של המשורר, יוכל הכינור להשמיע קול. במילים אחרות: רק כאשר יבטא הכינור (היכולת השירית של המשורר) את כאב הרבים, תינתן בו מנגינה, או תתאפשר לו עוררות הרגש, שבלעדיה לא תהיה קינתו אלא המשך של אותו בכי עתיק, "בְּכִי כּוֹס בֵּין חֲרָבוֹת", אשר כבר "לֹא יָגָה אֲנָשִׁים, לֹא יִשְׁבֵּר הַלְּבָבוֹת" ("הרהורי לילה"). אבל לאמתו של דבר, גם יצירת הקשר בין סבל היחיד לסבל הרבים אינו אקט אותנטי של תקשורת.

זוהי רק הכפלת ראי של ישות שוממה אחת על ידי בבואות שוממות כמותה. כדי שיווצר שיח משמעוטי בין היחיד לרבים, דרוש גורם נוסף, שיש בו משום תקווה לרבים ואולי גם ליחיד. התקשורת בשירתו המוקדמת של ביאליק אינה אפשרית ללא האידיאל הציוני. הוא זה שהופך את המצב הלאומי המשותק לשפה מדברת, אם גם אין יודעים עדיין את התוכן המדויק של מילותיה ("עוד טָרַם אֲבִינָה מֵהֵיָהוּ חֲלוֹמוֹתַי", "איגרת קטנה"), אבל לאורה, בין שהוא אורו של "כוכב נידח" ובין שהוא "יִרְחִי וְשִׁמְשֵׁי הַיּוֹצְקִים בִּי אוֹר", כבר יכול המשורר לדבר דיבור ישיר של גוף שני נוכח (אמנם באמצעות "איגרת קטנה" ולא

כשיחה פנים אל פנים) עם "אחיו" היושב בציון, בין "שדות פֶר, נַחֲלַת אָבוֹת, וּמִרְחֵב וְדָרוֹר". בעוד האס-האדמה של השרה המבורך בקמה אינה עונה על שאלותיו וכמוה אף השיבולים, שאינן מוכנות לגלות למשורר לאן הן נסות נחפזות בהכות בהן הרוח, נדמה לו שהוא יכול בכל זאת לשמוע את דברם של "אחי הָרְחוּקִים, הָעוֹבְדִים בֵּית אָמִי, / שְׂאוּלֵי בְרִנֵּעַ הַזֶּה יִשְׂאוּ קוֹלָם מֵרֹאשׁ הָרַ וְגִבְעָה / וְעֵנוּ גַם הֵם אֶת בְּרַכְתִּי, הַשְּׁלִיחָה אֲלֵיהֶם מֵעַמִּי" ("בשדה"); ואפשרות זאת מביאה גם למעין השלמה עם שתיקת הטבע שמסכיב.

המשורר מסתגל בהדרגה לתפקידו כמי שבידו הופקדה "שירת ישראל". בתחילה הוא עדיין מדבר בשני קולות או בקול מרוסק של נער מתבגר, שחציו צווחה וחציו נהימה. עדיין לא ברור לו אם כמשורר ישראל הוא רק תולעת מתחפרת בחור העפר של המסורת התלמודית-המדרשית, בדימוי אחר: "זֶרַע גֵּד אֲשֶׁר נָפַל אֶל-רֶפֶשׁ וְעֵבֶשׁ / פִּקְעָה שֶׁשְׁלָפָה וַיִּבְשָׂה בְּמִרְתָּף" ("שירת ישראל"), גרעין או פרודה שנזרעו אל חלקה צחיחה ומקוללה והם מתעפשים בתוכה – לעומת משורר הגויים, השר את שירת "הַגְּבוּר הָחַי עַל חֲרָבָהּ", מריע תרועות מלחמה ואהבה – או שהוא ממשיכו של נעים הזמירות, מי שנולד "לשיר שיר ה' בתבל", להשמיע "בדממה" "קולות אלוהים מתפוצצים" ולגבור על "הכפירים בתלתי הזהב" היוונים-הניטישיאניים ועל משורריהם המגלים את כוחם במכות אגרוף, בתירוש ובזנונים ("על סף בית המדרש"). בהמשך, מכל מקום, מתייצב קולו, משתחרר במידה מסוימת הן מבכיינות הנעורים הן מההכרזות הבומבסטיות, שגם בהן עומד טעם ילדות, ופותח, כאמור, כדיאלוג המתרחש בחלל הנרחב של המציאות הלאומית בהווה ובעבר. ודיאלוג זה מגיע לשיאו בשיריו של ביאליק הקרויים נבואיים. שירי תוכחה אלה, המביאים את האמירה הציבורית של ביאליק למלוא עוצמתה, הם לכאורה גם הממצים, בהפלגה רבה, את אמונו של המשורר בכוחה של התקשורת השירית. השירה הנבואית כאילו מסוגלת לגבור על כל מעצור, בין שמעצור זה מקורו במשורר, אשר כמו כמה מנביאי המקרא יוצא לשליחותו בעל כורחו או שלא בכוונה תחילה (כך בשיר "לא זכיתי באור מן ההפקר"), ובין שהוא נובע מן האטימות של הנמענים. ביאליק מגיע בעניין זה להפלגה כמעט חסרת תקדים. השוואת המשורר לנביא לא נולדה, כידוע, בשירת ביאליק. היא נעוצה במקורות עתיקים ומופיעה בכלל השירה הרומנטית המערבית. המשורר הרומנטי פרסי ביש שלי אף פיתח "תיאוריה" (בחיבורו: "סנגוריה על השירה"), שלפיה המשורר המודרני הוא ממשיכו הישיר של הנביא הקדמוני, ולפיכך הוא הנו ה"מחוקק" של האנושות המודרנית, מורה דרכה ומתווה יעדיה. ואולם ספק

הוא אם נמצא בכל רחבי השירה הרומנטית והמשכיה השונים טענה לעוצמת הדיבור השיירי-הנבואי, להדהודו התקשורתי, לכוח חדירתו והתגברותו על כל רעשי הרקע, שהיא חריפה ומחודדת כזו שנמצא בשירי ביאליק, כגון השיר היידי "כ'בין ניט אויף אייער רוף געגאנגען", שכבר הזכרנוהו. למשל, שירו הנבואי היידי האחר של המשורר, "דאָס לעצטע וואָרט" (הדבר האחרון, המילה האחרונה), שהיה שירו הנבואי המוצהר הראשון (הוא נפתח בקביעה: "נשלחתי אליכם מעם האלוהים", שדוגמתה איננו מוצאים בשירים כמו־נבואיים קדומים לו, כגון "אכן, חציר העם"), הושפע במידה מסוימת משירו הידוע של פושקין "הנביא" (שתורגם לעברית כמה פעמים; בין השאר על ידי דוד פרישמן).¹¹ הנקודה שבה קרובים שני השירים זה לזה ביותר, היא הנקודה שבה מתארים השירים באמצעים פיגורטיביים שונים אך מקבילים את חימושו של הנביא, בעת הקדשתו, בעוצמת הדיבור שיהיה בה כדי לאפשר את מילוי שליחותו. בשירו של פושקין (כשלעצמו עיבוד חזון ההקדשה של ישעיה, פרק ו), המלאך המקדש את הנביא לייעודו עוקר מפיו את לשונו האנושית ה"טמאה", "שמרמה ותככים היא תמיד מצמדת" (על פי דברי ישעיה: "אִישׁ טָמֵא שִׁפְתָּיִם אֲנִי וּבִתּוֹךְ עִם טָמֵא שִׁפְתָּיִם אֲנִי יוֹשֵׁב"), ובזרועו המואדמת מדם הוא נוטע בין שפתיו העלופות (הנביא תעה ימים רבים במדבר) "לשון נחש ערום מרוטה ומחודדת" (תרגום: דוד פרישמן). אצל ביאליק חוזר מעשה הענקת הלשון התקיפה והחדה:

און גאַט האָט מיר געשענקט אַ צונג, / אַ שאַרפֿן, ווי אַ שאַרפֿן קלונג, / אויב
 איר זענט שטיין — איז זי אַייזן, / אויב איר זענט אַייזן — איז זי שטאַל...
 (ואלוהים העניק לי לשון, / חדה כמו להב סכין חד. / אם אתם אבן — היא
 ברזל; / אם אתם ברזל — היא פלדה...).

בעוד אנו מבחינים בדמיון, אנו שמים לב להבדל המכריע. ביאליק גרע מתיאורו הן את רכיב הכאב במעשה החלפת הלשון (על פי סיפור הגעת הרִצְפָּה הבוערת אל שפתי הנביא כדי לטהרן), הן את המאפייני התבונה של הלשון החדשה, שנחשיוותה מתפרשת כסימן לתבונה ולעורמה (על פי הסיפור על הנחש בגן עדן, שהיה "ערום מכל חִיַּת הַשָּׂדֶה"), ולא כסימן של ארסיות ויכולת הפשה והמתה. בתרגום השיר "הנביא" בידי אברהם שלונסקי מתוארת לשון הנביא כ"לשון נחש של תבונות".¹² לעומת זאת הדגיש ביאליק עד מאוד לא רק את חדותה של הלשון הדומה לסכין מרוטה ולטושה, אלא גם את קשיותה, את

כוחה הברזלי והפלדי, עניין שאינו מופיע כלל בתיאורו של פושקין, והוא מבוסס אולי על תיאורי עוצמתו המתכתית של הנביא ("וְאֵי הִנֵּה נִתְּיָהּ הַיּוֹם לְעִיר מְבָצָר וְלְעִמּוּד בְּרָזֶל וְלַחֲמוֹת נְחֹשֶׁת עַל כָּל הָאָרֶץ", ירמיהו א 18). אלא שאצל ביאליק משמשים תיאורים אלה לא רק לציון אומץ לבו של הנביא ויכולתו לעמוד במאבק עם הברתו (ביאליק כותב בעניין זה: "איך בין פון גאָט מיט מוט באַשמידט", אלוהים ריקע ואו חישלן אותי באומץ; המטפורה מציגה את הנביא כגוש מתכת או כמי ששורייץ במעטה מתכת מחושל), אלא גם ובעיקר כדי להפליג בתוקף ובעוצמה של התבטאותו, של דברו המכה בפטיש. הלשון, המטפורה המייצגת ישירות את כוח הביטוי של המשורר, נעשית חזקה ותקיפה יותר, ככול שגורב הקושי שעליו היא צריכה לגבור. לשון הנביא חייבת לחתוך אובייקט קשיח או להינעץ בו, והתיאור מגלם את יכולתה לעשות זאת במעין שנינה עממית המתערבת בשגב ומחברת אותו עם משהו מעין המשחק הרווח – אבן, נייר ומספריים (המספריים חותכים את הנייר; האבן שוברת את המספריים; הנייר עוטף את האבן). לשונו של הנביא מתוארת כאילו היתה יכולה לגבור על כל יריב ומעצור – לא באמצעות התבונה או העורמה, אלא בדרך ההתנגשות הלשונית-הכוחנית, המוצאת את היריב תמיד בעמדה חלשה יותר. הווה אומר: לשון המשורר אדירת כוח היא, ולעולם יכולה היא לא רק "להגיע" אל הנמען שלה אלא גם להכות בו, לחדור אותו, לחתוך את דרכה אל פנימיותו. אם תיאור הלשון הברזלית-הפלדית לא הביע רעיון זה בבהירות מספקת, בא בהמשך השיר תיאור פעולתה של הלשון על שומעיה ומבהיר את הרעיון הבהרת יתר באמצעות מטפורות כוחניות מפורשות:

הָאָב איך אויסגעלאָזט אַ קול – / הָאָט דאָס געטראָפֿן ווי אַ קויל – / און ווי אַ דונער דורכגעלאָפֿן / אין מיטן שיינעם, העלן טאָג / און גלייך אין האַרצן אַיך געטראָפֿן.¹³ (פלטי קול / והוא פגע כמו קליע – / וכמו רעם מתגלגל / באמצע יום נאה, בהיר / פגע ישר בלבבכם).

שוב מתערבת כאן בשגב השנינה העממית. מרובות הבדיחות היידיות המסתמכות על זהות הצליל בין המילים "קול" (ובהגייה האשכנזית: קויל) ו"קויל" (כדור רובה או אקדה, קליע; גם גוש פחם).¹⁴ ביאליק השתמש בהומונים הבידוחי לשם עימותן של שתי תמונות, המסתמכות שתייהן על הפועל געטראָפֿן (לקלוע, להכות בדיוק בנקודה שאליה כיוון המכוון): רובה או אקדה שפלט כדור וזה פגע, אולי שלא בכוונה, לעומת חזיז-קולות מתגלגל

בשמי קיץ ופוגע באדם הבלתי־חושש ומִפְחָמו. התמונה הראשונה — נמוכה יחסית (פליטת כדור); השנייה — גבוהה ופיוטית. שתיהן תומכות זו בזו ומחזקות במשותף את תיאור העוצמה הקטלנית של דבר המשורר.

אכן, שירתו הנבואית של ביאליק מדברת על העוצמה הקטלנית של הדיבור השירי. לשון המשורר הולמת כפטיש או קרדום ("לא־מִצָּא תַחְתּוֹ סֶדֶן פְּטִישִׁי / קְרָדְמִי בָּא בְּעֶץ רִבְבוֹן", "חוזה, לך ברה"), נושכת כפתן, שגח ממאורתו להכות את קורבנותיו "בְּרֹאשׁ פְּתָנִים אֶכְוֶר" ("בעיר ההרְגָה"), פושטת כשרפה בשדה קוצים ("נֶאֱךָ אֵינְסֵהָב אִיךְ גַּעְזָאָגֵט — אִיז דָּאָס / גַּעְפֶּאָלֶן ווִי א פּוֹנֶק אויף גְּרָאָז — "דָּאָס לַעֲצֻטֵע וואָרט";¹⁵ עוד דבר אחר אמרתי — והוא / נפל כמו ניצוץ על עשב) וכו' וכו'. היא גוזרת גזר דין מוות ואף מוציאה אותו לפועל בהיות היא עצמה בעלת יכולת המְתָה ("וְיֵהִי וּדְבָרְךָ מֵרַ פְּמֹת, וְיֵהִי הוּא הוּא הַמְּוֹת", "דבר"). היא שלטת לא רק באדם, אלא גם בטבע. המשורר הנביא יכול לא רק להשוות את חרונו להר־פּרָצִים, לרעם בגלגל ולזעף גלים באוקיינוס ("ידעתי, בליל ערפל"), אלא גם להפעיל את הנחשים, הנשרים והעבים כדי להכריז על זעמו, עלבונו ויגונו של עם ישראל בכל רחבי היבשה, השמים והימים ("קראו לנחשים"). כמו משה רבנו בנוסח המדרש התובע מן השמים "בקשו עלי רחמים", כך תובע גם ביאליק: "שְׁמִים, בְּקֶשׁוֹ רַחֲמִים עָלַי!" ("על השחיטה"). "בְּדָאָס לַעֲצֻטֵע וואָרט" מזעזעת גניחתו הר ועמק.¹⁶ "ב'כ'בין ניט אויף אַייער רוף גַּעְגַּאָנְגֵען", כפי שראינו, היא משתקת את השמים והארץ ומעוררת את אבני השדה להתגלגל לעברה כדי לבלוע בצמא את דבר ה'.

אבל לא רק בשירים המאשרים את שליחותו הנבואית מייחס המשורר לדיבורו השירי עוצמה אדירה. גם באלה שבהם הוא מסתייג למעשה משליחות זו, עדיין כוחו לעורר ולזעזע בדיבורו הוא כמעט בלתי־מוגבל. כך ב"גם בהתערותו לעיניכם" משמיע המשורר את "שאגת האש העצורה בעצמותיו" דווקא כשהוא בורח משליחותו כמו ארי הנמלט מסוּגְרו; ושאהג מתגלגלת זו, אף כי היא מגיעה ממרחקים לא ישוערו, "מִיִּלְל יִשְׁמֹוֹן", מקיצה נרדמים ומעוררת אותם בכהלה משנתם המתוקה ("גם בהתערותו לעיניכם..."). בשיר הפרומתאי "לא זכיתי באור מן ההפקר" מוצגת האש המציתה והמבעירה של השירה, אשר היתה לשם דבר, כהווייה שנוצרה כולה בתחומי עולמו האישי של המשורר והגיעה אל רשות הרבים רק במקרה ושלא לרצונו של בעליה. השיר מפעיל מערכת של אמצעים מטפוריים המבוססים על זכות הקניין הכלכלי הפרטי כדי לבסס את הטענה לבעלותו המוחלטת של המשורר על ה"אור", שהוא לא זכה בו מן ההפקר, אף לא שאלו מאיש ואף לא קיבלו בירושה, אלא

יצרו בעצמו בעמל מכרות מפרך: פטיש צרותיו הגדולות הלם בצור לבבו והפיק ממנו ניצוץ – ניצוץ "קטן", אך כולו של המשורר ושל כלבד. ניצוץ זה ניתז לעינו של המשורר (גילום "חזונו", כוחו השירי כ"רואה"), וממנה לשירתו ("ומַעֲיֵי – לְחַרְוֵי"). מן השירה הוא מתמלט אל לבבות קוראיה ומצית בהם שלהבת כה גדולה, עד כי הוא עצמו, הניצוץ המקורי היחיד, נבלע בתוכה ונעלם. המשורר מקיים את הבערה "בחלבו ובדמו" כמו הקורבן העולה על המזבח, והוא מתריע ומוחה על הקרבה זו, שלא התכוון לה ולא רצה בה. עם זאת, עצם כוחו להבעיר לבבות – גם כשהוא כלל אינו מתכוון לעשות זאת – אינו מוטל בספק לרגע.

אף כאן, כמו בתמונת הנביא ב"דָּאָס לעצטע וואָרט", מאלף ההבדל בין התמונה שמעלה השיר לבין מודל רוסי שעליו הוא מתבסס. בשיר "אל פרומיתוס" מאת שמעון פרוג משווה משה את סבלו – כמי שבידיו ניתנה אש הקודש האלוהית כדי שיפיצנה בין "יושבי צלמוות" – לסבלו של פְּרוֹמֵתִיאוס המיתולוגי, שנענש עונש נורא על גנבת האש מן האלים ומסירתה לבני האדם. ביאליק השתמש בכמה דימויי מפתח משירו של פרוג. את קביעתו של משה, כי שלא כפרומתיאוס הוא לא גנב את האש אלא קיבל אותה מבעליה ("לא גנבתיה ממנו [מאלוהים]), כי הוא לי נְתַנָּה"¹⁷, הרחיב בטענתו כי ניצוצו שלו לא רק שלא נגנב מאיש, אלא אף לא ניתן מידי איש או אל – לא במתנה ולא בירושה או בהשאלה. הוא אף הסתייע בפרוג בתיאור סבלו של נושא האש, אם כי איפק וצימצם מאוד את הפלגותיו ההיפרבוליות-הסנטימנטליות. לעומת זאת העצים מאוד את תיאור כוחה של האש. בשירו של פרוג לא נאמר דבר על כך שהצתה זו היא בלתי-מכוונת ואולי גם בלתי-רצויה למבעיר המאבד בה את ניצוצו היחיד והמיוחד, ש"התעלם" באש הרבים. שתי התוספות עולות בקנה אחד: העובדה שהצתת הקוראים היתה בלתי-מכוונת, מחזקת את הטענה בדבר עוצמת האש וכוחה להבעיר. אם כוחו של הדיבור השירי גדול כל כך גם כשהוא אינו מתכוון "להגיע", על אחת כמה וכמה שהוא גדול לאין שיעור כשהוא מכוון למטרתו ולנמענו.

הסיפור התקשורתי השני (ממקור ר'), שהחל בנקודת הריקות, הגיע אפוא גם הוא, כקודמו, לנקודת מלאות אבסולוטית. המשורר הנביא הצליח כביכול להפוך את העולם לשפה, אפילו סירב העולם לכך. כוחו של המשורר גדול כל כך, שיש באפשרותו להכריח את השמים והארץ לשמוע ולדבר. ואולם במלאות התקשורתית הנבואית הזאת טמונה מכשלה המאיימת למוטט את הנביא ולהביא עליו שבר, שאין לו תקנה. בסיפור התקשורתי הראשון,

שהחל במלאות והגיע לריקות, תיתכן התאוששות מסוימת, מעין חזרה למצב הראשוני, ולו גם לרגע אחד שלפני המוות. לעומת זאת, בסיפור מן המקור השני, שהתחיל בריקות, אין מנוס מן הריקות שלאחר המלאות, אשר כאילו הושגה "בכוח", אפילו באונס. המשורר-הנביא, כמי שהתחיל בנקודת האפס, צפוי ליפול אליה מחדש לאחר שיתברר, כי הדיבור השירי הנבואי, שנתאפשר רק משום שהמשורר האמין בדרושיח בינו לבין הקולקטיב הלאומי, תעה בחלל הריק, שכן האמונה בדרושיח זה היתה מבוססת על אשליה. לאמתו של דבר, דמעתו של המשורר, כפי שכבר הוזכר, "לא נקבה" אף לב ערל אחד, "אף לא מְקַצֵּת שְׁנָה גְזֹלָה" ("כי נטוף נטפה הדמעה"). המשורר דיבר אל עצמו – אם משום שרבים לא שעו לדבריו, ואם משום שגם כאשר הוצתו באשו היו הם כבר קש יבש, "חלל כבר אין קץ", "חציר תלוש". אש המשורר-הנביא בערה בו ברעש והפכה אותו עד מהרה לאפר. אפשרות זו מסכנת במיוחד את העמדה הנבואית וחותרת תחת כל העוצמות הכלולות בה; ואכן, עמדה זו מופיעה בשירתו הנבואית של ביאליק מראשיתה (ב"דאָס לעצטע וואָרט") כעמדה הנתונה בסכנת ביטול או השעיה בהיעדר שומע־נמען. מראש נקבע כי דברו של המשורר הנביא הוא "דבר אחרון" שלפני סתימת חזון, כלומר, דבר המכריז על ביטול עצמו. המשורר ער לכך שהמצב הלשוני התקשורתי, שעליו ביסס את שירתו הנבואית, יכול להתמוטט בכל רגע, והוא מכריז בפירוש על ביטולו של מצב זה: "איך האָב שוין מער קיין שפּראַך פּאַר אַיך – / פּאַר אַיך איז פּרעמד און טויט גאַטס שפּראַך"¹⁸ (שוב אין לי שפה בשבילכם – / לגביכם לשון אלוהים זרה היא, מתה). ב"בעיר ההרָגה" מתבטלת שליחותו הקשה של הנביא בגוף השיר. השאגה שהנביא נצטווה לאפקה ולכולאה כדי שתהפוך לאמירה מעוררת, יכולה להשתחרר אל רוחות המדבר כדי ש"תאבד בְּסֶעֱרָה"; הדמעות שלא נשפכו על ראשי הרוגי הפוגרום, תישפכנה על "קֶדְקֶד הַסְּלֵעִים". המשורר יחזור למצב האי־תקשורתי המקורי, שבו היו דמעותיו "כענן בְּצִיָּה עם מים מלוחים", נשפכים במקום שבו לא יצמיחו דבר. הוא מוצא את עצמו פעם נוספת בתקשורת ברמת אפס.

1

שני הסיפורים הסתיימו אפוא בסיום משותף. אבל הם אינם דומים זה לזה והם אף סותרים זה את זה ומקיימים ביניהם מעין תחרות, שהמשורר עצמו

תיארה במשל: "חיפשתי פרוטתכם ויאבד דינרי". הם מציעים הסברים הן ליכולת התקשורתית העל-אנושית של המשורר, הן להיאלמותו ולשיתוקו. הסיפורים מבוססים על הערכות מנוגדות וסותרות של המצב האנושי כפי שהוא מתגלה בקשר בין האדם לזולתו על שלבי היווצרותו השונים, החל בהתקשרות (bonding) הראשונית עם ההורים ועבור לשלבים השונים של הסוציאליזציה, עד להשתלבות היחיד לא רק בסביבתו החברתית המקיפה, אלא גם במסגרות הרחבות, ה"מופשטות"-יחסית של הקבוצה האתנית, הלאום, רצף ההיסטוריה והתרבות הלאומיות וכו'. לפי הסיפור ממקור ר', קשר זה, אף כי הוא גוזר על האדם ייסורים משממים ולעתים אף משתקים, הוא המקור היחיד לתקשורת אותנטית, ובלעדיו אין האדם אלא זלזל שניתק מעצו וצנח על גדר, "שֶׁרְבִיט גָּרַחַת, לֹא צִיץ לוֹ נִפְרָח, / לֹא-פְרִי וְלֹא-עֵלָה" ("צנח לו זלזל"). ממנו, מן הקשר הזה, נובע לא רק הדיאלוג האנושי, אלא גם הדיאלוג הנבואי, שכן דיאלוג זה איננו מסתפק בהתודעות של האל "לבחירי רוחו" ובשיחה החרישית המתנהלת ביניהם "בלשון חשאים", אלא הוא מוליך כולו לעבר שליחות בשער בת רבים, יציאה אל הזולת האנושי הקולקטיבי והשמעת דבר האל באוזניו – ודווקא בקולי-קולות.

לעומת זאת, הסיפור ממקור מ' מתייחס אל תהליך הסוציאליזציה, אפילו להתקשרותו של אדם להוריו, כאל אסון. המלאות התקשורתית אפשרית, לפיו, רק בשלב שבו חשוף האדם לחלוטין מן הקשרים האנושיים העוטפים אותו וכולו מוכן לקלוט את מסריו של ה"עולם", שהם גם המסרים של האל, היינו, אותם "מראות שתייה" הניתנים לאדם השרוי במצב של היעדר כל הפרעה חברתית-תרבותית ("רך וקטן ועזוב לנפשי הייתי, לא ידעתי לשאול עוד וקרוא דבר בשמו, ואיש אין על ידי לפתוח פי ולהעיר רוחי. [...]. אבי ואמי עזבוני ועין לא חסה עלי. ואלוהים אספני ברחמיו אל תחת סתר כנפיו, וייתנני לשבת דומם אצל הדום רגליו ולשחק בלאט בציציות כסותו ובשולי אדרתו. יומם ציווה לי את מלאכיו הנעלמים לשעשעני בחלומות ולהעלות בת שחוק על שפתי, ואיש לא ראה, ובלילה שלח לי את גמדיו הקטנים, לזמר לפני לאור הירח ולהפיג פחדי, ואיש לא שמע", "ספיה"). הקשר עם הזולת האנושי מבטל את המעמד הלשוני של הטבע, מנתק את האדם מן התקשורת האותנטית ומשעבד אותו לעולם של ריק ושיממון. שליחותו הנבואית של המשורר כרוכה לא בהטפת מוסר ובהוראת דרך לקולקטיב, אלא בהחייאה באמצעות האמנות של כבואת המצב הקדמוני של הקשר הטרומ-חברתי עם העולם. המשורר מגיע למילוי שליחותו זאת רק בעת שהוא מתנער מ"משואות חיי ריק ותפיל", מאזין בריכוז

עליון להברות העמומות של הלילה ושומע אותן גם מלבו, מקום שבו "עֶמְקָ עֶמְקָ חֵלוֹם פְּלֵאֵי נוֹשָׁן גְּעוֹר דּוֹמָם, נְמוֹג" ("רוזי לילה"), אך בעודו נמוג והולך, הוא מאיר את דרכו של המשורר ("אֶז אֶבִּין אֲנִי אֶנָּה לְבִי פֹה קְרָאֲנִי מְעוֹדֵי עֲדֵה־הַיּוֹם") ומכין אותו לייעודו כנביא הטבע, שניחן ביכולת התרגום של שפת האלים החרישית, לשון המראות, ללשון התקשורת האנושית האמנותית.

כך שני הסיפורים אינם עולים בקנה אחד, והדרוקים הרצוף שלהם בשירת ביאליק לכל אורכה הוא הרבה פחות הרמוני משאנו נוטים לסבור. לאמתו של דבר, הוא כרוך בדיסוננסים בלתי־פוסקים, שהמשורר עצמו הצביע עליהם בסיפור שסיפר בסיום הפרק הראשון של "ספיח" על אודות חלום השיירה העושה את דרכה בכבודות במסילת החול ובחום היום, ולעומתה הפלאי היושב על גדת הנחל, מעבר למחיצת האבנים, מופרד מן השיירה לחלוטין ועם זאת נע כביכול לאורך כל דרכה, מבלי שיפנה אליה את פניו ואת מבטו הצמוד כנראה לבבואתו שעל פני המים. שני הסיפורים, סיפור השיירה וסיפור הפלאי, לא רק סותרים זה את זה, אלא גם "מסַכְּנִים" זה את זה. העוצמות של האחד מחלישות את האחר, ולהפך. כך מעגל התקשורת, העלול להינתק במסגרת כל אחד משני הסיפורים בפני עצמו, נעשה עוד יותר פגיע ונתיק בעת ששני הסיפורים מתחתכים זה בזה. כפל הסיפורים האטיולוגיים על מקור התקשורת (או השיירה) מעמיד למעשה את יצירת ביאליק כולה בסימן הפרדוקס.

פרדוקס זה, ככול שהוא מתגלה בסתירות רטוריות ומוזן על ידי תכנים פסיכולוגיים שאינם עולים בקנה אחד, שולח שורשים אל תשתית עמוקה יותר, שאף היא חייבת להיבחן במסגרת החקירה של "הדרמה התקשורתית" שבה אנו מדברים. הדרמה הזו, בכמה מגילוייה העקרוניים ביותר, איננה למעשה אלא הגילום השלם ביותר של הסתירה המונחת ביסוד הספרות העברית החדשה כולה כספרות חילונית מודרנית שנתקשרה קשר בל יינתק – באמצעות הלשון והטקסטים המקודשים שלה ובאמצעות החוויות ההיסטוריות שמצאו את ביטוין בלשון ובטקסטים – עם הוויה סקְלִית. הספרות באה, כידוע, לחלץ את החיים היהודיים, את השפה העברית ואת היצירה הספרותית בשפה זו. אולם בעודה משמשת שושבין לחולין, לענייני האדם בעולמו ההגותי, הרגשי והמעשי, לא רק שלא הרפתה לגמרי מן הקדושה, אלא שגם שיוותה מידה של קדושה לחולין, ויצרה מעין דתיות חילונית, שהיא מסימני ההיכר הבולטים שלה. היא העתה קדושה חילונית בראש ובראשונה על השפה עצמה, "השרידה היחידה" מתפארת העבר המקראי, שאותה ביקשה הספרות לחדש. הגם שהפקיעה את העברית מתחומה של הליתורגיה, לא כפרה

במעמדה כלשון קודש. דורות של משכילים הציגו עצמם כחברים במסדר המקיים פולחני סתרים סביב השפה ולשמה (ראו הקדמתו של אד"ם הכהן לכרך הראשון של "שירי שפת קודש", 1842), ופיתחו משהו מעין גרמטולוגיה תיאולוגית, שהשתמשה בענייני דקדוק ופירוש מקראות כאמצעי לקרבה אל הקודש. בשלב מאוחר יותר יצרה הספרות משהו מעין "דת לאום" או "דת עבודה". ענייני קרקע, חינוך הומניסטי וחינוך מקצועי, ואפילו ענייני היגיינה התגבהו אצלה, אם מעט ואם הרבה, במעלות הקדושה. היא הוציאה מן הקודש אל החול, ובה בעת הכניסה מן החול אל הקודש.

בשום מקום לא נתגלתה תנועת השינוע הכפולה הזאת של הספרות כפי שהתגלתה בעיבוד הנושא הנבואי. מחד גיסא, הגדירה עצמה הספרות כנביא חילוני, "צופה לבית ישראל", שחזונו מושתת על אדני הרציונליזם, ההומניזם והפרגמטיזם. מאידך גיסא, העניקה לשליחותו של הנביא הזה הילה של קדושה והעמיסה מטען של טרנסצנדנטליות ונומינסיות על ידיעה והרגשה, שמקורן בעולם אנושי מוגבל במקום ובזמן (מחשבותיו ורגשותיו של המשורר). אחד העם, שהגדיר מחדש את מושג הנבואה בשביל תרבות התחייה העברית-הציונית, זיהה את האש הבורעת בסנה של הר חורב עם להט הרגשה המוסרית של משה והפך את האפיפניה ההתגלותית למאורע פסיכי אנושי. בה בעת הוא שווה לתכנים הפסיכיים המוחשיים של החיים הלאומיים חזות אסנציאליסטית כמו-טרנסצנדנטלית והפך את מה שהוא כינה "המוסר הלאומי" ל"רוחני" הרנ"ק-ההגליאני השולט כביכול בחיים הלאומיים לכל אורכם ההיסטורי (למעט רגעים קצרים של "נפילת מלאכים") ומעצב אותם מעל או מעבר לכל המצבים הקיומיים שאליהם נקלעו.

לכפילות זו נודעה השפעה מרחיקת-לכת על כלל המערך הרטורי והסגנוני של הספרות. בזכותה יכלו סופרים לנקוט טון סמכותי בעניינים האנושיים היחסיים ביותר. בלי היסוס הפעילו כמה מהם רטוריקה, שזיהתה כביכול את עולמם הרגשי והמוסרי עם ההוויה האלוהית. איש לא עשה זאת בצורה נועזת וקיצונית יותר מביאליק. זמן רב לפני שהגיע המשורר (ב-1902) לנקיטת טון נבואי מפורש ולהשמעת הדיבור מפי הגבורה כביכול, כבר הציג את קולו הפיוטי הציבורי כקול הנובע ממקור הקדושה. זאת, אף שניהל בשירתו באותה עת עצמה מסע לערעור סמכותה של הקדושה האלוהית ככוח מדרוך בחיי העם ("אין תְּכַלֵּית לְגִדְוֵי, אִין קְדֻשַׁת הַשֵּׁם, / סָר צֵל אֱלֹהִים, סָרָה רִיחַ הַקְּדֻשָּׁה", "איגרת קטנה"). כבר בהמנוניו הציוניים המוקדמים השתית את הרטוריקה שלו על בסיס כמו-סקרלי וזיהה את קולו השירי עם "קולות אֱלֹהִים מְתַפְּצְצִים

מֵאֲלֵיהֶם" ("על סף בית המדרש"). את הזיהוי הזה לא נטש גם בשלבים מאוחרים יותר, שבהם תבע וקבע:

עַל לְבוֹת בְּנֵינוּ נִהְלַמְהֶנָּא חוּצֵין, / וְדַבֵּר אֲדַנְי עֲמוּדְנוּ הֵימְנִי, / וְהוּא פְּטִישְׁנוּ
הַמְּפּוֹצֵין! / עוֹד לֹא כָל־כַּחֲנוּ נִתְּנוּ לְבֹז – / בְּאַלְהִים לָנוּ עוֹ! ("למתנרבים
בעם")

אין צורך לומר שהשירה הנבואית, ככול שתיעדה את ההירדררות של הסמכות האלוהית (בשירים כ"עיר ההרְגה" ו"ידעתי, כליל ערפל"), גם הגבירה את ההסתמכות עליה.

ניתן לראות קשר מהותי בין בעיית האמון באפשרות של תקשורת – בשירת ביאליק ובפרקים אחרים של הספרות העברית החדשה – לבין האמביוולנטיות התיאולוגית של הספרות. בסופו של דבר, ביאליק הבין את האפשרות של התקשורת כתוצאה של מגע בין המשורר לאלוהיו. כך בסיפור על המגעים המיסטיים עם האל בילדות שלפני הכניסה לעולם החברתי והתרבותי, וכך גם בסיפור שבו נעשה המשורר לנביא הנשלח אל עמו. השירה האותנטית נכתבת ב"שפת אלים", אשר אמנם לא תמיד היא חרישית, אלא לעתים היא דווקא בבחינת "דיבור מפוצץ". הסדר הלשוני אינו יכול לשמור על יציבותו הסמנטית אם אינו נטוע בקרקע של סדר טרנסצנדנטלי. ללא סדר כזה מאבד העולם את זהותו כשפה; חוקיו הרקדוקיים נמסים ונעלמים; הכוכבים מחשים; הרוחות חדלים לשמש "חרשי צירים" לעולם הרוחות ונעשים למשבשי אוויר גרדא; שר הלילה מתפורר ל"מַחֲשָׁפִים, שְׁחֹר, דוּמְיָה, צֵל וְגוֹמֵר"; הערב, שהיה משיר על ראש המשורר "פתקה קטנה מן הרקיע", נהפך ל"טומטום" ה"מפזר את אפרו על ארץ ומלואה". בשמים נצברים "גלמים על גלמים", ובארץ – "מָה רַב, אוֹי, מָה רַב הַשְּׂמֵמוֹן" ומה רב ועמוק הוא הניכור. אין לשון, אין שיח, אין תקשורת, אין "מְקוֹם נֶאֱמַן" "שֶׁנֶּקְשֵׁר בּוֹ קֶשֶׁר נִפְשָׁנוּ":

גַּם־פָּנִים לָךְ לֹא יֵאִירוּ, / גַּם שְׁלוֹם לָךְ לֹא יֵאֱמְרוּ, / גַּם־אֲבָנֵי הָרְחוֹב, גַּם־שָׁמַיִם
/ עַל רֵאשֶׁה לָךְ יִתְנַפְּרוּ. ("מה רב, אוי מה רב...")

וערירים בין אלפי רבבה נאבד בעולם בדרגת תקשורת אפס – עד בוא ההבקה החדשה של התקשורת האבסולוטית, ואז, לשעה, תהיה רוח אחרת, יגבהו שמי השמים ויתגלו מרחקים בהירים רחבי־ידיים. כך ניטלטל עם המשורר מריקות

למלאות, ממכאוב נעקד בלי שפה ובלי אומר למלכות הזוהר, שמיטב הלשון החזיונית מעינה נשאב והוא טהור ורווה וברוך ממקורה, מגופו של עולם אל אורו ובחזרה, וחזר חלילה עד לסיום ולפרידה.



היים נחמן ביאליק (באדיבות ארכיון בית ביאליק).

- ¹ ראו מנחם פרי ויוסף האפרתי, "על כמה מתכונות אמנות השירה של ביאליק", עכשיו, חוברת 17-18 (קיץ-סתיו 1966), עמ' 43-77.
- ² צבי לוז, תשתיות שירה — עיקרים בפואטיקה של ביאליק (ספרית הפועלים, תל אביב 1984), עמ' 82-88.
- ³ עניין "משבר ההבעה" בשירתו המאוחרת של ביאליק נדון בכמה ממאמריו של ברוך קורצווייל, שכונסו בספרו ביאליק וטשרניחובסקי — מחקרים בשירתם (הוצאת שוקן, ירושלים ותל אביב תשכ"ח), וראו שם בייחוד המאמר "המתח הנפשי בין השיר והדממה ביצירתו של ביאליק", עמ' 188-207.
- ⁴ ראו הדיון ב"נושנות" בספרו של מנחם פרי, המבנה הסמנטי של שירי ביאליק (המכון הישראלי לפואטיקה וסמיוטיקה ע"ש פורטר, אוניברסיטת תל אביב 1976), עמ' 146-149.
- ⁵ תשתיות שירה, עמ' 84.
- ⁶ שירי ח"נ ביאליק, מהדורה מרעית, בעריכת דן מירון ואחרים, כרך ג' (הוצאות דביר ומכון כץ לחקר הספרות העברית, תל אביב 2000), עמ' 63.
- ⁷ שם, עמ' 103.
- ⁸ מתוך השיר "קהילות הקודש בגולה", כל כתבי אורי צבי גרינברג, בעריכת דן מירון, כרך ג' (מוסד ביאליק, ירושלים 1991), עמ' 82.
- ⁹ מתוך "שיר עמיים עמייער", כל כתבי אורי צבי גרינברג, בעריכת דן מירון, כרך ה' (מוסד ביאליק, ירושלים 1992), עמ' 38.
- ¹⁰ ראו פרק העוסק בפואמה האוטוביוגרפית בספרה של יהודית בראל, הפואמה העברית

- מההתוותה עד ראשית המאה העשרים (מוסד ביאליק, ירושלים 1995), עמ' 161-172.
- ¹¹ דוד פרישמן, שירים (הוצאת שטיבל, ורשה תרפ"ה), עמ' קס"ו.
- ¹² אברהם שלונסקי, תרגומים משירת א' פושקין, כרך ב' (ספריית הפועלים, תל אביב 1971), עמ' 226. רנה ליטוין תירגמה: "והוא גהר אל פי כורת / את לשוני כבדת החטא, / להגנית ומתחנפת, / ועוקץ עם בינת פתנים / בתוך לועי המת נתן". א"ס פושקין, הקמת לי גלעד – מבחר שירים ליריים, תירגמה רנה ליטוין (הוצאת הקיבוץ המאוחד, תל אביב 2005), עמ' 42.
- ¹³ שירי ח"נ ביאליק, כרך ג', עמ' 46.
- ¹⁴ הבדיחה המפורסמת המבוססת על ההומונים קויל (קול) / קויל (קליע), מספרת על יהודי שנתקל בדרכו בשודר המעמיד בפניו בַרְדָּה: הכסף או החיים. היהודי מוכן למסור את הכסף, שהוא טוען כי איננו שלו, אלא הוא של אחרים. בקשתו היא שהשודר יִרְה בכנף בגדו כמה וכמה קליעים, כדי שיוכל להוכיח לשולחיו שנשדר ולא טמן את כספם בכליו. השודר ניאות ויורה את כל הכדורים שבאשפתו. או אז מודיע היהודי: אם אין קויל (קליע), אין כסף, על משקל "אין קול ואין קשב".
- ¹⁵ שירי ח"נ ביאליק, כרך ג', עמ' 46.
- ¹⁶ שם, עמ' 47.
- ¹⁷ ראו "אל פרומיתוס", שירי שמעון פרוג, תרגם יעקב קאפלאן (הוצאת תושיה, ורשה 1898), חלק ראשון, עמ' 21.
- ¹⁸ שירי ח"נ ביאליק, כרך ג', עמ' 45.