גיבורי הדלות, בני הגלות
על היהודי הפשוט במונולוגים הדרמטיים "מפי העם"
שחיבר ח"נ ביאליק בסוף המאה ה-19 וב"שירי העם" שלו מראשית המאה ה-20

זיוה שמיר

א. שלב ראשון: המונולוגים הדרמטיים הארוכים "מפי העם"

במהלך שנת 1890 היה חיים-נחמן נער בן 16 – 17, שעדיין למד בישיבת "עץ חיים" בעיירה וולוז'ין שעל גבול בלארוס וליטא. עד מהרה התברר לו שהוא לא יוכל להגיע להֶשֵּגיהם של הלמדנים הליטאיים, חבריו לספסל הלימודים, שהיו בקיאים ממנו בלימודי הגמרא; והוא – שהתבלט בין תלמידי הישיבה כמחברם של כתבי-מחאה שנונים ושל מערכונים משעשעים לימי חג ומועד – בחר להמיר את ספרי הקודש ב"ספרי מינים", ולהקדיש את זמנו לכתיבת שירים שבהם הִרבָּה להפגין את יכולתו הסָטירית-פָּרודית. לא ארכו הימים, והוא הצטרף לאגודה הציונית "נצח ישראל", שלמענהּ כתב שירים והֶמנונות "מגויסים" – רובם שירי בוסר שלא נאספו בספר ונגנזו במעמקי המגֵרה. בעודו נמנה עם לומדי התורה הרשומים בישיבת "עץ חיים" שבראשות הנצי"ב, הוא ברח מן הישיבה, נדד מוולוז'ין הצפונית אל אודסה הדרומית, שבָּהּ ישבו אז ראשי המדַבְּרים בספרות העברית. עיר נמל יפה זו נעשתה בתוך שנים אחדות (גם בזכות פעילותו של ביאליק) למרכז העברי החשוב ביותר באלפיים שנות גולה.

הנוסח הראשון של השיר הידוע "אל הציפור" היה לאמִתו של דבר שיר-תוגה פָּרודי, אשר חיקה את הנימה הטרגית שבָּקעה ועלתה משיריהם הנאיביים דלי הכשרון של רוב משורריה הוותיקים של תנועת "חיבת-ציון" (על השירים הללו הִרבּה ביאליק ללגלג באיגרותיו לעורכו י"ח רבניצקי). האני-הדובר בנוסחו הגנוז של השיר הוא יהודי פשוט, שאשתו מתה בעת שכָּרעה ללדת, ועתה הוא שרוי לבדו בקוֹר, שקוע בבכי מר על גורלו. לפנינו דמות עממית טיפוסית ("folkstyp" בגרמנית), כולהּ בכי ואנחה – שהיא בו-בזמן גם דמות "בשר ודם" שיש לה סיפור-חיים "אישי" מִשלהּ וגם דמות סטַראוֹטיפית – ייצוג אלגורי מופשט של העם הזקֵן וידוע הסֵבל השרוי ביגון כבד על שצינורות קיומו נסתתמו. נרמז שבני העם, כמו נציגם הקונקרטי, גיבור השיר הפָּרודי, יושבים אף הם עטופים ביגונם ומייחלים כמוהו לבשורת האביב – לְבוא "התחייה".

אופיו הפָּרודי של שיר זה בולט במיוחד לנוכח העובדה שאחד מִבָּתיו הועתק ככתבו וכלשונו כמעט לשיר ההומוריסטי "עֵצה בתפילה", שנגנז אף הוא, ובו האני-הדובר

הערירי מבכה לא את אשתו המתה, כי אם את... עִזו שמתה עליו והשאירה אותו בודד ונעזב לנפשו.[1] ואולם נוסח פָּרודי מוקדם זה של "אל הציפור" נגנז כאמור, ופינה את מקומו לנוסח המוּכּר מקובצי שיריו של ביאליק ומביצועיו המוזיקליים הרבים. כאן רוּכּכה עד מאוד העֶמדה האירונית, ולא נותרו אלא שרידים אחדים מסיפור החיים הטרגי של הגיבור העממי שנדחק לשוליים. מכל אלה לא נותר אלא שיר געגועים אל ה"אֶרֶץ הַחַמָּה, הַיָּפָה" שנשארה "עֲזוּבָה לִקְבָרִים".

עם פרסומו של הנוסח המוּכּר (במאסף "פרדס" לשנת 1891 שהוציא י"ח רבניצקי באודסה, תחת חסותו ועינו הבוחנת של אחד-העם), הרגיש ציבור הקוראים שרוח חדשה מנשבת בשירה העברית. מבקר הספרות של עיתון "המֵליץ", אהרן רוזנפלד, כתב בחתימת "דן", כי המשורר הצעיר "לא ייפה את חרוזיו במליצות מִכְתבי הקודש ולא ידבר רמות ונשגבות, בדרך המשוררים העִברים, ובכל זאת חוט של חן משוך על חרוזיו **ודבריו הפשוטים** נוקבים ויורדים בעמקי הלב וחודרים אל הנפש פנימה".[2]

היה זה שירו הראשון של ביאליק שבא בדפוס. תחושה זו של מבקריו שלפניהם דברים פשוטים ומורכבים כאחד התחזקה עשור מאוחר יותר, כשיצא קובץ שיריו הראשון של ביאליק בעריכת המו"ל והסופר בן-אביגדור ("שירים", הוצאת תושיה, ורשה 1901). על ספר זה כתב המבקר ח"י קצנלסון בספר השנה של עיתון "הצפירה": "הרבה משוררים היו לנו בתקופות שונות, אבל משורר כביאליק כמעט שלא היה לנו" (ראו הערה 2).

נשאלת השאלה: מַהו אותו חידוש קרדינלי שהביא עִמו ביאליק אל הספרות העברית של שנות מִפנה המאה העשרים? התשובה על שאלה זו אינה קלה כלל וכלל. שירת ביאליק הביאה עִמה רוח חדשה וסגנון חדש אל שירת הדור, השכלתנית מדיי או הרגשנית מדיי – קביעה זו היא מן המפורסמות. ואולם, כאשר באים "לתרגם" את ההכללה האימפרסיוניסטית הזאת למונחים מדידים של תורת הסטיליסטיקה (משקל, חריזה, רובד הצליל, אוצר-מילים, תחביר, לשון פיגורטיבית, לשון אָלוּסיבית, וכו') מתגלה שכמעט בכל תחום ותחום קדמו לביאליק פְּרוֹגונים, בדרך-כלל משוררים מינוריים שצללו עד מהרה בתהום הנשייה, וכיום איש אינו יודע דבר עליהם ועל החידושים שחידשו.

חידושיהם המופלגים של המשוררים האלמוניים הללו הגיעו לתשומת-לִבּוֹ של קהל הקוראים והמבקרים רק לאחר הופעת שיריו הראשונים ביאליק, שעשו שימוש דק ומדויק, ועם זאת בעל מלאוּת סימפונית אדירה, בצייני-הסגנון החדשים. ממרחק השנים, צייני-הסגנון החדשים האלה מזוהים עם ביאליק, ולא עם אותן "סנוניות

ראשונות" שעברו פעם או פעמיים בשמי השירה העברית של שנות "מִפנה המאה העשרים", ולא הוסיפו לצאת בשנים הבאות לנדידת הציפורים הגדולה.

את חידושיו הכניס ביאליק לשיריו בזהירות רבה. מהפכנותו השמרנית, או שמרנותו המהפכנית, של המשורר הצעיר התבטאה בבניית מִבנה חדש על גבי הריסותיו של הישָׁן, אגב שימור המורשת הקיימת ועריכת רֶקונסטרוקציה מושׂכלת בחומריו "המשומשים" של הישָׁן. הנה, בתוך שורת הפתיחה המרשימה של "אל הציפור" ("שָׁלוֹם רַב שׁוּבֵךְ צִפּוֹרָה נֶחְמֶדֶת"), שכּוּלהּ רעננות וחידוש, מהדהדת השורה הקלסית, הזכורה לקוראי הדור משירת ההשכלה: "שָׁלוֹם לָךְ מַרְתָּה תַּמָּתִי עַד נֵצַח" (הלוא היא שורת הפתיחה הדרמטית שמשמיע שמעון באוזני מרתה אהובתו הקרובה-הרחוקה ב"בין שְׁני אֲרָיות" של יל"ג). אמנם השיר המשכילי כתוב במשקל האֶנדֶקָסילַבִּי, שנועד לקריאה דמומה – לעינו (ולא לאוזנו) של קורא שהורגל בספירת הֲבָרות, ואילו שירו של ביאליק מִשנות מִפנה המאה כתוב במשקל הטוֹני-סילַבִּי, שנועד לביצוע – בדקלום או בנוסח מוּשָׁר בלִוויית לחן. אף-על-פי-כן, המורשת הישָׁנה וה"קלסית" ארוגה כאן ברקמה החדשה וחוטיה מבצבצים מכל פינה בשיר. ביאליק פנה לשירת יל"ג כאל פסגת השירה העברית במאה התשע-עשרה. ה"התכתבות" האינטנסיבית שלו אִתהּ מעידה גם על התנגדותו לשירת חיבת ציון שמטעמים אידֵאולוגיים סילקה מתוכהּ כל זֵכר לשירת יל"ג ולא השכילה לראות בה נדבך היסטורי בבנייתה של תרבות עברית חדשה.[3]

וחוזרת השאלה למקומה: מהו התחום שבּוֹ ניכר יותר מכול חידושו של ביאליק בהשוואה לקודמיו. למעשה היו לו לביאליק חידושים אחדים, שכל אחד מהם הרים תרומה חשובה להיווצרות הרושם החדש: הוא היה כאמור הראשון שהגיע להֶשֵּׂגים של ממש במשקל הטוֹני-סילַבִּי – משקל שהיה אז מוּכּר ליהודי מזרח אירופה מן השירה שבלשון יִידיש, בגרמנית וברוסית (הגם שבאותה עת הונהג משקל זה כמעט בכל שירת המערב).[4] הוא היה הראשון שחיבר שירים כמו-אוטוביוגרפיים, משכנעים בכנותם (גם אם לא נתבססו שיריו על נתונים ביוגרפיים אותנטיים);[5] הוא הראשון בשירה העברית שחיבר חטיבה נכבדה ומרשימה של "שירי זעם ותוכחה" המושמעים מפיו של דובר נביא (את הראשונים שבהם חיבר למרבה האירוניה בלשון יִידיש);[6] הוא היה הראשון שחיבר מונולוגים ארוכים "מפי העם" ("יונה החייט", "תקוות עני" ["הרהורי המלמד"], "עצה בתפילה", ועוד(, שהרֶפליקות שלהם נשמעות כמו סימולציה של לשון יִידיש שבפי העם; הוא היה הראשון שחיבר שירה קלה ("כעין שירי עם" ו"פזמונות" המושמים כביכול בפיהם של טיפוסים עממיים תמימים).[7] כאמור, גם אם יימצאו פֹּה ושם דוגמאות של פְּרוֹגוֹנים או precursors, שהטרימו את ביאליק וחיבּרוּ לפניו שיר

אוטוביוגרפי כלשהו או שיר זעם כלשהו, חידושיהם לא נתנו את אותותיהם בספרות העברית לפני הופעת ביאליק.

מתוך קשת החידושים המגוונת שחידש ביאליק, דומה שהיסוד העממי של "מוֹדוּס החיקוי הנמוך" ("low mimetic mode" – מושג שטָבע חוקר הספרות הקנדי נורתרוֹפּ פריי [Frye] בספרו האקזמפלרי "אנטומיה של הביקורת" משנת 1957), המתבטא בשירתו לסוגֶיהָ (בשירה ה"קנונית", בשירי-הילדים, ב"שירי-העם" שלו וב"פזמונותיו"), הוא בעצם החידוש בה"א הידיעה שהביא אִתו המשורר הצעיר אל השירה העברית בעת שהחליט בעשור האחרון של המאה התשע-עשרה לקטוע את לימודיו בישיבת וולוז'ין ולהצטרף אל קהילת הסופרים של אודסה, שהסתופפה סביב הנהגתם של אחד-העם, מזה, ומנדלי מוכר-ספרים, מזה.

•

בתקופת ההשכלה התאפיינה השירה העברית בדרך-כלל בסגנון נאוקלסי ובהשקפת עולם אריסטוקרטית. האדם הפשוט בשירת י"ל גורדון, גדול סופרי ישראל במאה התשע-עשרה, הוצג לא פעם כאדם תמים ונבער-מדעת הסר למרותם של הרבנים (וראו, למשל, את דמותו של הלמדן הִלל בן עבדון ב"קוצו של יוד", דמותו של העגלון אליפלט ב"אשקא דריספק", או דמותו של יונה החולֶה האנוש ב"ושמחתָ בחגיךָ"). עקב היענותה לצווי הקלסיקה, אין כמעט בשירתו של יל"ג ייצוגים של דמות הילד, וגם האישה בשיריו ובסיפוריו עומדת תכופות בצִלו של בעלה ודעתה אינה נחשבת. רוב המונולוגים הדרמטיים של יל"ג מושמעים מפיהם של מלכים וגיבורי קדומים, וגם הפואמות הרֵאליסטיות שלו, המתארות את העבר הקרוב ואת חיי ההווֹה, מצטיינות בעיצוב גיבורים אריסטוקרטיים כדוגמת בת-שוע, ששמה מעיד עליה שהיא נצר למשפחת שועים ונגידים.

לא כן אצל ביאליק שהגיע לעיר הגדולה מפרוור עטור גנים ומקשאות שבשולי העיר הקטנה (פרוור שזכה במכתביו האוטוביוגרפיים לכינוי "כפר") ושהיה בן למשפחת סוחרי עצים פשוטה, שאורחות חייה חסרי החן והעידון מתוארים בסיפורו הגנוז "ר' ברוך אידלמן". כל גיבורי המונולוגים הדרמטיים שלו מן העשור הראשון ליצירתו הם טיפוסים פשוטים, אפילו פּלֶבאיים, המוצגים ביצירתו "בגובה העיניים". ביאליק נהג לאפיין את עצמו כאחד מפשוטי העם (שלא כמו מורהו, אשר-צבי גינצברג, שבחר בכינוי הספרותי "אחד-העם", אך היה אריסטוקרט ברקעו ובהליכותיו וקלסיציסט בסגנונו ובהעדפותיו הספרותיות).

בעזרת עיצובן של הפֶּרסונות העממיות שלו הצליח ביאליק להכניס אל תחומי השירה העברית את הֶשֵּגיהם של הפרוזאיקונים הגדולים של הדור – מנדלי מוכר-ספרים ושלום עליכם – בעיצוב דמויות פּלֶבאיות ובאפיונן. הטיפוס העממי בשיריו הוא גם טיפוס סובל ודווי, מעורר חמלה ואמפתיה, אך גם טיפוס נלעג וגס-הליכות שאינו ער לפגמיו

ולחסרונותיו ומשעשע את הקהל בדיבוריו המעידים – כמו במונולוגים של טוביה החולב, גיבורו של שלום עליכם – על ידענות-חושפת-בּוּרוּת.

בשיריו הארוכים "מִפּי העם" שנתחברו בעשור הראשון ליצירתו גולל ביאליק בדרך-כלל סיפורי חיים טרגי-קומיים כבסיפורי יִידיש שנתחבבו באותה עת על ציבור הקוראים. כאן העלה בחרוזים – במונולוג דרמטי, בפואמה או במערכון – את דמויותיהם של החייט העני, גיבור הפואמה הלא-גמורה "יונה החייט", את הרפתן היומרני גיבור השיר הגנוז "עצה בתפילה", את המלמד הגולֶה מביתו, גיבור המונולוג העממי "תקוות עני"; את הנער העני השואף לעלות בסולם החברה, גיבור הפואמה הגנוזה "מִבני העניים"; את בעלי המלאכה הפשוטים, גיבורי המערכון המחורז הגנוז "האופה והכַּתָּף" [כַּתָּף = סַבָּל], את למך החייט וחנוך הסנדלר, גיבורי ההומוֹרסקה הגנוזה שלו "הדעה החייטית"; את דמותו של הפונדקאי היהודי, בן הדור החולף, שעליו ועל המציאוּת שהולידה אותו חיבר ביאליק שירים אחדים בסוף העשור הראשון ליצירתו, וכיוצא באלה דמויות פשוטות שמתחתית הסולם החברתי.[7] במקביל התחיל לכתוב גם שירים ביִידיש, (בניגוד לנורמה ששלטה בבית-מדרשו של אחד-העם), וגם בהם חיבר מונולוגיים עממיים כגון שירו "מיין גאָרטן" ("גני"), שבּוֹ מתפאר בעל-בית קרתני ביבול גנו מבלי לחוש שמצפים לו ימים קשים שבהם יגורש ויישאר ללא קרקע ורכוש.

הדגש בשירים ובמערכונים האלה הושם על צִדהּ הדרמטי-התאטרוני של היצירה, שניסתה לחקות את סגנון דיבורו של היהודי הפשוט, המדבר בלשון יִידיש. הניסיון נעשה בעזרת שילוב של הֶבּראיזמים שחלחֲלו ללשון יִידיש ונעשו חלק בלתי נפרד ממנה. על הניסיון החלוצי הזה בתחום השירה העברית ויתר המשורר כמעט בשיריו הפולקלוריסטיים הקצרים מן העשור הראשון של המאה העשרים, שאותם כינה בכינוי "כעין שירי עם" – שירים שבפי גיבוריהם שם ביאליק סגנון דיבור שונה בתכלית).

בשנות "מִפנה המאה", עם המעֲבָר מהמונולוגים העממיים אל הפזמונים הקצרים (הראשון שבהם היה שירו "מי יודע עיר לישטינא" מ-1901) נפרד ביאליק מתחבולת הדיבור ב"סקאַז"[8] – בעגה מסוגננת האופיינית לבני המִגזר החברתי שאליו משתייך הגיבור – ופנה לתחבולה מחוכמת אחרת, ההופכת את היוצרות ובזה לכל המוסכמות: בת ישראל, שבמציאוּת החוץ-ספרותית לא ידעה עברית, פוצחת את פיה בשיריו בעברית המשובצת בפסוקי שיר-השירים; הנביא הקדום מדבר אצלו בלשון יִידיש; הרצען הפשוט מגלה בקיאות בהלכה ומשַׁלב בדבריו מובאות מלשון חז"ל; ואפילו בעלי החיים האגדיים, גיבורי "שירי העם" של ביאליק (הדוכיפת או טווס הזהב), נוטלים פסוקים מ"ארון הספרים העברי" ומתהדרים בעברית למדנית משוכללת שנועדה ליודעי ח"ן.

במעֲבָר למאה העשרים נשתנה גם גילו של הגיבור העממי. ברבים משיריו המוקדמים עיצב ביאליק גיבור זקֵן – בָּבוּאָה של העם השָׁב ושְׁבע הימים (ושל מנהיגיו הפוליטיים – קומץ משכילים קשישים, ש"חזרו בתשובה" והיו בערוב ימיהם ל"חובבי ציון" נלהבים). בפזמונות ובשירי העם, שנכתבו ברובם בעשור הראשון של המאה העשרים, ערך המשורר החלטה פואטית חדשה שלפיה תאמץ שירתו מעתה השקפה ונקודת-תצפית של אדם צעיר – בגופו וברוחו – ולא של אדם זקֵן, שְׂבע צרות וייסורים. את דמותו של ה"אני" הזקֵן כפֶּרסונה ספרותית – מימֶטית או אלגורית – השליך ביאליק בשנת 1900 כמי שמשליך מחלצות ישנות. במקום בלואיו של הזקֵן ההוא עטה על גופו בגדים חדשים, שיתאימו לרוח התקופה החדשה – תקופת התחייה הלאומית.

לסיכום סעיף זה נמנה סיבות אחדות שהובילו את ביאליק הצעיר אל הכתיבה הכמו-עממית – חלקן גלוֹבליות וחלקן לוֹקָליות. הראשונה שבהן היה עלייתו של הזרם הרומנטי, שהגיע לספרות העברית במאוחר, כמאה שנים לאחר שנתאזרח במערב אירופה בהשראת המהפכה הצרפתית ותהליכי הדמוקרטיזציה שחלו בעקבותיה. אמנם יש המאתרים כבר בשירי מיכ"ל מאמצע המאה התשע-עשרה סימנים ראשונים של אידֵאולוגיה רומנטית, אך במלאותה – בתוכֶן ובצורה כאחד – הגיעה הרומנטיקה לספרות העברית רק בסוף המאה התשע-עשרה, עם הופעתם של משוררים כדוגמת ח"נ ביאליק ושאול טשרניחובסקי (בזמן שבאירופה כבר התמודדה השירה עם גילוייו המוקדמים של המודרניזם). ברוב אגפיה הייתה ספרות ההשכלה העברית, כאמור, ספרות נאוקלסית הנענית לכלליו של "מוֹדוּס החיקוי הגבוה" (high mimetic mode).

עוד לפני עליית הרומנטיקה על במת השירה העברית, התחילו להתהוות בסיפורת העברית זרמים קדם-רומנטיים כדוגמת "המהלָךְ החדש", שסופריו ערכו אידֵאליזציה של האדם הפשוט, ותיארו את השלווה השוררת כביכול במשכנות דלים. במקביל נתהווה גם המהלך הנאו-חסידי שנודע לו תפקיד חשוב בספרות העברית לאחר התמוטטותה של תנועת ההשכלה, בעקבות פַּרעות "הסופות בנגב" והקמת אגודת "חובבי ציון" בשנות השמונים של המאה התשע-עשרה. שני פלגיה של התנועה הציונית, שביקשו בסוף שנות התשעים של המאה להגיע אל המוני בית ישראל ולרכוש את לִבָּם, סייעו אף הם כמובן להתבססותו של הזרם הרומנטי, שהעמיד במרכזו את האדם הפשוט והֶפנה עורף לתנועת ההשכלה שביקשה לראות את ביתה ואת מִבצרה באירופה, ולא ב"ארץ ציוֹן וירושלים".

הרעיון הציוני שעודד את העם לשאת עיניו קֵדמה, ולא ימה, חיזק כמובן את התחושה שהשעה דוחקת כי העם שרוי בתקופה של מעֲבָר ממרכז למרכז, ועל-כן יש לאסוף ללא דיחוי את קנייני התרבות שנצטברו באלפיים שנות גולה ולהעבירם לארץ

ישראל. ביאליק פתח באיסופם נכסי פולקלור, כחלק מפרוייקט שאפתני, שהוא עצמו יזם ותכנן – "תכנית הכינוס" – פרוייקט המבוסס על איסוף כל קנייני הרוח של האומה מאלפיים שנות גולה לרגל המעֲבָר לארץ-ישראל, תוך עריכת פעולות של חתימה וגניזה, כבימי בית שני.[9]

את חשיבות הפולקלור בחייו וביצירתו ביטא בדרכים שונות: בעיבוד ובעריכה של ספר האגדה, בחיבור אגדות "ויהי היום", בעיבודם הספרותי של המוטיבים והגיבורים הטיפוסיים של הפולקלור היהודי ביצירתו; בחיבור "פזמונות ושירי עם", בחיבור שירי ילדים (את חלקם תכנן להוציא בברלין בקובץ "שירי עם לילדים"), בעריכת כרכי "רשומות", באיסוף פתגמי עם ומהתלות יהודיות, בשיעורים על האגדה שהשמיע בשלוחה התל-אביבית של האוניברסיטה העברית, ועוד ועוד.

בשולי כל אותן סיבות לאומיות גדולות וחשובות שהוליכוהו לחיבור מונולוגים "מפי העם" (ומאוחר יותר "שירי עם" ושירי ילדים) הסתתרה גם סיבה אחת, צדדית אך לא נטולת חשיבות, שחוקרי ביאליק בעבר (י' קלוזנר, פ' לחובר, ד' סדן והבאים אחריהם) לא נתנו את דעתם עליה: שירים "עממיים" אימפרסונליים אלה, שבהם נתן ביאליק לרחשי לִבָּהּ של האומה כולה, שימשו להערכתי גם שסתומים שבאמצעותם פָּרק המשורר עניינים אישיים כמוסים שאותם ביקש להשאיר בצל ושלא לתת להם פומבי ביצירתו הפרסונלית, הכתובה בלשון "אני".[10]

כבר במונולוגים הארוכים "מפי העם" שילב ביאליק יסודות אוטוביוגרפיים ב"ראי עקום": ב"תקוות עני" הוא תיאר מתוך עֶמדה אוטו-אירונית את תקופת נדודיו לסוסנוביץ כ"מלַמדם" של בני עשירים; ב"יונה החייט" הוא לִגלג במרומז על הרקע החסידי של משפחתו האוקראינית; ב"מִבְּני עניים" (כאמור, גִלגול מוקדם של "המתמיד") הוא שיקף את בסגנון אימפרסונלי את הפרק הלמדני של חייו בחודשים שבהם חבש את ספסלי ישיבת וולוז'ין. גם בפרוזה שהתחיל לכתוב במִפנה המאה העשרים הוא שִרבב עניינים מחייו. בסיפורו הראשון שבא בדפוס – "אריה בעל גוף" – הוא לִגלג על אורחות חייהם הפשוטים והפגומים של בני משפחתו – סוחרי יערות שהתגוררו בפרוור העצים שבשולי העיר, בריחוק ממקום תורה ותפילה.

תכונה זו של יצירת ביאליק שהתבטאה ב"גילוי" ו"כיסוי" של פרטים אישיים מחייו בסיוע מסכה של דמות בדיונית – נעשתה מורכבת ומחוכמת יותר ב"שירי העם" ובשירי הילדים שלו שנתחברו במאה העשרים, שבהם נתן מפעם לפעם, אמנם במשׂורה ובצִדי הדרכים, פורקן לטראומות אישיות מכאיבות שאותן בחר להצניע מעין קוראיו.

במונולוגים הדרמטיים הוא לִגלג על עצמו באוֹטוֹ-אירוני, ושילב את חייו בחייהן של דמויות אופייניות וטיפוסיות של יהודים פשוטים מן העיירה היהודית. ב"שירי העם" שחיבר בעשור השני ליצירתו, לעומת זאת, הוא סיפר בעקיפין על חייו, לרבות על אירועים קשים וטראומטיים שאותם ביקש להצניע מעין הקורא. וכך יצא שבחסותן המגוננת של הפֶּרסונות הבדיוניות ביצירתו העממית נחשף ביאליק יותר ממה שהיה מוכן להיחשף בליריקה שלו. זאת ועוד, מעמד-העל שלו כמשורר לאומי שעמד בסימן הקונצנזוס לא אִפשר לו להתבטא בפומבי בסוגיות השנויות במחלוקת פוליטית, ועל כן הוא העטה על דעותיו – ביצירות הפולקלור שלו – מסכה אימפֶּרסונלית שהעניקה לו חופש לבטא סודות כמוסים מעולמו האידֵאי בדרכי עקיפין נסתרות, באופן ש"זר לא יבין זאת".

ב. שלב שני: מזמורים ופזמונות: כעין שירי עם

עם המעֲבָר למאה העשרים, ולאחר שכבר נערכו ארבעת הקונגרסים הציוניים הראשונים, הבין ביאליק שההתעוררות האופטימית שסחפה את קהילות ישראל הביאה אִתה תקופה חדשה הדורשת ממשוררים כמוהו לכתוב שירים מוּשָׁרים, פזמונים והֶמנונות. גם גן-הילדים העברי ו"החדר המתוקן", שעשו אז את צעדיהם הראשונים, דרשו שירים מוּשָׁרים לילדים ולנוער, כמקובל בכל עם ועם. ביאליק, שעד מהרה זכה בתואר "המשורר הלאומי", הֶפשיל שרווּלים, התגייס למשימה. הוא רתם אליה את מלוא האנרגיה היצירתית שלו ואת מלוא כשרונו.

בשנת 1901 אירע דבר, שהעֲצים בבת-אחת את משיכתו של ביאליק לפולקלור היהודי ולעולמו של "היהודי הפשוט", והעניק לו את הדחף לכתיבת "פזמונותיו": בס"ט פטרסבורג ראתה אור האנתולוגיה החלוצית "Еврейские народные песни", או "יִידישע פֹּאָלקסלידער אין רוּסלאַנד" (שירי-עם יהודיים ברוסיה), פרי מחקרם ועריכתם של שאול גינזבורג, מזכיר חברת "מפיצי השכלה" בס"ט פטרבורג ועורך מדור הספרות של העיתון היהודי-המודרני "ווסחוד" והאֶתנולוג פסח מארק. האנתולוגיה הקיפה 376 שירים ביידיש ובתעתיק לטיני וכן מבוא דו-לשוני – בלשון יִידיש וברוסית.

אחד-העם הקלסיציסט – קובע הטעמים (arbiter elegantiarum) במרכז העברי באודסה – לא חיבב את השירים הללו והֵקל בערכם, אף עֵרער על חשיבות מפעל האיסוף הקולוסלי של גינצבורג ומארק.[11] לעומת זאת, ביאליק – אף-על-פי שהעריץ אמנם את רבו ומורו – לא חשב כמוהו. הוא זיהה בשירי הפולקלור שנמצאו לו באנתולוגיה של גינצבורג ומארק לא רק יד-זיכרון להוויית החיים היהודית

רבת-הדורות שעמדה להימחק מלוח-החיים, אלא גם חומר גלם מאַין כמוהו לשיריו – ה"קנוניים" והעממיים. הוא מצא בהם הד לשאיפתו הטבעית להתקרב אל העם ולקרב את העם אל תרבותו. על כן שילב מוטיבים פולקלוריסטיים "פשוטים" שנמצאו לו באסופת גינצבורג ומארק בלב לִבָּה של יצירתו ה"קנונית", בעלת האופי הכמו-עממי. הופעת האנתולוגיה הייתה אירוע מכונן בחייו, שהייתה לה השפעה מכרעת על פרץ היצירה חסר התקדים שתקף את המשורר בשנותיה הראשונות של המאה העשרים.

ואולם, הכול היה אז בהתחדשות מתמדת, וגם היחס ליסוד העממי לא נשאר כשהיה. התכנסות הקונגרסים הציוניים והופעת ספרם של גינצבורג ומארק אותתו לביאליק שעליו להטיל שינויים מרחיקי לכת בשירתו העממית. במקום כל אותם מונולוגים דרמטיים שלא נשאו חן בעיני אחד-העם (ולא פעם הוחזרו למשורר אחר כבוד כששלח אותם לפרסום ב"לוח אחיאסף" או ב"השילוח") הוא החליט לכתוב פזמונים שנועדו בחלקם להיות שירי זֶמר אשר יושרו ב"קלוּבִּים" הציוניים שבגולה או באוהלי החלוצים בארץ-ישראל. כמי שכָּתר "המשורר הלאומי" לא מכבר הונח על ראשו, הוא סיפר בהם לכאורה סיפורים עממיים פשוטים, אך כאלה שאינם נטולים לקח לאומי. כך, למשל, חלום-המִשאלה של הנערה בשיריו, שחתנהּ יגיע ויגאל אותה משִׁממונהּ, מקביל לשאיפת האומה למצוא גאולה לעליבוּת מצבהּ. "שירי העם" הפזמוניים של ביאליק נכתבו אחרי מות הרצל והתנפצות חלום הגאולה המיידית למצב האומה. גם הנערה, כמו האומה, נשארת בשיריו ללא מושיע, עם הבטחה שאינה מתממשת להשיג גאולת בֵּן-לילה ולהיחלץ ממצוקות חייה.

בשלב המעֲבָר שבין העשור הראשון לשני חיבר ביאליק את המונולוג הדרמטי העממי הארוך האחרון שלו – שיר ובו יותר ממאתיים שורות בשם "איגרת" שאותו גיליתי במקרה בין דפי "לוח אחיאסף".[12] דוברו הוא בעל-בית מזדקן, שהפלגים בציונות מבלבלים אותו, והוא זקוק לעזרת העורך שישמש לו כעין "מורה נבוכים". בו-בזמן הוא התחיל לערוך ניסיונות ראשונים בחיבור חרוזים המלווים בלחן, כדוגמת השיר "מי יודע עיר לישטינא", שהתפרסם לראשונה ב"הדור" של פרישמן בסוף תרס"א (בפתחו העיר ביאליק: "אומרים אותו בניגון מה יפית").[13] באותה עת תרגם מלשון יִידיש גם את השיר העממי "אברם, אברם" – שיר-זֶמר יהודי ידוע בשפה האוקראינית שנכלל באסופת גינזבורג ומארק (סימן 16). אחדים מהשירים ששולבו באותה עת בין שיריו ה"קנוניים" –כגון "ים הדממה פולט סודות" (1902) או "בת ישראל" (1903) – הטרימו את סגנונם של "שירי העם" האמנותיים שעתידים היו להתפרסם בין השנים 1906 – 1900.

לימים, כשחיבר את "פזמונותיו" האמנותיים הקצרים, הוא הציב בראשם את שירו "בין נהר פרת ונהר חידקל" – שהוא כאמור מונולוג שבּוֹ מתוודה נערה פשוטה ותמימה – שיושבת ומחכה לחתנהּ-גואלהּ המתמהמֵהַ להגיע – על להיטותה להינשא לו בֶּן-לילה כדי לממש את נשיותה ואת כל מאוויה האֶרוטיים. את חטיבת "שירי העם" שלו פתח אפוא ביאליק בשיר שבּוֹ נשלחת הציפור להביא בשורה מארצות המזרח הרחוקות, ממש כשם שאת שירתו ה"קנונית" פתח ב"אל הציפור" השולח את הציפור להביא בשורה לארצות הקור מן הארץ היפה ש"הָאָבִיב בָּהּ יִנְוֶה עוֹלָמִים" (שיר שגלגולו הראשון היה כאמור מונולוג "מפי העם").

•

בעת שהתחיל ביאליק לחבר את "שירי-העם" האמנותיים שלו ואת "פזמונותיו" הוא הבחין באבּסוּרד הגדול המאפיין את השירה "העממית" של "דור התחייה". "שיר-עם" טיבו שהוא מתהווה בתהליכים אֱבולוציוניים ממושכים ועובר מִדור לדור במסורת שבעל-פה, ואילו הוא ברא והמציא אז בֶּן-לילה "יצירת פולקלור" אימיטציונית-אמנותית, תוך שימוש מורכב ומתוחכם, במוטיבים עממיים שנטוו במשך דורות רבים.

לידידו אלתר דרויאנוב כתב ביאליק בשמחה בלתי מסותרת ובהשתאות מגודל הַהֶשֵּׂג שאליו הגיע בהֶסַח הדעת: "עליי חביב עתה ביותר הז'נר העממי. לא ניסתה הלשון העברית באלה, ויש בכך פיקנטיות מיוחדה: שירי עם בלשון שאינה מדוברת!".[14] אכן נעשה כאן חידוש חסר תקדים: בטרם ידעו אִימהות לדבר עם ילדיהן בעברית, כבר נוצרו למענן שירי-ערש עבריים. בטרם התבסס גן-הילדים העברי, וכבר נוצרו למענו שירי ילדים שחיכו לשעת הכושר. בטרם ידע הציבור הרחב להשתמש בחיי היום-יום בעברית מדוברת, וכבר נוצרו "שירי עם" ו"פזמונות" שילַוּוהו בדרכו החדשה.

•

מדוע חשובים כל כך מעמדו וערכו של הזֶּמר העברי? כדאי לזכור ולהזכיר בהֶקשר זה דבריו של י"ל פרץ שהכריזו: "עם שחי – שר; עם ששר – חי". סיפורו של הזֶּמר העברי הוא סיפור חייו של עם ישראל בדורות האחרונים, וימי פריחתו של הזֶּמר העברי במאה העשרים – מימי העליות הראשונות ועד ימינו, היו ימי פריחתו של העם. לפני שהפכו משוררי "חיבת ציון" והתנועה הציונית את קהילות ישראל המפוזרות לעם אחד לא היה אפילו פזמון עברי אחד ראוי לשמו) בהוראה המודרנית של המילה פזמון", להבדיל מן ההוראה הדתית-פולחנית-ליטורגית שלה (תפילות, פיוטים וזמירות חג ושבת). ואולם, אפילו הפזמונים הפּוֹפּוּלריים המעטים של תקופת

חיבת ציון" הוסרו ברובם אט-אט מן הרֶפֶרטואר של הזֶמר העברי, בשל תמליליהם הירודים, שהִרבּוּ תכופות לעשות שימוש נמרץ במליצות ובקלישאות.

אילו חידושים חידש ביאליק בשירי העם הקצרים הללו, שחיבר בעשור השני ליצירתו (להבדיל מן המונולוגים הדרמטיים הארוכים שחיבר בעשור הראשון ליצירתו)? מה הִצדיק את הדברים שכָּתב המשורר בגאווה לידידו אלתר דרויאנוב ש"לא ניסתה הלשון העברית באלה"? נראה שביאליק אכן ברא ז'נר חדש וסגנון "עממי" חדש: בשני המחזורים של שירי-העם שפִּרסם בין השנים 1908 – 1910 ב"השִׁלֹחַ" וב"העולם",[15] הוא השתמש אמנם במוטיבים ובדפוסים שנמצאו לו מן המוכן, אך עיבד אותם לצרכיו האקטואליים החדשים, אגב הפיכת המקור העממי על פיו לצורכי בריאתה של פֹּרודיה מבריקה.

היֵשׁן והמוּכּר הפך בשירים אלה ל"נייר חדש", שהטעה את קוראיהם ושומעיהם. הֶכֵּרותם המוקדמת עם השיר בשפת המקור גרמה להם להרגיש שמוגש להם חומר מוכּר וידוע. ואולם, לאמִתו של דבר שירים אלה הגישו פולקלור אמנותי ומסוגנן, שנברא על-ידי משורר הבקי בכל רזיה של מלאכת השיר, שעשה לראשונה מהפכה גמורה בפולקלור האותנטי שנמצא לו מן המוכן באסופות השונות, שיצאו אז חדשות לבקרים. לא אחת העמיד ביאליק ב"שיר העם" האמנותיים שלו עֶמדה הפוכה לגמרי מזו שמעמיד שיר-העם ששימש לו מקור.

כך, למשל, אם האוהב בשיר-העם האותנטי בוכה על מר-גורלו ומסַפּר על לִבּוֹ ה"נקרע לגזרים", אין לקורא כל יסוד לפקפק בכֵּנוּת דבריו. לעומת זאת, הדובר ב"שיר העם" האמנותי הוא פֶּרסוֹנה שמאחורי גבהּ עומד המחבר המפוכח והמתוחכם ומחליף קריצות-עין עם הקהל (על חשבון תמימותה או סכלותה של הדמות הבדויה הנושאת את דברהּ). "שיר העם" הביאליקאי הוא בעצם חיקוי אמנותי של שיר-העם הנאיבי – פֹּרודיה משעשעת ומעציבה כאחת שבמרכזה מכּבּים גיבורי הפולקלור והמודלים שלהם במציאות החוץ-ספרותית. ביאליק שאב אמנם את המוטיבים של "שירי העם" שלו ושל פזמונותיו משירי-העם שנמצאו לו מן המוכן בלשון יִידיש, אך הוא התאימם לרוח הזמן החדש ועירב בהם אגדה ואמת, דמיון ומציאות, אגדות קדומים ואקטואליה. להלן נמנה אחדים מן השינויים שהטיל המשורר בשירי העם האותנטיים, תוך היפוך הכִּיוון והכַּוונה של השיר המקורי:

- **המעֲבָר ממזרח אירופה אל ארצות המזרח הקדום:** בשירו "בין נהר פרת ונהר חידקל", הפותח את סִדרת "שירי העם" הקצרים שלו מהמאה העשרים, עיצב ביאליק דמות של נערה מן העיירה היהודית במזרח אירופה, אך הסיע

אותה באמצעות חלום-משאלה אל אתרים דמיוניים-אגדיים שמִקֶדם (בכפל משמעיה של המילה "קֶדם"). במרכז עומדת דמותה של נערה המייחלת לחתן שאינו "תלמיד חכם", כמקובל בחברה העיירתית של מזרח אירופה, אלא מין "יהודי חדש". הנערה מייחלת שטיפוס זה, שלראשו בלורית שחורה כשל צועני, ייקחנה לאישה בנישואי אהבה, ולא בנישואי שידוך. היא משמיעה באוזני הדוכיפת דברים המשובצים בפסוקים מטקסטים קדומים, ושולחת אותה לחפש בעבורה את החתן המיועד במרחבי ארץ. הנוף הוא נוף אגדי קדום, אך גם דרישות ההווה דוחקות ויש למצוא להן פתרון ללא דיחוי.

גם ב"יש לי גן" מתוארת נערה שיש לה גן ובאר, כמו דמויות מן העולם התנ"כי העתיק (לאיזו נערה מן העיירה היהודית היו גן ובאר?!). רק בדיעבד מתברר שמדובר בעצם במטפורות לעניינים אֶרוטיים וסקסואליים, ולא בגן ובאר כפשוטם. הדוכיפת בשיר "בין נהר פרת" מקננת על דקל הניצב בנוף קדומים דמיוני, והטווס מהשיר הכמו-עממי "טווס זהבי" טס אל עֶבְרֵי ים להביא ממחוזות מרוחקים בשורה מתוקה לנערה המצפה לחתנה. איי הזהב שמֵעבר לים הפכו בשיריו הכמו-עממיים של ביאליק – לרבות שיריו הגנוזים (כגון "ארץ שחולה כפנינים") ושיריו לילדים (כגון "מֵעבר לים") – שם נרדף לארצות המזרח, לארץ ישראל האגדית, פרי הדמיון העממי. במונולוגים העממיים שחיבר במאה התשע-עשרה (כגון "יונה החייט", "תקוות עני", "איגרת" וכו') מיעט ביאליק לגעת בנושא הגעגועים לארץ הישָׁנה-חדשה, ואילו ב"שירי העם" האמנותיים ("בין נהר פרת", "טווס זהבי", "מֵעבר לים") הפך המוטיב של "איי הזהב" ("eldorado") – הרומזים לתקוותו של היהודי לשוב אל מחוזות המזרח שעליהם חלם אלפיים שנה – ללייטמוטיב חשוב, המצוי בשירים אלה בווריאנטים גלויים ומרומזים.

- **שינויים מִגדריים בדמות הדובר**: בשירי-האהבה העממיים, המצויים בלשון יִידיש באסופת גינצבורג-ומארק ובאסופות נוספות, **הגבר** הוא המִתַנֶּה את צרותיו והמבַכֶּה את מר-גורלו. לעומת זאת, בשירי האהבה ה"עממיים" שלו מן המאה העשרים שָׂם ביאליק את הדברים בפי נערה או עלמה יהודייה, הלהוטה למצוא את בן-זוגהּ ללא דיחוי ("בין נהר פרת"). המשורר שָׂם בפיה של הדוברת דברים נועזים ששום בת-ישראל כְּשֵׁרה אינה אמורה להוציא מפיה (נרמז שהנערה ב"יש לי גן" אפילו מתעלסת עם החתן המיועד לפני החופה). למעשה חידוש זה שלפיו דברי ההשתוקקות לקִרבה ולאהבה המושמים בפי דוברת אישה, ולא בפי דובר גבר, שימש את ביאליק

כבר בשירו הכמו-עממי "בת ישראל" משנת 1903, שבמובנים רבים הוא סנונית מוקדמת של "שירי העם" הפזמוניים שלו שנכתבו ברובם בין השנים 1906 – 1910. ציין-סגנון זה התאים לשירי-עם רוסיים וליטאיים, אך לא לשירי-עם יהודיים המצייתים לכללי המוסר המקובלים בעיירה היהודית.

ולעומת השינויים שהטילו "שירי העם" של ביאליק בדמות האישה, שהפכה בשיריו ליצור נועז ויוזם, הגבר מוצג דווקא באור "נשי" והססני. כך, למשל, אבי הבנות קְשׁות-השידוך ב"שיר העם" הביאליקאי "למי אבן טובה", מגיש בעצמו את הכיבוד לחתנים הפוקדים את ביתו, כאילו היה הוא עקרת-הבית. בשיר "ציל-צליל", לפנינו היפוך סטראוטיפים מִגדריים: האישה יוזמת את הפְּרִידה ויוצאת למסע לבדה, ואילו הגבר החששן נושא את הבטחתו "שָׂבוּעוֹת וְיָרָחִים", כמו עוּבָּר במעי אִמו.

- **שינויים בלשון הדיבור של גיבורי השיר העממי:** ראינו שבמונולוגים הדרמטיים המוקדמים ניסה ביאליק לערוך סימולציה של לשון יִידיש – לשונם הטבעית של גיבוריו במציאוּת החוץ-ספרותית. בינתיים התאזרח בארץ-ישראל הדיבור העברי גם במרחב הציבורי, ולא רק בבתי-הספר ובעצרות העם. ביאליק נטש את ניסיונו לשמר בשיריו את הלשון הגלותית, אך גם לא שָׂם בפי גיבורי פזמוניו לשון חיה ומדוברת. הנערה המייחלת לחתנה ב"בין נהר פרת", ב"יש לי גן" או ב"לא ביום ולא בלילה" (וכמוה גם הגבר השלימזל ב"ציל צליל", ב"פלוני יש לו", ב"אחת שתיים", "בהבטחות שווא" או ב"יש פושט למרגלית יד") מדברים בעברית למדנית ומרובדת, ולא ב"סקאַז" (כלומר, בחיקוי אמנותי של עגה עממית). סיפוריהם מסתמכים על רמיזות לפרשיות מן המקורות: סיפורו של הרצען ב"יש פושט למרגלית יד" הוא וריאציה קומית של סיפור התרמית של לבן הארמי, סיפורו של גיבור "פלוני יש לו", המבקר בביתה מלא-החיים של שכנתו, הוא וריאציה קומית של סיפור דבורה וברק ופְּרודיה על עצת שלמה החכם באדם: "לֵךְ אֶל נְמָלָה עָצֵל" (משלי ו, ו). סיפור הגבר שהחמיץ את המועד ב"ציל צליל" בנוי על אינְוורסיה של מוטיבים מן הסיפור המקראי על שלמה ומלכת שבא ומן האגדות שנטוו סביבו.

- **עיצוב גיבורים חופשיים ונועזים:** לא רק המִשלב השתנה במעֲבָר מן השימוש בעגה (במונולוגים המוקדמים) לשימושים בלשון למדנית (בשירי העם הקצרים, בעלי האופי הפזמוני). אלא גם רמת התעוזה

של הגיבורים. במונולוגים המוקדמים רוב הגיבורים הם אנשים נוגים ומדוכדכים, שלכל היותר מסוגלים לחלום על צרור כסף שייפול לידיהם מן השמַים. באחדים מ"שירי העם" הקצרים לפנינו "יהודים חדשים" שמדעת או מבלי דעת משמיעים דברים נועזים, הנוגדים את כל המוסכמות. הנערה ב"בין נהר פרת" מדברת על תשוקותיה הליבִּידינליות הכמוסות (בלשון אלוּסיבית אמנם אך כזו שרמזיה מתפענחים בנקל); השלימזל ב"פלוני יש לו" מתלונן על מצבו, אך מתברר כי הוא האשם במצבו, הוא ולא אחר, ושייתכן שהוא מתאר ביקור בבית-קלון, ולא ביקור-שכנים תמים. ככל שהוא מלמד זכות על מעשיו, גוברת במאזיניו התחושה שהוא בעצם מתוודה על חטאים נִקלים ושאין כל סיבה לגלות כלפיו רחמים ואֶמפתיה.[16] ביאליק השתמש אפוא בדמויות-הקבע של שירי העם האותנטיים, אך בכל דמות הוא הטיל עיווּת (twist) כלשהו המשַנה לגמרי את יחסו של הקורא אל הגיבור-הדובר ואל דבריו. במקום החֶמלה שמעורר הגיבור בשירי הקובלנה האותנטיים, "שירי העם" האמנותיים של ביאליק מן המאה העשרים מציגים את גיבוריהם בסגנון קריקטורי, ותכופות מלגלגים עליהם כדי להציגם בקלונם. מעל הכול מרחפת מימרתו של אחד-העם: "לא זה הדרך!".

- **שבירה של איסורים מקראיים**: תעוזתם של הגיבורים ב"שירי העם" הביאליקאיים מהמאה העשרים מתבטאת גם בשבירת איסורים מדאורייתא ומדרבנן. ניחוח של פריצות מלַווה את דברי הנערה ב"יש לי גן" בעת שהיא מזמינה את חתנה להיכנס לגנה בלילה, בשעה שהוריה ישֵנים. גיבורת השיר "בין נהר פרת ונהר חידקל" מייחלת לבואו של חתן שיתעורר ממשכבו "וְעַל מַטְאֲטֵא רָכוּב יָבֹא", מצויד ב"בְּלוּרִית שְׂחֹרָה וְאֵשׁ הַנֹּעַר". הבלורית היא מסממני הֶהכֵּר של בני אומות-העולם (סנהדרין כא ע"א), ועל כך אמרו חז"ל: "העושה בלורית אינו מגדלה אלא לשמה של עבודה זרה" (דברים רבה ב, יח). יוצא אפוא שהנערה מייחלת לבואו של פרחח חסר-דעת, ולא לבואו של תלמיד-חכם, מחובשי ספסליו של בית המדרש.

סופו של השיר מנפץ אף הוא את האיסורים לעסוק במאגיה שחורה (דברים יח, ט-יא), שהרי הנערה שלפנינו מתוארת כמי שפונה אל העננים ומבקשת מהם שינחשו את עתידותיה: "לַיְלָה בֹּקֶר וַעֲרָבִים / אֶשָּׂא עֵינַי אֶל הֶעָבִים, / עָבִים זַכִּים, הַעֲדַיִן / דּוֹדִי בְּחִיר לִבָּבִי אָיִן?" (בדומה לנערה ב"לא ביום ולא בלילה" הפונה אל עץ השיטה כאל פיתיה בכדי שתנחש את הצפוי לה). וזו רק דוגמה אחת לסִדרה של רעיונות אנטינומיסטיים, הגודשים את

"שירי העם" של ביאליק. משירים אלה נרמז שתהליכי החילון שעברו על היהודי הפשוט בשנות "מִפנה המאה", שדילג על תנועת ההשכלה ואף לא נענה לרעיון "הכשרת הלבבות" של אחד-העם, לא תמיד הביאו מזור לפגעים ולמומים שנטבעו בו במשך דורות רבים של הזנחה ושל סטגנציה.

- **בעיטה בהשגחה העליונה:** הצירוף "אֶשָּׂא עֵינַי אֶל הֶעָבִים" שבסוף השיר "בין נהר פרת ונהר חידקל" מסרס כמובן את הפסוק: "אֶשָּׂא עֵינַי אֶל-הֶהָרִים מֵאַיִן יָבֹא עֶזְרִי. עֶזְרִי מֵעִם ה' עֹשֵׂה שָׁמַיִם וָאָרֶץ" (תהלים קכא, א – ב). כאן הנערה נושאת עיניה אל העבים, מעוננת ומתחננת שבן-הזוג המיוחל יגיע ללא דיחוי. היא אינה מתפללת לאלוהיה שיביא לה בן-זוג ראוי. גם "שיר העבודה והמלאכה" אינו שיר שגרתי של ברכת המזון, המשתייך לעולם האמונה והמסורת. בניגוד לחזותו התמימה אין הוא אלא שיר חתרני המעודד את היהודי לעזוב את סִפו של בית-המדרש הישן ולהתחיל לדגול בפרודוקטיביזציה, ולא בחיי טפילות. לאחר השאלה הקונבנציונלית "לְמִי תּוֹדָה, לְמִי בְּרָכָה?" באה התשובה המפתיעה: "לָעֲבוֹדָה וְלַמְּלָאכָה!", המסתיימת בסימן קריאה חד-משמעי. משמע, אם לא ידאג האדם לעצמו, הוא יישאר בחוסר כול, כי אין השגחה עליונה שתגונן על גוזליה ותצילם מכל רעה. מדובר בשיר המתבונן באירוניה בעולמם של "שומרי שְׁלוּמי אֱמוּנֵי ישראל" והמקטרג על הבטלנות היהודית הלמדנית של היושבים ליד התנור בבית המדרש ואינם עושים דבר לתקנת האומה. זהו שיר המחנך את הילד היהודי לסמוך על הֶשֵּׂגיו בעולם המעשה, ושלא לחכות לחסדי שמַים.

- **עיצובו של דובר לא מהימן:** הדובר בשיר העם האותנטי פורק את אשר על לִבּוֹ, ומצפה לאהדת מאזיניו (גם כאשר הוא משתמש במליצות המגחיכות את דבריו). לעומת זאת, ב"שיר העם" האמנותי הסופר שם בפי הדמות הבדויה דברים שלא פעם מציגים אותה בקלונה. כך, למשל, ביאליק תִּרגם תרגום מילולי את שיר 142 מאסופת שירי העם של גינצבורג-מארק "זי זיצט זיך אין פֿענסטער" ("היא יושבה לחלון"), אך הוסיף לתרגום המילולי בית מתוך שיר-עם אחר, ובית זה הפך את השיר המקורי על פיו. אם בשיר העם הנאיבי הקורא עשוי להזדהות עם הבחור המאוהב והסובל, הרי שב"שיר העם" האמנותי הוא לועג למִשבתו. באמצעות התוספת מֵבין הקורא שהאהבה שיבּשה את שיקול הדעת של הבחור התמים, ושאי אפשר לסמוך על דבריו. "גיבורנו" המאוהב עד כְּלוֹת אינו מסוגל לראות נכוחה את פני הדברים, ומסרב להשלים עם האמת הבלתי-מצודדת: אהובתו ה"בָּרָה"

היא אכן נערה מתירנית וקלת-דעת, שלא במקרה הוציאו לה הבריות שם רע.[17]

גם "שיר העם" הביאליקאי "תאמר אהיה רב", המצביע על אי-התמצאותו של הצעיר היהודי בהוויות העולם ועל אי-יכולתו להתפרנס, מבוסס על שיר תלונה עממי ידוע (שני נוסחים שלו מצויים בערכים 323 – 324 של אסופת גינצבורג-מארק), שיל"ג עשה בו שימוש בשירו הנודע "קוצו של יוד". ביאליק הוסיף לו בית אבסורדי שמגחיך את רשימת העיסוקים שמציעים לצעיר היהודי, חסר ההכשרה המקצועית: "תֹּאמַר: הֱיֵה מֵינֶקֶת – / אֵין לִי, אוֹיָה, דַּדַּיִם". ואולם, אפשר לסובב את הבורג סיבוב נוסף: למרבה האירוניה, דווקא להצעה אבסורדית זו להיות מינקת יש בסיס באגדת חז"ל על אדם שמתה עליו אשתו והניחה בן להיניקו, ולא היה לו שֵׂכר מיניקה ליתן, ונעשה לו נס ונפתחו לו דדין כשני דדי אישה והיניק את בנו (שבת נג ע"ב).

- **עברית למדנית המושמת בפי נשים**: את המונולוגים משמיעה הדוברת בעברית – בשפה שרק קומץ נשים יהודיות משכילות ובנות עשירים שלטו בה במאה התשע-עשרה. בעת היכתב שירים אלה כבר התחילו לשלוט בה גם תלמידות מן ה"חדר המתוקן", אך אלה עדיין לא הגיעו לפרקן. ברי, העברית, ומה גם העברית הלמדנית, לא הייתה לשונן של צעירות פרובינציאליות ופשוטות, בנות העיירה היהודית – גיבורות "שירי העם" של ביאליק. העברית הלמדנית ששם ביאליק בפי הדוברות ב"שירי העם" שלו היא אבסורד גמור, משל ישים סופר פסוקי תנ"ך ופיוטים בפיו של גוי גמור, או קטעי מונולוג שיקספירי בפיו של אדם אנאלפבית. האבסורד הגמור הזה מתבטא בעיצובה של בת-ישראל הפּוֹצָה את פיה בלשון שיר-השירים, ולא בלשון עממית כבמונולוגים העממיים שחיבר ביאליק במאה התשע-עשרה. אפשר שכך ביקש ביאליק לרמוז לקוראיו איך היו בנות ישראל יכולות לדבר אילו לימדוּן תורה ביחד עם אחיהן. לפנינו אפקטציה מכוּונת – לשון אמנותית שאינה קיימת במציאוּת, ולא ניסיון לשקף את הלשון המדוברת כמות שהיא.
- **עיצובם של גיבורים צעירים, מרדניים ומודרניים**: לא רק טיפוסים עממיים מן העיירה והפרוור מצויים ב"שירי העם" של ביאליק, אלא גם גיבורים צעירים מודרניים המתהדרים באופנה החדשה והמטפחים מנהגים חדשים. מן המונולוג שנושאת גיבורת שירו "מנהג חדש בא למדינה" נרמזת הנהייה

אחר בגדים יקרים, נרמזים חילופים מהירים של בני-זוג, נרמזים מקרים של קיום יחסים לפני הנישואים ושל הפרתן של שבועות אֱמונים. גיבורת השיר "לא ידע איש מי היא", היא צעירה חופשית ועצמאית, המשוטטת בעולם לבדה ועושה בדרך הילוכה את כל העולה על רוחה. גם גיבורת השיר "ציל-צליל" מחליטה לעזוב את אהובה, ויוצאת לדרכה במרכבה מהירה, מבלי לבקש את עזרתו של איש. גיבורת השיר "יש לי גן" מזמינה, כאמור, את אהובהּ לגנהּ בעוד הוריה ישֵׁנים ואין בחצר איש מלבדהּ, ואילו גיבורת "לא ביום ולא בלילה" מאיימת באי-ציות למצוות "כיבוד אב", ואפילו בהתאבדות, אם יעלה בדעת אביהָ לתת אותה ביד אלמן זקן.

- **מוטיבים ארוטיים וסקסואליים נועזים**: במונולוגים הדרמטיים המוקדמים של ביאליק, שנכתבו בסוף המאה התשע-עשרה, אין זכר לאותו פרץ של שבירת מוסכמות ושבירת כללי ה-decorum המקובלים בחברה היהודית המסורתית. לעומת זאת, ב"שירי העם" מן המאה העשרים מתואר ב"יש לי גן" זוג אוהבים המתגפף ומתעלס באהבים, ואגב כך מנסה לפתור חידות כמו "מַדּוּעַ רָץ הַכַּד אֶל-הַמַּבּוּעַ" (ראו צירוף זה במקורו: קהלת יב, ו; וכן אצל הפרשנים). בשיר "מנהג חדש", באמצעות הזֶאוּגמה "בֵּין הָעֵצִים, / פּוֹרְחִים נְשִׁיקוֹת וַאֲגַסִּים", נרמז שזוגות המתעלסים בין העצים אינם מסתפקים בנשיקה תמימה. גם תיאור החורשה ב"לא ידע איש מי היא" ("וַתִּתְעַגֵּם הַחֹרְשָׁה, / אֵין נִכְנָס בְּעָבְיָהּ, / אֵין פּוֹקְדָהּ, אֵין דּוֹרְשָׁהּ") גדוש בצירופי מילים מן התחום הארוטי והסקסואלי. קובלנת הבחור התמים מן השיר "יש פושט למרגלית יד" ("וְעַד בֹּא קִצִּי / אֶת-מֵימַי הָעֲכוּרִים **אֵשְׁתְּ / מִתּוֹךְ עֲצִיצִי. / אִם מַזָּל, אָחִי, אֵין לְאִישׁ – / נִסְתַּחֲפָה שָׂדוֹ!**") רומזת לסוגיה במסכת כתובות (יב ע"ב) בדבר אדם הנושא אישה ולא מצא לה בתולים. האישה טוענת שנאנסה לאחר שאירס אותה (וראו: "האונס שותה בעציצו"; כתובות ג, ד – ה), ונשראה שהגבר שעשה מיקח טעות מזלו גרם שייאלץ לשאת לאישה את מי שהוליכה אותו שולל – כאילו שטפו גשמים את שדהו והוא הפסיד את כל פרי עמלו. "שירי העם" האמנותיים של ביאליק ערבבו במתכוון נורמות שמרניות ומִנהגים חדשים ו"פרוצים", שזה אך נבראו בתרבות המערב והגיעו באיחור-מה ל"רחוב היהודים".

- **שסתום לפריקת מועקות טראומטיות**: כאמור, בשולי העניינים הלאומיים החשובים ראה ביאליק בשיריו העממיים גם שסתום לפריקתם של סודות אישיים שעליהם לא היה מעוניין להתוודות בפומבי.[18] ראינו כי במונולוגים

הדרמטיים הארוכים משנות התשעים שיקף ביאליק באירוניה פכים קטנים מקורותיו באספקלריה מעוקמת (הרקע החסידי, תקופת הלמדנות בוולוז׳ין, תקופת המלמדות, ועוד). לעומת זאת, ב״שירי העם״ האמנותיים הוא העז לגעת בנושאים אינטימיים יותר ונתן פורקן למשקעים אישיים מעיקים שרבצו על לִבּוֹ (געגועים לילדים משלו, חיי נישואים בלתי מסַפקים, סיפור ההתלבטות בין שתי נשים, פרִדתו מן הציירת אירה יאן שאהבה אותו עד כְּלוֹת). לימים נתן בשירי הילדים שלו, שגם בהם רב חלקו של הפולקלור המעובד, פורקן לטראומות קשות כמו מותה של ילדה שבני הזוג ביאליק ״אימצו״ בתאונת דרכים.[19] רוב ״שירי העם״ והפזמונים נכתבו אחרי מהפכת הנפל של 1905, וביטאו בין השאר את חששו האישי של ביאליק מפני תרמית הכוכבים והתהפכות הגורל.[20]

•

הצבענו בסעיף זה על שינויים שונים – סמנטיים, סגנוניים, רטוריים, טיפולוגיים, תמטיים ואידֵאיים – שערך ביאליק בכתיבתו הכמו-עממית במַעֲבר מהמאה התשע-עשרה למאה העשרים. מאחורי שינויים אלה פיעמו גם רעיונות רפורמטיביים למכביר שאותם הגה ביאליק, תלמידו ובן-חסותו של אחד-העם, ברוח תורת רבו. כמו אחד-העם האמין ביאליק בצורך לחנך את העם מחדש. שיריו ה״עממיים״ מראים שבלי ״הכשרת לבבות״ לא יוכל העם לערוך שינויים מרחיקי לכת בחייו ויישאר מאחור, באותו ״אגם נרפש״ של סטגנציה שבו הוא היה שרוי אלפיים שנה.

שירים אלה מלמדים שגם אם עוזבים פֹּה ושם יהודים בני הפזורה היהודית את חייהם של ״מחזיקי נושנות״ ומצטרפים לחיים החילוניים המודרניים, אם הם עורכים את המהפך מבלי לעבור תהליך של ״הכשרת לבבות״, הם מגיעים לקוטב המנוגד לרקע השמרני שבתוכו גדלו. הם מגיעים למציאוּת פרוצה, חסרת גבולות ומגבלות, שיש בה זלזול בהורים ובמורים, מרמה וגנבת-דעת, חטיפת נשים לזנות ושאר תופעות מבישות שאפיינו את החיים היהודיים במִפנה המאה העשרים. בכל השירים הכמו-עממיים שחיבר ביאליק הצעיר בתקופה זו מְפָעֵם הרעיון האחד-העמי ש״לא זה הדרך!״ – שלא נותרה אופציה נוספת: ששׂומה עליו לקחת את המקל והתרמיל ולצאת אל ״מִדבּר העמים״ בדרך העולה ציונה.

[המשך יבוא]

הערות:

1. ראו בספרי "הצרצר משורר הגלות: לחקר היסוד העממי בשירת ביאליק", תל-אביב 1986, עמ' 27 – 28.
2. התגובות הראשונות על ספר שיריו של ביאליק מובאות בספרו של פ' לחובר "ביאליק – חייו ויצירתו", תל-אביב תש"ד (ניתן לקרוא את ספרו של לחובר באתר "פרויקט בן יהודה").
3. ראו בספרי "הניגון שבלבבו: השיר הלירי הקצר של ח"נ ביאליק", תל-אביב 2011, עמ' 65 – 84.
4. ראו בספרו של עוזי שביט, "המהפכה הריתמית: לסוגיית המעבר המאוחר למשקל הטוני-סילאבִּי בשירה העברית החדשה," תל-אביב 1983.
5. על צֶדֶק הלאומי-הקולקטיבי של שירים כמו-אוטוביוגרפיים אלה (המבוססים על סיפור ארכיטיפי של עוני, יתמות, נדודים מבית הילדות ושיבה הביתה מן המרחקים), הרחבתי בספריי "השירה מאין תימצא" (1988), "הניגון שבלבבו" (2011), "לפי הטף" (2012), "צפרירים" (2013). בשירים הכתובים בלשון "אני" והמספרים על חוויות ילדות- נעורים-עלומים, האמירה הכמו-אישית היא בחלקה הגדול פסאדה המצניעה את חלקו של הסיפור הלאומי הקולקטיבי. ביאליק התרחק בשיריו ה"פרסונליים" מחשיפת פרטים על חייו הממשיים, ופרטים על אירועי חייו האינטימיים או הטראומטיים גילה רק בחסות הבדיון – ביצירות שאין להן חזות אוטוביוגרפית.
6. מוטיבים של שירי זעם ותוכחה שולבו בשירת ביאליק כבר בעשור הראשון (כבסוף הפואמה "המתמיד"), וביתר שאת בשנה שבָּהּ התכנס הקונגרס הציוני הראשון (כבשירו "אכן, חציר העם"). ביאליק הוסיף לשירי התוכחה הללו את דמות הדובר-הנביא בשירו ביידיש "דאָס לעצטע וואָרט" ("הדָּבָר האחרון"). בעברית ניתן למאפיינים ז'נריים אלה ביטוי בפואמה "בעיר ההרגה", בשיר "דָּבָר", ואחריהם בשורה של שירים שנולדו לרגל אירוע אקטואלי, אך קיבלו חזות על-זמנית.
7. בעשור הראשון ליצירתו חיבר ביאליק פואמות עממיות ארוכות, כגון הפואמה הבלתי-גמורה "יונה החייט" או הפואמה "תקוות עני" (שכותרתה הראשונה הייתה "הרהורי המלמד"). ב-1901 פרסם את השיר "העממי" הראשון, המלווה בלחן, "מי יודע עיר לישטינא" ובמרוצת העשור הראשון פרסם שתי סדרות של "מזמורים ופזמונות" (כעין שירי עם). שיר זה הוא חוליית מעבר בין השירים העממיים הדרמטיים של ביאליק מסוף המאה ה-19, שנועדו לביצוע תאטרלי, לבין "שירי העם" שלו מהעשור הראשון של המאה העשרים, שאין בהם ניסיון לחקות את לשון הדיבור.
8. ראו בערך "skaz" במילון אוקספורד של Chris Baldick למונחי ספרות.
9. את הרעיון פיתח ביאליק במסתו "הספר העברי" (במדור "דברי ספרות" שבכל כתביו) ובנאומיו "על כינוס הרוח" ו"עוד על כינוס הרוח" (בכרך א' של ח"נ ביאליק, "דברים שבעל-פה").
10. בשני ספריי הראשונים על ביאליק משנת 1986, בספר "הצרצר משורר הגלות" (על שירי העם, בעמ' 14 ולאורך הספר כולו) ובספר "שירים ופזמונות גם לילדים" (על שירי הילדים,שגם הם שירי עם, בעמ' 24 - 25 ולאורך הספר כולו) העליתי לראשונה את הרעיון שבין השאר השירים ה"בדיוניים" האלה הם מסכה. טענתי וליוויתי את הטענה הזו בדוגמאות שדווקא ביצירה ה"קלה" וה"עממית" מתגלים כמה מן הסודות הכמוסים ביותר של ביאליק וכמה מן האירועים הטראומטיים שעברו עליו שאותם בחר להצניע מעין הקורא ביצירתו ה"אוטוביוגרפית".
11. אחד-העם חרץ משפט על אוסף שירי העם של שאול גינצבורג ופסח מארק במילים: "שירי עם הז'רגוניים שאספו והוציאו גינזבורג ומארעק, שירים שאין בהם אף צל של שירה או של רעיון, אלא פטפוטי מילים בלבד" (ראו מאמרו "ריב הלשונות", "כל כתבי אחד-העם", תל-אביב 1947, עמ' תה, הערה 1).
12. ראו מאמרי "האם השיר 'איגרת' הוא משל ביאליק?", "מאזנים", כרך ס, גיל' 8 – 9, שבט-אדר תשמ"ז, פברואר-מארס 1987, עמ' 2 – 13, שכונס בפרק השלישי של ספרי "חן הנסתר", תל-אביב 2016. במהדורה המדעית, כרך שני, עמ' 437 הואיל דן מירון להודות שהשיר "איגרת" הוא ככל הנראה שיר של ביאליק וש"מִמצאי הבדיקה התפרסמו במאמרה של זיוה שמיר", במקום לציין מפורשות שגיליתי את השיר השכוח הזה והוספתי אותו לקורפוס הביאליקאי.
13. את השיר פרסם ביאליק בכתב-העת "הדור", שנה א, גליון 31; כ"ג באב תרס"א תחת הכותרת "פזמון" ובלוויית כותרת המשנה "אומרים אותו בניגון 'מה יפית'". המשורר חתם עליו בפסבדונים "נח" [נחמן חיים], ובנה אותו כמערכון שבו נוטלים חלק החזן והקהל.
14. איגרות ח"נ ביאליק, כרך א, עמ' קט.

15. המחזור הראשון התפרסם בשני המשכים ב"השלח", כרך יח, חוב' ב, שבט תרס"ח; וב"השלח", כרך כ, שבט-תמוז תרס"ט; המחזור השני התפרסם בשני המשכים ב"העולם", כרך ד, גיל' 32 (כ' באב תר"ע); וב"העולם", כרך ד, גיל 33 (כ"ז באב תר"ע).

16. ראו בספרי "הצרצר משורר הגלות" (הערה 1 לעיל), עמ' 46 – 47; 59.

17. ראו בספרי "הצרצר משורר הגלות" (הערה 1 לעיל), עמ' 80 – 93.

18. ציין סגנון זה – הפיכתה של השירה האימפרסונלית ל"מסכה" המסתירה מאחוריה סודות פרסונליים אינטימיים – שאותו איתרתי לראשונה בספריי "הצרצר משורר הגלות" ו"שירים ופזמונות גם לילדים" (שניהם משנת 1986), ליווה את שירתו בכל תקופותיה, ולימים אימצוהו גם המשוררים נתן אלתרמן ולאה גולדברג.

19. את עקבותיו של אירוע זה (ראו נחום גוטמן ואהוד בן עזר, בין חולות וכחול שמים, תל-אביב 1981, עמ' 15), אי אפשר למצוא ביצירתו "הווידויית" של ביאליק, או באיגרותיו, אך ניתן לאתרם בפזמוניו ("המכונית", בשיריו לילדים ("הנער ביער") ובאגדותיו המעובדות ("ספר בראשית"). על זהותה של ילדה זו, בתם של לאה וחיים אהרן קרופניק, ראו במאמרו של אחיה, נחום קרוא, "סודו של ביאליק", עתמול, כא, 3, אפריל 1998, עמ' 21.

20. על כך בהרחבה במאמר "הָאָר-נָא, כּוֹכְבֵי, דַּרְכִּי הָאֲבֵלָה!: תרמית הכוכבים בשירת ביאליק", שהתפרסם באתר www.zivashamir.com.

◆ ◆ ◆