

# הראשון לשבים: דמותו של היהודי החדש בספרות העברית המודרנית

גלנדה אברמסון

## א. מבוא

דמותו של היהודי החדש בספרות העברית של ראשית המאה העשרים הושפעה מן ההתפתחויות ומן השינויים התרבותיים של התקופה. כתוצאה מההתעוררות היצרית בחיים היהודיים סביב מפנה המאות, ובעקבות עליית הלאומיות היהודית, התחוללה מהפכה של ממש בתרבות היהודית באירופה מסוף המאה התשע-עשרה ועד התקופה שבין שתי מלחמות העולם. מהפכה זו התרחשה על רקע התרבות המודרניסטית שצמחה באירופה. הספרות שנכתבה באותן שנים נגעה בחוויה היהודית והתייחסה במיוחד למשבר ההתפוררות והניתוק.

אחת מתוצאות גל ההגירה ההמוני וחסר התקדים של יהודים מעול הדיכוי הצארי בשלהי המאה התשע-עשרה הייתה פגישתם של יהודי מזרח אירופה עם החברה הדמוקרטית והפתוחה, הליברלית בעיקרה, של ארצות המערב. 'הבריחה מערבה', כלשונו של שמעון הלקין, הותירה עקבות טרגיים בנפשו של היהודי.<sup>1</sup> לאחר שהוסרו מגבלות תחום המושב, היו היהודים חופשים להתערות בחברה הלא-יהודית. למרות זאת רבים בחרו שלא לעשות זאת. תהליך ההתערות בחברה הכללית היה בעייתי בחלק מהמקרים. החיים במערב צפנו לא רק פיתויים שונים אלא גם אפשרות בחירה בין דרכי קיום מגוונות, מהיצמדות לאורתודוקסיה ועד התבוללות ברמות שונות. היו חברות שבהן חסמה האנטישמיות את הדרך להתבוללות גמורה, אם כי אפשרה השתלבות על ההשתלבות לא נקבעו בחוק אלא על ידי התרבות הרווחת והמציאות החברתית. כתוצאה מההשתלבות בחברה הסובבת נחלשה היהדות האורתודוקסית ורבים בחרו בחיים חילוניים. המודרניות עימתה

את היהודים עם השאלה מהי משמעות היהדות בתקופה שבה האמונה ושמירת המצוות לא היו עוד מוקד לזהות אישית וקיבוצית.

בתקופה זו נולדה אחת ההתגלמויות הספרותיות הרבות של דמות היהודי החדש, שעברה שינויים רבים מימי ההשכלה ועד שלהי המאה העשרים. הדמות הזאת, בכל לבוש שניתן לה, הופיעה תמיד כאנטיתזה ל'יהודי הישן', אותו אב־טיפוס קדם־השכלתי גלותי ומעוות, הככול לבית המדרש, השקוע ברוחניות ובקינות ומתקיים מחוץ להיסטוריה. ב־1909 הציג מקס נורדאו את היהודי החדש, בין היתר, כגבר חסון, אמיץ, מיליטנטי, המוכן להמיר את רוחניותו בטיפוח הגוף: 'עמוק־חזה, בנוי לתלפיות, חד־עין [...] יש לברוא יהודי מסוג חדש, שישים קץ לסכנת ההתנוונות בקרב היהודים. היהודי החדש שיגיח מתוך חורבות הגולה יסמל את תחיית העם היהודי'. היהודי החדש הזה עמד במוקד הציונות שבה דגל נורדאו.<sup>2</sup>

אניטה שפירא זיהתה ארבעה דגמים של היהודי החדש בתקופה שבין ההשכלה להקמתה של מדינת ישראל: ה'משכיל', האירופי הליברלי והרציונלי בנוסח הרצל, ה'ניטשאני' המיוצג בעיקר אצל ברדיצ'בסקי, והצבר הישראלי המגולם בדמותו של אליק בספר במו ידיו של משה שמיר (1951).<sup>3</sup> שפירא הגדירה דגמים אלה בהקשרה של התרבות העברית, לא היהודית. במאמר זה אבקש לבחון דגם נוסף של דמות היהודי החדש בראשית המאה העשרים: דמות העברי־היהודי המודרני ביצירתו של המשורר שאול טשרניחובסקי (1875-1943), המייצגת את המשורר עצמו, כמובן.

## ב. יהודי חדש אירופי?

תנועת התחייה היהודית שפעלה בתחילת המאה העשרים כברלין ובווינה, עיצבה דגם משלה של היהודי החדש. תחייה זו של התרבות היהודית, שמרטין בובר כינה אותה ב־1901 'פרוגרמה אסתטית חדשה ומודרנית',<sup>4</sup> שאפה לשלב את הציונות, את המסורת היהודית ואת המודרניות וכן את יהודי גרמניה ואוסטריה, עם האמנים ואנשי הרוח העברים ממזרח אירופה. מצעה של התנועה ביקש 'ליצור תרבות יהודית לאומית שתהיה בעת ובעונה אחת גם חלק מתרבות המודרניזם הכללית'.<sup>5</sup> תנועת התחייה העברית הייתה

2 George L. Mosse, 'Nordau, Liberalism and the New Jew', *Journal of Contemporary History*, Vol. 7, No. 4 (October 1992), pp. 567-568. 'לפעמים', כתב מוסה, 'נורדאו אפילו שיבח פראות מסוימת. ולמעשה, דמות האדם החדש במרבית התנועות הלאומיות האירופיות, כגון "הגרמני החדש", שיבחה את התקיפות'. שם, עמ' 571.

3 אניטה שפירא, 'המיתוס של היהודי החדש', יהודים חדשים יהודים ישנים, תל־אביב 1997 (להלן: שפירא, המיתוס), עמ' 155-174.

4 Mark H. Gelber, 'The "Jungjüdische Bewegung": An Unexplored Chapter in German-Jewish Literary and Cultural History', *The Leo Baeck Institute Yearbook*, Vol. 31, No. 1 (1986), p. 106 (להלן: גלבר, פרק בלתי נחקר).

5 Inka Bertz, 'Jewish Renaissance — Jewish Modernism', in: Emily D. Bilski (ed.), *Berlin*

שותפה לשאיפות הציונות הרוחנית של אחד העם, ושמה לה למטרה 'לחזק את מפעל הציונות המדינית במצע תרבותי, על מנת ליצור מודל מקיף של לאומיות יהודית'.<sup>6</sup> אחד העם התעניין יותר מבובר בתחיית השפה והספרות העברית, אבל סביר להניח שלמרות השאיפות השונות של שתי תפיסות העולם או התנועות הללו, הן השפיעו זו על זו אהדדי. הופעת המודרניזם היהודי הייתה קשורה אפוא לציונות בגישתה הפוליטית, ולחוגים המודרניסטיים של ברלין ושל וינה בגישתה האסתטית.

בובר דיבר על 'תרבות יהודית שנולדה מחדש', ועל התחדשות רוחנית, לאומית וגופנית של היהודים. התחייה היהודית הייתה עמידה לעורר את הנפש הלאומית מתרדמתה.<sup>7</sup> הוא ראה את היהודי המודרני כאינטלקטואל תרבותי חדש, שבאישיותו קיימים יסודות של חיוניות ניטשאנית. 'טיפוס יהודי חדש' זה ידמה ל'איש הרנסנס' הניטשאני, 'האינדיבידואל הגדול', 'הצדיק והאמן', וגם 'לוחם, משורר ופילוסוף בכפיפה אחת'.<sup>8</sup> חסידי הרנסנס קיבלו את תרבות הגולה ולא קראו לשיבה פיזית לארץ ישראל, כפי שעשה אחד העם, וגם דחו את 'ההוויה הפסיבית והמעוותת של היהדות התלמודית והסכולסטית'.<sup>9</sup> היהודי המודרני עתיד היה לחזור אל הטבע, לוותר על הסכולסטיות ולהשתחרר מכבלי המסורת והעבר.

רק אחרי מלחמת העולם הראשונה זכתה התחייה היהודית להגשים את יעדה הרדיקלי ביותר: לגבור על המחלוקות בין יהודי מזרח אירופה למערבה, ליצור תרבות אותנטית ולהרחיב ולהעשיר את אפשרויותיה של הזהות היהודית-גרמנית.<sup>10</sup> אמנם רק יהודים מעטים, ציונים ברובם, היו חברים פעילים בתנועת התחייה, אבל השפעתה הייתה מרחיקת לכת, במיוחד אחרי המלחמה. דמות היהודי החדש שראתה בעיני רוחה התממשה בדמות הפעיל הציוני, הגיבור הצבאי היהודי בחילות שני הקיסרים, ובדמות היהודי התרבותי ה'מחודש' והאמן היהודי של בובר.

הרגישות היהודית המתחדשת הזאת, לרבות ההנחה המובלעת בדבר 'לאומיות אסתטית',<sup>11</sup> לא שלטה בהגותם של כל אנשי הספרות והרוח היהודים בגרמניה ובאוסטריה לפני המלחמה. אילו ניסינו למצוא דגם של יהודי חדש בספרות שכתבו המהגרים היהודים למרכז אירופה ממזרח היבשת, הייתה זו דמות שונה לחלוטין מכל דמות יהודי חדש

*Metropolis: Jews and the New Culture 1890-1918*, New York 1999-2000, p. 171

6 שם, עמ' 165.

7 אשו, Asher D. Biemann, 'The Problem of Tradition and Reform in Jewish Renaissance and Renissancism', *Jewish Social Studies*, No. 8 (Fall 2001), p. 63 (להלן: ביאמן, בעיה של מסורת).

8 Julie Kuhlken, 'Nietzsche's Dabbling in the Political', [www.docstoc.com/docs/21592178/Nietzches-dabbling-in-the-political](http://www.docstoc.com/docs/21592178/Nietzches-dabbling-in-the-political) [נדלה ב-1.7.2010].

9 גלבר, פרק בלתי נחקר, עמ' 93.

10 עמוס אילון, רקוויאם גרמני: יהודים בגרמניה לפני היטלר, 1933-1743, אור יהודה 2004, עמ' 238.

11 ביאמן, בעיה של מסורת, עמ' 71.

בדיוני בספרות היהודית שנכתבה במערב ושכותביה היו תוצריו של דור שכבר הספיק להתבולל. כותבים אלה דיברו את שפת המקום וכתבו בה, והיו מהם שכמעט לא ראו את עצמם כיהודים. הם לא יצרו דמויות ששימשו דוגמה ומופת ליהודי החדש. ובכל זאת הדמות הזאת, של היהודי האירופי המודרני המתבולל והמעורה בתרבות הכללית, המצליח והמצטיין אם כי עדיין חרד לזהותו היהודית, דמות ה'אחר' של החברה הלא-יהודית, המייצגת את האנומליות הללו בספרות, בתאטרון או בשירה, הנושאת תווים אוטוביוגרפיים מובהקים של יוצרה – אולי היא דמותו הספרותית של היהודי החדש באירופה.

התקופה שבין האמנציפציה בקיסרות הגרמנית ובקיסרות האוסטרו-הונגרית ובין הקבלה למראית עין והשטחית בדרך כלל של יהודים עשירים ותרבותיים על ידי החברה הגרמנית העירונית הכללית, הייתה קצרה. 150 שנה בלבד קודם לכן יצאו כל אותם יהודים – עשירים ועניים, מתבוללים, אורתודוקסים או מומרים – ככיכול מאותו גיטו. אפשר שההתלהבות הנואשת שבה אימצו היהודים את ההיפר-גרמניות ונאמנותם הלאומית הקנאית, מלמדות עד כמה חשו שמעמדם החדש רעוע. הם היו מודעים למתח שבין זהותם הלאומית לזו היהודית, בין שהכירו ביהדותם ובין שלאו.

דוגמה ליהודי כזה היא דמותו של היינריך ברמן מתוך הרומן של ארתור שניצלר 'הדרך אל החופש' (*Der Weg ins Freie*, 1908). שניצלר וכן דמותו ברמן אופייניים לקבוצת היהודים הגרמנים והאוסטרים המתבוללים שכללה גם את יוזף רות, את זיגמונד פרויד, את תאודור הרצל (כמחזאי) ובמידה פחותה גם את סטפן צווייג, שאי הנחת שחשו מיהדותם משתקפת במובלע או בגלוי ביצירתם. שניצלר תיאר ברומן את אי היכולת למצוא פתרון לבעיה היהודית, שגם הפתרון שהציע לה ידירו הרצל נראה בעיניו בלתי אפשרי. 'שיחה, שאלת היהודים', כתב ביומנו אחרי פגישה עם הרצל. 'הרעיון שלו לפתרון בו הוא מאמין ברצינות. שניצלר הקוסמופוליטן לא האמין'.<sup>12</sup>

במרכז הרומן עומד סיפורה של קבוצת יהודים מגוונת, המגלמת את האפשרויות הרבות של החיים היהודיים בווינה, שאף אחת מהן אינה מולידה שלוות נפש. שניצלר מגיע למסקנה העגומה שבשביל היהודי אין שום 'דרך אל החופש' – לא באמצעות התבוללות והמרת דת מצד אחד, ולא באמצעות הציונות או הסוציאליזם מהצד האחר. האפשרות הנוספת היא שנאה עצמית קולנית, אבל מתגלה שגם אפשרות זו עקרה ככל האחרות. בגרמניה ובאוסטריה היו היהודים מעורבים בכל המקצועות והאמנויות וקשרו קשרים עם הגויים, אבל אף כמצב הזה לא נעלמו הגישות שגרמו גם ליהודים המעורים בחברה הכללית לחוות פחד וחוסר ביטחון. בחברות אלה דיברו על 'הפיזיקה היהודית'

של איינשטיין, על 'הפסיכולוגיה היהודית' של פרויד, ועל 'מבטא היהודי' במוסיקה של מהלר. קפקא דובר הגרמנית חשש שכתבתו תסגיר את 'מבטאו היהודי'.

שניצלר באמצעות ברמן, הרצל באמצעות יעקב סמואלס במחזהו הגטו החדש (*Das Neue Ghetto*, 1894),<sup>13</sup> או גוסטב מהלר, שכלל או לא כלל מנגינות חסידיות בסימפוניה החמישית שלו,<sup>14</sup> ורבים אחרים, ניסו לעצב זהות חברתית ותרבותית שתעמוד בסתירה לזהות שכפתה עליהם החברה שבה חיו. האמנות שיצרו משקפת את החברות הללו, אבל עדיין מתייחסת אל השאלה היהודית בתקופתם. האם אפשר לראות בכך את היהודי החדש? יעקב של הרצל מציע דרך חדשה לחיות כיהודי בלי להזכיר במפורש את הציונות, אבל על ערש דווי הוא רואה בעיני רוחו דימוי חדש של יהודי, שטרם התממש. יעקב, שקיווה ליותר מהתבוללות סתם, מת מיואש מהשפלה ומבגידה אחרי שראה מה שראה ברמן של שניצלר. הרצל ביקש למצוא 'יהודי אותנטי', יהודי משוחרר אך לא מתבולל, חופשי, מודרני, חילוני אך עדיין יהודי, יהודי העומד על טבעם המתעתע של פתרונות מהסוג שהציע שניצלר. הרצל, שניצלר וכותבים והוגים אחרים בני התקופה ייצגו סוג של יהודי חדש, שניכרה בו מגמת השיפור במעמד החברתי והתרבותי של היהודים בשלהי המאה, שאליה נלוותה גם תחושת חוסר ביטחון. אבל בזכות אי הוודאות התרבותית והחיפוש הנואש של רבים אחר זהות, היהודי החדש יקבל משמעות שלילית, אף על פי שהתואר עצמו לימד על משהו דמוי התגלות או התחדשות.

### ג. המודרניזם העברי

אולי טעות היא אפוא לדבר על יהודי חדש. יהודים – ואולי מוטב עבריים – חדשים כאלה היו אולי הסופרים היהודים שהגיעו ממזרח אירופה, ה'אוסטיוודן', ששפת הדיבור שלהם הייתה יידיש אבל כתבו עברית. לעומת כותבי היידיש הם לא נקלטו באף אחת מבירות המערב, והשתנו באופן אישי ותרבותי באורח ניכר. בשל הנסיבות ההיסטוריות המיוחדות שבהן צמחה הספרות העברית המודרנית, קשה למקמה במדויק. היא לא

13 המחזה האוטוביוגרפי הזה נשכה כיום. הוא עוסק באשליות ההתבוללות כאשר גיבורו, ג'ייקוב סמואלס, סובל מבגידה, מהחרמה ומאנטישמיות, למרות ביטחונו שהוא חבר רצוי בחברה הווינאית: 'הם דוחים אותי, אינם רוצים לדעת ממני כלום! [...] זה שהיה כאן היה הטוב ביותר! והוא יכול היה לעשות את זה. אה, אפשר למות מצחוק – או מבכי. הלאה יהודי! חזרה לגטו!' תיאודור הרצל, הגטו החדש: מחזה בארבע מערכות, תל-אביב 1992, עמ' 70. באמצעות דמותו של סמואלס הבהיר הרצל שהברירה היחידה מבחינת היהודים היא יצירת זהות מכובדת מחוץ לתחומיה של החברה הלא-יהודית, ולברוח מן 'הגטו החדש' של הבנה עצמית אשלייתית.

14 חוקר בן זמננו שאל שאלה מקניטה: האם בגלל יהדותו של מהלר כוללת המוסיקה שכתב את שפת המסורת האוסטרו-גרמנית, אך עם צביון, מבטא וקול שונים? ראו, Julian Johnson, *Mahler's Voices: Expression and Irony in the Songs and Symphonies*, Oxford 2009, p.

חיקתה את התנועות שפעלו בספרות המערבית. מבקרים שמרנים המעדיפים לראות את התפתחות הספרות העברית המודרנית כרצף שראשיתו בימי המקרא דחו את הדוגמאות או את הסגנונות שלא הלמו את הגדרותיהם. אחד מהם היה ברוך קורצווייל, אם כי הוא דיבר על המילה 'מהפכה' בקשר למקורותיה של ספרות זו ולהתפתחותה. כמה סופרים ומבקרים בתקופה מאוחרת יותר נטו לראות בספרות העברית המודרנית תופעה שצמחה בלעדית מתוך הספרות האירופית, אבל רעיון זה אינו מתקבל על הדעת.<sup>15</sup>

עוד לפני שהמודרניזם העברי זוהה, ודאי לפני שהתבסס, התחוללו שינויים בקהילות מזרח אירופה, המלוכדות עד אז. מיכה יוסף ברדיצ'בסקי (1865-1921), 'נביא המודרניזם' כהגדרתו של יגאל שוורץ,<sup>16</sup> קרא לבחינה מחודשת של ערכי היהדות, ומ-1899 ואילך תיאר את המתחים ההרסניים בתוך קהילות השטעטל. עוד קודם לכן, בשנת 1896, פרסם מרדכי זאב פירברג סיפור בשם 'ליל אביב'. למרות ההבדלים התהומיים בין תפיסות העולם התרבותיות והאונטולוגיות של שני הסופרים הללו, שניהם מתארים דילמה דומה של היהודי הנקרע בין אימוץ רגע משמעותי של שינוי תרבותי ובין דבקותו בקהילתיות היהודית. כבר אז היה ברור כי זהו שילוב בלתי אפשרי.

המחשבה הניטשאנית, שהשפיעה רבות על התנועה הציונית בראשית דרכה ועל ראשוני ההוגים הציוניים, חדרה בראשית המאה העשרים גם לספרות העברית. יסודות של החינוכות של ניטשה ושל הרדיקליזם שלו משכו את לבם של מתקני עולם יהודים שניסו מתקופת ההשכלה, ובמיוחד בימי התחייה העברית באירופה, להילחם בהתנגדות המסורתית להשכלה ולקידמה.<sup>17</sup> ברדיצ'בסקי הצעיר, בשונה מאחד העם, ראה את עצמו כ'ניטשאיני לכל דבר',<sup>18</sup> אם כי לימים חזר בו: 'תורת ניטשה לא שימשה נקודת מוצא לרעיונותיי אלה, אלא בה במידה שהתרחקתי ממסורת ועמדותי על הנזק שמוסר המסורת גרם לעם בתור עם – נפגשתי כאילו אתו בדרך בתביעה לשינוי הערכים'.<sup>19</sup>

דומה היה שכל אדם מצא בניטשה את מה שהוא רוצה: ברדיצ'בסקי, כרבים אחרים, נטל ממנו מה שנראה לו מתאים לתפיסת עולמו. הוא הקים חוג תומכים שכונו die Jungen (הצעירים) והקדישו את עצמם ל'מיזוג יצירתי של אמנות ו-*Lebensfreude* בשאיפות

15 ראו, איריס פרוש, קנון ספרותי ואידאולוגיה לאומית, ירושלים 1992.

16 יגאל שוורץ, 'מחשבת-המקום בסיפורת העברית הבתר-קלאסית', בתוך: יהודית בר-אל, יגאל שוורץ ותמר ס' הס (עורכים), ספרות וחברה בתרבות העברית החדשה: מאמרים מוגשים לגרשון שקד, תל-אביב וירושלים 2000 (להלן: שוורץ, מחשבת המקום), עמ' 456.

17 שלוש יצירות חשובות נוצרו באותה שנה, 1899: 'מעבר לנהר' של ברדיצ'בסקי, לאן? של מרדכי זאב פירברג ו'לנוכח פסל אפולו' של טשרניחובסקי.

18 דוד אוהנה, 'זרטוסטרא בירושלים: קווים להשפעת ניטשה על "העברי החדש"', בתוך: דוד אוהנה ורוברט ס' ויסטריך (עורכים), מיתוס וזיכרון: גלגוליה של התודעה הישראלית, ירושלים 1996 (להלן: אוהנה, זרטוסטרא בירושלים), עמ' 269-289.

19 שם, עמ' 272.

הלאומיות של היהודים'.<sup>20</sup> בניגוד לאחד העם, שהציע לספרות העברית המתפתחת סדר יום לאומי, ניסה ברדיצ'בסקי לבסס את התפתחות הספרות על עקרונות אסתטיים וקיומיים, שלא עניינו כל כך את אחד העם. יתר על כן, ברדיצ'בסקי קרא גם להתנתק מהמסורת היהודית הבתר־מקראית ולשוב אל המיתוס היהודי, 'בטרם נכבל העם בכבלי התורה'.<sup>21</sup> הוא תיאר את היהודי החדש כצאצא ישיר של העברי הקדמון וכאנטי־תזה ליהודי הגולה. התרחקות כמו־ניטשאנית זו מהמסורת היהודית היא הכוח המניע את החיפושים הפנימיים של גיבורו של ברדיצ'בסקי, נתנאל, בסיפור 'מעבר לנהר'.<sup>22</sup> בסיפור זה הגדיר ברדיצ'בסקי במרומז את 'היהודי הישן', בן הגלות השקוע בחשכה אינטלקטואלית, אותו יהודי שגם טשרניחובסקי ביקש לרפא מבחינה תרבותית. נתנאל מציג את עצמו כחתן צעיר לימים היושב בבית חותנו העשיר בעיירה קטנה באוקראינה. רוב החוקרים סבורים כי הסיפור הוא אוטוביוגרפי במידה רבה. אם כי קיימת מחלוקת בשאלה באיזו מידה של דיוק הוא משקף את חייו של ברדיצ'בסקי,<sup>23</sup> ברור שהסופר ביקש להציג את רעיונותיו הרדיקליים בעזרת הספרות, ששימשה אותו כרשת ביטחון. כשאנו פוגשים את נתנאל, הוא צופה באחיו היוצאים לתפילת שחרית ושואל את השאלה הקלאסית של התקופה, המבחינה בין היהודים העושים את דרכם לאטם אל בית התפילה לבין המהפכנים הצעירים, קצרי הרוח אבל ההססנים: 'לאן אני הולך? לאן אני והם הולכים?'<sup>24</sup> זהו השבר הראשון בחי "היהדות הישנה" / "היהדות הגלותית" / "היהדות ההיסטורית" וההצצה החטופה הראשונה אל 'הנקודה הארכימדית של המודרניות העברית'.<sup>25</sup>

על מה מלין נתנאל? על כך שהיהודים אינם מבדילים בין אור לחושך, מילים החוזרות ונשנות בסיפור כמטפורה להבדל שבין החלק העליון של העיירה ובין החלק הנמוך, המסורתי, שבין שניהם 'נהר מפליג, כמציב גבולות עמים'; שהם מסרבים לנתק את החבלים הקושרים אותם אל החשיכה הזאת, וממשיכים לעשות 'כמו שעשו אבותיהם ואבות אבותיהם, מבלי שיעלה על לב אחד מהם להרהר אחרי מעשיו ולחשוב אחרת'. לשונו הביקורתית של נתנאל עזה וברורה: 'אני שונא את האנשים הרודפים את ההשכלה בת השמים', ואני אויב למאורינו וגדולינו, שהעמיסו עלינו את ההלכות הרבות ואת כל

- 
- 20 ראו, גלבר, פרק בלתי נחקר, עמ' 106.  
 21 שפירא, המיתוס, עמ' 164.  
 22 זו הגרסה השנייה של הסיפור, וברדיצ'בסקי כלל אותה בכל כתביו. הגרסה הראשונה, שיצאה לאור ב־1899, הייתה רחבה ותיאורית יותר, ופחות מתמצתת.  
 23 ראו, שמואל רוסס, 'הסיפור "מעבר לנהר" של מ"י ברדיצ'בסקי: עיון במקורותיו ונוסחאותיו', בתוך: עזרא פליישר (עורך), מחקרי ספרות מוגשים לשמעון הלקין, ירושלים 1973 (להלן: רוסס, הסיפור), עמ' 35-60.  
 24 מיכה יוסף בן־גוריון (ברדיצ'בסקי), 'מעבר לנהר (זכרונות עוזב)', כתבים: ספורים, תל־אביב תשל"ז (להלן: ברדיצ'בסקי, מעבר לנהר), עמ' ח.  
 25 ראו, שורץ, מחשבת המקום, עמ' 455, 464.

החוקים המעיקים'.<sup>26</sup> מבחינה זו ברדיצ'בסקי הולך בעקבות ניטשה, שביקש למגר את הניגוד שבין האינטלקט לחיים: 'התבונה צריכה להפוך לטבע, והטבע צריך להיות מעוצב על ידי "האדם החדש"'.<sup>27</sup> 'מדוע', שואל נתנאל, 'אוסרים עלינו את החיים וממיתים בנו את החפץ להתענג?' הוא ממשיך לבטא את הרציונליזם שעמד בבסיס התחייה התרבותית העברית של שלהי המאה התשע-עשרה כשהוא תוהה: 'מדוע אנחנו חיים? למה נברא העולם? מדוע אנו שואלים ומבקשים כל הימים? מה תכליתנו ולאן פנינו מועדות? [...] מה הוא העולם ומה האלהים?'<sup>28</sup>

נתנאל עושה מעשה, ובצעד של כפירה מבקר בביתו של אדם, משכיל ככל הנראה, שזנח את יהדותו. הוא יושב לרגליו ולומד מפיו על תפיסת עולמו. שמו של האיש הבקי בתורות נכריות הוא מחויאל, ובשמו מהדהדים השורשים העבריים מח"ה ומח"ק. החשיבות האמיתית של שמו, הנושא מסר מעורב – במודע – מאת הסופר, היא התייחסותו אל קין, שאותה מזכיר נתנאל במקום אחר בסיפור: 'אני אדם אחר לגמרי; גדול פי-שנים אני מעתה [...] ועל מצחי איזה סימן לא יכול להימחות'.<sup>29</sup> מחויאל המקראי הוא מצאצאיו של קין: 'יְיָלֵד לְחֵנוֹךְ אֶת-עֵינֵד, וְעֵינֵד יֵלֵד אֶת-מְחוּיָאֵל' (בראשית ד, 18). נתנאל חצוי ביחסו אל האיש שחי 'מעבר לנהר', אבל למרות כעסו של חמיו ולמרות הפגיעה הקשה באשתו, הוא ממשיך בחיפושיו אחר ידע. עם זאת, הוא לא הביא בחשבון את כוחה של רעייתו הצעירה והאוהבת, המייצגת כל מה שיפה ורגוע בחייו, סמל לרוח היהדות שהוא משתוקק לעזוב. בחברתה הוא מבלה את הרגעים הטובים ביותר בחייו, במיוחד בחגים ובשעת חיבור רגשי עמוק ונינוח. הוא מתפרץ בדרך כלל לא נגד הדת עצמה אלא נגד נציגיה, היהודים העייפים והשפופים שהודקנו תחת עול שמירת המצוות הדקדקנית, שגרמה להם לאבד את הנפש הפנימית. נתנאל מתעב את החפצים, את הספרים, את המגילות, את החללים שבהם הם שוכנים, אבל לא את תוכנם. הוא חצוי בין רצונו לדבוק ביופי הקדמון לבין שאיפתו לידע חילוני. נתנאל, כהתגלמות מסוימת של הרעיונות הניטשאניים של יוצרו, מציע פעולה אינדיבידואלית ולא קיבוצית.

למרות ניסיונות המשפחה להניאו מדרכו, הוא עוזב את בית חותנו ומתרחק משנואי נפשו: 'אני שונא את האנשים הללו, אותם ואת בתיים, בתי מדרשיהם וספריהם. לא אסלח, לעולם לא אסלח לקנאים האלה'.<sup>30</sup> אבל לבסוף הוא מוצא את דרכו בחזרה אליהם: המסורת הכובלת אותו באותם חבלים, וחולשתו המעקרת את יכולתו לאמץ את השינוי למרות התנגדותו האינסטינקטיבית, שמות קץ לצעדו המרדני. איננו רואים אותו חוזר

26 ברדיצ'בסקי, מעבר לנהר, עמ' ח.

27 ראו, אוחנה, זרטוסטרא בירושלים, עמ' 274.

28 ברדיצ'בסקי, מעבר לנהר, עמ' ח-ט.

29 כדאי לשים לב למילה 'אחר', שבלי ספק נכתבה בכוונת מכוון; וגם ל'להמחות' בקשר לשם 'מחויאל'.

30 ברדיצ'בסקי, מעבר לנהר, עמ' יב.

הביתה לאשתו האוהבת. הסיפור מסתיים כשהוא נמצא בין שני חלקי העיר, העליון והתחתון, זועם על אלוהים ועל המסורת.

הסיפור 'מעבר לנהר' לא זכה להצלחה אצל כל המבקרים. היהודים הדתיים של ברשד, שבה חי ברדיצ'בסקי כשכתב את הסיפור, צירפו לשמו את המילים 'מח שמו'.<sup>31</sup> זאת ועוד, לא כל האינטלקטואלים היהודים בזמנו היו נאמנים כמוהו לניטשה או אף תמכו בנאמנותו לפילוסוף השנוי במחלוקת. אפילו ברנר פקפק ב'רדיקליזם האנטי-היסטורי' שלו ושאל: 'האומנם בקולות קריאה כאלה תעשו את המהפכה העברית, תשמידו את הגלות וכל הבא מן הגלות?'<sup>32</sup>

למרות זאת, בסיפור הקצר והמיוסר הזה מתומצתות רבות מן המגמות ששינו את פני החיים היהודיים באירופה. הספרות העברית המודרנית הלכה בעקבות המגמות התמטיות הקשורות במהפכה האסתטית ששינתה את פניה של אירופה בראשית המאה העשרים, חרף ההיסטוריה השונה שלה. ממפנה המאות ועד התקופה שבין שתי מלחמות העולם הושפעה הספרות העברית מן המפגש בין הסופרים היהודים לתרבות האירופית המודרנית ואפילו עוצבה על ידו. הספרות התייחסה למשבר התרבותי בעקבות השינוי שחל בנורמות החברתיות והתרבותיות כתוצאה מהתפוררות הקהילות, מהיחלשות המסורת, מהתערעורת תחושת המקום, מהציונות ומהקשיים הכלכליים באירופה. מבחינה זו היא בישרה, לפחות בנושאים שבהם היא עסקה, כמה מהלכי הרוח הקיצוניים שאפיינו את המודרניזם האירופי. הלכי רוח אלה מצאו הד בחברה היהודית באמצעות תחושת הבלבול, הרמיזות לשינוי רדיקלי ואולי אף אלים, העקירה והנודדים, בעיית השפות, העימות עם המטרופולין האירופי, נטיית זהות חדשה, והצורך הכולל בבחירה והיכולת לעשותה. מפגש זה עם המודרניות היה אולי כואב, אבל יצירת.

האם המפגש הזה יצר יהודי חדש? הסיפור 'מעבר לנהר' וסיפורים מוקדמים נוספים של ברדיצ'בסקי שנכתבו בערך במפנה המאות,<sup>33</sup> ותיארו שלב בהתנתקות הגיבור ממשפחתו ומקהילתו, ייצגו את מטח היריות הראשונות בקרב על המודרניות הליברלית ואת כניסתו המהוססת של היהודי החדש כמתווך, כדמות מעבר, אדם שאיננו אירופי ממש אבל גם איננו יהודי ממש. נתנאל של ברדיצ'בסקי הוא אולי יהודי חדש עובדי, המופיע בתחפושות שונות בסיפוריו המאוחרים יותר. הוא נוהג על פי תחושותיו הטבעיות, עוזב את הקהילה וסובל מהתפכחות ומניכור; לאמיתו של דבר הוא מבשרו של היהודי המודרני, העקור, חסר השורשים, התלוש.

דמות זו, שנוצרה במודרניזם העברי, אינה דומה לשום דמות אחרת שהופיעה קודם לכן בספרות העברית. זו דמות של נווד שעקר כמו יוצריו ממזרח אירופה אל בירות אירופה הגדולות אך אינו שוהה פרק זמן ממושך באף אחת מהן. ברדיצ'בסקי עצמו היה

31 רוסס, הסיפור, עמ' 41.

32 אוחנה, זרטוסתרא בירושלים, עמ' 277, 279.

33 הכוונה לסיפורים 'בין הפטיש והסדן', 'מחנים', 'עורבא פרח' ו'מנחם'.

היוצא מכלל זה: הוא התיישב בגרמניה ונשאר בברלין עד מותו ב־1921. גרשון (גרשום) שופמן (1880–1972) חי בגליציה עד 1913, ואז עבר לווינה. משם עקר לכפר אוסטרי בשם נְטְצֶלְדורף, ולאחר מכן עלה לארץ ב־1938 והתיישב בחיפה. דוד פוגל (1891–1944) עבר מבירה לבירה, ניסה לחיות בארץ ישראל ונכשל, ולבסוף השתקע בצרפת לזמן קצר עד שגורש בידי הנאצים. גם ברנר (1881–1921) עבר מביאליסטוק לוורשה, משם ללונדון ואחר כך ללמברג, וב־1909 התיישב בארץ. גנסין (1879–1913) נדר מעיר לעיר עד שחזר לוורשה ובה מת. במונח ש־*les grands esprits se rencontrent*, הסופרים הללו נפגשו או חלפו זה על פני זה בתנועתם בין ערי אירופה, כתבו זה על זה וזה בשביל זה, אבל היו שונים מאוד זה מזה בהתפתחותם האינטלקטואלית וברעותיהם. היהודי התלוש, גירסה חדשה של היהודי החדש, הוא זן של האנטי־גיבור המודרניסטי החדש, חסר השורשים, המנותק מעברו והמפוכח מאשליותיו לגבי העולם ה'חדש' שאליה היה נחוש להגיע. ובניסוחו של ברדיצ'בסקי: 'זר שם וכאן; זר הוא בעולם ובחיים'.<sup>34</sup>

כל אחד מהסופרים הללו הביא לידי ביטוי שונה את התכונות המודרניסטיות, אבל כולם ניסו ליצור דמות של אדם בודד, לוקה בחסר או נואש, ולא פעם כל אלה גם יחד, כרפוס המייצג את הסופר העברי של ראשית המאה העשרים. זהו אדם שניתק מהמסורת שבה גדל ונאלץ לגבש לעצמו לא רק זהות חדשה אלא גם סגנון ספרותי חדש. בפרוזה החדשנית של אורי ניסן גנסין, למשל, הגיבור המופיע בארבע הנובלות שלו בשמות שונים בחיפוש אחר אהבה כצורה של מימוש עצמי, עובר ממצב של בדידות קיצונית ושל אין אונים להבטחת הנחמה שבהבנה עצמית. הנרטיבים נטולי העלילה של גנסין כפופים לעושר תיאורי התלוי בכל זאת במילים המרמזות על בדידות וייחודיות. בכתיבתו התעלם גנסין מהשינויים העצומים שהתחוללו בעולם היהודי, אף על פי שהגיבור הוא קורבנם של שינויים אלה. לא כך ברנר, שמיקם את דמויותיו בתוך המסגרת הרחבה יותר של הגורל היהודי. הוא השתמש בעצמו כגיבור, ובאמצעות סיפורת ששרטטה את התקדמותו האינטלקטואלית חתר לריאליזם סימבולי בשאיפה למצוא משמעות בחייו. ברנר, לדברי ישעיהו רבינוביץ, 'התלבט בין התשוקה המשיחית לטבול את בשרו ודמו בסבלות היהודי היחיד ובין כמיהתו האישית להתייחד עם עצמו. בין שני העולמות האלה אין שום קשר'.<sup>35</sup>

ברומן מסביב לנקודה ובמחזה מעבר לגבולין הדמויות מבודדות ונואשות אחרי שנכשלו בניסיון למצוא דרך לבטא את ההתייחדות הזאת לצורך התבוננות פנימית וחוו סבל גופני — לרבות כאב ראש עז — בניסיון למצוא משמעות לחייהן. ברנר, שלאמיתו של דבר לא היה רואה שחורות מטבעו,<sup>36</sup> חש התחדשות אישית בהגיעו לארץ ישראל כאיש העלייה השנייה, אבל דמויותיו המשיכו לחיות בקדרותן השיפוטית.

34 נורית גוברין, תלישות והתחדשות, תל־אביב 1985, עמ' 20.

35 Isaiah Rabinovich, *Major Trends in Modern Hebrew Fiction*, Chicago and London 1968, p. 97

36 שם, עמ' 100.

דוד פוגל יצר דמויות שהזכירו פרטים מחייו האישיים, אם כי היו בעלות קיום עצמאי. למשל, גיבור הרומן חיי נישואים (1929), רודולף גורדווייל, חי בתוך פמליה של חברים, מתאהב, מתחתן, מביא ילד לעולם ובסופו של דבר הורג את אשתו. רומן וינאי גדול זה שונה במהותו מהרומנים של ברנר ושל גנסיין. גיבורו אינו סובל מהניתוק מהקהילה או מהמפגש הטראומטי עם התרבות הנוצרית של אירופה; הוא סובל בשל כניעותו המזוכיסטית לאישה נוצרית רודנית. לא קשה לראות את ההשוואה לדילמה התרבותית היהודית, אף כי לא זו הייתה כנראה כוונתו של פוגל. גורדווייל איננו 'תלוש', אם כי פוגל עצמו היה התגלמות היהודי האירופי הדלפון, העקור, ובמקרה שלו גם חסר הבית. ב-1912 הוא כתב ביומנו: 'בכל חיי, מזמן היותי בן שלוש-עשרה עד עכשיו, שהנני בן עשרים ושתיים, אין אפילו תקופה אחת שלמה של חיים על מקום אחד ועבודה קבועה, רק נדידה וריסוק ונדידה'.<sup>37</sup>

למרות ההבדלים ביניהן, הדמויות שיצרו כותבים אלה ובני דורם דומות במעלותיהן ובחסרונותיהן, בעיקר בייאוש הנובע מאובדן קיומי, יהיו גורמיו אשר יהיו. הן מספרות על התקרמותו של נתנאל אחרי שזנח את צד הנהר שבו גדל והעז לצאת אל העולם שמעבר לו. לרוע המזל, רק לעתים נדירות זוהי התקרמות חיובית.

חוסר האונים, הלקויות המיניות והעכבות הרגשיות של הדמויות משתקפים לא רק בתלישותן הקיומית והחברתית בתוך העולם הבריוני, אלא גם בעולם הממשי של יוצריהן. 'כל אלה אינם אלא "טיפוסי המרתף"', מצטט גרשון שקד את דב סדן, 'העומדים מחוץ לכל סביבה, השרויים בתוך בדידות ודלות, הרואים את החיים ואת נשמתם מתוך אספקלריה משונה. והפסיכולוגיה של אנשים אלה [...] היתה למרכז היצירה בספרותנו הצעירה'.<sup>38</sup> לפי שקד, הסופר בעל המחשבות מכיר בקיומם של הסופרים העקורים והתלושים, אך סבור שאין להם חשיבות אמנותית. והוא מצטט בהקשר זה את שמואל ניגר שגרס כי 'הללו נעשים נושא להתפלספות על עצמם, הם נעשים לחוקרים-אינקביזיטורים של עצמם. חותכים בבשר החי ומפוררים את נשמתם שלהם; מנתחים אותם כפי שמנתחים ניתוח שלאחר המוות אדם שטרף נפשו בכפו'.<sup>39</sup>

ההתאבדות כמליצה ספרותית אינה רחוקה ממחשבותיהם של הגיבורים המשמשים ליוצריהם סמלים של גופות מנותחות. מנגד, הסופרים האלה ישבו בבתי קפה אירופיים ושוחחו זה עם זה ותמכו זה בזה, ספגו את ההתפתחויות התרבותיות של זמנם ושל תקופתם, ולמרות התפיסה השלילית של האלטר-אגו הספרותי שלהם הם עצמם כתבו, לימדו, פרסמו. היו מהם שהצליחו, כמו ברנר, ליצור לעצמם חיים חדשים בארץ ישראל, והיו שנכשלו בכך, כמו גנסיין ופוגל, אבל ניסו לעשות זאת, לפחות. הסופרים היהודים המודרניסטיים ערכו ניסויים בשפה ובסגנונות ספרותיים, הפכו את העברית למכשיר

37 דוד פוגל, תחנות כבות, תל-אביב 1990, עמ' 277.

38 גרשון שקד, הסיפורת העברית 1880-1970, תל-אביב 1977, כרך א, עמ' 362-363.

39 שם, עמ' 363.

תיאורי ברור, העמידו אותה לשירות הסגנונות הספרותיים של זמנם והציגו תיאורי טבע מרהיבים ומשכנעים. על רקע המודרניזם האירופי הם יכלו ליצור גירסה מודרניסטית של 'העברי החדש'. ברנר ובני דורו כתבו אולי את הסיפורת העברית המשוכללת ביותר ופוגל גם יצר שירה נפלאה, אבל ראיית העולם שלהם הייתה קודרת וייחודית, והרבתה לעסוק בהתבוננות פנימית. היהודי/העברי החדש צריך היה להיעשות מחומר קשוח יותר.

#### ד. שאול טשרניחובסקי (1875–1943)

שלל רעיונות ההתחדשות שהעלו ניטשה, נורדאו, בובר, ברדיצ'בסקי וברנר התאחדו בשירתו של טשרניחובסקי, אם באמצעות התייחסות מכוונת או כתוצאה מרוח התקופה. נציג התורה הפילוסופית והאסתטית הזאת – 'האדם החדש', 'היהודי החדש', 'איש הרנסנס', 'בן האדם השלם'<sup>40</sup> – יצר את הבסיס לתפיסה השיירת של טשרניחובסקי. הצייר הרוסי לאוניד פסטרנק צייר ב-1923 את דיוקנו של שאול טשרניחובסקי בגיל 48. בציור נראה המשורר בלבוש רשמי, בצווארון גבוה ועניבה, בישיבה זקופה, זרוע אחת נשענת על מסעד הכיסא והאחרת נעוצה בדש המקטורן, ברוח הדיוקנאות הפופולריים של נפולאון. שערו המתולתל, הזכור לרבים מבני דורו, תורם להילה הרומנטית של הציור. הבעתו מאופקת, אפילו חמורה. זהו טשרניחובסקי המדען, לא המשורר. אבל פסטרנק יצר את דמותו של האמן בעיני המצויר: מתבונן אל תוכו פנימה מבלי להבחין בנעשה סביבו, ישוב בתנוחה רומנטית, אולי אף מהפכנית והרואית. תצלום של טשרניחובסקי ארבע שנים אחר כך מלמד עד כמה שיווה פסטרנק הילה רומנטית לנושא ציורו. בתצלום מישיר טשרניחובסקי מבט למצלמה בהבעה זועפת (כמו בהרבה תצלומים אחרים שלו מאותה תקופה ומתקופה מאוחרת יותר), פרוע במקצת, מביט בהבעה לא מחויכת, כמעט כעושה, ללא שמץ של מהפכנות או הרואיות. אבל בשני הדיוקנאות כאחד ניכרת העוצמה המרוכזת הנוכחת גם בתצלומים אחרים של האיש בכל שלבי חייו.

הסביבה שבה גדל טשרניחובסקי הייתה שונה מהסביבה שבה צמחו רוב הסופרים העברים בני דורו – לא תחום המושב, לא העיירה היהודית, אלא כפר בדרום אוקראינה – ולפיכך הוא היה פתוח יותר מהם להשפעות תרבותיות זרות. עם סיום בית הספר היסודי בכפר יצא ללמוד בגימנסיה למסחר באודסה, העיר שהייתה אחד ממרכזי היצירה העברית והלאומיות החילונית המודרנית, ומשם עבר להידלברג והשלים את לימודי הרפואה. הוא עבד כרופא וטיפל בחולים בבית חולים צבאי בחזית במלחמת העולם הראשונה, ובעקבות זאת זכה לאות כבוד מטעם ממשלת רוסיה. חייו היו מודרניים בצורה יוצאת דופן. ובכל זאת, אף על פי שחי בגרמניה והיה פתוח להשפעה אירופית בתקופת הפריחה של כל המודרניזמים באמנות ובספרות, אי אפשר להגדירו כמודרניסט בנוסח בני דורו –

40 ראו, Asher D. Biemann, 'Aesthetic Education in Martin Buber: Jewish Renaissance and the Artist', in: Michael Zank (ed.), *New Perspective on Martin Buber*, Tübingen 2006, p. 99 (להלן: ביאמן, מרטין בובר).

ברנר, פוגל, שופמן וגנסין. הוא גם לא היה המשורר העברי הרומנטי הראשון וגם לא הפנתאיסט או אפילו ה'תלוש' היהודי הראשון, אף על פי שנדד ממקום למקום כל חייו. אמנם, בדומה ליוצרים 'תלושים' אחרים חי גם הוא בעוני מרוד רוב חייו, אלא שבשונה מהם טשרניחובסקי לא התמודד עם תחושת האשמה שבנטישת המסורת או אימוץ תרבות חיצונית. חייו היו אמנם דוגמה מובהקת לחייו של סופר מודרניסטי, אבל לא הייתה בו כל תלישות. הלל ברזל סבור כי בשונה מהסופרים העבריים המודרניסטים, שכולם היו תלמידי ישיבה והמרד שלהם נקנה אפוא בייסורים, גישתו האנטי-מסורתית של טשרניחובסקי נבעה מנקודת מבט שלא נראתה לו מסיתה או מערערת. הוא לא סבל מהעימות עם העולם החילוני המודרני מפני שנעוריו וגידולו הכשירו אותו לכך, ולכן גם לא נתקף אימה כשפגש את 'סירי הבשר' של מרכז אירופה. הוא לא יצר אנטי-גיבור אבוד ומיסור, אף על פי שהביע סבל אישי בשירים כמו 'האדם אינו אלא', וראייתו לא הייתה ראייה אורבנית. גם מבחינת השפה והפרוזודיה אין לראות בו מודרניסט. הוא לא ערך ניסויים בז'נרים מודרניסטיים אלא הביא לספרות העברית המודרנית צורות אירופיות מסורתיות.<sup>41</sup> במקביל, נטייתו אל האידיליה, אל הסונטה ואל הבלדה ההיסטורית מלמדת הן על ניסיון לחפש מבנים מחוץ למסורת הספרותית העברית והן על השאיפה לשלב את הצורה האירופית עם התוכן היהודי. אם הכתיבה המודרניסטית היא מקוטעת, כפי שסבור שחר פינסקר,<sup>42</sup> הרי טשרניחובסקי המשורר הציג סגנון קלאסי מלוטש שלא שיקף את הקיטוע ששרר בחייו הפרטיים.

ברוך קורצווייל טען כי המודרניזם הוא התמודדות מתמשכת עם כל חלק במורשת התרבותית של המשוררים: 'מודרניות החסרה את ההתמודדות הזאת ואינה יודעת את התהליך הדיאלקטי שבין שלילת העבר וחובו היא מודרניות מדומה בלבד, מודרניות של חקייני האופנה העוברת והחולפת'.<sup>43</sup> ואכן, טשרניחובסקי הציג את מורשתו ואת מורשת התרבויות האחרות במידה שווה של להט ורגש. הוא בלט בין המשוררים העבריים של ראשית המאה העשרים בנטייתו לשאוב דוגמאות ומטפורות מתרבויות זרות. ה'הלניזם' לכאורה שלו נבע מדבקותו בתנועה הרומנטית האירופית, ששלגל, שילר וגתה ציינו לדעתו את שיאיה, ולא משאיפה מכוונת לאתגר את המסורת שלו. איש אינו מאמין

41 הלל ברזל, שירת התחיה: שאול טשרניחובסקי, תל-אביב 1992 (להלן: ברזל, שירת התחיה).

42 Shachar Pinsker, *Literary Passports: The Making of Modernist Hebrew Fiction in Europe*, Stanford (forthcoming). פינסקר כותב: 'ברנר] יצא להגן על סופרים בני דורו כמו שופמן, גנסין ונומברג (ובאופן עקיף גם על עצמו) מפני האשמות הביקורת [על הפרגמנטציה של הסיפורת שלהם] בטענה שאם המציאות עצמה היא שבורה, אין פלא שגם הסיפורת העברית שנותנת לה ביטוי "היא שבורה, רצופה, מיניאטורית". הוא ממשיך ושואל: "מה לעשות? [...]" באין ברירה לא ימלט להביט על פרצופנו גם בזו ה"מיניאטורית".

43 ברוך קורצווייל, 'הערות לשירת יהודה עמיחי', הארץ, 28.6.1963.

שטשרניחובסקי קרא להתפלל לאלים היווניים. השאלה היא אם משורר יהודי החופר בעבר זר אכן יכול לבנות מודרניזם, כפי שהגדיר זאת קורצווייל.<sup>44</sup> תצלום נוסף, הפעם של טשרניחובסקי ובובר, צולם בביקורו של המשורר בבודפשט ב-1924. השניים עומדים זה לצד זה בחברת מארחם, יוזף פטאי, מישרים מבט אל המצלמה. פגישה זו עם בובר, שייתכן כי הייתה חסרת חשיבות, אינה מעידה כי טשרניחובסקי היה מודע לסערה התרבותית שהתחוללה בחוגי האינטלקטואלים היהודים בברלין בתקופה שבה השלים את לימודי הרפואה בהיידלברג (1899-1903). אבל הוא, ברדיצ'בסקי ובובר התקרבו לאותה נקודה ממקורות שונים, כאותן צורות קליידוסקופיות הנפגשות ומתנתקות. בדומה לברדיצ'בסקי קרא גם טשרניחובסקי לבחון מחדש את הערכים הקיימים; הוא יצר סינתזה בין החוויה היהודית, התרבות האירופית ותחושת החיוניות שנבעה בחלקה מהרעיונות של ניטשה ובחלקה מהחיוניות האישית שלו. בדומה לדוברי התחייה היהודית, גם הוא לא הציע לדחות את הגלות אלא לתמוך בלאומיות יהודית. לראשונה בשירה העברית התלכדו תפיסת התחייה היהודית של בובר ואלמנטים אחרים מהגות הזמן באחד משיריו הידועים – אולי לשמצה – של טשרניחובסקי, 'לנכח פסל אפולו' מ-1899, שנה משמעותית בספרות העברית. בשיר זה סוגר הדובר לאל־הנער ומוכיח את עמו על אובדן מרץ העלומים שלו. לא רק שמושא הערצתו של הדובר הוא אל פגני, אלא שהוא כורע ברך מול יצירת אמנות שהיא כשלעצמה נעשית דבר נשגב הראוי לסגידה. האמנות החזותית הוונחה בתרבות היהודית – אם בעקבות הדיבר השני או בעקבות המפגש עם האמנות הנוצרית ונושאה. כאן הפגין אפוא טשרניחובסקי חילול השם כפול, אם כי, כפי שמציינת ברברה מאן, 'נוהגים להגדיר את [השיר] "אפולו" כדוגמה שכיחה למגע המודע של התרבות העברית המודרנית עם האמנויות היפות'.<sup>45</sup> חשוב להדגיש שהדובר קד ליצירת אמנות: 'בְּאֵתֵי עֲדִיךָ, מוֹל פֶּסֶלְךָ אֶקְדָּה, / פֶּסֶלְךָ – סִמְלֵי הַמְּאֹרֵי בְּחַיִּים'.<sup>46</sup> פתיחות לאמנות החזותית הייתה אחד מעיקרי התחייה היהודית של בובר: 'דווקא האמן שעשוי היה להצהיר על חופש מרבי, שגילם את הצורה הנעלה ביותר של האינדיבידואליות ושהיה קרוב יותר מכול לטבע ולתחושת ה־*Weltlichkeit* [הארציות] – הוא הוא שהפך את הסכולסטיקה הדתית לדת של חיים. בובר התבטא ברוחו של ניטשה כשתפס את האמנות כחיוניות צרופה, כעדות העליונה לחיים היהודיים'.<sup>47</sup>

44 Glenda Abramson, 'Hellenism Revisited: the Uses of Greek Myth in Modern Hebrew Literature', *Prooftexts*, Vol. 10, No. 2 (May 1990), p. 239. אף שטשרניחובסקי הושפע ממגמות תרבותיות מגוונות, שורשיו הספרותיים היו נעוצים לבטח בספרות הרוסית. היבט זה כבר נדון במחקר בהרחבה.

45 Barbara Mann, 'Portrait of the Artist as a Hebrew Writer', *Prooftexts*, Vol. 21, No. 2 (2001), p. 251

46 שאול טשרניחובסקי, 'לנכח פסל אפולו', כל כתבי שאול טשרניחובסקי: שירים ובלדות, תל-אביב 1990 (להלן: טשרניחובסקי, כל כתבי), כרך א, עמ' 86. ההדגשות שלי.

47 ביאמן, מרטין בובר, עמ' 94.

התחייה היהודית הייתה כרוכה ב'תרבות אוניברסלית של יופי [...] "השתקפות עצמית" אסתטית ולאומית (Selbstbesinnung der Volkerseelen). [...] גילוי הלאום כאמנות'.<sup>48</sup> במידה רבה הודות להשפעתו של בובר נעשתה האמנות גורם מעצב כה מרכזי באידאולוגיה הצינונית. הדובר ב'אפולו' הוא הראשון לשבים לא רק אל אפולו אלא אל האמנות כולה, אל המפר את הטאבו האסתטי, כאילו נפער פער קדמון בין חברים, וכאילו בעבר שאב גם עמו כוח מתכונות אפולוניות מסוימות.

בפקולטה לפרהיסטוריה באוניברסיטת היידלברג מצאו זהר ויעקב שביט עותק של פסל אפולו.<sup>49</sup> המקור, פסל אפולו של פֶלוֹוֹדֶרֶה, נמצא במוזיאון פירקלמנטינו בוויטיקן. לא ברור אם טשרניחובסקי ראה את ההעתק באוניברסיטה או השתמש בו כמודל לשירו, מפני שהוא החל לכתוב אותו עוד בהיותו באודסה. אייזיק זילברשלג, שהיה מיודד עם אחיו של טשרניחובסקי, סיפר כי 'טשרניחובסקי אהב את האוניברסיטה העתיקה'.<sup>50</sup> הואיל והשיר הושלם בהידלברג, סביר להניח שהמשורר היה מודע לקיומו של העותק של הפסל בקירבת מקום. אם כן, למרות בקיאותו הרבה בטקסטים היווניים ותרגומיו להומרוס, זה היה חפץ שעורר בו תגובה יצירתית, החפץ כמטונימה לתרבות שנתפסה תמיד בעיני רוחו כמוארת, כבריאה וכשופעת יופי.

הדובר בשיר 'לנכח פסל אפולו' מציב זה מול זה את הגוף היהודי ואת הגוף היווני, המופיע ביצירת אמנות שהיא עצמה מציגה אותו כאידאליזציה. פסלו של אפולו בראייתו של טשרניחובסקי הוא התגלמות היווניות: 'אל-נער, נאדר, רענן, כליל יפי, / חולש על שמש ומסתרי-חיים / בערפלי השירה ובגנזי-גוניה, / בים הנגונים באפי גלימו; / אל גיל החיים בכל עשרם והדרם, / תקפם וצפוני משפיות גוניהם'.<sup>51</sup> פעם היו ליהודים תכונות דומות, אומר הדובר לאפולו, 'תחושת החיים' שעליה מדבר בובר;<sup>52</sup> אבל הם דיכאו אותה והמירוה במאסר תחת עינם הפקוחה של שומרי התורה. ראייה זו מתעלמת כמובן מהתכונות החיוביות והמוסריות של היהדות, אלא שטשרניחובסקי מעולם לא שלל אותן – הוא הוקיע את שומרי המסורת הלגליסטית, אותם 'חדלי-אונים', 'פגרי אנשים', אותם אנשים שביקשו לשמר את תרבות הגולה שחנקה את תכונותיה של הדת החיה טרם הגלות. בובר קרא לשילוב של הרוח עם הטבע, ובדומה לטשרניחובסקי, הצר על עיוותי היהדות בלי להשמיץ את היהדות עצמה. קשה להבין מה מבקש הדובר בשירו של טשרניחובסקי לקבל מאפולו פרט לעידוד, ואולי דוגמה להחלמה רוחנית. הוא

48 ביאמן, בעיה של מסורת, עמ' 63.  
 49 זהר ויעקב שביט, 'לנוכח פסל אפולו', הארץ, 7.8.2009.  
 50 Eising Silberschlag, *Saul Tschernichowsky: Poet of Revolt*, London 1968, p. 17 (להלן: זילברשלג, שאול טשרניחובסקי).  
 51 טשרניחובסקי, 'לנכח פסל אפולו', כל כתבי, עמ' 85.  
 52 Steven E. Aschheim, *The Nietzsche Legacy in Germany 1890-1990*, Berkeley 1994, p.

אמור היה לדעת כי אפולו, נוסף על חובותיו האלוהיות האחרות, היה גם בעל כוחות ריפוי שאותם הוריש לבנו אסקלפיוס, אל הרפואה.<sup>53</sup>

מן השיר הזה מגיח יהודי חדש, המעיד על עצמו: 'הִרְחַקְתִּי לְכֶת מְכָל אֲשֶׁר הָיוּ לְפָנַי [...] הַנְּנִי הָרֵאשׁוֹן לְשָׁבִים אֲלֵיךְ'. מכאן משתמע שהוא הראשון הפועל נגד דיכוי 'תחושת החיים' ומבקש את הנשגב. התפייסותו החד־צדדית חושפת את ההבדלים ביניהם: האחד מייצג את היופי ואת החופש, והאחר מתבוסס במסורת שהחניקה את רוח החיפוש. יש להחדיר אור לחייה הלא בריאים של האומה. זהו המסר של השירה הפילוסופית של טשרניחובסקי.

הדובר קד למוצג של אל יווני, אך לא פחות מכך לדיוקנו המטפורי של 'איש הרנסנס' הניטשאני ולטיפוס היהודי החדש של בובר. הוא הראשון ש'שב' אליו, אות להתחדשות. למרות ביקורתו הוא אוהב את עמו במידה מספקת כדי לרצות 'לרפא' אותו. הדובר של טשרניחובסקי בכליל הסונטות 'לשמש' הוא נביא השמש (ואפולו הוא אל השמש), והוא נושא את בשורת ההתחדשות אחרי אימי המלחמה. האם מקרה הוא שהשורה הראשונה של 'לשמש' היא: 'הַיִּיתִי לְאֵלֵי קְיָיִן וְכַאֲדָנִי',<sup>54</sup> שהרי יקינטון הוא האוהב האנושי הנערץ של אפולו האל? טשרניחובסקי הוא אכן אוהבה של רוח ההתחדשות של אפולו.

השיר 'לנוכח פסל אפולו' של טשרניחובסקי עורר לימים ביקורת, אבל המשורר הביע בו תפיסת עולם בת זמנו, שהייתה מקובלת על ברדיצ'בסקי ונוסחה בידי בובר שנים אחדות לאחר חיבור השיר. הוא לא פרץ בו דרך חדשה לחלוטין, אבל מבקריו נפגעו מהמטפוריזציה הייחודית של הרעיונות הללו בשילוב עם הערצתו של טשרניחובסקי לתרבות היוונית, והעובדה שהציג פסל פגני כסמל לנזק־קונפורמיות. התגובה על יצירתו של טשרניחובסקי בכלל, ועל 'לנוכח פסל אפולו' בפרט, הייתה שילוב של ביקורת מדעית ושל אהדה וסלידה, בייחוד לנוכח מה שנתפס כהשמצת היהדות.<sup>55</sup> בובר הציג את השיר כביטוי לקיבעון התרבותי של היהודים וטען כי הגורמים החוץ־דתיים של היהדות הם 'שוליים עד כדי כך שאין להם כל חלק בביטוי היצירתי שלה, או שבדרך זו או אחרת הם נקבעים על ידי גורמים דתיים ותלויים בגורמים אלה'.<sup>56</sup> כדוגמה לכך הוא הביא את ההמונים שערקו במדבר משורות העם היהודי ולא אימצו את חירותם החדשה, אלא 'ביטאו

53 בשירו 'תהלה לאפולו' כתב המשורר האנגלי פרסי ביש שלי ב־1824: 'All harmony of instrument or verse, / All prophecy, all medicine is mine, / All light of art or nature; to my song / Victory and praise in its own right belong'. אפולו והומרוס אשר עליהם כתב שלי היו דמויות שהשתייכו לספרות הרומנטית המרוממת. נוסף על הבעת תחושותיו עקב תוצאות ההרס והגלות, אימץ טשרניחובסקי גם את המיתולוגיה של המסורת הרומנטית שהוא העריץ.

54 טשרניחובסקי, 'לשמש: כליל סוניטות', כל כתבי, עמ' 204.

55 לסקירת הביקורת על טשרניחובסקי ראו, ברזל, שירת התחיה, עמ' 441 ואילך.

56 Martin Buber, 'Heruth: On Youth And Religion' (1919), in: Asher D. Biemann (ed.), *The Martin Buber Reader: Essential Writings*, Basingstoke 2002, p. 129

את תאוותם בכך שאספו חפצי ערך לבניית עגל זהב.<sup>57</sup> טשרניחובסקי מפגין תכונה דומה, המשיך בובר, כשהוא מוותר על הנאמנות לאל הישן וסוגר במקומו לפסל אפולו.<sup>58</sup> אפשר ללמוד הרבה מאמירה זו של בובר. השאלה היא אם הדובר של טשרניחובסקי מעריך את יצירת האמנות או את האל האימננטי, אם הוא פונה אל הפגניות או אל סמל של התחדשות תרבותית, אם הוא אכן משתמש בדת אחרת כקרדום לניפוץ דתו הוא.

### ה. אני – לי משלי אין כלום

כמעט ארבעה עשורים אחר כך, לקראת סוף חייו, בשנת 1937, כתב טשרניחובסקי וידוי לירי ששמו 'אני – לי משלי אין כלום...'. המתאר את הנושאים האינטלקטואליים שהעסיקו אותו כל חייו.<sup>59</sup> השיר מזכיר דיוקן, פסל והומז' נוספים – ציורו של רמברנדט, 'אריסטו הוגה בפסל הומרוס' (1654). בדיוקן זה נראה אריסטו לבוש מחלצות פאר ועונד שרשרת זהב כבדה, מתנת תלמידו אלכסנדר הגדול, מניח את ידו ביראת קודש על ראש הפרוטומה של המשורר העיוור. בזכות הניגוד שבין בגדיו המפוארים של אריסטו לבין בגדו הפשוט של הומרוס נהוג להניח שאריסטו הוגה בערכה של ההצלחה הארצית לעומת ערכי הרוח. אלא שבדמותו של אריסטו אין שום יוהרה, כי הוא, בדומה להומרוס – ובדומה לטשרניחובסקי עצמו בשירו – שקוע בהגות פנימית.

אפשר לראות בדיוקנו של רמברנדט מטפורה לטשרניחובסקי הניצב לפני פסל אפולו בתחושה דומה של יראת כבוד. אבל שום שיר אינו מבטא את השאיפות הסותרות המפעמות בסופר העברי המודרני כמו 'אני – לי משלי אין כלום'. השיר עוסק בכוונה האינדיבידואלית ולא בצייביליזציה המערבית, בהיסטוריה או בלאומיות היהודית, אם כי זו האחרונה באה לידי ביטוי בדגש הרב שמייחס הדובר בשיר להיעדר הבית, הכרם והמטע. זוהי שירה אינטרוספקטיבית עמוקה, ולדעתי אין כאן ניסיון להתעלות מעל המצוקה האישית כדי לומר משהו על עתידו הלאומי של העם היהודי, כפי שייחסו לו.<sup>60</sup> בדומה לשיר 'הָאָדָם אֵינוֹ אֶלָּא...' (1925),<sup>61</sup> זהו וידוי של נודד שעזב את ביתו ויהיה מוכן להחליפו רק בהפשטה אידאלית, אם בכלל.

'אני – לי משלי אין כלום' מבקש בדמיונו למצוא 'דָּבָר כְּלוֹ שְׁלִי', פסל יחיד שייבחר משורת אפשרויות. טשרניחובסקי הוסיף לייצוג הקודם של אפולו שבע דמויות, שכל אחת מהן עשויה להיתפס, כמו אפולו, כהתגלמות התכונות הנערצות על המשורר. השיר בנוי בבתים (סטנצות), כשכל בית כולל עשר שורות לא חרוזות של הקסמטרים יאמביים,

57 ש.ם.

58 ש.ם.

59 טשרניחובסקי, 'אני – לי משלי אין כלום...', כל כתבי, עמ' 417-422.

60 ראו, Daniel S. Beslauer, *Towards a Jewish (M)orality: Speaking of a Postmodern Jewish*

*Ethics*, Westport, Connecticut and London 1998, pp. 115-127

61 טשרניחובסקי, 'הָאָדָם אֵינוֹ אֶלָּא...' כל כתבי, עמ' 285-288.

המקצב המקובל בשירה האפית היוונית, בהגייה הספרדית המקובלת בשירתו המאוחרת של טשרניחובסקי. הדובר מתבונן בדמויותיהם של שני עברים קדמונים, משה וישעיהו, ושל שני יוונים קדמונים, אפלטון והומרוס. מופיעים שם גם פסלי הראש של גתה, של שקספיר ושל האלה עשתורת. נעדרים משם בר כוכבא, יהודה הלוי או הרצל. הדמויות מייצגות בין היתר את שאיפתו של טשרניחובסקי לסינתזה בין התרבות האירופית ליהודית, לפיוס בין אפולו לבין היהודי המתגעגע.

כל חייו היה טשרניחובסקי עני מרוד. הוא לא הצליח להתפרנס היטב לא משירתו ולא מעבודתו כרופא. לפעמים לא היה לו כמעט מה לאכול. אייזיק זילברשלג מספר שהמשורר היה כה עני עד שפעמים רבות נאלץ לצאת לרחובות ברלין הקפואה ללא מעיל.<sup>62</sup> נדודיו מארץ לארץ נבעו במידה רבה מחיפושיו אחר פרנסה, וזאת הוא השיג רק בארץ ישראל לקראת אחרית חייו. 'אני – לי משלי אין כלום', פותח בהודאה שוברת לב על מצבו החומרי של הדובר: 'אני – לי משלי אין כלום, גם לא שלחן! / [...] בין ד' כְּתָלִים שֶׁל חֶדֶר לֹא-לֶךְ, / אֲשֶׁר גִּבֵּי זָרִים הִטִּילוּ בוֹ לְכַלּוֹךְ, / וְטִשְׁטֹשׁוּ צְבָעִיו בְּמִבְט וּבְמִגָּע, / לְטֹשׁוּ כַף-הַמְנַעוּל וְשִׁפְשָׁפוּ הַקֵּת; / עַל הַמְשָׁקוּף הַדָּל אֲבָקֵת זְהָמָתָם [...] / גַּם זֶה יָדוּעַ לִי: כִּי לְעוֹלָם אֲנִי / לִי בֵּית לֹא אֲבָנָה [...]'.

הוא יודע כי לעולם לא ייטע כרם או גן או חלקת אדמה, כי 'נְכֶסֶי-דָּלָא-נְיָדִי לֹא לַנּוֹדֵד, לֹא לִי'. רכושו היחיד הוא דמיונו, שבאמצעותו הוא מוצא לא עושר כי אם שירה. בבית המפריד בין המחצית הראשונה של השיר למחציתו השנייה מצביע הדובר על אופי חיפושיו:

וְלִי לוֹ אַךְ שְׁלִחַן! אוֹתָהּ פָּנָה קִטְנָה,  
שָׁבָה אָדָם רְגִיל לְהִתְיַחַד עִם אוֹר  
עוֹלָם-כָּל-עוֹלָמוֹתָיו, מֵתוֹךְ נִיצוּץ חַיִּים  
שִׁטְשִׁטְשׁוּ בְּאִין-סוּף, הֶגְיוֹן יָדִיד מִכָּבֶד,  
חֲזוֹן מוֹרָם מְעַם, פְּלִיט אָבֵן אוֹ פְּלִיט גְּוִיל;  
אוֹ בְּשָׁעָה בְּרוּכָה בְּשַׁפְּעַ שֶׁל שִׁירָה  
תְּקַרְתֶּפֶן כְּגַל מֵתוֹךְ נִגּוֹן אֱלֹם  
הַמְנַסֵּר בְּלֵב, דוֹרֵשׁ לוֹ הַמוֹצָא,  
וּבְעֵתֶרֶת אוֹן כְּדִי לְרֹשֶׁם בְּיָד  
קוֹרְחַת בְּגִילָה עַל-גַּב פְּסוֹת נֵיר.<sup>63</sup>

השיר מבטא נהמת לב אוטוביוגרפית שנכתבה בשעה שטשרניחובסקי התגורר בחדר שכור בשכונת קטמון. דומה שגם כאן המחסור והיעדר השורשים הניעו את כוח היצירה, כמו אצל המודרניסטים העברים.

62 זילברשלג, שאול טשרניחובסקי, עמ' 30.

63 טשרניחובסקי, 'אני – לי משלי אין כלום...', כל כתבי, עמ' 419-420.

אפשר לראות כל בית בחלקו השני של השיר כחדר (סטנצה פירושו חדר, באיטלקית) בפני עצמו, המקושט ביצירת אמנות שונה. חלק זה של השיר מתאר ניסיון לזהות את תכונותיהם של הנושאים האיראליים שאולי יביאו בסופו של דבר אל השירה שתיכתב על השולחן. כל פסל בנוי מהחומר המשקף את התכונות הללו. מבחינה מסוימת כך הוא גם חדרו הריק של הדובר: הוא נושא את תווי ההיכר הפיזיים של האנשים שהתגוררו בו, של גופיהם, של טביעות אצבעותיהם, של הלכלוך, של האבק. המשקעים הללו מגדירים את אופיים. זה כל מה שיש לדובר במציאות, ולכן הוא מגביל כך גם את גיבוריו הנבחרים כשהוא מפרט מאיזה חומר הם עשויים, מפני שהחומר הזה מעיד עליהם יותר ממראם החיצוני. יש כאן סימבוליזם כפול: החומרי קובע את האופי והאופי מאיר את החומר. הפסל הראשון, משה, עשוי בזלת, אופיו השחור והמוצק של האיש שידע את 'אֱלֹהִים פָּנִים אַךְ אֶל פָּנִים'. השני, פסלו של הומרוס, סמל השירה, עשוי נחושת, החומר שממנו נוצרו החצוצרות שהרעו לכבוד אפולו ושיצרו את המוזיקה שהומרוס יצק למילים, 'הָאִישׁ אֲשֶׁר יִצַּק מְלִים פִּמְנִיגָה'. הומרוס מעניק לעולם את האלים כשי – שיר ההלל הזה מופיע מיד אחרי השורות המספרות על משה שידע את אלהים פנים אל פנים, סמיכות המזכירה את קביעתו של דובר.

הבא בתור הוא 'אָאוֹן הַמַּחְשָׁבָה', פסל הראש של אפלטון העשוי שיש והמייצג את התבונה, את האמת ואת החכמה. הבא אחריו הוא גתה, שפסלו עשוי עץ מיער אוֹדְנֹלֶר. זהו גתה כסניתזה של התבונה והאמנות, והשורות 'עָמוֹס מְסַתְרֵי כְלִי־חַי, דּוֹבֵר עִם הַדּוֹמָם / וְתָר צְפוֹנֵי דוֹרוֹת בְּעֵצִים חֲטוּבָה' מתייחסות אולי לפאוסט האלכימאי, בעוד שהשורה האחרונה מהללת 'מַעֲיָן שִׁיחַה רְבָה'. הפסל הבא, כמתבקש, הוא שקספיר, שמחזותיו תופסים מקום של כבוד ברומן של גתה, וילהלם מייסטר. פסלו של שקספיר עשוי ברזל סיגים ומרמז על המגוון המשלים והסותר של הדמויות במחזותיו, שבאמצעותן הוא, ש'אֵין בְּלָתוֹ', הוגה בהתנהגות האדם, בוחן גוף ונפש. אחרי שקספיר בא תורו של הנביא ישעיהו, המפוסל מאבן יהודה, שאותו מכנה הדובר 'מְנַחֵם עַמִּי'. בבית האחרון מהלל השיר את פולחן עשתורת, המיוצגת על ידי פסל האלילה העשויה משנהב־הינדי עתיק, 'כְּבִשָׁר שְׁזוּף־חֲמָה'.

לרשימת הדמויות המפוסלות במגוון חומרים<sup>64</sup> בשיר 'אני – לי משלי אין כלום', נוסף נופך רעיוני בצורת מעשה אמנות, יצירה המצביעה על שילוב של אמנות ומדע – הסונטה העברית, שאליה פונה טשרניחובסקי בשירו 'אֶל הַסּוֹנֵטָה הָעֵבְרִית' (1920).<sup>65</sup> השיר תורם ממד נוסף לפרסונה המהורהרת המשתקפת משירתו של טשרניחובסקי, איש המדע היכול למזג באותה מידה את חוקי השירה וחוקי הטבע. 'אֵין לְךָ יָפִי הַעוֹלָה עַל מְזַג שֶׁל טֵבַע וְאָמְנוֹת!'; הוא מזהיר. שורה זו מופיע לכאורה בהקשר בנלי – התפעלות

64 אף על פי שלראשונה דורש טשרניחובסקי שהאנדרטות תהיינה עשויות 'באבן או בעץ'.

65 טשרניחובסקי, 'אֶל הַסּוֹנֵטָה הָעֵבְרִית', כל כתבי, עמ' 230.

מידה של אישה צעירה בשיר 'פֶּרֶק בְּאַנְטוֹמִיָּה' (1929-1933),<sup>66</sup> אבל הדובר מתאר את גופה של האישה במונחים אנטומיים טכניים הן כתופעת טבע והן כיצירת אמנות. אחדות זו היא שהביאה אותו לבחור בגתה ובשקספיר, שפסלו עשוי, כאמור, ברזל סיגים (ברזל מעורב בניקל, כרום, נחושת או מוליבדנום). פרוטומה זו, העשירה ביסודות זרים, היא ייצוג מושלם למגוון הדמויות האקזוטי המופיע במחזותיו של שקספיר, למשל שיילוק ואותלו, יוונים ואיטלקים. יש זיקה טבעית בין 'אני – לי משלי אין כלום' ובין יחס הכבוד של טשרניחובסקי לסונטה, ששקספיר היה אמן גדול בכתיבתה – לאמיתו של דבר, טשרניחובסקי הוקיר את הסונטות שלו יותר מאשר את מחזותיו.<sup>67</sup>

טשרניחובסקי דימה את הסונטה העברית לשתי מתכות או ליציקה של שתי מתכות. המתכת הראשונה היא זהב, המופיע בפנייה בשורה הראשונה של הסונטה: 'קִרְרַתְּ לִי, מֵה-יִקְרַתְּ, סוֹנֶטָה, שִׁירַת זֶהָב!' בהמשך השיר הוא שואל: 'מֵה-דְמוּת אֶעֱרַךְ לְךָ?', ומשיב: 'קְלוּחֵי בְרָזֶל סִיגִים, / שֶׁנִּכְנְעוּ לְדָפוּס, מוֹצָקִים, סְפוּגֵי-צְלִיל'.<sup>68</sup> מטפורה קשה זו מרמזת כי הסונטה עצמה היא כסגסוגת ברזל שנוצקה ברפוס, כפי שהזהב נוצק לתבנית. הדובר הופך את הסונטה למבנה מוצק, דמוי פסל. בהקשר לשיר 'אני – לי משלי אין כלום', הסונטה היא עוד אחד מהדיוקנאות המוצקים של טשרניחובסקי, שבהם התוכן והחומר מאירים זה את זה.

הדמויות ב'אני – לי משלי אין כלום' אינן מייצגות כמעט את המסורת היהודית או את תרבותה. אפילו משה וישעיהו שייכים למיתולוגיית התקומה יותר מאשר ליהדות הגלותית. הפסלים מסמלים את השילוב המושלם לא רק של התרבות היהודית העתיקה עם תרבות אירופה, אלא של מיטב התכונות האנושיות בעיני טשרניחובסקי. הדמות הנשית היחידה בפנתאון פרטי זה מסמלת רק יופי וארוטיקה, תכונות שהמשורר מעריך לא פחות מכפי שהוא מעריך את היצירות של קודמיו הרוחניים והאינטלקטואליים.

ובכל זאת, לקראת סוף השיר מדגיש הדובר כי עדיין אין לו דבר. השורה האחרונה של 'אני – לי משלי אין כלום' צופנת סוד. ייתכן שהיא חוזרת על הצהרת הדלות האינטלקטואלית שלו לנוכח עושר המסורות התרבותיות, וייתכן שזוהי אמירה של אדם המחש 'אני' משלו, היוצא לדרך בידיים ריקות ובודק אם הדמויות האידאליות תוכלנה לשמש לו אבני בניין רוחניות ואינטלקטואליות. אפשרות אחרת היא שהסיום הוא אירוני: עדיין אין לו דבר מפני שכל הדמויות הן פרי הדמיון, והוא איננו בעליהם של הפסלים או של התכונות שהם מייצגים. הסבר משכנע יותר הוא שהמשורר דוחה את כל האפשרויות שראה בפסלים מפני שקיבל אותן בירושה ולא יצר אותן בעצמו, בכחינת 'דָּבָר כָּלוּ שְׁלִי'. רעיון הבעלות האישית מתייחס לכותרתו של השיר, 'אני – לי משלי אין כלום'. הדובר דוחה את הדמויות כדי להודיע לנו שהוא מבקש מישהו או משהו שיתעלה מעליהן. זהו

66 טשרניחובסקי, 'פֶּרֶק בְּאַנְטוֹמִיָּה', כל כתבי: פואמות ואידיליות, כרך ב, עמ' 235-243.

67 ברזל, שירת התחייה, עמ' 218.

68 טשרניחובסקי, 'אֵל הַסּוֹנֶטָה הָעֵבְרִית', כל כתבי, עמ' 230.

יציגו חדש, עדיין לא מוגדר, עדיין לא חי, המשלב את מיטב האידיאלים שלו, שהם אכן יצירה אישית שלו ושאת קוויהם הכלליים התווה בבית האמצעי של השיר – וזה מה שיהיה מונח על שולחנו. יצירת אסתטיקה תרבותית חדשה אחרי שכל קודמותיה נדחו, היא המגדירה את ייחודם של טשרניחובסקי ושל יצירתו.

הרעיונות המרכזיים של 'אני – לי משלי אין כלום' הוצגו בנעימה קודרת יותר בשיר 'האדם אינו אלא', שראה אור בהתקופה ב-1925, בעשור הקשה ביותר בחייו של טשרניחובסקי. בחיפוש אחר ביטחון כלכלי הוא עבר אז מאודסה לאיסטנבול והגיע לבסוף לגרמניה, לברלין, ב-1922, ממנה עבר לזווינגמינדה ובחזרה לברלין, ואז לפיכטנגרונד – שם המשיך לחיות בדלות קשה עד שהשתקע בארץ ישראל ב-1931. 'האדם אינו אלא' הוא וידוי רב רבדים על האופן שבו הדובר/המשורר תופס את בידודו ואת היעדר השורשים שלו, מונולוג שבו הוא מתעמת עם האמת של תפיסותיו הפואטיות. אי אפשר להסתפק בסיכום הקצר המובא כאן והמצביע על הלוך רוח אינטרוספקטיבי ואפל במיוחד כדי למצות את אחת מיצירותיו המיוסרות והמורכבות ביותר של טשרניחובסקי. הרעיון המרכזי הוא ההכרה בקירבה שבין נפשו של האדם לנוף הולדתו. אבל הטבע בשיר זה אינו עוד הכוח המעורר יראת כבוד רומנטית, אלא גורם מנכר ובוגדני. הדובר מתאחד בו עם הערבות שבהן נולד ועם הקוסמוס שהוא מעלה על נס, אבל הוא מנותק מהם כפי שהוא מנותק מחברת האדם. סתירה זו מאפיינת את השיר בכללותו: שורה של הפתעות וזעזועים, וגילוי עצמי בוגר. למשל, הנשר הנראה לעיניו במרחקים מבלבל ואינו מטיל מורא, צווחתו בודדה ואובדת בחלל העצום. אין זה העיט משירו 'עיט, עיט', שהצופה בו מתפעם מכוחו המסתורי, אלא עוף בודד וחסר הוד המעופף ללא מטרה בשממה. בעיני הדובר, השירה שלו מנוכרת ללב עמו כפי שצווחתו הבלתי מובנת של הנשר מנוכרת לו. השיר מנפץ את ציפיות הקוראים: במקום שיר ההלל הטשרניחובסקאי לטבע, שהם מבקשים למצוא, מתקבל וידוי מלנכולי – ואולי טרגי, כפי שסבור דן מירון<sup>69</sup> – של אדם הנוכח כי אין בסיס לאמונותיו, שמציאות המדבר היא מדבר, שמציאות הרוח היא רוח, שאין נחמה בטבע ושההיסטוריה חסרת משמעות. הוא נתקל בבמות קבורה: 'אין איש יודע שופכן, אין יודע מתי / ומי האיש הנם בחיקן שנתו-עולם. / ופסילים לוטים אבקות הרבה הרבה יובלים / מביטים לעבר גבולים אלמים ואפרים, / כאותה הערבה עצמה'.<sup>70</sup> הטרגדיה של ההווה משתקפת בעבר הטרגי זמן קצר אחרי תום מלחמת העולם הראשונה. ממש כמו בהיסטוריה הרחוקה, בעבר של הזיכרון החי, עברו של הדובר עצמו, 'ממלכות צצות וממלכות עוברות-חולפות, / וגבולי מדינות הולכים ומטשטשים וחוזרים'<sup>71</sup> – אך

69 דן מירון, "האדם אינו אלא...": על דרך יצירת המשמעות והמבנה בשיר טרגי, בתוך: בועז ערפלי (עורך), שאול טשרניחובסקי: מחקרים ותעודות, ירושלים, 1994, עמ' 357-415, במיוחד עמ' 413, 415.

70 טשרניחובסקי, 'האדם אינו אלא...', כל כתבי, עמ' 285.

71 שם, עמ' 286.

ורק אזכורים לאירועים גדולים. כיוון שהאירועים הגדולים ביותר בהיסטוריה נשכחו לעד, השורות האלה מרמזות ששום פעולה, לרבות פעולותיו של הדובר, לא תיזכר. אין בכך כדי לומר שאין בשיר יסוד מטפורי; הנשר והרוח מייצגים תכונות של הדובר עצמו. אבל טשרניחובסקי מערער את המטפורה כשהוא שולל את ההכרה בנשר. הדובר שואל: 'מה־זאת? / שם גְּדִישׁ וְלֹא גְּדִישׁ, צְפוֹר וְלֹא צְפוֹר'.<sup>72</sup> השירה אינה מצליחה להעניק זהות ברורה לישויות אלה. למעשה הנוף עצמו אינו ברור, צווחת הנשר היא צליל ותו לא, הרוח אינה חופשייה מפני שההרים מגבילים את תנועתה. ככלל, המטפורות משרתות את הלך הרוח של השיר ואינן מסיטות את הדובר מתפיסת המציאות שלו, לפיה העולם הוא כמו שהוא ואין בכוחה של השירה לשנות זאת.

אולי דווקא בשיר זה התקרב טשרניחובסקי לרגישות המודרניסטית ואף התעלה מעליה. סיפורו של הפרט אשר באמצעות דמיונו ברא עולם אישי של חגיגה, אבל בסופו של דבר גילה שזוהי אשליה בלבד, שהוא נותר בידים ריקות, מעניק לשירתו את גדולתה הייחודית. טשרניחובסקי, אולי לא בצורה אבל בהחלט בתוכו, כתב את המעבר בין הרומנטיקה – והשיר הזה מערער את הרומנטיקה בצורתה האותנטית ביותר – ובין המודרניות. לאמיתו של דבר, גירסתו האישית ליהודי החדש מייצגת מבחינה מסוימת את בעיית המודרניסטים היהודים בלי לפתור אותה, גם אם אינה ממלאת את כל תנאי הסוגה המודרניסטית. כלומר, הוא מציע ברמז לחתוך 'רצועות שֶׁל תְּפִלִּין' בלי לשקול את תוצאות הפעולה הזאת. ותוצאות אלה הן שהגדירו למעשה את המודרניזם היהודי ואת היהודי המודרניסטי.

לא קשה להבין מדוע חש טשרניחובסקי ששירתו היא 'נטע זר' בתוך עמו. עם זאת, כפי שראינו, הוא אינו הראשון שהעלה את רעיון המהפכנות האידאולוגית אשר העניק תנופה לתרבות היהודית בראשית המאה העשרים. למעשה, עשרות שנים קודם לכן מתח היינה, אוהב התרבות היוונית, ביקורת על הרוחניות המופרות של היהדות, כפי ששיבח את עשתורת והרהר באלי יוון. טשרניחובסקי אולי אינו הכותב העברי הראשון במסורת הרומנטיקה שהכניס את האמנויות לשירתו או שהצהיר על רנסנס אידאולוגי משלו. אבל הוא גיבש את המגמות האינדיבידואליות הללו לפואטיקה חדשה ולקריאה לחירות אסתטית. מה שהיה חדש ביהודי החדש של טשרניחובסקי היה האיחוד המוחצן של החיוניות עם האסטיציזם שהשלימו את מפגש התרבויות שהציע, והשילוב (מְזֻג, בלשונו) של אמנות ומדע בהגותו ובאוצר המילים השירי שלו. הפרסונה שלו היא 'הודית' במובן זה שאליו התכוונו בובר וברדיצ'בסקי גם יחד, ורגישותו הספרותית הייתה בהחלט 'חדשה' בספרות העברית המתפתחת.

תרגום: ברוריה בן-ברוך