



# אות

כתב עת לספרות ולתיאוריה

05 גיליון  
2015 סתיו

עורכים מיכאל גלזומן, מיכל ארבל, אורי ש. כהן  
המערכת אבנר הולצמן, חנה נוה, מנחם פרי, חנה קרונפלד, עוזי שביט  
רכוזת המערכת חן אדלסבורג, אריאל פרידן  
עריכת טקסט דינה הורביץ  
עריכה גרפית מיכל סמו־קובץ ויעל ביבר, המשרד לעיצוב גרפי באוניברסיטת תל־אביב  
על העטיפה: אורי ניסן גנסין עם יצחק אלתרמן (משמאל) ושמעון ביכובסקי (מימין)  
כל התמונות וכתבי היד באדיבות מכון גנזים, אגודת הסופרים העברים במדינת ישראל  
אנו מודים לכתב העת *Prooftexts* על זכות הפרסום בעברית של המאמר "ברנר וגנסין, מכתבים על פרידה"  
מאת איריס מילנר

© "Our Homeland", from *No Passion Spent* by George Steiner

ot.kipp@gmail.com

© 2015 כל הזכויות שמורות למערכת אות, מרכז קיפ, בניין רוזנברג, אוניברסיטת תל־אביב, תל־אביב 6997801

הוצאת הקיבוץ המאוחד

נרפס ברפוס אליניר

בסיוע מועצת הפיס לתרבות ולאמנות



# סלאווישע ערד והפואטיקה של המודרניזם ביידיש

מיכאיל קרוטיקוב

העשור הראשון שלאחר מלחמת העולם הראשונה היה תקופה של התפתחות סוערת בשירה ביידיש, הן באירופה והן באמריקה. כפי שמסכם אברהם נוברשטרן, "מפת היצירה הספרותית ביידיש בכלל, ובשירת יידיש בפרט, השתנתה מקצה אל קצה לאחר מלחמת העולם הראשונה [...] השירה הייתה למקום של חדשנות בספרות יידיש, בייחוד הודות לעלייה הדינמית של המודרניזם"<sup>1</sup>. בין החידושים הרבים שהביא עמו המודרניזם בשירה ביידיש במהלך העשור השני והעשור השלישי של המאה העשרים היה השינוי בייצוג תמונת הנוף.

\* כתיב השירים ביידיש הואחד על פי נוסח יווא. התרגומים מיידיש נעשו בידי שגב עמוסי, אלא אם כן מצוין אחרת. המערכת מודה לו מאוד על מלאכת התרגום ועל איתור תרגומים קיימים.

1. Avraham Novershtern, *Yiddish Poetry, YIVO Encyclopedia of Jews in Eastern Europe*, [http://www.yivoencyclopedia.org/article.aspx/Poetry/Yiddish\\_Poetry](http://www.yivoencyclopedia.org/article.aspx/Poetry/Yiddish_Poetry)

בתקופת ההשכלה ומיד לאחריה הייתה השירה ז'אנר שולי בספרות יידיש, וכאשר הופיעו בה תיאורי טבע, למשל בשירים של מנדלי מוכר ספרים, הם תפקדו לעתים קרובות כאלגוריה למצבו של העם היהודי בגולה. במפנה המאות התשע עשרה והעשרים, כמה משוררים סנטימנטליסטים וניאורומנטים, כמו אברהם רייזן, שהיה משורר פורה ופופולרי, שמעון פרוג, מחברן של בלדות רומנטיות ברוסית וביידיש, או יצחק לייב פּרץ, השתמשו בטבע קודם כול כקורלטיב אובייקטיבי, בלשונו של ת"ס אליוט, למצבו הרגשי של גיבור השיר, על פי רוב בדרך סכמטית ונוסחתית שכמעט לא היה לה קשר למציאות הממשית. רק עם התפתחותו של המודרניזם בשירת יידיש, ערב מלחמת העולם הראשונה, החלו דימויי הנוף להיטען בפוטנציאל סמלי חדש ככלי לביטוי התערובת הלא-מוכרעת של אובדן וביטחון, תלישות ושורשיות. הנוף נעשה למאגר חדש של מטאפורות ודימויים לדור החדש של משוררי יידיש שהתבגרו בד בבד עם האירועים הקטסטרופליים באירופה בשנים 1914-1921.

במאמרי אעקוב אחר התפתחותם של כמה כלים רטוריים המשמשים את ייצוגי האדמה הסלאווית, במעבר ממה שנראה כמארג דימויים קונבנציונלי, ואפילו נאיבי, לתמונות קונצפטואליות טעונות משמעויות פוליטיות ומטאפיזיות. אחד ההיבטים המרשימים של התפתחות זו הוא אופיה הגלובלי החוצה מדינות. גם כאשר מלחמות ומהפכות באירופה שיבשו את הקשר בין המרכזים השונים של תרבות יידיש, בייחוד בין רוסיה לאמריקה, הדמיון הפואטי בעולם הישן וזה שבעולם החדש היו זהים זה לזה. משוררי יידיש הגיבו לחדירה האלימה של כוחות המודרניות אל תוך העולם היהודי המסורתי על ידי דמיון-מחדש והמצאה-מחדש של הנוף הסלאווי, בין שנוף זה היה חלק ממצואות היומיום שלהם, כמו במקרה של דוד הופשטיין, שחי בקייב, ובין שהיה זיכרון רחוק, כמו במקרה של מאני לייב, שחי בניו-יורק. הופשטיין ומאני לייב, שגדלו באוקראינה וספגו את מסורת השירה הרוסית הקלאסית, ביקשו לכונן הרמוניה בינם לבין הטבע שסביבם, הן כמשוררים והן כיהודים; ואילו משה קולבק הליטאי מבלארוס ואורי צבי גרינברג מגליציה נמשכו לפואטיקה הרדיקלית והפורעת-סדר הרבה יותר של האקספרסיוניזם. באמצעות קריאה קרובה בכמה שירים מפרי עטם של ארבעה נציגים מעולים אלו של המודרניזם ביידיש והתחקות אחר השימוש הנרחב שהם עושים במטאפורות נוף ובסמלי נוף כדי לייצר שכבות חדשות של משמעות, אני מקווה להחיות את אותו רגע קצר יחסית בתולדות הספרות היהודית שבו הנוף הסלאווי היה מקור השראה עיקרי עבור שירת יידיש, שהייתה אז מקורית וחדשנית ביותר וחצתה את הגבולות המדיניים באירופה ובאמריקה. הקורא לאורכה של השירה ביידיש שהתפרסמה בעקבות מלחמת העולם הראשונה נתקל שוב ושוב במילה "פעלדער [שדות]", כשהיא ממוקמת בסופי השורות הראשונות של השירים. מקום זה קובע הן את התמה והן את צורתו של השיר ואף מרגיש את משמעותו של דימוי זה, המעיד על משלב סגנוני "כפרי". הדוגמא הידועה ביותר היא אולי אחד השירים הראשונים של דוד הופשטיין, "אין ווינטער-פֿאַרנאַכטן [בין-ערביים בחורף]":

אין ווינטער-פֿאַרנאַכטן אויף רוסישע פֿעלדער!  
ווי קאָן מען זײַן עלנטער, ווי קאָן מען זײַן עלנטער?

א פֿערדל אָן אַלטינקס, אַ סקריפּנדער שליטן,  
א שליאַך אַ פֿאַרשנייטער – און איך בין אינמיטן.

אַבין־ערבֿים בֿהרֿף־רוסי בֿשִׁדוּת!  
וְכִי יֵשׁ עוֹד בְּרִידוֹת מְדַכְּכֶת מְזֹאת?...

מִזְחֶלֶת מְחַרְקֶת, סוּס דֵל שְׂדוּף־שָׁנִים,  
אַם־דֶּרֶךְ מְשֻׁלָּגֶת – וּבְתוֹךְ אָנִי.<sup>2</sup>

השיר, המתוארך ל-1912, הופיע בחלק הנושא את הכותרת "פֿעלדער" בתוך אסופת שיריו של הופשטיין בִּי וועגן (בדרכים), שהבטיחה לו את פרסומו כדמות מובילה בשירה הסובייטית המוקדמת. בזכות שורות אלה, הנחרתות בזיכרון למן הרגע הראשון, היה הופשטיין למשורר יידיש הפופולרי ביותר בדורו כברית המועצות. בשנה שבה יצא לאור בִּי וועגן כתב במינסק משורר צעיר אחר בתחילת דרכו, משה קולבך, את השורות הבאות בשירו "צווישן פֿעלדער [בין שדות]":

באַגינען, אין וועג, צווישן פֿעלדער.  
אַ ביס פֿון דעם ברייטל – דעם הונגער געזעטיקט.  
און ווייטער געאייילט זיך אין וועג.  
איך האָב קיינמאַל צו גאַרנישט פֿאַרשפעטיקט.

אַשְׁחֶרֶת, בְּדַרְכִים בֵּין שְׂדוֹת.  
נְגִיסָה מִן הַפֶּת – רְעִבִי כְּבֵר שְׁבָרְתִי,  
וְשׁוֹב אֶחְפֹּז לִי לְצֶדֶד.  
מְעוֹדֵי שׁוֹם־דָּבָר לֹא אֶחְרָתִי.<sup>3</sup>

שני השירים, הדוברים בקול הלידי בגוף ראשון, מתארים מסע דרך השדות – שדות מולדתם של המשוררים, כפי שניתן לשער. בשירו של הופשטיין מקום ההתרחשות מזוהה כרוסי, אך לשם התואר הזה עשויה להיות משמעות שונה מזו המקובלת היום. היסטורית, המילה "רוס" ציינה קונפדרציה רופפת של נסיכויות שונות באוקראינה, בבלארוס וברוסיה של ימינו. כיום, בשפה האוקראינית, ולפעמים גם ברוסית, קיימת הבחנה דקה בין ruski ב־s כפולה לבין ruski ב־s אחת, לעתים עם סימן ריכוך, rus'ky: הראשון פירושו מה שמקושר עם רוסיה, המדינה או העם, השני פירושו "רוס" האוקראינית במשמעותה ההיסטורית. משמעות זו נשמרה בכינוי

2. דוד הופשטיין, בִּי וועגן, קיעווער פֿאַרלאַג, קיעוו 1919, עמ' 20-21. מיידש: מרדכי סבר, וראו דוד הופשטיין, זכרון דְּמִי הבאת: מבחר שירים ופואמות, מתרגמים שונים, בעריכת ק.א. ברתיני, רשפים, תל־אביב, 1984, עמ' 16.
3. משה קולבך, לידער, כלל פֿאַרלאַג, בערלין 1922, עמ' 30. בעברית ראה השיר אור בכותרת "שחרית בדרכים" בתרגומו של מרדכי סבר, וראו הנ"ל (עורך), קולות מן הדממה: משירת סופרי יידיש כברית־המועצות, הוצאת אל"ף, תל־אביב 1978, עמ' 59.

האוסטרי לאוקראיני "רות'ני", בשם רוסיין (rusyn), שבו מכנה עצמה האוכלוסייה הסלאווית בהרי הקרפטים, וכן בשמו של האזור האדמיניסטרטיבי הפולני מן התקופה שלפני 1772, וויוז'טבו רוסקיה (województwo ruskie; בלטינית: palatinatus russiae), שבירתו הייתה לבוב ואשר היה אחר כך לפרובינציה האוסטרית גליציה. ומשום שביידיש, ככלל, אין כפל עיצורים, השימוש של הופשטיין בביטוי "רוסישע" הוא דו־משמעי: משמעותו עשויה להיות "רוסי" (Russian), אך היא גם עשויה להיות "רוסי/רות'ני" (Rusian), כלומר אוקראיני, ולהתייחס למחוז ילדותו של הופשטיין, ווהלין, או שהיא יכולה להיות שתיהן כאחת, תוך שילוב הנוף המקומי של ווהלין עם המרחב התרבותי הרוסי רחב הידיים – ביידיש! ואילו מקום ההתרחשות של השיר של קולבק, אף על פי שאינו מזהה גיאוגרפית, הוא בכירור אי־שם בארץ הולדתו בלארוס, כפי שמתברר מכמה מילים בבלארוסית המשולבות בשיר כלשונן באותיות עבריות וללא תרגום, כנראה מתוך הנחה שלקורא יש היכרות בסיסית עם השפה. בנוסף להבדל במקום, יש גם הבדל בזמן: ערב חורף אצל הופשטיין, בוקר קיץ אצל קולבק. בהתבוננות בהקבלות המבניות בשורה הראשונה ניתן אפילו להציע השערה ששירו של קולבק נכתב בתגובה לשירו של הופשטיין. באותו מקום, בסוף השורה הראשונה, מופיעה המילה "פֿעלדער" בשיר "טויטע פֿעלדער [שדות מתיים]", פרי עטו של המשורר הניו־יורקי יליד אוקראינה מאני לייב, שראה אור בקובץ אידישע און סלאווישע מאָטיווען [מוטיבים יידיים וסלאוויים], שהיה אחד משלושה ספרים שפרסם ב־1918:

אוי וואָס זײַט איר, ברייטע פֿעלדער  
 אַזוי גרוי געוואָרן?  
 פֿאַר וואָס וויגט איר זיך ניט הייִאַר  
 מיטן פֿולן קאַרען?

והו, מדוע, שדות רחבים,  
 נעשתה אדמתכם אפורה?  
 מדוע אינכם מתנוודים השנה  
 בשפע חיטה ושעורה?<sup>4</sup>

שיר זה, שנכתב בסוגת הקינה הלירית־אפית הסלאווית העממית המסורתית, הוא מענה מסוגנן לאימי מלחמת העולם הראשונה. בשונה משיריהם של הופשטיין וקולבק, אין בו גיבור לירי הדובר בגוף ראשון אלא קול קולקטיבי, וה"פֿעלדער" עומדים כייצוג מטונימי של האנשים המקוננים על ההרס שגרמה המלחמה לאורח חייהם המסורתי המבוסס על עבודת האדמה. אף על פי שהשיר שייך בכירור לחלק ה"סלאווי" של הספר ואין לו קונטציה יהודית גלויה, כותרתו, "טויטע פֿעלדער", מעלה על הרעת את המשמעות הייחודית של "פֿעלד" ביידיש: בית קברות. המשמעות הנוספת הזאת משפיעה גם על הבנתנו את שיריהם של הופשטיין וקולבק ומוסיפה קורטוב של קדרות לקריאה הישירה בהם כווריאציה על המוטיב הרומנטי המוכר.

4. מאני לייב, אידישע און סלאווישע מאָטיווען, אינזעל, ניו־יאָרק 1918, עמ' 84. במקור, בשורה האחרונה, לא "חיטה ושעורה" כי אם שיפון.

משחק הגומלין בין רובדי משמעות סמליים ומטאפוריים חדשים לבין מארג דימויי הנוף הרומנטיים, הסנטימנטליים או האימפרסיוניסטיים המוכרים הוא כלי חשוב באסתטיקה המודרניסטית בידיש. הופשטיין, למשל, מנסה למצוא הרמוניה חדשה באמצעות ניכוס השיח הקלאסי והרומנטי של השירה הרוסית, לעתים בעזרת מובאות או התייחסויות ישירות. הגיבור היהודי שלו מרגיש ככביתו בינות ל"פעלדער" הרוסיים, וה"היזל [בקתה]" היהודית שלו משולבת בתוך הנוף הזה. בקתתו־שלו היא "א היזל, ווי אלע, נאָר גרעסער די פענצטער [בקתה ככל הבקתות, אך רחבת חלונות]"<sup>5</sup>. חלונות רחבים יותר מרמזים על אור רב יותר, פתיחות, כחלק מראייה אופטימית של העתיד, האופיינית לתקופה שקדמה למלחמת העולם הראשונה. בביקורתו על המהדורה האמריקאית מ־1944 של שירת הופשטיין, "איך גלויב [אני מאמין]", כתב יעקב גלאטשטיין: "די 1912 לידער זיינען פֿאַקטיש די בעסטע לידער אין בוך. אויב ניט די בעסטע, זיינען זיי זיכער די צוזאָגנדיקסטע [השירים מ־1912 הם למעשה הטובים ביותר בספר. ואם אינם הטובים ביותר, הם בוודאי המבטיחים ביותר]"<sup>6</sup>. גלאטשטיין לא הכיר ככל הנראה את כתביו המוקדמים של הופשטיין, שהרי הוא אינו משוכנע לגמרי ששירים אלה לא נערכו תוך שימוש ב"שפעטערדיקע פֿאַעטישע מכשירים [כלים פואטיים מאוחרים יותר]"<sup>7</sup>, אולם הוא חש ביטחון די הצורך כדי להכריז: "אויב האָפֿשטיין האָט זיי טאַקע געשריבן ווי ייִדישע לידער אין 1912, בעת מאַני לייב, זישע לאַנדוי, מ.ל. האַלפֿערן און משה נאָדיר האָבן נאָך דעמאָלט געשריבן האַלבֿ־דייטשמערישע און פֿאַרמלאָזע לידער ביי אונדז אין אַמעריקע, דאַרף האָפֿשטיין געקרוינט ווערן פֿאַר דעם פֿאַטער פֿון מאָדערנעם ייִדישן וואָרט און ניט נאָר פֿון נייִעם ייִדישן ליד [אם הופשטיין באמת כתב אותם כשירים בידיש ב־1912, בזמן שמאני לייב, זישה לנדוי, מ.ל. הלפרן ומשה נדיר עוד כתבו שירים מגורמנים־למחצה וחסרי צורה אצלנו באמריקה, צריך להכתיר את הופשטיין כאבי המילה הכתובה המודרנית בידיש, ולא רק כאבי השיר החדש בידיש]"<sup>8</sup>.

עבור קולבק, האינטראקציה עם העולם הסובב מתרחשת באמצעות שיחה יותר מאשר באמצעות נוף. הגיבור הנווד שלו מוצא הנאה בשוטטות מתמדת, "סיי שבת, סיי וואָך [בשבת כבחול]"<sup>9</sup>, חסרת תכלית – "דו ווייסט ניט וווהין און דו ווייסט ניט פֿון וואָנען [מבלי דעת לאן ומנין]"<sup>10</sup>. בדרכו הוא פוגש איכר בלארוסי זקן, "בראַט מאַנילע [האח (החבר) מנילה]"<sup>11</sup>, ומתלונן על אי־צדק חברתי. שאלתו, הנתונה במרכאות, נפתחת בבלארוסית, "טשי טשויעש? [אתה שומע?]"<sup>12</sup>, ואחר כך נמשכת בידיש. מנילה עונה בסגנון דומה, פותח בבלארוסית, "עך דורען, טי דורען [אָך טיפש, אתה טיפש]", וממשיך בידיש בהשלמה פילוסופית, "סוף כל סוף מוז מען דאָך שטאַרבן [הרי מתים בסופו של דבר]"<sup>13</sup>. בשונה מהגיבור הלירי של הופשטיין, שיש

5. הופשטיין, ביי וועגן, לעיל הערה 2, עמ' 20.
6. יעקב גלאטשטיין, אין תוך גענומען, פֿאַרלאַג מתנת, ניו־יאָרק 1947, עמ' 41.
7. שם, עמ' 42.
8. שם, שם.
9. קולבק, לידער, לעיל הערה 3, עמ' 30.
10. שם, שם.
11. שם, עמ' 31.
12. שם, עמ' 30.
13. שם, שם.

לו בית יהודי, לנודד של קולבק אין כל תחושה ברורה של זהות, "און דו ווייסט ניט, און דו ווייסט / ווער ביסטו און וואָס ביסטו... [ואינך יודע, ואתה יודע / מי אתה ומה אתה...]"<sup>14</sup>, ואף לא סדר מטאפיזי, "ס'מאכט ניט אויס, / צי דער טייוול אָדער גאָט [זה לא משנה / אם השטן או אלוהים]".<sup>15</sup> הוא מאמץ את העולם כשלמות אחת בלתי ניתנת לחלוקה – "ס'איז אַ וועלט אַזאַ פֿאַראַן! / און איך, דער נאָר, האָב ניט געוואוסט [איזה מין עולם הוא זה! / ואני, הטיפש, לא ידעתי]".<sup>16</sup> בשלמות הקמאית הזאת אין טוב או רע, אין יהודי או גוי; הארץ היא כוח החיים היחיד: "פֿאַלסטו צו צו רויער ערד; / ווערסט פֿאַרשיכורט פֿונעם מיסט, / פֿונעם זאַפֿט, וואָס פֿליסט / און יערט [נופל אתה לאדמה; / משתכר מאַד דְשָנָה / עסיסו זורם / תוסס לו]".<sup>17</sup>

בניגוד להפשטיין ולקולבק, מאני לייב אינו משתמש בקול לירי אישי. הוא מחקה שירה אפית עממית סלאווית בכך שהוא פותח במילת הקריאה האופיינית "הוי", ובעקבותיה מעלה סדרה של שאלות רטוריות המופנות אל גורמי הטבע. השדות משתרעים "טויטע און פֿאַרלאָזן [מתים ונטושים]",<sup>18</sup> מכוסים בעשבים שוטים. הם מסבירים את ההרס כזעמו של הבורא על עולמו. במקום לזרוע זרעים "פֿול מיט גרויסן גלויבן [חדורי אמונה גדולה]",<sup>19</sup> באו בני האדם עם "שווערד און פֿייער [חרב ואש]",<sup>20</sup> והם זורעים בשדות עצמות ומשקים אותם בדם. בתגובה למלחמה באירופה יוצק מאני לייב את שירו בתבנית הנשמעת לקוראיו זרה ומוכרת כאחת: היא זרה למסורת השירה היהודית אך טבעית למסורת הסלאווית. הוא פונה אל קורא שבדומה לו־עצמו הוא בן בית בשתי המסורות ומסוגל להעריך את הרדיקליות שבמחווה המודרניסטית המסווה עצמה כ"נאיבית" ו"פרימיטיבית". אבל המאמץ האמיתי שלו מכוון להרחבת אופקיה של שירת יידיש באמריקה באמצעות הכנסת החיקויים המבריקים שלו לשירה העממית הסלאווית – אוקראינית, סרבית, רוסית – בתקופה שבה היחסים בין הסלאווים ליהודים במזרח אירופה היו בשפל המדרגה. כפי שמסבירה רות וייס, "באמצעות מוטיבים יהודיים וסלאוויים הוא עיצב רפרטואר שלם של זמרים 'אנונימיים' [...]. מה שמדגיש את הסגנון הלא־מעוצב לכאורה הוא ניסוי רב־עוצמה בטורים של שתיים, שלוש, ארבע וחמש רגליים, תבניות מקצב מגוונות במשקלים משתנים לסירוגין מטרוכי ליאמב, דקטיל ואמפיברך, מערכי חריזה מסוגים רבים בצמדי שורות, מרובעים ובתי שיר באורכים ובדגמים משתנים. מאחר שיצירתו נועדה קודם־כול להסב לו־עצמו עונג פואטי, מאני לייב נראה כמי שבכוונת מכוון צמצם את השפה והתמות שלו לרמת הביטוי הפשוטה ביותר, במטרה לחקור את מלוא טווח היכולת של משורר היידיש המודרני".<sup>21</sup>

14. שם, עמ' 31.

15. שם, עמ' 32.

16. שם, שם.

17. שם, שם.

18. מאני לייב, אידישע און סלאווישע מאָטיווען, לעיל הערה 4, עמ' 84.

19. שם, עמ' 86.

20. שם, שם.

21. Ruth R. Wisse, *A Little Love in Big Manhattan: Two Yiddish Poets*, Harvard University Press, Cambridge, Mass. 1988, pp. 66-67



אחת התגובות הפואטיות הראשונות בידיש למלחמה הייתה של המשורר הצעיר אורי צבי גרינברג. אסופת שיריו ערגעץ אויף פֿעלדער [אוישם בשדות] הופיעה בלמברג ב־1915, השנה שבה גויס לצבא האוסטרו-הונגרי, והכילה את שירת המלחמה שכתב לפני גיוסו ושירים ששלח משדה הקרב. על פי קריאתו של דן מירון, בשירים אלה דבק גרינברג בפואטיקה האימפרסיוניסטית הניאורומנטית שלו מן התקופה שלפני המלחמה, כשהוא עושה "כמיטב יכולתו לעמעם, לרכך ולעדן טראומה מנטלית, כולא אותה בתוך מבנים אסתטיים, מוזיקליים"<sup>22</sup>. אכן, ל"פֿעלדער", שהם אחד מן הדימויים המרכזיים בספר, אין מקום גיאוגרפי קונקרטי. הם חלק מנוף רומנטי אוניברסלי שחוצה הגיבור הלירי הנודד, אַ מענטש (אדם) המשולל אף הוא כל זהות שהיא, אתנית, לאומית או דתית: "וואַלגערט אַ מענטש זיך אויף פֿעלדער אין אייגענע בלוטן [נודד לו אדם בשדות בדמו־שלו]"<sup>23</sup>. המילים "פֿעלד [שדה]" ו"בלוט [דם]", המופיעות לעתים קרובות באותה השורה, מקשרות יחדיו חיים ומוות: "ערגעץ־ווי – אין פֿעלד, אַ בלוטיק כליפען... / מיין ליבסטער דאָרט. אַ קרעכץ... אַן אוי... און שטיל שוין [אישם בשדה, יפחה מדממת... / אהובי שם. אנחה... גניחה... ושקט]"<sup>24</sup>.

המפגש הקרוב ביותר של גרינברג עם המוות אירע בסתיו של שנת 1915, במהלך המתקפה בבלגרד, והלם המפגש רדף אותו כל חייו. מירון מתאר בחיות רבה את האפיזודה הייחודית הזאת של חציית הנהר סאווה, אחד מיובליה הגדולים ביותר של הדנובה:

את הנהר צריך היה לחצות לנוכח אש האויב המטווחת היטב. רבים מן החיילים נורו למוות בעודם עומדים על האסדות. אחרים מתו בעודם עוברים בפישוק רגליים מעל גדרות התיל המחושמלות שהגנו על עמדות האויב. מששכך שאון הקרב מצא עצמו המשורר כחייל היחיד ששרד בעמדה סרבית ריקה, כשכל חבריו החיילים מחושמלים למוות, תלויים על שבכות התיל, ראשיהם כלפי מטה ומגפיהם כלפי מעלה, מצביעים לעבר השמים המעוננים. כאשר השמים התבהרו לפתע והירח שעלה זרח על המגפיים הפונים כלפי מעלה נראה נוגה מזור מעל למסמרי הסוליות השחוקות.<sup>25</sup>

שאר השירות של גרינברג בבלקנים היה כרוך בפחות לחץ נפשי. כִּרְץ צבאי הנע על גב סוס, לעתים קרובות לבדו, על אדמות הבלקן ההרריות, הוא פיתח קשר מסוים אל הארץ והערצה כלפי הסלאוויים המקומיים. אסופת שירי המלחמה שלו ראתה אור בלבוב בשתי מהדורות שונות מעט זו מזו, האחת ב־1919, בכותרת אין צײַטנס רויש [בשאוון הזמנים]<sup>26</sup> והשנייה ב־1923, בכותרת קריג אויף דער ערד [מלחמה עלי אדמות]. הספר המאוחר יותר מורכב מארבעה חלקים הכתובים בסגנונות שונים ומשקפים היבטים שונים של התנסותו של המחבר

22. Dan Miron, *The Prophetic Mode in Modern Jewish Poetry and Other Essays on Modern Jewish Literature*, Toby Press, New Milford, Conn. 2010, p. 196

23. אורי צבי גרינבערג, געזאַמלטע ווערק, כרך א, מאגנס, ירושלים 1979, עמ' 20.

24. שם, עמ' 24.

25. מירון, *The Prophetic Mode*, לעיל הערה 22, עמ' 196-197.

26. כותרת הספר תורגמה כך בידי דן מירון, וראו בספרו אַקְדָּמות לאצ"ג, מוסד ביאליק, ירושלים 2002, עמ' 21.

במלחמה. החלק הראשון, "בֵּי מִיר אֵין פֶּנְקס [ביומנין]", מכיל רשומות יומן על ההתרחשויות שנחרתו באופן העמוק ביותר בזיכרונו של המחבר מבין התנסויותיו הצבאיות ב־1915, כגון האימונים הצבאיים בהונגריה, המסע ברכבת לאזור החזית והקרב על הסאווה. רשומות אלה, הכתובות בסגנון מקוטע, כמעין הבזקי זיכרון, מעבירות את תחושת הבלבול הרגשי ואת חוסר ההתמצאות במרחב, המבשרים, על פי מירון, את סגנונו האקספרסיוניסטי לעתיד לבוא. החלק השני, "רֵיִטֶער־געזאַנג [שירו של פרש]", כולל שירים הכתובים בצורה קונבנציונלית ומלוכדים סביב המוטיב המשותף של מסע דרך נופי המלחמה של מזרח אירופה ודרומה. בשונה מהאסופה המוקדמת, שירים אלה נטועים היטב בנוף המקומי של הבלקן, המיוצג בסולם אוריינטלי רומנטי:

אין וויִטסטן מזרח פֿון באַסניעס פֿעלדזן  
 גייט אויף אַ לבנה, געהייליקט און ריין נאָך,  
 ווי ערשטע לבנות אַ מאָל אין מיין יוגנט  
 אויף יענעם האַרץ־ציענדן היימישן מזרח,  
 ווי וואָלט זי זיך שפיגלען אין קוואַל פֿון מיין נפֿש,  
 אין קוואַל פֿון מיין אייביק פֿאַרלוירענער ליבשאַפֿט  
 און אייביק וועג־זוכנדע וואַנדער־לידער.

על צוקיה של בוסניה, שם במזרח  
 עולה הלבנה, מקודשת, זכה,  
 כמו אותן לבנות ראשונות של אי אז,  
 שעלו על ביתי, במזרח נעוֹרִי,  
 כמו רואה היא דמותה במעיין נפשי,  
 מעיין אהבה אבודה לתמיד,  
 מעיין השירים התועים של נווד.<sup>27</sup>

ההקבלות בתחביר, במשקל ובצליל לשירו של הופשטיין, ובמידה פחותה לשירו של קולבק, מדגישות את ההבדל בייצוג המטאפורי של הנוף. במקום ב"פֿעלדער" המוכרים של ה"היימישן מזרח [המזרח הביתי]", מזרח אירופה, גיבורו של גרינברג נודד ב"פֿעלדזן [צוקים]" אקזוטיים בבלקן, "אין וויִטסטן מזרח [הרחק במזרח]".<sup>28</sup> בעוד ה"פֿעלדער" של אוקראינה ובלארוס היו הסביבה המוכרת של הופשטיין וקולבק, שבה גדלו ועמה היו להם יחסים אינטימיים, הנוף הבוסני של גרינברג אקזוטי ופראי. אובד באפלה בין ההרים המוארים באור ירח, הפרש כִּמה אל המיידל [הנערה] שהשאיר מאחור בארצו־שלו. התגלות דמותה מצילה אותו מן המורא שמטיל עליו הירח, "דמיון פֿון אייגענעם פחד [דמיון מאותו הפחד]".<sup>29</sup> את המשמעות הסמלית של

27. גרינברג, געזאַמלטע ווערק, לעיל הערה 23, עמ' 59.  
 28. שם, שם.  
 29. שם, שם.

דימוי הירח הזה, שעבור גרינברג יהיה קשור לעד לאימי הלילה ההוא על הסאווה, ניתן להעריך רק בהקשר של שיריו האחרים של גרינברג – שאם לא כן, אין זו אלא קלישאה רומנטית. בשיר אחר באסופה זו גרינברג מדבר בשם כל בני דורו, דור הסלאווים הצעירים שנעקרו משורש באלימות בשל המלחמה: "פֶּוֹן בְּאֵלְטִישֵׁן ים בִּיזוֹן בְּרַעַג פֶּוֹן דְּעַר דְּרִינְאָ / זָאָל קְלִינְגֶען מִיִּין נָאָמְען! [מן הים הבלטי ועד גדות הדרינה / יהדהד שמי!]"<sup>30</sup>. המלחמה מטילה גבר בוסני אל הרי הקרפטים, בעוד גבר גליצאי מוצא עצמו בכלקנים. גברים אלה הם דמויות סמליות שבמסעותיהן הכפויים מעבר לנהרות, לשדות ולהרים של דרום אירופה ומזרחה, מארצות הבלקן ועד גליציה, באה לידי ביטוי התמוטטות הסדר הרגיל של החיים בגין המלחמה. בעוד הגברים נעקרים ומותקים ממקומם, הנשים נותרות כשומרות התרבות והזהות המקומית. שירים מן המחזור "ערגעץ אויף פֶּעֶלְדֶער [אי־שם בשדות]" נכתבו בקולה של אשה צעירה המתגעגעת לאהובה שנקרע מעליה בעטיה של המלחמה. עתה מדבר גרינברג כחייל בארץ נוכרייה, ומפגשיו הקצרים עם בנות המקום אין בהם כדי לייצר את תחושת הקרבה והאינטימיות שעשויה להתקיים רק בין אנשים בני אותה אומה. הם אך מעצימים את האווירה הכללית, אווירת אובדן וברידות:

זענט איר עס געוועזן? ס'איז ווייט שוין... דיין חתן –  
 ר'איז אפֿשר אַ רײטער, ווי איך אויף די וועגן!  
 און אפֿשר גאָר רוט ער אין שויס פֿון קאַרפּאַטן,  
 צי ערעץ בײַ ווייסל, וואָס רוישט ווי די דרינאַ!

האתם הייתם אלו? חתנך כבר רחוק –  
 אולי הוא רוכב בדרכים כמוני!  
 ואולי דווקא נח בלב הקרפטים,  
 או פּוֹיסֶלֶה, שכמו נהר הדרינה רוחש.<sup>31</sup>

כשהגיבור מדבר בקול יהודי, הוא אינו מבכה את סבלם של היהודים אלא את חוסר יכולתם לבטא את יגונם כיאות. עמים אחרים, בייחוד הסרבים, סובלים לא פחות מן היהודים, אולם יש להם צורות עממיות מסורתיות לבטא את כאבם:

און איצט איז פֿאַר נאַכט – און די סערבישע ווייבער  
 ווייסן נישט וואָס מיט דער בענקשאַפֿט צו טון,  
 זינגען זיי: אַכֿךּ!

ויעכשיו לפנות ערב, נשות עם הסרבים,  
 להוליך ערגתן לאן לא יודעות,  
 שרות הן: אחחה!<sup>32</sup>

30. שם, עמ' 56.

31. שם, שם.

32. שם, עמ' 63; ההדגשות במקור.

נשים יהודיות באותו המצב אינן יכולות אלא לכבוש את סבלן בשתיקה:

און מיינע פֿאַרלאָזענע ייִדישע ווייבער  
ווייסן נישט וואָס מיט דער ווייטיק צו טון,  
שווייגן זיי: מממ...

והנשים שלי, נשות היהודים הנטושות,  
להוליך כאבן לאן לא יודעות,  
שותקות הן: מממ...<sup>33</sup>

זמרי עם ומוזיקאים סרבים, "גוסליארים", מסוגלים לגרום אף לזר לחוש בכאבם:

פֿאַר נאַכט איז, פֿאַר נאַכט איז, עס שפּילן גוסלאָרן  
סערביעס ווייטיק אַרײַן אין מיין בלוט,  
אַרײַן אין מיין קאַפּ.

לפנות ערב עכשיו, מנגנות כאן הגוסלות,  
כאב עם הסרבים חודר לדמי,  
חודר לראשי.<sup>34</sup>

איִיכולתן של נשים יהודיות למצוא מילים וצלילים לכאבן מובילה לשיגעון:

און ייִדישע ווייטיק: מיין ווייבס און מיין מאַמעס,  
גיט אויף אין געהירן און מאַכט מיך משוגע  
אַדאָ – אין די בערג.

וּכְאָב יְהוּדִי: שֶׁל אֲשֶׁתִּי, שֶׁל אֲמִי,  
עוֹלָה אֶל מוֹחִי וְאוֹתִי מִשְׁגַּע,  
כֵּן – בְּהַרִים.<sup>35</sup>

גרינברג רומז כאן ככל הנראה שעל היהודים (נשים, ואולי גם משוררים) ללמוד מבני העם הסרבי איך לצקת את יגונם בשירים, במקום לכבוש אותו. ניתן לקרוא את השיר כביקורת על התערותם של היהודים בתרבות האירופית, שגרמה להם לנטוש את צורות "המרפא" הפואטי "הטבעיות" שלהם, בייחוד בשעה שמדובר בכאב. באימוץ צורות תרבותיות אירופיות היהודים איבדו את הרפרטואר העשיר של אמצעים אמנותיים להתמודדות עם הכאב, שהיו טבועים בתרבותם הדתית והעממית המסורתית. הצורות העממיות המסורתיות שהנשים הסרביות והמשוררים העממיים שימרו הן טבעיות, ולנורמות תרבותיות זרות לא הייתה כל השפעה עליהן. שירתם

33. שם, שם; ההדגשות במקור.

34. שם, שם; ההדגשה במקור.

35. שם, שם; ההדגשה במקור.

פועלת ברמה "אורגנית", תוך שהיא מזריקה "כאב סרבי" היישר אל תוך דמו של המאזין, בעוד הכאב היהודי, שאינו מסוגל ללבוש צורה אורגנית, דוחק את המשורר אל השיגעון. למפגש עם אשה מקומית עשויה להיות השפעה מרפאה על הגבר הבודד השרוי במצוקה, ולו רק לזמן קצר:

...הער אויס מיך אין ווייטיק, פֿרעמד שוואַרצע באַסניאַטשקע  
מיט הפֿקרדיק גוטסקייט און ווילד־פֿרייען לאַבן.  
ס'איז פֿרעמד דיר מיין גורל, און פֿרעמד איז מיין זעל דיר  
וואָס איז אויף אַ האַרצקוואַל פֿון לידער געבוירן.

...[שמעי כאבי, בוסנית זרה ושחורה,  
עם טובך המופקר, וצחוקך המשחרר.  
גורלי זר הוא לך, וזרה נשמתך,  
שְמַלְב מעיין השירים לידתה.]<sup>36</sup>

אף על פי שהאשה הבוסנית היא "פֿרעמד [זרה, נוכרייה]", דומה שיש ביכולתה להבין את קובלנתו של המשורר – הדובר, כפי שניתן לשער, שפה סלאווית דומה. מעניין להשוות את השיר הזה לשירו המוקדם של הופשטיין "אין אַרמעניע [בארמניה]", שהוא חלק מן הפרק "קאָווקאַז", המופיע אחרי הפרק הנקרא "פֿעלדער" בקובץ ביי וועגן. שיר זה, המתוארך ל־1912, נכתב קרוב לוודאי בזמן שירותו הצבאי של הופשטיין בהרי הקווקז. כפי שבוסניה הייתה פריפריה בתוך האימפריה ההאבסבורגית, הקווקז היה פריפריה "אוריינטלית" של האימפריה הרוסית ואוכלוסייתו הייתה מוסלמית בחלקה. עם זאת, האשה האקזוטית בשירו של הופשטיין איננה מוסלמית אלא נוצרייה ארמנית:

איך האָב געפֿרעגט דעם וועג אויף פֿרעמדער שפּראַך,  
און איילבירט־אויגן האָבן זיך פֿאַרווונדערט:  
זי האָט פֿון איריקע מיך גאַרניט אָפּגעזונדערט –  
כ'בין ברויך און שטייף, שוואַרץ־אויגיק איר צוגלייך...

[בשפה זרה שאלתי מה הדרך,  
בפליאה הביטו בי עיני־הזית:  
אותן ממני היא לרגע לא התיקה –  
שחום אני, מוצק, חסון, כמותה שְחור־עין...]<sup>37</sup>

אמנם המילה "פֿרעמד" מופיעה בשני השירים באותו מקום תחבירי, כשם תואר המקדים את שם העצם האחרון בשורה הראשונה, אולם בכל אחד מן השירים היא מתארת מצב אחר. בשירו של גרינברג, האשה מתוארת כ"פֿרעמד" למשורר, אבל השפות הסלאוויות שבהן הם

36. שם, עמ' 54.

37. הופשטיין, ביי וועגן, לעיל הערה 2, עמ' 41.

מדברים מוכנות לשניהם. הופשטיין פונה אל האשה בשפה שהיא "פֿרעמד" – ברוסית, ניתן לשער – והדבר מפתיע אותה משום שהיא חושבת אותו לאחד מבני עמה־שלה בשל מראהו ה"אוריינטלי": "ברוין און שטייף, שוואַרץ־אויגיק איר צוגלייך [שחום אני, מוצק, חסון, כמותה שחור־עין]". שני המשוררים מפעילים קלישאות רומנטיות "אוריינטליסטיות", אך כל אחד מהם עושה זאת בדרכו־שלו. גרינברג רואה את האשה האוריינטלית כאקזוטית, אולם יש לו דרך לתקשר אתה בשפה משותפת, ואילו הופשטיין כותב את עצמו אל תוך שיח ה"אוריינטליזציה" כחייל יהודי שלמרות המדים הרוסיים האימפריאליים שעליו חש קרבה אל בני המקום. שני המפגשים מסתיימים בקשר של זיווג בין המשורר לבין האשה. לגרינברג, האינטימיות מסייעת להתגבר על העכבות השכלתניות היהודיות ולתת דרור לצערו, באמצעות קרבה ארוטית ורגשית ל"אחר" האוריינטלי־סלאווי הזר אך המוכר:

איך שווייג און פֿאַרדריק מיט אַ וויי מייע ליפן  
צו דייע, איך ווייס, אַז דאָס שווייגן איז הייליק:  
עס רוט אַזוי ליבלעך דיין קאַפּ אויף מיין ברוסט נאָך  
און וויי איז די ווייטקייט און פֿול מיט מיין בענקשאַפֿט

[שותק, מהדק בגניחה את שפתי  
לשֶׁך, ויודע, קדושה השתיקה:  
ראשך עורו נח בנעימות על חזי  
והרוחק מכאיב, ומלא געגוע.<sup>38</sup>]

להופשטיין, שמחת ההתאחדות בין שני עמים עתיקי יומין בסבלם, תחת עוני ודיכוי, מעניקה אנרגיה פואטית:

עס זינגט מיין האַרץ פֿון הייסער פֿרייד!  
איר זייט מיר נאָענט, איילבירט־אויגן, בערג און שנייען,  
איר, צעלטן קנעכטישע, איר, שטומע ווייען,  
פֿון אַלטער אָרעמקייט און דורות־לייד.

[ושר לבי שמחה לוהטת!  
קרובים אתם אלי, עיני־הזית, שלגים, הרים,  
אתם, אוהלים נרצעים, אתן, אנחות דוממות,  
של דלות נושנה ודניי הדורות].<sup>39</sup>

בשני המקרים, פגישה רומנטית עם אשה אוריינטלית עוזרת למשורר יהודי לגבור על בדידותו וחרדתו ה"יהודיות". ב"אחר" האקזוטי הנשי הוא מגלה את המקור הטבעי של האותנטיות

38. גרינברג, געזאַמלטע ווערק, לעיל הערה 23, עמ' 55.

39. הופשטיין, בײַ וועגן, לעיל הערה 2, עמ' 42.

ויכולת העמידה שהיהודים המודרנים איבדו, כמדומה. גרינברג היהודי הגליצאי האוסטרי והופשטיין היהודי האוקראיני הרוסי, שניהם חיילים בצבא של אימפריה, אינם בוחרים בתרבות ה"גבוהה" של האימפריה, הגרמנית או הרוסית, ששניהם רכשו לעצמם בהצלחה, אלא בתרבויות ה"נמוכות" המקומיות, העממיות, האוריינטליות והאקזוטיות, שהדפו בהצלחה את הניסיונות להטמיען אל שולי האימפריה. ועדיין, כדי לבטא במילים את העדפותיהם שנגלו להם זה עתה הם משתמשים בתבניות הפואטיות הישנות והמוכרות של התרבות ה"גבוהה" – במקרה זה, הרומנטיקה. במקרה של הופשטיין, התבנית הפואטית המוכרת מאשרת את הקשר הגנאולוגי הישיר שלו עם התמה של הקווקז במסורת הרוסית הקלאסית של פושקין ולרמונטוב. החלק הראשון, הכתוב פרוזה, של ספרו של גרינברג קריג אויף דער ערד, מתאר את מפגשיו הראשונים של המחבר עם סרביה. אף על פי שהוא חייל ב"צבא־האויב האוסטרי", גרינברג מצהיר על אהבתו לבני העם הסרבי ואף חש אהדה לעמדתם במלחמה, הרואה בה מאבק לשחרור אחיהם בני העם הבוסני מן העול ההאבסבורגי:

איך האָב ליב, ליב דאָס סערבן־פּאָלק – –

...אַנדערע זאָגן: ס'אָ רוצחים־פּאָלק. עס האָט אַ זון געשיקט, וואָס זאָל דאָס בלוט פֿון אַ מלך און אַ מלכה פֿאַרגיסן, און אַז אַ לאַנד פֿון אַזאַ פּאָלק זאָל גענומען ווערן, דאָס פּאָלק מיטן קעניג זאָל אַ יאָך און קיידאַנעס טראָגן. פֿאַר דעם... פֿאַר דעם... און איך דערצייל אַנדערש עפעס:

געווען אַ פּאָלק, אַזוינס, וואָס האָט אין זיך גייסט פֿון עקשנים געטראָגן. אויף דער אַנדערער זייט טייך איז עפעס אַ לאַנד געווען, אַ שוועסטער פֿון דער לאַנד, ס'האָבן ברידער פֿון איין שטאַם געווינט. נאָר אַ פֿרעמדער, כ'ווייס וואָס, אַ פֿרעמדער, אַ שטאַרקערער, האָט מושל געווען, ר'האָט דאָס לאַנד פֿאַר זיינס געהאַלטן. און ס'האָט אַ מענטש עפעס, איינער פֿון פּאָלק, אַ גלויבן געהאַט: אַז בלוט פֿון מלכות קען די גאולה ברענגען.

אני אוהב את עם הסרבים – –

...אחרים אומרים: זה עם של רוצחים. הוא שלח אחד מבניו לשפוך את דמם של מלך ומלכה, וכשארץ של עם כזה נכבשת, יש לאסור בעול ובאזיקים את העם ומלכו. ובעבור זה... ובעבור זה...  
ואני מספר זאת אחרת:

היה כזה עם, שנשא בתוכו רוח עקשנית. בצד השני של הנהר הייתה ארץ, אחות לארץ זו, שבה ישבו אחים בני אותו גזע. אבל איזה זר, מה אני יודע, זר חזק, משל בהם, והחשיב את הארץ לשלו. ולאיזה אדם, אחד מן העם, הייתה אמונה: דם מלכות יכול להביא את הגאולה.<sup>40</sup>

40. גרינברג, געזאַמלטע ווערק, לעיל הערה 23, עמ' 37; ההדגשה במקור.

גרינברג מעריץ את יכולת העמידה של הסרבים לנוכח התבוסה והכיבוש:

כ'האָב געזען די כהנים פֿון יענעם פֿאַלק: שוואַרץ אפגעברענטע, מיט לאַנגע לאַקן עפעס, און די אויגן שוואַרץ און טרויריק דערשראָקענע. שאַפֿאָויגן.  
זיי האָבן מיך מורא געהאַט אָנצוקוקן... כ'ווייס וואָס?  
און כ'האָב געזען, אַז אויף די מקדשים זייערע איז אַ גראָער שטויב געלעגן און אַ הייליק צוציין יתומדיקייט. אַז פֿאַרנאַכטצייט זענען געשטאַנען פֿייגעלעך אויף שפיצן פֿון גאַלד־צלמים, און אַז די לאַנגע שויבן האָבן פֿיאַלעט הייליק געבלישטשעט, און אַז אונטן, אין ברייטן הויף, זענען געשטאַנען לייט אין גראָען געקליידט, מיט גלאַנציקע קנעפּ און שווערדן אויף די שענקלען, געשטאַנען און געלאַכט: כאַכאַכאַ... געלאַכט. און אַן אַלטער איז פֿאַרבייגעגאַנגען און האָט געצלמט זיך, געקוקט מיט צער צום פֿאַרשטויבטן שווייגנדיקן גלאַק און צו דער גרויסער אייזנטיר, וווּ ס'גרוילט דאָס פנים פֿון יעזוסן מיט דער דערנערקרוין, און האָט דעם קאַפּ צו דר'ערד געלאַזט –

ראיתי את הכהנים של העם ההוא: מפוחמים משמש, תלתליהם ארוכים ועיניהם שחורות, עצובות ומבוהלות. עיני־כבשים.  
הם פחדו להביט בי... מה אני יודע?  
וראיתי שעל מקדשיהם רבצו אבק אפור ויתמות קרושה מושכת לב. ושבעת בינ־ערביים עמדו ציפורים על ראשי הצלבים המוזהבים, ושמשות החלונות המוארכים זהרו בקדושה בסגול, ושלמטה, בחצר הרחבה, עמדו אנשים לבושי אפור עם כפתורים נוצצים וחרבות על ירכיהם וצחקו: הא הא הא... צחקו. ושזקן עבר ביניהם והצטלב, הביט בצער בפעמון המאובק והשותק ובדלת הברזל הגדולה, ממנה ניבטים מעוררי חלחלה פני ישו עם עטרת הקוצים, והוריד את ראשו לארץ –<sup>41</sup>

החמלה כלפי העם הסרבי וסבלותיו מעוררת בגרינברג אהדה גם למצוקתה של דתם הלאומית, הנצרות האורתודוקסית. בתיאור חורבן הכנסיות הסרביות מהדהדות קינות יהודיות על חורבן בית המקדש בירושלים: את הכמרים האורתודוקסים הוא מכנה "כוהנים", במקום המילה המקובלת ביידיש, "גלחים", ואת הכנסייה הוא מכנה "מקדש", ולא "קלויסטער". בחירת המילים הזאת בולטת בייחוד בהשוואה לגישתו השלילית הנחרצת של גרינברג כלפי הנצרות שנתיים מאוחר יותר. הברזל זה מקורו בכך שסרביה הייתה בעיני גרינברג ארץ אקזוטית שלא נשאה עמה כל זיכרונות לרדיפת יהודים, בשונה ממרכז אירופה וממזרח. בכך שייחס "אוריינטליות" לסרבים, ואפילו "יהוד" אותם, הציג אותם גרינברג כקורבנות הדיכוי הלאומי והדתי של "המערב" האירופי, במעמד שווה לזה של היהודים. אלא שבשונה מהיהודים, הסרבים לא היו מוכנים לוותר על אדמתם ועל דתם ולחמו למענן בפועל.

בשעה שסרביה הנוצרית מספקת לגרינברג דגם של התנגדות תרבותית ולאומית המראה כיצד ניתן ליצור שירה לאומית ולתעל אותה לעבר מטרות לאומיות, הרי המפגש שלו עם האסלאם מגלה בפניו סוג אחר של חירות. בחלק השלישי של הספר קריג אויף דער ערד,

41. שם, שם; ההדגשה במקור.



"פֶּאָרנאַכטן און נעכט [ערבים ולילות]", בוסניה מקושרת לפנטזיות של שחרור חושני – ומיני – כחלופה למוסכמות הסגפניות ולעכבות של אירופה הנוצרית. חלק זה פותח במילים "דער אַלטער 'האַדזשאַ' דרייט זיך אויבן אויפֿן הויכן גאַניקל, מיט אַן אַפֿן מויל אַקעגן פֿיר עקן וועלט געווענדט, און זיין זיסע תפילה, דאָכט מיר, הער איך פֿון דער סאַווע אַרויסקומען. דאָס הייליקע מעקאַ איז ווייט, ווייט. – און טויזנטער קלויסטערס שטעכן דעם הייליקן הימל מיט צלמים־שפיצן – – [ה'הוג'ה' הזקן מסתובב לו על המרפסת הגבוהה, פיו פעור לעבר ארבע רוחות השמים, ותפילתו המתוקה, כך נדמה לי, עולה מתוך הסאווה. מִפֿה הקדושה רחוקה, רחוקה. – – ואלפי כנסיות דוקרות את השמים הקדושים בחודי צלביהן – –]"<sup>42</sup>.

הדמות ה"יהודית" האוריינטלית היא כעת ההוג'ה הזקן הבורד בינות לאלפי צלמים נוצריים עוינים. תפילתו האדוקה צומחת ממעמקי הסאווה ומעוררת במשורר סוג אחר של תשוקה: "פֶּאָר לויטער צער און אומרו אין בלוט, וואָס כ'האַב געשעפט פֿון איר שטילער טיפֿקייט, בשעת איך בין אויף אירע ברעגעס געגאַנגען, האָב איך געמוזט אין איינעם פֿון די ווייסע הייזלעך אריינגיין [בשל הצער והתסיסה בְּךָ מִי, שנבעו ממעמיקה הדוממים (של הסאווה), בשעה שהלכתי על גדותיה, הייתי חייב להיכנס לאחת מן הבקתות הלבנות]"<sup>43</sup>. "ב'הייזל" – לשון נקייה לבית בושת – הבקתה הלבנה על גדת הסאווה, הוא פוגש באשה עם "גוסלע", כלי פריטה, ושירה מספר לו את סיפור חייה העצוב, הממיס את המציאות הקשה והופך אותה לחלום מתוק: "דאָס פֿינצטערניש האָט אַיעדן גבֿול פֿאַרווישט... [...] און איך בין נישט מער איך געווען, כ'האַב אין דעם פֿריער און שפעטער פֿאַרגעסן, כ'בין אין דעם 'איצט' געהאַנגען: האָרץ, גאָט און ליבע, זענען פֿרוי און גוסלע געווען [החשכה מוטטה את כל הגבולות... [...]] ולא הייתי עוד אני, שכחתי את העבר ואת העתיד, נתליתי ב'עכשיו': הלב, האלוהים והאהבה היו לאשה ולגוסלה]"<sup>44</sup>. סרייבו מפתה את המשורר בעינוגים נסתרים ומסתוריים הנחבאים מאחורי "טירן, וואָס זענען שווער צום עפֿענען [דלתות שקשה לפתוח]"<sup>45</sup>, המתגלות ככניסות לבתי בושת רבים. לאחר פגישה עם אשה דמוית־לילית, ליליקה, הוא מדמה את עצמו במדבר: "זאַמד. אַ שטיק גליענדיק תכלת. אַ לייב [חול. פיסת תכלת לזהטת. אריה]"<sup>46</sup>. בקטע אחר הוא מדמיין את עצמו כמוסטפה שיש לו עשר נשים אבל הוא שומר את כל תשוקתו כולה לאשה האהובה מכולן, הנומה: "אַללאַס חן אויף דיר, מחמדס ברכה אויף דיר, ווען דו גייסט צו דיין ווייסער לאַגערונג אַ נאַקעטע, ווי די מוטער חווה פֿאַרן חטא, און ווי די לבנה, וואָס גייט אויף די תחילת־חודש־נעכט איבער דער בלאַער סאַווע...[חסדו של אללה עלייך, ברכתו של מוחמד עלייך, כשאת הולכת למעונך הלבן עירומה, כמו חוה אָמנו לפני החטא, וכמו הלבנה, שזורחת בלילות החודש הראשונים מעל לסאווה הכחולה...]"<sup>47</sup>. תמונת הירח העולה מעל לסאווה, המופיעה לראשונה בחזיון הביעותים בעת חציית הסאווה בנובמבר 1915, שבה

42. שם, עמ' 67.

43. שם, עמ' 68.

44. שם, עמ' 68-69.

45. שם, עמ' 77.

46. שם, עמ' 78.

47. שם, עמ' 74-75.

ועולה בצורות ובהקשרים רבים ושונים. בעוד חלום הבלהות של המלחמה מחזיר את הכאוס הקמאי, הפנטזיה על מוסטפה משיבה לחיים את תענוגות גן עדן טרם הנפילה של אדם וחווה.

## אקספרסיוניזם על אדמה סלאווית: גרינברג וקולבק

דן מירון תולה את פנייתו של גרינברג לפואטיקה אקספרסיוניסטית חדשה בגורמים פנימיים, ולא דווקא חיצוניים:

מה שהביא לשינוי לא היה החוויה כשלעצמה אלא המתודות והיעדים של מסירתה ביצירה הפואטית. אופן המסירה הקודם היה מכוון להכלה באמצעות ריכוך אימפרסיוניסטי של הקו וערבוב מטושטש של הצבעים. אופן המסירה המאוחר יותר כוון ליצירת רושם ישיר באמצעות חידוד אקספרסיוניסטי של קווי המתאר ושימוש בצבעי יסוד מלאי חיים. כוונתו של אופן המסירה הראשון הייתה לאפשר למשורר להגיע שוב לאיזון אסתטי. כוונתו של אופן המסירה המאוחר יותר הייתה לשנות את דעתו של הקורא, ואולי גם את התנהגותו, באמצעות הלם ותובנה. השינוי נגרם בשל המרה אינטלקטואלית ואסתטית, לאו דווקא בשל איזו חשיפה של המשורר למציאות.<sup>48</sup>

לפיכך, מסכם מירון, "מקרה ההמרה של גרינברג לא היה כזה של גילוי אמנות דרך החוויה, אלא, במקום זאת, גילוי החוויה דרך האמנות".<sup>49</sup> מירון מציב את ה"המרה" של גרינברג לאקספרסיוניזם בהקשר של מגמות אסתטיות ואמנותיות חדשות בספרות שלאחר מלחמת העולם הראשונה, כמו הפוטוריזם הרוסי, האקספרסיוניזם האוסטרי והגרמני והמודרניזם של קבוצת המשוררים הפולנים "סקאמאנדר", וכן בשירת היידיש הניו-יורקית של "די יונגע [הצעירים]", אך אינו מפתח את ההקבלות הללו, הממתינות עדיין למחקר ראוי. בהמשך דברי אנסה לעקוב אחר התמורה שחלה בטופוס "סלאווי" מסוים אחד בפואטיקה של גרינברג, ולהשוות אותה לזו שהתחוללה בשירתו של קולבק, שנע במסלול דומה. אצל שני המשוררים, אימוץ הפואטיקה האקספרסיוניסטית היה כרוך בשינוי התבנית הפואטית, מחריזה ומשקל קונבנציונליים לפרוזה פואטית חופשית יותר שבה מתמזג הסימבוליזם המופשט עם אמירות אישיות ישירות. המלחמה לובשת ממדים אפוקליפטיים כאשר הרס התרבות מחזיר את העולם למצב של כאוס קמאי, תוהו ובוהו, "אֵ מִשְׁמָאָשׁ פֶּן שְׂטִיקֶער און צֶערִיסֶענע זאַכן. און איך אין דער מיט [עֶרְבֵּרֶב של חלקי דברים קרועים. ואני בתוֹרֶךְ]"<sup>50</sup> המציאות היחידה שנותרת יציבה היא המוות: "און אין גאַנצן ווירואַר שְׂטִיט דאָס נֶפֶשׁ גְּלִיךְ אַ פֶּייגעלע קליין: און גאַרנישט גְּלִיךְ, און ווייסט איר מקור נישט... נאָר נאָך דער טויט איז דאָס איינציקע, וואָס זי קען משיג זײַן. טויט [ובכאוס הגמור עומדת הנפש כמו ציפורת קטנה: ושום דבר אינו כשורה, והיא אינה

Dan Miron, "Uri Zvi Grinberg's War Poetry", in Yisrael Gutman *et al.*, *The Jews of Poland Between Two World Wars*, University Press of New England, Hanover NH 1989, p. 381

49. שם, שם.

50. גרינברג, געזאַמלטע ווערק, כרך ב, לעיל הערה 23, עמ' 39.

יודעת את מקורה... רק אחרי המוות יבוא הדבר היחיד שהיא יכולה להבין. מוות<sup>51</sup>." ההכרה בעובדה זו נעשית לנקודת המוצא בפואטיקה האקספרסיוניסטית החדשה של גרינברג, הכורכת עמה שינוי מן היסוד הן של סגנונו והן של השקפת העולם שלו. כשנתיים לאחר "ההמרה" שלו, ב-1921, משמיע גרינברג הצהרה רבת-עוצמה ומכריז על קץ קשריו עם אירופה. במניפסט כעוס, "ביים שלוס: ווייטיקן-היים אויף סלאווישער ערד [לעת-נעילה: מולדת-הדרוי על אדמת הסלאוויים]"<sup>52</sup>, הוא מצהיר על רצונו לעזוב את אירופה לתמיד ולתבוע את השבתה של מולדת היהודים במזרח, כפלשתינה. הוא מיישב את ה"שווארצן חשבון [חשבון שחור]"<sup>53</sup> שלו לא רק עם הגויים האירופים אלא גם עם היהודים האירופים ומאשים אותם בהתעלמות מן הסכנה הקיומית שהם נתונים בה. היהודים בארצות הסלאוויית אינם אומה אלא "אוכלוסייה" בלבד, חסרת אמצעים לפעול ונטולת יכולת ורצון להגן על עצמה נגד אויבים מרים הקמים עליה להשמדה. היהודים אינם שייכים לאירופה משום שזו מתעלמת מהם:

מיר זענען היינט די איינציקע גרופע מענטשן (פֿאַלק בלע"ז) וועלכע זענען געבוירן און געוואָקסן מיט אַלע אַנדערע אין אייראָפּע און וועלכע רעדט אַ גערמאַנישע שפּראַך וועלכע מען קען גאָר לייכט פֿאַרשטיין און מיר ווערן נישט פֿאַרשטאַנען ווייל ס'איז קיין פֿאַרלאַנג נישטאָ. מיר זענען נישט פֿאַראַן אַלס קלאַנג אָדער אַלס פֿאַרב אין דער רייכער קאַמפּאָזיציע פֿונעם אייראָפּעישן אין-דער-מיט.

אנחנו היום קבוצת-האנשים (עם בלע"ז) היחידה, שנולדנו וגדלנו עם כל האחרים באירופה ומדברים שפה גרמנית שקל מאוד להבינה, ואין מבינים אותנו כי אין רצון להבין. איננו קיימים כצליל או כצבע בקומפוזיציה העשירה של היות-באמצע אירופה.<sup>54</sup>

בדברי האכזבה של גרינברג מאירופה מהדהדת הביקורת שהוא העלה כבר בשירתו המוקדמת בדבר התערותם התרבותית של היהודים באירופה. אימוץ שפה גרמאנית לא היה בו כדי להבטיח את התקבלותם של היהודים בקרב אומות אירופה. במקום זאת הם איבדו את הקול והגוון הטבעיים שהיו להם. היהודים באירופה איבדו את זהותם הלאומית ואת נראותם התרבותית. מקורותיו של הסנטימנט הציוני הישיר הזה נעוצים במידה רבה בהיקסמותו של גרינברג מהלאומיות הבלקנית במלחמת העולם הראשונה.

היהודים, על הכתב העברי האוריינטלי שלהם, שייכים למזרח, ולשם יוצא גרינברג לחפש לו בית חדש: "כ'הָאָב געוואָלט וווינען אין אייראָפּע, ווו איך בין געבוירן געוואָרן – עס

51. שם, שם.

52. שם, עמ' 473; התרגום מתוך אורי צבי גרינברג, "לעת-נעילה: מולדת-הדרוי על אדמת הסלאוויים", מיידיש: בנימין הרשב, סימן קריאה, 9, 1979, עמ' 141-143.

53. גרינברג, געזאַמלטע ווערק, שם; גרינברג, "לעת-נעילה", שם, עמ' 141.

54. גרינברג, געזאַמלטע ווערק, שם, עמ' 476; גרינברג, "לעת-נעילה", שם, עמ' 142.

הָאָט זיך נישט געלאָזט. אַפֿשר נעמט מיך אויף דער אָריענט צוריק ורציתי לגור באירופה, שבה נולדתי – ולא ניתן. אולי יקבל אותי המזרח בחזרה<sup>55</sup>.”

המחווה הרדיקלית של גרינברג, הדוחה את אירופה על לשונה היהודית ה"גרמאנית" לטובת ה"אוריינט" והעברית, עומדת בניגוד לאימוץ הרדיקלי של ה"דויקייט (חיי השעה)"<sup>56</sup> ברומן הקצר האקספרסיוניסטי של קולבק משיח בן אפרים, שנכתב באותו הזמן ובאותה העיר, ברלין. כפי שמציינת רחל סיליג, "גרינברג לא חלק עם קולבק את אמונתו שהיהודים מייצגים אחת מבין האומות הילידיות הרבות בנוף ההטרוגני המזרח אירופי. לפיכך הוא התנגד למאבק לאוטונומיה תרבותית [יהודית] במזרח אירופה"<sup>57</sup>. מרק קפלן מתאר את המפנה בפואטיקה של קולבק כמעבר מגעגוע נוסטלגי ל"זמן מושעה, הווה תמידי שמשמעותו תפיסת זמן אורגנית, מחזורית, שאינה מופרעת על ידי ההיסטוריה, השינוי או המודרניות", הכולט כל כך בשיר האפי "רייסן [בלארוס, רוסיה הלבנה]", להתמוטטות האפוקליפטית של געגוע זה ברומן משיח בן אפרים.<sup>58</sup> עם זאת, לעומת גרינברג, שחזונו האפוקליפטי דוחק אותו אל מחוץ לאירופה, קולבק חוזר, הן מטאפורית והן פיזית, למקום הקמאי ביותר באירופה, ל"פושטשע" הבלארוסי רחב הידיים – היער. תבניות חריזה ומשקל קונבנציונליות בתריסר החלקים של "רייסן" מפנות את מקומן ל"ערכוביה של פרוזה ושירה, יוצאת דופן מבחינה צורנית ומקוטעת מבחינה מבנית, הממוקמת בעבר לא מזוהה"<sup>59</sup>. ובעוד גרינברג מבקש למתוח קו ברור בין העבר האירופי הגלותי לבין העתיד האוטופי בארץ-ישראל, השקפתו האקספרסיוניסטית של קולבק ממוטטת עבר ועתיד באמצעות מיוזג הבריאה והגאולה ומיקום תחילת ההיסטוריה וסופה במעמקי היער הבלארוסי הקדמון.

בקריאתה של סיליג, לעומת זאת, משיח בן אפרים "מסגיר את חששותיו [של קולבק] באשר לעתיד"<sup>60</sup>. אכן, אף על פי שאין ברומן ציוני זמן ברורים, והוא עשוי להתרחש בכל זמן שהוא בין העבר לעתיד, הרי המרחב, הגם שהוא ממוקם באופן מופשט "ביים ברעג פֿון דער וועלט [על שפת העולם]", מזוהה מלכתחילה כבלארוס הכפרית: "עס איז געווען אַ מאָן אַ מילנער

55. גרינברג, געזאַמלטע ווערק, שם, עמ' 478; ההדגשה במקור; גרינברג, "לעת-נעילה", שם, עמ' 143. להתנערותו הימנית-לאומית של גרינברג מאירופה יש מקבילה מעניינת משמאל, בציונות הסוציאליסטית ה"פאן-אסייתית" של אויגן הופליך (Eugen Hoeflich), עיתונאי וסופר וינאי ששינה אחר כך את שמו למשה בן גבריאל. עוד על כך ראו Mikhail Krutikov, *From Kabbalah to Class Struggle: Expressionism, Marxism and Yiddish Literature in the Life and Work of Meir Wiener*, Stanford University Press, Stanford 2011

56. "חיי השעה": תפיסה שלפיה הפעילות הפוליטית צריכה להתמקד בבניית עתידם של היהודים במקום ישיבתם בהווה, ולא בהגירתם [המערכת].

57. Rachel Seelig, "A Yiddish Bard in Berlin: Moyshe Kulbak and the Flourishing of Yiddish Poetry in Exile", *Jewish Quarterly Review*, 102:1, 2012, p. 41

58. Marc Caplan, "Belarus in Berlin, Berlin in Belarus: Moyshe Kulbak's Raysn and Meshiekh ben-Efrayim between Nostalgia and Apocalypse", in Gennady Estraiikh and Mikhail Krutikov (eds.), *Yiddish in Weimar Berlin: At the Crossroads of Diaspora Politics and Culture*, Legenda, Oxford 2010, p. 90

59. שם, שם.

60. סיליג, "A Yiddish Bard in Berlin", לעיל הערה 57, עמ' 37.

אין לאַנד רײסן [בארץ רײסן חי איש אחד, טוחן]”<sup>61</sup>. משפט פתיחה זה, שספר איוב מהדהד בו, מציג את בְּנֵיהּ, הרמות הראשית, שאברהם נוברשטרן מאפיין כ”דער פּאַלנער אַנטיהעלד [האנטי-גיבור המושלם]”: “נישט קיין גואל וויל ער זיין און נישט קיין גאולה-בשורה ברענגט ער מיט זיך: ער טראָגט גאָר די וויזיע פֿון טויט. בעניע, וואָס לעבט אין שוים פֿון דער נאַטור, שטרעבט זיך צו באַהעפֿטן מיט איר ביז צו דער מדרגה פֿון – נישט זײַן [הוא אינו רוצה להיות גואל ואינו מביא עמו בשורת גאולה: הוא נושא למעשה את חזון המוות. בְּנֵיהּ, שחי בחיק הטבע, שואף להתמזג עמו, עד לדרגה של ביטול הקיום]”<sup>62</sup>. בהשקפת הגאולה המודרניסטית בתקופה שלפני המלחמה, הנקשרת עם י.ל. פּרץ, דמות משיחית אמורה להתנגד לאיתני הטבע ולא להיכנע להם מרצונה, אף על פי שבסופו של דבר, כמו במחזה די גאַלדענע קײט, היא נכשלת בהבאת הגאולה לעולם. בדומה לכך, עבור גרינברג, גאולה לאומית יכולה לבוא אך ורק כתוצאה של מאבק, הפרדת היהודים בכוח מן “האדמה הסלאווית”. עבור קולבק, כל הפרדה בין תרבות לטבע, כאן ושם, למטה ולמעלה, היא מלאכותית, ויש להתגבר עליה בתהליך הגאולה. העיקרון המושל בפרוזה שלו, טוען נוברשטרן, הוא “כסדרדיקער צונויפֿלעכט פֿון הויך און נידעריק [שזירה עקבית של גבוה ונמוך]”<sup>63</sup>. גיבורו המשיחי של קולבק הוא גייער [נורד], “אַ בחור אַ הולטיי [בחור הולל]”<sup>64</sup>. דמות הנווד מופיעה ביצירות אחרות בספרות היידיש שלאחר מלחמת העולם הראשונה, הן במזרח אירופה והן באמריקה, והיא מקושרת בדרך כלל עם מחאה חברתית אנרכית, כמו ב”גאַסן־פּויקער [המתופף בחוצות]” של משה־לייב הלפרן, שם הוא מעורר בתיפופו מחאה חברתית ברחובות ניו־יורק,<sup>65</sup> או עם המהפכה, כמו באסופה גייענדיק [בהליכה], שראתה אור ב־1923 בברלין בהוראת הקומיסריון הסובייטי לענייני חינוך וכללה את הסיפור רבי־ההשפעה “נײַ־גײסט [רוח חדשה]” של דער נסתר, סיפור חזיוני אופטימיסטי וסימבוליסטי על המהפכה כחידוש המקדש.

קולבק מקצין את מוטיב הנווד, הנושא עמו צרור אסוציאציות הנעות מהגלות היהודית ועד חיפוש אחר משמעות קיומית ומחאה חברתית נגד החברה הבורגנית, והופך אותו, לא בלי אירוניה, לדוקטרינה פילוסופית השוללת את עצם תוקפם הקיומי של יצורי אנוש. את העמדה הזאת מבטאת דמות הנווד גימפעלע דער פֿילאָזאָף [גימפֿ'לה הפילוסוף], כביקורת על המושג האינטרוספקטיבי “העולם כרצון וכדימוי” של שופנהאואר: “עס איז נישטאָ קיין מענטש אויף דער וועלט, אַלצדינג און יעדערדינג איז דאָ, אָבער קיין מענטש איז נישטאָ. [...] דער מענטש איז אַ חלום פֿון דעם חומר [אין אדם בעולם. הכול יש פה, אבל אדם בארץ אֵין. [...] האדם הוא חלום החומר]”<sup>66</sup>. בהיותו “חלום פֿון דעם חומר” לאדם אין עגינה ואין קשר בעולם, הוא במצב של גלות נצחית ללא כל תקווה לשוב אי פעם לארץ “שלו” ולהכריז עליה

61. משה קולבק, משיח בן אפרים און מאָנטיק, פֿאַרלאַג דוד לערמאַן, בוענאַס אײרעס 1950, עמ' 17; מיידיש: ב' מרדכי, וראו משה קולבק, חבלי גאולה, הוצאת המאסף, ירושלים 1947, עמ' 4.
62. אברהם נוברשטרן, “משה קולבאָקס 'משיח בן אפרים'”, די גאַלדענע קײט, 126, 1989, עמ' 181.
63. שם, עמ' 198.
64. משה קולבק, נײַע לידער, פֿאַרלאַג קולטורליגע, וואַרשע 1922, עמ' 7.
65. משה־לייב הלפרן, המתופף בחוצות, מיידיש: בנימין הרשב, מוסד ביאליק, ירושלים 1993, עמ' 32.
66. קולבק, משיח בן אפרים, לעיל הערה 61, עמ' 50; קולבק, חבלי גאולה, שם, עמ' 35.

שוב כעל "שלו". השקפה דומה באה לכלל ביטוי בדרך שונה באחד משיריו הידועים ביותר של קולבק המכריז על בואו של גימפ'לה והמופיע, בשינויים קלים, הן בנייע לידער (שירים חדשים) והן במשיח בן אפרים. "איך בין אַ בחור אַ הולטיי [אני בחור הולל]?"<sup>67</sup> – או "בין איך מיר אַ בחור אַ הולטיי [אני בחורון שמתהולל לו]"<sup>68</sup> – חוגג את הנאות השוטטות החופשית ונטולת הדאגה על פני נופי המולדת השלווים של בלארוס. סיליג קוראת בשיר הזה "הן קריאה ללידה לאומית מחודשת והן 'אני מאמין' של חירות אסתטית אישית" במסווה של עממיות מסוגנת.<sup>69</sup> ג'ורדן פינקין מפרש את השיר כמניפסט פתיחה לנייע לידער, "המציין מקומות נידחים ותושביהם", בעוד במשיח בן אפרים שיר זה "מוצג למעשה כשיר עם".<sup>70</sup> הגם ששני אופני הקריאה מדויקים וחדי תוכנה, נראה שהם מתעלמים ממשמעות פילוסופית אפשרית של השיר, המוסווית כמה שנראה כסתם חילופי ברכות בשפה הבלארוסית בין הגיבור הלירי לאיכר בלארוסי עובר אורח, ממש בסופו של השיר: "פּוּעַרְל פּאַרביי / טשאָ טשוואַטש נאַ סוועטשע? / ווייס איך נישט און כ'טו אַ שריי: / סוועטשע? פעטשע מעטשע... [נוסע על פני איכר: / אז מה נראָ'לך שקורה? / איני יודע, וצועק: / נראָה? שמ'ה רַה רַה...]"<sup>71</sup>. בנייע לידער הבית הזה מופיע בשינוי קל: "פּוּעַרְל פּאַרביי: / טשאָ טשיבאַטש נאַ סוועטשע? / ווייס איך נישט און טו אַ בריי: / סוועטשע? – פעטשע מעטשע... [נוסע על פני איכר: / אז מה נצ'מע שם בעולם? / איני יודע, ומברבר: / נצ'מע? – צ'מה מה מה...]"<sup>72</sup>. בשני המקרים האיכר שואל שאלה שעשויה להישמע ככרכה פשוטה, כפי שמפרשת סיליג, המתרגמת אותה ל"עגת 'יוקל' מקומית" אנגלית-אמריקאית, כמו "howdy" ("How do you do?"), והופכת את חילופי הדברים שבסיום הדו-שיח למשחק מילים גרידא, שבו "תגובת הדובר, שהידיש ניכרת בה ('האודי שמאודי'), מעלה ספק באשר להיותו 'ליד' סביבתו הנוכחית".<sup>73</sup>

לעומת זאת, אני מבקש לטעון שבהקשר של הרומן יש לשיר זה, ובייחוד לסיום הבלארוסי המפתיע-משהו, משמעות עמוקה יותר. בגרסה שבנייע לידער, הפירוש המילולי של שאלתו של האיכר הוא "מה נראה [טשיבאַטש] בעולם?", ואילו במשיח בן אפרים הפירוש המילולי הוא "מה נשמע [טשוואַטש] בעולם?"; המענה של הגיבור הלירי בשני המקרים זהה: "עולם? פעטשע מעטשע". אף על פי שצירוף המילים "פעטשע מעטשע" הוא חסר משמעות, קרוב לוודאי, משתמשים בו לעתים בהוראה של שטויות, הן במסורת העממית היהודית והן בזו הסלאווית. בספרות יידיש הוא מופיע, למשל, בסיפורו של בשביס זינגר "לעמל און ציפע [למל וציפה]", כלשון לעג שבה דמות מדברת כביכול אל חתול, ואילו ברומן של יהושע פרלה יידן פֿון אַ גאַנץ יאַר [יהודים של כל ימות השנה] הוא מציין מלמול חסר משמעות מתוך שינה.

67. קולבק, נייע לידער, לעיל הערה 64, עמ' 7.
68. קולבק, משיח בן אפרים, לעיל הערה 61, עמ' 48.
69. סיליג, "A Yiddish Bard in Berlin", לעיל הערה 57, עמ' 30.
70. Jordan Finkin, "Like Fires in Overgrown Forests": Moyshe Kulbak's Contemporary Berlin Poetics", בתוך אסטרייך וקרוטיקוב (עורכים), *Yiddish in Weimar Berlin*, לעיל הערה 58, עמ' 78-79.
71. קולבק, משיח בן אפרים, לעיל הערה 61, עמ' 48.
72. קולבק, נייע לידער, לעיל הערה 64, עמ' 7.
73. סיליג, "A Yiddish Bard in Berlin", לעיל הערה 57, עמ' 29.

“פעטשע” ו“מעטשע” הם גם שמות של דמויות בפיליטון הסאטירי “מדבר סהרה” (1924) של הסופר הרוסי מיכאיל בולגקוב. אם נסכים כי “פעטשע מעטשע” הוא אכן ביטוי עממי אוניברסלי, יהודי וסלאווי, המציין שטויות, חוסר משמעות, נוכל להבין את חילופי הדברים בין האיכר לנווד כביטוי לספקנות עמוקה באשר ליכולתם של החושים האנושיים, כמו הראייה והשמיעה, להבין את העולם. העובדה שהשיחה מתנהלת בבלארוסית ולא בידיש מחוללת אפקט של זרות המטעים עוד יותר את המסר ומדגיש את האוניברסליות שלו. בסופו של דבר זו גרסה פואטית לאמרה של גימפ’לה “דער מענטש איז אַ חלום פֿון דעם חומר”.<sup>74</sup> מנקודת מבט זו, בלארוס אינה שונה מארץ־ישראל. היא אולי קרובה יותר למצבו הקמאי של הטבע, שבו האדם מרגיש קרוב יותר למקורותיו וחוסר המשמעות היסודי של העולם אינו מצופה במעטה של תרבות ואידיאולוגיה. בעולם זה, שהוא קמאי ופוסט־אפוקליפטי כאחת, התקווה היחידה לגאולה, או אפילו למילוט זמני, היא באמצעות נודודי נצח, ולא בשום צורה של היצמדות לאדמה. גלות, באינטרפרטציה האקספרסיוניסטית של קולבק, אינה מצב היסטורי מסוים של העם היהודי אלא מצב קיומי של האנושות, אפשרות ההישרדות היחידה שנותרה בזמן שלאחר המלחמה ולאחר המהפכה. רעיון זה ימצא את ביטויו האמנותי השלם ביותר ברומן של דער נסתר, די משפחה מאַשבער (בית משבר), שמסתיים בדיוק באמצע שואת היהודים.<sup>75</sup>

בניגוד לגרינברג ולקולבק, הופשטיין ומאני לייב לא בחרו בהמרה לאקספרסיוניזם. הם נותרו נאמנים למסורת הניאור־קלאסית והניאור־רומנטית, עם יסודות של סימבוליזם השאוב ברובו מן המסורת הרוסית. העולם הסלאווי לא לבש ביצירותיהם את אותם ממדים אפוקליפטיים העושים אותו למטונומיה של חורבן או של גאולה, כפי שאירע בשירה ובפרוזה של גרינברג ושל קולבק. לאחר ששהה כמה שנים בברלין ובתל־אביב, שם התנסה תקופה קצרה בכתיבת שירה בעברית, חזר הופשטיין ב־1926 לברית המועצות והשתקע בקייב. ניסיונו להעביר את מוטיב הנווד מבית הגידול המוכר בידיש־רוסית־אוקראינית ולשתול אותו באדמת הטרשים של השירה העברית החדשה בארץ־ישראל לא צלח משום שלא פנה לאתוס הציוני החדש, כפי שהראה דרור אבנר־דוד בניתוחו לשיר העברי של הופשטיין “בדרך”.<sup>76</sup> ובאשר למאני לייב, החיפוש אחר מלאות הרמונית בשירה הציב את הסונטה כצורה הפואטית העיקרית בשירתו. רוסיה והנוף הרוסי נעלמו למעשה משירתו המאוחרת, כפי שמציינת וייס, המייחסת זאת למצבם ההולך ורע של היהודים באירופה, “אולם בינו לבינו המשיך מאני לייב לחלום על מולדתו האוקראינית. הארכיון הזעום שלו מכיל טיוטה למכתב ארוך (למען האמת, סיפורת בתבנית

74. גימפ’לה של קולבק עובר לגלגל אחר באחד מסיפוריו הידועים של שבשים זינגר, “גימפ’לה תם”.

75. עוד בנושא זה ראו Mikhail Krutikov, “Turning My Soul Inside Out’: Text and Context of *The Family Mashber*”, in Gennady Estrakh, Kerstin Hoge and Mikhail Krutikov (eds.), *Uncovering the Hidden: The Works and Life of Der Nister*, Legenda, Oxford 2014, pp. 111-144.

76. אבנר־דוד מצביע על ההקבלות בין “בדרך” לבין “אין ווינטער פֿאַרנאַכטן [בין־ערביים בחורף]” וטוען שהפרסונה הפואטית של “דמות ראשית של גבר אנטי־גיבור שספקות עצמיים מכלים אותו” היא שגרמה לתחושת הניכור של הופשטיין מהממסד הספרותי של היישוב, וראו Dror Abend-David, “Gender Benders and Unrequited Offerings: Two Hebrew Poems by Rachel Bluwstein-Sela and Dovid Hofshetyn”, *Prooftexts*, 31:3, 2011, p. 222.

אפיסטולרית) למשורר היידיש הסובייטי איציק פפר, שהגיע לניו-יורק ב־1942.<sup>77</sup> במכתב זה – שלא נשלח – מדמה מאני לייב את עצמו מביא את פפר מן המלון אל ביתו הדל, שם "כל הלילה יחלקו שני המשוררים את כאב הפרידה הכפויה בין שני הבנים היהודים של אוקראינה, השומעים את אותה המוזיקה בעצמותיהם ושירתם מדיפה את אותו ניחוח הוורד והשיטה של אוקראינה".<sup>78</sup> מכתב זה לפפר, שהיה אולי המשורר הסובייטי המחויב ביותר לקומוניזם, היה, על פי סברתה של וייס, "מאמץ מוסווה [של מאני לייב] לשמור על קשר עם מולדתו".<sup>79</sup> עם הזמן הלכו ונמוגו דימויי הנופים הסלאוויים בשירתם של כל ארבעת המשוררים. אוכדן קשר התשוקה האינטימי בין המשורר לסביבתו אירע במקביל לירידה ההדרגתית במקוריות היצירתית בשירה ביידיש, שפינתה לפרוזה את מקומה הבכיר כסוגה הספרותית העיקרית בשנות השלושים.

מאנגלית: אילנה בינג

77. וייס, *A Little Love in Big Manhattan*, לעיל הערה 21, עמ' 223–224.

78. שם, 225.

79. שם, עמ' 226.