ב׳תבנית נוף מולדתו׳: טשרניחובסקי וחיוב הגלות

יוחאי אופנהיימר

ספרות גלותית

מחקר הספרות העברית מיעט לעסוק בשאלה באיזו מידה היתה תודעת הגלותיות - שזוהתה לרוב רק עם הקיום היהודי בתפוצות - רלוונטית לספרות שנכתבה בארץ בתקופת היישוב והמדינה. זו הסיבה למיעוט המחקרים העוסקים בייצוג הספרותי של חוויית ההגירה ובמחיר הניתוק הכפוי, לא רק הרצוני, ממולדות, מזמנים קודמים ומלשונות היהודים בתפוצות. האפשרות שמהגרים יהודים יעצבו בארץ ישראל תודעה גלותית המבטאת זרות למקומם, לשפתם, לחברה הקולטת והילידית ולזהות הציונית החדשה בצד העמקת הזיקה לתרבותם הקודמת לא זכתה לבחינה שיטתית מלבד היותה ראי לקשיי קליטתם.

החזרה אל תודעת הגלותיות היא תופעה שנוכחותה גוברת והולכת משנות התשעים, למשל בתחום המחקר ההיסטורי והאנתרופולוגי של תרבות הקהילות היהודיות במזרח ובמערב. העניין האקדמי בעבר ובתרבויות היהודיות בתפוצות משוחרר מרתיעה ציונית מעברם של היהודים ומגלה עניין בנושאים שנהוג היה להתעלם מהם כמו יחסי הקרבה התרבותית והחברתית בין היהודים לערבים (רז־קרקוצקין 2004: 21). החזרה אל הגלותיות איננה מתמצה רק ביחס אקדמי חיובי אל העבר, אלא מתבטאת בראש ובראשונה ביצירת הוויה גלותית שקיימת כאן ועכשיו בתוך התרבות ההגמונית. ׳גלותיות׳ היא מונח רחב ורב־השלכות, המסמן אפשרויות חווייתיות ותרבותיות עשירות שהודחקו וסומנו כלא לגיטימיות בתרבות היישוב ובתרבות הישראלית.[1]

העיסוק התאורטי בנושא הגלותיות אִפשר לדבר עליה בהקשרים רחבים ולכלול בתוכה קבוצות של מהגרים, של פליטים, של מגורשים, של תושבים זרים, של מיעוטים אתניים

1 מונח זה עדיף בעיני מהמונח ׳תפוצה׳, שנוהגים להשתמש בו במחקרים של קהילות מהגרים מהעולם השלישי.

וכדומה (Cohen 1996).[2] ההגדרה של תופעת הגלות, שנפוצה בייחוד במחצית השנייה של המאה ה־20, שונה כיום מהגדרותיה המסורתיות. ההגדרות המסורתיות ראו בגלות מצב של קלקול זמני, גם אם ממושך, או של חוסר נורמליות,[3] שתיקונו מותנה בשיבה אל המולדת ובשלילת הלגיטימיות של הקיום מחוץ למרחב הלאומי. שיח זה נוצר בארץ המולדת והעניק עדיפות לזיקה אליה ולראייתה כמהות קבועה לא משתנה (Tsagarousianou 2004).

לעומת זאת, התפיסות שגובשו בסוף המאה ה־20 אמורות היו לתת מענה להתעצמות תופעת ההגירה ולעשייתה גורם גלובלי. החידוש שהן הציעו נבע מראיית הגלותיות כנקודת מוצא אפשרית לכינון חברה במסגרת חוץ־לאומית וללא קשר ישיר למולדת. ראייה זו מבוססת על דחייה של זיקה פונדמנטליסטית אל ארץ המקור, על התמודדות פרגמטית עם אבדן וניתוק, ועל יצירת תודעה של שייכות חלופית (Danforth 1996). בהקשר זה מציעה אבתר בְּרה את המושג 'גלותיות רב־מקומית' (Multi-placedness), השולל כל שיח מסורתי על זכות השיבה למולדת (Brah 1996: 194). התפיסות החדשות מתמקדות בפוטנציאל היצירתי של הגלותיות, בכל הקשור לכינון זהויות שיש בהן מרכיבים של התבוללות ופתיחות לצד מרכיבים של שימור, ומרכיבים של קשרים על־לאומיים לצד קשרים אתניים מגבילים (Cohen 1997). תפיסות אלה מכירות בנחיצותן של זהויות רב־תרבותיות ושל שייכויות חוצות גבולות (Hall 1997: 119), המבוססות על הניגוד שבין חשיבה לאומית לגלותיות, אף שכל לאומיות נובעת מחוויית גלות שהיא מתיימרת לתקן (Said 2000: 176). כן הן מכירות בכך שנקודת המבט הגלותית מעוגנת בניסיונם ההיסטורי והחברתי של מהגרים שנאלצו לוותר על זהותם או להסתירה לפני השלב המאוחר יותר שהם ממציאים אותה בו מחדש.

בד בבד עם הדיון הסוציולוגי בנושא הגלותיות, השיח הספרותי חושף פן דו־משמעי שנע בין הנטייה הפרגמטית להתערות תרבותית לבין העדפת בדלנות אתנית. מחקר הספרות הגלותית זכה לתרומה של ממש בספרה של סופיה מקלנן (McClennen 2004), שהיא מתייחסת בו לסופרים דרום־אמריקנים שגלו מארצם בשל רדיפת המשטר. את ספרותם הנכתבת בתנאי גלות היא מתארת כמיזוג של מה שנתפס בחשיבה ההגמונית הלאומית כניגודים שאינם עשויים לדור בכפיפה אחת, בייחוד אלה הקשורים ללשון, למרחב, לזמן ולזהות התרבותית. מדובר בניגודים שיחניים, כמו לאומיות לעומת פוסט־לאומיות, לאומיות לעומת אתניות, קולקטיביות לעומת אינדיווידואליזם, לוקליות לעומת אוניברסליות, לשון המולדת לעומת לשון ארץ ההגירה. הטקסט הגלותי משלב, לטענתה, בין ניגודים אלה באופן שחורג מטווח השילובים הלגיטימיים בתרבות ההגמונית. המתווה הדיאלקטי שהיא הציעה חשוב לדיוננו, היות שהוא מאפשר לדון בספרות העברית ההגמונית כמקיימת דיאלוג מתוח בין ציונות לגלותיות, אשר נעלם מעיני חוקריה עד כה.

המחקר המקיף של סופיה מקלנן, כמו אלה של מיכאל זיידל (Seidel 1986) ושל רוזמרי

2 עדות לכך למשל היא ייסודו של כתב עת *Diaspora* המתמקד בנושאי היסטוריה, חברה, כלכלה, תרבות, משפט ופילוסופיה של נושא ההגירה ובקיומן של תפוצות כמעט בכל מקום בעולם המערבי.

3 ראיית הגלות היהודית כמצב של חוסר נורמליות מאפיינת את מכלול ההוגים הציוניים, עד א"ב יהושע. ספרו **בזכות הנורמליות** (1980) מציג בצורה ברורה את העמדה ההגמונית הציונית. יצירתו הספרותית המאוחרת יותר כבר ערערה על הנחות אידאולוגיות אלה.

ג'ורג' (George 1996) ולמאמרו של אדוארד סעיד (Said 2000), מתייחס למצבים של גלותיות שהיא שונה מבחינה סוציולוגית ותרבותית מהגלותיות של מהגרים בישראל. מקלנן טוענת שמהגרים במאה ה־20 מוצאים מקום בקרב עמים שכבר הגדירו את גבולותיהם ועיצבו את הדימוי הלאומי שלהם. עקב כך הם נותרים זרים לפרויקט הבניית הלאום, המתייחס אליהם ואל תרבותם הזרה בעוינות. לעומת זאת, מי שהיגרו למדינת ישראל הצעירה שהיתה עסוקה במלחמה על קיומה, על עיצוב גבולותיה ודמותה, לא התקבלו כזרים אלא להפך, הם נחשבו שייכים לפרויקט בניין הלאום. בעובדה שהקליטה חייבה אותם לעבור את כור ההיתוך ולוותר על סממני התרבות הזרים, אין כדי לטשטש את העניין שגילתה החברה הציונית הקולטת בהפיכתם של מהגרים אלה לישראלים ובהשתתפותם הפעילה במאבקיה. בשל היחס האמביוולנטי הזה נדרש לאשכנזים, למזרחים, ואפילו לרוסים, זמן רב יחסית להשתחרר מהחיבוק הציוני ולעצב לעצמם עמדת התנגדות תרבותית.

ספרה של מקלנן מצטרף למחקרה של רוזמרי ג'ורג' (George 1996) על הז'אנר ההגירתי שהציג מאפיינים תמטיים ומבניים של ספרות זו (כמו שימוש נרטיבי באלמנט החזרה של העבר, מרכזיות נושא הרב־דוריות ברומן, וכדומה). תרומתה התאורטית של ג'ורג' מתמקדת בבחינת ספרות הגירה וגלותיות כערעור על תבניות ייצוג לאומיות, ובייחוד בהבהרת מקומה של ספרות שנכתבת מהשוליים בתוך מכלול הספרות הקנונית. בנושא זה ג'ורג' חולקת על הומי באבא, שטען כי קבוצות מהגרים שמאכלסות בשיעורים הולכים וגדלים את השוליים החברתיים במדינות המערב אינן מאפשרות לחשוב על הלאומים של סוף המאה ה־20 במונחים של קהילה מדומיינת (אנדרסון 1999) בעלת זהות אחדותית משותפת, ומכוננת על ידי סולידריות חברתית (Bhabha 1990: 300). הוא רואה את השיח שנוצר באותן קבוצות שוליים כ'נספח' לשיח ההגמוני (שם: 306, 318), אשר משכתב את גבולות הלאום בהטמיעו הבדלים תרבותיים ואתניים חריפים המערערים את שלמותו. ג'ורג' טוענת, לעומת זאת, שאין לשייך את הכתיבה מהשוליים ל'כתיבה של הלאום' כפי שתיאר באבא, שכן המרחב והאידאולוגיה הלאומיים מאותגרים ונשללים באמצעות כתיבתם של מהגרים וגולים (George 1996: 186-190). הסיפורת שג'ורג' עוסקת בה מלמדת לדעתה שלאותם סופרים גולים אין עניין להשתלב בתרבות הלאומית או לראות בעצמם בעלי זהות לאומית. ההיסטוריה שהם מדברים בשמה היא היסטוריה משפחתית־אתנית של הגירות מתמשכות, שאינה עולה בקנה אחד עם ההיסטוריות הלאומיות. לפיכך הביקורת של ג'ורג' ממוקדת בשאלה אם יש לקרוא את הכתיבה מהשוליים כחלק ממרחב התרבות הלאומית או כחריגה ממנו למרחב א־לאומי. ג'ורג' נוטה להדגיש את הרדיקליות של הכתיבה מהשוליים ואת הסירוב להשתייך לגבולות השיח הלאומי, ואילו באבא נוטה לראות בכתיבה מהשוליים מהלך שמטלטל את התרבות הלאומית מבפנים, מחדיר לתוכה יסוד זר ודו משמעי, אך ממקם את עצמו בסופו של דבר בתוך גבולותיה שהוגדרו מחדש.

השיח על הגלותיות בספרו האוטוביוגרפי של תאודור אדורנו **מינימה מורליה: הרהורים מתוך חיים פגועים** (Adorno 1951) העניק השראה לדיונים מאוחרים יותר בנושא. הספר נכתב בזמן מלחמת העולם השנייה, כשאדורנו שהה בגלות בארצות הברית וראה בחורבנה של אירופה, ומשקף את הרגשתו כי הבית היחיד שאפשר להעלות על הדעת מצוי דווקא בעמדה הגלותית. עמדה זו מובנת כהתנגדות אינטלקטואלית שיטתית לממסדים הפוליטיים והחברתיים השולטים

בחייהם של המונים, לתעשיית התרבות, לשפה המייצרת 'ז'רגונים', לכוחות השוק ההופכים כל אובייקט (פיזי או רוחני) לסחורה. היות זר בסביבתך הוא העמדה המוסרית המתבקשת, שנובעת לא רק ממצבם של פליטים יהודים כמו אדורנו, אלא גם ממצבו של האדם המודרני בעידן שהלאומיות חברה בו לכוחות השוק הקפיטליסטי כדי להביא על החברה המערבית את אסונה חסר התקדים.

גישתו זו לנושא הגלותיות השפיעה על השיח הפוסט־קולוניאלי על גלותיות בסוף המאה ה־20. אדוארד סעיד, לדוגמה, שמגלה מודעות לסכנותיו ולנזקיו הנפשיים והאינטלקטואליים של מצב ההגירה, כלומר לחיים בשוליה של תרבות זרה, רואה בהגותו של אדורנו בסיס תאורטי הכרחי כדי לדבר על הגלותיות בתור עמדת סירוב ויצירת אלטרנטיבה לגבולות ולהיררכיות חברתיות יציבות, למערכות כוח לאומניות, לדוֹגמות תרבותיות ולכל סוג של הגמוניה. מכאן נובע יחסו כפול הפנים של הגולֶה אל הבית. הבית מסמן כמובן את המולדת שנעזבה או שאבדה והותירה את חייו בסימן היעדר קבוע ומאיים, אך בה בעת הוא מסמן גם את ההתנגדות העקרונית לכל סוג של סימון גבולות והדרות אשר מכוננות את הביתיות: 'ללכת בעקבות אדורנו פירושו להתרחק מ"בית" על מנת להתבונן בו מתוך ניתוק גלותי' (Said 2000: 185).

להבדיל מתאורטיקנים שהוזכרו כאן, הדיון שאני מציג בנושא הגלותיות עוסק לא במהגרים או בקבוצות מיעוט בתוך חברות ותרבויות מבוססות, אלא בסופרים שיצרו את ההגמוניה העברית החל בתקופת התחייה ואילך עד ראשית המאה ה־21. הניגוד בין המרכז לשוליים, בין הרוב למיעוט (של מהגרים) או בין הספרות המז'ורית לספרות המינורית מובא בדיון שלי כשני פניה של הגמוניה שיצרו מהגרים בתוך תרבות של מהגרים. הגמוניה זו עומדת בסימן מחויבויות סותרות: מצד אחד מחויבות ציונית לתהליך ההגירה שנכפה על יהודי אירופה בעקבות התמוטטות מערכות החיים היהודיים בארצות אלה; מצד אחר מחויבות נפשית ותרבותית לתרבות היהודית בגולה, לזיקה לנופיה, ללשונותיה ולחוסר היכולת לראות בארץ ישראל מולדת תחליפית. המושגים התאורטיים הללו, אשר נתפסו בדרך כלל כדיכוטומיים, מעצבים ומגדירים במידה רבה את ההגמוניה העברית עצמה כמערך מורכב ומפוצל, שהאידאולוגיה הציונית נאלצה לוותר בו על אחד העקרונות המרכזיים שלה - שלילת הגלות - ולהתקיים בתוך מסגרת מחשבה חלופית של חיוב הגלות.

הגמוניה ציונית־גלותית

במאמר זה אני בוחן את כתיבתו של טשרניחובסקי על הגלות (או על המולדת שהוא היגר ממנה) ועל ארץ ישראל שהיתה לו לארץ ההגירה. אני טוען שלמרות עמדתו הציונית הברורה, הוא גילה יחס אמביוולנטי כלפי עקרון שלילת הגלות. יחס זה נבע הן מהבחנתו בכוחות הרוחניים של היהדות הגלותית שעליהם לא היה מוכן לוותר גם כאשר הוביל אותו מהלך חייו לארץ ישראל, והן מזיקתו לנוף מולדתו. שירתו מלמדת שחייו בארץ עמדו בסימן היזכרות כפייתית מלנכולית שלא היתה מסוגלת להדחיק את זכר היהדות הגלותית או את זכר ביתו ומשפחתו שאבדו; מה גם שהגירתו לארץ נתפסה לא כמעבר מגלות לגאולה אלא כאיבוד מולדת ויציאה לגלות. המשורר הבין את הסכנה העצומה שכרוכה היתה ברעיון שלילת הגלות, בראש ובראשונה משום

שהוא כפה נתק בין ההווה לעבר ובין היוצר המבוגר לעולם ילדותו באופן שמנע יכולת להגיע לידי אינטגרציה נפשית בין חלקי האישיות השונים. את חיוב הגלות שאפשר למצוא בכתיבתו אין להבין כעמדה פוליטית אנטי־ציונית או כעמדה שמחייבת את הישארותם של יהודים בארצות אירופה. לטשרניחובסקי היה ברור עוד מהעשור הראשון של המאה ה־20 - ובייחוד לאחר הפוגרומים ביהודי מזרח אירופה בתום מלחמת העולם הראשונה - כי נסתם הגולל על החיים היהודיים במזרח אירופה הן מבחינה חברתית־פוליטית והן מבחינה תרבותית. עם זאת, בסירובו לשלול את הגלות הסתמנה עמדה תרבותית־מוסרית שחייבה את המורשת היהודית של הגלות ואת העולם הנפשי שלו עצמו, עולם המראות והקולות, נוף המולדת שהוא גם נוף האישיות, שהוא סירב להתנתק ממנו.

שלילת הגלות ביטאה גם את שלילת דימוי היהודי הגלותי וניסיון לכונן דימוי של יהודי לאומי חדש. אין להתעלם מכך שלדימוי זה היה כוח משיכה עז, אשר משורר כמו טשרניחובסקי תרם בצורות שונות להחדרתו למערכת הספרותית של תקופתו. עם זאת, יצירתו תרמה לא פחות לבחינתם הביקורתית של דימויים שליליים של היהודי הגלותי ולהחלפתם בדימויים מורכבים ומפתיעים אשר אפשר היה למצוא בהם הזדהות ואפילו אידאליזציה. בהקשר זה קשה להתעלם מתרומתו להערכה מחודשת של הגוף היהודי ולהפקעתו של נושא זה כחלק מן החשיבה הציונית.

הדיון ביוצר מרכזי זה בוחן מחדש את ההגמוניה הספרותית וטוען כי היו בה מתחים ופיצולים פנימיים רבים משנהוג לייחס לה. העמדה הציונית של חזרה להיסטוריה תוך כדי דילוג על פני אלפיים שנות גלות ואימוץ אידאולוגיה של מודרניות וקִדמה (שביד 1984; גורני 1999), יצרה מנגנון הדחקה יעיל של העבר האישי, המשפחתי והלאומי. תפיסת הזמן שלה נבנתה במתווה טלאולוגי המוליך מֵעֶבר העומד בסימן של הוויה לאומית, חברתית ונפשית פגומה, להווה ועתיד מתוקנים מהבחינות הללו.[4] להבדיל מכך, חידדה ההגמוניה הספרותית את המודעות לנוכחותו החלקית או המלאה של העבר - בתוך ההווה ושל ארץ המולדת בתוך המרחב הארץ־ישראלי, אם כעומק תודעתי ותיבת תהודה נפשית שמעשירה אותו ואם כטראומה שמכוננת את צדה האפל והלא מוכר של הישראליות. הכפילות הזו הופיעה גם בתחום הזיכרון הלשוני והתרבותי. מול העברית המתחדשת כלשון דיבור וכתיבה, הציבה הספרות ההגמונית גם את אפשרות העברית הכתובה בהגייה אשכנזית. עמדה זו אפשרה לימים את התנגדותה לניתוק הכפוי מלשונות שיהודים דיברו ויצרו בהן בגלויות השונות, ומשום כך החדירה ללשון הכתיבה העברית את זכר היידיש ואת זכר הערבית, אם ישירות ואם בתרגום. המבחר העשיר הזה ננשף בעורפה של העברית הארץ־ישראלית גם אם זו ידעה לסלקו לתקופות קצרות ולשוב אליו בזמנים אחרים. אולם הכפילות הזו היתה אפשרית וזמינה מפני שהספרות דחתה את רעיון שלילת הגלות אשר תפקד כמנגנון של מחיקה - של הזמן האחר, של המרחב האחר, של שפה עברית אחרת ושל שפות היהודים בגולה, כלומר בשל מה שאפשר היה לנחול מההיסטוריה הגלותית בבחינת מורשת שרירה וקיימת.

4 'הגישה הציונית הבינארית אל ההיסטוריה היהודית מתייחסת לימי קדם כתקופה חיובית ואל הגלות כשלילית. היות שקנה המידה לחלוקה זו הוא הקשר בין העם היהודי לארצו, מתוארת תקופת הגלות באופן עקרוני כהיעדר. [...] הגלות לפיכך מייצגת חור בין שתי תקופות לאומיות' (Zerubavel 1995: 17-19).

אם כן, הספרות ההגמונית מסוגלת היתה להכיל לא רק את הרגישות הציונית הלאומית ואת ההשתייכות למרכז הלאומי אלא גם את ההתייחסות הביקורתית לכך, את דחייתה של שלילת הגלות. ההגמוניה היתה ציונית מטעמים מעשיים וגלותית מטעמים תרבותיים־נפשיים בעת ובעונה אחת. היא הציבה דגם שטרם שמו לב אליו - של ציונות גלותית שלא קיפחה את ממד הזיכרון האישי וההיסטורי, שהיתה עברית באופייה אך לא עוינת לנוכחותן של שפות נוספות, שהיתה מפוכחת וביקורתית בנוגע לסיכויי הגאולה בארץ ישראל, שלא נטתה לאמץ את אידאל 'היהודי החדש' ושדחתה את הנימות האנטישמיות אשר הופנמו בשיח הציוני ובייחוד על ידי רעיון שלילת הגלות.

אני מציע קריאה מחודשת בשירת טשרניחובסקי מתוך בחינת אפשרותה של הגמוניה מורכבת ואמביוולנטית. היות שאין צורך לשוב ולהצביע על הממד הציוני ביצירתו יתמקד הדיון ביחסו לגלות בהיבטיה השונים: במרכזיות הזיכרון האישי והקולקטיבי ביצירתו, בהתייחסות לגוף היהודי, באפשרות של כתיבה דו־לשונית.

טשרניחובסקי ושלילת הגלות

בדברים שכתב יעקב פיכמן אחרי מותו של טשרניחובסקי הוא ביקש לעמוד על ייחודו כמשורר לעומת שאר משוררי ראשית המאה ה־20, והגיע למסקנה כי זרותו נבעה בין השאר מהביוגרפיה שלו:

> עם טשרניחובסקי בא לשירתנו לראשונה האדם הדרומי - יהודי שלא נתחייב חובת גלות, שהמסורת לא הכבידה עליו, לא כירסמה את לבו - שנשא את החיים ביתר קלות, ביתר הומור. [...] הוא לא היה כשאר בני דורו, עמוס חובות, עמוס חשבונות ישנים עם העולם. [...] יהודי שעזב מאחריו את הגטו לעולם [...] הוא הראה את דמות היהודי שנגאל, היה למופת לנו בקליטת העולם, בכיבוש העולם. בטשרניחובסקי נתגלם לנו החלוץ של החיים, זה שפרק מעל עצמו עול גלות ומרה שחורה שבגלות [פיכמן 1951: 300-302].

פיכמן הציג את שונותו של טשרניחובסקי על רקע הניגוד המקובל בין המונח 'גלות, למונח 'גאולה', והזיהוי בין יהודים לבין גטו ומחנק של מסורת מיושנת. הביוגרפיה הלא טיפוסית של טשרניחובסקי, כלומר היותה לא גלותית באופייה, הניבה לטענתו שירה שהתעלתה מעל המתח המסורתי שבין מצב הגלות לבין הגאולה - הן בממד הלאומי והחברתי, הן בממד האישי. דבריו של פיכמן מבוססים על היכרות אישית עם טשרניחובסקי ועם האוטוביוגרפיה שחיבר בשנתיים האחרונות לחייו (בתוך ערפלי 1994: 17-134), אשר אכן יצרה רושם של חיי ילדות מאושרים בכפר מיכאילובקה שבדרום רוסיה. גם יוסף קלוזנר (1947), שכתב מונוגרפיה על טשרניחובסקי, התרשם כי שירתו, הזרה למכלול השירה העברית שצמחה במזרח אירופה, נובעת במידה רבה מהביוגרפיה הייחודית שלו.[5]

5 סקירה מפורטת של התקבלות שירתו של טשרניחובסקי כשירה ייחודית על שום ה'אוניברסליות' וה'נורמליות' שלה, ראו אצל ערפלי 2011: 67-73.

בכוונתי לבחון לא את אופייה הלא גלותי של שירת טשרניחובסקי, כפי שעשו חוקרים קודמים, אלא את יחסו לגלות. חוקרי טשרניחובסקי זיהו מצד אחד את זיקתו החיובית לעולם היהודי של דרום רוסיה וקישרו זאת לתשתית הביוגרפית של היוצר, ומצד אחר הבליטו את שיריו הציוניים. שירים אלה דחו את הגלות היהודית בבחינת מנטליות חסרת חיים, נטולת תודעה לאומית, וקישרו זאת לעמדותיו הציוניות שהוא חזר וביטא בהקשרים שונים בימי חייו. אולם טרם הוקדשה מחשבה למתח בין שתי פנים אלה של יצירתו. שאלתי היא אם שלילת הגולה בשיריו עולה בקנה אחד עם יחסו החיובי עד כדי אידאליזציה של ההוויה הכפרית היהודית בדרום רוסיה, או שמא יש כאן עימות בין שני נרטיבים מנוגדים בלי יכולת להכריע ביניהם. מלבד זה אני בוחן את יחסו לגלות גם בשירים שנכתבו בתקופות מאוחרות יותר בחייו, תקופות של נדודים באירופה וחיים בארץ ישראל, תוך כדי התמקדות בשאלה באיזו מידה המרחק ממולדתו באוקראינה נתפס בעיניו כ'גלות' ואם ארץ ישראל יכלה להציע למשורר תחליף הולם לנוף ילדותו.

ברוך קורצווייל ניסח טענה חשובה בנוגע לאופן התקבלותה המוקדם של שירת טשרניחובסקי. הוא טען כך:

> הקהל הרחב קיבל בשירתו של טשרניחובסקי בתשואות את ההמשך של שירת ההשכלה. אבל מבחינת ההערכה האובייקטיבית - שלה הגורם העיקרי הראוי לתשומת לב הוא הערך האסתטי, הרז של התגלות היצירה - אין לראות בשירים הנזכרים דבר הראוי להתפעלות. אופיינית להם מגמה רוחנית מסוימת, הרחוקה מלהיות מקורית. ברם דוקא לקראת מגמה זו, הכרוכה כולה באפקט האנטי מסורתי ובפאתוס המהפכני, כביכול, של ההשכלה, התפעמו לבבות הקוראים [קורצווייל 1971: 212].

קורצווייל התייחס לשירים העמוסים הצהרות אידאולוגיות מפורשות כמו 'מחזיונות נביא השקר', 'חזון נביא האשרה' ו'שירי היגיון', אשר תבעו מהפכה בתרבות היהודית בצורה של חזרה לחיים קדמוניים שלפני התגבשות חוקי התורה וההלכה (מכאן הערצתו של טשרניחובסקי לתרבות הכנענית שלפני כיבוש הארץ). מהפכנות זו הושפעה בראש ובראשונה ממגמות אנטי־שכלתניות של סוף המאה ה־19, ובייחוד מפילוסופיית החיים של ניטשה, אשר חלחלה אל הספרות העברית (מירון 1987ב). עקבותיה המובהקים המוקדמים ניכרו עוד בפולמוס שניטש בין אחד העם המשכיל לבין ה'צעירים', וברדיצ'בסקי בראשם. שיריו אלה של טשרניחובסקי, שנכתבו ברטוריקה דידקטית, הם ביטוי להשקפה כי התרבות היהודית זקוקה לא רק למודרניזציה חילונית אלא בעיקר לחידוש המיתוסים הקדומים ולרענון של החיים היהודיים תוך כדי שחרורם מעבותות ההלכה. להשקפותיו וליצירתו הספרותית הענפה של ברדיצ'בסקי התלוותה מגמה מחקרית פורייה במיוחד. מגמה זו התבטאה בניסיון לארגון מחודש של המסורת היהודית (הוא פרסם אוספים מאגדות חז"ל ומסיפורים חסידיים) תוך כדי הבלטת היסודות האי־רציונליים המהפכניים שיש בה, אשר הוחנקו וצונזרו דרך קבע על ידי ההגמוניה ההלכתית. ואילו תשומת הלב של טשרניחובסקי הופנתה אל התרבויות הכנענית והיוונית, שהוא שאב מהן דגמי מופת אשר סייעו לו להעמיד אנטי־תזה לעולם החוק היהודי. בהקשר זה הובא המונח 'גלות' כדימוי רווח שסימן את מגבלותיה של התרבות היהודית השבויה בידי כוחות מצמיתי חיים, וזוהה בדרך כלל עם זִקנה, אפילו גסיסה, עם תרבות רוחנית מזויפת ועם ניכור לטבע ולגופניות,

ליצר ולנעורים. בפולמוס בין אחד העם ל'צעירים' (1898) אשר טשרניחובסקי וברדיצ'בסקי היו שותפים בו (ריבלין 1955, אורן 1985), נזכר המונח 'גלות' לא בהקשר של מצב היסטורי נתון ולא מתוך עניין ב'צרת היהודים' במזרח אירופה, אלא ככינוי למצבם התרבותי והנפשי הירוד של היהודים. בצורה כזאת יכלו ברדיצ'בסקי הלא ציוני וטשרניחובסקי הציוני לכונן חזית משותפת במאבקם בדומיננטיות של הדת בחיי החברה והתרבות היהודיים בסוף המאה ה־19.

ראו לדוגמה את השיר 'בליל חנוכה' שכתב טשרניחובסקי הצעיר (1896), ובו הוא סיכם את המאפיינים השליליים של דימוי הגלות אשר הובאו גם בכתביו הפולמוסיים של ברדיצ'בסקי באותה תקופה:

הֵן אֵלֶּה בָּנֵינוּ! אֵל גַּלֵּי עֲצָמִים,
יָדַיִם יָבֵשׁוּ, הָעוֹרְקִים אֵין־דָּמִים,
אֵל צָמוּקֵי הַמֹּחַ הַחַיִּים בְּנֵס,
הַחַיִּים וְלֹא חַיִּים וּזְקֵנִים בְּלֹא עֵת!
אֵין כֹּחַ, אֵין אֵיָל, הַפַּחַד בָּעַיִן,
וּכְפוּפֵי הַקּוֹמָה כַּעֲרָבָה עַל עָיִן.
אוֹר שַׁדַּי בַּל יֵדְעוּ, חַיָּתָם - מַטְבֵּעַ,
מַה יֹּפִי - בַּל תָּבִין נִשְׁמָתָם הַנְּכֵאָה,
בַּאֲזִקֵּי הַדָּת וּבְכֶבְלֵי דִּין מָלֵךְ
עַל לֶחֶם יִפְשָׁעוּ, עַם נוֹדֵד, עַם הֵלֵךְ.
[...] הַלְּאֵלֶּה קִוִּינוּ? עַם חֹפֶשׁ לֹא יָבָן,
גּוֹי בַּרְזֶל אֲזִקָּיו בַּל יָחוּשׁ וּלְאָבָן
בּוֹ יַדּוּ כְּבָר הִסְכִּין וְלֹא יָחוּשׁ, וְהוּא שַׁאֲנָן,
גּוֹי יָד הַמַּכֵּהוּ אַךְ יִשַּׁק, יִתְחַנֵּן!
וְנִכְרַת גּוֹי עֶבֶד, דּוֹר יִבֶז הוֹרָתוֹ,
עַם, אָכַל רִיקָבוֹן חֶרֶב־גַּאֲוָתוֹ! [טשרניחובסקי 1951: 32-33].

השיר, המוגדר בתת הכותרת שלו כפנטזיה מעלה מקברם את רוחם של המכבים ושל גיבורים לאומיים מאוחרים יותר שהומתו במלחמות והוקעו על צלבים. רוחות רפאים אלה מופיעות כדי לחזות בעיר הרדומה המכוסה שלג, ולהביע את אכזבתן על כך שמסורת הגבורה בישראל נקטעה והתקווה כי יקומו גיבורים נוספים לנקום את מותם לא הצליחה להתממש. היעדר הגבורה בישראל, שבולט במיוחד בשל חג החנוכה, מומחש על ידי תיאור מכליל של העם כחי שהוא מת הן מבחינה פיזית (כפוף, זקן, חסר דם וכוח) והן מבחינה רוחנית. חיי היהודים מוקדשים לעשיית ממון או להלוואת כספים. לא החוויה הדתית מעסיקה אותם, אלא חוקי הדת הכובלים את חייהם. הם חסרים לחלוטין רגישות אסתטית, הם משוללים גאווה לאומית ורצון להגשים את חירותם ומסתפקים בהווייתם של נודדים המתרפסים בפני אויביהם. הסטראוטיפים האנטישמיים הללו שתיארו את היהודי הנודד הנצחי, המת שאיננו מת, הזר לתרבות המערב וחי בתוך עולם החוק המיושן, מובאים כאן מנקודת מבט ציונית אשר רואה בהוויה הגלותית בגידה במקור הלאומי שמייצגים גיבורי קדם, שכמוהו כבגידה של אדם בהורתו. העם שהיה לעבד בזוי נקרא על ידי

רוחות הרפאים מהעבר לחדש את גבורתו. כך, בקריאה לחדש את הגאווה ואת הגבורה הלאומית שכמוה כשלילת גופה ורוחה של היהדות הגלותית, השתתף טשרניחובסקי הצעיר בהתעוררות הלאומית של סוף המאה ה־19, שנה לפני כינוס הקונגרס הציוני הראשון.

כמה שנים לאחר מכן, בתקופת לימודיו של טשרניחובסקי בהיידלברג (1901-1902), הוא כתב את 'לנוכח הים', שיר הפונה אל דמותו של בר כוכבא, סמל הגבורה הלאומית הקדומה. הדובר מנסח בסיום את האוטופיה העתידית של חידוש הגבורה, אולם לא בצורה של מלחמת שחרור שמעמידה במוקד תשומת הלב את הריבונות הלאומית ואת החזרה לארץ ישראל, ולא מתוך התייחסות ליטרלית למטפורה הלאומית של דור המדבר המקדים את כיבוש ארץ ישראל. האוטופיה אמורה להתקיים באירופה, בנוף שדמות הבר, שם אמור העם לשקם את חירותו בצורה של השתחררות מיהדות הספר ומכבלי החוק וחידוש חיי הרגש והקשר בין האדם לטבע, אם על ידי חידוש חייו החקלאיים ואם על ידי חידוש הרגש האסתטי:

כִּי יִתֹּם הַדּוֹר, דּוֹר־הַמִּדְבָּר,
וְאַחֲרוֹן מִמֶּנּוּ, הַנִּשְׁבָּע לָעֹל,
בִּכְבָלִים עַצְמוֹתָיו תִּרְקַבְנָה;
וּבְאַחֲרִית הַיָּמִים, כִּי יָקוּם הָעָם,
עָם נְקִי מֵחֶלְאַת הַגָּלוּת,
שֶׁעֵינוֹ לֹא כָהֲתָה עוֹד מֵאבק-
סִפְרוּת־שָׁוְא וְמַדּוּחֵי הַמַּתְעִים,
וְיִפְעֶה לָהּ, יִפְעַת שַׁדְמוֹת־הַבָּר -
לְךָ יֶחֱרַד, לְךָ יָגִיל בִּרְעָדָה
לֶב כָּל מַעֲרִיצֶיךָ, הַנִּדִּיבִים בָּעָם,
בְּנֵי חוֹרִין עַל אַדְמַת מַטָּעָם [שם: 122].

בהקשר זה, הביטוי 'חלאת הגלות' איננו בעל משמעות טריטוריאלית אלא תרבותית. זו קריאה לריענון החיים היהודיים ללא קישור בין תחייה לאומית תרבותית לבין הגירה בכלל ולארץ ישראל בפרט. החירות שמדובר בה עשויה להיות מושגת במולדת שהגלות מופרדת בה מ'חלאתה' ומשתנה לחיים שעומדים בסימן זיקה לאדמת המטע כמו לשדמות הבר הנרחבות.

הבחירה בז'אנר האידיליה

למרות התקפתו של טשרניחובסקי על 'עַם שָׁפָל וְלֹא עָז' (שם: 122) בחסות הרטוריקה הנבואית האפוקליפטית של 'אחרית הימים', הוא ביקש לכונן נקודת מבט לא אוטופית, שמעוניינת לא באחרית הימים אלא במציאות היהודית במזרח אירופה ובאפשרויות שהיא מציעה. בשנות ישיבתו בהיידלברג כתב טשרניחובסקי את האידיליות הראשונות שלו - 'ברית מילה' ו'לביבות' - אשר תיארו את יהודי הכפרים והעיירות בדרום רוסיה, אלה שלא עסקו ב'ספרות שווא' וחייהם התנהלו בקרב 'שדמות הבר' והערבה הרוסית האין־סופית. העולם הכפרי ששימש רקע ומוקד לאידיליות שלו החל לחלחל לשירתו כאנטיתזה למה שהוא כינה 'חלאת הגלות', ולמרות השימוש בביטויים הלקוחים מההיסטוריה של עם ישראל, כמו 'דור המדבר' וההערצה הבלתי

מסויגת לדמותו של בר כוכבא, אפשר להבחין בהעתקת מושג הגבורה מהתחום הפוליטי־לאומי (הצורך בנקמה ובשחרור לאומי, השלכת יהבו על דמויות מופת של גיבורים מהפכנים שאמורים לגאול את העם) אל התחום החווייתי־תרבותי. אין זה מפתיע שעיקר השפעתו של טשרניחובסקי על שירת בני דורו קשורה באידיליות שלו, ששימשו דגם למשוררים כמו יעקב פיכמן, דוד שמעוני ומשוררים נוספים, ולא בשירתו הלאומית, שהיתה עמוסה ססמאות משכיליות ישנות וסמלים לאומיים. עם זאת, יצרה שירתו הלאומית מערך ייצוגי חדש: 'יפעת שדמות הבר' לא נותר ביטוי מבודד וחסר הקשר מרגע שהופיע באותו ספר שירים לצד הפתיחות המפורסמות לאידיליות 'לביבות' ו'כחום היום':

אָכֵן בֹּקֶר, שֶׁאֵין דְּגְמָתוֹ רַבִּים, אָז הָיָה
וְרִאשׁוֹן בְּחָדְשֵׁי הָאָבִיב, הַנָּאוֶה עַל שַׂדְמוֹת אוּקְרַיְנָה,
שַׂדְמוֹת וַעֲרָבוֹת נִרְחָבוֹת כַּיָּם! [...]
צַחִים וּכְלִילֵי־הַתְּכֵלֶת, בְּאֵין זֵכֶר לְעָב קַל בַּמָּרוֹם,
הֶאֱהִילוּ שָׁמַיִם, וַעֲטוּפֵי עֲשָׂבִים רַעֲנָנִים,
פָּקְחוּ זֶה עַתָּה עֵינֵיהֶם, הִבְרִיקוּ הַמִּגְרָשׁ וְהַשְּׂדֵמָה;
וְשַׁלְוָה חוֹלֶמֶת בַּכֹּל, דּוּמִיַּת בֵּית מִקְדָּשׁ שֶׁשָּׁמַם,
כְּאִילוּ שָׁמַיִם בָּרוּם וְהָאָרֶץ מִתַּחַת בְּתִמָּהוֹן
הֻכּוּ לְמַרְאֶה הַזִּיו וּתְמֵהִים בְּעַצְמָם עַל יָפְיָם [שם: 133-134].

עָמְדָה חַמָּתוֹ שֶׁל תַּמּוּז בְּאֶמְצַע שָׁמַיִם, מַשְׁפִּיעָה
שֶׁפַע שֶׁל אוֹרוֹת וּנְגֹהוֹת עַל שַׂדְמוֹת אוּקְרַיְנָה וְגַנָּיהָ [שם: 215].

טשרניחובסקי בחר להפנות את תשומת הלב מהמושג המכליל והשיפוטי 'חלאת הגלות' ליהודים הכפריים שבדרום רוסיה. שינוי נקודת המבט אפשר לו להיפרד מביטויים מטפוריים שחוקים (כמו 'עֲדַת הַנַּנָּסִים הַנִּמְבָּזִים', שם: 122) ולהכניס לשירתו במקום זאת את המטונימיה, שהיא הבסיס לשירתו האפית. שדמות אוקראינה הפכו למרחב הממשי שבו התנהלו חייהם של 'בני חורין על אדמת מטעם', משום שהדחף הלאומי כוון לא רק למסגרת שסימנה האידאולוגיה הציונית ולרטוריקה העמוסה מליצות של מהפכנות, אלא להבנה חדשה של מושגי המולדת והחיים. האידיליות גילו כי דרדורם או הידלדלותם של החיים היהודיים בארצות הגולה - אם משום ההשתעבדות לחוקי הדת המיושנים כפי שטענה ההשכלה, ואם משום היעדר תודעה לאומית כפי שטענו הציונים - לא היו ולא נבראו. המהפכה שבישרו אידיליות אלה העניקה הכשר לייצוגו של העולם החברתי היהודי לא עוד כ'גלות' אלא כמולדת. חיי היהודים הכפריים נהיו מושא לעיצוב לא גרוטסקי (נוסח הסיפורת של מנדלי), לא נטורליסטי (כמו בכתיבתם של סופרי 'המהלך החדש' בעשור האחרון של המאה ה־19), ואף לא פתטי (שכן אין מדובר באפוס הרואי), אלא לעיצוב רֵאליסטי שהפגיש את הקורא עם מלאות מרקם החיים המתוארים, על טקסי המעבר שלהם ועל הטרגדיות הקטנות הכרוכות בהם. אידיליות אלה תרמו יותר מכול לתפיסת הגולה כמולדת שמתקיימים בה חיים נורמליים, ולפיכך יכול היה יעקב פיכמן לטעון כי יופייה המוסרי של האידיליה נבע מנקודת המבט שלה, 'שביקשה אנשי חן יותר משביקשה אנשי תפארת, שביקשה כשרון לחיים יותר משביקשה כישרון לגבורה' (פיכמן 1959: 138).

האידיליה עוסקת בדמויות יהודיות עממיות, כפריות, שהחיוניות היצרית ותשוקת החיים שלהן אמורות לשנות את מושגיו של הקורא על ההוויה החברתית של מזרח אירופה. בהתאם לתפיסת המרחב של האני האידילי מעמיד טשרניחובסקי דיוקנאות של דמויות הקשורות למקום מוגדר: 'יֶשְׁנָם בִּתְפוּצוֹת הַגּוֹלָה עַל שְׂפוֹת הַדְּנֶסְטֶר הַבְּרוּכוֹת / בְּכַרְמֵי בֵּין־גְּבָעוֹת מִתְפַּנְּקִים בְּחֻמָּה וּכְנֶגֶד הַשֶּׁמֶשׁ / וְרַחֲבֵי שְׂיָר־בֵּסָרַבְיָה, הַכְּבֵדָה בְּחֶלֶב וּגְבִינָה, / יֶשְׁנָם בִּכְפָרִים נִדָּחִים בְּעַרְבוֹת צְפוֹן טַבְרִיָּה' (טשרניחובסקי 1951: 397). המרחב המתואר כאן הוא הזירה הנזכרת במרבית היצירות האפיות רחבות ההיקף שכתב טשרניחובסקי. הדובר האנונימי מדווח באריכות רבה על אירועים עממיים (חתונה, ברית מילה, הכנת לביבות, וכדומה) ומתבל אותם בחומרים פולקלוריסטיים רבים (תיאורים של מאכלים, של פריטי לבוש, של מנהגים, של צורות דיבור ושל הוויי). דובר זה שומר על ניטרליות מוחלטת וכמעט אינו נוהג לחשוף את עמדתו בנוגע להוויי החיים המתואר. אולם ממידת הפירוט הרבה שהוא נוקט אפשר ללמוד כי הוא רוחש הערכה למלאות הבלתי מוגבלת (ולכן האינפלציונית מבחינה פואטית) של ההוויה שמדובר בה. ההתמסרות לתיאורם המדוקדק של הפרטים, נוסף על נטייה קבועה לסטות מסיפור העלילה המרכזית,[6] ולייחד קטעים שלמים לתיאורם של נושאים שוליים, מבהירות את הפואטיקה של הז'אנר האידילי: לא קו העלילה או הטיעון חשובים, אלא מכלול הפרטים הטריוויאליים לכאורה. הייצוג האפי מבטל לפיכך את ההבחנה בין מרכז לשוליים כדי להציף את הטקסט בפרטים היוצרים רושם של מלאות חושית ושל חיים עמוסים שאינם מותירים מקום לבררנות פואטית. באידיליות שכתב טשרניחובסקי מ־1902 עד 1920 הוא ניסה לא רק לייצג את החיים היהודיים בדרום רוסיה, נוף מולדתו, כי אם לקבוע שאין להתבונן בהם בקטגוריות אידאולוגיות משכיליות ולא בקטגוריות אידאולוגיות ציוניות. אלו ואלו מחמיצות את החיוניות השופעת שלהן, את הארציות והחושניות של דמויותיהן ואת כישרון החיים הטבעי שעומד בפני אתגרי הזמן המאיימים.

ערפלי מציין תכונות 'שליליות', 'אנטי־אידיליות', אשר נוכחותן הדומיננטית מדי עלולה לדבריו למנוע מהיצירה להיחשב אידיליה: (1) כל חומר שאינו בגדר הוויי משותף לחברה המתוארת; (2) עימותים טרגיים ומתחים דרמטיים; (3) הזדהות מפורשת של האני הדובר עם העולם המתואר או לחלופין עמדה ביקורתית או סָטירית חריפה כלפי אותו עולם. אמנם האידיליה של טשרניחובסקי כוללת יסודות 'אנטי־אידיליים', אולם במינון נמוך ובמידת בליטות נמוכה. יוסף האפרתי טען בהקשר זה כי יסודות אלה נדחקים למקום משני בחשיבותו בגלל מה שכינה 'אי־התקשרות' בין היחידות השונות של הטקסט (האפרתי 1976: 255). לדבריו, קומפוזיציה זו מפרידה בין היסודות האנטי־אידיליים לבין הגרעין העלילתי של היצירה, ובכך ממעיטה בחשיבותם לבל יסכנו את מה שהוא מכנה 'ההרגשה האידילית', כלומר הרגשת החיים המוגנת בפני תמורות ו'נכונות לקבל את התופעות הבלתי נעימות של החיים ברוח טובה ומתוך ביטחון שאין בהן כדי לשנות את אורח החיים הפשוט וחסר התמורות שמורגלים בו' (האפרתי

6 ראו את קביעתו של תומס רוזנמאייר: 'הפסטוראלה אינה מתקדמת לקראת התפוצצות או פיוס, מוות או הכרעה, כפי שעושות זאת הטרגדיה והקומדיה. אם נראה את תיאוקריטוס כדגם נבין שבשירה פסטורלית יש מעט פעולה ואין התפתחות או מפנה דרמטי; למעשה נמצא דרמה רק במידה הדרושה להמחיש שבני אדם זקוקים לאהבה ולשנאה כדי להיות בני אדם. כלומר יש דמויות וחיכוכים טבעיים ביניהן, אך לא עלילה' (Rosenmeyer 1973: 11).

1971: 14).

הבחירה של טשרניחובסקי בז'אנר האידיליה מעידה על עמדה תרבותית חריגה לזמנה. מצד אחד ניכרת ראייתו את החיים היהודיים כמושא לעיצוב אידילי בממד העומק החברתי־פולחני שלהם, הזרים ורחוקים מבעיות הקיום היהודי המודרני וממצוקותיו של הצעיר היהודי המודרני. דב סדן כתב על עיצוב זה: 'צא ובקש בתיאורים אלה קו מעוקם של גנות ודופי ולא תמצאו, אפילו בחיפוי. מתוך מסכת אידיליות זו כמעט שלא תבין את המשטמה העזה, את זעם התוכחה הנשמעת באוזני עדת ישראל בשירתו' (סדן 1998: 11). אכן, תמוה (גם לדעת שביד 1968: 89-90) כיצד דברי הביקורת על 'חלאת הגלות' שמתח טשרניחובסקי בשיריו האידאולוגיים עולים בקנה אחד עם משיכתו לתיאור אפי מושהה ורחב נשימה של ההוויה היהודית, תיאור אשר הבהיר כי עולם יהודי זה ראוי להיות מושא לעיצוב המדגיש את השגרה הברוכה ולא את נקודת המשבר של העולם המתואר, כלומר העולם היהודי של דרום רוסיה הוא דגם של חוויית מולדת, לא של גלות הראויה להישלל.

מצד אחר שילב טשרניחובסקי רמזים לכך שהדי תהפוכות הזמן לא פסחו גם על העולם האידילי הכפרי, הסגור כביכול בטקסים א־היסטוריים של פריון, מוות, נישואין, ברית מילה וכדומה. בצורה כזו הפגיש בין היסוד השמרני־מסורתי בעולם היהודי לבין היסוד המהפכני שפרץ פנימה באופן מאיים שאין להתעלם ממנו. היסוד המהפכני עשוי להיות נעוץ במגמות היסטוריות מתחלפות, כמו התנועה הסוציאליסטית שאליה התוודעה רייזלה בבית הספר העירוני שהיא למדה בו ושם נעצרה בסופו של דבר בידי המשטרה לאחר שפנתה לפעילות חתרנית ('לביבות'), או השליח הציוני ששכנע את ולוולה התמים לעלות לארץ - ומת בדרך ('כחום היום'). אולם נקודת המבט המרכזית באידיליות היא של האדם הזקן עתיר הניסיון ולא של הצעיר המהפכן שמתגלה בתמימותו (מירון 1987א: 463). ההצבעה על תמימותה של הדמות הצעירה המהפכנית ועל כישלונה אמורה להעניק עומק נוסף לדמות האידילית, אשר כושר העמידה שלה בפני איומים מזדמנים מעצים את הוודאות בערכה של ההוויה העממית. אף כאשר העיון של ר' אליקים בעיתון הציוני מחלץ מתודעתו הרהורים על הסדקים המסתמנים בעולמו ('ברית מילה'),[7] ברור כי הבלחה זו של תודעה משברית - כמובן בהתאם לעיקרון האידילי של ייצוג הנושא המורכב בפשטות (Empson 1968: 25) - אינה עשויה לערער את מרחב התודעה של הדמות השקועה בעולמה המעשי, ובוודאי לא את המשך העלילה המתארת בפרטי פרטים את טקס ברית המילה שאליו נוסע ר' אליקים זה וכמעט שאינו מוזכר בהמשך האידיליה. באופן דומה חוזר ומוזכר הפתוס הציוני בחלק השלישי של היצירה בזמן סעודת ברית המילה. המלמד הליטאי מספר על מצוקת הפועלים בארץ ישראל ועל הקרבן שהם נדרשים לשלם. סיפורו מיועד להניע את השומעים לתרום מכספם, ואת הדבר הזה איש מהם אינו שש לעשות (טשרניחובסקי 1951: 159-160). המשך תיאור הסעודה עומד בסימן מריבה הומוריסטית בין שני אורחים, אך לנושא יישוב ארץ ישראל אין אזכור נוסף.

7 'צְעִירִים', 'אַחַד הָעָם', הַשָּׂגוֹת וּשְׁאִיפוֹת נִפְלָאוֹת...
וְיֶשֶׁן - הַיֶּשֶׁן, אֲהָהּ, מָט לִנְפֹּל לִפְנֵי הֶחָדָשׁ!
עוֹדוֹ מִתְקַיֵּם מְעַט־קָט... וְהוֹלְכוֹת הַחֲתִירוֹת וּרְחָבוֹת
תַּחַת הָעָבָר הַמָּט, וְרַבִּים הַבְּקִיעִים וְהַפְּרָצִים [טשרניחובסקי 1951: 152].

למגמה זו, של הטמעת העיסוק בשאלות אידאולוגיות אקטואליות בהקשר של חגיגות עממיות המעידות על שוויון נפש לשאלות מסוג זה, אפשר להוסיף את הלבוש ההומוריסטי שניתן ב'ברית מילה' לרעיון 'היהודי החדש'. מי שנבחר לייצגו הוא הילד שמעז להיאבק עם מיכילה, בעל המרכבה הגוי אשר מתגרה בהומור בילדי העברים בקריאות שעשויות להזכיר שיח אנטישמי ('הִנְנִי אֲלֵיכֶם הַזִּ'יִדְקִים! וּמֵרִים אֶת שׁוֹטוֹ כְּמַצְלִיף'). בהקשר קליל זה הנער התמים מייצג את 'היהודי החדש' שאיבד את הפחד מפני הגוי ועתה הוא מסוגל להרתיעו ('אוֹיָה, מֶה הָיָה כְּבָר לָנוּ, אִם יְהוּדִים עוֹמְדִים נֶגְדֵּנוּ'). אולם כדי להמחיש את הממד הקומי־אירוני של האירוע מתוארת הורדת הילד מהעגלה בידי אחיותיו: 'וְשׁוּלֵי כָּתֹנְתּוֹ נִשְׁקָפִים, / סְרוּחִים בְּעַד פֶּתַח מִכְנָסָיו בַּחוֹר הַמִּפְנָה לַאֲחוֹרָיו, / יָעֵן כַּפְתּוֹרָיו לֹא רָכְסוּ כְּרָאוּי' (שם: 148).

סצנות קומיות מצד אחד והבלחות תודעתיות מצד אחר מייצרות איזון מתוח ומורכב יותר בין העולם האידילי לבין ההיסטוריה הרת התהפוכות, בלי שהמגע ביניהם יגלוש אל הפורענות, אל עימות הרה אסון. מיקום החומרים התודעתיים האידאולוגיים, ובייחוד שילוב מרכיביה של תודעה ציונית בתוך הקשר עממי, יוצרים אירוניזציה של רעיון העשייה המהפכנית בכלל ושל אידאולוגיית התחייה הציונית בפרט, בייצגה אותם על ידי גיבורים צעירים ותמימים אשר נהיים בעצמם קרבן של הרעיונות האלה.

חוקרים של שירת טשרניחובסקי ציינו את ייחודה של האידיליה בחיוב החיים שבה, ובעיקר ביחסה האוהד לחיים היהודיים בגולה.[8] מירון טען ברוח דומה כי האידיליה מצביעה על 'הגדרה חדשה של ה"חשוב" וה"בלתי חשוב" בחיים, על הערכה חדשה של חיי ישראל העממיים ושל חיי האדם היומיומיים הטריביאליים בכלל. [...] קריאת תיגר על שירת הפתוס הגרנדיוזי מזה ועל הסטירה הצולפת מזה' (מירון 1987א: 456). מירון לא הרחיב או פיתח את טענתו כי האידיליה משמשת מפלט מהפתוס, ונדמה לי שאפשר לעשות זאת.

הפתוס עמד בבסיס שירתו האידאולוגית של טשרניחובסקי, שהוא הציע בה כיוון תרבותי

8 ברנר (1910) היה בין הראשונים שהבחינו בכך שבאידיליות של טשרניחובסקי 'אנו מוצאים איזה בטחון בחיים, איזה בטחון באדם, ואפילו מעין איזו עמידה על הקרקע. עין גדולה ועליזה, קול מצלצל ונוח ושאר רוח נוגה ושקט. המרירות שמעבר לכותל הולכת ומופגה, הולכת ומודחה על ידי שלוות ההוויה המלאה והקסם השוקט המשתפך על כל גדותיו. הלב יעלוץ לקראת זרמי החיים הבריאים והמתוקים האלה, העוברים ושוטפים כמעט גם את החלאה והמצוקה' (ברנר 1985: ג 448). נוסף על דברי פיכמן וסדן שהוזכרו כבר, ראו דברים דומים אצל ברוך קורצווייל: 'דווקא באידיליות נתן לנו טשרניחובסקי תיאור של החיים היהודיים המסורתיים, הסותר את כל דבריו על מסורת עמנו ב"שירי הגיון". יהדות מסורתית זאת המתוארת באידיליות תוססת מחיוניות. אין בה אף שמץ של קרע בינה לבין הטבע טענה שעליה מבוססים כל שיריו הטנדנציוזיים' (קורצווייל 1971: 213-214). גם אליעזר שביד מביע עמדה דומה (1968: 89-90). אברהם שאנן (1984: 193) מזכיר את העובדה שאת האידיליה 'חתונתה של אלקה' כתב טשרניחובסקי באודסה מוכת הרעב והמגפות בתחילת 1920, ומסיק מכאן שהמשורר מגלה יחס של געגועים אל העולם האידילי שלפני מלחמת העולם ומלחמת האזרחים ברוסיה, ובמיוחד אל התמונות המפורטות של שפע המאכלים המוצעים לאורחי החתונה. להקשר של כתיבת היצירה אין כל רמז ביצירה עצמה. יוצאת דופן מבחינה זאת עמדתה של יהודית בר־אל, שייחסה לאידיליה תפקיד שיקומי במסגרת החשיבה הציונית, כלומר במסגרת 'בניית התרבות הציונית המתהווה': 'חשוב לענייננו הניסיון העקרוני להציע תמונה מתוקנת של אורח החיים היהודיים ושל הטיפוס היהודי החדש בחברה היהודית העתידה לקום בארץ ישראל' (בר־אל 2000: 470). נראה לי כי הקישור הזה מוטעה בעיקרו.

לאומי מוגדר שעמד על שלילת הגולה ובחירה באלטרנטיבה מהפכנית. אולם בד בבד עם ערוץ זה של כתיבה, אשר הדובר הופיע בה כדמות נבואית ושימש שופר לאקטיביזם, פיתח טשרניחובסקי ערוץ כתיבה אנטי־פתטי (האידיליות ומכלול שירתו האפית), ובו חזר וגילה שכל ניסיון לערער על דפוסי החיים הקיימים באמצעות אידאולוגיות ואוטופיות חייב להיות מגוחך וכושל. כישלון זה איננו טרגי, על פי הדגם הגבוה של הטרגדיה הקלאסית והקלאסיציסטית, היות שאין מדובר בגיבורים בעלי עָצמה ומודעות עצמית מפותחת, אלא בדמויות בינוניות. גיבוריה של האידיליה הם אנשים פשוטים, פרובינציאליים. הבעיות שהם מתלבטים בהן אינן ברומו של עולם, והם מתלבטים בהן בדרכם המוגבלת, המעוצבת מתוך אמפטיה והומור (ערפלי 1994: 262). כישלונם הידוע מראש מסמן את המקום החדש של שירה לאומית הדוחה את גיוסה למטרות אידאולוגיות ובייחוד ציוניות, ואף מאפשרת להצביע על הפער ההכרחי בין האידאלים המהפכניים הללו לערכה הוודאי של המציאות העממית הנתונה.[9]

הפואמות

ביצירות שהוגדרו 'פואמות' העדיף טשרניחובסקי דובר שמתבטא במפורש ומעניק משמעות הגותית למקטעי החיים שהוא מתאר. פתיחתה של הפואמה וסיומה הם המקומות הבולטים שאמירתו הפרשנית מתנסחת בהם. כך למשל הפתיחה של הפואמה 'בגורן' - 'מִקְצָת מִטַּעַם יְמוֹת־הַמָּשִׁיחַ / יֶלֶד עוֹדֶנִּי טָעַמְתִּי' (עמ' 324), שהסיום חוזר עליה בשינויים קלים (עמ' 333) - מייצגת אידאליזציה של חיי העמל הכפריים. בעיניו של הדובר - נער ממשפחת סוחרים - פעולת הדישה בגורן שהוא הוזמן להשתתף בה לראשונה בחייו היא בעלת משמעות חווייתית עליונה שאפשר לדמותה לימות המשיח. בתיאור הדיש בגורן יש קונוטציות הרומזות על סדר הקרבת הקרבנות של הכוהן הגדול ביום הכיפורים: 'הִנְנִי הוֹלֵךְ וְסוֹבֵב הַקָּפוֹת, / אַחַת וְאַחַת, אַחַת וּשְׁתַּיִם' (עמ' 330). השימוש הקבוע בקונוטציות יהודיות דתיות אמור להעניק לחומר הנמוך לכאורה - עבודת אדמה כפרית - לא רק משמעויות פולחניות, אלא אף להציב את חיי היהודים העממיים בערבות רוסיה כהמשך ישיר של תקופת הריבונות הלאומית מימי קדם. האידאולוגיה הציונית ניסתה לטעון כי רק התחדשות החיים היהודיים בארץ ישראל - כלומר רק יציאה מהמרחב של הגלות והתנערות מהמנטליות הגלותית - עשויה להיחשב חיבור מחודש עם העבר היהודי הריבוני והשתלבות יהודית במגמת ההתעוררות הלאומיות האירופית. טשרניחובסקי הציע תפיסה שונה בתכלית. חיי היהודים הכפריים הם לדידו המשך רציף של ההוויה היהודית הארכאית בארץ ישראל, גם אם השתנו מופעיה החיצוניים. אמנם אין מדובר במקדש ובהקרבת קרבנות, כפי שאין מדובר בקיום לאומי בעל סממני מלכות וכוח שלטוני או צבאי, אולם אין הבדל מהותי בין השניים, ולפיכך יש הצדקה לקשור ביניהם באמצעות המטפורה הלאומית.

9 אף כי האידיליות הראשונות שפרסם דויד שמעוני - 'ביער בחדרה' ו'מלחמת יהודה והגליל' (1914) - שונות מאלה של טשרניחובסקי, הן אימצו את דגם הייצוג האירוני ביחס לנושאים האידאולוגיים האקטואליים, דגם שהעמיד כאמור טשרניחובסקי. התלהבותו של ברנר מהאידיליות של שמעוני נובעת מהיעדר כל פתוס ומפיכחון בנוגע למרחק שבין האידאולוגיה והחזון המופלג לבין המציאות המוגבלת של תקופת העלייה השנייה.

הפולמוס כאן כפול: הוא עוסק בשאלת ערכם הלאומי והאנושי של חיי היהודים בגולה וכן נוגע לתוקפה של המטפורה הלאומית היוצרת זיקות בין יהודי ההווה לבין דגמי המופת של העבר היהודי.

אמירה פרשנית בעלת כיוון דומה מובאת גם בפתיחת הפואמה ׳אלי׳:

אָחָא, אֱמֹר מָה שֶׁתֹּאמַר - לֹא עוֹד פַּסָּה גְּבוּרָה מִיַּעֲקֹב,
שְׁרִירִים וְדָם מִיִּשְׂרָאֵל, חָזֶה רָחָב־גֶּרֶם וָשֶׂכֶם...

יֶשְׁנָם בִּתְפוּצוֹת הַגּוֹלָה עַל שְׂפוֹת הַדְּנֶסְטֶר הַבְּרוּכוֹת [...]
אוֹתָם נִיצוֹצוֹת מִקֶּדֶם וּפְלֵטַת הַגְּבוּרָה שָׁכַחְנוּ -
שָׁמָּה יַעֲלוּ יָצִיצוּ לְפִתְאֹם כְּאוֹתוֹ סָפִיחַ, [...]
אוֹתָהּ שִׁבּוֹלֶת גַּלְמוּדָה, שֶׁנָּטְעָה יַד־אַל רַבַּת־בְּרָכָה [טשרניחובסקי 1951: 397].

האידאליזציה מעניקה לחיי הכפר (אפילו להיבט הקומי־גרוטסקי שלהם:[10] אלי, גיבור הפואמה הוא נער שמפגין את כישורי גופו הכאילו סוסיים כמעשה של חיזור) משמעות של גבורה אגב שימוש לא אירוני בקונוטציות יהודיות, אשר מתנסחות בסיום הפואמה בקרשצ׳נדו הגותי:

כָּכָה יָנוּמוּ עוֹד כֹּחוֹת וּשְׁאֵרִית הַגְּבוּרָה מִקֶּדֶם
וְרוּחַ אֲדֹנָי אֲשֶׁר בָּם, הַנְּקוּדָה הַיְּהוּדִית נִרְדָּמָה,
[...] דּוֹמָה לְזֶרַע הַשִּׁיפּוֹן בְּנִרְתִּיק הַמֹּץ, יַעֲטָנוּ, -
עַד בּוֹא הַשָּׁעָה הַגְּדוֹלָה וְהָאֱלֹהִים יִקְרָאֵנוּ,
יִגַּע בּוֹ בְּאֶצְבַּע־הַבְּרָכָה וּלְהָעִיר בּוֹ קְסָמִים נַעֲלָמִים
וְהִרְכִּין אֶת שִׁכְמוֹ הָרָחָב וְהֶעֱמִיס עָלָיו, וְיִשָּׂא
מַשָּׂא־הַקֹּדֶשׁ הַגָּדוֹל, כָּל סֵבֶל הַשְּׁכִינָה הַקְּדוֹשָׁה (שם: 404-405).

הנער הזה מופיע בפואמה סיפורית עממית בעלת קלילות והומור קומיים. עם זאת, הממד הקומי מפורש בסיום הפואמה ככיסוי לאמת לאומית שמתוארת באמצעות מטפוריקה תאולוגית של נשיאה בסבל השכינה (ביטוי בעל אופי ביאליקאי ברור). ההיבט העממי־קומי הנמוך הוא ביטוי למצב של תרדמה, אבל בתוכו טמונה גם אפשרות הרואית של התעוררות והיענות לקול אלוהים. השיר איננו מגדיר את אופייה של ההתעוררות הזו, המתוארת כאירוע עתידי - האם מדובר בהתעוררות פוליטית, חברתית, תרבותית? - אולם הוא מאפשר לראות ביהודי העממי את הנשא הוודאי של אידאל הגבורה, יהיה זה אשר יהיה. הוא אף מעניק נוכחות מוחשית, גופנית, לאידאל זה. העממיות החיונית מרתקת את טשרניחובסקי משום שהיא טומנת בחובה את היכולת לממש יעדים לאומיים שמיוצגים על ידי דימוי סבל השכינה. לדידו של טשרניחובסקי, האידאולוגיה הציונית שנרקמה סביב הצורך לכונן ׳יהודי חדש׳ נבעה

10 קלוזנר (1947: 199) מעדיף את הכינוי ׳הומורסקה עליזה׳ ליצירה זו. דן מירון משייך אותה לז׳אנר הנקרא Mock-Epic או גם Mock-Heroic, שהוא ׳סטירה בשירה או בפרוזה, המחילה את הקונבנציות התיאוריות ה״גבוהות״ ואת התבניות העלילתיות הנשגבות של אפוס הגיבורים על מציאות נמוכה ופגומה׳ (מירון 1987א: 513).

מאי־הבנה של הגבורה הגלומה בחיי היהודים הכפריים. דמות היהודי התלוש - אשר איבד את החיבור הטבעי עם עולם אבותיו ועם המסורת היהודית ולא הצליח למצוא לעצמו בו בזמן מקום חלופי בתרבות ובחברה האירופית (תלישות זו מופיעה בצורה ברורה מאוד בסיפורת העברית שנכתבה בסוף המאה ה־19 עד שנות העשרים של המאה ה־20) - לא עניינה את טשרניחובסקי ואין היא מופיעה בשירתו או בסיפוריו. הוא התמקד בפן הלא משברי של חיי הגלות, כלומר באותה חברה יהודית שלא נותקה מחיי עבודה, מנוף מולדתה, ממלאות ההוויי החברתי, והדבר אפשר לה לשמר בקרבה כוחות קיום לאומיים ראשוניים.

אם כן, הפואמה 'אלי' מגלה התלבטות בשאלה אם ההוויה היהודית הכפרית היא עצמה ביטוי לאידאל הדתי־חברתי־לאומי (כפי שמציע השימוש בדימוי עבודת הקודש של הכוהן הגדול ביום הכיפורים) או שרק טמון בה זרע הרואי שעתיד להתפתח כאשר תגיע שעתו,[11] אבל בינתיים הוא מתבטא התבטאות עממית ופרטית־קומית בלבד (כפי שסיום הפואמה מציע). שאלה זו מקבלת משנה תוקף משום שטשרניחובסקי השקיע מאמצים רבים ומתמשכים בתיאור חיי היהודים הכפריים. הוא מן הסתם לא היה עושה זאת אלמלא האמין כי הוויה זו היא בעלת משמעות תרבותית ולא רק בית היוצר להרואיות פוטנציאלית. הוא לא היה מפגין את התלהבותו לתיאור מפורט של מנהגי חתונה וברית מילה, של מאכלים ומלבושים ואפילו של שיחות בטלות בין איכרות בנושא הכנת לביבות, אילו ראה בחומרים הללו רק פולקלור תמים שעומד בפני קריסה נוכח כוחות המודרנה של המאה ה־20, ובייחוד נוכח הכוחות החברתיים המהפכניים שהתעוררו בחברה העירונית ברוסיה.

כדי להבין את המניע האידאי לעיסוקו הרב של טשרניחובסקי בז'אנרים האפיים יש להניח כי הוא ערער על חומרת ההפרדה בין הנמוך (העממי, האקסטרוברטי, הגרוטסקי־קומי, דרמות ההוויי המשפחתיות־חברתיות) לגבוה (ההרואי, הדתי־רוחני, המופנם) והעניק הכשר לזיקה ביניהן. החומרים נשארו נמוכים, ואילו משמעותן הוגדרה הגדרה מטפורית על ידי הסמנטיקה הגבוהה. כך אפשר להבין כי טשרניחובסקי ניסה להעמיד גיבור דורי חדש שאינו מזוהה עם המונח הציוני 'גבורה', אשר הופיע בשירתו ובשירת ביאליק ואשר ראה בדמותו של בר כוכבא או בדמות המכבים את ייצוגו הסמלי המופתי.[12] הגיבור החדש מזוהה עם המונח 'גבורה' שהוא נטול רכיבים של מרד לאומי ואיננו שכפול של מיתוס לאומי קדום מתקופת המאבק על ריבונות לאומית בארץ ישראל, אלא הוא כל כולו תוצר מקומי־גלותי של חיי היהודים בערבות רוסיה, חיים שעומדים בסימן הקִרבה הכמעט בלתי מוכרת של היהודי למרחבי הערבה ולעבודת הקרקע. לא תלישות עירונית או סגירות של אנשי גטו, לא גיבורים הכורעים תחת המודעות

11 ראו למשל את קריאתו הלאומית של קלוזנר, אשר מזהה בסיום הפואמה מסר נבואי אקטואלי: 'וכי לא נבואה יש כאן - נבואה עמוקה ופליאה, חזות מראש של מאורעות כבירים, שאנו עדים להם כיום והיינו עדים להם זה לא כבר (מרד גטו ורשה) ובודאי עוד נהא עדים להם גם בארץ וגם בחוץ-לארץ?' (קלוזנר 1947: 200).

12 הפואמה 'בעיר ההרגה' של ביאליק רואה במכבים את מייצגיה של נקודת מבט הרואית אמינה וביקורתית על המציאות היהודית הגלותית, אשר עומדת בסימן תגובה חסרת גבורה לפוגרום קישינב. אני מניח שביאליק הושפע מ'בליל חנוכה' של טשרניחובסקי, שנכתב כשנה לפני כן, בבחירתו בנקודת המבט ההרואית ובזיהויה ההיסטורי עם המכבים.

לתלישותם, אלא גיבור 'בריא' שעורר את פליאת קוראיו מרגע שהבינו כי לא מדובר במחווה רומנטית מוכרת של חזרה לכפר או לטבע (כזו היתה גם האידאולוגיה של חזרה לטבע בהגותו הטולסטויאנית של א"ד גורדון). הנה דבריו של ברנר (1912):

> ואולם לא כאינטליגנט מרוגז־עצבים יקוץ טשרניחובסקי בקריה. הוא, אמנם, מרמז, שאינו שבע רצון מהציביליזאציה. ו'בטרם יהיה למאור החשמל בזרם' - הוא משבח את הנוי של קדמות־היצירה. קץ הוא באֶלקטרוֹן, בחשמל, ומשבח את 'יפעת הפראים'. ואולם זו אינה אותה הצעקה על ה'שיבה אל הכפר', שאנו מוצאים בספרויות האירופיות, ובמקצת גם בספרותנו היהודית - אותה השאיפה הבלתי־פוריה של סופרים ומשוררים 'מודרניסטים' עירונים, הנתלים באילנות כרוסוֹ וכטוֹלסטוֹי ומיילים כחתולים, ובאמת חביבה עליהם אופרה אחת ונעים עליהם 'באַנקאֶט' אחד מכל רחבי תבל... אנחנו אמנם, הננו עם עירוני פּאַר אֶכּסלאַנס, ו'טבעי' הוא איפוא למשוררינו להתגעגע על 'חיק היקום' ו'נועם־הטבע'... אולם כבודו של טשרניחובסקי לא יֵחד ביניהם. משוררנו זה, ב'קוצו בקריה' אין לו כל 'אֶכּסצסים דיקאדנטיים' וכל חשבונות חברתיים, אשר מַסווה על פניהם ['קצת על טשרניחובסקי', ברנר 1985: 619-620].

ההקשר הפולמוסי שהיצירה נפתחת בו - הפנייה לבן־שיח שמבטא ככל הנראה דברי ביקורת מקובלים על חיי הגלות - מעמיד אותה כאמירה בלתי צפויה באופייה ובכיוונה האידאולוגי.[13] אם ההוויה הגלותית תוארה כמשוללת אלמנטים של גבורה מבחינה לאומית, אישית־נפשית וגופנית - הדבר נתן הכשר לאידאולוגיית 'היהודי החדש' ושלילת הגלות -טשרניחובסקי מציע להתבונן ב'תפוצות הגולה' כמקום שהגבורה, אשר לכאורה נשכחה, נשמרת בו בכל כוחה הראשוני. טשרניחובסקי ממיר את התפיסה המחייבת שלילה של היהודי הגלותי והפיכתו לאדם חדש בתפיסה שמבליטה את ההמשכיות: הגבורה הקדומה קיימת בדמויות העממיות שלא איבדו את החיוניות שלהן, וזו עשויה להתגלות אפילו במעשי השובבות של אלי, גיבורה של פואמה זו. לאחר התגלעות המתח בין שני האחים, וההבהרה כי לאחד שש בנות ולאחר שישה בנים, והשידוך בין הבכור לבכורה הוא טבעי והכרחי, מתוארת הופעת הכרכרה והחתן המיועד, המעורר התרגשות בכלה ובמשפחתה. כאן מתברר, להפתעת הכול, כי אלי הוא החתן אשר התגבר על ידיבות האבות, ונוסף על כך מפגין את כישוריו הגופניים יוצאי הדופן. העָצמה החייתית שלו מנכיחה את הגוף היהודי הלא מוכר לקוראי הספרות העברית:

> קָפַץ מֵעֵבֶר לַצָּרִיף... בָּא... אֵלִי! וּבְרַגְלָיו הַקְּצָרוֹת
> הוֹלֵם וּמַכִּישׁ בְּקַרְקַע בִּשְׁתַּיִם כְּצֶמֶד בִּשְׁמוֹנֶה,
> שֶׁעָטָה שֶׁיֵּשׁ בָּהּ מַמָּשׁוּת, וְתִצְלָנָה הַשָּׁמָשׁוֹת...
> הוּא - וְלֹא אַחֵר!.. כָּךְ 'רִמָּה' אֶת דּוֹדוֹ הַקַּפְּדָן - הִתְעָהוּ,
>
> וְלֹא נִתְקַרְרָה דַּעְתּוֹ עַד שֶׁלֹּא עָבַר עֲלֵיהֶם

13 הקשר פולמוסי זה נבנה בין השאר באמצעות הרמיזה לנבואת בלעם שבא לקלל את עם ישראל ונמצא מברך: 'לא נחש ביעקב ולא קסם בישראל' (במדבר כג, כב). גם פואמה זו מתמודדת בעקיפין עם עמדות הביקורת השגורות בנוגע להוויה הגלותית ונמצאת מהללת אותה.

מַבְלִיט חָזֵהוּ הָאַדִּיר מְעַקֵּם צַוָּארוֹ הַמָּצָק,
מַרְכִּין אֶת רֹאשׁוֹ כְּלַפֵּי חָזֵהוּ וּמַפְנוֹ לְצִדּוֹ,
מַבִּיט בְּדוֹדוֹ מִסְתַּכֵּל בִּסְקִירַת עַיִן פּוֹזֶלֶת,
צוֹהֵל בְּאָזְנָיו מִצְהֲלָה עַלִּיזָה לְהַחֲרִישׁ אָזְנַיִם [טשרניחובסקי 1951: 404].

הגוף היהודי

בסוף המאה ה־19 הומצא 'הגוף היהודי' הגברי כאתר של 'נוירוזות, פחדים, תסביכים וצורות שונות של היסטריה. גופם של יהודים נצפה, נלמד ונחקר כאילו היה נשא של מחלות נפש, ובתוך אותה גלריה של מחלות שכנה גם השינאה העצמית' (שחר 2004: 26). התעניינו בגוף הזה יהודים מכל הסוגים - מתבוללים כאוטו ויינינגר, ציונים כמקס נורדאו ובנימין זאב הרצל, פסיכואנליטיקאי כמו פרויד, ואחרים. השיח הציוני ראה חובה לעצמו לא רק לזהות את פגמיו של הגוף אלא אף להציע פתרונות מעשיים. שיח זה נע בין שני קטבים: בקוטב האחד הדימוי האידאולוגי הציוני של הגוף החדש אשר מסומן באמצעות סמנטיקה של בריאות, של כוח, של טבעיות, של כשירות, של יופי ושל נעורים, ואילו בקוטב המנוגד הדימוי הגלותי שהתודעה הציונית שאפה להיפטר ממנו או לדחות אותו לפחות. דימוי גלותי זה, שנוצר בתרבות הנוצרית האנטישמית והופיע אף כחלק מהביקורת העצמית הלאומית שניסחו אינטלקטואלים וסופרים יהודים מהמאה ה־19, מסומן על ידי סמנטיקה של גבריות מעוכבת בעלת מאפיינים פתולוגיים: חולי, קלקול, חוסר טבעיות, כיעור וחולשה. הופעת התודעה הלאומית־ציונית מתפרשת פירוש מגדרי כמאמץ אינטלקטואלי להדחיק את הדימוי השלילי של הגוף היהודי ולכפות עליו ערכים 'גבריים' אגב ניתוקו מההוויה ההיסטורית של הגלות. חיים בארץ ישראל, על פי גישה זו, עשויים לתקן את הגופניות הגלותית המקולקלת. מכאן נוכחותו המרכזית של נרטיב ההבראה הגופנית וראיית המרחב הארץ־ישראלי כמקום של הבראה (כך גם **באלטנוילנד** של הרצל, 1902). בדיקת גלגולי השיח על הגוף היהודי חושפת את יחסי הניגוד שבין הדימוי הציוני החיובי לדימוי הגלותי השלילי, בין בריאות לחולי, בין יופי לכיעור, בין גבריות תקינה לגבריות חבולה אשר הוצגה כנשית בין הגוף האידאלי המדומיין לגוף הגלותי אשר נועד להיות ניגודו. מערך הדימויים הקוטבי הזה הציב את הגוף הציוני כדגם לתקינות מבחינה בריאותית־היגיינית, תפקודית־חברתית ומינית, ואילו הגוף הגלותי אמור היה לשקף בפנטזיה הציונית את היפוכם הלקוי והמאיים של מרכיבים אלה. בגירסאות נוספות על אותו ניגוד הוצג הגוף הגלותי כקשור לתרבות מיושנת, זקנה ודתית, ואילו הגוף הציוני נקשר לתרבות צעירה ומהפכנית, לנעורים ולכוח. בהקשר זה התווה השיח הציוני פרקטיקות של תיקון הגוף הגברי אם על ידי התעמלות ואגודות ספורט באירופה ואם על ידי מעבר לחיי עמל בארץ ישראל. מיכאל גלוזמן ציין: 'הגוף היהודי מוצג לא כתוצאה של מהות גזעית יהודית אלא כסימפטום הנובע מתנאי החיים בגולה. משום כך המעבר לפלסטינה מייצר, כמעט מיידית וללא מאמץ, שינוי הן בגופו של היהודי והן באופיו' (גלוזמן 2007: 57).

בהקשר זה אפשר לראות ביצירתו האפית של טשרניחובסקי ניסיון להציג שיח שונה על הגוף היהודי אשר מערער את הניגוד הרווח שבין הגוף הגלותי לבין הגוף הציוני המדומיין, ומייחס

לגוף היהודי מחלות, חולשה וזקנה. גופו של היהודי הכפרי מיוצג בשירתו כבעל עָצמות בלתי צפויות, מיתיות. אלי מתגלה כבעל כוח של שמונה סוסים, צהלתו מחרישת אוזניים וחזהו אדיר. הרמיזה הלשונית ללשון ההגדה של פסח, 'אני הוא ולא אחר', אשר מזכירה את נוכחותו הישירה של אלוהים באירוע יציאת מצרים (לא על ידי שליח) הומוריסטית, כמובן, אך אין בה ללעוג למופע החיזור המפתיע של הנער, אלא לשמש הכנה לפרשנות הנשגבת שמעניק לה סיום השיר: 'כָּכָה יָנוּמוּ עוֹד כּוֹחוֹת וּשְׁאֵרִית הַגְּבוּרָה מִקֶּדֶם' (טשרניחובסקי 1951: 404).

ייצוג מפורט של הגוף היהודי הגלותי אשר מתלווה לו תהודה מיתית מעצימה נמצא במרבית היצירות האפיות של טשרניחובסקי. הנה למשל תיאור הסנדק באידיליה 'ברית מילה', ולאחר מכן תיאור אחותו הבכורה של התינוק הנימול, נערה בת 16:

וְהָיוּ מְאִירִים כָּל פְּנֵי עַזְרִיאֵל בְּאוֹתוֹ הָרֶגַע;
בְּגַאֲוָה הִבִּיט עַל כָּל וְרוֹמְמוּת־קִיסָרִים עַל פָּנָיו,
וַרְדִּיִּים פָּנָיו כִּפְנֵי עוּל־יָמִים הַמָּלֵא עֲלוּמִים,
זְקָנוֹ אָרוֹךְ וָשָׁב, וְשַׂעֲרוֹתָיו כֻּלָּן מַכְסִיפוֹת,
יוֹרֵד תַּלְתַּלִּים עַל פִּי מִדּוֹתָיו וְחָזֵהוּ הַבּוֹלֵט;
בָּבוֹת עֵינָיו גַּם הֵן מַכְסִיפוֹת, שְׂעִירוֹת וְעָבוֹת,
נְטוּיוֹת כִּקְשָׁתוֹת, נִצְמָדוֹת, מַגְבִּילוֹת אֶת מִצְחוֹ הֶעָדִין.
זְקוּפָה גִּזְרָתָהּ, אַךְ עוֹד טַל־יַלְדוּת יָנוּחַ עָלֶיהָ.
הִנֵּה כְּתֵפֶיהָ זֶה כְּבָר נָכוֹנוּ - חֲטוּבוֹת, עֲגוּלוֹת,
אוּלָם צַוָּארָהּ עוֹד דַּק וּקְצוֹת־זְרוֹעוֹתֶיהָ עוֹד חַדִּים,
וְתָאֲמֵי־גַלִּים מִבַּעַד כֻּתָּנְתָּהּ שֶׁלָּהּ יִתָּאֲרוּ;
שְׂעָרָהּ עָשׂוּי שְׁתֵּי קְוָצוֹת, שְׁחוֹרוֹת, מַבְרִיקוֹת, עֲבֻתוֹת,
נוֹפְלוֹת כִּנְחָשִׁים, כִּמְעַט בְּכַף רַגְלֶיהָ נָגְעוּ,
נְחָשִׁים כְּבֵדִים וְעָבִים, כְּאֶגְרוֹף אַדִּירִים הַקְּוָצָה.
נָאֲוָה הַנַּעֲרָה מְאֹד! וְזֶה מָה שֶׁהוֹסִיף עַל חִנָּהּ:
נִדְמֶה, נֶאֱבָקוֹת עוֹד בָּהּ הָאִשָּׁה וְהַיַּלְדָּה, וַחֲלִיפוֹת
תָּרוּם יָד אַחַת מֵהֶן. - וְדָמְתָה לְאַלּוֹן מְאֹד רַעֲנָן,
זָקוּף, גָּבוֹהַּ וָדָק, אַךְ שֶׁכְּבָר יֵשׁ בּוֹ לְהַכִּיר
חָסְנוֹ וְיָפְיוֹ בְּיוֹם יוֹפִיעַ כָּלִיל בַּהֲדָרוֹ [שם: 155-156].

היהודי הכפרי איננו זקוק למדינה ולריבונות טריטוריאלית כדי שטשרניחובסקי ייחס לו רוממות קיסרים. תמונתו דומה לתיאור של פסל יווני שהדובר כורע מולו בשירים מהפכניים אחרים ('מול פסל אפולו') ומתוודה על הצורך לחרוג מגבולות העולם היהודי. אולם ברגע שהוא עובר מאידאולוגיה מופשטת לרַאליה המוכרת לו מילדותו, הוא מתרגם את האסתטיקה היונית לחומרי המציאות היהודית. כמו חזהו של אלי, גם חזהו של עזריאל 'בולט' וקווצת שערה של הנערה מתוארת כ'אגרוף אדירים'. הקלאסיות של התמונה נובעת מהמתיחות הברורה המסתמנת בין גורמים מנוגדים כביכול המשלימים ומאזנים זה את זה: אלי הנער שהוא גם סוסי במראהו ובהתנהגותו, זִקנתו של עזריאל שאינה מוחה את סימני עלומיו, גבותיו הנמתחות בתוך מצחו השלו, האישה שעדיין היא ילדה. ומלבד זה, השימוש בסמנטיקה המעידה על השלמות

החזותית: זקיפות, חוסן, יופי, רעננות, חיטוב, אור שמוקרן מהפנים, התואם הפנימי של מערך האיברים. כל אלה מכוננים דיוקן של שלמות גופנית ורוחנית, החורג מכל שיח מוכר על הגוף היהודי, ובעיקר מהשיח שהלך ותפס מקום מרכזי בתרבות ובספרות הציונית של ראשית המאה ה־20.

נגד ביאליק

בפואמה 'אלי' נערך פולמוס עם הפואמה המוקדמת של ביאליק 'המתמיד' (1894). הרמזים לשורות הפתיחה שלה מפורשים למדי:

עוֹד יֵשׁ עָרִים נִכְחָדוֹת בִּתְפוּצוֹת הַגּוֹלָה
בָּהֶן יָעֻשַׁן בַּמִּסְתָּר נֵרֵנוּ הַיָּשָׁן;
עוֹד הוֹתִיר אֱלֹהֵינוּ לִפְלֵיטָה גְּדוֹלָה
גַּחֶלֶת לוֹחֶשֶׁת בַּעֲרֵמַת הַדֶּשֶׁן.
וּכְאוּדִים מְצָלִים זְעֵיר שָׁם תֶּעְשַׁנָּה
נְפָשׁוֹת אֲמֻלוֹת וּנְשָׁמוֹת עֲלוּבוֹת,
הַחַיּוֹת בְּלִי יוֹמָן וּבְלִי עֵת תִּזְקַנָּה
כֶּחָצִיר הָעוֹלֶה בְּאֶרֶץ תַּלְאוּבוֹת [ביאליק 2004: 115].

פרט לביטוי 'בתפוצות הגולה' החוזר בשירו של טשרניחובסקי, השרפה המכלה משתנה לניצוצות שמתעוררים ומציצים, הערים הנכחדות נהיות נוף כפרי בחום השמש, החציר העולה בארץ תלאובות נהיה ספיח רב־ברכה, והאל המותיר לפלֵטה אודים עלובים נהיה אל שנוטע ומשמר את זרעי הגבורה. התמונה המבהירה את הכחדת החיים היהודיים מוחלפת בתמונה של פריחה, שגבורת העבר נשמרת בה כזרע שעשוי לשוב ולפרוח בהווה ובעתיד. ההיפוך שהפואמה של טשרניחובסקי מבטאת לפתיחת 'המתמיד' מבטא אי־אמון בייצוגו המשברי של העולם היהודי במזרח אירופה. ההתייחסות לשירו של ביאליק מערערת בעקיפין על הצורך לכונן זן חדש של יהודי אשר אמור להשיל מעליו את מאפייני הגלותיות השליליים. הפואמה של טשרניחובסקי מעמידה דגם של יהודי עממי אך ראוי להערצה, לא דמות של יהודי גלותי הרחוק מהחיים וראוי משום כך לביקורת.

פולמוס סמוי יותר השיר מנהל עם 'אכן חציר העם' של ביאליק (1897), אשר נכתב בימי הקונגרס הציוני הראשון ועיקרו מחאה חריפה על חוסר ההיענות להתעוררות הציונית, שהוכיחה כי האנרגייה הלאומית הידלדלה בתקופת הגלות ועתה עם ישראל אינו אלא גוף מת שאינו מתעורר אפילו למשמע קול שופר הגאולה. הקישור המוכר בין הגולה לדרדור הלאומי (למרות ניסוחה בשירו של ביאליק בצורת שאלה רטורית: 'הֲיִתְעוֹרֵר הַמֵּת?'), שטשרניחובסקי מדגיש אותו בשירו הפוליטי המוקדם של ביאליק, שימש רקע לתפיסתו המהופכת. גם הוא מתאר את העם במצב של תרדמה, אולם זו תרדמה זמנית שאינה עלולה לפגום בהתעוררות אלא להפך, היא ערבה שזו תתרחש בשעה הנכונה. ביאליק ממחיש את אי־האפשרות לעורר את העם באמצעות מטפורות חקלאיות של נבילה, ריקבון והתייבשות ('אָכֵן חָצִיר הָעָם, יָבֵשׁ הָיָה כָּעֵץ'; 'כָּלוֹ רָקָב וּמְסוֹס'; 'עָלֶה נֹבֵל מֵעֵץ, אֵזוֹב עֹלֶה בַגָּל, / גֶּפֶן בֹּקֵק, צִיץ מָק'), ואילו טשרניחובסקי

משתמש באותה מטפוריקה צמחונית ('דומה לזרע השיפון בנרתיק המוץ, יעטנו') כדי להמחיש את טבעיות המעבר מתרדמה להתעוררות ואת ודאות התרחשותה העתידית. ביאליק משתמש בקונוטציות של מעמד הר סיני כדי לשלול את הרלוונטיות שלו למציאות ההיסטורית של עם ישראל ולטעון בכך כי העם החמיץ את ההתגלות האלוהית משום שלא היה פנוי מעסקי הממון שלו ('אֲשֶׁר יִרְעַם קוֹל אֵל גַּם־מִפֹּה גַּם־מִשָּׁם - / וְלֹא־נָע וְלֹא־זָע וְלֹא־חָרַד הָעָם. / [...] וּבִשְׂאוֹן עַם אֲוִיל סְבִיב אֱלִילֵי הַפָּז / נָחְבָּא קוֹל אֱלֹהִים, נִבְלַע רַעֲמוֹ הָעָז'), ואילו טשרניחובסקי משתמש באותו פסוק שביאליק בוחר בו כמוטו לשירו, פסוק הלקוח מנבואת הזעם של ישעיהו (מ, ז) 'כי רוח ה' נשבה בו', כדי להבטיח את מימוש ההשגחה האלוהית ללא שום החמצה: 'וְרוּחַ אֲדוֹנָי אֲשֶׁר בָּם' עתידה להיות הגורם המעורר את הנרדמים, לגעת בהם באצבע אלוהית ולהעניק להם את ייעודם. וביאליק יוצא חוצץ נגד 'אַלְפֵי שְׁנוֹת חַיֵּי נְדֹד, גָּלוּת גְּדוֹלָה מִנְּשֹׂא' או נגד 'עַם מִתְגַּלְגֵּל בְּגֵיא גָּלוּת חֲשֵׁכָה כַתְּהֹם', ואילו טשרניחובסקי איננו שולל את הגלות אלא מדבר בשבחה, ומייצג את העם באמצעות היהודי איש הכפר המחובר לנוף מולדתו, לעבודת אדמתו, לסביבה החברתית שהיא יהודית ונוצרית במעורב. ההתמודדות הפרודית של טשרניחובסקי עם אחד משירי הזעם הראשונים שכתב ביאליק אינה רק התמודדות עם סמכותו של מתחרה ראוי במיוחד על מעמד של בכיר המשוררים. היא התמודדות גם עם רעיון שלילת הגולה שאימצו ביאליק וטשרניחובסקי בסוף המאה ה־19, בהיותם משוררים מתחילים. קל היה לטשרניחובסקי לסמן את שיריו של ביאליק כמושא פרודי יותר מאשר את שיריו המוקדמים שלו עצמו, אשר הצהירו בהתלהבות לא פחותה על יחסם הלעגני והביקורתי ליהדות הגלות. הפרודיה על שירים אלה של ביאליק היתה דרך עקיפה להציג את שיריו הדומים של טשרניחובסקי ואת הרעיונות שהם קידמו כדפוסי חשיבה שהמשורר הבוגר לא יכול היה לתמוך בהם.

נוף מולדתו

השיר 'האדם אינו אלא' (1925), בעל האופי ההגותי והאישי, מבהיר את עומק הזיקה בין האדם לנוף מולדתו, המבוססת על חלחול תבנית הנוף לתודעת האדם בילדותו ועל הפיכתה לתבנית בלעדית שאינה ניתנת להמרה בהמשך חייו. לתבנית זו יש משמעות של גרעין חווייתי אשר הזמן מאפשר לו להתממש. השיר מדמה את התהליך האורגני הנפשי הזה של היציאה מהכוח אל הפועל לתהליך הכרתי של פרשנות בדיעבד, אשר לומד לפענח את חוויות הילדות כמגילה שכתובים בה אותות וסימנים, והיא טומנת בחובה את מכלול חייו העתידיים של האדם על תהפוכותיהם:

הָאָדָם אֵינוֹ אֶלָּא קַרְקַע אֶרֶץ קְטַנָּה,
הָאָדָם אֵינוֹ אֶלָּא תַּבְנִית נוֹף מוֹלַדְתּוֹ,
רַק מַה־שֶּׁסָּפְגָה אָזְנוֹ עוֹדָהּ רַעֲנַנָּה,
רַק מַה־שֶּׁסָּפְגָה עֵינוֹ טֶרֶם שָׁבְעָה לִרְאוֹת,

כָּל אֲשֶׁר פָּגַע בְּמִשְׁעוֹלֵי־טְלָלִים יֶלֶד
מִתְלַבֵּט, נִכְשָׁל עַל כָּל גּוּשׁ וְעִי־אֲדָמָה,

בְּעוֹד בְּסֵתֶר נַפְשׁוֹ וּבְלֹא־דַעַ עָרוּךְ
מִזְבֵּחַ, עָלָיו יַקְטִיר מִדֵּי יוֹם בְּיוֹמוֹ
לִמְלֶכֶת־הַשָּׁמַיִם, לְכוֹכָב וּמַזָּלוֹת.
וְאַךְ בִּרְבוֹת הַיָּמִים וּבְמִלְחֶמֶת־יֵשׁוּת,
וּמְגִלַּת סֵפֶר חַיָּיו הוֹלְכָה מִתְפָּרֶשֶׁת,--
וּבָאוּ אֶחָד אֶחָד, וְיִגְּלֶה פֶּשֶׁר
כָּל אוֹת וְאוֹת וְסֵמֶל סֵמֶל כָּל הַבָּאוֹת,
שֶׁחֹקְקוּ עָלֶיהָ בְּרֵאשִׁית בְּרִיָּתָהּ,--
הָאָדָם אֵינוֹ אֶלָּא תַּבְנִית־נוֹף מוֹלַדְתּוֹ [טשרניחובסקי 1951: 466].

תבנית הנוף נחקקת בנפש בעקבות התנסותו החושית של הילד, שאינה מתווכת על ידי התודעה וההכרה הבוגרות. גם להתנסות זו השיר מעמיד מטפורה מהתחום הפולחני: הנפש הקולטת מדומה למזבח ל'עבודה זרה', שמועלית בו קטורת לכוכבים ולמזלות. זו הדת הטבעית השלמה ביותר - אלילית באופייה, ראשונית וקדומה. הקישור בין חוויית הילדות הראשונית המעצבת לאלילות הקדומה, הטרום־יהודית, מבטא אמת שלא עלתה בקנה אחד עם האידאולוגיה הציונית. זו היתה מעוניינת ליצור זיקה טבעית כביכול בין האדם למולדתו המדומיינת ותבעה ממנו להתכחש למולדתו הממשית. להבדיל מכך טוען שיר זה כי בנוף הילדות מתעצבת תבנית היחסים בין האדם למרחב קיומו, זה שנהיה לימים מולדת.

טשרניחובסקי נמנע מתפיסה פשטנית על זיקת הראי בין האדם ובין הנוף. כפי שציין בעז ערפלי, נוף המולדת אינו דבר נתון ובלתי תלוי בתודעת האני, אלא מתווך על ידי מה שקלט הילד בחושיו וברגישותו הייחודית ותלוי בכישוריו ההכרתיים. רק משיגיע האדם לבגרותו הוא יוכל לגלות בדיעבד מהו פשר נוף המולדת בחייו. האיזון הזה שבין ראיית המולדת כנתון אובייקטיבי (בעיקר בשתי שורות הפתיחה ההצהרתיות המכלילות) לבין ראייתה כעניין סובייקטיבי, מעניק לתפיסת המולדת של השיר מורכבות דו־כיוונית (ערפלי 2011: 345-346). המשך השיר מבקש לאייך את היחס של האדם לנוף מולדתו, ולכלול גם יסודות של תנועה מרחבית ואפילו של עימות, לא רק של שיקוף.

נוף מולדתו של טשרניחובסקי אשר חוזר דרך קבע בשירתו מאז האידיליות הראשונות ועד שירתו שנכתבה בארץ ישראל ('כוכבי שמים רחוקים', 'פסח זמן חירותנו') הוא הערבה הרוסית. ערבה זו מיוצגת כטבע פראי שאי אפשר לבייתו או לשייכו לתרבות או ללאום כלשהו. דן מירון ניסח זאת בחריפות כשקבע כי הערבה מייצגת את היסוד האנטי־היסטורי והאנטי־תרבותי שבטבע, המתכחש לכל קיום אנושי מאורגן וסוחף אותו אל התוהו (מירון 1994: 403). בעקבות פרשנותו הפסיכואנליטית של דב סדן למופעיה השונים של הערבה בשירת טשרניחובסקי וטענתו כי הערבה מייצגת את הכוחות היצריים הראשוניים, כלומר את התת־מודע שמתהווה בנפש האדם בילדותו (סדן 1951), מירון קובע כי אותה ערבה מבטאת לא רק את כוחות הטבע אלא גם את הכוחות האנרכיים שבנפש האנושית, אותם חלקים פראיים מודחקים שמאיימים להתפרץ (מירון 1994: 403). קריאות אלה של השיר מעמיקות את הקישור בין האדם לנוף מולדתו־ילדותו ואת ההשלכות מרחיקות הלכת שיש לקישור זה על המשך חייו הבוגרים.

מול התפיסה הציונית של הסובייקט, אשר מטרתה היא חידוש הרצף של העבר המדומיין

(היהודי החדש כחזרה לדגמים של עבריות טרום־גלותית, החזרה לשפה העברית, החזרה לארץ ישראל), טשרניחובסקי מציע תפיסה טריטוריאלית־מרחבית של הסובייקט. ממד העומק שלו איננו קשור לזמן - העבר המשוחזר או העבר שנמצא מחדש - אלא בראש ובראשונה למרחב, ליכולת להפנים אותו ולעשותו המגילה הכתובה של חיי האדם. המשך השיר מגדיר את הזיקה בין המרחב לתושביו האנושיים גם באמצעות דימוי הרוח:

בְּאוֹתָהּ פִּנַּת אֶרֶץ, אֲשֶׁר בָּהּ נוֹלַדְתִּי,
יֵשׁ נָע וְנָד מֵאָז מֵעוֹלָם, נוֹדֵד נִצְחִי;
אֵין שָׂדֶה, אֲשֶׁר בּוֹ לֹא עָבַר, שְׁבִיל וְדֶרֶךְ,
אֲשֶׁר לֹא פָּגַע בָּם, אֲשֶׁר לֹא הִפְסִיק אוֹתָם,
וּמִכְּנַף אֶרֶץ וְעַד כְּנַף אֶרֶץ יַטּוּשׁ יַחֲלֹף.
הַיְדַעְתֶּם מִי הוּא וּמַה שְׁמוֹ? - הַלֹּא הָרוּחַ!
עֲנָנִים יֵשׁ יִנְהַג כְּבַדִּים כַּעֹפֶרֶת,
וְיֵשׁ יִשְׁתּוֹלֵל בַּמֶּרְחַבְיָה, טָס, מְפַרְכֵּס;
יֵשׁ יִרְדֹּף עָבֵי־אָבָק לְהַחְשִׁיךְ צָהֳרַיִם,
וְיֵשׁ יִתְהוֹלֵל בְּתוֹךְ אוֹצְרוֹת שֶׁלֶג, קָרַח,
וְאֵין לוֹ מַעֲצוֹר, וְאֵין מִי עוֹמֵד בְּפָנָיו.
וְאוּלָם כְּהַפְנוֹתוֹ פָּנָיו נֶגְבָּה... נֶגְבָּה,
בִּרְצוֹתוֹ לָבוֹא עַד הַיָּם הַדְּרוֹמִי,
נִצָּבִים לוֹ לְשָׂטָן, גָּדְרוּ דַּרְכּוֹ פִּתְאֹם
הַסְּלָעִים וְהֶהָרִים אֲשֶׁר מִימוֹת עוֹלָם [טשרניחובסקי 1951: 468].

האנלוגיה בין הדובר לבין הרוח, בצירוף הדגשת הזיקה האקסקלוסיבית ('האדם אינו אלא' X2 ...'רק מה' X2) של נפש הילד לנוף מולדתו, מאפשרים לחבר את הזהות המרחבית הראשונית של הסובייקט, על משמעותה הדתית־פולחנית, אל שימוש מפתיע בסטראוטיפ היהודי הנודד. דימוי הרוח מבטא את היסוד הדינמי שבתוך המרחב: הוא מעיף את העפר, מחשיך את אור הצהריים, מניע את העננים הכבדים, מפזר בטיסתו את הקרח ואת השלג המצטברים ומעניק לקצווי הארץ רושם של תנועה ('כנפי הארץ'). אולם גם היסוד הדינמי אמור להתאזן על ידי גבולות סטטיים ולשלב שייכות עם זרות, טריטוריאליות מוגדרת וסגורה עם נוודות פתוחה, ממשות של נוף עם עולם נפשי מועצם, נצחיות הטבע עם זמן אנושי (האירוע שמתרחש 'פתאום' מטביע את החותם האנושי החד־פעמי על הנצחיות של כוחות הטבע). כאן השיר חותר תחת תפיסה אידאולוגית אשר העניקה יוקרה סימלית לנוף הארץ־ישראלי המדומיין שלדידם של משוררים ממזרח אירופה היה מופשט לחלוטין, לא מוכר, ואף הבנה בתבנית אגדתית (ראו את השיר 'אומרים ישנה ארץ', שם: 395). בהקשר זה טשרניחובסקי מצהיר כי רק התנסות בלתי אמצעית המתחילה בשלב הילדות עשויה ליצור יחס אישי, ילידי, בין האדם לנוף. אם כן, הנוודות אינה מסמנת את היהודי המקולל, הזר וחסר הבית, אלא מתקשרת דיאלקטית עם ילידיות ועם שייכות מרחבית. האני המופיע בשיר זה מגלה הן את נוודותו ואת תנועתו התמידית, והן את גבולות זהותו המרחבית הנישאים עמו בבגרותו. סובייקט זה עשוי להיות חלופה של ממש לראייה הציונית ולאידאולוגיית ההגירה לארץ ישראל שהיא הציעה כתנאי

לכינונו של 'היהודי החדש' במולדתו החדשה.

הליריקה ההגותית של טשרניחובסקי מעמידה את האני במרכזה ומאפשרת הערכה מחודשת שלו בהיותו נווד ערירי ובעל זיקה למרחבי נוף מולדתו בעת ובעונה אחת. הצבת המשורר הזר לעמו ולקהלו בשיר שפותח בהצהרה 'האדם אינו אלא תבנית נוף מולדתו' היא מכרעת מבחינת אופן כינון האני:

שִׁירִי נָכְרִי, שִׁירִי זָר לְלֵב אִמָּתִי,
עֲרִירִי כִּי הוֹפִיעַ וַעֲרִירִי יֵלֵךְ,
בְּאֶפֶס לֵבָב קוֹלֵט אוֹתוֹ וּלְלֹא בַּת קוֹל,
כְּאוֹתָהּ צִוְחַת נָשֶׁר בּוֹדֵד, צִוְחַת פֶּרֶא.
וּכְאוֹתָהּ רוּחַ, אֲשֶׁר תִּדֹּד לְעוֹלָמִים,
נָדַדְתִּי מִיָּם וְעַד יָם כָּל יְמֵי חַיַּי [שם: 468-469].

טשרניחובסקי מבליט את התשתית המרחבית בזהותו כילד וכבוגר. מעתה גם האני הזר שייך לעולם שיש בו איזון בין חירות לכורח, בין תנועה לא מוגבלת לגבולות יציבים, בין קליטה ישירה של העולם לתהליך פיענוח ממושך שרק באמצעותו האני עשוי לדעת את עצמו ואת גורלו. נוף המולדת הוא הגורם המתווך בין האני לעולם. בשירה הרומנטית לא היה גורם דומה לזה. הערבה הרוסית ויושביה הם חלק בלתי נפרד לא רק מנוף חייו אלא גם מזהותו האינטימית ביותר כמשורר, ויחסי הדמיון בין הערבה (ובכלל זה הרוח והנשר הבודד) לבינו מאפשרים לדובר להציג את עצמו כאנטיתזה לדמות המשורר הלאומי, כלומר כמשורר ייחודי וזר לעמו, כחסר בית ומשפחה בתחום השירה העברית. דווקא זיקתו של המשורר לנוף מולדתו מציבה אותו מחוץ למה שנראה לו כנורמה מקובלת בשירה העברית. טשרניחובסקי מדבר כאן לא רק על עצמו אלא על התרבות העברית, העומדת לדעתו בסימן ניכור עקרוני בין הסובייקט לנוף מולדתו. ברור כי מדובר בקונצפציה משכילית שגרסה כי היהודי איננו יכול להיות קרוב לטבע ואיננו יכול לחוות את המרחב שלו באירופה בתור מולדת. אולם מבחינתו של טשרניחובסקי, זרותו היא סימן לשתי עמדות חשובות במיוחד שלו כמשורר: אוקראינה אינה לדידו 'גלות' יהודית אלא מולדת, והמשורר אינו מתבונן במציאות בעיניים יהודיות אלא בעיניים אוניברסליות.[14]

14 קריאה צמודה של השיר - כמו זו של בעז ערפלי (2011: 331-359) - מגלה את בעייתיות האנלוגיה בין האני הדובר לבין הערבה, שיש בה 'במות' וקברים אשר מוחים את זהות האדם הקבור בהן ומייצרים רושם של על־זמניות אשר מוחה כל אירוע זמני. מנגד, קברים אלה מתוארים בסיום השיר כעומדים ביחס אנלוגי לבני עמו של המשורר, 'עמוסי ברכת "קברים גדולים" וקללתם'; השימוש במירכאות יוצר זיקה ברורה בין אותן במות ענק שנמצאות בערבה לבין הקברים שהעם נושא על גבו. לפיכך, האנלוגיה שמהלך השיר מפתח אותה - בין הערבה לבין העם - אינה עולה בקנה אחד עם האנלוגיה המוצהרת בראשית השיר - בין הדובר לבין הערבה.
לדעתי אפשר לראות את היחס האנלוגי בין הדובר לערבה כחלקי בלבד ונעוץ ביסוד הדינמי של הערבה - הרוח והנשר. ואילו האנלוגיה בין העם לערבה חלקית אף היא, ומתבטאת במרכיביה הסטטיים: חוסר תנועה וקיבעון. משום כך אפשר לקבל את הניגוד המוצהר שבין הדובר לעמו: הוא דינמי והם סטטיים.

טשרניחובסקי וגורל ההגייה האשכנזית

לחיוב הגלות של טשרניחובסקי היו השלכות לא רק על הגדרות מחודשות של המולדת ושל זיקת הסובייקט לאותה מולדת, כי אם למכלול של שאלות תרבותיות. אחת מהן היתה שאלת המעבר מכתיבה בהגייה אשכנזית להגייה ספרדית. בנימין הרשב תיאר את הלחצים שהופעלו בעניין זה בתרבות הארץ־ישראלית:

> שלילת הגלות (שנראתה להם בדמות עולם העיירה העכורה של הספרות העברית ושל בית הוריהם) הנחתה את מחיֵי הלשון האשכנזים לבחור בהברה 'הספרדית' כמבטאה של העברית החדשה. העברית האשכנזית היא אשר הביאה אותם לארץ. והנה, בארץ השליכו מאחורי גוום גם את לשון ילדותם העברית, דיכאו מה שידעו לבטא בה ובחרו במבטא זר, שונה במהותו [הרשב 1990: 37].

הרשב מתאר את תולדות התחייה הלשונית בראשית המאה ה־20 ומזכיר את המדיניות שקבע ועד הלשון העברית להנחיל את ההגייה הספרדית בבתי הספר בארץ ואת עמדותיו הידועות של אליעזר בן־יהודה בזכות הדמיון בין המבטא הספרדי למבטא הערבי מצד אחד ומצד שני את עמדותיו של זאב ז'בוטינסקי על הדמיון הרצוי של העברית החדשה לא לערבית אלא לאיטלקית על אף השוני ביניהם. לשתי גישות אלה משותפת העוינות למבטא האשכנזי,[15] ודחייתו המוחלטת כמסמל את הגלות במובנה החולני.

הרשב נתן בדבריו ביטוי בראש ובראשונה לקולות שתמכו בפרויקט הלשוני של דחיקת ההגייה האשכנזית ופחות להתנגדויות שעורר פרויקט זה, בייחוד לעמדתם של משוררים עברים שעלו לארץ בשנים מאוחרות יותר, כמו ביאליק (עלה בשנת 1924) וטשרניחובסקי (עלה בשנת 1931). הוא מציין כי הם

> התנגדו למעבר וחשו שהמוסיקליות של ההגייה האשכנזית, רבת התנועות וגמישת ההטעמה, הולכת לאיבוד בעברית הישראלית, המוותרת על תנועות ארוכות ודיפטונגים ונשלטת על ידי הטעמת מלרע חזקה, לשון 'גברית' המביעה את ההוויה החלוצית הקשה.

הרשב מציין עוד כי עד אמצע שנות השלושים התנגד פיכמן להגייה הספרדית משום ששטיינברג וביאליק המשיכו לכתוב בהגייה אשכנזית וכי גם טשרניחובסקי 'התפשר, כתב דיקלומים ובלדות בספרדית והמשיך לכתוב את יצירותיו החשובות באשכנזית' (הרשב 1990: 42). גם שלונסקי ואורי צבי גרינברג המשיכו לכתוב באשכנזית עד 1928. אולם הרשב אינו עוסק בשאלה באיזו מידה אפשר לראות בעמדה הלשונית של משוררים אלה ביטוי לעמדתם בנוגע לגלות, לתרבות

15 ראו למשל את דברי ז'בוטינסקי בעניין השפעתו של מבטא זה על הדיבור העברי בארץ: 'אל תשירו בדברכם. הכעור הזה הוא גרוע פי אין־סוף מכל חסרון אחר שהזכרתי, והוא לדאבוני, הולך ומתערה בחיינו. אשמים בזה גם בית הספר גם הבימות: זה מתוך רשלנות, אלה מתוך כוונה ל"החיות" לפנינו את הגיטו אפילו עם יללותיו. פזמון הגיטו מכוער הוא לא רק מפני בכיינותו המעוררת בנו זכרונות בלתי נעימים: הוא מכוער גם באופן אובייקטיבי. [...] אותה קדחתנות חולנית, שגם בחיי ציבורנו סובלים אנחנו ממנה, גם היא תוצאת הגלות, [...] ה"זמרה" של הדיבור הגיטואי איננה כי־אם הד המחלה הלאומית הזו' (ז'בוטינסקי 1930: 38).

הגלות וללשונה, ולא לאפשרות ההכלאה בין ההברות השונות.

להרשב היו הבחנות מעניינות על עמדתו של גרינברג בשנות העשרים. מצד אחד הוא הצביע על הצהרותיו נגד כתיבה בחרוז ובמשקל בתקופה היסטורית כה סוערת, ומצד אחר הוא הבחין בקיומן של תבניות משקליות סדורות בשירתו באותה תקופה ממש. השיר 'טור מלכא' (1925) למשל כתוב בהגייה אשכנזית בתבנית של טרוכאים (הרושובסקי 1968: 184). נוסף על כך הוא טען כי גרינברג איננו נוקט את ההגייה האשכנזית בהקפדה חמורה אלא סלקטיבית. כלומר בעוד ההגייה האשכנזית בשירה מבוססת בין השאר על הבלעת הברות חטופות (בייחוד באותיות אל"ף, ה"א, חי"ת, עי"ן, שאינן נחשבות הברות), הרי 'גרינברג מתייחס לשוואים ולחטפים לעיתים כאל הברות לכל דבר ולעיתים כאל לא־הברות המובלעות במשקל' (שם). השורות הארוכות בעלות המבנה האנפורי (שם: 186) אפשרו לו בסופו של דבר להבליע בתוך רושם הזרימה קדימה לא רק את נוכחותה של התבנית המשקלית בשירתו אלא גם את נוכחותה של ההגייה האשכנזית בתוך הטקסט.

טשרניחובסקי הפסיק לכתוב שירה בשנתיים הראשונות לשהותו בארץ. התופעה הזאת בולטת בייחוד משום ששירתו לא התמעטה בתקופות שעבר מרוסיה לגרמניה ולא נפגעה אפילו בשנות המחסור ואי־הביטחון הקיומי בימי מלחמת העולם הראשונה או בימי הפוגרומים באוקראינה שהתרחשו לאחריה. דווקא הביטחון שהושג עם התיישבותו בארץ לווה בהשתתקות. דן מירון הפנה את תשומת הלב לעובדה זו וייחס אותה לזרותו של המשורר הן לנוף הארץ־ישראלי והן לעברית הישראלית, ובעיקר להגייה הספרדית, שטשרניחובסקי לא כתב בה קודם לכן (מירון 1976: 184-185). טשרניחובסקי, שקבע בהזדמנויות שונות את הזיקה ההכרחית בין השירה למשקל, לא מסוגל היה לוותר על המשקל השירי, ובייחוד לא על ההגייה האשכנזית, כדי להתאים את שירתו לעברית הישראלית. בעשר שנות הכתיבה האחרונות בחייו הוא המשיך לכתוב בהגייה זו פואמות שעניינן היה אוטוביוגרפי וכן פואמות ושירים פוליטיים שעסקו באקטואליה ארץ־ישראלית, שטשרניחובסקי לא נשאר זר לה או מנותק ממעורבות אינטנסיבית בה. הוא נדחק לשולי החיים הספרותיים ואיבד את מרכזיותו בין השאר משום בחירתו לא לוותר על העברית האשכנזית ה'גלותית' שלו ועל נושאי כתיבה 'גלותיים', כלומר אוטוביוגרפיים, אשר מרבית משוררי המודרנה העדיפו לא לעסוק בהם (שלונסקי, נתן אלתרמן ויונתן רטוש בשנות השלושים).

הרשב טען כי טשרניחובסקי המשיך לכתוב את הפואמות הרציניות שלו באשכנזית, אך עבר לעברית ספרדית בשיריו ה'דקלומיים' (הכוונה אולי לשיריו הפוליטיים). הלל ברזל טען בהמשך לכך כי טשרניחובסקי המשיך להשתמש בהגייה האשכנזית 'מחמת הקושי לשמור על חוקי ההקסמטר בהגייה הספרדית, שאינה נוחה לסיומים מלעיליים' (ברזל 1992: 410). קריאה בשיריו של טשרניחובסקי מגלה כי הוא לא חדל לכתוב בהגייה אשכנזית בשיריו ההקסמטריים הרבים אשר מתייחסים לחומרים אוטוביוגרפיים, לבני משפחתו, לנוף מולדתו, ואילו בשירים אחרים הוא הצליח לעבור לכתיבה בהגייה ספרדית, אף כי לעתים לא מעטות ההגייה האשכנזית פורצת מתוך התבנית המשקלית. לדוגמה השיר 'עיט! עיט על הריך' (1936) שנכתב בהגייה ספרדית. בשיר ארבעה בתים, ארבע שורות בכל אחד, והוא כתוב במשקל טרוכאי של שמונה רגליים. הבית האחרון נותן ביטוי לעירוב ההגיות השונות ביתר בהירות:

עַיִט! עַיִט עַל הָרַיִךְ, עַיִט עַל הָרַיִךְ עָף!
אַט וָקַל, -- נִדְמָה כְּאִלּוּ רָגַע - אֵינוֹ אֶלָּא צָף...
אֶרֶץ, עַיִט עַל הָרַיִךְ, -- עַל פָּנַיִךְ חַשְׂרַת צֵל,
מֵאֶבְרוֹת עֶנָק חוֹלֶפֶת, מְלַטֶּפֶת הַרְרֵי־אֵל [טשרניחובסקי, 1951: 557].

כדי לשמור על המשקל בחר טשרניחובסקי במילים מלעיליות רבות יחסית (עַיִט, רגע, אֶרֶץ, אלא, מלטפת), ואלה מצטרפות למילים סגוליות שהובאו בבתים הקודמים (פֶּלֶא, אֶבֶר, רֶגע, רֶטֶט, פֶּתַע, כֶּבֶד, קשת, רֶנֶן, תְּכֵלֶת, ועוד). אולם גם המיומנות הזו לא עשויה להצניע את הופעת ההגייה האשכנזית ברגל הלפני אחרונה של שורות 2-4, שם המילים ׳**אינו**׳, ׳**חשרת**׳ ו׳**הררי**׳ חייבות להיקרא כמלעיליות כדי לשמור על המשקל. הכלאה זו בין ההגיות השונות בשירים שההגייה הדומיננטית בהן היא ספרדית מובאת במספר לא מבוטל של שירים. הנה דוגמה משיר הקסמטרי שנכתב במשקל ימבי: ׳**אני** - לי **משלי** אין **כלום**, גם **לא** שלחן!׳ (שם: 587). שורות 4-5 מחייבות בסיומן לעבור להגייה אשכנזית: ׳עִם עֶרֶב רַב אֵימָה או אֶלֶם חֲצוֹת־**לַיִל**,/ וְהַלֵּב **יָגֵעַ כֹּה** מִשֶּׁקֶר הֲמוֹן־**עָם**׳. גם ב׳הוי ארצי׳, אחד משיריו הראשונים של טשרניחובסקי לאחר עלייתו לארץ, הוא מערב את שתי ההגיות. השיר כתוב במשקל טרוכאי ויש בו שורות שיש להקפיד על הגייתן האשכנזית כדי לשמור על התבנית המשקלית של השיר: ׳ארץ **נַחֲלַת מִדְבַּר** סִין!/ קֶסֶם **כּוֹכְבֵי** לֶכֶת./ הֶבֶל־זַעַם החמסין,/ **מְלוּנָה** בְּשַׁלֶּכֶת./ [...] הוי, הוי, ארץ חֶמְדַת לֵב!׳ (שם: 505).

הרשב קובע כי העברית שנוצרה בארץ אינה ספרדית כלל, אלא היא מכנה משותף נמוך ביותר בין המבטא הספרדי לזה האשכנזי. אמנם המלרע הספרדי התקבל כנורמה עקרונית, אך הלשון איזנה אותו בהרחבה של שכבת המילים המלעיליות (שמות פרטיים, ביטויי סלנג שהועברו מיידיש - ׳מילא׳, ׳גוילם׳, ׳במקום׳, ׳תכלס׳ ועוד - ומילים לועזיות) (1990: 42-43). הרשב מסכם את דבריו בטיעון סוציולוגי חשוב: ׳זו הדרך של כל התחייה העברית בארץ: קבלה אידיאולוגית וכפייה דרסטית של תבנית התנהגות חדשה, שונה קוטבית מן העבר הגלותי; ובצדה תת־טקסט של ההתנהגות הישנה, המבצבצת ועולה עם הזמן׳ (שם: 44). זהו תיאור של המרחב שנוצר בין הרשמי לבלתי רשמי, בין החד־ממדיות של עקרונות האידאולוגיה למגוון האפשרויות ששום אידאולוגיה אינה יכולה לדחות ולהעלים. זו גם המורכבות של ההגמוניה שאינה עשויה מכללים נוקשים בלבד, אלא גם מהתנגדויות לכללים אלה, המביאות להתגמשותם הלכה למעשה כדי להכיל מגוון לא־מצונזר של תופעות.

התיאור הזה מתאים בחלקו להתמודדותו של טשרניחובסקי עם הפער בין ההגייה הספרדית לזו האשכנזית־גלותית. הרשב מזכיר את נוכחותה המובנית וההכרחית של התנגדות לכפייה, אולם שירתו של טשרניחובסקי הראתה נחישות לשמור על ההגייה האשכנזית במרבית שיריו שנכתבו בארץ, וסירבה לוותר על העברית הגלותית. למרות מעורבותו של טשרניחובסקי בחיי התרבות, החברה והפוליטיקה של היישוב, הוא עשה זאת תוך כדי שמירה על נבדלותו הלשונית, על השמעת קול גלותי בתרבות הישראלית. אף כאשר הראה את יכולתו לכתוב בעברית מלרעית, הוא טרח לסמן את נוכחותה של עברית בעלת נגינה אחרת ומשקעים זרים. אמנם העברית שלו נפתחה ללקסיקון הישראלי המקומי - הוא הכניס לשירתו את החמסין ואת פרי ההדר או ביטויים מתחום הבוטניקה והזואולוגיה שהוא עצמו תרגם משפות אחרות - אך הוא לא ויתר על ההברה המלעילית שליווה את שירת התחייה העברית של בני דורו.

גלות בארץ ישראל

יוסף קלוזנר טען כי בשירתו של טשרניחובסקי 'האדם הוא חלק מן הטבע ובכן הטבע קודם לאדם בזמן ובמעלה' (קלוזנר 1976: 125). גם שמעון הלקין הבחין ש'יחסיו הפנימיים, העמוקים והרציניים בתכלית, נתונים אל עולם הטבע, אל דופק החיים בחומר בכל צורותיו - וממילא האדם כנושא ליצירתו, והוא המשורר בכלל זה באשר הוא אדם, אינו אלא פרט מן הפרטים, ולאו דוקא מאותם רבי הענין בעיניו ביותר' (הלקין 1976: 156). משום כך הגדיר הלקין את שירתו של טשרניחובסקי 'א־הומנית' (לא אנטי־הומנית), כלומר זרה לאנתרופוצנטריות שהיצירה הספרותית יונקת ממנה בדרך כלל. ההבחנות האלה, המוצדקות בעיניי, מעוררות שאלה בנוגע לקשר שבין חוויית הטבע שעליה כתב טשרניחובסקי בשבתו במולדתו לבין חוויית הטבע והמרחב שעליה הוא כתב לאחר ההגירה לארץ ישראל.

וְכִפַּת שָׁמֵי מַעֲרָב לָהּ מַרְאֵה מְטִילֵי הַבַּרְזֶל בַּכִּבְשָׁן,
אֵין לָהֶם זִיו וְאֵין נֹגַהּ, אַךְ אֹדֶם גַּחֶלֶת לוֹחֶשֶׁת,
רֶגַע כִּי יַחֵלֹף וּפְנֵיהֶם יְעַנֵּן עֶרְפֶל דַּק חוֹלֵף,
חוֹלֵף וְעוֹבֵר, אַךְ אַחֲרָיו רַבִּים יָבוֹאוּ כְּמוֹתוֹ
וְהָיוּ כְּתָמִים אֲפוֹרִים, וּמִלְּאוּ אֶת פְּנֵי הַשָּׁמַיִם.
אַחֵר יִקְדְּרוּ שׁוּלֵיהֶם וְהָיוּ תְּכֵלְתִּיִּים, כְּחֻלִּים,
אַחַר הַסַּפִּיר הַכֵּהֶה הַבָּא מֵהֹדוּ הָרְחוֹקָה.
שְׁמֵי־הַשָּׁמַיִם מִמַּעַל שְׁקוּפִים וּבְהִירִים כֻּלָּשֶׁם;
וְעָמְקוּ תְּהוֹמוֹת הַלָּשֶׁם כִּשְׁנוֹת אַלְפֵי דּוֹרוֹת וִירָחִים,
יַרְחֵי הֶעָבָר הָרָחוֹק, שֶׁנֶּעְלַם כְּבָר מֵעֵין רוֹאִים.
וְיֵשׁ אֲשֶׁר תִּשְׁמַע אָזְנֶנוּ שֶׁמֶץ מִנֻּהוּ בְּמַנְגִּינָה,
בְּצִלְצְלֵי שִׁיר מִנֵּי קֶדֶם, בְּאַגָּדוֹת־אַשָּׁפִים וּנְגִינוֹת
קְלוּטוֹת מֵעַרְפִּילֵי יוֹבְלִים - קוֹל מוֹשֵׁךְ לֵב אָדָם בְּחֶזְקָה [טשרניחובסקי 1951: 86-87].

השיר 'דינירה' מסמן רגע מרכזי בכתיבתו המוקדמת של טשרניחובסקי (1902), שנמצא לו בו החיבור בין עולם המיתוסים היווניים, אשר היו מושא להתעניינותו, לבין המרחב המוחשי שמסביבו והממד החווייתי של האני. הטבע אשר מופיע ברגעים של התבהרות התגלותית מגלה לדובר את היסוד הפיזי, החושני, הרֵאליסטי, שאפשר לתארו בהרחבה: עננים במקרה זה, ערבות ושדמות רוסיה בשירים מאוחרים יותר. השיר מתאר את הדמדומים שנעשים חשכה, וזו מעוררת רושם של אבן לשם ותהומות. המראה המוחשי הזה הוא נקודת המעבר אל המדומיין באופן שהתהום הממשי מעורר תהום מקביל בתחום הזמן כשהיחסים ביניהם מטפוריים. הצבת המטפורה מאפשרת להעתיק את תשומת הלב מהמרחב הפיזי אל עולם הזמן המדומיין. כלומר הטבע אינו מושא עצמאי אלא משמש מצע הכרחי להתגלותה של מציאות אחרת, שאפשר לשמוע אותה ולדמיין את רחשיה או להיזכר במראותיה. בשיר זה התחום המדומיין מקושר בעיקר עם תשתית תרבותית קדומה, עולם המיתוס היווני של הרקלס ואשתו דינירה (שם: 88-89), אשר

כאילו עולה באוב. דוגמה זו מבהירה כמה ממאפייני שירת הטבע של טשרניחובסקי: (1) יש בה ראליזציה מפורטת של מראה הטבע, בדרך כלל ברגע של שינוי דרמטי - מאור לחשכה או ברגע של סערה. הטבע מופיע כסיפור, עלילה מרובת פעלים; (2) נוכח בה דובר מתבונן שמסוגל לקלוט את העֶצמות המטפיזיות שמתגלות בטבע. הדובר מסוגל גם לקשר בין כוח הראייה לכוח השמיעה אשר מעורר את העולם המדומיין; (3) משמעותו של המרחב נעוצה בהתגלותם של זמנים קדומים, ארכאיים, שאמנם משויכים ל׳שנות אלפי דורות׳, אך הם אמורים לייצג את מה שלפני הזמן ההיסטורי האנושי, מעין הוויה מיתית טרום־זמנית ועל־זמנית גם יחד. אמנם היא כבר נעלמה מעין רואים, אך חוזרת ומתגלה בדרך כלל מחוץ למרחבים החברתיים ולמסגרות היום־יומיות. באידיליה ׳ברית מילה׳ למשל טשרניחובסקי מוציא את גיבורו לנסיעה בערבה רחבת הידיים בדרכו אל הכפר המרוחק. שם הוא נחשף לעֶצמותיה האין־סופיות של הערבה; (4) העולם המטפיזי (המתגלה בתיווך המראה הפיזי) נתפס על ידי פרשנו האנושי כאותה מהות עלומה שהתרבות מתרגמת אותה (או רק ׳שמץ׳ ממנה) למנגינות, לשיר ולאגדות. כלומר הטבע והתרבות אינם שני ערוצים נבדלים של חוויה אנושית אלא יש להם מקור משותף. לפיכך הזיכרון הקולקטיבי (הלא אישי) המתעורר למראה הטבע הוא מעין היזכרות בתרבות אנושית ארכאית, זו אשר קשורה היתה קשר ברור ומוגדר בעֶצמות הטבע. גם השימוש בגוף ראשון רבים - ולא יחיד, כמו בשירתו של ביאליק - מבהיר את ההיבט העל־אישי של חוויית הטבע, ובייחוד את התגלותה של הוויה על־אישית, מטפיזית, שיש לה היבט תרבותי קולקטיבי ברור. מכאן ברור מדוע האדם מופיע כאן לא כמרכזה של ההתגלות אלא כחלק שולי, יחסית, שלה. גם הרמיזה ללשון המקראית, המתארת את הקשר בין צבע הספיר למראה השמים ולהתגלות האל בהר סיני (׳ויראו את אלהי ישראל ותחת רגליו כמעשה לִבנת הספיר וכעצם השמים לטוהר׳, שמות כד י), מעצימה את ממד ההתגלות של חוויית הטבע בשיר זה.

אם נוף מולדתו של טשרניחובסקי היה המרחב ששימש רקע הכרחי להתגלות, אפשר להבין מדוע המרחב החדש שאליו הגיע לא יכול היה לשמש תחליף למולדת האירופית. בשנתיים הראשונות לשהותו בארץ כתב שיר אחד ויחיד - ׳בשעה של קדרות׳ (1932); זה ביטא בחריפות את זרותו לנוף בארץ ישראל. אין זה שיר טיפוסי של טשרניחובסקי. כפי שכותרתו מעידה, זהו ׳שיר הזדמנות׳ הקשור ברגע מסוים בחיי המשורר, לא בחוויות של התגלות, כמו אלה שכתב עליהן טשרניחובסקי בלי לקשר אותן לשעה מוגדרת בחייו. הקדרות מגדירה את אכזבתו, ליתר דיוק את הכרתו המאוחרת בפער שבין החלום הציוני שלו לרגישותו כמשורר. החלום הציוני מוגדר בשני הבתים הראשונים של השיר:

הִנֵּה הִנָּךְ, צִיּוֹן, עַל חָרְבוֹת קָדָשַׁיִךְ
וּבְהוֹד זֶה חֶרְבָּנֵךְ הַגֵּא!
אַיֶּךְ, חֲלוֹמִי, הַנֶּהְדָּר, הַקּוֹסֵם?
חֲלוֹם חֲלוֹמוֹתַי אַיֵּה?

אָנֹכִי חָלַמְתִּי: אֶל מִקְסַם הֲדָרֵךְ

וּמִקְסַם הֲדָרָהּ הָרַךְ
אֲחַדֵּשׁ כִּנּוֹרִי, אַמְרִיאָה דֹּק שַׁחַק,
וּבְמִשְׁנֵה־אוֹן לִבִּי בִּי יַךְ...

מִי הֵעִיב כִּנּוֹרִי? מִי הִקְדִּיר זֹךְ שִׁירִי?
לֹא אֵדַע - וְאִם אֵדַע, מַה בְּכָךְ?
לֹא לִי בְּרַק עֵינֶיהָ, חֲלוֹם לֵילוֹתֶיהָ,
הַקֶּסֶם עַל פִּיהָ יִפְרָח.
עֲדַיִן הִיא אִתִּי, עַל יָדִי נִצֶּבֶת,
וְלִבָּהּ הַקָּטָן לֹא כָּאן...
הוֹי צִיּוֹן! הוֹי צִיּוֹן! אַךְ סְלָעִים וּטְרָשִׁים,
וּשְׁמָמָה לְלֹא יַעַר וָגַן! [טשרניחובסקי 1951: 500].

הדובר מתאר את חלומו הרומנטי התמים על ציון ארץ הקודש החרבה ובעלת ההוד וההדר, שכאילו נלקח משירי חיבת ציון הרבים אשר מִחזרו את הדימוי הספרותי הזה על ארץ ישראל. השיר מעביר את תשומת הלב מהדימוי הרשמי השחוק של ציון אל החלום האישי כביכול שמִחזר אותו, והחזרה על המילים 'חלום', 'קוסם' ו'מקסם' מבהירה את מודעותו האירונית לזיקה בין התודעה האישית־קולקטיבית של מי שנולד במזרח אירופה לבין הפנטזיה הציונית. החלום מיוחס לא רק לדימויה של ציון המרוחק מהמציאות הפוליטית־חברתית הארץ־ישראלית של 1932, שאינה נזכרת כאן ולו ברמז, אלא בראש ובראשונה לדימוי המשורר, שהארץ היא לדידו בסיס לריגוש חזק ולהשראה אשר תאפשר לו לחדש את יכולתו האמנותית. חסימת השפע היצירתי שלו מביאה אותו להרהר על הסיבות לכך, והתשובה שראשית השיר רומזת אליה באמצעות האירוניה - הקסם שהתגלה כמקסם שווא - קשורה בשכפול הפנטזיה האנכרוניסטית של הדור הקודם, של משוררי חיבת ציון

המנותקים ממציאותה והווייתה הממשית של ציון.[16]

המשך השיר מייחס לציון קונוטציות חדשות אשר עוברות מתחום החורבות הקדושות לתחום הארוטיקה הנשית (שאך נרמזו קודם לכן: 'הדרה הרך'). ציון איננה דימוי לאומי מופשט, אלא נוכחות נשית קרובה ומידית שראשית השיר מצביעה עליה ('הנה הנך') וסיומו חוזר על כך בהקשר של חיזור כושל: הדובר נמצא ליד האישה, אך לבה הקטן 'לא כאן' או 'לא לי', אולי נתון למחזר אחר. השיר מתכתב כאן גם עם השירה החלוצית של העלייה השלישית (שלונסקי, גרינברג, יצחק למדן), אשר ייצגה את יחסי החלוץ עם ארץ ישראל ככיבוש ארוטי כוחני אשר מתורגם גם לעלילת הפרחתה. טשרניחובסקי, שהיה זר לרוח החלוצית הציונית של משוררים אלה, מצביע על חולשתה של עמדת המהגר שהוא במקרה גם משורר, אשר חולם על חיזור ועל היענות מרצון של ארץ ההגירה ולא על כיבוש והפרחה חקלאית. אולם בד בבד עם ההסבר הארוטי מופיע בסיום הסבר אחר, ואפילו מנוגד באופיו. הנתק בין המהגר לציון אינו נובע רק מאי־ההתאמה של חלומו לחלומות לילותיה, אלא מסיבה אחרת, שקשה יותר להודות בה: ציון אינה אישה גאה, קסומה, הדורה ובלתי מושגת, אלא נוף סתמי, שומם, חסר חיים, שאין לראות בעיני הדמיון את הפרחתו העתידית אלא להיזכר לכל היותר ביער ובגן האירופיים שהמשורר ויתר עליהם. אין ציון מסוגלת לשמש מושא לתשוקתו של המשורר משום שאין לראות בה לא ייצוג של נוף היסטורי של חורבן ולא ייצוג של נוף אירופי או כהמשך לכך. היא, מבחינתו של הדובר, חוסר נוף, לא מוגדרת, ותיאורה על ידי 'סלעים וטרשים ושממה' ממחיש את מרכיביה הפיזיים שאינם מצטרפים לתבנית בעלת משמעות.

מי שכתב 'האדם אינו אלא תבנית נוף מולדתו' מעז לנסח כאן את המסקנה מקביעתו זו: בציון הוא נידון להישאר זר, גולה, לא רק ממרחבי ילדותו אלא אולי גם ממחוז השירה.

16 ספק ברלוונטיות של דימויי ארץ ישראל מובע לראשונה בשיר 'אומרים ישנה ארץ' (1923), שנכתב לאחר ביקורו של טשרניחובסקי בארץ וכישלונו למצוא עבודה כרופא באחת המושבות. השיר מבטא בבירור את אי־האמון באפשרות להפוך את הנוף המדומיין, המיתי, או ליתר דיוק את הקלישאה החבוטה של תנועת חיבת ציון, 'שם בארץ חמדת אבות תתגשמנה כל התקוות', למולדת ממשית:

אוֹמְרִים יֶשְׁנָהּ אֶרֶץ, / אֶרֶץ שְׁכוּרַת שָׁמֶשׁ - - - / [...] אוֹמְרִים יֶשְׁנָהּ אֶרֶץ, / עַמּוּדֶיהָ שִׁבְעָה, / שִׁבְעָה כּוֹכְבֵי לֶכֶת / צָצִים עַל כָּל גִּבְעָה. // אֶרֶץ - בָּהּ יִתְקַיֵּם / כָּל אֲשֶׁר אִישׁ קִוָּה - - - / אֵיפֹה הִיא הָאֶרֶץ? / אַיֵּה אוֹתָהּ גִּבְעָה? // [...] כֵּיצַד זֶה תָּעִינוּ? / טֶרֶם הוּנַח לָנוּ? / אוֹתָהּ אֶרֶץ שֶׁמֶשׁ / אוֹתָהּ לֹא מָצָאנוּ. // אוּלַי - - כְּבָר אֵינֶנָּהּ? / וַדַּאי נִטַּל זִיוָהּ! / דָּבָר בִּשְׁבִילֵנוּ/ אֲדֹנָי לֹא צִוָּה (טשרניחובסקי 1951: 397-395).

מעמדה של ארץ ישראל איננו קשור כאן לשיח התאולוגי ולא לאמונה המסורתית בנוגע לקדושתה או להיותה מקור לאומי שעם ישראל אמור לשוב אליו בימות המשיח. ארץ ישראל, לדידו של הדובר, היא שמועה ('אומרים') נטולת זיקה להיסטוריה היהודית וללאום. להבדיל מנוף מולדתו, אשר טשרניחובסקי ידע להנכיחו הנכחה ראלית ונפשית, ארץ ישראל היא לכל היותר מיתוס שחוק (ובכלל זה מספר 7 הטיפולוגי), פנטזיה של מילוי משאלות שנשארת בלתי היסטורית וערטילאית לחלוטין. הסיום, המעלה את אפשרות חוסר קיומה של הארץ המובטחת הזו כמסקנה שנובעת מהניסיון הכושל להגיע אליה, מבהיר עד כמה הדימוי של ארץ ישראל כארץ הגירה רחוק מכל מה שעשוי להיות מולדת טבעית שמטביעה חותם עמוק על ילידיה ונעשית חלק אינטימי בביוגרפיה הנפשית שלהם.

זהו נוף שהממד החזותי השומם שלו אינו מעורר את הדמיון, את הקול העל־זמני, את קולם של זמנים קדומים, כפי שנוף המולדת יכול לעורר. אמנם זה שיר שמתאים בעיקר ל'שעה של קדרות', אולם הקדרות קשורה בהכרה בהירה כי עם ההגירה אובד המגע עם ההוויה הנופית שהיא בסיס לשירתו וכי שתיקתו לאחר בואו לארץ עלולה להאפיל על המשך חייו כמהגר בארץ ישראל. הזרות הזו לנוף - שמתבטאת אף במעבר מפנייה אליו בגוף שני לדיבור בגוף שלישי, ובהפיכה של קריאת ה'הוי' המתפעמת לקריאת שבר בסיום - המשיכה ללוות את שירת טשרניחובסקי בעשור האחרון של חייו. הטעם החריף של געגועיו לנוף ילדותו ושל זרותו בארץ ישראל לא נמחה לחלוטין.

בסיום שתי שנות השתיקה פרסם טשרניחובסקי שיר נוסף אשר סימן את הפרֵדה מהטון הדיכאוני ובחר באירוניה דקה שיש עמה ויתור מאופק וחסר ברֵרה. במקום הניגוד הפשוט של סיום השיר הקודם, ששם בו מתגלה חוסר סבלנות להתבונן בראליה הארץ־ישראלית ולקלוט את מרכיביה, מתרכך טשרניחובסקי ומראה לקוראיו כי נהיה משורר אשר יכול לכנות את ארצו החדשה מולדת:

הוֹי, אַרְצִי! מוֹלַדְתִּי!
הַר טָרָשִׁים קֵרֵחַ.
עֵדֶר עֶלְפֶּה: שֶׂה וּגְדִי.
זְהַב־הָדָר שָׁמֵחַ.
מִנְזָרִים, גַּל, מַצֵּבָה,
כִּפּוֹת־טִיט עַל בַּיִת.
מוֹשָׁבָה לֹא־נוֹשָׁבָה,
זַיִת אֵצֶל זַיִת.

אֶרֶץ! אֶרֶץ מוֹרָשָׁה!
דֶּקֶל רַב־כַּפָּיִם.
גֶּדֶר־קַו־צַבָּר רָשָׁע,
נַחַל כְּמַהּ הַמַּיִם.
רֵיחַ פַּרְדְּסֵי־אָבִיב.
שִׁיר צִלְצָל גַּמָּלֶת.
חֵל־חוֹלוֹת לְיָם סָבִיב,
צֵל שִׁקְמָה נוֹפֶלֶת. [...]

הוֹי, הוֹי, אֶרֶץ חֶמְדַּת לֵב!
הַשָּׁמִיר, הַשָּׁיִת.
בַּיִר סוּד יָתוֹם בַּגֵּב.
בַּשָּׁמַיִם עַיִט.
מַטְלִיוֹת מִדְבָּר וְחוֹל.
שְׁבִיל זָרוּעַ שְׁחֵלֶת.

בְּיָם שֶׁל אוֹר טוֹבֵעַ כָּל,
וְעַל פְּנֵי כָּל הַתְּכֵלֶת [טשרניחובסקי 1951: 504-505].

מירון ייחד לשיר זה ניתוח מעמיק והבליט את האופי הפזמוני הקליל (המשקל הטרוכאי תורם לכך) אשר כאילו נועד להעניק ממד מוזיקלי כובש לתיאור הנוף היבש, המאופק, הקטוע למילים יחידות ולתחביר קצרצר. כן הדגיש מירון את הממד האירוני שלו, אשר מנגיד בין הציפיות שיש לקוראים ממונחים כמו 'ארצי' ו'מולדתי' להפרכתן המידית על ידי אזכור 'הר טרשים קרח', בור מים ונחל יבשים, מושבה שאינה נושבת. רושם זה אף מתחזק על ידי השימוש בקונוטציות מקראיות של קללה, חורבן וגלות מציון (שמיר ושית) ולא של שיבת ציון. זו מסקנתו:

> טשרניחובסקי מלמד בשיר זה כיצד לקבל את הממשי בלי להתכחש לחלום; כיצד לאזן את הניגודים שבין הממשי והחלומי; כיצד להכיל את המרחק שביניהם בתוך גבולות הנפש והדעת. ניתן, איפוא, לראות בשיר מעין תרגיל באומץ לב פיוטי. המשורר מגיב על הנוף הזר ועל הנגינה הזרה של העברית לא באימה ולא ברתיעה אלא בנכונות לעימות. [...] עכשיו שום דבר לא יפחיד אותו בארץ. הוא יודע: זוהי 'ארצו, מולדתו', ארץ המורשה וההבטחה, ארץ החלומות ושירי הנוער. הוא מוכן לקבל אותה כמות שהיא [מירון 1976: 193-194].

אולם טשרניחובסקי לא התעניין ברצינות בחלום חיבת ציון, שממנו שרדו רק כמה פראזות ריקות מתוכן כמו 'ארץ מורשה', 'ארץ נחלה' או 'ארץ חמדת לב' (בנוסח 'ארץ חמדת אבות'). הכתיבה הקלילה התאימה לאותה ארץ שבאוזני המהגר רק עוררה פזמונים אידאולוגיים, אך לא את הכפילות החווייתית של מולדת המקשרת בין מראות טבע מסעירים לקול קדום ונצחי שבא לידי ביטוי באמצעותם. היער והגן האירופים נהיו כאן ריח פרדסים שמתנדף בשממה הצחיחה שמסביב. הוא מציג בפירוט רשימה קטלוגית של מושאים שהפכו לימים למטונימיות ייצוגיות, רשמיות, של התחייה הציונית בארץ ישראל - גדר הצבר, כפות הדקל, פרדסי ההדר - ללא שום קשר ביניהם, שום התרחשות. הם נמצאים זה לצד זה כפי שהמשפט מפוצל על ידי הפיסוק ואין בו תנועה. ברור גם שהדובר נשאר מחוץ לתמונה: הוא סוקר את פריטי הנוף שנשארים זרים לו. מירון שם לב כי אין בשיר זה 'אף שמץ הפגנה של יכולת תיאורית' (מירון 1976: 187), ונוסף על כך לא יכולה להתקיים בו התנועה מהקונקרטי הדרמטי אל החזיוני, אל המישור המטפיזי ששירי הטבע של טשרניחובסקי חותרים אליו.

המרת המבט החזיוני במבט סוקר, יבש, היא ביטוי לריקנות של המבט המהגר לארץ שוממה ויבשה, שנזכר בקונוטציות של חורבן (שמיר ושית), שנתקל בתאורה רבת־עָצמה המטביעה כול. תאורה זו מנוגדת לתאורת הדמדומים הרכה בשיר 'דינירה' אשר מלמדת את העין להבחין במגוון הצבעים ואף למצוא בחשכה היורדת את 'מראה הספיר הכהה' ותהומותיו (טשרניחובסקי 1951: 87). האור המצמית הוא המקבילה לשממה שאי אפשר לבייתה, המאיימת על המשורר. אכן, ההומור האירוני וההשתתפות של טשרניחובסקי בשיח הציוני המגדיר את הנוף הארץ־ישראלי כ'ארצי, מולדתי' מופיע כאן בבחינת מסווה

לאותה זרות, כפי שהמקצב הפזמוני אינו אלא מסווה לשממה החיצונית והפנימית של הדובר.

טשרניחובסקי המשיך בכתיבת שירי טבע, אולם אלה קשורים היו לא בטבע הארץ־ישראלי אלא בנוף מולדתו, בערבה ('על תל הערבה') ובמשפחתו, כפי שהוא המשיך לכתוב בהגייה אשכנזית. הציונות שלו לא עשויה היתה להדחיק את זרותו לנוף ולשפה בארץ ישראל. כמה שנים מאוחר יותר הוא סיכם את חוויית הגלות שלו בארץ סיכום חושפני וישיר, נטול הסוואה ועליצות, בשיר 'אני - לי משלי אין כלום':

גַּם זֶה יָדוּעַ לִי: כִּי לְעוֹלָם אֲנִי
לִי בַּיִת לֹא אֶבְנֶה, וְלֹא תָּגִיל עֵינִי
בִּדְפֹק מַעְדֵּר זָרִיז עַל סֶלַע, קַרְקָעוֹ
תְּגַל אֶת מַעֲרָהּ לִקְרַאת מַסַּד כָּבוּל;
לֹא אֲקַדֵּם בְּרָכָה כָּל לְבֵנָה עוֹלָה, [...]
וְלֹא אֶזְכֶּה קַיֵּם מִצְוַת בִּנְיַן אַרְצִי. [...]
וְכָרֶם לֹא אֶטַּע, לֹא אֲסַקֵּל, וּבוֹ
לֹא אֲשַׁלַּח צִנּוֹר לַמַּיִם הַמַּפְרִים,
כִּי לֹא אֶשְׁתֹּל שֶׁתִיל, כִּי לֹא אֶכְאַב בְּצָמְאוֹ, [...]
נָדַדְתִּי כָּל יָמַי, אוּלַי אָשׁוּב אֶדֹּד. [שם: 588-589].

חוסר הסיכוי להגשים את מצוות בניין הארץ נובע לא רק ממצוקתו החומרית של המשורר, ואינו מעיד על 'הזדהות מלאה עם המעשה החלוצי של בנין הארץ', כפי שברזל סובר (1992: 299). להפך, הוא מעיד על הימנעות מהזדהות מאולצת זו, על הכרה במהלך הטרגי של חייו, בייחוד בשלב האחרון שלהם. חוסר היכולת להקים בית או לפחות להזדהות ממרחק עם המפעל הציוני שעומד על חפירה, עדירה, בנייה, שתילה, סיקול, השקיה - פעולות שחדלו לעורר בטשרניחובסקי, משורר החיים הכפריים, ריגוש אמתי - היא הצהרה נועזת וחושפנית בתקופת חומה ומגדל והמאורעות הפוליטיים המטלטלים של 1937. ההבנה כי ההגירה לארץ אינה סיום ויעד למסלול הנדודים של המשורר אלא המשך והחמרה של הארעיות הנוודית שלו, דווקא משום שהיא מתרחשת בארץ המובטחת, מסמנת את השלמתו של מהלך חשוב בשירתו של טשרניחובסקי; מהלך זה מערער את הניגוד בין ציוניות לבין גלותיות ומציע במקומו מרחב מחשבתי ורגשי חדש שממזג ביניהם לכדי זהות ציונית־גלותית.

לקראת ציונות גלותית

המונוגרפיות שנכתבו על יצירתו של טשרניחובסקי (קלוזנר 1947; שאנן 1984; ברזל 1992) דומות זו לזו בנקודת המוצא: ראייתן את המשורר כאדם ציוני, ואת שירתו כשירה המזוהה עם הרעיון הציוני, אף כי אין היא מוגבלת להזדהות זו, והיא פנויה גם להזדהויות אחרות (כמו עם התרבות היוונית) אשר מעניקות לה ממד אוניברסלי או אישי. נקודת

המוצא הזו עשויה להיות בעייתית אם ניתן את הדעת לכך שחלק קטן מאוד משירתו של טשרניחובסקי היה בעל פן ציוני מוצהר, בעיקר בצעירותו, וחלק זה איננו שיאה אלא שוליה הדידקטיים דווקא. עם זאת, שירתו בעיני היא הזדמנות לבחון אפשרות של שירה ציונית שמבוססת על חיוב ערכם של החיים היהודיים בגולה וחיוב אפשרות חוויית המולדת של היהודי בגולה, ומצד אחר חיוב המשך הכתיבה בעברית אשכנזית לאחר ההגירה לארץ, חיוב מקומו המרכזי של הזיכרון האישי־המשפחתי־הקולקטיבי שמעוגן במולדות שנעזבו, ושל האפשרות לחוות את ההגירה לארץ בתור גלות ולא בתור גאולה. שירתו היא מקרה מבחן חשוב לאפשרות לבחון מחדש את הזיקה המובנת מאליה, כביכול, בין ציונות לבין שלילת הגולה, על כל המשתמע משלילה זו, ולהעמיד חלופה של ציונות מחייבת גלות.

החלופה הזו נמצאת בשירתו של משורר מרכזי, אחד משני יוצריו העיקריים של קנון השירה העברית בראשית המאה ה־20, ולא בפינה נידחת של מפת השירה. קורפוס השירים שכל חוקרי השירה מזהים אותו לא רק כמהפכני לשעתו אלא גם כהגמוני וכבעל נוכחות במשך שני עשורים לפחות (עד הופעת המשוררים הארץ־ישראלים של שנות העשרים) מתגלה כמכיל בתוכו הכלאה שחרגה מאופק החשיבה הציוני הפובליציסטי, ויותר מכך מאופק הקריאה של פרשני שירה זו במאה ה־20. לא חסרו קריאות מעניינות ועמוקות של יצירותיו השונות. אחדות מהן אף הוזכרו בדיון תוך כדי הסתמכות על ממצאיהן (האפרתי, ערפלי, מירון ואחרים). אולם ההבחנה בנוכחותה של תפיסה עולם גלותית שמצטרפת לה גם עמדה ז'אנרית ולשונית ברורה ויציבה מאפשרת לסמן את התהוותה של פואטיקה גלותית על מכלול מרכיביה עוד בתקופת ה'תחייה' הציונית, ולסמן את הכפילות של ציונות גלותית אשר טמונה בלב ההגמוניה הספרותית.

חוקרים לא מעטים אימצו את התזה הביוגרפיסטית בנוגע לטשרניחובסקי, האומרת כי חיוב החיים והאידיליה נובעים בראש ובראשונה מהביוגרפיה האישית הלא טיפוסית של המשורר. יעקב רבינוביץ (1920) קישר בין ייחודה של שירתו לחינוכו השונה:

> כאילו אמר המשורר למקטרגיו, - אני לא גדלתי כמוכם. מה אני יודע על הצרות והעינויים שלכם? אתם סבלתם עוני ואני גדלתי בעושר, אתכם גידלה אם יהודיה נרגזה ורעבה ואותי אומנות שבעות וצוהלות. עליכם העיק החדר, המלמד, השוט והרצועה, תרי"ג מצוות, איסורים ומורא גיהנום, ואני גדלתי בדרום החופשי, בארץ אין מסורת. [...] החיים בביתנו היו של הזמן החדש, חינוך חופשי, והמלמד שלכם היה צריך לקנות את לבי ללימודיו. מה שרכשתי משלכם בחיבה רכשתי, באהבה, לא ביראה [רבינוביץ 1976: 94].

אפשר למנות שורה של חוקרים, ובהם פיכמן שדבריו מובאים בראשית הדיון, אשר אימצו רעיון זה על הקשר בין הביוגרפיה הזרה לשירתו המהפכנית. מירון, לעומת זאת, פקפק באמתות ההבדל בין הביוגרפיה של המשורר לביוגרפיה הרוחנית הטיפוסית של בני דורו. הוא טען: 'העולם החברתי, התרבותי וההיסטורי שטשרניחובסקי הילד והנער יצא ממנו היה, למעשה, עיירתי־מסורתי למדי' (מירון 1987א: 295). לדעתו מדובר כאן בדימוי עצמי ספרותי שטשרניחובסקי עצמו מעוניין היה ליצור כדי לכונן

את מעמדו הייחודי במערכת הספרותית של הדור. על כל פנים, ההיענות של השיח המחקרי לקישור זה בין שירה לביוגרפיה מבטאת את ההנחה הסמויה כי חיוב ההוויה הגלותית בשירי טשרניחובסקי חייב להישאר ייחודי וזר בתוך מכלול השירה העברית וכי אין לראות את ייצוגה החיובי של הגולה בבחינת נרטיב רווח אשר הופיע בצורות שונות גם בשירי משוררים אחרים. השאלה העקרונית המתבטאת כאן היא על מידת נוכחותו של השיח הגלותי (השיח שדוחה את רעיון שלילת הגלות) בשירה העברית. טענתי היא כי התזה הביוגרפיסטית אמורה היתה לשמש בלם לפני האפשרות לאתר ביצירותיהם של משוררים מרכזיים אחרים - כמו ביאליק, גרינברג, שלונסקי או לאה גולדברג - עמדות שנחשבו זרות משום יחסן החיובי לחיי היהודים בגלות או משום ייצוגן את החיים בארץ ישראל כגלות וכהיעדר בית. מרכזיות הדיון הביוגרפיסטי ביצירתו של טשרניחובסקי נועדה לאשש את ההנחה הסמויה על זיקתה של הספרות העברית לרעיון שלילת הגלות, כשכל חלופה לכך נתקבלה כחריגה, אם לא התעלמו ממנה.

רשימת המקורות

אורן, יוסף, 1985. **אחד־העם, מ. י. ברדיצ'בסקי וחבורת 'הצעירים'**, יחד, ראשון לציון.

אנדרסון, בנדיקט, 1999. **קהיליות מדומיינות: הגיגים על מקורות הלאומיות ועל התפשטותה**, האוניברסיטה הפתוחה, תל אביב.

ביאליק, ח"נ, 2004. **כל שירי ביאליק**, דביר, תל אביב.

בר־אל, יהודית, 2000. 'תפקידיה של האידיליה בתרבות העברית במאה העשרים', בתוך: יהודית בר־אל, יגאל שוורץ, תמר הס (עורכים), **ספרות וחברה בתרבות העברית החדשה: מאמרים מוגשים לגרשון שקד**, הקיבוץ המאוחד, כתר, תל אביב, עמ' 469-476.

ברזל, הלל, 1992. **שירת התחייה: שאול טשרניחובסקי**, ספרית פועלים, תל אביב.

ברנר, יוסף חיים, 1985. **יוסף חיים ברנר: כתבים, פובליציסטיקה, ביקורת**, כרך ג, הקיבוץ המאוחד, ספריית פועלים, תל אביב.

גורני, יוסף, 1999. '"שלילת הגלות" והשיבה אל ההיסטוריה', בתוך: שמואל נח אייזנשטדט ומשה ליסק, **הציונות והחזרה להיסטוריה: הערכה מחדש**, יד יצחק בן־צבי, ירושלים, עמ' 349-360.

גלוזמן, מיכאל, 2007. **הגוף הציוני: לאומיות, מגדר ומיניות בספרות העברית החדשה**, הקיבוץ המאוחד, בני ברק.

האפרתי, יוסף, 1971. **האידיליה של טשרניחובסקי**, ספרית פועלים, תל אביב.

_____, 1976. 'על תופעת אי־ההתקשרות בשירת טשרניחובסקי', בתוך: הנ"ל (עורך), **שאול טשרניחובסקי: מבחר מאמרים על יצירתו**, עם עובד, תל אביב, עמ' 255-287.

הלקין, שמעון, 1976. "תבל ואדם", בתוך: יוסף האפרתי (עורך), **שאול טשרניחובסקי: מבחר מאמרים על יצירתו**, עם עובד, תל אביב, עמ' 151-165.

הרושובסקי, בנימין, 1968. '"ריתמוס הרחבות": הלכה ומעשה בשירתו האקספרסיוניסטית של אורי צבי גרינברג', **הספרות**, 1, עמ' 176-205.

הרשב, בנימין, 1990. 'מסה על תחיית הלשון העברית', **אלפיים**, 2, עמ' 9-54.

ז'בוטינסקי, זאב, 1930. **המבטא העברי**, הספר, תל אביב.

טשרניחובסקי, שאול, 1951. **כל השירים**, שוקן, ירושלים ותל אביב.

יהושע, אברהם ב. 1980. **בזכות הנורמליות**, שוקן, ירושלים.
מירון, דן, 1976. 'בשולי שיר נוף ארץ־ישראלי', בתוך: יוסף האפרתי (עורך), **שאול טשרניחובסקי: מבחר מאמרים על יצירתו**, עם עובד, תל אביב, עמ' 183-194.
____, 1987א. **בודדים במועדם**, עם עובד, תל אביב.
____, 1987ב. 'התועה בדרכי ה"חיים" החדשים - המפנה בסיפורת העברית החדשה על פי "מחניים"', **בואה לילה: הספרות העברית בין הגיון לאי־גיון במפנה המאה העשרים**, דביר, תל אביב, עמ' 193-222.
____, 1994. '"האדם אינו אלא...": על דרכי יצירת המשמעות והמבנה בשיר טרגי', בתוך: בעז ערפלי (עורך), **שאול טשרניחובסקי: מחקרים ותעודות**, מוסד ביאליק, ירושלים, עמ' 357-417.
סדן, דב, 1951. 'בלב הערבה', בתוך: הנ"ל, **אבני בחן**, מחברות לספרות,תל אביב, עמ' 78-90.
____, 1998. 'בין תוכחה לאידיליה', בתוך: בעז ערפלי, זיוה שמיר ועוזי שביט (עורכים), **תום ותהום: האידיליה של טשרניחובסקי**, הקיבוץ המאוחד, תל אביב, עמ' 10-17.
ערפלי, בעז , 2011. **צעיר לעד: עיונים בשירת שאול טשרניחובסקי**, הקיבוץ המאוחד, תל אביב.
____, 1994 (עורך). **שאול טשרניחובסקי: מחקרים ותעודות**, מוסד ביאליק, ירושלים.
פיכמן, יעקב, 1951. **אמת הבנין**, מוסד ביאליק, ירושלים.
____, 1959. **בטרם אביב**, מחברות לספרות, תל אביב.
קורצווייל, ברוך, 1971. **ביאליק וטשרניחובסקי: מחקרים בשירתם**, שוקן, ירושלים ותל אביב.
קלוזנר, יוסף, 1947. **שאול טשרניחובסקי: האדם והמשורר**, יבנה, ירושלים.
____, 1976. 'תפיסת־העולם של שאול טשרניחובסקי', בתוך: יוסף האפרתי (עורך), **שאול טשרניחובסקי: מבחר מאמרים על יצירתו**, עם עובד, תל אביב, עמ' 123-141.
רבינוביץ, יעקב, 1976. 'שאול טשרניחובסקי', בתוך: יוסף האפרתי (עורך), **שאול טשרניחובסקי: מבחר מאמרים על יצירתו**, עם עובד, תל אביב, עמ' 94-122.
רז־קרקוצקין, אמנון, 2004. 'החזרה הדיאלקטית אל הגלות', בתוך אנדראה פשל (עורכת), **צ'רנוביץ: מקום של עדות, חיים יהודיים באירופה לפני השואה והשפעתם בישראל כיום**, רסלינג, תל אביב, עמ' 12-23.
ריבלין, אשר, 1955. **אחד־העם ומתנגדיו והשקפותיהם על הספרות העברית בדורם**, דביר, תל אביב.
שאנן, אברהם, 1984. **שאול טשרניחובסקי: מונוגרפיה**, אוניברסיטת תל אביב, מכון כץ, תל אביב.
שביד, אליעזר, 1968. **הערגה למלאות ההוייה: פרקי עיון בשירת ח.נ. ביאליק וש. טשרניחובסקי**, ספרית פועלים, מרחביה.
____, 1984. 'שתי גישות לרעיון שלילת הגולה באידיאולוגיה הציונית', **הציונות**, ט, עמ' 21-44.
שחר, גלילי, 2004. 'על אשמה, שנאה עצמית ותסביכים "יהודיים" אחרים', **זמנים**, 88, עמ' 26-34.
שמעוני (שמעונוביץ), דויד, 1927. **אידיליות**, דביר, תל אביב.
Adorno, Theodor, 1951. *Minima Moralia: Reflexionen aus dem beschädigten Leben*, Suhrkamp, Frankfurt am Main.
Bhabha, Homi, 1990. "DissemiNation: Time, Narrative, the Margins of the Modern Nation", in H. Bhabha (ed.) *Nation and Narration*. New York: Routledge, pp. 291-322
Brah, Avtar, 1996. *Cartographies of Diaspora: Contesting Identities*, Routledge, London.
Cohen, Robin, 1996. 'Diasporas and the Nation-State: From Victims to Challengers', *International Affairs*, 72, 3, pp. 507-520.
____, 1997. *Global Diasporas: An Introduction*, UCL Press. London.
Danforth, Loring, 1996. *The Macedonian Conflict: Ethnic Nationalism in a Transnational*

World, Princeton University Press, Princeton NJ.

Empson, William, 1968. *Some Versions of Pastoral*, New Directions, New York.

George, Rosemary Marangoly, 1996. *The Politics of Home: Postcolonial Relocations and Twentieth Century Fiction*. Cambridge University Press, Cambridge.

Hall, Stuart, 1997. 'Cultural Identity and Diaspora', in: Padmini Mongia (ed.), *Contemporary Postcolonial Theory*, Arnold, London, New York, pp. 110-122.

McClennen, Sophia, 2004. *The Dialectics of Exile: Nation, Time, Language and Space in Hispanic Literatures*, Purdue University Press, West Lafayette, IN.

Rosenmeyer, Thomas, 1973. *The Green Cabinet: Theocritus and the European Pastoral Lyric*, University of California Press, Berkeley, CA.

Said, Edward, 2000. 'Reflections on Exile', in: Idem, *Reflections on Exile and other Essays*, Harvard University Press, Cambridge MA, pp. 173-186.

Seidel, Michael, 1986. *Exile and the Narrative Imagination.* Yale University Press, New Haven, CT.

Tsagarousianou, Roza, 2004. 'Rethinking the Concept of Diaspora: Mobility, Connectivity and Communication in a Globalised World', *Westminster Papers in Communication and Culture*, 1, 1, pp. 52-65.

Zerubavel, Yael, 1995. *Recovered Roots: Collective Memory and the Making of Israeli National Tradition*, University of Chicago Press, Chicago.