

אֵילָן נָאָה, נִיר נָאָה — דָּמַת צֵלְמוֹ נִם קָם
 וְעַל קַל הַר נָבוֹה יִתְעַלֵּם:
 קָקוּם בּוֹ נְשֵׁי-הַסִּיּוּם, קָשָׁר וְנָם,
 בַּצִּיָּטָה וּבְדוּקָהּ יִתְעַלֵּם.

שירת התנ"ך של טשרניחובסקי שירת חיים היא. בשורות עזות והולמות, שהם לוטש מחזיק בו המרובה במרעט, רקם המשורר את גיב ההרמוניה שלו במסכת התנ"כית. בנפש חפשית ובלבב שלם טווה את חזונו על יופי וכוח, על כיבוש מולדת בחזקת היר, על "עוד מרחב ועוד דרכים". הוא משלו — לא היה לו כלום... אך לעמו ציווה את כל מעיינות החיים והאור, החייל והעור, שפיפו בו מאז, בעת ששכן כלביא בשדה אפרים ובטרשי יהודה, ופי עה לו — יפעת שדמת הבר. כי העם, כמו האדם, "אינו אלא תבנית נוף מולדתו", בה הוא חי ויוצר תוך אמוציות בלתי-פוסות קות של מסתרי האדמה וגילויי כוחה ויופיה הנצחיים.

וטשרניחובסקי הוא כשיכור מריח אדמת עמו שבירכה אלהים. דומה, כאחד מכוהני אפרים הצעירים צועה הוא "תחת אלוך ולב" נה ואלה, כי טוב צלה". באות נפשו שואף הוא את רוח המרחב החפשי של הגליל הלוהט מחשקים שוקקים "כמו תנור בוע" רה". המשורר רוקם את לבו במסכת "גאון ישראל" מלפני אלפי שנים, אז, כשאפרים "התגורר על דגן ועל תירוש", והיתנה אהר בים עם כל הטוב והיפה, ושמח אל גיל כעמים. מה רבה אהבת המשורר לארץ ישראל בשירים התנ"כיים האלה! בשיר — "שוב פרחו העיים, / ובא המון חוגג ולוים, / בקול שופר ומנענעי הפזו" — הארץ כולה קמה לתחיה בנפשו ובנפשנו. זוהי שירה קמאית, המחזירה לנו באחת את החוש הקרקעי הראשון. כל גרנות הדר גן, כל החמדה הגנוזה מתגלה שוב לעינינו. עוד לא פסו חיי עז וגבורה מהרי ישראל ושדותיה!

שרגא אבנרי / חזות התפארת בשירת טשרניחובסקי

לפואימה, ונוספו להן סיפור קצר, תרגום ומחזה. משוררו של היפה היה לירבדיו ומדיו השונים, הן בגילוי הצנע של הטבע והן בתופעת החזות הכבירה; הלא היא תפארת האונים הסוערים שמעבר לחיים הקטנים. ואמנם, היפה של טשרניחובסקי אף הוא רב-ממדי ומורכב-ניגודים כיצירתו בכללה.

אכן, קורא אתה שיר של טשרניחובסקי ומתלווה אליו אותה הרגשה מורה, כאילו היית מהלך בשביל הררי נפתל, ובו מעלות ומורדות; אין בו צפור-מראש ומשוער, ול-עולם לא תדע להיכן זה מוליך. עם קריאת שיר כמו "חרבות", למשל, תתרשם אולי שכל בית שלו קיים מכחו העצמי, וייתכן שתתקשה להבין את טעמו של ההגיון המס-מיך דבר אל דבר. שיר כזה, שאינו עשוי להעניק את תחושת האחדות המישורית, אך הוא נאמן לצורות המיקצב (וכמה סוגיות בודדות מסוגו מעניקות הרגשה דומה), הוא כמעט הוכחה, כי בעבודת היצירה של המ-שורר היו מנחים יסודות מוסיקאליים וס-פונטאניים. כן הוא טשרניחובסקי בעבודתו הקודש של השיר, כשאיננו נותן למבקר

Heilige Gefässe sind die Dichter
 Worin der Wein des Lebens der Geist
 Der Helden sich aufbewahrt¹

א

טשרניחובסקי לא זכה כי האומה תפנק אותו הרבה; גם ביקורת שירתו לא הפ-ריוזה מעולם בהערכת גדלתו. לפי כמה דב-רים שנאמר מסתכמת אצלי תמונה תמציתית כזאת: הוא היה אנושי ואוניברסאלי — כמשורר של החיים על מכניהם ושיפ-עם, עושרם ויופיים, קיסמם ואונם, שלוותם וסערותם, בעיקר סערותם — — — והוא היה משורר התחייה — בשיריו את שירת הגבר רה היהודית ובתביעתו להתעוררות הכוחות הרדומים של העם לתחייה, אבל הוא היה בעיקר משוררו של היפה בכל גילוייה, כאסתטיקן המשליט בשירתו ערכים של אומנות המיבנה והמידות — לליריקה, לה-גות, לבלדה, לאידיליה, לאגדה, לסוניטה,

1 שורות אלה של פ' הדרלין בתרגום חופשי: "המשוררים הם כלים, שקודשו להכיל בהם ייך-חיים — את דוח הגיבורים".

מתוך הפרובלימטיקה של היפה, אותה מעמד השיר, הננו נרמזים כאילו על איזה רצון לגיבוש קו להגדרה עצמית של שיר (ראה להלן). אף היחדע את היצירה המר קיפה הזאת, עשוי להגיע לידי הרהורים, כי לא רחוק היה טשרניחובסקי מנשיאה ונתינה בדבר הגדרת אסתטיות כל שהן. ואף-על-פי-כן כל דינודברים שבינו לבין שיר לא היה חורג מעניינו הלבדי של הלב, ובתום-לב נקבעו זיקותיו הארעיות לאמיר תות שונות, הסותרות זו את זו בתקופות יצירה שונות². כי לעולם הוא דגל ביפה הבלתי-אמצעי, אותו היה מגלה בכל רעיון, נוף-חיים הרהורי-לב. יתירה מזאת, ססגור ניותה של היצירה, מורכבותה מסוגי שיר מרובים, צורותיה ומידותיה השונות ומזגי האחדויות ששימשו בהן, — כל אלה נזק-קו בוודאי לדחפים ספונטאניים, שפעלו בע-בדותיו, בניגוד לנדרע ולמכוון. וכן יחסו אל היפה, שטבעו הם אופיינים לאישיות ויטאליסטית רב-צדדית ומורכבת. הוא צמח בלי-ספק משורשי רחוק ונשמע לקול הפ-נימי, אשר לא תמיד הדרך על-ידי הראצ-י. ככה גם נשמעות השורות:

לְבִי אֶל שְׁדוֹתֶיךָ וְקִרְבוֹת,

קָמוּ שָׁם תְּחַזֵּק הַלְמוֹת לְקְבוֹת, — — —

עם העמידה בפני הבחירה בין שני העיר למות מסתיים השיר במלה "לאן", בלי מתן תשובה, לכאורה. וכן הגענו לשיר של-אחריו, הפותח וממשיך בשורות: "לאן, לאן? אל אשר קול יש / קורא לך עלה ורש", שורות שאינן מציעות פשרה בין השניים, אך גם אינן מותירות ספק בדבר הכרעתו של הרובד האמציונאלי החזק. גם העיון במובאה שלעיל ימצא את התיבה "לב" פעמיים, "לבי", על דרך המחלט של הרגש הקובע, לעומת האנטייתי בתלת-טור שני, "ועולם אֶל כל כך יפה", כאשר "הלב הרפה" אינו יודע להתחילט. אבל מה שמוחש כוודאי הוא הביטוי "לבי אל שדות ים וקרבנות", הנאמר בעוצמה של השתוק-קות להעזה ולטכנות. כי אכן, הודהותו של המשורר עם האונים הסוערים, הערצתו את הכוחות האיננים — בחזון התפארת הכ-בירה הזאת יחוש את משמעותם הגדולה של החיים. יתר על כן, החזון התהומית

שבו להתערב ביצירה, שלא לקלקל את השורה האמנותית. האסתטיקון נולד יחד עם עולמו, הוא גדל עמו יחד ומציגו כפי שהוא על ריבוי מרכיביו; הלירי בונה את עצמו באורח רפלקסיבי כתגובה לאפי, זה טראגי, ככל שמתחו עולה, מדקק לאידילי שישרק את המתה, ללא התחשבות באחדות השירית וחש אתה עם הקריאה בשי-רה גדולה זו את אי-השקט התהומי החותר בתשתיתה, מתוך עדפי יסודות, הנדחקים, כביכול, בעלות ולצוף בתיאור מצגיילי ול-היגאל בצלילו של יוצר.

שני יסודות, המקפלים תפיסות שונות, נפגשים בשירתו של טשרניחובסקי, והם שני ממדים של יופי, בבחינת עולמות שר-נים: היסוד הראשון — המעוזן הרך והר הארמוני שבטבע, היסוד הבונה את השירים "קסמי יער", "אגדות אביב", ושירי האהבה ברובם. מצאו במורשת האסתטיקה הרר-מאנטית הנודעת מן המאה התשע-עשרה מראשיתה ומחציתה. יופי זה נמצא לו מבע לרוב בתיאום שבין מראות החוץ והריגור-שים, בין המצוי והרצוי, או שהוא מעמיד מצב של השלמה כלשהי עם האושר הקטן, שמחות החיים ועצבונותיהם הסחת ליבו של האדם מן עולם הבעיות הגדול.

היסוד השני הוא התוסס, שפרץ בכוח לעולמו של המשורר, הוא היופי ההיולי "הפראי", שמקורו באמציה סוערת; המלה "יופי" לא תיטיב אולי להגדירו תמיד כמו "תפארת". את סוגו נמצא כבר בשירים הראשונים כמו "לא רגעי שנת", "עת כנור תחת יד רוגשת יתיפח". מקומו של היופי הנסער, או התפארת, אינו נעדר אף מן השירה המאוחרת יותר; פעמים כשילוב בתיאור הרועי יחסית, הנרעש פתאומית על-ידי פלישתה הזרה של תשוקת האונים הסר-ערים, אך יש גם כמה שירים, שבהם התפ-ארת היא גרעין נושאי מרכזי. בשיר "בין הרים" מובהר יחסו של המשורר וכן המ-בוכה שבזיקתו אל שני היסודות, כי קשה ההכרעה; אם לבחור בתפארת הסוערת של עוצמת החיים, או ביפה השליו ההארמוני:

לְבִי אֶל שְׁדוֹתֶיךָ וְקִרְבוֹת,

קָמוּ שָׁם תְּחַזֵּק הַלְמוֹת לְקְבוֹת,

וְהֵר נִצְחוֹנוֹת קָא וְרָן;

וְעוֹלָם-אֶל נָח קַל-קֵד יָשָׁה,

יֵר שְׁאוֹן הַלֵּב הַקָּשָׁה

יֵדֵעַ בְּזוֹר לִי: לָאָן ... (בין הרים)

2 ועיין בספריהם של: א) ש"י 1919 ואילי: ספרות כפשוטה, תשכ"ג, עמ' 125, ב) א. שביד: הערעה למליאות ההווה, תשכ"ח, עמ' 85.

אותם כחות תפארת של פרץ קדומים
איוס־ההוד:

חזיו־אל קורע סך־כפי עננים / סקצות השָׁטִים
עד קצותם — — —

רק התוד והזעזוע, שיש בהם כדי להתחזיר את העולם אל התודו; הזעזוע והאימה המוחצת עשויים להחזיר לו לפרט את קדמותו האבודה, לעורר מתרדמתו הארוכה את העבר. וכפי צורתו של שיר א' בכליל־הסוגיות „על הדם“, עם המיפנה שלאחר „חזיו אל קורע מרחקי עננים“ — — — נפרצו הגבולות החוסמים בפני החוויה המופלאה של החייאת העבר. רק לאחר שהוסרו המחיצות, יכול המשורר להתבונן במעשי בראשית רגועים. ב„על הדם“ מרַחֵשׁ (בפרט בדרכי תחביר) אי־השקט הת־הומי האצור לפעמים בליריקה ובאגדה, שב־מבעה נשמעים הדי כמיהה גדולה, הממרי־צים את הביטוי למחש את עוצמת המשמ־עויות של החיים, נוף האדם הטבע. אך יש שכיסופי קדומים של היסטוריה ושל מיתוס שוב נייעורים להתרונן בעושר רית־מי סוחף: „שוב קורא לי השיר העז בנ־גינת דם ואש“. אבל הגילויים המוצהרים החזורים, שכבר ראינו דוגמתם לעיל, הם תופעת ההיכר לאותו ניגוד סמוי ומוגדר שבין המניעים המעוררים לאסתטיזם של נוי תרבותי, מחד גיסא, ובין הדחפים לדמ־דומים יצריים, מאידך. התביעה ל„שיר העז“, למנגינת תעוזה וגבורה כדימוי אקוסטי לחזות הסערה, ובין היתר בתורת ניסיון לרעיון אידיואולוגי, הועמדה במרכזם של כמה שירים (שירי האדם, מנגינה ל־לא תמות בת השיר). ההיענות הכל־לית ל„קול קורא“, אפשר להבחין בה על־נקלה אף בשירים נופיים מרובים, שנושא זה איננו עיקרם. גם בשיר הלירי־אפי וה־אורי, רחוק הטבע מלהיות מיתאר של דממה ממושכת. המידבר השקט יחסית בשיר „מר חמד“ (שנאמר שם ב„מדבר הנדרם“) נסחף לתנודה לא צפויה, כשפולשים לתוכו באמצעות הקול הרועם („ורועם הרעם בגלגל“) יסודות ויוואליים של הוד־האימה. השיר „חיים חדשים“ פותח את טוריו הראשון נים, באופן סימבולי, בתיאור הנוף הימי בגעשו ובוועפו. בהתגלותו של מראה הטבע בהדרו לעיני המשורר, כשהוא עולה בראש ההר (בין הרים) אין סימן לתופעה הגועשת, אבל הציפיה התשוקה להתגלותה

הזאת היא המשמעות, היא פלא „שוא החיים“: „התנער נכספתי אנוכי אך פעם / והתחולל בשוא חיים בנפץ ורעם“;

שוב קורא לי השיר קָוָן, סְגִינַת דָם נָאֵשׁ
(מנגינה לי)

פ־אַלְף תַּקְפִּי עוֹז הַפְּאֹן
לאותו קָוָן, הַנְּקִיץ ובוֹעַר
וּסְעוֹר לא נְפִיר, וְלַפֶּת הַפּוֹעַר

(בין קברות דוד נכר)

אפשר להסתפק בכמה וידויים מוצהרים אלה, המעידים על תביעה לאסתטיקה אי־רציונאלית ולשיאים של מתח אנרשי, אבל את משמעותיותה ומסקנותיה של התביעה הזאת אפשר למצוא באשלכות רעיוניות של נושאי התחייה והגבורה היהודית, כמו בהערצת תרבויות קדומות, אליליות וחרות.

ב

איזו מידה שימש ה„קול קורא“ הפ־נימי לאותה אסתטיקה קדומנית להר־כיב על מסדה בניי־מידות לאידיאלוגיות הזרות ליהדות? כי ייתכן שמעבר ל„מק־יות המוכרחת“, כגון הפגישה עם יצירת ניטשה, יש לראות את שאלת ההתפתחויות ההגותיות בשירתו של טשרניחובסקי בכל־לותה כאיזה כורח מציאותי. למעשה, ה־תה המציאות היהודית בשביל המשורר בלתי־נסבלת, מציאות החלשים, העוטה צל־קודר של רציחות ופרעות. ויש אשר המ־שורר מסייג את המוסר היהודי כמוסרו של החלש וחסר־האונים בהשפלתו, לאמור: „אנחנו קטונו! אנחנו לא נעלה עליכם בקרדומת“ — — — לעומת זאת נתגלתה ליצירתו חזות נערצה, „מנגינה משכבר“, החוגגת את נצחוננו של היפה והיצרי בצר־רות מסחפות של הקצב המשכר והביטוי הנמרץ. „השיר העז“ כגילוי רבי־קסם בפני עצמו שוב פותח, בוודאי, מעיינות של כ־סופים חדשים־ישנים. מעתה אין אלא שיבה אל האסתטיקה הכמו־אלילית, או הגבורה של כובשי כנען, האל הקדום והצעיר „אל אלוהי כובשי כנען בסופה“. אבל נראה, כי השיבה אל הקדומים, אל מיתוס הגבורה והחיים הגדולים, אין להשיגה בבחינת חוויה שלימה, בלי להשתחרר מן הגבולות של העתה, בלי להרוס מקודם את ממדו של הזמן ההיסטורי והמציאותי — ובאמצעות

ההתמסרות לחוריה הזאת, האנחה המקיפה עולם, המולידה תמונה חזותית יוקדת, מא־ שרת קיומו של הפן האחד, הטראגי בד־ מותה של היצירה הגדולה, הנחשבת לאחת האופטימיות בספרותנו. הגילוי הטראגי של התפארת הקוסמית מגיע, מבחינת אחדותו האמנותית, לידי ביטוי מושלם ב„נוקטורנו“. שיר זה היטיב לגבש את תפיסת החיים הנאדרים על־ידי התעצמותו התעלותו של החזוי הלירי למימד לא־ישוער, כמו בשורות:

כַּח וְנֶעְקָה אֶל הַכּוֹ לִי, הַכּוֹ
לְרוּחַ רָגְשִׁי לְחַיִּים וְרָגְבוּ,
לְקִצּוֹת יָם תּוֹנָה עַל זְלוֹ וְנֶעְקָיוּ,
לְחַג קָסֶר הַחֶשֶׁק וְרָשָׁקוּ,
לְפִיר אֵת שְׁנִיזֵן־הָאוֹן וְשָׁרוֹנוּ,
וְקִשּׁוֹף סוֹעַת הַחַיִּים וְנֶעְקַד הַשָּׁאוֹן —
עוֹ לְהַתְּקַפֵּר קְלִי קַח לְפָלְיוֹן — — —

ולא נזלזל במישקלם הרב של ניסוחי דברים: „רגשי לחיים ירעבר“, „למצות ים תוגה“, „לחוג בסער החשק“, „בלי חת לכ־ ליון“, המוסיפים תוקף לאחת האמונות, כי דיוניסוס איננו אֶל מאושר כלל וכלל. אבל יש אֶל אחר, זה של הפאנתאיסטים, שהגיע כמעט למימוש אחדותו בתשוקה הסוערת. אך לעומת זאת, בהסתמן הרגעה, „בשוך סועת החיים“, מתפוק כאילו לפתע הפני תיאום ומרחף בסימן התמיהה, שמא חוצ־ צת בינו ובין השגת המשורר אינו חוקיות פנימית, הכופה להיותו „כערער בודד באי־ סוף של הבריאה“, מתוך כורח ולא מרצון, זה שאיננו אומר התבדלות האני, כי אם בדידותו⁴. אמנם גורם הזמן שנצטמצם כמ־ עט לאפס, „שנים הועמו, יובלים דועכים“, מביטח לרגע קט, לפחות, את הרגשת האינ־ סופי והנצחי, שהוא אחד מהישגי העומק השירי הגדולים. ואף־על־פי־כן: בודד — „כמזר הנידח באי־סוף של הבריאה“. מכאן שהחוויה הקוסמית של שירת הרגשות הג־ דולים והעזים איננה חוויה מאשירה — כל עוד שאינה משתררת את החוזה אותה מן הקיום העצמי שלו, בתור יחידת־זמן אחת, שהוא האדם, ההכרה, האני. האני ביצירת טשרניחובסקי מקומו איננו, כאמור, עדיף

שוקקות בשימוש המלה „סער“, שחוזרת על עצמה פעמים אחדות. לבסוף אמנם נפ־ תח מבע למישאלה, כי אכן הסער יתחולל („היש עוד סער זה שיעיר עם מת בעולר“). ההוכחה לנאמנות הרצון השירי המהותי הזה זלאותנטיות שבו הוא הכוח הציורי הוירטואוזי, המעלה במלים מעטות את הה־ וזיה המסוערת.

עיון בשיר „ברוך ממגנצה“ יאשר, כי תיאורי הדליקה הפושטת בעיר הם התי־ אורים העזים והנפלאים ביותר, הן מבחינת עושר הביטוי והן מבחינת ההישג הציורי. נראה לעומת זאת, כי אותם יסודות חזר תיים־אקוסטיים גרועים, שאורבים לשירה הלירית־אפית התיאורית ההעלילית, אינם מהווים כמעט מבחינה זו סכנה לגבי האי־ דליה. יצירה מבורכת זו מהווה על־פי־ רוב חטיבה אחדותית, שטוריה מלאים וס־ גורים כמעט הארמטית בפני פריצות של אֶסטיטיקה, הורה לה ולטבעה. אך שומה עלינו להרגיש: על־פי־רוב, כי אף שם מתבשרת לפעמים איזו חרדה מפני הינת־ קות מיצעה (ברית מילה, חתונתה של אֶל קה), כאותו תיאור נפלא של „יגון הערבה“ והחיים הקדומים הניעורים לתח־ ייה. חרף זאת משפיעה האריכות ההפסא־ מטרית לכיבוש אמנותי־אפי של אותם גע־ גרעים מיתיים־אגדיים, ומעטה איזה צעיף קסם מרגיע על אותה אנחה.

בתיאורים הנופיים שבשירת טשרניחוב־ סקי יש סימוכין להתבהרות בהתייחסותו של האני אל הטבע, כי זיקת־תלות היא, וזו קבועה ועומדת, כאשר שאיפתו היא למע־ מד של שותפות כשורה בין שווים, שאיפה שהועמדה בסימן הקביעה להיותו אח ל„אֶ־ חים איתנים“. הפרט הצופה והמתבונן, כל איחוי ומעייניו נתונים לכך, שהטבע יהיה איתן ומסוער, ומתוך תשוקתו הפאנתאיס־ טית לנוכח התפארת הקדומה הזאת יחוש בכוחם של החיים המפכים גם בקרבו. כא־ מור, הרצון של האני הוא להיות שותף לריגשת החיים בגדולתם, להזדהות עם אנ־ קת האונים של תבל, — „כהוויה אחת גדר לה שאדם וטבע שותפים בה“³. אבל ההוד הנאדרי המיוחד לו על ממדיו ותחושת „הנצ־ חי“ שבו, נדמה שהוא מעורר חוויית־יקום טראגית, הנודעת לו מן „אנחות תבל כולה“.

4 כבר העליתי טיעון זה במאמרי על שירת א' רגלסון, „מאסף“ ד' של אגודת הסופרים, תשכ"ד, עמ' 347 — 353.

3 ב.י. מיכלי: „ליד האבניים“, הוצאת אגודת הסופרים ליד „דביר“, תשי"ט, ע' 13.

בקטע המתייחס לנושא: „לאותו הרצון הנמרץ ובווער / ומעצור לא ידע ולכוח הסוער“ כמו ב„שירי האדם“, למשל, המר ציג שיר גבורה מתוך חוויה הימנונית של הערצה כלפי שירי הנפח ואדנותו של הכוח:

לְשֵׁשׁ הַסִּיף וְהַפְּחִי עֲנִיתָ, —
הִיא שִׁירַת הָאִישׁ יָד קָרְנָךְ.

האבחנה מקבלת מה שההגיון מוכן לדר חות, או להעמיד בסימן התמיהה: האם לא קולטת האוזן היגוי עיצורים הדומים לצלילי השפה הרוסית, באותם שימושי האותיות ה„שיניות“, כפי שהטור הראשון במר יחד מציגם: „ילוטש הסיף ותושחו חנית?״ אבל, כאמור, ניכרת ביצירה זו רגישות מיוחדת לקצבים ולצלילים ולשימושי אלטר ראציה, והיא גוברת כלאימת שמוכע הרצון הסוער ב„שיר מלא עזת ורם“; כיסופים נמרצים כאלה מן הראוי שיבוטאו בריתמוס הגדול, הממחיש את חזות הסערה.

עיקוב נוסף אחר האדרתה של אותה החזות בשירתו של טשרניחובסקי יגלה במפתיע תמונה סימבולית מובהקת, בשיר „על הרי גלבוע“, בתקיעת קול השופר המר ייחדת את משמעותו של הדרהיגונים. הנר שא „שאוּל“ הוא אמנם המופלא הגדול, והביקורת שטיפלה בו הרבה הגיעה למסד קנות שונות מהן נכונות וקולעות. אין ספק, כי הכיסופים העוים למיתוס הגבורה הירודית והישראלית הם שגרמו (ולא הם בלבד) לקיטוב הטראגי של התבוסה בגלל כוע. אי־השלמתה של שירת הגבורה עם תבוסתו של מלך ישראל והמחאה כנגד החרפה שהומטה עליו, כמסופר בשמואל א', אלה מטרידות ודורשות תשובה מתאימה לריהאביליטציה, להחזרת כבודו של המלך. אך אותנו מעניין כאן הסמל המרכזי המר עניק לשיר את העומק המיוחד שלו, — בגלל שייכותו הישירה לנושא בו אנודנים. תקיעת השופר, עליה להשלים את התמונה של קרב הגבורה הטראגית, הוא הקול הרועם המשוחה הדרגבורה לנופלים.

6 על אבחנתו הדקה של טשרניחובסקי בצליל ובאנאמאטופיה מעיר קלחנר, בהביאו דוגמה מתרגומו של „הענן“ לשאלי בעברית, שם יומר חש הרעם בתנודת הקולות, המתעלה בחזות מר היבה: „ורגן הרעם, ושאג, ונתם, ורעם“ — (יוסף קלוזנר: שאל טשרניחובסקי, עמ' 244).

על הטבע ואינו חש בעליונות כלפיו⁵, כי אם נשלט על־ידי, ויקתו זיקת־תלות: „כוח ועצמה אַל הבו לי — — חרף זאת יש לנו ערויות אחרות, כמו שכרון הרגש וכר חו של הביטוי הלירי הרחי שבעיצובו המושלם של „נוקטורנו“, המעידים על דביקותו העמוקה בתפארת הגיגאנטית, שהיא בעלת תוצאות מרחיקות כדי טיפוח תפיסה משלו, וזה עם העל־זמני והנצחי.

ג

ב נסיוני לכוון אל משמעותה של חזות הסערה ראיתי צורך להעמידה ביחד עם התביעה ל„שיר העז“, מאחר שקירבתם של שני המוטיבים עשויה לחזק את הסברה, כי הרוצה לעצב ביטוי נאמן לתפארת של „שוא החיים“ ידע גם לכוון אל כלי הנגינה ההולמים אותה. אגב, הסמלים במר טיבים אלה הם פתוחים ובהירים למדי, הם מעוררים היקשים רעיוניים לגבי הדרישה לחיים־של־משמעות ולציונות ויטאליסטית, עם האמונה בכוחות השפונים בהוויה הירודית. ההרדיות שבזיקות אלה, מבחינה תפאורתית ופיגוראטיבית, נועדה להשלים את התמונה האחידה של המראה הקול ואת גיבושם האידיאי. השיר הנושא עמו „קול קורא“ המכוון לגבורת כובשים, הנמרץ בקצבו, „אל אשר קול יש / קורא לך עלה ורשׁ שכמהו גם „שיר מלא עזת ורם“ — „שיר נפלא ורם“ (הפיוזורים שלי — ש. א.) וגם „שיר איתן מרע“, — העוצמה האקוסטית שלהם מצטיירת בדימויים חזותיים, כמשמעות כחו ותפארתו של הארס. מכל גילוייה המוצהרים הללו של הירצירה מנסרת משמעות סמלית, התקיפה בתביעתה לגבורת האדם בתור פרט והאומה ככלל. המחשתה האקוסטית נאמנת עלינו בצליל שקיצבו גברי, ובעיקר בחריזת המרים התקיפות בנות־הברכה־אחת, כמו רש, רון, רד, רם. האבחנה הדקה העושה שימוש שים בקצבים ריתמיים, כדי להטעים משמעות עיוות נמרצות, מעדפת לעתים על בהירות התוכן: בייחוד, בשירי הטורים הקצרים וביסוניטה מועדפת האחדות המיקצבית על כללי התחביר הנכון. כן יומחש המוטיב בא־ליטראציות, המצרפות צליל וסמל (ויזשם לב להרכבים ציר, ריצ ולריבוי הרי־שין

5 ברוך קודצווייל, ביאליק וטשרניחובסקי, הוצאת שוקן תשכ״ד, עמ' 183.

לירי, בביטוי לירי-אפי ובעיצוב אפי-אידי-לי. אף נראה כי וידוויי "השיר העז" לתא-וות גבורה וקרבות, כאותם כיסופים מיתיים ואיליליים נדעיים, הם שורשיים-מהותיים יר-תר בשירתו מכל רעיונות חברתיים ארע-יים, שהזמן זימן לה; הם התומיים במהר-תם הנפשית, כמו אותה תביעה יצרית הער-לה ממעמקי ההווה האנושית ומתגלה בדר-יוניסוס, השוקק "לחוג בסער החשק ושכ-רונר". בטורים ובצירופים רבים, ואפילו בשירי "התבונה האררטית", ופעמים או יר-תר באידיליה, יש ונרעש מימד העומק, והיסוד השליו פג מתוכו. אבל ראוי שיא-מר בתור השערה: היצירה מודעת היא, וב-גלותה יתר בגרות של ביטוי ושלטיה בכ-ליה, מתחזרת לה הבעייה של עצמה — היותה נתונה לשליטתם של דחפים גועשים וחוקים של קדמות ותת-הכרה. ויש סימנים אחדים לרתיעה מפני אותם יסודות סוערים, של תפארת האימה והתשוקה גם יחד, בשיר "על חומות בית שן", שבסיומו מובע רע-יון המגלה סופיסטיקציה של מוסר יהודי-נצרי, וכן בשיר אחר, הפותח אמנם בבול-מוס של נקמה וקרבות: "חרבי! אי חרבי, אי חרב נוקמת? / חרבי לי תנו, על אויבי אצריה! / אים משנאי? אכריעם לטבח, / השמד אשמדם! אכלם, אכריתם"... אך בק-טע האחרון, לעומת זאת, מעמיד המשורר בקונטראדיקציה ביקורתית את רתיעתו מן הקרבות ומן הנקמה האכזרית באויב; ואמ-נם הדברים אמורים בסימן החלושה היתר-דית, תוך כדי אירוניזאציה של המוסר. יש להעריך, לעומת זאת, מה עשתה האידיליה מבחינה זו למען שירת טשרניחובסקי ומה רבה משמעותה בתור תמורה ארעית מדי-פעם, לא רק מבחינתו של הנשוא הרגוע יחסית, אלא גם כעבודה מאונת. נציין ונא-מר, כי דברים אלה טעונים עדיין הערכה יסודית. האידיליה בתור כת-איזון חסמה לא מעט את הפריצות האסטיטיות הפרא-יות של דמדומי סער וקרבות ו"אנקות תבל כולה", שהיו מקור לא-אכזב למשורר כדי להחריש בקברו איזה קול פנימי דיניסי. זה כחה של האפקיה גיליבשיה הריאליס-טיים, שהיא יוצרת את שלוותו של היוצר, שהיא מעצבת את מנחתו של המעצב. וכ-כל שהיא משקמת את הווייתו הרגועה, הר-לך היסוד האידילי ומתמלא מהוויית המ-ציאות העשירה, שיש לה חן מיוחד, אנושי וארצי משלה.

שָׁקֵד שָׁקֵד נָשְׁלוּ גְבוּרִים, בְּתַקֵּץ
שׁוֹפֵר אֲדִירוּם עַי תְּרִי גְלָבֵץ.

ככל שהתמונה נעשית מאויימת ומשמ-עוזה חמורה יותר, כשהקץ מתקרב, כן הר-לך קול השופר ותוכף וגובר, בהכרזו "דם-דם על הגלבוץ". הדם וקולות-השופר מש-לימים את החזות של האימה והוד היגון.

תָּקַע תְּקִיעָה גְדוּלָה תָּקַע וְתָקַע
וְיִשְׁקָעוּ הַעֲקָרִים: דָּם! דָּם עַל הַגְּלָבֵץ.
תָּקַע נְקָה, צְפוּנָה, שְׂרָקָה וְיִשָּׂה.

קביעה יסודית: השופר הוא "שופר אדי-רים", המפיל חיתתו במערכה, וקולו המז-עיק, המעודד והממריץ, קול גבורה הוא, ולא קול ענות חלושה. יש לסבור כי משורר-שמשותק בטבעו ל"הד נצחונות בא ורץ", לא יסכים עם תבוסה, אשר חסרה את הוע-קה המחרידה. בשיר מצוה המלך, ברגי-עים שהמערכה מתקרבת להכרעתה, על-התוקע בשופר לתקוע ולתקוע — "תקע תקיעה גדולה תקוע ותקוע"; כל יתר פר-טי העלילה כאילו נדחקים כמעט-יחשיבות לעומת תקיעת השופר, קולו של סיום הגר-בורה. כידוע, חזון טשרניחובסקי אל נוש-או זה פעמים אחדות כדי לתקן את עיוות-דמותו של המלך, להראותו ולראותו ראייה-תואמת לרחו. הקריאה "תקע" ברגעי הקרב האחרונים, "תקע נגבה, צפונה, קדמה וי-מה", הוא קול המתאזה המחריד, הגובר-וחזר ביתר תכיפות ועצמה. אך אין ספק, שהיא גם קריאתו של שאול המשורר, המת-י ייחד עם מלכו בחרדת האימה והמחאה הא-דירה כנגד נפילה-מתוך-חולשה של מלך-ישראל במלחמה. לא ככה יאות לאריה הגר-פל; שאגתו הגדולה חייבת להחריד מוסדי-ארץ.

ד

מרתיל לעיל כי חזון החיים הגדולה על הקסם הפראי שבה, המקשר אדם וטבע בבריית-אחים של ההוד הטראגי, מה-וה שיכבה חווייתית עמוסה ותוססת בשי-רתו של טשרניחובסקי. המעיין בסדר השיר-רים הכרונולוגי ימצא, כי התסיסה של האס-טיטיקה הזאת איננה עניין ל"תקופה" ביי-צירה, כי לסירוגין, או לעיתים מזומנות, שימשו סער ורוגע בנופי מרחביה, במבע