

מוטיל בן פיסי כגיבור הרפתקה של קיץ

(קטע מתוך עיון ב„סיפורי מוטיל בן פיסי החזן“ לשלום עליכם)

פתיחתם של סיפורי מוטיל בן פיסי החזן בשיר ההלל לאביב ולשמש, אינה פתיחה מקרית. שמחת הקיץ, האיר והחום, ותחושת ההקלה והחופש הן כרוכה ביציאה מן המרתף הסחוב הן מהווית היסוד של כל פרקי הספר. קריאת ההתפעלות הגדולה, שמשמיע מוטיל למראה השמים שנטהרו ולמראה האדמה שהעשיבה מסכמת, על־דרך סמלי, את תמצית המהות הלירית הנל־הבת של ראייתו בעולם; אותה ראייה, שבאמצעותה ייהפך הסיפור הטראגי על הגירתו של עם צעיר ומוכה, לסיפור האוצר בקרבו את מיטב סממניה של ההרפתקה האופטימית הגדולה.

סיפורי מוטיל בן פיסי החזן מש־תמשים בתאור התהליכים המפוררים את פניה של העדה היהודית הגדולה במזרח אירופה לשם יצירת סיפור הרי־פתקה של קיץ־הדינמיות הקדחתנית הניולדת בקרב בניה של החברה ה־יהודית, שעה שהם חשים בפועל בקר־קע הנשמטת מתחת לרגליהם (נסיגות מבוהלים ומהירים להיתפס בפרנסות פלאים, ההיפכות „רובל אחד למאה יו־בל“, נודדים, גנבת גבולות וכד') נהי־פכת באספקלריה של מוטיל לדינמיית זרמקתנית־שעשועוית חסרת דאגוֹ. הת־רוששותה המוחלטת של המשפחה, ה־התדפקותיית המיואשות של המהגרים על דלתות וועדי החסד היהודיים שבכל כרכי אירופה. ההקלטות בעולם ה־חדש הכרוכה ביסורי פרולטריוציה אכזרית (שיטת ההוצעה), עוברים בסי־פוריו של מוטיל תהליך יטודי של שי־ציה מהות, תוך קביעת תמונת־במס־גרת מזהירה של מזג אויר קיצי, ש־אינו מתחלף לעולם. קביעת מכלול ה־התרחשויות, המעמידות את סיפוריי של מוטיל, במרכזו של עולם קיץ גדול ומאושר מולידה אי בהירות ברצף ה־סיפורי של הספר. מבחינת סדרי המ־עשים יריבויים מתמשך סיפור זה של משפחה, הנעקרת ממקומה והולכת אל

מתואר בו. הויקה אל תחום הזמן ש־בין פסח לעצרת בסיפורי מוטיל בן פיסי אינה זיקה של משך כרונולוגי, אלא זיקה של מהות פיוטית. סיפורי המעשה הקטנים והנעלצים נפרשים כאן לפנינו סגורים במסגרתו של קיץ אין־סופי, לפי שהקיץ ממצה את טיבן ה־פיוטי. מדעת או שלא מדעת ויתר־כאן שלום עליכם על המסגרות הכרונולו־גיות ה„טבעיות“ של חילופי עונות, ופרש על פני כל המרחב הגדול שמן כתריאליבקה ועד גיירורק שמים, שהו־רים כבדולחי“ שאינם עשויים להתעכר אלא לשעה.

למן תאורם של הילד והעגל המקר־מים את פני שמש האביב מתקשרת כל־סיטואציה שבספר בהווייה השמחה של חום שמש. תעלוליו של מוטיל הילד בנהר (ציד הדגים) ובגן העדן של מנשאית הרופאנית, פרשת הקבס הקר של האח אליהו (ככל יום חמתו מרו־בה האח תבירו, אש לוהטת באויר העולם” — —) לילות יציקת הדיו אל הפלג היבש בחום הקיץ (העיר ישנה כולה. השמים זרועים כוכבים. הלבנה מאירה במילואה י־נוסכת את זהרד הרן על פני הנהר“ וכד'), הטיילים הנינוחים בחוצות כ־קורט של חורף, הרגלי המלבוש לכל אורך הספר. הם קיציים. תמונת הילד המתרוצץ יחף־רגל ולבושו — כותונת קלה וארבע כנפות על גבי מכנסים קרועים (כותונת אחת לעורי, מכנסים קרועים וארבע כנפות על גביהם. כש־אני רץ ממעלה הנהר אל המורה, ורוח קלה מושבת בי, יציציותי באות י־טופחות לי על פני — נדמה לי, כאילו צמחו לי כנפים ואני פורח באויר“). היא מתמוגגת היסוד של הספר. מאכ־לי הספר — ולעזת של קיץ, אבטיחים ושאר ירקות, ומשקאותי — כל מיני הקבס והסידור, שעיקר בהם הקור לא־הטעם (גם פרנסת התרים קיץ המש־פחה כני־יורק היא פרנסת קיץ של סידור, כריכי גלידה). מטיל מוצא ער־נג מיוחד בתאיר מפורט של תהליכים הקשורים בקיץ. הסיפור על התעלולים בנחל מלווה בתאור מפורט של תולדות הנחל למו התבקעות הקרח ועד להת־ייבשות האהרונה של ימית תמוז. מי־עשה גנבת התפוחים כרוך בציור של

פני הנן מנקודת מוצא של ראשית אביב (כשהאילנות מלבלבים ומתכסים נר־צות „בנות“) ועד לגמר בישולו של כל פרי ופרי, מקדים כמאחר. פסקות פתיחה כגון „אין לך ימים נאים כימי אלול“ אופייניות לפרקים שונים של הספר. ימי שוק, צבורי אבטיחים ודל־עות, רחובות עיר מצוחצחים, רכבות, ופונדקים מצטרפים כאן למראה ע־לם ירידי־צעוני, שאינו מכיר בקיומן של עינוי השנה, שקודם לפסח ישלאחר החג. ערפיליה הכהים של לונדון (אין בה לא אור בוקר ולא שמש צהרים. אלא אפולונית שלערב שרייה עליה ת־מיד“) והסער הגדול על פני הים (קר־עת ים סוף“) אינם ממלאים כאן אלא תפקיד דיאלקטי. האופייני לאופי המנ־היר, האגדי כמעט, שמשווה שלום על־כס להתקרבות אל חופיו של העולם החדש. גם ברומאן כגון „כוכבים ת־עם“ ממלאה לונדון את התפקיד ה־סטיריאויטי של הרגע האפל ביותר כמסע, שראשיתו העיירה הקטנה (הו־לונשטי הכסרבית) וסופו — גיירורק. הלהקה של הולצמן ישואלב יורית גם היא מעולם של קיץ אל לונדון אפלה ומעורפלת, כדי לצאת ממנה אל־הים הגדול, להתענות בעינויי מחלת הים, אלצמוד, לבסוף, על פני סיפונה של האניה הנהדרת, העושה את דרכה בים מוצף אור שמש, אל פול רישומי־הם המרוחקים של יו־יורק ושל פאל החירות.

א

המרתף הקר, שממנו יוצא מוטיל, ב־פתיחת סיפורו, לקראת האביב ישמשו־מגלם לא רק את ימות הקרה והשלב, כשם שאינם מכירים בחורף־מקרי מות אינם נכללים בהם אלא בדרך אגב. מי־טיל עצמו אומר שאינו רוצה ואינו יכול לזכור את מותה של „חתלתולה“, הילדה הקטנה, בספינה. מבנה העולם הנרקם בסיפורי אינו עשוי לשאת ב־עומט תאורי הגוף הנהרס. משים כד־נשארים גם הפוגרומים בחינת הווייה מרוחקת ובלתי מוחשית לגבי מוטיל. המחלות שסיפורי יכול להתיר לעצ־מי לתארן, הן טריכיאליות. אופיינית להן מחלת ההצטננות של מוטיל עצמי, שחלפה כמשך עשרים וארבע שעות, והיתה כלא היתה, תודות לתרופה ה־מרה של מנשה הרופא. אף־על־פי ש־מוטיל החליטה באין רואה בקמפיצי קמח זשוט. מחלת הים התוקפת את כל בני המשפחה על גבי ה„פרינץ אל־ברט“ ממלאה בסיפור אותו תפקיד דיאלקטי, שמ״אה בו הסערה עצמה. גיבורי הסיפור עוברים את הנסיון ה־קצר ותכלתי מסוכן של הפחלת, פרי

השתעל ונוקק לרופאים ולתרופות. עכ־שיו, משקרב חג השבועות, חג רא־שית הקיץ, קרב גם קיצו. יום חג השבועות כשלעצמי יהיה יומו האחרון. הפגישה האחרונה בין מיטיל לבין אביו. החלה ביום זה, מגלה את מלוא ה־מתח שבין עולם הקיץ הגדול לבין המרתף. החדר, שריח התרופות ממלא אותו, קושט לכבי־החג בעשבים יר־קים יבמגן דוד של ציצים ופרחים, ה־פגישה בין האביב לבין המחת נעש־תה כאן תכופה ביותר. בתוך החדר האטום, שאין מניחים לאויר להכנס לתוכו וריח התרופות נאבק בו עם ריח הקיץ והשדה. שוכב האב ופניו כטיט, וכל אבר שבו נראה זר ר־תותב. המגע האחרון שבין מוטיל ר־אביו הוא מגע של בלהה. היד הלוהטת והגרומה והחיוך העקום (בת צחוק של מית“) בוקעים ומגיעים אל מוטיל מעולם אחר. מיטיל ממור לבריה אל הצהר, אל שמי הכחול ושמש הקיץ. הוא פירש לו אל ארמון הקורות ש־בחצר ושוב אינו רואה את אביו ל־עילם.

רק פגישה נוספת אחת נערכת לאורך הספר כולו בין מוטיל לבין מראה של הזקנה. בפרק „איך האב א רייכע שטע לע“ (לא נכלל בתרגום העברי) מבלה מוטיל לילה אחד בביתו של הוקן ה־עשיר לוריא. לילה זה מוסיף לסיפורי מוטיל את החג היחיד של הסיוט, ש־אין למצוא כדוגמתו בשאר פרקי ה־ספר. הזקנה מזדהה כאן עם הטרופ־ועם חלומות הבלהה.

בדרך כלל אין סיפורי מוטיל בין פיסי מכירים בבלייה הפיסית ובמחלה כשם שאינם מכירים בחורף־מקרי מות אינם נכללים בהם אלא בדרך אגב. מי־טיל עצמו אומר שאינו רוצה ואינו יכול לזכור את מותה של „חתלתולה“, הילדה הקטנה, בספינה. מבנה העולם הנרקם בסיפורי אינו עשוי לשאת ב־עומט תאורי הגוף הנהרס. משים כד־נשארים גם הפוגרומים בחינת הווייה מרוחקת ובלתי מוחשית לגבי מוטיל. המחלות שסיפורי יכול להתיר לעצ־מי לתארן, הן טריכיאליות. אופיינית להן מחלת ההצטננות של מוטיל עצמי, שחלפה כמשך עשרים וארבע שעות, והיתה כלא היתה, תודות לתרופה ה־מרה של מנשה הרופא. אף־על־פי ש־מוטיל החליטה באין רואה בקמפיצי קמח זשוט. מחלת הים התוקפת את כל בני המשפחה על גבי ה„פרינץ אל־ברט“ ממלאה בסיפור אותו תפקיד דיאלקטי, שמ״אה בו הסערה עצמה. גיבורי הסיפור עוברים את הנסיון ה־קצר ותכלתי מסוכן של הפחלת, פרי

לקום ממג לקראת הכניסה אל העולם החדש מתוך תחושה מובהקת של טו־הר ונעימות שבהחלמה (שוב) כדוגמת תמונת ההחלמה של ליב רפסקו ב־פרק המסע על פני הים שב„כוכבים חרועים“). תיאבון, רעבתנות (ילדה של פסי), ותחושה עמיקה של בריאות מצ־טרפים בסיפורי מוטיל לאוירת הקיץ הצב־וני הבלתי־פוסק.

מיתו של האב בפרקו הראשון של סיפורי של מוטיל, מקשר את אוירת הקיץ ה־בריאות שבספר בהווייה אחרת, הא־מרת גם היא התפרקות מעו־לם, שחומרת החורף מסמנת אותו. האב החולה מופיע בסיפורי ה־ילדים של שלום עליכם למ־ראשיתם. סיפור סקדם כגון „האולר“ (מיצירותיו הראשונות 1886) שלום עליכם, כב־מקשר את מהות העכ־רות והחומרה שבחיי הילד ב־כעוועיו ובשעוליו התכופים של האב. ימות האב המעניש בסיפור כ־גון „עלי כינור“ (1092), גם הוא דמוי יהודי „שפניו לבנים כפני מתי ותא סומך את לבו בשתי ידיו ומשתעל שעה ארוכה. אבות ורביים חולניים אלה מ־הזקנה. בפרק „איך האב א רייכע שטע לע“ (לא נכלל בתרגום העברי) מבלה מוטיל לילה אחד בביתו של הוקן ה־עשיר לוריא. לילה זה מוסיף לסיפורי מוטיל את החג היחיד של הסיוט, ש־אין למצוא כדוגמתו בשאר פרקי ה־ספר. הזקנה מזדהה כאן עם הטרופ־ועם חלומות הבלהה.

בדרך כלל אין סיפורי מוטיל בין פיסי מכירים בבלייה הפיסית ובמחלה כשם שאינם מכירים בחורף־מקרי מות אינם נכללים בהם אלא בדרך אגב. מי־טיל עצמו אומר שאינו רוצה ואינו יכול לזכור את מותה של „חתלתולה“, הילדה הקטנה, בספינה. מבנה העולם הנרקם בסיפורי אינו עשוי לשאת ב־עומט תאורי הגוף הנהרס. משים כד־נשארים גם הפוגרומים בחינת הווייה מרוחקת ובלתי מוחשית לגבי מוטיל. המחלות שסיפורי יכול להתיר לעצ־מי לתארן, הן טריכיאליות. אופיינית להן מחלת ההצטננות של מוטיל עצמי, שחלפה כמשך עשרים וארבע שעות, והיתה כלא היתה, תודות לתרופה ה־מרה של מנשה הרופא. אף־על־פי ש־מוטיל החליטה באין רואה בקמפיצי קמח זשוט. מחלת הים התוקפת את כל בני המשפחה על גבי ה„פרינץ אל־ברט“ ממלאה בסיפור אותו תפקיד דיאלקטי, שמ״אה בו הסערה עצמה. גיבורי הסיפור עוברים את הנסיון ה־קצר ותכלתי מסוכן של הפחלת, פרי

אין החריגה ממצותיה של החומרה ח־מחנכה, אלא העלול בלבד.

למעלה מזה: לאורך הספר כול־מצטייד מוטיל כמי שחי בעולם של חירות מוחשית ביותר. כמעט שאין עליו עול לימדים יחידה. על ביקור־דיו בחדר למדים אנו רק זעיר שם רייכע שטעלע“ (גם כאן, טוען הוא, הריהו משחק בחתיל יותר משהוא לו־מד צורת אלף). כשמגיע מוטיל לאמרי־קה כמעט איני יודע כתוב וקראו. ה־רחיצה בנהר, הטיול החפשי ברחובות ובידיים שבפרקים הראשונים ה־לים השעשועים לאורך ירך ההגייה הארוכה שבפרקים הבאים אחריהם, ה־טאבו המגן שבהוויית היתמית י־אשייך שיתום אתה! — אילמלא כן, שוב־הייתי את ידך את רגליך“). פריקת עול האב והי־ב, צב־נויותו של העו־לם — כל אלה מסמנים את צולמי של מוטיל בו פיסי רסימן העל־צית של החירות מעט של ההפקרות.

הפיכת סיפור ההגירה היהודית ל־הרפתקה של קיץ, לא באת רק לנכח החייה, שהיא טרגית במהותה, עם דרך סיפור המציגה אותה פונית הראייה האופטימית. ראייתו הקפיצית של מוטיל בעיירה היהודית המתפוררת, אינה רק ניגוד לעצם ההתרחשות המפרקת א־י־תהי היא מהדהה גם פירוש מיוחד ל־התרחשות זו, קביעת עמדה רגשית כל־פיה. חורבן העיירה, מות האב יה־תפורה של בוא האביב, תמורה של החלפה ושל העברת הקו על עולם החורף והמחלה הנואשת. עצמותו של מיטיל כלפי התרחשות זו היא פשו־טה וחד־משמעית עד כדי אכזריות. התרוקנותו של הבית מרהיטיו מעוררת בו עליצות בעלת תוקף פנימי נדיר. זוהי תמונת התערערותו המוחלטת של עולם הסדר הישן. הארון, שנראה למר־טיל כאילו צמח מתוך הקיר, נעקר עכשיו ומוצא החוצה. הזותר ממקומו מסמלת את התחלת השתנות סדרי בראשית, השינה כמטה על גבי מצ־עים. היא חלק מטבע הרכי־ים. השינה על גבי הרצפה הרחבה מגלמת את ראשיתו של החרות והרחבות החדשות (א פועל א פארנעניגען“). מכירתם של כל חפצי הבית ולאחר מכן מכיר־ותו של הבית עצמו, אינן מעוררות במוטיל אף שמץ של נסטימנט נוסטאלי־גי. אורבאי חששו היחיד הוא שמא תתעכב מסיבה זו או אחרת המכירה, וישארו הדברים כמות שהם. שמחה של חיסול כל גרם של קבץ, כל דבר

שׁוּע בּמקומו מְשִׁיב וּבְנוֹת שׁוֹרֵי גַז פּני הַסֵּפֶר כּוֹלֵו, וּבְצִדָּה מִתְפַּתַּח בּוּ עֲלִיצוֹת הַהֶעֱקָרוֹת הַנְּסִיעָה. זֹו נִפְתַּחַת בַּהֲנָאת הַטִּילְטוֹל עַל גְּבִי הָעֲגֹלָה. מִתּוֹ מִשְׁכַּת בַּתְּעוֹנוּגוֹת שֶׁל הֶרְכַּבַת וּמְגִיעָה לְבִסּוּף תוֹךְ הַסְּתַחַרְרוֹת גּוֹבֵרַת וְהוֹלֶכֶת אֶל שְׂמַחַת הַטִּירוֹף שֶׁל רֶכְבִּית הָאוֹיֵר וְהַתְּהַלּוּחַת שֶׁל גִּיירִיורֶק, הַסֵּטוֹת וּמִטְל־טִלוֹת אֶת פִּינֵי מַחִיקָה שֶׁל כּוֹשִׁית רַח־בַּת־חַיִּיק אֶל הַסֵּפֶסֶל שֶׁמִּנְגֵד.

לאורך כל הַסֵּפֶר אֵין מוֹטִיל עֲשׂוֹי לַהֲבִין לַמְעֻשָׂה, אֶת הַצֵּד הַטְּרַאגִי שֶׁ־בּוֹזֶרְמַתְקָה זֹו שֶׁל קִיץ, הַמִּתְרַחֶשֶׁת ל־נְגוּ עֵינָיו. בְּכִיַּה הַבְּלַתי פִּיטַק שֶׁל הָאֵם נַהֲפֵךְ בְּסִיפּוֹרוֹ לֵאחַח מִתְּכַוֵּן תִּיהַ הַסֵּטִירִיאוּטִיפִיּוֹת שֶׁל דְמוֹת קוֹ־מִית לְפִי דְרַכָּה. כּוֹחַ זְכֻרֹנָה הַבְּלַתי שֶׁבֵר (כִּל וְדִיבּוֹר מִשְׁלַה נִפְתַּח כַּהֲזִכֵּר־תּוֹת הַחזוֹן, שְׁמַת) מַצְטַרֵף גַּם הוּא ל־תַּמְהוּנִיּוּתֵיהַ הַקּוּמִית־לְעוֹמֶתֶה נַחַן מ־טִיל בְּכוֹחוֹתֶיהַ שֶׁל שְׂכַחַה מִישְׁלַמַּת. שֶׁ־הִיא עֲצֻמוֹתָה עֲלֵיהֶם־כְּשִׁפּוֹרֶשֶׁת ה־אֵם, קוֹרֵם יִצִּיאַה אֶל הֶרְכַּבַת, לְכִית־הַקְּבִיּוֹת, לְפַקּוֹד אֶת קֶבֶר בְּעֵלְהַ, מְרו־דַּה מוֹטִיל: זֹו לִי הַפַּעַם הָרִאשׁוֹנָה, מִיּוֹם שֶׁמִּגְרַמְרֵי לְנִסְטוֹעַ לֵאמִרִיקָה. שׁוֹבֵר מוֹת יִכּוֹל הוּא לִמְחוֹק מוֹכֻרֹוֹנוֹ כִּל אִירוֹעַ אֵי דְמוּת, שְׁאִינֶם מַצְטַרְפִּים ל־טַסַּכַת הַקִּיצִית הַהֶרְפַּתְקָנִית שֶׁל עוֹלָמֵנוּ: הַיִּלְדָּה גּוֹלְדֵלָה חוֹלַת הַעֵינָיִים הַתִּינּוֹקַת הַ־חַתְלַתוֹלָה“, דּוֹבְצִי עֵלְתָה מוֹמֵם, עֲלֵי־כִי הַחַיִּים שֶׁל אֵלִים אֵיילְנוּ — כִּל אֵלָה בְּאֵיִם וְחִילְפִים מְבַלִּי שֶׁהַשְּׁאִירוֹ שְׂרַסַּת כִּלְשׁוֹי בּוֹכְרוֹנוֹ.

סִיפּוֹרוֹ שֶׁל מוֹטִיל בֵּן פִּיסי בֵּא ל־הַבְּלִישׁ אֶת צִדָּה הַשְּׁנִי שֶׁל פִּרְשַׁת הַהֲגִי־רַה הַיהוּדִית. לֹא טוֹרוֹוֹ שֶׁל עַם יִלְדָּה וְעֵינֵי עֵיקֵר כְּאֵן, אֵלָא תַחוּשׁת הַיִּסְטָא לִיּוֹם הַצֶּעִיר וְהָרַעַבְתַּנִּי שֶׁל שֶׁבֶט שׁוֹאֵף חַיִּים, הַמִּיכֵן לַחַחֲלִיף חִילוּפִין מִיחְלָטִים אֶת דְפוּסֵי חַיִּיוֹ לַהֲמִיר אֶרֶץ בִּאֶרֶץ־עוֹלָם כְּעֵילֶם כִּדְרֻכוֹ לְקִרְאֵת הָאֲחֻזָּת כְּחוֹמֶר. מִסִּירַת סִיפּוֹר הַהֲגִירָה מְגִק־דַּת הַמוֹצֵא שֶׁל מוֹטִיל יֵלֵא שֶׁל אִמִּי אוֹ שֶׁל בְּנֵי זֹרָה, מְבַטָּאֵה נְכוּנוֹת מוֹדַעַת או בְּלַתי מוֹדַעַת מַצּוֹ שְׁלִים עֲלֵיכֶם לִרְאוֹת אֶת הַצֵּי הַשְּׁנִי שֶׁבַּהֲתַפְרּוֹרוֹת הַחִבְרָה הַיהוּדִית הַמְסוֹרֶתִית הַתְּפוֹרֶרֶת־זֹו שֶׁל הָאוֹטוֹרִיטוֹת, מוֹת הָאֵב, חוֹרְבֵן הַיִּשָּׁן, מְכִירַת הַבַּיִת מַהוּיִים כְּאֵן יִקְר־דוּת־מוֹצֵא וְלֹא נְקוּדוֹת־אֲחֵרִית. קְרִיאַת הָאוֹשֶׁר הַגְּדוּלָּה הַבּוֹקַעַת מִסִּי מוֹטִיל לְמִרְאֵה שֶׁמֶשׁ הָאֲבִיב, מְגַלְמַת אֶת שֶׁ־דַּח הַהַחְלָמָה הַשְּׂכַחְתָּה, הַוִּיתוֹר־הַבְּסִירָה עַל הַיִּשָּׁן, תוֹךְ שׁוֹקֶקֶת נְעִירִים לְעו־לֵם חֹדֶשׁ וּגְדוֹל, שְׁכוֹלוֹ הַרְפַּתְקַת קִיץ צְבֻעוֹנִית־