

בשירים מתקופות יצירתו השונות של טשרניחובסקי. יש כאן הד לתיאורי הערבה שבאידיליות, לתיאורי קרים של סוניטות קרים, לתיאורי נוף המובלעים בשירי אהבה כגון „שירים לאילאיל“, לתיאורי האוקיינוס הדרומי שהופיעו בשירים משנות השלושים, כגון „ציפור תועה“. אם גם מצליח המדור מדיפעם להבהיר קו מוכר או לצמר צם ולרפז ציור ידוע, הרי אין בכוחו, או גם ברצונו, להעניק לתיאור עוצמה של ראשוניות, והדבר ניכר בראש ובראשונה בלשון התיאורית, שנעדרות ממנה הרחיכות המקוריות הפיגוראטיביות, האופייניות ללשון תיאורי הטבע של טשרניחובסקי במיטבם.

דברים אלה אינם באים למעט את ער כו השירי של „כוכבי שמים רחוקים“, אלא להרגיש, ששיר זה איננו נידון כאן בתורת דוגמה לגבורת התיאור ולתוקף הלשון של טשרניחובסקי. אילו נתבקשה כאן דוגמה כזאת, ניתן היה לבחור בשירים „חוקים“ לאין ערוך יותר ממנו. אלא שלא תמיד קשור ערכו של שיר במידת כוחו הלשוני הפיגוראטיבי. הקסם היחיד-במינו של „כוכבי שמים רחוקים“ ניתן לו אולי דווקא בזכותו של איזה רפיון, או מוטב-לומר, בזכות הימנעות שנמנע בו המשורר מגי לזיים של כוח שירי ומחריגה אל מעבר לתחומיו של רגיסטר לשוני-רגשי חגיגי, אך לא נרחב ולא מעוצם. נשמר כאן, כמדומה, מרחק מסוים בין המשורר לבין הנרפים, שהוא מעלה בזכרונו, והלכידה הנפש הכרוכים לגביו בנופים אלה, ומרחק זה, שאינו מניח לו להתמסר לתיאור הנופים והלכידה הנפש בכל עוצמת ההבעה הלשונית הציורית, דווקא הוא מעניק לשיר שקיפות עליונה. בכוחה של שקיפות זו באים כאן לידי גילוי מלא ושלם כמה צדדים מהותיים ביותר באישיותו השירית של טשרניחובסקי ובתרומתו החד-פעמית לשירה העברית.

ב

עיקרו של דבר, מבקש אני להפנות את תשומת-הלב לצורה שבה ניגש טשרניחובסקי ל„נושא“ השיר, או לצורה שבה הוא „מטפל“ בנושא זה. היינו בכוכבים. הכרח הוא, כמדומה, להקדים לדברים בענין יין זה דברי הסבר או אף התנצלות על

א

ל א בשל היות „כוכבי שמים רחוקים“ שירו האחרון של טשרניחובסקי ראוי הוא לתשומת לב מיוחדת בהזדמנות זו; מקומו זה בסוף רשימת חיבוריו של המשורר, אף שהוא משווה לו ערך סנטימנטאלי מסוים, נקנה לו בודאי לא מכוחה של התפתחות שירית פנימית, אלא מכוח התפתחות אחרת; אותה התפתחות, שמבחינת חיי הרוח והיצירה הריהי לעולם שרירותית, חיצונית, אלימה וחסרת-פשר, אף כי יש בשיר ביטוי ברור של תודעת מוות קרב ומעין מחווה של נטילת פרידה מן העולם, אין הוא שיר אחרון אלא בדרך מקרה. אף לא בשל היות „כוכבי שמים רחוקים“ שיר מפתיע או מסעיר במיוחד ראוי הוא ליחוד של עיון; הוא איננו שיר מפתיע או מסעיר. אמנם, נמנה הוא, לדעתי, עם הטובים בשיריו של טשרניחובסקי. הוא מהלך על הקורא כסם אינטימי רך, חמקמק, בלתי-נתפס להגדרה ברורה, אך גם ודאי ברור, עם זאת, שיש בשיר פגמים לא מעטים. יש בו, למשל, מידה לא מבוטלת של מיכאניות. שמונה פיסקות שיר בנות שתיים-עשרה שורות כל אחת באות בו אחר פיסקת פתיחה, שגם היא בת שתיים-עשרה שורות בדיקו, וכל אחת מהן עשויה על-פי מתכונת קבועה, פחות או יותר: פנייה אל נוף כוכבים זה או אחר, תיאור הציורי וסיכום דידיאקטי, היסטורי יוסופי או מוסרי. שיויון וקבע אלה כש לעצמם אין בהם כל רע, אלא שהמסגרת המדויקת של הבית בן שתיים-עשרה השורות לא תמיד חופפת את התוכן התיאורי-ההגותי הניתן בה. בעוד שבכמה מן הבתים ניתאם התיאור למסגרת התאמה של מלאות (כגון בבית המתאר את כוכבי הצפון או את כוכבי הערבה האוקראינית), הרי באחד רים נאלץ המשורר למלא את המתכונת הקבועה שלו ב„חומר מילוי“ ריטורי, קלוש (הבית המוקדש לכוכבי ארץ-ישראל — דווקא הוא, ואולי לא במקרה — מדגים קלישות זו בצורתה הבלתי-נעימה ביותר). התיאורים עצמם, עם כל יופיים המחוטב, הרי הם כולם סיכומים או הרחבות של תיאורים שניתנו כבר בצורה רעננה יותר

* דברים שנאמרו בעצרת בבית-טשרניחובסקי לציון יום-השנה הכייה של המשורר.

נית הספרותית — ינק גם ממסורות ביקור תיות, קלאסיות" או "נארקלאסיות". אם אין אנו מניחים כך, יקשה עלינו עד מאוד להבין צדדים רבים בשירתו לכל אורך התפתחותה. ואין אני מתכוון כאן דווקא לירי קתו ל"נושאים" קלאסיים. למשל, בשום פנים לא נוכל להסביר את הקיטוב הלשוני החריף המתגלה בשירתו כמעט מראשיתה בשעת המעבר משיר לירי מסוג אחד לשיר לירי מסוג אחר, או — ביתר תקופה — משיר לירי לאידיליה, שירים כגון "שיח קדומים", "הקפות", "לביבות", "ברוך ממב גנצא", ו"לנכן" נכתבו כולם תוך שנה אחת כמעט. ואף עלפיהן מופיעות בכל אחת מהן מערכות לשוניות, שאם גם אין הן בלתי קשורות זו בזו, הרי הן, לעיצומו של דבר, נבדלות כל אחת לעצמה. הברל זה, חייבים אנו להבין, נובע מהנחה, שכלל שהיא עשויה להיראות לנו זרה, הרי בדרך רות מסוימים היתה היא בחינת אלפא־ביתא של תורת השיר, הלא היא הנחת הדיקורום הסגנוני, או ההנחה, שהמשורר חייב להתראים את מידות הגובה, של לשונו לנושא השיר ולז'אנר שלו. לא הרי הלשון היאה לשיר לירי־הגותי אינטימי כ"שיח קדומים" כהרי זו היאה לשיר סיפורי־לייטוסיסטי קליל כ"לנכן". הפאתוס הדראמאטי של המוגולוג הארוך שב"ברוך ממגנצא" תובע לעצמו מסגרות לשוניות ושגב סגנוני המבדילים אותו הברל נחרץ משיר העוסק בהי ווי עממי כ"הקפות" או מתיאור סיפורי שהוי ומאופק כזה של "לביבות" ו"ברית מילה". אין כאן רק אותו הברל סגנוני "טבעי", המתחייב באופן ממילא מן ההבדל שבין העולמות השונים הניתנים בשיריים הנזכרים, מעין ההבדל שניתן למצוא, למשל, בלשונו של ביאליק, בשעה שהוא עובר משיר לירי אישי מובהק כ"לבדי" לשיר תוכחה לאומי כ"דבר" או ל"משירי החורף". את מערכת הלשון הפיוטית של טשרניחובסקי על כל אנפיה אין להבין בלי להניח כמה הנחות, שכולן מנוגדות פחות או יותר, לדרך תפיסתו ה"רומאנטי" טיה"ט בהות השירה: (א) טשרניחובסקי מבקש בשירה לא רק מעב לעולמו הפנימי או לרגשותיו האוכפים עליו, אלא גם זירה לגילוי פחותיו השיריים השונים, בימה להתמודדות פיוטית בקני־מידה שונים ומגוונים; (ב) הוא פונה כמעט בעת ובערנה אחת לז'אנרים השונים (שיר לירי, פראימה, אידיליה) מתוך קבלת ההנחה הגי-

עצם השימוש שאני משתמש כאן במינוח כל־כך לא פופולארי בתחום הדיון הספרדי תי שלנו: נושא, גישה לנושא, "טיפול" בנושא, כביכול מהווה השיר מאמר ציוני ולא קבע ישיר לעולמו הפנימי של המשורר. כל־כך מורגלים אנו לחשוב על הספרות בכלל ועל השירה בפרט במינוח המבוסס בעיקרו על הנחות קרוצ'יאניות־אקפרסיוני־סטיות, עד שיש בנו כמעט רתיעה מחילול־קודש, שאנו נתקלים בדיון בשירה, המת ייחס אליה לא רק כאל מבע, אלא גם כאל דיון או חיבור השואף לאפקטיביות ריטורית מירבית. הורגלנו להניח מראש, ששיר זה, בכל אופן, "שירה טובה", מצפיקת מן המשורר בכוח־הבעה שאין לעמוד בו, ועל כן עשויה היא כולה במטבע של אותו לחץ פנימי, שהולידה כנתינתו החד־פעמית. הורגלנו להתייחס אל השיר כאל אובייקט אורגאני־אינטגרלי, בעל שלימות מעין זו של הגוף החי, ולא מעין זו של המוצר האמנותי המחושב, ומכאן הקושי שאנו מתקשים להכיר ברליוואנטיות של מושג כגון "נושא" השיר, אין "נושא" בחיבור ספרותי אלא עיקרון סיפורי או אידיאי מופשט, שגוף החיבור בא להמחישו ולפתחו, ובתחומי ההנחות האקטיות שאנו מקבלים אותן כמובנות־מאליהן לא תיתכן ההשקפה על השיר כעל המחשה או פיתוח של עיקרון סיפורי או אידיאי מופשט. לפי הנחות אלו אין, ולא יכול להיות, לו לשיר "גור־שא". אינני מתיימר לדון כאן בערכו או במגבלותיהן הביקורתיות של הנחות אלו. רצוני הוא רק להזכיר, שלא תמיד נחשבו אלו ההנחות מובנות־מאליהן. הן הלכו וכבר שו להן את הלבבות רק מראשיתה של המאה הי"ט (ובספרות העברית רק משלהי המאה הי"ט), ולמעשה, זרות הן בעיקרן לרוב המסורות הביקורתיות, שפותחו באירופה מימי אריסטו ועד לסוף המאה הי"ח. לעובדה זו יש גניעה ישירה לענייננו, משום שטשרניחובסקי, יותר מכל משורר עברי אחר בדורות האחרונים, קיים מגע הדוק עם העולם הרוחני של התרבות הקלאסית, ודאי, טשרניחובסקי, ככל בני דורו, קלט את ההנחות הביקורתיות ששלטו שלטון איך־מצרים בחשיבה הספרותית האירופית העברית של זמנו; הנחות שאנו רשאים, אולי, לסממן כ"רומאנטיות", הוא אף נתן להן לא פעם ביטוי (למשל, בשיר "יום זה — יום יולד בו שיר"), עם זאת, — בזכות חינוכו, השכלתו ונטייתו הרחי-

יסודי; ביחוד חייב הוא ללמוד להכיר את גופי המציאות הנוגעים לנושא שבחר לשיר בו; את הידע שקנה חייב הוא להעביר, תוך סלקציה מתאימה, לקוראיו, זאת על-פי התאמת סגנון השיר ומסגרתו לסוג הפיזי המתאים, המתחייב מנושא.

ג

כ סורות קלאסיות וניאורקלאסיות אלו לא יכולו, כמובן, להיקלט ולהתקבל כפשוטן על-ידי משורר, שספג את חינוכו בשל"הי המאה ה-19 וכתב את מיטב שירתו במאה העשרים. טשרניחובסקי שומר מסורת אלו בתחומים מוגבלים של שירתו ותוך קביעת יחס בלתי-יתמים (לעתים הומוריסטי) אליהן, עם זאת נשתמר בו הללו בעיקרן, וטבעו בשירתו חותם שלא יימחה. ב"כוכב בי שמים רחוקים" מתגלה חותם זה בצורה כעניינת ומאלפת ביותר. בולטים לעין, כמובן, סימניו החיצוניים יותר, שאחדים מהם עוד יזכרו להלן; אבל חשובים מהם סימני ניהיכר פנימיים יותר, שעיקרם מתמצה בעצם היחס אל הכוכבים בתורת אובייקט-טים לחיקוי פיזי (במובן האריסטוטלי). בעניין זה, מבליט כמדומני, השיר הבדל מהותי בין טשרניחובסקי לבין מסורת השיר רה העברית החדשה מתקופת ההשכלה ועד לימינו. בהכללות מעין זו שאני עומד להזכיר ציע עתה לפני הקורא יש, כידוע, סכנה גדולה, ותמיד ניתן למצוא להן שובר. עם זאת דומני, שלא אטעה בעיקר כשאקבע, שלאורך התפתחותה של שירתנו החדשה במשך מאה השנים האחרונות ויותר, מרפיעים בה הכוכבים כאובייקטים של חיקוי פיזי בשלוש דרכים:

(א) הם מופיעים כאובייקטים דיקוראטיביים המשובצים במסגרת של תיאור נופי או של צירוף פיגוראטיבי, שעיקר ייעודם — ציור-אסתטי. בצורה זו ניתן למצוא אותם שוב ושוב אצל יל"ג, המתאר את שמי הערב כ"קערת ספיר";

יִקְרָעֶשׁ הַקְּעָרָה בְּרִשְׁעֵי הַסְּהַר
סְתָנוּקִים וְיִשְׁקָצִים פְּגָנִים זֶהר.

(אסנת בת פוטיפרע)

אצל ביאליק הצעיר, הכותב עדיין ברוח משוררי חיבת-ציון:

שְׁקִירֵי שָׁסִים הַפְּרוּשִׁים בְּקִינִים,
יִקְרָעִים בְּגִלְחָת פּוֹקְבִים בְּגִינִים.

(הרהורי לילה)

אורקלאסית, שהמסגרת של כל אחד מהז'אנרים. כשהיא נשמרת בטוהרתה, קובעת על פי עצם טיבה כמו גם על-פי תקרידימי המסורת הספרותית — תחומי הבעה שירית מיוחדים לה; ג) הוא מתאים למסגרת זו את הלשון, הפיגוראטיביות, המשקל הריטמוס של השיר; ד) התאמה זו של חומרי השיר למסגרת הז'אנרית במהרה בסופו של דבר, על התבחנה במהרה תו הסוגיית של "נושא" השיר, שכן קיים קשר בלתי-נפרד בין הסיווג הז'אנרי על כל המשתמע ממנו לבין הגדרת העיקרון הסיפורי או האידיאי, שסביבו מתפתח השיר.

תופעה אחרת בשירת טשרניחובסקי, שקשה להבניה בלי שאנו מניחים זיקה מדעית מצד המשורר לעיקרון ה"נושאי" של שיריו, היא תופעת הקאטאלוגים הארוכים, אותם מניינים וסיווגים מינרולוגים, בוטאניים, אנטומיים, אתנוגרפיים וקולרינאריים, המצויים בשירת טשרניחובסקי כמעט מראשיתה וההולכים וגוברים בה בחלקה המאוחר. נוהגים בדרך-כלל לציין את הקשר שבין תופעה זו לבין השכלתו המדעית-הרפואית של המשורר, ובכמה מן השירים ("פרק באנטומיה") קשר זה אינו יכול להיות מוטל בספק; אך דאי הוא, שבמקורה אין התופעה קשורה בחינוך רפואי, אלא במסורת פיוטית ארוכה, ההולכת ומתמשכת בספרות האירופאית ממנייני הספינות והלוחמים שבאליאס, מפירוט מלאכות האכפר או כוחותיהם השונים של המזלות ב"מעשים וימים" של הסיודוס, מפיריטעי עבודות החריש והזרע, גידול סוסים, צאן ודבורים בגיאורגיקה של וירגיליוס (הקשר בין פרקים ארוכים ב"עמא דדהבא" לבין הגיאורגיקון של הדבורים בולט במיוחד). מסורת זו מסתמכת על ההנחות הבסיסיות, החזרות ונשנות כמעט בכל חייבורי תורת-השיר של התיאורטיקנים הקלאסיים והניאורקלאסיים: א) השירה היא בעיקרה חיקוי המציאות (ולא יצירת מציאות חדשה על-פי צורך התבעה העצמית של המשורר); ב) מטרתה היא לענג ול-הביא-תועלת (prodesse et delectare); לענג בשיכלול הביטוי הפיזי ולהביא תועלת בעיקר במסירת אינפורמציה כללית, בתיאור או "האמת" או המציאות, אך גם בעצות מעשיות, במסירת סיכומי מידע ספציפי בתחום זה או אחר; ג) על המשורר ללמוד להכיר את גופי המציאות לסוגיהם לימוד

או גם בשיא בגרותו:

עוד יקשטו על גני הארץ בלה
ביריעת הקלפים הקשקשת זקב
כבושיות השחרות — לילי קיץ,
קתקי לילות, קדחים וסחרישים,
קאפני שחור וקלילי הפוכבים,
קד פוכב רפון זקב, רפון זקב.

(„הולכת את מעמי“)

אצל יעקב שטיינברג בתקופתו הצעונית והדיקורטיבית יותר:

ערב. ותקסם הארץ קסרון של ספט סנצגז,
קאצץ פנינים קאצעע וקאפיל לארבע רוחותיו.
(עלומי הארץ)

אצל שלונסקי, בצירוף פיגוראטיבי „מהפכני“:

גרבם מקרקס — קפלה אבטיה,
יקתרצגריזקב — קד פוכקו פוירום.
(תענועים)

ועד ליאיר הורוביץ, שדרך שימוש בכוכבים ניתנת כמעט להיות מתוארת כ„ניאר שמרנית“:

— — — קיטי קשי שוחים קרוחות
וקרוחות סקלפופיקים וקגל פוכבים, אני
סתלי גלד ילקה
בתלום
הולך על אור ששם בקגל פוכבים...

(שיר ילדים)

ב) הכוכבים מופיעים בשירה כאובייקט טיפ, שיש להם קשר ישיר או עקיף, חיובי או שלילי, עם המשמעות „טוטאלית“ של היקום וחי האדם, בין שמשמעות זו מתפרשת במונחים דתיים ובין שאין היא מתפרשת כך. בשירת ההשכלה הם מתוארים באורח סטיריאוטיפי פחות או יותר כ„מכתב אלהים תרות על הלוח“ (יל”ג); כ„רעי יוני אל ושעיפי אלה על ספרי שחק חקר קים“ (מיכ”ל), או כעדי אלהים, אשר „בנחת ישמעו קול דממה דקה / בנדבות לקח ירעיפו בשפה רכה“ (שפרלינג). אמר גם כבר כאן (ב„אל הכוכבים“ של מיכ”ל) נחשדים הם, באדישות לגורל האדם ומובאים כעדים גם לאפשרות של יקום חסר משמעות, או לפחות, יקום המסרב לגלות את משמעותו לאדם („אילמים חרשים תל-

כו הליכות נצח“). תפקידים דומים הם ממשיכים למלא בשירת דור ביאליק, אם כמצייני הפשר של העולם ושל חיי האדם בתוכו, בשיר כ„עלי במתייגשף“ של יעקב כהן („עולם! הנה העולם; ואניזומירו של עולם! / אני שר את החיים — שר את שירי ללילה... / ולא ישמעו שירי בני אדם — / הכוכבים ישמעון, הכוכבים יבינו, / ישמע, יבין הנצח... / עלי במתי גשף גלוי עינים ואילם, בין כוכבים אנוע...“), אם כמצייני אדישותו של היקום, כגון בסאטירות של יעקב שטיינברג, ואם כעדים להתרוצצות הקוסמית של „רעיונו“ של שניאור, האומר להכניע לפניו בשם האידיאלטקטואליזם ההומאניסטי את היקום ואת הזמן, בין שיש להם ובין שאין להם פשר. התפקיד „הפילוסופי“ הזה נשאר בידי הכוכבים בצורות שונות עד למשוררי הדור האחרון, שלונסקי מחזיר להם את הקישור המיטאפורי המשכילי, המדמה אותם לכתב על גבי לוח, אולי למטרות שהן בעיקרן פיגוראטיביות-קשטניות („האחו המכוכב בר מז נוטריקון של כוכבים ככתב סתרים נשכח“; שלונסקי אף מדמה את הכוכבים לסיימני הניקוד העבריים); ואילו אלתרמן, הדרש אותם כ„צלמי לילה גלויים לאין חיץ“, מקיף אותם בעיון הגותי-פיוטי ארכני על דבר משמעות הקיום בתוך „תהו פתוח וריק“ ובין מושגיה-ההפכים של חיים ומוות, יש ואין (ראה „אשמורת שלישית“ ב„שיר עשרה אחים“), כשם שהוא מעניק להם — בדמות „כוכב הגר“ האורם והאיילת „רחופת הריסים“ ב„שירי מכות מצריים“ — תפקיד של עדים להתרחשות ההיסטורית הגורלית ואף של שותפים-מחוללים בה. אפילו נתן זך מזכיר לנו ש„כשאלהים בתנך רוצה להבטיח הוא מראה על כוכבים, וכן ש„החול והכוכבים שלובים ברשת הדימויים של האדם“ („כמו חול“).

ג) הדרך השלישית בשימוש בכוכבים בתורת אובייקטים לחיקוי שירי מסתמנת בהצגתם של הללו כגיבורים במצב פיוטי דראמטי בעל משמעות אישית. תכופה במידה זו או אחרת, דרך זו, המתבשרת ב„אל הכוכבים“ של מיכ”ל, היא בהכרח פחות פופולארית משתי הרכים הקודמות, באשר היא מחייבת את המשורר בויקה תכופה ומתוחה לאובייקטיים, שהם, אמנם, „פיוטיים“, כביכול, אבל הם גם רחוקים וחסרי יחס ישיר להוויות החיים היומיומיות.

ניתן למצוא לה דוגמאות אצל משורר דתי כ"י. צ. רימון:

פּוֹכֵב יָחִיד, אֶשֶׁר כּוֹכֵב נֶעַר עָלַי הַיָּצִי, חֶפְצֵי. (לן ערב על הים)

או אצל משוררים אקסטטיים כאברהם רגלסון (ראה הפנייה אל הכוכבים ב"איש הכוכבים") ויוכבד בת"מרים ("התעוררתי. היתה שחרית מהורהרת / ניגשה, הסתכלה בפני כבראי, / בינינו — ככוכב בין ענפי הצמרת — / התנגן יגון-תמול מסוגר ערי רי" — "שחרית"), או גם אצל אלתרמן, בבית מוכר היטב:

טוב שָׁמַת לִבְנֵי עוֹד יַדָּךְ לִוְכָתָה,
אֶל תְּרַחֲמֵיהוּ בְּזַפְּנוֹ לְרוּחַ,
אֶל פְּנֵיהוּ לֹ שְׂאֵפִיל קְטָרָה,
בְּלִי הַסְּבָבִים שְׂוֹשְׁאָרוֹ בַּחוּץ.

(פגישה לאין קץ)

בצורתם זו ממלאים הכוכבים את תפקידם בשירתנו קודם כל ביצירת ביאליק, שבה משמשים הם ללא-הרף בני-שיח מקורבים, אם גם לפעמים חשודים. בעשרות נוסחים מופיעים הכוכבים אצל ביאליק כגיבורים בדראמה הפנימית של חיי המשורר. הפנר ייה אליהם, המסיימת את "אל מול ארון הספרים", עשויה אולי להדגים בצורה המר לאה ביותר את מהותם זו:

ואתם פּוֹכְבֵי-אֵל, נֶאֱמָגֵי רוּחִי
וּפְקָשֵׁי לִבִּי,
מִדּוּעַ מְחַשְׁבוֹ אִתְּם, לְמַה תְּחַשְׁבוּ?
הֲאֵינֶם אֵין לְעִשְׂתֵּי וְהַבְּקָה בְּכָר
וְכִפּוֹן קֵל לְהַגִּיד לִי, וְלִלְכָבִי?
או אוֹלֵי יֵשׁ נֶגֶשׁ — וְאֵנִי שְׂכַחְתִּי לְשׁוֹבְכֵם
לֹא אֶשְׁמַע עוֹד אֶה שְׂפִתְכֶם, שְׂפַת הַרְוִיּוֹם?
עֲנִינִי, פּוֹכְבֵי-אֵל, כִּי עֲצֵב אֲנִי.

אבל דוגמה זו אינה מציינת אלא את נקר דת התווך בקשת של אפשרויות, שבקצה האחד מושמע הקומנט על הכוכבים בנוסח שיר-עם תמים או מיתמם ("הכוכבים רימו אותי", "אל-תבטח בכוכבים, רמאים הם וחנפנים הם — גנבים שבגנבים"), ובקצה השני זהות מוחלטת, בעלת רושם דדאמאטי כביר, בין הכוכב לבין האנני השר:

וְדַעְתִּי, בְּלִיל עָרָשׁ כּוֹכֵב אֶקְבֵּה פְתָאוֹם
וְלֹא יַדַּע פּוֹכֵב אֶת קְבוּרָתִי.

בין שתי הקצוות הללו מופיעות הפניות אל הכוכב הנידח, הדברים על "כוכבו" של המשורר ("אשב אביט אל כוכבי") וכו' וכו'.

ד

רור, ששלוש האפשרויות הפיזיות שנידונו כאן מתממשות בשירת שורר נחובסקי בפרקיה השונים, ובשיר "כוכבי שמים רחוקים" ביחוד. האפשרות הראשונה, הדיקודאטיבית, מתמחשת בשיר זה כמעט בכל בית שבו. די לצטט כמה שורות כדי לוודא, שטשרניחובסקי, כמשוררים רבים אחרים, מתייחס אל הכוכבים כאל אובייקטים ראויים לחיקוי שירי הנועד להי-נוי אסתטי-דיקודאטיבי טהור פחות או יר-תר. הנה ראשית פנייתו של המשורר אל כוכבי קרים:

פּוֹכְבֵי שְׂמַיִם קְרִיִם שְׂאוּ בְּרַחֲמֵי! יְרִיעַת קְשִׁיָּה
פְּשָׁחֶיךָ

עֲשׂוּ פְּסָנְרַתְּכֶם הַנְּאִיָּה. הַיָּם, הַיָּעַר וְהַפְּלֵעַ
הִפְּהַ סְתָנְרַתְּכֶם עֲלֵיכֶם לְשִׁיחַ-הַפְּעִיחוֹת וְהַרְבֵּם.

הציור מצטיין בתודעה עצמית דיקודאטיבית בית (מסגרת-תמונה) ואינו מקורי כלל וכי-לל (ראה תיאורי יריעות השמים בכמה מן הדוגמאות שהובאו קודם לכן). הוא הדין בפניה אל כוכבי ליל ים-התיכון:

אם פּוֹכְבֵי עוֹלָם פְּסוּלִים מְאֻבְּגֵי מִן סְבָרַתְּךָ,
אִתְּם — שְׂפָחוֹת קַפְּנוֹת קְבוּעוֹת בְּסִפְרֵי שְׂסִים.
הקישור האסוציאטיבי של הכוכבים עם אבני חן המשובצות בספיר הוא סטיריאר-טיפי למדי. מקודי יותר ואף טעון במתח אסוציאטיבי גדול יותר עד כדי חריגה כמד-עט מן התחום הצבעוני גרידא הוא תיאור:

פּוֹכְבֵי שְׂמַיִם-צְפוֹן הַרוֹקִיּוֹם יְהֵ אֵל וְתַ קְרוֹת
קְרוֹיִפִּית
בְּלִיחוֹת פְּתוּיִם אֶרְבֵּים בְּוִקִים שֶׁל צִנִּי וְאִבִּים.

אשר לאפשרות השנייה, המבוססת על הפונקציה של הכוכבים כעדים, "פילוסוף פיים" פחות או יותר למשמעות הקיום — זו מתמחשת ב"כוכבי שמים רחוקים" לכל ארכו. השיר מלא משמעות כללית זו מקצה אל קצה. הכוכבים כאן הם פרשני סוד הבריאה (כוכבי שמי הצפון) ומלחמת התרבות במרחבי-הפרא (כוכבי אוקראי-נה): הם שנתנו גבורה בלב בני צידונים

סביב, כוכבי שמים רחוקים

וכפה וקפה עוד נוצצים רחוקים רחוקים קאריים
קאר קלוס קבר וקלף, קקסם קעורים קריאים.

הזיקה האישי-האינטימית אל הכוכבים
ברורה ומדברת בעד עצמה.

ה

Nבל בשירו של טשרניחובסקי מופיעים
הכוכבים בגירסה נוספת, שאינה שכיחה
כלל בשירה העברית החדשה, והיא הגירסה
היסודית והמכרעת. בה מובלעות כל האפ-
שרויות האחרות המקובלות, שצוינו והודגמו
כאן, משום שהיא השלטת במתווה הכללית
של השיר. אבל גם לפרטים השונים שבו
צגת הכוכבים מוסיפה הראייה שעלפי גיר-
סה זו מימד נוסף. כדי להיווכח בכך די
להשוות את הדברים שצוטטו כאן לאחד-
רונה על הכוכבים, שמילאו את לב המשורר
בנעוריו וחלקם כבר כבו או כהו בתוך הע-
רפל הרע הפרוש על רחבי החיים, לדברים
הדומים, לכאורה, הפותחים את "אחד אחד
ובאין רואה" של ביאליק:

אָהד אָהד וּבְאִין רֹאֵה, פּוֹכְבִים לְפָנַי שְׁחַר,
כְּבוֹ שְׁפוּנֵי פָּאָנִי וְיִקְלוּ כְּגִנּוֹן הַיָּם.

לכאורה, דומים הדברים. בשני המקרים
משמשים הכוכבים גילומים מיטאפוריים של
תקות או מאוויים; בשניהם מסמנות שקי-
עתם, כבייתם, התכהותם, את כביית המא-
ויים, את הזיקנה, ומרמזות על המוות הק-
רב. עם זאת ההבדל הוא עצום, ואי אפשר
שלא לחוש בו. בעיקרו אין הבדל זה תלוי
בעובדה שטשרניחובסקי מדבר על כבייתם
ועל התכהותם של "כמה" כוכבים, שעה
ש"כמה וכמה" אחרים עדים נוצצים, אם
גם ממרחק, ואילו ביאליק מדבר על כביי-
תם ההכרחית של כל המאויים, ככבייתם
של הכוכבים לפנות שחר. גם אין ההב-
דל תלוי בכך שאצל ביאליק אפופה המי-
טאפורה "גון", ואילו אצל טשרניחובסקי
מתאזנים הדברים על "הערפל הרע הפרוש
על רחבי החיים" על-ידי הדברים על "קסם
נעורים בריאים". גם הבדלים אלה מלמדים,
כמובן; אבל כמדומה, שאין בהם אלא משום
גילוי של הבדל עמוק יותר, הניכר בעצם
המעמד המיטאפורי של הכוכבים בשני
המקרים. המיטאפורה של ביאליק (וזהו
לדעתי, אחת מן העזות והמרשימות ביותר
במיטאפורות הביאליקאיות) מדגימה בשלי-
מות את הנבע מן המיטאפורה על-ידי

למצוא דרך בים ועשו את האדם, אדם
במלאו מובנו ההומאניסטי של המושג (כוכ-
בי ליל ים התיכון); עליהם חרותים כל ימי
חיו של עם ישראל (כוכבי ארץ ישראל);
הם המאחדים בעדותם את כל מהלך ההת-
פתחות מיזם ברוא האלוהים את השמים
והמים, והם אז "תמהים לתוהו ובוהו בא-
רץ" (כוכבי האוקינוס הדרומי), ועד לע-
תידות הלזטים בערפל, ולפיכך ראויים הם
שאליהם תופנה השאלה בדבר פשר קיומם
של העולם ושל עם ישראל:

קָבֶם וְקָדוּ יַמָּד

קָבֶר וְתֵהָ וְשִׁמְדִי. הוּי, הַפְּרִמִּיקִים נַה לְרֹאשׁתִּי,
אוּלַי רוּאִים אָפֶם גַּם עֵקֶה צְתִידוֹ, הַיָּדוּ:
פֶּה הַחַיִּין וְיָמֵי עַץ הַחַיִּין — הַיָּדוּ!

ניתן כמעט לומר על כוכבי השמיים של
שירנו, שהם ממלאים במסגרת פונקציה זו
תפקיד המזכיר במשהו את תפקידם המאנ-
טי-המאגי של כוכבי הספרות הקדומה.

האפשרות השלישית גם היא מתממשת
בשיר; אמנם, לא באותו תוקף שאנו עשו-
יים למצוא אותה בשירי ביאליק, (וזאת,
בין השאר, משום אותו רפיון ורחוק האר-
פיניים, ל"כוכבי שמים רחוקים", כפי שצו-
יין למעלה), אך בשפע ובצורה הקונה את
מלאו אמוננו. הן השיר הוא בראש ובר-
ראשונה דבר האישי-האינטימי של המשור-
ר אל הכוכבים. לא במקרה נפתח הוא
בדברים על צאת המשורר אל דרך חיו
מכפר מולדתו ומסתיים בפנייה אל הכוכ-
בים שאהבה האם, והאב למד את שמר
תיהם בנעוריו מפי קשישים טשומאקים.
כל מערכות הכוכבים המופיעות בשיר, מת-
ייחסות לא רק אל ההיסטוריה ואל התר-
בות, אל העבר ואל העתיד, אלא בעיקר
אל חיי המשורר. הן ליה אותו בצעדו "בא-
רץ הרחבה, במלאו כל הארץ הרחבה", וע-
תה, כשקרב המשורר לא אל סוף הדרך,
אלא אל העמידה או הנפילה ש"באמצע
הדרך", הוא נוטל מהם ברכת פרידה, ואף
מציין אותם כגילויים המחשי של מערכי-
נפשו:

לֹא עֲלִיבֶם הַתְּנַצֵּץ

לְבִי בְּאֵי, לֵב עֲלֶם קָבֶם תְּפָרְחֹתוֹ הַנָּאֵה,
קָלָא פּוֹקְבֵי שְׁמַי, קָלָא שִׁיר צְתִידוֹתֵי ?
כְּפֶה מְקֶם נְקָלוּ כְּבוֹ לֵלָא אור וְכֶפֶה קָבֶר קְהוּ
קְתוֹךְ הַקָּרָל הָרַע הַפְּרוּשׁ עַל רִחְבֵי הַחַיִּים,

את ריקעה: כמו הים המתגעגע. לכוכבי קרים, כן התגעגע המשורר בצעירותו לכוכבי כבים אלה, וכך מתגעגע הוא עתה לכוכבי התקווה, שמילאו את לבו בצעירותו. תחת הפשטות המחלטת של הצגת שני האגפים המיטאפוריים אצל ביאליק יש כאן סיבוך טורכב ביותר של דומה לדומה-לדומה, משום כך, בין השאר, מסוגלים אנו במקרה של ביאליק לבטל מתודעתנו כמעט לגמרי את תחושת הזרות המהותית שבהשראת כוכבים. למאויים ולחוש בהתמזגות השלמה של המושג המופשט עם העצם המוחשי, ואילו במקרה של טשרניחובסקי אין אנו משתחררים מהרגשת המרחק בין הדומה למדומה. כאן ברור לנו, שניתנת לפנינו מערכת מקבילה מסובכת ומפוארת, שאנו מכירים בה כל העת כמערכת מקבילה, ותו לא.

חשובה עוד יותר בהקשר זה היא הסיבה הכרוכה בעצם המבנה של המיטאפורה של טשרניחובסקי. אצל ביאליק המיטאפורה היא תמציתית וכוללת, אצל טשרניחובסקי היא כאמור, מתפרטת ומורכבת. המשורר דולה ממנה אפשרות נוספות רבות ככל האפשר. אם תקוות הנעורים הן כוכבים שבלב, הרי כוכבים אלה עלולים לכבות, לירפול או לכהות; הם עלולים להסתתר מאחורי בהירים. הווה אומר: המשורר מפתח כמה וכמה אפשרויות מיטאפוריות-סימבוליות שונות. אין אצלו יצירה חד-משמעית של סימבוליה מיטאפורית אחידה ומחייבת (אצל ביאליק: כוכבים כבים לפנות שחר). נוסף לזה, מעמים המשורר על הסימבוליות המיטאפוריות הקשורות בנושא הכוכבים רמזים לגמרי. הלב המלא כוכביו הוא גם מעין אילן העומד „בעצם תפוחו הנאה“; הוא מלא לא רק כוכבים, אל גם „שיר עתידר תיר“, אין אנו יכולים שלא לחוש, כי טשרניחובסקי נזקק כאן לא להמחשה מיטאפורית חד-פעמית של מצב פנימי, אלא נהנה ממישחק מיטאפורי מורכב, ולא דווקא אחיד, שהוא מפעל פייטני כשהוא לעצמו. בסופו של דבר, טשרניחובסקי אינו מנהל כלל להסתיר את יחסו אל ה-vehicle המיטאפורי שלו, כאל מכשיר פיוטי מהנה, ולא דווקא כאל מציאות פנימית. הוא מדבר במפורש על כך שהלב „מלא כוכביו שלר“, היינו; הוא קובע הבדל בין כוכבי הלב לכוכבי קרים הריאליים ועל-ידי כך

כל התיאורטיקנים ה„רומאנטיים“ של השיירה, מקולרידג ועד ימינו. אף שהיא משמרת, כרוב המיטאפורות של ביאליק אם כן הדמיון („כוכבים“)*, ממוגת היא את שני אגפיה, האגף המדומה, או אגף הכרונות (ה-tenor, לפי קביעתו של ריצ'ארדס) עם האגף המדומה או אגף ההמחשה (ה-vehicle לפי אותה קביעה) כדי אותה אחת וזאת אורגנית מושלמת, המציגת את תורת קה פעולתו „הלשה-לאחד“, ה„אסמפלאסטית“ (קולרידג) של הדמיון, שיש בה כדי למצק את הריאלי ואת האידיאלי — עד כי „היו לאחדים בידו“ של המשורר. הכוכבים מתמזגים כאל עם שפוניי המאויים התמזגות שלמה כל-כך, עד שמחד-גיסא, כמעט אין אנו חשים בהם כבגורם נופי עצמאי (דומה כאילו הם זורחים וכבים, כמו המאויים, בתוך הנפש), ומאיך גיסא, הם משרים את מהותם הנופית המדמה על המהות הנפשית המדומה כדי ספיגה גמורה (דומה) כאילו הוויית היגון של כביית המאויים קשורה איכשהו בשעות שלפנות-שחר). הקורא לא יתקשה להבחין בכך, שעל-פי קנה-מידה זה של ליכוד התמזגות, אין המיטאפורה של טשרניחובסקי משייכה רצון כוון של ביאליק, כשאנו קוראים אותה לכל אורכה (והיא משתרעת על תחום תיאורי רחב הרבה יותר מזו של ביאליק) אין אנו שוכחים אף לרגע שמדובר כאן במשל בלי-בד: המשל והנמשל אמנם תואמים זה את זה, משיקים זה לזה, אך אינם מתערבים ונספגים זה בזה. לכך יש כמה סיבות: חשור בה הסיבה הקשורה ביחס שבין המיטאפורה אל הקונטקסט שלה. הדברים על געגועי המשורר לכוכבים שמילאו את לבו, מופיעים עים בתוך התיאור הריקוראטיבי של כוכבי קרים. המשורר מתאר כאן את השתקפותם של הכוכבים במי הים השחור, ומיפרש את התנשאות הגלים אל-על בדרך מיטאפורית כביטוי של געגועי הים לכוכבים. מיטאפורה זו היא הגוררת את המיטאפורה שבה אנו דנים והיא הככינה לה

* מדברים אלה ברור, שאינני רואה צורך לדייק ולהבדיל בין דימוי (Similie) שיש בו ציון היתדות, למיטאפורה, שאין בה ציון כזה. על הערך המדעט ואף על הנזק העשוי לצמצום מהותה זו כבר עמדו רבים. ראה הפרק על המיטאפורה בספרו של מונרו S. בירדסלי: אסתטיקה, M. C. Beardsley: Aesthetics, New-York 1958. עמ' 134 — 138.

כמה שנים קודם, כפי שזכרתי למטה ז'אנז.
 ז'אנז לא למד קולנוע אלא חלוצי הקולנוע
 בלונדון קודם לזמן הזה. הוא היה
 בין המממנים והפזן, בין יקב ז'אנזי קולנוע.
 המלחמה נפתחה למחרת למחרת אצל
 הכוחות מלחמה "48" ו"מלחמה", "מלחמה" ו"מלחמה"
 מלחמה ומלחמה "מלחמה" מלחמה מלחמה
 מלחמה מלחמה מלחמה, מלחמה מלחמה
 על המלחמה המלחמה זכרתי הפזן המלחמה
 בין מלחמה מלחמה מלחמה. מלחמה מלחמה
 מלחמה מלחמה מלחמה, מלחמה מלחמה
 מלחמה מלחמה מלחמה מלחמה מלחמה,
 מלחמה מלחמה מלחמה מלחמה מלחמה.

טורי השיר האחרונים של טשרניחובסקי

מקום גבוה לאין ערוך יותר מזה של השיי-
 גיון בהירארכיה הרוחנית-הספרותית אצל
 קולרידג' ובעקבותיו אצל כמה וכמה תי-
 אורטיקנים מודרניים של השירה. לעומת
 זאת אפשר לטעון, שהמיטאפורה של טשר-
 ניהובסקי נענית יפה יפה להגדרת המי-

הופך הוא את הראשונים מלכתחילה למר-
 שג מופשט. הוא הדין בצירוף כגון „הער-
 פל הרע הפרש על רחביהחיים“, המאבד
 בגלל סיומו („רחבי החיים“) את הריאליות
 הנופית שלו והנעשה למושג ציורי מופשט
 בעל קונטאציות מוסריות או מיטאפיסיות.
 על רקע ניתוח זה. אפשר, כמובן, לט-
 עון, שהמיטאפורה של ביאליק „טובה“ יר-
 תר מזו של טשרניחובסקי. אפשר אולי
 להוכיח, שבעוד שהראשונה מדגימה את מה
 שמכנה קולרידג' בשם דמיון (Imagination),
 מדגימה השנייה את מה שהוא מכנה בשם
 Fancy (שיגיון?)*, ולדמיון נקבע, כידוע,

בעוד הוא מעורב עם התופעה האמפירית של
 הרצון, שאנו מסמנים אותה במילה בחירה
 ומושפע על ידיה. עם זאת קולט השיגיון ממש
 כמו הזיכרון הרגיל את כל חמריו מוכנים מידי-
 חוק הקישור האסוציאטיבי“. (ראה פרק י"ג של
 ה„ביאוגראפיה ליטאראריה“). היינו, בעוד שהי-
 דמיון מעמת אובייקטים או אידיאות על מנת
 להמיס אותם זה בזה, ועל ידי כך ליצור תופעה
 חדשה לגמרי, שיש בה חיות ותנועה, שלא היו
 בנמצא אצל מרכיביה, בורר לו השיגיון עצמים
 ואידיאות כקביעתם וכנתינתם, כפי שהם אצורים
 בזיכרון האסוציאטיבי, מציג אותם זה לעומת
 זה על-פי עיקרון של בחירה מתוך התאמת
 מסיימת (חלקית) שביניהם, וללא אותה המסה
 הדדית, שיש בה כדי להוסיף להם מה שלא
 היה בהם מלכתחילה. מובן, שאין זה אלא פיר-
 רוש פופולארי-יגס לבעייה, שהתחבטו ועוד מת-
 חבטים בה פרשני קולרידג.

* הנה פאראפראזה על התבונה שקבע קול-
 רידג עצמו בין שני המושגים: הדמיון הפיוטי
 (או „המשני“) מעמת עצם עם עצם, או עצם
 עם אידיאה, ותוך כך הוא „ממיסם, מפזרם, מער-
 לימם, על מנת ליצור מחדש; או במקום שד-
 בר זה אינו אפשרי, הוא חותר בכל זאת לאי-
 דיאליואציה ולמיוזג בכל מחיר. הוא בעיקרו
 כוח חי, כשם שכל העצמים (בתורת עצ-
 מים) הריהם בעיקרם מתים וקבועים במקומם“.
 לעומת זאת, השיגיון הוא לא יותד, מאשר
 אופן של זיכרון, שחולץ מסדר הזמן והמקום,

אשר השיר רק „מחקה” אותה (שוב, במובן האריסטוטלי של המושג). כאן המקור להבי דל הכללי, המהותי, שבין יחסו של טשרניחובסקי בשיר זה לכוכבים בתורת אובייקט לחיקוי פיוטי, לבין היחס המקובל בשירה העברית החדשה. לכל שלושת אר פני ההתייחסות הספרותית שתוארו לעיל, יש יסוד משותף אחד: הכוכבים נתפסים לפי שלושתם מצדדים שונים ובמידות ער מק שונות — על פי מידת היחס שביניהם לבין התדענה האנושית בכללה ותדעת המשורר בפרט. בשמשם אובייקט, שניתן לקובעו ברצף דיקוראטיבי זה או אחר, נקבעת מהותם על-פי תכונה שאין כל קשר בינה לבין מהותם כשהם לעצמם. היא קשר רה אך ורק ברושם, שמהות זו עשויה לתבוע בצד מסוים של תדעת המשורר. המשוררים השטים בין „הכוכבים בסגול” או הפורשים מעל שירתם יריעות של סאמט משובצות כוכבי-ברקת או אפילו מציינים את הכוכבים כחרצני הזהב שנשרד מפלח האבטיח המכורסם — הירח — מציינים את השפעתם של הכוכבים על הרגישויות החושיות ההנאנתיות שלהן, מן הרגישויות לצבע ועד הרגישויות למגע ולטעם (והדברים אינם נאמרים כדי למצט ערך). המשוררים המתייחסים אל הכוכבים על-פי מידת הפשר שהם עשויים לשחת לקיום הפרטי או לקיום העולם ולרצף ההיסטוריה, שוב אינם מציינים אלא את השפעתם של הכוכבים על רגישויות אחרות שלהם — נאמר, „רגישויות מיטאפיזיות”. המשוררים ההופכים כביאליק, את הכוכבים לחלק מן הדראמה האישית הרגישית או ההגותית המתנהלת בתוך הפסיכה שלהם „מטמיעים” את הכוכבים בתדעה האנושית הטמעה מחולטת. טשרניחובסקי עושה את כל אלה, אך רק באופן חלקי, משום שלגבוי הכוכבים הם קודם-כל ישות קונקרטיית, שאפשר לתת בה סימנים גיאוגראפיים ואסטרונמיים מסוימים; היינו שניתן לצטרף את קיומה מחוץ למסגרת הרגישויות האישיות של המשורר, כשם שניתן לצטרף את קיומה בתוך מסגרת זו. טשרניחובסקי יודע שניתן לגלות במציאות הקונקרטיית של הכוכבים אספקטים דיקוראטיביים, והוא עושה זאת בהנאה רבה. אדרבא, הוא אי-חרון המוכן להתכחש לאפשרויות של גילוי פנים אסתטי בעולם. הוא יודע שניתן לקשר שור בהם מסכת מסוימת של הגיגים מסוימים היסטוריוסופיים. הוא יודע גם שה

טאפורה של אריסטו („השאלה היא השיר מוש בשם זר על-ידי העברה: או מסוג למין, או ממין לסוג, או ממין למין, או לפי היקשה-הדימוי”. תרגום האק) ולגורמות האסתטייות, שנגזרו ממנה תוך הדגשת הזרות של השם או הגורם המדמה (vehicle) שבמיטאפורה; הלא הן הנורמות המבוססות על היחס אל הפיגורטיביות בשיר רה כאל גורם, שתפקידו העיקרי אינו לבד רוא מציאות מתוארת-סינתטית לשמה, אלא להסביר, להרחיב, להעמיק או להמחיש מציאות אחת באמצעות מציאות אחרת במסגרת החיקוי הפיוטי. בצורתן הקיצונית ביותר מוכרות לנו נורמות אלו כמושגי תורת הקישוטים הפיוטיים, המעוררים בנו זילזול תיאוריטי עמוק כל-כך, אף על פי שאנו נהנים לא פעם מצבעוניותה של שירת ימי הביניים שלנו, הממחישה אותן על כל צעד ושעל.

אבל הן לא קביעת עדיפויות אסתטייות היא עיקר לנו בבדיקת שתי המיטאפורות, אלא הבנת ייחוד מזגו של טשרניחובסקי על רקע שירתנו. ואמנם, עשוי ההבדל בין המיטאפורות לפתוח פתח להבנת צד חשוב בייחוד-מזג זה. ביאליק עשוי להבליע את הכוכבים במאוויים ולממש את המאוויים בכוכבים לאין הבדל, משום שהוא מסוגל לצורך הדימוי ובמסגרתו, להסחית את דעתו מקיומם האובייקטיבי של הכוכבים כחלק מן המציאות הקונקרטית, שאינה זהה עם מה שמחוץ לה. הוא מנתק את הכוכבים ממיציאות זו והופך אותם ואת הסיטואציה שבה הם קבועים (שעת קודם-שחר) לגילום בלעדי של מצב רחוק-פנימי. טשרניחובסקי אינו מסוגל לניתוק כזה ב„כוכבי שמים רחוקים” ואף אינו מעוניין בו. הוא נהנה לגלות אספקטים שונים של דמיון בין המציאות הקונקרטיית של הכוכבים לבין הוריות מהויות שונות, פנימיות וחיצוניות, אבל בשום אופן אין הוא יכול, במסגרת השיר הנידון, שהכוכבים הם נושא, להתעלם מן העובדה, שההויות המדומות לכוכבים אינם דומות להם מצד זה או אחר, אך בשום פנים אין הן עשויות להתמוגג איהם למציאות אחת. משום כך אין המיטאפורה שלו מניחה לנו לשכוח את ההבדל שבין המשל לנמשל.

ייחוד היחס אל „נושא” השיר „כוכבי שמים רחוקים” מתגלה בכך, שטשרניחובסקי קי אינו מוכן לבטל את הכרתו בנושא זה בתורת חלק מן המציאות הבלתי-שירית,

בשירים אחרים של טשרניחובסקי, אך הן מעידות בבירור על הכנתו הלימודית של המשורר אם בתחום האסטרונומי-הגיאוגרפי עצמו, ואם בתחום הנומנקלאטורה העברית שלו*. כן ברורה כוונת המשורר לנצל את המסגרת השירית למטרות, שאם אין לתארן כ„הפצת דעת“ ברוחה-השכלה, הרי מותר לסמן לכינוי מדויק של דברים בשמם, לתיאור המציאות או „האמת“ לפיטיה, בגיזון וזנה ובשוני שבה. אכן, אין ספק שטשרניחובסקי מתייחס אל הכוכבים כאל „נשוא“ שיש לטפל בו מתוך הסתמכות על דעת ומתוך הכוונת הקורא לתחומי דעת שונים, משום הנחת יסוד פויטית, שלפיה מהווה השיר מערכת מילולית, המחקה מציאות שמצבר לה, מציאות קיימת קיום אובייקטיבי וטעונה תיאור ומיון, ולא רק מערכת היוצרת מציאות פנימית סגורה בתוכה ובלתי תלויה באשר מחוץ לה. מהנחת יסוד זו נובעת הפראקטיקה הפויטית המתגלה בשיר, כגון זו שהתגלמה במיטאפורה שניתחה לעיל, וכגון זו המתגלמת בגילויים פויטיים רבים אחרים שבו.

עם זאת, יש לזכור: „כוכבי שמים רחוקים“ הוא שיר אינטימי של דרשית עם היקום**, ובין צד זה שבו לבין ההכרה היסודית בכוכבים כבאובייקטים ראויים לחיקוי פויטי בתורת חלק ממצבי

* נאמנה עדותו של מ. אונגרפלד, המספר על השימוש שעשה טשרניחובסקי בחודשי חייו האחרונים בספרו של ח. נ. סלונמסקי „ספר תולדות השמים — כולל ידיעת תכונת השמים וצבאם, חשבונות המהלכים לשמש וירח עם עתותי ליקוייהם“; וכן נאמנה עדותו של דוד זכאי על דבר שאלות ששאלו המשורר בעניינים הנוגעים לכוכבים ולשמותיהם. לעדות זו יש, אגב, סימוכין במכתב (כשם שיש לה סימוך בהערה שהוסיף המשורר לגוף הטקסט של השיר), שיש לקוות לפירסומו.

** בהקשר זה יש לציין את חזרתו של טשרניחובסקי ב„כוכבי שמים רחוקים“ לנגינת המלעילית, אחר שנים של כתיבת שירה לירית בנגינה ה„נכונה“. עובדה זו יש לפרש, אולי, לא רק בקושי שבהעמדת דאקטילים בנגינה ה„נכונה“, אלא גם באינטימיות היתירה של השיר, בפרסיות העמוקה שלו, לעומת הציבור ריות היחסית של כמה משירי ארץ-ישראל.

כוכבים קיימים בתוכו, כניכרוך, כסמל, כביר טוי לעברו לנעוריו. אבל כל סוגי הידיעה האלה אינם מבטלים אף לרגע את הידיעה היסודית יותר, המקיפה והחופפת את כולן: ידיעת המציאות האובייקטיבית של הכוכבים.

ידיעה זו שלטת בשיר ברכים רבות: הכוללת שבהן היא דרך בניינו של השיר. יושם לב לכך, כי אם גם אין לנו כאן, כבשירים אחרים, רשימה רצופה של עצמים או תיאור של הכנת מיני מזונות או מסכת של הוראות לכורונים, הרי יש כאן, בכל זאת, קאטאלוג מן הסוג האופייני לשירים רבים של טשרניחובסקי, וקאטאלוג זה סדור, בעיקרו של דבר, לפי עיקרון שאין כל קשר בינו לבין גורם אישי. אמנם, מסגרת השיר נקבעת על-פי העיקרון הוידוי-האישי. הבית הראשון והאחרון עוסקים, כאמור, בנקודת המוצא של המשורר לעבר דרך חייו — בית הוריו וכפרו. אבל בתוך מסגרת זו נקבע בנוקשות אובייקטיבית מושג למת סדר גיאוגרפי טהור. הבתים סדורים זה אחר זה לא לפי קו הנודדים הביוגרפי של המשורר, אלא במהלך ישיר מצפון לדרום: קארליה-פינלנד, אוקראינה, קרים, ים התיכון, ארץ-ישראל, האיזור שמדרום לתחום שבין חוגי-הסרטן-הגדי (חלק זה של האוקיינוס ראה טשרניחובסקי בעת נסיעתו לאמריקה הדרומית בשנת 1936). הפאמפאס של ארגנטינה; הסדר הביוגרפי משובש כאן לגמרי לשם שלימותו של הסדר הגיאוגרפי. אפילו לארץ-ישראל לא עמדה זכותה ולא ניתן לה מעמד-בכר רה של הקדם ולא מעמד-בכורה של סיום, והיא הופיעה במקומה הנאות בתוך האיזור הסובטרופי. בין כה וכה ניתן לפנינו מיד-גמי נוף-שמיים ונופי אדמות של שישה אקלימים בסקירה סדורה כיאה לספר של גיאוגרפיה. בעצם העימות של הנופים וכוכביהם תוך מתן ערך שווה לכל אחד מהם (יעיד האורך השווה של הבתים) נקבע משקל-שכנגד לייחוד ה„אגושי“, כביר יכול, האופייני לכל אחד מהם, והריהם מצטרפים למערכת אחת של מציאות אובייקטיבית: עולם וכוכבים סביב לו.

ההכרה בטיבה האובייקטיבי של המציאות הגיאוגרפית וההיסטורית כאחת נקבעת בשיר גם על-ידי האופי האינפורמטיבי המובהק שלו. חטיבות „המידע“ האסטרורגומי, הגיאוגרפי וההיסטורי, הניתנות בשיר אמנם, אינן „סמיכות“ כחטיבות מקבילות

היינו, שיש בכוחו לחוש עצמו בריבית ביקום, ליהנות מיופויו, ועם זאת לא לאגש אותו. הוא יכול לנהוג ביקום כבתוך שלו, בלא לאבד אותה ענווה מופלאה שלו בפני קיומו הנפרד של היקום כשהוא לעצמו. יכולת זו, שהיא נדירה יותר משנוטים אנו לחשוב, היא הבאה על ביטויה בסיום השיר, כשהמשורר מצרף את המלים „רחוקים” ו„ק” רובים” במקף המקשר:

מֵאֲבִי וְאִמִּי קָבְלָתִי

אֵת אֲהַבְתִּי לְקָם, כִּיבְּכִים רְחוּקִים־קְרוּבִים,
 קְרוּבִים לִי לְקָם הֵיוּ בְּאֶשֶׁר תִּהְיוּ תְּבִיבִים!
 ברכה זו מעניק המשורר לא רק לכר כבים „שלו”, לאותו „כוכבי” שאליו מפלל ביאליק, ועמו משלים, בלית־ברירה, יעקב שטיינברג (”בנוד האניה בין גלים ושחר קים, השלמתי עם כוכב עתידי” — „על הים”), אלא עם כוכבים שהם גם שלו, אבל בהחלט גם לא שלו ולא של איש זר לתו. כמו כן אין הברכה ניתנת רק לכר כבים מיטאפיכיים, מעין אותם כוכבים אשר (שוב לפי יעקב שטיינברג) ביניהם מב־דיל רק „גבול הנמשלות” („אחרית”), אלא גם לגרמים שמימיים סתמיים, הנשקפים מחלקים שונים של כדור הארץ, שאליהם הגיע המשורר בדרך נודויו.

ח

כַּתוּךְ ההכרה בכפילות הקירבה והמרחק של היקום ומתוך הנכונות לברך עליה. מסתברים צדדים רבים שבשיר. מסתבר, למשל, המיווג האפקטיבי של טון אלגי־אינרטימי, עם סדר סכימאטי דקדקני, המחלק את השיר כמעט לפרקים העשויים כמת־כונתו של ספר לימוד. מסתבר מיווגו של ניגוד מסוים בין רמות דיקציה שונות שב־שיר; בתוך מסגרת של בית אחד עשוי כאן טשרניחובסקי להפעיל שני סוגי דיק־ציה נבדלים בבירור, כגון אלו המתגלים בשורות:

קִאוּרוֹת פִּרְתֻכְיָה אֶפְסָה, עֲדִים אֲחֻרוֹנִים לְכַח
 שְׂבַע יוֹצֵר אֵיתָנִים, אֶתֶם רְאִיתֶם פֶּה תוֹעִים
 פְּלֵאֵי הַנְּיָה מְבֹרָאשִׁית, בְּדֵר סְקֻלָּצַת הָאִמִּים
 דְּקָסִם אֶתְרַת אֶל בְּנִיצִיָּה פֶּרֶם שְׂכֵלִילָה.
 אֶתֶם רְאִיתֶם נְסִיסַת אוֹתֶם אִירִי הַשְּׂמֹךְ.
 אֶתֶם אִין אִנִּי חוֹבֵב, אֵד לְבִי נֶשְׁפֵּד אֲחֻרֵיכֶם...
 חמש השורות הראשונות מדגימות את הדי

אות חיצונית אין כל סתירה. יש להבין, שהכרתו של טשרניחובסקי במהותם ה„חִי־צונית” של הכוכבים אינה דומה כלל וכלל לקובלנות על אדישותם של הכוכבים, אשר „אילמים־חרשים ילכו הליכות נצח”, ואינה מכניסה את „כוכבי שמים רחוקים” אף במשהו לתחומה של שירת הקינה על אטי־מותו של היקום המקיף את האדם. קובל־נות וקינה כאלו עדיין הן מתייחסות אל הכוכבים על־פי זיקתם לחיי האדם, לגורלו של עם או לגורלו הפרטי של המשורר. המשורר קובל על הכוכבים משום שאין להם זיקה לכל אלה, אבל קובלנה זו על העדר הזיקה אינה חורגת ממסגרת ההת־ייחסות, שמעיינה בזיקה ובה בלבד. לומר על הכוכבים שהם „חרשים־אילמים”, הרי זה לייחס להם באורח מיטאפורי תכונות, שיש להן משמעות רק ביחס למה שמעבר ומחוץ למציאותם של הכוכבים עצמם; היינו כונות שיש להן משמעות רק ביחס לאדם, למשורר. ייחודו של טשרניחובסקי הוא בכך, שלגביו אין קיומם האובייקטיבי, האסטרונומי־הגיאוגרפי של הכוכבים עומד בניגוד ליחסים העשויים להתרקם ביניהם לבין האדם בתר־דעתו של האדם. קיום זה אינו מתפרש לו כלל וכלל כהתנכרות או כאטימות מצד הגרמים השמימיים. כל השיר כולו מעיד על ההיפך מזה; הן השיר הוא שיר התרפקות ויודיו. המשורר פונה אל הכוכבים בלי הרף, משמיע דברי חיבה להם; מציין את חלקם בחייו ובחיי האדם בכלל. יחד עם זאת אין הוא הופך אותם לחלק מהוויית הא־דם. ליתר דיוק: מכיר הוא, שבהווייתם, כפי שהיא נתפסת לו, יש כפילות. הם חלק מעולמו הפנימי, וגם אין הם חלק מעולמו הפנימי, ומכאן הצירוף „רחוקים־קרובים”, החוזר בשיר פעמים רבות:

פּוֹכְבֵי־שְׁמַיִם רְחוּקִים, פּוֹכְבֵי שְׁמַיִם פֶּה קְרוּבִים
 אִוְרוֹת רְחוּקִים־רְחוּקִים עֲשׂוּן קָהָם סְתִיבֻנָּה,
 אִוְרוֹת קְרוּבִים־קְרוּבִים לְלֵב הַסְּתִיבֻנֹן קָהָה!

אם הלב הוא כאן האבר המתרשם מק־יומם של הכוכבים על פי משמעותם הא־נושית־האישית, על־פי מקומם בתודעה הא־נושית ובהיסטוריה של התרבות, הרי העין מציינת את האבר המתרשם מקיומם של הכוכבים כשהם לעצמם, על־פי מקומם ב־קום, ועל־פיו בלבד; ויחודו וגדולתו התר־בותית של טשרניחובסקי ניכרים בכך, שהוא מסוגל לחיות עם כפילות זו ולקבל אותה.

הכוח הריטורי המושך אותה לעבר השורה הבאה מטשטש במשהו את זיקתה למסגרת זו ומחליש את כוחה המשהה של הציור. בשורה השלישית והרביעית נשמר ההפסאמטר שמירה חיצונית, אך אין כל קשר בינו לבין הריתמוס. השורה החמישית מחזירה אותנו להתאמים הפסאמטריים מלואים, יושם לב לכך, שבשורות הפרקות את עול היחידה ההפסאמטרית מגיע המשורר ל„מגע“ ריטורי קרוב ביותר עם נושא השיר. כאן הכוכבים הם „קרובים“ מאד. את השורה האלגית:

פָּסַח סָפֵק נָפְעוּ כְּבוֹ לֵאלֹאִי וְנִכְפָּה נְקָרָהּ

אפשר רק בדחוק גדול לפצל לדאק-טילים, וחזקה על הקורא ה„טבעי“ שיאבד בה כמעט לגמרי את תחושת הזרימה הדאק-טילית הנינוחה, וכנגד זה יחוש שברים קצרים (נפלו כבר ללא אור), רסוקים, ההולמים את תוכן הדברים.

מעל לכל, מסבירה הכרה זו במציאות בריחוקה ובקירבתה את הקבלה שמקבל המשורר בשיר, כמעט ללא ערה, את הסתירות שלהן עדים הכוכבים בכל אתר ואתר, והרי הן נעשות, כביכול, סתירות שבין הכוכבים לבין עצמם. בעוד כוכבי ים התיכון מלמדים על המהות ה„מתקדמת“ של ההיסטוריה, על התקדמותו של האדם למדריגות „חיי הגבורה והדעת“, מלמדים כוכבי אוקראינה על תנועה מחזורית עד לאין תקווה בין תרבות לפראות, כאשר התרבות מסתמלת בעבודת האדמה, הפראות – במלחמה המשליטה על הערבה (כמו בארצות דליות) גידול חופשי של צמחיית-פרא. בה בשעה מרמזים כוכבי קארליה „קרות חריפות“ על קיפאון מוחלט במהלך התפתחותם של הטבע וההיסטוריה. הם נשקפים על אגמים „עומדים צפופים ורחוקים אחוזי פלצות מקדם, מיום בראש שמיים וארץ כשפים אדירים ורעים, במאמר גור ומקיים של שירה השבעה עתיקה“. כוכבי ארץ-ישראל, בראי אלהים ולא כשפים רעים, שואפים לעתידות אסכטולורגיים, לקצת החיזיון, וההיסטוריה בתנועתה הבלתי-פוסקת רשומה עליהם, כביכול. כוכבי הפאמפאס עדים לפרי-היסטוריה שנעלמה, ללטאות-השחץ האדירות ולמאמטות (אלה קשורות, כנראה, בארגנטינה, עליפי הזיקה האסוציאטיבית למסע הגילויים המפורסם של דארווין אל חופי פאטאגוניה). כוכבי האוקיינוס הדרומי, לעומת זאת, מת-

קציה הפיוטית ה„נשגבה“ של דור-ביאליק בצורתה העמוסה והמהודרת ביותר; השורה השישית מהווה חריגה חריפה ביותר ממסגרת זו אל עבר דיקציה אחרת, שבתוך המוסכמות הסגנוניות של הדור אנו חייבים לציין אותה כדיבורית או כיומיומית. משפט כ„אתכם אין אני חובב“ עשוי להיות טבעי בספרות העברית בדורו של ביאליק או בסיפורת של פרוזה (אפילו בדיאלוג) או בסיפורת שירית המתארת הווי עממי (אידיליה); או גם בשיר פלייטוניסטי-טילמחצה כגון „לנכח“ או „משירי החורף“, ששרניחובסקי יכול לצרף אותו לדיבורים על „עתרת אייל“ ועל „אדירי-השחץ“ ללא-הרגשה של סתירה, משום שהוא מתייחס אל הכוכבים יחס של קירבה וריחוק כאחד. הוא רשאי לומר להם „אתכם אין אני חובב“ כאדם המדבר עם חברו, כשם שהוא חייב לדון בהם כבאובייקטים נישאים ואיומים בעלי רוממות אפית, התובעים מן הדן בהם את הסגנון הנכבד והכבד ביותר.

על רקע כפילות זו מסתברת אולי גם כמה מהתנודות והשבירות הריתמיות המצויות בשיר. השיר כתוב בהפסאמטרים דאקטיליים, ויש לזכור, שטשרניחובסקי שהירבה לליכך להשתמש במשקל זה בשירתו האפית, כמעט לא השתמש בהם בשירתו הלירית („דיינרה“, „שרטוטים“ ו„כוכבי שמים רחוקים“ הם אולי השירים הליירים היחידים של טשרניחובסקי בהם נעשה שימוש בהפסאמטר). כאן הותאם המיקצב, ללא ספק, לדוממות ואולי גם לריחוק של הנושא המיוחד. אבל בתוך המסגרת ההפסאמטרית הסדורה והנינוחה, המתפצלת לרוב לשני אגפים סביב ציר הציורה, הניתן במדויק באמצעה, מופיעים טורים רבים, שבהם מטשטש הסחף הליירי את גבולותיה המדויקים. למשל, בשורות המתארות את כוכבי-קרים:

עַת וְשִׁשְׁעַת הַיָּם תְּסוּגַתְּךָ בְּשָׁנָה,

או בְּחַיִּטּוֹ שִׁיא גִּלְיוֹ וּמִשְׁפָּרֵי אוֹנוֹ שְׁפִיָּה,

בְּנוֹס לֹא עֲלִיָּהֶם הוּא חוֹלֵם? לֹא עֲלִיָּהֶם הַתְּנַצְנָצַעַ

לְבִי בְּאֵפֵי, לֵב עֲלֵם בְּצֶמֶס תְּפָרְתוֹ הַנָּצֵה,

קְלָא פּוֹכְבֵי וְשִׁלֵּי, קְלָא שִׁיר עֲתִיחֵתִי.

השורה הראשונה מדגימה את תכונות המסגרת המטרית-ריתמית של השיר: בה נייר תאמת יחידת המקצב פחות או יותר ליחידה המשקלית ההפסאמטרית. השורה השנייה גם היא תנונה במסגרת משקלית סדורה, אך

לא לגמרי מסתברת, בתוך התפתחות שיר תנו?

ב„כוכבי שמים רחוקים“ מעמיד המשורר אלו מול אלו את היקום הקיים לעצמו, את ההיסטוריה על סתירותיה ואת חייו האישיים הנפתחים והנחתמים ב„קרקע נוף מר לדת“ ובבית הוריו. אין הוא מנסה ללכד את שלושת אלה לחטיבה אחת; אין הוא מנסה לשעבר אחד מאלה לאחרים. הוא איננו נפרד כאן מעולם הארמוני, אף-על-פי-כן משווה הוא לעצם הסיטואציה של הפרידה דוק של שלוה עליונה שמתוך ברכה על העולם, על ההיסטוריה ועל החיים, בירכת הקרב והרחוק, הפתור והבלתי נפתר, בירכת הכוכבים.

זירים אותנו, כביכול, לשעת הבריאה עצמה, להוויית התהוירובוהו הבראשיתית. התנועה על-פני כל הנופים הללו ועל-פני כל האפשרויות התרבותיות, שהם מגלמים, כרוכה ביסודה ביחס של ענווה כלפי המציאות באשר היא ובנכונות יסודית לקבל אותה על סתירותיה; וענווה ונכונות אלו קשורות קשר הדוק בויקה לנושא „הכוכב בים“ כאל נושא לחיקוי פיוטי ולא רק למבע פיוטי. האם לא מענווה ומנכונות זו לקבל את העולם נובע הקסם הרך והיחיד-במינו של „כוכבי שמים רחוקים“? האם לא הן המציאות את המרחק המהותי שבין טשרניחובסקי לבין רוב משוררינו, ואת מעמדו המיוחד כמובלעת מפוארת, אך

שלום קרמר / על ההסתכלות האידיאלית של טשרניחובסקי

שבגולה בשיריו הלייריים-ההגיוניים ובאידיאליות אלא „הבדל צורני“². בכלל, תמימות היא לבקש סתירות אידיאליות בשירתו של משורר. כביכול שירי המשורר מבטאים השקפת עולם ברורה ומעובדת לפרטיה; כביכול המשורר מתחייב לבטא בכל שיר שלו השקפה אחידה עד כדי סכימה. סתירות עצומות קיימות בשירתו של ביאליק, שניאור ויעקב שטיינברג בתחומים שונים; הללו מיטלטלים ביחסם אל היהדות ואל היהודים מקצה לקצה. אין השיר אלא ביטוי ספונטאני של סיטואציה נפשית חד-פעמית; יתר-על-כן, אין העמידה האידיאלית בשיר ליירי תכלית בפני עצמה, אלא אחד האמצעים שלו. ואם תמצא לומר, הסתירה בעמדה האידיאלית של המשורר הליירי היא ממהות שירתו. השיר הוא מיכלול אידיאלי צורני מסוים, הקיים קיום אבטונומי לעצמו, התואם את עצמו בלבד בהרכב תוכנו עם צורתו. אמנם, מבחינה דיאלקטית-מיתודית אנו רשאים לדבר על מישקע השקפתי אחד של פלוני המשורר, אבל מכאן ועד לחיפוש סתירות בין שירים המכונים פורמאלית שירים לייריים יש מרחק רב. ושבעתיים קשה לקבל אותו מדרש אידיאלי, שדרשו את האידיאליות בקטעים מסוימים של התיאור האפי; קטעים תמימים

א

ש שהבליטו את הסתירה שבעמדתו האידיאלית של טשרניחובסקי כלפי מסורת היהדות ומורשת תרבותה בגולה, סתירה שנתגלתה בין שיריו הלייריים התוקפניים, כגון „לנוכה פסל אפולין“, „נטע זר“, ובין האידיאליות המאוזנות שלו. כאן גישה שליית לית ראדיקאלית, וכאן התרפקות על מסורת חיים חיובית. בזמן האחרון הובלטה הסתירה וגם הורחבה על אספקטים אחרים של התרבות העברית והתודעה הלאומית, בספרו של א' שביד „הערגה למלאות ההווה“¹. לדידי, אין זו סתירה כלל, ולא משום שהיהדות הכפרית שעל גבול קרים ואוקראינה היתה בחינת יוצאת-דופן (ולאמיתו של דבר כזו היתה היהדות הכפרית בכל תחומי רוסיה ופולין, גאליציה ובוקובינה, הונגריה וררמניה), כביכול איים ירוקים באגס-מים נרפש רחבי-ידיים — אלא משום שכאן עמידה פרוגרמאטית, הגיונית-אידיאלית למחצה, וכאן עמידה אפית טהורה, המעלה את החיים באובייקטיביות. בסופו של דבר, גם אליעזר שביד מגיע לידי מסקנה, שאין דעתו השונה של טשרניחובסקי על היהדות

1 אליעזר שביד, הערגה למלאות ההווה, פרקי עיון בשירת ה. ג. ביאליק וש. טשרניחובסקי, ספריות פועלים, תשכ"ח.

2 שם, עמ' 167.