עתון 77, שנה י"ז, גל' 163-164 (תשרי תשנ"ד, אוגוסט-ספטמבר 1993)

אידיליה בבית־האסורים ו"זרותו" של משורר

חיים שוהם

מקורות אפשריים ל"כף השבורה" מאת טשרניחובסקי[1]

וב עולה נושא "זרותו" המפורסמת של טשרניחובסקי והתקבלותו הבעייתית בספרות העברית; וצודק דן מירון (1987:7-436)* הקובע, ש"זרותו" של המשורר ושירתו לא נבעו מאיזו תמטיקה או אידיאולוגיה שבהן נבדל טשרניחובסקי, כביכול, מבני־הזמן האחרים, אלא מ"מיקום" ספרותי־רוחני לא ברור בתוך הרצף ההיסטורי־התפתחותי של הספרות".

את הגורמים למיקום זה יש לבקש במערך החווייתי המיוחד למשורר, כמו גם במערכת הספרותית־רוחנית שעמה ניהל דיאלוג ביצירתו, ושממנה שאב בתחומי ההגות והפואטיקה. תחומה של מערכת זו רחב מאוד, וחובק יותר מאשר את התרבות היהודית, הלשון העברית והספרות העברית לדורותיהם. "הביוגרפיה הרוחנית" של טשרניחובסקי שונה היתה במהותה מאלו של יוצרים אחרים בני־זמנו (מירון, 441). בקיאותו בלשונות אירופה ובספרותה הרחיבה את הקונטקסט התרבותי והיצירתי שלו, ולדעתי, תרמה לא־מעט למה שכונה בתולדות הספרות העברית "זרותו של טשרניחובסקי". איני יודע מי מהמשוררים העברים שיצרו בתקופתו (וגם אחריה) יכול היה להציב על שולחן־הכתיבה בחדרו השכור אנדרטאות של משה, הומרוס, אפלטון, גיתה, שקספיר, ישעיהו בן־אמוץ ועשתורת, כציון לקנייניו הרוחניים־יצירתיים. רק שתיים מדמויות אלו הן עבריות־יהודיות, והאחרות – "זרות" לספרות העברית, שקנתה את זיקתה אליהן במאמץ לא קטן. טשרניחובסקי היה בין היוצרים ש"אזרחו" זרים אלו בספרות העברית, והוא עשה זאת בכמה אופנים: באמצעות יצירות שלו, שבהן ניהל עמם דו־שיח גלוי כסמוי; באמצעות טיפוח סוגות ספרותיות עתיקות (אידיליה ובלדה, למשל); ברוחב יריעתו הפרוזודית ובתרגום מיצירותיהם לעברית (אפלטון, הומר, גיתה, שקספיר והמיתוס השומרי). זוהי טבלת־צבעים שלא משוררים רבים נתברכו בשכמותה, אבל ברכה זו גם עמדה לרועץ בדרך התקבלותה של יצירת טשרניחובסקי בספרות העברית, האמונה על מודלים יצירתיים מבית ובמערכת התרבותית שבה הזר – בעיקר חוכמה זרה וספרות זרה – היה בבחינת סכנה.

בספרי *"בדרכי האידיליה"* הצבעתי על זיקותיה של יצירתו האידילית של טשרניחובסקי למסורת הארוכה של סוגה ספרותית מיוחדת זאת. הפעם אני מבקש להצביע על זיקתה של אידיליה אחת של טשרניחובסקי – "הכף השבורה" – למקורות האמורים, ולחשוף משהו מהדיאלוג המורכב שהיא מנהלת עם עולמות רוחניים וספרותיים שונים, שטווחם משתרע מהעולם היווני העתיק ועד לקלסיציזם וראשית הרומנטיקה הגרמנית בתחילת המאה ה־19. בעולמות אלה מצאתי מקורות השפעה אפשריים על אידיליה זו, ולדעתי, הדו־שיח עמם קובע, לא־מעט, את המישור התמטי שלה.

א. בשנת 1907, כשלוש שנים לאחר שכתב בעיר לוזאן את האידיליה המפורסמת שלו "כחום היום", שב ובחר שאול טשרניחובסקי בבית־הסוהר כמרחב פעולה לאידיליה אחרת שלו, "הכף השבורה". כמצוין בסיומה של האידיליה, טשרניחובסקי התחיל לכתוב אותה בשנת 1907, בבית־הכלא שבמיליטופול, עיר־המחוז של כפר מולדתו. בשנה זו, לאחר שעשה מספר שנים בלימודי רפואה באוניברסיטאות של היידלברג ולוזאן, חזר טשרניחובסקי למולדתו; עם שובו, הושלך לבית־הסוהר באשמת פעילות חתרנית – אף־על־פי שמעולם לא התערב בענייני הפוליטיקה הרוסית (קלוזנר 1929:154, 229). שישה שבועות ישב במאסר, עד שרב העיר השתדל לטובתו והוא שוחרר מהכלא. אז השלים את האידיליה, שראתה אור – תחת השם "הכף הנשברת" ועם תת־הכותרת "אידיליה"[2] ב"השילוח" יז: ד [תרס"ח = 1908, עמ' 381-386].

במאמר זה אני מבקש להצביע על שלושה מקורות השפעה אפשריים, ששימשו את טשרניחובסקי בבניינה של האידיליה ובכינון הגותה:

1. "משל המערה" האפלטוני ("*ספר המדינה*" 514a-517a), שהשפעתו ניכרת בעיצוב הפתיחה של האידיליה.

2. השיר "Heldenroeslein" (ורד-בר), מ"שירי זסנהיים" (Sesenheimer Lieder) של יוהן וולפגנג גיתה, שתרומתו ניכרת ביצירה בעיצוב התשובה הראשונה על השאלה בדבר מקורו של בית־הכלא הראשון בעולם.

3. תפיסות גנוסטיות, אודות העולם והאדם ומעמד שניהם בקוסמוס, שטביעת אצבעותיהן ניכרות במונולוג השני ביצירה. לשני המקורות הראשונים יש לטשרניחובסקי זיקה מיוחדת: הוא תרגם לעברית את שירו האמור של גיתה ואת *"המשתה"* מאת אפלטון.[3] בעזרתם עיצב את האידיליה, הרחיב אותה לעבר התחום העיוני, ושיווה לה מאיכויותיה של פואמה אידיאית.[4]

נוכחותם של מקורות אלה באידיליה והשימוש שנעשה בהם, שבים ומאשרים את הדיאלוג שהמשורר ניהל ביצירתו עם התרבות העתיקה והמודרנית של ארופה. שם מצא ליצירתו מקורות השראה ותבניות הבעה שלא מצאם מבית, ושבהם העשיר את יצירתו שלו ואף גילה לספרות העברית עושר של אפשרויות צורניות ותמטיות חדשות שלא ידעה כמותן.

ב. מערכת הפעולות של "הכף השבורה" פשוטה, ומרחבה מוגדר היטב: קבוצה של אסירים בבית־סוהר מערימים על השומרים ועל התקנות החמורות של בית־הסוהר ומתקנים כף עץ שנשברה.[5] מעשה תיקון הכף נקבע במרכז היצירה – בין תיאור שקיעת השמש, הנמשך על־פני עשרים ותשע שורות שיריות רחבות, לבין מונולוגים שנושאים שני אסירים ושעניינם מוצאו של בית־הסוהר הראשון בעולם. היצירה מסתיימת בתגובתם של האסירים לתיקון הכף ולנאמר על מוצאו של הכלא, כשברקע הם שומעים את אחד האסירים, הכלוא בתא אחר, שר את "שירת האינטרנציונל".

לכאורה נחלקת האידיליה לשלושה חלקים ברורים: 1. תיאור השמש במהלך שקיעתה; 2. תיקון הכף השבורה; 3. שיחת האסירים, המתנהלת תוך כדי תיקון הכף, בדבר מקורו של בית־הכלא הראשון בעולם. אולם סיום היצירה מאחד באופן ברור את התיקון

והשיחה ומעמיד את מספר חלקיה של היצירה על שניים:

> "אשרי אוזן שזכתה לרדת לעמק הענין [...] / הושלמה מלאת הכף!
> יעמדו מבינים ומבקרים" (117-118)

חלוקה זו של היצירה מפצלת את מישור התרחשותה לשני חלקים מובחנים: מישור השפעתה של השמש – העולם שמחוץ לבית־הכלא, הפותח את האידיליה; ומישור פעולתו של האדם – בית־הכלא שבו כלואים האסירים, שמרחב מחייתם אינו עולה על מרחבו של תא המאסר. במישור זה מקדימה פעולה, הקשורה ביומיום של האסירים, שיחה שנושאה הגותי־פילוסופי.[6]

בקריאה ראשונה נראה הקשר בין שני המישורים רופף, והם יכולים להיתפס כתחומים נפרדים. לשמש אין מקום בתחומו של האדם (בית־האסורים), ולאדם הכלוא

מעמדם ומצבם של האסירים באידיליה של טשרניחובסקי דומה לזה של האסירים ב"משל המערה" שב"*ספר המדינה*" לאפלטון

בבית־האסורים אין מקום בתחומה־מרחבה של השמש – הטבע.[7] קריאה נוספת מגלה, כי תיאור מהלך השמש ביצירה נמסר מנקודת־תצפית שונה מזו שבאידיליות כמו "לביבות" ו"כחום היום", שגם הן פותחות בתיאור מהלך השנה במשך היום.[8] באידיליות אלו ניצב אני־שר יודע־כל המתבונן בתופעות הטבע – במיוחד בשמש העולה ובמהלכה – וקובע את עמדתו ("אכן בוקר, שאין דוגמתו רבים, אז היה" ב"לביבות", ו"עמדה חמתו של תמוז באמצע שמים" ב"חום היום"). הוא אף מוסיף על הנגלה לעין גם את הנסתר ממנו אבל ידוע לו ממקורות אחרים. ואילו ב"הכף השבורה", תיאור מהלך השמש בעת שקיעתה הוא תיאור היפותטי. המתאר, שהוא אחד מהכלואים, אינו רואה את השמש אלא מדמיין אותה לעצמו על־פי שאריות האור המגיעות לתא המאסר ועל־פי זכרונותיו מעברו כאיש חופשי.[9]

אופן התיאור הזה מלכד את שני מישורי הפעולה האמורים למישור הכרה אחד, שבו מתקיים ניסיון לשער את מראה המרחבים שבחוץ על־פי כתם שמש שהגיע לתא המאסר. עובדה זו עולה בבהירות בפתיחת האידיליה.

ג. פתיחתה של האידיליה היא, כאמור, תיאור טבע ארוך, הבנוי משלושה משפטים היפותטיים – שניים ארוכים ואחד קצר. כל משפט פותח בצירוף הלשוני: "ואפשר מאוד, אשר [...]",[10] ואחריו בא תיאור מפורט של המראה המשוער של המרחבים שמחוץ לכלא, שבהם משפיעה "שמש נדבות בארץ" על היקום כולו.[11] המשפט המתאר השלישי אינו בא לידי סיומו. הוא נקטע על־ידי משפט ניגודי, הדוחה את התיאורים ההיפותטיים, וקובע את המרחב האמיתי של האידיליה ואת זהות "גיבוריה": בית־סוהר ואסירים. היחס הנוצר בין שלושת המשפטים ההיפותטיים למשפט הניגוד הוא זה הקובע את נקודת־התצפית: מחשבותיו, הרהוריו, ובאורח עקיף גם רגשותיו של אסיר בבית־כלא, החושב על מה שמעבר לחומות הכלא.

אם נבחן את תיאור השמש ושקיעתה לא מראשיתו, אלא דווקא במקום שבו הוא נקטע, ומשם ננוע לעבר ההתחלה – ניטיב להבין את אופיו ההיפותטי של תיאור זה ואת נקודת־התצפית שלו, וגם נתקרב לזיקה הקיימת בינו לבין "משל המערה" האפלטוני. וכך פותח החלק השלישי של התיאור:

> ואפשר מאוד, אשר אז רוח של אביב מרחפת / לרוחב ערבות ומלואן – ושמש נדבות בארץ... / אפשר מאוד! אלא לאחר שטיפסה בקוצי הגדר, פורשה מחצר המשמרת, ועברה החומה הגבוהה, / חדרה בעד שבכת הברזל, תש כוחה והיתה בהרת / כתם צהבהב ועגום, ועביי השבכה מאפילים, / גוזלים את גנובי־האורות, שנאחזו בסידו של כותל. / ונבלע האור בצל השבכה, והובדל הצל ונעשתה / שבכה מכאן ומכאן, שסגרה על שמונה־העשרה / נפש האדם שניתנו במאסר ב'טרקלין החדש'. / והעריב עליהם היום וכלו כל שירותיהם / החשו איש בפינתו, איש איש ופגעו ואסונו, / איש איש ונגעי לבבו. (23-35)[12]

החלק השלישי של התיאור מבקש להמשיך באותה תבנית תחבירית שבה פתחו שני החלקים הקודמים לו, אך נקטע בפתאומיות על ידי אמירה אירונית: "אפשר מאוד!", השוללת את שקדם לה כשידה של המציאות גוברת על האשליה. האסיר נעשה לפתע מודע לעובדה, שמה ש"ראה" לנגד עיניו הוא מה שדימה לעצמו, וכשלמעשה הוא רואה רק שרידים קלושים של "שמש הנדבות", המחלקת בשפע לכול מאורה וחומה ואף מגיעה עד לפינות הנידחות של היקום. כאשר מגיעים שרידים אלו לבית־הסוהר ונכלאים בו – "עברה החומה הגבוהה, / חדרה מבעד שבכת הברזל" – לא נותר מהשמש דבר. כוחה תש, והשפע שבחוץ הופך ל"בהרת, כתם צהבהב ועגום". זהו האור שרואה האסיר,[13] אור, שנבלע שצל סורגי חלון תא המאסר, ומדגיש את קו־התיחום הברור בין פנים בית־הסוהר לבין החוץ.

שאריות אלו של אור שמש הן המקור לתיאורו של האסור, הבנוי על ידיעה והתנסות קודמות! "[...] ואפשר מאוד, אשר אז" [...]

ובנקודה זו אנו קרובים ל"משל המערה" האפלטוני ששימש, לדעתי, את טשרניחובסקי, כמודל לעיצוב הסיטואציה האנושית בכלא. מעמדם ומצבם של האסירים באידיליה של טשרניחובסקי דומה לזה של האסירים ב"משל המערה" שב"*ספר המדינה*" לאפלטון. אף הם מדמים לעצמם – על־פי הצללים שהם רואים על כותל מערתם – את מראה הדברים שהם מקור הצללים.

שלושה מראות מדמה לעצמו הכלוא בבית־הסוהר בעקבות קרן־האור שתש כוחה, המאירה את הכותל שלפניו:

1. בתיאור ההיפותטי הראשון של השקיעה, השמש השוקעת ("פז גוסס")[14] מעניקה, בטרם תיעלם, את שאריות חסדה לעצים ולצמחים, לציפורי־נוד "השבים מעבר לים", לדגים בנחלים ולעננים בשמים. התיאור עומד כולו בסימן הניגודיות בין השמש, שזהבה הולך ומתעמעם, לבין הדינמיות שהיא מכניסה, כבמגע קסם, באובייקטים של הטבע שבהם היא נוגעת־לא נוגעת בטרם תגווע. אובייקטים אלו כמו משמשים את שקיבלו מן השמש גם לאחר היעלמותה של זו. הטבע, בתיאור ההיפוטתי הראשון, הוא טבע בהיקפו הרחב והכללי, ולאנושי אין בו מקום.

2. התיאור ההיפותטי השני עובר מהטבע בהיקפו הרחב לטבע בהיקפו המצומצם והאנושי:[15] "כפר נידח" ובו "פינת סתרים נשכחה", גינה שהיא מעשה ידי אדם ושצמחיה מציינים זמן אנושי, שבוודאי עומד בניגוד לזמן הטבעי:

> [...] ושכחי זמן וחליפות / חיים שם חיי דור חולף, יסוריו וחלומותיו, / נוצרים מסירות־קדומים פרחים עוד נטעו הסבות (13-15)

וכשם שהצמחים השונים שנטעו הסבות בגינה השכוחה, מעידה על קיומן וזמנן, גם המתאר קובע את "בעלותו" על פינת גן זו. הוא עושה זאת באמצעות השמות העבריים החדשים שהוא נותן לצמחים שניטעו בשמם הזר, הלא־עברי.[16] זהו תחום אנושי, שהאדם טובע בו חותמו – אם כגנן אם המתאר – בשני המקרים מעמדו הוא מעמד של אדון. גם לפינה זו, משער האסיר, מגיעה השמש.

3. התיאור ההיפותטי השלישי מתקשר, דרך תיאור השמש כ"שמש נדבות בארץ", לתיאור הראשון. הפעם אנו מצויים אצל מרחבים מוכרים לנו משירת טשרניחובסקי – הערבות לעת אביב;[17] אבל, כאמור, לתיאור זה אין המשך.

מהלך השמש השוקעת קובע, כמו באידיליות אחרות של טשניחובסקי, את מהלך הזמן האובייקטיבי השונה מזמנו הסובייקטיבי של האדם. על התהליך הטבעי של שקיעת השמש מגיב אחד האסירים באמירה המסגירה, מצד אחד, משהו מהאווירה בה הוא נתון בשעה זאת: "עוד יום אחד חלף ואיננו"; ומצד שני היא מורה גם על אחת מדרכי ההכרה של האדם – ההשערה: בעזרת שאריות אורה של

השמש, משער הכלוא בבית הכלא את מהלכה והשפעותיה בחוץ, וקובע את משמעותם של תהליכים אלה. בדרך הכרה זו, ההשערה, דן אפלטון ב"משל המערה" שלו.

ד. האנשים ב"משל המערה" של אפלטון "אסורים מילדותם" במערה. האופן שבו הם כבולים מונע מהם להתבונן בכיוון פתח המערה, ולנגד עיניהם הם רואים רק את כותלה. מאחורי גבם ולפני פתח המערה נמצא מקור אש, המוסתר מעיניהם על־ידי חומה, שלאורכה "נושאים בני אדם כלים למיניהם שבולטים מעל החומה, ופסלי אנשים ושאר בעלי חי, העשויים אבן ועץ וחמרים מחמרים שונים" (514).
האש, כמובן, מטילה על קיר המערה את צללי החפצים הנישאים מעל החומה, והכלואים, הרואים רק מה שנשקף על הקיר למולם, מתייחסים ל"צללי החפצים כאמת שאין בלתה" (515). הם, שאינם יודעים את מקור האור ואת החפצים שצלליהם מוטלים לפניהם מדמים וחושבים צללים אלו לאמת, ועל פיהם הם מדמים את הדברים הנמצאים מחוץ לראייתם. "הכבולים רואים צללים בלבד ושומעים הדים בלבד, אולם נדמה להם, שהם רואים ושומעים את הדברים עצמם" (האזרחי 153). רק לאחר שהאסיר ישוחרר מכבליו ויסב את ראשו לעבר מקור האש והדברים, הוא יגלה את הדברים כפי שהם באמת . אם ימשיך בדרכו וייצא מחוץ למערה לאור היום, הרי שבתחילה, מסיבות של סינוור, "יקל עליו ביותר להסתכל בצללים, ואחר מכן – בבואות שעל ספני המים של בני האדם וכל השאר, ואזי – בהם עצמם; [...] ובסופו של הדבר, דומני, יראה את השמש" (516). הוא יבין אז כי האור בדרגותיו השונות – תחילה האש ואחר־כך השמש – הוא "עילתם הרחוקה של כל אותן המראות שהיו רואים במערה" (שם).
עיקרו של "משל המערה" בא לבסס את תורת־ההכרה האפלטונית ואת תורת האידיאות שלו, בעיקר את הזיקה בין עולמו הממשי והנחות של האדם לבין עולם האידיאות והמעשה המוסרי. יציאתם של הכלואים מהמערה החוצה כמוהה כ"דרך הנשמה אל־על, את תחום המושכל" (516).
בסכמה את דיוניה ב"משל המערה" כותבת פפיטה האזרחי (154:1964)

> תיאור ההתעלות במשל המערה מציב לפנינו אילן דרגות של אמת, שכל אחת מהן גבוהה מקודמתה: המצללים, הדברים המוארים באור האש. הדברים שמחוץ למערה, המוארים באור השמש. השמש. השמש היא מקור האמת. דרגת אמיתותם של הדברים שמחוץ למערה גבוהה מזו של הדברים המוארים באור האש. ודרגות אמיתותם של אלה גבוהה מאלו של הצללים. אבל גם לצללים אמת משלהם; בחילופיהם ובתמורותיהם שוררת חוקיות מסויימת, ואנשים יכולים לטפל בה ולהכירה.[18]

הדמיון בין המצב שבו נתונים אסיריו של טשרניחובסקי לזה של הכלואים ב"משל המערה" של אפלטון ברור לחלוטין, והוא הדין בפעולתם: השערות על מהות הדברים על־פי צללים הנשקפים לנגד עיניהם. דמיון כפול זה מרשה להניח, כי המשל האפלטוני והמשתמע ממנו עמד לנגד עיניו של טשרניחובסקי כאשר עיצב את האידיליה שלו ובמיוחד את פתיחתה. ארחיק לכת ואטען, כי בדומה לכלואיו של אפלטון, גם אסיריו של טשרניחובסקי לא יישארו בשלב הראשון של הכרתם; אולם ההכרה אליה יגיעו לא תהיה ממין ההכרה החיובית שאצל אפלטון.
"משל המערה" קובע שלושה מצבי הכרה אנושיים, שבמקביל להם נערכים חלקיה של האידיליה של טשרניחובסקי.
1. המצב הראשון של ההכרה הוא זה של הכלואים במערה, שאינם מסוגלים לראות ולהכיר אלא את צללי הדברים. למצב זה מקבילה, כפי שכבר ראינו, פתיחתה של האידיליה.
2. מצב ההכרה השני הוא של האדם העושה את דרכו מהמערה החוצה והשערותיו הופכות להכרות "חומריות" יותר. למצב הכרה זה מקביל באידיליה מעשה תיקון הכף השבורה, שבאמצעותו כמו גוברים האסירים, ולו לרגע, על החוקים והמגבלות שמטיל עליהם מצבם.
3. מצב ההכרה השלישי הוא של האדם שיצא מחוץ למערה, הכיר את השמש והבין כי היא "גם עילתם הרחוקה של כל אותם המראות שהיו רואים במערה" (515־516) – או בלשון מושגיו של אפלטון: האידיאות למצב זה מקבילה שיחתם של האסירים, המבקשים לתהות על "האידיאה" של בית־הכלא ועל מקורה. מהדרך שיעשו הם בתאם לא עולה האופטימיות שבדיאלוג האפלטוני. ועל כך בהמשך.

ה. תוך כדי תיקון הכף השבורה, משוחחים האסירים על מקורו של בית הכלא בעולם:

> נא ילמדוני: מי עשה הסוהר הראשון בעולם? (83)

נושא שיחתם אינו בית־הכלא שבו הם עצמם כלואים; הם גם אינם שואלים על בית־הסוהר כתופעה ב"עולם התופעות". במובן אפלטוני הם תוהים על ה"אידיאה" של בית־הסוהר, שכל בתי־הכלא שבעולם התופעות הם חיקוי שלה (כצללים המוטלים על הכותל ב"מערת המציאות" בה כלוא כל אדם ואדם). "משל המערה", אם כן, משפיע בתבניתו ובתכניו על עיצוב חשיבתן של הדמויות, על תכניה של היצירה וכמובן על משמעותה הכללית.
לאחר ויכוח שהתנהל בין האסירים ושבמהלכו הועלו כנראה, מספר תשובות אפשריות, באה התשובה המהותית הראשונה לשאלה זאת:

טשרניחובסקי

היו ילד ופרפר, ויהיו שניהם עליזים, / שניהם חופשיים לנפשם בשדה בקמה עם שמש. / לקט הילד משיבולי השקמה מלוא חפניו הקטנות, / לוקטן וזורקן, וכן יעשה הרבה פעמים. / וקצה בם נפשו – ומצא דגניות הדורות לשעשעו: / אלא שהרבה ללקטן ולא מצא בהן קורת־רוח. / נתקל בפרפר, והוא נאה משיבולי־הדגן, / ויפה מכל הדגניות – וירץ אחריהו לתפשו. / נמלט הפרפר על נפשו והנער דולק אחריהו. / בא הפרפר בעץ נבוב – ויכס עליו רודפו בעלה, / בחפצו לראות בצדו הסיר העלה לרגע, – וככה דבקה בו נפשו עד שלא יכול להיפרד / ושמר על אותו הפרפר עד נפח נפשו ביד אוהבו. / ראו ולמדו ממנו הגדולים לעשות כמעשהו. (86־99)

כאמור בפתח המאמר, ניסח טשרניחובסקי את דברי האסיר בהשפעת שיר מפורסם של גיתה מ"שירי זסנהיים" שלו – "Herideroeslein" ("ורד-בר")[19] שזה לשונו:

Sah ein Knab' ein Roeslein stehn, / Roeslein auf der Heiden, / War so jung und morgenschoen, / Lief er schnell es nah zu sehn, / Sah's mit vielen Freuden. / Roeslein, Roeslein, Roeslein rot, / Roeslein auf der Heiden. // Knabe sprach: ich breche dich, / Roeslein auf der `heiden! / Roeslein sprach: ich steche dich, / Dass du ewig denkst an mich, / Und ich will's nicht leiden. / Roeslein, Roeslein, Roeslein rot, / Roeslein auf der Heiden. // Und der wilde Knabe brach /'s Âoeslein auf der Heiden; / Roeslein wehrte sich und stach, / Half ihr doch kein Weh und Ach, / Musste es eben leiden. / Roeslein, Roeslein, Roeslein rot, / Roeslein auf der Heiden.

ובתרגומו של שאול טשרניחובסקי:

ראה נער ורדינה, / ורדינת הערב, / כה צעירה ועדינה, / חש לראות בה בחנה, / שש מלב וקרב. / ורד, ורד, ורד חן, / ורדינת הערב. // סח הנער: אקטפך, / ורדינת הערב! / סח הורד: אדקרך, / ולא תשכח עד קץ יומך, אסרב אך סרב. / ורד, ורד, ורד חן, / ורדינת הערב. // והבן הרע קטם / ורדינת הערב, / שוא קבל הורד גם / עקצו ובו נלחם, / אך נכנע בסרב. / ורד, ורד, ורד חן, / ורדינת הערב.

הקרבה בין שירו של גיתה למונולוג של האסיר ברורה: בשניהם מפגש ראשוני של האדם עם הטבע. את מערכת היחסים הזו מנסח שירו של גיתה, בנעימה שמקורה בשירת־העם כמערכת יחסים בעייתית. הנער "מתאהב" בורד בשל יופיו הרב. אהבה זו מוליכה אותו לרצות ולזכות בבעלות על הפרח כביטוי ליחסו ולמשיכתו אליו. מובן שהוא אינו נותן דעתו על כך שבעלות זו משמעה מותו של הורד, שאינו חפץ בה, אבל נידון אליה. המאבק, המתנהל בין הנער לבין הורד, מסתיים בנצחונו של הנער ובאובדנו של הורד. בעלילה הקצרה של השיר מדובב גיתה את הכללי: הוא עוסק במערכת היחסים אדם־טבע, כשאת האדם מייצג כאן הנער – האדם במפגשו הראשון והתם עם הטבע (הורד היפה). יחסו של הנער לורד (לטבע) טבוע בו, קובע גיתה, מעצם מהותו כאדם; תשוקתו אל הטבע היפה מביאה לאובדנו של האחרון, ובמקרה הטוב יאריך הורד מספר ימים באגרטל פרחים או בעציץ על אדן החלון בביתו של הנער. אין כאן תיאור של הרמוניה בין האדם לבין הטבע; ההיפך הוא הנכון: זהו תיאור של אלימות האדם מול חולשת הורד.[21]

המונולוג, שנושא האסיר באידיליה של טשרניחובסקי כהסבר למוצאו של הכלא הראשון בעולם, מספר גם הוא את סיפורם של נער צעיר ותמים ופרפר חופשי. "שניהם חופשים לנפשם בשדה" – אבל הטבע הוא מקומו וביתו של הפרפר ותחום זר לנער.[22] זרות זו מתגלה ביחס השונה שמגלות ה"דמויות" במונולוג לפרחים. הנער, כנערו של גיתה, משתעשע בחיק הטבע, תולש להנאתו פרחים וזורקם כלאחר יד, לאחר ש"לא מצא בהן קורת־רוח". שונה יחסו של הפרפר לפרחים: הוא חלק מהטבע ומקיים מערכת יחסים הרמונית עם הפרחים. הנער במונולוג חושק בפרפר כשם שנערו של גיתה חשק בורד, ומראש ברור, כי גורלו של הפרפר לא יהיה שונה מגורלם של הפרחים: את הפרחים תלש ואת הפרפר הוא כולא תחילה בעץ הנבוב ואחר־כך באיזה כלי סגור בביתו "עד – נפח נפשו ביד אוהבו".

סיום המונולוג מחזיר אותנו לסיבת הופעתו: משל הצריך להסביר את מקורו של הכלא הראשון בעולם. לדעת האסיר הדובר למדו "הגדולים" מהנער ויצרו את בית־הכלא, שמקורו בתשוקה הטבעית של האדם לכלוא את האהובים עליו. אולם, בטיעון זה קיימת אי־התאמה ברורה בין המשל לנמשל: בית־הכלא לא נועד לכלוא בו את האהובים על האדם (בוודאי לא על השליטים), כשם שהפרפר אינו כאדם שנכלא בכלא; לכן אין במונולוג תשובה לשאלה האמורה, וזו נותרת ללא פתרון.

התשובה השנייה לשאלה קיצונית יותר ופחות אופטימית, ועיקרה: "העולם הוא בית־כלא גדול והאדם כלוא בו על־פי עצם־טבעו" (קלוזנר 1929: 205) ומעצם בריאתו. תשובה זו תתקבל על דעת האסירים כהסבר למוצאו של בית־הכלא בעולם. וזה לשון המונולוג השני:

כלא ראשון בעולם לא נבנה, אך נברא במאמר. / ביום ברא אל ארץ ושמים היה הכלא הגדול. / אולם ומלואו – ו'יקום' יאמר לבית האסורים, / בית מרווח – וצר, רחב־ידיים – להיחנק. / כלואים בו כל באי־עולם ברתוקות נחושת ועופרת. / בעל מסורות אבות ועבותות של קורות דור נשכח מעולם. /במוסדות חוקי התהוות ויצירה מאין ואפס, / נהיה בערפלי בראשית על סף הכיליון והחיים. / נוטרי גזר קיבה שואלת ופריה־ורביה מקפדת / כלואים באותו בית־סוהר: 'יכולת' דוויה וחולנית, / רתוקה לשלד ולגידים, ו'חכמה' בשעבוד של חושים; / מוח ועצבים בסיג חליפות קור, חום וכלכלה, 'יופי', עבדו של זמן, 'לאומיות' וסדרי אקלימים' / ו'רצון חופשי' מפרפר באזיקי סיבה ומסובב. / 'אמת' נתונה בשלשלות מעמדות וצורות־תעשיה, / ואמונה כרוכה בעקב התפתחות עממים, – / כלא ראשון בעולם לא נבנה, אך נברא במאמר. (100־116)

המפתח להבנת מונולוג זה, שאותו "מאשרים" האסירים בסיומו, נמצא בשש השורות הפותחות שלו. הן מחזירות אותנו, מחד, ל"משל המערה" ולמצבו של האדם הכלוא בה, אשר – שלא כבדיאלוג האפלטוני – לא יגאל ממנה; מצד שני הן קובעות את קשריה של האידיליה עם הפילוסופיה הגנוסטית, שבה נמצא את התפיסה על היותו של העולם בית־כלא. בה נמצא מקורות אפשריים לתיאור שבהמשך המונולוג, על מגבלות גופו של האדם, שהוא ככלא לו, על מגבלות יכולתו ורצונו והאשלייתיות של תחומי האמנות המוסר והפוליטיקה שטיפח לגאולתו.

החשיבה הגנוסטית[23] מדגישה, כי היקום דומה לבית־הסוהר גדול, המחולק לתאים־תאים. תא המאסר הגדול ביותר הוא כדור־הארץ, מקום התרחשותם של חיי אדם. עבור האדם, הכלוא בבית־סוהר זה, הגאולה – היציאה מהכלא – היא הכרחית (Jonas 162:1964). מסביב ליקום ומעליו מצויות, במעגלים, הספירות הקוסמיות העוטפות אותו כקליפות אגוז. המשמעות הדתית של מבנה זה, סבור יונאס (Jonas 43:1958), טמונה ברעיון, כי כל מה שמצוי בין העולם שבו חי האדם לבין מה שמעבר לו מפריד את האדם מהאלוהים – לא רק על־ידי עצם המרחב אלא גם באמצעות כוחות דמוניים פעילים (Archons). העולם, שהאלוהות נמצאת מחוצה לו ואין לה חלק בו, הוא תחום פעולתם של כוחות אלו, השולטים בו כסוהרים בבית־הסוהר הקוסמי. סדר־העולם הטיראני של שליטים פחותים אלה הוא הגורל האוניברסלי, שביטויו הפיזי הוא חוקי הטבע המכוונים לשיעבוד האדם.

לרעיון הגנוסטי שהעולם כולו נברא כבית־סוהר והאדם נברא מראש ככלוא בו, נמצאים, כאמור, הדים בתשובה השנייה לשאלה בדבר ה"אידיאה" של בית הסוהר, התשובה העתידה להתקבל על דעתם של האסירים, בכך מורחבת התשובה לעבר משמעות מעמדו של האדם בעולם ועתידו בו – ועתיד זה הוא בעייתי ביותר בעיניו של

טשרניחובסקי האופטימיסט. כבר באידיליה "לביבות" איבד העתיד כמושג ערכי את משמעותו – "החדש ההולך ונרקם יהיה רק גרוע מן ההווה – שלא לדבר על העבר" – ואין באידיליה זו אמונה בטובה שיביא הזמן במהלכו לעבר העתיד (שוהם 37:1989). גם "הכף השבורה" מחזיקה בתפיסה זו, והיקפה, כאמור, מתרחב והולך. אם העולם מעצם בריאתו הוא בית־סוהר, שבו כלוא האדם בכלא הכפול של העולם עצמו ושל גופו ורוחו – לאן יפרוץ? לאילו ספירות ירקיע? כישוריו – שרק מעט מהם התמצו במעשה תיקון הכף – הם משהו מקומי וקטן, "מעשה טריוויאלי" בהשוואה להיקף הבעיה הקיומית שלו.

הפילוסופיה הגנוסטית, שהצביעה על הבעיה, הציעה פתרון בכיוון הדתי, אולם פתרון זה רחוק מעולמו של טשרניחובסקי: העובדה האחת הברורה לכלוא היא בית־הכלא שבו הוא מצוי; ועל המציאות האחרת שמחוץ לכלא הוא יודע מכוח ההשערה בלבד. הדובר במונולג השני מדגיש את מידת האשליה של הפתרונות השונים שהמציא לו האדם לגאולתו, וזוהי הכרה משתקת מאין כמותה:

> דוממים ישבו, ודומם סגרו עליהם החומות,
> / תמהות מאזינות אל שיר אסירים במדור העליון: (122:121)

ואז, כבמעין סיום ספק־אופטימי ספק־פסימי, עולה שירת האינטרנציונל – השיר הקורא למרד ושירת התקווה הגדולה של מדוכאי כל העולם – שאותה שר אחד האסירים בתאו שבקומה העליונה של הכלא. מתקני הכף השבורה, העוסקים אגב מעשה התיקון בדיוק "הפילוסופי" על מקורו של הכלא הראשון בעולם, מאזינים לשירה זו – אם כמאמינים לפתרון המוצע בה, אם כיודעים את אשלייתו. שירה זו שבסיום האידיליה מחזירה אותנו, על דרך הניגוד, לפתיחתה: בפתיחת היצירה הגיעה השמש לבית־הכלא מבחוץ, ובעזרתה ניסה האסיר לתהות על המרחב החופשי והגיע למרחב המהותי לו – הכלא. "האינטרנציונל" כהימנון, מסמן ניסיון נוסף של האדם (האסיר) לחלום את הגאולה הגדולה ואת השחרור מהכלא המהותי לאדם. אבל לאחר שהגיעו האסירים בשיחתם להכרות שהגיעו, לא נותר להם אלא להאזין בתימהון ל"שיר אסירים" זה שעלה מהמדור העליון שבכלא: "קומה, נבדל מתוך העולם הישן, ועפרו / ננער מעל כף־רגלנו" (123-4). התקווה, העולה משורות השיר, אף היא היפותטית. כשם שבתחילה ניסו לשער את מראה העולם הפתוח מתוך התחום הסוגר, הם מנסים עתה לטפח אשליה אודות שחרור אפשרי שלהם ושל האדם בכלל מתוך בית־הכלא. האסיר, שאת שירתו אנו שומעים, האמין – ואפשר ועדיין מאמין – באידיאולוגיה שבשירת "האינטרנציונל", שהרי על אמונה זו ועל הרצון לשנות את העולם ולפרוץ למען האדם את חומות כלאו (כרייזל'ה ב"לביבות"), אולם העובדה, שאנו מוצאים אותו כלוא, מדגישה את האשליה שבנסיונו, והישיבה בכלא היא – במושגי המונולוג השני – שיבה לצורת הקיום המהותית לאדם, שבכלא נוצר ואליו הוא שב.

ו. המקורות ההגותיים והספרותיים, שאת נוכחותם איתרנו ביצירה של טשרניחובסקי, קובעים לא מעט את הבחירות החומריות של היצירה ואת מגמתה הסוגתית. "משל המערה" של אפלטון לצד התפיסה הגנוסטית הם מקור הבחירה במרחבה של האידיליה: בית־כלא של ממש, רחוק מזה שנמצא במרכז האידיליה "כחום היום". מרחב זה תואם מחד את הקונבנציה של הסוגה – מקום מצומצם ומוגדר היטב – ומאידך מביא אותה לידי סתירה. מבחינה הגותית שב ומאשר מרחב זה את תקפותה של התפיסה העתיקה תוך "התעלמות" מהאספקטים האופטימיים חיוביים שיש בה. המקורות שהוזכרו, במיוחד המקורות הפילוסופיים, גם מבליטים את היסוד ההגותי של הסוגה, שלא עלה במישרין באידיליות הקודמות ל"הכף השבורה". ■

א. יצירות

אפלטון: פוליטיאה (סדרי המדינה). בכתבי אפלטון. תרגם מיוונית: יוסף ג. ליבס. כרך שני. ירושלים ותל־אביב, 1957 (הוצאת שוקן).

טשרניחובסקי, שאול (1953): שירים. ירושלים ותל־אביב (הוצאת שוקן).

Goethe, Johann Wolfgang. Saemtliche Werke Bd 1.1.: Der junge Goethe 1757-1775. Hersg. von Gerhard Sauder. Muenchener Ausgabe. Muenchen, 1985. (Hanser Verlag)

גולן, זיוה ויונאי, חביבה (1980): שאול טשרניחובסקי – ביבליוגרפיה. תל־אביב. (מכון כץ לחקר הספרות העברית באוניברסיטת ת"א).

ב. מחקרים ומאמרים

האזרחי, פפיטה (1964): על היש המושלם. עיונים באפלטון ובקודמיו. ירושלים (מפעל השיכפול. האוניברסיטה העברית).

האפרתי, יוסף (1961): האידיליה של טשרניחובסקי. מרחביה ות"א (ספרית פועלים)

מירון, דן (1987): בודדים במועדם. לדיוקנה של הרפובליקה הספרותית העברית בתחילת המאה העשרים. תל־אביב (הוצאת עם עובד).

צמח, עדי (1959): השמש ובית האסורים. למרחב ("משא") 16 אוקטובר 1959. [מצוטט על־פי: שאול טשרניחובסקי – מבחר מאמרי ביקורת על יצירתו. ליקט וצירף מבוא וביבליוגרפיה: יוסף האפרתי. תל־אביב, 1976. (הוצאת עם עובד).

קלוזנר, יוסף (1929): יוצרים ובונים. כרך שלישי, ספר שני. ירושלים (הוצאת דביר).

שבייד, אליעזר (1968): הערגה למלאות ההווייה. מרחביה. ספרית הפועלים.

שוהם, חיים (1989): בדרכי האידיליה. האידיליות של טשרניחובסקי ומסורת הסוגה. תל־אביב (מכון כ"ץ לחקר הספרות העברית).

'אידיליה מסלעים'. דפים למחקר בספרות 2.

Jonas, Hans (1958): The Gnostic Religion. Boston (Beacon Press).

---, (1964): Die mythologische Gnosis. Goettingen (Vandenhoeck & Ruprecht)

ג. מראי מקום

1. עיקריו של מאמר זה הרציתי בקונגרס האחד־עשר למדעי היהדות, ירושלים, 1933. תודה מיוחדת לידידי, איש הפילוסופיה, שמעון ברמן, לד"ר אסי פרבר ולד"ר בזעו ערפלי על עזרתם.
2. כאשר פורסמה היצירה בפעם השנייה, ב"השילוח" לשנת תרע"א (1911) שונה שמה ל"הכף השבורה".
3. הדיאלוג האפלטוני ראה אור בירושלים בשנת תרפ"ט, לאחר שפירסם קודם לכן בהמשכים ב"השילוח" כרך מג' תרפ"ה. שירו של גיתה ראה אמנם אור תחת הכותרת "ורדינת הערבה" בעיתון "הארץ" 14 1938 וכונס בספרו של טשרניחובסקי "ראי אדמה," ירושלים ת"ש, עמ' 162-163, אבל תורגם קודם לכן. בהערותיו לפירסום התרגום ב"הארץ" (כשראה אור סמוך לזמן הופעת תרגומו של יעקב פיכמן לשיר זה), כתב טשרניחובסקי, כי לאחר שראה את תרגומו של פיכמן "נזכרתי, כי גם אני פעם עסקתי בשיר זה, בהיותי בהיידלברג, שומע את הרצאותיו של קונו פישר על גיטה, ואמרתי לתרגם את כל יצירותיו לעברית [...]". בהתאם להערה זאת, תורגם השיר לעברית בין השנים 1900-1902, השנים בהן עשה טשרניחובסקי בהיידלברג. פירוט תרגומיו של טשרניחובסקי ראה אצל גולן + יונאי 1980 עמ' 189-188 ועמ' 191.
4. על מעמדה האידיליה של טשרניחובסקי בדורה ראה דן מירון (433-467:1987).
5. לדעת האפרתי (59:1971) עומד "מעשה טריוויאלי" זה – ו"לא הרגשות העמוקים או הפילוסופיות העמקניות" – במרכז האידיליה, והוא שקובע, במערכת יחסיו עם היסודות ה"לא טריוויאליים" שביצירה, את אופיה האידילי.
6. וראה בעניין זה גם דבריו של האפרתי (67-58:1971) על הקומפוזיציה של היצירה ועל דרכי הקישור של חלקיה ומשמעותם ביצירת האפקט האידילי.
7. לעבר כיוון חשיבה זה מרמז עדי צמח (1959) במאמרו.
8. על כך ראה גם עדי צמח (1959) ודן מירון (459:1987).
9. אליעזר שביד (151-52:1968) היה הראשון שעמד על הפרספקטיבה המיוחדת שממנה ניתן תיאור זה: "מלכתחילה ידמה הקורא, [...] כי התיאור מתקדם מן המרחב הגדול המקיף אל הכפר הקטן ואל בית־הסוהר שבאמצעו, ומן החוץ – פנימה. [...] אבל לאחר שיגיע פנימה, אל חדר בית־האסורים, מתהפך כיוון ההסתכלות על פניו, ויתברר כי התיאור נתפס מבפנים החוצה, כמאמץ דמיונו של אסיר לשעבר, על־פי בהרת האור שחדרה מבעד לסורג החלון, את מראה העולם החיצוני."
10. במהדורות מוקדמות של היצירה נמצא את הצירוף: "ויזכל היות אשר אז..."., שתוקן מאוחר יותר לצירוף המוכר לנו כיום.
11. קרבתה של פתיחה זו לתיאור השמש והשפעתה על היקום בפתיחת האידיליות "לביבות" ו"כחום היום" ברודה, ועמד על־כך כבר עדי צמח (1959). דן מירון (459:1987) מדבר על "הטופוס של פתיחת האידיליה בתיאור מפורט של השמש והשפעתה המפרה והמפעילה".
12. המובאות מ"הכף השבורה" יצויינו על־פי מספר השורה ביצירה. כל מראי המקום לשירת טשרניחובסקי היא על־פי מהדורת 1953 של כתביו.
13. וצודק שבייד (152:1968) המציין, כי המתח המתקיים בין שארית האור המגיעה לבית־הסוהר לבין מקורו השופע בחוץ מחזק את הרגשת הכליאה כשם שהיא, אולי, זו הדוחפת את האסיר לדמות את העולם בחוץ.
14. השמש עולה בעזרת מטאפורות של כיליון, סוף, גסיסה ועוד, וכמו מכינה בעצמה 15. את סוף דרכה ביצירה: הבהרת בתא־הכלא.

ראוי להעיר, כי המעבר מהטבע בהיקפו הרחב למרחבו המצומצם של האדם דומה לתבנית תיאור הפתיחה שטיפח טשרניחובסקי כבר ב"לביבות". גם אידיליה זו פותחת בתיאור הטבע בהיקפו הרחב והלא־אנושי דווקא. רק לקראת סיומו מגיעות קרני השמש אל תחומו המוגבל של האדם ומשפיעות עליו השפעתן. אבל דומה, כי ב"לביבות" אפשר להבין תיאור מדורג זה כמציין את האדם כבן־מינם של מושאי הטבע האחרים, שגם אותם מעירה השמש מתרדמתם. ולא כך הוא ב"הכף השבורה". על תבניות הפתיחה של האידיליה הטשרניחובסקאית והשפעתה על האידיליה העברית ראה דן מירון 1987.

המשך בעמ' 50

המשך מעמ' 23

16. טכניקה זו של מתן שמות עבריים למושאים וציון שמם הלועזי בתחתית העמוד במספר לשונות, הוא שריד של מגמה משכילית, המבקשת גם ללמד את הקורא דברים חדשים אגב קריאתו של היצירה.
17. מיותר לשוב ולדון כאן באיכויות של הערבות הללו, שכל חוקרי שירתו של טשרניחובסקי נתנו לה־דעתם.
18. לא זה המקום להכנס לפרשנות מקיפה של "משל המערה". ראוי רק לציין, כי למרות הקשיינו שבפירוש הנמשל ברור, כי הצללים, שהם הנמוכינו בסולם היש, הם עולם התופעות, עולם הניסיון היומיומי של האדם. מה שמתגלה מחוץ למערה – אלו האידיאות; והשמש היא כמובן אידיאת האידיאות, סיבת כל ראיה וסיבת כל נראה. השמש, כפי שאפשר לעמוד על כך מ"משל השמש" שבספר השישי של "הפוליטיאה" (509 D - 506 B). גורמת לא רק להיראותם של הדברים הנראים, היא גם גורמת להתהוותם, צמיחתם וכלכלתם. "יש כאן מעבר מעבר לסיבתיות 'חומרית יותר': מהתנאי להיראותם של הדברים לסיבה הממשית להתהוותם ולהתמדתם" (האזרחי 147).
19. הערות על שיר זה ומקורו העממי ראה במהדורת מינכן של כתבי גיתה עמ' 837-838.
20. גם אם נפרש את שירו של גיתה, כפי שעושים מספר חוקרים, כשיר אהבה בין נער לנערה, עדיין נשמרים קשריו עם המונולוג באידיליה של טשרניחובסקי.
21. עדי צמח (181:1959) סבור, כי המהפכן הנושא את המונולוג איננו מסביר "את המאסר ואת המוות כפונקציות של השנאה וההתנכרות לטבע" אלא ב"פער הישותי שבין האדם ובין עולם השמש, ההופך כל פגישה ביניהם לפגישה טרגית בהכרח, על אף רצונו הטוב של האדם". שבייד (155:1968) מציין, כי ממונולוג זה עולה הטענה, "כי האדם עצמו נושא בחובו את בית כלאו. מתוך אהבה ליופי ולחיים הוא סוגר עליהם ומאבדם".
22. תיאור התפיסות הגנוסטיות הבאות מבוסס על מחקריו של H.jonas (1958, 1964).

סטודיו

כתב עת לאמנות

ארבע שנים לסטודיו

לכבוד

המרכז לאמנויות גבעת חביבה
ד.נ. מנשה 37850

ברצוני לחתום על **"סטודיו"** למשך שנה (10 גליונות)
מצ"ב המחאה על סך 126 ש"ח כולל משלוח (מחיר חוברת בודדת 14 ש"ח)

שם ושם משפחה
כתובת
עיר מיקוד טלפון

ברצוני לחתום על מינוי מתנה על **"סטודיו"** למשך שנה (10 גליונות)
מצ"ב המחאה על סך 126 ש"ח, כולל משלוח

שם ושם משפחה
כתובת
עיר מיקוד טלפון

פרטי שולח המתנה

שם ושם משפחה
כתובת
עיר מיקוד טלפון