

א. למה קרא טשרניחובסקי 'אידיליה'?

פאזיליה א טשרניחובסקי
ספרים פאזיליה 1971

*
ר

הניוונים הרבים שנתגונו בהם האידיליה במהלך ההיסטוריה הארוכה שלה מתיאוקריטוס ועד היום וההבדלים הרבים בין היצירות השונות כונו בשם זה מצדיקים לכאורה את הספק, שמטילים בתקפותה של איזו-שהיא הגדרה כוללת של הסוג. ספק מעין-זה עולה מדברי קונגלטון, בעל הערך "אידיליה" (Idyll) ב-"Encyclopedia of Poetry and Poetics" (1965), הטוען כי אחרי השימוש שעושים במלה זו טניסון, בראונינג ואחרים, כבר קשה לומר מה אינו יכול להיקרא אידיליה. אף-על-פי-כן, אינו טבור שיש לנקוט בשיטתו של קורצוויל, שבמקום טיפול באידיליה בדרך הקלאר-סית — דהיינו, התחקות על שורה של תכונות, המשותפות לקבוצת יצירות הקרויות כך, דן ב"יסוד אידילי" ולא ב"אידיליה".

למאמרו של קורצוויל "שרשיו של היסוד האידילי" ² נודעת השפעה רבה על הביקורת העברית, וכדאי להציגו בפירוט-מה. אמנם "מסתבר מאליה, שבאופן החזק ביותר מתגלה חשיבותו של הרקע האידילי באידיליות, של המישור" [של טשרניחובסקי], ³ אבל קורצוויל מתחקה על היסוד האידילי, או החוויה האידילית, גם ביצירות כמו "ברוך ממגנצה" או "בעין דור"

¹ "Idyll", in A. Preminger, ed. *Encyclopedia of Poetry and Poetics* (Princeton, New Jersey, 1965).

² ב, קורצוויל, "שרשיו של היסוד האידילי", 'מולד', ח' (תשי"ב), 163—167. נדסם שנית ב'ספרותנו החדשה — המשך או מהפיכה?' (שוקן, תש"ך), עמ' 301—328. מבחינה עקרונית דומה גישתו של קורצוויל לזו של אמיל שטייגר, המדבר על הזאנרים כעל מונחים המציינים יסוד או אספקט, ולא כעל מונחים הנמיינים יצירות שלימות. ועיין: E. Steiger, Grundbegriffe der Poetik. (Zürich, 1940). מן הראוי להשוות את דרכו של קורצוויל גם עם זו של ר' אבססון, כשהוא דן בגילויי היסוד הפאסטוראלי ביצירות שהן שונות מאוד זו מזו כמו "עליסה בארץ הפלאות" מזה ו"אופרה של עניים" מזה. ועיין: W. Empson, *Some Versions of Pastoral* (Norfolk, Conn., 1960).

³ ב, קורצוויל, 'ביאליק וטשרניחובסקי' (שוקן, תשכ"א), עמ' 175.

* חתום פרקליט
קמחובסקי

של טשרניחובסקי, וגם בשירים השונים בתכלית מאלה, כמו "והר" ו"הבריכה" של ביאליק. הגדרתו של קורצווייל את היסוד האידילי אינן בה כשלעצמה חידוש עקרוני. קורצווייל מעמיד את החוויה האידילית על הצמצום במקום (גוף מוגבל, במקום מרחקי אין-סוף), על הצמצום בזמן (רגע, או שעה קצרה, המתוארים בפירוט רב ותוך כדי שיהוי רב) ועל הצמצום בעלילה (מאורע רגיל מחיי יומיום). חידושו של קורצווייל הוא בכך שהוא מצביע על "הקירבה המפתה" בין החוויה האידילית ובין החוויה הטראגית. תחילה הוא מראה שקירבה זו מצויה בכל יצירה אידילית גדולה, אך להלן הוא מרחיק וטוען שהיא ממחישה אחת מעבודות-היסוד של היצירה האמנותית בכלל. היסוד האידילי הוא ביטוי לנסיונה של האמנות להנציח את המתהווה, בעוד שהיסוד הטראגי מבטא את רגישותה של כל אמנות גדולה לכוהות האבדון, המאיימים על כל יצירה והשמים לאל כל נסיון להנציח את ההווה האנושית. כל יצירה אמנותית "שקופה לפי מהותה לשני הכיוונים [...] במידה שיצירה אמנותית [...] מעוררת בלבנו גם את הניחוש על ידיעתה העמוקה את הכחות התהומיים, שעליהם היא מתנשאת ואותם היא מרסנת, בה במידה הוד וגדולה לה, הישג של שלימות בבנין הנצח הקטן".⁴

Kurzweil

the idyllic experience / tragic experience

מידת הקירבה בין החוויה האידילית לבין היסוד הטראגי משמשת אצל קורצווייל קריטריון להערכתה של כל יצירת אמנות. הרחבה זו, שמרחיב קורצווייל את תורתו, אפשר שהיא מקנה לה חשיבות-יתר בתחום הכללי של תורת-הספרות, אך עסֹזאת נעשית גירסתו אינקלוסיבית יותר מדי; אם הקירבה שבין האידילי לטראגי מאפיינת כל יצירת ספרות גדולה, שוב קשה להיעזר בה כשרוצים לתאר מה שמבדיל את האידיליה מסוגי יצירה אחרים.

אמנם, אפשר למצוא אצל טשרניחובסקי אלמנטים אידיליים בחלקים של יצירות שאינן אידיליות, כפי שכבר הראה קורצווייל והראו אחרים. ואין הכוונה רק לקטעים המביעים כיסופים לעולם אידילי, כמו ב"בעין

⁴ ב' קורצווייל, "שרשיו של היסוד האידילי", 'ספרותנו החדשה — המשך או מהפיכה?', עמ' 320.

דור" וב"ברוך ממגנצה", אלא גם לתיאורים אפיים של הווייחיים אידילי, השוורים במרבית הפואימות המאוחרות שלו. אולם נקל להיווכח שטשרניחובסקי החזיק בתפיסה ז'אנרית חמורה בהרבה מזו של מבקריו. האידיליה היא לגביו סוג של שירה סיפורית, המיוחד לא רק באורח-החיים המתואר בו ולא רק בדרך ההרצאה האפית, אלא גם בקומפוזיציה המיוחדת שלו; בעקרונות המיוחדים שעליהם מתקשרים חלקי-היצירה אלה לאלה. על הרגישות שמגלה טשרניחובסקי לחומרותיו של סוג-יצירה זה תעמידנו גם עדות חיצונית: שימוש ב"אידיליה" במהדורות השונות של שיריו.

כיוון שעד היום טרם נשלמה מלאכת הליקוט והסידור של החומר הבריביבליוגרפי הקשור ביצירתו של טשרניחובסקי (אפילו חליפת המכתבים שלו טרם כונסה בספר), אין בידי לקבוע את חלקו של טשרניחובסקי בעריכת המהדורות השונות של שירתו ואת מידת אחריותו להוספת העיקבות הרב, הנהוג בהן במתן כותרות-המשנה, המציינות את הסוג. אפשר אולי להסתמך על אחריותו של טשרניחובסקי לשלושה מהמקרים שבהם צוין סוג-היצירה: הופעתם הראשונה של השירים בדפוס, ושתי המהדורות שבהן ערוכים הם לא בסדר כרונולוגי אלא על-פי סוגים: מהדורת 'השלח' בדפוס מוריה, שיצאה לראשונה באודיסה בתרע"א, ונדפסה שוב בשנים תרע"ד, תרע"ח ותרפ"ב (המהדורה האחרונה נדפסה בברלין),⁵ ומהדורת שוקן משנת תרצ"ו.⁶

⁵ אפשר שבעטייה של אי-עקבות זו טועה אלי שביד בחושבו, שרק שלוש יצירות מכונות בשם "אידיליה": "מוצאי שבת", "חתונתה של אלקה" ו"עשתרת לי, הלא תשיחי לי" — אלו היצירות המכונות בתת-כותרת זו בגוף הטקסט במהדורת היובל, תרפ"ט, ובמהדורת שוקן, תש"ו ועיין: א' שביד, 'הערה למלאות ההווה' (ספרית פועלים, 1968), עמ' 138, בהערה.

⁶ באותה הוצאה הופיע גם 'ספר האידיליות' (ברלין, תרפ"ב) — מהדורות נוספות הופיעו בהוצאת דביר, שהוא זהה עם מדור-האידיליות במהדורה החדשה של כל שיריו, שהוציאה מוריה באותה שנה על פי תצלום של מהדורת 'השלח'. ראה בעניין זה: איגרתו של ביאליק לרבניצקי באותה שנה בתוך: פ' לחובר (עורך), 'אגרות ביאליק', ב (דביר, תרצ"ו), עמ' רל"ב.

⁷ גם 'ראי אדמה', הכולל את שירתו של טשרניחובסקי בשנים 1937—1940, שיצא בהוצאת שוקן בשנת ת"ש, ערוך על פי סוגים, ויש בו מדור מיוחד, בשם:

idyll is a formal, not only a thematic category for Tschernich.

16 HT

בהדפסה הראשונה של יצירותיו הרבה טשרניחובסקי לציין בכותרות משנה את סוג השיר (בלדה, סוניטה, פואימה וכיו"ב) כלאימת שלא היה זה שיר לירי רגיל. אבל רק בסוג אחד מאלה, באידיליות, נעשה הדבר פחות או יותר בעקיבות.

עלפי כותרת המשנה בהדפסה הראשונה נמנות עם האידיליות: "ברית מילה" (תרס"ב);⁸ "לביבות" (תרס"ג);⁹ "כהום היום" (תרס"ה); "הכף השבורה" (תרס"ח); "ברליה הולה" (תרס"ח); "מעשה במרדכי ויוכים" (תר"ע); ו"התונתה של אלקה" (תרפ"א). במהדורת תרצ"ז נכנסה למדור האידיליות גם "שמחה לאו דוקא" (תרפ"ג). בשתי המהדורות הסדורות על-פי סוגי יצירה נכנסו למדור זה עוד שתי יצירות נוספות: "הקפות" (1901) ו"מוצאי שבת" (1897). "מוצאי שבת" מתארת את הרגע השליו של צאת השבת. מעין שעתי-ביניים אידילית שבין קודש לחול במעגל ימות השבוע. "הקפות" הוא תיאור של שמחת תורה בבית-הכנסת. בשעה שכל העם, זקנים וטף, נכבדים ונקלים, נשים וגברים, מתערבים אלה באלה. בשני שירים אלה נעשה נסיון לתאר במפורט רגע מחיי היומיום, שהוא רגע של פיוס ושל השלמה בין ניגודים. אלו הן תכונות מקובלות של נסיון החיים שאותו מתארת האידיליה. ועם זאת שונות שתי יצירות אלו שוני רב משמונה האידיליות האחרות. חסרה בהן עלילה, אין הן שקולות

"פואימות קטנות וגדולות", הכולל פואימות ובלדות. אידיליות אין בו, פרט ל"מעשה במרדכי ויוכים", שנשמט ממהדורת תרצ"ז ונכנס כאן למדור בשם "שכחה". טשרניחובסקי כבר הדל לכתוב אידיליות באותה עת.⁸ על פי עדותו של קלוזנר נשלחה כבר בקיץ תרס"א לסוקולוב, העורך של 'ספר השנה' שבו היא הופיעה. וראה י' קלוזנר, 'שאל טשרניחובסקי' (מאגנס, תש"ז), עמ' 93.

⁹ פיכמן במאמרו על האידיליה של טשרניחובסקי מציין, כי "לביבות" נכתבה ראשונה. אפשר הוא מסיק זאת מתוך סדר השירים במהדורת 'השלח' ובמהדורת היובל ואפשר יש בידו אסמכתה אחרת, אלא שאינו מפרשה. ראה י' פיכמן, 'אמת הבגין' (מוסד ביאליק, תשי"א), עמ' 394. וילנסקי, חתנו של טשרניחובסקי ועורך המהדורה האחרונה של שיריו (דביר, 1966), קובע את התאריכים 1901 ל"ברית מילה" ו-1902 ל"לביבות" ונותן אותן בסדר זה.
¹⁰ על פי התאריך בשולי השיר. הופיע לראשונה ב'הדר', יג תשרי תרס"ב.

בהקסאמטר ולא ניכר בהן הרצון לתאר בלשון נשגבה או מעורבת עניינים של יומיום.¹¹ ההבדלים בין שתי יצירות אלו לבין האידיליות בולטים, ונראה שאפשר להתייחס אליהן רק כאל נסיונות מוקדמים לכתוב בז'אנר זה. עם "ברית מילה" נתגבש הסוג בדפוסי מבנה כה מובהקים, עד כי קשה להטיל ספק בהשתייכותן של שמונה האידיליות לסוג אחד.¹²

ישנו עוד שיר אחד, שבו נשמרת בעקיבות בכל המהדורות תהי הכותרת "אידיליה". זוהי הסוניטה "עשתרתי לי, הלא תשיחי לי" שמחוך "סוניטות עכו"ם" (1918). בשיר זה מוצגת נערה, האוחזת בידה צלם של עשתורת, המיחה כיצד הגיע אליה ומי נתנו לה, והיא מעתירה אל האלה שתמחר להביא לה את האובה שאיננו. דומני שדווקא העקיבות היהירה, שבה מצוינת המלה "אידיליה" בכותרת המשנה בכל המהדורות, באה להטעים כי יש כאן שימוש מיוחד במלה זו, שאילולא ציונו המפורש, לא היינו מעלים על דעתנו שיש לשיר זה עניין עם מושג זה. דומני שהמלה "אידיליה" אינה באה כאן לציין את סוג היצירה. אף אין היא מופיעה כאן בהוראה "מחזה קטן" כפי ששימשה אצל תיאוקריטוס, אלא בהוראה של "תמונה קטנה",¹³ וזה השם שמכונה בו צלם עשתורת שבשיר.¹⁴

¹¹ עניין זה בולט במיוחד במקרה של "הקפות", כשמשווים אותה לאוהו קטע ב"עמא דדהבא", שבו משמש ההווי של החג דימוי, הבא להמחיש את דרך מסעו של נחיל הדבורים. ההקבלה בין מסע הנחיל ובין הדפוס של מנהגי-חג הסיידים מעניקה כמו שגב אפי לתיאור, גם אם לא נעדר ממנו היסוד הקומי של שימוש בדימוי הזמירי על דרך הפארודיה. ועיין: ש' טשרניחובסקי, 'שירים' (דביר, 1966), עמ' 876. המזבאות ומראי-המקום להלן הם על-פי מהדורה זו.

¹² אפשר להצדיק איפוא את וילנסקי, שבמהדורה הנ"ל על שירי טשרניחובסקי הכניס שתי יצירות אלו לכרך א', הכולל שירים ליריים ובלדות.

¹³ ועיין בעניין משמעות השם: Dictionary of Classical Antiquities (New York, 1960), ed. O. Seyffert, "Idyll" in O. Seyffert, ed.

¹⁴ אפשר היה אמנם לפרש תחית-כותרת זו גם כאילו היא מתכוונת לסוג היצירה. יש בסוניטה זו כדי להזכיר לנו אחדות מהאידיליות הליריות של תיאוקריטוס, כמו האידיליה השנייה, למשל. אידיליה זו מתארת כיצד נערה כפרית מנסה להחזיר אליה לב אהובה במעשי-כישוף, ואף היא, כמו הסוניטה של טשרניחובסקי, עשויה בצורת מונולוג דראמאטי המגלה את מעשי הנערה ואת הלך-נפשה מתוך דבריה. אולם, דומני שחסר בסוניטה זו אותו פער בין תמימותו של גיבור השיר לבין פיכתותם של הקוראים הפוטנציאליים שלו, שהוא מתוו-ההיכר הבולטים של

עדות נוספת למידת הנהירות שנוהג טשרניחובסקי בכינוי "אידיליה" משמשת ההבחנה הקפדנית, שהוא מבחין בין שמונה האידיליות הגדולות ובין שורה של פואימות, הדומות להן מבחינת החומר התמאטי והמשקל, שנחפרסמו ברובן בעשור האחרון לחייו. הפואימה נחשבה אצל טשרני-חובסקי סוג רחב, היכול להתגוון הרבה ולכלול יצירות בעלות אופי שונה מאוד כמו "בין המצרים", "מים משלנו", ו"אלי". ועם זאת אפשר להצביע על מעבר ברור מן הפואימות הפאתטיות שלו, "בין המצרים" ו"ברוך ממגנצה", לפואימות העוסקות בעניינים של יומיום בסגנון הומוריסטי, כמו "לנכון", "בגורן", "אלי", או כמו הקבוצה האחרונה של הפואימות שלו, המעלות זכרונות מימי ילדותו של המשורר: "פסח מדוכים" (1939); "קריעת ים סוף" (1939); "איפיאטרוס לעת מצא היה אבי" (1941); "סבתא הדישה שלנו" (1941); "סבא מפליג לאודיסה" (1941); "על תל הערבה" (1941); "אמא דסבתא שלי" (1941); "פסח זמן חרותנו" (1942); "הג השבועות" (1942); "בעותי לילה" (1942); "כנגד ארבעה בנים" (1943); "זמירות" (1943); ובמידה רבה גם "עמא דדהבא" (תרצ"ו—תש"א).

קבוצה זו של הפואימות המאוחרות כתובה, כמו האידיליות, בהקסאמטר ובהברה האשכנזית (אף כי בשירה הלירית ובבלדה עבר טשרניחובסקי כבר בשנת 1933 להברה הספרדית).¹⁵ גופן הוא נוף הערבה והווייה החיים

האידיליה. אין כאן סימנים לכך שהמשורר מבליט במתכוון את תמימותה של הנערה כדי לעורר אצל הקורא תגובה מעורבת של שחוק סלחני מזה ושל השתאות לזכות תמימותה מזה, כפי שאנו מוצאים באידיליה השנייה או באידיליה האחת עשרה של תיאוקריטוס, או כפי שאנו מוצאים בדמותו של טיטירוס (Tityrus) באקלוגה השנייה של ורגיליוס.

במהדורת תרצ"ו הסדורה לפי סוגים לא נכללה סוגייה זו במדור האידיליות אלא במהזור "סוגיות עכ"ם" שבמדור השירה הלירית. אף עובדה זו מחזקת את ההשערה, שטשרניחובסקי משתמש כאן במלה אידיליה במובן של 'צלם קטן' ולא בהוראה של 'נהנה קטן' שבה משמשת מלה זו אצל תיאוקריטוס.

השיר הראשון שנשקל בהכרה הספרדית הוא, לפי הנראה, "הוי, ארצי נולדתי", שנכתב בשנת 1933. זהו השיר הרביעי שכתב טשרניחובסקי מיום עלותו ארצה (ב' בסיון, תרצ"א). הראשון — "בשעה של קדרות" (1932) שקול

המתואר בהן הוא ההווי הכפרי התמים, שבו עברה על המשורר ילדותו וממנו שאב את החומר למרבית האידיליות שלו. אף הפואימות, כמו האידיליות, כתובות באותה נימה של הומור עממי, ואף בהן ניכרת החיבה לפרטי ההווייה, לפכים הקטנים של החיים. חיבה זו מתבטאת בהיאור המפליג בפרטים, בקאטאלוגים הארוכים ובהעדפה השכיחה של טפלי סיפור-מעשה על עיקרו. גם ביצירות אלו, כמו באידיליות, מתוארים אנשים שחיי יומיום שלהם אינם מושפעים הרבה מהתמורות הגדולות ומהמפכות המתחוללות מסביב להם. הם אמנם יודעים משהו וחשים משהו מהמחרחש בחוץ, אך עדיין אין זה משנה את חייהם באופן קיצוני. ועם זאת, ליצירות אלו ולאידיליות משותפת — במידות שונות — ההר-גשה, שעולם תמים זה שייך לעבר, ורק המשורר חוזר ומחיה אותו ביצירתו. בשל קווי-דמיון אלה נוטים מבקרים רבים לכנות גם פואימות אלו בשם אידיליות.¹⁶ אולם טשרניחובסקי עצמו לא כינה אותן מעולם בשם זה. אין הוא מקפיד לכנותן תמיד "פואימות". רק הראשונות שבהן, שנכנסו לספרו 'ראי אדמה' (ת"ש) ("פסח מדוכים" ו"קריעת ים סוף"), נכנסו למדור "פואימות קטנות וגדולות", אף "עמא דדהבא" מכונה "פואימה" בקטעים

באכפיראך לפי ההברה האשכנזית; משני האחרים מסומן "ירושלים קרית גוית" במהדורת דביר (1966) כשיר שיש לקרוא אותו בהברה ספרדית, אך השיר אינו שקול במשקל טוני-סילאבי, אלא במשקל התנועות והיתדות, שהיה נהוג בכירת ספרד.

דן מירון טוען כי "הוי, ארצי, מולדתי" הוא השיר השני לכתובה בהברה הנכונה, אפשר שהוא מביא-במניין את "ירושלים קרית גוית". עיין: י' ליכטנבוים, 'שאל טשרניחובסקי, חייו ויצירתו' (המהלקה לענייני הנוער של ההסתדרות הציונית, תש"ו), עמ' 32; דן מירון, 'בשולי שיר נוף ארץ ישראלי של טשרני-חובסקי', 'משא (למרחב)', 12.11.68.

¹⁶ עיין, למשל, י' קלוזנר, 'שאל טשרניחובסקי', עמ' 308—314; י' ליכטנבוים, 'שאל טשרניחובסקי, חייו ויצירתו', עמ' 81—101; י' פייכמן, 'אמת הבנין', עמ' 407—411. בתרגום של שירת טשרניחובסקי לאידיש, שנעשה בידי י' שוורץ (ניו יורק, 1957), מופיעות במדור "אידיליות" היצירות הבאות: "לביבות", "ברליה תולה", "כחום היום", "הכף השבורה", "קריעת ים סוף", "פסח סדכים", "אלי", "מעשה במדכי ויזכים", "החונתה של אלקה". (את הפואימות הדגשתי אני).

שנדפסו לפני שהושלמה¹⁷ ועס־זאת, על־פי המהדורות הקודמות יש להניח כי טשרניחובסקי הבחין בבירור בין פואימות אלו לבין האידיליות שלו. והרציה, שאת שתי הפואימות "בגורן" (1921) ו"אלי" (1923), שנתחברו בסמוך לשתי האידיליות האחרונות, מקפיד טשרניחובסקי לכנות "פואימות" ולכוללן במדורה־פואימות של מהדורת תרצ"ו. והלא ההבדלים בין שתי יצירות אלו ובין האידיליות אינם שונים מההבדלים שבין "ביעותי לילה" ובין "ברליה חולה", או שבין "סבא מפליג לאודיסה" ו"שמחה לאו דוקא".

בהתפתחות סוגי השירה, המעלה זכרונות של חיי כפר תמימים, אפשר איפוא להבחין אצל טשרניחובסקי שלוש תקופות. הראשונה היא בין השנים 1902—1910. בתקופה זו חיבר את שש האידיליות הראשונות שלו, ואילו הפואימה היחידה שכתב, "לנבן" (תרס"ד), אינה עוסקת בזכרונות מחיי הכפר. בימי מלחמת־העולם הראשונה אין הוא כותב יצירות כאלו. הוא חוזר לסוג זה רק אחרי המהפכה. התקופה השנייה היא בשנים 1921—1923. אז הוא מחבר את שתי האידיליות האחרונות שלו, "חתונתה של אלקה" ו"שמחה לאו דוקא", ושתי פואימות מסוג חדש: "בגורן" ו"אלי". בראשונה מהן מתגלה היסוד האישי: זהו סיפור זכרונות, שונה מן האידיליות, שבהן מסופרים דברים אל־אישיים. בשנייה מופיע מין "מוסר השכל", המציג את הסיפור כולו כמשל לתקופה שבה כותב המספר, ואף

¹⁷ "ערבי שלהי דקייטא (מפואימה)", 'מאזנים', ה' (תרצ"ז), 23—25, "דברות הכורנים" (קטע מפואימה) 'בוסתנאי', י"ב תרצ"ו.
באחד מכתבי־היד של קטע מ"עמא דדהבא" מופיעה כתובת מחוקה ככותרת־משנה: "קטע מאידיליה". בשעה שקטע זה נדפס (ב'ספר טורוב', תרצ"ח) לא הופיעה כותרת־משנה.
אפשר שהיה בדעתו של טשרניחובסקי לכתוב אידיליה, ותוך כדי עבודה שינה את דעתו. מכל מקום, כאמור, בפרסומים המוקדמים של "עמא דדהבא", בכל מקום שבין שם הסוג כתוב "פואמה".
שינוי זה בכותרת יכול אף הוא להעמידנו על "התודעה הוֹאֵנֶרִית" המפותחת של טשרניחובסקי.
ברצוני להודות לראובן קריץ שעבר לבקשתי על כתבי־היד והעמידני לראשונה על עובדה זו.

זה חידוש שאינו מצוי באידיליות, שאין בהן דבר מזמנו של המספר. שני יסודות אלה יחד מצויים אחרי־כך בטיפוס החדש של הפואימה, הרזוח בתקופה השלישית (1939—1943). זוהי פואימה של זמננות ילדות, הנחור נים במסגרת הגותית־אקטואלית של זמנו של המשורר־המספר. סימני המעבר אליה מצויים גם בשתי האידיליות האחרונות של טשרניחובסקי, שנתחברו בתקופה השנייה. המעשה בהסתרת הנעליים מוצג ב"שמחה לאו דוקא" כסיפור זכרונות, שמספר סבו של המספר, וכהדגמה למשל שבראי שיתו. ההקדמה ל"חתונתה של אלקה" מרמזת על הקבלה בין זמנו של הסיפור לזמנו של המספר: באטקו מאכנו¹⁸ מנע אותו מלהזור ולבקר באותם מקומות שעליהם הוא מספר באידיליה. סימנים אלה מופיעים רק בשולי האידיליות. משהם נעשים בולטים יותר ומשפיעים יותר על הקומי פוויציה של היצירה, נוצרת פואימה מסוג חדש. שינוי זה ברמותה של הפואימה, קביעתו של סיפור הזכרונות במסגרת הגותית־אקטואלית, טייע ככל הנראה לא־במעט לחידושה של פואימת־הזכרונות דוקא בשנים הנוראות של מלחמת־העולם השנייה. אפשר איפוא להבחין אצל טשרניחובסקי בין תקופה של אידיליה, שבה לא כתב כמעט פואימות, ובין תקופה של פואימת־זכרונות, שבה לא כתב יצירה פואמאטית מסוג אחר ולא אידיליות.

מסקירה זו אפשר לראות, שטשרניחובסקי הירבה לעשות אקספרימנטים בפואימה שלו (והאידיליה בכלל־זה) ותר תמיד אחרי צורות חדשות: פואימה דראמאטית ("ברוך ממגנצה"), פואימה בלדית ("הרוגי טירמוניה", "ויהי ערב ויהי בקר"), פואימה בסגנון מקראי ("שיר האהבה אשר לשאול", פרשת דינה), פואימה לירית ("מים משלנו"), או יצירה שהיא ספק פואימה לירית ספק מהזור שירים ליריים ("שירים לאילאיל"). אולם משנתגבש אצלו סוג־פואימות היה מתמיד בו, ואז לא הירבה לכתוב פואימות מסוגים אחרים (אפ־כי כתב סוג־שירה אחרים). שתי תקופות של גיבוש מעין־זה הן תקופת האידיליה בראשית דרכו הספרותית, ותקופת

¹⁸ באטקו מאכנו היה מראשי כנופיות הפורעים, שטבחו ביהודים בתקופת מלחמת־האזרחים שאחרי המהפכה הרוסית בשנים 1918—1920.

18 ארץ

האידיליה של טשרניחובסקי

Diff. between idylls & later poems

הפואימה, שהיא מעלה זכרונות ומקבילה אותם לעניינים אקטואליים, בסופה.

יש כמה הבדלים בולטים בין האידיליות של טשרניחובסקי ובין פואי-
מות הזכרונות המאוחרות שלו. אעמוד כאן בקיצור על כמה הבדלים
עיקריים:

(א) האידיליה של טשרניחובסקי עומדת בעיקרו של דבר על סיפור
המעשה (אסיכי במקומות אחדים יש בה גם "דגרסיות ליריות"). לעומתה,
הפואימות המאוחרות נוטות יותר לתיאור הישיר של דברים, או אנשים,
או להעלאת זכרונות, הקשורים לא. לסיפור המעשה אלא להווייחיים
ולנוהגי חיים. קטעי תיאור מעין-אלה רווחים אפילו בפואימות שיש בהן
סיפור-מעשה, כמו: "פסח-מדוכים", "סבא מפליג לאודיסה" ו"ביעותי
לילה".

(ב) מספר האידיליות מבליע את עצמו. נוכחותו מורגשת רק בעקיפין,
על-פי סגנון ההרצאה ועל-פי העמדות שהוא נוקט כלפי המסופר, כפי שהן
משתמשות מדרך הסיפור. לעומת זאת, בפואימות המאוחרות בולטת מאוד
הנימה האישית של המספר. הוא מתאר דברים או אנשים מתוך תולדות
הייו, והוא מספר עליהם באהבה ובהתרפקות ללא הסוואה. האידיליה
מעמידה במרכז את העניין המסופר. הפואימה המאוחרת מעמידה במרכז
את הנימה האישית ואת העמדה האישית של המספר.

(ג) קיומו של יסוד אישי חזק בפואימות גיכר גם בדרך הרצאת הדברים,
השונה מבחינות הרבה מדרך ההרצאה הנהוגה באידיליות. למשל, הקאטא-
לוגים בפואימות המאוחרות ארוכים בהרבה מאלה שבאידיליות, וכן רווחות
יותר ובולטות יותר בפואימות אלו הסטיות ממהלך הסיפור. הדגרסיות
באידיליות מבוקרות תמיד: המשורר דואג לכך, שמרכז העניין לא יוסט
מהסיפור גופו אל המספר.

(ד) באידיליה אין כל ביטוי לכך שהמספר חי בעולם שונה ורחוק מזה
שעליו הוא מספר, ואם מלווה את הקורא הרגשה כי לפניו עולם שאבד,
הרי זו נשענת על ידיעה מבחוץ של תולדות המשורר ושל תולדות העם

א. למה קרא טשרניחובסקי 'אידיליה'?

בדורות האחרונים, ולא על דברים שבתוך היצירה¹⁹ ולא כן בפואימות
האחרונות. הללו נתונות תמיד במסגרת הגותית, שבה מתווה המספר
הקבלות מפורשות בין העבר האידילי, שעליו הוא מספר, ובין ההווה,
הבלתי אידילי, שבו הוא חי. ברבות מן הפואימות האלו מתבטאת הקבלה
זו במבנה חיצוני ברור של אנאלוגיה או של משל-נמשל.

(ה) בפואימות המאוחרות אפשר למצוא הווייחיים, שאינם שונה בהרבה
מן ההווי המתואר באידיליות. אבל האידיליה היתה לגבי טשרניחובסקי
כיג כפרותי, הניכר לא רק בנסיון החיים המעוצב בו, אלא גם בדרך עיצובו
האמנותי של נסיון זה. ליחודה של האידיליה מבחינת הקומפוזיציה
יוקדשו הדברים שבהמשך.

¹⁹ זוהי עובדה שממעטים לתת עליה את הדעת. המבקרים הרבים המדברים
על היסודות הטראגיים באידיליה (שאנן: "שירת עולם גוסס", רבינוביץ: "ריקוד
על קברים") מתעלמים ממנה. יש באידיליה יסודות "לא אידיליים", כמו הערבה,
או התמורות ההיסטוריות, אך הם בני זמנם של המאורעות המסופרים ואינם יוצרים
מרחק בין עבר אידילי להווה, שאיננו אידילי, שבו חי המספר. ועוד אשוב לכך
בכספר להלן.

ל"ביעותי לילה", או ל"סבא מפליג לאודיסה". מצד שני, היסודות הלא-קשורים בעלילה זו, כמו הוויכוח בין ברליה ונבדוחה, הדברים היתרים על דרכי ריפוי בלקשים ותיאור הלילה היורד על הכפר — כל אלה אין להם ביצירה פוטנציות של קישור, כדרך שאנו מוצאים ביסודות הלא-אידיליים בשתי היצירות האחרות. "שיבוצם" ביצירה אינו מסכן אפוא את מרכזיות הגרעין של עלילת ההווה, אבל גורם להמעטת חשיבותו של הגרעין. ביצירה זו לא גרעין העלילה אלא הבטיות מומנו הן המעמידות אמת-מידה לבחון בה את הדברים. ולפי־זה נוצרת בעקיפין ההרגשה האידילית. הרגשה זו מיוסדת כאן לא על הערכה חדשה של נכבד וטפל או של "אידילי" ו"לא-אידילי", כי־אם על הערכה חדשה של אירוע חדפעמי. הקטעים שאינם מתקשרים עם פרשת מחלתו של ברליה גורמים כאן לכך, שבאמצעות האירוע החדפעמי תהיה דעתנו נתונה בעקיפין אל הווי־החיים, שמאחורי סיפור זה. ואנו מודדים כאן את האירוע החדפעמי במידתו של ההווי, כאילו היינו אוניברסיטאים: כזאת וכזאת יקרה בכפר זה. אלה החיים שלהם. הווה אומר, דווקא האירוע החדפעמי מבליט כאן בעקיפין את יציבותו ואת אי־השתנותו של הווי־החיים.

מרכזיותה של תופעת אי־ההתקשרות באידיליה בולטת במיוחד על יסוד בחינה־השוואתית של שני סוגי־קומפוזיציה אלה. בסוג האחד (שב"הכף השבורה" וב"ברית מילה") יש דגרטיות "לא-אידיליות" ממהלך הסיפור, ובהן מפותחות פוטנציות של קישור. ה"מאיימות" להעניק משמעות כוללת לאידיליה ולפגוע כך בהרגשה האידילית. ואילו בסוג השני ("ברליה חולה") באים בתחומו של סיפור המעשה עצמו אלמנטים דראמטיים. ה"מאיימים" לפגוע בהרגשה האידילית, אם יפותחו עד כדי להעמיד מסגרת־הקשר ליצירה בכללותה. אבל תמיד נמנע פיתוח־יתר של היסוד המאיים להעניק משמעות כוללת ליצירה ולפגוע בכך בהרגשה האידילית, ותמיד עומד במרכז אותה חלק שאין בו יסודות המאיימים להעמיד מסגרת־הקשר כזאת וכך. באידיליות מן הסוג הראשון עומד במרכז הגרעין הטריוויאלי של סיפור המעשה, ואילו ב"ברליה חולה" מודגשת דווקא חשיבותו הפחותה של סיפור המעשה. ההרגשה האידילית נשענת שם על חשיבות הבטיות מסיפור המעשה.

"כחום היום" היא אחת היצירות המורכבות ביותר של טשרניחובסקי. החבניות הרבות של קשרים בין חלקיה של יצירה זו מעמידות בסימן שאלה את האידיליות שלה. מכל־מקום, ודאי שאין לדבר כאן על אי־התקשרות באותו מובן, שבו מופיע המונח בדיון על יצירות אחרות. אפשר שהסימן המובהק ביותר לליכודה של יצירה זו ולקשרים בין חלקיה היא העובדה, כי זכתה לפירושים יותר מכל אידיליה אחרת של טשרניחובסקי. הווה אומר, מבקרים חשו שליצירה זו קוויי־יחוד משלה, שהיא אורגאנית יותר מאידיליות אחרות, ושיש לה משמעות מיוחדת. והרי תופעות אי־ההתקשרות, הרווחות באידיליות האחרות, שמות לאל כל נסיון לבנות משמעות־על, שתלכד את חלקי היצירה לשלמות אחת, ומשמע — כל נסיון של אינטרפרטאציה. דבר זה, שיש מקום לאינטרפרטאציה ביצירה זו, גורם לכך שהאידיליות שלה, אם תוכח, אינה עומדת על תופעות אי־התקשרות באותו מובן שדובר עליו בפרקים הקודמים. יתר על כן, ההכרעה בשאלת האידיליות של היצירה תלויה כאן במידה רבה באינטרפרטאציה הניתנת לה. אפשר לפרש אותה כיצירה שיש בה מקום להרגשה אידילית, ואפשר לפרש אותה כיצירה שאין בה מקום להרגשה זו. טענתי, שיש כאן מקום להרגשה אידילית בעלת אופי מסוים, תחייב אותי להתמודד עם פירוש שים שונים, שניתנו ליצירה זו. בעיקר יהיה עלי לפתח את דבריו של קרמר (הגראים לי בעיקרם) הן מצד החיוב, כלומר מצד רעיונותיו בדבר האידיליות של יצירה זו, והן מצד השלילה, כלומר מצד הביקורת שהוא מותח על הפירוש של אלי שביד.⁸⁴

שאלת האידיליות של יצירה זו כרוכה קודם־כל בשאלת המבנה החיצון שלה, שהוא מבנה של סיפור־מסגרת. מסגרת ההתרחשות היא שיהח־רעים ליד קיר בית־הסוהר הכפרי. השיחה מתנהלת בין ר' שמחה ובין משה אהרון, ואילו שני "גויים", יוכים השומר וטסקא הגנב, מקשיבים בלי

⁸⁴ ש' קרמר, "על ההסתכלות האידילית", עמ' 314 ואילך.

האידיליה של ספרנו

שיתערבו. אוירתה של שיחה זו טיפוסית לאידיליה. שיחת-חולין ביום הם בין אנשים שזמנם אינו דוחק ושאינו להם מפני מה לחשוש. בככה בדינית מורגש כי הפגישה בין השלושה והתעסקותם אינם דברים מיוחדים. אינם חלק ממעשה חדפעמי, אלא חלק מהוויה-חיים יציב, שהמעשים הנעשים בו ובין הגנב: כשם שהשמירה היא מקצועו של האחר, כך הגניבה מקצועו של השני. על כן היחסים ביניהם הם יחסי שיגרה שבין שומר בית-הסוהר ובין אסירו היחיד. אין השומר מקפיד לשמור על הגנב. שניהם כבכדים בחוץ מפלט מפני החום, ושניהם מעסיקים עצמם בהתקנת כלכלה לעכברים לתועלת הקהל. בסוף היצירה מוכיר יוכים לנסקא. שגריר לניל מאחוריו את השער, כי לא יאה לאסיר לשבת בחוץ. בשעה שנסקא בספר להם את סיפורו, אין הם טורחים להשיב לו, או להוכיחו, לפי שהסאז הקטנים של איש זה הם חלק מסדר העולם שבכפר זה. דוגמה יפה לאופן שבו נוצרת ההרגשה האידילית בסיפור-המסגרת. היא תיאור התגובה של השלושה למישמע הצעדים:

ועמדה חמתו של תמוז באמצע שמים לזהטה, וכלתה רגל משוק, ורחובות הפפרים שוממים, ואדם אין מן החוץ, ששעשה ברכו הפעם. הפנו את ראשם לדעת ולראות, מי הוא ההולך. מצמץ הוך-כדי-דבור וסקה את עיניו הזריזות, משה-אתרן עם לאטו מקחולו בדליו, ושומר המאסר, יוכים, אף הוא לא החיש מעשהו. מעמיד מקמתו כנגדו, מעביר את פפיו על זקנו, בינו לבין עצמו משתעל, מנענע צנארו השחוף.

(עמ' 584)

קול צעדים ביום חם כשהרחובות שוממים הוא מעין "אטראקציה" לסלוחה אנשים אלה. בהוויה-חיים המשעמם והחדגוני שלהם יש בצעדים אלה משום חידוש משיב נפש. ואמנם, ניכר מחגובותיהם שהם שמחים על השינוי. הצלוי, אף שהוא כה מסור למלאכתו ועושה אותו באהבה, מניח

ה' היטוש באנאלוגיה ב"כחם היום" וב"לביבות"

את הכחול מידו כמתכוונן לשיחת-רעים, וכן גם יוכים המפסיק מעבודתו. יחד עם-זאת מודגשת האיטיות של תגובותיהם, איטיות שאינה מאימה כל-כך לשמחתם על החידוש הצפוי. תגובתם של השלושה באה כאילו לכסא את הרגשת-החיים האידילית שבה הם שרויים: אין מה למהר, אין לצות לחידושים נועזים, הכל במתינות.⁸⁵

הכבנה של "כחום היום" מבטא הרגשה אידילית משום שסיפור-המסגרת, ולא סיפורו של ולולה, עומד במרכזו של האידיליה. מבנה היצירה גורם שהיה נתפסת, בסופו של דבר, כשיחת רעים, היושבים בפינת צל ביום חם וכספרים דברים שונים, מהם משעשעים, כמו סיפורו של נסקא, מהם עזרי בים כמו סיפורו של ר' שמחה, ובלבד שלא יהיו אלה יוצאים מגדר סיפורים, ולא יהיו משפיעים על דרך הקליטה של עולם ההווה, המתואר בסיפור-המסגרת.

ואינם כך תופס את היצירה ש' קרמר. הנימה העיקרית של היצירה, יוצג הוא, נמסרת לנו בכותרת שלה. זוהי יצירה על חומו של יום, המשרה ליאות על הכל ומטביע את חותמו על התנהגותם של גיבורי הסיפור. האווירה של סיפור-המסגרת משפיעה, לדעתו, על היצירה כולה, שהכל זיכר בה על השתוות הניגודים. וכך "בליאותו של יום מספר ר' שמחה את סיפורו העצוב על בנו ולנלה היוצא דופן, שאינו בא להרגיז אותנו כנינוחנותו, אלא לפייס אותנו עם רוגזם של החיים." ("על ההסתכלות האידילית", עמ' 316). קרמר טוען, שבכוח ההשתוות בטל הניגוד בין הזכר לאסיר, בין יהודי לגוי, בין חיי היומיום לבין אסון וצער, ובין האדם לנוף.

דוגמה נוספת של הטעמת המתינות באידיליה: תגובתו של אליקים בשעה הסבכר לו מיכאילו האיכר את מטרת בואו. תחילה מהוארת תמיהתו הרבה של אליקים על המהומה שקמה כלול ועל הופעתו של האיכר. אולם אחרי שהוא היבט את דבריו הוא עונה:

"טוב! - יעננו אליקים - אתפלל ואתר נסעה;

שעה תחכה לי וינחתי הסוסים - סוסיך".

אמר, ונרם מטהו וישא את רגליו ונלך;

הולך לאטו ברחוב והבטי סנדליו מבריקים,

(עמ' 553)

slowness
procrastination

frame dominates
the embedded
text

Kramer:
all things
equalize

כנגד גישתו של קרמר, המעמיד את סיפור-המסגרת במרכז היצירה, אפשר להציג את גישתם של ע' צמח, של שולמית שמיר ורחל שלגי, ושל א' שביד, המתחקים על היסודות הלא-אידיליים של היצירה. מבקרים אלה עומדים על קשרי הגומלין בין סיפורו של ולולה ובין סיפור-המסגרת, וטוענים שהיצירה אינה עומדת על "השתוות" (אין הם נוקטים מונח זה דווקא) אלא על קרע וריחוק שבין היסודות השונים, ובעיקר — בין האדם והטבע. לדעתם, דווקא סיפורו של ולולה הוא הנותן את הטון ליצירה הוא המשפיע על יחסנו להווי המתואר בסיפור-המסגרת. לדידם של צמח והאחרים, ההווי המתואר באידיליה הוא הווי של בית-כלא, המחניק כל גילוי של חיים טבעיים וכל זיקה לטבע. זהו הווי שבו אין מקום לאנשים כולוולה.⁸⁶

נראה לי שהאינטרפרטציה של ע' צמח והאחרים חדצדדית מדי. יש פרטים שהיא מפרשת שלא-כהלכה ויש פרטים שכלל אינה מבחינה בהם. באופן כללי נראית לי יותר דעתו של קרמר, הטוען לדומיננטיות של ההרגשה האידילית ביצירה זו. אך יש לי ספקות ביחס לדרך שבה הוא מבסס את טענתו, כשהוא דוחה, באופן הנוח לו ביותר, את הטענות-שכנגד. במקום להתמודד עם אוהן תופעות בטקסט, שמבקרים אחדים שוגים בהן, בוחר קרמר להתמודד עם אחד הניסוחים החלשים של העמדה המנוגדת לשלו, ובכך הוא עושה עוול ליצירה עצמה. כדי להיווכח שהיחסים בין האלמנטים השונים אינם, בפשיטות, יחסים של השתוות, כפי שטוען קרמר, דיינו אם נעמוד על יחסי אדם וטבע, כפי שהם עולים מניחות הפתיחה של היצירה.

עמדה חקתו של תמוז באמצע שמים, משפיעה
שפע של אורות ונגהות על שדמות אוקרינה ונגינה.
ימים של פלודות נשפכו; ורשפים ונהרות
פזוים, קלילים ומשחקים התפורו לכל העברים;

⁸⁶ ש' שמיר ור' שלגי (פנוש), "להוראת ארבע אידיליות של שאול טשרניחובסקי", 40-45; ע' צמח, "השמש ובית האסורים", "למרחב", י"ד השרי, תש"ך.

נטפלו לפרהי הפרג, לכנפי אפרות הדורות.
ויש אשר יצאו במחול היתושים על פני השלוליות,
רוקדים כנגד החמה עם ולדות של הסיל עליונים;
אלה באו לבין עלים ובסדקי מענות החבאו,
ואלה, המפגרים בהם, נפזרו לבין מיקלות
קטן ומחיר ומפספט בין עפרות זרב רטבים;
אפס אף אחד מהם לא שב כל-עמת שבאו.
נפר, לא היה ברצונם להתפנט, קילדים שובבים
פורשים מאמם ונתחבאים, ואין למצא אותם בפנתם.
וקלטו השדמות לתוכן שברירי האורים הנפוצים
וכסו עליהם, והצפינום בחיקן הפורה והתמים,
כפתור ונצה יספגום, ובמסגרות תאיהן ביאום,
והיה לאחר שעבר תור עלים רכים בארץ,
פלטו השדמות והקרים את נפצי האורות השמורים,
ועלו הנהרות, והיו הרשפים לגררי
שעזרה בעלת-שפם, וחסה כבדת-זרעונים,
שפון זוקף קומתו.

(עמ' 581)

צודק קרמר באומרו כי פירושו של שביד לקטע זה הוא דברים-בעלמא, וכל הדיבורים על "אביב שגמל אל להט הקיץ", "בקר שנתלהט בצהרי יום" ו"אור ילדות שהחנק על ידי בגרות" (שביד, עמ' 148-149) מקורם בהרהורי לבו של שביד (קרמר, עמ' 316). אבל שלילת דבריו של שביד אינה פוטרת אותנו מהצורך לבחון את הקטע לגופו.

מה באמת מתואר בקטע זה? האומנם רק הסבר מדעי כאן על הדרך, שבה נקלט האור בצמח (קרמר, 316)? — זהו תיאור של יום חם. אולט התיאור ניתן כסיפור על דרכם של האורות. הם נפורים, הם משחקים בשלוליות, ולבסוף הם מתחבאים, ואינם שבים אל השמש. המעבר מתיאור החום אל סיפור האורות הוא פתאומי. כל שלב בתיאור מופיע פתאום בלא שצפינו לו, תוך כדי קפיצות מעניין לעניין מתברר לנו לפתע כי לפנינו לא תיאור של יום חם, אלא סיפור על פרוץ — מעין מיתוס של האורות הנפזרים. הסיפור על האורות אינו קשור לשעה המסוימת המתוארת ביצירה. למעשה הוא מערב כאן שתי עונות של חום. שהרי גם בעונה

105 248

תחת

הקודמת נפזרו האורות ונספגו בצמחים. עירובי-זמנים זה נועד להציג את סיפור דרכם של האורות בשלבו האחרון, והוא שלב התלכדות חריפה של הוזהר התחתון, או הוזהב התחתון, בזהב העליון. חלקו הראשון של סיפור האורות הוא אמנם סיפור "מדעי" (כטענתו של קרמר), אבל ברור שאין הדבר כך לגבי חלקו השני. ההתלכדות החוזרת של האורות היא תופעה שיש לה תוספת-משמעות. אין זה תיאור-בעלמא, כמו שהוא נראה לקרמר. נראה לי שאפשר להבין את משמעותה של התלכדות הוזהב התחתון כיהב העליון, אם גיתן דעתנו לכך שזוהי תמונה האהובה על טסרניחובסקי. והיא חוזרת אחרי-כך בשירים אחרים באותה משמעות כמו כאן. למשל, ב"בנרו" מתוארת עונת הקציר בזו הלשון:

נתנה ארץ יבולה, עמדה תמה בקמה,
היו גשמים בשעתם - היתה שנה אסומה
צָהִלוּ פְּנֵי הָאֲכָרִים בְּשׁוּבָם
בֵּיתָה מֵאַחַר הַשְּׂדֵמָה וְהַקָּמָה,
הָיוּ מִתְהַלְכִים לְבֶטֶח שְׁאֲנָנִים,
וְהָגִים אֲכָרוֹת בְּרִמָּה:
הִנֵּה הַזֶּהָב בּוֹקֵעַ מֵאַרְצָן!
אֶךְ מִשְׁמַתָּה שִׁירְתוֹ הַמַּגֵּל,
אֶךְ מִשְׁזוֹת־הֵיל רִנְתוֹ הַחֶרֶם -
שִׁירַת הַקָּצִיר, מְגִינַת הַגִּיל -
פָּרִץ הַזֶּהָב הַצֵּפֶן לְמַעְלָה.
יוֹם יוֹם הִתְקַצְצוּ סִיעוֹת סִיטוֹנִים
בְּלֶהֱג אֵין-קֶץ וּמִתְנַפְּחִים וְעוֹנִים,
מִחֲשָׁבִים רִחִים לְקֶץ כָּל הַקָּצִים,
בְּצִלֵי אֲמָרִים מְרִיבִים וְנָצִים;
דְּאוֹת דְּפִשׁוֹת מְקַצוֹת כָּל הָעוֹלָם,
יוֹם יוֹם נִפְתְּחוֹת 'קוֹנְטוֹרוֹת' תְּדִשׁוֹת:
דְּרִיפּוֹס וְנִפְלֵךְ וְדְרִיפּוֹס לוֹאֵי,
פֶּהָן, טְרַבּוּטֵי וְדְרִיפּוֹס הָאֲחִים -
פָּרִץ הַזֶּהָב לְמַעְלָה!

(עמ' 667-668)

ברור שיש חידוד בהקבלה בין מחיר התבואה "הפורץ למעלה" ובין זהב החיטה "הפורץ למעלה", אך כאן התיאור של זהב הפורץ למעלה הוא ביטוי לביטוי ברכה שמשיע הטבע.⁸⁷

ב"כחם הטבע, ההתמוגגות של האורות, הוזהב התחתון והוזהב העליון, היא סימן של ברכה רבה. ואם כך, כמה אירוני נשמע הצירוף:

וּפְשֵׁט הַזֶּהָב הַתַּחְתּוֹן

וְנָגַע בְּזֶהָב הָעֲלִיוֹן, וְהִמְלִכְדוּ אוֹרוֹת בְּאוֹרוֹת,
וְגָבַר הַחֶם עַד מְאֹד, עַד שִׁימוֹ מִתְנַקֵּל לְנֶפֶשׁ,
וְכִלְתָּה רְגֵל מְשׁוּק, וְרַחֲבוֹת הַפְּפָרִים יִשְׁמוּ.

(עמ' 581-582)

כלומר, מה שהוא ברכה רבה בטבע, הרי הוא חוס שאין האדם יכול לשאתו ב"כחם היישוב. התמוגגות האור היא בשביל האדם רק התגברות החום. אי-אסר שלא לחוש ברעיון כי שפע ברכת הטבע (הוזהב התחתון) מגביר את החום המחניק, ומכביד בכך על האדם.

הפתיחה ליצירה, שלכאורה עשויה במהכונת של תיאורי הטבע באי-דליית האהרות, ואין היא מתקשרת עם גוף הסיפור, היא איפוא כאן כייחודת-מינה. ייחוד זה מתבטא הן במעברים מעניין לעניין בתיאור עצמו והן ביחס שבין התיאור ובין גוף הסיפור. כבר ציינתי, כי התיאור קוֹסֵץ מעניין לעניין פעמים אחדות. תחילה זהו תיאור של יום חם, אחר - יום חם, שזוכות בו שדמות אוקראינה, ושוב - של אורות המשתער העים כילדים שובבים, ולבסוף - של אורות שנבלעו בצמחים והם חוזרים, אי עתידים לחזור, ולהתלכד עם האורות העליונים. אולם, שלא כמו בתיאור הערב ב"ברליה חולה", אין העניינים החדשים עומדים בנפרד, אלא כל עניין חדש חוזר ומלכד את כל החומר הלשוני שעד לאותו מקום, ובסופו מהפכים הקטע כולו כסיפורם של האורות שנפזרו, והם עתידים לחזור ב"היני הדמות ולהתלכד שוב עם השמש. בנוסף לכך, התיאור כשלימות

" על הפיסת השמש כמקור חיות וברכה, עיין גם בשירים "אגרות האביב" ו"ליל הסניטות" לשמש".

האידיליה של טכרניהובסקי

מתקשר אנאלוגית עם גוף הסיפור, באשר הוא נותן ביטוי לניגוד הבין האדם והטבע.

היחס לטבע מעמיד ניגוד בין אנשי מעשה, הרחוקים מהטבע, שהחיים שם להם מהנק, לבין אנשים תמימים, שאינם מסוגלים להסתגל להיחיי המעשה אך הם נמשכים אל הטבע. מובן שבעיקרו של דבר זהו הניגוד שבין ולוולה לבין סביבתו; אך גילוי הראשון של הניגוד ניכר כבר בהופעתו הראשונה של ר' שמחה:

תמהו השלשה בראותם את שמהה הזקן, בלקתו
שחות, קררפו, סביב צוארו פרובה מטפתה,
ידיו נתונות בתוך שרולי קפוטה של אטלס.
ימין בשלוול של שמאל ושמאל בשרוול של ימין;

(עמ' 514)

אכן משונה מראהו של הזקן: ביום חם שכזה, לא די שהוא לובש קאסיטה אלא עוד צווארו כרוך במטפתה, וידיו נתונות בתוך שרוליו כביום-החירף עז. אין פירושו של דבר ששמחה מזדהה עם החום ועם הטבע. לא אולי עד כדי כך. יש הסבר טבעי ללבוש זה: הרי זה זקן שאינו חי כבר בתמורות מזג האוויר. אבל אין ספק שההקבלה בין לבושו לבין איכותם של האחרים מפני החום אינה מקרית. היא מרמזת לראשונה על כך שיחסו של שמחה טובה משל האחרים לדברים שאינם מעשיים ואינם קשורים בפרנסה (ואהבת הטבע בכלל-זה).

הניגוד שבין ולוולה לסביבתו הוא כולו פרי סירוב או היעדר יכולה להסתגל. וסירוב זה כרוך בויקה העמוקה שיש לולולה אל הטבע: ויהי זה המכונה בפי שמחה "רוח שטות", משמשת ביטוי לניגוד שבין לבין בתו. תמהונו למראות הטבע וחיבתו ליונים עולים לו ב"רצועות" ובהכאית לפי שאין באלה "תכלית" חיבתו לפרחי הדגן היא עדות להתנהגות היא במקומה ושלא-ביזמנה. העובדה שהוא נולד כמו במקרה, אחרי יאוש בניס אף היא סימן להיותו בלתי מתאים לסביבתו. וכן בולט הניגוד בין זלב הזהב" שלו ווריותו לטפל בבעלי-החיים לבין המרבותם של אחיה. צד אחר של אותו הניגוד היא תפיסתו הקשה, שאינה כתפיסת אחיה הדיכוי

הוא
seemingly
unaffected
by the
heat

הסיכוס באנאלוגיה ב"כחם היום" וב"לביבות"

החמים, שאינו כפכחונם של אחיו, שהם אנשי-מעשה, והוא הולם בהקין ובזבל כל סיפור כפשוטו.

הניגוד בין ולוולה לסביבתו הוא גם ניגוד של ערכי מוסר. לעומת היחס הנחרני והנוטה לפשרה, שהם ואביהם מגלים כלפי מצוות איסור והיתר, בולטת איהפשרנות של ולוולה. צדיקות אף היא סימן של איהסתגלות לחיים המעשיים. ולוולה אינו מסוגל לקבל את החיים כמות-שהם. יחסו לסביבה הוא לעולם יחס תמים, הולמני ו"רומנטי". והוא יוצא-דופן בכך לעומת אחיו.

האם פירוש הדבר, שהיצירה באה למהות נגד העולם האפור שאין בו מקום לולולה ולשכמותו? כך מפרשים את היצירה ע' צמח ואחרים. אולם נראה לי שזהו פירוש "רומנטי" יתר על המידה. הוא מתעלם, בין השאר, מההערכה המפורשת של ולוולה בפי אביו ומהתפקיד החשוב שממלא כאן ר' שמחה.

בבחה עומד באמצע, בין ולוולה ובין אחיו, מצד אחד אף הוא, כבניו, אישי-מעשה שאינו מבין מה תכלית יש בהתבוננות במראות הלילה, ומצד שני אף הוא כולוולה חש ביופיים. הוא מחזיק בהשקפת-החיים המעשית של רוב בניו, אך בשעה שהוא מדבר על גידול היונים הוא שוכח שכונתו להביא כאן דוגמה לרוח-השטות שנכנסה בולוולה, והוא מתגאה במבינותו שלו עצמו ביונים, תורה שלמד מכנו זה. דוגמה אחרת לקירבה שבין שמחה ובין ולוולה — שרק שניהם מאחרים לשבת עם המשולה, ואינם שבעים מליטמוע את סיפוריו, בעוד הבנים האחרים גרדמים "עיפים מטרדות פרנסה".

אכן, לא נוח לרלזקן להודות בקירבה זו שבין ובין הבן היוצא-דופן. כל סיפורו אינו אלא לימוד זכות על ולוולה, ששטה הוא בעיני אנשי-מעשה, אף הוא בתוכם. אף דבריו האחרונים עליו הם משום לימוד-זכות: "ואפילו בילנו ידענו/דרכיו — דרכו של 'מלמד' חם; אך נשמה יתרה — / זאת ראינו בחוש — היה הוא בביתנו, ואינה מעלמא הדין..." (עמ' 590). גם מנייה זה, שבגללו פגש שמחה באוחם השלושה וסיפר ל"צלוי" את סיפורו, מנייה של שטות הוא, לדעתו של הזקן, והוא מסופר בנימה של התנצלות. נראה שאפילו בביקור אצל קבר בנו, הזקן מתבייש מעט, שאם לא כן,

Veld is
uncompromising

כיצד אפשר לפרש את העובדה, שהוא מעדיף דווקא את שעת הצהריים שנתרוקן הרחוב, כדי לערוך את ביקורו, והוא נוטל איזה ספר תחת בית-שחיה, כאילו כדי שלא יחשדו בו שהוא הולך לבית-הקברות, יותר על כן. הלא הוא עושה מעשה, שאינו יאה לאיש שכמותו: הוא נוטל כביית-הקברות הנוצרי (!) מרחידגן, ומניחם על קבר בנו. הדרך שבה הוא מגיע בסופו של סיפורו לעניין זה מעידה כמדומה על מבוכה גמורה:

וְכַלְמָה רָגַל מְשׁוּק־אֶמְרָתִי: אֵלֶּךְ וְאֶבְקֶר
יְלָדֵי וְלוֹלֵה־שׁוֹשָׁה; מִן הַסֶּהָם יִתְגַּעֵצַע עַל אָבִיא.
וְעוֹבֵר אֲנִי עַל פְּנֵי בֵּית־הַקְּבָרוֹת 'לְהֵם' וְרֵאִיתִיו
כָּל פְּרָחִים וְנִצְנִים, וְעָרְבִים מְבֻכּוֹת הַגְּלִים.
וְנִכְנְסָה שְׂטוֹת בִּי, אֶלְמְלִי, רַב מִשָּׂה... אֶלְמְלִי וְרָקְתִי
פְּרָחִים עַל קְבָרוֹ... נִצְנִים... וְהוּא פָּקָה מִחֶבְבָּם, כָּכָה...

(עמ' 590-591)

ככל שר' שמחה פורש בסיפורו את פרשת חיינו של בנו, משמש הסיפור גם דרך-עקיפין לספר בה על שמחה עצמו ועל הרגשתו ברגע זה כשה מסגרת-הקשר נוספת זו של הסיפור היא הגורמת לכך, שסיפור-המסגרת יעמוד במרכזו של היצירה. הווה אומר, סיפור זה עומד במרכזו לא הודות למבנה של אי-התקשרות, אלא דווקא הודות לקשרים שבין סיפור-המסגרת לסיפור הפנימי, סיפורו של ולוולה. לכאורה, סיפורו של ולוולה גורם שההווי המתואר בסיפור-המסגרת יופיע בסוף הסיפור כהווי של חיים בינוניים, נעדרי גשמה ונעדרי זיקה ליופי, חיים שאין בהם מקום אלא למקורוממכר ול"הכלית". אכן, זוהי דרך הפרשנות הרומנטית. הנוקט ע' צמח. אולם נראה לי שההרגשה הכללית של היצירה נשענת גם על האופן, שבו מאיר סיפור-המסגרת את סיפורו של ולוולה. הארה זו אינה רומנטית אלא ריאליסטית, והיא באה לידי ביטוי גם בדבריו של ר' שמחה וגם בשורה של אנאלוגיות בין סיפור-המסגרת לסיפורו של ולוולה. יצירת ההצטדקות, העולה מדבריו של ר' שמחה, מעידה לדעתי, שעם כל אהבתו לבנו הוא נוקט כלפיו עמדה ריאליסטית. מצטער על מוחו, קרוב לו מאוד ברוחו, אך מבין שהחיים נמשכים, שולוולה הוא הופעה יוצאת-דופן, האין

לנהוג על-פיה, ושמותו אינו בחינת אסון מזועזע-יסודות. הוא מתייחס אליו בדרך החולמת כאדם מעשי, ריאליסטי, אך בעל לב רך ונפש הולמת כשל בנו. דרך סיפורו של הזקן מעוררת את רחמינו על ולוולה, ובעת-ובצורה אחת גם מרחיקה מאתנו את צער מוחו; גם מעמידה אותנו על מה יחסר העולם, שולוולה אינו נמצא בו, וגם מזכירה לנו שלחיים יש קיום אף בלעדיו. ב"כחם היום" הודות לקשר בין שני החלקים, ולא הודות לניהוק, יש הרחקה של היסוד הלא-אידילי והעמדה-במרכזו של הווי-חיים הניתן לכנותו אידילי.

גם האנאלוגיות השונות שבין שני חלקי היצירה יש להן אפקט דומה של הנעת גישה ריאליסטית לסיפורו של ולוולה. אנאלוגיה אחת אפשר להער-ייד בין יחסו של ולוולה לעבירות שעוברים אביו ואחיו ובין החטאים הקטנים של נסקה, יוכים ומשה אהרון. הווי-חיים של סיפורו של ולוולה אנו נוטים להודות עם יחסו המחמיר של ולוולה לעבירות אלו, כיוון שבכך נכטא הוא את טוהר נפשו. אולם היחס לעבירות קטנות בסיפור-המסגרת סלחני יותר ואינו מעלה זעם מוסרי. התנצלותו של נסקה על החבל שמצא, בלי שנתן דעתו לסוס שהיה קשור לאותו חבל, מעוררת החוק. ההומור סלחני הוא ביחסו להטאים הקטנים, ואין צורך להוסיף. ההליבראליזם שנוהג יוכים באסירו אינה נחשבת לחטא, ואף לא הין היין הייחוד בו "הצלוי" את נכבדי העדה, כדי שימסרו לידינו את מלאכת הצביעה, והלא כל אלה אינם נבדלים בחומרתם מאותן העבירות, שולוולה יוצא להילחם בהן. הווה אומר, סיפור ההווה מעמיד קנה-מידה ריאליסטי יותר, קנה-מידה שיש עמו הבנה לחולשות האנושיות, יותר נמה שמיגלה ולוולה בחסידותו.

גם פרשת המלכות-לעכברים, שנסקה ויוכים עסוקים בה, מעמידה אנאלוגיה בין סיפור-המסגרת וסיפורו של ולוולה, מהיותה מנוגדת ליחסו של ולוולה לבעלי-חיים — זה מפרנסם, ואלה מכלים אותם. אפשר כמובן לנקוט דרך הפרשנות הרומנטית של ע' צמח ולראות במעשה זה אירוניה: יושבים בבית-כלא ומכינים כלא נוסף לאחרים. אך נראה לי שאף כאן יש מקום לפירוש אחר, המעמיד אמת-מידה ריאליסטית ליחסו של ולוולה לבעלי-חיים. בסופו של דבר, הרי אין הם מכינים את המלכות לשם

frame story
projects a diff
moral value
from Velsl's

mouse-trap

האידיליה של סטרניובסקי

שעשוע, אלא לתקנת הקהל, לפי שהעכברים מפחידים את הנשים כלומר, ההקבלה בין מעשה המלכות לבין יחסו של ולוולה לבעלי-חיים מעמידה אמת-מידה פחות רומנטית לשפוט בה את הניגודים בין אדם לטבע. זהו, אם כן, אנאלוגיה אשר יותר משיש בה גינוי לעולם-המעשה יש בה כדי ללמד זכות עליו.

אנאלוגיה ממין אחר אפשר להעמיד בין הנשמה היתירה, שניהן בה ולוולה, ובין ה"נשמה היתירה", אצל גיבורים אחרים של היצירה: הצלוי, שמחה ואנשי הכפר. ציורו של הצלוי, שכל-כך הירבו מבקרים לדרוש אוהו, ודאי שאין לפרשו כחזרה כלשהי על סיפורם של האורות בפתיחה. כסברתו של שביד (עמ' 149), ואף אין הוא ציור של השמש כטענתו של ע' צמח. זהו (כסברתו של קרמר) מעשה "אמנות" של צייר כפרי, שהוא בו עיגול שלם עם קרניים צבעוניות, היוצאות ממרכזו, ופרחים מופלאים מחתתו. אולם אין ספק שהציור מעיד על משהו אחר: שלא כל אנשי הכפר חומרניים ומעשיים וחסרי חוש ליופי, כפי שמוציגים אחיו של ולוולה. הנה הצלוי יש בו חוש לאמנות וליופי, חזקה עליו שלא יוציא מתחת ידיו דבר שאינו מתוקן, ואין הוא חס על כספו, אף שמאין לו עבודה הוא רעב לחם כל החורף כולה, ואף הכפריים יש להם חוש ליופי והם משבחים את מעשי "הצלוי". משמע, הניגוד בין עולמו של ולוולה לבין עולמו של אנשי הכפר אינו ניגוד של שחור-לבן, כשמקבילים את סיפורו של ולוולה עם מעשי הצלוי, התפעלות הכפריים, וכן מעשה שמחה בפרחי-הדגן לקישוט קבר בנו — כמדומה שיש בכך כדי לתקן את חריפות המישפט, שניתן היה לחרוץ על העולם, שבו חי ולוולה, אילו מדדנו אותו במידתו של ולוולה עצמו.

האידיליות של יצירה זו נוצרת לא מתוך אי-התקשרות בין החלקים אלא מתוך הקבלות ביניהם דווקא. מתוך הקבלות אלו באה לידי ביטוי גישה ריאליסטית ורווית הומור לחיים, וזו גורסת שיש לקבל אותם במידה של השתוות, אם להשתמש במטבע לשון שטבע קרמר. על כן, האידיליות כאן אינה הרגשה הפוקדת את הקורא כשהוא מעלה לפניו את הווי-החיים הזה, אלא יותר עניין של אמת-מידה, של הערכה, שנוקט אדם כלפי החיים. כוונתי לומר שהסרה באידיליה זו אותה הרגשת הנוחות, העולה

painter - has
esthetic
sensibilities

ההימוש באנאלוגיה ב"כחם היום" וב"לביבות"

מתיאור של חיים שאינם מופרעים ואינם משתנים. ההרגשה כאן היא שאין זה הווי-חיים שהיינו שמחים בו, אלא הווי שאנו מוכנים לקבלו, משום שכללות-הכל יש בו אותה שלוה ואותה תמימות, שאנחנו חסרים. זו הסיבה שנימה של עצב מתלווה כאן להרגשה האידילית. אין זה עצב מכוס מותו של ולוולה, אלא משום שכזאת היא דמותה של הווי-החיים האידילית, שעלינו לקבל. אולי צריך להוסיף, שאף באידיליה זו, כמו באידיליות האחרות של טשרניובסקי וכמו ב'הרמן ודורותיאה', מוצגים גיבורים, שהם אנשים פשוטים יותר מהקורא המשוער, או מהמספר. אמנותו של משה אהרון, התפעלותם של הכפריים, התנצלותו של שמה, המעידה כי אין הוא מבין מה מתרחש בקרבו — כל אלה מדגימים את הפשטות הגובלת בתמימות של אנשים אלה. חלק לאיטן של ההרגשה האידילית ושל ההומור נוקף כאן לזכותו של מרחק זה שבין הגיבורים הפשוטים של היצירה ולבין הקורא.⁸⁸

*

גם ב"לביבות", כמו ב"כחם היום", המבנה של היצירה מעמיד בסימן-אלה את האידיליות שלה. אף כאן כרוכה שאלת האידיליות בעובדה, התבניות-מקשרות קובעות את אופיה של היצירה יותר מתופעות אי-ההתקשרות. אין בדעתי להיכנס כאן לעבי משמעותה של היצירה (זו זכחה כבר לפירושים טובים), ואסתפק בהערות אחדות על שאלת הקשר שבין מבנה היצירה ובין ההרגשה האידילית שהיא מעוררת.

לכאורה עומדת במרכז היצירה תבנית, העשויה לעורר הרגשה אידילית. ואיני מתכוון בכך לסיפור על הכנת הליבות כשלעצמו (אס-כי העמדתו של עניין יומיומי ופעוט מעין-זה במרכז היצירה הוא מעשה אופייני לאידיליה), אלא לכך, שבחלק המרכזי שלה מצויה העמדה זה בצד זה של שני עניינים, הורים לחלוטין זה לזה: מעשה הכנה של לביבות, ומתשבור

⁸⁸ על תכונה זו של האידיליה העמידני לראשונה פרופסור הלקין בכמינר על הירת טשרניובסקי, שניתן באוניברסיטה העברית בירושלים בשנת 1965.

תיה של גיטל על גידולה והתפתחותה של נכדתה. אילו היו שני דברים אלה מוצגים באופן סימולטאני אך-יורק משום שאלו הן מחשבותיה של הזקנה בשעת עבודה. לא היינו חשים באי-ההתקשרות של הדברים. אולם המספר מצרף לשני אלה גם מחשבות משלו בענייני החינוך, ומחשבות אלו באות לפעמים לידי ביטוי באמצעות מטאפוריקה, הלקוחה מתחום מעשה הלבבות. כך נוצרת לפעמים הקבלה מילולית בין מחשבותיה של גיטל לבין התיאור של מעשיה. למשל: ההקבלה בין צחות הקמח לבין טוהר נפשו של הילד, בטרם היתה בו ידם של זרים, או ההקבלה בין המידה השווה שקוצבת הזקנה לעיגול-הבצק ולבין המידה השווה שבה צרה צבת המשמעת והחוק את נפשם ואת התנהגותם של הילדים בבית-הספר (עמ' 574-577). הודות ללשון, שנוקט המספר, נוצרת הקבלה בין קטעים משלושה מינים: קטעי תיאור של הכנת הלבבות, קטעי הגות כלליים על החינוך (אין מציינים מי ההוגה אותם, אך אנו נוטים להניח שהמספר הוא, לפי שסגנונו אינו מתאים להלך מחשבותיה וללשונה של גיטל), וקטעי הרהורים של גיטל, שמהם אנו למדים על התפתחותה של ריז'ליה ועל התרחקותה מעולמה התמים של סבתה. אולם זוהי כמובן הקבלה העומדת על התאמות חלקיות וחיזוניות בלבד. מעשה הלבבות אינו נהיה סמל או אלגוריה לעניין חינוכה של ריז'ליה, דווקא בשל ההקבלה החיצונית והחל-קית בולטת אי-ההתקשרות שבין שני העניינים, המוצגים זה בצד זה.

①
②

external
similarities
highlight
intrinsic
disharmony

והרי זו תבנית אופיינית לאידיליה. אולם שימוש מוגזם מעט גורם שתבנית זו, במקום שתטעים את אי-ההתקשרות, נהיית תבנית דראמאטית, השוברת את ההרגשה האידילית. ניתן לשער (או, לפחות, נוח לשער) כי אף כאן, כמו ב"ברית מילה" לפני-כן, או כמו ב"הכף השבורה" לאחר-מכן, ביקש טשרניחובסקי לעורר את ההרגשה האידילית על-ידי צירוף של עניין נכבד ועניין יומיומי בדרך של אי-ההתקשרות. מן-הסתם ביקש להאיר באופנים שונים את רעיון ההתרחקות של בני הדורות החדשים מהדור הקודם, שומרי-המסורת, תוך כדי שילוב רעיון זה בתיאור מעשה-הלבבות.

השילוב של עניין נכבד בעניין יומיומי כבר נרמז בפתחה, בתיאורו של בוקר-האביב. מצד אחד מתואר הבוקר בלשון של הומור, המציגה את

הדמיון כעקרת-יבית עסקנית. מצד שני נרמז הרעיון של קדושה ומסורת. ההולכות-ונזנחות, בדימוי השקט והדממה ל"דומית בית מקדש ששנים" (עמ' 570). להלן ניכר שילוב זה של הנכבד ביומיומי בשיחתן של גיטל דומחה. עניינה של שיחה זו עגום ורציני: הכול עוזבים את המסורת, וערכי הדת מאבדים את משמעותם בעיני הדור הצעיר. שומרי המסורת חסים עצמם כדור ההולך-ופותח, ועוד מעט הוא עתיד לעבור מן העולם. אולם השיחה הולמת את ההווי המצומצם של חי כפר בהומור שבה וברוך אמירתם של הדברים. במסגרתו של הווי זה אין רעיונות אלה יוצאים מגדר שיחת-ההולין בעלמא. כפי הנראה, גם בחלק השלישי צריך היה לשרר אותו עקרון: מניגת מחשבות נוגות בעניין של מה-בכך. לו הצליחה דרך שילוב זו, היתה נוצרת כאן הרגשה אידילית הודות לאי-ההתקשרות שבין הרעיון הרציני ובין העניין היומיומי, העומד במרכזה של היצירה. משום הגומה כלשהי בבניית התבנית הזאת, נוצר דבר הפוך: במקום שתבלוט אי-ההתקשרות של הרעיון הנכבד עם הגרעין הטריטוריאלי של היצירה, בא הרעיון הנכבד ועומד במרכזה, ואז הוא מעמיד בצל את הגרעין הטריטוריאלי, ואף מציג אותו במשמעות חדשה.

במה ניכרת ההגומה? היא ניכרת בעקיבות היתירה, שבה סדורים שני עניינים אלה של היצירה. בעוד שב"ברית מילה", למשל, מפורטים גילויי הרעיון הרציני בדבר ההמורה באופן בלתי-סימטרי, במקומות שונים ובשכבות שונות של היצירה — כאן עובר חלקה השני של היצירה (המתחיל בתיאור מעשה-הלבבות) לטירוגין מעניין הלבבות לעניין ריז'ליה. סיפורה של ריז'ליה מובא בסדר כרונולוגי, כלומר הקטעים השונים כצטרפים לכלל שלימות אחת. ומכיוון שלפנינו תיאור של תהליך מסוים, כמילא מתעוררת בנו סקרנות לדעה את סופו. אופי זה של סיפור ריז'ליה גורם שהוא יתקשר יפה עם הגילוי האחר של רעיון ההתרחקות בין הדורות (זה שניתן בפיה של דומחה), וכך, במקום שורה של קטעים שאינם מתקשרים, אנו מוצאים ב"לביבות" שורה של קטעים המתקשרים לכלל סיפור בעל יסודות דראמאטיים מובהקים. כיוון שכך, גורמים קטעי התיאור של מעשה-הלבבות לא להטעמת אי-ההשיבות של הרהורי גיטל ולא להרפיית המתח, אלא להיפך: הפסקות אלו רק מעצימות ומחזקות את

המתיחות הדראמאטית; לא משום ההקבלה המילולית שבין מעשה-הלביבות ומעשה-חינוכה של ריזליה, אלא פשוט, משום היותן אתגרות במהלך סיפור בעל יסודות דראמאטיים. התיאורים של מעשה-הלביבות מגבירים את המתח כדרך שמגביר את המתח תיאור נוף, שאליו סוטה המספר בעיצומה של סיטואציה דראמאטית, או כדרך שבה גובר המתח בשעה שמצלמת הקולנוע נטפלת לחיפושית ומלווה את זחילתה, אגב נטישת קרביאקדוחים אלים העומד בעיצומו. רק הודות לסדירות זו של קטעים בתיאור מעשה-הלביבות, המסורגים קטעים המתארים את התפתחותה של ריזליה, נעשית גם ההקבלה הלשונית שביניהם בעלת משמעות. הדראמאטיות של היצירה הולכת-וגוברת מעתה, ועמה גוברת הציפיה לסיום, שישנה את הכל. הופעתו של המכתב מריזליה היא איפוא סיום מוכרח ליצירה, שהתבנית הדראמאטית השתלטה עליה. אילו לא בא המכתב, היתה היצירה חסרה סיום, ולא היתה שלימה. הסיום שובר סופית את ההרגשה האידילית, אבל הוא שומר על האחדות האמנותית של היצירה.

שתי האידיליות שנותחו בפרק זה מוכיחות, מה קורה להרגשה האידילית, כאשר במקום פיתוח מוגבל של אלמנט או קטע לא-אידילי, בא פיתוח מוגבל של תבנית-קישור אנאלוגית. כיוון שדרכה של תבנית זו לקשר פרטים, הרי השימוש בה ליצירתה של ההרגשה האידילית הוא עניין של מידה. ב"כחם היום" משמשת ההקבלה אמצעי לעורר הרגשה אידילית, משום שהיא מעמידה את סיפור ההווה במרכז. כלומר, נקודת התצפית היא הגורמת לכך, שהאנאלוגיה לא תשבור את ההרגשה האידילית, אלא תיצור אותה. ב"לביבות" מופיעה תבנית מכאנית יותר. שימוש מסודר מדי בתבנית זו, ואי-הקפדה על היעדר קשר בין הגילויים השונים של הרעיון בדבר התרחקות הדורות — אלה גורמים לשבירתה של ההרגשה האידילית בתחום היצירה בכללותה. ב"לביבות" אפשר לדבר רק על יסודות אידיליים, אבל כיצירה שלימה אין היא מעלה הרגשה אידילית. אפשר שאין זה למותר להצביע על גורל דומה של נסיונות אחרים, שעשו סופרים בסוג-יצירה זה. יעקב כהן פירסם ב"התקופה" ד' (1919),

אידיליה בשם: "מול היער": קבוצת נערות יושבת לעת ערב עם צאת השבת בצל עץ אלה בקצה הכפר, והן מדברות על האימה והמסתורין, האופפים את היער הנראה מרחוק. האחת מספרת מעשה בשדים, השנייה — ניצח בגולנים, השלישית — מעשה בצדיק יהודי הגר ביער, והרביעית — ניצח בצמח פלאים, התלתן, החבוי במעמקי היער. אף שהנערה הרביעית קקה את חוד האימה, העולה מסיפורי הנערות האחרות (היא מספרת על יצר ידידותי), חסרה יצירה זו הרגשה אידילית. כפי הנראה התכוון היוצר להניג את האימה והמסתורין של היער כעניין מרוחק, נושא לשיחת נערות, ואילו את עצם ישיבתן בצל האלה ביקש להציג כדוגמה לחיים אידיליים. אולם המשמעות המוענקת ליער נעשית דומינאנטית, ואילו שיחת הנערות נסוגה ונהיית סיפור-מסגרת בלבד. העניין הרציני (או מה שהיה קורצוויל קורא "הטראגי") מוצג בבליטות, העוברת מעט על המידה הראויה, ודי בכך כדי לשבור את ההרגשה האידילית.

אצט דומה יש לשירו של אשר ברש (המכונה אף הוא "אידיליה" בכותרת-המשנה) "על גהר הדנובה", שנדפס ב"השלח", כ"ד (תרע"א). היצירה פותחת בתיאור ארוך מאוד מאוד של ערב, היורד על מהנה יחפנים, החונים על שפת הדנובה. התיאור מאד-נאטוראליסטי כלאימת שהוא עוסק באנשים ומאוד-רומנטי כלאימת שהוא עוסק בנהר. הוא מסתיים באגדה, שמספר איש סב באוזני התינוקות הצובאים סביבו, על בן הגראף וכת הדייג, המטיילים על המים בערבי שבתות סמוך להצות הלילה. אף כאן, כמו באידיליה של כהן, קורה שמחמת הטעמתה היתירה, עומדת האגדה במרכז, ואילו ההווה האידילי משמש מסגרת בלבד. במקום לבטא את שכחת ההסתפקות בחיים המצומצמים, המצויים בעין, מבטאות יצירות אלו את הגעגועים אל מה שמוטקב לחיים אלה.

נראה לי שהדיון ביצירות אלו, שבהן נעשה שימוש שלא-כמידה ביסודות לא-אידיליים, מוכיח, על דרך הניגוד, עד כמה תלויה ההרגשה האידילית בקומפוזיציה של היצירה, ועד כמה אי-ההתקשרות היא תופעה מהותית, אם גם לא בלעדית, לאידיליה. נעבור עתה מהדיון בקומפוזיציה לדיון בדרכי המסירה ובדרכי העיצוב של האידיליה.