



אות

כתב עת לספרות ולתיאוריה

12
2024

גיליון
סתיו

עורכים מיכאל גלוזמן, מיכל ארבל, אורי ש. כהן
חברי המערכת חן אדלסבורג, גיא ארליך, איל בסן
רכזת המערכת הילה ברוקמן
מערכת מייעצת מיה ברזילי, אדריאנה ג'ייקובס, אבנר הולצמן, חנה נוה, מנחם פרי, חנה קרונפלד,
ורד קרתי שם־טוב, נעמה רוקם
עריכת טקסט ורד שמשי
עריכה גרפית מיכל סמו־קובץ ויעל ביכר, המשרד לעיצוב גרפי באוניברסיטת תל אביב

על העטיפה: דיוקן של הרולד שימל (באדיבות המשפחה, אוסף פרטי)

אות הוא כתב עת אקדמי שפיט היוצא אחת לשנה (שנתון) מטעם מרכז קיפ לחקר הספרות והתרבות העברית,
אוניברסיטת תל אביב
המאמרים המתפרסמים בכתב העת **אות** עוברים הליך שיפוט ומבוססים על כללי המחקר האקדמי

ISSN 2707-5680

© 2024 כל הזכויות שמורות למערכת אות, מרכז קיפ לחקר הספרות והתרבות העברית, בניין רוזנברג, אוניברסיטת תל אביב,
תל אביב 6997801

ot.kipp@gmail.com

הוצאת הקיבוץ המאוחד, ת.ד. 2104, בני ברק
נדפס בדפוס צדוק קינן

הרולד שימל ואורי ניסן גנסין מחשבות על כתיבה דיאספורית

מיכאל גלוזמן

גלות המשורר

בשנת 1983 פרסם הרולד שימל בכתב העת סימן קריאה שיר נרטיבי ארוך שכותרתו "עפרא דארעא: אורי ניסן גנסין בארץ ישראל (תרס"ז-תרס"ח)". השיר, כפי שמלמדת כותרתו, עוסק בשהייתו קצרת הימים של אורי ניסן גנסין בארץ ישראל מאוקטובר 1907 עד יוני 1908. בשמונת החודשים שבהם גנסין שהה בפתח תקווה, הוא התוודע לארץ ולתרבותה המתהווה של העלייה השנייה. ניסיון התערות זה לא עלה יפה ובסיומו שב גנסין לבית הוריו בעיירה פּוֹצ'ֶ'פּ שבאוקראינה. שימל סיפר כי בתחילה תכנן לכתוב מסה על גנסין, אולם לבסוף עיבד את החומרים הרבים שאסף לשיר ארוך שאותו כינה "מסה בשורות קצוצות"¹: "ביקשו ממני לכתוב מאמר על גנסין בארץ-ישראל, ואני רציתי לנסות דבר כזה. [...] כתבתי את המאמר וראיתי שזה לא מאמר, זה התחפש למאמר. וכשעבדתי על זה, הגעתי לרצף של חמש מלים לשורה. היו בתוך זה כל-כך הרבה שמות של מקומות זרים שהיה צורך לנקד, ולמנחם פרי היתה הנדיבות להדפיס את זה ברוחב כזה ומנוקד כולו".² שימל הציג את "עפרא דארעא" כשיר-לא-שיר,

* המאמר הוא חלק ממחקר הנתמך על ידי הקרן הלאומית למדע.

1. התיאור "מסה בשורות קצוצות" מופיע בתוכן העניינים של החוברת אך לא בפתח השיר. באותה שנה פרסם שימל גם מאמר על גנסין. עוד על כך בהמשך המאמר; ראו הרולד שימל, "כרו וכסתו: שלוש הערות על סגנון אורי ניסן גנסין", מאזנים, נו: 5, 1983, עמ' 22-24.
2. הלית ישרון, "כל הבערך שאתה יודע לעשות: הרולד שימל", איך עשית את זה? ראיונות פתוחים, ספרי סימן קריאה והקיבוץ המאוחד, תל אביב 2016, עמ' 97-98.

כטקסט עיוני שהפך כמעט במקרה לפואמה, בין השאר בזכות נכונותו של מנחם פרי להדפיס את הטקסט בסימן קריאה.

אף על פי ששימל המעיט לכאורה בחשיבותו של השיר והותירו כמעין "ספר חיצוני", שכן לא כלל אותו באף אחד מספריו, אני מבקש לראות בו טקסט יסוד להבנת הפואטיקה שלו בשנים שבהן עבד על המחזור הארוך "ארעא" שהתפתח לאורך ארבעה ספרים: ארעא (א-ח) (1979), לואל (1986), ספר מדרש תדשא (1993) ונכח (1995). ההזדהות העמוקה של שימל עם סובייקט תלוש ונומאדי כגנסין מספקת מפתח לקריאת שירתו שלו כשירה דיאספורית ומסייעת להבין את הזרות־מבחירה של העברית שלו. הכתיבה על גנסין, שבחזרתו לאוקראינה היה גם ממד של התנערות מתהליך הפיכת העברית לשפה מדוברת, אפשרה לשימל לנסח באופן גלוי מתמיד את תפיסותיו ביחס לזיקה בין לשון לטריטוריה, ובאופן ספציפי יותר – בין העברית לארץ ישראל. באמצעות ההתבוננות בשהותו של גנסין בארץ ישראל, "עפרא דארעא" מנכיח בדרכי עקיפין את שאלת ההגירה של שימל עצמו מניו ג'רזי לארץ, את ההחלטה לנטוש את האנגלית לטובת העברית, ואת המתח בין שתי המולדות – ארצות הברית וישראל.

שימל התעניין בשאלות של הגירה, גלות ואי־שייכות עוד טרם עלייתו לארץ ב־1962. למעשה, כבן לאב שהיגר בגיל שש עשרה מגליציה לארצות הברית, שימל היה עד לתמורות העמוקות שההגירה מחוללת לא רק בנסיבות החיים החיצוניות אלא גם ברגשות האינטימיים ביותר. אומנם שימל סיפר כי אביו "אהב את ניו־יורק כמו שרק מהגר יכול לאהוב עיר", אך מתיאורו את האב כמי ששכח את שפת אימו, יידיש, והתקשה לדבר על עברו, ניכר כי גדל בצל השבר האקזיסטנציאלי והרגשי שההגירה הותירה אחריה.³ על רקע זה, אין זה מפתיע כי כשלמד אצל מריו אינאודי, אינטלקטואל איטלקי אנטי־פשיסטי שהיה ראש המחלקה לממשל באוניברסיטת קורנל, ביקש לכתוב עבודה על אינטלקטואלים פליטים שנסיבות חייהם אילצו אותם לגלות ממולדתם ומלשונם. כשהחל לקרוא על הנושא שב ונתקל בשמו של הסופר הרוסי הגולה ולדימיר נבוקוב, שלימד באותה עת בקורנל. שימל פנה לנבוקוב, והלה קיבל אותו במאור פנים והתייחס ברצינות לשאלותיו. בהמשך אף נכח שימל בשיעוריו על יצירות המופת של הספרות האירופית. הוא הבחין בתשומת הלב המופלגת של נבוקוב לפרטים, בשאיפה שלו לדיוק מוחלט בעבודתו כמתרגם, ובזהות המורכבת שלו כסופר גולה דו־לשוני, שזנח את הרוסית ועבר לכתוב באנגלית. שימל מיעט להתראיין לאורך השנים, עם זאת, בריאיון שהעניק לכתב העת נקודותיים ב־2014 תיאר בהרחבה את השפעתו של נבוקוב על גישתו לשירה. לדבריו, נבוקוב "היה משורר בכל דבר, גם בפרוזה שלו, גם

3. שם, עמ' 88.

בתרגום, והקיצוניות של כל העמדות שלו היתה קיצוניות של משורר". מתיאוריו את התנהלותו של נבוקוב בקורנל, ניכר שזרותו ריתקה אותו. כך עולה למשל מדבריו על הרומן של נבוקוב פנן מ-1957, שגיבורו הרוסי הוא מרצה לספרות בקולג' אמריקאי. שימל תלה את מעלותיו של הרומן ביכולתו של נבוקוב להתבונן בחברה האמריקאית מנקודת מבט של זר, ותיאר אותו, או את גיבורו של הרומן, כמין "גוליבר של סופט, שמגיע לכל מיני מקומות ובגלל אי-שייכותו הכול מותר לו".⁴

ב-1954 ביקר שימל לראשונה בארץ. במהלך הביקור החליט לעזוב את לימודיו בקורנל, לעלות לארץ ולהתיישב בקיבוץ. עם חזרתו לאוניברסיטה פנה לכמה ממוריו, סיפר להם על החלטתו לעלות לארץ, וביקש מהם רשימות קריאה שיסייעו לו להשלים את חובותיו. כשסיפר על תוכניותיו לנבוקוב אמר לו הסופר הרוסי חד-הלשון "I think it is a misreading of Rimbaud",⁵ אמירה שהתייחסה להחלטתו של המשורר ארתור רמבו לעזוב את צרפת, מרכז התרבות האירופית באותה עת, ולהתיישב באפריקה. בין אם בהשפעת אמירה זו של נבוקוב או בשל בקשתו של אביו שישלים את לימודיו, דחה שימל את עלייתו לארץ. הוא סיים את הלימודים, התגייס לצבא האמריקאי ושירת באירופה בשנים 1957-1958. לאחר מכן החל בלימודי דוקטורט בספרות אנגלית באוניברסיטת בוסטון. לאורך שנות לימודיו בקורנל ובבוסטון היה שימל שקוע בכתיבה באנגלית. שיריו הראשונים התפרסמו בכתב העת *The Cornell Writer*, ועוררו תשומת לב אוהדת. ספרו הראשון של שימל, *First Poems*, שהודפס באיטליה ב-1962, חתם את הקריירה שלו כמשורר אמריקאי כותב אנגלית. כזכור, באותה שנה עלה לארץ ונטש את האנגלית, שפת אימו ושפת כתיבתו. לאחר שהשתקע בירושלים החל אט אט להתנסות בכתיבת שירים בעברית. ההגירה של שימל הייתה אפוא כפולה: בניגוד לידידו דניס סילק שעלה לארץ מאנגליה והמשיך לפרסם שירים באנגלית ממקום מושבו בירושלים, שימל החליט להגר לא רק לישראל אלא גם אל הספרות העברית. אם כן, העניין האקדמי של שימל באינטלקטואלים גולים נהיה דרך חיים ואופן של "היות-בעולם". בהגירתו מימש במפתיע ובאיחור של כמה עשורים את גלות המשוררים שאפיינה רבים מהיוצרים שפעלו במסגרת המודרניזם הבינלאומי במחצית הראשונה של המאה העשרים. גרטרוד שטיין, אחת הדמויות הבולטות של המודרניזם בספרות ובאומנות, הכריזה למשל כי "כותבים זקוקים לשתי מולדות, אחת שאלה

4. הרולד שימל, גליידנה זינגר, נקודה זינגר, "לצורך שירתו", שול"ם, 4-3, 2014, <https://nekudataim.wordpress.com/2014/02/12/harold-schimmel/>

5. שם.

הם שייכים ואחת שבה הם באמת חיים. השנייה היא רומנטית, היא נפרדת מהם, היא אינה אמיתית אבל היא באמת שם".⁶

מדוע גנסיין?

כעשרים שנה לאחר שעלה לארץ והחל לכתוב בשפה זרה החליט שימל להקדיש שיר ארוך לגנסיין ולעסוק באופן חשוף מתמיד באופציה הדיאספורית, הא־לאומית, שגנסיין הוא מייצג המובהק בהקשר העברי. דומה כי שימל בחן בעניין רב את הרגע ההיסטורי שבו הספרות העברית הפנתה עורף לקיום הגלותי, ובחר להתמקד דווקא בגנסיין כמי שמגלם הן בכתיבתו הן בחייו את הסירוב לרה־טריטוריאליזציה. בכתיבתו על גנסיין, שימל הסיט את הזרקור אל העמדה הדיאספורית, המעלה על נס רב־לשוניות, זיקות גיאוגרפיות סותרות וערעור מתמיד על תחושת השייכות במובניה המשפחתיים והלאומיים כאחד. שימל הסביר את זיקתו לגנסיין בריאיון:

כל הסיפור המיוחד הזה על סופרים, שהגיעו וראו שזה לא המקום שלהם וחזרו והמשיכו לכתוב את הספרות שלהם בלי ארץ־ישראל – זה משך אותי, כשם שמשך בצורה יותר מובנת־מאליה ההיפך מזה. את גנסיין רציתי לפענח. מי האיש הזה שכותב בשפה שלא משלו, שפה של כמה ספרים וכמה כתבי־עת שקרא, ובכל־זאת ממשיך? ואז הוא בא לכאן, ואנשים מדברים את השפה, והכל נראה לו מאולץ וזר, והוא לא אוהב את זה ואפילו מפגין את היידיש ואת ה"רוסיות" שבו.⁷

"מי האיש שכותב בשפה שלא משלו", שאל שימל ביחס לגנסיין. אך באותה מידה, שאלה זו יכולה להיות מוסבת כלפי שימל עצמו. בשעה שכתב את "עפרא דארעא", כתב שימל גם מאמר שכותרתו "כרו וכסתו: שלוש הערות על סגנון אורי ניסן גנסיין", ובו תיאר את החלטתו של גנסיין לעזוב את הארץ ולחזור לאירופה במונחים של מקומיות ועולמיות. בשונה מהשיר המתאר בפירוט ניכר את הווייתו הנומאדית של גנסיין ואת נפתולי נפשו בעת ששהה בארץ, המאמר ממקם את גנסיין בהקשר של הספרות העולמית של תקופתו ומעמיד אותו בשורה אחת עם גדולי המודרניזם האירופי: "על גנסיין אפשר להגיד בבטחון שמקומו בצד המסון (של 'פן ומיסטורין'), בצד ג'יזיס, סוֹבו, בֶּבֶל ופּוֹוִיזְה. ואם אין עדיין ערך המוקדש לגנסיין בכרכי הבריטניקה הרי זה רק עניין של זמן והחוסר

6. Gertrude Stein, *Paris, France*, Liveright, New York 1970, p. 2.

7. ישרון, "כל הבער שאתה יודע לעשות", לעיל הערה 2, עמ' 97-98.

בתרגום⁸. בדברים אלו, שימל הולך בעקבות לאה גולדברג שמיקמה את גנסין במרחב של המודרניזם האירופי: "היתה תקופה כזאת בספרות האירופית: ניתנה, כביכול, רשות הדיבור לבוחרים ביותר. בפינות שונות של כדור-הארץ סיפרו ושרו הללו את עובותם וחרדתם, את געגועיהם לשלימותו של עולם שאיננה נמצא, את אובדנם. ואין הוא אשם, זה העדין שבסופרי-ישראל, שקולו לא נצטרף (מחמת זרות לשונו) למקהלת-הבוחרים של העולם הגדול"⁹. בכתיבתה על גנסין התעלמה גולדברג מהתקופה שבה גנסין התיישב בארץ ישראל ויכול היה – לפחות לכאורה – להיחלץ מקיומו התלוש. בניגוד לגולדברג, שימל התמקד בניסיון ההתיישבות של גנסין ובהחלטתו לעזוב את הארץ, שכן החלטה זו היא הביטוי הבולט ביותר לאי-שייכותו.¹⁰

עבור שימל, משורר שמושגי השייכות והזרות הם ציר מרכזי בחייו ובשירתו, גנסין מסמל את הדרך שלא נבחרה, או ליתר דיוק – את הדרך שננטשה. גנסין הוא מקרה מעניין במיוחד משום שהביוגרפיה שלו, בקוויה הכלליים, זהה לזו של בני דורו – צעירים יהודים שנולדו למשפחות אורתודוקסיות במרחב של האימפריה הרוסית, ועברו תהליך מואץ של השכלה, חילון ומודרניזציה שהוביל אותם אל הספרות העברית. אולם בניגוד למהלך האידיאולוגי והלשוני שהנחה את הספרות העברית ואת החיים הספרותיים בעברית אל ארץ ישראל, בחר גנסין בתנועה דיאלקטית כפולה של ניתוק וחיבור, של זרות ושייכות. דיאלקטיקה זו לא הייתה רק ביוגרפית ומרחבית, אלא גם סגנונית: ניתן לחוש בתנועה הבו זמנית של ניתוק וחיבור בעת הקריאה בכתיבו של גנסין ש"כמעט שאין להם שום תוכן", בלשונו של דוד פרישמן.¹¹ במובנים רבים גנסין היה הסופר האקספרימנטלי ביותר בספרות העברית של ראשית המאה העשרים. בניגוד גמור לרוח התקופה, האסתטיציזם שלו גילם רתיעה מהאידיאולוגיות הגדולות, דוגמת הסוציאליזם והציונות. עמדתו האסתטיציסטית הפכה אותו לזר אפילו בעיני חבריו הקרובים, שלא יכלו להזדהות עם רתיעתו מענייני השעה. עוד ב־1900 נזף יוסף חיים ברנר הצעיר בחברו הקרוב ביותר על התיאוריה שלו בדבר "הספרות למען הספרות" והוסיף: "היודע אתה מצב צעירינו? היודע אתה, כי הננו המוהיקנים האחרונים? היודע

8. שימל, "כרו וכסתו", לעיל הערה 1, עמ' 22.

9. לאה גולדברג, האומץ לחולין: בחינות וטעמים בספרותנו החדשה, ספרית פועלים, תל אביב 1976, עמ' 80.

10. מעניין בהקשר זה דיונה של נטשה גורדינסקי בעמדה של גולדברג ביחס לאפשרות קיומה של כתיבה דיאספורית בעברית. ראו, נטשה גורדינסקי, בשלושה נופים: יצירתה המוקדמת של לאה גולדברג, מאגנס, האוניברסיטה העברית, ירושלים 2016, עמ' 169–182.

11. דוד פרישמן, "א.נ. גנסין (ליום השלשים למותו)", הצפירה, 4 באפריל 1913.

אתה, כי העולם חולה? היודע אתה, כי היאוש מכלה נפשות? היש לך עיניים?! אורי-ניסן!!!¹² דומה שהטפת המוסר של ברנר לא הרשימה את גנסין, שלא שינה את דרכו. שלא כמו ברנר שהצליח להתאקלם בארץ ונהיה עד מהרה גיבור תרבות של העלייה השנייה, גנסין חש זרות עצומה אל מול ההווה הארץ-ישראלית בחודשי שהותו בפתח תקווה. הוא הסתייג מהתחדשותה של העברית שהפכה מלשון כתב ללשון דיבור, נרתע מהדיבור בהברה ספרדית שהרחיק את העברית מהידיש ופגע במוזיקליות שלה, והתנגד בכל מאודו למלחמה שאסרו פרנסי העלייה השנייה על היידיש. הזרות הייתה הדדית: כשם שגנסין לא מצא עניין בתרבות העברית שהנצה בארץ ישראל, כך גם התעלמו אנשי העלייה השנייה מנוכחותו בארץ. כפי שציינה נורית גוברין, "העיתונות המקומית עברה בשתיקה על בואו לארץ, על פעילותו בה ועל עזיבתו".¹³

עמדתו המובהקת של גנסין נגד מימושו של חלום התחייה עולה מן הדברים שכתב לאביו לאחר שנודע לו כי הלה קיבל הצעה לשמש רב ישיבת חברון:

שלחתי לכם גלויה אחת וגם בה כתבתי בדבר א", שלדעתי אינה תכלית בפני עצמה, אחרי שכבר אני רואה, שאם תחליט אתה לנסוע ולהתישב בכאן אהיה מתנגד גמור לזה, משום שלא זאת היא המנוחה ליהודי שאינו סוחר ביהדותו. הנשמה היהודית היא בגלות ולא פה [...]. אני יודע, שדברים אלה יגרמו לך צער, אבל צער זה אינו ולא כלום כלפי הצער הגדול שהיה מראה עיניך גורם לך אילו היית כאן.¹⁴

אף על פי ששימל מרבה לצטט ב"עפרא דארעא" ממכתביו של גנסין, ובייחוד מאלו שנכתבו בארץ ישראל, את המכתב לאב, הנותן את הביטוי המפורש ביותר ליחסו של גנסין לארץ ישראל ולציונות, הוא אינו מזכיר. להשמטה זו משמעת מכרעת, שכן שימל אינו מתמקד בעמדה החד-משמעית של גנסין ("אהיה לכך מתנגד גמור"), אלא בתנועה הדיאלקטית בין מקומות שונים. פתיחת "עפרא דארעא" באמירה "מפות צריכים שתים כמו תפלין" (עמ' 192),¹⁵ מבטאת זאת היטב: התנועה בין שתי המפות, המתייחסות למפות הגיאוגרפיות, האינטלקטואליות והנפשיות שבהן נע גנסין, התנודה

12. חיים ברנר, כל כתביו. ח. ברנר, הקיבוץ המאוחד, תל אביב, 1955 עמ' 222.
13. נורית גוברין, "איי-כישרון לארץ-ישראל: אורי ניסן גנסין בארץ ישראל, תרס"ח (אוקטובר 1907-יוני 1908)", קריאת הדורות: ספרות עברית במעגליה, כרך ה, גוונים, 2015, עמ' 302.
14. אורי ניסן גנסין, כתבים, כרך ג, איגרות, בעריכת שכנא נשקס, הקיבוץ הארצי השומר הצעיר, רחביה 1946, איגרת 111, עמ' 143-144.
15. כל המובאות מן השיר "עפרא דארעא" לקוחות מתוך הרולד שימל, "עפרא דארעא: אורי ניסן גנסין בארץ ישראל (תרס"ז-תרס"ח)", סימן קריאה, 16-17, 1983, עמ' 192-213. מראי המקום לשיר זה מצוינים בגוף המאמר. ההדגשות במובאות אלו – במקור אלא אם מצוין אחרת.

בין הגלות למולדת לבין הבית ללא-בית, מקבלת בשיר המחשה ויזואלית בדמות שני בתי התפילין – תפילין של יד ותפילין של ראש. באמצעות אנלוגיה זו, שימל קושר בין הדיאספורה ליהדות ומדגיש את חשיבותו של הבית הכפול. אם כן, המוקד של "עפרא דארעא" הוא ההתבוננות הדיאלקטית של גנסין בארץ ישראל, המתגלה כאתר של "חסר".

[...]

אַרְץ־יִשְׂרָאֵל אֶצֶל
גִּנְסִין אֶפְשֶׁר לְתַאֲרָה רַק בְּדֶרֶךְ
הַחֶסֶר כִּי זֶה מָה שֶׁהוּא
רָאָה וּמָה שֶׁהוּא הִרְגִישׁ אֶלָּא שֶׁ
תְּמוּנַת־הַיֵּשׁ לֹא־מַקְבְּלִים אֶף־פֶּעַם דֶּרֶךְ הַ"אֵין":
אֵין דְּמֻדּוּמִים אֵין מְרַכְבוֹת טְרָאם
אֵין מְטְרוֹנִיתוֹת אֵין טִיּוֹל צוֹהֵל
בְּדוּגִית אֵין חוּפֵי הַדְּנִיפֶר הַשׁוּמְמִים
אֵין צְחוּקֶם הֵגֶס שֶׁל אֲגָדוֹת
הָאֶפְרַיִם אֵין קִיּוֹב הַהוֹמָיָה הַמְצַלְצֵלֶת
הַרְצָה הַמְשַׁקְשֶׁשֶׁת אֵין שְׂדוֹת־מּוֹלֶדֶת פְּרָסְנִיִּים
אֵין הִנָּאָה שֶׁבְקִרְיַת רוּחַ אֵין
כָּל אוֹתָם הַסּוּדוֹת שֶׁל הַיְלָדִים
הַגְּדוֹלִים אֵין סוּרָאז' אֵין קוֹנוֹטוֹפ
אֵין חֶאפֶט א קוֹק אוּיֶף דַּעַר
גוֹיָה (עמ' 202)

שימל מדגיש אפוא את ה"אין" ואת ה"חסר" שארץ ישראל מגלמת במכתביו של גנסין. לא רק שהיא אינה קייב, סוראז' או קונוטופ, שהיו תחנות חשובות בחייו של גנסין, אין בה גם שפע של "שְׂדוֹת־מּוֹלֶדֶת פְּרָסְנִיִּים" וגם אין בה נערות רוסיות גויות שאפשר להביט בהן בחטף. לכאורה, גנסין שולל את ארץ ישראל בגלל מה שאין בה – נוף אוקראיני, יידיש, חופי נהר הדנייפר, מרכבות טראם – אולם שלילות אלו הן גם תגובה לשלילות האידאולוגיות של המהפכה היהודית המודרנית. בנימין הרשב שתיאר את האקלים החברתי והנפשי של מהפכה זו, אפיין את ההמונים שעזבו את העולם הישן של העיר היהודית כמי שביטאו שלוש שלילות: "אנחנו רוצים להיות לא כאן, לא

כמו עכשיו, לא כמו שאנחנו".¹⁶ שלילות אלו מצאו את ביטויין התקיף ביותר בעלייה השנייה (1904–1914), שבמהלכה קרמה עור וגידים דמות היהודי החדש. אף שהוא עצמו תוצר של המהפכה היהודית המודרנית, הסתייג גנסין מהטון המהפכני של בני תקופתו. הוא היה סרקסטי ביחס ללהט האידיאולוגי של חבריו הקרובים, וכאשר קיבל את החוברת הראשונה של המעורר, פרי עריכתם של ברנר ור' בנימין, כתב להם "יהא הז'ורנאל יותר ספרותי ופחות אגטיטיוני",¹⁷ רמז להתנגדותו לטון המהפכני הבא לידי ביטוי כבר בשם כתב העת.

גנסין רחה את הקיום בפתח תקווה לא משום שהיא פרובינציה נידחת. כפי שהראתה נטשה גורדינסקי, לגנסין הייתה זיקה עמוקה לערים הפרובינציאליות של האימפריה הרוסית, כמו גם למושג הפרובינציה עצמו. בדיון שלה ב"הצדה" הדגישה גורדינסקי את הבחירה של חגזר, גיבור הנובלה, לעבור מווילנה שהייתה מרכז אינטלקטואלי ותרבותי לעיירה קרתנית, ועמדה על החשיבות של השוליים הפרובינציאליים להבנת המודרניזם הבינלאומי.¹⁸ לדבריה, בערים שוליות אלו, מקבל מושג הפרובינציה משמעויות חיוביות. אם גנסין פָּסל את פתח תקווה, הרי זה לא משום נידחותה, אלא דווקא בשל שאיפתם של בני העלייה השנייה לכוון אותה כמרכז. כאן מתבררת הזיקה העמוקה של שימל לגנסין. שימל מוקיר את העמדה הנומאדית של גנסין השוללת כל סוג של שייכות והשתרשות, ומזהה בה, בייחוד בה, את השיריות הגלומה בגנסין כאדם וכיוצר. כמובן יש בכך כדי להאיר את ההגירה של שימל עצמו, את המעבר שלו מניו יורק ומבוסטון למדינה זעירה, פרובינציה תרבותית הממוקמת בשולי המודרניזם הבינלאומי.¹⁹ במובן זה "עפרא דארעא" אינו רק שיר על גנסין, שכן שימל מתמקם מאחוריו ומדבר באמצעותו על שאלות של מרכז ושוליים, שייכות ואי־שייכות, מקומיות וספרות עולם.

16. בנימין הרשב, התרבות האחרת: יידיש והשיח היהודי, כרך רביעי של בנימין הרשב: כתבים נבחרים, בעריכת זיוה בן-פורת, כרמל והמכון הישראלי לפואטיקה וסמיוטיקה ע"ש פורטר, אוניברסיטת תל אביב, ירושלים 2006, עמ' 149.
17. גנסין, איגרות, לעיל הערה 14, איגרת 44, עמ' 78.
18. נטשה גורדינסקי, "הצידה ממסקווא: כתיבתו הפרובינציאלית של אורי ניסן גנסין", מחקרי ירושלים בספרות עברית, ל, 2019, עמ' 33–56.
19. על הפרשנות שגנסין מעניק למושג התלישות בהקשריו התלמודיים ראו איל בסן, גנסין סטויל, מוסד ביאליק, ירושלים 2021, עמ' 128–133.

מכתב/שיר

כשימל תיאר את "עפרא דארעא" כ"מסה בשורות קצוצות" הוא רמז לממד העיוני המועצם של השיר המבוסס הן על היכרות אינטימית עם מגוון הטקסטים שגנסין כתב – מכתבים, סיפורים, רשימות ותרגומים – הן על בקיאות מופלגת בביקורת גנסין לדורותיה. מקום מיוחד בשיר תופסים מכתביו של גנסין. לאורך השיר, שימל מצטט מהמכתבים, מפרש אותם, מעניק להם הקשר ומעלה השערות בדבר הלשון שבה הם נכתבו, שכן להשערות לפחות חלקם נכתבו ברוסית או ביידיש אף שנכללו במהדורה העברית של כתביו. המכתבים מאפשרים לשימל להעלות באוב את קולו של גנסין האדם ולהרהר על הזיקות בין הכתיבה האפיסטולרית לטקסטים הספרותיים. דומה שהנוכחות המשמעותית של המכתבים לאורך השיר מעניקה ראשונות וקדימות לקולו של גנסין, ובכך שימל הופך את "עפרא דארעא" למדרש על שהותו של גנסין בארץ ישראל. הינה למשל מכתב שכתב גנסין מפתח תקווה לידידתו יוליה טוקורוב באנטוורפן, בלגיה:

ליוליה טוקורוב

עמק שושנים, טבת (שנה 1907)

רבה התוגה, יוליה. במה נזכרתי? ולמה? המדווחים הללו. שם, במדינת-הדמדומים הרחוקה, היו אורות לבבי מזהירים, זה היה בשכבר הימים. את, כמדומה, ישנת אז, עכשו – מהם שכבר היו לצללים ומהם שעדיין הם גוססים... יוליה, יוליה! שְׁקִי לגוליה וְאַל תעניני.

אורי ניסן.²⁰

ב"עפרא דארעא" שימל מספר על גלגולו של המכתב ומשער כי אין זה מכתב סגור, אלא גלויה שאולי אפילו לא נשלחה ליעדה:

ה"מכתב" לְיולִיָה טוקורוב מְסוּף

שְׁנַת 1907 כְּתוּב עִבְרִית וְכִנְרָא

מְקוּרֹו מְאוּתוֹ "הוּטֵל נַחְמָן" שְׁפַתְח־תְּקֵנָה

לְפִי אֶרְכּוּ וְתִכְנֹו גְלוּיָה־פְתוּחָה הִיא

אוּ שְׁגָנְסִין הִכְנִיסוּ לְמַעֲטָפָה כְּדִי

שְׁלֹא־יִרְאֶה־אוֹתוֹ־רֹאשׁוֹן ר' יַעֲקֹב טוקורוב חֵבֵר אָבִיו

"עֵמֶק שׁוֹשְׁנִים" הוּא עֲבוֹד נוֹסֵף לְ"פֶתַח־תְּקֵנָה"

20. אורי ניסן גנסין, הצדה: קובץ־זכרון לא. נ. גנסין, חמו"ל, ירושלים תרע"ד, עמ' 58.

גַּם שֶׁם בְּאַרְץ הַחֲמָה הִיפָּה
 "רַבָּה הַתּוֹגָה" הַמִּכְתָּב כָּלוּ הַלֶּךְ-נֶפֶשׁ
 תַּחֲלָתוֹ בְּמַצֵּב רֹחוֹ הַזֶּר וּמוֹזָר
 וְלֹא בְּרָצוֹן כְּלִשְׁהוֹ לְהַעֲבִיר בְּשׁוּרוֹת –
 הַתֵּכֶן גְּעֻגּוּעִים בְּמִקּוֹר הָאוֹר הַגָּדוֹל
 אוֹרוֹת-לִבּוֹ דוֹהִים הֵם כְּכֹרֵב מִכְתָּבִיו
 וְדוֹמָה בְּזוֹה לְסִפּוּרֵי הַכְּתוּב מַעֲבִיר
 הַצֵּבֶט שֶׁבְּקוֹל הַחַי הַסּוֹסִים שְׁבָרֵי-מִשְׁפָּטִים
 הַתַּחֲלוֹת מְקַטְעוֹת חֲזָרוֹת מוֹסִיקָלִיּוֹת כְּאֶצְבָּע
 שׁוֹהָה עַל תּוֹ מִינּוֹרֵי שְׂאֵלוֹת
 וּפְנִיּוֹת לְעֶצְמוֹ שְׂאִין-לֶהֱתִשׁוּבוֹת (עמ' 200)

דומה כי מעבר לשאלה הטכנית אם המכתב אכן נשלח, נדרש שימל לעניין עקרוני יותר והוא שאלת הנמענות. למעשה, הוא מתאר את לשונו של גנסיין כלא-רפרנציאלית. יותר משהיא מתארת את הארץ, לשון זו מעבירה היסוסים, שבירי-משפטים, התחלות מקוטעות, חזרות מוזיקליות ושאלות "שְׂאִין-לֶהֱתִשׁוּבוֹת". ההתמקדות של שימל בממד הסמיוטי של הלשון – כלומר, במה שאין לו תוכן סמנטי – או במה שניתן לכנותו "המורגש" (affect), קושרת את המצב הרגשי של גנסיין לחוסר המוצא האידיאולוגי ולחוסר המוצא הנרטיבי. כזכור, פרישמן תיאר את סיפוריו של גנסיין ככאלו ש"כמעט שאין להם שום תוכן". ומה תוכנו של המכתב? יוליה עצמה היא בעיקר שם השב ומופיע לאורך הטקסט הקצר שלוש פעמים והפונקציה הצלילית של שמה מובלטת בשל החריזה עם שם נוסף, גוליה. מילות הסיום "אל תעניני" מדגישות כי המכתב אינו אלא הרהור, מונולוג פנימי, ולכן לנמענת אין קיום ממשי. מכתב נוסף של גנסיין ששימל מזכיר, הוא מכתב הממוען לציליה דרפקין, ולהלן תוכנו:

[ירושלים, מאי 1908]

Jerusalem – נאה היא ארץ-מולדתי!
 הוי, צילה, כמה נאה היא ארץ "מולדתי". כשעליתי היום לעצם "ראש" טור-מלכא נדמה נדמה לי, כי עיני רואות את סוראז'. וכשאחרי זה חלף-עבר רוח-סער ותקע-צחק לי: "איכה כילית את ימי העלומים שלך!" הובן לי מיד, כי רק שתי דרכים לי: או להפיל עצמי למטה, אל תוך תהום זו, או לרדת, בלי כל שהיות, במדרגות הקטנות ולכתוב מיד מכתבים אל כל הנערות-המְפָרוֹת שלי. ובחרתי בדרך האחרונה. יפה בחרתי. יפה מאוד בחרתי. כי הצלי שהוגש לי אחר-כך

לארוחת-הצהריים – לא אכלתי כמוהו בכל ימי חיי. ובת בעלת-הבית, ימימה
 התמירה, ששיניים ארוכות לה, ללא ברק, היתה היום *besonders mild*. יפה בחרתי.
 ומה אצלך? הן עתה, נדמה, חודש מאי – מה ייעשה איפוא בסירה שאת אמרת
 לנענע ברגש רוגזה וזעם? *Wo ist die Katze und Wo das Wasser?* צילה, צילה,
 הנה נזכרתי. פעם אחת כתבת אלי: "חשבתי בלבי שאוכל לחיות". היי שלום.²¹

בדברים אלו, גנסין חותר תחת מושגי הבית והמולדת: ממגדל הכנסייה הרוסית בירושלים
 הוא מדמה לראות את הכפר האוקראיני סוראז', כלומר הוא נוטע את נוף ילדותו בנוף
 הזר של מדבר יהודה הנשקף אליו מן המגדל. אך כסובייקט נומאדי, גנסין אינו עושה
 אידיאליזציה לבית כלשהו, אף לא לנוף ילדותו. בהקיפו את המילה "מולדת" במירכאות,
 ברור כי כל מולדת שהיא, אוקראינה או ארץ ישראל, אינה יכולה להיות מולדת במלוא
 מובן המלה. עמדה זו עולה בבירור מתיאוריו את פוצפ'. לפני שעלה לארץ קרא לה
 גנסין "ביצה מעופשה", אולם ב"בטרם" הוא מתאר את המרחב הגלוי במונחים רוויי
 אהבה: "אלוני המולדת שלו", "ריח המולדת הוא זה, שכבר בא אל אפוי".²²
 בשירו שימל מתאר את תוכן המכתב לדרפקין ומתעכב על הבחירה להקיף את
 המילה מולדת במירכאות, וכך הוא כותב:

[...] ואורי ניסן
 עולה לעצם "ראש" טור-מלכא ונדמה
 נדמה-לו כאלו עיניו רואות את
 סוראז' [...]
 "Jerusalem נאה היא ארץ-מולדתי" מתחיל
 את מכתבו ממאי 1907 ומיד
 צץ הכנגד וגנסין כגוגול במכתבו
 מיד מתאר דרך מרכאות: "הו
 צלה כמה נאה היא ארץ
 'מולדתי' מולדתו היחידה נמצאת בפרק
 רביעי של "בטרם" [...]
 כדאי
 לצטט הלאה מאותו מכתב למרות
 שהוא אינו אלא תרגום-עברי של
 פוזננסקי לרוסית של גנסין: "כשעליתי

21. מצוטט אצל מנחם פרי, שב עלי והתחמם: הדיאלוג ההומארוטי בין ברנר לגנסין: מיקור-ביוגרפיה, סימן קריאה והקיבוץ המאוחד, תל אביב 2017, עמ' 393–394.

22. אורי ניסן גנסין, "בטרם", אצל וסיפורים אחרים, הקיבוץ המאוחד, בני ברק 2011, עמ' 71, 98, בהתאמה.

היום לעצם 'ראש' טור-מלכא נדמה
 נדמה לי, כי עיני רואות
 את סוראז'. וכשאחרי זה חלף-עבר
 רוח-סער ותקע-צחק לי: 'איכה פלית
 את ימי העלומים שלך?!' (וכו') (עמ' 195-196)

שימל טוען כאן כי מולדתו היחידה של גנסין היא הפרק הרביעי של "בטרם", ובכך מציב את הטקסט כמולדת הממירה כל מרחב גיאוגרפי ממשי. שימל תופס את הנומאדיות של גנסין, את סירובו להשתקע במולדת ממשית, תהא אשר תהא, כעמדה אתית, שהיא יהודית במהותה. עמדה דומה הציג לימים ג'ורג' סטיינר שטען כי "מדינת הלאום ניזונה משקרים מתוך הכרח אמפירי. במקום שבו המירה את מולדתה שבטקסט בזו שברמת הגולן או בעזה [...] היהדות נעשתה חסרת בית לעצמה". לפיכך סבר סטיינר כי "מקום מושבה של האמת הוא תמיד אקס-טריטוריאלי".²³

השיר כטקסט היסטוריוגרפי

העמדה של גנסין ביחס לשאלת הגלות, שלדבקו בה אין כמעט אח ורע בספרות העברית של התקופה, עומדת בלב ליבו של "עפרא דארעא" המותח מרידיאן א-לאומי החוצה את המודרניזם העברי. מלבד גנסין, שימל שב ומזכיר בשירו את דוד פוגל. פוגל נולד בסטנוב ב-1891, נדד לווינה ב-1912 ושהה בה עד שעבר לפריז ב-1925. ב-1929 עלה לארץ, אולם לא הצליח להתאקלם בה ולאחר שנה חזר לצרפת, שבה חי עד שנשלח ב-1944 אל מותו באושוויץ. לרוע מזלו, לאורך חייו הוא נקלע פעם אחר פעם לעמדה של אחרות מוחלטת: בשהותו באוסטריה בזמן מלחמת העולם הראשונה נכלא במחנה מעצר כנתין האימפריה הרוסית; למרבה האירוניה, עם פרוץ מלחמת העולם השנייה נעצר בצרפת משום שהיה נתין אוסטרי; ולאחר פלישת הצבא הגרמני לצרפת נכלא שוב, הפעם בשל יהדותו.

הדיאספוריות של פוגל לא הייתה רק ביוגרפית, אלא גם אקזיסטנציאלית. דן מירון ציין כי פוגל חש "בצורך בקיום ספרותי פריפרי. [...] הוא רצה – בפירוש רצה – להיות דמות 'צדדית' בספרות".²⁴ עבור פוגל, הפריפריאליות הייתה גם לעיקרון

23. ג'ורג' סטיינר, "מולדתנו, הטקסט", מאנגלית: אילנה בינג, אות, 5, 2015, עמ' 237, 238, בהתאמה.
 24. דן מירון, "אהבה התלויה בדבר: תולדות התקבלותה של שירת דוד פוגל", אדרת לבנימין: ספר היובל לבנימין הרשב, כרך א, בעריכת זיוה בן-פורת, הקיבוץ המאוחד והמכון הישראלי לפואטיקה וסמיוטיקה ע"ש פורטר, אוניברסיטת תל אביב, תל אביב 1999, עמ' 30.

פואטי הבא לידי ביטוי בהתנגדות עזה למהלכים האידיאולוגיים של הספרות העברית שביקשה לייצר דה-טריטוריאליזציה של השפה. מנחם פרי תיאר את סיפוריו של פוגל ככאלו המתרחשים במעין "פסק זמן", או מחוץ לזמן – הם מתרחשים בבית מרפא או בחופשה בריוויירה, אתרים שבהם מוטלים הגיבורים אל מחוץ לחייהם.²⁵ עיקרון עלילתי ומרחבי זה מוצא ביטוי לשוני בעברית הדה-טריטוריאליזציה של פוגל. דומה שבדיוק לכך מתייחס שימל כשהוא מזכיר את פוגל ב"עפרא דארעא":

פֶּלֶא עַד־כֶּמָּה שְׁלֹא נִכְנַס
צֵל שֶׁל הָדָר שֶׁל שְׁקֵשׁוֹק
אוֹרֵירִי שֶׁל נוֹף אֶרֶץ־יִשְׂרָאֵלִי לְתוֹךְ
כְּתִיבָתָם שֶׁל כָּגוֹן גִּנְסִין (1908)
ופּוֹגֵל (1929) אֵלּוֹ שְׁבָאוֹ וְלֹא
נִשְׁאָרוּ וְכֶמָּה צָרְבוּ לְפּוֹגֵל (אֶפְשָׁר
לְתַאֵר) הַ"תְּקוּנִים" שֶׁל הָעוֹרֵכִים־הַמְּקוֹמִיִּים הַ"דוֹבְרִים"
לְשִׁפְתּוֹ: שְׁפַת־עֶבֶר שֶׁל נֶכֶר (עמ' 195)

מעבר לעניין של שימל בעזיבתם של גנסין ושל פוגל, ניכר כי מעסיקה אותו ההתנגדות של השניים להפיכתה של העברית ללשון מדוברת. לכן הוא מזכיר את עוגמת הנפש שגרמו לפוגל תיקוני הסגנון של עורכיו פישל לחובר ואשר ברש, שערכו את המהדורות העבריות הראשונות של הנובלה "נוכח הים" ושל הרומן חיי נישואים, בהתאמה. בעת שבה נכתב השיר (1983) עוד הייתה ההיסטוריוגרפיה של הספרות העברית כבולה לנרטיב־העל הציוני. בהפנתו את המבט אל "אֵלּוֹ שְׁבָאוֹ וְלֹא / נִשְׁאָרוּ", אך המשיכו לכתוב בעברית בִּנְכֹר, בתנאים של גלות מרצון, מתוך דבקות בדה-טריטוריאליזציה של העברית, בישר שימל את המהלך ההיסטוריוגרפי שהעמידו בשנות התשעים חוקרים כדוגמת חנן חבר וחנה קרונפלד, שביקשו בכתיבתם לבחון את ההטיות האידיאולוגיות אשר עיצבו את הנרטיב ההיסטוריוגרפי של הספרות העברית.²⁶

25. מנחם פרי, "אחרית דבר", בתוך דוד פוגל, בבית המרפא: נובלה, ספרי סימן קריאה והקיבוץ המאוחד, בני ברק 2008, עמ' 104.

26. מנחם פרי התקין ב־1986 נוסח חדש של הרומן חיי נישואים, וב־1990 פרסם את הקובץ תחנות כְּבוֹת הכולל את הנובלות של פוגל. פרי טען כי עורכיו של פוגל ניסו להתאים את נוסח ספריו של פוגל לנוסח ארצישראלי ובכך פגעו פגיעה קשה בסגנונו; וראו מנחם פרי, "הערה על נוסח הטקסט", בתוך דוד פוגל, תחנות כְּבוֹת: נובלות, רומאן, סיפור, יומן, ספרי סימן קריאה והקיבוץ המאוחד, תל אביב 1990, עמ' 351. שימל מפנה כאן זרקור אל סוגיות סגנוניות שעוררו פולמוס כמה שנים לאחר מכן עם הפרסום של חיי נישואים בעריכתו המחודשת של מנחם פרי ב־1986.

שימל רואה בנובלה "נוכח הים", שנכתבה לאחר שפוגל עזב את הארץ, מופת של כתיבה דיאספורית ומתארה באופן הבא:

[...] וְכֵן גַּם
נוצר אותו פֶּרַח מְאֻחָר (1932)
פְּרִיזָאִי שֶׁל פּוֹגֵל "נוכח הים"
עם נוף הַרְיוּיָה הַצֶּרֶפֶתִית גִּלְגּוּלָה
הַכִּי־מְרַחֵק־לֶכֶת שֶׁל הַפְּרוּזָה הָעֵבְרִית – בָּהּ
הַשָּׁפָה הַיָּא אֲמֻצָּעִי־לִבְטוּי כְּהַצְבָּעֶת־אֶצְבַּע וְתוֹלָא
וְהָעֵבְרִית הַמְדַבֶּרֶת עַל דְּפֵי הַסְּפוּר
הַיָּא כָּלָל לֹא עֵבְרִית אֶלָּא
שָׁפָה זָרָה סְפוּר עֵבְרִי בְּלִי
עֵבְרִית וּבְלִי עֵבְרִים! "אֶס־כֵּן מוֹטָב
לְהַשְׁלִיךְ רֶסֶן הַלְשׁוֹן הַזֶּה" (עמ' 195–196)

שימל מכנה את הנובלה "ספור עברי בלי / עברית ובלי עברים!" משום שהעלילה מתרחשת בריוויירה, שהנופשים בה הם בני לאומים שונים, ושפתו של הסיפור אינה שפתה של אף אחת מן הדמויות.²⁷ בתארו את לשונו של פוגל כשפה שהיא "אֲמֻצָּעִי־לִבְטוּי כְּהַצְבָּעֶת־אֶצְבַּע וְתוֹלָא", שימל מצביע על הממד הא־לאומי של כתיבתו, שכמו מנסה להפשיט את העברית ממאפייניה הדתיים-לאומיים על מנת ליצור עברית מדוברת שהיא "כָּלָל לֹא עֵבְרִית אֶלָּא / שָׁפָה זָרָה". כמנהגו, שימל משבץ בשיר ציטוט שלא ידוע מאיפה הוא לקוח ולא ברור מי אומר אותו – "אֶס־כֵּן מוֹטָב / לְהַשְׁלִיךְ רֶסֶן הַלְשׁוֹן הַזֶּה". ציטוט זה לקוח מנוכח הים, מדיאלוג בין השופט־חוקר הגרמני ורנר קראפט, הנופש בריוויירה, לבין גינא, גיבורת הסיפור. כשקראפט מגלה כי גינא במקור מווינה, הוא מציע לה לעבור מצרפתית לגרמנית במילים "אם כן מוטב להשליך רסן הלשון הזרה".²⁸ המילה "הזרה" מקבלת פה משמעות אירונית, שכן קראפט מתכוון לצרפתית, שהיא לשון המקום, אולם גם הצרפתית המדוברת בפיהן, וגם הגרמנית שקראפט מבקש

27. מבקרים רבים שבו וטענו כי אין בסיפור דבר המצביע על יהדותן של הדמויות הראשיות, גינא ובארט, כפי שציין גרשון שקד; ראו גרשון שקד, הסיפורת העברית 1880–1980, כרך שלישי, הקיבוץ המאוחד, תל אביב 1993, עמ' 101. קריאה זו אינה מדויקת שכן כבר בפתח הנובלה אומרת גינא על צבע האודם של נופשת אחרת כי הוא מעיד על "טעמה של שקצה". אמירה זו מסגירה את יהדותה. כיוון שזו אמירה שולית מאוד, אין זה מפתיע כי חמקה מעיני הביקורת.

28. דוד פוגל, נוכח הים: נובלה, ספרי סימן קריאה והקיבוץ המאוחד, תל אביב 2005, עמ' 31.

לעבור אליה, אינן נוכחות בטקסט של פוגל אלא בתיווך העברית, שהיא השפה הזרה האמיתית לגיבורי הסיפור.

כסופרים יהודים מזרח אירופיים שקיבלו חינוך יהודי מסורתי, הן גנסין הן פוגל כתבו בעברית בהטעמה אשכנזית, שהפכה ברבות הימים לסמן הבולט ביותר של הגולה והגלותיות. שימל מדגיש זאת בפני הישראלים הקוראים את שיריו של פוגל בהברה ספרדית ובכך חוטאים למוזיקליות שלהם ולהתעקשות של פוגל להתרחק ככל האפשר מן הנורמות של העברית הארצישראלית:

ובאַמֶּת מָה הָיוּ הַסְּפוּיִים שֶׁל
מִחְבְּרֵי־הַשִּׁירִים בְּלִפְנֵי הַשַּׁעַר הָאֶפֶל' לְמִשְׁל
לְהַרְגִישׁ אֶת עֲצָמוֹ "בְּבִית"? וּמִי
שִׁיאֵמַר שֶׁעֲנִין הַהִכָּה־הָאֲשֶׁכְּנִזִּית אֵצֶל פּוֹגֵל
לֹא־כָל־כֶּךָ־חָשׁוּב (דָּבָר שֶׁבְּכֻלּוֹ אֶפְשָׁר לְהַגִּיד
רַק עַל־סִמָּךְ שֶׁהֵם לֹא שִׁירִים־שְׁקוּלִים)
אוּ שְׁמִרְמָה אֶת עֲצָמוֹ אוּ
שֶׁלֹּא "שׁוֹמֵעַ" אֶת הַשִּׁירִים עַל אַחַת־כַּמָּה־וְכַמָּה
גִּנָּסִין – מִי שֶׁעוֹבֵר אֶת הַיָּם־הַגָּדוֹל
שֶׁל "אֵצֶל" לְמִשְׁל קָשָׁה־לוֹ לְהַשְׁתַּחֲרֹר
מִטְבִּיעַת הַכֶּרֶת־שֶׁבְּשִׁכְבְּרֵי־הַיָּמִים (עמ' 202)

קטע זה ממחיש את אופן הנוכחות של פוגל בטקסט העוסק בגנסין. שימל מתחיל מגנסין, עובר לפוגל ושב לגנסין, משל היו השניים זהים, כפי שמעידות המילים "על אחת-כמה-וכמה / גנסין", המדגישות את הדמיון בין שני היוצרים, שעשרים שנים מפרידות בין ביקוריהם בארץ ישראל. שימל אינו מסתפק ביצירת אנלוגיה ביניהם, אלא מתיך אותם ממש, עד שלרגעים קשה להבחין על מי מכין השניים מדובר, כאילו מדובר ביוצרים המכוננים יחד סובייקטיביות משותפת:

[...] אֶת הַסְּבוֹת הָעֶקְרִיּוֹת לְבֹאוֹ (שֶׁל גִּנָּסִין) אֶפְשָׁר
לְלַמֵּד מִמִּכְתָּב מֵאַחַר יוֹתֵר מִכְתָּבוֹ
שֶׁל דּוֹד פּוֹגֵל מוֹיֵנָה (21.5.23):
לְאַרְצֵי־יִשְׂרָאֵל רוֹצָה אֲנִכִּי לַעֲלוֹת
לֹא מִפְּנֵי שִׁישׁ לִי שֵׁם
אִיזוֹ פֶּרֶסֶפֶקְטִיבָה מִיַּחַדָּת וְלֹא מִפְּנֵי –

מִכְרַח אֲנִי לְהוֹדוֹת – שֶׁתִּקְפוּ עָלַי
הַגְעֻעֻעִים. הַנְּנִי רָצוֹן כָּל-כֶּךָ בְּגוּפִי
וּבְנַפְשִׁי עַד שְׁאִין בִּי מְקוֹם כָּלָל
לְמוֹתָרוֹת כְּאֵלֶּה. בְּדַעְתִּי לְעֵלוֹת, מִפְּנֵי
שֶׁמִּכְרַח אֲנִי לְצֵאת מִמְּצוֹק זֶה
שֶׁבוֹיֵנָה. מִפְּנֵי שֶׁמִּכְרַח-אֲנִי לְנוֹחַ קֶצֶת.
[...] אֵין לִי שׁוֹם פֶּרֶסֶפֶקִּיכָה מִיַּחֲדָת
אָבוֹא לְשֵׁם וְאַרְאָה [...] אֶפְשֶׁר תִּהְיֶה-לִּי
תִּקְנָה בְּאַרְצֵי-יִשְׂרָאֵל. נִרְאָה. (עמ' 208)

שימל מאפיין את הסובייקטיביות המשותפת של גנסין ושל פוגל כסובבת סביב רעיון הברירה. שימל מזכיר בשירו את דבריו של מנחם גנסין שטען כי אחיו המנוח סבל בלונדון רבות, ו"הֵעֵלָה בְּדַעְתּוֹ / לְכַרְחַ מִשֵּׁם וְלְעֵלוֹת לְאַרְצֵי-יִשְׂרָאֵל..." (עמ' 208).²⁹ דברים אלו מהדהדים את תיאורי הניכור שפוגל חש בווינה, שממנה הוא ביקש לברוח עד לקצה העולם, ל"ארגנטינה, אמריקה או ארץ ישראל".³⁰ אפשר לצרף את הסובייקטיביות של שימל לסובייקטיביות משותפת זו של גנסין ופוגל – אולי גם שימל "ברח" מאמריקה. וכפי שנראה, הפועל "ברירה" משמש אותו גם לתאר את המעבר שלו לשיר הארוך.

השיר הארוך והוויתור על הבית

בספר שיריו באנגלית *First Poems* ובשני ספריו העוקבים בעברית, שירים (1968) ושירי מלון ציון (1974), דבק שימל בשיר הלירי הקצר. בשלהי שנות השבעים חל שינוי של ממש בפואטיקה שלו והוא החל לכתוב מחזורים ארוכים המתפתחים לעיתים לאורך כמה ספרים. פרויקט ארעא שלו מתפרס כזכור על פני כמה ספרים: תחילה פרסם את ארעא (א-נ), ובהמשך הופיעו גם לואל, ספר מדרש תדשא ונכח – ספרים שבהם ביקש לחשוב על השיר כהתנסות ב"איסוף וצבירה", כפי שציין שחר ברם.³¹ קשה להפריז בדרמטיות של שינוי צורני זה. שימל עצמו התייחס לכך והסביר:

29. גם בכתיבתו של אשר ביילין תואר גנסין כמי שברח מלונדון, ראו אשר ביילין, ברנר בלונדון: סיפור-זיכרון, ספרי סימן קריאה והקיבוץ המאוחד, תל אביב 2006, עמ' 91.
30. מצוטט אצל Chana Kronfeld, *On the Margins of Modernism: Decentering Literary Dynamics*, University of California Press, Berkeley 1996, pp. 162-163
31. שחר ברם, המבט המופנה לאחור: גלגולי הפואמה אצל ישראל פנקס, הרולד שימל ואהרן שבתאי, מאגנס, ירושלים 2005, עמ' 44-42.

מה שהשפיע עלי הוא הרעיון של השיר הארוך, שזו בריחה מהשיר של מוסף ספרותי בעיתון, שאפילו אם הוא טוב, תמיד יש לו המרובע שלו, והוא לא יכול להיות יותר גדול ממה שנותן לו הדף. [...] הקסים אותי, שמישהו כמו פאונד עובד על שיר וממשיך את השיר ומגלגל אותו ונתקע וחוזר, כי דברים מתאספים וזה מעשיר את השיר בצורה שברגע שאני מרגיש ככה ורושם ככה, השיר מתגלגל ואני ממשיך אותו וגומר אותו ומדפיס אותו וזה הסוף שלו, ואז אני עובר למשהו אחר.³²

המילה "בריחה" – שכאמור, עלתה פעם אחר פעם בשיח על גנסיין – ראויה לתשומת לב. היא מתייחסת לרתיעה מן ה"מרובע" השמור לשיר בעיתון, כלומר למקום המוגבל מלכתחילה המוקצה לשיר בדפי המוספים הספרותיים. מקום תחום זה מגביל לדעת שימל את האפשרויות של השיר, והדוגמה של עזרא פאונד רומזת לרוחב היריעה של הקנטוס (Cantos) המאפשר למשורר להתנסות בכתיבה המבוססת על מִשָּׁךְ ארוך: איסוף, צבירה, שִׁכְתוּב וחוזר חלילה.³³

ההסבר של שימל מעניין אך העיתוי של השינוי מעורר תהייה: המודל של השיר הארוך בנוסח של פאונד, צ'רלס אולסון ופול זוקופסקי התפתח בראשית המאה העשרים, והיה זמין לשימל עוד בשנות השישים, בעת שכתב את ספריו הראשונים, כאנגלית ובעברית. אך רק בתחילת שנות השבעים החל שימל לגבש עמדה בזכות האורך והמשך, עמדה שסימנה הסתייגות מסוימת מהבית המרובע המזוהה עם השיר הלירי הקצר. דברים אלו עולים בכירור מרשימה שכתב שימל בתחילת שנת 1974 לרגל פרסומו של קיבוץ (1973) מאת אהרן שבתאי. אף על פי שהרשימה "השירה העברית במצב טוב" נכתבה כרשימת ביקורת על ספרו של שבתאי, שימל התייחס בה גם למשוררים נוספים ונדרש לצורה הפתוחה של השיר: "נראה לי שסוף סוף התגברנו על המושג 'שיר' בספרותנו, ומה עייפים היינו משיר ושיר ושיר העושים 'שירים'. השיר העברי היה כבול בתוך מושגו האפלטוני: יצור עם שורת פתיחה ובתים וחזרות כהלכה, ושורות הסיום – מוכן וארוז לדפינו הספרותיים. וכל הניסיונות המרובים לעבור מעבר ל'שיר' לדברי המשורר כנראה לא עזרו".³⁴ בהמשכה של אותה שנה פרסם שימל את שירי מלון ציון, ששיריו בנויים ממרובעים. עם זאת, דומה כי בכותבו "מה עייפים היינו משיר ושיר ושיר העושים 'שירים'" ביטא שימל, בודעין או שלא בודעין, את שאיפתו לחרוג מהמושג האפלטוני של שיר, מתפיסת השיר כמושא קבוע ובלתי משתנה.

32. ישורון, "כל הבערך שאתה יודע לעשות", לעיל הערה 2, עמ' 92, ההדגשה שלי.

33. הדוגמה של פאונד מעניינת מאחר שהוא פרסם את שירי הקנטוס בכתיבי עת, אך משמעותם של השירים מתגלה במסגרת הספר השלם.

34. הרולד שימל, "השירה העברית במצב טוב", דבר, 24 באפריל 1974.

בארעא (n-x) מצא שימל את הצורה החדשה שתאפיין את שיריו מכאן ואילך. תפנית זו בפואטיקה של שימל עומדת בניגוד גמור לתהליך ההיסטורי שמארק ג'פרס כינה "הליריזציה של השירה". לדבריו, בשלהי המאה התשע עשרה נהיה השיר הלירי "לצורה הבלעדית של הביטוי השירי",³⁵ והדומיננטיות המוחלטת שלו הביאה להיעלמותם ההדרגתית של ז'אנרים שיריים רבים כגון השיר האפי, הבלדה, האודה, הפסטורלה, והאידיליה. אדגר אלן פו חזה שהשיר הארוך יאבד מפופולריותו עוד בשנות הארבעים של המאה התשע עשרה. הוא טען כי הצירוף "שיר ארוך" הוא אוקסימורון שכן רק הדיוק והתמצות מתאימים לאחוז ברגש.³⁶ ואומנם במאה העשרים עדיין זכה השיר הארוך למימושים מרתקים למשל ביצירותיהם המודרניסטיות של פאונד, אולסון וזוקובסקי, ואלו אף נחלו הצלחה ביקורתית. אך אכן, כפי שחזה פו, הם לא זכו לפופולריות רחבה – הם נותרו במידה רבה בלתי קריאים, כחורבות של "מפה ענקית שאין בה עוד צורך".³⁷ מה אם כן עומד מאחורי הבחירה של שימל בשיר הארוך, דגם שירי קשה לקריאה המעמיד בפני הקוראים אתגרים פרשניים רבים? לבחירה זו יש סיבות רבות – ביוגרפיות, פואטיות, הגותיות. סיבות אלו מגולמות בעצם הוויתור על הבית השירי. השיר הארוך הוא בעל צורה אמורפית ולכן הבחירה בו מדגישה את הוויתור המכוון על הבית המרובע ועל מבנים פואטיים מקובלים. הוויתור על הבית השירי נושא במובלע משמעויות רגשיות ששימל לא מנסח בארעא (n-x). אך ב"עפרא דארעא", שנושאו נדודים, עקירה וחוסר האפשרות להכות שורש, שימל מוותר על הבית השירי כ"תואם אובייקטיבי". במאמרו הידוע "בעיותיו של המלט" טען ת"ס אליוט, באחד מן המשפטים המפורסמים של המודרניזם האנגלוסקסי, כי "הדרך היחידה להביע רגשות כאמנות היא מציאתו של 'תואם אובייקטיבי' (objective correlative); כלומר מערך של אובייקטים, מצב, שרשרת של אירועים שתהיה הנוסחה של אותו רגש ייחודי; בשעה שניתנות העובדות החיצוניות, המוכרחות להסתיים בחוויה חושית, מתעורר הרגש באופן מידתי".³⁸ בעקבות מאמר זה הפך ה"תואם האובייקטיבי" לאחד המושגים המוכרים ביותר בביקורת השירה.

35. Mark Jeffreys, "Ideologies of Lyric: A Problem of Genre in Contemporary Anglophone Poetics", *PMLA*, 110:2, 1995, pp. 196-205

36. Edgar Allan Poe, "The Poetic Principle", *The Works of Edgar Allan Poe*, vol. 5, Project Gutenberg, 2000

37. חורחה לואיס בורחס, "על הדקדקנות במדע", דברי ימי תועבת העולם, מספרדית: רנה ליטוין, עם עובד, תל אביב 1987, עמ' 119.

38. ת"ס אליוט, "המלט ובעיותיו", בתוך יהודה ויזן (ליקט, תרגם והעיר) מילים, מילים מילים: על המלט, רסלינג, תל אביב 2016, עמ' 136.

אם נראה בבית השירי תואם אובייקטיבי, הוויתור עליו ב"עפרא דארעא" מבטא את הגירתו של המשורר, את עזיבת שפת אימו האנגלית, ואת החלטתו לוותר על תחושת ה"היות בבית". זהו כמובן רק אחד מהאמצעים ששימל נוקט על מנת לתת ביטוי לעקירה הקיומית שבה הוא עסוק. הבחירה בשיר הארוך, מודל שירי שבמידה רבה זר לשירה העברית; שילובם של ציטוטים ופרפרזות רבים מספור; ואזכורם של חברות וחברים רבים של גנסין ושל פוגל, וביניהם משוררים, מתרגמים, עורכים ומבקרים – כל אלו מונעים מאיתנו לזהות בקלות קול דובר המספק עוגן לטקסט. כך יצר שימל טקסט מרתק אך קשה לקריאה, המתקדם לאורך עמודים רבים באופן תזזיתי ושרירותי-לכאורה.

קודה: הלשון הסינתטית

כזכור, שימל לא פרסם את "עפרא דארעא" כספר, ובכך דן אותו במידה רבה לשכחה. עם זאת, בקטע אוטוביוגרפי שהציב בפתח ספרו לואל, העוסק במשורר האמריקאי רוברט לואל, הזכיר שימל את שירו על גנסין וקשר אותו להגירתו שלו לארץ:

עם פרסום שיר זה אני מתקן שקר שעשיתי בכך שעד עכשיו כל מה שכתבתי בעברית כתבתי אך-יורק על הארץ. לא כאילו נולדתי בעברית או נולדתי בארץ, אבל כן כאילו לא היה עָבֵר לפני העברית ולפני הארץ. אם לאנציקלופדיה העברית יש ערך על בוסטון או על ניו יורק, עכשיו גם לי יש. אני שכתבתי (על גנסין) מפות צריכים שתיים", מְסַפֵּק לעצמי מפה נוספת. כך שלואל, פה, יקריא את תרגומו למנדלשטאם בעברית שלי במבטא אמריקני.³⁹

האמירה "מפות צריכים שתיים", שסימנה בפתח "עפרא דארעא" את עמדתו הקיומית של גנסין, מוסבת הפעם אל שימל עצמו. בגיל שישים הוא מודה כי גם הוא עצמו זקוק לשתי מפות, וכי קריאת שירתו דורשת סופראימפוזיציה שלהן, את הנחתן זו על גבי זו. אבל כאן המקום לציין את ה"מוזרות" הלשונית העקרונית של שימל, המודגשת במכוון, שהרי נהוג לומר "צריכים שתי מפות" ולא "מפות צריכים שתיים". הנוסח של שימל מעלים את הסובייקט ולא ברור כלל מי הם ש"צריכים". החזרה על הביטוי בלואל מאפשרת להבין לאחור כי הפועל "צריכים" מתייחס ככל הנראה הן לגנסין הן לשימל, והמוזרות הלשונית לוכדת את התמוזגות הסובייקטיביות שתארת קודם לכן.

39. הרולד שימל, פתח דבר ללואל, חדרים, תל אביב 1986.

אדריאנה ג'ייקובס, שכתבה על שירת שימל באופן מאיר עיניים, תיארה אותו כמשורר שהפואטיקה שלו היא בהכרח "תרגומית" (translational poetics). שימל הרבה לתרגם שירה מעברית לאנגלית, ואפשר לקרוא את תרגומיו לשירתם של אסתר ראב ואבות ישורון כהזדמנות לרפלקסיה על הגירה של טקסים אל טריטוריות תרבותיות ולשוניות רחוקות. לטענתה, עבור שימל, חשיבותו של משורר כמו לואל נעוצה לא רק בנסיבות הביוגרפיות שהביאו למפגש ביניהם בבוסטון, בעת ששימל למד בעיר, אלא בכך ששימש דוגמה למשורר-מתרגם שתרגומיו הם חלק בלתי נפרד מהפרויקט השירי הרחב שלו.⁴⁰ באמצעות דמותו של לואל מנסה שימל את הרב-שכבתיות של לשונו שלו ומציב בלב שירתו פעולה של תרגום כפול – תרגום מתרגום.

בהקדמה ללואל, שימל מבקש להנכיח את שפת אימו – האנגלית, אולם אנגלית זו כשלעצמה כבר נושאת הדים של לשונות אחרות. ההודאה כי היה לו "עֶבֶר לפני העברית" מקפלת בתוכה משחק מילים המרמז גם למילה "מעבורת" וגם למשורר המעביר מילה מגדה לגדה ומלשון ללשון.⁴¹ העבר, המעבר, המעבורת והעברית הם סימונים אוטוביוגרפיים של הרב-לשוניות הנעשים לנושא המוצהר של לואל. לואל הוא אפוא פעולה של תרגום, של מעבורת, אך כאמור המעבר אינו מלשון אחת ללשון אחרת, משל היו לנהר שתי גדות. השיר מייצר מרחב מתעתע משום שהתנועה בו חורגת מהדו-לשוניות עברית-אנגלית ומהצמד מקור-תרגום, כפי שמעידות המילים "לואל, פה, יקריא את תרגומו למנדלשטאם בעברית שלי במבטא אמריקני". התפיסה הרב-לשונית ששימל מציג בלואל עולה בבירור גם בפתח הדבר לתרגום שלו לשירי אבות ישורון:

המשורר לא יותר על מה שידיו אחזו ולא ישחרר את מה שידיו אוחזות. הוא מדבר את השפה של נעוריו, את שפת אביו ואת שפת בגרותו, כאשר הוא כבר בגיל של אביו. הוא גם מנכס את שפת ילדיו, משום שעליו לדבר איתם. לעיתים תכופות, אחיזת הקרס במילים (שכן כל משורר הוא המילון ההיסטורי של עצמו) מובילה למה שאינו "לשון דיבור". ה־lingua franca של המשורר היא תוצר של ראייה רבת-ממדים [...] הדיאלקט ה"סינתטי" של יו מקדריד הוא משל ללשונית המשוררים בכל השפות.⁴²

40. Adriana X. Jacobs, *Strange Cocktail: Translation and the Making of Modern Hebrew Poetry*, University of Michigan Press, Ann Arbor 2018, p. 182

41. על משחק מילים זה עמד גלילי שחר בדיונו בשירת פאול צלאן; ראו גלילי שחר, האבן והמילה: על שירת פאול צלאן, מוסד ביאליק, ירושלים 2019, עמ' 35–36.

42. Harold Schimmel, "Translator's Foreword", in Avot Yeshurun, *The Syrian African Rift, and Other Poems*, trans. Harold Schimmel, Jewish Publication Society of America, Philadelphia 1980, pp. xi-xii

לפי שימל, לשון השירה אינה לשון טבעית. למעשה, כל המשוררות והמשוררים כותבים בלשון סינתטית המערבת שפות שונות. מעבר לתוקף האוניברסלי של תפיסתו (לשונו של המשורר הסקוטי מקדרמיד היא משל ללשונות המשוררים בכל השפות), שימל מזכיר בעקיפין שהעברית כשפה מודרנית היא כשלעצמה לשון סינתטית: לא היה דבר טבעי בלשון הנוסח של מנדלי מוכר ספרים בשלהי המאה התשע עשרה, וגם לא בעברית של גנסין או של פוגל בראשית המאה העשרים, או בלשונו של עגנון מראשית כתיבתו ועד ליצירתו האחרונה. למסורת זו של כתיבה בשפה סינתטית שימל מצטרף ולה הוא מבקש לתרום. תרומה זו חשובה בעיניו בייחוד משום שהעברית איבדה את זיקתה הדיאספוריות.