יהונתן ורדי

עם שירי חיים לנסקי במהדורה חדשה

חיים לנסקי, כל השירים, ערכה והוסיפה מבואות ביאורים ונספחים: ורד אריאל-נהרי, מוסד ביאליק, ירושלים תשע״ו.

א.

מַעֲרִיב הַיּוֹם עַל הָאַגַּם,
הַדָּגָה יָרְדָה לָנוּם בָּעֹמֶק.
כְּבָר שָׁבְתוּ עוֹפוֹת מִלַּהֲגָם;
מֶה עָגוֹם בְּרִשְׁרוּשׁוֹ הַגֹּמֶא!

זהו הבית הפותח את אחד השירים הליריים היפים ביותר בשפה העברית. הצליל והקצב – יותר מאשר משמעותן של המילים – מעמידים תמונה שלמה: אגם, אורות אחרונים אחרי השקיעה, שקט, רחש גומא, בדידות, לאות, תוגה. השיר ימשיך ויתהה מה טעם עגום כה הגומא, ולבסוף יפרש את רשרושו כלחש של קינה: ״עַל יָמִים שִׁמְשָׁם שָׁקְעָה מִכְּבָר, / עַל כִּסּוּף שֶׁלֹּא נִתָּן לוֹ אֹמֶר, / עַל נְדֹד הַסִּיס וַאֲוַז הַבָּר, / עַל כָּל זֶה לוֹחֵשׁ לַיְּאוֹר הַגֹּמֶא״. האגם (או ״היאור״) אינו משיב; ואין יודע אם לַחש הגומא אל האגם המכלכל אותו הריהו כתפילת ירא אל הזָן את הכל, כמלמול תמהונים אל העולם האדיש, או כשיחת בודדים אל שכנם הבודד, שאף שאין הוא מבין את שפתם, עשוי הוא לגמול במנוד ראש. בסיום השיר, אחרי שנגמרות המילים, מופיע הציון שלא ייאמן, ״לנינגרד, במאסר״. יושב לו אדם בכלא הסובייטי, מקום שיוצאים ממנו בחיים רק בשליחה לגלות הסיבירית, ויוצר ברוחו את הנוף הרחוק הזה, ש״לֹא דָרְכָה עָלָיו כַּף רֶגֶל הֵלֶךְ״, שבאורח פלא עולה בקנה אחד עם בדידותו.

״מעריב היום על האגם״ הוא אחד השירים ה(מעט) יותר מוכרים במורשתו של חיים לנסקי, משורר שההכרה בגדולתו איננה נחלת הרבים. ואף שאותם

שהוקירו את שירתו ידעו מה רב ערכו של שיר הזה, באה המהדורה החדשה של כל שירי לנסקי, וחשפה שהשיר מושלם עוד יותר משחשבנו. בכל המהדורות הקודמות של שירתו כך נוקד הטור האחרון בבית הפותח:

מֶה עָגוּם בְּרִשְׁרוּשׁוֹ הַגֹּמֶא.

עורכת המהדורה החדשה, ורד אריאל-נהרי, בדקה את כתב-ידו של לנסקי, השמור בספריה הלאומית, וגילתה שהמשורר ניקד ׳עָגוֹם׳ דווקא, ולא ׳עָגוּם׳. וכבר העיר דן מירון, ברשימתו המצורפת לספר, כי ׳סטייה זו מן הצורה המקובלת ראוי לייחס לרגישויותיו המוזיקליות של המשורר. לנסקי רצה כנראה להדק את הקשר הפונטי בין "עגום" ל"גומא"׳ (עמ׳ 456). מירון מתאר להפליא את התנועה ׳בין דומיה לרשרוש שקט׳; את ׳קודקודי המשולש הפונטי אגם-עגום-גומא׳ הוא מציג כ׳וריאציות על צירוף מוזיקלי אחד׳ – אקורד בחילוף סדר צליליו. אך דומה שאפשר להוסיף משהו גם על משמעותה של הצורה ׳עָגוֹם׳ ולא רק על צלילה. שכן לנסקי בחר בצורה הזו גם בשירו הפותח במלים ׳שִׁירִי הֶעָגוֹם אֶל הַגַּיְא אוּץ׳ (עמ׳ 264), מבלי שמשחק צלילים מוצלח זימן את הבחירה.

המלה ׳עָגוּם׳ צורתה בינוני פעול. ביסודה, הצורה מתארת את מי שפעלו עליו פעולה כלשהי (׳שָׁבוּר׳ הוא זה ששברו אותו, ׳שָׁמוּר׳ הוא זה ששומרים עליו). לעומת זה המלה ׳עָגוֹם׳ שקולה במשקל של שמות תואר, כמו גדול, או חסון. עגמתו של הגומא המרשרש היא אפוא תכונה פנימית שלו, ולא תוצאה של פעולה חיצונית (גדול אינו דווקא מי שהגדילו אותו). ולעומת זאת, בשיר ׳בקופה אפלולית׳ (עמ׳ 205) מצאנו את ׳הַנּוֹדֵד הָאָפוּר׳ (עוד תרומה של המהדורה החדשה; במהדורות הקודמות: אָפֹר). האפור, שהחיים האפירוהו, שלא לומר עשו אותו לאֵפֶר.

ויתרה מזאת. משקלה של המלה עָגוֹם נתייחד בעברית בעיקר כמשקלם של הצבעים: השחור והאדום מופיעים כבר בלשון המקרא, הכחול והזהוב נתחדשו בלשון ימי הביניים, הסגול והוורוד הצטרפו בלשון המודרנית. לנסקי מחדש אפוא את המלה ׳עָגֹם׳ במשקל טיפוסי לשמות תואר בכלל, ובמיוחד – לצבעים. ואכן, ׳עגוֹם׳ נעשה לאחד מגווני התמונה המצוירת

בשיר. וכיוון שהדבר העגום אינו אלא הרשרוש, הרי לפנינו ראשיתה של סינסתזיה.

ב.

חיים לנסקי (1905-1943) היה מאחרוני המשוררים העבריים שפעלו בברית המועצות, מדינה שהכריזה על העברית כשפה בורגנית, לאומנית ואנטי-מהפכנית. בעוון כתיבתו העברית נאסר ונשלח לגלות ועבודת פרך בסיביר. בשנת 1939 שוחרר, וכשנתיים לאחר מכן נעצר ונשלח לסיביר בשנית, שם נפטר והוא בן 38. עם השנים יצאו לאור בארץ כמה מהדורות של ספר שיריו. ב-1939 יצא הספר ״שירי חיים לנסקי״ בהוצאת ״דבר״ של ברל כצנלסון, ובו באו רוב השירים שפירסם לנסקי עד אותה השעה – רובם בכתבי עת שיצאו לאור בארץ ישראל. בשנת 1954 פורסמו שיריו שוב בספר ״הענף הגדוע – כתבי הסופרים העברים שבברית המועצות״ – לצד שיריו של אלישע רודין, משורר צנוע שאין בינו ובין לנסקי אלא גורל משותף – נאמן העברית ברוסיה העוינת. בהוצאת שתי המהדורות טיפל ידידו של לנסקי, המשורר אברהם קריב, שהצליח לצאת מרוסיה בעוד מועד.

שנים ספורות לאחר פרסום ״הענף הגדוע״ הגיע ארצה אוצר יקר ערך – מחברת שיריו של חיים לנסקי, כתובים בעצם כתיבת ידו. את המחברת הסתיר ידידו של המשורר, ולדימיר יופה, ואחרי עשרים שנה הצליח להעבירה לישראל. במחברת התגלו כמאה ושלושים שירים חדשים מאת לנסקי. בראש המחברת רשם לנסקי: ״שירים, בלדות, ופואמות, מחברת א׳. כיוון שלא נכללו בה הפואמות (״ליטא״, ״דילטור״, ״גלבה״, ״מעשה בעגור״ ו״ביום השלג״) ואף לא הבלדות (״על הויסלה״, ״סטך״, ״מסביב לרחיים״) יש להניח שמחברת ב׳ – שלא נכתבה, או לא שרדה – נועדה לכלול את שירתו הסיפורית.

המחברת נמסרה למבקר שלמה גרודזנסקי, שטיפל בהוצאתה לאור. היא פורסמה בשנת 1960 בספר ״מעבר נהר הלֶתֶי״, ששמו לקוח מן השיר ״לשון

קדומים׳, הוא השיר שלנסקי הציב במחברת כאפילוג לשירתו. הפואמות של לנסקי לא נכללו בספר.

בשנות השמונים הוברחה לארץ פואמה ׳חדשה׳ מאת לנסקי, ׳ביום השלג׳, שגם היא נשמרה בידי יופה. בעקבות זאת הודפסה בשנת 1986 מהדורה חדשה של ׳מעבר נהר הלתי׳, שכללה את ׳ביום השלג׳, את הפואמה ׳מעשה בעגור׳ שהודפסה לפני כן רק בכתב העת ׳מולד׳, ואת הפואמה ׳ליטא׳, שנדפסה כבר במהדורות הראשונות של שירת לנסקי. משום מה, לא כינסו עורכי המהדורה את כל שירתו של לנסקי. גם ממהדורת 1986 נפקדו הפואמות ׳דילטור׳ ו׳גלבה׳, כמו גם תרגומיו של לנסקי מרוסית.

כעת יצאה לאור בפעם הראשונה המהדורה המקיפה והשלמה של כל שירת לנסקי. יסלח נא הקורא על הקלישאה, ויתיר לי לכתוב שיום צאתה לאור הוא יום גדול לשירה העברית. המהדורה כוללת, סוף כל סוף, את כל שיריו הידועים של לנסקי, ולצדם גם את תרגומיו המצוינים לאפוס הסיבירי (׳ספר הטונדרה׳) ולפואמה ׳מצירי׳ מאת לרמונטוב.

נוסף על השירים שפורסמו באחדות מן המהדורות הקודמות או בכולן, רואה כעת אור גם שיר חדש (נכלל במכתב פרטי שלי לנסקי ופורסם לפני כן רק בכתב העת ׳בחינות׳, 9-8, עמ׳ 207): המכתם החריף ׳כלב בן חוץ׳ (עמ׳ 199), הכתוב במשקל האפיגרמות הקלאסיות (דיסטיכון אלגי), ומצטרף בכך לאחיו למשקל – ׳מה לא יבדה לב בדאי׳ (עמ׳ 157), ׳אלגיות יער׳ (242-243; רק האלגיה הרביעית שומרת בדקדקנות על כללי הצורה של הז׳אנר, אך כולן כתובות ברוחו); ו׳מתוך המשחק׳ (עמ׳ 324). לנסקי, אגב, נתן מחילו גם לצורתו הקלאסית ה׳מזרחית׳ של המכתם, היינו למרובע העומר-כיאמי (הטורים הראשון, השני והרביעי נחרזים בחרז משותף). באלה ובאלה ניכר לנסקי כאחד מן המצוינים שבבעלי המכתמים בשירה העברית.

ב׳כל השירים׳ הודפסו גם יצירות נעורים אחדות של לנסקי, ובהן אחת שכתב בהיותו בן 12(!). על אף העניין שמעוררות היצירות האלה אצל המנסים לעמוד על דיוקנו של המשורר, לא בהן טמון ערכו של הספר. לא

יעלה על הדעת להדפיס לצד ׳כוכבים בחוץ׳ את יצירות הילדות של אלתרמן שנשתמרו בידנו; וגם את אלה של לנסקי מוטב היה לפי טעמי להשאיר בכתבי העת לעיונם של חוקרי שירתו. וכבר פסק השולחן ערוך שאין מברכים שהחיינו על הבוסר.

ג.

מהדורה חדשה של שירת לנסקי היא מצרך חיוני שחיכינו לו שנים רבות. זאת, לא רק משום שהמהדורות הקודמות לא הקיפו את כלל שירתו, אלא משום שנפלו בהן ליקויים רבים. על שיבושי המהדורות הקודמות כבר עמדה אורה באומגרטן-קוריס באריכות, בחריפות ובטוב-טעם.[1] בקצרה אפשר לומר שהמהדורות הקודמות היו ערוכות מדי מצד אחד, ולא ערוכות דיין מצד אחר. ערוכות מדי כיצד? העורכים הרשו לעצמם לפלוש ליצירת לנסקי, ללטשה ולשפרה כביכול. עורך שתי המהדורות הראשונות, אברהם קריב – אין ספק באהבה שרחש ללנסקי, ואין ספק שניגש להוצאת המהדורות, כדבריו, ׳בהמית נפש שאין להביעה׳.[2] אבל האהבה קלקלה את השורה. נבחן שתי דוגמאות שכבר הזכירה באומגרטן-קוריס:

א. השיר ׳הוי נוף דומם׳ (עמ׳ 73 ב׳כל השירים׳) הוא משירי הנוסטלגיה של לנסקי. הוא עוסק במפגש מחודש עם נוף ילדותו בבלרוס-ליטא, שהשתייך בעת כתיבת השיר למדינה הפולנית בראשות המרשל פילסודסקי גדול-השפם. הנוף הכפרי נשתנה והלך, ועמו חל שינוי בנוף האנושי היהודי, כפי שמעיד אבדנן של ׳שִׂמְחַת מוֹעֵד וָרֶגֶל, שַׁלְוַת שַׁבָּת בַּת-יוֹם׳. התיאור הנוסטלגי הנוגה שבשני הבתים הראשונים נחתם בבית השלישי בדימוי בארוקי מפתיע:

אָבְדוּ מְאוֹרוֹת, דַּרְכָּם פִּלְסוּ, כִּי
בְּגֹבַהּ הַזְּנִיט

---

[1] א׳ באומגרטן-קוריס, ״׳לעברת ולשפר׳: על האותנטיות של שירי חיים לנסקי במהדורת ״מעבר נהר הלתי״׳, מחקרי ירושלים בספרות עברית ד (תשמ״ד), עמ׳ 138-161.

[2] הענף הגדוע, עמ׳ 14.

נִתְלָה שְׁפָמוֹ שֶׁל פַּן פִּילְסוּדְסְקִי
כִּזְנַב כּוֹכַב שָׁבִיט.

הבית הזה, שהופיע בפרסום הראשון של השיר (׳השבוע׳, גליון 7, 1932), נעדר מכל מהדורות שיריו של לנסקי עד כה, ורק במהדורה החדשה ראה אור. נראה שקריב, הרומנטיקן, נאמנו של נוסח ביאליק, חס על הנימה העורגת של הבתים הראשונים, ולבל יושחתו בהתחכמות מצועצעת, ׳שכח׳ את הבית החותם.

ב. השיר ׳מרפרפים רוחות מן הדרום׳ (עמ׳ 105) אף הוא משירי הגעגועים לנוף מולדתו של לנסקי ביערות בילרוס. בגעגועיו, אוחז הדובר את מפת ארצו, ורואה בה כעין מרשם מן הרופא. זהו דימוי חכם: כשם שאין המרשם מועיל למי שאין בידו התרופה, כך אין תועלת במפה לבדה. אלא שהמלה ׳מרשם׳ עוד לא נתייחדה בעברית לשם הפתק שמגישים אל הרוקח, ולנסקי נדרש להמציא בעבורה מטבע לשון משלו. בבחירה אפיינית, הוא יצר את האליטרציה השנונה ׳פְּתַק פְּטִימָה׳: ׳פְּתַק׳ – צורת נסמך מן ׳פֶּתֶק׳ (כמו חֲדַר-ילדים מן חֶדֶר), ו׳פְּטִימָה׳, מלשון ׳פיטום הקטורת׳, היא ׳קטורת הסמים׳. ׳סמים׳, כמובן, אינם רק עשבי בושם אלא גם – תרופות. קריב, כנראה, הוא שהחליט להקל על הקורא, ותיקן את לשונו של לנסקי ל׳פְּתַק-סָמִים׳.

גם שלמה גרודזנסקי, עורך שתי המהדורות של ׳מעבר נהר הלתי׳, קיבל עליו באהבה את הדפסת מחברת השירים של לנסקי. וגם הוא פגם לא אחת בנוסחים המקוריים של השירים. כאשר התגלתה סתירה בין נוסח המחברת לבין הנוסחים שהופיעו במהדורות שהוציא קריב, בחר בדרך כלל בנוסח המשופר של קריב.

על כל פנים, רוב השיבושים שנפלו במהדורות הקודמות של שירת לנסקי אינם כה בולטים. בייחוד מרובים שיבושים בניקוד המילים. העורכים, ושמא אנשי מקצוע שעבדו במחיצתם – מגיהים, נקדנים ושאר נוקדנים – יישרו את הקמטים משירתו של לנסקי, וניסו להתאימה למה שתפסו כעברית תקנית. כך למשל, אם לנסקי נקט את הצורה הארכאית ׳אֲוִיר׳,

תיקנו במהדורות הקודמות ל׳אֲוִיר׳, אף שהמלה נחרזת במלה ׳עוֹבֵר׳. אם לנסקי חרז ׳אֶל הַמֶּרְחָץ׳ עם ׳אַי שְׁקָץ׳ (עמ׳ 39), הגיהו במהדורות, ׳אַי שֶׁקֶץ׳, וסירסו את החרוז. אם לנסקי קרא לעץ הדבדבן בשם ׳דֶּבְדְּבָנְיָה׳, ניקדו במהדורות ׳דֶּבְדְּבָנְיָה׳.[3] וכך השיר הנפלא, שמתכונתו מתכונת הזמר העממי, שפותח במלים ׳דֶּבְדְּבָנְיָה דֶּבְדְּבָנְיָה דֶּבְדְּבָנְיָה שֶׁלִּי׳ (עמ׳ 245), וכולו קצבי צוהל ומתרונן, נעשה כעין מלמולו של מגמגם: דֶּבְדְּבָנְיָה, דֶּבְדְּבָנְיָה, דֶּבְדְּבָנְיָה שלי. אצל לנסקי נוצר ריתמוס ובו הטעמה חזקה בכל הברה רביעית; במהדורות באה ההטעמה רק בהברה החמישית, ומוטטה כליל את כל הבניין הריתמי. גם הטור הבא באותו השיר סבל מעריכת-יתר. למען המשקל, לנסקי ניקד באמצע המשפט פֶּרִי ולא פְּרִי (במקרא הצורה המוארכת תבוא רק בסוף משפט): ׳נִצָּן לָבָן, עָלֶה יָרֹק וּפֶרִי חַכְלִילִי׳. במהדורות תיקנו ׳וּפְרִי׳, ושוב חירבו את הקצב השירי. ואפשר היה להביא עוד דוגמאות רבות מאוד.

מצד אחר, לא היו מהדורות שיריו לנסקי ערוכות דיין. רבו בהן גם שיבושים ושגיאות דפוס שאין מקורם בהגהת-יתר. ׳אקרן-הטיח׳ (עמ׳ 31) שעליו מוקרן פנס הקסם נעשה ל׳אקרן-השיח׳; ׳רצוף הבוץ׳ (עמ׳ 63) נעשה ל׳רצוץ הבוץ׳; ׳קש מוּט שיבולת׳ (עמ׳ 207) נעשה ׳קש שְׁמוּט שיבולת׳, ׳אי אפוא ננוח׳ (עמ׳ 208; ׳אפוא׳ אחרי מלת שאלה כמו בבראשית כז, לג: מִי אֵפוֹא הוּא הַצָּד צַיִד) נעשה ׳אי איפה ננוח׳ (!). וגם כאן אפשר היה להאריך בדוגמאות.
כדי להיווכח עד כמה אפילו תוספת של אות אחת השחיתה, במהדורות הקודמות, את שירת לנסקי, נבחן את הבית הבא (בגרסתו הנכונה שבמהדורה החדשה, עמ׳ 250):

קוּבִּיוּסְטוּס זֶה זָכָה — מוּטָב,
הִפְסִיד — בְּמָמוֹנוֹ לָקָה,

---

[3] לשתי הצורות יש שורשים בעברית החדשה. ב׳תולדות הטבע׳ של ש״י אברמוביץ מצאנו את הַדֶּבְדְּבָנְיָה, והיא מציינת גם את פרי הדובדבן, ולא את העץ דווקא. אצל ביאליק, בשירו ׳קומי צאי׳, מדובר בעץ (כשם שהשקדייה היא עץ השקד). ביאליק מנקד ׳דֶּבְדְּבָנְיָה׳, וממנו, כנראה, לקח לנסקי. אגב, גם הַדֶּבְדְּבָנְיָה מן השיר ׳קומי צאי׳, נעשתה ל׳דֶּבְדְּבָנְיָה׳ בביצוע של יהורם גאון ללחן של נעמי שמר.

וַאֲנִי אָבְדָה לִי חֲמוּדָה
הַשֵּׁד אֶת מַטְמוֹנִי לָקַח.

הדובר שאיבד את אהובתו לאחֵר משווה את גורלו לגורל הקוביוסטוס (המהמר) הכושל, בנוסח ה׳קל וחומר׳ של הפלפול התלמודי. ואמנם מעטים בתי שיר בשירה העברית המדגימים שימוש מוצלח כל כך בלשון חז״ל. פרט אחר פרט נפרשות כאן סגולות הלשון הטיפוסיות למשנה ולתלמוד: עצם הדיון על דרך ה׳קל וחומר׳; הבחירה בלשון ׳קוביוסטוס׳ – מלה חז״לית שאין לטעות במוצאה יווני; הצגתו כ׳קוביוסטוס זה׳ (בלא ה׳ הידיעה); פתיחת התנאי, בלא המלה ׳אם׳, ישר במלה ׳זָכָה׳ (השווה עירובין נד ע״א: זכה – תאוות לבו נתתה לו, לא זכה – וארשת שפתם בל מנעת; יומא עב ע״ב: זכה – נעשית לו סם חיים, לא זכה – נעשית לו סם מיתה; יבמות סג ע״א: זכה – עוזרתו, לא זכה – כנגדו. הסעת ה׳זכייה׳ לענין ההימורים היא הברקה שנונה מאין כמוה); המשך התנאי ב׳מוטב׳ (השווה משנה, סנהדרין, ז, י: אם חזר בו – מוטב). ועוד: העובדה שנזקו של המאוהב חמור מנזקו של המהמר נלמדת כבר מעצם המלה ׳בממונו׳. שהרי חז״ל נהגו להבדיל בין ה׳לוקה בממונו׳ לבין ה׳לוקה בגופו׳. אם המהמר לקה בממונו בלבד, הרי שהמאוהב – רומז לנסקי בקריצה – לוקה בגופו.

יש להדגיש שלנסקי לא היה אבּירהּ של לשון חז״ל, או של איזה רובד ספרותי אחר. במכתב לקריב כתב: ׳השפה העברית בשבילי לא לשון קודש. מוחלת היא על הכבוד הזה... שפה חולונית (=חילונית) נחוצה לנו... אם אצא מרוסיה אשתדל לשכוח את כל העברית-שבכתב כדי שאלמד שם את זו שבעל פה, ״מפי עוללים ויונקים״׳.[4] אמת, לשון חכמים משמשת אצלו לעתים, כמו אצל מנדלי מו״ס, כשיקוף של הלשון העממית (יידיש), או כמסמן של עממיות. אבל הוא לא היה מסור ללשון חז״ל, לא העלה אותה על נס, ולא דגל באימוצה. דווקא בשל כך ראוי לציון כיצד הוא משתמש בה באופן כה נינוח, קליל, בהיר וקצבי (ושימו לב לחריזה העשירה כל-כך: זכה מוטב – חמודה; בממונו לקה – מטמוני לקח).

[4] הענף הגדוע, עמ׳ 173-174.

הבית המושלם הזה לקה בגופו כשפורסם ב׳מעבר נהר הלתִי׳, שם הוא נפתח בנוסח המשובש: ׳כקוביוסטוס זה זכה – מוטב׳. כאן כאילו דימוי, המשווה את מצב המאוהב למצב המהמר; ה׳קל וחומר׳ שבשיר המקורי נתמסמס והוחמץ.

השיבושים האלה, ורבים אחרים, תוקנו במהדורה החדשה. העורכת לא סמכה על הדפסות קודמות, ובדקה במידת האפשר את כתב היד של לנסקי, שנהג בדרך כלל לנקד את שיריו. ואכן ב׳כל השירים׳ באו רוב השירים בנוסח שחפץ בו לנסקי. כך, כַּדּוּם הזהב (וו המשמש לדלייה מבארות; עמ׳ 68) אינו מתוקן עוד ל׳כדור זהב׳; החייל העורק כדי לעבד את אדמתו ׳דָּץ׳ (כלומר קופץ) על רגל אחת (עמ׳ 112) ולא עוד רָץ עליה, המסכן; לנסקי משבח את צלילי ׳רֹן הַשְּׁלָיו׳ (עמ׳ 276) ולא את ׳בֶּן הַשְּׁלִיו׳, וכן על זה הדרך עוד הרבה. בתי השיר שנעדרו מן המהדורות הקודמות באו על מקומם בשלום (לצד הבית האחרון ב׳הוי נוף שבת׳ יש בית ׳חדש׳ גם בשירים ׳לא זיק עם זנב די-נור׳ בעמ׳ 111, ׳לזכר חנ״ב׳ בעמ׳ 156 ו׳כוך דומם׳ בעמ׳ 306). האלגיה הרביעית ב׳אלגיות יער׳ מופיעה כשיר אחד, ולא כפי שהופיעה ב-׳מעבר נהר הלתי׳, כשלושה שירים נפרדים. גם שני חלקיו של השיר ׳פולונז׳ (עמ׳ 82) מופיעים כנדרש – כחלקיו של שיר אחד, ולא כב׳מעבר נהר הלתי׳, כשני שירים נפרדים.

יתרה מזאת, המהדורות הקודמות לא כיבדו את מנהגו של לנסקי שלא לתת שם לשיריו. בראש כל שיר הציבו העורכים את מלותיו הפותחות ככותרת. ב׳כל השירים׳ ניתנה לשיר כותרת רק אם יצאה מתחת ידיו של המשורר.[5] ויצוין גם שמדובר הפעם במהדורה יפה, חגיגית ונדיבה. אם במהדורות הקודמות (להוציא מהדורת 1939) נדפסו השירים בחסכנות - כל שיר הופיע מתחת לסיום השיר שקדם לו, ושירים נפתחו באמצע העמוד וגלשו אל העמוד הבא; ב׳כל השירים׳ זכה כל שיר ושיר לכבוד הראוי לו, ופתיחתו הודפסה בראש העמוד.

[5] מטעמי נוחות, במאמר זה יצוינו השירים נטולי השם על פי מלותיהם הפותחות.

ועל אף כל זאת, השמחה בספר החדש – הגם שהיא שמחה גדולה – עדיין איננה שלמה. לא כל השיבושים שנפלו במהדורות הקודמות באו על תיקונן. לצידן, נפלו גם כמה שיבושים חדשים. כמה מהכרעותיה של העורכת אומרות דרשני. אנסה לדון בכך בסעיפים הבאים.

ד.

חיים לנסקי היה גידול פרא של השפה העברית. את השכלתו העברית הראשונה קנה ב'חדר' כפרי. הוא לא נעשה עילוי או מתמיד, ולא נשלח משם לישיבה גבוהה, כאחדים מן המשוררים בני הדור שקדם לו. השכלה עברית מסודרת נזדמנה לו בסמינריון למורים בוילנה, אך גם שם לא היה מן המתמידים. את רוב השכלתו העברית והכללית רכש בנעוריו כאוטו-דידקט.[6] לא בכדי הציג עצמו כאחיו של שור-הבר מיערות ביילובז' שבבילרוס (עמ' 62, וכן 64).

על העברית ה'פראית' של לנסקי נוסף מעברו מן המבטא האשכנזי, המלעילי, למבטא הספרדי הנהוג בארץ ישראל. שלא כמשוררים שעברו אל המבטא הספרדי אחרי שקבעו את מושבם בארץ, לנסקי קיבל על עצמו את שינוי הטעם כמשורר בודד-כמעט. על לבטי המבטא שלו בעודו פרח משוררים יעיד המכתב שהשיב לו ביאליק (מכתבו של לנסקי אינו בידנו) מיום 20.7.25: 'מתוך שיריך ששלחת אין עוד להכריע בהחלט לא לזכות ולא לחובה... על שאלתך הנני משיב בהחלט: ההברה הספרדית'.[7] לנסקי, מצדו, המליץ לאברהם קריב על המעבר למבטא ספרדי: 'תאמר: איני רגיל. ואני – כלום בירכתי על חלב אמא בהברה ספרדית? אין לחשוש שמא את אפרסמון (=מין בושם משובח) השירה ידליחו לפעמים נטפי זיעה'.[8] על השתוממותם של חובבי העברית בברה"מ ממבטאו הספרדי (גם בדיבור!) של לנסקי דיווח לימים המשורר יוסף סערוני (מטוב).[9]

---

[6] ראה למשל את תיאור הספריה במכתבו האוטוביוגרפי לקריב, הענף הגדוע, עמ' 184.

[7] אגרות ביאליק, תל-אביב תרצ"ח, כרך ג, עמ' מט.

[8] הענף הגדוע, עמ' 194.

[9] נספח למעבר נהר הלתי (רק במהדורת 1960), עמ' 226.

סיכומו של דבר, לנסקי פיתח לו עברית ייחודית משלו. הוא השמיע לרוחו עברית ספרדית שלא זכה לשמוע באזניו, והצליח להפוך לאחד המשוררים המוסיקליים ביותר שקמו בשירה העברית. אבל במה שנוגע, למשל, להגייתם של שוואים נעים וחטפים נהג כמשוררים ה׳אשכנזיים׳, ונהג להבליע או לממש אותם לפי צרכי המשקל (המשוררים בני גילו שבא״י כבר היו כפופים למה שהכריע הציבור הדובר עברית). הוא אימץ יסודות רבים מכל רבדיה של השפה, אך לא גדש את שיריו בשיבוצים וארמזים. ובעודו מנותק מן העברית המדוברת אימץ לעתים צורות שנראו היום ארכאיות (בני גילו כאלתרמן או לאה גולדברג כבר ידעו להימנע, למשל, מ׳אֲוִיר׳).

בפני עורכת המהדורה החדשה ניצבה אפוא משימה מורכבת: לנסות ולשחזר את נוסחיו המקוריים של לנסקי מבעד ל׳פגעי הזמן׳. שהרי בשל גורלו הטרגי, לא היה לנסקי אדון להדפסת שיריו ולהפצתם. מה ששיגר בחייו לארץ ישראל פורסם בלא השגחתו, נתון לשגיאות המדפיסים ולהתערבות העורכים. גם מחברת שיריו שהגיעה ארצה אחרי מותו לא זכתה, כאמור, לטיפול הקפדני ביותר. ומצד שני, גם במחברת הזו קשה לראות גרסה סופית, מוגהת ומוכנה לדפוס. והלא היא נכתבה בנדודים, בתשישות ובעוני, במחוזות נידחים, בין גלות אחת לשנייה.

הכנת המהדורה החדשה דרשה אפוא הכרעות סבוכות בשאלות הנוגעות לסידור השירים, לנוסחם, לניקודם, לביאור, לאפארט הביקורתי ולהבאת חילופי הנוסח. בכל אחת מהשאלות האלה צריך היה להכריע, בין השאר, מי הוא קהל הקוראים המיועד. האם מדובר במהדורה מדעית הפונה לקהל חוקרי השירה האקדמיים, או במהדורה שפונה לקהל קוראי השירה, ומטרתה לחשוף בפניו את שירת לנסקי כפי שהיא, מבלי להכביד עליה במידע מיותר. מותר, כמובן, לתמרן בין שתי האפשרויות, ואמנם המהדורה החדשה היא מדעית-במקצת ופופולרית במקצת. אבל לא כל הכרעותיה של העורכת הצליחו במידה שווה.

ה.

נפתח את העיון בסידור השירים. בכל הנוגע לענין זה, דומה כי מחברת השירים של לנסקי אכן היתה ערוכה כסקיצה של ספר שיריו העתידי. השירים מסודרים בשערים ובמחזורים. כרבע מכלל שיריו כלל לנסקי בשער 'מולדת ונדודים'. במדור 'היא אמרה "לא"' באו שירי האהבה הטיפוסיים ללנסקי, על נימתם העממית, הנוגה והקלילה כאחד. לצדו כינס לנסקי מחזור סונטות וכן מחזורים של שירי נוף לפי ארבע עונות השנה: 'סתיו בארץ', 'תבל מושלגת', 'אדר-ניסן' ו'קיץ יחי'. את יתר השירים הכניס למדור 'שירים שונים'. אחרי מדור קצר של שירי ילדים ('אנו הקונדסים') חתם את המחברת בשיר 'לשון קדומים', שנבחר לשמש כאפילוג לשירתו. מהדורות 'מעבר נהר הלתי', על כל שיבושיהן, אכן שמרו על הסידור המקורי של המחברת.

אין ספק שלנסקי הקדיש מחשבה מאומצת לארגון השירים וסידורם. אילו הובאו ב'כל השירים' שירי המחברת כסדרה, היה בכך לא רק משום כיבוד רצונו של המשורר המנוח, אלא משום תוספת הנאה לקורא. אך העורכת בחרה בסידור אחר, שגם הוא איננו נטול-טעם. במידת האפשר, היא ניסתה לסדר את שירי לנסקי לפי סדרם הכרונולוגי, מן המוקדם אל המאוחר. רק את השירים שלא עלה בידה למקם על ציר הזמן הביאה בחטיבה השנייה של הספר, על פי סדרם במחברת השירים (אחרי שנשלפו ממנה השירים המתוארכים). בייחוד נפגעו מכך המחזורים הקטנים של שירי עונות השנה. מבין שמונת שירי החורף נותרו רק שלושה; מבין ארבעה-עשר שירי האביב נותרו רק ששה. בסוגיה הזו, שני קוראים פוטנציאליים הועדפו על פני חובב השירה הפשוט: האחד הוא הקורא האקדמי, ההיסטוריון הספרותי, והשני הוא הקורא שהביוגרפיה של המשורר חביבה עליו משירתו. החטיבה ה'כרונולוגית' תיקרא אצלו כרומן טראגי על משורר הרואי. החטיבה ה'בלתי-כרונולוגית' עלולה ליהפך כך כעין נספח למיטיבי לכת.

עם זאת, צריך להודות שה'חטיבה הכרונולוגית' מציעה תענוג ספרותי גם לחובב השירה. היא מטעימה את הקורא מטעמה של השתנות, התמודדות

והתבגרות. במיוחד מעניינת חטיבת השירים שחוברו ב-1935, במאסר בלנינגרד. אף שגם לפני תקופה זו וגם אחריה כתב לנסקי שירים נפלאים, יש לראות בה תקופת זוהר ביצירתו, שזוהרה בולט עוד יותר לנוכח תנאי חיבור השירים. על כל פנים, אין כל ספק בחשיבותו של עצם המחקר ההיסטורי שהתחקה אחרי מועד חיבורם של השירים. לפי טעמי, אפשר היה להסתפק בהבאת הרשימה הכרונולוגית בנספח.

לצד היתרונות והחסרונות שבסידור הכרונולוגי של השירים, אין להתעלם מכמה בחירות מתמיהות:

א. מיקומה של הפואמה 'ליטא'. הפואמה היא מן המעולות שביצירות המשורר. לפי צורתה, נימתה וסגנונה – כור מחצבתה ברומן המחורז של פושקין 'ייבגני אונייגין'. מצד תוכנה – הרי היא ההמשך המעולה ביותר שמצאו בשירתנו תיאורי היהדות הכפרית, הויטאלית, שבכמה מן האידיליות ומשירי הילדות של טשרניחובסקי. הפואמה פורסמה לראשונה בשנת 1932, בכתב העת 'בוסתנאי' (יצא לאור ברחובות מטעם אגודת האיכרים בעריכת משה סמילנסקי). בשעה שהפואמה פורסמה כבר היה לנסקי משורר בשל. אף שעדיין היה בתחילת דרכו, כבר הותיר מאחוריו את ייסורי הגדילה. את יצירותיו הראשונות שלח לביאליק שבע שנים לפני כן, בשנת 1925. דומה שקיבל על עצמו לקיים את חוות דעתו של המשורר הגדול ('אין עוד להכריע... אם תנוח עליך הרוח אל תסרב לה, וברוב הימים תמצא בעצמך את דרכך, ואל תדחוק את השעה'),[10] והמשיך לחשל את כשרונו. רק ב-1929 פורסמו שיריו הראשונים.

אם כן, את 'ליטא' היינו מצפים למצוא בחלק הכרונולוגי של הספר בין שירי 1932. אבל הוא נדפס מוקדם בהרבה מן הצפוי, כאילו חובר בשנים 1926-1927. על שום מה? המשורר יוסף סערוני (מטוב), שהצליח לצאת מברית המועצות לארץ ישראל, פרסם בשעתו ממואר על אודות היכרותו עם לנסקי.[11] לדבריו, שני המשוררים חלקו חדר בפטרבורג; לנסקי נהג

---

[10] ראה הערה 6.

[11] 'ח"י לנסקי – למאסרו', גזית, שנה ב, תרצ"ד-תרצ"ה, ה-ו, עמ' 79.

לקום לפנות בוקר וצעד – באין כסף לנסיעה ברכבת – כשבעה קילומטרים לעבודה בבית החרושת; בתוך כך שקד על שירתו, וחיבר טורים אחדים מן הפואמה 'ליטא'. האמנם יש להסיק מעדות זו שהפואמה הושלמה עד 1927, כשהיה המשורר לכל היותר בן 22? שהיא קדמה בשנתיים לפחות לפרסומיו הראשונים? גם אם מקבלים את דברי סערוני לאשורם, מוטב להניח שלנסקי עמל על הפואמה במשך שנים אחדות (לסירוגין). שמעט מעט גמל אותה מן הבוסר, ולקראת פרסומה הביאה עד גמר. אחרי הכל, סערוני הזכיר במפורש רק שניים מבין כ-360 טוריה.

משוררים רבים משתדלים להסתיר את שנות עיצובם. ידוע המקרה בביאליק, שציין בספר שיריו כי השיר 'בתשובתי' – מיצירות המופת הראשונות שלו – חובר בתרנ"א (כשהיה בן 18), אף שלמעשה חובר רק בתרנ"ו. הוא ביקש, כמובן, 'לעורר את התפעלות קוראיו מהמהירות המטאורית של התפתחותו'.[12] מה שמותר למשוררים אינו רצוי אצל עורכיהם. עדותו המרתקת של סערוני אכן מעידה על פרח המשוררים ההולך בגדולות; אך מוטב היה למקם את היצירה סמוך למועד הפרסום, ולא למועד תחילת כתיבתה.

ב. רוב השירים בחטיבה הכרונולוגית שובצו בה על-פי מועד פרסומם או על פי התאריך שציין המחבר בשוליהם. אבל שירים אחדים נקבעו בה על פי תוכנם בלבד: כמה מן השירים שעסקו בחוויה הסיבירית הועברו לחטיבה הכרונולוגית, אל בין השירים שנתחברו בסיביר (1935-1939). אמנם מסתבר שהשירים הללו נכתבו בסיביר, ולכל הפחות אפשר לקבוע שהם לא נכתבו לפני הגליית המשורר. ואולם, האם אפשר לקבוע בוודאות שנתחברו בסיביר עצמה, ולא בשנים שלאחר השחרור? ומצד שני, שירים 'סיביריים' אחרים אכן הובאו בחטיבה הבלתי-כרונולוגית. בשום מקום בספר לא הובהר מדוע 'סגריר סיבירי' (עמ' 178) ו'פנכת פחים ריקה' (עמ' 179) נחשבו לשירים שחוברו בסיביר, ואילו 'מדת הדין צנפה אותם' (עמ' 224) או 'זקיף צעיר' (עמ' 225), השייכים לא פחות מהם לחוויה הסיבירית, נחשבו כשירים שמועד חיבורם לא נודע.

---

[12] אריאל הירשפלד, כינור ערוך, תל-אביב תשע"א, עמ' 31.

ג. את ״אנו הקונדסים״, מדור שירי הילדים, קבע לנסקי בסיום המחברת, לפני שיר האפילוג ״לשון קדומים״. מסיבה שלא הובהרה, הובא המדור לפני המדור ״שירים שונים״, ולא אחריו כפי שקבעו לנסקי.

ו.

לעניין נוסח השירים. העורכת בחרה לבחון מחדש את כתבי היד של לנסקי שהגיעו לידנו. שלא כעורכי המהדורה הקודמת, העדיפה תמיד את הנוסח שבכתב היד על פני נוסחים שנדפסו בעבר. כך יאה וכך נאה, ועל כך היא ראויה למלוא השבחים. אבל לעתים דומה שבמקום לכבד את נוסח כתב היד של לנסקי – העדיפה העורכת לקדש אותו (האם נבע הדבר מהביוגרפיה המרטירית של המשורר?). דרך משל, בפואמה ״ביום השלג״, מגלה הגיבור, שמעון שוהם, שהוא מכיר את המת שמוביל לקבורה בן שיחו, הקברן קופל. הקברן משתאה על צירוף המקרים, ושואל – כך לשון הכתוב – ״הַיְדַעְתִּיהוּ?״ (עמ׳ 188). כך אמנם כתב לנסקי בכתב ידו. אבל ברור שהמשורר שגה כאן, וצריך היה לרשום: ״הַיְדַעְתָּהוּ״. שהרי קופל שואל את בן שיחו – ולא את עצמו! – אם הוא אכן מכיר את המנוח. אפילו אם היתה לפנינו מהדורה אקדמית טהורה, המעתיקה את כתב היד בדקדקנות, צריך היה להודיע לקורא על השגגה. יש לזכור שכל אדם עשוי לשגות פה ושם בכתיבתו, ואפילו כשהוא משורר המעתיק את שיריו שלו. קל וחומר כשמדובר בחיים לנסקי, שמי יודע באילו תנאים, באילו מקומות, באיזה מצב גופני ונפשי היה ב-1940, כשהעתיק את שיריו.

לעתים שגיאות ההעתקה אינן כה גלויות. כך הדבר בשיר ״שמע, צלול וצוף״ (עמ׳ 126) – נסיון מופלא בחיקוי אונומטופיאי של צלילי האגם. השורות הפותחות לשונן כך:

שְׁמַע! צָלוּל וְצוּף רוֹטֵט בְּלֵב-
הָאֲגַם צִלְצוּל שֶׁל מְצוּלָה, –
זֶה מַטִּיל הַקַּיִץ הַחוֹלֵף
צְלוּחִיּוֹת שֶׁל בְּדֹלַח לַמְּצוּלָה.

זוהי העתקה מדויקת מכתב היד של לנסקי. אבל המלה ׳מצולה׳ בטור השני אומרת דרשני. מה הפלא שבלב האגם אפשר לשמוע צלילים של מצולה? הלא לשם כך אין צורך בכושר ההבחנה של משורר, וגם המשורר לא היה משתדל להסב לכך את תשומת לבנו. יתרה מזו, המלה ׳חורזת׳ עם אותה המלה עצמה, ׳מצולה׳, המופיעה שוב בסיום הטור הרביעי. גם התופעה הזו אינה מצויה בשירת לנסקי, שהחריזה אצלו תמיד עשירה ביותר.

כאן בכל זאת כדאי להיעזר בפירסומים הקודמים, חרף שיבושיהם. בפרסום הראשון של השיר (מאזנים ד, תרצ״ו עמ׳ 156), וכן בכל המהדורות הקודמות, מצוי הנוסח:

שְׁמַע ! צָלוּל וָצוּף רוֹטֵט בְּלֵב-
הָאֲגַם צִלְצוּל שֶׁל מְצֻלָּה

נקל לראות שהמלה ׳מצילה׳ מתאימה כאן הרבה יותר. ׳מצילה׳, כלומר, פעמון קטן, היא מלה חביבה על לנסקי (ראה למשל עמ׳ 150, טור 2: ׳הֵם רַנִּים בִּמְצִלּוֹת לַקְטִיקָה [=עגלה] מִתְקָרֶבֶת׳; עמ׳ 315: ׳מְצַלְצֶלֶת הַמְּצִלָּה׳). תיאור הקול החבוי באגם כקול פעמון מתקבל על הדעת, ועל כל פנים אינו טאוטולוגי. גם החרוז מצילה-מצולה הריהו חרוז לנסקאי טיפוסי ועשיר. אם כן, יש להניח שלנסקי כתב בשגגה ׳מְצוּלָה׳ בטור השני, ושגרסת הפרסומים שימרה בנקודה זו את שיריו טוב יותר מכתב ידו.

קידוש הנוסח של לנסקי בולט בייחוד בסימני הניקוד. ושוב יש להקדים: תבורכנה ידיה של העורכת על שבחנה את הניקוד שניקד לנסקי בכתב היד והשתדלה לשמרו. ואף על-פי כן, לעתים מוטב היה שלא להיטפל לשגגות ניקוד מקריות (פְּנָסֵי בלא דגש קל בפ׳ [עמ׳ 234], בְּפֹּח עם דגש ב-כ׳ [עמ׳ 275], וכן עוד הרבה), ולא לתלות בהם תלי תלים, ולא להניח שכולם נובעים מן המערכים הצליליים שתיכן המשורר הגאון. העורכת הניחה, לדבריה, ש׳לנסקי ידע לנקד וכל הסטיות מהתקן הן פרי כוונת מכוון׳ (עמ׳ 12). בעקרון צדקה בהנחתה. אך כל מי ש׳יודע לנקד׳, יודע גם שאין איש חסין מפני שגגות ניקוד מקריות. ודאי כשמדובר במשורר – שידיעת הדקדוק חיונית לו, אך אינו מגיה מקצועי. ודאי כשהוא מכנס את שיריו

במחברת, כעין סקיצה לספר עתידי, ולא בהגהה לפני דפוס. והיש טעם להוסיף שוב: ודאי כשהמשורר הוא איש מצוק, נידח ועני וחולה?

אשר לניקוד החריג אצל לנסקי, העורכת מבחינה בהערותיה בין הבדלי ניקוד שאינם משפיעים על ההגיה והבדלי ניקוד שמשפיעים עליה. כשהבדלי הניקוד אינם משפיעים, בחרה בניקוד התקני (׳כַּאן׳ בכתב היד לעומת ׳כָּאן׳ בספר, כתיב מלא בכתב היד וכתיב חסר בספר); כשההבדלים משפיעים על ההגיה – בחרה בניקודו של לנסקי. לא תמיד מומש העקרון הזה בהצלחה: ׳רָעָף׳ (מלרע) שבכתב היד הוחלף ל׳רַעַף׳ (מלעיל), ושיבש את המשקל (עמ׳ 236); ׳כְּלֵי זְמָר׳ בהגייה יידית תוקנו ל׳כְּלֵי זֶמֶר׳ (עמ׳ 250); אָנִי (ניקוד הפסק, מלעיל) שבכתב היד הוחלף ל׳אֲנִי׳, אף כשהחריזה דרשה מלעיל (עמ׳ 248, 290), ועוד.

על כל פנים, בבחינת הניקוד החריג כדאי היה להוסיף הבחנה נוספת: בין מלים שניקודן בלתי שגרתי, למלים שניקודן בלתי אפשרי. נבחן שוב את הדוגמה שבה פתחנו את הדיון כולו: ׳מֶה עָגוֹם בְּרִשְׁרוּשׁוֹ הַגֹּמֶא׳. כבר נידונה לעיל חשיבות השמירה על הצורה ׳עָגוֹם׳. למעשה, לא כך בדיוק מנוקד הטור הזה ב׳כל השירים׳. לנסקי, והספר בעקבותיו, ניקד ׳**מָה** עָגוֹם׳, בניגוד לכלל הקובע סגול ב׳מה׳ לפני ע׳ קמוצה. העורכת התייחסה אל שני הניקודים החריגים כאל מקשה אחת: ׳על פי הניקוד התקין יש לכתוב ״מֶה עָגוּם״ אך תיקון זה יפגע ויפגום במצלול׳ (עמ׳ 542). אבל ברור שיש כאן שתי תופעות שונות בעליל: הצורה ׳עָגוֹם׳ אינה שגורה, אך היא איננה טעות. היא מלבישה בתבונה שורש ידוע על משקל ידוע, ואין בה דבר הסותר את כללי הדקדוק. ואילו ׳מָה׳ לפני ע׳ קמוצה היא שגיאה גרידא, שגגת ניקוד רווחת לנוכח הכללים המורכבים של ניקוד ׳מה׳ לפני אות גרונית. לנקד ׳מֶה עָגוֹם׳ משמע לכבד את המשורר; לנקד ׳מָה עָגוֹם׳ משמע לקדשו (ואגב, הניקוד ׳מֶה׳ אפילו משפר את המצלול).

קידוש נוסח כתב היד ניכר גם בפיסוקה של המהדורה. כפי שהעירה כבר באומגרטן-קוריס, ׳לא תמיד הקפיד לנסקי על פיסוק מלא או עקבי׳.[13] מובן

[13] ׳לעברת ולשפר׳, עמ׳ 153, הערה 36.

שצריך היה לתת את הדעת לפיסוק שבכתב היד. מובן שלא היה צריך לשנות את ניקודו של המשורר כאשר הוא מצוי בכתב היד.[14] מצד שני, לא היה נגרם נזק רב אילו הוסיפו פסיק או נקודה במקומות שלנסקי התרשל ושכח אותם. הנה דוגמאות מעטות: 'אֹפֶל צֵל וְאֹדֶם נֹגַהּ מִשְׁתַּלְּבִים בִּסְבַךְ אַשּׁוּחַ טוֹב עִם צוֹעֲנִים לְנַכֵּח הַמְּדוּרָה לִשְׁכַּב לָנוּחַ' (עמ' 74; נכתב כאן בלא חלוקה לשורות כדי להמחיש את הצורך בפיסוק); 'נִתְרוֹקֵן קַן בֵּיתִי עוֹלָמִית אֶת רִפּוּד הָרוּחוֹת נָשָׂא רוּחַ' (עמ' 206); 'הִיא אָמְרָה "לֹא" נֶחְלֵיתִי, קָמְתִּי' (עמ' 48).

לסיכום, אפשר לזהות ב'כל השירים' ריאקציה מוגזמת-מעט לפגמי המהדורות הקודמות של שירי לנסקי. אם במהדורות הללו העורכים והמגיהים עשו בשירים כבתוך שלהם, השמיטו, תיקנו ויישרו, דגלה עורכת המהדורה החדשה בהיצמדות מקסימלית לנוסח כתב היד. אמנם זוהי המתודה המקובלת במהדורות מדעיות; אך גם בהן ראוי להעיר על המקומות שבהן הטקסט בכתב היד מרושל, לקוי או תמוה. ב'כל השירים', מהדורה מדעית-במידה ופופולרית-במידה, מותר היה להתערב בזהירות בטקסט שבכתב היד, ולהודיע על כך לקורא בשולי העמוד או בסוף הספר. ויש להעיר שאפילו הנסיון להביא ככתבו וכלשונו את נוסח כתב היד לא תמיד עלה יפה. נפלו בספר כמה וכמה שיבושי העתקה, מהם כאלה שלא הופיעו במהדורות הקודמות. נבחן כאן אחת מהן. בשיר 'ברוח נע תלתן' (עמ' 256) מאחל הדובר לאהובתו העוזבת, שאושרה עם אהובהּ הבא יהיה גדול כמו הצער שגרמה לו בפרידתה: 'לוּ שְׁשׁוֹן / פְּגִישַׁת שֵׁנִי כֹּה עַז בָּךְ יֵרֶב / כַּצַּעַר בִּי דּוֹדֵךְ רִאשׁוֹן / גָּרַמְתְּ בִּפְרִידָתֵךְ'. כך הנוסח בכתב היד (ובמהדורה הקודמת). ב'כל השירים' בא בטעות נוסח שהופך את כוונת הדברים: כַּצַּעַר בִּי **דוֹעֵךְ** רִאשׁוֹן.

רשימה של שיבושים שנפלו במהדורה החדשה ימצא הקורא בנספח למאמר.

---

[14] לשינויים גסים במהדורת הקודמות ראה באומגרטן-קוריס, שם, עמ' 160.

ז.

ההיצמדות ב׳כל השירים׳ לנוסח ולניקוד בכתבי היד – כעיקרון היא מבורכת, אף שלעתים היא מעט תמימה. אבל באותם השירים שלא שרדו בכתב היד של המשורר, אלא רק בדפוסים הראשונים – נקטה העורכת דרך תמוהה למדי. היא בחרה להתייחס לנוסח הפרסום הראשון כאילו היה כתב היד, ולקבלו בלא עוררין. והלא ראינו כמה שיבושים הכניסו המדפיסים, במכוון ובשוגג, לנוסחיו של לנסקי. אלמלא הם לא היה צורך במהדורה חדשה. מה טעם אפוא לקדש גם אותם, בלא ביקורת?

השיבוש החמור ביותר שנבע מקידוש הדפוס הראשון מצוי בשיר ׳באפר לילה׳. זהו תרגום של אחד מן השירים הליריים הנודעים ביותר בספרות העולם, שיר הלילה לנודד מאת גתה. השיר תורגם לעברית עשרות פעמים, ותרגומו של לנסקי הוא אחד היפים שבהם. זה לשון התרגום ב׳כל השירים׳ (עמ׳ 80), על פי פרסומו הראשון (׳השבוע׳, 1932, גליון 16, עמ׳ 292):

בְּאֵפֶר לַיְלָה גִּבְעוֹת אֵל
נִסְתְּרוּ
מִן עֲלֵי גִבְעוֹלִים
לֹא תִקְלְטוּ
גַּם הֶגֶה נוֹח
נִיבֵי קוֹל יַנְשׁוּפֵי גַּנִּים שָׂבָתוּ
כַּתֵּר נָא, גַּם אָתָּה
מֵרֹגֶז תָּנוּחַ.

המיוחד בתרגום זה הוא נסיון לשקף גם את צליליו של השיר המקורי, ולא רק את תכנו. שירו של גתה פותח:

Über allen Gipfeln
Ist Ruh

כלומר, ׳מעל כל ראשי הרים – שלוה׳. לנסקי ויתר על השלוה שבמקור כדי לשקף את צלילי הטור הגרמני ׳ist Ruh׳, וכתב שהגבעות ׳נִסְתְּרוּ׳ בחשכה.

בתרגום המילים ′spürest du′, כלומר – ′תָּחוּשׁ′, הוא עבר מלשון יחיד ללשון רבים לטובת קרבת הצליל: ′תִּקְלְטוּ′.

גתה כתב בשירו, שבראשי העלים לא תוכל לחוש אפילו ′Hauch′, כלומר, משב-רוח (או הבל-פה). והנה, בתרגום העברי אנו מוצאים ′לא תקלטו גם הגה נוח′. מהו אפוא ′הגה נוח′? הרי זה צירוף שמקומו, אם בכלל, במדורי הרכב. ברור שבפרסום הראשון נפלה טעות, ושצריך להיות כאן ′הֶגֶה-רוּחַ′ – תרגום ישיר מן הגרמנית. והדבר מוכח לא רק מכוחו של שיר המקור, אלא גם מכח החריזה במלה ′תָּנוּחַ′. במהדורות הקודמות הבינו שנפלה כאן טעות, ואכן תיקנו (הפעם בצדק; גם שעון מקולקל וגו′) ל′רוח′. עורכת ′כל השירים′ בחרה לדבוק בנוסח הפרסום הראשון, והשיבה לשירת לנסקי טעות דפוס שסולקה ממנה זה מכבר.

ואגב, לאור הטיפול הרשלני שקיבל השיר בשבועון שבו פורסם לראשונה, מסתבר שצריך להכניס בו תיקון נוסף. בשירו של גתה אין כל ביטוי מקביל למלים הפותחות ′בְּאֵפֶר לַיְלָה′. דן מירון משער שלנסקי הוסיף לתרגומו משמעות שנעדרה מן השיר המקורי: ′הלילה הוא האפר שנותר מבערת היום, ועל כן ההתעוררות ממנו תהיה כמין תחייה מן האפר′ (עמ′ 469). נראה לי שזו התערבות תרגומית מופלגת, החורגת ממה שלנסקי הרשה לעצמו: שינויים קלים במשמעות לטובת קרבה צלילית אל המקור. את המלה ′נסתרו′ הוסיף לנסקי, כאמור, כדי לשחזר את צלילי השיר הגרמני. דומני שהמילים ′באפר לילה′ נגררו בעקבות התוספת הזו. אלא שאין לקרוא ′בְּאֵפֶר לַיְלָה′, אלא ′בַּאֲפֵר לַיְלָה′, כלומר, במסוֶה הלילה הגבעות נסתרו. ההסתרה כוללת ממילא גם מסוה וכיסוי, ולפיכך אין בקריאה הזו תוספת חדשה מאת המתרגם. על המביאים לדפוס ששיבשו ′רוח′ ל′נוח′, קשה לסמוך שלא שיבשו ′אֲפֵר′ ל′אֵפֶר′ (הפרסום המקורי, אגב, היה בשבועון מאויר שיצא לאור בתל-אביב, וכלל, לצד מדור בדיחות ומדור טיפוח לאישה, גם מדור ספרות).

ח.

שאלת ביאורם של המקומות הקשים להבנה היא שאלה מורכבת ביותר בהכנת מהדורה. לפני הכל, היא תובעת לקבוע עד כמה המשורר זר לנו: האם הוא שייך לנו, או לעָבָר הספרותי? גם בשירת מאיר ויזלטיר מוצאים לעתים מלים קשות. אבל אין להעלות על הדעת שידפיסו בספרי שיריו ביאור למלים כגון ׳לַהֲלוּהִים׳. ויזלטיר הוא בן זמננו, אחד משלנו, אדם מודרני, ואין הוא מזמין פירוש רש״י. יתכבד הקורא המתקשה ויבדוק במילון.

לפי שעה, מעבירה הרפובליקה הספרותית שלנו את גבולות הביאור בדורו של ביאליק. במהדורה האחרונה של שירת ביאליק – שבעבר הקרוב עוד יצאה לאור בלא ביאורים – כבר הוסיף אבנר הולצמן ביאורים בשולי השירים. ספרי המשוררים בני הדור הבא, שלונסקי, אלתרמן ולאה גולדברג, עדיין נדפסים בעירומם, בלא ביאור (להוציא ׳הטור השביעי׳, שמחייב ביאור בשל האירועים הפוליטיים הנשכחים והטרמינולוגיה המלווה אותם). לכאורה, היה גם לנסקי בן הדור הזה, ועל כן מוטב להימנע גם אצלו מן הביאור המסמן לקורא – זהירות, כאן משורר ארכאי. אך מקרהו של לנסקי בכל זאת אין הוא מקרה בני דורו. אלתרמן ולאה גולדברג היו קשורים בטבורם למרכז הספרותי שבארץ ישראל. הם ידעו לקבוע מה ייקלט אצל קוראיהם כעברית ׳גבוהה׳ או ׳ספרותית׳ אבל מובנת, ומה כבר ייחשב כנטע זר. לנסקי, בנידחותו, עדיין כתב בשפה המשמשת בעיקרה כלשון כתב בלבד. ארכאיזמים, ניבים אידיוסינקרטיים ומלים זרות שכיחים בשירתו יותר מאשר בשירת רוב בני הדור.

אם כן התשובה הראויה לשאלת הביאור היא – לבאר, אבל לא להגזים. בדרך זו אחזה העורכת, ובצדק. ועם זאת, דומה שחובב השירה עשוי היה להיעזר בביאורים מרובים מעט יותר מאלו שמספקת לו המהדורה החדשה. קשה לקבוע את שיטתה של העורכת – מדוע בחרה לבאר מלה מוקשה אחת ולהשאיר את שכנתה בלא הסבר. האם הקורא הנזקק לביאור המלה הארמית ׳חקל׳ אינו הקורא שיזדקק גם לביאור המלה הארמית ׳מרעין׳ (עמ׳ 207)? ומה טעם הובהר, בכמה שירים, ש׳עֲדֶן׳ (עמ׳ 106) פירושו עדיין, ולא הובהר פירוש מלים מוקשות או ארכאיות יותר, כגון ׳גחמון׳

(כלומר, מבעיר) ו׳כֵּס מִדִּין׳ (כלומר, כס משפט; עמ׳ 111), ׳תור׳ (כלומר שור, בעקבות הארמית; עמ׳ 62), ׳צפצפות הרעד׳ (מין בוטני, populous tremula; עמ׳ 280) ׳צִדְקָתְךָ׳ (כינוי עממי לצדקן; עמ׳ 272) ורבות אחרות. במקומות מעטים מוצדק היה לתת בביאור גם קצה-קצהו של רמז לניתוח השיר. למשל, בשיר הראשון במחזור ׳צבאים ואילות׳ (עמ׳ 76), כעין שיר-עם סיפורי המדבר בפרשיית אהבים שבין ערבה-נערה ובין צבי-בחור. כך כותב לנסקי על הערבה, הצומחת על גדת הנחל, שהתאהבה בצבי שחלף לידה בדרכו:

הִנִּיחָה עַל קֶרֶן הַצְּבִי הַנְּדָן...
פָּרַח, נֶעֱלָם הֶחָתָן דְּנַן.

כיוון שהמלה ׳דנן׳ מוצאה ארמי, ביארה אותה העורכת, אף שהיא מובנת למדי לרוב דוברי העברית, אולי בזכותם (המפוקפקת) של משפטנים. אבל המלה הקריטית להבנת השיר נותרה בלתי מבוארת, והיא המלה ׳נדן׳. לפחות אחדים מקוראי השיר ודאי נזקקים להסבר ש׳נדן׳ פירושו נדוניה.[15] המשורר משחק אפוא בביטוי ׳הניח מעותיו על קרן הצבי׳. הנערה-הערבה השקיעה את הנדוניה שלה באפיק מסוכן, והימרה על חתן מכזב שברח. אך לאור משמעותה האחרת, הנפוצה יותר, של המלה ׳נדן׳, אין לטעות באופיו של המפגש בין הקרן הגברית, לבין הנדן הנקבי. השיר מתייחס אפוא על מסורת שירי העם, המבכים את גורלה של הנערה שהתמסרה לבחור נרקיסי, יפה וקל-דעת, כאותו הצבי שירד אל הנחל כדי ׳לַחֲזוֹת הוֹד קַרְנָיו׳. ומעניין שאפילו גדול כדן מירון כתב כי הצבי ׳מחמיץ את סימני הנכונות שמשגרת כלפיו "ריבה ערבה"׳ (עמ׳ 488), כאילו מדובר היה באותם שירים לנסקאיים טיפוסיים על המחזר ה׳נעבעך׳, שאינו יודע לממש את ההזדמנויות האירוטיות שנקרות בדרכו.

גם כשמדובר בארמזים או שיבוצים מן העולם היהודי עשוי הקורא בן זמננו להיזקק לביאור. שירת לנסקי אינה עשירה מאוד בשיבוצים מפורשים מן המקרא; צירופים מלשון חז"ל מצויים בה מעט יותר, ובייחוד היא

[15] הניקוד ׳נֶדֶן׳, ולא ׳נָדָן׳, הוא מן הניקודים האידיוסינקרטיים של לנסקי.

קשורה למנהגים יהודים עממיים. את הללו קשה בייחוד לאתר באמצעות מילון או קונקורדנציה, וטוב עשתה המהדירה שהעירה כי השיר ׳אנא, ילדים, הביתה׳ (עמ׳ 29) רומז למנהג תלישת העשב ביציאה מבית הקברות; כי השיר ׳Requiem׳ (עמ׳ 131) רומז למנהג פיזור הגריסים לציפורים בשבת פרשת ׳בשלח׳; וכי השיר ׳ענן מלבין שקט׳ (עמ׳ 272) רומז להלכה הקובעת מהם סימני הבגרות המעידים על בשלות הנערה לנישואין. אבל באותה מידה חסרות הערות שתבארנה רמזים רבים אחרים: שהמילים ׳חלמא טבא חזית׳ (עמ׳ 34) מקורן בטקס הטבת חלום שנערך לרואה חלום רע (בעקבות ברכות נה ע״ב); שהמילים ׳אראה את צלי נטול ראש׳ (עמ׳ 246) רומזות לאמונה העממית, כי מי שביום הכיפורים נגזר דינו למיתה, בליל הושענא רבא צלו חסר ראש; שהעורב ׳בְּקִרְקוּר מְקַרְקֵר׳ (עמ׳ 258) בעקבות הפיוט ׳כל שנאני שחק׳ מאת הפייטן האשכנזי ר׳ שמעון בר יצחק, הנאמר בקהילות אשכנז בראש השנה, ובו לשונות כגון ׳בְּזֶמֶר מְזַמְּרִים׳, ׳בְּלַהַג מְלַהֲגִים׳, ׳בְּפֶצַח מְפַצְּחִים׳, ו׳בְּצִפְצוּף מְצַפְצְפִים׳ (במקור מדובר בעם ישראל ובמלאכים המהללים את הקב״ה). כדאי היה אפילו לציין כי העיסוק הפסבדו-מדרשי המשעשע בקול ׳בְּרָר׳ שמשמיעים בחורף מרוב קור (עמ׳ 268) אינו אלא פארודיה על הדיון בקול ׳רָר׳ במסתו המפורסמת של ביאליק ׳גילוי וכיסוי בלשון׳.

בייחוד חסרה בין הביאורים התייחסות למקומה של היידיש ביצירת לנסקי. אין להאשים בכך דווקא את העורכת. עדיין לא חובר המחקר החיוני בדבר יחסו של לנסקי הן ללשון היידית הן ליצירה היידית, ובייחוד לשיר העממי. אמנם גרודזנסקי כבר העיר שלנסקי כתב את רוב שירי האהבה שלו ׳בנוסח שיר העם היהודי׳.[16] וכבר העירה באומגרטן-קוריס שלשונו של לנסקי עשירה ב׳מלים אידיות שמקורן עברי, או ביטויים אידיים שתורגמו לעברית׳.[17] ועדיין אנחנו מחכים לחוקר שימצה את הדיון בסוגיה הזו.
העורכת אמנם מציינת עובדה חשובה, שהשיר ׳היצורים החלושים האלה׳ (עמ׳ 213) הוא כעין תרגום-עיבוד של אחד משיריו של ביאליק ביידיש. אפשר להוסיף כעת, שיש ביצירת לנסקי לפחות עוד תרגום-עיבוד לשיר

[16] מעבר נהר הלתי (מהדורת 1986), עמ׳ 14; (במהדורת 1960, עמ׳ 11).
[17] ׳לעברת ולשפר׳, עמ׳ 158.

יידי, והפעם לזמר עממי. הפואמה ׳ליטא׳ מסתיימת עם צאת השבת בבית סבו וסבתו של המשורר. בנקודת השיא נשברת התבנית של הבתים האונייגניים, ואת השיר חותם זמר שנהגה הסבתא לשיר מעל נר ההבדלה. כמקובל בזמירות למוצאי שבת, זהו שיר כיסופים על ביאת המשיח. השיר נפתח במלים:

זֵר עֲלֵי פְּאֵר, עָלָיו דֶּגֶל זָהָב
בֶּן דָּוִד הַמָּשִׁיחַ לַכֵּס יָשָׁב.
בְּיַד יְמִינוֹ הַכּוֹס הַמְּלֵאָה,
כּוֹס הַבְּרָכָה עַל תֵּבֵל וּמְלוֹאָהּ.
אָמֵן וְאָמֵן אֱמֶת וְיָצִיב
מָשִׁיחַ יָבוֹא בִּזְמַן קָרִיב.

השיר הזה אינו אלא תרגום הזמר היידי ׳שנירעלע פערעלע׳.[18] בשעתו נהגו לשיר אותו במוצאי שבתות, ובחלוף הזמן הלך ונשכח. לאחרונה היתה לו עדנה; בזכות העניין המחודש במוזיקת כליזמר הוצא מן הנשייה ונתפרסם שנית. ביצוע יפה של להקת ה׳קליזמטיקס׳, הראשונה להקליט את השיר בדורותינו, ימצא הקורא בקישור: www.youtube.com/watch?v=SBby_P9nkYs

הטור הפותח את הזמר היידי הוא כעין קטלוג זעיר של דברים נעימים ומרחיבי דעת: ׳שנירעלע, פערעלע, גילדענע פאָן׳, כלומר, סרטים, פנינים, דגל זהב. לנסקי ממיר את הקטלוג היידי בקטלוג משלו, ובתוך כך, באורח פלא, מצליח לשמור על צלילי הטור היידי: ׳זר עלי׳ על משקל ׳שנירעלע׳, ׳פאר עליו׳ על משקל ׳פערעלע׳. כך נהגו גם החסידים ש׳גיירו׳ ניגוני גויים, והפכו, למשל, את השיר האוקראיני ׳קתרינה מולודצה׳ ל׳כתר רינה מלא דיצה׳. את ׳גילדענע פאָן׳ לנסקי כבר מתרגם מילולית, ומכאן ואילך מיתרגמת המשמעות, ולא הצלילים. ועדיין, מי שיאזין לשיר היידי, יגלה עד כמה מתאים הנוסח העברי ללחן.

[18] אני מודה לידידי אוהד קאהן שסייע באיתור הזמר היידי.

ט.

כנספח לספר צירפה העורכת כמה רשימות חשובות. אחת מהן מוקדשת למקורות שעליהם נסמך הספר. העורכת פירטה את כתבי היד ואת ההדפסות הקודמות של כל אחד משירי הספר. ניכר ברשימה הזו המחקר היסודי שעליו נשענת המהדורה. בין היתר אותרו פרסומים ראשונים של שירי לנסקי בכתבי עת נידחים למדי. ברשימה זו ציינה העורכת גם את כל שירי לנסקי שזכו ללחן ולביצוע מוסיקלי. לפי שעה עומדת הרשימה על חמישה (היא באה פתאום; לילות לילך; נדון לשנות טלטול; קסם לי קסמה; שלום בוקר לך אחות). ולוואי תעורר המהדורה החדשה את חיבת לנסקי, ותגדל בזכותה הרשימה עוד הרבה.

בנספח 'הערות ביבליוגרפיות' מסבירה העורכת את דרכה בהדרת השירים, וכן את דרכיו של לנסקי בכתיב ובניקוד כפי שהם עולים ממחברותיו וכתבי ידו. ניסוח כללֵי הניקוד מוטב שהיה מנוסח באופן חד יותר. למשל בעמ' 539: 'הכלל היסודי בניקוד ו' החיבור הוא לנקדה בשווא... על פי רוב נטה לנסקי לנקד את ו' החיבור בקמץ היכן שהיתה אמורה להיות מנוקדת בשווא'. למעשה נוטה ו' להינקד בקמץ לפני הברה מוטעמת (כמו בצירופים 'בשר וָדָם', 'יומם וָלֵיל') ואין כאן ניקוד ייחודי או פרטי של לנסקי.

אלה אמנם זוטות. אבל תוך הצגת דרכי הניקוד של לנסקי עולה טענה חדשנית שראויה לבחינה מדוקדקת. העורכת מעירה שלנסקי נתן דגשים באותיות רק כאשר הדגש משפיע על היגוין. כך, הוא לא נתן דגש קל באותיות ג' ו-ד', משום שהדגש אינן משפיעה על הגייתן בעברית המודרנית. אבל הוא נהג לתת דגשים קלים באות ת'. כיוון שכך, כותבת העורכת, 'הסקתי שלדידו יש הבדל בהגייה בין ת' דגושה לת' לא-דגושה הנהגית כאות ס', כנהוג בהגייה האשכנזית המסורתית' (עמ' 538). ושוב: 'באות ת' במלה "תְּכֵלִים" צריך לבוא דגש ואולם סביר להניח שלדידו של לנסקי תוספת הדגש היתה משנה את צליל האות ס' של האות ת' כשאינה דגושה ובכך היה נפגע המצלול' (עמ' 542).

זו טענה נועזת. למיטב ידיעתי, לא נרשם בשירה העברית כזה מין מעבר מן המבטא האשכנזי לספרדי, שנטל מן ההברה הספרדית את ההגיה המלעלית, אבל שמר על ההגיה האשכנזית של הת׳ הרפה. אבל אם נבחן את הטענה לאור שירתו של לנסקי – ולא רק לאור הרגלי הכתיב שלו – נגלה שאין לה כל עמידה. שכן ההשערה ניתנת לאימות או הפרכה באמצעות מנהגיו של לנסקי בחריזה. אילו היתה ההשערה הנכונה, היינו מוצאים את הת׳ הרפה כשהיא נחרזת ב-ס׳, ולא נחרזת בת׳ דגושה. אבל לנסקי מרבה לחרוז דווקא בין ת׳ רפה לת׳ דגושה, וכן בין ת׳ רפה לט׳ ואף לד׳. האותיות הללו נחרזות שוב ושוב בכל סוגי החריזה – מלעילית ומלרעית, בחרוז שלם ובחרוז חצוי (׳מודרניסטי׳), כעיצור הפותח את הברת החרוז או כעיצור הסוגר אותה. נמנה מקצת הדוגמאות:

חריזת ת׳ דגושה ורפה: אָסוּתָא-אַתָּה (עמ׳ 33); מְכוֹנוֹתַיִךְ – בַּתַּיִל (עמ׳ 88); שָׁמַעְתָּ-הַבָּיְתָה (עמ׳ 205); מְשִׁיתִיהוּ-צְרַפְתִּיהוּ (עמ׳ 261); קָטֹנְתִּי-כֻּתֹּנֶת הִיא (עמ׳ 275).

חריזת ת׳ רפה ו-ט׳: הַבַּיְתָה-דְקַיְטָא (29); לְאוֹת-לוֹט (עמ׳ 266); לוֹעֶגֶת-הַלֶּקֶט (עמ׳ 290); בַּטֶּנָא-בֵּיתֵנוּ (עמ׳ 291); הַלֵּיטַנְטָט-בּוֹלֵט אֵיתָן (עמ׳ 303); לָמוֹט-עוֹלָמוֹת (עמ׳ 305); בֵּיתִי-מַחֲטִיא (עמ׳ 319).

חריזת ת׳ רפה ו-ד׳: עוֹפֶרֶת-בֶּרֶד (עמ׳ 54); אָמוּתָה-אָנוּדָה (עמ׳ 146); נוֹצָתָם-וָדָם (עמ׳ 169); שִׁבֹּלֶת-יִפּוֹל עוֹד (עמ׳ 207); מַדָּע-אַדְמָתָהּ (עמ׳ 224); דָּוִיד-שַׁחֲרִית (עמ׳ 232); עֵת-הֵד (עמ׳ 259); חָבִית-תָּמִיד-זָוִית (עמ׳ 306).

חריזת ת׳ רפה ב-ד׳ וגם ב-ט׳: גְּרָנִיט-נִיד-עוֹלָמִית (עמ׳ 59-60); בּוֹדֵד-עֵט-בֶּאֱמֶת (עמ׳ 317).

האם מצויים בשירת לנסקי גם חרוזי ת׳ רפה ו-ס׳? אמנם כן, מצויים חרוזים מעטים כאלה. אבל המשותף לכולם הוא – שבמסגרת החריזה המודרניסטית של לנסקי, איננו צריכים להגות את הת׳ כ-ס׳ כדי שהם ייחשבו כחרוז. החרוזים ׳פֶּרֶס-חֲפַרְפֶּרֶת׳ (עמ׳ 167) או ׳עֶרֶשׂ-מְבֹעֶרֶת׳ (עמ׳

206) אינם שונים במהותם מן החרוזים שֶׁמֶשׁ-שֶׁמֶץ או טֶבַע-תֶּבֶן (עמ׳ 213). הזהות בהברה המוטעמת היא שקובעת את החרוז, וכל מה שבא אחריה אינו אלא בבחינת תגבור צלילי.[19] לא כן הדבר בחריזה ׳בּוֹדֵד-עֵט-בֶּאֱמֶת׳ וברבים מן החרוזים שהובאו לעיל בין ד׳, ט׳ ו-ת׳. הללו לא היו חרוזים כלל אילו קראנו את הת׳ כ-ס׳.

סיכומו של דבר, אין יסוד להשערה שלנסקי הבחין בין ת׳ רפה ודגושה. את שני מיני הת׳ קרא כעיצור t, כמקובל בעברית הספרדית שלנו. מדוע אפוא נהג לעתים במחברתו לתת דגש קל ב-ת׳, ולא ב-ג׳ או ב-ד׳? כנראה אין זאת כי אם גרסא דינקותא, הרגלו של יוצא ׳חדר׳ להבחין בכתיב בין שני מיני ה-ת׳, הרגל שנשמר בכתיבת-ידו אף שלא נותר לו תפקיד מעשי.

י.

כפי שמשתמע מכל האמור לעיל, יש שינויים רבים בין נוסח שירי המהדורה החדשה לבין נוסח המהדורות הקודמות. רוב חילופי הנוסח אינם נזכרים בספר. גרסאות חלופיות הובאו רק לשמונה שירים. בשירים אלה שרדה בכתב ידו של לנסקי גרסה קודמת. הנוסחים החלופיים הובאו במלואם בעמ׳ 330-337.

יש טעם בהחלטה שלא להביא בספר את חילופי הנוסח. כיוון שנוכחנו לדעת עד כמה חלו ידי עורכים ומגיהים בשירת לנסקי, מוטב לראות בנוסח כתב-ידו של לנסקי גרסה אולטימטיבית, שאין אחריה עוררין. מצד אחר, אותן גרסאות חלופיות מעטות ששרדו בכתב ידו של המשורר – אפשר שהן מעידות כי לנסקי לא נהג להביא את שיריו עד גמר ואז להניח להם, אלא שהוסיף לעבד וללטש אותם.[20] האם כדאי היה להכניס אל הספר גרסאות נוספות, או לפחות רשימות של חילופי נוסח? אולי רק במקרים מעטים. למשל, יש הבדלי נוסח משמעותיים בין נוסח ׳כל השירים׳ לשיר

[19] ראה ב׳ הרשב, תולדות הצורות של השירה העברית: מן התנ״ך עד המודרניזם, רמת-גן תשס״ח, עמ׳ 162-166.

[20] באחד מן המכתבים שלנסקי שלח לאשתו מסיביר (ברוסית) ציין: ׳כל כתבי היד שלי נעלמו. שוב אצטרך לשחזר את שירי על פי הזכרון׳ (ראה בחינות, 9-8, תשל״ח-תשל״ט, עמ׳ 156). ומי יודע, אולי מלאכת השחזור גררה מעצם טבעה גם עריכה וכתיבה-מחדש.

׳קודרים, זעומים פני׳ (הסונטה הפטרבורגית הראשונה, עמ׳ 62) ובין נוסחו במהדורות הקודמות. כיוון שלא אותר פרסומו הראשון של השיר, קשה להתחקות אחרי ׳שלשלת המסירה׳ ולקבוע אם מקור השינויים באחד העורכים או בלנסקי עצמו. לפיכך, אולי מוטב היה להזכיר כאן את חילופי הנוסח.

ההבדל הגדול ביותר בין נוסח המהדורה החדשה לבין נוסחי המהדורות הקודמות מצוי בשיר הגדול ׳Requiem׳ (עמ׳ 129). זהו שיר מספד ואשכבה לכבוד שַבָּת המלכה, שהלכה לעולמה בכמה מובנים שונים: ראשית, כבכל מוצאי שבת, חלפה המלכה מן העולם עם הופעת שלושת הכוכבים הראשונים, ועמה נסתלקה הנשמה היתרה וחזרה תוגת ימי החול. שנית, בעולם חילוני, כל שכן בין גויים, חלפו מן העולם נוכחותה, צביונה וקסמה של השבת. ביתר שאת אמורים הדברים בברית המועצות של שנות השלושים, שהנהיגה את לוח השנה המהפכני ואת ביטולם של ימות השבוע הוותיקים לטובת שבוע עבודה בין ששה ימים. השבת הפכה אפוא לטקס פרטי, תמהוני-כמעט. דומה כי אפשר לזהות קווי דמיון אחדים בין ׳Requiem׳ לבין ׳אלגיות דואינו׳ של רילקה, שגם הן מבכות את היעדרה של הקדושה מן העולם המשנה את פניו. ואולי מותר להניח שלנסקי הכיר את האלגיות והושפע מהן.

׳כל השירים׳ חושף את ׳Requiem׳ כשיר שונה לגמרי מן ה-׳Requiem׳ שהכרנו בכל המהדורות הקודמות. הרקויאם הקודם היה אלגיה ארוכה למדי, בת 54 טורים; הרקויאם החדש ארוך הרבה יותר, והוא כולל כמעט שלושים טורים נוספים (בסך הכל 82 טורים). המהלך הכללי זהה בשתי גרסאותיו של השיר. אבל הגרסה הארוכה, מטבע הדברים, מפורטת ומפורשת יותר. ההקבלה בין השבת לבין המנוחה המוספדת היתה בגרסה הקצרה כעין סמל סוגסטיבי; בגרסה הארוכה היא נעשית כמעט לאלגוריה.[21]

[21] הבחנה זו נרמזת בהערת שוליים במאמרה של באומגרטן-קוריס ״מעשה בעגור״ — הפואמה הציונית של חיים לנסקי׳, מחקרי ירושלים בספרות עברית, כרך ט (תשמ״ו), עמ׳ 154, הערה 15. המחברת מציינת שם שבדעתה להקדיש מאמר לשיר רקויאם ולנוסחיו. למיטב ידיעתי, המאמר לא פורסם.

כמי שהרקויאם ה׳ישן׳ אהוב עליו מאד, ההיכרות עם הרקויאם ה׳חדש׳ היתה לי מטלטלת. ומאליה עלתה השאלה הבלשית: ׳מי עשה את זה?׳. האם הגרסה הארוכה שבכתב היד וב׳כל השירים׳ היא גרסתו היחידה של לנסקי, והגרסה הקודמת מקורה בעורך פולשני במיוחד? אם כך הדבר, נופל האשם על צווארו של המשורר יעקב פיכמן. כעורך כתב העת ׳מאזניים׳, היה פיכמן הראשון שפרסם את האלגיה (כרך ו׳, תשרי-אדר תרצ״ח). וכבר באומגרטן-קוריס כבר רמזה כי סביר שידו של פיכמן במעל.[22]

מצד שני, האם ייתכן שלנסקי עצמו עומד מאחורי שתי הגרסאות? שההבדלים בין שתי הגרסאות גדולים מכדי לטפול על פיכמן עריכה אינטנסיבית כל כך? שמא אין הגרסה הקצרה קיצוץ של הגרסה הארוכה, אלא הארוכה – הרחבה של זו הקצרה, שעמל עליה לנסקי בשנותיו בסיביר? אולי לעולם לא נוכל לדעת זאת בוודאות. ואפשר כמובן שהאמת נמצאת באמצע: גם פיכמן ערך חלקים מן הפואמה, וגם לנסקי הרחיב אותה. בגרסתה הקצרה נפתחת האלגיה כך:

כְּלוּם תִּדְהָרִים נֶהֱפְכוּ בָּאֲגַם הַצּוֹנֵן?
כְּלוּם שָׁלַכְתָּם בַּמְּצוּלָה עוֹמְמָה?
לֹא, בַּטְנוּנִים הֵם, וְאוּלַי רַק מֵעֵין – –
רֶטֶט אַלְפֵי נִימֵי כֶּסֶף בְּתוֹךְ הַדְּמָמָה.

ואילו גרסת ׳כל השירים׳ פותחת:

כְּלוּם תִּדְהָרִים נֶהֱפְכוּ בָּאֲגַם הַצּוֹנֵן?
כְּלוּם זֶה זֵהוּר שַׁלַּכְתָּם בַּמְּצוּלָה מִסְתַּגֵּן?
טוּר בַּטְנוּנֵי הֶהָפוּךְ בַּטְנוּנִים הֵמָּה
טוּר לֹא הָפוּךְ. בַּטְנוּנִים... וְאוּלַי רַק מֵעֵין – –
רֶשֶׁת נִימִין כֻּלָּה רֶטֶט... אִדְוָה תֹּאמַר.

(׳אִדְוָה׳ היא כנראה ׳אַדְוָה׳, בניקוד פרטי של לנסקי).

[22] ׳לעברת ולשפר׳, עמ׳ 153, הערה 35.

המחיקות והתיקונים במחברתו של לנסקי מעטים מאד. ברור שזו ״העתקה לנקי״, ולא טיוטה. מעניין אפוא למצוא תיקון נדיר בטור השני של האלגיה:
כְּלוּם זֶה זֵהוּר שַׁלַּכְתָּם בַּמְּצוּלָה ~~עוֹמֵם~~ מִסְתַּנֵּן?
בגרסה קודמת נכתב אפוא ״עומם״, בדומה ל״עוממה״ שבנוסח הקצר. אפשר, כמובן, שהיה זה פיכמן, שתיקן את ״זיהור שלכתם״ ה״עומם״ ל״שלכתם״ ה״עוממה״. ושמא בכל זאת יש כאן בדל ראיה לכך שלנסקי המשיך לתקן ולעבד את השיר, ושהוא האחראי לפחות למקצת השינויים שבין הגרסאות?

בסופו של דבר, הגרסה הקצרה של הרקויאם היא יצירת מופת, בין אם היא יצירתו הבלעדית של לנסקי או בבחינת יצירה משותפת של לנסקי ופיכמן. והלא גם פיכמן משורר הוא, ואינו קטלא קניא. חבל שתימחה הגרסה הקצרה בידי אחותה הארוכה ותישכח בתהום הנשייה. טוב יהיה אם להבא יודפסו שני השירים זה לצד זה, ולא זה על חשבון זה.

יא.

לספר מצורפות שתי מסות מצוינות מאת דן מירון ועמינדב דיקמן, שניים שאינם רק מטובי חוקרי הספרות שלנו אלא גם מן הטובים שבבעלי הסגנון בפרוזה העברית. שתי המסות פועלות במקביל ומשלימות זו את זו: מירון מוציא את לנסקי מרוסיה, ודיקמן משיב אותו שמה. דיקמן מציג את ההקשרי האירופי, ובעיקר הרוסי, של שירת לנסקי. הוא עומד על זיקתה המהותית והעמוקה לשירה הרוסית, ובייחוד לפושקין. מירון, לעומת זאת, מבקש לנתק את לנסקי מרוסיה הסובייטית; לא עוד לראות בו מרטיר שמסר את נפשו על מזבח השירה העברית ולפיכך ״חשוב״ לקרוא אותו, אלא לראותו כמשורר גדול כמות שהוא. הוא סוקר את שירת לנסקי לרוחבה ולעומקה, ויוצר מבוא ליצירתו שישמש כבסיס לכל דיון עתידי במשורר.

על אף הקריאה לנתק את לנסקי ממרטירותו, טוב שצירפה העורכת לספר את רשימתה ״חיי חיים לנסקי״, הפורשת את קורותיו בלשון מאופקת, יפה וקורעת לב.

נספח: רשימת תיקוני נוסח לספר חיים לנסקי, כל השירים

עמ׳ 33, ליטה, שיר I, טור 13: הֵיאָךְ; עמ׳ 36, ליטה, שיר VII, טור 2; עמ׳ 205, בקופה אפלולית, טור 11: הֵיאַךְ. לנסקי נוהג לכתוב ׳היאך׳ כאשר המשקל דורש הברה אחת בלבד. מדובר בכתיב אידיוסינקרטי, ויש להגות ׳אֵיךְ׳ או ׳הֵיךְ׳ (דניאל, י יז).[23] ראה את ניקוד כתב היד בשיר ׳בקופה אפלולית׳, המצולם בספר אחרי עמ׳ 542: הֵיאך. הא׳ אינה מנוקדת, ראייה לאילמותה (הפרסום הראשון של ׳ליטה׳, בכתב העת בוסתנאי, שנה ד תרצ״ב, היה נאמן לניקודו של לנסקי והדפיס: הֵיאָךְ. ובכל המהדורות תוקן שלא לצורך. אין כתב-יד).

עמ׳ 38, ליטה, שיר X, טור 8: בָּאֲוִיר. צריך להיות: בַּאֲוִיר (חורז ׳מתעורר׳. וכך בפרסום ראשון. אין כ״י).

עמ׳ 49, ׳זלוה׳. הטור הרביעי והשישי נדפסו פעמיים (ההדפסה השנייה של כל טור – על פי הנוסח המקביל שבעמ׳ 331). יש למחוק את הנוסח השני של כל אחד מן הטורים.

עמ׳ 55 דילטור, שיר 2, טור 13: ׳שָׂמְחָה לָאֵיד?׳. צריך להיות: ׳שִׂמְחָה לָאֵיד?׳. כך בפרסום המקורי (דבר, 12.5.33) ובמהדורות הקודמות (אין כ״י).

עמ׳ 78, צבאים ואילות, שיר III: נשמט הרווח בית הבית הרביעי והחמישי.

עמ׳ 80, ׳באפר לילה׳, טור 5: הֶגֶה נוֹחַ. צ״ל: ׳הֶגֶה רוּחַ׳ (ראה לעיל פרק ו). עוד מסתבר שצ״ל: ׳בַּאֲפַר לָיְלָה גִּבְעוֹת לֵיל נִסְתְּרוּ׳ (כלומר, במסוה לילה), ולא: בְּאֵפֶר (אין כ״י).

עמ׳ 81, ׳ידי צמודה׳, טור 8: ׳דִּמְּךָ׳. אמנם כך בכתב היד. ונראה שצ״ל: דָּמְךָ, וכך במהדורות הקודמות.

עמ׳ 82, פולונז, טור 6: אוֹתֵךָ. בהברה האשכנזית של השיר, ׳אוֹתָךְ׳ חורז ב׳אֲחוֹתֵךְ׳ גם בלא להידרש לניקוד אוֹתֵךָ (השווה לדוגמה לחרוז בְּדֹלַח-הוֹלֵךְ בפזמון ׳יש לי גן׳ לביאליק). במהדורות הקודמות אכן ניקדו ׳אוֹתָךְ׳ ונראה שכך צריך להיות. אמנם בפרסום הראשון (השבועון המאויר ׳השבוע׳) נוקד: אוֹתֵךָ, כנראה כדי להדגיש בפני הקורא הארץ-ישראלי את החריזה האשכנזית. (אין כ״י).

עמ׳ 88, ׳אין זה רכוב סוס׳, טור 14: הָפַך לְכָאן, הפך לכאן. בכ״י: הֶפֶךְ לכאן הֶפֶךְ לכאן. יש לקרוא: הֶפֹּךְ (כפי שניקדו במהדורות הקודמות), והקמץ – קמץ קטן, כמו בצורות סמיכות (למשל גָּדוֹל←גְּדָל-חֶסֶד).

עמ׳ 96, גלבה, שיר ב, טור אחרון: אָסוּר לְצַעַר. צ״ל: לְצַעֵר (חורז ׳לְשַׁעֵר׳, וכך בהדפסות הקודמות. אין כ״י).

---

[23] לדברי באומגרטן-קוריס, ׳לעברת ולשפר׳, עמ׳ 160, הערה 55, מקור הצורה בהגייה היידית של הארמית התלמודית.

עמ׳ 101, נרות, שיר א, טור 17: קִרְבֵּי. בכ״י ספק ׳קִרְבֵּי׳ ספק ׳קִרֶבֵּי׳ ספק ׳קִרְבִּי׳ שלצדו נקודה מקרית. צ״ל בלי ספק: קִרְבִּי.

עמ׳ 126, ׳שמע! צלול וצוף׳, טורים 1-2: בלב – /האגם. צ״ל: בלב-/האגם.

שם, טור 2: צְלָצוּל שֶׁל מְצוּלָה. אמנם כך בכ״י. נראה שזו שגגת המשורר, וצ״ל כבמהדורות הקודמות: מְצָלָה (ראה לעיל פרק ה).

עמ׳ 169, מעשה בעגור, פרק 4, טור 9: כמעט אבד לי שֶׁבֶר. צ״ל: שֶׁבֶר (בכ״י הש׳ אינה מנוקדת).

עמ׳ 175, ׳מכל אותם בכורי התולדה׳, טור 2: אַרְיֵה דְבֵי עִירַאן. הכוונה: איראן, על פי השם המדעי של האריה האסיאתי, Panthera leo persica (אריה פרסי). הכתיב מקורו אולי בנוהג ארכאי לכתוב מלים זרות בע׳ (השווה ׳מיעוסוב׳ בתרגומו הזכור לטוב של ולפובסקי לאחים קרמזוב, ועוד), ובמשחק מלים על בסיס הצירוף ׳אריה דבי עילאי׳ (חולין נט ע״ב) שנזכר בהערת העורכת. אך דברי ההערה מופלגים.

עמ׳ 178, ׳סגריר סיבירי׳, טור 8: בַּבֹּץ הַנִּדְבָּק אֶל הַסּוּף. בכ״י וב׳מעבר נהר הלתי׳ (להלן: ׳המהדורה הקודמת׳): אל הסוּל, וכך צריך להיות (הכוונה כנראה: הסוליה).

עמ׳ 188, ביום השלג, שורה 2 בעמוד: אֶפֶס אֶלָּיו בְּעוֹדוֹ לוֹ אָנוּ הַיְהוּדִים דָּמִינוּ. צ״ל: לוּ אנו היהודים דמינו, וכן במהדורה הקודמת (על פי העניין; כתב היד אינו מנוקד).

שם, שורה 12 בעמוד: הַיְדַעְתִּיהוּ? אמנם כך הנוסח בכתב היד, ונראה שזו שגגת המחבר. על פי העניין נראה שצ״ל: הֲיָדַעְתָּהוּ.

עמ׳ 213, ׳היצורים החלושים׳, טור 14: גּוּפִּיפֶיכֶם. בכ״י (ובמהדורה הקודמת): גּוּפִּיפְכֶם, וכצ״ל.

עמ׳ 214, טורים 8, 16: רוּסְיָה. עלי פי הניקוד בכתב היד יש לנקד: רוּסִיָּה.

עמ׳ 232, ׳על אם הדרך׳, טור 18: יוֹנָה עוֹד אֶשְׁלָחָה. בכ״י: אֶשְׁלָחָה, וכך דורש המשקל וכצ״ל.

עמ׳ 236, ׳בוקר – תה׳, טור 5: אָח לִבְנַת רַעַף בַּחֹרֶף. בכ״י: רָעָף, וכך דורש המשקל (מלרע) וכצ״ל.

עמ׳ 240, ׳הַיּוֹצְאוֹת לִפְנֵי קְרִיאַת הַשֶּׁכְוִי׳, טור 1; וכן עמ׳ 288, ׳מעל אוושת שיפון׳, טור 5: כדאי להעיר: המשקל מעיד כי לנסקי קורא ׳שֶׁכְוִי׳ במלעיל.

עמ׳ 248, ׳ושוב בי נעור׳, טור 4: מִי אֲנִי. בכ״י (ובמהדורה הקודמת): אָנִי, וכך דורש החרוז (מלעיל) וכצ״ל.

עמ׳ 250, ׳נגנו לי כלי זמר׳, טור 1: כְּלֵי זֶמֶר. בכ״י: כְּלֵי זְמֶר (בהגייה יידית), וכצ״ל.

עמ׳ 256, ׳ברוח נע׳, טור 11: כַּצַּעַר בִּי דוֹעֵךְ רִאשׁוֹן. בכ״י (ובמהדורה הקודמת): דוֹדֵךְ רִאשׁוֹן, וכצ״ל.

עמ׳ 259, ׳חוור ליל׳, טורים 3-4: הד – / קול-לבי. צ״ל: הד-/קול לבי.

עמ׳ 261, ׳פגשתיך ברטוט׳, טור 8: גַּשַּׁשׁ הַבְּלִי. בכ״י (ובמהדורה הקודמת): גְּשַׁשׁ הַבְּלִי, וכצ״ל (פועל ולא שם עצם).

שם, טור 21: בִּשְׁחוֹר הַבֶּן-בְּלִי-תְחוּם. בכ״י: בַּשְׁחוֹר הַבֶּן-בְּלִי-תְחוּם, וכצ״ל.

עמ׳ 275, ׳דביר הקסם׳, טור 4: כְּתֹנֶת הִיא. בכ״י (ובמהדורה הקודמת): כֻּתֹּנֶת הִיא, וכצ״ל.

עמ׳ 277, ׳נשכימה לתלמים׳, טור 12: יֵרוֹם עַל. בכ״י: יֵרוֹם עָל, וכצ״ל.

עמ׳ 290, ׳על קרון גבוה׳, טור 14: זַלְזְקָן כִּי אֲנִי. בכ״י (ובמהדורה הקודמת): אָנִי, וכך דורש החרוז (מלעיל) וכצ״ל.

עמ׳ 304, תעורה, טור 3: סִירוֹנִיּוֹת מַיִם. בכ״י (ובמהדורה הקודמת): סירוניות מָיָם, וכצ״ל.

עמ׳ 305, תעורה, שורה 5 מלמטה: דַּרְכֵי יָוָן. בכ״י (ובמהדורה הקודמת): דרכי יָוָן, וכצ״ל.

עמ׳ 373, מצירי, טור 4: בְּאַחְוָה. בכ״י: בְּאַחֲוָה, וכן דורש המשקל וכצ״ל.

עמ׳ 374, מצירי, שורה 5 בעמוד: גְּרוּזִיָּה. על פי ניקוד כתב היד (ועל פי המשקל), יש לנקד: גְּרוּזִיָּה.

עמ׳ 375, מצירי, שורה 22 בעמוד: רָעָב. בכ״י: רָעַב, וכצ״ל (פועל ולא שם).

עמ׳ 379, מצירי, פרק 7, טור 3; וכן עמ׳ 391 טור 5: אָהוּל. ׳אהול׳ הוא המונח הרוסי לצורת היישוב ההררית בקווקז, וזה המונח המופיע ביצירה המקורית של לרמונוטוב. לנסקי מנקד: אֲהוּל.

עמ׳ 384, מצירי, שורה 25 בעמוד: מָלֵא: תֹּם. צ״ל: מָלֵא-תֹּם (כמקובל בשעתו, לנסקי נהג לעתים לסמן = במקום מקף, והסימן דומה כאן לנקודתיים. מסתבר שגם בעמ׳ 391, שורה 23 (דּוֹרֵשׁ: קַיֵּם) צ״ל: דּוֹרֵשׁ-קַיֵּם (בעקבות מטבע הלשון ׳נאה דורש נאה מקיים׳).

עמ׳ 385, מצירי, שורה 20 בעמוד: רָגַשׁ. בכ״י: רַגָּשׁ, וכצ״ל (שם עצם ולא פועל).

עמ׳ 389, מצירי, טור 5 בבית 18: יִלֵּל. בכ״י: יְלֵל, וכצ״ל.

דחק ז
תם ונשלם
שבח לאל
בורא עולם