National Library of Israel

Davar - דבר, 21.09.1960, page 18

המשותף לשירי ביאליק וטשרניחובסקי

מאת ברוך קורצווייל

בגישתי לשירת ביאליק וטשרניחובסקי מוותר אני על כל נסיון להתאים את היצירה הספרותית למסגרות האידיאיות השונות והמקובלות. אין מקום משום כך לא לביאליק „ציוני", כמו שאין טעם לדבר על ביאליק „דתי", או „מארכסיסטי". מעגלי השירה אמנם נוגעים בזרמים הרוחניים והאידאיים של התקופה, אבל מגע זה לא קבע מעולם את דרכה המיוחדת של השירה, ובוודאי שאין לאל ידה של העכשוויות האידיאית, ועל אחת כמה וכמה של האקטואליות האידיאולוגית, לפענח את חידת הפינומאן האמנותי. גדולה מזו: הנסיון לפרש את שירת ביאליק למשל, בראש וראשונה מתוך נקודת ראות של תנועת התחיה הלאומית הוא שגרם לשתי טעויות גורליות. לא זו בלבד שהוא חסם את הדרך לפני הבנה אסתיטית של שירה גדולה, יחידה במינה, אלא סולפה גם המשמעות האידיאית של שירת ביאליק. שכן אף על פי שבדרך בלתי שיטתית רוויה כל שירה גם משמעויות אידיאיות, שמשקל וייצוג נודעים להן תודות לקסמי הצורה הלשונית, אין בכל מקום לראות בנושא התחיה את נקודת הכובד האידיאית שבשירת ביאליק. לאין ערוך עולה עליו בחשיבותו נושא האובדן. ואין תימה: קשרים לא ידועים קיימים בין כל יצירה אמנותית לבין הגורל הגנוז בחיק הקבוצה האנושית שאליה קשור האמן. כאמור, טיב הקשרים הללו ודרכי היווצרותן אינם נהירים לנו, אבל הם עובדה קיימת. ומשום כך נושא החורבן, האובדן, הפיזי והרוחני, בשירי ביאליק מרמז על הבאות.

אבל תהום מפרידה בין תפיסה זו לבין השימוש המעורפל, חסר כל הגיון ודיוק, במושג של „שירה ונבואה". פינומאן הנבואה ופינומאן השירה המודרנית, כל אחד מהם שייך לקאטיגוריה אחרת, ואין לערבב מין בשאינו מינו. משום כך כל מה שכתוב על הנושא „שירה ונבואה" בספרו של יעקב פיכמן[1] הוא חידה בעיני. זו היא ריתוריקה מליצית, שאינה נותנת לעצמה דין וחשבון על המושגים שבהם היא משתמשת: „בעית השירה והנבואה — לא הגדרתן של אלה בלבד כי אם הרכב יסודותיהן ועצם מקומם ביצירה ובחיים — היא בעית דורנו הגדולה — דור מלומד בנסיונות, דור שהוטל עליו תפקיד של דורות, דור שנענש לאין שיעור וזכה לאין שיעור, דור תובע ונתבע... לדור כזה לא היתה הנבואה צורך יצירה כי אם צורך קיום (ההבלטות שלי, ב. ק.) „השירה הכשירתהו לשליחותו, היתה פנס מאיר בדרך חייו החדשה, אבל הנבואה היא שקוממה אותו... השירה והנבואה — שתיהן היו הכרח לתנועות הגדולות, למהפכה. ואין פלא אם בצורות שונות באה לידי גילוי התביעה לשירה נבואית... והאות היה — בוא המשורר הנביא" (שם ק"א — ק"ב).

ניחא. אבל מהי נבואה ומהי שירה ומהי „שירה נבואית" — על כל זה אין תשובה בפי פיכמן. ומאימתי נבואה מופיעה בעקבות „תביעה"? ומה לה ול„צורך יצירה" ו„צורך קיום"? ומה מוסיפים הדיבורים הבלתי בהירים לשירת ביאליק? לכל דיונים מסוג זה כמו לדבריו של פיכמן על „נוסח אודיסה" ועל „היסוד המהפכני של ורשה" על „הניגון במקום העשיה" (שם, עמ' 14), אין בכלל מקום במחקר ספרותי. זוהי אורנאמנטיקה פיליטוניסטית.

מאידך עלולה הזהירות המוצדקת לגבי בדיקת האפשרויות הכשרות של המחקר הספרותי לגרום להגזמות, למעין התאפקות נזירית, שמרוב דאגה למיתודולוגיה מדעית טהורה היא מחטיאה את העיקר: את ההבנה והאינטרפרטאציה הפינומינולוגית והאינטואיטיבית של היצירה האמנותית. כך קרה לרנה וואלאק בספרו: „התיאוריה של הספרות"[2]. בסופו של הדבר, ובעיקר בדיוניו על שירים, מגיע וואלאק למה שבוודאי אין הוא מעוניין להגיע — לאונטולוגיה במקום לניתוח ספרותי. במעט שהוא מכניס את הספרות למיטת סדום של האונטולוגיה וההוכחה לכך פרק י"ב של ספרו. וואלאק דוחה, ובחלקו בצדק, את הדעה הרואה בחוויה, הן זו של המשורר והן זו של הקורא, את העילה והמהות של השירה. למעשה הוא מתפלמס כאן עם ספרו החשוב של דילטיי[3]: „החוויה לעולם אינה תואמת את השיר" (שם). הכוונה לחוויה של הקורא. ברם, כאמור, והצדק עם וואלאק, השיר אף אינו חוויה של המשורר. „הרי זה פשוט בלתי אפשרי לסמוך על כוונותיו של המשורר, הואיל והן אינן מהוות אפילו פירוש מדויק של המפעל..." מה נכונה היא דעה זו אפשר לראות מההסברים שנתן ביאליק ל„מגילת האש", או מן הרקע החוויתי־הביוגרפי ל„מגילת האש" שעליו מתעכבים באריכות פיכמן ולחובר! ברם, מוטעית מן היסוד היא ההגדרה המיתודית של וואלאק: „השיר אינו... חוויה אינדיבידואלית, או סכום של חוויות, אלא הוא סיבה אפשרית לחוויות". זה נכון ולא נכון כאחד. בוודאי! אין השיר לא חוויתו של המשורר ועוד פחות מזה חוויתו של הקורא. ביתר דיוק: חוויית המשורר אינה זהה עם השיר ועל אחת כמה וכמה שהשיר המעורר חוויות בלב הקורא אינו זהה עם חוויות אלו. אבל החוויה של המשורר היא המניע רב החשיבות להיווצרות השיר. כל הדיונים על השירה המורכבת אין לאל ידם לסלק לחלוטין את הקשר הקיים בין החוויה לבין השירה[4]. ואפילו הגדרות הקולעות למהות השירה המודרנית וודאי שהן מזיזות בשלילתן המוחלטת את „הקשר שבין החוויה לבין השיר: „עם רימבו מתחילה ההפרדה הבלתי טבעית בין הסוביקט הפיוטי לבין האני האמפירי, שאותה אפשר לגלות בהווה אצל עזרא פאונד, אצל סין ז'ון פארז, היא כשלעצמה אוסרת כל נסיון להעריך שירה מודרנית בחינת הבעה ביוגראפית"[5].

לכאורה יש מקום לשאלה, מה להערכות של שירה מודרנית ולבעיות המיתודולוגיות הקשורות בהן, ולניתוח של שירי ביאליק וטשרניחובסקי. דא עקא: דעתי היא שהשירה המאוחרת של ביאליק, וחלק משירתו הפארסונאלית, אבל גם כמה משירי טשרניחובסקי המאוחרים — ובמיוחד „עמא דדהבא" — מגלים את כל סימני ההיכר העיקריים של השירה המודרנית. ואין זאת בראש וראשונה מודרניות צורנית כמו ששפתו האפית של קאפקא, למשל, נראית כשמרנית ביותר ולמרות זאת בעולם האפי של קאפקא, נופו הנפשי, הוא מהמודרניים והמהפכניים ביותר בספרות העילית. שיר כמו „הציץ ומת" לביאליק, או „מגילת האש" עלולים להטעות, הואיל ומבחינה צורנית טהורה ובעיקר מבחינה לשונית — לא קומפוזיציונית — הם מעוררים רושם „מסורתי". אבל נופם הנפשי מתנכר לכל תפיסה ופרשנות „מסורתית־קלאסית" והוא פתוח למציאות הלאבירינטית המאפיינת את האמנות המודרנית.

גם מבחינה זו חותרות עבודותי לקראת הבנה חדשה, בעיקר של שירי ביאליק, וגם של כמה משירי טשרניחובסקי, שאת תוכיותם, בלא להזניח את הצד היהודי הספיציפי — יש לחפש על הרקע הרחב והמסובך יותר של השירה האירופית המודרנית. ואפשר שדווקא משוררים עבריים, בשים לב למצב המזועזע המיוחד של עמם, מזועזע וחסר כל בטחון חיצוני, מדיני־חברתי, ורוחני־דתי כאחד, — הם חשו בראשונה וביתר שאת את סימני התקופה הנוטה למות. מי אם לא המשורר העברי מיועד לבשר, שהקיץ הקץ על כל הוודאויות ושמציאותנו היא פגומה והרוסה. אלא שכל זה אצל ביאליק למשל אינו שעשוע מודרניסטי, אופנה קיקיונית, אלא בשורה של חרדת־הלב האנושה. ומשום כך כל שירת ביאליק, וגם מפעלו של טשרניחובסקי, למרות סממניהם המודרניסטיים, אינם פוסקים ואפילו ברגעים הנראים כניהיליסטיים, ממאבקם על נורמות וערכין. משום — וזה כנגד לכל להטוטי האופנה המודרניסטית — „שמעבר לנורמות וערכין אינה קיימת סטרוקטורה. בלי יחס וזיקה לערכים לא נוכל להבין ולנתח יצירה אמנותית"[6].

אפשר ודווקא הקשר הטראגי בין המאבק התמידי על ערכין ובין התודעה האיומה המיואשת של אובדן והתמוטטות כל הוודאויות והמציאויות המקובלות, הוא מן הסימנים המובהקים של ספרותנו בדורו של ביאליק וגם במשמרת המשוררים שאחרי התקופה הביאליקאית. מכאן הולך ומתבהר אספקט חדש לגמרי של הספרות העברית החדשה, המצדיקה את התיאוריה של דב סדן, הדורש לראות ראית אחידה את כל היצירה היהודית, הן העברית הן הלועזית. „...כשם שניסיתי להוכיח כי ספרות־לעז היא חלק של גוף ספרותנו ולפחות של דיוקנה"[7] — היינו, אין להבין את הספרות הזו אלא מתוך שילובה לתוך כלל הבעייתיות היהודית, במידה שהיא מתבטאת גם במפעלם הספרותי של יהודים הכותבים בשפות לועזיות. וכך קרה שמוטיבים מודרניים, הנראים כמצויינים אצל סופר כמו קאפקא, גיליתי לא רק אצל עגנון אלא גם אצל ביאליק. בפרק המוקדש ל„הציץ ומת" לביאליק הראיתי את ההקבלה המפתיעה בין מוטיב מתוך „המשפט" לקאפקא לבין השיר לביאליק. שם וכאן אותן התכונות, אותם הדימויים. אבל גם במושגים „גאולה" ו„צדק" בשירי ביאליק, בעיצובם המיוחד, מתמיה הדמיון הרב שבהתגלמותם הפיוטית לתפיסה של „משפט", „צדק" ו„גאולה" אצל קאפקא. יש וביאליק, בדומה לקאפקא, מתקרב לניהיליזם, חושף את תהומות האבסורדי שבקיום האנושי. בנידון זה לפעמים אין הוא רחוק כל כך מחזות המציאות היהודית שבכתבי ברנר. ואשר לקרבתו של ברנר אל קאפקא, וויניגר וקרל קראוס, עמדתי עליה במקומות שונים ובמיוחד בספרי „ספרותנו החדשה — המשך או מהפכה?"[8] ובהרחבה במסתי „שנאת עצמו בספרות היהודית"[9].

ב.

לא מתוך מגמה דתית, כפי שסבורים, הגעתי לכלל המסקנה שמי שאינו מעריך כדבעי את משקלה של בעיית היהדות אינו יכול להבין את דרך ספרותנו החדשה. כל התחמקות מן הבעיה הדתית מכניסה את הפרשנות למיטת־סדום של אידיאולוגיה לאומית שטחית, או מן הדין שתתגונן לחיקוי של פרשנות סימאנטית שבכלל אין לה דין ודברים עם גוף ספרותי חי.

אמנם, לגבי זו שמכריזה היום על עצמה כעל „שירה טהורה", או המגביהה עולם שמציאותו הצטמקה והקיימת במגדל השן של הלשון בלבד, לגבי שירה מודרניסטית קיצונית זו שמעבר לחורבן המציאות, נודעת חשיבות כמעט בלעדית לדיונים סימאנטיים, אבל לשלב זה של מודרניות, שהיא אצלנו מלאכותית וחקיינית, הגיעה ספרותנו רק בשנים האחרונות. אין אני סבור שלספרות זו אצלנו, שהיא בעצם חיקוי ליבנטיני־ישראלי, נודע ערך ואין אני מנבא לה עתיד מעבר לעכשיוית „המוארכת" — ואפילו במקור מחצבתה, באירופה, מבשרת ספרות זו רק את בשורת האובדן של תרבות המערב. ואף לגבי הישגיה העליונים, המושלמים ביותר, יש מקום להסתייגות חשדנית. כל האכספרימנטים האמנותיים האלה — וכאמור אני מתכוון לנציגיה הרציניים, הכשרוניים והמקוריים ביותר של אמנות זו, לא לחקייניים קטנים באשר הם שם — כולם גם יחד מביעים אמת אחת: שעצם האמנות כמעט והיא חדלה להיות אפשרית. זוהי האמת האחרונה של קאפקא, של ברוך, של ת. מאן, של בן, וגם של אליוט, ויפה אמר הסופר היווני קאזאנצאקיס: „בקץ כל תרבות מגיעה האימה האנושית למעשי להטים של גדלות אמנותית. — לשירה טהורה, מוסיקה טהורה, חשיבה טהורה. אצל האדם האחרון שהשתחרר מכל אמונה, מכל האשליות, שאינו מצפה לשום דבר ושאינו ירא משום דבר — נהפך החומר שממנו הוא נוצר לרוח; ברם אין לרוח במה להכות שורשים... הוכר הלוט מעל פני האדם האחרון... כל הדברים נהפכו למלים..."[10].

שירתו של ביאליק עומדת כבר על הגבול של תהליך זה. לא בתוכו. היא מתגוננת מפניו ומתייסרת בחוות סיוטיה. שורשיה נעוצים עוד בתוך מציאות שלמה, בריאה, על סולם הערכין שעם מציאות זו. מכאן מסתבר, ששירתו היא מאבק בלתי פוסק על אפשרות השיבה, על כל המודיפיקאציות השונות שלה, מהשיבה הקונקרטית ל„קן", לבית המדרש, לטבע, לאומה המתחדשת, עד לתפיסה הסופית, הקודרת של השיבה, של האני אל עצמו, אל חיק הלילה — המוות. וכך מקפלת שירה גאונית זו בקרבה את כל התחנות האפשריות של היהודי ושל האדם המודרני. האני של המשורר הוא אכסניה לכולן. אבל אף אחת מן האפשרויות, מן הפתרונות השונים אינה עוד אכסניה, אינה ה„ויק", ה„קן" למשורר המודרני.

בדומה לכך רחוקה שירתו של טשרניחובסקי מלהיות ביטוי לשלמות ולהרמוניה. דרך שירתו מעידה גם היא על רגישות בלתי שכיחה לגבי זעזועיו של היהודי־האדם המודרני. הוכחתי שהמאבק על משמעות הוויתו עובר כחוט השני בכל מפעלו הספרותי. כליל הסוניטות „לשמש" ועוד יותר „על הדם" ובסופו „עמא דדהבא" הם עדויות נוגעות עד הלב לחרדת המשורר לעתיד האדם היהודי, חירותו ותרבותו. גדולה מזו. גם אצל טשרניחובסקי, בדומה לביאליק, נודעת חשיבות מרכזית למוטיב, שהוא מוטיב אפי בעצם, לנושא השיבה. מן הדין אמנם שלשיבה אצל טשרניחובסקי יש כיוון אחר, הפוך, מלזו שבשירי ביאליק. בעוד ששירת ביאליק מגששת — בעיקר בהתחלותיה — לקראת שיבה־תשובה במובנה המסורתי, הדתי, מערערת שירת טשרניחובסקי על כל דרכי התרבות היהודית־הגלותית והנוצרית גם יחד ונסוגה לתחומי הארכאי והמיתוס הקדום. אבל — וזאת יש להדגיש הדגשה יתירה — פניות אלו, המלאות גם ערעור על עצם מהות האדם ועל ההיסטוריה והתבונה — הם אצל טשרניחובסקי יותר משחק איסתיטי מאשר תרבותית חברתית־פוליטית. מטעם זה אין זה הוגן ואין זה נכון להתחמק על שירי טשרניחובסקי בהגנה על אידיאולוגיה ריאקציונארית.

אין לך טעות גדולה מלראות בטשרניחובסקי משורר „תמים" במובן הנאיביות שלה מתכוון פי שילאר במסתו „על השירה הנאיבית והסנטימנטאלית". פתוחה היא נשמתו של טשרניחובסקי לקסמיה ולפיתוייה של כל תרבות, ובעיקר הסוניטות „לשמש" יוכיחו. אבל מאחורי הנכונות ליהפך לאספקלריה של כל המיתוסים העתיקים והמודרניים מסתתר אי־שקט נפשי. המשחק עם צורות חיים ארכאיות אינו יכול לחפות על ההכרה המרה של המשורר העברי הגדול שאינו עוד בטוח לא בעצמו, לא במקומו הרוחני, שנעשה לעצמו חידה שאין לה פתרון והרואה באדם בכלל, בחיים, חידה אימתנית, כפי שמתברר מעבר לכל ספק ב„עמא דדהבא". ואותה התחושה המסעירה, להיות תלוי ועומד בתקופתו ואפילו בתרבות עמו, והספק המכרסם לגבי איזושהיא דרך ומטרה של ההיסטוריה, — האם כל זה אינו מקרב את עולמו של טשרניחובסקי לזה של ביאליק המאוחר?

„האם קדמתי בא או אחר צור
בראוני ?...
כי אטן כה וכה — אפונה:
מה לי, מי לי...
אי דרך אבחר בה ואיפה הוא
השביל ?" (לשמש)

„מה יש בעולם — כלום חרות
העבדות, או עבדות החרות ?"
(עמא דדהבא)

דיזאורינטציה ללא מוצא וקיום אנושי מעבר לבנין־על של ההיסטוריה על מטרותיה הפינאליות — זוהי האווירה הנפשית הקיומית בחלק ניכר של שירי טשרניחובסקי הגדולים ביותר. — וכך, היום מתוך מרחק הזמן, הולכים ומתקרבים לעינינו הנופים הנפשיים של שני המשוררים הגדולים. ומה שנאמר למעלה על העושר הפרובלימאטי שבשירי ביאליק, כוחו יפה גם לגבי עולמו הפיוטי של טשרניחובסקי, על אף ההבדל הרב שביניהם: האני של המשורר משמש אכסניה לכל גווני־גוונים של כל התרבויות, המיתוסים וצורות החיים הארכאיות, אבל אף אחת מבין ההכרעות ופתרונות החיים השונים אינה יכולה לאכסן את נשמתו של המשורר העברי המודרני. העולמות הפיוטיים של ביאליק וטשרניחובסקי אינם כה מרוחקים זה מזה, כפי שהיה נראה לחקר ספרותנו עוד לפני שנים מעטות.

ושוב אין מנוס מפני ההכרה המרכזית שבכל מחקרי על הספרות העברית החדשה, שמה שמכוון את דרך ספרותנו החדשה זוהי הפרידה הסופית של ספרות חילונית זו ממעינותנו הסקראליים. הפרידה היא התוחמת תחומים גורליים והיא המולידה את רגשי הניתוק, הזרות והבדידות, שמתודעתן לא נעלם עדיין זכר ההשתלבות הנפשית והרוחנית בתוך אחדות תרבותית־קומית גדולה ועתיקה, הן הדוחפות שוב ושוב את שני המשוררים הגדולים למאבק מחודש על פשר השיבה, שהיא בשני המקרים שיבה מאוחרת. מלכות כהני היופי לטשרניחובסקי היא אוטופיה לא פחות מאשר תקוותו לממלכת הומאניזם חדש, שיאחד את כל העמים ואת כל הדתות. בנין־על אוטופי חדש מתחלף עם בנין־על עתיק־יומין של היהדות המסורתית. האינטואיציה השירית המעמיקה והמרעישה מפריכה באכזריות את החלום הפיוטי מיד עם פריחתו. — כוודאות יחידה נשאר הספק, פורצת מיד את הזעקה של המשורר המודרני, שעינו קולטת כבר את סיוטי הבאות. זהו הקו הקיצוני בשירי טשרניחובסקי, הפתוח לכוון פרכוסי המודרניזם ללא־סייג, המגיה מתוך שתיקה את ראשיתו של עולם המציאות ההרוסה, שנתרוקנה מנורמות ומערכין. אפילו האוטופיה גילתה את פרצופה הדיאלקטי. זהו הסיכום המר של הפואימה „עמא דדהבא".

בשירת ביאליק הושג הקו הזה בשירה הפרסונאלית מאז תר"ע. בתחום הבינים, בשטח „המפורז" בין שירה קלאסית לבין ליריקה מודרניסטית אכססיסטאנציאליסטית, עולים וצומחים הפרחים האחרונים של הפרידה הסופית: „לפני ארון הספרים", „צנח לו זלזל", „מי אני ומה אני", „אחד־אחד ובאין רואה", „חלפה על פני" — ואחרון אחרון: „הציץ ומת. — „ספיח" הוא נסיגה לעולם הילדות, ו„אגדת שלשה וארבעה" היא האוטופיה־ביודעים. עזיבת המערכה ושירת הנחמה של האגדה שאינה מעולמנו אנו.

---

(1) יעקב פיכמן: שירת ביאליק, מוסד ביאליק, ירושלים, תש"ך.

[2] Wellek-Warren : Theory of Literature, New-york 1956.

[3] Dilthey : Das Erlebnis und die Dichtung, Leipzig 1906.

[4] Hugo Friedrich: Die Struktur der modernen Lyrik, Rohwolt 1956.

[5] Hugo Friedrich: Die Struktur der modernen Lyrik, S. 52.

[6] Wellek-Warren: Theory of Literature, XII.

[7] דב סדן: „לחשבונה של ספרות", „חזות" ד' 126.

[8] ברוך קורצווייל: ספרותנו החדשה — המשך או מהפכה? 254־250.

[9] ברוך קורצווייל: „שנאת עצמו בספרות היהודית", „מולד" 116.

[10] Nikos Kazantzakis : Alexis Sorbas, 112, (תרגום לגרמנית).

יהודה עמיחי

18 10761 / צו
ד', כ"ט באלול תש"ך, 21.9.60