

# הכניסיני" לביאליק: קריאה עכשיו

## אריאל הירשפלד

ליגאל שוורץ, בידידות ארוכה

א.

אני זוכר היטב את הפעם הראשונה שבה לימדתי את "הכניסיני תחת כנפך". זה היה לפני יותר מארבעים וחמש שנה. הייתי מורה צעיר מאוד בכיתה י"א בבית הספר התיכון בית חינוך בירושלים. משום היותי טירון – עדיין לא השלמתי את לימודי התואר הראשון, ולא קיבלתי עדיין תעודת הוראה – שלחו אותי ללמד בסניף בית הספר ברחוב הורקניה שבשכונת קטמון, כמעין טירונות חי"ר של מורים. התלמידים "קשים", הזהירו אותי. הייתי זר ומוזר לתלמידים, והם בהו בי באדישות מסתגרת. מלכי הכיתה וסגניהם ישבו בירכתיים, מתנדנדים אל הקיר שמאחוריהם, ראשם נטוי מעט לאחור ועפעפיהם כמעט עצומות תחת בלוריות "ג'ון טרבולטה" מפוארות.

אבל זה דורש מבוא קצר נוסף: אני עצמי עברתי אז מהפך בזיקה לשירת ביאליק. כרוב התלמידים היוצאים ממערכת החינוך הישראלית, למדתי בעיקר לשנא את שיריו. הם נלמדו כחובה מעיקה, והמורים חזרו באוזנינו על מוסכמות (שהיו כבר אז זקנות ומאובנות) באשר ל"פירוש" השירים. לא ראיתי דבר כמעט מעדינותם הבלתי רגילה – גם כשהם "חזקים", כמו "לא זכיתי באור מן ההפקר", ובעיקר כשהם חרישיים ורוחפים, כמו "לבדי" או "הכניסיני תחת כנפך". לא האמנתי כלל כי הוא משורר של אמת. במקום שיריו נחרטו באוזניי משפטי המורה על מבטאם המשונה בדבר המשורר "הפונה לעמו" או "המבקש מן השכינה". על דיוקנו של ביאליק המודפס במהדורת דביר לעם, ששימשה אותי בימי התיכון, שעברה אליי בירושה מאחיותי, הוסיף מישהו לפניי קרניים ושפם מסתלסל כשל קוזק. סביב השירים ריחפו הערות של אחיותיי וקודמיהן, עדות לסבלם של תלמידים רבים לפניי. אי אפשר היה כמעט להבקיע מבעד לשכבות הטרשת והעובש הללו שאפפו את השירים.

שיעורי המבוא לשירה עברית של דן מירון, באולם מיזור ב הענק, הגדוש תלמידים, בגבעת רם, באוניברסיטה העברית, הסירו באחת את השכבות האלה מעל "בתשונבתי", "בשדה" ו"על סף בית המדרש". לא זו בלבד שהם הופיעו בפנינו כשירים חדשים לגמרי, שלא היו כמותם בעברית מעולם, אלא שהיה ברור כי מציאותם חשובה במידה שעדיין לא למדנו להכיל ולהבין. היה מוחש בעליל כי הם אירוע גורלי, לא פחות מזה, לא רק בתולדות התרבות העברית, אלא גם בנו, ברגע ההוא בירושלים. ביאליק קם והיה לנגדי,

בבת אחת, לענק שירי, מעורר מורא ואהבה. קראתי בחדרי במעונות הסטודנטים את כל שיריו בהתפעמות גוברת והולכת. לא תיארתי לעצמי מעולם, עד אז, שייתכן מהפך תפיסתי כזה. אולי מאז השתכנעתי שבלימודי הספרות בצורה הזאת יש טעם. אולי הטעם העיקרי בעולם הלימוד באשר הוא.

ואז, כשעמדתי מול תלמידי רחוב הורקניה, שהביטו בדמותי בסקפטיות השמורה רק לנעורים כאלה, ידעתי שאני עומד במבחן גורלי. לא רק היותי מורה תלויה בשיעור הזה, אלא – ובעיקר – מה יהיה ביאליק לתלמידים היושבים מולי. החלטתי להתחיל ב”הכניסונו תחת כַּנְפָּךְ”, כדי להיבנות מעט מהעובדה שהשיר מוכר ומולחן, ואפילו פופולרי (ביצועה הנודע של ריטה היה עוד טמון עמוק בעתיד). הם ראו היטב את ביישנותי, אבל לא ניצלו אותה מייד כדי לערער אותי. אני חושב שדווקא הביישנות הזו היא שהצמיחה את ניצניו של אמון כלשהו בינינו. הם הרגישו, בצדק, שאיני מתנשא עליהם.

איני זוכר, כמובן, את פרטי השיעור ההוא, אבל אני זוכר את מה שהכריע בו את הכף, ואולי אפילו הכריע את גורלי כמורה: לקראת סוף השיעור צמחה בו איזו רצינות, והייתה אולי גם ראשיתו של קשב דרוך, ואז, אחרי קריאה נוספת של הבית הרביעי ”עֲתָה אֵין לִי כְלוּם בְּעוֹלָם – / אֵין לִי דְבָר”, עצר רגע אחד ממלכי הכיתה את נדנדוד כיסאו, התייצב ופקח מעט את עיניו, והפטיר, בדרכו הגברית מאוד – ובכל זאת, בשקט ובכוונה גמורה – ”השיר הזה הוא עצוב הרבה”. המילים האלה שינו באחת את מהלך הדברים, הרבה יותר מאשר מהלך השיעור ההוא.

הכיתה הגדולה דממה. דבריו חדרו אל כולם. היה ברור, גם לו ולכל התלמידות והתלמידים, וגם לי כמובן, כי אירע משהו שאין ממנו חזרה. איזו אמת מכריעה נחשפה. ואני הבנתי משהו שאומנם שינה דבר מהותי בכל עמידתי מול הכיתה הזאת והכיתות הרבות שלימדתי מאז ועד היום: שאסור לקלקל את זה. אסור להמשיך ולהיות ”מורה” המסביר משהו אקס־קתדרה, היודע משהו הבא אל תלמידיו מגבוה. מן הרגע הזה ברור היה לתלמידים כי ”הכניסונו” זקוק להם, וכי בלעדיהם ימשיך לקפוא בתרדמתו המודפסת על הנייר המצהיב. רק אחר כך, ובלי לומר זאת, יכולה הייתה לצמוח התחושה כי גם הם זקוקים לו, וכי השיר נתן פתחון פה לדבר החי וכמוס בהם. ואולי, בהמשך, גם התחושה כי השיר הזה אמר זאת בעוצמה וביופי נדיר, שלא היה אלא גילומה של אותה היעילות בביטוי העצב הזה.

איני יכול להתהלל כי כך היה בכל פעם. גם אני וגם ההקשרים המורכבים של המציאות לא תמיד נתנו לצירוף הקרניים הזה להתגשם – צירופו של אותו כובד ראש ממשי, הנוצר בקבוצה של אנשים סביב שיר או סיפור עד כי הוא מערער כליל את ההיררכייה בין המורה לתלמידים, ובעיקר בין הטקסט ה”קלאסי” לבין הקוראים בו, ונותן לתודעות להיפגש בעל־זמן של הקריאה.

ועוד דבר: ל”הכניסונו” יש אומנם, לגביי, תפקיד גורלי במהלך ארוך השנים הזה של היותי מורה, ואני חושב שיש בשיר הזה משהו שאפשר את הרגע ההוא ברחוב הורקניה יותר מרוב השירים האחרים, והוא אולי הסיבה לכך שאני, המורה בן העשרים וחמש, ”בחרתי” אותו. כי הרי לא הבנתי מלכתחילה כלום. אנסה לכתוב כאן משהו על האיכות הזאת של ”הכניסונו”, כפי שניתן לי לתארה היום, ארבעים וחמש שנים אחר כך. לא

אתיחס כאן לדברים הרבים שנכתבו על השיר במשך הדורות, מאז ראה אור ב-1905, גם אם חלקם מקובלים עליי ומבטאים תובנות חשובות על השיר ועל מקומו במהלך התפתחותו של ביאליק כמשורר; גם אם למדתי מהם רבות וכולם חלק בסימפוזיון המרתק ההולך ונמשך בביקורת העברית על שירת ביאליק.

## 1.

הדבר העיקרי הקובע את קולו של "הכניסיני", את הטון שלו, מתחת למכלול המורכב של היסודות הצליליים והסמליים, הוא מצבו הדקדוקי: הנטייה הדקדוקית של עצם הדיבור שבו, השרוי בתוך פנייה (אפוסטורופה) אל נוכחות נשית. אלא שכבר בניסיון ההגדרה הזה השיר מסבך את קוראיו וקוראותיו, משום שהביטוי "נוכחות נשית" (או "זולת נשי") כבר צובע את תיאור הדברים בצבע גס מדי, הנובע מן ההנחה הגלומה בעצם הניסוח כאילו יש בעולמו של השיר נוכחות של זולת כלשהו. משום שהפנייה היא פניית משאלה, וככזאת היא מושלכת אל העתיד; אל זמן שאין לו קיום. ומתוך כך ברור כי לא זו בלבד שעצם המשאלה ("יְהִי לִי", "יְהִי וְכוּלִי) תלוי בעל-זמן ואינו מתקיים בעולם כלשהו, אלא שעצם קיומה הממשי של "אֶתְּ" כלשהי תלוי על בלימה.

הדבר הזה פשוט ויסודי. המצב הדקדוקי התלוי בתנאי או בזמן שלא התקיים או שלא יתקיים לעולם (subjunctive mood) – הכרוך לא פעם בעמדת משאלה או תפילה, במודוס האופייני לעברית (jussive mood) – נמצא בגלוי ברבים משירי ביאליק ("יְהִי כִּי תִמְצָאוּ", "יְהִי חֶלְקִי עִמָּכֶם", "וְאִם-יִשְׁאַל הַמַּלְאָךְ" ועוד), הוא מובלע במרביתם, והוא רכיב אופייני בעצם מצבו של הדובר בשיר לירי, החופשי מזמן ומקום ממשיים. אלא שהפשטות והיסודיות של המצב הדקדוקי הזה, היוצר תמונות השרויות בריק תפיסתי ואינן קיימות בשום ממד זולת המשאלה, אינה פשוטה כלל לתפיסה. ולאמיתו של דבר – היא מתחמקת מתפיסתם של רוב קוראי השירה, וקוראיו של "הכניסיני" בכלל זה. יותר מכך: רוב המורים לספרות שפגשתי בחיי אינם מבינים זאת, ואף מפריעים לתלמידיהם להבין זאת (די אם נזכור את אין-ספור הפעמים שבה נשאלה השאלה המשמימה בדבר "זהותה של הנמענת" ב"הכניסיני" בבחינות בבתי הספר).

המצב הפשוט והיסודי הזה, המובן היטב בזיקה לתפילה – שבה ברור למתפלל כי משאלתו נשלחת אל השמיים בלא כל יכולת לדמיין את נמענה ובלא כל ידיעה על אפשרות היענותה – הוא הנוצר מתוך הדיבור של "הכניסיני". האיכויות ה"אלוהיות" של ה"אֶתְּ" מעניקות לה אומנם קדושה ויפעה נשגבות, אבל הן גם מרחיקות אותה עד פאתי התפיסה הרחוקים ביותר. הדיבור ב"הכניסיני" אינו חלק מדיאלוג. ההבנה כי הוא מביע משאלה וגעגוע בלבד וכי השיר הוא מהלך שלא קורה בו דבר למעשה, היא התנאי לכניסה אל עולמו החד-פעמי של השיר. חד-פעמיותו אינה בעצם היותו שיר על כסופים לאהבה, אלא בהיותו שיר המצליח, חרף הבנאליות של נושאו, להביע אותו ולהכילו בעוצמה חווייתית, המבקיעה כמעט כל מסגרת מקובלת בשיח הפואטי והמטא-רגשי בעידן מאוחר, על סף המודרניזם.

גם במבטא הישראלי, וכמובן, בהברה האשכנזית שבה נכתב השיר ומתוכה הוא מתנגן, מוחשת היטב המלוויה היורדת של משפטי הפתיחה בבית הראשון, המבשרת, לפני כל דבר, את קדורתו הגוברת והולכת של התיב השירי הנפתח כאן. יופייה המופלא, הזוהר, של המשאלה המנוסחת בבית הראשון, על איכותה המכונפת של הנוכחות שהיא "אם ואחות", על האיכות הפגיעה של מקום האספן של התפילות כ"קן", מקרין צל גדל והולך אל מקום היאמרו של הדברים הללו – הצומח להיות "נידח" יותר ויותר. סיום הבית ב"נְדָחוֹת" הוא סימונו הנחרץ של הדיבור; של הדובר. התפילה עצמה היא הנידחת. המלוויה של המשפט הזה, הנחלקת לארבע פריודות, מלווה את הדיבור בנימה חרישית של קינה; מעין סולם כרומטי יורד, המגיע אל התו הנמוך ביותר בסיום המילה ה"נְדָחוֹת". כאן המקום להזכיר את הבעיה התפיסתית האופפת את השיר מסיבה אחרת, משום שהוא מפורסם ופופולרי, וגם מולחן כמה פעמים. פרסומו הרב, ובעיקר המנגינות האופפות אותו בתודעתם של רבים, מקנים לשורותיו איכות של דבר מובן מאוד, אפילו מובן מאליו. כלומר, עצם ההיכרות ועצם ההתנגנות בקולות של זמרים נודעים מקהים את המילים, ובעצם מסתירים את ייחודן. במקרה של "הכניסיני" זו כמעט מכת מוות הניחת על השיר, משום שהאיכות הראשונה, המכריעה יותר מכל שאר האיכויות, היא נימתו החרישית של השיר, עדינותו הבלתי רגילה ובנייתו של מהלך (שיתואר להלן), הסותר מעצם טיבו את האפשרות לשיר את השיר בקול.

פשטותו היסודית של מצב התנאי של הדיבור גם היא כמעט מסתירה את הדבר הגורלי הגלום בו: העובדה שהמצב הנכסף המתואר בו, אותה "עַתְּ רַחֲמִים, בֵּין־הַשְּׁמָשׁוֹת" שבה תרד אליו ותשתוחח אותה "אַתָּה", ושבה יוכל "סוד הייסורים" להיאמר, אינו מתקיים ואינו יכול להתקיים. שעת הרחמים וסוד הייסורים מתגלים בשיר כדברים שאינם קורים ואינם מתרחשים. "סוד הייסורים" בשיר הוא דבר שאין כל יכולת ודרך לאומרו.

המהלך הנוצר בבתים השני והשלישי של השיר מרתק ביותר: ממד הדיבור שהוא בונה פורס דברים שלא הפכו למילים כלל. לא זו בלבד שהם בבחינת סוד המבקש מצב של קשב קרוב וחמלה, ולו היה נאמר היה זה צקון לחש חסר קול, אלא שמצב התנאי שאינו מתקיים מבהיר כי הדברים לא נאמרו, ולא ייאמרו לעולם.

פשטותו של מצב התנאי של הדיבור אינה צריכה להסתיר את היעילות הבלתי רגילה, המתוכנמת להפליא, של ההפעלת הדרמטית של המלה "סוד" בשיר. "שְׁחִי וְאַגֵּל לְךָ סוֹד יְסוּרֵי", ובבית הבא: "וְעוֹד רַז אֶחָד לְךָ אֶתְנֶה", כלומר אין זה רק "סוד", אלא "סוד בתוך סוד". הבית השלישי הוא אפוא שכבה פנימית ביותר, שלא הייתה מתגלה אלמלא התגלה קודם "סוד הייסורים". אבל היות שהדברים לא נאמרו בעליל מעולם, הרי שה"סוד בתוך סוד" נשתק עוד יותר מאשר "סוד הייסורים" שהקדימו. הקורא נכנס אפוא לממד דומם וכמוס יותר ויותר; פנימי שבפנימי.

איך קוראים בכלל דבר כזה בקול? ברור כי ביאליק מלווה את מילות השיר בסימן דינמיקה המקביל לפיאניסימו במוזיקה, המגיע בבית השלישי ל-ppp: לחש גמור. אבל זה נכון בוודאי על שירים ליריים רבים. הדבר היחיד במינו ב"הכניסיני" הוא התחושה כי הקריאה מפירה את מצב השתיקה שבו הדיבור מתרחש. על הקורא להתמודד עם

פנומנולוגיה טקסטואלית נדירה ביותר, שבה הדיבור מסמן דיבור שלא נאמר; שלא יכול להיאמר.

## א.

כאן יש לעצור רגע ולהתבונן במהותו של "סוד הייסורים". "אומרים, יש בעולם נעורים – / היכן נעורי? מדוע יש כאן סוד? הסוד אופף חוויה של בושג גדולה; של מום יסודי. הדבר שאותו "אומרים" הוא נחלת כל האדם, והדובר מגלה את היותו בלתי מתאים, מוקע מאחזות המין האנושי ומודר ממהות הנעורים שבקיום החי. השאלה "היכן נעורי" אינה מבטאת אי־הבנה בדבר מהותם של הנעורים, אלא ידיעה כי אלו נגזלו, כי מהות גורלית במבנה האישיות והתודעה נחתכה ממנו, וכי קיומו מקיף היעדר נורא של מהות נפשית שבתוכה מפעמים הארוס, האהבה, המיניות וההולדה. הווייתו הודרה מן המיניות. ומכאן אילמות; היעדר לשון ויכולת ביטוי למיניות.

הבושה הגדולה, המעיקה, הגוזרת את מעטה הסוד הגדול, טעונה מבט נוסף: הבושה נוגעת בממד החורג הרבה מעבר למושגים "נורמליות" ו"אי־נורמליות". תליית הבושה במילה "אומרים" מהותית: מדובר בלשון, לשון האב והעם. כאילו נאמר: "יש מילה בלשון שאינה חלה בי ואינה קיימת בחיי". המשורר מעלה כאן ממד מטא־לשוני ראשון במעלה: מהי ידיעת הלשון, ובאיזה מישור הכרתי מתרחשת ישותה? הבית הזה ב"הכניסיני" מזניק את הביטוי הלשוני הלירי (והעברי בכלל זה) אל התבוננות בעצמו ואל תוקף ישותו. השאלה בדבר הנעורים מוקרנת מיניה וביה על כל מילה בשיר, והיא מכינה את ההפתעה הגלומה בשאלה שבבית הבא, בדבר האהבה.

הבית השלישי, ובו "הסוד בתוך סוד", מבהיר היטב: הדובר יודע דבר עז מאוד על היצר הבורע בו – "נפשי נשָׁרְפָה בְּלִהְבָה" – אך הוא מבדיל הבדל נחרץ בינו לבין האהבה שהוא מודר מתחומה. ביאליק מתמודד כאן עם אתגר מטא־פואטי כבד ביותר, אולי הכבד מכולם. השאלה בדבר מהות האהבה היא בוודאי השאלה הגדולה ביותר של התרבות האנושית, המסתורית והמורכבת ביותר מן השאלות הרוחניות של האדם. אבל היא גם השאלה שהפכה לאורך התרבות לשגורה, שחוקה מרוב דיבור וחיטוט. מבחינה תרבותית, כלומר – אפשרות השיח המסוגל עדיין להביע משהו – היא כמעט אבודה. היא אפופה ייאוש. היא הפכה לגרוטאה רעיונית שמקומה לכל היותר בשירי זמר פופולריים. מי יעז לשאול "מה־זאת אֶהְבָה" בקול? ובעיקר: ברצינות, בתום לב?

"הכניסיני" מחולל את הבלתי אפשרי. ראשית: המשורר קושר את השאלה לשאלת־העל בדבר "ידיעת הלשון", החורגת הרבה מתחומי הבנת הסימנים: האם האהבה, כמושג נפשי, רוחני ותרבותי, זו שלשון האב מנסחת את זיקותיה בסיפורי התורה ובשיר השירים, בתפילות ובדיבור היומ־יומי ("אומרים"), האם האהבה הזאת אומנם חלה בי, בגופי ובכל הווייתי? האם אני (כאדם, לא־דווקא כדובר בשיר) אומנם מבין את המילה כהווייה? האם הבנת המילים, ובכלל זה סמלי החוויה האנושיים הגדולים ביותר, היא אומנם נחלת

הכלל? האם האדם מבין באמת את כל שנאמר בלשון? האם באמת כל אדם יודע מה זאת אהבה?

שנית: הוא מבדיל באורח נחרץ בין הכיסופים לאהבה (כל הנאמר בבית הראשון) לבין האהבה. ההבדלה הזאת מרתקת במיוחד. הרי הבית הראשון מבטא ידיעה מקיפה ומעודנת מאוד על אפשרות התקיימותה של אהבה. אין זה רק בבחינת דימוי מרפרף. מצב הכיסופים מקרין במילים העזות של הבית הראשון הווייה בעלת תוקף ומתאר מדויק (וטעות גסה היא לזהות את האמור בבית הראשון כאילו התייחס לאהבה אימהית בלבד, הנבדלת מאהבה ארוטית, הן מצד המהות והן מצד מהלך השיר). ההבדלה בין הכיסופים לאהבה לבין האהבה מכוננת טענה גורלית בהגות הגלומה בשיר: האהבה היא מציאתו של זולת, בן זוג ממשי, והתרחשות נפשית-רוחנית המתגלמת בגוף, במיניות, בפועל ממש. לא פחות מזה. המשורר מחולל זאת באמצעות הצימוד הצלילי: התמורה בין "לְהִבָּה" של הנפש לבין אותיות "אַהֲבָה" תהיה אפוא לא רק חיבור בין היצר לבין הכיסופים, אלא בין היצר לבין הלשון.

ההישג הנדיר שביכולת לשאול "מֵה־זֹאת אַהֲבָה?" במלוא עוזה של השאלה, חרף מותה התרבותי, הושג אפוא בדרך המפתיעה מכל דרכי הדיבור: השתיקה. "מה שאי אפשר לדבר עליו – אותו צריך לשתוק",<sup>1</sup> וביאליק מצליח ליצור מקום שירי שבו הוא מייצג דיבור שתוק.

## T.

הבית הרביעי, הנראה כה פשוט – אמירה ישירה ונחרצת על רמייתם של "הכוכבים" (כלומר של כל מערכת הסמלים של השיח הרומנטי על הכיסופים ועל האהבה) – עומד על יסוד חדש ומוזר. מצבו של הדובר בו שונה, ובעצם אינו ניתן להתפענח בדיוק. במבנה המשפט הוא אינו ממשיך את עמדת הפנייה המדומיינת אל "אַתָּה", ועם זאת הוא אינו מנתק את ערוץ הפנייה הזה. הנובע מכך הוא שבתוך התרחשות הפנייה של השיר (הממשיכה וחוזרת בבית החמישי), הדובר מדבר אל עצמו, ומרוקן את הפנייה מתוכנה. חלל הדיבור לקראת זולת כלשהו, מדומיין ככל שיהיה, מתרוקן מכל נוכחות. הדיבור חסר כיוון ונמען. הסיום: "עֲתָה אֵין לִי כְּלוּם בְּעוֹלָם – / אֵין לִי דָבָר" מוחק הרבה יותר מסמלים ו"חלום". ה"אני" נותר נתוק ומשולל כל עוגן תפיסתי לעצמיותו זולת קולו-שלו, המבשר את השלילה הזאת. הקול מבטא אפוא מחיקה.

החזרה על הבית הראשון כמעין רפריזה בצורה מוזיקלית היא האירוע הקודר ביותר בשיר. קודר אף יותר מהבית הרביעי. חזרה על הבית הראשון בתמונת ראי מדויקת הופכת אותו לאירוע מעגלי, שאין לו תכלית. פעמון זכוכית המהדהד את ענבלו בלא

1 "Wovon man nicht sprechen kann, darüber muss man schweigen". Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus* [bilugual edition], C. K. Ogden (trans.), London: Routledge, 1981, §7. התרגום שלי, א"ה.

יכולת לצלצל אל – או על – העולם. תמונת הראי מכפילה את הבית עוד ועוד, ויוצרת תהום של שיקופים. לא רק שהשיר יאבד בתהום ההיעדר, אלא שהוא מחולל את תהום האבדה אל תוכו.

החוג לספרות עברית, האוניברסיטה העברית בירושלים

