

## שלונסקי בעבודות ביאליק

### פואמה דרמטית כתכנית-פעולה למהפך ספרותי

אברהם הגורנייגריין

.א.

תגובתו הביקורתית של שלונסקי על שירו של ביאליק, „ראיתיכם שוב בקוצר ידכם“, משנת תרצ"א עוררה, כידוע, פולמוס ציבורי מתמשך וסימנה את שיאו של המאבק הספרותי בין המודרניסטים לבין אסכולת ביאליק. באותה שעה עצמה עמד כבר שלונסקי, והוא בראשית שנות השלושים לחייו, בגיבוש הנוסח השירי שלו, הוא נוסח **אבני בוחו** (תרצ"ד), שפתח תקופה חדשה בשירתנו.

הגיעה השעה לחשוף ביקורת שלונסקאית מוקדמת יותר, צעירה בעשור שנים, שעוררה בשעתה תגובות מתונות יותר מצד המימסד הספרותי, על שיר אחר של ביאליק, הלא הוא „חלפה על פני“. שיר זה נכתב בשנת תרע"ו, על סף תקופה ממושכת של שתיקה מצד המשורר. באותה שעה היה שלונסקי תלמיד בגמנסיה היהודית בעיר יקטרינוסלאב, שניסה כוחו בכתיבת שירים ביאליקיים דווקא, ובהצלחה בלתי מבוטלת. אחד מהם „ברמי יאוש“, הידוע כשירו הראשון בדפוס, ראה אור **בהשילוח**, שבעריכת י. קלוזנר (תרע"ט). שיר אחר „על חוף הדנייפר“, שניכרים בו אותות „בשרה“ של ביאליק, התפרסם בתרע"ז בקובץ של תלמידי הגמנסיה הנזכרת.<sup>1</sup> כבר אז ראה עצמו הגימנזיסט כמועמד להיות יורשו של המשורר הלאומי. והוא, דווקא, שמח על שתיקתו של ביאליק, ששימשה עילה למאמרים ולהרצאות. ישתוק מעט ויתן לאחרים לנסות כוחם, כך אמר לנתן ביסטריצקי בתום הרצאתו של האחרון בעיר יקטרינוסלאב. בהזדמנות זו גם הפקיד בידו את צרור השירים, שמהם הודפס השיר הנוכר **בהשילוח**.

בשנים תרפ"ג-תרפ"ד סיכם שלונסקי את עשייתו השירית בספר-ביכוריו, דוי (תרפ"ד). היתה זו תקופה של מאמץ יצירתי רב-כיווני, שכלל ז'אנרים אחדים: כתיבה מסאית פולמוסית, שבה ניתן ביטוי לפואטיקה המוצהרת; שירה לירית חלוצית, פואמות דרמטיות וסטירות; תרגומים ואיגרות. ואף-על-פי שפה ושם הוסיף לפרסם שירים בנוסח הביאליקאי, הרי בבמה

(1) השיר הובא ב„עתון 77“, (שנה ז' גל' 42, סיון תשמ"ג) במאמרי: „גוף אדם



מימין לשמאל: שמואל יוסף עגנון ז"ל, לאה גולדברג ז"ל, גרשום שלום, אברהם שלונסקי. (תשכ"ו - 1966)

העיקרית, שבה נעשה כמעט חבר-למערכת, בכתבי-העת הדיים, שבעריכת יעקב רבינוביץ ואשר ברש, השתדל להופיע כמודרניסט לכל דבר. והוא-הוא שקבע, בשנים ההן, את צביונם של ה„הדיים“, שהם וספר-ביכוריו דוי, שראה אור בהוצאת „הדיים“, נראו לד"ר יוסף קלוזנר כאחד מסימני ההתדרדרות של ספרותנו בשנות העשרים, אותן שנים בהן התבסס המרכז הספרותי בארץ ישראל. בשתי הפואמות הדרמטיות, שהוכללו בספר דוי – „צרעת“ ו„הברית האחרונה“ ישנה לא רק זיקה לבעיות יסוד בקיום האנושות: אכזבה ממבשרי הגאולה ומהשתלטות הטכנולוגיה על יוצרה, האדם, לא רק האלהת הסבל האנושי; הדרמה האמיתית המשוקעת בספר הזה, כפי שעומד אני להוכיח, היא המלחמה הספרותית בת-הזמן, שתכליתה היתה להביא לידי מהפך: להשליט פואטיקה אחרת מזו השולטת (הנוסח) ולהחליף את ההנהגה הספרותית הותיקה בצעירה, שהוא, א. ש., כיורשו של ביאליק, יעמוד במרכזה. למטרה זו ניסה שלונסקי הצעיר לגייס כל כח אפשרי מצוי: את יצחק למדן, שבאמצעותו רצה להוכיח לאביגורר המאירי (או פוירשטיין), כי לא אלמן ישראל. כמו-כן גייס את המאירי עצמו, כדי לעמוד בראש הקבוצה העתידה לקום, ואף משוררים למחצה ולרביע, שאת דבריהם היה מוכן „להכשיר“ לדפוס ברוח האסכולה העתידה לקום. הוא ראה את עצמו כקברניטה של ספינת שירה אחרת האמור לגייס מלחים לספינתו על-מנת להרחיק בהפלגה, ראשיתו אנונימית, בלתי-נראה, לא ידוע, אך מתוך בטחון רב, שלא ירחק היום והתכנית תתגשם.

שנת תרפ"ג עמדה בסימן יובלו של ביאליק. שלונסקי אזור את כל כוחו הפיוטי כדי להקלץ מעבודות שירת ביאליק ומן האוטוריטה הביאליקאית. אימת האפיוגויות היתה כל כך גדולה עליו עד כי לא נמצא יסוד מיסודות שירתו של המשורר הגדול, שלא ניסה להתמודד עמו בדרך זו או אחרת. אם על דרך העלאת יסודות שוליים ביצירת ביאליק אל המרכז, כדי להמשיך בהם ולפתחם, אם על דרך השינוי המהפכני (כמו

במעבר אל המבטא הישראלי בשירה), ואם על דרך הפארודיה – אמצעי המלחמה של כל דור מורד במסורת קודמיו. ניתן לומר, כי כמידת הצלחתו של שלונסקי בנוסח הביאליקאי כן מידת מרדנותו בנוסח זה ער כדי התרחקות לקוטב הנגדי.

ההתמודדות עם הפואטיקה הביאליקאית ועם האינטרפרטציה המקובלת נעשתה במסות, שהתפרסמו באותה תקופה בעיקר בהדום. אחת הבולטת בהן היא הרשימה „ליובל ביאליק” (הדום, שבט תרפ”ג), שאביו של שלונסקי הגדירה, על שום שנינותה, „קאלאמכור”, – אך בה באותה שעה המריץ את בנו לראות עצמו כיוורשו של המשורר.

בספר דווי מוצגת תכנית הפעולה למהפך הספרותי תוך עשיית שימוש בטקסטים ביאליקאיים, ברמיזות, בביטויים, בתבניות מתוך שורה ארוכה של שירים, כגון: „חווה לך ברח”, „דבר”, „לכדי”, „מי אני ומה אני”, „והיה כי תמצאו” ואף ברמזות מ„מגילת האש”, אולם השיר „חלפה על פני” יכול לשמש נקודת-מוצא לכדיקת הגילויים השונים של ההתמודדות.

#### (ב)

אם ננקוט לשונו המסאית של שלונסקי נוכל לקבוע, כי שיר כגון „חלפה על פני” עשוי לייצג כמה מן הנורמות הביאליקאיות, שנגדן מתמרד שלונסקי.

המשורר מוצג בשיר זה כנביא הזוכה להארה אלוהית, הוא רואה את עצמו בלתי ראוי להתקדש לשליחותו בטרם ייטהר מטומאתו, טומאת העולם בו הוא שרוי. המשורר, משתמע, צריך להיות אדם שלם, נקי וטהור ולהתרחק, ככל האפשר, מחלאת העולם. „נסגר בחדרו ושופך לבו”.

אין צריך לומר, שלשונו צריכה להיות כשירה, נקיה, טהורה, נעימה, בהירה והולמת את הרגש והרעיון אותם היא באה להביע. שרף, „אשר – יגעיל פי ברצפת אשו” – הוא התנאי ההכרחי, בעיני המשורר, למתן ביטוי למתחולל בתוכו.

מלאות החוויה צריך שתמלא את כל הוויתו של המשורר. תלהיט אותו. תחריד את מיתרי לבבו. תביא להמיית רוחו בקרבו. ועדיין צריך הוא להתאפקות, לשתיקה:

וְאֲנִי זְחֵלְתִי נְאֻדָּם וְאֶכְלָא הַמֵּיִת רֹחִי;  
בְּתוֹכִי הַתְּעַטֵּף לְבִי וְזָמְרְתִי לֹא־שִׁטְפָה פִּי;

האמת, הנפשיות, התוכן, הרעיון הם הם עיקר השיר. ולא „מלים תופפות”, „נוצצות”, מדברות גבוהה ומחפות על „לב נבוב”. השיר בו ל„ממזרי עט ורעיון” כשם שהוא בו לטובלי עטם בניב-חוצות.

עם כל הנהייה אל הקודש ואל האלוהות, מוצגה דמותו של האני השר במידות של הקטנה: „זחלתי ואדום“ אינני ראוי, „נסגר בחדרו ושופך את לבו“. בורח משאון אדם אל הילדים. המשורר מבכר שיחם ולהגם על פני „לשון רהב“, „עתק ושחץ“.

אין כמעט יסוד מן היסודות הללו, שלונסקי איננו מציג את היפוכו כמיטבה של השירה. המשורר, טוען הוא, במסתו „רעננות“ (הדים, ו', תרפ"ג) — איוב הוא. המשורר הוא האדם הכואב, הנגוע, המצורע.

את הדרישה לטוהר הלשון הוא דוחה במסתו „המליצה“ (הדים, כרך א, תרפ"ג). „פרוצה האמנות ומתריזה: הנני מלה פלונית אלמונית אסופית, ממזרת, ערומה ויחפה — אך נאה“ וכו'.

את עליונות הדבר, הרגש והרעיון הוא דוחה במסתו „צלם“, שהפכה גם היא כשתי המסות הנזכרות לתעודות-יסוד בתולדות המודרניזם בשירה הארץ ישראלית. על-פני הרעיון הוא מבכר את הצלם בשירה.

הוא הדין באשר לנטיה לתת את האדם החד-פעמי, הקונקרטי, ברגע המסוים, החד-פעמי. שלונסקי דבק באדם המופשט, המוכלל. המורכב. תחת המיניאטורה הוא מעמיד פואטיקה של היפרבולה. הגזמה מכוונת בשם גדולת האדם. אין צריך לומר כי אין מקום להתאפקות ולדממה. „לא איש דממה אנוכי“ הוא מצהיר. רעי איוב צריכים לשתוק. לא איוב.

נקל להבין מדוע איפוא שיר ביאליקאי כ„חלפה על פני“ הפך מושא לפארודיה ושימש בסיס לשתי הפואמות הדרמטיות שבספר דוי.

שלונסקי הצעיר חיפש בשבע עיניים נקודות-תורפה אצל ביאליק כדי להעמיד כנגדו שירה אחרת. ובשיר „חלפה על פני“ הוא מצא, כאמור, מציאות רבות, אשר תשמנה בסיס לבנין ספרו. יקצר המצע מלעמוד על כל השימושים שהוא עושה בטקסט הביאליקאי. נדגים על כן את הכיוונים העיקריים.

## (ג)

### מתוך „חלפה על פני“

במה אָבוא אֶל־הַקֶּדֶשׁ וְאֵיכָבֵד תְּטַהֵר תְּפִלְתִּי? —  
וּשְׁפִתִי אֱלֹהִים, שְׁקֶצֶה כְּלָה וְתֵהִי כְּשֶׁפֶת פְּגוּלִים,  
וּמִלָּה אֵין בְּקִרְבָּה אֲשֶׁר לֹא־נִטְמָאָה עוֹד עַד־שֶׁרָשָׁה,  
וְנִיב אֵין אֲשֶׁר לֹא־הִתְעַלְלוּ בּוֹ שְׁפִתִים נְאֻלָּחוֹת  
וְאֵין הִגִּיג אֲשֶׁר לֹא־נִסְחַב עוֹד אֶל בֵּית הַקְּלוֹן.

### מתוך הפואמה הדרמטית „צרעת“

ומי יבוא בשערי אֱלֹהִים:  
 בֶּרֶלֶב וְתַמִּים־בְּשָׂר?  
 וְאֵת צְרוּעַ נֹבֵב אֶל מַחוּץ לַמַּחֲנֶה יִשְׁלַחוּ  
 וּמָה חִפֵּץ לְתַמִּימִים בְּאַלְהָ,  
 לְתַמִּימִים אֲשֶׁר לֹא נִגְעוּ?  
 אֱלֹהֵי הַנְּגוּעִים — הוּא הָאֱלֹהִים!  
 אָבֵן, רַק נִהְפֵּךְ הוּא:  
 רַק אֲנִי הַמַּחֲנֶה, וְהֵמָּה — מַחוּצָה לוֹ.

רוי, תרפ"ד, עמ' ו

ההכרזה: רק נהפוך הוא היא קריאת תיגר כוללת, המובעת כבר בפתח הפרק הראשון של הפואמה „צרעת“. היא באה לאחר סידרת שאלות רטוריות-אירוניות המנסחות בסגנון — תקבולת הכמו-מקראי הביאליקאי. תכליתה הביקורתית בולטת וגלויה לעין: להלעיג את השאלה הביאליקאית ע"י הצגת האבסורד, כביכול, שבה.

אמנם בגופה של הפואמה נשאלה שאלה זו ע"י קהל המצורעים, בפרק גנגס. היא קשורה בעלילה גלויה, שענינה החיפוש אחר גאולה, (שיביא, לבסוף, לאכזבה ממבשרי הגאולה למיניהם), אולם בידנינו עדויות חיצוניות ופנימיות לקשר בין הדיאלוג הסמוי הספרותי לבין ההתכוונות של שלונסקי.

על גבי דפי לוח שנה, של שנת 1922, שעליו רשם שלונסקי טיוטות לדוי, נרשם: „השירה צריכה להיות או לגנגס הקדוש אשר לצרועי הודו או לחרש להתגרד בו ואף פעם לא היאני את נפשי הצלתי, ה'רוחץ בנקיון כפיו'“. לפי תפיסה זו צריכה השירה או לנחם ולטהר או לגעת בלב הכאב והסבל, אך לא לעמוד מנגד ולצפות מן הצד כפי שעלול להשתמע, למשל, מן הסיום של „חלפה על פני“ בו מבקש הדובר לרוחץ בנקיון את שפתו ברוח פיהם של הילדים הטהורים, הרחק ממקום הטומאה. מכל מקום, ההצהרה בדבר תפקיד השירה תוך שימוש בגנגס מצביע על התכוונות ספרותית ברורה. גם התיאור של המצורעים השרויים מחוץ למחנה דומה לתיאור מעמדן של המלים הבלתי כשרות במסתו המליצה, שנכתבה באותו פרק זמן וקשורה בפולמוס הספרותי בן-הזמן.

אם, בכל זאת, קיים עדיין ספק כלשהו, שהזיקה לטקסט הביאליקאי איננה נושאת אופי פארודי מובהק — הוא עתיד לחלוף כליל כאשר יגיע הקורא אל הפרק האחרון של הפואמה הדרמטית השניה, הברית האחרונה, הלא הוא „רוי“, כשם הספר כולו, וישמע את דברי משיח:

אלהים!

עד אַרְגִיעָה תַחֲלֵף עַל פְּנֵי נְשִימָתְךָ הַחֲמָה  
וְתַפּוּג עַד אַרְגִיעָה

(דוי, קטורקטז)

טורים, שזיקתם לפתיחת חלפה על פני היא ברורה:

חֲלֶפָה עַל-פְּנֵי נְשִמַת אַפְךָ, אֱלֹהִים, וְתִלְהַטְנִי,  
וְקִצָה אֶצְעָךָ הַחֲרִיד רִגַע מִיִּתְרִי לְכָבִי

המרת הרגע, שבמקור, לעד ארגיעה (על דרך: „שפת-אמת תיכון לעד, עד-ארגיעה לשון שקר“ (משלי יב, 19) בשימוש הכפול איננו רק בבחינת החלפת אלמנטים בזיקה שבין הטקסטים, אלא אף הגזמה, שימוש העולה על התקן, שינויים בקשרים בין אלמנטים שונים לאחר שחזור הטקסט. לאמור: כל התופעות המיוחדות פארודיה, שמונה זיוה בן-פורת במסתה „הפארודיה כביקורת בביקורת העברית“ (ב„פלט: מחקרים בביקורת הספרות העברית“, מכון כץ, אוניברסיטת תל אביב, תש”ס).

הטקסט השלונסקאי מתכוון להעמיד בספק את מהימנות החוויה הביאליקאית בהתמקדו במשמעות ה„רגע“ כ„חלק קטן של זמן“. מול „חלפה“ שבמקור — נוקטת הפארודיה לשון „תפוג“ ו„תחלוף“.

הטקסט השלונסקאי נוטל, איפוא, קטעים מן הטקסט המקורי ומפזרם ברחבי הספר מראשיתו ועד סופו. מגדיל הוא לעשות בפוטנציאל הטמון בטוריו הבאים של ביאליק:

יוֹנֵי הַזְכוּת, שֶׁלַחְתִּין לַעַת בּוֹקֵר שְׁמִימָה,  
שָׁבוּ אֵלַי לַעַת עָרֵב — וְהֵנָּן עוֹרְבִים מְלַמְדֵי אֲשֵׁפּוֹת,  
צְנֻחָה נְתַעֲבָה בְּגֵרוֹנָם וּבָשָׂר נִבְלָה בְּפִיהֶם

מה שהיה בחינת מטאפורה אצל ביאליק, לשון ציורית, הופך למציאות בטקסט השלונסקאי. לא רק היונה והעורב מסיפור המבול (בראשית ח), שבהם עשה ביאליק שימוש מהופך, עתידים להפוך לנפשות פועלות בעלילת הדוי, אלא המבול, נח ותיבת נח — ימלאו תפקידים מרכזיים.

נניח, בשלב זה ליונים ולעורבים, — „לְאֶשֶׁר לֹא תִצְלַח הַיּוֹנָה — / יִכָּשֶׁר הָעוֹרֵב“ (עמ' מו) ישיב שלונסקי — ונתבונן במי, שבזכותו, ניתנה לו דריסת רגל במציאות השירית. כוונתי לנח בן דור המבול, המשלח המקורי של העורב והיונה. ובעלילה הסמויה גם לנח, שהוא ח”נ (ביאליק) בהיפוך האותיות: בשם נח נהג כידוע, ביאליק לחתום על שיריו הסאטיריים, ונח הוא גם גיבורו של הסיפור מאחורי הגדר, שמייחסים לו זיקה-ימה למחברו. עתה קרובים אנו אל לבה של הדרמה העיקרית שבספר דוי, הלא

היא ההתנגשות בין שני הגיבורים הראשיים נח (ביאליק) ואיוב (שלונסקי).

## (ד)

מאחורי דמות איוב בספר דוי עומד שלונסקי עצמו, שהצהיר: „זהו, והמשורר איוב הוא, ורי לחלום על אמן העומד מן הצד, על טוריסטן המסתכל בלורניטה של אמנות ומסתקר עצמו אח"כ מאחורי בד היריעה ומצייר. כי לא את זולתו ישיר המשורר אלא את עצמו, נגעי עצמו. ומי שלא הוכה בשחין בשרו — אינו אמן, כאשר אינו האדם, כאשר אינו הכואב.“ („רענונות“, הדים א, תרפ"ג).

כיצד מזמן המשורר את נח ואת איוב בכפיפה אחת? בין השאר על יסוד האמור „והיו שלושת האנשים האלה בתוכה: נח, דניאל ואיוב. המה בצדקתם ינצלו נפשם.“ (יחזקאל, יד, 14). אמנם את הכשרון להציל את נפשו ייחס הטקסט השלונסקאי לנח ולא לאיוב. כפי שנראה להלן וכפי שניתן היה ללמוד מהקטע שרשם שלונסקי בין טיוטות „דוי“. עם זאת הנוכחות האיובית מלווה את נח, הוא הכהן, למן הפרק הראשון של הפואמה „צרעת“ ועד לפרק האחרון, שבו זוכה המשורר הטהור למגעה של היונה הצרועה, שבורת הכנף, גלגולה של השכינה מן השיר „לבדי“. בכך מכשיר הטקסט את הופעתו של המשורר האיובי בפואמה הדרמטית השניה „הברית האחרונה“. אולם הגיונה של העלילה, לפיה רק אחר שירד נח מן הבמה תחול התגלות-שליחותו של איוב (עם כל המשתמע ממנה לגבי ביאליק ושלונסקי ואסכולותיהם), יתחוויר במלואו מתוך הקריאה במגילה השחורה, מגילת הברית, לפי האינטרפרטציה המתחייבת מן הכיוון, שהוצע לעיל. שם נוכל למצוא היגדים כגון:

ונח עשה את התבה הלבנה כי ככה צנה אותו האלהים למען יציל נפשו [...] וימן אלהים רוח סעה וינפץ את התבה הלבנה [...] וירע אל נח רעה גדולה על אדות התבה ויחר לו וישאל את נפשו למות וימת [...] ויעש ספינה גדולה ויקרא שמה דני כי היא הפדות הגדולה. ויצו אלהים את איוב על הספינה ויאמר הנה משחתיך לרב חבלים וחבלים אין עמך. כי הנה קטן האדם והוא הפץ את הישועה הקטנה ואת הפדות הגדולה לא יבין [...] ואתה צא [...] לעשות נפשות לספינתך. (דוי, עמי צ"א).

לפנינו קטעים מתוך מעין כתב חידה, שמעניקה גושפנקה של מעלה לסילוק נח מן הבמה תוך שלילת הגישה של „אני את נפשי הצלתי“ ושל פואטיקת הקטנת השקף.

„וישאל את נפשו למות וימות“, זה כל מה שיש לטקסט לומר על

העלמות האוטוריטה שההמון נהה עד כאן אחריה. עלייתו של איוב, המשורר האמיתי החדש, תלווה הקמת אסכולה. אך את המשוררים החדשים, קובעת ה„מגילה“, צריך יהיה ללקט לא בלי מאמץ. אז תשתלט גם פואטיקה של ההיפרבולה, של האדם המוכלל.

זוהי, כמובן, התמצית שבתמצית של הפואמה הדרמטית אך תכנית-הפעולה למהפך ספרותי הנרמזת ממנה התממשה במציאות והמהפך אכן העלה משורר אלמוני וקבוצת-שוליים למרכז הבמה, והשליט במשך תקופה מסוימת אסכולה שירית, הידועה כאסכולת אלתרמן-שלונסקי.

\* \* \*

אי-אפשר היה לעשות את הדבר ללא מלחמה ספרותית. ובמלחמה — כמו במלחמה: נעשה שימוש בכל האמצעים. במקרה זה: באמצעים לשוניים שנינותיים, שליוו פעולה ציבורית מקבילה להקמת חבורה ספרותית ובמה לוחמת. היו רבים שלא סלחו במשך שנים לשלונסקי על הפגיעות שפגע בביאליק, האשימוהו במניעים אישיים. במעשה קונדס. בחילול הקודש. וגישה זו רווחת עד עצם היום הזה. משום כך מן הראוי לקבוע: שלונסקי האמין, כי התחדשות ספרותית איננה פחות חשובה מהתחדשות חברתית. וכי ללא השתחררות מדפוסים שנשתגרו לא תהיה תקומה לחיי התרבות בארץ ישראל. תרומתו העצומה בכמה וכמה מתחומי התרבות, ועבודתו הבלתי נלאית להשגת היעדים הספרותיים שהציב לעצמו — מעידים, שלא מתוך קלות-דעת עשה מה שעשה, אלא מתוך מחשבה מפוכחת. והמלחמה הספרותית, שגרמה אולי נזק בטווח קצר, (שיבוש יחסים בקרית-ספר בת-הזמן) העלתה את הספרות על סדר היום הציבורי כדי כך, שגם מפלגות פוליטיות לא יכלו להתעלם ממנה.

שלונסקי הצעיר חש, בעת שיצא למלחמה למען חידוש פניה של השירה, כי הוא מצוי בלבה של שעה היסטורית בלתי חוזרת. נוצר והולך מרכז חדש לספרות העברית הנמצאת במצב של שפל ורפיון ועתידו תלוי במאמץ רוחני-יצירתי כביר של קבוצת יוצרים קטנה. בלעדיה יפול המפעל ועמה יקום. ויש צורך לזעזע ולהרעיש. למען ישמע הקול. ואין מקום עתה לסיסמא, שהיתה חביבה מאד על יעקב רבינוביץ, עורך הדינים: לאט לאט.

לגופה של העלילה הסמויה „בצרעת“ נכנס קוצר-הרוח הזה באמצעות חצי אירוניה המכוונת לעברו של הכהן, הוא נח, הוא ביאליק הגדול שאחריו נהה שלונסקי בנעוריו. הכהן המתחבט בין „מבול! סופה!“ לבין „לֵאט! לֵאט! — כְּבָקֶר! כְּאֶמְהָ!“ (עמ' י) בוחר, כמובן, בדרך השניה, לפי מיטב מסורת השילוח. במישור העלילה הגלויה מתלבש ה„שילוח“ בדמות

הגנגס:



הַגִּנְגָס הַקְדוֹשׁ, הַהוֹלֵךְ לְאֵט — (עמ' טו)

הכהן מנחה את שוחרי הגאולה, המצורעים, לעבר הנהר הקדוש. למראה הגנגסה-שילוח שומעים אנו קולות. המקשיב אליהם רב-קשב ישמע הדים לציווי הביאליקאי „הסו, ילדים, סבא כותב“. לאמור: מנדלי כותב את ספר זכרונותיו. אל להם, לסופרים, להפריע.

— גִּנְגָס! גִּנְגָס! — הִנֵּה הוּא! הִנֵּה! / — לְאֵט-לְאֵט יִשָּׂא אֶת מִימיו  
הַקְדוֹשִׁים, מִי רְפָאוֹת. // — בְּסָבָא חֲבִיב, / וְקוֹצוֹת שְׁלֵנָה זְרֵמוֹת לוֹ עַל  
כַּתְפָּיו, / יתְפַרְקֵד, יִשְׁלָה: / אֶת רְגְלָיו הַיְחָפוֹת יִרְשָׁח בְּאֵהָבָה תִּלְטֹף.  
/ — כְּאֵהוֹת טוֹבוֹת, אֵהָבוֹת, / בְּכַת צְחוֹק רְגָעָה, מְנַחֵמֵת / יִשָּׂאוּ גְלִיו  
מְלֵא-חֲפִנְיָהֶם אֶת הַבְּרָכָה: / לְאֵט, לְאֵט, יִלְדִים טוֹבִים!

(עמ' יז)

לאט, לאט, סבא, ילדים טובים. מסורת „השילוח“. אפיגוניות. מפני  
ההמשך החקייני, שהוא עצמו התנסה בו בנערותו — מזהיר שלונסקי. ושוב:  
באמצעות העלילה הסמויה.

— טְבִּלוּ עַד צְנָאָר. לְמַעַלָּה רֹאשׁ צָלְלוּ. —

וַיִּצְאוּ:

מִפְגוּדוֹתֵינוּ שֵׁנוּ אֲזַ וְזָקוּ הַקּוֹפִים. (שם)

האימה מפני האפיגוניות באה לידי בטוי בטור:

קוֹפֵי בְּרֵאשִׁית צְפָרְנֵיהֶם יִלְטְשׁוּן. (שם)

יש מעין תגובה על ההתרסה הביאליקאית מפני „ממזרי עט ורעיון“  
אשר ב„חלפה על פני“. המשורר הצעיר איננו יכול לעצור בעצמו. לאחר  
שהוא מצליף באפיגונים הוא ניגש לעשיית החשבון עם „אבות הספרות“, עם  
ה„פרות הקדושות“ המכונות „הפרות הלבנות“:

לְאֵט-לְאֵט תִּישְׁרְנָה הַפְּרוֹת הַלְּבָנוֹת.

לְאֵט-לְאֵט תִּנְעָנָה עֲטִיגֵיהֶן הַמְּלֵאִים.

הַפְּרוֹת הַלְּבָנוֹת גְּלִלְיָהֶן תִּטְלָנָה.

(עמ' יח)

מול קדושה וטהרה — גללים. והחסידים השוטים צוהלים לקראת  
„גללי קודש“ אלה ומתמרחים בהם. אין צריך לומר, כי בתוך הטקסט  
משובצים, בסמיכות-מקום, רמיזות ל„חווה לך ברח“. אחד, „רקוב אף“ טוען,  
כי הכהן „לברוח יתנבל“ ו„זונה“ מתקוממת: „לא יברח איש כמוהו“,  
ו„כלם“: „והוא בנקיון-כפיו ירחץ“ (עמ' יביג). רמיזות אלה מטרימות את  
סצנת הגנגסה „שילוח“ כשם שלאחר הסצינה הזאת מהדהדים באוזנינו פטוקי  
שיר ביאליקאי אחר, השיר „דבר“:

נָפֵל דָּבָר בֵּינֵינוּ וְאֵין יוֹדֵעַ מָה נָפֵל

הגללים, הנזכרים לעיל, מסתבר, „קראו לפתע“ על כך הטקסט השלונסקאי:

הלא דָּבָר הוא!

אָמְנָם דָּבָר הוא.

וְאִם טָרָם גָּמַל כָּלִיל לְמַעַן יִפֹּל —

הֵן נֶחֱשׂ אֲנִיחֵנוּ בְּרוּר:

נִתְבָּרָה הַכֹּהֵן. (עמ' כא)

תהא דעתנו כאשר תהא על סממני פארודיה אלה, המשובצים בתוככי העלילה הגלויה, שענינה אכזבה ממבשרי הגאולה, העוברת, שלונסקי לא חזר בו במהדורות כתביו המקובצים, להוציא ריכוך מסוים ואילו תיקונים, מפואמות אלו — מדברת בעד עצמה. יתר על כן, אם במהדורה הראשונה חתם את הספר ב„תס“, הרי במהדורה האחרונה קבע: „תס ולא נשלם“ והוא רמז לאמונה, שללא מלחמה אין התחדשות בספרות. ונס המרד, שהונף, בשעתו, על-ידו, הריהו מונף עתה על-ידי דור חדש כלפי שלונסקי עצמו וחבריו. הוא עצמו התגבר, לצורך חידוש פניה של שירתנו, על הנטיה לבטא רגש אישי, לתאר נסיון חיים ממשי כדי לתת את מה שנראה גדול, תמציתי, משוחרר מפרטי המציאות-כפיישהיא. כיאה לגורל השעה ההיסטורית. כפי שהוא מבטא היפרבולית:

מִשְׁכַּמְנוּ נִמְעָלָה גְבֵהֵנוּ הַיּוֹם מִכָּל —

אֲנַחְנוּ הַמְצַרְעִים!

— גְבֵהֵנוּ!

וְרֵאשֵׁינוּ הַקְּרָחִים — כְּהָרֵי אֶרֶץ עַל כְּתָפֵים עֲמָסָנוּ —

כִּי נְחוּשׁ:

הִנֵּה תִתְחַכֵּךְ בְּנוֹ תַבַּת הַיָּמִים הַגּוֹשְׁשֵׁת. (עמ' מחמט)

מי שחש, כי תיבת הימים הגוששת מתחככת ממש בו — איננו יכול לדקדק בנימוסים ולנהוג כבוד בכנסת הכמו־סופרים המתוועדים בחורבת הספרות המטה לנפול. כך בלשון האיגרות והמסות בני הזמן. אך כך גם בעלילה הסמויה אשר בפואמה הדרמטית הברית האחרונה. אבות הספרות, בדמות משה, ישו ואליהו (במהדורות המאוחרות המירם שלונסקי ב„קולות“), יושבים בראש מחנה הסופרים אשר ב„חורבה נופלת“ בתוך „חצר עזובה. העלתה שמיר ושית“. (מצב הספרות בשנות העשרים). ישו מדבר בלשון השיר דבר. מדברים גם משה ואליהו. ועל סף תמימות דעים הנוצרת כדי להחזיר שלווה ורוגע מתפרץ המשורר האחר, הסיטרא אחרא של המשורר השלם, איוב, ומפריע את

השלווה. בעלי האוטוריטה שבקרב המתכנסים מנסים להחזיר את המתפרץ אל המחנה. הם מוכנים „להכשיר” אותו. בלשון העלילה הגלויה: לרפא אותו מצרעתו. איוב־שלונסקי מוכיח אותם על פניהם. בת־קול משמים מתערכת לטובת איוב.

אותו שלב במערכת היחסים בין שלונסקי לבין ביאליק, שבו ניסה האחרון לקרב את הראשון ולפרוס חסותו עליו (אף להוציא בהוצאת הספרים שייסד את הספר „לאבא אמא” של שלונסקי) מתואר בסצינה בה אליהו משדל את איוב לתקוע בשופרו הלבן, כמובן (כל המייצג את המימסד ב„דוי” הוא לבן. איוב וספינתו — שחורים). „לא אֶחְלַל בְּחַלְלִים — וְלֹא לִי, / וְמָה בְּשׁוֹפֵר לָבָן אֶתְקַע / — וְלֹא רְצִיתִי בּוֹ” (עמ' קיב) — תגובת איוב. בהמשך דבריו מכריז איוב, בלשון־חירות, כי הוא וספינתו מצפים למנוח הגדול, שבוא יבוא. לא הסתגלות לפואטיקה השלטת אלא מלחמה בה. ספינת השירה השחורה תצא לדרכה כאשר המערכת הספרותית הקיימת תוכרע. ואכן, בסיום הפואמה: „ארון גדול נישא על כתפים שחוחות” (עמ' קלג) אל הספינה.

#### (ה)

הגילויים הנכללים כאן לא באו להאפיל על משמעויות נוספות, שנדונו בהרחבה, בביקורת על הספר דוי מאז צאתו לאור. הם באו להצביע על מקומו של הספר הזה בתולדות המאבק על התחדשות השירה. על עבותות ביאליק. על הנסיון להשתחרר.

מדוע המחקר והביקורת לא האירו עד היום צד זה בספר? יעקב רבינוביץ, עורך הדים, קיווה בשעתו כי התעתועים והמשחק ויצר הגדלות של „בן טיפוחיו” המרדן יחלפו עם הזמן. השירה תצטלל. היסוד המקורי יגבר. אחרים מצאו לנכון לערער דווקא על עצם כריתת הברית עם הרוי, עם הסבל. הביקורת המאוחרת מצאה לה עילה חשובה יותר להתמודד עם שירת שלונסקי ומלחמתו. יש לזכור גם כי בעת צאת הדוי לא נחשב שלונסקי עדיין למי שראוי להקדיש לו תשומת־לב יתרה, להתעמק בטקסט. לקרוא בין השורות. ביטויים חצופים כגון: „וְדָבַר אֱלוֹהִים — / כְּעֵטִינִים צִמְקִים נִתְלָו. / אֵינִן חִפְץ — / עַל דָּל שִׁפְתָי” (עמ' ט) או: „הִנֵּה רִבֵּץ עָלֵינוּ — / כְּסוּסֵי־אֹר בְּמִי־רִוּקָה — / שַׁחַק צָאָה, דָּהָה, / וְעִבּוּזוֹ הַמְרַטֶּשֶׁשׁ לָנוּ פָּנָה / לְהִתְרִיז סִגְרִינֵי עָלֵינוּ” (עמ' מח) — די היה בהם כדי לעורר שאט־נפש מחילול טוהר הלשון השירית. מפגיעה בטעם הטוב. ואחרי דוי היו סיבות מידיות יותר לתקוף את שלונסקי — ביקורתו הגלויה על „ראיתכם שוב בקוצר ידכם”, ולפני כן, על שירי־העם הביאליקאיים.

הביקורת המאוחרת, בשנות ה-50 וה-60, התייחסה אל שלונסקי כאל קלסיקן. עסקו ביישוב ה„ניגודים“ בשירה. בחקר מוטיבים. לא דנו בספר על-פי מהדורתו הראשונה (במהדורות המאוחרות טושטשו ורוכבו מקצת הדברים). ובעיקר לא עימתו את השירה עם המסות, האיגרות והמאבק הספרותי. הרצון להשכיח את פולמוסי העבר גבר. יש להניח, ששלונסקי עצמו תרם אף הוא להצנעת חטאי נעורים אלה. זיקתו המורכבת של שלונסקי לביאליק לא נחקרה מעולם עד תום. כיום מתברר, כמדומה, שלא רק בספר דוי מתקיים דיאלוג סמוי עם שירת ביאליק, אלא בשורה ארוכה של יצירות: בין „יזרעאל“ לבין „בשרה“; בין „יריד“ לבין „בעיר ההרגה“; בין „מול הישימון“ לבין „מתי מדבר“ ובין יסודות שונים בשירת ביאליק לבין יסודות מקבילים או מנוגדים אצל שלונסקי עד לפיתוח נוסח של הפשטות והכללות, ועד לגילוי מחדש של יסודות ביאליקאיים ראויים להערצה.

על רקע זה מה שתואר לעיל לגבי דוי משתלב היטב ברבי-מערכת של היחסים המורכבים ביאליק-שלונסקי ומצביע על כמה מן ההתפתחויות העתידות.

---