

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 לשעבד 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 הוד-יים, בירכת הקרב והרחוק, הפתור והבלתי נפתר, בירכת הכוכבים.

זרים 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 גובע הקסם הרך והיחיד-במינו של "כוכבי שמים רחוקים"? האם לא הן המצינות את המרחק המהותי שבין טשרניחובסקי לבין רוב משוררינו, ואת מעמדו המיוחד כמובלעת מפוארת, אך

שלום קרמר / על ההסתכלות האידיאלית של טשרניחובסקי

שבגולה בשיריו הליריים-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 לירי תכלית בפני עצמה, אלא אחד האמצעים שלו. ואם תמצא לומר, הסתירה בעמדה האידיאלית של המשורר הלירי היא ממהות שירתו. השיר הוא מיכלול אידיאלי צורני מסוים, הקיים קיום אבטונומי לעצמו, התואם את עצמו בלבד בהרכב תוכנו עם צורתו. אמנם, מבחינה דידאקטית-מיתודית אנו רשאים לדבר על מישקע השקפתי אחד של פלוני המשורר, אבל מכאן ועד לחיפוש סתירות בין שירים המכונים פורמאלית שירים ליריים 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 הליריים התוקפניים, כגון "לנוכח פסל אפולון", "נטע זר", ובין האידיאליות המאוזנות שלו. כאן גישה שלי 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 ורר-מניה), כביכול איים ירוקים באגס-מים נרפש רחבי-ידים — אלא משום שכאן עמידה פרוגראמאטית, הגיונית-אידיאלית למחצה, וכאן עמידה אפית טהורה, המעלה את החיים באובייקטיביות. בסופו של דבר, גם אליעזר שביד מגיע לירי מסקנה, שאין דעתו השונה של טשרניחובסקי על היהדות

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

2 שם, עמ' 167.

בתיאור מליאות החיים נדרשו (ע"י קלויזנר, ליכטנבוים, שביד) כמין חומר להסברת עמדתו האידיאלית של טשרניחובסקי; כדומה למשל, תגובתו הלוחמת הילדותית של בנו של ר' אליקים ב„ברית מילה“ כלפי מיכילה הגוי, שהגיף כלפיו את שוטו בצחוק, תגובה שהוכללה על-ידי שביד כדי „מתיחות בין עולם יהודי לעולם לא יהודי“³. או פירושו הציוניים של קלויזנר ל„ברית מילה“, ל„לבי-בות“ ול„כחום היום“⁴. תגובות מקריות של גיבורי האידיאליות, אין להוציא אותן ממקרייתן המקומית והזמנית, ואף הרהורי גיבורים, ממושכים וקבועים יותר, כגון הרהורי של ר' אליקים על התמורות שפקדו את היהדות בזמנו, או הרהורי של גיטל על חינוך נכדتها רייזל, שייכים להם עצמם בלבד, כלומר משמעותם אפית, ולא אידיאלית. הסימנים לתמורות שבחיים או לדחפים אידיאליים כלשהם, אין כוונתם להוכיח משהו, ללמד משהו, לקדם משהו, ובודאי שאינם באים להעיד על עמדתו האידיאלית של האידיאליקן, ולא-כל-שכן אין בהם כדי לפי רוע בנעימתן של האידיאליות, כל עוד לא פגעו בהגשמתן הסוגית האמנותית. התמוררות גם הן חלק מתחנים, כל עוד אינן עוברות גבולות מסוימים; אם תמצא לומר, אף תמורות מהפכניות אין בהן כדי לפרוע בנעימה האידיאלית; הכל תלוי בדרך הקליטה וההסתכלות. לא תוכנו של המושא קובע, אלא כיצד מסתכלים בו ומתוך איוז וזוית. אין ברצוני לומר, כי באמנות הסיפור, הבנויה על צירופי תכנים, אין שום ערך למציאות המתוארת, וכל מציאות חברתית חדורה אידיאות, אבל לא היא לעצמה חשובה מבחינת השיפוט האמנותי, אלא דרכי הציורוף של התכנים הרעיוניים, דרכי ההגשמה האמנותית והאינטגרציה; ולא-כל-שכן כש-המדובר באידיאליה, המתרחקת מעמדה רעיונית בעצם מהותה, המפגינה הסתכלות מסוימת מאוד. הסתכלות זו מהי?

ההגדרה הסכולארית, המצויה עדיין בכמה לקסיקונים לסוגים-ספרותיים משובחים, וה' קושרת את האידיאליה בתיאור חיים שאננים בנאות-כפר, אינה עומדת בפני מבחן המציא את הספרותית; על-כל-פנים, האידיאליה של

ואפעל-פי-כן תיאור של נוף כרקע התחלתי של אידיאליה אינו הכרחי. בתיאור של נוף מתחילות האידיאליות „לביבות“, „כחום היום“, „הכף השבורה“, ואילו „ברלה חולה“, „ברית מילה“ נפתחות בפרק-החיו מסוים, וגורם-הנוף משתלב באמצע האידיאליה או לקראת סופה. ויש אידיאליות שאין בהם תיאורי נוף כלל. מהותי יותר לאידיאליה תיאור של הווי בקטע של סביבה מסוימת, בין הוא בא במרוכז כתמונה בפני עצמה, כמו ב„כחום היום“; צביעת התריסים בבית-הפקידות, שלאחריה מצטרפת עלילת חיינו הטראגית של ולוולה, ובין הוא משתלב בתוך העלילה, כמו ב„לבי-בות“: תהליך עשיית הלבבות, שלתוכה משתבץ סיפור חייה של רייזלה, כשבין שני הגורמים יש שילוב מהותי פנימי. ויש שההווי משתרע לכל אורך האידיאליה בלא להשאיר מקום לעלילה בעלת-מיבנה דראמטי כלשהו, כגון „ברית מילה“, „חתונתה של אלקה“. על-כל-פנים, תיאור של הווי בקטע חיים מסוים הוא מהותי לאידיאליה, שאם אתה

נוטל אותו ממנה, נטלת את גשמתה. תיאור ההווי רצוף פרטנות יתירה במקרה מות רוחיה מסוימים, פרטנות המגיעה עד כדי רשימות אינוונטאר. פירוט הריאליה

3 שם, עמ' 89.

4 הן במאמרו על טשרניחובסקי שנכנסו ל„יוצרים ובוניים“, והן במונוגרפיה המיוחדת שלו, שאול טשרניחובסקי, האדם והמשורר, הוצ' הארץ ניבטיטה העברית, ירושלים, תשי"ח.

שאתה פוקד אותם אחרונות בנפש נכונה ובעין טובה. העלאת זכרונות הנצמדת אל הנחמד והנלבב בפרובינציה של הילדות והנעורים, ולא עוד, אלא משלימה עם הזכרונות המרים שבעבר ומתפייסת עמהם. וזו זכותה של האידיליה של טשרניחובסקי, שאינה מעלימה עינה מן התלאות שבעבר, ואינה שוקעת בפאסטוראלי ובסנטימנטאלי, אלא תופסת גם את זעמו ורוגזו של העבר במין הסתכלות שבהסכמה ובהשלמה. העין מברכת את המציאות על עצם היותה.

כביכול אתה מתענג מצעם חייהמעשה ומראה הדברים, על תנועת הבריות ובעלי החיים, על הרגליהם ונימוסיהם, על הכלים והמלבושים. הכל מוחזר אל הקיום התמים לעצמו, שהוא עצמו מעורר מעין רגש של הסתפקות ושביעות רצון. עצם ישיבתו של ר' מרדכי הסוחר בתבואה מפודובקה על כבש ביתו לפנות ערב ל"מועד שוב הבהמים ורועי הצאן מן השדה / בשאון ומהומה ומבוכה ובענני אבק פורח" — דייה לעצמה; היא אינה זקוקה לא לפירוש ולא לבידור תכליתה. ואין בין בניאדם ובין בעלי חיים ובין כלים הבדל של כלום בחשיבות. לעצם עובדת הקיום הכל חשוב.

גַּעַה תְּגַעֵנָה הַפְּרוֹת הַנְּעֻנֹת לָהֶם לְעֵלְיָהוּ,
אֲשֶׁר פָּרְשׁוּ הַבְּעָלִים מִבּוֹא אֶל הַדָּבָר הַרְעָנָה
לִיגוֹק מִשֵּׁד אֲפֹתֵיהֶם, וְשׁוֹרְקִים הַרְסֵלִים וְהַסְּלָאִים
לְקוֹלֵי קוֹלוֹתָם, וְנִצְחוּ בְּעֵלֹת־הַבַּיִת שׁוֹעִיקוֹת
דָּבָר וְצֶאֱן הַתְּצַרָה, וְקִלְבִּים צוֹעֲקִים וְעִמּוֹת,
עוֹרִים עַל־דָּוָן לְהַפְּנוֹת הַבְּקָשָׁה הַסְּפָשָׁה וְכֵל שׁוֹר־פָּר
מְקַרָה אֶל אֲבוֹים בְּעָלְיוֹ וְאֶל רֶפֶת־הַבְּיָרָה הַתְּצַר —
וְעָלְיוֹ אֲנָוִים מְשֻׁמֵּעַ וְעַן תְּסַלֵּא חוֹל וְאָבָק.
(«החוננתה של אלקה», חרוזים 8 — 15)

במציאות הביתית ופירוט האנשים, בעלי החיים והצמחים הם ממהותה של האידיליה, ראה, למשל, פירוט שמות המוזמנים על תאריהם ושמות הירקות על מראיהם ב"חתר נתה של אלקה"; ראה, למשל, קיפול גליונות "הצפירה" על ידי ר' אליקים ואופן עשיית הכובעים בביליבירקה ב"ברית מלה"; וכיוצא באלה — הדיוקים במלאכת הצביעה וכינויי היונים למיניהם ב"כחום היום". העובדתיות הפרטנית הזאת, הנמסרת לנו בלשון מדויקת ושובבה כאחת, היא מגורמי המליאות שבההוויה האידילית.

כפסע בין פירוטים אלה ובין פולקלור; צרף לזה תיאור מדויק של מנהגים ונימוסים, רישום פרוטוקולארי של נספחות-הווי מיוחדים, כגון אותו מכתב-אהבה מליצי נשגב של החתן אל הכלה ב"חחוננתה של אלקה", שכתוב בנוסח השיבוצי המליצי, עד שאין להבין מתוכו ולא כלום, החתן נאלץ להר סיף פתקה קצרה בסגנון של בניאדם, שבה הוא מגלה את רחשי ליבו במשפט קצר ונמרץ — ותעמוד על היסוד העממי הפולי-קלוריסטי שבאידיליה. מלבד ההומור שבנספחות מדויקים כאלה, גיהוכם של דברים שאינם עומדים בראייה תכליתית, — אופי ההסתכלות וכוח ההבלעה קובעים. קודם לכל, הדבר תלוי במידת הפרופורציה של הרבדים השונים, המצטרפים יחד כדי תמונה אחת, שמגיעה לידי אינטגראציה של היסודות הדסקריפטיביים והעלילתיים, לרבות האווירה והנעימה והקצב, אחדות בעלת משמעות אמנותית אחת.

כמה חלוקי-ראבן בעלי צבע פולקלוריסטי בולט משתבצים באידיליה האמנותית לא כדי פסיפס צבעוני, אלא ניתכים בכור הכולל שלה, נבלעים ונמזגים יחד, וכור זה אינו אלא מין הרגשה של רווחה נפשית, של שביעות ההוויה, של קורת-רוח, בנוסח ליכולת למסור את המציאות היום-יומית בפלאסטיקה אוטוריטטיבית, הממחישה קיומה של מציאות בלא היסוס כלשהו. כמובן, מדובר במציאות שהיתה, שהועלתה מתוך הזכרונות, לאחר שהוקהו חודיה הדראמטיים הטראגיים, במציאות שכבר נמוגה ונעלמה במחשכי ההיסטוריה, או שעומדת להימוג, והמספר רוצה לתפוס את קווייה הסטאטיים לפני שנכנסה לשלב מהפכני. כי זה עיקרה של האידיליה, שהיא מעלה דבריה מתוך הזכרון המחונן את העבר במבט רך ומפויס; הדברים המעשים לא בשעה שנתקיימו ונתרחשו, אלא בשעה

ב

אידיליה בכלל, ושל טשרניחובסקי בפרט, צומחת לא רק מתוך הווי חברתי מסוים, אלא גם מתוך הווי ספרותי מסוים. היא לא רק תפיסה מסוימת, אלא גם מיתרדה מסוימת, נוסח קבוע. את עיצוב האידיליה קבעה הנוסחה האפית ההומרית; על-כל-פנים, טשרניחובסקי הקשור ברמי"ח אבריו בספרות היוונית, שהוא עצמו תירגם את שני האפוסים הגדולים של הומרוס תרגום קלאסי מובחר, חיבר והידק את האידיליות אל ההוויה האפית היוונית הקדומה. חדשנות סרק היא להכחיש את "יונותו" של טשרני-

הנה, למשל, כיצד טשרניחובסקי מתאר את הופעתו של ר' שמחה לפני שלושת האנשים המשתעים יחד לפני "בית-האסורים בכפר, המשמש גם בית-פקידות":

עַר שְׁעָלָה בְּאֵיהֶם קוֹל פְּסִיעוֹת קְלוֹת בְּרַחֲבוֹת.

וְעָקְבָה תַּפְתּוֹ שֶׁל תַּפּוֹ בְּאֵצְעֵי שְׂמִימִים לֹהֶקֶת,

וְכִלְקָה רִגְלֵי שְׂמוֹק וְרַחֲבוֹת הַבְּפָרִים שׁוֹמְמִים,

וְאָנִים אִיוֹן מִן הַחַיִּץ, שְׁיַעֲשֶׂה בְּרַכּוֹ הַפְּעֵם.

הַפְּנִי אֵת רֵאשִׁים לְדַעַת וְלִרְאוֹת, מִי הוּא תְּחִלָּה.

מִצָּמִץ תַּוֹךְ בְּנֵי דְבִיר וְקָקָה אֵת עֵינָיו הַנְּרִיזוֹת,

מִשָּׂה אֶהְרֹן שֶׁם לְאִפּוֹ מִכְתּוּלוֹ בְּרָלִיו,

וְשׁוֹמֵר הַפְּאָקֵר, יוֹכִימ, אֵף הוּא לֹא תַחִישׁ מַעֲשָׂהוּ,

מַעֲשֵׂיד מִבְּקָרְתּוֹ בְּנָגְדוֹ, מַעֲבִיר אֵת פְּנָיו עַל זְמָנוֹ,

בִּינּוֹ לְבִין עֲצָמוֹ מִשְׁפָּעֵל וְיִזְעַע צְנָאוֹ הַשְּׂחֹף.

מָסָהוּ הַשְּׁלֵשָׁה בְּרִאוֹתָם אֵת שְׂמָחָה הַזָּנוּה, בְּלִקְתּוֹ

שְׂחֹת, בְּדָרְכּוֹ, מְכִיב צְנָאוֹ בְּרִיבָה מְשַׁפְּחֵת,

וְכָיוֹ נְתוּנוֹת בְּתוֹךְ שְׂרוּלֵי קַפּוֹתָה שֶׁל אֶפְסֵס,

יְסִין בְּשְׂרוּזֵי שֶׁשׁ שְׂמָאל וְשְׂמָאֵר בְּשְׂרוּלֵי שֶׁל יְמִין

קְלוֹת פְּסִיעוֹתָיו וְנִרְיֹזוֹת, וְסָפֵר פֶּתַח בֵּית-שְׂחֹף.

וְנִחַךְ הַזָּנוּה בְּשִׂרְאָם, נִגַּשׁ וַיִּרְכָּם וְעָמַד...

(חרוזים 84 — 99)

ראיית הדברים מרחוק ומקרוב, הנצחת התנועה, ההליכה והפנייה של האדם בסביבה המוגבלת והקונקרטי תוך שמירת הפרספקטיבה האחת, — משוות לתמונה אופי אותנטי בולט. לא למסור רק את המאורע, אלא גם את רישומו על החושים שלנו, תוך דילוג על ריפלקסיות הרהורים, ומצטרף לזה גם שילוב הגיוני של הדברים, כל דבר במקומו וכל מעשה וסיבתו, ללא קפיצות, גיחות ונסיגות. מבנה חושני-גיוני קיים ועומד בתוך מעגלו שלו⁵.

המדובר לא רק בתפיסה ובהסתכלות, אלא גם בניסוח ובסגנון, אלא שכאן קשה לפרקים להבדיל בין התחומים. ודאי, קובע כאן בתחילה החרוז ההומרי הסימטרי, ההכסא-מטר הרצוף על חוקיותו הקבועה, ובעיקר על ההפסק שבו, ולאחר-מכן ביטוי-נוסחה קבועים שנלקחו מהומירוס, כגון ככה דיבר, ככה שח, ככה הביע, ככה התפלל, וכך היו יושבים ואוכלים ("ברית מילה"), נאנח שמחה וככה נשא אמרתו ואמר ("כחום

חובסקי, כפי שעשו המבקרים החדשים משר למה צמח עד ישעיה רבינוביץ ועד צעירי המבקרים המודרניים. בכל מקום שאתה נוגע, הנך מגיע בסופו של דבר אל שרשיו האיי-תנים של טשרניחובסקי בתרבות ובספרות יוון או בחלקים מסוימים של תרבות אירופה, שממשיכה בשינוי ובגיוון את מסורתה של יוון. השפעה זו אינה מוציאה בשום אופן ופנים את התבשמותו של המשורר מן העצמה הבאלאדיסטית של התנ"ך.

מנהג נעשה במדינה, עד שהמבקר אומר את שלו, הוא מכחיש את קודמיו. כך מבקר רים מכחישים את ה"הלניות" שהדביק בטשרניחובסקי קלויזנר ומביאים כל מיני ראיות לסתור. אבל מי שאומר טשרניחובסקי "הלני" היה, לא נתכוון "הלני" לכל דבר. שימושן מיטאפורי ולא רגיל; הוא מגלה קשרים וזיקות, נושאים ואידיאות, שהתואר "הלני" עשוי לכלול אותם. ולא רק שיריו היווניים ההגותיים של טשרניחובסקי יבואו ויעידו, אלא גם מוטיבים וסמלים בשירים לא-יווניים; התרגומים שלו מן הספרות היוונית הקלאסית, שהצליח לסגל להם את הקצב והנעימה של המקור, מן האפוסים של הומירוס ועד שירי אנקריאון, מן הטראגדיה היוונית ועד הדיאלוגים של אפלטון; ובעיקר החטיבה האפית ביצירתו; יצירת אפיקון בעל-מדרגה יחיד בשירה העברית; ואחרונות-אחרונות האידיליות שלו, העשויות כולן כמתכונתה של האפיקה ההומרית. כשאנו אומרים, "אפיקה הומרית" אנו מתכוונים קודם כל להצגה חזותית של דברים, כשאנו רואים את האנשים פועלים ושוהים לעינינו, הולכים ובאים, עומדים ונחים; להתגלות היצונית חושנית של הכלים שהאדם משתמש בהם, מכלי-נשק ועד כלי-בית; למין אהבה או חמדה להעלאת צורות ותבניות של רחובות ובתים, עד כדי לכלול את הסביבה הקרובה לאדם, שבה הוא פועל ועושה. ניתן לומר, כי האפיקה של הומירוס ממצה את עצם השמחה בהוויתם של דברים, בהווייתם של עצמים קונקרטיים, בעצם קיומם על שטחיותם, שקערויותם ובליטותם. ולכן ביקש טשרניחובסקי עצמו בשירו, "אני לי משלי" לצור את האנדרטה של הומירוס מנחשת, לא בגלל הברק שבמתכת זו, אלא בגלל האפשרות לעשות בה ציור תבליטי. פרטי תיאורו של הומירוס וכל שימושי סגנונו עשויים מעשה-תבליט, כאותם תבליטים נאים של גדולי האמנים הקדמוניים על גבי ריקוע-נחושת.

5 וראה דעתו של א. אורבך בספרו "מימוס" (בתרגומו של ג. קרוא), הוצ' מוסד ביאליק, עמ' 3-19.

ל... הדימויים הללו גם הם קובעים את הצביון ההומרי של האידיליות של טשרני-חובסקי. אלא בעוד שהומירוס מגלה נטייה קלה לדמות יותר מן ההווייה האנושית אל ההווייה הדוממת (בלא להוציא דימויים בתוך אותו התחום בלבד), הרי טשרניחובסקי מגלה נטייה קלה לדמות יותר מן ההווייה הדוממת (לרבות הצומחת) אל ההווייה האנושית. כגון דימוי זה הלקוח מ„ברלה-חולה“:

יִרְהָ קִטְנָה תְּבִי לְךָ : תְּלֹנְתִיָּה פְּעוּסִים,
בּוֹפֵף קְלִיָּה זֶה זָנָה וְסוֹפֵר־שְׁפוּלֵי וְנִקְרָים
אֲחֵר קְלוֹנְסוֹת קְלִיָּה, שְׁשׂוֹקִים סִגְנֵי הַפְּלֵת.
קִסְתָּה לְזַנְסָה קְסוּשָׁה לְאַחַר שְׁשִׁים הַיּוֹצֵאת
קְסוּפֵי־קִיץ גַּם הִיא לְחַלֵּשׁ לָהּ כְּרָפֶס בְּנָזָה,
קְסוּשָׁה וְקִסְוֵת־הַנֵּב, וְעִנְיָה קְרוֹמוֹת וְדִקְסוֹת.

(חרוזים 58—63)

היפה שבדימוי זה כי אין בו דמיון סימטרי גמור, הווי אומר, לא כל פרט שבמדומה מקביל לפרט שבדומה, אלא הדימוי סמלני במידה מרובה. יש האומרים, כי הדימויים מן ההווייה האנושית אל ההווייה הדוממת יפים יותר. לדעתי, אין להכריע כי דרך הדימוי מן המורכב יותר אל המורכב פחות מקורית יותר. נועזת יותר. הכל תלוי בדימוי עצמו, בדיוק קליעתו ובמערך הקונוטאציות שלו. על-כל-פנים, דימויו הרחבים (ה„הומריים“) של טשרני-חובסקי מוסיפים לאידיליות שלו פלאסטיות מיוחדת וגם קסם פיוטי מרבה מהכיל, כגון דימוי זה, הלקוח גם הוא מ„ברלה חולה“:

קְלוֹת וְקִהִירוֹת וְגִלְיָהם שֶׁל גְּשֵׁפֵי־חַרְסִים חֲשָׂאִים,
רוֹעַד וְקַפְרָכִם יוֹ גַּיִם שֶׁל עֲצָבוֹת קְרוֹשָׁה וְעִנְיָנָה.
לְכֹן הָאָרֶץ סִכְחִיל וְסָנִי חֶסֶף גְּדוֹלָה סְאָדִיטִים.
הוֹקָה לְבַעַל, שְׁפּוֹרֶשׁ עֵל בְּתִיּוֹנָה לְעוֹלָם,
שְׂתָאִם זֹכֵר סוֹדֵד קְרִירוֹתוֹ חֶסֶד גְּעוּרִיָּה,
וּחְשָׁים פְּנִי — וְהִיא פְּנִיָּה תְּוֹרִים, מִשְׁחִירִים...

(חרוזים 44 — 49)

לפנינו דימוי פיוטי, מלא עוז, דראמטי ועשיר-תוכן; והכיוון הוא דווקא מן הדומם אל האנושי. לא כיוונו של הדימוי קובע, אלא הסלקטיביות שבו, דיוקו ומוחשיותו. ניתן, למשל, להביא גם דימוי מן האנושי אל הדומם דווקא, שהדומה שבו אינו אלא בכואה קלושה למדומה, שהוא עצמו (המדומה) עוצר נשימה בדיוק תיאורו החדפעמי, שאינו

היום“). נוסחה זו, הפותחת בתואר-הפועל „ככה“ (או כך), אל תיתן עניינה לסגנון בלבד, אלא לעצם תפיסת המציאות, שהוא תיאור של „ככה“, כלומר כך בדיוק נרחש המאורע, וזה היה בדיוק נוסח הדברים. זוהי העובדתיות ההיסטוריציסטית במסירת המאורעות והשיחות, שאינה מוציאה את מהותם הבדייונית המובהקת. אני צריך לחזור ולומר, כי כל מערכת הדיאלוגים באידיליות של טשרניחובסקי עשויה כמתכונתה אצל הומירוס: דברי הנטען או בעל-הדברים פותחים תמיד בביטוי הקבוע „ענה לר...“, „השיב אמריר... ועוד ביטויי-נוסחה בתחרו מים אחרים.

אם נצרף לזה את הסגנון האפיטטי המובהק, שלקוח במישורים מהומירוס, נעמד על מידת ההשפעה של האפיקה ההומרית כולה על יצירת טשרניחובסקי. כדי לעכב ולהשהות את המציאות המתוארת, הומירוס משתמש בתחבולה סגנונית קבועה, הוא מצרף לשמותיהם של בני-אדם ולשמותיהם של אלמנטים בטבע ושל כלי-בית תארים קבועים, מהם בני מלה אחת ומהם בני שתי מלים ויותר, המעמידים אותם על תכונתם היסודית. הן מבחינת תפקידם ותכליתם והן מבחינת מראם ותבניתם. הומירוס גם חוזר בסטיריאופיות על אותו התואר, כגון זאוס כונס־העבים, אַתִּינָה תְּכֹלֶת־הַעֵין, אַגְמִמֶּנּוֹן רוֹדֵה־בַּגְּבָרִים, אַכִּילֵס מְהִיר־הַרְגָלִים, הַיִם רֵב־הַרְעֵשׁ וְעוֹד וְעוֹד. טשרניחובסקי אינו מחקה אותה סטיריאופיות, אבל שש להעמיד עצמים שונים השייכים לקבוצה אחת, ובייחוד זנים של צמחים, אילנות וירקות, על סגולתם המיוחדת — בתואר מורכב, העשוי לרוב סמיכות של תואר (או בינוני) ושם. הגה כמה אפיטטים הלקוחים מתיאור גינת הירקות בביתו של ר' מרדכי פודובקר ב„חתונתה של אלקה“: פסליה מיתפשה במר טות, כרובית מתעטפה במאות טליתות, תר תים מלבינות-העינבה, אקקיות צהובות-הפרחים, צפצפת מאהילה-ענפים, צמחים מגודל-יעלים (חרוזים 185—195).

שייכים לכאן הדימויים ה„הומריים“ הרחבים, כשהמדומה הדומה מעובדים לפרטיהם, ושניהם לקוחים מהתעסקותו היומ-יומית של האדם ומסביבתו הקרובה, כשאחד מהם לקוח על-פירוב מן ההווייה הדוממת, ואחד מן ההווייה האנושית. לרוב מצרפת את שני הצדדים (מהם שווים באורך ומהם לא-שווים; הכל תלוי בטיב הדימוי ובמקומו) מלת-דמיון, כגון דומה ל... דמתה ל... משל

הציורית, ההשתוות הצורנית של הקטעים המרכיבים וההתנגנות הפנימית שלה. אם מצאנו ב"כחום היום" שלושה חלקים כביכול: תיאור-נוף; תיאור בית-הפקידות וסיפורו של רבי שמחה, אין לראות את שני הקטעים הראשונים כמסגרות חיצוניות בלבד לעלילה המסופרת בפי ר' שמחה, אלא כאחד דות רגשית-ציורית-מילודית אחת. בעל-כרחנו אנו חייבים למצוא את החושים המקשרים את חלקי האידיליה בקשרים מהותיים פנימיים. וכאן בא השם עצמו "כחום היום". הלקוח כידוע מספר בראשית ומרמו על ראשונות מסוימת בהשפעת מזגו של אוויר על מזגו של אדם, ומסמן לנו את הקו לביקוש המשמעות האינטגראלית של האידיליה. חום היום, חומו של תמו, מכניע את הכל, את הטבע, את החברה ואת האדם הבודד על גורלו. אנו נתונים להשפעת הטבע האקלים הרבה יותר מכפי שאנו מדמים. צביונו של אדם כצביונו של יום. אנו ממוגים עם הטבע, עם הנוף, עם הסביבה, התמוגוגות זו, המביאה עמה הסממה עם הבריאה ואף עם הגורל, היא קו מהותי של האידיליה, של כל אידיליה. האידיליה בכוחה ומכוחה מתארת את ההשתוות הרגילה של האדם בנוסו הטבעי ובסביבתו החברתית תוך השלמה גמורה עם הבריאה. הווייה ללא חשבונות וללא טענות ומענות כהווייה של גוף היא ממהותה של אידיליה.

ומסייעים בידינו לעמוד על מהותה של "כחום היום" החרוזים החוזרים שבה, שהם בוודאי — כיוון שהם תופסים אותה כבצבת מכאן ומכאן — מגבשים את ההרגשה הכללית של האידיליה. הנה הקטע השני פותח בחרוזים:

וְקָרָה תִּפְתּוֹ שֶׁל פֶּהוּ בְּאֶצְעֵ שְׁסִים זִקְסָת,
וְכִלְקָה בְּגַל שְׁסִים וְרַחֲבֹת הַפְּרִים שׁוּמִים...

שהם חזרה תוך גיוון קל על החרוז ה-1 באידיליה ועל החרוז ה-24; ואילו סיום האידיליה הוא בחרוזים:

וְקָרָה תִּפְתּוֹ שֶׁל פֶּהוּ זִקְסָת בְּאֶצְעֵ שְׁסִים,
וְסִים שֶׁל פְּלוֹת נֶשְׁפָּים, וְשְׁבִיבִים וְשְׁפִים וְהַרְרִים

שמהם הראשון כבר הופיע פעמיים תוך שינוי קל, והשני הוא חזרה על החרוז השלישי בתחילתה של אידיליה. ואין ההרר גשה הכללית הזאת תלויה אלא בחום הקיץ המשתלט על הכל, המכניע את הכל. בחומו של יום ניטל מועפם של החיים, וכל היסור

זקוק לדימוי כלל, כגון אותו דימוי מפורסם של הנערה ב"קוואטרין" שב"ברית-מילה", שנאבקות בה האשה והילדה בכל תארה הגופני (הנה כתפיה זה כבר נכחו — חטובות, עגולות, אולם צווארה עוד דק וקצות-זרועותיה עוד חדים) — דימוי אל האלון:

...וְדָסְקָה לְעֵלֶן קְאוֹר וְעָוֹן,

וְקוֹת, גְּבוּהַ בְּדָק, שֶׁד שְׁקָרָה בַּשׁ בּוֹ לְמַעִיר

קָסְנוּ וְקִיסוּ קִיסוֹם יוֹפִיעַ קָלִיל בְּהַרְרִי.

(חרוזים 314 — 316)

הדימוי האלון אינו תופס אותנו כלל, וגם ביטוי כללי, סתמי. הוא שאמרנו, לא כיונו של דימוי קובע, אלא טיבו האמנותי. ולבסוף נעיר, שכל אותו תיאור נוף וסביבה ומזג-אוויר ב"ברלה החולה", שממנו לקחנו את שני הדימויים הראשונים, הוא פנינה בספרות הגופנית שלנו⁶. הרבה מכוון ומיופיין של האידיליות של טשרניחובסקי יש בתיאוריו הנוף הנפלאים, שהם מוציאים אותן לרגע-קט מן התחום הביתי הצר, מעניקים להן מרחב ומוסיפות נוסף רומאנטי לריאליזם שבהן. הרומאנטיקה הזאת נעשית פס"צ בצע נוסף, המשיג הארמוניה בדרך הניגוד, לריקמת ההווייה הביתית היום-יומית.

ג

די להוכיח את ההנחות שהובאו למעלה במישרים או בעקיפים, ולהוסיף תכונות וסגולות נגדרות, שרק על-פי ניתוח דוגמה קונקרטי גוכל להגיע אליהן, ננתח במפורט את האידיליה "כחום היום", האופיינית ביותר לתפיסתו האידילית של טשרניחובסקי. ועוד טעם לניתוח זה, כי הוא נובע מתוך עמדה קונטראוורסאלית לעמדתו של אליעזר שביד, שהקדיש לאידיליה של טשרניחובסקי פרק נכבד בספרו האחרון; ואגב ניצוח יתבררו הדברים ביתר דיוק.

קבלה היא בידינו, כי האידיליה היא הגשמה אפית של מציאות סגורה בהסתכלות ובנעימה מסוימות מאוד. לא הקונסטרוקציה המחשבתית שלה או המיבנה האידיאי שלה קובעים את משמעותה, אלא ההתגשמות

6 ותמוה הדבר, כי פ' לחובר, מתוך מגמה נחפזת לייקר ערכו של ביאלק, לא ראה באירידיליה זו אלא פיליטון בחרוזים. (שירה ומחשבה, הוצאת דביר, עמ' 18—19).

שלושת האנשים, הנבדלים זה מזה במעמדם או בגוים) ועם סיפורו של ר' שמחה (הת' חברות הויקנה עם הילדות).

גם ב"ברית מילה" המוטיב הראשי הוא התלכדות העולמות (מוטיב במובן מניע וכוף דוחף, ולא במובן התגבשות נושאית או ציורית), שנראים לנו רחוקים זה מזה או אף נוגדים זה את זה: הרוחות החדשות שהת' חילו מנשבות בעיירות הישנות, הרהורי מיכילה הגוי עם הרהורי ר' אליקים היהודי, שירת הקואקים באוקראינה עם שירת הבר' (עגים לעת חורבנו של בית שני. וגם ב"לבי בות" מתאחדים עולמות שונים. קודם בדרך הארעי, עולמה של דומאחה הגויה עם עולמה של גיטל היהודיה, ולאחר מכן, בדרך הקבע. עולמה של גיטל עם עולמה של רייזלי נכדתה. יתר-על-כן, בעצם שילוב שני המר' טיבים, תהליך עשיית הלביכות מהליכות הבית ותהליך גידולה של רייזלי מהליכות העולם, יש משום סמל גדול לאיחוד עולמות רחוקים, ריחוק עולמות, חודי ניגודים, הטרא- גיום שבהתארעות בלתי-צפויה — מתקיים או מתבטלים לאור זרימתם היסודית של החיים, שצביונם היסודי הוא הנחת הזורמת בעצמותיו של אדם מן הקיום עצמו.

ולכן קשה לקבל את הנחתו של אליעזר שביד, כי אידיליה זו אינה אלא סיפור של ילדות שהותנקה על-ידי הבגרות, והוא מוצא יסודות להנחה גם במסגרת הנוף וגם במסגרת ההווי. והנה היסודות הללו רופפים ביותר. שביד רואה מהרהורי-ליבו, במסגרת הנוף, בוקר שהותנק על-ידי הצהריים, ואביב שהותנק על-ידי הקיץ, בעוד שמדובר בפשט טות בשעת צהריים ביום קיץ להט בתוספת נופך הסבר ציורי, שיסודו גם בתפיסה המדעית, כיצד נרקם ונוצר הוזהב התחתון שב- תבואה על-ידי ספיגת הוזהב העליון מן השמש. ומגוחך במקצת לראות בציור-הצב- עונין של השמש על-גבי התריס, מעשה ידיו של משה אהרון הצבע, "חזרה מיטאפר רית ברורה על תמונת הנוף שקדמה" — כיצד? מנין הרצינות הלימודית הזאת? כל הציור הזה אינו אלא מומנט המוריסטי- קומי ביצירה — וההומור הוא יסוד בלתי- נמנע בכל אידיליה — להוכיח מתוך טוב- לב את טעמם הקרתני של בני העיירה. וכן רואה שביד מהרהורי-ליבו בשלושת האנשים שנשתהו כחום היום — עם כל הבדלי המע-

דות והגורמים הנוגדים — משתווים. שעת החום משפיעה, היא נוטלת מהאדם את דחי- פות הרגש ומבטלת מחיצות בין הבריות. ולכן משתעים יחד לפני בית-האסורים האסיר זאסקה גונב הסוסים, השומר יוכים אשר על בית-הפקידות והיהודי משה-אהרון הצובע את התריסים («בשעת החום אין מחמירים»). וכליאתו של יום מספר ר' שמחה את סיפורו העצוב על בנו ולוולי היוצא דופן, שאינו בא להרגיז אותנו ממנוחתנו, אלא לפייס אותנו עם רוגום של החיים. בראייה האידי- לית גם היוצא-דופן וגם המקרה הטראגי- השלובים יחד בעצם מהותם, אינם יוצאים מגדרם של חיים; גם הם נסחפים בזרמים המתמשכים מן ההווייה אל ההווייה. את ההשתוות הזאת מבטא גם ר' שמחה בצורה ביתית אינטימית, כשהוא סוקר את צער גידול בניו:

קבור קייתי בשעם, שאין למעלה מסרסם:

כרפו של אדם בקד לקיות הולך וטנזים בקריי. (חרוזים 112 — 113)

אולם לאחר זמן מסתנן הרוגו, ולא נשאר אלא ההסכמה בלבד, כמין השלמה עם החיים שהם בעצמם נהגים כסדרם וכטבעם, ואנו רק אנו מתוך קוצר-רוח של תגובה תכופה למאורעות, עומדים ומתאנים להם. בעיקרו של דבר, האידיליה היא מין הרגשה של עילפון במחצה, שיש עמו ספיגת כוחות במסתרם, כמין הצטנעות אל מול עצם ההווייה השתוות עם הניגודים שסופה הסכמה. זוהי גם משמעותו של תיאור הנוף בקטע הראשון של האידיליה. זהרי השמש השופעים מלמעלה מתאחדים עם זהרי התבואה מלמטה, ולאמיתו של דבר הקשר הדוק יותר, פנימי יותר: לא יכלה התבואה לזהור מלמטה לפני שספגה היא עצמה את הזוהר מלמעלה. באידיליה אין גראדאציה של אלמנטים או של אנשים, הכל שווה לפני כסא-כבודם של החיים. זוהי הכוונה של חרוזי הסיכום לקטע הנופי המשמש פתיחה לאידיליה.

יששם הנקב המתחון

ונגע בנקב העליון, ויתלךרו אורות...

(חרוזים 22 — 21)

ההשתוות, כוחה ויסודה של "כחום היום" (וגם של אידיליות אחרות), היא המקשרת את מסגרת הנוף (התאחדות הזוהר מלמעלה ומלמטה) עם מסגרת ההווי (התחברות

7 השווה כל כתבי י"ח ברנר, כרך 3, הוצ' הקיבוץ המאוחד, עמ' 97.

הגויים מתבטלת לגמרי תוך כדי השיחה; רק נוכחותו של משה אהרן קיימת, מסומן מנת עלידי ארבע פניות (אפוסטרופות בלבד, חרוזים 108, 171, 205, 265). ורק בסוף האידיליה, כדי לסגור את מעגל העלילה, עלה וזכר השומר יוכים, הכונס את האסיר לתוך הבית.

לא התנקת הילדות עלידי הברגרות היא עיקרה של האידיליה, אלא להיפך, השתוות הזיקנה (ר' שמחה הזקן) עם הילדות (ולוולה) היא עיקרה של האידיליה: הזקן משתווה עם חלומותיו ודמיונותיו ועיסוקיו המשונים של הילד היוצא דופן, עד שהוא עצמו נסחף לתוך מעגלו ולומד מן הילד דברים משונים, זרים למנטאליות היהודית שבו. "דומה זקן לילד" — אומר ר' שמחה על עצמו, שנכנסה בו רחישות לזרוק פרחים על קברו של הילד, שכה אהב אותו... ור' משה יודע, כי "נשמה יתירה" היה הילד בביתו, נפש יקרה שלא מן העולם הזה, ואפ"ר לו אנו שומטים את נקודת-ההווה לעת סיפורי המעשה בפי ר' שמחה חוזרים אל העבר לעת התרחשות העלילה, קשה להוציא החנקה זו של ילדות עלידי בגרות. "יודעים אנו את דרכיו וכל שגעונותיו — ונשקוט" — אומר ר' שמחה כשהוא משחזר את יחס בנייהבית אל הילד בעודנו בחיים. לא באשמת דחיקת הסביבה מת הילד, אלא בשל אי-התאמתו אל המציאות, ומכאן ועד להחברתו עלידי המבוגרים מרחק רב.

אפילו אנו אומרים, כי רעיון החנקה הילדות על ידי הברגרות יוצא בדרך ההיסק הפובליציסטי מסיפורו של ר' שמחה, אין לו שום קשר עם תיאור-הנוף ותיאור-ההווה, ומשום כך איננו תכליתה הסופית של האידיליה. אסור לנו להינתק לרגע קט מן הטכסט הספרותי, מכל קטע לעצמו ומכל שורה לעצמה, אלא יש לקלוט אותם קליטה טבעית מתוך התרשמות ישירה.

מדות: שני גויים, מהם אחד אסיר ואחד ממונה על שמירתו, ואחד יהודי — לפני פתח בית-הפקידות, הוא-הוא בית האסורים, לשם שיחת-חולין: "שלושה אנשים, שלולי תום נעורים ושלמותם, שני בעל-מום וגנב אחד," אבל הם מתרפקים על זכרם בסתר".⁸ ריבונו של עולם, מנין נטל שביד רעיון זה? על מה הוא סומך? אין בטפסט שום סימן לאפשרות כזאת. איך הגיע להגדיר כך את שלושת האנשים הפשוטים, היושבים ברווחה בפשיטת בצוותא חדא ומשתעים זה עם זה גינוחים לגמרי?

המסקנות של אליעזר שביד מן העובדות המוגבלות למדי לא רק מרחיקות לכת, אלא פשוט סותרות את הנאמר, הן נובעות מן הקונצפציה המוכנה מראש (החנקה ילדות עלידי בגרות) שהמבקר מבקש ליישב אותה בתוך הטפסט כולו: ולוולה אינו מבטא את הטראגדיה של ילדות יהודית דווקא בגולה דווקא — אומר אליעזר שביד בהערה, כשהוא מתפלמס עם הפירוש הציוני של קלויזנר לאידיליה "כחום היום" — הוא מבטא טראגדיה של ילדות שהברגרות החניקה אותה, וסיפורו אינו רק הסיפור של ר' שמחה אלא סיפורם של שלושת שומעיו שאינם יהודים כולם".⁹ ולא היא! שלושת השומעים אין להם באידיליה כל זיקה עצמית לילדות חנוקה. זוהי כפיה, שכפה שביד על הטפסט, לאחר שסחט מסיפורו של ר' שמחה את תמציתו הפובליציסטית והחליט ליישם אותה גם על תיאור הנוף וגם על תיאור ההווה, ובאשר לשומעים, לכל אורך סיפורו אין ר' שמחה פונה אלא אל ר' משה אהרן הצלוי בלבד, ואילו שני הגויים אינם אלא שומעים פאסיביים. ניתן לומר, נוכחותם של שני

8 האם כווייתו של משה אהרן למום היחשב לו?

9 א. שביד, הערצה למליאות התוויה, עמ' 149.

10 ש. עמ, 166.