

מחולת המוות

הדראמה של י"ל פרץ 'בני נאכט אויפן אלטן מאַרק'
וראשית המודרניזם בספרות יידיש

א. מחזהו של פרץ כטקסט כפול־פנים

נַפֿל דְּבַר בִּינִינוּ וְאִין יוֹדַע מַה־נֶּפֶל,
וְאִין רוֹאֵה וְאִין מְגִיד,
אִם־זֶרַח זֶרַחָה לָנוּ הַשֶּׁמֶשׁ וְאִם־שֶׁקֶעָה -
וְאִם שֶׁקֶעָה לְעוֹלָמִים.
(ח"נ ביאליק, "דבר")

שחר - או שקיעה? פיתחה של תקופה - או סיומה? דור ראשון - או דור אחרון? כה רגילים אנו להשתמש במילה 'מבוכה' לאיפיון תופעות תרבותיות וספרותיות בעת החדשה, עד כי סכנה מסויימת מרחפת מעל כל מאמר הנזקק בפתיחתו למילה מעין זו; אם אכן נגיד, שהשנים לאחר 1905 היו 'שנות מבוכה' בספרות יידיש במזרח־אירופה, קיים אולי חשש, שהקורא יתקשה לגלות עניין במונח שחוק כל כך, ויתמה האמנם לא ניתן למצוא בלכסיקון הביקורתי ביטויים רעננים ומעודנים יותר. אף־על־פי־כן אין ספק, שזאת ההגדרה המדויקת ביותר לאיפיונו של הצומת הרוחני אליו נקלעו סופרי יידיש בשנים אלה.

רובם היו שותפים להתלהבות הסוחפת שעוררה מהפכת 1905, ולהתפכחות המרה שלאחריה. אלא שאווירת הנכאים ורפיון הכוחות, שאפפו את האינטליגנציה היהודית במזרח־אירופה לאחר כשלונה של המהפכה והפוגרומים שבעקבותיה, לא ריפו את ידיהם של העוסקים בספרות יידיש. על אף התחושה, שהאידיאלים המהפכניים הולכים ומתנפצים לנגד עיניהם, ביקשו סופרי יידיש ומצאו סביבם חיזוק לאמונתם, שהנה עומדים הם בפיתחו של עידן תרבותי חדש ומבטיח. הם ראו את עצמם כחלוצים, ולא כחיילים המנהלים קרב מאסף.

נוסף על המצב הפוליטי הסבוך במזרח־אירופה, צריך גם להביא בחשבון את ההשפעה שנודעה בשנים אלה למגמות הדיקדנטיות בתרבות הכללית, שהיו אז באופנה. לנוכח כל אלה ניתן להבין עד כמה סבוכה הסוגייה העומדת לפנינו, בבחינת צומת טעון של גורמים. החומר הקשור לנושא זה מצוי בשפע בכתביהם של בני התקופה, אך הוא טרם תואר בכל היקפו ומורכבותו בתחומה של ספרות יידיש. ניתן גם לשער, שלא נזכה במהרה למחקר כזה: כה רגילים אנו לחיבור החפוז כל

כך, האוטומטי כמעט, שנוהגים לחבר בימינו בין ספרות יידיש לבין גזריהדין של 'סוף' ו'סיום', עד כי קשה ביותר להפנות מבט רטרוספקטיבי בוחן לעבר אותן השנים, שבהן תחושות של 'סיום' ו'התחלה' ירדו כרוכות זו בזו והשתזרו בעולמו של הסופר היידי.

באיזו מידה עלינו להתחשב בתחושות אלו בבואנו לקרוא את המחזה של י"ל פרץ 'בני נאכט אויפן אלטן מארק' (בלילה בשוק הישן), אשר נוסחו הראשון נדפס ב-1907, בעיצומן של שנות ה'מבוכה'? כיצד להבין את נסיוננו להעמיד על סף המודרניזם היידי יצירה אשר כותרתה נפתחת במילה 'לילה'?

כדי לנסות להשיב על שאלות אלו, נתבונן תחילה בהתייחסות הביקורתית הראשונה על 'בני נאכט אויפן אלטן מארק', אשר ממקמת את המחזה בהקשר ספרותי ותרבותי מעניין ביותר (וולאדעק 1908: 80-88). מחברה, ברוך טשאַרניוולאָדעק, היה אחד הפעילים הבולטים ב'בונד' במזרח-אירופה, ולהלן מילא תפקיד מרכזי בתנועת הפועלים היהודית בארה"ב. הוא גם היה אחיו של שמואל ניגער, שהחל להצטייר בשנים אלו כמבקר הצעיר המרכזי ברורו. וולאדעק נמנה עם מקורביו של פרץ, ואת דבריו על המחזה הוא ביסס לא על הנוסח שכבר ראה אור בדפוס, אלא על נוסח חדש בכתובים, שזכה להכירו מפי המחבר. ואף על פי שהביקורת הספרותית היתה לדידו עיסוק משני, כמעט ספוראדי, התגלה וולאדעק ברשימה זאת, ובאחרות כמותה, כמתבונן רגיש ומפוכח בנעשה בספרות יידיש.

לא פחות משמעותית היא הבמה, בה הופיעה אותה רשימה: היה זה אחד הבטאונים של ה'בונד', אשר י"ל פרץ עצמו נמנה עם משתתפיו, ובו הוא אף פרסם - בין היתר - קטע מתוך הנוסח החדש של 'בני נאכט אויפן אלטן מארק'. באותם בטאונים בעלי תוכן מעורב - פוליטיקה, פובליציסטיקה, ספרות יפה, ביקורת - התהדקה הברית בין ספרות יידיש החדשה לבין תנועת הפועלים היהודית. אך מי שקורא את פתיחת הדברים, הנושאים את הכותרת 'אייניקע געדאנקען וועגן דער נייסטער יידישער ליטעראַטור' ('הרהורים אחדים אודות ספרות יידיש החדשה'), יתקשה לקשר ביניהם לבין שמו של הקובץ בו הם נדפסו, 'די ניע צייט' ('הזמן החדש') (ההדגשות במקרה זה הן שלי):

'אונטער דער שווערער לאַסט פֿון איינזאַמקייט און ייאוש בייגט זיך און קרעכצט אַ באַדייטנדער טייל פֿון דער יונגער יידישער אינטעליגענץ. געבוירן אין אַ צייט, ווען אי די שול, אי די קראָם - ביידע ווינקלשטיינער פֿון אונדזער עבֿר - האָבן שוין אָנגעהויבן צו וואַקלען און פֿאַרשפּרייטן אַ פֿוילן גערוך פֿון טויט (...). ניט פֿילנדיק קיין אַכטונג צו דער פֿאַרגאַנגענהייט און ניט גלייבנדיק אין דעם אָנקומען פֿון אַ בעסערער צוקונפֿט, איז זי פֿול פֿאַרצווייפֿלונג, וויימוט און טרויער' (חלק ניכר מן האינטליגנציה היהודית הצעירה כורע תחת המשא הכבד של הבדידות והייאוש. הם באו לעולם בתקופה שהן בית הכנסת והן החנות, אותן אבני פינה של עברנו, התחילו להתערער ולהפיץ סביבן ריח של עובש ומוות (...). אין בהם כבוד כלפי העבר ולא אמונה בבואו של עתיד טוב יותר, ולכן הם אחוזי ייאוש, תוגה וצער).

אכן אווירת הנכאים המתוארת כאן היתה כנראה מנת חלקם של רבים מן הסופרים הצעירים, אשר פירסמו את ביכורי יצירתם בידיש בשנים הראשונות של

המאה. מתוכם לא עלתה אווירת נעורים ועליצות, אלא הצטיירו דיוקנאות של צעירים וקנים־ברוחם. וולאָדעק מביא קטעים מכתביהם, ואין זה מקרה, שהמדובר הוא דווקא באותם סופרים המבטאים בנאמנות את 'רוח התקופה' ואשר במבט טרוספקטיבי נראים כדמויות המינוריות שלה: ז"י אנכי, פרץ הירשביין, מנחם [באָרישאָ]. בקטעים המובאים במאמר מצטייר דיוקן של דובר, השרוי במצב של חולשה וחוסר אונים, המעלה לרוב את הגיגיו האלגיים לעת ערב. וולאָדעק אכן מסיים את רשימתו בהצבעה על אותה התרוצצות מהותית בה פתחנו את דברינו:

'און מיך שרעקט - כאָטש איך ווייס, אַז דער קולטור־פֿרילינג וועט קומען, און גלייב אין אים - וואָס דער הערשנדער מאָטיוו אין אונדזער ליטעראַטור איז: הנני העני... (עמ' 88) [אף על פי שיודע אני, שאביב תרבותי בוא יבוא, ואני מאמין בו, הריני נבעת מהנימה השלטת בספרותנו, לאמור: הנני העני...].

אליבא דוולאָדעק הפגם הבולט לעין בספרות יידיש הצעירה טמון בכך, שהיא אמנם משקפת את מצב המבוכה של האינטליגנציה, אך אינה מתמודדת איתו: היא נכנעת לאווירת הנכאים. ולכן היא בעצם אינה 'רומנטית' אלא 'סנטימנטלית'.

וולאָדעק כורך במאמרו את י"ל פרץ ואת מחזהו 'בִּי נאָכט אויפֿן אַלטן מאָרק' בכפיפה אחת עם בני הדור הצעיר, אשר צעדו אז את צעדיהם הראשונים בשדה הספרות. ודאי יש בכך ביטוי לאחת המוסכמות, שהלכו ונרקמו סביב פרץ, שהוכתר על־ידי הביקורת בידיש כ'איש הנעורים הנצחיים'. אך בכל זאת נשאלת השאלה: האמנם ניתן לדבר בנשימה אחת על 'בִּי נאָכט אויפֿן אַלטן מאָרק' ועל יצירותיהם של שלום אָש, פרץ הירשביין או ז"י אנכי? שאלה זאת אינה מכוונת להצביע על ההבדל בשיעור הקומה האמנותי של כל אחד מן היוצרים, אלא לעורר שתי סוגיות הקשורות זו בזו קשר עקיף.

האחת נוגעת לשלבים השונים בהתפתחותה של ספרות יידיש: כלום ניתן להצביע על צד משותף בין אותם סופרים צעירים לבין י"ל פרץ, אשר הגיע לכתיבת מחזהו לאחר קריירה ארוכה ומפותלת? פרץ החל בכתיבה עברית באמצע שנות ה־70 של המאה ה־19, בשלהי תקופת ההשכלה; בשנות ה־90 הוא גילה אהדה לראדיקליזם חברתי, אך ב־בזמן הנצו בו ניצנים של נטיות ניאורומנטיות, אשר הלכו והתחזקו ביצירתו מראשית המאה ואילך. אכן שמואל ניגער איפיון את כלל יצירתו של פרץ כ'היסטוריה של ספרות יידיש החדשה בזעיר אנפין' (ניגער 1952: 342). ואם היה עלינו לבחור יצירות מסויימות מתוך כלל האופוס הרחב שלו כדי להצדיק ולאשר איפיון זה, אין ספק, ששתי הדראמות המרכזיות של פרץ 'די גאָלדענע קייט' ו'שרשרת הזהב' ו'בִּי נאָכט אויפֿן אַלטן מאָרק', על התפתחותן הטקסטואלית הארוכה, היו עומדות בראש הרשימה.

לכן נשאלת השאלה: אילו גילויים ממטענו הרוחני של פרץ באים לידי ביטוי במחזה? האם ניתן לגלות בו עקבות של פרץ המשכיל, של פרץ הריאליסט, של פרץ הניאורומנטיקן? ושמה הוא מגלה ב'בִּי נאָכט אויפֿן אַלטן מאָרק' גם פנים אחרות, ודווקא הודות למחזה זה ניתן לראות בטקסט זה צעד ראשון, מהוסס וחדור סתירות פנימיות, בראשיתה של תקופה חדשה בספרות יידיש? בהמשך אכן ננסה להראות כיצד הטקסט של 'בִּי נאָכט אויפֿן אַלטן מאָרק' ממוזג בתוכו הדים רחוקים

של אידיאולוגיה משכילית מאוחרת עם עיצוב מודרניסטי, המבשר התפתחויות מאוחרות יותר בספרות יידיש במאה העשרים. מיזוג כזה התאפשר דווקא באותה אווירת דמדומים, שאיפיינה את ספרות יידיש לאחר כשלונה של מהפכת 1905.

הסוגייה השנייה קשורה בהבחנה ז'אנרית ברורה: הסופרים האחרים היו כותבי פרוזה, ולעתים שלחו את ידיהם גם בכתיבת שירים בפרוזה. פרץ לעומתם ניסה את כוחו בו'אנרים ספרותיים רבים, ולכן צריך לבחון את המקום אותו תופס 'ב'י נאכט אויפן אַלטן מאַרק' כמחזה במסגרת יצירתו הכוללת. מתגלה כאן הבדל מהותי בינו לבין הסופרים הנ"ל: הטקסט של פרץ אינו מכון להאדיר את עוצמתה של הרגישות האישית, אלא להעלות גלריה רבגונית של דמויות, האמורות להצטרף יחדיו למעין תמונה מייצגת של החברה היהודית בזמנו. לשון אחרת: לא עולמו של היחיד עומד מול עיניו של פרץ המחזאי ב'בי נאכט אויפן אַלטן מאַרק', אלא הרצון לעצב תמונה פאנורמית של החברה היהודית בזמנו ואף בדורות הקודמים.

לאור סוגיות אלו נראה, שדבריו של וולאָדעק, אשר נסחו בסגנון פשוט ובלתי אמצעי (הוא כתב את רשימות הביקורת שלו באותן שנים תחת הכותרת 'בל'ישטיִט־נאָטיצן' ו'רשימות עפרון'), ראויים לתשומת לב מיוחדת כדי לעמוד על צורת ההתקבלות של 'ב'י נאכט אויפן אַלטן מאַרק'. לאורך כל השנים נהגו הביקורת והמחקר ביידיש להתייחס אל המחזה כאל טקסט אידיאולוגי מובהק, הקשור קשר בל יינתק לקרקע צמיחתו - ההתרוצצות הרוחנית והרעיונית בקרב האינטליגנציה היהודית המודרנית במזרח־אירופה בראשית המאה. ניתן לנסח את גישה היסודית של הביקורת בערך כך: פרץ היוצר, האינטליגנט היהודי המובהק בין סופרי יידיש, רצה לבטא במחזה את תהיותיו הרוחניות ואת כמיהתו ל'מוצא' ול'פתרון'. תהיות אלו באות לידי ביטוי בכמה מדמויות המחזה: ראשית כל ב'נודד' וב'בדחן, אבל בעצם ניתן למצוא אצל משתתפים רבים ב'בי נאכט אויפן אַלטן מאַרק' זיק' כלשהו מנשמתו ה'קרועה' וה'מפוצלת' של פרץ. המחזה לא זכה בזמנו להתקבלות אוהדת: מצד אחד הוא לא תאם את רמתו של הקורא המצוי של ספרות יידיש; מאידך גיסא, קוממו נגדו 'תהיותיו' את נותני הטון בספרות יידיש, שרובם הגדול היה קשור למפלגות הפועלים היהודיות. בין אלה שלא 'הבינו' את המחזה צריך אכן למנות בראש וראשונה את אנשי המפלגות - אלה שהישלו את עצמם שהפתרונות האידיאולוגיים מצויים בידם. לעומתם ניתן להצביע על כך, שהבודדים (והמובחרים), שראו ב'בי נאכט אויפן אַלטן מאַרק' את גולת הכותרת למפעלו הספרותי של פרץ, היו דווקא ברובם סופרים, שדחו פתרונות מוכתבים מראש וגילו הבנה ל'חיפושיו' המורכבים של י"ל פרץ.¹

לכן מן הראוי להתבונן כיצד מעריך את המחזה אחד הפעילים המרכזיים ב'בונד', המפלגה אשר חרטה על דגלה את הנאמנות להמוני העם. קודם כל מזדקרת לעין העובדה, שוולאָדעק אינו מעלה כל טרזוניה על כך, שהמחזה אינו 'מובן' דיו או אינו תואם את רמת הקורא המצוי של ספרות יידיש. אך חשוב יותר להצביע על דבריו בנוגע לטקסט עצמו של המחזה: אם התהייה האידיאולוגית אכן מרכזית כל כך ב'בי נאכט אויפן אַלטן מאַרק', טבעי היה לצפות, שמבקר ב'הזמן ישים אליה לב ויגלה כלפיה רגישות מיוחדת, על אחת כמה וכמה כאשר מדובר באיש הנתון כל

כולו לעשייה הפוליטית היומיומית. אך מי שקורא את רשימתו של וולאדעק יחפש זאת לשווא; 'בפי נאכט אויפן אלטן מארק' הוא לדידו 'א גראנדיעזער פארזוך צו געבן אין א דראמאטישער פארעם די מוזיק, דאס בילד און דעם זין פון לעבן...' [ניסיון גראנדיזוי לעצב בדרך דראמטית את המוזיקה, את הדיוקן ואת המשמעות של החיים] (ההדגשה במקור). לשון אחרת: לדידו של וולאדעק הפן המיטאפיסי הוא המרכזי במחזה. דבריו מעוררים איפוא את הצורך לבדוק את יחסי הגומלין בין רבדיו השונים של הטקסט: האמנם לפנינו טקסט המשקף בעיקרו של דבר התרוצצות אידיאולוגית, גם אם נבין מונח זה במשמעותו הרחבה ביותר? או שמא קיים בו פן מיטאפיסי, ואם כן – כיצד הוא משתלב בהבטים האחרים של 'בפי נאכט אויפן אלטן מארק'?

ב. הברחן – הדמות המרכזית כ'איש בשורה'

בהגיגיו על מצבה של ספרות יידיש החדשה מעלה וולאדעק בין היתר גם את הטיעון, שאין הוא מוצא ביצירות הסופרים הצעירים גיבורים בעלי עוצמה, המסוגלים למרוד נגד ההווייה סביבם בבחינת אנשי בשורה; היכן הם אלה אשר, כהגדרתו, 'זייער טראגעדיע ווערט א קוואל פון נייעם שטרעבן, נייעם שאפן, נייעם לעבן' (עמ' 85)? [שהטראגדיה שלהם הופכת מקור לשאיפות חדשות, ליצירה חדשה, לחיים חדשים?]. מסתבר איפוא בין השורות, שאותו גיבור נעלה אמור לשאת ממנו ובו את 'בשורת החיים'. אך חשוב לציין, שוולאדעק מגלה במאמרו רוחב אופקים אינטלקטואלי, ואין הוא בא לתבוע, שספרות יידיש תעלה דווקא דמויות 'חיוביות', שטוחות וחד-משמעיות. מבחינה זאת מצטרף איפוא מאמרו לשורה ארוכה של התייחסויות לנושא טיב הגיבור הרצוי לספרות יידיש, ודומה, כי מי שיגש לבדוק התלבטות ארוכת-שנים זאת אצל הסופרים והמבקרים ביידיש, עשוי להגיע למסקנות מאלפות. דבריו של וולאדעק אמנם לא כוונו ישירות כלפי פרץ, אך הם מעוררים את השאלה: האמנם ניתן להצביע על גיבור כלשהו מקרב הדמויות הרבות העולות ב'בפי נאכט אויפן אלטן מארק', שעשוי להלום את כמיהתו של המבקר הצעיר? כלום יש במחזה 'איש בשורה' משכמו ומעלה – ואם כן, מהי הבשורה אשר בפיו?

שאלה זאת מקבלת משנה תוקף אם נזכור שה'חיפוש' אחר גיבור העסיקו לא מעט את י"ל פרץ עצמו, בבלטריסטיקה כבמסה. בכתביו מצויות מספר התייחסויות לסוגיה זאת, אך אין ספק, שכל העוסק ביצירתו עשוי להתפתות ולהזכיר בראש וראשונה שיר משלו מאמצע שנות התשעים: קודם כל בשל הטון האירוני והמשעשע, ואולי גם מפני העובדה, ששיר זה לא כונס בכתביו, והציטוט מתוכו יש בו על כן טפח מן השמחה של גילוי נידחים. יתר על כן: קרוב לוודאי ששיר זה הוא חלק מפואימה ארוכה, אשר נכתבה כנראה ב-1889, אך לא ראתה אור בדפוס; כותרתה מדברת בעד עצמה: היא היתה אמורה להיקרא 'וון נעם איך א העלד?' [היכן אמצא גיבור?].

באורח אופייני למדי לחשיבתו הפואטית מצביע י"ל פרץ בשיר זה על הפער בין

'החומרים' המצויים אצלו בשפע - בראש וראשונה הרעיונות - לבין האמצעים האמנותיים לממשם. ובנימה הומוריסטית הוא מתאר את מצבו בעזרת דימויים הנטולים מן הקוטב ה'גבוה' ומן הקוטב ה'נמוך' כאחד: 'ווי אַ שטיג איז פֿול מיט עופות, / און אַ מילגרוים פֿול מיט קערן, / בין איך פֿול אידייען, מעשיות, / פֿילע פֿלאים, קען איך שווערן.' וככלוב גרוש עופות / ורימון מלא גרעינים / כן טעון אני רעיונות, סיפורי מעשיות / פֿלאי פֿלאים, בהן צדקין. דבר חסר לו למשורר - גיבור ראוי לשמו, מימוש פֿלסטי לשפע חומריו והגיגיו:

'אפשר ווייסט איר, בני־רחמנים,
ווי איך קריג אַ העלד אַ פֿינעם?'

[שמא יודעים אתם, בני רחמנים, / היכן אמצא לי גיבור נאה?].

את ההתפתחות הטקסטואלית של 'בני נאכט אויפֿן אַלטן מאַרק' ניתן אכן לתאר כחיפוש מתמיד אחר אותו גיבור מבוקש. אם קורא כלשהו של הנוסח הראשון של המחזה, אשר הופיע כספרון נפרד בוורשה ב־1907, היה נשאל איזו היא הדמות הראשית בפואימה הדראמטית שלפניו, לא היתה לו אפשרות להשיב על כך תשובה ברורה. בנוסח זה נמתחו אמנם קווי היסוד למבנהו של המחזה, כפי שהוא ידוע בכל אחד מנוסחיו, אך ניכר היטב, שפרץ טרם הצליח להעניק לו מוקד אמנותי ורעיוני. במערכה הראשונה מצטיירת גלריה רבגונית של טיפוסים בכיכר השוק לעת ערב, והם אמורים לייצג את פניה המורכבות של החברה היהודית בת־הזמן. בהמשך מופיעות הדמויות 'מעולם התוהו', ובמערכה השלישית והרביעית הן מפנות את מקומן למתים, אשר פותחים במחול סוּחֶף ומתמידים בו עד בוא השחר.

כמה מתווי ההיכר של 'בני נאכט אויפֿן אַלטן מאַרק' בנוסחיו המאוחרים ניכרים אמנם כבר בגירסה עוברית זאת: הדחיסות המילולית בפיהן של הדמויות, אשר כל הופעתן מסתכמת במשפט אחד או שניים, השימוש הרב בציטוטים מתוך שירי־עם (אשר תווייהם המודפסים מלווים את הטקסט), המעבר מן המימד הריאליסטי לפנטסטיקה ולגרוטסקה, הסיום המבשר את החזרה לחיי היום־יום לאחר שחזון ליל הבלהות נמוג. אך לנוכח עשרות הדמויות, אשר רובן הגדול מופיע בטקסט רק פעם אחת בלבד, ניתן להצביע רק באורח מופשט ביותר על מרכז־הכובד של המחזה. אפשר לטעון, שהמוקד הוא אכן החברה היהודית על רבגוניותה, או אף הגורל האנושי בכלל (כפי שוולאדעק מניח ברשימה הנ"ל), וכל אחת מן הדמויות אמורה לגלם רסיס וחלקיק ממנו. אך דומה, שתשובה כזאת מחזירה אותנו לשירו המוקדם של פרץ שצוטט לעיל: היא מחייבת את הקורא לשוות לנגד עיניו 'רעיון' מורכב ומופשט, אשר אין לו 'מימוש' פֿלסטי נאות בטקסט. לנוכח המעבר מן הדמויות הריאלייות בפתיחת המחזה אל הפנטסטיקה הגרוטסקית בסיומו, יכול הקורא גם לשאול את עצמו היכן מצוי אותו 'מרכז תודעה', האמור לארגן את הקולות והמראות לכדי אחדות. על כך אין הוא מקבל תשובה מספקת. י"ל פרץ עדיין לא מצא בנוסח זה של המחזה את 'אַ העלד אַ פֿינעם', שעל חיפושיו הכריז בשירו המוקדם. לעומת זאת אין ספק שהברחן הוא העומד במרכז הנוסח השני, בטקסט שהופיע בכרך הדראמות בתוך אַלע ווערק ל"ל פרץ (ורשה, בשלהי 1909 או בראשית

1910). הדבר נכון באותה המידה גם לגבי הנוסח האחרון, שהופיע אחרי מותו של פרץ (וילנה, 1922).

במעבר מן הנוסח הראשון לשני, במהלך כרונולוגי קצר – כשנתיים ימים – אנו עדים, איפוא, למאמציו של י"ל פרץ ליטול טקסט רב־קולי, ללא מוקד מוחשי, ולהעניק לו חוט־שידרה אמנותי. אין ספק, שהעמדתו של הברדחן במרכזו של ב"ב נאכט אויפן אַלטן מאַרק הינה אחת ההכרעות המשמעותיות ביותר בהתויית מבנהו של המחזה, וחשיבותה תהיה מובנת יותר לאחר שנעמוד על טיב הדמויות הרבות המאכלסות אותו.

רובן הגדול נושאות כאמור רפליקה אחת, קצרה ותמציתית, והן נאלמות מיד לאחר מכן. אך חשוב לא פחות לציין, שרפליקות אלו אינן זוכות על־פי רוב לתגובה כלשהי. הדמויות אינן מקשיבות זו לזו, וממילא אינן מתייחסות האחת לדברי זולתה. במחזה נוצר, איפוא, מצב יסוד של חוסר־קומוניקציה קיצוני, שבו תפקידן המרכזי של המילים הוא לשמש תו היכר לזיהוי הדמות – ותו לא. ואם הדמויות מופיעות לרוב אך פעם אחת בלבד, מובן מאליו שהן סטאטיות ואין לצפות לשינוי כלשהו באופיין. הדבר שונה מאוד כאשר מדובר בברדחן: הוא מתייחד לעומת יתר הדמויות בהיותו דמות הקישור היחידה במחזה, אשר מופיעה בכל אחת ממערכותיו. הברדחן הוא, איפוא, היחיד ברשימה הארוכה של המשתתפים במחזה, המסוגל להתגלות בפנים חדשות ובלתי צפויות מראש.

מאָקס עריק (1924: 50)³ וחנא שמרוק כבר תארו בפירוט את ההשתלשלות הטקסטואלית של המחזה, ובין היתר הצביעו על כך, שיש לראות בברדחן מעין מזיגה של שתי דמויות המופיעות בנוסח הראשון של המחזה ונעלמות בגירסאות המאוחרות: מצד אחד ה'לץ', אשר הופעותיו מעניקות לו אופי דימוני; מצד שני 'האפיקורוס הצעיר', המרדן המפריח סיסמאות והמעלה התרסה כלפי שמיא. הברדחן אכן ממוג בתוכו את העמדה הלעגנית, המבודחת לעתים, כלפי האנשים שסביבו (בהתאם לאחת המשמעויות של המילה 'לץ' ביידיש) עם הלהט האידיאולוגי, אשר איפיין את האפיקורוס הצעיר. אך למה בחר פרץ דווקא בברדחן התמהוני כדמות המרכזית במחזה?

אחדים מבין המשתתפים הרבים ב'ב"ב נאכט אויפן אַלטן מאַרק' עוסקים באמנות המילה בהקשריה הרחבים, ומשקלם עולה מגירסה לגירסה: בנוסח הראשון מצויות דמויות של 'משוררים', הן בין האנשים ה'חיים' והן בין אלה העולים 'מעולם התוהו'. לעומת זאת אין כלל משורר בין 'המתים'. חסרונה של דמות מעין זו בקרב 'המתים' מבטאת את העובדה, שהחברה המסורתית במזרח־אירופה לא הכירה בקיומו הנבדל של אדם שעיסוקו בספרות יפה. בנוסח השני ניכרת הנטייה להגדיל את מקומן של דמויות אלו: הוא מעניק למשורר ולנודד כאחד את התפקיד לחתום בדבריהם את המחזה כולו; אך ההרחבה המשמעותית ביותר בתפקידן של הדמויות הקשורות בעולם הספרות והאמנות חלה בנוסח האחרון של המחזה: נוסף בו הפרולוג, ובאמצעותו מתוודעים הקוראים והצופים לעולם התיאטרון, אשר קיים מאחורי הקלעים. נוטלים בו חלק מנהל התיאטרון, הבמאי, הקריין, ובראש וראשונה המשורר – מחברו של המחזה.

אך לא אנשי התיאטרון ולא המשוררים (מחבר המחזה מחד, 'המשורר המקומי' מאידך) היו ראויים בעיניו של פרץ למלא את התפקיד המרכזי במחזה. גם ההלך הנודד, אשר חלמו, או חזיונו, הוא המוצג על הבמה, מצמצם את הופעותיו למסגרת המחזה – לפרולוג ולאפילוג בלבד. אף אחת מדמויות אלה לא היתה יכולה לעמוד במרכז הטקסט, כיוון שהן נציגיהם המובהקים של הזמנים המודרניים בקרב יהדות מזרח-אירופה. לעומתן הרי הברדחן הוא דמות מקובלת בחברה המסורתית, ועל כן ניתן לו למלא תפקיד של מתווך בין ספירת החיים (אשר מופיעות בה בין היתר דמויות, המייצגות את 'הזמנים החדשים') לבין עולם המתים, המייצג את עולם המסורת.

תפקידו הרגיל של הברדחן הוא להופיע בחתונה, ולהשמיע בה חרוזים, לרוב מוכרים ונדושים, ובהם מיוזג מיוחד של הטפת מוסר ובדיחות הרעת. הוא אמור להיות הרבה פחות 'מקורי', הרבה פחות 'מודרני' ואישי מאשר שני המשוררים המופיעים בטקסט של המחזה. שירה לירית במלוא מובן המילה היא ממנו והלאה, ואין לצפות לכך, שהוא ישא מונולוג לירי כדוגמת אלה המושמעים בפרולוג מפייהם של המשורר, הקריין והנודד. לשון אחרת: הברדחן הוא אמנם אמן הדיבור, אך המילים אשר בפיו אינן אמורות להיות מקוריות וטבועות בחותם אישי מובהק. 'ווי קריג איך אַ העלד אַ פֿינעם?', שאל פרץ בשירו המוקדם, ושרשרת הטקסטים של 'ביי נאַכט אויפֿן אַלטן מאַרק' מראה כיצד הוא התחבט בשאלה זו גם בבואו לעצב את מחזהו המודרניסטי. בחירתו נפלה דווקא על הברדחן: פרץ ויתר כאן על האדרתו של המשורר הלירי, אמן המילה המקורי, לטובת אותה דמות המסוגלת לקיים שיג ושיח עם כל אחד מן העולמות התרבותיים המיוצגים במחזה.

ביסודו של דבר מתקיים איפוא ב'ביי נאַכט אויפֿן אַלטן מאַרק' המשך של המודל המוכר כבר ביצירות של י"ל פרץ, אחד מדפוס היסוד בספרות יידיש החדשה, מעין גילגול מיוחד של דמות מנדלי מוכר ספרים בכתבי ש"י אברמוביץ. פרץ אינו יכול להעלות ביצירתו מצב, שבו אמן המילה יהיה בשר מבשרה של הקהילה אותה הוא מתאר: הוא נבדל ממנה, הוא צופה עליה או מקשיב לה, וגם ניצב לעומתה; אך מצד שני אין לו קיום נפרד כאיש ספרות, משום שהציבור היהודי סביבו הוא המספק לו את ה'חומרים' אשר בלעדיהם אין לתאר את מעשה אמנותו.

הברדחן אכן מטה אוזן במערכה הראשונה לוויכוח המתנהל בין נציגי הזרמים הפוליטיים החדשים; במערכה השנייה הוא קשוב לדבריהן של הדמויות מן החברה המסורתית. בהקבלה מסויימת לתפקיד של מנדלי מוכר ספרים זוכים אלה גם אלה להערות עוקצניות ולעגניות מפיו, הערות אשר תפקידן הוא להטיל ספק בדבר ממשותם של הפתרונות האידיאולוגיים המוצעים, או אף לחשוף את הכוונות האנוכיות המסתתרות מאחורי דברי אמונה תמימים כביכול. הברדחן שומע סביבו דיבורים אשר הם בבחינת סיסמאות נבובות במקרה הטוב, או מילים חסודות וצבועות במקרה הגרוע, והוא מסנן חלקים מתוכן אל תודעתו. במערכה הראשונה והשנייה ממלא איפוא הברדחן את מקומו של הפרשן האירוני, שבאמצעותו נחשף ההיבט המגוחך או השלילי בדברי אלה הסובבים אותו.

אך נוסף על תפקידו של הברדחן כפרשן האירוני בשתי המערכות הראשונות

טבועה הווייתו בחותם המוות החל מצעדיו הראשונים על הבמה, כאשר המאורע הטראומטי בו נכח בעבר הסיפורי משפיע על כל דרכו: חבריו ה'כליזמרים' חזרו שיכורים מנשף הריקודים בחצר הפריץ, והם מצאו את מותם בתוך הבאר המכושפת, הניצבת במרכזה של כיכר השוק (שמערוק 1971: 247-248, שורות 310-326; פרץ תשכ"ו: קעט-קפ). מאותו רגע ואילך אבדה לבדחן זהותו, וחיו עומדים בסימן הנסיון לבנות מחדש את עולמו שחרב עליו:

ס'איז מיר עפעס אַראָפּ פֿון זינען...
כ'האַב עפעס אַ וויכטיק וואָרט פֿאַרגעסן...
צו לאַנג אין חורבֿה געזעסן
צווישן די שפינען... (עמ' 241, שורות 199-202)

מִשֶּׁהוּ נֶעֱלַם מִזְכְּרוֹנֵי...
דְּבוּר אֶחָד חָשׁוּב שְׁכַחְתִּי...
יֹוֹתֵר מִדֵּי בְּחָרְבָה שֶׁם נִחְתִּי
בֵּין עֲכָבִישִׁים... (עמ' קעא)

מיקומו של הבדחן על רקע אותו צירוף של 'חורבה' ו'עכביש' מעלה אסוציאציות עשירות בספרות יידיש ובספרות העברית, החל ביצירתו של פרץ עצמו (אהבתו של מאָניש למאַרי התנהלה בחורבה), דרך שירי בית המדרש של ביאליק, וכלה בשירתו של דוד איינהאָרן. כל אלה קבעו מראש את הווייתו של הבדחן בסימן העבר, שכל חיוניותו התפוגגה ואבדה. פער ניכר אכן מפריד בין תביעותיו של פרץ המבקר והמסאי, שספרות יידיש תישען על המסורת הספרותית העשירה ועל כוחו של העבר ההיסטורי כמקור ליצירתיות מחודשת, לבין עיצובו ותפקידיו של אותו עבר ב'ביי נאַכט אויפֿן אַלטן מאַרק'.

העלאת הדמויות מן הדורות הקודמים על הבמה אינה עולה בעצם בקנה אחד עם הראייה הניאורומנטית, שבלטה ביצירתו של פרץ מראשית המאה ה-20 ואילך. העבר אינו מתגלה במחזה בעליונותו הרוחנית על פני ההווה, ונציגיו של העבר אינם עדיפים (אף כי אינם נחותים) מכל בחינה שהיא על האנשים החיים המופיעים על הבמה. אך אין ספק, שהשאיפה הכימרית להפיח במתים חיים מחודשים מוצגת במחזה כאימפולס דימוני מובהק, שדינו נחרץ לכשלון. מבחינה זאת הבדחן, המופיע כאמור במחזה החל מן הנוסח השני ואילך, הינו גילגולו של ה'ליץ' בגירסה הראשונה, לא רק בהתייחסותו האירונית, החדה והלעגנית, כלפי דבריהם של האחרים, אלא גם בהיבט הדימוני המתלווה להופעתו.

בבואו לנתח את דמות הבדחן עומד חנא שמרוק (1971: 84-86) על פשר היותו מוכה שגעון ועל המסורת הספרותית הכרוכה בפן זה של עיצובו. במסורת זאת יש היפוך הקטגוריות המקובלות בעיני כול: המשוגע נתפס בה כאיש בעל כוחות נפשיים עילאיים, אשר לעתים מתגלה בהם אפילו פן נבואי. לעומת העיצוב החד-מימדי של האפיקורוס הצעיר על סיסמאותיו הגבוהות בנוסח הראשון של

המחזה הופך הברדחן, החל מן הנוסח השני ואילך, לדמות רבי־משמעית, היחידה מסוגה בטקסט. אך בהקשר של כלל יצירת י"ל פרץ יש בשגעונו של הברדחן כדי להצביע גם על היבט נוסף ואף הפוך: אין ספק שאפילו במחזה המודרניסטי ביותר של פרץ ניכרת האמביוולנטיות המהותית שלו כלפי עולם הדמיון של היחיד. היינו מצפים מסופר בעל נטיות ניאורו־מנטיות שיאיר עולם זה באור יקרות, אך פרץ נמנע מלעשות כך. הוא אינו מעניק לברדחן את אהדתו הבלתי מסוייגת; לשם כך חסרה לו, ראשית כל, היכולת להתבונן אל תוך נבכי נפשו. הברדחן מוצג יותר כקורבן של נסיבות חיצוניות מאשר כדמות בעלת עומק נפשי. הוא אינו 'איש בשורה' לפי סולם הערכים של הניאורו־מנטיקה; על אחת כמה וכמה לא היה ביכולתו לזכות במעמד של נושא־בשורה כזה לפי קני המידה של הביקורת היידית בת־הזמן, מכיוון שזו הדגישה את ציפייתה שדמות מעין זאת תישא בפיה בשורה חיובית.

כאשר פרץ העניק ל'ביי נאכט אויפן אלטן מארק' (בנוסח האחרון בלבד) את תת־הכותרת 'א טרוים פון א פיבערנאכט' הוא הצביע ישירות על האופי החולני של החזון, ומשמעות זאת מתחזקת לנוכח ההרמוז לשקספיר. המשורר אכן מתייחס בפרולוג למשמעותה של תת־הכותרת, ומאלפת העובדה, שהוא עושה זאת בלשון המזכירה את עולם המושגים של הדיקדנס האירופי: רגישות חולנית, חורבן קוסמי, שמיים שותקים ואטומים, אימה קיומית ללא תוחלת:

א טרוים פון א פיבערנאכט.

אויף א זומפ, וואס וויל נישט טראַגן

שטייט דאָס קראַנקנבעט.

עס וואַכט

דאָס טויט־צעשראַקענע האַרץ... (עמ' 230-231, שורות 36-40)

חלום של ליל־בלהות.

על־פני בצעה, שאין רוֹצה לשאת עוד,

מטת־הדני נצבת,

וער צופה אל הבאות,

הלב נפחד־עד־מוֹת... (עמ' קנח)

החזון של 'ביי נאכט אויפן אלטן מארק' הוא חזון של 'לילה' ולא של 'שחר', של 'שקיעה' ולא של 'תחיה', וממדיו קוסמיים. אך פרץ מתקשה לגבש לעצמו את הלשון הפיגוראטיבית כדי לעצב ממדים מופשטים כאלה, ומכאן נובעת החולשה של המטאפורות בקטע הזה ובאחרים כמוהו: תמונת ה'זומפ' (הביצה), אשר היתה מוכרת כל כך לקורא בן־הזמן מתוך העיצוב הספרותי של העיירה, נראית הרבה פחות מוצלחת בהקשר של חרדה אכסיסטנציאלית. ואין זה מקרה, שלשון מופשטת כזו באה מפיו של המשורר בפרולוג, או מפיו של 'הקריין' בראשית המערכה השלישית. לעומת הלשון המפויטת של דמויות אלו מן הדור החדש, מצטיין הברדחן בלשונו התמציתית, אף כי גם הוא אינו נאמן ביותר לאוצר מושגיו של ברדחן

מסורתי (ראה, למשל, שמערוק 1971: 304, שורות 1260-1270; פרץ תשכ"ו: רג), אך הבדל זה בעיצוב הלשוני אינו צריך להסתיר מעינינו את הקירבה המהותית בין כל הדמויות שהן בבחינת 'אמני המילה': חזון השקיעה משותף לכולן. הוא עולה מתוך דבריו של המשורר בפרולוג, ואילו אצל הברדחן הוא מתגלה כניהיליזם שיש בו פן דימוני.

ג. הברדחן וחזונות הגאולה

רק טפח מן ההיבט הזה בעיצובו של הברדחן נרמז מיד עם הופעתו הראשונה, ולכן יש בה כדי להטעות קמעא את הקורא. הרי לעומת הדמויות האחרות בטקסט, אשר הופעתן על הבמה אינה מותירה להן יכולת כלשהי להשתנות, מתגלה הברדחן בראשית דרכו כדמות בעלת מימד טראגי, מעין גילגול של אותו גיבור 'מתלבט' המחפש את דרכו, אשר איכלס בצפיפות את דפי הספרות העברית וספרות יידיש בשנים אלו. הוא מונע מכוח חיפושיו אחר המילה, אותה מילה נשכחת ותמציתית:

עס איז דאך פֿאַרט
פֿאַראַן אַזאַ וואָרט,
אַלץ איבערצומאַכן, איבערצוקערן... (עמ' 242, שורות 217-219)

סוף סוף דבור כְּזֶה הֵן יֵשׁ,
הכל בו לשנות, הכל בו לְהִפֵּךְ... (עמ' קעא-קעב)

למרות הניסוח המאופק והשימוש במילים יומיומיות יש בצירוף של 'לשנות' ו'להפוך' כדי להקנות לחיפושיו אלה של הברדחן אופי אסכאטולוגי מובהק: הם מבשרים עידן של הפיכת סדרי עולם. אך אין בעצם יסוד מוחשי לטענה שהברדחן אכן עסוק בחיפוש אחר 'המילה הגואלת'. המחזה אינו שואף לממש את השלב הרחוק, הגואל, של המודל האסכאטולוגי, ופן זה אינו כלל מעניינו של הברדחן. חיפושיו מכוונים כל כולם להאדיר את הכוחות האנרכיים, פורקי העול, המאיימים להרוס את הסדר הרגיל והקבוע בכיכר השוק. חזונו האסכאטולוגי של פרץ אינו עוסק ב'שחר' המבקיע; הוא מרוכז כל כולו בתאורו המבעית של 'הלילה', המביא איתו את בשורת החורבן.

דחפיו הניהיליסטיים של הברדחן בולטים ביתר שאת על רקע חזונות הגאולה מפי 'מאמינים' למיניהם, אשר לקולותיהם הוא קשוב. כאשר הברדחן מעלה על הבמה את הדמויות מעולם התוהו, בפתירת המערכה השנייה, מתעוררים לחיים גם פסלי האבן של האבירים והכמרים, המסמלים את העולם הנוצרי: הם מבחינים היטב בפן הדימוני הטעון בנסיונו של הברדחן, ובדבריהם נשמעים הדים מוכרים להתנצחות המסורתית בין יהודים לנוצרים בנושא הגאולה.

האַלצהעקער:
(...) איך זע אייער פיין און אייערע טרערן...
(שטעלט זיך האַקן אין דער לופט)
באַלד באַלד,
כ'ברענג איך האַלץ, האַלץ פֿון וואַלד...
אַט אַ שייט! נאָך אַ שייט!
און עס וועט וואַרעם ווערן!

ברחן:
און וויל דערפֿאַר, קומט די צייט,
דעם משיח שופֿר הערן!

אַ גלח: (אויפֿגערעגט)
פֿאַלשע רייד, דומע רייד!
לאַנג געבלאַזן די טראַמפּייט!
לאַנג שוין אויסגעלייזט די וועלט!
(עמ' 260-261, שורות 504-513)

חוטב עצים:
ראַיטי דמעתכם, מעני ומצער...
(עומד וחוטב עצים בחלל-האוויר)
מיד, מיד!
הריני לְכֶם לְעֹזר!
הריני מביא עצים מייער!
הנה פֿאַן גֹזֵר! ועוד פֿאַן גֹזֵר!
עצים מלוא הָזְרוּעוּ!
שיתחמם כָּל נֶעֱר!

הברחן:
ומקנה בזכות זה, ברצות אֵל ה',
שופֿרוּ שֶׁל הַמְּשִׁיחַ לְשִׁמוּעוּ!

כומר אחר: (מרוגז)
דְּבָרִים שֶׁל שׂוֹא, דְּבָרִים שֶׁל שְׁטוּת!
מִזְמֵן תִּקַּע שׁוֹפֵר הַפְּדוּת!
מִזְמֵן כְּבֹר הָעוֹלָם נִגְאָל! (עמ' קצד-קצה)

מאלפת העוברת, שדברי הכומר אינם זוכים כלל לתשובה מפי הברחן, כיוון שאין לו עניין בהפרכת הגישה הנוצרית. האירוניה והסארקאזם שלו מופנים בעיקרו של

דבר כלפי פנים, כלפי הגישה היהודית המסורתית לחזון הגאולה. בסצינה זאת (ובבאות אחריה), מדובר באמונתם של אנשי העיירה: בנימה עוקצנית חושף הבדחן את הכוונה האמיתית המסתתרת מאחורי מעשי המצווה של הסובבים אותו. שואב המים, חוטב העצים, האישה שקיימה את מצוות הטבילה כהלכתה, כל אלה עשו זאת על מנת לקבל פרס. בכך הם חטאו, אפילו אם הפרס אשר לו הם ציפו היה - ביאת הגואל.

התנצחות מקבילה, אך ברמה מופשטת יותר, מתנהלת בין הבדחן לבין הפרוש, דְּבָרָה של היהדות המסורתית (ראה, למשל, שמערוק 1971: 272, שורות 748-775; פרץ תשכ"ו: ריג-ריד). אך גם הגלגול המודרני של רעיון הגאולה, אשר העתיק את כובד משקלו של החזון האסכטולוגי מן האמונה בבואו של המשיח אל האמונה בבואו של 'האדם החדש', זוכה בפיו של הבדחן להתייחסות סארקאסטית וחרیפה:

היימישער דיכטער: (מיט אימפעט פֿון שטוב אויפֿן גאַניק אַרויס)
נישט געלאַכט! און נישט געברומט!
ער גייט דער ניער מענטש, ער קומט!
דונער - אין מויל; אין ד'אויגן - בליצן...
ער וועט קומען און באַשיצן
פֿאַר פֿרעמדע הענט און איערע הענט...

בדחן:

וואָס?

היימישער דיכטער: (שטאַמלט, אויף דער שול וויזנדיק)
די מויער! די הייליקע ווענט!
(צוריק עקסטאַז)
עס גייען טעג, גרויסע טעג...
הִנֵּה יָמִים, יָמִים בָּאִים -
גרויסע העלדן - שוין אין וועג!

בדחן:

געקומען! אין חורבֿה פֿאַרשטעקט!

(צו דער חורבֿה רופֿנדיק)

היי, גיבורים! חשמונאים!

ווערט אַנטפלעקט! (עמ' 270-271, שורות 724-734)

המשורר המקומי:

לא לַצְחוקוּ! וְלא לַרְטוֹן בְּזַעַם!

הוֹלֵךְ וּבָא אָדָם חָדָשׁ,

הוא בוא יבוא הפעם!
עינו - פרק, קולו - קול רעם...
הוא בוא יבוא והוא ישמור
מידי זרים, מידי חזק,
ומידיכם אשר חללו...

הברדחן: את מה?

המשורר המקומי: (מגמגם, ברמזו על בית-הכנסת הגדול)
את החומה!
את הקירות הקדושים הללו!
(חוזר להתלהבותו)
הנה ימים באים, באים ימים גדולים
וגבורים גדולים -
בדרך כבר עולים!

הברדחן:

הם כבר הגיעו!
בחרבה עצמם החביאו!
(קורא לצד החורבה)
הגבורים! חשמונאים - הופיעו! (עמ' רי-ריא)

המשורר המקומי מעלה בדבריו את אחד המוטיבים המרכזיים בספרות העברית ובספרות יידיש בת-הזמן, ובייחוד בשירה. אך בראייתו הפשטנית הוא נוטל מהם את משמעותם המורכבת. דבריו על כך, שהגואל יטול תחת חסותו את בית-הכנסת המט ליפול, והוא ירוממו ממצבו השפל, ממזגים יחדיו הן את חזון הנביאים ('הנה ימים באים' - ישעיהו לט 6; ירמיהו ז 32, ט 24 ועוד; עמוס ד 2, ח 11 ועוד), הן את סיוס שירו של ביאליק 'על סף בית המדרש' ('לא תמוט, אהל שם! עוד אבנך ונבנית, / מערמות עפרך אחיה הכתלים'), והן את השאיפה העולה מתוך סיפורו של פרץ עצמו 'דאס קראנקע יינגל' ['הילד החולה'].⁷ אך בגישתו המצמצמת (אשר לא במקרה היא דומה כל כך למונחי סיפורו של פרץ) 'שוכח' המשורר את הנדבך העיקרי של חזון הגאולה - תחיית הרוח. הוא אינו רואה נגד עיניו אלא את הפן הגשמי, החיצוני בלבד, בתקומת בית המדרש - הקירות עצמם, ולא התורה, הם הקדושים בעיניו, והם אלה שיזכו לבנין מחודש. לעומת זה שולל הברדחן כל מימד של קרושה מן הקירות המטים ליפול של בית הכנסת; אלה חשובים בעיניו כאותה 'חורבה' שבה בילה ימים רבים. הפנייה אל החשמונאים החדשים, ההרמוז הישיר לשירו של ביאליק 'בעיר ההריגה', אשר עליה הצביע חנא שמרוק, מתקשרת אף היא אל החזון החילוני של הגאולה, אשר הברדחן שולל מכל וכל.

הברדחן נוקט בדרך עקבית למדי בגישתו הניהיליסטית כלפי רעיון הגאולה. הן

בלבושו המסורתי והן בלבושו המודרני. המילה 'שטויב' [אבק] תהיה לכן המילה הראשונה אשר תגיע לתודעתו בחיפושיו אחר אותו לוגוס תמציתי. בפיו של הפועל מזהה הרעב, המדבר בלשון הסיסמאות המהפכניות, ממקדת מילה זאת את השלב הראשון של תהליך הגאולה - ההרס של הסדר הישן:

פֶּאַרְהוֹנְגֶּרְטֶער אַרְבֶּעטֶער: (שפּרִינגֶט אויף)
געבענטשטע הענט!
אַלץ וואָס דריקט,
שטיקט,
אַלץ וואָס פֿינצטער מאַכט און פֿאַררוקט...
אַלץ, וואָס דעם רויב
פֿאַרהייליקט און פֿאַרגעטערט -
מוז ווערן צעשמעטערט!
אויף שטויב!

בדחן:

'שטויב'?

איז דאָס דאָס וואָרט?

(עמ' 268, שורות 660-669)

הפועל מזהה הרעב: (קופץ ממקומו)
בְּרוּכָה זוּ הַיָּד הַמְהַרְסֶת!
כָּל מַה שְּׁמַעִיק
וּמְחַנֵּיק.
כָּל מַה שְּׁמַאֲפִיל וּמְחַשֵּׂיךְ וּמְזִיק...
כָּל מַה שְּׁמַאֲשֵׁר אֶת חֲמַס־הַחֹק,
מְקַדֵּשׁ וּמְחַזֵּק -
לְפוּרֵר, לְרֶסֶק!
לְאַבֵּק!

הבדחן:

'אַבֵּק'?

הָזֶה הוּא, הָזֶה הַדְּבִיר? (עמ' רו)

מתוך כל הפרויאולוגיה המהפכנית השאבלונית שוקל איפוא הבדחן לאמץ לעצמו דווקא את המילה, המקפלת בתוכה את הדחף הניהיליסטי הקיצוני שבחזון האסכאטולוגי. בעיני האידיאולוגיות המודרניות נתפס החורבן רק כשלב הכרחי ובלתי נמנע, אשר בסופו של דבר יוביל מתוך תהליך דיאלקטי לקראת הגשמת הגאולה. בעיני הבדחן, לעומת זאת, חורבנו של הסדר הישן הוא השלב האחרון,

שאותו הוא מסוגל לחזות. המתים הקמים לתחייה במערכות השלישית והרביעית של 'בני נאכט אויפן אלטן מארק' הם אכן המימוש הגרוטסקי, הקיצוני ביותר, של חזונו הניהיליסטי. אין תימה איפוא שבעיני הפרוש, נציגה המובהק של היהדות המסורתית, תחיית מתים זו אינה מבשרת את בואו של המשיח; היא נובעת ממקור דימוני:

העקעריונג: (כאפט אן דעם מסור)

משיח וועקט?

(טרייסלט אים)

זאג!

גרייז:

משיח וועט וועקן ביי טאָג

צונד איז נאכט, שטאָק נאכט,

עמעץ האָט אַ שוואַרצע קונץ געמאכט...

מען זעט

אויף הימל און ערד קיין צייכן...

שטייט! (עמ' 282, שורות 219-225)

חוטב עצים: (תופס לו למסור בזרועו)

משיח מעורר?

(מנענע אותו)

אָמור!

הישיש:

משיח יעורר ביום, באור,

עכשיו לילה, עצומו של ליל,

מישהו עשה בשוף, מקסם אפל...

ואין לראות

לא בארץ ולא בשמים

סימן ואות... (עמ' רכה)

לאור זה ניתן להבין את מלוא משמעותה של העובדה, שהמילה השנייה הקוסמת לבדחן היא דווקא - 'טאנץ':

ברחן:

טאנצן? האב איך דאָס געמיינט?

(צו די קלעזמער)

היי, חברים, פֿריינד!

קינדער ווילן טאַנצן גיין,
קינדער ווילן זאָל געשען!
פֿידל, פֿייל, צימבל, באַס,
ס'איז אַ באַל אין מיטן גאַס! (עמ' 289, שורות 1038-1043)

הברדחן:
'רוקדת' אומרים הילדים...
הזאת המלה שנשיתית?
לזאת המלה רק צפיתי
(אל הכליזמרים)
הי, חבריאי וידידים!
הילדים רוצים לרקוד
הם רוצים - נגנו ביקוד!
בס, קתָרס, כְּנֹר וְתָף,
הלולה בלב הרחוב! (עמ' רלד-רלה)

המחול הסוחף, שבו נוטלים חלק החיים והמתים, היהודים והגויים, ה'פריצים' ופשוטי העם, אמור קודם כול לטשטש כל הבדל אידיאולוגי, מעמדי ולאומי-דתי. בשמה של האנרגיה האירוטית הפורצת מעצורים נשכחות כל הסיסמאות ופג כוחן של כל המלים. מחולת המוות היא בעצם ה'אנטי-קלימאקס' המובהק של כל חזון גאולה: ביטולן של כל הקטגוריות המובהקות, אותה 'אנרכיה הארמונית' שבהווה, שבאה במקום מימוש הציפייה לסדר הארמוני חדש בעתיד.
'שטויב' ו'טאַנץ' - היסודות הללו מתמזגים יחדיו במערכה השלישית והרביעית, בסצינות המרכזיות של המחזה: מחולת המתים עליה מנצח הברדחן.⁸ הוא אכן פונה אל המתים בקריאה נרגשת לבטל כל סייג ואיסור. זה הרגע המיוחל, בו הברדחן נוטל על עצמו את התפקיד המובהק של איש בשורה. ודווקא בהגיעו לנקודה זאת בגלגוליו של הגיבור המרכזי במחזה אין לפרץ פתרון אמנותי אחר מאשר להיזקק לאותן מילים אשר ביסודו של דבר היו מוכרות וידועות עד לזרא לקורא היהודי בתקופתו; הברדחן פונה למתים בקריאה נלהבת:

לעבט, וואָס איר האָט נישט דערלעבט!
פֿילט, וואָס איר האָט נישט דערפֿילט! (עמ' 300, שורות 1188-1189)

חיו מה שלא הספקתם עוד לחיות!
הרגישו מה שלא הספקתם להרגיש! (עמ' רמד)

אין זה מקרה ששורות אלו מתוך המחזה הן המצוטטות ביותר בשלל עבודות הביקורת על 'ביי נאכט אויפן אַלטן מאַרק'. הדיהן היו מרובים, אך המבקרים לא רצו לעמוד בפירוש על שורשיה הרוחניים של קריאת הברדחן, למרות העובדה

ששורשים אלה היו גלויים לעיניהם. קריאה זו מובילה אחורה – לסיסמאות המרכזיות של ההשכלה. לזיקה תוכנית זו יש גם יסוד בהתפתחות הטקסטואלית של המחזה: הרי הבדחן, אשר הופיע כאמור לראשונה בנוסח השני של המחזה, צמח מן השילוב בין שתיים מדמויותיו של הנוסח הראשון: ה'לץ' וה'אפיקורוס הצעיר'. ואף כי דברים אלה אינם מופיעים כלשונם בנוסח הראשון, הם אכן תואמים ביותר את אופיו של האפיקורוס הצעיר. דיבורים בנוסח זה, פניות לזהטות המופנות אל ההמון השרוי באפילה ובאטימות רגשית, בשמם של 'האור', 'החיים' והעולם הפנימי העשיר המצפה לביטוי, הדהדו בכל מרחביה של ספרות ההשכלה. בצומת משמעותי זה ב'ב' נאכט אויפן אַלטן מאַרק' מתגלים בבירור עיקבות מן הירושה האידיאולוגית של פרץ המשכיל. מן הראוי איפוא לעיין ולראות איזו טראנספורמציה רוחנית חלה בה.

קריאה נרגשת זו מבשרת את הקטע היחיד בטקסט כולו, שבו מתנהל דו־שיח במלוא מובן המילה בין משתתפיו. אמרנו לעיל, שדברי הדמויות הרבות ב'ב' נאכט אויפן אַלטן מאַרק' אינם זוכים להתייחסות מפי עמיתיהן על הבמה, וקטעי הדיאלוג במחזה מעטים ומצומצמים הם בהיקפם. במקרה הטוב לובשות התייחסויות אלו אופי של שאלה המבקשת להרחיב את הדיבור בנקודה כלשהי; לרוב אלה הערות אירוניות או לעגניות לדברים שהושמעו קודם לכן, הערות עוקצניות המופנות אל הצופה (או אל הקורא) ולא אל הדמות אשר השמיעה אותן. היוצא מן הכלל הבולט בנידון היא ההתנצחות הרעיונית בין הבדחן המרדן מחד לבין ה'פרוש' מאידך, דְבַרְהַ של היהדות היראית, התנצחות המעמתת את התפיסה המסורתית בדבר סדר העולם הקבוע מלמעלה ודרכי הגאולה המסורתית עם שלילתן הלעגנית של תפיסות אלה (ראה שורות 748–775, 907–919). אך גם במקרה זה מצטמצם הטקסט לכדי עיצובן של עמדות מנוגדות אך מקבילות, שאינן משמשות יסוד לבנייתו של דו־שיח דינאמי. רק לקראת סופו של המחזה נוצר דיאלוג משמעותי ורווי מתח, הפעם – בין המתים לבין הבדחן: הוא קורא להם להמשיך במחול ובכך לשלול את ממשות המוות:

מתים: (פֶּאַרצווייפֶּלט)

מיר זענען דאָך טויט!

בדחן:

פֶּון אַ נאַרישן גלויבן פֶּאַרפֶּירט!

איך וואָס מען גלייבט, עקסיסטירט!

וואָס פֶּאַרניינט, איז רויך און ווינט!

פֶּאַרלייקנט דעם טויט, אָן לעבן גלייבט

פֶּעסט! און – בליבט!

עס טאָר אַיך קיינער נישט שטערן! (עמ' 308, שורות 1366–1372)

מתים: (בקולות יאוש)

הָרִי אֲנַחְנוּ מֵתִים!

הבדחן:

דִּי לַתְּפִלּוֹת, וְהַשְּׁטוּת – דִּים!
בְּמָה שְׂתֵאֲמִין – זֶה חַי וְזֶה קָיָם!
וּמָה שְׂאֵף תִּכְחִישׁ – הוּא רוּחַ וְעֵשֶׂן!
הַכְחִישׁוּ אֶת הַמּוֹת, הָאֲמִינוּ בַּחַיִּים,
הָאֲמִינוּ בַּחֻזְקָה – וְאַתֶּם נִשְׁאָרִים!
וְאַל יִפְרִיעַכֶּם הָאֲמֵן הַיֵּשֶׁן! (עמ' רנז)

אם בדבריו הקודמים של הבדחן הבחנו בסימני המשכיותן של מסורות ספרותיות ותרבותיות קודמות, מתגלה כאן הפן האחר, החדשני, של אותה התנצחות בין היחיד לבין קהל שומעיו: הקריאה ל'חיים' ביטאה בדור הספרותי הקודם את ודאות האמונה הפוזיטיביסטית בעתיד. עתה פונה הבדחן, אמן המילה בעל המעמד המפוקפק, אל המתים, וקריאתו אינה באה בשם אידיאולוגיה כלשהי בעלת השתמעויות אקטואליות. שאיפתו נושאת עתה אופי מיטאפיסי מובהק: לעצור את גלגלי הזמן ולקרוא תיגר על ממשות המוות. היא גם לובשת פנים גרוטסקיות ומקאבריות מאין כמוהם: אלה השומעים את הקריאה (ואינם נשמעים לה) הם המתים, אשר זה עתה קמו מקבריהם ואשר עתידים לחזור אליהם. מי שמשמיע את הדברים הוא הבדחן, גיבור תמהוני, שהאנשים הסובבים אותו מעידים על כך שהוא יצא מדעתו. לפני אותה סצינה בה נוצר העימות בין האמונה היהודית המסורתית על ביאת המשיח לבין הנצרות (ראה לעיל), אומר הבדחן:

גאָטס וועלט וועל איך פֿירן!

לאָז איך מיך נאָר וווּ אַהין דערמאָנען. (עמ' 259, שורות 482-483)

אַת עולמו של הבורא אני אנהיג,

אני ולא אחר!

ורק הניחו לי להזכר –

לאן? (עמ' קצג)

במחזה הוא אכן נוטל על עצמו תפקיד של 'מנהיג', אך את משתתפיו הוא מוביל דווקא אל מחולת המוות הסוחפת והמשכרת.

ניתן איפוא לומר, שבבואו לעצב את הסצינה המשמעותית ביותר במחזהו נטל פרץ סיסמאות מוכרות ושחוקות מתקופה ספרותית קודמת תוך כדי שינוי משמעותן מן הקצה אל הקצה. הוא הפך אותן לחרב פיפיות של הזייה אסכאטולוגית, הזייה שאין בה בשורה מנחמת – זהו חורבן ללא גאולה. המוות הוא הנוכחות המרכזית בה.

ד. מחולת המוות כחזיון אוקסימורוני – גאולה ומוות

אמרנו לעיל, שבנוסח הראשון של 'בפי נאכט אויפן אַלטן מאַרק' ניכר חסרונו של מוקד תימאטי משמעותי. לא זו בלבד, שקשה להצביע על הדמויות המרכזיות מבין עשרות המשתתפים במחזה, אלא שגם לא נוצרת בו מסגרת מושגית נאותה, אשר ניתן להבין מתוכה את פשרה של מחולת המוות. מוטיב הגאולה על התגלמותיו השונות אינו מפותח דיו בנוסח זה, וממילא אין לדבר בו על 'נסיון' כלשהו 'להביא את הגאולה'. רק החל מן הנוסח השני השכיל פרץ לעצב את נקודת הכובד כפולת־הפנים של הטקסט – עמדתו הרב־משמעית של הבדחן לעומת החזונות האסכאטולוגיים למיניהם הנרקמים סביבו; עמדה זו מתפתחת מן הסארקזם והאירוניה בשתי המערכות הראשונות אל הקריאות הפאתטיות לקראת הסיום, קריאות המופנות אל המתים להתמיד בריקודים, לשחרר את דחפי הארוס וההרס שבקרבם.

החזיון המבעית של המתים המתערבבים בחיים במחול סוּחָף, הפורץ כל סייג וגדר, מגלה את זיקתו המהותית של פרץ לאותה אווירת 'דמדומים', אשר נתנה את אותותיה בשנים אלו בדור הצעיר של סופרי יידיש. אך בעוד שהסופרים הצעירים המינוריים בקרב הדור 'נכנעו' לרוח התקופה, כדבריו של וולאָדעק, ניתן לראות במחזהו של פרץ סימנים מובהקים של התמודדות עמה.

מובן שגילוייה של התמודדות זו אינם מצטמצמים לטקסט זה של 'בפי נאכט אויפן אַלטן מאַרק', ולא נוכל כאן להתוות אפילו את קוויה הכלליים של אותה תופעה מעניינת, אשר ניתן לנסחה בקיצור נמרץ במילים הבאות: פרץ, שהוכתר כ'מודרני' ביותר בין הקלאסיקונים וכאבי המודרניזם בספרות יידיש, נקט במוצהר עמדה המתנגדת למודרניזם, אותו הוא קישר בעיקרו של דבר עם מגמות דיקאדנטיות. הוא התמיד בהתנגדות זו לאורך שנים רבות, החל בפארודיה המוקדמת 'אַ ליטעראַטור־סצענע' משנת 1899,¹⁰ ועד להערה העוקצנית כנגד המודרניזם בהקדמה לזכרונותיו (פרץ 1948: 6). הירש־דוד נומברג מתאר את רוח הזמן שאפף את פרץ בשנים של מפנה בין מאה למאה: 'איך האָב אים באַאָבאָכטעט צו יענער צייט, און איך געדענק, ווי ער האָט זיך געראַנגלט מיט דער מאַדערניסטישער ווירקונג, ווי איינער, וואָס ראַנגלט זיך מיט פֿינצטערע גייסטער און וויסטע, פֿרעמדע פּוּחות. אין דער טיפֿעניש פֿון זימן נשמה האָט ער נישט געקאָנט סובֿל זימן דעם הויך פֿון טויט און צעלייגונג, וואָס האָט זיך געטראָגן פֿון יענער ריכטונג. ער איז אינערלעך געווען פֿרעמד און ווייט דערפֿון, אָבער דאָס איז דעמאָלט געווען דאָס לעצטע וואָרט, דאָס מאַדערנע און דאָס גייסטע, און ווי אזוי האָט ער זיך געקאָנט אָפּזאָגן דערפֿון? ווייל פֿון אַלעם אין דער וועלט האָט פרץ געקאָנט ריידן און טראַכטן, אַלצדינג מענטשלעכע איז אים נישט געווען פֿרעמד, אויסער – דער טויט. ער האָט אים אין גאַנצן נישט גורס געווען, פֿאַרטריבן אים פֿון באַוווּסטזיין'.¹¹ [התבוננתי בו בתקופה ההיא, וזכור לי כיצד הוא נאבק עם ההשפעה המודרניסטית, כמי שנאבק עם רוחות אפלים ועם כוחות מקוללים וזרים. בעמקי נשמתו הוא לא היה מסוגל לסבול את הבל פיו של המוות וההרס הנודף מכיוון זה. בפנימיותו הוא היה רחוק וזר

לזה, אך זאת היתה המילה האחרונה, המודרנית, החדשה ביותר. כיצד יכול היה לוותר עליה? באשר פרץ היה מסוגל לדבר ולחשוב על כל דבר בעולם, ושום דבר אנושי לא היה זר לו, פרט למוות. הוא לא גרס אותו לחלוטין, והבריחו מתודעתו. מובן שראייתו זו של נומברג מצמצמת ביותר את גודל התופעה. היא ממקדת את התמודדותו של פרץ עם המודרניזם הדיקאדנטי דווקא בשנים של המפנה בין מאה למאה, ואילו הוא כביכול 'השתחרר' מ'השפעתו המזיקה'. אלא שניתן לראות את גילוייה של התמודדות זו לאורך כל כתיבתו במאה ה-20, שהגיעה לשיאה דווקא ב'בי' נאכט אויפן אַלטן מאַרק'.¹² זאת יצירתו המודרניסטית ביותר, המעצבת מצבי יסוד של הקיום האנושי באורח קיצוני זה ליד זה: מצד אחד אותו שילוב בין אירוטיקה ומוות, האהוב כל כך על יורשי הרומנטיקה. מצד שני – גאולה ומוות. אך מובן, שמעמדו של 'בי' נאכט אויפן אַלטן מאַרק' כאבן פינה למודרניזם היידי אינו פועל יוצא מהמרכיבים התימאטיים כשלעצמם. המודרניזם של המחזה נובע מיכולתו של פרץ להחדיר לספרות יידיש תפיסה אחרת של השלמות האמנותית, להציב זה לצידו של זה יסודות המנוגדים כל כך באופיים, ולעתים גם למזג אותם כשלמות אוקסימורונית בסצינות בעלות השתמעויות גרוטסקיות למכביר. המימוש הפלסטי המרכזי הממוזג בתוכו את היסודות של ארוס ותנאטוס היא הבאר הניצבת במרכז של הבמה.¹³ אותו אביזר בעל כוח דימוני מגלם בתוכו סיפור מימים עברו, סיפור של חטא אירוטי ומוות: כאמור ה'כליזמרים', שחזרו שיכורים לאחר ליל הוללות בטירת הפריץ, מצאו את מותם בבאר המכושפת, והבדחן אשר היה עד לכך לא יודע מנוח מאז אותו אירוע טראומטי. כוחן של השתמעויות אלו מתחזק מפני סמיכותן ברצף הטקסט. מייד לפני דבריהם של הילדים על כוחה הדימוני של הבאר באה הופעתו הראשונה של נתן השיכור, והיא עומדת כל כולה בסימן הכמיהה האירוטית אל המוות, כמיהה שאינה מובנת כלל לסובבים אותו:

ווי זיס, ווי פֿיין,
די פֿיכטלעכע ערד שמעקט...
האַניק מיט מילך!
אַן הענט – ווי אַ מאַמע גלעט זי...
אַן לשון – מאַמע־לשון רעדט זי... (עמ' 245, שורות 276–280).

מַה מְתוּק, מַה כְּבִיר,
זֶה רִיחַ הָאֲדָמָה הַרְטֵב...
הַלֵּב וְדָבָשׁ נוֹטֵף!
בְּלִי יָדַים – וְכִמוֹ אִם הִיא מְלֻטֶפֶת...
בְּלִי לְשׁוֹן – לְשׁוֹן־אִם הִיא דוֹבְכֶת... (עמ' קעז).

סמיכות זו במערכה הראשונה בין המוטיבים המממשים את מצבי היסוד המנוגדים בהוויה האנושית היא גורם מרכזי בארגון הטקסט של 'בי' נאכט אויפן אַלטן מאַרק'.

כמו בהרבה יצירות מודרניסטיות הם באים לא בזה אחר זה אלא זה ליד זה. צמצומו של זמן העלילה יוצר סמיכות חריפה בין היסודות המנוגדים ביותר, ולסמיכות זו יש אפקטים גרוטסקיים מובהקים. דמותו של נתן השיכור היא הצומת של היסודות הללו, ואין תימה איפוא, שגורלו על הבמה הוא חוט השדרה המרכזי לעלילת המחזה. הסצינות בסוף המערכה השלישית משתנות במהירות קאליידוסקופית: לרגע נדמה לצופה שהוא נוכח בחתונה, וכהרף עין מסתבר שמדובר דווקא בהלווייה, עד שהבמה מחליפה שוב את פניה. המתים פותחים בריקוד, כיאה לחתונה, אך ריקוד זה עתיד להפוך למחולת המוות.

מעמד החתונה, אשר היה מרכיב חיוני בהצגות כה רבות בתיאטרון היידי, אותו 'סוף טוב' בסיפורי העם, מתגלגל בידיו של פרץ למעמד פנטאסמגורי: החתונה המקאברית בין נתן השיכור לבין כלתו. העולה מן האוב בסוף המערכה השלישית, ממחישה שוב את שלטונו הכוללי של המוות. מערכה זו הרי מסתיימת בכך, שהמתים קוראים לנתן השיכור לעלות לתורה, כנהוג לגבי חתן, אך בו ברגע שהוא נעתר לקריאתם הוא מקפח את חייו, בהתאם לאמונות העממיות הקשורות במוות ובמתים. כיאה לתלמיד הרומנטיקה האירופית, בייחוד בגלגולה הפולני,¹⁴ עושה כאן פרץ שימוש נרחב באמונות העממיות כדי לעצב עיצוב סימולטני של חתונה והלווייה. האופי הגרוטסקי המובהק של המעמד מודגש ביתר שאת כאשר הברדחן והמתים אחריו פורצים ב'צחוק יבש כעץ המהדהד על-פני השוק'. אם את חיפושיו של הברדחן אחר המילה ניתן היה להבין כהתרוצצות רוחנית, אזי זאת מתמוגגת עתה לחלוטין. ודווקא הטשטוש המוחלט בעצם טיבה של הסצינה החותמת את המערכה השלישית הופך אותה לגילוי אופייני ביותר לרוח התקופה, לאותה אווירת מדומים עליה הצבענו בראשית דברינו.

פרץ עצמו התלבט לאורך שנות עבודתו על הנוסחים השונים של 'בני נאכט אויפן אַלטן מאַרק' האם פניו 'לחיים' או 'למוות', האם עליו להדגיש את היסוד המקאברי או להפחית מעוצמת גילוייו. ההשוואה בין הנוסח השני והשלישי מלמדת כיצד הוא פסח בנידון על שתי הסעיפים. בנוסח השני מעוצב במלואו השלב הבא, זה המתחייב מהגיונה של אותה עלילה גרוטסקית: אם המתים, בכוח משיכתם הדימונית, הובילו את נתן השיכור אל ממלכתם, אזי ניתן בהמשך להתבונן בהלווייתו! המערכה הרביעית אכן נפתחת בהוראת במה מפורטת: 'דאָס געלעכטער אין מאַרק לעשט זיך. צום הינטערגרונט גייט אָפּ אַ לווייה. פּושקעס קלינגען. שמשים רופֿן אויס: צָדְקָה תְּצִיל מַמּוֹת. די כלה גייט נאָך דער לווייה, וואָס אַ מאָל לאַנגזאַמער, פֿאַרגעסענער, ביז זי פֿאַרהאַלט זיך אין ווינקל פֿון געסל, בלייבט שטיין, נישט וויסנדיק, וואָס מיט זיך צו טון.' (הצחוק בכיכר השוק הולך ודועך. ברקע יוצאת לדרך הלווייה. קופסאות צדקה מצלצלות. השמשים קוראים: צדקה תציל ממות. הכלה צועדת בעקבות הלווייה, צועדת ומאיטה את צעדיה, הולכת ונשכחת, עד שהיא נעצרת בפינת הסימטה, עומדת קפואה, מבלי לדעת מה עליה לעשות'.)

כאן נבנה איפוא שלב נוסף, קיצוני יותר, מעבר לטשטוש הגבולות בין החיים למתים, המציין את הריקוד בזמן החתונה: עתה מנצחים המתים את החיים. הכלה

שעלתה מן האוב חיה, והיא משתתפת בהלווייתו של נתן השיכור; בכך מתגשמת כמיהתו אל המוות, כמיהה אשר כאמור באה לידי ביטוי כבר בהופעתו הראשונה. בנוסח השלישי, לעומת זאת, ויתר פרץ על הסצינה של ההלווייה. ציון מותו של נתן השיכור נבלע בנוסח זה בקצב המהיר של המערכה הרביעית, והבדחן הוא היחיד המבחין בכך (שורה 1503). מחיקת האפיזודה של ההלווייה משתלבת במגמה המתגלה לכל אורכו של הנוסח המאוחר – ויתור־מה על הנטייה להבליט מעברים מהירים, מעברים הממחישים את הניגודים המרכזיים בין הוויות היסוד במחזה. במקביל לכך ניתן למצוא סימנים אחדים המעידים על התלבטותו של פרץ האמנם יאה הדבר, שבית־הקברות עצמו ישמש מקום פעולה ב'ביי נאכט אויפן אַלטן מאַרק'. באחד מקטעי הביניים שנדפסו אחרי הנוסח השני מבטיח הקריין:

דאָס זענען מצבֹות... מ'שפילט אויך דאָרט!
אַ הייליק אָרט
וועט זיך אַנטפלעקן
צו דער רעכטער שטונד! (עמ' 333, שורות 62-65).

אַלה מצבֹות... גַם שָׁם מְצִיגִים!
הַמְקוֹם הַקָּדוֹשׁ
יִתְגַּלֶּה
בְּזִמְן הַנְּכוּן!

ההווי העממי היהודי במזרח־אירופה אכן פתח אפשרות של מעמד גרוטסקי מאין כמוהו – חתונה בבית הקברות (לרוב כדי לעצור מגיפות). אך פרץ לא ניצל אפשרות זאת, ולא מימש את ההבטחה הטמונה בקטע זה. בנוסח האחרון נמצא בית הקברות רק ברקע של הבמה, ודבריו אלה של הקריין נמחקו בו. במקום הבלטתם של הניגודים הגרוטסקיים בין החיים והמתים מתחזקת בנוסח האחרון מגמה אחרת, אשר סימניה מצויים כמובן גם בכל אחד מן הנוסחים הקודמים של המחזה: המתים העולים על הבמה אינם נבדלים באופן מהותי מן הדמויות החיות, ודבריהם לאחר שקמו מקבריהם נשמעים כהמשך ישיר לעמדותיהם בחיים. אצל שני סוגי הדמויות מתגלה אותה מידה של קהות־חושים כלפי כל גילוי החורג מן הסדר הקבוע אליו הורגלו. המתים 'קונפורמיסטיים' לא פחות מן הגיבורים החיים, והם אכן ממהרים לשוב לקבריהם עם קריאת הגבר. ככל שניסוח הדברים הבאים יישמע גרוטסקי כשלעצמו, ניתן להגיד ש'ביי נאכט אויפן אַלטן מאַרק' מעמיד מחד את המוות כנוכחות המרכזית בעולם המתואר, ומאידך הוא מקהה את כוחו כמאורע העשוי לסמן שינוי מכריע.

אחד הסימנים לכך הוא בעובדה, שהמתים כלל אינם מסוגלים לערוך חשבון נפש, לא עם עצמם ולא עם אלה שבחיים. העובדה שהם מעבר לאותו רגע מכריע של 'סוף' אינה מעניקה להם כוחות רוחניים, שיבדילו ביניהם לבין החיים. לכל היותר הם יכולים להעלות טרוניות על כך, שנהגו בהם לא כשורה בכל הנוגע למנהגי

הקבורה, או להתלונן על עונש שקיבלו בחייהם שלא כדין – ותו לא (שורות 989-1020). בעיצובם של המתים במחזה ניתן איפוא להבחין עקבות של אותם מוטיבים, אשר רווחו בספרות היהודית בת־הזמן. ספרות זאת התריסה קשות כלפי חוסר האונים של היהודים לעומת הקמים עליהם, ואילו המחזה מעלה בעקיפין התרסה דומה גם כלפי המתים. הדוגמה הבולטת לכך היא אותה תמונה במערכה השנייה, בה עומדים פנים־אל־פנים הקורבן והרוצח, הבורסי הערוף המרחף בעולם התווה מול אותו הוסאר פגוע־כדור האחראי למותו: זה אינו מסוגל להעלות האשמה ישירה כלפי רוצחו, וזה אינו מסוגל להביע חרטה שלמה על מעשיו, אפילו לאחר מותו (שורות 594-609). ובתמונה הקודמת לזו חוזר ומכריז האסיר קטוע־הרגל, אף הוא דמות מעולם התווה, על אותה סיסמה מהפכנית רמה, שהשמיע בוודאי בחייו. אלה הקטעים המרכזיים במחזה שבו המוות עצמו הוא מושא לדבריהם של הדמויות, ומהם מסתבר בבירור, שאלה מתים 'אשר לא למדו דבר ולא שכחו דבר'.

דווקא בנקודה זאת אפשר לראות במרקם המורכב של 'בני נאכט אויפן אלטן מאַרק' גילויים עקיפים של אירוניה או אף הסתייגות כלפי מגמות אשר רווחו בספרות בת־הזמן. כפי שאמרנו בראשית דברינו, ניתן להצביע אצל כמה מן הסופרים בני־הדור על מגמה ברורה לבטא בחדות יתר, חולנית קמעא, את רגישותם לנושא המוות. דבריהם של המתים ב'בני נאכט אויפן אלטן מאַרק' שוללים לעומת זאת את האפשרות, שהמוות כשלעצמו יכול להפוך מקור לאפיפאניה גואלת.

ה. שלילת הסוף: הזמן ותפקידיו במחזה

שני המעגלים הללו, מעגל הגאולה ומעגל המוות, מדגישים מעצם טיבם – ומכיוונים הפוכים – את הקטגוריה של 'סוף' ו'סיום'; בכך הם מקנים למימד הזמן מקום מרכזי בטקסט של המחזה. כיוון שאחד ממאפייניו המרכזיים של המודרניזם הוא הנסיינות בכל הנוגע לעיצוב הזמן, מובן איפוא כיצד החיפושים המודרניסטיים בספרות היהודית בראשית המאה ה־20 בולטים דווקא באותן יצירות, המעמידות נושאים אלה במרכזן. חיפושיו הנמשכים של פרץ אכן כורכים יחדיו את ההיבט התימטי וההיבט הצורני כדי להעמיד את 'בני נאכט אויפן אלטן מאַרק' כטקסט המודרניסטי ביותר בכלל יצירתו.

חשיבתו האמנותית של פרץ בסוגייה זאת ניכרת כבר בנוסח הראשון של המחזה: נוסח זה, אף הבאים אחריו, מעלה אנשים חיים, דמויות מעולם התווה ומתים – שלוש ספירות שונות, האמורות לסמל שלושה דורות ויותר. מבלי להיכנס לבעייה עד כמה הצליח פרץ בנסיון ליצור דיפרנציאציה לשונית ורעיונית ברורה בין הדורות, ברור ששאיפתו היתה להמחיש לקורא (או לצופה) יריעה היסטורית רחבה למדי על ההיבטים המשתמעים ממנה – סידור תופעות ברצף הזמן מחד, ותודעה בדבר אפשרות של שינוי והתפתחות בין דורות מאידך. תחושה זאת היתה עשוייה להתחדר דווקא לנוכח הסדר הכרונולוגי ההפוך: הטקסט נפתח עם העלאת האנשים החיים, ורק לאחר מכן עולים המתים בני הדורות שחלפו. ההווה האקטואלי מקדים

כאן את החייאתו של העבר ההיסטורי. ב'בי נאכט אויפן אַלטן מאַרק' נוצר איפוא מתח פורה ביותר בין שלושה היבטים של מימד הזמן:

1. הדמויות עצמן, על כל הכרוך בהופעתן, אמורות להמחיש בצורה מטונימית את משמעותו של זמן היסטורי, המשתרע על פני שלושה דורות ויותר.
2. הזמן המוצג במחזה עצמו נמשך משקיעת החמה ועד לפתחו של יום חדש, והוא גורם בעל חשיבות מרכזית במבנהו של הטקסט: המחזה נפתח לעת ערב בכיכר השוק, המתים קמים מקבריהם בחצות הלילה, והם אצים לחזור למקום מנוחתם עם עלות השחר; כל זאת – בהתאם לאמונות העממיות הרווחות.
3. טבעי הדבר שזמן ההצגה יהיה קצר הרבה מן הזמן המוצג. אך פרץ שאף ליצור את הרושם שזמן ההצגה מכווץ בצורה קיצונית. בנוסח הראשון יש הוראת בימוי, שבה נאמר במפורש: 'צווישן איין אַקט און דעם צווייטן גייט פֿאַרביי נאָר איין מינוט' [בין מערכה אחת לשנייה לא עוברת אלא דקה]. כיצד להבין הוראה זאת לנוכח העובדה, שהמחזה (גם בנוסחו הראשון) נמשך מערב עד בוקר? דומה, שזרימת הזמן ה'אובייקטיבי' על הבמה אינה קשורה ישירות עם דברי הדמויות וטיבן; המחזה יוצר, כאמור, אך דוגמאות מעטות של דיאלוג אמיתי, ודברי הדמויות ממילא אינם מתקשרים ביניהם ברצף משמעותי של מוקדם ומאוחר, סיבה ומסובב. להווה המוצג אין משמעות של ממש כגורם המקדם את זרימת הזמן.

ניתן להבין את ההוראה הנ"ל בנוסח הראשון על כיווצו המופלג של זמן ההצגה, כאילו מדובר בחלום, אשר בו עולים כהרף עין כל התמונות והקולות, ומתבטל כל סדר אפשרי של מוקדם ומאוחר. אך מיהו החולם? הנוסח הראשון, כאמור, אינו נותן על כך תשובה של ממש. בנוסחים הבאים נטל פרץ את אחת הדמויות, את הנווד, והעניק לו את התפקיד לשמש מעין 'מרכז תודעה' לאותו 'טרוים פֿון אַ פֿיבערנאַכט' (חלום של ליל בלהות). ההוראה המפורשת על כיווצו של זמן ההצגה נעלמה אמנם מן הנוסח השני ואילך, אך העמדתו של מרכז תודעה מעין זה מרחיבה את משמעותו של משחק הגומלין בין ההיבטים השונים של מימד הזמן במחזה.

אך נוסף על כך מהווה מימד הזמן גם נושא מרכזי במחזה, ועדות לכך האביזרים על הבמה הקשורים אליו: מול השעון בכיכר השוק, אשר אינו פועל זה שנים רבות (שורות 84, 236), ניצב על גג בית הכנסת תרנגול הפח, והוא עתיד לבשר את בואו של יום חדש, אות וסימן לסיום 'חלום הבלהות' – ולסיום הטקסט. אך לעומת 'הזמן האובייקטיבי', הזורם בכיוון מוגדר ואינו ניתן לעצירה, נוצרת במחזה, כמו בהרבה טקסטים מודרניסטיים, תחושה של 'זמן סובייקטיבי': בראשית המערכה השלישית נוטל הברדחן את השעון בכיכר השוק, אותו שעון המוצג כאמור בראשית המחזה כשהוא 'מקולקל' ועומד מלכת, והוא מכוונו לשעה 12 – הזמן בו המתים אמורים לקום לתחייה. באפילוג, לעומת זה, לאחר שקריאותיו למתים נפלו על אוזניים ערלות, והם חזרו לקבריהם עם קריאת הגבר, פונה הברדחן אל תרנגול הפח ומתוודה לפניו על כשלונו. שתי האפיוזות האלה נוספו לטקסט של 'בי נאכט אויפן אַלטן מאַרק' רק בנוסח האחרון, ואין בכך תימה: הענקת מקום כה מרכזי בנוסח האחרון למאבקו של הברדחן עם הזמן הזורם מסמן את העובדה, שדווקא

בנוסח זה הגיע פרץ למשחק הגומלין המורכב ביותר בין מוקדיו התימטיים השונים של המחזה.

כאשר המוטיבים האסכאטולוגיים הועמדו במרכזו של 'ביי נאכט אויפן אלטן מאַרק' וזה קרה, כאמור, רק החל מן הנוסח השני ואילך, העניק פרץ מקום מרכזי גם לשאיפתו של הברדחן להקפיא את הזמן דווקא באותו שלב, שסימן לגביו את האנרכיה המוחלטת, את החורבן וההרס הטוטאליים של סדרי העולם המקובלים. מחולת המוות היא המסמנת לגביו את מימושה של ההזוייה האסכאטולוגית, את נקודת 'הסיום', וזאת דווקא בסצינה של תנועה ללא הפסקה. אך המחזה דן לכשלון את שאיפתו של הברדחן: המתים אינם נשמעים לקריאתו הנרגשת להתמיד במחולם, והם חוזרים אל קבריהם עם קריאת הגבר. ברור שהדמויות מן המעגל המסורתי אינן יכולות ללוות את הברדחן במאבקו הסיזיפי כנגד זרימת הזמן, משום שמאבק זה לובש אופי של שיבוש סדרי העולם הקבועים, של התרסה כלפי שמיא. אך גם הנציגים של האידיאולוגיות המודרניות נוטשים אותו; גם הם אינם יכולים להבין את שאיפותיו של הברדחן, ומתפתח ביניהם הדיאלוג הבא בסוף המערכה הרביעית:

היי, ווו זיט איר,
ליכט־פֿאַרשפּרייטער,
אין משיחס טויערן־קלאַפּער
צוקונפֿט־פֿליגן־כאַפּער,
שלעגער קאַפֿ־אָן־וואַנט!
(קייַן ענפֿער)
און איר, דאָך־באַשלעגער, בלעכער,
איר, וואָס שטייגט הויך און העכער,
מיט מיר אַרויף אויפֿן דאָך!
(מאַנכע ווילן נאָך)

בלינדע אַרבעטערין: (אַפּשטעלנדיק)
קייַן קלאַסנקאַמף, נישט אייער זאָך!

ברדחן:
ניין?

(קייַן ענפֿער)

נו, גיי איך אליין, בעסער – אליין! (עמ' 310, שורות 1404–1414)

הי, מי אַתם נמי?
ממשכלי עמי,
מטיפֿ־אור־מזריח,
דופֿקיי־שערי־משיח,
חוטפֿי־זבובי־מחר

חובטי־הראש־לקיר־בצַר!

האין בכם אַחד?

(אין תשובה)

וְאַתֶּם, מְנִיחֵי־הָרַעְפִּים,

הַמְתַּרְוֵמִים לְמַעַלָּה,

הַפְּחָחִים הַנִּזְקָפִים

לְמַעַלָּה וְעוֹד הַלָּאָה,

עֲלוּ אִתִּי לָגֹג!

(אחדים מבקשים ללכת אחריו)

הפועלת העיוורת: (עוצרת אותם)

לא מְלַחֶמֶת מְעַמְדוֹת,

וְאַנְחָנוּ – הַמְעַמֵּד,

לא לְכַךְ נִדְאָג!

הבדחן:

לָאוּ?

(אין תשובה)

וּבְכֵן, אֲנִי הוֹלֵךְ לְבֶד,

לְבֶד – מוֹטָב! (עמ' רס-רסא)

הבדחן יוצא למלחמה עם התרנגול, הסמל המוחשי של הזמן הזורם. הוא פועל מתוך דחף אימפולסיבי, שמקורו בהזייתו האסכאטולוגית. הפועלים, לעומת זה, נעצרים: הם אמונים על סיסמאות המצביעות על התפתחות היסטורית, המתיימרת להיות מבוססת ביסוס מדעי, שניתן להבין את טיבה ואת כיוונה. בסופו של דבר הבדחן אכן נוכח בבדידותו המוחלטת של היחיד, אשר הסביבה אינה שותפה לחזונו, או להזייתו.

כאן מגיע המחזה לקיצו. הבדחן מכיר בשלטון הכליכול של הזמן הזורם לאיטו, אשר סמלו המוחשי הוא אותו תרנגול המבשר את בואו של יום חדש. הוא קד לו קידה ופונה אליו בהודאה:

דו ביסט גערעכט...

דיין משפט איז גערעכט!

דו, אויף דיין הויכן אָרט,

ביסט דאָס וואָרט,

דער סימבאָל

און – די פּאַראָל!

געזינדיקט שווער,

כּוֹוּעל נישט מער...

איך וועל פֿאַר דיר דאָס לעבן שטרעקן!
איך וועל קלאַפן, איך וועל וועקן!
פֿאַרצײ! (עמ' 316, שורות 1490-1500)

אַתָּה צַדִּיק,
וּמִשְׁפָּטְךָ צַדִּיק!
בְּמִכּוֹן שְׁבַתְךָ הַגְּבוּהָ –
אַתָּה הִסִּיסְמָה וְהִסְמַל,
הִצּוּ וְהַגְמְלוּ!
אַשְׁמַתִּי,
בְּגִדְתִּי מָאֵד
נַחְמַתִּי,
לֹא אוֹסִיף לְבָגוֹד...
אַנִּי לְמַעַנְךָ נִפְשִׁי בְּמוֹ כְּפִי אֲשִׁימָה!
אַנִּי אֲדַפּוֹק, אַנִּי אֲעִיר, אַנִּי קוֹלִי אֲרִימָה!
סִלְחָנָא!¹⁵ (עמ' רסז)

בכך הופך הברדחן לדמות היחידה במחזה המסוגלת לערוך חשבון נפש עצמי ולעבור שינוי פנימי משמעותי באותו 'ליל בלהות': המרדן הפרומתאי נכנע, וחלומו נגזז. בשורות המסיימות את המחזה חוזר הברדחן לחיי היומיום וקורא ליהודים בכיכר השוק לבוא לתפילה. מילותיו האחרונות הן 'אין שול אַרײַן... אין שול... ו'לכו לבית הכנסת!'. [...]

רוב הקוראים והמבקרים של המחזה פירשו סיום זה פירוש אידיאולוגי צר, והם ראו בתפנית הנפשית של הברדחן מעין 'חזרה בתשובה', תפנית המלמדת על מצבו הבעייתי של היהודי המודרני. בעבודה אחרת¹⁶ אני מעלה הרהור שמא גישה זאת אינה עושה צדק עם מורכבותו של הטקסט, אך אין בו כדי לערער את עיקר משמעותו של סיום המחזה: הוא שם גבול מוחשי לכוח הסוחף וההרסני של מחולת המוות.

משמעויותיו של סיום זה חורגות הרבה מעבר ליצירה הספציפית: נראה שפרץ אינו רוצה לפתוח לרווחה את אותו פתח המוביל אל התוהו־וּבוהו המוחלט. ניתן לומר, שבמידה רבה הוא נמנע מכך בשל מורשתו הרוחנית הפוזיטיביסטית, אשר קבעה לא במעט גם את השקפתו בנוגע לייעודו בתור סופר יידי, כמי שחב חוב מוסרי לקהל קוראיו והוא חייב איפוא להיות נטוע בקרקע המציאות היהודית של זמנו. יצירתו המודרניסטית ביותר של פרץ, שבה ההזייה הצעידה אותו אל עבר 'הצד האחר' של ההווייה האנושית, מסתיימת בעיצוב הדואליות בין העולם החזיוני המטא־ריאלי של היחיד לבין המציאות 'החיצונית'. דווקא מציאות זו זוכה בסיום המחזה לאישור מחודש של חוקיה.

נוסח מקוצר במקצת של מאמר זה הופיע בתרגום אנגלי בתוך *Proof texts*, Vol. 12 (1992), pp. 71-90.

- 1 ראה את הפרק המסכם ('אויספֿירן') בספרו של חנא שמערוק 1971: 194-216. עבודתו של חנא שמרוק ומהדורתו הביקורתית הן אבן-פינה לכל דיון במחזה.
- 2 שיר זה אינו מצוי במהדורות המקובצות של כתבי י"ל פרץ. הוא מובא, יחד עם תשובתו של מ. ווינטשעווסקי, בספרו של א. ראָזענצווייג, דער ראָדיקאַלער פּעריאָד פּונ פּערעצעס שאַפּ (חרקוב קייב, 1934), עמ' 169-171. השיר בן 14 בתים נקרא שם 'אויסגעשטאַרבן'. ראָזענצווייג הצביע על כך, ששיר זה הוא כנראה חלק מפואימה מתוכנתת של פרץ 'ווי נעם איך אַ העלד?'; אשר לא נדפסה מעולם. ידיעותינו עליה שאובות בעיקרו של דבר ממכתבו של פרץ אל שלום עליכם (כנראה משנת 1889). נחמן מייזיל: 151-153.
- 3 אחר המקורות האפשריים להחלטתו של י"ל פרץ להעמיד את הברדחן כדמות מרכזית במחזהו הוא מאמרו העקרוני של א. וויטער על מצב התיאטרון בידיש' דאָס טעאַטער'. מאמר זה נדפס בגליון הבכורה של כתב-העת ליטעראַרישע מאַנאַטסשריפּטען, אשר הופיע בפברואר 1908, כלומר – בין הנוסח הראשון לשני של המחזה. פרץ היה מקורב מאוד הן למחבר המאמר והן לכתב-העת עצמו, והוא אף היה משתתף מרכזי בו. במאמר חדראיייה זה משווה וויטער פעמים מספר את השחקן בתיאטרון היידי בן-הזמן למעין 'ברדחן', אף כי תפיסתו שונה מדמותו של הברדחן, כפי שעוצבה ע"י פרץ: 'ווי אַ ברדחן האָט דער ייִדישער אַקטיאָר צוויי פּנימער: איינעם פֿון דעם העלד, וועלכן ער "מאַכט נאָך"; דעם צווייטן – פֿון שפּילער גופּא, וואָס ווינקט צום עולם: איך "מאַך נאָך"; געפֿעלט אפּיך?...' (עמ' 129) [שתי פנים לשחקן היידי, כמוהו כברדחן: אחת של הגיבור, אותו הוא מחקה: השנייה של השחקן עצמו, הקורץ לקהל: 'איני אלא חקיין'; האם זה מוצא חן בעיניכם?...].
- 4 המקור בידיש מובא לפי מהדורתו של ח' שמערוק, בציון העמוד ומספר השורה. התרגום העברי הוא של שמשון מלצר (פרץ תשכ"ו).
- 5 עוד לפני כן העניק י"ל פרץ למחזהו 'אין פּאָליש אויף דער קייט' [פּאָליש על הַשְּׁלֵשֶׁלֶת', פרץ תשכ"ו: קה-רמה] את תת-הכותרת 'אַ חלוּם פֿון אַ קלויזניק' [חלומו של אחד מחובשי בית-המדרש]. מחזה זה נדפס לראשונה ב־1908, אך תת-הכותרת נוספה בכרך דראַמען (שלהי 1909 או ראשית 1910). שמואל ניגער רואה בשתי תת-הכותרות עדות לכך, שבמחזותיו המרכזיים (כולל 'די גאַלדענע קייט') מתגלה פרץ בסובייקטיביות הלירית שלו יותר מאשר בכוחו כדרמטורג (ניגער 1952: 432).
- 6 במקום זה הכנסתי שינוי בתרגום (הכרוך גם בויתור על החרוז) וזאת על מנת לדייק.
- 7 י"ל פרץ 1947: אַלע ווערק ב', ניו־יורק, 'ציקאָ', 536-537. הסיפור נדפס לראשונה ב־1899, והוא מקביל לתחילת המהלך הניאורומנטי המובהק ביצירתו של פרץ. על ההקבלה בין סיפור זה לבין עיצוב הבמה ב'ב' נאָכט אויפֿן אַלטן מאַרק' ראה: שמערוק 1971: 152-153.
- 8 אופייני מבחינה זאת הניסוח של לעאָ פֿינקלשטיין, מבקר ספרותי מחוגי ה'בונד' בפולין בין שתי מלחמות העולם: 'אין געוואַקל צווישן "שטויב" און "טאַנץ" קליבט דער ברדחן לסוף אויס דעם טאַנץ, ווייל טאַנץ באַטייט לעבנספֿריידיקע בונטאַרישקייט' [בהתלבטות בין "אבק" ו"ריקוד" מעדיף הברדחן בסופו של דבר את הריקוד, באשר ריקוד פירושו מרדנות מתוך שמחת-חיים'] (פֿינקלשטיין 1954: 166; המאמר נדפס לראשונה ב־1928).
- 9 מעניין לציין את שינויי הנוסח בדבריו של הברדחן בסצינה משמעותית זאת. בנוסח

- השני: בדחן; 'ווייניק נאָך אין די קבֿרים געליטן! (היפּנאָטיזירנדיק): ר'ווילט דאָך ליכט און לעבן! [הבדחן 'כלום לא די התייסרתם בקברים! (במבט מהפנט): רצונכם הרי באור ובחיים!]. ואילו בנוסח האחרון: 'ווייניק נאָך אין קבֿרים געליטן? / נישט פֿאַרבענקט זיך נאָך צום לעבן?' [לא די התייסרתם בקברים? / כלום לא התגעגעתם כלל אל החיים?].
- 10 פרץ 1947: 229-236. פארודיה זאת נושאת הקדשה: 'געווידמעט טייל יונגע דיכטער' [מוקדש לחלק מן המשוררים הצעירים]. הצביעו עליה אהרן ראסקין (1969: 135) וחנא שמערוק (1971: 181).
- 11 נאָמבערג 1924: 182. וכן: ראסקין 1969. כצפוי מפירסום סובייטי מצביע המאמר של ראסקין על עמדתו השלילית של פרץ כלפי הדיקאדנטיות והמודרניזם. הערות מספר בנושא זה ראה: שמערוק 1971: 180-182. לשם ליבון הסוגייה בכללה יש לכל הנכון לפרוש יריעה רחבה הרבה יותר.
- 12 מעניין לציין, שבדיוניו הכלליים על 'דיקאדנטים' ו'סימבוליסטים' מביא משה אולגין דווקא את שירו של פרץ 'פֿיר שטימען' ['ארבעה קולות'] כדוגמה מובהקת של שיר 'דיקאדנטי' (אָלגין 1919: 16-24). והרי שיר זה שובץ בשינויים בתוך 'בני נאָכט אויפֿן אַלטן מאַרק', החל מן הנוסח השני. הוא נדפס באותו קובץ די ניוע צייט, אשר בו התפרסמה רשימתו של וולאָדעק. הטקסט עצמו מובא אצל שמערוק 1971: 323-324.
- 13 הכישוף הדימוני שבבאר, המסמנת גם את יסוד המוות, ליווה את פרץ מימי ילדותו. מוטיב זה עולה גם בזכרונותיו (מיינע זכרונות, פרץ 1948: 103-105), וגם בסיפורו 'דער פֿאַרשאַלטענער ברונעם' ['הבאר המקוללת'] (פרץ 1947 א': 539-549). י. י. טרונק רוצה לראות בבאר 'דאָס יידישע רעטעניש, דער גרויסער היסטאָרישער ספֿינקס' ['החידה היהודית, הספינקס ההיסטורי הגדול'] (טרונק 1936: 119), אך דבריו אלה על הסמנים ה'יהודיים' וה'היסטוריים' של הבאר אין להם על מה לסמוך. וו. נאָטאַנסאָן רואה לעומת זה בבאר יסוד פגאני, סמל לביטוי האישי והאסתטי, 'וואָס אין איר נאָמען מוז געקעמפֿט ווערן סיי אַנטקעגן דעם קוקרעקו פֿון בלעכענעם האָן, סיי אַנטקעגן דעם בייס-באָם פֿון די קלויסטערגלעק' ['שבשמו צריך להאבק הן מול ה"קוקוריקו" של תרנגול הפח והן מול ה"ביס-בום" של פעמוני הכנסייה'] (נאָטאַנסאָן 1953: 278). על המסורות הספרותיות המתגלות בפסלו של האנדרוגינוס על הבאר ראה אצל שמערוק (1971: 167-183), המסכם גם את דעותיה של הביקורת בנידון.
- 14 השפעתו של ויספיאנסקי על מחזהו של פרץ הוא מן המוסכמות בביקורת היידית, ולסוגייה זאת הוקדש מאמרו של ויקטור ארליך (Erich 1951). חנא שמרוק, לעומת זה, נוטה להמעית בערכה של השפעה זו. ראה בייחוד בספרו (1971: 192-193).
- 15 גם כאן מחקתי מילות מספר, תוך ויתור על החרוז, כדי לשקף ביתר נאמנות את המקור.
- 16 אברהם נוברשטרן 1993: 'המחזה "בני נאָכט אויפֿן אַלטן מאַרק" ל. ל. פרץ: בתקופתו ומעבר לה', סדן, כרך 1 (בדפוס).

מראי מקומות

- אָלגין משה 1919: אין דער וועלט פֿון געזאַנגען, ניו־יורק.
 וויטער א. 1908: 'דאָס טעאַטער', ליטעראַרישע מאַגאַטשעריפֿטען, גל' 2, פברואר, עמ' 123-131; כונס בספרו פתבים, וילנה 1923, עמ' 120-128.
 וולאָדעק ברוך (כינזוי: באָניע ברכות) 1908: 'בליישטיפֿט-נאָטיצן: אייניקע געדאַנקען וועגן דער נייסטער יידישער ליטעראַטור', די ניוע צייט 3, וילנה, 80-88.

- טרונק י. י. 1936: נאָענט און פֿרעמד, עסייען, ורשה.
 מייזיל נחמן 1944: בריוו און רעדעס פֿון י. ל. פּרץ, ניו־יורק.
 נאָטאַנסאָן וו. 1953: מענטש און קאָסמאָס, פֿילאָסאָפֿיש־ליטעראַרישע עסייען, שיקגו.
 נאָמבערג הערש דוד 1924: דאָס בוך פֿעליעטאַגען, ורשה.
 ניגער שמואל 1952: י. ל. פּרץ, בואנוס־אירס.
 עריק מאָקס 1924: קאָנסטרוקציע־שטודיען, ורשה.
 פּרץ י. ל.: אַלע ווערק, ניו־יורק.
 1947: כרך א'.
 1947: כרך ב'.
 1947: כרך ו'.
 1948: כרך י"א.
 פּרץ י. ל. תשכ"ו: כל כתבי י. ל. פּרץ, העבריים והמתורגמים מידיש בידי שמשון מלצר
 בעשרה כרכים, תל־אביב.
 - - כרך ו', במחזה, ספר שלישי.
 פֿינקלשטיין לעאָ 1954: לשון ייִדיש און ייִדישער קיום, עסייען, מקסיקו.
 ראָזענצווייג א. 1934: דער ראַדיקאַלער פּעריאָד פֿון פּערעצעס שאַפֿן, חרקוב קייב.
 ראָסקין אַרן 1969: י. ל. פּערעץ: "אונדזער אידעאָל איז אינטערנאַציאָנאַל", וועגן
 פּערעצעס ליטעראַרישע עסטעטישע אַנשויונגען, סאָוועטיש היימלאַנד, גל' 10,
 134-141.
 שמערוק חנא 1971: פּרצעס ייאוש־וויזיע, אינטערפּרעטאַציע פֿון י. ל. פּרצעס "בני נאָכט
 אויפֿן אַלטן מאַרק" און קריטישע אויסגאַבע פֿון דער דראַמע, ניו־יורק.
 Erlich Victor 1951: "The Influence of Wyspianski on Peretz's Drama "At Night on
 the Old Market Place"", *Yivo Annual of Jewish Social Science* 6, 19-36.