

”שאל עיִּננו” - דבר העורך האורח

באוקטובר 2018, מועד יציאתו של גיליון זה, ימלאו 75 שנה למות שאול טשרניחובסקי, מאבות השירה העברית המודרנית וממייסדי התרבות העברית החדשה.

כמי שפרסם לפני שנה ביוגרפיה מקיפה של המשורר והמתרגם הגדול הזה, הוטלה עליי המשימה לערוך את הגיליון שהנהלת אגודת הסופרים החליטה להקדיש לו. היו ימים, בחייו של טשרניחובסקי וגם חצי יובל שנים לאחר מותו, שהקדשת גיליונות מיוחדים של עיתונים וכתבי עת לעיסוק בו ובפועלו המגוון הייתה עניין שכיח ומובן מאליו. טשרניחובסקי נתפס, בצדק, כמי שיחד עם ביאליק פרץ את הדרך לשירה עברית ”חיה”, מוזיקלית, שוות ערך לשירות הנכתבות בתרבויות אירופה הגדולות. החופש הרוחני שהקרינו שיריו ואישיותו, חיוניותו הנפשית יחד עם שליטה שגילה במגוון צורות, תבניות ומשקלים שיריים הפכו אותו בעיני בני התקופה לעמוד התמך בתהליך התחייה של התרבות העברית, לצידו של ביאליק.

עיקרה של החוברת הנוכחית – מאמרים על היבטים שונים ביצירת טשרניחובסקי. שנים רבות למדי לא התפרסמו עליו מחקרים, אקדמיים או אחרים. על כן מצאתי לנכון לעורר את המתעניינים ביצירת טשרניחובסקי והמסוגלים לחדש בהבנתה חידושים בעלי משמעות, לכתוב על היבט אצלו הקרוב לליבם. השתדלתי לכסות את רוב תחומי פעילותו: שירה – מחזור ”שירים לאילאיל” שאריאל הירשפלד מפליא לרבד אותו ברובדי משמעות חדשים פרי רוח ימינו; על ”עשתורתי לי, הלא תסיחי לי”, מן השירים ה”אליליים”, כותב ירג שולטה (Schulte), פרופסור גרמני בעל ידע עצום, רב-לשוני, שטרח ללמוד עברית מתוך אהבתו לטשרניחובסקי ותרגם אל שפתו את רוב שירתו על חרוזיה ומשקליה (התרגום יראה אור בקרוב). באהבת משורר למשורר כותב גם זלי גורביץ’ על טשרניחובסקי ה”אלילי”, הפוליטיאסטי והפוליאמורי.

תמר סוברן, המתמחה בקו התפר שבין ספרות ללשון, מאפיינת מכשלה משמעותית הניצבת על דרכו של הקורא בן ימינו אל שירת טשרניחובסקי: לשונו, שהייתה לא אחת קשה גם לבני דורו. הטיפול בקשיים סולל את הדרך להבנה מחודשת.

תרגום היה תחום מרכזי ביצירתו של טשרניחובסקי, וחשיבות תרומתו לתרבות העברית בעשייתו בתחום זה אינה נופלת מחשיבות שירתו המקורית. עמי דיקמן, מתרגם פורה בעצמו העוסק בתולדות התרגומים לעברית, מראה

תוכן העניינים

1	”שאל עיקנו” - דבר העורך האורח מחזורי השירה הגדולים
4	אריאל הירשפלד תפוסה ולא תפוסה: ”שירים לאיל” מאת טשרניחובסקי כשיח אהבה
22	הלנה רימון טשרניחובסקי מתכתב עם פושקין ומיצקביץ: ”סונטות קרים” של טשרניחובסקי כפלימפסט
49	זלי גורביץ שירת הסגידה של טשרניחובסקי
55	ירג שולטה אפיגרמת הקדשה עברית: ”עשתורתי לי, הלוא תסיחי לי” לטשרניחובסקי
66	תמר סוברן ”הרוֹזָה בְּשִׁירָה”: מבטים אחדים על מורכבות הלשון של טשרניחובסקי
80	גלנדה אברמסון סיפורי המלחמה של שאל טשרניחובסקי
90	שאל טשרניחובסקי ברנטיאוש (סיפור), ההדיר והעיר שלמה צוקר
96	שלמה צוקר ”ברנטיאוש”, סיפורו האחרון של טשרניחובסקי
107	דוד לוריא תמימותו הערמונית של יעקב תם: יצירתו הפיליטונית של טשרניחובסקי
119	זיוה שמיר ”אך לבו היה לב זהב”: טשרניחובסקי על מות הרצל נורית גוברין ”אי אפשר לא לאהוב את תל-אביב”: אפשר!
130	שאל טשרניחובסקי ותל-אביב
141	תרגום וביקורת תרגום עמינדב דיקסון שאל טשרניחובסקי והפואטיקה של תרגום שירה לעברית: לקורות פרשה אחת
150	מכתבי טשרניחובסקי הראשונים לגיני פיורקו-הורביץ. ההדיר והעיר עידו בסוק
155	המשתתפים בחוברת

עורך אורח: עידו בסוק / מועצת מערכת: יור – ד”ר דורית זילברמן, ד”ר דיתי רונן, אביחי קמחי,
מיא שם-אור / יור אנגודת הסופרים העברים: צביקה ניר
גיליון מס’ 5 / כרך צ”ב (שנה 92), חשוון תשע”ט, אוקטובר 2018
Literary Journal – Published by the Hebrew Writers Association in Israel
Edited by Dr. Matan Hermoni. P.O.B 7111, Tel Aviv 61070, Israel
יוצא לאור על ידי אנגודת הסופרים העברים במדינת ישראל (ע”ר) בסיוע משרד התרבות והספורט
כתובת המערכת: בית הסופר עלי-שם שאל טשרניחובסקי, רחוב קפלן 6, ת”ד 7111, תל-אביב 61070
טל: 03-6953256/7 / פקס: 03-6916861 / דוא”ל: mozenayim@gmail.com
עריכת לשון: נעה ריון / עיצוב, סדר והפקה: סטודיו דור כהן
בשער: 75 שנה למות שאל טשרניחובסקי (1875-1943), בחיר המשוררים ואביר המתרגמים

איך משתקפת חשיבתו התרגומית של המשורר בביקורת שכתב על ניסיון להעביר לעברית מטעמה ה”אמיתי” של שירת היינה על ידי הפיכתה לפרוזה. תרומה ייחודית הביאו אלינו עולים מברית המועצות לשעבר. הלוא שורשיה של הספרות העברית נטועים בעולמה של הקיסרות הרוסית בשלהי המאה התשע-עשרה ובשני העשורים הראשונים של המאה העשרים. זכינו שהלנה (ילנה) רימון תפרסם כאן מסה מפוארת על הדו-שיח בין טשרניחובסקי מחבר ”סונטות קרים” לשני המשוררים הלאומיים – פושקין ברוסיה ומיצקביץ’ בפולין – שכתבו לפניו שירים על אותו אזור, על אותם מקומות ואירועים היסטוריים ואגדיים ששירתו הייתה רוויה בהם.

טשרניחובסקי היה ידוע בעיקר כמשורר וכמתרגם, אך הוא כתב רבות גם בתחומים אחרים, לעיתים מתוך צורכי פרנסה ולעיתים מתוך דחף אמת. תכופות פרסם סיפורים, שרובם בעלי אופי אוטוביוגרפי (כתב הרבה על חוויותיו כרופא צבאי במלחמת העולם הראשונה – בכך עוסק מאמרה של גלנדה אברמסון). בשנים מאוחרות כתב גם הומורסקות-פיליטוניים (בכך עוסק כאן דוד לוריא), וכן החל בכתבת סיפורים בסוגות שונות: סיפור היסטורי, סיפור-נובלה בעל יריעה רחבה וסיפור כעין-מדעי, המבוסס על ידע רב ומפורט. אחד הסיפורים המעטים שהספיק לכתוב בסוגה האחרונה, ”ברנטיאוש”, מובא כאן בלוויית הערות ומאמר הסבר מאת שלמה צוקר.

טשרניחובסקי היה מעורב מאוד בשיח האידיאולוגי של תקופתו, בהקשר הציוני והארץ ישראלי, אף שהשתדל מאוד להתרחק מה”פוליטי”. זיוה שמיר עוסקת ביחסו, הנסתר והגלוי, אל בנימין זאב הרצל, כמשתקף בעיקר באידיליה ”כחום היום”. נורית גוברין בחרה לכתוב על זווית משמעותית שמעטים טיפלו בה: יחסו לתל-אביב, שבה חי בעשור האחרון לחייו ושתלמידי בתי הספר שלה הכירוהו כרופא העירייה.

קצת מגנזי טשרניחובסקי מביא העורך בחתימת הגיליון: כמה ממכתביו הרבים לאישה שאהב בשנותיו המאוחרות, ושבזכותם ידוע לנו כה הרבה על חייו הפנימיים ועל המערכת הספרותית והחברתית שהיה שרוי בה.

אני מקווה שהחוברת, יחד עם הביוגרפיה שכתבתי, ”ליופי ונשגב לבו ער”, ילבו מחדש את האהבה לאחד מגדולי שירתנו וממתווי הדרך לתרבות יהודית, שהיא גם ייחודית וגם מפולשת לרוחות העולם ומחוברת לאוניברסל.

עידו בסוק

חוייתי שהוא פילוסופי, רגשי ונפשי כאחד. טשרניחובסקי מבקש ללמד משהו את קוראי השירה העברית; משהו עמוק וגורלי על התרחשות האהבה. ההכרזה כי אוסף השירים הקטן "שירים לאילאיל" הוא "קטע מפואמה", כפי שציין המשורר בסוגריים לצד הכותרת, איננה בגדר משחק סביב מושגי השלמות או הפרגמנטריות של קומפוזיציות ספרותיות. "שירים לאילאיל" הם באמת קטע מפואמה. טורסו. יש באוסף השירים הזה סימנים ברורים לעלילה המתקמת באורח רצוף לאורך ששת השירים הראשונים, וברור לא פחות כי חמשת השירים הבאים אחריהם, גם אם נכתבו בזיקה לאותו "סיפור אהבה", אינם עוד המשך רצוף הנמשך מהם. הם אמנם מתייחסים לרגעים המצויים אחרי ששת שירי הפתיחה, אבל הם מצביעים על מצבים פזורים, שאינם שרויים בתוך רצף התפתחותי כלשהו. וכך שיר יא – "ואולי אין זה אלא מקסם-תמס" – המסיים את "שירים לאילאיל" במשפט הדרמטי-לכאורה "את מאכלתך תקע בה/ או/ בך", איננו כלל בגדר סיום העלילה של הפואמה, והוא נבחר לעמוד בסיומה כדי ליצור לפחות תחושה מדומה של סיום.²

ששת שירי הפתיחה משרטטים קווים ברורים של תוכנית הערוכה כמעין סיפור. הקווים הללו יוצרים מושג ברור למדי של המהלך העתידי של הקומפוזיציה. יותר מכך: הקווים הללו מגלים כי התוכנית נעצרה פתאום, וכי המשורר לא יכול היה להמשיכה בדרך הראשונה וכי לא מצא דרך, כמו בכמה פואמות מאוחרות שלו (בעיקר ב"עמא דדהבא"), להחליף את התוכנית הראשונה באחרת וליצור מהלך אקלקטי או מערך מרחבי דמוי קולאז'.

שירים על אודות האהבה

כדי להבין זאת יש להגדיר את מושג העלילה של הפואמה, משום שעלילה זו כלל איננה רצף של אירועים ומעשים. מושג העלילה של "שירים לאילאיל" יובן באמצעות הבנת המודוס שבו מתרחש הדיבור הבונה אותה. "שירים לאילאיל" כלל אינם בגדר תיאור של התרחשות שאירעה בין הדובר לאהובתו; הם אינם בגדר "סיפור" בעל מעמד אובייקטיבי המסופר בדיעבד. הוא מתרחש כולו בממד על-זמני, עקרוני, כמנסח חוק. הזמן הדקדוקי שלו הוא מעין עתיד ערטילאי השרוי בתוך תנאי – "לכש..." או עתיד התלוי מעבר לכל רצף אירועים ברור – "אני אתן לה שירי, שירים של ים". המצב "התלוי" הזה ב"שירים לאילאיל" אינו קשור רק במצב הלירי העקרוני כפי שניסחו גאדאמר (Gadamer, 1975), השרוי תמיד בממד זמני שלא התרחש אך הוא מוצג

² על ההקשר הביוגרפי של יצירת "שירים לאילאיל" והערה נוספת על שאלת המבנה של הפואמה ראו בסוק, 2017, עמ' 328, 331-332. וראו ההערות לעמודים אלה.

אריאל הירשפלד תְּכּוּסָה וְלֹא תְּכּוּסָה: "שירים לאילאיל" מאת טשרניחובסקי כשיח אהבה

לאמיתי

"שירים לאילאיל" – פואמה שהתפוררה באמצעה?

ב"שירים לאילאיל" נמצאים כמה משירי האהבה המרתקים ביותר בשירת טשרניחובסקי ובשירה העברית בכלל, ואף קורא בשירת טשרניחובסקי לא נותר אדיש להם. ובכל זאת, המושג "שירי אהבה" אינו מתאים להם בדיוק ואף מעיב על ייחודם ועוצמתם. המושג הזה מדגיש שוב ושוב את הרקע הביוגרפי ליצירת השירים הללו, והעיסוק בהם טבל תכופות בשאלת מקורם ובוהותה של אותה אילאיל. יותר מכך: קריאתם כ"שירי אהבה" מעלה שאלות מעיקות על היחס אל אותה אילאיל אהובה, שאינה מופיעה בהם כמעט כנמענת. רק פעם אחת היא מופיעה ככזאת באמת (כלומר לא כהזיה יצירתית), בסוף השיר החמישי, ואז נוכחותה אדישה לסערת רוחו של הדובר. הוא צועק ממש, והיא אינה שומעת. הוא מבין היטב שהיא אחרת, אינה יכולה ואינה צריכה להבין או לדעת על סערות רוחו:

שְׁמָעִי, אֲשֶׁרִי, חֲלוּם-זֶהְבִּי:
סופות כוכביות... בְּלָבִי!
סופות כוכביות... שְׁמָעֵתִי?¹

הדבר הכה מרתק ב"שירים לאילאיל" הוא שהם אינם "שירי אהבה" במונח השגור של מושג זה, אלא הם שירים על אודות האהבה בכלל. הם פתיחתו של דיון חדשני ומעמיק ביותר בהתרחשות הרגשית החידתית ביותר בין רגשות האדם, והיותם שירים, כלומר טקסטים הכתובים במרקם הדחוס והמורכב ביותר, הטעון לשון ציורית ומצלולים עזי מבע, מנוצל כאן ליצירת מכלול

¹ כל ציטוטי השירים מתוך טשרניחובסקי, 1990, עמ' 297-305.

כִּי שֵׁם זֶה (יְדַעְתִּי) גַּם יָמוּת חַיֵּשׁ

מוֹת נֶצֶן בְּכָלִיל:

אֵילֶאֱיֵל...

אֵילֶאֱיֵל!...

לֹא רָעַד הַשֵּׁם עַל שְׁפַת אוֹהֵב בְּגִיל,

לֹא נִפְסַק בְּנִשְׁקָה עַד כָּלָה הַצֵּלִיל,

וְרִכּוֹת לֹא לְטַף מִפִּי אַחֲוֹת וְאַח

וְלֹא חָלַל בְּרַחֲבוֹת הַכֶּרֶךְ:

אֵילֶאֱיֵל!

בֵּינֵינוּ לְבִין עֲצָמָנוּ לָהּ אֶקְרָא אֵילֶאֱיֵל...

וְאִם אָמוֹת אָנֹכִי - וַיִּחַלְף כָּלִיל;

שׁוֹב לֹא יִקְרָא לְעוֹלָם גִּבֹּר לְאִשָּׁה - אֵילֶאֱיֵל.

אֵילֶאֱיֵל!...

כל בית בשיר בונה מסד תפיסתי עקרוני להבנת שיח האוהבים כאתר לשוני ופואטי נבדל, סגור למעשה: הדיבור מתרחש "בינינו לבין עצמנו". טשרניחובסקי עושה שימוש מבריק ומפתיע בצירוף העברייחזו"לי המוכר והופכו לסימון מדויק של התנוון, המרחב, היחיד שבו מתרחש הדיבור הנפלה שמתוכו צץ השם "אילאיל". "בינינו לבין עצמנו" הופך כאן למקום. זהו מקום אחר, תלוש וחולף, המותנה כולו בתנועות נפש ורגש: הוא בבחינת "פגישה" או "ברכה", בסתרי היער או "בסערת הגיל"; אין הוא בבחינת "סימן" ל"מסומן" קבוע היכול להיכתב במילון כלשהו, אלא "קול" המעיף רגש מאוהב לנאהב.

"אילאיל" הוא שם שניתן על ידי האוהב ולא על ידי אב ואם. זוהי לידה חדשה אל תוך עולם וחיים חדשים. היותם חולפים במהירות ("שם זה [יְדַעְתִּי] גם ימות חיש") אינו מקטין את ממדיהם ומרחביהם. האוהב ממיר את האב והאם ובא במקומם. הוא המוליד את אהובו. לשם שהוא נותן אין כל משמעות. הוא אינו נובע מאוצר השמות והסמלים המוכר בתרבות ובלשון והוא אינו דומה לשם בכלל. הוא צליל המבטא משהו הניצת ומהבהב רק בשדה האנרגיה הנמתח בתוך ה"בינינו לבין עצמנו" של האוהבים.

האהבה הרוחשת בין האוהבים אינה דומה לאהבות אחרות - אהבת הורים וילדים או אחים ואחיות. האהבות ההן שריוות כולן בשיח הרגיל, החוקי, הנתון בתוך מנגנוני הכוח של העיר, הפוליס, "רחובות הכרך". אבל החשוב עוד יותר הוא שלכל אהבה יש אוצר מילים משלה שאינו ממשיך אהבות אחרות:

כאמת העשויה להתרחש (ולכן הוא מוצג לרוב במצב הדקדוקי של תנאי או איווי - subjunctive - כמו "והיה כי תמצאו", "אם אדם נופל ממוטוס..."), "ובראותך כי..."), אלא הוא יוצר ממד של אמת הקשורה באהבה, או ליתר דיוק בלשון האהבה.

"שירים לאילאיל", כאמור בראשית הדברים, אינם רק שירי אהבה אלא הם גם, ובעיקר, שירים על אודות האהבה; על אודות התרחשות האהבה, על מצבי הנפש והתודעה הכרוכים בה ועל אופני הדיבור הפועלים בה. טשרניחובסקי בונה בקטע הפואמה הזה מעין מבוא לתפיסה רחבה ומעניינת ביותר של מה שכינה רולאן בארת חמישים שנה אחר כך (discours amoureux, Barthes, 1977), שתורגם לעברית "שיח אהבה". "שירים לאילאיל" מושתתים על ההנחה שלשון האוהבים נבדלת מלשון היום-יום, וכי היא בבחינת לשון בתוך לשון. שאינה מובנת באמת מתוך מהלכי הדיבור והפירוש השגורים בשיח הרגיל של בני אדם בלתי מאוהבים. בהערת ההקדמה לספרו אומר בארת: "שפת האוהב שרויה היום בכדידות מוחלטת. אפשר שאלפי סובייקטים דוברים אותה (מי יודע?), אך אין לה תומכים; הלשונות הסובבות אותה זנחה לגמרי, או שהן מתעלמות ממנה, או שהן ממעיטות בערכה, או שהן שמות אותה ללעג ולקלס; היא מנותקת לא רק מן הכוח אלא גם ממנגנוניו (מדעים, ידע, אמנויות)". שפת האוהבים שרויה, בניסוחו החריף, "בזרם של הלא-אקטואלי, עקורה אל מחוץ לכל קיבוציות" (בארת, 1981, עמ' 5. ההדגשה במקור).

שיר א' - מסד להבנת שיח האוהבים

השיר הפותח את "שירים לאילאיל" מסביר זאת בגלוי, כמעט כאילו היה זה מבוא תאורטי-הגותי ל"שיח אהבה":

אֵילֶאֱיֵל!...

בֵּינֵינוּ לְבִין עֲצָמָנוּ לָהּ אֶקְרָא אֵילֶאֱיֵל:

לְכִשְׁאֶפְגִּשְׁנָה בִיעֵר בְּשִׁבִיל,

לְכִשְׁאֶבְרַכְנָה בְּסַעַר הַגִּיל -

אֵילֶאֱיֵל!

אֵילֶאֱיֵל!...

הֵיִדְעָתָם מְדוּעַ? עַל שׁוֹם זֶה שֵׁשׁ

זֶה לֹא שְׁמַעָה מִפִּי אָב וְאִם;

כִּי אוֹתוֹ לֹא בִטָּא בְּאֲזַנֶּיהָ שׁוֹם אִישׁ;

השירים הקטנים אך לה!" קיומם האותנטי של השירים הוא באפוסטרופה, הכיוון והפנייה אל האהובה. הקורא אינו אלא בבחינת מציין, מתבונן מן הצד, לומד.

אני אתן לך שירי, שירים של ים
(ושמה לא יזכר ולא יהיה שמה בם):

שיר לגל, שיר לחול, שיר לשחף הָרָן,
לעננה פושטת, ואין פותר לאן.

ואולם השירים הקטנים אך לה!
ברעד נימי לבי אליה יכלה,

בטלטול בדרך מים ועד ים,
משלגי הצפון ועד חול-נגב חם.

כי אלה עיניה שני ימים ירקים,
בהם חיי תלויים והגיני חבוקים.

הבית האחרון, שהוא מעין נימוק מחויך לבחירה באלגוריה הימית, מביא יסוד מהותי בשיח האהבה המסורתי: ההיקסמות; ובתוכה: ההישאבות אל אהובה, התלות הגמורה,⁵ ממדי הענק של העולם והגורל. ממדי העולם משתנים כליל. העיניים הם ימים. חיי האוהב תלויים בהם. אין מירכאות. ההיפרבולות אינן גוזמה בשיח הזה. אלו ממדי הדברים. פיגומי ההיגיון הרגיל, מושגי הסיבתיות וכוחות הפיזיקה נושרים ונזנחים ומותירים את ה"פלא" עירום. מן הבית השלישי ואילך הדיבור כולו נשאב אל הסיוס בקרשנדו עז. הממדים גדלים והולכים, "מים ועד ים". האושר גואה אל שיאו. אקורד מז'ורי שלם, רכי-קולי, רם מאוד.

ההמשך: ארבעה שירי ים

ארבעת השירים הבאים יוצרים מבנה המשכי: ארבעה שירי ים המגוללים באורח אלגורי "עלילה", או בעצם תנועה רגשית שיש בה תו ברור של התפתחות. השירים ג' ו-ד' הם תיאור מרהיב של "מצבי ים", ויש בהם רשמי התבוננות מרוכזים בפניו השונים של הים.

⁵ השוה בארת, 1981, עמ' 80: Domnei.

"אילאיל...! לא רעד השם על שפת אוהב בגיל". גם בהיסטוריה של האהבות האנושיות (שחלקה מונצח בספרות) אין לשם "אילאיל" תקדים, כי ללשון הזאת כולה אין תקדים. "אילאיל" הוא אפוא לא רק שם מסוים, אלא משל למעמדו ומצבו של אוצר המילים של האהבה כולה. הקורא בו יכול לפענח את האותיות והמילים, אך הוא אינו יכול להבין את משמעותן באמת, אלא רק להקים דימוי של מובנן מבעד למסך ברור של אי-הבנה.

השיר הפותח מתמודד אפוא עם משימה קוגניטיבית רדיקלית, המדגישה כי הקורא אינו יכול להבין את סיפור האהבה של הפואמה על יסוד הלשון והמסורת השגורה בפיו, לא משום שאינו בקי או משכיל, אלא על שום עצם טבעה של "לשון האוהבים" – הלשון העוברת תמורה עמוקה בהתרחשותה האותנטית של האהבה הארוטית.

למותר להוסיף כי גם השגה זו היא חלק מסורתי של שיח האהבה הספרותי, וללשון העברית יש חלק מהותי בכינונו בספרות המערב בכמה מפרקי שיר השירים.³ אבל יש טעם להוסיף כי בספרות העברית של אלפיים השנים האחרונות נשכחה התובנה הזאת כמעט כליל, ובייחוד לאור (או לחושך) העובדה ששיר השירים בהקשרה של התרבות היהודית, על שום הפירוש הדתי שדבק בו, איבד חלק ניכר מכוחו כמייצג "שיח אהבה" אנושי-ארוטי אותנטי. טשרניחובסקי היה באותה תקופה בחייו שבה יצר את הפואמה הזאת תחת רושמו של "המשתה" – הדיאלוג האפלטוני הגדול על אודות האהבה שאותו תרגם כמה שנים קודם לכן.⁴ "שירים לאילאיל" הם פתיחה לדיון חדש, אישי, לא-קלאסי, באותו עניין ממש.

שיר ב' – פיגום השפה: אלגוריה

השיר השני בונה את הפיגום ל"הבנה" של שיח האוהבים מבחון, כלומר את הובלתו של הקורא אל נבכי המהלך הרגשי העובר באהבה באמצעות מבט מבחון. טשרניחובסקי עושה זאת בדרך הקלאסית, ובעצם האלמנטרית ביותר: האלגוריה. הוא מסביר: השירים יהיו "שירים של ים (ושמה לא יזכר ולא יהיה שמה בם)". הקורא מוזמן אפוא לקרוא טקסט המהווה כיסוי סימבולי למהלך סמוי ולתרגמו לעצמו. ההדגשה "ושמה לא יזכר [...]" היא מהותית: "הנמשל" של האלגוריות ייוותר סמוי. ה"תרגום" יהיה כולו בתודעת הקורא, שתוק, בלתי מילולי, רגשי. השיר המרהיב הזה, הסוחף במוזיקליות העדינה שבו, מוסיף דבר מהותי ל"מבוא" העקרוני ל"שיח האהבה": הנתינה. "אני אתן לך שירי", "ואולם

³ ראו על כך הירשפלד, 2017.

⁴ אפלטון, 1946. על מועד התרגום ראו בסוק, 2017.

"תגנה, וחזרות וטובלות על עמך, כרתוקות בחיים", היא רגע הסף; היא הנקודה שממנה ינוע ה"סיפור" אל המשכו. הרגשה המינית היא רק חלק מעוצמת החיים המפעמת בתמונה הזאת – תמונת העוצמה העצורה, התובעת המשך, כיוון והתגשמות. "מצב הצבירה" של השיר כשאלה התלויה ללא מענה רק מעצים את רושמה של האנרגיה התלויה בו כנד המבקש להישפך ולזרום.

שיר ד' הופך את השאלה של שיר ג' לעובדה קיימת. המטפורה מוצגת כאמת: "שור: צמחו לים ראשים לבנים וקוצות ומחלפות שיבה". הדובר מזמין כביכול את הקורא להביט בתמונת הים, כמעיד על אמיתותה. אבל הנימה הטרגית נעלמת: ה"מפלצות" עברו תמורה והפכו בני אנוש. הן הותרו מחחי הכבלים שאסרום אל התהומות והפכו "גלים" בעלי "מחלפות שיבה", והם דוהרים אל כיוונה של "ארץ החול":

שור: צמחו לים ראשים לבנים
וקוצות ומחלפות שיבה;
ובאים הגלים מתדפקים
על ארץ החול החרבה.

גיעו עדי קו קבוע
ושחו הגלים, – והבאים
עד קצה היבשת ילקו
את שפתה – עבדים נרצעים.

השיר הזה מפיך מתיאורה של תנועת הגלים אל עבר החוף עוצמה אלגורית בלתי רגילה: המטפורה "ילקו את שפתה – עבדים נרצעים" איננה רק המחשה משכנעת להפליא של גלים הנשברים אל החוף ונוגעים בו בעדינות הדומה לתנועת הלשון הלוקקת, אלא הם סופו של התהליך שהחל בתיאור חיות הבראשית המנודות הענקיות. השכבה המטפורית היא המוליך אל המישור המיוצג באלגוריה: הבדידות הפכה תנועה אל זולת. העוצמות העצורות מצאו כיוון ופורקן. ועיקר העיקרים: מה שהיה בבחינת מפלצות הפך ל"עבדים נרצעים" שאינם רוצים ואינם יכולים לעבור אותו "קו קבוע" שבו מתחיל מה שאינו הם, כלומר "את" ו"אתה".

ה"מסומן" של האלגוריה הימית הזאת אינו "סיפור אהבה" בין גבר לאישה מובן השגור של מושגים אלה. ה"מסומן" שלה אינו חיצוני אלא פנימי, והוא חל בגבר ובאישה כאחד: הוא תהליך התמורה החל ביצר המיני מן האלמנטריות

שיר ג', המחליף את הנימה המזוהרת החוגגת של סיום שיר ב' באקורד מינורי קודר, מוקדש לאזורי המצולות הענקיים שבלב ים. עיקרו הוא כניסה אל נבכייה של המטפורה "מפלצות". באורח מעניין בונה המשורר את המטפורה על שאלה – "ההזעיק הים חיות בראשית...?" – הנמשכת על פני שני בתים. גם הבית השלישי אינו עונה על השאלה ואינו נמצא מחוץ לה, אלא הוא מוכל בה. השיר תלוי אפוא בשאלה חסרת המענה, וכך הוא נותר, כאפשרות ראייה בלבד. אך השאלה היא המוליך אל העיקר: המבט אל הכוחות האיתנים, הקמאיים, המפעמים במהות הימית המהווה מכאן ואילך גילום של ההתרחשות הארוטית. רק מן ההמשך יובן מעט יותר: ה"מפלצות" הן כוחות החיים הראשוניים המפעמים באדם, מה שבשיח הדתי-פוליטי החיצוני לאהבה מכונה "יצר":

ההזעיק הים חיות בראשית
מגדות באפסימקחים,
או שרקה הרוח למפלצות
מחביון לב תהומות מחשכים,

כי באו ובשגעון רעבונן
תהמנה המונים המונים,
והזו את קצפן הלכן
מפעס... מזעם אין-אונים?

תגנה, וחזרות וטובלות
על עמך, כרתוקות בחיים
ושריקת הרוח מרחפת
על רחבי הישימון הלחים...

ההוד הטרגי השפוך על תמונת הים הזאת הוא הסימן לנקודת הפתיחה האמיתית של ה"עלילה". זהו מצב הבדידות; לא הבדידות המלנכולית של היצר שהוכה ונכבש, אלא הבדידות הגועשת של הכוח המפעם בלא יכולת למצוא כיוון ופורקן. הפיתוח העלילתי של המטפורה הוא מרתק כאן במיוחד: הים "הזעיק" את "חיות הבראשית" המנודות מן התהומות החשוכים. המפלצות שרויות "בשיגעון רעבונן", מזות את "קצפן הלבן" (קצף – קצף המים וזעם גם יחד), אך זעמן הוא "זעם אין-אונים". תנועתן הגועשת אינה יכולה להיחלץ מן המצולה. התמונה הבלתי נשכחת שיצר כאן המשורר, של חיות ענק אסורות בשלשלאות:

שְׁמַעֲנִי, אֲשֶׁרִי, חֲלוֹם־וְהִבִּי:
 סופות כוכביות... בְּלִבִּי!
 סופות כוכביות...שְׁמַעֲנִי?
 וְשִׁירַת יֵשׁוּף פְּרָפוּר – רְעֵד...

כאן מבהיק ניצוצו הגאוני של טשרניחובסקי בזוהר רב עוד יותר – בבואו ללמד דבר חדש על אודות סיפור – סיפור של אהבה ב"סימפוזיון" העברי החדש. השיר מלמד: הזיווג אינו סוף פסוק ואינו מטרת הסיפור וגם אינו ביטולה של התנועה לקראת האהוב. רגע "הכלולות" הוא מצב של הכלה מורכבת; הוא בבחינת מקום שבו נשמעת סערת הים המגשרת בין מצולות הים והיבשה, ויותר מזה – הוא המגלה כי אותו "שיכרון־אושר" מכיל סופות גדולות מכל סופה ארצית.

כאן, לפתע, נושרת מסכת האלגוריה להרף עין: הדובר מגלה פתאום את ישותו שלו ואת ישותה של אהובתו בתוך האלגוריה ומצהיר: "שְׁמַעֲנִי, אֲשֶׁרִי, חֲלוֹם־וְהִבִּי: סופות כוכביות... בְּלִבִּי!" כאן מגיע האדם למלוא ממדיו: ליבו גדל לממדי היקום. וכנגד חשכת הסופות הארציות – סופותיו הפנימיות הן "סופות כוכביות"!

ובתוך אותו ניצוץ גאוני צומח בשיר הזה אקורד הסיום שלו, שכולו הפתעה: אחרי הקריאה החוגגת "סופות כוכביות" באות שלוש נקודות ואחריהן השאלה – "שמעת?", ובבת אחת נדמה צעקת ה"אני" ובמקומה באה ידיעה כי "את" אינה יודעת דבר על הסופות הללו וכי אינה שומעת כלל את רעשיהן הקוסמיים, וכי יש "את" מעבר לדיבור המתלהב, השטוף שיכרון אושר וממדי יקום, וה"את" אינה כלל בגדר דיבור, אלא היא "שירת יש": "וְשִׁירַת יֵשׁוּף פְּרָפוּר – רְעֵד...". ייתכן שהביטוי המרתק הזה מתאר מצב גופני־חושני, אבל לא פחות מזה הוא ביטוי הלוכד הוויה חיה, קיומית־רגשית, של אדם אוהב. והיא בבחינת "שירת יש", כלומר שירה שאינה מילים אלא "יש" שהפך שירה. הוא זיקוקו של שיח האהבה, שבו יסודות השירה שבדיבור (הדימוי, המטפורה, המוזיקליות, ההיפרבוליות וכו') הם בבחינת ממשות. כאן, מתוך רגע האיחוד (כלולות), צומחת דווקא תודעת הנבדלות, ההימצאות בתוך זוג של "אני" ו"את". כאן מתגלה האהבה כהכלה של נפרדות, של אי־אחדות ושל אי־הבנה ("שמעת?"). גם במעבר לשיר ו' חוזר טשרניחובסקי על עקרון התפנית המודאלית – מאקורד חוגג ומואר לנימה קודרת, כהה, טעונה עצב. שיר ו' הוא בעיניי משיאי שירתו של טשרניחובסקי. בקריאה ראשונה הוא נראה כמעט כרישום

הראשונית, החייתית, של היצר הרוחש באדם מעצם טיבו, באמצעות הגילוי של הזולת הארוטי שבהתאהבות. המעבר מן "החיה" הבראשיתית, שאינה מאולפת אלא רק "רתוקה" אל עומדה (אל מוצאה הפנימי), אל תנועת הגלים עד שהם "שחים" כ"עבדים נרצעים", אינו כרוך רק בשבירה והחלשה כפי שמוכן מחומרי האלגוריה הגולמיים (ים, גלים, חוף, גבול, יבשה). המעבר הזה הוא תהליך של עידון. חומרי המטפורה מגלים את פניו האנושיות העמוקות של המהלך הזה, את המרחק העצום בין מרחבי המצולות של הבדידות האנושית לבין "החוף" שבו מתגלה הזולת; את המרחק העצום עוד יותר שבין גסותו החייתית של היצר הגולמי לבין הריסון המלא יראה ומשמעת של הנוגע בזולתו האהוב. אל לנו להחמיץ את כפל פניה של המטפורה "יִלְקוּ אֶת שְׁפָתַי – עֲבָדִים נְרַצְעִים". כלומר אין זה עבד נרצע "רגיל", אלא עבד נרצע הלוקק את שפתיה של גבירתו. הוא גם בבחינת מקבל מרות צייתן, ובו בזמן בן זוג לנשיקה ארוכה. ברור אפוא כי גלי הים, למרות "גבריותם" בשיר (מתוקף המיון המגדרי של הלשון), אינם מייצגים גבריות דווקא. האהוב הוא תמיד עבד נרצע של אהובו. הדימוי המפתיע של "האלות" (עצי האלה) שבשיר ה', ה"עומדות בְּעֵדָן, עֲדֵי־כְלוֹת", מגלה את הצעד הבא באלגוריה: הן מעין גילום למצב הזיווג, הכלולות:

עַל הַחֹלוֹת עֹמְדוֹת אֱלוֹת,
 עֹמְדוֹת בְּעֵדָן, עֲדֵי־כְלוֹת.

וּמַעְבָּר גַּל הַחֹלוֹת
 יֵהָם יָם בְּקוֹלֵי קוֹלוֹת.
 גְּלִים בָּאִים בְּקוֹל וּמְבַשְּׂרִים:
 "שֵׁם מַעְבָּר עֲבִים מְגַשְּׂרִים

עַל הַיָּם וְהַיְבֵשָׁה
 סוֹפֵת תִּימָן שֵׁם רְעֵשָׁה.

שֵׁם רְעֵשָׁה וּפֹה תְּבוּא,
 וְחֶשֶׁךְ לִיְלָה עַל כּוֹכְבוֹ."

מָה לִּי סוֹפָה? מָה לִּי שְׁמִי
 בְּשִׁכְרוֹן אֲשֶׁרִי, שְׁכְרוֹן דְּמִי?

חטוף של תמונת ים צפונית ותו לא. אך בקריאה שנייה ושלישית הוא מזדהר כפנינה שירית נדירה, שבה התיאור הוא מוליך טעון ומתוח ביותר ל"מצב רוח" מורכב, קודר, מלא כוחות סותרים, מבוכות ואובדן כיוון:

נְדָמָה לִי: קָפְאוּ הַמַּיִם הַלְיָלָה,
הִפְכוּ וְהָיוּ עוֹפְרֵת־נֶד דוֹהָה;
בָּא שֶׁר שָׁל יָם וַיִּכְנַה לְרִסְיִסִים,
עוֹדָה מְפַרְפְּרָה בְּנוֹעָה וְשׁוֹהָה...

וְסִיעַת בְּנֵי־שַׁחַף נִבְהָלִים נִחְפְּזִים
פּוֹרְשֵׁה כְּנָפִים וְעָגָה קוֹר־עוֹגָה,
קוֹרְאֵת חֲטוּפוֹת קְרִיאוֹת קְבֻלָּא,
קְרִיאוֹת שֶׁל תְּלוּנָה, קְרִיאַתָּה הַנוּגָה.

המצלול האונומטופאי המלא הבעה של השורות האחרונות מצטרף לתחושות הקור וקדרות הצבעים ומקנה לתיאור המים הכהים ומעוף השחפים איכות לירית עזה ביותר. האלגוריה הימית, המגיעה כאן לשיאה ולסיומה, מגלה לצידו של אושר הזיווג את צד הצל שלו: תחושת אובדן, היתלשות ובהלה. בשיר הזה מוחש יותר מאשר בכל רגע אחר ב"שירים לאילאיל" כמה מעניין וטעון מעשה הסידור של השירים כקומפוזיציה רצופה, וכמה תלויה משמעותו של השיר היחיד בהקשרו בתוך הרצף. השירים ג', ד' ו-ו', שירי הים של הפואמה, היו יכולים בוודאי לעמוד לבדם כשירי ים רומנטיים משובחים, אבל מיקומם בתוך סיפור הרגש של "שיח האהבה" הנפרש לאיטו הופך אותם לפרקים עזי מבע של התרחשות פנימית שאין כל דרך אחרת להצביע לעברה. חלקו הראשון של השיעור המרתק של טשרניחובסקי ב"שיח אהבה" שלו נחתם כאן בהצבעה אל עבר הרגש המתחמק כמעט מכל דיבור שגור על אהבה: הנפילה אל המבוכה המבהילה שלצד ההמראה הגדולה. הבחירה במעופם המעגלי של השחפים הצורחים ברוח הקרה היא המוליך אל לזו החוויה: מעוף שאינו מוביל עוד לאף מקום. פתיחה אל חלל.

חמשת השירים האחרונים

עד כאן ברור מאוד מהלכה של הפואמה כקטעים במסע הרגש של האהבה וכקטעים בשיעור על אודות אוצר המילים של שיח האהבה. מכאן ואילך נעלם החוט המקשר בין השירים וגם האלגוריה הימית נזנחת כליל. מתוך

חמשת השירים שצורפו כהמשך לששת השירים הקודמים רק שני האחרונים מתאימים לרמתם האמנותית הבלתי רגילה של הראשונים. השירים ז', ח' ו-ט', גם אם אינם מרשימים מאוד בפני עצמם, נוצרו באותה תקופה ויש לשער שהמשורר שמר אותם כדי לשלבם בתוך קומפוזיציה גדולה יותר שעוד לא נוצרה אז – קומפוזיציה שאמורה הייתה להמשיך את המבנה הסבוך שהחל לצמוח בששת השירים הראשונים. אז הם היו ממלאים תפקיד חיוני במהלך כזה והיה מתבאר כיצד הם מפרשים יסוד נוסף בשיח האהבה. שיר ט' למשל – "אֵינְנִי אוֹהֵב אוֹתָה... אֵינְנִי אוֹהֵב כָּל־לְ!..." מביא פרק אופייני ב"סיפורי אהבה": ההכרזה על אי־תלות, שחרור יזום, הקטנת האהבה לסדרת אהבים. "אֵנִי אֶהְבְּתִי כְּמָה, אֶהְבְּתִי – וְחֶסֶל!" אבל הוא בא בלי הרקמה האורגנית המקיפה את השלב הזה שבו ההתאהבות הופכת ל"יחסים". זה השלב החברתי של סיפור האהבה, המפורש היטב בשיר השירים, ב"ענק היונה" של אבן חאזם האנדלוסי, ב"אלברטין איננה" של מרסל פרוסט, וכמובן ב"שיח אהבה" של רולאן בארת שנוצר לעיל. אינני טוען, כמובן, שטשרניחובסקי הגה מבנה הדומה לדגם נתון כלשהו דוגמת "ענק היונה" או "על האהבה" של סטנדהאל השואפים למהלך בעל רושם של שלמות סגורה. אבל גם למבנה הקטוע יש תנועה אורגנית משלו, המתייחסת לתבנית סיפור חיים סמוי, ומתוך התחושה הזאת חש הקורא את תלישותם של שירים אלה מכל תבנית כזאת.

שיר י' – את אינך יודעת

שיר י' – "את אינך יודעת..." – הוא בוודאי מן השירים המרשימים ביותר בפואמה וברור כי נועד להוות בה פרק מרכזי העוסק באיחוד המיני כנושא בפני עצמו:

אֶת אֵינְךָ יוֹדְעֵת...
אֶת אֵינְךָ יוֹדְעֵת, מַה מְאֹד יִפְיֵיתִי!
מַה וְקוֹפּוֹת רְגְלֶיךָ,
מַה גִּפְלָא הַקּוּ
הַמְרִמֵּז עַד חֲמֻדַּת שׁוֹקֶיךָ
בְּעִזְמָה וּבְרֶךְ, בְּגִנְדְרָנוֹת וּבְחֶן,
כְּעִקְבוֹת בְּתִגְלִים עַל גְּבִי תֵל־חֹל
שְׁלֹאֲחֵר הַכְרִית –
אֶת אֵינְךָ יוֹדְעֵת, מַה מְאֹד יִפְיֵיתִי!

את אינך יודעת מה מאד יפִּיפִּית!
 עיניך שני שקדים
 חצובים כְּרוֹס־ים,
 כְּשִׁבוֹת סוּד־בְּרָאשִׁית, וְכַעֲדִים
 לְמִסְתָּרֵי גִזְרָה בְּשֵׁפֶת עַד־יַעַד
 לְךָ קוֹרְאִים, וּמְפַתִּים וּמְקַסְמִים בְּצוֹ -
 קָפֶאת וְלֹא עֲנִית -
 את אינך יודעת, עד מה יפִּיפִּית!
 את אינך יודעת, מה מאד יפִּיפִּית!
 וּבְאֲשֶׁרִי, בְּרַגְעִים
 את כְּלֶךְ שְׁלִי
 בְּמִשְׁוֹבָה וְסֶעַר אוֹן־פְּרָאִים,
 את תְּפֹסֶה וְלֹא תְּפֹסֶה, בִּיד וְלֹא בִיד,
 נִכְבְּשָׁה וְחִפְשִׁיהָ, כְּנִיצוֹץ פְּלִיט־אֵשׁ,
 כְּאֶפְרוֹחַ קֵן־סִיס -
 את אינך יודעת, עד מה יפִּיפִּית!

פרסומו הרב של השיר הזה, משום שהולחן והושר על ידי שלמה ארצי, לא הועיל לו כלל. ההלחנה הסתמית, הענוגה בלי שום יחס לנאמר בו, מסתירה את עיקרו. המשפט החוזר בו "את אינך יודעת, מה מאד יפִּיפִּית!" מובן מתוך ההלחנה כהתפעמות מיופייה של האהובה וכמחמאה מופלגת בנוסח "אין לך מושג כמה את יפה", בעוד השיר יוצר באמירה הזאת דבר הרחוק מכל יחס כזה. השיר עוסק בדיוק בשאלת הידיעה על אודות היופי, והוא טוען טענה שאינה נוגעת ביופי במובנו השגור, אלא ביופיים של האהוב והאהובה. הוא טוען בפירושו כי האהובה אינה יודעת ואינה יכולה לדעת "מה מאד" היא יפה. היא אינה יודעת זאת, כי רק האהוב הרואה אותה בעיני אוהב יכול לדעת זאת ולבשר לה על יופייה. זו התלות של האהובה באהוב.

אני חוזר להרף עין להלחנתו של שלמה ארצי: הוא שר את המילה "יפִּיפִּית" כאילו שר מילה כמו "שולחן"; כאילו היא מובנת מאליה ומאז ומתמיד אמר אותה כלאחר יד. ההלחנה מכבה את צבעיו המפתיעים והרעננים כל כך של השיר, ומעל כולם - את המילה הזאת, המרוממת, שמקורה במזמור תהילים, ההופכת את "יפהפייה" לפועל. כי בכך העניין: יופייה של האהובה איננו בגדר יופי נתון, אובייקטיבי, אלא פעולה, קרינה, כוח. טשרניחובסקי נמנע בכוונה רבה

מכל מעשה של תיאור היכול לבנות מושג גופני אובייקטיבי מקובל. טיפולו ביופי הארוטי הוא נועז ונבדל מכל תפיסה חפצית של הגוף. "הקו המרומז" העולה מכפות רגליה של האהובה אינו קו של ציירים ואין לו שום רישום הניתן לכימות כלשהו. הדימוי הנהדר "כְּעֵקְבוֹת בַּת־גָּלִים עַל גְּבִי תִלְ-חֹל שְׁלֶאֱחָר הַכְּרִית -" (כרית = מפץ הגל אל החוף), המפליג בדיוקו כמו דימוי הומרי, יוצר מצב הפוך לחלוטין: לא זו בלבד שהגאות מוחקת מן החול כל עקבות, אלא שאין כלל בנות־גלים! כלומר הדימוי בא להמחיש כמה ערטיילאי ותלוי דמיון הוא "הקו המרומז" ההוא. הדימוי מביא, בדרך עדינה ביותר, רשמים מעולמו של חוף הים האגדי (וכאן, בלי המעטה האלגורי הקודם!), אך דבר מהם אינו נתפס בעין הגוף. הבית השני, המוקדש לעיני האהובה בעיני האהוב, הוא הקשה והמאתגר בין כל בתי הפואמה הזאת. טשרניחובסקי בונה בו קונגולומרט פיגורטיבי: הוא פותח בדימוי לעיני האהובה, מתוך סירוב לרטוריקה המוכרת של תיאור עיני אהובה במסורת של שירת האהבה. הוא פותח בדימוי בנוסח שיר השירים ("הִנֵּךְ יָפָה עֵינֶיךָ יוֹנִים", א, טו) - "עיניך שני שקדים" - ומיד מקלקל את הנופך הנאיבי־מסורתי ומוסיף: "חצובים כְּרוֹס־ים" (אבן לבנה המשמשת לפיסול עדין, דמוי חרסינה, Sepiolite, Meerscham). הוא עושה זאת כדי להפר את ההרגל; להעיר את הקורא מעלפון ההנאה. ומכאן ואילך הוא עורם על השקדים החצובים הללו הבעות עמוקות, המתייחסות לעיניים פעם בלשון נקבה ופעם בזכר:

כְּשִׁבוֹת סוּד־בְּרָאשִׁית, וְכַעֲדִים
 לְמִסְתָּרֵי גִזְרָה בְּשֵׁפֶת עַד־יַעַד
 לְךָ קוֹרְאִים, וּמְפַתִּים וּמְקַסְמִים בְּצוֹ -
 קָפֶאת וְלֹא עֲנִית -

העיניים מכילות דבר עמוק מכל הבנה, נוגעות בכוחות בראשיתיים ונצחיים, רואות את הבא אליהן (הדובר) הפועל עליהן בכוחות החורגים הרבה מעבר למובן ולמילולי. יש משהו מאגי בעוצמת הארוס הפועל כצו, כשם שההיענות לו היא הימצאות בתוך "גִּזְרָה". ועל כל זאת מוסיף המשורר: "קָפֶאת וְלֹא עֲנִית -". אין כאן דיבור הדומה לדיאלוג המוביל להסכמה והיענות רומנטית, כזאת המובילה לאיחוד הארוטי. יש כאן התרחשות של כוחות. ה"קיפאון" אינו סירוב ואינו קבלה. הוא הימצאות אחרת; מקום של נשיות גמורה; לא בהלה, לא סירוב, לא דבר מתחום הרצונות. הטקסט היחיד שדיבר על דקויות כאלה, המוכר לי, הוא ה־Kama sutra בפרקו השני.

הבית השלישי הוא עדות גברית על חוויית האיחוד המיני, ובו מזהיר עוד אחד

מקוראיה של הפואמה, והפופולריות של השיר – או מוטב אופן הפופולריות שלו – קשורה בכך: הפופולריות שלו משתיקה את מה שנאמר בו. היא מוחקת את הכתוב בו באמצעות הזרמתו אל תוך אינרציה אסתטית מתקתקה הנמצאת בבעלותו של המצ'ואיזם המסורתי. כך דווקא השיר הזה לא יאמר את מה שהוא אומר.

שיר י"א – הסיום המאולץ

שיר י"א, שהוא סיום ל"שירים לאילאיל", הוא המשכו של "את אינך יודעת" מצד החידוש שבו בתחום תפיסת המיניות:

ואולי אין זה אלא מקסם־תמס,
 אך שגעון דם יתגעגע על דם,
 ואולי... אולי – הנה היא האמת,
 אמתת אהבת לביתם?
 ובאהבה,
 כי תאהבה, ונשאתה
 אל אפסי הַר, אל פתחי תהום;
 וברגע אשרך הגדול
 יצנףד יצנףד הסער;
 ועל מרום
 גיל אהבתך ואהבתה,
 ולבה מפרפר אך בשבילה,
 ותשאף צלך
 ועודה הוגה בך... אך בך... רק בך. –
 את מאכלתך תקע בָּה
 או
 בך!

השיר המבריק הזה הוא בדיחה רצינית על חומרית הרומנטיים של האהבה הגברית; זוהי הפעלה מתוזמרת היטב של הסמלים הביירוניים, שבה ההתלהבות הארוטית מדומה למסע בהרים שגיאיים או תהומות עמוקים (צמד סמלים רומנטי שטשרניחובסקי הצעיר אהב מאוד, כמו בסונט הנודע "לא רגעי שנת טבע"). השיר ערוך כקישודו רגשי גדול המסתיים, כמו אופרה בסוף

מניצוצות הגאונות של הפואמה הזאת: טשרניחובסקי פותח את העדות בחייו הגברי השגור ביותר – "הבעילה": "ובאשרי, ברגעים/ את כלך שלי/ במשובה וסער און־פראים", אלא שהפתיחה הזאת לא נועדה אלא לטמון פח לתודעה הגברית הרואה במשגל מצב שבו האישה היא "של" הגבר, וכי ה"אושר" הוא בידיעת הבעלות המוחלטת הזאת, כאילו האישה ברגע הזה אינה אלא הרחבה של ה"אני" הגברי, או שהם בבחינת "בשר אחד" כמובטח בספר בראשית. המהלך היוצא מן הפתיחה הזאת מערער את החוויה הזאת ומקעקע אותה ובונה מתוכה חוויה מהופכת בתכלית. טשרניחובסקי עושה זאת בשני שלבים: ראשית הוא מגלה כי הקריאה "כולך שלי" הייתה פשוט לא נכונה. "את תפוסה ולא תפוסה, ביד ולא ביד, נכבשה וּחפשיה"; ובהמשכו של אותו משפט הוא מוסיף לו שני דימויים, וכאן, באמצעות הפעלה נועזת וחדשנית להפליא של מנגנון הדימוי, הוא מגלה כי "את" לא הייתה "שלו" אפילו להרף עין, כי הדימויים הם לשני דברים חופשיים ומעופפים החומקים מכל אחיזה: "כניצוץ פליט־אש, כאפרוח קן־סיס" (אפרוח הסיס, כשהוא יוצא מן הקן, אינו חוזר אליו עוד והוא מעופף כל חייו בלי לנוח!). המהלך הזה מגלה את טשרניחובסקי במלוא מקוריותו ובמלוא חדשנותו, לא רק ביחס לתפיסות המגדר והתפקידים המיניים המסורתיים, אלא גם מול מסורת הרטוריקה השירית. מבנה המשפט של הבית השלישי ב"את אינך יודעת", הפותח אותו ומשנה אותו על כל צעד עד שבסיומו הוא משפט אחר לחלוטין, מערער על עצם המבנה התחבירי המסורתי וההנחות הקוגניטיביות הכרוכות בו; כאילו הדובר, היוצר משפט, "מבין" או "יודע" את סופו, ובתוך כך הוא מערער את ההיררכיה שבין נושא ודימוי. הדימוי כאן חזק יותר מנושאו: הדימוי מגלה אמת כבדת משמעות יותר מן הנושא.

ובחזרה ל"שיח אהבה": "את אינך יודעת", המוביל אל האקט המיני המפורש במסורת כ"איחוד" (ב"ענק היונה" של אבן חאזם, ובכל העולם המיסטי המונותאיסטי ומתוכו – העולם הרומנטי, זהו גילומה וסמלה של ה־Unia mistica), מגלה את האיחוד המיני כרגע של תובנה עמוקה בדבר הנפרדות והחופשיות הגמורה של הזולת (הנשי במקרה הזה) ואת היותה בגדר אחר ונבדל. האיחוד הוא ריבוי. הדימויים המשמשים בלשונו של המשורר כאן מבהירים כי אין כאן כל זרות או אירוניה. התובנה הזאת מכילה את נבדלותה של "את" באהבה גדולה "כניצוץ פליט־אש, כאפרוח קן־סיס". אבל אין בכך כדי להקטין את עומקה ואת נחרצותה של התובנה הזאת: דווקא המגע המיני, הקרבה האינטימית ביותר של האוהבים, הוא גילוייה של נבדלותם. ה"יחד" הופך משום כך למעשה עז עוד יותר של בחירה ושל אהבה. השיעור הזה על אודות האהבה היה בוודאי קשה, ואולי בלתי נסבל, לכמה

החסר, אוצר בחובו כוח השמור רק לשלם החסר, כוחו של המושיט עצמו תמיד אל עבר הלא־הוא שרק בו הוא גמור.

מקורות

אפלטון, 1946. המשתה, ירושלים ותל־אביב: שוקן, 1946.
בארת, רולאן, 1981. שיח אהבה: קטעים, מצרפתית: אביבה ברק, ירושלים ותל־אביב: שוקן.

בסוק, עידו, 2017. ליופי ונשגב לבו ער: שאול טשרניחובסקי – חיים, ירושלים: כרמל.

הירשפלד, אריאל, 2017. "החדר הירוק של שיר השירים", הארץ, 11.4.2017.
טשרניחובסקי, שאול, 1990. כל כתבי שאול טשרניחובסקי, א, שירים ובלדות, תל־אביב: עם עובד.

Barthes, Roland, 1977. *Fragments d'un discours amoureux*, Paris: Seuil.
Gadamer, Hans Georg, 1975. *Truth and Method*, New York: Seabury Press.

המאה התשע־עשרה, במוות ובתקיעת סכין. אלא שברגע השיא האופראי הזה מכין טשרניחובסקי בדיחה קולנית: אין זה משנה במי תיתקע המאכלת "בה או כֶּךְ" ("כֶּךְ" במובן "כֶּךְ", בעצמך; מכוון לזֶכֶר כמו "נטע זר אֶת לעמך"), כלומר המוות הספרותי־מוזיקלי הממיר ומבטא את חוויית האורגזמה אינו אלא איולת אסתטית שהגיע הזמן להיפטר ממנה. הבדיחה נועדה להפר סמל רומנטי נוסף, שטשרניחובסקי מגחך עליו כאן, והוא ההמרה הסמלית של איבר המין הזכרי בחרב. ההחלפה האהובה כל כך על סופרי המאה התשע־עשרה בין הפאלוס לבין הסכין (היא עתיקה מהם כמובן), בנוסח סיומו המפורסם של "כרמן" של מרימה (ושל האופרה של ביזה), כרוכה בסמל יסוד של המוות המבטא את חוויית השיא המיני, כפי שנוהגים בכמה לשונות להגדיר את חוויית האורגזמה. כשטשרניחובסקי הופך את כיוון המאכלת מ"בה" ל"כֶּךְ" הוא הורס את הסמל הזה, ומבהיר: הסכין הוא סכין. הוא אינו איבר מין ואינו תמורתו. בשיר הזה הוא מגחך על כל תפיסת השיא המיני כעיקר וכתכלית המסע הרומנטי, ובעצם על מושג ה־quest האופף את הדיבור המסורתי, הגברי, על אודות האהבה הארוטית, הנמשך מן האפוס האבירי ומסרב למות. השיא המיני, המשמש מעין Soria Moria מופלאה, טירת מקדש סודית המחזיקה כביכול את סודות הבריאה, עבר רק רגע קודם לכן, בשיר הקודם, טיפול המקעקע כל סיכוי לראות בו הגשמה של פנטזיה אבירית. השיא המיני ב"את אינך יודעת" מגלה כי האושר האנושי אינו כרוך בפסגות ובתהומות וכי אינו עשוי אשליית גדלות אין־סופית ושליטה בסודות הבריאה, אלא בגילוי החופש הגמור של האדם גם בבחירת האהבה שלו. האנושיות הגמורה, הבלתי אלוהית, האדירה בלי להיות דתית, שב"את אינך יודעת" היא העומדת כאן בפסגת החוויה, והיא אינה בגדר סוף. זוהי תמצית המוטו, המביא את האהובה כמי שבאה אחרי שהאדם נואש מה' "ולא האמין באליל"; אילאיל היא הערך הכביר שהאדם יוצר ברגשותיו ובכוחו, הממיר את הדתיות המסורתית בלי לרשת את מנגנוניה.

שיר י"א שייך לדיון הנפתח ב"שירים לאילאיל", אבל הוא אינו מסיימו כלל. זהו סיום מדומה, זמני, פתוח, מתסכל. יותר מכך: השיר הזה מבטא התנגדות להיותו שיר סיום או "פינאלה".

* * *

הטורסו מחזיק רמזים על מה שחסר בו וכך גם "שירים לאילאיל". יש בשירים האלה די כדי לרמוז על החסר בהם. יש בהם גוף וגם חלק מן הראש וגם חמישה קטעים של גפיים ואחוריים – הלוא הם חמשת השירים האחרונים. וכמו בטורסו גדול, כזה המפורסם מכולם – "הטורסו מְלֻוּדָה" – החלק הקטוע,

הלנה רימון

טשרניחובסקי מתכתב עם פושקין ומיצקביץ': סונטות קרים של טשרניחובסקי כפלימפסט¹

ומן הטעם שנגמר לי הנייר,
אני כותבת על גבי טיוטה שלך,
והינה המילה של האחר מופיעה ברקע.
(אנה אחמטובה)

היכן נמצא המזרח?

ב־1918, בתחילת מלחמת האזרחים ברוסיה, ברח שאול טשרניחובסקי עם משפחתו מפטרוגרד אחוזת הרעב והמגפות לדרום רוסיה. הוא שהה באודסה וביקר בחצי האי קרים, שם התחיל בכתיבת מחזורי השירים "סונטות קרים". בסוף 1922 נסע המשורר מאודסה לברלין, ושם השלים את עבודתו (בסוק, 2017, עמ' 271-274). בזמנים הקשים של מלחמת האזרחים ופרעות ביהודים רצה הגורל וטשרניחובסקי שב למחוזות ילדותו. כך נולד מחזור הסונטות עם סיום שהותו ברוסיה.

הספרות האירופית במאה התשע-עשרה פיתחה מסורת פואטית של "בריחה" – בהקשר של גלות כפויה או גלות מרצון של המשורר-המרדן, הנמלט מאירופה הבורגנית והמשעממת אל המזרח הרומנטי והאקזוטי. אי אפשר לחלק את העולם חלוקה חד-משמעית למערב (שבמאה התשע-עשרה יוחס תמיד למערב אירופה) ולמזרח. תפיסת העולם הדו־קוטבית הזאת מנעה את הבדיקה של השטחים העצומים של אזור הביניים – מזרח אירופה (Kalinowska, 2004, p. 3). ובכן, מה נראה כ"מזרח" מנקודת המבט של המשורר ממזרח אירופה?

אם בעיניהם של משוררי אירופה המערבית, ה"מזרח" האקזוטי יכול היה להיות הודו, המזרח התיכון או לכל הפחות יוון ("מסעו של צ'יילד הרולד" מאת ביירון), הרי שבעיני משוררים מזרח אירופיים כמו אלכסנדר פושקין הרוסי או אדם מיצקביץ' הפולני, מיקומו של ה"מזרח" היה בדרום מערבה של האימפריה הרוסית. קרים, "המזרח הפנימי" של אירופה, זכה לתיאורים

פיוטיים בשיירי משוררים רבים מאוד. מן הידועים שבהם: "סונטות קרים" מאת מיצקביץ' בשפה הפולנית והשירים הקרימאיים מאת פושקין ברוסית. חוקרי יצירתו של טשרניחובסקי לא הקדישו די תשומת לב לכך שבנוף של קרים כל אתר ואתר כמעט, אם נשתמש בלשונו של מיכאל בכטין, "חדור שפע של הדים דיאלוגיים ושל תהודות אומנותיות מחושבות [...] בכל דרכיו אל המושא, בכל כיוון הדיבר נתקל בדיבר זר ואינו יכול שלא להיכנס עימו במתח חי" (בכטין, 1989, עמ' 69). ואכן, "נוף מולדתו" של המשורר היה רווי רמיזות היסטוריות, פוליטיות וספרותיות, ועקב כך המחזור "סונטות קרים" של טשרניחובסקי היה לטקסט האינטרטקסטואלי ביותר שביצירות המשורר. אולם ההתכתבות של "סונטות קרים" מאת טשרניחובסקי עם קודמיו לא נחקרה לעומק. ודאי שלא היה אפשר להתעלם מכך ש"סונטות קרים" קיימות בשתי שפות – בעברית אצל טשרניחובסקי ובפולנית אצל מיצקביץ'. עידו בסוק מציין במונוגרפיה שלו את הזיקה של "סונטות קרים" לשירה הקרימאית של פושקין ומיצקביץ' (בסוק, 2017, עמ' 273). אזכורים ספורים לזיקה זו מוצאים בספרו של דוד לור שיצא לאור בפולנית בתל-אביב (Lazer, 1994), וכן באנתולוגיה של בנימין הרשב (הרשב, 2000, עמ' 178), ולאחר מכן בספרו של בעז ערפלי (ערפלי, 2011). אולם השפעתם של שני המשוררים הלאומיים הגדולים, פושקין ומיצקביץ', על טשרניחובסקי מוחשית יותר מעצם השימוש ב"רמזי היסטוריה אפלה ואכזרית של תקופת שלטון החאנים באזור (המאה השלוש-עשרה) להבעת אימת ההווה ולביטוי ההכרה בגאולה ובתמורה", כפי שמעיר בסוק (בסוק, 2017, עמ' 273). נראה כי הגיע הזמן לבחון את "סונטות קרים" העבריות בהקשר שירת קרים בכלל ובהקשר הטקסטים הקרימאיים של פושקין ומיצקביץ' בפרט. אלה "מצוטטים" במפורש ב"סונטות קרים" של טשרניחובסקי. ללא בדיקה יסודית של ההקשרים האינטרטקסטואליים, על רקע היסטורי וגאוגרפי מצד אחד, ועל רקע תאורטי מצד שני, עלול מחזור סונטות זה של טשרניחובסקי להישאר בגדר חידה לא פתורה.² במאמר שלפניכם יש ניסיון לגשר על הפער הזה. תוך כדי בדיקת ה"התכתבות" של טשרניחובסקי עם פושקין ומיצקביץ' מוצע כאן לקרוא את "סונטות קרים" העבריות בשלושה מפלסי הקשר בו זמנית: ההקשר של קודמיו הספרותיים של המשורר, ההקשר של המיתולוגיה והאגדות של קרים, והקשר ההיסטוריה והגאוגרפיה של חצי האי קרים לאור מחקרים בני זמננו. התבוננות בטקסטים של שלושת המשוררים תראה לנו כי "סונטות קרים" של המשורר היהודי מלאות אותות פולמוס עם קודמיו הרוסי והפולני.

² על טקסטים שנותרו בגדר חידה בהיעדר קריאה אינטרטקסטואלית ראו, Riffaterre, 1991, pp. 56-77.

¹ פלימפסט (מהמילה היוונית παλίμψηστον) הוא כתב יד שנכתב מעל כתב יד אחר שכבר היה בשימוש.

קורות קרים: מבט היסטורי קצר

אם מנסים לדמיין ולתפוס ויזואלית את פקעת הקולות המתדיינים מסביב לאובייקט, שעליה מדבר בכטין, התמונה שתתהווה לנגד עינינו לא תהיה אלא פלימפסט. "רק האדם האגדי" – נמשיך את הציטוט מתוך בכטין – "אדם הראשון, הניגש, ובפיו הדיבר הראשון, אל העולם הבתולי אשר עדיין לא דובר בו, רק הוא [...] יכול באמת להימנע מן האוריינטציה הדיאלוגית הזאת עם הדיבר הזר שבתוך המושא. לגבי הדיבר המוחשי ההיסטורי – לא ייתכן הדבר" (בכטין, 1989, עמ' 69). חצי האי קרים נראָה בעיני רבים כגן עדן, אך מבחינה ספרותית הוא, כנראה, מעולם לא היה קרקע בתולית. על כך כתב המשורר מקסימיליאן וולושין, איש "תור הכסף" של השירה הרוסית (תחילת המאה העשרים):

Здесь стык хребтов Кавказа и Балкан,
В борьбе племен и в смене поколений.
Доселе грезят берега мои:
Смоленные ахейские ладьи,
И мертвых кличет голос Одиссея, [...]
В одно русло дождями сметены
И грубые обжиги неолита,
И скорлупа милетских тонких ваз,
И позвонки какикто пришлых рас,
Чей облик стерт, а имя позабыто. [...]
Каких последов в этой почве нет
Для археолога и нумизмата –
От римских блях и эллинских монет
До пуговицы русского солдата.
(Волошин, 2013, p. 225)

כאן נפגשים רכסי קווקז והבלקן,
במאבק שבטים ובחילופי דורות.
ועד היום חולמים חופיי:
ספינות אכאיות מזופתות דפנות,
ואודיסאוס הקורא אל המתים [...] אל תוואי אחד סחפו הגשמים
צריפות חמר גסות מנאוליתיקון
קליפת אגרטלי מילטוס הדקה,
וחוליות שדרה של בני גזעים זרים
אשר צלמם נמחק ושמם נשכח לעד. [...]
זו קרקע רוויה אין סוף שרידים
עבור ארכאולוג, אספן מטבע –
מתג של רומאים עד מטבעות יוון
ועד אותו כפתור – רכוש חייל רוסי.

ישנם בעולם מקומות עטופי זיכרונות ספרותיים – ירושלים, פטרבורג, פריז, ונציה ועוד – אשר הנוף שלהם נבחן, הופנם, תואר וספג היזכרויות ספרותיות רבות. אפשר לכנותם "מרחבים מדומיינים" (באנלוגיה ל"קהילות מדומיינות"). עם מקומות כאלה נמנה גם קרים, צומת דרכים שבין מזרח למערב, יעד עלייה להגל למשוררים רבים. אפשר לומר שבמהלך מאות השנים נעשה המקום עצמו לטיטת פלימפסט.

מאז ומתמיד היה חצי האי קרים מעין מרחב גבולי, אמביוולנטי ומלא ניגודים. עיירותיו ומבצרו הנשכחים בין הרים, המרוחקים ממרכזיהן של מדינות ואימפריות, שימשו לא אחת מפתח בחישובים גאופוליטיים של מעצמות-על במזרח ובמערב – ביזנטיון, ממלכת הכוזרים, אורדת הזהב הטטרית, טורקיה, רוסיה. מיקומו האסטרטגי של קרים בצומת הדרכים הימיות והיבשתיות משך אליו מאז ומעולם כובשים, גולים, פליטים ומתיישבים. ביוון העתיקה כינו את שבטי

הנוודים שחיו בקרים "טאורים" (Ταύροι), ומכאן גם שמו של האזור ביוונית: טאורים (Ταύροις), כפי שמוזכר אצל אוריפידס בטרגדיה שלו "איפיגניה בטאוריס". בגרסה הרוסית המאוחרת החל להיקרא אזור זה "טאורידיה" (בגרסת טשרניחובסקי: טאבריה). כאן ישבו הסקיתים שתיאר הרודוטוס.

בשחר ימי הביניים הגיעו לכאן הגותים הנוצרים והתחילו להקים בהרי קרים ערי מערות. במאה השישית סיפחה ביזנטיון את האזור, וכבר במאה שלאחר מכן התחיל האזור להיכבש על ידי הכוזרים. במאה השלוש-עשרה התחילו סוחרים איטלקים להקים לחופיה של קרים ערים-מושבות, ובה בעת פלשו לאי מן המזרח המונגולו-טטרים של אורדת הזהב.

מן התקופה הזאת הגיעו גם העדויות הראשונות בדבר הימצאותם של הקראים בחצי האי.³ החוקרים סבורים שאלה הגיעו לקרים עם סוחרים ובעלי מלאכה שישבו באי על ידי הטטרים הכובשים. כעבור עוד מאה שנה, עם היחלשותה של אורדת הזהב, הקים מייסדה של שושלת הח'אנים של קרים, חאג'י גיריי, ח'אנות עצמאית משלו באזור, וייסד את העיר בחצ'יסאראי ("ארמון הגן") שבימי בנו הייתה לבירת הח'אנות של קרים. במאה הארבע-עשרה הייתה אוכלוסיית חצי האי תערובת רב-תרבותית: נוצרים, בני עם הבולגאר, סלבים, יוונים, איטלקים ועוד. כאשר נתווסף לתערובת הזאת גם גוון חדש – טטרי-מוסלמי – קלטת אוכלוסייתה הרב-לאומית של קרים את התוספת הזאת בשלום. אולם החל במאה החמש-עשרה נהיה קרים לאחד המקומות הסוערים באירופה: טורקיה העות'מאנית כבשה את מבצרי הגנואים (אנשי גנואה) שלחופו של חצי האי, הרסה את הדוכסות הנוצרית עתיקת הימים תאודורו בדרום-מערבו של קרים, הפכה את הח'אנות של קרים לווסלית של טורקיה, ואת ערי החוף שלה למרכזים חשובים של סחר עבדים באירופה. כדי לספק את "סחורת" העבדים התחילו הח'אנים של קרים בפלישות לדוכסות הגדולה של מוסקבה, מה שגרר מסעות תגובה. במשך המאה השמונה-עשרה ניהלה רוסיה מלחמות בלתי פוסקות עם טורקיה שבהן שימשה הח'אנות של קרים קלף מיקוח עיקרי. לבסוף, בשנת 1783, ויתר הח'אן (המלך) האחרון של קרים על הכס, הסכים לסיפוח השקט של ממלכתו הקטנה לאימפריה הרוסית, והעביר את השלטון לידיה. במחוות תגובה השתדלו השלטונות הרוסיים לבנות יחסים טובים עם

³ זרם הקראות ביהדות, אשר התבדל מהיהדות הרבנית במאה השמינית, זכה לתשומת לב מרבית מן הממשל הצארי ברוסיה במאה השמונה-עשרה והתשע-עשרה. ההפרדה בין הקראים ובין היהודים הרבניים העניקה לקראים יתרונות מסוימים: הקראים לא היו מוגבלים לתחום המושב, ולא חלו עליהם הגבלות בעת הרשמה למוסדות להשכלה גבוהה. בימי מלחמת העולם השנייה ניצלו רוב הקראים מהשמדה בזכות טענתם כי אינם יהודים. ראו Kizilov, 2011.

על פי עדותו שלו, טשרניחובסקי קרא בצעירותו ספרות פולנית ואף שינן בעל פה קטעים מ"פן טדאוש", הפואמה האפית הגדולה של מיצקביץ'.⁵ אמנם המשורר העברי מעולם לא התייחס ל"סונטות קרים" של מיצקביץ' ולא הזכיר אותן במפורש. אבל קשה להעלות על הדעת שטשרניחובסקי, המאוהב בשירתו של פושקין, לא ידע דבר על המשורר הפולני ששמו נקשר עם פושקין. במאה התשע-עשרה ובתחילת המאה העשרים זכו "סונטות קרים" של מיצקביץ' להיות מתורגמות בידי מיטב המשוררים הרוסים (ובכללם איוון קוזלוב, פיטר ויזמסקי, ולדימיר בנדיקטוב ואיוון בונין) והיו פופולריות ביותר ברוסיה. טשרניחובסקי, שהיה בקיא בספרות הרוסית, היה עשוי בהחלט להתוודע אליהן, ואולי אף הכירן במקורן.

למחזור שכתב קרא טשרניחובסקי בדיוק באותו שם שנתן לו מיצקביץ': "סונטות קרים". הקומפוזיציה של מחזור הסונטות אצל טשרניחובסקי זהה לגמרי לזו של המשורר הלאומי הפולני: זהו מעין יומן מסע, וכל סונטה נושאת את שם המקום המתואר בה. ייתכן שזו אחת הסיבות לכך שבמחזוריהם של מיצקביץ' וטשרניחובסקי יש לא מעט סונטות הנושאות שמות זהים:

כותרות הפרקים במחזוריים "סונטות קרים" לטשרניחובסקי ומיצקביץ'

טשרניחובסקי	מיצקביץ' (פולנית)	מיצקביץ' (תרגום לעברית)
"אלושטה"	Ałusztą w dzień, Ałusztą w nocy	"אלושטה ביום", "אלושטה בלילה"
"צופוטקלה" "קקנאיז"	Droga nad przepaścią w Zufutkale Góra kikineis	"הדרך מעל התהום בצ'ופוטקלה" "הר קקנאיז"

נוסף על כך, אצל שני המשוררים מחזורי "סונטות קרים" כוללים פרקים המוקדשים לעיר בחצ'יסאראי, וגם ספציפית להיכל הישן ולבית הקברות שם. כמובן, יש להביא בחשבון שכבר במחצית הראשונה של המאה התשע-עשרה היה קרים אתר משיכה לתיירים, וכבר אז היה מצוי שם מסלול תיירות סטדנרטי ו"סט" שגרתי זהה של אטרקציות קרימאיות, שמוצעות לתיירים עד עצם היום הזה. אבל לא רק מקומות התיירות חופפים ב"סונטות קרים" לטשרניחובסקי ומיצקביץ'. הדמיון מצוי גם בנושאים ובמוטיבים משותפים. התפתחות העלילה

⁵ על כך ראו בסוק, 2017, עמ' 104-105. החוקר הגרמני ומתרגמה של שירת טשרניחובסקי לגרמנית, ירג שולטה, אף סבור כי השורות המפורסמות של טשרניחובסקי "האדם אינו אלא תבנית נוף-מולדתו" מתכתבות עם "ליל קדמונים" של מיצקביץ'. ראו Schulte, 2014. תודתי נתונה לפרופ' שולטה שהסב את תשומת ליבי לפרסום זה.

האליטה המוסלמית בקרים, ואף השוו את זכויותיהן של משפחות האצולה לזכויותיה של האצולה הרוסית. כבר ב-1787 ערכה הקיסרית הרוסית יקתרין השנייה מסע משותף בחצי האי עם יונף השני, קיסר "האימפריה הרוסית הקדושה", במסגרת קמפיין הסברה והפגנת איתנותו של השלטון הרוסי באזור דרום-מערב רוסיה.

אפיוני הדמיון והשוני בין שלושת המשוררים

שמו הרשמי של קרים באימפריה הרוסית חזר להיות השם היווני המקורי – טאוורידה. מאז אמצע המאה התשע-עשרה היה קרים למקום נופש פופולרי בקרב האצולה הרוסית. אלא ששלושת המשוררים שנדבר עליהם מצאו את עצמם במקום הנופש הזה לא לגמרי מרצונם החופשי. אלכסנדר פושקין הצעיר, שהוגלה מפרטבורג לדרום בגין התנהגות חצופה ושירים שוחרי חופש שכתב, חלה ב-1820 וקיבל אישור לתור בקרים עם משפחת ידידו ניקולאי ראיבסקי. רשמים ממסעו בקרים מצאו ביטוי בשלושים משיריו, ובהם "מזרקת בחצ'יסאראי", "טאוורידה", "מסעו של אונייגין".

ב-1824 נכלא אדם מיצקביץ', אז מורה לספרות בגימנסיה בוילנה, במרתף של מנזר בגין השתתפות בחוג בית אסור של "הבונים החופשיים", שבו, נוסף על דברי המרדה אחרים, נוהלו שיחות על עצמאות פולין. כעבור חצי שנה מצא את עצמו בגלות רחוק ממולדתו, בדרום-מערב רוסיה, באודסה. משם יצא מיצקביץ' למסע בקרים שעליו כתב מחזור של שמונה-עשרה סונטות – "סונטות קרים". מחזור זה היה לקלאסיקה של השירה הפולנית (Koropeczyj, 2008, pp. 50-70). מיצקביץ' לא נפגש עם פושקין בקרים – הם התוודעו זה לזה מאוחר יותר, בשנת 1826, במוסקבה, שם התיידדו ואחר כך אף הקדישו שירים זה לזה. יש מקום לשער כי בזמן המסע לקרים כבר הכיר מיצקביץ' את הפואמה של פושקין "מזרקת בחצ'יסאראי" או לפחות שמע עליה.⁴

טשרניחובסקי ידע את השפה הרוסית על בוריה, הכיר היטב את יצירתו של פושקין וכתב עליה שני מאמרים. הוא בוודאי הכיר גם את שיריו של פושקין שעניינם קרים. האם קרא את "סונטות קרים" של מיצקביץ'? לא אתימר להשיב תשובה סופית על שאלה זו, אך ארשה לעצמי להביא כמה שיקולים בסוגיה.

⁴ המהדורה הראשונה של הפואמה "מזרקת בחצ'יסאראי" מאת פושקין ובה השתקפויות ממסעו של המשורר בקרים, ראתה אור בפרטבורג בתחילת 1824. "סונטות קרים" של מיצקביץ' הודפסו בבית הדפוס של אוניברסיטת מוסקבה בשנת 1826. חוקרים סבורים שמיצקביץ', ששלט היטב בשפה הרוסית ועקב מקרוב אחר הפרסומים החדשים בשירה, הכיר את הפואמה של פושקין והגיב עליה ב"סונטות קרים". ראו Ивинский, 2003, pp. 120-150.

הנערה הפולנייה המסתורית אשר נקברה בבית הקברות של הארמון בבחצ'יסאראי הלהיבה את דמיונם של משוררים רבים, ובהם טשרניחובסקי, פושקין ומיצקביץ'. נחזור ונדבר עליה בהקדם. כאן נמשיך ונציין כי ב"סונטות קרים" העבריות והפולניות רבות גם החפיפות בתיאורי הנוף. הסונטה "Ajudah" מאת מיצקביץ' והסונטה "הים בְּיָלְטָה" של טשרניחובסקי מתארות את אותו המקום עצמו באופן דומה למדי.⁶

הלירית בסונטה "בית העלמין ליד היכל בכטשיסרי" של טשרניחובסקי דומה למדי לסונטה "Mogily haremu" ("קברי ההרמון") מאת המשורר הפולני. שתי הסונטות הללו הן קינה על החיים והמוות ועל שבריריות היופי. תואמים כאן לא רק הנושא, האובייקטים והרגשות, אלא גם נקודת המבט המיוחדת של הדובר הלירי: המוסלמי, אדם המשתייך למקום הזה, פוגש שם בן נכר, ומשתאה מעוצמת צערן של זה על העלמות יפות התואר של ימים עברו.

Mizkevich, <i>Ajudah</i>	מיצקביץ', איודה	טשרניחובסקי, הים בְּיָלְטָה
Trącą się o mieliznę, rozbiją na fale,	מתחככים על השרטון הם מתנפצים לגלים,	או סות־צִבְעוֹנֵי יַם מְכִסְפָה בְּגִיל, ומְשֵׁה
Jak wojsko wielorybów zalegając brzegi,	כגיס גואה של לווייתנים יימלטו לאחור,	בְּרַקְמוֹת סְפִיר־לַח וְנִטְיֹפֹת לֶבֶן־כְּפוֹר, עִם תִּפְר קְלוּחֵי־אֹר, הַמְנַתְּזִים צְרוֹר
Zdobędą łąd w tryumfie i na powrót, zbiegi,	מטילים על החול קונכיות, פנינים	על צְרוֹר
Mieczą za sobą muszle, perły i korale.	ואלמוגים.	סְמֵרְגָדִים יוֹקְדִים עַל־גַּב אֵשׁ גּוֹסֶסֶת מְשֵׁה.
(Mickiewicza, 1899, p. 34)		(טשרניחובסקי, 1953, עמ' 308)

חופפים גם תיאורי ההר צ'טירדג אצל שני המשוררים:

Mizkevich, <i>Czatyrdach</i>	מיצקביץ', צ'טירדאך	טשרניחובסקי, הר דְּמֵרְדֵּשִׁי
Mirza	מירזה	הגם כהן לְאֶלְלָה בֵּין אֶחָיו
Drżąc mużlemin całuje stopy twej opoki,	מוסלמי נושק ברטט את כפות סלעך,	"טְשֵׁטִירְדֵּג"
Maszcie krymskiego statku, wieki Czatyrdachu!	צ'טירדאך הגדול, תורן ספינת קרים!	וְעַל כְּתֵף הָרִי קָרִים וּבְמוֹתָם יִשָּׁב וְחֻשְׁרַת עֲבִים לוֹ עִם בְּרָקִים – צְנִיף שֶׁל חָג [...]
O minarecie Żwiata! o gór padyszachu!	הו, המינרט של העולם! הו, סולטן ההרים!	(טשרניחובסקי, 1953, עמ' 301)
Ty, nad skały poziom ucieklszy w obłoki,	אתה, שנסת מעל אופק הסלעים אל העננים,	
Siedzisz sobie pod bramą niebios, jak wysoki	יושב לך ליד שער הרקיע כמו גבריאל גבוה השומר על ארמון העדן;	
Gabryjel pilnujący edeńskiego gmachu;	יער אפל לך למעיל, ויניצ'רים של פחד	
Ciemny las twoim płaszczem, a janczary strachu	רוקמים את טורבן העננים שלך בנחלי ברקים.	
Twój turban z chmur haftują błyskawic potoki.		
(Mickiewicza, 1899, p. 28)		

המשותף לטקסטים הקרימאיים של שלושת המשוררים הוא אוריינטליזם ואקזוטיקה מזרחית. שלושתם משתדלים להעצים את הגוון המזרחי, בהתאם גמור למסורת המסע האוריינטלי אצל רומנטיקאים אירופיים שקדמו להם.⁶ העיר יאלטה נמצאת לרגלי הר איודג.

Mizkevich <i>Mogily Haremu</i>	מיצקביץ' קברי ההרמון	טשרניחובסקי בית העלמין ליד היכל בכטשיסרי
Mirza do Pielgrzymia Tu z winnicy miłości niedojrzałe grona Wzięto na stół Allacha; tu perełki Wschodu, Z morza uciech i szczęścia, porwała za młodu Truna, koncha wieczności, do mrocznego łona. Skrzyła je niepamięci i czasu zasłona, Nad nimi turban zimny błyszczący źródł ogrodu, Jak buńczuk wojska cieniów, i ledwie u spodu Zostały dłonią giąura wyryte imiona.	מירזה אל הצליין כאן ענבי בוסר ניטלו מכרם האהבה המזרח חטפה הגלוסקמה, כיפת הנצח, בנעוריהן אל חיקה האפל, מים התענוגות והאוויר.	גן נטע אֶלֶהִים הַגֵּן! – וְעִזְרָאֵיל הַבוֹצֵר לוֹ! וְכֵן אֶבְלֵי כְרוֹשׁ וּמְלָה וּבְכָא, רַב־עֵפִי, וְשִׁלְקַת כְּתוֹל קְמֵלָה, וּבֵין עֲשָׂבֵי־הַבֵּר, שְׁפֵשֵׁטוּ עַל כָּל שְׂבִיל, אֵל שׁוֹלְחָנוּ שֶׁל אֱלֹהִים; כֵּן אֵת פְּנֵי הַמְזֻרָח תְּנוּמָה שְׁנֵתֵן־עַד אֶל חֲבַצְלוֹת נֵיל, בְּנוֹת גְּרוֹזִיָּה רֹתֵי־הָאֹר וְגֵרְמָנָה הַעֲמֵלָה, וְשׁוֹפּוֹת אֵי־הַיָּם; וְכֵהוֹן מִמְּכַר מִמִּילָא גַם נִקְטְפוּ לְשַׁחֹק וּלְתֵאֵנוֹת גְּבִיר אֲוִיל. ומי יודע, אם לא עתה לאַחַר מוֹתוֹ, וְאִם לֹא מֵעִינֵי זֶר, לֹא יִקְרָא תוֹי שְׁמוֹתָן, נִגְרַת דְּמַעְוָה, לָהּ תוֹחַלְנָה בְּנוֹת הַצְּבִי? אֶלְלָה בְּאַצְבָּעוֹ הוּא יִסְמֵן: מִי לְשִׁבִי, וְתַחַת סִיף קַר פְּנֵי מִי יִקְבְּצוּ פְּאֹרוֹר, וּפְנֵי מִי יִשֵּׁק זֶוּ שֶׁל יְפֵי מֶר וְאֹרוֹר...
O wy, róże edeńskie! u czystości stoku Odkwitnęły dni wasze pod wstydu liźciami, Na wieki zatajone niewiernemu oku.	מסך של זמן ונשייה הסתיון, מעליהן טורבן צונן בוהק בתוך הגן כמו שרביט של צבא הצללים, ורק למטה נחרתן שמותיהן בידו של הכופר.	
Teraz grób wasz spójrzzenie cudzoziemca płami, Pozwalam mu, darujesz, o wielki Proroku!	קמלו ימיכן תחת עלי הבושה סמויות לנצח מעינו של הכופר.	אודסה, 8.4.1921 (טשרניחובסקי, 1953, עמ' 304)
On jeden z czudzoziemców poglądał ze łzami. (Mickiewicza, 1899, p. 16)	כעת מבטו של הזר מטמא את קברכן – אני מתיר לו – אנא מחילתך, הו, הנביא הגדול! הוא היחיד מבין הזרים שהביט ודמע ברקים.	

קיומיות-אוניברסליות, ואצל טשרניחובסקי – לאומיות, היסטוריות ופוליטיות
במופגן.⁷

בין המקומות שבהם מבקרים שלושת המשוררים מסתמנים שניים שהם
טריגרים מיוחדים במינם המפעילים מנגנון של מחשבות וזיכרונות, ומרכזים
בתוכם זיכרונות היסטוריים ותרבותיים: אלה הם בחצ'יסאראי⁸ וצ'ופוטקה.⁹
לערים האלה הקדיש טשרניחובסקי כמה סונטות – פלימפססטים שבהם צצים
עקבותיהם של פושקין ומיצקביץ'. אם אין אנו מודעים לכך, עלולות
הסונטות האלה להפוך לחידות סתומות.

כדי להבין את העיקרון שעל פיו טשרניחובסקי יוצר את הפלימפססטים שלו,
משמע אורג מערכת של רמיזות והפניות חידתיות אל קודמיו המשוררים, הבה
נעקוב אחרי הטקסטים של סונטות בחצ'יסאראי של טשרניחובסקי בהקשרם
של פושקין ומיצקביץ'.

בְּהִיכַל בְּכַטְשִׁיסְרִי

אַלְלֵה חֶסֶן! וּבְפִי הַכּוֹפְרִים בּוֹ וּנְבִיאֵ
יְצוּ תְהִלָּה וְשִׁיר לְאֲשֶׁר יִבְחַר בּוֹ!
מִיּוֹם שֶׁנִּטַּל כְּבוֹד בְּכַטְשִׁיסְרִי, וְחָרְבוֹ
יְנוֹפֵף חֵיל מְסֻבָּה עַל־מְעוֹז קְרִים וְשִׂיאֵ –

הַהִיכַל מְחֻשָּׂה – הֵס! מֵאֵין גּוֹ חֵם מְפְרִיעוֹ
כְּבָר חָרַב הָאָגֶם וְדָלַל מְזֶרֶק שָׁבוּ,
הַהֶרְמוֹן וְהַגֶּן – שֶׁסָּגְרוּ אֶז מְבֹא –
יְחַלֵּל בְּעֵינָיו זֶר, וְהַשׁוֹעֵר הוּא מְבִיאֵ.
אֶךְ יִפִּי נוֹגֵה, חֵינן הַכְּרוֹךְ בְּעַקֵּב
הוֹד שֶׁנִּסְתַּלַּק כְּבָר וְגַעְגּוּעִים אוֹמְרִים כָּאֵב,

⁷ ז'אנר המסע ככלל מזמין התכתבות עם נוסעים קודמים. ראו: Blum 2008.
⁸ בנייני הארמון של בחצ'יסאראי (שפירושו בשפת הטורים של קרים "ארמון גנים"), בירתה
לשעבר של הח'אנות הטטרית, עדיין שימרו בימיהם של פושקין ומיצקביץ' זיכרונות מאותם
ימים שבהם שכנו במקום הח'אן ופמלייתו.

⁹ צ'ופוטקה היא כיום עיר רפאים בהרי קרים. השם צ'ופוטקה משמעו בטטרית של קרים
"מבצר היהודים", והקראים קראו למקום "סלע היהודים". החוקרים חלוקים בדעתם באשר
למועד הקמתה וזהות מקימה. ייתכן שנבנתה במאה השישית בידי הביזנטים ולאחר מכן
התגוררו בה אלונים. במחצית המאה הארבע-עשרה השתכנו במקום הקראים, ומאז המאה
השמונה-עשרה הם עיקר אוכלוסייתה של העיר. צ'ופוטקה ממוקמת בהרים בגובה רב, במקום
שקשה להגיע אליו. במחצית השנייה של המאה התשע-עשרה התחילו התושבים לנטוש את
העיר ההררית הלא נגישה, ולקראת תחילתה של המאה העשרים התרוקן המקום מתושביו.

השלושה אינם מוותרים על ההזדמנות להדגיש את ייחודו של העולם העולה
בתיאוריהם באמצעות טופונימים מרשימים במצלולם (צ'אטירדג, דְמָרְגִי,
טרַחְנְקוּט, סְלֶגֶר, אלושטה, בחצ'יסאראי, צ'ופוטקה וקיקנאיז), וגם באמצעות
מילים לועזיות אקזוטיות כמו פקיר, הרמון, חאג'י, איזאן, מירזה, פריז. שלושת
המשוררים התיירים מבחינים במאפיינים המובהקים, הבולטים והבלתי שגרתיים
לעין האירופית, של מנהגי הדת המוסלמיים. כשהמקומיים פונים אל היושב
במרומים, הרי זה אל האל ה"מקומי", הייחודי לדתם – אללה. מיצקביץ'
וטשרניחובסקי מתארים נופי הרים מלאי פאר נשגב, אגב שימוש באלגוריות
של מלכות עם סממני גבריות: הדרת המלכות אינה מתגלמת בדמותו של מלך
אירופי שגרתי כלשהו במדים או בחליפה אזרחית בנאליים, אלא דווקא בדמות
שליט מזרחי רב עוצמה בגלימת פאר בשלל צבעים ("צ'אטירדאג"). אבל,
כמו שנראה בהמשך, ההתפעלות מן האקזוטיקה המזרחית אצל טשרניחובסקי,
פושקין ומיצקביץ' רחוקה מאוד משטחיות.

טשרניחובסקי אל מול קודמיו: קרבה ומחלוקת

ברור שטשרניחובסקי לא הסתפק בסיוור בקרים עם חוברת סונטות של מיצקביץ'
בידו שבה מצא ביטוי לרגשותיו. "סונטות קרים" של המשורר העברי מלאות אותות
פולמוס עם קודמיו הרוסי והפולני. אפשר לטעון כי טשרניחובסקי הולך בעקבות
קודמיו בכל הנוגע לדומם – נופים וקברים. לעומת זאת, בכל הנוגע לקהילות של
אנשים המאכלסים את הנופים הללו, כאן רשמיו של טשרניחובסקי שונים לגמרי
מרשמייהם של קודמיו הרוסי והפולני. זאת ועוד, בהמשך אנסה להראות שאחדות
מן הסונטות של טשרניחובסקי הן סוג של "קריאה משובשת" (misreading,
בלשונו של הרלד בלום; Bloom, 1975, p. 9) בהשוואה לטקסטים של פושקין
ומיצקביץ'. המושג הבלומיאני של "קריאה משובשת" הכרחי במקרה של "סונטות
קרים". בלום מדבר על שכתוב; אני מעדיפה את המילה המקובלת והמתונה יותר
"התכתבות". אני נמנעת משימוש במטפורות הרדיקליות הידועות של בלום על
מאבקים אדיפליים בין המשורר לקודמיו, על "חרדת ההשפעה" ההכרחית, ואיני
חולקת עימו את הטענה ששיר לעולם אינו נכתב על נושא כלשהו אלא תמיד
על שיר אחר.

הדוברים הלייריים בטקסטים של שלושת המשוררים שונים מאוד זה מזה,
אולם המשותף להם הוא שבמהלך מסעם הם רוכשים בהדרגה התנסות חדשה,
ובעקבות גילוי תרבות חדשה בונים מחדש את זהותם, וזו משלבת מעכשיו
מאפיינים של המערב והמזרח. אלא שהנופים האוריינטליים מעוררים אצל כל
אחד מהם אסוציאציות שונות לגמרי: אצל פושקין הן ארוטיות, אצל מיצקביץ'

הן תַעֲטֵנו שְׁפֹת הַרְוּדִים בְּקֶסְמֵי שִׁיר.

וּבְעֵנֵי הַרְךְ וּבְלֵאוֹת מְאֹד נֶעְמָה
בְּמִכְחָלוֹת טָרֵם יוֹם מְפֹרָרִים בְּדָבִיר
יִפְגֵּשׁ צֶל אֶת-צֶל שֶׁל מְרִים וְשֶׁל זְרָמָה.

9.10.1920

(טשרניחובסקי, 1953, עמ' 302-303)

לא יקשה לנחש מיהו הגיבור הלירי בשיר זה – מוסלמי אדוק הפותח בקריאה "אֵלֶּלֶה חֶסְיִן!" (כביר, גדול) ומתאבל על כבודה הנרמס של בירת קרים הטטרית: "מִיּוֹם שֶׁנֶּטַל כְּבוֹד בְּכֶטְשִׁיסְרִי, וְחָרְבוֹ/ גִּנְפָה חֵיל מְסַקְבָה עַל-מְעוֹז קְרִים וְשִׁיאֹו". אולם בקוורטט הראשון טמונה התעלומה העיקרית. מיהו אותו כאפיר (כופר) שאללה בחרו וציווה עליו "תְּהַלֵּה נְשִׁיר" בשפת הכופרים? שמה של הדמות המסתורית הזאת מוצפן בסונטה, והמפתח ניתן בשורתה אחרונה.

בהמשך מתחקה הגיבור הלירי על ההיסטוריה של ארמון בחצ'יסאראי. הוא מתווה בה שתי תקופות. התקופה הראשונה, זו של העצמאות המדינית, מוזכרת רק ברפרוף: אי אז היה לבכצ'יסאראי "כבוד", פעם היה הוא "מְעוֹז קְרִים וְשִׁיאֹו", קרי בירתה של מדינה ריבונית. העצמאות, הכבוד והתהילה מצאו להם ביטוי מוחשי בארמון בחצ'יסאראי, משכנה של משפחת הח'אן. התקופה השנייה התחילה כאשר "חֵיל מְסַקְבָה", דהיינו הצבא הרוסי, נופף מעליו את חרבו, כלומר נלחם עם ח'אנות קרים במאה השמונה-עשרה. ידם של הח'אנים של קרים הייתה אז על התחלונה, והאימפריה הרוסית סיפחה את קרים. חצי האי איבד אז את עצמאותו, ולארמון לא הייתה עוד משמעות מדינית. כעת, בתקופה השלישית והאחרונה, הארמון שומם ומרושש, ומסתובבים בו תיירים סקרנים. סקרנות אדישה זו מחללת את המקום, ומדגישה ביתר שאת את הניגוד בין הכבוד והתהילה של ימים עברו לבין החרפה והביזיון של ימי ההווה.

אבל יש בעזובה הנוכחית שבארמון גם איזה חן דקדנטי, מין יפעה נוגה, קסמם של שרידי תהילת העבר וכאבם של זיכרונות נוסטלגיים: "יְפִי נוֹגָה, חֵין הַכְּרוֹךְ בְּעֶקֶב הוֹד שֶׁנֶּסְתַּלַּק כְּכֹר וְגַעְגוּעִים אוֹמְרִים כָּאֵב". קסם זה מצא באופן פרדוקסלי ביטוי פואטי בלשונם של הכופרים, מחללי המקום, הכובשים הרוסים. ההשראה האלוהית אף מצדיקה, ולו חלקית, את אחד מהכובשים הכופרים: "יְפִי נוֹגָה, חֵין הַכְּרוֹךְ בְּעֶקֶב [...] תַעֲטֵנו שְׁפֹת הַרְוּדִים בְּקֶסְמֵי שִׁיר".

אז מיהו הכופר, ה"רוֹדֵן" המסתורי, אשר אללה משום מה העניק לפיו את קסם השירה ויצו תהלה נשיר לְאֶשֶׁר יִבְחַר בו?"

פתרון החידה נמצא בשתי המילים האחרונות של הסונטה – "מרים וְרָמָה", שמות הגיבורות של פואמת הנעורים מאת פושקין "מזרקת בחצ'יסאראי".

"מזרקת בחצ'יסאראי" מאת פושקין (1824) הייתה ניסיון להחיות את העבר הלא רחוק, ימים שבהם עוד שכנה בארמון פמלייתו של הח'אן גיריי. בין הנשים יפות התואר ששכנו בהרמונו המפואר של הח'אן גיריי בלטה ביופייה זְרָמָה הגאורגית הגאה, בחירת ליבו של הח'אן. אבל כעת נטש אותה הח'אן והתאהב במריה הפולנייה הצנועה, שאך זה עתה נחטפה מטירת משפחתה המיוחסת שבפולין. מריה דוחה את אהבתו של גיריי, חיה בהתבודדות מוקפדת ומתפללת לישו ללא הרף. זְרָמָה חמת המזג מגיעה לחדרה של מריה באמצע הלילה, מתחננת בפניה להחזיר לה את אהובה, ואף מאיימת עליה בפגיון, ועל כך מריה התמימה אינה יכולה להשיב אלא בתהייה שבשתיקה.¹⁰ בהמשך מדובר באופן מעורפל מאוד על מותן של מריה וְרָמָה ועל מזרקת הדמעות שהוקמה לזכרן.¹¹ שמו של פושקין אינו נזכר בסונטה, אבל הוא נרמז בצמד השמות "מרים [מריה] וְרָמָה", אשר משמשים כעין מפתח להקשר האינטרטקסטואלי של סונטה זו. פושקין הוא-הוא אותו המשורר בן עם הכובשים הכופרים והרוֹדֵנִים

¹⁰ מריה וְרָמָה מייצגות צמד ניגודים רומנטי מסורתי: בלונדינית דתייה, בעלת ענוות מלאכית ופריגידיית ממוצא אירופי, לעומת ברונטית אסיאתית, פעילה מבחינה מינית, מרושעת ולא לגמרי מיושבת בדעתה. לעניין הניגוד הזה ראו Gilbert and Gubar, 1979. ניתוח הטקסטים מן התקופה הרומנטית שהביאו סוזן גובאר וסנדרה גילברט אינו כולל התייחסות לספרות הרומנטית הרוסית, אבל תואם להפליא ל"מזרקת בחצ'יסאראי", יצירה שעל אודותיה לשתי החוקרות לא היה ידוע דבר. על ההנגדה בין שתי הנשים המייצגות "חושך" ו"אור", "מזרח" ו"מערב" במסורת הרומנטית, ובייחוד בפואמות האוריינטליות של ביירון, ראו Greenleaf, 1994, p. 126.

¹¹ "מזרקת הדמעות", המוצג המרכזי בארמון בחצ'יסאראי, נבנתה בשנת 1764 כעין אנדרטה לזכרה של פילגשו של הח'אן גיריי. טיפות המים הזולגות במזרקה התפרשו כדמעות של אבל, והוורדים שכבר מאז תחילת המאה התשע-עשרה נהוג היה להביא ולהניח לצד המזרקה, סימלו את הנעורים והיופי שהמוות קיפחם בטרם עת. אגדות שרשמו נוסעים אירופים שביקרו במקום במאה השמונה-עשרה סיפרו שאהבתו של הח'אן הייתה נוצרייה, יוונייה או גאורגית. לפי קבוצה אחרת של אגדות, האישה הצעירה הזאת הייתה בת אצולה פולנייה ושמה מריה פוטוצקה, וכי היא נחטפה בעת פלישת טטרים לפולין והובאה בכוח להרמון הח'אן. עוד לפני הגעתו של פושקין לקרים הוא שמע סיפור עצוב על הח'אן שנפל קורבן לאהבה נכזבת לשבויתו אשר מתה בשבי בטרם עת. את הסיפור סיפרה לו מכתרו (מושא לאהבתו האפלטונית) סופיה קיסליובה בתור אחד מסיפורי משפחתה. אימה של סופיה קיסליובה, אשר גם שמה היה מריה פוטוצקה, התגוררה לרוב באחוותה בקרים, לא הרחק מבחצ'יסאראי, ומשם גם הגיעה בתה לפטרבורג בחודשי החורף. סופיה קיסליובה הייתה משוכנעת כי השבויה הפולנייה הייתה קרובת משפחתה הרחוקה. ראו לעניין זה: Леонид Гроссман, 1960, pp. 49-89; Бронштейн, 1997, pp. 475-486.

Настала ночь; покрылись тенью
Тавриды сладостной поля;
Вдали, под тихой лавров сенью
Я слышу пенье соловья;
За хором звезд луна восходит;
Она с безоблачных небес
На доли, на холмы, на лес
Сиянье томное наводит. [...]
Дворец утих; уснул гарем,
Объятый негой безмятежной.
Как милы тёмные красы
Ночей роскошного Востока!
Как сладко льются их часы
Для обожателей Пророка!
Какая нега в их домах,
В очаровательных садах,
В тиши гаремов безопасных,
Где под влиянием луны
Всё полно тайн и тишины
И вдохновений сладострастных.
(Пушкин, 1959, p. 150)

ירד הליל; צל כיסה
את שדות טאוורידה המענגת;
הרחק, בצל הפנה שקט,
נשמעת לי שירת זמיר;
בעקבות קהל הכוכבים, עולה ירח;
מן השמים הצלולים
על גיאיות, גבעות ויער
מקרין הוא זוהר כה ענוג. [...]
דומם ארמון; כך גם הרמון
עטוף עדנה מלאת מנוח.
כמה נאה היופי השחום
בליל מזרח מלא תפארת!
כה ענוגים שעותיהם
בשביל חסידיו של נביא [מוחמד]!
איזו עדנה בבתיהם,
בבוסתנים קסומימראה,
בשקט הרמונות בטוחים,
ושם, מושפע מאור ירח,
הכול סודות וחרישות
והשראות חושניות.

אך כל זה כבר אינו קיים. מדוע? כיצד זה שכל זה נעלם: פאר הארמון, ביטחון ההרמונות, שלא לדבר על "השראות חושניות"? לא ידוע. הסיבה שבעטייה כל שוכני הארמון, גיבוריה של הפואמה, נעלמים והופכים לרוחות רפאים אפופה אצל פושקין במעין השתקה מסתורית. החידה שסומנה בפואמה של פושקין אינה מוצאת את פתרונה בסיום. הכול נעלם בערפל מסתורי, ונשארת רק המזרקה מזילת הדמעות. אבל מתוך אחד מן הרמזים הפזורים בפואמה של פושקין אפשר להבין מה היה גורלם של הגיבורים: ככל הנראה, זרמה הקנאית הרגה את מריה, הח'אן גיריי הוציא גור דין מוות לרוצחת, אבל לא היה יכול לעמוד בצער האובדן. על מותו דווח בקצרה, כאילו בדרך אגב.

גם אם נניח שזה נכון, עולות השאלות: מדוע נהרס הארמון? היכן צאצאיה של שושלת הח'אן? הייתכן שמה שהפר את ההרמוניה הוא הופעתה של מריה עם תפילותיה ושל זרמה עם פגיונה? ייתכן שכמו בטקסטים רבים מן התקופה הרומנטית התנקמה ההשגחה העליונה בגיבורים שנכנעו לתשוקות הסוערות, ולכן פסקה להתקיים שושלת הח'אנים בבחצ'יסאראי, ובית אבותיהם נהרס ונותר שומם.

בני זמנו של פושקין, שלהם הייתה המאה השמונה-עשרה היסטוריה קרובה, ידעו היטב שמה שגרם להתרוקנותו של ארמון בחצ'יסאראי לא היה היצרים שסערו בארמון, כי אם כיבושה הקולוניאלי של קרים בידי האימפריה הרוסית,

אשר הפיח רוח חיים בהיכל בחצ'יסאראי הנטוש, המבוזה והדומם ברוחות הרפאים והצללים שבו. בזכותו ארמון בחצ'יסאראי אשר נשר מן ההיסטוריה השתכן בשירה. פושקין הבטיח לבחצ'יסאראי מין קיום נצחי וירטואלי.

במחקר צוין כי ההנגדה בין שתי הנשים, המייצגות ב"מזרקה בחצ'יסאראי" "חושך" ו"אור", "מזרח" ו"מערב", היא המשך ישיר של המסורת האוריינטליסטית הרומנטית, כגון רומנים של ולטר סקוט (רבקה לעומת רובנה ב"איבנהו"), ובייחוד בפואמות אוריינטליות של ביירון (Greenleaf, 1994, p. 126). על רקע זה בולט מעין פיוס בין שתי היריבות, מרים וזרמה, בסונטה של טשרניחובסקי. שתיהן השתוו בקיומן הווירטואלי הפיוטי כרוחות רפאים הצצות אך בשעות בין ערביים – "במקחלות טרם יום מפרפרים בְּדְבִיר".

כאן אפשר לראות את כיוון ה־misreading של טשרניחובסקי – התנכרות למסורת האוריינטליסטית בשירת קרים ופנייה לפרובלמטיקה מסוג אחר. בזמן שההנגדה בין מרים וזרמה כמייצגות מזרח ומערב נעשית לא רלוונטית קמה במקומה פרובלמטיקה מסוג אחר אשר לא היה לה מקום בפואמה של פושקין – טרגדיה של אובדן העצמאות הפוליטית.

לעומת זאת, ב"מזרקה בחצ'יסאראי" מאת פושקין חוגגים תיאורים אוריינטליים טיפוסיים, מלאי צבע וחושניות, המקימים לתחייה ממש את בחצ'יסאראי מימי הח'אן גיריי. תיאורים אלה מציגים את המזרח בתור גן עדן שלפני החטא הקדמון, שבו חיים האנשים בהרמוניה מלאה עם הטבע, ונהנים מתוך נאיביות ילדותית ותמימה ממתנותיו של ארוס.

השולט בפיו של כאפיר, בעוד הופעת הרוחות הנשיות של מרים וזרמה, אשר קיבלו חיי נצח בשיר של כאפיר זה, מכפרת על הברוטליות של הכובשים הרודנים. כזה הוא יחסו האמביוולנטי של טשרניחובסקי לתרבות הרוסית: מחד גיסא זוהי אהבה וסגידה, ומאידך גיסא התרחקות זהירה ועמידה על שלו.

אבל עולה השאלה: מהו ה"שלו" של טשרניחובסקי? כאן המקום לחשוב על אידאולוגיה ופוליטיקה – נושאים שלכאורה אינם כה רלוונטיים לשירים העוסקים בנופי קרים. נזכיר שאף שצוין לעיל כי כל שלושת המשוררים הגיעו לקרים לא לגמרי מרצונם, הרי מעמדו הלאומי של כל אחד מהם נבדל מזה של רעיו. פושקין השתייך ללאום ההגמוני של האימפריה, הלאום הרוסי. יחסו למדיניות האימפריאלית של רוסיה היה אמביוולנטי: בשיריו הפוליטיים המאוחרים ניכרים סממנים של הערצה לכיבושים הקולוניאליים ("אל מוציא דיבתה של רוסיה", 1831), בעוד בשיריו המוקדמים התחמק במופגן מנושא זה. לעומתו, מיצקביץ' וטשרניחובסקי, הפולני והיהודי, השתייכו שניהם אל מיעוטים לאומיים מדוכאים, ולשניהם היו סיבות משלהם לראות ברוסים אומה של "רודנים".

גיבורו הלירי של טשרניחובסקי חש את תחושת התוגה הנוקבת של בחצ'יסאראי. ייתכן שמאחורי ארמונה ההרוס מצטיירת לפניו דמותה של עיר בירה חרבה אחרת – ירושלים. בעיני טשרניחובסקי הציוני, לא הייתה תקומת ירושלים בבחינת עוד חזון למועד, אלא דבר מה עכשווי ומוחשי, שהוא היה שותף לו כבר מעצם זאת שכתב את "סונטות קרים" בשפה העברית. אנסה לטעון כי זו הסיבה שטשרניחובסקי היה היחיד מבין שלושת המשוררים שהעלה ישירות את הסוגיה הפוליטית הקולוניאלית של קרים.

אשר למיצקביץ', הרי שב"סונטות קרים" הוא עדיין רחוק מאותה לאומיות רומנטית שאליה יגיע מאוחר יותר אחרי דיכוי האכזרי של המרד הפולני בשנות השלושים של המאה התשע-עשרה (Koropeckyj, 2008, pp. 120–125). הגיבור הלירי של "סונטות קרים" מאת מיצקביץ' אינו שוכח את היותו פולני, אבל הוא מביט מגבוה על החיים עד כי הוא היחיד מבין שלושת המשוררים המביע שוויון נפש מוחלט כלפי תולדותיו הפוליטיות של קרים.

באותה מידה זרה לו גם הארוטיקה האוריינטלית של פושקין. הדובר הלירי של מיצקביץ' הוא תמים לחלוטין ושקוע בהרהורים קיומיים, נצחיים וכלל-אנושיים על אודות החיים, המוות ועולם האמת. בסונטה "קברה של פוטוצקה" (Grub Potockiej) שקוע הגיבור הלירי בהרהורים על קברה של השבויה, המזוהה אצלו חד-משמעית עם מריה פוטוצקה האגדית:

אשר ביטלה את ריבונותם המדינית של הטטרים של קרים ואת שושלת הח'אנים. אבל המספר אצל פושקין מתחמק מתשובה. מדיניותה הקולוניאלית של רוסיה כלל איננה עניין לענות בו בשבילו. חשוב לו דבר שונה לחלוטין.

Я посетил Бахчисарая В забвенье дремлющий дворец.[...] Еще поныне дышит нега В пустых покоях и садах; Где скрылись ханы? Где гарем? Кругом всё тихо, всё уныло, Всё изменилось... но не тем В то время сердце полно было: Дыханье роз, фонтанов шум Влекли к невольному забвенью, Невольню предавался ум Неизъяснимому волненью, И по дворцу летучей тенью Мелькала дева предо мной! (Пушкин, 1959, p. 157)	ביקרתי בבחצ'יסאראי את הארמון שנם בשכחה [...] שם עד היום עדנה נושמת בריק גנים וחדרים; היכן הח'אנים, ההרמוני? הכול סביב דממה ועצב, הכול שם נשתנה... אך לא באלה נתמלא הלב: ריחות ורדים, שאון מזרקות שבו אותי בנשייה המחשבות נשבו אף הן בהתרגשות בלתי מוסברת, ובארמן, כצל חולפת עלמה הופיעה בפניי!
-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

הדובר הלירי של פושקין מתאים את העבר להווה, ובהווה ניחוח הוורדים, שאון המזרקה וכמיהת נעורים לאהבה הם המציאות האמיתית היחידה. זה מה שקיים, וזה מה שגורם לרוחות הרפאים היפות לשוב מן העבר ולהופיע לפניו.

לעומת זאת, בעיני טשרניחובסקי עולם ההווה הוא היסטורי וחדור פוליטיקה, ובין רוחות העבר המוקמות לתחייה בהווה הזה ישנם לא רק עלמות חן כי אם גם לוחמים חמורי סבר. הדממה שבבחצ'יסאראי של היום היא תוצאה של הפסד במלחמה בעבר.

מיום שנטל כבוד בכטשיסר, וחרבו
ינופף חיל מסקבה על-מעוז קרים ושיאו –
ההיכל מחשה – הס! מאין גו חם מפריעו
כבר חרב האגם ודלל מזרק שבו,
ההרמון והגן

זהותו של הדובר הלירי בסונטה משתנה בדרך מן ההתחלה לסיום. בשני הקוורטטים הדובר הוא טטרי קרימאי, מוסלמי, בן זמנו של פושקין. בטרצטים זהו אינטלקטואל רוסי בן המאה העשרים אשר נזכר ביצירתו של פושקין כמישהו ידוע היטב. העבר וההווה, ההיסטוריה והתרבות הם אמביוולנטיים. האל הוא

בסונטות של מיצקיביץ' נשמר מוטיב המשותף לשירי בחצ'יסאראי של כל שלושת המשוררים – מוטיב הערב והלילה – אולם האווירה הארוטית של ליל דרום אצל פושקין ואצל מיצקיביץ' מקבלת גוון מיוחד. אצל המשורר הפולני היא עוברת סובלימציה: במקום פילגשים חושניות בהרמון גיריי אצל פושקין, מדובר בהרמון שמימי זרוי כוכבים נצחיים; במקום המלך הבא אל שפחתו הכנועה – הירח והשקיעה הוורודה הם זוג האוהבים היחיד בכל המחזור של המשורר הפולני, וגם הוא אלגורי. זהו ה־misreading של מיצקיביץ' בפושקין. אחר כך יקרא טשרניחובסקי את הטקסטים של שניהם – של פושקין ושל מיצקיביץ' – קריאה משובשת משלו.

בפרספקטיבה היסטורית אפשר למצוא מכנה משותף בין גורלם של טטרים קרימאיים לגורל הפולנים. שני העמים איבדו את עצמאותם המדינית והפכו לווסלים קולוניאליים של האימפריה הרוסית; זה קרה בערך באותו הזמן, במאה השמונה-עשרה. אלא שאצל מיצקיביץ' הפרספקטיבה הלאומית וההיסטורית נטולת משמעות, ואין ב"סונטות קרים" למיצקיביץ' שום רמיזות פוליטיות. הדבר מפליא במיוחד אם זוכרים כי המשורר הגיע לדרום רוסיה בתור עונש על השתתפותו בחוג שבו הועלו רעיונות נועזים בדבר עצמאותה של פולין.

גם בסונטה של טשרניחובסקי מתואר לילה בבחצ'יסאראי, וגם אצלו אין אפילו צל צילו של רמז לאותן "השראות חושניות" שראינו אצל פושקין – אבל מסיבה שונה לגמרי.

בְּכַטְשִׁיסְרִי

הַכִּי הַנְּמַתָּ? בְּכַטְשִׁיסְרִי, הַכִּי
 לֹא גָלוּ לְךָ הַסּוּד עֲדָן קֵהַל מְלִידָ?
 בְּפֶרֶשׁ הַלֵּיל בְּהַר אֶת־קֶסֶמִּיו גַּם־עֲלִידָ
 חֲגִי אִישׁ פְּלֵאִי בָּא בְּרַחֲבֵי בְּשִׁבִיל, בְּסַחֲי.
 מְצָרִיחַ זֶה עַל־יַד הַקְּסֶרְקֶט קוֹל שֶׁל בְּכִי
 יִשְׁמַע – וְקָרָא בְּשֵׁם כָּל־גְּדוּדֵי פְּרִשִׁי
 הַנוֹפְלִים אֶל־הַצָּר, אֶל מַחְנֵה מְעַבְדֵיֶיךָ,
 וּבָאוּ בְּבִגְדֵי־שָׂרָד וּצְלָבֵי־פָרֶס וּמָחִי.

וְלֹא יֹאמֶר כְּלוּם – אֶךְ יוֹר אֶל־מוֹל פְּנֵי הַעֲרֵבָה
 עַל שְׁבִיל מְהַלֵּל זֶה, כְּבִשׁוּהוּ סוּסֵי קָרִים

Polko! i ja dni skończę w samotnej żałobie;
 Tu niech mi garstkę ziemi dłoń przyjazna rzuci.
 Podróżni często przy twym rozmawiają grobie,
 I mnie wtenczas dźwięk mowy rodzinnej ocuci;
 I wieszczę, samotną piosnkę dumając o tobie,
 Ujrzy bliską mogiłę i dla mnie zanuci.
 (Mickiewicz, 1899, p. 13)

אישה פולנייה! גם אני אֶכְלֶה את ימיי באבל גלמוד;
 הלוואי שיד נאמנה תשליך לי לכאן רגב אדמה.
 העוברים בדרכים משיחים לא אחת ליד קברך,
 או אז צליל שפת המולדת יעיר גם אותי;
 והמשורר ההוגה שיר גלמוד אודותיך
 יבחין בקבר הסמוך וישורר גם לי.

בסונטה של מיצקיביץ' המחשבה על השבויה יפת התואר אינה מעוררת השראה ארוטית כי אם חמלת אחים והודהות: "שנינו הרי גולים, שנינו מתגעגעים למולדת". הדבר מאפיין את האוריינטליזם הייחודי שאנו מוצאים אצל מיצקיביץ': הגיבור הלירי של "סונטות קרים" מלין על גלותו, אך בה בעת גם משלים איתה. געגועיו למולדת עוברים סובלימציה בעצם מעשה המסע שסיבתו וייעודו, למען האמת, אינם חשובים לו; מה שחשוב הוא ההתרחקות המרבית מעולמו המוכר והשגרתו, והתקרבות אל מקורו וקיצו של הקיום. לכן קרים של מיצקיביץ' מצוי לגמרי מחוץ לזמן, מחוץ להיסטוריה ולפוליטיקה. לא כך הדברים אצל טשרניחובסקי. בסונטות שלו הכוחות הנצחיים, העל־זמניים – עוצמות הטבע, כוחות ארוס וטנטוס – כל אלה כרוכים בחווייתו הסובייקטיבית של המשורר שיש לה קשר מורכב עם ההיסטוריה. נשווה עתה את הטקסטים של בחצ'יסאראי מאת טשרניחובסקי ומיצקיביץ' עם הקטעים מתוך "מזרקת בחצ'יסאראי" מאת פושקין שהובאו לעיל.

Adam Mickiewicz, *Bakczysaraj w nocy*

אדם מיצקיביץ', *בחצ'יסאראי בלילה*

Rozchodzą się z dżamidów pobożni mieszkańce,
 Odgłos izanu w cichym gubi się wieczorze,
 Zawstydziło się licem rubinowym zorze,
 Srebrny król nocy dąży spocząć przy k
 ochance.

המאמינים יוצאים את שערי המסגדים,
 הד קריאת המואזין מתפזר בערב הרגוע,
 סומק של מבוכה פשט על לחייו של זוהר הערב,
 מלך הלילה הכסוף אץ למנוחה לצד אוהבתו.

Błyszcą w haremie niebios wieczne gwiazd
 kagańce,
 I ród nich po safirowym Żegluję przestworze
 Jeden obłok, jak senny łabędź na jeziorze,
 Pierz ma białą, a złotem malowane krańce.

בהרמון של רקיע נוצצים פרצופי נצח של הכוכבים,
 ביניהם על גבי חלל הטורקיז האינסופי שט
 ענן אחד, כמו ברבור ישנוני עלי אגם,
 חזהו לבן, וקצוותיו מצוירים בוהב.

Tu cień pada z menaru i wierzchu cyprysa,
 Dalej czernią się kołem olbrzymy granitu,
 Jak szatany siedzące w dywanie Eblisa

הנה נופל צל מצריח המסגד ומצמרת הארז,
 ושם סלעי ענק שחורים של שחם מסיבי
 כמו שדים היושבים במועצתו של אָבֵלִיס

Pod namiotem ciemnożci; niekiedy z ich szczytu
 Budzi się błyskawica i pędem farysa
 Przelatuje milczące pustynie błekitu.
 (Mickiewicz, 1899, p. 22)

תחת כסות של אפלה; לפעמים מפסגתם
 נייעור ברק ובדהרת אבירים
 חולף על פני מדברי התכלת השותקים.

Mirza i Pielgrzym
Mirza

Zmów pacierz, opuść wodze, odwróć na bok lica,
Tu jeździec końskim nogom swój rozum powierza;
Dzielny koń! patrz, jak staje, głąb okiem rozmierza,
Uklęka, brzeg wiszaru kopytem pochwyca,

I zawisnął. – Tam nie patrz! tam spadła Żrenica,
Jak w studni AlKahiru, o dno nie uderza.
I ręką tam nie wskazuj – nie masz u rąk pierza;
I myżli tam nie puszczaj, bo myżl jak kotwica,

Z łodzi drobnej ciżniona w niezmierność głębin,
Piorunem spadnie, morza do dna nie przewierci,
I łódź z sobą przechylili w otchłanie chaosu.

Pielgrzym
Mirzo, a ja spójrzałem! Przez żwiata szczeliny
Tam widziałem com widział, opowiem po Żmierci,
Bo w Żyjących języku nie ma na to głosu.
(Mickiewicz, 1899, p. 20)

מירזה והצללין
מירזה

שא תפילתך, הנח למושכות, סובב את פניך,
כאן הפרש משליך יהבו על רגליו של הסוס;
סוס גיבור! ראה כיצד הוא נעצר, מודד את העומק
במבטו, כורע, אוחו בקצה הצוק בפרסתו

ונותר תלוי. – אל תביט לשם! שם צנחה בבת עין,
כמו לבאר אל-קהיר, אינה פוגעת בתחתית.
ואל תצביע לשם בידך – אין לך נוצות בידיים;
ואל תשחרר לשם את מחשבתך, כי מחשבה כמוה כעוגן,

אם תושלך מסירה קלה אל מעמקי האינסוף,
תשקע כמו מכת ברק, לא תבקע את תחתית הים
ותטה את הסירה אל תוך תהומות התוהו.

הצללין
מירזה, אני כן הבטתי! דרך סדקי העולם
ראיתי שם – ואת מה שראיתי אספר אחרי מותי,
כי לא קיים קול לדיבור על זה בשפת האנשים החיים.

בסונטה זו, כמו בפרקים אחרים ב"סונטות קרים" של מיצקביץ', ישנו דיאלוג דרמטי שבו נשמעים קולות של שני גיבורים ליריים: הנוסע הנוכרי ומורה הדרך שלו במסעו בקרים, תושב המקום שכינויו מירזה.¹² שניהם שוחרי מסתורין, אבל הנוסע נוטה לאימפולסיביות רומנטית, ומירזה הוא שמרן. מנקודת המבט המסורתית של השמרן, האדם הוא יצור מוגבל מבחינה פיזית ורוחנית. כשם שאין האדם יכול לעוף ואל לו לנסות לעשות זאת, כך בדיוק אין הוא יכול ואל לו לנסות להביט בתהומות, שכן הכרת התהומות תומנת בחובה סכנת מוות. אולם הרומנטיקן העז להביט, וראה דבר מה כה טרנסצנדנטי לחוויה האנושית הרגילה עד שלא נמצאו לו מילים לתאר את התנסותו. אך אותו דבר מה נשאר איתו (Lenczewska, 2015; Zgorzelski, 2001, p. 20), ובהשוואה להתנסות זו יעד המסע – צ'ופוטקלה, עיירת הרים יחידה במינה של הקראים – כבר אינו חשוב. חשובה הדרך, והיא שמעניקה

¹² מירזה – מילה בשפות טורקיות ממוצא פרסי ומשמעותה "אדון", "בן אצולה" או "מפקד". מבנה זה אופייני לסוגה של רומן מסע, אך הוא די נדיר בשירה, בייחוד בסונטה. ואולם הוא נוכח גם ב"סונטות קרים" של טשרניחובסקי. באחדות מהסונטות הדובר הלירי הוא מוסלמי מתושבי המקום ("בית הכנסת בצ'ופוטקלה" "בית העלמין ליד היכל בחצ'יסאראי"); באחרות זהותו של הדובר משולבת ונקודת המבט של בן המקום הופכת בהדרגה לזו של הנוסע הנוכרי ("הר דמך דשי", "בהיכל בכטשיסאראי"), אך אין דיאלוגים ישירים נוסח מיצקביץ'.

בהיות דבר-כן לחק בטירה הנשגבה.
"הוי ארו אַח אַת-אַח! ואיש רעו יחרים!
כי אוי לעם, שאין בעולמו לו אַך צריח,
ושחת לבו לזר וזרעו על-פל-צחחח".

1920

(טשרניחובסקי, 1953, עמ' 303-304)

אצל טשרניחובסקי הלילה הקסום של בחצ'יסאראי אינו מסתיר, אלא חושף את האמת המבישה של היום-יום: שלוותה של בחצ'יסאראי נקנתה במחיר בגידה וויתור על הכבוד הלאומי, ויתור שתמורתו קיבלה הצמרת הטטרית-קרימאית יחסי ידידות עם ממשל הצארים והטבות למיניהן. כפי שצינתי לעיל, מיד עם סיפוחו של קרים לאימפריה הרוסית הושוו זכויותיהם של אנשי הדת והאצולה הפאודלית המקומית לזכויותיה של האצולה הרוסית, ולצאצאיהן של משפחות טטריות-קרימאיות ניתנה הזכות לקבל דרגות קצונה בגוורדיה הקיסרית. עליהם מדובר בסונטה: "הנופלים אל-הצר, אַל מַחְנָה מַעְבִּידֶיךָ, וְכָאוּ בְּבִגְדֵי-שָׂרָד וְצִלְבֵי-פָרֶס וּמַחֲחִי". הדובר הלירי של טשרניחובסקי בו לאותם קצינים בבגדי שרד מפוארים, עטורים ב"צלבי פרס" – אותות הצטיינות נוצצים. "כי אוי לעם, שאין בעולמו לו אַך צריח/ ושחת לבו לזר וזרעו על-פל-צחחח". ההקשר שבו מופיעה בחצ'יסאראי של טשרניחובסקי אינו ארוטי כפי שהיה אצל פושקין, ולא אקזיסטנציאלי כפי שהוא אצל מיצקביץ', אלא היסטורי ופוליטי. סונטות בחצ'יסאראי של טשרניחובסקי נטולות "תקינות פוליטית" ועומדות בניגוד פרובוקטיבי לטקסטים של פושקין ומיצקביץ'.

אפשר למצוא התפלמסות סמויה עם מיצקביץ' גם בסונטות אחרות של טשרניחובסקי. נשווה עתה את הסונטות של שני המשוררים המוקדשות לצ'ופוטקלה. נפתח בשירו של מיצקביץ' *Droga nad przepaściami CzufutKale* ("דרך על שפת התהום בצ'ופוט קלה").

משמש הדבר נושא להערצה וגאווה, הרי שאצל טשרניחובסקי מבזה הפרשה את בוני ההיכלים: ארמון זה אינו אלא אחד מסימני ההתרפסות בפני השלטונות, זהו ארמון שבנו נתינים לטובת שליט קולוניאלי – על גפי קברות-אבות בקדשי קדשי-עם. מבחינתו של טשרניחובסקי הקראים כמוהם כטטרים שמסרו את כבודם בעבור נזיד עדשים – נדבותיו של השלטון הקיסרי הרוסי, והתשלום האמיתי ששילמו בעד בחירה זו שלהם היה היעלמותם בתהום הנשייה.

מתוך השוואה בין שתי הסונטות אפשר לראות ניגוד קוטבי בין עמדותיהם של המשוררים: אצל מיצקביץ' זוהי עמדה אוניברסלית-קיומית המנותקת מן הבעיות החברתיות והפוליטיות של בני המקום, ואילו טשרניחובסקי מציג עמדה סובייקטיבית ואף לוחמנית הטעונה באנרגיה של סרקזם רבת עוצמה. הן אצל מיצקביץ' והן אצל טשרניחובסקי הגיבור הלירי עובר-נוסע בין הרים ומקנה לסביבתו משמעויות סימבוליות או מטפוריות. בשתי הסונטות הנוסע הנוכרי מוצג לעומת יושבי המקומות הללו: אלה שמרנים וחששנים – והוא אמיץ. אבל בכל מחזור הסונטות של מיצקביץ' מדובר בתופעות טבע המעוררות חוויות אקזיסטנציאליות, בעוד שאצל טשרניחובסקי הגיבור הלירי מדבר על אירועים היסטוריים קונקרטיים למדי: בנייה של ארמון קטן לשמש אכסניה למשפחת המלוכה בצ'ופוטקלה; הצלחותיהם של תושבי העיר הזאת, הקראים, בתחום הפיננסים; היחסים הלא פשוטים בינם ובין היהודים הרבניים. כמו בסונטות על אודות בחצי-סאראי, כך גם כאן גיבורו הלירי של טשרניחובסקי, לעומת זה של מיצקביץ', קורא את הנוף העירוני כמסמך של בגידה.

הוי עיר הקברים, הוי עיר קברים על-גב קברים!
את סמל-פלאים, אות וציון לעם-תגרים,
החי ללא תקנה לו ולמיתה מנוגלת.

צ'ופוטקלה של טשרניחובסקי היא עיר של קברים, אך היא משקיפה לכיוון דרום-מזרח, אל הים השחור. ומעבר לים הגדול שוכנת ארץ ישראל, שם הוחל כבר בתקומת העם היהודי. בעיני טשרניחובסקי, העם היהודי שישב בציון בתקופה הקדומה לא התרפס בפני הכובש הזר, ולכן מובטח לצאצאיו כיום עתיד היסטורי מכובד. הים הוא סמל החיים, סמל של תקווה להיחלץ מהמבוי הסתום על ידי התעוררות העם להשגת עצמאות לאומית. אלא שהדבר נשגב מיכולתם של הקראים התגרנים החיים את היום-יום. להבדיל מהיהודים, רחוקים הקראים בני המקום מלדבוק ברעיון התחייה הלאומית, והם ובוחרים בכיליון רוחני. ייתכן כי הקראים כאן הם מטונימיה ליהודי הגולה, העוסקים

לנוסע את החוויה האקזיסטנציאלית הייחודית. התנסות זו היא על-לאומית וכלל-אנושית.

אופן הצגתה של צ'ופוטקלה בסונטות של טשרניחובסקי שונה לגמרי. המשורר הקדיש לצ'ופוטקלה שתי סונטות. בראשונה מבין השתיים "צ'ופוט קלה – סלע ה'יהודים" טשרניחובסקי מתפלמס לא רק עם מיצקביץ' אלא גם עם עמו שלו:

אבל לא סלעי הוא! לא סלעי הוא ולא קם
ליהודה עמי זה! הגם ברחבי תבל
בנדודי מאות-דור המון ציוני-אבל
נשאירה בכל-אתר, נפרנו בנחלי דם.

אך נחננו, יורשי דם המכבי – על הר דם
בהכנעת עבדי רב וכלב למד חבל,
לא נקים דביר לשר המסיר את החבל¹³
על גפי קברות-אבות בקדשי קדשי-עם

ממרום הצור הלז שם נשקף ים-השחור,
הפונה נגבה, ים של חרות, של תוחלת...
התכלכלנו עין החולמים סחור-מכור?

הוי עיר הקברים, הוי עיר קברים על-גב קברים!
את סמל-פלאים, אות וציון לעם-תגרים,
החי ללא תקנה לו ולמיתה מנוגלת.

(טשרניחובסקי, 1953, עמ' 305)

בין המסורות ההיסטוריות שרווחו בקרים היה סיפור על ביקורים שערכו מלכי רוסיה בצ'ופוטקלה ועל כך שהקראים תושבי המקום הקימו לקראת אחד הביקורים ארמון מיוחד כדי למצוא חן בעיני השליטים. בסונטה של טשרניחובסקי מוזכר "דביר לשר המסיר את החבל". אולם אם בפיהם של מספרי אגדות בקרים

¹³ באגדות מוזכרים גם שמותיהם של יקתרינה השנייה, ניקולאי הראשון, אלכסנדר הראשון. ראו שתי הגרסאות האחרונות אצל בנימין הרשב, 2000, א, עמ' 182. מחקרים בני זמננו אינם תומכים ביסוד ההיסטורי של אגדות אלו. ראו Proxorov, 2014.

וְנִקְיָם חַלּוּמוֹת לְכַבֵּד הַתָּם - - -
 וְאִם יִשָּׁק יָם זֹעֵף וְתַפּוּחַ הַכְּרִית -
 עַד יֵרַע שִׁירָנוּ לֹא נִבְגַד בְּכְרִית!

(טשרניחובסקי, 1953, עמ' 311)

עצמים טבעיים, חיים ודוממים, הנשרים ו"הזרמים, בְּשִׁינֵינָם בְּסַעַר נִגְרִים..."
 מבשרים על מות הגבורה של הסופר האהוב ברנר, ונשמעים באוניסון עם
 שבועתו של המשורר לא לבגוד בכרית.
 הסונטה פרי עטו של מיצקביץ', הוזהה בשמה לקודמת, עוסקת בדברים
 שונים לחלוטין.

Góra Kikineis
 Mirza
 Spójrzj w przepaść niebios leżące na dole,
 To jest morze; Źród fali zda się, że ptakgóra,
 Piorunem zastrzelony, swe masztowe pióra
 Roztoczył kręgiem szerszym niż tęczy półkole,

I wyspą żniegu nakrył błękitne wód pole.
 Ta wyspa żeglująca w otchłani to chmura!
 Z jej piersi na pół żwiata spada noc ponura;
 Czy widzisz płomienistą wstążkę na jej czole?

To jest piorun! lecz stójmy, otchłanie pod nogą,
 Musim wążów przesadzić w całym konia pędzie;
 Ja skaczę, ty z gotowym biczem i ostrogą,

Gdy zniknę z oczu, patrzaj w owe skał krawędzie:
 Jeźli tam pióro błężnie, to mój kołpak będzie;
 Jeźli nie, już ludziom nie jechać tą drogą.
 (Mickiewicz, 1899, p. 21)

הר קיקינאיז
 מירזה
 הבט לתהום – רקיע של מטה,
 זה ים – בין הגלים נדמה שיצור מכונף
 שנורה במכת ברק, את כנפי התורן שלו
 פרש בקימור רחב יותר מקשת בענן,

וכיסה את שדה התכלת של המים באי של שלג.
 אותו אי השט בתהום – הוא הענן!
 מחוהו יורד לילה קודר על מחצית העולם;
 התראה את הסרט הלוהט שעל מצחו?

זהו הרעם! – אך הבה נעצור, התהום תחת רגלינו,
 עלינו לחצות את הוואדי במלוא דהרת הסוס;
 אני אדלג, אתה תהיה מוכן עם שוט ועם דורבנות רכיבה,

כאשר איעלם מהעין, הבט באותם קצוות של סלעים:
 אם נוצה תבזיק שם, סימן הוא שזה הקולפאק שלי;
 ואם לאו – דרך זו לא נועדה לבני אדם.

כאן, כמו בסונטות אחרות של מיצקביץ', עוצמתו הבראשיתית של הטבע היא
 סמל לחוויות אקזיסטנציאליות עמוקות: השתלטות על פחד לצד התגברות על
 גאוותנות. אצל טשרניחובסקי, לעומת זאת, בפרק "קקנאיז", כמו בסונטות על
 בחצ'יסאראי וצ'ופוטקלה, הנוף הופך למטפורה להיסטוריה מודרנית ולאירועים
 קונקרטיים שהתרחשו במציאות. בסונטה זו מופיע ממד חדש לזמן שכלל אינו
 אופייני לטקסטים של קרים – זמן העתיד.

"קקנאיז" היא האחרונה במחזור "סונטות קרים" של טשרניחובסקי, והיא
 מביאה לידי בחינה והערכה מחדש את כל פרקי המחזור. הדרך שעשה גיבורן

בחנוונות, בתיווך, במיקח וממכר ומתרפסים לפני זרים – כל התכונות שהציונות
 הוקיעה. אם כך, ההנגדה בין "עם־תגרים" ובין "ים של חרות, של תוחלת" היא
 הנגדה בין יהדות הגולה לדור הציונים החדש.

עיר ההרים צ'ופוטקלה הלכה אפוא והתרוקנה. שקיעת העיר היא תוצאה
 טבעית מהתרוקנות רוחנית. הדובר הלירי בסונטה של טשרניחובסקי בו לעיר
 הזאת עד כדי כך שהסונטה מתחילה בהפרכת הכותרת שלה: "צ'ופוט קלה
 – סלע הַיְהוּדִים": "אָבֵל לֹא סִלְעֵי הוּא!" לא המשורר הוא המעניק שמות
 למקומות. הוא אף אינו בוחר במסלול למסעו. תפקידו הוא לעמוד מחדש על
 משמעות המקומות המצויים במסלול הישן שעברו בו כבר רבים לפניו.¹⁴
 הסונטה האחרונה במחזור "סונטות קרים" – "קקנאיז"¹⁵ – רוויה בתחושות
 של היסטוריה המתרחשת בימיו של המשורר. ההיסטוריה עולה ומשתווה
 ברמתה עם עוצמת הטבע, אולם היסטוריה זו כבר לא נעשית כאן, בקרים, כי
 אם הרחק מעבר לים, בארץ ישראל.

קקנאיז

זכר לנשמת הסופר ברנר

עוד צֹרְחִים הַנְּשָׁרִים עַל קֶקֶנְאִיז -
 אֵין זֹאת כִּי אִם עוֹדוֹ מִכְחִיל בֵּין הָרִים,
 כִּי סַעֲפִי עוֹד קוֹלְטִים אֶת שִׁירַת־הַנְּשָׁרִים
 וְרַעֲמִים יִתְנּוּ לוֹ אֶבְלָם בְּחִיזוֹ;

כִּי אֹמֵר הוּא שִׁירָה עִם נַחַל וּפְזִיז
 הַזְרָמִים, בְּשִׁינֵינָם בְּסַעַר נִגְרִים,
 וַיִּנְסֵר בְּמָרוֹם עִם עֵבִים נִגְרָרִים,
 וּכְצוּר־אֲגָדוֹת עַל קֶנָה - כְּזִיזוֹ.

נִפְלְתָ בְּנוֹפְלִים, הוּי נוֹחָה בְּשָׁלוֹם!
 עוֹד יִפְלוּ הַנוֹפְלִים, עוֹד יִשְׁטַף הַדָּם...
 אֲנַחְנוּ אֶת־נִסְף לֹא נִגְלוֹם גְּלוֹם!

¹⁴ תודה לד"ר עידו בסוק אשר עצותיו היו חיוניות לכתיבת הפרשנות לסונטה זו.

¹⁵ קקנאיז הוא הר הבולט מעל הים בדרום־מערבו של קרים, הר הידוע ביופיו ובקושי נגישותו.
 גם פושקין ביקר במקום ומאוחר יותר הזכיר אותו ב"מעבר המחריד בין סלעי הקיקינאיז".
 Pushkin, 1962, p. 50

מקורות

- בכטיין, מיכאל, 1989. *הדיבר ברומן* (תרגום מרוסית ארי אבנר), תל-אביב: ספרית פועלים והקיבוץ המאוחד.
- בסוק, עידו, 2017. *ליופי ונשגב לכו ער: שאול טשרניחובסקי - חיים, ירושלים: כרמל.*
- הרשב, בנימין, 2000. *שירת התחיה העברית: אנטולוגיה היסטורית-ביקורתית*, א, ירושלים ותל-אביב: מוסד ביאליק והאוניברסיטה הפתוחה.
- טשרניחובסקי, שאול, 1953. *שירים*, תל-אביב וירושלים: שוקן.
- ערפלי, בעז, 2011. *צעיר לעד: עיונים בשירתו של טשרניחובסקי*, תל-אביב: הקיבוץ המאוחד.
- שפירא, דן ולסקר, דניאל (עורכים), 2011. *קראי מזרח אירופה בדורות האחרונים*, ירושלים: יד בן-צבי, עמ' 130-153.
- Bloom, Harold, 1975. *A Map of Misreading*, London: Oxford University Press.
- Blum, Cinzia Sartini, 2008. "Rewriting the Journey", *Contemporary Italian Literature: Figures of Subjectivity in Progress*, Toronto: University of Toronto Press, pp. 19-25.
- Gilbert, Sandra and Gubar, Suzan, 1979. *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, New Haven: Yale University Press.
- Greenleaf, Monika, 1994. *Pushkin and Romantic Fashion: Fragment, Elegy, Orient, Irony*, Stanford: Stanford University Press.
- Kalinowska, Izabella, 2004. *Between East and West: Polish and Russian Nineteenth-century Travel to the Orient*, Rochester: University Rochester Press.
- Kizilov, Michail, 2011. "Social Adaptation and Manipulation of Self-Identity: Karaites in Eastern Europe in Modern Times",
- Koropeckyj, Roman Robert, 2008. *Adam Mickiewicz: The Life of a Romantic*, Ithaca and London: Cornell University Press.
- Lazer, David, 1994. *Frezje, mimoza i roze: szkice polskie z lat 1933-1974*, Tel Aviv: Awiwa Dvir.
- Lenczewska, Olga, 2015. "Adam Mickiewicz's Crimean Sonnets: A Clash of Two Cultures and a Poetic Journey into the Romantic Self", *Readings: A Journal for Scholars and Readers*, 1, 2, pp. 1-25.
- Mickiewicz, Adam, 1899. *Poezye*, T. 1. Krakow: Naklad Ksiegrni G. Gebethnera I Spółki.

הלירי של "סונטות קרים" - מיאלטה עד הר קקנאיז - משנה את הגיבור הזה: הוא עובר מהתבוננות ביופיו של הטבע אל הלגלוג המר על "עם-תגרים", ואחר כך אל השבועה: "וּנְקִים חֲלוּמוֹת לְכַבֵּד הַתָּם". ההיסטוריה מושלכת על הטבע, ושניהם זוכים למיתולוגיזציה.

דיברנו על שירת קרים אצל שלושה משוררים. עתה, בבואנו לסכם את האמור, ראוי לציין שהרשמים של שלושתם הם בעיקר חזותיים, ולא במקרה. אצל כל שלושת המשוררים העולם של קרים שקט מאוד. אצל פושקין ב"מזרקת בחצ'יסאראי" המילים המציניות "שקט", "רוגע" ו"דממה" הן מילות מפתח, והן חוזרות ומופיעות לעיתים קרובות - זוהי דומייה של חלום רגוע ומלא עדנה המעלה מחשבות ארוטיות מהנות. אצל מיצקביץ' זוהי שלוותם האצילה של הטבע ובית העלמין, המעניקים להלך הזדמנות להעמיק ולהתבונן אל תוך נפשו, ולקבל באומץ את הגלות ואת סכנת המוות הרובצת עליו. כך זה בשיר Stepy akermanski ("בערבות אקרמן"):

נעצור! - איזה שקט! - [...] היכן שהנחש ממשש בחוזה החלקלק את העשב.
 Stójmy! - jak cicho! - [...] Kędy wąż żłiską piersią dotyka się ziola.
 W takiej ciszy! - tak ucho natężam ciekawie, בשקט שכזה - אני מטה אוזן בדריכות,
 Że słyszałbym głos z Litwy. - Jedźmy, nikt nie woła. עד כי יכולתי לשמוע קול מליטא. - נצא לדרך, אין איש קורא!
 (Mickiewicz, 1899, p. 16)

אצל טשרניחובסקי השקט של קרים נתפס כסימן של מוות ("בית העלמין..."), ולא רק שאיננו חביב על המשורר אלא הוא מעורר בו אימה וסלידה ("צ'ופוט קלה - סלע היהודים"). הדובר הלירי רואה כאן בחיוב את העובדה שהשקט מופר מעת לעת בקללות של טירוף ("בכטשיסאראי") או על ידי שאגת גלי הים ("קקנאיז"). הדובר הזה אינו מסוגל להשלים עם השקט בקרים, כי אין הוא זר כאן: ראשית, הוא נולד בקרבת המקום, בחבל טאוורידה; ושנית, משום שהוא משתייך לנדכא שבין המיעוטים הלאומיים, מושפל אף יותר מהפולנים. לכן, בשונה ממושקין וממיצקביץ', המזדהים עם הטטרים והקראים, הוא מתמרמר על כניעתם ללאום השליט, ומדגיש את היותו שונה מהם: "אָבְל לֹא סְלֵעֵי הוּא! / לֹא סְלֵעֵי הוּא וְלֹא קָם לְיְהוּדָה עִמִּי זֶה!"

בסונטה המסיימת את המחזור מעמת טשרניחובסקי את עמי קרים עם יהודי ארץ ישראל שבמיתוס, אולם הטופונים "פלתנינה" עצמו לא מוזכר בסונטה אלא רק מצוין ברמוז. טשרניחובסקי עובר בשטח בעקבות פושקין ומיצקביץ', אבל הוא קורא את השטח הזה באופן שונה לגמרי כשהוא מזין אותו בהיסטוריה מסוג ייחודי - לא רק זו של העבר אלא גם זו העתידה לבוא. גיבורו הלירי של טשרניחובסקי "משכתב" טקסטים קרימאיים של פושקין ומיצקביץ', ותוך כדי כך משנה את זהותו ובונה זהות חדשה - זהותו של משורר הלאומיות העברית.

המשורר ה"אלילי"

זלי גורביץ'

שירת הסגידה של טשרניחובסקי

שאול טשרניחובסקי שאף לתפוס את העולם, למצוא ואף להמציא שפה שתקלוט אותו ותשים אותו על דף, בספר, בעברית. הנהייה שלו לא הייתה פנימה אל נפש קרועה, בוכה ומשתפכת, מחפשת גאולה. על פי עדותו, הוא היה [...] נפש חופשית חפה מכל סֶדֶק וְקָרֵעַ ("האדם אינו אלא"). הוא יצא למסעותיו בתשוקה ובסקרנות, פתוח לשפע, והציב עולמות נפרדים וזרים זה ליד זה כשווי ערך ועניין. ביצירתו ובחייו הוא היה פוליגלוט, קוסמופוליט, פוליאמור ופוליאיסט, שהעדיף ריבוי על לשון אחת, מקום אחד, אהבה אחת ואל אחד.

לתשוקת הדעת שלו היה אפיק ביטוי מדעי: התבוננות קפדנית, קטלוג ועריכת רשימות מפורטות של סוגים ומינים, כגון אלה שערך בעבודות המחקר שלו על שמרי בירה ועל פטריות. הוא רכש בקיאות בפרחים, בלשונות, בתרבויות, במיתוסים, בעולם על מניפת צורותיו, שהוא בו גם "בוֹדֵד [...] כְּמִזְרַח הַנֶּחֱדָה בְּאֵין־סוֹף שֶׁל הַבְּרִיאָה" ("נוקטורנו") וגם אספן השוקד על מלאכתו ועל העברת הדברים, בעולם הצמחים למשל, ל"סיסטמטיקה בוטנית בעברית":

בסקרנות מיוחדת ובעיני אהבה מתבונן האדם בטבע, מסתכל בכל פרח ופרח וקורא להם שמות [...] ומתעמק הייתי בשרש נשמתם, לדעת סוד שמותיהם (טשרניחובסקי, 1919).

בכתיבתו הוא התענג על הירידה לפרטים, על עושר התיאור, אך עניינו הכולל היה איחוד הטבע והאדם לקוסמוס אחד במשמעותו היוונית – סדר, הרמוניה, יופי. הוא נתן לזה ביטוי מובהק בפואטיקה שלו. את התועפות הוא בחר להעביר באמצעות מבנה מסורתי מהודק, המחזיק ומזקק את ליבו הבווער של המשורר, כאילו לא רק השיר אלא העולם כולו משוכלל, עשוי עד לאחרונת דקויותיו מלאכת מחשבת.

Riffaterre, Michael, 1991. "Compulsory Reader Response: The Intertextuality Drive", Heinrich F. Plett (ed.), *Intertextuality*, Berlin and New York: de Gruyter & Co.

Schulte, Jörg, 2014. "Saul Tchernichovsky", *Colloquia Humanistica*, 3. Zgorzelski, Czesław, 2001. *O sztuce poetyckiej Mickiewicza*, Warsaw: Oficyna Wydawnicza Rytm.

Леонид Гроссман, У истоков, 1960. "Бахчисарайского Фонтана", *Пушкин. Исследования и Материалы*, т. 3. МоскваЛенинград.

Бронштейн, А. И., 1997. "Трансформация легенды Фонтана Слез", *Бахчисарайский ИсторикоАрхеологический Сборник*, вып. 1, Таврия: Симферополь.

Пушкин, Александр, 1959. *Собрание сочинений в 10 т.*, т. 3, Москва: Государственное Издательство Художественной Литературы.

Пушкин, Александр, 1962. *Собрание сочинений в 10 тт.*, Т. 9, Москва.

Волошин, Максимиллиан, 2013. *Звезда Полюнь*, Москва: Комсомольская правда.

Ивинский, Дмитрий, 2003. *Пушкин и Мицкевич: История литературных взаимоотношений*, Москва: Языки славянской культуры.

Прохоров, Дмитрий, 2014. "семьи Романовых в 'Пещерный город' ЧуфутКале в XIX начале XX вв", *Материалы по археологии и истории античного и средневекового Крыма*, [вып.] 6.

פסל בממלכת האליל

ההרמוניה השירית מחזיקה את העולם, אבל לא רק את העולם. טשרניחובסקי היה משורר בעל נפש רומנטית, רוגשת וסוערת. הוא חיבק במילים את האין-סוף, העריץ את נפלאות הטבע, את רוח האדם, את גדולת המיתוס. כשיקוי לוחט בכלי קר שיריו, השומרים על איפוק צורני, מתלהבים ומתפעמים עד סגידה – לאלות ולאלים, לאדם, לחיים, לטבע, לאור, לשמש, ליופי, למוזיקה: "אָז שִׁיר חֲדָשׁ יִשִּׁיר מְשׁוֹרֵר, לְיָפִי וְנִשְׁגָּב לְבוֹ עַר" ("אני מאמין").

השירה העברית בימיו, כמו שהוא ראה אותה, חסרה תבניות שהתאימו לתפיסת עולמו. הוא מצא אותן בשירה של עמים אחרים וגם בשירה העברית בתקופות קודמות. לדוגמה, לעומת השירה העברית בספרד בימי הביניים, שעליה כתב שהיא סובלת מ"מפלצת הגזומה הערבית", הוא הציב את מלאכת השיר של עמנואל הרומי ושל תחילת הרנסנס, ופעל למען ההחייאה בשירה העברית של המסורת הקלאסית, ובייחוד הסונטה, שאינה ערבית כי אם חידוש איטלקי (טשרניחובסקי, 1925).

השילוב הייחודי בין הרשימה המדעית, המבנה השירי המוקפד והתרוממות הרוח ניכר באחד משיאי יצירתו – כליל הסונטות "לשמש", המזכיר את מזמור תהילים ק"ד (ואת המופת המצרי של טשרניחובסקי – ההמנון לשמש שכתב המלך אחנאתון). הכליל עשוי חמש-עשרה סונטות שלובות זו בזו, ומתוכן הנה הסונטה הארבע-עשרה:

או פֶּסֶל אַחֲרוֹן-דּוֹר בְּמַמְלַכַת־הָאֱלִיל,
או שִׁיר חָלוֹם-אֲגִיל נְקִימָה לְעוֹלָמִים.
וּבְחִנָּה עֵינַי-אִישׁ וְגִלְתָּה סוּד־הַגְּלָמִים
צְרוּפֵי אָטוֹם דֶּק בְּזָהָב וּבְבָדִיל.

וּמִן הַדּוֹמֵם יֵט וּמִתַּח קוֹ וְשִׁבִיל
לְמַמְלָכוֹת הָעֵץ וְהַצּוֹמְחִים הַנְּעֻלָּמִים.
וְשִׁלְשֵׁלֶת אַחַת לוֹ: פְּטָרִיָּה שְׂבֻכְתָּמִים,
יְרַקֵּת הָאֲגָם, הַלּוֹז וְשִׁגְרֵי-הַפִּיל.

וְנִקְלַט סוּד הַחֹם, הַחֲשֵׁמֶל וְהָאוֹרָה,
מִסְתוֹרֵי הַמַּגְנֵיט, רִז פְּרִיחַת עֲנַב־שְׁעוֹרָה,
וְעוֹזֵעֵי עֶצֶב עַר, הַנִּמְתָּח וְאֵין לוֹ פְּנָאֵי,

וְהִיָּה לְאֶחָד סוּד, סוּד כָּל הַסּוּדוֹת – חֵי.
אָז יוֹשֵׁר לוֹ הַשִּׁיר: זֶה שְׁמֵשֵׁי חֲמָמָנִי
הִיִּיתִי לְאֵלֵהי כְּיִקְיָנוּן וְכְאֶדְנִי!

כל אלה שנבחנו בעיני איש, נחקרו והתגלו – סודות האטום, המתכות, הצומח, המגנט, החשמל, החום, מדומם ועד חי – מצטרפים לסוד אחד, סוד החיים, שהאל המעניק אותו הוא השמש (בזכר!), שהשיר מוקדש ומושר לו. הסגידה לשמש, הקידה לאפולו, המוכרת משירו "נוכח פסל אפולו", מופיעה גם כאן בצורת שיר שהוא מְנַחָה לאל.

השורה שבה מסתיימת הסונטה היא שורת הקידה שלו (והיא גם השורה הפותחת את הכליל). יש בה הגבהה והנמכה עצמית גם יחד. הוא היקנינטון היפה, הזוהר באור, אשר נקרא על שם נער שאפולו התאהב בו, והוא גם אֶדְנִי, עשב השדה, חלמית מצויה, חוֹבִיזָה, בדומה למה שכתב בסונטה השנייה: "אני ציץ-בר אני [...]". אצל טשרניחובסקי גם האדני ליד היקנינטון נשמע מיוחד ורחגיגי.

החגיגות, ההעלאה על נס, באה לידי ביטוי בפסל, שטשרניחובסקי חוזר אליו שוב ושוב. הסונטה לעיל מתחילה בפסל ומסתיימת בפנייה אליו, בקידה ובהנחת מנחה. לא רק הפסל קורא לסגידה אלא הסגידה קוראת לפסל: "עֲשֵׂהוּ פֶּסֶל נִיֶּסֶד לְמוֹ" (ישעיהו מד, טו). אמנם הוא מציין שמדובר ב"פסל בממלכת האליל", אולם אלים, אלילים, מופתים אנושיים הם כולם, בעיניו, מעין פסלים, מתן צורה ודמות לרוח.

בסגידה יש התמסרות, התרוקנות, פינוי מקום לנוכחות רבת העוצמה של הפסל ושל מי ומה שהוא מגלם. השיר הופך לכלי פולחן. כך באחד משיריו האחרונים, מ-1937, "אָנִי – לִי מְשָׁלִי אֵין כָּלוּם (סְטֵנְסוֹת)", הוא מתאר את עצמו כאדם בודד, נודד, יושב בחדר זר, ובהמשך לרשימת מה שאין לו – לא שולחן, לא בית, לא גן, לא מקום משלו בעולם – הוא מונה מה הם, בכל זאת, קנייניו, נכסיו הלא חומריים אך ממשיים.

באין לו כלום, הוא פותח את נפשו ורוחו ומוצא שם את המופתים המלווים אותו, מושאי סגידתו – משה, ישעיהו, הומרוס, אפלטון, שייקספיר, גתה, והאחרונה האלה הכנענית עשתורת, הדמות הנשית היחידה לצד שש דמויות הגברים (עפרת, 2011).

שירה כפולחן

חשיפת הפסלים הפנימיים מזכירה את דברי אלקיביאדס על סוקרטס ב"המשתה" של אפלטון (שטשרניחובסקי תרגמו לעברית), כיצד יום אחד נגלתה לו פנימיותו של סוקרטס והוא זכה לראות את [...] הפסלים שבקרבו, שאינם מתגלים אלא כשהוא נוהג כוכד ראש ונפתח לרווחה [...] שיום אחד ראיתם, ונראו לי אלוהיים ועשויים זהב ויפים בתכלית היופי" (אפלטון, 1979, עמ' 147).

מבנה השיר "אני לי משלי אין כלום" אינו מחייב וסגור כסונטה. הוא עשוי סדרת בתים ("סטנסות", באיטלקית: חדרים) של עשר שורות, שמספרם אינו קבוע מראש. השיר הוא בית קיבול לרוח האדם. הוא בנוי כהיכל ובו חדרים-חדרים. ראשיתו מבוא, ואז נעים בו מחדר לחדר, בכל חדר כן, ועל כל כן פסל. מתוך השיר מובאים כאן שלושת בתי המבוא ואחריהם, בדילוג, הבית האחרון המוקדש לעשתורת:

אני - לי משלי אין כלום, גם לא שלחן!
 ואם יש אשר תבוא שעת-חלשה חוּרה,
 תפרש את אריגה על נפש מתגעגעה
 עם ערב רב-אימה או אדם חצות-ליל,
 והלב יגע כה משקר המון-עם
 ומתפלל בלאט - באין אמר ודברים -
 אל יד מלטפת ברך, אל לב יחיל דומם,
 המחריש אתך, כואב את כאבך,
 בצערך לו צר ובגעגועים שלך
 על רמז כל-שהוא מעבר לקטנות;

בין ד' כתלים של חדר לא-לה,
 אשר גבי זרים הטילו בו לכלוך,
 וטשטשו צבעיו במבט ובמגע,
 לטשו כף-המנעול ושפשופו הקת;
 על המשקוף הדל אבקת זוהמתם,
 מאווי נכרים וטעמו של זר,
 תלוויים תבנית-קורים קשה נאלחה,
 ואין בחדר כלום, דבר אליו תדבק

עינך מתוך חבה, זכרון שעה יפה,
 מלטפתך באות וברמז אור או צליל.

נדדתי כל ימי, אולי אשוב אדד...
 נכסי-דלא-נידי לא לנודה, לא לי.
 אם לא שלחן שלי, יצב עלי שלחן
 דבר כלו שלי, אתי שוהה, נודד,
 יסך עלי ממסך חלום גן-בעלי,
 או יעטפני צל אולם בנו ידי,
 יביט עלי - נצב על כן - דומם, אדם,
 מתוך חבה, מתוך לטיפתו רכה, -
 דבר אחד אני רוצה: על שלחני
 אך אנדרטה אחת באבן או בעץ
 [...]

תעש האנדרטה שנהב-הנדו עתיק
 שהעלה צהב, כבשר שזוף חמה,
 דמות העשתרת לי, לוטה שמלות כלה,
 אדרת כבדה שבלה נושק קרסל;
 "לא יראנה וחי!" כל קפל - רמז חי,
 כל קמט - הגה אש, ובתאות הפקר
 מתנים וירך ושד טרם יתגל
 במשמעת איתנים, שנקדשו בחי,
 נצבת בהדר יפיה, בחג פלחן - -
 אני - לי משלי אין כלום, אף לא שלחן!

ריק וחופשי מבעלות הוא הופך למשכן לפסלי הרוח שהוא נושא עימו, והם שלו לגמרי: "אם לא שלחן שלי, יצב עלי שלחן דבר כלו שלי". החרוז "פולחן-שולחן" הסוגר את השיר כמו אבזם (תוך חזרה על השורה הראשונה) אומר בעליל ששולחן העבודה הערטילאי של המשורר הוא במת פולחן ועבודה השירה היא עבודת אלילים.

מקורות

אפלטון, 1979. המשתה (תרגום יוסף ג' ליבס), ב, תל-אביב: שוקן.
 טשרניחובסקי, שאול, 1919. "שמות הצמחים", בין הזמנים, חרקוב.
 טשרניחובסקי, שאול, 1925. עמנואל הרומי: מונוגרפיה, ברלין: אשכול.
 עפרת, גדעון, 2011. "טשרניחובסקי: הפסל", באתר "המחסן של גדעון עפרת",
<https://gideonofrat.wordpress.com/2011/05/07/הפסל-טשרניחובסקי/>

ירג שולטה

אפיגרמת הקדשה עברית: "עשתורתי לי, הלוא תסיחי לי" לטשרניחובסקי

הקדמה: היסטוריה של הסוגה

הסונטה "עשתורתי לי, הלוא תסיחי לי" היא אחת מיצירותיו המרשימות ביותר של טשרניחובסקי. היא נדפסה לראשונה בכרך ל"ז של כתב העת "השילוח" (ניסן תר"ף/מארכ 1920) ונכללה ב"מחברת הסונטות" שיצאה לאור בברלין ב-1923. רוברט (אורי) אלטר, שתרגם מילולית את השיר הזה וכתב לו פרשנות באנתולוגיה *The Modern Hebrew Poem Itself*, מצא בו כמה אזכורים לתנ"ך (בעיקר לשיר השירים, ה, יד-טו) (Alter, 2003). בספרו *Canon and Creativity* הוא דן שוב בשיר בקצרה (Alter, 2000, pp. 55-58). באופן מפתיע, היבטי הסוגה והגנאולוגיה (מקורות ההשפעה) של סונטה זו לא נחקרו מעולם.

עֲשֵׂתֹרְתִי לִי, הֲלֹא תִסִּיחֵי לִי

עֲשֵׂתֹרְתִי לִי, הֲלֹא תִסִּיחֵי לִי: מֵאֵן
 הִגִּיֵּא אֵלֵינוּ בָּאתָ? הָאֵם בְּיַד כְּנַעֲנֵי צִידוֹן
 מֵעִיר לְמַעַז יָם, בֵּין גְּלֵי שָׁבוּ וְכַלְצִידוֹן?
 הָאָרְבוּ לוֹ בְּהָר וְעַם-לֵיל אֱלוֹפֵי דָן?

הָאֵם בְּצִרְרוֹת בַּד עַל דְּבָשׁוֹת גְּמֵלֵי דָן
 וְנֶאֱקוֹת מַעְלוֹת חוֹל הַפֹּז בְּנִיעֵן וְנִידָן
 נִשְׂאֵת עִם אַרְחַת שָׁבָא, נוֹשֶׁקֶת רוֹמָה כִּידוֹן,
 וְלַפְּנֵיהֶם מְטַרְטֵר קוֹל רְמוֹנִים וְסֶהְרוֹן רָן?

נִפְלְאֵת לִי, מֵה־נִּפְלְאֵת! עֵינֶיךָ אֶסְמְרְגְּדִים,
 אַף כְּלֶךְ עֲשׂוֹךְ שָׁן, יְצוֹרֶיךָ כֹּה מִתְלַכְּדִים.
 וְאֵין אִישׁ מְגֵלָה סוּד, מִי נִתְנַךְ לִי – אֵין אִישׁ!

סְלִסְלַת תְּאֲנִים לָךְ – חֶפְנִי קָמַח סְלִתִי,
 מִשְׁמֵן זֵיתִי לֵג – – – אֲלִיךְ הַתְּפִלָּתִי:
 "נְהַגְיֶהוּ, נַעַר צַח, אֲלִי תְּבִיאֶיהוּ חִישׁ!"

"עשתורתִי לִי, הלוא תסיחי לִי" (להלן: "עשתורתִי") היא אפיגרמת הקדשה מסוג שאפשר למצוא וריאציות רבות שלו ב"אנתולוגיה היוונית", אף כי נושאה מקורו בעולם העברים הקדמונים. זוהי אחת העדויות המאוחרות-לכאורה לחילופי התרבות בין אזורי התרבות השמית והיוונית ביצירת טשרניחובסקי. בארבע-עשרה השורות של הסונטה יש תפילה של נערה צעירה לאלה עשתורת; הנערה מבקשת מעשתורת להביא מהר אל זרועותיה את אהובה, "נער צח". בעודה אומרת את תפילתה הנערה אוחזת בידה את פסלון עשתורת. היא מקדישה (מקריבה) לה לוג של שמן זית ו"סלסילת תאנים" (הקונוטציות המיניות של תאנים ידועות מסדרת הספרים האנציקלופדית של אתנאיוס. *Deipnosophistae*, XII, 549 b-d – פרגמנט 331 של המשורר ארכילוכוס). ההתמזגות של הסונטה עם טופוס האפיגרמה אין בה כדי להפתיע: על אף מקורותיהם השונים, לשיר האהבה ולאפיגרמה היסטוריה משותפת חלקית (Borgstedt, 2009, pp. 211–268; Brown, 1975; Hutton, 1935, pp. 43–47; Hutton, 1946, pp. 55–58). טשרניחובסקי ממשיך מסורת זו. תפילת הנדר לעשתורת נוצקת אפוא לצורה ולמבנה של סונטה.

מבנה הסונטה "עשתורתִי"

הקוורטטים של הסונטה משרטטים את הגבולות הגאוגרפיים והתרבותיים של המרחב שבו האהבה העדינה, שעשתורת פורשת עליה את חסותה, יכולה להתפתח – המרחב שבין הערים הפניקיות צידון וכלצידון, בין מולדות השבטים דן וִדְדָן, מרחב תרבות שסחר עם "סוחרי שבא". גלי הים התיכון הם היסוד שממנו נבנה חזונו של טשרניחובסקי לגבי התרבות היוונית-עברית (ועברית משמע גם פניקית). אולי אותן ידיים שנשאו את פסלון עשתורת כתבו גם את "היומן הימי" שלפי מחקרו המונומנטלי של בראר (V. Bérard, *Les Phéniciens et l'Odyssée*) היה מקור אפשרי ל"אודיסאה" של הומרוס; לימים המשיך טשרניחובסקי להשתמש בגנאלוגיה האמנותית הזאת במבוא שכתב ל"אודיסאה" בתרגומו. בפואמה "על תל הערבה" אפילו כתר הזהב של המלך הסקיטי שהתגלה בתל ("קורגאן" ברוסית), הנמצא קילומטרים אחדים מכפר הולדתו של טשרניחובסקי, מתואר כיצירת יווני שפעל על פי הוראות רב-אמן צידוני. הפרט הזה מפואמה מאוחרת מאוד (נכתבה ב-1941) מגלה מה

הייתה משמעות הפסלון של עשתורת לטשרניחובסקי: כשם שזהו אות אהבה לגבי הנערה הפניקית, כך זהו אות לאחדות תרבותית מבחינת טשרניחובסקי. היסטוריונים של האמנות עדיין שוקלים את האפשרות שפסלי עשתורת השפיעו על עיצוב אחד הפסלים המפורסמים ביותר בתרבות המערבית – אפרודיטה מקנידוס מעשה ידי פרקסיטלס (Spivey, 2013, p. 202; Baslez, 1999). אף שהנערה פונה אל הפסלון מתחילת הסונטה, הפסלון עצמו, על עיני ה"איסמרגד" ואיברי השן שלו, מוצג רק בטרצט הראשון (בתחילת חלקה השני של הסונטה); עם ההתמקדות הכמעט קולנועית בצורת הפסלון, מתבלטת גם סוגת השיר. שיר ההקדשה קשור קשר הדוק ליצירת אמן פניקי, כשם שכה הרבה אפיגרמות יווניות קשורות לבניין או לפסל. שיר הנדר הוא עתיק כמו יצירת האמנות עצמה או שייך לפחות לתקופה שבה הפסלון שימש כקמע. כבר בימיו של טשרניחובסקי התגלו פסלונים שן של עשתורת (Patai, 1990, pp. 58–60; Ulbrich, 2010). ייתכן שלטשרניחובסקי נודע על הממצאים האלה מיידו הארכאולוג נחום סלושץ. בעוד שסיפור האהבה שבשיר הוא בדיוני, לקמע המספר את סיפורו יש תקדימים היסטוריים. את הקשר הזה שבין מוצר אמנות אותנטי מבחינה היסטורית ובין כתובת בדיונית מגדירה סוגת האפיגרמה ב"אנתולוגיה היוונית": השורות הכתובות בתגובה ליצירת האמנות חושפות את יופייה ואת משמעותה מפרספקטיבה של עד בן הזמן (שאינו מוצג כמשורר). השורות קשורות באופן כה הדוק למוצר האמנות עד שהן נראות כאילו נכתבו בתקופת יצירתו, אחת היא אם נכתבו מאתיים שנה או אלפיים שנה לאחר שנוצר. הטקסט הוא כתובת עתיקה שעשויה הייתה להיכתב על אבן קטנה לרגלי הפסל או, כבמקרה זה, על פיסת פפירוס שנכרך סביב הפסלון; הטקסט הוא תעודה היסטורית, אבל מדבר "אל הדורות הבאים" (ad posteritatem). מבנה הסונטה הזאת מעוצב בידי טשרניחובסקי באמנות רבה. בשורה האחרונה בכל טרצט יש תפנית בלתי צפויה. השורה האחרונה בטרצט הראשון יוצרת תחושה של קשר נסתר בין שני הנאהבים (והאלה): רק עתה מתברר לנו שאת הפסלון היפהפה והיקר נתן לנערה מישהו שאת זהותו היא אינה מוכנה לגלות. ממי היא מסתירה את שם אהובה ואת סיפורו? אולי מן הנערות הנמצאות באותו עמק. אבל הנערה מדברת גם אלינו, הקוראים את שורותיה אחרי מאות בשנים, המגלים את פסלון עשתורת במוזאון ותוהים כיצד הגיע למוזאון ולמי הוא עשוי היה לשמש כקמע אהבה.

רק בטרצט השני הסונטה הופכת לאפיגרמת הקדשה: שתי שורות מתארות מה הנערה מקריבה לעשתורת, והשורה האחרונה כוללת תחינה דוחקת, נרגשת: "אלֵי תְּבִיאֶיהוּ חִישׁ!". מיזוג הסונטה והאפיגרמה, שהביא ליצירת כמה

טשרניחובסקי ופייר לואי

ככל שמתעמקים יותר בפרטים, כך צפה ועולה השאלה אם טשרניחובסקי שאל את אפיגרמת ההקדשה ישירות מן המודל הקלאסי, או שמא היה מתווך מודרני יותר ששימש לו נקודת הכוונה נוספת? משהו מעין זה אירע בסונטה שלו "חניבעל" שמתגלה בה בכירור דיאלוג עם הסונטה של ז'וזפה-מריה דה אַרְדֵּה (de Heredia), (Schulte, 2013) *Après Canaë*. המקרה של "עשתורת" הוא בעייתי יותר מאחר שקשה יותר להוכיח את מקורו המודרני של השיר. בהקדמה ל"מחברת הסונטות" שלו (נדפס בברלין ב-1922) טשרניחובסקי מהלל את דה ארדיה כמחבר הסונטות הטוב ביותר בכל הזמנים (טשרניחובסקי, 1922, עמ' 17). ההקדמה, הכוללת היסטוריה קצרה של הסונטה האירופית, אינה מזכירה את פייר לואי, כדי להוציא מכלל אפשרות שטשרניחובסקי קרא את שירתו. לואי קנה את פרסומו כאשר הוציא ב-1894 את "שירי ביליטיס". הוא הציג אותם כתרגום מן המקור היווני (Louÿs, 1894). ביליטיס הייתה, לפי הנטען, ידידה ומאהבת של סאפפו; נערה צעירה שכתבה שירי אהבה מלאים חושניות ועדנה. כל הספר היה מעשה הונאה ספרותית (Jeandillou, 2001, pp. 10–16). מבקרים רציניים רבים ואפילו פרופסורים רבים, ובהם פרופסורים לפילולוגיה קלאסית, התייחסו אליו תחילה כאל גילוי מרעיש. לואי אפילו התייחס במבוא שלו לספר למהדורה גרמנית של השירים 'Bilitis' sämtliche Lieder par G. Heim שלא הייתה ולא נבראה; שם העורך המדומיין נבע ממשחק מילים עם שם התואר הגרמני geheim (סודי, מסתורי). אולריך פון ויליאמוביץ-מלנדורף (Williamowitz-Moellendorff), חוקר הקלאסיקה הידוע ביותר בתקופתו, ייחד סקירה ארוכה ל"שירי ביליטיס", שהוא הציג ככתב הגנה על האותנטיות של ביליטיס ההיסטורית, אבל הייתה למעשה לא פחות מכך כתב הגנה על הלמדנות ההומניסטית כנגד החושנות של ה-Wilamowitz-fin-de-siècle (Moellendorff, 1896). הערותיו המאוחרות יותר על הנושא לא היו משוללות הערכה להישג האמנותי שב"שירים" (Wilamowitz-Moellendorff, 1913, pp. 63–68).

ייתכן שתגובתו של טשרניחובסקי לשירים האלה הייתה דומה. אם לא נמשך לשירה עצמה, ודאי נתן דעתו על מוצאה של הנערה (לימים יטען שמקור עיניה השחורות של סבתו הוא בסבתא פניקית מימים עתיקים! [באו לה בירושה מסבתות בנות-סבתות מכנען". טשרניחובסקי, 1937]). במעשה ההונאה של לואי יכול היה לקרוא על ביליטיס כך: "היא הייתה בתו של יוני ושל אישה פניקית. נראה שמעולם לא הכירה את אביה, כי שמו לא מופיע בשום חלק של זיכרונות ילדותה. ייתכן אפילו שהוא מת בטרם נולדה, אחרת יהיה קשה

משירי האהבה היפים ביותר, מגיע כאן לכלל שלמות: הטרצט השני הופך את השיר לצורה האינטימית ביותר של האפיגרמה, אפיגרמת ההקדשה (הכרוכה על פי רוב בנדירת נדר).

עשתורת ביצירת טשרניחובסקי

הסונטה הזאת אינה היחידה ביצירות טשרניחובסקי המוקדשת לעשתורת, האלה שהמלך שלמה הקים לה פולחן למען אשתו הצידונית (מלכים א יא, א-ח). טשרניחובסקי כתב את "בתי נפש לעשתורת", "לעשתורת שיר ולבל" ואת השיר "בארץ אפרים", ואולי החשוב ביותר – הוא ייחד את הסטאנצה (הבית) האחרונה בשיר "אני – לי משלי אין כלום" לא לישעיהו, לא להומרוס, לא לגתה ולא לשייקספיר, לא למשה ולא לאפלטון – המופיעים בשיר הגדול לפניו – אלא לעשתורת.

ראינו כבר עד כמה הסונטה "עשתורתי" לי, הלוא תסיחי לי" כתובה בהתאם לחוקי האפיגרמה היוונית (מאוחר יותר תרגם טשרניחובסקי שתי אפיגרמות מתוך "האנתולוגיה היוונית" לצורך שילובן ב"עמא דדהבא" והוסיף להן כהשלמה אפיגרמה המבוססת על ספר שופטים, פרק יד). בהתחשב בקרבה זו, מפתיע הדבר ש"עשתורתי" איננו קרוב לאף אחת מהאפיגרמות שב"אנתולוגיה היוונית" במידה מספקת כדי לכנותו "חיקוי" או "עיבוד לעברית" של מקור יוני. האפיגרמה הקרובה לו ביותר היא קרוב לוודאי אפיגרמת הקדשה לוונוס (AG VI, 190) שכתב משורר מאוחר בשמו של לאונידס המפורסם (בעצמו מחברן של אפיגרמות רבות). באפיגרמה זו המחבר מקריב לוונוס ענבים, תאנה מתוקה כדבש וזית ואפילו מבטיח תיש שמן אם ונוס, שכבר ריפאה את לאונידס ממחלה קשה, תציל אותו מעוני. באפיגרמה שכתב לוקיאנוס הוא מקדיש לוונוס צלמית של האלה:

Σοὶ μορφῆς ἀνέθηκα τεῆς περικαλλῆς ἄγαλμα,
Κύπρι, τεῆς μορφῆς φέρτερον οὐδὲν ἔχω.

[אני מקדיש לך צלמית יפהפייה של דמותך,

אפרודיטה, מאחר שאין לי דבר טוב יותר מדמותך]

יש בכך כדי להראות שוב שהסונטה של טשרניחובסקי קרובה לטופוסים של האפיגרמה היוונית בלא שתחקה אותם באופן סתמי. כאשר אנחנו קוראים את אפיגרמת ההקדשה לעשתורת של לוקיאנוס, דומה עלינו שהמשורר הזה החמיץ את הטופוס החשוב ביותר – ההזדמנות לבקש מוונוס אהבה.

הסונטה החמישים ואחת של ביליטיס נושאת את השם "פסלון הטרסה-קוטה הקטן של עשתורת". הפסלון הזה "עוצב בקמירוס בידי קדר מיומן" (Louÿs, 1973, 2, p. 71; Louÿs, 1904, p. 131). השיר מתייחס קרוב לוודאי לפסל טרה-קוטה (חמר אדום) שנמצא בקבר בבית העלמין של קמירוס באי רודוס ונרכש על ידי המוזאון הבריטי; הוא הוכנס לרשימת המצאי כמספר 1.1861,1024.¹ החפירות במקום, שנמשכו מ-1859 עד 1864, חשפו פסלונים שן שזוהו כצלמיות של עשתורת (Schofield, 1992, p. 174). טשרניחובסקי רק הוסיף את עיני האזמרגד.

השיר התשעים ושתיים ב"שירי ביליטיס" הוא המנון לעשתורת. בעוד כל השירים שנכתבו לביליטיס הם "תרגומים" בפרוזה, לואי חיבר כבר קודם לכן סונטה בשם "עשתורת" (Astarté) שהייתה חלק ממחזור של עשרים וארבעה שירים בעל אותו שם; הייתה זו הסונטה האירופית הראשונה שהוקדשה לעשתורת הפניקית, והיא מובאת להלן בתרגום מילולי:²

Elle siège, croissant d'une immobile étreinte
Un bras nu sur les seins verts spiralés d'or fin
Et cambre au bord du trône où rêve le dauphin
Sa peau de lune froide et d'air nocturne peinte.
D'un long ruban d'iris sa chevelure est ceinte
Où dort le croissant clair sur le disque divin,
Ses yeux purs abaissés réverbèrent sans fin
L'incolore nombril comme une étoile éteinte.
Elle tient dans ses doigts extatiques et bleus
Au pli vierge du sexe un lotus fabuleux –
Et deux tiges de lys qui sortent des aisselles
Glissent le long du corps leur geste divergent
Toucher dans le reflet des nuits universelles
Le marbre où sont fléchis ses pieds ornés d'argent.
(Louÿs, 1973, 13, p. 75)

היא יושבת על כס, חובקת ללא נוע
בזרוע עירומה שדיים ירוקים מלופפים זהב טהור
ושחה קלות על שפת הכס, שם חולם הדולפיין

¹ לעניין החפירות בקמירוס (Kameiros) השוּו (Schofield, 1992).
² נראה שלסונטה "עשתורת הסורית" (Astarte syriaca, 1877) של דנטה גבריאל רוזטי (Dante Gabriel Rossetti) אין קשר לא ללואי ולא לטשרניחובסקי.

להסביר איך קרה שנשאה שם פניקי, כזה שרק אימה יכולה הייתה לתת לה" (Louÿs, 1973, 2, p. 7; Louÿs, 1904, pp. 13–14). מאחר שהייתה בתה של אם פניקית, ודאי דיברה ביליטיס בלשון שסלושץ וטשרניחובסקי ראו בה "לא פחות ולא יותר מאשר עברית – דיאלקט עברי טהור, פחות או יותר כזה שדובר בארץ ישראל" (Slouschz, 1927, p. 228). סלושץ ודאי דיבר בשמו ובשם חברו כאשר הוסיף: "הפניקית [הכנענית] היא לדידנו, ההבראיסטים, פשוט עברית". כמובן, טשרניחובסקי לא היה מרוצה ביותר אם קרא במהדורה הראשונה של השירים שפרסם לואי את ההערה שסגנונה של ביליטיס הוא "כמעט בלתי מובן, כדי כך בולטות בו מילים ברבריות הגזרות משורשים שמיים" (Louÿs, 1894, p. 133; Louÿs, 1904, p. 329).

עוד יותר היה ודאי טשרניחובסקי חש אכזבה אילו ידע ששירתה של ביליטיס איננה אלא מעשה הונאה ברוח ה־fin-de-siècle, רוח שנשארה זרה לו עד סוף ימיו. ביליטיס, על פי הנטען, כתבה את שיריה במיטילנה שבאי לסבוס. על פי הביוגרפיה הבדויה שלה שכתב לואי, כאשר נמצא קברה מתחת לרחוב בפורט סעיד המודרנית והקבר נפתח, היא נמצאה "במצב שבו יד חסודה הניחה אותה עשרים וארבע מאות קודם לכן. [...] פסלון קטן של עשתורת ערומה, שריד קודש יקר לנצח נצחים, השגיח כל הזמן על השלד המקושט בכל תכשיטי הזהב, לבן כענף עץ מכוסה בשלג, וכה רך ושביר היה עד כי אך נשמו עליו – התפורר לאבק" (Louÿs, 1973, 2, p. 15; Louÿs, 1904, pp. 23–24). זהו סוף המבוא של לואי, הנושא את הכותרת "חיי ביליטיס". תוכנו הוא, כמובן, מעשה הונאה לא פחות מן השירים עצמם. עם זאת, דברי המבוא כוללים התייחסות ראשונה בתולדות השירה האירופית לפסלון של עשתורת. השירים שכתבה ביליטיס ולואי תרגם לכאורה לפרוזה כוללים אף הם שיר הפונה אל עשתורת ומזכיר במרוחק את השורה האחת-עשרה בסונטה של טשרניחובסקי: "אך לעולם לא אבקש בקול רם את מה שאני מבקשת ממנה להעניק לי. אתמתח עד קצות אצבעותי, ואלחש את סודי אל תוך בקיע בסירה" (Louÿs, 1973, 2, p. 42; Louÿs, 1904, p. 75).

שיריו של לואי עצמם עשויים היו לספוג השראה מסדרת סונטות שפרסמה מרי רובינסון (Robinson) ב-1796 תחת הכותרת "סאפפו ופאון". אחת הסונטות היא "תפילה לונוס" המושמעת לכאורה מפי סאפפו, סונטת נדר שבה היא מבטיחה לאלה זר דפנה אם תביא את פאון אל זרועותיה: "הו! מלכת האושר העילאי! הביאי אל הזרועות האוהבות האלה את זה שהצית את נפשי!" (Robinson, 1824, p. 186). מאחר שהסונטות האלה לא נדפסו מחדש בין 1824 ל-1993, אין זה סביר שטשרניחובסקי היה מודע לקיומן.

אצל המשוררים הרוסים. ולרי בריוסוב (Briusov) כתב את שירו "עשתורת הצידונית" ב-1898, והוא שולב בספרו *Tertia Vigilia* ב-1900. עשתורת מופיעה שם כ"בתולה שמימית" ובה בעת כהשתקפות של אשְרָה, "אלת התשוקה ותענוגות הלילה" (Briusov, 1973, p. 241). בעקבות בריוסוב הלך מיכאיל קוזמין (Panova, 2006, pp. 340–341). בשירו של קוזמין "אגנאטיס" איש הים הפניקי פונה ל"עשתורת אפרודיטי נודר לה עוגת דבש" כדי שתשיב לו את אהובתו (Kuzmin, 1994, p. 61). כאשר אלכסנדר בלוק (Blok) פנה לעשתורת ב-1902 במילים "בתולה! עשתורת! בלתי ניתנת לתפיסה!" הוא הושפע מהפילוסוף ולדימיר סולוביוב יותר מאשר מלואי. עשתורת שלו מקורה אפוא במסורת אחרת.

סיום: מקורי, על אף הכול

ייתכן שטשרניחובסקי ראה ב"שירי ביליטיס" זיוף אמנותי, "אוסיאן" בגרסת משורי הפרנסוס, ואולי היה מעוניין לטשטש את עקבות השפעתם במקום לחשוף אותם. עם זאת, השירים הצרפתיים האלה מעידים שהוא התבונן בקדמוניות היהודים דרך הפריזמה של שירה אירופית. כאשר כתב סונטה על עשתורת הוא היה גאה ליצור יצירת אמנות שהשיבה את הנערה הפניקית אל לשונה שלה, ומסיבה זו בלבד יצר כעין גרסה משופרת של השירים הצרפתיים. בעוד פייר לואי העמיד פנים שהוא מתרגם מיוונית, טשרניחובסקי סיפק מקור עברי שנערה שחיה במאה השישית לפני הספירה יכולה הייתה לכתוב ואחר כך לתרגם ליוונית. שירו של טשרניחובסקי משוחרר מאופנות זמנו.

מקורות

בסוק, עידו, 2017. **ליופי ונשגב לכו ער: שאול טשרניחובסקי – חיים, ירושלים: כרמל.**

טשרניחובסקי, שאול, 1922. **מחברת הסונטות, ירושלים: דביר.**

טשרניחובסקי, שאול, 1937. "סבתא כך הייתה אומרת", **הארץ**, 13.8.1937.
Alter, Robert, 2000. *Canon and Creativity: Modern Writing and the Authority of Scripture*, New Haven: Yale University Press.

Alter, Robert, 2003. "Saul Tchernichowsky: My Astarte", Stanley Burnshaw (ed.), *The Modern Hebrew Poem Itself*, Detroit: Wayne State University Press, pp. 45–47.

Baslez, Vinciane, 1999. "Deux déesses en interaction: Aphrodite et Astarté dans le monde égéen", Corinne Bonnet and André Motte (eds.),

את עורה הצבוע בלבנה קרה ובאוויר לילי.
בסרט ארוך בצבעי הקשת שיערה ענוד,
עליו ישן הסהר הבהיר בתוך טבעת אלוהית,
עיניה הטהורות המושפלות משקפות לאין סוף
את טבורה החיזור ככוכב כבוי.

באצבעותיה הלהוטות והכחולות היא אוחזת
בקפל הבתולי של איבר מינה, פרח לוטוס אגדי –
ושני גבעולי שושן היוצאים מבתי שחייה

מחליקים לאורך גופה בתנועה מתפצלת
לגעת בהשתקפות לילות חובקי כול,
בשיש שעליו נכפפות רגליה עטורות הכסף.

עשתורת במסורת הספרותית הרוסית והגרמנית

ייתכן שטשרניחובסקי היה אדיש כלפי הארוטיזם של ה-fin-de-siècle וכלפי הילת השערורייה שהקיפה את לואי. עם זאת, קשה להעלות על הדעת ש"שירי ביליטיס" לא היו ידועים לו. השירים תורגמו לגרמנית בידי ריכרד דהמל (Dehmel, 1896; Oetter, 1936, pp. 41–53), שאת שירתו החל טשרניחובסקי לתרגם כבר ב-1901 (רק מגתה הוא תרגם יותר שירים מאשר מדהמל).³ לתרגומים הגרמניים של "ביליטיס", שכללו גם את השיר *Aphrodite aus gebranntem Ton* (במקור *La petite Aphrodite de Terre* ["אפרודיטה הקטנה מחרס"]), קדם מכתב שבו הגן דהמל על בחירתו לתרגם את השירים. לטענתו, "הסגנון הקלאסי והמיניוטי [שבשירים] לא [הם ש]גנבו את דעתי", ואז הכריז: *Die neugriechische Schule in Paris kann mir gestohlen bleiben; le Grec est mort, vive l'homme!* ("לא אכפת לי מאסכולת היווני-החדש בפריז; היווני מת, יחי האדם!") (Dehmel, 1896, p. 453). המהדורה הרוסית הראשונה של *Pesni Bilitis* התפרסמה ב-1907, וייתכן אפילו שטשרניחובסקי קרא את התרגום הפולני מעשי ידי לאופולד סטאף (Staff) שנדפס ב-1920 תחת הכותרת *Piesni Bilitis* (Louÿs, 1920). עוד לפני פרסום התרגום הרוסי המלא מצא דימוי עשתורת אצל לואי הד

³ על העניין המיוחד של טשרניחובסקי בדהמל מעידה העובדה שתרגום שיר שלו מופיע כבר בספר שיריו השני, "חזיונות ומנגינות", ב. לפי מכתב שלו לקלאוזנר, הוא התכוון גם לכתוב מאמר מונוגרפי על דהמל. ראו בסוק, 2017, עמ' 211.

- Robinson, Mary, 1824. *The Poetical Works of the Late Mrs Mary Robinson*, vol. 3, London: Jones and Company.
- Schofield, Louise, 1992. "The Influence of Eastern Religions on the Iconography of Ivory and Bone Objects in the Kameiros Well", J. Lesley Fitton (ed.), *Ivory in Greece and the Eastern Mediterranean from the Bronze Age to the Hellenistic Period*, London: The British Museum, pp. 173–184.
- Schulte, Jörg, 2013. "From Greek to Hebrew: Saul Tchernichowsky and the Translation of Classical Antiquity", *Yearbook of the Simon Dubnov Institute*, 12, pp. 15–36.
- Slouschz, Nahum, 1927. *Travels in North Africa*, Philadelphia: Jewish Publication Society of America.
- Spivey, Nigel Jonathan, 2013. *Greek Sculpture*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Ulbrich, Anja, 2010. "Images of Cypriot Aphrodite in Her Sanctuaries During the Age of the City-Kingdoms", Amy Claire Smith and Sadie Pickup (eds.), *Brill's Companion to Aphrodite*, Leiden: Brill, pp. 175–176.
- Wilamowitz-Moellendorff, Ulrich, 1896. "Les chansons de Bilitis traduites du grec pour la première fois. Paris 1895", *Göttingische gelehrte Anzeigen*, 8, pp. 623–638.
- Wilamowitz-Moellendorff, Ulrich, 1913. *Sappho und Simonides: Untersuchungen über griechische Lyriker*, Berlin: Weidmann.
- Les syncrétismes religieux dans le monde méditerranéen antique: Actes du Colloque International en l'honneur de Franz Cumont à l'occasion du cinquantième anniversaire de sa mort*, Bruxelles and Roma: Institut Historique Belge de Rome, pp. 249–273.
- Borgstedt, Thomas, 2009. *Topik des Sonetts: Gattungstheorie und Gattungsgeschichte*, Tübingen: Niemeyer.
- Briusov, Valerii Iakovlevich, 1973. *Sobranie sochinenii v semi tomakh*, vol. 1, Moskva: Khudozhestvennaia literatura.
- Brown, Gary J., 1975. "Fernando de Herrera and Lorenzo de'Medici: The Sonnet as Epigram", *Romanische Forschungen: Vierteljahrsschrift für romanische Sprachen und Literaturen*, 87, 2, pp. 226–238.
- Dehmel, Richard, 1896. "Les chansons de Bilitis", *Die Gesellschaft: Münchener Halbmonatsschrift für Kunst und Kultur*, 4, pp. 453–461.
- Hutton, James, 1935. *The Greek Anthology in Italy to the Year 1800*, Ithaca: Cornell University Press.
- Hutton, James, 1946. *The Greek Anthology in France and in the Latin Writers of the Netherlands to the Year 1800*, Ithaca: Cornell University Press.
- Jeandillou, Jean-François, 2001. *Supercherries littéraires: La vie et l'oeuvre des auteurs supposés*, Genève: Droz.
- Kuzmin, Mikhail Alekseevich, 1994. *Teatr: v chetyrekh tomakh*, vol. II, ed. Andrei Georgievich Timofeev, Oakland, California: Berkeley Slavic Specialties.
- Louÿs, Pierre, 1894. *Les chansons de Bilitis, traduites du grec pour la première fois par P. L.*, Paris: Librairie de l'Art Indépendant.
- Louÿs, Pierre, 1904. *The Songs of Bilitis*, trans. Horace Manchester Brown, London and New York: The Aldus Society.
- Louÿs, Pierre, 1920. *Pieśni Bilitis*, trans. Leopold Staff, Warszawa: Towarzystwo Wydawnicze.
- Louÿs, Pierre, 1973. *OEuvres complètes*, Genève: Slatkine.
- Oetter, Karl, 1936. *Richard Dehmel als Übersetzer romanischer Dichtungen*, Würzburg: Triltsch.
- Panova, Lada Gennad'evna, 2006. *Russkii Egipet: Aleksandriiskaia poëtika Mikhaila Kuzmina*, vol. I, Moskva: Vodolei.
- Patai, Raphael, 1990. *The Hebrew Goddess*, Detroit: Wayne State University Press.

תמר סוברן

“הרוזה בשירה” – מבטים אחדים על מורכבות הלשון השירית של טשרניחובסקי

על המשורר ועל לשונו

מרגע שדרך כוכבו של טשרניחובסקי הצעיר בשמי השירה העברית הוא התקבל ככפל תגובות: התלהבות וגם הסתייגות. צעירי הקוראים התלהבו משפע החיים החדשים ואון הנעורים שבשיריו, ואילו המבקרים הוותיקים יותר, עם ששיבחו רובם את מקוריותו, הסתייגו מלשונו ואף ניסו לתקן בה שיבושי לשון ומשפטים בלתי מובנים או כאלה שאינם בנויים כהלכה. היו גם שהסתייגו מתפיסתו הפואטית ומן הפיגורטיביות הגדושה של שיריו. שניים שקיבלו בברכה, בשבחים מהולים בביקורת, את שיריו הראשונים, היו מבקר הספרות אברהם יעקב פפירנא ותומכו הגדול של טשרניחובסקי, יוסף קלוזנר. כך משבח המבקר פפירנא, אחד המרכזיים בתקופתו, את ספר שיריו הראשון של טשרניחובסקי:

המשורר הצעיר מר טשרניחובסקי הוא מחזה יקר בספרותנו החדשה. הוא משורר אוריגינלי בהלך רוחו ובסגנונו. שיריו מראים לנו את אביב החיים עם כל חמדת פרחיו ורעננות צמחיו, הוד שמו, המיית נחליו, רון צפוריו, והתעוררות כל היקום לתחיה, לששון, לאהבה עונג ועדן. געגועי הנערות, שאיפותיה, תקוותיה ומכאוביה – תוכן כרוב שיריו של משוררנו הצעיר. רגשותיו עזים. טבעיים, והמה נובעים מלבו בתמונות נפלאות ובחרוזים מהודרים, מעשה ידי אמן (פפירנא, 1901, אצל האפרתי, 1976, עמ' 32).

אולם בצד דברי השבח היפים, הקדיש המבקר את רוב עמודי ביקורתו לתיקון שגיאות דקדוק, להצבעה על “חטאים” של טשרניחובסקי לחוקי הלשון, על אי-בהירות ועל “מליצות שאינן נוחות לאוזן”. הוא סבר ש”תכופות שירתו אינה

בהירה” וציין ש”יש מרחק בין הרעיונות המרחפים לפניו ברוח לבין הבעתם בפועל בשפה”, וכן ש”חרוזים בלתי מובנים מפני קשיי הסגנון נמצאים במחברת אשר לפנינו במספר רב” (בסוק, 2017, עמ' 108). יוסף קלוזנר מצא בלשונו ובתכנו של טשרניחובסקי פגמים שהוא ביקש לתקנם כי האמין בגדולתו כמשורר. כך כתב קלוזנר בביוגרפיה שחיבר אחרי מותו: “לשונו של טשרניחובסקי – לשון מקראית אמנם בעיקרה, אך חופשיה מכללי הדקדוק, חדשנית ופורצת גדר. [...] היא לא יכלה להתקבל על דעתם של מבקריו, שעדיין חיו על שיריהם של אדם הכהן ויל”ג, וזרה ומוזרה הייתה להם שירתו של טשרניחובסקי” (קלוזנר, תש”ז, עמ' 26). החוקר הידען בחר לציין שהסגנון המקראי “מלא הוא שיבושים וסירוסים ואי דיוק וצורות משונות”, וסבר שהמשורר “למד את דרכו של סגנון זה לא רק במעלותיו – עוזו וקיצורו ומריצותו – אלא גם בחסרונותיו: אי דיוק ומשפטי קשיי ההבנה”. אמנם סגנונו של טשרניחובסקי, לדעת קלוזנר, הוא סגנון של ידען. בשירתו “יש לא ‘עם ארצות’ או התרשלות, אלא צורות ארכאיסטיות ומשפטים משובשים בכוונה ושלא בכוונה, מתוך התדמות לסגנון המקראי” (קלוזנר, 1930–1925, עמ' 140).

כבר בביקורתו המוקדמת, בצד הערצת חדשנותו וכישורו של המשורר הצעיר, לא נמנע קלוזנר מלמנות את הפגמים שמצא בשיריו. בהישענו על תפיסתו האישית בדבר הדרך הנכונה שיבור לו משורר עברי, הסביר: “הוא [טשרניחובסקי] אינו מבטא את רעיונותיו בדרך עקלתון ואינו מבליע בנעימה אותם הרעיונות או אותם הציורים שאין בשבילם מילים בתנ”ך. הוא משתמש גם במילים תלמודיות, גם במילים לועזיות וגם במילים מחודשות – מה שלא הרשו משורריו לעצמם, זולת גורדון, עד השנים האחרונות. לפעמים הוא מאנס את הלשון העברית ומכריח אותה שתהא נשמעת לו ותהא מספקת לו את כל צרכיו; וכך נעשה לפעמים סגנונו קשה להבין. [...] לשונו בלולה היא ואין בה אחדות סגנונית ושיטה מסוימת בשימוש המילים. [...] משמשים אצלו ישן וחדש בערבוביה נוראה” (קלוזנר, 1930–1925, עמ' 196).¹ הוא היטיב להבחין ש”יש בשיריו המון ארכאיזמים” ושבראשית כתיבתו היה המשורר נתון להשפעת הלשון המקראית “במידה גדולה ומופרזת” (קלוזנר, תש”ז, עמ' 349). כשסקר בביוגרפיה שפרסם אחרי מות המשורר את המשך דרכו השירית הצביע על כך שהמשורר נפרד בשלב מסוים מהסגנון המקראי, ושיש בשיריו מעתה גם “מילות וצורות לשוניות תלמודיות ומדרשיות ואף מילות מאוחרות מימי הבינים ומן העת החדשה” (שם, עמ' 350). אולם, מוסיף קלוזנר, “על

¹ הדברים התפרסמו לראשונה בהשילוח, 8 (1901), עמ' 366–367.

מה גם את לשון האגדה התלמודית והמדרשית שמצא ב"עין יעקב". הוא למד אותה כשם שאדם בעל כשרון מיוחד לשפות לומד שפה שנייה והשתמש בה כשם שמתמשים בשפה חיה, כדי לבטא בישרות רגשות ומחשבות, ולא דווקא כדי לעורר אסוציאציות למערך ספרותי קנוני (בסוק, 2015, עמ' 125).

ואכן, חידוש ורעננות ותחושת מבע פרטי/אישי משוחרר מהדהודי מקורות נושבים עד היום אל הקורא כבר בשירי המוקדמים של טשרניחובסקי. כך, לדוגמה, בשיר נעורים, שאינו מן הידועים ביותר שלו: "בְּעֵלְיָי – שָׁם יִפְתָּי; / שָׁם הָאֵבִיב בְּשֵׁלֶל גְּנָנָיו, / בְּלַחֲיָהּ מְלֵאוֹת עֲדָנָה / זֶה אֶךְ פֶּתַח רֶךְ שׁוֹשְׁנָיו".³

מבט תחבירי על המפגש עם פסל אפולו

שירתו של טשרניחובסקי התעשרה והשתנתה עם השנים. נוספו לה עומק הגותי וכובד לשוני שנעדרו משיריו הראשונים. הפואמות, הבלדות והאידיוליות שלו מתאפיינות בגודש סמנטי ופיגורטיבי ובמורכבות תחבירית. כך, למשל, בשיר "לנוכח פסל אפולו" מתקופת היידלברג, שייבחן כאן, מצטרפים מבני סמיכות רצופים ועמוסי תוכן הבנויים בדרך של חזרות אנפוריות על מושאים, פסוקיות לוואי ותמורות, למספר מועט של משפטים עיקריים הבונים עלילה מצומצמת. רבים תכניו ההגותיים של השיר: עימות בין האון השופע של תרבות יוון ובין התפוררותה של מסורת הדורות היהודית, והגעגוע אל "אלוהי ערבות" הכנעני הפלאי, הקדום; אך תכנים אלה מופיעים במבנים הצדדיים, במשפטי המושא והלוואי הכוללים ובתמורות הרבות. להלן יובא תיאור שמדגיש את השלד ה"עלילתי" המצומצם הבונה את השיר הארוך. המבנים האנפוריים הרבים הנושאים את תוכנו ההגותי מועמדים כאן בהזחה ובהקבלה:

בְּאֵתֵי עֲדִידִי, אֵל נִשְׁכַּח מְעוֹלָם, / אֵל יִרְחִי־קֶדֶם וְיָמִים אַחֲרֵים,
מוֹלֵךְ עַל זְרָמֵי בְּנֵי־אָדָם רַעְנָנִים, [...] [...]
אֵל דּוֹר אֲדִירִים [...] רֹדֵף בְּאֵלֵי לִי וְנִדְמָה לְהֵמָּה, [...] [...]
דּוֹר אֵל בְּאֶרֶץ, שְׁכוֹר שְׁפַע הַחַיִּים,
נִכְרִי לְגוֹי חוֹלָה וְלְבֵית הַכּוֹאֲבִים. [...] [...]
אֵל־נֶעֶר, נְאֻדָּר, רַעְנָן, כְּלִיל־יָפִי, [...]

³ הלחן המוצלח של נעמי שמר והמוניטין של המבצע, יהורם גאון, תרמו לשימורו ולהכרה בו. כמוהו גם הלחן שכתבה לשירים "הוי ארצי מולדתי" ו"העולם בזכותו של מי קיים", שזכו אף הם לביצועים משובחים ואהובים.

ידי כך נעשית הלשון של שירי טשרניחובסקי לפעמים [עוד] יותר קשה לפענוח ופחות מובנת. [...] פעמים שהלשון הטשרניחובסקאית אינה ברורה כל צרכה ולא 'חלקה' כלל וכלל. היא זקוקה לעיון ופעמים (כמו למשל, ב'כלילי הסונטות' או ב'שיר לעשתורת ולבל') – גם לביאור ופירוש" (שם, שם). החוקר, ידידו של המשורר, סבר שהתופעה קשורה למקוריות ולרוח היצירתית של טשרניחובסקי שהוא הרבה לשבח: "הרעיונות הפיזיים שבשירים הללו נובעים מעמקי מעמקים, מאינטואיציה קרובה למסתורין – מן המדור התחתון שבנשמה ולא מן המדור העליון שלה – ועל כן קשה להביעם [...] תיאורים חדשים דרשו לשון חדשה ורעיונות עמוקים תבעו לשון קשה" (שם, שם). קלוזנר נזקק לאנלוגיה של טשרניחובסקי עצמו בשירו "אמא דסבתא שלי". שם מספר המשורר שאם זקנתו הייתה מיילדת ושהוא דומה לה במעשה השיר שלו. בעקבותיו ראה קלוזנר בטשרניחובסקי מי "יכול היה גם להיות 'מיילדת' של הלשון העברית הפיזית ולהוציאה לאוויר העולם החדש יותר, העשיר יותר והקונקרטי יותר" (שם, שם).

ממרחק שנים רבות ומול המכלול של שירת טשרניחובסקי, בוחן בסוק, הביוגרף של טשרניחובסקי, את שאלת התקבלותו ואת יחס המבקרים אליו ואל ייחודו הלשוני, תוך שהוא משווה אותו כרכים לפניו אל קודמו הגדול וכן דורו ביאליק.² בסוק מציע לראות את הייחוד הלשוני של טשרניחובסקי בזיקה אל בית גידולו הכפרי שבשולי "תחום המושב" ברוסיה, הרחק ממרכזי החיים התורניים היהודיים; היה זה ייחודו של מי שלא התחנך ב"חדר" המסורתי ובישיבה:

לשונו של ביאליק עמוסה זכרי "מקורות", לעומת הלשון ה"פרטית" של טשרניחובסקי, המבוססת בעיקר על ידיעת המקרא שהמשורר משתמש בה כבלשון חיה. ההרמוניות ויחס היסוד אל העולם כאל מערכת סמלים ורמזים לעולם פנימי, רחוק ורוחני אצל ביאליק, לעומת הזיקה לעושר פניה הגלויות של המציאות המוחשית אצל טשרניחובסקי, התבטאו לדעת המבקרים בלשון שירתם. לטשרניחובסקי, בשל האופי המיוחד – במונחי התקופה – של חינוכו הלשוני, לא היו צירופים "מן המוכן". בנעוריו ידע כמעט רק את לשון המקרא, שאותה למד לעומקה, ובמידת

² ראו גם את ההשוואה של בסוק בין התקבלותו של ביאליק לזו של טשרניחובסקי. הוא כותב גם על יחסו של ביאליק, כשהיה עורך החלק הספרותי של "השילוח", לשירי טשרניחובסקי, ועל והתיקונים שהציע להכניס בהם (בסוק, 2017 עמ' 145–147, 166, 183). בנאום באודסה ב-1913 אמר ביאליק שטשרניחובסקי "אונס לעתים את השפה" (שם, עמ' 207).

ומולם כך מתואר העולם היהודי:

זקן העם - אלהיו זקנו עמו! / רגשות נצמתיים בידי חדלי-
אונים, / קמו לתחיה ממסגר מאת דורות.

על המושא המגולם במילה "אליך" נתלות היקריות רבות של מקבילתה הפרודה: "אל". היא חוזרת פעמים רבות ופותחת צירופים עשירים המרחיבים את תיאורו ומהותו של האל המגולם בפסל. בצד הביטויים המשבחים את מה שמסמל האל הנער, מובא תיאורו גם על דרך הניגוד. שהרי הוא "נכרי לגוי חולה ולבית הכואבים [...]".

הם, בני הפלוגתא שלו, מתוארים בהמשך בביטויים חריפים כגון "פגרי אנשים ורקב זרע אדם, מורדי החיים"⁴. מבעים אלה נקבעו בתודעת קוראי השיר ועוררו על טשרניחובסקי את חמת רבים ממבקריו, על היותו "אלילי", יווני וכופר. המבנה התחבירי הזה, רצוף החזרות בחלקים שונים של המשפט, מותיר רושם של קוצר נשימה נלהב מתוך שפע של מחשבות ורעיונות הפורצים מלב נרגש וסוער.

מבט סמנטי על אלות וקללות בעידן מלחמה

הנה דוגמה נוספת מתקופה מאוחרת יותר, ערב מלחמת העולם השנייה, בעת שהמשורר חי בתל-אביב בשנת 1939. מדובר בשיר "וזאת בישראל כי תפרוץ מלחמה". השיר מבטא תחושות מקדימות לבערה העומדת לפרוץ בעולם שעל סף מלחמה. המילים מושמות בפי "כוחן" שמביע מעין תפילה שמהדהדת בה בקשות, בצד אלות וקללות השאובות מן התורה: "נורא, טהרנו בדם, במארה, חדש נעורינו כזיו בבצרה. / בער מתוכנו את עשי-האדם, / טפיל-העדה אשר פיו מאדם / משתות בדליו הגדול דם-דלים, מפקיע השער ושבר מעלים, / אותו השמח לצוק העתים, / השש לבלהות בני-עמו הנחתים / בשדה מלקמה ורמות המשמר, השש אל רעב, ומהומה וליום מר, / דואג לשמנו וכואב אך לעורו". החזרתיות מתארת בפרטי פרטים את מעשיו של "עש האדם" הנקלה. גם כאן המבנה הוא של משפט כולל שחלקי המושא הרבים שלו אנפוריים, בנויים מסמיכויות תואר ומוסיפים עוד ועוד תיאורים של מעשיו הנקלים. מעניינות במיוחד גם בצלילן שלוש השורות האחרונות של השיר. הן רצף דחוס של קללות המוטחות על עושה העוולה המכונה "עש האדם", שתאורו הולם את המתעשרים המנצלים את מצוקת הציבור בעת מלחמה:

⁴ בן יהודה נמנע מלפרסם את השיר בטיעון ש"הרעיון נפלא! אלא שהוא מוגש בכלי מורעל [...] הנער הירושלמי והבוגרים גם יחד לא יעכלו זאת בשום אופן" (בסוק, 2017, עמ' 89, 526).

אל גיל החיים. [...]

באתי עדיך, - האם הכרתני? / הנני היהודי: ריב לנו לעולמים! [...]
עינך הרואה בי! / יען הרחקתי / לכת מכל אשר היו לפני [...]
הנני הראשון לשבים אליך, /
רגע בו קצתי בגסיסה לדורות,
במועד בו אשבר אזקי הנפש, / נפשי החיה, הדבקה בארץ.
זקן העם - אלהיו זקנו עמו. [...]
אורייה לי! אורייה! / בי קורא כל גרם, חיים, / הוי חיים! / על עצם כל עורק. / אורייה וחיים!
ואבא אליך. מול פסלך אקדה [...]
אקד, אכרעה לטוב ולנעלה, לאשר הוא נשא במלא כל העולם,
לאשר [...]
לאשר [...]
אכרע לחיים, לגבורה וליפי,
אכרע לכל שכיות-החמדה,
ששדו פגרי אנשים
ורקב זרע אדם,
מורדי החיים מיד צורי שדי,
אל אלהי מדברות הפלי,
אל אלהי כוכשי כנען בסופה, -
ויאסרוהו ברצועות של תפילין.

השלב התחבירי של השיר מבליט את מסגרת ההתרחשות - המפגש בין המשורר לפסל אפולו כמפגש מטלטל בין מהיות תרבותיות מנוגדות: באתי (ההכרתני? אני) ואקוד ואכרע. אולם עיקר תוכנו של השיר, שממנו התרשמו לטוב ולרע מבקריו ומפרשיו, הוא בפסוקיות, בחלקים כוללים של מושא ושל לוואי, ובצירופי סמיכות דחוסים מלאי תוכן. כך מתוארים יוצריו היוונים של פסל אפולו, "דור אל בארץ", והפסל האל-הנער עצמו:

שכור שפע החיים / נכרי לגוי חולה ולבית הכואבים. / אל-נער,
נאדר, רענן, כלילי-יפי, / חולש על שמש ומסתר-חיים / בערפלי
השירה ובגנזי-גנניה, / כים הנגונים באלפי גלימו;

שני הכלילים. יש מי שהצביעו על הניגוד ביניהם ועל ניגודים בתוך הכלילים עצמם. צור נתן את דעתו גם על ההיבט הרטורי של "על הדם", על דו־משמעות ועל אירוניה במבעי הכליל ועל ההבדל בין הסונטה המלכדת החמש־עשרה במספר, שהיא בהירה ונגישה יותר מארבע־עשרה קודמותיה (צור, 1983, עמ' 165). בעקבות צור נפנה עתה אל אפשרות פענוח ראשונית זו, אל סונטה ט"ו, שהיא תמצית של הכליל, ובה מופיעות כל השורות הראשונות והאחרונות של קודמותיה, כמתחייב ממבנה של כליל סונטות. אלא שגם כאן, במקום הצלול והפשוט כביכול, עומד הקורא בפני קשיי פענוח לא קלים:

עִיפֵי אָנוּשׁוֹת וִירֵשֶׁת הַדּוֹרוֹת
תִּכְלִינָה עֵינֵינוּ לְמֵאוֹרוֹת מְרַחֲקִים;
נִזְקָנָה, לְפֶלֶא הַגְּדוֹל מְחַכִּים.
נְתוּרָה נִחְפָּשָׁה בְּמִסְתָּרֵינִי שֶׁל תּוֹרוֹת,
אֶל שְׁבִילֵי הַדְּמִיוֹן נְסוּרָה וּמְקוֹרוֹת,
צְמֵאִים לְאִמְרֵי־הָאֱמֶת הַזֹּכִים.
מִפֶּחַ אֶל פִּי פָחַת, מִתְהוֹם אֶל מְעַמְקִים
הֶלְאוּנוּ הַנְּבִיאִים וּמְבַשְׂרֵי הַבְּשׂוֹרוֹת.

אֲרוּרִים כְּהֵנִי הַבֵּל וְהַחֲמָנִים!
וּנְבִיאֵי הָאֱמֶת וְהַנְּשַׁמְעִים בְּקוֹלָם!
אֵף יוֹאֵר לְעַד שֶׁם מִתְקַנֵּי־הָעוֹלָם!

אֵךְ כְּהֵנִי הִיפִי וּמְכַחֵל־אֲמָנִים,
הַרְוִידִים בְּשִׁירָה וּמְסִתְרֵי חֲנָה,
יִגְאָלוּ הָעוֹלָם בְּשִׁיר וּמְנַגֵּינָה.

כמו ב"לנוכח פסל אפולו", נחפש את הדינמיות ה"עלילתית" וההתרחשות שבסונטה זו בפעלים. בשני הבתים הראשונים, בעלי ארבע השורות, הקוורטטים (במסורת פטררקה ועמנואל הרומי שעליה נשען טשרניחובסקי), מצויים לב הסיפור שמספרת סונטה או הבעיה שהיא מציגה. במקרה של הכליל יש בהם גם סיכום תמציתי של רבים מרעיונות הכליל כולו. הפעלים אינם רבים והם מסתתרים בתוך סבך של תארים ותיאורים של תהליכים ומצבים, ואלה הם: "נזקנה", "נתורה", "נחפושה" (את מה?), "נסורה" (לאן?), "תכלינה". מצטיירת

"יִבְעַר אֶסְמוֹ, יִבְקַע בְּכוֹרוֹ, יִמַּק בְּמוֹ אֶסֶם וְעֵינוּ רַעְבָּה, /
צְמוּק וְשֵׁט, קְבֵד־פָּה, צָבָה מְעֵי וְקִיבָה!"

המצלול הכבד של רצף עיצורים שורקים וחיכיים - צ', ש', כ', ק' - נשמע כהתזה נועמת של קללות מגרון צמוק ויבש. נדרש מאמץ פענוח להבין את תמונת הרעב המוזעזעת המסתתרת מאחורי איברי האכילה - ושט, פה, מעיים וקיבה - שאינם מסוגלים לבצע את הפעולה הפשוטה של אכילה. הביטויים הקשים האלה מעידים על ידענותו של המשורר הרופא המכיר את סימני הרעב הכבד בגוף. הם גם נסמכים על חוויותיו של המשורר כרופא הצבאי בימי מלחמה ומהפכה ידועות תלאות. כל אלה מצאו כאן ביטוי שירי עמוס ועשיר. כך נעה לשונו של טשרניחובסקי בין "לחיי השושנים", "זרמי חיים רעננים" ו"רקב זרע אדם" ו"עש אדם" ש"יימק במו אוסם". בסעיפים הבאים אצביע בעזרת כלי ניתוח בלשניים ודקדוקיים על ייחודי לשונו של טשרניחובסקי בכליל "על הדם" ואציע שיטת פרשנות היוצאת מן המבנים הלשוניים אל התוכן האידאי ואל הפענוח הכולל.

לבוש פואטי מרוגש לרעיונות מופשטים: מבט על סונטה ט"ו בכליל "על הדם"

בשנים הקשות, בתקופת המצוקה של המהפכה ברוסיה, כתב טשרניחובסקי את שני הכלילים המפוארים שלו שיש הרואים בהם את שיאי יצירתו. הוא אסר את עצמו מדעת בכללים החמורים של סונטות פטררקות, במבנה של שני בתים של ארבע שורות ואחריהם שניים של שלוש שורות, וכן יש בהן הגבלות הנוגעות למספר ההברות בשורה, הצורך להימנע מחזרה על אותה מילה ועוד. נוסף על כך קיבל על עצמו המשורר את מערכת האילוצים הנוספת של כליל סונטות: כל שורת סיום היא שורת הפתיחה של הסונטה הבאה, והסונטה החמש־עשרה מורכבת מכל השורות החוזרות הללו, וצירופן של כל ארבע־עשרה השורות צריך להביע מסר בעל משמעות קוהרנטית!

הסוגה המורכבת ומאורעות התקופה הסוערים העמידו בפני המשורר אתגר עצום. עתה עומד גם הקורא בן זמננו בפני אתגרי פענוח לא פשוטים. רבות נכתב על "לשמש"⁵ ולא מעט נכתב על "על הדם" (ברזל, 1992; צור, 1983; קורצווייל, תשכ"ד, עמ' 218-230; בלומברג, 1966; לזו, תשנ"ב). על פי רוב העסיקו את החוקרים והמבקרים התכנים העשירים, ההגותיים והרגשיים, של

⁵ ראו למשל האסופה של לזו, 1996.

היופי טרם נתגלתה" (שם, עמ' 227). גם מנקודת המבט הפואטית והאסתטית מותר הסיכום הזה טעם מוזר של קתרזיס מדומה, פתרון שבנוי על חוסר איוון בין הבעיה לפתרונה.

נפנה עתה את המבט אל המהמורות הלשוניות שהמשורר זורע בסונטה כולה: כבר בשורה הראשונה עולה הקושי של פירוק שני חלקי המבע "עִיפִי אָנוּשׁוֹת וִירְשֵׁת הַדּוֹרוֹת". הסמיכות הדחוסה "עִיפִי אָנוּשׁוֹת" מוותרת על מילת היחס שמצויה במשפט התשתית של סמיכות זו: "עִיפִים מִן הָאָנוּשׁוֹת? או אותם העִיפִים ביותר מבין האנשים המרכיבים את ה"אָנוּשׁוֹת", דוגמת הביטוי "מתוקי לילות" של ביאליק? נראה שהבעיה העיקרית נעוצה במילה המופשטת "אָנוּשׁוֹת" וביחסה לתואר "עִיפִים". טבען של סמיכויות תואר שהן דוחסות סיפור או תמונה לסד צפוף של שתי מילים. כאלה הן למשל הסמיכויות בה"כריכה" של ביאליק. האלון שבצל הבריכה מתואר "ברוך אור ולמוד סער". התמונה צפופה, אך בהירה: על האלון הרם הזה עברו ימים רבים של אור מבורך וגם ימים רבים של סערות. פִּיכֵמֵן מתאר בשירו "היאור" עופות הבאים לנוח בצד הנהר: "ענוגי ראש ומופלאי גונים". לא יקשה להפוך את הסמיכויות הללו למשפטי תיאור פשוטים ובהירים: ראשיהם של העופות ענוגים הם וגוניהם מופלאים. לאה גולדברג, משוררת בת דור מאוחר יותר, מתארת בני זוג שמבינים מה עמוק הניכור שביניהם: "ביום בו נעמוד, זרה מול זר, גזולי עתיד ונבגדי עבר". למרות הדחיסות והמופשטות של הרעיון המובע בקטע הזה הפענוח בהיר למדי: אין להם עבר – הוא נגזל מהם, והעתיד בגד בהם אף הוא.

מול אלה שורת הפתיחה של טשרניחובסקי "עִיפִי אָנוּשׁוֹת וִירְשֵׁת הַדּוֹרוֹת" מערימה קושי על קושי. מה פירוש "ירשת הדורות"? המילה "ירשה" יחידאית במקרא. היא מופיעה בספר במדבר, בפסוק לא קל להבנה בפרק כ"ד, פסוק י"ח: "וְהָיָה אֲדָוָם יְרֵשָׁה, וְהָיָה יְרֵשָׁה אֲבִיבֵי וְיִשְׂרָאֵל עֲשֵׂה חֵיל". ההקשר והמילים "אויביו" ו"חיל" מרמזים ש"ירשה" עניינו כיבוש או השתלטות. למה כיוון אפוא טשרניחובסקי ב"ירשת הדורות"? אולי פשוט המיר את המילה השקופה יותר "ירושה" בקרובתה הנדירה "ירשה"? האם מדובר בניסיון האנושי הנצבר עם הדורות שממנו עיפנו? סביר. אך העמימות והקושי נותרים בעינם. גם את הפועל הפשוט "נחפש" הוא ממיר ב"נחפוש" הנדיר, אולי בגלל המשקל. מכשלה תחבירית חמורה יותר מציגה השורה "אֵל שְׁבִילֵי הַדְּמִיוֹן נְסוּרָה וּמְקוֹרוֹת". המילה "מקורות" חורזת עם "דורות" שבשורה העוקבת, אך אולי לצורך החרוז נעקרה ממקומה הטבעי והורחקה ריחוק מלאכותי ממקבילתה

⁶ על סוגי סמיכויות ודרכי פענוחן ראו סוברן, תשנ"ז; תש"ס.

כאן תנועה של תעִייה וחיפוש שנרמזת בהם עקרות וחוסר תוחלת. תיאורים סטטיים שמלווים את פועלי התנועה והחיפוש הללו מעבים את תמונת התעִייה: "עִיפִים", "צמאים", בעיניים כלות. שני הבתים מציירים תמונה של עדרי אדם שאין להם מקום או זמן מפורשים ואולי הם מייצגים את כל בני האדם "עִיפִי האנושות" המחפשים דבר מה. יעדי החיפוש או הציפייה מגולמים בשמות העצם שבשני הקוורטטים: "מאורות מרחקים", "פלא" "מסתורין", "אמרי אמת זכים". בתוך התנועה הזאת מצויים גם, כאמור, האכזבה וחוסר התוחלת: "עִיפִי אָנוּשׁוֹת", "תכלינה עינינו". תמונת הנדודים והחיפוש הנואשים העקרים הללו מצטיירת במרחב קשה של "פח" ו"פחת", "תהום" ו"מעמקים". לכל אלה ניתן הסבר בשורה השמינית החותמת את הקוורטטים כשחודרים לתמונה ישים אחרים מלבד ה"אָנוּשׁוֹת" של לשון הרבים. אלה הם הנביאים משרי הבשורות. הם אלה שהלאו, התעו והכיבו את המחפשים.

שני הבתים האחרונים של סונטה פטררית (הטרצטים) הם קצרים ובעלי מבנה משולש. החרוזה של כל הסונטה הזאת היא מורכבת: א, ב, ב, א – בשני הקוורטטים; ג, ד, ד; ג, ה, ה – בטרצטים, שבהם גם טמון הלקח המסכם של הסונטה. שני הטרצטים שונים זה מזה באופיים, אך משותף להם היותם מעין מסקנה מהתמונה הקשה של הבתים הראשונים. מבעי הטרצט הראשון הם קללות שחלות על ראשם של אלה שהלאו והטעו את המקוויים: "כוהני הבל והחמנים", "נביאי האמת" ו"מתקני העולם". טשרניחובסקי מלביש בלבוש פיוטי את המושגים ההיסטוריים, הפוליטיים והתאולוגיים: הפגאניות, המונותאיזם והאתאיזם, למשל האתאיזם הקומוניסטי, של מתקני העולם – בכולם טמונים רמייה, הטעיה ומפח נפש. הטרצט האחרון פותח במילה "אך" ומציע ניגוד לכל מה שנאמר עד כה – גם כאן לובש מושג מודרני חברתי, "אנשי האמנות", לבוש פיוטי: "כוהני היופי ומכחול אמנים הרודים בשירה ומסתרי חינה". במקום התעתוע ומקסם השווא שהציעו הדתות והפוליטיקה, תעתוע שתוצאותיו מתגלות כאסון שהוביל את האנושות מהפח אל הפחת ואל תהומות מעמקים, מציע הטרצט המסכם נחמה, ואפילו גאולה, מידיהם של כוהני היופי. לא יפלא אפוא שקורצווייל ביקר את טשרניחובסקי על הפתרון המוצע, שמיוסד לדעתו על אי-הבנה בסיסית של מצב העניינים ההיסטוריים ועל תמימות שאין לה מקום בעולם השסוע והשבור שבו נכתבה היצירה. הצעת גאולה באמנות באודסה של המהפכה ובברלין שאליה נמלט המשורר מאימי המלחמה ומלחמת האזרחים בסוף 1922 נראתה לקורצווייל תמימה עד כדי אי-הבנת המציאות. הוא אמנם משבח את "הזעקה הגדולה והכנה של הומניסטן גדול" (קורצווייל, תשכ"ד, עמ' 229), אולם הוא סבור ש"לא תיתכן שירה בחלל ריק. ממלכת

לְאֵטֶם וְכִהֲפֹרוֹת חִסְ-אָבִיב הַגְּנָה.
אִם צָנָה הָאֵל וְהוּא עֵתִיד לְגַאֲלָהּ,
יִגְאָלוּ הָעוֹלָם בְּשִׁיר וּמִנְגִּינָה.

משצולחים את עושרה ומורכבותה של הלשון הפואטית העשירה מתגלה טיעון שיש בו היגיון: מאז ומעולם שאפה האמנות אל הנשגב, וזו בשורת הגאולה שבה. השבח הגדול ביותר שיכול טשרניחובסקי להעניק לכוח כלשהו הוא כוח החום וההפְּרָיָה. לכוח זה המתגלה בשמש הוא שר שיר הלל בכליל הקודם "לשמש". גם "האל", אל כלשהו, מגויס כשמוזכרת אפשרות גאולה. הגם שהוא נוכח בתוך משפט תנאי: "אם ציווה האל", יש בו מעין הסתייגות מהתקווה הרמה שהשמיע זה עתה. ואף על פי כן המשפט החותם מכריז: יִגְאָלוּ הָעוֹלָם בְּשִׁיר וּמִנְגִּינָה. משפט זה – כמתחייב ממבנה הכליל – חוזר שלוש פעמים: הוא חותם את סונטה י"ג ופותח את סונטה י"ד, שכולה פירוט של ההרמוניה המופלאה שמייחדת את מעשה האמנות. זוהי השורה החותמת באקורד רם את הכליל כולו. ואם קודם, בדיון המקדים בסונטה ט"ו, היא נשמעה כפראזה תמימה או ריקה, הנה עתה נוסף לה תוקף היסטורי.

צר המקום כאן מלדון בשאר הסונטות בעזרת הכלים הבלשניים של התחביר והסמנטיקה. אומר רק שכל הסונטות מרחיבות את המושג "עייפי אנושות", את העוולות שהדיחו את העולם "מפח אל פי פחת" ו"מתהום אל מעמקים". בזו אחר זו מנה המשורר את אמונות השווא ובשורות תיקון העולם שהסתיימו במרחץ דמים. ומי כמוהו ששרד את המלחמה הגדולה כרופא צבאי וחוזה את אימי המהפכה ורצחנותה אחרי המלחמה ונמלט לברלין בעור שיניו, יכול להעיד על אלה. סונטה י"ד החותרת אל סוף הכליל מעמתת את שני הקטבים: ההרמוניה הנפלאה שמציעה האמנות מול גילוי "החִיָּה הַרְעָה בְּעִמְקֵי הָאָדָם", ש"הַגִּיחָה מִקְנָה". "וּבְלִוְיֵי-הַסְּחָבוֹת שֶׁל תְּרָבוֹת מְגֵנָה הַתְּפֹרָקָה, וְתוֹפֵעַ בְּנִלוֹת־הַזְּנוּעָה...". וכך מסתיימת סונטה י"ד בשאלה ובקישוע מכון של שלוש נקודות המבטאות ריקות, תהייה ובלבול: "וְאָדָם טוֹבֵעַ... דְּמִדּוּמִים שֶׁל תְּרָבוֹת... וּבְלִבּוֹל שֶׁל תְּחוּמִים...". ותוהו המשורר: "עֲלֻטָה גּוֹבְרֶת אוֹ שָׁחַר בּוֹקֵעַ?" עתה הוא חותם את הסונטה בשתי השורות שאחת מהן מוכרת לנו מראשית הכליל "נְדָהִים נְתַבּוֹנֵן בְּמַעֲבֵה דְּמִדּוּמִים, / עֵיפֵי אָנוּשׁוֹת וִירֶשֶׁת הַדּוֹרוֹת". אחרי המסע הארוך בתולדות החיה שבאדם ובתום תיאור חתירה בלתי נלאית לנשגב שבאמנות, עומד מי שחוה את כל הכליל מול שני הקטבים וצופה בהכרעה ההומניסטית והאסתטית העמוקה של טשרניחובסקי שבסוף סונטה י"ג: לא פסה התקווה.

התחבירית "שבילי הדמיון". בעיה נוספת יש בבידודה של המילה "מקורות", המועמדת בסוף השורה ובסוף המשפט ומותירה בחלל את השאלה: "מקורות של מה?" האילוץ שבשורה הזאת מצטרף לקשיי השורה הקודמת ומעכב את הפענוח. הוא אף גורע מהשלמות הפיזית האסתטית של הסונטה כולה. קריאה בכליל כולו עשויה להיות ארוכה ולחרוג ממידותיו של מאמר. אדגים אפוא את אפיוניה של הלשון הייחודית והמופשטת של טשרניחובסקי בעיון בסונטות הלפני אחרונות של הכליל – סונטות הפתרון, סונטות י"ג וי"ד.

מבט סמנטי על האמנות כגאולה

סונטה י"ג מציעה מבט היסטורי על תפקידה הייחודי של האמנות. כבר משחר התרבות האנושית, לפי הידוע לנו ממה שנמצא בקברי מלכי מצרים הקדומה וממזמורי תהלים, ניכר כוחה של האמנות לפנות אל ערכים אנושיים נשגבים. השדות הסמנטיים המאפיינים את סונטה י"ג הם השירה: "שירה", "המנון", "זמירות", "שיר ערש", "חידות", "שר", "השתפך", "יצירתכם", "שיר ומנגינה"; ההיסטוריה האנושית: "עברים ועתידות", "אכנטון", "פירמידות", "בן ישי"; המרקם החברתי: "שפחה בת עבד", "שידה ושידות", "אמודאים", "עמלים בטחינה"; סִפְרַת הערכים והשִׁגָּב: "מסתרי חינה", "חינה", "נדיבות", "לב מתלהב", "שאיפות מרהיבות", "ניצוצות". שדה התקווה והגאולה מגולם בשני הטרצטים האחרונים של סונטה זו. אחרי שפרש המשורר את מרחביה ההיסטוריים החברתיים של האנושות ואת ימי האמנות כימי התרבות האנושית, הוא מתאר את כוחה של האמנות לגאול את העולם. אם בסונטה ט"ו נשמעה הקביעה "יגאלו העולם בשיר ומנגינה" כהכרזה תמוהה ובלתי מבוססת לנוכח כל האימה שנפרשה לפניו, הנה כאן מציב המשורר טיעון המעמיד את הגאולה הזאת על אדני ההיגיון. מאז ומתמיד חתרה האמנות, המיוצגת כאן ב"שירה", אל הנשגב והטוב שבאנושי, ולכן כוחה גם לאחד "עברים ועתידות". כדרכו, גם כאן יוצר המשורר צורות חורגות מהשימוש השגור. לא "עבר ועתיד" אלא "עברים ועתידות", לא עוד אמנים, אלא "הרודים בשירה ובמסתרי חינה". הוא קובע שכתמיד, לאורך כל ההיסטוריה האנושית, נכח מעשה האמנות בשאיפתו לטוב, ליפה ולנשגב, ובכך טמון כוחו הכפול לאחד את העבר עם העתיד ואת פשוטי העמים עם השרים והשועים. מכאן נגזרת התקווה לגאולה:

וּבָאָה יְצִירְתְּכֶם וְקָרָאָה לְנְדִיבוֹת
מִתּוֹךְ לֵב מִתְּלֵהָב וְשְׁאִיפוֹת מִרְהִיבוֹת
מְצַרְפָּה נִיצוּצוֹת וּפְעֻלָּה לְפְעֻלָּה

בָּאָה יְצִירַתְכֶם וְקָרָאָה לְגַדִּיבוֹת
מִתּוֹךְ לֵב מִתְּלֵהָב וּשְׂאִיפוֹת מְרֵהִיבוֹת
מְצַרְפָּה נִיצוּצוֹת וּפְעֵלָה לְפְעֵלָה

לְאֵטֶם וְכִהְפְּרוֹת חֶסֶם־אֲבִיב הַגְּנָה.
אִם צְוּהָ הָאֵל וְהוּא עֵתִיד לְגַאֲלָהּ,
יְגַאֲלוּ הָעוֹלָם בְּשִׁיר וּמְנַגִּינָה.

בסיום היצירה כולה תחזור ההכרזה הפותחת במילת הניגוד "אך" – למרות כל הזוועה אקורד הסיום הוא אופטימי:

אֵךְ כִּהְנִי הִיפִי וּמְכַחֹל־אֲמָנִים,
הַרְוִדִים בְּשִׁירָה וּמְסַתְרֵי חֲנָה,
יְגַאֲלוּ הָעוֹלָם בְּשִׁיר וּמְנַגִּינָה.

נראה שעתה אפשר להשיב לקורצווייל שלא תמימות וקוצר המשיג של המשורר כאן, אלא דווקא ראייה היסטורית רחבה שמוצאת נחמה בכך שממלכת היופי אינה ממלכה עתידית, אלא היא הייתה ותהיה כל עוד יהיו בני אדם השואפים אל הטוב ואל היפה. האופטימיות של טשרניחובסקי נשענת על ראייה כוללת של תולדות האנושות על שני מרכיביה הסותרים: תורות המבטיחות תקוות שווא ומסתיימות במרחץ דמים מצד אחד, ושאיפה נצחית ליפה ולנשגב שמתגלמת באמנות שימיה כימי האנושות מצד שני. זו הסיבה שראה בו דב סדן "משורר הדורות" (סדן, 1979, עמ' 15). לא נותר לי אלא לחתום בקביעתו המעניינת של קלוזנר שתלה את מורכבותה הלשון של טשרניחובסקי בעומק ובמקוריות של הרעיונות המובעים בה.

מקורות

בלומברג, צבי, 1966. "כלילי הסונטות בשירתו של טשרניחובסקי", ביצרון, מארס, עמ' 190-196.

בסוק, עידו, 2015. "אאמינה גם בעתיד": תהליכי התקבלותו ודחייתו של המשורר שאול טשרניחובסקי על רקע השיח הציוני בדבר 'גלות' ו'מולדת'", עיונים בתקומת ישראל, כרך עשירי: גלויות ישראליות, עמ' 122-152. בסוק, עידו, 2017. ליופי ונשגב לבו ער: שאול טשרניחובסקי - חיים, ירושלים: כרמל.

ברזל, הלל, 1992. "על הדם", שירת התחייה: שאול טשרניחובסקי, תל-אביב: ספרית פועלים, עמ' 200-205.

האפרתי, יוסף, 1976. שאול טשרניחובסקי: מבהר מאמרי ביקורת על שירתו, תל-אביב: עם עובד.

לוז, צבי, תשנ"ב. "על הדם: עיון תמאטי בכליל סונטות לטשרניחובסקי", עלי-שיח, 29-30, עמ' 91-104.

לוז, צבי (עורך), 1996. לשמש: מסות על כלילי הסונטות לשאול טשרניחובסקי, רמת גן: בר אילן.

סדן, דב, 1979 [1970]. "חלוקה משולשת", ארחות ושבילים, תל-אביב: עם עובד, עמ' 13-15.

סוברן, תמר, תשנ"ו. "יסוד ההמרה בהצטרפות השמנית", מסורות, ט"י-יא, עמ' 115-134.

סוברן, תמר, תש"ס. "חסד השירים", אורה שורצולד, שושנה בלום-קולקה ועלית אולשטיין (עורכות), ספר רפאל ניר, ירושלים: כרמל, עמ' 125-134. צור, ראובן, 1983. "אירוניה ותחושת עולם ב'על הדם' לטשרניחובסקי", משמעות וריגוש בשירה, תל-אביב: מכון כץ, עמ' 148-165.

קלוזנר, יוסף, 1925-1930. יוצרים ובונים, ג, תל-אביב: דביר, עמ' 133-278. קלוזנר, יוסף, תש"ז. שאול טשרניחובסקי האדם והמשורר, ירושלים: החברה להוצאת ספרים ע"י האוניברסיטה העברית.

קורצווייל, ברוך, תשכ"ד. ביאליק וטשרניחובסקי: מחקרים בשירתם, ירושלים ותל-אביב: שוקן.

הצבא הרוסי לעקירה המונית של האוכלוסייה היהודית בגזרה המזרחית של המלחמה. בסוף שנת 1915 הפכו קרוב לחצי מיליון יהודים לחסרי בית בעל כורחם; מאה אלף יהודים מתו מרעב, ומקור הפרנסה של עוד 600 אלף נהרס. הקטסטרופה הזאת לא הייתה בלתי צפויה: יהודי רוסיה תיגו בציבור הרחב כבוגדים, מוגי לב ועריקים. כאשר עמדו השלטונות הרוסיים על מפלתם הממשמשת ובאה הידרדר המצב עוד יותר, שכן הצאר סימן את היהודים כשעיר לעזאזל. על אף זאת, בין 250 ל-350 אלף יהודים שירתו בצבא הצאר. למרות ההרס שהומט על הקהילות היהודיות ברחבי הקיסרות הרוסית זכו הנאמנות של החיילים היהודים והפטריוטיות שלהם לשבחים רבים. רבנים צעדו איתם ונשאו נאומים פטריוטיים, וגרמו בכך אפילו לנוצרים אחדים להביע חרטה על רדיפות היהודים. ברוסיה, כבארצות אחרות (גרמניה, למשל), קיוו היהודים, וטשרניחובסקי בכללם, שהנאמנות שהראו בעת המלחמה תחולל שינוי במדיניות המפלה של הממשלות. עם זאת, באחד מסיפוריו טשרניחובסקי לועג למלל הפטריוטי השגרתי: כרופא צעיר, המספר (כמעט בוודאות טשרניחובסקי עצמו) מתבקש לקבל על עצמו חובה מסוימת להיות חבר בוועדה הבודקת כשירות מגויסים לצבא. ה"אינספקטור", המפקח הצבאי המחוזי שפנה אליו, מודה לו בלשון מדוברת גבוהה: "תודתי נתונה לו [...] כולנו עומדים לפקודתה של המולדת האהובה [...] שלך [...]]" ("בטעות", שם, עמ' 202).²

חודש לאחר פרוץ המלחמה, בספטמבר 1914, התגייס טשרניחובסקי לצבא הרוסי כקצין רופא. הוא נשלח לשרת במינסק, בבית חולים צבאי שהחזיקה הכנסייה ובראשו עמד נזיר-רופא ("האב ניקולאי" בסיפורים). טשרניחובסקי היה רופא-מנהל ראשי ("אורדינטור") במוסד במהלך כמה מן התקופות המסוכנות ביותר במלחמה. לקראת סוף שירותו הוא זכה בעיטורים מטעם הממשלה הרוסית, וכאות כבוד קיבל ספר תנ"ך במקום צלב, מאחר שהיה יהודי. בהמשך קיבל מכתבי תודה רבים מחיילים שאת חייהם הציל. במהלך המלחמה עבר טשרניחובסקי עם בית החולים שלו למקום מרוחק יותר מקו החזית, לקראת סוף 1916 חזר לזמן מה למינסק, ועם שחרורו מהשירות, לפי בקשתו, שב לפטרבורג. התנאים בבתי החולים הצבאיים היו קשים: היה מחסור רב במיטות, באמצעי חבישה ובצוות בעל כישורים. מ-1917 עד 1918 שירת טשרניחובסקי כסגן ראש המחלקה לסניטריה וסטטיסטיקה בצלב האדום הרוסי (בסוק, 2017, עמ' 249).

² ראוי לשים לב שהסיפור נכתב מרחק זמן רב מן האירוע המתואר, וקשה לדעת אם היחס האירוני והמסויג שמבטא כאן המספר כלפי "המולדת" (הרוסית) היה אכן נחלתו בעת שנקרא להתנדב למלחמה בראשיתה. ראו על כך בסוק, 2017, עמ' 219-220.

גלנדה אברמסון

סיפורי המלחמה של שאול טשרניחובסקי¹

הקדמה: יצירת טשרניחובסקי לנוכח מלחמת העולם הראשונה

חויית המלחמה של שאול טשרניחובסקי הייתה שונה מזו של סופרים עבריים אחרים ששירתו בצבאות של ארצותיהם במהלך מלחמת העולם הראשונה. לדוגמה, גם אביגדור המאירי וגם אורי צבי גרינברג היו מגויסים לצבא האוסטרו-הונגרי ונלחמו בחפירות. בארץ ישראל, בצבא העות'מאני, שימשו יהודה בורלא ויעקב חורגין מתורגמנים, ומשה שרתוק (שרת) עסק כקצין בעבודות מנהליות שונות. כרופא צבאי וקצין לא נאלץ טשרניחובסקי לסבול מתנאי השדה הקשים, ומלבד דרגתו הצבאית הוא גם זכה לכיבודים ולאותות הצטיינות צבאיים. לדברי ש' אנטסקי, היו כמה אלפי רופאים יהודים בצבא הצאר הרוסי, ובהם גם קצינים בדרגות גבוהות, בעלי פריבילגיות, שנהנו מגישה לצמרת הצבא. אנטסקי מוסיף, עם זאת, בנימה ביקורתית, שרבים מרופאים אלה נמנעו מלעזור לאחיהם היהודים הנרדפים, אף שיכלו לעשות זאת; קצתם אף הסתירו את רקעם היהודי (An-sky, 2002, pp. 81-82). טשרניחובסקי כרופא היה אנושי מאוד. עידו בסוק כותב שהוא נאבק להציל – או לפחות להאריך – את חייהם של פצועים קשה, יהודים ולא יהודים, שאנשי הצוות הרפואי האחרים נואשו מהם (בסוק, 2018). כשהופיעו מחלימים מפצעי הקרבות לפני "הוועדה [הרפואית] הצבאית", "אני הסנגור היחיד לחייל הפצוע, והרבה תלוי באופן הרצאתי על מהלך המחלה ועל מצבה עכשיו" ("שלמה חכם", טשרניחובסקי, 1941, עמ' 187; כל הציטוטים שלהלן הם ממהדורה זו).

אם מלחמת העולם הראשונה הייתה אסון בממדים ללא תקדים לאירופה בכללה, הרי לתושבים היהודים במזרח אירופה היא הייתה הרסנית ממש והביאה איתה רדיפות, עקירה מאונס ואובדן. בשנתיים הראשונות לסכסוך גרמו הן התווה ובוהו שהביאה המלחמה עצמה והן המדיניות המכוונת של

¹ המאמר הוא עיבוד פרק מתוך ספרה של המחברת, *Hebrew Writing of the First World War*, London: Valentine Mitchell (2008). נדפס ברשות ההוצאה. תרגום: העורך.

בסופו של דבר על אותה מלחמה. ההבדל המדהים ביותר בין שני הסוגות האלה אצלו הוא שבסיפורים בדרך כלל אין מוות. המלחמה "מטוהרת" בסיפורים עד כדי כך שהחיילים מצטיירים כדמויות מוקיוניות, והמלחמה עצמה נראית בדרך כלל רחוקה ובלתי מאיימת (מלבד בסיפור "סודות מלחמה"). הסיבה לכך עשויה להיות שבדרך כלל שמר כנראה טשרניחובסקי את סיפוריו הקצרים להעלאת התרחשויות ואפיוזודות מחייו שלו – מאוקראינה עד היידלברג, מחייו בכפר עד עיסוקיו כרופא. באחד הבתים שבמחזור הסונטות "לשמש" טשרניחובסקי כותב:

וּבְתֵּהֶפְכוֹתַי חַי מִתְּרַפֵּק עַל כָּל גְּזֵר־
 דִּין נֹקֵב דִּין, בְּחֵתוֹר חֲתִירוֹת תַּחַת שְׂדֵי,
 סוֹחֶרֶת אֲמוֹנֵתֶם לְבִשְׁתֵּי מַעַל לְמַדִּי
 וּבְחֵלוֹ שֶׁל יוֹם־יוֹם לִי נִשְׁאַר מְעַט מְזֶעַר
 (טשרניחובסקי, 1943, סונטה ו, עמ' 295).

סיפורי המלחמה שלו ממשיכים את המגמה האוטוביוגרפית של יצירתו בהציגם תמונה של שירותו הצבאי ושל הרבה מ"חולו של יום-יום" בשגרת בית החולים. לעומת זאת, השירה שכתב בשנים 1915-1923 מוקדשת להתבוננות בהשלכות של המשבר המוסרי של החברה המערבית בראשית המאה העשרים על האנושות בכלל ועל היהודים בפרט. ייתכן שטשרניחובסקי העדיף את השירה מהבדיון הסיפורי כאמצעי הבעה של רעיונות מופשטים.

גרשון שקד עומד על האופי האוטוביוגרפי והתיעודי של הסיפורת של טשרניחובסקי. הוא מכנה אותה "רפורטז'ה" ומעיר על האותנטיות של הנרטיב שלה. ואכן, דומה שטשרניחובסקי מתעלם לגמרי מדרישותיו הפורמליות של הסיפור הקצר ומסתמך על האנקדוטה הלא מובנית. כדברי שקד, האותנטיות של הסיפור הייתה חשובה לו יותר מן האיכות האמנותית והפירוט האפי (שקד, תשמ"ג, ב, עמ' 287, 293, 294). עם זאת, יכולתו של טשרניחובסקי להעלות לנגד עיני הקורא את הבוקה ומבולקה של זווית זו או אחרת במלחמה אינה נפגעת עקב חוסר יכולתו או חוסר רצונו ליצור סיפור קצר הכתוב בדרך מסורתית. במקרה של סיפורי המלחמה, נאמנותו הממאריסטית לפרטים שחווה עומדת ביסוד רישום היסטורי בעל ערך, גם אם רישום זה עבר תהליך של בדיקון בדרגה כזאת או אחרת.

יומנים וסיפורי זיכרונות (ממארים) של מלחמה הם מקור רב ערך לשחזור היסטורי, ונעשה בהם שימוש נרחב למטרה זו, על אף הנטייה להתייחס לסיפור הזיכרונות כאל "כתיבת חיים" לקויה ולא אמינה. בעוד שסיפורי הזיכרונות

המלחמה הרחיקה את הלוחמים מכל מה שהיה רגיל ומוכר בחייהם, וכך עוררה סוג ייחודי מאוד של דמיון ספרותי. עוררו אותו הצורך לתת עדות, וכן הרחוק מהבית, הניסיונות להתעלות מעל לזמן ולמרחב המידיים והמאמץ לדמיון סביבות אחרות ולעשות אידיאליזציה של העבר. דומה שמלחמה, כמו גלות, עשויה להפעיל את היצירתיות האמנותית. אביגדור המאירי ניהל יומן, ששימש לו מקור לשני כרכים של בדיון ממאריסט, ואורי צבי גרינברג ניסה לכתוב שירים בחפירות, כמו שעשו יוצרים רבים משני צידי החזית. ייתכן שטשרניחובסקי כתב שירים בשנים 1914-1915 ולא פרסם אותם. ב-1916 הוא חיבר את שני ה"מונומנטים" הגדולים לגורל האזרחים היהודים – "מנגינה ל"ו" ומנגינות הזמן" – וגם את "בסתר רעם", בתגובה למאורעות הנוראים שהתרחשו בקיסרות הרוסית. שירה הקשורה למלחמה או נובעת ממנה אינה בהכרח על הקרבות, אלא היא מביעה דרגות שונות של אובדן וייאוש, תחושת בידוד, מבוכה ותקוות המשורר לעתיד טוב יותר. התגובות השיריות של טשרניחובסקי היו מגוונות והשתרעו על פני כל המצבים הנזכרים. הוא ביטא אותם בדרכים רבות: בתיאור טבע ("שחף בא קובל על אשדות הלימן", 1918) ובהתרפקות על אהבה לאישה ("ויהי בישורון מלך", 1918). בשירים אלה ובאחרים שאולי נכתבו בעוד המלחמה משתוללת יש רק מעט התייחסות ישירה למלחמה; "ממנגינות הזמן" הוא חריג מבחינה זו. רק כאשר הסתיימו הקרבות התייחס טשרניחובסקי ישירות לתפקודו כרופא בצבא הרוסי – באחת הסונטות במחזור "לשמש" (1919). באופן יחסי לתפוקתו השירית הנרחבת הוא כתב מעט בשנות שירותו הצבאי, שהסתיים ב-1919.

אפיוני סיפורי המלחמה של טשרניחובסקי

קשה לזהות את חתימת כתב ידו של טשרניחובסקי המשורר בסיפורי המלחמה שלו, אוסף של אנקדוטות אוטוביוגרפיות המהוות יחד ממאור מורכב של האירועים בחייו בשנים 1914-1916 (המדור "מימי מלחמה", טשרניחובסקי, 1941), ומספקות מידע רב על טשרניחובסקי האיש והחייל. כישרונו הסיפורי של טשרניחובסקי התבלט כבר בשלב מוקדם בקריירה שלו, אולם כישרון זה מומש בעיקרו לא בסיפור הבדיוני אלא באידיליות ובפואמות. הוא כתב סיפורים רבים, אבל נטה באופן טבעי יותר לצורות השיריות הדרמטיות. קשה ליישב את העוצמה הפילוסופית של שירתו מתקופת המלחמה, קינותיו, קריאותיו לנקמה, יכולת האינטרוספקציה שהוא מגלה בשירה ואמונתו באנרגיה הקוסמית עם הנימה הנוחה, הכמעט קלילה, של סיפורי המלחמה שלו. אמנם אנו יודעים ששירה הייתה תחומו החזק של טשרניחובסקי, אך הרי השירה והבדיון הסיפורי נכתבו

"הולך מבית לבית ומציע למכירה - תה" ("כמעט במשפט", טשרניחובסקי, 1941, עמ' 225).

על פי רוב נמנע טשרניחובסקי מהליכה בתלם של פואטיקת הסיפר. יש אצלו רק מעט עומק של התבוננות או של שיח או פיתוח של דימויים, ואין ניסיון ליצור מתח, להביא את הסיפור לשיא או להתהדר בתבונה פסיכולוגית. חסרה אצלו ה"פואנטה" המאפיינת בדרך כלל את הסיפור הקצר הבנוי באופן מסורתי. מבנה הסיפור נובע מהסיפור עצמו, כלומר הוא עוקב אחר האירועים האוטוביוגרפיים ועל כן הוא רופף ומשתנה מבחינה נושאית. הסיפורים כתובים כמעט תמיד בגוף ראשון; הדמויות האחרות משורטטות בחטף, מעין מה שהיה מקובל במסורת הריאליסטית באירופה במאה התשע-עשרה והוסיף להיות פופולרי בספרות העברית בשנות העשרים והשלושים של המאה העשרים. הנימה שבה נכתבו הסיפורים - נימה קלילה, כמעט סאטירית באופן עקבי, ללא ריגוש או פאתוס, למרות הנושאים הכאובים והקודרים ביותר: חיילים פצועים קשה, תנועת גייסות, אזרחים שנעקרו מבתיהם, ושאר תוצאות נלוות קשות של המלחמה. קוראים המחפשים את ההקשר של הסצנה הטרגית שבסונטה השביעית של "לשמ" יתאכזבו. ועם זאת, מאחר שהמשורר היה מתבונן רגיש ובעל כושר ביטוי, הפאתוס חודר באופן בלתי נמנע אל הסיפורים על החיילים הפצועים השמחים על הפציעות הנוראות שנפצעו, משום שבעטיין לא יישלחו עוד לחזית; על עריקים, על אזרחים שנפגעו ועל מעמסת היתר שמטילה הביורוקרטיה הצארית. הוא מתאר חיילים המשתמשים בכל תכסיס אפשרי כדי לשטות ברופאים שתפקידם לאשר את התאמתם לשירות. אחד שעמד להיות מגויס עקר לעצמו תריסר שיניים משום שהכללים קבעו כי אדם שאיבד אחת עשרה שיניים פטור מחובת הצבא ("בטעות", טשרניחובסקי, 1941, עמ' 205). לפי סיפור אחר, "מי שגויס וקרוב אל החזית ויצא משם ונכנס לפני המדינה - חזקה עליו שלחזית לא ישוב לעולם. מי שגויס ושב למדינה - למה הוא דומה? לאותו מסמר עקום ומעלה-חלודה, התקוע בעובייה של קורה; שום מקבת עליו לא תצלח" ("מעשה בכלב", טשרניחובסקי, 1941, עמ' 198). הוועדה הרפואית הצבאית עורכת ביקור בבית החולים מפעם לפעם כדי לבדוק את מצב הפצועים, כדי להשיבם לשירות פעיל. אחד מהם, חייל יהודי שנפגע משני קליעים, מגיע למסקנה שאם יתלונן על מכאוביו הוועדה לא תאמין לו ותשלח אותו חזרה לחזית. על כן, כשהופיע לפני אנשי הוועדה טען שנרפא לגמרי ושהוא משתוקק להילחם, אבל התמיד ללכת בצליעה והעמיד פנים שהוא מנסה להסתיר זאת. הוועדה מוצאת אותו בלתי כשיר לשירות ("שלמה חכם").

פחות מזוקקים ובוודאי לקויים יותר, יש בהם בסיס של אמת אוטוביוגרפית הראויה לאמון. הדיווח על פעילויותיו של כל רופא צבאי בכל בית חולים צבאי בחזית מקדם את הידע שלנו על הנושא. במקרה של טשרניחובסקי יש לנו סיבה טובה להניח שהחוויות שהוא מתאר מבוססות על מה שעבר בעצמו, ומבחינה זו אמינותם רבה. עם זאת, סיפוריו המאוחרים בנושא הזה, אלו שכונסו ב"שלושים ושלושה סיפורים", חוברו במהלך שנות השלושים של המאה העשרים, כך שעל הקורא להניח שהרבה מן החומר, אוטוביוגרפי ככל שייראה, מבוסס על זיכרון, ומשום כך כינויים "סיפורים" הוא אולי נכון יותר מ"זיכרונות". העובדה שזיגפריד ששון (Sassoon), משורר המלחמה הנודע, כתב את זיכרונותיו עשור לאחר המלחמה אינה פוגעת ביושרו העושה את זיכרונותיו למקור כה חשוב. השאלה היא אם אפשר לחרוץ משפט דומה על יצירות זיכרונות שמחברן עצמו צירפן לאוסף "סיפורים" שלו.

בעיקרו של דבר, סיפורי המלחמה של טשרניחובסקי מרכיבים סיפור זיכרון מורכב בדינמי-למחצה; דמויות מסוימות, משמעותיות, חוזרות ברבים מהסיפורים. העובדתי שבסיפורים עולה על הבדיוני. עולים בהם פרטים ממצב ההתפוררות שבו המלחמה פגעה ישירות באזרחים, מאחר שהאזורים המיושבים היו חלק משדה הקרב. אפילו תיאורי האווירה בבית החולים הצבאי, שעליהם רק מעט מאוד סופרים שכתבו יידיש או עברית יכלו לכתוב (אם בכלל), הם מקור חשוב להבנה היסטורית. טשרניחובסקי מתבל את סיפוריו באבחונים ובתיאורי פרוצדורות רפואיות המספקים תובנה לגבי הפרקטיקות הרפואיות של אז. נפרשים אצלו בהרחבה דיוקנאות הפצועים, ההיררכיה של הצוות הרפואי ושגרת היום-יום במחלקות. מדי פעם בפעם הוא משרבב הערות אגב סוציולוגיות מעניינות, כגון הערתו הסרקסטית שהרופאים האזרחיים עושים כסף טוב בתקופת המלחמה ("בידי ז'נדרמים"), תלונות משעשעות על עבודת הניירת המעצבנת הנדרשת בבית החולים ותיאורים של התחבולות המפוקפקות שגם אנשי הצוות הרפואי וגם הפצועים נקטו כדי להשיג את מטרותיהם. הוא לא כותב באופן ספציפי על התנסויות שעברו יהודים בתקופת המלחמה, אבל מזכיר כמה חיילים יהודים שאושפזו בבית החולים, וקצין יהודי, חבר "הוועדה הרפואית הצבאית" הנוהג חומרה יתרה בפצועים היהודים המחלימים המופיעים לפניו.

טשרניחובסקי מנצל את המרחק בזמן שבין העבר להווה, בין תקופת המלחמה לזמן כתיבת הסיפורים, לעיתים באופן אירוני או כאילו היה הוא עצמו הקורא של עברו. מדי פעם צף משפט כמו: "היום אין איש שזוכר [...]". או שהוא מזכיר שכמה שנים אחרי המלחמה פגש בדנציג, אחד מקציני הרפואה הבכירים (אורלוף), בעבר מפקד חסר רחמים ויהודי מלא שנאה עצמית, שעכשיו הוא

הסיפור "סודות מלחמה"

דוגמה טובה לסיפור המאחד את כל היסודות הנזכרים, נוסף על ביקורת סאטירית מסוימת על הצבא הרוסי, הוא "סודות מלחמה" (טשרניחובסקי, 1941, עמ' 206-214). הסיפור מתחיל באוקטובר 1915 בתחנת הרכבת של בורודינו, שבה המספר, רופא צבאי, נמצא בדרכו עם יחידתו אל מנזר המשמש בית חולים ונמצא סמוך לשדה קרב מפורסם שעממת את הצבא הרוסי עם נפולאון.³ המספר מקשר בין המלחמה הנפולאונית למלחמה הנוכחית, אך מצמצם את האפקט שעשויה הייתה ליצור ההשוואה על ידי תיאור הליכתו מתחנת הרכבת למנזר ב"דרך נוחה ונחמדה, ותוגת חורף נחמדה נסוכה עליה" (שם, עמ' 206). הסיפור עוקב אחר הרופא, הנוסע בדרך עקלקלה לבקר את הוריו בכפר עד שיוקם בית חולים שדה במנזר. מבנה הסיפור מתפתל באופן דומה: מאנקדוטה אחת לאחרת אגב תיאורי מקומות, הדי שיחות והערות אגב. המספר מתייחס לבדיחות ולסיפורים שרווחו בעת ההיא, שהקורא בן ימינו לא בהכרח יכיר. הסיפור "סודות מלחמה" שונה מאחרים שחיבר טשרניחובסקי בהבלחות של לשון שירית המצויות בו. למשל, מטוסי האויב המציקים לחיילים הרוסים משחר עד ערב מתוארים כ"ציפורי כסף זקופות" מעל לראשיהם. הטבע הופך לאיום עקב "השמיים התכולים-ירוקים" ההופכים ל"עננים כחולים-אפורים" כאשר סיעת מטוסים נמצאת למעלה. הסיפור מוסר פרטים עובדתיים על הפעילות הצבאית: למשל, פלישת הדיוויזיות הגרמניות אל השטח שבין מינסק לסמולנסק, שהביאה לכיתורם של מאתיים אלף חיילים רוסים ללא מוצא. פעילויות המספר מדגימות את חוויית המלחמה. זו מורכבת מתקופות של עשייה רבה המתחלפות בפרקים ארוכים של שעמום. על היחידה הרפואית עוברים ימים של אריות הציד ופריקתו החוזרת, בהמתנה לפקודה הסופית להעביר את בית החולים שלהם למנזר, עד שהם מקבלים סוף-סוף רשות לפעול. בדרכם לתחנת הרכבת הם מבחינים שבעקבות הפגות האוויר העזה אזרחים רבים מפונים והם נעים ב"זרם של כל מיני עגלות, כרכרות וצבים [סוג של כרכרה], טעונים כל מיני חפצים ורהיטים [...] נהוגים בידי חיילים". "הזרם [...] עשה באיטיות משעממת ומרגיזה את דרכו; [...] התעקש סוס – ועמדנו כולנו; נתקלקל אופן – וחיכינו כולנו, נכנסה גונדה של קוזקים – וקפאנו תחתינו. אצל כל בית [ה]חולים מהומה ורוב עבודה [...] היה מראה של מנוסה מתוך בהלה, באין רואה ויודע מפני מי נסים, מפני מי נמלטים [...]!" (שם, עמ' 207).

³ קרב בורודינו (7 בספטמבר 1812) היה הקרב הגדול שעממת את נפולאון עם הצבא הרוסי במסע הפלישה שלו אל רוסיה. נפולאון אמנם ניצח בקרב בהגיעו בעקבותיו עד מוסקבה, אך בעצם הפסיד במלחמה, וקרב בורודינו היה ראשית מפלתו.

והוא מוסיף הערה קשה עוד יותר: השבויים ההונגרים והגרמנים גורשו לסיביר.

בכל מקום לאורך מסילת הברזל לסמולנסק "מהומה ומבוכה ואי-סדר". פליטים עושים את דרכם, עגלות המשא שלהם עמוסות במה שהיה רכושם: קמח, פסנתר, ספה שבורה שלא תצלח עוד לדבר בגלל פגעי המלחמה. עריסה ריקה מזכירה שהחיילים עצמם הם לא הרבה יותר מאשר ילדים. בנקודה מסוימת המספר, אולי יחד עם משפחתו הקטנה, מוכנס לקרון של חולי טיפוס לאחר שהקרונות של יחידתו סטו לכיוון אחר.

החלק השני של הסיפור מספק מידע אישי יותר. משמתברר שבית החולים המאולתר במנזר לא יוכל לקלוט עוד זמן מה את הפצועים שפוננו מבית החולים במינסק, המספר (שלפי כל הרמזים הוא טשרניחובסקי עצמו) מקבל רשות לבקר את הוריו ובני משפחתו בעיירה מיכאילובקה אשר בפלך טאבריה בדרום אוקראינה. משהוא מגיע לשם הוא מתאר את האימה האילמת של תושבי העיירה, אף כי היא הייתה רחוקה מהחזית: "גרזן נסתר תלוי בחללו של עולם מעבר כל דלת"; הוא נזכר בקצינים שהיו משוחחים כבר בראשית המלחמה על אחריתה, "והיו משיבים: וסוף המלחמה – מהפכה!" (שם, עמ' 210).

החלק השלישי של הסיפור קשור בקצין-שאינו-מפקד לא יוצלח ("אקליפרון") שמוטלת עליו שליחות להעביר מסמך סודי ביותר, אך הוא מגלה את תוכנו בקלות למספר הנקלע לתאו. בלב קל לכאורה ובדיאלוג מבודח, אגב סטיות פה ושם, שם טשרניחובסקי ללעג את אייכולתם של שלטונות הצבא להגן על סודותיהם. עוקצו של הסיפור נעוץ בהסתרת מעשה אונס של נשים גרמניות בידי חיילים רוסים כאילו היה זה סוד צבאי.

כל אחד מן הסיפורים מספק מבט על חיי היומיום של החיילים המרוחקים מהחזית בהיותם מאושפזים בבית החולים, אך מביאים איתם את "הילתה" הנוראה. יש בסיפורים גם קו של סאטירה על הקהילות היהודיות ולעיתים גם על חיילים יהודים. למשל, המספר-הרופא כותב על חייל הנראה כמוסלמי, יליד אסטורבה, המתגלה כשליח יהודי סודי מארץ ישראל, בתקופה שבה הציונות התחילה להיות נרדפת בידי השלטון הבולשוויקי ("איבריהימוב", שם, עמ' 198-201). את "מעשה בכלב" מתחיל טשרניחובסקי בתיאור מנהגיהם המוזרים של חובבי כלבים, וממשיך בטקסונומיה של גזעי כלבים. בנקודה זו הוא מצביע על העובדה שהיהודים אינם מגדלים כלבים: הם אינם ציידים, אין להם כבשים לרעות, ואין להם דבר לשמור. כל המהלך הזה מתפתח לאנקדוטה שבה מתואר עריק יהודי מן הצבא הרוסי המגיע לבית החולים לאחר שננשך באופן חמור בידי כלבים שרדפו אחריו ואחרי שני רעי. כעין סיכום המאחד

מכזיבים, אולם הקריאה בהם חשובה כעדות על אישיותו של טשרניחובסקי, על הסביבה באחת מזירות המלחמה הפחות נגישות במזרח אירופה, על אופי הפעילות של בית החולים הצבאי הרוסי ועל התנהגויות החיילים היהודים. בעוד פעילויותיהם של החיילים היהודים אינן נושא מרכזי בשירת המלחמה של טשרניחובסקי, תלואותיהם של יהודי מזרח אירופה היו מוטיבציה מרכזית לה. בסיפורים המחבר מתעלם מן ההקשר הרחב יותר של המלחמה ומתמקד בחיי היום-יום ובניסיונותיו להקל על חייהם של החיילים ככל יכולתו. בסיפורים אלה החיילים היהודים אינם שונים מן השאר, ואף שהאנטישמיות קיימת ברקע, היא אינה משפיעה על חיי הצוות הרפואי והפצועים בבית החולים, והציונות מוזכרת רק בחטף. העובדה ש"דוברו" של טשרניחובסקי הוא בעצמו יהודי אינה רלוונטית, ומכל מקום אינה גורם מרכזי ביחסיו עם סביבתו.

מקורות

בסוק, עידו, 2017. **ליופי ונשגב לכו ער: שאול טשרניחובסקי – חיים, ירושלים: כרמל.**

בסוק, עידו, 2018. **"הרופא הצבאי טשרניחובסקי כותב מהמלחמה", הספרנים, בלוג הספרייה הלאומית, 20.3.2018, http://blog.nli.org.il/doctor_tchernichovsky.**

טשרניחובסקי, שאול, 1932. **כתבי שאול טשרניחובסקי, וילנה: ועד היובל, ו-ז.**

טשרניחובסקי, שאול, 1941. **"שלמה חכם", שלושים ושלושה סיפורים, ירושלים: שוקן.**

טשרניחובסקי, שאול, 1943. **שירים, תל-אביב: שוקן.**

סקה, גרשון, תשמ"ג. **הסיפורת העברית, תל-אביב: הקיבוץ המאוחד.**

An-sky, S., 2002. *The Enemy at His Pleasure: A Journey Through the Jewish Pale of Settlement during World War I*, New York: Metropolitan Books, Henry Holt & Co.

את חלקיו המפוצלים של הסיפור ניתן בדברי המספר-הרופא לעריק: הוא מדווח לו שהוא לא יוחזר לחזית ומוסיף ביובש שבהגיעו הביתה ודאי יהפוך לחובב כלבים. בסיפור אחר המספר נפגש עם הקצין היהודי הסמכותני הקרוי אורלוף, "אחד מאלו שעליהם נאמר 'שונא יהודים מלידה ואנטישמי מתוך חינוך'" ("כמעט במשפט", שם, עמ' 225).

סיפורי מלחמה שכתב בתקופה קודמת

סיפורים אחרים שכתב טשרניחובסקי על שירותו במלחמה, וכלולים בכרכים ו, ז של כתביו ב"הוצאת ועד היובל" (1932), עוסקים פחות בפצועי המלחמה ויותר בתפקודו של בית החולים הצבאי, והם, לפי תפיסתי, פחות בדיוניים ויותר ממאריסטיים. כמה מן הסיפורים האלה, כגון "עם קדושים", "בשעת מלחמה" ו"שלושה ברוזים", מספקים מידע מפורט על הקמת השירותים הרפואיים, על תפקוד המערכת ההיררכית בבית החולים ועל אופן ניהולו. המלחמה עצמה נוכחת בהם רק לעיתים רחוקות, והפצועים מוזכרים יחסית מעט (בולט בהעמדת הפצועים במרכז הוא הסיפור "אגרי").

נימות הסאטירה וההומור מוסיפות להאיר את הסיפורים האוטוביוגרפיים האלה, המתמקדים במגוון שבשגרה היומיומית של בית החולים. בייחוד לועג טשרניחובסקי לעליונים ממנו בדרגה, ובכללם גנרלים בורים העושים ביקורי פיקוח בבית החולים לצאת ידי חובה, וכן פקידי בית החולים המעריכים את הפצועים הגוועים על פי יוקר התחבושות. אך בתוך כל ההומור הוא מקרב את המלחמה בכל נוראותה בתיאור נטורליסטי של פצעי חייל גוסס. במרירות בלתי רגילה הוא כותב על הטרגדיה של אובדן נערים צעירים:

[...] סופו כסופם של כל "גיבורי הפלאים". בשכר גבורתם מקבלים הם אותות הצטיינות – צלבים: "צלב הברזל" בגרמניה, "צלבו של גאורג" אצלנו. ואולם עד שתיפנה "הנהלת אותות הכבוד" לשלוח לו לממט שלנו צלב של כסף, נקים עליו צלב של עץ ("אגרי", טשרניחובסקי, 1932, עמ' 9-15).

הערכת הסיפורים

על אף קלילותם של הסיפורים לעומת רוב שירתו של טשרניחובסקי, הם מספקים הארות לפינות שונות בתקופת השירות הצבאי שלו. ואם מבחינה מבנית הם לקויים, הרי מתגלות בהם יכולת תיאור מרשימה, המוכרת לנו היטב מן האידיוליות שלו, וכן מידה רבה של הומור. כיצירות אמנות הם קרוב לוודאי

שאל טשרניחובסקי ברנטיאוש ההדיר והעיר שלמה צוקר

אינני יכול לסבול עוד.¹ אני מרגיש שאני יוצא מדעת.

וטוב המוות מן החיים, עייפה נפשי להורגים!

יום יום באות חדשות מרות ובשורות רעות. אוזניים תצלינה ושערות סומרות.

התפשטו גדודי קאזקין² של חמיל³ הרשע והקדורים⁴ והיוונים⁵ שמצד אחורי הנהר דניפר⁶ ואשר מאחור ה"מפתן" ועושים הריגות גדולות ביהודים. החריבו כמה קהילות קדושות ונהרגו כולם על קדושת השם במיתות משונות ומרות: קצתם פשטו עורם מעליהם והבשר השליכו לכלבים. וקצתם, קצצו ידיהם ורגליהם והשליכום על הדרך, ועברו עליהם בקרונות ודרכים בסוסים. וקצת פצעו בהם פצעים הרבה, שלא יהיו (!) בהם כדי להמית, והשליכום בחוף שלא ימותו מהרה, ופרפרו בדמיהם עד שיצאה נשמתם. והרבה קברו בחייהם. והרבה ילדים קרעו לקרעים כדגים. ונשים מעוברות, בקעו בטנן והוציאו העובר וחבטו בפניהן, וקצתן קרעו בטניהן ושמו חתול חי בתוך הבטן והניחון כך בחיים, ותפרו הבטן וקצצו בהן ידיהן, שלא יוציאו החתול חי מן הבטן. ותלו ילדים בדדי אמותן. וקצת ילדים תחבו בשפוד וצלום אצל האש והביאום לאמותן, שיאכלו בהם. ושחטו ילדים בחיק אמותם.

¹ נדפס "יותר" ותוקן בכתיבת יד מעל לשורה: עוד.

² יידיש: קאזאקן (אוקראינית: Козаки).

³ חמלניצקי (אוקראינית: Зиновий Богдан Хмельницький).

⁴ טטרים (מכונים כך על שום אורחות חייהם כשוכני אוהלים, על פי תהילים קח, ה).

⁵ כך היו היהודים מכנים את בני הדת הפרבוסלכית, הקשורה בכנסייה היוונית-אורתודוקסית,

וכוללת רוסים ואוקראינים (ביידיש: "פאָניע").

⁶ רוסית (Днепр, אוקראינית: Дніпро), ב"ספר יון מצולה": "ניפור".

וקרבים אלינו במדינת וואלין⁷ בק"ק לאדמיר⁸ ובק"ק לובעמלא⁹ ובק"ק לוצק ובק"ק קרעמיניץ¹⁰ ואגפיהן, ועשו הריגות גדולות כמה אלפים יהודים. ובק"ק קרעמיניץ לקח צורר אחד סכין של שוחט, ושחט כמה מאות ילדים מילדי העברים. ושוחטים את הילדים... ושוחטים ממש, כמו שאני השוחט דוביבער עושה זאת. אני יוצא מדעת.

ממש כמו שאני שוחט את הבהמה ואת העוף למינו; את היונה ואת התרנגולת ואת האווז.

אוחז בהם ומעביר את החלף על צווארו וזורק אותם, והוא מפרפר לרגלי ומלעלע דם, ומפרפר.

אני יוצא מדעת.

ואולי... בוודאי שהם כולם דעתם נטרפה עליהם: שומעים את הבשורות נאנחים... ואוכלים... ושוחטים וישנים... ויש שנאה וקנאה... ושבים לעסקיהם.

ויש חתנים ויש כלות...

בשביל מי, בשביל איזה שוחט הם מגדלים ומטפחים בניהם?...

הם, הם יצאו מדעתם.

ישחוט החתן את הכלה שלו. תחנוק האם את תינוקה. יביאו סכין בלב הוריהם ונשיהם ויתנפלו עם (!) אותה סכין על הצוררים, על הרוצחים, על השוחטים.

תמות נפשי עם פלישתים!

כך צריך לעשות!

* * *

אישה אחת, שאין אני מכיר אותה, הביאה לי אווז. אני שחטתיו כדת וכדין. וכשזרקתיו ממני והלאה, נפל על הארץ, והתרומם ופרש כנפיו והתחיל רץ, בורח, נפל על הארץ בחזוהו והתרומם, פתח פיו, כשהוא מלחש לחשו: ששש... ששש... ושוב התרומם, ספק כנפיים על צדו והתחיל מעופף ומטפח ומכשכש בכנפיו.

- אבל, רבי השוחט, אמרה האישה, - מעולם לא ראיתי, שיהיה העוף כל

כך... אולי השחיטה פגומה... לא העמקת החלף כדבעי?

- זאת אומרת, עניתי לה, שהיא סוברת כי שחיטתי טריפה?

⁷ ווהלין (אוקראינית: Волинь, פולנית: Wołyń), חבל ארץ באוקראינה המערבית שהיה בשליטת מלכות פולין.

⁸ Володимир Волинский Włodzimierz.

⁹ Любомль Luboml.

¹⁰ Кременец Krzemieniec.

הנה מה שאומר רבי גרשון בן שלמה מארל בעניין עופות גדילים על אילנות, והוא קורא להן ברנטיאוש. בוודאי שהוא מתכוון לאלה, והוא מביא דברים בשם אריסטו החכם בספרו "זואולוגיה". חבל שאינני מבין יונית ושאינני פה למצוא ספר זה. זה בוודאי שהיה מתאר יפה את העוף הנ"ל. אין לי ברירה אחרת¹³ אלא להתבונן בעוד ספרים קדמונים, אולי אמצא שם תשובה לשאלתי.

בשו"ת של מהר"ם, הוא הרב רבי מאיר מרוטנבורג, גדול הפוסקים בדורו ופייטן, מחברו של השיר "שאלי שרופה באש", אומר הוא משמו של רבנו תם, כנגד אלה שמקילים בשחיטה לגבי ציפורים אלה. ושוב נזכרו בספר העיטור או עיטור סופרים של הפוסק המפורסם יצחק בר אבא מרי מְרִשִׁילְיָאָה, שהיה חתנו של הראב"ד, בעל ההשגות, בדיני מאכלות אסורות שלו על אותו עוף. ואם אמצא אתבונן גם בפירושו על הרי"ף "מאה שערים", שאולי הוא נתן סימנים להכירן. אני צריך ללמוד את הסימנים.

* * *

איזה כח טמיר צפון בספרים העתיקים! כנראה, שאותה תמימות קדושה ואותה אמונה רבה של מחבריהם – שרויה גם עליך מתוך קריאה. ואתה שוקע בהם, שוכח הכל, נרגע ובוטח.

* * *

אלך אל הקאנוניקוס של הקתולים, שהוא זקן מופלג וחובב יהודים, מחסידי אומות העולם. ואולי יש לו ספרים בענין זה. והוא יושב כל היום על ספרים עתיקים ומבין רומית, ואולי גם יונית עתיקה.

* * *

הייתי אצל הקאנוניקוס וקבלני בסבר פנים יפות ודברנו בעניני דיומא ועל קלגסיו של חמיל הרשע, ואמר שאבדה העצה משרי פולין, השם ירחם, והאצילים הגאים והשרים והגלחים אשמים בכול. וחמיל זה ודאי יש לו סיוע גם מצד מוסקבה.

ובענין העופות הנ"ל אמר, שבאמת קרא פעם בספר עתיק מאד, של זקן אנגלי אחד ושמו בְּדָה, שחי לפני חמש מאות שנה ויותר לערך, והוא כתב ספר תולדות הטבע, ושם הספר De natura rerum. ושם הוא מספר, כי יש אווה למינו, וקוראים לו באַרְלִיאָטָה, והוא גָדֵל על עצים רקובים, אצל מעינות מים ושפת הים, והוא תלוי בחרטומו עד שהוא נופל במים. והדברים נכונים.

¹³ כלשון הדיבור בידיש: כ'הָאָב נִיט קִיין אַנדערע ברירה.

– חס וחלילה, אמרה האישה, אלא... מעולם לא קרה לי שתהיה הציפור כל כך מרבה לפרפר ולהתרועע, כמו הפעם. פניתי אל העוף הגוסס.

פקח העוף את עיניו הגוססות ונתן אותן בי, מסתכל בי. מעולם לא התבונן בי עוף, כשם שהתבונן בי הלה. ממש בעיניו של אדם, כאומר: מה עשיתי לך, בן אדם, שאתה קמת עלי ותשחטני? מעולם!

ופתאום חלף במוחי הרעיון האיום: אולי איננו כלל אווה, אלא... ברנטיאוש, שאסור בכלל לשחוט אותו ואסור באכילה. לא! אין זה אווה מצוי. זה ברנטיאוש? ואם כן צריך להגיד זאת לאישה. אולי טוב לשאול את הרב? ועד שאני פונה לכאן ולכאן, והנה האישה איננה.

* * *

ברוח נכאה נכנסתי הביתה. וכל הזמן לא יכולתי להירגע. מאין אני יודע, שישנם מיני עופות אלה? ומה הם הסימנים שיש להכיר אותם?

מתי נודע לי הדבר בראשונה? ישבתי, ולקחתי למראית עיני¹¹ את ה"יורה דעה", ואני יושב ומתעמק בזיכרוני. ופתאום נתחוור לי הדבר. ובכן, צריך למצוא את המקום. החילותי מדפדף דף אחרי דף, עד שבאתי לפ"ד, "דיני תולעים", סעיף ט"ו, וזה לשונו: "יש מיני עופות הגדילים באילן ותלויים באילן בחרטומיהון. וכתב רבי יצחק שהן אסורין משום שרץ העוף השורץ על הארץ".

ובפירוש [בית יוסף לר' יוסף קארו על טור יורה דעה, סימן פד] כתוב שם: יש מיני עופות הגדילים באילן ותלויים באילן וכו' וכתב רבינו יצחק שהם אסורים וכו'. כך כתב סמ"ק¹² בסימן ר"י.

הדין מחוור יפה, אסורין באכילה ואסורין בשחיטה; אלא לא מצאתי את אשר אני מבקש – את סימניהן של העופות הללו, שעל פיהם יש להכיר אותן. הלכתי אל בית המדרש והחילותי מחפש אחרי ספרים עתיקים, אולי אֶבְנֶה מהם.

דומני כי בזוהר הקדוש יש רמז לציפור זו. לא אמר רב אבא כי ראה עץ זה? – שו"ת של מורנו הרב יעקב מולינו, הוא מהרי"ל, גדול הפוסקים, מזכיר את הברנטיאוש.

¹¹ כלומר בשביל לעיין.

¹² ספר מצוות קטן או שבעת עמודי גולה, הנזכר שוב להלן.

אסור לשחוט בהמה, גם הטהורה גם הטמאה!
אסור לשחוט את האדם!
אסור לשחוט את החי!
אסור! ואסור!

* * *

עד כאן דברי דוב־בער השוחט על הספר.
ובסופו רשם סבא של סבא שלי:
בשנת ת"ט לבריאת עולם בחדש זיו בשנים עשר בו עלו על העיר טשרניכוב
גייסות קריוואנאס שחיק עצמות ושרפו ושדדו וחמסו את העיר, ואת היהודים
הרגו לפי חרב, ומתי מעט נמלטו על נפשם והתחבאו בשיחין ובחורשות אשר
מסביב לעיר.

ותפסו היונים את השוחט דוב־בער והובילו אותו אל קריבונוס.
והיה שם גוי אחד, ששרת הרבה שנים אצל הרב דמתא, ואמר:
– הרי זהו השוחט.

ואמרו: כאשר עשה יְעֶשֶׂה גם לו.
והלך הגוי ומצא את החלף.

והשחזו אותו, ובדק את הסכין לעיני דוב־בער, ולא מצא פגם.
ואחרי כן בירך את הברכה¹⁴ ודוב־בער השוחט ענה: אמן, ופשט צווארו.
ושחט אותו וכסה על דמיו.

וכשהובילו אותו אל מקום שחיטתו כפף דוב־בער ראשו וגבו והלך מתנדנד,
ומשרבב צווארו ולוחש לחישה: ששש... ששש... מרים ידיו ומוריד אותן, מרים
את ידיו ומוריד אותן, ומטפח בכף ידו על צדו.

ושאלו אותו: מה לו? וענה:
– אני אווזיים! אני אווזיים!
אני ברנטיאוש!

* * *

"אל נקמות ה' אל נקמות הופיע".

ערבים תיירים מספרים, שבימה של הינדו, בתעלות אשר על שפת הים, יש
אילנות והעלים שלהם מתגוללים [כלומר נגללים] ומתקפלים, וכשהם נפרדים
מן האילנות נעשים למין יצורים דומים לדבורים, ופורחים.

ואמר לי עוד הקאנוניקוס הישיש, שמובא בספר צרפתי עתיק Image du
Monde (1225) בעניין אווזים שגדלים באילנות בארץ אירלנדיה ועל אנשים
מזונבים החיים בבריטניה, וסובר הוא, שאת העופות השמידו תופשי קני-
שריפה שלא היו קודם. ואולם בני אדם מזונבים ישנם עד היום הזה, ואולי
גם בשאר מקומות, אלא מפני המלבושים אין להכיר בהם, ורק על פי הנהגתם
וטבעם מבחינים בהם.

ועוד חכם אחד, ושמו אלדרובנד, שחי כמעט בימינו, לפני חמשים שנה
לערך, מספר בספרו על העופות Ornitologia (1603) ספר x, שכומר אחד
נשבע שבועת אמונים, שעניו ולא זר ראו אותן עופות כשהם גדלים פרא, וגם
אחו מהם בכפות ידיו ממש. וגם קדם לו מאת שנה ממש חכם גרמני אחד ששמו
S. Muenster, שתואר בספרו Cosmographia אותו עוף פלאים.

ותמהני אחר כל אלה, איך יכול היה רבי משה תקו, בעל ה"כתב תמים",
בפירושו לאמור, שעופות אלה הגדלות [!] באילנות אכילתן מותרת, אם הן
באמת נמצאות שם.

ומתירים שחיטתם לדברי מרדכי בן הלל, הקרוי גם מרדכי אשכנזי
מאוסטרייך, איש גדול בתורה, מאחרוני הפוסקים הראשונים, תלמידו של
מהר"ם מרוטנבורג ובעל הספר "מרדכי" (עיין חולין סעיף 735), גם הרב יהודה
החסיד מרגנסבורג ואביו שמואל החסיד משפירא. ומחולקים היו רבנים אם
זקוקים הם לשחיטה כשרה.

ואולם יצחק בן יוסף מקורביל ב"ספר מצוות קטן" אוסר בפירוש, משום שלא
ברור מה היא, צפור או רמש. וה"כל בו" גם כן אוסר, והרא"ש גם הוא אוסר
אכילתן, היות שהם תלויים בחרטומיהם בגזע העץ או בענפיו והם נתונים בתוך
קליפות, וכשהם פורשים מן האילן מהם נופלים במים ומהם פורחים, טמאים
הם, מפני שהם מין רמש. קצת מן הסמנים של אווז זה מצאתי סוף סוף אצל ר'
שלמה לוריא, בעל "ים של שלמה", שמתיר אכילתן אם שחיטתן כשרה, שיש
בהן כל הסמנים של טהרה של עופות, ואין משגיחין בלידתן.

ושאר הבריות אומרים, שכמה וכמה רבנים חוששים לאכילתן של העופות
הללו, מפני שהגלחים והכמרים אוכלים אותם בימות הצום שלהם. ולא שאלתי
את הקאנוניקוס, שלא לצער.

ונראים הדברים שהברנטיאוש אסור באכילה ואסור לשחוט.
אסור לשחוט כל עוף!

¹⁴ "ברוך [...] אשר קידשנו במצוותיו וציוונו על השחיטה" (בבלי פסחים דף ז, עמ' ב; טור יורה
דעה, הלכות שחיטה סימן יט).

שלמה צוקר

"ברנטיאוש", סיפורו האחרון של טשרניחובסקי

סיפור שלא יצא לאור

"ברנטיאוש" הוא הסיפור האחרון שכתב שאול טשרניחובסקי, סמוך למוות. הוא סודר בדפוס לשם פרסומו בעיתון, והמחבר הספיק ללוותו בשלוש הערות שוליים בתחתית העמוד, מרושלות למדי וללא מספור, ולעשות בו הגהה חפוזה. כמו כן התחיל בשיפורי לשון, שניכר כי אף הם נעשו בחופזה. בסופו של דבר לא יצא הסיפור לאור. שני עלי ההגהה נטמנו בארכיון, עד שבא עידו בסוק ובעבודתו המונומנטלית על חייו ויצירתו של המשורר (בסוק, 2017) חשף אותו מתכריכיו.¹

בראשונה שבשלוש ההערות נדפס: "ברישיון הוצאת שוקן", משמע שבעלי ההוצאה, שלמה זלמן שוקן ואחריו בנו, גוסטב־גרשום, הסכימו לפרסום הסיפור שלא בהוצאתם או בעיתון שבבעלותם. ייתכן שטשרניחובסקי ייעד את הסיפור להיות חלק מסדרה של סיפורים בסוגה שיש בה עירוב של סיפור היסטורי ומסה מחקרית־מדעית (שם, עמ' 486 ועמ' 649, הערה 178). עלילת הסיפור נוגעת בנושאים מרכזיים שהעסיקו את טשרניחובסקי בכל שנות יצירתו – סביבת נוף מולדתו ושורשי משפחתו באוקראינה והזיכרונות ההיסטוריים הקשים הקשורים בחבל זה, הקיום היהודי בקרב הנוכרים והתייחסות המשורר לעמידה הפסיבית של בני עמו לנוכח הרציחות – שנגדה התקומם ב"ברוך ממגנצא" (1902).

כאמור, בדף ההגהה התחיל המחבר בשיפור הסגנון העברי של הסיפור. למשל, בתחילת הסיפור נדפס בעלה ההגהה: "אינני יכול לסבול יותר" וזה תוקן בכתיבת יד "ל...לסבול עוד". אבל בהמשך נדפס: "ומעלע [!] דם", וזה כבר לא תוקן; כמו כן נדפס "[...] ויתנפלו עם [!] אותה סכין על הצוררים, על הרוצחים" – אולי שגיאה מתוך חשיבה ביחסת המכשיר ביידיש (מיט דעם זעלבן מעסער), וגם זה כבר לא תוקן. הסיפור נכתב בתקופה שהמשורר הוציא מתחת ידו את "עמא דדהבא", משיאי יצירתו השירית, ואת מיטב תרגומו – הכול בעברית חפה ממום! עובדה זו ממחישה כמה הוצרך האמן הזה לעמול בליטוש הלשוני של יצירותיו, והיא מזכירה לנו את דבריו של הביוגרף על אותו "רגע מכוון", שבו השתכנע טשרניחובסקי לחדול מן הכתיבה ברוסית ולבחור בעברית כלשון יצירתו: "לכתוב בעברית משמע היה בשבילו להלך – אולי לתמיד – על כלונסאות" (שם, עמ' 1).

¹ תודתי לעידו בסוק, שהציע לי לעיין בסיפור זה ובמקורותיו.

66). אין חשים כלל באותם "כלונסאות" למקרא היצירות השיריות שהוא זכה להשלים.

דרך ליצירת מהימנות

את רושם המהימנות של עלילת הסיפור יוצר טשרניחובסקי על ידי מסירתה ככרוניקה, שנכתבה על ידי שוחט בקהילה יהודית באוקראינה, דוב־בער [קרי: בַּר], "על הַסֵּפֶר", כלומר על דף נייר חלק בראש ספר או בסופו, כמנהג שהיה נפוץ בקרב יהודים לרשום זיכרונות משפחתיים וכרוניקות בדפים הריקים בראשם ובסופם של ספרי הקודש השמורים עימם. אחרי הירצחו של דוב־בער משלים את הרשימה סבו של המספר ("סבא שלי"). למרות תווית היידוע "על הספר", לא פורש בסיפור באיזה ספר מדובר, אך מסתבר שהוא ספר ההלכה "טור יורה דעה" לר' יעקב בן אשר, שבו מעיין השוחט בהמשך הסיפור. נושא התעודה המשפחתית מעלה על הדעת אלמנט דומה ביסוד האידיליה "חתונתה של אלקה" (1922).

רשימתו של דוב־בער השוחט, דמות המספר, מתחילה ברושם המחריד שעשו בו השמועות בדבר מעשי הטבח וההתעללות האכזריים של הקוזקים בהנהגת בוגדן חמלניצקי, שהחלו להגיע מן הקהילות היהודיות באוקראינה שכבר נפגעו, ובהמשכה בא קטע מובאה, מועתק בשינויים קלים, מ"ספר יון מצולה" של ר' נתן נטע הַנוֹבֶר – כרוניקה של אותם מאורעות, ששמש נקבע בזיכרון היהודי כ"גזרות ת"ח ות"ט" (שתחילתן בחודש סיוון ת"ח – מאי 1648).²

אינני יכול לסבול עוד. אני מרגיש שאני יוצא מדעת.

וטוב המוות מן החיים, עייפה נפשי להורגים!

יום יום באות חדשות מרות ובשורות רעות. אוזניים תְּצַלְיֵנָה

ושערות סומרות.

"התפשטו גדודי קאזקין³ של חמיל⁴ הרשע וְהַקְדָּרִים⁵ והיוונים⁶

שמצד אחורי הנהר דְּנֵיֶפְרִי⁷ ואשר מאחור ה'מפתן' ועושים הריגות

² נתן־נטע ב"ר משה הנובר, ספר יון מצולה, ונציה ת"ג. הספר הובא ב"ספר הדמעות" מאת שמעון ברנפלד (ברלין תרפ"ד–תרפ"ו, כרך ג), שלטשרניחובסקי היה קשר עימו, ובעבר שימש ספרו "תולדות מסעי הצלב" מקור השראה לפואמה "ברוך ממגנצא".

³ קוזקים (אוקראינית: Козаки).

⁴ חמלניצקי (אוקראינית: Зиновий Богдан Хмельницький).

⁵ טטרים (מכונים כך על שום אורחות חייהם כשוכני אוהלים, על פי תהילים קח, ה) שחמלניצקי קיבל לסייעו מן הח'אן של קרים.

⁶ כך היו היהודים מכנים את בני הדת הפרבוסלווית, הקשורה בכנסייה היוונית־אורתודוקסית, וכוללת רוסים ואוקראינים (ביידיש: "פֶּאָנֵיע").

⁷ רוסית (Днепр, אוקראינית: Дніпро), בספר יון מצולה: "ניפור".

למינו", לבסוף הביא הדמיון הזה בליבו רגישות גם ביחס למלאכתו בשחיטת בעלי חיים, שעד אז היה ליבו גס בה.

באותה עת אירע לו מעשה באישה שהביאה לו אווה לשחיטה. שחיטת האווה הייתה מעשה הנדוש והמורגל, אלא שפרפורי גסיסתו של האווה נדמו הפעם כנמשכים זמן רב מדי. חששה של האישה לכשרות שחיטתו הביא בליבו של השוחט ספקות ורגשי אשמה:

וכשזרקתיו ממני והלאה, נפל על הארץ, והתרומם ופרש כנפיו והתחיל רץ, בורח, נפל על הארץ בחוזהו והתרומם, פתח פיו, כשהוא מלחש לחשו: ששש... ששש... ושוב התרומם, ספק כנפיים על צדו והתחיל מעופף ומטפח ומכשכש בכנפיו... פניתי אל העוף הגוסס. פקח העוף את עיניו הגוססות ונתן אותן בי, מסתכל בי. מעולם לא התבונן בי עוף, כשם שהתבונן בי הלה. ממש בעיניו של אדם, כאומר: מה עשיתי לך, בן אדם, שאתה קמת עליי ותשחטני?

צומח־חי בכתבי חכמים יהודים וגויים

שאלת האישה על כשרות שחיטת האווה מביאה את דוב־בער תחילה להרהר שמא אותו עוף היה "ברנטיאוש", השייך למין מסוים של אווזים, שרבנים בימי הביניים נחלקו בדבר כשרותם. הוויכוח בקרב הרבנים היה קשור בסברה נפוצה בזמנם במערב אירופה, שאותם אווזים נוצרים וגדלים תחילה כפירות על עצים הצומחים ליד מים, ורק בנשירתם ובנפילתם למים הם הופכים לעופות חיים. אף על פי שהייתה זו סברה מופרכת מבחינה מדעית, חכמים נוצרים ויהודים מימי הביניים ועד העת החדשה החזיקו בה,⁸ ורבנים המשיכו להביאה כהלכה מחייבת. הספק אם שחיטת אותו אווז מותרת, או שמא אסור הוא לאכילה, משום "וכל שרץ העוף טמא הוא לכם לא יאכלו" (דברים יד, יט), הולם דמות אותנטית כזו של דוב־בער, השוחט החרד לדבר הלכה. תחילה פונה השוחט לספר שכל שוחט חייב להיות בקי בו ולהיבחן בו לשם היתר ו"קבלה לשוחט" – הוא "היורה דעה", "טור יורה דעה", מארבעת "הטורים" מאת ר' יעקב בן אשר המצוי בביתו. אותו הוא נוטל, "מתעמק בזיכרונו" ומחפש, עד שהוא מגיע "לפ"ד [סימן פד]: דיני תולעים, סעיף טו" – אכן, המובאה תואמת לדברי טור יורה דעה, שם:

⁸ למשל, יחיאל מיכל הלוי אפשטיין (נפטר בשנת 1908), רבה של נובהרדד (ליטא, כיום בלרוס), בספרו "ערוך השולחן" יורה דעה סימן פד, סעיף פז, אוסר אותם עופות, "הואיל שגדילין באין המחובר לקרקע".

גדולות ביהודים. החריבו כמה קהילות קדושות ונהרגו כולם על קדושת השם במיתות משונות ומרות: קצתם פשטו עורם מעליהם והבשר השליכו לכלבים. וקצתם, קצצו ידיהם ורגליהם והשליכום על הדרך, ועברו עליהם בקרונות ודָרְכוּם בסוסים. וקצת פצעו בהם פצעים הרבה, שלא יהיו [!] בהם כדי להמית, והשליכום בחוף שלא ימותו מהרה, ופרפרו בדמיהם עד שיצאה נשמתם. והרבה קברו בחייהם. והרבה ילדים קרעו לקרעים כדגים. ונשים מעוברות, בקעו בטנן והוציאו העובר וחבטו בפניהן, וקצתן קרעו בטניהן ושמרו חתול חי בתוך הבטן והניחון כך בחיים, ותפרו הבטן וקצצו בהן ידיהן, שלא יוציאו החתול חי מן הבטן. ותלו ילדים בדדי אִמוֹתָן, וקצת ילדים תחבו בשפוד וצלום אצל האש והביאום לְאִמוֹתָן, שיאכלו בהם. ושחטו ילדים בחיק אִמוֹתָם".

[...] ובק"ק קרעמינץ לקח צורר אחד סכין של שוחט, ושחט כמה מאות ילדים מילדי העברים. ושוחטים את הילדים... ושוחטים ממש, כמו שאני השוחט דוב־בער עושה זאת.

אני יוצא מדעת.

ממש כמו שאני שוחט את הבהמה ואת העוף למינו; את היונה ואת התרנגולת ואת האווה.

השמועות מזעזעות את השוחט דוב־בער והוא "יוצא מדעתו". בייאוש של חוסר אונים מול הרשע הוא מצפה מבני עמו להתאבד מתוך נקמה באויבים, ברוח הפואמה "ברוך ממגנצא":

בשביל מי, בשביל איזה שוחט הם מגדלים ומטפחים בניהם?... הם, הם יצאו מדעתם. ישחוט החתן את הכלה שלו. תחנוק האם את תינוקה. יביאו סכין בלב הוריהם ונשיהם ויתנפלו עם [!] אותה סכין על הצוררים, על הרוצחים, על השוחטים. תמות נפשי עם פלישתים? כך צריך לעשות!

אם תחילה הזדעק השוחט לנוכח הדמיון של שחיטת הילדים בידי הקוזקים, שעליה החלו להגיע השמועות, "כמו שאני שוחט את הבהמה ואת העוף

יש מיני עופות הגדילים באילן ותלויים [באילן] בחרטומיהון
[=במקוריהם]. וכתב רבי יצחק⁹ שהן אסורין משו'ם] שרץ העוף
השורץ על הארץ.

בחקירתו על אותו עוף פלאי מגלה גיבורו של טשרניחובסקי בקיאות בכתבי
החכמים היהודים בספרות ההלכה, תורת הסוד הקבלית וחוכמת הטבע, גם אם
לא בכולם דייק:

הלכתי אל בית המדרש והחילתי מחפש ספרים עתיקים, אולי
אבנה מהם.
דומני כי בזוהר הקדוש יש רמז לצפור זו. לא אמר רב אבא כי
ראה עץ זה?¹⁰ – שו"ת של מורנו הרב יעקב מולינו (!), הוא
מהרי"ל, גדול הפוסקים, מזכיר את הברנטיאוש.

מצורת שם המשפחה שטשרניחובסקי ייחס למהרי"ל ניכר שהוא סבר כי מקורו
באיטליה, אלא שלמשפחת הרב לא היה קשר לאיטליה, ומקור השם "מוליך"
אינו מחוור.

מהרי"ל¹¹ אמנם דן בתשובותיו בעוף הצומח על העצים והוא מכשיר אותו
לאכילה, אבל אינו מזכיר כלל את שם העוף ואינו קורא לו בשם ברנטיאוש.
היחיד מבין החכמים שהשוטח דובי-בער התעמק בספריהם המזכיר את האווז
המופלא בשמו הוא החכם הפרובנסלי בן המאה השלוש-עשרה ר' גרשון בן
שלמה מארל (אבי הרלב"ג) בספרו "שער השמים", שאליו מגיע דובי-בער בסוף
חקירתו בספרים המצויים בבית המדרש:

הנה מה שאומר רבי גרשון בן שלמה מארל בעניין עופות גדלים על
אילנות והוא קורא להן ברנטיאוש. בוודאי שהוא מתכוון לאלה.

טשרניחובסקי טעה והעתיק את שם העוף בשיכול אותיות: ר' גרשון בן שלמה מארל
כתב ברנטיאוש, ומקור השם הזה מסתבר כגזור ממה שרבי גרשון אמר עליו בספרו:

⁹ רב יצחק אלפסי, הלכות הרי"ף, חולין, סוף פרק ג.

¹⁰ זהר שמות דף טו, עמ' ב: "דכד הוה חמי ר' אבא חד אילנא דאביה אתעביד עופא דפרח
מניה הוה בכי ואמר אי הוה בני נשא ידעי למאי רמיזאן הוה מבוען מלבושיהון עד טבוריהון
למאי דאתנשי חכמה מנהון..." [=שכאשר היה רואה ר' אבא אילן אחד שעליו מתהווה עוף
אחד שפורח ועף ממנו, היה בוכה ואומר: לו ידעו בני אדם למה אלו רומזים, היו בוצעים את
בגדיהם עד טבוריהם, על שנשכחה מהם חוכמה...].

¹¹ מורנו הרב יעקב לוי (סג"ל, סגן לוי) (מגנצא 1360-וורמייזא 1427).

ויש מבני אדם אומרים, שאילן אחד הוא בחוף אינגלא טירא
[ארץ אנגליה],¹² שיוצאים עופות קטנים ממנו, וקודם שיתבשלו
נתלים באילן דרך פיהם, וכשיתבשלו נופלין] אל מים חיים
ומתנועעין]ם], וזה קרוב לטבע היתושים הנולדים בעלים מן אילני
סרק, ואריסטוטלוס¹³ כתב בספר בעלי חיים: זה האילן היוצאים
ממנו בעלי חיים ונקראים ברנטיאוש.¹⁴

ברור אפוא שהעוף מכונה על שום מוצאו מבריטניה, ולפיכך הוא נקרא ברנטיאוש
– Britannius או Britagneus, שצומח ו"יוצא באילן אחד בחוף "אינגלא
טירה", וטשרניחובסקי טעה והעתיק את שמו בשיכול אותיות: ברנטיאוש.
הכותרת "ברנטיאוש" בראש העמוד הראשון של עֵלָה ההגהה סומנה
בכוכבית, הרומזת להערה שנדפסה בתחתיתו:

אווזהים – Branta Glaucopasis (!).

התיבה Glaucopasis משובשת בעליל, לפיכך הוכנס באמצעה סימן הגהה
רשום בעיפרון, והיא ודאי מידו של טשרניחובסקי עצמו, שמחק רק את האות
a, אך מסתבר כי התכוון למחוק שתי האותיות as ולהגיה glaukopis (יוונית:
γλαυκωπιδ), כתוארה הקבוע של האלה אֶתְנָה ("בהירת העין" בתרגומו של
טשרניחובסקי להומרוס), על שום עיני התכלת-ירקרק הזוהרות שלה. את "אווז
הים", הנזכר בתלמוד הירושלמי, כלאים פרק ח, הלכה ד (דפוס ונציה דף
לא, עמ' ג) זיהה טשרניחובסקי פה עם אווז הבר ששמו הזואולוגי Branta
leucopsis, באנגלית: barnacle goose. עוף זה מקנן רק בצפון האוקיאנוס
האטלנטי, ומאחר שאנשי אירופה מעולם לא ראוהו מקנן נוצרה האגדה בדבר
גדילתו והבשלתו על עץ.

המילה leucopsis התחלפה, כנראה, בזיכרונו של טשרניחובסקי ב-
Glaucopis, מתוך תרגומו להומרוס!

¹² בדיאלקט פרובנסלי, בדומה לצורת השם בספרדית: Inglatera.

¹³ כך נהגו בימי הביניים לאיית בעברית את שמו של אריסטוטלס (או בקיצוריו, אריסטוט'
ואריסטו'), שממנו השרשה בעברית הצורה "אריסטו".

¹⁴ ספר שער השמים לר' גרשון בן ר' שלמה, ויניציאה ש"ז [1547] (ונדפס עוד: רעדעלהיים
תקס"א; זאלקווא תקס"ה; ווארשא תרל"ו), מאמר ג: "בהויה השלישית והיא הצמחים", שער ג.

טשרניחובסקי ואנשי המחקר הפילולוגי-היסטורי

ספר "שער השמים" של ר' גרשון בן שלמה העסיק את הזואולוג שמעון פריץ בודנהיימר, ששימש פרופסור לזואולוגיה באוניברסיטה העברית בירושלים. מאז התיישבותו של טשרניחובסקי בירושלים, בשנת 1931, היו לו קשרים עם בודנהיימר, מתוך תחומי עניין משותפים (בסוק, 2017, עמ' 381). לימים פרסם בודנהיימר תרגום אנגלי של "שער השמים", עם מבוא, הערות ונספחים, ומסתבר שהעוף האגדי עלה בשיחה בין המדען למשורר, וכך אולי נזרע הגרעין הראשון של הסיפור. בודנהיימר זיהה את מין העוף – Bernickle [Barnacle] geese, ולא עמד על האטימולוגיה של "ברטניאוש", ולפיכך התלבט בהעתקתה לכתב לטיני – פעם העתיקו [!] bartnios (of Arles, 1953, pp. 152–153). קשריו של טשרניחובסקי עם אנשי המחקר הפילולוגי-היסטורי תרמו גם לאוריינות של השוחט דוב־בער, שאומר:

ותמהני [...] איך יכול היה רבי משה תקו, בעל ה"כתב תמים", בפירושו לאמור, שעופות אלה הגדלות [!] באילנות אכילתן מותרת, אם הן באמת נמצאות שם.

ספר "כתב תמים" לר' משה בן ר' חסדאי תקו אינו "פירוש" אלא חיבור תאולוגי, והוא מעולם לא יצא לאור בדפוס ולא שרד אלא בכתב יד יחיד,¹⁵ ובדפוס פורסם לראשונה על ידי המלומד רפאל קירהיים בכתב העת "אוצר נחמד", מחברת שלישית (וינה תר"ך), ור' דוב־בער לא יכול לעיין בו, אך טשרניחובסקי יכול לשמוע עליו ממלומדי ירושלים. אגב, במקור כתב ר' משה תקו בעברית מתוקנת יותר מזו שמובאת מדבריו, וכנראה זכר טשרניחובסקי במעומעם את הכתיב הבלתי תקני של התיבה "הגדילין", והגזים ביחסו לרב האשכנזי סגנון משובש ככל האפשר.

ר' דוב־בער ביקש לעיין גם בספר "מאה שערים" על הלכות הרי"ף מאת ר' יצחק בר אבא מרי מִמְרֵשִׁילְיָא, אבל זה היה בלתי אפשרי, כי חיבור זה נודע רק ככתב יד, ששמו נזכר בספר הביו־ביבליוגרפי "שם הגדולים" של הרב חיים

¹⁵ בזמנו של טשרניחובסקי היה באוסף הליברטום, ספריית מונטיפיורי, מס' 300 (עתה בפריז, הספרייה הלאומית, כ"י מס' 711). ר' משה תקו כתב שם, דווקא בעברית טובה, ש"עופות הגדילין על האילנות, שהן מותרין ואינן שרץ העוף", וזאת אגב דיונו בשימוש בשם המפורש לבריאת יצור חי, וראיה לכך מצא במסופר בתלמוד, סנהדרין דף סד, עמ' ב, על רב חנינא ורב אושעיא, שבכל ערב שבת היו עוסקים בהלכות יצירה, ונברא להם עגל משולש (בן שלוש שנים) ואכלוהו: "ואין לתמוה: למה יהיה העגל מותר ולמה לא יהיה שרץ הארץ".

יוסף דוד אזולאי. עוד טעה ר' דוב־בער ביחסו, ללא כל יסוד, את ר' יצחק בר אבא מארי כ"חתנו של הראב"ד, בעל ההשגות" על הרמב"ם. קצת מנוח מהרהוריו על הטבח בקהילות ומרגשי האשמה שעלו בליבו מצא ר' דוב־בער בספרי החוכמה:

איזה כוח טמיר צפון בספרים העתיקים! [...] ואתה שוקע בהם, שוכח הכול, נרגע ובוטח.

בתשקתו לעוד ספרי חוכמה מן הסוג של "שער השמים" מאת ר' שלמה מארל החליט דוב־בער:

אלך אל הקאנוניקוס של הקתולים, שהוא זקן מופלג וחובב יהודים, מחסידי אומות העולם. ואולי יש לו ספרים בעניין זה. והוא יושב כל היום על ספרים עתיקים ומבין רומית, ואולי גם יונת עתיקה.

בתודעת המספר קשורה החיבה בין איש הדת היהודי לקתולי בהיות האחרון מייצג עדה שהייתה גם היא קורבן לטבח והשמדה בחבל ארץ זה, ועשויה להזכיר לקורא את ההסבר שקיבל טשרניחובסקי לכנסייה ולבית העלמין הקתולי העוזב בלב אזור פרבוסלבי מאת רֶכֶב המזחלת שהסיעו מכפר לכפר ב"יומן של רופא יהודי", ואת שיחותיו עם הכומר בכפר יונקובקה בסיפור "מכריי בכפר" (בסוק, 2017, עמ' 171–172).

הקאנוניקוס הרחיב את אופקיו של דוב־בער בהבנת העיוורון הפוליטי של האצולה הפולנית, שאפשרה את המרד של חמלניצקי, והוא גם נשא לפניו הרצאה מסודרת של דברי חכמי הטבע האירופים בעניין אווזי האילנות:

הייתי אצל הקאנוניקוס וקיבלני בסבר פנים יפות ודיברנו בענייני דיומא ועל קלגסיו של חמיל הרשע, ואמר שאבדה העצה משרי פולין, השם ירחם, והאצילים הגאים והשרים והגלחים אשמים בכל. וחמיל זה ודאי יש לו סיוע גם מצד מוסקבה.

ובעניין העופות הנ"ל אמר, שבאמת קרא פעם בספר עתיק מאד של זקן אנגלי אחד ושמו בֶּדָה,¹⁶ שחי לפני חמש מאות שנה ויותר לערך והוא כתב ספר תולדות הטבע ושם הספר De

¹⁶ The venerable Bede (c. 673–775).

אסור לשחוט כל עוף!
אסור לשחוט בהמה, גם הטהורה גם הטמאה!
אסור לשחוט את האדם!
אסור לשחוט את החי!

הסיפור מתפתח לקומדיה גרוטסקית אימתנית של חילופי זהויות ותפקידים. תחילה זהו צמח שמתחלף לאווז חי. שחיתת האווז נקשרת בתודעת הגיבור לבשורות הרעות על דבר שחיתות שעושים הקוזקים ביהודים. קריבונוס והקוזקים שבפיקודו משחקים את תפקיד הדיינים, והם הפוסקים את דינו של דוב־בער, מידה כנגד מידה: "כאשר עשה יְעֻשָׁה גם לו". הגוי, שהיה משרת בבית הרב, נטל את זהות השוחט. הוא ידע להשחיתו כהלכה את ה"חלף"²¹ – סכין השחיתה – ולברך את הברכה כעל שחיתה יהודית כשרה. דוב־בער הזדהה עם תפקידו כאווז נשחט וכקורבן:

וכשהובילו אותו אל מקום שחיתתו כפף דוב־בער ראשו וגבו
והלך מתנדנד, ומשרבב צווארו ולוחש לחישה: ששש... ששש...
מרים ידיו ומוריד אותן, מרים את ידיו ומוריד אותן, ומטפח בכף
ידו על צדו.
ושאלו אותו: מה לו? וענה:
– אני אווזים! אני אווזים!
אני ברנטיאוש!

מן התגובות הראשונות לשואה

הסיפור מסתיים בפסוק תפילה על נקמה: "אל נקמות ה' אל נקמות הופיע" (תהילים צד, א). הפסוק הושם במירכאות כפולות והובא כפסקה לעצמה, המופרדת משאר הטקסט בכוכבית, זאת אומרת, אין אלה המילים האחרונות שיצאו מפי דוב־בער לפני גסיסתו כ"ברנטיאוש", אלא קריאתו של סבא, משלים הכרוניקה, במשתמע אולי צאצא של השוחט.²²

המירכאות שבהן הושם פסוק התפילה לנקמה, אם אמנם מידי המחבר הן,²³

²¹ מילה שהשתרשה בידיש, על פי "בית החליפות, ששם גוונים את הסכינים", משנה מידות ז, ז. בקרב אבות משפחתו של טשרניחובסקי היה השם דוב־בער וגם תפקיד "כלי־הקודש" – רב ושוחט, בעל־קורא ומוהל" (בסוק, 2017, עמ' 32–33).
²² הטיפוגרפיה בעלי ההגהה אינה מדויקת. למשל, בסוף דברי הקאנוניקוס על ספרו של בָּדָה, אבל לא בראשם, יש מירכאות, אף על פי שהם אינם בדיוק מובאה.

natura rerum¹⁷ ושם הוא מספר, כי יש אווז למינו [...] והוא גדל על עצים רקובים אצל מעינות מים ושפת הים והוא תלוי בחרטומו עד שהוא נופל במים והדברים נכונים [...].
ואמר לי עוד הקאנוניקוס הישיש שמובא בספר צרפתי עתיק Image du Monde (1225)¹⁸ בענין אווזים שגדלים באילנות בארץ אירלאנדיה [...].

הלוא טעם האיסור לשחוט את העוף־הצמח בפסיקות חכמי היהודים, כגון ר' יצחק בן יוסף מקורביל (נפטר בשנת 1280) והרא"ש (ר' אשר בן יחיאל, נפטר בשנת 1327), הוא:

היות שהם תלויים בחרטומיהם בגזע העץ או בענפיו והם נתונים בתוך קליפות, וכשהם פורשים מן האילן – מהם [הם] נופלים במים ומהם [הם] פורחים, טמאים הם, מפני שהם מין רמש.

ודבר זה מתאשר מדברי החכמים הנוצרים, שאותם שמע דוב־בער מן הקאנוניקוס, כגון S[ebastian] Münster, "שתיאר בספרו Cosmographia [1550]¹⁹ אותו עוף פלאים". מונסטר כתב:

אווזי אילן. בשוטלנד [סקוטלנד] מצויים עצי עלים המניבים עפצים, וכשמגיע זמנם לנשור והם נופלים למים, יוצאים מהם ציפורים חיות, שקוראים להן אווזי אילן [...].²⁰

הספקות בנוגע לשחיתת האווז, שנקשרו במחשבות על הטבח המתחולל בקהילות, מביאים את דוב־בער להרהר אחר כל שחיתה, גם זו שההלכה מכשירה!

¹⁷ "על טבע הדברים", כלומר, טבע היקום.

¹⁸ L'image du monde (דמות העולם) – זה שמו של הנוסח הצרפתי של היצירה השירית האנציקלופדית מאת החכם המשורר Gautier de Metz. בשנה שציין פה טשרניחובסקי הוציא גוטייה כנראה מתחת ידו את נוסחה הלטינית של היצירה – Imago mundi Sebastian Münster, *Cosmographie oder Beschreibung aller lände...* zum dritten Mal trefflich sere... gemeret und gebessert... Basel 1544. Das Ander Buch [ספר שני].

²⁰ שם. Baumgänß. In Schottland find man Bäume die bringen laubechtig Knöpff und wann es Zeit ist / daß sie herabfallen / und kommen in das Wasser / werden lebendige Vögel darauß die man Baumgänß nennet [...].

דוד לוריא תמימותו הערמומית של יעקב תם: יצירתו הפיליטונית של טשרניחובסקי

הקדמה

בשנת 1924, שנתיים לאחר הגעתו של טשרניחובסקי לגרמניה, היה מצבו הכלכלי בשפל: התמלוגים על יצירותיו התמהמהו, עיסוקו כרופא נחסם ועתידו נראה קודר. במכתב למושה קליינמן, עורך "העולם", מבקש טשרניחובסקי בשולי העמוד, כמצניע את חרפתו, הלוואה כספית. בתמורה הוא מציע לפרסם כתבות במתכונת הבאה:

מעין פיליטון קטן: מפנקסו של יעקב תם.¹ כמדומני שאצלנו עוד לא ניסו לכתוב באופן כזה, להעיר על כמה קוריוזים מתוך סקירתו של איש תם מאמין לכל דבר.²

קליינמן נענה בחיוב. מכאן ואילך, במקביל לכתיבתו הקנונית, החל טשרניחובסקי בכתיבה פיליטונית חתומה בשם העט יעקב תם. כתיבתו של "יעקב תם" כוללת לעיתים ציטוטים מדומים של אמרות שפר של זיינבלה שוטה, גיבור שבדה טשרניחובסקי מדמיונו.

באחד הפיליטונים המאוחרים שלו טשרניחובסקי שואל: "האם קשה לכתוב סאטירות?"³ ותשובתו הפסקנית והאירונית מסתמכת על גדול הסאטיריקנים של העת העתיקה, יובנאליס (בסוק, 2017, עמ' 467):

לא, קשה לא לכתוב סאטירות! [...] ואילו [כנראה במובן: הלוואי] גם היו קוראים את הסאטירה אלה שצריכים לקרוא אותה [...] הלא אין לה מקום אצלנו [...] הסאטירה סוברת שיש מה לשכלל, שיש מה לתקן [...] בחיינו אין שבר שיש לשכלל ואין כבר דבר שאפשר לתקן.

¹ את השם אימץ מתוך הפסוק "ויעקב איש תם, יושב אהלים" (בראשית כה, כז). מקור נוסף: "רבנו תם", נכדו של רש"י, הידוע כאחד מ"בעלי התוספות".

² מכתב מיום 5.10.1924 מסטין שבגרמניה.

³ "מפנקסו של איש תם", הארץ, 23.6.1941.

מוציאות כנראה את הדברים מידי פשוטם – כמי שמסיים כנהוג בנוסחה שגורה, ואינו מאמין באמונה שלמה בתוכנה.

כנזכר לעיל, הסיפור נכתב סמוך למותו של טשרניחובסקי ב-14 בספטמבר 1943. בעת ההיא כבר נודע שהנאצים מבצעים השמדת עם ביהודי אירופה. ב-27 בנובמבר 1942 פרסם נתן אלתרמן, במדור שלו "רגעים" בעיתון "הארץ", את השיר "מכל העמים", המסתיים כך:

שאתה בחרתנו מכל הילדים
להרג מול כסא כבודך.
ואתה את דמנו אוסף בכדים
כי אין לו אוסף מלבדך.
ואתה מריחו כמו ריח פרחים
ואתה מלקטו במטפחת,
ואתה תבקשנו מידי הרוצחים
ומידי השותקים גם יחד.

הקריאה לנקם ושילם אלוהי, המצויה בתפילות לזכר הגזרות שפקדו את היהודים, נאמרת בשירו של אלתרמן בסרקום. עמדה דומה לזו נרמזת גם במירכאות שבהן סימן טשרניחובסקי את הקריאה ל"אל נקמות". אולם הטחת דברי כפירה מפיי בן הדור, שכבר מזמן לא הייתה לו אמונה בגמול אלוהי, כנראה נראתה לטשרניחובסקי פשטנית מדי. ייחוס הפקפוק לדמות סבא, בסיימו את הכרוניקה בנוסחה שגורה, כציטטה בלבד, שאך רומזת לפקפוק בביטחון בתוכנה, אולי נראה משכנע ומרשים יותר.

מקורות

בסוק, עידו, 2017. ליופי ונשגב לכו ער: שאול טשרניחובסקי – חיים, ירושלים: כרמל.

Rabbi Gershon Ben Shlomoh of Arles, 1953. *The Gate of Heaven* (translated and edited by F. Simon Bodenheimer), Jerusalem: Kiryath Sepher, pp. 152-153.

טיבה של היצירה הפיליטוני-סאטירית של טשרניחובסקי

עידו בסוק, מחבר הביוגרפיה המקיפה של טשרניחובסקי, גורס כי לא הייתה תפארתו של המשורר על דרך הכתיבה הפיליטונית, לפי שהיה חסר את "השנינות הקלילה והאירוניה השובבה הנדרשת לסוגה הזאת" (בסוק, 2017, עמ' 320). לעומתו, יוסף האפרתי, שהתכוון לכנס את יצירתו הפיליטונית של המשורר ורק מותו בטרם עת מנע את מימושו של מפעל זה, סבר כי "סדרת פיליטונים זו חשובה לנו עקב העדות שהיא מביאה על אישיותו הספרותית של טשרניחובסקי לא פחות מ[אשר ב]של ערכה האומנותי" (האפרתי, 1974). מאמר זה יציג מדגם מהיצירות הפיליטוניות של טשרניחובסקי כדי שהקורא יוכל לגבש בעצמו את דעתו על טיבן הספרותי של עבודות אלו הידועות רק במעט.

אפשר שיתרון של יצירות אלה הוא דווקא בעובדה כי טשרניחובסקי לא זיהה בהן את עצמו. ואם כך, סביר להניח כי נהג בהן כבדרכו התמימה של גיבורו – השיח בהן לפי תומו. אם נקבל גישה זו תתאפשר לקורא הצצה בלתי אמצעית אל פניו ואל פנימיותו הלא מוכרות של טשרניחובסקי, המתגלות בסוגה שבה מחסומי תודעה ותדמית חוצצות פחות בינו לבין כתיבתו. בחינת היצירות הפיליטוניות מגלה כי רמתן אינה אחידה. זאת ועוד, חלקן עוסקות באירועים מחיי היישוב מלפני כשמונים שנה ויותר, שאינם מוכרים לקורא העכשווי. קורא זה גם יתקשה לזהות את הנפשות המוזכרות. לפיכך ייתכן כי משהו מייחודן וערכן דהה עם השנים. עוד אפשר כי לא כל היצירות הפיליטוניות-סאטיריות נמצאות כיום בידינו ונדרש מאמץ איסוף נוסף.

נושאי כתיבתו הסאטירית של המשורר

1. ענייני השעה

טשרניחובסקי נהג להגיב על אירועי התקופה. וכמתברר, טיבו של הומור עוקצני אינו דוהה עם השנים, וכמוהו, אופיים ומעשיהם של בני אנוש. נראה דוגמה בשיר "סקנדל במשפחה", שקסמו ותוכנו רלוונטיים גם היום במחוזותינו:

סקאנדאל במשפחה

נאמר פשוט: קרה סקאנדאל –

ולא נתבייש.

תחילה רצו קרוביו זאת לטשטש,

אבל העיתונים (יימח שמם וזכרם!)

מקובל לחשוב שקוראי הפיליטונים לא העלו בדעתם כי טשרניחובסקי הוא שחברם. היו שסברו כי המשורר זלמן שניאור עומד מאחוריהם. משנשאל שניאור בנושא הוא כמוכן הכחיש, אך היה הראשון שהעלה את ההשערה הנכונה בדבר זהות הכותב (כ"ץ, 1944). גם שלונסקי התייחס לאפשרות שיעקב תם הוא טשרניחובסקי ברשימה מלעיגה שכתב בתגובה על ביקורת קשה שהטיח טשרניחובסקי בשיר של אליהו מייטוס שפורסם בכתב העת שבועיכתו, "טורים" (בסוק, 2017, עמ' 618, הערה 145). הפרסומים מפנקסו של יעקב תם ראו אור ב"העולם", "דואר היום", "הארץ", ו"סכות"⁴ עד סמוך למותו של המשורר, ולאורך כל התקופה לא יוחסו במפורש לאיש, אף כי מדי פעם עלו בעיתונות השערות לגבי זהות המחבר. אפשר להניח כי טשרניחובסקי ראה בחלק מהשירים הסאטיריים והפיליטונים יצירות שלא ראויות להימנות עם יצירתו הקנונית, ואפשר כי נרתע מלקשור את עצמו עם חלק מהדעות שהובעו בהם ועם סגנונם, שלעיתים היה בוטה.⁵ חיזוק לכך אפשר למצוא בדבריו של בן ציון כ"ץ כי "הקורא העברי הרגיל היה מתרגז כשהיה רואה שמו של טשרניחובסקי כשהוא חתום לא על שיר" (כ"ץ, 1944). זאת ועוד, הכתיבה הפיליטונית עשויה הייתה לשמש לו כלי לניגוח עקיף של המשוררים הצעירים מעט ממנו, דוד (שמעוני) שמעוני,⁶ אביגדור המאירי⁷ ויעקב שטיינברג (בסוק, 2017, עמ' 321), על שהעזו – לדעתו – מתוך רשלנות או בורות, לשבור נוסחאות צורניות מוכרות.

ועם כל ההסתייגויות שהועלו, מאחר שפירוים אלה הגיעו אלינו משולחן כה גבוה, טעמם עימם, וראויים הם שיינצלו משכחה גמורה (סלע, 1976).

⁴ עיתון סאטירי.

⁵ הצייר שאגאל, למשל, מכונה על ידי טשרניחובסקי "השגל הגדול!". "מפנקסו של איש תם", העולם, 15.4.1927. דוגמה נוספת: טשרניחובסקי ממליץ על שימוש בקללות נגד המאחרים בהאפלת חלונותיהם. הארץ, 10.7.1941; שם 31.12.1941.

⁶ על שירו של דוד שמעוניוץ "בת ויניציה" [ונציה] הוא כותב: "תקנה יפה תיקנו חכמים, שיהיו להבא המשוררים פטורים ממשקל וריתמוס, תמונה וחרוז, ומכל סייג שבעולם. אלא מאי? ישב אדם ויכתוב מספר מילים שורה אחת, מספר מילים שורה שנייה וכן לעולם. ובלבד שתהיינה השורות מנוקדות... ולזה יקרא שיר". "מפנקסו של יעקב תם", העולם, 17.10.1924.

⁷ "אני לא ישנתי כל אותו הלילה לאחר שקראתי את הסיפור הנורא והאיום של אביגדור המאירי 'חנה' [...]. הספור מתחיל בלילה [...]. וזה כבר נורא [...]. מגיע לבית עלמין יהודי – וזה עוד יותר איום [...]. מתחילה התנפלות שזה נורא [...]. ואולם על טולסטוי מספרים שלאחר קוראו ספור ידוע משל אנדריוב, אמר: 'הוא מאיים עלי ואני איני מתבהל'". מפנקסו של יעקב תם, העולם, 23.1.1925.

במה מגרשים

במה מגרשים מביתו, דירת
פקיד גבוה של בנק?
הוא לא שולח בה שום צוללת,
הוא לא שולח בה טנק.

הוא אך מסיר מדירת המרשעת,
הוא רק מסיר התריסים,
ונכנסו בה "גריפ" או "השפעת",
קור וצינה והכפור כרסיסים.

ואם לא תצא מרצונה המרשעת,
ואם לא תצא המבישה?
והיה בה הקור, והסתיו שלו יעש:
ותוציא אותה חברה־קדישה!¹⁰

2. מצוקתם הכלכלית של סופרי ישראל

טשרניחובסקי מעלה שוב ושוב, כהד למצבו שלו, את קשיי פרנסתם של הסופרים. לצורך זה הוא איננו מהסס להסתמך, בדרך היתול, על יצירתו הקנונית והמוכרת. בשיר הבא, כביצירות אחרות בסוגה הנידונה כאן, חוזרת ועולה טענת הזלזול בסילוק שכר סופרים מצד המו"לים והוצאות הספרים. השיר מתכתב בדרך פרודית עם שירו הידוע "אני מאמין". שם השיר המקורי נשמר גם בגרסה ההיתולית ועימו הנגינה האשכנזית בטהרתה.

אני מאמין

שחקו, שחקו על החלומות
לא משלשום ומתמול,
שחקו, כי ב"הוצאות" אאמין,
כי עודני מאמין במו"ל.
כי את כתב היד מכרתי,
גם השכנתי שיר ושיר,
כי עוד אאמין ב"תושייה",

¹⁰ סכות, 30.3.1942.

הריעו כבר בקול רם,

לא הייתה שום ברירה ושום אופן,
פטור בלי כלום – לא זה הזמן.
וישמע הארי.

תחילה כעס על כל העיתונות
(ועל דעת הקהל קא קרי [במשמע])
אחר הבהיל את השועל, זה מזכירו מאז,
דיבר מתוק [...] ⁸
"עוז העצה אתה, נא, הפיקח,
מה לעשות?" – ויאנה.
וייקוד השועל: "אדוני מלך –
תמסור את הדבר – ותיכף ומיד
לוועד חקירה..."

"מה אתה סח?" הרעים קול הארי –
סימר את רעמתו בכעס וחרו,
"לוועד חקירה? ותיכף ומיד?
לוועד חקירה? הוי עברין!
הלשטות במלך באת כאן?
לוועד חקירה! נבל!"
"אל באפך, שליט", ענהו השועל,
"כן ועד חקירה, –
ושם תהיה לו הקבורה,
קבורה לעולמים –
ולא יזו.

כלום אדוני חדל מקרוא בעיתונים?
ומה הועדה בעניינו של גלזו?
ועוד ועוד... כל מיני חקירה...
חוטא – בוועדה משפט לא יירא".⁹

דוגמה נוספת מענייני השעה היא מצוקתם של שוכרי דירות בשל התעמרותם של בעלי הבתים:

⁸ מילה לא ברורה.⁹ "מפנקו של יעקב תם", הארץ, 18.12.1941.

ואם נגזר עליך - חס ושלום - למות ברעב - תחת איזו גדר
דהויה - הלא יפה הוא בכל זאת למות ברחוב נושא שמך - ולא
כל אדם זוכה לזה.¹²

3. היחסים העכורים בין סופרי ישראל

נושא נוסף החוזר בסאטירות הוא היחסים המעורערים השוררים בין הסופרים
בארץ ישראל. אביא שלוש מובאות חלקיות.

מתוך "אוצרות תם":

ועל "אגודת הסופרים" בארץ הצבי וההוד? -
והנה חרב איש ברעהו מהומה גדולה מאוד.¹³

אוי ואבוי

אוי לו למי שלא כתב לאחד העם; ואבוי לו למי שכתב - וענה
לו אחד העם.¹⁴

מי ייתן

והיה כל קהל ד' [אדוני] סופרים, כי אז היו לנו גם קוראים הרבה
יותר. זוהי דעת רבים. ויש בקרבנו הסוברים שרק הסופרים הם
קוראי עברית. אך זוהי טעות: ישנם כמה וכמה סופרים שלנו,
שאינם קוראים זה עשרות שנים.¹⁵

4. הומור עצמי

הניסיון מראה כי יכולתו ההומוריסטית של אדם נבחנת ביכולתו ללגלג לא
רק על האחר אלא גם על עצמו. וכך, כשטשרניחובסקי לועג למשוררים אחרים
שאינם יודעים לכתוב סונטות, הוא לועג גם לעצמו על שעניינים צורניים
שכאלה מדאיגים אותו בעת צרה ליעקב:

והנה עניין הסונט שטשרניחובסקי נהרג עליו, אכן זהו עניין
הצריך עיון. הקורא העברי אין לו עד היום נחת ממנו ויש כמה

¹² "מפנקסו של יעקב תם", העולם, 8.10.1926.

¹³ "מפנקסו של יעקב תם", העולם, 27.2.1925.

¹⁴ "מפנקסו של יעקב תם", העולם, 23.1.1925.

¹⁵ "מפנקסו של יעקב תם", העולם, 8.10.1926.

ב"מוריה" וב"דביר".
מו"לי ישליך פתותים-פתותים,
יושיבני - ואם בצום -
לא ברעב ימות סופר:
דרור לנפש, זוז לרום!
אאמינה גם בעתיד
(אף אם ידחק מאוד העול),
אך בוא יבוא ייתן שכר
ו"הונרר" כל מו"ל ומו"ל,
ישוב יפרח המשורר;
ובספר - בלי חרוז
ידפיס שיריו שלושה אלף,
עין בעין יראה זוז.
ידרוש, יפעל, יכה, ימרוט,
דור על עטו אומנם חי,
לא בעתיד ובהבטחות
לא יסתפק אך ב"תנאי",
אך תנאי חדש יתנה משורר
לחווה חדש ליבו ער.
לא לזקן מעל קברו
פרחים ילקטו לזר.¹¹

וקטע בפרוזה בנושא כאוב זה מתוך "פנקסו של יעקב תם":

למשורר יעקב כהן למלאת 25 שנות יצירה:
ויפה מאוד עשתה "אגודת הסופרים" אשר בא"י והאוניברסיטה
שהקדישו לך מאמרים וישיבות וערכו נשפים לכבודך, בייחוד
שמח אני על הכתר של ד"ר לספרות ישראל שקבלת מאת
המכללה שבירושלים [האוניברסיטה העברית]. וכלום לא יפה
הוא שהביל"ויים קראו בשמך רחוב במושבה? ו"רחוב יעקב
כהן" בתל-אביב, בתוך יתר 180 הרחובות ששם - על שם גאוני
ישראל - וגם זה לא רע כלל!

¹¹ "מפנקסו של יעקב תם", העולם, 27.2.1925.

תחת קולמוסו החד של טשרניחובסקי עמדו הציירים מאנה כץ,¹⁸ יששכר ריבאק,¹⁹ מארק שאגאל.²⁰ כולם יצאו מוכים משבט ביקורתו.

6. הומור לשמו

שתי דוגמאות לעניין זה:

תמטיקה גוררת אריתמטיקה

בעיתון La Hadam [להד"ם] קראתי איך ששמחה "הבימה" על המתמטיקון המפורסם פאר דורנו, יוצא חלצי עמנו, מוהר"ר [מורנו ורבנו הרב רבי] פרופ' אלברט איינשטיין ואת האובציות [התשוואות] הסוערות אשר בהן קידמו את פניו. [...] ושמעתי אומרים כי רצו להציג תכף ומיד את "תורת היחסות" על הבמה, בשינוי קצת, וברובו על פי אותה הנוסחה המקובלת: בתולה ההולכת לרבי - הבתולה - בתולה והרבי - רבי, רבי שהולך לבתולה, הרבי אינו רבי והבתולה אינה בתולה.²¹

והנני להביא עוד ראייה, שידעו רבנן את הרדיו, והיה ידוע לכלל ישראל, ולא היה כל צורך בשום ביאור, כשהזכירו בו דרך אגב. אמר אותו זיינבל'ה שוטה: לא מצא הפרופ' סלושץ עד היום בכל חפירותיו אף סימן כל שהוא לעמודי טלגרף בא"י. מכאן ראייה, שלא היו בני ישראל משתמשים לצורכיהם בטלגרף סתם, אלא ברדיו טלגרף. ובזה צדק.²²

¹⁸ שם: "אני ידעתי את מי רצה לצייר, ובכן לא נתקשיתי הרבה עד שהכרתי את פרצופי, אך אם יבוא לצייר איש אחר, מובטחני שאשתו שארת בשרו לא תכירנו לעולם [...]. שאלתי: מה הדמיון ביני לזה? גער בי: הצלמן אני? [...] וענה לי שכך הוא רואה אותי, וזה הוא פרצופי שלי האמיתי, ולא זה שאני נושא זה ארבעים שנה..."

¹⁹ שם: "והייתה שם תמונת אישה - נמצא כתוב עליה: חותנתו של הצייר. וכמעט שלא נכנסה בי רוח שטות לשאול: עד כמה אשתו העלובה דומה לחותנתו, אלא שעלה בידי לכבוש את יצרי בעוד מועד. והבינתי שכך הוא מתנקם בחותנת". הציור המדובר הוא מתוך "יהודים מאוקראינה", 1924.

²⁰ שם: "[...] ואילו נפל דוד בידי של זה, הלא היה יוצא בשן ועין! רגלו האחת אצל יד אבשלום, רגלו השנייה מעוכה בעבר הירדן, ראשו נקרע מעליו, תקוע ונוגע בצינור, כולו מיתה משונה, ושלמה המלך, או אבישג השונמית נעוצה לו בטחולו [...]."

²¹ "מפנקסו של יעקב תם", העולם, 25.2.1927.

²² "מפנקסו של יעקב תם", העולם, 17.10.1924.

קוראים שנפשם יוצאת ממש בציפייה שיבואו הדיונים ויכריעו ויחווירו [יחווירו, יסבירו] להם את הדינים הנהוגים בשיר הזה"ב [הסוּנְטָה]. טוען טשרניחובסקי: שיר הזה"ב עומד על ד' דברים: על חיתוך הבתים, על מספר השורות, על שיטת החרוזים ועל איזה "משבר" מתוך הרמוניה פנימית [כוונתו כנראה להיפוך התוכני, מעין שינוי דיאלקטי, המתחולל בשני הבתים האחרונים ביחס לשני הבתים הראשונים].

ואולם יש גם מחמירים ויש מקלים ממנו. יש מעלים מספר הבתים והחרוזים (עייין "שירי עכו"ם" בתקופה ב') ויש מורידים כשניאור. אולם שטיינר הוא הכי מקל - ותבוא עליו ברכה. הוא עושה כל שיר סונט, בין שיש בו י"ד שורות, בין שיש בו י" שורות, ובלבד שיהיה רשום עליו סונט.

[...] אני כבר רשמתי על שיר בן י"ד שורות: דרמה! מודה היום אני על הדרמות - כך אומרים.

וטשרניחובסקי מאי?

- דאגות אחרות אין לו - אלא זו.¹⁶

5. המודרניזם בציור

טשרניחובסקי הסתייג מאוד מאמנות מודרנית, והביקורות המסתייגות והמזלזלות שהשמיע כלפי יצירות חדשניות מעידות על שמרנות בטעמו ובנטייתו בתחום האמנות הפלסטית ואולי גם בתחום הספרות. עדותו האישית של גבריאל טלפיר (1969) נותנת פתח להבנת הסיבה לכך: מתברר כי טשרניחובסקי עסק בנעוריו בציור, בעיקר ברישום, ואף המשיך בכך בבגרותו אולם, על פי רוב, הוא הסתיר נטייה זו, ואף דאג להשמיד את יצירותיו. כך מתאר יעקב תם, המביא דברים משל זיינבל'ה שוטה, את התרשמותו מתערוכות ציור מודרני בפריז:

אם אדם מודרני אתה ואיש ישר - אמור: כל אדם עינו האחת קבועה בקודקודו ועינו השנייה במצחו. [...] וכבר יש כאן מקום לאימפרסיוניזם ולאקספרסיוניזם, ואם רוצה אתה גם לקוביזם ולכל מיני "איזם", שעתידיים עוד "מודרניים" לחדש...¹⁷

¹⁶ "מפנקסו של יעקב תם", העולם, 12.12.1924.

¹⁷ "מפנקסו של יעקב תם", העולם, 15.4.1927.

תמים שאינו מעורה בסדרי העולם הגדול, ולפיכך הוא המייצג את תושביה היהודים של ארץ ישראל של אז שעלול שלא למחות על הצעותיה המגוחכות של הוועדה.

ואלו דברי הסבתא בתחילת הפואמה ובסופה:

בני, אל תיכנס לכנופיא, שמחלקים ביניהם הכסף,
יען וביען כי אתה כלום לא תקבל, יקירי.
[...] בני, אל תכנס לכנופיא, אנשים ניצים ביניהם,
ומהלומות שם פורחות, כי אתה בוודאי שם תקבל!

[...] גם עתה, בחלק ערביים ואנגלים
את נחלתנו מקדם, אנו נקבל, כדברת
סבתא ישישה: קצת קדחת בצנצנת קטנטונת.
(טשרניחובסקי, 1937)

סאטירה נוספת שכתב טשרניחובסקי בגנות ועדת פיל ובסגנון דומה היא "שלשה חוחולים שהלכו". החוחולים – כינוי גנאי לאוקראינים – המייצגים את חברי הוועדה הנכבדים, מצטיירים בעיני טשרניחובסקי כשלושה איכרים בורים, והדיון המעסיק אותם חסר ערך כדיון על גללי פרה. ולאחר שתקעו את מטותיהם בגללים פוסקים הם את פסקם הטיפשי – וכך הוא בעיניו "פסק דין של ועדה מלכותית".

סיכום

יצירתו הסאטירית והפיליטונית של טשרניחובסקי עוסקת בקרוב ובאקטואלי, ולה שני מאפיינים בולטים: הביקורת השנונה שאינה חסה על איש, ובכלל זה טשרניחובסקי עצמו; ושמרנות צוננת כלפי רוחות חדשות בספרות ובאמנות הפלסטית, לעומת הערצת תרבות יוון העתיקה,²⁴ בדומה למתגלה ביצירתו הקנונית. כמתברר, כתיבה סאטירית זו חלחלה במהלך השנים גם אל יצירתו הקנונית של טשרניחובסקי.

מאז ניסיונו של יוסף האפרתי לקבץ את יצירתו הסטירית של טשרניחובסקי בשנות השבעים של המאה הקודמת, שנגדע באיבו, לא זכתה סוגה זו ביצירתו של המשורר הגדול למחקר ראוי, וכמעט אין התייחסות של חוקרי הספרות אליה. אולי יהיה הדיון הצנוע כאן תחילתה של עבודה רחבה יותר בתחום זה.

²⁴ "מפנקסו של יעקב תם", העולם, 25.12.1925.

פרודיות גנוזות

שלוש פרודיות התגלו לאחר מותו של טשרניחובסקי ופורסמו שלושים שנה לאחר מכן (בן-ישי, 1975). הראשונה, "בן אדם, מאי קא בכית?" מרמז לשיר של יל"ג, שהיה ידוע בשעתו, "על דא קא בכינא [על כך אנו בוכים]". שירו של טשרניחובסקי דן בנגע הפרוטקציה ביחסי סופרים ומפלגות ובמאבק נגד עקירת עצי שקמה בתל-אביב. השני, "שבת, מאי קא בכית?" עוסק בעבודת הפרך של הנשים בקיבוצים ובהשפעות השליליות של עבודה מסוג זה על נשיותן. השיר השלישי נכתב בעקבות כותרת שקרא טשרניחובסקי בעיתון "דבר"²³ כי באחד הקיבוצים מגדלים שפנים למאכל, מה שהביאו לכתוב פרודיה הומוריסטית בנוסח הבלדה ב"עין דור" בגנות החרדים החטטניים. במרכז הפרודיה האחרונה ניצב הרב רבי זבולון המגיע לחקור את נכונות המקרה.

בחשכת הלילה בלי טלית ותפילין
התנווד בחדרו הרב רבי זבולון.
[...] ממיטה חמימה על מה הרגזתני,
מתחת השמיכה כי העליתני?
ומדוע מאחור הסוגר לקחוני
ולמאכל לקיבוץ יום יום שלקוננו.
הם שחטו אותי וכיבו את אורי,
והוציאו את מעי והפשיטו את עורי.
חלוצים סבוני: בלי ברכה, בלי חלף.
ראתה אשתו ותתעלף.

ההשפעות של הכתיבה הפיליטונית על הכתיבה הקנונית

יוסף האפרתי ראה ברשימותיו של יעקב תם מפנה תמטי שחל ביצירתו של טשרניחובסקי: הסאטירה יצאה מעמדתה המשנית והייתה לחלק מכתובתו הקנונית. לדוגמה, הפואמות "שלשה חוחולים שהלכו" ו"סבתא כך הייתה אומרת" (האפרתי, 1974).

האידיליה "סבתא כך הייתה אומרת" פורסמה לראשונה בעיתון "הארץ". היא נכתבה על רקע התנגדותו של טשרניחובסקי לתוכנית ועדת פיל הבריטית (Peel Commission) לחלוקת ארץ ישראל, שהועידה ליהודים טריטוריה מכווצת מאוד. השיר פותח בדברי הסבתא לנכדה. הנכד מוחזק בעיניה אדם

²³ "רבנים פותחים במלחמת דת", דבר, 13.3.1941.

החלום הציוני ומציאות ארץ ישראל

זיוה שמיר

"אך לבו היה לב זהב": טשרניחובסקי על מות הרצל

מות הרצל והתגובה עליו בשירה העברית

ביום 3 ביולי 1904 נפטר במפתיע בנימין זאב הרצל מחולשת הלב, והוא בן 44 בלבד. הידיעה המרה הכתה בכל תפוצות ישראל כמכת ברק. טרם נרגעו הרוחות מאירועי טבח קישינב וממשבר אוגנדה, וכבר פקד את העם משבר קשה שבעתיים שפגע פגיעה אנושה במהלכיה של המהפכה הציונית. הרצל היה, לאמיתו של דבר, המנהיג היחיד שהצליח בכוח אישיותו המגנטית לקבץ רבים מיהודי הפזורה וללכדם לגוף לאומי אחד. מותו החטוף הותיר את קהילות ישראל המיוותמות בתחושה של כאב, ריקנות ואובדן כיוונים.

ביום 7 ביולי 1904 יצאה ההלוויה ברוב עם מביתו של הרצל בווינה, וכשקרא בנו הרך את ה"קדיש" געה הקהל הגדול בככי. עורך כתביו של הרצל והביוגרף שלו, ההיסטוריון ד"ר אלכס ביין, מספר כי המנהיג ואיש החזון ביקש בצוואתו שיקברוהו ליד אביו, עד שעם ישראל יעביר את עצמותיו לארץ ישראל. כן ביקש שהלווייתו תהיה הלוויה של פשוטי עם, בלא נאומים וזרי פרחים. לפיכך נערך הטקס ללא כל קישוט חיצוני, וחרף השרב הכבד הלכו המלווים הרבים לבית העלמין ברגל, בלא סיוע כרכרות ומרכבות.

שבועות ארוכים גדשו את העיתונות מאות מאמרי הערכה ומספד, פרי עטם של סופרים, עיתונאים ומדינאים. גם העיתונות הבין-לאומית דרשה בשבח של המנהיג הדגול, וה"נוייה פרייה פּרְסֶה", אותו עיתון וינאי חשוב ופופולרי שבו עשה הרצל את צעדיו הראשונים ברפובליקה הספרותית בת הדור, הואיל להזכיר בשורות אחדות גם את פעילותו הציונית של חברם למערכת, עובדה שעד אז לא הוזכרה כלל בין דפי העיתון.

ואיך הגיבה הספרות העברית החדשה על מות הרצל? כאן היו התגובות רובן סמליות, מרומזות ועקיפות – כאלה המסתירות את כוונתן מאחורי שבעה צעיפים, כדרך של אמירות פואטיות. כך, לדוגמה, כתב המשורר הצעיר יעקב

מקורות

בן-ישי, אהרן זאב, 1975. "פארודיות גנוזות של שאול טשרניחובסקי", מולד, 36-35.

בסוק, עידו, 2017. ליופי ונשגב לבו ער: שאול טשרניחובסקי – חיים, ירושלים: כרמל.

האפרתי, יוסף, 1974. "פנקסו של יעקב תם", הארץ, 26.4.1974.
טלפיר, גבריאל, 1969. "אנשי רוח ביצירתם האומנותית: שאול טשרניחובסקי", גזית, כו, ט-י, עמ' 40.

טשרניחובסקי, שאול, 1937. "סבתא כך הייתה אומרת", הארץ, 13.8.1937.
כ"ץ, בן-ציון, 1944. "על חיי שאול טשרניחובסקי", הזמן, י' ניסן תש"ד, 3.3.1944.

סלע, אורי, 1976. "שחוקו של משורר", ידיעות אחרונות, 12.3.1976.

"כחום היום" של טשרניחובסקי - האם הרצל גיבור האידיליה?

כיצד הגיב טשרניחובסקי, אוהדו המושבע של הרצל, על האירוע הטראומטי מעניין להיווכח שדווקא הוא, שזוהה עם "הצעירים", מעריצי הרצל ומתנגדי אחד העם, לא כתב לכאורה על מות הרצל בשירתו דבר, ומכל מקום לא בתגובה ישירה ומידית (לימים נכתב שירו "לבן האגדה" שיוזכר בהמשך). הייתכן? לפי הביוגרפיה של עידו בסוק, ביקש יוסף קלוזנר מטשרניחובסקי אלגיה על מות הרצל, אך המשורר הסביר לידידו ועורכו, ואף גער בו במקצת, כי "האסון כל כך גדול, כל כך חדש [...] ואתה חפץ לאסרה [את הבכיה] בשיר וחרוזים" (בסוק, 2017, עמ' 141); משמע, טשרניחובסקי רמז לעורך כי אי אפשר לכתוב שיר ראוי לשמו ללא אותו "דיסטנץ" הדרוש ליצירת אמת, ושאי אפשר לפטור אירוע כה חשוב ומזעזע בכתיבת חרוזים לעת מצוא. מקץ שנים אחדות חיבר טשרניחובסקי מאמר לזכרו של הרצל, אך לא שיר קינה על מותו (שם, עמ' 188).

ברצוני להעלות כאן את ההשערה שאחת מיצירותיו היפות והנודעות ביותר של טשרניחובסקי - האידיליה "כחום היום" - שרבות תלמידים ומורים הפכו בה והפכו בה ומבקרים רבים ניתוחה (ראו רשימה בבליוגרפיה אצל ערפלי, שמיר ושבית, 1998), איננה "סיפור פשוט" על ילד קטן וחולמני בשם ולולה, שמת בדרך למימושה של פנטזיה חסרת בסיס מציאותי להגיע לארץ ישראל בכוחות עצמו, כפי שפירשוה דורות של קוראים. בדעתי להתבונן בה כאן כבסיפור אלגורי או סמלי על צעיר בניה של האומה, שחזונו לממש את חזונו בחייו נקטע באיבו והותיר את עמו הזקן המום מצער.

ב-1904 ישב טשרניחובסקי הצעיר בלואן שבשווייצריה, שם הוא עתיד לסיים את לימודי הרפואה, והתמחה בכירורגיה וברפואת ילדים. האידיליה שכתב בהיותו בלואן - "כחום היום" - פותחת בתיאור שדמות אוקראינה העומדות בחום שמש הקיץ האכזרית וממשיכה בתיאור הכפר האוקראיני, שבו מתגוררים בני יעקב־ישראל בכפיפה אחת עם בני עֶשׂו ומוכרים להם מן "האדום האדום הזה" - מחבית היין שבפונדק. ביניהם, בין "יהודים של כל ימות השנה", מתבלט בהופעתו ובהתנהגותו החריגות ילד יפה וגדול, אך בעל תפיסה שונה מן המקובל, ולולה שמו, שאינו מסתגל לעולמם התכליתי של אֶחיו הסוחרים. לפנינו "ילד טבע" תמים ופראי כחיית השדה, אוהב פרחים, יונים ושקיעות יפות, מתקשה בלימוד האלף־בית העברי, אך מתפעל עד אין קץ מסיפוריו מלהיבי הדמיון של "המשולח" שהתארח בביתם ותיאר את קברי האבות ואת מראות ארץ ישראל.

את האידיליה הטרגית הזאת, ששיגר טשרניחובסקי ל"השילוח" ממקום מושבו הטובל בירק ליד אגם ז'נבה, אפשר לדמות ליצירה מוזיקלית הנשמעת

פיכמן בשירו "יש ימי חום בקיץ": "ועומדה הערבה אלמת, מחרישה, / הקמה הפקה גיד קל לא תנוע, / וכאלו קם פרוד חשאי בְּרִיאָה / הכל נשקף כה עזוב, כה נעצב - פְּרוּעַ" (פיכמן, תרס"ה). אפשר היה בנקל לראות בשיר זה שיר טבע שבמרכזו קיץ לוחט ובו עומדת הערבה ומחרישה (ערבה מערבית הרחבות של רוסיה הלוהטות מחום הקיץ? הערבה הבוכייה העומדת עם גועה המעוקל וענפיה הכפופים על גדות הנהר?). אלמלא רשם המשורר בשוליו: "כ"ח תמוז תרס"ד", כלומר בתום ימות ה"שבעה" על מות הרצל. אלמלא כן קשה לזהות שתיאורו של הנוף החיצוני אינו מבטא אלא את המתרחש בתוך הנפש פנימה עם היודע הסתלקותו של המנהיג, שהפך קהילות מפוררות ומפוררות לעם אחד. בשיר כולו אין אפילו אזכור אחד הרומז למותו של המנהיג הדגול ולמפעל חייו שנקטע בטרם עת.

גם "המשורר הלאומי", שבזמן הקונגרסים הציוניים הראשונים גילה התנגדות לדרכו המהפכנית של הרצל ולניסיונותיו הראוותניים לחולל תמורות מדיניות בן לילה אגב ביקור בחצרות מלכים ושולטנים, התבונן במציאות בְּדַמְתַּי יאוש והבין כי העם מחכה לדברו. ודברו אכן הגיע בדמות השיר "דבר" (תרס"ד), שבו פונה העם אל הנביא, ומבקש ממנו שיזרה את רצפת האש מעל מזבחו וייתן אותה לנבלים כדי שהללו יוכלו להצית בו את הסיגריה ("גְּלוֹם הַקְּטָרֶת") שבפיהם. בשיר זה מובאת הדרישה מהנביא שישמיע את נבואת האחרית המרה, כי כבר אינו ירא את המוות. כאן מתואר הלב השרוף של המנהיג־הנביא, המושלך מעל המזבח, תיאור שרבים ראו בו תגובה על סופו המר של הרצל (שפירוש שמו הוא "לב", ושלקה, כידוע, בליבו מחמת פעילותו הקדחתנית בשירות התנועה הציונית) (ביאליק, תרס"ה).

לכאורה הוליד מות הרצל ביצירת ביאליק את השיר "דבר" ותו לא, אבל כל הכוּרָה און לאגדות המעובדות ("ויהי היום") ימצא באגדה "המלך דוד במערה" תיאור של שני בחורים המחליטים לחפש את המלך ולהביא לעמם גאולה, אך מאַחֲרֵים את המועד כי המלך נפל ומת ומסביב משתררת במערה חשכת צלמוות. יש לזכור כי הרצל כונה לא פעם "מלך היהודים", ואת הופעתו בקונגרס תיאור הביוגרף אלכס ביין במילים, שביטאו את תחושת הנאספים: "אין זה עוד אותו ד"ר הרצל האלגנטי מווינא - אחד מצאצאי בית־דוד הוא, שקם מקברו, והוא מעולף יופי וגדולה שבדמיון ובאגדה" (ביין, תרצ"ד, עמ' 321). גם פרגמנט של שיר רחב שורות שנכתב באותה עת (הפותח במילים "על ערש פז") מבוסס על האגדה על דוד המלך במערה, ודומה שהוא מכון כלפי אותו עניין עצמו.

האידיליה "כחום היום", המתארת את שדמות אוקראינה, שחמתו של תמוז שפוכה עליהן, נכתבה בתרס"ד ונדפסה ב"השילוח" בתרס"ה. בתמוז תרס"ד קבר העם הזקן את צעיר בניו, את "הבנימין" שבחבורה, ויום מותו – כ' בתמוז – היה ליום זיכרון לאומי. ולולה מתואר בשיר כ"בן־זקונים [...] וְלֹאֲחֵר יֵאוֹשׁ שֶׁל בָּנִים הוּא בָּא [...] גְּדוֹל הָיָה מְשָׁאֵר בְּנֵי, כָּל אֲחֵי הַקּוֹדְמִים; וְהֵיִתָּה הַשְּׂמִיחָה בְּמַעוֹנֵי, שֶׁהַשְּׁלִים הַמְּגִן בְּבֹאוֹ. / הָיָה קֶצֶת צֶעֱקָנִי". השם "בנימין", שמו של צעיר בניו של יעקב, הפך כידוע שם נרדף לבן זקונים אהוב, ואילו השם "ולולה", שמו של גיבור השיר, הוא צורת הזיעור (דימינוטיב) של השם "ולף" – "זאב", סמלו של שבט בנימין. הילד ולולה מת באמצע הדרך ובאמצע החלום, בהאמינו בתום ליבו כי אפשר להגיע לארץ ישראל ב"קפיצת הדרך". גם ליבו של הרצל הצעיר נשבר באמצע הדרך והחלום, חלום ארץ ישראל שאותו אמר להגשים בן לילה, שלא בדרך "הכשרת הלבבות" האבולוציונית – הארוכה והממושכת – שעליה המליץ אחד העם.

טשרניחובסקי העמיד במרכז ה"אידיליה" שלו את דמותו החרושה של ולולה הצעיר, הזר והמוזר לאחיו הסוחרים שליבו לב זהב וראשו מלא חזיונות ודמיונות. "צעקנותו" של ולולה כמוה כמחוויתו הראוותנית של הרצל בקונגרסים, שאותן השוו ציוני אודסה המתונים והיחסניים לתרועת חצוצרה ברמה. התקשותו של ולולה בלימוד האלף־בית העברי כמוה כהתקשותו של הרצל באלף־בית העברי (את המילים הספורות שביטא מעל במת הקונגרס בעברית קרא המנהיג הציוני מפתקים שנכתבו באותיות לטיניות). ליבו החנון של ולולה הוא הגורם לו לאסוף יונים מכל המינים (כהרצל שדאג לחלשים ולנדכאים ואסף את בני עמו מכל קצות הארץ), והוא שמתעוה להאמין לדברי "המשולח", המעורר אותו לנסות לממש את חלום ציון האוטופי שלו ללא דיחוי.

גם השתקעותו של ולולה בחלומות ("וְנִכְנַס הַנְּעַר לְתוֹךְ חֲלוֹמוֹת בְּהִקִּיץ"), אגב אזכור דמותו של יוסף בעל החלומות ("וְאֶלְמוֹת הַשָּׁדָה בְּעֵינָיו הָן אֶלְמוֹתָיו שֶׁל יוֹסֵף"), מעלה את דברי הרצל, החווה והחולם, ב"אלטנוילנד" (1902) בשבח החלום: "חלום ומעשה אינם שונים כל כך כפי שנוטים לחשוב, כי כל מעשי בני האדם בחלום יסודם וגם אחריתם – חלום היא. [...] ואם לא תרצו הרי כל אשר ספרתי לכם אגדה הוא, ואגדה יוסיף להיות" – דברים המופרים יותר בגרסתם המקוצרת: "אם תרצו, אין זו אגדה". למותר לציין: הרצל לא זכה לראות כיצד החלום והחזון הופכים למציאות, אך ראה את מימוש החלום בעיני רוחו, וידע היטב שהתנועה הציונית שהקים תצבור תאוצה ותקים את המדינה שעליה חלם (על אידיאל המדינה של הרצל ראו שרנסקי, 2005). הביוגרף ד"ר אלכס ביין כותב בסוף ספרו: "העם הרגיש וראה את אהבתו

ממרחק, ורק הד קולה מגיע לאוזן. לחלופין, אפשר לדמותה לאריג שהפכוהו לציודו השני, ורק צבעיו החיוורים מעידים במעומעם על צבעיו של הצד "הנכון". כל שעמד במרכז עניינם של קוראי "השילוח" בשנות מפנה המאה העשרים הוסט כאן אל השוליים, ולהפך, כל הטפל והשולי בעיני האינטלקטואל היהודי בן הדור מקבל כאן הדגשה יתרה (כבסצנת צביעת התריסים וציד העכברים, למשל). כדרך של אידיליות רבות בה הסטיות (הדיג'רסיות) מדרך המלך של העלילה וההשתקעות בתיאורי הווי טריוויאליים ובלתי רלוונטיים כביכול.

גם כל המוסכמות הרומנטיות נהפכות כאן על פיהן: שגרת המוסכמות מעלה על נס את החיים השאננים בחיק הטבע ואת אנשי הכפר התמימים והמאושרים בחלקם, ואילו כאן מתרחשת "בחיק הטבע" טרגדיה נוראה – מותו החטוף והמיותר של ילד קטן חף מחטא, בן זקונים להוריו שכבר נואשו מלהעמיד בנים, בשל רצונו לממש חלום תמים ויפה – להגיע בעקבות האגדות לארץ ישראל.

הכפר האוקראיני ה"אידילי" לוחט מחום הקיץ המחניק, והוא גדוש בדמויות מעוותות ומושחתות, וראש להן "הצלוי", שניצל אמנם מן האש אך גופו ניזוק והושחת. מולו יושב וסקה הגנב שניצל מחבל התלייה, ויושב במין בית אסורים אבסורדי, שבו האסירים – מעשה עולם הפוך – יוצאים מבין כותלי הכלא ומתבוננים בעבודת צביעת הסורגים. גם אחיו של ולולה נאלצים לבצע מעשי מרמה קטנים כדי להציל עצמם במאבק ההישרדות העקמומי שלהם. רק ולולה, נשמה ש"אינה מעלמא הדין", אינו חושף טלפיים וציפורניים. הוא אינו מצליח ללמוד את כללי מלחמת הקיום, הגורמים למי שהולך לפיהם להסתאב ולהזדאב. באותם ימים ישב ביאליק בוורשה, וקיבל על עצמו לערוך את המדור הספרותי של "השילוח". כשקיבל לידי את האידיליה "כחום היום", מן הסתם אותתו לו חושיו שלפניו אחת מיצירות המופת המקוריות ביותר שנכתבו עד אז בשירה העברית (הגם שלא העריך את האידיליה "לביבות", ובעצמו לא כתב אף לא אידיליה אחת, שכן ראה באידיליה ז'אנר "הלניסטי" הזר לרוחו של עם ישראל). אמנם טשרניחובסקי ביקש מעורכו המפורסם, ספק בצניעות ספק בהצטנעות, להשלים בשיר כמה שורות, שחיבורן אינו עולה יפה בידו (וביאליק הפשיל שרוולים וחיבר בסגנון טשרניחובסקי קטע מתיאורי בית האסורים), אך אין בכך כדי לשנות את מעמדה של האידיליה או לפגום בגדולתה. לפנינו יצירה חדשנית לפי כל פרמטר ואמת מידה. חידושה הבולט ביותר הוא בעצם עיצובו של סיפור מינורי־לכאורה, חסר מטרה ותכלית, ללא הטחת אשמה באדם ושמים. האם חש ביאליק שיצירה נוגה וענוגה זו מספרת סיפור סמלי, שנועד לככות את מותו בטרם עת של בנימין זאב, צעיר הבנים שליבו נשבר "בדרך אפרתה", בטרם הספיק לממש את חלום ציון?

דברים חסרי תכלית ותועלת. לא סיפור על מוות ותחייה לפנינו, כבמיתוס הקדום, כי אם סיפור מודרני ושרירותי על מוות חסר טעם, ששום נס לא הציל ממנו, כמו אותו עולם "השרוי בלא נס" משירו של טשרניחובסקי "מות התמוז" (ראו שמיר, תשמ"ז; מירון, תשמ"ח, עמ' 465).

דוד ליטוואק, גיבור "אלטנוילנד" של הרצל, נודר ליד מיטת חוליו של בנו הקטן שאם יבריא הבן ויקום ממיטת חוליו, יישאר בארץ ישראל ויקים בה את ביתו. אביו של ולוולה נאלץ לקבור את בנו, שמת בדרכו להגשים את חלומו התמים לעלות לארץ בכוחותיו שלו. בסיפורו "ספינת האוויר" (1896) תיאר הרצל את יוסף מילר, גיבור גאון ומשוער, "איש חלומות", המנסה להמציא ספינת אוויר ובינתיים מאכיל את הציפורים בגן "בית האסורים של המטורפים": "יוסף מילר לא היה שוטה, ואף-על-פי שהיה גאון, חוש מציאות היה לו, ובעיניי בהירות התבונן אל צורכי החיים הפשוטים. הוא הוכיח את עצמו שעליו לצמצם את כוח דמיונו כדי להיות לגוף מועיל, כביכול, לחברה האנושית". דומה שהרצל תיאר כאן במקצת גם את עצמו, ובעקבותיו תיאר טשרניחובסקי, בספרו על ולוולה איש החלומות שהאכיל את יונים, את הרצל. אחיו הסוחרים של ולוולה לעגו לו בלי הרף והוא לא ענה להם, וכמוהם גם יהודי אודסה, חסידי אחד העם, לעגו להרצל, חירפוהו וכינוהו בכינויי גנאי, והוא מעולם לא ענה למחרפיו. גם סיפורו "הבן" (1890), שבו מגולל הנאשם לפני חבר המושבעים את סיפור חייו, ובין השאר מספר כיצד גידל את בנו מרגע הולדתו, מכיל מומנטים המזכירים את דברי המונולוג של ר' שמחה, אביו הזקן של ולוולה.

רמזים אלה גורמים לי להניח שטשרניחובסקי, שהיה קרוב כידוע ברוחו ובהשקפתו ל"צעירים" הנוהים אחר תורת ניטשה, אוהדי הרצל, שיקף כאן במוקטן, כביכול מתוך ריחוק והזרה, את האירוע הקשה ביותר בתולדות עם ישראל בעת היכתב השיר: מותו החטוף, בטרם עת, של הרצל, בנו הצעיר של עם זקן, ידוע סבל ומכאוב. ייתכן שחטאתי כאן בפרשנות מרחיקת לכת, אך עם זאת, קשה להאמין שסופר כדוגמת טשרניחובסקי, שהיה קרוב ברוחו ל"צעירים", לא טרח להגיב במילה וחצי מילה על מות הרצל, הלוא הוא האירוע הטראומטי ביותר בתולדות עם ישראל בשנות מפנה המאה. קשה גם להאמין שכל ההתאמות בין הסיפור הגלוי לסמוי אך מקרה הן. האם הבינו הקוראים את הכוונה? עיון בעשרות המאמרים שנכתבו על היצירה מגלה שכוונה זו צללה כעופרת במים רבים.

ואולם יש כעין ראיה שביאליק, לכל הפחות, ראה והבין. ראשית, הוא הדפיס את האידיליה ב"השילוח" בחוברת אחת עם מאמרי המספד על הרצל. זאת ועוד, בפרק הארבעה-עשר של סיפורו "ספיח", שנכתב בימי מלחמת

הגדולה, את טוב הלב שלו ואת הדאגה הנאמנה שמילאה את לבו רק להיטיב להם ולהושיע". ד"ר מרדכי עהרנפרייז, מן "הצעירים" אוהדי הרצל, כתב במאמר המספד שלו שלהרצל הייתה "רחמנות עמוקה וכללית (הוא עצמו כינה זאת בגרמנית Das Gefühl der Solidarität). הוא היה מלא רחמים על כל הקטנים והחלשים" (עהרנפרייז, תרס"ד). טוב ליבו של הרצל היה לשם דבר, ועל כן רבים קישרו בין שמו, שפירושו "לב" בגרמנית, לבין ליבו הטוב שלא עמד בתלאות הדרך ונשבר באמצע הדרך. גם בשירו של טשרניחובסקי זוכה לב הזהב של ולוולה להדגשה יתרה.

כביאליק, שרמז בתמונת הלב השרוף בשיר "דבר" לליבו של הרצל, שלא עמד במעמסה ונשבר באמצע החזון, כך רמז גם טשרניחובסקי, בדברו על ולוולה, לליבו הרחב והאצילי של מי שהקריב את עצמו על מזבח הרעיון הציוני, ולא שעה לדברי המקטרגים ("אך לבו הִיה לֵב זָהָב, / זָהָב מְזַקֵּק וְלֹא לֵב [...] מֵרָה לֹא הִיְתָה אֵף טֶפֶה בְּלִבּוֹ, לֵב זָהָב, וְתַרְנִי").

בסמוי ובמרומו סיפרה אפוא האידיליה "כחום היום" על מותו בטרם עת של הרצל: שמו של בן הזקונים ולוולה רומז ל"בנימין זאב", לב הזהב שלו רומז ל"הרצל" ולליבו הטוב והרחב שלא עמד במעמסה. ולוולה והרצל מתו בטרם עת באמצע רצונם לממש את חלום ציון שלהם "בקפיצת הדרך", שניהם אהבו את תופעות הטבע היפות והאסתטיות, התנשאו משכמם ומעלה מעל אחיהם השחוחים וסחופים, אך התקשו בלימוד האלף-בית העברי. שניהם התגלו כיצורים רמי קול, ואחיהם לעגו להם על כך, אך הם לא ענו על הגידופים. אביו הזקן של ולוולה, שקבר את בן זקונו, והעם הזקן שקבר את בנו האהוב, ביקשו – שלא כמנהג היהודים – להניח פרחים על הקבר הטרי, בעיצומו של התמוז שחמתו נשפכה ביום מותם ללא רחם.

הדמיון בין ולוולה ב"כחום היום" לגיבורי יצירותיו של הרצל

אכן, בסוף היצירה מבטא ר' שמחה, אביו של ולוולה, את רצונו לשים פרחים על קבר בנו אילו ניתן לו, ואמירה זו הופכת את ולוולה לגלגולו המודרני של אחד מאותם נערים-עלמים מן המיתוס הקדום (תמוז, אדוניס, יקינטון ועוד), שפָּרַח לבלב על גל קברם. גם הוא נלקח מן העולם הזה בטרם עת, בעצם פריחתו. פתיחת השיר מרמזת על מחזור הזרעים הנצחי של הטבע. גם גרעין הנחבא באדמת הקיץ החרוכה עתיד לבלבל בכוא הגשם. חוקיות זו מתגלמת כידוע במיתולוגיה היוונית והמזרחית בסיפורי אדוניס והתמוז, אך כאן לא תמוז ולא אדוניס לפנינו, כי אם נער מת, שאביו מהסס אם ראוי שינהג כמנהג הגויים ויניח פרחים על קברו – על קבר הבן שאהב פרחים, יונים ושאר

הסונטה "לבן האגדה" מאת טשרניחובסקי

בשנת 1929, במלאת חצי יובל שנים למות הרצל וכשנתיים לפני עלייתו של המשורר ארצה לצמיתות, חיבר טשרניחובסקי את הסונטה "לבן האגדה", שאותה הכתיר בתת-הכותרת "לזכר ת. הרצל". סונטה חגיגית זו חוזרת בחריזה לא שגרתית – **אבבא אבבא** גודד הגה – ומשקלה הקסמטר יאמבי בהגייה אשכנזית. דומה שכל כולה נועדה לקשור כתרים למנהיג הציוני הנערץ שמת בטרם עת:

הייתָ לָנו שִׁיר, לְאֶלֶף שָׁנִים פְּעַם
הוֹשֵׁר יוֹשֵׁר וַיְהִי לְתַפְלַת עִם בְּהָג.
מִי מְלַל לָנו זֹאת? פֹּה, בְּעֲלִית־גֶּג
וְלֹלֵא אֲוִיר נְאוֹר, הֲלֹא טַפְחָנוּ רָעַם!

וְלִקְוֹל עֲנוֹת הָעֵז לְבָנוּ הַלֵּם פְּעַם,
הַלֵּב חֶסֶר הָאוֹן, לְבָנוּ אֲשֶׁר סָג;
אֲחוּזֵי מְקַסֵּם־שִׁיר וְנִבּוֹאוֹת שֶׁר רִב־מָג,
חֲלוֹמוֹת טְוָה הוּא שֶׁח כָּל הָעַם וְקִלְעָם.

וְגַם בְּמוֹתָהּ, מוֹת בְּרִמְזָל בְּמִבְחָר שָׁנִים,
קִדְמָךְ טָרָם זְמַן לְכָל שְׂבִטֵי־הַלָּאֵם,
בְּשִׁעְתָּךְ אַךְ לָךְ עֵטוֹר עֲנַן־חֲלוֹם.

דְּמִיתָ לְאוֹתוֹ צִיץ, לְנִטְע טָרָם פְּרִי:
אֵךְ קָלַח מוֹרִיק רָם, כְּתָרַת רַבַּת גְּוִנִים,
וְאֵינוֹ אֶלֶא מוֹר, וּבִשָּׁם וְצָרִי.

יער פיכטנגרונד, 1929

ואולם עיון שהוי בשיר מלמד על תופעה מעניינת ובלתי צפויה. באותה עת שבה חיבר טשרניחובסקי ופרסם את שירו "לבן האגדה", כשנתיים לאחר פטירתו של אחד העם, כבר התחיל ביאליק הריאליסטן לשנות במקצת את דעתו על הרצל האישי ועל משנתו הציונית. בשנה זו, שבה אירעו מאורעות תרפ"ט והיישוב בארץ סבל מסדרת מעשי טרור, אלימות ורצח מצד הפורעים הערביים, חיבר ביאליק את יצירתו הגדולה "אגדת שלושה וארבעה". ביצירה זו הוא רמז על

העולם הראשונה, כעשור לאחר מות הרצל, תיאָר ביאליק את הילדים ולוולה, נחום ותודי, "עסקנים, גיבורי ציד", הבונים מרכבה קטנה מנייר. לפנינו כמדומה סאטירה רכה המלגלת על מנהיגי הציונות ועסקניה – אנשי המרכבות, החליפות ומגבעות הצילינדר – המוצגים בדמותם של ילדים קטנים העוסקים במעשי ילדות. דומה שביאליק קרץ כאן בעינו לידודו־יריבו טשרניחובסקי, ורמז לו כי הוא, על כל פנים, מבין היטב את כוונתו.

ויש ראיָה נוספת לכך שלפנינו לא רק סיפור פשוט ועל־זמני על בן זקונים ("בנימין") שנולד להוריו במאוחר, אלא גם סיפור אלגורי עם מגמה אקטואלית על מותו בטרם עת של בנימין זאב הרצל. כשנתיים־שלוש לפני שנתפרסמה האידיליה "כחום היום" פרסם גרשם שופמן את סיפורו "כחום היום" (שופמן, תרס"ב), שגיבורו הוא מלמד בשם נתניה (גרסה עברית של השם "תאודור"), היוצא עם תלמידו אל חיק הטבע. דומה שסיפור אלגורי זה, המלמד על ניסיונו של הרצל להביא לאקולטורציה של "צאן מרעיתו" ולהובילו לעבודת אדמה ולעבודת כפיים, השפיע על כותרת שירו האלגורי של טשרניחובסקי (כשם שאת השם "נתניה", שמו של הרצל, העניק ביאליק לגיבור האגדה האלגורית שלו "אגדת שלושה וארבעה" (ראו שמיר, 1991, עמ' 76-88).

האידיליה "כחום היום" המשיכה לרתק דורות של קוראים, גם מבלי שיבינו ויחשפו את הכוונה האלגורית הסמויה. גם סופרי ישראל לדורותיהם הושפעו ממנה, איש־איש לפי דרכו. ביאליק תיאָר ב"מאחורי הגדר" וב"ספיח" ילד חולמני שנולד להוריו לזקונים ואהב להפריח יונים.¹ רחל המשוררת תיאָרה את פרחי הדגן המונחים על קבר הנופלים, במקביל לפרחי הדגן שאהב ולוולה, ובגלל אהבתו זו ביקש אביו לשים פרחים על קבר בנו. הסיפור על הילד ולוולה שקפא בשלג וקדח מחום התגלגל לימים גם לסיפורו של יעקב שבתאי ב"זיכרון דברים" – על הילד חנוך שמת בגיל שתים־עשרה לאחר שרץ אחרי עגלת קרח, אכל כמעט בלוק שלם וקדח מחום. "האידיליה" הנוגה הזאת ממשיכה אפוא להשפיע משפעה עד ימינו אנו, גם אם הניצוץ שהבעיר אותה נשכח במקצת ודורש שיציתוהו פעם בפעם מחדש.

¹ בסיפורו "מאחורי הגדר" רמז ביאליק לקוראיו שגיבורו נח עושה כל שביכולתו להתקרב ל"הלכות" הגויים ולהתרחק מעולמם הכעור והמעוות של הוריו ושכניו שכולם פגומים וכעורים, ממש כמו יהודי הכפר באידיליה של טשרניחובסקי "כחום היום". על כיעורם ועיוותם של כל תושבי הפרבר, פרט לנח ומרינקא האוהבים הצעירים והיפים, ראו שמיר, 1999, עמ' 81-87.

תמיכתו במדיניות ההבלגה של ויצמן (ולא במדיניות התגובה ו"היד הקשה" של הרוויזיוניסטים, אך גם רמז שדווקא הצעירים הנעורים מדעת הגיעו להישגים נכבדים – אל המגדל ואל הנסיכה הכלואה בתוכו – ואילו חוכמת הזקנים הבאישה וירדה אל המצולות. הוא אף רמז כי "בשעה זו" נחוץ לעם לא יהודי יושב אוהלים (כדוגמת גיבורה הראשי של "אגדת שלושה וארבעה" בנוסחה הראשון), אלא "יהודי חדש" – איש חיל ומעשה, כדוגמת נתניה הגיבור הנועז המוכן להסתכן ולחרף את נפשו כדי להגיע אל המטרה. הכתרתו של הגיבור בשם "נתניה" (תרגומו של השם "תאודור"), כבסיפורו של גרשם שופמן "כחום היום", מלמדת על תמורות שהתחוללו בליבו של ביאליק שמיתן את התנגדותו הנחרצת לדרכו של הרצל ולדרכם של הציונים "המדיניים" בשנים שלאחר התפוררות המרכז העברי באודסה והתעצמות התנועה הנאצית בגרמניה. בשלב זה כבר ישב המשורר בביתו שבתל-אביב, בעיר ששמה ניתן לה בעקבות כותרת תרגומו של נחום סוקולוב ל-"*Altneuland*" של הרצל. הוא יכול היה להיווכח כמו עיניו שהאוטופיה של הרצל הפכה מחלום פורח באוויר למציאות ממשית, פורחת ומשגשגת.

לעומת זאת, טשרניחובסקי, שעדיין לא עלה אז ארצה, מתאר את הרצל בשירו כדמות העטורה ב"ענן-חלום" ומדמה אותו "לְנִטְע טָרָם פְּרִי", כלומר לציץ רענן שנבל בטרם נתן את פריו, ולא הותיר אחריו "אֶלָּא מוֹר, וּבִשָּׁם נֶצְרִי". שני הסופרים הגדולים עברו אפוא מהפך כיאסטי: ביאליק, שבתחילת דרכו התנגד להרצל וכתב עליו סאטירות, התחיל להבין שלפעמים אין פנאי ל"הכשרת לבבות" ממושכת בנוסח משנתו של אחד העם. לעומת זאת, טשרניחובסקי, שהתלהב בעלומיו מהרצל ומדרכו, ראה בו מקץ עשרים וחמש-שלושים שנה הבטחה יפה ומלהיבה שלא גמלה ולא הניבה את יכוליה (הוא מבטא זאת ב"מקסם-שיר" – צירוף מקורי של טשרניחובסקי המזכיר במקצת את הצירוף השגור "מקסם שווא"). יחסו של טשרניחובסקי כלפי הרצל – האיש, משנתו ופועלו – הפך אפוא מהערצה בלתי מסויגת ליחס מפוכח וביקורתי, ללא גלוריפיקציה והאלהה.

מקורות

ביאליק, חיים נחמן, תרס"ה. "דבר", השילוח, יד, ב (תשרי), עמ' 281-283.
 ביין, אלכס, תרצ"ד. תיאודור הרצל: ספר תולדותיו (תרגום דוב קמחי), ב, תל-אביב: מצפה.
 בסוק, עידו, 2017. ליופי ונשגב לבו ער: שאול טשרניחובסקי – חיים, ירושלים: כרמל.

מירון, דן, תשמ"ח. בודדים במועדם, תל-אביב: עם עובד.
 עהרנפרייז, מרדכי, תרס"ד. "תאודור הרצל", השילוח, יד, ט (אלול), עמ' 195-208.
 ערפלי, בועז, שמיר, זיוה ושבטי, עוזי (עורכים), 1998. תום ותהום: האידיליה של טשרניחובסקי, תל-אביב: הקיבוץ המאוחד.
 פיכמן, יעקב, תרס"ה. "יש ימי חום בקיץ", השילוח, יד, עמ' 231.
 שופמן, גרשם, תרס"ב. "כחום היום", סיפורים וציורים, ורשה: תושיה, עמ' 42-50.
 שמיר, זיוה, תשמ"ז. "ללא תכלית וללא תועלת", עתון 77, יא, 91-92 (אב-אלול), עמ' 24-32.
 שמיר, זיוה, 1991. מה זאת אהבה, תל-אביב: דביר.
 שרנסקי, נתן, 2005. "הפסיפס של הרצל", תכלת, 20, עמ' 68-82.

נורית גוברין

“אי אפשר לא לאהוב את תל-אביב” – אפשר! שאל טשרניחובסקי ותל-אביב

משמעות הכותרת

המובאה בכותרת היא מתוך רשימה שכתב שאל טשרניחובסקי: “תל-אביב ותל-אביב (במלאות 20 שנה לעצמאותה העירונית)”.¹ התגובה שלאחריה היא של הכותבת, הסבורה שמשפט זה נכתב באירוניה, המאפשר גם, אם לא רק, הבנה המנוגדת למשמעות הגלויה: אפשר לא לאהוב את תל-אביב! השאלה היא באיזו תל-אביב מדובר. הכותרת הכפולה, החוזרת פעמיים על שם העיר, מעידה שטשרניחובסקי התקשה לאהוב את תל-אביב, למצוא בה נקודות זכות ולהתקשר אליה. בה בשעה עשה מאמץ בכל זאת לאהוב אותה ולגלות קרבה נפשית אליה. לשם כך חילק את תל-אביב לשתי ערים שונות ונפרדות: זו שהסתייג ממנה וזו שאהב. זו שהוא מסתייג ממנה היא תל-אביב החדשה של ההווה, שהוא חי בה, וזו שהוא אוהב היא תל-אביב הקטנה של העבר, תל-אביב הישנה של פעם שהוא לא הכיר אישית.

הנימה השליטה ברשימה, ובייחוד בחלקה הראשון, היא אירונית, אפילו צינית, בנוסח “איפכא מסתברא”. הרשימה כתובה בגוף ראשון רבים, ולסירוגין בניסוח כללי וסתמי, ורק משפט הסיום הוא בגוף ראשון: “אותה תל-אביב מתה והולכת, ואוהב גם אותה! –”. המשפט החוזר כמוטיב בתחילת הרשימה, באמצעה ובסופה הוא: “אין אנו יכולים לא לאהוב את תל-אביב”; וכן: “אי אפשר לא לאהוב את תל-אביב”. ועוד, בהמשך, בניסוחים שונים, לרבות: “אי אפשר לא לאהוב את תל-אביב החדשה”. אלה ניסוחים על דרך השלילה הכפולה, שמשמעותם הפוכה: מובן שאפשר! על דרך הפסוק: “מכלל לאו אתה שומע הן” (נדרים יא), שמשמעותו: “מתוך ידיעת הדבר האסור אפשר להבין מהו המותר; מן השלילה אתה דן על החיוב” (אבן-שושן). או בניסוח אחר: לפי הדברים שנאסרו במפורש אפשר להסיק מה מותר.

המסקנה מניסוחים אלה היא על דרך “הלא השירי”: החזרה על ה“לא” מעידה על ה“כן”. מובן שאפשר לא לאהוב את תל-אביב בכלל ולא לאהוב את תל-אביב החדשה בפרט. אין ספק שיש אפשרות גם להבנה אחרת, כזו

¹ טשרניחובסקי, 1942. כל הציטוטים מן המאמר להלן לקוחים משם.

הרואה ברשימה שיר הלל חד-משמעי לתל-אביב; בין השאר בשל הנחת היסוד המוקדמת שלא ייתכן שטשרניחובסקי לא אהב את תל-אביב. לכן משפטים מתוך רשימה זו מצוטטים במקומות ובאתרים שונים כדברי שבח חד-משמעיים לתל-אביב. כך, למשל, דברי שבח חד-משמעיים, לכאורה, שהשמיע טשרניחובסקי עם קבלת פרס ביאליק לספרות יפה לשנת ת”ש בינואר 1941. אבל האזנה רגישה להם מגלה שיותר משהם דברי שבח לתל-אביב הם דברי שבח לארץ ישראל: “אני אוהב את תל-אביב, כי רואה אני בה כבר את דמותה של ארץ ישראל לכשתגבנה. אוהב אני את הגרעין, את הנבט הראשון לימים טובים מאלה בעתיד, רואה אני בה בתמונת זעיר-אנפין את ארץ ישראל לכשתגאל”.²

רקע היסטורי ואישי

הרשימה “תל-אביב ותל-אביב” נכתבה ב-3 ביולי 1939, אבל “מסיבות שונות פורסמה רק שלוש שנים מאוחר יותר” ב“ידיעות תל-אביב” ב-15 באפריל 1942, “במלאות 20 שנה לעצמאותה העירונית”.³ אין ספק שיש הבדל גדול בין זמן הכתיבה, חודשים אחדים לפני פרוץ מלחמת העולם השנייה, לבין תאריך הפרסום, בעיצומם של ימי האימה של מלחמת העולם השנייה. עם זאת, התאריך בסוגריים מעיד על זמן הפרסום ומכוון ליוני 1921 שבו ניתן לתל-אביב מעמד של מועצה עירונית. כתיבתה של הרשימה במועד זה וכל שכן פרסומה שלוש שנים לאחר מכן נראים, לפחות בעיניי, תמוהים, אם לא בלתי הולמים. קשה לדעת אם הכותב ידע על עיתוי זה של הפרסום והסכים לו. הפרסום נעשה בעיצומם של ימי האימה של מלחמת העולם השנייה, כשגרמניה בשיא כוחה, פולשת לרוסיה (יוני 1941); מוקמים מחנות השמדה בפולין; סכנת הכחדה מאיימת על היישוב היהודי בארץ ישראל כתוצאה מהתקדמותו של רומל בצפון אפריקה (עד שנעצר באל-עלמין); ואוניות מעפילים חותרות להגיע לחופי ארץ ישראל למרות האיסור הבריטי על העלייה, מאמצים שחלקם מסתיימים באסון (“סטרומה”, “פֶּטְרִייה”). היה זה לאחר שתל-אביב הופצה פעמיים (1940, 1941) על ידי מטוסים איטלקיים ונהרגו בה רבים.

בשנת 1925, כשביקר טשרניחובסקי לראשונה בארץ ישראל, היו בתל-אביב 34,200 תושבים; ב-1931 – 46,101 תושבים; ב-1936 – 150,000 תושבים; וב-1943 – 175,000 תושבים.⁴ העלייה הרביעית והעלייה החמישית

² הדברים מצוטטים באתר עיריית תל-אביב.

³ כל הפרטים לקוחים מספרו המונומנטלי של עידו בסוק, “ליופי ונשגב לבו ער” (בסוק, 2017), עמ’ 418, והערה 224 בעמ’ 623.

⁴ הערך “תל-אביב” ב“אנציקלופדיה העברית”; שביט וביגור, 2001.

עמ' 418). חלקה הראשון של הרשימה עוין, כאמור, את תל-אביב החדשה של ההווה. הכותב מצטייר כשמרן קיצוני המסתייג מתחומים רבים של התפתחות העיר, אינו מתחשב ביישוב הגדל והולך ואינו מתרשם מן העולים הרבים המגיעים לארץ ומצורכיהם. הרשימה מפרטת בפירוט קטלוגי, אחת לאחת, את מגרעותיה הרבות של העיר, בייחוד בהווה, לעומת כמה ממעלותיה המועטות, שרובן נעוצות בעבר. נימת הדברים היא כזאת שגם החיוב נתפס כשלילה. הוא שולח את חיצוי ברחובות, בצמחייה, בבתים, בקבלנים, בבעלי הבתים, ודן את כולם לכף חובה.

השאלה אינה מה אינו מוצא חן בעיניו אלא אם יש מה שכן מוצא חן בעיניו. והתשובה: מעט מאוד, אם בכלל. בקטלוג זה של מגרעותיה של העיר כלולים, בין השאר, הרחובות הסתמיים, הצמחייה ילידת החוץ, ובייחוד בתי העיר, "אבל אפשר לאהוב עיר ולא [את] בתייה". הטענה הראשונה היא כנגד סתמיותה של העיר ואחידותה, ובלשונו, "אין אחיזה לעיניים": בנייניה הם "בתבנית בתים של קלפים, קומה אחת, צבע אחד ואברים אחדים". וכן: "אם יושיבו אותך למשך רבע שעה באבטומוביל, יקשרו מטפחת על עיניך, ואתה לא תדע אם הסיעוך למקום אחר או נשאת עומד על עמדך ואם תפתח את עיניך לא תדע לבחון הנסעת או לא נסעת, מפני שאין לנו, או כמעט שאין לנו, אחיזה לעיניים, להבחין בין מקום למקום". ועוד: "רחוב דומה לרחוב, ואין להבחין ביניהם". אחידות סתמית זו מופרת רק על ידי המבנים שהוא מונה, אלה מפעם: "בית הכנסת הגדול, התיאטרון מוגרבי, מגדל המים ברחוב מזא"ה ובנין הבימה", וגם האתרים שנוספו "בשנים האחרונות": "ככר צינה דיזנגוף, ככר סמואל וככר לונדון".⁵

הביקורת שלו על הצמחייה בתל-אביב תמוהה עוד יותר. קשה להאמין, אבל דווקא הוא, הנכסף ליופי, מסתייג מן היופי שמשרים העצים הפורחים באדום ובסגול ברחובות: "אפילו 'השלהבים' היוקדים במשך כמה שבועות והיקרנדות החולמות העטופות טלית כולה סגולה-תכלתית, אינן באות אליו להזין את העין". השמרנות שלו מתבטאת בהעדפה מוחלטת של הצמחייה המקורית של ארץ ישראל: "הזית העקשן והחרוב הירוק", ודחיית האקלום של הצמחייה שמקורה מחוץ לארץ ישראל, אף שהיא מגוונת אותה ומוסיפה לה יופי וצל. הוא רואה בצמחייה העשירה של תל-אביב נטע זר בעיר, "אורחים" בני קנדה ודרום-אפריקה, ילידי אמריקה התיכונה ואבסטרליה, לעומת "מספר קטן של אילנות, שהם בבחינת אברים מאברי הגוף", אבל גם אותם הוא מונה בזלזול

⁵ כיכר הרברט סמואל נחנכה ב־1936; כיכר צינה דיזנגוף – ב־26 בינואר 1938; וכיכר לונדון – ב־24 במאי 1942.

הגדילו את מספר התושבים, הרחיבו את השטח הבנוי והפכו את תל-אביב לעיר הגדולה בארץ. בימי מלחמת העולם השנייה הואט קצב גידולה של העיר. גם ברשימה שנכתבה ערב פרוץ מלחמת העולם השנייה, בתקופה של מאבק היישוב נגד "הספר הלבן" (1939), שהגביל את העלייה היהודית לארץ ואת מכירת הקרקעות ליהודים, קשה להבין איך גידולה של העיר, התרחבותה והתפתחותה היו לצנינים בעיני טשרניחובסקי.

טשרניחובסקי השתקע בארץ ישראל במאי 1931. קדם לכך ביקור של כמה חודשים כמה שנים קודם לכן (אפריל-אוגוסט 1925). בשנתיים הראשונות להשתקעו בארץ חי בירושלים, והחל בשנת 1933 התגורר בתל-אביב עד לפטירתו בשנת 1943. הרשימה פורסמה כשהיה בן 67, כשנה לפני מותו.

היה פער גדול בין מצבו החומרי הקשה לבין ההערכה הרבה שזכה לה בארץ בכלל ובתל-אביב בפרט (ולמעשה גם בקרב יהודי העולם, כפי שנוכח במסעיו בשנות השלושים). בעוד שהתקשה להתפרנס הן ממקצועו כרופא והן מן הספרות, הוא זכה להיות "אזרח כבוד" של העיר (1935), הוענק לו פרס ביאליק (1940) ופרס ביאליק לתרגום (1942); נוסד פרס על שמו (1942) ועוד. הוא חי בדירות שכורות קטנות ועבר מדירה לדירה (ברחוב הרכבת וברחוב מזא"ה ליד מגדל המים, עד לאחרונה שבהן ברחוב אחד העם 89). אין ספק שלא רווה נחת, בלשון המעטה, מבעלי הדירות למיניהם, שניצלו את דייריהם, ומהתנאים שהשתנו לרעה ללא הרף, כשהוא שרוי בבדידות, ללא אישה תומכת. ובכל זאת, על אף מצוקתו האישית, קשה להבין איך יכול היה להסתייג, על רקע היסטורי כזה, מתל-אביב החדשה ההולכת ונבנית, הולכת וגדלה, ומאפשרת לעולים שבאו ועוד יבואו לגור בה, בתקופה שבה עושה היישוב את כל המאמצים האפשריים כדי לגדול ולהתרחב. המצוקה האישית של טשרניחובסקי בעיניים גדולים וקטנים, תחושתו שמקצועיותו כרופא אינה זוכה להכרה ושגאוניותו כמשורר וכמתרגם אינה זוכה להד הראוי ולהערכה הולמת גרמו שהפך האישי גבר אצלו בהערכת תל-אביב על הפן הציבורי.

בגנות תל-אביב החדשה

הכותרת הכפולה של הרשימה מעידה שטשרניחובסקי התקשה לאהוב את תל-אביב, למצוא בה נקודות זכות ולהתקשר אליה. הוא כמעט לא כתב על תל-אביב, ורשימה זו היא בבחינת יוצא מן הכלל. בה בשעה עשה מאמץ בכל זאת לאהוב אותה ולגלות קרבה נפשית אליה. לשם כך חילק את תל-אביב לשתי ערים שונות: זו שהסתייג ממנה וזו שאהב. כדברי הביורגרף שלו, "הרשימה שכתב היא שיר תהילה מפוקפק, הכולל יותר קטרוג משבח" (בסוק, 2017,

שבחה תל-אביב הקטנה

חלקה השני של הרשימה משבח, כאמור, את תל-אביב של פעם, מתרפק בנוסטלגיה על עברה הצנוע של העיר ומעלה אותו על נס. בתל-אביב של ההווה "נשארו [...] עדיין אי אלו פנות של תל-אביב שמלפני עשר שנים, חמש עשרה שנה, עשרים שנה ואולי גם שמלפני שלושים שנה". בסוק רואה בהתרפקות זו חזרה "אל קינת בן-הכפר המתאבל על המציאות האנושית המתהווה בעולם אורבני, מאותם נימוקים ובאותה לשון כמעט שבה קונן על סנקט-פטרבורג שהתגלתה לו ב-1910" (בסוק, 2017, עמ' 418, והערה 226 בעמ' 622). טשרניחובסקי אולי מתרפק על תל-אביב שזכר מביקורו בה לפני ארבע-עשרה שנה, בקיץ 1925, אבל את תל-אביב של לפני שלושים שנה (1912) לא הכיר אלא מכלי שני, וממה שנשמר בהווה ממנה.

נווה צדק אמנם אינה נזכרת בשמה, אבל התיאורים המתרפקים מכוונים אליה ואל הרחובות הסמוכים. הוא "זוכר" בערגה את רחוב נחלת בנימין, אותו "הרחוב הראשי לפנים ושירד מגדולתו עכשיו". עיקר שבחיה של תל-אביב של פעם שבה "ישנן פנות קטנות ובתים לא גדולים, שגנתם גדולה מבנינים [...] כל בית בסגנונו הגרוע שלו או באי-סגנונו המקורי שלו". בניגוד לבתים החדשים, שאותם השמיץ בחלקה הראשון של הרשימה, הבתים "אז" נבנו ללא התייעצות "עם גנן", "אבל עם כל המשפחה. לא הכניסו טעמו של זר לגן הפרטי, אלא מה שהיה חביב אותו הכניסו".

אין ספק שמותר הבית הפרטי, צמוד הקרקע בלשון ימינו, מן הבניינים שבהם "כניסה משותפת לכמה וכמה משפחות", שנבנו בידי אדריכל, לפי "תכנית", שנוצרה לאחר ש"נלחם עם ה'בעל בית' הקמצן והעקשן". טשרניחובסקי מתגעגע לאותן אחווה ושותפות גורל, שלדבריו אפיינו את תל-אביב הקטנה, וספק אם התקיימו אי פעם, ובלשונו: "בעיר קטנה, ברחוב מצר, בבית קטן – כל צרה צרת הרבים, כל שמחה שמחת הכל, והחיים שלכל אחד הם באמת חלק של החטיבה הגדולה", בניגוד להווה של תל-אביב "הגדולה" שבה גרים "בעמקי בתי בטון ופלדה". כאמור, טשרניחובסקי, שנאלץ לגור בתל-אביב בבית מסוג זה ולסבול מ"בעל הבית", ושלא יכול היה להרשות לעצמו בית פרטי עם גינה, הפך את מצוקתו הפרטית לנחלת הרבים וערער על כל מהלך ההתפתחות של תל-אביב "החדשה", המתרחבת והולכת, בהתאם לצורכי השעה. המשפט החותם את הרשימה מתייחד באותו סוף פתוח הנתון לפרשנות הקורא, על שתי התל-אביב ואהבתן: "אותה תל-אביב מתה והולכת, ואוהב גם אותה!" –.

מופגן: "שמונה שקמים ברחוב המלך ג'ורג', אי אלה בודדים אי פה ואי שם על יד הדרך, סמוכים לבית, [...] ודקלים יתומים על קרפפים סמוכים ליפו הערבית – כולם אינה נכנסים ללב לאהבה אותם".

דומה שעיקר הלהט הביקורתי, שמאחוריו ניכרת החוויה האישית הקשה, נכתב מנקודת הראות של מי שנאלץ לחיות כשוכר דירה בתל-אביב. התיאור משקף את ההווי של שוכרי דירות בתל-אביב בשנים ההן, ומעיד כמה מעט השתנה מאז ועד היום... חיצונית הביקורת מופנים כנגד "בתיה של זו, ואין מי שאוהב אותם"; כנגד בעל הבית: "בין שהוא יושב בדרום אפריקה ובין שהוא יושב כאן בתוכנו", בעל בית זה שבנה את הבית לשם "פרנסה", רק "מחשבה אחת ניקרה במוחו, איך לנצל מגרש זה כמה שאפשר"; כנגד "הקבלן": "שאינו ישן בלילה ומחשב דרכו כדי למוץ מן הבניין מה שאך אפשר למוץ ביום"; וכנגד "תקנות העירייה", המאפשרת "כניסה משותפת לכמה וכמה משפחות"; "הכתלים בנויים בתכלית הקמוץ המותר [...] הכתלים דקים שבדקים, קרים בסתיו וחמים בקיץ. הגוזזטה צרה למי שהוא רזה ומציקה לכל מי שנושא בשר קצת על עצמותיו". ועוד טענות כנגד האדריכל, ש"כל התכניות [...] אינן בשבילו אלא מפה של מקום מלחמה, [...] [ש]נלחם עם ה'בעל בית' הקמצן והעקשן". בייחוד יוצא הקצף על מערכת היחסים בין הדייר לבין בעל הבית, שהטראומה האישית בולטת בה ביותר: "על שום מה יחבב אותו הדייר? [...] הוא אנוס להסתגל לכל פנותיו וזויותיו".

אפילו דברי השבח לעיר העברית הראשונה, שהיא "המקום היחיד בעולם שיהודי יכול לחיות בלי להרגיש שהוא יהודי, בלי כל צורך לדעת זאת, כאילן בתוך יערו, כשיח על קרקעו שלו, כאותו אכר רוסי מפנוזה, כצרפתי מנחל דו, כגרמני בכפר בפומרניה", אינם בדיוק שבח חד-משמעי, שכן מאחוריהם נשמע הד של מעין האשמה בפרובינציאליות ובתמימות: "לראות את העולם הגדול מתוך עיניים עבריות מבלי דעת שיש עיניים אחרות". וכן בהמשך, על ילידי הארץ: "אך כאן אפשר לו לצפרה לא להבין מה זה גלות, ולהתרפק על העולם כולו מתוך מבט עין-עברית טהורה בלבד, עד לידי כך שלא יבין איך אפשריים חיים אחרים. רק פה הוא יכול לחשוב Ceteris Paribus [לטינית: דברים אחרים שווים; או: כל השאר ללא שינוי] מתוך אותה תמימות [...]".⁶

⁶ ההדגשה במקור. גם הדברים האלה צוטטו באתר של עיריית תל-אביב כדברי שבח חד-משמעיים. אין ספק שאפשר להבין אותם גם כך, כפשוטם, ללא נימה אירונית ומסתייגת. כך מפרש אותם גם בסוק, 2017, עמ' 418.

עוד על תל-אביב: "בלונדית אף כי היא ספרדיה"

טשרניחובסקי, כאמור, כמעט לא כתב על תל-אביב. הרשימה "תל-אביב ותל-אביב", המוקדשת כולה לעיר, היא יוצאת דופן.⁷ פה ושם מצויות התבטאויות נוספות שלו שהשמיע במעמדים טקסיים שונים בחיי העיר, שגם הן אינן בדיוק שבח, אלא לכל היותר שבח עקיף, מסתייג או מתחמק. כך, למשל, דבריו בחוברת שהוקדשה למאיר דיוזגוף "למלאות לו שבעים וחמש שנה" (טשרניחובסקי, 1936), שבהם הילל את "ראשה הראשון של העיר העברית הראשונה בארץ", שהוא המתאים ביותר להיות "אבי העיר הראשון, ופטרונה", ובירך אותו: "ירבה שנים ראשה הראשון של העיר הראשונה, יִרְבֶּה וְיִרְבֶּה!". בדבריו אין טשרניחובסקי אומר במישרין את שבחיה של העיר אלא את מיקומה הגאוגרפי בלבד: "מקום אחד צריך היה להיות על שפתו של ים, בכדי שיוכל הנכנס השב מן 'הגולה', להיכנס מיד לתוך נחשול החיים החדשים החיים העבריים. לא ליהד את יפו ולא לכבוש את חיפה אלא לבנות את תל-אביב".

הסיפור היחיד שתל-אביב משמשת לו רקע הוא "הגברת פראנקו" (1934) (טשרניחובסקי, 1943).⁸ זוהי סאטירה סרקסטית על הגברת פרנקו: "בלונדית זו, אף כי היא ספרדיה" (שם, עמ' 162) (ניסוח מאוד לא הולם בימינו), שהתכונה המאפיינת אותה היא קמצנות קיצונית. בסוק תוהה "האם הייתה לו היתקלות מקרית עם אישה ספרדייה 'נובו-רישית', שעוררה בו דחייה מיוחדת, או שנטה להשליך את מה שמצא פסול באורחות החיים של המעמד הבינוני התל-אביבי על אחר 'לא-אשכנזי'" (בסוק, 2017, עמ' 419). ואני תוהה מדוע בחר דווקא באישה שתייצג את הביקורת הלא מחמיאה על תל-אביב! הרקע התל-אביבי שלה אינו משחק לטובתה: "מי אינו מכיר את הגברת פרנקו? – אני מתכוון לאלה, שבאים לרחוץ בימה של תל-אביב" (טשרניחובסקי, 1941, עמ' 162). מה שמשמע מתיאור זה הוא חיי בטלה, פינוק ומותרות של הגברת פרנקו. ההווי של תל-אביב בא לידי ביטוי בביקורת שלילית על התיאטרונים שבה: "הבימה", "המטאטא", "האהל", וכן על ה"ראינוע"; כל זה עם תיאור עוין של התנהגות הקהל התל-אביבי. הביקורת כתובה בשני קולות: קולו של המספר המבקר מנהמת ליבו, כפועל יוצא מחוויותיו האישיות הקשות במגע עם התיאטרון;⁹ וקולה של הגברת פרנקו, "המסבירה" מדוע אינה מבקרת בתיאטרון וב"ראינוע". זהו

⁷ תודה לעידו בסוק על מידע זה, מתוך ספרו ובתכתובת בינינו.

⁸ הכותרת: פראנקו, ובגוף הסיפור: פרנקו. על הסיפור: בסוק, 2017, עמ' 418–419, והערה 227 בעמ' 623.

⁹ על מערכת היחסים הטעונה של טשרניחובסקי עם התיאטרון בארץ, בפרט "הבימה", ראו בסוק, 2017, לפי המפתח.

הסבר אירוני, שכן התנהגותה נובעת מקמצנות אך מנומקת בנימוקים תרבותיים, כביכול. הגברת פרנקו אינה מבקרת ב"הבימה" משום ש"אנשי הבימה" באים להראות לנו מחזות מעולמות נכרים, ושוב עולמות זרים", אבל היא תבקר בו "משייתחילו להציג הצגות מ'חיי הארץ' [...] [אז] דוקא הם יהיו הראשונים, היא ואישה, להכנס לקופה" (שם, עמ' 163). ודוק: לקופה ולא להצגה. ביקורת נוספת, באותו נוסח כפול, היא על "המטאטא" – עד היום לא נתן דבר שיש בו ממש. וגם אי-אפשר לבוא וליהנות באמת. אומרים: בשמונה – מתחילים בתשע, מכריזים על תשע – מתחילים בעשר ורבע" (שם). ביקורת נרחבת נמתחת גם על ה"ראינוע", המעידה על ההווי התל-אביבי של אותן שנים: "מתי יש לה זמן לבקר אותו? אמור: בערבי שבתות ובמוצאי שבתות. בערבי שבתות אין ראינוע. כשיבנו הערבים להם ראינוע ביפו, תראו ותנכחו, עד היכן יהיה מלא וגדוש, ודוקא בערבי שבתות – יהודים ויהודיות. כי מי יכול ליהנות בערב ובשעה מאוחרת, אם עליו לקום למחרת בבוקר בשעה מוקדמת. [...] וכלום לא ראינו את הנעשה במוצאי שבתות אצל ראינוע? אשרי מי שמרפקיו גרומים ולרגליו אינו חושש – ילך נא ויפלא לו שם נתיב" (שם, עמ' 164).

גם על טיבם של הסרטים – "פילם" בלשונו – יצא הקצף: "והפילם בכללו? טיפשות גסה או מעשה סנטימנטלי כתוב בדיו של מרמילדה – תוצרת אמריקה, לפי טעמים של מלחי המבורג. הפילמים הטובים הם גרמנים, ואותם יש להחרים; הרוסים הם הטובים בכולם, אפשר! אך כלום חייב אדם לבוא ולשמוע את הריקלמה והתעמולה הסובייטית? הוי אומר – אין מה לראות" (שם).

סימו של הסיפור הוא במעין בדיחה, תפלה מאוד בעיניי, כעדות נוספת לקמצנותה של הגברת פרנקו: היא רוצה ללדת בביתה, בכוחות עצמה, כדי לא להוציא כסף על רופא ועל חדר מיוחד בהדסה. כשהיא מקשה ללדת היא נאלצת לקרוא לרופא, אך זמן קצר לפני שהוא מגיע מתרחשת הלידה. היא כועסת על שעליה לשלם לרופא "על לא דבר". כדי בכל זאת לשלם לרופא שכר על עבודתו ולא על "בטלה" היא חותמת את הסיפור בקריאה להחזיר את התינוק לרחם: "דחפוהו! החזירוהו פנימה!" (שם, עמ' 167).

אין ספק שיש בסיפור הד לחוויותיו של טשרניחובסקי כרופא פרטי, מיילד, בבתי עשירים, כפי שמעידה הפתיחה לסיפור. אבל גם כאשר מדובר בסאטירה, שהיא פרי חוויה אישית לא נעימה מן הלקוחות הקמצניות, קשה שלא להתרעם על הומור מפוקפק זה.

תל-אביב לחסד ולשבט

להלן תובאנה שתי דוגמאות, מתוך שפע גדול, של תיאורי תל-אביב בספרות משנות השלושים של המאה העשרים, תיאורים שקדמו לרשימתו של טשרניחובסקי.

הראשונה היא "עיר קטנה זו ששמה תל-אביב", כך כינה מנחם-מנדל, גיבורו של י"ד ברקוביץ', את תל-אביב במכתבו הראשון, עם "כניסתו לתל-אביב", אל "זוגתו שיינה-שיינדל בברונזוויל של ניו-יורק" ברומן הגדול במכתבים "מנחם-מנדל בארץ-ישראל", שנכתב בתל-אביב בשנת 1934 (ברקוביץ', 1964).

ברקוביץ', שהשתקע בארץ ישראל בשנת 1928, פרסם את רשמיו מתל-אביב בתקופת העלייה הרביעית והחמישית. הרשמים מבטאים ברוח אוהבת אבל בביקורת עוקצנית, שרק ההומור ממתן אותה ומקהה את חיציה. בין השאר הוא תיאר במכתב ראשון זה את תל-אביב ה"עומדת באמצע גידולה". מה שמאפיין אותה – הפעלתנות הרבה, ההתרוצצות האין-סופית, הגידול במספר תושביה הגורם לכך ש"מחירי קרקע עולים עד לשמיים". המשפטים המתארים "עיר כלילת-יופי" מתהפכים לעיר שהיא "לוהטת כל הימים בחומו של תמוז", ובשל תנופת הבנייה היא "חפורה", "המדרכות מכוסות חול, עצי-בניין ומוטות של ברזל, בתוך החצרות רותחים בורות של סיד, מוטורים מטרטרים, מכונות רועשות, בולעות אבנים ופולטות מלט". והמסקנה: "עולם יהודי חדש נבנה והולך, ריח של ימות המשיח נודף באוויר" (שם, עמ' ריט). השבח והגנאי מעורבים זה בזה, מתוך אהבה, סלחנות, הזדהות והרבה הומור. ברוח זו כתובים כל המכתבים המתארים את "הפרוספריטי" האמיתי והמדומה, את הספרות בקרקעות ובמגרשים, ב"עיר קטנה זו, ששמה תל-אביב" (שם, עמ' רכא), ולא פחות מכך את "הקוניוקטורה" של בעלי הבתים, המספרים ב"דירות להשכיר" שלהם, המנצלים את ההיצע המועט לעומת הביקוש הגדול ומפקיעים מחירים (שם, עמ' רנה). בסופו של רומן המכתבים, כצפוי, עוזב מנחם-מנדל את תל-אביב "העולה ופורחת, עיר גדולה לאלהים", וחוזר לניו יורק, לאחר שבמשך "חצי שנה נקשר אליה בעבותות אהבה" (שם, עמ' רפט).

"ימות המשיח" (1938) הוא הרומן השני המתאר את ארץ ישראל של ברקוביץ' מעיניו של תייר ציוני מתפעל. לתל-אביב מגיעים גיבורי הרומן בפרק העשרים (שם, עמ' תלד). מתואר בו "רחובה הראשי של תל-אביב, שהבהיק לפני מנוחין, תחת שמש-הצהריים השפוכה בכל פינה, בלבנוניות לוהטת של בתים וחנויות", שבו נערכת הפגישה הראשונה עם "התימנים", "מאחינו בני ישראל השחורים" (שם, עמ' תלה) ולאחר מכן עם יוצאי פרס (שם, עמ' תלח), שהם סנדלרים ומצחצחי נעליים. גם הפעם מוטחת הביקורת ב"ספרים שלנו,

אלו כלבי-הצייד היהודים, [ש]נתעוררו לחיים חדשים, התחילו לכשכש בזנבם מתוך שמחה, עור חדש נקדם על בשרם...". (שם, עמ' תלו). שמות הרחובות העבריים נושאים חן בעיניו (שם, עמ' תנט), והוא מתהלך בעיר כמו ב"חלום" (שם, עמ' תמ). הוא מתוודע למתחים בין המעמדות, המפלגות והאידיאולוגיות השונות בעיר, בייחוד בקרב ידידיו בני המעמד הבינוני. על רקע תל-אביב החדשה, ההולכת ונבנית, מתוארת תל-אביב של פעם, "שוקטת ובוטחת" כש"רוח-קדומים כמעט הייתה חופפת כאן על הבתים הישנים, האפורים, הבנויים לְרִנְהָה והמוזנחים ללא השגחה, בטעמה וברוחה של הפרובינציה הרוסית, על החצרות והגינות, המליאות גידולי-פרע, השרויות באפלוּלית של צללים, [...] בעירבוביה גדושה ומסובכת, [...] כשרידי חוזה הגאיונים של העיר הצעירה, כעדי-הראייה הראשונים לאגדת צמיחתה מתוך החולות" (שם, עמ' תעח).

ההבדל בין הראייה הביקורתית ההומוריסטית הראשונה לבין זו המתפעלת והרומנטית השנייה, מקורו בווית הראייה השונה של שני המתארים: הסרסור, שבא לעשות עסקים ולהרוויח מזה, והתייר הציוני הבא להשתקע ומוצא את בחירת ליבו בארץ מזה. החופה נערכת "על גג בית-הקהילה התל-אביבי, תחת ריקע השמיים הפתוחים, המבהירים באור הלכנה העולה" (שם, עמ' תקיח).¹⁰ הדוגמה השנייה לקוחה מכתבי יעקב שטיינברג. רבים אוהביה של תל-אביב, אבל לא כולם. טשרניחובסקי לא היה יחיד בהסתייגותו מהעיר. שנים אחדות לפני רשימתו של טשרניחובסקי, פרסם שטיינברג את מסו "תל-אביב" ("הפועל הצעיר", 1935), שבה הסתייג ממנה בניסוחים חריפים ביותר. מסו זו יכולה אולי לשמש השראה ומודל לטשרניחובסקי ולנסוך בו אומץ לומר דברים בגנותה של תל-אביב. ההשוואה שמשווה יעקב שטיינברג את תל-אביב לעכביש אינה מחמיאה לה: "רבת-גפים ורבת שלוחות, וחדרי-לב לה אין: – עיר במזל עכביש" (שטיינברג, 1957, עמ' שסט). הכותב צועד "ברחובות האלמונים" של תל-אביב, קורא לה "עיר מבוקעת", רואה בה "עיסה אחת של בשר" שבה "נשכחו לעולמים הגן והדשא והככר", מכנה אותה "קרית האבן" וכיוצא בזה כינויים בלתי מחמיאים (שם). עוד הוא רואה בה "עיר שטוחה, ממשפחת הזוחלים ומלאה את רחובותיה אספוסף בתים שלא נברא להם שליט", שהחיים ב"חוצותיה ירצו בדי-ריק, משואת-מהומה אל שואת-מהומה" (שם). בחלקה השני של מסו מנסה הכותב בכל זאת לעשות חסד עם העיר ולגלות את חינה, אבל חן זמני, "מסכת-חלוף". הוא מתגלה "רק בלילות היחוד אשר

¹⁰ במסגרת זו אפשר לצטט רק מובאות ספורות מתוך שני רומנים אלה, שהם הרבה יותר מורכבים ורבי-פנים.

תרגום וביקורת תרגום

עמינדב דיקמן

שאל טשרניחובסקי והפואטיקה של תרגום שירה לעברית: לקורות פרשה אחת

הקדמה: שחזור המרכיבים הצורניים בתרגום שירה – הכרח?

לגבי דידו של קורא השירה העברי בן ימינו, פואטיקת תרגום השירה, הדוגלת בשחזור מלא ככל האפשר של מרכיביו הצורניים של שיר, מזוהה יותר מכול עם דורם של המודרניסטים. ואין בכך כל תמה: תרומתם הקיבוצית העצומה של נתן אלתרמן, אברהם שלונסקי, לאה גולדברג ובני דורם כעזרא זוסמן ורפאל אליעז לקופת תרגומי השירה העבריים, שחלקים בלתי מבוטלים בה עדיין עומדים בתוקפם עד עצם היום הזה, היא שהביאה לכך. למחשבה על אודות תרגום במשקל ובחרוז מצטרף כמעט מאליו הזיכרון הספרותי בדבר תרגומיהם השקולים והחרוזים לעילא של המודרניסטים, יהיו אלה תרגומיו פורצי הדרך של זאב ז'בוטינסקי, שירי האנתולוגיה הנודעת "שירת רוסיה", תרגום "יבגני אונייגין" של שלונסקי או תרגומיה של גולדברג משירת העולם שכונסו בכרך הידוע שיצא אחרי מותה, "קולות קרובים ורחוקים". אולם ההיסטוריה הספרותית מלמדת שפואטיקה זו נתגבשה הרבה קודם לכן, למעשה – זמן לא רב אחרי המעבר לשיטת השקילה הסילבטונית, אי אז במהלך שנות השמונים של המאה התשע-עשרה. הדעת נותנת כי המעבר לנגינה הספרדית, שכבר היה לעובדה מוגמרת לפני כמאה לערך, הוא שטשטש את זכרם של תרגומיהם השקולים והחרוזים של אנשי דור התחייה. היש קורא שאינו מומחה הזוכר בימינו את תרגומיו של יעקב לְרָנָר מלרמונטוב, או את תרגומיו של דוד פרישמן לשירי פושקין? כוס השכחה עברה גם על כל תרגומיו השיריים הרבים של שאל טשרניחובסקי, להוציא אולי תרגומו הכביר לשירי הומוס, שגם הוא, בתורו, אינו נקרא עוד בימינו כפי שנכתב, כלומר בהקסמטרים עבריים אשכנזיים.

בעונת הגשמים"; "בשעות הרחמים ובשעות הזעם אשר לטבע", כש"רינת הגשם" שוטפת את הרחובות, והעיר "פתאום רחוצה ומשובצת אגלים, כאילו שטף אותה ממחבואיה לשד החיים" (שם, עמ' שע). אלתרמן?! לאחר "שעת חסד" זו חוזר הסיום לקטרוג הגדול: "עיר אשר חוצות חייה רודפים איש אחיו – ומלפניהם ומאחריהם אין תכלית-הוד, אין תואר-נשגבות, אין פתרון למען מישרים חדשים" (שם). שתי דוגמאות אלה של תל-אביב בספרות, שקדמו לרשימתו של טשרניחובסקי, מעט מהרבה מאוד שנכתב עליה, מדגימות את האהבה שרחשו לה רבים ואת ההסתייגות של מעטים. עם זאת, האהבה הייתה מלווה בביקורת, וההסתייגות מעורבת בחיבה אם לא למעלה מזה.

מקורות

בסוק, עידו, 2017. ליופי ונשגב לבו ער: שאל טשרניחובסקי – חיים, ירושלים: כרמל.

ברקוביץ, יצחק דב, 1938. ימות המשיח, תל-אביב: דביר.

ברקוביץ, יצחק דב, 1964. "מנחם-מנדל בארץ-ישראל", כתבי י. ד. ברקוביץ, כרך ראשון: סיפורים ומחזות, תל-אביב: דביר, עמ' רטו-רפט.

טשרניחובסקי, שאל, 1936. "למאיר דיזנגוף בן השבעים וחמש", ידיעות עיריית תל-אביב, מארס.

טשרניחובסקי, שאל, 1942. "תל-אביב ותל-אביב", דבר, ידיעות תל-אביב, 15.4.1942.

טשרניחובסקי, שאל, 1947. "הגברת פראנקו", שלושים ושלושה סיפורים, ירושלים: שוקן, עמ' 161-167; פורסם לראשונה בדואר היום, 25.12.1934.

שביט, יעקב וביגר, גדעון, 2001. ההיסטוריה של תל-אביב, כרך א: משכונות לעיר (1909-1936), תל-אביב: רמות.

שטיינברג, יעקב, 1957. "תל-אביב", כל כתבי יעקב שטיינברג, תל-אביב: דביר, 1957, עמ' שסט-שע.

ניסיון חריג לכתאורה ונימוקיו

ענייני במאמר קצר זה איננו הזיכרון והשכחה הספרותיים, כי אם פרשה אחת הקשורה לייצוב הפואטיקה של תרגום השירה בימיו של טשרניחובסקי. כמאליה נשאלת השאלה: כיצד מתעצבת ומתייצבת פואטיקת תרגום כלשהי? בלא לשקוע בדיונים תאורטיים ארכניים וסבוכים, אפשר לומר כי במציאות ספרותית כזו שהייתה מזומנת לאנשי הספר העבריים, היה תהליך זה סטיכי ברובו. אבהיר במקצת את כוונת דבריי. במציאות שהתקיימו בה מוסדות תרבות וספרות סדורים אפשר היה להסתייע בהם לעשיית מעשה ספרותי. כך, למשל, התקדמה ברוסיה מהפכת המעבר משיטת השקילה ההברתית לשיטה הסימבולית-טונית באמצעות הצעות שבכתובים שהוגשו לאקדמיה הקיסרית. את ההצעות הגישו חברי האקדמיה ואסילי טרדיאקובסקי ואחריו מיכאיל לומנוסוב בראשית המאה השמונה-עשרה.¹ במערכת העברית עשה מעשה דומה המשורר אברהם-בער גוטלבר בחיבורו "איגרת ביקורת: פלס ומאזני המשקל: השירה העברית בארצות הגרמנים והסלונים" (1865), שאותה הפנה באופן כולל אל "משוררי דורנו הנכבדים אשר להם חך לטעום ואוזן לשמוע ולבחון".

מאליו מובן שאחד מערוצי הפעולה המקובלים ביותר להעלאת "הצעות לסדר היום הספרותי" היה באותם ימים הביקורת. במערכת העברית, שלא היו לה, כאמור, מוסדות ספרותיים "רשמיים", היה זה הערוץ היעיל והפעיל ביותר. כאן אנו באים, לבסוף, לענייננו עצמו. בשנת 1929 יצא לאור בברלין ספר בן 173 עמודים, שנשא כותרת זו: "משירי היינה (שירים בפרוזה): ניסיון" (מינץ, תרפ"ט).² שם המחבר היה א"ל מינץ. כותרת זו, כשלעצמה, ודאי עוררה את סקרנותם של הבקאים בשירת היינה שהיה, כידוע, משורר אהוד מאוד על הקוראים והסופרים העבריים, ויצירתו הייתה מוכרת להם היטב. וכל כך למה? משום שבין שיריו הרבים של היינה אין כל שיר העונה להגדרת הסוגה "שיר בפרוזה", כעין השירים בפרוזה של בודלר.

כדי לחזור את החידה שבכותרת צריך היה לקרוא את המשפט הראשון במבוא לספר. "החלטתי לסור קצת מן הדרך הסלולה זה כמה", כתב מינץ, "שבה הלכו ועדין בה הולכים כל המתרגמים את שירי-היינה: לתרגם את שירי-היינה בפרוזה" (שם, עמ' ב). ההדגשה במקור). הלאה כתב מינץ כי לא עשה

¹ לפרטיה של פרשה זאת ראו Silbajoris, 1968.

² הוצאת סיגליות שבה יצא הספר היא כנראה הוצאה עצמית. מינץ היה אחד מעשירי רוסיה לפני המהפכה! כך לפחות נטען. וגם אם איבד את רוב רכושו במהפכה, נשאר לו כנראה מספיק לפרנסה עד סוף ימיו וכן לשעשועי הוצאה לאור. ראו עליו ועל יחסיו עם טשרניחובסקי, בסוק, 2017, עמ' 348-349.

את מעשהו מפני תאוות חידוש גרידא, אלא מפני שהגיע לכלל מסקנה ש"אם באמת אנו רוצים להשכין את יפיותו של היינה בספרותנו – אין לפנינו דרך אחרת [...] "אלא "לְוַתֵּר עַל הַצּוּרָה הַשִּׁירִית".

כאן המקום לכתוב דבר מה על המחבר: אריה לייב מינץ (1858-1935) היה מבקר צולפני ידוע למדי, שתקף בשעתו את פרישמן וגנסין ואף את עגנון; שנים רבות עסק בתרגום שירי היינה, ובמאמר מיוחד שפרסם בהמשכים ב"השילוח" (תרפ"ה, חוברת ג-ד) מתח ביקורת חריפה על כל מתרגמי העבריים בני זמנו: יעקב פיכמן, ש' בן-ציון ויצחק קצנלסון. את החלטתו לתרגם משירי היינה דווקא בפרוזה סימך מינץ בנימוקים מפורטים. את הסיבה הראשית לאי-האפשרות לתרגם את היינה כראוי תלה בדרגת ההתפתחות של השפה העברית בזמנו: "[...] שפתנו – לפי מצבה כיום הזה – מתוך חסרון הגמישות שבה, מפני עניותה בצבעים ובבני-צבעים ומפני מיעוט תארי הפעל שבה – אינה נותנת את האפשרות למי שיהיה – אפילו לגאון שבמתרגמים – לתרגם כיום הזה כראוי את שירי-היינה [...] " (שם, שם). אבן הנגף השנייה, לדעתו, היא ההפרעה הגדולה שגורם המאמץ של שחזור החרוז והמשקל, מאמץ שבסופו של דבר יוצא שחרו בהפסדו: "לי נראה כדבר ודאי [...] ש[...] רבות מעכבים גם החרוזים, המשקל וכו', שהם שלשלאות-שלי-ברזל ככדות על ידי המתרגם, המכבידות עליו מאוד את העבודה הזאת, וכדי לצאת את ידי-חובתו כנגד החרוז וכנגד המשקל – הוא יורד לנכסיו של היינה ועל חשבוננו הוא פורע – פורע? – את חובותיו כנגדם; הם משכיבים אותו במיטת-סדום של חרוזיהם ובאמת-סדום שבידיהם הם מודדים אותו ומקצצים את ידיו ואת רגליו [...] " (שם, עמ' ב-ג).

בעבודת התרגום שלו ראה מינץ ניסיון לזמנו, שטעמו עתיד להתבטל מאליו עם שתפתח הלשון העברית לדרגה שתתאים לקליטת שירת היינה כהווייתה. כך כתב במפורש: "אם אי-אפשר לקבל את הטוב בשלמותו – ניקח אותו במיעוט; אם אי-אפשר שיהיה לנו היינה בן-מאה אחוזים – על כל פנים נסתפק בהיינה בן חמישים או בהיינה בן שישים אחוזים; נסתפק לעת עתה, עד שיבוא הרגע ויגיע היום הטוב – וכלי-הקיבול של שפתנו יתפתח ויסתעף ויתרחב עד שיכול לקלוט את כל היינה על יופיו ועל הדרו, ולעת עתה יהיה לנו היינה בתכנו ובצורה פרוזית" (שם, עמ' ד).

מבט משווה

אם ייבחן מעשהו הספרותי של א"ל מינץ מנקודת ראות רחבה של תולדות הספרות המתורגמת העולמית, אין ספק שיימצא כי לא היה בו כל דבר יוצא דופן. תרגום דברי שירה בפרוזה היה ועודנו הליך מקובל ורגיל בכל ספרויות

Im Mondschein bewegte sich langsam
Die Armesünderblum'.

בין שני התרגומים מפרידות ארבעים ושתיים שנים; את התרגום הראשון הדפיס מינץ במקבץ קטן של תרגומים משירי היינה שפרסם באלמנך "כנסת ישראל" בעריכת שפ"ר בשנת תרמ"ח:

על אם הדרך מקברים
כל שלח יד בנפשו ומת;
שם פרח פרח תכלת,
פרח נפש החטאת.

בחצי הלילה נצבתי
על אם הדרך ואנח;
ופרח הנפש החטאת
התנועע לאור הירח...
(מינץ, תרמ"ח)

תרגום קטן זה אינו נצרך לפירוש כלשהו. ניכר בו ניסיונו של מינץ לדייק וכישלונו להכניס לשורותיו את כל המידע שבמקור, מה שבולט מאוד בתרגום הבית השני: במקום "הלילה היה קר ואילם" כתב רק "בחצי הלילה"; ובמקום "באור הירח נע לאיטו [הפרח]", כתב רק "התנועע לאור הירח". מאליו מובן שלא עלה בידו להעמיד מקבילה סבירה למה שהביע היינה במילה יחידה - Armesünderblum. נדמה כי פגמי תרגום אלה ביקש מינץ לתקן בנוסח "השיר בפרוזה", שם כתב:

על פרשת הדרכים מקברים את מי ששולח יד בנפשו ומת; שם גדל פרח כחול, הפרח האומלל של נפש החוטאת.
על פרשת הדרכים נצבתי ואנח; הלילה קר ואילם, ופרח נפש החוטאת מתנועע לאור הלבנה (מינץ, תרפ"ט, עמ' 69).

גם כאן אין צורך להכביר מילים: הקשר בין שני התרגומים ("מקברים" ולא "קוברים", למשל) ברור לעין; נדמה שמינץ עצמו לא התעלם מקרבתם היתרה של תרגומי הפרוזה שלו לתרגומיו בדרך השיר.

אירופה. די אם תזכר בהקשר זה מסורת התרגום הצרפתית, העשירה ביותר בתרגומים ממין זה. ואין מדובר בתרגומים-מסייעים לצורכי לימוד המקור, ממין מה שמכנים בתרבות האנגלוסקסית בשם crib, אלא בתרגומים שנהגו מלכתחילה כתרגומים ספרותיים בעלי ערך סגולי משלהם. כאלה היו תרגומו בפרוזה של שאטובריאן ל"גן העדן האבוד" למילטון ותרגומי הפרוזה הרבים של לקונט דה-ליל לאפוסים ולטרגדיות היווניים.

על צד האמת יש לציין שתרגומיו של מינץ לא התייחסו למסורת זו, כי אם נטו יותר למסורת התרגומים-המסייעים, שלא נועדו אלא להקל על הקורא לקרוא את המקור. ויעידו על כך מילותיו הוא בדבר "היינה בן חמישים או שישים אחוז". פסקה אחרת בדברי המבוא לספר מגלה כי מינץ שייך היה למתרגמים (הרבים עד מאוד) שדבקו באמונת "רוח השיר", שהיא הדבר העיקרי שעל המתרגם לשאוף לשחזרו בעבודתו. על זאת מעידים בבירור הדברים שכתב על עבודתו שלו: "מאליו מובן שלא אתרגם כל בית ובית כצורתו, מלה במלה; לא אכניס לתוך שיריו צבעים קולנים, במקום שהוא משתמש בצבעים רכים וחשאים, ולא אנגן בכתבונן במקום שהוא מנגן בכינור, ולהפך, כפי אשר תשיג ידי, אתאמץ למסור להקורא בשלמותו את הלך-הרוח המרחף לפני שיריו של המשורר ברוך האלוהים" (שם, עמ' ה. ההדגשה במקור).

לבסוף הוסיף מינץ דברים שנועדו לשכנע את הקורא בתוקפה של האפשרות התרגומית שהציע גם מבחינת סוגתה הספרותית: "[...] זה כמה התחילו מכניסים לתוך הספרויות מין-ספרות חדש, שקוראים לו 'שירים בפרוזה'. הקהלה קבל אותו ברצון. ובכן הנני נותן פה שירים בפרוזה משירי-היינה" (שם, עמ' ה.).

בחירת תרגומו של מינץ הלכה למעשה

נפנה נא לתרגומיו של מינץ עצמם. כדי להדגים את מעשיו אביא שניים מתרגומיו לאותו שיר עצמו, האחד בדרך השיר, האחר בפרוזה. השיר שבו מדובר הוא השיר השישים ושלושה ב"ספר השירים" של היינה. הנה מקורו הגרמני:

Am Kreuzweg wird begraben
Wer selber sich brachte um;
Dort wächst eine blaue Blume,
Die Armesünderblum'.

Am Kreuzweg stand ich und seufzte;
Die Nacht war kalt und stumm.

ביקורתו של טשרניחובסקי על "ניסיונו" של מינץ

נקל לצייר בדמיון ספר תרגומי הניסיוני של מינץ, שהיה, אחרי ככלות הכול, איש עט שולי, יכול היה לצלול לתהום הנשייה בלא שתכתב על אודותיו גם מילת ביקורת אחת. אלא שלא כן היה. בראש מדור ביקורת הספרים של גיליון חשוון שנת תר"ץ (1930) של כתב העת "מאזנים" הדפיס שאול טשרניחובסקי רשימת ביקורת ארוכה למדי, שבה דן את "ניסיונו" של מינץ לכף חובה גמורה. טשרניחובסקי אמנם דחה בשתי ידיים את דרכו של מינץ, אולם עשה זאת בלא אבק רשעות או ביטול.³ להפך: את דבריו פתח בתיאור רב אדיבות של המחבר שהוא בא לבקר: "א.ל. מינץ, בעל ה'ניסיון', איננו נחשב אצלנו לסופר תמידי שאומנתו בכך [...] אבל מדי פעם בפעם יש ששמו צף ועולה על הבמה [...] ב'השילוח' הדפיס רשימה קצרה על דבר ד' פרישמאן, והעירו דבריו את תשומת לב הקוראים [...] ולדבריו של א.ל. מינץ נענים לפעמים. אצבעותיו הן של כימאי זקן, מומחה ורגיל, וכשהוא נוטל את החומר ובודק בו, יודע הוא לכוון אל הנימה החולה, ומוסר אותו החומר לבריסמכא, שפעולתו בכך" (טשרניחובסקי, תר"ץ, עמ' 12).

"ואולם", המשיך וכתב טשרניחובסקי, "יש שאותו ברסמכא איננו בא: ואז רואה א.ל. מינץ את עצמו אנוס להתחיל בדבר: במקום שאין אנשים השתדל להיות איש". אמור מעתה: טשרניחובסקי נטה הבנה וחסד למניע שהביא את מינץ להוציא את "ניסיונו" בתרגום הפרוזה של שירי היינה. כעבור פסקה נוספת שבה פרש טשרניחובסקי לפני הקורא ביתר פירוט את הנסיבות שהביאו את מינץ לדרכו בתרגום, כתב את דעתו בנוסח פסקני: "אליבא דאמת דברים שבשיר אין לתת אותם בצורה אחרת. זה הכלל". יושם לב שטשרניחובסקי נקט – ובכוונת מכוון, לדעתי – את התיבה "כלל", ולא כל תיבה אחרת. דבריו אלה מצטרפים יפה למה שכתב באחרית הדבר לתרגומו ל"אילאס": "מוצא אני, שאין לקבל בשום אופן מושג נכון משירי הומרוס, אם לא במשקל האנטיקי והאפני שלהם" (הומרוס, תשי"ד, עמ' 223). בהמשכה של אותה פסקה העלה טשרניחובסקי טענה מחוכמת: את היינה יש לתרגם בדרך השיר ולא בפרוזה, דווקא כי "דבריו עומדים מתוך דרך בטוים על גבול תחום הדבור הפרוזה והדבור השקול, ואין בינו לבין הפרוזה אלא ניגונו של שיר וחוץ של ריתמוס".

הלאה הוסיף טשרניחובסקי השגות כאלה: מי שמכיר את שירי היינה במקורם אינו יכול לקבל תרגום בפרוזה, מפני שמנגינתו של השיר, הידועה והמוכרת לו,

³ לזהירות שבה נהג טשרניחובסקי במינץ היה גם רקע ביחסיהם האישיים. ראו על כך בסוק, שם.

עומדת בדרכה של הפרוזה ומעכבת בעדה. על כך הוסיף שכזה הוא גם מקרם של השירים "שאינ אתה יודע את המנגינה שלהם" (כלומר את משקלם במקור), אבל הלוא היינה הוא מן המשוררים המולחנים ביותר בתולדות גרמניה, ש"החשובים בקומפוזיטורים חיברו מנגינות לשיריו". צא ולמד שמבחינתו של טשרניחובסקי, גלגוליו המוזיקליים של טקסט שירי הם תנא דמסייע לתרגום בדרך השיר. למעשה, כל טקסט שירי ששימש מצע להלחנה כלשהי מתאים לטענה זאת. אין זאת אלא שלפחות בחלקה, היה שורשה של הטענה הזאת נעוץ בניסיונו של טשרניחובסקי כמתרגם טקסטים שיריים בהקשר מוזיקלי: הספר "קובץ הנגינות בשביל המשפחה ובשביל בית הספר" משנת 1911, שלשמו התבקש לתרגם טקסטים מגרמנית, מרוסית ומצרפתית למוזיקה משל בטהובן, מוסורגסקי, גלינקה, מנדלסון, רובינשטיין ואחרים (רבינא, תשכ"ד, עמ' 446–453; בסוק, 2017, עמ' עמ' 189–191).

הלאה העמיק טשרניחובסקי את טענתו בזכות המשקל: "אבל גם הקורא הרגיל", כתב, "זה שאינו מחבר מנגינות, הלא בקוראו, כמוכן בקול, שיר – אי־אפשר לו שלא יקרא אותו כעין מנגינה. הוא מטעים אותו נעימה עלובה, חד־גונית, חסרת ביטוי של רגש, אבל הריתמוס שבלא יודעים יש בו". כלומר המשקל הוא מרכיב אינהרנטי של כל שיר, ואין דרך "לבצעו" נכונה בפרוזה. את טענתו במקום זה הסמיך על יחידות הזמן המרכיבות כל משקל ומשקל: "איך הקורא לא יִכָּשֶׁל בלשונו, כשהוא קורא את השיר Auf di Berge will ich steigen [בתרגומו של מינץ]: 'אטפס על ההרים'. לא! אני כבר הסכנתי – ואחרת אי־אפשר לי – שהגיון שירי זה יצלצל באזני דוקא באותה יחידת־זמן, שהיא מצלצלת בפיו של היינה. לא 'אטפס על ההרים', אלא: 'על הֶהָרִים אטפֶּה'" [בנגינה ובהטעמה אשכנזית, כטטרמטר טרוכאי – ע"ד]. שוב פרוזה היא זאת, אבל בת־קול מדבריו של היינה. מן הכתוב אפשר להקיש אפוא שלו היה טשרניחובסקי מוכן לקבל תרגום כלשהו של דבר שיר ערוך בפרוזה, כי אז רק בפרוזה שקולה במשקל המקור (כלומר המשקל יישמר, החלוקה לשורות לאו דווקא והחרוזים יושמטו; ובאמת הפואמות האוטוביוגרפיות שכתב בשנותיו המאוחרות שקולות אך אינן חרוזות).

בפסקה שלאחר מכן הוסיף טשרניחובסקי לטענתו בדבר המוזיקה והשיר טענה אחרת: משקליהם של שירים יש להם רשת אסוציאטיבית משלהם: " [...] 'אניני יודע שְׁלֵמָה', ובכל זאת... ובכל זאת בתרגום שני זה [כלומר בתיקון נוסחו של מינץ – ע"ד] אני שומע הד המנגינה הידועה לשיר Ich weiss nich was soll es bedeuten [שורת הפתיחה של השיר 'לורליי' – ע"ד] וכך כבר כרוכה המנגינה עם שיריו של היינה, שבעת שאני קורא את שירו של גיטה

שנכנס כעת עם הופעת ההברה הספרדית והנטייה כלפי משוררים מחוסרי רגש מוסיקאי – המיתו את ההרגשה הנגינתית בשירתנו עד לידי יאוש ממש. והדעה ה'בעל-ביתית' רווחת אצלנו עד היום, שהריתמוס והמשקל, החריזה והצורה של השירה אינם אלא שעשועים וצעצועים של מה בכך".

יותר מכול ניכרת בדברים אלה תחושת מחברם, שכשרה השעה להיאבק על מעמד החרוז והמשקל במקור כבתרגום. ההיסטוריה הספרותית מלמדת כי היה זה הרגע שאחרי הרגע האחרון: השפעתה העצומה של חוברת התרגומים של זאב ז'בוטינסקי (1923) כבר ניכרה בעליל בחלל השירה, והמעבר להטעמה הספרדית כבר היה עובדה מוגמרת פחות או יותר. אולם אם "הפסיד" דורו של טשרניחובסקי במאבק על ההטעמה האשכנזית, לא הייתה לטשרניחובסקי כל כוונה לוותר ולו כמלוא הנימה בתחום החריזה והמשקל. יהיה זה מופרז לכל הדעות לימר שרשימת ביקורת אחת, ולו גם מעטו של טשרניחובסקי, יכולה הייתה להטות את הכף הנה או שמה. אולם דומני שבתולדות השתרשותה של פואטיקת התרגום משמרת המשקל והחרוז, אשר הגיעה לשיאה בשנות הארבעים, היה לעמדתו הנחרצת של טשרניחובסקי משקל משלה. פואטיקה זו שימרה את המשקל והחרוז במשך שני עשורים לפחות, תוך שהיא דוחה על הסף ומסלקת הצידה כל אפשרות תרגומית אחרת.

מקורות

בסוק, עידו, 2017. ליופי ונשגב לכו ער: שאול טשרניחובסקי – חיים, ירושלים: כרמל.

הומרוס, תשי"ד. איליאדה/אודיסייה (תרגום מיוונית שאול טשרניחובסקי), תל-אביב וירושלים: שוקן.

טשרניחובסקי, שאול, תר"ץ. מאזנים, א: לא, חשוון, עמ' 12-14. מינץ, אריה לייב, תרמ"ח (1887). "היינריך היינה, על אם הדרך", בתוך שאול פנחס ראבינאוויץ (עורך), כנסת ישראל: ספר שנתי לתורה ולתעודה, שנה שנייה, ווארשא, עמ' 393.

מינץ, אריה לייב, תרפ"ט. משירי היינה (שירים בפרוזה): ניסיון, ברלין: סיגליות. רבינא, מנשה, תשכ"ד. "צ'רניחובסקי במוסיקה", מאזנים, יז [מ], ו [רלו] (חשוון), עמ' 446-453.

Silbajoris, Rimvadas, 1968. *Russian Versification: The Theories of Trediakovskij, Lomonosov, and Kantemir*, New York: Columbia University Press.

Wasser holen ging die schöne
Junge Frau des hohen Bramen

אני מצרף לו בלי יודעים את המנגינה של

Jeden Abend ging spazieren
Des Alkaden junge Tochter".

כלומר, נשוב ונפרש, משקלים יש להם רשת אזכורית משלה בשירה, שתרגום פרוזאי בלתי-שקול מפסיד אותה.

בנקודה זו במאמרו תקף טשרניחובסקי במילים שאינן משתמעות לשתי פנים את שיטת התרגום של מינץ: לא החריזה והמשקל הם המפריעים לו, כתב, אלא דווקא הפרוזה. לא הדיוק הקיצוני מפריע אלא "רוחו של המתורגם בכלל". ולזה הוסיף במפגיע: "[...] כמה וכמה פעמים שתרגום גרוע במובן זה, אם ניתן במתכונת המקור ונגינתו, כלומר – בצורתו השירית, עולה ועולה על התרגום המדויק שבמדויקים" (טשרניחובסקי, תר"ץ, עמ' 13). כלומר עדיף תרגום חרוז ושקול שאינו מן המשובחים מבחינת דיוקו על תרגום מדויק מילולית החסר משקל וחרוז. תרגומים, כותב טשרניחובסקי להלן, צריכים להיות בעלי "נטיית כלפי הצד" (כלומר פגומים במשהו) משום שנטיית אלה נעוצות בהבדלים בין שפות, והן הן המסייעות "לשמור על רוחו של המקור". וכאן הוסיף הנחיה מפורשת: "המתרגם צריך לראות לפניו תמיד שאלה אחת: אילו היה היינה כותב עברית ורוצה לבטא מחשבה זו, איך היה מבטא אותה?" משפט זה דומה דמיון רב למחמאה שחלק אורי-צבי גרינברג לז'בוטינסקי על תרגום "העורב" שלו: "לו היה א"א פו כותב עברית, היה כותב דווקא כך!".

מפרט לכלל: מספרו של מינץ לבעיה העקרונית הכואבת

כאן ברשימת הביקורת שלו, לפני שעבר להשוואה בין תרגום שקול וחרוז משל ש"ל גורדון לתרגום הפרוזה הנופל ממנו של מינץ, פנה טשרניחובסקי אל ציבור הקוראים בדברי כיבושין בדבר הזלזול בצורת השיר, דהיינו הריתמוס, המשקל והחריזה: "אותו הרעיון, הפשוט כלי-כך, שהצורה והתוכן ירדו כרוכים והם דבקים ומחוברים יחד כגוף בנשמה, לא פילס לו עדיין נתיב לתוך חוג קוראנינו – וגם לא בקרב מבקרינו. וכמה מן המבקרים משיגים עד היכן יש לחריזה זכות של קיום מתוך תורת הנפש? הצורה המוזרה והארכאית של השירה הספרדית, ה'עיון' בלבד ולא הקריאה וההקראה בספר, ואתו בלבול

[על נייר מכתבים של המלון: Hotel Ansonia, Broadway and 73rd Street]

14.2 [1929]

גברת הורוביץ הנכבדה,

הגעתי הבוקר ל-N.Y.

מיד טלפנתי אלייך בטלפון שנתת לי (Taylon 6I20), נאמר לי שאינך מוכרת להם ושארף הורוביץ אינו גר שם.

גם בספר הטלפונים אין הורביץ שגר ב-Bronx 938 E 163 str.

אם עשית את זה בכוונה, מפני שלא רצית שאדע היכן את גרה, אינני מבין אותך, כי יכולת פשוט לומר לי שאינך רוצה להיפגש איתי.

כתבתי לך כבר משיקגו לכתובת הזאת, ול-Cleveland, לכתובת של Churchill. ולא הייתה תשובה.

אנא הודיעי לי באמצעות הטלפון היכן את ואיפה אוכל להיפגש איתך. אם לא אהיה במקרה בבית המלון, נא להשאיר לי message.

כל טוב,

ש. טשרניחובסקי

* * *

[בטופס: On board Cunard RMS "Aquitania"]

23.3 [1929] [התאריך - על פי חותמת הדואר על המעטפה]

ג'ני! ספינתנו עומדת כל היום סמוך ל-New-York ממשי. כמה זה טיפשי, שאני נמצא כל כך קרוב אלייך ואינני יכול לראות אותך, אינני יכול לומר לך ברכת פרידה. [כל] האנשים הנחמדים האלה שבאו להיפרד ממני בספינה ולא נתנו לי להיפרד ממך כמו שרציתי! אינני יודע כמה זמן עמדת בצד, ליד הספינה: נדמה לי שראיתי אותך, שעדיין היית שם. האומנם עמדת שם עד שסגרו את השער? כיצד נסעת הביתה, עם מי ומתי?

כל זאת הייתי רוצה לדעת, במלוא הפרטים. כתבי לי. כתבי לי על כל מה שקורה לך: לאן את הולכת, את מי את רואה, מה את חושבת עלי.

כתבי לי בלי תירוצים, אל תגרמי לי לחכות זמן רב למכתבייך. בלאו הכי הדואר גורם לחכות למכתב הרבה זמן.

כל טוב לך - אני לוחץ את ידך.

24.3. אלוהים, כמה מעט אמרתי לך מהדברים שרציתי לומר לך. אינני יודע מדוע זה קרה.

עכשיו נראה לי שיכולתי לדבר איתך במשך שבועות, ואני נפגשתי איתך לעיתים כל כך רחוקות.

מכתבי טשרניחובסקי הראשונים לג'ני פיורקו-הורביץ

בסוף שנת 1928 ובחודשים הראשונים של שנת 1929 שהה טשרניחובסקי בארצות הברית. מטרת מסעו לשם הייתה גיוס כספים לרשת "תרבות" - רשת החינוך העברית - בליטא והרחבת מעגל החותמים על סדרות ספרים שעמדו לצאת בהוצאת "שטיבל" שהתמוטטה ועמדו באותה עת לחדשה. בעת ביקור בעיר קליבלנד להופעה בפני חוגים ציוניים שם, הוצמדה לו נהגת, בעצמה פעילה ציונית, ג'ני - שיינה בשמה היהודי המקורי. ג'ני הייתה ילידת עיירה במחוז ביאליסטוק (רוסיה), שהגיעה בצעירותה לארצות הברית, התחתנה עם עורך דין יהודי חולני, התאלמנה כמה שנים קודם בואו של טשרניחובסקי לאמריקה, ובביתה בן ובת על סף גיל הנעורים. ה"קליק" שנוצר ביניהם הביא לבילוי משותף קצר בניו יורק, עד שטשרניחובסקי נאלץ לחזור לאירופה בשל חובות עבודה ומחסור בכסף. זהו הרקע לתחילתו של פרץ המכתבים ממנו אליה (למעלה מ-150). המכתבים הראשונים הם בעברית, תוך הסתמכות על העברית הבסיסית שרכשה ב"חדר" בעיירתה. אחר כך כתב לה לרוב ברוסית. הכתיב המלא - תוספת העורך.

מברק [טלגרמה] [1929] 5.2

לציפור הנחמדה, שנדדה מקנה. נכנסתי לראותך טרם נסעתי מקליבלנד ולא מצאתיך. והיה צר לי מאוד מאוד. מאמין אני כי מצב עינך הוטב, ושוב היא מבטת שובבה ונאה כקדם. אני במשך כל דרכי לשיקאגו וכל הבוקר היום חשבת על דבר הציפור הנחמדה שעזבה את קליבלנד. עיר זו לא אשכח לעולם. ביום 10.2[-]12.2 אהיה בדטרויט (Hotel Barlum). והייתי שולח לך מלא המעטפה [נשיק]ות [ח]מ[ות].

ידידך הכי נאמן שאול.

6.2 חיכיתי כל היום למכתב ממך - ולא קיבלתי.

הלא זה אי אפשר כלל וכלל, שלא אראך במשך שנה!
 צריך אני לראותך, צריך אני לראותך תיכף ומיד.
 דשנני, כלום לא אפשר לך לבוא ואם גם לזמן קצר לאברופה לימי הקיץ? האם
 אם [גם אם?] הנסיעה עולה בכסף רב[.], אפשר לחיות כאן בהוצאות קטנות
 לערך. אני עוד אכתוב לך בעניין זה.
 בגרמניה יש מקומות בהרים שבהם החיים בזול ושם היית יכולה לחיות בימי
 הקיץ.
 כעת את מרוויחה קצת כסף – ואפשר לנו להתראות שוב.
 בין לונג אי[ני]לנד ושרבור מהלך אלפי מ[י]לים – והאוקיינוס ביניהם – וכולו
 מכוסה גלים גלים.
 אילו היה יכול כל גל להיות נשיקה אחת – נשיקה חמה, נשיקת-צרב, נשיקה
 עד כלות הנפש – הייתי שולח לך כל אותם הגלים, שיהיו כולם לך לכסות כל
 גופך היפה...
 אין רגע, שאין אני נזכר בך.
 שוטים שכמותנו – מדוע כל כך מעט נשקנו זה לזו! איך יכולנו להיפרד לימים
 שלמים?
 עתה אני רואה עד כמה אני אוהב אותך – יונתי, פרח-חמדתי.

26.3 יונתי תמתי, זה עתה קמתי. מה הייתי חפץ להתבונן לתוך עיניי החומות,
 העליונות, לנשק
 את שמורותייך השחורות הנפלאות... את [=את?] לב-לבי, את פרחי, את
 נשמת...
 אינני יכול לכתוב לך: אני יוצא מדעתי – דברים נאים למטורפים אני [?] נכון
 להגיד לך.
 כל היום אינני יכול לעבוד. איני פוסק מלהגות בך, אך בך, אך בך!
 איך זה נפרדתי ממך [=איך עלה בדעתי להיפרד ממך].
 תיכף ומיד כתבי לי, תיכף ומיד[.], בכדי שאדע מה לך, אם קיבלת את מכתבי,
 אם עודך זוכרת אותי.
 [המשך אותו מכתב]
 26.3 אני אוהב, אני אוהב אותך, אני אוהב אותך, יותר משאת יודעת, יותר
 משאני בעצמי יודע זאת.

רגע אני מאמין לך, ורגע אינני מאמין לך.

אל תשכחי לשאול ב־general delivery של סניף הדואר ולספר לי, אם קיבלת
 מה שביקשתי ממך.
 ברכותיי למשפחת הורביץ.
 בדרך, על הספינה, קיבלתי 3 מברקים מ־NY מבבלי, מסילקינגר, מפרופסור
 סלונמסקי ומריבולוב.¹
 אל תשכחי אותי, כתבי מיד, מיד, מה שלומך. כתבי בפירוט מה קורה בעבודה
 שלך, לאן את הולכת, עם מי את נפגשת.
 כל הדרך עד כה מזג אוויר נפלא. כתבתי קצת. למרבה הצער, חסרים לי שני
 ספרים, אחרת הייתי עושה עבודה רצינית.² חברי על הספינה: 2 רוסים וצרפתי
 אחד. אני מדבר בעיקר צרפתי. גם הרוסים חשבו אותי לצרפתי.
 כתבי לי מי ליווה אותך הביתה מהספינה ואיך הגעת. שמרי על בריאותך.
 בקרוב יהיה חם, תתלבשי כמו שצריך, כדי לא להתקרר. מן הסתם מתאים לך
 להתלבש קל מוקדם מדי.
 אל תתעייפי, תנוחי אחרי העבודה. תישני יותר.
 ואל תשכחי אותי.
 כל-כל טוב.
 ש.ט.

* * *

מכתב בעברית שהוחזר [! – כפי שהוא עצמו מציין במכתב מ־29.5.29], עם
 חותמת דואר מניו יורק, 5.4.1929
 על נייר של "On board the Cunard RMS "Aquitania", אבל ייתכן שרק
 התחלת המכתב היא מהאונייה והשאר נכתב כבר על אדמת אירופה [פריז?]

דושנני!

כמנגינה יפה מצלצל בא[ו]זני שמך, כמנגינה נפלאה, מלאה קסם של אביב!
 עתה, כשעזבתי אותך, עתה כשאת כל כך רחוקה ממני, אני מרגיש כמה קרובה
 את לליבי. דשנני היקרה, הנחמדה, המקסימה, היפה, הנדיבה, הנאה, מתי
 אראך?

¹ בנימין נחום סילקינגר (1882-1933), יליד עיירה בפלך קובנה. היגר לארצות הברית בגיל 18.
 כתב שירה בעברית ותרגם מיצירת שייקספיר לעברית. הנרי סלונמסקי (1884-1970), יליד
 מינסק, היגר בילדותו לארצות הברית. מרצה לפילוסופיה. מנחם ריבולוב (1895-1953),
 יליד עיירה בפלך ווהלין. היגר לארצות הברית ב־1921. ערך שנים רבות את השבועון הדואר
 העברי והרבה לפרסם ביקורת ספרות.
² כנראה תרגום. בעת ההיא עבד על תרגומו ל"אדיפוס המלך" לסופוקלס, שהוכן תחילה עבור
 "הבימה" בברלין.

אל תיפגשי עם [אחיך! - זיהוי המילה אינו ברור]

המשתתפים בחוברת

גלנדה אברמסון (glenda.abramson@stx.ox.ac.uk) - פרופסור אמריטה לעברית ולימודי יהדות באוניברסיטת אוקספורד. פרסמה ספר חלוצי בחקר שירת יהודה עמיחי: *The Writing of Yehuda Amichai: A Thematic Approach*; מחקר על הסיפורת העברית על מלחמת העולם הראשונה (אביגדור המאירי, יהודה בורלא, שאול טשרניחובסקי ואחרים): *Hebrew Writings of The First World War*, ומחקר על דרמה ישראלית ואידאולוגיה. ערכה את *The Encyclopedia of Jewish Culture*; עורכת ראשית של *The Journal of Modern Jewish Studies*.

נורית גוברין (govrinur@post.tau.ac.il) - פרופסור אמריטה בחוג לספרות באוניברסיטת תל-אביב. פרסמה עשרים ספרים במחקר הספרות וערכה חמישה-עשר. זכתה בפרסים ספרותיים, בהם פרס ביאליק לספרות יפה (1998), "אות יקר תל-אביב" (2010) ופרס עיריית רמת גן למפעל חיים בספרות (2010). מחקריה ומאמריה מתפרסמים בכתבי עת ובעיתונות; ממלאת תפקידים באקדמיה ובחיי התרבות והספרות בארץ; משתתפת בכנסים מדעיים בארץ ובחול"ל ובהרצאות אורח במסגרות שונות.

זלי גורביץ' (zali.gurevitch@mail.huji.ac.il) - משורר ופרופסור אמריטוס לאנתרופולוגיה באוניברסיטה העברית בירושלים. חי בתל-אביב. מספרי מסותיו: "על המקום" (2007); "העברית על פינו" (2017).

עמינדב דיקמן (aminadav.dykman@mail.huji.ac.il) - פרופסור. למד לימודים קלאסיים, ספרות רוסית וספרות כללית. פרסם עד היום שנים-עשר ספרי שירה מתורגמת מיוונית עתיקה, לטינית, צרפתית, אנגלית ושפות אחרות וספר מסות ומחקרים. זכה בפרס טשרניחובסקי ובפרס ראש הממשלה ללשון העברית על שם בן-יהודה. חבר האקדמיה ללשון העברית וחבר סגל החוגים לספרות עברית ולספרות כללית באוניברסיטה העברית.

אריאל הירשפלד (ariel.hirschfeld@mail.huji.ac.il) - פרופסור, מרצה בחוג לספרות עברית וראש המכון לספרות באוניברסיטה העברית. מלמד בבית ספר מנדל למנהיגות חינוכית בירושלים. בין ספריו: "כינור ערוך: לשון הרגש בשירת ח"נ ביאליק" (עם עובד, 2011), "לקרוא את ש"י עגנון" (אחוזת בית, 2012).

דוד לוריא (dudiluria1@gmail.com) - היה מהנדס וכימאי עד פרישתו; לאחר מכן סיים תואר שני בספרות, בהיסטוריה של עם ישראל ובארכאולוגיה

27.3 שלחי לי את תמונתך, כך כשהיית לבושה כשראיתך בפעם הראשונה.

אלפי נשיקות לך מאת

המשוגע שלך.

היום יום חמישי. זה שבוע שלא ראיתך, שלא שמעתי את קולך הרענן, המלא קסם: listen. לא ראיתי עיניך העליונות.

מי את? הבאמת ראיתך, או רק חלום יפה את, חלומי האחרון בחיי? אולם [כנראה טעות וצ"ל: אולי] אינך אלא אגדה מקסימה?

28.3 הודיעני תיכף ומיד את הכתוב[ת] הנכונה, אם צריך לכתוב Fox Street

או Fox Station ואיזה המספר

[-] 166 או 167?

29.3 אני סוגר את המכתב - יפתי, תמתי, פרחי הנאה, ליבי שלי. ירא אני, שאם לא אתננו בתיבה היום, לא ילך מחר לאמריקא. אלפי-נשיקות לקצות כתפיך, אלפי נשיקות לידיך הענוגות. אלפי נשיקות לשפתיך החמות ולעיניך העליונות, לעיניך המלאות תוגה...

באוניברסיטת תל-אביב. כיום לומד בחוג לפילוסופיה יהודית ותלמוד. כתב רומן, "לב אדם" (אינדיבוק), ופרסם מחקר: "גרסתו של יוספוס פלאביוס למגילת אסתר" (רסלינג).

תמר סוברן (tamarsovran@gmail.com) - פרופסור אמריטה, בלשנית וחוקרת הלשון העברית. בעבר ראשת בית הספר למדעי היהדות באוניברסיטת תל-אביב. תחומי מחקרה: סמנטיקה קוגניטיבית, לשון השירה, סטיליסטיקה, מהלכים בתחיית העברית ועוד. בין ספריה "שפה ומשמעות" שזכה בפרס בהט לספר העיון הטוב בשנת 2005.

שלמה צוקר - ספרן, עובד בחקר כתבי יד עבריים. מתרגם שירה ופרוזה. פרסם מאמרים בכתבי עת ("קרית-ספר", "מחקרי ירושלים בספרות עברית" [ז"ל], "מחקרי ירושלים במחשבת ישראל", "תרביץ", ועוד). ראו אור תרגומיו מסיפורי יצחק בשביס-זינגר, משירי אברהם סוצקבר ושיקע דריז (בתוך "גבוה מן הפחד אשיר", אסופה דו-לשונית: מאה שנות שירת יידיש); מתרגם מידיש את שירת אורי צבי גרינבר למהדורת כל כתביו, היוצאת לאור במוסד ביאליק. **הלנה רימון** (h_rimon@yahoo.com) - דוקטור. עלתה לארץ ב-1987 מקויבישב (חבל סמרה), ברית המועצות לשעבר. עוסקת בפואטיקה השוואתית והיסטורית של הספרות העברית. מלמדת במחלקה למורשת ישראל, אוניברסיטת אריאל בשומרון. הוציאה לאור את הספר "הזמן והמקום של מיכאיל בכטין" (2007). בעריכתה יצאו לאור הספרים "מיכאיל בחטין, החיבורים האחרונים" (2008), "סיפורי ש"י עגנון בתרגומים לרוסית" (2004), "אנתולוגיה של ספרות עברית בתרגומים לרוסית" (1998), "הספרות היהודית בעת החדשה" (מרכז צ'ייס ליד האוניברסיטה העברית בירושלים), "האנתולוגיה של המורה היהודי" (2008), ארגנה כנס חוקרים בין-לאומי: "אינטלקטואלים וטרור: משיכה גורלית" (2010).

ירג שולטה (jschul24@uni-koeln.de) - פרופסור וראש החוג לספרויות סלביות באוניברסיטת קלן, גרמניה. הדוקטורט שלו עסק באיסק באבל, ברונו שולץ ודנילו קיש. בעבר היה פרופסור אורח במכון ללימודי בין-תחומיים, Artes Liberales, באוניברסיטת ורשה. הקדיש שנים למחקר טשרניחובסקי. תרגומיו לשירי טשרניחובסקי לגרמנית, בנאמנות למקצב המקור ובלוויית פרשנות, יראו אור השנה בהוצאת RUGERUP, בשלושה כרכים.

זיוה שמיר - פרופסור אמריטה, לשעבר ראש בית הספר למדעי היהדות וראש המכון לחקר הספרות באוניברסיטת תל-אביב, מלמדת כיום במרכז הבינתחומי הרצליה. חיברה שלושים וחמישה ספרים וערכה אנתולוגיות רבות. בקרוב יראה אור ספרה "ורד לאמיליה: שקספיר וידידתו היהודייה".