

סל תרבות: איך ומתי נולדה הסיפור העברית

החדשה?

פרק בהיסטוריוגרפיה סינכרונית

יגאל שוורץ ונירית קורמן

[א]

"פְּתָאם קָם אָדָם בְּבִקְרָ וּמְרִגִישׁ כִּי הוּא עִם וּמִתְחִיל לְלַכֵּת, / וְלִכְל הַנְּפִגֵשׁ בְּדִרְכּוֹ קוֹרָא הוּא שְׁלוֹם". בהיגד השירי הזה פותח ונחתם שירו הידוע של אמיר גלבוע,¹ ואנו שואלים אם אפשר להסב את ההיגד הזה, או לפחות את אחת ההשתמעויות האפשריות שלו, לרגע לידתה של הספרות העברית החדשה. כלומר, האם אפשר להצביע על יוצר אחד כמי שמכלול פועלו הספרותי, ואולי אפילו יצירה אחת שלו, היו נקודת המוצא של ספרותנו הלאומית החדשה?

אנחנו סבורים שלא, וזו תשובה כמעט ברורה מאליה מבחינתנו. ברי לנו, באורח אינטואיטיבי ומושכל כאחד, שרגע פריצתו של מפעל אדיר כמו הספרות העברית החדשה לא היה תוצר של יוצר אחד, לא כל שכן של יצירה אחת. יתרה מכך, לא נראה לנו שיוצר אחד או יצירה אחת יכולים להיות אפילו נקודת מוצא סמלית לכגון זה. רגע הפריצה של מפעל אדיר כזה נוצר ויכול להיווצר, לדעתנו, אך ורק כאשר מתרחש הצבר כוחות יצירתי מנותב מטרה: תוצר מאמצם המשותף של יוצרים הנרתמים, במודע או שלא במודע, ל"קבוצת משימה", שהיעד שלה הוא הכנת "סל תרבות", מצאי אומנותי-הגותי שיאפשר את מימוש המפעל החדש.

והינה, הופתענו לגלות שמבקרים וחוקרים רבים של הספרות העברית סברו אחרת. הם, בניגוד לנו, היו משוכנעים שאפשר ונכון להצביע על יוצר אחד, ואולי אף על יצירה אחת, כמי שחוללו או לפחות סימנו את תחילתו של עידן חדש בספרות העברית. מדובר בעיקר בחוקרים ובמבקרים הראשונים שעסקו בשאלות היסטוריוגרפיות של הספרות העברית החדשה, שפעלו בשנות העשרה, העשרים והשלושים של המאה הקודמת. חוקרים ומבקרים אלה, ששמורות להם זכויות רבות, היו משוכנעים שהם מייצגים עמדה מחקרית ראויה ביותר.

ולראיה, השאלה שעמדה במרכז השיח של התקופה נגעה לזהות היוצר הראוי לשאת

1 אמיר גלבוע, "שיר בבקר בבקר", שירים בבקר בבקר, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1953, עמ' 103.

בתואר "מחולל הספרות העברית החדשה". הוויכוח סב סביב שניים: רמח"ל (משה חיים לוצאטו, 1707–1747) ונפתלי הירץ ויזל (1725–1805). לחובר, סלושץ ובשלב מאוחר יותר גם ביאליק צידדו ברמח"ל.² קלזנר, קליינמן ואחרים צידדו ברנה"ו.³ המחלוקת בין ה"רמח"לים" וה"רנה"וים", כפי ששפירא כינה אותה,⁴ התנהלה ברטוריקה ובטונים חריפים, משל לא בסוגיה עיונית אקדמית היה מדובר אלא בפולמוס אידאולוגי-קיומי הרה גורל.

רוב ההיסטוריוגרפים בני הדורות הבאים נטשו את שאלת נקודת המוצא, ובכלל זה את שאלת היוצר והיצירה המכוננת, והתמקדו בסימונם ובתיאורם של שני סוגי תהליכים: אלה שהקדימו את הופעת הספרות העברית החדשה, ואלה שקבעו את מהלכן ואת דרכי התפתחותן של חטיבות שונות בתוכה.⁵ בדיון שלנו כאן אנחנו מבקשים לחזור לעמדת המוצא של ההיסטוריוגרפים הראשונים, אבל מפרספקטיבה אחרת. גם אנחנו, בדומה להם, סקרנים מאוד לדעת מה התרחש באותו פלח זמן היסטורי תרבותי מכריע, שאפשר לכנותו בדיעבד "רגע הלידה" או רגע "המפץ הגדול" של הספרות העברית החדשה. וגם אנחנו, שוב, בדומה להם, מבקשים להסיט מחזית הדיון לרקע סוגיות שעניינן סימון ותיאור של מגמות ותהליכים היסטוריים-תרבותיים ארוכי טווח, ולקדם מרקע הדיון לחזיתו תופעה מרכזית אך מצומצמת זמן ומוגבלת מקום. כלומר, בלשון אחרת, אנחנו מבקשים "לנטוש" את ההיסטוריוגרפיה ה"קלאסית", הדיאכרונית, לטובת היסטוריוגרפיה סינכרונית.⁶ אך בשונה מן ההיסטוריוגרפים הראשונים, אין לנו כל כוונה לבודד גורם אחד מתוך שלל הגורמים במערכת הספרות בת הזמן ולבחון אותו מקרוב. מוקד העניין שלנו הוא סימון ותיאור, ברזולוציה גבוהה ככל האפשר, של מה שאנחנו

- 2 פישל לחובר, תולדות הספרות העברית החדשה, כרכים א–ב, תל אביב: דביר, [תרפ"ט] תשי"ג, עמ' 4, 14; נחום שלוסץ, קורות הספרות העברית החדשה, ספר ראשון, תושיה: ורשה, תרס"ה, עמ' 17; חיים נחמן ביאליק, "הבחור מפדובה" ו"שירתנו הצעירה", כתבי ביאליק, תל אביב: ועד היובל, תרצ"ג, עמ' שפא–שפד, שפה–שפז.
- 3 יוסף קלזנר, היסטוריה של הספרות העברית החדשה, כרך א, ירושלים: אחיאסף, תשי"ב, עמ' 9–11; משה קליינמאן, דמויות וקומות: רשימות לתולדות והתפתחות הספרות העברית החדשה, פאריש: [חמו"ל], 1928, עמ' 13.
- 4 חיים נחמן שפירא, תולדות הספרות העברית החדשה, כרך א, תל-אביב: מסדה, [תרצ"ט] תשכ"ז, עמ' 48–49.
- 5 ראו למשל מחקריהם של שמעון הלקין, דב סדן, ברוך קורצווייל, שמואל ורסס, הלל ברזל, אברהם שאנן, נילי סדן-לובשטיין, גרשון שקד, יצחק בקון, דן מירון, נורית גוברין, יפה ברלוביץ, עוזי שביט, רוברט (אורי) אלטר, טובה כהן, איריס פרוש, נורית גרץ, חנה קרונפלד, חיה שחם, אברהם בלבן, זהר שביט, חנן חבר, אבנר הולצמן ואחרים.
- 6 זוהי, קרוב לוודאי, עמדה היסטוריוגרפית המושפעת מרוח התקופה שלנו, לפחות ממחצית המאה העשרים ואילך, העומדת, כפי שציינו יוסף פרנק ומישל פוקו, בסימן הנחת עליונותו של ממד המרחב על ממד הזמן. וראו: Joseph Frank, *The Idea of Spatial Form*, Branswic: Rutgers University Press, 1991; Michel Foucault, "Space, Knowledge and Power", P. Rabinow (ed.), *The Foucault Reader*, New York: Pantheon Books, 1986, pp. 239–256. וקראו בעניין זה גם את טענותיו החריפות והמאתגרות של בנימין הרשב, במאמרו "תחייתה של ארץ-ישראל והמהפכה היהודית המודרנית: הרהורים על תמונת-מצב", נורית גרץ (עורכת), נקודות תצפית: תרבות וחברה בארץ-ישראל, תל אביב: האוניברסיטה הפתוחה, 1988, עמ' 7–31.

מבקשים לכנות "הסצנה הספרותית" באותו זמן-מרחב דרמטי, כלומר את האינטראקציה החברתית-תרבותית שנוצרה באותו זמן-מרחב בין כמה יוצרים, שאפשרה את התרחשותו של אותו "מפץ גדול" – אירוע לידתה של הספרות העברית החדשה. "הסצנה הספרותית" שאנחנו מכוונים לה התרחשה במזרח אירופה ובמרכז אירופה. יוצרים שונים, מקצתם הכירו זה את זה או שמעו איש על רעהו ומקצתם לא, הופעלו בידי אותו וקטור תשוקה: ההכרח ליצור **הרגשת חיים חדשה** שונה מכל שקדם לה, שנלווה לו ההכרח לסמן גבול ברור בין העבר (הישן) להווה (החדש). כוונתנו לפעולת בריאה פואטית שהיא, כפי שמרתה רוברט הראתה בדרך משכנעת בספרה: *The Old and the New: From Don Quixote to Kafka* – הבסיס האולטימטיבי להגדרת המודרניות.⁷ בסצנה הספרותית הזאת השתתפו עשרות סופרים (וגם, כמובן, משוררים, מסאים, עורכים, מבקרים וקהל הקוראים החדש), כל אחד תרם את תרומתו על פי נטיית ליבו, הגותו וכישרונו, וכל אחד ראוי לבחינה מפורטת ומוקפדת. אנחנו החלטנו להתמקד, כדי לנסות ולתקף את טענתנו העקרונית ביצירותיהם של שלושה יוצרים, שתרומתם ליצירת אותה הרגשת חיים חדשה הייתה מכרעת. בחרנו באהבת ציון של אברהם מאפו (1853), באביעזר של מרדכי אהרן גינצבורג (1863) ובסיפורי הקצרים של יהודה לייב גורדון (1874 ואילך).

מאפו, גינצבורג וגורדון היו מודעים וערוכים למשימתם, ועמלו על הכנת "סל תרבות" שיאפשר להם להצליח בה. סל התרבות הזה נוצר, כפי שנקל להבחין בדיעבד, תוך "חלוקת גְזֵרוֹת" – שאפשר אולי לדמותה לחלוקת תחומים בממשלה גולה או במועצה זמנית של מדינה. כל אחד מהשלושה – המשמשים כאן כנציגים של עשרות היוצרים שתרמו לניסיון מימוש של אותו וקטור תשוקה – נטל על עצמו לפתח גְזֵרָה שמצא את קיומה מכריע בתהליך הייסוד של הספרות הלאומית החדשה. בלשון אחרת, הנסמכת על מושגיו של ברוננו לאטור,⁸ אנו מדברים על מכלול יחסי הגומלין שבין שלושה שחקנים (actors), המבצעים בפלח זמן קצוב פעילות הגותית-אומנותית, המנותבת בידי אותו וקטור תשוקה (ההכרח ביצירתה של **הרגשת חיים חדשה** שונה מכל מה שקדם לה) בתוך הרשת (net-work), או במונחו המפורסם של פייר בורדייה, ב"הביטוס" מסוים.⁹ ה־net-work, או ההביטוס, שבורדייה מגדיר כ"מכלול היחסים (הן היחסים האובייקטיביים והן אלה המתממשים באמצעות אינטראקציות ישירות) **בין האמן לבין שאר האמנים**, ומעבר לזה – בינו לבין מכלול הסוכנים המעורבים בייצור היצירה או

7 Marthe Robert, *The Old and the New: From Don Quixote to Kafka*, Berkeley, CA: University of California Press, 1977, pp. 1–43

8 Bruno Latour, *Reassembling the Social: An Introduction to Actor–Network–Theory*, Oxford: Oxford University Press, 2005, pp. 10, 22, 44

9 פייר בורדייה, "אבל מי יצר את היוצרים?" שאלות בסוציולוגיה, מצרפתית: אבנר להב, תל אביב: רסלינג, 2005, עמ' 193–205; Richard, *Outline of a Theory of Practice*, Pierre Bourdieu, (trans.), Cambridge: Cambridge University Press, [1977] 1991, pp. 72–158. אריאלה אזולאי טוענת במאמרה "המרחב הציבורי – הביטוס" כי "ההביטוס הוא סך כל הכשירויות המקנות לשחקן בשדה את 'החוש המעשי' לפעול, או בניסוח נוסף של בורדייה, את החוש למשחק". איחון לאמנות: ביקורת הכלכלה המוזיאליית, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1999, עמ' 82–84.

לפחות בייצור ערכה החברתי של היצירה"¹⁰, חייב לדעתו להיות מושא המחקר של כל מי שדן בקבוצת יצירות מאותו זמן-מרחב.

[ב]

בהביטוס שאנו מתבוננים בו, שאפשר לכנותו "הממשלה הגולה של הספרות העברית החדשה", מילא מאפו את התפקיד (role) של הממונה על חזון היופי, תפקיד שהגדיר הוא עצמו במכתביו ובהקדמות לספריו. בהקדמה לאסופת מכתביו מסכם בן-ציון דינור את שלוש הדרישות שהציב מאפו לסופר העברי: "להיות 'איש חזון', 'משכיל לרבים', ו'עברי לעברים'". דינור מבהיר: "בשם 'חזון' מציין מאפו את הספרות היפה, ביחוד את הרומאנים [...] ה'חזון' הוא אפוא הצורה הספרותית היחידה, שמאפו מודה בה ואותה הוא דורש מכל מי שרוצה להיות ראוי לשם 'סופר'".¹¹ מי שנושא בתפקיד הזה, טוען מאפו, מופקד על טיפוח של דמיון יוצר, שתכליתו לטעת בכל אדם – בעיקר בהמונים, הנרתעים מחוכמת ישראל ומהמדעים למיניהם – תשוקה ליופי. כך כותב מאפו במכתב לחיים יונה גורלנד ב־1860:

לך ידיד החכמה אגיד פועלי לדור, מאז פקחתי עיני ואראה כי התפל הוא ראשית מחלת בני עמנו, ולשוא עמלו בוניו בס לפקוח עיניים עיוורות במחקרי חכמות [...] ומה הועילו חכמים בתקנתם? כי לא בחכמות יסור תפל, כי אם בטוב טעם ודעת היפה והנשגב, הן זאת חזיתי, על כן חזון הרביתי לעמי, במשאות על עולמים, במחמדי עמנו בימי קדם אשר חשפתי בא"צ ("ב'אהבת ציון") ובאחותה הגדולה והנחמדה ממנה שבעתיים "אשמת שומרון", אשר עודנה עמי בכתובים וערוכה לצאת-לאור ברצות ה' דרכי.¹²

ובמכתב אחר מאותה שנה, שמוען אל ראשי מפיצי ההשכלה כחלק ממאמציו של מאפו לממן את ספרו החדש אשמת שומרון:

10 בורדייה, הערה 9 לעיל, עמ' 194, ההדגשה במקור. בראשית שנות התשעים של המאה העשרים הובילה עמדה דומה בארצות הברית לייסודו של תחום הספרות הסביבתית (environmental literature) ולפיתוח השיח האקולוגי על ספרות, שיח הכולל מושגי יסוד כגון "בית גידול" ו"מרחב חיות" (habitat/biotope), קינון (nesting) וגומחה (niche). ראו גם, Felix Guattari, *The Three Ecologies*, Ian Pinder and Paul Sutton (trans.), London and New Brunswick: Althone Press, 2000. הנציג העקיב והפורה ביותר של השיח האקולוגי בשדה מחקר הספרות העברית הוא אבידב ליפסקר. ניסוח שיטתי של עמדתו בסוגיה זו הציג ליפסקר במאמרו: "השיח על הרפובליקה הספרותית והשיח האקולוגי על הספרות", נמאן ג (2002), עמ' 5–32. הנושא זכה לפיתוח בספרו: אקולוגיה של ספרות, רמת גן: אוניברסיטת בר-אילן, 2019.

11 בן-ציון דינור, "מבוא: על חייו ודמותו של מאפו", מכתבי אברהם מאפו, ירושלים: מוסד ביאליק, 1970, עמ' כד-כה.

12 אברהם מאפו, מכתבי אברהם מאפו, ירושלים: מוסד ביאליק, 1970, עמ' 235–236.

הלא במשאות ובחזון החלו כל העמים הליכותיהם על דרך תבונות, ובאין חזון ייפרע עם; החזון ייתן מעדנים לנפש, שפה לעם ולקח טוב למוצאי דעת. [...] הנה החזיונות נגד עיני רואים, עליהם יתענגו רבבות אלפי ישראל מדור לדור, כי הם ימצאו מתמדי ימי קדם ולכם אלופי ראשי עם, לכם ישיבו תודות על עזרכם אותי בנדבת ידכם, כי באורכם ראו החזיונות האלה אור!¹³

זוהי, כפי שכבר הבהיר מירון במאמרו המזהיר על אהבת ציון,¹⁴ תשוקה ליופי, או מוטב: אסתטיקה מסוג מסוים, אסתטיקה נאו־קלאסית, שתכליתה החיאה מפוארת של עבר לאומי נשגב – אמיתי או מומצא. אנחנו טוענים כי טיפוח התשוקה לאסתטיקה נאו־קלאסית הוא היסוד השליט, הדומיננטה, בלשונו של רומן יעקובסון,¹⁵ של אהבת ציון, דהיינו: היסוד המארגן והמנמק את רוב מאפייניה האומנותיים של היצירה. במסגרת היריעה הקצרה העומדת לרשותנו, ננסה לתקף את הטענה הזאת במישור הז'אנרי. בחרנו במישור זה גם משום שהוא עורר עניין ומחלוקות בקרב חוקרי ספרות מדורות שונים שנדרשו לאהבת ציון, וגם משום שהוא גורם תלכדי, כלומר אשכול של מאפיינים מסוגים שונים.

במהלך השנים הצמידו לאהבת ציון תוויות ז'אנריות רבות: רומן היסטורי נוסח וולטר סקוט, למשל בספריו רוב רוי או אייבנהו, או נוסח דיומא האב, שלושת המוסקטרים והמלכה מארגו, או נוסח אדוארד בולבר לייטון בספרו הימים האחרונים של פומפי;¹⁶ הפסטורלה והרומנס;¹⁷ פואמה בפרוזה;¹⁸ סיפור רועים בנוסח דפניס וחלואה;¹⁹ רומן "פרוטו־ציוני", "מבשרו של שיר השירים הליטרלי הציוני";²⁰ רומן הרפתקאות או רומן

13 שם, עמ' 237. עוד על "משימתו של הסופר" אליבא דמאפו, אפשר לראות במכתב שכתב לראשי חברת "מפיצי השכלה" ב-1864: "ולא בפועל כפיים לבד אמרתי די, כי רוח חן לבשה אותי ותעיתי לדבר בחזון לעמי ולעורר ישנים בחזיונות קדם ובמשא אשר חזיתי על הימים האלה. ותהי כל ישעי וחפצי להקיץ נרדמים למען ישמעו את קול ה' מתהלך לרוח היום במחנה ישראל, ההולכים במדבר והקרובים לבוא אל הר עברים, לעבור המעברה משימון דרך אל ארץ נושבת" (עמ' 229).

14 דן מירון, "הציפוי המזהיר – האמנות המליצית של אברהם מאפו ב'אהבת ציון'", בין חזון לאמת: ניצני הרומאן העברי והיידי במאה התשע־עשרה, ירושלים: מוסד ביאליק, 1979, עמ' 15–51.

15 Roman Jakobson, "The Dominant", Ladislav Matejka and Kryštyna Pomorska (eds.), *Readings in Russian Poetic: Formalist and Structuralist Views*, Ann Arbor, MI: Michigan Slavic Publications, pp. 82–87

16 קלוזנר מכנה את אהבת ציון "רומן היסטורי", ומציע את האפשרות שמאפו הושפע מסקוט, אף שלא מצא לכך עדויות מוסמכות. קלוזנר, הערה 3 לעיל, עמ' 289, 291; יוסף קלוזנר, קיצור ההיסטוריה של הספרות העברית החדשה, ירושלים: מדע, 1954, עמ' 327.

17 מירון, הערה 14 לעיל, עמ' 24–25.

18 קלוזנר, הערה 3 לעיל, עמ' 327.

19 יגאל שוורץ, הידענת את הארץ שם הלימון פורח, הנדסת האדם ומחשבת המרחב בספרות העברית החדשה, אור יהודה: דביר, 2007, עמ' 50–62.

20 אילנה פרדס, אוהבים מוכי ירח: עגנון ושיר השירים בתרבות הישראלית, ירושלים: מוסד ביאליק, 2015, עמ' 59. דברים דומים כתב שמואל ורסס: "הרבה הפליגו בזכותו של הספר בחישול הזיקה לארץ ישראל של הקורא העברי בארצות הגולה". סיפור ושורשו: עיונים בהתפתחות הפרוזה העברית, רמת גן: מסדה, 1971, עמ' 46.

רומנטי יווני נוסח חייריאס וקלידואה;²¹ רומן פשע ונכלולים נוסח מסתרי פריז של איז'ן סו;²² ואפילו, ועוד נחזור לזה, ספר מספרי התנ"ך.²³ לכאורה, מדובר כאן בכליל של אבחנות, שחלקן נדמות כסותרות זו את זו (למשל, הרומן ההיסטורי והרומנס אינם יכולים לדור בכפיפה אחת – הן מבחינת היחס למיתוס ולהיסטוריה, והן – והדברים קשורים זה בזה – כפי שלימד אותנו נורת'רופ פריי,²⁴ מבחינת רמות החיקוי השונות של הגיבורים). אך לדעתנו, האבחנות אכן דרות כולן בכפיפה אחת, אם כי בסייג ברור. יש לדחות את הנחתם של אחדים מהחוקרים כי אהבת ציון עומד בחותמו של ז'אנר אחד, ולאמץ תחתה הנחה אחרת, שאפשר לתקפה בנקל, כי מדובר ביצירה המבוססת על מיזוג של מרכיבים שמאפו ליקט מכמה ז'אנרים, על פי התאמתם להיגיון אומנותי ברור ומוצק: כשירותם בהזנת וקטור התשוקה שהניע אותן, קרי ביצירת הרגשת חיים חדשה ברוח האסתטיקה הנאו־קלאסית.

הדבר מתברר, בין היתר, כשמנסים לענות על השאלה מה לקח מאפו מהרומן ההיסטורי: בראש ובראשונה הוא לקח את מה שהניע את וולטר סקוט ליצור את הז'אנר – ההכרח לקבוע נקודת מוצא היסטורית, מרשימה ככל האפשר, שתהיה לאבן פינה ראויה למלאכת הדמיון והבנייה של קהילה ישנה־חדשה.²⁵ ולראייה, מאפו בחר לעגן את עלילת הספר דווקא בממלכת יהודה בימיהם של אחז וחזקיהו – תקופה שעמדה בסימן של משבר אמונותי ואחר כך בסימן של התעצמות אמונתית, חברתית־מוסרית וכלכלית. ההתעצמות הזאת עמדה בסכנה של השחתה מבפנים (זמרי) ואיום מבחוץ (אשור), אבל אלה הוסרו לבסוף בכוח עליון (המגפה בצבאו של רבשקה וחשיפת תחבולותיו של זמרי), ואז, בטקס מרשים רב־משתתפים, נפתח עידן של לידה חדשה (Renaissance).

שני הזוגות היפים של הסיפור (תמר ואמנון, תימן ופנינה), שנפגשו לראשונה באביב (עת ההתעוררות מהחורף, המוות והלידה החדשה), נישאים לאחר שנה, שוב באביב, על הר הזיתים – "המקום הנחמד", המגשר, ברוח הנאו־קלאסיקה, בין הטבע הפראי (מדבר יהודה) לתרבות העירונית (ירושלים).²⁶

21 שורץ, הערה 19 לעיל, עמ' 45–49.

22 ראובן בריינין, אברהם מאפו: חייו וספריו, פיעטרקוב: תושיה, 1900, עמ' 49; קלוזנר, הערה 3 לעיל, עמ' 289; קלוזנר, הערה 16 לעיל, עמ' 326–327.

23 קלוזנר מביא עדות של יונדב פראנק, ששמע ממאפו כי קיבל מכתבים מיהודי מצרים, תוניס ואלג'יר, וכי "מדמים מעריציו אלה, שכל המסופר ב'אהבת ציון' הוא מעשה שהיה, ומתייחסים אל ספרו כאל ספורי התנ"ך". קלוזנר, הערה 3 לעיל, עמ' 297. פיכמן כותב: "זאת הייתה יצירה, שנולדה בכוח התנ"ך וברוחו". יעקב פיכמן, "אברהם מאפו: חייו ויצירתו", כל כתבי אברהם מאפו, תל אביב: דביר, תשל"א, עמ' XVI.

24 Northrop Frye, *Anatomy of Criticism: Four Essays*, Princeton, NJ: Princeton University Press, [1971] 2000, pp. 33–67.

25 להרחבה ראו: גיאורג לוקאץ', הרומן ההיסטורי: התפתחות המגמות והצורות בענפי הספרות, מהונגריה: אריה סולה, מרחביה: ספרית פועלים, 1955, עמ' 9–53; ניצה בן־ארי, "הרקע לצמיחת ההיסטורי היהודי־הגרמני", רומן עם העבר, תל אביב: דביר, 1997, עמ' 19–36; אטיין בליבאר, "צורת האומה: היסטוריה ואידאולוגיה", יוסי דהאן והנרי וסרמן (עורכים) להמציא אומה, רעננה: האוניברסיטה הפתוחה, 2006, עמ' 29–52.

26 ראו הרחבה של דיון זה: שורץ, הערה 19 לעיל, עמ' 29–82.

אנו מבקשים להדגיש: מאפו לא כתב רומן היסטורי. הוא נטל מן הרומן ההיסטורי את ההתכוונות הרומנטית-לאומית שלו, ומימש אותה ברוח הדמיון הנאו-קלאסי. דבר זה ניכר, למשל, כשבוחנים את טיבו של הזמן באהבת ציון. ברומן ההיסטורי, וכבר עמדו על כך רבים, הזמן הוא הגיבור המרכזי. הוא נתפס כמחולל העיקרי של תהליכים קולקטיביים, ובהתאמה גם של תהליכים אישיים. והינה, לזמן באהבת ציון אין כל חשיבות או משמעות במובן הזה. הזמן בסיפור נטול ממד התפתחותי-פסיכולוגי, והוא דומה מאוד לזמן ה"שטוח", האופייני לז'אנרים וליצירות קלאסיות ונאו-קלאסיות, שכמה מהן צוינו במחקר כמקור השפעה אפשרי על הדמיון היוצר של מאפו: רומן ההרפתקאות היווני נוסח חייריאס וקלירואה, סיפור הרועים בנוסח דפניס וחלואה, הרומנס וכיוצא באלה. כמו ברומן ההרפתקאות היווני ובסיפור הרועים (שבאחטין כולל יחדיו בכותרת "רומן יווני"),²⁷ סיפור המעשה באהבת ציון מוכתב מראש. הגיבור והגיבורה נועדו זה לזה ואין להם שום השפעה על גורלם. כל תפקידם לממש את המטריצה שהוכנה בעבורם, ובכך לאשש את בסיס ההתאמה ביניהם: חיבור בין נצרים נבחרים משני בתי אב חשובים ויודעים. אומנם ביחסים בין הגיבור והגיבורה, כמו בסיפור הרקע ההיסטורי המשמש להם תפאורה, מתגלעים קונפליקטים, המלווים במניפולציות מפוארות, אך אלה קונפליקטים מדומים שתפקידם להעצים את הסדר הנאו-קלאסי המנצח.

אם כן, לזמן באהבת ציון אין שום השפעה על אופיין של הדמויות ועל הכרעותיהן במהלך הסיפור. כמו ברומן ההרפתקאות ובסיפור הרועים בנוסח היווני, הגיבורים של מאפו "נולדים נימולים". אנחנו פוגשים בהם בילדותם המוקדמת ואחר כך בשיא תקופת נעוריהם, ומתברר לנו שמאפייני אישיותם בבגרותם זהים למאפייני אישיותם שעה שעדיין היו ילדים רכים. האנטי-ריאליזם הזה, אם אפשר לקרוא לו כך, הוא מודע ומכוון. למאפו לא היה עניין בהתפתחות פסיכולוגית, ולכן גם לא בגיל שבו הגיוני לעקוב אחר התפתחות מסוג זה. את שני אלה הוא השאיר לגינצבורג. את מאפו עניינו אנשים צעירים ויפים באביב חייהם, המבשרים את אביב האומה המתחדש.

תשוקתו של מאפו ליפה בנוסחו הנאו-קלאסי מסבירה גם את הזיקה, הלא ברורה מאליה, של אהבת ציון למסתורי פריז, רומן התככים של איז'ן סו.²⁸ הקשר בין שני הסיפורים מתבטא גם בעלילה הסבוכה, המבוססת מעיקרה על סדר סימטרי שהופר באמצעות רשת של תחבולות המבלבלות בין מראית עין ואמת, וגם בנוכחות המשמעותית של תחבולנים, טריקסטרים, המוצגים כנציגים של הרוע המוחלט; כלומר, כמי שהרווח העיקרי שלהם ממעשיהם הרעים אינו ארצי (כלכלי, מיני, אידאולוגי או פוליטי) אלא אסתטי (ההנאה נגרמת להם משיבוש של הסדר הטוב, או מוטב, בלשונם של הנס ושולמית קרייטלר, משיבוש ה"תבניות הטובות").²⁹ ככאלה, דהיינו: כמי שיש להם עניין בפונקציה הפואטית לבדה, הם הופכים ל"בני הזוג" האולטימטיביים של המספרים, המשמשים כשופרות

27 מיכאיל באחטיין, צורות הזמן והכרונוטופ ברומן: מסה על פואטיקה היסטורית, מרוסית: דינה מרקון, אור יהודה: דביר, 2007, עמ' 15-39.

28 לפי קלוזנר (הערה 3 לעיל, עמ' 289-290), אנחנו יודעים שמאפו אכן קרא את מסתורי פריז.
29 הנס קרייטלר ושולמית קרייטלר, הפסיכולוגיה של האמנויות, תל אביב: ספרית פועלים והפקולטה לאמנויות באוניברסיטת תל-אביב, 1980, עמ' 83-111.

של הסופרים. את תפקיד הטריקסטר באהבת ציון ממלא בדבקות זמרי, פליט מממלכת ישראל החרבה שמצא מחסה בממלכת יהודה. זמרי הוא, למעשה, תאומו של מאפו. הוא עושה הכול כדי להפר את הסדר הסימטרי המוקפד, ואילו יוצרו מאפו עוקב אחריו, מתקן את הקלקולים המשוכללים אחד לאחד, ומשיב אל כנו את הסדר הנאו-קלאסי החביב עליו.

מעשרות העדויות של קוראים שהתוודעו לאהבת ציון במחצית השנייה של המאה התשע-עשרה ובעשורים הראשונים של המאה העשרים, עולה בבירור כי מאפו הצליח במעשה השליחות הלאומית שנטל על עצמו,³⁰ ובאורח פנומנלי. התקבלותו הסוחפת של הספר מעידה על חסרונו הרב של ממד היופי בספרות העברית, שקוראיה ייחלו לו. יעקב פיכמן מעיד במבוא שלו לכתבי מאפו ש"סיפור תמים זה נעשה לא רק חזון קדומים, כי אם גם **קול קורא לחיים חדשים** [...] געגועים על חן נעורים ועל חסד ואהבה רננו מכל פרקיו, ומין המית נפש לאושר, לחיים מלאים, לשפעת שמש – שמלאה את הלבבות הצעירים חלום ושכרון".³¹ הוא "יצר את אגדת התקופה החדשה, אגדה שקדמה לגאולה ושהכשירה את הגאולה".³² ראובן בריינין כתב גם הוא דברים דומים. לאחר צאתו לאור של אהבת ציון, לפיו, "החלה **תקופה חדשה** בספרות העברית החזיונית". אהבת ציון –

העתיק את בחורי הישיבה מארבע אמות של הפלפול היבש ויביאם לעולם אחר לגמרי [...] דמיון המספר העברי היה למופת לאנשים חיים [...] עקרו מעולמם השפל, הסיח את דעתם מהקטנות הנמכות שהיו שקועים בהם עד אזניהם ויביאם בדמיונותיו וחזיונותיו לעולם חדש, ובוה עורר את כוחותיהם הרוחניים הנרדמים.³³

יוסף קלוזנר כתב באותו הקשר שאהבת ציון הציב "אידיאל-של-חיים חדש, שההשכלה נסתמלה בו בצורה חדשה – צורה של חיים בריאים וחפשיים על עבודת-האדמה וברוח הנביאים".³⁴ "הדור הצעיר", מעיד קלוזנר, "העריץ את אהבת ציון וקידש אותה כמעט כקדושת-התנ"ך", ואף "האפיל סיפורו של מאפו על סיפורו של התנ"ך" כששמות הדמויות אמנון ותמר, שבמקרא הקשרן שלילי, נתחבבו על משכילי ישראל.³⁵ שלמה צמח כתב על אהבת ציון כעל בית יוצר של "אדם בעל הרגשה חדשה",³⁶ ודן מירון, שהתמקד בניתוחו

30 וכך הוא כתב בעניין זה לשניאור זק"ש: "אמרת אלי: אל נא ללשונות זרות תקדיש כל עתותיך, כתוב ירך לשולמית, תן אמרי שפר, עבוד עבודתך עבדי לרבים, עבוד עבודתך על הרי ישראל! הדברים האלה עוררוני אז, שנסתי מתני, קרבתי אל המלאכה, בניתי, הרסתי עד צאת לאור אהבת ציון, ובהגיגי בך ידידי הנחמד אשוב אהפוך בדבריך, עבוד עבודתך עבדי לרבים, עבוד עבודתך על הרי ישראל!" אברהם מאפו, כל כתבי אברהם מאפו, תל אביב: דביר, תשי"א, עמ' תצא.

31 פיכמן, הערה 23 לעיל, עמ' XV. ההדגשה במקור.

32 שם, עמ' VI.

33 בריינין, הערה 22 לעיל, עמ' 47-48.

34 קלוזנר, הערה 3 לעיל, עמ' 295.

35 שם, שם.

36 שלמה צמח, עירובין: מסה וביקורת, תל אביב: דביר, תשכ"ד, עמ' 220. ההדגשה מטעמנו, נ"ק

בפרק שבו מאפו מתאר את בית לחם, טען (כמו צמח) כי זהו תיאור הנוף הראשון ברומן העברי הראשון, וכי בולט בו "צורך עז בהעמדת תמונה אידיאלית אידיאלית של חיים עבריים מתחדשים".³⁷

אהבת צ'ון, שראה אור בשנת 1853, איבד הרבה מכוח המשיכה שלו במהלך השנים. עלייתם והשתלטותם של נוסחים ריאליסטיים (סמולנסקין, אברמוביץ', ברשדסקי, ספרי אגורה, ברנר ואחרים) שינו מאוד את היחס למפעלו האומנותי של מאפו. מה שנתפס בשעתו כסמל לחדש, לרענן ולרוח עלומים הפך בלתי רלוונטי, והיה לסמל לישן ולאנכרוניסטי.³⁸ תיאורי הנוף של מאפו, שעוצבו ברוח הנאו־קלאסיקה, נתפסו עתה כשבלוניים. הסגנון השיבוצי המבריק שלו נתפס כבית נכות של מליצות חבוטות,³⁹ ותיאורי הנוף שלו, אותם תיאורים שנחשבו בשעתם מופת לתיאור של "חיים עבריים מתחדשים", הפכו מושא לפרודיות.

כך, למשל, כבר אצל אברמוביץ' בסצנה המפורסמת בספר הקבצנים שבה הוא מתאר "ארבעה יהודים נשויים" – מנדלי, אלתר, חיים־חנא ופישקא, ה"שוכבים מתפרקדים על עשבים בשדה, מדושני עונג ושותקים"⁴⁰ – מנדלי, המספר של אברמוביץ', מזכיר תמונה שהוא מצייר ואומר ש"בעל לשון יהודי" (ונמען החץ שנשלח כאן ברור מאוד) היה –

מוצא מוכן לפניו באותו הבוקר כדי לכתוב פזמון יפה [...] זהרי חמה, שמים בהירים, אילנות ותבואות שדה, רסיסי טל, צפרים עפות, גילת ורנן, וארבעה סוסים, זה מזה נאה. והיה רשאי להוסיף מדעתו גם נופך משלו, כי בנות־השיר הטובה עליו, כגון עדר צאן הרועה בשושנים, פרות רועות באחו, ואיל תערוג על אפיקי מים.⁴¹

"ואף אותנו", ממשיך מנדלי ללעוג למאפו, ובה בעת גם לעצמו, על דמויותיו שלו, העלובות והמגוחכות, "היה חונן, ונותן בפניו חלילים משלו, לחלל ולשיר שירת דודים לרעיות אהובות".⁴²

התייחסות פרודית אחרת לתיאוריו של מאפו, מפורסמת וחרפה אף יותר מזו של אברמוביץ', מופיעה בפתיח של ברנר למכאן ומכאן. המספר של ברנר מציג את עצמו כמביא לבית הדפוס, ומתנצל לפני הקוראים על טיב הכתבים שהסכים, בלחץ מכרו המוציא לאור, לכאורה, לפרסם. "במטותא – שואל המספר – איזה ערך אמנותי יש לכתביו הטורפים האלה".⁴³ והוא עונה – בהתכתשות פרודית עם אהבת צ'ון:

וי"ש.

37 מירון, הערה 14 לעיל, עמ' 17–18. ההדגשה מטעמנו, נ"ק וי"ש.

38 שמואל ורסס כתב בהקשר זה כי "יצאו לו [לאהבת צ'ון] מוניטין כרומאן תמים ופשטני". ורסס, הערה 20 לעיל, עמ' 52.

39 מירון, הערה 14 לעיל, עמ' 15–51.

40 מנדלי מוכר ספרים, ספר הקבצנים, תל אביב: דביר, 1988, עמ' 71.

41 שם. ההדגשות במקור.

42 שם, שם.

43 יוסף חיים ברנר, כתבים, כרך ב, תל אביב: הקיבוץ המאוחד וספרית פועלים, תשל"ח, עמ' 1,265. ההדגשה במקור.

מה? חיי-ארץ-ישראל? [...] כלום מתוארים בכתבים האלה חיי ארץ-ישראל, כפי שקוראין היו רוצים לקרוא מעל הספר? כלום יש פה מחזות פיוטיים מהדר גאון הכרמל והשרון, מהעבודה על שדמות-בית-לחם [...] מאהבת בנות-ציון וירושלים התמות והצנועות?⁴⁴

אך נדמה שבשנים האחרונות חל מהפך ביחס החוקרים לאהבת ציון, מהפך שראשיתו במאמרים הסמינאליים של דן מירון, "הציפוי המזהיר: האמנות המליצית של אברהם מאפו ב'אהבת ציון'⁴⁵ ושל טובה כהן, "מלשון למציאות – תיאורי ארץ-ישראל בסיפורי אברהם מאפו".⁴⁶ המהפך הזה, המשתקף בכמה עבודות שנכתבו בשלושים השנים האחרונות,⁴⁷ בא לידי ביטוי גם בהערכה מחודשת לרומן הראשון בספרות העברית החדשה, היוצאת מנקודת מוצא דומה לזו שממנה יצאו המבקרים שהגיבו על היצירה בסמוך להופעתה הראשונה.

דוגמה מובהקת לקריאה כזאת של אהבת ציון כלולה בספרה הסוגסטיבי מאוד של אילנה פרדס אוהבים מוכי ירח: עגנון ושיר השירים בתרבות הישראלית.⁴⁸ כפי שנקל להבין מכותרת הספר, העיון באהבת ציון אינו עיקר עניינה של המחברת, אך הקטעים שבהם היא עוסקת בו סימפטומטיים. פרדס חוזרת ומדגישה את טענת החידוש ותחושת הרעננות שהציגו "הקוראים ההיסטוריים" של אהבת ציון, מוסיפה לה נופך ומתקפת אותה באבחנות חדשות וסוגסטיביות.

תחילה היא מביאה את דבריו של הרדר, כי שיר השירים הוא "תוצר מופלא של הדמיון הייחודי של האוריינט [...] שירת הטבע האמתית – המעניקה קול לחוויותיו של האדם הפשוט, נעלה יותר [...] מהשירה המתוחכמת והמצוחצחת שנכתבה בתקופתו בגרמניה",⁴⁹ ומזכירה שהרדר הציג לתרבות הגרמנית לאמץ את השירה הקדומה וההיולית הזו אם ברצונה לממש את שאיפתה לתחייה לאומית.⁵⁰ באותה גישה, ספרותית-לאומית-רומנטית, בוחנת פרדס את אהבת ציון, וקובעת ש"הרומן הפרוטו-ציוני של מאפו הוא מבשרו של שיר השירים הליטרלי הציוני [...] זהו הרגע שבו מתהווה לראשונה גם האלגוריזציה הציונית [...] הבנייה מודרנית ואלגורית של האהבה לציון".⁵¹ מאפו, מציינת פרדס, "חולק

44 שם, עמ' 1,266-1,267. לסקירה של תיאורי ארץ ישראל ביצירת מאפו בראי הביקורת העברית ראו, טובה כהן, מחלום למציאות: ארץ ישראל בספרות ההשכלה, רמת גן: אוניברסיטת בר-אילן, 1982, עמ' 94-103.

45 מירון, הערה 14 לעיל, עמ' 15-51.

46 כהן, הערה 44 לעיל, עמ' 93-153.

47 בין היתר: שם, שם; שוורץ, הערה 19 לעיל, עמ' 29-82; יחיל צבן, "את מי בעצם אנחנו אוהבים? ביקורת וגילוי עריות ב'אהבת ציון' לאברהם מאפו", איריס פרוש, חמוטל צמיר וחנה סוקר-שווגר (עורכות), הספרות והחיים: פואטיקה ואידיאלוגיה בספרות העברית החדשה. למנחם ברינקר, ביובלו, ירושלים: כרמל, 2011, עמ' 214-236. מעניינים מאוד בהקשר זה דבריו של אבנר הולצמן במבוא לספרו אהבות ציון: פנים בספרות העברית החדשה, ירושלים: כרמל, 2006, עמ' 8.

48 פרדס, הערה 20 לעיל.

49 שם, עמ' 52-53.

50 שם, עמ' 54.

51 שם, עמ' 59.

עם הרדר את התפיסה שהשירה המקראית יכולה לשמש קרש קפיצה לעיצוב אסתטיקה לאומית חדשה.⁵² הוא –

הופך את ההבניה המודרנית של אהבה לאומית לחבל ארץ גאוגרפי למרכיב טבעי בחזונו המקראי. בעשותו כן הוא טווה אלגוריה חדשה לשיר השירים, שבה האהבה בין האל לעמו מוחלפת באהבה בין העם לארץ.⁵³

וכך, כפי שכתב פיכמן, אהבת ציון נעשה "קול קורא לחיים חדשים",⁵⁴ "יצירה שנולדה בכוח התנ"ך וברוחו [המונעת בכוח] ראייה מרוכזת זו [ש]אין בה כלום מן המגע המצמצם של ריאליזם מערבי. היא מדלגת על הכובד הגלמי [של הריאליזם המערבי], כדי להאחז באשיות העולם".⁵⁵

[ג]

בהיטוס של הספרות העברית באמצע המאה התשע-עשרה, שבו היה מאפו לממונה על חזון היופי והדמיון היוצר, עמד מרדכי אהרן גינצבורג כממונה על רווחת הפרט, ובעיקר רווחת הילד. יצירתו אביעזר, שראתה אור ב-1864, הוסיפה ל"סל התרבות" החדש כלי ספרותי חינוכי פורץ דרך. גינצבורג הופעל באמצעות אותו וקטור תשוקה כמו מאפו: ההכרח ליצור הרגשת חיים חדשה. עיקר היצירה הוא הניסיון לצמצם ולעדן את הקונפליקט שנקלע אליו הוא עצמו בילדותו, כילד מחונן בעל חשיבה מקורית בתוך חברה שמרנית ודכאנית. הקונפליקט בין צורכי היחיד לבין דרישות החברה הוא העומד במרכז היצירה, והוא החידוש שהביא גינצבורג.

מקובל לחשוב על אביעזר בתור "האוטוביוגרפיה העברית הראשונה",⁵⁶ והמחקר עסק בהיבטיו האוטוביוגרפיים.⁵⁷ אבחנה זו, לדעתנו, נכונה אך לא ממצה, שכן בדומה לאהבת ציון גם אביעזר היא יצירה רב-ז'אנרית. היא ממזגת לפחות שלושה ז'אנרים

52 שם, שם.

53 שם, שם.

54 יעקב פיכמן, אלופי ההשכלה: אברהם מאפו, יהודה ליב גורדון, פרץ סמולנסקין, תל אביב: טברסקי, תשי"ג, עמ' 41. ההדגשה במקור.

55 שם, עמ' 45.

56 היצירה מכונה "אוטוביוגרפיה" בכל רשימות הביקורת והמחקר העוסקות בה, מוקדמות ומאוחרות. ראו למשל: יוסף אליהו טריוואש, "על ישראל ועל סופריו", היום [פרסום בהמשכים] (29/7/1886), עמ' 2; (3/8/1886), עמ' 2; (5/8/1886), עמ' 2; (6/8/1886), עמ' 2; לחובר, הערה 2 לעיל, עמ' 89; ישראל ברטל, "מרדכי אהרן גינצבורג: משכיל ליטאי מול המודרנה", עמנואל אטקס (עורך), הדת והחיים, ירושלים: מרכז זלמן שז"ר, 1993, עמ' 109-125.

57 משה פלאי, "האוטוביוגרפיה: אביעזר למרדכי אהרן גינצבורג. תהליך ההתמשכלות של משכיל", סוגות וסוגיות בספרות ההשכלה העברית, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1999, עמ' 267-290; Alan Mintz, "Banished from Their Father's Table": Loss of Faith and Hebrew Autobiography, Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, pp. 25-30

מוכרים ונחשבים מאוד בתרבות המערב: האוטוביוגרפיה הווידויית, המשל (ה-Fabula) ורומן החניכה (ה-Bildungsroman). וכפי שעולה מן העיון ברומן החלוצי הזה, מיזוג כל הז'אנרים הללו נועד להציג באמצעים ספרותיים תפיסה חינוכית חדשנית, שתתאים לעידן המודרני ולמצבה המיוחד של היהדות במזרח אירופה ושתעסוק במתחים המובנים בחברה זו בין תהליכי אינדיבידואליזציה וסוציאליזציה.

באמצעות הז'אנר של האוטוביוגרפיה הווידויית הציג גינצבורג באורח אישי, גלוי ומעורר הזדהות את קלקולי החברה שבה הוא עצמו נולד וגדל. בכך ממשיך אביעזר מסורת ארוכת שנים, שהחלה בספרי הווידויים של אגוסטינוס ורוסו,⁵⁸ והושפעה ישירות מהאוטוביוגרפיה של שלמה מימון (שראתה אור בגרמנית בשנים 1792–1793),⁵⁹ ומהאוטוביוגרפיה של גתה, חזון ואמת. גינצבורג "ייבא" את הז'אנר לתוך הספרות העברית, ועל חדשנות המעשה מעידה הנימה האפולוגטית שבה נפתחת היצירה. בפתיחה, המחבר מסביר לקוראיו הפוטנציאליים את ההבדל בין יצירות העוסקות ביחיד סגולה, "אנשים מצוינים אשר זכו לשם על פי כוחות נפשתיים הגדולות", לבין יצירות שבהן הסופר מספר "את תולדות נפשו". אלו האחרונות אינן נמדדות על פי גדולתם של הגיבורים אלא על פי מידת האוטנטיות שלהם והשפעתם הדידקטית על דורות העתיד, ועל כן צריך הסופר "לדעת את נפשו תכלית ידיעה ולאהוב את האמת תכלית אהבה, לבל יעשה בנפשו שקר מחסרון ידיעה ולבל יבוש להודות על פשעיו וחסרונותיו לכבוד האמת ולאהבת המוסר".⁶⁰ העובדה שהמחבר רואה צורך להצדיק את העיסוק בקורותיו של אדם מן השורה ולא בקורות אנשי שם ממחישה את החדשנות הרדיקלית בהתכוונות העיקרית של היצירה.

אבל האוטוביוגרפיה מטיבה מתרכזת ביחיד, וביצירה אביעזר יש גם ממד נוסף וחשוב: היחסים שבין היחיד לחברה. על כן הוא מתוודה בעיקר על חטאים של אחרים ולא על חטאיו שלו, כפי שטען אלן מינץ.⁶¹ כשהוא מסיים לספר על תקופת חייו הראשונה, שבה גדל בבית אביו ונדד בין מלמדים רבים, הוא מונה במפורש את כל הפגיעות שנפגע בתקופה זו: הוא למד ב"חדרים" לפחד מאמונות תפלות, לעוות את כוונת המקרא, לגנוב דעה, לגנוב רכוש, להיות גס רוח, לא לקבל מרות ועוד ועוד.⁶²

58 אוגוסטינוס, וידויים, מלטינית: אביעד קליינברג, תל אביב: ידיעות אחרונות וכרמל, 2001; ז'אן ז'אק רוסו, הווידויים, מצרפתית: אירית עקרבי, ירושלים: כרמל, 2000.

59 שלמה מימון, חיי שלמה מימון: כתוב בידי עצמו, מגרמנית: י"ל ברוך, תל אביב: ידיעות אחרונות, 2009. השפעה זו הוזכרה במחקר. ראו: לחובר, הערה 2 לעיל, עמ' 89; אברהם שאנן, הספרות העברית החדשה לזרמיה, כרך א, תל אביב: מסדה, 1962, עמ' 193; פלאי, הערה 57 לעיל, עמ' 270; שמואל ורסס, "מבוא", מרדכי אהרן גינצבורג, וידויו של משכיל: אביעזר. הוא ספר תולדות איש רם המעלה אשר כתב בעצם ידו כמו"ה מרדכי אהרן גינצבורג, ירושלים: מוסד ביאליק, 2009, עמ' 1–64.

60 מרדכי אהרן גינצבורג, וידויו של משכיל: אביעזר: הוא ספר תולדות איש רם המעלה אשר כתב בעצם ידו כמו"ה מרדכי אהרן גינצבורג, ההדיר מכתב-ידו והוסיף מבוא והערות: שמואל ורסס, ירושלים: מוסד ביאליק, 2009, עמ' 68.

61 וזאת על דרך ההשוואה לחטאת נעורים של ליליינבלום. ראו, Mintz, הערה 57 לעיל, עמ' 25–30.
62 גינצבורג, הערה 60 לעיל, עמ' 97–98.

המתח בין האינדיבידואליזם והסוציאליזם מתבטא ביצירה גם בנוכחותם המכרעת של שני ז'אנרים אחרים: המשל ורומן החניכה. לאורך היצירה מופיעים עשרות משלים, ובהם צורות קרובות כמו חידות ופתגמים. למשלים שתי תכונות בסיסיות – אוניברסליות ועל-זמניות – המשמשות כמוביל ז'אנרי אידיאלי למסריו החינוכיים-תרבותיים של גינצבורג, מרמת היחיד המתוודה למישור הדעת של כלל בני האדם. אביעזר מספר סיפור אישי ופרטי, עד לפרטיו האינטימיים ביותר, ובראשם אירועי האימפוטנציה של הגיבור לאחר נישואי הבוסר. עם זאת, כאמור, הוא חורג מן האוטוביוגרפיה הפרטית ועוסק בתהליכי החברות שהיו אופייניים לכל נער בקהילה יהודית למדנית בליטא באמצע המאה התשע-עשרה. ביצירה מתפקד הפרטיקולרי כאקסמפלר אוניברסלי, שגילוייו הבולט ביותר הוא השימוש האינטנסיבי במשלים, בעיקר כאלה השואבים את תוקפם מעולם הטבע.⁶³ הרושם העולה מכותרת היצירה הוא ששם הגיבור הינו "אביעזר", אך כבר כשקוראים את העמודים הראשונים מתברר שלא כן הוא. השם אביעזר מצביע על משפחתו של ירובעל המקראי, הלוא הוא גדעון, המוזכרת במשל הפותח את היצירה, הנסמך על ספר שופטים. משל זה נסוב על ויכוח בין האפוד שהקים ירובעל בעפרה לבין החיטה. האפוד והחיטה מזלזלים זה בזה, והאפוד מטיח בחיטה כי היא "הדלה בבציר אביעזר". החיטה עונה שהאשמה אינה בה אלא באלו שלא טיפלו בה בצורה נכונה, ולא צפו מראש את אחריתה.⁶⁴ משה פלאי, שעסק בהרחבה במשלים ביצירה, טען כי משל ירובעל הוא מפתח להבנת היצירה כולה: "ההורים מביאים לעולם זרע בוסר, אינם מגדלים אותו כראוי [...] ובנוסף על כך, גם המורים אינם מחנכים אותו כראוי. מה הפלא, אפוא, שהחיטה היא כה דלה?"⁶⁵ העובדה שהחיטה היא "בת" למשפחת אביעזר, משפחה שממנה יצא השופט גדעון, מקיימת מתח בין עליבות בהווה לגדולה אפשרית בעתיד. זאת ועוד, שם הספר, שאינו נגזר משמו של אדם אחד אלא משם של משפחה שלמה, מאותת לנו גם הוא שיש ביצירה מעבר לסיפור אישי ופרטי של אדם אחד. על אותה מגמה מצביעים המשלים הרבים, שהקשר בינם לבין עלילת הגיבור אינו תמיד ברור ברגע הראשון. התהייה הזמנית הזו אינה מניחה לקורא להתמסר לסיפור הזיכרונות הפרטי כפשוטו, מפנה את תשומת הלב למתח שבין הפרטיקולרי לאוניברסלי ומבליטה אותו.

63 ולהלן שתי דוגמאות קצרות: "מה נמאסת כאשר היית תולעת זוחלה, אמר נער לתולעת המשי, ומה יפית כאשר התהפכת לבעל כנף פורח. וסופרי הטבע יאריכו לשון במהות תולעת המשי וימעטו דברים מבעל כנף המשי. – יען בהיותי תולעת צלחתי לטוות את המשי המכבד אלוקים ואנשים, השיבה התולעת. ועתה למה אסכון? להוליד ביצים – ולמות" (שם, עמ' 74). "יהי נא הסוס שופט, אמר העורב אל המזמר הלילי (נאכטינגאל) ויוכח הרוח מבינתו בינינו מי מאתנו מיטיב נגן. וכאשר יוכח הוא... כן יקום! ענה הנותן זמירות בלילה ויתן בשיר קולו. והסוס שמע וידום. ואחר פתח העורב את פיו בקול אומר קָרָא קָרָא בקול גדול ולא יסף. אז יצהל הסוס לעומתו ויקרא משמחת לבבו: אך זאת זמרה! אך זאת זמרה! – בזה לעגה לך! אמר המזמר הלילי: כי נתת יתרון לשריקת העורב על נעימת זמרתו המשמח אלקים ואנשים. – אולי במתק הזמרה, ענה הסוס. אולי במתק הזמרה גדול כחך מכח העורב, אבל התבונן נא על הוד קולו. הלא ידעת אם לא שמעת כי קולו קרוב מאד ודומה בנעימות אל קולי אני! – בער מכין חידות / חדרו פחותים / עורב מנעים זמירות / באזני סוסים" (שם, עמ' 86–87).

64 שם, עמ' 68–69.

65 פלאי, הערה 57 לעיל, עמ' 280.

הז'אנר השלישי המתמשש באביעזר הוא רומן החניכה, ודוגמת המופת שעמדה לנגד עיני גינצבורג לז'אנר זה הייתה וילהלם מייסטר של גתה. תפקידו של ז'אנר רומן החניכה ביצירה חשוב, שכן הוא מסייע למחברה להציג את המכשלות שעמדו לפניו ואת הפתרונות האפשריים באמצעות הבלטת דרכי החשיבה של המנטורים החיוביים שהיו לו – האב, ויותר ממנו הרוקח הפילוסוף הישיש, ששיחות המחבר עימו ממלאות את חלקו השני של הספר. בספרות ההשכלה היהודית נודעה חשיבות מיוחדת לספרי הנאורות; שהיו בעלי השפעה מכרעת על הגיבורים המתמשכלים הקוראים בהם, ובמידה רבה החליפו את "ארון הספרים היהודי"⁶⁶. בדומה לגיבורים אלה, גם גיבורו של גינצבורג קורא בספרי ההשכלה, ובעיקר בספרי ההיסטוריה ובספר יוסיפון, שלדבריו עוררו אותו להיות היסטוריון בעצמו.⁶⁷ אך נראה שהשינוי הרוחני והתודעתי של הגיבור מאורח חיים יהודי מסורתי לאורח חיים משכילי אינו מתרחש בעקבות קריאתו בספרים או באמצעותה, אלא דווקא באמצעות פגישותיו עם אנשים אחרים: המלמדים, הוריו, אשתו ומשפחתה והרוקח. בכך שב ומציב הספר במוקד הדיון את האדם עצמו ואת יחסיו עם החברה הסובבת אותו, ומציע דגם משכילי ייחודי. את דרכי החשיבה של האב והרוקח "מתרגם" המספר בגוף ראשון לסדרה של מהלכים חינוכיים חלופיים, המתגבשים בהדרגה לכדי מודל מועדף, המבוסס על איזון עדין בין צרכי היחיד ומגבלות החברה.

עוד היבט חדשני טמון בתקופת הזמן שהיצירה מתמקדת בה בחיי הגיבורים. בשונה ממאפו באהבת ציון, שנמנע לחלוטין מעיסוק בגיל הפורמטיבי של עיצוב האישיות, הגביל גינצבורג את עצמו לזמן ילדותו המאוחרת ונעוריו המוקדמים של הגיבור; מהרגע שבו נשלח ל"חדר" הראשון בגיל ארבע, אז יצא מהתא המשפחתי ונכנס לתחומי החברה, ועד להגעתו לבגרות רוחנית ומינית בגיל שש-עשרה. המחבר מתייחס ישירות לחשיבות ימי הנעורים המוקדמים, ולדבריו "המה הימים אשר השכל צומח, מוציא פרח, מוציא ציץ וגומל שושנה רכה"⁶⁸. במהלך העלילה הגיבור עובר הרפתקאות שונות, מתעצב ומתפתח. תחילה הוא מיטלטל במעברים בין מלמדים שונים, שלכל אחד גישת הוראה שונה, בהמשך הוא מתנסה בהרפתקת המעבר לבית חותניו ובנישואי הבוסר, ולבסוף, בשלב ההתבגרות האחרון, הוא פוגש ברוקח ישיש המוביל אותו במסע רוחני להבנת משמעות החיים. בכל השלבים ניכרת התפתחותו הנפשית, הפיזית והרוחנית של הגיבור, עד להפיכתו לסובייקט בוגר.

כפי שכותב מורטי, רומן החניכה רואה בנעורים את פרק החיים המשמעותי ביותר. חשיבות מרכזית יוחסה להם באמצע המאה התשע-עשרה, עם עליית המודרניות והצורך להתמודד עימה ולצקת בתוכה משמעות. בדומה לנעורים, המודרניות הפכפכה ומסוכנת, מלאה תקוות ואשליות. הצורך לחפש משמעות בעתיד נובע מההכרה שהעולם משתנה, ושהצעיר בעידן המודרני כבר לא ייכנס באופן טבעי לנעליו של אביו, כפי שהיה בעבר.

66 אבנר הולצמן, "ספרייתו של ברדיצ'בסקי", [בדפוס]; שמואל פינר, זהר שביט, נטלי ניימרק-גולדברג, טל קוגמן (עורכים), הספרייה של תנועת ההשכלה: יצירתה של רפובליקת הספרים בחברה היהודית במרחב הדובר גרמנית, תל-אביב: עם עובד, 2014.

67 גינצבורג, הערה 60 לעיל, עמ' 206.

68 שם, עמ' 74.

לדבריו של מורטי, "הנעורים [...] הם 'מהות' המודרניות, סימנו של עולם המחפש משמעות בעתיד ולא בעבר".⁶⁹ באמצע המאה התשע-עשרה גברה החשיבות שייחסו לנעורים בחברה היהודית, שעברה שינויים חברתיים מואצים בעיקר בשל חדירת רוחות ההשכלה, שקראו לשינוי חריף בחברה היהודית הסגורה ובסדריה.

גינצבורג, שחש היטב בשינויי החברה בזמנו ולקח חלק פעיל בהפצת הידע הכללי בחברה היהודית, באמצעות תרגום וחיבור ספרי היסטוריה כללית. בתקופתו, על פי קלוזנר, גינצבורג היה "האישיות המרכזית" בהשכלת וילנה, שלא רק יוצרת "את הגון המיוחד של התקופה, אלא שהיא אף מרכזת סביבה את הכוחות היוצרים של אותה תקופה ונותנת להם דחיפה וכיוון".⁷⁰ במהלך חייו גינצבורג נע ונד ממזרח אירופה למערבה, והכיר היטב את השפה הגרמנית ואת תרבותה, ובתרגומו "ייבא" תרבות זו ליהודי מזרח אירופה.⁷¹ מכיוון שהמחקר עסק עד כה באביעזר כאוטוביוגרפיה בלבד היצירה הושוותה לאוטוביוגרפיה של גתה חזון ואמת,⁷² אבל לא מן הנמנע שגינצבורג, שהיה בקיא בספרות הגרמנית, הושפע גם מרומן החניכה המכונן של גתה וילהלם מייסטר. הבנתו של גינצבורג שעל החברה היהודית לצאת לדרך חדשה הולידה צורה ספרותית עברית מעורבת חדשה, צורה ספרותית שבמרכזה הנעורים ונפש היחיד, המתודע לעולמו ומתעצב בהתאם לחברה.

יחד עם ההשפעות והדמיון בין היצירות, היצירה אביעזר שונה מווילהלם מייסטר מהותית, שכן היא אינה מסתיימת בהשלמה מלאה. אומנם בטון הסיום באביעזר ניכרת השלמה כלשהי – שכן אבי הגיבור רואה שוב ברכה בעמלו, מצליח להשיא בשנית את בתו האלמנה ובעיותיו המיניות והרוחניות של הגיבור נפתרות – אך כאן, בשונה מווילהלם מייסטר, עולה הכרה בקלקול שלא יתקן. השלמת תהליך האינדיבידואליזציה אינה מביאה לסוציאליזציה של ממש אלא לתחושת ריחוק ובדידות. בסוף הספר נשאב הגיבור לשיחות פילוסופיות קיומיות עם הרוקח הישיש ומתרחק מהאמונה התמימה באל ומהלמדנות היהודית. כשאביו, הדמות הנערצת עליו, מגיע לבחון אותו בתורה הוא יודע מראש שייכשל. גם לאחר שהגיבור נרפא מהאימפוטנציה, אף שהוא ואשתו ממשיכים לחיות יחדיו, הוא חש שהיחסים ביניהם לעולם לא יהיו הרמוניים, וכתב: "הנה האהבה המחברת אותי ואת אשתי לאחדים, אהבה דבוקה היא ולא אהבה תמימה. כי כבר חלק לבנו ולא נהיה לבשר אחד לעולם. והוא מעָן אשר לא יוכל להתקן".⁷³

היחיד השלים את תהליך התבגרותו, אך גם לאחר נישואיו לא הפך לחלק אורגני מהחברה שהוא חי בה. היחסים הקונפליקטואליים שבינו לחברה מתוארים ישירות ובמפורש:

69 פרנקו מורטי, "דרך העולם: רומן החניכה בתרבות האירופית", מאנגלית: שירה סתיו, מכאן ד (2005), עמ' 163.

70 קלוזנר, הערה 3 לעיל, עמ' 121.

71 קלוזנר כותב ש"הוא נעשה בקי בספרות הגרמנית עד שקראו לו 'הגרמניסטן'". שם, עמ' 125-126.

72 לחובר, הערה 2 לעיל, עמ' 89.

73 גינצבורג, הערה 60 לעיל, עמ' 205.

לעומת הטוב אשר תיקח מידה [מיד החברה הסובבת] דורשת היא מאתך את שמירת התקנות אשר קבלו בני החברה עליהם ביום בוואם בכרית [...] אם את הטובה תקבל גם את התקנות תשמור אם לא תחלל מוצא שפתיך ועשקת את החברה בקחתך שזר מידה ועבודתה לא תעבוד.⁷⁴

הגיבור מודע היטב ליתרונות ולחסרונות של תחושת השייכות החלקית שלו לחברה שבתוכה הוא חי, ויודע שכדי להיות חלק ממנה עליו לוותר לא פעם על רצונותיו ועל מימושו האישי.

בשונה מהתקבלותו של מאפו, התקבלותו של גינצבורג כסופר לא הייתה נלהבת ולא מיידית, ואביעזר לא נקרא כמו התנ"ך. עם זאת, לספר החלוצי הזה הייתה השפעה עמוקה וארוכת טווח. לאביעזר עומדות זכויות היסוד כאחד מאבות האוטוביוגרפיה והאוטוביוגרפיה הבדיונית בספרות העברית החדשה – מהשפעות ישירות על חטאת נעורים של ליליינבלום ועל התנועה בדרכי החיים של סמולנסקי, ועד להשפעות עקיפות על סיפור על אהבה וחושך של עמוס עוז, סיפור חיים של אפלפלד וחבלים של חיים באר. גם לשימושו של גינצבורג בצורת רומן החניכה ניכרות השפעות מרחיקות לכת. מאפייניו של הגיבור ברומן ועיצובו החדשני חלחלו בהדרגה לספרות העברית, שינו את צורתם בהתאם לנסיבות ההיסטוריות וחזרו ויצאו באתרים שונים של הספרות העברית החדשה, במסורת "התלושים" של ספרות התחייה, כמו ביצירותיהם של ברקוביץ' וברשדסקי, בתלושים של ספרות העלייה השנייה והשלישית, כמו בכתביהם של ברנר, עגנון, יערי, הזז וביסטרצקי, ובגלגוליהם בגיבורים החריגים של ספרות דור הפלמ"ח ודור המדינה. אביעזר הציב במרכזו את המתח שבין תהליכי האינדיבידואליזם והסוציאליזציה, ופתח מסורת ארוכת שנים של עיסוק בנושא זה בספרות העברית החדשה.

[ד]

יהודה לייב גורדון, הדמות המרכזית בהביטוס של הספרות העברית במזרח אירופה בשנות השישים והשבעים של המאה התשע-עשרה, קיבל על עצמו את תפקיד (role) הממונה על הצדק החברתי. וקטור התשוקה של השאיפה לחדש בא לידי ביטוי בראש ובראשונה בניסיון לבנות באמצעות הספרות העברית החדשה קהילה המיוסדת על אדני צדק. האתר המרכזי שבו השינוי הזה היה צריך להתרחש לפי גורדון לא היה הדמיון היוצר של הקהל הרחב, שהיה כזכור אתר השינוי שעמד לנגד עיניו של מאפו, אלא – ובזה דומה גורדון בגישתו לגינצבורג – המחשבה וההכרה של נציגי הממסד המסורתי בן הזמן, ולא פחות מכך, המחשבה וההכרה של המשכילים, אחיו למאבק בממסד הישן הדתי. במאמר זה בחרנו להתמקד בכתבי הפרוזה של יל"ג, שראו אור בשלושה כרכים, הראשון שבהם בשנת 1874, אך חשוב לציין שטענות אלו נכונות גם למרבית יצירותיו בשירה, ובפרט

74 שם, עמ' 117.

לפואמות שכתב בשנות השבעים של המאה התשע-עשרה, כמו "קוצו של יו"ד", "אשקא דריספק", "שני יוסף בן שמעון", "צדקיהו בבית הפקודות" ועוד.

יל"ג לקח על עצמו להציג את עיוותיה ואת קלקלותיה של החברה היהודית הרבנית, ועל כן היה חייב לבחור בז'אנר הריאליזם החברתי, המדגיש את הפערים שבין אורח החיים הרבני לאורח החיים המשכילי. כך כותב שאנן על הפואמות הבשלות שלו: "על אדמת ההווה נעשית שירתו לכרוז עקיב ביותר של הריאליזם הביקורתי, בעצם השלילה של כל שאינו עומד במבחן החיים השכליים והקיומיות הארצית, התכליתית".⁷⁵ יל"ג מתגלה כיוצר סנטימנטליסטי וסטירי מובהק, במובן ששילר ייחס למונח: יצירותיו נטועות במציאות ונתונות בחיפוש מתמיד אחר אידיאל אבוד של "טבע". את האידיאל, אורח החיים המשכילי, יל"ג אינו מציג במישרין. אך כפי שכותב שילר, "אין כלל צורך שהמשורר יביע את האידיאל מפורשות, אם רק ישכיל לעוררו בנפש פנימה",⁷⁶ ואת זאת יל"ג אכן עושה, בעקיפין, כשהוא מציג את החיים היהודיים-מסורתיים באור שלילי וממחיש את חוסר הצדק הפושה בהם.

הבחירה בדומיננטה של הצדק ביצירתו היא שהכתיבה את בחירת הדמויות ואת עיצובן. יצירותיו מסרטטות דמויות אופייניות לשטעטל היהודי במזרח אירופה: רבנים, מלמדים, מוכסים וסרסורים – אנשים בוגרים, לרוב למודי תלאות ואסונות. גזרת שנות הבגרות שבה התמקמה יצירתו של יל"ג שונה מהותית מגזרת שנות הילדות של גינצבורג ומגזרת שנות הנעורים אצל מאפו, שכן גיבוריהם של אלה יכלו לעסוק בצדק בצורה מוגבלת בלבד בשל גילם הצעיר. עוד חידוש שהביא יל"ג הוא ההתמקדות בדמויות של נשים, ובהן גם דמויות ראשיות בסיפורים, לטוב (כמו בסיפור על הצדקת רבלה מוכרת החמאה) או לרע (כמו בסיפור "כף רגל עגל", שבו קנאתן של שתי נשים הנשואות לגברים בעלי כוח הביאה לחורבן עיירה שלמה). הבחירה בדמויות נשים אינה מקרית. הדרת הנשים בחברה היהודית והיעדר זכויותיהן היו בעיני יל"ג פגיעה חמורה בעקרונות הצדק, והוא אף התבטא בנושא זה במפורש.⁷⁷

סיפוריו, סיפורי מחאה בבסיסם, מצביעים על עוולות חברתיות ועל הצורך האקוטי להשיב את הצדק בשלוש דרכים. הדרך הראשונה מתגלה בסיפורים המציגים קלקול

75 שאנן, הערה 59 לעיל, עמ' 286.

76 פרידריך שילר, על שירה נאיווית וסנטימנטאליסטית: על הנשגב, מגרמנית: דוד ארן, תל אביב: ספרית פועלים והקיבוץ המאוחד, 1985, עמ' 37.

77 יל"ג הביע עמדה זו במפורש במכתב תשובה לאישה שכתבה אליו בעברית: "והנה לא לחינם נצטערתי הרבה וקוננתי על האסור שאסרו ללמד לבנותינו תורה. כמה כלי חמדה אבדו לנו ע"י זה! אין ספק שאלו היו אבותינו הראשונים מלמדים לבנותיהם תורה כמו שלמדו לבניהם הייתה לה"ק חיה עד היום בתוכנו והייתה שגורה בפי בנינו כשפת אמם; ועתה מי בינה לנו חרבות עולם ויקומם שממות דור ודור?! "יהודה לייב גורדון, אגרות יהודה לייב גארדאן, כרך ב, נאספו ונערכו ע"י יצחק יעקב ווייסבערג, ווארשא: האחים שולדבערג, תרנ"ה, עמ' 5. על נושא זה כתב גם במאמרו "בינה לתועי רוח": "האמנם טוב הדבר [...] שתגדלנה בנות-ישראל בלי שום חנוך וכלי שום לימוד, אלה הן העתידות להיות אמות הבנים ועקרות הבית; ואיך תגדלנה הנה את בניהן והנה בנפשו אינן מגודלות בנעוריהן?" יהודה לייב גארדאן, "בינה לתועי רוח", המליץ (31/10/1870), עמ' 6.

הדוגמה המובהקת ביותר לעיסוק בנושא זה ביצירותיו בשירה היא הפואמה "קוצו של יו"ד".

גמור הנראה חסר תקנה, כגון "לא ביד קשה", "כף רגל עגל", "שניהם כאחד טובים", "בעבור נעליים" ו"קפיצת הדרך", והנובלה המוקדמת יותר "שני ימים ולילה אחד במלון אורחים". בסיפורים אלו החברה היהודית משופעת מעשי נוכלות, רדיפת כבוד, קטנוניות עקרה, צרות עין וגרימת עוול לאחר. עם זאת, גם בסיפורים הסטיריים החריפים ביותר משובצים קטעי אידיליה, המביעים געגועים לעבר אבוד. בסיפור "שני ימים ולילה אחד במלון אורחים", למשל, נאלץ המספר לשהות במלון אורחים במהלך השבת, והוא מתבונן בדרכיהם הנלוזות של יהודי המקום. הוא רואה במלון משתה, ובעל המלון מגלה לו שעורך המשתה רוצה להיבחר לוועד הקהילה וחולק עימו את דעותיו בנושא:

האם ידע ההמון את אשר ייטב לו? — ענה הזקן בחכמת בעל נסיון — הנה זכות הבחירה רופה בידי ההמון [...] וההדיוטים כילדים קטנים לא ידעו מאוס ברע ובחזר בטוב, כי אם יטעמו את המתוק לחפם, אף כי יהפך למרורת פתנים בקרבם באחרית הימים. ההמון מחסרון דעתו לא ידע את ערך הדבר הגדול הזה אשר מסרה הממשלה הנדיבה בידם, לבחור להם את פרנסיהם ומנהיגיהם מקרבם בחפץ עצמם; ותחת לשים עליהם אלופים לראש אנשים מיחידי סגולה אשר היו מנהלים אותם בדרך הישרה למחוז האושר, כאשר אדוני דובר, היה יהיה הדבר הזה כשחוק וטיול הילדים בעיניהם, והאיש אשר ירבה להאכילם ולהשקותם בלילה לפני יום הנדע ולתת גם גרות אחדות בידם, הרי זה משופח ואותו יבחרו עליהם לראש, אף כי הוא אחד משפלי הערך, חסר לב ונלוז דרך, ובאחריתו נבל יהי וכנחש ישוך וישופם עקב.⁷⁸

בין תיאורי המציאות השפלה והמושחתת, הסיפור מבצע נסיגה לעבר האידיליה, כשהמספר מתאר חלום ובו הוא מקבל את פני השבת עם משפחתו בביתו הנינוח:

פתאום נבקע כשחר אור יקרות לקראתי; ואקרב והנה שני נרות דונג דולקים במנורות כסף ולפניהם דמות כמראה אשה עוטה אור כשלמה; ואקרב עוד ואכיר והנה יונתי תמתי עומדת ומברכת על האור בליל התקדש שבת, ותאחזני דומם בזרועותיה ותחבק לי ותנשק לי.⁷⁹

עד מהרה מקיץ המספר מחלמו, ומוצא את עצמו שוב באותו מלון אורחים עלוב. הנסיגה אל החלום חשובה, שכן באמצעותה מהבהבת האופציה האחרת גם בסיפור המציג קלקול מוחלט, אופציה המנכיחה את הפער שבין הרצוי למצוי ובין האידילי למציאות.

הדרך השנייה שבה קוראים סיפורי יל"ג לצדק היא השבתו בצורה אירונית, בשלב מאוחר מדי ובמידה שאינה מספקת. זה המצב, למשל, בסיפור "מעלות ומורדות", שבו שתי דמויות קוטביות ממחישות לקוראים את חוסר הצדק הבסיסי בחברה: מענדל, רופא עשיר, רודף בצע וגס לב המתנשא על חוליו ומנצל אותם, ולעומתו ר' יצחק המגיד, צדיק גמור שהיה מסור לעמו ולאלוהיו, ובסוף ימיו שוכב על ערש דווי מחוסר בית ומזון. בסוף

78 יהודה לייב גורדון, כתיב יהודה לייב גורדון: פרוחה, תל אביב: דביר, תש"ד, עמ' ו.

79 שם, עמ' ז.

הסיפור נראית תנועה לעבר הצדק: מענדל הרופא האכזר מגלה שהוא קרוב משפחתו של ר' יצחק, ומשום כך הוא בוחר לתקן את דרכיו ולהקים מקלט לעניים.⁸⁰ הדרך להשבת הצדק בטקסט ברורה אך אירונית, שכן ר' יצחק הלך לעולמו בחוסר כול, והקוראים חשים בפער בלתי נסבל בין העוול שנעשה לר' יצחק בחייו לבין ה"תיקון", שנעשה רק לאחר מותו. זאת ועוד, לקוראים ברור שאלמלא אותו זקן חולה היה קרוב משפחתו הרופא ממשיך בדרכיו הנלוזות ולא חוזר למוטב.

הדרך השלישית, והנדירה ביותר בסיפורי יל"ג, אומנם מסמנת אפשרות לתיקון אמיתי ולהשבת הצדק – אך רק באמצעות יציאה מהחברה היהודית המסורתית, דרך ההשכלה או הרוסיפיקציה. בשעתו האמין יל"ג שהעברית היא שלב מעבר הכרחי לקראת המטרה הסופית: היטמעות בחברה הרוסית. האופציה הרוסית מופיעה בסיפור "העצמות היבשות" בדמותו של ישלירב, קצין בצבא הרוסי שגדל כנער יהודי, ונמסר לצבא במקום קרוב משפחתו העשיר. בצבא הוא הוטבל לנצרות בעל כורחו, ולאחר מכן חזר למקום מגוריו כאיש עשיר, וביקש לסייע למשפחתו הענייה. בשובו, אותם אנשים שהתנכלו לו בעבר מנסים להתנכל לו בשנית, ואחיו שלו דוחה את עזרתו ויורק בפרצופו בשל היותו נוצרי. למרות הכול מפגין ישלירב גדלות נפש, ומסייע לאחיותיו ולאימו, ולחברו האבוד מימי הצבא.⁸¹ הרוסיפיקציה מתפקדת בסיפור כאופציה להשגת ממון ומעמד, ולא פחות מכך, כאופציה להשבת הצדק האבוד.

עם התגברות הפרעות ביהודים ברוסיה חדל יל"ג להאמין באופציה הרוסית, וקרא להגירה לאמריקה.⁸² הלאומיות העברית הייתה רחוקה ממנו, ורק בסוף ימיו, כשהחל להיות מושפע מהקולות שרווחו סביבו, ראה בה אופציה ממשית. אבל למרות הכול היה לאומי במהותו, כפי שאמר עליו ברנר: "יל"ג הוא המשורר הלאומי, כלומר, המשורר שהוא בעצמו לא היה תוכן לשירתו, כי אם הלאום [...] בת־שירתו לא ידעה שלום כל עוד אין שלום לעמה [...] ואפילו אם נניח, שנקודת־השקפתו הייתה לפעמים מוטעית".⁸³ המחויבות המוחלטת של יל"ג לעמו וחתירתו לצדק חברתי גרמו לביקורת לשפוט את כתביו לחומרה לעיתים בשל היעדר ממד היופי, ולבקרם על מה שמלכתחילה אין בהם במקום על מה שישנו. מכאן הטענות המרובות על היעדר הליריות, על הדמיון הדליל ועל הדמויות השטוחות. בביקורת הרסנית שפרסם מי שהיה תלמידו וידידו של יל"ג ראובן בריינין, נכתב שזוהי שירה "אשר אין בה רגשות עמוקים ואמתים, רעיונות נעלים ונשגבים, או תמונות וציורים מרהיבי עין ומרוממי נפש".⁸⁴ את דמויותיו של יל"ג כינה בריינין "דמויות חיוורות, החסרות לא רק ייחוד אלא גם חיות כלשהי [...] בובות משחק

80 שם, עמ' קסט-קפ.

81 שם, עמ' עח-צב.

82 הביטוי הספרותי הכולט ביותר של מגמה זו הוא הפואמה הידועה "אחותי רוחמה", שפורסמה ב־1882.

83 יוסף חיים ברנר, "אזכרה ליל"ג", כתבים, כרך ג, תל־אביב: הקיבוץ המאוחד וספרית פועלים, תשמ"ה, עמ' 957.

84 ראובן בריינין, כל כתבי ראובן בן מרדכי בריינין: ישנים וגם חדשים, כרך א, ניו יורק: ועד היובל, 1922, עמ' 27.

בסאטירה⁸⁵. חשוב לזכור ששני האלמנטים אלה, שהמבקרים חשו בחסרונם, כבר היו קיימים בספרות העברית: מאפו העשיר אותה בדמיון וביופי, וגינצבורג התמקד בנפש היחיד והצליח להעמיד דמות מורכבת. יל"ג, כאמור, פעל כדי להוסיף ל"סל התרבות" של הסיפורת העברית המתהווה ממד נוסף ואחר, של צדק.⁸⁶

הטון הסטירי בכתביו של יל"ג, ובעיקר הלעג ליהדות המסורתית ולדרכיה, עוררו נגדו ביקורות קשות בקרב הממסד הרבני ותומכיו. יל"ג הגיב להן במאמר "בינה לתועי רוח", שנדפס בהמשכים בעיתון המליץ ב-1870. כבר בחלקו הראשון של המאמר נקט מטפורות מעולם המשפט והצדק:

רשות נתונה בימינו לכל אחד ואחד מבני אדם שיש בו דעה לגלות דעתו ברכים ולהישפט עם איש ריבו קבל עם נגד השמש. הפנקס פתוח והיד כותבת וכל המעשים והרעות בספר נכתבים גלוי וידוע לכל העם; וכל העם רואים את הקולות וסופר מונה ושוקל דברי בעלי הדין וחתוך משפט עליהם ויחתום את גזר דינם.

לאחר שיל"ג ממצב את קוראיו כשופטים הוא שוטח את טענותיו, ומנסה להוכיח שהצדק עימו ולא עם מתנגדיו, אנשי הממסד הרבני, שמחשבת הצדק רחוקה מהם:

הפלפול הריק שהם שונים בו כל ימיהם בלבד את מוחם וטמטם את לבם עד שאין עוד ביכולתם לחשוב כשאר אדם בריא; הדעות הקדומות שנתחנכו בהם מקטנותם ושנשתרשו בלבב ונתעברו בדמיהם לא יתנום לראות הדברים בתמונתם הטבעית להסתכל באור פני האמת כשהיא עומדת בתקפה [...] עם אנשים בעלי מומים כאלה אי אפשר לדון בסברא ישרה ובמופתים הנדסיים ובראיות לקוחות מן הניסיון, מפני שאתה בא עליהם בשיקול הדעת ובמושכלים ראשונים בנויים על יסודות מופתים חותכים שאין לפקפק בהם והמה באין עליך בעקיפין ובטרוניא בהמצאות ובעקמומיות שבלב; אתה מראה להם מעשים בכל יום ואמיתות מוחשיות והמה מסתייעים בהבלים ובדברים בטלים. אתה אומר להם דברים של טעם והמה אומרים לך מן השמים ירחמו! ובגלל הדבר הזה התאפקתי מלענות ללהקת המחרפים ובפרט שאין מטבעי להשתמש בכלי זין שלהם ומעודי לא דברתי דבר ברפוס שאין אני בעצמי לכל הפחות מאמין באמתותו.⁸⁷

במבט לאחור, אפשר לומר שיל"ג הצליח במשימתו. העמדה הסטירית-סנטימנטליסטית שכוונן ביצירותיו הפכה לאבן פינה ביצירותיהם של סופרים עבריים רבים. פיכמן וקורצווייל

85 שאנון, הערה 59 לעיל, עמ' 288.

86 קלוזנר הצביע גם הוא על מגבלותיו של יל"ג כיוצר, אך הקפיד להדגיש שחשיבותו אינה טמונה בממד הדמיון אלא בהתכוונות הרגשית-הערכית: "לב של משורר היה לו, לגורדון; אך משולל היה עין של משורר". למרות שבשיריו חסר "חזון דמיוני מרחיק לראות", לפי קלוזנר, "הייתה לו אותה התפעלות יתרה של משורר [...] המחשבות הגדולות באות מן הלב". יוסף קלוזנר, היסטוריה של הספרות העברית החדשה, כרך ד, ירושלים: אחיאסף, 1954, עמ' 414, 417.

87 יהודה ליב גארדאן, "בינה לתועי רוח", המליץ (8/8/1970), עמ' 5.

מצביעים על השפעתו המכרעת על יצירותיהם של הבאים אחריו, ובהם יוצרים מרכזיים כמו מנדלי, פרישמון, ברדיצ'בסקי, ברנר והזז.⁸⁸ עוזי שביט טען (על שירתו של יל"ג, אך טענותיו מתאימות גם לכתבי הפרוזה) כי יל"ג הניח את הבסיס "למסורת החדשה של שינוי הערכים, המאפיינת את ספרות התחייה".⁸⁹

[ה]

מאפו, גינצבורג ויל"ג היו שותפים במה שאפשר לכנות "קבוצת המשימה", שהייתה מרכיב דומיננטי בסצנה הספרותית שהצמיחה את הספרות העברית החדשה. אומנם כל אחד מסופרי הקבוצה קינן, אם לאמץ את שפתם של האקולוגים הספרותיים, בגומחה נבדלת, אבל כל הגומחות הנבדלות הוזנו באותו וקטור תשוקה, ההכרח הדוחק ליצור הרגשת חיים חדשה, ותשוקה זו היא שאפשרה את היווצרותו של שדה ספרותי לאומי חדש. צריך להבהיר: זה היה בשעתו, כפי שהראה אבן־זהר במחקריו, שדה ספרותי "חסר", כלומר שדה שנעדרו ממנו כמה תחומים ספרותיים, כגון תחום הספרות ה"נמוכה" (ספרי בלש, רומנים למשרתות, סיפורי הרפתקאות וכולי). תחום זה נדחה משום שהספרות החדשה תפסה את עצמה כספרות גבוהה, שירשה את מקומה ואת מעמדה של ספרות הקודש, ועל כן טקסטים "נמוכים", פופולריים, הוגדרו כלא מתאימים והודרו. את החסר הבולט הזה מילאו במשך שנים רבות טקסטים פופולריים מהספרות האחות, ספרות היידיש, שמעולם לא התיימרה לתפוס את מקומה של ספרות הקודש, ובמידת־מה גם טקסטים משפות אחרות, שעברו רובם ככולם תהליך של צנזור מוסרי ואידיאולוגי. הבהרה ראויה נוספת היא שלטקסטים מהתחומים השונים שאכן נקלטו במערכת הספרותית היה פן משותף בולט: השימוש ברכיבים מז'אנרים שרובם מאופיינים בנטייה חברתית ביקורתית ברורה. בולטות הפן הזה גבתה – ועדיין גובה, כמדומה – מחיר אסתטי משמעותי, שכן היא גזרה על כל משתתף בקורפוס החדש לעמוד, הלכה למעשה, בתו הכשר אידיאולוגי. הדוגמה הבולטת לכך היא הסטירה, שהייתה לחם חוקם של רבים מסופרי ההשכלה והם הורישו אותה לרבים מממשיכיהם. ז'אנר זה, כפי שכבר ציינו, מחדד מאוד את הרכיב הרציונלי בסיפורים ומדגיש את הרכיבים הרטוריים בלשון, וזאת, כמובן, על חשבונם של הדמיון הספרותי ושל הרכיבים האמוטיביים בלשון. השדה הספרותי העברי החדש שנוצר במזרח אירופה במחצית השנייה של המאה התשע־עשרה לא היה שלם, ומה שכבר נוצר בו הכיל בדרך גרעינית קונפליקטים שיתגלעו בעתיד. ואף על פי כן, הסצנה הספרותית שנוצרה בו כללה את התנאים המספיקים לפתיחתו של דף חדש בתולדות הספרות העברית.

88 פיכמן, הערה 54 לעיל, עמ' 163; ברוך קורצווייל, ספרותנו החדשה – המשך או מהפכה?, ירושלים ותל אביב: שוקן, 1971, עמ' 23–24.

89 עוזי שביט, בעלות השחר: שירת ההשכלה. מפגש עם המודרניות, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1996, עמ' 96. שביט עוסק בהקשר זה בפואמה "צדיקהו בבית הפקודות", שלטענתו הציגה לראשונה גישה אינטרטקסטואלית חילונית־ביקורתית למקרא.