

התחייה מן העבר האחר התמודדותו של אצ"ג הצעיר עם הפואטיקה של ביאליק

קארין נויבורגר

במהלך פעילותו הספרותית בגולה, משנת 1912 ועד סוף שנת 1923, יצר אורי צבי גרינברג בשתי שפות יהודיות, בידיש ובעברית, אולם את עיקר כוחו הוא הפנה אל היצירה בשפה היידית דווקא ובה פיתח לעצמו קול ייחודי שהלך והתגבש לכדי סגנון מודרניסטי.¹ סגנון זה מצא את ביטויו המובהק הראשון בפואמה 'מעפיסטא' (גרינברג 1979 [1921/2], 317-378; Neuburger 2007), שפורסמה בלמברג בשנת 1921 ופתחה לפני המשורר הצעיר את האפשרות להצטרף לקבוצת משוררים אוונגרדיים בוורשה, אחד ממרכזיה החשובים של הספרות היידית באותה עת. בוורשה חיבר אצ"ג יצירות הנמנות עם מיטב הספרות האקספרסיוניסטית בשפה היידית ואף הוציא לאור את כתב העת אלבאטרֶאס. לקראת סוף שנת 1922, לאחר שנאלץ לעזוב את פולין משום שהואשם על ידי הצנזור בייצוג ספרותי המחלל את סמלי הדת הנוצרית, עבר אצ"ג להתגורר בברלין והמשיך שם את פעילותו הספרותית (מירון 2002, 35). במהלך שהותו בברלין החל אצ"ג בהכנות לכתיבת שירה בשפה העברית (וולף־מונון 2005, 32-33), ועם עלייתו ארצה בשלהי 1923 הייתה העברית לשפת היצירה הבלעדית שלו.² בשנים אלה של יצירה מאומצת בידיש, העומדת בסימן החיפוש אחר פואטיקה ההולמת

1 מהצגת דברים זו עולה גם טענה באשר לרציפות התפתחות שירתו המוקדמת של אצ"ג. טענה זו, שבמאמר שלפנינו אבקש להמציא לה סימוכין, חורגת מן התפיסה המקובלת לפיה בראשית שנות העשרים, עם הופעת הסגנון האקספרסיוניסטי בשירתו של אצ"ג, כתחליף לסגנון ה'סנטימנטלי' שאפיין אותה לכאורה קודם לכן, חלה בה מעין 'קפיצת הדרך' (ראו, למשל, וינפלד 1980, 67; נוברשטרן 1986, 122, 140; מירון 2002, 28; 1999, 94). נוברשטרן מציג במאמרו מערך מורכב מאוד של זיקות בין יצירתו המוקדמת של אצ"ג, היצירה ה'סנטימנטלית', לבין השלב האקספרסיוניסטי בשירתו, ומצביע בין היתר על הנטייה להכללה כיסוד קבוע המתברר ביניהן (שם, 133), ויחד עם זאת הוא דבק בתפיסה המקובלת ורואה ב'מעפיסטא' יצירה שבה פתח אצ"ג 'דף חדש בכתיבתו' (שם, 140). סימוכין נוספים לטענתי באשר לשירתו המוקדמת של אצ"ג יוצגו במאמרים נוספים, שעניינם יצירות קודמות לאלה הנדונות כאן או מאוחרות להן.

2 בשנים 1933-1939 חזר אצ"ג וכתב קומץ שירים בידיש, וכך עשה גם בשנים 1955-1958, בעקבות השואה. על הביוגרפיה הספרותית של אצ"ג ראו מירון 2002, 24-54.

אותו ואת תפיסת עולמו, אפשר לראות מעין דרך-עקיפין שהובילה את אצ"ג בסופו של דבר אל היצירה בעברית. כך עולה מדבריו של דן מירון, הטוען כי אצ"ג פנה אל היידיש כדי לחולל בה את פריצת הדרך שהיה מתקשה לחולל בעברית; שהרי לספרות יידיש של שלהי המאה התשע עשרה וראשית המאה העשרים הייתה מסורת קלאסית בפרווה אולם חסרו בה לגמרי 'דמויות כביאליק וטשרניחובסקי, שהיה בכוחן ליצור מסורת או מסורות שיריות "קלאסיות" אמיתיות, ומשום כך הפריצה החדשנית אל תוך שירת יידיש היתה כמעט כפריצה בדלת פתוחה' (מירון 1999, 101).

ואכן, בשנים אלה חצה אצ"ג גבולות שקשה לשער שהיה ביכולתו לחצותם בכתיבתו בעברית משום שחציית גבולות מעין זו הייתה כרוכה בניפוץ המסגרת שביאליק הציב בשירתו. על כן, רק לאחר שמצא את מקומו מעבר לגבולות אלה והגדירו מבחינה פואטית עלה בידו לבוא בתחומה של השירה העברית. אולם אין להסיק מכך שבחירתו ביידיש כשפת היצירה העיקרית שלו בשנים 1916-1923 הייתה נעוצה בעיקרו של דבר בחשש שקינן בלבו של המשורר הצעיר מפני עימות עם ביאליק, כפי שטוען מירון, הקובע כי הקשר בין אצ"ג לביאליק ראשיתו באמצע שנות העשרים (שם, 101).³ הצגה זו של הדברים, שעולה בקנה אחד עם עמדותיהם של אברהם נוברשטרן ושל דוד וינפלד, הרואים אף הם בשירתו המוקדמת של אצ"ג שירה אפיגונית (נוברשטרן 1986, 125; וינפלד 1980, 66), אינה מביאה בחשבון שאצ"ג התמודד בשיטתיות עם הפואטיקה של ביאליק בכמה שירים שחיבר בשנים 1912-1913, כלומר בשנים הראשונות לפעילותו כמשורר. שירים אלה, שנכתבו בעברית, ואחדים מהם אף נדפסו בכתבי עת מרכזיים של התקופה, בין היתר השלח, העולם והצפירה (ארנון 1980, 4-6), משכתבים, כביכול, כמה מן המפורסמים בשירי ביאליק, כגון 'עם דמדומי החמה' (1902), 'הקיץ גווע' (1905) ו'הכניסיני תחת כנפך' (1905), ובתוך כך הם מכניסים בהם שינויים מרחיקי לכת ולמעשה קוראים תיגר על הפואטיקה הביאליקאית, ובכלל זה על תפיסת האדם (היהודי) שפואטיקה זו מגלמת. תפיסה זו הייתה קשורה בקשר בליינתק בשאלת מעמדו החברתי-פוליטי של המשורר, ולכן גם בשאלת אופיה של תחיית התרבות היהודית בראשית המאה העשרים, שעמדה בראש מעייניהם של רבים מיהודי מזרח אירופה ומערבה באותה תקופה (Moss 2009, 2-3; הרשב 2002, 75-8; חבר 2007, 9-47).

בדומה לתהליכים התרבותיים שנלוו לגיבוש מדינות-הלאום בחברות האירופיות במאה

3 בהבנת הקשר בין אצ"ג לביאליק מסתמך מירון על תיאוריית ההשפעה של הרולד בלום, וראו מירון 1999, 126-125. מירון כותב כי בגיל חמש עשרה, כאשר אצ"ג החל לפרסם את שיריו הראשונים, הוא לא יכול לרתק אליו את תשומת-לבו של בכיר המשוררים ובוודאי לא להתייבב לעומתו כמי שטוען לירושה וקורא תיגר, שכן בשירתו העברית היה אצ"ג בשלב זה משורר "חלש", בלתי מגובש, שחותם השפעת ביאליק (בין זו השירה ובין זו שהגיעה באמצעות תלמידי ביאליק) היה טבוע בשיריו בצורה שלא יכלה לעורר בלב המשורר הבכיר כבוד או גם התנגדות' (שם, 94).

השנים שקדמו לה, גם התחיייה התרבותית היהודית התחוללה במידה לא מבוטלת בתוך השירה הלירית ובאמצעותה.⁴ שירה זו נתפסה כביטוי אותנטי של האני וכזירה שניתן לעצב בה את אחת מאבני הפינה של התרבות היהודית הלאומית המתהווה – היחיד וזיקתו אל העולם הסובב אותו (ברלין 2001, 121; חבר 2007, 20-21; Moss 2009, 4-5).⁵ בעניין זה התחברו הספרות היידיית והספרות העברית לכדי מרחב תרבותי אחד (Moss 2009, 4), אולם יחד עם זאת, בכל אחת משתי הספרויות הללו היו גלומות אפשרויות פואטיות ופוליטיות שונות, ולא אחת הן מצטיירות כשתי 'ממלכות' נפרדות ואולי אף מנותקות זו מזו.⁶ על רקע זה ניתן להבין את העדפת היידיש בכתיבתו של אצ"ג הצעיר כביטוי להתנגדותו לביאליק, ולא כניסיון להימנע מעימות עמו. קשה אפוא להניח כי 'מלחמתו הספרותית האמיתית של אצ"ג כמשורר וכחדשן בשירה (החלה) רק לאחר שהעתיק את מרכז הכובד של יצירתו מן היידיש אל העברית' (מירון 1999, 101). אדרבה, דרך העקיפין שנקט בעצם בחירתו ביידיש הייתה ביטוי לרצונו העז לחצות גבולות – אותם גבולות שביאליק, בבואו להתוות את קווי המתאר של התרבות היהודית המתחדשת, ביקש לשמור עליהם. על כן, יצירתו של אצ"ג הצעיר הייתה בבחינת תחיייה מן העבר האחר. היא ביקשה מלכתחילה להעמיד תרבות יהודית הנושאת אופי פוליטי מובהק וחותרת להתערות בעולם שמסביבה במקום להיבדל ממנו. את השירים שיידונו בהמשך הדברים ניתן אפוא לראות, בדיעבד, כשירים המבשרים את המתח האדיר שעתיד להתגלות בין שני המשוררים ולהוביל לניתוק היחסים ביניהם כשני עשורים לאחר מכן, כאשר ביאליק יפנה עורף לאצ"ג על רקע מעורבותו בתבוסתו של חיים ויצמן,

4 על מעמדה של האמנות בכלל והשירה בפרט בהקשר זה ראו ברלין 2001, 9, 69.
5 קשר זה בין היחיד ללאום ובין השירה הלירית לתרבות הלאומית נקבע בהגות הרומנטית, שהציבה את היחיד כישות נפרדת ועצמאית המבטאת את עצמאותה בכך שהיא יוצרת את עצמה 'יש מאין'. יצירה מעין זו נעשית באופן המשכנע ביותר בידי המשורר הבונה את עצמו, את האני שלו, במילותיו-הוא. מצד אחד, מילים אלה מבטאות את רחשי הלב של האדם באשר הוא (המשורר כיחיד אוניברסלי), מצד אחר, הן באות להגדיר את זהותו של היחיד המביע את עצמו בשפה מסוימת, על רקע היסטוריה מסוימת ולאור תרבות מסוימת. מבחינה זו המשורר מייצג את עמו, וליתר דיוק את הלאום שלו, ובתור שכזה הוא ערב לעצמאות הפוליטית של העם ולקיום החופשי של היחידים המרכיבים אותו. על הקשר בין שירה, לאומיות ורומנטיקה ראו דבריו של ישעיה ברלין על הגותו של הרדר (שם, 80-86), וכן חבר 2007, 20.

6 מירון סבור שהחל משנת 1908, היינו למן כינוס צ'רנוביץ היידישיסטי, 'הספרויות העברית והיידיית ממלכות נפרדות זו מזו ואף עוינות זו לזו [...] ומה שנעשה בתחומה של האחת לא היה בר-תחולה ויישום בתחום האחרת' (מירון 1999, 95). סברה זו של מירון, כך נדמה, באה לתמוך בעמדתו שלפיה המדר האמיתי בביאליק החל להתבצע בשירת אצ"ג רק עם עליית המשורר ארצה (שם, 101). מוס מציג את הדברים בדרך שונה במקצת, ונראה כי המעברים בין היידיש לעברית בשנות היצירה הראשונות של אצ"ג עשויים לתמוך בתפיסתו. לפי מוס, אף על פי שבשנים 1917-1918 פסקו הסופרים היהודים ברובם המכריע לכתוב בשתי השפות היהודיות, היידיש והעברית, וכל אחד מהם התבצר באחת מן השפות, אותן הנחות יסוד אידיאולוגיות באשר לתחיייה התרבותית היהודית הנחו אותם הן בספרות יידיש הן בספרות העברית (Moss 2009, 29, 100).

שביאליק צידד בו במאבק על הנהגת ההסתדרות הציונית.⁷ בשירים אלה ניכר המתח בראש ובראשונה בעיצוב היחס בין אני לעולם. יחס זה יעמוד אפוא במוקד הדיון המשווה שלהלן. כדי להימנע מחזרות מיותרות אסתפק כאן בהצגת ארבעה שירים בלבד – שני שירים מאת אצ"ג בזיקתם לשני שירים מאת ביאליק.

בספרו הפרידה מן האני העני טוען מירון כי הפואטיקה הביאליקאית התגבשה בעיקר כתמורה בדמות המשורר. בראשית דרכו עמד לפני ביאליק האתגר להתגבר על הנימה הסנטימנטלית שאפיינה את שירת חיבת ציון, ולדברי מירון, בהתמודדותו של המשורר עם אתגר זה ובהתעצבות האני בשירתו ניתן להבחין בשני שלבים. בשלב הראשון, בשנים 1892-1894, הציב ביאליק כנגד דמות הדובר בשירת חיבת ציון, המבוססת על שניות של אני פרטי ואני קולקטיבי, מבנה משולש המורכב מפן אישי ופן קולקטיבי-יצוגי, ולצדם פן חדש, זה של המשורר המתווך ביניהם (מירון 1986, 30-31). ואולם, לאחר תקופה קצרה למדי של יצירה בתוך המסגרת של אני תלת-ממדי זה מיצה ביאליק את האפשרויות הפואטיות הגלומות בו והחל לגשש אחר אני פואטי חדש. גישושו הובילו אותו לביסוסו של אני דו-ממדי המורכב מפן אישי-חוויתי ומפן אסתטי-פיוטי (שם, 347). אני דו-ממדי זה נוצר אפוא, לדעת מירון, מתוך ויתור על הפן הקולקטיבי – או, במילים אחרות, מתוך חיפוש אחר מציאות אינטימית. כדי לתחם את המציאות האינטימית הזאת היה על ביאליק לבצר את האני הפיוטי, כפי שמבהיר מירון:

חשיבותם של השירים 'העיניים הרעבות' ו'מכתב קטן לי כתבה' בהתפתחות שירתו האישית של ביאליק גלומה בדיוק בנקודה שהמשורר שוקד להדגישה בשלב 'התגברות והתגרות' זה של 'האני' הפיוטי שלו: הזכות ואף ההכרח של המשורר להרחיק ולהרוס כל תביעה הבאה אליו מן העולם שמחוצה לו, תביעה העשויה להפריע לו בהתרכזות 'בעולם שבלבבי' [...].

כדי לבצר את 'האני' הפיוטי-האישי ולסייע לו במאמצי ההשתחררות מן הסימביוזות, שבלעדיהן לא יכול עד עתה להתיר לעצמו קיום של ממש, חייב היה ביאליק להתנער מכל מוסכמה, הקושרת אוטומטית את המהות של 'אני' זה בגורם שמחוצה לו (שם, 254-255).

גם אצ"ג עמד בראשית דרכו מול האתגר שהציבה לפניו השירה הסנטימנטלית הניאו-רומנטית, שקנתה לה אחיזה לא רק במחוזותיה של הספרות העברית אלא אף בתחומיה של ספרות היידיש (נוברשטרן 1986, 123), וגם הוא התמודד עם שאלת מעמדו של

⁷ בעקבות הקונגרס הציוני השבעה עשר צידד ביאליק בחיים וייצמן לאחר שהלה הותקף בחריפות רבה בידי אנשי זאב ז'בוטינסקי, ובהם אצ"ג. כשנתיים מאוחר יותר הרגיש אצ"ג שביאליק מפקיר אותו ואת האומה כולה משום שלא ראה לנכון להתערב ולהגן עליו בפרשת רצח ארלוזורוב, בעת שאצ"ג, כתבר 'כרית הבריונים', הואשם באחריות לרצח (מירון 1999, 91-93). מירון מבהיר כי העברת וייצמן מתפקידו הייתה בעיני ביאליק לא רק אסון פוליטי לציונות אלא גם עלבון אישי צורב. הוא חיסק את עצמו אל תוך האנלוגיה שזיהתה את מפלת המנהיג הציוני [...] עם מצבו־הוא כמשורר וכמנהיג תרבות [...]. האנלוגיה יצרה מגע מחשמל בין שני אלמנטים [התרבות והפוליטיקה], שהיו עד כה נפרדים בתודעתו. ומגע זה שרף בהכרח קשרים רבים, לרבות קשר היידיעות עם אצ"ג' (שם, 110-111).

ה'אני' הלירי ביחסו ל'עולם'; וכאמור, לשאלה זו הייתה משמעות פוליטית-תרבותית. אולם התמודדות זו לא הובילה אותו לידי הרחקה של העולם. להפך, אצ"ג שאף בשירתו לקרב את העולם אל האני ככל האפשר, כדי שאני זה, המיוצג על ידי הדובר בשיר, יוכל להתמוגג עמו לישות אחת.⁸ שאיפה זו, שיש לראות בה את הגרעין להתנגדותו של אצ"ג לביאליק, באה לידי ביטוי כבר בשיר הראשון שפרסם אצ"ג בשפה העברית, 'מוביל המשעול... / שנדפס בכתב העת הספרותי סגובית ביוני 1912:

מוביל המשעול...

מוביל המשעול את רגלי במישור,
ממעל יד-פלא כוכבים זורעת –
תזי כה תוסס, ועיני נכספה
אל הדרת-הקדש של שמש שוקעת.

הרחק שם זולף זיו-פתם חכלילי
מזוהר הגנו בפאתי ים יוקד –
דברמה מתרפס מתלבט בחשאי,
כאנקת האדם במרחב השוקט.

מתעמקים הגבולים – תחומי הרקיעים,
אפסי מרחקים נאחזים במדורה,
סביב כל נדם... כה מקסים ויפה –
עולם-יה נכנס תוך היכל השירה. (אצ"ג 1992, 9)

השיר, המוקדש רובו ככולו לתיאור השקיעה ולתחושותיו של הדובר המתבונן במראה המרהיב, נסגר במפנה מאולץ במקצת אל עבר מציאות אסתטית. בשונה מן המציאות הממשית, המתוארת בשיר כמציאות של אבדן, המציאות האסתטית מוצגת כמלאה וגדושה, ככזו המכילה בתוכה 'עולם-יה' ועמו את השמש שזה עתה נעלמה באופק. טעמו של מפנה זה מתברר כאשר משווים אותו למפנה בסגירת שירו של ביאליק 'הקיץ גווע', המעמיד מראה של שקיעה שמתלווה לה התרוקנותו של העולם.

הקיץ גווע

הקיץ גווע מתוך זקב וכתם
ומתוך הארזמן
של-שלכת הגנים ושל-עבי ערבים
המתבוססות בדמן.

8 טענה זו עומדת בניגוד לדבריו של נוברשטרן, הרואה ביצירתו המוקדמת של אצ"ג העדפה של הספרות על החיים (נוברשטרן 1986, 126).

ומתרוֹקן הפרֹדס. רק טִּילִים יְחִידִים
וְטִילֹת יְחִידוֹת
יִשְׂאוּ עִינֵם הַנּוֹהָה אַחֲרֵי מְעוֹף הָאֲחֻרָּה
בְּשִׁירוֹת הַתְּסִידוֹת.

וּמְתִיתֶם הַלֵּב. עוֹד מְעַט יוֹם סָגְרִיר
עַל-הַחֲלוֹן יִתְדַפֵּק בְּדַמָּה:
'בְּדַקְתֶּם נְעֵלֵיכֶם? טֵלֵאתֶם אֲדָרְתְּכֶם?
צְאוּ הִכֵּינוּ תַּפְחֵי אֲדָמָה.' (ביאליק 1990, 236)

ביאליק פותח את שירו בתמונה חובקת עולם המעידה על כך שהוא אמנם מכיר היטב את כוחו של המיתוס הפואטי הרומנטי, המעמיד את המשורר כבורא עולם, אולם תמונת השקיעה המרהיבה מצביעה גם על מודעותו של המשורר לכך שעולם זה מכיל את אבדנו בתוכו. ואכן, בהמשך השיר מוצג אבדן זה כנסוגה הדרגתית של הטבע מן האדם, מבלי שהאני-הדובר, זה שברא אותו בדיבורו, יוכל לעצור בעדו. חוסר אונים זה משותף לדובר של ביאליק בשיר 'הקיץ גוע' ולדובר של אצ"ג בשיר 'מוביל המשעול...'. אולם תגובותיהם עליו שונות זו מזו בתכלית השינוי. דוברו של ביאליק מקבל את האבדן כעובדה מוגמרת: המציאות הגשמית מגבילה את כוח הבריאה שלו ומזכירה לו את ממדיו האנושיים הפגיעים, ולכן הוא משלים עם העובדה שהעולם האסתטי שקם עם שירתו אינו בא ואינו יכול לבוא במקום המציאות הגשמית, גם כאשר הוא מוצב כמציאות חלופית המתקיימת במקביל אליה. וליתר דיוק: דווקא משום שהוא מוצב במקביל אליה, הוא אינו יכול לגעת בה ישירות.⁹ דוברו של אצ"ג, לעומת זאת, נחוש בדעתו להילחם בחוסר האונים שלו אל מול הטבע, וכדי להגביר את כוחו אל מול המציאות הגשמית הוא מבקש לערער על ההבחנה בינה לבין המציאות האסתטית. על כן, במקום להציב את השירה ואת הטבע כשני תחומים נפרדים זה מזה, הוא מאחד אותם. בשונה מן הדובר בשירו של ביאליק, המתייצב אל מול עולם הטבע ומתאר את הנעשה בו מבלי להיות חלק ממנו, כביכול, הדובר של אצ"ג מציב את עצמו מלכתחילה בתוך עולם הטבע. הדובר מתהלך בעולם וחווה את השינויים המתרחשים בו מתוך הזדהות עמו. לעומת הדובר אצל ביאליק, הנותר מרוחק ויוצר רושם של מסתכל אובייקטיבי, הדובר בשירו של אצ"ג מביע את רחשי לבו, ואלה משקפים את המתרחש בטבע: הוא מתרגש כאשר דרמת השקיעה בשיאה והוא נרגע ואף נדם כאשר העולם שוקט.

ואולם, הזדהותו של הדובר עם הטבע, האמורה ליצור את הרושם שהם עשויים מקשה אחת, חושפת למעשה שאין הדבר כך, שהרי ההקבלה בין אדם לטבע אצל ביאליק,

9 ביאליק עתיד לנסח רעיון זה במסתו 'גילוי וכיסוי בלשון' (ביאליק 1949, קצא), וראו על כך בהמשך הדברים.

הממחישה את היותם נפרדים זה מזה, אינה נעלמת משירו של אצ"ג אלא מועתקת מהרובד הראשוני של הדיבור השירי – הדובר הניצב כביכול מחוץ לעולם שהוא מייצג – אל הרובד המשני של העולם המיוצג. העתקה זו מתבצעת באמצעות הדיבור השירי: עולמו הפנימי של הדובר הוא מעין תמונת ראי להתרחשות בטבע, ולכן היא מוצבת במקביל אליו. עם סיומו של השיר 'מוביל המשעול...' מתברר ביתר שאת כי אצ"ג מתקשה בניסיונו לערער על ההבחנה בין מציאות אסתטית למציאות גשמית. בשונה מן הדובר בשירו של ביאליק, המסתגר בביתו ומתבונן בעולם מבעד לחלון החוצץ בנייהם, הדובר בשירו של אצ"ג נשאר בטבע. גם כאשר העולם שמסביבו מאיים להיעלם בחושך ולהיבלע בשתיקה הלילית ממאן הדובר לחפש מפלט מחוצה לו, כשם שעושה הדובר בשירו של ביאליק, הנסוג אל המרחב הביתי כדי להתגונן מפני הקור החורפי. במקום זאת הוא הופך את היוצרות ומצהיר כי אין זה, כפי שנראה עד כה, שהעולם מכיל אותו, את ההלך, בתוכו, אלא להפך: הדובר הוא כלי הקיבול המכיל את העולם בתוכו, בתוך שירתו. בכך מתגבר אצ"ג לכאורה על הנפרדות שבין העולם לשירה, בין חוץ לפנים. זאת ועוד. מהמיתוס הפואטי הרומנטי של המשורר-הבורא – מיתוס שביאליק מסתייג ממנו, כאמור¹⁰ – משתמע שהשיר מבטא את עולמו של המשורר באופן בלתי אמצעי, ומכאן שהמשורר והשיר, הדובר והעולם, חד הם. ואולם, כאמור, האופי הערטילאי של הטור האחרון בשיר 'מוביל המשעול...' – הטור שבא לאשר את אחדות השירה והטבע באמצעות ההצבעה על מעשה הבריאה של המשורר-הדובר – מעיד על כך שאין בכוחו של הדיבור השירי לספק אישור זה. המגע בין הדובר לעולם הוא מגע אמצעי, כלומר מגע המתווך באמצעות הלשון. הטור האחרון מבליט אפוא את הפער בין המצוי לבין הרצוי, את הניגוד בין המציאות לבין האידיאל שאל מימוש הדובר חותר בניסיונו להסיר את המחיצה שבין מציאות אסתטית למציאות 'טבעית'.

אם כן, כבר שירו הראשון של אצ"ג שראה אור בדפוס מתכתב עם יצירת ביאליק, אם כי הזיקה אליה עדיין מובלעת. בשיר זה אצ"ג מבקש לעמת את מעשה השיר שלו עם זה של ביאליק, ובו בבד הוא מנסח את התפקיד המוטל עליו כמשורר מתוך התמודדות עם הפואטיקה של ביאליק, בניסיון למצוא דרך להסיר את המחיצה בין אני לעולם, בין שירה למציאות, ובהקשר של מעשה התחייה היהודי – בין תרבות לפוליטיקה.¹¹ עניין זה עולה ביתר שאת בשיר שראה אור כעבור כשנה, באוגוסט 1913, בכתב העת הספרותי

10 בהתעקשותו של אצ"ג על מיתוס זה אפשר לראות את יסוד משיכתו למשיחיות, או שמא להפך – ייתכן שהיסודות המשיחיים בתרבות היהודית שבה גדל מתגלים כאן וזוכים לפיתוח ספרותי. מכל מקום, היצירה הראשונה שהקדיש אצ"ג לייצוג דמותו של המשיח שלא על דרך הרמוז אלא במישרין הייתה 'די לעגענדע פֿונעם הויה', שראתה אור באוקטובר 1918 (גרינבערג 1979 [1921/2], 289-290).

11 המשמעות הפוליטית של השיר 'מוביל המשעול...' מתבהרת על רקע סיפור הנעורים של אצ"ג 'יכרונות: אויס דעם וואַנדער־אלבום', שבו המטפורה של השמש השוקעת מוטענת בתכנים לאומיים והיעלמותה של השמש מסמנת את אבדן הזהות העצמית של העם היהודי. לאור זאת, ניסיונו של

השלה. שיר זה, הנושא את הכותרת 'עם השקיעה', מקיים זיקה חזקה מאוד לשירו של ביאליק 'עם דמדומי החמה':

עם השקיעה	עם דמדומי החמה
<p>הרים, סלעים קלויים... עם השקיעה נצל ואחרית שיר־אהבים מִמְרוֹם שֶׁם נִרְצָה – היום עוד נחננו יחד – ושמש זו השוקעת היום אותנו יחד הן תִּרְאָה בְּאַחֲרוֹנָה...</p>	<p>עם דמדומי החמה אֶל־החלון נֶאֱגָשִׁי ועלי התרפקי, לפתי היטב צוֹאֵרִי, שִׁמִּי רֹאשֶׁה עֶל־רֹאשִׁי – וכה עמי תִּדְבְּקִי.</p>
<p>מָחָר עִם הָעֶרֶב, כְּאִשֶׁר תִּשְׁקַע שְׁמֶשׁ, תִּחַזוּ צוֹרִים וְקוֹפִים, מִשְׁעוֹל צַר בְּהָרִים, – מָחָר, הֵה, עִם עֶרֶב, כְּאִשֶׁר תִּשְׁקַע שְׁמֶשׁ, יְתוּמִים, בְּתִי, נִגּוֹר בְּבֵתִים נוֹגִים, וְרִים...</p>	<p>וּמְחַשְׁקִים וּדְבָקִים, אֶל־הַזֶּהָר הַנּוֹרָא דוֹמֵם נֶשֶׂא עֵינַיִנו; וְשִׁלְחָנוּ לְחִפְשֵׁי עֶלְפָּנַי יְמֵי הָאוֹרָה כְּלִי־הַזֶּהָרִי לְבָנוּ.</p>
<p>מָחָר עִם הָעֶרֶב, כְּאִשֶׁר תִּשְׁקַע שְׁמֶשׁ, כָּל אֶחָד מֵאַתְנֵנוּ יְבִיט דָם מְעֻרָּה: קִצְה־הָעוֹלָם הַצֵּת... מוֹזֵר זִי־הַשְּׁמֶשׁ; כְּכֹה קָרוֹב הָיָה אֶתְמוֹל עַד לֹא כָּכֵה...</p>	<p>וְהַתְנַשְּׂאוּ לְמָרוֹם בְּיַעַף שׁוֹקֵק כִּיּוֹנִים, וּבְמִרְחָק יִפְלִיגוּ, יֵאֱבֹדוּ; וְעֶלְפָּנַי רְכִסִּי אֲרַגְמֵן, אִי־זֶהָר אֲדַמּוֹנִים, בְּיַעַף דוֹמֵם יִרְדוּ.</p>
<p>מָחָר עִם הָעֶרֶב כָּל אֶחָד מֵאַתְנֵנוּ יִתְלַבֵּט בְּלִי־אוֹנִים בְּזִרְמֵי־דַם־הַשְּׁקִיעָה, – מָחָר עִם הָעֶרֶב, דְּעִי, הַלֵּב יִתְעַשֶּׂף לְמַגֵּר קִירוֹת־כְּלָאוּ, וְלִהְמוֹג עִם הַבְּרִיאָה...</p>	<p>הֵם הָאִיִּים הָרְחוֹקִים, הָעוֹלָמוֹת הַגְּבוּהִים זוֹ בְּחִלּוּמוֹת רְאִינֹם; שְׁעֵשׂוֹנוּ לְגָרִים תַּחַת כְּלִי־הַשְּׁמִים, וְחִיֵּינוּ – לְגִיהֵנָם.</p>
<p>לְמוֹל כָּל עַפְעַף תִּנְצַנֵּץ מִחֲרֹת יְמִים וְרָדִים, יְמוֹת־אֶהְבָּה וְרָדִים, שְׁכֵמוֹ דְּמִדּוּמִים הַנָּם; וְהַנְּשֵׁמָה תִצַּר חֲרֹשׁ וְתִרְשֵׁט וְלֹא תִבִּין: 'מְנַמְת־הָאֶהְבִּים – כְּלוֹם הֵיְתָה זוֹ בְּחֻנָּם?...' (אצ"ג 1992, 12)</p>	<p>הִמָּה אִי־הֵהָב זוֹ צְמֵאֵנוּ אֲלֵיהֶם כָּאֵל אֲרָץ מוֹלְדֹת; שְׁכֵל־כּוֹכְבֵי הַלַּיִל רְמוֹז לָנוּ עֲלֵיהֶם בְּאוֹר קָרֵן רוֹעֵדֶת.</p>
<p>ועליהם נשארנו בלי־רע ועמית כשני פרחים בציה; כשני אבדים המבקשים אבדה עולמית על־פני ארץ נכריה.</p>	<p>ועליהם נשארנו בלי־רע ועמית כשני פרחים בציה; כשני אבדים המבקשים אבדה עולמית על־פני ארץ נכריה.</p>

(ביאליק 1990, 133)

הדובר בשיר להכיל את השמש בעולמו מתפרש כניסיון לפעול למען מימושו של רעיון העצמיות (selfness) היהודית. וראו על כך אצל Neuburger 2011.

בשני השירים הדובר פונה אל אישה אוהבה ומזמין אותה לצפות עמו בשמש השוקעת; בשני השירים, להתבוננות בשקיעה מתלווה מעין התמזגות עמה, שאצל ביאליק היא מתוארת במונחים אידיאיים-רוחניים ('הַהַרְוֵי לְפָנָי' מתרוממים ומפליגים אל עבר 'אֵי-זֶהר') ואילו אצל אצ"ג היא מתוארת במונחים פיזיים-גשמיים דווקא (הדובר והנמענת מוצגים כמי שמתלבטים ב'נְרִמֵּי־דָם הַשְּׁקִיעָה'); ובשני השירים, ההתמזגות עם השקיעה נקנית במחיר של אבדן: אבדן החיבור האינטימי בקשר שבין הדובר לעולם ובתוך כך גם ביחס כלפי האהובה, שעל הפרידה ממנה מצהירים הדוברים. ואולם, הניכור הקיומי ותחושת הזרות הנלווית אליו מוצגים בשני השירים בדרכים הפוכות זו לזו: בעוד ביאליק מנכיח את הניכור והזרות בחווייתם של הדובר וזוגתו ובחוויותיו של הקורא בכך שהוא מביים את תהליך היווצרותם, אצ"ג כמו מכחיש את נוכחותם בהווה ודוחה את היווצרותם אל העתיד, כפי שמבליטה האנפורה 'מָחָר עִם הָעֶרֶב', ואף מציג את דוברו כמי שאינו חווה את חוויית הניכור בפועל אלא רק יודע שזיקתו אל העולם עתידה להתערער.¹² מתוך כך הוא מצטייר כמי שמקיים מגע אינטימי עם העולם.

ואולם, כפי שעוד יובהר בהמשך, מגע אינטימי זה נותר לאורך השיר כולו בגדר שאיפה, כפי שהדבר בא לידי ביטוי מובהק בכותרת השיר, 'עם השקיעה', בייחוד לאור זיקתה לכותרת שירו של ביאליק. שכן, אצ"ג יוצר את הרושם שיש בכוחו 'לקרוא לדבר בשמו' ודומה שמסמן ומסומן אינם נבדלים אצלו זה מזה, לעומת ביאליק, שהדגיש את הפער ביניהם בהתאם להבנתו את מעשה השיר. לדידו של ביאליק, השיר בא ליצור הזדמנויות להציץ אל מעבר למילים, דהיינו אל עבר ההווה במצבה ההיולי, ה'בראשיתית', ומכאן ה'אמיתית' – ה'תוהו', בלשונו במסה 'גילוי וכיסוי בלשון', שבה הוא טוען כי רק מי שמכיר בפער זה, רק מי שיודע שהמילים אינן זהות לדברים שהן מסמנות, יהיה מסוגל ליצור שירה (ביאליק 1949, קצא-קצג).¹³ הנה כי כן, צירוף המילים 'עם דמדומי החמה' מתנגן ברכות ובנעימות ובכך הוא מציב ניגוד למציאות הגשמית של השקיעה, שפירושה, כפי שאפשר ללמוד במהלך השיר, אבדן הגורם קושי וכאב שאין להם שיעור. הנגדה זו בין לשון האדם לבין המציאות הגשמית עולה בקנה אחד עם מערכת היחסים בין האדם לטבע בשיר זה, שאף בו, בדומה לנעשה בשיר 'הקיץ גווע', ניצב הטבע כנוף אל מול האדם

12 'ידענות' זו היא אחד ממאפייניו הבסיסיים ביותר של הדובר בשירת אצ"ג, הן המוקדמת והן המאוחרת. אברהם נוברשטרן מבחין בשירתו המוקדמת של אצ"ג בנטייה להכללה ולהפשטה (נוברשטרן 1986, 128-129), וראובן שהם מעיר על כך בדיונו על הדובר בספר אימה גדולה וירח (שהם 2000, 157).

13 במסה זו מעמיד ביאליק ניגוד בין לשון השירה ללשון הפרוזה, בין היתר על פי העיקרון המבנה השולט בכל אחת מהן. לשיטתו, אדם הנוקט לשון פרוזה משול ל'מי שעובר את הנהר על פני קרח מוצק, עשוי מקשה אחת', ואילו המשורר משול ל'מי שעובר את הנהר בשעת הפשרה על-פני גלידין מתנדנדים וצפים [...]'], בין הפרצים מהבהבת התהום [...]'] (ביאליק 1949, קצג). בלשונו של רומאן יאקובסון ניתן לומר שהפרוזה, על פי ביאליק, היא מטונימית בעיקרה ומתארגנת על ציר אופקי, ואילו לשון השירה היא מטפורית ונענית לעקרונות ארגון אנכיים, וראו יאקובסון 1987.

המביט בו מבעד לחלון ללא כל יכולת לגשר על הפער שנפער ביניהם. אדרבה, הניסיון להפליג על כנפי הדמיון אל עבר מחוזות הטבע מחמיר את תחושת הניכור והזרות של האדם בעולם עד כדי כך שהוא משול לאובד המבקש 'אֶבְדָה עוֹלָמִית / עַל־פְּנֵי אֶרֶץ נִכְרָיָה'. בפער זה שבין האדם לבין העולם טמון היסוד הטרגי של השיר 'עם דמדומי התמה', המעורר כאמור את הקורא להזדהות עם הדובר ולחוש עמו את חווייתו בכל עצמתה. עצמה זו מועברת בשיר בדרכים שונות, בין היתר באמצעות שמירת המתח בין הנשגב לבין החומרי, בין 'הָאֵיִים הָרְחוֹקִים, הָעוֹלָמוֹת הַגְּבוּהִים' לבין האדם המתבונן בהם מבלי להשיגם. כדי להמחיש את המתח במישורים שונים של הדיבור השירי מרבה ביאליק להשתמש במבנים 'תקבולתיים' המכילים בתוכם ניגודים,¹⁴ כפי שניתן ללמוד ממבנה הטור בשיר, המתגלה לקורא בייחודו כבר במבט ראשון: כל צמד טורים מורכב מטור ראשון של ארבע רגליים וטור שני של שתי רגליים. יתרה מזאת, בשל הוספת ההברה הבלתי מודגשת בסופי הטורים, האנפסט בשיר נשמע על פי רוב כאמפירך, ובתור שכזה הוא ממחיש את המעבר מעלייה לירידה המתואר בשיר זה. החריזה, בדומה לכותרת השיר, מקשרת בין הצורה לבין תוכן הדברים באשר היא כורכת יחדיו מילים המבטאות את הפער בין העולם האידיאלי לבין העולם הגשמי. כך הדבר בבית השני, למשל, שבו המילה 'נֹרָא' בטור הראשון מתחרזת עם המילה 'אוֹרָה' בטור השלישי; בבית הרביעי, שבו המילה 'הָלוֹמוֹת' נצמדת להיפוכה, 'גֵּיהֶנֶם', באמצעות החרוז 'רְאִינוּם'; ובבית החמישי, שבו החריזה קושרת את המילים 'מוֹלְדֵת' ו'רוֹעֵדֵת'.

מבנים תקבולתיים אלה, המכוננים מערכת ענפה של יחסי גומלין בין יסודות טקסטואליים שונים, יוצרים בשיר רושם של דחיסות (גולדברג 1976, 16), ורושם זה מתורגם אצל הקורא לחוויית מלאות ששותפים לה, כאמור, גם הדובר וגם אהובתו. חוויית מלאות זו מנוגדת, כמובן, לחוויית האבדן בשיר ולריקנות המתלווה אליה. בניגוד זה טמון כוח השכנוע האסתטי של השיר, שהרי באמצעות רושם המלאות החווייתית חוזר השיר ומייצג את הפער בין העולם האידיאלי, כלומר העולם האסתטי של השירה, לבין המציאות הגשמית, שבה שולטת תחושת האבדן. גם מבחינה זו, השיר 'עם דמדומי החמה' מבטא את תפיסתו של ביאליק באשר להפרדה בין הנשגב לחומרי, בין מעשה השיר לבין הפעולה בעולם הגשמי, ובסופו של דבר, בין 'תרבות ופוליטיקה', ככותרת המסה שכתב ביאליק ב-1919 ואשר בה טען לעצמאות התרבות היהודית, לעומת העשייה הפוליטית הציונית (ביאליק 1949, רסג-רסה). במסה זו, שנכתבה כתגובה לדברים שפרסם אוסישקין מעל דפי העיתון הגנה, ביקש ביאליק להבהיר שאמנם לתרבות תפקיד מכריע בייסוד המדינה ובגיבושה, וכי מבחינה זו יש לראות בה מעשה פוליטי מכריע (ראו

14 במאמרו 'בלשנות ופואטיקה' מגדיר יאקובסון את השירה כמבע המתאפיין בסטרוקטורה תקבולתית (parallelism) הגורמת לכך שתשומת לבו של הקורא, או השומע, מופנית אל המילים עצמן (יאקובסון 1987, עמ' 155).

למשל ביאליק (1949, רסח), אלא שביכולתה למלא תפקיד זה אך ורק כאשר היא שומרת על עצמאותה, היינו על עצמאות חיי הרוח, מול העשייה הפוליטית בעולם הגשמי של העסקנים המדיניים – ה'קברניטים', בלשונו (ראו בעניין זה גם Moss 2009, 96ff). כפי שהראיתי לעיל, תפיסה זו משתקפת בפואטיקה של ביאליק, בין היתר בשיר 'עם דמדומי החמה', בחיץ שהוא מקים בדרכים שונות בין אדם לעולם. אצ"ג, לעומת זאת, ביקש להעמיד את מעשה השיר כמעשה פוליטי, ובהתאם לכך הוא חיפש בשלב מוקדם מאוד של כתיבתו דרכים להסיר חיץ זה.

כפי שהובהר לעיל, אצ"ג – שהגדיר את הדובר בשירתו מלכתחילה כמי שבא לפתור בעיות פוליטיות באמצעות השירה¹⁵ – חתר תחת הפרדה זו כבר בכותרת השיר 'עם השקיעה'. מיד אחר כך, בבית הראשון של השיר, זוכה מגמה חתרנית זו לאישור באמירה שהשמש השוקעת 'תראה' את זוג האוהבים, שכן 'ראייה' זו של השמש משמעותה כי האדם והטבע מקיימים ביניהם יחסי גומלין. זאת ועוד, כמו בשיר 'מוביל המשעול...', גם כאן האדם מתואר לא כמי שעומד מול הטבע אלא כמי שמתהלך בו לא רק בדמיון כי אם בפועל ממש. השוטטות העתידית במרחב, המוצגת אמנם רק בבית הראשון של השיר 'עם השקיעה', טומנת בחובה שינוי סדרי עולם מן הסוג שהתוודענו אליו בשיר 'מוביל המשעול...', שכן במהלכה נעשה הנוף ממושא ההתבוננות של האדם לתפאורה לעלילותיו. אין פירוש הדבר שהאדם מתמוזג עם הטבע, כפי שאולי אפשר להבין על דרך ההקבלה כאשר הדובר מזמין את אהובתו לעלות אל ההר ולהתאחד עמו, שהרי התמוזגות מעין זו משמעותה אבדן, כלומר התלבטות 'בְּלִי-אוֹנִים בְּזֶרְמֵי-דֵם-הַשְּׁקִיעָה', שהדובר מבשר עליה בבית הרביעי. אך השוטטות במרחב מאפשרת בכל זאת מגע עם הטבע משום שהיא מפרקת את העמידה הסטטית מולו, המאפיינת את זוג האוהבים בשירו של ביאליק. המרת הסטטיות בזרימה זוכה לייצוג פואטי במקצב השיר, שאפשר בהחלט לראות בו את ניצניו הראשונים של 'ריתמוס הרחבות' (הרשב 1978). המשקל בשירו של אצ"ג, שלא כמו זה שביאליק השתמש בו בשיר 'עם דמדומי החמה', אינו שלישוני כי אם בינארי, ויתרה מזאת, לעומת הטורים בשירו של ביאליק, המורכבים מארבעה אנפסטים ושני אנפסטים (אמפיברכים) לסירוגין, הטורים בשירו של אצ"ג בנויים כולם משישה טרוכים המחולקים בצורה באמצעם. אך לא רק המשקל משנה את התרשמות הקורא מן השיר אלא גם המבנה האנפורי וההימנעות מפגיגורות לשוניות מורכבות. כל אלה מקנים לשיר אופי פרוזאי באמצעות ביטול יסוד הפליאה וההתפעלות מן המגע הראשוני-כביכול בין לשון לבין עולם, שעליו, על פי ביאליק, מושתת מעשה השיר. בהתאם לכך, הדובר בשיר 'עם השקיעה' ממאן להתפעם לנוכח מראה השקיעה המוכר לו לעיפה. הוא שח

15 על כך מעידות פסקאות הסיום של סיפור הנעורים של אצ"ג 'זכרונות: אויס דעם וואַנדער-אַלבום' (גרינבערג 1979 [1921/2], 288), וראו גם Neuburger 2011.

במראה זה מבלי להקנות לו את ההילה הנשגבת שמעניק לו ביאליק, שלפיו השירה אינה עוסקת במציאות שעל פני השטח כי אם במה שמעבר לה, זו שבה אנו מצווים לפעול. השטחה זו של המציאות בשיר 'עם השקיעה', המשרתת כמובן את רצונו של אצ"ג לגשר בין המציאות האסתטית לבין המציאות הגשמית, ניכרת גם בשימוש התכוף בלשון ריבוי ('הרים, סלעים קלויים [...] תומים [...] נגור בְּבָמִים נוגים, זרים [...]), המדגישה את הארגון המונוטוני של חוויית הדובר, הרואה כאמור את הדברים מצדם המופשט, ולכן השווה, וחש משום כך בריקנות העולם. במילים אחרות, אצל ביאליק הריקנות היא מנת חלקו של האדם בלבד והיא משתלטת על התודעה ולא על העולם שמחוצה לה, אותו עולם שהאדם חש את עצמו מנותק ממנו, ואילו אצל אצ"ג הריקנות משתלטת על ההווה כולה, ובתוך כך גם על האדם המהווה חלק אינטגרלי ממנה.

על רקע זה מובן שאצל אצ"ג, הייצוג האסתטי אינו עומד בניגוד לעולם המיוצג באמצעותו אלא משקף אותו במישרין. אצ"ג הדוגל בתפיסה הפוכה לזו של ביאליק ואינו מבקש להפריד בין שירה לבין מציאות גשמית, סבור שביכולתו לשקף את החוויה כפי שהיא, או, כפי שניסחתי את הדברים קודם לכן, 'לקרוא לדברים בשמם' ובכך לייצג את החוויה באופן 'אותנטי', כלומר באופן המתגבר כביכול על דרכי הייצוג שאופייני המתווך מודגש כל כך ביצירתו של ביאליק. לפיכך, החולשה האסתטית של שיריו המוקדמים של אצ"ג, ובכלל זה של השירים 'מוביל המשעול...' ו'עם השקיעה', שעליה חזרה והצביעה ספרות המחקר בעשורים האחרונים,¹⁶ אינה נעוצה בהכרח בהבדל בין השקפתו הפואטית של אצ"ג לזו של ביאליק, שהרי בשלבים מאוחרים יותר של יצירתו הוא עתיד לכתוב שירה ראויה לשמה מבלי לוותר על רצונו לחבר בין מציאות אסתטית למציאות גשמית ובין שירה לפוליטיקה.¹⁷ ודאי שהדבר גם אינו נובע מחיקוי לא מוצלח של הפואטיקה של ביאליק.¹⁸ אדרבה, דווקא משום שאצ"ג אינו רוצה או אינו יכול ללכת בדרכו של ביאליק, שירתו אינה מספקת מבחינה אסתטית. כמשורר צעיר ובלתי מנוסה התמודד אצ"ג עם האתגר לפלס לעצמו דרך באמצעות התנגדות לפואטיקה השלטת בשירה העברית של זמנו וחיפוש אחר דרכי ביטוי פואטיות חדשות. האתגר היה גדול מאוד, והשירים 'מוביל המשעול...' ו'עם השקיעה' מלמדים על הקושי להתמודד עמו. קושי זה בא לידי ביטוי בהתנגשותן של שתי מגמות פואטיות סותרות. כך, למשל, בעודו מנסח את דבריו באופן היוצר רושם של זיקה בלתי אמצעית בין השירה לבין העולם דבק

16 על טענה זו בדבר שירתו המוקדמת של אצ"ג ראו, למשל, לינדנבאום 1984, 12; מירון 2002, 15; נוברשטרן 1986, 125.

17 מבין יצירותיו בידיש יש לציין בהקשר זה את השיר הארוך 'מעפיסטא' ואת הפואמה 'אורי צבי פארן צלם', ומבין יצירותיו בעברית – את קובץ הפואמות הראשון שראה אור, אימה גדולה וירה, וכמובן, את קובצי השירה שבאו אחריו.

18 על טענת האפיגוניות של שירתו של אצ"ג הצעיר ראו לעיל, הערה 3.

אצ"ג בדרכי עיצוב המצביעות דווקא על הפער בין שירה למציאות, כמו חלוקה לבתים מרובעים או חריזה בסופי הטורים (המדגישה בדלותה את ריקנות החוויה).¹⁹ זאת ועוד. בניגוד להבטחה הגלומה בפואטיקה של אצ"ג, שלפיה אפשר 'לקרוא לדברים בשמם', אצ"ג לא הצליח להגכיח בשני שיריו אלה אפילו לרגע אחד את החיבור בין הדובר לבין הטבע, בין השירה שדובר זה אומר לבין העולם שעליו הוא אומר אותה. היעדר החיבור בין הדובר לבין הטבע בא לידי ביטוי מובהק בכך שהדובר אינו מסוגל להיות נוכח בעולם המיוצג בשיר. אין באפשרותו לשהות בהווה של העולם הזה, ב'כאן ועכשיו'. שלא כמו הדובר בשירו של ביאליק, המבקש מאהובתו לעמוד עמו ליד החלון בשעה שהוא מביע את חווייתו בהווה, הדובר ב'עם השקיעה', שפסק לחוות את העולם ובמקום זאת הוא 'ודע' אותו, פותח בכך שהוא מכריז על העתיד להתרחש בשעת השקיעה של אותו היום וממשיך ומתאר את העתיד להתרחש ביום שלמחרת, או את מה שייזכר מהפרספקטיבה של מחר כאתמול.²⁰ מבנה הזמן בשירו של אצ"ג מעיד אפוא על כך שהדיבור השירי (המתקיים בהווה) מנותק מן העולם המיוצג באמצעותו (עולם העתיד ועולם העבר). קיצורו של דבר, מבנה הזמן בשיר מצביע על הניתוק שבין העולם האסתטי לבין העולם הגשמי, בעוד היבטים אחרים של הפואטיקה הבאה לידי ביטוי בשיר יוצרים כאמור את הרושם שהשירה והעולם מקיימים ביניהם קשר בלתי אמצעי. סתירה זו פוגעת מאוד באיכות האסתטית של השיר 'עם השקיעה' והיא אף מלמדת שאצ"ג נקלע בשיר זה למלכודת שבה הרווח, המגע הישיר עם העולם על דרך הידיעה, מתגלה כהפסד, כאבדן המגע הזה עצמו. אך למרות מגרעות אלה מדובר בשיר חשוב המורה על הכיוון שמירון מזהה בשירתו המאוחרת של אצ"ג כצורך מוסרי לדעת את הדברים ידיעה מיידית, פיזית, כלומר כצורך שמבחינה פואטית ורעיונית יחייב את אצ"ג לצאת מן 'האסנציאליזם הרומנטי' ולהיכנס 'לתחומו של אקסיוטנציאליזם מודרני' (מירון 1999, 167). אמנם בשלב הראשון של יצירת אצ"ג הסתמן צורך זה רק בקווים כלליים, אך במהלך שנים רוויות גישושים פואטיים בניסיון ליצור את המגע הישיר עם העולם, המגע שאליו חותר השיר 'עם השקיעה', הוא הולך ומתבהר כאחד הכוחות המרכזיים המניעים את יצירתו של אצ"ג. גישושים אלו כללו אפוא גם כתיבת שירים בעברית במשך שנה אחת, תרע"ד,²¹ אולם עיקר המאמצים בתקופה זו נעשו בשלב זה

19 על המחיצות שלשון השירה יוצרת בין השירה לבין המציאות בדרכים אלו ואחרות ראו למשל גולדברג 1976, 15, 20-21. באשר לחריזה בשיר 'עם השקיעה', לעתים מדובר בחריזה המבוססת על סיומת דקדוקית או על חזרה גרידא על מילה, שלמעשה אינה חריזה כלל. דוגמה נוספת לשיר מוקדם שבו התאים אצ"ג את מבנה הבית והטור לאופי הזרם של הדיבור השירי הוא השיר 'נגני', שהתפרסם לראשונה בשנת תרע"ד בכתב העת השלח (גרינברג 1992, 34).

20 על מבנה הזמן בשירת אצ"ג ראו קורצווייל 1973, 13, 21.

21 על הפואטיקה של השירים שפרסם אצ"ג בשנת תרע"ד ועל הטעמים להעדפת העברית על היידיש בשלב זה של יצירתו ראו נויבורגר 2007, 83-92.

בכתיבתו בידיש, שעל פי מצב התפתחותה באותה העת אכן שימשה קרקע נוחה יותר מהעברית לטטשוש הגבולות שבין מציאות אסתטית למציאות גשמית, בין ספרות לחיים ובין תרבות לפוליטיקה.

בהקשר זה יש לציין שהידיש, בשונה מן העברית במזרח אירופה של אותן שנים, הייתה שפת הדיבור היומיומית, ובתור שכזו היא לא רק שיקפה את מציאות החיים אלא גם השכיחה במידת-מה את המחיצה שבין החיים לבין הספרות; וכשפה המשקפת את מציאות חיי היומיום, הידיש קיימה ממילא קשר אמיץ וברור עם ההווה ההיסטורי, עם הזמן והמקום. העברית, לעומת זאת, נתפסה כלשון הקודש, כשפה המקיימת בראש ובראשונה את הזיקה אל העבר. ביאליק ביקש לשמר זיקה זו באמצעות 'מפעל הכינוס', ואילו אצ"ג, בשלבים הראשונים של יצירתו, חשב להשתחרר ממנה (מירון 1999, 112), כפי שמעידה בין היתר העובדה שביצירתו המוקדמת הוא לא הרבה להתייחס למקורות יהודיים. על רקע זה מובן שהיו שראו את הידיש כשפת ההמון, ומכאן כשפת הפוליטיקה, ואילו את העברית ראו כשפת היחיד, ומכאן כשפת התרבות שהפוליטיקה ממנה והלאה (ביאליק 1949, רסד). לראייה זו תרמה גם העובדה שהחל מתקופת ההשכלה נעשתה הידיש, בשל קרבתה לשפה הגרמנית, לגורם בעל חשיבות פוליטית כבירה בחייהם של יהודי מזרח אירופה. רבים מהם העמיקו את היכרותם עם העולם המערבי המודרני באמצעות ספרות (ספרות מדעית פופולרית, אך גם, ואולי בעיקר, ספרות יפה) שנכתבה במקור בגרמנית או תורגמה משפות מערב אירופיות ומאנגלית-אמריקנית לגרמנית (Barner 1986). ומשום שדוברי יידיש יכלו להבין גרמנית מבלי להשקיע מאמצים גדולים, דבק בידיש ניהוח של פתיחות אל עבר העולם הגדול, עולמה של תרבות המערב המודרנית.

ואולם, כפי שאצ"ג הבהיר לעצמו לאחר תקופה של כתיבה נמרצת בידיש, למרות המטען הפוליטי שהידיש נשאה עמה, היא הייתה, בהקשר האירופי, שפה נטולת כוח פוליטי, שפה של מיעוט שאנשי תרבות הרוב לא ראו צורך להקדיש לה ולנכסיה התרבותיים תשומת לב מיוחדת.²² על כן, בשלב מסוים של התפתחותו כמשורר לא היה לאצ"ג מנוס מלבחור בעברית בתור שפת יצירה, כלומר בשפה שבראשית המאה העשרים הלכה ושינתה את תדמיתה עם השתרשותו של הרעיון הציוני בקרב האוכלוסייה היהודית באירופה ובעולם ועם התבססותו של היישוב בארץ-ישראל. כעת הייתה העברית – גם בעיני אצ"ג – שפה המבטאת את העצמאות היהודית ולכן את יכולתו של העם היהודי לפעול כגוף בעל כוח פוליטי במציאות ההיסטורית. המעבר מן הידיש אל העברית היה אפוא בגדר מעשה פוליטי מובהק שיש להבינו כצעד נוסף בניסיונו של אצ"ג להפך את

22 מעניין לציין שכאשר אצ"ג מציג בעיה זו הוא עובר מיד מתחומי הספרות אל תחומי הפוליטיקה וכורך אותם יחדיו: הן חוסר העניין בספרות יידיש מצד הגויים והן התעוררות האנטישמיות האלימה מעידים, לדידו, על רצונם של עמי אירופה להעלים את העם היהודי מעל אדמתם, וראו גרינבערג 1979 (1921/2), 476.

צו הצמצום שלפיו התנהל ביאליק הן בשירתו והן בהגותו.²³ לפיכך, צעד זה, הטומן בחובו את עיקר המתח שעתיד להביא לניתוק היחסים האישיים בין אצ"ג לבין ביאליק בראשית שנות השלושים, הוא בבחינת המשך של העימות שאצ"ג ניהל עם הפואטיקה של ביאליק כבר בראשית שירתו, בשירים 'מוביל המשעול...' ו'עם השקיעה', ובעקיפין גם בכל שנות יצירתו בידיש.

ביבליוגרפיה

ארנון, יחנן

1980: אורי צבי גרינברג: ביבליוגרפיה של מפעלו הספרותי ומה שנכתב עליו בשנים תרע"ב–תשל"ח, ע. מוזס, תל אביב.

ביאליק, חיים נחמן

1949: כל כתבי ח"נ ביאליק, דביר, תל אביב.

1990: שירים תרנ"ט–תרצ"ד, עריכה: דן מירון, עוזי שביט, שמואל טרטנר, זיוה שמיר ורות שנפלד, דביר ומכון כץ לחקר הספרות העברית, תל אביב.

ברלין, ישעיה

2001: שורשי הרומנטיקה, תרגום: עתליה זילבר, עם עובד, תל אביב.

גולדברג, לאה

1976: 'חמישה פרקים ביסודות השירה', האומץ לחולין: בחינות וטעמים בספרותנו החדשה, ספרית פועלים, תל אביב, 40-11.

גרינברג, אורי צבי

1992: כל כתביו, כרך ד: שירים, עריכה: דן מירון, מוסד ביאליק, ירושלים.

גרינבערג, אורי צבי

1979 (1921/2): 'מעפיסטאָן', געזאמלטע ווערק, צווייטער באַנד: תרפ"ב–תשי"ה, עריכה: חנא שמרוק, מאגנס, ירושלים, 378-317.

23 ניתן להראות שמעבר זה הונע גם על ידי כישלוננו של אצ"ג במהלך שנות היצירה בגלות להמציא פואטיקה שתאפשר נגיעה בלתי אמצעית במציאות, וכישלון זה התפרש ביצירתו בראש ובראשונה כבעיה פוליטית. ברם, הדיון בסוגיה זו מצריך יריעה רחבה יותר משאפשר להעניק לו במסגרת מאמר זה. מכל מקום, מעבר זה – כמו מעברים אחרים של אצ"ג מידיש לעברית ומעברית לידיש בשנים אלה – מלמד על הקרבה הגדולה בין ספרות היידיש לספרות העברית שעליה הצבעתי לעיל.

הרשב, בנימין

1978: ריתמוס הרחבות: הלכה ומעשה בשירתו האקספרסיוניסטית של אורי צבי גרינברג, המכון הישראלי לפואטיקה וסמיוטיקה ע"ש פורטר, אוניברסיטת תל אביב והקיבוץ המאוחד, תל אביב.

2002: 'המהפכה היהודית המודרנית: קווים להבנתה', אלפיים 23, 75-8.

וולף־מוזון, תמר

2005: לנגה נקודת הפלא: הפואטיקה והפובליציסטיקה של אורי צבי גרינברג בשנות העשרים, הוצאת הספרים של אוניברסיטת חיפה וזמורה־ביתן, חיפה ואור יהודה.

וינפלו, דוד

1980: 'שירת אורי צבי גרינברג בשנות העשרים על רקע האקספרסיוניזם', מולד ת: 39-40, 65-72.

חבר, חנן

2007: הסיפור והלאום: קריאות ביקורתיות בקאנון הסיפורת העברית, רסלינג, תל אביב.

יאקובסון, רומאן

1987א: 'בלשנות ופואטיקה', תרגום: מולי מלצר, סמיוטיקה, בלשנות, פואטיקה: מבחר מאמרים, המכון הישראלי לפואטיקה וסמיוטיקה ע"ש פורטר, אוניברסיטת תל אביב והקיבוץ המאוחד, תל אביב, 138-166.

1987ב: 'שני צדדים של הלשון ושני טיפוסים של הפרעות אפאזיות', תרגום: גדעון טורי, סמיוטיקה, בלשנות, פואטיקה: מבחר מאמרים, המכון הישראלי לפואטיקה וסמיוטיקה ע"ש פורטר, אוניברסיטת תל אביב והקיבוץ המאוחד, תל אביב, 167-184.

לינדנבאום, שלום

1984: שירת אורי צבי גרינברג: קווי מתאר, הדר, תל אביב.

מירון, דן

1986: הפרידה מן האני העני: מהלך בהתפתחות שירתו המוקדמת של חיים נחמן ביאליק 1891-1901, הוצאת הספרים של האוניברסיטה הפתוחה, תל אביב.

1999: 'טורא בטורא, אינש באינש: יחסי ביאליק-אצ"ג כמפגש היסטורי וכמודל פואטי', הארם אינו אלא... חולשת־הכות, עוצמת החולשה: עיונים בשירה, זמורה־ביתן, תל אביב, 87-196.

2002: אקדמות לאצ"ג, מוסד ביאליק, ירושלים.

נוברשטרן, אברהם

1986: 'המעבר אל האקספרסיוניזם ביצירת אורי־צבי גרינברג. הפואמה "מעפיסטא": גלגולי עמדות ודוברים', הספרות, סדרה חדשה, 4-3 (36-35), 140-122.

נויבורגר, קארין

2007: 'זיקתה של שירת אצ"ג לספרות גרמניה ולתרבותה', חיבור לשם קבלת תואר דוקטור, האוניברסיטה העברית בירושלים, 92-83.

קורצווייל, ברוך

1973: 'היעוד האישי והמיתוסי', בין חזון לבין אבסורד: פרקים לדרך ספרותנו במאה העשרים, שוקן, ירושלים ותל אביב.

שהם, ראובן

2000: 'דיוקן הדובר וקשריו אל דרכי העיצוב בשירת אורי צבי גרינברג', בתוך: הלל ויס (עורך), המתכונת והדמות: מחקרים ועיונים בשירת אורי צבי גרינברג, הוצאת הספרים של אוניברסיטת בר־אילן, רמת גן, 170-143.

Barner, Wilfried

1986: 'Jüdische Goethe-Verehrung vor 1933', in Stéphane Moses und Albrecht Schöne (eds.), *Juden in der deutschen Literatur: Ein deutsch-israelisches Symposium*, Suhrkamp, Frankfurt/Main, 127-151.

Moss, Kenneth B.

2009: *Jewish Renaissance in the Russian Revolution*, Harvard University Press, Cambridge, Mass., London, England.

Neuburger, Karin

2007: *Uri Zvi Grinberg: 'Mephisto'*, übersetzt, mit Anmerkungen und Einleitungssessay von Karin Neuburger, veröffentlicht in der Reihe 'Makom' des Franz Rosenzweig Minerva Forschungszentrums für deutsch-jüdische Literatur an der Hebräischen Universität Jerusalem und editiert von Ashraf Noor, Fink Verlag, München.

2011: 'Between Judaism and the West: The Making of a Modern Jewish Poet in Uri Zvi Greenberg's "Memoirs" (from the Book of Wanderings)', *Polin: Studies in Polish Jewry* 24, The Littman Library of Jewish Civilization, Oxford, pp. 151-169.