

חוליות

דפים למחקר בספרות יידיש
וזיקותיה לספרות העברית

6

סתיו 2000

אוניברסיטת תל-אביב

אוניברסיטת חיפה

אוניברסיטת בר-אילן

חוליות

דפים למחקר בספרות יידיש

חוליות

דפים למחקר בספרות יידיש
וזיקותיה לספרות העברית

6

סתיו 2000

המערכת: שלום לוריא, חיה בר-יצחק

אוניברסיטת תל-אביב

אוניברסיטת חיפה

אוניברסיטת בר-אילן

רינגעץ

זשורנאל פֿאַר ייִדיש־פֿאַרשונג

חוברת זו יצאה לאור בעזרתם הנדיבה של
קרן לרנר לידיש
מכון ה'בונד' ע"ש שלום וישראל גאָטאיינער באוניברסיטת חיפה
הרשות הלאומית לתרבות יידיש
הפקולטה למדעי הרוח באוניברסיטת תל־אביב
המרכז ללימודי יידיש ע"ש רינה קוסטה, באוניברסיטת בר־אילן

כתובת המערכת: חוליות, החוג לספרות עברית והשוואתית
אוניברסיטת חיפה, הר הכרמל, חיפה 31905

ISSN 0792-9064

דפוס צור־אות, ירושלים

התוכן

- צבת בצבת עשויה, דבר המערכת 7
רחל רוז'נסקי דינה אברמוביץ' ז"ל – הספרנית של ייוו"א 9
שלום לוריא ר' אליהו בחור ושירתו על בּוֹבָא האביר 11
שמואל ורסס מחילופי לשון לחילופי משמעות: המחזה 'מלוכת שאול'
בתרגומו לידיש 55
אליסה קווינט המחזה 'בר'כוכבא' מאת אברהם גולדפאדן 79
מנדלי מוכר-ספרים 'פורים-שפיל' משובץ במחזה 91
זאב (ולוול) טש'רנין שמעון שמואל פרוג – בין רוסית לידיש 99
בַּר בורוכוב על קברו הפתוח של שמעון פרוג 115
מיכה יוסף בערדיטשעווסקי פֿון דער סלזשבע (מקור ותרגום) 117
אבנר הולצמן מאיר בעל-גוף 127
מרים טרין הטרמת השואה בשירתו של אהרן צייטלין 141
בלהה רובינשטיין כפל-פנים יצירתי: 'גימפל תם' ו'מעשה טישעוויץ' 187
יוסף בר-אל בעץ הסערה (על אופיו וגורלו של משה נאדיר) 203
תמר וולף-מונוזון 'פתח דבר' ל'אימה גדולה וירח' לאורי צבי גרינברג 213
זיוה שמיר "אַבְּל הַשָּׁמַיִם, בְּעֵז לְבָנָה, עָלוּ לְלֶכֶךְ אֶת חֲצִיר גְּגוֹתֵינוּ"
הדי אידיומטיקה של יידיש ביצירת אלתרמן 233
יחיאל שיינטוך ועידת צ'רנוביץ ותרבות יידיש 255
דב סדן חיים גראָדה 287
שלום לוריא פניני משוררים (דוד הופשטיין; אברהם סוצקבר) 293

פולקלור

- חיה בר-יצחק יהודה לייב כהן ו'שיר-העם היהודי' 301
י. ל. כהן שיר-העם היהודי 309
יצחק גנוז 'עשר בנות' – שיר-עם יהודי שהושר בין חסידי קולבייל 355

תעודות

- שלמה ברגר ראשית העיתונות בידיש 363
פ. קליין תורת הלשון של יידיש 373
נתן זיסקינד עיונים בתולדותיה של יידיש 385
יחיאל שיינטוך בראי ה'אשמדאי' 397

ספרים

- שלום לוריא שבחי העבר וטעמיו – מה שראיתי... זכרונותיו של
יחזקאל קוטיק (מהדורת דוד אסף) 419
- ורה סולומון בעקבות משורר נשכח – מונוגרפיה על משה ברודרון
בצרפתית 421
- ורה סולומון סיור מרחיב דעת מאחורי הקלעים – מהדורה מוערת של
אגרות אהרן צייטלין 428
- תקצירים בידיש 433
- תקצירים באנגלית V

המשתתפים בחוברת זו (לפי סדר הא"ב)

פרופ' יוסף בר-אל, אוניברסיטת בר-אילן
ד"ר שלמה ברגר, אוניברסיטת אמסטרדם
ד"ר חיה בר-יצחק, אוניברסיטת חיפה
מר יצחק גנוז, 'ידע-עם', תל-אביב
פרופ' אבנר הולצמן, אוניברסיטת תל-אביב
ד"ר תמר וולף-מונזון, אוניברסיטת בר-אילן
פרופ' שמואל ורסס, האוניברסיטה העברית, ירושלים
גב' מרים טרין, אוקספורד, אנגליה
ד"ר זאב (ולוול) טשרנין, אוניברסיטת בר-אילן
ד"ר שלום לוריא, אוניברסיטת חיפה
ד"ר ורה סולומון, האוניברסיטה העברית, ירושלים
גב' אליסה קווינט, אוניברסיטת הארווארד, ארה"ב
ד"ר בלהה רובינשטיין, אוניברסיטת בר-אילן
ד"ר רחל רוזנסקי, אוניברסיטת חיפה
פרופ' יחיאל שיינטוך, האוניברסיטה העברית, ירושלים
פרופ' זיוה שמיר, אוניברסיטת תל-אביב

האחריות לדעות המובעות במחקרים ולסגנונם חלה על המחברים

צבת בצבת עשויה

והרי חוליה חדשה בשרשרת שלנו: 'חוליות' 6! קוראים האיצו בנו מעברים: מתי נזכה לקובץ חדש? מתברר, שהעניין בתרבות יידיש וספרותה חי וקיים בחוגים של קוראי עברית – בארץ ומעבר לים – ואפילו שובה לבבות.

גם ציבור 'מועצת המערכת', המהווה, כפי שכבר כתבנו, משענת נכבדה ונאמנה למפעלנו, מתרחב מדי פעם. הצטרפות של חוקר נוסף או חוקרת נוספת מחזקת אותנו ומעודדת להמשיך ולצרף 'חוליות' לאוצר הקיים. ספריות ויחידים מבקשים לרכוש את כל הקבצים. הקובץ הראשון אזל, לצערנו, ובו בין היתר, סיפורו של אייזיק מאיר דיק 'דער יורד' (במקור ובתרגום, עמ' 43–55), הדומה כל-כך לסיפורו של ש"י עגנון 'והיה העקוב למישור'....

אנו מבקשים לברך את ד"ר בלהה רובינשטיין עם הצטרפותה ל'מועצת המערכת' ולהודות לה על עבודותיה המעניינות ומעמיקות בחקר 'צירות יצחק באשביס-זינגר. אנחנו מצפים בסקרנות להמשך.

כרך זה של 'חוליות' אף הוא מגוון כקודמיו. אנחנו שמחים מאוד לשתף חוקרים חדשים וצעירים, מן המתעמקים בספרות יידיש בארץ ובחוץ לארץ. רשימת השמות החדשים כמותה כפרחים רעננים לזר הקיים.

אף רשימת הספרים, המגיעים טיפין-טיפין למערכת, יש בהם כדי להעיד על העניין הגובר ומתרחב במכמני תרבות יידיש. מדור הסקירות שלנו דל עדיין וצנוע. נקווה שנוכל להרחיבו בהדרגה.

אנחנו מבקשים להביא לידיעת קוראינו, שבפרסום שירו של חיים גראדה 'אריאל פון יגור' במקור ובתרגום ('חוליות' 4, עמ' 299–308) הפרנו את תקנון 'זכות הסופרים' (ה'קופירייט'). אנחנו מתנצלים לפני הגב' גראדה בניו-יורק ומודים לה על פרטי ההדרכה כיצד לנהוג כל אימת שנבקש לפרסם משהו מפרי עטו של סופר ומשורר מופלא זה. ומה שקרה אינו מעיד, חלילה, על זלזול, אלא על היסח הדעת.

אחרון אחרון רצוננו להודות לכל המוסדות והאישים התומכים בנו ומסייעים בהוצאתם הסדירה של קבצי 'חוליות'.

יתר על כן, אנחנו אסירי תודה לפרופסור ליאונרד פראגר, עורך הביולטין *The Mendele Review* על תרגום קטעי התמצית מידיש לאנגלית ועריכתם, לגב' מרים לוריא על הקלדוניה המדויקות, לגב' מרים זידאן על עזרתה האדיבה ולדפוס 'צור-אות' בירושלים על עבודת הביצוע המעולה ועל שיתוף הפעולה הידידותי.

המערכת

מועצת המערכת (לפי סדר הא"ב)

פרופ' יוסף בר-אל, אוניברסיטת בר-אילן
ד"ר אברהם גרינבוים, מרכז ב"צ דינור, ירושלים
פרופ' אבנר הולצמן, אוניברסיטת תל-אביב
פרופ' בנימין הרשב, אוניברסיטת ייל, ארה"ב
פרופ' שמואל וולין, אוניברסיטת אוסטין טכסס, ארה"ב
פרופ' רות וייס, אוניברסיטת הארווארד, ארה"ב
פרופ' שמואל ורסס, האוניברסיטה העברית, ירושלים
פרופ' צפורה כגן, אוניברסיטת חיפה
פרופ' אבידב ליפסקר, אוניברסיטת בר-אילן
פרופ' דן מירון, האוניברסיטה העברית, ירושלים ואוניברסיטת קולומביה, ניו-יורק
פרופ' דב נוי, האוניברסיטה העברית, ירושלים
ד"ר אריה ל. פילובסקי, אוניברסיטת חיפה
פרופ' ליאונרד פרגר, אוניברסיטת חיפה
פרופ' ברברה קירשנבלט-גימבלט, אוניברסיטת ניו-יורק
פרופ' חנה קרונפלד, האוניברסיטה של קליפורניה, ברקלי
פרופ' דוד ה. רוסקיס, בית המדרש לרבנים באמריקה, ניו-יורק
ד"ר בלהה רובינשטיין, אוניברסיטת בר-אילן
פרופ' יהודה ריינהרץ, אוניברסיטת ברנדייס, בוסטון
פרופ' עוזי שביט, אוניברסיטת תל-אביב
פרופ' יחיאל שיינטוך, האוניברסיטה העברית, ירושלים
פרופ' זיוה שמיר, אוניברסיטת תל-אביב
פרופ' עליזה שנהר, אוניברסיטת חיפה

דינה אברמוביץ' – הספרנית של ייוו"א

בליל ה־4 באפריל 2000 הלכה לעולמה דינה אברמוביץ' ז"ל, הספרנית הוותיקה, שהיתה כמעט למיתוס בחייה, של המכון המדעי היהודי הידוע בשמו המקוצר 'ייוו"א'. בת 91 היתה במותה.

עבור דורות מעיינים – קבועים ומזדמנים – היתה האשה קטנת־הקומה בעלת השיער הלבן, שהתמידה בעבודתה עד חודשי חייה האחרונים, רכונה על מכונת הכתיבה הישנה, או מתרוצצת במרץ כדי למצוא תשובות לשאלות הקוראים – לא רק הספרנית של ייוו"א. היא היתה ה'ייוו"א', בה"א הידיעה.

דינה אברמוביץ' נולדה ב־1909 בוולנה. אביה, המחנך והעיתונאי בידיש, הירש אברמוביץ', היה חבר פעיל ב'בונד', וברוח זו חנך גם את בתו. היא היתה בוגרת המחזור הראשון של בית הספר התיכון בידיש, ה'ריאל-גימנסיה' בוולנה, ובעלת תואר מוסמך בפילוסופיה ובספרות פולנית מהאוניברסיטה הפולנית על שם סְטֶפֶן בְּטוֹרִי בעיר מולדתה. מפרוץ מלחמת העולם השנייה ועד 1941 שימשה דינה כעוזרת לספרן הראשי בספרייה היהודית המרכזית לספרי ילדים בוולנה, ולאחר הקמת הגיטו עבדה כספרנית בספרייה שפעלה בו, יחד עם הרמן קרוק. עם חיסול הגיטו ב־1943 הצליחה דינה להימלט ולחבור אל הפרטיזנים. עימם שהתה עד לשחרור.

ב־1946 היגרה דינה לארה"ב וכעבור שנה הצטרפה לייוו"א. מכאן ואילך הקדישה את כל חייה לעבודת הספרנות. בעבודה זו היא השקיעה את השכלתה שרכשה בפולין, את שליטתה בלשונות רבות: רוסית, פולנית, וכמובן יידיש ואנגלית, וב־1953 אף השלימה לימודי ספרנות באוניברסיטת קולומביה בניו־יורק. בשנות עבודתה בייוו"א עשתה דינה רבות להרחבת הספרייה ולהעשרתה בספרים ובכתבי־עת בלשונות רבות, חלקם נדירים ויחידים. ייחודה של דינה נבע מאישיותה, מהידע העצום שהיה לה וממחויבותה העמוקה והבלתי מסוייגת ללשון יידיש ותרבותה, להנצחת העולם הישן שהיה עולמה. מחויבות זו עיצבה לא רק את מדיניות־בניית הספרייה והרחבתה, אלא גם, ואולי בעיקר, את אופי השירות שניתן בה לקהל הקוראים.

תחומי הידע של דינה כללו ספרות יידיש (לרבות התרגומים לאנגלית) וספרות הילדים, וכן תולדותיהם ותרבותם של יהודי מזרח אירופה ואירועי השואה. בתחומים הללו היא פרסמה מאמרים שונים, ביבליוגרפיות וביקורות ספרים, ובעזרת ידיעותיה בהן היא השכילה לכוון חוקרים למקורות ולסייע להם לאתר חומר חשוב. אך לידע של דינה היה פן נוסף. בזכותו יצא שמעה לפניה. כדי

להיעזר בו פנו אליה אנשים בטלפון ובכתב, ורבים אף באו לייוו"א מרחוק: מכל רחבי אמריקה הצפונית, מישראל, מאירופה, ומאמריקה הלטינית. דינה היתה מסייעת לכל מי שביקש לערוך מחקרים בגנאולוגיה, או ללמוד את פרטי עיירת המוצא של המשפחה, או לערוך תחקיר למטרות ספרותיות או אמנותיות שונות. היא היתה עוזרת למקם על המפה עיירות ששמן לא צוין, טורחת לפענח מכתבים אישיים בידיש, שאנשים הביאו לעתים, ובעיקר מעמידה לרשות המבקשים את הידע האישי הבלתי נדלה שהיה לה.

על תרומתה הייחודית זכתה דינה להוקרה רשמית ולפרסים. ב־1987 הוענק לה פרס על שם ד"ר חיים זיטלובסקי מטעם היידישער קולטור פֿאַרבאַנד; ב־1992 היא זכתה בפרס על שם ד"ר ברל פרימר מטעם הקונגרס לתרבות יהודית (Congress for Jewish Culture); וב־1994 — בפרס ליאונרד וורטהיימר לספרנות רב־תרבותית, מטעם אגודת הספריות הציבוריות של איגוד הספריות האמריקני (Public Library Association of the American Library Association).

אך יותר מכל פרס יעידו על ערכה, שאין לו תחליף, קוראי הספרייה ובאיה. בביקורי האחרון בייוו"א, זמן קצר לפני מותה, לא פגשתי שם את דינה. עמיתיה סיפרו, שלאחרונה אינה חשה בטוב, ועל כן היא ממעטת לבוא. בנוכחותי נכנס לאולם אדם, שבא מקליפורניה כדי לאסוף חומר לספר על משפחתו, שהגיעה לאמריקה בראשית המאה ה־20 מתחום־המושב שברוסיה. את הספרים — הוא אמר — יכול היה אולי למצוא בספריות שבחוף המערבי, אבל הוא בא במיוחד כדי להיוועץ בספרנית המובהקת 'שיודעת הכול'...

חודשים אחדים לפני מותה של דינה עבר הייוו"א למשכנו החדש, משוכלל ומודרני יותר, והשונה כל־כך ממשכניו הקודמים. אולי יש סמליות כלשהי בכך, שזמן לא רב לאחר מעבר זה הלכה לעולמה גם דינה אברמוביץ', שגילמה את הקשר האישי לעולם הישן, והיתה ממש מוסד בזכות עצמה. עבור החוקרים והמעיינים, הרי ייוו"א ללא דינה אברמוביץ' כבר בוודאי לא יהיה מה שהיה בעבר.

חבל על דאבדין ולא משתכחין.

ר' אליהו בחור ושירתו על בּוֹבָא האביר

1.

מי הוא זה ואיזה הוא המְחַבֵּר, המציג את עצמו במבוא אל שירת האבירים שלו בזו הלשון:

איך אליה דער שרייבער
דינער אַלער פֿרומען ווייבער

ואנוכי אליה הסופר
משרתן של כל הנשים האדוקות]

שערו של הספר, שתצלום ממנו המובא כאן (בעמ' 12) אומר דברים ברורים:

בּוֹבָא דְאַנטוֹנָא
נְקָרָא סְפָר זֶה
יְצִירָה יָפָה
נִפְרָ שְׁהִיא מַעֲשֵׂה יָדָיו שֶׁל
אַלְיָה בַּחּוֹר
הִדְפֵּס בְּאַיִזְנָה הָעִיר
בְּשָׁנַת אֵלִיָּה הַמַּחְבֵּר לִפְ"ק.

הדברים כתובים בלשון יידיש, אותה דיברו באיטליה במאה ה־16 (רומר-סגל תשל"ט). פענוח הגימטריא של הלפ"ק מגלה, שמדובר בשנת 1541. זו שנת הדפסתו הראשונה של הספר, שנכתב — לפי עדותו של המחבר — בשנת רס"ז, כלומר ב־1507.

פרטים נוספים מתגלים בסיומה של שירת האביר בּוֹבָא, בשני הבתים האחרונים (649–650), לאמור:

649 בְּכֹל זֹאת רְצוֹנִי לְהוֹדִיעַ לְכֶם
מִי יֵצֵר וְכָתַב אֶת הַסֵּפֶר:
אַלְיָה בַּחּוֹר קוֹרְאִים לוֹ.
שָׁנָה תְּמִימָה הוּא הִקְדִּישׁ לָזֶה
וְהוּא הַשְּׁלִים מְלֹאכְתּוֹ בְּאוֹתָהּ שָׁנָה

כִּבְיָ דִּאֲנִיטוֹנִיָּא

היישט דש בוך איין הוסש נַ

טרעכט • מן קענט וואל

אזי בחורש נַ

מעכט :

איז ווארדן

גדרוקט

נַ

אייזנה אין דער שטאט • אוב

אַלְיָה הַמִּחְבֵּר איז גַּלִּיךְ

דש מרט :



כותרת הספר, מהדורת 1541, איזנה

649.

דוּך וויל איך אויך בעבן ואר • ווער דש בוך הוט
 נִימאַכט אובֿ נִישריבן • אליה בחור בעבט ער
 זיך צוואר • איין נבן יאר הוט ער דרובר צור
 טריבן • אובֿ הוט עש נִימאַכט דש זעלבין יאר •
 דש מן ציט צוויי הוגדרט אובֿ זעכצין אובֿ זיבן •
 ער הוט עש אויז אין ביסן אובֿ הוב עש אן אין אייר
 • נָ זול אובז נעבן צור אן בויען תייר :
 אובֿ זול

650.

אובֿ זול אובז דר און אויז אובז סיין • אובֿ זול
 אובז די נעבן נעבן • דש מיר אן אושן זוכה זיין
 • משיחש צייט צו דר לעבן • דער זול אובז צורן
 נִי ירושלים היבין • אודר אידן אין איין דורסאן דר
 בעבן • אובֿ זול אובז דש בית המקדש ווידר בויען
 • וְכֵן יְהִי רְצוֹן אֱמִצְד טרויען :

חֶסֶלֶת מִסְנֵת
 בָּבָא דֵאֲנִטוֹנָא



2 הבתים האחרונים של 'ספר בובא'

שְׁמִסְפָּרָה לַפ"ק רס"ז
 סִים בְּנִיסָן וְהִתְחִיל בְּאִיר —
 שִׁינְיָנוּ הַשֵּׁם מִכָּל הַחַיִּוֹת הַרְעוֹת.
 650 שִׁינְיָל אוֹתָנוּ מִיִּסוּרֵינוּ
 וְכֵן יִשְׁפִיעַ עָלֵינוּ מַחֲסָדוֹ
 שְׁנֹזְכָה כָּלֵנוּ
 לְהַגִּיעַ בְּחַיֵּינוּ לִיְמֵי הַמְּשִׁיחַ
 שְׁיֹלֵךְ אוֹתָנוּ לִירוּשָׁלַיִם
 אוֹ לְאַחַד הַכְּפָרִים בְּסִבִּיבְתָהּ
 וְשִׁבְנָה לְמַעַנְנוּ אֶת בֵּית־הַמִּקְדָּשׁ
 וְכֵן יְהִי רְצוֹן, אָמֵן סְלָה.¹

את המהדורה הראשונה של הספר בשלמותה מצא במפתיע החוקר המלומד מאקס ווינרניך (1894–1969) בספרייה האוניברסיטאית המרכזית של ציריך בשווייץ, בשנת 1931 (ווינרניך 1931: 280–284). מהדורה נדירה זו צולמה ויצאה לאור ב־1949 בידי החוקר הדגול יודא א. יפה (1873–1966), שערך אותה והוסיף מבואות בידיש ובאנגלית (יאָפֶע 1949).

2.

אליהו בחור אינו שמו הפרטי של המחבר. שמו המלא הוא אליהו בן אשר הלוי אשכנזי. בחוגי המלומדים הנוצרים הוא היה ידוע כְּאַלְיָה לְוִיטָה. הכינוי 'בחור', שהוא עצמו צירף כתג לשמו, עורר פירושים אחדים.²
 מכל מקום ברור, שבבואו בפעם הראשונה לאיטליה היה אליהו עדיין איש צעיר. הוא נולד ב־1469 באיפשהיים (עיירה על גדות הנהר אִיֶש — Aisch — לא רחוק מנירנברג). את גרמניה הוא עזב לפני 1495. אפשר שנסחף בגל המהגרים היהודים, שנטשו את גרמניה מחמת המציק והיגרו לאיטליה. שם הוא נשא אשה, שם גם נולד בנו הבכור יהודה הלוי (שאָצְקִי 1949: 15).
 יהודי אשכנז נדחקו ונדחפו מכוח גזירות ורדיפות, ברחו והשתקעו באיטליה והקימו שם קהילות. לשון הדיבור שלהם היתה יידיש (שולוואַס 1950: 168). הגירת יהודים זו מגרמניה התרחשה בתוך תוכם הגורף של זרמי הרנסנס, שהקלו על היהודים להיקלט ולהצליח (שם: 176).
 לאחר שהות קצרה בוונציה הגיע אליהו בחור לעיר פאדובה, אשר בה קבעו רבני אשכנז מרכז תורני. שם הוא גם פתח את מסלול יצירתו כמומחה לדקדוק עברי ומשורר ביידיש — ואילו את משפחתו הוא פירנס בדוחק בהוראה פרטית והעתקה של כתבי־יד.
 ב־1507 הוא חיבר את רומאן האבירים שלו בְּבֵא דאנטווא (שלא פורסם בדפוס אלא מקץ שנים רבות), וב־1508 הוא חיבר פירוש לספר הדקדוק העברי של ר' משה קמחי,³ שהיה עמוס כרימון בטעויות (עריק 1926: 42).
 ב־1509 נאלצו אליהו ובני־ביתו להימלט מפאדובה, שנכבשה בידי הצבא

הצרפתי, במסגרת פעולות האיבה של 'הברית של קאמבריי'.⁴ רבים מכתבי-היד שלו אבדו בשרפות שפרצו בעיר.

3.

התחנה הבאה היתה וונציה, שם נקלט אליהו בחור בתוך קהילה ניכרת של יהודי גרמניה, שהגיעו לשם טיפין-טיפין. פרנסתו נמצאה לו בדוחק: קצת הוראה, מעט חיבור של שירי-חתונה וכתובות מחורזות על גבי מצבות (שאצקי 1949: 15). מצבו הכלכלי והחברתי היה ירוד למדי. המצוקה העיקה עליו, ובעטייה גם המתח בינו לבין מתחרים על מעט הפרנסה שנפלה בחלקו.

אל אותה תקופה משייכים חוקרי תולדות אליהו בחור את פרסומם של שני שירי-פלסטר בידיש, שהוא שלח והפגיע בפלוני הלל פהן תוך כדי השמצות דשנות ואפילו ניבול-פה.⁵

'השיר על השרפה בוונציה', שנכתב לפי לחן הפיוט 'צור משלו אכלנו'⁶ פורסם במלואו על-ידי חנא שמרוק (שמרוק תשכ"ו/1966: 359–368) והוא ערוך על פני 25 בתים ו-200 שורות שיר. שמרוק גם הקדים מבוא מפורט, בו תיאר את כתב-היד ונסיבות התהוות סוג זה של שירים במאה ה-16, וכן הוסיף את הערכתו בזו הלשון: "בולט) – – – בייחוד השיר על השרפה ברמתו הגבוהה, המשקפת את יכולתו במלאכת השיר, ובהמצאותיו הצורניות, המעידות על כשרונו ועל רוחב ידיעתו והבנתו בסוגים שונים של השירה בזמנו" (שם: 353).

השיר על השרפה בוונציה נכתב, לכל הנכון, בימי המלחמה. שרפה גדולה פרצה בוונציה ב-1509,⁷ שנה לפני פלישת חילות 'ברית קאמבריי' לעיר. השיר מתמקד בעצם בשרפה שפרצה על גשר הריאלטו,⁸ ששורות של חנויות הצטופפו בו ובקירבתו. לפי דברי השיר היו גם יהודים, ששלחו באלימות ידם בביזה (השורות 19–24).

בין הבוזים היה גם הלל כהן הנ"ל, שנתפס במעשה וטען, שהביזה נמסרה לו על-ידי אשתו של אליהו בחור (כתוב בפרטי פרטים בשורות 121–152. ראה: שמרוק תשכ"ו/1966: 346–347). זו היתה עלילה, שעוררה את אליהו בחור לכתוב ולהשיב בשירי-פלסטר חריפים ומרים כלענה.

השיר 'המבדיל' נכתב זמן לא רב אחרי הראשון (1514). כתב-היד, הנמצא באוצר ספריית בודליאנה באוקספורד פורסם במלואו על-ידי נחום שטיף (שטיף 1926: 151–158). להלן התברר לו, שקיים כתב-יד נוסף בספריית ה-Trinity College שבקיימברידג'. הוא הוסיף אפוא מחקר מפורט של כתב-יד זה, לרבות השוואה בין שני כתבי-היד (שטיף 1928: 148–178). השיר פותח בדברים כדורבנות:

המבדיל בין קודש לחל;
צווישן מיר אונ הילל דען נבזה קנול;
דער דא איז חסרונות אזו ואל
כוכבים בלילה. (כתב-יד קיימברידג')

וְהַמְכַדִּיל בֵּין קֶדֶשׁ לְחַלִּי;
בֵּינִי וּבֵין הַיֵּלֶל הַנִּבְזָה הַגָּדוֹל;
הַמְלֵא רְשָׁעוֹת שְׁאִין־דִּי־לָהּ
וְחִסְרוֹנוֹת כְּכּוֹכְבִים בְּלִילָהּ.]

נרמזו בשיר, שהלל כהן השמיץ את אליהו בחור בחרוזים. קשה לומר דברים מדויקים, כי חסרות, כנראה, שורות בשני הנוסחים (שטיף 1928: 151). מכל מקום ניכר, שאלהו בחור קוצף וממש יוצא מכליו. דמותו של הלל כהן היריב מצטיירת בכל שלילה אפשרית.⁹

.4

ב־1514 חל מפנה מהפכני בחייו של אליהו בחור. גרם לכך המפגש עם איש נוצרי מלומד ונאור, חדרור רוח של הומאניזם ופתוח להשפעות זרמי הרנסנס. שמו אַג'יִדִּיּוֹ דֵּה וִיטֶרְבוֹ (Egidio da Viterbo, 1471-1532). הוא היה אחד מכוהני הכנסייה בעלי הדרגה הגבוהה ביותר: גנרל במסדר האוגוסטינים, מקובל ואהוב על האפיפיור ליאו ה־10, שאמנם גם מינה אותו לחשמן ב־1517.

איש הכנסייה המלומד הזה היה מעוניין ביותר לקרוא את כתבי־הקודש במקורם. יתר על כן, הוא התעניין מאוד בטקסטים בספרות מיסטית, בעברית ובארמית, שהביאו אותו אל מפתן הקבלה וספר הזוהר.

מן הראוי לזכור, שהאיש העשיר הזה היה בעל נטייה אַסְקֵטִית, נואם ומטיף מבריק, בעל מרץ ואומץ־לב, מומחה בלאטינית ויוונית ושוקד על לימוד לשונות המזרח (טורקית, פרסית, ערבית). אין כלל תמיהה בחיפושיו אחר מורה לעברית ומעתיק של כתבי־יד.

וכך מתאר אליהו בחור בספרו מסורת המסורת, בסגנון שלו ובחרוזים את המפגש ביניהם:

“ — — — ואז נפלו לי חבלים, לגלות בראש גולים, ועזבתי את מקומי, ובאתי עד רומי, ושם שר גדול מאוד, חשמן נישא הוד, חכם בידידים, שמו קארדינאל איג'ידייה, וכשמעי מהללו, ביקרתיו בהיכלו.

וכאשר רָאֵנִי, על אודותי שאלני ואמרת: דע אדוני, כי אנוכי הפלוני, המדקדק האשכנזי, רזי לי רזי, בדקדוק ובפסוק, כי כל ימי עסוק אני בזאת המלאכה, על כן קָכָה אין איש במציאות, שנצחני בבקיאות, כמאמר בעל ההלצה, שנפשו לא מצא מעולם מנוצחת, כי אם מבעל מלאכה אחת, גם תלמידי חכמוני, ולידיעתי הביאוני, במאמר היהודי, איש תלמודי, הרבה למדתי מרבותי, ויותר מעמיתי, ומתלמידי בפלפולם, יותר מכולם.

כשמוע השר דברתי, קם ויָרַץ לקראתי, וישקני מנשיקות פיהו, ויאמר: האתה זה אדוני אליהו, אשר שמעך הולך בכל המדינות, וספריך נתפשטו בכל פינות.¹⁰ ברוך אלוהי העולם, אשר הביאך עד הלום, והיקרה אותך לידי, ואתה פה עמוד עמדי, ותהיה לי לרב, ואני אהיה לך לאב, ואכלכל אותך ואת ביתך, ואתן דגך, תירושך וזיתך, ואטיל לכיסך מלאי, רק כל מחסורך עלי. ובכן המתקנו סוד יחד, ברזל בברזל

יחד, ורוחי עליו אצלתי, וגם אני ממנו קיבלתי, דברים טובים ונעימים, אשר עם האמת מסכימים, וקיימתי צוואת החכם ודיבורו, קבל האמת ומי שאמרו. והנה הכלל העולה, הנני מורה בפה מלא, כמודה בפני בית־דין חשוב, דבר ולא ישוב, כי מלמד לגויים (בנוסח אחר: נוכרים) הייתי, וכזאת וכזאת עשיתי, אך דעו כי אפילו הכי, תהילה לאל עברי אנוכי, ואת האלוהים אנוכי ירא, שמים וארץ בורא, חלילה לי מרשע, וזך אני בלי פשע. – " (אליהו בחור 1867: 96–97).

שלוש־עשרה שנים ישב אליהו בחור בארמונו של החשמן. הוא לימד אותו עברית וארמית ולמד מפיו לאטינית ויוונית. יתר על כן, הוא העתיק למענו כתבי־יד רבים, בעיקר כתבי קבלה. במוזיאון הבריטי שמור עד היום כתבי־יד בעברית וארמית, שסימנו Add. N27, 199, שאליהו בחור העתיק למען החשמן אג'ידיו דה ויטרבו, היקפו 1200 עמודים, והוא גרוש הערות שוליים בלאטינית. זו עדות שהחשמן לא רק קיים ומימן את מלאכת ההעתקה, אלא גם עיין וקרא בכתבי־היד.

מן הראוי לציין, שחשמן קאתולי זה היה מעורב בפולמוס המשפטי החרוף, בין ההומאניסט הגרמני יוהן רויכלין (1455–1522) לבין המומר יוהן פֶּרְקוֹרן (1469–1521) וחבריו, שתבעו את שרפת התלמוד וגירושם של היהודים מגרמניה. אג'ידיו דה ויטרבו היה בין התומכים של יוהאן רויכלין (דוכנוב תשי"ב: תטו–תטז; שאצקי 1949: 17).

הוויכוח הזה וספיחיו הגבירו במידה רבה את העניין בכתבים העבריים ומקורותיהם, ובעיקר – בתנ"ך, בלשונו המקורית.

הידידות בין אליהו בחור והחשמן אג'ידיו דה ויטרבו נמשכה ממש עד מותו של הנוצרי אציל הנפש ב־1532. אין כלל ספק, שקשר זה הפך את אליהו בחור למורה החשוב ביותר לעברית בעולם הנוצרי – ושינה את מסלול חייו מן הקצה אל הקצה.

שהותו של אליהו בחור ברומא נפסקה אף היא בעטיה של מלחמה. החיילים הגרמנים השכירים של הקיסר קארל ה־5, שחנו במילאנו ולא קיבלו שכרם כנדרש, פרצו לעיר רומא לשם ביזה ושלל, הרסו ושרפו כל הבא לידם. זה היה ב־1527. רבים מספריו וכתבי־היד של אליהו בחור אבדו בשרפת ארמונו של החשמן.

5.

לאחר שנמלטו מרומא נדדו אליהו בחור ומשפחתו ממקום למקום עד בואם שוב להשתקע בוונציה ב־1529.

בשובו לוונציה מצא אליהו בחור עבודה בבית־הדפוס (שהיה גם בית־הוצאה) של ראש־המדפיסים באירופה בימים ההם – דניאל בּוֹמְבֶּרְג מאנטוּוֹרְפֶן. בומברג היה איש נוצרי, ידיד ליהודים ואוהב יהדות. את בית־הדפוס שלו הוא הקים מתוך כוונה להוציא לאור כתבים עבריים, מקוריים ומתורגמים. בין היתר הוא הדפיס את כל התלמוד הבבלי (1520–1523), את מהדורת המקראות הגדולות וקרוב ל־200 ספרים עבריים. המהדורות של בומברג הפכו לשם דבר, אבן שואבת

לאוספי ספרים יהודים ולא־יהודים (שאצקי 1949: 21). בומברג השקיע את כל הונו בהוצאת ספרי יהדות (עריק 1926: 44). אליהו בחור נשכר לעבודה בתפקיד של קורא כתבי־יד ומגיה. כעשר שנים הוא ישב בוונציה ועבד עם בומברג.

בינתיים הוא המשיך לפרסם את חיבורי המחקר שלו, שראשיתם בתקופת שהותו ברומא. עוד ב־1518 הוא פרסם את ספר הבחור (ספר דקדוק של הלשון העברית), ואת ספר המרכבה (על מילים יוצאות דופן במקרא). ב־1520 הוא פרסם את פרקי אליהו (עיונים בדקדוק העברי). בוונציה הוא השלים את ספר הזכרונות (מעין קונקורדנציה של המקרא), שבומברג פרסם ב־1536. מקץ שנתיים יצאו לאור באותה הוצאה ספר טוב טעם ומסורת המסורת. בספר אחרון זה הוא חידש והוכיח שמערכות הניקוד וטעמי המקרא הן מאוחרות מן העריכה והגיבוש של מהדורת התנ"ך הקאנונית, ועל כן אין בהן קדושה ואף ניתן לפרשן באורח בלתי כבול. הנחה זו גרמה, כמובן, לקשיים במערכות הפרשנות של כתבי־הקודש ועוררה את חמת התנגדותם של רבני הדור השמרניים. הם דחו את מסקנותיו של אליהו בחור ואף גינו אותו על חוצפתו...

6.

ב־1540 הקים המטיף הנוצרי פאולוס פאגיוס, תלמידו של ההומאניסט יוהאן רויכלין, בית־דפוס והוצאה לאור של כתבים בעברית באיסני, עיירה בדרום ויִרְטֶנְבֶּרְג, לא רחוק מן הגבול האוסטרי. בינתיים פרץ שמעו של אליהו בחור גבולות ויצאו לו מוניטין באירופה כמלומד גדול ומומחה לעברית ולמקורות ספרותה. כתביו תורגמו ללאטינית על־ידי המלומד סבסטיאן מינסטר (1489–1552).

בשנת 1538 הוצעה לו בפי תלמידו לעברית, השגריר הצרפתי ז'ורז' דה סֶלֶב, בשם המלך פרנסוא הראשון, משרה מכובדת של פרופסור לעברית באוניברסיטה של פאריז. הוא דחה הצעה זו. אפשר שלא רצה לבוא לצרפת, שמאז גירוש היהודים ממנה (ב־1394) לא היו בה כלל קהילות יהודיות מאורגנות. ואולי מטעם אחר כלשהו.

אין זה מפליא אפוא, שפאולוס פאגיוס הזמין את אליהו בחור לאיסני והציע לו להיות עורך ויועץ להוצאה לאור. בחורף 1540–1541 קם המלומד בן ה־70 ויצא לדרך הקשה. הוא חצה את האלפים, כפי הנראה בחברת שני נכדיו, בני בתו חנה ובעלה הכומר (!!!) יצחק בִּיְהִם מרומא, אליהו ויוסף (שאצקי 1949: 24).

באיסני יצאו לאור ספרים אחדים של אליהו בחור: ב־1541 הופיע הספר מתורגמן, שהוא מילון לתלמוד, ותשבי, אף הוא מילון כולל 712 מילים מן התלמוד והמדרשים, מפורשים בידיש על־ידי אליהו בחור, ובגרמנית ולאטינית — על־ידי פאולוס פאגיוס. ב־1542 פורסם באיסני שמות דברים, מילון של מונחים טכניים בעברית, וכן מהדורות חדשות של כתביו בדקדוק.

והנה, שם באיסני יצאה לאור גם המהדורה הראשונה של הבבא דאנטווא ב־1541 (ווינרִיך 1931: 280–284).

גילובט

זייא נַנט • דער אונז נַ
 הוּלסן הוט • דש מיר
 דש בוך אויז נדרוקט האבן • אוב מיר האבן עש
 נזיצט מיר צוויין קנאבן • יוסף אוב אליה אונזר
 וואטר היישט כמר יצחק ביהם צון רוס • אוב v.
 מרת חנה היישט אונזר מוס • אוב דער דש בוך
 נומאכט הוט דער איז אונזר העראן • אוב מיר
 האבן עש נומאכט אז ריין אז איין סעראן •
 נבן אוב נאר מיט נגצם ווייס • דש גיט
 אז נבליבן דיין איין גרייס • אוב x.
 דער נַנט דער אונז הוט נַטון די
 טובה • דש מיר אויז נדרוקט
 הבן בבא • דער זון
 אונז אויך העלסן
 דש מיר דרוקן •
 דש בוך דער
 שובן

נַיקון • אוב אנדרי טויטשי סערים מין •
 xvi. רבן יהי רצון אַמז :

צדק • וויל איך שרייבן די וועלטן ווארט •
 די דא שטין אין מעגלן אורטר • אוב
 וויל זי אין טויטשן בישידן • מיט אוב מיט
 וראידן :

דברי הסיום של הנכדים

מתוך דברי שיר הסיכום של הנכדים (ראה תצלום בעמ' 19) ניתן ללמוד, שהיתה להם כוונה להוציא שורה של כתבים, שהסבא חיבר בידיש. כך גם מסתבר מדברי המחבר בפרולוג (השורות 21–26).¹¹

בקיץ 1542 חזר אליהו בחור לוונציה. בעיר היפה ורבת הגוונים והקולות (יאָפּע 1949: 10–11) בהקדמה לספרו מתרגמן (1542) צירף המחבר את השורות הבאות:

אנא אלי, לי ולאשתי
החסד גם האמת מן
שהיא לא תהיה אלמנה
ואני לא אהיה אלמן.
יחד נמות ובגן עדנות
תוך תיבה אישן עד לזמן
יבוא הקץ ואזי נקיץ
ולחיי עד יחד נודמן.

ב־1544 נוסד בוונציה בית־דפוס (והוצאה לאור) של ספרים עבריים על־ידי איש נוצרי קורנליו אַדֶּלְקִינֶד, שהיה בשעתו מנהל בית־הדפוס של בומברג. אליהו בחור הוזמן לעבוד בדפוס הזה בתפקיד של עורך ויועץ. הוא המשיך בעבודתו זו עד יום מותו. בשנותיו האחרונות הוא השגיח על הוצאת מהדורות חדשות לספריו. ספרו האחרון היה נימוקים — פירושים וביאורים למילונו של דוד קמחי (ונציה 1545–1546) וכן תרגום לידיש של ספר תהלים (ונציה 1545), שהוא חיבר לפי בקשתו ובהשראתו של אַדֶּלְקִינֶד.

אליהו בחור נפטר ב־1549 בוונציה. בן 81 היה במותו.
על קברו של אליהו בחור בוונציה חרוטות השורות הבאות:

הלא אבן מקיר תזעק ותהמה לְכָל עוֹבֵר
עלי זאת הקבורה.
עלי רבן אשר נלקח ועלה בשמים
אלי-יה בסערה
הלא הוא זה אשר האיר בדקדוק אפלתו
ושם אותו לאורה.
שנת ש"ט שני בשבט עלה בסופו
ונפשו בצרור חיים צרורה.

(מועתק משאצקי 1949: 28)

7.

ואמנם תמוה לכאורה, שגדול חוקרי העברית בדורו חיבר ופרסם כתבים חילוניים־בירוריים, ברוח סיפורי האבירים, ודווקא בידיש.¹² אך אפשר שתמיהה זו נובעת מנקודת־ראות מודרנית גרידא (Smith 1968: 9). בתקופתו של אליהו בחור אפשר

שיש בעובדה זו בבואה נאמנה של התרבות רבת־הפנים, שחדרה אל חוגי יהודים בהגיעה מגרמניה לאיטליה במאה ה־16. זרמי הזמן העלו מזיגה של שמרנות יהודית מסורתית עם רוח הרנסנס וההומאניזם.

דווקא בגרמניה עצמה הצטיינו הרבנים בנוסח אורתודוקסי קפדני וביחס ביקורתי כלפי הרוח שהשתלטה בקהילות אשכנז באיטליה.

אך גם באיטליה היו מסתייגים מן התרבות הבידורית והקלה. באחרית דבר לתרגום ספר תהילים כותב, בין היתר, המו"ל קורנליו אדלקינד, לאמור:

"בימי נעורי הוצאתי לאור ספרים גדולים ויקרים ועסקתי בזה ברוב חריצות, כפי שניתן לשפוט מכל הספרים שראו אור בבית־הדפוס של פומפֶּרג, ואני חתום בהם בראש הספר או בסיומו. וכאשר זקנתי נמלכתי בדעתי וראיתי, שלא פעלתי דבר למען הנשים האדוקות ולמען אותם הגברים, שלא היה להם פנאי ללמוד בימי נעוריהם או אף מאוחר יותר, אך הם בכל זאת היו רוצים לבלות את זמנם הפנוי בשבת או בחג בקריאת חומר ירא־אלוהים ולא אודות גבורות דיטריך פון פֶּרן¹³ או אודות אושרה של הנערה גליקל. הנה דווקא למענם, לאלה שהיו רוצים לקרוא את דבר אלוהים, אך יש מעט ספרים כאלה בלשון טייטש ומבוארים כהלכה, פניתי אפוא לר' אליהו בחור והגעתי אתו להסכם, שהוא יתרגם למעני מספֶּר ספרים כאלה, ובראש וראשונה — את ספר תהילים." (מתורגם מתוך ווינרניץ 1928: 150).

כפי שצוין לעיל, לא היה אליהו בחור שמרן גם במחקרי כתבי־הקודש שלו. נדמה אפילו, שעצם השהות שלו עם משפחתו במשך 13 שנים בארמונו ומחיצתו של החשמן אָג'ידיו דה ויטֶרבו עשויה להעיד על גמישות מסוימת באורח החיים. המגע עם נוצרים היה קיים גם בגרמניה, אך באיטליה גבר המגע עם התרבות הנוצרית והתמורות שהתחוללו בה.

אפשר אפוא לשער, שאליהו בחור בחר לתרגם בחרוזים — ובעצם לעבד ליידיש — יצירה ידועה מן הלשון האיטלקית, דווקא מפני שהיא היתה ידועה ופופולארית בקרב היהודים באיטליה.

8.

סיפור האביר בובא היה נפוץ למדי בימי הביניים. שמות הגיבורים שונו והותאמו לרוחה של כל לשון.¹⁴ אפשר שראשית הסיפור עלתה בנוסח אנגלו־נורמאני עוד במאה ה־13. וכן הופיעו נוסחים בידיש, בוולשית, בגייליק (אירית), בנורבגית עתיקה, בהולנדית, ברוסית וברומאנית. היו נוסחים שונים באותה לשון, ויש מחקרים משווים הטורחים להקביל בין הנוסחים ולבחון כל פרט (עריק 1926: 40–37; Stimming 1899; Jordan 1908; Boje 1909; Greve 1956).

יש חילוקי־דעות בין החוקרים. מהם הסבורים, שהנוסח המקורי הראשון הוא צרפתי, ומהם הסבורים שראשונות מגיעה דווקא לנוסח האיטלקי (השווה: Smith 1968: 16).

באיטלקית קיימים נוסחים אחדים בדפוס, שראו אור עוד לפני שאליהו בחור כתב את הבובא דאנטווא שלו. לדעתו של החוקר יפה — עמדה לנגד עיניו מהדורת בולוניה 1497 (יאָפֶּע 1949, במבוא באנגלית: 7).

מעניין שסיפור נוצרי, שמוצאו מן המאה ה־13, ואולי אף ה־12, מימי מסעי הצלב, עדיין חי וקיים ופורח בקרב היהודים לדורותיהם. מהדורות רבות יצאו לאור בין המאה ה־17 למאה ה־19. בשלהי המאה ה־18 עובד הספר מנוסח של שירה אפית לסיפור בפרוזה. חלה תמורה גם בכותרת הספר. לא עוד בבא־בוך, אלא בבא־מעשה. והמהדורות עלו בזו אחר זו גם במאה ה־19 וגם במאה ה־20. עיבוד נחמד בלשון יידיש מודרנית, עשירה ועסיסית נכתב על־ידי י. י. טרונק, בספרו קוואלן און ביימער (טרונק 1958: 222–320). נוסח חדש ומיוחד ניתן לראות גם בתרגומו של משה קנאָפּהייס (בוּאַנּוּס אַיִךְס 1970).

9.

אבי הביבליוגרפיה העברית המודרנית מוריץ שטיינשניידר (1816–1907) הביע את תמיהתו ל'ספר בּוֹבָא' באומרו: "יהודי אשכנזי, המלמד עברית בוונציה, כותב רומאן בחרוזים ביידיש, לפי עיבוד איטלקי של רומאן אנגלי – " (שאצקי 1949: 37).

חוקרי ספרות יידיש החרוצים, המלומדים והבקיאים ביקשו לשלב את יצירתו ביידיש של אליהו בחור כחוליה אחרונה במסורת ספרותית בת מאות שנים שהוענק לה הכינוי 'ספרות השפילמאַנים'.

מתוך הנחה, שכל טקסט מתהווה בנסיבות מסוימות, כאשר מישהו מבקש לומר משהו לזולתו, הם העלו על הדעת – בהשפעת הדגם שהוגדר בתולדות הספרות הגרמנית – שניתן לצרף את תהליך היצירה למסגרת היסטורית ולכלול בה יצירות, שנמצאו בכתב בין המאה ה־13 למאה ה־16 לספירה. יוצרי ספרות זו היו זמרים משוטטים (שפילמאַנים).

הנחה זו תוארה בפרוטרוט בספרו של מאקס עריק (עריק 1928: 69–202) והיא מקובלת על דעתם של חוקרים רבים. מאקס עריק מייחס למסגרת 'ספרות השפילמאַנים' יצירות רבות, אלא שהדיון בהנחותיו העקרוניות חורג מנושא הדיון שלנו כאן.

אף על פי כן מן הראוי לציין עובדות אחדות, המזדקרות מן הדיון המפורט של עריק:

א. היה היתה תנועת משוטטים בלתי פוסקת ביבשת אירופה החל מימי מסעי הצלב ואילך.

ב. המשוטטים היו לא רק יהודים, כמובן, והיו ביניהם אנשים ונשים מכל הסוגים: פושטייד קבצנים, עקורים וחסרי־בית, ליצנים ומוקיונים, רקדניות ומרקידים־דובים, גנבים נמלטים־מן־החוק, אבירים כושלים ומתרוששים שערקו מאדוניהם – וזמרים מְשֻׁמְחֵי לבב שומעיהם.

ג. אך היו גם משוטטים יהודים לסוגיהם, מהם שנעקרו מבתיהם מחמת המציק ומהם שנדרו מתוך תקווה, שְׁמֻשָּׁנָה מקום משנה מזל. היו ביניהם בחורי־ישיבה שנעו ממקום תורה אחד למשנהו, והיו גם ליצנים, כלי־זמרים, מנגנים בפעמונים, בתופים, במצילתיים וכינור, בדחני חתונות, רוכלי סרקית, גנבים, גולני־יער־ודרכים, וגם שחקנים וזמרים.

ד. במרוצת הדורות חלו תמורות בתנועת המשוטטים, בכיווניה, במידת האינטנסיביות שלה, בכמותה ובאיכותה. בהדרגה הפך הרפרטואר של הזמרים למה שניתן לכנות 'ספרות'. הכוונה לחומר כתוב בעל איכות אסתטית, שהושר לא פעם אחת, ואולי אף נמצא בנוסחים אחדים.

ה. יש לשער, שהיצירות היו מושרות בנעימות שונות, פרי דמיונם של מלחינים משוטטים.

ו. הזמר המשוטט היה תמיד שרוי במתח בין המקורות, שמהם שאב את החומר לבין הקהל, שבאוזניו הוא התכוון להשמיעו. מאקס עריק מצביע על שלושה מקורות עיקריים:

1. עיבוד אגדות האבירים הגרמנים וסיפורי האבירים האיטלקים או הצרפתים;
2. עיבוד סיפורים מן המקרא והמדרש;
3. שירים ליריים של הזמרים המשוררים עצמם.

ז. יצירת הזמרים היתה תמיד מופנית אל קהל־מאזינים — והפניות הישירות שזורות לאורך היצירה.

ח. הלשון היא עממית וניתן להבחין בנוסחים שונים בעקבות התנועה של המשוררים והעברת החומר ביניהם. דור לדור הביע אומר — על פי רוב בעל־פה. רובם ככולם נעו סביב מוקדי יהדות אשכנז — ולשונם היתה יידיש.

ט. ההכרח לשעשע את קהל המאזינים הכתיב את היחס בין סוגי הסיפור והזמר. הקהל אהב מאוד הרפתקאות, התנגשויות, עלילות אהבים מפותלות, מעשי גבורה, נסים ונפלאות וסיום מאושר.

י. ניכרת התפתחות ועלייה איכותית ביצירות, שמקורן בזמרים המשוטטים. היצירות האחרונות, שאליהן יש לשייך את כתביו ביידיש של אליהו בחור, אמורות בנוסח של שירי משוטטים, אך אין המחבר שייך לבני־סוגם.

לא כל המלומדים קיבלו את ההנחה בדבר 'ספרות השפילמאָנים' כתיאור היסטורי ממש. אחד הספקנים — ואולי אפילו המתנגדים לתיאוריה זו — היה היסטוריון ספרות יידיש חנא שמרוק.

חנא שמרוק טוען, ש'תיאוריית השפילמאָן', אשר שלטה בפרסומיהם של חוקרי ספרות יידיש הישנה במשך שנים רבות, אין לה כלל אחיזה בדוקומנטציה ההיסטורית הידועה עד כה (שמרוק 1988: 39, הערה 38). ההנחה התחייבה, לכל הנכון, מפני שבחלק הגדול ביותר מן היצירות, שנשתמרו בכתב מאז ראשית התהוותה של ספרות יידיש ועד המאה ה־16, לא פורש שמו של המחבר. אף אם היה ידוע שם כלשהו — זהותו נשארה אלמונית. נוצר אפוא צורך למצוא מכנה משותף לספרות הזאת, לפי עקרון כלשהו. ואם מצאו, שאמנם ניתן היה לייחס לזמר משוטט (שפילמאָן) יצירות אחדות — ביקשו להחיל מסקנה זו על כל התקופה בת מאות שנים. הביאו אל תחת הגג המשותף גם יצירות ליריות, בעלות אופי רליגיוזי, שמחבריהן היו ידועים (שמרוק 1988: 97–98).

שמרוק בטוח, שעצם הכתרתו של אליהו בחור בתואר 'השפילמאָן האחרון' היא אנאכרוניסטית ונטולה כל אחיזה היסטורית של ממש.

הביקורת של חנא שמרוק אחוזה בנימוקים בעלי-משקל. יש להניח איפוא שחוקרי תולדות ספרות יידיש עוד יוסיפו להתעמק ולהתגדר בפרטי הפרטים של נושא מרתק זה.

אשר ל'ספר בובא' — הרי מחברו אינו אלמוני, תולדות חייו פרושות ופתוחות לעיני כול, ואין שום קושי להיווכח, שגם אם ביקש לחקות נוסח של זמרים משוטטים (מוכשרים ומחוננים!) — הרי את עצמו הוא הגדיר כ'שריבער' (סופר) ולא כ'שפילמאן', לא ממנו ולא מקצתו.

10.

לעומת זאת אין כלל ספק, שאליהו בחור ביקש ללכת בעקבות הנוסח האיטלקי, שהיה מונח לפניו. נוסח זה ביקש להעלות רומאן אבירים בחרוזים, במבנה של בתים-בתים בני שמונה שורות. הנוסח האיטלקי כלל 1400 בתים כאלה, ואילו אליהו בחור צמצם את חיבורו ל-650...

כיצד ניתן לצרף את סימני ההיכר של רומאן האבירים בטקסט של 'ספר בובא'? הווה אומר בערך כך:

א. הרקע, המקום: מרחבי שדות, אורחות יער, מגרשי תחרות עם מקומות ישיבה לקהל, וכן בירניות בצורות.

ב. העלילה מתרחשת במאבקים בין 'טובים' ל'רעים'. הקרבות עקובים מדם. חללים נופלים כזבובים. הקרבות, הנצחונות וההצלחות אחוזים כולם בדמיון. על אף פרטים מציאותיים מסוימים אין ספרות האבירים ריאליסטית. מכאן — שהתשתית הסיפורית בנויה על אירוניה. והכוונה היא לא רק ליצירת המופת האנטי-אבירית של סרבנטס 'דון קיחוט', אלא לספרות האבירים עצמה.

ג. הדמויות הפועלות: מלכים, בני-מלכים, אבירים לסוגיהם, גיבורים-מן-האגדות. כולם נבחנים בלי הרף בהרפתקאות ובקרבות. והמבחנים קיצוניים על פי רוב: בין כבוד להשפלה, בין חיים למוות. מי ימנה את המתים ב'ספר בובא'?

ד. תנועת העלילה נעה בפיתולים וסטיות — מהצגת הבעיה ועד פתרונה החיובי. ה. ההתפתחות הבסיסית היא דראמטית. ב'ספר בובא' צצה הבעיה עם ראשית העלילה. ניתן לנסח אותה כך: מה עתיד ליפול בגורלו של הילד בובא, שנולד מזיווג מאולץ של מלך זקן ומלכה צעירה? העלילה מסתבכת עם רצח האב בידי האם בתעלול בוגדני ושפל, תוך כוונה לסלק מן החיים גם את הבן הקטן. העלילה מתפתלת במסלול מחזורי שסימניו הם סכנת מוות וראית והיחלצות ממנה. ה'סתר וגילוי עוקבים זה אחר זה ומסתיימים בשני מעמדי-היוודעות שניהם בחגיגות חתונה פגומות, המופרות תוך החזרת העקוב למישור. ההתרה מביאה בעקבותיה את נקמתו של בובא ברצחי אביו (על פי מוטיב 'החטא ועונשו') ועלייתו אל כס המלוכה הגדולה והמאוחדת (על פי מוטיב 'הסוף המאושר').

ו. אלמנטים אפיוזדיים שונים משתזרים בעלילה בנוסח עממי ואירוני. הקורא נהנה מפלאי הפלאים של שני כלי מלחמה (הסוס רונדלָה והחרב פּוּמְלָה).

הרומזים סמלית לנצחוננו של האביר הנכון. עממית ואירונית היא גם גניבתם הערמומית של הסוס והחרב על-ידי קבצן משוטט, הנתפס ברגע הנכון ופודה עצמו תמורתם בתתו לבובא אבקות-קסם. מוזר ואירוני הוא גם הקרב בין האביר לבין מפלצת הפּלֶבַאִיש פּלוֹקָאן, המסתיים ממנו ובו בברית אחווה בין נרדפים.¹⁶ כלבאיש הנאמן הופך למיילדת של תאומים, נוטל בכוח אספקה מידי נזירים במנזר נידח ומוצא את מותו במלתעות לִיש רעב, הטעון קסם שמונע ממנו לתקוף את דרוזיאנה ותינוקותיה מפני דם האצילים הזורם בעורקיהם.

ז. אופיינית לרומאן האבירים היא גם ההבלטה של כוח היצר המיני אצל הנשים. 'האשה הרעה' (בראנדוניה) משחילה את העלילה מפני העדר סיפוק מיני בלילותיה. שתי 'הנשים הטובות' (דרוזיאנה ומרגריתא) פועלות ביעילות חיובית מתוך יצרים ארוטיים לוהטים.

ח. יסוד האמונה הנוצרית, המלווה בנאמנות את ספרות האבירים, הצטמק והתגמד בנוסח המתורגם בידיש עממית. ספרות האבירים התהוותה בימי מסעי-הצלב ובמפגש עם תרבות המזרח – וגם הסיפור אודות בובא האביר נרקם לכל הנכון במאות ה-12 וה-13. קיים בספרות הזאת דגש על עקרונות המוסר הנוצרי, אלא שנטיית הסופרים והמשוררים לאירוניה העלתה פה ושם גם בעניין זה סטיות מן הקו הישר.¹⁷

11.

העלילה פותחת, כאמור ב'אשה הרעה' ובמסקנה הכללית המתחייבת מן המקרה המצער והמביך, לאמור:

לְפִיכָךְ שִׁימוּ לִב, אֲדוֹנִים יְקָרִים
לְהִלָּאוֹת שְׁגוּרְמוֹת הַנָּשִׁים הַרְעוֹת,
הַקּוֹרְעוֹת, מְרַסְקוֹת בְּעֲלִיָּהֶן לְגֹזְרִים
וּמְרַבּוֹת מְעֻשֵׁי זְמָתָן עוֹד וְעוֹד.
הַנָּשִׁים הֵן מְקוֹר מַפְגָּעִים חֲמוּרִים –
וְשִׁלְמָה הַחֲכָם כֶּךָ כָּתַב בְּמִקְוֹרוֹת,
שֶׁנִּפְשׁוּ עוֹד בְּקֶשֶׁה אֶשְׁתֶּחֶן טְהוֹרָה,
אֶךְ כְּזֹאת גַּם בֵּין אֶלֶף נָשִׁים לֹא רָאָה.
(בית 32)¹⁸

אין, כנראה, רומאן אבירים ללא נשים. הן שזורות בשתי-יובערב של הסיפור בכפל-פנים: נשים בשר-יודם ונשים נישאות על נס כסמל. סיפורו של בובא פותח באשה רעה, ממש מפלצת, והיא אימו בראנדוניה. היא באה כאילו להמחיש את דברי קהלת הנרמזים בבית 32 (קהלת ז 26–28). להלן תעלינה בחייו של בובא נשים טובות. וכידוע, אין גם קהלת מתעלם מקיומן.¹⁹

כל הדמויות הנשיות הראשיות ב'ספר בובא' הן יפהפיות. כולן מונעות בכוח יצריותן. ולמרות שרומאן האבירים נוצר מיסודו על קרקע נוצרית אדוקה – אין

לנשים זיקה עמוקה אל מוטיבציה דתית. אפילו מרגריתא, שביקשה להניע את בובא להתאסלם, לא התכוונה ממש להמרת דת מעמיקה, אלא לשינוי מעמד, שיאפשר לאביר הזר לשאת את בת השולטן לאשה. היא פשוט נדלקה על בובא.

דרוזיאנה היפה, לעומת זאת, הפעילה על בובא, שהוצג לפניו כנער־סְקִיס המתגורר באורות המלך, את קסמיה הגופניים, את מבטה המקסים, את נשיקותיה הלוהטות ואפילו — את חשיפת תפארת שדיה. וזו לשונו של השיר:

היא חִשְׁפָה שְׁנֵי שְׁדֵיהָ בְּשִׁלְג צְחוּרִים
וְאָמְרָה: "כְּלוּם אֶפְשֶׁר סֶתֶם לְדַחוֹת חֲתִיכָה שְׁכֹזֶאת?"
וּפְרָצָה בְּצַחוֹק רָם שֶׁהָרְעִיד וְהָרְעִים.
עוֹד אָמְרָה: "אֵיךְ תוֹכֵל מוֹל פְּתוּי שְׁכֹזָה לְעַמְד?"
אָבֵל בּוֹבָא הַחֲרִישׁ, לֹא הִגִּיב בְּדַבְרִים,
הוּא הִשְׁפִּיל אֶת עֵינָיו כְּנִדְהֵם עַד מְאֹד
וְנָרְתַע מִבוֹשָׁה לְהִבִּיט בְּמַרְאֵה הָאָסוּר...
וְחָבֵל... לֹא הָיָה בְּמִקוּמוֹ אֲלֵיהוּ בְּחוּר...
(בית 136)²⁰

דרוזיאנה הצליחה. היא זכתה לאהבתו הנאמנה של בובא, וחרף כל המכשולים ואבני־הנגף הגיעה עימו אל חוף המבטחים־והאושר.

במקורו נאמר בשורה השמינית, האחרונה, של בית 136: "אבר ווי ווינציג ווער עש אליה בחור גשעהן" (רק לעתים נדירות היה דבר מעין זה קורה לאליהו בחור). המחבר, המרבה דברי הומור ולצון — התלוצץ כאן על חשבון עצמו. אלא שנוסח זה, כנראה, צרם את עורכי מהדורת אמסטרדם בשנת 1661, והם החליפו את המילים 'אליהו בחור' במילים 'אלי בחורים', כלומר 'כל הבחורים'. בושה ורתיעה למראה זוג שדיה של יפהפייה — לא זה מה שעשוי להרתיע את 'כל הבחורים'...²¹ ואף כי המוטיב הארוטי שזור לאורכו של כל הרומאן, היו חוקרים שהסתייגו מניסוחיו של אליהו בחור. אפילו מאקס עריק טוען בספרו (עריק 1928: 194), שחגיגת האהבה של בובא ודרוזיאנה מתוארת בצבעים גסים וצורמים, ללא התעמקות רוחנית או רומאנטית.

החוקר יודא א. יאָפֶע מקדיש דפים אחדים במבוא שלו כדי להתפלמס עם דעה זו ולהגן על אליהו בחור (יאָפֶע 1949: 23–29). הוא מוכיח, שהנוסח האיטלקי חושפני יותר ומתאר את ההזדווגות של הנאהבים והנעימים כמעט ללא הסתייגות. הוא מזכיר לקוראיו, שבמאה ה־16 (גם בראשיתה) הכירו באיטליה את סיפורי דקאמרון של בוקאצ'יו, שיצאו לאור בשנים 1348–1350 ויצאו להם מוניטין. אין ספק, שגם יהודים באיטליה לא פסחו על תבלין הפלפל שבסיפורי העגבים. למען הערכה עתה לעומת אז מן הראוי לבחון את הבית, שזו לשונו:

לִיד מְעִין סְעֵרוֹ כְּרִגִּיל,
הַשִּׁיבוּ נַפְשָׁם בְּצִידָה מִן הַסֵּל;

אָחֲרֵי זֶה פָּרְצוּ הַשְּׂמֵחָה וְהַגִּיל —
 וּבֹבָא עָשָׂה כְּנֶדְרָשׁ וּמְקָבֵל...
 דְּרוֹזְיָאנָה צָרְחָה כְּאָנוּס לְמַצִּיל —
 גְּרוּיִים נוֹסְפִים לֹא דְרוֹשִׁים הָיוּ כָּלֵל,
 כִּי הִיא לֹא הִתְחַמְקָה מְאוּהָב וְכוּבֵשׁ —
 וּבְמָה שָׁזְכוּ — הֵן אֶפְשָׁר לְנַחֵשׁ.
 (בית 350) 22

הנוסח המקורי בידיש הוא ציורי יותר, ומבליט יותר הן את רחשי אהדתו של המחבר והן את נקודת־ראותו האירונית. הולדת התאומים ביער (הבתים 443–444) מכתירה אירוע זה כנצחון הבריאה, המשפחה והצדק... מרגריתא נאלצה לוותר על אביר חלומותיה. למען שהעקוב יהיה למישור — שִׁדְךְ לֵה בּוּבָא אֵת יִידֵדוּ טִירִיץ, והשמחה גאתה במעונה. גיבורים טובים אלה היו מְשָׁנִיִּים במקצת לעומת עיקרו של חוט העלילה, ועיצובם לא חרג מן המשימה הפונקציונאלית. כנראה גם לא במקור האיטלקי.

.12

חוקרי 'ספר בובא' (עריק, ווינרניץ ויפה) ביקשו למצוא בטקסט מגמה של 'ייהוד'. היה להם מובן מאליו, שבכל תרגום יש 'התערבות' של המתרגם בעיצוב הדברים, צורתם ותוכנם, ומכאן גם סטיות מן הנוסח המקורי. ועל כן הם חיפשו ביטויים, שמקורם באורח החיים היהודי או במקורות ספרותיים יהודיים — חיפשו וגם מצאו.²³

אך מתקבל דווקא על הדעת, ששום 'ייהוד' או מגמה 'לִיְהוּד' (בכדי לקרב את הזר הנוצרי המוזר ולהפכו למוכר וחביב) לא נמצא. הביטויים המסוימים מכוונים לקהל השומעים (את הפואימה היו קוראים בקול!) מתוך מגמה אירונית, בבחינת קריצה בלתי צורמת.

לשונו של 'ספר בובא' עדיין טעונה מחקר בלשני מפורט, כדוגמת הניתוח המזהיר של החוקרת הדגולה אריקה טים במבוא המפורט אל 'פאריז אונ' וויענה' (Timm 1996). הלשון קרובה לגרמנית הבאווארית בת זמנה, אך גם סוטה ממנה. שיבוצן של עשרות מילים עשוי להעיד על זיקה ישירה לציבור הדוברים בלשון זו (Smith 1968: 49). יתר על כן, ניתן להצביע על נוסח אידיומטי של הלשון המדוברת בידיש ועל זיקה כלשהי לתנ"ך.²⁴ מדהים במידת־מה גם השימוש הדליל במילים 'גסות', ממש ניבול־פה, שהיו כנראה נהוגות בפי יהודים דוברי יידיש באיטליה בזמן ההוא.²⁵ יש מי שטוען, שאליהו בחור אהב והוקיר את היידיש ושם לב לדקויותיה (ראַבְאָק 1970: 72–74).

מן הראוי לזכור בהקשר הזה, שבמאה ה־16 היו חומרי־לשון רבים סמוכים עדיין ומחוברים לעולם הלשוני של התרבות הגרמנית הנוצרית. אליהו בחור המחבר־המתרגם ביקש להחליף מושגי דת, תרבות ואורח חיים מן המקור האיטלקי, שהיו נוצריים מאוד ברומאן האבירים, לנוסח נוח יותר לאזנם של יהודים שהגיעו מאשכנז...

בובא האביר, שהיה במקורו נוצרי נאמן וסירב להתאסלם חרף מאמציה של מרגריתא בת השולטן, נשאר נאמן לדתו גם בנוסח שביידיש. לא רק דת האסלאם אינה מפורשת בשמה — גם לא הנצרות, גם לא היהדות. מעין תיק"ו! עקיפה מודעת של נקודות רגישות. המוסלמים הפכו לעכו"ם (או פאגאנים), והמלך אביה של דרוזיאנה, היה מוכן לערוך חגיגת ברית-מילה לשני נכדיו (בית 498: 8), שבעצם נולדו ללא חתונה כדת-זכרין...

אריקה טים מצביעה על שוני בין כתב-היד שנמצא לבין הנוסח המודפס (Timm 1991: 62). היא מוצאת מגמה לרכז את מעשיו של בובא (כנראה ברוח נוחה יותר להתקבל על לב קהל המאזינים היהודי), לאמור: חייל מבוגר מאנשי אוריון הראה לבובא וחבורתו מוצא סודי מן המבצר (בית 433–437). לדברי כתב-היד הרג בובא את מצילם זה כדי למנוע הדלפה אפשרית אודות דרך הסתלקותם. בספר, לעומת זאת, אין בובא אכזרי עד כדי כך. אפשר ש'הלב היהודי' דחה מעשה מרושע כזה, בלתי-אבירי, מצד הגיבור החיובי...

אפשר אפוא לומר, שהמתרגם נמצא במתח הן כלפי האופי הנוצרי של מעשה בובא המקורי והן כלפי טעמו של קהל שומעיו, תרבותם ולשונם.

13.

יש יחס מסוים בין סיפור האבירים של בובא ומסכת הרפתקאותיו לבין יסודות של מיתוס ואמונה עממית.

הגיבורים הם כנפילים והקרבות שזורים מעשי גבורה מופלאים עם מעשי בגידה ערמומיים.

אלא שכל קורא קשוב למילים עשוי להבחין בלי קושי, שמִשְׁבִּי הדמיון ותנועותיו החופשיות ב'ספר בובא' אינם מאפשרים להתרשם, שהנה מוצג לאוזני המאזינים מחזה פלאים מרומם. אדרבא, הכול נראה כנתפס מרחוק — ועל כן גם זערורי. למשל — הקרבות. שדות-קטל. אנשים למאות מסתערים זה לעומת זה, נלחמים, הורגים ונהרגים — וליבו של השומע (והקורא) לא נע ולא זע.

מכאן, שהמשורר מדליף אל ה'אדישות' החד-גונית כמעט והחוזרת, טיפות של דמויות קסם, או ליתר דיוק — תכונות מפעילות מעשים חורגים מדרך הטבע.

כלי-המלחמה המכונים בשם (החרב פּוּמְלָה והסוס רוֹנְדְּלָה, החל מבית 166), העשויים להגביר את גבורתו של הגיבור ולהכריע בקרב אל נוכח כוחות עדיפים... ולא מדובר בדמויות חריגות בנוף סיפור האבירים, אלא בתכונות חריגות. וכל הסיטואציה נתפסת כספק פאתיטית ספק אירונית.

הוא הדין בסיפור על אבקות-הפלא, שהקבצן-הגנב נותן לבובא כדי לחלץ את נפשו מעונש מוות (בתים 308–309). מדובר בנוזל מרדים ואבקה ההופכת נראה לבלתי-נראה. חומרי הפלאים נחוצים לעלילה. בעזרתם יצליח בובא לחלץ את דרוזיאנה ממיטת הכלולות של מאקאברון...

המספר מחייך: זה נפלא, זה מדהים, וכל הקהל כבר צמא לסוף המאושר... ואילו המספר האירוני עוד יוסיף כהנה וכהנה.

הדמות המיתית ה'אמיתית' הוא בלי ספק הפּלֶבְאִיש פּלוקאן. נוסח מוזער של

הקנטאור היווני. בעל כוח אדיר, תבונה אנושית ונאמנות של כלב... שולף חרב ובעל תושייה (מיילד, משיג אספקה אצל נזירים), אך נקרע במלתעות האריה, שגם עליו מופעל קסמו של דם-מלכים, המרתיע אותו מפני פגיעה בדרוזיאנה ותאומיה (בתים 472–478).

דמיונו של המספר אינו עולה על גדותיו ואינו חורג מן הדרוש לו בסיפור האבירים, כדי לעורר עניין, להניח את הדעת ולהנשים את דבריו באירוניה דקה.

14.

ההתבוננות אל 'ספר בובא' במהדורה המצולמת של יודא א. יאָפע מעוררת פליאה אל המראה החיצוני של הדפים. היצירה בנויה שירים-שירים, 650 במספר, הערוכים לפי משקל היאמב ומבנה החריזה של ה'אֹטְבָה רימה' (אבאבאבגג). כל שיר מהווה בית לעצמו בקומפוזיציה ובתזמור של היצירה. עותק מצולם של ספר, שנכתב ב־1507 ופורסם ב־1541, הוא כאבן שואבת לסקרנים. קל וחומר – לאוהבי יידיש.

בעיות המשקל והריתמוס זכו לעיון מדעי מפורט ומעמיק, פרי עטו של המלומד בנימין הרשב (Hrushovski 1964), שהוא אבן-שתייה לכל לימוד ומחקר בתחום הספציפי הזה. עתה כאז.

לעומת זאת נעלה כאן, בסיום סקירתנו, השערה מסוימת בדבר טיב המבנה של היצירה ומשמעותו.

המתבונן מקרוב יכול בלי קושי להבחין בכפל-פנים הטעון במבנה ממנו ובו. לאמור:

- א. מדובר בשיר שהוא גם סיפור, בצרור שירים המזרימים סיפור אחד.
- ב. זו בעצם שירת בובא הגיבור, האוהב, הלוחם, המנצח, בן-המלך החותר למלוכה ומגיע אליה. וכל מה שקורה לו מסופר בפאתוס, אך גם באירוניה. אפשר אמנם שהיה אביר כזה, אולי בחצרו של המלך ארתור האגדתי – אך הדברים המסופרים בשיר לא היו ולא נבראו. אליהו בחור שאב אותם מן המקור האיטלקי, ששאב כנראה מן המקור האנגלו-נורמאני, והמקור הראשון שאב מן הדמיון. והדמיון חופשי כציפור, וכורך מעשים שהיו עם להד"ם.
- ג. 'ספר בובא' הוא שיר-של-שירים. בין שיר לשיר מתרחש דילוג. הדילוג משתלב בְּמִשְׁךָ – ואף מאיץ אותו. העלילה נמשכת, והיא נקטעת על-ידי סטיות ממנה ואף על-ידי הסתעפויות. הרצף והדילוג אחוזים זה בזה.
- ד. מדובר בעצם בטקסט שהוגש בלחץ. כוונת הלחץ היא גם להנעים וגם להרגיל את האוזן לנעימה החוזרת. בתוך הזרם המוכר עולים בלי הרף המילים השונות, החרוזים השונים. נוצרת מעין שזירה של הרגיל, החוזר, עם החדש, ולא פעם – מפתיע.
- ה. עצם הריתמוס בנוי על עקרון של ניגוד: הדיבור הזורם כנהר במסלול חד-כיווני נתקל ב'אבני-נגף' (חרוזים) המחזירים אותו אל מה שנאמר לפני כן. דברים האמורים בזה-אחר-זה מתייצבים גם כזה-ליד-זה. זה טעמו של כל ריתמוס וסגנונו.

- ו. כל בית הוא שיר לעצמו, אלא שצבת בצבת עשויה — והשלמות מצטברת כפסיפס. כל בית סגור ופתוח, סגור לעצמו ופתוח להקשר שלו.
- ז. המספר הוא גם זמר. רצו לראות בו זמר משוטט, 'שפילמאן' בלע"ז. אלא שמספר זה הגיע לא מן הרחוב היהודי אלא מן המקור האיטלקי. ולא עוד אלא שאליהו בחור נכנס אל נעליו. לא יותר. נעול נעלי המספר האיטלקי עולה ב'ספר בובא' מספר יהודי, יהודי אשכנזי באיטליה, השר את סיפורו ביידיש, בלשון המדוברת של סביבתו הקרובה. והנה הוא בחוץ וגם בפנים, מחייך אל מאזיניו וגם קורץ להם.
- ח. ואחרון אחרון — הלשון עצמה. יש לקוות שבלשנים עוד יחקרו אותה ואת מקורותיה. ענייננו כאן הוא לציין את השימוש בה ב'ספר בובא', לאמור: המבנה התובע משמעת של קולות המצטרפים לשורות של שיר, גם מרחיב את השימוש בלשון (על-ידי חיפוש מתמיד של מילים מתאימות) וגם מגביל את שימושה למסגרת הנתונה מראש. הלשון היא אפוא גם פתוחה יותר, אך גם סגורה יותר.
- כל הדברים האמורים אפשר שכוחם יפה לגבי כל הז'אנר של שירת אבירים. לא אוכל לשפוט ולסכם, מחוסר היכולת לקרוא את היצירות בלשונויותיהן המקוריות. אך מי שכוחו יפה בלשונות אירופה השונות — אפשר שיבחין בסימני-היכר משותפים.
- מדובר במבנה דיאלקטי, העשוי להפוך סיפור עממי תמים למדי למעשה אמנות. כך נתפס ותואר 'ספר בובא' בעיני החוקר נחום ברוך מינקוב (מינקוב 1950: 29-57).
- המבט שלנו עשוי לפנות עתה אל 'פאריז אונ' וויענה', שזכה לשתי מהדורות נהדרות: מהדורת חנא שמרוק, שהופיעה בהוצאת האקדמיה הלאומית הישראלית למדעים, ומהדורת אריקה טים (Timm 1996) שהופיעה בהוצאת ניקמאיר בטיבינגן. כלום גם יצירה מופלאה זו נכתבה בידי אליהו בחור, בימי בגרותו וזיקנתו, או שמא כתב אותה מחבר אלמוני בהשראתו?
- יש לשער, שחידה זו לא נוכל לפתור. לפחות נקווה, שאוצרות ספרות אלה יזכו גם לתרגום להנאתם של קוראי עברית סקרנים ואניני טעם.

נספח

תמצית מעשה סיפורו של אליהו בחור על בֹּבָא האביר *

הסיפור פותח בהצגת הניגוד בין המלך הזקן של אנטונה — גווידון, ואשתו הצעירה בראנדוניה, הזוממת לחסלו.

בשעתו היה גווידון איש חזק, יפה תואר, אביר מן הגיבורים, מושך לב נשים ומבלה להנאתו [4]. אלא שהשנים חלפו והגיל עשה את שלו. יועצים יעצו לו להביא אל מחיצתו אשה צעירה, שתחמם גופו לעת זיקנה [5]. וכך הגיעה אל חצר המלך באנטונה בראנדוניה, נסיכה מבורגנוואלד, אשה צעירה בהירה ויפה עד מאוד. בימים היא בילתה בנעימים, הלילות — לעומת זאת — היו מעיקים ובלתי נסבלים [6]. אף על פי כן היא הרתה וילדה בן. זה היה בֹּבָא [7].

בובא נמסר לטיפול וחינוך לאביר סיניבאלד בבירנית שלו שביער סאנסימון. אשת האביר הניקה אותו, ולהלן נרתם האביר עצמו וחינך אותו ואימן אותו בתורת הלחימה [11].

האם לא סבלה את בנה מפני דמיונו אל אביו. היא החליטה לעשות מעשה. היא קראה אליה את האביר ריצ'ארד, נאמנה [13], ושלחה אותו לצרפת, להרצוג דודון עם הצעה מפתה: היא תגיש לו הזדמנות לנקום את מות אביו, שהומת בקרב בידי גווידון [16], ויתר על כן — היא הציעה לו כפרס נישואין ומנעמים על יצועה [18]. לאחר הרפתקאות והיסוסים עלתה יפה המזימה. גווידון המלך הומת, ירוי במטר חיצים [25].

בובא נדרך מחשש לגורלו וניסה להתחבא, אך נתפס בידי חיילי דודון והובא כאסיר לאימו.

בינתיים חלם דודון חלום, ובו הופיע לעומתו בובא, הפילו מן הסוס ושיסף את גרונו [58]. לאחר שדבר החלום הגיע לידיעת בראנדוניה המלכה, היא ציוותה לכלוא את בנה בובא בצינוק וניסתה להרעילו בפיגולי בשר תרנגולת. המשרתת שהוטלה עליה משימה זו, נכמרו רחמיה עליו, והיא הצילה אותו [70].

בובא נמלט; הגיע לחוף הים [75]. אל אותו החוף הגיעה ספינה ובה סוחרים מבארבאריה. בובא שכב על החוף תשוש מן המסע הארוך, מיוגע ומעולף. הסוחרים טיפלו בו, האכילו אותו והעלו אותו על סיפון הספינה. הוא התאושש ובחפץ לב קם לשרת את הסוחרים [80]. בובא היה צעיר כליכך נחמד, שהסוחרים החלו לריב ביניהם מי מהם יזכה בו כעבד. בובא הציע להם פשרה: למכור אותו בשוק העבדים ולחלק ביניהם את הכסף [83].

* הסיפורה בסוגריים המרובעים מציינת את המספר הסיפורי של הבית בפואמה.

בינתיים פרצה סערה עזה בים והספינה שהיתה קרובה לטביעה הגיעה פגועה ורצועה אל חוף מבטחים באי ארמיניה (88–90). מלך האי עם פמליה של מלווים הגיעו אל הנמל מתוך סקרנות לראות מה טיבה של הספינה שהצליחה לשרוד בסופת הים [91].

הסוחרים מכרו למלך את בובא כדרך שמוכרים סוס אציל בשוק [93]. וכך הפך הנסיך בובא לסייס עם סייסי המלך באורווה המלכותית [97]. חלפו שנתיים. בובא צמח והתבגר, ראשו הפליא בקווצות תלתלי־הזהב שלו. אי אפשר היה להתעלם מיופיו [97].

למלך ארמיניה היתה בת יפהפיה. קראו לה דרוזיאנה היפה. ואמנם ספק אם אמנם היה היתה אי שם נערה יפה ממנה. והנה גם היא לא פעם השקיפה מבעד לחלון, וגם השגיחה בסייס היפהפה [100].

יתר על כן, היא חלמה עליו בהקיץ ובשנתה בלילות. ובראותה אותו רוכב ומפליא פעלולים בסוסו, נדלק לבה של דרוזיאנה — עד כי לא היתה מסוגלת כלל לאכול ולישון [102–103].

בעורמתה הצליחה דרוזיאנה להביא את בובא בתפקיד של משרת למסיבה, שהיא אירגנה לסגל נערותיה. ושם היא שמטה סכין מתחת לשולחן, וכאשר בובא אץ להרים את הסכין, היא צנחה אליו ונישקה אותו. בובא הסמיק ונבוך מאוד [108–111].

בימים ההם הגיע לארמון אביר המלך מאקאברון, איש נשוא־פנים ומנוסה בקרבות [114]. מאקאברון, כמובן, בא לבקש את ידה של דרוזיאנה [115]. המלך קיבל אותו בכבוד רב, הכין לו דירה, משקאות ומזון, וערך תהלוכה ותחרויות בעיר בין נסיכים ואבירים, בנוכחות פרשים רבים וליצנים. קהל רב עקב אחר החגיגה הססגונית מן החלונות והגגות [117].

גם דרוזיאנה היפה הופיעה בלוויית חבורת גבירות יפות ומצאה את מקומה המיועד על מדרגות השיש. לידה ניצב איש־תרועות עם קרן ביד [118]. לפי הוראתה היה בעל הקרן מריע — וכל אירוע, לרבות קרב־ביניים, היה נפסק בו במקום [119].

גם בובא יצא רכוב על סוסו כדרכו יום יום לקצור ירק לסוסיו. לאוזניו הגיעו הקריאות, התרועות והזעקות ושאות־קרבות־האבירים מן הכיכר המלכותית. הוא התקרב למקום וראה כיצד מאקאברון מנצח אביר־אחר־אביר [121]. כי הוא ביקש להפגין לעיני דרוזיאנה את מעלותיו. האבירים נרתעו מלהתמודד עימו [122].

יצרו של בובא הסיתו לקום ולהילחם במאקאברון [126]. הוא מצא באורווה כידון ויצא לזירה. בקריאות 'פנו דרך!' הוא הסתער על מאקאברון, הפילו מן הסוס ואיפשר לנעריו לחזור ולהושיבו באוכף, ידו היתה שבורה. דרוזיאנה פקדה על התוקע בקרן להשמיע תרועה [129]. החגיגה תמה. הקהל החל להתפור. בובא חזר לאורווה, הסיר את מגן האביר, הניח את הכידון, ופרש לישון [130].

הכול דיברו על הצלחתו של בובא. דרוזיאנה חשקה בו יותר מקודם. היא באה לאורווה ומצאה אותו ישן [132]. היא משכה אותו ברגליו, העירה אותו ואמרה:

"אתה תאוות לבני מדוע אתה פונה לי עורף? מדוע אתה עקשן? יש לי זוג שדיים יפים!" — ותוך כדי דיבור חשפה את שדיה — "כיצד אתה יכול לטרב?" בובא כבש עיניו ברצפה [133–136].

דרוזיאנה נישקה לו ושאלה אותו על מוצאו. בובא שיקר: "הורי גירשו אותי מן הבית. הם קבצנים" [140]. דרוזיאנה לא האמינה לו, וסיפרה לו סיפורים מצחיקים [142].

בשעה שהם בילו בנעימים הודיעו למלך, שהסולטאן ובנו עם 10,000 איש קרבים אל חומות העיר [143]. הסולטאן דרש את דרוזיאנה, לאמור: "בני רוצה בבתך. תן אותה ברצון או בחרב!" [144].

לבנו של הסולטאן, לוציפר, היה מראה של מפלצת, ממש של שד לא־מדומה. הוא היה חזק מאוד, והכול רעדו מפניו [146]. המלך סירב: "מוטב לי לשחוט אותה מלהשיאה לשד" [148]. פירוש הדבר היה — מה אם לא? — מלחמה.

החל גיוס הלוחמים. גם מאקאברון הגיע. יצאו מן השער מזוינים ונלחמו כאריות. משני הצדדים נפלו חללים [151]. לוציפר רכב על גבו של פיל. בידו נשא מוט ברזל. איש לא העז להתנגד לו [153].

לוציפר הפיל את סוסו של מאקאברון — וציווה על אנשיו לכבול אותו ולהוליכו לשבי. וכך קרה גם עם המלך עצמו [156]. אנשי המלך פנו עורף, נמלטו על נפשם. מי שנשאר להילחם — נספה [157]. בינתיים ביקש בובא את דרוזיאנה שתרשה לו לצאת ולראות מה קורה. היא נישקה אותו ונתנה לו ללכת [159].

בצאתו פגש בובא בלוחמים הנסוגים ושמע, שהמלך ומאקאברון שבויים [160]. בובא חזר לאורווה. סיפר לדרוזיאנה, והיא אמרה: "אתן לך את נשקו של אחי שנהרג — יקום האל דמו! ורק דבר אחד אבקש לדעת: "מי היו הוריק?" [163–164]. הוא סיפר לה את האמת, היא קפצה משמחה והביאה לו את החרב המכונה פּוּמְלָה, והעמידה לרשותו את הסוס המיוחד ששמו רונְדְלָה [166].

תוך כדי ברכות ונשיקות נכנס לאורווה הנסיך אוגלין, בן־דודו של המלך. הוא התנפל בדיבורים קשים על דרוזיאנה, האשים אותה בזימה וקרא לה 'זונה' [170]. בובא קם והרביץ לו. הנסיך נפל, הפיל את הדגל שנשא בידו ונמלט. דרוזיאנה הרימה את הדגל ובובא יצא למלחמה [171–172].

לקראתו באו שרידים נסוגים. בובא דיבר על לבם להתעשת ולבוא אחריו לקרב. אחדים אמנם שוכנעו ובאו. מראה שדה־הקטל היה קשה [173–175].

בובא חדר במהירות בין שורות האויבים והפליא להדהיר את סוסו ולהמית בחרבו [176–178]. לבסוף התרחש העימות בין בובא ללוציפר. לוציפר זלזל בו, אך בובא היכה בו בכידון, שנתקע בגופו. לוציפר נפל מן הפיל ושבק חיים לכל חי [182–183].

שליחים הודיעו לסולטאן שבנו הומת. הסולטאן בכה מרוב יאוש. אבדו לו בנו וכבודו [189–190]. בובא רץ בעקבות הסולטאן עד חוף הים. הסולטאן נמלט. בובא מצא את השבויים ושחררם. המלך בכה מרוב אושר. אף מאקאברון הודה לבובא [192–194].

הם חזרו לעיר לקול תופים וחצוצרות. דרוזיאנה באה לקראתם [197]. היא

סיפרה לאביה, שהיא ציידה את בובא בנשק ונתנה לו את הסוס רונדלה, ואף הבטיחה להינשא לו. המלך מיד נתן את הסכמתו וברכתו [199–201].

למחרת נודע בעיר, שבובא עומד להיות חתנו של המלך [203]. העיר צהלה ושמחה. לא כן בן-דודו של המלך – אוגלין, שהחליט להפר את הנישואין האלה ויהי מה [204–208]. הוא פנה אל המלך, אך לאחר שנדחה – החליט לעשות מעשה. הוא קרא לרעיו וסיפר להם על מזימתו להמית את בובא [210–211]. עשרים איש באו בלילה לחדרו של בובא מתוך כוונה לשסוף את גרונו, אך איש לא העז להתקרב ולהרים יד [212–213].

היה ביניהם זקן אחד, שהיה דומה למלך. הוא הציע להם תחבולה להיפטר מבובא, לאמור: "הוא יתחפש למלך וישלח את בובא לסולטאן. במכתב שיתן בידו יכתוב הזקן לסולטאן, שמוכ"ז הוא האיש שהרג את בנו לוציפר, והוא רשאי לנקום בו [214–216]. ועוד יגזור על בובא המלך המדומה: 'אל תספר מלה לדרוזיאנה!'" [219]. וכך אמנם עשו.

בובא קם ויצא לדרך, בלי הציוד ובלי רונדלה [220]. הוא רכב מדה, עבר מעיר אל עיר. החום הציק לו, והרעב אף יותר מן החום [221–222]. הוא נפגש עם קבצן גרמני משוטט, שנתן לו לשתות יין מורעל בסם-מרדים, וכאשר הוא שקע בשינה – הסיר הקבצן מאצבעו של בובא את הטבעת ולקח ממנו כל מה שאפשר לקחת: החרב, הסוס... והסתלק [225–226].

בובא התעורר מקץ עשרים וארבע שעות – ורק מראהו העלוב של תרמיל הקבצן הבהיר לו מה קרה [229–230]. הוא הגיע לסולטאן ברגל והגיש לו את המכתב הבוגדני. הסולטאן ציווה: "קחו אותו, את הרוצח, תלו אותו!" – קשרו ידיו והוליכו אותו מחוץ לעיר אל הגרדום. התליין הכין את ביצוע גזר-הדין [233–236].

אך גם לסולטאן היתה בת ושמה מארגרתה. היא הבחינה בהתקהלות, ניגשה קרוב יותר, ראתה את בובא והחליטה, שחבל שצעיר כזה ייִתְּלָה [237–238]. היא באה לאביה, נפלה על ברכיה וביקשה לבטל את פסק-דינו של בובא. וכאשר אביה אמר לה: "הרי הוא הרג את אחיך!" היא השיבה: "אם כך – הוא בוודאי לוחם חזק". היא ביקשה רשות להשפיע על בובא שימיר את דתו. הסולטאן הסכים. היא אצה אל הגרדום והצילה את בובא ממש ברגע האחרון [238–241].

בובא הוסגר לידיה. והיא אמרה לו: "אם תאמין במוחמד שלנו, אם תוותר על אמונתך ותתאסלם – אבי הבטיח לחון אותך ולמנותך לשר גדול..." [242–243]. בובא לא השיב, עלה על הסוס שהיא הביאה והגיע יחד איתה לארמון הסולטאן. אך כאשר הסולטאן דרש ממנו להתאסלם, בובא השיב: "אני מאמין באלוהים ומוכן למען שמו להיתלות ולהישרף. – לא אתי אש משמו הקדוש. לא אחליף אֵל חי בֵּאל מת –" [245–247].

הסולטאן התקצף. אמר לבתו להמשיך במאמציה. אם זה לא יצליח – בובא תלה ייִתְּלָה [248–249]. בובא הושלך לצינוק בו רחשו נחשים. הוא נלחם בהם ומחץ אותם. מארגרתה הביאה לו אוכל ושתייה [250]. היא ריחמה עליו וחזרה

להפציר בו להתאסלם. היא לא היתה מרוצה מסירובו, אך לא הפסיקה להביא לו מזון פעמיים ביום [253].

בובא שכב בצינוק שבעה חודשים. מארגרתה הוסיפה להביא לו מזון, ואילו הוא דחה את הפצרותיה החוזרות ונשנות שימיר את דתו [254]. היא החליטה לנסותו בעינויי רעב וצמא, ויום שלם מנעה ממנו מזון. אך כאשר התעורר בלבה חשש שמא יגווע ברעב — היא אמרה למשרת: "אל תתן לו למות" [258].

בובא החליט לפרוץ ולהימלט מן הצינוק. הוא חפר ומצא בפינה חרב ישנה וחלודה וחיכה להזדמנות כלשהי... [258]. מקץ שנים־עשר חודשי הכלא, גזר הסולטאן לתלות את בובא. באו עשרים סוהרים להעלותו לגרדום. תשעה מהם ירדו לצינוק, ובובא הרג אותם בחרבו. קמה מהומה רבה. ירדו לצינוק עוד תשעה אנשים, אך גורלם לא שפר מקודמיהם. בובא הפשיט אחד מהם ממדיו ויצא מן הבור מחופש כמוסלמי [260–263].

בובא יצא וברח. הסולטאן קצף. מארגרתה שמחה. 200 חיילים נשלחו למרדף ובראשם אבריאן החזק [267]. אבריאן השתוקק לתפוס את בובא ולחסלו, אך בובא השליך אליו כידון ותקע חרב בבטן סוסו. כאשר הוא נפל — בובא היכה בו בחרב [269–270].

בובא נמלט דרך מרחבי שדות והגיע לחוף הים. שם עגנה ספינה. הספנים גם הם היו מוסלמים, אך הם לקחו איתם את בובא והעלו את המפרשים [272–273]. בינתיים ביקש הנווט לשוב אל החוף. הסוחרים רגזו על בובא, שסיבך אותם עם כוחות הסולטאן. אלה ניצבו בחוף ורק חיכו ללכוד את בובא. בובא זרק את אחד מן הסוחרים לים — והיתר צייתו לפקודותיו מרוב פחד [274–276].

ומה קרה בינתיים במחיצתה של דרוזיאנה?

מלבד אוגלין הרשע ואחדים ממרעיו לא ידע איש מה קרה לבובא [278]. דרוזיאנה החלה לדאוג, שאלה עליו אנשים רבים, אך איש לא ידע להשיב [279–280]. דרוזיאנה פנתה לאביה וביקשה לעורר אזעקה [281]. היא חיברה במו ידיה קול־קורא, ובו הבטחה של פרס גדול לכל מי שיודיע דבר על בובא. קול־קורא זה הושמע בכל החוצות שמונה פעמים [284]. אחד ממשרתי אוגלין שמע ונתמלא תאוות בצע. הוא רץ אל החצר וסיפר לדרוזיאנה דבר דבור על אופניו, מא' עד ת', ואף רשם רשימה של כל המעורבים במזימה [285].

דרוזיאנה רצה למלך. המלך הזעיק את חייליו. בני־העוולה נתפסו כולם וניתלו ליד השער [288]. וכך הקיץ הקץ על אוגלין. דרוזיאנה לא חדלה להתאבל על בובא. שום ידיעה ממשית אודותיו לא הגיעה. המלך הציע לדרוזיאנה לחדול מציפיית השווא ולהינשא למאקאברון [290–291]. דרוזיאנה פרצה בבכי, וביקשה לחכות לפחות עוד שנה. אם עד אז בובא לא ישוב, היא תעשה את רצון אביה [292–293].

מקץ שנה פרסמו בתרועות את מועד החתונה [295]. בינתיים הפליג בובא באנייה ונדד בְּשָׂדוֹת ימים — עד שהגיע אל חופה של עיר יפת־מגדלים ועלה ליבשה [296]. הוא שאל דייג שנפגש בו בדרך: — "עיר יפה זו מהי ולמי היא שייכת?" הסתר שזו עירו של האציל מאקאברון, העומד לשאת את בת־המלך

דרוזיאנה [298–299]. ועוד הוסיף הדייג וסיפר, שדרוזיאנה חיכתה לאהוב-לבה בובא שנה תמימה, אך הוא נעלם ואבדו עקבותיו... בובא היה מאושר מאוד לשמוע את הדברים האחרונים והחליט מיד ללכת אל הנשף בארמון [300]. בדרך אל הארמון נתקל בובא בעולה-רגל מרומא. בובא הציע לו להתחלף בבגדים. הלה סירב [302]. והטענה שלו היתה, שבבגדו היפה של בובא הוא לא יוכל לקבץ נדבות [303]. תוך כדי דיבור השגיח בובא בחרבו של הנווד. זו היתה החרב פומלה. בובא הכירה בהרף-עין. האיש הזה הוא שהתחפש לגרמני, הוא ששדר את בובא בהרדימו אותו ביין. בובא נזדעק: "גנב נאלח שכמותך, עכשיו תמות כאן מידי! והיכן הטבעת שלי? ואיפה הסוס?" [304–306]. הקבצן סיפר, שאת הסוס הפסיד במשחק קובייה ותמורת הטבעת קיבל מידי האיש אשה נוצרייה למשכב [307].

בובא צרח: 'בן זונה!' והפליא בו מכות. הקבצן זעק: "אלמד אותך שתי תחבולות שיביאו לך עושר" — ובובא השיב: "מות תמות אם תשקר" [308]. הוא נתן לו בקבוק עם נוזל מרדים והוסיף גם אבקה ההופכת נראה לבלתי-נראה [309]. הם החליפו בגדים ובובא פנה אל העיר, אל המקום ממנו הגיע לאוזניו קול פעמונים [311–312].

הוא ראה חבורה של צעירים משחקים בדאמקה. הוא פנה אליהם ואמר: "אני עולה-רגל עני, הבו לי הָלֶר לנשמתו של בובא האביר" [313]. הצעירים נבהלו. הם סיפרו, שמאקאברון איים להטביע במים כל מי שיזכיר את שמו של בובא. בובא ביקש שיראו לו את הדרך לארמון [314].

כאשר הגיע לארמון, הוא ניגש למטבח וקרא בקול: "תנו לי לאכול דבר-מה, אפילו ממרק הכלה, למען האציל בובא ונשמתו". הטבח הגיב: "הנה אגיש לך מנת מרק ראשונה" [315]. אמר והרים אוד בוער וביקש להכות בו את בובא, אך בובא גרם לו לטבח ליפול ולהתעלף. עוזר הטבח שהסתער על בובא במקל של מטאטא — הופל ארצה מתבוסס ללא רוח חיים [316–317].

לאחר שסעד דבר-מה, נכנס בובא לאולם המלכותי הגדול, שהמה מצוהלים ורוקדים. הוא השגיח בדרוזיאנה, שהיתה לבושה ככלה. הוא פנה אליה וביקש נדבה [320]. דרוזיאנה הציצה עליו במבט חד, החווירה וביקשה אותו להיכנס עימה לחדרה [321].

היא שאלה אותו שמא ידוע לו דבר-מה על בובא האביר. והוא ענה: "שנינו היינו שבויים. הוא מת ממש לידי" [322]. דרוזיאנה פרצה בבכי, ואילו בובא ביקש אוכל. היא ציוותה להביא לו. הביאו צלחת עם דגים. דרוזיאנה נאנחה, ביקשה לשמוע פרטים על בובא. לפתע נכנס מאקאברון [323–324]. על שאלתו היא השיבה בתירוצים שונים, ומאקאברון אמר: "אל תאמיני לכל אורח-פורח. הגידי לו 'שלום' וסלקי אותו מפניך!" [325–326].

בינתיים הודיעו שהסוס רונדלה השתחרר, פרץ גדרו וברח. הוא מתרוצץ בין האורות ומנער בשצף-קצף כל מי שקרב אליו. מאקאברון יצא ובובא שאל: "מי זה הסוס הזה?" [327].

דרוזיאנה סיפרה לו, שמאז שבובא נעלם לא נתן הסוס לאיש להתקרב אליו

[328]. בובא אמר: "אפשר שאוכל לרסן את הסוס". דרוזיאנה פקפקה, אך הסכימה להראות לו את הסוס. הם יצאו לאורות. עמדו שם רבים ובהו. הסוס כבר השליך ופצע אחדים [329–330].

הסוס חיכך ראשו וצווארו בגופו של בובא. בובא טיפל בו ובלי משים הורמו שולי מעילו. דרוזיאנה הכירה מיד את החרב פומלה: "זה של בובא! איך השגת אותה?" [333]. בובא רחץ פניו ודרוזיאנה לפתע הכירה אותו. היא חיבקה אותו ונישקה אותו ורק הרהור אחד הקדיר את שמחתה: איך אסתלק ממאקאברון? [335–337].

בובא פרש לפניה את תוכנית הבריחה בעזרת בקבוקן הנוזל המרדים. דרוזיאנה הסכימה ונטלה את הבקבוקן. נכנס מאקאברון. הוא היה מרוצה מזה, שהנווד הצליח להרגיע את רונדלה [338–341].

דרוזיאנה הלכה לחדרה, ארזה את הנשק הטוב במזון ושלחה אותו עם משרת לבובא [343]. בינתיים עלו הארמון ושמח לכבוד החתן והכלה, הכול שרו ורקדו. מאקאברון פרש לחדר השינה והתפשט לכבוד רעייתו. היא הגישה לו את הבקבוק ואמרה: "יין זה ירענן אותך". הוא שתה ושקע בשינה. היא יצאה בחשאי ונעלה את הדלת [344–347].

בובא רתם את רונדלה ושניהם עלו על גבו של הסוס ודהרו כחץ מקשת כל הלילה עד הגיעם ליער גדול. שם אכלו, נחו והתחבקו בסערת אהבה. דרוזיאנה השמיעה צעקה, כאילו בא עליה גנב, אך לא התנגדה למה שמוכרח היה לבוא [348–350].

בינתיים ישן מאקאברון עד אחרי הצהריים. הקהל בארמון תמה: זמן רב כל כך הוא שוכב עם דרוזיאנה? אך מאחר שלא יצא מן החדר – פרצו את הדלת ומצאו את מאקאברון שוכב על פניו, חשוב כמת. עוררו אותו [351–355]. כאשר הוא התעורר הוא הבין, ששתה סם־שינה. הוא זעק: "היכן דרוזיאנה? היא ברחה! אבוי!" [356]. הוא הבין, שהיא ברחה עם בובא, על כן זעק ובכה ודרש שירדפו אחריהם [357–359].

שבוי מוזר היה למאקאברון: חציו אדם – חציו כלב. הוא רץ כשד־משחת, היה לו כוח לעקור עצים על שורשיהם. קראו לו פֿלוקאן האדיר [361]. פלוקאן רבץ בצינוק. עמדו לתלותו לראווה. אביו של מאקאברון יעץ: "שלח אותו לרדוף ותבטיח לו, שתמורת דרוזיאנה יינתנו לו חייו במתנה" [362–363]. פלוקאן התחייב להביא את שניהם עד מחר כעת חיה [364]. הוא נעמד על ארבע רגליו, השמיע נביחות ופרץ בריצה אדירה [365].

בובא ישן ליד המעיין. ראשו בחיקה של דרוזיאנה. היא שמעה את השאון הקרב וגובר, העירה את בובא, שקפץ על הסוס [366]. דרוזיאנה הכירה את פלוקאן ופרצה בבכי. בובא אמר: "אני אכה בו", ואילו פלוקאן הגיב: "חזור כלעומת שבאת, יחד עם הזונה שלך!" [367–368].

פלוקאן ירה ברד חיצים אל בובא. בובא חמק. הם התנגשו פנים־אל־פנים. הסוס רונדלה עזר מאוד לבובא, אך כוחו של בובא אזל, ופלוקאן הפילו מן הסוס [369–372]. רונדלה פרץ והיכה את פלוקאן ברגליו. פלוקאן קפץ על גבו. הסוס

התפרע, רץ והפיל את פלוקאן, חרבו נשמטה. בובא חשב שפלוקאן אבוד, אך הלה קם, עקר עץ והיכה בו את בובא [375–373].

בובא נפל ומיד חזר וקם. הם הסתערו זה על זה כשני תרנגולים תוך כדי ריצה סביב דרוזיאנה שעמדה וזעקה מרוב יאוש [376]. ואז היא פנתה בדברים אל פלוקאן. והזכירה לו, שבימי שביו היא הושיטה לו סיוע ולא נתנה למאקאברון להוציאו להורג. יתר על כן: "מפני מה אתה מאמין לרשע? לשם מה אתה נלחם באביר האמיץ הניצב לעומתך?" [377–378].

דבריה השפיעו על פלוקאן, שהבין שעליו לשמוע בקול עצותיה. ובמקום קרב צמח מדברי דרוזיאנה הפיוס. בובא השליך את חרבו ושניהם התחבקו [379–381]. דרוזיאנה ובובא עלו על הסוס, ואילו פלוקאן רץ בעקבותיהם ברגליו; וכך הם צלחו הרבה בקעות וגבעות [382].

פלוקאן פנה לבובא וסיפר לו, כי אי־שם מתגורר דוכס בשם אוריון, והוא אויבו המושבע של מאקאברון. הוא הציע לגשת אליו. דרוזיאנה תמכה בהתלהבות בהצעה זו, כי האיש הגון מאוד וכן היה לה עימו מגע ידידותי של קירבת־משפחה [383–384]. הם הגיעו אל חומות הבירנית, שהיתה סגורה ומסוגרת. השומר בישר את בואם בתרועת חצוצרה. הדוכס הציץ ובראותו את פלוקאן חשב, שמאקאברון שלח אותו לפגוע בו ולהמיתו [385]. אך למראה של דרוזיאנה ובובא, המשוחחים בנחת וגם צוחקים — החליט לשאול את אשתו, והיא קראה: "אני נשבעת, כשם שאני יהודייה, שזו קרובתי דרוזיאנה, והנער היפה בובא הגיע עימה." דרוזיאנה נשאה קולה וביקשה שיכניסו אותם [386–387].

הדוכס דרש שיסלקו את פלוקאן. דרוזיאנה הודיעה בקול, שבלעדי פלוקאן רגלה לא תדרוך במצודתם. הדוכס נכנע ופתח את השער. הם נכנסו וסיפרו לאוריון האציל את הכול, דבר דבור על אופניו [388–390]. קיבלו אותם בכבוד רב, הכינו להם חדרים ופרשו לרגליהם שטיחים. ימים רבים הם בילו שם ולמאקאברון לא היה ידוע על כך דבר וחצי דבר [391]. הוא חשב שפלוקאן רימה אותו והסתלק, ושלח אחריו רודפים [392].

חוטב עצים, שנזדמן ביער בקרבת מבצרו של אוריון, ראה את פלוקאן ואת בובא רוכבים בשלום איש אחר רעהו [393]. הוא חשב בלבו: אלך למאקאברון ואמכור לו את הידיעה תמורת פרס הגון. וכך אמנם עשה [394–396].

מאקאברון גייס את כל לוחמיו — 12,000 איש — ויצא להטיל מצור על מבצרו של אוריון. ימי המצור ארכו, אך ללא הצלחה [397–399]. מקץ חודשים שלח מאקאברון שליח וביקש להיפגש עם אוריון פנים־אל־פנים, ללא עדים. אוריון בא אל החומה והרחיק ממנה את אנשיו. ואז הציע לו מאקאברון עיר שלמה במתנה תמורת הסגרת אורחיו [400–402].

אוריון דחה את ההצעה. לא אעשה זאת גם תמורת כל ארצך. מאקאברון הסתלק [403–404]. ואז הציע פלוקאן: "בואו ונילחם בו מחוץ לחומות". בובא הסכים. גם אוריון. והם יצאו עם 1,000 לוחמים חמושים דרך שער המצודה אל שדה הקרב. פלוקאן דהר לפנייהם [405].

פלוקאן ובובא פגעו ברבים מן האויבים. אפילו הסוס רונדלה שצף, בעט ורמס.

וגם אוריון הגיע עם צבאו [406–408]. מאקאברון אץ לעזרת אנשיו. בקרב הקשה נפל הדוכס אוריון בשבי וכל האחרים נסוגו אל המצודה [409–411]. הם הרימו את הגשר מעל הפיר, אך במצודה קמה יללה של מקוננים: 'הדוכס אוריון אָבֹוד אָבֹוד!'. הדוכסית התייפחה בקולי קולות [412–413].

בינתיים פנה אוריון למאקאברון והציע לו, שהוא יסגיר לידיו את אויביו המבוקשים אם הוא יחוס על חייו. אמר מאקאברון: 'קשה לי להאמין לך' [414]. אז הציע אוריון להביא לו את שני בניו כבני־ערובה ומאקאברון הסכים [415].

אוריון כתב מכתב לאשתו והעבירו בידי משרת־שליח. במכתבו הוא כתב: "תבורכי, אשתי היקרה! אני נפרד ממך, מחר יתלו אותי או יערפו ראשי. אך בקשתי האחרונה היא: שלחי נא אלי את שני בנינו למען עוד אראה אותם, אוחו בהם, אחבק אותם ואנשק אותם. מאקאברון נשבע, שהוא יחזיר אותם מיד אליך." המכתב אמנם הגיע לתעודתו [416–417].

האשה זעקה מרות, אף קראה לדרוזיאנה ובובא וסיפרה להם דבר צערה. בובא אמר: "גברת נכבדה, כלום יכולה את לסרב? אם מאקאברון אמנם נתן את הבטחתו, הוא גם יקיים אותה" [418]. הדוכסית שלחה את שני בניה היפים, כל אחד בתוך סל קלוע. הם שמחו, ואילו כל אנשי המבצר בכו. הילדים הגיעו לאביהם וכולם שמחו והתנשקו [419–420].

בבוקר השכם קם הדוכס, הניח את ילדיו ישנים באוהל החיילים ורץ אל חומות המבצר וזעק: "עזרה! ברחתי משבי מאקאברון!" השער נפתח חיש מהר והאשה רצה לקראת בעלה. פתאום היא שאלה: "היכן ילדי?" על כך השיב אוריון: "הילדים יקרים לי, אך אני יכול לעשות לך גם אחרים; לו היו עורפים את ראשי — שום ילד לא היית יכולה ללדת עוד" [421–422].

בובא ודרוזיאנה לא חשדו כלל בבגידה השפלה — ושמחו למראה אוריון המשוחרר, ואילו הוא החל לארגן את ביצוע מזימתו [423]. הוא הסביר למרעיו, שאם בובא ודרוזיאנה לא יוסגרו — שני בניו ייתלו [424]. כוונתו היתה להרוג בלילה את בובא ואת פלוקאן, ואילו את דרוזיאנה למסור חיה ושלמה למאקאברון [425].

בלילה, כאשר בובא שכב לישון ליד דרוזיאנה שלו, מבלי לחשוך דבר — דווקא פלוקאן חש באסון הממשמש ובא [427]. הוא היה חכם מאוד, ואף קלט באוזניו כל רחש. הוא הסתובב ורחרח וצותת לקולו של אוריון המתדיין עם אשתו. הוא שמע, שהיא התנגדה בתוקף לרצח, וזעקה: "מוטב שיקטלו אותי!" ואז הוא שמע את קול סטירת הלחי, שאוריון הנחית על אשתו [428–429].

פלוקאן רץ מהר אל בובא, שניהם חגרו את החרבות ופנו אל דלת חדר־השינה של אוריון. הם שמעו קולות של מהלומות. האשה השמיעה קולות של חזיר בשעת נחירתו. פלוקאן פרץ את הדלת והרג את אוריון [430–432].

ואז הם נתקלו באנשיו של אוריון, שעמדו לבצע את הרצח. בקרבות העזים הם קטלו רבים מהם, מבוכה ומהומה פרצו במבצר. חייל מבוגר אחד הראה לבובא מנהרה סודית, שתפקידה לשמש מפלט מן המבצר לעת צרה. המנהרה היתה גדולה, ואף סוס יכול היה לעבור בה [433–437]. בינתיים חיכה מאקאברון מחוץ

לחומות, שאוריון יפתח לפניו את השער. כמה פליטים מאנשי אוריון שרדו וסיפרו למאקאברון, שאוריון הומת ועימו אף חלק גדול מאנשיו [438].
בינתיים עלו בובא ודרוזיאנה על גב הסוס רונדלה ויחד עם פלוקאן יצאו דרך המנהרה. תחילה הם מיהרו מאוד, אך דרוזיאנה, שהיתה בסוף החודש התשיעי של הריונה, לא היתה מסוגלת למשא כליך מייגע. היא השמיעה זעקות מתוך צירי לידה. הם נכנסו ליער, שנתגלה להם בצאתם מן המנהרה – ופלוקאן התקין מיד משכב נוח מעלים. ודרוזיאנה צעקה ודאגה: "כיצד אוכל להסתדר בלי מיילדת?" [441–439].

ואמנם לא היה להם אף שמץ מן הציוד הדרוש חיונית ליולדת חדשה. פלוקאן אמר לה: "יש לך את בובא ואותי. הוא יתמוך בגבך ואני אוציא את הילד שלך [442]. הילד היפה נולד תוך כרי דיבור, ואחריו – השני. דרוזיאנה ילדה תאומים [444–443]. ואז יצא פלוקאן לבקש ציוד כלשהו למען היולדת, ששכבה עם שני בניה על הארץ, מאושרת ואחוזה בדאגות.

פלוקאן מצא בדרכו מנזר נידח. הנוזירים נבהלו מן היצור המוזר הדופק בשער והולך על ארבע רגליים ומאיים לפרוץ פנימה [447–445]. ובאשר הנוזירים לא נתנו לו להיכנס, טיפס פלוקאן על ארבע רגליו וקפץ מעבר לחומה. הנוזירים נזעקו מרוב אימה [449–448].

אמר ראש המנזר: "מה אתה מחפש כאן? כלום רוצה אתה ללמוד קרוא וכתוב?" הנוזירים התקבצו, לבשו עוז והתנפלו על פלוקאן בגלימות פרושות ובמקלות [450]. פלוקאן התקצף, שלף את חרבו והיכה בנוזירים. שלושה מהם הוא אפילו המית [452–451]. ראש המנזר נזדעק: "מה אתה מבקש בעצם?" פלוקאן השיב: "מזון ושתייה". ראש המנזר שמח לשמע דיבור מפורש זה [453]. הוא פקד על נוזריו לשחוט תרנגולות ואווזים ולא לחשוש יותר. והם שחטו אפילו עגל. לבסוף ערכו סעודה והושיבו את פלוקאן בראש השולחן [445–444].

לאחר שאכל ושבע ביקש פלוקאן מראש המנזר שיעזרו לו לשאת את המזון שהזמין בשביל חבריו ביער [456]. ראש המנזר היסס. ואז ערך פלוקאן אגירה של מזון וכלי אוכל מכל המינים, מילא בשקים וארז. יתר על כן, הוא מצא גם מיטה טובה ועוד אביזרי קיום. אחר־כך הוא נכנס לאורווה ובחר לעצמו פרד הגון. הנוזירים המסכנים נאלצו לעזור לו להעמיס את מלוא הציוד והאספקה ממיטב רכושם על גבו של הפרד [463–457].

פלוקאן יצא והפרד לפניו. הוא ראה בירכתי היער גופה של אחד הנוזירים שהוא עצמו המית בקרב הראשון. הוא הסיר ממנה את ברדס הצמר וכיסה בה את מטענו. בובא בא עם רדת הלילה לקראתו ושמח מאוד לבואו ולהישגיו [465–464]. פלוקאן סיפר כל מה שעבר עליו. הם העלו מדורה גדולה, חיממו מים לרחיצת התינוקות ובובא הוכיח, שהוא גם טבח מעולה [466]. הם התארגנו לאורח חיים של ציידים, אכלו ושתו והשמינו [467]. וכך נמשכו הדברים במשך שלושה ימים. דרוזיאנה חזרה לאיתנה. בובא החליט לחפש דרך אל חוף הים כדי לפרוץ את מעגל חיי־היער [468].

בובא יצא לדרך והפקיד את פלוקאן לשמור על רעייתו וילדיו. הוא נפרד מהם

בנשיקות והבטיח לשוב תוך יום־יומיים [469–470]. פלוקאן שמר בנאמנות. אפילו בלילה הוא רבץ לפני האוהל שהתקין לדרוזיאנה ותאומיה ולא עצם עין [471]. בשעות היום המאוחרות היה פלוקאן חוטף תנומה. הוא רבץ בשמש, ממש ככלב אמיתי. אך ביער יש גם בעלי־חיים אחרים. הופיעו לפתע שני אריות, שרדפו אחר צבי מתחמק. האריות פרצו אל האוהל, דרוזיאנה השמיעה צרחות. האריות הריחו אותה ואת התינוקות וטלטלו את כפתורי זנבותיהם, כאשר אין האריות פוגעים באנשים מבני האצולה. אלא שפלוקאן לא ידע על כך דבר. הוא התעורר מצרחותיה של דרוזיאנה, ראה את האריות, קפץ על רגליו, שלף את חרבו והיכה את אחד האריות על ראשו. ואז החל הקרב בין פלוקאן והאריה. פלוקאן המית את האריה והאריה השני השמיע שאגות ויללות. פלוקאן היה עייף. האריה היכה בו בזנבו. ואחר־כך טרף אותו וקרע את גופו לגזרים. הוא שבע מבשרו ודמו — והסתלק [472–478].

כאשר דרוזיאנה נוכחה לדעת מה שקרה כאן, היא פרצה בבכי ובקינה. היא חששה שמא גם בובא אבד בדרך ואולי אפילו נטרף במלתעות אותם האריות. היא חשבה בלבה, שאסור לה להישאר כאן לבדה עם שני בניה התינוקות, כי הרי אפשר שהאריה יחזור על עקבותיו. אם בובא לא יופיע עד מחר בבוקר — עליה לשוב ולחפש דרכה אל הוריה [479–480].

ובובא אמנם לא הופיע. הוא פילס דרכו ביער־עד ונלחם עם דראקונים מסוכנים. דרוזיאנה ארזה את חפצי הילדים, חיתלה אותם, היניקה אותם ורחה את עומק הצער והפחד הכרוך במצבה [481–483].

היא יצאה לדרך, עלתה הרים וירדה בקעות עד שצלחה את היער. וכל הזמן לא חדלה לבכות. היא ובניה עימה. בירכתי היער היא השגיחה ברועה ושאלה אותו: "היכן הדרך אל העיר הקרובה ביותר?" לאחר שנחה מעט ליד מעיין מפכה של מים זכים — ניסה הרועה "להתעסק" איתה. דרוזיאנה נבעתה, נטלה את ילדיה והסתלקה מהר. הרועה בכל זאת הצביע על הנתיב הנכון — והיא פנתה אל הדרך שלפניה [484–487].

היא הגיעה לעיר השוכנת לחוף הים. אניות אחדות עגנו בנמל. על אחת מהן היא הבחינה את סמלי המלכות של אביה ודגליה. היא הבחינה שבאניה רוחשת פעילות של תכונה להפלגה: העוגן הורם והמפרשים נפרשו. דרוזיאנה הרימה קולה בקריאות. צוות מלחים קטן בסירה הציע את עזרתו [488–489].

דרוזיאנה עלתה עם ילדיה על סיפון האנייה. רבי־החובל הכיר אותה מיד ושמח מאוד. לא פעם ולא פעמיים הוא נשלח לבקש אחריה בנמלי הים. הם יצאו לים הפתוח ומקץ ימים אחדים הגיעו אל ארמיניה, אל בירת אביה של דרוזיאנה. האב היה מאושר לפגוש את בתו ולשמוע את סיפוריה. היא אמרה לו, שנדמה לה שובובא אבוד אבד בין שיני אריות. המלך, שהיה איש ירא־שמים, אמר שצריך לסמוך על אלוהים ולקבל מידו את הטוב ואת הרע [489–497].

ואז פתאום נזכרה דרוזיאנה ואמרה, שבניה לא נימולו. המלך הבטיח לה טקס ברית־מילה כבר מחר [498]. הבנים נקראו גזידון — כשמו של אביו של בובא — וסיניבאלד — כשמו של מחנכו ומדריכו [499]. מצב רוחה של דרוזיאנה השתפר.

באותה שעה חזר בובא מנדודיו וחיפושיו אל פינתם ביער וראה את האריה המת מתבוסס בדמו. אחר־כך הוא מצא שרידים מגופו של פלוקאן [500–501]. הוא חיפש, כמובן, את דרוזיאנה ואת שני בניו — אך לשווא. בובא התאבל ובכה במר נפשו: "הרי אני עתה האיש הפגוע ביותר עלי אדמות". הוא קבר את שרידי פלוקאן — כי רק חסד זה הוא עוד היה מסוגל לעשות למענו [502–504].

הרהוריו של בובא לא פסקו מגעגועיו לדרוזיאנה והבנים. הוא אמר לעצמו (בדברי ירמיה, כ 14): "אָרוּר הַיּוֹם אֲשֶׁר יִלְדַתִּי בּוֹ". איש לא יכול היה לעזור לו — והוא חזר לשוטט כדרך האבירים ברוכבו על סוסו הנאמן רונדלה [505–506], הדמעות זלגו אל גבו של הסוס. הוא רכב בדרך־לא־דרך ובשביל־לא־שביל, נתקל לא פעם בדראקונים ובחיות רעות למיניהן. אפילו ענק מוזר בא לקראתו בועם (מוסיף המחבר: לא אתאר מה שקרה שם, שמא אין זו אמת) [507].

בובא לא נח ולא שקט עד שהגיע לעיר יפת־מגדלים. הוא ניגש אל פונדק. הפונדקי הציע לו להכניס את סוסו לאורווה. אמר בובא: "ברצון הייתי עושה זאת, אך אין לי פרוטה לשלם לך". אמר הפונדקי: "אל תדאג, אתה נראה לי אדם הגון, שאפשר להאמין לו ואף לסמוך שישלם. פונדקי יכול גם לחכות לתמורה אם לא עד מחר — אף עד מחרתיים". בובא נכנס לאורווה ומצאה מלאה סוסים. אמרו לו: "יש כאן אדם המגייס אבירים לצבאו" [508–510].

הפונדק היה גדול. מבנהו היה דומה למבצר. באולם הגדול מצא בובא אנשים רבים, אוכלים ושותים, ממש עם לועס וגומע. הם הסתכלו על בובא בפליאה. מזמן לא פגשו אביר כזה. אחר אמר: "זה צריך להיות תרנגול עז־מצח בדו־קרב, מסוגו של דיטריך פון ברן המנוח, או אולי הילדבראנד" [511–512].

האיש שנראה היה כראש־החבורה חקר את בובא: מי הוא? מה הוא? מי עימו? מהי דתו? ולבסוף הבטיח לו הרים וגבעות אם הוא יסכים לשמש אצלו כראש־מאה־לוחמים. ובובא השיב: "לא אשיב פנייתך ריקם. במיוחד לשם כך באתי מפולין". וראש־החבורה הסביר: "אתה תבוא איתנו ללומבארדיה, יש שם בירנית, הקרויה סאן־סימון, ובראשה לוחם נפלא ושמו סיניבאלד, ואנוכי — בנו. נסיך אחד מאנטונה ששמו דודון מבקש לנשל את אבי ממצודתו. הנה גייסתי לוחמים כדי לעזור לאבי" [513–515].

בובא מיד הכיר את האיש. שמו היה טיריץ. בימי נעוריהם היה ביניהם קשר ידידות. אלא שהוא נמנע מלהזדהות והבין, שהוא עצמו מעורב בהתעצמות הזאת [516].

ואז קרא טיריץ לבעל־הפונדק וביקש אותו לערוך פְּרָה. בובא היה מורעב והתנפל על האוכל בתיאבון. טיריץ חשב בלבו: שמא הגיע אביר משוטט זה מפולין הנה מפני מצוקתו, וכוונתו יותר למלא את קיבתו מאשר להילחם בשדה־הקרב.

* דיטריך פון ברן והילדבראנד הם שני גיבורים של שירת האפוס הגרמני הקדום. דיטריך פון ברן הוא כינוי של מלך האוסטגותים תיאודוריק הגדול [מלך בשנים 471–562 באיטליה], ואילו הילדבראנד היה נושא־כליו, אביר, לוחם ויועץ.

טיריץ השמיע את ספקותיו. בובא שמע והחריש. הכול שכבו לישון. מקץ שעות אחדות ציווה טיריץ למחצצר להשמיע תרועת־השכמה [517–519]. הם יצאו לדרך. מספרם היה כ־800 איש, מהם פרשים ומהם רגלים. בובא היה מזוין מכף רגליו עד קדקודו. וכך הם הגיעו כמעט עד סן־סימון. סיניבאלד בא לקראתם וברך את בנו בשמחה. הוא שאל: "היכן היית זמן רב ומניין השגת את המפקד־האביר הנאה הזה?" וטיריץ סיפר לו, שהוא מצא אותו ממש במקרה. האמת היא — הוא אמר לאביו — שאיני יודע עליו דבר, פרט לעובדה, שהוא אולי הזללן הגדול ביותר עלי אדמות. לא ראיתי בו שום גילוי של גבורה, פרט לכושר האכילה האדיר שלו [520–522].

בובא שמע את דבריו והם הרגיזו אותו — והוא קרא לו מיד לדו־קרב. טיריץ הסכים [523–524]. כולם היו סקרנים לראות את קרב האבירים. הם הסתכלו כיצד שני הלוחמים פנו בדהירה איש לקראת רעהו. בובא ניפץ את המגן של טיריץ והפילו יחד עם סוסו [525]. עוזריו הקימו אותו, והוא נשבע לנקום על הקלון הזה, לאמור: "במו ידי אמית את בן־הבליעל הזה" [526].

סיניבאלד קרא לשניהם וביקש לפייסם. הוא הכריח אותם להתחבק ולהתנשק (הערת המחבר: שכחתי לציין, שבובא קרא לעצמו אוגוסטין, כדי שאיש לא יכירו) [527–528].

בובא פנה לטיריץ והציע לו לצאת לסיור לאנטונה ולראות מה עושים אויביהם. הם יצאו למחרת ואיתם כל מחנה הלוחמים, כשדגלי המלך גווידון (אביו של בובא) מתנוססים בידיהם [529–530]. הם התקרבו לאנטונה. אחד מרועי העדרים הזעיק את העיר, ותוך זמן לא רב פרצו משערי העיר אלפיים לוחמים ובראשם הנסיך דודון ואחיו אלבוריגו. בובא שאל את טיריץ מה הם השניים, והוא ענה: "רק שהאל יצילנו מידם!" [531–534].

ותוך כדי דיבור הוא הסתער בקריאת קרב על אלבוריגו. בובא בא לעזרתו ושלח את כידונו אל בטנו של האויב. כאשר דודון ראה מה שקרה הוא התנפל על בובא. שניהם שלפו חרבות ובובא פצע אותו בראשו — ולהלן הפילו במכות נאמנות. חייליו אצו להצילו, אך בובא נלחם בהם, ורבים מהם הפיל חלל — עד אשר נסוג ממעגל הלוחמים בעזרת סוסו רונדלה [535–540].

הלוחמים נטלו את דודון הפצוע, שמו אותו על מגן גדול והחזירו אותו לעיר. טיריץ ובובא נלחמו נגד האחרים. תוך כדי קרב הם נסוגו אל סן־סימון והגיפו את שערי המבצר. באנטונה רבו הבוכים והמקוננים, בסן־סימון — הכול צהלו ושמחו [541–543].

טיריץ סיפר בהתפעלות את עלילותיו של בובא (הוא אמר — אוגוסטין). וסיניבאלד ציווה להכין משתה לכבודם. למשתה הוזמנה גם אשתו של סיניבאלד [544–546].

אשתו של סיניבאלד, שישבה מול בובא, לא הסירה את עיניה ממנו. היא חשבה: כמה דומה האביר הזה לבובא! היא קראה לבעלה עם תום הסעודה ואמרה לו: "הסתכלתי על אוגוסטין — ונרמה לי שזוהו בובא." סיניבאלד דחה רעיון זה, אך אשתו, שהיניקה את בובא, לא עצמה עין כל הלילה [547–549].

בבוקר היא קראה לטיריץ בנה, סיפרה לו את מחשבותיה וביקשה אותו להביא את אוגוסטין אל המרחץ ולבדוק, שמא יש לו על ירכו סימן של כווייה, עגול כמו גלגל, שהיא עצמה גרמה לו, וגם שתי יבלות על כתפו. טיריץ ניגש מיד לבובא והזמינו למרחץ. הוא גילה, כמובן, את הסימנים – ורץ כחץ מקשת לאימו לבשר לה את הבשורה [555–550].

מרוב התרגשות היא רצה לקראת האביר, חיבקה אותו בזרועותיה ואמרה: "כלום אין אתה בובא שגידלתי והינקתי משני שָׁדִי?" בובא לא הכחיש, רק ביקש אותה לשמור את הדבר בסוד, ולגלות רק לטיריץ ולסיניבאלד [557–556]. שניים אלה חיבקו את בובא ונישקו אותו, ובובא סיפר להם כל מה שקרה לו [558].

בינתיים קרא הנסיך דודון לכל הרופאים ולכל הכירורגים להגיע אל ארמונו כדי לרפא אותו מפצעיו. הגיעו רופאים מקרוב ומרחוק. ובובא החליט לרכוב על פרד אל העיר, להתחפש לרופא מנתח ולשים קץ לחייו של בן בליעל זה. טיריץ החליט להצטרף אליו [561–559].

הם ערכו את אביריהם במצב 'הכן' לכל קריאה ברגע שתושמע תרועת החצוצרה והכול ידהרו אל שערי הארמון בקריאות 'בובא! סיניבאלד הביע חשש, שאת טיריץ יכירו, גם אם הוא יתחפש. בובא נתן לו אבקה, שהשחירה פניו וידיו עד כי אי אפשר היה לא לראותו כבושי. הוא לבש גלימה וחגר לצדו פגיון [564–562].

אף בובא התחפש בגלימת ארגמן, אבנט רחב וצמידי זהב. סיניבאלד נתן לו פרד יפה – והוא ממש יכול היה להתחזות לרופא. טיריץ רכב אחריו על גבי סוסה. הם הגיעו לאנטונה ונכנסו לפונדק שנקרא 'בסימן הכתר' [566–565].

טיריץ יצא וכינס את האצילים נאמני המלכות של גוידון ובישר להם על שובו של בובא ועל כוונתם להמית את דודון: "עליכם להשתלט על השער. וברגע שתשמעו שדודון חוסל, עלו על מגדל התצפית והריעו בקרן. אבי היקר מחכה לאות. וברגע שהוא יגיע עם כוח האבירים שלו – פתחו לפניו את השער" [568–567].

בינתיים הפיצו בעיר שמועה שרופא מופלא הגיע, וידיעותיו רבות יותר ועמוקות מגדולי רופאי הזמן הקדמון (גָּאֶלְן והיפוקראטס*) – ושיטותיו לא היו מוכרות אפילו לרופא הדגול והפילוסוף הפרסי אבן סינא** [570–569]. המלכה בראנדוניה (אימו של בובא) שלחה משרת להביא את הרופא המופלא. הרופא לא ביקש שכר־טרחה. עם בוקר הוא הלך בלוויית טיריץ לארמון.

* היפוקראטס (460–370 לפנה"ס): גדול הרופאים ביוון העתיקה. נחשב לאבי הרפואה. הוא הפריד את הרפואה מהפילוסופיה והדת וגם חיבר את שבועת־המוסר של הרופאים. גָּאֶלְן (130–200 לפנה"ס) רופא יווני ידוע, הכניס שיטתיות בתורת הרפואה. סמכותו שיצאו לה מוניטין לא נפסקה עד המאה ה־16.

** אבן סינא (980–1037) רופא ופילוסוף פרסי. ערך את החלוקה השיטתית של המדעים, שהיתה מקובלת באסכולות של ימי־הביניים באירופה. פרסומו היו ידועים הן ברפואה והן בפילוסופיה.

בראנדוניה קיבלה את פניו בבכי. הוא התחמק מללחוץ ידה. בובא הוכנס אל הפצוע. הוא ציווה על כל הנוכחים לצאת. דודון התפשט והתערטל. ואז שאל אותו בובא על נסיבות הקרב וסיבותיו. דודון השיב: "האויב גזל ממני פרות ועגלות, וזה שפגע בי הוא כנראה הַשָּׁד משחת בעצמו" [571–576].

על כך השיב לו בובא: "אפשר שזה בנו של האיש שאתה רצחת והוא מבקש לנקום". דודון ביטל רעיון זה: "ההוא מת מזמן, דרשתי מאימו להמיתו" [577].

אמר לו בובא: "התבונן אלי היטב. אני הוא בובא, שאת אביו רצחת". עם המילים האלו הוא שלף את חרבו והרג את דודון [578]. הוא יצא אל טיריץ, שנלחם עם חיילים אחדים — וביקש להזעיק את סיניבאלד וצבאו [579].

לוחמיו של דודון התפזרו במבוכה. רבים מהם הומתו לפי חרב ואז ציווה בובא להשמיע את תרועת הקרן ודרש מכל נושאי הנשק להניח את נשקם. וכך אמנם נעשה [580–582]. את המתים קברו. בראנדוניה יצאה ביללות וכרעה ברך לפני בובא. היא ביקשה רחמים וסליחה.

בובא לא היה מסוגל לדבר איתה מלה. הוא מסר אותה לידי סיניבאלד וטיריץ ובעצמו הסתלק. סיניבאלד אמר לה: "בראנדוניה, בראנדוניה, מכשפה מרושעת! גרמת לרצח בעלך והיית מוכנה לשלוח למוות את בנך. היה מגיע לך שיערפו את ראשך ויגררו נבלתך בחוצות. אך מאחר שאת אימו, חיך יינתנו לך במתנה ותיסגרי במנזר עד יום מותך" [583–586].

בובא קבע את מלכותו ואת סדרי שלטונו. מקץ חצי שנה, כאשר הוא ישב ושיחק שָׁח עם סיניבאלד, הופיע שליח והביא מכתב מבבל. כתבה מרגרתה. אביה הסולטן מת והשוע פֶּאָשָׁמוֹנט רוצה להפקיע אותה ממעמדה ודורש ממנה להינשא לו [587–588].

מרגרתה הזכירה לבובא את עזרתה בהצלתו — והביעה את נכונותה להיות אשתו החוקית [589]. בובא החליט קודם כול לעזור לה. גם סיניבאלד סבר כך. הוא נטל עימו את טיריץ בראש כוח ניכר של אבירים מתנדבים ואת ענייני הממלכה הניח בינתיים בידיו של סיניבאלד [590–597].

כאשר טיריץ עם לוחמיו עזי־הנפש התקרבו לחומות העיר, הם נתקלו במספר גדול של מוסלמים, שהיו בעיניהם כעובדי־אלילים, שהקיפו את העיר. התפתח ביניהם קרב אדיר. רבים נפלו חלל עד הבוקר [598].

פֶּאָשָׁמוֹנט אמר: "בשם הַשָּׁד מִשְׁחַת — אני חייב לראות מי הם האנשים האלה!" הוא רתח מזעם. ואז עלה לעומתו טיריץ והתגרה בו והתנגש איתו בדו־קרב. פאשאמונט קילל את טיריץ ואיים להפוך אותו לנכה וחיגר בכוח חרבו. גם טיריץ שלף את חרבו מגדנה. אלא שטיריץ לא היה לאל ידו לעמוד מול לוחם כפאשאמונט, וכוחותיו הלכו ואזלו. עובדה זו לא נעלמה מעיניו של בובא. הוא חש בסכנה הנשקפת לטיריץ — ועל כן מיד כיוון את סוסו רונדלה, היכה בעוצמה את פאשאמונט והעיפו מאוכפו ארצה. להלן הוא דקר אותו חזור־ודקור עד שהלה התבוסס ברמו על פני השדה. הוא קרא לעזרה את מוחמד, אך לא זכה להיענות כלשהי. וכאשר המוסלמים ראו את מפלת מנהיגם — הם החלו לסגת [599–603]. גם חילה של מרגרתה יצא לפגוע באויב הנסוג. בובא המית אויבים רבים, וכך

גם טיריץ. הם הדפו אותם אל חוף הים ושם הם נאלצו אפילו לטבול במים [604–606]. המנצחים חזרו העירה רכובים על סוסיהם בלוויית תופים, חמת-חלילים וחצוצרות. מרגרתה חיכתה להם על אחד המגדלים. היא ירדה ובירכה את בובא בשמחה רבה, בחיבוקים, ובברכות תודה [607–609].

אחרי סעודת הנצחון אמרה מרגרתה לבובא: "אתה זוכר, שביקשתי אותך להתאסלם ואתה סירבת. עתה אני מוכנה למענך להתנצר". בובא אמר: "זה יהיה יפה. אסכים אולי גם לשאת אותך לאשה, אלא שנחוץ קודם כל להכריז על כך ולהודיע בעולם" [610–611].

בבוקר הודיע בובא לכל הנסיכים, השועים והאצילים, שאם הכול יתנהל כשורה, תיערך חתונה ביום הראשון לחודש ניסן. יצאו השליחים לכל קצות העולם להפיץ ידיעה זו [612]. ידיעה זו הגיעה גם לדרוזיאנה, שהתגוררה בארמון אביה. היא הבינה שאסור לבזבז רגע. "אני אבוא אליו כשם שהוא בא אלי – בדיוק אל נשף החתונה" [614].

דרוזיאנה למדה לנגן על קתרוס. היא צבעה באבקה שחורה את עורה ואת עור בניה ויצאה לדרך מחופשת לקבצנית משוטטת. וכך הגיעה חיש מהר לבבל. היא אמרה לבניה: "בעיר הזאת אתם תמצאו את אביכם" [615–616].

היא נכנסה לפונדק וסיפרה לפונדקי, שהיא באה לחתונה המלכותית, ומאחר שאין לה פרוטה – היא תנגן בקתרוס ותשיר עם בניה וכך תרוויח קצת כסף. הפונדקי הביא להם מזון והבטיח, שהוא יעזור לה להרוויח את כספה. היא ניגנה שם באוזני הקהל כל הלילה [617–618].

בשעות הבוקר היא ניצבה בפתח הארמון ופתחה בשיר מאולתר, שתיאר את סיפורם של בובא ודרוזיאנה. מבעד לחלון הגיעו לאוזניו של בובא מילות השיר, מלים כדורבנות. הוא פקד להאכיל את הזמרת ולחקור פרטים אודות מוצאה. דרוזיאנה הסתלקה. אך המחשבות פרצו לליבו של בובא, להטרידו ולהדריך את מנוחתו, לאמור: "שמא דרוזיאנה עדיין חיה וקיימת?!" [619–621].

משרתיו של בובא אצור-רצו למצוא את הקבצנית המזמרת. חיפשו בכל מקום, אך לשווא. בובא נכבש על-ידי מועקה כבדה [622–623].

בינתיים הלבישה דרוזיאנה את שני בניה במיטב בגדיהם, והם נראו ממש כשתי בובות. היא אמרה להם לא להתמהמה וללכת ישר אל מדרגות הארמון ושם לבקש לראות את החתן. ואם הוא ישאל אותם לזהותם – עליהם לענות בערך כך: "אנחנו ממוצא של זאבים, מעולם לא ראינו את אבינו, אולי הוא נטרף על-ידי חיות רעות, אימנו יושבת כאן ליד הפונדק והיא ביקשה למסור לך טבעת זו בתקווה שתכיר אותה" [624–626].

הנערים נטלו את הטבעת ויצאו לדרך. הם ניגשו לבובא, בירכוהו. בובא שאל אותם לזהותם ולרצונם החפוז לראות את פניו. והם ענו: "את אבינו מעולם לא ראינו, ואימנו נמצאת כאן לבושה בסמרטוטים ופנים שחורים יותר מפחם. היא ביקשה למסור לך טבעת זו." בובא הכיר מיד את הטבעת וקרא: "בחיי! טבעת זו נתתי כטבעת נשואין לדרוזיאנה. היא שווה עולם ומלואו!" הוא נטל את שני הילדים בידו ודרש מהם להוליכו אל אימם [627–630].

לבובא הצטרפו משרתים ואבירים. דרוזיאנה — בראותה את בובא — רצה לקראתו תוך כדי בכי מרוב אושר, היא נישקה לו בגלוי בנוכחות כל המלווים, והוא כמעט התעלף מהתרגשות [631–632].

אמרה דרוזיאנה: "הן גם אתה באת אלי דקות לפני שנישאתי למאקאברון. עכשיו תורך להשיב אותי אליך." בובא השיב: "אל נא תחששי, יקירתי, אני בעלך ואת אשתי." הוא חיבק ונשק את שני בניו והם הכירו לראשונה מיהו אביהם [633–635].

מרגרתה שמעה על שובה של דרוזיאנה ופניה נפלו. עננה כבדה כיסתה את תקוותיה. בובא הרגיע אותה וביקש אותה לנהוג בסבלנות. שובה של דרוזיאנה היה רצונו של האל. והוא מצידו מוכן להציע לה להתחתן עם רעו-כאח-לו טיריץ. זה ישמור על כבודה ויתן טעם של אושר לחייה [636].

וכך נפתר הסבך בחגיגת נישואין מפוארת ומאושרת, עם ריקודים ותחרויות עליונות. ואף כי טיריץ היה יפה תואר ויפה מראה, יצוק ומרהים, דרוזיאנה לא היתה מתחלפת עם מרגרתה [637–639].

אחרי החתונה עזר בובא לטיריץ לכבוש מספר ערים. להלן הוא נפרד ממנו וממרגרתה. הם ציוו להריע בחוצרות, כפי שהיה נהוג, וליוו את בובא ומשפחתו כברת דרך. לבסוף הכול נפרדו בדמעות [640–642].

בשובו לאנטונה מסר בובא לסיניבאלד דו"ח מפורט על כל מה שהתרחש. סיניבאלד אמר: "ידיעות טובות אלו נעימות לי לעת זיקנה". בובא חזר למעמדו המלכותי באנטונה [643–644].

בובא הקיף את דרוזיאנה באהבה רבה, וכן נהג בארצו בתבונה, ולחם מלחמות רבות, שלא כאן המקום לספר עליהן. הוא גם דאג לאביה של דרוזיאנה נגד כוונות מאקאברון לכבוש את ארצו [645].

באחד הקרבות המית בובא את מאקאברון, ואחרי מות אבי-דרוזיאנה הוא הפך שליט של שתי הממלכות. השלום השתרר בכל האזור ובובא הוכר כמלך גדול. גם בניו היו לוחמים עזים ושום אביר בעולם לא יכול היה להשתוות אליהם, וכאן תם הסיפור וגם שירת האביר בובא [646–648].

לבסוף מגלה המחבר מיהו שכתב ספר זה. שמו אליהו בחור. כתיבת ספר זה נמשכה שנה תמימה, שסומנה כשנת רס"ז (1507). הוא התחיל כתיבתו בחודש אייר וסיימה בחודש ניסן. הוא מברך את האל שישלח לעמו את המשיח, שיוליכו לירושלים או לאחד הכפרים לידה כדי לבנות שם מחדש את המקדש, כן יהי רצון, אמן סלה [649–650]. בדברים האלה תם שירו של בובא האביר ונשלם.

שני נכדיו של אליהו בחור, יוסף ואליהו, הוסיפו 'סוף דבר' ובו סיפרו, כיצד הם טרחו על הדפסת ספרו של סבא.

- 1 ראה תצלום בעמ' 13. בהעתקה נוחה יותר ניתן לקרוא את הדברים כך:
 (649) דוך וויל איך אויך נענן ואר
 ווער דש בוך הוט גימאכט אונ' גישריבן
 אליה בחור נענט ער זיך צוואר
 איין גנץ יאר הוט ער דרובר בור טריבן
 אונ' הוט עש גימאכט דש זעלביג יאר
 דש מן צילט צוויי הונדרט אונ' זעכציג אונ' זיבן
 ער הוט עש אויז אין ניסן אונ' הוב עש אן אין אייר
 גוט זול אונדז געבן בור אלן בויזן תייר
- (650) אונ זול אונז דר לחן אויז אונזר פיין
 אונ' זול אונז די גינודן געבן
 דש מיר אל מושן זוכה זיין
 משיחש צייט צו דר לעבן
 דער זול אונז בורן גי ירושלים היניין
 אודר אירגץ אין איין דורפֿלן דר נעבן
 אונ' זול אונז דש בית המקדש ווידר בויאן
 וְכֵן יְהִי רְצוֹן אֲמֵן טרויאן;
- 2 ראה: באָבער 1856: 14, הערה 1; יאָפֿע 1949: 6; שמרוק תשכ"ו/1966: 347, הערה 7;
 ראָבאָק 1970: 18–24.
- 3 משה קמחי (1120–1190), בנו של יוסף. מדקדק כאביו. נהג בדרך שטללו ר' אברהם אבן
 עזרא ואביו וחבר את הספר 'מהלך שבילי הדעת'. הוא קבע את השורש 'פקד' כרוגמה
 לנטיית הפועל. ספרו תורגם ללאטינית על-ידי סבסטיאן מינסטר, והיה מקובל מאוד בין
 הנוצרים לומדי העברית.
- 4 'הברית של קאמבריי' (1508) נכרתה בין ארבעה שותפים: הקיסר מאקסימיליאן ה־2
 מבית האבסבורג, המלך לואי ה־12 מצרפת, המלך פרדיננד מארגון (ספרד) והאפיפיור
 יוליוס ה־2. בעלי הברית פלשו לאיטליה, בבשו ערים ועשו בהן שמות.
- 5 ראה: עריק 1926: 177–178; עריק 1928: 180–181; שטיף 1926: 150–158; שטיף 1928:
 148–178; שמרוק תשכ"ו/1966: 345–368. כתבי־היד של שני השירים טמונים בספריית
 בודליאנה באוקספורד ובספריית 'טריניטי קולג' בקיימברידג'.
- 6 הפיוט הפותח במילים 'צור משלו אַכְלָנוּ' כלול בצרור הזמירות לערב שבת. פיוט זה
 תורגם בשלהי המאה ה־19 בידי מנדלי מוכר־ספרים: 'גאָט פֿון זינס וואָס מיר האָבן
 געגעסן', ש"י אברמױץ: זמירות ישראל, לליל שבת, ליום שבת ולמוצאי שבת, דפוס
 באקשט, ז'יטומיר, 1875, עמ' 29–31. פרטים: ישראל דאָוידזאָן: אוצר השירה והפיוט,
 כרך 3, סימן 215, עמ' 318.
- 7 שרפה גדולה פרצה בוונציה ב־1509, כתוצאה של התפוצצות מחסן עם חומרים דליקים.
 השרפה גרמה לפאניקה בקרב האוכלוסייה, ובעיקר בין המוני דלת־העם. רבים הסתערו
 בפראות ובזוז מכל הבא ליד (עריק 1926: 177. הוא מסתמך על ההיסטוריון של ונציה
 ס. רומאַנין ומצביע על ספרו ומראה המקום בו). חנא שמרוק סבור, שעריק טעה בציון
 מועד השרפה ומוקדה (שמרוק תשכ"ו/1966: 346).
- 8 בשתי שורות מזכיר השיר את גשר ריאלטו, לאמור:
 שורה 10: דא דו ברענט דער ריאלט
 שורה 30: דז דער ריאלט דער קלנג דעש פֿאלש

- 9 וכך נרשמת דמותו של הלל כהן בדברי הסיכום של נחום שטיף (1928: 153): "הלל הוא אדם מאוס וגס־רוח. הוא נטפל לאליהו בחור והשמיצו בחרוזים – – – הוא זללן ומבקר בחשאי אצל 'אחיו' הכומר, הוא ממש 'גוי גמור', אינו רוצה להתפלל – – – אין לו מושג מדקדוק, הוא מתגולל אכול כינים ב'הקדש', הוא 'מלמד' שאינו מבין דבר בחומר שעליו ללמד. הילדים לומדים מפיו מידות רעות, הוא מרמה את בעלי־הבית וגונב מהם, בלילה באה אליו 'נקבה', אין לו מקצוע כלל, נרשמו נגדו תביעות בכל בתי־המשפט, הוא מלשין וגורם צרות רבות – וכאן גם טמון הסוף המר המכה לו. יתר על כן – היו לו שלוש נשים, כי הוא גם בעל־תאוה וגם אימפוטנט. הנשים ברחו ממנו, ואילו הוא ממזמזז כלבים וחתולים, מחזיק במיטתו תרנגולת ומוליך שולל קטינים – – –". נדמה, שאין שלילה שלא נדבקת בו על פי דברי שיר 'המבדיל' – – .
- 10 יש כאן אי־התאמות מסוימות. אם מדובר בפגישה הראשונה של אליהו בחור עם אַגְ'ידיו דֶּה וִיטְרֶבו. קודם כל הוא עדיין לא היה קארדינל (חשמן), שנית – לא פורסמו עדיין ספרים של אליהו בחור ובוודאי לא נתפשו בקהל הנוצרים.
- 11 ואלה דברי הנכדים יוסף ואליה בקטע המסיים את המהדורה, לאמור:
 דער גוט דער אונז הוט גיטון די טובֶה
 דש מיר אויז גידרוקט הבן בבֶא
 דער זול אונז אויך העלפֿן דש מיר דרוקן
 דש בוך דער שונן גלוקן.
 אונ' אַנדרי טווייטשי ספֿרים אין
 וכן יהי רצון אמן.
- והאַל שעשה לנו את הטובה
 (שזכינו) להדפיס את בבא
 שגם יעזור לנו להדפיס
 את ספר גליקה היפה
 וספרים אחרים ביידיש
 וכן יהי רצון אמן.]
- 12 הדין ביצירה המופלאה 'פאריז אונ' וויענה' (שמרוק תשנ"ו; Timm 1996), לרבות זיהוי המחבר – ראוי למסה מיוחדת. חשוב לציין, שחנא שמרוק סבור, שלא אליהו בחור חיבר את 'פאריז אונ' וויענה', אלא אחד מתלמידיו, המוכשר ממנו, ואילו אַרִיקָה טים מעריכה, שזו יצירתו של אליהו בחור – 30 שנים לאחר שחיבר את 'בבא דאנטונא'. מכל מקום מדובר ביצירה בעלת איכות מעולה. המהדורה הראשונה של 'פאריז אונ' וויענה' יצאה לאור בוורונה בשנת 1594, 45 שנים לאחר פרסום 'בבא דאנטונא'.
- 13 ראה מסתו של נחום שטיף 'דיטריך פֿון בערן', בכתב־העת יידישע פֿילאָלאָגיע, חוב' 1 (וארשה 1924), עמ' 1–11; חוב' 2–3, עמ' 101–122. וכן עיין ב'בבא־בוך', בית 512, שורות 7–8. ועוד: עריק 1928: 102–106.
- 14 בצרפתית נקרא הגיבור בֶּווֹ דֶ'הֶאנטון (Beuve d'Hanton), באנגלית – בּוּויס אוֹף הַמֶּפּטוֹן (Bevis of Hampton), להלן, למשל, ברוסית: בּוֹבָא קוֹרולֶבִיץ' (Бова Королевич) וכן הלאה.
- 15 פראג 1660; אמסטרדם 1661; פראנקפורט ליד המיין 1691; וילהלמסדורף 1724; ב־1767 הופיע הנוסח הראשון בפרוזה (בבֶא־מעשה). בין 1824–1860 הופיעו בוילנה תשע מהדורות. יתר על כן, הופיעו מהדורות בווארשה, לובלין, למברג. עד 1932 יצאו לאור יותר מ־40 מהדורות (שאצקי 1949: 44).
- 16 Pulicane — זהו הכינוי של יצור, שמחציתו בן־אדם ומחציתו כלב (בְּלֶבְאִישׁ). חוקרי פולקלור סלאבי (הפילולוג הצ'כי דוברובסקי, למשל) טוענים שהאגדה מעניקה

לפולקאן דמות אדם מן הראש עד החגורה ודמות של סוס מן החגורה למטה, כמוהו כקנטאור הידוע מן המיתולוגיה היוונית. יש הקוראים לו פולקון (בלשונות הסלאביות: פול – מחצית; קון – סוס – Greve 1956: 6-7). בנוסח של אליהו בחור בידיש מדובר בכלבאיש ששמו פֿולקאן (להשוות בבית 361: 8: "אונ' דער שטרק פעלוקן ווש ער גיהיישן").

17 באורח עדין ורומאנטי מתאר המשורר פרשת האהבה הלוהטת כ'מים גנובים' בין האביר הוואסאל לאנסלוט והמלכה היפה, אשת אדונו, שהוא נצטווה ואף הצליח למצוא אותה ולהשיבה הביתה. ראה: Chretien de Troyes 1997: 144-148, שורות 5554-5964. יש כאן מידה של אירוניה, הנובעת מן העובדה שלנסלוט אינו יכול תמיד, בכל הנסיבות, להיות גם המאהב האידיאלי וגם האביר הוואסאל המלווה את המלכה כשהוא מחויב בנדר. האבירים העלו עקרונות עיוניים של התנהגות, אך לא היה לאל ידם להגשימם (Barton 1981: 91).

18 וכך נשמע בית 32 במקורו:

דרום ליבן הערן איר זולט שויאָן
ווש אונגליק קומט בֿון דען בוזן ווייבן
ווי אַכט די אירן מן צו שטוקן הויאָן
דש זי אירי בובריי מיט דעם וואלט טרייבן
און אונגליק קומט בֿון דען ורויאָן
זעכט ווש שלמה המלכש בוכר שרייבן
ווי ער זוכט איין ורויא איין רייני
אונ' אל זיין טאג ואנד ער ניא קייני.

19 קהלת ט 9: "רֵאָה חַיִּים עִם אִשָּׁה אֲשֶׁר אֶהְבֶּתְּ כֹּל יְמֵי הַבְּלָךְ אֲשֶׁר נָתַן לָךְ תַּחַת הַשָּׁמֶשׁ כֹּל יְמֵי הַבְּלָךְ כִּי הוּא חֶלְקֶךָ בַּחַיִּים וּבְעַמְלֶךָ אֲשֶׁר אָתָּה עֹמֵל תַּחַת הַשָּׁמֶשׁ".

20 והרי המקור של בית 136:

הרויש צוך זיא איר צוויין שניוויישי טוטן
אונ' שפרך: "זיין דש בישן אויז צו שלאגן?"
בֿור גילעכטר וואלט זי זיך אויז שוטן.
זי שפרך: "ווי קאנשטו עש דען בֿור זגן?"
בובא טעט עש צו און ניט קרוטן,
אונטר שלוג ער זיין צוויי אויגין;
ער מוכט זיא בֿור שאנדן ניט אָן זעהן.
אבר ווי ווינציג ווער עש אליה בחור גישעהן.

21 פרט זה נמצא בספרו של מאַקס ווינרניך (1928), בעמ' 139, בהערה 3.

22 והרי המקור של בית 350:

און אשן ווש זי הטן בייא דעם קוואל
אונ' ווארן זיך גנץ ווידר דר קוויקן;
דר נוך הוב זיך די ורייד ערשט אל
בבא דר טעט ווש ער הט צו שיקן
דרוויינאנה שרייא אז איין דיבא אים שטל
אך דורפֿט ער זי אין קאפא ניט פיקן,
ווען זיא ווש אים צו מול ניט אויז ווייבן
ווש זי דראן גיוואנן דש זולטו אן די צין שטרייבן

23 והרי מספר דוגמאות:

300 (4): צו ברוכים היושבים וויל איך גלייך קומן
335 (3): אייא וואל המבדיל בין קדש לחול

- 344 (7): אונ' הטן חתן אונ' פלה וואל ביזונגן
 387 (1): אונ' אז טוייאר אז איך איין יודין בין
 (בשורה לפני כן 386 (8): מיין קרובה דרויינה איך וויל איר גין געבן שלום)
 498 (6-8): זי שפרך: "זי זיין נוך ניט בישניטן"
 דער קויניג שפרך: "דו דארפסט ניט זורגן איין הופשי ברית מילה וויל
 איך מאכן מורגן".
 612 (5-6): אונ' די ברויילפט אל ווערן במזל טוב / איצונדר גלייך צו ראש חדש ניסן
 638 (8): אויף דער ברויילפט ווארן קומן וואל דריי ורעמדי מנינים
 24 סיפור המלך הזקן והאשה הצעירה (מלכים א' א 1-4); הגנאי לאשה הרעה (קהלת ז
 28-26); הסערה בים (יונה א 5).
 25 למשל:
 12 (8): דש זי מיר הבן געבן דען אלטן וערצר
 229 (7): ער שפרך: "דער בטלר הוט מיך וואל ביבישן"
 476 (2): בור אנגשטן וואר ער זיך גלייך ביקאקן

מראי מקום

- אליהו בחור 1767: ספר דקדוק אליהו הלוי אשכנזי, אשר שמו ספר בחור, ברלין.
 — 1867: ספר מסורת המסורת, חברו אליהו המדקדק י"צ בר אשר הלוי האשכנזי זצ"ל,
 לונדון.
 — 1926: 'אליהו הלוי'ס ליד המבדיל', צייטשריפט 1, מינסק, 150-158.
 — 1949: בבא דאנטווא, מהדורה מצולמת של יודא א. יאפע, ארבע מאות שנה למותו של
 המחבר (1549-1949), ניו-יורק.
 — 1962: בבא-בוך, מהדורת שמואל רח'אנסקי, בואנוס איירס.
 — 1970: בבא-בוך, ראמאן אין פערזן, מהדורת משה קנאפהייס, בואנוס איירס.
 באבער שלמה תרט"ו (1856): ר' אליהו בחור ז"ל, ליפסיא.
 בן-יעקב יצחק-איזיק 1880: אוצר הספרים, וילנה.
 בערנשטיין מרדכי 1953: 'צוויי רעצעפטן-ביכער אין אלט-יידיש', דווקא 17, בואנוס איירס,
 330-361.
 גידעמאן מ. 1898: ספר התורה והחיים בארצות המערב בימי הביניים, וארשה.
 גידעמאן מ. 1922: אידישע קולטור-געשיכטע אין מיטלאַלטער, אידיש: נחום שטיף, ברלין.
 דובנוב שמעון תשי"ב: דברי ימי עם עולם (בכרך אחד), תל-אביב.
 האַפּשטיין ד./שאַמעס פ. 1926: 'צו דער פֿראַגע וועגן פֿערזנבוין אין דער אידישער פֿאַעזיע',
 די רויטע וועלט 9, כאַרקוב-קייב, 126-128.
 ווינערץ מאַקס 1923: שטאַפּלען, פֿיר עטיוודן צו דער ייִדישער שפּראַכוויסנשאַפֿט און
 ליטעראַטורגעשיכטע, ברלין.
 — 1928: בילדער פֿון דער ייִדישער ליטעראַטורגעשיכטע, וילנה.
 — 1931: 'די ערשטע אויסגאַבע פֿון בבא-בוך און אירע זעצער', יוואָ בלעטער 2, 280-284.
 טברסקי יוחנן תשי"י: 'אליהו הלוי אשכנזי', דור דור וסופריו, תל-אביב, 5-14.
 טים אַריקה תשנ"ו: 'נספת: היפותיזה בדבר זהות המחבר', פאריז אונ' וויענה, ירושלים,
 39-41.

- טרונוק י. י. 1958: 'בבא מעשה — לויט דעם ראָמאַן פֿון אליהו בחור', קוואַלן אין ביימער, ניו־יורק, 222–320.
- יאָפּע יודאָ א. 1949: 'אליהו בחור — דער מענטש און דער קינסטלער', בבא דאנטונא, ניו־יורק, 6–32 (המבוא האנגלי, 3–17).
- מאַרק יודל 1967: 'צו דער געשיכטע פֿון דער ייִדישער ליטעראַטור־שפּראַך', עטרת שלמה, ספר היובל לשלמה ביקל, ניו־יורק, 121–143.
- מינקאָו נב. 1950: 'אליהו בחור און זיין בבא־בוך, ניו־יורק. עריק מאַקס 1926: וועגן אַלטי־ייִדישן ראָמאַן און נאָוועלע, וארשה.
- 1926 א': 'בלעטלעך צו דער געשיכטע פֿון דער עלטערער ייִדישער ליטעראַטור און קולטור', צייטשריפֿט 1, מינסק, 173–178.
- 1928: די געשיכטע פֿון דער ייִדישער ליטעראַטור, וארשה.
- 1928 א': 'אינווענטאַר פֿון דער ייִדישער שפּילמאַן־דיכטונג', צייטשריפֿט 2–3, מינסק, 545–588.
- 1930: 'א' 'בינטל בריוו' וועגן דער עלטערער ייִדישער ליטעראַטור', ביבליאָלאָגישער זאַמלבוך, מוסקבה־כאַרקוב־מינסק, 198–214.
- פסח חיים/יסיף עלי (עורכים) 1998: האביר, השד והבתולה, מבחר סיפורים עבריים מימי הביניים, ירושלים.
- פרידברג חיים דב 1951: בית עקד ספרים, תל־אביב.
- פרילוצקי נח 1932: 'זוי אַזוי די רוסישע צענזור האָט געבאַלעבאַטעוועט אין דער באַבע מעשה', ביבליאָלאָגישער נאָטיץ, יוואָ בלעטער 3, וילנה, 354–370.
- צינבערג ישראל 1943: די געשיכטע פֿון דער ליטעראַטור בי יידן, כרך 4, ניו־יורק, 62–69; 75–77.
- קלמנאָוויטש זעליק 1936: 'אליהו בחור', אַלגעמיינע ענציקלאָפּעדיע, כרך 3, פאריז, 205–208.
- ראַבאַק אברהם אהרן 1970: 'אליהו בחור און זיין קרוינווערק', בבא־בוך, מהדורת משה קנאַפּהייס, בואנוס איירס, 12–92.
- רומר־סגל אגנס תשל"ט: 'ספרות ייִדיש וקהל קוראיה במאה ה־20', קרית ספר, כרך נג, ירושלים, 779–789.
- שאצקי יעקב 1949: אליהו בחור, 400 יאָר נאָך זיין טויט (1549–1949).
- שולוואס משה אביגדור 1950: 'דאָס אשכנזישע ייִדנטום אין איטאַליע', יוואָ בלעטער, באַנד 34, ניו־יורק, 157–181.
- שולמאַן אלעזר תרע"ג (1913): שפת יהודית־אשכנזית וספרותה, מקץ המאה ט"ו עד קץ שנות המאה הי"ח, ריגא.
- שיף נחום 1924: 'דיטריך פֿון בערך', ייִדישע פֿילאָלאָגיע, וארשה, באַנד 1, 1–11; באַנד 2–3, 101–122.
- 1926: 'אַ געשריבענע ייִדישע ביבליאָטעק אין אַ ייִדיש הויז אין ווענעציע אין מיטן דעם זעכצענטן יאָרהונדערט', צייטשריפֿט, מינסק, 141–158.
- 1928: 'נייע מאַטעריאַלן צו אליהו הלויס המבדיל־ליד', שריפֿטן, קייב, 148–179.
- שמרוק חנא 1966: 'השיר של השרפה בוונציה לאליהו בחור', קבץ על ידו (טז), חלק ב, ירושלים, 345–368.
- 1988: פרקים פֿון דער ייִדישער ליטעראַטורגעשיכטע, ירושלים־תל־אביב.
- (מהדיר) תשנ"ו: פאריז אונ' וויענה, ירושלים.
- תשנ"ו: 'עיונים ב"פאריז אונ' וויענה"', פאריז אונ' וויענה, ירושלים, 11–38.

- Abrahams Israel 1932: *Jewish Life in the Middle Ages*, London.
- Baron Salo Wittmayer 1965: *A Social and Religious History of the Jews*, Vol. 9, New York & London
- Barron W.R.Y. 1981: 'Knighthood on Trial: The Acid Test of Irony', *Knighthood in Medieval Literature*, Suffolk, 89-105.
- Boje Chr. 1909: 'Über den altfranzösischen Roman von Bueve de Hamtone', *Beiheften zur Zeitschrift für romanische Philologie*, 19 Heft, Halle.
- Chrétien de Troyes 1997: *Lancelot – The Knight of the Cart*, London.
- Green D.H. 1979: *Irony in the Medieval Romance*, Cambridge.
- Greve Rita 1956: 'Studien über den Roman Buevo D'Antona in Russland', *Slavistische Veröffentlichungen*, Band 10, Berlin, 1-70.
- Hrushovski Benjamin 1964: 'The Creation of Accentual Iambs in European Poetry and their First Employment in a Yiddish Romance in Italy (1508-1569)', *For Max Weinreich on his Seventieth Birthday*, The Hague, 108-146.
- Johnson Paul 1988: *A History of the Jews*, New York.
- Jordan Leo 1908: *Über Boeve de Hanstone*, Halle a. S.
- Levi I. 1888: *Elia Levita und seine Leistungen als Grammatiker*, Breslau.
- Perles Joseph 1884: *Beiträge zur Geschichte der Hebräischen und Aramäischen Studien*, München.
- Sampson Aylwin 1963: *Sir Bevis, The Renewed Legend*, Southampton.
- Smith Jerry Christopher 1968: 'Introduction', *Elia Levita's Bovo-Buch*, (A PhD Thesis), Cornell University, 1-92.
- Stimming Albert 1899: 'Der Anglonormansische Bueve de Haumtone' *Bibliotheca Normantica*, Bd. vii, lix-cxciii (59-193).
- Timm Erika 1991: 'Wie Elia Levita sein Bovobuch für den Druck überarbeitete', *Germanisch-Romanische Monatschrift* 41, Heidelberg, 61-81.
- Timm Erika (ed.) 1996: *Paris un Wiene*, Tübingen.
- Weinreich Uriel 1959: 'On the Cultural History of Yiddish Rime', *Essays on Jewish Life and Thought*, New York, 423-442.
- Weinreich Max 1960: 'Old Yiddish Poetry in Linguistic-Literary Research', *Word*, Vol. 16, New York, 100-118.

מחילופי לשון לחילופי משמעות: המחזה 'מלוכת שאול' בתרגומו ליידיש

א. 'מלוכת שאול' בהיסטוריוגרפיה של ספרות ההשכלה

אחד האפיקים הסמויים של ספרות ההשכלה העברית שלא הושם להם לב כראוי היה בתרגומים ובעיבודים ליידיש מתחום הספרות היפה, בעיקר בז'אנרים הסיפוריים שבה – של הרומן העברי והסאטירה בפרוזה ובמידה מצומצמת יותר בשירה. תרגומים אלה לא התיימרו כלל להקפיד על הדביקות בטקסט העברי; הם היו למעשה עיבודים חופשיים בדרגה שונה של נאמנות שלא נעשו בידי המחברים עצמם או בידיעתם. המתרגמים הללו השתדלו להעביר את המסר המשכילי האידיאולוגי של המקור העברי תוך כדי פופולריזציה שלו וסיגולו להרגליהם ולמערכת מושגיהם של נמעניהם קוראי יידיש, אם על דרך ההשמטה והצמצום של החטיבות העיוניות הדיגרסיביות שבו, ואם על דרך של תוספות שונות מכוח עצמם בשירה חרוזה או בפרוזה השוות לכל נפש.

כך זכה לפראפרוזה עממית מעין זו הרומן 'אהבת ציון' של אברהם מאפו, שהגיע לחמישה תרגומים-עיבודים ברמה שונה של זיקה למקור (ורסס: תשמ"ט) וכן הרומן השני שלו, 'עית צבוע', על שני תרגומיו השונים במהותם וביעדס (ורסס: תשנ"ג). תרגומים-עיבודים בשירה ובפרוזה של הסאטירה העברית של יצחק אָרטור 'גלגול נפש' פורסמו על ידי א"מ דיק וא"ב גוטלובר (ורסס, 1994), ועדיין נשאר לפי שעה מקום להתגדר בו בבדיקת התמורות שנתרחשו בתרגום הרומן של פרץ סמולנסקין 'קבורת חמור', ובתרגומי שירתם ליידיש של אד"ם הכהן וי"ל גורדון.

לספרות מתורגמת זו, אשר כלל קוראיה עלה לעתים בהרבה על מספרם של קהל קוראי המקור בעברית, נודע תפקיד חשוב ומשמעותי בהחזרתן וכן ב"הכשרתן" של יצירות הספרות היפה על מסריה המשכיליים. היא לא היתה פרי יוזמתם של המחברים עצמם. אלה היו ברוב המקרים מתרגמים שנשארו שרויים באלמוניותם ואף לא חתמו את שמותיהם בשער היצירה המתורגמת והמעובדת על ידם.

לעומת התפקיד הסמוי שקיימה ספרות מתורגמת זו ליידיש בהחדרת רעיונות וסיסמאות מיסודה של תנועת ההשכלה בצורה השווה לכל נפש, שנקלטו לעתים על ידי קהל הנמענים העממי והמסורתי בעקיפין ובהיסח הדעת מעבר ללהיטותם אחר סיפור המעשה הקיים ביצירות אלה, ניכרת לעתים מצד כמה ממתרגמיה גם

נטייה מכוונת לשוות ליצירות אלה כגרסתן בלשון יידיש צביון של יראת שמים חסודה, שתסתיר את הכוונות והיעדים הרעיוניים של המחברים העברים עצמם, שהטיפו להם בשעתם. כך, למשל, היה דינו של אחד מתרגומי 'אהבת ציון', משנת 1884, שהוא למעשה מעין אנטייתזה יראית למסר המשכילי של מאפו עצמו (ורסס, תשמ"ט: 76-99).

תרגום המחזה של יוסף האפרתי מלוכת שאול (1794) ליידיש, לגרסאותיו אשר אנו באים לדון בו, הוא מבחינה זו הדוגמה הבולטת ביותר של תמורה המתרחשת במגמת המקור של היצירה העברית תוך סילוק ועמעום מגמתו המשכילית והתפיסה האמנותית הקונספטואלית מיסודו של המחבר עצמו, תוך ניכוס הטקסט שבמקור העברי לשם החדרת המסר היראי הדיקטי בהתמודדות מתמדת עם צביונה האידיאלי והאמנותי המקורי של יצירה חילונית, הבאה לערער על התפיסה המקובלת שהיתה רווחת במקרא לפניו על דמות המלך שאול. וכבר קבע חוקר ספרותנו ישראל צינברג בשעתו, בדיונו על מלוכת שאול: "שאל בן קיש מעיז לצאת נגד המוסר הישן ולא למלא אחר הצו האכזרי של אל קנא. מתוך רגש דק של אמין-אמת השכיל האפרתי לעשות פרשה זו לנקודת מוצא של המחזה כולו" (צינברג, 1959: 133).

המחזה מלוכת שאול מאת יוסף האפרתי (1770-1804), שהופיע לראשונה בווינה בשנת 1794, כבר זכה עד היום להתייחסות ערנית בהיסטוריוגרפיה של ספרות ההשכלה לדורותיה ומשמרותיה. כך הפליג בשעתו בשבחו יוסף קלחנר והעלה על נס את מקוריותו הייחודית, שיבח את לשונו שבה "מתרומם הספר - - עד לגובה של שירה אמתית" ואת הציורים של שאול בשיגעונו "שהם מעשי ידיו של אמין-פסיכולוגן ממדרגה רמה" (קלחנר, תר"ץ: 171-172).

חיים נחמן שפירא העמיד את דיונו הטקסטואלי המפורט של מלוכת שאול על המתח הפנימי והדיכוטומיה המתמדת בין שני יסודותיו המהותיים, של טרגדיה מלכותית לעומת הפסטורלה האידיאלית, שאינן מגיעות לידי התלכדות סטרוקטוראלית ומהותית פנימית (ח"ג שפירא, 1934: 407-453).

גרשון שקד פרש במבוא היסודי שהקדים למלוכת שאול שההדיר, יריעה רחבה של השתלשלות המוטיביקה של דמות המלך שאול וגורלו בהשתקפותה בספרות העולם, כשהוא מתייחס במיוחד לטכניקה המחזאית ולגישה המקורית והעצמאית שנקט האפרתי בויקתו למקרא ולמקורותיו בספרות העולם ובספרות ההשכלה שקבעו, להערכתו, את דמות המחזה (שקד, תשכ"ט: 7-36).

את הדיון העדכני במלוכת שאול ערך עוזי שביט. תוך סקירתו את קשת ההשפעות מספרות העולם שיוחסו עד כה למחבר המחזה, נאחז שביט בעיקר בקיום הזיקה המהותית של האפרתי למחזה 'מקבת' מאת שקספיר ובהתייחסותו האינטרטקסטואלית "הרבזיוניסטית" לטקסט המקראי, כשהוא גורס בהחלטיות אשר לצביונו הרעיוני של המחזה מלוכת שאול: "את ההנמקה הדתית-התיאולוגית מחליפה ההנמקה החילונית-הפסיכולוגית" (שביט, 1996: 44-68).

מלוכת שאול

המלך הראשון

על

ישורן

משש מערכות

מאת

יוסף האפרתי מטראפלוויץ.



מיט אמשטרדאמר שריפטן

ג. עדרוקט

ביא. אנטאן שמיר

ק' ק' פרזווילענידטען העכדעישען בוכדרוקער.
צשנת תק"ד לפ"ק.

המהדורה הראשונה של מלוכת שאול, וינה 1794

ב. המחזה ומחברו באספקלריה משכילית

חותם הצביון המשכילי הוטבע במלכות שאול לא רק בגוף הטקסט של המחזה עצמו; הוא גם ניכר מתוך מכלול ההסכמות, השירים לכבוד יוסף האפרתי המחבר ומתוך דברי ההקדמה האישית שלו עצמו למחזה.

כך מכריז אליהו בן הרב יוסף אב"ד קעמפנא, בדבריו הרצופים סממני הפראזיולוגיה המשכילית של אותם ימים בדברי ההקדשה לכבוד ידידו המחבר: "כל יודעי מדע ירוצו מכל עבר לראות מכתבך" (האפרתי, 1794: 7) הוא מצביע על ההערכה שרוחשים כלפיו תלמידיו שחינך, "כי דבר צחות מפיק למדו" (שם: 8). ידידו של האפרתי, המגיה בבית הדפוס אהרן פולאק, מעלה על נס בברכתו את זיקתו של המחבר לחכמה: "וממעל לכנפי חכמה כנשר דאית עבור השביע בבינה ודעת את נפשך". בלשון מעריץ זו, דבריו של ידידו המחבר נעימים וערבים לאוזן: "יען ממבוע החכמה היא נובעת" (שם: 9).

אף תלמידו של האפרתי, והוא יוסף ב"ר יקותיאל מרטיבור שבשלזיה, מקום שבתו של מחבר מלכות שאול, רואה את דמות מורו הנערץ באספקלריה של סממני הניב המשכילי המצוי, כגון: "ממבוע שכלך צמאות נפשי הרוית". הוא מוקיר את מורו זה שקנה לו שם בזכות מליצותיו "בין שרי מדע ובינה" (שם: 4). אף המורה הנערץ משיב לתלמידו בדברי שיר, שהקדיש לו לזכר אותם ימים שבהם הורה לו "דרכי מליצה והלשון" כשהוא מוסיף להטיף את לקחו "אף אם מצער הוא בעיני הבווערים בעם, רבה וגדולה היא בעיני איש זך השכל וטהור הרעיון כמורך" (שם: 10-11).

בעיקר טבוע חותם משכילי ברוח הזמן, מיסודם של דור 'המאספים' בשלהי המאה הי"ח, בדברי ההקדמה של המחבר בראש המחזה. הוא מודע שספרו מלכות שאול יעורר את חמתם של ה'בווערים בעם', וחושש שמא יגיע לידי קוראים מן "המדברים מבני עמינו – אשר יבוזו בלבם לא לבד כותבו כי אם אף המליצה בעצמה" (שם: 15). הוא צופה מראש, כי קוראים הנמנים עם המחנה של אותם 'בווערים בעם' "בטרם יקראו בו שתיים או שלוש דלתות יחרקו שן עליו כאשר טבע המון מן ה'בווערים בעם בראותו דבר חדש בעיניהם כאלה" (שם: 16). נוכח תחושה קודרת זו שוקד האפרתי להכשיר יצירתו זו בעיני קוראים עוינים כגון אלה כשהוא מבטיחם נאמנה "כי הספר הזה על פני כולו מלא מוסר השכל, כי מוסר השכל שמתי מטרה לכל הרעיונות הבאות בו" (שם: 14-16).

ביחד עם שימושו במינוח המשכילי הרווח כלפי יריביה של ההשכלה רואה האפרתי מחובתו להצהיר הצהרה לפני קהל קוראיו אלה של מלכות שאול על דביקותו באמונה באלהים:

והנה כאשר מנעורי ועד עתה שמתי מבטחי באלהי, כי רק הוא יודע את כל לבי, כי חפץ חסדו הוא; כן עתה אתה ה'! – – הורני נא דרכך אלכה, רצה את דרכי מלא חפצי לבבי אשר התפללתי אליך זה כמה – לדפוק על דלתותיך יום יום, כי ישרים דרכיך ה'! (שם)

רומה, כי הצהרה נרגשת מעין זו מצדו של המחבר הצעיר נועדה להעניק

ליצירתו בעיני קהל קוראיו העברים לגיטימציה אשר לאמונתו, נוכח קיום המוטיביקה של מרדנות והתרעה כלפי ההשגחה העליונה תוך קובלנה על סדרי עולמה, שהטביעה את חותמה על המחזה.

מכל מקום ניכר, כי מלכתחילה ומעיקרו נועד המחזה מלוכת שאול לקהל קור-אים ממחנה המשכילים. ולא בכדי מוצאים אנו בתוך רשימת החותמים הרבים על הספר המתפרסמת בו, את שמותיהם של משכילי ברלין, עורכי כתב-העת המאסף, אהרן האללע וולפסון, ויואל ברי"ל, בני משפחת וועהלי והניגסברג בפראג, בעלי הזיקה לספיחי הפראנקיזם, וכן שמות של מורים בבתי ספר ממשלתיים.

הסופר וההוגה, המשכיל בעל המוניטין, יצחק בר לוינזון (ריב"ל), איש קרעמניץ שברוסיה, לא הסתפק במהדורת אנטון שמיד בווינה, משנת 1794, והוא פרסמה מחדש בצורתה הטיפוגרפית, בלמברג בשנת 1820. הוא שמר על צביונה המקורי של מהדורה ראשונה זו, על ההקדמות וההקדשות ובכללן דברי ההקדמה של המחבר עצמו, אך סילק את רשימת החותמים על ספר זה.

בדברי הקדמתו בראש המהדורה ציין לוינזון את ערכו הספרותי של מחזה זה, אשר כבר זכה להערכה רבה בקרב הציבור של המשכילים: "המחברת המפוארת הזאת כבר נודעת לשם ולתפארת בין משכילי עמנו. מליצים ראוה ויהללוה, משוררים עמדו ויתמהו על יופיה וחיין ערכה". יצירתו זו של האפרתי גם משמשת בעיני לוינזון מעין משקל שכנגד לעומת המחזות העממיים של משחקי פורים, הנוקקים אף הם למוטיביקה המקראית באספקלריה היתולית. הוא מכריז אפוא כי

לא כשירי המונים שירי המחבר הזה, אלה מהתלות והוללות יביעו בשירי לצון חמדו להם. אלה שננו לשונם בדברי אהבה וחשק ובשירי עגבים ישפיקו. אם אמנם מליהם לחיך יערבו, אך אחריתם כחמת תנינים יורדות חדרי בטן ויכאיבו כל חלקה טובה באדם. (שם)

לעומת אווירה זו של בדיחות הדעת וקלות ראש האופפת להערכתו את המחזות המקראיים העממיים בידידש, שהיו עדיין רווחים באותם ימים, הקפיד עתה לוינזון להטעים את המגמה הדידקטית של המחזה המשכילי מיסודו של יוסף האפרתי: "ארני שיריו על יסודות מוסר וצדק הטבעו, יראת שדי, שכל טוב הן המה אבני פנתו". הוא שוקד בדבריו להבליט ולאשש את יסודות האמונה במציאות האלוהית ובהשגחה העליונה המכוונת את סדרי העולם, ומשבח מבחינה זו את משמעותו של המחזה מלוכת שאול: "בספרו זה יורה את יושבי תבל לבל ימרו פי עושימו, ולפקודתו יתנו און שומעת". כן לוינזון מבליט את מגמתו השוויונית של המחזה, שאינה מפרידה במידת האחריות המחייבת את בני כל המעמדות: "בו יתן דעת כי לא לפני חנף יבוא, אם דל אם עשיר כפעולתו ישולם" (שם).

אין לוינזון המשכיל שוכח להבליט ולציין את משמעות המחזה גם מבחינת המשימות של תנועת ההשכלה בטיפוח הלשון העברית הצחה. נוכח העובדה כי הספר כבר אזל מן השוק, הוא מסביר: "לכן למען שבר צמאון דורשי לשון עבר, אשר נפשם ערגה אל החיבור היקר הזה, למענם ולמען הגדל לשוננו הקדושה ולהרחיבה, קמתי עתה והבאתיו מחדש לרפוס" (שם: 2).

ספר

גדולת דוד ומלוכת שאול

אין ריזן ליבויכץ ספֿר ווערט פֿיל היסטוריעס דר ליזט, וויא
טחול האנדק הט מיט (דוד האנדק וויכוחים גהאט חונק אונד
די אהבה פֿון דוד מיט יהונתן). חונק אונד אהם (טאחול הנביא)
הט מיט (טחול האנדק) וויכוחים גהאט: חונק וואס (טחול האנדק)
מיט ויין הייבט לייט האבן גמאכט אין די אהחווה מיט די פֿלטהיט
חונק אונד ווערט פֿר מעלד פֿיל מיליט אונד אונד גרוס וואסר פֿון
(אהחווה הבורח יתברך) אין איטליכר מענטש קאן זיך ארום קעגן
אין וואסר הטכל:

איז דס הט מען מעהיק גווען חויס רעג: ספֿר הגאחור גלונכת
שאול פֿון לטין הקודט אונד טייטט פֿרי חוד יעלד מענטש ואל
קאן אין ריזן ספֿר קהענר לחיין

ווארשא

שנת תרי"ב לפ"ק

GEDULES DAWID

w Warszawie 1852.

w Drukarni J. Lebensohna

אחת ההדפסות הסטיריאטיפיות של גדולת דוד ומלוכת שאול,
לפי המהדורה הראשונה, למברג תקס"א

ג. גלגולי המהדורות של המחזה בשתי הלשונות

המקור העברי של מלוכת שאול זכה לשמונה מהדורות בלבד ונלווית להן עתה המהדורה המוערת, בצירוף מבוא מאת גרשון שקד, שנתפרסמה בירושלים בשנת 1979. המחזה נתפרסם לראשונה בימי חייו של המחבר, בווינה, בשנת 1794, וזכה למהדורות נוספות לאחר מותו של האפרתי, כארבע פעמים בשנות העשרים של המאה התשע-עשרה (1820, 1822, 1825, 1829). רק לאחר הפסקה ממושכת של כארבעים שנה מאז הופיעו מחדש מהדורות בודדות בלבד בוורשה (1871, 1885) בשינויי גרסה לשוניים רבים מטעם המו"ל ומהדורה אחת בקרקוב (1906).

לעומת המקור העברי היה התרגום ליידיש של גדולת דוד ומלוכת שאול על גרסאותיו השונות נפוץ בהרבה יותר; הביבליוגרף אברהם יערי כבר רשם בשעתו 13 מהדורות (יערי, 1936: יב, 384–388), ונוספו עליהן עתה ארבע מהדורות שהגיעו בינתיים לבית הספרים הלאומי בירושלים.

מהדורות אלה של אותו תרגום ליידיש, על צביון הטיפוגרפי השונה באותיות צו"ר או באותיות מרובעות מנוקדות — על דרכי הקיצור שלהן לריבוי גרסאותיהן בלשון יידיש, שנעשו בידי מהדירים שונים, אשר בדיקתה מבחינה זו היא נושא בפני עצמו, נתפרסמו כולן, לעתים במהדורות דפוס סטיריאטיפיות, בדפוסים מזרח-אירופה ברוסיה וגאליציה. ניכרת רציפות הופעתן בזו אחר זו ולעתים אף באותה שנה, בעיקר בשנים 1817–1861. לאחר הפסקה ממושכת מאז הופיעה המהדורה האחרונה ביידיש, המבוססת אף היא על התרגום הראשון, בעיבוד מחדש, בפיעטרקוב בשנת 1911, בהקשר היסטורי שונה לחלוטין של קהל היעד שלו, אך גרושה יותר בכינויים ובסממנים של יראת שמים. במהדורה זו כבר ניכרים היטב הניסיונות להתאים את התרגום לדרכי ההדפסה המודרניים יותר הנהוגים בספרות יידיש של הזמן החדש. נקבעו בה סימני פיסוק וציוני הפרדה בין דברי הדמויות תוך חלוקה ברורה יותר שבין המערכות וציון טופוגרפי של מקומות העלילה.

העובדה כי המחזה מלוכת שאול תורגם גם ליידיש זכתה מלכתחילה לאזכור שבדרך אגב בלבד על ידי יוסף קלוזנר; תוך הסתייעות במידע הביבליוגרפי של ח"ד פרידברג, הוא ציין כי עוד בימי חייו של יוסף האפרתי, בשנת 1801, נתפרסם בלבוב ב"תרגום ביהודית-אשכנזית של נפתלי-הירש ב"ר דוד בשם העברי גדולת דוד ומלוכת שאול שהיו נוהגים אף להציג על הבמה בפורים על-ידי שחקנים עממיים ('משחקי פורים'), ואף היא זכתה לשמונה הוצאות" (קלוזנר, תר"ץ: 170). פליאה היא, כי בספרו תולדות ספרות ישראל שנכתב במקורו ביידיש והדן בהרחבה ובהבלטה גם בספרות יידיש לגילוייה, יצא ישראל צינברג ידי חובה כלפי חיזיון תרגומי זה בחריצת משפט סתמי אחד בלבד: "התרגום משובש וחסר-כישרון ואף על פי כן זכה להרבה מהדורות" (צינברג, 1959: 314, הערה 7).

ניכר כיצד התרגום ליידיש של הסיפור העברי הדיקטטי המומחז מלחמה בשלום מאת חיים אברהם כ"ץ (ראה עליו בפרוטרוט, כגן תש"ל–1969), גדולת יוסף על ידי אלעזר פאוויז, שימש לו גם כמתרגם של גדולת דוד ומלוכת שאול

כרגם מכמה בחינות, נוסח השער שבו מובאים שבחי הספר, הן מפאת עלילתו רבת העניין בשולי השיח המתמשך בין דמויותיו והן מפאת תכליתו המוסרית-דתית של סיפור המעשה, אשר לשמה תורגם לידיש, הוא העתק מדויק מנוסח השער של גדולת יוסף, פרט לתיאור תמציתי של חילופי העלילה שבו. הנה כי כן, בנוסח השער של התרגום לידיש, למהדורותיו המרובות צוין 'הספר החביב' שתורגם מעברית, אך שמו של מחבר 'מלחמה בשלום' לא הובא, וזאת כדי להעלים בכוונה תחילה את דבר מוצאו המשכילי המתון, נוסף לשאר התחבולות בטשטוש צביונו זה בגוף הטקסט עצמו (יערי, תש"ך: 499-520).

בתחבולה מעין זו של העלמה וטשטוש נקט גם מתרגם המחזה מלוכת שאול, בן זמנו של פאוור, נפתלי-הירש ב"ר דוד, אשר זהותו ופעילותו הספרותית אינן ידועות לנו כל עיקר. אף הוא נזקק עתה לשיטה, שאומצה גם בשאר המהדורות שלאחריו, של העלמת שמו של מחבר המקור העברי ושם יצירתו, הלא היא במלואה מלוכת שאול המלך הראשון על ישורון, שהוחלף בשם חרש גדולת דוד ומלוכת שאול – כששמו של דוד נדפס ברוב המהדורות של התרגום באות גדולה ובהבלטה יתירה, ואילו לעומתו שמו של המלך שאול – באות זעירה. במהדורה מקוצרת של התרגום לידיש (למברג, 1839) אף צומצמה הכותרת של המחזה לגדולת דוד בלבד. אם כי ביסודו גוף הטקסט המקורי נשתמר בתרגום לידיש אף לאחר ההשמטות המרובות שנעשו בו (ראה להלן בפרוטרוט) הרי שינוי השם הוא גם מעין סימן היכר אופייני נוסף למגמת המתרגם להדגיש את גדולתו של דוד ירא האלהים המקיים בנאמנות את ציוויו לעומת שאול הממרה את פיו של הנביא שמואל והבא בשל כך בצדק על עונשו.

במהדורת ורשה תר"ד-1844, הסתפק המהדיר בניסוח הסתמי: "און דאָס האָט מאָן איבערזעצט אויס דעם בערימטען לשון הקודש ספֿר מלוכת שאול דאָס יעדער מענטש זאָל עס לעזן" (למברג, 1879) ותורגם מן הספר המפורסם בלשון עברית כדי שכל אדם יקרא בו.

במהדורה מקוצרת משנת 1839 אף הובלטו בעיקר הסגולות הנאראטיביות של הספר, כגון בתרגום-עיבוד המעלה בכותרתו את דמותו של שאול ומצמצם אותו ל"גדולת דוד" בלבד, תוך סילוק המגמה היראית-דידקטית, בזו הלשון: "הערליך באַרימטע דערציילונגען פֿון שאול המלך, דוד המלך מיט יהונתן. אַלע שלאַכטן מיט די פלשתיים. אונד זייער שיינע ביישפילע צום פֿאַרגעניגן אונד צו בעלעהרען" וסיפורים מפוארים ומפורסמים על שאול המלך, על דוד ויהונתן. כל הקרבות נגד הפלשתיים. וכן דוגמאות יפות מאוד להנאה ולמוסר השכל).

התכלית הדידקטית היראית מודגשת ברוב המהדורות של "גדולת דוד ומלוכת שאול", החל מלבוב תקס"א (1818), ביחד עם פירוט התוכן, לאמור: "און אויך – – מיט משלים און אויך גרויס מוסר פֿון אמונת הבורא יתברך און איטליכער מענש קאָן זיך אַרויסנעמען איין מוסר השכל" ווגם עם משלים ודברי מוסר רבים על אמונת הבורא יתברך וכל אדם יכול להפיק מזה מוסר השכל).

בצורה יראית-פסקנית מעין זו מבוטאת מגמת התרגום לידיש בנוסח סדילקאָוו (1836): "פֿדי דער עולם זאָל זען די גרויסע ווונדער פֿון גאָט ב"ה". וכן: "פֿדי אַלע

ספר

גדולת דוד

ומלכות שאול

ראש ספר האבן חיר גיפון חיי גווענין גדרוקס

חויף (טון הקודט עט הייטס (ספר)

מלכות שאול חוג דרינן טסיחן זיער טיינה

ועטיות סון די מלחמות מיט די פלטיקן ווי דוד

החט דער טואגין דעק גרוסין (בריה) גריות

אויך טסייט דרינן ווי טמול המוך החט גלחוס חויף

ברענגן **שמואל הנביא** מיט כיטוף

נחך זיין סויט חוג החט מיט חיק גיטאוועסט :

ג ד פ ס

פיק"ק ווירנא זע"א

בשנת תקע"ז לס"ק

גדולת דוד ומלכות שאול, ווילנא תקע"ז

זאָלן זען די ווונדער פֿון הקב"ה" (וילנה, תרי"ב). אף מהדיר העיבוד האחרון של תרגום זה ליידיש (פיעטרקוב, תרע"א-1910) מרגיש את המגמה הדידקטית של עלילת המחזה, לאחר פירוט שלבי העלילה המרתקת הוא מוסיף: "דאָס אַלעס איז באַשריבן מיט שיינע משלים און מוסר". וכל זאת תואר במשלים נחמדים ודברי מוסר.

ד. התרגום ליידיש בזיקתו למחזות פורים

אם כי המחזה מלוכת שאל במקורו העברי הוגש על ידי מהדירו י"ב לוינזון לקורא העברי בן-הזמן בסימן של התנערות מוחלטת מן המורשת של משחקי פורים העממיים ביידיש, אשר עדיין היו רווחים ומקובלים בחברה היהודית, במסגרת ההווי המסורתית של מועדים ומנהגים, הרי ניכר היטב כיצד בתרגומו של מלוכת שאל ליידיש לגרסאותיו הניסוחיות עדיין נשתמרו עקבות הסממנים הטקסטואליים, על נוסחאותיהם הסטריאוטיפיות מיסודו של הפורים שפיל, הלא הן הרפליקות המכריזות על הדמויות המדברות, 'זאָגט מרדכי', 'זאָגט אסתר', או הציונים בעברית אף בגרסה ביידיש: 'אומר המן', 'אומר המלך', 'בא מרדכי און זאָגט' (שמרוק תשל"ט: 218-219); 'זאָגט יעקב', 'אַנטוואָרט יעקב' (שם: 542-543). בנוסח חיבורים של ז'אנר מעין זה, גם נהוג להציג את הנושא, ואת ראשי הפרקים של העלילה על הדמויות הפועלות בה בתוספת מוסר השכל (ראה דוגמאות, שם: 533-622).

כן למדים אנו, כי במחזות כגון אלה חסרה לעתים חלוקה למערכות, ואילו הוראות הבימוי מתמזגות עם הטקסט של הדיאלוגים עצמם, ללא אבחנה טיפוגרפית כלשהי. דיבור רודף דיבור ברצף של שורה אחת מתמשכת (ראה למשל: המחזה מכירת יוסף משנת 1707, שם: עמ' 533-622).

כל אותם סממנים נתקיימו אף בתרגום של מלוכת שאל בגרסתו הראשונה ביידיש המגורמנת בלקסיקה ובתחביר, שזכתה להדפסות עוקבות, ורק בשלבים מאוחרים יותר פורסם טקסט זה תוך חלוקה לפסקאות ואבחנות טיפוגרפיות בין הרפליקות המתחלפות של הדוברים המשתתפים בדיאלוג או המופיעים ברצף בזה אחר זה.

אשר לנושא עצמו למדים אנו, כי אותם המחזות שנתפרסמו עד כה על פי כתבי־יד או דפוסים, של המחצית הראשונה של המאה הי"ח, אשר הגיעו ליידינו "נזקקים אך ורק לנושא של מגלת אסתר" (שם: 137). אכן אשר לקרבה התימטית למלוכת שאל מובא באותה מהדורה מוערת ומוסברת של ח' שמרוק רק הטקסט המלא של מחזה אחד "קיניג דוד אונט גליות הפלשתי" (שם: 624-694).

זוהי קומדיה אנונימית שנדפסה בשנת 1717, ואף הוצגה. תוכנו של המחזה הוצג בראשו – בשער: "וויא קיניג דוד איזט גאַנגן צו פֿעלט, מיט גליות דעם שטאַרקן העלד. – – מיט איינר שליידר הוט דוד גיוואָרפֿן איין שטיין אָן גליות זינר שטיין. ער האט אים גאַהר וואול גטרופֿין זיין הירן. – – וואָריבר דער קיניג דוד דעם קיניג שאל זינה טאַכטיר מיכל צו אינר עה גימאַלין ביקומן. אונט די ליב

שפֿט פֿון יהונתן אויף איביג אין הערצין איין גינומין. דאָרויז איזט צו יודיצירן, ווי גאָטיש מאַכט אונט הילף אויף איביג צו שפירין".

[כיצד המלך דוד הלך לקרב נגד גלית הגיבור החזק. - - - כיצד בתנופה אחת קלע אבן במצחו ופגע במוחו - - - מפני מה קיבל המלך דוד את מיכל בתו של המלך שאול לאשה, וזכה לאהבת נצח בלבו של יהונתן. מזה יש לשפוט, כיצד אפשר לחוש את שליטתו ועזרתו של הקב"ה לנצח.]

מחזה קדום זה בידיש הארכאית שונה מעיקרו מיצירתו של האפרתי, הן מפאת התרכוזות העיקרית בקרב בין דוד לבין גלית הפלשתי, והן מפאת האווירה השרויה בו של הליצנים המופיעים בו והמפליגים לדברי שיח מבודח מתמשכים. הופעתו של שאול היא כאן שולית כמעט, והמוטיב של קנאתו כלפי דוד מתרמז בלבד, אם כי רפיונו בטרם קרב מבוטא אף כאן. ספק אם האפרתי עצמו קיבל השראה ממחזה כגון זה והושפע ממנו במישרין בכלל ההשפעות והזיקות שהיה נתון להן, אגב חיבורו של מלכות שאול; עם זאת ניכר רישומו בנוסח התרגום לידיש, מבחינת ההכרזות הסטיריאוטיפיות המסורתיות המתלוות להופעת הדמויות, כגון: 'זאָגט דוד צו יונתן', 'זאָגט דער קיניג שאול'. כן מובאות הכרזות כגון אלה לפני שיר הקרב של גלית ('קומט גלית און זינגט') ולפני שירי הקינה (קלאָג לידר') האירוניים של יהונתן נוכח מפלתו של גלית.

על הזיקה הניגודית שבין המחזה העברי מלכות שאול מאת יוסף האפרתי לעומת משחקי פורים, כבר הצביע א"ז בן-ישי, הביוגרף שלו בזמן החדש, עם פרסום כמה משיריו הגנוזים של האפרתי: כ"ב לוינזון בשעתו תחם עתה אף בן-ישי, על-פי דרכו, את החיץ המהותי המפריד בין שני ז'אנרים אלה, המחזה המשכילי והפורים שפיל בידיש; כאז כן עתה הסביר את ייחודו העקרוני של המחזה העברי מיסודו של יוסף האפרתי, בציינו: "אין זה מסוג המחזות הביבליים העממיים שהיו מחברים בעברית וביהודית-אשכנזית בעיקר לשעשועים של ימים טובים, אלא מחזה פיוטי, עם גיגונים 'שקספיריים' וגנוזה בו מגמה מדינית-חברתית דיאקטית". (בן-ישי תשי"ז: 59-60). אם הדברים אכן תקפים לגבי המקור העברי של המחזה מלכות שאול הרי לעומת זאת יש בעיצובו לידיש משום חזרה ברורה למורשת של מחזות פורים, אשר משכילי הדור הסתייגו ממנה נמרצות.

יצוין כי גם ש"י רפפורט, ממשכילי גאליציה המרכזיים, הסתייג אף הוא בשנת 1828 ממחזות פורים, בבואו להציג לפני קהל הקוראים של השנתון בפורי העתים את המחזה שארית יהודה, הוא עיבודו העברי למחזה הצרפתי אסתר של ראסין. בדברי הקדמתו זו התנער אף הוא, כלוינזון לפניו, משחקני פורים "אשר ישתעשעו בספרי היתולים כאלה כמו אחשורוש-שפיל ומסכת פורים אשר ילעגו לכל קודש ויעשו כל יקר זולת לבני אדם" (ש"י רפפורט 1828: 182).

לעומת הסתייגותם הנמרצת של לוינזון ורפפורט ממחזות הפורים, תוך כדי התייחסותם למחזות העבריים שההדירו או תרגמו, ניכר כיצד התרגומים והעיבודים של מחזות לידיש באותו פרק זמן, כגון גדולת יוסף, או גדולת דוד ומלכות שאול, שימשו מסד להצגות עממיות כגון אלה בלשון יידיש. המתרגמים המעבדים שלהם התייחסו בעקיפין למסורת קדומה יותר של מחזות כגון אלה

אלדלייא

ספר

מעשה ביכליך

גדולת דוד ומלכות שאול

דאש ספר האבין מיר גפן, איז גווען גדרוקט אויף לשון לה"ק עש
 היינט ספר מלכות שאול איז שטייאן וויער שיינה מעשיות
 פון דיא מלחמות פון דיא פלשתים וויא דוד האט דער עלאגין
 דעם גרוישן (בריה) גליות :
 אויך שטייט דרינגן וויא שאול המלך האט גלאזט אויף ברענגין
 צו שמואל הנביא מיט כישוף נאך זיין כוונט איז דאס
 מיט אדם נשמוסט : האבין מיר עש מעתיק גווען אויף עברי
 טייטש כדי דער עולם זאל זעהן דיא גרויס וויגדר פון גאט ב"ה :

בדפוס של ל' דוד מדפיס

בסדילקאב



Валерлей масе бихлехъ
ш. е.

разные жидовскіе повѣсти
часть 6

судзиакоръ

въ Типографіи дувнда мадфиса 1836

גדולת דוד ומלכות שאול, סדילקאב 1836

שנכתבו והוצגו עוד במאה השמונה עשרה, אם כי הקפידו לשמור בעיבודיהם הללו על אווירה דידקטית-יראית שבכובד ראש. רישומים טקסטואליים ברורים, בעלי צביון מובהק של משחקי פורים, ניכרים היטב בעיבוד המחורז בידיש, שנעשה בחלקו על פי התרגום שלפנינו של מלוכת שאול, בקונטרס האנונימי 'ספר חכמת שלמה וממלכת שאול', שהופיע בוילנה בכמה מהדורות, בשנים 1870, 1872 (צינברג, ד, 1959: 163-165).

ה. ההשמטות בתרגום ופשרן

במרקם הטקסט של התרגום לידיש עדיין נשזרו פסוקים או שברי פסוקים מן המקור העברי, וזאת במקביל לתרגומם לידיש, אם כי הדבר נעשה ללא עקביות יתירה וללא שיטה הנראית לעין. חטיבות עבריות כגון אלה בתוך הטקסט בידיש מופיעות בעיקר במהדורות ובגרסאות הראשונות של התרגום והן נעלמות בהדרגה לאחר מכן. אף מידת התפרסותן על פני הטקסט המתורגם בהיקפו השלם אינה רצופה ושיטתית.

ביחד עם הנוהג של המתרגם להזכיר ולקיים מדי פעם בפעם את הזיקה למקור העברי של המחזה על ידי שילוב ניסוחים עבריים מקבילים של פסוקים בודדים השאולים ממנו, בעיקר אשר לתיאורי הלוואי לדיבורן והתנהגותן של הדמויות הפועלות בו, בולטת כאן המגמה המפורשת יותר של השמטות טקסטואליות מן המקור העברי לשם טשטוש צביונו המשכילי המובהק שהיה נהיר מן הסתם לאותו מתרגם.

כך מגמה זו מתפענחת, בין השאר, בתיאור האפולוגטי מפיו של המלך שאול על עם ישראל היוצא למערכה מול אויביו והמגלה בה גבורה ותושייה. מתוך תיאור זה הרצוף קונוטציות מן הניב המשכילי המעלה על גס את הסגולות השכליות, סולקו עתה על יד המתרגם, או טושטשו ונתעמעמו בו, התארים בשבחו של עם ישראל, כגון: "כָּךְ קִנְיָה הַדְּעַת, חֻכְמָה בְּיָנָה גַם תַּחְבּוּלָה בְּךָ הַתְּיָשָׁבוּ" (מלוכת שאול, 61)*. אף החזון ההרמוניסטי, מפיו של שאול, של האיזון האידיאלי בין גבורה, יופי ומדע, בבואו לתאר את השתאותם של "כָּל גִּוְיֵי הָאָרְצוֹת", אשר "מִמְרָחֵק יָבֹאוּ לְמֹד מִפִּיךָ דְּעַת" נעדר עתה מן המונולוג הזה. כך דינו של תיאור האיזון האוטופי בין מדע, אמנות ואומץ הלב בקרב עם ישראל, שהושמט, לאמור: "אֵלֶּה אֲנָשֵׁי מִדְּעַת מִנְּפִלְאוֹת צוּרְנוֹ, אֵלֶּה נְחֻמְדִּים מִנְּעִימַת מְנַגִּינוֹתָמוֹ, לְאֵלֶּה לֵב שָׁחַל הֵם גְּבוּרֵי הַחֵיל" (שם).

תחת שבט המתרגם המשמיט עברו גם ההפלגות השווינויות הנועזות שבמקור בדבר גורלם של מלכים, שהם בסופו של דבר ככל האדם – אשר יוסף האפרתי שם בפי דמויותיו, בעידן המהפכה הצרפתית שרישומה ניכר במעומעם במחזה

* המובאות ומספורן להלן ממלוכת שאול הן לפי מהדורת ג' שקד, ירושלים תשכ"ט. המובאות שלהלן במספור שלי ובכתיב זמננו הן מן התרגום גדולת דוד ומלוכת שאול, לפי מהדורת סדילקאוו 1839. מראי המקום לפיהן מופרדות בנקודתיים.

מלוכת שאול; ואילו עתה בשנות פרסומן החוזר ונשנה בעידן ההתנערות ממנה וממורשתה באירופה נשתנו פני הדברים; ליתר ביטחון, מפאת חשש הצנזורה מטעם השלטונות, העדיף עתה המתרגם הזהיר לוותר עליהן או לפחות לעמעם אותן.

לפי מדיניות זו של זהירות ואיפוק נמנע המתרגם תוך כדי מסירת המונולוג של דוד רועה הצאן, להביא מדבריו, שהוטחו על ידו בנימה אירונית ופתיטית כאחד: "מְלִכֵי אֶרֶץ - - - בֵּינָם הַטּוֹב בְּטָן תַּתְּמֵלְאוּ - - - לֹא לְכֶם מְרֻגֵעַ" (מלוכת שאול, עמ' 57). תחת שבט "צנזורה" מעין זו של המתרגם עברו גם חטיבות שלמות מתוך דברי דוד הרועה שהשמיעם באוזני יונתן בן המלך, שעה שהוא קורא ל"מְלִכֵי אֶרֶץ יוֹשְׁבֵי סְפוּגִים בְּיַת" לצאת לכפר ולשדה ולחזות בחיי התום והאמונה של האכר המאושר המתקיים מיגיע כפיו, כשהוא חווה "מְחֻזָּה שְׂדֵי" וחי "חַיֵי מְרֻגֵעַ" (שם, 107-108).

הפלגה מעין זו לא הלמה אף היא את טעמו ומגמותיו של המתרגם, שהיה רחוק מחזון פסטוראלי-משכילי מעין זה, הניזון מן המחזה לישרים תהלה של לוצאטו. מתוך טעמים כגון אלה גם הושמטו הרהורי אחינועם עם תיאור שקיעתו הגופנית והנפשית של המלך שאול בעלה. היא משלימה בנימה של תוגה וצער עם הגורל המשותף הפוקד בני אדם ללא הכרל מעמד - ובכלל זה גם בני מעמד המלכים, "כִּי אָדָם אֲנַחְנוּ קְרוֹץ מְחֻמָּר בְּלִנּוּ. / לֹא תִשְׁיַגְנוּ הַשְּׂמֵחָה בְּלִתֵי הַפֶּחַד / גַּם שְׂרוֹת וּמְלָכוֹת הֵמָּה מֵהֶבֶל יָחַד" (שם, 66). על פי קו זה של זהירות ומתינות סולקו גם עתה מן התרגום דברי הלגלוג של מיכל בת המלך, שהשמיעה באוזני מְרַב אחותה, תוך כדי פיאור סגולותיו של דוד רועה הצאן: "אֲמַנָּה הַסְּכָלוֹת בְּבִנֵי הַמֶּלֶךְ גְּבָרָה / הִיא פִּתְתָה אוֹתָם דְּמוֹת אָדָם לְבָדָמוּ / וּשְׂאֵר אַנְשֵי הַתְּבַל לֹאִין יִחְשׁוּבוּ" (עמ' 70). המתרגם השמיט לא מעט מן הטקסט העברי כדי למתן ולטשטש את עמידתו המרדנית של שאול כלפי ההשגחה העליונה, נוכח חרדתו מפני עלייתו וגדולתו הבלתי-נמנעת של דוד הרועה המיועד לרשת את כיסא מלכותו (עמ' 95). קריאותיו המרדניות של שאול כלפי הגורל וסדרי העולם שהתנכלו לו במצוקתו חרגו במהותם מן המסגרת הדידקטית-יראית של צידוק הדין ושל תפיסת אמת המידה של שכר ועונש, אשר הנחו את המתרגם שעשה במחזה של האפרתי כבתוך שלו. בכלל מאמצי הטשטוש והעמעום של התפרצויותיו המרדניות כלפי מעלה על ידי שאול השרוי בטירופו ובדיכאונו שקד המתרגם לסלק, או לפחות ליטול מעוקצן של הפלגותיו אל העולם הדמוני והשטני. הוא לא גרס כלל את פניותיו הנזעמות של שאול אל הגהינום אשר מתפרצים מתוכה השעירים המרקדים. לעומת הדימוי היהודי המסורתי של הגהינום אשר בה מתייסרים הרשעים הבאים על עונשם זר היה בעיניו הציור הסיוטי של האפרתי המעוגן במסורת רומנטית רחוקה, של התפתה, אשר "יֵצְאוּ מִבְּטֶנְךָ זֹחְלֵי עֶפֶר בְּחֻמְתָּמוּ / יִפְחוּ רֹאשׁ גַּם לְעֵנָה מְסָבִיב אֶל כָּל רִיחַ" (שם, 113). כן לא גרס את דברי הגנאי של שאול כלפי יונתן בנו אֲשֶׁר "גְּרִי תִפְתָּה מְעִינִיךָ יְצִיצוּ" (שם, 114).

ברוח המגמה לסילוק ציורים דמונולוגיים וסיוטיים כגון אלה המופיעים בהקשרים שונים במחזה, הושמטו (דבריו) שומר הסף של המלך, המספר על פחדיו

ס פ ר
גדולת דוד

ומלוכת שאול

אין דיון ליבליכן ספר ווערט פיל היסטוריעס דר ציילט
וויא שאול המלך האט מיט דוד המלך וויכוחים גהאט
אונ אויך די אהבה פון דוד מיט יהונתן • אונ אויך וואש
שמואל הנביא האט מיט שאול המלך וויכוחים גהאט :
אונ וואש שאול המלך מיט זיין הייבט לייט האבן
גימאכט אין די מלחמות מיט די פלשתים : אונ אויך
ווערט פר מעלר פיל משלים אונ אויך גרויס מוסר פון
אמונת הבורא יתברך אין אישליכר מענש קאן זיך
ארויש נעמן איין מוסר השכל :

אונ דש האט מן מעתיק גוועזן אויש דעם ספר
הנחמד מלוכת שאול פון לשון הקודש אויף עברי
טייטש כרי אז יעדר מענש זאל הענן אין דיון ספר
בהענר לעזין :

הובא לבית הדפוס ע"י הרבני הגניד המפורסים אברהם יוסף מדפוס :

לבוב

נדפס פ"ה

Bemberg Gedrukt bei Thame Großmann 1848

בחצות הלילה, אשר "אָז הַשְּׁעִירִים יִתְקַבְּצוּ" (שם, 133). ברוח זו גם צומצמו לעומת המקור תיאורי המתרחש במקום מושבה של בעלת האוב בעין דור ונתקצרה, ולעתים אף הושמטה, בעיבודים מאוחרים יותר של התרגום, שירתן של המכשפות השרויות במחיצתה תוך עריכת טקסיהן הליליים" (שם, 136–137). לפי מגמה זו השמיט המתרגם את קריאתו הנואשת של שאול המחפש לשווא מפלט בשדה הקרב מפני מלאך המוות ודברי מחאתו המרדנית המרה למראה גווייתו של יונתן בנו המוטלת לפניו (שם, 142).

ברוח ההרגלים של הקורא העממי בידיש קוצרו או הושמטו לחלוטין הציורים הפיזטיים-פיגורטיביים על משקלם של י"א תנועות אשר האפרתי, המשורר העברי, הנאמן למורשת הפיזטית של נפתלי הרץ ויזל, בעל שירי תפארת, נתכוון להתגדר בהם במחזה העברי שלו. כך המתרגם ויתר על הציור הממחיש את תחושתו הקודרת של שאול: "הָעֵבִים מִמַּעַל לְרֹאשֵׁי הַתְּרָקְעוֹ" (שם, 54) והושמטו על ידו, בין השאר, דברי דוד המדמים את בני המלך "לְעֶדְרַ שְׂדֵי / עוֹלָה מִרְחֶצָה / עִם קוֹל הַמּוֹלָה; / אֶל וְרֵדֵי רֵיחַ / עִם לֵב שְׂמֵחַ / אֵין בָּם שְׂכוּלָה" (עמ' 67–68).

בעקבות הקשיים התרגומיים סולקו בתרגום משחקי מלים של לשון נופל על לשון, השזורים בהרהוריו המונולוגיים של שאול בשיגעונו על הסרת כתר מלכותו על ידי שמואל 'הרואה' והכתרתו של דוד, "מרואה לרועה" (עמ' 113). אף היסודות האפיגרמטיים שבהם משתמש דוד לעתים בשיחותיו באפיון בני אדם תוך שיפוט מעשיהם נעדרים עתה. כך הושמטו בתרגום, התארים האנלוגיים של גינוי וסלידה מפיו כלפי דואג האדומי: "כשחין באחד מאברי האדם פורח אחר יאכל סביבן, כן דרך עושה רשע מלא תָמת נחש יגר אל כל הפוגע" (שם, 120). השמטות כגון אלה וכיוצא בהן היו אחד הגורמים שהשפיעו על שינוי צביונו הספרותי והרעיוני כאחד של המחזה העברי מיסודו של יוסף האפרתי.

ביחד עם חזיון ההשמטות והקיצורים הללו של חטיבות במחזה, שהיו בגדר חריג מהותי בעיני המתרגם באינטרפרטציה המסורתית של העימות בין שאול לדוד, הושמטו או צומצמו על ידו חטיבות רטוריות ודיגרסיביות שונות, שלא השתלבו כראוי במהלך הנרטיבי והדרמטי של המחזה והשהו את סיפור המעשה. משום כך ויתר על סקירתו ההיסטורית המתמשכת שהשמיע הנביא שמואל באוזני שאול הננוף על ידו, המספרת על קורות בני ישראל מימי אברהם אבינו ועד יציאת מצרים, וכן תיאור המלחמה בעמלק בדרך נדודיהם של יוצאי מצרים (שם, 52). נטייתו של המתרגם לקיצור, להשמטה ולתמצות, מורגשת אף כלפי התבטאויותיו של דוד רועה הצאן, המגלם את הדמות האידיאלית ללא רבב והנאמן לצו השליחות האלוהית שהוטלה עליו. השמטות רבות נעשו אף בשירתו על גדולת הבורא (עמ' 103–104).

כן צומצמו או הושמטו לחלוטין היסודות הדיגרסיביים מפיו של דוד וההפלגות בשבח הצדקה 'מוסד הבריאה' (עמ' 123–127); עתה סולקו דברי הרעות כלפי יונתן, התבטאויותיו על הרשע, הזדון, הכילות, החנופה, המוצגים על פי המתכונת של פרסוניפיקציה אליגורית, הזכורה מן המורשת של המחזה האליגורי מיסודם של לוצאטו וספרות ההשכלה.

הנוסח ביידיש מקצר ומתמצת הרבה את דברי הקינה של דוד ובעיקר את שירו של הסופר הגרמני א' פון האלר על רדיפת הכבוד המדומה ואת דברי הסיום הנרגשים של דוד לזכרו של יונתן ידידו. לעומת המשפט המסיים מפיו במקור העברי "שם במחזה שדי נפשך נצח נשאר" (עמ' 154), מיתוסף עתה הסיום האפי, על פי שמואל ב 1-10; ג, 2-23. על השתקעותו של דוד בחברון ופרשת אבנר, החזרתה אליו של מיכל אשתו לאחר הפרידה הכפויה ביניהם ועל המלכתו על דעת העם כולו, הרואים בו את המושיע, כשהמשפט המסיים עתה של המחזה הוא: "און האָבן דוד געזאָלבט פֿאַר איין מלך איבער כל ישראל און איז איין מלך אויף אייביק, ווי אין פסוק שטייט: דוד מלך ישראל חי וקיים!" (גדולת דוד ומלוכת שאול, 38). נומשחו את דוד למלך על כל ישראל והוא מלך לנצח, כמו שנאמר בפסוק: דוד מלך ישראל חי וקיים.]

1. התמורות מלשון אל לשון

התמורה שנתרחשה במלוכת שאול עם המעבר מעברית ליידיש היתה גורם משמעותי בעיצוב הרעיוני והז'אנרי המחודש של המחזה. המקור והתרגום הם כאן בעלי תפקוד שונה, זאת מעבר להפרש הקיים בדרך הטבע בין מקור לתרגום. שכן ניכר עתה כיצד המתרגם, בעל הלוח הרוח היראי, חותר במודע ובמתכוון לעיצוב מחדש של הטקסט העברי ולסיגולו האידיאי על מנת שיכשירו בעיני קהל נמעניו ויקרבו לטעמים ולמערכת המושגים והאסוציאציות הנהירים להם והקרובים ללבם. הזיקה ליסודות עבריים בתוך היידיש ניכרת היטב במרבית גרסאותיו של התרגום, ביחד עם רישומי הגרמניזמים בלקסיקה ובתחביר בהתאם להרגלי קהל היעד של מהדורותיו השונות על אזוריו הטריטוריאליים והתרבותיים המתחלפים. מרובים הם המקרים של שאילת ניבים עבריים מן המקור המתורגם הנשתלים עתה מחדש כצורתם בטקסט ביידיש או מופיעים כאן בגוונים מורפולוגיים חדשים. כך מצויים בתרגום שמות עצם עבריים הניזונים במישרין מן המקור העברי, כגון: גיל ונחת — איין נחת; בשורה טובה — איין גוטע בשורה; הוא בן־מוות — איין בן־מוות; משפט, חסד ואמת — משפט און חסד; צדק — דין צדקות. כן רווח בתרגום זה השימוש בפעלים המורכבים מתיבה או מביטוי אחד בעברית ומפועל־עזר ביידיש, כגון: עבדי רמני, גם כולכם מאוס מאסתוני — מען האָט מיך מרמה געווען, און האָט מיך ממאס געווען; כולם התייעצו — זיך מתייעץ זיין; הצילהו — זיי אים מציל; לבי אגלה לך — איך וועל דיך מיין גאַנץ האַרץ מגלה זיין; וברית עולם נכרתה — לאָמיר כורת ברית זיין. לעתים מתחלף הניב העברי שבמקור בניב עברי אחר השגור בלשון הדיבור, כגון: "מה העול נמצא בְּיָדֶיךָ?" — "האָסט עפעס קעגן דעם מלך חוטא געווען?" (109: 27).

נטייתו הטבעית של המשורר יוסף האפרתי להיזקק לניב פיוטי־מטאפורי מוחלפת עתה בדיבור עממי־פשטני ללא מחלצות. דבריו המרגיעים של יונתן בטרם קרב לאמו ולאחותו החרדות לתוצאותיו: "אָמְנָה אַל תְּדַאֲגָנָה, אַל יַעֲקֹב חַי לְנֶצְחָה / אַתּוּ רַב חֶסֶד גַּם כּוֹס מִגִּיר שׁוֹד וְרָצַח" — מוחלפים עתה בניב פשטני וישיר

ספר
גדולת דוד
ומלוכת שאול

דעם ספר האבן סיר משתיק ניווען פון להק אויף
עבדי מייטש פון ספר מלוכת שאול פון די מלחמות
פון דיא פלשתים • אונז וויא דוד האט דער שלאגן
דעם גרויסן גבור (גליות) • אויף וויא שאול האט
האט אויף גיפראכט שמואל הנביא נאך זיין טויט
אז האט גירעט מיט אים • פדני אלע זאלן זעקן די
וואונדן פון (הבאי):

ווילנא

בדפוס ר' יוסף ראובן בר' מנחם מן ראם

שנת תרי"ג לפ"ק

ГЕДУЛАТЬ ДАВИДЪ УМЕЛУ-
ХАТЬ ШАУЛЬ

т. е.

Величїе Давида и Царствованїе Саула.

ВИЛЬНО

Въ Типографіи Р. М. Розна.

1852.

גדולת דוד ומלוכת שאול, וילנא 1852

יותר: "ליבע מוטער און שוועסטער, זאָרגט ניט, מיט גאָטס הילף וועלן מיר די שונאים טויט שלאָגן" (77: 12).

ביחד עם סימני הצמידות למקור העברי והנטייה להסתייע בלקסיקה העברית אף בתוך המקבילה של היידיש המדוברת ניכרת הנטייה הרווחת להשתמש באקוויוולנטים עממיים של יידיש המדוברת המעניקים ממד מושגי שונה בתכלית לדמויות המלכותיות מן העבר הקמאי על סגנון של הוד ושגב במקור המקראי. הגרסה ביידיש של "מלכות שאול" בפשטותה העממית ממחישה לעתים ביתר טבעיות את המגמה המנחה את מחבר "מלכות שאול" להציג במחזה שלו את בני המלכים כשווים לכל אדם מבחינת גורלם ולבטיהם הנפשיים הפוקדים אותם; במקבילה ביידיש מוטעמת עתה תפיסה שוויונית זו ביתר טבעיות גם על ידי סממני הבעתם הלשונית.

חותמה של לשון הדיבור מוטבע באורח ההבעה של התחושות הרגשיות מצד הדמויות היריבות המרכזיות, שאול ודוד. למרות הרתיעה משאול המלך החוטא, ברוח המגמה הכללית של הגרסה הדידקטית-יראית ביידיש, הרי דווקא הזיקה לניב העממי, יש בה כדי לקרבו אל לבו של הקורא ולעורר בו רחשי השתתפות בסבלו ובתוגתו. כך דברי שאול ליונתן בנו: "לו אָת לְבִי הַמֵּר תְּדַע יְדוּעַ" (עמ' 94) מתעצמים מפאת צביונם האנושי של מלך שהוא ככל האדם, כשהוא מגלה ליונתן בנו: "ווען דו זאָלסט וויסן מײַן ביטער האַרץ", קריאתו הנזעמת של שאול באותו מעמד: "יִקְתֵּר מִפְּנֵי נֶצַח" מתחלפת בקריאה ביידיש בנוסח עממי: "ער זאָל מיר אויף אייביק אויס די אויגן אַרויסגיין" (94: 21–22). אף סבלו של דוד הנרדף על ידו במדבר מצטייר עתה ביידיש ביתר שקיפות. לעומת הקובלנה שלו בפני שאול רודפהו: "כְּמַעַט אֵין בִּי רוּחַ מְרֹב שְׂרָב וְקָרַח", היא פורצת עתה מפיו ביתר טבעיות, כשהיא מעוגנת בהווי היום-יומי הקרוב: "איך האָב שוין קיין כוח אויסצושטיין די קעלטן און די פֿרעסט" (130: 38).

גילויי שיח עממי שופעים במחיצתה של המשפחה המלכותית. פנייתה של אחינועם לשאול בעלה: "בוא עֲתָה אִישִׁי לְשֶׁבֶב מְשֶׁבֶב הַצְּהָרִים" מקבלת עתה תוספת סממן אינטימי: "קום אַצינד מײַן ליבער מאָן און לייג דיך אַ ביסל שלאָפֿן" (193: 25–26). כך אחינועם, רעית שאול, משמיעה את מרי שיחה: "אַמְנָה לֵב גוּשׁ עֶפֶר נִלְאָה לְנִשׂוּא הַכֶּעַס" — "אייך שטיינערדיק האַרץ קען אויך אַזעלכע צרות ניט אויסלאָדן" (65: 9). בנוסח מעין זה של ניב מפי העם קובלת מרה מיכל בת שאול, לעומת: "עֲזוּבָה מְאִישׁ" — "בין איך איין עגונה געבליבן" (117: 31). לעתים גולש המתרגם לנוסח של 'הטײטש', כשהוא עדיין מחובר בשיטתו למסורת הפרשנית של תרגומי התנ"ך וספרות היראים בלבושם ביידיש. דברי השיר מפי הנשים המלוות את תהלוכת הניצחון על הפלשתים: "הריעו בני גבעה עיר המלוכה", נמסרים עתה על פי מסורת זו: "זינגט איר קינדער פֿון גבעה וואָס זי איז די רעזידענץ שטאָט פֿון מלך דאָס הייסט די שטאָט וווּ דער מלך וווינט" (84: 13). ההוראה הבמתית "הולכים על סדר" מתפרשת מיד: דאָס הייסט מיט גרוס דרך ארץ" (84: 15).

מידת הניכור של המתרגם כלפי שאול לעומת קרבת הלב המורגשת כלפיו מצד

המחבר במקור העברי ניכרת, בין השאר, בתיאורים של מצבי החרדה והטירוף הפוקדים אותו תכופות בתסכולו ובדיכאונו. אמנם הכינויים של המלך "המשתגע" לגווניהם חוזרים ונשנים גם בעברית מדי פעם בפעם תוך כדי תיאור מצבו הדיכאוני, בהערות ההסבר המנחות מטעם המחבר ומתוך התבטאויותיהן של הדמויות השרויות במחיצתו. בעקבותיו של המחבר המבקר המשכיל א"י פאפירנא היה אף סבור בשעתו, בדברי הערכתו על מלוכת שאול, כי "השגעון הזה, תחת להוריד בעינינו מעלת המלך, כאיש שפל-רוח וחלש לב – היה אצל המשורר הזה לעטרת תפארת לראש המלך הזה" (פאפירנא: 112), אך כינויים כגון אלה, כשהם מבוטאים בידיש, יש בהם לעתים גם קונוטציות של הנמכת שיעור קומתו המלכותית של שאול לעומת דוד הנרדף על לא עוול בכפו.

כך לעומת הצגת מעמדו מטעם המחבר המחזאי: "שאל משתגע ומתנבא" – המתרגם גורס: "שאל ווערט ווידער משוגע און זאָגט נביאות" (95, 22) תוך מסירת גרסתו המקוצרת של דברי הטחתו הנזעמת כלפי מעלה כשהוא קובל על סדרי העולם המעוותים מוסיף המתרגם: "שאל – – – זאָגט מיט זיין שגעון ווייטער און קריצט מיט די ציין" (שאל ממשיך לדבר מתוך שיגעונו וחורק שיניים) (עמ' 111–112, 29). דוד הנרדף והבורח מכריז במקור: "אך בל אראה את פני המלך המשתגע", אך בידיש משתמעים בדבריו גוונים של זלזול וסלידה: "איך זאָל שוין ניט זען דעם משוגענעם מלך" (97, 22–23). אף בשעה שכינויי שיגעונו של שאול כלל אינם מופיעים במקור, המתרגם שוקד לפענחם ולהדגישם. לעומת הציון במקור "שאל לְבְרו", המקדים את דברי המונולוג שלו, גורס המתרגם: "זאָגט צו זיך אַליין ווי איין משוגע" (112, 29). שאלתה של מיכל לשאל אביה: "למה תשומם?" מוחלפת עתה בידיש: פֿאַרוואָס זאָלסט דו משוגע זיין?" (62, 7). הנוסח הנמלץ: "רוח עָנַעִים אָחֲזָתָהּ" – מוחלף עתה במושג שיש לו מהלכים בהווי הקרוב: "איין רוח רעה איז אין אים אַריין" (99, 24).

מצטייר אפוא לפנינו חזיון סינכרוני של קיום שני קהלי קוראים נפרדים, של מלוכת שאול בעברית ובידיש, הניזונים בזמנית אמנם מן המקור המקראי אשר לסיפור על מערכת היחסים בין שאול לדוד, אך משקיפים עתה על התרחשות דרמטית זו מתוך שני היבטים מנוגדים זה לזה – המשכילי והיראי, השונים במהותם הדידקטית והז'אנרית גם יחד. בעקבות התמורה הלשונית נתרחה אפוא גם תמורה רעיונית באותה יצירה ספרותית עצמה, ששימשה שני יעדים אידיאולוגיים מנוגדים בעת ובעונה אחת.

ז. מגילויי הניכוס: ההעצמה היראית

בר בבר עם גילויי ההתנגדות הנחרצת ליצירות בתחום הספרות היפה שהן בעלות מסר משכילי מוצהר, בקרב הציבור המסורתי במאה התשע-עשרה, מצטייר לפנינו לאור בדיקת הטקסט המתורגם לידיש של מלוכת שאול על גרסאותיו הניסוחיות השונות גם תהליך של סיגול וניכוס של יצירה מספרות ההשכלה תוך ניסיון לשוות לה צביון יראי, הן בניב בידיש הטעון מושגי לוואי

והדגשי הבעה של יראת שמים. תהליך זה התרחש כאמור הן בדרך של השמטת קטעים וניסוחים ההולמים את דרכי התיאור וההבעה המשכיליים הן על ידי קיטוע והשמטה מכוונים.

גילוי נוסף למעשה הניכוס היראי מתוך כוונה תחילה של היצירה המשכילית היה כאמור בהעלמת שמו של המחבר, בכל ההכרזות והתיאורים התמציתיים שעל גבי השערים של המהדורות השונות של התרגום ליידיש. העלמה פרסונאלית מכוונת מעין זו, העניקה הילה של אלמוניות כמעט הגיוגרפית למוצא הספר והיא משתלבת באורח טבעי במסורת של שערי ספרי יראים, מוסר ומידות וסיפורי מעשיות על כותריהם הדידקטיים.

תחבולה נוספת של טשטוש מוצאו המשכילי של הספר היה בשינוי שמו אשר במקורו הוא: מלוכת שאול המלך הראשון על ישראל שהפך עתה לגדולת דוד ומלוכת שאול. שינוי השם במהדורות ביידיש לגדולת דוד ומלוכת שאול, משמעותו היא מהותית ויש לו השלכות ברורות לגבי מגמתו הכללית של המחזה בתפיסת מעמדן ומהותן של שתי הדמויות האנטגוניסטיות הפועלות בו.

לא רק התואר "גדולה" העניק עתה זכות בכורה ליצירה, כנהוג גם בפיאור דמויות מופת אחרות, כגון "גדולת משה", או "גדולת יוסף"; הנטייה לפאר ולרומם את אישיותו הייחודית של דוד, ניכרת עתה לא רק מפאת תפקידו ומעמדו אלא גם הודות לעדיפותו המוסרית. מגמה זו מומשה בדרכים שונות, של השמטות וחלופות תרגומיות נקודתיות שונות המצטרפות כדי מסכת שהיא בעלת מניעים עקרוניים להנמכת קומתו המוסרית של שאול. תהליך זה של הערכה פרסונאלית מחודשת מתקיים בתרגום תוך נטילת עוקצם של אותם מצבים בעלי צביון דרמטי, הסוטים מרוח הסיפור המקראי והמציגים אותו כדמות טרגית ומתלבטת, הנאבק לא רק עם דוד אלא מטיח בעוז את מחאתו ותלונתו כלפי סדרי עולם המעוותים בעיניו.

תחבולה אחרת במעשה הטשטוש והעמעום של הצביון המשכילי, על סימני ה'אנריים והסגנוניים, נקוטה בידי המתרגם לא רק באמצעות ההשמטה בלבד, אלא גם על דרך התוספת של חטיבות שאינן שייכות כלל לתפיסה המקורית של המחזה מיסודו של האפרתי, כגון התוספת על שילוב הסיפור האכסמפלארי המפורט, בעל מוסר ההשכל, מפיו של דוד על מה שנתגלה לו משה רבנו במעמד הר סיני. בדבר ההשגחה העליונה המכוונת מעשי בני אדם התמוהים לכאורה (גינצבורג, תשכ"ח; Grünbaum, 1882), על ידי התוספת האפילוגית החותמת את המחזה עם המלכתו החגיגית של דוד למלך ישראל, הוטבעה הגושפנקא הסופית לתפיסה זו של הערצת דוד המלך, בחיר האלהים, מלך ישראל החי והקיים.

יוסף האפרתי, המחבר של מלוכת שאול, אמנם ראה צורך להכריז בדברי ההקדמה למחזה שלו על דביקותו באמונה באלהים ופנה בבקשה נרגשת כלפי שמים להנחתו בדרכו הקיומית וביצירתו. אכן, נוכחותו של הגורם האלוהי מטביעה את חותמה על גורלן של הדמויות הפועלות במלוכת שאול והיא גם גורם עלילתי מכריע בפעילותן ובהלוך רוחן של דמויותיו; עם זאת, ניכר שהמחבר עדיין השאיר מקום להתגדר בו מבחינה זו למתרגם ליידיש המשתרל להעתיק את

תחושותיהן של הדמויות מן ההכרזות האמונתיות הקמאיות של עידן המקרא ומדרכי ביטוין הנמלץ באספקלריה המשכילית של שלהי המאה הי"ח אל ההווה היראית-העממית האקטואלית של נמעניו קוראי יידיש שהוא היה שרוי בתוכה. אכן, התרגום לגווניו הלשוניים הלוקאליים, רווי הניסוחים של ספרות יראית על הניב הרווח בספרי תחינות ודברי מוסר, שנתנו מבע לחוויה הדתית בלשון יידיש בעלת צביון משלה, מסיט את חוויות הדמויות מן העבר הקמאי, ממעמדן המונומנטלי, האפוף הילה הירואית ומיתית, ומעתיקן אל תחום החוויה והרגש המעוגנים בהווי היהודי הקרוב של משכנות היהודים במזרח אירופה בעיקר. תוך כרי העתקה מעין זו מתרחש בו בתרגום ליידיש של מלוכת שאול על גלגוליו וגווני ניסוחיו שבהרחבה או שבתמצות ובקיצור, משום מעשה ניכוס סמוי של יצירה משכילית, על ידי הטבעת חותם חדש בה והפיכתה לכלי של החשיבה היראית בלבושיה העממיים בניב ובחוויה.

קבלת המרות האלוהית בכל מעשי האדם ובאורחות התנהגותו עלי אדמות אמנם מנחה את תגובותיהן של הדמויות אם במקור העברי של מלוכת שאול אך מרובים ביטויי ההעצמה המילולית של תחושה זו בתרגום ליידיש. אכן, מכריז דוד בפני שאול בשעת ההתפייסות הנרגשת שביניהם בשדה הקרב בצורה נרמזת: "אם מפי אלי נהיה זאת, מנקה יריח". אך רעיון ערטילאי זה משמש לו למתרגם ליידיש שעת כושר להצהרה אמונתית מפורשת וישירה יותר: "ווען דאָס איז פֿון גאָט מח מען דאָס פֿאַר ליב אָננעמען דען זינע משפטים זינען געוויס גערעכט" [אם הדבר הוא מאת אלהים חייבים לקבל זאת באהבה שכן משפטיו בוודאי צודקים] (130, 38). דברי אבישי בן צרויה, הנאמרים במקור ברוח של נאמנות וצידוק הדין: "מבטח לי באלהיו, מה איש כי יירא ממנו?" — מתחלפים בנוסח היראי "ער איז איין בעל ביטחון אין גאָט ב"ה" (119, 32). שאלתה הריטורית של מיכל כלפי שמים: "היכולתי שאת כל זאת מבלי המרה נגדך?" מתחלפת בהכרזה ישירה: "מיר וועלן קעגן גאָט ח"ו (חס ושלום) ניט מורד זיין" (117, 31).

אף תפילתה של אחינועם אשת שאול בשעת מצוקתה, הנמסרת בנוסח התחינות והבקשות בלשון יידיש, מסוכמת על-ידיה בצורה מאופקת יותר במקור העברי לעומת מקבילתה התרגומית ביידיש, המוצאת את הפורקן שלה לאחר תפילה נרגשת זו: "גם לבי שמח אחריו בכי לפניך" — היא מפורשת ומוגדרת יותר מבחינה פולחנית ביידיש: "נאך מיין וויינען האָט גאָט בוודאי מיין תפילה צוגעהערט" (80, 14).

השוני בין שתי תפיסות של גורל האדם לאחר מותו, לבין זו של המושג הערטילאי של השארת הנפש, המקובל אף על משכילי המאה הי"ח, בעלי החשיבה הדיאליסטית, ובין התפיסה העממית המסורתית החותרת להמחשת גורלו וגמולו של הצדיק לאחר מותו בולטת בתפילתו של דוד, המכריז בהכנעה ובתקווה: "על פיהו אַחַיָּה אַחַרֵּי מוֹתִי חַיֵּי נְצַח, / אַחַיָּה בְּעוֹלָם אַחַר". תחושה זו מבוטאת בנוסח ביידיש, על פי מערכת המושגים העממיים והיראיים, על הקונוטציות שבה של המחשה פשטנית: "און דורך דיין מויל וועל איך לעבן אייביק אין גן-עדן, איך וועל זיין אויף יענער וועלט" (107, 27).

גדולת

דוד

השרליך בעריהמטע ערציהלוינגן פאן שאיל המלך
דוד המלך מיט יהונתן . אלע שלאבטן מיט דיא
פלשתים . אונד זעהר שעהיגע ביאשפיהלע צום
פרננינג אונד צו בעלעהרן :

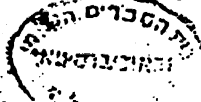


דאס האט מאן איברונעט אויס דעם
בריהמטן לשון הקדש ספר מלכות שאול
דאס יעדר מענש זאל עם לעזן

Gebulat. Davib

Druck von D. H. Schrenzel. in Lemberg

189



גדולת דוד, למברג 1849

ביחד עם תופעת הניכוס של יצירה משכילית והפיכתה לספר בעל צביון יראי מקובל, היה בעיבודים אלה לידיש משום חיזיון דיאלקטי של מתן דריסת רגל ליצירה ספרותית מיסודה של ההשכלה אל תחומו הרוחני של קהל הקוראים היראי שהועמד עתה, בדיעבד ובהיסח הדעת, מול מפגש עם יצירה המעלה בפניו בעיות של נפש האדם המתלבט והנשלט על-ידי יצירו. כך היטלטל עתה המחזה מלכות שאול בגרסתו החדשה בידיש מקוטב אל קוטב — בין יצירה אישית של משורר אנין רגש במקורה העברי, שהגרעין העיקרי שבה הוא של אי-השלמת האדם עם גורלו ושל תחושות מרד כלפי מעלה, ובין סיפור יראי שיש עמו מוסר השכל — של חטא ועונשו, של אי-ציות לציוויו של הקב"ה המביא אף מלך ישראל לאבדן מלכותו ולאבדן חייו.

מראי מקום

- בן-ישי א. ז. תשי"ז: 'ספר שירים האבוד של יוסף האפרתי', בחינות 11, 59-71.
 גינצבורג לוי תשכ"ח: אגדות היהודים, כרך ד, רמת-גן, עמ' 290, 305.
 האפרתי יוסף 1794: מלכות שאול המלך הראשון על ישראל, וינה.
 [האפרתי, יוסף] 1836: גדולת דוד ומלכות שאול, סדילקוב.
 ורסס שמואל תשמ"ט: התרגומים ליודיש של "אהבת ציון" לאברהם מאפו, ירושלים.
 — תשנ"ג: 'התרגומים ליודיש של "עייט צבוע" לאברהם מאפו, כמנהג אשכנז ופולין, עמ' 323-358, ירושלים.
 — 1994: "גלגול נפש" של ארטור בגלגולו של איזיק מאיר דיק, חוליות, 2 (קיץ 1994).
 חיפה, 29-49.
 יערי אברהם (תרצ"ו): 'הוצאות המחזה גדולת דוד ומלכות שאול, קרית ספר, יב (תרצ"ה-תרצ"ו) עמ' 384-386.
 — תש"ך: 'ר' אליעזר פאוויר ומפעלו הספרותי, קרית ספר, לה (תש"ך), 499-520.
 כגן צפורה תש"ל-1969: 'מקורות ומקוריות במחזה "מלחמה בשלום" לחיים אברהם כץ', במה, חוב' 43: 62-77; חוב' 44: 70-78.
 פאפירנא אברהם יעקב תשי"ב: כל הכתבים (מהדורת י' זמורה), תל-אביב.
 צינברג ישראל 1959: תולדות ספרות ישראל, כרך ה, תל-אביב-מרחביה.
 קלחנר יוסף תר"ץ: היסטוריה של הספרות העברית החדשה, כרך א, ירושלים.
 רפפורט שלמה יהודה תקפ"ח: 'שארית יהודה', ביכורי העתים ח' 173-254.
 שאצקי יעקב 1930: 'די יידישע אויסגאבעס פֿון דער דראַמע "מלחמה בשלום"', אַרכיוו פֿאַר דער געשיכטע פֿון ייִדישן טעאַטער און דראַמע, כרך א, וילנה-ניו-יורק.
 שביט עוזי 1996: בעלות השחר — שירת ההשכלה: מפגש עם המודרניות, תל-אביב.
 שמרוק חנא תשל"ט: מחזות מקראיים בידיש, 1697-1750, ירושלים.
 שפירא חיים נחמן (ת"ש): תולדות הספרות העברית החדשה, ירושלים (מהדורה ראשונה: 1934).
 שקד גרשון תשכ"ט: יוסף האפרתי, מלכות שאול, ההדיר וצירף מבוא והערות גרשון שקד, ירושלים.

Grünbaum Max 1882: *Jüdischdeutsche Chrestomatie*, Leipzig, pp. 125-218.

המחזה 'בר־כוכבא' מאת אברהם גולדפאדן

המחזה בר־כוכבא מאת אברהם גולדפאדן (1840–1908) הוצג לראשונה ב־5 במאי 1883 באודיסה. זה היה המחזה הרביעי ממחזור של דראמות היסטוריות, שהאמן יצר במחצית השנייה של מסלול יצירתו. מאז הפקתו האמנותית הראשונה ביאסי שברומניה לפני שבע שנים בלבד, הוא הספיק לרכוש מוניטין של המחזאי המובהק והמקובל ביותר בידיש, ואף זכה לשבחים רבים כבואו לארגן פעילות תיאטרונית נמרצת בידיש, שממנה עלו וצמחו להקות תיאטרון מוכשרות ומעולות.

לפני שגולדפאדן פנה אל המחזות ההיסטוריים שלו כבר הגיע הרפרטואר הדראמטי שלו להיקף של כרכים אחדים. היו שם בעיקר פארסות, אינטריגות וסאטירות, מעוצבות באפיק של קווי־עלילה מקבילים, שהתחייבו מתפיסות מזרות דומות ואף בלתי מתקבלות על הדעת.

למשל, אחדים מן המחזות הפופולאריים ביותר שלו, כגון שְמַנְדְרִיק, שְנֵי קוֹנֵי לְמַל וְהַמְכַשְפָּה מעלים דמויות מרכזיות, המצטיינות בהרגלים בעלי אופי גרוטסקי, העשויים לעורר ולהרים גלי צחוק בקהל הצופים. הגברים ביניהם הם לעתים קרובות חסרי חיוניות וְחֲנוּנִיִּים, ואילו הנשים הן דווקא פקחיות, מרשעות, חורשות מזימות ורוקחות קנוניות. שְמַנְדְרִיק, הבן המפונק של אלמנה עשירה, הוא סתום, מוגבל אינטלקטואלית ומפליא להגיב באורח מטומטם על תופעות פשוטות ביותר המזדמנות לפניו. בגדיו העשירים אין בהם כדי להסוות את חוסר היכולת שלו לשאת־ולתת עם זולתו ללא עזרת אימו. קוֹנֵי לְמַל, החסיד השוטה, מעורר סלידה בדיבורו המגמגם והמסוקס. וכך נשזרות תחבולות קומיות, החוזרות ונשנות, בקטעי שירה ומוסיקה נעימים לאוזן, הקוטעים לעתים קרובות את העלילות המלודראמטיות הפותחות בזוג צעיר, חתן וכלה, הנקרעים זה מזה — ולא בצדק! — ומקץ שורה של אירועים ומזימות, הם חוזרים ומתאחדים באורח פלא לקראת סיום המחזה.

למחזה בר־כוכבא אין כלל זיקה אל הסאטירות המוקדמות של גולדפאדן. זוהי אוֹפֶּרָה טראגית, המעוצבת על־פי דמות היסטורית בפועל. הכוונה לשמעון בר־כוכבא (או בן כוסבא), הגיבור הלאומי, שעמד בראש המרד נגד הרומאים עשרות שנים אחדות אחרי חורבן בית־המקדש בשנת 70 לספירה.

הסיפור על בר־כוכבא אינו מגלה יחס חֲדָם־משמעי למרד זה מצד תנאי התלמוד¹. זהו סיפור הבא להזהיר מפני הסתבכות חמורה ולהצביע על מה שאין לעשות כאשר נתונים תחת שלטון של מעצמה אדירה מבחוץ. אך בה במידה בא הסיפור



אברהם גולדפאדן, 1840-1908

לציין ולרומם את כוחו האדיר של ברכוכבא ואת גבורתו. המרד שלו הצליח להשיג תקופה קצרה של עצמאות מעול הרומאים, עד אשר הם התאוששו, ריכזו את צבאותיהם וכבשו מחדש את הארץ תוך מרחץ דמים, שנסתיים במצור על ביתר, מבצרו האחרון של ברכוכבא, וכיבושו.

המערכה הראשונה של המחזה היא אולי החזקה ביותר. בני העיר מכונסים בבית-כנסת תוך כדי תפילה בתשעה-באב. זהו יום השנה הנהוג במסורת לחורבן שני בתי-המקדש. והנה מתעוררת שם שיחה אודות הסיכויים הפוליטיים הנשקפים ליהודים בעתיד. אלעזר הזקן והחכם מתאר את מעשי העוול שהרומאים עשו ליהודים וגרמו להם ייסורים,² אך הוא מטיף לעמו להשקיע את כוחותיו באמונה ובהתנהגות בדרכי שלום. עצתו מנומקת בטענה, שרק קיום מצוות האל וחוקי הארץ יבטיחו לעם היהודי את האפשרות לשרוד. ברכוכבא התנגד לו בתוקף ובחוסר סבלנות של איש צעיר, וקרא להתקוממות בנשק – ובסופו של דבר הצליח לזכות בתמיכת הציבור למרד בראשותו.

אותו ה'שמעון', שלפני זמן לא רב עלה בדמותו המעוותת של שמנדריק, הנה הוא כאן דווקא מתגלה בדמות הגיבור היהודי רבי-העוצמה וחסון-הגוף, שמעון ברכוכבא.

חוקרי גולדפאדן, המתעמקים בפרשנות של מחזותיו, נוהגים לציין, ששתי הדמויות, שמנדריק וברכוכבא עוצבו בשתי תקופות רעיוניות שונות במהלך יצירתו של האמן. מאמר זה, לעומת זאת, ינסה להוכיח, ששני ה'שמעונים' באו לעולם באמצעות תחבולות אמנותיות זהות והתכוונות מסחרית דומה – הרחק מכל שיקולים אידיאולוגיים בני-הרגע.

על כל פנים ניתן לציין, ש'ברכוכבא' הוא מחזה פוליטי, המעלה את שתי ההשקפות המנוגדות של הדמויות הראשיות בעוצמה שווה. כאופרה היסטורית עולה המחזה לעיני קהל צופים יהודים, הבקאים למדי באגדת ברכוכבא באמצעות עיצוב באורח של אירוניה דראמטית, אשר בה הקהל יודע מראש ומנחש בחרדה את התוצאה הטראגית של מעשי הדמויות. יתר על כן, הטעם המרכזי של המחזה ההיסטורי הוא עובדת ההמשכיות והזיקה בין העבר וההווה. המחבר מעלה כמעט על כל צעד ושעל אינטרפרטציה של ההקשר האקטואלי, בן-הזמן, ככל שהתקופה עשויה להשתקף כביכול במחזה.³ מכאן, שגם הצופה בן-הזמן היה עשוי לקלוט את ההקשר והמערכה הראשונה לא היתה, לכל הנכון, זרה לו.

סיפור אודות נפילתה של מדינת היהודים בלחץ כוחה של מעצמת-חוץ תוקפנית היה יכול לתאר כמעט בנאמנות את החוויות בהן התנסו צופי המחזה בימי ההסתה לפרעות, שהחלה כשנתיים לפני כן בדרומה של רוסיה. עיתונים כמו ראזסוןט, העיתון היהודי-רוסי שהופיע בסנט-פטרבורג, דיווחו על אסיפות של קהל יהודי בבתי-הכנסת למקומותיהם, שהצטופפו ובה להקשיב לתיאורי הפוגרומים.⁴

בניגוד למחזותיו המוקדמים מעלה המחזה ברכוכבא את נושא האחרות היהודית בימים בהם הציבור היהודי היה דווקא מפוצל וקרוע לאורך מספר רב של נושאים ומסלולים. העלילה מתמקדת באורח נכון סביב הסכסוך הפנימי ביחסי

המשולש בר־כוכבא, אלעזר ודינה, שהיא גם בתו של אלעזר וגם ארושתו של בר־כוכבא. היא תומכת במרד, אך היא גם מתאמצת להיענות ולהתפשר עם דעותיו של אביה. כלום יש מי שיודע יותר מדינה מה מוטל בעצם על כף המאזניים? ולא עוד אלא שקולה של דינה הוא הוא קולו של המחזה. כאשר דינה היתה כבר בת־ערובה בידיהם של הרומאים, היא ניסתה להשפיע על בר־כוכבא לדחות את ההתקוממות. הוא סירב. ועל כן היא איבדה את עצמה לדעת בשעה שראתה בעיניה את תנועות חילותיו ונתברר לה ששום דבר לא יוכל עוד להסיג אותם אחור או להניא אותם מן ההתעצמות. דינה, שביקשה לבטל ולמנוע את הפילוג הפוליטי בין הדורות, עלתה בעצם כדי לסמל את הקורבן הנדרש למען האחדות הלאומית. מן המחזה מתחייב אפוא שדרושים קורבנות של יחידים למען האחרות. יתר על כן — קורבנות רבים וקשים מזה יידרשו בלי ספק אם האחדות הכואבת לא תושג. כאן אחוזה הבחירה החמורה המתחייבת מן המדיניות הלאומית.

הקרע הפתאומי, שיצר את הפער בין התיאורים קלי־המגע של היהודים בתקופת יצירתו המוקדמת של גולדפאדן לבין המחזות הלאומיים, לרבות שולמית ובר־כוכבא, שהמחבר עצמו העניק להם את הכינוי 'מחזות ציוניים', נראה לכאורה כבלתי מוטל בספק. בעיית ההיסטוריונים היתה רק להסביר ולפרש כמיטב יכולתם את גלגל־הצורות־והתכנים, לאמור: כיצד התרחש המפנה ומה היתה המוטיבציה של גולדפאדן עצמו?

ההסתלקות מן הסאטירות 'האנטי־בורגניות', והפנייה בגלוי אל נושאים לאומיים מוסברת על־ידי החוקרים הסובייטיים נחום אויסלנדר ואורי פינקל⁵ כתוצאה של הֶלם בעקבות הפוגרומים של 1881.

המרת ההשקפות הציוניות הביאה אפוא בעקבותיה את חיבור המחזות ההיסטוריים.⁶ אויסלנדר מציין לשיטתו את אירוע 1881 כנקודת מפנה מהפכנית בתולדות יהודי רוסיה. ולא היה חידוש רב בהערכה זו; היא היתה בעצם אחוזה עמוק גם במדע המסורתי. הכול העריכו, ש־1881 היתה השנה בה הובלטו קווי־פניה הנעווים האמיתיים של רוסיה בדמות הפרעות האלימות, שפרצו והתפשטו על פני מרחבים רבים. זו היתה השנה שבה התפוגגו התקוות לאמנסיפציה של היהודים ברוסיה והאינטליגנציה היהודית־רוסית החלה לבחון ברצינות את טעם מעורבותה והישארותה בארץ הזאת, וחדלה לדחות מן הדעת אלטרנטיבות אחרות.⁷ ואמנם ניתן גם חיזוק לפירוש של אויסלנדר מפיו של גולדפאדן עצמו, שהתקרב רוחנית לתנועה הציונית מתוך מעין התחייבות, שהוא שמר לה אמונים עד סוף ימי חייו.

המחזאי והאתנוגראף ש. אנ־סקי, לעומת זאת, האמין שגולדפאדן פנה אל הדראמה ההיסטורית בלחץ חבריו מחוגי האינטליגנציה הרוסית. החל מן ההצגות הראשונות של יצירותיו המוקדמות ביותר התקיפה העיתונות היהודית ברוסיה פה אחד — בעברית, ביידיש וברוסית — את גולדפאדן על מה שנתפס לפי דעתם כלגלוג מצידו כלפי העם היהודי.⁸ אנ־סקי טוען, שגולדפאדן היה רגיש אל סוג זה של טענות ודעות והוא החליט לאזור את כוחותיו ולשבת לכתוב מחזות לאומיים מתוך כוונה לתקן את המוניטין שלו.⁹

ומעניין, למרבה האירוניה, שהסקירות על אותן ההצגות בעיתונות הרוסית הלא־יהודית היו דווקא חיוביות ומעודדות. ובשעה שהעיתונות הרוסית מעודה לא העריכה את מחזות גולדפאדן אלא על־פי קנה־המידה האסתטי גרידא, הרי העיתונות הרוסית־יהודית דווקא העלתה קריטריונים אידיאולוגיים. זה לא היה רע כל־כך בעיניהם, שגולדפאדן מהתל בבני־עמו היהודים — כי הרי תיאורים שליליים של יהודים לא היו חזיון נדיר בכתבי־העת היהודיים — אך הם סלדו מן העובדה, שהוא מציג אותם לראווה, לעיני הגויים. לשני הקצוות של הספקטרום הפוליטי היהודי היו נימוקים לשלול את הרברבנות הפרובינציאלית של גולדפאדן. שמנדריק היה בו כדי לעצבן את המטיפים להשכלה, שביקשו להעלות את הרמה האמנותית מתוך כוונה להעלות את הטעם התרבותי הכללי של העם. מאידך גיסא הוא אף הזעים והרתיח את המתבוללים, אשר תלו תקוות בתהליך של רוספיקאציה מתמיד ובלתי מתבלט. בנקודה זו מן הראוי לזכור: רצנויה חיובית, רצנויה שלילית או התעלמות המבקרים מכול וכול — בכל ההצגות נתמלא האולם בצופים עד אפס מקום.

העובדה, שגולדפאדן החל פתאום להתעניין בז'אנר ההיסטורי, גרמה להקלה רבה בחוגי האינטליגנציה היהודית. המחזמר ד"ר אַלְמֶסְדָה, פנטזיה המרחיקה את עלילתה במקום ובזמן, אודות הצלה של ילד נוצרי על־ידי רופא יהודי במאה ה־14 בפאלרמו, העלה מיד הערכה חיובית בעיתון רוסקי יְבְרִי (היהודי הרוסי), שאמנם לא היתה נעדרת מידה של התנשאות, לאמור:

"יש לברך על הצגת המחזה החדש כצעד אופטימי קדימה בתולדותיו של התיאטרון הצעיר. התיאטרון בידיש, שקם לא מזמן, כבר ספג כל־כך הרבה טענות ותוכחות, שהיו מספיקות לכדי ספרות שלמה: שהתיאטרון בידיש מקלקל את הטעם ומפיץ קלות־דעת לפי טענת צד אחד, מאידך גיסא מגנים את נטייתו להציג דמויות קומיות. אפשר ששני הנימוקים צודקים. בכל מקרה, עשה גולדפאדן מעשה טוב מאוד בהעלותו את מחזהו החדש, מפני שהחל להיזדקק ולנצל חומר מן ההיסטוריה היהודית. הגיע הזמן להשליך הצידה את הדמויות האוויליות, את ה'שמנדריקים', את הלגלוג, את הענישה וההעלבה של רוחות הרפאים המדומות (בחייה היהודים)" (רוסקי יְבְרִי, גיל' 49, 1881).¹⁰

אם גולדפאדן נדחף לעבר הדראמה ההיסטורית בכוח הפרעות של 1881 או מפני הביקורת בעיתונות היהודית — כך או כך היתה רווחת ההנחה, שהמחזה בר־כוכבא היה בבחינת גולת הכותרת והישג, שההיסטוריונים של הספרות נטו לאפיין ולכנות — אולי באורח נמהר מדי — כגילוי חדש של מגמה לאומנית. בכדי לתפוס באיזו מידה הנחה זו היתה מטעה צריך לרדת לעומק ולהבין את ההבדל בין ההתפתחות המוקדמת של הספרות בידיש, שהיתה טעונה ביסודות של אידיאולוגיה ומודעות עצמית נמרצת, לעומת חייו המוקדמים של התיאטרון בידיש, עם התחשבותו המוגזמת בטעם קהל הצופים ומשאלותיו במקום לשאוף לאמנות ברמה גבוהה או לאידאיות נעלה.

גולדפאדן מתאר באוטוביוגרפיה שלו¹¹ את עולם התיאטרון, אשר בו נקבעת עוצמת הצלחתו של המפיק בכשרונו ויכולתו להעניק הנאה לקהל הצופים. הווה

אומר: אין זה עולם מעודן ומתוחכם אלא דווקא הפכפך. להקות תיאטרון לא היססו כלל להעתיק זו מזו כתבי־יד ואף לפתות שחקנים ומלחינים מלהקות זולתן כדי לזכות במחיאיות כפיים של קהל צופים נלהב.¹²

היום שלאחר ההצגה לא בוזבו תוך עיון ודגירה על סקירות העיתונות. אלא הוקדש לחיפוש וחיטוט אחר חומר חדש, טוב מקודמו, שיהיה בכוחו לשדל את קהל הצופים לשוב אל אולם התיאטרון. גולדפארן תמיד היה נרדף על־ידי הצורך לייצר דבר־מה חדש וטרי — משהו מהנה יותר ומושך יותר. הדראמה ההיסטורית בידיש אמנם נולדה מתוך רוח התחרות הזאת.

כאשר גולדפארן חזר לאודסה ב־1880 לאחר סיבוב הופעות ארוך, הוא נרמו, שהמתחרה הראשי שלו, יוסף לאטיינר, טורח על עיבוד לבמה של הרומאן הנפוץ של אברהם מאפו אהבת ציון. הרעיון להחליף את הנוסחה הנדרשה של הסאטירה הדראמטית בז'אנר יותר נעלה ולבבי, הטעון בדראמה היסטורית, הציתה את דמיונו של האמן והוא התיישב מיד על עיבוד מתחרה לבמה של המחזה, שהפך להיות המפורסם בין מחזותיו — שולמית¹³. הצגת שולמית באולמות מלאים נמשכה שנה תמימה עד פרוץ הפרעות.

אפילו בר־כוכבא, שנתחבר והוצג אחרי גל הפרעות, אין בו אינדיקאציה, שגולדפארן התכוון לשנות את הנעימה האידיאולוגית של התיאטרון. בשנת 1882 הוא פנה בפעם הרביעית אל סיפורי היום הפופולאריים וביקש למצוא בהם השראה. והנה נמצא לו סיפורו של בר־כוכבא, שהוא דלה בשלמות מתוך ספרו של קלמן שולמן הריסות ביתר, שנכתב ב־1858 — והוא תרגם אותו ללא כל עיבוד או תיקון אידיאולוגי.¹⁴

הואיל והרומאים מוכחרים לנצח את בר־כוכבא (אם מבקשים שיהיה לסיפור טעם היסטורי כלשהו), הרי הטקסט של המחזה נותן ביטוי ליתר כפלי־פנים מן הדרוש בדבר יוזמתו של בר־כוכבא במערכה והתעוזה שלו. החל מן המערכה השנייה מופיעה על הבמה מקהלה, שמכריזה בין היתר על האגו המנופח של בר־כוכבא, לאמור:

”כָּאָר: זעט ווי ער מאַכט זיך גרויס!
בר־כוכבא: כָּא, כָּא, כָּא, ס’איז אַ נאַרישקייט.
כָּאָר: זעט ווי ער לאַכט זיך אויס!
בר־כוכבא: דער פֿינד איז געבויגן צו דער ערד,
אונדו האָט ניט געשאַרט,
ווייל די אמונה איז אונדזער שווערד
און אונדזער מאַכט איז גאַט! — —”

והמקהלה: ראו נא, כיצד הוא מתנשא!
בר־כוכבא: כָּה, כָּה, כָּה, שטויות.
המקהלה: ראו, כיצד הוא מלגלג!
בר־כוכבא: האויב שח לאדמה,

לנו לא הזיק דבר,
האמונה היא חרבנו
ועוצמתנו היא האל עצמו! — —

המקהלה יוצרת תקשורת עם קהל הצופים בפנייה ישירה. מתוך נאמנות להוראות הפואטיות של הטראגדיה היוונית מגיע בר־כוכבא אל ההיוודעות ובהתקף של חרטה הוא מתאבד במערכה האחרונה של המחזה. מסגרת מעשה־הסיפור משבצת מעין תהלוכה של קטעים מלודראמטיים מפוארים: כאשר כוחו של בר־כוכבא מופגן במבחן לעיני הרומאים בשעה שהוא מנתץ, קורע ומשליך את הכבלים מידי (מערכה שנייה, תמונה 6), וכאשר הוא אינו נבהל אל נוכח האריה האפריקאני הטורף בזירת האמפיתיאטרון וקופץ ועולה ברכיבה על גבו, ופורץ יחד עם האריה את שערי הברזל (מערכה שנייה, תמונה 7). כאשר הרומאים לוקחים בשבי את דינה מתוך מאמץ לעצור באמצעותה את המרד, היא מתנהגת במידה רבה כל־כך של אומץ־לב ועדינות, שאפילו שומרי הסוהר הנוכחים ניצבים לעומתה מוכי תדהמה. וכן מוצגת הדמות השלילית והמרושעת של פאפוס, שהעלילה מעצבת מתוך סלידה כאשם אמיתי, שחתר מתחת למערכת היחסים בין הרומאים והיהודים.

וכמו במחזותיו הקודמים מעלה גם כאן גולדפאדן גיבורים נועזים ורשעים זוממים — ואף שוזר את היסוד הארוטי — אהבה מחוץ לסייגים המחמירים של הנישואין הלגיטימיים — שמדי פעם צף ועולה על פני השטח: לא רק אהבה בין דינה לבר־כוכבא (היריב הפוליטי של אביה), אלא גם נסיונות ההטרדה המינית מצד פאפוס וצואר כלפי דינה. אלה היו 'קטעי גולדפאדן' המובהקים, שקהל הצופים היה ממש צמא להם. במשך שעה או שעתיים רצופות עברו הצופים חוויה באמצעות השחקנים, שעיצבו את גיבורי האופרה, והפכו בני־חורין לדמיון את העידן, בו ייכנס מנהיג יהודי לחדר יושב על כסא־המלכות ונישא על כתפיהם של עבדים. הודות לכתב־היד שחובר אך ורק בצמדי־שורות חרוזות, התלבושות המעובדות היטב ומעמדי־הצגה, שביקשו לקלוט את הדקאדנס בחיי רומא העתיקה, והן הודות לצוות שחקנים מעולה ומחרוזת שירים מְגִישֵׁי־לב, המשובצים במחזה בר־כוכבא, הפכה ההצגה ללהיט בעיני חובבי־התיאטרון וצופיו. ומפני הסמיכות אל נושאי המערכות האידיאולוגיות של ההווה — הפך המחזה גם לסיפור הצלחה בעיני האינטליגנציה.

יוסף אדלר מסכם תקופה זו לפי דרכו: "תוך שנתיים מזהירות, מ־1880 עד 1882, התחוללה מעין חזרה בתלבושות לקראת העשורים הגדולים של אמריקה שעמדו בפתח. גולדפאדן כאילו הקליט את העבר ההיסטורי... בנעימת העיתונות הרוסית חלה תמורה — מאדישות לעניין ולדרך־ארץ. לגופו של דבר, עשוי היה התיאטרון בידיש ליהפך לדמות מוכרת בחיי התרבות של רוסיה."¹⁵

כן חשוב לזכור שהמחזות הסאטיריים עדיין היו החומר העיקרי שהוצג על הבמות בידיש, במקביל למחזות ההיסטוריים. עובדה זו נראית כמנוגדת למגמת אנשי הספרות בני־הזמן, אשר חשבו ברצינות גמורה לקדם את החברה באמצעות

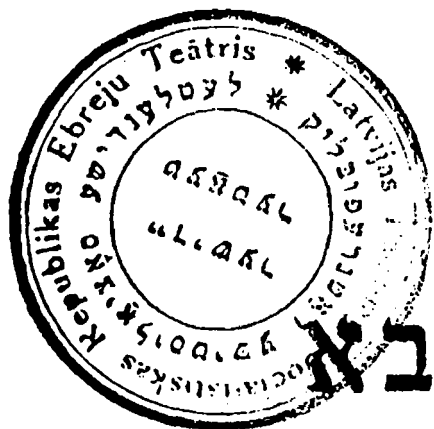
ספרות אידיאולוגית. אך זו לא היתה דרכו של גולדפאדן. בשעה שהמגמה של אנשי הספרות היתה לחנך באמצעות מופתים אישיים, האינסטינקט שלו הכתיב לו להתנהל תוך פעילות-גומלין עם האנשים; להתכופף, להתגמש כדי לנצח, לזרום עם הזרם. הספרות שלהם היתה מעין האצלה מלמעלה למטה, ואילו שלו – תיאטרון השופע מלמטה. הוא עצמו הסביר באורח דראמטי: "היו אנשים שכעסו עלי, אך רוב האנשים, אני יכול לומר, התעוררו משנתם – והם האזינו לקול המְלוּדִי כאשר קראתי אליהם: עורה נא עמיו!"¹⁶

גולדפאדן לא היה בהכרח חסר כנות כאשר הוא הדביק למחזותיו שולמית ובר-כוכבא את התווית 'מחזות ציוניים'. אף כי אין שום עדות שהוא כתב מחזות אלה לשם הפצת תעמולה ציונית, הם הפכו חיש מהר לאירועים תרבותיים נושאי השפעה כזאת. גרשון לויזן כותב בזכרונותיו מתוך נוסטאלגיה, שכאשר הוא ראה בלובלין בשנת 1880 את הצגת שולמית – כל קהל הצופים יצא מן התיאטרון עם תום ההצגה כ'ציוני לחלוטין' (הונדערט יאָר גאַלדפּאַדען: 3). במשך ימי שהותו בפאריז הפך גולדפאדן לחביב התנועה הציונית, התכתב עם מאקס נורדאו, השתתף בקונגרסים הציוניים והיה יושב-ראש באסיפות ציוניות מקומיות.¹⁷ בעיני גולדפאדן – כל מה שהוא יצר היה לאומי, כתוב בידיש למען העם היהודי. הציונות לא היתה בשבילו אלא לאומנות יהודית. מכאן שבר-כוכבא היה מחזה ציוני, אך בה במידה היה ציוני גם שמַנְדְרִיק. אם ציונות משמעה אהבה לעמו, הוא עצמו פסק, "הרי נולדתי ציוני".

מכאן יש לראות במחזה בר-כוכבא את שיא הישגיו, ולא מפני שגולדפאדן גילה פתאום סנטימנט לאומי חדש, אלא מפני שהוא היה טעון בו מלכתחילה, מאז ומתמיד. ואין ספק, שהמחזה הוא בבחינת חזון גדול של אמן, שהגיע לרמה טכנית מסוימת של וירטואוזיות.

המחזה בר-כוכבא היה בכל זאת חלק מן המאמץ, שגולדפאדן הפעיל זמן רב לפני 1882, כדי ליצור ולעצב תרבות ספרותית ותיאטרונית, שתעלה טקסט מילולי משובץ בשירים מולחנים, שקהל הצופים יקלוט וירגיש כאילו הם עצמם יצרו אותם. וזה מה שקרה. הסופר יעקב דינְזוֹן הסביר, "שלחני מחזות-הזמר שלו הפכו רכושם של ההמונים. שרו אותם בנשפי חתונות ואף באירועים אחרים". אנשים נשאו איתם מן התיאטרון הביתה את הלחנים עם המלים. יתר על כן, בבואו להקים קהל צופים מתוך האוכלוסייה של מיעוט, שלא היתה לה עד כה זכות להתכנס בנסיבות המסוימות של צפייה בתיאטרון עצמי שלה המציג בלשונה, עיצב גולדפאדן מרחב תרבותי יהודי בלתי תלוי, שהיה שונה תכלית שינוי מכל מה שהיה קיים לפניו. גם כאשר כתב שירים או מחזות-זמר, בעברית או בידיש, ראה את עצמו גולדפאדן במסלול מיוחד בתוך תנועה עממית. תקוותו לקדם את העם היהודי ולפתח בו מודעות של ערך-עצמי קולקטיבי, החלה לקרום עור וגידים עוד בהיותו צעיר מן המשכילים, והיא הגיעה אל הגדרתה היציבה או התיאורטית בשנותיו הבוגרות כציוני, אך היא באה לידי ביטוי לכל הנכון באורח אינטואיטיבי במשך חמש שנים באמצעות עסקי התיאטרון ברוסיה.

ש. האלקין



באר-קאכבא

דראמאטישע פאָעמע



מעלוקע-פארלאג, דער עמעס *

מאָסקווע 1939

הערות

- 1 על הדיון ההיסטורי אודות מרד בר־כוכבא וההערכות השונות על מהלכו ותוצאותיו ניתן למצוא פרטים בספרים רבים. ניתן להצביע על מספר מחקרים בעברית ובאנגלית, המעלים הבטים שונים לפרשה היסטורית זו:
אברמסקי שמואל 1961: בר־כוכבא, נשיא ישראל, תל־אביב, עם מבוא של יגאל ירדן.
ייבין שמואל 1957: מלחמת בר־כוכבא, ירושלים.
נדבה יוסף 1960: רבי עקיבא ובר־כוכבא, תל־אביב.
מור מנחם 1991: מרד בר־כוכבא, עוצמתו והיקפו, בשולי הספר ביבליוגרפיה מפורטת (עמ' 257–266).
- Marks, Richard Gordon 1994: *The Image of Bar Kokhba in Traditional Jewish Literature*, University Press, Pennsylvania.
מן הראוי להצביע על ספרו של יהושפט הרכבי, המבליט הערכה שלילית גמורה כלפי מרד בר־כוכבא:
הרכבי יהושפט 1982: חזון, לא פנטזיה, ירושלים.
ובתרגום אנגלי:
Harkabi Jehoshafat 1983: *The Bar Kokhba Syndrome*, New York.
- 2 והרי קטע מדברי אלעזר:
אוי־פגעשניטן מיט דער שאַרף די שוואַנגערע וויבער...
חתן־כלה בײַ דער חופה — צעשניטן זייערע ליבער...
ײַנגלעך פֿון די חדרים צעהרגעט, צעטריבן,
פיצלעך קינדער פֿון דער ברוסט אויף שטיינער צעריבן!
מיר שרײַען צו גאָט. מיר הייבן אָן צו טומלען,
מיר רײַסן־אײַן מיט אונדזער געוויין אַלע זיבן הימלען.
מיר מאַכן אים שולדיק, מיר הייבן אָן צו שרײַען,
דאָ וואַרפֿן מיר אים פֿאַר, דאָ בעטן מיר פֿאַרצײען.
[בר־כוכבא: מערכה ראשונה, תמונה 1]
[פרמו בלהב החרב כרסן של נשים הרות —
חתן־וכלה מתחת לחופתם — קרעני־גזרו גופותיהם —
תינוקות מבית־רבן רצחו, חלקם גרשו!
אנו זועקים לאלוהים, מרעישים עולמות,
זעקותינו קורעות את שבעת הרקיעים,
אנו תולים בו אשמה וזועקים,
פורשים טענותינו וגם כורעים ומבקשים מחילה].
- 3 ראה: Herber Lindberger 1975: *Historical Drama: The Relation of Literature and Reality*, Chicago.
- 4 ראה: יהודה סלוצקי 1970: העיתונות היהודית־רוסית במאה ה־19, ירושלים. בעיתון ראזסוּוט מסנט פטרבורג תוארה אסיפה בזאת, ונאמר, שכל אחד הזיל דמעות, זקנים עם צעירים, עניים לובשי־קאפוטות וסטודנטים.
- 5 הספר גאָלד־פֿאַדענס געקליבענע ווערק (קייב 1940, בעריכת בילוב וולדניצקי) כולל רק את הסאטירות של גולדפאדן. המחזות ההיסטוריים אינם נזכרים שם. וכן ראה: טעאַטער בוך (קייב 1927), שיצא לאור לכבוד יובל החמישים של התיאטרון היהודי והוא כולל מאמרים (מהם בעלי איכות מעולה) על התיאטרון ברוסיה לפני ההגבלות, וכן על התיאטרון היהודי בתקופת השלטון הסובייטי.

- 6 ה'מפנה' מוכח, לפי דעתם של אויסלנדר ופינקל בחיבורם מאטעריאלן צו גאלדפאדענס ביאגראפיע. הם מביאים ראיין שנערך עם גולדפאדן מטעם העיתון ראזסוויט אחרי הפרעות באוקראינה. לא עלה בידי לקרוא ראיין זה (שאינו נמצא בארכיון של אוניברסיטת הארווארד), אך אני מתרשמת, שאויסלנדר ופינקל ידעו בעצמם, שהם מגזימים ועל כן גם נמנעו מלצטט דברים בשם אומרם (אף כי נהגו לצטט בהרחבה דברים מתוך סקירות עיתונאיות שתאמו את השקפתם). בדרך כלל ניתן לומר, שהטיפול שלהם במחזות ההיסטוריים של גולדפאדן מצומק למדי בהשוואה לכיסוי הקפדני והממצה של הקריירה שלו בשנים המוקדמות ברוסיה.
- 7 זהו, בעצם, הנימוק של אויסלנדר ופינקל, שליקטו דוגמאות רבות כדי להוכיח אותו. מסייעות לכך רשימות בעיתון רוסי יבְּרִי, הבאות לבשר את בואו הקרוב של גולדפאדן ולהקתו. אויסלנדר מסביר, שלפי התרשמות העיתון התכוונו הצגותיו לפגוע בחסידים (תיאטרון בידיש שמבלט את חסרונות היהודים ומגרעותיהם היה מקובל על הצנזור הרוסי), מבלי שיכול היה לצפות מראש את הפופולאריות של הצגותיו בקרב האוכלוסייה הרוסית הלא־יהודית.
- 8 כך נאמר גם אצל אויסלנדר ופינקל (קייב 1926). ספרם התפרסם תחילה ברוסית (מוסקבה 1915).
- 9 אויסלנדר טוען שהעיתון דאָס יודישעס פּאָלקסבלאַט נמנע בכוונה לכתוב על הצגות גולדפאדן ועל התיאטרון בידיש.
- 10 תורגם על־פי רשימה בעיתון רוסי יבְּרִי 49, 1881.
- 11 האוטוביוגראפיה של גולדפאדן לא נכתבה באורח מסודר. היא פורסמה קטעים קטעים במשך זמן רב על דפי כמות שונות, אך נראה כי היא הודפסה בשלמות בגאלדפאדען בוך (ניו־יורק 1926), בעמ' 43–69 עם מבוא של יעקב שאצקי.
- 12 הדינאמיקה הכובשת הזאת מתועדת היטב בספרה של נעמה סאנדרוב *Vagabond Stars* (ניו־יורק, 1977) ובספרה של לולה אדלר רונפלד *The Yiddish Theatre and Jacob P. Adler* (ניו־יורק 1988).
- 13 בשולמית ניתן להבחין במספר תחבולות שרווחו במחזות המוקדמים של גולדפאדן, כולל דמות הכסיל (ציניגיאנג), בעל הדיבור המגומגם והמרוסק (לכל הנכון לצורך הרושם הקומי) וכן חוט העלילה המלודרמטי.
- 14 בנוסח האחרון של בר־כוכבא חלו מספר שינויים בתפקידה של דינה. הנוסח הראשון נמצא בפרסום הראשון בווארשה 1888. הנוסח האחרון במהדורת בוֹאָנוס איירס אויסגעקליבענע שריפטן, עמ' 105–205.
- 15 אדלר סבור בספרו (עמ' 104), שהיה זה יוסף לאטיינר, שהעלה לראשונה את רעיון המחזה ההיסטורי: "ושוב כמו במחזה שני קוני למל חזר גולדפאדן על עקבותיו של לאטיינר. ושוב ברור מי משניהם הוא בעל הכשרון. האופרה של לאטיינר הוצגה במשך עונה אחת ושקעה בנשייה, ואילו גולדפאדן, שעיבד את אותו החומר, הפיק ממנו את היצירה העממית הקלאסית של התיאטרון בידיש (שם, עמ' 98).
- 16 שם, שם, עמ' 252.
- 17 י. ד. ברקוביץ מספר בשם אביו, שהיה ידידו של גולדפאדן, שהוא זוכר את האמן מכריז אודות מחזותיו, לאמור: "לא אפסיק לביים דראמות כאלה ולשיר שירים ציוניים על הבמה עד היום בו נערות נוצריות, בשעה שתלכנה לשאוב מים מן הבארות, ישמיעו ברמה את שירי־ציון שלי." מצוטט בהונדערט יאָר גאלדפאדען (בעריכת יעקב שאצקי), ניו־יורק 1940, עמ' 73.

מראי מקום

גאָלדפּאָדען אברהם 1897: עקידת יצחק.
— 1963: אויסגעקליבענע שריפטן, מהדורת שמואל רואנסקי, בואנוס איירס. כולל את המחזות שולמית (עמ' 33-104) ובר-כוכבא (עמ' 105-205).
גולדפאדן אברהם 1970: שירים ומחזות, ההדיר והקדים מבוא ראובן גולדברג, ירושלים. כולל את המחזה שולמית (עמ' 133-194) ומבחר ביבליוגראפיה (עמ' 55-57).
גאָלדפּאָדן בוך 1926, ניו־יורק. כולל ביבליוגראפיה של גולדפאדן ועליו (עמ' 80-96).
טעאַט־בוך 1927: זאַמלונג, צום פּוֹפּציקיאַריקן יוביליי פֿונעם ייִדישן טעאַטער (1876-1926), קייב, ובו מאמר של י. דוברושין: 'גאָלדפּאָדען דער דראַמאַטורג' (עמ' 9-20).
מייזיל נחמן 1938: אברהם גאָלדפּאָדען, וארשה.
שאַצקי יעקב (עורך) 1940: הונדערט יאָר גאָלדפּאָדען, ניו־יורק.

הערת העורך

מן הראוי לציין, שהמשורר שמואל האלקין (1897-1960) אף הוא נדלק לשני הנושאים של גולדפאדן ומקץ 60 שנה חזר וחיבר שני מחזות מבלי לשנות את כותרתן: בר-כוכבא (באָר קאַכבאַ, 1939) ושולמית (שולאַמיס, 1940).
שתי היצירות נכתבו בסגנון של פואימות דראמטיות, בלשון שירית, עשירה, מגוונת, במשקל היאמב ובחרוזים.

המחזות הועלו פעמים רבות על במת התיאטרון הממלכתי היהודי במוסקבה וזכו להצלחה רבה.

המגמה הרוחנית של בר-כוכבא שונה במחזה של האלקין לעומת המחזה של גולדפאדן. על אף כוחו האמנותי הרב — מוליך האלקין את העלילה ודמויותיה אל הכרעה חרימשמעית, בזכות המרד. דמותו של אלעזר המודעי היא פחות מורכבת מאשר במחזה של גולדפאדן, המעלה כבר בתמונה הראשונה, במונולוג מרשים, את היחס כפול־הפנים של ציבור תלמידי־החכמים (פרט לרבי עקיבא ומקורביו) אל המרד ברומאים ואל תוצאותיו האפשריות.

על כל פנים, מן הראוי לבחון ביתר תשומת לב את המחזות של המשורר שמואל האלקין ואת תרגומיו. תרגומו המופלא של המלך ליר של שקספיר הוצג בתיאטרון היהודי הממלכתי במוסקבה בבימויו ומשחקו של השחקן הגאון שלמה מיכאלס והוכר כאחד התרגומים היפים ביותר של המחזה הזה.
אנחנו מקווים עוד לשוב לנושא הזה.

'פורים-שפיל' משובץ במחזה

הערות העורך

אין ספק, שבמסכת התהוות התיאטרון היהודי שמור ל'פורים-שפיל' פרק מכובד. חנא שמרוק, בבואו לכנס אל כפיפה אחת את המחזות המקראיים בידיש (שמרוק תשל"ט), הקדיש לנושא הזה דברי סיכום נתמכים בחומר רב בטקסטים לנוסחיהם. הוא מצביע על הצירוף הלשוני 'פורים-שפיל' המופיע בטקסט בידיש בשנת 1555 (שם: 103). יש המאחרים את התהוות החזיון העממי הזה וטוענים, שאין להקדימו למאה ה-17. חוקרי תולדות התיאטרון היהודי עוד יסיפו פרטים ומסקנות.

מדובר במעשה ליצנות שְׂמַח וּמְשֻׁמָּח, שבו מופיעה להקה של שחקנים מקובצת לצורך האירוע, מחופשים בתלבושות שונות ומשונות כדמויות ממגילת אסתר או מתוך סיפור מקראי אחר (כגון עקדת יצחק או מכירת יוסף או דוד וגלית). שחקני ה'פורים-שפיל' משמיעים טקסט מולחן, על-פי רוב מצחיק, ולפעמים מלודראמטי שיש בו כדי לסחוט דמעות, ומצפים בסופו-של-דבר לנדבה נדיבה מצד קהל הצופים באשר הוא שם: ברחוב, בחצר או אף בבית אמיד כלשהו.

מנהג ה'פורים-שפיל' היה רווח בקהילות של יהודי אשכנז, ובעיקר במזרח אירופה. דבקו בו הן הקהילות החסידיות על חצרותיהן (ראה, למשל, אפשטיין 1996), וגם קהילות של 'מתנגדים' וסתם-יהודים בעיירות ובערים. נהגו לקיים את המצווה של שמחת-פורים גם באמצעות נוסחים שונים של 'פורים-שפיל' או 'אחשוורוש-שפיל' או 'מרדכי-ואסתר-שפיל'. הביבליוגראף המנוח עזרא להד מחיפה כלל בספרו הגדול המחזות בידיש במקור ובתרגום – ביבליוגראפיה (שעדיין לא פורסם בדפוס) רשימה של עשרות טקסטים מודפסים, כתובים רובם בידי מחברים אלמונים, שחזרו והעלו בנוסחים שונים את ה'פורים-שפיל'.

מנדלי מוכר-ספרים שיבץ נוסח של 'פורים-שפיל' כבר בנוסח הראשון של ספרו דאָס ווינטשפּינגערל (טבעת המופת), שצמח להלן והפך לספר גדול בשתי לשונותיו, ונקרא בעברית בעמק הבכא¹. הסופר דחה כל נסיון לראות בפרק המספר את 'אגדת קבציאל' מעין תוספת מיותרת ובלתי מהותית, שאפשר לסלק אותה מן הטקסט בלי כל נזק. הדברים אמורים בפירוש במכתבו לשלום-עליכם (מנדלי 1994: 13, והערה 11). דן מירון הקדיש דיון מיוחד במאמרו 'אגדת קבציאל' מתוך כוונה להצביע על תפקידו של אותו 'פורים-שפיל' מוזר במבנה היצירה וטעמה (מירון: 'אגדת קבציאל', ידיעות אחרונות 15.10.1976).

הנוסח הראשון של דאָס ווינטשפּינגערל ראה אור ב-1864. ה'פורים-שפיל' משובץ בו כעין מיתוס שרווח בעיירה. מקץ 20 שנה הופיע בסנט פטרבורג הנוסח

הראשון של המחזה דער פריזיוו (גיוס הטירונים), שבו משובץ 'פורים-שפיל' במערכה השלישית (תמונה 11). אף למחזה דער פריזיוו היה נוסח ראשון, שלא פורסם בדפוס. זהו כתב-יד של מנדלי מוכר-ספרים על גבי 24 עמודי נייר ארוכים. הכותרת המתנוססת בראש כתב-היד היא כמנהג יידי.² אין אנו יודעים בדיוק מתי נכתב כתב-יד זה ומתי החליט הסופר לבטל אותו ולהעלות במקומו את הנוסח של דער פריזיוו. תצלום של כתב-היד, הנמצא בארכיון של ראובן בריינין במונטריאול שבקנדה, נמסר לידינו מאוצר כתב-היד של הספרייה הלאומית ליד האוניברסיטה העברית בירושלים ובאדיבותו של המנהל רפי וייזר.

אנחנו מפרסמים כאן את ה'פורים-שפיל' המשובץ במחזה כלשונו בכתב-היד (תוך כדי שינוי קל באורח הכתיב המיושן). התרגום לעברית, לעומת זאת, נעשה על פי המהדורה המודפסת: אלע ווערק פון מענדעלע מוכר-ספרים (ש. י. אַבראַמאָוויץ), צענטער באַנד, פֿאַרלאַג 'מענדעלע', וואַרשע 1928; דער פריזיוו, אַ דראַמע אין פֿינף אַקטן, אַקט 3, עלפֿטע סצענע, עמ' 76-79.

הערות

- 1 בנוסח הראשון ראה: מנדלי 1994: 34-37, הפיסקאות 38-47. בנוסח המאוחר בידיש: דאָס ווינטשפֿינגערל, ספר ראשון, פרק שישי, הפותח במלים 'בימי רבי שמעלקע'. בעברית בעמק הבכא, ספר ראשון, פרק ו', הפותח במלים 'בימי רבי שמלקי'.
- 2 ראה: רות ראָסקעס־ווייס 1964: 'כמנהג יוד': אן אומבאַקאַנטער כתב־יד פֿון מענדעלע מוכר ספרים', מאַקס ווינרפֿיכן צו זימן זיבעציקסטן געבוירן־טאָג, לאַנדאָן-האַג-פֿאַריז, 337-344. וכן: קעמינהעג ייִד: אַ ניט פֿאַרעאַנטלעכטע סצענע פֿון די וואַריאַנטן פֿון "קעמינהעג ייִד", פֿערטע סצענע. היימלאַנד 2, מאַסקווע 1947, 114-117. התמונה הראשונה פורסמה בעיתון אָרעסער אַרבעטער, גיל' 13, אודסה 1928.

מראי מקום

- אפשטיין שפרה 1996: 'ה'פורים-שפיל' של חסידי בובוב בניו-יורק אחרי השואה', חוליות 3, חיפה, 317-325.
- מנדלי מוכר-ספרים 1928: דער פריזיוו, אלע ווערק, כרך 10, וארשה.
- 1946: דאָס ווינטשפֿינגערל, ניו-יורק.
- תשט"ו: בעמק הבכא, תל-אביב.
- 1994: כתבים באיבם, הוצאת הספרים של אוניברסיטת חיפה.
- שאצקי יעקב 1940: 'געשיכטע פֿון ייִדישן טעאַטער', אַלגעמיינע ענציקלאָפֿעדיע, ייִדן ב', פאריז, 389-414.
- שמרוק חנא (מהדיר) תשל"ט: מחזות מקראיים בידיש, ירושלים.

Sandrow Nahma 1986: *Vagabond Stars*, New York, 1-20.

נוסח המקור

די טיר עפנט זיך פלוצלים אויף מיט אימפעט. אין שטוב לויפן ארזין הענדום פענדום פורים־שפילער. אחשוורוש אָנגעטאָן אַ מאַנטל עפעס פֿון אַן אַלט פרוכת, אויפן קאָפּ אַ מין היטל פֿון געל פּאַפּיר. ושתי המלכה אין אַ ווייס פֿאַרשמירט קורץ קליידל, פֿון וועלכער עס זעען זיך אַרויס גרויסע, גראָבע שטיוול מיט בלאָטע. אַרום דעם האַלדז אַ שאַל, וואָס פֿאַרדרייט זיך אונטער ביידע אַרעמס און פֿאַרבינדט זיך מיט אַ גרויסן קנופּ הינטן אויף דער פלייצע. אויפן שפיץ קאָפּ — אַן אַלט אָפּגעבאַרעטער שטרויען קאָפעליושל. מרדכי אין אַ קאַפּטאַן, אויפן קאָפּ עפעס ווי אַ שטריימל מיט אַ לאַנגער באַרד פֿון קליאַטשע. גייט רייטנדיק אויף אַ הילצערן פֿערדל באַהאַנגען מיט גלעקלעך. המן אין אַ סאַלדאַטסקן שינעל, אויפן קאָפּ אַ דרייעקעדיקער קראָפּ פֿון פּאַפּיר. דער לעקערלויפֿער אין שיך און זאַקן, די פּאַלעס פֿון דער קאַפּאַטע פֿאַרביגן. אויפן קאָפּ אַ הויך היטל פֿון צוקערפּאַפּיר. אַ בליזמרל סקירפעט אויף אַ פֿידעלע און איינער גייט מיט די טאַצן. אַלע אָנגעטאָן אויפן פנים פּאַפּירענע מאַסקעס. דוואַסיע און מענדל שטייען לעבן דער טיר און קיבן פֿאַר געלעכטער.

מרדכי: (לויפֿט אַרום רייטנדיק און שאַקלט מיט דעם בערדל; די גלעקלעך קלינגען)
 פֿליען אויף די אחשתרנים טו איך טאָן,
 אין אַ פּורפּורוואַלענע זשופּעצע טו איך זיין אָנגעטאָן.
 טו איך, טו איך, טו איך טאָן,
 אַ שפּרונג, אַ שפּרונג, אויבנאָן!
 (ער גיט אַ שפּרונג צום טיש)
 מענדל (צו דוואַסיען): אויף דער אויבערשטער באַנק אין באַד.
 מאַנדריש, דו ביסט בערל דער שמייסער.
 דוואַסיע (צו מענדלען): מיינע צרות אויף איר. וואָס זאָגסטו צו וְשתי המלכה, דאָס איז לייזער דער באַהעלפֿער.
 דער לעקערלויפֿער (שטעלט זיך אין דער מיט שטוב און גיט אַ מאַך מיט דער האַנט אַרום זיך):
 דאָס איז אַ וויינגאַרטן!
 אחשוורוש (טוט אַ מאַך מיט דער האַנט פֿון זיך):
 אַ, דו לעקערלויפֿערלעך!
 לויפֿן זאָלסטו צו וְשתיין,
 נאַקעט זאָל זי אויפֿטרעטיין,
 לאָזן די האַרן קוקן
 ווי זי טוט זיין מלא תּן.
 טראַליילי, טראַליילי, טראַליילי,
 איינס און צוויי און דריי.

דער לעקערלויפער (לויפט צו צו וְשְׁתִּין)

איך טו מיט מײַנע גילדענע פֿיסעלעך טאָן,
אין דײַן שפּאַציר-גערטענדל אַרײַנטרעטאָן,
לאָז מיך, אַ וְשְׁתִּי, דערציילון
דער מלך טוט טאָן באַפֿיילון
נאַקעט זאָלסטו זיך טאָן צוגרייטון
נאַקעט און הויל פֿאַר אים טרעטון
טרעטון, טרעטון, טרעטון!
(אויף אַ קוויטשענדיק קולכען)
נאַקעט טו איך מיך שעמון
מײַן שײַן קלאָר לײַב בלויז צמגון,
אַ לײַלעך טו איך טאָן נעמון
און צומאַכן די אויגון.

וְשְׁתִּי

(וואַרפֿט פֿון זיך אַראָפּ די שאַל, נעמט אַראָפּ דאָס היטעלע און טאַפֿט
עפעס אויפֿן שטערן און גיט זיך אַ כאַפּ מיט כעס)
וואָס טוט שפּראַצן מיר אויפֿן שטערן,
עפעס ווי אַ לאַנגער האָרון!
אַ, לעקערלויפֿער, ניקס בשום-אופֿון!
זאָלסטו מיט דײַנע פֿיסעלעך לײַפֿון,
ווער איז ער? טו אים זאָגון,
אַז איך וְשְׁתִּי זאָל אים טאָן פֿאַלגון?
אַ שטאַלמײַסטער האָט ער געטון
טאָן זײַן אַמאָל בײַ מײַן טאַטן.
לאָז ער נישט טאָן פֿאַרגעסן
אַז איך בין אַ פֿרינצעסון.

דער לעקערלויפֿער:

איך טו טאָן אַ טרעטון,
טרעטון, טרעטון, טרעטון!
(המן און דער לעקערלויפֿער קומען און שלעפֿן וְשְׁתִּי)

המן:

געהאַנגען מוזטו וְשְׁתִּי ווערן
פֿאַר וואָס דו טוסט ניט הערן

וְשְׁתִּי

(וויינט אויף אַ קוויטש)
וויי אויף מײַנע יאַריין

נאָך אַזוי יונג און אַזוי שײַן.

(עס ווערט אין עולם אַ געלעכטער, אַ שײַנע וְשְׁתִּי — לײַזער דער
באַהעלפֿער!)

המן:

דער יודע מאַנדרוש טו איך קוקן
ווייל פֿאַר מיר נישט טאָן זיך בוקן
(צו אחשוורושן)

די שפיטץ יודן טוען אונדז בייסן
 און טוען נישט הערן דיין הערונג,
 באַפֿויל: לאַז מען טאָן זיי צערמיסן
 צערייסן אַזוי ווי אַ הערונג.
 מאַנדרוש: דו המן טוסט אויסטראַכטן ליגון,
 ליגון, מסירות אויף יודנ'ס קונדער,
 אין דער ערד וועסטו ליגון
 אונדז וועט גאָט טאָן נסים און ווונדער.
 פֿליען אויף די אחשתרונים טו איך טאָן,
 טו אין אַ פּורפּלוואַלענע זשופּעצע זיין אַנגעטאָן.
 טו איך, טו איך, טו איך טאָן,
 אַ שפרונג, אַ שפרונג אויבנאָן.
 (שטרעקט אויס די האַנט)
 הינט איז פורים און מאַרגן אויס,
 גיט מיר אַ גראַשן און וואַרפֿט מיך ארויס.
 (שמחה גיט די פורים־שפּילער געלט און גלעזלעך וויין.
 זיי באַדאַנקען זיך און לויפֿן אַרויס).

התרגום

פתאום פורצים לחדר אצים־ונחפזים שחקני־פורים. אחשוורוש לבוש במעיל שנתפר מפרוכת ישנה, חובש על ראשו מין כובע עשוי מנייר צהוב עם שנצים. וְשָׁתִי המלכה שבפניה בולטת חתימת זקן, בשמלה קצרה מלוכלכת, ועל רגליה ניתן להבחין בזוג מגפיים גדולים וגסים. את צווארה עוטף מסביב סודר, הקשור מן הגב בקשר עבה. ראשה עטור במגבעת קש מרופטת. מרדכי לבוש מעיל, על ראשו מין כובע 'שטריימל', ובפניו מודבק זקן ארוך קלוע מפסולת־חבלים. הוא נכנס רכוב על גבי סוס עץ על מקל, שראשו עטור בפעמונים. המן — לבוש סגין של חיילים. על ראשו כובע משולש עשוי מאריזה של סוכר. אַצְרָךְ נעול נעליים עם גרביים, שולי קאפוטתו מופשלים ועל ראשו כובע מנייר. כלי־זמר קטן מחריק על גבי כינור ולידו מתופף המרעים במצילתיים. דבוסיה ומנדל עומדים ליד הפתח ומתגלגלים מצחוק.

מרדכי (מתרוצץ רכוב על סוס־הצעצוע, מנענע בזקן, הפעמונים משמיעים את דינדונם):

הערת המתרגם: מנדלי מוכר־ספרים שילב כאן מחזה־פורים בנוסח לשוני מקורי, שתרגמו המילולי היה מפיג מתוכו כל טעם. תירגמתי אפוא את הדברים האמורים במשקל העשוי להיקלט באחני הקוראים, כשם שאולי נקלטו הדברים במקורם באחני המאזינים.

1 הכינוי המקורי במחזה הוא 'לעקערלויפֿער', מעין רץ־חנפן, הנאמן ככלב לאדוניו וממלא את שליחותו. במחזה פורים: מעין פרוז מקשר של עלילת הדברים. כאן הוא יכונה 'אַצְרָךְ'.

להתנפל על אחשתרנים עלי לטוס, לחוש;
הן בחלוק של צמר ארגמן אני לבוש.
עושה אני, עושה אני, עושה כמו פרעוש:
קפיצה, קפיצה, דלוג — והופו! — אני בראשו!

מנדל (לדבוסיה): "בראש", על המדרגה העליונה של בית-המרחץ! הרי זה ברל המצליח!

דבוסיה (נחנקת מרוב צחוק): כל צרותי על ראשה של ושת, הרי זה לייזר עוזר-המלמדו!

אצרץ (נעמד באמצע החדר ועושה ביד תנועה סביב עצמו כקובע): הנה זהו הכרם!

אחשוורוש (עושה תנועה ביד כמצווה):

הו-הו, אתה, שליחו של הארמון!
רוץ נא אל ושת, ישר אל ההרמון,
עליה להופיע כאן בלא בושה,
לעיניהם של השרים — לא לבושה;
רק אז יראו כמה יפה גופה,
ערום ומערטל לעין הצופה.

קדימה, טראלאלא, רוץ בך-אנוש,
הבא את ושת — חת, שתים, שלוש!
(ניגש בריצה לושת)

אצרץ

דורך כאן אני ברגלי הקלות — ועוד איך!
בגנף הנפלא בגנים כאן הריני דורך,
הרשי נא לי, ושת, לומר ובקול להשמיע,
את מה שהמלך אישך אדונך צוה להודיע:
הפשיטי חיש-קל מעליך כל שמץ תכשיט ולבוש,
ועשי זאת מהר כמצוה, כנדרש ודרוש,
ערמה לחלוטין, בלי כל כסות לפניו להופיע,
מיד להופיע, מיד להופיע, מיד להופיעו
(בקול צוחני):

ושת:

אני מתבישת בחשך, באור,
להראות את גופי היפה, הטהור,
אקח נא אתי רק סדין או סינור,
את עיני היפות אעצום ואסגור!

(שומטת מעליה את סודרה, בהורידה את הכובע היא כאילו בלי משים ממששת את מצחה, ופורצת לפתע ברוגז):

לא ידעתי מה כאן על מצחי מתפתח —
כלום קרן גדולה או גדול שם צומח?
הו, אצרץ! הן תבין, שאני לא אסכים
את הצו המביש לקבל; עוד בסבר פנים!

רוץ, אפוא, בְּרַגְלֵיךָ, מְהֵרָה, חוֹשֶׁה חוֹשׁ,
וְאָמַר שֵׁם דָּבָר הַדְּבֹר בְּפִרוֹשׁ:
מִי־הוּא, בְּעֵצָם, הָאִישׁ שֶׁשָּׁלַח בְּמַפְגִּיעַ אוֹתִי לְהִבְיֵא?
רַאשֵׁי־אֲרוֹה וְסִיסָה הוּא הִיָּה בְּאַרְמוֹן שֶׁל מַמְלַכַת אָבִי!
וְעַתָּה — אֵל יִשְׁבַח נָא דָּבָר הַיְדוּעַ לְכָל,
שָׂאֲנִי גְסִיכָה — לֹא שִׁפְחָהוּ! — וּבַת מֶלֶךְ גְּדוֹל!
אֲנִי רֵץ וְנִחְפָּז, רֵץ וְרֵץ, רֵץ וְרֵץ,
אֲנִי אֵץ חֵישׁ מְהֵרָה, אֵץ וְרֵץ, רֵץ וְאֵץ.

אצרץ:

המן ואצרץ (באים בגוררם את ושתי)

הֵן הִפְרַתְּ אֶת צוּוֹ שֶׁל מַלְכֶךָ בְּעֵלְךָ,
כְּאֵן נִתְּלָה אוֹתְךָ, וְשִׁתִּי, עַד יָצֵאת גְּשִׁמְתְּךָ!
(מתייפחת בקול צוויחה)

ושתי

אָבִוּי לִי וְאוֹי עַל שְׁנוֹתַי הַיְפּוֹת!
צְעִירָה עוֹד אָנִי, וְיָפָה עַד מְאֹד!
(צחוק רם פורץ בקרב הקהל: ושתי היפהפייה אינה אלא לייזר עוזרו
של המלמד).

(לאחשוורוש):

המן

הִנֵּה מוֹנֵדְרוֹשׁ — מִמֶּשׁ בֶּן נַעֲוֹת הַמְרָדוֹת,
יְהוּדֵי מְסֻרָב כְּאֵן קְדוֹת לִי לְקוֹד.
קְדָקְדֵי יְהוּדִים רַק נוֹשְׁכִים, מְשִׁפִּילִים,
וּכְבוֹדֶךָ מוֹלְזוֹל וּמְכַפֵּשׁ בְּלִי מַלִּים.
תֵּן צוֹ וְהַפּוֹךְ צוֹהֲלִים לְבוֹכִים,
וְנִקְרַע פְּרָצוּפִים כְּדָגִים מְלוּחִים.
(קרב בריצה):

מרדכי

הֵמָּן הַרְשָׁע, הַמְּלָשִׁין בְּכֹנָבִים
עַל יַלְדֵי יִשְׂרָאֵל הַתְּמִימִים וְטוֹבִים!
אֲתָה תִקְבֵר כְּאֵן בְּבוֹר הָעֶפֶר,
כִּה נִזְכָּה לְגַסִּים מִן הָאֵל הַיָּקָר.
לְהַתְנַפֵּל עַל אַחַשְׁתָּרְנַיִם עָלַי לְטוֹס, לְחוֹשׁ;
הֵן בְּחִלּוֹק שֶׁל צֶמֶר אַרְגָּמָן אָנִי לְבוֹשׁ.
עוֹשֶׂה אָנִי, עוֹשֶׂה אָנִי, עוֹשֶׂה כְּמוֹ פְּרַעוֹשׁ:
קְפִיצָה, קְפִיצָה, דִּלּוּג — וְהוֹפּוּ! — אָנִי בְּרֵאשׁ!
(מושיט ידו אל הקהל):

היום עוד פורים, ומחר — לא ולא!

הב לי פרוטה — וסלקני מפה!

(שמחה נותן כסף לשחקני פורים ומכבד אותם בכוסות יין. הם שותים
ומסתלקים בריצה).

תירגם מיידיש: שלום לוריא

אינהאלט:
ווינטער-ליעד ש. פרוג.
רומעליע : ראזנפעלד.
דער לעצטער אטעם
דר א. פוקחני.

יובילטאומס-ביילאג
פריינד
צעהנטער יאהרגאנג



ש. פרוג.

שמעון שמואל פרוג – בין רוסי ליידיש

שמעון שמואל פרוג [1860–1916], אשר שמו נמחק כמעט לחלוטין מן הנוף הספרותי הישראלי בימינו, והוא מתנוסס עדיין כשם של רחובות בכמה ערים בארץ, היה בשעתו, בלי ספק, אחת הדמויות הבולטות בעולם הספרותי היהודי. שנים ספורות לאחר שפרוג פרסם את שירו הראשון ברוסית, הופיע בעיתונות העברית מאמר של יל"ג 'הספיחים' ובו שיר הלל "למשורר הצעיר, הסופר המהיר, השר שיר ה' בלשון נכר, שמעון שמואל פרוג" (יל"ג תשכ"ד: רצו). יל"ג מכתיר את שמעון פרוג כיוורשו, לאמור: "עֲלֵה נָבֵל אָנְכִי, אֶתָּה צִיץ פּוֹרֵחַ" (יל"ג, שם). שורה זו חוזרת ומופיעה בשם אומרה בערכים הביוביליוגרפיים בבחינת 'כרטיס ביקור' (ראה, למשל: בריינין 1927: VIII; קרסל 1967: 156; 13: 1976: Cebep).

שבועות ספורים לאחר מותו של המשורר כתב ידידו יוסף קלזנר במסתו הרוסית (Клязнер 1916) לאמור: "ילדי ישראל עוד יכירו אותו, במקור או בתרגום, מאחר שהוא החוליה המקשרת בין יל"ג לביאליק. יל"ג הוא המורה שלו, ואילו בביוגרפיות של ביאליק וטשרניחובסקי ניתן למצוא, שהיתה לפרוג השפעה ניכרת על שני המשוררים המחדשים בשירה העברית"¹. מסתו של קלזנר היא בעצם מעין הקדמה למהדורה האחרונה של כתבי פרוג ברוסית, ודווקא במסה זו מצא קלזנר לנכון לציין את יחסו של המשורר ליידיש, אחת משתי השפות העיקריות ביצירתו, הקמה להתמודד עם העברית.

וכך הוא כותב: "בענין ריב הלשונית אפשר שפרוג, הרך, הרומאנטי והסנטימנטאלי היה היחיד מבין הכותבים לא במקרה בז'ארגון (ספרו 'לידער און געדאנקען', אודסה 1896, תופס מקום מכובד למדי בספרות הז'ארגון), שהעז לכתוב ב'פריינד' היידישיסטי את המלים המצויינות, לאמור: 'אחת משתיים אלו: או אומה — ואז אין הז'ארגון לשוננו הלאומית; או הז'ארגון הוא לשוננו הלאומית — ואז לא אומה אנו'. את הרהורו זה הוא ביטא ב'שירת הברבור' שלו, בשירו הרוסי האחרון שפורסם בירחון 'יבְרִיסקאיה ז'יזן'. היידישיסטים לא יכלו לסלוח לו זאת גם לאחר מותו..." (השווה: קלזנר 1956: 44–45).

אבל אם ברמה האידיאולוגית דבק שמעון פרוג בשפה העברית עד כדי כך, שלטענת דוד פרישמן לא היתה כל יצירתו ברוסית וביידיש אלא מעין הפסקה ארוכה ביצירה בלשון העברית (השווה: פרישמן 1931: פג–פו), הרי למעשה הגיע כשרונו הספרותי לידי ביטוי דווקא ברוסית וביידיש, ורק באמצעות שתי השפות האלו הוא השפיע — בין השאר — גם על הספרות העברית.

פרוג היה חלוץ בספרות עם ישראל בתחומים אחדים: הוא היה יוצרה של

השירה היהודית ברוסית; לא היה בעצם משורר יהודי לפניו, שכתב שירה ברוסית ראויה לשמה.² בשנת 1879 הוא פרסם לראשונה שני שירים ב'ראַזסוֹנֶט' – כתב־עת יהודי־רוסי בעל מוניטין בשעתו. השירים זכו להדים ולתגובות נלהבות מקרב הקוראים. מערכת כתב־העת הזמינה אותו לעבור לסנט־פטרבורג בתפקיד של סופר־משתתף קבוע.

"שמו של פרוג זכה מיד לפופולאריות בלתי רגילה" (Гинзбург 1916: 33). דברים אלה כתב אחרי מותו של פרוג ההיסטוריון והעיתונאי הנודע שאול גינזבורג, שהיה מייסדו של העיתון היומי הראשון ביידיש 'דער פֿריַנד' (פטרבורג, ינואר 1903). אף המשורר שאול טשרניחובסקי ציין את השפעתו הרבה של פרוג על קוראיו (ערפלי 1995: 593–597).

תשע שנים היתה רוסית לשון־יצירתו היחידה של פרוג. בשנת 1888 פנה פרוג אל לשון־העם והחל לכתוב גם ביידיש. שיריו הראשונים ביידיש, וכן פלייטונים, ראו אור בעיתון 'יודישעס פֿאַלקס־בלאַט' (שעורכו היה ד"ר ל. קנטור).

הכתיבה הדו־לשונית לא היתה בבחינת חזיון חריג בנוף הספרותי היהודי של אותן השנים. בשלהי שנות ה־80 וראשית שנות ה־90 פנו לכתיבה ביידיש גם סופרים אחרים, כמו למשל, ש. אנ־סקי (שלמה רפפורט), מרדכי בן־עמי (מארק רבינוביץ), יעקב גורדין ועוד. לאותה תקופה שייך גם המפנה של שלום־עליכם מיצירה בעברית וברוסית ליצירה בעיקר ביידיש. אלא שכל הסופרים שהזכרתי לעיל כתבו בעיקר יצירות בפרוזה, בשעה שפרוג היה המשורר היחיד, שהצטרף עם שיריו לספרות יידיש החדשה, אמנם מבלי שיזנח גם את יצירתו ברוסית. ואם מדובר בשירה יהודית, הרי שפרוג היה חלוץ ומפלס דרך בשתי הספרויות. מן הראוי לציין, שבשירת יידיש קדמו לו אברהם גולדפאדן, מיכל גורדון ואף מורו ורבו יל"ג, אשר ספרו ביידיש שיחת חולין יצא לאור בשנת 1886 (ראה: לוריא 1993). למיכל גורדון הקדיש פרוג שני שירים ('צו מיכל גאַרדאַן' – געשריבן ביים אַרויסגאַנג פֿון זמן בוך יודישע לידער, פרוג 1927, כרך 2: 131–133; 'אויף מיכל גאַרדאַנס קבר', שם, 134–135).

באנציקלופדיה היהודית ברוסית (כרך 10, סנט־פטרבורג, 289–290) נאמר: "המשוררים אשר קדמו לו, מיכל גורדון ואברהם גולדפאדן, נהגו לחקות את הסגנון העממי. שיריהם היו קרובים עד מאוד לשירי־העם בנוסח הפרימיטיבי של עיצוב צורותיהם. הם היו מעין שלב מעבר משירי־העם אל יצירה פיוטית אינדיבידואלית. פרוג לעומת זאת הוא משורר יידיש הראשון בעל אישיות בולטת; הוא העניק לשיר ביידיש את היופי ואת נועם הצלילים שלא היו בו לפניו."

מן הראוי לציין שקודמיו של פרוג בשירת יידיש – ובראשם יל"ג – לא ייחסו חשיבות ליצירתם בלשון זו. יל"ג אפילו התנגד למאמצים לפתח את יידיש כלשון של ספרות. ליחסו השלילי נתן יל"ג ביטוי במכתבו לשלום־עליכם ב־1888 בו הוא מגדיר את יידיש כ'חזיון עצוב ביותר' בתולדות העם היהודי ומנסה להשפיע על שלום־עליכם לעזוב את כתיבתו הרצינית ביידיש. הוא כותב בין היתר:

"אם טוב וכשר הדבר לשוב וללמד לתועי רוח לשון עלגים אין־בינה, לשון אשר היא כעיר פרוצה אין־חומה, בלי דקדוק וכללים וסייגים בניתוח המילות ויושר

הכתיבה? אם לתועלת ולכבוד יהיה לנו בשובנו להרגיל את בנינו ואת בנותינו לדבר ולכתוב בשפת הגולה, בשפה הבלולה אשר נפלה לעמנו חבלים לא בנעימים בימי נדודיו וטלטוליו בארצות של הגויים ולשונותיהם?" (פורסם ב'זוסכוד' 40, 1902, 25 — ראה: לוריא 1993: 70).

היום אנו יודעים, ששלום-עליכם, פרוג ואף סופרי יידיש זולתם לא חינכו את ילדיהם ביידיש. יצירתם בלשון זו נשארה בגדר 'אבני-חן לעניים', באשר הם הפכו את שפת העם ללשון של ספרות במובן המודרני. בסיפורת היו לתהליך זה תורמים רבים, ואילו בשירה היתה תרומתו של שמעון פרוג מפעלו של יחיד.

יעקב בירנבוים, מעורכי הכרך השביעי של הלעקסיקאן פֿון דער נײַער ייִדישער ליטעראַטור, מעלה בערך 'פרוג שמעון-שמואל' את ההערכה הבאה:

"פרוג עשה בשירת יידיש מעשה בראשית, בהסתלקו מן המוכן ובבואו ללוש ולעצב את השיר מחדש — במסגרת שירה שלא ידעה כלל מודרניזם מהו. בשירו 'מיין עפיטאָפֿיע' (פרוג 1927, כרך 3: 248–250) הוא מספר כיצד 'בכל כוחותיו, בנגיסת השן האחרונה, הוא נשך וקרע את הז'ארגון, לעס את הלשון האהובה של אָמנו, פלפלה בַּצֹּורה, המליחה בחרוזים כדי לפחות קצת לרכך אותה, ולעמעם את הריח החביב של השוק בוילנה והאיטליזים בדווינסק. — פרוג הביא עימו מן הרוסית את הז'אנרים השיריים השונים, את מבנה השיר, את מערכת החרוזים הטונית — את כל אביזרי השירה, ששום משורר מודרני אינו יכול להסתדר בלעדיהם. הישגו של פרוג בשירת יידיש המודרנית הוא אדיר. 'מיטב מחברי החרוזים ביידיש בני-זמנו לא היו אלא בעלי-מלאכה פרימיטיביים... ללא שום פיתוח פיוטי, או סתם כותבי-פרוזה החורזים חרוזים מגמתיים' (ב. מינקוב). השפעתו של פרוג על שירת יידיש עולה בהרבה על חידושו הטכניים. פרוג הרחיב את אופקי שירתנו, הוא הכניס בה ז'אנרים ונושאים היסטוריים — רומאנטיים ושירי גבורה מן העבר. הוא שילב את המוטיבים הלאומיים והסוציאליים המודרניים, ואפשר כי בזה עוד גדולה יותר תרומתו לשירה ביידיש מאשר בחידושו החלוציים-הטכניים. הוא היה הראשון שהעלה בשירה את הריח הרענן של השדה היערי" (בירנבוים 1968: 452–453).

פרוג היה אפוא משורר דו-לשוני עתיר זכויות בשתי לשונות יצירתו. בדרך כלל נהגו לראות ביצירתו הרוסית מקור ראשוני, ואילו בשירת יידיש שלו — יצירה משנית. ידיו האישי של פרוג — שמעון דובנוב — ראשון התומכים בספרות יידיש מבין מבקרי הספרות היהודים כותבי הרוסית, טען, ש"חסרו לו לפרוג עשרים שנות חיים, כדי שיוכל להתרומם ביידיש אל הרמה אליה הגיע ביצירתו הלירית ברוסית" (דובנאָוו 1962).

מן הראוי לציין, שכמעט כל תרגומי שיריו לעברית נעשו — הן בימי חייו ובידיעתו והן אחר מותו — מן המקור הרוסי ולא מיידיש. ומאחר שפרוג ראה בעברית, כרבים מבני-דורו, את 'לשון הנצח' — דבר שבא לידי ביטוי בשיריו הרוסיים המוקדשים לעברית,³ הרי ניתן לשער שהוא בחר לשם תרגום לעברית את שיריו שנראו בעיניו ובעיני מוקיריו כראויים להנצחה.

מכל מקום הרי זו עובדה, שדווקא שירתו הרוסית של פרוג עוררה את

התלהבותם הכללית של בני-דורו ושל אלה שבאו בעקבותיו, כגון טשרניחובסקי שטען, שהספרות היהודית-רוסית הגיעה לשיאה בשירת שמעון פרוג (ערפלי 1995: 593-596). התלהבותם של חסידי שירתו בידיש היתה בעיקר אחוזה בעובדה, שמשורר שיצאו לו מוניטין ברוסית הואיל לרדת מאגרא רמא לבירא עמיקתא — כדי לכתוב שירים בלשון-העם. אפשר שהשפיעו על כך בעיקר יצירותיו של פרוג הטעונות בנושאים ומוטיבים מן התנ"ך, והן זכו להדים ולהצלחה בעיני הקוראים.

וכך מסביר יוסף קלוזנר את סוד כוחן הקסום של היצירות האלו, לאמור: "עם המבקש לחיות ושואף לא־מוות אינו יכול להסתפק בתפקיד הפסיבי של המעונה הנצחי. ייסוריו הם הרי מעשה ידיהם של זרים. ואילו עם שיש לו אלוהים חיים חייב לחיות באמצעות משהו משל עצמו, משהו שנוצר במו ידיו. אך היצירה היהודית המקורית, העצמאית היא כולה בעבר, ממנו ובו. ופרוג שוקע כולו ומתעמק בכתובים העתיקים של עם ישראל. התנ"ך והתלמוד — אלה הם ה־Magna Charta שלנו, וכך הוא אמנם הכתיר את הכרך הראשון של כתביו. בשום יצירה מיצירותיו לא מגיע פרוג לעומק כזה, בשום יצירה הוא אינו חגיגי-רציני וחדור ברגש רליגיזי כמו בחיקויי התנ"ך שלו ובשיריו המקוריים ביותר 'מעל התנ"ך' ו'לאחר קריאה בנביאים'. כאן הוא רכש לעצמו לא רק את רוח התנ"ך אלא גם את לשונו. הוא כאילו מתרגם מעברית. כל בית מבתי-שיריו מתמלא בדמויות מקראיות וביטויים נבואיים. והשירים חדורים הרהורים פיוטיים והשתפכות נפש. כאן עולות בעיות החיים הרוסיים-יהודיים לרמה של בעיות כלל-יהודיות ופילוסופיות-עולמיות" (Кляузнер 1916: XI-XII).

ואמנם העלה פרוג לשיא שלא היה לפניו בספרות היהודית את ז'אנר הפואמה המקראית-ההיסטורית. מבחינה זאת ניתן לראות בעין את הקשר בין פרוג ליל"ג. והוא אמנם תרגם קטע מתוך הפואמה של יל"ג 'דוד ומיכל' וכינה אותו 'חזון שאול' (Фыр 1881).

אך קשה להסכים להכללה המוגזמת של קלוזנר, לאמור: "אם בעיצוב הפיוטי של מוטיבים מן התנ"ך היו לפרוג קודמים בספרות העברית ובספרויות של אירופה, הרי בעיצובן של אגדות התלמוד והמדרשים הוא היה ובמידה מסוימת נשאר האחד והיחיד, איש לא הליבש צורה פיוטית לכל כך הרבה אגדות ואימרות מן התלמוד — לא לפני פרוג ולא אחריו" (Кляузнер 1916: XII).

אין לשלול את בכורתו האיכותית והכמותית של פרוג בתחום עיצוב מוטיבים מאגדות התלמוד והמדרשים, אך אני סבור כי גם כאן היו לו קודמים. אם בנושאי התנ"ך ניתן לדבר על השפעת השירה העברית, הרי בנושאים התלמודיים מן הראוי לבחון את השפעתה של הספרות היהודית-גרמנית. עד כה לא נחקרה ולמעשה גם לא נדונה אפשרות של השפעה כזאת על ממדיה וטיבה. מעניינת העובדה, שפרוג הקדיש את יצירתו הראשונה, לכל הנכון, האחוזה בנושא תלמודי — השיר 'אגדה על מפתח זהב' (תלמוד ירושלמי), שראה אור בשנת 1883 — לברנהרד לבנשטיין (Bernhard Loewenstein), משורר יהודי-אוסטרי שחי באמצע המאה ה-19. באותה שנה פרסם פרוג תרגום רוסי של אחד משירי לבנשטיין

'החלוקה האחרונה' מתוך ספרו צלילים יהודיים (Jüdische Klänge). עובדה זו מעידה לפחות על עניינו של פרוג בספרות היהודית-גרמנית. יתר על כן: א) בהערותיו לפואמה שלו 'רבי אמנון' (1: 2-1, 1883) הוא כותב ש'לא גרץ ואף לא צונץ בספרו השירה הליטורגית של היהודים לא הזכירו אפילו במלה אחת את האגדה הזאת. ב) בז'אנרים ה'גבוהים' של שירת פרוג בידיש ניתן למצוא — אם כי לא במידה גדושה — צורות גרמניות. למשל: בשיר הפותח במוטו את ספרו הראשון ליעדער און געדאנקען (אודסה 1896) נאמר:

...איך לאַך און איך קרעכץ,
איך זינג, און פֿון שמערץ
צעגייט זיך, צערייסט זיך מין הערץ...

[אני צוחק וגם גונח
ושר, וממר כאבי
נמס ונקרע לבבי...]

המלה 'הערץ' והחרוז 'הערץ-שמערץ' זרים ללשון יידיש החיה במזרח אירופה, שהיא תשתית שפתו הפיוטית של פרוג בידיש, ומקורם בלי ספק בגרמנית. גם פעילי תרבות יידיש הודו (לפחות בחצי פה), שמיטב היצירות של פרוג היו שיריו התנ"כיים שנכתבו ברוסית. ואלה דבריו של ראובן בריינין בהקדמה שלו לכל כתבי שמעון פרוג בידיש (בריינין 1927: VII): "בימי זוהרו יצר פרוג את מיטב שיריו, אלה שתוכנם שאוב מן התנ"ך, ואלה הבנויים על אגדות יהודיות." ולהלן: "מה רבה אמנותו של פרוג בידיש! באיזה כשרון הוא השתלט על יידיש, לשון שהוא תמיד הלין עליה, שהיא דלה, קשוחה ולכשעצמה מעט מאד פיוטית." פרוג אמנם לא יצר שירה תנ"כית בידיש. בריינין מעלה על נס דווקא את "שירי הפועלים ושירי החרות שלו, וגם רבים משיריו הסאטיריים." באמצעות שיריו "הגיע פרוג המשורר אל כל העם."

בריינין אמנם צדק, אך הוא לא בחן את העובדה, ששירי פרוג בידיש אינם תרגום מדויק של שיריו ברוסית. קורפוס השירים שונה, שונים הז'אנרים המועדפים בכל לשון, והעיקר — שונה החומר הלשוני-רעיוני ושונה אף ציבור הקוראים אליו פונה המשורר בשתי לשונותיו.

כדי לעמוד מקרוב על טיב ההבדלים בין שירתו של פרוג ברוסית וביידיש מבחינת התוכן והעיצוב בחרתי בשירו 'עגל הזהב', הקיים בשתי גרסאות מקבילות, הקרובות זו לזו במידה ניכרת. לעומת זאת מרובים המקרים כאשר כותרת זהה של שיר ברוסית וביידיש אינה מלמדת כלל על שירים זהים. השיר 'עגל הזהב' מעלה מוטיב תנ"כי מובהק, וכפי שצינתי לעיל, הרי דווקא בזכות המוטיבים מן התנ"ך זכה פרוג לתהילה ביצירתו הרוסית. כאן הכוונה להגיע למסקנה כלשהי בעניין הדו-לשוניות בשירת פרוג בכללה.

עד כמה שידוע לי לא זכה עד כה השיר 'עגל הזהב' לתרגום ספרותי בעברית. אפשר שקיימים תרגומים אי-שם נעלמים בכתבי-יד שכוחים, אך בשני הקבצים של תרגומי שיריו של פרוג לעברית — אין השיר הזה מופיע, לא בתרגומו של יעקב קפלן (פרוג 1898, תרגום בהברה אשכנזית), אף לא בתרגומו של אברהם לוינסון (פרוג 1941).

הנוסח של השיר 'עגל הזהב' ברוסית נכלל במחזור שירי ציון (Фруг 1902), ואילו בידיש — בין הציון-לידער (פרוג 1910, כרך 2: 15–16) שני המחזורים בכללותם אינם זהים לא בכותרותיהם ולא בכמות הבתים הכלולים בהם. והרי שתי הגרסאות המקוריות עם תרגום מילולי בעברית:

ЗОЛОТОЙ ТЕЛЕЦ

Странный сон мне приснился... Безбрежную даль
Повивая фатой бледно-синей,
Ночь раскрыла безмолвные крылья свои
Над песчаной Синайской пустыней.
У подножья горы я стоял. Предо мной
Груда тесанных камней лежала,
Кое-где под наметами желтых песков
Сохранившая вид пьедестала.
И услышал я голос: "Взгляни... Узнаешь,
Это место Тельца золотого;
Тут стоял он, пленяя твой темный народ
Обаяньем величья земного.
Тут стоял он и тут был повержен во прах,
Чтобы снова в грядущее время
Встать и ниже склонить пред подножьем его
Преклоненное некогда племя...
И взгляни: вот он! Вот этот древний кумир,
Возрожденный их праха и пепла:
Круче стали рога его; трижды сильней
Горделивая выя окрепла.
На рогах его пышный лавровый венок
И, блестя, как звезда из тумана,

Плоский лоб украшает брильянтовый шит
 С чародейным значком талисмана.
 Не в пустыне глухой, не в кумирне, во мгле
 Тайной ниши, под сумрачным сводом,
 Он на каждом теперь перекрестке стоит
 Пред бессильным скитальцем-народом.

תרגום השיר הרוסי:

עגל הַזֶּהָב

חלום מוזר חלמתי... את המרתב האינסופי
 כפה בהינזמה כחלה — חנרת
 הלילה בפרשו את כנפיו הדוממות
 מעל חולות מדבר סיני.
 נצבתי לרגלי ההר, ולפני
 היה מונח גל אבנים מסתתות,
 אשר פה ושם, מתחת לשכבת החול הצהוב,
 שמר על דמות הבמה.
 שמעתי קול: "הבט וראה... המביר אתה?
 הרי זה מקומו של עגל הזהב;
 כאן הוא נצב ובקסמו כבש את עמך החשוך
 להערצת הגדלה הארצית.
 כאן הוא נצב וכאן התפורר לעפר,
 כדי לחזור בעתיד
 ולקום ולכופף ביתר שאת לרגלי במתו
 את השבט שקד לו קדות לפנים...
 והבט נא: הנה האליל העתיק הלזה,
 אשר קם מעפר ואפר;
 ארכו קרניו, עצם פי שלוש
 ערפו היהיר.
 על קרניו זר דפנה,
 את מצחו השטוח, הזוהר ככוכב מתוך ערפל,
 מקשט מגן יהלומים
 עם אות הקסמים של קמע,
 לא בשממה חלילה הנדחת, לא במקדש אלילים, בערפל
 של גמחה חבויה תחת קורה אפולית.

הוא נֶצֶב עִתָּהּ בְּכָל צְמַת דְּרָכִים
לִפְנֵי עַם נְעֻזְנֵד חֶסֶר אוֹנִים.

דער עגל

מיר האָט זיך געחלומט: איך בין אין אַ מדבר
געשטאַנען. אַ שטילע און ליכטיקע נאַכט
האָט רויק געשוועבט אויף די זאַמדן און סקעליעס,
געצירט זיי אין הימלישן פּראַכט.

און איך האָב דערהערט פֿון דער וויטנס אַ שטימע,
אַ הייליקן, געטלעכן קול:
"דו זעסט די פֿאַרברענטע, צעוואַרפֿענע שטיינער,
אַט דאָ איז דער עגל געשטאַנען אַ מאָל.

"דער עגל, וואָס ייִדעלעך האָבן פֿאַרציטן
געמאַכט און וואָס משה האָט דעמאָלט פֿאַרברענט,
פֿאַרברענט און צעשאַטן דעם אַש אינעם מדבר
אַליין מיט די אייגענע הענט.

"עס איז פֿון דעם עגל קיין זכר געבליבן,
נאָר אים איז געוועזן באַשערט
צו אויפֿשטייען ווידער און ווידער באַהערשן
מיט קראַפֿט אַיַער זינדיקע ערד...

"ער לעבט נאָך, ער לעבט נאָך דער גאַלדענער אָפּגאַט.
ער שטייט נאָך און פֿינקלט און בליצט,
נאָר ניט אינעם מדבר אַזוי ווי פֿאַרציטן —
ער איז צו אַמך נעענטער איצט.

"ער שטייט צווישן אַמך אין דעם ביטערן גלות;
ער איז אַיַער ליכט אין די פֿינצטערע טעג;
ער איז אומעטום וווּ איר קערט זיך און ווענדט זיך,
אַט וווּ נאָר אַ סטעזשקע און וווּ נאָר אַ וועג.

"אַ טריט ניט צו טאַן אָן דעם גאַלדענעם יחסן;
ער איז אַיַער האַר, אַיַער פֿאַלקס-בעל-הבית...
מע גלעט אים דעם רוקן, מע קוקט אין די אויגן,
מע שטופט אים דעם הדס גליַך אונטער דער נאָז.

"מע גיט אים אָפּ כְּבוֹד פֿון אַלע פֿיר זייטן
מע בענטשט זיך מיט אים, מע באַרימט זיך מיט אים;

רבנים, דיינים באשענען זיין נאָמען
און בוקן זיך, קניען פֿאַר אים...

“רבנים, דיינים וואָס ווייסן, פֿאַרשטייען,
ווי טיף איז די חרפה, ווי גרויס איז די זינד
צו האַלטן ביים עגל אין קנעכטשאַפֿט דעם עולם,
דאָס קראַנקע און עלנטע קינד.”

תרגום השיר מיידיש:

חלום חלמתי: במדבר
עמדתני. לילה שקט ובהיר
רחף בשלוח מעל החולות והצוקים,
והוסיף להם נפך של תפארת שמימית.

ממרחקים שמעתי קול
דבור קדוש ואלוקי:
“כלום רואה אתה את האבנים השרופות, הפזורות,
הנה כאן עמד לפנים עגל הזהב.

“העגל, שיהודים אלמונים בימי קדם
יצקו ומשה שרוף שרפו,
שרף ופזר את אפרו במדבר
בעצמו, במו ידיו.

“ולא נותר זכר מעגל הזהב,
אלא שנגזר עליו
לקום מחדש ושוב להשתלט
בכח על אדמתכם החוטאת.

“עודנו חי, הוא חי, אליל הכתם,
עודנו עומד ורומז ומנציץ
אך לא במדבר כלפנים
אלא יותר קרוב אליכם עתה מאז.

“הוא נצב ביניכם בגלות המרה;
הוא אורכם בימים אפלים;
הוא נמצא בכל אשר תפנו,
בכל שביל ובכל דרך.

“אין לזוז כלל בלערי הזהב;
אדונכם הוא, חולש על עמכם...
מלטפים את גבו, מביטים בעיניו,

מְקַרְבִּים הַהֶדֶס אֶל פֶּתַח נְחִירָיו.

”מְכַבְּדִים אוֹתוֹ מִכָּל עֵבֶר,
מִתְבָּרְכִים בוֹ, מִתְפָּאֲרִים בוֹ,
רְבָנִים, דִּינִים מְהַלְלִים אֶת שְׁמוֹ
קָדִים לוֹ קְדוֹת, מְשִׁתְּחִוִּים לוֹ...”

”רְבָנִים, דִּינִים הַיּוֹדְעִים וּמְבִינִים,
מֵה עֲמָקֵה הַחֶרְפָּה, מֵה גְדוֹל הַחֶטָּא,
לְדוֹן אֶת הַצְּבוּר לְעִבְדוֹת לְעַגְל הַזָּהָב,
הַצְּבוּר שֶׁהוּא כְּיֶלֶד חוֹלָה וְגִלְמוּד...”

לא קשה להבחין בהבדלים הצורניים החיצוניים. השיר הרוסי, למשל, כתוב במשקל האנאפסט, ואילו בידיש מזדמר האמפיבראך. ההבדל בין המשקלים האלה אינו רב, אלא שהנעימה שונה. האנאפסט נשמע נמרץ יותר, כתוב כאילו מתוך מרחק, העשוי לבטל פרטי פרטים לעומת עיקר.

בגירסה הרוסית נשמר המקצב בקפדנות לאורך כל השיר, ואילו בידיש מזכירים חילופי התנועות בבתים את שירתו הגרמנית של היינריך היינה.⁵ החריזה משתלבת עקרונית בין השורה השנייה והרביעית של כל בית. בגירסה הרוסית נשחלת מדי פעם חריזה גם בין השורה הראשונה והשלישית. נוסח זה אופייני במידה רבה לשירה הרוסית של סוף המאה ה־19 ומאוחר יותר, בתקופה המוגדרת כ'תור הכסף' של השירה הרוסית.

מבחינה לשונית ניתן להבחין בקלות במורכבות היחסית של השיר הרוסי. התיאור הרומאנטי המורחב של הלילה הפורש את כנפיו מעל מדבר סיני ואף של עגל הזהב אינו מופיע בידיש. גירסת יידיש קרובה ללשון המדוברת. אין בה אפילו רמז לנסיונו של המשורר לשזור משהו מאוצר המלים הלמדני על חוטי העברית והארמית שלו, או לחלופין לתבל במלים 'הרומאנטיות-אקזוטיות' מן המרכיב הגרמני. אינה ניכרת כלל כוונה ליצור רקע לשוני גבוה, המאפיין דווקא את הגירסה הרוסית.

דמותו של משה רבנו, המופיעה רק בידיש, כאילו נשלפה מן האגדות העממיות ולא דווקא מן הדפוס של כתבי הקודש. משה שרף את העגל ופיזר את אפרו במדבר — כמו ידיו. הטעם העממי מתגבר באמצעות הדימינוטיב 'יידעלעך' (יהודונים, ולא 'יידן' או 'בני־ישראל'), שאינו שייך כלל אל מה שניתן להגדיר כסגנון גבוה בידיש, או אף חיקוי נעימת הפאתוס של לשון ה'טײטש'.

מעצם עלילת השיר — בשתי גירסאותיו — מתחייב בעצם סגנון גבוה, חגיגי ופאתטי. אך בידיש דווקא מורגשת בפירוש מין 'ירידה אל המוני העם', המזכירה לא רק את השיר העממי, אלא גם את הסגנון הכאילר-עממי של המשוררים הרוסים ה'נארודניקים', בני־זמנו של פרוג ובמיוחד את ניקולאי נקראסוב (1821–1878). סגנון זה כלל אינו מורגש בשירתו הרוסית של פרוג. למשורר היהודי הכותב רוסית לא היה בעצם עם, שאליו הוא יכול היה 'לרדת' ולפנות

בלשון רוסית עממית בכוונת המכוון. קוראיו היהודים אמנם שלטו ברוסית הספרותית, אך לא היתה להם נגיעה של ממש (ואולי אף לא לשמעון פרוג בעצמו) אל הרוסית העממית הפשוטה בבחינת גירסא דינקותא. את 'עממיותו' מסוגל היה פרוג להביע אך ורק ביידיש. בזה הוא לא היה שונה מן הסופרים היהודים האחרים בני־זמנו, אשר העדיפו לא פעם להזניח את כתיבתם בשפות "המכובדות" (כמו רוסית או עברית) לטובת היצירה ביידיש.

בשיר 'עגל הזהב' בולט ההבדל בין סיומן של שתי הגירסאות. על־פי הגירסה הרוסית הרי הכול אשמים בעובדה שהעגל 'ניצב עתה בכל צומת דרכים לפני עם נע־ונד חסר אונים'. המשורר כאילו רומז לעם לקום ולהתאושש ולהשתחרר מקסמי עגל הזהב ולחדול להיות נע־ונד וחסר אונים. השיר כלול במחזור 'שירי ציון' וניתן לשער, שהוא גם מצביע על שיבת־ציון כפתרון להיחלץ מעגל הזהב ומהגלות.

בגירסה שביידיש, לעומת זאת, מצביע המשורר על האשמים לדעתו במצב, בו עגל הזהב שולט על עם ישראל. אלה הם — מי אם לא? — הרבנים, הדיינים. מולם שרויים המוני בית ישראל המתייסרים בדמות 'הילד החולה והגלמוד'. ומאחר שגם הגירסה ביידיש כלולה במחזור 'שירי ציון', וגם כאן עשויה להתרחש הבחירה האולטימטיבית, הרי רומז השיר על שחרור מכבלי שלטונה של ההנהגה הדתית המסורתית כתנאי לשחרור לאומי ושיבת־ציון.

שמעון פרוג חוזר לא פעם בשירי היידיש שלו אל מוטיב הבחירה הנ"ל. כך, למשל, בשירה 'שטיי אויף' (קום; פרוג 1927, כרך 2: 20), שגם הוא כלול במחזור 'שירי ציון' קורא המשורר ליהודי עני לקום, להניף את הדגל הישן של ציון ולעלות לארץ האבות. "ניט פֿרעג ביים רב, ניט פֿרעג ביים גבֿיר" (אל תשאל את הרב, אל תשאל את הגביר) — קורא המשורר. והרי הגביר הוא זה, שעגל הזהב הוא סמלו. ואילו הרב צמוד לגביר ומעורר סלידה כמוהו.

לא כן בשיריו הרוסיים של פרוג. שם לא ניתן למצוא התקפות חוזרות ונשנות על הממסד הדתי המסורתי. שתי סיבות לדבר:

א) ציבור קוראיו של פרוג ברוסית היה מורכב בעיקרו מיהודים משכילים, חלקם אף נוטים להתבוללות. אלה לא היו אחוזים ותלויים בהשקפת עולמם ברבנים, ואף לא סרו למרותם. אפשר שהמשורר ביקש לחזק את לאומיותם היהודית של המשכילים, ולא מצא לנכון בהקשר הזה דווקא לעורר את ההתנכרות כלפי הרבנים, שלפחות באורח סמלי היו נציגיה.

ב) את יצירותיו ברוסית קראו גם לא־יהודים, והמשורר הלאומי נמנע מביזוי גלוי של כוהני דתו. הרי הציבור הדתי הנוצרי בלאו הכי לא היה טעון אהדה כלפי הדת היהודית.

שליטת הגביר היהודי כשותף אפשרי ורצוי למפעל התקומה הלאומית עשויה להיות מוסברת בנטייתו הסוציאליסטיות של המשורר. נטיות אלו באות לידי ביטוי מפורש ביצירתו שביידיש.⁶

את התנגדותו החריפה לרב ומפני מה אין לשאול אותו בנושא העלייה לארץ

הקודש מביע פרוג באחד מפרקי יצירתו בפרוזה 'אין חלום. אַ באַבע־מעשה פֿון משיחס צייטן' (בחלום. סיפור־סבתא מימות המשיח. פרוג 1927, כרך 3: 71-90). בפרק השני, שכותרתו 'דער ארץ־ישראל ייד' (היהודי הארצישראלי), מופיע לעיני ישראלים (שהוא כינוי סמלי לעם ישראל בגולה), שומר לילה עני ואביון במחסנים השייכים לגביר, יהודי מסתורי מארץ־ישראל. ישראלים חושב לכתחילה שמדובר באיש שבא לבקש תרומות עבור 'החלוקה', אך היהודי האלמוני אינו רוצה בנדבות, ואף אינו מצפה לעזרה מצד הגביר, בעל המחסנים. הוא קורא לישראלים לעלות לארץ־ישראל. ישראלים סבור שעניין זה שייך לסמכותו של הרב, אך לא כך חושב היהודי הארצישראלי. הוא כבר ביקר אצל הרב, והרי רשמיו מן הפגישה (בתרגום לעברית):

"ומה, סבור אתה, ישראלים, אומר הרב? — עליך להבין דברי — הוא אומר — מאי משמע? כלום אפשר להגיד — אין רוצים לארץ־ישראל! איזה יהודי אינו רוצה בארץ־ישראל? אלא שאתה, הוא אומר, באת אלי לא כאל יהודי פשוט, הרי אתה מבקש ממני שאני בתור רב, מרא דאתרא, אתמוך ברעיון הזה בציבור... ועל כך אני מוכרח להגיד לך, שלא רק אני, אלא כל רבנינו, דיינינו והיהודים־הטובים שבינינו אינם יכולים להיות מרוצים ממה שאתה מבקש לעשות... להאמין בביאת המשיח, לצפות למשיח — כן, אלא עליך להבין, שה'להאמין' וה'לצפות' היכו כבר שורשים כה עמוקים בלבנו, שאחרי בוא המשיח, נדמה, שייווצר כאילו מקום ריק וחלול בראשו של היהודי ובלבו... (...) עכשיו חשוב על רב, על יהודי טוב, שהעם מאמין, כי הוא ושכמותו מחזקים את העם הפשוט באדיקותם, בתורתם ובמעשיהם הטובים ובזכותם נגרמת הקלה בגלות — הרי אתה מיטיב להבין בעצמך, שרב היום וכאן הוא טוב רק בשביל חוץ־לארץ: כל מה שהיה נחוץ לו ללמוד כדי לקבל סמיכות לרבנות נוגע אך ורק לחוץ־לארץ; המירב שרב בן ימינו יודע מצטמצם למספר שאלות־ותשובות ישנות, שעניינן אחוז אך ורק בחוץ־לארץ... כלום יודע רב בן ימינו אפילו חלקיק האלף ממה שקרה ליהודים במשך מאות השנים של גלותנו? ומה שהיה בארץ־ישראל לפני החורבן והיציאה לגלות? הרב יודע בדיוק רק מה שידוע לכל ילד ב'חדר', לכל יהודייה... אז איך אתה רוצה, שרב יקום ויאמר לציבור: 'יהודים! קומו! אדיקותו של הרב וטוב־לבו של הגביר לא יהיו לכם משענת ולא יביאו אתכם אל התכלית — עליכם לקום לברכם, ולגשת לעבודה במו ידיכם ולהכין את חומר התשתית עבור המשיח... הרי רב כזה יהיה ממש דומה למשוגע מצוי...' (פרוג 1927: כרך 3, 81-83).

הקטע הזה בפרוזה מסביר את רעיונו של פרוג, השזור בשירתו הציונית בידיש, ועיקרו — הצורך האולטימטיבי בבחירה בין הסמכות הדתית והמסורתית לבין שיבת־ציון והתקומה הלאומית, אלא שדווקא ההסבר הזה מעלה את השאלה: איזו משתי הגירסאות של השיר 'עגל הזהב' קדמה לזולתה? כי הרי למרות עליונותה הנראית לעין של הגירסה הרוסית בכל הנוגע לאמצעי הביטוי הטכניים והעושר הלשוני, הרי מבחינה רעיונית היא נראית חסרה לעומת הגירסה בידיש. המשורר ביטא את מחשבותיו במלואן דווקא בידיש, בשעה שברוסית נשאר הדברים אף סתומים במקצת ושורותיו המסיימות כאילו נשארו תלויות באוויר.

טענה זו נוגעת לרמה הרעיונית של השיר בלבד ואינה מבטלת את ההערכה הכללית המקובלת, המעלה את האיכות האמנותית של שירת פרוג ברוסית על שירתו בידיש. וכך מסכם את הנושא יעקב בירנבוים בלעקסיקאָן פֿון דער נייער יידישער ליטעראַטור:

"הוא היה נושא הדגל של הרעיון הלאומי הגדול בשירה: של נצח ישראל בשתי הלשונות — ברוסית וביידיש. אלא ששירתו בשתי הלשונות אינה ברמה אמנותית שווה. ביידיש היה פרוג חלש יותר מאשר ברוסית..." (בירנבוים 1968: 451).

וכך גם השיר 'עגל הזהב' שהוצג כאן לעיל. אין ספק שמבחינה צורנית עדיפה גירסתו הרוסית. דווקא ברוסית מצליח המשורר ליצור את התחושה החזקה של החגיגות הנעלה והנוקשה, הכובשת את ליבו של הקורא המשתוקק דווקא להתגאות בעברו המפואר ועתיק היומין של עמו. ואילו פרוג עצמו, לעומת זאת כתב בשירו 'Трещна' (הספר), הכלול במחזור הרוסי של 'שירי ציון': "הזכות להתגאות באבות מגיעה רק לאלה, שהאבות לא היו מתביישים בהם."⁷ מפני מה לא הצליח שמעון פרוג לעצב ביידיש את מה שהצליח ברוסית בתחום השירה האפית על נושאים התנ"כיים?

התשובה טמונה לדעתי לא רק בעובדה, שפרוג עצמו בעצם יצר את שירת יידיש המודרנית במו ידיו, והוא פשוט לא הספיק לפתח את הכלי הזה לרמה שהיתה מאפשרת לו לעלות גם ביידיש לשיאים של שירתו כמו ברוסית. חשובה העובדה, שלשונה של השירה הרוסית אף היא היתה טעונה מסורת של יצירה על נושאים תנ"כיים. גדולי השירה הרוסית — די אם נזכיר את אלכסנדר פושקין (1799–1837) ומיכאיל לרמנטוב (1814–1841), שנחשבו לקלאסיקנים גם בימי פרוג — העלו לא פעם מוטיבים תנ"כיים. מסורת זו היתה פרי של תרבות נוצרית ביסודה, אך הוכנה בה תשתית לשירתו היהודית של פרוג. ביידיש, לעומת זאת, לא היתה קיימת מסורת מעין זו עקב דו־לשוניותה הפונקציונאלית הפנימית של התרבות היהודית. הנושאים הנעלים היו שמורים לשפה העברית, ואילו יידיש שימשה בעיקר ז'אנרים "נמוכים". ולא היה לאל ידו של פרוג גם ליצור לבדו מסורת חדשה בלשון, שנחשבה לז'ארגון, וגם לפתחה לרמות גבוהות.

וכך מתאר המשורר עצמו את הלחץ החברתי שהופעל עליו מצד ציבור קוראיו, שהיה רגיל להתייחס לספרות יידיש כאל מין 'קריאה קלה' ומשעשעת:

"איר ווילט, רב קרוב, שרייבן? — זאָגט אַ ייד —

גוט, שרייבט אַיך, נאָר איר זאָלט קיין נאָר ניט בלייבן,

ניט קומען מיטן בייטשל פֿון יריד,

פֿאַרגעסט ניט, אַז איר האָט צו טאָן מיט יידן.

איז שרייבט אַזוי — פֿאַרשטייט איר מיך — אַזוי

אַז אַלע זאָלן זיין מיט אַיך צופֿרידן...

פֿאַרשטייט איר מיך?"

אוי, ליבע יידן! אוי!

איך האָב ביז איצט פֿון אַלע, אַלע זאָכן

נָאָר אַיַינַס פֿאַרשטאַנען, שרײַבן, דאַרף מען דאָס
 למען־השם, נאָר טאַקע דאָס, פֿון וואָס
 דער עולם זאָל הנאה האָבן, לאַבן.
 "אַיַ לאַבן! אַיַ אַ חיות! שרײַבט דער פֿרוגו
 גענוג אַיַך זיפֿצן, כִּלעבן, עט, גענוג!
 אַ חכמהלע, אַ פּשטעלע, אַ וויצל,
 קאַטאַוועסלעך מיט גראַמען אָן אַ שיעור.
 אַזוי, אַז יעדער אות זאָל טאָן אַ קיצל...
 (פרוג 1927: 'ממין עפיטאפיע', כרך 3, 249-250,
 פרוג 1960: 42-44)

נפֿלום רצונָה, דוּדי, לכתוב — אומר לי יהודי —
 יפה, תכתוב, אך אל תהיה שוטה,
 אל נא תשוב מן היִריד עם שוט, בלי כלום ביד,
 ואל תשכח שיש לך ענין עם יהודים,
 וכתוב נא כך — אתה מבין — רק כך,
 שכל אחד יפיק רצון וחו מכתִיבְתָךְ...
 אתה מבין?
 הוי, יהודים רעים! אבוי!
 הן ער עבשיו מכל, מכל הנאמר
 דבר אחד בלבד הבנתי, שלכתוב צריך,
 למען־השם, רק זה, ובאמת רק זה,
 שהקהל יצחק, יפיק ממנו הנאה.
 גם צחוקו גם תענוגו! תכתוב, תכתוב מר פרוגו
 ודי לגנות, בחיי, נוינו, מספיק ודי
 תפלוט בדיחה, חרוד, אמור חכמה, או פֿשט,
 תוסיף מהתלות־חרוז הרבה בלי כל שעור,
 כל אות תקרוץ ותדגדג — ברור ובקצור.]

פרוג הפר את הדרישות הנ"ל מיידיש. הוא נחלץ מן התפיסה המזלזלת שקדמה לו, ובמו ידיו הכין את הקרקע הפורייה, שעליה צמחה שירת יידיש במאה ה־20. מבקר הספרות והפילוסוף המהפכני הרוסי במאה ה־19 ויסאריין בלינסקי (1811-1848) כתב: "הדמויות הראשונות הפועלות על רקע הספרות לעולם אינן נשכחות; גם אם הן ברוכות כשרון וגם אם לאו — הן תמיד תישארנה דמויות היסטוריות" (Белинский 1953: 52).
 וזה גם דינו של שמעון פרוג, שאת זכות הראשונות רכש הן במסלול של השירה היהודית־רוסית והן בשירת יידיש.

- 1 מסתו הרוסית של יוסף קלזנר היתה יסוד למסתו העברית 'מפעל חייו של פרוג' (קלזנר 1956: 37-46). המסה בעברית מסומנת בתאריך 'ערב ראש חודש מרחשון, תרע"ז, אודסה'. ואילו הרוסית ב'ספטמבר-אוקטובר 1916, אודסה'. קלזנר ראה בשתי המסות — יצירה אחת, על אף ההבדלים הטקסטואליים הניכרים בין הגירסה הרוסית (אשר היתה, לדעתי, המקור) לבין העברית, שהיתה מעין עיבוד מאוחר.
- 2 השוואה בין שירת שמעון פרוג לבין שירתו של בן-דורו מיכאל אברמוביץ (בנו של מנדלי מוכר-ספרים) עשויה להראות בעליל את יתרונה הייחודי של שירת פרוג. אברמוביץ פרסם בתחילת שנות ה-80 של המאה ה-19 שירים בעיתונות היהודית-רוסית. כשרונו לא היה מזהיר, גם לא זיקתו לעם היהודי, תרבותו ודתו. הישגיו בספרות היו רופפים עוד לפני שהתנצר. עליו ועל דומיו כתב יל"ג בשירו 'למי אני עמל?' (יל"ג תשכ"ה: כז):

ובְּיָנוּ? הַדּוֹר הַבָּא אֶחָרֵינוּ?
 הֵם מְנַעֲרִיהֶם יְתִנְכְּרוּ אֵלֵינוּ,
 — לָמוּ: פִּצְעֵי לִבֵּי יְדוּוּ יוֹבּוּ —
 הֵנָּם הוֹלְכִים קְדִימָה שָׁנָה שָׁנָה
 מִי יֵדַע הַגְּבוּל עַד מָתַי? עַד אָנָּה?
 אוֹלֵי עַד מְקוֹם — מִשָּׁם לֹא יִשׁוּבוּ...
- 3 ראה: Кедров Ливана (Фруг 1891-1897: 143-144) וכן: На могиле Л. О. Гордона (Фруг 1976: 60-61).
- 4 קיימת גם גירסה ביידיש של אותו השיר: 'דער גאלדענער שליסל' (פרוג 1927: כרך 1, 246-249). בפרסום הזה לא נזכר שמו של ברנהרד לבנשטיין. נשאר רק הציין: 'תלמודישע לעגענדע' (אגדה תלמודית). וכן ראה: פרוג 1960: 104-106.
- 5 היינריך היינה (1797-1856) נקרא בלשון המקור, בגרמנית, בחוגי האינטליגנציה ברוסיה. יש לשער שגם פרוג קרא את שירי היינה במקורם. את שירו הרוסי 'Две картины' (שתי תמונות) הקדים פרוג במוטו בשתי שורות משירת היינה בגרמנית ואף לא טרח לתרגמן או להזכיר את שם המשורר. השיר הופיע בכתב-העת 'זוסכוד' (מס' 7-8, 1882, 121-124). אפשר שפרוג היה בטוח, שכל קוראי כתב-העת יזהו את השורות של היינה.
- 6 בין המפורסמים של שירי פרוג בנושא מלחמת המעמדות יש להזכיר בראש ובראשונה את 'ליד צו דער אַרבעט' (שיר לעמל, פרוג 1929: כרך 1, 61-63 וכן 'די פֶּאָן' — הדגל — שם: 67-68).
- 7 ראה: Сиониды и другие стихотворения (1897-1902) С. Г. Фруг 1902: С. Петербург с. 11

מראי מקום

- בירנבוים יעקב 1968: 'פרוג, שמעון שמואל', לעקסיקאָן פֿון דער נײַער ייִדישער ליטעראַטור, כרך 7, ניו־יורק, 448-457.
- ברינין ראובן 1927: 'פֶּאַררעדע', פרוג 1927, כרך 1, X-III.
- גורדון יהודה לייב (יל"ג) תרמ"ה: 'ספּיחִים', האסיף א'.
- תשכ"ד: כתבי יל"ג — שירה, תל-אביב.
- דובנאָוו שמעון 1962: דאָס בוך פֿון מיין לעבן, בואָנוס איירָס.

לוריא שלום 1993: "שיחת חולין" — שירים בידיש של יהודה לייב גורדון, חוליות 1, חיפה, 70-78.

מייזיל נחמן [עורך] 1960: צום הונדערטסטן געבוירנטאג פון שמעון פרוג, זאמלונג, ניו-יורק. ערפלי בועז [עורך] 1995: שאול טשרניחובסקי — מחקרים ותעודות, ירושלים.

פרוג שמעון 1896: ליעדער און געדאנקען, אודיסה.

— 1898: שירי פרוג, תרגום יעקב קפלן, וארשה.

— 1910: אלע שריפטן פון ש. פרוג, ניו-יורק.

— 1927: אלע שריפטן פון ש. פרוג, ניו-יורק.

— 1941: שירי שמעון שמואל פרוג, עברית אברהם לוינסון, תל-אביב.

— 1960: אויסגעקליבענע שריפטן, מהדורת שמואל רוז'נסקי, בואנוס איירס.

פרישמן דוד 1931: 'שמעון שמואל פרוג', כל כתבי 7, פרצופים, וארשה (תל-אביב).

קלזנר יוסף 1956: 'מפעל חייו של פרוג', יוצרי תקופה וממשיכי תקופה, קובץ מאמרים, תל-אביב.

קרסל גצל 1967: 'פרוג, שמעון שמואל', לפסיקון הספרות העברית, כרך שני, תל-אביב, 651-652.

Белинский В. Г. 1953: "Литературные мечтания", *Полное собрание сочинений*, т. 1, Москва.

Гинзбург С. М. 1916: "Памяти Фруга", *Новый путь*, 44.

Клаузнер И. Л. 1916: "Элова Арфа, О поэзии С. Г. Фруга", *Фруг С. Г. 1916*, с. У1-XX".

Север Мордехай 1976: "Семен Фруг - поэт возрождения", *Фруг С. Г. 1976*, с.

Фруг С. Г. 1881: "Видение Саула (из поэмы 'Давид и Михал' Л. О. Гордона)", *Восход*, 20, 167-168.

Фруг С. Г. 1916: *Полное собрание сочинений*, Одесса.

Фруг С. Г. 1976: *Стихи и проза*, Иерусалим ("Библиотека Алия").

על קברו הפתוח של שמעון פרוג*

קשה לרכז את המחשבות כאשר ניצבים על הקבר הפתוח, בו טומן ההווה את אחת מדמויותיו היקרות ביותר. אך קשה מזה לאסוף את הרגשות, שהם למעשה רגשות האבל מן העבר הרחוק; בנות-קול יותר מרגשות, זכרונות יותר ממחשבות. יחד עם שמעון שמואל פרוג מביאים אנו אל הקבר את ילדותנו, ילדות הזהב, האפופה בקרני האור של כוכב-ערב חיוור וטבולה בדמעות-אהבה פניניות של אימא ענוגה, אימנו. כאשר אני אומר 'שלנו' כוונתי ליהודי רוסייה, שנולדו והתחנכו על אדמתה ובלשונה לפני עשרים-וחמש או שלושים שנים. כאשר אנחנו, הילדים היהודים שגדלו ברוסית רק פקחנו את עינינו התמימות עדיין אל העולם ואל בני-אדם, היה כבר שמעון פרוג אלוף השיר הלאומי, נעים-זמירות העולם, משוררנו היחידי.

זך וחמור-סבר היה בעינינו פושקין — סבלנו צרות צרורות בעטיו בבית-הספר מידי המורים-הפקידים שלנו. לרמאנטוב היה בלתי מובן לנו, בצינה קפואה נגעו בנו תרגומי האגדות הגרמניות של ז'וקובסקי. פרוג, לעומת זאת, היה המשורר שלנו; את שיריו ידענו בעל-פה, את חרוזיו המולחנים שרנו ברגש, את שורותיו דיקלמנו בערבי הנוער שלנו. במועקת לב נהגנו לקרוא את סיפוריו המפחידים על רבי אמנון ממייניץ, על עלילות הדם ועל הישועות הנפלאות. ליבנו הרגיש הגיב תמיד בדמעות על ניגוני-המאוויים והקינות שלו.

וכאשר התבגרנו והשתלבנו בעולם המעשים והפעילות, נשכחה מליבנו ילדות-הזהב שלנו, ועימה התפוגג גם רשמו של פרוג, כאילו התנדף בעשן הכחלחל של העבר. היינו נזכרים במשורר המקונן רק ברגעים של חשבון-נפש, כמעלים מן הנשייה עלים מיובשים מחדר-הילדים. פרוג הפך לסיפורה של האם, המזדקנת וקופאת בבדידותה, ושערות כסף נשורות על פני כתר ראשה הדאוג. המבוגרים, העסוקים תמיד, אינם אסירי תודה לאימהות שלהם האחוזות צינה, אף לא לימי ילדותם ולפרוג שלהם.

אמנם כן, שמעון פרוג הלך לעולמו ונטל עימו לנצח את עולם-הזכרונות שלנו התמים, החלומי והעצבובי בעומקו.

* * *

* מתורגם על פי המקור: בער באַראַכאָוו: שפראַך-פאַרשונג און ליטעראַטור-געשיכטע, ההדיר: נחמן מייזיל, הוצאת י. ל. פרץ, תל-אביב 1966, 281-283. בורוכוב (1881-1917) אמר דברים אלה שנה אחת לפני מותו.

כאשר יצאנו לעולם הגדול, ניצב כבר שמו של פרוג כפסל המסמל את גדולתו מלפנים. שירי הזמן החדש שלו צלצלו כעין הד קלוש מזמירות האדירות בעבר. אחדים מבני דורנו הסתלקו לעֶבְרִים ופרוג נשכח לחלוטין מליבם, כי הוא היה ונשאר נעים-הזמירות של הנוער היהודי-רוסי. אחרים מבני הדור הזה גדלו והתחנכו בלשונות אחרות.

המעטים מאיתנו, שהתחברו אל ספרות יידיש מסתכלים ומעיינים מדי פעם בספר ונתקלים בפרוג המשורר ביידיש, כיוצרו של השיר ביידיש. אלא שהוא עצמו לא זחה דעתו מעצמו, אף לא הגה רגשי כבוד אל שירי עצמו בלשון-האָם. הוא כתב כאילו על כורחו, ואף ייסר עצמו בפרגולים עד דם בשל כך. אנחנו, אוהבי תרבות יידיש הצעירים, ביקשנו לקרב את פרוג כאחד משלנו, כאחד בשבילנו, לחוש פליאה לשירתו הלירית-הגמישה והצלילית, ודווקא הוא שפך עלינו קיתון מים קרים בסלידתו המזוייעה אל ה'ז'ארגון'. הוא התרחק מן הנוער בכוח הסאטירה הנשכנית שלו, וכאילו הרגיע בזה את פצעו הפתוח. ורק ההיסטוריונים הספורים שבינינו היו מסוגלים לעמוד על טעם צערו ולסלוח למשורר, המתקלס בעצמו ובנו.

חיי המשורר שלנו היו טעונים מרירות וצער — לאומי ואישי. אך אפשר שהטראגדיה הגדולה ביותר של חייו היתה סכסוך-המשפחה הדראמטי שלו עם שתי המוזות שלו: האחת — הנהדרת, הגאה, אך הבלתי נאמנה ונעדרת אסירות תודה — המוזה הרוסית; והשנייה — השנואה, המזולזלת והמדוכאת — המוזה של שירת יידיש. כל הייסורים שהאהובה הרוסית הנחילה לו הוא הטיל בפניה של המשרתת הכנועה והנאמנה שלו, השירה ביידיש.

והרי לפנינו התוצאה העצובה והסמלית של 'הדראמה המשפחתית' הנ"ל: מספר עמודי-חסד על פרוג בספרו של סקאביצ'בסקי תולדות הספרות הרוסית החדשה, ושתיקה גמורה אודות פרוג מפי טובי המבקרים שלנו: בעל-מחשבות ושמואל ניגער...

אך ראוי היה הנפטר ליחס טוב יותר אפילו מצידה של הביקורת בספרות יידיש. מותר היה לה להסיח את הדעת מן הסאטירה החדה-כתער והמרושעת 'באַראָן פֿאַן זשאַרגאָן', ולהעלות דווקא את תרומתו ההיסטורית לשירה ביידיש. הוא היה בן-זמנו של מוריס רונפלד, ובמידה רבה היה גם דמיון בינו לבין משוררו של הגיטו האמריקאי. אמנם חסרו לו הטמפרמנט והמעוף של רונפלד, וגם קולו לא הרעים בפאתוס סוציאלי רם כקולו של בן-דורו זה, אך יחד עימו הוא הביא לשירת יידיש את הגמישות החדשה, המודרנית, את קלותה הקולחת של הלשון, את הנוסח הצירי-צבעוני שֶהַזְדְּמֵר משירתו.

אך זו היתה הטראגדיה האישית של פרוג: הוא התנכר לזרמי-המעמקים של תרבות יידיש המודרנית. משוררים אחרים מצאו בהם את שורשיהם ואת סביבתם הביתית. והנה עתה הוא עוזב אותנו והניח לנו יותר את זכרון הילדות הרחוקה מאשר את רישומה של הדמות החיה והנוצצת בהווה...

נכתב ב־16 באוקטובר 1916

פֿון דער סלױזשבע *

אַן אמתע מעשה

מאירל שמעונס, — אַזוי האָט מען אים גערופֿן, אויף דער אמתן וואָלט ער געמעגט הייסן גלאַט מאיר, נישט פֿאַרצױגן, און דאָס וואָלט אַ סך בעסער געפֿאַסט צו זײַן פנים — מאירל איז לחלוטין נישט געווען אַן אויסגעדעווערט יונגערמאַנטשיק מיט אַ שמאַל גופֿל און זעקס מאָל אײַנגעבױגן, ווי דער שטייגער פֿלעגט זײַן פֿון אַ ייִדיש ייִנגל. פֿאַרקערט, ער האָט געהאַט אַ שטאַרקן גוף און אַ פֿאַר פֿלייצעס מיט פֿיס און הענט, וואָס האָבן בעסער געפֿאַסט פֿאַר אַ מילנער, ווי פֿאַר אַ לערנער. מילא, אַ פֿראַסטאַקס אַ זון קאָן אַזוי זײַן, אָבער ווי קומט עס פֿאַר אַ באַלעבאַטיש קינד אַזוי אויסצוזען? זײַן פֿאַטער און מוטער האָט דאָס גענוג געקערענקט, ווי זאָגט מען, עפעס אַ שטראָף פֿון גאָט, דאַרפֿן זײ צו האָבן אַזאַ זון, וואָס מוז זײַן געזונט פֿאַר צוויי גוים. ווי אַזױנס האָט זיך געקאַנט צו זײ נעמען? ס'איז נאָך געווען אַ נס, אַז מאירל האָט געקענט אַ ביסל לערנען און כאַטש אינעווייניק געווען עפעס אַ לײַט... די מוטער האָט אַפֿילו געטראַכט אים אַפּצוגעוויינען דאָס פֿילע עסן... דאָס וואָלט אָבער בײַ מאירן גאָר קיין פעולה נישט געהאַט. אַזאַ מין גוף לײַגט מען נישט אַפּ פֿון זיך, ווי מען לײַגט אַפּ אַ פֿאַר שטיוול. אויף צו להכעיס האָט מאירל דאָס פֿאַסטן גאַרנישט ליב געהאַט, און האָט פֿאַרקערט שטאַרק געהאַלטן פֿון מצוות־אכילה.

דער עיקר איז בײַ אַ מענטשן דאָס מזל. האָסטו מזל, האָסטו אַ זון אַ דינינקעס מיט אַ חסידיש פנימל, וואָס פֿאַסט גוט פֿאַר אַן איידעמל; האָסטו אָבער נישט קיין מזל, איז ער גראָב און שטאַרק און זײַנע פוחות וואַקסן, ווי קראַפֿעווע, כאַטש גײ עק דײַך. און אויף דער אמתן: הידים הללו ידי עשו למה? צו וואָס האָט גאָט געגעבן עשׂון די שטאַרקע הענט און יעקבֿן דעם קול, דאָס מײַנט מען די ווייבקיט פֿון דער תורה, ווען נישט, אַז ס'זאָל זײַן צווישן זײ אַ חילוק... וואָס זאָל מען טאָן? זאָל מען גײן נעמען מאירן און אים צעזעגן אויף צווייען? און דאָ האָט מען שוין אים אַנגעהויבן פֿון אַלע זײַטן רעדן שידוכים. אַ ייִנגל פֿון אַ לײַטישער שטוב, וואָס מען מעג זיך ווינטשן אַהין אַנצוקומען, און תּײַו קערבלעך נדן און הלבשה פֿדרך־הנגידים, אָבער דער חסרון... די שדכנים זײַנען אין האַרצן געווען בײַז אויף

* ייִדישע כתבֿים פֿון אַ ווייטן קרובֿ, איקוף, נײַ־יאָרק, 1948, 149-153. 'סלױזשבאָ' איז אַ רוסיש וואָרט, וואָס מײַנט 'דינסט'.

שמעונען, וואָס ער האָט אַזאַ זון, וואָס זעט אויס ווי אַ סאָלדאַט און וואָס מען מוז ערשט יענעם געבן צו פֿאַרשטיין, אַז אין תּוֹך גענומען איז ער פֿאַרט געראָטן. און כאָטש די שמעונקע האָט געהאַט אויגן און האָט נישט איין מאָל געגעבן אין האַרצן אַ טיפֿן קרעכץ, אַז זי האָט אַ קוק געטאָן אויף די רויטע באַקן פֿון מאירלען, וואָס פֿון זיי האָט געשפּריצט דאָס בלוט, האָט זי זיך אָבער אין ענין שידוכים געמאַכט אַ האַרץ. איר פֿאַרשטייט אַליין, אַז זי איז געווען דער ספּאַדעק פֿון שטוב און בײַ שמעונען האָט זי געהאַט די דעה; זי איז, קיין עין־הרע, געווען אַ מאַשין, און שמעון איז געווען דער קליינינקער. זי האָט זיך אַזוי געזאָגט: כאָטש די שדכנים טוען מיר אַ טובֿה, אַז זיי קומען ריידן, וועל איך מיך דווקא נישט איילן. אַי, וואָס, שלאָגט זיך אָן איין שידוך און דערנאָך שלאָגט ער זיך אָפּ, — מאירל האָט אַוודאי זיין זיווג, און דאָס, וואָס איז אים באַשערט, וועט שוין קומען אין שטוב אַרײַן... און געזוכט האָט זי פּאַוואָלינקע, אָבער געזוכט; און אַז מען זוכט, געפֿינט מען, דאָס איז שוין אָן אַלטער כלל. און דער קרן איז דווקא גוט און פּאַסט אַקוראַט, ווי אַפּגעמאַסטן, צו מאירן, דאָס הייסט וועדליק דעם געדאַנק, וואָס זיין מוטער האָט געהאַט...

און דער געדאַנק פֿון דער שמעונקען איז געווען פּראָסט, אָן חכמות, אָבער געזונט. טוט אַ רעכץ: אַז איר מאירל איז צו גרויס און צו שטאַרק, מוז די כּלה זײַנע זיין אַ קליינינקע און אַ שמאַלינקע. וואָס אים, מאירלען, פֿעלט, מוז זי, זיין באַשערטע, האָבן, און זיי אין איינעם וועלן ערשט זיין אַ פּאַר, ווי גאָט האָט געבאַטן.

כײַקע, די טאָכטער פֿון סענדערל אַכרימאָווער, וואָס איז פֿאַר מאירן אַ כּלה געוואָרן, איז טאַקע געווען אַזוי, ווי די שמעונקע האָט זיך אויסגעמאַלט אין קאַפּ, אַ גאַלע רוחניות. קליין און מאַגער, קוים וואָס מען זעט זי, פּונקט ווי אַ רבֿס אַ טאָכטער. סענדערל איר פּאַטער, כאָטש אַליין ניט קיין רבֿ, אָבער אַ מענטש, וואָס פֿאַרשטייט דעם עסק... געלט האָט ער נישט געגעבן אַ פּיאַטאַק, מען האָט אים נאָך געמוזט געבן צו שטייער אויף דער חתונה און די כּלה האָט מען געמוזט אויסקליידן פֿון אויבן ביז אַראָפּ. אָבער וואָס שאַדט דאָס אַלץ? דער עיקר, אַז די שמעונקע האָט אויסגעפֿירט, וואָס זי האָט געוואָלט.

הכלל, געמאַכט אַ חתונה ווי בײַ יידן און ששון־ושמחה. וואָס מאירל האָט דערצו געזאָגט, ווייס מען נישט. גאַרנישט, אַ ייִדישער בחור, וואָס זאָגט נישט קיין דעה אין אַזוינע זאַכן... און לעת־עתה זיצט מען אויף קעסט, ערשט בײַ סענדערלען דעם שווער, צוויי חדשים אויף קאַטאַוועסן; עס חלומט זיך אַפֿילו נישט סענדערן צו גיין האַדעווען אַזאַ בודהאַי; דערנאָך איז מען אַריבערגעפֿאַרן קיין פּוקיטילאָווע צו זיין טאַטע־מאַמען און דאָרט האָט זיך אָנגעהויבן דער מאַמעס קעסט מיט גריוון און וואַרנעטשקעס און אַלע גוטע זאַכן, און כּמקען האָט מען אַפּגעהיט ווי דאָס אויג אין קאַפּ. און זי האָט טאַקע געהאַנגען אָן מאירלען, און מען האָט אָן איר נישט אָנגעהויבן צו זען, אַז זי זאָל פֿאַרשטיין דעם חסרון...

אַזוי זײַנען געווען אַוועקגעאַנגען קנאַפע דריי יאָר. מאירל איז כלומרשט געזעסן אין קלויז און האָט געלערנט. געטאָן האָט ער גאַרנישט, ווי דער שטייגער

איז פֿון אַ טאַטנס אַ קינד. כּיַקע אין דער היים האָט אַפֿילו יאָ געהאַט עסקים. אַ קינד צום יאָר און דערנאָך מפּיל געווען און טראָגט שוין ווידער. און טאַמער וואָלטן זיי אַזוי אַפּגעלעבט זייערע יאָרן, כּיַקע וואָלט אויסגעטראָגן און וואָלט ווייטער געהאַט קינדער, — פּוקיטילאָווע האָט געזען אַ סך אַזוינע דורות, — מוז דער רוח אַנטראָגן דעם פּריזיוו פֿון פֿאַניען מיט דעם ציען פֿון נומערן, און מאירל מוז אַרויסציען אַ קליינעם נומער, און צען מאָל 'גאַדיען'!

וואָס זאָל איך מאַריך זיין? עס האָט נישט געהאַלפֿן נישט קיין קלאָגן און נישט קיין יאַמערן און אַפֿילו נישט קיין שמירן אויף אַלע זיטן, מאירל איז אַ סאַלדאַט, כּאָטש שרייבֿן חירוקיים. מאירל האָט שוין אַפּגעשוואָרן און האָט זיך געמוזט גרייט מאַכן צום וועג. וואָס די שמעונקע און כּיַקע האָבן אַנגעגעבן, קאַנט איר אַיך אויסמאַלן. מסתּמא האָט מען אים מיטגעגעבן אויפֿן וועג פּוטערבולקעס און טיי און נאָך גוטע זאַכן. אַז זיי האָבן דערזען מאירלען אין גרויסע שטיוול, האָבן זיי ווידער אויסגעשאָסן מיט אַ געוויין. ס'איז געקומען די מינוט פֿון געזעגענען זיך, די ווייבער זינען געפֿאַלן אין חלשות. די פֿערד האָבן געטאַן אַ צי, און מאירל פֿאַרט.

*

דער פֿאַלק, וואָס מאירל האָט אין אים געדינט, איז אַנגעקומען אַזש קיין סאַראַטאַוו, צוויי הונדערט מייל פֿון פּוקיטילאָווע. אַ בריוול פֿון דאָרטן דויערט צוויי וואַכן, שרייבֿן שרייבֿט מאירל, מען זאָל אים שרייבֿן: גאַספּאַרין מאיר פֿאַלעוואַי... זי שיקט אים אַלע מאָל א דרייערל צי אַ פֿינפֿערל, — כּיַקע האָט געהאַט דאָס קינד און איז געבליבן לעת־עתה ביי דער שוויגער. אַזוי האָט די שמעונקע געוואָלט, זיי זאָלן כּאָטש בלייבן אין איינעם. אַז מאירל דינט, איז אַוודאי אַ ווייטאַג, גאָט זאָל כּאָטש רחמנות האָבן, ער זאָל קריגן כּשר צו עסן.

און מאירל עסט אין פֿאַלק טריפֿה קאַשע, און דווקא אומגעוואַשן, און האָט שוין לאַנג פֿאַרגעסן אַווער ער האָט געלאָזן זיין טלית־ותפֿילין... אין פּוקיטילאָווע וואָלט ער אַוודאי געווען אַפּגעדייט ייִדישקייט, אַבער אין קאַזאַרמע, אַנגעטאַן אין מונדיר, וווּ מען מוז האָבן אין זינען דעם ביקס און די קנעפּ און וווּ מען האָט אויף זיך אַן אַנדער עול, קאָן מען נישט געדענקען אַן אַזוינע זאַכן... און ווער שמועסט, אַז מען הייסט גאָר פֿאַלעוואַי, נישט מאירל, און רעדן רעדט מען צו אים נישט מאַמע־לשון, נאָר רוסיש. עס גייט אַוועק אַ יאָר, און פֿאַלעוואַי, אַז ער גיט אַ קלער, קאָן ער אַליין לאַכן פֿון מאירן...

און כּיַקען אין דער היים איז אויסגעגאַנגען די נשמה נאָך איר מאירלען. זי וואָלט אים געוואָלט אויספֿרעגן פֿון זיין געזונט און צי ער בענקט נישט נאָך די קינדער, דאָס ייִנגערע קען ער נאָך גאַרנישט, אַבער זי האָט נישט געקאַנט שרייבֿן! און אַ שכן פֿלעגט איר אַלץ שרייבֿן די בריוועלעך צו אים און האָט באַוויזן זינע קונצן מיטן ציק און מיטן דריי. און מאירל האָט אויך נישט געקאַנט אַ סך שרייבֿן, און אין זינע קאַרטלעך זינען תּמיד געווען אריינגעמישט גויישע ווערטער. און ווי ס'איז געקומען צו אַזאָ וואָרט, האָט כּיַקען אַלע מאָל געגעבן אַ שטאַך אין

האַרצן... זי האָט אָנגעהויבן מורא צו האָבן, אַז ווען זי וועט אים איצט זען, וועט זי אים חלילה נישט דערקענען... עפעס גייט ער אין די לאַגערס און האָט שוין געזען דעם קיסר. ראובעלע, דאָס עלטערע יינגל, האָט שוין אָנגעהויבן לערנען חומש און זי האָט אים דאָס יענעם חודש געשריבן: ער זאָל זיך דאָס אָנהויבן פֿרייען און דערמאָנען אין בריוול מיט אַ וואָרט.

*

ס'איז געווען אַ זומערטאָג, פֿרייטיק. פֿון די קוימענס אין פוקיטילאָווע גייט אַ רויד; מען קאָכט די פֿיש און מען שטעלט דעם טשאַלנט. יינגלעך זינען שוין פֿריי פֿון חדר און לויפֿן אַרום אין די גאַסן. אין דער גאַנצער שטאָט ווייס מען שוין, אַז מאיר שמעונס קומט אויף שבת קיין פוקיטילאָווע, אויסגעדינט. ווי גיך עס זינען אַוועקגעפֿלויגן די יאָרן! וואָס עס טוט זיך ביי שמעונען אין שטוב, קאָנט איר פֿאַרשטיין.

פֿלוצלינג שפּרינגען אַרײַן צו שמעונען אין שטוב אפֿשר צען קינדער, וואָס זינען געשטאַנען פֿאַרן טויער, כדי אויסצוכאַפֿן די בשורה, און שרייען: ער פֿאַרט! ער פֿאַרט! ער פֿאַרט! פֿערד לויפֿן מיט אַ וואָגן און עס גייט אַ פֿאַרעך פֿון אונטער די פֿיס. ביי שמעונען זינען אַלע אַרויס פֿון שטוב. די מאַמע פֿאַלט אויפֿן האַלדז. כּײַקע שטייט נישט טויט, נישט לעבעדיק. שכנים און קינדער שטופן זיך. לאָזט מיך, גיט ער אַ רוף, פּוסטייע! און ווי מען קומט אַרײַן אין שטוב אַרײַן, מען רוט זיך אַ ביסל אָפֿ און מען גיט אַ קוק אויף דער אייגענער ווייב, וואָס שטייט אַזוי שעמעוודיק אויף אַ זיט און קאָן נישט אויסרעדן אַ וואָרט, ווערט אים קאַלעמוטנע אויפֿן האַרצן...

פֿון דעם שבת וויל איך נישט דערציילן. דריי הונדערט הענט גיבן מאירן שלום־עליכם אין קלויז. אין דער פֿרי דער מפֿטיר און דער קידוש מיטן עולם. די שטאָט שיקט איינגעמאַכטס מיט ווייזן. די מוטער קוקט אַלע מאָל אויף איר זון און דערנאָך אויף דער שנור. ער איז גאַרנישט צו דערקענען. נאָך פֿינף מאָל אַזוי גרויס, ווי אַ הידאַמאַק! און כּײַקען איז גאַרנישט יום־טובֿדיק אויפֿן האַרצן... עפעס זינע אויגן, אַז זיי קוקן אויף איר, זינען ווי גלאַז... נישט איין וואָרט האָט ער צו איר געזאָגט, די קינדער האָבן מורא צו אים צוצוגיין.

דאָס האַרץ האָט נעבעך כּײַקען ריכטיק געזאָגט. מאירל, דער אויסגעדינטער סאַלדאַט, האָט נישט מער געוואָלט זיצן מיטן ווייב, און האָט זיך איינגעקשנט, אַז זי פֿאַסט ניט צו אים... זי איז צו מאַגער. און כאָטש די מאַמע האָט זיך געלייגט אין דער לענג און אין דער ברייט און עס האָט איר געריסן דאָס האַרץ, האָט דאָס נישט געהאַלפֿן. דער סוף איז געווען, עס איז געקומען צו אַ גט.

מן השירות בצבא

מעשה שהיה

מאיר'ל שמעוניס — זה היה שמו בפי כול. למען האמת יכול היה להיקרא מאיר סתם, ולא בלשון חיבה ופינוק. ואפשר שהדבר היה הולם יותר את מראהו. מאיר'ל לחלוטין לא היה אברך מדולדל, שגופו כחוש ושחוח, כדמותו המקובלת של נער יהודי. להיפך, הוא היה בעל גוף חזק, ולו כתפיים וידיים ורגליים שהלמו טוחן בטחנת קמח יותר מתלמיד חכם. מילא, בנו של בור ועם הארץ אפשר שיהיה כזה, אך לנער בן-טובים — מראה שכזה מניין? ליבם של הוריו דאב למדי בשל כך: כיצד אומרים הבריות? כעין עונש מן השמים נגזר עליהם שיהיה בנם בריא כמו שני גויים ביחד. כיצד הגיעו לכך? עדיין מזל הוא, שמאיר'ל הצליח מעט בלימודיו, ובמזגו, לפחות, היה טוב והגון... אימו התכוונה אפילו לגמול אותו מאכילה יתירה... אלא שלדבר זה לא היתה כל השפעה על מאיר. גוף שכזה לא ניתן לשים הצידה כמו זוג מגפיים. כדי להכעיס ממש לא אהב מאיר'ל לצום מימיו, ולהיפך, מקיים היה מצוות אכילה בלב ונפש. — לגבי אדם העיקר הקובע הוא המזל. אם בר מזל אתה, הרי בנך דקיק הוא, והחסידות עצמה נשקפת מפניו העדינים. כיאות לשידוך; ואילו חסר מזל הנך, הרי הוא עבה וגברתן, וכוחותיו צומחים כסירפד, ולך עשה משהו. ולמען האמת: הידיים הללו ידי עשו למה? לשם מה נתן אלוהים לעשו ידיים חזקות, ואילו ליעקב את הקול? ודאי שהכוונה היא לגמישותה של תורתנו, למען יהיה הבדל ביניהם...

מה ניתן לעשות? כלום יש לקחת את מאיר ולנסר את גופו לשניים? והרי כבר הוחל לדבר בו נכבדות מכל צד. נער בן-טובים, מבית שניתן להתברך בו, ומובטחת לו נדוניה של תי"ו רובלים והלבשה כדרך הנגידים, אלא שיש חסרון בצידו... השדכנים רגזו על שמעון, שיש לו בן כזה שמראהו כאיש צבא, עד כי יש צורך לתרץ תחילה ולהסביר ללקוח שבפנימיותו מוצלח הוא דווקא.

ואף שלאימו, השמעונית, היו עיניים בראשה, ולא אחת נאנחה מעומק ליבה כאשר העיפה מבט בלחיו הסמוקות של מאיר'ל, שהדם שפע מהן, הנה בעניין שידוכים אימצה את ליבה. ודאי תבינו מאליכם שבבית היתה היא המושלת בכיפה, ולגבי שמעון היתה דעתה הקובעת; היא, בלא עין הרע, היתה קטר, ואילו שמעון — קטן שבקטנים. וכך אמרה בליבה: אף שהשדכנים עושים עמי חסד שהם באים לדבר בבני נכבדות, לא אמהר. אמנם, כל שידוך שתחילה מזדמן הוא מוחמץ אחר כך. — אך ודאי שזיווגו של מאיר'ל מובטח לו מן השמים, וזו המיועדת לו

בוודאי תתקבל סוף סוף בביתם... היא חיפשה לאט לאט, אך הוסיפה לחפש, והן כלל ישן הוא: יגעת ומצאת – תאמין. והמציאה היא דווקא טובה והולמת את מאיר בדיוק רב, כאילו נמדדה ממש, כלומר על-פי המחשבה תחילה שהיתה לאימו...

ומחשבתה של השמעונית היתה פשוטה לגמרי, ללא חוכמות, אך בריאה. צא וחשוב: מכיוון שמאיר'ל שלה הוא גדול מדי וחזק מדי, חייבת הכלה להיות קטנטונת וצנומה. מה שחסר לו, מן הראוי שיהיה לה, למיוערת, וכך יהיו שניהם יחד זוג מן השמים ממש.

חייקה, בתו של סנדר'ל איש אחריו, שנשחררה למאיר, היתה אמנם בדיוק כפי שהשמעונית חזתה בדמיונה, רוחניות שברוחניות. קטנה ורזה, בקושי ניתן להבחין בה, ממש כבתו של רב. סנדר'ל אביה, אף שלא היה רב, היה אדם המבין עניין. כסף לא נתן מאומה, ועוד צריך היה להעניק לו תרומה לחתונה. וגם מלבושים לכלה צריך היה לספק מקודקודה עד כף רגלה. אך מה איכפת? העיקר שהשמעונית השיגה מה שרצתה.

הכלל, החתונה נערכה כראוי אצל יהודים, וששון ושמחה. מה היתה דעתו של מאיר'ל על כך, איש לא ידע. לא כלום, לבחור יהודי אין דעה בעניינים שכאלה... לעת עתה הוא סמוך על שולחנו של סנדר'ל חמיו, תחילה, אך כאן, מעשה שחוק, לחודשיים בלבד; סנדר'ל אינו מתכוון אפילו בחלומו לטפח אצלו פר בן-בקר שכזה; אחר כך עקרו אל פוקיטילובה אל אבא-אמא שלו, ושם התחילה אמא לפרנס אותם ולהאכיל אותם שוויסקים ומעשי מרקחת, וכל מיני דברי מתיקה, והכול נצרו את חייקה כבבת עינם. ואמנם נתלתה היא בצווארו של מאיר'ל, ובפניה לא ניכר כלל שהיא תופסת היכן החסרון...

כך חלפו ועברו שלוש שנים כמעט. מאיר'ל ישב כביכול בבית המדרש ולמד. הוא לא עשה מאומה, כדרך בן הנסמך על אביו. לחייקה דווקא היה במה לעסוק בבית. מקץ שנה ילדה ילד, אחר כך הפילה את ולדה, וכבר היא הרה שוב. ייתכן שכך היו מוסיפים לחיות את כל שנותריהם, וחייקה היתה מוסיפה ללדת – העיירה פוקיטילובה כבר ראתה דורות רבים מעין זה – אילולא קפץ עליהם רוגזו של השירות בצבא הרוסי, ובשליפת הכרטיסים מן הקלפי נפל הגורל דווקא על מאיר'ל להתייצב לשירות.

וכי למה אאריך בדבריי? לא הועילו בכיות ויללות, ואפילו לא הצעות שוחד לכל הנוגעים בדבר, מאיר'ל נעשה חייל, ולך צעק חי וקיים. מאיר'ל כבר הושבע, וחייב היה לצאת לדרך. יכולים אתם לשער מה השמעונית וחייקה הכינו למענו. מסתמא נתנו לו לדרך לחמניות בחמאה ותה וכל טוב. כשראו את מאיר'ל בסגינו ובבורנסו, נעול מגפיים גדולים, שבו ופרצו בבכי. הגיע רגע הפרידה. הנשים התעלפו, הסוסים משכו בעגלה, ומאיר'ל נסע.

*

הגדוד שמאיר'ל שירת בו הגיע עד לסאראטוב, מאתיים מילין מפוקיטילובה.

מכתב משם מגיע לאחר שבועיים ימים. מאיר'ל כותב שהכתובת שלו היא: ארון מאיר פולבוי... היא שולחת לו כל פעם שטר של שלושה או חמישה רובלים. — חייקה ילדה עוד ילד ונשארה לעת עתה אצל חותנתה. כך ביקשה השמעונית, למען תישארנה יחד לכל הפחות. ודאי צער גדול הוא שמאיר'ל משרת בצבא, לו רק ירחם אלוהים ויקבל שם אוכל כשר.

ומאיר'ל אוכל בגדוד דייסה טריפה, ודווקא בלא נטילת ידיים, והוא כבר שכח היכן השאיר את הטליתות־פילין שלו... אילו נשאר בפוקיטילובה ודאי היה מוסיף לקיים את כל המצוות. אולם בקסרקטין, כשהוא לבוש מדים, במקום שיש תמיד לתת את הדעת לרובה ולכפתורים המצוחצחים, ועול אחר לגמרי רובץ על הצוואר, אי אפשר לזכור דברים שכאלה... שלא לדבר על כך, ששמו אינו מאיר'ל כלל, אלא פולבוי, ומדבר הוא לא את שפת האם, אלא רוסית. חולפת שנה, וכאשר פולבוי מהרהר בכך, הרי הוא עצמו צוחק ממאיר...

וחייקה בבית, כלתה נפשה אל מאיר'ל. רוצה היתה לשאול אותו על בריאותו, ואם מתגעגע הוא אל הילדים, שהצעיר ביניהם אף לא הספיק להכירו. אלא שהיא לא ידעה לכתוב! אחד השכנים היה כותב את מכתביה אליו והראה את להטוטיו בכתיבת אות צדי והספרה שלו. גם מאיר'ל לא ידע לכתוב הרבה, ובתוך גלוייתו עירבב תמיד מילים של גויים. וכשהיתה חייקה מגיעה למילה שכזו, חשה תמיד דקירה בליבה... היא התחילה לחשוש שאילו ראתה אותו עכשיו אפשר, חלילה, שלא היתה מכירה אותו... הריהו עובר ממחנה למחנה, וכבר ראה את הצאר. ראובליה, הבן הבכור, כבר התחיל ללמוד חומש, ובאותו חודש כתבה לו על כך; הלוואי שהיה מביע שמחתו ומזכיר את הדבר במילה כלשהי במכתבו.

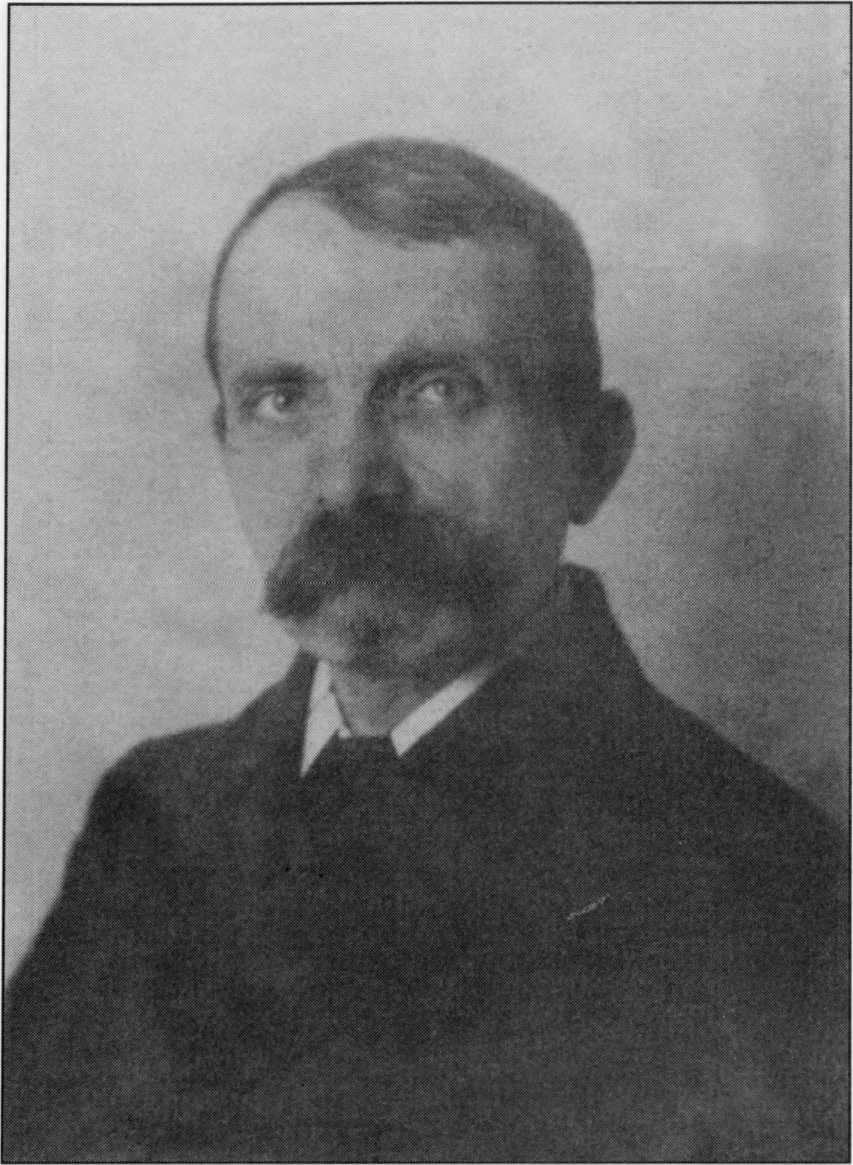
*

היום זה יום קיץ, יום שישי בשבוע. מארובותיה של פוקיטילובה עולה עשן; הדגים מתבשלים והחמין מוכנס לתנור. הנערים כבר חופשים מן החרד ומתרוצצים ברחובות. בכל העיר כבר ידוע כי מאיר שמעונ'ס עומד להגיע משסיים את תקופת שירותו בצבא. איך מיהרו השנים לחלוף! מה נעשה בביתו של שמעון, זאת יכולים אתם להבין מליכם.

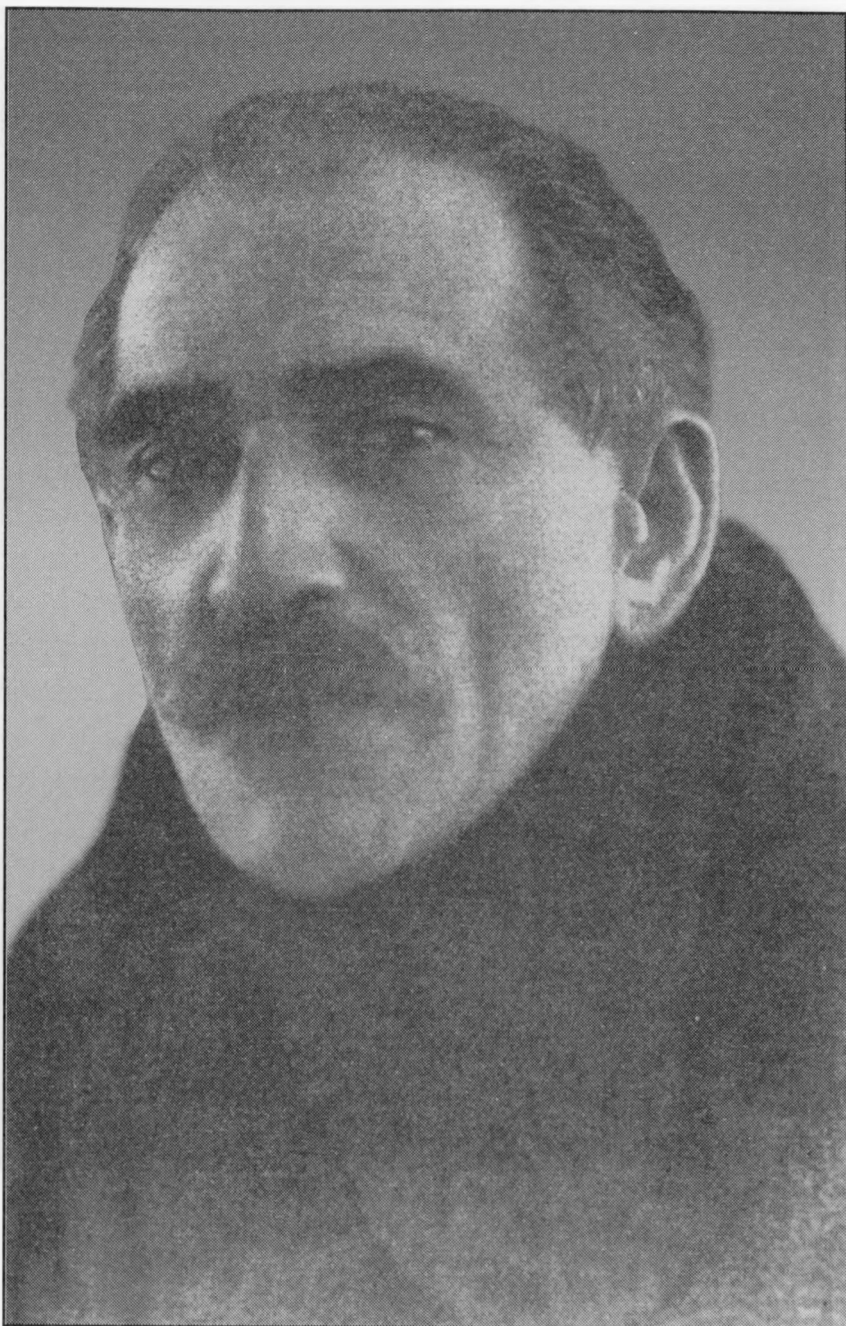
פתאום מזנקים לתוך ביתו של שמעון אולי עשרה ילדים, שעמדו לפני השער כדי להיות המבשרים הראשונים: הוא בא! הוא בא! סוסים רתומים לעגלה מגיעים בריצה ואבק מיתמר מתחת לרגליהם. כל בני הבית יצאו החוצה. האם נופלת על צווארו. חייקה ניצבת שם כאחוזה בין חיים למוות. שכנים וילדים נדחקים. "תנו לי", קורא הוא, "פנו דרך!" וכשהוא נכנס פנימה, נח מעט ומעיף עין אל זוגתו שלו, העומדת מבוישת כל כך בצד ואינה מוציאה הגה, נופלת עליו מרה שחורה... על אותו יום שבת איני צריך לספר לכם. שלוש־מאות ידיים לחצו את ידו של מאיר בבית המדרש בברכת שלום־עליכם. בבוקר עלייה למפטיר וקידוש עם כל הקהל. העיר שולחת יין ומעשה מרקחת. קאם מסתכלת בלי הרף על בנה ואחר כך על כלתה. כלל אין להכיר אותו. הוא גדל עוד פי חמישה משהיה, ממש כהייך־מק!

וחייקה, לא חשה כל חג בלבה... עיניו כשהן מסתכלות בה, נראות משום־מה כעיני זכוכית... מילה אחת לא אמר לה, והילדים פוחדים לגשת אליו.
ליבה של חייקה לא טעה, למרבה הצער. מאיר'ל, החייל המשוחרר, לא רצה עוד לחיות עם אשתו, והתעקש כי אינה מתאימה לו... היא רזה מדי. ואף שהאם עשתה כל אשר לאל ידה וליבה נקרע ממש, כלום לא הועיל. הסוף היה, שהדברים הגיעו לידי גט.

תירגם מיידיש יצחק כפכפי



מיכה יוסף ברדיצ'בסקי, 1865-1921



אברהם רייזמן, 1876–1952

מאיר בעל גוף

על סיפורו של מיכה יוסף ברדיצ'בסקי 'פון דער סלוצשבע'

א.

בשנת 1904 היה מיכה יוסף ברדיצ'בסקי נתון בעיצומה של ה'קאריירה' הקצרה שלו כסופר יידיש. מסיבות אישיות וספרותיות שונות הצטמצמה באותה עת כתיבתו הבלטריסטית והפובליציסטית בעברית. כנגד זאת גבר בו הדחף להביע את עצמו בלשון העם, שכמו התגלתה לו מחדש במלוא עוצמתה וחיוניותה בעת הביקור הממושך שערך ב־1902 במחוזות ילדותו ונעוריו במזרח אירופה.¹ כפי שהעידו לימים רעייתו רחל ובנו עמנואל, הרי כתביו של ברדיצ'בסקי ביידיש נוצרו כמעט כולם בין השנים 1902–1906, אם כי חלק גדול מהם זכה להתפרסם ולהיאסף בספרים רק כעבור שנים.² בהקשר זה ניהל באותה תקופה חליפת מכתבים רבת היקף עם סופרים, עורכים ומו"לים, השמורה בארכיונו ורק מעט ממנה נחקר או התפרסם עד כה.³ התכתבות זו, יחד עם רשימות היומן של ברדיצ'בסקי מאותן שנים, משקפות את הדיאלוג המפותל, רווי התסכולים והמעקשים, שניהל עם עורכי הבמות הספרותיות ביידיש במזרח אירופה ובארצות הברית. על יסוד התעודות האלה תיאר לימים עמנואל בן-גוריון את יחסם של אישים אלה אל אביו כ"התעללות ממש". הוא אף האשים אותם מנהמת לבו כי "הם שיתקו בבעל הכתבים האידיים תוך כדי שנים מעטות את היצר להמשיך ולפייט בלשון המדוברת, שיתקוהו לצמיתות".⁴

מבין העורכים והעיתונאים ביידיש שבאו במגע עם ברדיצ'בסקי, היחיד שעמנואל בן-גוריון מציין לטובה כמי שהבין לרוח יצירתו בלשון זו הוא הסופר אברהם רייזען (1876–1953). גם רעיית הסופר, רחל בן-גוריון, הזכירה בהכרת טובה את שמו של רייזען (יחד עם ח"ד הורוויץ ומרדכי ספקטור) כיוצאים מן הכלל לעומת רוב עמיתיהם שלא נהגו בו כהלכה. נראה כי שניהם מתכוונים בעיקר לפרשת השתתפותו של ברדיצ'בסקי בשבועון 'דאָס יודישע וואָרט', שהופיע בקראקוב בעריכתו של רייזען בתחילת שנת 1905. זו היתה האפיזודה הפותחת — והמשמעותית ביותר — במסכת קשריו עם רייזען, שנמשכה באינטנסיביות פחותה עוד כעשר שנים.

ב־13 בדצמבר 1904 חיבר רייזען את מכתבו הראשון אל ברדיצ'בסקי. בלשון חגיגית בישר לו על ייסודו של 'דאָס יודישע וואָרט' העתיד להופיע מראשית שנת

גמדי גרמניאני כדברי ייטין,

אין לי קד איבערן זאך דער פאנג דין זעסטן קאליר איינער
סעריע קליינערע זאכען, גיט אין אונטער דער נאמען: פון רייזע-
זיכער פון איר אינלענד. אנטער האפער אין איינען און

קריסטער זעל"איינען זיין לי קדונדן.

אונטער פאלקסטיילן פארשער אין, באסט יאן זאך אלס פאק

פאלק-איינער. דס איינט צווייטעס אונטער יאן באהער פרייזענס

פרייל. רעסערש גיאלערק זיכעלונג איינט פאלקזשע צו איינער פרייל

יאן זעב צווייטעס פרייזענס אונטער אונטער זאך פרייל

קלייט ווערן איינט פרייל. רעסערש צו איינער פרייל ביז ער פרייל

דער פרייל זיין און פרייל, איינט פרייל און פרייל פרייל פרייל

פרייל פרייל.

פרייל פרייל

פרייל פרייל פרייל

פרייל. 04. 20

מכתבו של מיי ברדיצ'בסקי אל אברהם רייזען

20 בדצמבר 1904

1905, והזמינו להיות בין משתתפיו הקבועים של השבועון החל מן הגיליון הראשון.⁵ באותה הזדמנות תיאר את התרשמותו העמוקה מסיפוריו של ברדיצ'בסקי בעברית וביידיש, והדגיש כי לא רק קרא אותם, אלא גם הבינם לעומקם. לדוגמה ציין סיפור אחד בעברית ('ההפסקה', 1902) ואחד ביידיש ('מעשה נורא', 1903) שעשו עליו, לפי דבריו, רושם מרעיש.

ברדיצ'בסקי הופתע למדי מנימת הכבוד ואפילו ההכנעה שמצא במכתבו של רייזען, לאור תחושתו המוקדמת כי אינו אהוד על ראשי המדברים בספרות יידיש בת הזמן. "בכל אופן לא נהג בנבזות כמו פרץ", ציין לעצמו ביומנו,⁶ ברמזו כנראה על רשימת הביקורת הלגלגנית שבה זיכה י"ל פרץ את ביכורי יצירתו ביידיש כשנתיים לפני כן.⁷ בחשדנותו חיפש מניעים נסתרים מאחורי פנייתו המנומסת של רייזען: "בהזדמנות מתאימה עלי עוד לתקוע בו את ציפורני; מכאן הפחד". מכל מקום, הדבר לא מנע ממנו להיענות להצעתו של רייזען, בעיקר משום שעלתה בקנה אחד עם התשוקה שחש באותם ימים להתמסר לכתיבה ביידיש, וכן משום שביקש לו במה לבטא את השקפותיו העקרוניות בסוגיה האקטואלית של 'ריב הלשונות' בין עברית ליידיש. ואכן, נראה כי מכתבו של רייזען דירבן אותו לשבת אל שולחן עבודתו בלא דיחוי. בתוך ימים אחדים חיבר את הסיפור "פון דער סלזשבע" (מן השירות בצבא) וכן שורת רשימות סיפוריות קצרות ("סקיצות", בלשונו) בשם 'פּוֹנ'ס רייזעביכל' (מפנקס הנסיעות), המבוססות על הרשמים שצבר באותו ביקור במזרח אירופה.⁸ את הסקיצות שלח לרייזען כבר ב־20 בדצמבר,⁹ וכעבור ימים אחדים שלח אליו גם את 'פּוֹן דער סלזשבע', שרייזען אישר את קבלתו והבטיח להדפיסו בקרוב.¹⁰ עם זאת ציין רייזען באותו מכתב, שהסיפור כתוב בכתב־יד כה קשה לפענוח עד שיהיה עליו להעתיקו מחדש לפני שיוכל למסור אותו לטיפולם של סדרי הדפוס.

שנים־עשר גליונות בלבד של 'דאָס יודישע וואָרט' הופיעו בין ינואר למרץ 1905, וברדיצ'בסקי היה מן המשתתפים הבולטים בהם,¹¹ אם כי לא שבע נחת מאיכותו של השבועון, וציין לאחר קריאת הגיליון הראשון כי הוא "ערוך בצורה גרועה ובלתי מעוצב".¹² מלבד הסידרה 'מפנקס הנסיעות' שנדפסה בהמשכים בששת הגליונות הראשונים של השבועון, פירסם שם את סידרת 'מכתבי הקורא' שלו, שעוררה בשעתה תהודת־מה. ב"מכתבים" אלה תיאר בהרחבה את השקפותיו בסוגיית היחסים בין יידיש לעברית והציג אותן כצמד אחיות המשלימות זו את זו כשתי לשונותיו ההכרחיות של העם היהודי, בניגוד לעמדותיו היידישיסטיות התקיפות של העורך. כמו כן פירסם שם את המערכון 'אַ נאָכמיטאָג ביים רב אין שטוב' (אחר הצהריים בבית הרב), שנכלל לימים בכתביו במדור 'סצענעס און שפילן'. בהדרגה גברה הערכתו של ברדיצ'בסקי לרייזען, הן משום שמצא במכתביו אוון קשבת והבנה רגישה ליצירתו ביידיש והן משום שהתרשם מנכונותו לפרסם בשבועונו את 'מכתבי הקורא' הביקורתיים והפולמוסיים ששלח אליו.¹³ אף רייזען נזכר לימים מתוך הערכה בפרשת השתתפותו של ברדיצ'בסקי בשבועונו, ניסה לשחזר את המניעים שגרמו לו לפנות אליו וכן ציין את ערכן וייחודן של יצירותיו ביידיש:

לפני שנסעתי לקראקוב שלחתי עוד מווינה הזמנות לסופרים ידועים להשתתף בשבועון. בין המחמנים היה גם ד"ר מ. י. ברדיצ'בסקי, אשר כבר כתב והדפיס את מעשיותיו הייחודיות מחיי העם ב'די יודישע פֶאַלקסצײטונג'. להזמנתי — הוא התגורר אז בברסלאו — הוא ענה מייד במכתב ארוך, מלא דרישות מקוריות והערות, ודברים על השקפתו כלפי יידיש בכלל...

מה היתה כוונתי בהזמנת ברדיצ'בסקי כמשתתף אינני יכול לקבוע עכשיו. השקפותיו — ניטשיאניות כביכול — היו בוודאי זרות לי, אבל כמה מסיפוריו (את חלקם קראתי בתרגום לרוסית, שממנו דווקא הרוויחו), במיוחד סיפורו 'ההפסקה' (ברוסית — 'פערעריוו') עוררו בי התפעלות. התוכן היה חסידי, אבל הטון שהגיע לאקסטזה ממש המם אותי. אבל לרוב כתב על נושאים כלליים. אני כנראה קיוויתי שגם בשבועון שלי הוא יתן משהו מן הסוג הזה, ובזכות שמו ועצם השתתפותו ימשוך את השכבה האינטליגנטית של הקוראים, שזה אז היה האידיאל שלי...¹⁴

במקום אחר בזכרונותיו היכה ריזען על חטא בעניין שכר הסופרים שלא תמיד היה יכול לשלם לברדיצ'בסקי בעבור השתתפותו המסורה בשבועונו, ונזכר בכאב ובבושה במכתבי ההפצרה העדינים שברדיצ'בסקי שיגר לו בעניין זה מזמן לזמן.¹⁵

מסתבר שדווקא הסיפור 'פֶּון דער סלזשבע', שנוצר כתגובה מיידית ראשונה להזמנתו של ריזען, לא זכה משום מה להידפס על דפי השבועון קצר הימים. לאחר שנפסקה הופעתו הציע ריזען לברדיצ'בסקי לנסות ולפרסם את הסיפור באחד מעיתוני יידיש בארצות הברית, שעורכיהם אולי ימצאו בו עניין.¹⁶ בהעדר ביבליוגרפיה מלאה של פרסומי ברדיצ'בסקי ביידיש אין ביכולתנו לקבוע אם אכן מימש את האפשרות הזו, אם כי ידוע לנו שסיפורים אחרים שלו פורסמו באותן שנים, בידיעתו וגם שלא בידיעתו, בכמה עיתוני יידיש אמריקניים (בעיקר ב'פֶאַרווערטס' וב'דיא וואַרהײט').¹⁷ מכל מקום, ביומנו הגיב ברוגזה על המצב שהתהווה עם הפסקת הופעתו של 'דאָס יודישע וואַרט': 'ריזען נעלם, בעוד דברים אחדים משלי נשארו אצלו. כך תמיד נענש אדם על רצונו הטוב'.¹⁸

כך אירע, שהסיפור ראה אור כנראה רק כשבע שנים לאחר שנכתב, במסגרת שני הכרכים שבהם כינס ברדיצ'בסקי לראשונה חלק מכתביו ביידיש, יחד עם יצירות רבות נוספות שטרם פורסמו לפני כן. לאחר מכן נכלל, בשינויי נוסח קלים, במהדורה המלאה של כתבים אלה, שהופיעה בשישה כרכים שלוש שנים לאחר מותו של המחבר, וכן בהדפסתה המחודשת של מהדורה זו בשני כרכים ב-1948.¹⁹ מאז לא שפר גורלו של סיפור מעניין זה. הוא לא נכלל במבחר יצירותיו של ברדיצ'בסקי ביידיש שתורגם לעברית,²⁰ וגם לא זכה להיכלל במבחר המקיף של כתבי ברדיצ'בסקי ביידיש שהוציא שמואל ורסס.²¹ ככל הידוע לי גם לא הוקדשה לו מעולם תשומת-לב כלשהי מצד הביקורת, וספק אם נזכר אי פעם בספרות המחקר הענפה המלווה את יצירתו התלת-לשונית לסוגיה. הדיון שלהלן הוא,

אפוא עיון ראשון בסיפור 'פֶּון דער סלזשבע', ונלווה אליו תרגום עברי ראשון שלו, מעשה ידיו של יצחק כפכפי ז"ל. התרגום נעשה במסגרת ההכנות להוצאת המהדורה החדשה והכוללת של כתבי ברדיצ'בסקי, שארבעת כרכיה הראשונים ראו אור בין השנים 1996–1999 בהוצאת הקיבוץ המאוחד. כרכיה העתידיים של מהדורה זו יכילו בין היתר את כתביו ביידיש המתורגמים לעברית במלואם.

ב.

סיפור המעשה של 'פֶּון דער סלזשבע' פשוט, ברור ונמסר על-פי סדר ההשתלשלות הטבעי של האירועים. מעשה בצעיר יהודי בן-טובים, מאיר בן שמעון, המצטיין בגוף מגודל וחזק, בלחיים סמוקות ובתיאבון בריא. תכונות אלה מעוררות טירדה ומבוכה בסביבתו הקרובה, משום שהן כה מנוגדות למראה הרוחני הכחוש והמדולדל של האברך היהודי הטיפוסי, ועל כן הן מקשות על מציאת זיווג ראוי בשבילו. בסופו של דבר, לאחר מאמצים עקשניים של אמו, נמצאת הנערה המיועדת לו, בת טובים אף היא, מעיירה אחרת. לא במקרה נבחרה לו לאשה נערה קטנטונת ורזה, הנראית כהיפוכו הגמור של חתנה, משום שעל-פי הגיונה של האם הפעלתנית, "מה שחסר לו, מן הראוי שיהיה לה, למיועדת, וכך יהיו שניהם יחד זוג מן השמים ממש". חייקה, הכלה, דווקא מרוצה למדי מן השידוך, וכך חולפות להן בנחת כשלוש שנים, שבמהלכן נולדים לזוג ילדים ומאיר ממשיך לפקוד דרך קבע את בית המדרש. המפנה בעלילה מתחולל כאשר מאיר מגויס בעל כורחו לשירות בצבא הרוסי, על אף מאמצייהם של בני משפחתו לפטרו מן הגיוס בתחבולות שונות.

חלקו השני של הסיפור עוקב אחרי חייו של מאיר בקסרקטיני הצבא, ומתאר את המטמורפוזה ההדרגתית המתחוללת בו ככל שהוא מתרחק והולך מזהותו היהודית ואביזריה ונהפך לחייל רוסי לכל דבר. בד בבד מתוארים מאמציה של אשתו לשמור עמו על קשר מכתבים, ונרמזת דאגתה הגוברת לנוכח האדישות שהוא מגלה כלפי החדשות מן הבית ומחיי המשפחה. חלקו השלישי והמסיים של הסיפור מתרחש בעיקרו במשך סוף-שבוע אחד, שבו חוזר מאיר לעיירתו לאחר שהשלים את שנות שירותו. כאשר שוכנת המהומה הכרוכה בקבלת פניו מתגלה הניכור הגמור שהוא חש כלפי משפחתו ובעיקר כלפי אשתו, שציפתה לו בחרדה. כעבור זמן קצר הוא מודיע במפורש שאינו מוכן עוד לחיות עם אשתו, בנימוק ש'היא רזה מדי', והסיפור מסתיים בגירושי הזוג.

מה שהופך את הסיפור מרצף אירועים בנאלי לאמירה בעלת משמעות נוקבת הוא אופן המסירה שלו מפיו של מספר אירוני מיתמם. מספר זה שותף, לכאורה, לזווית הראייה היהודית הנורמטיבית, המיוצגת באופן קריקטורי קמעא בעיקר בדמותה של השמעונית, אמו של מאיר. נורמה זו מקדשת את ערכי הלמדנות והסיגוף, ומסתייגת מכל מה שריח של גופניות ארצית גויית נודף ממנו, ברוח הניגוד הסטריאוטיפי העתיק בין יעקב לעשיו הנזכר במפורש בסיפור. משום כך מרבה המספר לקונן, כביכול, על חוסר המזל שפקד את משפחתו של שמעון בהינתן להם בן כה עבה וגברתן. לכאורה יוצא ליבו אל האם האומללה, שליבה

נחמץ בכל פעם שהיא מעיפה מבט בלחיי הבריאות של בנה. באותו אופן הוא מזדהה למראית עין עם רוגזם של השדכנים המתקשים לזווג את הצעיר המגושם, שמראהו כה רחוק מזה האמור לאפיין את הלמדן היהודי הראוי לשמו. עמדה מיתממת זו מתגלה בכמה מסיפורי ברדיצ'בסקי, המפגינים שימוש עשיר במסיכות שונות שהמספר לובש לפי הצורך.²² כדוגמה קרובה אפשר להזכיר את הסיפור 'פרה אדומה', שנכתב כארבעה חודשים בלבד אחרי 'פון דער סלוזשבע'. אף בו מופיע מִסְפָּר המזדהה לכאורה עם עמדתה המוסרנית הנורמטיבית של העיירה כמסווה לעמדתו המנוגדת, ה'בשר־ודמית', של המחבר המובלע, המתפעל ומתפעם ממעשה האונס והרצח הברוטאלי שמבצעים הקצבים בפרה היפהפייה. גם בסיפור שלפנינו אין קושי לזהות את העמדת הפנים המיתממת של המספר. זו נחשפת במשפטים אבסורדיים המבליטים את הוויית 'העולם ההפוך' השלטת במציאות המתוארת, כמו: "כעין עונש מן השמים נגזר עליהם שיהיה בנם בריא כמו שני גויים ביחד. כיצד הגיעו לכך?". ברור לקורא שהמספר שותף לו בהסתייגות האינסטינקטיבית מהלך המחשבה הרואה בחולשה גופנית חולנית אידיאל נכסף והתופס את בריאות הגוף ומוצקותו כפגם הדורש הסתרה. על אחת כמה וכמה נכונים הדברים כאשר מדובר בעולמו הסיפורי של ברדיצ'בסקי המושתת על קידוש היצריות והגופניות כמשקל נגד לאידיאל הרוחניות היהודי המסורתי. אחת מתבניות היסוד הרווחות בסיפוריו היא, כידוע, העימות בין דמותו הלבנבנה, המעודנת והרכוכית של אברך המשי לבין 'הגיבור האדום' הפשוט ובעל העוצמה. עימות זה מתרחש לעיתים קרובות במישור הארוטי, כאשר שני הגיבורים מתמודדים על ליבה של אשה אחת — למשל בסיפורים 'Daneben', 'מחנים' ו'בסתר רעם'. הדברים תוארו בבהירות על־ידי דן אלמגור:

במיתולוגיה הפרטית של ברדיצ'בסקי שייך, אפוא, הגיבור 'האדום' לעולם היצר, הכוח, הוולגריות. הוא מצליח להגשים כל מה שמתאוה לו הגיבור 'המשי'. האשה היפה — נציגת עולם האור, היופי והנקיון — עורגת לעתים למגע עמו, לאחר שנואשה מרכרוכותו של הגיבור ההססני. אולם המפגש בין השניים — המתואר לעתים כמפגש־איתנים — מסתיים כמעט תמיד בקטסטרופה — בשגעון או במוות.²³

ב'פון דער סלוזשבע' מתממש העימות הקבוע הזה בווריאציה מקורית ומיוחדת, שכן שני הטיפוסים המנוגדים מצורפים יחד בדמות אחת. מאיר שמעוניס הגברתן וסמוק הפנים הוא אמנם גילום מובהק של דמות 'הגיבור האדום', אבל כל מאמציה של סביבתו מכוונים לביית אותו, לגמד את קומתו ולדחוק אותו בעל כורחו ובניגוד לטבעו אל מסגרותיו של הקיום היהודי המקובל. הוא מוכוון לבלות את ימיו כלמדן בבית המדרש, לחיות חיי טפילות ובטלה על שולחן חותנו ואחר כך בבית הוריו, ולקיים חיי משפחה כמי שכפאו שד עם אשתו הצנומה וילדיו שאינם מעניינים אותו. לא זו בלבד, אלא שהוריו מתוארים כמי שמטפחים חלומות אלימים למדי, ומן הסתם לא לגמרי מודעים, להפוך אותו לדמות־הנגד של אברך

המשי גם מן הבחינה הגופנית. "אם בר מזל אתה, הרי בנך דקיק הוא, והחסידות עצמה נשקפת מפניו העדינים", הם מהרהרים, ומצטערים על שאי אפשר לקחת את גופו ולנסרו לשניים. בפועל מנסה אמו לגמול אותו מאכילה יתירה, אך הדבר אינו עולה בידה.

לכאורה מצליחה האם רבת המרץ לממש את תוכניתה לפחות באופן חלקי. אמנם גופו של מאיר אינו מצטמק כהוא זה, אבל הוא מקבל עליו בהכנעה את מסגרת החיים שנגזרה עליו, ואיש אינו טורח לברר אם טוב הדבר בעיניו: "מה היתה דעתו של מאיר'ל על כך, איש לא ידע. לא כלום, לבחור יהודי אין דעה בעניינים שכאלה...". ואכן, על אף כוחותיו הגופניים הגדולים מאיר הוא דמות אילמת ופאסיבית לחלוטין בחלקו הראשון של הסיפור, כמוהו כאביו שמעון הנכנע לחלוטין לפני אשתו התקיפה. אין אנו יודעים דבר על עולמו הפנימי, והוא מתפקד כמין גולם או בובה מיכאנית המתנועעת על-פי רצונם הבלעדי של מפעיליה. גם בכל הקשור לתהליך גיוסו לצבא אין הוא נוקט כל עמדה, וכאותה בובה הוא מולבש מדים, מושבע ומוכנס אל תוך העגלה העתידה לשאת אותו אל הפרק החדש בחייו.

ג.

גיוסו של מאיר לצבא הרוסי הופך את הקערה על פיה בכל המובנים. מרגע שהוא מופקע מרשות משפחתו וקהילתו, נהפך מאיר בבת אחת ליצור בעל תודעה משלו. סימן חיצוני ראשון לכך הוא שינוי שמו ממאיר שמעוניס, הממחיש את תלותו בהקשר המשפחתי, למאיר פולכוני, בבחינת אדם העומד מעתה ברשות עצמו. באופן פרדוקסלי, דווקא הכניסה אל המסגרת ההיררכית הנוקשה של חיי הצבא היא המזכה את מאיר בעצמאות שכמוה לא ידע בחייו. התיאור התמציתי אך הפלסטי להפליא ממחיש כיצד נושרים ממנו בזה אחר זה מנהגי היהדות ומצוותיה — שמירת כשרות, נטילת ידיים, הנחת תפילין — ואת מקומם תופסות 'מצוות' חדשות וחשובות לא פחות בעיניו כמו צחצוח כפתורים וניקוי הרובה. היידיש נדחקת בפיו ובמכתביו מפני הרוסית, והבשורות מן הבית על כניסתם של ילדיו בעול הלימוד ב'חרר' מותירות אותו שווה נפש. לאחר שנה מגיע מאיר לידי כך שהוא מהרהר בגלגולו הקודם כיהודי כשר בפליאה ובגיחוך. עבירות נוספות שהוא מבצע כנגד ציווי ההלכה — למשל בתחום המיני — נותרות מרומזות ומצועפות, אך אפשר לשערן לאור אחריתו של הסיפור.

הקלות שבה מתנער מאיר מסממני היהדות שהורגל בהם מרמזת עד כמה היו אלה בשבילו רק קליפה חיצונית לעומת מהותו האנושית האותנטית. בהקשר זה עולה בזיכרון הרהור שרשם ברדיצ'בסקי באותם ימים ביומנו אגב דיווח על כתיבתו השופעת ביידיש:

כתבתי בשבוע זה הרבה יידיש, ואני רוצה להאמין כי בדרך כלל אני מבין לרעם של הבריות ולאופיים. מושכת אותי היהדות שלא נכתבה, ואני מבקש לבטאה בכל צבעיה ובכל גיוונה. איני רוצה לומר בכך כי היהדות

מגלמת את מהותם של אנשים אלה; כי הברוטלי שבאדם אינו ניתן להיכבל, אפילו לא באמצעות הדת, אך הוא הוא המלח שלה.²⁴

בביטוי "היהדות שלא נכתבה" מתכוון ברדיצ'בסקי ככל הנראה להמוני היהודים הפשוטים והקרובים לטבע, שאינם מקפידים בהכרח על קיום מצוות הדת, אך בהם ולא באחיהם הלמדנים והיחסנים טמונים כוחות החיים הבריאים שהם ערובה להמשך קיומו של העם היהודי. אלה בעיקר הן הדמויות, שהווי חייהן וכן שיחן ושיגן העממי ממלאים את סיפוריו בידיש, ואליהן התכוון במאמרו המניפסטי 'פארן המון און פֿונ'ס המון' ולמען העם ומתוך העם, שבו פתח את כתיבתו בידיש ב־1902. אותה התעניינות בגרעין האנושי הראשוני שבאדם הקודם להשתייכותו הדתית או הלאומית היא אף שהניעה אותו להתמסר באותם חודשים עצמם ליצירתה של סידרת 'סיפורי הכפר' שלו. במרכזם של סיפורים אלה (בעיקר 'קיץ וחורף' ו'את קרבני') דמויות של גויים אוקראינים החיים את חייהם באווירה ארוטית-דיוניסית מובהקת, וחריגתם הנועזת של הסיפורים מן המוסכמות המקובלות בספרות העברית בת הזמן גרמה לברדיצ'בסקי קשיים רבים כאשר ניסה לפרסמם.²⁵

מאיר פולבוי הוא אפוא אחד מתוך קהל גדול של דמויות פשוטות ורבות אונים המאכלס את סיפורי ברדיצ'בסקי, ומבחינה זו אין הסיפור 'פֿון דער סלזשבע' יוצא דופן. ייחודו המובהק של הסיפור מצוי בדרך שהוא מציג את ההקשר הצבאי שבו הוא מתרחש. יצירות לא מעטות בספרות היהודית הוקדשו, כידוע, לפרשת גיוסם הכפוי של יהודים לצבא הרוסי. חלק נכבד מהן מבוסס על תופעת הקנטוניסטים – חטיפתם של אלפי ילדים ונערים יהודים מבתיהם בימי מלכותו של ניקולאי הראשון, עד אמצע המאה הי"ט, ושעבודם לשירות צבאי בן עשרות שנים, לעיתים תוך הטבלתם הכפויה לנצרות.²⁶ בדרך הטבע מדגישות יצירות אלה את הטרגדיה האנושית הנוראה שהיתה כרוכה בקריעתם של ילדים מהוריהם והשלכתם למציאות זרה וקשה. לא פעם מופיעים בהן דברי זעם על המנהיגות היהודית ששיתפה פעולה עם גזירת הגיוס והשתדלה בתחבולות שונות למסור לצבא בעיקר את בני דלת העם, תוך הגנה על שלומם של בני העשירים. לעיתים מדגישות היצירות מוטיבים של קידוש השם, בהציגן את מאמצייהם של הקנטוניסטים לשמר את זהותם היהודית על אף לחציה של הסביבה המבוללת. אפילו סופרי ההשכלה הרדיקליים, שהזדהו במידה רבה עם מגמותיו של השלטון הרוסי והצדיקו את עצם עקרון הגיוס, לא יכלו בדרך כלל להתכחש לעול האכזרי שאופן ביצועה של תקנה זו גרם לאלפי יחידים ומשפחות. חלק מן היצירות מציגות בנימה טראגית את הקשיים שנתקלו בהם החטופים, שניסו לשוב ולהשתלב בקהילה היהודית בסיימם את שנות שירותם, אך לא הצליחו להתגבר על הניכור שהתהווה במשך השנים בינם לבין סביבה זו.

גם לאחר שבטלה תופעת הקנטוניסטים הוסיפו הסופרים היהודים להציג את הגיוס לצבא הצאר כגזירה קשה, ואת השירות עצמו כמסכת של תלאות הצבועות בגוונים אנטישמיים. שתי הדוגמאות הבולטות הן הנובלה 'שנה אחת'

של י"ח ברנר וסידרת סיפורי הצבא של ג' שופמן, שנכתבו על יסוד התנסויותיהם של המחברים כחיילים בצבא הרוסי, שממנו ערקו שניהם עם פרוץ מלחמת רוסיה-יפאן ב-1904.

והנה, דבר מכל אלה לא נמצא בסיפורו של ברדיצ'בסקי. אמנם, ההתרוצצות שלפני הגיוס וההשתדלות לשחרר את מאיר ממנו הן מוטיבים ידועים ומוכרים מיצירות רבות, אבל התהליך העובר על מאיר עצמו בשנות שירותו, המתואר אמנם בתמצית וברמז הוא, כמדומה, יחיד במינו. לא זו בלבד שאין הוא מצר על התרופפות זיקתו ליהדות, אלא שנראה בבירור כי מצא בצבא את מקומו לראשונה בחייו. רמז מקדים לכך נמצא בראשית הסיפור, כאשר השדכנים המתקשים להתאים למאיר בת-זוג מציינים ברוגז כי מראהו ממש כאיש צבא. ואכן, מה שנחשב בסביבת מוצאו לפגם חמור מוצא את תיקונו הגמור לאחר הגיוס, כאשר מאיר משתלב, כנראה, היטב בסביבתו החדשה. העובדה ש"הוא גדל עוד פי חמישה משהיה, ממש כהיִדְמָקו", כפי שמבחינה אמו המזועזעת מיד עם שובו, מצביעה על פריחתו הגופנית שלא הופרעה על-ידי דיאטות רזון כשרות למיניהן. ואילו העובדה שהוא ממהר לדחות את אשתו מעל פניו בטענה ש"היא רזה מדי" עשויה לרמז על התנסויות מיניות מספקות יותר שחוהה במהלך השנים.²⁷

עם שובו של מאיר לעיירתו מתגייסת הקהילה במאמץ מרוכז להנעים את קליטתו המחודשת בתוכה, ולחלוק לו כבוד על-ידי הזמנתו לעלות לתורה בשבת ועריכת קידוש לכבודו. כל זה הוא חלק מן הניסיון הטקסי לחבר אותו מחדש אל זהותו היהודית וסממניה. תחילה נדמה שמאיר ישוב להיות אותה דמות אילמת ופאסיבית הצועדת בהכנעה בנתיב שהועידו לה אבותיה, אך רושם זה מתפוגג עד מהרה כאשר מאיר פוצה את פיו – לראשונה בסיפור – וקורא "תנו לי, פנו דרך", לכאורה כדי שיונת לו להיכנס לביתו אך למעשה כרמז לרצונו לנתק את העבותות הקושרים אותו אל סביבת גידולו. ואכן, כעבור זמן קצר הוא קם ודורש בתוקף לפרק את נישואיו. חזרתו הביתה מתגלה אפוא כ"שיבה מאוחרת" ספרותית קלאסית: הגיבור שהשתנה לחלוטין במרחקים שוב אינו יכול להמשיך בחייו שלפני היציאה מן הבית, בשל הפער העמוק שהתגלע בינו לבין סביבת מוצאו שנתורה כשהיתה. הסיפור מסתיים באופן קטוע וסתמי לכאורה, אך הוא מוליך את הקורא אל המסקנה ההכרחית, שהמשך חייו של מאיר, החייל המשוחרר, בקרב בני משפחתו ועיירתו, יהפוך אותו לרמות טראגית מתוסכלת. אם ירצה להימנע מכך, מרמו הסיפור, אין לו מנוס מעזיבה מחודשת שתאפשר לו לממש את טבעו ולמצוא את אושרו במקום אחר, אולי אפילו מחוץ לתחומיה של החברה היהודית.

ד.

פֶּן דער סלזשבע' הוא בעיקרו סיפור אופייני לפואטיקה ולתימטיקה של כתבי ברדיצ'בסקי בידיש. כמו ברבים מהם יש בו ייצוג אוהד של דמות עממית פשוטה, שיצרי החיים המפעמים בה מוצאים את תיקונם רק מחוץ למסגרת הנורמטיבית של חיי העיירה היהודית. עם זאת יש בו כמה ניואנסים מיוחדים, הבאים לידי ביטוי בשלושה היבטים עיקריים של תוכנו ועיצובו.

ראשית, יש כאן שימוש מפותח ובלתי שיגרתי בפרסונה של המספר המיתמם, הסופג אל תוכו לכאורה בלא סייג את נקודת הראות של בני העיירה, אך זאת רק כדי לחתור תחתיה ולהציגה באופן ביקורתי מגחיק. רצונו של ברדיצ'בסקי להעניק לגיטימציה לגוף ולגופניות מתגשם כאן בדרך של איפכא מסתברא, כאשר המספר שברא עוקב מתוך הזדהות מדומה אחרי מאמציה של החברה המסורתית לשלול את הגוף, להעלים אותו ולהכחיש את קיומו. בצורה מלעיגה עוד יותר הוא מציג את האידיאל החיובי של חברה זו — התמסרות לקיום למדני רוחני הנישא בפועל על כתפיהם של אברכים מדולדלים ופגומי גוף.

שנית, הסיפור מעצב מעין עלילה תת־קרקעית נועזת למדי הסובבת סביב מידת ההתאמה או אי־ההתאמה המינית בין בני זוג במציאות החיים היהודית המבוססת על נישואי שידוך. מבחינה זו יש בו מעין המשך של הביקורת המשכילית באותו נושא, שבאה לידי ביטוי בעיקר בז'אנר האוטוביוגרפיה במאה התשע־עשרה. זרע הפורענות כאן טמון בהיגיון העקום המוליך את השמעונית, אמו של מאיר, לזווג לו עלמה כחושה שדלות בשרה אמורה לשמש כעין השלמה ניגודית לממדי גופו הכבירים. אמנם נרמז כי המשודכת עצמה, חייקה, דווקא רווה נחת מאונו הגופני יוצא הדופן של חתנה, ואולי גם בשל כך היא כה מתגעגעת אליו וכמהה לשובו הביתה. אך מאיר, שקיבל בהכנעה את בחירתה של אמו, מצא בתוכו את הכוח להתמרד רק כאשר בילה שנים במרחקים, התנסה בנסיונות אחרים ובשובו הביתה ביטא בפשטות נחרצת את עמדתו, כי אינו מוכן להסתפק בשארית חייו בבשרה הדל של רעייתו. דומה כי המספר, שבשלב זה כבר הסיר את מסכתו האירונית, מזדהה עמו לגמרי, למרות ביטויי הצער שלו על סיומה העגום של העלילה.

ושלישית, הסיפור מציג בפרספקטיבה 'ברדיצ'בסקאית' מקורית את פרשת הגיוס לצבא הרוסי. בניגוד לעמדה הקולקטיבית של הקהילה, ובניגוד למגמה האופיינית המסתמנת בספרות היהודית שעסקה בכך, הרי גיוסו של מאיר לצבא הוא בשבילו לא פחות מאשר מעשה של שחרור וגאולה. ההווי הפשוט והנמוך של חיי הצבא והמאמצים הגופניים הכרוכים בהם הולמים את אופיו ואת כישוריו הטבעיים הרבה יותר מאשר חיים של תלמיד חכם בבית המדרש. העמדה החיובית כלפי הגיוס אינה קשורה כאן כלל להנמקותיהם של המשכילים, שראו בהטלתה של חובת השירות הצבאי על היהודים שלב חיובי באמנציפציה שלהם ובתהליך ההשתלבות שלהם בחברה הרוסית. ברדיצ'בסקי מתעניין כאן בעיקר באפשרות האמנציפציה של היהודי היחיד מעקת היהדות המופשטת על־ידי פתיחת ערוצים לגיטימיים למימוש היסודות הארציים הגשמיים שהוחנקו בו.

'פֶּון דער סלוזשבע' מרגים, באמצעות סיפורו הפרטי של מאיר בן שמעון, כי החברה היהודית המסורתית אינה עשויה מעור אחד, וכי חלק ניכר מבניה היו עשויים למצוא את אושרם בעיסוקים ארציים שונים — כדוגמת השירות בצבא — אילו הותר להם לחרוג מן המסלול הלמדני שנועדו לצעוד בו. אפשר שמסקנה זו עשויה להקנות לסיפור נשכח זה של ברדיצ'בסקי תוקף מחודש כמעט מאה שנה לאחר שנכתב, ולחלץ ממנו אמירה רלוונטית גם לזמננו ולמקומנו.

הערות ומראי מקום

- 1 מן הסיכומים המחקריים של פרשת יצירתו של ברדיצ'בסקי בידיש, ראו: שמואל ורסס, 'מ. י. ברדיצ'בסקי כסופר יידיש', בתוך: מי"ב, יידישע פתבים פֿון אַ וויטען קרויב, הוצאת מאגנס, ירושלים תשמ"א, עמ' ז-מח; לאה אילון, הפואטיקה של הסיפור היידי של מ. י. ברדיצ'בסקי (על רקע 'מלחמת השפות' בראשית המאה העשרים), עבודת גמר לתואר מוסמך בהדרכת ד"ר צפורה כגן, אוניברסיטת חיפה, יולי 1987; אבנר הולצמן, "לכבוש את רוחי מול רוח העם": ראשית כתיבתו של מיכה יוסף ברדיצ'בסקי בידיש, הכרת פנים, עיריית חולון והוצאת רשפים, תל-אביב תשנ"ד, עמ' 74-84.
- 2 ראו: רחל בן-גריון, 'מיכה יוסף בערדיטשעווסקי', בתוך: יידישע פתבים פֿון אַ וויטען קרויב, איבערגעגעבן צום דרוק על ידי מיכה יוסף בן-גריון, איקוף פֿאַרלאַג, ניו יורק 1948, כרך א, עמ' 16 [ובתרגום עברי בתוך: גנזי מיכה יוסף, ז, תשנ"ז, עמ' 632]; עמנואל בן-גריון, 'יידישע כתבים', רשות היחיד. מיכה יוסף ברדיצ'בסקי (בן-גריון) בעשרים שנותיו האחרונות, הוצאת רשפים, תל-אביב תש"ם, עמ' 187.
- 3 לפרטים ראו: אבנר הולצמן, 'קטלוג ארכיון המכתבים של "גנזי מיכה יוסף"', גנזי מיכה יוסף, ד, תש"ן, עמ' 77-102.
- 4 עמנואל בן-גריון (לעיל, הערה 1), עמ' 188.
- 5 מכתבו של רייזען לברדיצ'בסקי, 13.12.1904, גנזי מיכה יוסף, תיק 'דאָס יודישע וואָרט'.
- 6 מיכה יוסף ברדיצ'בסקי, 'פרקי יומן, דצמבר 1902 — דצמבר 1904', גנזי מיכה יוסף, ה, תשנ"ב, עמ' 55.
- 7 י"ל פרץ, 'הליכה אל העם' (1902), תירגם שמשון מלצר, כל כתבי י. ל. פרץ, הוצאת דביר, תל-אביב, כרך עשירי, ספר ראשון, תשכ"ב, עמ' עו-פ. וראה ורסס (לעיל, הערה 1), עמ' יג.
- 8 לפי התרשומת מיומנו מן ה-19 בדצמבר 1904 (המקור כבהערה 6).
- 9 מכתבו של ברדיצ'בסקי לרייזען, 20.21.1904, גנזי מיכה יוסף, תיק רייזען.
- 10 מכתבו של רייזען לברדיצ'בסקי, 16.1.1905, גנזי מיכה יוסף, תיק 'דאָס יודישע וואָרט'.
- 11 ראה פירוט ביבליוגרפי אצל ורסס (לעיל, הערה 1), בהערה 10 ובהערה 32.
- 12 מיכה יוסף ברדיצ'בסקי, 'פרקי יומן, ינואר — נובמבר 1905', גנזי מיכה יוסף, ו, תשנ"ה, עמ' 28.
- 13 לפי הערותיו ביומנו משלהי ינואר ותחילת פברואר 1905. המקור כנ"ל, עמ' 33-35.
- 14 אברהם רייזען, עפיזאָדן פֿון מיין לעבן, צווייטער טייל, ווילנער פֿאַרלאַג פֿון ב. קלעצקין, וילנה 1929, עמ' 300-301.
- 15 שם, כרך ג, 1935, עמ' 36-37.
- 16 מכתבו של רייזען לברדיצ'בסקי, 25.3.1905, גנזי מיכה יוסף, תיק 'דאָס יודישע וואָרט'.
- 17 בעיתון 'פֿאַרווערטס' פורסם ב'25 וב'26 באוקטובר 1908 סיפור בשם 'אין דיענסט' [בשירות] בחתימת 'ש. בערדיטשעווסקי', והוא סיפור קורותיו של חייל יהודי הנמסר בגוף ראשון. אין קשר בינו לבין 'פֿון דער סלחשבע' וגם המחבר כנראה אחר. עוד פרטים על פרסומי ברדיצ'בסקי בעיתונות יידיש באמריקה, שאסף יעקב קבוקב, ראו בתוך: גנזי מיכה יוסף, ה, תשנ"ב, עמ' 162.
- 18 תרשומת ביומנו, 11.4.1905, המקור כבהערה 12, עמ' 49.
- 19 'פֿון דער סלחשבע (אן אמת'ע מעשה)', יידישע פתבים פֿון אַ וויטען קרויב. ערשטער באנד: פֿון הינט און פֿון אַמאָל, פֿערלאַג 'ליטעראַטור', וארשה 1912, עמ' 137-142; כנ"ל במהדורת הוצאת שטיבל, כרך א, ברלין תרפ"ד, עמ' 187-194; ובמהדורת הוצאת איקוף, כרך א, ניו-יורק 1948, עמ' 149-153.

- 20 כתבים יהודיים מאת קרוב רחוק, עברית: מ. ז. ולפובסקי, הוצאת הקיבוץ המאוחד, תשכ"ד.
- 21 יידישע פתבים פון א וויטן קריב, מבוא ומבחר: שמואל ורסס, הוצאת מאגנס, ירושלים תשמ"א.
- 22 על המסיכות השונות של המספר הברדיצ'בסקאי, ראה: דן מירון, 'מבוא ל"מרים", כיוון אורות, הוצאת שוקן, ירושלים ותל-אביב תש"ס, עמ' 64-72. הוא מונה שם חמש מסיכות עיקריות: המחבר האמן; העד המהימן; המשורר בעל החזן; הכרוניקאי המסורתי; המספר העממי התמים. מירון מדגיש כי אין בחלוקה זו כדי למצות את כל הגוונים ובני הגוונים של דמויות המספר המתחלפות ב"מרים", והדברים תקפים כמובן גם לשאר סיפורי ברדיצ'בסקי.
- 23 דן אלמגור, 'דמויות-אב ומצבי-מפתח בסיפורי מ"י ברדיצ'בסקי', בתוך: מיכה יוסף ברדיצ'בסקי – מבחר מאמרי ביקורת על יצירתו הסיפורית, בעריכת נורית גוברין, הוצאת עם עובד וקרן תל-אביב לספרות ולאמנות (סידרת 'פני הספרות'), תל-אביב תשל"ג, עמ' 241.
- 24 תרשומת ביומנו, 28.3.1905, המקור כבהערה 12, עמ' 45.
- 25 ראה: שמואל אבנרי, 'ביאליק וברדיצ'בסקי: גילוי וכיסוי בעריכה', גזוי מיכה יוסף, ז, תשנ"ז, עמ' 169-190.
- 26 ראה: עדינה אופק, 'פרשת הקנטוניסטים: שרידי זיכרון קולקטיבי בראי הספרות', דפים למחקר בספרות, מס' 11, תשנ"ח, עמ' 153-178. התיאור שלהלן מבוסס על מחקר זה.
- 27 המשפט "זי איז צו מאגער" ["היא רזה מדי"] לא נכלל בנוסח הראשון של הסיפור, ונוסף אליו רק במהדורת תרפ"ד. בכך הוחרף המוטיב של אי-ההתאמה המינית, שהוא מחידושי הנועזים של סיפור זה. מוטיב זה מופיע בצורה מצועפת יותר בסיפוריו העבריים – למשל ב'בסתר רעם' (1921) המתאר את הניגוד בין שלמה האדום, גבר רב עוצמה, לבין אשתו הקטנה והחולנית. כאשר מתעוררות בו תשוקות גופניות נאלץ שלמה האדום לתעל אותם לערוצים תחליפיים, כגון דהירה על סוסו או השתוקקות לירות ברובה.

הטרמת השואה בשירתו של אהרן צייטלין

הטרמת¹ אסון מאפיינת את ספרות יידיש בפולין החל משנות העשרים² של המאה העשרים. מרכזיות נושא ההטרמה הולכת וגוברת בשנים אלו בעיקר בתחום השירה. מצד אחד מהווים השירים הנושאים את אלמנט ההטרמה יצירות בעלות עוצמה יוצאת דופן, הגורמת להתרשמות ישירה וחזקה ביותר של הקורא. מצד שני אלה הם שירים, שיוצרים אצל הקורא בן ימינו תחושת קירבה אל מימד האסון שהתרחש למעשה. זה מפני שקוראי שירה זו היום קולטים את האמור בממד של רטרופקטיבה. האסון עבורנו הוא מעשה שהיה, בעוד שנקודת המוצא של המשורר בשירת ההטרמה היתה תחושה בלבד.³ הקירבה הנזכרת לעיל מתחייבת אפוא מן ההתרשמות הראשונה. היא מלווה בידיעה שתחושת המשוררים הקדימה, למרבה הצער, את שהתרחש שנים מספר אחר כך בממדים, שהינם מעל לכל כוח השגתו של דמיון אנושי. כאן מתעוררת בעיה בסיסית האחוזת במידת הקירבה של הקורא היום לשירה הנתפסת על-ידו כהטרמת השואה. הווה אומר: כיצד ניתן היה לחזות אירוע בלתי-נתפס כמו השואה?

שאלה זו, הנוגעת בתוכנם הכללי של השירים, מלווה בשאלה נוספת, שעניינה עיצוב חזיון וביטוייו הספציפיים החוזרים ונשנים בשירת ההטרמה ומשקפים בצורה חדה ביותר את גישתו של המשורר לתקופתו ולבני תקופתו. מדובר בגישה שלילית לאווירת התקופה המידרדרת, ובמיוחד לאדם המודרני, הנתפס כיוצר אותה מתוך רוע. האדם מוצג כאנוכי ורחוק מערכים אנושיים מושרשים. באורח זה באה לידי ביטוי ביקורת המשורר כלפי בני-תקופתו. ביקורת זו עולה בשירת ההטרמה כעין רקע לאסון, שהמשורר חוזה ממש בעיני רוחו. מכאן מתעוררת שאלה רלוונטית לקורא שלאחר שואת יהודי אירופה אודות חיבור, שהמשורר מעלה בין הביקורת לחזון, בין ההתנהגות המוסרית השלילית של בני תקופתו לבין האסון המתרגש ובא בעקבותיה. נוצר הרושם כאילו מתכוון המשורר בחזונו לגמול צודק על רוע האדם בתקופתו.⁴ לפיכך עלול המשורר להצטייר כשופט אכזרי, והקורא עשוי לדחות אותו ואת שירתו מתוך סלידה רגשית ובלתי-רציונאלית. תגובה כזאת כלפי שירי הטרמת השואה היא אולי טבעית מתוך זווית הראייה של קורא שלאחר השואה. אלא שנראה מאידך, שתגובה מעין זו מונעת מלכתחילה נסיון להבין את כוונתו של המשורר-החוזר ואף מבטלת ממנה ובה את הבנת שירתו.⁵

ניתן להניח, שבמקרה של יצירה בנושא כה עדין ורציני כמו הטרמת השואה יש לא רק כוונה אמנותית גרידא, אלא גם צורך אקזיסטנציאלי של המשורר למצוא

ביטוי לתחושות אפוקליפטיות המשתלטות עליו מבפנים. לפיכך אין לראות במשורר חוזה־אסון שופט מוסרי ומוכיח, אלא אדם החש דבר בממד על־אנושי בבחינת תחושה קונקרטית למדי. מקור התחושה הזאת הוא ברגישות המיוחדת כלפי רחשי המציאות. הבנתה של שירת ההטרמה מותנית אפוא ביכולת ההעמקה אל נבכי רגישותו של המשורר, לרבות קווי אופיו והשקפת עולמו. נפתח את דיוננו בשירת ההטרמה של אהרן צייטלין במספר מאפיינים של אישיותו:⁶

1. אהרן צייטלין ראה את עצמו כיוצר בן התקופה המודרנית, אך גם טעון בשורשים יהודיים עמוקים של מסורת ואמונה. דואליזם זה הוא, לפי ראות עיני, המקור לאיכות יצירתיותו;

2. ייחוד האמונה היהודית של המשורר בא לידי ביטוי בחיפוש בלתי־פוסק, שאינו בא על סיפוקו, אחר אלוהים, כלומר חיפוש אחר מקור הסיבתיות בעולם. במהלך חיפושיו אלה עולה תורת הקבלה כאורח הסבר עיקרי;

3. בולטת המודעות המוגברת של המשורר למתרחש סביבו, וכמו כן רגישותו להידרדרותם של ערכים מוסריים־אנושיים בקרב בני־תקופתו;

4. תוססת ממנו ובו ביקורת חריפה כלפי מצבם של יהודי פולין.

במכלול הנקודות הנ"ל יש לראות את המניע לכתיבה ספרותית, שהמשורר ניסה באמצעותה להתמודד עם תחושת האסון המתקרבת. ההתמודדות של צייטלין עם תחושה זו אחוזה גם בנסיון למצוא פשר לדבר. בהקשר הזה הופכת תורת הקבלה גורם דומיננטי, המשתזר ומשתקף באורח מעניין ואמנותי ביותר ביצירה השירית שלו.

נושא הטרמת האסון מלווה את שירי צייטלין לאורך כל התקופה שבין שתי מלחמות העולם. השירים שנבחרו לצורך עיון זה נכתבו ופורסמו בין השנים 1920–1938. הם פורסמו בעיקר בעיתונות יידיש בפולין, ובמידת מה גם בעיתוני יידיש בניו־יורק.⁷ החיבור לקבלה בשירים אלה מתחייב ממשמעותם ועשוי להאיר ולחשוף את מעמדה ותפקידה של הטרמת האסון ביצירתו של אהרן צייטלין. מכיוון שממילא לא ניתן להצביע באופן חד־משמעי על עלייה הדרגתית כלשהי בעוצמה של תחושת האסון, אין גם צורך בציון מדויק של הסדר הכרונולוגי ובהבחנה בין מוקדם ומאוחר. נעמוד כאן להלן על האספקטים החוזרים ונשנים בשירים.

ועוד הערה בעניין המושג 'הטרמת השואה': חשוב לזכור, שמושג זה נוצר לאחר חווית השואה כאירוע היסטורי. גם כל דיון בנושא לא יכול להיערך אלא עם הנסיון ההיסטורי שלנו. אך לא נסיון זה הוא שהוליד את השירים. יוצר השירים אמנם 'הטרים' את התרחשות האסון, אך לא העלה על דעתו את ממשות השואה. לעומת זאת נובע כוחה של השירה הזאת דווקא מתוך הנסיון ההיסטורי של השואה. ומפני האירוע ההיסטורי המאוחר ליצירת השירים הפך המשורר לנביא. רק מבחינה זאת ניתן לראות במונח 'הטרמת השואה' מושג בעל תוקף מדעי־ספרותי. אין כל אחיזה של ממש בשימוש ה'הטרמה' בבחינת קריטריון מוסרי לשפוט בו את המשורר.⁸

אהרן צייטלין — משורר מיסטי

רגישותו המיוחדת של המשורר אהרן צייטלין נובעת ישירות מאמונתו היהודית. בראש וראשונה הרי זאת מודעות עמוקה לשלשלת דורות האבות והרגשה פנימית — מעין שכנוע בלתי־רציונאלי — בהכרח של שמירה על מסורת זו. אהרן צייטלין האמין בתורת היהדות מתוך תחושת האמת הטעונה בה. אמת זו היתה בעיניו מוחלטת. יחד עם זאת הוא ראה בה כוח החל אמנם על כל הקיים, אך גם ה'מצוי' מעבר לכל. האמת היא אחת, אמת אלוהית ללא ספק — ובשל מקורה האלוהי אין היא כלל זקוקה להוכחה. בכך באה לידי ביטוי שלילת הרציונאליות והדגשת האמונה על טהרתה. אמונה כזאת איפיינה את אהרן צייטלין האדם־היהודי, ובה בשעה גם היתה תכלית שאיפתו של אהרן צייטלין המשורר לאורך כל יצירותיו. צייטלין האמין באלוהים. יתר על כן, הוא חיפש אותו. אמונתו לא היתה סטאטית, אלא אחוזה בתנועה בלתי־פוסקת.

אמנם יש כאן רמז אל מתח מסוים באישיותו של אהרן צייטלין. מתח זה — מה טיבו? קטע קטן מדברי יצחק בשביס־זינגר עשוי להבהיר דבר־מה, לאמור:

”זייער אמונה אין גאָט איז געווען זייער שטאַרק, אָבער זייער אמונה אין מענטש — — איז געווען פֿול מיט ספֿקות — הלל און אהרן זענען פֿאַקטיש געווען גאָט־זוכערס, נישט גאָט־געפֿינער. זייער גאָט איז געווען אַ שוויגער, נישט קיין רעדער, אַ קיין מאָל נישט באַשיידט רעטעניש. אויב מעשים זענען זיין שפראַך, איז דאָס אַ שפראַך אַזאַ גרויסע — אַז מען קאָן זי קיין מאָל ניט דערלערנען” [צייטלין 1980: 5; במבוא].⁹

(אמונתם באלוהים היתה עזה, אך אמונתם בבן־אדם היתה טעונה ספקות — הלל ואהרן היו למעשה מחפשי־אלוהים ולא מוצאי־אלוהים. אלוהיהם היה שתקן ולא דברן, חידה נצחית ללא פתרון. אם אמנם מעשים הם לשונו, הרי זו לשון כל כך נעלה — שאי אפשר כלל ללמוד אותה על בוריה.)

אהרן צייטלין האמין באלוהיו והיטיב להבין, שהוא בבחינת מוחלט העטוף ברדיד־של־רזים. הוא ביקש להתקרב לסוד הכמוס — וזאת דווקא מתוך עוצמת אמונתו. בדבריו של באשביס־זינגר יש להבחין בשתי נקודות חשובות: השימוש בביטוי 'גאָט־זוכער' וציון צללי הספק בדבר האמונה באדם. שני הקווים האלה משלימים את התמונה של אמונת המשורר ופעילותו. אהרן צייטלין חיפש את דרכו לאלוהים, כי לא הבין בעצם את זולתו ואף לא הובן על־ידי זולתו.¹⁰ הוא התבונן והבחין במעשי אנשים, המונעים בכוח הרשעות והרוע המתגבר. הרוע מעצם טבעו מנוגד ומנוכר למקור האלוהי. כך האמין צייטלין, ברוח התורה היהודית. לניגוד הזה היה בעיני צייטלין גם הקשר אקזיסטנציאלי,¹¹ באשר היתה בו אפשרות של סתירה פנימית לאמונה. כדי להתמודד עם סתירה רציונאליסטית זו בחר צייטלין בשלילת כוח השכל ככוח מכריע. שלילה עקבית של הרציון הכרחית בעיני צייטלין כדי לשמור על אמונתו בדמותה הטהורה. בכדי להיות עקבי באמונתו עליו להישען על מערכת מעוגנת בחוקיות מעבר לאורחות השכל ולמצואות, הווה אומר: בתורה ובמסורת היהודית. יתר על כן, אמונתו חייבת לתת הסבר לסתירה שבין המצוי והרצוי.

וכך הגיע אהרן צייטלין אל תורת הקבלה, אשר בה הוא מצא אמצעי אמיתי להסביר בו את כל היש. הקבלה איפשרה לו להישאר יהודי מאמין וגם למצוא — בעת ובעונה אחת — את הביטוי המתאים, כמשורר, לתגובה על המצוי סביבו. משלוש בחינות אפוא ניתן לראות בקבלה מקור רב-משמעות ליצירת צייטלין:

1. כמספקת פשר למציאות מבלי לחרוג ממסגרת האמונה היהודית;
2. כנותנת ביטוי פיגורטיבי באמצעות לשון-של-סמלים;
3. כיוצרת בסיס לביקורתו של המשורר צייטלין, כיחיד הדן את הכלל.

את הדיון נפתח כאן בשיר, הבא להראות, שאהרן צייטלין בעצם ראה את עצמו כמשורר מיסטי. השיר טראנסרעאלער אויטאפארטרעט [בבואה עצמית על-ריאלית] ראה אור ב־1933:12

מְטִיזִיקַי אָנוּכִי, גַם עֲתוּנָאִי; הָרִינִי מִבְּקֵשׁ אֶת הַחֲרוּז לְנִצְחָה וְלֹא שְׁפֹתוֹת. צְמֵאוּן-לְאֵל אָנִי שֶׁל הַכּוֹפֵר, וּמְלַנְכוּלֵיָהּ שֶׁל הוּמוֹרִיסְט. לִי צֵן אָנִי: פְּרִטֵי הַמְּצִיאוֹת שְׁלִי מְלַגְלָגִים עַל פְּרִטֵי הַמְּצִיאוֹת שְׁלָכֶם. בְּרִמְנוֹן שׁוֹכֵן לוֹ בְּתוֹכִי, וּמְתַבּוֹנֵן פִּיצֵד קִים אָנִי וְחִי. הָרִינִי אִישׁ כְּתִיב־כְּתוּבָה, שְׁאִינוּ נִדְבָק לְכַת אַחַת. עֵינֵי רוּצָה לְהִתְבּוֹנֵן בְּרֵאִיָּה, אָזְנֵי רוּצָה לְהִאָזֵן אֶל הַשְּׁמִיעָה. מִפְּנֵי שֶׁהַמּוֹן חוֹשֵׁד בְּכָל חַיּוּב — הָרִינִי מְתַנַּקֵם בְּחֻקְמוֹת שְׁבִשְׁלִילוֹת. מֵעַל מְלִים — פְּשׁוּטָן וּפְרוּשָׁן — הָרִינִי מִבְּקֵשׁ לְהַדְלִיק כְּמוֹ כּוֹכֵב עֵין חֲדָשָׁה, עֵין שְׁלִישִׁית: עֵינוּ הַשְּׁלִישִׁית שֶׁל הָעוֹר.	כ'בִּין מַעֲטָא־פִּיזִיקֵר און זשורנאַליסט; איך זוך דעם גראַם פֿון אייביקייט און מיסט. איך בין די גאַטבאַדערפֿטיקייט פֿון אַ כּוֹפֵר, די מעלאַנכאַליע פֿון אַ הוּמאַריסט. איך בין אַ לִץ: די ווירקלעכקייטן מִינע טרייבן חוזק פֿון די ווירקלעכקייטן אייערע. אין מיר איז דאָ אַ טויטער, וואָס קוקט זיך צו ווי איך, דער לעבעדיקער, לעב. איך בין סעקטאַנט, וואָס קען צו קיין שום סעקטע נישט געהערן. עס וויל מִיין אויג זיך צוקוקן צום קוקן, מִיין אויער וויל זיך צוהערן צום הערן. וויל דער המון איז חושד יעדן יאָ — בין איך מיך נוקם אָן די קלוגע נייגען. הויך איבער ווערטער און זייערע מיינען וויל איך ווי אַ שטערן צינדן אָן אויג אַ נמעס, אָן אויג אַ דריטעס: דאָס דריטע אויג פֿון דעם בלינדן.
--	---

והשיר אמנם מאשר באורח ברור את טיבו המיסטי של המשורר:13

1. הכותרת טראנסרעאלער אויטאפארטרעט מאמתת שתי עובדות: השיר נכתב על-ידי המשורר כעין הגדרה עצמית, שאין כלל לפקפק בה. עם זאת, מדובר בהגדרה 'מעבר לגבולות המציאות'. מכאן מתחייב הקשר בין המשורר לבלתי-ריאלי. ואילו ה'בלתי ריאלי' — מה טיבו?
2. תשובה לשאלה זאת נמצאת בשורה הראשונה, המעלה את הדואליזם¹⁴ של

המשורר: הוא מציג את עצמו גם כמטאפיזיקאי (העוסק בבלתי־ריאלי) וגם כעיתונאי (העוסק בריאלי ממש).

3. בבית הרביעי מודגש הקשר בין האדם החי לבין היסוד הבלתי־ריאלי שבו: המת האחוז בחי. אחדות הניגודים, החלה ממנו ובו ומעוצבת ללא סתירה קיומית, היא יסוד שולט בתורות מיסטיות בכלל ובתורת הקבלה בפרט.¹⁵

4. שיא ההזדהות של המשורר עם הבלתי מצוי בעולם המוחשי בא לידי ביטוי בבית האחרון [בצירוף הבית השישי, האחוז בבית האחרון מבחינת הנושא].

בשני הבתים טמונה השאיפה להגיע לתחום הטראנסריאלי, שמתוכו תתאפשר הסתכלות כוללת, שיש בה כדי לחשוף את האמת הנסתרת מאחורי הכול. הווה אומר: השאיפה לכוון את העין להתבוננות עצמה, המתקיימת בדרך כלל על־ידי העין באופן בלתי מודע, ובאורח זה להגיע אל התחום העל־טבעי והעל־חומרי, או במילים אחרות: הרצון לפרוץ את גבולותיהן של העובדות הפשוטות כדי לעלות ולהגיע אל האמת המופשטת. העין השלישית של העיוור מסמלת את הדרגה העליונה של כוח האמת המופשטת. לכאורה נראית השוואה לשונית זו כפראדוקסלית, אך היא נתפסת כך רק מפני אי־יכולתנו להבין את מה שמצוי מעבר לנראה לעין. בעל האמונה במקור מטאפיזי, לעומת זאת, יחוש, באמצעות 'עינו השלישית של העיוור' באמת הנסתרת. הפראדוקס יעלה כחוויה ויהפוך ממנו ובו לחוויה אותנטית. העין השלישית של העיוור היא עין מיותרת לכאורה, אולם היא היא הכלי המטאפיזי של הראייה. העין של העיוור היא עין־האמונה, ואילו המטאפיזי הופך בזה למיסטי.

המשורר המיסטי מחפש את דרכיו, כאמן הלשון, להתגלות אלוהית. הוא מחפש את הסוד באמצעות הלשון. הוא שואף אל הקשר בין הנצחי (אייביקייט) לבין החומרי־הארעי (מיסט).¹⁶

הטרמת שואה כתוצאה של אמונה מוחלטת

השיר טראנסרעֶאלער אויטאָפּאָרטערט [בבואה עצמית טראנסריאלית] מאיר את נטייתו של המשורר למיסטיקה. לעיל עמדנו על סוג מיוחד של אמונה, הטעונה בדחף להגיע אל ההתגלות האלוהית. מושג ההתגלות הוא הגשר אל תורת הקבלה, לפיה כל התהוות קיומית מקורה באור אלוהי, בניצוץ מן הספירה העליונה, העשירית, ספירת 'כתר'. 'כתר' אינה השיא בסולם הבריאה אלא מקורה. היא 'המקום' ממנו נובעת העוצמה היוצרת את שאר העולמות, את תשעת העולמות התחתונים. לפי תורת הקבלה יש מתחת לספירת ה'כתר' שני עולמות נוספים הנמצאים מעבר לעולם הבריות, והם ספירת ה'חסד' וספירת ה'גבורה'. ספירת ה'חסד' היא ספירת הזכר ואילו ספירת ה'גבורה' היא ספירת הנקבה. אלה הם שני הכוחות המנוגדים, המושפעים ישירות מהאור האלוהי של ה'כתר', אולם אינם שלמים כמוהו. למעשה הם שרויים בהתעצמות נצחית זה בזה, אך הסדר האלוהי כופה עליהם להתאחד בשלב מסוים של הקרב. התאחדות זאת של הניגודים יוצרת ספירות חדשות, שהן פרי הזיווג הזה.¹⁷

המתח בין זכר לנקבה בעולמות העליונים נחוץ לקיום הבריות, שהרי שאר הספירות, כלומר שבעת העולמות התחתונים, מושפעות מן המתח הבלתי־פוסק וכל היצירה כפופה ומתחייבת מן החוקיות האלוהית. כל ה'ישים' נולדים בעקבות ההתעצמות בין כוחות מנוגדים. מדובר במלחמה מתמדת בין הכוחות הנ"ל. יתר על כן, היצירה הנולדת מן הקרב אף היא אינה מושלמת. תחילתה במלחמה ואף סופה במלחמה והרס (תשבי תש"ך: קמ-קמב). שלבים אלה בתורת הקבלה¹⁸ הם בעלי משקל רב ביצירת ההטרמה של אהרן צייטלין, והם גם חשובים לגיתוח שירתו אל ממדי העומק. מן הראוי לחזור ולציין: צייטלין, שהאמין בתורת הקבלה, ראה באדם יצור אלוהי. לקביעה זו שתי פנים: (א) האדם הוא בעל כושר לחיות בהתאם למקורו האלוהי, כלומר לקחת על עצמו אחריות מוסרית ולהגשים אורח חיים לפי המידות הטובות; (ב) האדם תלוי במקורו האלוהי ועל כן הוא מחויב כלפיו.

בתפיסה זו נראה הקשר בין קיומו הארעי של האדם לבין טיבו הדתי כבלתי ניתן להכחשה או לביטול. מצד אחד נתפס האדם כבעל רצון חופשי — ועליו 'לבחור' באורח־חיים 'אלוהי'. מאידך גיסא בולטת התלות של האדם בסדר האלוהי שבקיום כולו. אלה עמודי התווך באמונתו של אהרן צייטלין ומהם מתחייב מעין דואליזם רגשי. הרגישות תורמת ליצירתיות מוגברת. מכאן גם נובע הצורך לחיפוש בלתי־פוסק אחר ההתגלות האלוהית. על פי תורת הקבלה התגלות זו (המכונה 'גילוי אליהו') אפשרית בחייו של בן־אדם, מאחר שהוא עצמו מוצאו מן המקור האלוהי. ההתגלות עשויה להתרחש בשתי דרכים: (1) דרך הרס הקיים או (2) דרך נתיב האמונה באלוהים של האדם החי. הדרך הראשונה מחייבת את בחירת הרוע בחייו הארציים של האדם, וממילא דחייתו של האל, ואילו הדרך השנייה מחייבת אמונה באלוהים באורח בלתי מסויג ומוחלט.

בשיר פֶּאָר נישט גלויבן [בְּשֵׁל הַעֲרָר אָמוּנָה] בא הנאמר כאן לעיל לידי ביטוי חר. לאמור: *

עס האָט מיר געחלומט: אַ רויט שטיקל האַרץ
וואַרפֿט זיך אום אויף אַ תליה,
און ס'פֿאַרנאַכטיקט, און ס'ציטערט אַ שטערן
ווי אַ טרער אויף אַ וויע.

און ס'גייט דורך אַ מאַטראַס און אים ווונדערט:
דאָס האַרץ איז אַ ברודער
געוועזן דעם ים — און איצט הענגט עס גאָר אָן גערודער.

און אַ קצב־יונג קומט — און ער טוט
אַ צי פֿאַרן שטריקל:
ס'האָט די שמאַטע געמוזט אַמאָל זיין
אַ פֿריש שטיקל.

* השיר פורסם בקובץ כתבי אהרן צייטלין 1947: 28.

און אַ הפֿקר־פֿרוי נעמט עס מיט ווערטער
נישט־ריינע באַשמוצן:
פֿלייש צו פֿלייש איז ניט גלייך —
וואָס קען עס נוצן?

און אַ זילבערנעם פֿינגער ציט אויס
איינער פֿון אויבן,
ווייזט אויפֿן האַרץ און זאָגט שטרענג:
פֿאַר נישט גלויבן.

וַחֲלוֹם חֲלֵמָתִי: אֲמַצַת לֵב אֲדַמָּה
מִפֶּרֶפֶרֶת עַל גְּבִי עֲמוּד־תְּלִיָּה;
מַעְרִיב הַיּוֹם וְכוֹכָב רוֹמֵז־רוֹעֵד
כְּמוֹ דְּמָעָה עַל רִיס הָעֵינַי.

עובר חולף לו מלח ומשתומם:
הלב הן אַח הִיָּה
לתהום הַיָּם — וְהִנֵּה הוּא תְּלוּי כָּאֵן
לְלֹא מְשׁוּטִים.

גַּם נַעֲר־קַצְבִּים מְגִיעַ — תּוֹפֵס
מוֹשֵׁף בְּחֶבֶל:
אֲמַצַת סִמְרָטוּט זוֹ הִיָּתָה לְפָנַיִם
חֲתִיכָה בְּרִיאָה.

וְזוֹנֵת־רְחוּב פּוֹלְטֵת מְלִים
מְלַכְלָכוֹת וּמִשְׁמִיכָה:
בְּשֵׁר שְׂאִינוּ דוֹמָה לְבָשָׁר —
מָה הַתּוֹעֵלֶת בּוֹ?

וְאַצְבַּע שֶׁל כֶּסֶף מוֹשִׁיט
אֶחָד מִמְרוֹם,
עַל הַלֵּב מְצַבֵּיעַ, מַחְמִיר וְאוֹמֵר:
הֲרִי זֶה בְּשֵׁל הָעֵדֶר אֲמוֹנָה.

בשיר פֿאַר נישט גלויבן ניתנת לקורא אפשרות לחזות בתמונה שלמה של האסון
העתיד להתחולל כתהליך. אמנם אין כאן תיאור נרחב של כל שלבי האסון בצורות
התרחשותו השונות, אך עולה באורח ברור חזון השלב הסופי, מצב ההרס, וכמו
כן הרמז אל השלב הראשון, הנסיבות המניעות את התהוות האסון — העדר
האמונה של האדם. רצף החזון יוצר כאן מעין מסגרת 'סיפורית'.

במילים הפותחות את הבית הראשון יש מעין הקדמה וטעמה מפורש: המשורר רוצה להבהיר לקוראיו חלום בלהות אשר חלם. הקורא יודע שהוא שרוי לעומת צירוף דמיוני. נושאו המרכזי הוא הלב התלוי, וליתר דיוק, לא מדובר אפילו בלב שלם, אלא באומצת לב אדומה הנראית כמנסה להיחלץ ממצבה. הפירוט חשוב ביותר, מכיוון שהוא מצביע על היאוש המוחלט בו שרוי הלב. הוא חסר שלמות וגם אחוז בתלייה — ואין לו מוצא או אף תקווה להיחלץ. זהו השלב הקיומי האחרון שלו. אף על פי כן ניתן לגלות בתיאור המצב הזה אלמנט הנוגע לתהליך. הלב מתקומם ונלחם נגד גורלו. ההרס מגיע לשיאו עם רדת חשכת הלילה. החושך משמש מעין סמל לכיסוי מוחלט של הקיים, כיסוי שלא רק יבליע את מראהו של הלב אלא אף יעלים אותו כ'יש' חי. התנגדותו האחרונה של הלב אינה מעוררת אלא רחמנות ותו לא. העד היחיד לשלב ההרס הוא כוכב בודד, משל דמעה בודדת תלויה על ריס העין.

עם תחילת השיר בחלום נראה כאילו יש כאן יצירה בדיונית גרידא. הקורא נותר, במובן מסוים, תמים. ניצול עמדה זו של הקורא מאפשרת העצמתו של הרושם הסופי. שהרי ברגע שהקורא התמים, הרגוע עדיין — כי אין הוא מייחס את המתואר לעצמו — יגיע לבית האחרון של השיר, הוא ייאלץ לזהות את הלב ההרוס עם ליבו של אדם בלתי־מאמין, ואולי אף להזדהות עם גורלו של הלב הזה. גילוי הקשר בין גורל הלב לבין העדר אמונה הופך את החלום לבעל ממד חזוני־נבואי; נבואי — כי מדובר במפורש באמונה דתית באלוהים. שלוש השורות הראשונות בבית האחרון מרמזות בבחירות על התערבותה הישירה של הגבורה באמצעות תיאור פיגורטיבי פשוט: האצבע ממרום. הנוסח המחמיר של ההצבעה והמחווה של האצבע היא מעין סמל לתוכחה. בהזכירו את האחד ממרום מאפשר המשורר המאמין, החולם את החלום, להעלות פירוש חר־משמעי: אובייקט האמונה אינו אלא אלוהים. רק הוא זכאי לדרוש אמונה מן האדם ולהטיל עליו עונש על מריו.

חשוב מאוד להבהיר את מושג ה'עונש'. בשיר הזה מדובר בעונש אלוהי בלבד. המשורר מבשר את דבר העונש ומוסיף לו הסבר. אין הוא אלא חוזה, הנותן ביטוי לחזונו במילים. החזון ומשמעותו נובעים ממקור אלוהי לחלוטין. מה שנמסר באמצעות המשורר אינו נקבע על ידו. אין הוא מעלה את עצמו בחזונו לדרגה אלוהית והקול הגזר לא ממנו יוצא. להלן יעידו גם שירים נוספים, שהמשורר רואה את עצמו כחסר־אונים לעומת הנחזה על־ידי 'העין הפנימית' שלו. מסתבר אפוא, שהמשורר מתפקד כנביא, שליחו של אלוהים, כאשר שליחותו מוגבלת אל בשורת הכוונה האלוהית.¹⁹

כל אחד מן הבתים הבאים מוקדש לתיאור שלב אחר בתהליך. בבית השני מציין המלח את הלב התלוי כאחיו של הים. מושג 'הים' משמעותו ספציפית בתורת הקבלה. הים מייצג את השלמות, את הנצח. הוא שטח מואר במלואו על־ידי האור האלוהי.²⁰ בכך הוא עצמו הופך לסמל האלוהות. הלב הוא אחיו לשעבר. בבית השני מופיע נער־קצבים, שעניינו למכור בשר. ליבו של האדם יורד לדרגה הראשונה של ההשפלה. לא עוד עיקרו של אדם חי, אלא סתם אומצת בשר.

ההשפלה והבוז משתקפים בהשוואת הלב לסמרטוט. אין בו ערך. כאן מתואר שלב מתקדם בניתוקו של האדם מאלוהיו, אשר בו האדם אינו עוזב בלבד אלא ראוי לתארי גנאי. אמנם הגיגיו נובע מהרהוריו של יצור אנושי מן הירודים ביותר (נער קצבים), אך העובדה שלשיפוט של אותו אדם פשוט אודות זולתו (בעל הלב) יש תוקף מוחלט, נובעת מרצון אלוהי הקובע את כל המתרחש – ובוז הופך גם ממד הגנאי לאלוהי, ואינו נשאר בגדר תגובה אנושית גרידא.

בבית השלישי מגיעים ההשפלה והבוז לשיא ביטויים. הרמז מתגלה מיד בדמות אַ הפֶּקֶר־פְּרוֹי (זונת רחוב). גורלו של הלב (ליבו של הבלתי מאמין) להודעה על-ידי דמות זו באמצעות לשונה הטמאה. הכפשה נוספת למצב ההרס, שבשלב זה היא חסרת ערך ומשמעות,²¹ הופכת להשפלה הגדולה ביותר.²² לדמות השפלה יש זכות לשפוט שיפוט ערכי את הלב, ומשפטה אכזרי למדי: יש בשר ויש בשר, יש בשר חי (שלה) ויש בשר מת (של הלב) – ומעבר לזה אין שום משמעות. חוסר האמונה, אם כן, הוא השלב הקיומי הנמוך, אשר בו מבוטלת כל זכות לקיום אנושי; האמונה מוצגת כתנאי אקזיסטנציאלי לקיום האנושי.

לסיכום ניתן אפוא לומר שהשיר הנידון משמש רקע לתחושת אסון מתקרב, ששלטה באהרן צייטלין כאדם מאמין. הרס הקיום מקביל לאלמנט ההרס המופיע בתורת הקבלה. משמעותו העיקרית היא באפשרות לתיקון בעתיד.²³ ביטויים לאמונה זו בתיקון ובהכרח שבו כתגובה למצוי שאינו רצוי מפורט אף יותר בשירים אחרים (למשל בשיר 'הערט אַ חלום', די צוקונפֶּט, ינואר 1937, עמ' 1-2; וכן: 'ליד צו די שונאים', גלאָבוס 17, נובמבר 1933, עמ' 11; ו'ליד פֶּון טרייסט', די צוקונפֶּט, ספטמבר 1937, עמ' 515).

בדיון על המשמעות של הטרמת אסון קיומי ניתן להבחין בין אלמנטים ושלבים שונים, הבאים לידי ביטוי הן בתיאור התהוות האסון כתהליך והן בהבעת העוצמה והממדים של האסון. אפשר להבליט ולציין שלושה שלבים חשובים ביותר בין חוסר-האמונה, כנקודת מוצא להטרמה, לבין ההרס הקיומי המוחלט כנקודת הסיום שלה. כוונתי לשלבים הקשורים לרגישותו של המשורר כאדם מאמין ההופך לנביא ומנסה באמצעות יצירתו להתמודד עם תחושת-הידע שלו. והרי השלבים:

א. התבוננות המשורר אל המציאות והמודעות שלו לפער בין הרצוי (האלוהי) לבין המצוי (האנושי);

ב. הטחת ביקורת על המצוי והתהוות ההטרמה;

ג. הבעת ההטרמה כנבואה.

יתר על כן מצוי בשירת צייטלין אלמנט התקווה. מן הראוי לדרון בהתבוננות המשורר בעולם הריאלי ובהשוואה בין עולם זה לבין הרצון האלוהי הטעון ממנו ובו. אדגים את דברי בדיון על שלושה שירים: קבלה-ליד [1933], געשריי אויף אַ פֶּעלד פֶּאַרנאַכט, הויך רוֹפֶּט דער גאַט פֶּון די יידן.

והרי השיר קבלה-ליד [1933]* ותרגומו המילולי:

* פורסם בגלאָבוס, חוב' 17, נובמבר 1933, וארשה, עמ' 12.

ס'איז דער זיווג נישט גערֶאָטן
 דעם, וואָס ס'האָט זיך אונדז געדוכט,
 אַז מיר וועלן אין זײַן שאָטן
 רײַסן הימל־רײַנע פֿרוכט.
 שבתִי צבִי, דער בלינדער מלך,
 איז צו גיך געוואָרן קנעכט.
 נישט געווען איז ער צו הייליק
 און זײַן שרה — נישט צו שלעכט.
 נישט געווען איז ער דער פֿרימסטער,
 נישט געווען די פֿרעכסטע — זי,
 איז געוואָרן ביידן פֿינצטער,
 נישט געוואָרן קיינעם פֿרי.

מוז מען וואַרטן ביז דער העכסטער,
 ביז דער ריינסטער פֿון גאָטס זין
 פֿאַרט זיך מיט דער פֿרוי דער פֿרעכסטער,
 בויגט דעם חסד אײַן צום דין.

איך דער פֿינצטערער מזיניק
 פֿון אַ קעניגלעכן שטאַם,
 חלום דיך, דו לעצטער מאַן.
 וויילסט צום וויב אויס טומאה טיפֿסטע,
 טמא־תאוּהדיקסטע זינד.
 פֿלאַם אין נוקבֿא אָבער טריפֿסטו,
 טוסט איר פֿינצטערניש אַ צינד.

איצט, ווען ס'הערשן דיקטאַטאָרן,
 חלום איך דיין דיקטאַטור.
 טעג פֿון אומרו, טעג פֿון צאָרן
 טראָגן ערגעץ שוין דיין שפור.
 ערגעץ גייט שוין רוף פֿון רופֿן:
 גרייט ס'געלעגער אים צום שלאָף,
 גרייט דעם גוף פֿון אַלע גופֿן
 פֿאַר דעם מענטש פֿון יוד־קיי וואָוו!

[שיר קבלה [1933]
 לאַ עֲלֵה יְפֵה הַזְּוּג
 לְאִישׁ, שְׁנֵדְמָה הָיָה לְנוּ,
 שְׁבַצְלוּ נְצִלִיחַ

לְקִטּוֹף פְּרוֹת זָכִים כְּרִקִיעַ.
שִׁבְתִּי צָבִי, הַמֶּלֶךְ הַסּוּמָא,
הִפֵּךְ מִהָר מְדִי לְעֵבֶד.
הוּא לֹא הָיָה קָדוֹשׁ לְמְדִי
וְשָׂרָה רַעֲיָתוֹ לֹא הָיְתָה רַעָה לְמְדִי.
הוּא לֹא הָיָה אָדוּק בְּיוֹתֵר
וְהִיא — לֹא הָיְתָה חֲצוּפָה בְּיוֹתֵר.
הַחֲשִׁיק עֲלֵיהֶם עוֹלָמָם,
הַשְׁחַר לֹא עָלָה וְלֹא הָאִיר לְאִישׁ.

יֵשׁ לְחֻכּוֹת עַד אֲשֶׁר הִנְעֵלָה,
הַטְּהוֹר מִבְּנֵי הָאֱלֹהִים
יִדְוֹג עִם הָאִשָּׁה הַחֲצוּפָה בְּיוֹתֵר,
וַיִּטֵּה אֶת הַחֶסֶד לְצַד הַדִּין.

וְאֲנוּכִי, בֶּן־הַזְּקוּנִים הָאֲפֹלּוּלִי
מִן הַגֹּזַע הַמְּלֻכּוֹתִי,
חוֹלֵם עֲלֶיךָ, אֲתָה הָאִישׁ הָאֲחֵרוֹן.
אֲתָה בּוֹחֵר לְךָ אִשָּׁה מִן הַטְּמֵאָה הַעֲמֻקָּה,
בְּלֶהֱב אֲתָה מְנַטֵּף אֶל נִקְבוֹתָהּ
אֶת חֲטָא הַטְּמֵאָה וְהַתּוֹהוּ.
עֲתָה, בְּיָמֵי שְׁלֹטוֹן הָעֲרִיצִים,
אֲנִי חוֹלֵם עַל עֲרִיצוֹתֶךָ.
יָמִים שֶׁל מוֹעֵקָה, יָמִים שֶׁל זַעַם
נוֹשָׂאִים לְאִי־שֵׁם אֶת עֲקֻבוֹתֶיךָ.
אִי שֵׁם נִשְׁמַעַת קְרִיאַת הַקְּרִיאוֹת:
הֲכֵן אֶת הַמִּשְׁכָּב לְלִילָה,
הֲכֵן אֶת גּוֹף כָּל הַגּוֹפִים
לְמַעַן הָאִישׁ שֶׁל יוֹד־קִי... וְאוּוּ!

השיר מחולק לשלושה בתים. הבית הראשון והאחרון מוקדשים לתיאור המציאות העכשווית ואילו הבית האמצעי מהווה כעין חלק נפרד, המעלה לפני הקורא תמונה עתידית. זוהי נבואה לעתיד הרחוק, 'לאחר אחרית־הימים'. לא נתעכב עליה כאן.

בבית הראשון אנו ניצבים לפני עולם שלם של מרכיבים קבליים. ההווה מוצג באמצעות תמונה מיסטית, לאמור: הזיווג הבלתי מוצלח, שאינו אלא זיווג מיני של הגבר עם האשה. צייטלין מעלה משל מופשט באמצעות מרכיב מציאותי־טבעי, אולי מתוך כוונה לקרבו יותר אל דעת הקורא. כאיור משמשות שתי דמויות היסטוריות מוכרות בציבור היהודי, העשויות להדגים את התפקיד המופשט

בעימות של נקבה עם זכר. הווה אומר: שבתי צבי, משיח השקר בתולדות עם ישראל ואשתו שרה.

מתוך היחס בין שתי הדמויות הנ"ל עולים שני אספקטים מרכזיים: הזיווג האלוהי הבלתי-מוצלח והטבע הבלתי-מושלם של כל אחד מהם. מדובר באי-שלמות הן מבחינת הערכים החיוביים והן מבחינת הערכים השליליים. שבתי צבי מוצג כלא קדוש למדי ואילו שרה – כלא רעה למדי. לפי מושגי עולם הקבלה קשור הזיווג לתורה של יצירת ה'יש'. כפי שנאמר להלן בהערות 16 ו-20, מעלה הקבלה הסבר מיוחד אודות היווצרותם של שבעת העולמות התחתונים, המהווים את תחומי המציאות של הבריות. עולמות אלה ממוקמים מתחת לספירות חסד (הזכרין) וגבורה (הנקבית). הם נוצרו כתוצאה של שבירת הכלים העליונים, שמקורה במאבק קוסמי בין שני הכוחות המנוגדים המצויים באלוהות עצמה.²⁴ כך מתפרשת השכינה כצד נקבי שבאלוהים, שעם ישראל נתפס כמקביל ארעי שלה. מכל זה משתמע, שמקורם של שבעת העולמות הוא ב'מאבק בין המינים'. ואולם משמעות שתי הספירות הנ"ל לעולמן של הבריות היא בעובדה, שהקיום המתמיד מותנה בפיוס כשלב המסיים את מאבקם של הזכר והנקבה. היווצרות עולם הבריות מותנה אפוא במתח בין שני הכוחות המנוגדים, ואילו הקיום הנמשך בעולם מותנה בהתאחדות של הנקבה והזכר. זוהי חשיבות הזיווג, שטבעו אלוהי, והוא מותנה ברצון האלוהי.²⁵

מהו הזיווג הבלתי-מוצלח המופיע בשיר וכיצד מתקשר לכל זה הטבע הבלתי-מושלם? מתבקשת כאן הרחבתו של המושג הקבלי 'זיווג'. למושג זה תפקיד נוסף בהקשר היחס בין נקבה וזכר. לפי תיאוריה מיוחדת בקבלה חלה לידתו של המשיח מתוך זיווג ספציפי בין הזכר הטהור לבין הנקבה הטמאה.²⁶ טוהרו של הזכר וטומאתה של הנקבה חייבים להיות מושלמים, שאם לא כן, אף תוצאת הזיווג לא תהיה מושלמת, ותימנע לידת המשיח (השווה: תשבי תש"ך: 'הגאולה', קלט).

בהקשר הקבלי הזה ישתמע הבית הראשון כהתבוננות המשורר במציאות הסובבת אותו והערכתה באמצעות משל הזיווג הבלתי-מוצלח. המצוי אינו משקף את הרצוי; אלוהים עצמו נכשל בזיווגו של הזיווג. צייטלין מעלה כאן דוגמה היסטורית, הרומזת אל אחת התקופות והתופעות המייאשות והמאכזבות ביותר בתולדות עם ישראל. הוא מתכוון להשוואה ישירה בין מצב האנושות אז ועכשיו; מן הראוי לראות כאן ביקורת כלפי בני עמו של המשורר.

בשורות המסיימות את הבית הראשון נרמז הסוף החשוך והמר של הזיווג ההיסטורי. עולה כאן באופן זה – בדרך משל – ההטרמה של האפילה שתוטל על בני התקופה. מאחר שהזיווג ההיסטורי לא הוליד שום פרי – כך יתרחש בעולמם של בני-אדם, עתה כאז.

בבית האחרון ניתן למצוא הגדרה לטבעו של הזיווג הגואל המבליט את הנאמר כאן לעיל. בעוד שבבית הראשון מצביעה הדוגמה ההיסטורית על המצוי הסוטה מן הרצוי, הרי בבית האחרון ניתן לגלות התייחסות ישירה של הדובר בשיר אל תקופתו. הרמז הבולט לאקטואליות נמצא בשורה המציינת את שלטון הדיקטטור. יתר על כן, אחוזה כאן ההטרמה באורח הדוק אל מאורעות התקופה

ואווירתה: ימי מבוכה, ימי הזעם... מדובר בימי עלייתו לשלטון של היטלר, המתאפיינת על-ידי ביטול כל הערכים והתגברות מעשי סדום. הקבלה ליד מזכיר גם את בואו של המשיח בעתיד הרחוק. דווקא ימי המבוכה, ימי הזעם הם הסימנים המקדימים את בואו של המשיח. נרמז כאן מרכיב נוסף ממוצא קבלי: התקווה בעימות עם האסון. לתקווה הזאת בסיס מוצדק. הרי לפי תורת הקבלה טמונה בכל אסון, ממנו ובו, לא רק השמדה של הקיים אלא גם האפשרות להעלות יצירה חדשה ומתוקנת.²⁷

נפנה עתה אל השיר געשריי אויף אַ פֿעלד פֿאַרנאַכט*:

אַ שרעק צו קוקן,
ווי די לבנה שטעקט אַרײַן איר מעסער
דעם וואַלד אין רוקן.

די זון קאָן גאַרנישט העלפֿן.
פֿון הויכן הימל צום מערבֿ פֿאַריאַגט,
הענגט זי פֿאַרצאָגט איבער שוואַרצע כאַטעס
אויף פֿליגלען פֿון וואַלקן־אַש,
פֿליגלען ווי שמאַטעס.

פֿאַרטריבענע זון,
באַפֿאַלענער וואַלד —
און איך, אַ פֿאַרלוירענער ייד,
אין דער מיט.

פּלוצלונג הער איך אַ גוואַלד.

ווער שרײַט?
ער אַליין.
מע רופֿט אים גאָט.
גיב אַ קוק: אַזוי קליין
ווי די פֿאַרטריבענע זון
הענגט ער
צום אָונט צוגענאַגלט,
אַ באַטריבטער און אַ באַדרענגטער.

ער איז אַן עלנטער געבליבן,
דער מענטש פֿאַרקלאַפט פֿאַר אים די טיר.

* פּורסם בדי צוקונפֿט, ניו־יורק, ספּטמבר 1937, עמ' 515.

נשמות האבן אים פֿאַרטריבן,
ווי די טעכטער — דעם אַלטן ליר.
שריט ער איבער פֿאַרנאַכטיקע לאַנען,
שריט אַ געשריי אַזוי גוואַלדיק און פראַסט:
אדם, אדם, למה שבקתני?
מענטש, וואָס האַסטו מיך פֿאַרלאַזט?

וְזַעְקָה בְּשׂוּדָה לְפָנוֹת עֶרֶב
אִימָה לְהִסְתַּכֵּל
פִּי־צַד הַלְבָּנָה נוֹעֶצֶת סִבִּינָה
בְּגִבּוֹ שֶׁל הַיַּעַר.

וְאִין הַשֶּׁמֶשׁ מְסַגֶּלֶת לְעִזּוֹר.
רְדוּפָה מִמְרוֹם הַרְקִיעַ לְפִאתֵי מַעְרָב
הִיא תְלוּיָה מְדַכְדֶּכֶת מֵעַל בְּקִתּוֹת שְׁחֹרוֹת
עַל גְּבֵי כְּנָפִים שֶׁל אֶפְרָ־עֲנָנִים,
כְּנָפִים כְּסֻחֹבוֹת.

חֲמָה נִרְדֶּפֶת,
הַיַּעַר נִתְקַף —
וְאֲנִי, יְהוּדֵי אוֹבֵד,
בְּתוֹכוֹ.

לְפִתַּע אֲנִי שׁוֹמֵעַ מִהוּמָה.

מִי זֹעֵק?
הוּא עֲצָמוֹ.
קוֹרְאִים לוֹ אֱלוֹהִים.
הִבֵּט נָא: בַּה קָטָן
כְּחֲמָה הַנִּרְדֶּפֶת
הוּא תְלוּי
מִסְמַר אֶל הָעֶרֶב
עֲגֻמוּמֵי וְלַחוּץ.

הוּא נִשְׁאָר גְּלָמוֹד.
הָאָדָם טוֹרֵק בְּפָנָיו אֶת הַדֶּלֶת.
נִשְׁמוֹת גִּרְשׁוֹ אוֹתוֹ מִפְּנִיָהוּ,
כְּמוֹהֵן כְּבִנּוֹתָיו שֶׁל לִיר הַזָּקֵן.
וְהוּא זֹעֵק מֵעַל שְׂדֵמוֹת הָעֶרֶב,

זועק נוראות זעקה כה פשוטה:
אדם, אדם, למה שבקתני?
בן-אדם, מפני מה עזבתני?

לאלמנט נוסף הקשור לפער בין הרצוי למצוי ניתן לגשת מזווית ראייה קצת אחרת. בשיר געשריי אויף אַ פֿעלד פֿאַרנאַכט מתואר הניתוק בין האדם לאלוהים במישור אישי ביותר. יחד עם זאת יש בשיר הזה שפע של איורים מן הטבע המסמלים את היחס המקועקע, המוביל לאסון. אלא שאין התייחסות בשיר לתוצאת הניתוק, כלומר לאסון עצמו. הבשורה מוגבלת לתיאור הניתוק בלבד. מבחינה זו זהו שיר יוצא דופן במסגרת יצירת ההטרמה. בולט השימוש בו בלשון ציורית. הנושא המרכזי הוא בדידותו של אלוהים לאחר שהאדם עזבו. בדידות זו היא מצב של יאוש מוחלט וחוסר-אונים. יש כאן למעשה האנשה של אלוהים. בדידותו של אלוהים נובעת ממצב שנגרם על-ידי האדם, מכוחו של הרוע המוסרי המתבטא בהתנהגותו של האדם ויחסו כלפי הסביבה. כדי להציג את המצב הזה במלוא עומקו לפני הקורא, מעלה המשורר בתחילת השיר תמונת טבע מטאפורית לציון אוירת המציאות.

הבית הראשון מכניס את הקורא ישירות לאווירה מוגדרת של ערב, באמצעות התבוננות הדובר בתופעות הטבע. מלכתחילה מודע הקורא לעובדה, שהמראה מעורר אימה (א שרעק צו קוקן). אם כן, עולה כאן חיבור בין הערב לבין מאורע מסוכן — הלבנה תוקפת את היער. יש פה שלושה סמלים שדורשים ניתוח: לבנה, מעסער, וואלד (לבנה, סכין, יער). אין זה אלא מאבק בין שני כוחות, המסומלים על-ידי אלמנטים מן הטבע. הסכין הוא סמל האלימות והמלחמה המתרחשת לפנינו. הלבנה מייצגת כוח שמימי, ואילו ביער יש לראות את הכוח הארצי. אם כן, הכוח השמימי תוקף את הכוח הארצי ההופך לקרבן. אם נפנה מן המשל אל הנמשל, אזי ניתן לדבר על סכנה הנשקפת לעולם הקיום (היער הארצי), כאשר הכוח המטיל את הסכנה על העולם שלמטה מקורו בספירות עליונות יותר. בנוגע למציאות משתמע מכאן, שהקיום שרוי בסכנה מטאפיזית. המשורר רואה את העולם בדמותו של היער, הווה אומר: כקרבן מותקף. עתה ניתן להעמיק את הפירוש ולהעתיק את התמונה הניתנת לנו למישור המטאפיזי ממש, מטאפיזי בבחינת השקפתו של המשורר, דהיינו למישור הקבלי. נבחן פעם נוספת את שני הסמלים לבנה ויער. הלבנה מסמלת את הכוח הרע. נשאלת השאלה, מדוע דווקא הלבנה מסמלת כוח זה, ומצד שני, מדוע דווקא היער הוא הקרבן? אם נסתכל על המילים מבחינת המין הדקדוקי שלהן נגלה דבר מעניין. הלבנה היא נקבה והיער — זכר. אם נקביל עובדה זו לקבלה יהפוך המאבק בין הכוחות הטבעיים למאבק בין כוח הנקבה לבין כוח הזכר וכבר לעיל הארנו את טבעו הקבלי של ה'מאבק בין המינים', כאשר משמעותו המרכזית היא בתהליך ההרס לשם היווצרות החדש, המתהווה בעקבותיו כתיקון. בהתחשב בכל הנאמר עד כה ניתן לטעון, שכבר בבית הראשון של השיר יש ביטוי להטרמת האסון. בהמשך מתאר המשורר את השמש השוקעת, שמש הערב ה"בורחת מערבה" ("...צום מערב פֿאַריאָגט...")

שבהתעלמותה אין לאל ידה להשפיע על המתרחש במקום אותו היא עוזבת ("...קאָן גאָר נישט העלפֿן..."). בולטת כאן חולשתה המוחלטת של השמש לעומת המצוי תחתיה. המצוי עצמו מתגלה כשחור, כאשר השווארצע כאטעס (הבקתות השחורות) מייצגות את מכלול המצוי במציאות הארצית. חולשת השמש מודגשת על־ידי העובדה, שהיא כשלעצמה נמצאת במעמד בלתי יציב ("די זון... הענגט זי... אויף פֿליגלען פֿון וואַלקן־אַש... ווי שמאַטעס"). מושג האור מוביל אותנו שוב אל מישור הקבלה, ושם הוא הסמל האלוהי המובלט. ואמנם יוצר המשורר בשיר את התקבולת שמש – אלוהים. בחמש השורות האחרונות של הבית השלישי בולטת תקבולת זו למדי לאו דווקא מתוך השוואה ישירה בלבד (אַזוי... ווי... די... זון) אלא גם דרך חזרה על אותן המילים המתארות עתה את מצבו של אלוהים ("...הענגט ער..."). חולשתה של השמש, אשר תוארה קודם רק בצורת 'שתיקה' – כי הרי ניתן להבין את השורה "קאָן גאָרנישט העלפֿן..." (אינה מסוגלת לעזור) כהעדר ביטוי של השמש אל מול המצוי – מוצאת עתה, בתור 'חולשת אלוהים' ("...הענגט ער צום אַוונט צוגענאַגלט, אַ באַטריבטער און אַ באַדרענגטער"). אין זו אלא זעקה. זעקה זו שומע ומשמיע המשורר עצמו והופך ממנו ובו למתווך. אולם מדובר למעשה בתפקיד הנביא, העומד בין הרוח העליון (אשר במקרה זה מסומל על־ידי הכוח העליון הטוב, השמש הנרדפת) לבין הכוח הארצי (אשר הוא הכוח חסר העוצמה האמיתית של היער). בין שני אלו עומד המשורר־הנביא כבין שני קרבנות.

לפנינו ראי אותנטי המשקף את מצבו של המשורר עצמו, החי בתקופה שבה הוא עד לניגודים איומי העוצמה בין המצוי לרצוי. אהרן צייטלין רואה את עצמו כקרוע בין שני עולמות: עולם־של־מעלה ועולם־של־מטה, כאשר באופן חומרי הוא שייך לזה האחרון, אך באופן קיומי־מטאפיזי הוא שואף לראשון. חשוב הדגש על התלות שבין שני העולמות בתהליך ההידרדרות. המצוי הארצי־אנושי הוא כה מנוגד לרצוי האלוהי, עד שהכוח האלוהי עצמו נחלש. במישור הדתי־מטאפיזי משמעותה של ההידרדרות היא, שעזיבתו של האדם את אלוהיו (המצוי) גוררת בעקבותיה את עזיבתו של אלוהים את עולם הבריות שברא. במישור הקבלי מופיע בהקשר זה מושג הסתר הפנים.²⁸ זהו השלב הראשון לסלילת הדרך לכוח הרע ובכך לתהליך אסון, שיסתיים בהרס מוחלט. האסון אינו רצון אלוהים, אולם אין לו ברירה אלא לפנות עורף לאדם שטורק בפניו את הדלת ("פֿאַרקלאַפט פֿאַר אים די טיר"), השולל אותו לחלוטין. שלילה זו של מקור הקיום על־ידי הקיום עצמו זו סתירה אלוהית, שאינה יכולה להוביל אלא לאפוקליפסה. זה ידוע לאלוהים ומשום כך זעקתו: 'אדם, אדם, למה שבקתני?'

בשיר קבלה־ליד מתואר הפער בין המצוי לרצוי כתוצאה בלתי־מוצלחת של נסיון הגשמת התוכנית האלוהית; בשיר געשריי אויף אַ פֿעלד פֿאַרנאַכט מתואר הניתוק בין האדם לאלוהים כגורם לבדידות ויאוש האל – בשני השירים נבנה התיאור מזווית הראייה של המשורר. בשיר הויך רופֿט דער גאָט פֿון די יודן (אלוהי היהודים קורא בקול רם), לעומת זאת, מתוארת תגובת אלוהים עצמו לפער בין המצוי לרצוי. והרי השיר עצמו:

הויך רופֿט דער גאָט פֿון די יידן
צו אַ צווישן־דור, וואָס רוט
אויף הויפֿנס ליטעראַטור־מיסט:
גענוג האָסטו, דור, גערוט!
איך שיק דאָס אייביקע מעסער —
אַהער דאָס אייביקע בלוט!

וואָס מאַכט זיך מיין קרבן געשטאַרבן?
אומזיסט דער אַנשטעל, אומזיסט.
איך וויל נישט קיין טויט קיין פֿאַלשן;
שטאַרב — און ווער וואָס דו ביסט,
גרויס זאָל דער טויט זיך מאַכן
אויב ס'איז דיין לעבן מיסט.

דאָס מעסער איז ניט פֿון נעכטן,
דאָס בלוט איז נישט פֿון היינט,
עס קענען זיך בלוט און מעסער
ווי אַלטע גוטע פֿרײַנד.
דאָס מעסער איז ניט פֿון נעכטן,
דאָס בלוט איז ניט פֿון היינט.

דאָס אייביקע מעסער נאָ דיר
דערלאַנג דאָס אייביקע בלוט!
דיין מיסט פֿון ווערטער צינד איך,
וואָס דו האָסט אויף אים גערוט,
און ווייס: די דורות פֿאַרבינד איך
דורך בלוט, דורך בלוט, דורך בלוט.

פורסם ב'די צוקונפט', 1934, עמ' 576

אַלוהי הַיהודים קורא באַדיר

אַלוהי הַיהודים קורא באַדיר
אַל דור־הַבְּינִים, הַנָּח
על גְּבֵי עֲרֻמוֹת שֶׁל אֲשֶׁפֶת־סִפְרוֹת:
רַב לָךְ, דּוֹר, לְנוֹחַו
הַרְיֵנִי מִשְׁלַח אֶת הַסִּבִּין הַנִּצְחִית —
הַנָּה יִשְׁפֹּךְ נָא הַדָּם הַנִּצְחִי!

לְשֵׁם מַה מִתְחַפֵּשׂ קָרְבָנִי לְכַרְמֶנּוּ?
לְשׂוֹא הַעֲמַדַת הַפְּנִימִים, לְשׂוֹא.
אֵינִי רוֹצֵה בְּמוֹת מְזִיף;
מוֹת — וְהָיָה מַה שֶׁהֵנָּךְ,
יוֹסִיף לְךָ הַקְּמוֹת גְּדֻלָּה
אִם חַיִּיךָ אֵינָם אֶלָּא אֲשֶׁפָּה.

הַסְּפִין אֵינָה מֵאֲתָמוּל,
הָדָם אֵינּוּ מֵהַיּוֹם,
דָּם וְסָפִין מְכִירִים זֶה אֶת זֶה
כִּי־דִידִים וְתִיקִים וְטוֹבִים.
הַסְּפִין אֵינָה מֵאֲתָמוּל.
הָדָם אֵינּוּ מֵהַיּוֹם.

הָרִי לְךָ הַסְּפִין הַנִּצְחִית,
הֵב אֶת הָדָם הַנִּצְחִי!
אֲשֶׁפֶת מְלוֹתֶיךָ אֲנִי מְדַלֵּק
זוֹ שֶׁעֲלֶיהָ נִחַתָּ...
וְדַע: אֶת הַדּוֹרוֹת הָרִינִי מִחֶבֶר זֶה לְזֶה
בְּדָם, בְּדָם, בְּדָם.

מאפיין מובהק של השיר הוא לא רק בעצם הפנייה הישירה של אלוהים אל האדם, אלא יותר בצורתה. אלוהים קובע פה במפורש את הגורל המיועד לאדם ההורס את הקשר האקסיסטנציאלי שלו לאלוהיו. גורל זה יבוא לידי ביטוי בעונש אלוהי, כתשובה על הרוע האנושי השולט במציאות. ואולם אין זה עונש גרידא. אלוהים רואה בהידרדרות המוסרית־דתית של בני האדם את מותם כיצורים אנושיים. אולם במצב הנתון, ניתן למוות זה מובן מטאפורי בלבד, והוא שמעורר את התנגדותו של אלוהים. הוא רואה שהאדם גרם למעשה למותו הסמלי (של האדם) המנסה; אף על פי כן, הנסיון להמשיך ולהתקיים הוא בעיני אלוהים חסר משמעות. אלוהים דורש מהאדם עקיבות בקבלתו של המוות לא כמוות סמלי בלבד, אלא אף את הממד המוחלט־האמיתי שלו. יחד עם זאת הוא יודע, כי האדם לעולם לא ייכנע לחוקיות השמים. אלוהים צריך להיות אחראי שהנדרש יעשה, וכך נאמר במפורש בשורות 4–11.

הדור הנוכחי, המוצג כנח על גבי ערימות האשפה הספרותית, חסר כל שאיפות לגלות את המצוי מעבר לעולם החומרי שלו. הוא אחוז במציאות שלו עצמו ולכן הוא מתואר כנח על גבי היצירות שלו — יצירות שמתעלמות לחלוטין מהערכים השמימיים. הבשורה של אלוהים 'די למנוחה' הינה הד לחוסר המשמעות הקיומית שמאחורי המנוחה. כאן מתגלה ביקורת חריפה על עולם הספרות של אותה תקופה, עולם שלפחות בו רצוי היה שיהיה ביטוי למודעות מוגברת לאחריות

חברתית. אך לא כן המצוי. השורה הרביעית בשיר רומזת על שינוי חד שעתיד להתרחש. שתי השורות הבאות מתארות את השינוי הזה באופן ברור: אלוהים מוסר לאנושות את הסכין, תמורתו הוא דורש את דמה. אלוהים שואל לשם מה מתחפש קרבנו כמוהו כמת. מיד להלן מודגש חוסר הטעם שבמעשה כזה. איך להבין כל זאת? נשוב אל פתיחת השיר. אלוהים רואה את הדור נח. המנוחה, בעיני המשורר, היא ההסתפקות בספרות הריאליסטית השוללת את כוחות ה'מעלה'. מתוארת כאן אפוא תקופה של שקיעת האמונה. האמונה נשללת ואובייקט האמונה נפסל. במילים אחרות: האדם ממית את הקשר החי עם אלוהיו. ואולם מזווית הראייה של אלוהים המתה מדומה זו אינה מסמלת אלא המתה עצמית של האדם. בשאלה: 'וּאָס מַאָכַט זיך מִיַּן קַרְבֵּן גַּעֲשֵׁטֶאָרְבֵּן?' (לשם מה מתחפש קרבני לבר-מינן?) מובלטת בעייתיות זו באופן ספציפי ביותר. האדם הוא בן ישראל שאינו רואה את עצמו כחלק בשלשלת האבות, כבן העם הנבחר. הוא לא רואה את עצמו כ'קרבן אלוהים'. הקשר בינו לבין אלוהיו מנותק — מת. אלוהים, מצידו, מראה לאדם עד כמה הנסיון להמית קשר זה הוא חסר טעם. 'הקרבן המת' אינו יכול להתקיים — לא במובן המטאפורי ולא במובן הקיומי. הנימוק של אלוהים הוא: אם אתם גורמים להמתה דתית, אגרום להמתה אמיתית, משמע להשמדתכם (איך וייל קיין טויט קיין פֿאַלשן... — איני רוצה במוות מזויה). אלוהים מוכן, אם כן, לקבל את הכללים שהאדם הגדיר במציאותו ככללי מלחמה.

הרצון האנושי להילחם זה בזה דורש את כלי-הזין (הסכין). אלוהים מוסר את הנדרש, אולם מציין שיש לו מחיר. למחיר זה מסורת המקשרת בין כל הדורות: דם הקרבנות (דָאָס מעסער איז נישט פֿון נעכטן, דָאָס בלוט איז נישט פֿון הינט — הסכין אינה מאתמול, הדם אינו מהיום). בכך מודגש הקשר ההדוק בין השניים (עס קענען זיך בלוט און מעסער ווי אַלטע גוטע פֿריינד) נרמזת לנו למעשה שרשרת סיבתית, שתחילתה בכלי-זין וסופה באלימות מעשית המובילה לשפיכות דמים.

בבית האחרון ניתן הביטוי להטרמת השואה על-ידי אלוהים עצמו: מחיר מסירת הסכין הוא הרס הבריאה האנושית בהיותה תחנה למנוחת האדם הלא-מאמין. הגינוי האלוהי של היצירה הזו משתקף בכינויה על-ידו: 'אשפה של מילים'.

אולם שפיכות הדמים כשלב האחרון בתהליך האסון אינה נקמה אלוהית על אי-האמונה האנושית. שפיכות הדמים מהווה את האפשרות היחידה שנשארה כדי להחזיר את המצוי למסגרתו הרצויה. מתוך כך מסתבר הקשר הייחודי שבין אלוהים לבין עם ישראל: אלוהיו של עם ישראל לא יכול לוותר על הקשר הקיומי בין האדם לבינו. אמנם מוטב היה אילו קשר זה נבע מאמונה העוברת מדור לדור. אולם בעקבות הניתוק בין הדורות, מכיוון שהדור המצוי שולל את ערכי האבות, יכולה שמירת הקשר אלוהים-אדם להתממש רק דרך הזדהות עם האבות במישור אחר. זהו המישור של 'קשר דמים', כאשר הכוונה אינה למישור גנטי גרידא אלא למישור אמפירי-חוויתי. האדם של הדור הנוכחי חווה ויחווה את עוצמת האסון כמו הדורות שלפניו ודרך הנסיון ההיסטורי יחודש הקשר הקיומי העתיק לאבותיו

ולאלוהי אבותיו. הקשר בין בני ישראל לבין אלוהים מתברר כ'קשר דם', שאינו ניתן להימחק: "און ווייס: די דורות פֿאַרבינד איך דורך בלוט, דורך בלוט, דורך בלוט" (ודע: את הדורות הריני מחבר זה לזה / בדם, בדם, בדם).

הטרמה כנבואה ונחיצות האסון למען התיקון

המילים המסיימות את השיר 'אלוהי היהודים קורא באדיר' מביעות את ממד האסון. לעיל נרמזו הקשר בין האסון לתיקון, כפי שהוא משתמע מתורת הקבלה. עתה נתבונן ברעיון הקבלי 'אסון למען תיקון' ושילובו בשירי הטרמה של אהרן צייטלין. לשם כך נעלה שני שירים, שנכתבו באותה שנה — היא שנת המפנה ההיסטורי-העולמי 1933.

והרי השיר הראשון שכותרתו ביזער פֿרילינג (אביב זעוף).

פֿאַרטאָג בלאַנקט אויף דער הימל
ווי יונגפֿרוי־ליב אין באָד;
וואַלקן־פּידזשאַמעס ברוינע
טוט אָן פֿאַרנאַכט די שטאַט.

דינסטמיידן עפֿענען פֿענצטער
צו זינגערס אויף טונקעלע הייף;
די באַקן פֿון וויבער גלאַנצן
ווי רויזיקע שטיקלעך זייף.

פֿרילינג סענטימענטאַלער —
ווי אַ באַנאַלער פּאַעט —
באַפּוצט זיין לאַץ מיט אַ בלימל
און סקאַנדירט זיין אַלטן קופּלעט.

און יינגער ווערן קאַקאַטעס
און אַלפֿאַנסן ווערן צאַרט —
(און הונגער פֿאַרקריכט אין קוואַדראַטן
פֿון טונקעלע הייף — און וואַרט — — —)

און דער פֿאַראַניקייט דאַכט זיך,
אַז אַלץ איז טאַקע פֿאַראַן:
דאַמען אויף מאַרשאַלקאַווסקע
און דאַנסינג און רעסטאַראַן.

נאָר אויבן זינגט זיין טויט־ליד
דער פֿויגל אַעראָפּלאַן.
די שטאָט — זי הערט און הערט נישט
זיין געזאַנג צו ווייב און מאַן.

דער פֿויגל פֿון שטאַל — וואָס באַזינגט ער?
דעם טאָג, ווען די שטאָט־ערד קראַכט,
ווען תּוהו פֿאַרשלינגט איר פּראַכט —
איר פּראַכט די קראַנקע פֿאַרשלינגט ער.

דער פֿויגל פֿון שטאַל — וואָס דראָט ער?
איך הער, איך ווייס, וואָס ער דראָט.
די שטעט וועלן אומקומען אַלע.
די שטעט וועלן אומקומען אַלע.
ס'וועט שטאַרבן, שטאַרבן די שטאָט.

נאָביב זַעוף

לפֿנות בקר מזדהרים השמים
כגופה של עלמה במרחץ;
בענני פיקמות חומים
מתלבשת העיר לפנות ערב.

משרתות פותחות את החלונות
לקראת זמרים בחצרות האפלות:
לחיי נשים נוצצות
פחתיכות סבוך־ורדים.

האביב הסנטימנטלי —
כמוהו כמשורר בנאלי —
מקשט את דש בגדו בפרח
ומנעים את פזמונו הישן.

גנדרניות נעשות צעירות יותר
ורודפי־שמלות — עדינים יותר —
(והרעב נתבא בזחילה ברבועי
חצרות אפלות — ומחכה — — —)

לנמצאות נדמה,
שהכל אמנם נמצא:
גברות ברחוב מרשלקובסקה
באולמי רקוד ומסעדות.

ורק למעלה שר לו שירי-של-מות
בן-בנף האוירון.
העיר — שומעת לא-שומעת
שירתו לאיש ולאשה.

עוף הפלדה — על מה הוא שר שירה?
ביום בו אדמת העיר מתמוטטת
והתוהו בולע את תפארתה —
תפארתה החולנית הוא בולע.

עוף הפלדה — מה טעם איומיו?
אני שומע, אני יודע מה טעם איומיו.
הערים בלן תשמדנה.
הערים בלן תחרבנה.
מות תמות העיר.

בעימות המלים 'זעוף' ו'אביב' יש מתח סמוי. אביב מסמל פריחת חיים חדשה, עת התקווה, הצמיחה והיוולדות. אך כאן הוא מלווה בתואר 'כעוס', מזעיף פנים, המנוגר לאופי האביב. שם השיר המכיל בתוכו מעין סתירה בא להצביע על התפיסה המוטעית של האדם: מה שנתפס באופן קונקרטי-ריאלי כ'יפה' נחשב אוטומטית לאמת מוחלטת. גורמי לוואי אפשריים של אותה 'תופעה יפה', הנמצאים במישור העל-קונקרטי-ריאלי, העלולים להיות שליליים ביותר ובכך מנוגדים לטבע היפה של הנראה לעין, נשארים מחוץ לתודעתו של האדם. הוא מתעלם מהאפשרות שיכולה להתקיים אמת נוספת, מלבד זו שהוא קובע לעצמו. כך הוא יראה באביב רק את אלמנט החיים, שלא קשור כלל ל'זעוף' ולא יחוש את האמת המטאפיזית-מיסטית, שלפיה מה שנתפס כחיים, אינו אלא מיועד למוות.

בחלק הראשון (חמשת הבתים הראשונים) מתוארת המציאות ומודגשים כל מרכיביה החומריים, המאופיינים על-ידי רגשות התאוה הגופנית. שתי השורות האחרונות של הבית הרביעי: "און הונגער פֶּאַרקריכט אין קוואַדראַטן / פֶּון טונקעלע הייף — און וואַרט..." (והרעב נחבא בזחילה בריבועי / חצרות אפלות — ומחכה...) עד לשלב זה של השיר, כל המתואר הינו משל למציאות, הנתפסת על-ידי המשורר בהירדרדותה המוסרית. יחד עם זאת מוצגת המציאות כתמימה, בשל היותה בלתי-מודעת לקלקול שבה, המשלה את עצמה

בדבר ערכה האמיתי. שתי השורות המצוטטות לעיל פורצות את גדר התמימות הזו. פריצה זו נעשית 'דרך אגב' במאמר מוסגר – ובכך נראית הערה זו, כמיתממת, ממעיטה מנוראותו של הרעב, האורב בפינה נסתרת. הרעב אינו שולט בסביבה והיא אינה מחויבת לו, עדיין. אולם הוא אורב, ופה טמון החזון לעתיד. הרעב ממתין, כדי להתגלות ברגע מסוים. הרעב הוא הוא הגורם השלישי, שלא נראה לעין במציאות ה'יפה', והוא שיסלול את הדרך לאסון ולהרס. בנוגע לעניין ה'תפיסה המוטעית' מעניינות שתי שורות נוספות, הראשונות של הבית החמישי: "און דער פֿאַראַנְקִיט דאָכט זיך, אַז אַלץ איז טאַקע פֿאַראַן..." (לנמצאות נדמה, שהכול אמנם נמצא). בבחירתו בביטוי 'דאָכט זיך' מביע המשורר בבהירות את אשליית המציאות, שהיא היא האמת.

בשלושת הבתים האחרונים מתבלטת הטרמת האסון. הסמל הראשון הוא ה'אַערֶאָפּלאַן' שמשחק את תפקיד ה'נביא'. ואולם חשוב לציין בהקשר זה שלמעשה מופיעים בבתים שלפנינו שני 'נביאים'. הראשון הוא אמנם זה המעלה את הנבואה בצורה מקורית-בראשיתית – המטוס השר את שיר המוות – שיר הנבואה. ראוי לציין, כי לחומריות של נביא זה משמעות חשובה. מטוס נושא עמו גם משמעות של מלחמה, כך שנבואת ההרס מודגשת כפליים.

ה'נביא' השני הוא המשורר, היחיד שמודע למשמעות המטוס: "די שטאָט – זי הערט און הערט נישט / זיין געזאַנג צו ווייב און מאָן..." (העיר – שומעת לא-שומעת שירתו לאיש ולאשה). והוא מבאר לקורא: "דער פֿויגל פֿון שטאָל – וואָס באַזינגט ער?" (עוף הפלדה – על מה הוא שר שירו?) בתהליך הנבואה נוצרים אפוא שלושה מישורים: המשורר עומד בתווך – בין הבשורה השמימית (שבאה לידי ביטוי באמצעות עיצוב פיגוראטיבי: "...אויבן זינגט... דער פֿויגל... (ורק למעלה שר לו בן-כנף) לבין האובייקט הארצי של הבשורה – 'די שטאָט' (העיר) ו'די שטאָט-ערד (אדמת העיר). בשורה זו של אחרית-הימים מופיעה כפליים: בבית השביעי היא מתוארת כחזון גורלה של העיר הספציפית, בה מתבונן הקורא בעיני המשורר. עיר זו תתמוטט. פארה יבלע על-ידי התוהו ההרסני שיבוא: "[...] ווען די שטאָט-ערד קראַכט / ווען תוהו פֿאַרשלינגט איר פֿראַכט..." (ביום בו אדמת העיר מתמוטט / והתוהו בולע את תפארתה). בבית האחרון מתפרשת סמליותה של העיר הספציפית: אין היא אלא מכלול ערים, כאשר כולן, בדומה לה, מקועקעות – מכלול זה הוא הציוויליזציה כולה. הבשורה מתבררת כנבואת האפוקליפסה. התמונה של ה'תוהו' (וואָס) "פֿאַרשלינגט איר (דער שטאָט) פֿראַכט – / איר פֿראַכט די קראַנקע..." (הבולע את תפארתה – / תפארתה החולנית), בשתי השורות האחרונות של הבית השביעי, היא ביטוי מוחלט של הנבואה. תמונה זו מעבירה את הקורא לעולם הקבלה. מרכיבי התמונה הם סמלים קבליים. מושג התוהו מופיע כגורם ההרס בקבלה.²⁹ התפארת החולנית של העיר מסמלת את שלטון הרוע שבה. רודנות הרוע באה לידי ביטוי באמצעות מבנה לשוני: ניגוד אסתטי ברור בין זוג המילים 'פֿראַכט' (תפארת) ו'קראַנקע' (חולנית). ממשות האפוקליפסה, שמקורה על-טבעי, מוצגת בבית האחרון ללא רחמים. נבואה מוחלטת זו מעוררת בוודאי את שאלת הצידוק, כלומר מתבקש הסבר

למשמעות האפוקליפסה. ננסה להבהיר על פי אמונתו של צייטלין את ההכרח באפוקליפסה כשלב מקדים לתיקון האנושות. נעיין בהקשר זה בשיר פֵיר סטראָפֶן (ארבעה בתי־שיר).

ווער איז אונדז שולדיק, וואָס מיר קומען אום,
וואָס מיר קענען פֿון אונדזער לעבן גאַרנישט מאַכן?
אַן אויג וועט נאָך אין יאָרן הונדערטער אַרום
זיך אַנטרינקען מיט זון און קינדער וועלן לאַכן.

און ס'וועלן זיך נאָך וויזן הענט, וואָס שענקען
אַנשטאַט די הענט, וואָס הויבן די באַגעטן,
און אויפֿשטיין וועלן — גרויס אין זייער גאַרנישט־מער־געדענקען
נישט־הינטיקע, בוקאַלישע פּאַעטן.

דער, וואָס קומט אום, איז שולדיק. אונטערגאַנג איז שולד.
און שולד איז שטראָף. און שטראָף וועט אונדז נישט מיידן.
עס איז די מאָס פֿאַרפֿולט.
און וואָס אַ האַנט פֿאַרזייט — דאָס מוז זי שנײַדן.

אונדז וועלן גאַזן אויסווערגן. מיר וועלן ליגן אונטער אַשן,
און ס'גרינע דאָרף וועט ירשענען די טויטע ברכן.
אַ יונגער רעגן וועט די ערד די אַלטע וואַשן
און זאָכן וועלן רעדן נייע שפּראַכן —
און גאָט וועט נידערן און קינדער וועלן לאַכן.

גלאָבוס, נר' 18, דעצעמבער 1933, ז' 60

[ארבעה בתי־שיר]

מי אָשם לָנוּ, שְׂאֲנַחְנוּ נִסְפִים,
שְׂאִינָנוּ מִסְגָּלִים לְעֶצֶב וְלוֹ בְּמִשְׁהוֹ אֶת חַיִּינוּ?
מִקֵּץ מֵאוֹת שָׁנִים תְּרוּהָ הָעֵין
מִקֶּרֶן הַשֶּׁמֶשׁ וְיִלְדִים יִגְלָלוּ צְחוּקָם.

וְעוֹד תַּעֲלִינָה יָדִים נְדִיבוֹת
בְּמִקוֹם יָדִים נוֹשְׂאוֹת בִּידוֹנִים,
וְעוֹד יִקוּמוּ — גְּדוֹלִים בְּשִׂכְחָתָם הַמְחַלְטָת,
מְשׁוֹרְרִים שְׁלֵא־מֵהַיּוֹם שְׁלֵא מִכָּאן לֹא מַעֲבֹשׂוּ

מי שנספה אשם. שקיעה אינה אלא אשמה.
והאשמה היא ענש. ולא נמלט מן הענש.
נגרשה הסאה.
ומה שהיד זורעת — היא מכרחה לקצור.

גזים יחנקו אותנו. נשכב תחת הררי אפר.
הכפר הירוק יירש את הכרמים המתים
מטר צעיר ירחץ את האדמה הזקנה.
והדברים ידברו בלשונות חדשות —
ואלהים ירד יקרב וילדים יגלגלו צחוקם.]

שיר זה הינו אחד מן הקשים בשירי ההטרמה של אהרן צייטלין. הקושי נובע מהתיאורים שבו, המעוררים אצל הקורא בן-ימינו אסוציאציות ישירות לשואה. החזון של מוות-בגז ואפר המתים אינו יכול להיתפס היום באופן תלוש, כלומר ללא קישורים אסוציאטיביים למעשי הסדום של השואה. זה מקשה על הבנתה של כוונתו המקורית של המשורר בשעת כתיבת השיר. ואמנם, עלינו לנסות לנתח את השיר כשיר הטרמה, שנכתב בשנת 1933 בסביבה ובאווירה היסטורית-חברתית-רוחנית מסוימת. כדי לאפשר התקרבות מקסימלית לשיר, כיצירה עצמאית פרייזמנה, חובה להתרחק עד כמה שניתן מההווי של השואה. מובן מאליו, שלעולם לא נוכל להתעלם מעובדת השואה — והרי הדמיון בין תמונות השיר לאירוע ההיסטורי הוא זה שמשמש בסיס לתיאוריית ההטרמה בספרות. עם זאת, עלול הזיהוי הישיר של ה'כתוב לפני-כן' עם ה'מתרחש אחרי-כן' לעורר זעזוע מהביטויים הכתובים שחור-על-גבי-לבן. עקב זעזוע זה עלול הקורא לייחס למשורר כוונות מוטעות, כגון, צידוק השמדתם של שישה מיליון יהודים.³⁰

השיר מורכב מאוד. אמנם למראית העין בולטת בו בשורת ההשמדה ותיאוריה החריפים והעזים ביותר, אולם, למעשה, לפנינו שיר רבי-ממדים. אלה הן הרמות התימטיות של השיר, וניתן לחלקן לפי ארבעת הבתים — בכך טמונה, אולי, משמעות שמו של השיר. מצד שני יש לציין, כי למרות שכל בית עוסק ברמה אחרת, ובסופו של דבר יש בשיר ארבעה ממדים שונים, יש אלמנט משותף שעובר כחוט השני בשלושת הבתים הראשונים. בבית הראשון מאופיינת המציאות על-ידי מיתה המונית. מיתה זו מוגדרת באמצעות תמונה נוספת: "[...] מיר קענען פֿון אונדזער לעבן נישט מאַכן" (איננו מסוגלים לעצב את חיינו) — חיים חסרי ערך כמוהם כמוות. לדעת צייטלין אין החיים ללא אמונה אלא חיים חסרי ערך. על רקע עובדה זו ניתן להבין את מלות הפתיחה: "ווער איז אונדז שולדיק..." (מי אשם לנו) — את אשמת המוות המתעלל יש לחפש בתוך עצמנו בלבד, משום ששילתנו את האמונה נובעת מתוך החלטה עצמאית, מתוך רצון חופשי שלנו. פירוש זה המתחייב משאלת הפתיחה הופך אותה לריטורית ואפילו מגוחכת. השימוש בריטוריקה בהקשר כה רציני, כגון מוות, מרמז במידה מסוימת של תערובת רגשית של המשורר, של יאוש, מרירות והתנגדות ביקורתית. רגשות היאוש

והמרירות מוצאים ביטוי נוסף מיד בהמשך. צמוד לתיאור המוות עולה תמונת השלווה והאידיליה העתידית. ניגוד זה מבליט את שתי הרמות הראשונות המוצגות יחד בבית הפותח. האידיליה נמשכת, והבית השני כולו מוקדש לה. בשורות הראשונות עולה ההווה "[...] הענט וואָס שענקען אַנשטאַט הענט, וואָס הויבן די באַגנעטן..." (ידיים פתוחות להעניק לעומת ידיים אוחזות בכידונים). המסר העיקרי בבית זה הוא בואו של העתיד החיובי: "[...] און אויפֿשטיין וועלן – גרויס אין זייער גאַרנישט־מער־געדענקען / נישט־הינטטיקע, בוקאַלישע פּאַעטן" (ועוד יקומו – גדולים בשכחתם המוחלטת / משוררים שלא מכאן לא מעכשיו). נתבונן בבית השלישי, בו מוצגת הרמה השלישית. פעם נוספת עולה מושג האשמה, הפעם בליווי פירושו: האשמה הופכת לבת־זוגו של ההרס. מי שנופל קרבן להרס אין לראות בו קרבן אלא מי שנועד להיהרס משום היותו אשם בחוסר־אמונה. השרשרת הסיבתית הזאת מוצאת את המשכה בקשר שבין האשמה־החטא לעונש. קשר זה הוא בזהות: "שולד איז שטראָף..." (אין אשמה אלא עונש). האדם השולל את האמונה נסחף למעגל המוביל אותו מהאשמה דרך העונש להרס מוחלט. החוקיות במעגל זה משתקפת בקביעה: "[...] און שטראָף וועט אונדז נישט מיידן" (לא נימלט מן העונש). להלן מוסבר הצורך בעונש בכך, שגבול המקובל נפרץ, התהליך מוביל לקראת הגורל (ההרס). כאן ניתן לגלות מקבילה להשקפה הקבלית (או אף היהודית־הכללית) לגבי חירות האדם. האדם הוא בעל־רצון חופשי. תכונה זו מאפשרת לייחס למעשיו מצוות ועבירות. בזכותה יכול האדם להגיע לרמה אלוהית – בבחירה שלו בכוח הטוב. באותה מידה הוא יכול לוותר על כל ערך מוסרי ובכך לחייב את הכוח הרע. בין אם הוא יחליט לכאן או לכאן, הוא יהיה האחראי למעשיו – ואחריות זו היא המאפשרת שיפוט. חירות ההחלטה קשורה אפוא קשר הדוק לאחריות מעשית. 'מה שהיד זורעת – היא מוכרחה לקצור'. את הרמה השלישית ניתן, אם כן, להגדיר כטבעו וחובותיו של האדם. עם זאת, ניתן ברמה זו ההסבר המטאפיזי־פילוסופי להכרחיות האסון. כמו כן יש לשייך אותה לקבלה. שהרי לפי הקבלה יכולים להתקיים בעולם שינויים בעלי־ממדים אפוקליפטיים, מעברים מעולם הקיום לכליה של אותו עולם ודרך ההרס לעולם חדש בעל־תיקון.³¹ מעברים אפשריים אלה מתממשים רק כאשר כבר אין ברירה למצוי. או, במילים אחרות: כאשר המציאות מרוחקת כל־כך מהרצון האלוהי, עד כי אלוהים אינו מסוגל לשאת את צרותיה; בראותו שהמציאות בלתי־מודעת לכך, שהיא מסייעת לתהליך ההרס שלה עצמה, נאלץ אלוהים להסתיר את פניו בפניה – הסתר פנים זה מהווה את האפשרות היחידה להציל את עתיד הקיום. הסתר פני אלוהים גורם לנסיגה מוחלטת של שאריות הכוח הטוב – במציאות מוצא שלב זה ביטוי בנסיגה מוחלטת של האור. אחרית־הימים, שאליה יוביל מעתה הכוח הרע המשתלט על הקיום, באה עם התפשטות החושך ועל פני הארמה. בעזרת מטאפורות המופיעות בקבלה בהקשר ההרס למען תיקון³² על פי נטייתו של אהרן צייטלין לשאוב מתורה זו, ניתן להבין כיצד מסוגל היה המשורר להעלות על דעתו תמונות העולות כמתפרצות בבית האחרון: "אונדז וועלן גאַזן אויסווערגן. מיר וועלן ליגן אין אַש [...]" (גזים יחנקו

אותנו. נשכב מתחת הררי אפר). באמצעות תמונות אלו ניסה המשורר לתת ביטוי לאחרית־הימים האפוקליפטית המתקרבת, שהוא חש בה וחשש ממנה. הטרמה זו נקלטה על־ידי המשורר מתוך אמונתו הקבלית. ממקור דתי־מיסטי זה שאב אהרן צייטלין גם את הלשון בה ניסה לבטא את תחושותיו – שפת הקבלה, שבה האמין, נראתה בעיניו ראויה ביותר לתיאור הנדרש.

נחזור לאידיליה דלעיל. על רקע המאורעות האפוקליפטיים ניתן לתפוש אותה כמרכיב סרקסטי בשיר. אולם לסרקזם שני סימני היכר: יאוש ומרירות. היאוש נובע מאכזבה מפני חוסר התואם בין הרצוי למצוי, והמרירות – מחוסר תקווה. אולם זהו חוסר תקווה לתיקון, הווה אומר: חוסר אמונה. האומנם ייתכן שאהרן צייטלין כאדם מאמין ומשורר הרואה עצמו כמתווך בין הכוחות השמימיים לכוחות הארציים יכתוב שיר, הנשלט על־ידי סרקסטיות גרידא? נראה שעוצמת האמונה של המשורר סותרת את ההנחה הזאת. מוטב אולי להציע פירוש שונה ל'אידיליה'. בבית האחרון היא מתוארת כ'החדש המשכיח את העבר'. הפרשנות האלטרנטיבית תחבר את הנידון לסמליות הקבלית ובכך תשקף את העולם הפנימי של המשורר: דרך הצגת ההווה הרע שהופך לעבר הנשכח, והעתיד הטוב שהופך להווה היחיד, הולך ומתגלה מעגל של תקופות ודורות. טבעו של מעגל זה הינו רצף הקיום – וכמו מצויה בו תופעת החידלון. כך מצויה בו גם תופעת היש החי, כאשר השני טוב מהראשון. הפירוש המוכר מן הקבלה נשנה: החידלון למען ההיוולדות מחדש, ההרס למען התיקון. העובדה שיהיה 'לאחר אחרית־הימים' אינה סרקסטית, אף אינה לועגת לממד הטרגי שבגורל אחרית־הימים. העתיד הוא השלב המתוקן, הבא בהכרח בעקבות כל הרס. והכרח בואו של העתיד מקביל להכרח ההרס של ההווה המקולקל. אם כן, העתיד הוא שלב מבורך על־ידי אלוהים, וברכתו מוצאת את ביטויה הבולט ב'החזר פניו'³³ (אורו) לעולם הבריות: "אֶ יונגער רעגן וועט די ערד די אַלטע וואַשן / און זאַכן וועלן רעדן ניע שפראַכן – / און גאַט וועט נידערן און קינדער וועלן לאַכן" (מטר צעיר ירחץ את האדמה הזקנה / והדברים ידברו בלשונות חדשות / ואלוהים ירד־יקרב, וילדים יגלגלו צחוקם). כאן מתגלית הרמה הרביעית – התקווה לתיקון עתידי.

ה'שואה' בלשון הקבלה

בפרק זה אסקור בקצרה את לשון הקבלה ואותותיה בשירת הטרמה של אהרן צייטלין. על פי דוגמאות בולטות אחדות מתוך השירים 'הערט אַ חלום' (האזינו לחלום) ו'דאָקומענט' (תעודה)³⁴ ייעשה כאן נסיון להאיר את לשון הסמלים ולעמוד על משמעותה בנוגע להטרמת השואה.

התייחסות נפרדת זו למעמדה של לשון הקבלה במסגרת שירי הטרמה של אהרן צייטלין נדרשת על־מנת להצביע על כך, שאלמנטים קבליים חודרים לתוך שירת צייטלין בשני מישורים: במישור התוכני, בתחום הרעיונות והפירושים האכזיסטנציאליים ובמישור הלשוני, מבחינת השימוש במונחים מיוחדים השזורים בתורת הקבלה. מצד אחד מדובר במונחים המשמשים סמלים עצמאיים, ומצד שני

בקונסטלציות מיוחדות של מונחים אלה, ההופכות לתמונה בעלת־משמעות כשלעצמה. תמונות אלו בשירים דומות לעתים לאיורים המופיעים בספרות הקבלה. וכפי שבולט בתורת הקבלה השימוש בתיאורים פיגוראטיביים למען החיאת הנושא, וכך גם אצל צייטלין, מגביר השימוש בלשון ציורית את עוצמת ההטרמה בשיריו.

הערט אַ חלום
(רערזעונגען)

איבער רויכיקע רוינען — קאַלטער מולד.
ערד ליגט פּוסט.
מענטשנוואַרג — געקוילעט.

איבער רויכיקע רוינען — צוויי:
אַ הויכער שטרעמלדיקער ייד, אַ גאַליציאַנער
פֿון אַרום רישע אָדער קאַלאַמיי,
און קעגנאיבער —
אַ מלאך מיט אַ צפֿון־ליכט־געזיכט,
פֿאַרשטאַרט אין מאַיעסטעט פֿון וויי,
עלעגיש־טעאַטראַליש.

דער מלאך — אַן אַ ציטער.
אין פֿראַסט פֿון זינע פֿליגל שטייט ער
אַ געשמידטער.
נאָר דער צווייטער —
דער ייד פֿון אַרום רישע אָדער קאַלאַמיי —
גלייך צום מולד גייט ער
און זינגט זיך אונטער בשעת־מעשה.
מע דאַרף, זאָגט ער, איבער אַ ניש
אַנהויבן די מעשה.

נתפרסם בדי צוקונפט, ינואר 1937, עמ' 21

װאַזינױ לַחֵלום
(חזיונות)

מַעַל מְשׁוֹאוֹת עֲשׂוֹנוֹת — הַמּוֹלֵד הַקָּר.
הָאָרֶץ פְּרוּשָׁה רִיקָה.
גּוֹפֵי אַנְשִׁים — שְׁחוּטִים.

מַעַל מִשׁוֹאוֹת עֲשׂוֹת — שְׁנִים:
יְהוּדֵי גְבוּהָ, חָבוּשׁ שְׁטָרִימֶל, גְּלִיצְאֵי
מִסְבִּיבַת רִישָׁה אוֹ קוֹלוּמִי,
וּלְעִמָּתוֹ —
מִלְאָךְ שְׁפָנִיו פְּנֵי־אֹר־הַצָּפוֹן,
קְפוּא בְּהוֹד שֶׁל כָּאָב,
אֶלְגִּית־תִּיאָטְרָאֲלִית.

הַמִּלְאָךְ — לְלֹא רַעְדָּה.
בְּכַפּוֹר כְּנָפָיו נָצַב
כְּבוֹל.
אֶךְ הַשְּׁנִי —
הַיְהוּדֵי מִסְבִּיבַת רִישָׁה אוֹ קוֹלוּמִי —
נִגְשׁ יִשְׂרָאֵל הַמּוֹלֵד
וּמְזַמֵּר לוֹ תוֹךְ כְּדֵי כָךְ.
צָרִיךְ, הוּא אוֹמֵר, מִחְדָּשׁ
לְהַתְחִיל אֶת הַסְּפוּר.

נושא השיר 'הערט אַ חלום' (האזינו לחלום), הוא מפגש בין מלאך ליהודי לאחר אחרית־הימים. מפגש זה מוצג בארבע תמונות, כאשר התמונה המרכזית היא זו של המפגש גופא, ואילו את שלוש התמונות הנוספות ניתן לפרש כזוויות שונות של התמונה המרכזית. מן הראוי להצביע על האופי הקבלי של כל אחת מן התמונות.

בתמונה הראשונה, בבית הראשון, מתואר המיקום של המפגש — הן מבחינת הזמן והן מבחינת המקום. המיקום אינו משתמע מן התיאור המילולי, אלא דווקא מהתמונה, כלומר ממרכיביה. המצב הממשי מופנה לשלב קיומי מסוים: ההרס החומרי־ארצי־טבעי הגמור "[...] רויכיגע רוינען — קאַלטער מולד. / ערד ליגט פוסט [...]]" (משואות עשנות — המולד הקר / הארץ פרושה ריקה) — הוא השלב של ה'לאחר אחרית־הימים'. תמונת ההרס יוצרת תחושה של אֵין. את אופיה כפי שהוא מוצג על־ידי המשורר, ניתן לייחס ישירות לתמונה שמעלה הקבלה בהקשר אחרית־הימים. בספרות קבלית ניתן לפגוש תמונות דומות לזו. המרכיבים הבולטים בהן משקפים את שלמות ההרס באמצעות האלמנט הגולמי המשתלט לאחר הכליון — ההרס גורם להתחלה חדשה מנקודת האפס (הָאֵין).

בבית השני עולה מול עינינו תמונת המפגש. יחד עמה עולות שתי תמונות לוואי, כעין פורטרט. נפנה לתמונה הגדולה ונבדוק האם ניתן לייחס אותה, מבחינת תוכנה, לתורת הקבלה. אכן גם בקבלה מופיעה דמות של מלאך בהקשר של אחרית־הימים. זהו המלאך מטטרון³⁵, הוא יד ימינו של אלוהים, שר־הפנים, אשר אחראי לשינויים קיומיים בעולמות הבריות³⁶. מטטרון פועל למען גאולת האנושות

— אף-על-פי שנאלץ לפעמים לגאול אותה מעצמה. במקרה של אפוקליפסה תפקידו הוא להשפיע מלמעלה ולהיות עד לכליון. עצם פעולתו הגואלת מהווה מעין עונש, ומשום כך הסתכלותו מלמעלה מאופיינת על-ידי חוסר-רחמים. בשיר נמצא מלאך נעדר כל מעורבות רגשית: ...מלאך שפניו פני-אור-הצפון, / קפוא בהוד של כאב, / אלגית-תיאטרלית. / המלאך — ללא רעה. בכפור כנפיו ניצב / כבול. — זהו המעבר לפורטרט. על כל פנים, פורטרט זה של המלאך מזכיר מאוד את אופיו של המלאך מטטרון ושוב ניתן לשרטט קו המחבר בין התמונה העולה משירו של צייטלין לבין התמונה הקבלית של 'מלאך אחרית-הימים'. עברנו מתמונת המפגש לפורטרט מבלי שנייחס את הראשונה לקבלה. התייחסות זו תידחה לסוף הדיון. בשלב זה נבחן את הפורטרט השני — של היהודי. פירושו של פורטרט זה יאפשר מעבר ישיר לתמונת המפגש. בפורטרט של היהודי מודגשים שני דברים — מוצאו והליכתו לקראת המולד. פירושם מתקשר לאמונה הדתית בכלל ולתורת הקבלה בפרט. המשורר מניח שמוצאו של היהודי כ'גאליציאנער', יותר מדויק מ'רשע' או 'קאָלאַמיי' — שניהם מרכזים חסידיים מפורסמים במקובלים הגדולים שגרו בהם. מתגלה אפוא שהיהודי לעתיד, ששרד יחידי מן הכליון, אינו יהודי מאמין סתם, אלא יהודי עם מסורת מיסטית. ככל שמתחזקת אמונתו באלוהיו, כך חזקה בו יותר תקוות העתיד, וממנה נובע רצונו להתחיל מחדש כדי להמשיך בקיום האנושי — להמשיך בשלשלת האבות. תקווה ואמונה אלו מוצאות ביטוי יפה, כביכול בדרך אגב, בתיאור היהודי ההולך לקראת המולד (ראשית החודש החדש וברכתו) תוך כדי שירה. לשילוב 'המולד' כאן, בהקשר העתידי, רקע קבלי מובהק. ליל המולד הוא הלילה בו תהליך התמלאות הירח מתחיל מחדש. כשם שהמקובלים ראו בלבנה את השכינה האלוהית, שגורשה מעולם-של-מעלה וירדה לעולם-של-מטה, כך נתפס על-ידם תהליך התהוות הירח כתהליך השלמתה של השכינה. תהליך זה אמור להוביל לגאולת המשיח. מכאן נובעת סמליותו של המולד לעתיד חיובי. היהודי כשריד האחרון, המיועד להחיות את הקיום האנושי, מבליט בבירור את החשיבות שצייטלין ייחס לקיום עם ישראל. העמדתו דווקא של יהודי מול מלאך אחרית-הימים מחזירה אותנו לפירוש של תמונת המפגש, ולתורת הקבלה, לפיה תפקיד מיוחד לבן ישראל בקרב שאר האומות: עליו לגאול את האנושות.³⁷

השיר שנדון בו לסיום הוא שיר שנכתב כבר בשנת 1926 זמן רב לפני שנכתב הערט אַ חלום (האזינו לחלום). אירגון הדיון דווקא בסדר זה כוונתו להצביע על כך, שחוט ההטרמה שזור לאורך כל שנות ה-20 וה-30 ביצירתו הפואטית של אהרן צייטלין. אופיינית העובדה, שכבר בראשיתה היו עוצמת הלשון וממד החזון חדים, ברורים ומוחלטים. מן השירים שנדונו לעיל לא ניתן להסיק, שההטרמה בשירי צייטלין צמחה וגדלה בשלבים, ושבהתחלה היתה זו תחושה חלשה ובלתי קונקרטיית בלבד ורק במהלך הזמן היא התגברה.

דאָקומענט

(פֿון נײַעם לידער-בוך 'מײַן סידור')

פֿאַרשרײַב דיר, וועלט, אַ דאָקומענט!
אין צוואַנציקסטן יאָרהונדערט האָט געזאָגט דיר
אַ ייִדישער פּאָעט,
אַ זון פֿון מקובלים,
וואָס האָט צו דיר אויפֿן יריד
ווי אַ ציגײַנער-קינד פֿאַרבלאַנדזשעט מיט אַ ליד:

״געזען האָב איך אַ חלום!
מײַן חלום איז אַן אמת,
מײַן אמת איז די קירצסטע פֿון פּאָעמעס,
מײַן קירצסטע פֿון פּאָעמעס איז אַזאַ.
געשלעכט האָט דיר געשלאַכט,
געשלעכט האָט דיר געשלאַכט!
דין בלוט האָט זיך געגאָסן,
אַ וועלט, צוליב געשלעכט!
געשלעכט פֿירט אָן געפֿעכטן,
געשלעכט — דאָס איז געפֿעכט!
ווען אונטן קעמפֿן פֿעלקער —
קעמפֿט אויבן פֿרוי מיט מאַן,
דער דרויסן — מיטן דרינען,
מיט דאָרף־זיין — דער פֿאַראַן!
עס קעמפֿט דער באַרג פֿון דוכראַ
מיט נוקבאָס טיפֿן טאַל —
אַ וועלט, דו וועלט,
מען וועגט דיר
אויף דוכראַס און נוקבאָס שאַל!

דיינע אַלע געשיכטלעכע נעכט
און דיין איצטיקע העלסטע געשיכטלעכע נאַכט —
אַלץ צוליב געשלעכט!
געשלעכט האָט דיר געשלאַכט!
געשלעכט פֿירט־אָן געפֿעכטן,
געשלעכט דאָס איז געפֿעכט!
צוליב געשלעכט האָסטו געברענט,
געוואָרן גאַרנישט צום דערקענען
און וועסט נאָך שטאַרקער, שטאַרקער ברענען —
פֿאַרשרײַב דיר, וועלט, אַ דאָקומענט!

פורסם בליטעראַרישע בלעטער 137, 17.12.1926, עמ' 841

ותעודה
(מספר שירים החדש שלי 'מזין סידור')

רשמי, תבל, לך תעודה!
במאה העשרים אמר לך
משורר יהודי
בגם של מקבלים,
אשר תעה והגיע אליך ליריד
כילד-צוענים המשוטט ושר:

"ראיתי בחלומי!
וחלומי אמת,
והאמת שלי היא הקצרה בפואמות,
והקצרה בפואמות שלי היא זאת.
המזין הפיל אותך חלל,
המזין הפיל אותך חלל!
דמך נגר,
תבל, מפני המזין!
המזין מנהיג מאבקים,
המזין — הוא מאבק!
כאשר למטה נלחמים עמים
למעלה מתעצמים אשה עם איש,
רצוי נגד מצוי!
לוחם ההר של דוכרא
נגד הנאי העמק של נוקבא —
הו, תבל, הרי נשקלת את
בכף מאזני זכר ונקבה.

כל לילותיך ההיסטוריים
ואף הליל ההיסטורי הבהיר עכשיו —
הכל מפני המזין!
המזין הפיל אותך חלל!
המזין מנהיג מאבקים,
המזין הוא מאבק!
מפני המזין נשרפת באש,
אין להביר אותך יותר,
עוד תבערי ביתר שאת, ביתר עז —
רשמי, תבל, לך תעודה!"

בשיר דָּאָקוּמֵעֵנֵט (תעודה) מופיעים כל המרכיבים המאפיינים את שירת ההטרמה של צייטלין, כגון תיאור המציאות בשלב של מלחמה מתמדת, ביקורת על בני האדם כ'מייסדיה' של המציאות הזאת, ונבואה ברורה אודות הידרדרות הולכת וגוברת בעתיד, שתוביל לשריפת האדמה: "און וועסט נאָך שטאַרקער, שטאַרקער ברענען". המושג האחרון המופיע בשרשרת תהליך האסון יכול לשמש מעבר טוב לנושא הספציפי של פרק זה. השריפה הינה אלגוריה בעלת משמעות בהקשר הקבלי. כבר בספר הקבלי הישן ביותר, בספר הבהיר, מופיע אלמנט האש כאלמנט משמעותי הקשור לתורת הרע (תשבי, תש"ך: קמב). הוא נתפס כניגוד לאלמנט המים המסמלים שלוה ויציבות.

במערכת הספירות, המחולקת לשלושה קווים,³⁸ מעמדה של האש בצד שמאל, הוא צד השלילה, שבו ממוקמים גם הכוח ההרסני-חיצוני של השכינה וסמאל עצמו, כמלך המלכים הנפילים. האש מכילה בתוכה כוח ותנועת ההרס. הדינמיקה הבלתי־נשלטת שלה מגרשת ממכלול עשרת הספירות את ההרמוניה. זוהי תחילת התוהו. על רקע זה יש להבין את נבואת השיר. הכרזה על התגברות השריפה בעולם הינה הטרמה ברורה של אסון עתידי בעל ממד אפוקליפטי. כך מסתיים השיר. אם נעיין בתחילתו, נראה שגם בבית הראשון מצוי מושג, שהוא מונח קבלי טהור, שאינו דורש הסבר והמצביע על הזדהות ישירה של המשורר עם בעלי הקבלה. בשורה הרביעית מציג המשורר את עצמו כ"בנם של מקובלים". הבית האמצעי מתאר את המציאות הנשלטת בכוח הרע. תיאור זה נעשה בשני מישורים, כאשר הראשון הוא החומר־ריאלי (המין מנהיג מאבקים, המין — הוא מאבק). המישור השני המתואר בשמונה השורות האחרונות של הבית — והוא המישור המיסטי, אותו ניתן להבין תוך היעזרות בתורת הקבלה בלבד. מישור זה הוא מעין פרשנות למישור החומר־ריאלי. ההקבלה 'כאשר למטה נלחמים עמים — למעלה מתעצמים אשה עם איש' מציינת את היחס בין שני המישורים. מתברר אפוא שהמתרחש למטה יונק את משמעותו מהמאורעות למעלה, כלומר מהמתרחש מעבר למציאות החומרית של הבריות. התמונה המשתקפת כאן לקוחה בשלמותה מהקבלה. היא מעמידה לעינינו את המאבק בין דוכרא ונוקבא, בין כוחות הזכר והנקבה, הנובעים יחד מהאור האלוהי. לאחר שבירת הכלים³⁹ הגיעו ניצוצותיהם הבלתי־שלמים לעולמות התחתונים. אי־שלמות זו גורמת להעדר־איזון ולמתח הגובר בין השניים. נוצרת אווירה של מלחמה, מתח הגובר מתוך הצורך של כל אחד לחזור לשלב השלמות. מצב זה מנוגד לטיבו של הקשר המקורי בין השניים: השלמה הדרית על־ידי התאחדות (תשבי תש"ך: קלט, קמא-קמג).

"לוחם הקר של הזכר / עם גיא העמק של הנקבה — / הו, תבל, הרי נשקלת את כָּכָף מאזני זָכָר וְנִקְבָּהוּ" דברים אלה מצביעים על השפעה ישירה, בעלת ממד קיומי, של עולמות המעלה על עולמות הבריות. הדגשת השפעה זו בשיר באה לגלות לקורא שאין מציאות אנושית מבלי שיהיו לה שורשים על־ריאליים, דהיינו מטאפיזיים־דתיים. ומפני שהמציאות האנושית משקפת את המתרחש במקורה העליון, פה מובהקת תלותה בו. אולם אין זה הופך את האדם לקרבן, שהרי אם

כן, הוא לא היה אשם במצבו. ההיפך הוא נכון: הקבלה מצביעה על הדדיות הקשר בין שני העולמות — המעלה והמטה — באשר לאחר שבירת הכלים נשפכו חלקים של העולם העליון לעולם התחתון ונוצרה אפשרות למגע ישיר בין השניים. ניצוצות השכינה האלוהית חדרו לתוך מציאות הבריות, ואלו הם החלקים הפגועים של השכינה, הסמל הנקבי של האלוהות. אולם, במציאות פגומה הופכת השכינה לגבורה⁴⁰ המאופיינת על-ידי חומרה ללא רחמים. היא הופכת לכוח הרע. כוח זה עלול להשתלט על האדם ולפתותו. אולם אין האדם חסר אונים לחלוטין. הוא מסוגל לעמוד בפיתוי ולסרב לו. לכן הוא אינו קורבן. ואם ייכנע לפיתוי הנוקבא, יעשה זאת מרצונו החופשי. יתר על כן, כפי שמשפיע עולם המעלה על האדם, כך הוא גם יוכל להשפיע על המהלך השמימי ברגע שייכנע לכוח הרע. השפעתו תתבטא בהגברת הפגם שבנוקבא השמימית, שהרי מאז שירדה בחלקה לעמק החשוך של עולם-של-מטה, היא בעצמה זקוקה לתיקון. מקומה של הנוקבא הפגומה בעולם-של-מעלה הינו בספירת ה'גבורה', שניתן לפרשה כ'עמק' במערכת הספירות. כנגדה תופעל ספירת ה'חסד' המקבילה ל'בארג פון דוכרא' (הר של הזכר).

וכך מתבלטים הניגודים בשיר:

קעמפֿט אויבן פֿרוי מיט מאַן, /	וְלַמַּעֲלָה מִתְעַצְמִים אִשָּׁה עִם אִישׁ,
דער דרויסן — מיטן דרינען, /	הַחוּץ נֶגְדַּ הַפְּנִים,
מיט דאַרף־זײַן — דער פֿאַראַן!	רְצוּי נֶגְדַּ מְצוּי!

שני קווים מקבילים מקשרים את פֿרוי עם דרויסן, ומאַן עם דרינען, וכן נוצרת הקבלה כיאסטית בין 'החוץ' וה'מצוי' החובקת את ההקבלה בין 'הפנים' וה'רצוי'. מכאן משתמע: האלמנט הנקבי של האלוהות נמצא מחוצה לה ושולט בצורת ניצוצות השכינה במציאות. האדם נכנע לכוח רע זה והמצוי עצמו הופך כולו לרע.

כנגד זאת, עומד הכוח הטהור של הזכר, הכוח הפנימי לאלוהות. הוא הכוח הטוב הממוקם גם בספירת ה'חסד'. החסד מועמד במערכת הספירות כנגד הגבורה הנקבית, וכאשר המציאות נכפית על-ידי כוח הרוע, מתקיים המאבק העליון בין שתי הספירות הללו. אם כן, אסון שיבוא על פני האדמה לא יוכל אלא להיות בעל ממד אפוקליפטי — בשל המארג האקזיסטנציאלי בין מעלה למטה.

פנים-אל-פנים עם ההשמדה — התקווה

להלן תוצג משמעות התקווה, שמלווה אחרים משירי ההטרמה של אהרן צייטלין באופן בולט לעין. על-פי הדיון בשני שירים ייעשה נסיון להסביר את תופעת התקווה פנים-אל-פנים עם המוות.

בשיר ליד צו די שונאים (שיר לאויבים) מתרחק המשורר מבני עמו שהם בני תקופתו.

ליד צו די שונאים (זעכצן לידער)

און לאַנג וועל איך אַ סוד פֿאַרבלייבן יענער אומה
וואָס איז נישט ווערט איר גאָט און האָט אים נישט פֿאַרדינט
וואָס וועגן האָט זי ליב פֿאַרשאַלטענע און קרומע
און יעדן אָנזאָגער באַפֿאַלן אירע הינט.

נישט־גוים איר, אויף אַינער וויסטן לציטן יריד,
פֿון צונגען קרעציקע באַשפיגן און באַכראַקעט,
דריי איך מיך אום, פֿון לענדער נישט פֿאַראַנענע אַ ייד,
און טראַג די ווונדן מינע נאַקעט.

וואָס וויסט איר פֿון מיין ליד, איר גולמלעך פֿון טינט און דרעק?
האָט איר מיין פֿרייד געמאַסטן און מיין וויי געווויגן, שרעטלעך?
אַ דור, וואָס קומט, וועט אויסטיילן וואָס ליכט אין מיר, וואָס פֿלעק,
וואָס ייִדיש־קראַנק אין מיר און ייִדיש־געטלעך.

אויב איר זענט ייִדיש פֿאַלק, איר מוסרים, טינטלער, שרייער —
האָב איך אַיך פֿינט ווי גוים האָבן פֿינט אַיך.
פֿון דאָ, פֿון אַט דעם אָרט, אַ פֿלוק פֿון גאַל און פֿיער
דער ניבֿוהדיקער זון וואָס שיינט אַיך!

נאָר דער אין מיר, וואָס ווייס, ער ווייס אויך: אַרום אַינער
נבֿלה גייען טויט און ווונדער אויף געוועט.
כ'ווייס: אויפֿשטיין וועט אַ מאָל אַ יידן־דור אַ ניער
און צינדן וועט ער ליכט נאָך מיר, נאָך זיין פֿאַעט.

ער וועט מיר מינע קליינע שטרויכלונגען פֿאַרגעסן,
דעם אומזין פֿון מיין טאָג צוליב דעם טיפֿזין פֿון מיין נאַכט,
מיין שרייבן בריוו צו גאָט אויף נישט קיין אמתע אַדרעסן —
צוליב דער אָנונג, וואָס איך האָב געאַנט,
צוליב דער טראַכטונג, וואָס איך האָב געטראַכט.

וואַרשע, 17 נאָוועמבער, 1933

פורסם בגלאַבוס 17, נובמבר 1933, עמ' 11

שיר לאויבים

זמן רב עוד אשאר עטוי סודות בפני אותה אמה,
שאינה ראויה לאלהיה, והוא אף לא מגיע לה,
האוהבת דרכים עקלקלות מקללות
ונבחניה מתנפלים על כל מבשר.

אתם הלא־גויים, בירידכם הליצני והשומם,
שלשונות מצרעות הטילו בו רוק ולחה,
וגם אני מסתובב שם, יהודי מארצות שומקום,
ונושא את פצעי במערומי.

מה יודעים אתם אודות שירי, אתם גלמים של דיו וצואה?
כלום את שמחתי מדדתם, ואת צערי שקלתם, שדונים?
הדור הבא יבחין באור שבי, יראה כתמי,
יכיר ביהודי שבי, יבחין בין חולני לאלוהי.

אם עם יהודי אתם, אתם המלשינים, יורקי הדיו, זעקנים —
אני שונא אתכם בשונא אתכם גויים.
מכאן, מן המקום הזה, אלה אשלח של לענה ואש
אל זו השמש הנבוזת המאיכה לכם!

אך זה שבתוכי יודע גם יודע: סביב
נבלתכם רוקדים ומתערבים המות והנס.
אני יודע: קום יקום פעם דור יהודים חדש
ואף ידליק גרות אחר מותי, אחר משוררו.

הוא יתעלם מתבוסותי הזעירות,
את אי־הטעם של יומי — מפני הטעם המתוק של לילותי;
הוא יתעלם ממכתבי לאלוהים ללא פתבתו הנכונה —
מפני ההבנה אשר הבנתי,
מפני ההרהורים אשר הרהרתי.]

וארשה, 17.10.1933

התרחקות זו מוצאת את ביטויה בביקורת חריפה מאוד — המשורר משתמש למשל
במושג שיצר בעצמו כדי להבליט את חוסר־הזהות של בני עמו: הוא קורא להם
לא־גויים ובכך ברצונו להצביע על ה'נישט־יידישקייט' (לא יהדות) שלהם, — כי
הם מתעלמים ומכחישים את גורלם ומקורם האלוהיים. הוא אף מבקש לקרב

אותם יותר לגויים מאשר ליהודים. הוא מתאר את הדור הנוכחי כדור שאינו שווה להיות עם אלוהיה: "...יענער אומה, / וואָס איז נישט ווערט איר גאָט" (אותה אומה, / שאינה ראויה לאלוהיה). בשיאה של הביקורת בהמשך, מטיל המשורר על בני עמו ודורו את קללת האש — ויש להבין אותה כקללת השמדה ("אַ פֿלוך פֿון [...] פֿיער") (אָלָה של אש). גם המוות נזכר במפורש כגורל העם הנבל. ואולם, אזכור זה של המוות מלווה על־ידי אזכור הנס, ובכך הופך המוות לחלק מתמונת העתיד של עם ישראל. הנס שרוי כבן־זוגו של המוות. מוצגת כאן, אם כן, תמונת עתיד פרדוקסאלית כביכול. פרדוקס זה מוצא את פתרונו בהמשך: "כ'ווייס: אויפֿשטיין וועט אַ מאָל אַ ייִדן־דור אַ ניער / און צינדן וועט ער ליכט נאָך מיר, נאָך זיין פּאָעט" (אני יודע: קום יקום פעם דור יהודים חדש / ואף ידליק נרות אחר מותי, אחר משוררו). פה מפרש המשורר את טיב הנס. הדור החדש שיקום יום אחד הוא הוא הנס. חזון זה מביע תקווה עצומה: הדור החדש הוא הדור היהודי המתוקן, שיידע להעריך משורר מאמין כמתווך אלוהי. הערכה זו תתבטא באזכרת המשורר על־ידי הדור החדש. רק דור חדש זה בהיותו מתוקן בהערכתו את הנביא־המשורר, יהיה בעל־הזכות לשפוט אותו. אולם בשל היותו מתוקן הוא יהיה דיין צדק וירחם על כל יצירותיו הפחות אמיתיות — רוצה לומר, אלה שכשל בהן כנביא, אלה שמהוות אמנות 'עיוורת'⁴¹ ללא משמעות אלוהית. דור זה יסלח למשורר־הכתבן, משום שידע שהוא במהותו משורר־נביא. ניתן, אם כן, להגדיר את הדור החדש, אליבא דציטלין, כדור המשיחי לעתיד לבוא, הגואל את האנושות האפלה העכשווית.

בשיר ליד פֿון טרייסט (שיר הנחמה) מצוי רמז לתקוות כבר בכותרת.
והרי השיר כלשונו ותרגומו:

קאָפּ אונטער דונער זיצט איר שטום און הערט
דעם שטורעמס אָנרייט. וווּ איז דער פֿאַרמיטלער
צווישן שטורעם און פֿאַרריקטער ערד?

און איך צוגלייך מיט אייך — אין וואָלד פֿון יאוש —
הער מאַכטלאָז צו. נאָר ס'רעדט שוין וווּ נביאיש
אַ וואָרט אין ווייטן דרויסן: הוילט אַ היטלער —
אַ סימן, ס'איז שוין גרייט אַן אַנטי־היטלער.
דער שטן איז שוין דאָ — באַלד קומט דער אַנטי־שטן.
דער אַנטי־ייִד איז דאָ — באַלד קומט דער ייִד.
די נאָכט איז דאָ — איז נאָענט איר דערווידער.
די חיה ברילט? דאָס הייסט באַלד קומט מיין ליד.
די חיה פֿרעסט? באַלד וואָרף איך זי אַנידער!

פורסם בדי צוקונפט, ספטמבר 1937, עמ' 515

וּבְרֹאשׁ מֶרְכָן מִפְּנֵי הָרַעַם יוֹשְׁבִים אֹתָם אֲלֵמִים וּמְקַשְׁיָבִים,
לְדֹהַר הַסְּעָרָה. הֵיכָן הַמֶּתוּךְ
בֵּין הַסּוּפָה וְהָאֲדָמָה הַמְקַלְלֶת?

וְאֲנִי אֲתַכֶּם בִּיחַד — בְּיַעַר הַיְאוּשׁ —
מְקַשֵּׁב בְּאֵין אֹנִים. אֶךְ כָּבֵר מִשְׁמַעַת נְבוּאִית
מְלָה בַחוּץ הַמְרַחֵק: שׂוֹאֵג שֵׁם הַיְטָלֵר —
סִימֵן, שְׂאֲנִי־הַיְטָלֵר כָּבֵר מֶרְכָן וּמְזֻמָּן.
אִם הַשְּׁטֵן הִנְהוּ כָּאֵן — מִיָּד יָבוֹא אֲנִי־שְׁטֵן בְּעַקְבוֹתָיו
הָאֲנִי־יְהוּדִי הוּא כָּאֵן — מִיָּד יָבוֹא הַיְהוּדִי בְּעַקְבוֹתָיו
הַלְיָלָה כָּאֵן — קְרוֹב כָּבֵר נִגְוָדוֹ
וְהַחֲיָה נוֹהֶמֶת, הֵנָּה אוֹמֵר: מִיָּד יָבוֹא שִׁירִי:
כְּלוּם הַחֲיָה טוֹרֶפֶת? מִיָּד אָקוּם וְאֶפִּילָה לְדָרְאוּן!

האקטואליות של השיר מובעת באמצעות אזכור גלוי של היטלר. אך למרות השלטון של סמאל (שטן=היטלר) יש בעולם גם תקווה: להיטלר קיים בן-זוג אשר מהווה את כוח האיזון לרוע ההרסני של היטלר. "הוילט אַ היטלער / — אַ סימן, ס'איז דאָ שוין גרייט אַן אַנטי־היטלער. / דער שטן איז שוין דאָ — באַלד קומט דער אַנטי־שטן" (שואג שם היטלר/ סימן, שאנטי־היטלר כבר מוכן ומזומן. / אם השטן הנהו כאן — מיד יבוא האנטי־שטן בעקבותיו). הדגשה זו של כוח האיזון החיובי היא ביטוי חזק לאמונתו של המשורר בתיקון עתידי — ואמונה זו הופכת לתקווה המקלה עליו להתגבר על המציאות האפלה. שתי דמויות גואלות בעתיד מתבלטות: דמות היהודי ודמות המשורר, ולמעשה הן הן מוקד כל תפישת העולם של אהרן צייטלין. הרי כיהודי בעל אמונה דתית עמוקה הוא מאמין בתפקידו המיוחד של עם ישראל כעם המשיח הגואל את האנושות כולה. ואילו כמשורר החי מתוך כוחות היצירה ובתוכם, הזקוק לשפה ובו בזמן מרגיש את מוגבלותה ביחס לעל־ממשי, שבו הוא מאמין אמונה שלמה. הוא מאמין בדרך אחת ויחידה בה יוכל לבטל את סתירת קיומו כמחפש את אלוהיו על־פי אותיות ומילים. הדרך היא: להקדיש את היצירה המפעפעת ממנו ובו לנבואה. עליו להתגלגל ממשורר לנביא — בכך ראה אהרן צייטלין את האפשרות לגשר בין העולם התחתון למקורו: האין־סוף. צייטלין האמין בגשר זה ומתוך אמונה זו, שבעיניו היא בלתי־ניתנת להפרכה רציונאלית בתוקף היותה אמת מוחלטת, נובעת התקווה אל נוכח הטרמת ההשמדה.

הערות סיכום

במסה זו ביקשתי להראות עד כמה הדוק הקשר בין שירת ההטרמה של אהרן צייטלין לאמונתו כיהודי, ובמיוחד לאמונתו בתורת הקבלה. הטענה המרכזית היא, שאין להבין שירה זו אלא על רקע העולם הפנימי של המשורר. עולם פנימי

זה מאופיין, בראש וראשונה, על-ידי השאיפה ליצור קשר בין אלוהים לבין בני האדם. צייטלין עצמו ראה בקשר זה תנאי אקזיסטנציאלי לאנושות. בניגוד מוחלט לאמונה זו עמדה בפני אהרן צייטלין האיש המציאות שבין שתי מלחמות העולם. תקופה זו נתפשה על-ידי צייטלין כתקופת השקיעה האנושית. מצד אחד, היתה זאת תקופה לאחר 'התנסות' במלחמת עולם, על זעזועיה וקרבנותיה. מצד שני, היתה זאת תקופה של 'בראשית', בה נדרש סידור חדש של המציאות, של מדינות, עמים וחוקים בכלל, ושל זכויות אדם ואורחות-חיים בפרט. מעין תקופת תוהו אי-יציבות זו סללה את הדרך להידרדרות חברתית-פוליטית. בעיני צייטלין זוהי הידרדרות דתית אותה הוא דוחה בשל אמונתו החרורה יסודות קבליים.

חוסר-האמונה מהווה ניתוק, שהוא פגם באנושות עצמה. עקב פגם זה אין האנושות יכולה להתקיים בשלווה, אלא היא גוררת עמה כוח הרסני, המוביל להשמדתה. זוהי מסקנתו של צייטלין כיהודי מאמין, ואותה הוא מביע בשירתו כמשורר. משורר אינו יכול לשתוק ולהיות עד אילם למתרחש, אלא עליו למלא תפקיד של נביא. הוא חוזה נבואה. נביא ששורשי נבואתו אחוזים בזיקתו ההדוקה לקבלה.

בתוכן הנבואה בולטת למדי תחושת ההשמדה המתקרבת של העם היהודי — הטרמת השואה. אולם, מידה של חשיבות נודעת גם לצורת הנבואה, ללבושה המטאפורי-סמלי. כאן מתגלה דבר מרכזי בהוויה המיסטית של המשורר אהרן צייטלין — המאבק בין כוחות הרע והטוב מוצג לעיני הקורא כתמונת המאבק בין שני המינים האנושיים, נקבה וזכר. נקודה זו היא היא נקודת המוצא לתורתו הנבואית של צייטלין. ברצוני להתייחס למאמר-מפתח שנכתב בנושא זה על-ידי צייטלין עצמו — וּשְׁמוּ 'מֵאן, פְּרוֹי און שְׁלֶאָנְג' (צייטלין 1924). המעניין הוא שבדבריו במאמר זה יוצר צייטלין קשר בין שלושת המושגים 'טויט' (מוות), 'געשלעכט' (מין) ו'ציוויליזאַציע'. במקום אחד הוא מציג את השלושה בסדר שונה, ואולי באורח מתאים יותר: 'ליבע' (אהבה), 'אַנטוויקלונג' (התפתחות/קידום האנושות) ו'טויט'. מושגים אלה מהווים מעגל נצחי של הקיום האנושי ופירושו, שבאמצעות האהבה המיוצגת על-ידי האשה, מתאפשרת ההמשכיות של הקיום האנושי, המובילה להתפתחות האנושות בתוך החברה, כאשר סופו של כל שלב באותה התפתחות הוא מותו של הפרט. האשה, אם כך, הינה סמל הכוח הרע כאשר היא זו הפותחת במעגל התמותה. מובן שמקורה של אותה משמעות 'שליטת' של הנקבה הוא כבר במעשה החטא הקדמון — פיתוי אדם על ידי חווה. כאן מכניס צייטלין את אדם (הזכר) כקרוב למעגל הקיומי של האנושות. מאז נבנע לפיתוי של חווה נמשך גם הוא לצורת התקיימות סופית, וזאת יש להבין כ"נמשך בעולם-של-מטה, עולמם של בני תמותה" — עולם טמא, הנשלט בכוח הרע והמרוחק מעולם האלוהי של מעלה. שניהם, אדם וחווה, מגורשים מגן-עדן, חווה ככוח גורם — ואדם כ'תופעת לוואי'. חווה חיפשה את דרכה התרופה, ואילו האדם נידון לחפש את דרכו חזרה למעלה אל הטהור. כאן מתחווה הדואליזם השזור בשירתו של צייטלין.

אך לא בדואליזם זה תם מסר המשורר. זיהוי הנקבה עם הרע אינו פשיטא.

בנקבה עצמה, ממנה ובה, מתקיים פיצול הכוחות. היא אמנם הביאה את האנושות באופן מעשי אל המוות, אולם, מצד אחר, בעזרתה מתאפשר קיום מתמיד של המין האנושי, קיום המתחדש לעד. כך שאין הנקבה "חוטאת" בלבד – בהוציאה את אדם מעולם-של-מעלה היא הבטיחה לו התפתחות נצחית ובלתי-פוסקת של מינו. האנושות איננה, אם כן, מוות בלבד אלא גם חיים וקידום. חווה הנקבה הינה הכוח הארצי המעניק צורה לחיים ומאפשר בכך את הקיום החומרי בעולם-של-מטה. אדם, קרבנה כביכול, מייצג בשאיפתו ל'חזרה בתשובה' את הכוח הרוחני.

צייטלין מתאר את ההתנגשות בין שני הניגודים כהכרחית להנעת ההיסטוריה האנושית – מתוך מאבק ביניהם נוצרת התנועה המתמדת של הקיום האנושי, דור מת דור בא. וברמה המיסטית מדובר כאן במאבק המהווה איזון אקזיסטנציאלי בין עולם-של-מטה ועולם-של-מעלה ומסביר את ההתהוויות וההתרחשויות בעולם-של-מטה. צייטלין מציין במפורש את העובדה, שלסוד הבריאה הזה מודעים רק בריות בודדות – המיסטיקנים והמשוררים.⁴² ואת הסוד עצמו הוא מלביש במילים הללו: "די וועלט אַלס מאַן און פֿרוי – און אַזוי זעט עס טאַקע – [...]. דער זוהר" (העולם כאיש ואשה – / וכך אמנם רואה את זה ספר הזוהר).

שני הכוחות אינם רק מנוגדים זה לזה אלא משפיעים זה על זה והשפעה זו הינה הדדית. זאת אומרת, שהטוב מסוגל להשפיע על הרע. בכך טמונה כאן כל משמעות האמונה הקבלית של המשורר: מכיוון שמקורה של הנקבה באלוהות יש לראות בה ניצוץ ארצי של הנוקבא האלוהית. לניצוץ זה, אם כן, יש בהחלט פוטנציאל לתיקון – תיקון שניתן לבצע רק על-ידי הכוח הטוב הנמצא 'למטה' והוא כוח הזכר, ניצוץ הזרע האלוהי. התיקון אינו בגדר האפשרי בלבד אלא הינו נחוץ כדי להימנע משלטון הרע הנקבי למטה, שהרי במקרה של שלטונו המוחלט יוכל הוא אפילו להשפיע לרעה על הנוקבא הטהורה של מעלה – כלומר לבטל את השגחתה על עולם-של-מטה. מקרה זה יוביל בהכרח להרס קיומי של העולם. מתברר אפוא שהזכר למטה הינו כלי-עזר לאיזון בין הנקבה הארצית ומקבילה האלוהית. איזון זה הכרחי להמשכיות הקיום האנושי: "די אונטערשטע פֿרוי איז נאָר אַ רינגל אין דער קייט פֿון נוקבא אין דער קייט פֿון אייביק פֿרוי־ישן. אַ קייט דאַרף זײַן גאַנץ, טאָר נישט אין ערגעץ איבערגעריסן ווערן". (האשה-של-מטה אינה אלא חוליה של נוקבא בשרשרת הנשיות הנצחית. שרשרת מוכרחה להיות שלמה, אסור שתינתק בשום מקום – צייטלין).

האיזון הינו איזון אקזיסטנציאלי. זוהי נקודה שדרכה נגיע ישירות לתוכן הנבואה של המשורר – לאפשרות הטרמת אסון קיומי-אנושי בכלל, והטרמת השואה של העם היהודי בפרט. המקבילה בין השכינה לכנסת ישראל מובילה ישירות לפירוש ספציפי של הדברים: האיזון בין עם ישראל לאלוהיו (הנוקבא האלוהית) חייב להתקיים – אם לאו, תבוטל ההשגחה האלוהית על עם ישראל וגורלו יהיה הרס קיומי – השמדה. האיזון יכול להתקיים באמצעות אמונה מוחלטת בלבד, דרך אורח-חיים המותאם לה ובעזרת שליח אלוהי, שיבשר את תורת האמונה ובכך ידריך את בני עמו. 'כלי-עזר' זה הוא המשורר-הנביא. סבורתני שהמאמר הנדון כאן מבהיר מעל לכל ספק את מרכזיותה של

האמונה הקבלית של אהרן צייטלין בהקשר של שירתו בכלל ושירת ההטרמה שלו בפרט.

בסיום דברי רצוני לצטט את דברי המשורר, הנראים לי עמוקים ואמיתיים במה שנוגע להבנת יצירה ויוצרה, לאמור: "צו באַנעמען דעם תוך און סך־הכל פֿון אַ מענטשנס לעבן איז נויטיק קודם־כל צו זוכן יענע איבערלעבונג, וואָס איז אויף אַזוי ווייט צענטראַל, אַז פֿון איר ציען זיך אַלע פֿעדעם צו זײַן עיקר־דיקן מהות".⁴³ (כדי לרדת לעומקו של סך־הכול בחיי אדם דרוש קודם־כול לחפש אחר אותה חוויה, שהיא מרכזית באותה מידה, עד כי נמשכים ממנה כל החושים אל מהותו העיקרית).

הערות

- 1 המלה 'הטרמה', שתופיע פעמים רבות במאמר זה מוגדרת לקסיקאלית כלהלן: א) גילוי רצון במחשבה, קביעת עמדה, משאלת־לב (יעקב כנעני תשכ"ב); ב) הקדמה, קביעת יחס ודרך התנהגות מראש (אבן־שושן תשמ"ח). במילונו הגדול של אליעזר בן־יהודה אין המלה מופיעה. במאמר זה הוראת המלה תבוא בבחינת מונח טכני הבא להגדיר את התופעה הספרותית של נבואת־לב, שמקורה בתחושה קונקרטיה של אסון רב־ממדים המתרגש לבוא. מבחינת איכותה הפסיכולוגית ניתן לשייך תחושה זו במידה מסוימת למושג 'אנטיציפאציה'. במאמר זה תיוחס ה'הטרמה' לתחושה, ואילו כתיבת שירי הטרמה — כפעולה מתוך אנטיציפאציה. המונח עדיין לא נקלט בתורת הספרות ומחקריה. כאן ישמש המונח את המשמעות, שטבע בה פרופ' יחיאל שינטוך מתוך כוונה למצוא מלה קרובה יותר לציון מהות התופעה.
- 2 קביעת סייג זה מבוססת על עלייה בכמות השירים, שנושאם תחושת האסון המתרגש ובא. עלייה זו אופיינית ליצירה בשנות העשרים, ובעיקר בשנים 1920–1923, בהן פורסמו הפואמות שאַטנס אויפֿן שניי (צללים על פני השלג) של אהרן צייטלין, מעפֿיסטאָ של אורי צבי גרינברג, וכתשובה ל'מעפֿיסטאָ' — מטטרוֹן של אהרן צייטלין. בפואמות הנ"ל ניתן להבחין במפנה הספרותי של התימטיקה בכיוון תחושת האימה.
- 3 מן הראוי לציין בעייתיות מסוימת האחוזה בשימוש במונח 'הטרמה' בהקשר של השואה ההיסטורית. תופעת תחושת האסון בספרות, כפי שצוינה לעיל בהערה 2, מחייבת היום לחבר את הניחוש המוקדם עם המציאות הטראגית של השמדת שישה מיליון יהודים בימי השלטון הנאצי באירופה. מכאן עשוי לעלות גם המושג 'הטרמת השואה'. אלא שכוונתי להאיר כאן את הקושי הרב העולה בשירי ההטרמה של אהרן צייטלין. מפוזרים לאורכם ביטויים וציורים, שניתן לראותם כחיזוי מושלם למה שהתרחש מקץ שנים. מילים כמו 'גאָז' או 'אַש' (אַפֿר) מעוררות אסוציאציות חד־משמעיות, המחייבות לא לראות בשירים אלא את 'הטרמת השואה'. כוונתי להראות בניתוחי כאן, שהמשורר לא יכול היה להתכוון לשואה, אלא לאפוקליפסה. מתוך התעמקות באופיה של האפוקליפסה — העדפתי להיעזר במונח 'הטרמת אסון' (במקום 'הטרמת השואה').
- 4 ההשלכות המוסריות של חיבור בעייתי זה הסתברו למשורר בדיעבד, לאחר השואה, כאשר ממדי החורבן כבר היו ידועים לו. והוא אמנם מעיר מתוך ביקורת עצמית, לאמור: "אַ זינען האָט עס געקאָנט האָבן בשעת ס'איז געשריבן געוואָרן, בעת ס'איז פֿון דער צוקונפֿט אַרויס־געפֿאַלן אויף מיר אַ קאָמפּליצירט גרויל־געפֿיל. גענומען אָבער רעטראָספעקטיוו, נאָכן חורבן, האָב איך דאָס ליד באַלד געדאַרפֿט גונז זײַן. דאָס

- ליד קלינגט מיר איצט עפעס אָן איבערגעאייילטער צידוק־הדין, ווי עפעס אַ מיין פֿאַרויסאינדולגענציע אין נאָמען פֿון דער 'חרבֿ־נוקמת־נקס־ברית'־אידעע – אַן אידעע, וואָס לאַזט זיך בשום אופן שבעולם נישט אָנווענדן אויף דער קאָטאַסטראָפֿע – – – (צייטלין 1970: VII במבוא). [אפשר היה להעלות על הדעת, שבשעת כתיבתו נפל עלי לפתע רגש־זוועה מורכב. אך בהתבוננות לאחור, ברטרופקטיבה, אחרי החורבן, הייתי חייב מיד לגנוז את השיר. היום נשמע השיר באוזני כעין צידוק־הדין חפוז, כעין מחילה מראש בשם רעיון ה'חרבֿ־נוקמת־נקס־ברית', רעיון שלא ניתן בשום אופן שבעולם להחיל אותו על השואה...]. כוונת המשורר לשיר 'הויך רעדט דער גאָט פֿון יידן', שפורסם ב־1936 בכתב־העת די צוקונפֿט. השיר פורסם בצייטלין 1947, ועורר בשעתו ביקורת חריפה מפני רעיון של צידוק כביכול להשמדת העם היהודי. עניינו של השיר יפורט כאן להלן.
- 5 המקורות אינם חסויים. בעיקר – בפואמות עצמן. בעיקר יש לציין את השיר 'אַ טראַנסרעאַלער אויטאָפּאָרטרעט' (תמונה עצמית טראנסריאלית), שידובר בו כאן להלן. וכן יש עדויות של סופרים אחרים, כגון בשביס־זינגר, מאמרים של אהרן צייטלין עצמו ואיגרותיו לסופרים, העומדים להתפרסם במהדורה של פרופ' יחיאל שיינטוך.
- 6 יוצא מן הכלל הוא השיר 'פֿאַר נישט גלויבן', שהופיע בקובץ שירים בשנת 1923 בשם שאַטנס אויפֿן שניי. מרבית השירים נכתבו בפולין, לאחר שובו של המשורר מקץ נסיון כושל להשתקע בארץ־ישראל. השווה: שיינטוך 1997: 153–168.
- 7 השירים שיצאו לאור בפולין התפרסמו רובם בווארשה, בליטעראַרישע בלעטער, ובכתב־העת גלאָבוס, שאהרן צייטלין הקים וערך בעצמו. יתר על כן פורסמו אחדים מן השירים בניו־יורק, בכתב־העת די צוקונפֿט.
- 8 ראה לעיל, הערה 3.
- 9 קטע מתוך הקדמתו של יצחק בשביס־זינגר 'אהרן צייטלינס עסייען' (צייטלין א. 1980: 5).
- 10 בשיר 'בייזער פֿרילינג' (גלאָבוס 17, נובמבר 1933, עמ' 16) מבשר 'הנביא' אַעראָפּלאַן את המוות, אך האנושות אינה מבינה. רק המשורר מבין. הדברים מרמזים אל מודעות המשורר לא־י־הבנה בין זולתו לבינו, אל הפער בין תפיסתו לבין תפיסת בני־דורו.
- 11 על האקזיסטנציאליזם ביצירת אהרן צייטלין – השווה שיינטוך תשמ"ז: 137–138.
- 12 השיר פורסם לראשונה בכתב־העת גלאָבוס, יולי 1933.
- 13 הגדרת המלה 'מיסטיקה' (במילונו של אבן־שושן, למשל) הולמת את האמונה המאפיינת את אהרן צייטלין, ועיקרה: האמונה באפשרות הייחוד והדבקות של האדם עם האלוהות, עם היש המוחלט.
- 14 השווה: דברי בשביס־זינגר שהובאו לעיל, וכן: ניגער 1972: 370–377; 398–399. יתר על כן: ניגער 1973: 215 (הרישום מיום 20.5.1931).
- 15 רעיון האיחוד בין האנושי לאלוהי הוא במידה מסוימת דואליזם. בקבלה קיימת תורת הניגוד בין טוב לרע, המבקשת למצוא הסבר לשאלה הקלאסית בדבר 'צידוק הרוע'. לפי שיטתה הרי מקור בריאת העולם הוא במאבק בין כוחות מנוגדים – כוח הנקבה השלילי וכוח הזכר החיובי. היו מקובלים שטענו, שאף באלוהות מצוי יסוד של רוע, הדרוש לבריאת העולמות התחתונים. ראה: תשבי תש"ך: עט–צא (בעיקר פח–צ).
- 16 בעניין המיסטיקה כמקור חשוב ליצירה הספרותית התבטא אהרן צייטלין בבהירות במאניפסט הספרותי שלו 'דער קולט פֿון גאַרנישט און די קונסט ווי זי דאַרף זיין' (פולחן הלא־כלום והאמנות כפי שראוי לה להיות), וואַרשעווער שריפֿטן, 1926–1927, 1–9. הוא מכריז שם, שהקבלה היא המעיין ממנו המשורר לשאוב.
- 17 השווה: 'עתיקא קדישא וזעיר אנפין', תשבי תש"ך: קפד–קפו. וכן: 'זיווג', שם: ריב.
- 18 הסקירה המובאת במסה זו היא כללית מאוד ומתבססת בעיקר על תורת האר"י, היא

התורה הקבלית, שהשפיעה השפעה רבה על אהרן צייטלין. השפעה זו מפורטת בדיון מורכב עליידי פרופ' יצחק ניבורסקי בדוקטוראט שלו (Niborski 1992). רצוני להצביע במיוחד על סעיף־המשנה 'L'heretier de la tradition mystique' (מורשת המסורת המיסטית), שם, עמ' 99 ואילך. בהקשר זה מן הראוי לציין, שצייטלין היה צאצא של מקובלים, באשר מצד שני הוריו – נמצא רקע חב"די. ואכן ידוע המגע שהיה לחסידי חב"ד עם תורת האר"י.

19 בנושא ההקבלה של 'משורר' לעומת 'נביא' חשובה מאוד השקפתו של אהרן צייטלין. רצוני לצטט כאן קטע ממכתבו של צייטלין לשמואל ניגער מיום 27.9.1922 (מתוך כתב־היד של הספר ברשות הרבים וברשות היחיד של פרופ' יחיאל שיינטוך, העומד להופיע). כוונתי למכתב מס' 12, עמ' 96, בו כתוב בין היתר: "וואָס אָנבעלאַנגט דעם דיכטער אַלס אַזעלכן. אויס! (-) נישט קיין זאָגער זאָל ער מער זיין, נאָר – אַן אָנזאָגער. נישט קיין אויפֿדעקער, נאָר אַן אַנטדעקער. (-) זאָג אָן און זאָג אויס און פֿאַרזאָג אַ צענטן דור, דו וואָס דו ווילסט אַ דיכטער זיין (-) וואָס מיר דיכטער? גאָטס אַ זינגענדיקע כלי". [ומה שנוגע למשורר לכשעצמו. דו! (-) לא דובר עליו להיות אלא מבשר, לא חושף אלא מגלה (-) הודיע, גלה ואסור על הדור העשירי, אתה, שרצונך להיות משורר (-) מה לי משורר? כלי מזמר בידי אלוהים].

20 מושג הים מופיע, למשל, במונח הקבלי ים החכמה, כאשר מדובר בשטח – בו נפגשים ומתאחדים כל הנהרות. אלה הם הנהרות העולמות התחתונים הטעונים גם ניצוצות של האור האלוהי. המפגש יוצר מיקוד האור והעוצמה האלוהית. במקומות אחרים מדובר על ים החכמה כמקום שאליו נשפכים כוחות החכמה. הים הוא גם מקביל לשכינה עצמה. השכינה – והים – הם הכוח הנקבי של האלוהות והם קשורים למושג הצדק. האור והשלווה של המים מנוגדים לאש, השרויה בתנועה הבולעת הכול. ראה: Scholem 1962a: 117, 121, 129, 141, 153, 205, 372.

21 במישור הריאלי אין בהשפלתו של המת שום השפעה עליו.

22 במישור המטאפורי שאולים המושגים מלשונו של אהרן צייטלין.

23 החל בספר הקבלה הישן ביותר, ספר הבהיר, וכלה בתנועת הקבלה החדשה של האר"י מופיע וחוזר עקרון התיקון כתהליך המגשר בין כוחות עליונים לבין כוחות תחתונים. השווה: תשבי תש"ך: סב-עב. וכן תשבי תשמ"ב: רו; רח. יתר על כן: Scholem 1962a: 148, 153, 158, 172.

24 לפי תורת האר"י היתה דרושה התנגשות פנימית, שהתחוללה בתוך האלוהות, כדי שייוצר עולם נוסף על העולם של מעלה. אי־השלווה, המסומלת באמצעות המאבק, מאפיינת את העולם של מטה, כלומר את שבע הספירות האנושיות. אי־השלווה היא תכונה עקרונית וחיונית, המבדילה בין מעלה למטה ובכך מצדיקה את קיומם המקביל זה לזה.

25 'רצון' אלוהי לאחד את שני הכוחות נובע מהאחדות המקורית מלפני בריאת העולם, אחדות הנקבה־והזכר באלוהות.

26 תימאטיקה זו עובדה עליידי אהרן צייטלין בשירו 'יוסף דילה־רינה', וואַרשעווער שריפֿטן, וארשה 1926–1927, עמ' 1–32. וכן ניתן למצוא בשיריו את סוגיית משיח בן דוד העולה לעומת לילית. בהקשר עניין העימות בין הנקבה והזכר, ראה מאמרו של אהרן צייטלין 'מאן, פֿרוי און שלאַנג', אילוסטרירטע וואַך 25, 25.6.1924, וארשה, 6–15; ולהלן: שם, 27, 10.7.1924, 15.

27 בתחום זה של הקבלה נועד תפקיד חשוב למלאך מטטרון, הניצב לצידו של אלוהים וממונה על התהוות הכול בעולם־שלי־מטה. הוא גם אחראי על תיקון המצוי באמצעות הרס מוחלט שלו למען התהוות חדשה. צייטלין הקדיש לנושא מיוחד זה פואמה, שיצאה לאור בספר נפרד: מטטרון, אַפֿאַקאָליפֿטישע פֿאַעמע, פֿאַרלאַג אַלטי־יונג, וארשה, 1922.

- 28 זהו השלב בו פונה אלוהים עורף לאנושות מפני התגברות הרוע בעולם־של־מטה. 'הסתר פנים' הוא נסיגה מוחלטת של האור מתוך עולם הבריות. מכאן ואילך נתון האדם לעצמו ולרשעותו. זוהי ראשית תהליך ההרס.
- 29 הביטוי 'תוהו ובוהו' (בראשית א 2) מפורש בתורת הקבלה באורח מעניין. תוהו הינו החומר ממנו נברא עולם הבריות, ואילו ה'אין' עצמו מתואר כחושך הקדמון. התוהו מהווה ניגוד לאור הנצחי של האלוהות. מכאן נוצר הזיהוי של התוהו ככוח הרע. בהיותו הבסיס לחומריות האנושית שלט התוהו בעולם־של־מטה. הוא מקור פיתויו של האדם לרוע. הבוהו, לעומת זאת, נחשב לצורה שעל־פיה עוצב החומר. הבוהו מייצג את השלמות האלוהית בבריאה. לתוהו השפעה עצומה בתהליך ההרס, שהרי הוא מקור הרע הארצי. השווה: 245, 207; Scholem 1962b: 132–133; וכן הערה 134 בעמ' 379.
- 30 השווה תגובתו של צייטלין עם פרסום השיר 'הויך רופֿט דער גאָט פֿון די ייִדן', לעיל, הערה 4.
- 31 בהקשר של התהוות עולם חדש ממלא המלאך מטטרון תפקיד משמעותי ביותר. ראה להלן, הערה 35.
- 32 כגון אש ששורפת את הכול או אפלה, נוף מדבר שממה וכו'. בעניין סמלים אלה עיין: תשבי תשמ"ב: קנב-קנג. וכן: שלום תשל"ז: 198, 200–201, 211–204.
- 33 מושג זה אינו מונח קבלי. הריני מביאה אותו כמנוגד קוטבית ל'הסתר פנים'. המושג הקבלי הועלה לעיל בניתוח השיר 'זעקה בשדה לפנות ערב'.
- 34 השיר 'דאָקומענט' (תעודה) הופיע לראשונה בליטעראַרישע בלעטער 137, 17.12.1926, וארשה, עמ' 841. שיר זה נכלל ככל הנראה בקובץ השירים 'מין סידור'.
- 35 המלאך מטטרון נזכר שלוש פעמים בתלמוד הבבלי (חגיגה טו ע"א; סנהדרין לח ע"ב; עבודה זרה ג ע"ב). המסורת מציגה אותו כאחד מ'שריי־הפנים', אחד ממלאכי העליון אשר התהוו מן האור האלוהי ומקורם בעולם העליון. מסורת מאוחרת יותר ייחסה אותו לדמותו האנושית של חנוך, אשר הפך למלאך הודות לאורח החיים המצטיין ביראת שמיים. שתי המסורות רואות במטטרון מלאך המתווך בין עולם־של־מעלה לבין עולם־של־מטה. יתר על כן, הוא ה'סופר בשמים', הרושם את מעשי האדם בכלל וחכיות ישראל בפרט (האנציקלופדיה העברית, כרך כג). בכתבי צייטלין עוצבה דמותו של מטטרון בפואמה 'מטטרון', שראתה אור בווארשה, 1922. אפשר שצייטלין ביקש להקביל בין מטטרון המתווך והרושם לבין המשורר, שגם הוא שרוי בין שני העולמות.
- 36 במשנת הזוהר מתואר מטטרון כמלאך האחראי להתהוות הקוסמית, המובילה להתהוות מתמדת של הקיום האנושי. ראה: תשבי תשמ"ב: סדרת 'מלאכים', תנא-תנ"ז (בעיקר תנא-תנד).
- 37 לפי תורת הקבלה מוזהה ניצוץ השכינה העליונה שהושלך בתהליך הבריאה לעולם־של־מטה עם עם ישראל. מכאן נובע 'דימוי הבת' הקבלי לגבי קהילת ישראל: השכינה נתפסת כ'בת האור' ובמקביל נתפסת קהילת ישראל כ'בת המלך העליון' — ומעמדה מיוחד למופת בין שאר העמים. היא מסוגלת — בחייה ומעשיה — להביא לגאולה אנושית. ראה: תשבי תש"ך: קלו; תשבי תשמ"ב: רכו-רכה, רנה. וכן: שלום תשל"ז: 49, 69, 264, 285–290.
- 38 את 'עץ הספירות' ניתן לחלק על־ידי קביעת שני קווים ניצבים, האחד בצד ימין של ספירת כתר, השני בצד שמאל. קווים אלה עוברים לאורך העץ כולו ויוצרים חלוקה של כל הספירות לימניות, אמצעיות ושמאליות. ועם זה נוצרים איזור הימין ואיזור השמאל, שמהם מתחייבים הסמלים.
- 39 'שבירת הכלים' הוא מושג בסיסי בתורת האר"י. השבירה מנפצת את כל הכוחות העליונים ומפזרת את ה'קליפות' בעולם־של־מטה. שם הן שריונות במצב של חוסר־שלמות — ומכאן הצורך בתיקון. צורך זה מעורר תנועה מתמדת (מאמץ

ההשלמה), ועליה מבוסס עקרון ההתהוות הקיומית. ראה תשבי תש"ך: כא-כח; לז-לט; נב-סב.

40 בספירות העליונות המקבילה היא ספירת הדין הנקראת 'גבורה'.
41 'עיוור', כלומר 'בלתי-מודע'. אמנות שאינה מודעת לתפקידה העיקרי: לבשר את האמת האלוהית.

42 וכך דברי המשורר במקורם: "פֿון אייביק אָן האָבן דאָס געוואוסט מיסטיקער, געפֿילט וועלט־קינסטלער — און דעריבער גייט דורך דאָס ווונדער פֿון געשלעכט דורך דער גאַנצער מיסטיק פֿון איין זייט, דורך דער גאַנצער וועלט־פּאַעזיע — פֿון דער צווייטער" (צייטלין 1924: 14/25) והרי תרגום הדברים: "הדבר היה ידוע מעולם למיסטיקנים, ואף אמני-העולם חשו בו — ועל כן עובר פלא-המין לאורכה של המיסטיקה מחד גיסא, ואף לאורך כל שירת העולם מאידך גיסא".

43 זו ההערה הראשונה בעקבות הפואמה בפרוזה 'מצעדו האחרון של יאנוש קורצ'ק' (יאנוש קארטשאקס לעצטער גאַנג), צייטלין 1970: 90.

מראי מקום

- באשעוויס־זינגער יצחק 1980: 'אהרן צייטלינס עסייען', צייטלין 1980, 3-6.
ניגער שמואל 1972: 'ידישע שרייבער פֿון צוואַנציקסטן יאָרהונדערט, ניו־יורק.
— 1973: פֿון מיין טאָגבוך, ניו־יורק.
צייטלין אהרן 1922: מטטרון, אַפּאָקאַליפּטישע פּאַעמע, וארשה.
— 1924: 'מאָן, פֿרוי און שלאַנג', אילוסטרירטע וואָך 25 (26.6), 14-15; 27 (10.7), 15.
— 1926: 'דער קולט פֿון גאַרנישט און די קונסט ווי זי דאַרף זיין': פּראָטעסט און אַני־מאַמין', וואַרשעווער שריפֿטן 7, 1-9, וארשה.
— 1947: געזאַמלטע לידער, ניו־יורק.
— 1967: לידער פֿון חורבן און לידער פֿון גלויבן 1, ניו־יורק/תל־אביב.
— 1970: לידער פֿון חורבן און לידער פֿון גלויבן 2, ניו־יורק.
צייטלין אהרן 1980: ליטעראַרישע און פֿילאָזאָפֿישע עסייען, ניו־יורק.
שיינטוך יחיאל 1987 (תשמ"ז): 'בין ספרות לחזון: תקופת וארשה ביצירתו הדו־לשונית של אהרן צייטלין', קובץ מחקרים על יהודי פולין, ירושלים, 117-142.
— 1997: 'עלייתו וירידתו של אהרון צייטלין', חוליות 4, חיפה, 153-168.
— 1998: ברשות הרבים וברשות היחיד, אהרון צייטלין וספרות יידיש, ירושלים.
שלום גרשום תשל"ו: פרקי יסוד בהבנת הקבלה וסמליה, ירושלים.
תשבי ישעיהו תש"ך: תורת הרע והקליפה בקבלת האר"י, ירושלים.
— תשמ"ב: משנת הזוהר, כרך א', ירושלים.
Niborski Isidor (Itzhak) 1992: *Mysticisme et Ecriture: L'Oeuvre et la Pensee d'Aaron Zeitlin*, These du Doktorat, Paris.
Scholem Gerschom 1962a: *Ursprung und Anfaenge der Kabbala*, Band 3, Berlin.
Scholem Gerschom 1962b: *Zur Kabbala und ihrer Symbolik*, Zuerich.

כפל-פנים יצירתי: 'גימפל תם' ו'מעשה טישעוויץ'

שני צדדים בפואטיקה הסיפורית של יצחק בשביס-זינגר

ארבע-עשרה שנים מפרידות בין מועד פרסומו של גימפל תם (1945) לזה של מעשה טישעוויץ (1959). במבט ראשון נראה שמרחק הזמן מסמן גם הבדל מהותי: תהום פעורה בין המספר האנושי בגימפל תם לבין המספר-השד במעשה טישעוויץ; השוני בסגנון הדיבור של שני המספרים ניכר לעין, וכך גם המעמד החברתי-תרבותי של שני הגיבורים: 'שוטה העיירה' בסיפור האחד, והרב המחונן בכל המעלות באחר. למרות זאת, קיים קשר פנימי בין שני הסיפורים שמעמיד אותם כשני פנים של ישות יצירתית אחת. העיון המשווה המוצע להלן מתייחס לכל אחד מהסיפורים כאל עולם לעצמו, ועם זאת מכוון להאיר את ה'דומה בשונה'.

גימפל תם הוא סיפור וידויי. המספר-הגיבור מגולל את פרשת חייו מילדות עד זיקנה, תוך כרי תהייה על עצמו, על נוהגו של אדם, ועל סדרי-עולם. האירועים מתפתחים בקו ליניארי, במקביל למהלך-חייו של הגיבור, והתבנית הפואטית מארגנת אותם בשלוש חטיבות: מעין פרולוג, שבו מציג המספר-הגיבור את מאפייני ה'אני' שלו ואת מצבו החברתי הנחות (תקופת ילדות ונעורים). בחטיבה הבאה נפרשת מסכת מתמשכת של חיכוך טרגי-קומי בין הגיבור והסביבה החיצונית, ובעקבותיו — קונפליקט פנימי בין תאוות נקם לרגש של אהבה ורחמים; בין ה'שטני' וה'אלוהי' בנפשו של אדם. הכרעת הכף לכיוון של היטהרות והתעלות נפשית תתגשם בחטיבה השלישית, לאחר עקירת הגיבור מעירו ויציאתו ל'גלות' — למסע של תיקון והתוודעות מחדשת עם עצמו ועם עולמו. זהו מעין אפילוג שסוגר את המעגל בחשבון-נפש אחרון, על סף הפרידה מן החיים. אם כך, מילות הפתיחה מצויות בנקודת המגע בין 'ראשית' ו'אחרית', ונימת האמירה — בהן, ובסיפור כולו — ספוגה הלוך-נפש של רזיגנציה, אף שהתוכן נוגע בצדדים קשים ואפלים ביחסה של חברה כלפי אדם, שמרכיבי אישיותו ונסיבות חייו חושפים אותו לפגיעתה.

כותרת הסיפור מעוררת שאלה: איזה משני המובנים של המילה 'תם' משקף נכונה את דמות הגיבור? האם המובן המפחית, בדומה לבן השלישי בהגדה של פסח;² או המובן המרומם שמשתמע מן הזיקה ל'יַעֲקֹב אִישׁ תָּם יוֹשֵׁב אֶהְלִים' (בראשית כה, 27) ולדמותו של איוב, איש המוסר והאמונה השלמה, שעליו נאמר כי היה 'תָּם וְיָשָׁר וְיֵרָא אֱלֹהִים וְסָר מִרָע' (איוב א, 1).

אנשי העיירה מצטמצמים במובן של ההפחתה והזלזול. בעיניהם 'תם' הוא טיפש, ולכן הם מרשים לעצמם לשטות בגימפל בצורה מרושעת. גימפל חושב בדיוק ההיפך, כפי שמשמע ממילות ההתוודעות שהוא מציב בפתח סיפורו: "אני גימפל תם. אני בכלל לא חושב את עצמי טיפש"³ (עמ' 33: "איך בין גימפל תם. איך האלט מיך נישט פֿאַר קיין נאַר"). רב העיירה תומך בעמדתו של גימפל: "אתה – לגמרי לא טיפש. הם השוטים. כשמביישים את האחר מאבדים את העולם הבא" (עמ' 34: "דו ביסט – – ניש' קיין נאַר. די נאַראַנים זענען זיי, וויל אַז מ'פֿאַרשעמט דעם אַנדערן, פֿאַרלירט מען יענע וועלט"). אבל הרב מופיע בסיפור כדמות בעלת כושר שיפוט והבחנה, אף שהיא חסרה כוח של מנהיגות מכוונת ומשפיעה. לכן מצרף המחבר־המובלע את תמיכתו בגיבור.

תמיכה זו מתממשת בתחום המבע והארגון האמנותי, ואלה מעמידים את ההבחנה בין 'תם' ו'נאַר' (טיפש) כאחד הצפנים המרכזיים בסיפור. המילה 'תם' מופיעה שלוש פעמים בלבד: בכותרת ובמשפטי ההתוודעות בפתחה, וב'התגלות־חלום' של אלקה סמוך לסוף הסיפור. תחת זאת יש שימוש חוזר במילה 'נאַר' ובנגזרותיה: "נאַר", "נאַראַנים", "נאַרישקייט", "אַפֿנאַרן", "כ'לאַז מיך נאַרן", "ס'גענאַר", "מאַכן צום נאַר", "באַנאַרישט זיך", "מיאוס גענאַרט"⁴. מילים אלה מופיעות בזיקה ישירה לעמדת התצפית המוגבלת של אנשי העיירה, וההקשר הסיפורי מבליט את צרות־המוחין, הרשעות והמירמה של הסביבה החברתית.

מכאן – הדמיון לסיפורי־מהתלה עממיים על 'שוטה הכפר' אינו צריך להטעות. בשביס־זינגר יוצא מן הקונבנציה על־מנת לצאת נגדה.⁵ לא 'שלומיאל' שוטה הוא גימפל, אלא אדם חריג ובודד בסביבה חברתית מרושעת וקטנונית, המנצלת את חולשתו, את החמלה הוותרנית המוטבעת באופיו, ואת הרעב שלו לקורטוב של אהבה ושימת־לב. זהו הבסיס לשרשרת מעשי ההיתול המתחילה במעשי קונרס ילדותיים, מתפתחת למהתלה זדונית, "גימפל, אבא־אמא שלך כמו מן הקבר. הם מחפשים אותך בסביבה" (עמ' 34: "גימפל, דינע טאַטע־מאַמע זענען אויפֿגעשטאַנען פֿון קבר. זיי זוכן דיך אַרום"). ומגיעה לשיאה בתרמית הנצלנית בזיווגו של גימפל עם אלקה, זונת העיירה.

נישואים אלה הם פרי קנוניה שנועדה 'להכשיר' את הריונה של אלקה ולהסדיר להבא את חיי ההפקר שלה. גימפל חש בכך ומנסה לסרב: "אני לחופה לא אלך עם הזונה הזאת" (עמ' 35: "כ'על מיט דער הור צו דער חופה ניש' גיין"). אבל לחץ חברתי מאיים, בצירוף מזג רך וותִּנְי עושים את שלהם: "ראיתי שכבר לא אצא שלם מתחת ידם, ואני חושב, לכפרות – – אם זה מה שהיא אוהבת, אז בסדר. שיהיה" (שם: "כ'האַב געזען, אַז כ'על שוין קיין גאַנצער פֿון זייערע הענט נישט אַרויס, טראַכט איך: מַזן פֿפּרה איז עס. – – אויב ס'איז איר ליב, איז מיר ניחא"). זהו הקו שעתידי להנחות את חייו של גימפל במשך למעלה מעשרים שנות נישואים. אלקה יולדת שש פעמים לגברים מזדמנים, העיירה נהנית לצחוק לבעל הקרניים, וגימפל סופג את העלבונות ומגדל באהבה ילדים לא־לו. בעקיפין יש בכך גם ביטוי של אהבה לאלקה, כפי שמתברר מצורת הדיבור של המספר־הגיבור. ביחס לתינוקות משתמש גימפל במילות אהבה מפורשות ופשוטות:

"אהבתי נורא את התינוק וגם הוא אהב אותי" (עמ' 38: "כִּהָאָב לִיב גֵּעְהָאָט
 ס'קינד אַ גוואַלד, און ער האָט מיך אויך לִיב גֵּעְהָאָט"); "אני רואה את הפנים
 הקטנטנות של הילדונת ומיד אני מתמלא אהבה אליה. ככה, בבת-אחת" (עמ'
 42: "כִּזַּע דָּאָס קליינע פנימל פֿון דעם מיידעלע, און כִּקריג עס גלייך לִיב. אָט
 אַזוי, מיט איין מאָל"). לעומת זאת, כמיהתו לאָמם-יולדתם מובעת בעוצמה
 חושנית ורגשית, תוך פסיחה על השורש 'אהב': "למה שאשקר? גם אותה, את
 אלקה, לא שנאתי. היא חירפה וגידפה אותי, התאכזרה אלי, ואני זחלתי תחת
 כפות רגליה. אוי, היה לה כוח! כשהיתה זורקת עליך מבט אחד מהמבטים שלה,
 היית מאבד את הצפון. והדיבורים שלה! שופכת אש וגפרית, והכול מלא-חן, ממש
 לנשק כל מילה. היא נכנסת לך לתוך העצמות, ואתה שוכב על התנור, מוכה
 ושבור, ורוצה עוד" (עמ' 38: "הלמאי זאָל איך ליגן זאָגן? כִּהָאָב זי, עלקען, אויך
 נישט פֿינט געהאָט. זי האָט מיך געזידלט או געשאָלטן און איך בין איר געקראָכן
 אונטער די נעגל. אוי, האָט זי געהאָט אַ כוח! אַז זי האָט אויף דיר אַ קוק געטאָן מין
 איר קוקעלע, ביסטו געוואָרן אַ געפלעפֿטער. הינט אירע ריידעלעך! זי שיט מיט
 פעך און שוועבל און ס'איז מלא-חן, אויסצוקושן יעדעס וואָרט. זי קריכט דיר אַרײַן
 אין דער זיבעטער ריפ און דו ליגסט אויפֿן פֿיעקעליק אין געהאָקטע ווונדן און
 ווילסט נאָך"). גימפל נמנע מלבטא במילים את אהבתו לאשתו. את רגשותיו הוא
 מבטא בדברי-מאפה שהוא מכין עבורה, בתבשילים שהוא גונב למענה, ובנכונות
 לספוג את המרורות שהיא מאכילה אותו: "מישהו אחר במקומי היה בורח עד לאן
 שפלפֿל-שחור צומח. אבל אני בטבעי שותק וכולע הכול" (עמ' 39: "אַן אַנדערער
 אויף מיין אָרט וואָלט אַנטלאָפֿן וווּ דער שוואַרצער פֿעפֿער וואַקסט; אָבער איך בין
 בטבֿע אַ פֿאַרשווייגער"). גם כשהאמת הערומה טופחת על פניו באכזריות, הוא
 מחפש ומוצא דרך ללמד סניגוריה על אשתו הבוגדנית: "ראשית – – לפעמים
 בנאדם משתטה. מן הסתם, הגברר הזה עשה לה עיניים, ואולי נתן לה מתנה,
 ולנקבה יש שיער ארוך ושכל קצר, וככה הוא הצליח לפתות אותה. שנית, אם היא
 כל-כך מכחישה, אולי היתה כאן אחיזת עיניים? – – אם כך, נעשה לה עוול"
 (עמ' 40: "ערשטנס, – – מאַלע אַ מענטש באַנאַרישט זיך. מסתמא האָט דער
 יונגאַטש געמאַכט צו איר אַן אייגל, אפֿשר איר געגעבן אַ מתנה, און אַ נקבֿה האָט
 לאַנגע האָר און אַ קורצן שכל, האָט ער זי איבערגערעדט. צווייטנס, אַז זי לייקנט
 אַזוי, אפֿשר איז עס געווען אַ פֿאַרבלענדעניש? – אויב אַזוי, געשעט דאָך איר אַן
 עוולד").

הסיפור מציג מצב אנושי-רגשי מורכב בהרבה מן האימרה, וְעַל כָּל פְּשָׁעִים
 תְּכַסֶּה אֶהְבֶּה' (משלי י, 12). גימפל מחליט לספוג את משוגותיה של אשתו ואת
 כזביה, אבל הוא זקוק למידה רבה של שכנוע עצמי: "מה יוצא מזה שאתה לא
 מאמין? היום אתה לא מאמין לאשתך, מחר לא תאמין באלוהים" (עמ' 41: "וואָס
 קומט אַרויס אַז דו גלייבסט נישט? הינט גלייבסטו ניש' דעם ווייב, מאַרגן וועסטו
 נישט גלייבן אין גאָט"). ואכן, מאחורי המילים נשמע קולו של צד אחר בנפש,
 שאינו משלים עם אותה וותרנות כנועה. שניות זו מוצגת בצורה ממותנת וכבושה
 אבל היא קובעת את מהלך האירועים. המחבר המובלע דואג לקשר את רצון הרב

לפקוח את עיניו של הבעל המרומה עם כמיהתו של זה לשוב ולראות את אשתו. התוצאה – היתר לא צפוי לשוב הביתה. גימפל אינו יודע את נפשו מרוב אושר: "האמת צפה ועלתה כמו שמן על מים. אם הרמב"ם אומר 'כשר', אז כשר" (עמ' 42: "דער אמת איז אַרויס ווי בוימל אויפֿן וואַסער. אַז דער רמב"ם זאָגט פֿשר, איז פֿשר").

המילים המעטות המתארות את ההליכה הביתה בשעת לילה מאוחרת חושפות בצורה הומוריסטית עימות בין רגש של אהבה ותום לבין ספקנות מפוכחת. הגיבור הנלהב מסרב לפקוח את עיניו: "אתם כלבים ואני בן-אדם, בעלה של אשה ראויה לשמה, אבא לילדים מוצלחים" (עמ' 42: "איר זענט כלבים און איך בין אַ מענטש, אַ מאַן פֿון אַ לייטיש ווייבל, אַ טאַטע פֿון געראַטענע קינדערלעך"). המפגש הטרגיקומי של האשליה התמימה עם המציאות אינו מאחר לבוא: גימפל מוצא את השוליה במיטת אשתו, סופג מכות, גידופים ואיומים, ועוד צריך להתנצל וליישר את ההדורים. למרות זאת, הוא ממשיך להתעלם במודע מן המציאות: "אנ'לא ראיתי ולא שמעתי. האמנתי וזהו" (עמ' 44: "כ'האָב ניש' געזען און ניש' געהערט. כ'האָב געגלייבט און ווייטער גאַרנישט"). אלא שהווידוי של אלקה על סף-מותה מאלץ אותו לקבל את האמת כפי שהיא.

ההתפכחות מן האשליה מסמנת מפנה נפשי. כעת נפתח הפתח למאבק בין שנאה ותאוות נקם לבין אהבה וחמלה. הייצוג הספרותי ממחיש עימות זה באמצעות שתי 'תמונות חלום' – תחבולה ספרותית שכיחה ביצירת שבסיס-זינגר. האחת מחצינה את הצד הדימוני האפל שבנפש הגיבור, והאחרת – את מידת הרחמים שבו. יצר-הרע נותן ביטוי לרחפים קטנוניים, והנקמה הליצנית שהוא מציע תואמת את דפוסי ההתנהגות של אנשי פראַמפול. לכן אפשר לומר, שהיענות גימפל לפיתוי אותו 'בעל-דבר' היתה עלולה לכלול אותו בקהלם של אלה שהתעללו בו במשך שנים. לכן, כשהוא חוזר בו ומסבֵּל את המעשה המביש שלו-עצמו, הוא מגשים את עצמיותו; את הצד השלם שביסוד ה'תם' שבו. צד זה בונה את תמונת החלום השנייה, המתוארת בזיקה למוטיב 'התגלות-החלום' בסיפורת החסידית העממית. לכאורה, אלקה מתגלה בחלומו של גימפל כדי להזהיר אותו ולהחזיר אותו לדרך-הישר. לאמיתו של דבר, גימפל גומל חסד עם אלקה בכך שהוא 'מעלה' אותה בתמונת חלום פיקטיבית, מעין בדיון בתוך בדיון, כדי לייחס לה את המחשבה ה'טובה' שלו עצמו. מעשה חסד זה מועמד כמשקל שכנגד לפיתוי יצר-הרע, ויש בכוחו למנוע את נפילתו המוסרית של גימפל. מה שנשמע כאמירה חזיונית של אלקה המתה אינו אלא קול המצפון של גימפל: "תם שכמוך! ואם אלקה כוזבת, אז הכול שקר ומירמה? – שם לא מוחלים על שום דבר!" (עמ' 45: "דו תם. און אַז עלקע איז פֿאַלש, איז שוין אַלץ ליגן? – מ'שענקט דאָרט על-ידי המילה 'נאָר' ונגזרותיה (ראו לעיל). הופעתה בשלישית מסמנת סגירה של מעגל: ראשית שיבתו של גימפל אל עצמו, אל השורש ה'תם' של היותו.

משמעות הניגוד בין 'תם' ו'נאָר' עוברת כחוט השני לאורך הסיפור, והיא מתקשרת לכוונה הסמויה בדברי הרב: "אם אתה מאמין, אשריך. כתוב: צדיק

באמונתו יחידה" (עמ' 44: "אז דו גלייבסט, איז ווויל דיר. ס'שטייט, אז א צדיק לעבט מיט זיין אמונה"). בתפיסה רטרנספקטיבית מתברר שגימפל מגלם דיוקן של 'צדיק' שהגיע לשלמות המידות, כמתואר בספר המוסר הקבלי תומר דבורה מאת ר' משה קורדובירו, שהיה נפוץ בחוגים רחבים. בין השאר מציב ספר זה את אידיאל ההידמות לאל: "האדם ראוי שיתדמה לקונו ואז יהיה בסוד הצורה העליונה צלם ודמות". גימפל, שאינו תלמיד־חכם, יכול להגשים שמונה מתוך י"ג המידות המפורטות בהקשר זה: "מי אל כמוך – נעלב סובל עלבון. – נושא עוון – מזה ילמד האדם כמה צריך שיהיה סבלן, לסבול עול חברו ורעותיו שהרע. – ועובר על פשע – המחילה – על ידו ממש. – לשארית נחלתו – ראוי לאדם להיות חפץ בטובתו של חברו – אף הוא לא ירצה בגנות חברו ולא בצערו ולא בקלקולו. – לא החזיק לעד אפו – אפילו שהוא רשאי להוכיח ביטורים את חברו – מצווה לקרב אותו באהבה, אולי יועיל בדרך זו. – כי חפץ חסד הוא – אף אם ראה שאדם עושה לו רע ומכעיסו – וכל שכן שלא יכעס באשתו. – ישוב ירחמנו – לא יהיה נוטר איבה – אלא יהיה לו במדרגת רחמים ואהבה יותר ויותר מקודם. – יכבוש עוונותינו – שלא יכבוש טובת חברו ויזכור רעתו שגמלהו, אלא אדרבה יכבוש הרע וישכחהו ויזניחהו" (קורדובירו תשמ"ח: פרק ראשון, ה-יד).

השלמת ההוויה האישית מתממשת ביציאה ל'גלות' – מסע של תיקון שגימפל נוטל על עצמו.⁶ הוא מתנתק מפראמפול, עיירת הכזב והרמייה המרושעת, והולך לאן שישאווהו רגליו. בשלב זה מצטרף המחבר המשתמע אל המספר־הגיבור ומוביל את הניגוד בין 'תם' ו'נאָר' לנתיב חדש, שבו מועברת הדיכוטומיה 'אמת' ו'שקר' מן המציאות החברתית לתחום היצירה – לשאלת הזיקה בין בדיון וממשות: "– מעשיות רבות שמעתי, שקרים רבים ובדיות אין־ספור. אבל ככל שהארכתי ימים, כך הבנתי יותר ויותר שאין בכלל שקרים. אם משהו לא קרה לפלוני, אז זה קרה לאלמוני. אם לא היום, אז מחר, בעוד שנה, או אפילו בעוד למעלה ממאה שנים. מה זה משנה? לא פעם, כששמעתי על מקרה כזה או אחר, הייתי חושב: זה לא יכול להיות. והנה, לא עוברת שנה, שנתיים, ואני שומע שזה אכן קרה באיזשהו מקום. אפילו מעשייה שהמציאו אותה, יש בה ממש" (עמ' 46: "א סך מעשיות האָב איך מיך אָנגעהערט, אַ סך שקרים און אויסטראַכטעכצער, אָבער וואָס לענגער כ'האָב געלעבט, אַלץ מער האָב איך אַינגעזען, אַז קיין ליגנס זענען גאַרנישט פֿאַראַן. אויב עפעס געשעט נישט מיט האַצמאַכן, איז מיט גרונמען. אויב נישט הינט, איז מאָרגן, איבער אַ יאָר, אָדער גאָר איבער הונדערט יאָר. וואָס איז די נפֿקאָמינה? נישט איין מאָל ווען כ'האָב געהערט פֿון אַ טראַף האָב איך געקלערט: דאָס קאָן שוין נישט געמאָלט זיין – און ס'גייט נישט אַוועק קיין יאָר אָדער צוויי, ווי כ'הער ס'איז טאַקע ערגעץ וווּ פֿאַרלאַפֿן. אַפֿילו ווען אַ מעשה איז שוין אויסגעטראַכט, האָט זי אויך אַ האַפֿט").

הבדיון הסיפורי והחלום הם הנוחם המלא שגימפל מגיע אליו באחרית ימיו. בילדותו נרדף גימפל על־ידי חבריו ל'חרדר' שנהנו לצחוק לו ולתמימותו. כעת, לעת זיקנה, רודפים אחריו ילדים המבקשים לשמוע את סיפוריו ויודעים לגעת

בגרעין הפנימי שבהם: "פעם אומר לי קטנצ'יק אחד: סבא, הכול אותו סיפור. שכה אחיה, הוא צדק הממזר" (שם: "איין מאָל זאָגט צו מיר אַ פעמפיק; זיידע, ס'איז אַלץ די אייגענע מעשה. און כלעבן ר'איז גערעכט געווען, דער שייגאַץ"). לא רק תום הילדות חוזר אליו בפנים מחייכות; גם אהבת הנעורים מאירה לו פנים. אלקה שבה ופוקדת את גימפל בחלומותיו, והפעם כדמות טהורה ואוהבת: "היא אומרת לי דברים מופלאים. – היא פותרת לי את כל הקושיות, ויוצא שהכול כראוי. – היא מנחמת אותי. – לפעמים היא מנשקת ומחבקת אותי, בוכה על פני, וכשאני מתעורר, אני מרגיש את שפתיה ואת הטעם המלוח של דמעוטיה" (עמ' 47: "זי רעדט צו מיר אויסטערלישע רייד. – זי פֿאַרענטפֿערט מיר אַלע קשיות און ס'קומט אויס אַז אַלץ איז רעכט. – זי טרייסט מיך. – צו מאָל קושט זי מיך, האַלדזט מיך, וויינט אויף מיין פנים, און אַז כ'וועק מיך אויף, שפיר איך אירע ליפן און דעם געזאַלצענעם טעם פֿון אירע טרערן"). זהו הצער המתוק; ההשלמה והפיוס בנקודת המפגש בין חלום וממשות.

סמוך לסוף הדרך מגיע גימפל אל ה'ידיעה'; אל ההבחנה האמיתית – אמונית ואישית – בין 'אמת' ו'שקר': "ודאי שהעולם הזה הוא עולם של שקר, אבל כפסע בינו לבין עולם האמת. – אם ירצה השם, כשיבוא הזמן, אלך לשם בשמחה. מה שלא יהיה שם, כולו נכון. בלי סילופים ועיקומים, בלי ליצנות ומעשיירמייה. תודה לאל: שם אפילו את גימפל אי אפשר לרמות" (עמ' 47: "אַוודאי איז די וועלט אַן עולם־השקר, אָבער זי איז איין טריט פֿון דער אמתער וועלט. – מערטשישעם, אַז די צייט וועט קומען, וועל איך גיין אַהין מיט פֿרייד. וואָס ס'זאָל דאָרט נישט זיין, אַלץ איז וואָר, אַן פֿאַרדרייענישן, אַן ליצנות און שווינדל. גאָט צו דאָנקען: דאָרט קאָן מען אַפֿילו גימפלען אויך נישט אַפּנאַרן"). זהו הלבוש הסיפורי ל'אני מאמין' הספרותי של המחבר, שטען כי "הייסורים חבלי יצירה הם. – כל הייסורים הם מעין ייסוריו של סופר – שמכיר ויודע – שהכול בדוי ובנוי לשם עונג רוחני נעלה" (בשביס־זינגער 1978: 35).

גימפל תם הוא סיפור אנושי־איש, ומעשה טישעוויץ הוא סיפור בעל התכוונות היסטורית, על רקע שאלת המשך קיומו של העם היהודי לאחר השואה. מגמה זו מתקשרת ליסוד הטיפולוגי בייצוג שני הגיבורים: ה'שד'־המספר והרב, שהעימות ביניהם מגלם את המאבק הנצחי בין טומאה וקדושה בהקשר לאומי־תרבותי. המהלך הסיפורי מתפתח בצורה שכיחה למדי: ה'שד'־המספר פועל בשליחות 'סטרא־אחרא' ומבקש לנצל נקודות תורפה בטבע האנושי, כדי להצליח במטרתו. אבל, שלא כמו בסיפורי־פיתוי אחרים,⁷ ה'שד' נכשל, למרות 'דבקותו במשימה', והרב מצליח להיחלץ מן המלכודת ממש על סף הנפילה בפח. עם זאת, זהו סיפור של אובדן. מבחינתו של ה'שד'־המספר מדובר בחורבן טוטאלי; אבל המחבר המובלע מכוון לסיכוי של תקומה מחודשת.

נוכחות פעילה של שדים וכוחות על־טבעיים אחרים היא אחד המאפיינים הבולטים ביצירת בשביס־זינגר, שהאמין ש'הטבעי והעל־טבעי הם שני צדדים של אותו מטבע' וחזר וטען שהעולם מאוכלס כוחות נסתרים המשפיעים על גורלו של אדם, אף שהם נעלמים מהשגתו.⁸ הייצוג הספרותי בחטיבה ה'שדית' ביצירת

בשביס־זינגר מדגיש את העל־טבעי בזיקה לפולקלור היהודי ולמסורת הסיפור החסידי־קבלי (פירוט ראו: רובינשטיין 1991). השדים, ובמיוחד השדים־היהודים ('שדין יהודאין'), מספקים למחבר פרספקטיבה ייצוגית מיוחדת.

מעמד נכבד יש ל'שד־המספר', המכבב בסיפורים רבים וממלא פונקציות רבות. נוסף להיותו אמצעי של ריאליזציה מוחצנת לסבך המניעים האפלים בחיי אדם, משמש השד־המספר כפריסמה יעילה לייצוג חריף ותמציתי של המציאות. הוא מצליח בכך הודות לכישוריו המיוחדים: מבט חודרני, ניידות בלתי מוגבלת, יכולת להיות 'רואה ואינו נראה', ללבוש צורה ולפשוט צורה. השד־המספר שייך לעולם הזה ולעולם שמעבר־מזה; הוא חי בזמן ומחוץ לזמן; קרוב מאוד לנפש האדם ומרוחק ממנה. שניות זו מעניקה לו עמדת תצפית דו־ממדית: מ'בחוך' ומ'בפנים'; מ'רחוק' ומ'קרוב'. במעשה טישעוויץ מציג השד־המספר כרטיס־ביקור לאומי־תרבותי ברור: "אנ'לא צריך להגיד לכם שאני יהודי. אלא מה אני, גוי?" (עמ' 12: "כ'דארף אפך נישט זאָגן, אַז כ'בין אַ ייד. וואָס דען בין איך, אַ גוי?"). אותו שד מכיר היטב את העולם היהודי, ולפי סגנון דיבורו אין הוא 'יהודי סתם', אלא תלמיד־חכם. דיוקן 'שדי' זה נסמך על שורשים מסורתיים עמוקים: "יצר הרע הוא שד יהודי – יש מהם – תלמידי חכמים, שידועים מה שהיה ומה שעתיד להיות" (משנת הזוהר, כרך א: שסב). כפי שנראה בהמשך, סגנון הדיבור של השד־המספר במעשה טישעוויץ תואם תיאור זה, אלא שיש סייג ליכולתו לדעת 'מה שעתיד להיות'.

המחבר אינו מוותר על זכותו 'למשוך בחוטים', אף שהוא מוסר לשד־המספר רשות־דיבור בלעדית. מעורבות סמויה זו מתבטאת בעריכה המבנית של הסיפור. בדומה לגימפל תם, הסיפור נחלק לשלושה חלקים – פרולוג, עימות דרמטי, אפילוג – וגם כאן קיים העיקרון הפואטי של סגירת מעגל: האפילוג נוגע בפרולוג ומבהיר אותו. אלא שבמעשה טישעוויץ ניכר רישומה של היד המכוונת, המקשרת את הפתיחה עם הסיום באמצעות מוטיבים מקבילים, שמקבלים משמעות מוגדרת לקראת הסוף:

אפילוג

– – אני, השד האחרון – –
אני קורא את השפה
המקושקשת שבספר.
חורבן טישוויץ, חורבן פולין.
אבל האותיות הן בכל זאת
יהודיות. את האלף־בית הם
לא יכלו לפורר. מזה אני יונק.
בזה אני דְּבֵק.

עמ' 21–22:

– – איך, דער לעצטער שד.

פרולוג

א. "יתכן ואני האחרון בין ה'לא טובים'.
ב. אני מושך כוח חיים מספר מעשיות בידיש

ג. עוד מלפני החורבן.
ד. לאותיות יהודיות יש ממשות. אותיות מחכימות."

עמ' 12:

א. "איך בין אפֿשר דער לעצטער צווישן די נישט־גוטע

ב. צי חיונה פֿון אַ מעשה־ביכל אויף ייִדיש־טייטש.

כ'לייען דעם קוידערוועלש פֿון

בוך

ג. פֿון פֿאַרן חורבן.

ד. ייִדישע אותיות האָבן אַ האַפֿט. אותיות מחכימות".

די אותיות זענען פֿאַרט

ייִדישע. דעם אלף־בית האָבן

זיי נישט געקאָנט צעטרענצ־

לען. דערפֿון זויג איך. דערין

טו איך מיך קלאַמערן".

העמדת הפרולוג והאפילוג זה מול זה מבהירה שהסיפור מתפתח ממצב משוער למצב מוגדר; מאמירה מכלילה לקביעה פרטנית. עם הזכרת חורבן יהדות פולין חודר המחבר המשתמע לתוך דברי השד־המספר ומשמיע את קינתו: "אין יותר יהודים. – הרב מת על קידוש־השם. – את הקהילה טבח, את הספרים שרפו, את בית העלמין חיללו. 'ספר יצירה' חזר אל מנהיג הבירה. – אין יצר־הרע, אין יצר־הטוב, אין עוונות, אין נסיונות. – משיח לא בא. אל מי יבוא? אם משיח לא בא אל היהודים, הלכו היהודים אל המשיח" (עמ' 21: "נישטאָ מער קיין ייִדן. – דער רב איז אומגעקומען על־קידוש־השם. – די קהילה האָט מען אויסגעקוילעט, די ספֿרים פֿאַרברענט, ס'בית־עולם געשענדט. דער ספֿר יצירה איז צוריק בײַ דעם מנהיג הבירה. – ס'איז אויס יצר־הרע, אויס יצר־טוב, אויס עוונות, אויס נסיונות. – משיח קומט נישט. צו וועמען זאָל ער קומען? אַז משיח איז נישט געקומען צו ייִדן, זענען ייִדן אַוועק צו משיחן"). היקף הקינה מתרחב מתחום מוגדר במקום ובזמן להיקף קוסמי; מן הריאלי אל המטאפיסי. החזרת 'ספר יצירה' לבורא־עולם מבטאת שיבה למצב כאוטי, ל'תוהו ובוהו' טרום־בראשיתי? עם זאת, קשה להכריע באופן חד־משמעי האם הקינה נאמרת בקול אחד או בשניים, בשל טשטוש התחומים בין המחבר האנושי והמספר הדמוני בפיסקת הסיום. מאפיין פואטי זה מעורר תהייה, נוכח העובדה שבגוף הסיפור הדגיש המחבר את החיץ הברור בין הגיבור האנושי (הרב) והגיבור הדמוני (השד־המספר) והעמיד אותם במצב של עימות חריף.

הייצוג הספרותי נשען על התפיסה הקבלית, לפיה חיי אדם הם פרשה מתמשכת של עמידה בנסיון ויצר־הרע ממלא בהקשר זה תפקיד מרכזי, בכפיות להשגחה האלוהית: "צד הטומאה, סטרא אחרא, העומד תמיד לפני הקדוש־ברוך־הוא להסטין על עוונותיהם של בני אדם. הוא עומד תמיד להדיח למטה את בני האדם ועומד תמיד למעלה כדי להזכיר עוונותיהם ולהסטין עליהם על מעשיהם בשביל שיינתנו ברשותו" (משנת הזוהר, כרך א, שנא; וכן: תשבי, תש"ב: יג–יז). ואכן, השד־המספר פועל כמי שממלא שליחות. נסיונו הראשון להדיח את הרב לדבר עבירה בעזרת הרהורי זימה נכשל, והשד מבין שהקרבן המיועד הוא 'חומת ברזל', נתח קשה, 'איתן כסלע' (עמ' 15–16: "אַן איזערנע מויער", "אַ האַרטער ביסן", שטאַרק ווי אַ פֿעלדז"). לכן הוא פונה לחולשת אנוש אחרת, גאוה, שהיא עבורו 'גשר של ברזל' (עמ' 18: "אַן איזערנע בריק"). הוא מתבל את דברי החנופה שלו

בלהטוטי השאה שבתאיים: "אתה צריך להיות מנהיג הדור, לא איזה מין רב קטן בק"ק טישוויץ. – לאחד כמוך מחכים כל העולמות. משיח עצמו יושב בקן-ציפור ועיניו כלות בציפייה לצדיק תמים. – בכל ההיכלות שומעים צעקה אחת: הטישוויצ'י! הכול תלוי על כף המאזניים, טישוויצ'י! אתה יכול להכריע את הכף" (עמ' 18-19): "דו דארפסט זיין דער מנהיג הדור, נישט אַ רבֿל אין ק"ק טישעוויץ. – אויף אַזאַ ווי דו וואָרטן אַלע עולמות. משיח אַליין זיצט אין קן-ציפור און קוקט אויס די אויגן אויף אַ צדיק תמים. – אין אַלע היכלות הערט מען איין געשריי: דער טישעוויצער! – אַלץ הענגט אויף משקולת, טישעוויצער! דו קאָנסט איבערוועגן די וואָגשאַל". מלכודת המדוחים מצרפת חולשות אנוש – גאווה ותחושת קיפוח עמומה – עם כמיהה לגאולה, ולרגע נדמה שהשד הצליח במשימתו. אבל 'צדיק מצדה נחלץ, ויבוא רשע תחתי' (משלי יא, 8). – המהלך הסיפורי מגשים את משל-החכמים, והקערה נהפכת על-פיה בצורה הומוריסטית: לא רק 'רגלי האווז' של השד נחשפות. כל חלומותיו התנפצו, ובמצב זה מתגלה בו גם יסוד אנושי. "נשארתי תקוע בטישוויץ. אין לובלין! אין אודסה! –" (עמ' 21: 'כ'בין געבליבן שטעקן אין טישעוויץ. אויס לובלין! אויס אָדעס! –"), קובל השד המאוכזב ומעורר מידה מסוימת של אמפתיה... אולי בכך אפשר להסביר את טשטוש הגבולות בין קינת השד-המספר וקינת המחבר המובלע בפסקת הסיום? לא במקרה מתואר השד-המספר כ'איש ספר' מובהק. בשיחה בינו לבין השד הזוטר שפגש בטישוויץ הוא מתאר בביקורתיות לגלגנית את ה'השכלה': "בין היהודים הופיעו כל מיני סופרים, בעברית וביידיש, והם לקחו לעצמם את המלאכה שלנו. – מדפיסים את השטויות שלהם בעותקים רבים ושולחים אותם בכל תפוצות ישראל. הם מכירים את כל הקונצים שלנו..." (עמ' 14: "ס'זענען אויפגעקומען שרייבער ב' יידן, אויף לשון-קודש, אויף עברייִטישטש. און זיי האָבן איבערגענומען אונדזער מלאכה. – יענע דרוקן זייערע שמאַנצעס אין אַ סך קאָפּיעס און צעשיקן בכל־תפוצות־ישראל. זיי קענען אַלע אונדזערע שטיק..."). למי מכוון המחבר את חיצו הלעג שהוא שם בפי השד-המספר שלו? האם אל אותם סופרים 'פרובינציאליים חסרי-כשרון' המאכלסים את "מדבר חוסר הטעם" (בשביס־זינגר 1984: 50) בקהילייה הספרותית בווארשה של שנות ה־30? האם הוא כולל גם את עצמו באותו ציבור שהשד מדבר עליו? הנימה ההומוריסטית והביקורת העצמית הממוזגות בסאטירה הלגלגנית מחזקות השערה זו ואם כך הוא הדבר, ניתן להבין שצירוף קולו של המחבר לקולו של המספר הדימוני מתקשר ל'אני מאמין' הספרותי של בשביס־זינגר, המבקש "להפוך את העכבה לאמצעי של יצירה, – להעלות למקורם את ניצוצות הקדושה שנפלו לתוך הטומאה"¹⁰.

השד-המספר, בדומה למחבר, אינו יכול להתקיים ללא ספרות יהודית. מה שנראה ב'פרולוג' כבילוי אינטלקטואלי, מתגלה ב'אפילוג' ככורח קיומי. הארה זו עולה בעקבות אזכור 'ספר יצירה', המכוון לסימבוליקה של האותיות בקבלה: "צורת הכ"ב אותיות אלפא-ביתא הם אות וסימן ודוגמא לאורות עליונים רוחניים ולכן נקרא בשם אותיות"¹¹. לכך מתקשר מושג ה'ניקה', שאחת ממשמעויותיו מבטאת תלות קיומית של עולם הקליפות בקדושה.¹² השד נצמד לאותיות שבספר

על מנת לינוק מהן כוח של חיים, והוא מוריד את המסך על סיפורו בהודאה מפורשת: "אות יהודית כי תאבד — / שד יהודי ייעלם לעד..." (עמ' 22: "אָן אַ ייִדישן אות — / איז אַ שד אַ ייִד — אויס...").

גימפל תם ומעשה טישוויץ הם סיפורים מונולוגיים (שמרוק 1975). השאלה היא, האם סגנון הדיבור של המספרים קובע את אופי הסיפור. כפי שנראה להלן, הקפיד המחבר בעניין זה על הבחנה ברורה בין המספר האנושי והמספר הדימוני. הוא מעניק 'חופש דיבור' מלא לשני המספרים; אבל רק המספר האנושי זוכה לכך שסיפורו יבטא את אישיותו.

גימפל מדבר בשפה עממית נפוצה, אבל חותמו האישי מוטבע בה בבירור. הוא מרבה בשאלות רטוריות, המבטאות תהיות שבלב ויוצרות קשר עם השומע. המחבר מניח למספר־הגיבור לשאול כאוות נפשו. עם זאת, הארגון המבני מסמן את מעורבותו הסמויה: השאלות מתמעטות מפרק לפרק, ובמחצית השנייה של הסיפור הן פורצות מתחום ההתנסות הקונקרטית ומכוונות לערכים מופשטים: אמון באדם ואמונה באל בפרק ג; בדיון וממשות, חלום ומציאות בפרק ד. פרק א: "מה היתה הטיפשות שלי? — מאין הייתי צריך לדעת את זה? — האם זו טיפשות? — איך יכולתי לדעת את זה? — מה יכולתי לעשות? — מה אני מפסיד כאן? — זה עולה לי ביוקר? — אבל מה יכולתי לעשות? לברוח מתחת לחופה? — מצד שני, מה הפסדתי כאן?" פרק ב: "אבל מה יכולתי לעשות? — מצד שני, מי יודע? — למה שאשקר? — נו, הכלל, מה לעשות? — שנית, — אולי היתה כאן אחיזת־עיניים?" פרק ג: "מה יוצא מזה שאתה לא מאמין? — פרק ד: "מה זה משנה? — מדוע האחד ממציא דבר כזה וחברו דבר אחר?" "ואת מי אתם חושבים, אני רואה? —" (א: "וואָס איז געווען מיין נאַרישקייט? — פֿון וואַנען האָב איך דאָס געזאָלט וויסן? — איז דאָס אַ נאַרישקייט? — ווי האָב איך דאָס געקאָנט וויסן? — וואָס האָב איך געזאָלט טאָן? — וואָס פֿאַרליר איך דאָ? — ס'קאָסט מיך טייער? — אָבער וואָס האָב איך געקאָנט טאָן? אַנטלויפֿן פֿון אונטער דער חופה? — צוריקגעשמועסט, וואָס האָב איך דאָ פֿאַרלוירן?" ב: "אָבער וואָס האָב איך געקאָנט טאָן? — צוריקגעשמועסט, ווער ווייסט? — הלמאי זאָל איך ליגן זאָגן? — נו, הכלל, וואָס זאָל מען טאָן? — צווייטנס, — אַפֿשר איז עס געווען אַ פֿאַרבלענדעניש?" ג: "וואָס קומט אַרויס אַז דו גלייבסט נישט?" ד: "וואָס איז די נפֿאַמינה? — פֿאַר וואָס קלערט איינער אויס אַזאָ זאָך און דער צווייטער — אָן אַנדערע?" "און וועמען, מיינט איר, זע איך?").

אחרי כל שאלה מתבקשת אתנחתא מסויימת — אם בציפייה לתגובת השומע, ואם לשם הרהור פנימי. לכן, ריבוי השאלות הרטוריות גורם להאטת הקצב הסיפורי. האטה נוספת נגרמת בשל נטייתו של גימפל לצטט את חילופי הדברים בדרך מיוחדת במינה: הוא מְשַׁמֵּר את תבנית הדו־שיח, ובה־בעת מעביר את הרפליקות של בני שיחו דרך הפריסמה הנפשית שלו. לרוגמה: "אני אומר לרב: מה עלי לעשות? והוא אומר: אתה מוכרח להתגרש ממנה מיד. ואם היא לא תרצה לקבל גט? — שואל אני. אומר הוא: נכריח אותה וניתן לה שלא ברצונה. אומר אני: טוב, רבי, אני אחשוב על זה. אין על מה לחשוב, אומר הרב, אסור לך להיות אתה

תחת קורת־גג אחת. וכשארצה לראות את הילד? – שואל אני. אתה לא צריך לראות את הילד, אומר הרב. שתלך לה, הזונה, עם הממזרים שלהו – – (עמ' 40: "איך זאג צום רבין: וואָס זאָל איך טאָן? זאָגט ער: מוזסט זי באַלד גטן. און אַז זייט נישט נעמען קיין גט? פֿרעג איך. זאָגט ער: וועסטו איר אָנהענגען. זאָג איך: גוט, רבי, כ'על מיך איבערקלערן. ס'איז נישטאָ וואָס צו קלערן, זאָגט דער רב, טאַרסט מיט איר נישט זיין אונטער איין באַלקן. און אַז כ'על וועלן זען ס'קינד? – פֿרעג איך. דאַרפֿסט נישט זען ס'קינד, זאָגט דער רב, זאָל זי גיין, די זונה, צוזאַמען מיט אירע ממזרים! – –"). צורת המסירה יוצרת רושם של ציטוט מדויק. למעשה, יש כאן דיבור סמוי: גימפל מוסיף את ה'צבע' שלו לדברי בן־שיחו, שהרי סביר להניח שהרב בכבודו ובעצמו לא יתבטא בצורה כזו... ריבוי מילים כמו "היא אומרת – – אני אומר – – היא אומרת – –" וכו' מקהה את הדינמיקה הדרמטית בדיאלוגים, וכך מושגת האטה סיפורית.

המבע של גימפל מתאפיין גם במעברים משימוש בלשון עבר ללשון הווה, וחוזר חלילה. גימפל מתחיל את סיפורו בלשון עבר, אבל עד מהרה הוא עובר לזמן הווה, אף שהוא ממשיך לדבר על מה שאירע לפני שנים רבות. דומה, המספר חי מחדש את העבר, כאילו הוא מתרחש 'כאן ועכשיו'. לרגעים חוזרת אליו תודעת הזמן שחלף, והוא חוזר ללשון עבר. אבל כוחם של הגעגועים גובר, ועמם חוזרת צורת ההווה, המציבה את הימים שהיו כממשות נוכחת.

כאיש העם מרבה גימפל להשתמש בפתגמים ובניבים אידיומטיים, שכמעט אינם ניתנים להעברה מיידית לעברית.¹³ בכל זאת, למרות ההסתייגות, אפילו בתרגום 'חופשי' אפשר להרגיש משהו מן הניחוח החמוץ־מתוק בצירוי הלשון של גימפל. על הילולות הלעג שערכו לו בילדותו ובנעוריו הוא אומר: "רקדו כנגדי ועשו לי קריאת־שמע: 'אל מלך, אווז בן תרח' – – נו־נו, מקהלה של חתולים עשו לי, הילולה ושמחה" (עמ' 33–34: "מיר אַקענגעטאַנצט און מיר אָפּגעלייענט אַ קריאת־שמע־לייענען: אַל מַלְךְ, קאַטשקע דריי דיק. – – נו־נו, האָט מען מיר געמאַכט אַ קאַצן־מוזיק מיט אַ פעקל"). ...את הלחץ שהפעילו עליו כדי לשאת את אלקה הוא מתאר כך: "זה נקרא לדבר? קרעו אותי לגזרים. האוזניים שלי כאבו מרוב הדיבורים שלהם". וכששולית־האופים חושב לרגע שהשירוך לא יצא אל הפועל, הוא אומר: "כבר חשבתי לעצמי שמהבצק הזה כבר לא יצא שום לחם". אחר־כך, תחת החופה, הוא מבין שהוליכו אותו שולל: "סיבנו אותי כהוגן" (עמ' 35–36: "ס'הייסט גערעדט? מ'האָט מיר די פּאַלעס אָפּגעריסן. כ'האָב געקריגן אַ וואָסער אין אויער. – – כ'האב שוין געמיינט, אַז ס'עט פֿון דעם טייג קיין ברויט ניש' זיין, – – מ'האָט מיך געפֿירט אין באַד אַרײַן"). על שבועות הכזב של אלקה אשתו הוא אומר: "– – שבועות כאלה, עד שאפשר להאמין אפילו לגוי ביריד" (עמ' 38: "– – אַזוינע שְׁבֻעוֹת, אַז מ'וואָלט געקאַנט גלייבן אַ גוי אויפֿן יריד"). כשהוא מחליט לא להבליג עוד, הוא אומר: "מספיק, חושב אני, להיות חמור. גימפל לא יתן יותר שיתקעו לו באוזן" (עמ' 39: "גענוג, טראַכט איך, געווען אַן אייזל. גימפל וועט זיך מער נישט לאָזן אָנפֿיפֿן אַן אויער"). המבע העסיסי של המספר שומר על החיוניות שבו גם במסירה המדויקת של השיחה ההזויה עם

יצר-הרע — ההתגלמות המוחצנת של הנוקמנות המרירה שרחשה במשך שנים בלבד: — "הטיפוס ההוא, יצר-הרע בכבודו ובעצמו, ואומר לי: גימפל, מה אתה ישן? אומר אני: מה אעשה? אוכל כיסונים? — ואני אומר: ומה עם עולם הבא? אומר הוא: אין עולם הבא. הכניסו לך קש לראש" (עמ' 44-45: — יענער פאַרשוין, טאַקע דער יצר הרע אַליין, און זאָגט צו מיר: גימפל, וואָס שלאָפֿסטו? זאָג איך: וואָס זאָל איך טאָן? עסן קרעפלעך? — זאָג איך: וואָס איז מכוח יענער וועלט? זאָגט ער: ס'איז נישטאָ קיין יענע וועלט. מ'האָט דיר איינגערעדט אַ קאַץ אין בויך"). אבל עולם-הבא האמיתי בכל זאת מחכה לו לגימפל: "מה שלא יהיה שם, כולו נכון. בלי סילופים ועיקומים, בלי ליצנות ומעשי רמיה. תודה לאל: שם אפילו את גימפל אי-אפשר לרמות" (עמ' 47: "וואָס ס'זאָל דאָרט נישט זיין, אַלץ איז וואָר, אָן פֿאַרדרייענישן, אָן ליצנות און שווינדל. גאָט צו דאָנקען: דאָרט קאָן מען אַפֿילו גימפלען אויך נישט אָפּנאַרן").

הרבה כנות נוגעת ללב יש בדרך הדיבור והסיפור של גימפל; אנושיות חמה; גוונים ובני-גוונים של צחוק ודמע — מה שמזכיר את דרך הדיבור של גיבורי שלום-עליכם בסיפורים המונולוגיים שלו. לא ייפלא שהסיפור נושא את שמו, כשם שהוא מבטא את עולמו הנפשי. לעומת זאת, מעשה טישוויץ שופע חידודי-לשון פולקלוריסטיים, הברקות משעשעות ושימוש קומי מתוחכם בלשון-חכמים. השד-המספר משתדל לרתק את שומעיו, אבל אינו טורח ליצור תקשורת רגשית — לא אתם ולא עם בני-שיחו. אפילו 'שותפות הגורל' עם השד-הזוטר אינה מטשטשת את ההתנכרות האגוצנטרית של השד-המספר. מסירת השיח הלאקוני כפי שהוא ותבנית הדיאלוג הדרמטי מאיצות את הדינמיקה הסיפורית. רק לקראת הסיום, עם חדירת המחבר המובלע לתוך דברי המספר, משתנה המבע. השד-המספר אינו מורשה לשאת את הקינה על יהדות פולין. כך נקבע אופיו של הסיפור על-ידי מתח ניגודים בין שני סוגי מבע — אנושי ושדי, כשהמילה האחרונה ניתנת למבע האנושי. עם זאת, קסם הלשון של השד-המספר ממשיך ללוות את הקורא. סגנון הדיבור של השד-המספר מאשר את 'כרטיס הביקור' הלאומי-תרבותי שהציג בפתח סיפורו. המבע שלו מתאפיין קודם כול בצירוף משעשע של עגה עממית עם חריפות למדנית. את טישוויץ הוא מציג כ"פינה נידחת שאפילו אדם הראשון לא היה משתין בה. — כל-כך קטנה אותה עיירה, שכשנכנסת לתוכה עגלה, הראש של הסוס נמצא בשוק והגלגלים האחוריים עוד לא עברו את המחסום שבפתח". תמונה קומית זו נתמכת בהמחשה יהודית מובהקת: "אל תשאלו אותי איך מצאתי כזאתי מין 'טל ומטר' בסידור קטנטן".¹⁴ עבור מי שאינו מכיר את סידור התפילה מוסיף השד-המספר סימן נוסף: שְׁבֻשְׁבֻת בצורת תרנגול, שחדלה לנוע, שהרי "גם תרנגול-ברזל יכול להתפגר בטישוויץ" (עמ' 12-13: "טישעוויץ איז אַ העק, ווו אדם הראשון האָט נישט משתין געווען. אַזוי קליין איז דאָס שטעטל, אַז ווען ס'פֿאַרט אַרײַן אַ וואָגן, איז דער קאַפּ פֿון פֿערד אין מאַרק און די הינטערשטע ראָד בײַ דער ראָגאַטקע. — ווי אַזוי כ'האָב געפֿונען דעם דאָזיקן טל-ומטר אין אַ קליין סידורל, פֿרעגט מיך נישט. — אין טישעוויץ קאָן אַן אייזערנער האָן אויך פֿגרן"). קשה לו, לשד-המספר, בטישוויץ הקטנה והרדומה.

אפילו השדון־הזוטר שפגש במקום מטיל עליו שעמום משמים: " – הוא מספר בדיחות מימי 'איכה' וצוחק בעצמו כמו פרא־אדם. נותן כינויים מן ההגדה. לכל מעשייה שלו יש כבר זקן" (עמ' 17: " – זאָגט וויצן פֿון חנוּפּס צײַטן. לאַכט אַליין ווי אַ פּראַ־אָדום. רופֿט אָן נעמען פֿון דער הגדה. יעדע מעשה האָט שוין אַ באַרד"). אין ספק, הווי־חיים יהודי קם לתחיה במילים אלה.

את הדעות המוצקות שלו בענייני ספרות מבטא השד־המספר במטפוריקה זלזלנית־זלזלנית, הבנויה מצירוף משעשע של ניבים עממיים: ספר מעשיות יידי ישן הוא בעיניו צירוף בלתי־אפשרי של 'שטויות במיץ' (עמ' 12: "קובעבע מיט קאַטשקע מילך"); הספרות היהודית המודרנית היא 'דיסה חרשה' (עמ' 14: "אַ פֿרישע קאַשע"), ואחד מתוצריה שהתגלגל לידיו – "טריף־פסול ביידיש" – מציע לקוראיו "ערבוביה מקושקשת – פשטידה של שבת עם שומן חזיר" (עמ' 21–22: "אַ טריף־פסול אויף ייִדיש־טײַטש. – קוידערוועלש. – קוגל מיט חזיר־שמאַלץ").

רובד קדום יותר של ידע ספרותי מתגלה בלהטוטי ההשאה השבתאיים שהשד־המספר משתמש בהם כדי להדיח את הרב לחטא (ראו לעיל). השימוש בסמלים קבליים והזכרת שמות של מלאכים ושדים מעידים על זיקה הדוקה לפולקלור העיירתי שבשביס־זינגר הכיר מקרוב.

את 'גולת הכותרת' של הוירטואוזיות הלשונית שלו שומר השד־המספר לרעע 'הורדת המסך'. הוא מצהיר שלא ניתן לכלות את כוחה היצירתי של האות העברית, ומלווה את הצהרתו בהדגמה חיה: 15: "אני סופר את המילים, קולע חרוזים, ומעמיס פיתום ורעמסס. אלף – אריה, אריה שואג; בית – ברוש. הברוש משגשג; גימל – גוי. הגוי הורג; דלת – דל. הדל דואג; הא – הדר. כה מענג; וויו – ותיק. יינו עתיק; זין – זכר. שומר על תיק; חית – חזיר. אותו נשתיק; טית – טובע. בים שוקע; יוד – יהודי. יהודי שוכח" (עמ' 22: "כ'צייל די ווערטער, פֿלעכט גראַמען, טײַטש אַרײַן אין יעדן פּינטעלע פּיתום ורעמסס. אַלף אַן אַדלער, אַן אַדלער פֿליט; בית אַ בויס, אַ בויס בליט; גימל אַ גלח, אַ גלח קניט; דלד אַ דאָרן, דער דאָרן ברענט; הא אַ הענקער, אַ הענקער הענגט; וואוּ אַ וועכטער, דער וועכטער שענקט; זין אַ זעלנער, אַ זעלנער שיסט; חית אַ חזיר, אַ חזיר ניסט; טית אַ טויטער, אַ טויטער מתט; יוד אַ ייִד, אַ ייִד פֿאַרגעסט..."). המילים האחרונות מעלות שאלה נוקבת, שהמחבר מרבה להתחבט בה: האם רשאי יהודי לשכוח? האם מותר לשגות ולחשוב שהשד נכשל, נוכח הנסיון ההיסטורי המר?

רבים הם ההבדלים בין שני הסיפורים. עם זאת, שניהם מעוגנים במרחב החברתי־תרבותי המיוצג בהם, ושניהם מקימים אותו לתחייה בצורה מופלאה. שני הסיפורים כתובים בשפה עממית עסיסית, ועם זאת ניכר בהם חותם ידו של המחבר, המעניק להם עומק והיקף משמעי באמצעות הארגון האמנותי. שני הסיפורים נוגעים בלב־לבה של ההוויה היהודית, אף שהם מגיעים אליה בדרכים שונות: האחד בוחר במסלול של 'חכמת הלב' ועדינות הרגש, והאחר – בנתיב של שנינה ויצר.

הערות

- 1 גימפל תם פורסם באירישער קעמפֿער, 593, פסח תש"ה, 1945; מעשה טישעוויץ — בפֿארווערטס, 29.3.1959.
- 2 "כנגד ארבעה בנים דיברה תורה: אחד חכם. ואחד רשע. ואחד תם. ואחד שאינו יודע לשאול".
- 3 מראי מקום לשני הסיפורים הנדונים במאמר על־פי: דער שפיגל און אַנדערע דערציילונגען, הוצאת האוניברסיטה העברית, החוג לידיש, ירושלים. התרגום לעברית נעשה על־ידי.
- 4 הווירטואוזיות הסגנונית של המחבר מעלה קשיים רבים בפני המתרגם. קשה מאוד — כמעט בלתי אפשרי — להעביר לשפה העברית את הגוונים הדקים הגלומים במשמעות העולה מתוך משחק המילים הזה.
- 5 על ההארה הייחודית של סיפור השלומיאל ראו: Grebstein, 1980, p. 145; Alexander, 1986, p. 58-59.
- 6 היציאה לדרך קשורה למנהג 'היציאה לגלות' בסיפורת החסידית, נושא רחב ומורכב שלא כאן המקום לדון בו. על הזיקה בין גלות וגאולה במישור הארצי (אומה, נשמה) ובספירה שמימית (שכינה) ראו: נגאל, תשנ"ט: 65-79 וכמו כן: ראו: ש"ץ-אופנהיימר תש"ם: 168-177.
- 7 לדוגמה: זיידלוס הראשון (זיידלוס דער ערשטער), חורבן קרשב (דער חורבן פון קרעשעווי), יומנו של מי שלא נולד (אַ טאַג בוך פֿון אַ נישט געבוירענעם) ועוד רבים אחרים.
- 8 ראו: ריאיון 1963: 370-371; שיחה, 1969: 41-42; ריאיון 1979: 12; שיחות 1985: 9, 83, 155.
- 9 על הקוסמוגוניה הגלומה בספר יצירה וסדר העולם הכרוך בה ראו: ליפינר, תשמ"ט: 112-145.
- 10 האני מאמין שלי, 1978. זהו פירוש יצירתי-אישי לדראמה של הצמצום, השבירה והתיקון בקבלת האר"י. ראו: צייטליך, 1960: עמ' 14-18; ובעיקר תשבי תש"ב.
- 11 ספר עמוד העבודה, קנו, ע"ב; וכן: שם, נה, ע"א-נו, ע"א; קלה, ע"א-קלט, ע"ב. לפי עדותו של שבסי-זינגר בספרו מסין טאַטנס בית-דין שטוב (ניו-יורק 1956, 139), הפגיש אותו ספר זה לראשונה עם עולם הקבלה. על קרושת האותיות והסימבוליקה הגלומה בהן ראו: וולפסון תשמ"ט: 163-179; וכן: ליפינר תשמ"ט: 27, 48-64.
- 12 ראו ספר עץ החיים, ענף ג, קלה. וכן: תשבי תש"ב: עמ' עב-עט.
- 13 על קשיי התרגום מידיש לעברית ראו: אבן-זהר ושמרוק, 1981.
- 14 הברכה 'ותן טל ומטר לבִּרְכָה' בתפילת שמונה-עשרה כתובה באותיות זעירות. מכאן: טישוויץ היא נקודה קטנטונת במפה ממחצרת.
- 15 בתרגום שהצעתי העדפתי לשמור על התבנית המחוזרת של הנוסח המקורי, ועל כן נאלצתי לוותר על נאמנות מילולית למקור. משחק האותיות של השד נשען על מסורת דידאקטית של לימוד האלף-בית ב'חדר', ששורשיה מגיעים עד ימי התלמוד. ראו: ליפינר תשמ"ט: 286-291, 577-578, 594.

מראי מקום

- אבן-זהר איתמר, חנא שמרוק 1981: 'לשון אותנטית, מסירת דבור אותנטית, עברית ויידיש', הספרות 30-31, 82-87.
- ר' ברוך מקאסוב תשמ"ח: עמוד העבודה, ניו-יורק.
- בשביס-זינגר יצחק 1975: דער שפיגל און אַנדערע דערציילונגען, מהדורת חנא שמרוק, ירושלים.
- 1984: מווארשה עד ניו-יורק, תרגום מאנגלית צבי ארד, תל-אביב.
- 1978: 'ה'אני מאמין' שלי, מעריב, 6.10, עמ' 35.
- וולפסון אליזת תשמ"ט: 'דימוי אנתרופומורפי וסימבוליקה של האותיות בספר הזוהר', מחקרי ירושלים במחשבת ישראל, כרך ח ירושלים, 147-181.
- ליפנר אליהו תשמ"ט: חזון האותיות, תורת האידאות של האלפבית העברי, ירושלים.
- נגאל גדליה תשנ"ט: מחקרים בחסידות, כרך א, ירושלים.
- צייטלין הלל 1960: במרדס החסידות והקבלה, תל-אביב.
- קורדובירו משה תשמ"ח: תומר דבורה, ירושלים.
- רובינשטיין בלהה 1991: 'הפיאות האדומות של השד', מאזנים, ס'ה/9-10, תל-אביב, 55-58.
- שמרוק חנא 1975: 'מגוון הצורות המונולוגיות בסיפוריו של י' בשביס-זינגר', הקדמה לדער שפיגל און אַנדערע דערציילונגען.
- ש"ץ אופנהיימר רבקה תש"ם: החסידות כמיסטיקה, ירושלים.
- תשבי ישעיהו תש"ב: תורת הרע והקליפה בקבלת האר"י, תל-אביב.
- תשמ"ב: משנת הזוהר [תרגום ועריכה: פ' לחובר וי' תשבי], ירושלים.
- Alexander E. 1985: *Isaak Bashevis-Singer*, Boston.
- Bashevis-Singer I. & Burgin R. 1985: *Conversations*, New York.
- Blocher J. & Elman R. 1963: 'An interview with I.B.S.', *Commentary*, Nov.
- Breger J. & Barnhart B. 1969: 'A Conversation with I.B.S.', *Critical Views of I.B.S.*, Maline I. (ed.), New York.
- Grebstein S. 1986: 'Singer's Shrewd Gimpel', *Recovering the Canon*, Miller D.N. (ed.), Leiden.
- Rosenblatt P. & Koppel G. 1979: *I.B.S. on Literature and Life*, Arizona.

בעין הסערה

(על אופיו וגורלו של משה נאדיר)

עין הסערה היא היפוכו של כל דבר שיש לו צל-של-אחיזה ביציבות, ברוגע, בקביעות או בשיגרה, והיא מטאפורה הולמת את אופיו וגורלו של משה נאדיר. דמותו של משה נאדיר המשורר עוררה בחייו ואף לאחר מותו מחלוקת, שהיה בה כדי לחצות את ההערכות ואת הטעמים. והיה בדמותו של האיש משהו, שאפשר לציין כאחדות-של-ניגודים; ולא ניתן היה לקלוט אותו, אלא לפי גירסתו של דב סדן "מתוך אותה שלמות חצוייה" (סדן תרצ"ח: רצו).

הפעם ננסה להתחקות על טיבו של משה נאדיר. משורר ופובליציסט מייסד ומיוסר, שנולד כיצחק ריז בעיירה נאראיב שבמזרח גליציה בשנת 1885. הוא אימץ את שם-העט 'משה נאדיר' ונפטר בניו-יורק ב-1943. קשים ורוויי מחלוקות היו ימי חייו. יתר על כן, הוא גם התייסר לא מעט ממחסור ועוני. בן חמישים ושמונה היה במותו.

אביו, מאיר ריז, שמוצא משפחתו מזלוצ'ב, היה בתחילת דרכו סוחר ואחר-כך מורה לגרמנית בביתו של חוכר-אחזה. משה נאדיר למד ב'חרר' עד גיל 12, והשלים את לימודיו בגרמנית, מפי אביו. האב היגר בסופו של דבר לאמריקה, ואילו משפחתו הצטרפה אליו ב-1898. הם השתקעו בניו-יורק, ב'איסט סייד'. נאדיר מספר ברשימותיו האוטוביוגרפיות במבוא לספרו מודה אני (נאדיר 1944: 24-36), כי כבר בגיל 14 הוא טעם טעמו של ה'שוויץ-שאָפּ' (בית היזע). במרוצת הזמן הוא עסק בעיסוקים שונים: הוא היה סוכן ביטוח, מנקה חלונות ועושה עוד מלאכות ממלאכות שונות. התגורר, בדרך-כלל, בסביבה לא-יהודית.

בשנת 1902, בהיותו בן 17, התחיל נאדיר לפרסם מפרי עטו בעיתון היומי טעגלעכער העראָלד ובעיתון פֿרייע אַרבעטער שטימע, ואף השתתף בכתבי-עת וקבצים מזדמנים. הוא מספר, שסבל ממצוקה רבה, כמוהו כידידו המשורר משה לייב האלפרן (1886-1932). הציפייה למשָׁךּה (ג'וב בלע"ז) הטרידה אותם יותר מאשר המטרות הפוליטיות של העיתון בו פירסמו שיריהם. מטרות אלו הפחידו אותו יותר מאשר הקסימו. אלא שהוא הפך כותב קבוע בעיתון פֿרייע אַרבעטער שטימע, ואף פירסם בו מדי יום פלייטון בשם 'פֿון נעכטן ביז מאָרגן' (מאתמול למחר). שהלך והצטבר כמחזור. מתוך זיקה נאמנה לקו הקומוניסטי, כאשר נדמה היה שהוא מזדהה לחלוטין עם הקומוניזם ותנועתו — הוא דווקא כתב בנוסח המיוחד והייחודי שאיפיין את כתיבתו מאז ואילך. התבלטו ופרצו מתחת לעטו

אפוריזמים מאירי-עיניים ואפילו סנטימנטליים, טעונים ברגש ומפגינים כשרון לשוני מיוחד במינו.

באביב 1926 נסע נאדיר לבקר בברית-המועצות. הוא ביקש לראות במו עיניו את המתרחש בארץ הסוציאליזם המתגשם. בדרך הוא התעכב בפאריז, בווארשה ובווילנה. הוא שהה בברית-המועצות 9 חודשים, ביקר במקומות רבים וגם הופיע בערבים שנערכו לכבודו. לא נעלמו מעיניו המצוקה והעוני של העם, אף תופעות אחרות לא מצאו חן בעיניו. אלא שהוא התאמץ לשלוט ברגשותיו 'הזעיר בורגניים' ועזב את המקום מתוך אמונה (ואשליה), שכאשר הקומוניזם ינצח סופית כל הרע יתפוגג וייעלם, ומה שהיה כאילו לא היה.

בשובו אירגנו התנועות השמאליות קבלת פנים. כמה אלפי אנשים באו להאזין לדבריו. והנה הוא פתח בדברים מתלהמים, ובאמצעות פאראדוקסים ואוקסימורונים חריפים כדרכו מתח ביקורת על המציאות הסובייטית. זה היה בניגוד לקו הכללי שהיה נקוט בתנועה הקומוניסטית. העיתונות השמאלית נודעקה והעמידה אותו על סטיותו האידיאולוגיות. אך מחלו לו, מפני שנאדיר היה מקובל ואהוד על ציבור הקוראים.

מלבד שירים, הומורסקות, סאטירות, פלייטונים, מיניאטורות, סיפורי-ילדים ויצירות פרוזה, חיבר נאדיר גם מסות על יוצרים ויצירות, על-פי רוב בנוסח סגנונו העשיר ושלוחי-הרסן (יש אומרים: בזהמי). הסופרים לא אהבו את זה ופנו לו עורף. אמרו, שנאדיר הדיח את עצמו לדעת — ועשה זאת בכונת המכוון. אך מסותיו העלו בסגנון עוקצני ומריר שלל של הרהורים עמוקים על דבר היצירה, האמנות והפילוסופיה.

יתר על כן, נאדיר התמסר באופן מיוחד לכתיבת דראמות ויצירות תיאטרון. הידועות ביותר: קלויסטערבערג (הררי מנור), סוקסעס (הצלחה), דער לעצטער ייד (היהודי האחרון), די טראגעדיע פֿון גאַרנישט (הטראגדיה של לא כלום — פורסם בדי צוקונפֿט 1922), יעזוס עכאָד (ישו אחד — פורסם בדאָס נייע לעבען, 1923). המחזות הועלו על הבמה בתיאטרון הידוע של השחקן והבמאי מוריס שוואַרץ (1888–1960) בניו-יורק.

במערכת המאָרגן פרטיהיט, העיתון היומי של המפלגה הקומוניסטית, עבד משה נאדיר שנים רבות מתוך מאמץ מתמיד להזדהות עם האידיאולוגיה של המפלגה. ואמנם היו לו רגעים של ספקות ולבטים גלויים וסמויים לעומת הגזירות הקשות של 'האמנות הפרולטרית' והריאליזם הסוציאליסטי. יתר על כן — קשה היה לו להשלים גם עם הוצאתם להורג של מחוללי מהפכת אוקטובר והמשפטים על ותיקי הבולשביקים. ואמנם עם הפרסום על ההסכם בין ריבנטרופ למולוטוב (23.8.1939), החליט משה נאדיר לנתק את קשריו עם המחנה הקומוניסטי.

שישה ימים אחרי פטירתו של משה נאדיר כתב מלך ראָוויטש (זכריה חנא בערגנער, 1893–1976), משורר, עיתונאי ועורך עתיר זכויות בספרות יידיש, בין היתר את הדברים הבאים:

'משה נאדיר היה מעין תופעת-טבע, פְּנוּמֵן. באמנות המילים שלו היה משהו מעבר ומעל לנורמאלי, מעבר לאנושי. הוא כינה את עצמו 'אידויט גאוני' (השווה:

נאדיר (1971: 136–146). הוא היה האידיוט היחידי שידע שזהו זה, וכן הוא היה הגאון היחידי, שהיה לו האומץ להוסיף לעצמו את אותו התואר מבלי לחייך. – – ונדמה, שחלפו ימים רבים מאוד מאז שנפטר, ולא עוד אלא שהוא מעודו לא היה בחיים – כמוהו ככוכב שביט בעולמן של מילים, שנברא יחד עם בריאת העולם הזה. – – הנה משוטטים אנחנו באוטוֹצק, 1926. הוא מדבר בלי הרף בלשונו הטוחנת מילותיה חישמהר. והמילים בחלקן, כך נדמה, נתקעות בגרון ובחלקן נשמעות כלחן מוסיקאלי שאין לו תחליף. הוא מחזיק בידו עט ופנקס ומדי פעם נעצר ורושם דבר־מה בכתב־ידו, שאינו אלא תוהו־ובוהו מוחלט. הוא עצמו גְּבֵה־קומה, קווצות שערו דחוסות ומקורזלות, המכסיפות בבלורית לאור השמש. רואותיו היפות הגדולות, שגונם ירקק־חום מביטות נכחן ללא חיוך. אפו ארוך וקודר ופיו הרחב והמלא אינו חדל מלטחון, טוחן כטחנה וטוחן כצייר. דקה דקה הוא משמיע מילה מבריקה, וכל שנייה שביעית – רעיון מבריק. משה נאדיר ואנוכי פירסמנו בתופים ובחצוצרות את קיום הערב לכבודו, שאירגנה אגודת הסופרים בקרקס של וארשה ב־1926. הוא הקדיש מרץ רב כדי לפרסם את נאומו, שהוא עתיד לנאום... אלא שהוא שכח להכין את הנאום, ועל כן השמיע במשך שעה שלמה קשקושי לשון בדבר היותו "מקולל" בכשרון. פניו הנפלאות נדמו אותה שעה לפניו של סוס – – לפתע הוא קטע את נאומו ונדם. רציתי באותה שעה לטרוף אותו מרוב זעם, אותו ואת עצמי. והוא ממש הסתתר מפני, נתחייך והבטיח לפצות. מקץ שבועות אחדים, בנשף צנוע בפולטוסק ליד וארשה, באוזני כמה מאות קרתנים, הוא נאם את אחד הנאומים המזהירים ביותר שלו. הייתי כל־כך נרגש, אף איני מבין מפני מה, אך עיני זלגו דמעות כאשר קמתי להודות לו על דבריו. – – תערובת של מילה, רעיון ולב מצטרפת ויוצרת משורר, אך הפה אינו מסוגל פיזית להכיל כל־כך הרבה מילים מבלי להתפוצץ – וכתביו של נאדיר גדושים מילים עד להתפקע. המוח אינו יכול להתפקע מרוב רעיונות – ועל כן נסתבכו וניתכו הרעיונות בכתביו כמו חלקי הברזל בבית שרוף. רק הלב עשוי להיקרע מרוב רגשות – וליבו של נאדיר אמנם נקרע – – משה נאדיר היה כוכב שביט שהאיר ברקיע ושקע בקרקע בנופלו. דורות של חוקרים יצטרכו לעמול כדי להעלות אותו ולחשפו, לנתח ולחקור את יסודותיו. כלום זה הכול? אין זה אלא אלפית ממה שיכולים לספר אלף אנשים, שבאו במגע עם נאדיר והכירו אותו" (ראוויטש 1982: 121–122).

קראתי פעם בספר אגדות של עמים, כי בקץ הדרכים והזמן יושב לו הגורל, מטיל מבוכה בעולם – ומשעולה הדבר בידו, פותח את פיו ופורץ בצחוק גדול ומהדהד, זהו 'צחוק הגורל'. וכך גם מתרחש במקרה של משה נאדיר. לא מחלוקת אחת הוא עורר וגרם – והן לא פסקו גם לאחר מותו. ליד קברו ספר לו המבקר והיסטוריון ספרות יידיש שמואל ניגער (1883–1955). בימי חייו של נאדיר הוא לא הרבה לעסוק בו – לא לשבח ולא לגנאי. בדברי ההספר הוא השתמש במילה 'צערונענקייט' (נזילות), ומטְבֵּעַ לשונית זו פתחה במחלוקת על הערכת נאדיר ויצירתו – תחילה בין ניגער לבין המבקר אברהם־בער טאבאטשניק (1901–1970). משה נאדיר – גורס שמואל ניגער (ניגער 1959: 156) – היה בימי חייו מעין

בעיה; אף כאשר הלך מאתנו לעולמו — הוא עדיין נותר בבחינת בעיה, ואין זה כלל פלא, שהוא הצליח לערער ולזעזע את המחשבה של ביקורת הספרות. כי אלה היו טבעו ותאוותו: להוציאנו מן השלווה, לגרותנו, לאלצנו להיעצר, להתבונן, להתבונן ולהקשיב לעצמנו, לעורר בנו סקרנות והתפעלות. לפי שהוא עדיין חי בזכרונו ובחלק מיצירותיו, אנחנו ניצבים משתוממים ומתפלאים, נסערים, נרעשים ונרגשים, מרומים למחצה ומכושפים למחצה ושואלים את עצמנו: איזה מפגש מוזר, כמעט פנטסטי היה בינינו? מי ומה הוא היה? עושה נפלאות? להטוטן? אמן? כלום היה בכלל, או שמא רק בדה את עצמו? ואם הוא היה אכן רק פרי דמיון, דמות בדויה, כלום היתה זאת האמנות הגדולה של העמדת־פנים או שמא העמדת־פנים גדולה של האמנות?

מי ומה היה משה נאדיר? "השאלה" — קבע ברדיצ'בסקי בפואטיקה שלו — "היא באר העולמים ממנה אנחנו שותים ושותים וצמאים." לכאורה, הרי זה אוקסימורון ופאראדוקס. אך בהשקפה של נאדיר — שאני. נאדיר היה איש השאלה המתמדת, הנוקבת, זו הפותחת שערים — כנגד התשובה הסותמת וחותרת.

מסה שפירסם מלך ראויטש בחוברת הראשונה של כתב־העת ביכערוועלט (ינואר־פברואר 1922), וארשה, עמ' 26–30, פותחת בשאלה: "ווי איז דער צענטער?" (היכן המרכז?). לפי דעתו של מלך ראויטש המרכז הוא "דאָ און נאָר דאָ" (כאן ורק כאן), והכוונה היא — בווארשה, על שפע ספרי היידיש היוצאים לאור, בתי־הספר שלשון ההוראה שלהם היא יידיש, העיתונות היומית ביידיש וכד'. אך הוא מסכים, שגם ניו־יורק היא מרכז. כלום רק ניו־יורק? ומה בדבר ברלין, ששם פועלים מוציאים לאור ומדפיסים, העושים ספרים רבים? האומנם יש שלושה מרכזים?

משה נאדיר, על כל פנים, נקרע בין שלושה מרכזים. מקומו של הבית הישן, נאראיב אשר בגליציה מתערב עם המציאות של הבית החדש מעבר לים ועם הגעגועים להשכלה שבברלין.

אין הוא מסוגל ליישר את ההדורים. אין הוא יכול אתם, אף אינו יכול בלעדיהם. כאשר הוא מנסה להעלות איזון, הוא מעצב על הבמה כנגד האלוהים הישן (דער אַלטער גאָט) 'אלוהים חדש' (אָ ניער, יונגער גאָט) — במחזה הטראגדיה של לא כלום (די טראַגעדיע פֿון גאַרנישט), שעלילתו מתרחשת איש־אינו־יודע־מתי איש־שם ואיש־אינו־יודע־היכן, והדמויות הן מוזרות, איש־אינו־יודע־מיהן.

יצירתו של משה נאדיר מורכבת במוזרויותיה: לצד יצירות שלמות עולות הברקות, קטעים, מעין פרץ־של־קרעי־דברים. שמואל ניגער טוען, שהברקים שנאדיר הבריק הם בבחינת המצאות גאוניות, תמונות מיניאטוריות המתמזגות אל פסיפס אחד גדול, שאין לכנותו אלא 'משה נאדיר', כאשר הוא יוצא וחורג מכל כלל, ואין שני לו בוירטואוזיות של הלשון, באמנות הדברים במובנו הרחב של המושג.

הוא היה יחיד במינו גם בתקופה שערך וכתב בעיתונות הקומוניסטית והיה חריף ולוחם 'בעט וברובה' (מיט פען און ביקס — כשם מדורו הקבוע במאָרגן פֿרייהייט),

וגם כאשר חזר אל מורשת בית־אבא. באופן הפשוט ביותר והיסודי ביותר הוא לא היה מסוגל להוכיח את מלוא יכולתו מבלי לגלות את מה שחסר לו. היכולת והחסרון ניצבים זה מול זה בעין הסערה, במערבולת של המחלוקת. אפילו בחייו היומיומיים חברו ונשתזרו הדלות, המחסור והעוני — וכאילו היו תנאי לעושרו הגדול.

הוא עזב את הבית מוקדם מדי. בליבו נותר הלחן והניגון המלווה את כל הצללים, שרעד אוחז בו כאשר הם מתעוררים בזכרונו. הרומאנטיקה העדינה של העיירה נאראיב מאזנת, אך גם מבליטה את קיום המחלוקת, לרבות מידות ההיתול והלעג ששפעו ממנו ובו.

במכתבו אל החוקר והמבקר נחום־ברוך מינקוב (1893–1958) הוא ביקש לאפיין את עצמו וכתב: " — — יתר על כן, נאדיר פיצל את עצמו, נבקע וניתז ונשפך כמו קרן שאין אתה מסוגל לתפוס, כמו ים שאין לשים לו סכר ומחסום." אפשר שזו אמנם אותה 'נזילות' (צערונענקייט) לפי הניסוח של בעל־הדבר עצמו.

נספח

שבבים*

עך, ווען דער געדאַנק זאָל קענען אַליין
האַלטן אַ פֿעדער אין דער האַנט!

עך, ווען דאָס האַרץ זאָל זיך אַליין
קענען אינטונקען אין טינט און מיר
פֿאַרשפּאַרן די אַרבעט!
(עמ' 12)

ואַך, לו היתה המחשבה מסוגלת
בעצמה לאחוז קולמוס ביד!

אַך, לו הלב היה מסוגל
לטבול את עצמו בדיו — ולחסוך לי
את העבודה!!

* את הקטעים בחר הקריין האמן הרץ גרוסבאָרד, שהוציאם בספר קטן בשם נאָדיריזמען (תל־אביב 1973). אנו מביאים כאן לצורך הדגמה שבבים אחדים, במקור ובתרגום. תירגם לעברית פרופ' יוסף בר־אל.

* * *

איז דען קריטיק בכלל מיין פראָפעסיע?
(ביי אַנדערע איז ליב־האַבן און פֿינגט־האַבן
אַ פֿאַך, ביי מיר איז דאָס בלויז אַ טבע!) (עמ' 20)

[כלום הביקורת היא בכלל מקצועי?
(אצל אחרים זולתי הרי לאהוב או
לשנוא זה מקצוע, אצלי זה רק טבע!)]

* * *

איך שרייב מיין ליד
ווי איינער שרייבט
אין איילעניש — רעצעפטן.
איך האָב מיט רום
מיט אייביקייט
קנאַפלעכע געשעפֿטן. (עמ' 28)

[הריני כותב את שירי
כאחד הכותב
בחיפזון — מרשמי רפואות.
המגע שלי עם התהילה
קטן עד מאור.]

* * *

איר זאָגט, אַז דאָס וואָס איר באַשרייבט
אין אייער עסקיז, האָט מיט אַמך אַליין
פֿאַסירט?

אויב אַזוי, מיין ליבער פֿריינד, האָט
מיט אַמך פֿאַסירט אַ ליגן? (עמ' 25)

[אתה טוען, שכל מה שתיארת
ברשימתך אכן קרה לך ממש?
אם כן, ידידי היקר, קרה לך שקר!]

* * *

הינריך הינע האָט זיך געשמדט און ...
געוואָרן אַ ייד.

ס'ביסל טויף-וואַסער, וואָס מ'האָט אויף אים
געשפּריצט האָט שפּעטער מיט אַ סך
(עמ' 32) פּראָצענטן אַרויסגעוויינט פֿון אים אין 'יידישע טרערן'.

[היינריך היינה התנצר והפך ... יהודי.
מעט מי-הטבילה שהתזו עליו בכו
ממנו ובו באחוזים רבים כ'דמעות יהודיות!]

* * *

שלום-עליכם — אַ ליכטיקער, לירישער, מיט
אַ שמייכל, וואָס מאַכט אַ לאַך אין האַרץ;
אַ לאַכעדיק אויג, וואָס איז אַליין אַ גרויסע
טרער... דער הומאַר פֿון אַ העכערן שטאַפל
די געפֿרוירענע טראַגעדיע פֿליסיק געמאַכט
(עמ' 34) אין די פֿייערן פֿון ליבשאַפֿט...

[שלום-עליכם — בהיר, לירי. עם חיוך הקודח
חור בלב; עין צוחקת, שהיא עצמה דמעה
גדולה... הזמור של מדרגה גבוהה,
טראגדיה קפואה שהזרימה באש האהבה...]

* * *

נאָך מיין מיינונג דאַרף לשון קודש זיין אונדזער
(עמ' 37) שפּראַך. נאָר מען דאַרף לשון קודש רעדן אויף יידיש...

[לפי דעתי צריכה לשון הקודש להיות
לשוננו, אך צריך את לשון הקודש לדבר בידיש...]

* * *

אַמאָליקע צייטן האָבן אידעאָליסטן געקעמפֿט
דערפֿאַר, אַז אַלע מענטשן זאָלן האָבן אַ רעכט
צו זיין בירגער, היינט קעמפֿן זיי דערפֿאַר,

אַז אַלע בירגער זאָלן האָבן אַ רעכט צו זײַן
מענטשן. (עמ' 43)

בזמנים עברו נלחמו האידיאליסטים
על זכות כל האנשים להיות אזרחים; היום
הם נלחמים על זכות כל האזרחים להיות בני-אדם.

* * *

ערגער פֿון די שאַוויניסטן זענען די
שווה־בשווה־ניסטן. (עמ' 66)

גרוועים מן השוויניסטים הם
השווה־בשווה־ניסטים.

* * *

מצוות — פונקט ווי עבירות — זענען אָפֿט
שעדלעך פֿאַרן געזונט. (עמ' 71)

מצוות — כמוהן כעבירות — לעתים קרובות
מזיקות לבריאות.

* * *

דער פֿעטער איציק זאָגט: "שלאַג נישט דעם חזיר.
וואָס איז ער שולדיק, אַז ער איז אַ חזיר? גאָט האָט אים אזוי
באַשאַפֿן. ס'איז אויף אים גענוג רחמנות, אַז מ'טאָר אים נישט
עסן..." (עמ' 94)

נהדוד איציק אומר: "אל תכה את החזיר. מה הוא אשם
שהוא חזיר? הקדוש־ברוך־הוא כך ברא אותו. הוא מסכן
ורחמנות עליו, שאסור לאוכלו..."

* * *

פֿרייטיק. אין דרויסן קומט אָן דער פֿאַרנאַכט אין סאַמעטענע פֿאַנטאַפֿעלעך. די
וואַכעדיקייט איז ווי די שאַלעכץ פֿון די פֿיש — אַוועקגעשאַבן, אַרויסגעוואַרפֿן...
די פֿענצטער־שמבלעך כאַפֿן־אויף דעם אַפֿגלאַנץ פֿון געבענטשטע ליכט...

צעקלינגען עס אויף דינע גאלדענע קוואַדראַטן... עס איז זיס און ליכטיק און שטיל
און געליטערט... עס שמעקט זאָפֿראַן און באַרג און זומער און שיר־השירים... און
פֿיש מיט פֿעפֿער. עס איז שבת!

יום שישי. הערב מתקרב בחוץ בנעלי קטיפה. החולין דומה לקשקשי הדג...
תולשים אותם בגירוד ומשליכים... זגוגיות החלונות קולטות ומשקפות את זהר
הנרות שברכו עליהם... מפצלות (את האור הנשקף) לריבועי זהב דקים... הכול
מתוק, אפוף אור ושלווה ומטוהר... ריחות של ברכום וחר וקיץ ושיר־השירים...
ודגים עם פלפל. שבת!

* * *

די ווייטקייט ליטערט. ווייטקייט פֿון טעג,
וואָס ליגן פֿון הינטן אָדער פֿאַרויס.
געבענטשטע ווייטקייט!
(עמ' 108)

[מרחבים רחוקים מזקנים.
מרחקי ימים שעברו וימים שעדיין לא עברו,
ברוכים המרחקים!]

מראי מקום

- וואַסערמאַן לייב 1965: 'נאָדיר, משה', לעקסיקאָן פֿון דער ניער ייִדישער ליטעראַטור, כרך
6, ניו־יורק, 126–133.
נאָדיר משה 1944: מודה אני, לידער און פראָזע, ניו־יורק, 'אויטאָביאָגראַפֿיש', שם, 24–36.
— 1971: הומאַר, קריטיק, ליריק, מהדורת שמואל רוז'אנסקי, בואָנוס איירָס.
ניגער שמואל 1959: קריטיק און קריטיקער, בואָנוס איירָס.
סדן רב תרצ"ח: ממחוז הילדות, תל־אביב.
ראוויטש מלך 1982: מיין לעקסיקאָן, כרך 4, ספר 2, תל־אביב.

'פתח דבר' ל'אימה גדולה וירח' לאורי צבי גרינברג

אַרְס־פּוֹאֵטִיקָה גְלוּיָה וּסְמוּיָה עַל־רַקֵּע בִּיקוּרַת עוֹיֵנַת*

'אימה גדולה וירח' — בין רחיה להתקבלות

כשלושה שבועות לאחר שעלה המשורר אורי צבי גרינברג ארצה (4.12.1923) הדפיס בקונטרס, בטאונה של 'אחדות העבודה', את הפואמה 'אימה גדולה וירח' בשני המשכים.¹ היתה זו פעם ראשונה ויחידה שקונטרס הדפיס ספרות יפה מאז חודשה הופעתו ב־1923, בעריכתו של ברל כצנלסון.² הפרסום עורר תשומת לב חכה לתהודה רבה, לא בהכרח חיובית, בקרב מבקרי העיתון. ראשון בהם היה י. ירחי, שהגיב ברצנוזיה מזלזלת ומלעיגה: "אין נוהגים להדפיס שירים בקונטרס. ואם הקונטרס יצא חוץ לגדרו, ושלא כמנהגו בא לפרסם בעולמנו שיר, האוכל כחמישה עמודים — אין זאת שיש לשיר זה חשיבות מיוחדת [...]".³ — בהמשך קבל המבקר, שלא היה אלא יהושע חנא רבניצקי, במסווה של פסידונים,⁴ כי "החיבור והקישור בין המלים ובין השורות סתום [לפניו] לגמרי. תם אני ולא ארע מה ענין קונטרס של פועלי א"י למשחק של בטלה זה? האם נאה לו לאחוז בזה במנהג "העולם" הגדול ולשטות בקוראיו הפשוטים?⁵ ואני שואל את בעלי 'אחדות העבודה': רבותי מה העבודה הזאת לכם?" — שאלה שמהדהר בה קולו של הבן הרשע, זה שהוציא את עצמו מן הכלל (שמות יב 26), וכן נלווית גם קונוטציה של 'עבודה זרה', שעשויה להתפרש כאן כקשורה במפנה הדראמטי במדיניות העריכה של הקונטרס, בטאונה הפובליציסטי של 'אחדות העבודה'.

ביקורת חדה נוספת נמתחה על־ידי דב קמחי, ממבקרי הספרותיים של עיתון הארץ. ברשימתו, שנכתבה אחרי שקונטרס המשך ופירסם גם את 'Heroica' של אצ"ג, התייחס קמחי באירוניה אל שירי אצ"ג "הפורחים כציצים ופרחים חרשים בין תלמי השירה העברית". התעלמותו המכוונת מהמוניטין שצבר אצ"ג בשירת יידיש טרם עלייתו ארצה, והצגתו כפרח־שירה טירון היו הפגנה של עמדה מזלזלת ומלעיגה. בהמשך הדברים טען קמחי, שבשירתו של אורי צבי גרינברג — רב הסתום על המפורש; וכי "הקורא חש כי מוליכים אותו שולל, כי רוצים לחפות על

* המאמר מבוסס על דברים שנאמרו בקונגרס העולמי השנים־עשר למדעי היהדות, ירושלים, תשנ"ז.

אותו ספק ספיקא של שירה במלים ובצירופים מלאכותיים כבדים ובצורה זו הנקראת חדשה או: אקפרסיוניסטית-פוטוריסטית-קוביסטית". את המאמר מסיים הכותב בחיצי ביקורת אותם הפנה כלפי ברל כצלנסון, עורך קונטרס: "ואולם העורך, שאף הוא בוודאי הבין כמוני, רק כמוני, איככה אפשר היה לו לקבוע בדפוס דברים שאינם מובנים לו לעצמו?".⁶

ביקורת שוללת זו עוררה, כמובן, מאמרי תגובה של קוראים שִמְחו על המתקפה הפולמוסית כנגד אצ"ג: נחום בנארי, איש עין חרוד, פובליציסט ידוע וחבר מערכת קונטרס, טען כלפי קמחי ורבניצקי, כי טענת אי ההבנה חושפת כִּשְׁל ביכולת הבנתו של הקורא המתקשה, ולא בשירה עצמה.⁷ ברוח דומה התבטא גם דוד זכאי, בטורו הקבוע בקונטרס.⁸

דברי הביקורת של רבניצקי וקמחי על שירת אצ"ג, נבעו מפערים תרבותיים והבדלים מנטאליים דוריים. קשה היה למשוררי העלייה השנייה להסתגל לקולות ולדרכי העיצוב החדשים, שהושפעו מזרמים אוואנגרדיים, שריגשו את אירופה בראשית המאה העשרים, בפרט האקספרסיוניזם והפוטוריזם. משוררי 'הדור הישן' תקפו את המשוררים הצעירים בני העלייה השלישית כאורי צבי גרינברג, אברהם שלונסקי, יצחק למדן ואביגדור המאירי, כי שירתם צעקנית ומלאכותית, מזויפת וחסרת תוכן, ואינה אלא מלאכה יפה של בעל מלאכה.⁹

גם אם דברי הביקורת של רבניצקי וקמחי על שירת אצ"ג נאמרו מתוך לעג וזלזול, אין להתעלם מטענת אי ההבנה שעמדה במרכזם, שבמידה רבה הסתמנה כסוגיה מרכזית בהתקבלות שירתו של אצ"ג על-ידי הביקורת באותה תקופה.¹⁰ גם מקטרגיה התקיפים ביותר של שירה זו לא התכחשו לכך, שלפניהם יצירה יוצאת־דופן במבניה התחביריים, בקומפוזיציה שלה ובהישגיה הרטוריים והפיגורטיביים, אלא שטענתם היתה, כי דווקא אלה עושים אותה בלתי מובנת וקשה לפענח.¹¹

דומה, כי הפולמוס שהתעורר סביב 'המובנות' של שירת אצ"ג רק הגביר את הסקרנות כלפיה, כפי שעולה מדברי המבקר מרדכי קושניר, שהתייחס באירוניה למבקרים "הדואגים" ליכולת הקריאה של הקורא הפשוט: "הסערה קמה לרממה. שירי א.צ. גרינברג כובשים להם את מקומם. כל החיצים של בעלי הדעה המובהקים ובעלי "הטעם" הוצאו מאשפתם כבר [...] וצריך להודות, כי מאמרים אלה, חוות־הדעת שבהרחבה זו, פסקי־הוראות אלה בקול שאין להרהר אחריו עוד, והדאגה הלזו לקורא הפשוט, שמא יטעוהו בלא־שירה — הועילו לא מעט לקרב את הקורא אל השירה הזאת [...]".¹² וכך, למעלה משנה(!) בטרם נרפס הספר אימה גדולה וירח ולפני שנקבעה מתכונתו הסופית, הופיעו בהפועל הצעיר ובקונטרס מודעות המבשרות על פרסום קרוב של קובץ שירים ארץ־ישראלי ראשון של אצ"ג. מידיעה שנתפרסמה בקונטרס ניתן ללמוד, כי הקובץ אימה גדולה וירח, שכותרתו כשם הפואמה הראשונה שהדפיס אצ"ג לאחר עלייתו ארצה, עתיד לצאת בפורמט אלבומי גדול, בצירוף חיתוכי לינוליאוים, ולכלול שתי פואמות בלבד — 'אימה גדולה וירח' ו'הדם והבשר' — שתי פואמות שניתן להן כבר פרסום מוקדם, מעל דפי קונטרס והעולם.¹³ כשבועיים לאחר פרסום

ידיעה זו, צוין במדור 'השבוע' של הפועל הצעיר, כי עתיד לראות אור ספר פואמות משל אצ"ג, שיכיל שלוש פואמות, ובהן גם 'Heroica'.¹⁴ אפשר, כי ההחלטה לכלול גם את 'Heroica' בקובץ שמתכונתו נקבעה זה מכבר, הושפעה לא במעט מהתגובות הנלהבות לפואמה זו, לאחר שנדפסה בקונטרס.¹⁵ באייר תרפ"ה, שנה וארבעה חודשים אחרי עליית המשורר ארצה, ראה אור בהוצאת 'הדים' הספר אימה גדולה וירח בפורמט אלבומי גדול, כגיליון דפוס של עיתון.¹⁶ עיצובו החזותי של הספר בתווי ההיכר של הטופוס האקספרסיוניסטי, הלם את כיווניה האמנותיים של ההוצאה, שפעלה ליד כתב־העת בעריכתם של יעקב רבינוביץ' ואשר ברש, והתאפיינה בפתיחותה כלפי יוצריה הצעירים של התקופה וכלפי זרמים מודרניסטיים בני־הזמן. בין הספרים שנדפסו במחצית שנות העשרים בהוצאת 'הדים', אימה גדולה וירח לאצ"ג, דוי לשלונסקי והרקוד העברי: ברוך אגדתי בלט דמיון חזותי רב, המלמד על נטייתה האמנותית של ההוצאה, גישתה המודרניסטית ושאיפתה לעודד יוצרים צעירים.

'פתח דבר' לאימה גדולה וירח — מצג פואטי לספר

מזגו הסוער והדינאמי של אצ"ג, אישיותו האינדיווידואליסטית וסגנונו המחוספס משתקפים היטב בעיצובו החזותי של הספר, בהבלטה דראמטית של צבעים, צורות זוויתיות ומתחים טיפוגרפיים בולטים לעין. 'הטקסט הרועש' יוצר מתח בלתי פוסק בין הטקסט הוויזואלי לבין הטקסט הכתוב במלים, ואווירה של תסיסה ותזויות מלווה את קליטתו של הספר. את רגישותו הרבה לעיצובו החזותי של הטקסט גילה אצ"ג כבר בראשית שנות העשרים, בהיותו בווארשה ומאוחר יותר בברלין, כאשר הדפיס את מעפֿיסטאָ (וואַרשע, 1922) וערך את גיליונות האַלבאָטראָס (1922–1923), מתוך מעורבות פעילה בעיצובם האמנותי.¹⁷

אחד מגורמי הגירוי החושיים המופעלים על הקורא במגעו המידי עם אימה גדולה וירח הוא 'פתח דבר' המופנה ישירות אל הקוראים, כתוב בגוף ראשון וחתום בשמו של המשורר, אורי צבי. גילוי־דעת זה הוא תופעה ספרותית שאין דומה לה בשירת הדור, הן בצורתה והן בתוכנה. הצביון הָאָרְס־פּוֹאָטִי מוליך את המשורר להתפלמסות גלויה עם הקהילייה הספרותית של דורו, ובפרט עם המבקרים ששללו את שיריו. בה־בעת ממלא השיח פונקציה של מַצָּג, המוסר את מפתחותיו הפואטיים של הספר ומשופע ברמיזות לטופוסים שאיפיינו את תקופת פעילותו הספרותית של אצ"ג באירופה וכתיבתו בידיש, והשפיעו גם על עיצובו הספרותי של אימה גדולה וירח ועל תוכנו.

הפאתוס, ההתלהבות, האמירות הישרות, כל אלה מוליכים את הקורא, כבר בפיסקה הפותחת, להשתתפות פעילה בחוויה בה נחשפים הגוף והנפש למבע אקסטטי. דרך מראות, תחושות, עצמים ואברי־גוף, המייצגים בְּמִטוֹנִימִיּוֹת הדחוסה שלהם עולם נפשי שמערכתיו נזדעזעו, נחשפת ההכרה האנושית לכאב הקיום ולמשמעות הזמן:

בַּעֲקֵב רָגַל יְמִינִית — הַנֶּפֶשׁ, וּבְעֵקֶב רָגַל שְׂמָאלִית — הַלֵּב.
 עַל לִיחֵ-חֲזֶה חָשׂוֹף אָנִי מִכֶּה בְּיָדַיִם מְדַכְדְּכוֹת: לִהְדָּם! חֲשַׁמֵּל
 בְּקִרְקַפְתָּא, אֹרֶךְ כָּל הַפְּנִסִים וְהַעֲשָׂשׂוֹת אֲשֶׁר עַל יָם וַיִּבְשָׁת. הָאָדָם
 מֵלֵא עַד צַפְרָנִי רָגְלִים. כָּל הַגּוֹף חַי בְּהוֹי וּמִתְגּוֹשֵׁשׁ בְּגִלְל הַדָּם.
 יִבְשָׂה גְדוּלָה וְשִׁבְעָה יָמִים עַל הַגְּלָגֶלֶת הָאֶחָת. בִּידִיעָה: אָנִי עוֹמֵד
 בְּאֶלֶף הַשִּׁשִּׁי.¹⁸

התמונות בפסיקה זו מתקשרות לסימבול מיתי של 'אדם קדמון', שהוא גוף — כלי קיבול לאינטרוספקציה ולידיעה על-היסטורית.¹⁹ אדם, שתהליך החשיפה האקספרסיוניסטי, שביטויו בגוף העירום ובדם הזורם בו, מעמיק את הכרתו השכלית ומשכלל אותה. לידתה של תמונה מיתית זו, בסמל הקבלי של 'שיעור קומה', מושג המציין במיסטיקה היהודית ביטוי חזותי ל'מראה כבוד האלוהים' באמצעות ציור דיוקנו בדמות אדם.²⁰

הדיוקן המיתי מתלכד בסוף הפסיקה הפותחת עם דיוקנו של המשורר הביוגרפי, המעיד על עצמו: "אני עומד באלף השישי". עירוב של קולות, מראות, צבעים ותנועה יצר אווירה דחוסה וטעונת מתח, שהכינה באופן הדרגתי את המטאפורה המסכמת, 'עמידה באלף השישי', שיש לה תפקיד רטורי מכריע בקליטת מערכת ההנמקות למבנה העומק של הקובץ כולו. 'האלף השישי' — הוא מושג שחוזר ומופיע בהקשרים אפוקליפטיים למן התלמוד הבבלי, דרך ספרות הזוהר ומפרשיה, קבלת האר"י, תנועת השבתאות במאה ה-17 ועד לגילויי המשיחיות בארץ-ישראל במחצית הראשונה של המאה ה-19. במרוצת הדורות הועמסה על מושג זה משמעות ריגושית טעונה, של זמן גאולה וקץ הַיָּמִין, ציפייה עצומה לגאולה לצד חשש מפני קטסטרופה גדולה העתידה לבוא לפנייה.

במילונו הפיזי של אצ"ג מאגר 'האלף השישי' משקעים תרבותיים ורוחניים יהודיים, כפי שנתגבשו ונצטברו במשך מאות בשנים, עם טירוף המערכות ושינוי סדרי העולם החברתי, התרבותי והאידיאלי, שאיפיון את אירופה, בתקופה שלפני מלחמת העולם הראשונה ולאחריה.²¹ באירופה שררו הלכּי-רוח אפוקליפטיים, תחושת קץ העולם, התמוטטות המסורות הישנות, היפוך סדרי בראשית, בדידות, יאוש ופחד מפני הצפוי בעתיד.²² כאן, בנוסח 'פתח דבר' הועתק הצירוף לביטוי קִצָּה הרגישות העֲצֵבִית, המיוחדת למשורר ולמצבו הנפשי והקיומי, רגישות שהחטיבה הפותחת את האקספוזיציה לספר מציגה כגירווי לכתיבת השיר וכתנאי להבנתו.²³

המעבר מהפסיקה הפותחת את דברי הַמְצָג לזו שלאחריה — קיצוני ומוזר: את מקום ההוויה המיתולוגית, שהתאפיינה בתכנים אפוקליפטיים קוסמיים וסימבוליים, שמקורם בחיבורים קבליים — תופס במעבר חד סגנון כתיבה פולמוסי, וְכֹחֲנִי, בעל אופי לוקאלי, בו נוקט המשורר להשיב מלחמה למבקר שירתו:

רוֹצֵה אָנִי לְרִשׁוֹם לְזִכְרוֹן בְּשַׁעַר סִפְרֵי זֶה: לִפְנֵי יְרַחִים נְדַפְסוּ פְּרָקִים
 מִן הַפּוֹאֵימָה 'אֵימָה גְדוּלָה וְיָרַח'. כָּל מוֹשֶׁךְ-בְּעֵט-סוֹפֵר יֵצֵא לְחֶרְפִּנִי

בכתב, באשר אימה גדולה וירח! ורשות הגדוף היתה לכל.
אינני ענו, כפי המקבל אצלנו. יודע אנכי היטב, מהו ספרי זה,
ויודע אני ג"כ שצריך להיות כבד חלוף-משמרות גם בשירה העברית.

סגנון נחרץ והחלטי זה מעיד על הכרתו העצמית של אצ"ג והערכתו למעשה יצירתו. במידה רבה מהדהד כאן נוסח ה'הקדמה' או 'התנצלות המחבר' שפתח דרך-קבע את קבצי הסיפורים החסידיים, ונכתב על-פירוב על-ידי מלקטי סיפורים או המביאים לבית הדפוס. הקדמות אלה נעשו זה כבר לז'אנר עצמאי בעל צביון מאניפסטי, לביטוי תפיסותיו הדתיות והאידיאולוגיות של העורך, ויותר מכך, כזירת-פולמוס עם יריביו האידיאולוגיים או עם בעלי תפיסה אסתטית מנוגדת. שלא כמו מחברי ההקדמות לסיפורי החסידים, שביקשו גושפנקא לעבודתם הספרותית מסמכות רוחנית חיצונית, יצר כאן אצ"ג מתכונת חדשה של 'התנצלות מהופכת' שבאמצעותה ביקש לדחות ולבטל את ערכה של ההכרה הספרותית הפומבית, מאלה שהוא עצמו כינה 'אינוואלידי-הרוח'.

בתוכנם של הדברים אין חידוש, באשר טענת 'חלוף-משמרות' שגורה היתה בפיהם של צעירי המודרנה, לביטוי מאבקם בפואטיקה של "הדור הישן"²⁴. החידוש המרכזי העולה מפיסקה זו הוא התייחסותו המפורשת של אצ"ג לביקורת שנכתבה על שיריו, שכאמור רבים מהם כונסו בספר זה, לאחר שפורסמו קודם לכן מעל דפי קונטרס והפועל הצעיר. בביקורת ראה אצ"ג התייחסות בלתי-עניינית ומשטמה אישית, אם כי הוא עצמו לא נמנע מלכנות את המבקרים שלא העריכם 'מגדפים ואינוואלידי-הרוח'. את תשובתו למבקרו מיקד אצ"ג בחטיבה השלישית של דברי המצג:

וזהו המענה המוצק לכל המגדפים ואינוואלידי-הרוח, אשר קמו עלי
לחרפני, בהשמיעי דברים ערטילאים על אדמת ישראל.
היודע מבשרו-ודמו סוד באו מים עד צנאר — ירגישני
בדמו. יקרא לי: אח אורי צבי! פשוט.

הסגנון הדקלרטיבי הופך את החטיבה השלישית והמרכזית ב'פתח דבר' למאניפסט ארס-פואטי של אורי צבי, הפורש לפני קוראיו את הצפנים הפואטיים המרכזיים של שירתו: 'אימה גדולה וירח', 'הכרת הישות', 'הדם והבשר', 'האלף הששי'. צירופים אלה, המופיעים גם ככותרות לפואמות המרכזיות בספר, הם חלק ממערכת תמונית גדולה, הכוללת ואריאנטים חזותיים שונים לאותו רעיון — הבעתו של כאב הקיום האנושי בדרך הישירה ביותר, ללא יפוי או כיסוי אסתטיים: "היא הכרת הישות. פנים-אל-פנים עם הפחד. עם העצם"; "בלי כסוי על העור"; "הסתכלות אינטרוספקטיבית מעבר לעור המכסה, לתוך חמר הבשר החם"; "מניפסט לערטילאיות, לאדם-יצא-משלמותיו".

ארס־פואטיקה סמויה — נוסח כתב־היד שלא פורסם

על רקע קווי המשמעות שהודגשו בנוסח 'פתח דבר' שהודפס, בולטים עניינים רבי־משקל שאותם בחר אצ"ג שלא להדפיס משיקולים עקרוניים. ההיבט הארס־פואטי שממלאים דברי הפתיחה לקובץ, מקבל משנה־תוקף לנוכח גילוי של כתב־יד מעזבונו של המשורר (ארכיון אצ"ג: 2280: 2). בפיסקה השנייה של כתב־היד ניכר אותו מתח מיוחד בין פואטיקה לבין פובליציסטיקה עכשווית. המחיקות שערך אצ"ג מסומנות באמצעות סוגריים מזוויתיים: [ההדגשות שלי].

כל מושך בעט סופר לנבוח עלי <כתב לזלזל / שבא לנבוח עלי> בכתב
<מחיקות לא ברורות> ורשות הגדופים לכל על אדמת ישראל.
הראשון היה מר י"ח רבניצקי הלה חשב אפילו לגזול את לחמי אצל
'אחרות העבודה'
ואחריו באה להקה בכל העתונות.
<אצלי חג כי נולד אח עברי לספרי 'מפיסטו'>
אינני עניו כפי המקובל: יודע אנכי היטב מהו ספרי זה <מה הבאתי
לספרות עברית בספרי זה> גם לאחר שכתבתי את מפיסטו שלי
ואצלי חג שזכיתי להוציא מתוך עני ספר־בטוי בעברית על אדמת ישראל.

נוסח כתב־היד מעלה שני נושאים מרכזיים: הנושא הראשון קשור במאבקו של אצ"ג במימסד הספרותי של דורו, בפרט לנוכח הביקורת הארסית שפירסם רבניצקי בהארץ, תחת הפסידונים י. ירחי.²⁵

השוואה בין כתב־היד לדברי הפתיחה הנדפסים מלמדת, כי אצ"ג בחר שלא לתקוף אישית סופרים ואנשי ציבור, ובנוסח המודפס השמיט את שמו של רבניצקי ונקט לשון מכלילה. אפשר כי שינוי זה קשור ברצונו של אצ"ג שלא להיגרר לטון הקנטרני והמלגלג שאיפיין את מבקריו, ולהעתיק את מוקד הוויכוח אודות 'חילוף משמרות' שנדרש במרכז הספרותי הארץ־ישראלי, מפולמוס אישי אל הצד העקרוני: תכנים פואטיים ברורים, המשקפים את האתוס של התקופה ודרכי הביטוי של משורריה.²⁶ היבטים אלה באים לידי ביטוי מודגש יותר בנוסח המודפס של 'פתח דבר', המטה את המשקל לכיוון האמירות הארס־פואטיות ומבליע את הטון האישי־פולמוסי.

הנושא השני העולה מנוסח כתב־היד תושף זיקות־קשר, שלכתחילה רצה אצ"ג להדגיש, בין אימה גדולה וירח, הקובץ הארץ־ישראלי הראשון, לבין קודמו בידיש — מעפֿיסטאָ, שראה אור בלבוב, ב־1921, ובמהדורה שנייה, מורחבת, בווארשה, 1922.²⁷ מתבקשת השוואה בין שני הטקסטים, שתתחקה אחר השיקולים, שאפשר כי הניעו את אצ"ג להצניע את זיקת־האח²⁸ בין הפואמות ולכתוב נוסח אחר ל'פתח דבר' לאימה גדולה וירח.



הנריק ברלוי, דיוקן המשורר (ורשה 1922)

בין מעפֿיסטאָ לבין אימה גדולה וירח

מעפֿיסטאָ היא פואמה ב־54 פרקים המתפרשת על־פני כ־1900 טורים. הפואמה משקפת תמונת־מציאות ניהיליסטית, של עולם שהתרוקן מערכים ומאמונה באל. את החלל הריק שנוצר תפס מפיסטו השטן: מלכות הרוע שלו משליטה פסימזם ויאוש, מלחמות, מחלות ובדידות, וגורמת לאדם להטיל ספק תמידי בכל סיכוי לאושר.²⁹

המוקדים התימאטיים בהם מטפלת הפואמה מפיסטו קשורים בתחושות אימה, פחד ובדידות של האדם המודרני, שאינו מסוגל להשלים עם תודעת הקיום האבסורדי בעולם ניהיליסטי. היאוש והמבוכה הולידו תחושות אפוקליפטיות של חורבן קוסמי קָרָב ואווירה של 'קֶץ־עולם' (Weltende). אלה מקבלים ביטוי מוחשי כבר בפתיחתה של הפואמה, בכאוס המוחלט שמשליט מפיסטו בעולם: אלים שוקעים, גשרים נופלים, מלחים מטורפים קופצים אל תהום־המצולות, צעקה מהדהדת — קונפיגורציה תמונית אופיינית ללשונם הנפשית של משוררי האקספרסיוניזם, כמוכר כבר משירו המוקדם של יעקב ון־הודיס (הנס דוידזון) 'קֶץ־העולם', ומהאנתולוגיה הייצוגית לשירת הזרם, 'דמדומי האנושות' (*Menschheitsdämmerung*) שערך קורט פינטוס ב־1921.³⁰

דמותו של מפיסטו עוצבה כדמות מיתית: מפיסטו הוא אבי הנשמות בטרם־בראשית, הוא רוח הדורות כולם. כדרך שהוא מעיד על עצמו: "כ־בין געוועזן אין אַ גלגול, פֿאַר בראשית, אַ באַשעפֿער און אַ פֿאַטער / פֿון נשמות און פֿון שטן — / איך בין דער גיסט [...] איך בין דער וואָס הייסט: מעפֿיסטאָ! כ־בין דער גיסט פֿון אַלע דורות" (אצ"ג תשל"ט: 336–337). [בגלגול, בטרם בראשית, הייתי בורא ואב / של נשמות ושל השטן — [...] אני הוא זה, שמי מפיסטו! רוח הדורות כולם!] מפיסטו בן־שנות אלף, מושל בממלכת התוהו ובוהו: "נאָר סידן אַ תהר ובהו וואָלט ווערן פֿון אַלעם / און איבערן תהר־ו־בהו וואָלט ווידער געקיניגט / די בלאַע קדושה — די געטלעכע קראַפֿט פֿון בראשית". [הכל יהפך לו לתוהו ובוהו / ועלי תוהו־ובוהו שוב תעלה למלוכה / הקדושה־הכחולה — העוצמה האלוהית של בראשית (שם: 340)]. מעמדת שלטונו בעולם מסית מפיסטו את בני האדם למיניות פרועה, לאנרכיה ולהרס, וגוזר עליהם לְנֶצַח, להיות נעים ונדים חסרי מנוחה.

השוואה בין הפואמה מעפֿיסטאָ לבין הפואמות הפותחות את הקובץ אימה גדולה וירח: 'פרספקטיבות', 'באלף השישי' ו'הכרת הישות' מְעַלָּה דמיון פיגורטיבי ותימאטי רב, שממנו מסתמנת תמונת־עולם נפשית ואידאית משותפת לשני הטקסטים. במוקד התימאטי — עומד סבל אנושי כללי, זה שאירופה ידעה אותו בתקופה של מלחמת העולם הראשונה,³¹ וביטאה אותו באמנות האקספרסיוניסטית, כעידן של ניוון ושקיעה (*Untergang*), התמוטטות חזקה (*Sturz und Schrei*) ופחד מפני קץ העולם (*Weltende*).³²

כמו מעפֿיסטאָ, כך גם הפואמות הפותחות את אימה גדולה וירח, בפרט 'באלף השישי', 'הדם והבשר' ו'הכרת הישות' (שכותרותיהן נרמזו ב'פתח דבר' לספר)

חושפות את יאושו ובדידותו של האדם היחיד, על רקע התחושה כי אלוהים מת או ישן, ואינו קשוב יותר לסבלו של האדם: "וְהָאֵל אֵינוֹ זֶע בְּרָקִיעַ הַשְּׁבִיעִי — הוא גֹּוע וְהִקְהָ לְעֵנָן" ('באלף השישי', עמ' 9); "מִמִּילָא לֹא יִיקֶץ הָאֵל אֲשֶׁר מֵת שָׁם" (שם, עמ' 10); "פְּסָה אָמוּנָה [...] אֵין אֵל וְאֵין רָקִיעַ מְעוֹן לְאֵלוֹהַ. רִיקְנוֹת כְּחֻלָּה וּבִין שְׁהִיא בְּעֵנָנִים" ('הכרת הישות', עמ' 26). ובנוסף דומה מפי מפיסטו: "גִּי צו רו, דו ביסט פֿאַרשלאָפֿן, בלאָער זקן, ביסט דער גניסט נישט" [לך לנות, אתה נרדם, זקן כחול, אינך הרוח עוד] (אצ"ג תשל"ט: כרך 2, 336); "מען גלייבט נישט מער אין גאָט. מען טרעפֿט די שכינה נישט אין גאָנג" [אין מאמינים עוד באל. אין פוגשים את השכינה בדרך] (שם: 340). את מקום האמונה באל תופסת אווירת הפקרות וזימה של בתי בושת, בבחינת: "במקום אל — אשה" ('הכרת הישות', עמ' 23). היחס לאשה רצוף גילויי אלימות חייתיים, ונכרך ביחס משפיל ומבוזה.

בשני קבצי השירה מצטיירת אנרכיה חברתית ומוסרית המאיצה את השקיעה והניוון של אירופה בראשית המאה. הפואמות מתאפיינות בשבירת מסגרות ז'אנריות ובארגון "אנרכיסטי" של חומרי העיצוב: ערבוב בין קודש לחול, בין וולגארי לנשגב ובין טריוויאלי לסמלי, ערבוב הנותן ביטוי מוחשי לפורמט המשברי של החברה והתרבות.

באוצר הדימויים של התקופה, סומנו גילויי המבוכה וחוסר הוודאות בקונפיגורציה מוטיבית, שבמרכזה התימאטי נדודים ותעייה. בשני קבצי השירה עוצבו אלה בתבנית אוקסימורונית של געגוע אינסופי למנוחה: בפואמה מפיסטו — מיליוני בני-אדם גורשו בידי מפיסטו, להיות נעים ונדים, ממשיכי דרכם של קין ופרומֶתאוס הכבול (שם: 338). הם מבקשים את מזלם בצידו האחר של העולם, הולכים תשושים אל תוך האין־סוף, אך אינם מוצאים נקודת אחיזה (שם: 330).³³ בפואמות של אימה גדולה וירח הנרודים משויכים מכמה היבטים לארכיטיפ 'היהודי הנודד', המבטא את סבלו של העם היהודי לדורותיו, ולדמותו האגדתית של אהסוור, שספגה גם מוטיבים מאגדות וממיתוסים אחרים של נבחרים ומקוללים, כמו קין, פרומתאוס, ישו, לוציפר השטן, או פאוסט של גתה.³⁴

הנדודים והתעייה קשורים בשני קבצי השירה במושגי זמן אפוקליפטיים: כך במעפֿיסטאָ: "גִּיעֵן מְזוֹלוֹת אָרְצֵן אֵין אֵין־סוֹף — / גִּיעֵן מִלִּיאָנֶען פֿאַרשִׁמְאָכטע זיי נאָך" (שם: 303) (נכנסים מזלות אל תוך אין־סוף/ הולכים אחריהם מיליונים תשושים), וכן: "גִּייט דער גניסט אויף אַלע וועגן נע־ונד מִלִּיאָנֶען יאָרן / פֿון אַ האַרץ צום צווייטן היפט ער" (שם: 333) [מתנהל הרוח בכל הדרכים, מיליוני שנים הוא מדלג מלב ללב]. ואילו בפואמה 'באלף השישי': "מַה לוֹהֵט הַמִּדְבָּר בְּגוֹפוֹ שֶׁל אָדָם, / — / הַהוֹלֵךְ מְאָלֶף עַד אֶלֶף וְנוֹשֵׂא אֶת כְּדוּר־הָעוֹלָם עַל כְּתָפָיו" (עמ' 9). הפואמות הפותחות את אימה גדולה וירח מאזכרות בגלוי או במובלע את המוטיב המפיסטופלי, בייחוד הפואמה 'באלף השישי' שעניינה באווירה קטסטרופלית של 'קץ עולם' באירופה של תחילת המאה: "שימו לב אל האדם, כי המר לו כה מפיסטופל" (עמ' 11); "כי נגלה לו סוף כל הקצים מפי מפיסטופל" (עמ' 12). שתי מגמות ניכרות בגילומו של מפיסטו בפואמה זו: האחת — הופעתו כמייצג מובהק של אווירה ונסיבות־תרבות באירופה השוקעת, והשנייה —

קונטקסט יהודי, שהוקנה למוטיב באמצעות משקעי־לשון הלקוחים מלשון הפיוט, הקינות והמארטירולוגיה היהודית. עניין זה בולט במיוחד בטורים הפותחים את השיר השלישי של הפואמה 'באלף השישי' (עמ' 11):

שימו לב אל האדם, כי המר לו כה מפִּי־טוֹפֵל.
כי מחק את שם ההנהיה מלוח הטהר.
כי פתח שערי תהומות וגוף אדם נמוג.

שימו לב אל הנשמה, כי המר לה כה מפִּי־טוֹפֵל,
כי סגר את פיה, בל תצעק אל אב בשמים:

בטורים אלה משוקעות תבניות מהפיוט 'אודה לאל לבב חוקר',³⁵ המיוחס לשמעה קיסון, ממגורשי ספרד. הפיוט, שנודע גם בשם 'שימו לב אל הנשמה', מתאר את עלייתה של הנשמה בכל לילה לשמים,³⁶ לתת דין וחשבון לבורא עולם, ואת חזרתה למטה בכל בוקר, כפקדון המוחזר לבעליו.

פיוט זה מקובל היה מאוד בקהילות אשכנז, ונהגו לאמרו בסיום תיקון חצות, לפני תחילת תפילת שחרית; ובקהילות אחדות אף זמרוהו בלילות שבת.³⁷ הפיוט נכלל גם בסידור 'כתר תפילה' בו נהג אצ"ג להתפלל משחר ילדותו,³⁸ ועדות מעניינת על כך ניתן למצוא דווקא ב'מאניפסט אל מתנגדי השירה החדשה', שהדפיס אצ"ג בראש גיליון האלבטראס הראשון: "און צו בין איך, למשל, דער זון פֿון אַן אַצילות־דיקער קדושים־משפחה (אין אַ גאַלד־געשריבענעם ירושה־בריוו, ציט דער ייחוס ביז מלכות בית דוד) שולדיק אין דעם, וואָס כ'געדענק נישט דעם טאַטנס הייליקן 'ידיד נפש' און דעם זילבערנעם זיידנס 'אודה לאל לבב חוקר'־געזאַנג, ווייל כ'האָב זעקס הונדערט האַרמאַטן אין קאַפּ [...]" וכי אני, למשל, בנה של משפחת־קדושים מן האצילים (במכתב־ירושה הכתוב באותיות זהב נמשך הייחוס עד מלכות בית־דוד) וכי אני אשם, אם אינני זוכר את שירת 'ידיד נפש' הקדושה של אבא ואת 'אודה לאל לבב חוקר' של סבי הכסוף, מפני שש־מאות תותחים טעונים בראשי).³⁹ הרוח הניהיליסטית שבה נכתב המאניפסט, מציגה בפכחון ריאליסטי אכזרי את אובדן האמונה באל באמצעות קריעת הפרוכת, חשיפת ארונות קודש ריקים והרעלת מעיינות המים, מהם נשאבה השירה התנ"כית. אלא שגם התרסה בוטה זו כלפי המסורת ונכסיה, לא נעדרת ממנה נימה של כאב ואפולוגטיקה, כמו גם צער־ההתרחקות והגעגועים אל הפיוטים המזוהים עם זכר בית ההורים ודיוקנו של הסב.

אצ"ג נטל את גרעיני המשמעות המרכזיים מהפיוט הקדום, ועיבדם מחדש לתוך תבנית תשלילית: בפיוט "הנשמה עולה למעלה, לתת דין וחשבון של מפעלה, ליוצר ערב ובקר" ולעומת זאת, בשיר: "מפִּי־טוֹפֵל פתח שערי תהומות וגוף אדם נמוג". הפיוט עומד על שיג ושיח בין הנשמה ובוראה, ואילו בשיר: "מפִּי־טוֹפֵל סָגַר אֶת פִּיה, בַּל תִּצְעַק אֶל אָב בְּשָׁמַיִם". הפזמון החוזר, "בְּרֵן יַחַד כּוֹכְבֵי בִקְר", מדגיש

את השתתפות הכוכבים בשמחת הנשמה, ואילו בשיר: "אין פֹּכֵב שֶׁם יוֹצֵא לְרוּחַ". בפיוט: "מידת הרחמים מתוחה, כי ידו פתוחה לכל משכימי בקר", ואילו בשיר: "אין הֶרְקִיעַ מִתְרַחֵם".

שלטון הרוע — שהוא חוויית יסוד בפואמה בידיש, הינו תוצאה של פעולת השטן בעולם והשתלטותו עליו. ביטוי סמלי למעשה-שליטה זה ניתן בטור שנראה כמטאפורה מופשטת: "מחיקת שם הויה מלוח הטהר" — אולם טור זה מושתת על מעשה-מאגיה של אשמדאי, מלך השדים, שחטף ובלע את טבעת שלמה, ששם הויה היה חקוק עליה, ובכך השתלט על כס מלכותו של שלמה.⁴⁰

השוואה בין הפואמה 'באלף השישי' לבין הפואמה בידיש, מעלה כי במפיסטו שלטון הרוע טוטאלי, וגם האל, אינו אלא "משחק של רצונו" (אצ"ג תשל"ט: כרך 2, 336), ואילו בפואמה 'באלף השישי', הריקונסטרוקציה של עולם הערכים היהודי מעוררת מחדש רצון למרוד בשלטונו של מפיסטופל ולאחריו — לשוב אל האל.⁴¹ מגמה זו מתחזקת בפואמה 'ירושלים של מטה', בה מוצג מודל תרבותי אלטרנטיבי לאירופה השוקעת, ברוח הציונות המגשימה. בהקשר רחב יותר יש לראות מודל זה כחלק מפנייה למזרח ולסיכויי הצמיחה שלו — מול 'שקיעת המערב', היבט שהאקספרסיוניזם הגרמני הירבה לטפל בו.

קללתו של טיטוס-מפיסטופל ותיקונה ב'ירושלים של מטה'

בפואמה 'ירושלים של מטה' חתר אצ"ג לפענוח המיתוס של ההיסטוריה באמצעות פרישתה של עלילה קוסמוגנית: במרכזה ניצבים החלוצים השבים לארץ-ישראל, ומשפיעים בכוח התיקון שלהם על דראמת הקלקול ההיסטורי. ראשיתה של דראמה זו, בימי בית שני, בהשתלטותו של טיטוס-מפיסטופל על ארץ-ישראל ועל קודשיה. טיטוס, השטן ההיסטורי, שחילל וטימא את בית קודשי הקודשים וקרע את הפרוכת, השליט את כוחות הרוע והטומאה על ארץ-ישראל, וקיללה בקללת-עולם, ההופכת את הטהור לטמא ואת הקדוש למבוזה. הסרת קללתו של טיטוס-מפיסטופל אפשרית רק אם יתוקן העיוות הרוחני שחולל טיטוס בכוח הטומאה שבו. התיקון אליו חותר אצ"ג בפואמה 'ירושלים של מטה' מושתת על פארדיגמות לוריאניות, לפיהן כוללת 'תורת התיקון' שלושה שלבים מרכזיים — בירור הניצוצות מתוך הטומאה, הוצאתם ממנה והשבתם למקורם האלוהי.⁴² המיתוס הלוריאני הדגיש את חלקו המרכזי של כל אדם ואדם בישראל בתהליך התיקון, ואת יכולתו להשפיע בכוח מעשיו על בירור הניצוצות מתוך הטומאה, ועל השבתם אל חיק האלוהות. על יסוד הכרה זו העניק אצ"ג תפקיד מכריע לכוח התיקון של 'השרופה מטיטוס', שנתקלה בעוני וחורבן, היא: "הַעֲנֵי זֹרֵחַ וּמוֹסִיף תַּפְאָרֶת לְמַלְכוּת יִשְׂרָאֵל שֶׁל מַעֲלָה" ('ירושלים של מטה', עמ' 54) — היינו, בלבושו האוקסימורוני, מוליך עניים של החלוצים למיזוג המחודש של ספירות 'תפארת' ו'מלכות', ומביא את כלל הכוחות האלוקיים לכלל הארמוניה שלמה ומתוקנת, המזרימה שפע של חיות טהורה לעולם.

ניתן לסכם ולומר, כי בכנותו את הספר אימה גדולה וירח בתואר 'אח עברי

למפיסטו' — תבע אצ"ג לקרוא את אימה גדולה וירח בזיקת 'אחאות' עם הפואמה מעפֿיסטאָ, אך באותה עת הגדיר גם את מוקדי השוני בין שני הטקסטים: מעפֿיסטאָ העמיד עלילה מאגית של טומאה וירידה ואילו הקובץ אימה גדולה וירח העמיד דראמה של תיקון ועלייה, המקבלת את לבושה המטאפיזי בפואמות הארץ־ישראליות.

בין אצ"ג לשלונסקי: השפעת המודל המפיסטופלי על דְוֵי של שלונסקי

קריאה בְדְוֵי של אברהם שלונסקי מעלה קירבה תמונית ותימאטית רבה בין פתרונות הגאולה שהועלו ונשללו במעפֿיסטאָ לבין הכיוון הניהיליסטי־אנארכיסטי שמסתמן בְדְוֵי (הדים, תרפ"ג-תרפ"ד): לצד שלילתה של הגאולה היהודית, שבאה מתוך סבל, שלל מפיסטו גם את פתרונות הגאולה שמציעים המואזינים בשמו של אללה, בקוראם למלחמת קודש, ואת קריאתם של הפאקירים הקדושים בשמו של בודהא, לצאת אל כפרי הגנגס הכחול (אצ"ג תשל"ט: כרך 2, 337). ואילו בפואמה דְוֵי הועלו שלושה פתרונות לגאולת האדם ולגאולת העולם, שכל אחד מהם שולל את קודמו: נסיונו של הכהן לגאול את האנושות מצרעתה באמצעות היטהרות בגנגס ושיבה לחיי הכפר, הצלת האנושות בידי תובל קין, הממיר את אש הסנה בכור המהפכה הטכנולוגית, ונסיון גאולה שלישי — 'הברית האחרונה' — הנותן ביטוי לתפיסות אסכטולוגיות יהודיות ונוצריות, שיוצגו בדמויותיהן הסמליות של משה, ישו, אליהו והמשיח.

יש להניח שמשוררי העלייה השלישית, ושלונסקי בתוכם, הכירו היטב את מקומו החשוב של אצ"ג כמודרניסט בשירת יידיש, כפי שמשתקף באופן בולט למשל בחילופי האיגרות בין למדן לשלונסקי (ליפסקר תשנ"ח). אלא שאצ"ג שלא זכה לחסד של אהדה מצד אחיו המשוררים בארץ־ישראל, לא זכה להכרתם גם על שירתו ביידיש. כך למשל, התייחס למדן בביטול נטול הצדקה לביוגרפיה הספרותית של גרינברג ביידיש, ואת מאקס עריק, מחוקרי ספרות יידיש המרכזיים, שקבע כי אצ"ג הוא נציגה הבולט ביותר של השירה האקספרסיוניסטית ביידיש של התקופה — לא הציג אלא כתומך־מטעם. מן המכתבים הרבים ששלח למדן לשלונסקי עולה עוינות עזה כלפי אצ"ג, שנבעה מתחרות על עמדת־בכורה, בתקופה שבה התחוללה התפנית המשמעותית של פריצת המודרניזם העברי, אך גם משקעים אישיים עכורים כלפי אצ"ג לא נעדרו כאן.

ניכר אפוא, כי שלונסקי היטיב להכיר את הפואמה, שאצ"ג כתב ביידיש, כפי שמשתקף מהשוואה מפורטת בין דְוֵי לבין מעפֿיסטאָ. קיבועה של הפואמה דְוֵי בתוך תמונת עולם פסימית וניהיליסטית, המשוללת כל אפשרות של גאולה דתית, מעיד על רישומה העז של הפואמה מעפֿיסטאָ כמודל־השפעה על שלונסקי, ובה בעת מצביע על כך, שהמפגש אותו חווה שלונסקי מבשרו עם האתוס החלוצי של העלייה השלישית, לא פתח לפניו אופציות אמיתיות לגאולה, אפילו לא בנוסח של 'דת העבודה' של אהרון דוד גורדון.

אצ"ג, לעומת זאת, מבחינת חוויית עלייתו ארצה, והפירוש הביוגרפי והמטאפיזי שהעניק לה, היה מצוי בתוך דראמת התיקון הלוריאנית. הוא שירטט את קווי המיתאר של השלב הבא, שלב השבת האל למקומו והגלייתו של טיטוס-מפיסטופל, השטן בדראמת הקלקול, אל מחוץ לתחום הקדושה הארץ-ישראלי. ספר הפואמות אימה גדולה וירח, שראה אור כשנה לאחר דו"ח של שלונסקי, ביטא את השינוי העקרוני שעברה שירתו של אצ"ג מניהיליזם פסימי לפרשנות מיתית של ההיסטוריה של עם-ישראל, שמחולליה הם החלוצים השבים לארץ-ישראל.

סיכום

שינויי המגמות העקרוניים בין אימה גדולה וירח לבין מעפִיסטאָ עשויים לנמק, מדוע בחר אצ"ג לטשטש את קיומם של קשרי זהות ואנלוגיה בין שני הטקסטים, על אף שבנוסח 'פתח דבר' שנמצא בכתב־יד הצביע על 'זיקת אחאות' ביניהם. על רקע שקיעתה של אירופה עם כוחות הטומאה שהתגלגלו בדיוקנו המפיסטופלי של טיטוס, יש מקום להניח כי במהלך עיצובו הסופי של הקובץ, הגיע אצ"ג לכלל הכרעה, ברוח ה'אף-על-פי-כן' של ברנר, כי ביחד עם פרידה מאירופה ומעולמה התרבותי, יש לדחות גם את הניהיליזם והיאוש המאפיינים את מעפִיסטאָ ולהעדיף במקומם הליכה לאופטימיזם מגשים, המונע מכוחם של אמונה וחזון.

הערות

- 1 קונטרס, כרך שמיני, גיליון יג (קנה), (כו בטבת תרפ"ד), עמ' 15-19; וכרך שמיני, גיליון יג (קנו), (ה' בשבט תרפ"ד), עמ' 16-17.
- 2 כשבועיים לאחר הופעת חלקה השני של הפואמה 'אימה גדולה וירח' הדפיס קונטרס את הפואמה 'Heroica' משל אצ"ג — כרך ח (קנט), (כ"ו בשבט תרפ"ד), עמ' 15-19.
- 3 י. ירחי, 'שיחות קלות', הארץ (23.1.1924).
- 4 ראה זיהויו של י. ירחי כיהושע חנא רבניצקי אצל ש. חיות, תרצ"ג.
- 5 'העולם' המוזכר כאן בין מרכאות הוא ככל הנראה השבועון העולם, בטאונה המרכזי של ההסתדרות הציונית העולמית, בעריכתם של חיים גרינברג ומשה קליינמן, שבמחצית הראשונה של שנות העשרים ראה אור בברלין. איזכור העולם בהקשר זה מתייחס כנראה לפואמות של אצ"ג 'מספר התועים הגדולים' ו'הדם והבשר', שנדפסו בכתב־עת זה בסמיכות־זמנים, לפני עליית המשורר ארצה.
- 6 דב קמחי, 'על השירים החדשים' (רשימות ו), הארץ (14.3.1924).
- 7 נחום בנארי, 'אי הבנה', קונטרס, כרך ח (קנח), (יט בשבט תרפ"ד), עמ' 7-8.
- 8 דוד זכאי, 'טורים', קונטרס, כרך יא (ריח), (ה' בסיון תרפ"ה), עמ' 27-28.
- 9 ראה: יעקב פיכמן 1924. תגובה דומה שנכתבה מתוך ראייה סיכומית על השירה הצעירה בתקופת העלייה השלישית, ראה: י. גור־אריה תרפ"ו.
- 10 בין המאמרים השוללים, ראה מאמר שנדפס במדור 'בעיתונות' בהארץ, לחיזוק טענותיו של י. ירחי, וכנגד הגנתו של הקונטרס על אצ"ג לנוכח טענות אלה — (ללא חתימה), 'בליל', הארץ (27.1.1924), וכן מאמרו של שלמה צמח 1924.

- 11 ה'התקבלות' של שירת אצ"ג בתקופת העלייה השלישית ועל רקע קאנון השירה העברית בעת החדשה — היא סוגיה מרתקת, שטרם מוצתה מבחינת המחקר. שתי סקירות עשויות להוות נקודת פתיחה למחקר סוציו-ספרותי: סקירתו של ארנולד באנד, המתייחסת לפרק הזמן עד לתחילת שנות השמונים, Band 1981: 316-331. סקירת רקע עדכנית, המקיפה את התייחסות המחקר והביקורת לשירת אצ"ג עד למחצית שנות התשעים, ימצא הקורא אצל ח. גוטבלאט 1996: 188-203.
- 12 מרדכי קושניר, 'שירת א. צ. גרינברג', הדים, כרך ג, גל' ד (תרפ"ד), עמ' 90-92.
- 13 קונטרס, כרך ח (קנט), (כ"ו בשבט תרפ"ד), עמ' 26. באותו גיליון של קונטרס נדפסה גם הפואמה 'Heroica' (עמ' 15-19) — 'הרואיקה' — שם באותיות קטנות.
- 14 הפועל הצעיר, שנה 17, גל' 16-17 (אדר א' תרפ"ד). עוד צוין באותה ידיעה, כי הקובץ יידפס על נייר משובח ויוגבל למאה אקסמפלרים ממוספרים, וייתוספו לו שני חיתוכי לינוליאום.
- 15 התייחסות לביקורת שנכתבה על פואמה זו ראה בסקירתו של מרדכי קושניר תרפ"ד.
- 16 מחירו של הספר בארץ היה 18 גרוש מצרי, מחיר גבוה יחסית לספר שירה, שעותקו לא היו ממוספרים וכריכתו לא נחשבה מהודרת במיוחד. טבלת השוואה בין מחירי ספרים שראו אור בהוצאת 'הדים' בשנות העשרים ראה אצל זהר שביט 1984: 104. זהר שביט מדגישה, כי ברש ורבינוביץ' הקימו את הוצאת הספרים ליד מערכת כתב-העת, לעידוד משוררים צעירים מודרניסטיים, שלא יכלו להוציא לאור את ספריהם בכוחות עצמם, ללא הסיוע הכספי של ההוצאה — שם, עמ' 103-105.
- 17 באספקטים הוויזואליים של האלבאטראס ובקשר שבין העיצוב הוויזואלי לרעיוני בפואטיקה של אצ"ג ובעבודתו כעורך עסק בהרחבה אבידיב ליפסקר בשלושה מאמרים: 'עיצוב ספר כצופן פואטי וכאופנה', תשמ"ט 139-151 — במאמר זה עסק באפשרויות מגוונות של צפנים פואטיים, שמרכיביו החזותיים של ספר שירה יכולים להכיל, ברמה של אילוסטרציה, קונקרטיות ועד לעיצוב ברמה של זהות פואטית (אידינטיפיקציה). הדוגמאות שנבחרו כמקרי-בוחן נלקחו מהספרות היהודית באירופה למן ראשית המאה העשרים ומספרי שירה שנדפסו בארץ-ישראל, בעיקר במחצית השנייה של שנות העשרים. וכן: 1993: 124-147. במוקד המאמר דיון במאפייני החזותיים של האלבאטראס וסקירת השינויים בין הגיליונות שיצאו לאור בווארשה לבין אלה שראו אור בברלין, עם אימוצו של קו גרפי חדשני, שבלט בזיהוי האוונגרדי גם על רקע הפריודיקה הגרמנית האקספרסיוניסטית של התקופה. במאמר השלישי, שעסק במקבילות חזותיות ופואטיות בין אצ"ג ליוצרים אחרים בשירת יידיש הצעירה, התמקד ליפסקר בקשר שבין העיצוב הוויזואלי לרעיוני בפואטיקה של אצ"ג ובעבודתו כעורך של גיליונות האלבאטראס, קשרים שניתן לראות להם המשך, גם במעורבותו בהוצאתם של גיליונות סדן, בא"י, במחצית השנייה של שנות העשרים (Lipsker 1995: 89-108).
- 18 במקור — ההדגשות בפיוזור אותיות. הניקוד על פי מהדורת אורי צבי גרינברג, כל כתביו, כרך א, מוסד ביאליק, ירושלים 1990.
- 19 הצירוף 'חשמל בקרקפתא' קרוב למראה דמות כבוד ה' 'כעין חשמל כמראה אש' (ביחזקאל א 27), 'צפרני הרגליים' מבטאים את דחיסותה של תחושת המלאות הרוחנית, ואילו הסמלים הקוסמיים 'יבשה גדולה ושבעה ימים' מעניקים לגוף צביון מיתי בעל ממדים קוסמיים.
- 20 לסוגיה בעייתית זו, שלכאורה סותרת את עיקר האמונה — 'איך לו גוף ולא דמות הגוף' הקדיש גרשום שלום פרק בספרו פרקי יסוד בהבנת הקבלה וסמליה (שלום 1980: 157-186). שלום הצביע על מרכזיותה של סוגיית 'גוף השכינה' בתורת-הסוד היהודית למן ר' ישמעאל ור' עקיבא, ספרי 'היכלות רבתי' והיכלות זוטרתני, דרך מחשבת הקבלה

- היהודית בספרד, בימי הביניים, ועד לקבלה המאוחרת, בספר 'שיעור קומה' מאת ר' משה קורדוברו מצפת.
- 21 בתגובות להרס ולחורבן בתוך המערכת התרבותית של יהדות מזרח אירופה עסק בהרחבה דוד רוסקיס (Roskies 1984). בפרק העשירי של הספר, 'יהודים צלובים' טיפל רוסקיס בהרחבה בתגובות לפורענות שאיפיינו את שירתו העברית המוקדמת של אורי צבי גרינברג, ובפרט בחקירת משמעויות חדשות של ארכיטיפים קדומים ושל דמויות משיחיות, באימוצם של דגמי ביטוי יהודיים, כקינה, המשא והתוכחה, כדי להגיב על החורבן והפורענות.
- 22 רישומה של אווירה זו ניכר בציורי האפוקליפסה של לודוויג מיידנר (1912–1913), יעקב שטיינהרדט (1913) ואחרים ובאסופה הייצוגית Menschheitsdämmerung (דמדומי האנושות), ששיקפה את מגוון היצירה האקספרסיוניסטית בין השנים 1910–1920. הכותרת, שנוסחה מתוך זיקה ברורה אל Goetzendämmerung (דמדומי האלים) של פרידריך ניטשה, הציגה את התקופה כחיים על קו הקץ, שקיעה שניתן לראות בה גם שלב מפנה ביחס לעתיד.
- 23 רעיון זה מקבל ביטוי מודגש בקובץ אימה גדולה וירח, בעיקר בפואמות 'באלף השישי' ו'הוא היה משוגע'. כך, למשל, מודעותו העמוקה של הדובר השירי לזמן ולמקום — עוררה אותו לשינוי הכרתי ומנטאלי: "אם שִׁפְתְּכֶם אֵין אֶתְכֶם לְכֵטָא מַה לִּזְהַט הַמְדַבֵּר בְּגוֹפוֹ שֶׁל אָדָם, / הַהוֹלֵךְ מְאֻלָּף עַד אֶלְף וְנוֹשֵׂא אֶת כְּדוֹר הָעוֹלָם עַל כַּתְפָּיו, / שְׂכַרְסִים בְּשָׂנוֹ מְרַעֵב לֹא־שִׁקְט, שְׁלֵהֵט מְדָם אֶל הָעֵצָם" ('באלף השישי', שיר א). בתיאור זה שולבו שני מקורות תשתית נוספים — דיוקנו המיתי של אטלס, הנושא את כדור העולם על כתפיו, ומושג 'ממלכת אלף השנים', שביטא בטקסטים אפוקליפטיים נוצריים מימוש פיסי של 'קץ הימין'.
- 24 יעקב רבינוביץ', למשל, הדפיס סדרת מאמרים בדבר, תחת הכותרת 'חילופי משמרות', בהם סקר את תופעת 'חילופי המשמרות' לאור תולדות 'מלחמת הדורות' בספרות, למן תקופת חיבת ציון ועד לימי העלייה השלישית. מסקנתו הבלתי־נמנעת היתה, כי תופעת 'חילופי המשמרות' היא מדרך העולם, אין טעם להילחם בה, אלא יש לנסות לקבלה ולהשלים אתה. רבינוביץ' נמנה, אמנם, בין משוררי העלייה השנייה, אך בהיותו ביחד עם ברש עורך 'הדים' היה קרוב ופתוח לצעירי המודרנה ולמושגיהם.
- 25 ראה הערה 2 לעיל.
- 26 על תכניו ואופיו של הפולמוס הבין־דורי, שהסעיר את המרכז הספרותי הארץ־ישראלי, במחצית השנייה של שנות העשרים, ראה בהרחבה בחיבורי: גיבוש הפואטיקה הארץ־ישראלית של אורי צבי גרינברג (וולף־מונוזון תשנ"ז).
- 27 הודפס בשלישית, בתיקונים ובשינויי כתב באורי צבי גרינבערג: געזאמלטע ווערק (ערך חנא שמרוק), ירושלים, מאגנס והאוניברסיטה העברית, תשל"ט, כרך ב עמ' 317–378. כל הציטוטים להלן מובאים ממהדורה זו, וכל התרגומים על־פי תרגומו של זאב ייבין (תשמ"ה), שטרם ראה אוד בדפוס (אלא אם כן צוין אחרת).
- 28 יחסי 'אחאות' בתחום ההשפעה הספרותית מתקיימים בדרך כלל בין יוצרים שונים המשתייכים לאותו דור ספרותי, שלהם 'ביוגרפיה רוחנית' משותפת, והם נתונים תחת השפעתו של אותו דגם־פואטי רב־עוצמה (ראה: מירון 1987). בפורמאט זה של קשרי־אחאות עסקה בהרחבה חיה שחם (שחם תשנ"ד: 75–100). המודל שלפנינו הוא שונה: זוהי הצהרה ארס־פואטית פנימית, של משורר המצביע על 'קשרי־אחאות' בין שני טקסטים שכתב, הראשון ביידיש והשני — "אחיו העברי".
- 29 ראה התייחסות נרחבת לפואמה אצל שלום לינדנבאום, שירת אורי צבי גרינברג — קווי מיתאר (לינדנבאום 1984: 75–92; לינדנבאום 1988: 64–70). בפואמה מעִיסטאָ כציון

- דרך עקרוני בהתפתחות שירתו של אצ"ג מרומנטיקה לאקספרסיוניזם דן בהרחבה אברהם נוברשטרן (1986: 122-140).
- 30 "געטער שטארבן, פֿעלקער גייען אויס. / ס'פֿאלן אָפּ אין תהום די העכסטע בערג [...] און די בריקן פֿאלן — / און דעם אוי פֿון פֿאַלנדיקע הערט נישט מער דער הימל" (אצ"ג תשל"ט: 322) ואלים שוקעים, עמים תמים לגווע. / קורסים אל תהום הרים גבוהים מאוד [...] והגשרים יפולו — / ואויקם של הנופלים לא ישמעו השמים. ובהמשך: "כ'האָב צוגעזען, ווי שיפֿן גייען אונטער פֿול מיט פֿרוכט / און ס'שפּרינגען די משוגענע מאַטראַסן אינעם ים / און שרייען; ווייזן פֿון בלוט אַרויס" (שם: 327) וגם ראיתי איך שוקעות ספינות מלאות בפרי / ומלחים מטורפים קופצים אל תהום המצולה / זועקים מעומק הדמים: אויהו!.
- 31 על השפעתה של מלחמת העולם הראשונה ורישומיה על שירתו של אצ"ג בידיש, כמו גם על האווירה והתימאטיקה המאפיינת את הפואמות האירופיות של אימה גדולה וירח, ראה במאמרו של דן מירון (Miron 1989: 368-382).
- 32 בדגמי ההשפעה האירופיים, שהיו לנגד עיני אצ"ג כשעיבד את התימות הללו, עסק בהרחבה דוד ויינפלד, במאמר המטפל בטופוסים אקספרסיוניסטיים (ויינפלד תש"ם: 65-72), ובמאמר נוסף, שעסק ברוח הפוטוריסטית בשירתו ובמחשבתו של אצ"ג, אותה הגדיר ויינפלד כ"זיקה גנטית" (ויינפלד 1983: 344-358). בזיקתו של אצ"ג לשירת עלי עשב של וולט ויטמן האמריקאי, שהיה במפנה המאה ה-19 מקור השראה למספר זרמים ספרותיים, ובהם גם הפוטוריוזם, עסקה בהרחבה ח. גוטבלאט, בעבודת השוואה המתמקדת בעיקר באספקטים רטוריים מקבילים בין שירת אצ"ג המוקדמת לשירתו של וולט ויטמן (Goodblatt 1997: 237-251). בדגמי ההשפעה על שירתו של אצ"ג בידיש, בביטויים בגיליונות האַלבאָטראַס שיצאו בעריכתו עסק בהרחבה אבידב ליפסקר (Lipsker 1995: 89-108).
- 33 גילומים נוספים של נושא הנודים במעפֿיסטאָ ראה אצ"ג תשל"ט: 323, 330-333, 334-335, 336, 338.
- 34 לענין גלגולה של התימה על אהסור, היהודי הנודד, וביטייה בשירת אצ"ג, ראה בהרחבה בחיבורי גיבוש הפואטיקה הארץ-ישראלית של אורי צבי גרינברג (ולף-מונון תשנ"ו: 96-102).
- 35 ׳וַיִּדְוֹן תַּרְצִ"א: כֶּרֶךְ א מֶס' 1570. הפיוט מיוסד על הפסוק "ברן יחד כוכבי בקר" (איוב לח 7).
- 36 מוטיב 'טיול הנשמה' בגן-עדן ובגיהנום, גלגוליו בירושלמי ובבבלי ועיבודיו הרבים במדרש, כמו גם הופעותיו בספרים האפוקריפיים הנוצריים, חזן פטרוס וחזן פאולוס נדונו בספרו של א"א אורבך, חז"ל — פרקי אמונות ודעות, ירושלים, מאגנס, תשמ"ג, עמ' 219.
- 37 לפיוט זה ולשני הפיוטים הפותחים את תפילת שחרית 'אדון עולם' ו'אלוהי נשמה' — מוטיבים רבים משותפים.
- 38 כתר תפלה, בית רחל ולקוטי צבי, לעמבערג, תרנ"ז — תודתי לרעיית המשורר גב' עליזה טור-מלכא שהראתה לי סידור זה.
- 39 "מאַניפֿעסט צו די קעגנער פֿון דער נײַער דיכטונג", אַלבאָטראַס נומער 1 (סעפטעמבער 1922) עמ' 5 — (גע.וו. ז. 427). תורגם לעברית על-ידי ה. בנימין, סימן קריאה, גיל' 9 (מאי 1979), עמ' 124.
- 40 ראה נוסח האגדה המופיע בבבלי, גיטין סח, ע"א וע"ב — בשיר ה' בפואמה נזכרים חילופי אשמדאי באלוהים באופן מפורש: "אם לא אלהים בתוכנו מתהלך להדליק אבוקות על עצים, / הן אשמדאי ינן בהפקר בצדי המסלות ולחש לרוח". השוואת סיפור אשמדאי ושלמה לעלילת מפיסטו טעונה דיון רחב יותר, במסגרת מחקר אחר.

- 41 "הדומם יודע להגיד ורבים ביטוייו / שכן הוא נצטוה מפי מפיסטופל השליט / לבל אשר יגיד. / הדומם מצית. [...] את, למה לא ימרד הדומם בשליט ושאג / אל אב ברקיע השביעי: אבוי לי בעמק / אם לא תרחמני" (עמ' 12).
- 42 על שלבי 'תורת התיקון' של האר"י ראה: יעקובסון 1986.

מראי מקום

- גרינברג א"צ 1922: "מאניפעסט צו די קעגנער פֿון דער ניער דיכטונג", אַלבאָטראָס נומער 1 (סעפטעמבער 1922), עמ' 5 (גע.וו. זו. 427) תורגם לעברית (מאי 1979) על-ידי ה. בנימין, סימן קריאה, גיל' 9, עמ' 124.
- תרפ"ד: 'אימה גדולה וירח', קונטרס, כרך שמיני, גיל' יג (קנה) (ה' בשבט תרפ"ד), עמ' 17-16.
- תרפ"ד: 'Heroica', קונטרס, כרך ח' (קנט) (כ"ו בשבט תרפ"ד), עמ' 15-19.
- [תרפ"ד] תשנ"א: אימה גדולה וירח, כל כתבי אורי צבי גרינברג, כרך א, מוסד ביאליק, תשל"ט: געזאַמלטע ווערק 1-2, ירושלים.
- אורבך א"א תשמ"ג: חז"ל — פרקי אמונות ודעות, ירושלים מאגנס.
- בנארי נ. תרפ"ד: 'אי הבנה', קונטרס, כרך ח (קנה) (י"ט בשבט תרפ"ד), עמ' 7-8.
- גור אריה י. תרפ"ו: "שיחות ספרותיות" (ה, השירה), דואר היום, כ"ט בניסן תרפ"ו (11.6.1926). דוידזון י. תרצ"א: אוצר השירה והפיוט מזמן חתימת כתבי הקודש עד ראשית תקופת ההשכלה, ניר-יורק, בית מדרש רבנים של אמריקה, 2 כרכים.
- וולף-מונזון ת. תשנ"ו: גיבוש הפואטיקה הארץ-ישראלית של אורי צבי גרינברג (תרפ"ד-תרפ"ו), דיסרטציה בהנחיית יהודה פרידלנדר, אוניברסיטת בר-אילן, רמת-גן.
- וינפלד ד. תש"ם: 'שירת אורי צבי גרינברג בשנות העשרים על רקע האקספרסיוניזם', מולד, חוב' 39-40, עמ' 65-72.
- 1983: 'אורי צבי גרינברג והפוטוריזם — יצירתו של אצ"ג משנות ה-20 בהקשר פוטוריסטי', סימן קריאה 16-17, עמ' 344-358.
- זכאי ד. תרפ"ה: 'טורים', קונטרס, כרך יא (ריח) (ה' בסיון תרפ"ה), עמ' 27-28.
- חיות ש. תרצ"ג: אוצר בדויי השם, מפתח השמות הבדויים של המחברים בספרות ישראל וביידיש, וינא.
- ירחי י. 1924: "שיחות קלות", הארץ (23.1.1924).
- יעקובסון י. 1986: מקבלת האר"י עד לחסידות, "אוניברסיטה משודרת", משרד הבטחון.
- ליפסקר א. תשמ"ט: "עיצוב ספר כצופן פואטי וכאופנה", צפון (א), עמ' 139-151.
- 1993: "המוחה העשירית — מושג פרוגרמטי לשילוב שירה, פובליציסטיקה ואמנות חזותית באַלבאָטראָס, חוליות 1, עמ' 124-147.
- תשנ"ח: אגדות יצחק למדן, קובץ גזים ז' (מבוא, עריכה והערות: אבידב ליפסקר), קרן ישראל מץ ומכון גזים, תל-אביב, ניר-יורק.
- לינדבאום ש. 1984: שירת אורי צבי גרינברג — קווי מיתאר, תל-אביב, הדר, עמ' 75-92.
- 1988: "מפיסטו לאצ"ג — מודעות כביטוי לשבר מטאפיזי", נתיב 4, עמ' 64-70.
- מירון ד. 1987: בודדים במועדם, ספריית אופקים עם עובד, תל-אביב.
- נוברשטרן א. 1986: "המעבר אל האקספרסיוניזם ביצירת אורי צבי גרינברג, הפואימה 'מעפיסטא': גלגולי עמדות ודוברים", הספרות, 3-4 (35-36), עמ' 122-140.
- פיכמן י. 1924: "ספרות השנה — סקירה כללית", העולם II, גיל' מד, ג' בחשון תרפ"ה (31.10.1924).

- צמח ש. 1924: "נמוסים", הארץ (14.3.1924).
- קושניר מ. תרפ"ד: "שירת א.צ. גרינברג", הדים, כרך ג, גיל' ד (תרפ"ד), עמ' 90-92.
- קמחי ד. 1924: "על השירים החרשים" (רשימות ו), הארץ (14.3.1924).
- רבינוביץ' י. 1926: "חילופי משמרות" (א), דבר, כ"ז בטבת תרפ"ו (13.1.1926), "חילופי משמרות" (ב), דבר, כ"ט בטבת תרפ"ו (15.1.1926).
- שביט ז. 1984: החיים הספרותיים בארץ-ישראל 1910-1933, תל-אביב, המכון הישראלי לפואטיקה ולסמיוטיקה ע"ש פורטר, אוניברסיטת תל-אביב והקיבוץ המאוחד.
- שחם ח. תשנ"ד: "כי ככה דומים מראינו": שירת יעקב אורלנד בזיקת-אח לשירת אלתרמן", דפים למחקר בספרות, גיל' 9, עמ' 75-100.
- שלום ג. 1980: פרקי יסוד בהבנת הקבלה וסמליה, ירושלים, מוסד ביאליק.
- Band A. 1981: 'The "Rehabilitation" of Uri Zvi Greenberg', *Prooftexts*, Vol. 1, pp. 316-331.
- Goodblatt C. 1996: 'From Back Street to Boulevard', *Directions and Departures in the Scholarship on Uri Zvi Greenberg*, *Prooftexts*, Vol. 12, pp. 188-203.
- 1997: 'Walt Whitman and Uri Zvi Greenberg, Voice and Dialoge, Apostrophe and Discourse', *Prooftexts* Vol. 13, pp. 237-251.
- Lipsker A. 1995: 'The Albatrosses of Young Yiddish Poetry. An Idea and Its Visual Realisation in Uri Zvi Greenberg's Albatros', *Prooftexts*, Vol. 15, pp. 89-108.
- Miron D. 1989: 'Uri Zvi Greenberg's War Poetry', *Jews of Poland Between the World Wars*, (eds. Yisrael Gutman, Ezra Mendelsohn, Jehuda Reinhartz and Chone Shmeruk), Hanover & London, pp. 368-382.
- Roskies D. 1984: *Against the Apocalypse*, Response to Catastrophe in Modern Jewish Culture, Cambridge, Mass.

”אָבֶל הַשָּׁמַיִם, כִּיעֵז לְבָנָה, עָלוּ לְלַחֵךְ
 אֶת חֲצִיר גְּגוֹתֵינוּ”
 הָדִי אִידִיוֹמְטִיקָה שֶׁל יִיִדִישׁ בִּיצִירַת אֶלְתֶּרֶמֶן

א. האמנם שירה 'ילידית' משוחררת מ'עקת הגלות'?

בבואה להקביל את פני כוכבים בחוץ, קובץ הבכורה של נתן אלתרמן, ידידה ובן-חבורתה, כתבה עליו המשוררת יוכבד בת-מרים, כי אצלו העברית "חוגגת את פשטותה המשוחררת, עולה ונובטת מהקרקע שקוית לשד ואור ומשתרבבת ומזנקת למרום. אי-שם במעמקיה, משחקים כגדי זהב, צלילי שפת ילדי ארץ-ישראל — גמישים ושוגים, בהירים וזקופים — כך שר בן מולדת".¹ אמנם לטענת אורה באומגרטן, עורכת האסופה שבה נדפסה רצנוזיה זו, תיארה בת-מרים את המשורר כיליד הארץ "תוך התעלמות מפורשת מנתונים ביוגרפיים",² אך מותר כמדומה להניח כי תיאור אימפרסיוניסטי זה של בת-מרים לא נועד אלא כדי להציג את שירת אלתרמן כשירה ארץ-ישראלית זקופת קומה, הבוטחת בכוחה וביכולתה, חופשית ממליצה ומעקת הגלות. דברי בת-מרים אף רומזים לכך, ששירים חדשניים אלה צוללים למעמקי הדמיון ואינם משתבצים במוסכמותיה של השירה בת-הדור (שחיבבה כידוע את הנושאים הלאומיים הגדולים והכבדים, אף חשה אליהם כאל חיק ומפלט).

ואכן, כל קורא יבחין בנקל ששירי כוכבים בחוץ אינם כבולים בעבותות ההווי היהודי כשירתם של אחרוני המשוררים של דור ביאליק, שפעלו עדיין במלוא כוחם בשנות השלושים, או כשירתם של ראשוני המודרניסטים הארץ-ישראלים (אצ"ג, יצחק למדן, ש. שלום, שמשון מלצר ועוד), שכוכבם דרך באותה עת. להיפך, העיר הקטנה שבמרכז שירי כוכבים בחוץ נראית כעיר מערב-אירופית, הרחוקה כביכול ת"ק פרסה מעולמם של ה'שטעטל' במזרח-אירופה ושל בית-המדרש מן הנוסח הישן. אמנם זוהי עיר של משכבר הימים, צבעונית ונאיבית למדי, עם יונים על גגות הבתים ועל כרכוביהם, עם פארקים וכיכרות, עם מגדלי-שעונים ואנדרטות על הגשר, ולא עיר אולטרא-מודרנית, כבשירה הפוטוריסטית האיטלקית והרוסית; אולם, אין בעיר זו לכאורה תווי-היכר יהודיים, או אפילו ארץ-ישראליים, והיא מרשימה את קוראיה כעיר ממרחב התרבות הצרפתי או הגרמני, כאילו עלתה מבין דפיהם של ספרי אגדות נושנים. כפי שנראה להלן, לתגובה ראשונה כנ"ל הצטרפו עד מהרה שותפים לא

מעטים, שהביעו, איש איש בדרכו, את ההתרשמות מיצירת אלתרמן הססגונית, הקלילה ומלאת ה־esprit; יצירה שחזותה מערבית, כמו־פריזאית, בלא כל הצטדקות על שאין בה מן הסבל והקדרות הארכיטיפיים של הקיום היהודי. הסופר והמסאי אברהם קריב, באחת מהתגובות הראשונות שנתפרסמו על כוכבים בחוץ, טען כי אין בשירה זו מ"הד האנחה היהודית בת הדורות, שמשוררים עברים מעטים פסחו עליה." הוא הוסיף והדגיש שאלתרמן הוא משורר עברי חדש, "שאינו חוטט עוד בפצעים, שכמעט אינו יודע על אודותם."³ היתה זו גם תחושתו של המשורר אביגדור המאירי, מראשוני המודרניסטים העברים, כפי שבאה לידי ביטוי בתגובתו הנלהבת על קובץ הבכורה של אלתרמן, תגובה המדברת בשבח הלשון החופשית, שאינה עשויה מרקם של שברי פסוקים ושאינה כבולה בכבלי המליצה: "אף רגע אינך מרגיש בשירים הללו את עקת 'הפסוק' [...]. כמה זה טוב: לא להרגיש אף רגע, שהמשורר העברי הוא תלמיד־חכם המדבר כל הזמן בלשונות המתים."⁴ כל מבקריו של אלתרמן חשו אפוא שאין שירתו מוכנה ללכת בתלם החרוש והכבוש של השירה העברית בת־הדור, הנושאת על גבה כחטוורת את משא המורשת היהודית — אם באמצעות מבחר נושאים ואם באמצעות הלשון הכבדה והעמוסה שלה.

ואם לא די בתגובות בלתי אמצעיות אלה, שנכתבו על אתר, תחת רישומם הזר והמפתיע של ביכורי שירתו של אלתרמן, באה מקץ שני עשורים לערך גם תגובתו האנליטית של נתן זך, בן 'דור המדינה' ויריבו הגדול של אלתרמן, באפילו לפרו זמן וריתמוס,⁵ שנסתייע כבר במינוח של תורת הספרות מבית מדרשם של הפורמליסטים וכן מבית־מדרשו של בנימין הרשב (הרושובסקי). כאן ניסה זך לתהות מדוע קסמה לו בעבר שירה ססגונית ומסוגנת כשירת אלתרמן, הגם שנפשו נקעה מן המנייריזמים שלה ושל בני־דורה וביקשה דווקא שירה המדברת בלשון המעטה. לדברי זך, שירת אלתרמן שבתה בעבר את ליבו — חרף הסתייגותיו הרבות ממנה — משום שלא ניסתה כלל להתמודד עם הבעיות הגדולות והגורליות של העם בגולה: קידוש השם, מאבק היהודים בגויים, עולמו של בית־המדרש וכיוצא באלה בעיות, שכפתה תכנית הלימודים בשנותיה הראשונות של המדינה באמצעות טקסטים ספרותיים הרחוקים כרחוק מזרח ממערב מעולמו של הנוער הגדל בארץ.

לאור ריבוי ההתרשמויות מאופיה ה'טבעי', ה'פשוט' ו'המשוחרר' של יצירת אלתרמן, שהסירה כביכול מעל שכמה את 'חטוורת הגלות' ואת כל 'מדווייה' ו'קלקלותיה', מפתיע לגלות בה עקבות לא מעטים של אידיומטיקה של יידיש, המקפלת בתוכה תמצית של חכמת דורות, פרי הקיום הגלותי, וכן שלל מוטיבים מן הפולקלור החסידי. מאליה צצה ועולה השאלה: מה לכל אלה ולמשורר שצמח בבית עברי, למד בגן־הילדים העברי הראשון והתחנך בשנותיו הפורמטיביות בגימנסיה 'הרצליה', שמוריה ותלמידיה ביכרו את התרבות ה'ילידית'?

כידוע, נתוניו הביוגראפיים של נתן אלתרמן אינם עולים לכאורה בקנה אחד עם הימצאותם של יסודות לשון יידיש בכתיבתו: אמנם אבי המשורר, יצחק אלתרמן, הוא נצר למשפחת חסידי חב"ד, כאבותיהם של שלונסקי ושל רטוש, אך כרבים

מבני דורו הוא נטש במופגן את אורחות חייהם של 'מחזיקי נוסחות', ויסד בווארשה את גן-הילדים העברי הראשון בתפוצות הגולה, בשיתוף עם יחיאל הלפרין, אביו של המשורר יונתן רטוש, שכל בני משפחתו נודעו בהשקפתם ה'כנענית' הרדיקלית, השוללת את הגולה, את הדת ואת הקשר עם מסורת הדורות (הגם שהתייחסו כידוע לגאון ממינסק, מחבר הספר סדר הדורות). השניים ערכו גם 'קורסים פְּרָבְלִיִּים' לגננות ואת כתב-העת הגנה לענייני גן-הילדים העברי, שנועד לחולל מהפכה שקטה, אך יסודית, בדיוקנו הקולקטיבי של אדם מישראל. לאחר עלותו ארצה, שימש יצחק אלטרמן מפקח על גני ילדים מטעם ועד החינוך בארץ-ישראל, וחיבר שירי ילדים פשוטים וקליטים לגן-הילדים העברי, שירים שנועדו אף הם לשנות בדרכם את הדיוקן הלאומי ולהעמיד 'יהודי חדש', פרודוקטיבי וזקוף קומה. יונתן רטוש, יליד 1909, ונתן אלטרמן, יליד 1910, היו אפוא מהראשונים שלמדו בשיטת חינוך חדשה, הנהוגה מאז ועד היום; הם דיברו עברית מינקות, ולא חבשו את ספסלי ה'חדר' וה'שיבה'. למרות שכתבו שירה מסוגננת ומנייריסטית, שבשליביה הראשונים לא נטתה כלל אל לשון הדיבור ולא הזכירה אותה, הם נטעו בקוראיהם רושם של פשטות וטבעיות, רושם שמקורו בעברית ה'ילידית' שלהם, שפתם המדוברת הראשונה, שלא נקנתה בתיווכם של הספר והפסוק. אף על פי כן, יצירתו של אלטרמן לסוגיה ולתקופותיה, למן שיריו הגנוזים שנכתבו לפני כוכבים בחוץ ועד לחגיגת קיץ, מחטיבותיה המאוחרות ביותר של יצירתו — משובצת בידישיזמים רבים ואלה עומדים כביכול בסתירה להוויה המודרנית — הישראלית, היהודית והכלל-אנושית — העולה משירתו הרעננה והחדשנית.

מתברר שלא אחת פנה אלטרמן אל שפת יידיש (ואל דפוסיה האופייניים — הלינגוויסטיים, האתנוגראפיים, הטיפולוגיים וכו'), וזאת הן מסיבות פואטיות, הכרוכות בסגנון האוקסימורוני שהשליטו חברי 'אסכולת שלונסקי' בשירה העברית בהשראת המודרניזם הצרפתי-רוסי, שהשתזר מבודלר ועד לִיֶּסְנִין ובלוק, והן מסיבות אידיאולוגיות פוליטיות, הכרוכות בתגובת-הנגד שהציב ביצירתו ובהגותו לאידיאולוגיה ה'ילידית', שוללת הגלות אך האֶ-ציונית, של רטוש וחבריו ה'כנענים' (וכן לתגובת-הנגד שהציב להתנכרות של בני-הארץ לגולה ולמורשתה פרי החינוך הציוני). הפואטיקה של אלטרמן נתגבשה כידוע עוד בימי שבתו של המשורר הצעיר בפריז, בעודו תלמיד היוצק מים על ידי רבו, אברהם שלונסקי, שיסד אז מהלך חדש ומהפכני בשירה העברית. באמצעות הפואטיקה הפרדוקסלית-אוקסימורונית, האופיינית לשירה מאסכולת שלונסקי, יכול היה אלטרמן — כפי שנראה להלן — לשלב גם יסודות מיידיש, העומדים בניגוד הן לאופיה ה'אירופאי' והן לאופיה הארץ-ישראלית של שירתו לסוגיה.

שיריו המוקדמים של אלטרמן מתקופת לימודיו בצרפת נשאו חותם אירופי מובהק, ונכתבו לפי כללי הפואטיקה הניאו-סימבוליסטית הצרפתית-רוסית, שנתקבלה באגף ה"שמאלי" של המודרנה התל-אביבית (האגף ה"ימני" נטה יותר אל האקספרסיוניזם הגרמני והיידי). אלה הם שירים אורבניים, תרתי משמע (urban = עירוני; urbane = מעודן, טרקליני ושנון); שירים העוסקים באדם בה"א

הידיעה מול שקיעת המערב וקץ ההומאניזם; אין בהם זכר לשאלות לאומיות כלשהן, והם נעדרים סממני זמן ומקום מוגדרים. במרכזם של שירים אלה (חלקם נכתבו במחברת הנושאת את הכותרת 'שירי פריז') עיר מערבית אופיינית, אך בלתי מאופיינת, שאקלימה קר ומנוכר, ועל יושביה מרחף גור דינו של החלוף. שירים אלה היו אות לבאות – שירי הכרך המודרניסטיים שאלתרמן כלל בין שירי כוכבים בחוץ (1938). הוציאו לו לאלתר מוניטין של משורר הכותב שירה עברית רעננה וחדשה בתכלית, שהתנערה לצמיתות מ'ריח העובש' של הגלות ומכל ערכיה ואבזריה.

בדרך כלל, נמשכו צעירי המשוררים, בני חבורת 'כתובים', לעבר האסתטיזם האורבני של הניאורסימבוליזם הצרפתי-רוסי, שהטיף להתנערות מאקטואליה ומכל גילוי של מעורבות חברתית-פוליטית. מתוך גישה הרואה בעולמם של היצירה ושל יוצרה עולם אוטונומי, המנותק כביכול מגבולות וממגבלות של זמן ומקום, השתדלו גם יורשי הסימבוליזם בארץ להתרחק באופן מיוחד מן הפרובלמטיקה הלאומית של שנות חורבן העיירה היהודית והתבססות המפעל הציוני (קו זה לא נשמר אמנם ביצירתם בעקיבות גמורה, שכן אירועי הזמן לא הניחו להם להתבצר לאורך ימים כאוות נפשם במגדל השן של האמנות ה'טהורה'). תחת רישומן של מלחמת העולם הראשונה והמהפכה הקומוניסטית, כתבו צעירי המודרנה שירים אוניברסליסטיים, שאינם שמים פדות בין כל הנבראים בצלם, אלא מקדשים את האדם באשר הוא אדם ומבכים את דמו הנשפך כמים. שירים אלה היוו כעין פשרה בין רצונו של המשורר הניאורסימבוליסט להתרחק משאון החיים ולהישאר במישור האוניברסלי לבין אותם אילוצים שהזמן גרמם. יחד עם זאת, בשל תפיסתם האוקסימורונית, הם השתמשו בידישיזמים גם באותם שירים קוסמופוליטיים הרחוקים מן הלאומיות – הן מזו הישנה, הגלותית, והן מזו המתחדשת על אדמת הארץ.

בשנת 1932 הוציא שלונסקי אסופת שירים צנומה בשם לא תרצח,⁶ ובה שירי מקור ותרגום בעלי מגמה פציפיסטית-הומאניסטית, המשקפים בסגנון מופשט את זוועות המלחמה שבכל זמן ובכל אתר. בהשראתה כתב אלתרמן את אחד משיריו הראשונים – 'אַל תִּתְּנוּ לָהֶם רוֹבִים' (1934)⁷ – מונולוג בנוסח הבלדות הסאטיריות הקודרות של בְּרִכָּט, הנישא בפי חייל אלמוני שמת כתוצאה מפגיעה בקרב סתמי לאחר שהרג ארבעה חיילים, אלמונים אף הם, ועתה הוא מבקש לבל יתנו רובים לשני בניו שנותרו אחריו. לימים, לאחר ששיר מקאברי זה נדפס באנתולוגיה שייצגה את השירה העברית בת-הזמן ונתפרסם ברבים,⁸ ואף זכה למידה כלשהי של פופולריות, התכחש אלתרמן ליציר כפיו, וביקש להשכיחו מלב, בין השאר משום שעלול היה להתפרש, בראי האתוס של דור תש"ה, כשיר תבוסתני שיש בו כדי לפגוע במוראל הלוחמים לעצמאות ישראל.⁹ מעניין להיווכח כי בהקדמה ללא תרצח רשם שלונסקי את ה'אני מאמין' הפואטי והפוליטי שלו, וכי למרות שהוא מדבר בצורה מפורשת על זוועות מלחמת העולם הראשונה וחרף התפיסה האוניברסלית שבתשתית דבריו, הוא משתמש כאן במובהק במטאפוריקה יהודית, מזרח-אירופית, שזר לא יבינה:

ראש חודש אוגוסט. ראש השנה ל'על חטא' הגדול. זכר לחורבן, שהמיט על עצמו האדם במחיקת 'לא תרצח' מעל לוחות בריתו. בשנה הבאה, כעת חיה, ימלאו שני עשורים מאותו יום תזוית, בו פרצה באירופה הילולת הדמים כחופה שחורה בחצרמוות. מי היו השושבינים, נושאי נר השנאה בימים ההם? כולם, כולם עד אחד. בכל כלי הזמר ניגנו אותו 'פריילעכס' איום למחול הממיתים והמתים.

המקור היהודי-עממי של התמונה האוניברסלית והקוסמופוליטית של 'ימי הרג רב' אצל שלונסקי הוא ברור בתכלית: מדובר כאן בהילולת קבצנים, ב'כלי זמר', בנרות של הלוויה ושל חתונה, בניגון 'פריילעכס', בחתונתם של בעלי מום בבית הקברות של העיירה היהודית ('חופה שחורה' – מנהג שלפיו השיאו בעלי מום בבית הקברות כדי לעצור מגפות). דבריו אלה הם ברוח ריקודם המקאברי ('מחולת המוות') של הקבצנים בנוסח שבייריש של 'בעיר ההרחה' של ביאליק ("אָ שוואַרצע חופה אויף דיין קראַנקן קאָפּ", ראה 'אין שחיטה שטאַט', שורה 185), ברוח 'שיר העם' של ביאליק 'למנצח על המחולות', או ברוח מחזהו של אנֶסקי 'הדיבוק', שאותו תרגם ביאליק לעברית. רטוש, שהאמין בכל ליבו כי על האדם החדש ('העברי') ועל ספרותו להינתק ניתוק חר ומוחלט, ולא מתון והדרגתי, מכל ערכיה של ספרות ישראל שנכתבה על אדמת נכר, שָאָף להציג את שירתו כיצירה המנותקת מכל שורש וייחור שמקור יניקתם בתרבות העברית באלפיים שנות גולה. אף על פי כן, כשביקש להצטרף למחנהו של שלונסקי, הוא רמז לעורכו, בעת ששלח אליו מפרץ את המחזור 'חופה שחורה' ב־1938 לשם הדפסתו ב'טורים', שאוזניו כרויות לנעשה בין דפי ספריה ועיתוניה של הוצאת 'יחדיו', ונתן לשיריו ולמחזורי שיריו כותרות שלונסקיות או צירופים שלונסקיים, המעוגנים במקורות העבריים המקודשים או בפולקלור היהודי, כמו 'על חטא', 'אָשם' ו'חופה שחורה'. מובן, שמנושא מקאברי, הלקוח מן המציאות 'הנמוכה' של יהודי מזרח-אירופה ומתוך עיבודו האמנותי של הפולקלור שלהם, הוא הפך את 'חופה שחורה' לאוקסימורון אסתטיסטי ואקטואליסטי, יפה ונורא, בעת ובעונה אחת, אגב אלימינציה של רוב המשמעים הספציפיים שלו, הנטועים במציאות הגלותית.

במישור האידיאלי-פוליטי שימשו היידישיזמים והדי הפולקלור ביידיש שְמֵבִית את שלונסקי כצבעי קונטרסט עזים למציאות האוניברסלית של כתיבתו המוקדמת, הקוסמופוליטית מדעת. במישור הפואטי שימשו אותו החומרים שבתרבות יידיש, הרכים והרגשניים, הקרובים והפמיליאריים, כחומרי קונטרסט עזי מבע לפואטיקת ההזרה שהביא איתו אל השירה העברית מן המודרניזם הצרפתי-רוסי – פואטיקה אנטי-סנטימנטלית ומְכאניסטית, העומדת בסימן הדיהומאניזציה והניכור. אלתרמן, שיצירתו המוקדמת התפתחה בצילה של שירת שלונסקי, קלט היטב גם את השימוש בחומרים פמיליאריים, מן המציאות היום-יומית ומן הלשון הֶרְנָאקולרית, אפילו הם זולים ומזולזלים במקצת, כבחומרי הנגדה ליסודות מוגבהים, זרים, קרים ומנוכרים. כפי שנראה להלן, הוא הצמיד באופן 'צורם', 'שרירותי' ו'אגרסיבי' יסודות ממזרח וממערב, ויצר באמצעותם מציאות פרדוקסלית ומורכבת, שמעטות כמות בתולדות השירה העברית החדשה.

ב. שירה בסימן הפרדוקס והאוקסימורון

האוקסימורון — הן כצירוף נקודתי, מיקרו־טקסטואלי, והן כתפיסה כוללת המחלחלת לכל רובדי הטקסט — הוא מסימני ההיכר הבולטים והמובהקים ביותר של השירה מאסכולת שלונסקי-אלתרמן.¹⁰ לפנינו בדרך-כלל צירוף לשון עז ומרשים, המצמיד בדרך 'שרירותית' ו'צורמת' ניגודים שאינם מתיישבים, כגון 'המת החי', 'דומייה שורקת', 'פתאומית לעד', 'מחשפייך הלבנים' וכיוצא באלה צירופים פרדוקסליים המשקפים מצבים של דיסאוריינטציה. הוא מצוי לרוב בשירתם של אברהם שלונסקי, נתן אלתרמן, אלכסנדר פן, יוכבד בת-מרים ואחרים, ששאלוהו כאמור מן השירה המודרניסטית הצרפתית-רוסית המרבה בעיצוב מצבים וניסוחים פרדוקסליים, שצבעיהם עזים ובולטים. במודרניזם האנגלו-אמריקאי, המתעב את הפאתוס והמחבב את לשון ההמעטה החרישית, אין לו כמעט זכר. בעקבות שלונסקי ראה אלתרמן ביצירת האמנות כעין מקבילית כוחות של ניגודים בינאריים, עזים וקיצוניים, שאותם נהג להצמיד באמצעות האוקסימורון הצורם והבוטה. האופי האוקסימורוני של יצירתו התבטא לא ביחידות הקטנות של הטקסט בלבד, אלא גם בתבניותיו הגדולות, ובאופן מיוחד בדרך שבה יצר ליריקה אסתטיסטית, המנותקת ממגבלות של זמן ושל מקום, ובצידה שירה קלה ולוקלית, המתעדת מציאות אקטואלית בת-חלוף. האופי האוקסימורוני של שירתו איפשר לו לא אחת להצמיד את האוניברסלי ואת הלוקלי: בין שירי כוכבים בחוץ אין אמנם אזכור של מקומות קונקרטיים והעיר היא גילום של עיר ארכיטיפית שבכל זמן ובכל אתר, אבל שיר כמו 'הולדת הרחוב', למשל, יכול גם להיתפס כתיאור אקטואלי של המציאות התל-אביבית הנבנית והמוצפת באור התכלת העזה. במקביל, הוא הצמיד הצמדה אוקסימורונית גם את היופי המנוכר של בירות המערב (ובמיוחד את יופיה של פריז על כיכרותיה, גשריה ומגדליה) ואת היפוכה של האסתטיקה המערבית — את הכיעור והעקמומיות של ההוויה הגטואית המזרח-אירופית, שיש בה, חרף כיעורה, יופי סמוי מעין וחמימות נוגעת ללב.

'כתובים' — כך הצהיר שלונסקי באחד ממאמריו הפרוגרמטיים, בחשפו מדיניות עריכה אוקסימורונית — היא למעשה הבמה העברית הראשונה, שבה הזדמנו לאבסניה אחת ר' שלמה זלמן מלאדי וְרִילְקֶה (ועל דרך ההכללה: בבמה זו החל מפגש אוקסימורוני בין מסורת ישראל שמבית והאמנות האירופית המודרנית ש'מאחורי הגדר' ושבה נערך דו־שיח "בין אותיות רש"י לבין אותות הזמן").¹¹ תפיסה אוקסימורונית דומה עולה גם משירו של שלונסקי 'רמב"ם ובקונין', מתוך הקובץ אבני בודה (1935), המתאר בגלוי את תכולתו של ארון הספרים של בית אבא ברוסיה של שנות המלחמה והמהפכה, ובסמוי — את תעודת הזיהוי התרבותית-פוליטית של המחבר גופא: "הָעֶרֶב הִבְהִין בְּטֶרְקְלִין הַמְדָּמָדִם, / בְּתֵלֵי בֵּית אָבָא דְבֶאֱוֹנִי. / ר' מִשָּׁה בֶן מִיְמוֹן הַמְכֻנָּה רַמְבָּם / צוֹפָה אֶל מוֹל דְּיוֹקָן בְּקוֹנִין. // [...] הַכֵּל כֹּה מוֹנֵן. / הַכֵּל כֹּה סוֹדִי. / וְהִילָד שׁוֹמֵעַ בְּחוּשׁ פִּי / בְּאָרוֹן מִתְנַגְּחִים מוֹהָרֵר מְלֵאדִי / עִם אֶלְכְּסַנְדֵּר סְרִיבִיטְשׁ פּוֹשְׁקִין". אלתרמן היה קשוב לתפיסת

המודרניזם האוקסימורוני הזאת, המבקשת להצמיד, כמתוך 'צרימה' דיסוננטית, את החדש אל הישן והמסורתי, את הזר אל הפמיליארי, את הלועזי אל היהודי, את המנוכר אל הסנטימנטלי. בניגוד לאסכולות אולטרא-מודרניסטיות, שהביאו את החדש ואת הזר בלבד והתנכרו במתכוון אל המוכר, שזרה אסכולת שלונסקי-אלתרמן את היסודות המנוגדים זה בצד זה. מתוך אידיאולוגיה ברורה ומודעת לעצמה, היא לא התנכרה לערכים היהודיים הנושנים של בית אבא-אמא שמן העיירה היהודית החרבה, והביאה אותם בצד ערכים קרים ומנוכרים, המאפיינים מציאות כרכי אירופה בת-הזמן, מציאות העשויה זכוכית ומתכת, וליבה — לב אבן.

שלונסקי כתב (בשיר ד' של המחזור 'עמל' שבקובץ גלבוש) את השורות הבאות: "הַלְּבִישִׁינִי אִמָּא כְּשֶׁרָה כְּתַנְתְּ-פָּסִים לְתַפְאֶרֶת / וְעַם שְׁחָרִית הוֹבִילִינִי אֶלִי עֵמֶל. // עוֹטְפָה אֶרְצִי אֹר כְּטִלִית / בְּתִים נִצְבּוּ כְּטוֹטְפוֹת / וְכִרְצוּעוֹת תְּפִלִּין גּוֹלְשִׁים כְּבִישִׁים סָלְלוּ כְּפָּיִם." שוב, לפנינו אמירה אוקסימורונית ביסודה המצמידה את ההוויה הגלותית השוקעת של בית אבא-אמא ואת המציאות הארץ-ישראלית שהלכה אז ונבנתה. לפנינו ניסוח פרדוקסלי, שלפיו דווקא ההוויה הגלותית היא האפופה רגש ותמימות (כיאה לאווירה הפמיליארית של בית ההורים) ואילו דווקא ההוויה הארץ-ישראלית (ביתם החדש של החלוצים האמור להקנות להם תחושת מולדת) היא הזרה והרחוקה מן הלב. ניסוח פרדוקסלי-אוקסימורוני זה אף מביא, בעת ובעונה אחת לידי קידושן של מהויות חילוניות כסלילת כבישים ועבודת כפיים ולידי חילונן של מהויות מקודשות כמו טלית, טוטפות ורצועות תפילין, מהווי ילדותו בבית אבא-אמא. ראוי להדגיש כי ההצמדה האוקסימורונית של הבית והנכר, הקודש והחול מושכת אל החולין, אל דת העבודה, שבאה להמיר את אורחות החיים הישנים נושנים של יהודי הגלות, ואין בכונתה להציב את ערכי הגלות על פן גבוה ולשיר להם שיר תהילה.

כתלמידו של שלונסקי, אף אלטרמן לא התנזר מיסודות גלותיים, מידישיזמים וממשקעים מן הפולקלור החסידי גם בתוך שירתו הארץ-ישראלית, שנוצרה בתקופה של 'שלילת הגולה' ויצירתו של עברי חדש, איש 'דור בארץ'. מבחינה מסוימת צדק רטוש, שתיאר את אלטרמן כ'גלותי' ממנו,¹² אולם למעשה אין זו גלותיות, כי אם שימוש ביסוד ה'גלותי' כדי ליצור בארץ — באופן פרדוקסלי — מהות חדשה, מרובדת ועשירת גוונים, שאינה משליכה את מטעני העבר (כאמור אפילו רטוש, גדול שוללי הגולה בקרב סופרי הדור, מצא עצמו בדיעבד כמי שהשתמש במושג 'חופה שחורה' מן הפולקלור הגלותי כדי לעבות את יצירתו). שימושו של אלטרמן בידישיזמים אף מעידה במקביל על הפנייה אל פואטיקה פוליפונית ואנטי פוריסטית. רטוש התנזר מרוב רובדי הלשון, כדי ליצור שירה 'ילידית' מקורית, 'טהורה' מסיגי העבר, ואילו אלטרמן השתמש בכל הרבדים במודע ובמתכוון, ובמלוא חופניים.

בשירתו המוקדמת, שרובה נגזו לאחר שהתפרסם בעיתונות, משמשת האידיומטיקה של יידיש בעיקר לצורכי הדגשה וקונטרסט, המשרתים היטב את התפיסה האוקסימורונית — הפואטית והאידיאית. השיר הראשון במחברת 'שירי

פריז¹³ פותח במלים "את השיר הראשון, הקורע לב בפריז / לאבא ולאמא אכתב". בשיר זה חולפים הימים האפורים בשורה אחידה וסדורה כחיילים אנונימיים בבגדי השרד שלהם, ולפתע חודר מבטו את חזותם האוניפורמית, חסרת הרגש והייחוד, "והרגשתי מִשָּׁב מְחַמֵּם". בתוך הנוף הקר, הנכרי והמנוכר, של הבירה המערבית המעטירה, על בתי הסדורים ומחוקי הפרצוף הייחודי, נוטע זכרון בית אבא-אמא בליבו תחושה של חמימות פמיליארית, כבספר שיריו של שלונסקי לאבא-אמא. בשיר הבא, שהוא המשכו של השיר הראשון, נזכרת גם ה'בָּאֲבֵע' המעיינת בפרשת השבוע (סבתו של המחבר גופא, הנזכרת בשיר יחד עם לאה'קה אחותו). הסמכתם אלה לאלה של בתי העיר הזרה והמרוחקת, שבאחד מהם יושב המחבר בחדר קר וחשוך, ושל בני המשפחה החמימים והקרובים לו מכול, חרף ריחוקם הגיאוגרפי, יוצרת אוקסימורון מרחף של פמיליאריות ושל ניכור.

אפקט דומה עולה מן הפזמון הקליל "חֲבֵרִיא" בְּקִרְיַת סֶפֶר', שכתב אלתרמן על סופרי המודרנה התל-אביבית, אך הוא מעולם לא כונס בין פזמוניו.¹⁴ בשיר זה מתוארת האם היהודייה הארכיטיפית, הסופקת כפיים ברגש כמנהגם של מחזיקי נושנות, והעומדת בניגוד קוטבי למודרניזם האירופי עם ה"שארז' הפסבדוקלאסי" שלו. מצד אחד חבורת משוררי המודרנה העולה כחבורה של אסופים, אנשי הפקר ובני בלי בית ("אָבָא אֵין, אָמָא אֵין, / חָג לְנֶפֶשׁ! מִי יִגְעַר בָּהּ? / [...] רְצוּעָה וְגַעַר אֵין. / הַשְׁתוּלְלוּ חֲבֵרֵה-לְצִים"). מן הצד השני, המשורר בן החבורה קורא לאם (ככל הנראה לאם שבמרחקים, שהרי רוב משוררי המודרנה עזבו את ביתם ועלו ארצה בגפם, בהותירם את בני משפחתם מעבר לים) למחות דמעה מעין ולברך על החדש, הטעון למרות מודרניותו במטעני העבר והמסורת שמבית: "הוּי, הָאֵם, מְכִי הָסִי / וּבְרִכִי 'שֶׁחֲחִינִי' / עַל הַשְּׂרָז' / הַפְּסֵבְדוּקְלָסִי / שֶׁל הוֹרְנוּ הַמוֹדֶרְנִי". גם כאן לפנינו שילוב אוקסימורוני של האם היהודייה מן הנוסח הישן, כעין האנשה של האומה בגולה, או של תרבות ישראל על אדמת נֶכַר, המוחה דמעה רגשנית מעין והמברכת את ברכת הנהנין על החידושים שחידשו בניה, המודרניסטים העברים (חידושים נועזים וחסרי תקדים לכאורה, שאינם אלא התנגשות 'צורמת' ובלתי אפשרית שבין מסורת לחידוש, או בין ה'פסבדוקלסי' ל'מודרני').

גם בשיר המוקדם 'בְּעַת שׁוֹפֵר — לְאֵם',¹⁵ ניכרת הנהייה אל חיק האם ואל הערש החמימה של הילדות: "אָמָא, אֵם שְׁלִי... בְּרַגְעִים הָאֵלֶה, / לְמָה זֶה הֵיית בְּצֶבֶת לְלִבִּי? / לְמָה נִתְאַוִּיתִי, כְּאֵל מְקַלֵּט פְּלֵא, / לְמַרְגְּלוֹתֶיךָ אֵת רֵאשֵׁי הַבֵּיא? // אָבֹן, גְּדוֹל גְּדֹלְתִי וְאֵהִי פִקֵּחַ... / אֵף טוֹטְפַת זְמַן קְדֻשָּׁה שְׁפָרִיר עוֹרִי. / [...] אָמָא, אֵם שְׁלִי... בְּרַגְעִים הָאֵלֶה / כְּעֵינֹת הַכֶּסֶף שׁוֹרוֹתֵי עוֹלוֹת: / שְׁחִי נָא... לְקִינִי, כְּלֶקֶק גּוֹר כְּלָב, / נַחְמִי עֲצָבוֹן עֵינֵי הַשְּׁכוֹלוֹת" (בשורות אלה כלול היפוך אופייני בנוסח אלתרמן, שלפיו דווקא האם מלקקת את בנה כגור את אמו, ודווקא עיני הבן זוכות לשם תואר 'שכולות' האופייני לאימהות). אט-אט מתברר כי האם ילדה את בנה לעולם שוקע, שקיצו קרב, ואכן בסופו של השיר משולב שיר ערש מזרח-אירופי ("אֵי לְיוֹלִי, אֵי לְיוֹלִי / הַרְדֵּם קֶטְנָטֵן"), שרכותו והסנטימנטליות שלו עומדות בניגוד אוקסימורוני לתחושת הסיוטים הכללית. השיבה אל חיק האם הרחמנייה ואל רחמה כמוה כהיבלעות באדמה כברחם פעורה, בבור קבר. השיר הארוך הזה בן

152 השורות, הממחזי את רעיון 'שקיעת המערב' של אוסוואלד שפּנְגֶלֶר ואת רעיון 'תמוטת ההומאניזם' של אלכסנדר בלוק, מסתיים בהכרזת הבן לאמו: "אוֹתָךְ, הִיחִידָה, אֶשָּׂא כְּשֵׁאת גְחֵלֶת / מִן יְמוֹת הַזָּאב הָאֲבוֹדִים." משמע, בעולם מודרני זה, התלוי על בלימה והשוקע אל האבדון, נותרו רק ערכים מעטים שישרדו בעולם בכלות הכול, שבלעדיהם אין לחיים כל משמעות וטעם.¹⁶ ערכים אלה הם הערכים האוניברסליים שביסוד חיי אנוש, כמו אהבת אב לבנו ובן לאביו ('שירי מכות מצרים'), קנאת בעל לרעייתו ('שמחת עניים'), נאמנות של רע לנשק לרעיו הלוחמים ('שירים על רעות הרוח'), נאמנות עד כלות של רעיה לבעלה ('פונדק הרוחות'). במישור האידיאלי, אין הדובר בשיר זה מוכן לזנוח את 'אימו', ונושא אותה בליבו — הן כערך לאומי ('האם' כשם־נרדף לארץ־מולדת, לאומה, למסורת, ללשון האם, ל'לשון האימהות') והן כערך הומאניסטי אוניברסלי ('האם' כשם־נרדף לתכל, לעיר, לציוויליזציה, לאנושות) — כשם ש'הומו סאפיינס' נושא את גחלת התרבות מדור לדור, למן שחר האנושות ועד לתמוטתה הצפויה באופק. בשיר הגנוז 'מסכה פנימית',¹⁷ מתואר אלהים בנשף מסכות מחופש לאשה, ולא עוד אלא לסבתא יהודייה זקנה וגלותית בעלת מבטא ליטאי, הממירה שי"ן מינית בשמאלית ("אַלֵּהִים עֲצְמוּ יוֹצֵא הַקֶּרְנֶבֶלָה / בְּתִלְבֶּשֶׁת... אוֹיְהוּ! עַד לְהַתְּפוֹצֵץ! / אֱלֹהִים יוֹצֵא בְּשִׁמְלָתָהּ שֶׁל סִבְתָּא / וְלוֹחֵשׁ בְּנֶסֶח לִיטָאִי מְעַט: / מְזֵל טוֹב נְכַדִּי, אָמור, הָאֵם חֶסֶבֶת / אֵיזָה חַג הַיּוֹם? לֹא חוֹדֵס, לֹא סֶבֶת"). ראשיתו של שיר ססגוני זה בתיאור רחוב אירופי חוגג ("שֶׁמֶשׁ נְחַמְדָּה יוֹתֵר מִגְרָטָה גְרָבוּ / מִתְנַשֶּׁקֶת פֹּה עִם כָּל הַחֲלוֹנוֹת..."), בנוסח שירי העיר של פסטרנק הצעיר, המלאים שמחת חיים, עליצות, יופי, צבעוניות וקולניות, מן הימים שבהם הסתפח אל חבורת הפוטוריסטים, שוברי המוסכמות, שבהנהגתו של מיאקובסקי.¹⁸ המשכו של שיר נהנתני וחסר דאגה זה במעבר חד ו'חסר הגיון' אל הווי ואווירה של עיירה מזרח־אירופית, או למציאות גלותית 'צורמת' בטבורה של עיר מודרנית, ובה סבתא ישישה היוצאת בריקוד, שהוא ספק ריקוד קרנבלי סוער, ספק macabre של עליצות עיוועים ושל 'משתה ערב דבר', ערב שקיעת הכרך ותמוטתו: "הַשְּׁמֵלָה זוֹלְפֶת רִיחַ נִפְטָלִינָה / וּפְנִינִים גְנוּזוֹת מִתְמַצְמְצוֹת בְּאוֹר, / סִבְתָּא מְקַפְצֶת שְׂמֵאלָה וְיִמִּינָה / פְּעַם לְפָנִים וּפְעַם לְאַחֹר."

ארבע הדוגמאות האלה מתוך שירת העלומים הגנוזה של אלתרמן, בצד הכילון היידישיזמים, משקעי פולקלור וסימולציה של לשון דיבור גלותית, הן כעין המחשה והמחזה של הצירוף הכבול 'לשון האימהות' ('מאמע לשון'), לא רק כשם־נרדף למושג האוניברסלי 'mother tongue', אלא בעיקר כשם־נרדף לידיש הרכה, היבבנית והמתנגנת, היפוכה של 'לשון אבות' הקשה והגרמית, לשונם החצובה באבן של הפטריארכים ושל הנביאים. שפת יידיש ומיני הפרסוניפיקציות שלה (אם יהודייה 'קלאסית', המוחה דמעת כאב ואושר, סבתא הרוקדת בשמלה הנודפת ריח נפטלין והעונדת 'פנינים גנוזות' וכיוצא באלה תיאורים טיפוסיים או ארכי טיפוסיים) שימשה בשירתו המוקדמת של אלתרמן פּראמְטֵר אחד מני רבים ליצירת ניגודים עזים ובלתי מתפשרים (בין הסנטימנטלי למנוכר, בין הקרוב לרחוק, בין המראות והערכים ש'מבית' לאלה ש'מחוץ'). מותר כמדומה לשער שהצירוף

'פנינים גנוזות' מרמז לא רק לאבני החן שעל צוואר הסכתא, אלא גם לאותם ניבים גנוזים בידיש שאלתרמן מחיה בשירתו.

בעניין זה מתגלה אלתרמן כממשיכו של שלונסקי, בהעמידו שירה אוקסי-מורונית, המנגידה את האם הקרובה והחמימה (בכל משמעה – הקונקרטיים והסמליים – של ישות אימהית זאת) עם המציאות המנוכרת של החיים המודרניים בכרך מערבי. אולם, כדרכו, הוא הפך את התמונה למורכבת משהיתה לפניו. האם היהודייה ו'לשון האימהות' אינן רק ניגודה של המציאות הקוסמופוליטית של הנווד הצוען בדרכי החיים כבן-בלי-בית. הן גם ניגודה של העבריות החדשה, שוללת הגולה, של בני הדור הצעיר בארץ. יידיש, עבור אלתרמן, היא גם סמלו של הקרוב והחמים ש'מבית' (כבשירת שלונסקי, למשל) וגם סמלו של הזר והאחר ש'מאחורי הגרר' (כבשירת רטוש, למשל). עם זאת, אלתרמן העמיד ביצירתו תופעות שהן, בעת ובעונה אחת דומות לתקדימיהן ואף שונות מהן בתכלית: הגם שיצירתו מעמידה כביכול סינתזה בין נוסח שלונסקי לנוסח רטוש, היא מתנגדת לעקרונות יסוד של נוסחים אלה וחותרת תחתם בחשאי ובדרכי עקיפין.

בניגוד לשלונסקי, התנגד אלתרמן למהפכות של בן-לילה – פוליטיות ופואטיות – וצידד בעשייה מתונה ואבולוציונית, הזורמת לא בקצב התכתיב הפוליטי האחיד, אלא לפי הריתמוס המגוון של החיים. הוא אף חשב, בניגוד לשלונסקי, כי הערכים הקוסמופוליטיים הרוחים הזדהות עם רעיונות לאומיים, אֶתנו-צנטריים, מתנפצים במפגש עם קרקע המציאות. בניגוד לרטוש 'הכנעני', שביקש לדלג על אלפיים שנות גלות, לא חשב אלתרמן שיש להשליך את המטען שהביא עימו העם מגלותו ככלי אין חפץ בו. הוא האמין כאחד-העם וכביאליק, שדווקא בשעה שהעם מתיישב בארצו החדשה-ישנה ומחיה את שפתו (תרבותו) הישנה, שומה עליו להתחשב באוצרות העבר, להסיר מהם את האבק ולשלבם בשפתו (תרבותו) החדשה, לבל יידללו בניו ולבל ייורשו.¹⁹

ג. יידישיזמים ביצירת אלתרמן לסוגיה ולתקופותיה

ראינו כי דמות האם ביצירתו המוקדמת של אלתרמן שימשה כסמל רב-אנפין, המאחד בתוכו אספקטים אישיים, לאומיים ואוניברסליים. היא גם סמל ומשל ל'שפת האימהות', החמימה אך המזולזלת קמעא אצל בני-הארץ, היא גם סמל האומה בגלגולה הישן וגם סמלה של האומה המתחדשת, הפורקת את אוצרות העבר מעל שכמה כדי לפתוח פרק חיים חדש. במקביל, דמותה הקרובה והפמיליארית של האם, סמל החום הביתי, היא גם היפוכה של המציאות הכרכית המנוכרת, האופיינית למערב השוקע. גם בכוכבים בחוץ, ולא רק בשירים הגנוזים שנכתבו לפני 1938, הצמיד אלתרמן את חמימותה של האם היהודייה הארכיטיפית שמבית ואת המודרניזם הכרכי, הקר והמנוכר, שמחוץ. כך, למשל, בשירו הארס-פואטי 'השיר הזר', הפורש את עקרונות הפואטיקה המודרניסטית של ההזרה, מתואר השיר כאסיר בשבי העובר מסכת ארוכה של עינויים בצינוק

– – אַתְּ נֶחֱשֶׁת רִיָּסוֹ / בְּצֶבֶת אָרִימָה, / אֶעֱנֶנּוּ לְשׂוֹא: הַשָּׁבֵר וְזַעְקוֹ!”, אך אינו מסגיר את אימו. בעיצומם של העינויים נעקרים מליבו של השיר-העציר מיני וידויים, אך את שם אימו אין הוא מעלה על דל שפתיו (“אך עלֶיךָ, הָאֵם / לֹא סִפֵּר מְאוּמָה”). משמע, השיר משים עצמו זר לקרובים לו מכול, לרבות אימו-יולדתו, אך התנכרותו זו אינה אך ורק תכונה שלילית, שאותה מן הראוי לזקוף לחובתו. יש כאן אמנם כעין עדות להתאכזרות ודיהומאניזציה, אך גם עדות להומאניות שאין למעלה ממנה. מצד אחד, השיר ראוי לשבח על האיפוק העל-אנושי שגילה כשלא הסגיר את אימו בעת שנעקרו וידויים מפיו, אך מצד שני, הוא גם ראוי לגינוי על אותו עניין עצמו (על האיפוק העל-אנושי שגילה בעת שהתנכר לאימו והתכחש לה). התמונה העולה מן השיר היא אפוא תמונה פרדוקסלית החומקת מהגדרה חד-ערכית.

נרמזת כאן בין השאר התנזרותה ביודעין של פואטיקת ההזרה (ושל שירת אלתרמן בכללה) מן האוטוביוגרפיה הישירה, המתמקדת בבית אבא-אמא ובתקופת הילדות, ז'אנר פיוטי שהיה כה אהוב ומקובל על קוראי הדור, שטעמם היה עדיין נתון לשירת ביאליק וממשיכיו (למן כוכבים בחוץ ואילך התנזר אלתרמן בשירתו הקנונית מענייני אוטוביוגרפיה חשופים, וזאת כחלק מתהליכי האבסטרקציה והמודרניזציה שעברו על יצירתו). נרמזת כאן גם התנזרותה של השירה המודרניסטית הניאו-סימבוליסטית מעניינים קרובים וסנטימנטליים יתר על המידה (אמא, אומה, מולדת, וכן 'שפת האימהות', הלא היא יידיש ה'נמוכה' והרגשנית), ונסיונה לערפל את העולם השירי ולהרחיקו מן הלב באמצעות טכניקת ההזרה. נרמזת כאן גם המיכאניות של השירה המודרנית, הקצב הקר והמתכתי שלה והחזות האימפרסונלית שלה, המסתירה את הרגשות הספונטניים מאחורי ריסי (תריסי) מתכת (המסתירים כמסכת ברזל את העיניים הכאובות, את הכאב האישי).

אף על פי כן, בסופו של שיר זה נאמר על 'השיר הזר', הבן שהרחיק את אימו מליבו: "זֶה הַשִּׁיר, אֶל בִּינָה נִשְׁאָתוֹ וְאֶל גְּדֹל / בְּנִתִּיבַת הַנְּדוּדִים הַיְּשָׁנָה, / מִשְׁלֶחֶן אֶל חֲלוֹן וּמִכְתָּל אֶל כְּתָל, / בֵּין תְּמוֹנוֹת וְעֵינַיִם קְלוֹת לְשָׁנָה." הנשיאה על כתף "אל בינה ואל גודל" (כך נשאו הורים יהודיים בגולה את ילדם למקום תורה, מתוך שאיפה להקנות לו השכלה, סמיכה לרבנות וגדולה) הופכת את השיר 'לבן יקר' של הורים המועידים לבנם עתיד מזהיר ('גדולה שלי' הוא שם תואר שמעניקה האם לבנה בשירי-ערש יהודיים).²⁰ 'השיר הזר', חרף זרותו וחזותו הקשה והנוקשה, מכיל אפוא בתוכו גם יסודות פמיליאריים, חמימים וקרובים ללב (מבית אבא-אמא שמן המציאות היהודית המזרח-אירופית, או להיפך, מבית אבא-אמא שמן המציאות התל-אביבית שבמולדת החדשה), אלא שצריך לדעת לזהותם ולחלצם ממנו מבין סורגיו ושיטיו: "אֶל תְּרַאֲיֵהוּ כְּזֶר... הֵה, מֵה קָל לְעוֹרֵר / אֶת לְבוֹ / הַשְּׂוֹאֵל — אֵיךְו / הֵן יְדַעַת — פִּי תִשְׁבִּי לְקִרְאוֹ לְאוֹר נֵר / כָּל אוֹת בּוֹ אֶלֶיךָ תִּחַיֵּךְ" (השיר המודרניסטי הוא כמכתב הנשלח מבן לאם הרחוקה, הקוראת בו לאור נר והיודעת לקרוא בין השיטין). שוב, הזר והפמיליארי, הרחוק והקרוב, המערב-אירופי והמזרח-אירופי מוצמדים זה לזה בדרך אוקסימורונית. מוצמדים כאן זה

לזה גם רסיסי הווי מן המציאות, שבה בנים עזבו את בית אבא־אמא לצמיתות ויצאו למרחקים ורסיסים מתוך שירי־עם ופזמונים, ששיקפו מציאות זו. מוצמדים כאן גם הנדודים שבמרחבי ארץ ונדודי הַשְּׁנָה של המשורר האורבני, הנודד בעיניים כלות לַשְּׁנָה 'מכותל אל כותל'. ה'הלך' של אלתרמן והמשורר המודרני היושב בכרך, בד' אמות ובין ארבעה כתלים, הופכים כאן למהות אחת.

דמות ה'הלך' הנודד בדרכים — בדרכי החיים ובדרכי הספרות — היא גירסה מתונה בנוסח אלתרמן, אך מעובה ומרובדת, של טרובדור ביניימי בארצות המערב, או של הוואגבונד מן השירה הבוהמיינית בת הדורות האחרונים. לא זו בלבד שהמלה 'הלך' הינה הבראזים בידיש, אלא ש'הלך' זה — הוא ספק נווד יהודי שיצא מן העיירה למדינות הים כדי להביא טרף לעולליו, ספק מינסטרל נכרי מן המציאות המערב־אירופית השר שיר־אהבה לגבירה הנעלה הספונה בטירה הגבוהה, שלמרגלותיה הוא ניצב. בשיר 'פגישה לאין קץ', מביא 'הלך' זה — לגבירה הנישאה והאריסטוקרטית, המסוגרת בארמון, אמיתי או מטאפורי, המוקף בגן ובחומה, אמיתיים או מטאפוריים, מתת חסד בעלת השתמעויות יהודיות מובהקות ("אַלְהֵי צוֹנֵי שְׂאֵת לְעוֹלְלֵיךָ / מְעַנֵּי הָרֵב שְׂקָדִים וְצִמּוּקִים"). רֶאָזְשִׁינְקֵס מִיט מְאָנְדֵרְלֵעַן (גינזבורג ומארק 1901: סימן 61, 66, 67) — מוטיב מוכר משירי ערש יהודיים ושם־נרדף למאכל יקר, תרתי משמע, שאליו הנפש מתאוה ומשתוקקת (היפוכם של המאכלים התפלים והדלים העולים על שולחנו של היהודי כל ימות השנה) — מהווה גם בבואה דבבואה של פרות ארץ־ישראל, המגיעים לגולה בצורתם המיובשת והמצומקת (כשם שהאמנות, ושירתו של ה'הלך' בכללה, היא בבואתה המצומקת של המציאות, של תבל על כל גילוייה).

גם כאן נאמרת אמירה פואטית סבוכה ומורכבת. ראשית, נוצרת מציאות פרוקסלית, שלפיה דווקא האהובה — סמל השפע והפריזון, שנתברכה בעושר אינסופי, בארצות הנתונות למרותה ובעוללים רבים — תקבל ממנו, מן ה'הלך' הדל והערירי, 'שקדים וצימוקים' — סמלים של שפע ושל פריזון. ריחוקה, עליונותה ואכזריותה של דמות האהובה, הנמענת של שיר זה, מרמזים אולי על אי־יהדותה, ומכל מקום המלה 'אַלוֹהֵי', שאותה נוקט כאן הדובר, מרמזת לבידול אתני, דתי ומעמדי בין ה'מלכה' או ה'מדונה', הזרה והמרוחקת, לבין ה'הלך', הרך והסנטימנטלי, המעלה לה מנחה. הצירוף 'שקדים וצימוקים', הלקוח כאמור משירי־עם בידיש, עשוי אפוא להצביע על יהדותו של ה'הלך' ואף להעניק לאמירה טון רגשני ורכרוכי, מעין זה המתלווה לשירי ערש יהודיים יבבניים. שרבוּם של צלילי־לוואי 'גלותיים' ללב־ליבה של האווירה המערב־אירופית המנוכרת, עשויה לרמוז לרעיון 'תעודת ישראל בגויים' (דווקא היהודי הדל והמזולזל הוא הסובב עם 'צלוחית של פלייטון', או עם קערת צימוקים ושקדים, בין הגויים, ומשפיע עליהם משפעו).²¹ ואולי אין תווי החיכר היהודיים הללו אלא מטאפורה לזרותו של ה'הלך', לעונוי המרוד ולנידויו (המשורר המודרני, המתואר אצל בודליר כיסעור מנודה). בתוך האווירה החומרנית והכוחנית, אך הפיליסטרית, המקיפה אותו מכל עבר.

כדי להבקיע את לב האבן של המלכה הנישאה, אין ה'הלך' של אלתרמן — כעין

צירוף אוקסימורוני של טרובדור יהודי ושל בוהמיין פריזאי – מביא לה אפוא מתנות יקרות ונדירות שאותן השיג בקרבות אמיתיים או מטאפוריים (מחרוזים יקרי ערך ועד לחרוזי השירה), כי אם מתנה דלה במושגי המלכה (אך יקרה למדי במושגיו של ה'הלך' הדל). באופן פרדוקסלי, דווקא מתת דלה זו עשויה לרכך את לב האבן של המלכה ולטעת בו רגש. ומאחר שהצירוף 'שקדים וצימוקים' הוא כאמור מוטיב מתוך שירי ערש, הרי שמתנתו של ה'הלך' היא מתנה חומרית ורוחנית בעת ובעונה אחת (אפשר שהוא מביא לאהובתו חרוזים משירי ערש יהודיים, ולא פרות של ממש). ה'הלך' של אלתרמן הוא אפוא תערובת של חומר ורוח, של מזרח ומערב, של הבראיזם והלניזם, של פמיליאריות ושל ניכור. שירו של ה'הלך' זה יש בו מן הרכות של שירי הערש היהודיים ומן האכזריות הזרה והמנוכרת של התרבות החצרונית המערבית (שמיר 1989: 82–87; 198–200).

תערובת דומה של פמיליאריות ושל ניכור, של יהדות ונצרות, מצויה בטורו הידוע של אלתרמן 'מכל העמים' (אלתרמן תשכ"ב: כרך א, 9) הבנוי על רמיזה לאותם שירי ערש יהודיים שבהם נזכר הילד היהודי הרך, שתחת ערשו עומד גדי רך או עז רכה כמוהו: 'וְהָאֵב הַנּוֹצְרִי הַקְּדוֹשׁ בְּעִיר רוֹם / לֹא יֵצֵא מֵהִכָּל עִם צְלָמֵי הַגּוֹאֵל / לְעִמּוּד יוֹם אֶחָד בְּפּוֹגְרוֹם. // לְעִמּוּד יוֹם אֶחָד, / בְּמָקוֹם שֶׁעוֹמֵד בּוֹ שְׁנַיִם בְּמוֹ גְּדִי / יֵלֵד קֵט, / אֶלְמוּנֵי / יְהוּדִי.' השימוש ב'כמו גדי' גם משירי ערש יהודיים ('אונטער דעם קינדס וויגעלע / שטייט אַ גילדן ציגעלע'²²) וגם תמונה מן האיקונוגראפיה הנוצרית: ישו, הרועה הנאמן, נושא על גבו גדי. לפנינו התנגשות עזה וסרקסטית בין הרוך של שירי הערש בידיש והאכזריות של הממסד הכנסייתי בתקופת השואה; בין הרחמים (mercy) שלהם מטיפה הדת הנוצרית לבין התנהגותה של הכנסייה בפועל, בעת שבה העולם אכן זקוק לרחמים. בתקופת השואה השתמש אלתרמן תכופות במוטיבים משירי העם ושירי הערש בידיש. כך, למשל, בשירו 'על אם הדרך' (אלתרמן תשכ"ב: כרך א, 82–84) השתמש בשורות מתוך שיר העם היידי הנודע 'אין מיטן וועג שטייט אַ בוים' (גינזבורג ומארק 1901: סימן 14) המבטאות במקור היידי את הגעגועים לארץ, ובגלגולן אצל אלתרמן את קיצם של החיים היהודיים במזרח-אירופה ואת היציאה לדרך הנודדים, שסופה מי שורנו: "על אם-הדרך עץ עמד. / עמד נופל-אפים [...] על אם הדרך עץ נכרת / נכרת ויהי לתורן".²³

השיר 'יום פתאומי' הוא לכאורה מפגן מרהיב של קרנבל עירוני, לפי כללי המנשרים הפוטוריסטיים, שהעלו בין השאר את התביעה שתהא לשון השירה מורכבת משמות עצם שיש להם כפיל²⁴ ("המלה – לביאה / וְחֵלִיל – אֵילַת / הַרְבִּיבֵנִי הַשּׁוֹק עַל כְּתֵף אֲדִירָה – / אֵלֶּהִי, הַדּוֹרָה הִיא עֵרְף הַהוֹלָלֶת, / הוֹצִיאָנָה אֵלַי לְיִרְהוֹ"). למעשה, יש בו התנגשות אוקסימורונית של התמים והמושחת, של הישן והחדש, של היידי והמערב-אירופי. בפתח השיר נכתב "אַבְּל הַשְּׂמִים / כְּעוֹ לְבָנָה, / עָלוּ לְלַחֵק אֶת חֲצִיר גְּגוּתֵינוּ." ברקע הדברים עומד הפתגם בידיש: "אַ מעשה פֶּן אַ ציגעלע אַ וויסע" (סטוטשקאָוו 1950: סימן 338, עמ' 302) המבטא מציאות אבסורדלית, ואכן לפנינו מציאות של 'עולם הפוך': השמים אינם יורדים אל הגג, כי אם עולים אליו בעז לבנה המלחכת חציר גגות. לפנינו מין אבסורד

המצוי תכופות בצירי מארק שאגאל, המערבים אמצעי ביטוי מודרניסטיים ורסיסי מציאות של משכבר הימים: כנר, עז או פרה העומדים על גג עשוי תבן שמ'תחום המושב' היהודי, או מרחפים באוויר בין בתיו הסחופים והמטים לנפול של ה'שטעטל'; דמותה של אם – ספק 'ידישע מאמע' ספק מאדונה בעיני צייר מן הכנסייה הפראבוסלבית – העומדת בבטן פעורה והעובר עומד זקוף במעיה כבציור עממי נאיבי – תמונה המבוססת על הניב ביידיש 'רעדט זיך אפן אַ קינד אין בויך' כביטוי של דברים בטלים ואבסורדיים, שאין להם שחר. כרגיל ביצירת אלתרמן, לפנינו אף הצמדה שרירותית של הבראיזם והלניזם, של הפולקלור היידי ש'מבית' ושל התפיסה המערב־אירופית, הרואה בשמים שממעל את שדות האליזיום הנצחיים (champs elysees) – שדות מרעה כחולים שבהם רועות הנשמות לאחר מותן.²⁵

השיר של אלתרמן מושך אפוא תכופות את קוראיו לכיוונים אינטרפרטיביים מנוגדים, שכלל אינם מתיישבים זה עם זה. כך, למשל, בשיר גנוז 'ערב חג',²⁶ המתאר רחוב בפריז ("פּאַסי ענבֶל יִצְלָצְלוּ לִי: בּוּא נָא / לְאַהֵב אֶת שְׁבֶל מוּנְפְּרָנס / הַנֶּגֶר מִקְפּוֹלֵי רוֹטוֹנְדָה"). נאמר בבית הראשון: "כָּל אָדָם חָשַׁב: אֲנִי הַיּוֹם יָפָה, / הַיּוֹם אוֹרְחִים אֵלַי יְבוֹאוּ..."; ובבית האחרון: "אַז אֲגַמֵּעַ קֶפֶה, אֲרָאָה נְשִׁים צוֹבְעוֹת / פִּי חוֹן־חוֹן פִּחְתְּלִתְלִת מְתֻלְקֶת / וְאֲמַרְתִּי: אוֹת הוּא, מִיִּשְׁהוּ יְבוּא, / אֵין סִפֵּק: אוֹרְחַ פְּאַ מַנְגֵד." לפנינו שיר שהוא ספק שיר ילדתי ותמים, ספק שיר שכולו פריצות ונסיון החטא (על פי הדיכוטומיה הרומנטית של (innocence & experience). מצד אחד, זהו שיר המעלה את זכר הפתגם ביידיש "אַז די קאַץ וואַשט זיך וועלן זײַן געסט" (כשהחתול מתנקה, סימן הוא שאורחים עתידים לבוא), (סטוטשקאוו 1950: סימן 554), הלקוח מן המציאות הגלותית, המזרח־אירופית. מצד שני, זהו שיר פריזאי, שבו ה'אורח' אינו אורח תמים, כי אם אחר מלקוחות הפרוצה המתוארת כאן כחתלתולה מתלקקת, המושחת את פיה בששר. הפתגם היידי הזה הדהד ככל הנראה בתודעת המחבר גם בהקשר הבלתי־צפוי מכול: בפזמונו המוקדם של אלתרמן 'אורח', המתאר אורח ערבי בלתי קרוא, המגיע לעיר הנבנית תל־אביב, יושב בה באחד מבתי הקפה וקורא בעיתונו בנחת על דבר 'היהוד מחריבי המולדת' (אורח זה מתואר כמי ש"רָכָה פְּסִיעָתוֹ כְּפְסִיעַת חֲתוּל".²⁷ שוב, לפנינו הוויה אוקסימורונית, המפגישה אידיליה וסיוט, תמימות ופריצות, מזרח ומערב (בכל קשת המשמעים של מושגים גיאור־תרבותיים אלה).

צירוף אוקסימורוני בלתי מתפשר של מזרח ומערב, של הבראיזם והלניזם, של תרבות יידיש ושל תרבות המערב (הנוצרית ביסודה), מצוי תכופות בשירת אלתרמן, כחלק מתפיסתו ההומאניסטית הרחבה, הרואה בתרבות עם ישראל חלק מתרבות העולם, ולא תרבותו של "עַם לְבָדֵד יִשְׁפוֹן וּבְגוּיִם לֹא יִתְחַשֵּׁב" (במדבר כג 9). כך, למשל, בשיר 'אל הפילים' זוקפים הפילים את אוזניהם לקול תרועת השופר, ותרועה זו מבשרת את שובו של עידן הצייד והפרא אל העולם, לאתר שנדמה היה לכול שכבר חלף־עבר לו. תרועת השופר מבשרת גם את המלחמה ואף את בואו האסכטולוגי של המשיח, שעם הישמעו נרפאים כל המדווים וכל החוליים. גם כאן החולים נקטפים ממיטתם ("שְׁמַעְנוּ! / הִנֵּה מִמַּטּוֹת הַחוֹלִים / יֵד

הסער הזה תקטפנו! ספק נרפאים כבחזון אחרית הימים, או נקטפים אל מותם, שעה שהעיר חוגגת את שקיעתה ואת קיצה. אמונה זו בדבר הירפאם של כל החולים עם בוא המשיח מקובלת כידוע בעולם הרוח הנוצרי, אך היא עולה גם מן המימרה היהודית העממית "אז משיח וועט קומען וועלן אלע קראַנקע געהיילט ווערן" (לכשיבוא המשיח יירפאו כל החולים), (סטוטשקאָו 1950, סימן 340, עמ' 308), ושוב לפנינו עימות אוקסימורוני של מימרות הנטולות מן התרבות המזרח-אירופית ושל אווירה קוסמופוליטית, מערבית ונכרית.

מפגש של היידיש הקרובה ללב ושל תמאטיקה ואווירה קרות ומנוכרות ניתן למצוא גם בשיר 'ירח', המתאר עיר ישנה וחרבה, ה'טבולה בבכי הצרצרים'. את הצרימה או הדיסהארמוניה מתארת לשון יידיש באמצעות מלים כמו 'גרילציקייט' (צרצור הצרצרים) ו'קאַצן-יאָמער' (ילל חתולים) ומכאן תיאורו של מנדלי מוכר ספרים בבעמק הבכא (ספר שביעי) ותיאורו של ביאליק ב'שירתי', שבשניהם מתאפיין הבית הדל והמחולל בחתול הרובץ על הכיריים ובצרצר המציץ מן הסדקים והמשמיע ללא הרף את נגינתו המשמימה. תיאורה של 'עיר טבולה בבכי הצרצרים' אצל אלתרמן יש בו התנגשות אוקסימורונית של האקוסטי והוויזואלי, של היידי והזר: אלתרמן נוטל את צרצור הנכאים של הצרצר, והופכו לעניין מוחשי, למבול של דמעות, שבו העיר שקועה.²⁸ ואף זאת, לציונו של חיורון מונטוני ומונוכרומטי, משמשים ביידיש הניבים 'ווי די לֶבְנֶה', 'ווי אַ מת', 'ווי אַ יתום', 'ווי אין תכריכים', 'ווי אַ גריל' (סטוטשקאָו 1950: סימן 294, עמ' 263). קול הנכאים של הצרצר מהווה כאן כעין מקבילה ל'שימון' במקרא ובשירת ביאליק ול'שעמום' (ennui, spleen), או 'מועקה' (angoisse) של הסימבוליזם הצרפתי. שוב לפנינו התנגשות אוקסימורונית של מזרח ומערב, של הפולקלור היהודי ש'מבית' ושל המודרניזם המערב-אירופה, המצוי לכאורה מחוץ להישג ידו של המשורר היהודי.

גם בשמחת עניים, יצירה שנכתבה ב-1941 על רקע החשש הכבד פן ימגר הנאציזם את תרבות המערב, ההומאניסטית והדמוקרטית ביסודה, משולבת אידיומטיקה של יידיש, בצד הדים מסידור התפילה ומשירי ימי הביניים.²⁹ מעניין להיווכח שדווקא יצירה זו, שבני דור המאבק לעצמאות (הן ה'צברים' שוללי הגלות והן העולים החדשים שביקשו להיזרק ל'כור ההיתוך' ולצאת ממנו ישראלים לכל דבר), ראו בה ביטוי לאתוס שלהם, רוויה באופן פרדוקסלי במטבעות לשון, בדמויות ובמוטיבים מן המציאות הספוגה ביידיש, המזרח-אירופית. כך, למשל, בגבור החשש לגורלה של יהדות אירופה, כתב אלתרמן ב'שיר של אותות': "אם כלבים בוכים בעיר / הלא אות כי מלאך עובר בעיר." לפנינו הד למימרה העממית ביידיש 'אז אַ הונט וואָיעט איז איינער געשטאַרבן' (סטוטשקאָו 1950: סימן 243, עמ' 183) (כשכלב מיילל סימן שמישהו מת), המבוססת על מימרת חז"ל: "כלבים בוכים מלאך המוות בא לעיר" (ב"ק ס ע"ב). נביחת הכלבים בעיר היא כעין אות מבשר רעה (premonition) לבאות: המוות הוא שיפרוש כאן את מצודתו ואת ממשלתו. לפיכך, גם בשיר הגנוז מתוך חגיגת קיץ ('שיר לבעלת "סטמבול"') (מחברות אלתרמן 1981: כרך ג, 42-52), נאמר בעליצות

מקאברית, ששחוק ודמע משמשים בה בערבוביה: "לא נורא. זה אפלו מוסיף לה גון / של צלמות עליו [...] ושל קץ שגם הוא מצטחק בפתח. // זה כמו מצטרף לאחד עם אבחת / הכרק [...] ונביחת / הכלבים ונימת החליל הרועדת / ההופכים בפתאום את הרגע לחג / שעמו היא בלי פחד שאולה יורדת." הפתגם העברי והפתגם בידיש בדבר נביחת החליל בעיר הופכים את החג לחגא, את הקיץ לקץ.

אך לא בפתגמים מקאבריים בלבד עשה אלתרמן שימוש ביצירה קודרת זאת, שנכתבה בימי מלחמת העולם השנייה, אלא גם בפתגמים עממיים האומרים עליצות ושמחת חיים, שבאופן פרדוקסלי מגבירים את האימה. כבר בכותרת העליזה-הקודרת — שמחת עניים — מתגשות השמחה (המוחשית או המופשטת), העוני והמוות. כותרת זו, שיש לה כעין מקבילה בצירוף בידיש 'א לוסטיקער דלות', (סטוטשקאוו 1950: סימן 488, עמ' 527) הופכת את היצירה בכללותה לכעין 'ריקוד שחת', או 'מחולת המוות' (danse macabre). שבו מוביל מלאך המוות את הנידונים למיתה (שהרי 'עני חשוב כמת') עד עברי פי קבר במחול ובנגינה. השירים הרומזים לתשתית פולקלוריסטית זו הם שיר הפתיחה ('ותשא כנוריה שמחת עניים'), 'המשתה', 'שיר של אור', 'שיר מחול', 'הטנבור' ושיר הסיום ('קרע מספר, כי שמחה במעוננו').

ב־1940, כשנה לפני פרסום שמחת עניים, כתב אלתרמן את הבלאדה הגנוזה 'שיר מאור עינים',³⁰ הדומה ל'שיר שמחת-עיניים' מתוך היצירה הקנונית. בלאדה גנוזה זו מתארת זקן דמוני בעל זקן חכלילי (עירוב פונטי וחזותי של 'כחול הזקן' ושל 'אדום הזקן'), העובר בכל העיירות לעת לילה, ביחד עם כנר סומא, ובכל מקום שבו עוברים השניים, שם שוכבת "פלתנו יפה פלבנה, שם הורגה על קדוש השם", כבבלאדות גרמניות ועבריות שרקען ערי אשכנז בימי הביניים. הפזמון החוזר בבלאדה הגנוזה 'שיר מאור עינים' ("ושמעו פלותינו יפות פלבנה", או "שם שכתה פלתנו יפה פלבנה") הוא, כמוכן, תרגום המימרה מידיש המדברת בשבח הכלה (שיין ווי די לבנה). (סטוטשקאוו 1950: סימן 520, עמ' 673). גם הפזמון החוזר ב'שיר של אור' מתוך 'שמחת עניים' הוא ("יפה בתי בסכיניה") מזכיר, בשינויים המתחייבים מאילוצי הזמן, את דברי השבח שבשירי חתונה עממיים, המספרים בשבח הכלה, בשבח יופיה ועדייה, אלא שהעדיים נחלפו כאן לסכינים, הנוצצים כתכשיטים. במקביל, בטור 'מכתב של מנחם מנדל' (אלתרמן תשכ"ב: כרך א, עמ' 12), שנכתב לאחר היוודע שואת יהודי אירופה, כתב אלתרמן: "ועל שלג נח סטמפניו, קט ויחה, / וכלו כמאז מלא חן עוד." בכל השירים הללו יסודות הפולקלור היהודי, החמימים והלבביים, מתגברים את יסודות החלחלה והאימה, שהרי האפיתטים 'יפה כלבנה' ו'מלא חן' ניתנים כאן לגוויותיהם של אותם יהודים, שמעתה יחיו רק בין דפי כתביהם של מנדלי ושלום עליכם, שהעלו בחרט את יהודי העיירה והנציחו אותם לדורות. ניתן אפוא לראות כי עירובם של פולקלור יהודי מזרח-אירופי ושל פולקלור מערב-אירופה, עכו"מי (מאגדת פרידריך ברברוסה [= אדום הזקן], למשל, או ממעשיית החלחלה על כחול הזקן מאסופת האגדות של שרל פרו [= Perrault]), מעניק לשירים אלה את אופיים המיוחד, שאין דומה לו בשירה העברית. עירוב של מוטיבים משירתו הביניימית של פרנסוא ויון

ומשירתו הביניימית של אבן עזרא, למשל, מסיפורי חסידים ומאגדות האחים גרים ימצא הקורא, כמדומה, רק בשירת אלתרמן.

ב־1942, כשנה לאחר פרסום שמחת עניים, החל אלתרמן בכתיבת מחזור שירים, שחיבורו לא נשלם, ושאמור היה להכיל תריסר סיפורים מחורזים על חלם ועל גורל חכמיה. מחזור זה, ששיר הפתיחה שלו נקרא 'עיר השוטים', אמור היה להדגים כיצד צועדת עיר שלמה אל האבדון, מתוך טיפשות חכמה או מתוך חכמה אווילית. סכלותו של המין האנושי, טען אלתרמן ביצירה הבלתי גמורה שסללה את הדרך לשירי מכות מצרים, היא תולדה של 'שבע חכמות'. במלים אחרות, דווקא אירופה, רוויית הדעת והחכמה, הסיגה את העולם לאחור וגלגלה אותו כ'חבית השוטים'. מעניין להיווכח שדווקא כשהחליט אלתרמן לכתוב על המערב הלא יהודי, על אירופה המתורבתת שהפכה לאספסוף פרוע, הוא נזקק לפולקלור היידי, ולא לאגדות האחים גרים ולאגדות אנדרסן, למשל. ובהקבלה ביאסטית, דווקא כשהחליט לכתוב על העיר העברית הראשונה, שחזיה ייחלו לבואו של הגנב הראשון, עיר הרחוקה גיאוגראפית ומנטלית מעיר היריד המזרח-אירופית, על גנביה וגזלניה, הוא כותב עליה במונחים היאים לפולקלור היידי:

הוי איזה גנבים, רבון עולם! – אָבֶל הפֶּעַם, אִם יַעֲשִׂינִי אֵל, / אָקֵנָה לִי
עוד היום את הַיָּרִיד הַזֶּה – / וְאוֹצְרוֹתֵי כְּשׁוֹט עַל פְּנֵי אוֹצְרוֹת שׁוֹנְאִי! –
תִּצְמַח עָלַי דְּבִשָּׁת / אִם יֵשׁ אֶתִּי פְּרוּטָה – / וְאַלְף גְּזֻלָּיִם וְחִזִּיזִים וְרַעַם! /
הוי, איזה גְּזֻלָּיִם, רבון עולם – / וְסָבִיב בְּשִׁמְחָה נִקְהָלִים בִּינְתָיִם / כֹּל דּוֹמֵם
וְכָל חַי וְאַפְלוֹ – בָּאֵל! – / חֲרוֹזִים שְׁזָקְנוּ מְדַלְגִים בְּלֵי קִבִּים / וְאַף הֵם
מְבָרְכִים אֶת בְּרַפַּת הַגּוֹמֵל.³¹

על כן, אפילו בפזמון מוקדם מפזמוני 'המטאטא' – 'חגלידע' – מתוארת העיר הקטנה, הלובשת אט אט חזות של עיר מערבית לכל דבר, בעירוב אוקסמורוני של 'הבראזים' ו'הלניזם'. מצד אחד, העיר הקטנה מושווית לבירת התרבות המערבית, ומצד שני – כדי להדגיש את ממדיה הקטנים ואת אופיה הפרובינציאלי, משורבבת לתוך התיאור גם המלה ביידיש 'נעבעך': "הה, תל-אביב [...] את הקטנטנת בערים / פריז לא תקנא בך / – למחמאות התיירים / מאמינה את נעבעך".³² העדרם של גידופים וקללות בעברית בת-הזמן וריבויים הבולט ביידיש המדוברת הביא את אלתרמן לתרגום מחוכם של קללות אלה לתוך שיריו ופזמוניו. גם במובאה שלעיל מתוך 'שלושה שירי גוזמאות' משולבות מיני וריאציות וטרנספיגורציות של אמירות עממיות כגון 'על... שונאי', 'גזלנים' 'ריבון עולם' וכדומה המשמשות הבראזימים ביידיש. כבר בשיר המוקדם 'וריאציה'³³ הפגיש אלתרמן בטכניקה אוקסימורונית את המטאפורה הבוטה והכעורה מבית מדרשם של האקספרסיוניסטים, שבאה לידי ביטוי בשירת שלונסקי, ואת מילות התיאור העממיות ("נתקע כמו עצם בגרון") "צמרמרת כוכבים בגויתו עוברת / והיָרֵחַ לוֹ כְּעֵצִים בְּגֵרוֹן". כך גם בשיר המוקדם 'שעה לבנה':³⁴ "איך גופי כְּשֶׁרְמִנְקָה נִגֵּן אֶת חֲזִיוֹ / בְּקִצּוֹי חֲצֵרוֹת, לְמִשְׁרָתוֹת בְּחֵלוֹן. [...] אֶת זוֹ הַתֵּבֵל הַיִּגִּיטָה, הֶרְחָבָה, / נִבְרָךְ בְּדַמְעוֹת בְּאֵבֵי אֲבִיהָ". השורש בר"ך הוראתו בעברית גם קל"ל ("בְּרָךְ אֱלֹהִים וְמַתְּ"

— איוב ב 9), וכאן לפנינו צירוף אוקסימורוני של קללה יידיית נמוכה ושל שיר תהילה מרומם לתבל ולבורא שמים וארץ.

ראינו כי שמחת עניים היא במובנים רבים מחול המוות של הנידונים למיתה, המובלים על-ידי מלאך המוות אל עברי פי קבר, מלווים בכינור, בחליל ובטנבור. מוטיב מקאברי זה לא הרפה מאלתרמן כל ימיו. גם מחזור שיריו 'שיר עשרה אחים' מעלה כמוכּן את זכר שיר העם היידי 'עשרה אחים היינו' ('צען גוטע ברידער זינען מיר געווען'), שהוא 'מחול מוות' הבנוי במתכונת של טור אריתמטי מתמעט. גם היצירה המאוחרת חגיגת קיץ, בצד היותה חגיגת אסיף דיוניסית, ססגונית ורבי-קולית, הריהי *danse macabre* מבעית — ריקוד עיוועים של רוחות העבר וצלליו ומחול השחת של הגוף ההולך אל בית עולמו.

שיר י"ז של המחזור 'דברים שבאמצע' (מתוך חגיגת קיץ) אינו אלא 'מחול מוות', המכווץ את כל מהלך החיים לממדיו של יום אחד בחייו של המשורר, איש הרוח, ובחייו של 'כל אדם': "שְׁלֶשָׁה כְּלִי-זָמֵר נִגְנוּ בְּעִיר / עַל כְּנֹר, עַל חָלִיל, עַל תֵּף. / עָבַר עַל פְּנֵיהֶם אִישׁ צָעִיר, / אָמְרוּ לוֹ: מַלִּים לַנְּגוֹן הַזֶּה כְּתֹב". יושב האיש הצעיר, כותב ומוחק, מתקן ומלטש, מוסיף וגורע, ובראותו כי בא הערב, תרתי משמע, הוא מעלה אור בחדרו וממשיך במלאכה (לפנינו, בין השאר, דיוקן אוטו-אירוני של אלתרמן גופא, שכל ימיו עברו עליו בד' אמות, במעגל אינסופי של יצירה). עוד בטרם מגיעה המלאכה לסיומה, וכבר המחבר הינו זקן ודוחה: "קָם וַיָּצֵא אֶל הַקּוֹל הַמְּנַגֵּן / וַיְחַק בְּפֶה שְׁאִין לוֹ שֵׁן / וּבְיָדוֹ הַצֶּהֱבָה בְּדֹל נֵר / וְגוֹפּוֹ גוֹחֵן, שָׁמוֹ, זָקֵן". בהודיעו למנגנים כי "לְהַסְפִּיק אִי אֶפְשָׁר עַל רֶגֶל אַחַת", משמיע הכינור 'צִעֲקַת מִיתָר', התוף פועם והחליל צוחק. כב'שיר העם' של ביאליק 'מקהלת נוגנים', המבוסס על מחול השחת היידי 'עשרה אחים טובים היינו' ועל פזמונו חדרור העליצות המקאברית "שמערל מיט דער פֿידל" (גינזבורג ומארעק 1901: סימן 130, עמ' 102), גם כאן חבורת הכלי-זמר מבשרת את בוא ה'מועד': החג והחגא, יום לכתו של אדם לבית מועד לכל חי. 'המסכה האחרונה', יצירתו האחרונה של אלתרמן, מצמידה אף היא כבאוקסימורון את העליצות ואת הקץ, אף מרמזת למסכת המוות הפרושה על היוצר ועל יצירתו בבוא יומו (ובמעגל רחב יותר, זוהי מסכת המוות הנפרשת על העולם כולו, בערוב יומו).

יצירת אלתרמן, לסוגיה ולתקופותיה, עוסקת בתופעות של שקיעה וצמיחה מתוך האודים והאפר (שקיעת ערים והולדתן, ירידתם לטמיון של אוצרות תרבות ואמנות עם בוא הברברים ולבלובן של תופעות חדשות עם ההתאוששות, מותם של זקנים על ערש דווי וחיוכו של התינוק בערישתו). בהקשר זה, היידיש מגלמת ביצירתו לסוגיה את התרבות השוקעת, ששוב לא תהיה לה תקומה, והעברית של הפרוור והשוק את זו המתעוררת מתרדמה. אלתרמן האמין שהתרבות המתחדשת צריכה למשוך את כוחה ואת חיותה מכאן ומכאן, מבלי להכרית את אחד האגפים. ממקורות רבים ומצטלבים עולה, שאלתרמן ביקש שתתרבד השפה והתרבות מכל הרבדים (לרבות מספרות ההשכלה, שמשוררי המודרנה בזו לה וליל'גיזמים שלה).

במחזור 'שיר צלמי פנים' המליץ אלתרמן מפורשות, כי בתוך מהומת המהפכה

הציונית, על העם להשתהות מפעם לפעם ולתהות אם אין ב"חולי" הגלותי גם יסוד שראוי לשמרו מכל משמר. אין להשליך את כל המטען שהביא עימו העם משנות גלותו ככלי אין חפץ בו, ובעת שבה העם מעצב לעצמו זהות חדשה ומבקש למחות כל זכר לתכונות הגלות, עליו להאט במקצת את הקצב של המטמורפוזה הלאומית ולהקדיש מחשבה זמן למיון הקניינים הלאומיים. בניגוד לאופציה הכנענית ולחסידיה ה"פוסלים את הכל עד ברנע" והאומרים "נדלג על דורות עד יבוס" ('מריבת קיץ'), צידד אלטרמן בפלורליזם ודיבר בזכות הסינתזיה והריבוד. הוא ביקש להציג את תרבות הגולה כתופעה מפוארת ורבת ממדים, ששרידיה הדרוויים מגיעים ארצה ומביאים לידי מלחמת תרבות, שבסיומה יעוצבו כאן זהות חדשה, דיוקן יהודי חדש ותרבות ישראלית מקומית. בניגוד לבן-גוריון, שהאמין באפקטיביות של מדיניות 'כור ההיתוך', שחייב את כל נושאי התפקידים הממלכתיים להתנער לאלתר משמותיהם הגלותיים, שהתנכר ליידיש ושדילג על כל היצירה היהודית של אלפיים שנות גולה, תפיסתו של אלטרמן היתה אבולוציונית ומתונה. הוא חשב שעיצוב דמותו של היהודי החדש הוא לא עניין לאינדוקטרינציה ולמפעלים ממלכתיים מכוונים, כי אם עניין טבעי שראוי לו שייעשה מעצמו, במשך דורות רבים. כדבריו, בסיום שירו האנטי-'כנעני' 'מריבת קיץ': "שולמית של מחר בחדרה מתלבשת / ואסור להביט דרך חור המנעול" (שמיר 1989: 235-250).

הערות

- 1 רשימה זו, התגובה הראשונה על קובץ הבכורה של אלטרמן, נדפסה במוסף לספרות של דבר (25.2.1938). ראה באומגרטן 1971: 27-28.
- 2 שם, עמ' 9.
- 3 הרשימה נדפסה לראשונה: מאזנים, ז (תרצ"ח): 132-143; כונסה בספרו עיונים, תל-אביב תש"י, עמ' 232-236. ראה גם: ויינגרטן 1971: 29-30.
- 4 הרשימה נדפסה לראשונה במוסף לספרות של דבר (28.4.1938). ראה גם: ויינגרטן 1971: 32-34.
- 5 ראה הפרק 'לקסמה של שירת אלטרמן', זך 1966: 63-66.
- 6 לא תרצה (ילקוט קטן של שירים נגד המלחמה), מצורפים, מתורגמים ומוסברים במאמר מבוא על-ידי א. שלונסקי, תל-אביב תרצ"ב. המבוא כונס בתוך שלונסקי 1960: 20-27.
- 7 'אל תתנו להם רובים', טורים, כרך א, גיל' מז, ט"ז באב תרצ"ד (27.7.1934). ראה: מחברות אלטרמן ב: 136-138. בתגובה על שיר זה, שהיה לשיר פופולרי למדי בשנות השלושים, כתב רטוש כעין פארודיה: שירו 'אל נשק', שנותר גנוז במגרה, הפותח במלים 'תנו להם רובים', וראה פורת תשמ"ט: 91.
- 8 מייטוס, אליהו (עורך), שירתנו החדשה, תל-אביב תרצ"ח: תנט-תסא. ברשימה הביו-ביבליוגרפית נרשם על אלטרמן: "נולד תר"ע בוורשה, מתרפ"ה בא"י. שיריו נתפרסמו בכתיב-העת שבארץ. תרגם משירי אמיל ורהרן."
- 9 התמורה המהירה משקפת אפוא את השתנות הנסיבות במציאות החוץ-ספרותית: כחמש שנים לאחר שנתפרסם שירו הפציפיסטי של אלטרמן 'אל תתנו להם רובים' (בהשפעת

- החוברת לא תרצח שבעריכת שלונסקי, אשר נולדה בהשראת ה־Zeitgeist באירופה שבין שתי מלחמות העולם) כתב אלתרמן ב'זמר הפלוגות' (1939) את השורות המאז'וריות והאופטימיות: "את שלום המְתְרֶשֶׁה נָשְׂאוּ לָךְ בְּחוּרְיָךְ / הַיּוֹם הֵם לָךְ נוֹשְׂאִים שְׁלוֹם עַל הָרוּבִים", כמתוך הצדעה לתעחת הלוחמים וכמתוך התנערות מן העמדה הצינית והמרה המאפיינת את השיר הקוסמופוליטי המוקדם. 'זמר הפלוגות', הימנונה של היחידה המגויסת הראשונה של ה'הגנה' (שנקראה 'פלוגות השדה' = פו"ש) ואשר הוקמה בזמן מאורעות תרצ"ח כדי לשים מארבים לתוקפים ולפגוע בהם בתחומם), נתפרסם לראשונה תחת הכותרת 'שיר פלוגות השדה', במעלה, גיל' 13 (202), ז' באב תרצ"ט (23.7.1939), עמ' 3. על הרעיון שבתשתיתו (צעירים האוחזים ברובים בשדות הקרב בשעה שכל רצונם לאחוז במחרשה בשדות הקמה) מושתת גם שיר הסיום של עיר היונה ('נספח לשיר צלמי פנים'), שבו פונה הדובר־המשורר אל ה'ממלכה' (= המדינה) מתוך אמונה בצדקת הדרך: "רק את — נופליך לך עדים / — בקשת עד קץ לקום בָּאת / ולא בחרב. אך צמדים / עלו בך שחר וכורת".
- 10 על האוקסימורון בשירה המודרניסטית ראה שמיר 1989: 65–73; וכך: שמיר 1998: 115–120.
- 11 במאמרו 'מן הקצה אל הקצה', הארץ, גיל' 3801 (י"ח בשבט תרצ"ב; 26.1.1932), עמ' 2–3: 'ה'כתובים' היתה הבמה המודרנית הראשונה והיחידה אשר ידעה להזמין אושפזין נכבדים ממלכות העבר אל סוכת ההווה ולהושיב ליד רִילְקֶה ומוֹדֵלְיאַנִי [...] את ר' נחמן מברסלב והשרף מסטרליסק ור' שניאור זלמן מלאדי [...] היה זה דו־שיח [...] בין אותיות רש"י ובין אותות הזמן." רובו של המאמר נדפס שוב בכתובים, שנה ו', גיל' ט (כ"ג בשבט תרצ"ב; 30.1.1932), עמ' 2–4. למעשה, השמיע שלונסקי לראשונה טיעון זה ברשימתו '100' (שנתיים לכתובים), הארץ, גיל' 2773 (ז' בתשרי תרפ"ט; 21.9.1928), עמ' 3: "שלוכי זרוע לרוח היום יתהלכו בפרדס — שד"ל עם סטיפאן צווייג, ר' נחמן מברסלב עם מקסים גורקי, וְהַפְשָׁקָה לבית מורפורגו עם עליזה מרקור" (רחל מורפורגו הפכה כאן ל'בְּשָׁקָה' — צורה ארכאית של 'בְּבָשָׁה', 'רחלה', והיא נזכרת כאן בכפיפה אחת עם המשוררת Elisa Mercoeur [1809–1835], חלוצת שירת הנשים בצרפת).
- 12 במאמרו 'מנגד לארץ' (אלף, ינואר 1950 [בשלב זה עדיין לא מוספרו גיליונות כתב-העת]), כתב רטוש: "הקיץ המתואר בשיר זה הוא אמנם קיצוני, הקיץ שלנו, אבל כפי שהוא נראה בעיניים זרות. בעיניו של חדש מקרוב בארץ־ישראל".
- 13 שירים אלה מצויים בארכיונו של המשורר שב'מוסד אלתרמן', במכון כץ, אוניברסיטת תל־אביב. אחדים מהם נתפרסמו ב'נספח' לספר עוד חוזר הניגון (שמיר 1989: 315–322).
- 14 פורסם לראשונה בתוך: ניסן, קובץ לדברי ספרות ועיון, בעריכת א. שלונסקי, תל־אביב תש"ב. ראה גם: מחברות אלתרמן ג, עמ' 28–29.
- 15 כתובים ה', גיל' לה (רכה), כ"א באב תרצ"א (6.8.1931), וראה גם: מחברות אלתרמן ב, עמ' 26–32.
- 16 באחד מ'טוריו' טען אלתרמן באירוניה, כי בתקופה הפרהיסטורית רווחו מונחים 'פרימיטיביים', כגון 'מצפון האנושות', ואילו כיום ברור לכול שלא היו אלה אלא 'אמונות שווא'; אבל "ביום בו יעלמו קל אמונות הקבל — / מזה ישארו לקים / ולהתלות על תבל" ('אמונות תפלות', הטור השביעי ג: 57–58).
- 17 טורים א, גיל' כד, כה בטבת תרצ"ד (12.1.1934), עמ' 3; ראה גם: מחברות אלתרמן ב, עמ' 120–121.
- 18 ובאופן מיוחד, שירו של פסטרנק 'אחרי הסערה', שהשפיע כמדומה על 'מסכה פנימית'. שיר בוסר זה של אלתרמן, שרישומו של פסטרנק ניכר בו במובהק, שימש בסיס למבקר שלמה צמח (במאמרו 'על ההשוואה' משנת 1935) לניגוח השירה מאסכולת שלונסקי. מאמר זה נכלל בספרו של צמח מסה וביקורת, תל־אביב 1954, עמ' 140–144.

- 19 ראה שמיר (1998), עמ' 220–231.
- 20 השווה לתואר 'גדולה שלי' (מפן גדולה), שבו מזכה האם היהודייה את בנה הרך בשירי הערש ביידיש, בתקווה שיהפוך לגדול בתורה (ראה, למשל, גינזבורג ומארעק 1901; סימן 77); וראה גם: נוי 1983. לפנינו היפוך טיפוסי בנוסח אלתרמן: בדרך-כלל היה האב נושא את בנו על כתף למקום תורה, ואילו כאן, הבן נושא את ילדי-הרוח שלו, את שיריו, 'אל בינה ואל גודל' (רמז לשאיפתו של המשורר המודרני ששיריו יקיפו ארץ ומלואה וישקפו את הפרובלמטיקה של התקופה).
- 21 מחווה דומה עולה גם מן הפזמון של אלתרמן 'שיר של מוכר פיסטוקים' (הארץ, כ"ו בכסלו תרצ"ה, 3.12.1934), שנתפרסם גם בשם 'חייו של יוחאי' (רגעים, עמ' 65–66), שבו מתקרב הנער יוחאי 'אָל מוּתוּ הָאָבִיוֹן / וּמְבִיא עִמּוֹ קָס פִּיסְטוּקִים.' הן בפזמון והן בשיר הקנוני דווקא העני והאביון, המתבטל בפני כוחות עליונים, מקריב למענם את חייו ומעלה להם מנחה יקרה, בלי לצפות לתמורה ולגמול.
- 22 גינזבורג ומארעק 1901: סימן 60, 61, 66, 67. השווה לפזמון 'שיר ערש' (תכנית מ"ח של 'המטאטא', שהוצגה לראשונה ביום 7.2.1939; ראה פזמונים ושירי זמר, א, עמ' 124): "עצום עינים והחרש / כי בעולם מצפן עוד יש, / אך אל תבכה נא, בן קטן, / כי המצפן רוצה לישון. [...] אך תחת ערש בני הרך / גדי עמד, לבן וצח. / הגדי הלך לקנות תלב, / אך חיפש לשוא, לשוא..."
- 23 שיר-העם הזה ביידיש נתגלגל גם לפזמון של אלתרמן 'קרוסלה' מתוך תכנית מ"ו של להקת 'המטאטא' (שהוצגה לראשונה ביום 3.9.1938); ראה: פזמונים ושירי זמר א, עמ' 107, הפותח במלים: "על הדרך עץ עומד לו, / אחריו עוד פעם עץ / והזמרל נודד לו / ולזמר אין עוד קץ". הזמר מואנש כאן ולובש את דמותו של ה'הלך' מ'פגישה לאין קץ' ומשירים אחרים, והאנשתו נעשית בדרך הזיעור (הדימינוטיב) האופיינית לשפת יידיש ('זמרל').
- 24 ראה במניפסט הטכני של הספרות הפוטוריסטית (1912): "צריך שמיד לאחר שם-העצם, בלא מלת-חיבור, יבוא שם-עצם הקשור עמו [...] למשל: גבר-טורפדה, אשה-מפרץ, המון-נחשול, כיכר-משפך, דלת-ברז" (ראה הרושבוסקי תשכ"ה: 10). אלתרמן מתוך היענות לציורי הזה, כתב: "פעמון שרפותינו — אשכול הגפן" ('הדלקה'); "כיכר תוססת — גת האור העריצה" ('ליל שרב'); "מרשתות הזהב הדולק נחלצה איילתי המרצפת" ('הם לבדם'), וכיוצא באלה צירופים, המסמיכים שמות-עצם אנלוגיים בלא כל סימן מחבר.
- 25 והשווה לשורות משיר-הנעורים הגנוז של אלתרמן 'ערב עירוני': "לנאות מראה כחולים נלך נא / כל נשמותינו הבלות / שם דשא עשב תלחכנה".
- 26 כתובים ו, גיל' מ-מא (רעב-ג), ערב ראה"ש תרצ"ג (30.9.1932), עמ' 1; מחברות אלתרמן ב, עמ' 67.
- 27 שיר זה כלול באלבום סרנדה תל-אביבית, בעריכת עוזי שביט, תל-אביב 1999, עמ' 67.
- 28 והשווה למבול הדומיות והשמים בשיר 'הם לבדם', החותם את כוכבים בחוץ, וכן לשיר 'זוית של פרוור', בדבר הבית המתפורר, ההולך אל מותו "עם כל צרצרו". שימוש דומה כאלמנטים ש'מבית' ו'מחוץ' הוא זה המשולב בשיר 'הרוח עם כל אחיותיה' ('מן הכפר הטובע בנהי הפרים'). לפי האידיומטיקה ביידיש הרי פרים, או שוורים, אינם מגירים דמעות חרף מבטם הנוגה, וכאן הם באופן פרדוקסלי מגירים מבול של דמעות, שניתן לטבוע בתוכו.
- 29 על מקורותיה של יצירה זו, ראה: נתן 1969; לוי 1977.
- 30 מחברות לספרות א-ב, שבט תש"ט. ראה גם: מחברות אלתרמן ג, עמ' 26–27.
- 31 'שלושה שירי גוזמאות' (א. קניית היריד; ב. זקנת החלפן; ג. קפיצת הלולין), עיר זו:יונה, 249–235.
- 32 פזמונים ושירי זמר א, עמ' 47–51 (מתוך תכנית ל"ז של 'המטאטא', שהוצגה ביום 25.5.1935).

- 33 גזית ב, חוב' ב, תרצ"ד; ראה גם: מחברות אלתרמן ב, עמ' 146.
 34 הארץ, י' באב תרצ"ה (9.8.1935); ראה גם: מחברות אלתרמן ב, עמ' 163.

ביבליוגרפיה

- אלתרמן 1938: כוכבים בחוץ, הוצאת יחידו, תל-אביב.
 — 1941: שמחת עניים, הוצאת מחברות לספרות, תל-אביב.
 — 1957: עיר היונה, הוצאת מחברות לספרות, תל-אביב.
 — תשכ"ב: הטור השביעי, א (תש"ג עד תשי"ד), הקיבוץ המאוחד ודבר, תל-אביב.
 — תשל"ד: רגעים, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב.
 — תשל"ז-תשל"ט: פזמונים ושירי זמר, א-ב, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב.
 באומגרטרן 1971: נתן אלתרמן: מבחר מאמרי ביקורת על שירתו (ליקטה וצירפה מבוא וביבליוגרפיה אורה באומגרטרן), עם עובד, תל-אביב.
 גינזבורג ומארעק 1901: יידישע פֿאָלקסלידער אין רוסלאַנד, פטרבורג (צילום מהדורה זו בלוויית הקדמה והערות מאת דב נוי, הוצאת אוניברסיטת בר-אילן, רמת-גן תשנ"א).
 דורמן תשמ"ז: אל לב הזמר (פרקי ביוגרפיה ועיון ביצירת אלתרמן), הקיבוץ המאוחד, תל-אביב.
 — 1991: פרקי ביוגרפיה (ערכה והביאה לדפוס דבורה גילולה), הקיבוץ המאוחד, תל-אביב (מהדורה מחודשת ומורחבת של דורמן תשמ"ז).
 הרושובסקי תשכ"ה: יורשי הסימבוליזם בשירה האירופית והיהודית, אקדמון, ירושלים.
 זך 1966: זמן וריתמוס אצל ברגסון ובשירה המודרנית, הוצאת אלף, תל-אביב.
 לויץ 1977: קולות מן העבר בהווה (השפעת השירה העברית בימי-הביניים על שמחת עניים של אלתרמן), על שירה וסיפורת, מחקרים בספרות עברית בעריכת צ. מלאכי, מכון כץ ומפעלים אוניברסיטאיים, תל-אביב.
 מחברות אלתרמן א: בעריכת מ. דורמן ואחרים, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב, 1977.
 מחברות אלתרמן ב: בעריכת מ. דורמן ואחרים, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב, 1979.
 מחברות אלתרמן ג: בעריכת מ. דורמן ואחרים, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב, 1981.
 מחברות אלתרמן ד: בעריכת מ. דורמן ואחרים, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב, 1986.
 נוי 1983: "בני יגלה למקום תורה" דבר (משא), 28.9.1983.
 נתן 1969: 'מקורות לפואמה שמחת עניים לנתן אלתרמן', הספרות ב/1, אוניברסיטת תל-אביב, תל-אביב.
 סטוטשקאוו 1950: דער אוצר פֿון דער יידישער שפראך, ייווא, ניו-יורק.
 פורת תשמ"ט: שלח ועט בידו (סיפור חייו של אוריאל שלח — יונתן רטוש), הוצאת מחברות לספרות, תל-אביב.
 קרטון-בלום תשנ"ד: הלץ והצל ('חגיגת קיץ' הפואמה המניפאית של נתן אלתרמן), דביר, תל-אביב.
 שלונסקי 1960: ילקוט אשל (צירור מאמרים ורשימות מאת א. שלונסקי), ספרית פועלים, מרחביה.
 שמיר 1986: הצרצר משורר הגלות (לחקר היסוד העממי בשירת ח"נ ביאליק), פפירוס, תל-אביב.
 — 1989: עוד חוזר הניגון (שירת אלתרמן בראי המודרניזם), פפירוס, תל-אביב.
 — 1998: על עת ועל אתר (פואטיקה ופוליטיקה ביצירת אלתרמן), הקיבוץ המאוחד, תל-אביב.

ועידת צ'רנוביץ ותרבות יידיש *

לפרופסור שמואל ורסס
לכבוד יום הולדתו ה־85

הקדמה

בתולדות התרבות היהודית במאה ועשר השנים האחרונות יש ללשון ולתרבות יידיש מקום מרכזי, כמרכיב של הזהות העצמית בעם ישראל. הנסיון הראשון לכנס ועידה בינלאומית לענייני תרבות יידיש וחיזוק הזהות העצמית היהודית בעם ישראל בא לידי ביטוי בוועידת צ'רנוביץ — בשנת 1908. יזמו אותה ילידי אמצע שנות ה־60 וראשית שנות ה־70 (נתן בירנבוים, יליד 1864; חיים ז'יטלובסקי, יליד 1865 ודוד פינסקי, יליד 1872). בין משתתפיה הפעילים ביותר היו גם בני דור היוזמים וגם בני הדור הצעיר מהם, ילידי שנות ה־80. זקן המשתתפים הפעילים בוועידה היה י. ל. פרץ, יליד 1852.

י. ל. פרץ החל את דרכו בספרות יידיש ב־1888, ורישומו בתרבות יידיש במאה ה־20 הוא רב משקל ובר־קיימא עד ימינו. בוועידת צ'רנוביץ נחל פרץ תבוסה כפולה, על אף מרכזיותו בדיוניה ומעמדו הבכיר בעיני שומעיו. וכמוהו גם היוזם הראשי של הוועידה — נתן בירנבוים. מנהיגותו בקרב יהודי מערב אירופה ומעמדו בגליציה ובבוקובינה לא עמדו לו בוועידת צ'רנוביץ. אפילו הוא נחל תבוסה בוועידה זו.

גם פרץ וגם בירנבוים השתדלו למנוע מן הוועידה לסכם בהכרזות על יידיש, מן הסוג ההצהרתי, שאכן התקבלו בה בסוף. הם ניסו להציע הצעות החלטה שיש בהן דרישות מעשיות, למען חיזוק מעמדה של תרבות יידיש ולשונה בעתיד. פרץ הציע בישיבה השביעית (עש"ק 1931: 106) להחליט, שהוועידה תכיר ביידיש כשפה של העם היהודי ותדרוש לאחד כוחותיו סביב תרבות יידיש ולשונה. בירנבוים הציע, ברגע של משבר עמוק במהלך ההצבעות על הצעות החלטה, בישיבה השמינית (עש"ק 1931: 111), נוסח אחר, לאמור: 'הוועידה בצ'רנוביץ סבורה שמן ההכרח להכיר בלשון יידיש כגורם תרבותי, לאומי וחברתי'.

שניהם הציעו מה שהציעו מתוך שיקולים כוללים לא־מפלגתיים ומתוך כמיהה

* מבוא לחיבור מקיף על ועידת צ'רנוביץ. אני מודה מקרב לב לעוזרי המחקר שלי, ויקי אס, זאב ולאה מירון על עריכת מאמר זה, הדפסתו והגהתו.

אמיתית להגיע, הלכה למעשה לאירגון העבודה בדרך הקצרה ביותר, בתחומה של תרבות יידיש בעתיד. הוועידה מרדה למעשה במנהיגיה ובתפיסת עולמם, שדגלה בראייה אינטגרלית של היהדות והאדם היהודי.

בדברי להלן ייעשה נסיון לעקוב אחר התהוות זרם ה'יידישיזם' במאה ה-20, באספקלריה של ועידת צ'רנוביץ, דהיינו: ללמוד על מקומה של הוועידה הראשונה לתרבות יידיש ולשונה בתולדות חיי הרוח ביהדות מזרח אירופה. נושא המאמר 'ועידת צ'רנוביץ ותרבות יידיש' כולל התייחסות להתפתחות תרבות זאת במאה ועשר השנים האחרונות: בתחום הלשון, הספרות והעיתונות בידיש וצמיחתם עד 1908, דרך התגובות בעיתונות היהודית לפני, תוך כדי דיוני הוועידה ואחריה. הוועידה הפכה, למעשה, לבמה כלל-עולמית וכל-יהודית לדיון בשאלות התרבות היהודית המודרנית ובעיותיה. במשך 90 שנה לא פסקו הדיונים, פרסום הזכרונות, המחקרים וההערכות על ועידת צ'רנוביץ. ברור כי גם אם נבחר לרכז את הדיון כאן בשנת 1908 בעיקר, עשוי שפע המאמרים והפרסומים למיניהם לערפל את התמונה באשר לנו עוסקים בנושא רגיש, ויש צורך להכיר באפשרות שהפרוטוקול של ישיבות הוועידה – אבד, והמאמצים שנעשו על מנת למוצאו לא נשאו פרי. במקומו לא נותר לנו אלא להסתמך בעיקר על העיתונות היהודית של אותו הזמן.

גם בהיקפו המצומצם נשאר הנושא שלנו עדיין רחב למדי, ואין אפשרות למצותו במאמר אחד; אולם את ראשי הפרקים של הנושא כולו נציג להלן:

- 1) המקור הראשי לדיוני ועידת צ'רנוביץ – מעלותיו ומגבלותיו.
- 2) 1888–1908 – צמיחתה והסתעפותה של תרבות יידיש המודרנית במזרח אירופה ובאמריקה ושנת 1908 כתאריך משמעותי ומיוחד בהתפתחות זאת.
- 3) חקר לשון יידיש וספרותה עד 1908 – כממד נוסף לבחינת עומק הפרספקטיבה ההיסטורית והמודעות העצמית של בני הדור באשר למקומה של יידיש בתרבות היהודית לדורותיה.
- 4) ההקשר ההיסטורי של הצהרת צ'רנוביץ והשפעתו על לשון יידיש כשפה לאומית ותקדימיה במעגל תרבות יידיש.
- 5) הבחירה בעיר צ'רנוביץ כמקום הוועידה וזיקת העיר ותושביה לתרבות יידיש עד 1908.
- 6) המשתתפים הפעילים בדיוני הוועידה וזיקתם הקודמת לעניינים שנדונו בה.
- 7) תולדות הכנת הוועידה והדיונים לפי סדר ישיבותיה, מנקודת הראות של תרבות יידיש על מתחיה הפנימיים והחיצוניים.
- 8) מקומן של עובדות על מעמד לשון יידיש ומצבה בדיוני הוועידה.
- 9) בעיות הכתיב בידיש, השימוש בתעתיק לאטיני והרפורמה של האלף-בית העברי בדיוני הוועידה.
- 10) סופרים וספרות יידיש בוועידה ומיד אחריה.
- 11) שאלת היחס לעברית בוועידה.
- 12) שאלת המעמד וההכרה בידיש.
- 13) התגובות בעיתונות היהודית לפני הוועידה ואחריה.

14) התוצאות הממשיות של הוועידה ומשמעותה.

15) תוכנית צ'רנוביץ כתקדים מקץ 90 שנה.

כל אחד מט"ו הסעיפים האלה יכול לפרנס נושא לחיבור עצמאי. אשתדל אפוא לרכז את הדיון באותן התופעות והאירועים שבוועידה ומסביב לה, שיש בהם כדי ללמד אודות הכוחות שפעלו ב-1908 על עיצוב הדיוקן רב-הפנים של תרבות יידיש במאה ה-20. מדובר בתרבות רחוקה ממונוליטיות וחד-ממדיות, וכבר בראשית המאה מוצאים בה ביטוי כל גוני הקשת של המחשבה הציבורית היהודית החדשה, שסימניה המגובשים מתגלים לראשונה כבר בשנת 1897. בשנה זאת הונחה התשתית הרעיונית והפוליטית-אירגונית לחזית משולשת, שמקור יניקתה היה ביסודו של דבר השקפת עולם חילונית.

עובדה ידועה היא, כי בשנה אחת — 1897 — אירעו במקרה או מתוך כורח היסטורי הן הכנס הראשון של ה'בונד' בוויילנה, הן הקונגרס הציוני הראשון בבול, וכן פורסם ברוסית ה'מכתב' הראשון של חיבור היסוד מאת שמעון דובנוב על האוטונומיזם. שלושת הזרמים במחשבה הציבורית היהודית קמו כדי לפתוח (כל אחד על פי דרכו) פרק חדש בתולדות העם היהודי, מתוך הסתמכות על הציביליזציה החילונית המודרנית, תוך כדי פסילה להלכה (ולעתים, גם למעשה) של חלקים אחרים בציבור היהודי. מקומן של לשון יידיש ותרבותה בכל אחד מהזרמים האלה אף הוא נקבע, לעתים קרובות, על-ידי שיקולים וחשובים פוליטיים, ולא דווקא על-ידי אינטרס כלל-יהודי. בעיני המנהיגות של זרמים אלה גם חלה דלגיטימציה של אורח החיים המסורתי המבוסס על דבקות באמונה ובקיום המצוות. אלה נתפסו כזכותו של הפרט (במקרה הטוב). דרך מסורתית של הבטחת הקיום היהודי נשללה כאפשרות לפתרון המצוקות של החברה היהודית המודרנית, אף לא הוכרה זכות קיומה כדרך ציבורית בלעדית, וממילא גם נמתחה ביקורת על לשון יידיש של חוגים רחבים אלה ותרבותם.

בוועידת צ'רנוביץ באו לכן לידי ביטוי אותן מגמות ומתחים, שהיו קיימים בציבוריות היהודית זמן רב לפני כן, על אף המאמצים שנעשו במודע עוד לפני הוועידה שלא להיגרר לתחום המחלוקת בדבר הקשר בין תרבות יידיש ולשונה לבין שאלת הלאומיות היהודית לסוגיה.

יום לפני פתיחת הוועידה, בהתכנסות שלא מן המניין של הסופרים י. ל. פריץ, שלום אש, אברהם רייזען וה. ד. נומברג, יחד עם יוזם הוועידה נתן בירנבוים, ובנוכחות צירים נוספים שהקדימו לבוא, התפתח ויכוח חריף בין הסופרים לבין עצמם בעניין הצורך לשמור מקום בסדר-היום (שבניסוחו הסופי עסקו באותה ישיבה) לדיון בשאלת היחס של באי ועידת צ'רנוביץ לעברית. אולי ניתן להבחין בסמליות מסוימת בעובדה, שהישיבה שלא מן המניין התקיימה ביום שבת, ה-29 באוגוסט 1908, החל מן השעה 17.30, משמע לפני צאת השבת ובנוכחות נציגי העיתונות. על כך ועל מה שאירע באותו מעמד מדווח בשבועון ראזסוועט בשנת 1908.²

על פי התיאור בראזסוועט של חילוקי הדעות בין המתכנסים בשאלה — 'האם להעמיד או לא להעמיד לדיון, בסדר-היום של הוועידה, את דבר היחס לעברית?'

— הרי נזדקרו ניגודים קשים, סבוכים ועקרוניים. ניתן על כן לקבוע, כי עוד בטרם נפתחה הוועידה בצ'רנוביץ, נתגלע קרע שלא ניתן לאיחוי בקרב סופרי יידיש הידועים של התקופה. חשוב להדגיש, שהוויכוח סביב היחס לעברית אינו אלא סימפטום של תסמונת שלמה, הנוגעת לעומק הפרספקטיבה ההיסטורית-תרבותית אצל כל אחד מן המתדיינים לפני הוועידה, וכן בוועידה ואחריה. כך אירע אפוא שבטרם נקלעה הוועידה לוויכוח המפורסם בדבר מעמדה של לשון יידיש כשפה לאומית, על רקע אידיאולוגי-מפלגתי בהנהגת נציגים של ה'בונד', של נציגי המפלגות הציוניות ואחרים, ובטרם הוצגו לפני המתכנסים מגמות הוועידה, כפי שהשתקפו בסדר-היום המוסכם, כבר פרצו חילוקי הדעות בין סופרי יידיש, בינם לבין עצמם, אשר לא היו מזהים דווקא עם מפלגה יהודית זאת או אחרת.

באותה הישיבה, מיום שבת ה-29 באוגוסט 1908, התכנסו באי הוועידה כדי לגבש סופית את סדר-היום המפורט לכל ימי הוועידה (עש"ק 1931: 63-64), בעקבות תיקונים וסידורים, שהוצעו עקב התפתחויות של הרגע האחרון (נציגים שלא הספיקו להגיע לוועידה, החלטה על סדר-הדיונים ומספר הישיבות בכל יום וכיו"ב). את משתתפי הישיבה המכילה הזאת הטרידה העובדה, שאין בסדר-היום של הוועידה, שזוה עתה הוסכם עליו סופית, סעיף כלשהו המאפשר דיון והחלטה בדבר היחס לעברית. ה: ד. נומברג פתח בדברים על כך, י. ל. פרץ ענה לו, וחיש מהר התפתחה אופוזיציה לפרץ בקרב סופרי יידיש, בזמן שלתמיכה והבנה הוא זכה דווקא מצידם של נתן בירנבוים, לייבל טויביש, נח פרילוצקי ואחרים.³ יש להדגיש, אם כן, כי מה שהתרחש סביב עניין היחס לעברית וההתנגדות לתוכניותיו של פרץ בוועידה עצמה, התרחש כבר בזעיר אנפין בישיבה המכילה, בה התלכדו סופרי יידיש כאופוזיציה לפרץ.

נומברג פתח ואמר שמטרת הוועידה היא להביא למהפכה בחיים היהודיים ובספרות יידיש. רצוננו — הוא אמר, בגוף ראשון רבים — הוא להביא לידי עליו מעלת התפתחותה החברתית של לשון יידיש. הבשיל הזמן לשם נורמאטיביזציה של העניינים העומדים על סדר-היום שלנו (בוועידה). העם מצפה [לשמוע] מאתנו השקפה ברורה על כל הערכים הלאומיים והתרבותיים החדשים, ואל לנו להתחמק מלהביע את יחסנו לשפה העברית, שכל ההיסטוריה והתרבות היהודית קשורים בה. בשאלה זאת עלינו לקבל החלטה ברורה. לפני מיטב הכרתי, לשונה תהיה: אנו מביעים את האהדה הכנה ביותר שלנו לשפה העברית (עש"ק 1931: 65). לאחר התנגדותו הנמרצת והמנומקת של פרץ, נימק גם נומברג את דבריו ואמר, שהתייחסות [חיובית] לעברית נחוצה על מנת שבחברה ובועולם הספרות אל יתפשטו מיני פירושים מוטעים, שיזיקו לפופולאריות ולסמכות 'שלנו', כלשונו. הוא הוסיף נימוק מעשי, הנוגע ישירות לסדר-היום שכבר אושר: בכל מקרה יש לקבוע עמדה כלפי הלשון העברית, שהרי בזאת תלוי מקומה הלכה למעשה בעשייה התרבותית-ציבורית [היומיומית] (עש"ק 1931: 66).

מקץ ארבעה ימים הגישו נומברג יחד עם שלום אש וחיים זיטלובסקי הצעת החלטה — בישיבה השביעית של הוועידה — בעניין מעמדה של לשון יידיש והיחס לעברית. בהצעה נאמר שידיש היא הלשון הלאומית ('די נאציאנאלע שפראך')

של העם היהודי, ואילו על מקומה של עברית, רשאי כל אחד לחשוב כרצונו (עש"ק 1931: 106).

בוויכוח שהתפתח, כאמור, בעת ישיבת ההכנה, הגדיל לעשות אברהם רייזען, אשר — למשמע התנגדותו הנמרצת של י. ל. פרץ להצעת נומברג ולנימוקיו — האשים את פרץ בכוונות הסותרות את מגמות הוועידה, האשמה שבשנת 1908 היתה נוסחת-קוד שמשמעותה: איום בסילוק מהשתתפות בוועידת צ'רנוביץ. עד כמה שניתן לסמוך על ראזסוועט בדיווחו על אותה ישיבת הכנה, הרי שרימוני היידישיזם המליטאנטי הנצו בצורת ברית בלתי כתובה ומוסווית היטב, בין שלושת הסופרים אברהם רייזען, שלום אש והירש-דוד נומברג, אף על פי שלכאורה כל אחד מהם הביע עמדה שונה באותה הישיבה בעניין היחס שיש לגלות לעברית בשם הוועידה. תמיכתו של שלום אש בפרץ, שהתנגד שהוועידה תעסוק בשאלות תיאורטיות, היתה טאקטית בלבד. ואילו האהדה שנומברג הציע להביע ללשון העברית, לא היתה אף היא אלא טאקטית, מניפולאטיבית וחסרת כל רגישות וטאקט. אברהם רייזען הצהיר עוד בינואר 1905, בכתב-העת 'דאָס יודישע וואָרט' שפורסם בקרקוב שלשון יידיש היא הלשון הלאומית (היחידה) ("די [איניציאקע] נאַציאָנאַלע שפּראַך") של העם היהודי,⁴ ובכך הקדים בשלוש שנים את הצעת ההחלטה של אסתר פרומקין, נציגת ה'בונד' בוועידת צ'רנוביץ, שהגישה הצעת החלטה כזאת בישיבה השביעית (עש"ק 1931: 106).

להבנת עמדתו של אברהם רייזען ורוח הזמן שהצמיח את היידישיזם המיליטאנטי, נביא להלן מספר תקדימים היסטוריים-תרבותיים, שקדמו לוועידת צ'רנוביץ. עוד בסוף שנת 1904 הכריזה האגודה הספרותית היידית — 'יידישער ליטעראַטור־פֿאַרײן' — בניו-יורק,⁵ על יידיש כעל שפה לאומית של העם היהודי. אחד המייסדים של האגודה ומפעיליה היה אז חיים אלכסנדרוב (פסבדונים של וויליאם מילר), סופר, עיתונאי ומו"ל ביידיש (רייזען 1914: 57). עם המייסדים של אגודה זאת נמנה גם חוקר הפולקלור י. ל. כהן (עש"ק 1931: 325–326). הכרזה מעין זו נחשבה בעיני יוזם ועידת צ'רנוביץ (נתן בירנבוים) ושותפיו בראשית 1908, כצעד נחפו ובלתי מתאים בתנאים האובייקטיביים ששררו אז בקהל יהדות אירופה ובספרות יידיש, אם כי ראו בנוסח זה בעתיד התפתחות רצויה. עם בואו של נתן בירנבוים לארה"ב, בסוף 1907, נדונה תוכניתו לכנס ועידה בצ'רנוביץ, ובדיונים בינו לבין חיים זייטלובסקי ודוד פינסקי בניו-יורק על פרטי סדר-היום של הוועידה, נדונה האפשרות לקבוע בו סעיף, לפיו יוצהר על יידיש כעל שפה לאומית של העם היהודי. אפשרות כזאת נדחתה על הסף, בעיקר משיקולים של עיתוי בלתי מתאים (פינסקי 1948: 500–501). גם בירנבוים וגם פינסקי הצטערו כאשר נתקבלה הצהרת צ'רנוביץ. במיוחד חש בירנבוים, כי הנוק מרובה מן התועלת, וכך היה סבור גם דוד פינסקי.⁶ במקום הסעיף הנ"ל, שהורגש כבעייתי, קבעו בסדר-היום סעיף אחרון, סעיף 7, בעניין ההכרה ביידיש ללא הגדרה מסוימת (עש"ק 1931: 62).

עוד בראשית שנת 1905 החליט הסופר אברהם רייזען (על דעת עצמו) להכריז על יידיש מעל דפי שבועונו דאָס יודישע וואָרט בזו הלשון: "דאָס יודישע וואָרט

איז די ערשטע צמטשריפט וואָס זאָגט אַרויס אָפֿן איר פֿעסטע איבערצייגונג, אַז די שפּראַך, וואָס האָט געהייסן בײַ די פֿריערדיקע און בײַ מאַנכע יעצטיקע אַרויסגעבער, זשאַרגאָן — זי איז די ייִדישע נאַציאָנאַלע שפּראַך און איר ליטעראַטור באַטראַכט זי ניט אַלס מיטל, נאָר אַלס ציל אַן-און-פֿאַר-זיך.⁷ ודאָס ייִדישע וואָרט הוא כתב־העת הראשון המביע בגלוי את דעתו, שהלשון שנקראה בפי המוֹלִים הקודמים ואחרים אף בימינו — ז'ארגון, היא הלשון הלאומית היהודית, והוא רואה את הספרות ביידיש לא כאמצעי אלא כתכלית לעצמה).

אם כן, אנו מוצאים כבר ב־1905 את נוסח פתיחתה של הצעת ז'יטלובסקי, אָש ונומְבֵּרג בוועידת צ'רנוביץ. אולם, אברהם רייזען התכוון בהצהרתו ליותר מכך: 'די נאַציאָנאַלע שפּראַך', פירושו למעשה היה 'די איינציקע נאַציאָנאַלע שפּראַך', פירושו למעשה היה 'די איינציקע נאַציאָנאַלע שפּראַך', כעדוּתו (רייזען 1933: עמודה אחרונה).

במתן ההצהרות של ה'ייִדישער ליטעראַטור-פֿאַריין' בניו-יורק מסוף שנת 1904 והצהרתו של אברהם רייזען מראשית 1905 בשבועונו שהופיע בקרקוב, מעורבים ישירות שניים ממשותפיה הבולטים של ועידת צ'רנוביץ: אברהם רייזען, שכתיבתו בעניין הצורך להכיר בלשון ייִדיש כשפה לאומית החלה למעשה מאז 1900 בקובץ דאָס צוואַנציקסטע יאָרהונדערט שבעריכתו ובשנת 1904 בספר השני של שנתון שבעריכתו יאָרבוך פּראָגרעס,⁸ המשתתף השני, המפורסם ממנו, היה חיים ז'יטלובסקי, שהשתתף בייסוד ה'ייִדישער ליטעראַטור-פֿאַריין' בניו-יורק בעת ביקורו הראשון באמריקה. פעילותו של ז'יטלובסקי למען ייִדיש כשפה לאומית נמשכה מאז 1885. בסעיף הראשון של הצהרת העקרונות של האגודה נקבע כי "דער ייִדישער ליטעראַטור-פֿאַריין קוקט אויף דער ייִדישער פֿאָלקסשפּראַך נישט ווי אויף אַ זשאַרגאָן אָדער ווי אויף אַ דערווייליק מיטל אַרײַנצוברענגען בילדונג צווישן די ייִדישע מאַסן, נאָר ווי אויף אַ זעלבשטענדיקער נאַציאָנאַלער שפּראַך, וועלכע דאַרף ווערן די ליטעראַטור-שפּראַך פֿון דעם גאַנצן ייִדישן פֿאָלק" (רייזען 1933: עמודה אחרונה). נאִיגור סופרי ייִדיש מתייחס ללשון העממית ייִדיש לא כאל ז'ארגון (עגה) או כמו אל אמצעי זמני להגיש בו השכלה להמוני היהודים, אלא כמו אל לשון לאומית עצמאית, שצריכה להיפך ללשון הספרותית של כל העם היהודי. לתקדימים כאלה של הצעות ההחלטה בוועידת צ'רנוביץ נתן נתן בירנבוים ביטוי כולל ומועצם בנאום הפתיחה שלו בוועידה.⁹

את המונח 'ייִדישיסם' חידש, קרוב לוודאי, נומְבֵּרג בפובליציסטיקה שלו אחרי 1908 (רייזען 1927: 526), אולם כבר בימי הוועידה אנו פוגשים את המונח 'אידיסטען' — משמע 'ייִדיסטן' — כניאולוגיזם מקומי בלבד (פֿרומקין 1908: 91). בספרות ייִדיש הפך המושג 'ייִדישיסטן' לשם דבר כאשר יוסף טונקל (דער טונקעלער) פרסם ב־1918 מונולוג הומוריסטי של יהודי מקיוב, בשם 'ייִדישיסטן, ובו תיאור תופעת הנהירה של הנוער היהודי המשכיל והאינטליגנציה היהודית ברוסיה בעשור השני של המאה ה־20, לבקש אחר שורשיו היהודיים, התעניינותו בפולקלור יהודי, בלשון ייִדיש הישנה, בשירי עם בייִדיש וכיו"ב.¹⁰

המונח כנתינתו ובניסוחיו בשלושת ההקשרים שהזכרנו: 1) בפי יהודי צ'רנוביץ

בעת הוועידה, שפירושו היה — 'ידידי יידיש'; 2) אצל נומברג, שפירושו — מהפכה תרבותית ופתיחת עידן חדש בתולדות תרבות היהודים באמצעות לשון יידיש (פרוגרמה טוטאלית¹¹); 3) ובמונולוג ההומוריסטי של דער טונקעלער, שפירושו — סימן לחילופי דורות וצורת הפנמה של הזהות היהודית על-ידי הפיכת סמלי החיים הדתיים ואורחות החיים המסורתיים למוצגים מוזיאליים, תוך כדי איסופם, מיונם וצירופם למודוס תרבותי חדש שמתנהל ביידיש מודרנית מתוך זיקה של חיבה לאמנות העממית ולערכי מסורת ופירושיה, אבל ללא קיום מצוות או זיקה להשקפת עולם אמונית. מונח זה 'ידיזם' או 'יידישיזם' מציין קשת שלמה של משמעויות, שהמשותף לכולן הוא תזוזה בפרספקטיבה ההיסטורית, החל מגישה חיובית לפלוראליזם לשוני ותרבותי יהודי (לפי נוסח צ'רנוביץ) ועד למוניזם לשוני ותרבותי יהודי הלכה למעשה (לפי נוסח אברהם רייזען, הירש דוד נומברג, חיים ז'יטלובסקי ואסתר פרומקין). עם כל ההבדלים האידיאולוגיים שביניהם, הרי שהמשותף לחלוצי היידישיזם המודרני האלה הוא הוצאתה של הלשון והתרבות היהודית בעברית מחוץ לתחום, בכל אשר נוגע לתמונת העתיד הרצויה לשם קיום העם היהודי.

בזמן שהצעתו של נומברג היתה כנראה מעוגנת בשיקולים טאקטיים בלבד וכך גם הנמקתו (כפי שראינו לעיל), הרי שהתנגדותו של פרץ לגישת נומברג היתה מטעמים מעשיים וראייה מפוכחת, כי הצהרות אין בהן כדי לשנות עמדות וכי קבלת הצעותיו של נומברג עלולה לפגוע בסדר העבודה התקין והקונסטרוקטיבי שהוועידה מיועדת לבצע. יתר על כן, גם הנמקתו של פרץ לעצם התנגדותו נגעה בלב ליבה של בעיית היחס של חלוצי ה'יידישיזם' המודרני לשפה העברית ותרבותה. ההבדל הבולט בין שתי הגישות היה בכך, שבזמן שנומברג דיבר בעיקר לגופם של האנשים, תוך כדי טישטוש דעתו כלפי הדבר עצמו, הרי שפרץ דיבר לגופו של עניין, ללא פניות: פרץ לא היה סבור שהוועידה צפויה להאשמות כלשהן על כך, שאין היא מחליטה החלטה על יחסה כלפי העברית. הימנעות מהחלטה אין עדיין פירושה שתיקה והתחמקות מן הבעיה, הוא טען. "התאספנו כאן (הוא אמר בלשון רבים) על מנת לעסוק בעבודה מעשית, מתוך מגמה חיובית, למען לשון יידיש". בהמשך דבריו, הוא אמר, כי השאלה אודות עברית היא שאלה תיאורטית ולא מעשית, והדיון בה לא יהיה פורה. כל אחד יתבצר בעמדתו. פרץ טען כנגד נומברג שהימנעות הוועידה מלדון ביחסה לעברית לא תעורר לדעתו כל שנאה כלפיה, וכי אין זה עבורו ענין אישי (כנגד עברית), שכן דעתו ידועה היטב בציבור. והוא נימק את דעתו באומרו בפירושו [וכאן מופיע בראָזסוועט לראשונה ציטוט ישיר מפי פרץ] "איך זאָג אויפֿריכטיק — אונדזער נאַציאָנאַלע שפּראַך איז העברעיִש, אונדזער פֿאַלקסשפּראַך [איז] ייִדיש" (עש"ק 1931: 65). ולשונו הלאוּמית היא עברית, לשונו העממית היא יידיש. למשמע דברים אלה יצא אברהם רייזען והוכיח את פרץ על פניו, שאם כן, אין פרץ מדבר ברוח הוועידה, אלא נגד מגמות הוועידה.

בשלב זה של הדיונים התפתח פולמוס ער — שתוכנו לא נמסר בראָזסוועט' כלשונו — בין משתתפי הישיבה המכינה סביב הפלוראליזם שבדברי פרץ. במשך

שלוש השעות, שארכה ישיבה זאת, נערכה למעשה — עם כל ההבדלים — מעין חזרה גנראלית של ועידת צ'רנוביץ עצמה, שנפתחה למחרת. הבדל אחד היה בכך, שב־29 באוגוסט הכריעה דעתו של י. ל. פרץ, אשר לאחר הוויכוח הכללי שעוררו דבריו, הבהיר עמדתו בעזרת טיעונים ענייניים והגדרות משלו למונחים 'שפה לאומית' [נאַציאָנאַלע שפּראַך] ו'שפת־העם' [פּאָלקסשפּראַך] ואילו בוועידה עצמה, לא נתקבלה דעתו והוא נשאר במיעוט. אכן, הדיווח בראַזסוועט מסתיים במלים (בתרגום לידיש) "בכלל האָט דער פּאָרשלאַג פֿון נאַמבערגן נישט געפֿונען קיין מיטגעפֿיל" ובכלל לא זכתה הצעתו של נומְבֶּרג לאהדה. שורה לאקונית מדי, שאינה משקפת כנראה את אשר התרחש ממש.

לאחר הפולמוס שעוררו דבריו, חש פרץ כי לא הובן כהלכה והסביר: שפה לאומית אני קורא — אמר פרץ בגוף ראשון — לאותה שפה שנולדה עם האומה המסוימת ושיכולה להיעלם רק עם שקיעתה (של אותה אומה): כזאת היא עברית. שפת־העם (פּאָלקסשפּראַך), אני קורא לשפה אשר הפכה בתקופה היסטורית מסוימת שפת הדיבור של חלק מסוים בעם היהודי, השפה שלא נולדה ביחד עם היהדות, שגורלה אינו קשור באופן אורגאני עם גורלו של העם (עש"ק 1931: 66). פרץ סיים את דבריו באומרו, שכל אחד רשאי כמובן להביע בוועידה, אגב אורחה, את יחסו לעברית, אולם אין הוועידה צריכה לדרוש אחדות בעניין זה, שכן לא זה הנושא שצריך לעמוד על הפרק בתוכנית המעשית של הוועידה (שם). אין ספק שוועידת צ'רנוביץ היתה שייכת לקטגוריה לגמרי אחרת של אירועים היסטוריים, לולי דמותו של י. ל. פרץ. י. ל. פרץ ללא ועידת צ'רנוביץ היה נשאר בוודאי אותו פרץ, אם כי ייתכן כי אחדים מנאומיו ומאמריו לא היו נכתבים ללא אירוע זה בחייו.

על אף הדיווח הקוהרנטי והמפורט של ראַזסוועט על מה שאירע ב־29 באוגוסט, בטרם נפתחה הוועידה, הרי שמספר עובדות חשובות נשארו חסויות בצל: אין אנו יודעים את רשימת המשתתפים, וניתן רק לשחזרה חלקית. והחשוב מכול, הוויכוח שהתעורר בעקבות הבחנתו של פרץ בין לשון לאומית לבין לשון־העם, רק הזכר, אך לא תואר שם כלל.

המקור לידע אודות דיוני הוועידה — מעלותיו ומגבלותיו

נדמה שאין חולק על כך, כי חשיבותה ההיסטורית של ועידת צ'רנוביץ היא, בין היתר, בהיותה מאורע ציבורי וזאת הודות לעיתונות היהודית שהגיבה, דיווחה ואירחה בין דפיה את משתתפי הוועידה, מחייביה ומתנגדיה ואת אלה שהוזמנו ולא הגיעו מסיבות שונות. כך, על אף המספר הקטן יחסית של צירים (כ־70) ועל אף המספר הקטן עוד יותר של המצביעים בעת קבלת החלטות הוועידה (לכל היותר כ־40), הורחב מעגל המתדיינים באמצעות העיתונות היהודית. ויעיד על כך שפע המאמרים, שנתפרסמו לפני הוועידה, בזמנה ואחריה בשנים 1908–1909, שלא לדבר על שפע הזכרונות, מאמרי היובל וכיו"ב שהופיע במשך 90 שנה, ועד היום.

לא כאן המקום לדבר על המגבלות והיתרונות של מקורות עיתונאיים למיניהם בחקר מדעי היהדות, אולם יש לציין כי בהעדר מקור מהימן יותר, כגון הפרוטוקול של ועידת צ'רנוביץ, הופכת העיתונות למקור הטוב ביותר, ואפילו הכרחי, גם אם לא מספיק.

המקור החשוב היחיד, המנסה לענות על השאלה: מה קרה בוועידת צ'רנוביץ, ולברר את העובדות ההיסטוריות, הוא הפרסום שיצא לאור ע"י יוואָ בווילנה. פרסום זה הוכן בשנת 1928 והודפס כספר בשנת 1931, תחת השם: די ערשטע יידישע שפראך קאָנפֿערענץ (עש"ק 1931). בספר נעשה נסיון לשחזר את מהלך הוועידה על עשר ישיבותיה הרשמיות, יום יום ושעה שעה, על סמך מלאכת שיבוץ של עשרות רבות של מקורות עיתונאיים, שנדפסו לפני הוועידה, בזמנה ומיד אחריה. לשם תיאור מהלך הוועידה נוצלו בעיקר המאמרים, שהופיעו ב־11 כתבי־עת ועיתונים יומיים. נוכחותם של נציגי העיתונות היהודית ודאי תרמה לכיסוי שוטף של הוועידה ופתחה פתח להשוואה בין דיווחים ממקורות שונים על אותו אירוע מאירועי הוועידה הרבים.

יש להצטער על שלושה ליקויים במהדורת יוואָ, שניתן לתקן בעתיד במהדורה שנייה מתוקנת ומורחבת של הפרסום משנת 1931; הווה אומר:

(א) מהדורת יוואָ אינה מביאה תמיד את המקורות בשלמותם. לעתים מזומנות אלה הם קטעי מאמרים, כאשר טעם המלקט או הצורך בבניית הרצף הכרונולוגי של מהלך ישיבות הוועידה גוברים, על חשבון שלמות המקור.

(ב) המקורות בעברית, רוסית ואנגלית, אינם מובאים כלשונם, אלא בתרגום לידיש בלבד.

(ג) בסוף הספר לא מופיע שום מפתח. מהדורת יוואָ היא על כן, עד היום כספר החתום לרבים, גם לאלה העוסקים בחקר תולדות הוועידה.

יש להניח כי עקרון השיחזור הכרונולוגי השולט בספר השפיע על מבחר הקטעים המובאים, והוא גם הכתיב את הפירוק (לפעמים) של מאמרים שלמים לפי צורכי מיקומו של כל קטע ברצף הכרונולוגי, וכן גם השפיע על השמטת קטעים. כתוצאה מן העיקרון השליט הזה במהדורת יוואָ, עם כל יתרונותיו הגדולים, נותרו עדיין לאקוונות, סתירות וסילופים הנובעים מעצם שיטת הההדרה. על דוגמה כזאת נעמוד להלן.

בהרצאתו המבולבלת של שלום אָש על תרגום אוצרות התרבות היהודית לידיש, בישיבה השנייה, הוזכר צורך בתרגום התנ"ך לידיש (עש"ק 1931: 81-82). הדבר עורר דיון ער בשאלה. בין המתדיינים היתה אסתר פרומקין. כל מה שהמקור הראשי שלנו מוסר על כך הוא, שאסתר אמרה, כי עבור יהודים לא יהיה לתרגום לידיש אותו ערך שהיה לתרגום התנ"ך עבור עמים אחרים. אצל יהודים זהו עניינו הפרטי של כל אחד, בזמן שלותר, למשל, עשה זאת מתוך מגמה רליגיוזית וראה בתרגומו עניין השייך לעם כולו. עוד היא מציינת שם, כי באותה המידה שחשוב לתרגם לידיש את האוצרות העתיקים של היהודים, כך חשוב בכלל לתרגם גם את כל יתר האוצרות של אומות העולם (עש"ק 1931: 84).¹²

על פי מהדורת וילנה של דברי הוועידה (עש"ק 1931), הרי כאן מסתיימת

מעורבותה של אסתר בדיון הזה. בהמשך מדווח, כי בתשובתו למתדיינים קובע שלום אש, שבעיניו חשיבות התרגום של התנ"ך לידיש היא כפולה: הן לשם שיפור השפה והן לשם עילוי הנשמה היהודית (שם). בעקבות דברים אלה מוגשות שתי הצעות החלטה, וזו לשונן:

א) "די איבערזעצונג פֿון תנ"ך איז נייטיק, בכדי צו באַרײַכערן און פֿאַרשענערן די ייִדישע שפּראַך". (תרגום התנ"ך דרוש לשם תגבור עשירותה ויופיה של הלשון בידיש).

ב) "די איבערזעצונג [פֿון תנ"ך] איז נייטיק, בכדי צו באַרײַכערן די ייִדישע קולטור (דעם ייִדישן גײַסט)". (עש"ק 1931: 85). (תרגום התנ"ך דרוש כדי להעשיר את תרבות יידיש — את הרוח היהודית).

לאחר 'ויכוחים מסוימים' ('נאָך געוויסע וויכוחים', כלשון המקור שלנו), הוחלט לאמץ את שתי ההצעות בהחלטה אחת, וניסוח ההחלטה המאוחדת נמסרה לוועדה של שבעה חברים. מה היו 'ויכוחים מסוימים' אלה ומה התרחש סביב עצם הצורך בהגשת שתי הצעות החלטה, על כך אין במהדורת וילנה כל תשובה. את התשובה אנו מוצאים בדיון וחשבון של אסתר פרומקין, שפורסם בוילנה, בצורת מכתב, במאסף די נײַע צײַט, כרך IV, עמ' 89–104) בסוף שנת 1908. בספר המקורות במהדורת יױאָ נדפסו קטעים לא גדולים מתוך הדרו"ח השלם (עש"ק 1931: 197–201).¹³ הקטע שאליו נתייחס בהמשך, על מנת להשיב לשאלתנו, לא נוצל בספר ואף לא הופיע בין הקטעים שנדפסו בו.

מעניין לבחון את השקפתה של אסתר פרומקין בעניין לשון ותרבות יידיש: כיצד עיתונאית מוכשרת כמוה — תועמלנית 'בונד' פעילה ומתעניינת בשאלות החינוך בבית-הספר היסודי — משקיפה על הוויכוח שהתפתח בעקבות דברי התשובה של שלום אש, וכיצד היא נוטלת בו חלק.

היתה זאת ההחלטה הראשונה של הוועידה וראשית ההתמודדות בין תפיסות מנוגדות בקרב יוצרי תרבות יידיש המודרנית ומפיציה. על התפתחות הוויכוח היא מדווחת: "אַשס רעפֿעראַט האָט געגעבן אַ געלעגנהייט צו אַ גאַנצן ים מליצה: 'מע דאַרף אויסבילדן דעם ייִדישן גײַסט', 'מע דאַרף דערצײַען די ייִדישע נשמה', 'נאָר אין דער פֿאַרגאַנגענהייט קענען ייִדישע קינסטלער שעפֿן באַגמסטערונג', 'נאָר אין חדר האָט זיך געקענט אויסבילדן אַ ייִדישער קינסטלער' — 'ניין, גיט אין חדר, אין בית-המדרש'." (הרצאתו של שלום אש הגישה הזדמנות לים שלם של מליצות: 'יש לעצב את הרוח היהודית', 'יש לחנך את הנשמה היהודית', 'רק מן הַעֵבֶר יכולים אמנים יהודים לשאוב התלהבות', 'רק בחדר יכול היה להיווצר אמן יהודי', 'לא, לא בחדר, בבית-המדרש').

לאחר מכן היא משלימה את החסר בספר המקורות שלנו ומתארת את תגובת פעילי ה'בונד' על דברים אלה: "מע ענטפֿערט זיי, אַז דאָ איז קודם-כֵּל אַ שפּראַך-קאַנפֿערענץ. אַז דער 'ייִדישער גײַסט' איז אַזאַ זאַך, וואָס יעדער קלאַס, יעדע גרופּע וויל דערצײַען אויף איר אופֿן. אַז די איבערזעצונג פֿון תנ"ך איז וויכטיק פֿאַר דער שפּראַך, איז אַ פֿאַקט, לאָמיר דאָס אָנערקענען און גענוג' (פרומקין 1908, עמ' 94). [ענו להם שכאן ועידת-לשון, ש'הרוח היהודית' היא דבר שכל

מעמד, כל קבוצה מבקשת לחנך על פי טעמה. תרגום התנ"ך חשוב ללשון, זו עובדה — נכיר בה ודין.

מסמך זה, שאנו מצטטים ממנו, הוא מקור היסטורי חשוב ומעניין במיוחד מכמה בחינות, וראוי לניתוח נפרד. כאן יש לציין, כי על אף הגדרתו בתת-הכותרת כמכתב של משתתפת (בוועידה), הרי זה דין-וחשבון לכל דבר, אולי הדין-וחשבון המקיף ביותר והיחיד המבוסס לפחות על חלקים מן הפרוטוקול האבוד של הוועידה וכן דברים עליה, המבוססים ישירות על תוכן קטעים מהפרוטוקול, שאסתר קיבלה מידי רושם רשומות הוועידה ('שריפֿטפֿירער־סטענאָגראַף') ועל פי הרישומים שניהלה בעצמה (עש"ק 1931: 131).¹⁴

אסתר היתה בעלת סגנון בידיש, ואת שהתרחש לקראת קבלת ההחלטה הראשונה בוועידה היא מוסרת ספק מתוך לעג, ספק מתוך צער על אובדן הקרב הראשון: "ס'געפֿינען זיך גוטע מענטשן וואָס זאָגן, אַז מע דאַרף אַרײַנשטעלן אין דער רעזאָלוציע אי 'דעם גײסט' אי 'די שפּראַך'. די מערהײט איז מסכּים. מע קלײבט אויס אַ קאָמיסיע, זי זאָל פֿאַראײניקן דעם 'גײסט' מיט דער 'שפּראַך'" (פרומקין 1908: 95). 'יש אנשים טובים הטוענים, שצריך להכניס לנוסח הסיכום את 'הרוח' ואת 'הלשון'. הרוב מסכים. בוחרים ועדה שתאחד בניסוח את 'הרוח' עם 'הלשון'.

אסתר פרומקין חשה בעצמה, כבר אז, ביומה השני של הוועידה, כי לה ולחבריה צפויים מאבקים קשים. שמה הרשמי של הוועידה מבחינתה, מחייב: 'קאָנפֿערענץ פֿאַר דער ײִדישער שפּראַך' (עש"ק 1931: 11), לקידום ענייני שפת יידיש בלבד. זאת מוכן ה'בונד' לעשות בשיתוף עם גורמים אחרים בציבוריות היהודית, אפילו עם יריבים פוליטיים. אבל ענייני תרבות יידיש, אופי התרבות היהודית, ה'יידישער גײסט' — זהו עניין שכל מגזר חברתי-כלכלי בעם יקבע בעצמו. אין זה שייך לוועידה בצ'רנוביץ ולא לשם כך באו היא וחבריה לוועידה.

שאלת ההפרדה בין לשון יידיש לבין התרבות היהודית לדורותיה הועמדה למבחן ונחלה כשלון חרוץ. לאחר הדיווח של אסתר בא הפירוש שלה (באותו מסמך, שלא נכלל בשלמותו במהדורת וילנה של מקורות הוועידה): "דיזע ערשטע אָפּשטימונג איז געווען אַ פּראָבעשטיין. זי האָט געוויזן, אַז אין די גרענעצן פֿון שפּראַכפּראָגן וועט מען זיך בשום־אופן נישט אַיַנהאַלטן" (אסתר 1908, עמ' 95). והעצבה הראשונה היתה בבחינת אבן-בוחר. היא הוכיחה, שאי אפשר בשום אופן להגביל את הדיון במסגרת שאלות הלשון.

1888–1908

אנו מציינים כאן 90 שנה לוועידת צ'רנוביץ ומיד נשאלת השאלה: כלום יש חשיבות לשנת 1908 בתולדות התפתחותה של תרבות יידיש, נוסף להיותה שנת כינוס הוועידה? על כך יש לענות בחיוב: ועידת צ'רנוביץ היא אירוע שאת מלוא משמעותו יש להעריך בזיקה להתפתחויות שהבשילו ובאו לידי ביטוי דווקא בשנת 1908, לפני הוועידה ואחריה. יתר על כן, קיים אפילו קשר אישי בין אחרים מן

המשתתפים בוועידה ו/או כאלה שעקבו אחרי דיוניה וגילו מעורבות בענייניה, לבין יתר האירועים בתחומה של תרבות יידיש ב־1908. עוד לפני שנעמוד בקצרה על קשרים הדדיים אלה, יש לציין כי חשיבות שנת 1908 בתולדות תרבות יידיש אינה מתפרשת אלא בזיקה לשנת 1888, שבה התרחשו מספר אירועים ספרותיים בתולדות ספרות יידיש שאנו כיום – 110 שנה לאחר מכן – מצווים להזכיר, כדי לדייק בבואנו לדבר (עד כמה שאפשר) לגבי שנת 1908.

בשנת 1888, החל שלום יעקב אברמוביץ' לסכם את עבודתו הספרותית ביידיש ופרסם באודסה, לראשונה, את הספרים הראשונים של אֶלֶע פֶּתִיבֵּים פֶּוֹן מַעַנְדֶּע־עֶלֶע מוֹכְרֵ-סְפָרִים אָפֶגֶדֶרֶקט ביכערוויז פסדר – איינס נאָך דאָס אַנדערע... בהוצאת המחבר. באותה שנה הופיע י. ל. פרץ לראשונה בתחומה של ספרות יידיש, עם הפואמה שלו מֶאָנִישׁ, המציינת נקודת מפנה בספרות יידיש המודרנית. לעומת גישתו הסוציולוגית של מנדלי כלפי החברה היהודית במחצית הראשונה של המאה ה־19, מביא פרץ בפואמה שלו, לראשונה בספרות יידיש, נסיון אמנותי מודע בעיצוב מצוקתו של גיבור אינדיבידואלי בחברה היהודית. גם השלישי בחבורת הקלאסיקונים, שלום־עליכם, עשה צעד מכריע בתולדות תרבות יידיש: בשנת 1888 הוא התחיל לפרסם את המאספים די יודישע פֶּאָלקס־ביבליאָטעק, קבצים ספרותיים רבי היקף שריכזו סביבם את מירב הסופרים של התקופה ומיטבם, כולל אלה שעד אז כתבו רק עברית. בקבצים אלה פרץ את מֶאָנִישׁ ומנדלי חידש את כתיבתו היוצרת ביידיש בבואו לפרסם שם את הנוסח המורחב של דאָס ווינטשפֶּינגערל.

על ועידת צ'רנוביץ ניתן אפוא להשקיף משתי זוויות ראייה, המשלימות זו את זו:

(א) על פי כוונת היוזמים – כאירוע היסטורי־תרבותי ממזג, ברצף של התפתחות התרבות היהודית, המעשיר את חיי הרוח ותורם להבעת הזהות העצמית של הדור.

(ב) על פי התוצאות, בדיעבד, כאירוע היסטורי־תרבותי מפלג, ברצף של התפתחות התרבות היהודית – המדלדל את חיי הרוח ופוגם בזהות העצמית של הדור.

כוונת המארגנים (נתן בירנבוים, חיים ז'יטלובסקי ודוד פינסקי ובהמשך גם פרץ) היתה להתרכז בעבודה מעשית למען יידיש, מבלי לגרוע ממקומה וממעמדה של השפה העברית. זה מוכח מתוך תוכנית הוועידה וסדר־היום שלה. התוצאות המיידיות של הוועידה היו: הצהרות במקום מעשים, פילוג במקום ליכוד השורות, ומזכירות נבחרת נטולת תקציב וסמכויות, פרט לדאגה לכנס את הוועידה הבאה.

בוויכוחים הרבים בוועידה על העמדה הראויה כלפי הלשון העברית התברר שאירוע זה ב־1908 הצטרף לשרשרת ארוכה של פולמוסים על מקומן של יידיש ועברית בתמונת העתיד של העם היהודי. ועידת צ'רנוביץ אמורה היתה לכתחילה לערוך תכנון העתיד של תרבות יידיש. אך לא כך היה. הדיון התרכז בלעדית

עם דברי עצמו כפי שנרשמו.¹⁷ אף על פי כן, לאור מעורבתו בשאלות הלאום ויחסו לידיש ועברית כחלק אינטגרלי של תרבות יהודית אחת (על אף שהמעוט לכתוב על כך), היה העדרו של מנדלי מוועידת צ'רנוביץ בבחינת חסרון מורגש.

מבין ראשי ספרות יידיש בשנת 1908 היה, אם כן, פרץ המועמד הטבעי לעמוד בראש קבוצת הסופרים והדיונים בוועידה. כשבועיים לפני יום הפתיחה ציפו לבואם של יותר מ־40 סופרים ידועי שם, שהבטיחו את השתתפותם (עש"ק 1931: 8). ביניהם היו רבים שלא הגיעו, כמו שמואל ניגער וא. וויטער, אשר שמם קשור קשר הדוק להתפתחויות מרכזיות בתחומה של ספרות יידיש ותרבותה ב־1908. ניגער, וויטער ושמריה גורליק היו העורכים של הירחון הספרותי הראשון בידיש של האינטליגנציה היהודית — ליטעראַרישע מאַנאַטסשריפֿטן.¹⁸ כתב־עת זה חולל מפנה בתולדות ספרות יידיש המודרנית מכמה בחינות. על שתיים מן הראוי להתעכב כאן, בקשר לוועידת צ'רנוביץ:

(א) כל שלושת עורכי כתב־העת היו חברים לשעבר בתנועות פוליטיות ובמפלגות יהודיות.

(ב) הם הכריזו כעין מאניפסט היסטורי־תרבותי — צו די לעזער, לאמור: "על פרשת דרכים בין שתי תקופות" מטילים הם על עצמם את האחריות לפרסם את כתב־העת מתוך הכרה בצורך ובהכרח ההיסטורי "לצקת את ה'אני' הלאומי בתבניות מקוריות [...] בשם הרנסאנס התרבותי ההולך וקרב", שהם מתכוונים להיות לו מבשר וממריץ. לראשונה נעלמה נימת הפולמוס והשיטה של בניית הזהות העצמית הלאומית על יסוד שלילת ה'אחר', היריב. במקום דיבור נגד, נוסח כאן ה'אני מאמין' באורח חיובי.

שמריה גורליק (הציוני לשעבר), א. וויטער (הבונדאי לשעבר) ושמואל ניגער (הציוני־סוציאליסט לשעבר) חברו יחד למען תחייה לאומית יהודית ותרבותית באמצעות לשון יידיש וספרותה. על כן אין זה מפתיע שכבר במרץ 1908 היה כתב־העת שלהם בין הראשונים והבודדים שהודיעו על קיום הוועידה ותוכנה ואף מצאו לנכון להגיב על התוכנית: "דורכפירן די קאַנפֿערענץ פֿאַר די ייִדישע שפּראַך הייסט פֿאַרווירקלעכן איינע פֿון די וויכטיקסטע און נאָענטסטע אויפֿגאַבן, וועלכע שטייען פֿאַר דער ייִדישער ליטעראַטור־וועלט" (ליטעראַרישע מאַנאַטסשריפֿטן, 2 במרץ: 158; עש"ק 1931: 7). ולקיים ועידה מוקדשת ללשון יידיש פירושו להגשים את אחד התפקידים הדחופים והחשובים ביותר של עולם־הספרות בידיש].

השוואה בין המאמר בילדונג לבין המאניפסט צו די לעזער, עשויה להצביע על כמה עניינים משותפים לקריאה של פרץ אל האינטליגנציה היהודית ולצורת היענותה — ב'צו די לעזער' — כעבור כ־18 שנה, כגון: הצורך לעשות למען העלאת רמתם התרבותית של המוני בית ישראל דרך טיפוח לשון יידיש ותרבותה, לא כמכשיר אלא כערך לאומי בפני עצמו; כגון: הכורח ההיסטורי בטיפוח תרבות לאומית יהודית מודרנית, שלילת דרכה של האינטליגנציה המתבוללת והצגתה כדרך ללא מוצא וכיו"ב.

ראויה לציון היא העובדה כי שנת 1908 היתה משופעת במאורעות עם השלכות לטווח ארוך בתולדות תרבות יידיש בתחומים רבים: עיתונות, תיאטרון, מוזיקה,

פולקלור ואתנוגרפיה, ספרות יידיש ומעמדה של לשון יידיש בארץ ישראל.¹⁹ נביא להלן מספר דוגמאות:

בינואר 1908 נוסד העיתון הינט בווארשה, הראשון משני היומונים המרכזיים הוותיקים ביותר ביהדות מזרח אירופה עד מלחמת העולם השנייה. הפובליציסט הראשי שלו, הלל צייטלין, היה בין שולליה החריפים ביותר של ועידת צ'רנוביץ, לפני כינוסה ואחריה. לפני מלחמת העולם הראשונה היה הינט העיתון ביידיש הנפוץ ביותר באירופה (רייזען 1914: 678). באותה השנה, באפריל 1908, מתחיל להופיע בניו יורק כתב־העת הראשון להומור וסאטירה דער קיבעצער, שנוסד על־ידי יוסף טונקל (דער טונקעלער), כתב־העת שנתן ביטוי לחילופי משמרות בעיתונות יידיש באמריקה ושימש אכסניה ספרותית עבור טובי סופרי יידיש.

בתחום התיאטרון ביידיש מהווה שנת 1908 מעין פרשת דרכים ומוקד להתחלות רבות־משמעות: זאת שנת פטירתו של אבי התיאטרון היהודי אברהם גולדפאדן ושנת נסיונות ראשונים לגבש מסגרות אמנותיות חדשות למשחק ולדיון בתיאטרון ביידיש. גם צ'רנוביץ העיר והוועידה יש להם חלק בכך. בשנה שגולדפאדן ייסד את התיאטרון ביידיש הוא הוציא לאור, זמן קצר לפני כן, ב־1876, כתב־עת ביידיש בצ'רנוביץ: דאָס בוקאָווינער איזראָעליטישע פּאָלקסבלאַט. על סדר יומה של ועידת צ'רנוביץ הועמדה שאלת התיאטרון ביידיש (הנקודה הרביעית בסדר־היום) והמרצים העיקריים היו צריכים להיות י. ל. פרץ ונח פּרילוצקי. מיד אחרי הוועידה (שלא הספיקה לדון בכך) הוציא המו"ל ומחבר המחזות ה. עפּעלבערג, בספטמבר 1908, בווארשה, כתב־עת לתיאטרון, ספרות ואמנות — טעאַטער־וועלט, בהשפעתו והשראתו של נח פּרילוצקי, עיתונאי, מבקר ופולקלוריסט, עורך־דין במקצועו (השלים את חוק לימודיו ב־1908). בעקבות השתתפותו בוועידת צ'רנוביץ, כנראה, הקדיש פּרילוצקי חלק גדול מפעילותו לכתיבה ואיסוף מקורות בתחומה של תרבות יידיש. ניתן על כן להגיד, כי השבועון טעאַטער־וועלט היה, מצד אחד, תוצאה ישירה של ועידת צ'רנוביץ, אולם מצד שני, ובעיקר, הוא בא לשקף הלוך־רוח של הזמן, בו תפס התיאטרון בערים מקום הולך וגדל כאמצעי חיבור בין היהודי העירוני ומשפחתו לבין עולם החיים המסורתיים והעיירה, שחדלו להיות (כבר אז) הוויה מוכרת לכול. בשנת 1908 נעשים נסיונות בערים הגדולות, בווארשה, באודסה ואפילו בקיוב, להקים להקות תיאטרון ולהגביר את המודעות לתיאטרון האמנותי, בשעה שהאופרטה והמלודרמה, במקרה הטוב, שלטו ברמה בתיאטרון יידיש. בשנת 1908 ניסה פרץ הירשביין — לראשונה — להקים תיאטרון אמנותי באודסה (רייזען 1914: 216–217). מאמציו של י. ל. פרץ למען תיאטרון אמנותי בווארשה בשנת 1908 הועתקו בחלקם לזירת הוועידה בצ'רנוביץ. בעיר לודו' פיתח יצחק קצנלסון פעילות תיאטרונית ענפה במסגרת אגודת הזמיר, שנוסדה לאחר מהפכת 1905, ובמסגרתה הוא ייסד חוג דראמטי ביידיש בשם דראַמאַטישע קונסט שהציג מחזות של שלום־עליכם, פרץ הירשביין, י. ל. פרץ ואחרים, כולל מחזותיו של קצנלסון עצמו (קאַצענעלסאָן נאַכומאָוו 1948: 137–139). בשנת 1908 הוא פרסם ביידיש את המחזה בחורים, שבו — בין היתר — באה לביטוי לראשונה בספרות יידיש גם מעורבותה של

האינטליגנציה היהודית הדו־לשונית (יידיש ועברית), בשאלות הזהות העצמית הארץ־ישראלית והבעיה הערבית בארץ ישראל.²⁰ לאזאר קאהאן מלודז', שהוזמן לבוא לוועידת צ'רנוביץ, בא כנציג האגודה דראמאטישע קונסט. משתתף אחר בוועידה, מיכאל וויכערט, אז בן 18, היה אחרי הוועידה ממארגני מסע סופרי יידיש בערי גאליציה ובוקובינה. וויכערט היה בצעירותו חובב תיאטרון יידיש פעיל; על פי עדותו הועיד עצמו כבר אז להקדיש עתותיו לתיאטרון יידיש.²¹

בשנת 1908 נתפרסמו ידיעות, אפילו מקיוב, על נסיונות רציניים בקרב חוגי התיאטרון של שחקנים יהודים המציגים ברוסית, שהשתדלו לארגן קבוצת תיאטרון ביידיש, במסגרת תיאטרון אמנותי (לא מסחרי).²² הסעיף על סדר־היום של ועידת צ'רנוביץ, שהיה אמור לזון בענייני תיאטרון לא היה מקרי אפוא. הוא בא לאפשר מתן תשובה לצורך אמיתי שהתעורר בחיי התרבות המודרנית של יהודי מזרח אירופה. ביטוי בכתובים אנו מוצאים בשנת 1908 בדברי ההקדמה של ה. אָפּפּלֶבּרֶג לכתב־העת טעאַטער־וועלט:

"דאָס טעאַטער האָט זיך אַינגעלעבט אין פּאָלק, עס איז געוואָרן איינס פֿון זײַנע נויטבאַדערפֿטיקייטן. מער ווי שטענדיק ווערן הײַנט אַלערליי טעאַטערס באַזוכט, איבער הויפט בײַ אונדז ייִדן. [...] אַלזאָ דאָס פּאָלק זוכט, און וויל עפּעס; זײַן ייִדישע נשמה דאַרף נאַרונג. קענען זײַ דאָס געפֿינען אין די ייִדישע טעאַטערס? [...] דער עולם זוכט זיך נאַרונג אויך אין די צײַטונגען. [...] פֿאַר וואָס זשע זאָלן מיר עס אים ניט אָנווייזן? [...] פֿאַר וואָס, זאָלן מיר די צײַט ניט אויסנוצן, די בעסטע צײַט, ווען יענער זוכט און ווייס נישט וואָס, אָנצווייזן אים און צו דערקלערן וואָס." (טעאַטער־וועלט, תרס"ט, עמ' 4). [התיאטרון חדר לחיי העם, הפך לאחד מצרכיו ההכרחיים. תיאטראות שונים זוכים לביקורי קהל עתה יותר מאי פעם, ובעיקר דווקא אצלנו, היהודים. – העם מחפש אפוא ומבקש דבר מה; נשמתו היהודית זקוקה למזון. כלום ניתן למצוא מזון זה בתיאטראות היהודיים? – הקהל מבקש מזון רוחני גם בעיתונים. – מפני מה אין אנו צריכים להצביע ולהראות לו? – מדוע שלא ננצל את הזמן, הטוב שבזמנים, כאשר מישוהו מחפש, ואף אינו יודע אל נכון מה הוא מחפש, ונבוא להצביע ולהסביר לו את ה'מה'?).]

בשנת 1908 גברה מאד מעורבותו של י. ל. פרץ בענייני תיאטרון ודראמה. בשנת 1907 הוא פרסם את הנוסח הראשון של המחזה ביי נאכט אויפן אַלטן מאַרק, אך מיד חש כי עליו להכין נוסח מתוקן חרש, ובמשך שנת 1908 עבד על נוסח ביניים של המחזה. הנוסח השני פורסם בשנת 1909. בחודשים מרץ–יוני 1908 נשא פרץ הרצאות פומביות בווארשה על הדראמה. בין יתר הנושאים הרצה גם על תפקיד התיאטרון בתרבות (שמערוק 1971: 34). חשוב לציין, כי פעילות אינטנסיבית זאת התרחשה סמוך לפתיחת ועידת צ'רנוביץ ותוך כדי התכתבות עם נתן בירנבוים על תוכן סדר־היום לוועידה.

ב־16 בנובמבר 1908 נוסדה האגודה ההיסטורית־אתנוגרפית היהודית (דובנאָו 1962: כרך 2, 90–94). בזמן אחד נוסדה בפטרבורג גם האגודה למוסיקה

עממית יהודית (לקראת סוף 1908) (גינזבורג 1944: כרך 1, 239–246). לשתי אגודות אלה אין קשר ישיר לוועידת צ'רנוביץ, אף על פי שהוקמו מספר חודשים לאחר הוועידה. האגודה הראשונה קשורה ישירות לתוכנית דובנוב הצעיר, שפרסם בהיותו בן שלושים, בשנת 1891, פנייה פומבית בדבר הצורך לאסוף את המקורות לתולדות יהודי רוסיה. האגודה השנייה קשורה ישירות למפעלם של שאול גינזבורג ופסח מאַרק מהשנים 1899–1901 באיסוף שירי עם ביידיש. אולם בפטרבורג נוסדה אגודה שלישית בשנת 1908, לפני השתיים האחרות, אבל אחרי ועידת צ'רנוביץ ובהשפעתה.

ב־12 באוקטובר 1908 נוסדה בפטרבורג אגודה ספרותית יהודית, שהעמידה לראשונה על סדר־יומה את שאלת השפות (יידיש, עברית, רוסית). בזכרונותיו דאג דובנוב להוסיף בסוגריים כי היה זה כחודשיים לאחר ועידת צ'רנוביץ. עד לאיסור פעילותה בשנת 1911 הספיקה האגודה, בשנים 1908–1910, לפתוח סניפים בכ־100 ערים ועיירות ברוסיה, כולל אודסה, וארשה וקייב (דובנאָוו 1962: כרך 2, 89–90). מן הראוי להוסיף כאן, כי בשנת 1908 החלה להופיע האנציקלופדיה היהודית ברוסית ב־16 כרכים (1908–1931).

התפתחויות אלו ברוסיה הצארית במשך שנה אחת, בקרב החברה היהודית הפוסט־מסורתית, משולכות בתהליכים היסטוריים־תרבותיים, אשר התחוללו בה החל מאמצע המאה ה־19. זו היתה חברה הנתונה להשפעות של מערכת תרבותית ולשונית תלת־ממדית (יידיש, עברית, רוסית) ושל יצירה יהודית על־ידי יהודים עבור יהודים. במערכת זאת היו יוצרים דו־לשוניים כמו מנדלי מוכר־ספרים (בסיפורת שלו ביידיש ובעברית), שמעון פֶרוג בשירתו (ברוסית וביידיש), ח. נ. ביאליק (בשירתו בעברית וביידיש), ויוצרים תלת־לשוניים כשמעון דובנוב, שכתב רוסית, יידיש ועברית. תופעה חדשה זו בתולדות יהודי רוסיה הצארית התקיימה והחזיקה מעמד עד מהפכת אוקטובר. הופעתה ברוסיה וכן חיסולה היו קשורים קשר הדוק בשאלות הלאומיות היהודית והפתרונות שעלו בזמנם.²³

מערך תלת־לשוני זה פעל כרב־מערכת תרבותית יהודית אחת עם חלוקה פונקציונאלית של תחומי השפעה בכל אחת משלוש השפות. אולם במודל התרבותי הזה, שכלל שתי שפות יהודיות ושפת־מדינה אחת לא־יהודית, היה יסוד מובנה של אי־יציבות לאורך זמן. מיד אחרי ועידת צ'רנוביץ נתגלו סדקים בתיפקוד המערך התלת־לשוני. באסיפת הייסוד של האגודה הספרותית בפטרבורג — שהשתתפו בה אנשי האינטליגנציה היהודית ושלשון הדיבור בה היתה רוסית — החלה להסתמן בבירור מגמה למען ספרות יהודית על טהרת לשון יידיש ונגד ספרות יהודית ברוסית. שמעון דובנוב המדווח על כך כעל חידוש בעל משמעות היסטורית, שהתרחש באוקטובר 1908, גם מצטט מיומנו הפרטי מאותו זמן את תגובתו, כפי שנוסחה אז (בתרגום מרוסית ליידיש): "אָ סימן פֶון דער צײַט? ווי לאַנג איז עס, ווען אַלץ וואָס מחוץ דער ייִדיש־רוסישער ליטעראַטור, האָט מען באַטראַכט ווי בטלנות?" (דובנאָוו 1962: כרך 2, 89–90). [מאותות הזמן? כמה זמן חלף מאז שחשבו כל דבר מחוץ לספרות היהודית־רוסית כבטלנות גרידא?]. בתולדות ספרות יידיש נודעת לשנים 1907 ו־1908 חשיבות מיוחדת, על

החידושים שבה ועל ההתנגדות שעוררו. בשנים אלו באות לידי ביטוי בספרות יידיש, לראשונה בהיקף רחב, המגמות המודרניסטיות בנות-הזמן. הלכי הרוח הדקאדנטיים, שהפכו לנחלת חלק מהנוער היהודי לאחר מהפכת 1905, מצאו ביטוי באחד המחזות הראשונים של יצחק קצנלסון בשם *דעקאדענטן*, שהופיע בווארשה בשנת 1908 ואף הוצג בלודז'. בניו יורק קמה ב־1907 קבוצת סופרים צעירים, שהתנערה מהדרישה שעל הספרות בידיש לשקף אידיאולוגיות לאומיות וחברתיות. תחת זאת, הם נתנו ביטוי למגמות הדוגלות באמנות כערך עצמאי ובמתן ביטוי לעולמו של היוצר האינדיווידואלי. אחד המוטיבים האופייניים למודרניזם בספרות, למשל, הארוטיקה, מוצא את ביטויו בשנת 1908 הן בכתב־העת שלהם די יוגענד בניו יורק, והן בוילנה, בליטעראַרישע מאָנאַטסשריפֿטן משנת 1908. כתב־עת זה מציין, בעצם אישיות עורכיו ומגמותיו המוצהרות, התרחקות מאידיאולוגיות חברתיות ולאומיות מוגדרות בעלות צביון פוליטי, והתרכזות בחינוך הקורא לערכים ספרותיים ואמנותיים גרידא, למען תרבות לאומית מודרנית בידיש ללא מעורבות פוליטית־מפלגתית (שמערוק 1971: 179–182; 198–200).

הצהרת צ'רנוביץ שיידיש היא שפה לאומית והקשרה ההיסטורי־תרבותי

מעקב אחרי השתלשלות הדיונים בעשר ישיבות מן המניין של הוועידה, מראה, שהיו בה חמישה מוקדים להתנגשות מגמות סותרות בתחומה של תרבות יידיש בזמן ההוא:

(א) החתירה להכרה פוליטית במעמדה של לשון יידיש כשפה לאומית בהקשר האוסטרי;

(ב) החתירה ליצירת התנאים, שיאפשרו ניהול מדיניות כלל־יהודית לשם טיפוח תרבות יידיש;

(ג) הצגת תוכניות מפורטות לקראת קבלת החלטות בקשר לתחומים שיש להעדיף בעבודה המעשית;

(ד) הקצאת תשומת לב לאספקטים שונים של חקר לשון יידיש ותרבותה והצגתם בוועידה;

(ה) פתיחת הוועידה לדיונים תיאורטיים בעניין עתידה של תרבות יידיש ויחסה לעברית.

ועידת הלשון בצ'רנוביץ, בניגוד לשמה הרשמי, לא עסקה אם כן בשאלות הנוגעות לשפת יידיש בלבד, אלא הפכה מראשיתה – עם קביעת התוכנית לסדר־היום של הוועידה כולה – לוועידה שמטרתה לדון (על פי תוכניתה) במכלול של אספקטים תרבותיים של החברה היהודית הדוברת יידיש באירופה ובאמריקה. ואלה סעיפי תוכנית סדר־היום של הוועידה שאושרו סופית, יום לפי פתיחתה (לפי עש"ק 1931: 62):

(1) די שפראך אַליין (אויסלייגעניש, גראַמאַטיק, פֿרעמדע און גניע ווערטער,

ווערטערבוך וכו'). (הלשון כשלעצמה – כתיב, דקדוק, מלים זרות וחדשות, מילון וכד').

(2 די [יידישע] ליטעראַטור און די ליטעראַטן. [ספרות יידיש וכותביה].

(3 פֿאַרטייטשן פֿון תנ"ך. [תרגום התנ"ך].

(4 די בינע און די אַקטיאָרן. [הבמה והשחקנים].

(5 די פרעסע. [העיתונות].

(6 דער יונגער דור. [הדור הצעיר].

(7 די אָנערקענונג פֿון יידיש. [ההכרה ביידיש].

המקום, הזמן והרכב המשתתפים היו הפחות מתאימים לדיון בתוכנית כזאת כמכלול אחד. בצ'רנוביץ, בירת בוקובינה, לא התגוררו בימים ההם סופרי יידיש ואף ספרות יידיש לא פרחו שם.²⁴ הבעיות שהטרידו את מארגני הוועידה היו זרות לתושבי צ'רנוביץ, ופרט לעניין אחד – ההכרה ביידיש כשפה – הם לא מצאו עניין בכל יתר סעיפי סדר-היום. הרכב המשתתפים היה בנוי על רוב גדול של בני המקום, ומיעוט המשתתפים באופן יחסי של באי רוסייה. 70 משתתפים נרשמו לוועידה – מהם היו 14 מרוסיה (כולל זייטלובסקי, שבא בפעם השנייה לארה"ב ב־1908 בכוונה להשתקע בה), 1 מרומניה, והיתר – 55 משתתפים – מגאליציה ובוקובינה. מבין 55 אלה נרשמו 8 כ'ליטעראַטן'. בין ה'ליטעראַטן' היה עורך כתבי-עת תעשייתיים בגרמנית, שאפילו לא ידע לדבר יידיש. בין יתר 47 – מתוך 55 – היו סוחרים, סטודנטים, רואי-חשבון, חוכרים וכיוצא באלה, וגם בדחן אחד (פֿרומקין 1908: 91–92; עש"ק 1931: 69–70).

הנושאים שסביבם התנהלו ויכוחים מרים והוצגו עמדות קוטביות בוועידה היו: עניין ההכרה בלשון יידיש (מבית ומחוץ); אם כן לנהל או לא לנהל מדיניות תרבותית כלל-יהודית במסגרת אגודה לספרות ותרבות יידיש; מה אופי העבודה המעשית שיש ללכד סביבה את כל הכוחות הציבוריים; מה מקומו של חקר לשון ותרבות יידיש בוועידה; מהי תמונת העתיד של לשון יידיש ותרבותה ומה מקומן בעם ישראל וכן מהו היחס לעברית.

חילוקי הדעות היו כל כך קוטביים בכל הנושאים האלה, עד כי לא היה לאל ידה של הוועידה לגשת לדיונים ולקיים את סדר-היום שאושר מראש, מבלי ללבן תחילה את חילוקי הדעות והגבולות, שמעבר להם לא היה טעם בשיתוף פעולה בין בעלי העמדות השונות. הדברים הגיעו מספר פעמים אל סף פיצוץ הוועידה, אולם רגש האחריות של המשתתפים וכיבוד המעמד ההיסטורי, הם אולי שמנעו זאת והסערות הסתיימו פעם בפרישתו של י. ל. פרץ מהנשיאות, והצטרפותו כחבר מן השורה בקהל שנכח באולם, ולקראת סוף הוועידה, בפרישה של אסתר פֿרומקין מן הוועידה כמשתתפת, אבל השארות בה כעיתונאית (פֿרומקין 1908: 103).

חשיבותה ההיסטורית של ועידת צ'רנוביץ לתולדות תרבות יידיש טמונה בעובדה, כי הוועידה – אף אם לא השיגה כל הישג ממשי בהשוואה לתוכנית שהציבה לעצמה – היתה לאירוע חשוב בעצם ההזדמנות שניתנה למשתתפיה להציג את ה'אנימאמין' שלהם ולהתעמת עם תפיסות אחרות בעניין דמותה

הרצויה של תרבות יידיש בעתיד ודרכי הפעולה למענה. העימות המרכזי בוועידה לא היה בין יידיש לעברית — כפי שניתן היה להתרשם על פי התגובות בעיתונות לדיוני הוועידה — אלא בין שתי תפיסות ציבוריות קוטביות בתחומה של תרבות יידיש, שמקורן בהשקפות מנוגדות על מהות התרבות. התפיסה האחת היא: ראיית התרבות כפרי היצירה הרוחנית במסגרת ההוויה הלאומית לדורותיה. תפיסה זאת יוצגה בוועידה ובתרבות יידיש המודרנית בכלל, על-ידי י. ל. פרץ ומושג ה'גאָלדענע קייט' שלו (שרשרת הזהב; פרץ 1891: 87–88). התפיסה השנייה לעומת זאת היתה: ראיית התרבות כביטוי רוחני של ההמונים בהווה, שעיקרה היא שפת יידיש כמכשיר המשרת את האינטרסים הפוליטיים והחברתיים ומספק את הצרכים של מגזר חברתי מסוים בזמן, במקום ובתנאים היסטוריים נתונים (פרומקין 1908: 90).

תוצאות הקונפליקט בין שתי תפיסות אלו, המוציאות זו את זו והניגודים הנובעים מהן — ביחס לממדי הזמן, למושג הלאום, לעניין השפות של יהודים ולמדיניות התרבותית הרצויה בעתיד — כל הניגודים האלה באו לידי ביטוי חריף בימי הוועידה בצ'רנוביץ. נזכיר כאן, לדוגמה, התנגשות אחת העשויה להבהיר היטב את הקונפליקט:

בישיבה השלישית של הוועידה הוקדש הדיון לשאלות אירגון. פתח י. ל. פרץ בהרצאה, בה הציג בשם הנשיאות ובשמו, את רעיונו בעניין שהם החשיבו כמרכזי לשם הבטחת הצלחתה של הוועידה והוא: רעיון הקמת אגודה או אירגון מרכזי לספרות יידיש ותרבותה, עם פירוט פעילויותיו, והצעה לתקנון בן י"ג סעיפים. אירגון זה היה צריך להיות מופקד על ביצוע החלטות הוועידה (עש"ק 1931: 85–87).

בוויכוח הער שהתפתח בעקבות הרצאתו של פרץ (עש"ק 1931: 87–91) היו דעות רבות בעד וגם נגד, אולם לשם הדוגמה שלנו כאן נביא רק את תגובתה של אסתר פרומקין, כפי שמדווח הפאָרווערטס מן ה-17 בספטמבר:

"אסתר איז קעגן אַזאַ אַרגאַניזאַציע, ווייל דאָס וועט ווידער זיין אַ מיין כלל-ישראלי-פאָליטיק, וואָס פֿאַרטונקלט דעם קלאַסן-באַוווסטזיין פֿון פֿראַלעטאַריאַט. די אינטערעסן פֿון דער בורזשואַזיע און פֿונעם פֿראַלעטאַריאַט זיינען פֿאַרשיידן, דעריבער קאָן אַזאַ אַלגעמיינע ייִדישע אַרגאַניזאַציע אויף קיין פֿאַל ניט עקזיסטירן" (עש"ק 1931: 89). נאסתר מתנגדת לאירגון מעין זה, מפני שהוא היה בבחינת מדיניות כלל-ישראלית, המטשטשת את המודעות המעמדית. שונים הם האינטרסים של הבורגנות והפרולטריון, ועל כן אסור שאירגון יהודי כללי כזה קום יקום.

לאחר הדיון הכללי בהצעתו, קיבל י. ל. פרץ את הרשות למלת הסיום בהצגת תוכניתו. לקראת סיום הדיון בהצעתו הסתיימה גם הישיבה השלישית. תשובתו של פרץ למתדיינים ניתנה בישיבה החמישית, בישיבת אחר הצהריים של ה-17 בספטמבר לאחר השלמת דברי אחרוני המתדיינים. בדברי הסיום שלו כמדווח, התייחס פרץ לטענות השונות שהושמעו, אחת לאחת (עש"ק 1931: 98–99), ולבסוף העיר להשגות אנשי ה'בונד' על תוכניתו, באומרו כי — במה שנוגע

להצעות שרבים הציגו, לארגן את העבודה התרבותית במסגרת המפלגות הפוליטיות הקיימות, רואה הוא בכך דבר בלתי אפשרי. הוא הביע את רחשי הסימפטיה הגדולים ביותר ל'בונד', אבל היה סבור שהמפלגות היו סובייקטיביות מדי (ההדגשה שלי – י. ש.) בעבודת התרבות שלהן והציפו את שוק הספרות אך ורק ב'ברושורות' (עש"ק 1931: 98–99), משמע – תעמולה מפלגתית.²⁵

הגישה כולה והערה אחרונה זאת של פרץ, כנראה הכעיסו מאוד את אסתר פרומקין, עד כדי כך שבדו"ח על הוועידה שפרסמה במאסף די נייע צייט (ספר רביעי, בשנת 1908 בוילנה) היא הזכירה דברים אלה של פרץ והוסיפה התקפה אישית עליו:

"אין דעם נאָמען פֿון דער ייִדישער שפּראַך, פֿון אַ ווירקלעך אַלגעמיינעם, ייִדיש־אַלועלטלעכן אינטערעס, האָט מען [...] פּראָיעקטירט צו באַשאַפֿן אַ נייע אָרגאַניזאַציע אויף פֿאַרשפּרייטן קולטור [...] וועלכע האָט פֿון אָנהייב אָן געזאָלט זיך אָפּשניידן פֿון דער גאַנצער קולטורעלער טעטיקייט, וואָס ווערט געפֿירט ביז איצט דורך פֿאַרשידענע פֿאַרטייען, פֿאַרייניגען, חבֿרות, גרופּן. פּרץ האָט דאָס גענוג שאַרף באַטאָנט [...] [ער] האָט אויסדריקנדיק זיין גרעסטע סימפּאַטיע צו דער באַוועגונג פֿאַרטייען פֿאַרטייען – געמעלדעט, אַז די ביז איצטיקע קולטורעלע טעטיקייט איז שטרענג פֿאַרטייען, אַז קיינע אַלגעמיינע קולטורעלע גיטער שטיצט זי נישט, אַז דאָס איז אַ קולטור פֿון אַגיטאַציאָנס־בראַשורן (און האָט פֿאַרגעסן, ווער עס האָט דווקא פֿאַרעפֿנטלעכט פֿילע פֿון זיינע אייגענע ווערק, למשל די גאַלדענע קייט אין רוסלאַנד און אויך אין אַמעריקע)" (פרומקין 1908: 98–99).²⁶ [בשמה של לשון יידיש, בשמו של אינטרס כללי, יהודי־עולמי – – הוצע להקים אירגון חדש כדי להפיץ תרבות – – שהיתה אמורה מלכתחילה להתנתק מן הפעילות התרבותית של המפלגות למיניהן, ואף של האיגודים, החברות והקבוצות. פרץ הדגיש את הפרט הזה באורח חריף למדי – – בבואו להביע את אהדתו הרבה ביותר אל מפלגת הפועלים היהודית הידועה. הוא הודיע שפעילותה התרבותית עד כה היתה מפלגתית מובהקת, והיא לא תומכת בשום ערכים כלליים, וזאת אפוא תרבות של חוברות תעמולה (והוא שכח מי פרסם רבים מכתביו, למשל 'שרשרת הזהב' – ברוסיה וגם באמריקה).

פרץ ודאי לא שכח כי זה לא מכבר, לפני שנה־שנתיים, הוא התארח בעיתוני ה'בונד'. הערתה הקנטרנית של אסתר אין בה כדי לטשטש את העובדה, כי בוועידת צ'רנוביץ נלחמו זו בזו שתי תפיסות בדבר מהות התרבות היהודית ודרך טיפוחה בידיש בעתיד. מאבק זה היה רצוף הצבעות על הצעות החלטה, שהוגשו במהלך הוועידה וכן התנגשויות מעל דוכן הנואמים. נושא היחס לעברית נגרר כסרח־עורף לאורך כל הדיונים כמעט, והיווה מעין אבן בוחן לעומק הפרספקטיבה ההיסטורית ומבנה זהותם היהודית של המתדיינים. תיאור השתלשלות העניינים מזווית זאת, לפני הוועידה, תוך כדי דיוניה ואחריה, הוא חלק מהותי של נושא דיוננו. אולם הדיון בוועידת צ'רנוביץ מבחינת גילויי היחס אל הלשון העברית חורג ממסגרת מאמר זה (ורסס 1996: 453–487).

לאחר סיום דבריו של פרץ בישיבה החמישית של הוועידה ולאחר הערתו כלפי

ה'בונד', שכוונה למעשה כלפי כל פעילות מפלגתית בתחום התרבות, קמה אסתר פרומקין והציעה שתי הצעות החלטה: (א) לדחות על הסף את תוכנית האירגון של פרץ (ולמעשה של ראשי המארגנים של הוועידה) ולבחור לשכה בעלת תפקיד אינפורמטיבי גרידא, וכן להשתית את הוועידות הבאות על הצטרפות אירגונים ולא אנשים פרטיים; (ב) לקבל החלטה האומרת כי: "מיר אָנערקענען די יידישע שפראך פֿאַר דער איינציקער נאַציאָנאַלער שפראַך פֿון ייִדן" (עש"ק 1931: 99). ואנו מכירים בלשון יידיש כלשון הלאומית היחידה של היהודים). מכאן ואילך, ובמיוחד החל מהשיבה השישית, עוברים דיוני הוועידה בצ'רנוביץ לעסוק בעיקר בשני עניינים: (א) בהכרה ביידיש, ולמעשה באספקט אחד בלבד של סעיף 7, האחרון של סדר־היום בוועידה — מתן הכרה, מצד באי הוועידה, ליידיש ולתרבות יידיש, מבחינת הזיקה שביניהן ללשון העברית והתרבות היהודית; (ב) שאלות אירגון ומבנה האירגון הרצוי העומד לקום בתום הוועידה בצ'רנוביץ. לעניין זה היו השלכות מידיות על המשך הפעילות או שיתוקה בתחומה של ההכוונה והסיוע בעתיד להתפתחות לשון יידיש ותרבותה.

אף כי תוכנית האירגון של י. ל. פרץ נתקבלה עקרונית, לאחר הדיון וההצבעה בישיבה החמישית, גרמו ההצבעות החוזרות ונשנות באותו עניין, בישיבות הבאות, להתרוקנות תוכניתו מכל ערך מעשי ולהחלפתה (בסופו של דבר) בתוכנית־מינימום אירגונית, שבינה לבין תוכנית פרץ לא נותר כל דמיון.

בעניין אחר, ההכרה ביידיש, עוררה הצעתה של אסתר פרומקין דיון ער והוגשו הצעות החלטה נוספות, המשקפות עמדות אידיאולוגיות ותמונות עתיד שונות. בישיבה השביעית, לאחר דיונים רבים, הועמדו להצבעה חמש הצעות החלטה ואלו הן (עש"ק 1931: 106—107):

1) הצעתו של י. ל. פרץ: "די קאַנפֿערענץ אָנערקענט יידיש אַלס אַ שפראַך פֿונעם ייִדישן פֿאָלק און פֿאַרלאַנגט די פֿאַראייניקונג פֿון די ייִדן אין דער ייִדישער קולטור און אין דער ייִדישער שפראַך." (הוועידה מכירה ביידיש כלשונו של העם היהודי ודורשת את אחרות היהודים בלשון יידיש ותרבותה).

2) תוספת יונה קרעפל (להצעתו של י. ל. פרץ): "דורך דעם דאָזיקן באַשלוס האָט די קאַנפֿערענץ נישט די כוונה צו שמעלערן די באַרײַטונג און דעם ווערט פֿון דער העברעיִשער שפראַך פֿאַרן ייִדישן פֿאָלק." (בהחלטה זו אין כוונה הוועידה לצמצם את חשיבותה וערכה של הלשון העברית בעיני העם היהודי).

3) הצעת אסתר פרומקין: "די קאַנפֿערענץ אָנערקענט יידיש אַלס די איינציקע נאַציאָנאַלע שפראַך פֿונעם ייִדישן פֿאָלק. העברעיִש האָט אַ באַרײַטונג פֿון אַ היסטאָרישן דענקמאַל, וואָס אויפֿצולעבן אים איז אַן אוטאָפֿיע." (הוועידה מכירה ביידיש כלשון הלאומית היחידה של העם היהודי. חשיבותה של העברית היא כערך־זכרון היסטורי, שהקמתו לתחייה אינו אלא אוטופיה).

4) ההצעה של כתריאל (לעאָן כאַזאַנאָוויטש (חזנוביץ)): "יידיש איז אַ נאַציאָנאַל־שפראַך פֿונעם ייִדישן פֿאָלק, און אין די לענדער, וווּ עס וווינען קאַמפּאַקטע ייִדישע מאַסן, פֿאַרלאַנגען מיר פֿולע פֿאַליטישע און געזעל־שאַפֿטלעכע גלײַך־באַרעכטיקונג." (יידיש היא לשון לאומית של העם היהודי,

ובארצות בהן חיים המוני יהודים בצפיפות אנו דורשים למענה זכויות פוליטיות וחברתיות שוות).

5) הצעת ז'יטלובסקי, אש ונומברג: "ידיש איז די נאציאנאלע שפראך פֿונעם יידישן פֿאָלק, אָבער יעדער מיטגליד פֿון דער קאָנפֿערענץ און פֿון דער צוקונפֿטיקער אַרגאַניזאַציע איז פֿרײַ צו דענקען וועגן העברעיִש ווי אַזוי עס דיקטירן אים זײַנע פּערזענלעכע איבערצײַגונגען." (יידיש היא הלשון הלאומית של העם היהודי, אך כל משתתף בוועידה וחבר באירגון העתיד לקום רשאי באורח חופשי להתייחס לעברית בהתאם להשקפותיו האישיות).

לשון ההחלטה שהתקבלה לבסוף, לאחר מספר שלבי הצבעה וניסוח נוסף על-ידי ועדה מיוחדת, היא: "די קאָנפֿערענץ אָנערקענט די ייִדישע שפּראַך פֿאַר אַ נאַציאָנאַלע שפּראַך פֿון ייִדישן פֿאָלק און פֿאָדערט פֿאַר איר פּאָליטישע, געזעלשאַפֿטלעכע און קולטורעלע גלפֿך-באַרעכטיקונג; אָנמערקונג — די באַציונג צו העברעיִש בליבט פֿרײַ." ²⁷ (הוועידה מכירה בלשון יידיש כלשון לאומית של העם היהודי והיא תובעת למענה שוויון-זכויות פוליטי, חברתי ותרבותי; הערה: היחס לעברית פתוח לכל משתתף (לפי טעמו ודעתו)).

החלטה זאת של הוועידה (בעיקר חלקה הראשון, המצהיר על יידיש כ"א נאציאנאלע שפראך פֿון יידישן פֿאָלק") זכתה להד נרחב ביותר בעיתונות היהודית, ונערמו בעקבותיה וסביבה תילי תילים של פירושים למילת 'א' שב"א נאציאנאלע" וגו'. בימים ההם העלה כל אחד לחלק זה של ההחלטה פירוש ההולם את נטיות ליבו או את תפיסתו הכוללת בעניין התרבות היהודית.

שמעון דובנוב ראה בהחלטה זאת הכרזה על יידיש כעל שפה לאומית לצד עברית (דובנאוו 1962: כרך 2, 89). אפילו אברהם רייזען, אשר ברגע קבלת חלק ראשון זה של ההצהרה יצא מגדרו והתחבק והתנשק מרוב שמחה באמצע אולם הוועידה עם שלום אש (עש"ק 1931: 107), מודה לימים בזכרונותיו, כי: "דאָס האָט אייגנטלעך, בשתיקה געמיינט, אַז אויך העברעיִש איז אַ נאַציאָנאַלע שפּראַך" (רייזען 1933: 3). [פירושו למעשה, כי בשתיקה התכוונו, שגם עברית היא לשון לאומית]. רייזען מזכיר, שבוועידה הוא היה בין הקיצוניים ותמך בנוסח ההחלטה, הדומה לזו שהוגשה על-ידי אסתר פרומקין (שם: 1).

בבסיס הפירושים של דובנוב ורייזען היתה הנחה, כי כוונת הוועידה היא לגיטימית, וכי ייתכן להכריז הכרזה שממנה משתמעת הצהרה על שתי שפות לאומיות של העם היהודי, זו לצד זו. למעשה היה קיים כבר אז תקדים היסטורי בכיוון זה, על רקע פעילותו של אריה לייבל טויביש (1863–1933), מראשוני הציונים בגאליציה, וקבוצתו, שהחל מסוף שנות ה-80 (עוד לפני המפקד של 1890), יצאו בקריאה (ביידיש) ליהודי גאליציה ובוקובינה, להכריז על יידיש כשפת הדיבור שלהם, כדרך היחידה להשיג הכרה בלאומיות היהודית הנפרדת. ²⁸ על כן, לאחר פעילות עיתונאית וציבורית מסורה בכיוון זה במשך כ-20 שנה, פרש לייבל טויביש, נציג יהודי צ'רנוביץ בוועידה, את הכרזת צ'רנוביץ, בין היתר בזו הלשון:

"יידיש שרײַבן און ייִדיש רעדן האָט בײַ אונדז קיין מאָל נישט געהייסן קעגן

העברעיש, נאָר קעגן דײַטש, קעגן פּויליש וכדומה. דאָס איז געווען אונדזער שטאַנדפּונקט פֿאַר צוואַנציק יאָר, און אויף דעם שטאַנדפּונקט שטיי איך נאָך עד־היום הזה. [...] מיר זײַנען ייִדן – ווײַל מיר רעדן ייִדיש! אפֿשר וועלן מיר אַ מאָל רעדן העברעיש. יאָ, איך בין פֿעסט איבערצײַגט, אַז מיר וועלן אין ארץ־ישׂראל זיכער רעדן העברעיש, דאָס איז אָבער פֿאַר אַלע פֿאַלן אַן עסק וואָס דאָרף נאָך דויערן מער פֿון ימים־ושנים. מיר קענען און ווילן אָבער בשום־אופֿן אויך ניט אויפֿגעבן אונדזערע נאַציאָנאַלע רעכט דאָ אין די לענדער וווּ מיר וווינען [...] און דאָ מוז זײַן דער יסוד פֿון אונדזער נאַציאָנאַלער עקסיסטענץ ניט דאָס לשון וואָס מיר וועלן אַ מאָל רעדן, נאָר דאָס לשון וואָס מיר רעדן שוין, אונדזער ייִדיש!“ (עש״ק 1931: 262).²⁹ ולכתוב יידיש ולדבר יידיש מעולם לא נחשב אצלנו כהתנגדות לעברית, אלא דווקא כהתנגדות לגרמנית, פולנית או כדומה. זו היתה עמדתנו לפני עשרים שנה, ואני עדיין ממשיך לתמוך בעמדה זו. – אנחנו יהודים מפני שאנו מדברים יידיש! אפשר ונדבר בעתיד עברית. כן, הריני משוכנע מאוד, שבארץ־ישׂראל נדבר בלי ספק עברית, אלא שזה ענין שיימשך יותר מאשר ימים או שנים אחדות. אך אין אנו מוכנים בשום אופן לוותר על זכויותינו הלאומיות בארצות בהן אנו גרים – – ואילו כאן צריך להיות היסוד של קיומנו הלאומי לא בלשון שנדבר בה בעתיד, אלא בלשון שאנו מדברים עכשיו, בלשון יידיש שלנו!].

דרך הפירוש של החלטת הוועידה על־ידי דובנוב, רייזען ולייבל טויביש, הובילה, אם כן, לכיוון העלאת אפשרות, שגם יידיש וגם עברית שתיהן הן שפות לאומיות ושוות־מעמד זו לזו. לעומת כיוון זה, הועלו אז פירושים אחרים ומנוגדים בתכלית, כגון הטיעון כי “אַז ייִדיש איז אַ נאַציאָנאַל־שפּראַך פֿונעם ייִדישן פֿאָלק, הייסט דאָס, אַז העברעיש איז ניט מער אונדזער נאַציאָנאַלע שפּראַך, הייסט עס, אַז מע וויל, ייִדן זאָלן קיין העברעיש ניט לערנען [...]” (עש״ק 1931: 264).³⁰ [יידיש היא לשון לאומית של העם היהודי, פירוש הדבר שעברית אינה עוד לשון לאומית שלנו, הווה אומר – מתכוונים, שיהודים לא ילמדו עוד עברית – –].

הפירוש החד־משמעי, כי החלטת צ’רנוביץ היא נגד עברית ובעד יידיש – כשפה לאומית של העם היהודי, שתבוא במקומה (“אַלס ערזאַץ אויפֿן אָרט פֿון העברעיש”) – מוצאים אנו בדברי משה קליינמאן (1870–1948), מראשי הפובליציסטים הציונים בזמנו, עורך הטאָגבלאַט מלמברג (1904–1908). במאמר תשובה פולמוסי נגד פירושו של אריה לייבל טויביש, פירש קליינמאן את ההחלטה ואת תוספת ההערה שבהחלטת צ’רנוביץ – האומרת שהיחס לעברית פתוח לשיקול דעתו של כל אדם – כביטוי לשלילה מוחלטת של השפה העברית וזו לשונו:

“ייִדיש [...] מוז יעדער ייִד אָנערקענען אַלס אַ נאַציאָנאַל־שפּראַך, אלא ניט, גייט ער אַרויס (לפֿי־דעתכם) פֿון פּלל־ישׂראל; און העברעיש [...] מוז מען ניט אָנערקענען, מע מעג זיך באַציען צו דעם לשון ווי צו אַ פֿרעמדער זאַך, מען מעג עס פֿינט האָבן און דערצו חזק מאַכן; מען מעג טרעטן מיט די פֿיס אַלע זײַנע הייליקטימער, מען מעג פֿאַרליימדן זײַנע לערער און באַשימפּפֿן אַלע זײַנע

טיכטיקסטע אַרבעטן — און דאָך איז מען אַ כשרער ייד, דען, אַזוי האָט איר געפסקנט אין טשערנאָוויץ מיטן כוח פֿון די גרעסטע פוסקים אין ייִדנטום — ה' נתן בירנבוים, ה' שלום אַש, ה' אַברהם רייזען און האשה הצנועה מרת אסתר' (עש"ק 1931: 267–268).³¹ [ביידיש — — מוכרח כל יהודי להכיר כלשון לאומית, ואם לא — הרי הוא יוצא (לפי דעתכם) מכלל ישראל; ואילו בעברית — — אין הכרח להכיר, מותר להתייחס אליה כאל דבר זר, מותר לשנוא אותה ואף ללעוג לה; מותר לרמוס ברגליים את כל קודשיה, מותר לשלול את כל מוריה ולקלל את עבודותיה המעולות — ואף על פי כן להישאר יהודי כשר. באשר כך פסקתם בצ'רנוביץ מכוח הפוסקים הגדולים ביותר ביהדות — הארון נתן בירנבוים, הארון שלום אַש, הארון אברהם רייזען והאשה הצנועה מרת אסתר!].

האשמות כאלה בדבר היחס של הוועידה לעברית, ופירוש כזה של הצהרת צ'רנוביץ, אינם עומדים בפני בדיקה השוואתית בעניין העמדות, המניעים והמעשים של כל המחברים לעיל. בלהט הפולמוס הפנים-ציוני בין קליינמאן לטויביש על משמעות הצהרת צ'רנוביץ, יש להבחין שהראשון נסחף אל מעבר למה שלשון ההחלטה מאפשרת לפרש. ערבוב שמו של נתן בירנבוים בכפיפה אחת עם אסתר מעוררת סימני שאלה, באשר לטיב ולמהימנות הבסיס שעליו משעין קליינמאן את טענותיו, אלא אם כן מדובר ביצר הפולמוס לשמו. נדמה כי קליינמאן מייחס לוועידת צ'רנוביץ בכלל ולהחלטה המרכזית שלה, הזדהות עם אחת הקבוצות שהשתתפו בוועידה — ה'יידישיסטן' — שגם היא לא היתה עשויה מעור אחת, ובוועידה עדיין לא היתה מאורגנת ומגובשת כלל וכלל. אם נכון הדבר שאת המושג 'יידישיסטן' טבע ה. ד. נומברג (לפי טענת זלמן רייזען כנ"ל), הרי שמושג זה נולד במחצית השנייה של 1908 או אף ב-1909, שכן אנו מוצאים אותו כבר בחוברת של משה קליינמאן אונזער נאַציאָנאַל־שפּראַך שהופיעה בשנת תרס"ט (שם, עמ' 3). מן ההקשר ברור כי הוא אחד מהראשונים שמשמש במונח 'יידישיסטן' כנגזר משם הלשון שכנראה אז גם החלה להיקרא מחדש 'יידיש', אחר הפסקה של כמאה שנה.³² בשנת 1908 נמצאים רבים שעדיין מדברים על 'ז'ארגון' במקום 'יידיש' ועל 'ז'ארגוניסטן' במקום 'יידישיסטן'. גם אצל קליינמאן, אף כי הוא מזכיר לעתים את המונח 'יידיש' (קליינמאן תרס"ט: 86, וכן הערה 32), ממשיך מחבר הטקסט לכל אורכו לכנות את שם השפה לא כ'יידיש' אלא משתמש הלאה במונח 'ז'ארגון'. אצל קליינמאן מובנת הפסיחה על שתי הסעיפים, שכן יחסו ליידיש הוא יחס משכילי, כאל מכשיר יעיל שיש להשתמש בו למטרות הפצת הציונות בקרב העם.³³

יש יסוד איתן לשער, כי גם בוועידת צ'רנוביץ (אף כי אין אפשרות להסתמך על הפרוטוקול שאבד), כבר מופיע השם 'יידיש' ככינוי לשפה, לצד המונח 'ז'ארגון', בפי י. ל. פּרץ (עש"ק 1931: 75 ואילך), בדברי ה. ד. נומברג (השווה: עש"ק 1931: 255 ואילך), בפי אריה לייבל טויביש (השווה: עש"ק 1931: 260 ואילך) ועוד. עניין לעצמו הוא הבירור באיזו מידה קשור השימוש בימים ההם בכינויים 'ז'ארגון' ו'או יידיש' ברמת המודעות וטיב היחס לשפה. ההנחה היא כי במעבר מ'ז'ארגון' ל'יידיש' יש כדי לשקף מודעות עצמית גדלה והולכת לירושה תרבותית חיה. נראה

כי ועידת צ'רנוביץ ממוקמת באחד השלבים האחרונים של התהליך, לפני שז'ארגון, כשם של שפה יהודית עתיקה, הפך סופית להיות שוב 'ידיש', ככינויה של שפה זאת בפי יהודים בדורות קודמים. ב־1888 עדיין קורא לה שלום־עליכם בשם 'ז'ארגון' כשיגרת הימים ההם, אולם באותה השנה ובמשך כ־8 שנים (1888–1895) עושה שמעון דובנוב הכרה עם ספרות יידיש, כמבקר ספרותי ברוסית בווסטבוק. הוא מתקרב להלן עוד יותר לידיש כתיאורטיקן של האוטונומיזם היהודי (1897–1906), ולבסוף הוא מגדיר את אחד האספקטים של התפתחות תולדות תרבות היהודים בזמנו באמצעות כותרת אחד מספרי זכרונותיו על התקופה, בשם פֿון זשאַרגאָן צו ייִדיש.³⁴

הרישא של ההחלטה לגבי יידיש בוועידת צ'רנוביץ, יותר משהיא באה להחריף את המתח שבין מצדדי יידיש לבין נאמני העברית, היא באה לנסח סיומו של תהליך היסטורי — המעבר המודע מתרבות הז'ארגון של המאה ה־19 לתרבות יידיש במאה ה־20, על רקע עלייתה של הלאומיות היהודית על סדר־היום הציבורי. הסיפא של ההחלטה בדבר חופש ההתייחסות לעברית, יותר משהיא באה לציין כי יידיש היא גם תחליף וגם יורשת של הלשון העברית ותרבותה, היא נוספה להחלטת הוועידה מתוך הכרה, שיידיש היא חלק של התרבות היהודית החיה ואין הוועידה עוסקת בשאלת ריב הלשונות ובוויכוח על הבכורה בתרבות היהודית של המאה ה־20. מבחינות אלו מהווה הצהרת צ'רנוביץ פשרה בין מגמות ואידיאולוגיות שונות ויריבות, שנציגיהן השתתפו בוועידה.

הערות

- 1 טרם חוברת רשימה ביבליוגרפית מלאה של כל סוגי הפרסומים על ועידת צ'רנוביץ בשעתה ובעקבותיה. מקצת מן הפרסומים האלה מופיעים ברשימות הביבליוגרפיות ובהערות של החיבורים הבאים: עשק 1931: XIII; XVII-XV; ווינררֿיך 1973: כרך 1, 298 ואילך, ובכרך ההערות; ווינררֿיך 1973: כרך 3, 315–317; Goldsmith 1976: בעיקר 183–222, 277–293; Fishman 1981: 392–394; ורטס 1996.
- 2 ראה: עשק 1931: 63–66, וכן ראָזסוֹט (Paacbet), גל' 33, עמ' 10. ראָזסוֹט היה כתב־עת ותיק ובעל מוניטין של האינטליגנציה היהודית־רוסית, אחד המקורות החשובים לענייננו. הציטוטים וההתייחסות למקור זה במאמרנו הם על־פי התרגום לידיש בתוך: עשק 1931.
- 3 גם שלום אֶש תמך בפרץ בהתנגרו להצעת נומברג מטעמים טאקטיים (עשק 1931: 65), אולם אם לשפוט על־פי דעותיו ותפקידו במהלך הוועידה עצמה, תוך כדי שיתוף עם מתנגדי פרץ, אין לראות בתמיכתו כאן (גם על־פי נימוקיו המפורשים) אלא צעד טאקטי בלבד, מתוך כוונה לא להקשות על עניינה של יידיש בעת הוועידה.
- 4 על עטיפת הגליונות הראשונים של דאָס יודישע וואָרט (למשל, גל' 4, 5) הצהיר על כך אַברהם רייזען באותיות קידוש לבנה, אולם מטעמי זהירות לא הוסיף את המלה 'איינציקע' (יחידה). בתוך כתב־העת אמנם פורסמו מאמרים, שדגלו ביידיש כשפה הלאומית היחידה של העם היהודי כולו (ראה למשל, מאמרו של מ. רובינשטיין מה־5 בפברואר 1905, אונדזער נאַציאָנאַלע שפראַך, שנדפס בגליון 7 של דאָס יודישע וואָרט).

(תרגום שמשון מלצר, על נהרות, תשל"ז, 524)

- גם אצל פרץ עצמו התחולל תהליך הדרגתי של נסיגה מהסתיגויותיו לגבי יידיש בין השנים 1887-1908, ראה: טורניאנסקי 1965: 221.
- 17 על כך כותב דובנוב בהרחבה בזכרונותיו: "פֿאַר מיר, דעם סיסטעמאַטיקער, איז געווען העכסט באַלערנדיק צו שמועסן מיט אַ מענטשן, וואָס איז נישט פֿאַרבונדן מיט קיין שום ריכטונגען, נאָר ער האָט זינע אַריגינעלע געדאַנקען אימפּראָוויזירט אין פּראָצעס פֿון ריידן. אַבראַמאָוויטש האָט זיך געהאַט זיין אייגענעם צוגאַנג צו יעדער באַזונדערער פּראָגע: דעם מיטשמועסער, וואָס האָט געוואָלט גיין אין דער ברייט, האָט ער געצווינגען זיך אַראָפּצולאָזן אין דער טיף פֿונעם פּראָבלעם. זיין אומגלײַכער געדאַנקען-גאַנג האָט אָפֿט מיד געמאַכט, זינע פֿאַראַדאַקסן האָבן אַרויסגעבראַכט פֿון די פֿלים" (דובנאָו I 1961, עמ' 239-240). [כאיש המחקר והסדר היה לי עניין רב לשוחח עם אדם, שאינו קשור לשום צד ומגמה. יש לו רעיונות מקוריים שהוא מאלתר תוך כדי דיבור. לאברמוביץ היתה גישה משלו לכל שאלה ושאלה: את בן-שיחו, שביקש לקלוט את ההיקף והרוחב, הוא הכריח לרדת אל העומק. הלוך המחשבות הבלתי-סדיר לא פעם היה מייגע. הפאראדוקסים שלו לא פעם היו עשויים ממש להוציא מן הכלים]. דובנוב מתאר כאן את התנהגותו של מנדלי מוכר-ספרים באחד מהחוגים הספרותיים בהם השתתף. את תיאורו משלים דובנוב בדברו על תגובותיו של מנדלי לבעיות הזמן והקיום היהודי, בחוג אודסאי אחר שבו השתתפו שניהם, ביחד עם אחד העם ואחרים בשנים 1897-1901: [עס] זענען געווען אויך קוריאָזן: עס עפֿנט זיך די זיצונג: דער סעקרעטאַר לייענט דעם פּראָטאַקאָל פֿון דער פֿאַריקער זיצונג, וווּ עס זענען אויספֿירלעך און געוויינלעך-פּינקטלעך איבערגעגעבן געוואָרן אונדזערע וויכוחים. יעדער איינער באַשטעטיקט דאָס אָנגעשריבענע אָדער טראָגט אַרײַן קליינע צוגאַבן. אַבראַמאָוויטש אָבער דערקלערט, אַז ער האָט גאַרנישט געזאָגט דאָס, וואָס איז פֿאַרשריבן. דער סעקרעטאַר פּראָטעסטירט, די איבעריקע באַשטעטיקן די פּינקטלעכקייט פֿון פּראָטאַקאָל, און ער, צוגעקוועטשט צו דער וואַנט, רופֿט אויס: 'איך בין דען מחויב צו גערענקען אַלץ, וואָס איך האָב געזאָגט אויף דער פֿאַריקער זיצונג?... און באמת, קאָן מען געדענקען אַן אימפּראָוויזאַציע, ווען אַנשטאַט איר קומט שוין איצט אַ נײַע?" (דובנאָו 1929, עמ' 120-121). [והיו גם קוריוזים: הישיבה נפתחת, המזכיר קורא את פרוטוקול הישיבה הקודמת, ובו תמצית מפורטת ובדרך כלל מדויקת של דברי הוויכוחים שהיו בינינו. כל אחד מאשר את הכתוב או מכניס תיקונים קלים. אברמוביץ, לעומת זאת, מכריז, שהוא כלל וכלל לא אמר את מה שכתוב כאן. המזכיר מוחה, הנוכחים מאשרים את דיוק דברי הפרוטוקול. ואילו הוא, כאשר נלחץ אל הקיר קורא: 'כלום חייב אני לזכור כל מה שאמרתי בישיבה הקודמת?' ובאמת, כלום אפשר לזכור אימפרוביזציה כאשר על דל השפתיים כבר נוצר אילתור חדש?].
- 18 הירחון החל להופיע בוילנה בינואר 1908 (יצאו לאור 4 גליונות בין ינואר למאי 1908).
- 19 על הוויכוח בין עברית ליידיש בא"י מאז 1907 ועל היחס ליידיש בא"י בעקבות ועידת צ'רנוביץ ראה פילובסקי 1980: 1-15 וכן ורסס 1996: 475-478.
- 20 בחורים; קאָמעדיע 1 אָקט. וואַרשאָ, פֿערלאַגס-בּיוראָ, תרס"ט-1908 (יש מספר הדפסות סטריאוטיפיות ללא תאריך. בספריית בית לוחמי הגיטאות מצאנו את ההדפסה המקורית ובה ציון השנה). על הקשר בין המחזה למציאות היהודית באירופה ובא"י, בשנת 1908, ראה שיינטוך תש"ן: 47-48, 157-158.
- 21 עיין בזכרונות מיכאל וויכערט 1960, כרך 1, פרקים 23, 24 ובמיוחד: עמ' 156, 160, 163-166.

- 22 ראה ליטעראַרישע מאַנאַטסשריפטן, ערשטעס בוך ינואר 1908, עמ' 155–156; דריטעס בוך, אפריל 1908, עמ' 96–98. במדור 'ליטעראַריש-קינסטלערישע כראַניק'.
- 23 סקירה ממצה של הקשרים בין שאלות הלאומיות היהודית והתרבות התלת-לשונית החדשה לפני המהפכה הרוסית ראה אצל שמרוק 1966: 58–64.
- 24 השאלה 'למה צ'רנוביץ' הועלתה מעל דפי העיתונות ביום פתיחת הוועידה, בדער פֿרײַנד, גל' 186 (ראה לפי עש"ק 1931: 30).
- 25 השווה פירוש אסתר פרומקין לדברי י. ל. פֿרײַ (אסתר 1908: 99). אסתר משתמשת, בין היתר, במונח 'אַגיטאַציאָנס־בראַשורן' וכמו כן ראה שם, עמ' 91.
- 26 הכוונה היא לפרסום הנוסחים הראשונים של מחזהו ביידיש 'די גאַלדענע קייט' בדי צוקונפֿט הניו־יורקי ובמאסף הספרותי בוילנה די וועלט 2, 1907, וכן ליצירות פֿרײַ שנדפסו בפֿאַלקסצײַטונג, שהופיע מפברואר 1906 עד אמצע 1907, בוילנה.
- 27 וואַנווילד 1908: 14. במקור העיקרי לחקר הפרטים של דיוני הוועידה, אין נוסח החלטה מלא במקום המתאים לכך (עם תום ההצבעות על סעיפי ההחלטה), השווה: עש"ק 1931: 111.
- 28 ראה האוטוביוגרפיה של אריה־לייב טויביש בחוברת בשם זכרונות, וינה 1922, שפרסמו תלמידיו ומעריציו לרגל יובל ה־30 לפעילותו הציבורית. לראשונה נתפרסמה האוטוביוגרפיה בפֿאַלקספֿרײַנד, טשערנאַווײַץ 1911. השווה עש"ק 1931: 261.
- 29 נדפס לראשונה בטאָגבלאַט (לעמבערג), 15.10.1908.
- 30 שם. מצוטט במאמרו של טויביש, ללא ייחוס למישהו בשמו; מן ההקשר במאמר, אפשר שהכוונה היא למשה קליינמאן.
- 31 נדפס לראשונה בטאָגבלאַט (לעמבערג) מס' 199, 16.10.1908. דיון מקיף בהחלטה הוועידה בצ'רנוביץ ובשאלת השפה הלאומית מתוך בסיס מנומק ושיטתי לעמדתו זאת, ראה בחוברת מיוחדת ביידיש שפרסם אז משה קליינמאן, אונזער נאַציאָנאַל־שפראַך, אודסה תרס"ט, במיוחד עמ' 8, 12–13, 25–27. יצא ב־10.000 עותקים, בהוצאת 'ציוניסטישע קאָפּיקע־ביבליאָטעק'.
- 32 ראה שם, עמ' 4, בלשונו [...] דער ייִדישער זשאַרגאָן, וועלכן מען רופֿט הייַנט שוין 'ייִדיש'. לגבי השאלה, מתי חודש השם 'ייִדיש' במאה ה־20, יש מקום לבידור יסודי נפרד. בשנת 1903, עם הופעת העיתון היומי הראשון ביידיש דער פֿרײַנד, מעיר מנדלי מוכר־ספרים לעורכו, שאול גינזבורג, כי המלה 'זשאַרגאָן' אינה מתאימה. עיין במכתבו של מנדלי אל שאול גינזבורג מיום 18.2.1903 (תאריך חדש: 13.3.1903). לגבי השימוש בשם 'ייִדיש' במאות הקודמות ככינוי לשפת הדיבור של היהודים ראה ווינרפֿיך 1973: כרך 1, סעיף 85.1, עמ' 326; סעיף 86, עמ' 327 — שם מרחיב ווינרפֿיך את הדיון על תולדות השימוש בכינויים 'זשאַרגאָן' ו'ייִדיש' במאה ה־19. מכתבו של מנדלי אל שאול גינזבורג נמצא במחלקת כתבי־היד והארכיונים, בבית הספרים הלאומי והאוניברסיטאי בירושלים. אני מודה לירון סחיש, שעזר לי למצוא אותו. מנדלי מוכיח את גינזבורג על השימוש במלה 'ז'ארגון', לאמור: [...] איך גלייב איך, אַז איר ווילט וויסן מיין מיינונג גאַנץ ערנסט, נאָר אַ מיינונג איז גוט צו וויסן פֿאַר דער חופה, נישט דערנאָך. איר זאָלט מיך געווען פֿרײַער אַ שטייגער פֿרעגן וואָלט איך בשום־אופן נישט צוגעלאָזט זאָגן אויף דעם פֿרײַנד עפֿענטלעך: 'די ערשטע טעגלעכע זשאַרגאַנישע צײַטונג'. פֿעו 'זשאַרגאָן' איז אַ שענדלעך וואָרט, אַ צונעמעניש אַזוי ווי 'זשיד'. און אַז אַ ייד, אַ יידל הייסט עס, זאָגט אויף זיך אַליין 'יאַ זשידקאָ' איז נישטאָ קיין מיאוס וואָרט דערפֿון. האָט איר געהערט אַ שפראַכע פֿון אַ פֿאַלק, אַ לשון, וואָס איך רעד, שרײַב און גיב אויף אים אַרייס אַ צײַטונג זאָל איך רופֿן 'זשאַרגאָן'!! ניין, אויב אַזוי, איז אַ שאַנדע טאַקע זיך מיאוס מאַכן דאָס מויל [...].
- והריני מאמין לך, שאתה מבקש ברצינות לדעת את דעתי, אלא שדעה מוטב לדעת לפני

החופה ולא אתריה. לו היית שואל אותי לפני כן, לא הייתי מאשר בשום אופן את הכינוי הרשמי של העיתון פרימנד כ'העיתון היומי הראשון בז'ארגון'. פרו! ז'ארגון' זו מלה מבישה, מעין כינוי-גנאי, כמו הכינוי 'זיד'. וכאשר יהודי, כלומר יהודון, קורא לעצמו 'אני זידקו' – כלום אין זו מלה מכוערת? כלום שמעת כי לשונו של עם, שאני מדבר בה, כותב ואף מוציא עיתון, תיקרא בפי ז'ארגון? לא. ואם כך, הרי זו בושה ממש לכלך את הפה...].

33 ב' 1908 אנו מוצאים כבר שימוש עקיב במונח 'ידיש', לפני הוועידה ואחריה, הן בהקדמת עורכי 'ליטערארישע מאָנאַטסשריפֿטן' מחודש ינואר, והן במאמרו של ה. ד. נומברג על ועידת צ'רנוביץ, 'צו וואָס אַ נאַציאָנאַלע שפראַך?' בתוך טעאַטער-וועלט תרס"ט, גל' 1-2 מחודש תשרי, עמ' 7. בעיקר ראה: וואַנווילד 1908. וכן שים לב לשמו של המאסף 'יודיש' (חלק ראשון), בעריכת י. ל. פרץ, שהופיע בתר"ע (1909) בווארשה.

34 ראה דובנאָוו 1929. הזכרונות נכתבו בין השנים 1916-1925 ונדפסו לראשונה באמצע שנות ה'20 ב'טאָג' הניו-יורקי.

מראי מקום

- גינזבורג שאול 1944: היסטאָרישע ווערק 1, ניו-יורק.
דובנאָוו שמעון 1929: פֿון זשאַרגאָן צו ייִדיש און אַנדערע אַרטיקלען, ליטעראַרישע זכרונות, וילנה.
— 1961: דאָס בוך פֿון מיין לעבן, זכרונות און רעיונות: מאַטעריאַלן פֿאַר דער געשיכטע פֿון מיין צייט 1, בואָנוס אייִקס/ניו-יורק.
— 1962: דאָס בוך פֿון מיין לעבן 2, בואנוס אייִקס/ניו-יורק.
וואַנווילד מ. 1908: וועגן ייִדיש, וארשה.
וויכערט מיכאל 1960: זכרונות: גאַליציע, ווין, בערלין 1890-1918, תל-אביב.
ווימנרין מאַקס 1973: געשיכטע פֿון דער ייִדישער שפראַך 1, באַגריפֿן, פֿאַקטן, מעטאָדן, ייוואָ, ניו-יורק.
ורסס שמואל 1996: זעידת צ'רנוביץ בראי העיתונות העברית, מלשון אל לשון, ירושלים, 487-453.
טורניאָנסקי חוה 1965: די גילגולים פֿון י. ל. פרצעס מאַניש', די גאַלדענע קייט 52, תל-אביב, 224-205.
טעאַטער-וועלט תרס"ט: טעאַטער-וועלט, איללוסטרירטעס וואַכענבלאַט פֿאַר טעאַטער, ליטעראַטור, קונסט, וויסענשאַפֿט און פֿערוועלונג, פֿון ה. עפּפּעלבערג, וארשה.
ליטעראַרישע מאַנאַטסשריפֿטן 1908: ליטעראַרישע מאַנאַטסשריפֿטן, פֿרייע ביהנע פֿאַר ליטעראַטור און קונסט, רעדאַגירט פֿון ש. גאַרעליק, א. וויטער, ש. ניגער, וילנה.
נאַווערשטערן אַברהם 1971: 'שלום-עליכם און זיין שטעלונג צו דער שפראַכן-פֿראַגע', די גאַלדענע קייט 74, תל-אביב, 188-164.
עש"ק 1931: די ערשטע ייִדישע שפראַך-קאַנפֿערענץ: באַריכטן, דאָקומענטן און אָפּקלאַנגען פֿון דער טשערנאַוויצער קאַנפֿערענץ 1908, ייוואָ, וילנה.
פילובסקי אריה לייב 1980: ייִדיש וספרותה בארץ-ישראל 1907-1948, דיסרטאציה, האוניברסיטה העברית בירושלים.
פינסקי דוד 1948: 'געבורט פֿון דער טשערנאַוויצער קאַנפֿערענץ', אַ בלעטל זכרונות, די צוקונפֿט, ספטמבר 1948, 501-498.

- פרומקין אסתר 1908: 'די ערשטע יידישע שפראך קאָנפֿערענץ', די נײַע צײַט 4, זאַמלבוך, וילנא, 89-104.
- פרץ יצחק לייבוש 1888: 'מאָניש', די יודישע פֿאַלקסביבליאָטהעק, אַ בוך פֿיר ליטעראַטור, קריטיק און וויסענשאַפֿט (עורך ומו"ל: שלום-עליכם), קייב, 155.
- 1891: 'בילדונג' (מאמר פתיחה לכרך הראשון של הקובץ הספרותי 'די אידישע ביבליאָטעק'), כאן: מתוך אַלע ווערק 16, בואנוס איירס, 87-88.
- 1947: אַלע ווערק 1, לידער און פּאָעמען, ניו־יורק.
- קאַצענעלסאָן־נאַכומאָוו צפורה 1948: יצחק קאַצענעלסאָן — זײַן לעבן און שאַפֿן, בואנוס איירס.
- קליינמאַן משה תרס"ט: אונזער נאַציאָנאַל־שפראַך, אודסה.
- רייזען זלמן 1914: לעקסיקאָן פֿון דער יודישער ליטעראַטור און פּרעסע, רעד' ש. ניגער, וארשה.
- 1927: לעקסיקאָן פֿון דער יודישער ליטעראַטור, פּרעסע און פֿילאָלאָגיע 2, וילנא.
- 1933: 'יידישיסטן פֿאַר טשערנאָוויץ', יידישע ליטעראַטור און יידישע שפראַך, ערך שמואל ראָזשאַנסקי, בואנוס איירס, 22-41. (המאמר פורסם בעיתון היומי 'טאָג' בוילנא).
- שיינטוך יחיאל תש"ן: יצחק קצנלסון — כתבים שניצלו מגיטו וארשה וממחנה ויטל, ירושלים.
- שמרוק חנא 1966: 'תרבות יהודית בברית־המועצות', גשר 2-3 (47-48), 58-80.
- שמערוק חנא 1971: פּרצעס יאַוש־וויזיע, אינטערפּרעטאַציע פֿון י. ל. פּרצעס 'במ נאַכט אויפֿן אַלטן מאַרק' און קריטישע אויסגאַבע פֿון דער דראַמע, יוואָ, ניו־יורק.
- 1981: 'שלום-עליכם', לעקסיקאָן פֿון דער נײַער יודישער ליטעראַטור 8, ניו־יורק, 677-706.
- Goldsmith Emanuel S. 1976: *Architects of Yiddishism at the Beginning of the Twentieth Century*, A Study in Jewish Cultural History, London.
- Fishman Joshua A. 1981: *Never Say Die! A Thousand Years of Yiddish in Jewish Life and Letters*, Paris – New York – The Hague.

א.

אף כי לא קל לדבר על הסתלקותו הבלתי צפויה של חיים גראדה, באשר הפרפור המסוכן בלי הרף של ליבו החולה עשוי היה לעצור את השעון כל יום, כל שעה וכל רגע — הרי הידיעה על פטירתו פרצה לפתע והיה בה כדי להחריד. הדבר הוחש מיד במאמרי ההספד הראשונים, שהיו מבחינה אינפורמטיבית צנומים ודלים, ומבחינת ההערכה — קצרים ודחוסים, כמאמר דבר הקינה: הוי, מה היָה לָנו!

אך פסקי הערכה ממש, על כלליהם ופרטיהם, עוד בוא יבואו. מה שניתן לומר בינתיים, בדברי הספד חפוזים, זהו נסיון לומר דברים, הרחוקים עדיין מן המאמץ להתמודד עם ההיקף הגדול של היוצר השופע כמעין המתגבר, שיצירתו כבר פרושה על פני כרכים רבים, כרך כרך והעולמות שלו. אפשר שקרוב יותר וקל להצביע ולרמוז אל הדמות התוססת של האיש, כפי שהוא נקלט באוזניו של בן-שיח שלו במשך שעות על גבי שעות.

בראש וראשונה — הערה: הוא לא היה שייך ואף לא התיימר להיות שייך אל בעלי הממד הקל. הוא היה מקיים את הכלל — ועל־פי דרכו הטבעית ומידות המוסר שלו הוא חייב היה לקיים את הכלל: לומר את מה שמעיק על ליבו, ללא חשבונות צדדיים. הוא לא רצה למהול בדבריו לא את אהבותיו הגדולות והקטנות ולא את שנאותיו הגדולות והקטנות. ומי שהקשיב לו ברב-קשב, ולא השמיט אפילו מילה, לא יכול היה שלא לגלות, שה'בעל־פה' שלו אינו אלא תשתית למעשה־האמנות שלו בכתב. ואין אני יודע מפני מה וכיצד זכיתי למידת האמון מצידו, עד כי כל פגישותינו, בירושלים כבני־יורק, שנמשכו לא פעם שעות אחרי חצות, נתמלאו במונולוגים שלו, שבלעדיהם בוודאי לא הייתי יכול לרדת לעומקם של שיריו, של הפואמות שלו, של הרומאנים והנובלות, שמשום מה נרמה לי שאני מבין בהם את האמור ואת המרומז.

ידוע ידעתי, שאוזני לא היו היחידות לשמוע את דבריו של גראדה, וכרגיל מדובר כאן בעצם בשיח היוצר עם עצמו. ובמידה שהיצר נמהל ביצירה — עוד לפני שהתגבש בה, אם אמנם התגבש בה — ובאורצל של דבריו הקולחים, נפתחו לִפְנֵי, ולפעמים אף נפערו לפני, דלתות ופשפשים אל הבנה חדה יותר ומדויקת של יצירותיו — ואני סבור עתה, שיש לי זכות להביע דבר דבור על אופניו ופרטיו. אך לעת־עתה אסתפק בהערות מספר, בבחינת קווי־מיתאר.

* מסתו זו של דב סדן התפרסמה בעקבות הידיעה על מותו של המשורר והמספר בכתב־העת די גאָלדענע קייט 108, תל־אביב, 1982, 5-11. להלן כונסה המסה בקובץ אין און אָרום ייִדישוואַרג, שראה אור בהוצאת עם עובד, תל־אביב, 1984, 76-85. רצוננו להפנות את תשומת לב קוראינו למסה אחרת של דב סדן על חיים גראדה ואמנות היצירה שלו, שנכתבה בעברית וכונסה בכרך השני של אבני מפתח, כרך ב, 1970: 'מספּרָה של וילנה — על חיים גראדה', עמ' 244-246.

ב.

אמרתי: יצירות, ופירוש הדבר, כידוע, שני סוגים המשלימים, כביכול, זה את זה — שירה ופרוזה — ומה שהשירה לא הספיקה לומר, הפרוזה תמלא אחריה. וכך נסתבר גם סדר היצירה: תחילה פרצה השירה ורק בעקבותיה באה הפרוזה. אלא שלהלן חזרה השירה, כאילו אמרה: "אַלְכָה וְאַשׁוּבָה אֶל אִישֵי הָרָאוֹן" (הושע ב 9) ואולי אף עם השלמת סוף הפסוק: "כִּי טוֹב לִי אֲזוּ מִמָּוֶתָהּ" (שם). ואני אומר: אפשר שאחר המחזור המחודש של שירה יבוא לא רק מחזור חדש של פרוזה, אלא חדש ומחודש.

בתנועה בין השירה לבין הפרוזה ביצירתו של יוצר אחד כבר עסקו כהנה וכהנה. על פי רוב לא מדובר בשתי חטיבות שוות במעלה, באיכות וביחס של אחת אל השנייה. במקרה דנן נעוץ עיקר הבעיה לא בשוני שבאפשרויות הטעונות בכל אחד מן הז'אנרים האלה, אלא בשאלת היסוד, שעליהם להציג ושיש לאל ידם לפתור.

ונדמה שעיקר הבעיה הוא: החלום ושברו, בכוחה של האמנות לגבור על המתח או אף על הסתירה בין פאתוס לאֶתוס. פאתוס — הכוונה גם למשמעות היסודית שלו: הסבל היולד את הזעקה, וגם למשמעות המקובלת שלו: הבעה בנעימה רמה. ואילו אתוס — הן במשמעות היסודית שלו, היינו תורת-המוסר, שהיא ממהות הבורא, והן במשמעות המקובלת, היינו תורת-המידות, המחייבת את הנברא.

המתח בין הפאתוס והאתוס והצורך לאזן אותם מכוח אמנות המספר או דמיון המשורר — קיימים במורשת הישנה שלנו ואילו האיזון ביניהם הוא בבחינת קניין חדש. וכדי לקצר הריני מרשה לעצמי לומר: הניגוד מוצאו מווילנה הישנה (אֶלְט־ווילנע) ואילו האשליה או האמונה באפשרות של איזון נובעות מווילנה הצעירה (יונג־ווילנע). אך ככל שהגדרתנו זו קצרה ומצומצמת, נדמה לי שיש בה מפתח להבנת ייחודו של היוצר שלנו.

הוא בוודאי שייך לוילנה הצעירה ואף לחבורת 'יונג־ווילנע', כלומר לשכבת היהודים המודרנית מבחינה חברתית, שעיצבה את דמותה באותה עיר־ואס־בישראל, בעיקר בין שתי מלחמות העולם. אך הוא שייך גם לקבוצת היוצרים, שהתגבשו כייחידים ומיוחדים לפי טבעם וכשרונם, במידה שהדבר ניתן אל נוכח הגורל המזוויע, שהשמיד את רובם, כאשר ספורים מהם שרדו בחיים בדרך נס או מקרה. אך חיים גראדה — אף כי הוא שייך לוילנה הצעירה — בשתי דמויותיה, בדמות הכלל ובדמות החבורה, על יסודותיהן הריאליות והפיקטיביות, על ה'כנים' שבהם ועל ה'לאוים' המתחייבים מהן — בתוך־תוכו הרי הוא שייך לוילנה הישנה, לירושלים־דליטא, ודווקא בנוסח הלמדני וה'מתנגדי' שלה, עוד לפני שהיא באה במגע עם פירותיה המאוחרים, החל מפרחי צפון וכלה בוויילנער טאָג. והרי המאכלת, שהורמה בימי ועידת צ'רנוביץ (1908) ועד הקמת הייזא בוילנה (1925), חתכה באיבחה אחת חדה והניחה מצידה האחד את לשון־הקודש ויצירות האתמול והשלשום שלה ומצידה השני — את יידיש בלבד, ביצירת היום, המחיר והמחרתיים שלה.

ג.

נדמה לי, שלכלל הזה היו נאמנים כמעט כל חברי הקבוצה. אני אומר 'כמעט', כדי לא להשפית, שלאותה הקבוצה היה שייך, שייכות לא כל-כך אורגאנית, ובכל זאת שייכות אירגונית, אברהם-יהושוע העשל. חזיון הדו-לשוניות, שהיה דווקא טבעי בתחומה של ירושלים-דליטא, הוא כאילו התפוגג ונעלם, היה כלא היה. ואם הדברים היו אמורים על רוב חברי החבורה של 'יונג-ווילנע', הרי טעיתי לחשוב, שהבולטים ביניהם מלכתחילה, אלה שמפני ייחוסם, חינוכם והשכלתם בעצם היו מועמדים להעלות יצירתיות דו-לשונית — כוונתי לחיים גראדה עליו השלום ואברהם סוצקבר ייבדל לחיים ארוכים. אלא שהם לא עלו על מסלול זה. ואין זה מקרה, אף אינני רוצה להקל על עצמי ולומר: גראדה — מפני שהוא לא הלך לירושלים, גם אינני יכול להקל על עצמי ולומר: סוצקבר — אף על פי שהלך לירושלים.

והרי זו בעיה קשה לגבי שניהם. ולא רק הדורות הקרובים, אלא גם הדורות הבאים, הרחוקים, יתחבטו עדיין בשאלה 'מאי קא משמע לן?' — וילנאי אחד יושב בתל-אביב, ושירתו חיה ונושמת את כל שלבי ההשמדה שלנו וגם את כל שלבי התחייה, והוא כותב בידיש בלבד, כאילו שכלל לא היו לפניו מנדלי מוכר-ספרים, י. ל. פרץ וחיים נחמן ביאליק; לעומת זאת יושב וילנאי אחר בניו-יורק, ויצירתו מקיפה כל מה שהיה וכיצד היה בוילנה ובסביבותיה, כאילו שכלל לא ישב ולא השתקע ולא נשם בניו-יורק, ודווקא הישיבה, בחורי-הישיבה, לומדיה וראשיה הם הם העורקים הראשיים של הכתוב והמתואר, הוא יוצר את הכול בידיש ורק בידיש, אף על פי שהיה היו מנדלי, פרץ וביאליק, באשר חיים גראדה העלה על נס את האידיאה שלו ואת האידיאל שלו, עד כדי כך, שהוא נהנה כאשר אמרו בהלצה: חיים נחמן גראדה. יתר על כן: הוא כאילו שינן את ההלצה הזאת וחזר עליה.

אינני רוצה לומר, שאין לחלוק על ההשוואה הזאת, שהיא בוודאי צולעת אם מתכוונים לתופעה בכללותה. אך קיימים בפירוש שני אלמנטים אצל ביאליק, שגראדה הוא יורשם, ממשיכם ובונם. הפואמה 'המתמיד' של ביאליק — או כפי שהיא נקראה בנוסחה הראשון שפורסם 'מבני העניים' — מוליכה אל האימרה הארצישראלית הישנה: 'היזהרו בבני עניים שמהם תצא תורה'. כן, משורר-הדלות והמשורר-המתמיד הם הצד השווה, המאפשר את משחק-המילים 'חיים נחמן גראדה', לא כל שכן שהיורש, ההולך בעקבות הראשון, הוסיף בזה תיקון לעומתו והרחיב את היריעה.

ד.

כדי לשער השערה מעין זו, מן הראוי לזכור, כי הדרך שהוליכה פעם מווילנה לווילוז'ין, הוליכה אחר-כך לנובוגרודק ולוואלְקָניק, מקומות בית-חינוכו של חיים גראדה, שהושפע בעיקר לא על-ידי אביו העני, שהיה גם מורה לעברית ונפטר בהניחו את חיים יתום, אלא דווקא על-ידי אימו הענייה, שהיתה טעונה בתמצית תמציתה של יהדות אלמנטארית, זו שעוצבה על-ידי רוח הישיבה ואורחותיה. יעודו קבע כך את גורלו ואת גורל כתיבתו — ובלעדי זאת אין כלל לרדת לטעמם.

גראדה לא היה בחור־הישיבה היחיד בעירו ובסביבותיה, וגם לא בחבורת 'יונג' ווילנע' וסביבתה רבת־הפנים ורבת־הדמויות, כפי שהיא הוצגה ותוארה, אולי אף בהגזמת־מה על־ידי לייזער ראן בפרסומיו (נוסח ווילנע), אלא שהוא היה היחיד שהעלה את הישיבה, בה הוא למד וחי את חייה לדרגה של גרעין מרכזי, אשר סביבו נפרשה ונתגלתה כיריעה אחר יריעה כל תמציתו של הדור. זה היה דווקא בשעה שהדור היה שרוי בלהט של מציאות עמוסת מתח וגדושת בעיות. גראדה תיאר את הבית ואת הרחוב, את ה'קלויז' ואת בית־הכנסת, את החבורה ואת המועדון, את האופי הנדיר ואת הדמות היומיומית הטיפוסית, את נוסח הקבוע והנמשך של הרבים ואת חידושי של היחיד, את המסורת בה דור לדור הביע אומר, ואת הניגודים שעלו מתוך להט החידוש — הווה אומר: האמן פיתח ופרש את כל סבך חיי הדור על פני התחום הגיאוגרפי הצר — מחוז לא גדול של ליטה ורוסיה הלבנה — ומתוך עוצמה ועומק היסטורי, של כל מה שהצטבר במושג ובמונח 'ירולשים דליטא'.

המפגש בין גיאוגרפיה והיסטוריה, המתרחש ביצירתו של גראדה, יוצר רצף צבעים ספרותי־אמנותי הן מפני הנעימה הלירית החופפת עליו מכוח השירה, והן מפני התמונה האפית המצטרפת ועולה מכוחה של הפרוזה. מפגש זה מסתבר כיהודי במהותו, שהוא בבחינת אשליה, כפי שנרמז לעיל, אחת מני רבות שעלו בצילן של מלכויות, משמע: בצל רשויות השלטון של נוכרים. והנה דווקא כאן, באיזור שנחשב כספר, בירכתי מדינת פולין, נשתייפה האשליה והחריפה מפני האפשרות לקיים את הייחוד היהודי המרוכז והמגובש, אם לא לנצח, אז לפחות לאורך ימים, תוך כדי תמורת מעבר מן היהדות המסורתית אל יהדות חילונית, בצורה שעלתה תוססת בדופק חיוני ב'יונג־ווילנע' וסביבתה. הכוונה היא לאלה, שמאקס וויזנרץ ביקש לרכז סביב תנועת־הנוער הצופית־יידישיסטית 'בין' (דבורה), שהיו אחוזים ב'כאן' ואף האמינו בו; וגם לאלה שמיכאל אסטור (צ'רניכוב) ביקש לגייס סביב תנועת־הנוער 'שפאָרבער' (נץ) והפרוגרמה הטריטוריאליסטית שלה; וגם לאלה שקסם להם משה קולבאק כאבן־שואבת המפתה ומושכת אל אור מלכות הכוכב־המחומש, והם ראו פתרון לעצמם בחלום של בריחה אל מעבר לגבול. ומן הראוי להדגיש: הצד השווה בין כל אלה והרומים להם היה בהנחת תשתית, שיסוד־היסודות שעליו יתפתחו וייבנו כל צורות־החיים אינו אלא לשון יידיש.

כיצד מצא את עצמו חיים גראדה בסבך הזה, הן בשנות יצירתו הראשונות בוילנה, והן בשנת המשכה הממשי והמדומה בברית־המועצות, ששם הוא נדד והתרוצץ ממקום למקום עד שובו לפולין — כל זה שייך לביוגרפיה שלו, שלא נכתבה עדיין, ואין היא הביוגרפיה של הדור, שגם היא מצפה למחבריה. אך דבר אחד מתברר, שממש מן הראשית ואף להלן בהמשך הוא היה כבוש על־ידי idee maitresse (רעיון מְנָחָה), ועל כך מעידות היצירות שהוא פרסם עוד לפני המלחמה בוילנה ובניו־יורק. מה הוא עשה בזה בימי נדודיו — זו קושיה לעצמה, שאגב כלל אינה נזכרת בלקסיקון החדש של ספרות יידיש (לעקסיקאָן פֿון דער נײַער ייִדישער ליטעראַטור, כרך 2, ניו־יורק, 1958, 335–338. הערך נכתב בידי זיננוול דיאמאָנט).

אך ניתן ללמוד משהו מן העובדה, שהוא לא דילג על התקופה הזאת, ואף פרסם בהמשכים את הרומאן שלו (בעצם רומאן־מפתח) פֶּון אונטער דער ערד (מתחת לאדמה), שהוא מבחינה תימאטית יוצא מן הכלל ביצירתו. ואין לתרץ עובדה זו אלא בכורח הפנימי לא לדלג על התקופה הזאת.

ה.

על כל פנים אין כלל ספק, שניתן לדבר כאן על המשך, על אחרי־בראשית. ואילו ה'בראשית' היא המשך ל'המתמיד' וממילא גם ל'מבני העניים'. ויש לזכור ש'המתמיד' מורכב משני חלקים, שאינם משלימים זה את זה אלא דווקא סותרים זה את זה. בחור־הישיבה, שהוא בהתחלה גיבור הופך בסוף לקורבן — וחוקרי ספרות כבר התעכבו על עניין זה (ראה את ניגוד הדעות בין פישל לאחובר ואברהם פרנס בכנסת). סיום הפואמה הרי אומר:

מֵה־צְחִיזָה הַחֲלָקָה וּמֵה־מְקַלְלָה,
אם פְּרוּדוֹת כָּאֵלֶּה תִּעֲבֹשְׁנָה בְּתוֹכָהּ!

ומאחר שהיה לא רק המשך, אלא גם פריחה של הישיבה, נשאלת השאלה מה חשב על כך בחור־הישיבה הטיפוסי. והנה נזדמן לי לשמוע לפני שנים תשובה ברורה. כאשר העילוי ברוב התחומים של חכמת־ישראל שרגא אברמסון קיבל את פרס ביאליק, הוא סיפר, שכאשר הוא התכוון בימי נעוריו ללמוד כאן בישיבה, הוא הרבה כיצר יִפְגֹּשׂ עם חיים נחמן ביאליק ויספר לו, שעולמו של 'המתמיד' חי וקיים ומרחף, ושסיום הפואמה הוא, ברוך השם, בבחינת טעות. התורה פורחת וכך גם לומדיה. אבל כאשר הוא הגיע לכאן, ביאליק כבר לא היה; והוא סיפר דברים אלה בבית־ביאליק, מקום בו מעניקים את הפרס הנושא את שמו. כן, שרגא אברמסון, שהוא פרופסור לתלמוד באוניברסיטה העברית בירושלים, והוא גם חכם מופלג בכל התקופות, מימי ספרות הגאונים ועד אוצרות הפולקלור ושירי־העם בימינו, הוא חבר קרוב של חיים גראדה (והוא גם מתואר בספרו בשם פִּישַׁעֲלֵעַ). ואילו עדותו בבית־ביאליק נתאשרה גם מפי המשורר, הן בפואמה שלו על ביאליק (שנכתבה בברית־המועצות) והן בהרצאתו עליו, שהוא נשא בירושלים ובניו־יורק. יתר על כן, בין חוקרי ביאליק נשאלו שתי קושיות. הראשונה: במה הוא זכה לגדולה כזאת? — והשנייה: מי הוא זה, בעצם, שהיה המתמיד?

על השאלה הראשונה השיב ר' אליעזר־מאיר ליפשיץ: כתר התורה התגולל באבק; הדור הצעיר לא נמשך אליה, והיא גם לא זרמה בישיבות, והנה הגיע נער בעל ראש של גאון ולב של גאון, התכופף והרים את הכתר, ניקה אותו, צחצח אותו והחזירו אל תפארתו הראשונה. ואמנם אפשר שליפשיץ למד את הדבר מעצמו.

על השאלה השנייה השיב צבי וויסלאבסקי. הוא הצביע על העובדה, שהמתמיד של ביאליק אינו הטיפוס הרווח של בחור־ישיבה, של למדן, מאלה שהעלו מזה דורי־דורות את מְכַסֵּת העילויים. באשר אלה פרצו יצאו אל הגימנאסיות ואל האוניברסיטאות. וזה טיפוס אחר, שמוצאו מבתים עניים, בדרך־כלל מפרברים ומכפרים, שהופיעו כיורשי התורה, לאחר שהתלבטו רבות כדי לנצח את הראש

ואת הלב ולהיכנע לעולה של התורה. ואמנם ידוע לנו מפי וויסלאבסקי גופא, שהוא למד מעצמו, נאלץ להתחבט ולהיאבק עם עצמו, כדי לעמוד בתחרות לעומת חבריו המיוחסים מחוגי הלומדים, שקיבלו את עניין התורה כירושה מבית-אבא. וכך גם מסתבר מפני מה שם השיר 'המתמיד' היה בנוסחו הראשון 'מבני העניים'.

1.

ועתה לעניין התיקון. מי שרק הציץ לגירסאות 'המתמיד' של ביאליק, בין אם מדובר בנוסחים שהופיעו בדפוס, ובין אם מדובר בנוסחים שנשארו בכתב-יד (ויצאו לאור על-ידי שמואל טראטנר, זיוה שמיר ורות שיינפלד עם מבוא של דן מירון, תשל"ח), יודע היטב, שביאליק התכוון לכתחילה לפואמה שונה מזו הידועה לכול, המקיפה שש שנות לימוד. כוונתו היתה לעצב ששים שנות חיים — של המתמיד ההופך לראש-ישיבה — ומה שחסר אצל ביאליק נמצא אצל גראדה. זהו מחזור חיים שלם, מן התלמיד ועד ראש-הישיבה, ודמותו של חזון אי"ש (אברהם ישעיהו קרליץ, 1878–1953, גדול בתורה ופוסק) — הן בפרוזה והן בשירה, העשוי להעיד כמאה עדים, שמה שראשון ביקש לעשות — השני קיים למעשה. ואין זה מקרה יחיד בתולדות הספרות: הנה חלם גתה להעלות רומאן על דמותו של יוסף, ומספר דורות אחריו קם תומאס מאן וחיבר את הרומאן שלו יוסף ואחיו ופתר את החלום. גם יל"ג החל לכתוב פואמה על מתי מדבר, ולא עלה בידו — בא ביאליק בעקבותיו, ואף הסתמך על השורות שיל"ג חיבר ויצר את הפואמה, שאין דוגמתה בספרותנו, גם לא בספרות העולם.

2.

ואמנם, השייכות והסמיכות לביאליק מוגבלות, ואינן עוברות את סף 'המתמיד', 'שירתי', 'אלמנות' — והיה זה מוגזם לרצות לעבור סף זה. אך ביאליק היה מעין מגדלור לגראדה — במובן הכללי. הוא היה לעינינו מעין דגם המופת, והוא שאף להגיע ולעלות אל רמתו. ומי שרוצה מאוד, יכול לומר — ואמנם יש אומרים — שהוא חיפש את המעלה הזאת מפני חסרונו: הוא היה רחוק מן המהלך המודרני והמודרניזם בספרות ודקדוקיו, ושומה עליו לפלס את דרכו לאורו של מופת קלאסי, מן העבר.

ובזה היתה נעוצה גדולתו של ביאליק. מיכאל גרשנזון שאל את ביאליק בשיחה, לאחר שהמשורר עשה עליו רושם בלתי רגיל: מיהו, לדעתך, כיום גדול המשוררים הרוסיים? ביאליק הרהר כמה דקות והשיב: "היום? עדיין פושקין". גראדה בוודאי היה עונה "ביאליק", לו היה נשאל מי, לדעתו, גדול המשוררים שלנו. הצד השווה בין שניהם, שהן ביאליק והן חיים גראדה היו סבורים, שעליהם ללכת בעקבות מופת קלאסי. והם אמנם לא חששו, מפני שאין הם מעודכנים בזמנם וחידושי. אם אמנם גראדה יזכה כפי שביאליק זכה — זו שאלה קשה, שניתן יהיה להשיב עליה מקץ שנים, כאשר תשוב ותתעורר ההבנה ואף הצורך להיענות לקו יצירה גדול וקלאסי.

(נכתב בתשמ"ב)

תרגם מיידיש: שלום לוריא

פניני משוררים

קסם הכיסוי

שירת דוד הופשטיין (1889–1952), מגדולי האמנים בתור הזהב של תרבות יידיש בברית-המועצות, היא מיוחדת במינה בהיקפה ובעומקה ומדהימה בעוצמתה של הנעימה הלירית המתנגנת ממנה ובה. אין ספק, שעוד יבואו חוקרי שירה ואוהביה, שיגלו את מכמניה ויסירו את אבק הנשייה המאיים לכסות את הפנינים היקרות של תרבותנו.

השיר 'שנייען' (שלגים) פורסם בקובץ השירים וואַלגער־שטיינער (אַבְנֵי גֶלֶל), שראה אור בכארקוב, ב־1922, בעמ' 51–52. השיר פורסם מחדש בקובץ לידער און פּאָעמעס (שירים ופואמות), כרך ראשון, שראה אור בתל־אביב, ב־1977, בעמ' 153. השיר תורגם לעברית בידי משה בסוק ונכלל בקובץ התרגומים של שירי דוד הופשטיין זְפָרוֹן דְּמֵי הַבְּאֵתִי, תל־אביב, 1984, בעמ' 61.

כאן הרינו מביאים תרגום חדש של השיר, המוקדש בידידות והוקרה לְלוֹיָהּ הופשטיין, בתו של המשורר.

והרי השיר כלשונו ותרגומו:

שנייען

געדיכטער, געדיכטער פֿאַלט שנייען
אמלט גיכער פֿאַרדעקן
די שמוציקע פֿלעקן
פֿון בלוטיקע ווייען
מיט דעקן פֿון טויט...

אמלט שנייען, אַלצדינג צו פֿאַרגלייכן,
אמלט אַלץ צו פֿאַרבמטן;
די בלמענע ווייטן,
די וויסטיקע שליאַכן
פֿאַרחושכט פֿון קויט...

און איידער דער מענטש וועט דערוועגן
זיך דורכשניידן ברודיקע וועגן
אין לויטערן שויס...

פֶּאַרבלענדט אים מיט לויטערער ריינקייט,
פֶּאַרבלענדט אים מיט אייביקער שיינקייט
און לויטערט אים אויס...

געדריכטער, געדיכטער פֶּאַלט שנייען,
פֶּאַרדעקט שוין דעם ערדישן קויט...
אויף קאַלטע און שנייקע דעקן.
צו הייס זינען מענטשלעכע ווייען,
צו רויט — זינע בלוטיקע פֶּלעקן,
צו רויט! ...

שְׁלָגִים

התְּלַקְטוּ, התְּלַכְדוּ פֶּתִיתִי שְׁלָג נְהִיר,
מְהֵרָה לְהִסְתִּיר
בְּתַמִּי בּוֹץ מְזֵהָם
שֶׁל פְּצָעִים סְפוּגֵי דָם —
לְכִסּוֹת דְּבַר מוֹתוֹ שֶׁל הַחַי...

מְהֵרָה נָא שְׁלָגִים הֶעֱקַב לְיִשְׂרָאֵל,
לְשָׁנוֹת חֵישׁ מְהֵרָה
שָׁמַי עוֹפְרֵת דְּמוּמִים,
מְשַׁעוֹלִים שׁוּמְמִים,
שֶׁחֲשָׁכוּ מִלְּכֻלּוֹךְ וּמְדוּוֹי...

עוֹד לְפָנַי שְׁאֵדָם מֵעַז אוֹ יָכוֹל
לְפַלֵּס לְעֲצָמוֹ שֶׁם בְּרָפֶשׁ מְשַׁעוֹל
אַל הַחֵיק הַטְּהוֹר וְהַחַי...

סְנֹרוֹ לוֹ בְּזֹהַר בְּלִי כְּתָם וְסֹחֵי,
סְנֹרוֹ לוֹ בִּיפֵי הַזֶּךְ הַנִּצְחָה,
הַמְטָהָר וּמְזַכֵּךְ עַד בְּלִי דִי...

התְּלַקְטוּ, התְּלַכְדוּ פֶּתִיתִי שְׁלָג צָחוֹר,
מְהֵרָה לְכִסּוֹת אֶת הַבּוֹץ הָאֶפּוֹר
בְּמַרְקָד הַלְּבָן שֶׁל הַכְּפוּרוֹ
כִּי חַמִּים-לוֹהֵטִים יִסּוּרֵי הָאֵדָם,
אֲדָמִים מְשַׁנֵּי הַכְּתָמִים מִן הַדָּם,
אֲדָמִים, אֲדָמִים הֵם מְדִי!...

תרגום מיידיש: שלום לוריא

לכאורה – נוף מעורר הרהורים. חורף מצטייר בפתיתי שלג צחורים ונוסף אווירה של צינת בוקר. הדובר בשיר שרוי – כך נדמה – אי שם בחוץ: מן הצד, מגבוה, מבעד לחלון... הוא אינו מעורב כביכול, והפנייה אל השלגים היא ריטורית גרידא, מעין תחבולה של משורר למשוך את תשומת הלב באמצעות הזרה.

הקולות הרכים באמפיבראך מתנגן מבקשים כאילו להנעים למתנמנם.¹ עם קריאת השיר מתפוגגת האידיליה המדומה, והקולות הרכים דווקא מבליטים ביתר שאת את הניגוד בין המציאות לבין הכיסוי, בין הייסורים לבין הזוהר, בין הזוהמה לטוהר הזך, בין הכיעור ליופי, בין השלג הלבן לדם האדום.

התבוננות חוזרת עשויה לגלות, שהשיר ערוך בתבנית של מסגרת, אשר בה חובקים שני הבתים הראשונים והבית האחרון (החמישי) שני בתים בליבו של השיר (השלישי והרביעי), השונים מהם בצורתם ובתוכנם.

שלמותו של השיר הזורמת מפי הדובר בנאום הפנייה שלו אל השלגים מבליטה את ייחודם של שני הבתים החבוקים במספר קווים עדינים.

לא קשה לזהות את החרוזה המסיימת את השורות האחרונות של כל בית, המשחילה כחוט שני את פרטי הדברים, הטעונים בציוריות מטאפורית עשירה. אלא שיש גם הבדל דק בין סיומי שני הבתים הראשונים והבית האחרון, לאמור: טויט, קויט, רויט (מוות, זוהמה, אדום), לבין סיומי שני הבתים החבוקים, שחרוזתם חורגת מן הנ"ל רק באות אחת, לאמור: לויטערן שויס, לויטערט אים אויס (החיק הטוהר, המטהר).

מבלי להתפלפל על משמעות אותיות וקולות ניתן מיד להבחין בהבדל המבליט את עיקרו של השיר: היחס בין המציאות האלימה, האכזרית והמזוהמת לבין קסם הכיסוי המבוקש כתחינה מלב דווי.²

יתר על כן: הבתים החבוקים ערוכים מבחינת העיצוב הגראפי על שלוש שורות. מיקומם בליבו של השיר עשוי להבליט את משקלם האיכותי המיוחס על אף כמותם הזעומה, או אולי דווקא הודות לה ולמסר הגבישי העז שלהם.

הבתים החבוקים זועקים את ייסורי המציאות, שסימניה זוהמה, דם, חושך, לכלוך ומוות. השלגים מתבקשים לכסות מציאות זו ולסנוור בזוהרם ויופיים את האדם הממשיך במאמציו לרמוס את קסם הכיסוי וטוהרו, לפלס לו שוב משעול ולהכפיש ברפש את החיק הטוהר והחי.

אפשר לומר, שמבנה השיר מגלה בדקויותיו את הניגוד בין המציאות לבין כיסוייה, כאשר הדובר בפירוש אינו רואה בכיסוי הסחת לב ועין מן האמת, אלא אולי דווקא את האפשרות האחרת החלומית והקסומה, את היופי הנצחי והטהור, הקיים בכיסוי הסמך, בעוצמתם הפנימית של מעשי האמנות.

1 התרגום לעברית סטה מן האמפיבראך אל האנפסט, מפני טיב הנעימה של העברית, השונה מנעימת המקור.

2 מן הראוי להעיר, שההבדלים הדקים בנעימה אינם נמסרים בתרגום, ועל כן גם נוצרת בו תמונה קולית שונה. אך ענייננו בשיר ולא בתרגומו ומגבלותיו.

הפנייה אל השלגים לסנוור את האדם בזהר טהור וזך אמור להפעיל עליו את קסם הכיסוי כעין מפתח אל סינתיזה גואלת...
אלא שזה לא אמור בשיר. האדם המתייסר ומדמם אינו חדל לרמוס את השלגים, שהם לגביו מטרד...
והשיר מחזיר את הקורא מבלי משים אל הדובר: היכן הוא מצוי? במסלול הייסורים? ביצירת קסם הכיסוי? כנראה – בשניהם.
חמש שנים אחרי נצחונה של מהפכת אוקטובר העלה משורר יהודי בעוצמה ובאומץ שיר לירי מופלא מעין זה; שיר שלא המם בקול הטנבורים, אך רמז בעושר ציוריו ורמזיו המטאפוריים אל מאווייו של אדם בדור של מלחמות ומהפכות.

אַבְרָהָם סוּצְקֶבֶר: מְלִים בְּדֶרֶךְ הָאִימּוֹת

השיר איך לייג אליין זיך די ווערטער (אני מניח לעצמי מילים) נכתב בנובמבר 1965 ופורסם לראשונה לכבודו של שלמה ביקל ב־1976, בניו־יורק (שלמה ביקל יובל־בוך: עטרת שלמה, עמ' 58). מקץ שנה כונס השיר בקובץ שיריו של אברהם סוצקבר פֿירקאַנטיקע אותיות און מופֿתים (אותיות מרובעות ומופתים), תל־אביב, 1968, בעמ' 18.

השיר קטן ושרוי כנחבא ביצירתו השופעת של רב־אמן, המפליא את קוראיו ואוהביו לבקרים בחידושיו המדהימים ביחודם. ולא עוד אלא מצאנו שזו פנינה אמיתית ומן הראוי להקדיש לה תשומת לב.
והרי השיר במקורו ובתרגומו:

(פֿאַר שלמה ביקל צו זיין יובל)

איך לייג אליין זיך ווערטער אויפֿן וועג צו זיך אליין,
באַזיגן מײַנע פֿרײַנד איז דאָך ניט נייטיק.
ס'באַגלייט מיך ס'פֿנים פֿון דער צײַט: אַ זעג מיט רויטע ציין,
אַ ווייטיק וואָס איז אויסטערליש דעם ווייטיק.

איינמאָליקע אַנטפלעקעניש: דם און ים און יאַמב,
פֿון־זיך־באַשאַפֿענע, אומהיימלעך וואָרע.
מײַן אייגן וואָרט איז מיר צו מאָל אַ שונא צי אַ דאַמב,
נאָר אויסער אים וועט קיינער מיר ניט מאַכן קיין אזכרה.

איך לייג אליין זיך ווערטער אויפֿן אימהדיקן וועג
און פֿאַל, און דעק זיי צו מיט מײַנע טרערן,
אַז אונטערזעגן זאָל ניט קענען קיין מאָל זיי די זעג,
און זייער זיין זאָל אַלעמען געהערן.

נאָוועמבער, 1965

(לשלמה ביקל בשנת יובלו)

אני מניח לעצמי מלים בנתיב אל דמיוני,
הרי אין צורך לנצח רע או קרוב.
ומתלויים לי פני-הזמן: משור שני-שני,
מכאוב מוחש בארץ משנה אפלו למכאוב.

גלוי חדפעמי של דם וים ויאמב,
שמעצמם-נוצרו: אמתים ומוזרים.
דברי שלי נראה לי לפעמים אויב וקם,
אך מלכדו הרי שום איש לא יזפירני בדברים.

אני מניח לעצמי מלים בדרך האימות,
בורע וקורס ומכסה אותן בדמעותי,
שלא יוכל עוד המשור לגדע ולכרות
את קיומם — הם שייכים לכל קוראי.

נובמבר 1965

תרגם מיידיש: שלום לוריא

השיר מבליט נעימה אישית ומבקש לקבוע יחס בין ה'אני' ושירתו, בין ה'אני'
וזולתו (מפנע פרינדר, קיינער ניט, אלעמען — ידידי, איש לא, לפל) ובין ה'אני'
וזמנו.

לכתחילה נדמה, שהדברים ערוכים במעגל אגוצנטרי — ממש עם השמעת
השורה הראשונה (במקור מדובר 'בדרך אל עצמי', התרגום, כדרכו, סוטה ואומר
— למען תאם החרוז... — 'בנתיב אל דמיוני'). אלא שזו במידה רבה התעיה.
הצירופים הם רובם ככולם מטאפוריים — והדרך אל עצמי אינה פחות מטאפורית
מסלילתה באריחי מילים.

כל מילה טובה ושקולה — והפראדוקס המוזר מסתבר בסופו של השיר, ביחס
בין השורה הראשונה שלו לשורה האחרונה. לאמור: הדרך אל עצמי היא הדרך
אל פולם; המשורר יודע אל נכון שההפנמה אל עצמו, האמיתית, רק היא תהיה
מסוגלת להעלות את דבריו (המילים!), שעצם קיומם הופך לנכס צאן ברזל של כל
קוראיו, ללא שום הגבלה של זמן וללא פחד להיפגע משינוי.

יתר על כן — אם ידוע לנו, כי עוד מימי נעוריו בירושלים-דליטא נפעם המשורר
מן השפע של לשון וצליל, שגאו ממנו ובו כמעין המתגבר — הרי זה נשמע כמוזר,
שעליו לחתור אל נבכי דמיונו, לסלול דרך במילים, או בדיבור פשוט — לבחור,
למיין, לסנן, לגבש, לגלות את עצמו ומהותו.

בסיטואציה הזאת בבית-היוצר אין מקום לתחרות, להתמודדות ולהתעצמות.
כל ההווי במפלס היצרי הופך למיותר. וכל המשוררים זולתו ממילא הופכים
לידידיו. במסלול אל עצמו אין הוא נתקל בהם. והם נבלעים בין שני הסוגים
הנותרים: השוכחים והמשייכים, העתידים לא להזכירו בדברים ואלה שיקראו את
דברי המשורר ויתעוררו לחוש שדבריו שייכים גם להם.

השיר בנוי כתבנית מסגרת: שני הבתים החיצוניים (הראשון והשלישי) חובקים את הבית התיכון, שהוא ליבו וגרעינו של השיר.

הבתים החובקים ערוכים בהקבלה קפרנית, המבליטה בסטיותיה נושאים אחדים. ההקבלה בין השורות הראשונות מעוררת מיד את הדעת אל היחס בין 'הדרך אל עצמי' (אויפן וועג צו זיך אליין) לבין 'דרך האימות' (אויפן אימהדיקן וועג). דרך האימות מתקשרת אסוציאטיבית אל ימי המלחמה, הגיטו, היער, השואה... אך נדמה, שמשורר דייקן וקפרן כאברהם סוצקבר לא ישזור כאן ברמז מטאפורי את האירועים שאמנם קרו. ההקבלה עשויה ללמד שדרך האימות, שהיא 'הדרך אל עצמי', חותרת אל המעמקים החבויים, ומסתכנת במודע להגיע אל מפתן הבלימה (אני מתכוון למסלולו של בן-עזאי בשירו של ביאליק 'הציץ ומת'), אל הבלתי ידוע הקיים במעמקי התודעה. האסוציאציה אל ימי המלחמה והגיטו אינה מתפוגגת, אך היא מכוונת יותר למה שנתנחשל בסערת האימות בפנים. עד כאן. ההקבלה בין השורה השנייה בבית הראשון לבין השורה השנייה בבית האחרון רומזת אל הריגוש המתחייב מיצירת המילים.

השורה השלישית מעלה את המשורר. אף כאן קיימת אפשרות שמרובר ב'פני הזמן' וסימנם הסמלי — המכשיר הכורת וטורף. ואף כאן נדמה לי, שהנושא קרוב יותר לעיקרו של השיר — ליצירה באמצעות מילים. אברהם סוצקבר קלט את לשונו על גדות הנהר ויליה, בממלכת היידיש של וילנה. הלשון הפכה למרכיב המהותי ביותר באישיותו. הוא אוהב אותה, מתפנק לצליליה, מתעורר עם קולותיה, העולים ונשמעים מכל עבר, מכל פינה, מכל שוק וחנות, מכל בית-ספר, בית-מדרש, חצר ובית; קולות המפעפעים מבין אבני הרחוב ומזמררים מגניי הילדים ופטפוטי התינוקות. המשורר דבק בלשונו ונשאר נאמן לה גם בארץ, והדברים ידועים. יתר על כן — מכוח יצירתו הוא הוסיף נדבכים אדירים לבניין הלשון והאדירה והעשירה. הוא תרם לא מעט להפכה לאחת מלשונות התרבות היפות והמעניינות ביותר בעולם, שכל יהודי רשאי להתגאות בה, כפי שהוא מתגאה בתנ"ך.

והנה ניצבת יצירת-חיוו אל נוכח שיני הזמן, אל נוכח המשורר, המסמל לא רק את הכריתה והגדיעה, אלא גם את הנשייה והעזובה. אל נוכח הסכנה הנוראה הזאת, המתרחשת כמעט כאסון טבע לנגד עיניו עולה מבפנים מכאוב. במקום חדרוה ואושר — מכאוב משונה. אפילו זר ומוזר בין שלל המכאובים...

בתוך המסגרת חבוק בית-הגרעין של השיר — המעלה באורח פיגוראטיבי את מהות היצירה והעימות בינה לבין יוצרה.

כבר העירו חוקרי שירת סוצקבר (דן מירון, למשל) על היסוד המוזיקאלי המתפעם משירתו. והנה הוא כאן רומז באמצעות צירופי-קולות, כי היצירה היא צרור גילויים חד-פעמיים של דם וים ויאמב. מבלי לרדת לעומקה של משמעות שלושת הסמלים ניתן להתרשם שמדובר בשלושה הבטים אל כל יצירה, שסימנם החדודש וההפתעה: הדם הוא הנפש, הגוף, היצר, המניע הגלוי והסמוי, היסוד היצירי והרגשי; הים הוא תהום רבה, העומק, כבשון היצירה ולשונה, שבילי-

המעמקים בתבניות הלשון והאסוציאציות; היאמב, לעומת זאת, הוא המסלול, המיקצב, הקול הגלוי והחלק הכובש את השורה השירית אל דמותה הרצויה. כל זה נוצר מאליו. מוזר לעיתים, אפילו יוצר הרגשה בלתי נעימה. המילים שנוצרו יש והן מתנכרות ליוצרם עד כדי איבה או אבן-נגף או סכר בולם. אלא שהיוצר יודע: זהו זה. ואין זולתו. הדברים שנוצרו הם הם הערך. ובאורח דיאלקטי מסתבר, שדווקא כאשר מתגבשת התודעה בדבר שייכות אמיתית של דברי היצירה ליוצרם – הם הופכים מפני זה לקניינם של כל קוראיו. ובעצם אין בזה חידוש עקרוני באורחות העיצוב של לשון השירה. אפילו תבנית־השתייה של לשון זו, המטאפורה, נוצרת במאמץ חתירה אל דקויות ההבעה, אל הדקות האינשנית לכאורה. והנה ברגע שהיא מגיעה אל תכליתה – 'נפרץ הסכר' והמטאפורה המופלאה יוצאת ממש אל אין סוף אפשרויות והקשרים. אפשר לומר, שהשיר הקטן והצנוע של האמן הגדול פותח אשנב להבנת שירתו, ומזמין את קוראיו לעיין בכתוב בשורותיו ובנרמז ביניהן.

יהודה לייב כהן ו"שיר־העם היהודי"

בכל דיון בפולקלוריסטיקה יהודית שמור מקום של כבוד ל"ל כהן כאחד החוקרים החשובים של הפולקלור היהודי במזרח אירופה בכלל ושל שיר העם היהודי בידיש בפרט. במאמרו של ריצ'רד באומן על הוראותיו של כהן באיסוף חומרי פולקלור (Bauman 1962, 284-289) מלין באומן על כך, שהן אוספיו של כהן והן עבודתו המדעית אינם ידועים לרוב הפולקלוריסטים האמריקאים על אף שחלק גדול מעבודתו של כהן נעשתה בניו־יורק, זאת כיוון שהן האסופות והן הכתיבה המדעית שלו הן בידיש. זו גם הסיבה לכך שעבודתו של הפולקלוריסט המהגר נשארה ידועה במעגל צר בלבד.

חוקרי הפולקלור היהודי בישראל יכולים לטעון טענה דומה, אף שבמקרה זה הדבר חמור עוד יותר, שהרי מדובר בחומרי פולקלור יהודיים ובמחקר פולקלור יהודי שמפני היותו בידיש אין הוא נגיש לחלק גדול מתלמידי הפולקלור היהודי וחוקריו. מעוות זה תוקן במקצת עם צאת החוברת הראשונה של "מחקרי ירושלים בפולקלור יהודי" שבה תירגמה גלית חזן־רוקם, מעורכות כתב העת, את מאמרו של כהן 'פּאָלקסליד און פּאָלקסטימלעך ליד' (שיר עם ושיר עממי) (כהן 1952א 194-201; כהן תשמ"א, 146-152).¹ פירסום מאמרו המרכזי של י"ל כהן "שיר העם היהודי" בתרגום עברי בחוברת זו של "חוליות" גם הוא נסיון מה לתיקון המעוות. אולם רק תרגום כלל האוספים והמחקרים של י"ל כהן, יהיה בגדר תיקון של ממש. קורות חייו של כהן משקפים את תהפוכות החיים, שהיו מנת חלקם של יהודי מזרח אירופה החל משנות השמונים של המאה התשע־עשרה. עבודתו המדעית קשורה ואחוזת בגישות מחקר בפולקלור הבינ־לאומי בתקופתו מחד־גיסא, ובמגמות בחקר פולקלור היידיש, שרווחו בפולין בין שתי מלחמות עולם ובעיקר בווארשה ובווילנה, מאידך.

כהן נולד בשנת 1881 בווילנה. בגיל שמונה עבר עם בני משפחתו לווארשה. שם החל באיסוף שירי־עם בהשראתו של י"ל פרץ, מי שהיה ללא ספק החלוץ של איסוף שירי עם בידיש.² כהן היגר מפולין ללונדון בשנת 1901 וחי בה בשלוש שנים. בשנת 1904 הוא הגיע לניו־יורק, שבה חי עד מותו בשנת 1937. במקצועו היה כהן שערן והתפרנס מכך עד סוף ימיו, אף כי עיקר מירצו הוקדש לאיסוף הפולקלור היהודי של מזרח אירופה ולמחקרו. דבר זה אופייני לחוקרי הפולקלור היהודי במזרח אירופה, שלא עלה בידם להתפרנס ממחקריהם והם נאלצו לעסוק במקצועות אחרים לפרנסתם.³

גם אופן לימודיו בפולקלוריסטיקה אופייני לפולקלוריסטים במזרח אירופה. כמותם היה גם כהן אוטוֹדיֶדְקֵט, שרכש בכוחות עצמו את ידיעותיו בפולקלוריסטיקה. עם זאת, קיים גם הבדל מהותי בינו לבינם. עניין זה התבטא במערכת היחסים בינו לבין הוועדה האתנוגרפית של יווא, אשר לפעילותה הוא היה קשור במשך שנים רבות. מערכת יחסים זו היתה מורכבת ולא חסרה עימותים כפי שניתן להסיק בטעות מן ההתייחסות לנושא על־ידי איציק גוטסמן (Gottesman 1993, 262-263). עמדה על כך רוני בירן בהקשר פרשת האספן של יווא, ברל וורבלונסקי (בירן תשנ"ז-תשנ"ח, 270-239).

השוני בין גישתה של החברה האתנוגרפית לבין גישתו של כהן בנושא הרישום של הפולקלור היהודי מאיר את תפיסותיו המרכזיות של כהן בהגדרת הפולקלור היהודי ורישומו. אעמוד על שוני זה בקצרה. הוועדה האתנוגרפית היתה חלק מן המדור הפילולוגי של יווא. יווא היה הגוף האקדמי החשוב ביותר במחקר תרבות יידיש. הוא נוסד בשנת 1925 במטרה לענות על בעיות מרכזיות אידיאולוגיות ומחקריות בפולין בין שתי מלחמות עולם. בישיבת הייסוד של הוועדה האתנוגרפית באוקטובר 1925 בוילנה הוכרו על מטרתה המרכזית: איסוף הפולקלור היהודי במטרה ליצור מרכז עולמי לחקר הפולקלור היהודי "בכל מקום שבו חיה שפת היידיש", כדברי חיים חיות, המזכיר הראשון של הוועדה (חיות 1926, 47). חברי הוועדה האתנוגרפית היו ערים לשינויים העוברים על החברה היהודית במזרח אירופה, על כן ביקשו לתעד את הפולקלור היהודי ההולך ונעלם, כמו גם את הפולקלור של תקופתם. לצורך ביצוע משימה אדירה זו הם הקימו רשת של רושמים (זאמלערס) בכל רחבי פולין. הרושמים היו מתנדבים שלא היתה להם השכלה בפולקלור, והם קיבלו הדרכה מן הוועדה. לחברי הוועדה היה ברור, כי ללא רשת האספנים לא תוכל להתממש המטרה שהציבו לעצמם. מכאן עולה, כי הוועדה לא פעלה בכיוון של רישום סלקטיבי של חומרים, ונתנה לגיטימציה להפרדה בין האספן, שתפקידו לרשום את חומרי הפולקלור ולהעבירם ליווא, לבין החוקר, שיחקור חומר זה מאוחר יותר.

כהן, אף שכאמור היה גם הוא אוטוֹדיֶדְקֵט, גילם בדמותו את השילוב בין אספן לחוקר. הוא החל באיסוף שירי העם כבר בנעוריו בווארשה. ואכן רוב השירים שפורסמו בקובץ יודישע פֶּאָלקסליעדער שראה אור בניו־יורק ב־1912, ואשר המאמר המתורגם בחוברת זו של חוליות שימש לו מבוא, הם שירים שאסף בווארשה בין השנים 1896-1901. הוא המשיך באיסוף הפולקלור היהודי גם לאחר שעזב את פולין מפי מהגרים יהודים ממזרח אירופה בלונדון ובארה"ב.⁴ במקביל לעבודת האיסוף הקדיש כהן את זמנו ומירצו ללימוד התיאוריה של הפולקלור. הוא היה בקי באסכולה ההשוואתית, שהיתה באותם הימים האסכולה המרכזית בחקר הפולקלור. את הידע התיאורטי שרכש יישם על הפולקלור היהודי ביידיש תוך כדי בחינה של סוגיות מרכזיות כמו מקורות הפולקלור היהודי, היחס בין הפולקלור היהודי לפולקלור הבינלאומי, היחס בין היצירה שבעל־פה ליצירה שבכתב, שאלת האותנטיות של פריטי הפולקלור וכמובן, הדרך המדעית לאיסוף פולקלור.

על גישתו לאיסוף הפולקלור ניתן ללמוד מן ההתייחסות לנושא הפזורה במאמריו השונים, אך בעיקר בשתי המסות שהוא חיבר במטרה להדריך את אספני ייווא בהקשר ההרצאה שנשא לפנייהם ב־1930 (כהן 1952, ב, 1952ג). את הצעותיו לאיסוף הפולקלור ניתן לחלק לשניים: א) היחסים בין הרושם למידען, ב) היחסים בין הרושם לחומר.

בתחום הראשון דיבר כהן על הצורך ליצירת קשר אמיץ עם המידענים לפני תהליך הרישום והדגיש את הזהירות הנדרשת וההימנעות מהסתייגויות או מהתנשאות כלפי המידענים. בעבודת הרישום עצמה ניתן להתחיל רק לאחר יצירת יחסים של אמון, ואז יש לכוון את המידענים אל ימים עברו ואל שירים וסיפורים ישנים (רבר הקשור להגדרת הפולקלור של כהן, וראו להלן). כהן מזהיר את האספן להימנע מגישה תובענית ואסרטיבית במהלך הרישום. הוא עומד גם על תהליך האינטראקציה הרצויה בסיטואציה הרישום. על הרושם להאזין לביצוע ולהימנע מרישום מלא בעת הביצוע הראשון, להוציא הערות. רק הביצוע הנוסף ראוי לתיעוד. דבר זה יאפשר למידען לרענן את זכרונו, ואילו לרושם יספק מידע בכל הקשור לשאלות שכדאי להפנות למידען. כהן דרש רישום מדויק מילה במילה ותיעוד רחב ככל האפשר של הפרטים האישיים של המידען. כמו כן, הדגיש את הצורך לתת למידען אשראי מלא על כל פריט שנרשם מפיו.

בתחום השני (יחסים בין הרושם לחומר) סבר כהן, שעל האספן להתמחות בסוגה ספציפית המתאימה לו. הוא המליץ להתחיל ברישום של סוגות מורכבות פחות כמו אימרה או פתגם, ורק אחר כך לעבור לסוגות מורכבות כמו שירי עם או סיפורי עם. כהן היה ער לחשיבותו של ההקשר התרבותי וסבר שעל האספן ללמוד את אופי המסורת, שברצונו לרשום, ולהתוודע לאוספים קודמים במידה וקיימים כאלה. כמו כן, עליו לדעת מי הם נושאי המסורת של הסוגה הספציפית אותה הוא חוקר, מינם, גילם ומעמדם. הוא ראה במידענים מבוגרים את הבחירה הנכונה ביותר.

גישתו של כהן בדבר הזהות בין האספן לחוקר זוכה לביטוי מרכזי בתביעתו מן האספן לפתח יכולת הבחנה בין מה שכינה פולקלור 'אמיתי' ל'לא אמיתי', סוגיה שהעסיקה אותו רבות. יכולת הבחנה זו נרכשת, לדעתו, עם הזמן והנסיון ברישום החומר ובמחקרו. אחת ההמלצות של כהן לאספן היתה ליצור רפרטואר משלו (כהן עצמו למד לשיר שירי עם ושר אותם לפני מידעניו כדי לעוררם). לדעתו, זו הדרך היחידה לרכוש אמון ולזכות בפריטי פולקלור שהחברה לא תסגיר לעין זר, מחשש שיעוררו התנגדות או גיחוך.

מכל האמור לעיל ניתן להבין, כי כהן הזדהה עם מטרתיה של הוועדה האתנוגרפית בכל הנוגע לצורך באיסוף של הפולקלור היהודי כמשימה ראשונה במעלה, אך בניגוד לגישת הוועדה היתה גישתו שלו סלקטיבית וביקורתית. היחסים המורכבים בינו לבין הוועדה האתנוגרפית באו לידי ביטוי בכך, שמצד אחד קיבלו אנשי הוועדה את כהן כסמכות מרכזית בתחום, ניהלו איתו קשר מתמיד ושלחו אליו את פריטי הפולקלור שנאספו תוך בקשת חוות דעת. כהן גם הזמין להיות המרצה הראשי בקורס שאורגן לאספנים של ייווא בוויילנה ב־31

באוקטובר וב־1 בנובמבר 1930. אך מצד שני, למרות הביקורת של כהן על דרכי האיסוף ועל החומר שנאסף ראו אנשי הייזוא בחומר זה חומר הראוי להישמר בארכיון, ולא פסלו אותו או את האספנים שעבדו בשדה. כאשר הציע כהן ב־2 בנובמבר 1920 לשנות את שם הוועדה מ'וועדה אתנוגרפית' ל'וועדה לפולקלור' ברוח החברות לחקר הפולקלור במערב, קיבלו חברי הוועדה את הצעתו. אולם למרות שינוי השם, המשיכה העיתונות של ייזוא גם לאחר מכן להתייחס אל הוועדה בשם 'הוועדה האתנוגרפית' (Gottesman 1993, 263). הוועדה העריכה את כהן הערכה רבה וקיבלה את דעתו בעניינים שונים. אך כאשר היה פער בין תפיסת העולם המקובלת עליה, שיש לאסוף את כל פריטי הפולקלור, לבין גישתו הסלקטיבית של כהן, נמנעו חברי הוועדה לבטל את דעתם מפני דעתו, אף כי העדיפו הימנעות מכל עימות ישיר.

המאמר 'שיר־העם היהודי' הוא המאמר המקיף ביותר של כהן בנושא זה, ועניינים שונים המופיעים בו זכו לפיתוח יתר במאמרים מאוחרים יותר. לראשונה פורסם המאמר כמבוא לכרך הראשון של ספרו יודישע פאלקסליעעדער שראה אור בניו־יורק ב־1912 (בציון תאריך החיבור — 1910, ניו־יורק). חלק מן המאמר פורסם בקובץ ליטעראַטור, 2 בנובמבר 1910 בניו־יורק (עמ' 141–122). מאוחר יותר הופיע המאמר כמאמר ראשון בספרו שטודיעס וועגן יודישער פֿאַלקסשאַפֿונג בעריכת מאַקס וויַזנרֿיך, בהוצאת ייזוא, ניו־יורק 1952 (עמ' 9–42).

במאמר זה נוגע כהן בנושאים מרכזיים, שהעסיקו אותו בחקר שיר־העם. בראש ובראשונה — הגדרתה של הסוגה. הנושנות — היא הקריטריון המרכזי לדעת כהן להיותו של השיר שיר־עם. זהו שיר המתגלגל בפי העם במהלך הדורות, ובמהלך זה פושט צורה ולובש צורה. מכאן ששיר עם הוא שיר שיתאפיין בריבוי נוסחים. כהן היה בין הראשונים של חוקרי שיר־העם בידיש, שהכיר בחשיבות הלחן.⁵ לא יתקיים שיר־עם ללא לחן, רק השיר בתוספת הלחן מבטא את נשמת העם. את מקורם של שירי־העם ראה במשוררים אלמונים זמרי עם בעלי כשרון פיוטי. ברגע שהתקבלו שיריהם על ידי העם, היינו, כשעברו מפה לאוזן, הם הפכו לשירי־עם. בתהליך זה חלו בהם שינויים. חלק מן השיר נשכח וחלק השתנה. האירועים ששימשו כהשראה ליצירת שיר העם היהודי היו, לדעתו, אירועים יוצאי דופן שהתרחשו בערים ובעיירות. השיר משקף מבחינה זו את הסביבה שבה נוצר והושר. ואולם בתהליך גלגולו של השיר ממקום למקום חלו בו שינויים רבי משמעות. כך, למשל, מביא כהן לדוגמא שיר שבנוסח מוקדם, כפי שהושר ברוסיה, משקף את המנהג של חיתון ילדים כדי להצילם מגיוס לצבא. בנוסח מאוחר יותר, שנרשם בפולין, נעלם יסוד זה לחלוטין, והשיר איבד את ערכו ההיסטורי. מעבר לביטוי שנותן השיר לסביבה הוא מבטא גם את חייו ומאוויו של היחיד השר אותו. אחד הנושאים המרכזיים שהעסיקו את כהן בחקר שירי העם הוא נושא האותנטיות, ובנושא זה הוא נוגע גם במאמר זה. הביטויים 'אמיתי', 'לא אמיתי' שכיחים במאמריו, וכהן נמנע להכליל שירים בעלי זיקה לעניינים אקטואליים או שירים בעלי זיקה לחומר כתוב תחת הכותרת 'שיר־עם'. כפי שמציינת רות רובין

רק הישן, הפשוט והטהור זכו להתקשר על-ידו לשיר העם (Rubin 1955, 40). כהן דן בנושא האותנטיות של השיר העממי תוך שהוא עוסק בהבחנה בינו לבין מה שהוא קורא שירים בנוסח שירי-עם, ובינו לבין שירי בדחנים.

את הנושא של שיר-העם ושיר בנוסח שיר העם מפתח אחר כך כהן במסה נפרדת (כהן 1952א, כהן תשמ"א). הוא מביא את דבריו של שלום-עליכם בסוגיה זו, הטוען כי בידיש נקראו בשם 'שירי-עם' כל השירים שנכתבו בשפת היידיש העממית ויצאו לאור בעבור העם (שלום-עליכם 1904). שירים אלה רואה כהן כשירים בנוסח שירי-עם אך לא כשירי-עם אותנטיים. אמנם יש ושיר כזה יוכל להפוך לשיר-עם, אך לצורך זה ממד הזמן הוא משתנה מרכזי. רק אם העם יאמץ שיר זה, והסיכויים לכך גוברים אם נלווה אליו לחן, והוא יושר בפיו במשך פרק זמן ארוך, הוא יוכל להיחשב לשיר-עם.

כהן מבחין גם בין שיר-עם לבין שירי הבדחנים. אמנם הוא מודה שליצירת בדחנים יש אולי ערך פולקלוריסטי כלשהו, אלא שזו יצירה מסוג נמוך יותר מן השירה העממית, שאותה רואה כהן בעקבות הַרְרֵר כאמנות נעלה המבטאת את המזג העממי, ושיש ביכולתה לגרום ריגוש ששירי בדחנים לא יעוררו לעולם.

נושא אחר הנדון על ידי כהן במאמר הוא האוניברסליות של שירי-עם. כהן מקבל את הגישה הפילולוגית, שהיתה מקובלת בימיו בחקר הפולקלור, לאמור, שלכל השירים מקור ומוצא משותף שאבד. כך, למשל, הוא דן בשירי חר-גדיא ומראה שניתן למוצאם בתרבויות שונות. הוא יוצא כנגד הקביעה ששירי חידות בידיש מקורם בגרמניה במאות ה-15-16. כהן מסכים שאכן קיימות השפעות בין עמים, אך השירים הם חלק מתופעה אוניברסלית ואינם ייחודיים דווקא לתרבות מסוימת, אף שזו מעניקה להם אופי ייחודי.

נושא נוסף הנדון במאמר זה הם שירי האהבה, להם הקדיש כהן מסה נפרדת מאוחר יותר (כהן 1952ד). כהן יוצא כנגד קביעתם של חוקרי ספרות יידיש וביניהם ליאו וינר, מחבר הספר תולדות ספרות יידיש במאה ה-19 (ווינער 1945) ש'אהבה' היא מילה חדשה וכי שירי אהבה מופיעים בתרבות יידיש רק מן המחצית השנייה של המאה ה-19. הוא מוכיח ששירי אהבה הושרו בידיש כבר במאה ה-16 בקרב המון העם היהודי ומייחס אותם דווקא לשכבות העם הנמוכות. שירי אהבה הם קבוצת השירים הראשונה בספרו. הוא מצביע על כך ששירי אהבה שכיחים יותר בשירת הנשים והם ביטוי לייסורי אהבה, בדידות ותחושת אי-אונים. שירי אהבה של נשים מושרים בקהל נשי. בשירת הגברים נושא האהבה מצוי, אך הוא שכיח פחות וביטוי הרגש בשירים אלה אינו כה חזק וגלוי כמו בשירת נשים. בעיה נוספת בה נוגע כהן במאמר היא אופן רישום השירים תוך הכרעה לרשום את השירים בידיש סטנדרטית ולא בדיאלקט הספציפי בו הושרו. הכרעה זו הושפעה בין השאר מן העובדה שכיידישיסט הוא לא קיבל את הפתרון של רישום שירי עם בידיש בתעתיק לועזי. "יידיש אינה צריכה להיפרד מן הא"ב המסורתית שלה, קל וחומר אם מדובר בשירה עממית", ואולם האלף-בית בידיש לא איפשר למסור את כל הצלילים בדיאלקטים השונים. את השירים בקובץ שמאמר זה שימש לו כמבוא חילק כהן ל-11 חטיבות נושאיות, והן: שירי אהבה, שירי

חתן-בלה ושירי חתונה, שירי משפחה, שירי ערש, שירי ילדים, שירי חידות, שירי חיילים, שירי פועלים, שירי פורים, שירים דתיים, ושירים שונים שלא נכללו בחטיבות האחרות.

כשחוקר פולקלור בן ימינו מתבונן במפעלו של י"ל כהן אין הוא יכול להתעלם מגישתו הריגשית-שיפוטית של כהן לחומרי הפולקלור, שבאה לידי ביטוי בביקורתו כלפי רושמים וכלפי מספרים כאחד; מנחרצות היתר שלו בפסילת חומרי פולקלור אקטואליים, ומחוסר תשומת הלב לביצוע (performance) ולהקשר של הסיטואציה. עם זאת, מעורר מפעלו התפעלות מעבודת האיטוף רחבת ההיקף של כהן האספן ומרוחב ועומק העיון של כהן החוקר.

הערות

- 1 ולא כפי שנרשם בטעות במאמרה של רוני בירן כאילו מדובר בתרגום מאמרו של כהן 'פֶּאָלקסגעזאַנג און פֶּאָלקסליד'.
- 2 נוסף לפרסומים ב"Urquell שמורה במדור פרץ בייווא מחברת בת 60 עמודים בכתב ידו של פרץ: יום טוב בלעטליך, פֶּאָלקסלידער. געזאַמלט דורך י. ל. פרץ. צענוזירט וואַרשע 23 ביולי 1896 (ראו פיפע, 1937: 1-3). כמו כן, היה פרץ אחד הראשונים להגיב על הקובץ של שירי עם יהודיים בידיש שנאספו ברוסיה בעריכתם של שאול גינזבורג ופסח מאַרק (גינזבורג ומארק 1901). הקובץ יצא לאור בפטרבורג בשנת 1901 בציון תאריך רשיון הצנזורה — 15 בספטמבר — 4 בדצמבר 1900 בהוצאת מערכת כתב העת הרוסייהודי וסכוד. (מהדורה מצולמת של ספר נדיר זה ראתה אור בהוצאת אוניברסיטת בר-אילן בעריכתו של דב נוי ב־1991). כבר ב־24 בינואר 1901, שבוע לאחר הופעת הספר נתפרסמה בשבועון דער יוד 7-8 סידרת מאמרים החתומים בן-תמר (שם העט של פרץ), שכותרתם 'דאָס ייִדישע לעבן לויט די ייִדישע פֶּאָלקסלידער'. העבודה חזרה ונתפרסמה בשינויים מסוימים בכתב העת 'די יודישע ביבליאָטהעק' (קראקוב תרס"ד חוב' II-III). היא מצויה גם בכתביו המקובצים של פרץ בכרך ליטעראַטור און לעבן (פרץ 1926, 26-48, וראו גם רייזען 1937, 291-292, פרץ 1937, 292-299). כמו כן, מעניין לציין, כי בשבועון ליטעראַרישע בלעטער 14 משנת 1934 התפרסם קטע מכתב יד של י"ל פרץ שנשלח לייווא בוילנה על ידי נחמן מייזיל מווארשה וכותרתו י. ל. פרץ און דאָס ייִדישע פֶּאָלקסשאַפֿונג — צו זיין 22 סטן יאַרצייט" (י. ל. פרץ ויצירת העם היהודית — ליום השנה ה־22 לפטירתו). מייזיל סבר בטעות, שכתב היד חובר בערך ב־1901, אך כפי שבצדק קובע שמואל זאָנויל פיפע (פיפע 1937, 286-290) זהו קטע גדול מתוך רצנייה שפרץ כתב על ספרו של י"ל כהן יודישע פֶּאָלקסלידער. המאמר המובא כאן בתרגום עברי שימש לו כמבוא (כהן 1912).
- 3 חוקר הפולקלור הנודע מווארשה, נוח פּרילוצקי היה עורך דין. רבים מן הפולקלוריסטים האחרים עסקו בכתיבה עיתונאית ובמלאכות מזדמנות אחרות.
- 4 ריצ'רד באומן מספר כי כהן רשם פולקלור מסבתו הגב' ג' קרמן בניו-יורק (Bauman 1962, 289). בקובץ נכללים גם שירים שכהן רשם בלונדון ובניו-יורק.
- 5 ואכן שירי-העם ביודישע פֶּאָלקסלידער מתפרסמים בליווי 175 לחנים שרשם החזן מניו-יורק ח' רואסוטא.

מראי מקום

- בירן רוני תשנ"ז-תשנ"ח: 'פרשת ברל ורבלונסקי, אספן פולקלור בפולין בין שתי מלחמות עולם', מחקרי ירושלים בפולקלור יהודי יט-כ, 239-270.
- גינזבורג ש' ומארק פ' 1901: 'יידישע פֿאלקסלידער אין רוסלאַנד, ווסכוד, פעטערבורג. ווינער מאיר 1945: צו דער געשיכטע פֿון דער יידישער ליטעראַטור איו 19טן יאָרהונדערט, ניו־יורק, 2 כרכים.
- חיות ח' 1926: 'די אויפגאַבן פֿון דער יידישע עטנאָגראַפֿיע', ליטעראַרישע בלעטער 89. כהן י"ל 1952: 'דאָס יידישע פֿאלקסליד', שטודיעס וועגן יידישער פֿאלקסשאַפֿונג, יידישער וויסנשאַפֿטלעכער אינסטיטוט — ייוואָ, ניו־יאָרק, 9-42.
- 1952א: 'פֿאלקסליד און פֿאלקסטימלעך ליד', שם, 194-201.
- 1952ב: 'זוועגן אַ פראַגראַם פֿאַרן פֿאלקלאַר־זאַמלער', שם, 140-129.
- 1952ג: 'צו הילף דעם זאַמלער', שם, 141-149.
- 1952ד: 'זוי אַלט זינען אונדזערע ליבעלידער?', שם, 69-87.
- תשמ"א: 'שיר עם ושיר עממי' (תרגום גלית חזן־רוקם) מחקרי ירושלים בפולקלור יהודי א', 146-152.
- פיפע ש"ז 1937: 'די זאַמלונגען יידישע פֿאלקסלידער פֿון י. ל. פּרץ', ייוואָ בלעטער ב' XII, 1-3, 286-290.
- פּרץ י"ל 1937: 'דאָס יידישע לעבן לויט די יידישע פֿאלקסלידער', ייוואָ בלעטער ב' XII, 1-3, 292-299.
- רייזען זלמן 1937: 'דאָס יידישע לעבן לויט די יידישע פֿאלקסלידער פֿון י. ל. פּרץ', ייוואָ בלעטער ב' XII 1-3, 291-292.
- Bauman Richard 1962: 'Y.L. Chahan's Instructions on the Collecting of Folklore', *New York Folklore Quarterly* 18, pp. 284-289.
- Gottesman Itzik Nakhmen 1993: *Yiddish Folklore and Jewish Nationalism in Poland 1918-1939*, unpublished Diss., University of Pennsylvania.
- Rubin Ruth 1955: 'Y.L. Chahan and Jewish Folklore', *New York Folklore Quarterly* 11, 1, pp. 34-35.



יהודה-לייב כהן (1881-1937)

שיר־העם היהודי

1

השירים שפורסמו בקובץ יודישע פֿאַלקסליעדער (כרך 1 ו-2, ניו־יורק) הם שירי־עם במלוא מובן המילה. השירים התפרסמו לאחר שהתגלגלו בפי העם במשך שנים רבות בבחינת תעלומה, מעין רז חרישי וחבוי מפני העולם שמחוצה להם. הם נשמרו עד היום הזה בעוברים כעין פיעפוע מפה לפה, מאם לילדיה — ובאופן זה נשמרו ונחרתו בזכרונו של העם. בעמל רב עלה בידי לאסוף במשך שנים רבות ולו רק חלק קטן מאוצר השירים העשיר ביידיש, שהוא עדיין צבור וטמון בפי העם.

המקור הראשי למכמני השירה העממית היהודית ביידיש נמצא ברוסיה. במרוצת זמנים שונים ונסיבות מתחלפות נוצרו שם על ידי העם ואף נתחדשו ונזדמרו בפיו שירים ישנים — והם תמיד־תמיד צעירים ורעננים, עוברים גלגולים מגלגולים שונים, ומדי פעם פושטים ולובשים צורות ותכנים לסירוגין. ואילו היום גובר מספרם הרב של שירים, שחוברו לפי צרכי האמנות או התיאטרון, ואף שירים מהפכניים או לאומיים, אשר הצליחו כמעט לחלוטין להבריא מן השדה את השירים בנוסח שירי־העם, שחוברו בידי זמרינו העממיים הידועים, כגון בְּרָל בְּרוֹדֶר¹, וְלֹוֹל זְבֶאן־ר², מיכל גורדון³, ש. בְּרִנְשְׁטֵיין⁴, אברהם גולדֶפֶדן⁵, אליקום צוֹנְזֶר⁶ ואחרים.

גם היום, חרף התמורות המפליגות שהתחוללו בחיי היהודים ברוסיה, ניתן למצוא פינות חבויות ועיירות נידחות בתחום היהודי, שבהן שמורה עדיין עדנה ניכרת לשיר־העם המקורי. במקום שתנאי החיים הישנים עדיין לא השתנו וחי התרבות המודרניים עדיין לא חדרו; במקום שרוח הזמן החדש עדיין לא הגיע אל שכבות העם הנמוכות — שם ניתן לשמוע לעתים קרובות למדי את הנעימה החרישית, המתוקה והעצבובית של הזמר העממי היהודי. שם עדיין מולך בכיפה שיר־העם האמיתי במלוא זוהרו ותפארתו.

אמנם בערים הגדולות, שהחיים בהן נמרצים יותר וסוערים, וההמון היהודי עלה שם לרמת תרבות גבוהה יותר — בערים אלו הולך שיר העם האמיתי לאט לאט וגווע. הוא נמחק בהדרגה מן הזכרון הלאומי ושוקע בנשייה. לעתים רחוקות יותר נשמע לחנו החרישי והעצוב, ונדמה לי, שלא ירחק היום ושירנו העממי המקורי ייהפך לאחת משכיות העבר.

לאנשים, שעניין זה אינו מוכר להם במידה מספקת, עלול להידמות, שהמשפט שכתבתי לעיל הוא במידת מה מוגזם. נדמה, יאמרו האומרים, שיום יום נוצרים בתיאטראות שלנו על ידי משוררים פלונים ואלמונים שירי־עם חדשים לבקרים

ואף חרשים מהם. שירים אלה נקלטים על ידי הקהל, הלומד את מילותיהם ואת לחניהם ומוסיף לזמר אותם בלי הרף. יתר על כן, שירי־העם הישנים פורסמו בינתיים במאות מהדורות של ספרים וספרונים – ועד היום שרים אותם במידה רבה במקומות שונים ובנסיבות שונות. אם כך, כיצד ייתכן כלל, ששירי־העם שלנו אמנם הגיעה שעתם לגווע?

לאמיתו של דבר אין כל השירים הנ"ל, לרבות אלה הנושאים עליהם את התווית המפורשת 'שירי־עם יהודיים', שירי־עם במלוא מובן המילה.

— אצלנו — מתפלמס שלום־עליכם המפורסם שלנו עם המבקר יואל אָנְגֵל — נקראים בשם שירי־עם כל השירים, הנכתבים בלשון עממית, בידיש פשוטה, המכונה 'ז'ארגון', ומתפרסמים למען העם. והרי זו טעות־דפוס מקובלת מלפני כך וכך שנים: במקום לכתוב 'שירים למען העם' כותבים 'שירי־עם'.

טובה מזו הגדרתו של אָנְגֵל. שירי־עם, לדעתו הם שירים, שהגיעו ונקלטו על ידי העם מפי מחברים אלמונים, שחיו בימים רחוקים ונשכחים, או אפילו שירים שנרשמים מפי העם בימינו, ממש לנגד עינינו, אך הם נפוצים בקרב העם מפני טיבם העממי.⁷

לא צריך לשכוח, שהעם עצמו אינו מבחין בין שיר־עם לבין שיר שאינו שיר־עם. הוא שר כל זמר שמזדמר וכל שיר שניתן להלחינו. ותהיה זו טעות לקרוא לכל השירים 'שיר־עם', הישנים כחדשים הצצים ומושרים בפי העם. טעות חמורה ממנה היא לטעון, ששירים נפוצים בעם אך ורק מפני שהם כתובים 'בלשון העם הפשוטה', או מפני אופיים העממי. אם ניקח, למשל, את שיריהם של אָדְלֶשְטַאט⁸ או וִינְצ'בֶּסְקִי⁹ נמצא, שאין בהם כלל תכונות כנ"ל מכול וכול. אף על פי כן הם נפוצו בעם ואף שרים אותם בכל מקום; לעומת זאת — שירי אברהם רייזען¹⁰ כתובים ממש בלשון־העם הפשוטה וטיבם עממי, אך אין הם נפוצים ואפילו איש כמעט אינו שר אותם.

מהי אפוא הסיבה לחזיון זה?

נדמה לי, שהגורם הראשי ההופך שירים למקובלים בעם ונפוצים כה וכה, הוא בנעימה ובלחן.

בעם הפשוט מקובלת לא פעם הנעימה אפילו יותר מן השיר עצמו. לא מעטים הם האנשים, הקולטים את הנעימה של השיר וגם אוהבים בשקט לחזור ולזמזם אותה, או משהו דומה לה, מעין 'גלגולו של ניגון', כניסוחו הידוע של י. ל. פרץ. שיר שנוצר בלווית נעימה — אפילו אם מדובר בשיר מעשה־אמן — יש לו אפוא סיכויים ליהפך לשיר פופולארי ונפוץ, אפילו בקרב שכבות בעם, שאינן מבינות את דברי השיר, רובם או חלקם.

שיר־עם אמיתי אינו רק השיר הפשוט המובן לכל אחד מבני־העם, אלא שיר שנוצר על־ידי העם עצמו — חה העיקר — והוא מביע בצורה טבעית ולא־מלאכותית את אופיו הכללי ומשקף את הפינות החבויות ביותר של נשמת־העם. שירי־עם אמיתי אין לקרוא, לצטט או לדקלם; שירי־עם אמיתי יש לשיר, מפני שהוא צמח יחד עם הנעימה הצמודה לו, כגוף עם נשמה, שאינם מסוגלים כלל להתקיים זה בלי זה.

מקובל עלי הכלל: שירי-עם ללא נעימה אינם אלא שירי-עם לחצאין. לא צריך כלל להעלות על הדעת, שלפתע פתאום צצו שירים וקפצו מתוך העם, או אפילו שהם נתחברו בשותפות על-ידי אנשים רבים. השירים מקורם ביצירות של משוררים אלמונים יחידים, או אף זמרי-עם, שלא דאגו לרומם ולפרסם את שמם בעולם באמצעות שיריהם. איש אינו מכיר אותם ואיש אינו שואל לזהותם. הם שרים לעצמם ולזולתם ובעצם שייכים לכולם. זמרי-העם האלמוני אינו דגול מן ההמון. אין הוא קורא ספרים ואף אינו יודע להביע את רעיונותיו באמצעות אותיות כתב. הרעיונות והשקפות-העולם של שכבות-העילית זרות לו מכול וכול; ראיית-העולם שלו זהה לראיית-העולם של חברי סביבתו העממית. הוא שואב את מחשבותיו במישרין מן החיים הסובבים אותו, מפי העם ומנבכי נשמתו.

הוא אחד העם בעל כשרון פיוטי מטבעו. אין הוא משורר מקצועי, ואין לחפשו בקהלם של הברדחנים המקצועיים ומשמחי חתן-וכלה פעילים בחתונות ואירועי ברית-מילה. שירי זמרים אלה מורכבים על-פירוב ממליצות נרושות, הלצות חסרות-טעם, וחרוזים הנעלמים ומתפוגגים יחד עם קהל-האורחים לחתונות, ואין להם למעשה זכר וקיום בעם.

אך מה שיוצר המשורר העממי האמיתי הוא טבעי, בלתי מצועצע, תמים, אך מלא רגש. השירים שלו עוברים מפה לאוזן ומאוזן לפה וקיומם מותנה בזכרונו של העם. ברור, ששירים מעין אלה עלולים גם להישכח במרוצת הזמן. בכל זאת נשארים בתים אחדים שמורים בפי העם, ולפעמים — רק שורות או מנגינות של שירים, שצליליהם מזמן נמוגו. ולא פעם הם משמשים חומרי-בניין ליצירות זמר חדשות.

שירי-העם האמיתי נובע מן המזג העממי הרגיש ביותר בזמנים שונים, בימי אושר או אסון, בימי שמחה או אבל, בימי צער וזעם, אהבה ותקווה וכדומה. השירים צצים בהזדמנויות שונות: הנה עולה ופורח 'ואלס' חדש, או 'קאדריל' או 'שער' או 'פולקה' — מניין? מלחן שנוגן בחתונה כלשהי, או אף מתיבת-נגינה ברחוב. ולא עובר זמן רב והנעימה מתפשטת בקרב העם ומתנגנת או מזדמרת או מזדמזמת בכל מקום. וזה נמשך, לובש צורה ופושט צורה, עד אשר נולד השיר. ואין זה סתם שיר, בבחינת פזמון 'חרוז חפוז', כפי שנוהגים להשמיע ברחנים, אלא זהו ממש זמר-עם רווי תוכן, המזדמר מן הלב וברגש. למשל:

שפילט זשע מיר דעם נייעם שער
וואָס איז אַרויסגעקומען;
כ'האַב מיר פֿאַרליבט אין אַ מיידעלע אַ שיינער
און קען צו איר נישט קומען.

כ'וואָלט צו איר געקומען,
זיצט זי זייער ווייט;
כ'וואָלט איר אַ קוש געגעבן,
שעם איך מיך פֿאַר ליט;

ניט אַזוי פֿאַר ליט
ווי פֿאַר גאַט אַליין.
איך וואָלט מיט איר פֿאַרבראַכט די צייט,
אַז קיינער זאָל נישט זיין.¹¹

ובתרגום כמעט מילולי:

ונגנו לי שיר־מחול חדש,
שזה עתה הופיע;
התאהבתי בילדה יפה —
אליה לא אגיע.

הייתי בא אל מקומה,
אך מושבה אי שם;
הייתי מנשק לְחִיָּה
אך בוש אני, נכלם.

ולא כלי־כך מן הבריות
כמו מן הפול־כול.
הייתי מבלה אֶתָּה —
אך בלי עדים, מכל וְכָל.

חלק מן השירים נבעו מתוך נסיבות בלתי רגילות, מאירועים המתרחשים לפעמים בעיירה קטנה. למשל: נתגלה פתאום סוד אהבתם של נערה ונער, או — אבוי! — חתן טָבֵע בנהר ביום חתונתו או אירועים דומים לזה, שיש בהם כדי לנחשל את פני חיי־העם השקטים והמונוטוניים. בנסיבות כאלה יוצר הַזְמַר העממי שיר, שבו מתואר המאורע הפרטי פרטיו. והנה לפתע פתאום, ואיש אינו יודע מה ומי ומאין, מתחיל להזדמר בפי העם שיר בלחן חדש, או שמא אף בלחן שהיה כבר ידוע בקהל. זה מתחיל למשל כך:

אַ מאָטיוו, מענטשן, וועל איך איך זינגען,
וואָס ס'האַט זיך געטראָפֿן דאָ ניט ווייט;
ס'איז דערטרונקען געוואָרן אַ בחור אַ פֿאַרקנסטער,
און דערצו נאָך אַ גאַנץ גרויסער ליט.

(כהן 1912: כרך 1, עמ' 226)

ובתרגום:

[שיר לכם, אנשים, אשיקה,
על מה שקרה לא רחוק מפאן:
טבע בנהר בחור מאַרש,
גם גדול וחכם החתן דנן.]

השיר נקלט חת־שתיים ושרו אותו אנשים, נשים וטף, צעירים וזקנים. והודות ללחן עלה השיר והתפשט והפך פופולארי, ותוך זמן קצר ביותר השתתף כבר כל העם בעיצובו ועיבודו של השיר. כל אחד שר לפי טעמו ונוסחו, לפי הבנתו ולפי חפץ־לבו. וכך, כמעט בהעלם, מתוך כוונה כלשהי או ללא כל כוונה, נספחו לשורות השיר מילים חדשות וביטויים שלא היו בהן מלכתחילה, נשזרו בשיר בתים חדשים, אף בתים ידועים מתוך שירים ישנים. התערבבו ביטויים, התחלפו שורות, השתנו חרוזים — ואפילו הלחן עצמו.

לאט לאט הלך והשתנה טיבו של השיר ותוכנו; הנעימה האישית של המחבר המקורי אבדה והדברים נספגו באופי־העממי של הקולקטיב, בדרך זו הפך השיר לתוצר ולקניין של כל העם — שיר־עם אמיתי.

לא תמיד נשאר השיר בתחומי אותו מקום בו נוצר. הוא מפעפע ומשוטט על פני העיירות שמסביב, חודר אל הקטנות ומהן אל הגדולות. השיר נודד עם העגלונים ועם המשרתות השכירות, עם טירוני הצבא ועם הפועלים. ואם השיר נולד, למשל, בליטה, הוא יכול להגיע באורחות משלו לפולין או לרוסיה הדרומית ומשם להתגלגל לגליציה או רומניה. מסלולי השיר העממי יכולים להיות רבי־פנים ומגוונים, בכל איזור הוא מסתגל אל הנסיבות המקומיות ומשקף את אורחות החיים המיוחדים ואת האופי הספציפי של סביבתו החדשה.

ככל שחולף זמן רב יותר לנדודי השיר בקרב העם, וככל שהוא מזדמר יותר, נוצרים יותר נוסחים, השונים זה מזה. לפעמים מתפצלים הנוסחים לשירים שונים, שנולדים מחיקו של שיר אחד. שירים אלה מעלים כבר כל אחד תוכן משלו ואף מעצבים לטעמם אופי מיוחד ושונה. הנוסחים האלה מאפשרים לנו לא רק לרדת לעומקן של הפינות החבויות ביותר בנשמת העם, אלא גם להבחין בשוני הַרְגִיזוֹנָלִי באורח חייהם של תושבים באשר הם שם.

ניקח, למשל, שיר ילדים יְשָן, שעדיין נוהגים לשיר אותו במקומות שונים בליטה ובפולין.

יינגעלעך מיט מיידעלעך
האַבן זיך צענומען;
תשעה באָב די חתונה — קיינער איז ניט געקומען.

[ילדים וילדות
זה מזה נפרדו;
לחתונה בט' באב
לא באו, לא נועדו.]

כפי שנראה מוצאו של השיר עוד מימי־ה'בהלה', כאשר הורים יהודים היו מחתנים בחשאי את ילדיהם הקטינים, כדי שלא יגייסו אותם לצבא (גינזבורג ומארעק 1901: המבוא, עמ' 18, שיר 225).

בפולין, לעומת זאת, אבד לו לשיר הזה ערכו ההיסטורי והוא התגלגל לנוסח בעל אופי יומיומי, אחוז בחיי יום חול.

באבעלעך מיט קליסקעלעך
האָבן זיך גענומען,
תשעה באָב די חתונה –
קיינער איז ניש' געקומען.

[פולפולים וגלוסקאות
התחברו לנישואין,
לחתונה בט' באב
כלל לא באו אושפיזין].

קיים שיר ישן, אשר היה כפי הנראה מכוון נגד הנערות, שלא החשיבו את הייחוס בשידוכים. הן היו מוכנות להינשא גם עם בעל-מלאכה פשוט. שיר של הטפת מוסר כזה נהגו לשיר בליטה בזו הלשון:

כ' האָב דיר געזאָגט, און געזאָגט, און געזאָגט:
אַ שנידער זאָלסטו ניט נעמען,
אַ שנידער איז אַ גראָבער יונג –
דער שוואַרצער יאָר זאָל אים קענען!

(כהן 1912: כרך 2, 100)

[אמרתי לך חזור וְאָמור,
שלא תתפתי לך חייט לבחור,
גס־רוח ובור הוא חייט –
יִדע נא שְׁנָה שחורה, ומיד!]

ואילו בפולין נשמע השיר בנוסח שונה:

כ'האָב דיר געזאָגט און געזאָגט, און געזאָגט,
און זאָג דיר נאָך עד הנה:
אז דו וועסט נעמען אַ שניידער פֿאַר אַ מאָן
וועסטו האָבן צו קלאָגן און צו וויינען.

וואָס פֿאַרמאָגט אַ שניידעריונג?
אַ נאָדל מיט אַ פֿינגערהוט;
און אַזוי ווי דו גייסט פֿון אונטער דער חופה אפֿשר
שרייט דאָס ווייב: "כ'בין הונגעריק!"

(כהן 1912: כרך 2, 18)

ואמרתִי לך חזור וְאָמור,
ואומר לך כך גם כרגע:
אם לבעל תסכימי חייט לבחור,
תדעי רק צער ופגע.

מה יש בידו של שוליית חייטים?
אָצבעון מיושן, חוט וּמְחָט:
בצאתך מתחומה של חופה חביבה –
האשה כבר צועקת: "אני רעבה!"

כפי הנראה, לא הקפידו בפולין בקרב שכבות העם העניות שמא החתן הוא עם־הארץ או צעיר גס־רוח ואינו למדן בין למדנים. השאלה העיקרית היתה: כלום מסוגל הוא להתפרנס, האומנם יהיו לו במטבח פולפולים עם גלוסקאות... אך לא תמיד ניתן לקבוע בבטחון את הזמן ואת המקום בו נתהווה השיר, או הושר לראשונה. שיר־העם הנודד ומשוטט אינו יודע גבולות וסייגים. הוא נודד ומדלג מארץ אחת למשנה, מעם לעם, מפה לפה, ויודע לשקף לא רק את חיי העם בסביבה מסוימת אחת, אלא גם את חייו ומאוייו של היחיד, של הזמר עצמו, על כל שמחותיו וייסוריו המקיפים אותו וסובבים סביבו. דבר זה מתגלה באותם השירים, הנשמעים מפי אנשים שונים. לאמור, למשל:

יֵאָךְ מיט מיין חתן,
מיין מאַמעשי אין דער מיט;
יֵאָךְ וויל תְּנאים שרײַבן,
מיין מאַמעשי לאָזט מיך ניט.

כ׳וועל ניט קוקן אויף מיין מאַמען
כ׳וועל מאַכן אַן עק;
כ׳וועל נעמען מיין חתן
און וועל מיט אים אַוועק.

יֵאָךְ וועל מיט אים אַוועק
אין דער ווייטער וועלט אַרײַן;
כ׳זאַל אַפֿילו דעם טויט באַקומען,
מיין מאַן מח ער זײַן!

וכאשר אני עם חתני,
אָמי תמיד בינינו;
לכתוב תנאים – זה רצוני,
לא כן סבורה אִמְנו.

לא אתחשב עוד באמי
ואת הריב אפסיק;
אקח ביד את חתני —
הרחק עמו אפליג.

הרחק עמו אפליג ודי,
תבל כולה שלי;
אף אם למות נגזר עלי,
יהיה הוא בעלי!

זוהי זעקת כאב ואף צעד נמרץ אחרון של יאוש מצד נערה יהודייה מאוהבת,
שאולי מעודה לא יצאה מתחומי העיירה שלה ולא הציגה רגלה מעבר לפרשת
הדרכים הראשונה. עם החלטתה הנמרצת ליטול ביד את חתנה ולהפליג עמו
למרחקים — ניתן להרגיש באין־אונים שלה ובחשש מפני התבל והספק האומנם
התבל הזרה היא שלה, חשש המעמיק עם הפחד לאבד את חייה.
נוסח אחר לחלוטין מזדמר מן השיר, אם הוא מושמע מפי גבר, איש בריא
ועצמאי, המסוגל להסתדר ולעמוד על שלו בכל אשר יפנה. לאמור:

איך מיט מיין ליובע,
מיין מאַמע אין דער מיט;
איך וויל די ליובע,
מיין מאַמע לאָזט מיך ניט.
איך וועל ניט קוקן אויף מיין מאַמעס רייד,
כ׳וועל נעמען די ליובע ווי זי שטייט און גייט.

איך וועל זי נעמען
און מאַכן אַן עק;
איך וועל זי נעמען
און וועל מיט איר אַוועק;
איך וועל מיט איר אַוועק,
גלייך קיין אָדעס
און שטעלן אַ חופּה
אין איין מעת־לעת.

נהנה אני עם אהובתי,
אמי תמיד בינינו;
אני חושק באהובתי,
עוצרת בי אִמנו.
לא אשמע בקולה, זה לא נעים,
את אהובתי אקח בלי שום תנאים.

אקח אותה,
וסוף פסוק: להתרחק!
אקח אותה,
נקום ונסתלק
לאודסה העיר
ושם נעמיד חופה
בִּיּוֹם וּבִטְקֵס מַהִיר.]

וכך יוצר העם את שיריו, אשר בהם משתקפים חייו הפנימיים בכל הזמנים ובכל הנסיבות. מתוך שיר אחד הנודד זמן רב בקרב העם עולים ומסתעפים שירים חדשים ורבים, שגם בהם מתחוללות בלי הרף תמורות. השירים מזדמרים בנוסחים שונים ומוצאם אובד בנשייה מסיבה זו או אחרת. אך אין זה כלל בעל תוקף בכל מקרה. יש שירים יציבים האחוזים וקיימים בזכרון במשך מאות בשנים; הם אמנם פושטים צורה ולובשים צורה, משנים את מבנה הבתים, את צליל החרוזים, את המנגינה, אך אינם נשכחים. הנושנות — זו אחת התכונות המיוחדות של שיר העם.

2

חלק מסוים מן השירים הישנים עדיין מושרים בעם, והם עוד רעננים כחדשים, כאילו זה עתה נוצרו. אלא שלמעשה מגיע גילם למאות שנים רבות. שירי־שעשועים ושירי־ספירה, שילדינו נוהגים לשיר, ואף שירי־חידות ושירי־משאלות היו ידועים בגרמניה עוד במאות ה־15 וה־16. אך תהיה זו טעות להניח, ששירים אלה מוצאם מן הגזע הלשוני הגרמני. מוטב לשער, שאלה אינם אלא שירי־עם אוניברסאליים. אפשר לקרוא להם כך, מפני שהם היו נפוצים כמעט בקרב כל עמי אירופה. כל עם, כמובן, סבור שהשירים הם שיריו, ועל כן הוא גם שר אותם בנוסחים משלו (כהן 1912: כרך 2, 100). אציג כאן, בדרך משל, אחד משירי־העם האוניברסאליים, שיר החד־גדיא הישן־נושן, שילדינו שרים עוד היום בנוסחים שונים:

האָט השם יתברך אַראָפּגעשיקט
אַ ביימעלע אַראָפּ, אַ ביימעלע אַראָפּ,
ביימעלע זאָל באַרעלעך וואַקסן,
ביימעלע זאָל באַרעלעך וואַקסן.
ביימעלע וויל ניט באַרעלעך וואַקסן,
באַרעלעך ווילן ניט פֿאַלן.*
(שם: כרך 1, 20; 69 ואילך)

* היידיש עשירה בצורות דימינוטיב, שצמחו באורח הדיבור העממי ונספגו לשירי־העם. יש בצורות ההקטנה מידה רבה של לבביות וקירבת־נפש, אלא שאין אפשרות לתרגם לעברית דקויות מסוג זה ולשמור על טעם הדברים.

והשם יתברך הוריד מזבולו
עץ קטן, עץ קטן,
שיצמיח העץ אגסים זעירים,
שיצמיח העץ אגסים זעירים.
העץ מסרב אגסים להצמיח
אגסים מסרבים לנשור.]

המלומד צונץ משער דווקא, ששיר החר־גדיא מההגדה של פסח אינו אלא חיקוי של שיר־עם גרמני והוא נוצר במאה ה־15. וזו גם דעתם של חוקרים יהודים אחרים. אלא שד"ר ק. קאהלר הוכיח במאמרו המפורט, שתיאוריה זו אינה נכונה מכול וכול (Kahler 1889: 234). הוא מצביע על ספרו של זאנדרס (*Volksleben der Neugriechen*), שבו הוא מביע את דעתו, ששיר־עם יווניים חדשים דומים מוצאם דווקא משיר־עם יהודיים. השיר היווני נשמע בערך כך:

אָ מָאָל איז געווען אַן אַלטער,
האַט ער געהאַט אַ הענדל,
האַט עס געקרייט און געוועקט
דעם אַרעמען, דעם אַלטן.

איז געקומען דער פֿוקס צו גיין
און האָט אויפֿגעפֿרעסן דאָס הענדל
וואָס האָט געקרייט און געוועקט
דעם אַרעמען, דעם אַלטן.

איז געקומען דער הונט צו גיין
און האָט אויפֿגעפֿרעסן דאָס פֿיקסל
וואָס האָט אויפֿגעפֿרעסן דאָס הענדל. אא"וו

וְהָיָה הָיָה זָקֵן אַחַד,
הָיָה לוֹ תִרְנֻגוּל,
עִם בּוֹקֵר הוּא הָיָה קוֹרָא, מַעִיר
אֶת הָאֲבִיוֹן, אֶת הַזָּקֵן.

מֵאִי־שֵׁם הִגִּיעַ הַשׁוֹעַל
וְאֶת הַתִּרְנַגּוּל טִרַף, זָלַל,
אֶת זֶה שֶׁעִם בּוֹקֵר קִרָא וְהַעִיר
אֶת הָאֲבִיוֹן, אֶת הַזָּקֵן.

והנה הגיע גם הכלב,
טרף את השועלון,
שטרף את התרנגול
את זה שעם בוקר קרא והעיר
את האביון, את הזקן. וכן הלאה.]

גם בשירי־העם האנגליים ניתן למצוא נוסחים שונים של שיר החד־גדיא שלנו, כגון בשיר הידוע *This is the house that Jack built*, ואף בשירים אחרים, במוצאם, לדעת הוליבל, משיר־העם היהודי (Halliwel 1842). שירים דומים שזורים בשירה העממית של הפולנים, הרוסים, הצרפתים, האיטלקים ואולי אף בין שאר עמי אירופה. אפילו בסיאם ובאיראן נמצאו מקבילות לשיר שלנו. כל עם, כמובן, שר את השיר לפי הנוסח שלו. כך, למשל שרים באַלזַאס על 'החזירון המסרב ללכת', ואילו בשווייץ על 'העגלה המסרבת לשתות', וכן הלאה. ד"ר קאהלר מפקפק מאוד ואינו יכול לתאר לעצמו, שהפרסים, היוונים החדשים וכל יתר עמי אירופה, שאבו שיר זה מן היהודים, כדי לשיר אותו במאות סוגי נוסחים. הוא מצביע גם על מקבילה מן השיר ההודי פֶאנצ'וּטְאָנְטְרָא ומגיע למסקנה, שהשיר קדום ביותר ומקורו דווקא במזרח הרחוק.

והרי זה יותר מאשר בטוח, שאם גם אין מוצאו של השיר חד־גדיא יהודי, הרי מכל מקום אין הוא חיקוי של שיר גרמני, אלא אולי דווקא להיפך, כפי שניתן להסיק מן המילים העבריות שהשתזרו בבית האחרון של השיר הגרמני 'אמן צ'יקליין', לאמור:

Da kam unser lieber Herr Gott
Und schlacht den Malach Hamoves
Der da hat geschlacht den Schochet,
Der da hat geschlacht den Ochsen

(Arnim und Brentano: 803)

אין שום ספק, שאי פעם התרחשו מיזוגי־חילופין בין השירה העממית בידיש לבין השירה העממית בגרמנית. אפשר לשער, ששירי יידיש גם נטמעו ומצאו מקומם באוצר־השירה הגרמני.

עוד בימי־הביניים המוקדמים היו חילופי־שירים בלי הרף לא רק בין עמים קרובים זה לזה, כגון גרמנים־הולנדים־ודנים, ספרדים־ופורטוגזים, סרבים־ובולגרים, לאטבים־ולייטאים וכדומה, אלא גם בין עמים רחוקים מאוד זה מזה מבחינת המוצא האתני, שהמגע ביניהם לא היה אלא קלוש. כך, למשל, נדרו לליטה שירי־עם גרמניים ופולניים והשתלבו באוצר הזמר העממי המקומי. שירי־העם הגרמני חדר גם לאוצר השירים הלאטבי. השירה העממית הפולנית בשלזיה העליונה קלטה לתוכה שירי־עם גרמניים אחדים כמעט מילה במילה. חילופים ערים למדי התרחשו גם בין השירה העממית הסלובנית לבין השירה העממית הגרמנית, ומספר גדול של אגדות, בלאדות ושירי־אהבה צ'כיים נספגו באוצר

השירה הגרמנית. אין גם ספק, ששירים בודדים נטלו הגרמנים מן הצרפתים, ושירים גרמניים תורגמו והושרו גם בצרפתית. בין המאה ה-15 והמאה ה-17 חדרו שירים רוסיים לפינלנד ומסורת השירה העממית הפינית ספוגה השפעות רוסיות. השירה הפינית הושפעה תקופה ממושכת עוד יותר על-ידי היצירה העממית הסקאנדינבית (Boeckel 1906: 182).

השיר העממי הנווד לא הוציא מן הכלל גם את השירה העממית היהודית. מוקדם למדי חדרו שירי-עם פולניים, אוקראיניים וגרמניים אל אוצר השירה העממית בידיש. שם הם נטמעו, פשטו צורה ולבשו צורה במרוצת שנים רבות וממש נתייהדו. שירים רבים בידיש נוצרו לפי דגמים גרמניים. לעומת זאת ניתן לציין, שהשיר העממי הסלאבי לא הותיר בנעימות העממיות שלנו אלא השפעות קלושות גרידא.

השירים הנוודים אחוזים בשורשיהם רובם ככולם במאות ה-15 וה-16, וכפי שהערתי לעיל, אין הם נראים כאילו צמחו מן הגזע הגרמני או הסלאבי. רובם מצויים בוואריאציות שונות בשירה העממית של עמי אירופה שונים. אפשר לומר, שהם שייכים, כמו שיר החד-גדיא, לסוג 'השירים העממיים האוניברסאליים'. מן המפורסם הוא, שכל העמים משתמשים בחידה כאמצעי לנסות בו את חריפות השכל. זה מנהג ישן-נושן, שעמי אירופה הביאו מן המזרח. כמעט בכל הלשונות מצויות בלאדות עממיות, המכילות שורה שלמה של שאלות-ותשובות, שבאמצעותן מבקש בחור צעיר לבחון את תבונתה של בת-זוגו לעתיד. ברבות מן הבלאדות האנגליות והסקוטיות תלוי השידוך בתוצאות של המבחן הזה או אחר הדומה לו:

א, וואס איז לענגער פֿאַר דעם וועג,
און וואָס איז טיפֿער פֿאַר דעם ים?
אָדער וואָס איז (הילכט) העכער פֿאַר דעם האָרן,
און וואָס איז שאַרפֿער פֿאַר אַ דאָרן?
אָדער וואָס איז גרינער פֿאַרן גראָז,
און וואָס איז ערגער פֿאַר אַ פֿרוי?

והו, מה ארוך מן הדרך,
ומה עמוק מן היס?
מה מריע חזק מן הקרן
ומה דוקר יותר מן הברקן?
או מה ירוק מן העשב
ומה גרוע מן האשה?

התשובות הבאות מניחות את דעתו של הבחור:

א, די ליבע איז לענגער פֿאַר דעם וועג,
און דער גיהנום איז טיפֿער פֿאַר דעם ים,

און דונער הילכט העכער פֿאַר דעם האָרן.
און הונגער איז שאַרפֿער פֿאַר אַ דאָרן,
און סם איז גרינער פֿאַרן גראָז,
און דער טיול איז ערגער פֿאַר אַ פֿרוי.

(Child: 2)

והו, האהבה ארוכה מן הדרך,
והגיהנום עמוק מן הים.
הרעם קולו רם מן הקרן,
והרעב דוקר יותר מן הברקן,
הסם ירוק מן העשב,
והשד גרוע מן האשה.].

בשיר סָרְבִי יושבת הנערה על חוף הים ושואלת:

צי איז פֿאַראַן וואָס ברייטערס פֿאַר דעם ים?
צי איז פֿאַראַן וואָס לענגערס פֿאַרן פֿעלד?
צי איז פֿאַראַן וואָס שנעלערס פֿאַרן פֿערד?
און וואָס קען זיסער זיין פֿאַר האַניק?
און וואָס איז טייערער פֿאַר אַ ברודער?

נכלום יש דבר־מה רחב מן הים?
כלום יש דבר־מה ארוך מן השדה?
כלום יש דבר־מה מהיר מן הסוס?
ומה יכול להיות מתוק מדבש?
ומי יקר מן האח?]

דג שצף מן המעמקים מרים ראשו מעל המים ועונה:

צי איז נישט דער הימל ברייטער פֿאַר דעם ים?
צי איז דער ים נישט לענגער פֿאַרן פֿעלד?
צי איז דאָס אויג נישט שנעלער פֿאַרן פֿערד?
צי איז נישט צוקער זיסער נאָך פֿאַר האַניק?
און דער געליבטער נישט טייערער פֿאַר דעם ברודער?

(Talvj 1840: 136)

נכלום אין השמים רחבים מן הים?
כלום אין הים ארוך מן השדה?
כלום אין העין מהירה מן הסוס?
כלום אין הסוכר מתוק מן הדבש?
והאהוב — האם אינו יקר מן האח?]

שירים כאלה שרים אצלנו בכל מיני נוסחים ובלחנים שונים; אלא שחסר מוטיב
החתונה ובתי-ההכרזה השונים, המופיעים תכופות בשירים האנגליים והגרמניים.
אצלנו הם מתגלים כשירי-חידה פשוטים, דבר האמור מיד בראשיתם:

— דו מיידעלע דו פֿינס, דו מיידעלע דו שיינס,
איך וועל דיר עפעס פֿרעגן אַ רעטעניש אַ קליינס:
וּוּ איז דאָ וואַסער אָן זאַמד?
וּוּ איז דאָ אַ מלך אָן אַ לאַנד?

— דו נאַרישער בחור, דו נאַרישער כלאַפּ,
ווי האַסטו ניט קיין שכל אין דיין קאַפּ!
דאָס וואַסער פֿון אויג איז אָן זאַמד,
דער מלך אין קאַרטן איז אָן אַ לאַנד.

— הו, את ילדה נאה, ילדה יפה מאוד,
הנה אשאל אותך חידה קטנה מאוד:
היכן יש מים בלי כל חול?
היכן יש מלך בלי ארץ, בלי כול?

— הו, נער בער פתי, בחור טיפש מאוד
איך אין לך שכל בקודקוד?
לְמִי הדמעות אין כלל חול,
למלך-שלי-קלפים אין ארץ ואין כול.

שיר דומה נמצא גם בגרמנית. הריני מביא כאן רק בית אחד לדוגמה, שיש בו
דמיון רב לנוסח בידיש, לאמור:

Was für ein König ist ohne Land?
Was für ein Wasser ist ohne Sand?
— Der König auf dem Schilde ist ohne Land
Das Wasser in den Augen ist ohne Sand.

(Arnim und Brentano: 803)

ארבע שורות אלו זהות כמעט עם השיר שלנו, אך אין להסיק מכאן, שהשיר
בידיש צמח מן השיר הגרמני או אף מחקה אותו. בפרטים אחרים הוא דומה מאוד
לשיר אנגלי. ואם נוסיף ונשווה בינו לבין שירים בלשונות אחרות, יתברר שקיים
דמיון ומעין תיאום פנימי בין השירים. מכאן נגיע למסקנה, שכל אותם השירים
מוצאם לכל הנכון ממקור משותף, שאבר מזמן בנשייה.

קורה, שמספר בתים משתמרים מתוך שירים שקולותיהם מזמן נדמו. בתים או
אף שורות עוברים ומתגלגלים מארץ אחת למשניה, מעם אחד אל זולתו, ובהגיעם

אל חוף מבטחים כלשהו הם משתקעים בזמר העממי הרווח שם. לפיכך אנו מוצאים בתים זהים או דומים, גם רעיונות זהים בשירים בעלי תכנים שונים בפי עמים הרחוקים זה מזה בלשונם ותרבותם.
אביא כאן, למשל, בית אחד, אשר בו מסתיימים הרבה שירי־אהבה בגרמנית, לאמור:

Wenn gleich der Himmel Papieren war,
Und jedes Sternlein ein Schreiberl' war,
Und schriebe an jedes mit sieben Hand,
So schrieben sie meiner Liebe kein End.

את אותן השורות אנו מוצאים בשירי־עם של עמים אחרים.

בְּכַרְבִּית:

אילו כל השמים היו דף נייר,
וכל היער היה עטים,
וכל הים לא היה אלא דיו,
ואני הייתי כותב שלוש שנים תמימות,
לא הייתי יכול לתאר בכתב את ייסורי.

ביוֹנִית הַחֲדָשָׁה:

אילו כל ים־העולם לא היה אלא דיו
וכל הרקיע כולו נייר;
ואני הייתי מבקש לתאר בכתב את ייסורי –
כל זה לא היה בו די.

ואותם הרעיונות המפליגים אנו מוצאים גם ברבים משירי־אהבה שלנו ביידיש:

פֿון אַלע ביימעלעך זאָל ווערן פענעס,
פֿון אַלע וואַסערלעך זאָל ווערן טינט –
טינט און פענעס וועט פֿאַרט ניט קלעקן
צו באַשרייבן מיינע צרות אַצינד.

ולו כל העצים הזעירים היו לעטים,
ולו כל פלגי המים היו לדיו –
לא יספיקו בכל זאת עטים ודיו
כדי לתאר עתה את צרותי.]

בין שבע־מאות שירי־העם ביידיש שנאספו עד היום לא מצאתי, לאחר חיפוש וחיטוט מייגע, אלא מספר עשרות של נוסחים חוזרים מעין אלה. ניתן להסיק,

שראשיתם של שירים אלה חבוי אישם בימי הביניים המוקדמים ושירי האהבה הארוטי שלנו צמח ועלה גם הוא בזמן הקדום הזה.

3

"אהבה — זו מילה חדשה" — כך התבטא אחד מסופרי יידיש בשנות השבעים (של המאה ה-19). לדעה זו מסכימים המוציאים לאור של קובץ שירי עם היהודיים הראשון ברוסיה (גינזבורג ומארעק 1901: 17). גם הפרופסור ליאו וינר, מחבר הספר תולדות ספרות יידיש במאה ה-19, סבור שהמלה 'אהבה' (ליבע) אינה קיימת במילון של יידיש. הוא מבקש להוכיח ש"את הרגש הזה היהודים לא הכירו אלא באמצע המאה ה-19 — ואם היה להם צורך לכנותו בשם, הם השתמשו במילה הגרמנית 'Liebe' (Wiener 1899: 57).

אלא שקיימות עובדות רבות שיש בהן כדי להוכיח, שלא די שהמילה 'ליבע' (אהבה) קיימת מאז שנתהוותה לשון יידיש, אלא שבאמנות העממית שלנו אין הרומאנים ושירי האהבה בבחינת חזיון נדיר.

במאה ה-16 ניכר היה, שההמון היהודי במערב-אירופה מגלה עניין רב ברומאנים של הרפתקאות ובסאגות שתורגמו ליידיש ועובדו מן הגרמנית, כגון 'דיטריך פון בֶּרְן', 'המלך ארטוס', 'די ליבשאַפֿט פֿון פֿלוריס אונד בלאַנצ'פֿליר', טיל אולנשפיגל ועוד כהנה.

הספרים היו בימים ההם כל כך אהובים ופופולאריים בחוגי קוראי יידיש, עד כי לא פעם היו הרבנים מתלוננים בדברי המבוא שלהם לספרי המוסר הדתיים שכתבו על הנהייה אל 'הספרות הזולה'. בעיקר חרה להם, שספרי בלטריסטיקה אלה היה להם חוג קוראים נאמן, ואולי אפילו גדול יותר מאשר חוג קוראי ספרי המוסר. אפשר לראות גם מהקדמתו של הנוצרי קוֹרְנֶלְיוֹ אַדְלֶקִינֶר לתרגום התהילים ליידיש של אליהו בחור, בה הוא מספר, שהוא שכנע את המחבר לתרגם את המזמורים למען הנשים יראות השמים, ולמען הגברים שלא היה להם פנאי ללמוד עברית בנעוריהם, אך הם בכל זאת ביקשו להעדיף בשבתות ובחגים את הספרות ה'אלוהית' על 'דיטריך פון בֶּרְן' או 'על גליקה היפהפייה'. דברי המבוא ברוח זו מביא גם שטיינשניידר מתוך ה'מעשה-בוך' (קובץ סיפורים ואגדות שיצא לאור בבאזל, 1602):

על כן גברים ונשים יקרים, אם אתם
קוראים לעתים קרובות (בספר) ואתם לומדים
מתוכו; אל תקראו מספרי הַפְּרוֹת והכוונה כנראה
לקובוך וקובץ הסיפורים שהופיע ב־1555, וגם אל
תטרחו לקרוא ספרים אודות דיטריך פֿון בֶּרְן והילד־בראנד,
אין הם אלא לכלוך, ולא יוסיפו לכם לא חמימות
ולא חום. אין הם (כתבים) אלוהיים, ואילו אתם זקוקים
למחילה מאלוהים. הספרים הכותבים אצלנו — הרי זו
עבירה שיקראו אותם בבית אם אין שבת קדושה בחוץ.

ואם רצונכם לבלות בקריאה, אכתוב למענכם ספר
מעשיות [מעשה־בוך] יפה.

(Steinschneider)

אלא שלא תמיד השפיעה הטפת מוסר כזאת על ההמון, שמצא דרכים משלו
כיצד לבלות את הזמן.

חפץ החיים — מעיר המלומד א. ברלינר — לא אבד אפילו בזמנים של מועקה
רבה, כפי שמסתבר מן הבילויים והשעשועים, שבהם מצאו המוני העם שמחה
והנאה.

באולם הריקודים הכללי, שהיה לכל איגוד (צָךְ) ולכל קהילה לצורך מפגשים
חברתיים ושמחות משפחתיות הצטרפו לריקודים גם בנות המין היפה, מקום בו ניתן
היה להציג את הפאר והקישוט כמידת האפשר; כאן מותר היה לבנות ישראל
להופיע גם ללא רעלה, שהיתה מסומנת בשני פסים כחולים, והגברים יכלו
להשמיט את אות הגלגל על המעיל ואת הכובע המיוחד באורח של קרן על
הראש. אדרבא, נמצאו שם גבירות וגברים עטויים אבנטים יקרי־ערך, שאי אפשר
היה כלל לרקוד בלעדיהם — ולמי שלא היה אבנט כזה, היה נאלץ לשפוך כזה
ולשלם תמורת זאת שני דינאר דמי־השכרה. יתר על כן, קרה שגברת ביקשה אצל
רקדן־חובב, שהיה מקושט באבנט שָכור, להשאיל לה את האבנט כדי שתוכל
להשתתף בריקוד. תמורת זאת נהג הארון לבקש מחיר גבוה למדי, הווה אומר: לא
פחות מאשר הרשות להכריז בנוכחות כל קהל־הרוקדים תוך כדי הגשת האבנט
לגברת, שהיא תהיה בת־זוגו. ולא חשוב כלל, אם הגברת התייחסה להכרזה מעין
זו ברצינות או בצחוק. די בעצם העובדה, שהיא הסכימה — ואז הוצג בפני הרבנים
תפקיד קשה: לקבוע באיזו מידה אורח מעין זה של קשירת שידוך הוא חוקי וכשר.
וסבא אחד טוב־לב לא מצא מתנה טובה יותר לנכדתו מאשר להניח לה בצוואתו
20 פונט וינאים, כדי שתוכל לרכוש לעצמה אבנט יפה ומעוטר באבנים טובות
(Berliner 1900: 18).

באותה תקופה, בערך, כאשר הספרים העממיים האלה זכו לחיבה והצלחה רבה
בקרב המוני היהודים, כונס קובץ שירי־עם בידי־ש־וגרמנית, שכתב־היד שלו שמור
עד היום בספריית בודליאנה באוקספורד. על תעודה נדירה זו כתב פ. רוזנברג
מחקר גדול למדי, ובו הוא מעלה את השערותו, שהקובץ חובר בשנים 1595–1605
ומכנסו הוא פלוני אייזיק ואליך איש וורמס. כתב־היד מכיל מחזה אחד ו־54
שירים, ש־12 מהם חוברו בידי מחברים יהודים; כל יתר השירים — ארבע חמישיות
מן הקובץ — הם שירי־עם ושירי־חברה גרמניים ורובם נתחברו בשלהי המאה
ה־16 (Rosenberg 1888).

בין השירים השונים שרוזנברג מביא לדוגמה במחקרו, נמצאים שירי־ריקודים
ושירי־אהבה, לאמור:

יונג פֶרְמֶלִיין, וואַלט איר ניט
מיט מיר איין טענצליין טון:

איך ביט, איר וואָלט מיר'ס ניט פֿאַר איבל האָן,
פֿריילעך מוז איך זיין, פֿריילעך מוז איך זיין,
דערווילן איך עס האָב און קאָן.

אײער צאַרטער יונגער ליב
האָט מיך אין ליב פֿאַרווונדט,
אויך אײער אויגליין קלאָר
דערצו אײער ראָטער מונד;
שליסט אײער אָרעם אײן,
פֿינס ליב, וואָל אין די מיין,
זאָ ווערט מיין האַרץ געזונט.

נעלמה צעירה, כלום אינך רוצה
לצאת איתי בריקוד;
הריני מבקש, אל נא תאכזביני,
עלי להיות שמח, עלי להיות שמח,
כל עוד יש לי (כוח) ואני יכול.

גופך הצעיר והענוג
פצע אותי באהבה,
גם עינייך הטהורות,
ועוד גם פיך האדום;
שלבי נא את זרועך,
החביבה, בזרועי,
ואז גם לבי יתעשת ויבריא.]

ואין זה כלל חשוב לנו, אם שיר זה במקורו היה בידיש או בגרמנית. חשובה העובדה, ששירי־אהבה לוחטים כאלה נזדמרו כבר במאה ה־16 בקרב ההמון היהודי. במרוצת הזמן נשכחו לאט־לאט השירים האלה, אך אנו מוצאים את עקבותיהם בזמרי־העממי שלנו גם היום. ניקח, למשל, את השורות הבאות מן הקובץ של וואָליך:

איך קאָם פֿאַר מיין פֿינעם ליבעס טיר,
די טיר וואָר צוגעשלאָסן,
דער ריגל וואָר דערפֿיר.

פֿינעס ליב, און לאָז מיך אײן,
איך בין אַלזאָ לאַנג געשטאַנען,
דערפֿראָרן מעכט איך זיין.

איך לאָז דיך אַרײַן,
דען [נספּידן] דו געלאָבסט מיר די טרײַע זײַן,
דאָס דו מײַן אײַגן ווילסט זײַן.

די טרײַע געלאָב איך דיר ניט,
ליב וויל איך דיך האָבן,
אַבער נעמען וויל איך דיך ניט.

[באתי לפני הדלת של אהובתי היפה,
אך הדלת היתה נעולה,
סגורה על-ידי בריח.

אהובתי היפה, הכניסיני,
ניצבתי כאן זמן רב,
עוד מעט ואקפא.

לא אכניס אותך,
אלא אם כן תישבע לי נאמנות,
שאתה רוצה להיות שלי.

נאמנות לא אשבע לך,
אני רוצה לאהוב אותך,
אך לשאת אותך איני רוצה.]

הבתים האלה נשמרו גם בשירי־האהבה שלנו, שלושת הראשונים נשמעים כך:

— עפֿן מיר די טירעלע.
"עפֿענען וועל איך ניט!"

— אַ רעגן גײט, אַ ווינט ווייט,
איך וועל פּטרן מײַן זײַדן קלייד.
"עפֿענען וועל איך ניט!"

[— פתחי לי את הפשפש.
"לפתוח לא אפתחו"]

— גשם יורד, רוח נושבת,
אקלקל את בגד המשי שלי.
"לפתוח לא אפתחו!"

הבית האחרון חוזר בשירים רבים, לאמור:

איך האָב דײַך ליב, דו מעגסט מיר זיכער גלייבן,
איך קען אָן דיר נישט לעבן איין מינוט;
דו ביסט בײַ מיר טײַערער ווי מײַן לעבן,
נאָר נעמען, דושעניו, קען איך דיר ניט.

[אני אוהב אותך, את יכולה להאמין לי,
איני מסוגל לחיות בלעדייך אפילו רגע אחד;
יקרה את לי מחיי,
אך לשאת אותך, נשמתי, איני יכול.]

מפאת המקור המוגבל כאן לא ניתן להביא ציטטות נוספות והוכחות, שהיה בהן כדי להראות באורח בולט, ששיר־האהבה בידיש הוא כבר בן מאות שנים רבות ואין זה חזיון חדש בחיי עמנו, שלא נתגלה אלא במחצית השנייה של המאה ה־19, כפי שסבורים אחדים מן החוקרים.

ואמנם זו עובדה, שבשנים שעברו היתה המילה 'אהבה' (ליבע) בבחינת מלתי־גלוג־ובח, ואילו לאהוב נחשב לעבירה וחל עליה איסור, בבחינת חטא מוסרי הראוי לגנאי בחיי החברה היהודית. רומאנים — עלילות אהבים בחיים ולא רק בספרים — נתחוללו רק לעתים רחוקות. כל זה אמור לגבי מעמדות בעלי־הבתים והעשירים. אין לומר זאת לגבי המוני העם היהודי בכלל. בשכבות העם הנמוכות, בקרב שוליות החייטים והסנדלרים, בקרב עוזרי האופים והעגלונים, ובקרב התופרות ועזרות־הבית ובני סוגם לא היו עלילות אהבה תופעה נדירה או תאונה מקרית, אלא דווקא תופעה רגילה ויומיומית. בהשפעת מטיפי המוסר ודעת־הקהל הרשמית חשבו גם בקרב המוני העם, ש'להתאהב' זו עבירה, בבחינת חטא מוסרי; אלא שהאינסטינקט האנושי הכללי, הרגש הארוטי, היה חזק לאין ערוך מדעת־הקהל הרשמית.

גם לפני מאות בשנים וגם לפני חמישים שנה — תמיד היה ההמון היהודי חוטא — ואוהב.

ולא עזרו המכשולים והמעצורים והרדיפות. לא הועילו הלעג והאיומים, ואפילו לא הטפת מוסר מנוסחת בשירים כמו, למשל, כך:

וועלכעס מיידעלע ס'וויל בײַ טאַטע־מאַמע חשובֿ זײַן,
איז עס דאָך בײַ אַלע מענטשן טײַער;
וועלכעס מיידעלע, אוי וויי, ס'וויל אַ ליבע פֿירן
פֿאַרברענען זאָל מען זי אויפֿן פֿייער.

(כהן 1912: כרך 1, 118)

נהילדה המבקשת להיות חשובה לאבא ואמא,
היא גם יקרה בעיני כל הבריות;
הילדה, אוי ואבוי, המבקשת עלילת אהבים,
יש לשרוף אותה באש.}

בשעה שיהודים ויהודיות אדוקים היו יוצאים כל שבת אחרי אכילת החמין אל
בית הכנסת להקשיב לדברי המגיד או המטיף, היו בני-הנעורים, נערים ונערות,
מתכנסים באיזה מרתף או עליית-גג כדי לרקוד ולשיר שירים, ובעיקר — שירי-
אהבה.

אנשים אהבו זה את זה בחשאי, והפליגו בטוילים בדרכים צרדיות ושבילים
חבויים, בדיוק כפי שנהגו לשיר בשירים, לאמור:

שיין ביסטו, רחל לעבן,
שיין זאָלסטו זיך צירן;
טו דיר אָן דיין אויבערמאַנטעלע,
וועלן מיר גיין שפּאַצירן.

שפּאַצירן, רחלה, וועלן מיר גיין
צווישן די געדיכטע ביימער,
שפּאַצירן וועלן מיר ביידע גיין
דאָרט, וווּ עס גייט ניט קיינער.

שפּאַצירן וועלן מיר ביידע גיין
צווישן די געדיכטע בלעטער,
טאָמער טרעפֿט דיך דינס אַ חבֿרטאָרין,
זאָג — דו גייסט צו דיין פֿעטער.

שפּאַצירן וועלן מיר ביידע גיין
לעבן אמזערנע קראַטן,
האָב ניש' מורא, ממין דושקע לעבן,
ס'וועט דיר גאָרניש' שאַטן.

(כהן 1912: כרך 1, 40)

ניפה את, רחל חייתי,
התקשטי נא כפתור ופרח;
לבשי את מעילך הטוב
ונלך קצת לטייל בדרך.

לטייל, רחלה, הלוך גלך
בין סבכי העצים,

לטייל שנינו נלך
למקום שאין בו עדים.

לטייל שנינו נלך
בין עלים, בחשאי ובסוד,
ואם תפגשי חברה לקראתך
אמרי שהלכת אל הדוד.

לטייל שנינו נלך
בין סורגי הברזל המלובן;
אך אל תחששי, נשמתי, מצלך
שום דבר לא יזיק לך כאן.

'במקום שאין בו עדים', 'בין עצים' ביער או ליד 'סורגי הברזל' של בית-הכלא
הנמצא אי-שם בירכתי העיירה — גם שם לא היה מחבוא בטוח מפני האדוקים,
בעלי עיניים דולות-חטאים, שארבו על כל משעול ודרך. והרי סוף סוף נודע דבר
האהבה הסמויה, ותמיד נמצא מישהו בעיירה ש"ממציא" או "ערשה" מזה שיר:

דָאָרט גייען זיך פּאָרלעך צוויי, (יש שרים: מענטשלעך צוויי)
דָאָרט גייען זיך פּאָרלעך צוויי,
ליבן, ליבן זיי זיך זייער —
ס'איז נישטאָ קיין גלייכן צו זיי.

— גענוג שוין מיט מיר צו ריידן,
גענוג שוין מיט מיר צו שמועסן,
פֿיר מיך שוין אָפּ אַהיים
דער טאַטע וועט די טיר פֿאַרשליסן.

אַהיים, ליובטשו, וועל איך דיך אָפּפֿירן,
ביים גלעקעלע וועסטו אָנקלינגען.
אַ ליד וועל איך אויס אונדז ביידן מאַכן,
די גאַנצע וועלט זאָל פֿון אונדז זינגען.

(כהן 1912: כרך 1, 38)

[אי-שם מהלכים שני זוגות לאטם,
אי-שם מהלכים שני זוגות לאטם.
הם אוהבים מאוד מאוד,
מי ידמה ומי ישווה להם עוד.

— די להשמיע דברים באוזני
מספיק לשוחח איתי,
אבא שלי את הדלת ינעל
כאשר תחזירני מהר לביתי.

אחזירך לביתך חיש מהר,
ואת תמשכי בפעמון,
שיר אהבה על שנינו אחבר
עולם ומלואו יִשִּירוּ כפזמון.]

והאהבה אמנם שומעת למחרת בבוקר את 'עולם ומלואו' מזמר את השיר, אך היא מקווה לעזרת השם "וְשָׁקַל שׁוֹנְאִיהָ יִתְפַּקְעוּ". באורח פילוסופי ומריר היא מסיימת:

וואָס דער רעגן ווערט גרעסער,
ווערן די שטיינדלעך נאַסער;
אונדזער ליבע איז אַרויסגעשווימען
אַזוי ווי בוימל אויפֿן וואָסער.

ואם הגשם יורד במקומנו,
נרטבות האבנים כפליים;
כך גם צפה אהבתנו
כשמן על פני המים.]

האהבה החשאית צפה כשמן על פני המים, פשוט בא אלמוני ומגלה אותה. אך השירים על האהבה נשארים אלמוניים. בסודי סודות הם נשזרים בקהל הצעירים וקולם מרעים עולם ומלואו מתוך דירת מרתף חשוך או מתוך פונדק כלשהו. ולפיכך קרה, שאנשים שלא באו במגע קרוב עם השכבות הנמוכות בעם, נאלצו להגיע למסקנה, שאין אהבה בקרב היהודים ומכאן גם מסתבר שאין שירי־אהבה.

4

שיר־האהבה בידיש היה ונשאר חבוי בפי העם. מעודו לא יצא בריש גלי ובפומבי ואף לא נודמר בשמחות משפחתיות ואירועי בילוי וחברה רשמיים. הוא אף לא נשמע בנוכחותו של קהל בעל־הבית או אמיד. שם הושמעו פזמוני־זמר של בדחנים ואף נמצאו מאזינים לשירים שונים. שיר־האהבה נולד בקרב השכבות הנמוכות, ועל כן גם נשאר באותם החוגים שיצרו אותו; תוכנו הלירי המובהק, התמימות שלו והלבביות עמדו בניגוד קוטבי עם האווירה הבדחנית היבשה, שהשתלטה בשנים המוקדמות בקרב מעמדות הביניים. ואמנם איזה רושם זה היה עושה ובאיזו מידה זה היה מגוחך אילו נערה היתה קמה לפני קהל של יהודים ויהודיות ושרה שיר מעין זה:

אוי, וואָס כ'האַב געוואָלט האָב איך אויסגעפֿירט,
זאָל איך אַזוי לעבן!
כ'האַב געוואָלט אַ שיין ייִנגעלע
האַט מיר גאָט געגעבן.

כ'האַב געמיינט, אַז ער איז שוין מיין,
כ'האַב אים שוין באַקומען;
איז געקומען אַ שענער מיידעלע
און האָט אים צוגענומען.

(הוי, מה שרציתי השגתי,
בחי!
רציתי נער יפה מאוד,
האַל נתן לי שי.

חשבתי בלבי: הן הוא שלי
ואין מאושרת כמוני;
באה ילדה יפה יותר
ולקחה אותו ממני.]

זוה אמנם לא יכול היה לקרות, מפני שאצל נערה מן העם אין שיר־האהבה אלא
רז כמוס ביותר, הקדוש והעמוק שבלב. את סודות הלב היא נהגה לשיר רק לעצמה
או לחברותיה הקרובות ביותר ובתנאי ששום איש זר, ובייחוד גבר זר, לא יאזין.
רק באוזני החברות האינטימיות ביותר היתה הנערה המאוהבת מסוגלת להתאונן:

ווי אַזוי קען איך לוסטיק זיין,
אַז פֿאַרשטערט זיינען מיר מינע וועגן?
אַז איך דערמאָן מיך אין זיין שיין פנים,
ווי אַזוי קען איך לעבן?
איך עס און טרינק און שלאָף ביי נאַכט,
נאָר מיין האַרץ איז מיר פֿאַרטראַכט.

וכיצד אוכל להיות שמחה,
כאשר כל דרכי משובשות?
כאשר אני נזכרת בפניו היפים,
כיצד אוכל לחיות?
אני אוכלת ושותה וישנה בלילות,
אך לבי נמוג בהרהוריו.]

על פי רוב יושבת לה המאוהבת בבית כאשר ליבה שוקע ב'הרהוריו':

זיץ איך מיר אין שטיבעלע
און טראַכט נאָר וועגן דיר,
ס'עפנט זיך מיר אַ גריבעלע,
ווען איך הער אַ קלאַפּ אין טיר.
ווייל נאָר צו דיר ציט מיין האַרץ,
מיין האַרץ ווייס ניט קיינער אא"וו.

[אני יושבת בחררון שלי
וחושבת רק עליך,
גומה נפערת בלבי
כאשר אני שומעת נקיפה ברלת.
כי רק אליך נמשך לבי,
ואיש אינו יודע, רזי לי. וכ.ה.]

ונערה אחרת מזמרת תלונותיה:

גאַנצע טעג זיץ איך אַליין,
מיין טייער לעבן קומט נישט צו גיין;
מסתמא האָט ער שוין אַ צווייטע געפֿונען,
און מיך האָט ער שוין נישט אין זינען.

[נימים שלמים אני בדרד יושבת,
ולא בא יקירי, שרק עליו אני חושבת;
הוא מצא לו כנראה נערה אחרת
אותי סילק מדעתו, ואני בככי ממרת.]

אלה הם מוטיבים חרישיים, לבביים, רגשות של אהבה וקנאה, שהנערה
התמימה מן העם נושאת חבויים בלבבה, מוסתרים מעין זר.
לא כן יחסו של הגבר אל אותם השירים. הוא אינו שומר עליהם כעל
רזים־שבלב. אפשר לומר, שהוא בכלל נוהג לשיר פחות על אהבה. רק במקרים
נדירים, על פי רוב כאשר האהובה מתחילה לדבר על 'תכלית האהבה' — על
החתונה, הוא פותח בשיר מלא רגש, ומכריז באורח רציני ביותר:

איך האָב דרך ליב, דו מעגסט מיר זיכער גלייבן,
כ'קען אָן דיר נישט לעבן איין מינוט;
דו ביסט ביי מיר טייערער ווי מיין לעבן,
אוי נעמען, דושעניו, קען איך דיר ניט.

(כהן 1912: כרך 1, 144 וראה לעיל עמ' 328)

אך לא תמיד הוא האשם, שהאהבה אינה יכולה 'להגיע אל תכליתה'. לעתים קרובות מתערבים הוריו ומעלים מחיצות, או אף 'הקיסר מגייס אותו אל חילותיו'. ולפעמים גם סיבה אחרת מגרשת אותו מן המקום. בשעת הפרידה הוא מבטיח לשוב, שהוא עוד יתאחד איתה, עם יקירתו, ושניהם יעמידו חופה. לפעמים הוא מתרגש מאוד מן הדמעות של אהובתו, ממצבה העצוב, והוא מהרהר עליה, לאמור:

דָּאָרטן אויפֿן בערגעלע שטייט נאָך אַ ביימעלע,
דאָס ביימעלע איז שוין לאַנג אינגעבויגן;
דָּאָרטן שטייט נאָך מיין געטרייע כלה
מיט אירע אויסגעוויינטע אויגן.

(כהן 1912: כרך 1, 100)

ואי־שם על הגבעה
נטוע עץ שהתכופף
ניצבת שם ארושתי
בְּעֵינַי דְּמָעוֹת וּלְב כּוֹאֵב.]

והוא מנחם אותה, את 'עטרתו', את 'נשמתו' ומבקש אותה לחדול מבכי... הרי אחר ככלות הכול היא מצאה חן בעיניו; ואף על פי שהוריו מבקשים אותו לשכוח אותה, הוא בכל זאת מבטיח:

נישט איין וואַסערל וועט פֿאַרבלייפֿן,
אונדזער ליבע וועט קיינער ניט פֿאַרלעשן.

[לא פלג מים אחד יזרום ויעלם,
ואש אהבתנו לא תִּכָּבֵּה, לא תִּבָּלֵם.]

ועוד לפני שפלג מים אחד זרם וחלף, הוא שכח את כל הבטחותיו ואהבתו דועכת באותה המהירות בה היא נדלקה. הנערה הפשוטה והתמימה מן העם, לעומת זאת, היא הרבה יותר חזקה ויציבה באהבתה; ואם היא מתאהבת — הרי זה בלב ונפש, באש היוקדת בליבה הטהור: כל ימי חייה — עד שיבה וזיקנה ועד הקבר האפל — אין היא חדלה לאהוב ולקוות, לחלום ולשיר על אהובה רב־החן:

זינע אויגן זינען שיין,
זיי זינען ביי מיר טייער;
מיט דיין ליבן, זיסן חן
האַסטו אָנגעצונדן אין מיין האַרץ אַ פֿייער.
און מיין האַרץ ציט צו דיר,

אזוי ווי מאַגנעט צו איזן, שטאַל,
און די ליבע ברענט אין מיר,
זי ווערט פֿאַרגרעסערט וואָס אַ מאָל.

ווען איך זאָל האָבן פֿליגעלעך,
וואָלט איך צו דיר געפֿלויגן אא"וו.

(כהן 1912: כרך 1, 66)

נעיניו יפות
והן יקרות לנפשי;
בחן המתוק והחביב שלך
הדלקת אש בלבי.
לבי נמשך אליך
כמו אבן־שואבת אל ברזל, פלדה,
והאהבה בוערת בי
בוערת ועולה מיום ליום.

לו היו לי רק כנפיים
הייתי עפה אליך. וכן הלאה

וכאשר יוקדת בלב אש־האהבה ונמשכים אל האהוב 'כאבן־שואבת אל ברזל,
פלדה' — במקרה כזה אינה מסתפקת נערה אחרת במשאלה לזכות בכנפיים והיא
מוכנה למעשים אחרים:

אויפֿן ימעלע וועל איך פֿאַרן,
אויפֿן וואַסערל וועל איך שווימען,
כ'וועל אַוועקוואַרפֿן מינע טייערע עלטערן —
נאַר צו דיר, מיין ליובינקע, וועל איך קימען!

נאפליג על פני הים,
אשחה על פני המים.
אנטוש את הורי היקרים,
ואבוא רק אליך, אהובי הנעים!

השורות האלו די בהן כדי להוכיח, מה טבעית ועזה אהבתה הראשונה, אהבת
הנעורים של הנערה היהודייה.
ביטוי חזק יותר ניתן לאהבת הנערה בשירי הפרידה. כאן, תוך כדי פרידה,
מתלקחת האהבה בלהבות העזות ביותר. רגשות של עצב וגעגועים, אהבה וקנאה
נמהלים ביחד ומכבידים ביתר שאת את הרושם ואת מצב־הרוח, שמתוכו היא
משמיעה את שירה:

מִיֵּן הָאָרֶץ, מִיֵּן הָאָרֶץ וּוְיִנֵּט אִין מִיר,
אַז אִיךְ דָּאַרְף זִיךְ שִׁידֵן אִיצֵט מִיט דִיר;
מִינע געדאַנקען — אָהִין, אָהער,
מִיט דִיר צעשִׁידֵן אִין מִיר שווער.

וּלְבִי, לְבִי בּוֹכָה בְּקִרְבִּי,
כִּי עָלִי לְהִיפְרֵד מִמֶּךָ;
הַגִּיגִי — רוֹטְטִים אָנָּה וְאָנָּה,
וְקִשָּׁה לִי, כָּל־כֶּךָ לְהִינְתֵק מִמֶּךָ.]

ואמנם קשה להיפרד, להיפרד תוך ייסורים, אך כואב לה עוד יותר, כאשר היא אינה יודעת לאן נעלם אהוב-ליבה, באיזו דרך עליה לבקש אחריו. אף על פי כן היא מתחזקת ומבקשת אותו:

פֿון ערשטן שטעטעלע, פֿון ערשטן דערפֿעלע
דאָס ערשטע בריוועלע שרײַב צו מיר;
בעטן בעט אִיךְ דִיךְ, מִיֵּן זײַס לעבן,
פֿאַרגעסן זאָלסטו נײַט אִין מִיר!

וועסטו קומען צו אַ וואַסערל,
זאָלסטו דִיךְ נײַט טרענקען;
וועסטו קומען צו אַן אַנדער מיידעלע,
זאָלסטו מִיךְ געדענקען.

(כהן 1912: כרך 1, 82)

[מן העיירה הראשונה, מן הכפר הראשון
את האיגרת הראשונה כתוב אלי;
הריני מבקשת אותך, אהוב חיי, בכל לשון של בקשה:
אל תשכחני!

כשתגיע אל מים,
אל נא תטבע בהם;
כשתגיע אל נערה אחרת,
זכור נא אותי!]

ונערה אחרת אינה מסוגלת לבלום את רגשי הרחמים שלה כלפי עצמה בשעת הפרידה והיא בוכה על בדידותה ואיך-אונייה, בוכה ומאבדת כל שליטה:

און אַז דו פֿאַרסט אַוועק, מִיֵּן טײַער זײַס לעבן,
אויף וועמען לאָזטו מִיךְ דאָ אִיבער?

אויף וועמען לאַזטו מיך דאָ איבער?
אוי, וויי, אָט חלש איך!

אוי, וויי, אָט שטאַרב איך!
דענע רייד לייגן מיך אַנידער!

(כהן 1912: כרך 1, 92)

נכאשר אתה נוסע, יקירי המתוק בחיי,
על מי אתה משאיר אותי כאן?
על מי אתה משאיר אותי כאן?
אבוי לי, אני מתעלפת!

אבוי לי, הנה אני מתה!
דבריך מפילים אותי חלל!

אך יהיה זה חר־צדדי מדי אם אדלג כאן על קולו של המאוהב. גם הוא פגוע למדי שעליו להיפרד ולהינתק מאהובתו. ואף כי הוא שר לעתים רחוקות יותר על אהבה, הרי אין השיר שלו מְרַגֵּש פחות. גם בשירו ניתן לחוש בייסורי־האהבה, בועקת הכאב מפני ההכרח להיקרע מאהובתו. ובכל זאת אין הרגש שלו בא לידי ביטוי כלי־כך חזק וכלי־כך גלוי כמו אצל האשה. מתוך כאב מוסתר כלשהוא הוא מזמר:

קום נאָר אַהער, מיין לעבן,
קום נאָר אַהער צו מיר!
אַ קוש וועל איך דיר, ליובטשו, געבן,
אַן אַנדענקונג זאַלסטו האָבן פֿון מיר!

אוי, דו פֿאַרסט פֿון מיר אַוועק,
דו גייסט דאָך שוין וואַנדערן;
ביז אַהער האָסטו מיך געליבט,
און שפעטער — אַן אַנדערן.

נבואי נא הנה, חייתי,
בואי נא הנה אֵלִי!
נשיקה אתן לך, אהובה,
שתהיה לך מזכרת ממני!

אבוי, את נוסעת ממני,
את יוצאת לדרך נרודים;
עד עכשיו אהבת אותי,
ואילו אחר־כך — את זולתי.

אלא שאין הוא מתעלף וגם לא מת ואף אינו נותן שרגש הקנאה ישתלט עליו.
דבר אחד רצונו לשאול את אהובתו, את 'עטרת ראשו': כלום כוונתה לבלות את
חייה איתו?
על כך היא עונה:

מזינע עלטערן טוען מיך בעטן
איך זאל שוין אין דיר פֿאַרגעסן;
דין בילד טו איך אויף מיין האַרץ טראָגן,
ווי מיר זינען ביזאָמען געזעסן.

געזעסן זינען מיר אויף איין באַנק,
געזונגען האָסטו מיר שיינע לידער;
אַז גאָט וועט אונדז ביידן באַשערן,
וועלן מיר זיך נאָך זען ווידער.

והורי מבקשים אותי
שאשכח אותך;
ואני נושאת את תמונתך על לבי,
כפי שישבנו שנינו יחד.

ישבנו על ספסל אחד,
שָׁרְתָּ לי שירים יפים;
אם אלוהים יזכה אותנו
עוד נשוב ונתראה.].

וכפי שנראה, הוא לא זכה להתראות איתה מהר כל-כך. הוא שוטט בחוצות
העיר כדי להיחלץ מהרהוריו, אך דמותה חזרת ומרחפת לנגד עיניו:

איך גיי אַרום אין אַלע גאַסן,
און קען מיר די ליבע ניט פֿאַסן;
אַך, אירע בלאַנדינע האַר
און איר שיינע פֿיגור!

ואני משוטט בכל הרחובות
ואיני יכול את אהובתי לקלוט;
אַך, את שיערה הבלונדי
ואת גופה היפה!!

כפי שאמרנו לעיל, שר האיש על אהבתו לעתים רחוקות יותר. זהו נושא מקובל
על נערות צעירות ומבוגרות, שהיו להן חוויות רבות מסוג זה.
"אהבה נשחלת בחיור, ומן החיור עד הנשיקה. היא מסלקת את תבונתו של

האיש החכם ביותר, ואת הנערה החכמה ביותר היא מפרקת משכלה הישר" — כך מתפלסף המחבר של שיר מסוים; ועל פי דברי שיר אחר "מתחילה האהבה במתק צופים, אך סופה מכוער ומריר."

אין כלל לתאר את צרותיה של נערה, שאהבתה נשברת ברמייה; בליבה מתעורר ומתנחשל רגש מר של נקמה, לא רק כלפי זה שהוליך אותה שולל, אלא אל כל 'הנערים המזויפים'. נערה כזאת מזהירה את חברותיה לאחר שהיא מספרת להן את כל הסיפור של אהבתה האומללה והנכזבת:

הערט נאָר אויס, אַלע מיידעלעך,
קיין ליבע איז ניט גוט צו קענען;
מען דאַרף צוזאַמעננעמען אַלע פֿאַלשע יינגעלעך
און אויפֿן פֿייער זיי פֿאַרברענען!

אויפֿן פֿייער זאָל מען זיי פֿאַרברענען,
ביז אויף דראָבנע קוילן; —
פֿינף יאָר געפֿירט אַ ליבע,
און נישט צו קענען פּוועלן!

(כהן 1912: כרך 1, 232)

והקשיבו לקולי, כל הילדות,
לא טוב להכיר אהבה מה היא;
יש לכנס את כל הילדים המזויפים
ולשרוף אותם באש!

לשרוף אותם באש צריך,
עד היותם אודים ופירורי פחם; —
חמש שנים קיימתי אהבה
ולא זכיתי בהצלחה!

נערה אחרת מגיעה בעקבות חוויותיה המרות למסקנה שונה:

מיינע צרות האָבן מיר אַרומגערינגלט
אַזוי ווי אַ בעדנאַר אַ פֿאַס;
היינטיקע יינגלעך איז אַזוי פֿיל צו גלויבן
אַזוי ווי דעם הונט אויף דער גאַס.

(כהן 1912: כרך 1, 114)

יצרותי הקיפוני
כחישוק החובק חבית;
לנערים של היום ניתן להאמין
כמו לכלב ברחוב!

השירים מעלים אהבות נבגדות מלאי מרירות ולענה, אך אין הם חסרים את הנימה הפיוטית, הלכבית ואת הרגש המעודן ליופי, שבא לידי ביטוי עשיר כליכך ורבי־פנים כמעט בכל שירי־האהבה שלנו. התעכבתי כאן יותר על השירים כדי למשוך את תשומת ליבו של הקורא המעוניין אל האוצרות הגנוזים של השירה העממית בידיש. בעיקר ביקשתי להציג במוקד את הליריקה העממית של משוררינו וסופרינו, שלא משכו עד עתה, לצערנו, את ליבם של קוראים וחוקרים. הבאתי מספר שירים אופייניים מפי העם בבחינת משל. ואף על פי שכל שיר לעצמו טעון עיון ומחקר, הסתפקתי כאן בהערות אחדות. כל מי שמבקש לרדת לעומקם של שירים אלה ולהעלות מושג ברור יותר אודות יופיים ועוצמתם הפיוטית, חייב לבוא עימם במגע קרוב יותר, ולהאזין לאורח בו הם מזדמרים בעם. אומר הַרְדֵּר:¹²

”שיר יש לשמוע ולא רק לראות; ולהאזין יש לו באוזני הנשמה, שאינה מודדת ואינה שוקלת ואינה סופרת את ההברות, אלא נפתחת לקשב אל הצליל הרחוק ואף מפליגה ושטה ממנו ובו.”

5

מתוך הליריקה החבויה, משירי האהבה השקטים, הענוגים והעצבוביים, אני עובר אל השירים העליזים יותר, שירי חתן־וכלה ושירי־חתונה המביעים שמחת־חיים. חשוב כאן, בראש וראשונה, להעיר ששירים אלה, אף כי אין לשייך אותם לסוגים הגנוזים או האסורים בביכול, וכפי שניתן להסיק מתוכנם, הרי ששרו אותם בגלוי בנסיבות שונות, לפני החתונה או אחריה — הם נוגעים לתחומם של הברדחנים או ה'מארשליקים', אלא שאין להם שייכות ישירה אל יצירתם. אפשר שלחומר הברדחני יש במידת מה ערך פולקלוריסטי, אלא שהוא שייך לסוג יצירה נמוך יותר מן השירה העממית, הן בצורתו והן בתוכנו.

וכדי להראות שתיזה זו מוצדקת אביא כאן, בדרך משל, כמה שורות שהעתקתי מתוך ספר שירי ברחנים.¹³

שיר־החתונה הברדחני פותח בזו הלשון (מקור ותרגום):

טוב מעט בכוונה איידער מהרבה שלא בכוונה,
 קומט איין ברחן און ברענגט פֿון דער כלה דעם חתן די זיסע מתנה.
 די מתנה איז באַלייגט מיט גינגאַלד,
 דאָס איז די מתנה וואָס דער חתן האָט פֿון דער כלה געוואָלט.
 קומט איין ברחן מיט דער מתנה און שטעלט זיך אויף דער טיר בײַ דער מזוזה
 און בעט: רבש״ע, איך זאָל חלילה נײַט קומען צו לעג און צו בױז.
 מורי רבותי, וועט איר מיך וועלן פֿרעגן,
 ווי קומט עס, אַ ברחן זאָל זיך שטעלן אויף דער טיר בײַ דער מזוזה,
 וואָרן אותיות מזוזה מאַכט: מי זה ואי זה הוא.
 זאָג איך אײַך ווערטער, נײַן — הערטס מיך גוט צו,
 וועל איך מיר אײַערט וועגן געבן מי.

דוד המלך ע"ה האָט אויך געזאָגט אַ פסוק אין תהילים:
לכו בנים שמעו לי.
אַצינד לאַמיר זיין ווערטער מסיים,
די מתנה וואָס איך האָב געבראַכט זאָל זיין די כלה עולה יפה
און דעם חתן לחיים.
איך קען דאָך ניט זאָגן, אַז אותיות מזוזה זאָל מאַכן:
מי זה ואי זה הוא.
איך מוז דאָך זאָגן, אַז אותיות מזוזה מאַכט:
מאַרשעליק זה וועט זאָגן היום.

(טוב מעט בכוונה מאשר הרבה ללא כוונה,
הנה בא הברדחן ומביא לחתן מתנה מתוקה מן הכלה.
המתנה משובצת בזהב פְּרוֹיִם,
וזו בדיוק המתנה שהחתן רצה לקבל מן הכלה.
הנה בא ברחן וניצב על מפתן הדלת ליד המזוזה ומביא את המתנה,
והוא מבקש: ריבונו של עולם, ובלבד ולא אהיה ללעג ובוז.
מורי ורבותי, אם תרצו לשאול אותי,
מה פתאום ניצב הברדחן על הסף, ליד המזוזה,
מפני שבמזוזה כתוב: מי הוא זה ואי זה הוא.
אומר לכם מילים, לא עוד אלא הקשיבו לי היטב,
ואני אטרח למענכם.
דוד המלך אמר גם הוא פסוק בתהילים:
"לכו בנים שמעו לי".¹⁴
ועתה הבה ונשלים את דבריו,
המתנה שהבאתי תהיה הכלה עצמה, עולה יפה,
ולחתן — לחיים.
איני יכול לומר שאותיות המזוזה אומרות:
מי הוא זה ואי זה הוא.
אלא אני מוכרח לומר, שאותיות המזוזה אומרות:
מאַרשעליק¹⁵ זה יאמר היום דברו.]

יש כאן דוגמה מצוינת לטיבה של שירת הברדחנים. ולא לחינם כתוב בפירוש על
גבי שער הספרון "יפה מאוד לקרוא את השירים שהמארשליק נהג לשיר." ואכן,
המארשליק שר שירים אלה, אך לא העם; ולפיכך גם לא היתה להם השפעה על
הזמר העממי האמיתי שלנו.

לא המארשליק הפולני ואף לא הברדחן הליטאי, שהיו מסוגלים בעת ובעונה
אחת לעורר צחוק ובכי בקהל חוגגים הגדול ביותר בחתונה; הם, משוררי הקהילה
היהודית הישנה, לא היה לאל ידם לחבר שירים כה תמימים ולבביים כמו אלה
שנתהוו כמעט מאליהם בעם — שירים המוליכים אותנו אל הפינות החבויות

ביותר בחיי העם, חושפים לעינינו עולם בלתי־ידוע וקסום של שמחה וצער. שירים
אלה יש בכוחם בשורות אחדות לתאר לא רק מאורע כלשהו או רגע מסוים, אלא
אולי גם תקופות שלמות בהיסטוריה העממית, כפי שיכול להוכיח בעליל השיר
הבא:

פֶּאָרן מחותנים
איבער אַלע גאַסן,
פֶּרעגן בײַ ר' ליזערן
אַ טאַכטער צו פֶּאַרקנסן.
זאָגט דער טאַטע "יעו",
זאָגט די מאַמע "ניין!"
מיין טאַכטער כאַסעלע
איז צו דער חופּה קליין!"

[נוסעים מחותנים
בחוצות ושואלים,
שמה מוכן ר' ליזר
בתו כבר להשיא.
"כן!" אומר האב,
"לא! האם אומרת,
עדיין בתי חסיה'לה
לחופה אינה בוגרת!"]

זה יכול היה לקרות מזמן מזמן, לפנינו, כאשר דעת ההורים קבעה את טיב
השירוף ומועדו, ואילו הנערה־הכלה, חסיה'לה, היתה חייבת לשבת בשקט
ולהחריש ובסופו של דבר לעשות את רצון הוריה יראי־השמים. ואמנם קרה,
שהבת היהודייה הצנועה והאדוקה לא היתה מסוגלת יותר להצניע את הרגש
הטבעי של אהבה והיא פתחה פה להתלונן על משהו לא ברור — והאם הנאמנה
היתה חייבת לנחש באורח התבונה שלה ובטאקט מה מציק לביתה. וכך נאמר
באחד השירים:

יאַמע, יאַמע, שפּיל מיר אַ לידעלע,
וואָס דאָס מיידעלע וויל.
"דאָס מיידעלע וויל אַ פּאַר שיכעלעך האָבן,
דאָרף מען גיין דעם שוסטער זאָגן!"
"ניין, מאַמעשי, ניין!
דו קענסט מיך ניש' פֶּאַרשטיין,
דו ווייסט ניש' וואָס איך מיין!"

ניוֹמָה, יוֹמָה, זְמַר נִגֵּן נָא לִי,
 מַה יִלְדַתִּי כֹה רוֹצֵה?
 "יִלְדַתִּי רוֹצֵה זוּג נַעֲלִיִּים יְפוֹת,
 הַסַּנְדֵּלֵר מוֹכֵן וּמוֹזֵמֵן לַעֲשׂוֹתוֹ!"
 "לֹא, אִמָּא'לֵה, לֹא!
 אֶתְּ כָּלֵל לֹא מְבִינָה,
 לֹא זֹאת הַכוּוֹנָה!"

ואמא מנסה ניחושים נוספים: אולי שְמֵלָה, אולי כובע, זוג עגילים ולבסוף היא מגיעה:

יֶאֱמַע, יֶאֱמַע, שְפִיל מִיר אֶ לִידְעֵלַע,
 וּוְאָס דְאָס מִיידְעֵלַע ווִיל.
 "דְאָס מִיידְעֵלַע ווִיל אֶ חַתְנַדֵּל הַאָּבֹן,
 מוּז מַעַן גִּיִּין דַּעַם שְרַכֵּן זָאָגֵן!"
 "יֶאֱ, מֶאֱמַעֲשִׁי, יֶאֱ!
 דוּ קַעֲנִסְט מִיךְ שוּיִן פֶּאָרֶשְׁטִיִּין
 דוּ ווִיִּיסְט שוּיִן וּוְאָס יֶאֱךְ מִיִּין!"

(כהן 1912: כרך 2, 9)

ניוֹמָה, יוֹמָה, זְמַר נִגֵּן נָא לִי
 מַה יִלְדַתִּי כֹה רוֹצֵה?
 "יִלְדַתִּי רוֹצֵה חַתֵּן חַמּוּדוֹת,
 הַשְּׂרַכֵּן מוֹכֵן, רַק תֵּן לוֹ הָאוֹתוֹ!"
 "כֵּן, אִמָּא'לֵה, כֵּן!
 עַכְשִׁיו אֶתְּ מְבִינָה,
 הֵן זֹאת הַכוּוֹנָה!"

הזמנים חלפו והשתנו, וכך גם השירים. הענווה והביישנות שלפנים נאלמו כלא היו. הנערה בת־הזמן החדש כבר אינה מחכה עד אשר אימה תנחש את כוונותיה. היא מספרת בגלוי את מה שמעיק עליה, ואינה מבקשת אלא תובעת:

מֶאֱמַעֲשִׁי, מֶאֱךְ מִיךְ חַתוּנָה!
 "טֶאָכְטֵר, ס'איז נֶאָךְ צִיטוֹ"
 מֶאֱמַעֲשִׁי, מֶאֱךְ מִיךְ חַתוּנָה,
 אֶ גַּעֲלַעֲכְטֵר אִין אֶ זֵיט.

מֶאֱמַעֲשִׁי, מֶאֱךְ מִיךְ חַתוּנָה!
 "טֶאָכְטֵר, ס'איז נִיטְאָ קִיִּין גַּעֲלֵטוֹ"
 מֶאֱמַעֲשִׁי, יֶאֱךְ ווִיל נִישְׁט ווִיסֵן,
 כ'זוִיל אויך ווִיסֵן פֶּון אֶ וועֲלֵטוֹ!

(שם: כרך 2, 15)

אמא, אנא השיאי אותי!
"בתי, המועד עוד רחוק!"
אמא, אנא השיאי אותי
ועזבי בצד את הצחוק!

אמא, אנא השיאי אותי!
"בתי, אין לנו כסף עוד!"
אמא, לא איכפת לי דבר,
גם אני רוצה ליהנות!

כפי שניתן לראות, הרי כל השירים האלה, וכן כל שיר ושיר לעצמו, ראויים למחקר מעניין. ולו הייתי מבקש להוסיף דברים על כל קבוצת שירים, היה מבוא זה מתרחב והופך לספר.¹⁶ ובכדי לא להסתבך בזה עתה, לא אוסיף הערות אודות השירים המתארים את חייה המשפחה, שירי-ערש, שירי-חיילים, שירי-פועלים, שירים דתיים ועוד שירים בעלי תכנים שונים ורבים. רצוני רק להעיר בעניין שירי-הילדים, החשובים בעינינו לא פחות, אפילו הבלתי בולטים שבהם, שנדמה כאילו אין בהם אלא חרוזים, מילים בלתי מובנות ופטפוטי-ילדים. גם בעומקם לא פעם חבויה משמעות כלשהי, או אירוע מסוים.

שירי-ילדים מעין זה שר באוזני דרדק מן ה'חרד' בלחן של תרועה צבאית. לשאלתי — מה אומר שיר זה, ומפני מה הוא מזמר אותו בניגון מעין זה, — הוא השיב לי בסיפור בנוסח תלמידי-ה'חרד', לאמור: "הרבי שלי, ר' יוסף בֶּר שלח פעם נער אחד מן ה'חרד' שלנו לקנות כעכים עם גבינה תמורת 6 קופיקות, הנער רץ בינתיים אל מגרש מצעדי הצבא, מקום בו התאמנו החיילים בתרגילי-סדר, ובילה שם את כל היום. לפנות ערב הוא חזר ל'חרד' עם המטבע ביד ושר את דבריו בלחן המצעד הצבאי, הנה כך:

רבי, ס'איז ניטאָ קאָ בייגל,
רבי, ס'איז ניטאָ קאָ קיי-קיי-קייזו (קעזו)
נאָט אַמך אָפּ דעם זעקסער,
זיט ניש' אויף מיר ביי-ביי-בייז!

ורבי, אין כעכים,
רבי, אין גבינה-נה-נה!
הא לך את המטבע,
ואל נא תשמור לי טינה-נה-נה!

ניתן מיד לחוש, ששירי-הילדים, ובעיקר אלה שחוברו עליידי נערי-ה'חרד', ספוגים בהיתול והומור עוקצני. אביא כאן רק משל אחד: שירי-ילדים של דרדקי 'חרד' בווארשה, שהם שרו בפולנית במנגינה של קריאת ההפטרה:

— יעמוד ר' יהודה!
 — יא נייע פוידע.
 — דלאַטשעגאַ טי נייע פוידעש?
 — באַ יא נייע אומיעם.
 — דלאַטשעגאַ טי נייע אומיעש?
 — באַ אויציעץ מניע נייע אוטשיל.
 — דלאַטשעגאַ טשי נייע אוטשיל?
 — באַ אַן סאַם קרענק אומיאַל!...

[— יעמוד ר' יהודה!
 — לא אלך.
 — מדוע לא תלך?
 — כי אינני יודע.
 — מפני מה אינך יודע?
 — כי אבא לא לימד אותי.
 — מפני מה לא לימד אותך?
 — מפני שהוא עצמו קדחת יודע.]

מפי התינוקות של בית־רבן נשמעה כך הנעימה האירונית אודות 'הפולנים בני דת משה'.

ניתן להבחין, שרבות משורות שירי־הילדים שלנו מעלות מעין פסיפס מתוך שירים ישנים, שכבר מזמן נשכחו, שאנשים מבוגרים נהגו פעם לשיר. חלק מן השירים האלה הם כבר בני מאות שנים רבות וקשה מאוד להתחקות על מוצאם. אחרים צעירים יותר, אך גם אצלם קשה בוודאות לקבוע את מקורם ואת תקופת התהוותם. למשל — שיר שילדים נוהגים לשיר תוך כדי משחק ב'תופסת' או בתחרויות ריצה, אשר בהן ילד רודף אחר חברו ומנסה לתפוס אותו. וזו לשונו:

אוי, אונדזערע פוילן
 זינען אַנטקעגן יידן!
 אוי, אונדזערע פֿעלדער
 זינען פֿאַרגאַסן מיט בלוט.
 הייבט מען אַן אַרומצויאַגן,
 הייבט מען אַן אַרומצופלאַגן,
 דאָלי אויף די פֿערד,
 דאָלי צום געווערד!
 איינס, צוויי, דראַ,
 מאַכן מיר פליטה אַראַ!
 נהוי, הפולנים שלנו
 הם נגר היהודים!

הוי, השדות שלנו
מוצפים בדם.
מתחילים לחזור ולרדוף,
מתחילים לחזור ולייסר,
קדימה לסוסים,
הלאה אל הנשק!
חת, שתיים, שלוש,
נפרח כמו פשוש!!

אני משער, שמכל הדוגמאות וההסברות שהבאתי לעיל יוכל כל קורא להפיק מושג כלשהו על מהות אותם השירים, שאפשר ואפילו שמע אותם מושרים כה וכה, אך לא הקדיש להם אף קורטוב של תשומת־לב.

6

קוראים, שימצאו עניין רב יותר בנושא הזה, בוודאי יהיו סקרנים לדעת מתי, היכן ובאיזה אופן אספתי את השירים האלה והבאתי אותם אל כפיפה אחת. כן — כיצד נהגתי בבואי לרשום את הטקסט, את הלחנים ואת הנוסחים. בקיצור, אנסה להסביר כאן כל מה שיכול לעניין בעל־מקצוע.

את רוב רובם של השירים אספתי בווארשה בשנים 1896–1901. את החומר אספתי ללא עוזרים, ואף לא מתוך ספרים או כתבי־יד, אלא באורח בלתי אמצעי מפי העם.¹⁷ ושמתי לב ממש תוך כדי רישום השירים הראשונים, שאין כלל להפריד בין הטקסט המילולי ללחנו ואין כל טעם לקרוא שיר־עם או אף לדקלם אותו. ומאחר שלא הייתי מסוגל לרשום את המנגינות, נאלצתי ללמוד אותן בעל־פה.

זה היה רווח גדול בשבילי. העובדה שידעתי מספר רב למדי של שירי־עם בעל־פה העניקה לי יתרון על אוספי השירים זולתי. יצאתי אל העם לא כאיש זר, חוקר, הבא מן החוץ לאסוף חומר פולקלורי, אלא כאחד העם, זָמֵר מקומי, שכל המבואות והשערים פתוחים לפניו לרווחה.

והרי אפיזודה קטנה, שבאה לאפיין אורח פעולת האיסוף שלי:
הכרתי במקום כלשהו פועל אחד, בעל־משפחה צעיר, שבביתו היו מתכנסים שבת שבת בקיץ ובחורף חבריו וחברותיו, שלו ושל רעייתו, בחורים ובחורות, ומכרים ממקום עבודתם. הצעירים היו רוקדים, שרים, משתובבים ומבלים את זמנם בנעימים. זה היה מעין נשף ביתי הגון.

והנה באתי ערב אחד בשבת אל מכרי זה הצעיר לבקרו. הקהל כבר ידע, שאני "שרוף" על השירים. בבואי בישרתי להם, שאני יודע שירים חדשים...

— הוי, שירים חדשים! — התלהב הקהל.

— והשירים יפים — ביקשתי לעניין את הנוכחים.

— אנא, זָמֵר כבר! נשמע מה חדש בפיך! — קראו קולות מכל צד, ואני, כמוֹבֵן,

לא חיכיתי שיבקשו אותי ויפצירו בי ופתחתי:

בי מין מאמעס המזעלע,
בין יאך מיר געשטאנען,
אך, מין טיער לעבן
איז פארביגעגאנען!

נליד ביקתת אמי
ניצבתי לתומי,
הנה יקיר לבי
חלף כאן ברחוביו!

וזהו. יותר לא היה נחוץ. כל הקהל פרץ בצחוק רועם, עד כי נשארתי עומד נבוך ומבולבל ומרוב בושה לא ידעתי כיצד להיעלם. אלא שכן רגע התעשתתי ובפליאה כביכול קראתי:

— מה פתאום צחקתם? מה יש כאן מצחיק?
— כאשר הייתי ילדה קטנה, כבר שרתי את השיר הזה — התלוצץ בחור מבוגר יותר.

— סבתא שלי נהגה לשיר שיר זה — העירה נערה והסמיקה.
— לך, לך, לא נאה לך לשיר שירים ילדותיים כאלה — העיר מכרי בעל־הבית ופניו הרצינו — מוטב שתשיר לנו את השיר אודות בעל־הבית המודאג או את שיר השעון והראי, או אפילו את שיר האריסטוקראט.

— כן, כן, של הריסטוקראט — קראו הנערות במקהלה.
ושוב לא חיכיתי שיפצירו בי ושרתי את ה'אריסטוקראט', וגם את 'בעל־הבית המודאג' ועוד שירים אחרים של צונזר וגולדפאך, שדווקא באמצעותם הוחזר לי מעמדי בחוג הצעירים. שרתי את השירים בדיוק, תוך הדגשת יתר של החרוזים — והקהל החל להסתכל עלי בעיני חיבה ודרך־ארץ, כאילו הייתי זמר אמיתי.

ניצלתי את שינוי האווירה וחזרתי אל הנושא המעניין אותי, לאמור:
— רואים אתם, לשווא צחקתם קודם ממני. הנה הוכחתי לכם, שאני יודע לשיר גם שירים אחרים, שיר מושר על אופניו. אתם רשאים להגיד כל מה שמתחשק לכם, אך אני מרגיש, ששירים אלה אינם מגיעים לקרסוליו של אותו השיר שהשמעתי לכם קודם. אתם אומרים, שזה שיר ילדותי ושעוד הסבתא שלכם שרה אותו. ייתכן. כך גם אני סבור. אך כלום יודעים אתם מתי הסבתא שלכם שרה שיר מעין זה? זה היה מזמן־מזמן, כאשר היא היתה ילדה צעירה, כאשר היא היתה מאוהבת... ואפשר שהיא עצמה חיברה שיר זה בימים ההם!..

— סבתא של מי? — שאלה נערה סקרנית.
— לא חשוב איזו סבתא זו היתה. רק הבאתי דברי כמשל. האמינו לי, שאני עצמי לא שמעתי שיר זה מפי סבתא שלי, אלא דווקא בפי נערה, ודווקא נערה יפה שרה באוזני אתמול שיר זה. והשיר מצא חן בעיני ואני פשוט למדתי אותו בעל־פה. הנה אשיר לכם עוד פעם:

בי מין מאמעס המזעלע, המזעלע
בין יאך געשטאנען,
אך, מין טיער לעבן
איז פֿאַרבייגעגאַנען!

מיט די בלאַע אייגעלעך, אייגעלעך,
מיט די בלאַנדע האַער,
כ'האַב געמיינט, אַז וואָס ער רעדט
איז דאָך אַלץ וואָער!

וליד ביקתת אָמי, ביקתת אָמי,
ניצבתי לתומי,
הָה, יקיר לבי
חלף כאן ברחובי.

עיניו הן תכולות, הן תכולות,
וקוצותיו בהירות.
חשבתי שכל מוצא פיו
נכון הוא, ולא רק חביב.]

— נו, מה אתם אומרים? נכון, שהשיר יפה?
— אך אין זה השיר כולו — העירה נערה במורת־רוח — חנה מכירה את השיר כולו.

— אז אני אמנם אבקש את חנה, שהיא תשיר לי את השיר כולו!
אלא שחנה סירבה. היא חזרה בעקשנות, שאין היא יודעת את השיר, שהיא כבר מזמן שכחה אותו.
— יודעת את מה, חנה? — עלה רעיון בדעתי — אם תשירי לי את השיר, אשיר לכם את השיר מן האגדה.
— אם חנה אינה רוצה, אני אשיר לך! — התערבה בחילוף דברים נערה אחרת, לא ביישנית; אני אשיר לך את הבתים שהחסרת. שמע נא כיצד מתפתח השיר:

אוי וויי, מאַמעשי, מאַמעשי,
מאַמעשי, איך פֿאַל!
זינט כ'האַב אָנגעהויבן אַ ליבע פֿירן
פלאַצט אין מיר די גאַל.

אַ ליבע צו פֿירן, צו פֿירן,
איז דאָך גאָר קיין ווונדער;
עס נעמט אַרויס די מאַרץ פֿון די ביינער,
פֿון יעדן אַבֿר באַזונדער!

(כהן 1912: כרך 2, 150)

ואוי, אמא'לה, אמא'לה
אמא'לה, אני שובצת!
מאז שקשרתי קשר אהבה
מרתי שלי מתפוצצת.

לקשור קשרי אהבה, אהבה,
הרי זה כלל לא מדהים!
היא מוצצת את מח העצם
מכל רמ"ח האברים.]

ברור מאליו, שאני הייתי מלא התפעלות מן השיר הזה ושיבחתני את הזמרת
שכה היטיבה לשיר בכל לשון של שבח. קיימתי את הבטחתי ושרתי את השיר
'המעשייה' ('די בייקע'), שהקהל קיבל בהתלהבות רבה ובסופו של כל בית הצטרף
וְשָׁר את הפזמון החוזר:

די שונאים זאָלן אַזוי לעבן,
צי מען האָט מיר אַ ציגעלע געגעבן!

שיחיו כך שונאי כל הזמן,
אם נתנו לי ביד גדי קטן!]

וכאשר עלה בידי ליצור את האווירה החמה והמרוממת לשירים — הדברים
התפתחו ללא כל מכשול. כל אחד פתח בשיר, ולא היה צריך להפציר בו. אנשים
ביקשו להראות את בקיאותם — והתפתחה מעין תחרות. ואני, כמובן, ניצלתי את
ההזדמנות ורשמתי כל מה שהיה דרוש לי וכן שרתי יחד עם כל הקהל כדי ללמוד
בעל־פה את המנגינות.

וכך חזרתי על התרגיל הזה עד אשר הרגשתי, שבחוג המסוים הזה נידלו כבר
כל מעיינות השירים. ואז יצאתי לתור ולחפש חוגי מכרים אחרים, שבהם הצלחתי
למצוא גישה אל המכמנים החבויים ביותר של זמרי־העם היהודי.

כבר הערתי לעיל, שאת רוב החומר אספתי בווארשה, אך רבים מן השירים
מוצאם בערי השדה ובעיירותיה של פולין. ציינתי את השירים בתווית 'וארשה',
מפני שהשרים והשרות הבטיחו שהם ילידי וארשה.

באנגליה ובאמריקה, במקומות שנזדמנתי אחר־כך בנדודי, הצלחתי לאסוף
כמות הגונה של שירים, שמוצאם מליטה, מפורוליה, ואחדים גם מגליציה
ורומניה.

למחקרי הלשון בידיש היה בוודאי חשוב מאוד לרשום את השירים בנוסח
הדיאלקט המקומי, בעגה ובקולות האופייניים בכל מקום. אך מטעמים שונים
החלטתי לרשום את השירים בלשון הספרותית הכללית המקובלת. אוספי השירים
מיועדים לחוגים רחבים, שאין להם עדיין עניין בפרטי המחקר של הפילולוגיה

ביידיש, שהיתה עדיין בחיתוליה. יתר על כן, האלף־בית ביידיש אין בכוחו לאפשר לי לרשום את כל גוני הקולות והצלילים של לשוננו למקומותיה. שיר מווארשה, למשל, בדיאלקט המקומי היה נרשם בערך כך:

אַך, פֿוטאַ, אַך פֿוטאַ,
ווי איז אינדזאָ ליבאַ מיטאַ?
וואָס זי האָט אינדז געבוירן
אין מילאַך און אין פֿיטאַ?

בלשון הכללית זה היה נרשם אחרת:

אַך, פֿאַטער, אַך פֿאַטער,
ווי איז אונדזער ליבע מוטער?
וואָס זי האָט אונדז געבוירן
אין מילך און אין פוטער?

[הה, אבא, הה אבא
היכן אמנו היקרה?
זו שילדה אותנו
בחלב ובחמאה?]

קורא מליטה היה מבין לשון זו בקושי, והייתי צריך לרשום את השיר עוד פעם כנ"ל. אין כל אפשרות למסור את כל צלילי הווקאלים והקונסוננטים למיניהם בדיאלקטים השונים של יידיש באמצעות אותיות הא"ב היהודי. לשם כך, אומרים, יש להשתמש בא"ב הלאטיני (יאָפע 1909; Dr. X 1909). זו אינה דעתי. יידיש אינה צריכה להיפרד מן הא"ב המסורתי שלה, קל וחומר אם מדובר בשירה עממית.

פרט לעניין הדיאלקט, רשמתי לכל השירים בדיוק את הנעימה אשר בה נהגו בעם לשיר אותם. לא הוספתי דבר ולא גרעתי דבר, אפילו באותם המקומות שחשתי בעודף מיותר או בחסר כלשהו. כאשר נמסר לי שיר אחד על־ידי אנשים שונים, נהגתי לבחור את הנוסח המלא ביותר. אך אם שמתי לב להבדל כלשהו בין הנוסחים בתוכן או בצורה — הם נרשמו כנוסחים שונים, בעצם — כשירים נפרדים.

לא דילגתי על השירים הקצרצרים, בני בית אחד, אף לא על השירים שלא נשתמרו מהם אלא קטעים, קרעים מתוך שירים ארוכים יותר, שכמעט נעלמו בנשייה, ואילו הנעימות שלהם עדיין משוטטות כתועות בקרב העם. בשנת 1901, בשעה שיצא לאור קובץ שירי־העם העשיר של גינזבורג ומארעק, עברתי ובדקתי את החומר שהצטבר ברשותי ומחקתי מן האוסף שלי את השירים שפורסמו בקובץ הנ"ל. השארתי רק כשישים נוסחים. כן נהגתי בדרך שונה בעריכת השירים לפי סוגיהם. לא פתחתי בשירים

היסטוריים, דתיים, שירי־ערש, שירי־ילדים וכד' בכוונת המכוון שברתי את הנוסח הזה ופתחתי בשירי־אהבה, כדי למשוך מיד את תשומת־ליבו של הקורא אל היסוד היפה ביותר והחשוב ביותר בזמר העממי שלנו — אל הליריקה העממית האמיתית. מדור זה מיוצג באוסף יודישע פֿאַלקסליעדער (1912) באמצעות 130 שירים.

הכרך השני ערוך על־פי קבוצות שירים כדלהלן:

1. שירי חתן־וכלה ושירי חתונה;
2. שירי משפחה;
3. שירי־ערש;
4. שירי־ילדים;
5. שירי־חידות;
6. שירי־חילים;
7. שירי־פועלים;
8. שירי־פורים;
9. שירים דתיים;
10. שירים שונים, שאינם מוגדרים בקבוצות הנ"ל.

בשני הכרכים פורסמו 331 שירים ונרשמו 175 לחנים. את הלחנים רשם החזן הידוע מניו־יורק ח. רוֹסוֹטָא, והריני מודה לו כאן על עמלו המפרך והמצפוני. לפי מיטב ידיעתי רשם מר רוֹסוֹטָא את הלחנים באורח מפורט ומדויק, כפי ששרתי אותם באוזניו, לרבות הליקויים והשגיאות — כפי שקלטתי את המנגינות מפי העם.

אף כי אינני מוסיקאי הרי הבנתי, שהלחנים העממיים, כמוהם כמילות השירים, צריכים להופיע בדמותם הראשונית ובקצב המיוחד שלהם. אחר־כך יבואו אנשי המוסיקה והמלחינים וישאבו מן המקור הראשון את נעימותיהם, יעבדו את החומר הגולמי ויעצבו אותו לפי טעמם וכלבבם.

לבסוף רצוני להביע תודה לבבית לכל ידידי ומכרי ולכל מי שמסר לי או שר באוזני את השירים האלה.

כל עוד אחיה לא אשכח את ימי השבת, את הערבים, את השעות היקרות והמתוקות, כאשר "ישבנו על ספסל אחד, ושרתם לי שירים יפים", שירים שגילו לי את רזי־הלב הקדושים ביותר שלכם, את מאווייכם וגעגועיכם לאהבה, את שמחותיכם ואת ייסוריכם. לעולם, לעולם לא אשכח.

כל מה ששרתם באוזני וכל מה שהפקדתם בידי במשך חמש־עשרה השנים הארוכות של פעולת־האיסוף שלי, הריני מוסר עתה ליריעת הציבור, למען שהעולם יכיר חלק ניכר וחשוב מן השירה העממית, וכדי שהמשורר היהודי ואמן־הצלילים יוכלו לשאוב בהתלהבות מלוא חופניים מן המעיין הטהור של העם — והשיר העממי (ביידיש) ישוב ויזדמר ויישמע ברמה רענן, מעורר־את־הלב ובן־חורין.

- 1 בְּרַל בְּרוֹדֶר (1815–1868), שמו הספרותי של בְּרַל מרגליות, מייסד חבורת המשוררים והזמרים שנודעו בשם 'בראָדער זינגערס'. הוא חיבר שירים רבים על לחניהם, שזכו לפופולאריות רבה. יש המכתירים אותו כאחד מראשוני המשוררים העממיים היהודים במאה ה־19. ראה: דב סדן 1961: 'זמרי ברוד וירושתם', אבני מפתח, כרך א, 9–17.
- 2 וְלוֹל זְבֹאֲרֵזֶר (1826–1883), כינויו של בנימין־וולף אָהֶנְקֶראַנְץ. בגיל צעיר הושפע על־ידי ההשכלה והחל לכתוב שירים בעברית. את השירים ביידיש כתב תחילה להנאתה של אשתו הצעירה. אל שירים אלה חיבר גם לחנים. עבר לרומניה ושם שר בבתי־הה, בבתי־מרוח ובפונדקים. הקהל קיבל את שיריו בהתלהבות. הוא הוזמן לאירועים בבתי־עשירים בתפקיד של זמר ובדחן. משנת 1878 ואילך הוא התגורר בווינה והופיע במסעדות ובבתי־קפה. רבים ביקשו לשמוע את שיריו ולחניו.
- 3 מיכל גורדון (1823–1890), משורר שכתב את שיריו ביידיש, משכיל על־פי השקפותיו. היה נשוי לאחותו של יל"ג. רבים משיריו אבדו, רבים לא נחתמו בשמו. פרטים ראה: יצחק כארלאש: 'גאָרדאָן מיכל', לעקסיקאָן פֿון דער נײַער ייִדישער ליטעראַטור, כרך 2, 1958, ניו־יורק: 129–134. וכן: אברהם גרינבוים: 'מיכל גורדון וספרו על תולדות רוסיה', חוליות 5, 1999, חיפה, 51–54.
- 4 שמואל בְּרַנְשְׁטֵיין (תאריכי חייו ומותו לא נרשמו, אך בראשית שנות ה־80 של המאה ה־19 הוא כבר לא היה בחיים). הוא כתב שירים ואף מחזה ('ר' יאַחצֶה דל גאה'), שפורסם תחילה ב'קול מבשר', באודסה (1872). הוא היה מקובל מאוד על קוראי 'קול מבשר'.
- 5 אברהם גולדפאָן (1840–1908). בנעוריו כתב שירים בעברית, היה תלמידו של המשורר הדו־לשוני אברהם בער גוטלוֹבֶר. את שיריו ביידיש פרסם ב'קול מבשר' ואת שיריו העבריים — ב'המליץ'. שני העיתונים הופיעו באודסה בעריכתו של אלכסנדר צדרבוים. בסמינר לרבנים שבו למד — החל את פעולתו כבמאי. לשיריו ביידיש הוא חיבר גם לחנים. גולדפאָן נרד ממקום למקום עד הגיעו לעיר יאַסי ברומניה. שם החל לארגן להקות זמרים ושחקנים. הוא הניח את היסוד לתיאטרון היהודי. מחזותיו המפורסמים: 'שולמית', 'שני קוני למל', המכשפה', 'בר־כוכבא' ועוד. פרטים ראה: אברהם גולדפאָן 1970: שירים ומחזות, ההדיר, הקדים מבוא ופירש ראובן גולדברג, ירושלים, 7–57.
- 6 אליקום צוֹנְזֶר (1835–1913) חיבר עשרות שירים חרוזים והתאים להם לחנים משלו. הלחנים נערכו לפי טעם השומעים. המשורר איציק מאַנְגֶר (1901–1969) הגדיר אותו כ"הבדחן הגדול, כתב־התפארת של כל החתונות, מטיף מוסר וחורז חרוזים לעמך ישראל". שלושה דורות של יהודים שרו את שיריו והתענגו על מנגינותיו.
- 7 הערת המחבר: עיין בכתב־העת דער יוד, קראקוב 1901, גיל' 24 ו־40. וכן ראה עמ' 194–197.
- 8 דוד אָנְלֶשְׁטֶאָט (1866–1892) גדל באווירה רוסית, ואף את שיריו הראשונים כתב ברוסית. הוא הושפע מאוד על־ידי סופרי רוסיה ומהפכניה. בעקבות הפרעות של שנות ה־80 היגר לארצות־הברית ושם הצטרף לתנועה האנארכיסטית, שהתפשטה בקרב המוני הפועלים היהודים. את שירו הראשון ביידיש פרסם בעיתון האנארכיסטי די וואַרהייט (1889). מאז כתב ביידיש. ראה Ori Kritiz 1992: *The Poetics of Anarchy*, David Edelshtat's Revolutionary Poetry, Frankfurt am Main.
- 9 מוריס וינצ'בסקי (1856–1932) — משורר, עורך ומתרגם מרוסית ומגרמנית לעברית ויידיש. הושפע מגיל צעיר על־ידי הרעיונות הסוציאליסטיים. השתתף בכתב־העת הסוציאליסטי הראשון של אהרן ליברמן בעברית 'האמת'. בעברית הוא חתם בשמות בדויים 'בן נץ' ו'יגלי איש הרוח'. כתב עברית ויידיש. חי 15 שנה בלונדון ונודע שם כ'סבא של ספרות יידיש הסוציאליסטית'. מ־1894 הוא השתקע בניו־יורק והיה פעיל מאוד

בתנועת הפועלים הסוציאליסטית היהודית. כתב הרבה שירים מהפכניים ביידיש. ב־1918 הושפע מהצהרת בלפור, אך לא חזר לכתיבה בעברית. הוא הזכר כמשוררה של תנועת הפועלים המהפכנית, הניח אחריו כתבים רבים. פרטים ראה: יצחק כאָרלאַש: 'ווינטשעווסקי, מוריס', לעקסיקאָן פֿון דער נײַער ייִדישער ליטעראַטור, כרך 3 (1960), 443–432.

10 אברהם רייזען (1876–1953) — משורר, מספר ועורך. אחיו של החוקר, המלומד והעורך זלמן רייזען (1887–1940). כתב שירים וסיפורים רבים ביידיש והסתופף בחוגו של י. ל. פרץ בווארשה. היה חסיד נלהב ללשון יידיש על כל גילוייה. אברהם רייזען ערך קבצים ספרותיים ופרסם סיפורים כמעט בכל הבמות. שיריו זכו להדים בעם. רבים מהם הולחנו וגם תורגמו ללשונות אחרות (עברית, רוסית, גרמנית). ב־1903 יצא לאור בווארשה קובץ הסיפורים הראשון שלו, ולהלן הופיעו גם קבצי שירים ופרסומים אחרים משלו ובעריכתו. אברהם רייזען היה סופר פורה מאוד ובעיקר — בעל יחמה במגמה להעשיר ולהאדיר את ספרות יידיש. מ־1911 הוא עבר לניו־יורק, ואף שם המשיך בפעילותו היוצרת עד סוף ימיו.

11 הערת המחבר: את הלחן לשיר הזה שמעתי בניו־יורק, באחת החתונות. עיין: כהן 1912: כרך 1, 19.

12 יוהאן גוטפריד הרָדר (1744–1803), פילוסוף גרמני, הוגה דעות, תיאולוג וחוקר ספרות. מראשי זרם 'הסער והדחף' (Sturm und Drang). הירבה לחקור את השירה העממית הקדומה ואף כתב ספר על רוח השירה העברית המקראית.

13 הערת המחבר: דער קרומער מאַרשעליק מיט אַ בלינד אויג, הוצאת הספרים של ר' יעקב אַהרנפרייז, לִמברג 1875, עמ' 9.

14 פסוק מעין זה נמצא בספר תהילים לר 12. ניתן לשער, שהמארשליק אילתר לו פסוק לצרכיו ולטעמו.

15 מאַרשליק — בדחן, מוקיון. לא פעם — ראש הטקס בחתונות. על האטימולוגיה של הכינוי 'מאַרשליק' ראה: קרסני 1998: 76–77; וכן: ליפשיץ 1930.

16 הערת המחבר: עבודה מעין זו אפשרית לאחר איסוף קפדני של מספר גדול יותר של שירי־עם מליטה, פודוליה ואזורים אחרים.

17 כנספח למסתו של י"ל כהן הוסיף העורך של הספר קטע מתוך רשימה שהתפרסמה בעיתון דער יוד, מס' 11, ב־14 במארס 1901 בקראקוב. כותרת הקטע 'פורים־אָוונט פֿון ייִדישע ליטעראַטן' (נשף פורים של סופרי יידיש) והרי תרגומו: "...ובעיקר עשתה רושם המסכה המקורית והמוצלחת: קבצן יהודי עיוור, חבוש כובע בעל מצחייה ארוכה, המגינה על עיניו החולות מן האור הבוהק, פניו אומללים ומיוסרים וילדה קטנה מוליכה אותו ביד. העיוור והילדה מסתובבים כה וכה ומדי פעם נעצרים ליד מעגל אנשים אחר ומשמיעים שירי־עם יהודיים בלחן עממי מקורי. העיוור שר על צרות יהודיות, על הרחמים היהודיים ובנוסח ממש קורע לב, והילדה האוחזת בידו מסייעת לו בקולה החלש־לש, הדק, אבל גם נעים לאוזן. למי מן האנשים החיים בשכנות עם יהודים, ובעיקר בערי השדה, אינו מוכר החזיון הזה, איזה לב יהודי ירא־שמים לא נרעש משירתו של הקבצן העיוור, משיריו העצובים על מילותיהם העגומות ומנגינותיהם האבלות. ובכל מקום שהעיוור עם הילדה התעכבו בו ושרו הם זכו לקריאות 'הידד' ומחזאות כפיים. מן הראוי להעיר, שמר פ. (י"ל כהן) שחבש את המסכה הזאת, הוא בעצמו חובב ואספן מפורסם של שירי־עם יהודיים על מנגינותיהם ואיש לא היה מיטיב ממנו להציג את התפקיד הזה."

מראי מקום

- גינזבורג שאול, מאַרעק פסח 1901: יידישע פֿאַלקסלידער אין רוסלאַנד, פטרבורג. מהדורה מצולמת בעריכת דב נוי, אוניברסיטת בר-אילן, 1991.
- יאָפּע יודא א. 1909: 'די קלאַנגען פֿון יידיש און דער יידישער אלף-בית', דאָס נייע לעבן, חוב' 9-10.
- כהן י"ל 1912: יידישע פֿאַלקס ליעדער, כרכים 1-2, ניו-יורק.
- 1951: שטודיעס וועגן יידישער פֿאַלקסשאַפֿונג, ניו-יורק.
- ליפשיץ יעקב 1930: 'בדחנים און לצים בני ייִדן', אַרכיוו פֿאַר דער געשיכטע פֿון יידישן טעאַטער און דראַמע, וילנה-ניו-יורק, 38-74.
- קרטני אריאלה 1998: הברחה, הוצאת אוניברסיטת בר-אילן, רמת-גן.
- שיפער יצחק 1927: געשיכטע פֿון יידישער טעאַטער-קונסט און דראַמע, ווארשה.
- Dr. X 1909: 'וועגן יידישער גראַמאַטיק און רעפֿאָרם אין דער יידישער שפראַך', לעבען און וויסענשאַפֿט, חוב' 1.
- Arnim A. und Brentano C. 1805-1808: *Der Knaben Wanderhorn, Alte deutsche Lieder*, Reclams Universal Bibliothek.
- Berliner A. 1900: *Aus dem Leben der deutschen Juden im Mittelalter*, Berlin.
- Boeckel Otto 1906: *Psychologie der Volksdichtung*, Leipzig.
- Child F.J. 1882-1898: *English and Scottish Popular Ballads*.
- Halliwel J.O. 1842: *The Nursery Rhymes of England*, London.
- Kahler 1889: 'Sage und Sang in Spiegel des jüdischen Lebens', *Zeitschrift für Geschichte der Juden in Deutschland*,
- Rosenberg F. 1888: *Über einere Sammlung deutscher Volks- und Gesellschaftslieder in hebräischen Lettern*, Braunschweig.
- Talvj 1840: *Charakteristik der Volkslieder germanischer Nationen*, Leipzig.
- Wiener Leo 1899: *The History of Yiddish Literature in the Nineteenth Century*, New-York.
- Zunz L. 1832: *Gottesdienstliche Vorträge der Juden*, Berlin.

אַ מאָל איז געוועזן אַ ייד אַ גביר
האַט ער געהאַט צען טעכטער
טשידעבאַם, טשידעבאַם, טשידעבאַם און
טשידעבאַם. אוי וויי טשידעבאַם.

די ערשטע האָט געהייסן אַלקע
די צווייטע האָט געהייסן בעלקע
די דריטע האָט געהייסן גאַלדע
די פֿערטע האָט געהייסן דאַשע
די פֿינפטע האָט געהייסן העניע
די זעקסטע האָט געהייסן וואַשע
די זיבעטע האָט געהייסן זעלדע
די אַכטע האָט געהייסן חאַשע
די נײַנטע האָט געהייסן טובֿה
די צענטע האָט געהייסן ייִדאַשע
טשידעבאַם וכו'.

האַט מען מיר פֿאַר אַ שדכנדל געמאַכט
האַב איך חתנימלעך געבראַכט.
טשידעבאַם וכו'.

אַלקען אַ מאַן אַבֿרהמעלע
בעלקען אַ מאַן בערעלע
גאַלדען אַ מאַן גאַדעלע
דאַשען אַ מאַן דודל
העניען אַ מאַן הענעכל
וואַשען אַ מאַן וועלוועלע
זעלדען אַ מאַן זעליקל
חאַשען אַ מאַן חצקעלע
טובֿהן אַ מאַן טבֿיהלע
ייִדאַשען אַ מאַן יודעלע.
טשידעבאַם וכו'.

איז געבליבן אַן אַקס אַ ירושה
האַט מען גענומען דעם אַקס קיין פּוילן
פּדי מ'זאָל אים קענען כּשר קוילן
טשידעבאַם וכו'.

אַלקען דעם האַלדז
בעלקען דעם ביין

גאָלדען דעם גאָרגל
דאָשען דעם דרויבע
העניען דעם עק
וואָשען דעם וויידל
זעלדען דעם זאָדיק
חאָשען דעם חלב
טוֹבֶהן דעם תחת
יִדאָשען די יוכט.

טשידעבאָם, טשידעבאָם, טשידעבאָם
אוי וויי טשידעבאָם.

תרגום השיר לעברית

היה היה יהודי גביר
ולו עשר בנות
טשידבום, טשידבום, טשידבום, טשידבום
וטשידבום. אוי וויי, טשידבום.

לראשונה קראו אלקה
לשנייה קראו בלקה
לשלישית קראו גולדה
לרביעית קראו דאשה
לחמישית קראו הניה
לשישית קראו ואשה
לשביעית קראו זלדה
לשמינית קראו חאשה
לתשיעית קראו טובה
לעשירית קראו יידשה.
טשידבום וכו'.

לשדכנכן אותי מינו
חתנתנים להם הבאתי.
טשידבום וכו'.

לאלקה בעל אברהמלה
לבלקה בעל ברלה
לגולדה בעל גידלה
לדאשה בעל דודל

להניח בעל הניכל
לוואשה בעל וולולה
לזלדה בעל זליקל
לחאשה בעל חצקלה
לטובה בעל טוביהלה
ליידאשה בעל יהודהלה
טשידבום וכו'.

בירושה קיבלו הם שור.
לפולין את השור הובילו
כדין כשרות לשחוט אותו הואילו.
טשידבום וכו'.

לאלקה את הצוואר
לבלקה את העצם
לגולדה את הגרוגרת
לדאשה את השאריות
להניח את הזנב
גם לוואשה הזנב
לזלדה את העכוז
לחאשה את החלב
לטובה את התחת
ליידאשה את העור.

טשידבום, טשידבום, טשידבום,
אוי וויי, טשידבום.

ר' משה ליפמן וואַרשאָווער חסיד קולבייל, היה בדחן. קרוב לוודאי לא רק בשמחת תורה וחנוכה כמו שמופיע בכותרת השיר, אלא גם, ואולי בעיקר, בחתונות, היה משמח חתן וכלה ואת קהל האורחים. התופעה ידועה עוד מתקופת התלמוד: רבנים וגדולי התורה ראו בעין רעה את תופעת הברדחנות. מחבר ספר המוסר לב טוב, ר' יצחק אליקים מפוזנה (אליקים ש"פ) מגנה את מעשי הברדחנים ומכנה את דבריהם 'חוצפה וניבול פה'. בימי הביניים הושפעו ה'מרשליקים', הם הם הברדחנים, מהטרובדורים של שכניהם הגויים. אך במאה השמונה-עשרה והתשע-עשרה, במזרח אירופה, הפכו תכני פזמוניהם וסיפוריהם לדיקלומים בידיש, משובצים ומשופעים בפסוקים מכתבי הקודש ובהם דברי מוסר ותוכחה והם נתקבלו באהדה מסוימת גם על-ידי הרבנים. פזמוני הברדחנים היו חביבים מאוד על המוני העם. כיוון שיצירה זו היתה רובה בעל-פה ולא נרשמה, נשתיירה לנו ממנה ספרות מעטה מאוד. לפיכך יש ערך רב לכל גילוי של הברדחנות המגיע אלינו (קרסני 1998). חוקר הפולקלור היהודי אלתר

דרויאנוב כותב על כך עוד בשנות השלושים: "ספרות זו של 'המארשאליקים' כולה יהודית, וכולה — או כמעט כולה — היתה בשעתה ספרות שבעל-פה, ומשום כך כבר נשכחה כמעט כולה. וחבל. לא בכולה, ואף לא ברובה, אבל במיעוטה היו הברקות של שירה ושל נפשיות אמיתית. היו בה גם פרקי הווי — או לפחות רמזים להווי שגם הוא כבר נשכח" (דרויאנוב תרצ"ו).

הברדחן, מחסידי קולבייל, מגיע לעיר שדליץ הסמוכה באיזור, ושם הוא שר את שירו באירועים של חג ושמחה.

הישוב היהודי המאורגן בקולבייל נתהווה באמצע המאה ה־19. מבין הרבנים שביהנו בעיירה בסוף המאה ה־19, ידוע ר' נתן הכהן דאטנר, נתמנה לרב העיירה בשנת 1894 וכיהן בה עד שנת 1912. באותה תקופה מהווים היהודים החלק המכריע בין התושבים (בשנת 1909 — 2072 יהודים מתוך כלל אוכלוסיה שמספרה 2322). בפרוס השואה מנתה הקהילה היהודית רק 820 איש, מהם ניצלו רק כמה משפחות (פנקס הקהילות תשמ"ט).

בעיירה היה אדמו"ר חסידי, רבי יהושע אשר רבינוביץ. הוא ניהל חצר חסידית בין השנים 1907–1917. אז עבר לווארשה והקים שם חצר שנקראה חסידות קולבייל-פוריסוב (אלפסי 1974). נתודה על המידע למר רפאל בלומנפלד, הארכיון לחינוך יהודי בישראל ובתפוצות, בית הספר לחינוך, אוניברסיטת ת"א. האדמו"ר הבא מקולבייל-פוריסוב, הרב אורי יהושע אשר אלחנן אשכנזי, נפטר בגטו וארשה. הוא היה מפורסם כמופלג בתורה. רבים היו חסידיו ומוקיריו (אשכנזי תשמ"ז). הברדחן החסיד ר' משה ליפמן, מחבר השיר שהוא נושא דיוננו, הוא כנראה מאנשי חצרו.

היהודים קראו לעיירה גם בשם קולביה (קאָלביע). כך גם מופיע בספר חינוך בית יהודה (המחבר יעקב צבי יאליש, וארשה תרל"ח) כמקום מגוריו של אחד המנויים (פרענומער־אנטן) על הספר (בערל כהן 1975). 'דרײַ טעכטער איז ניט קיין געלעכטער' — 'שלוש בנות — אין זה צחוק'. כך אומר הפתגם. החסיד מחבר השיר מספר בשירו ההיתולי על גביר שהיו לו עשר בנות. את בעייתו ובעייתן הוא פתר על נקלה והשיא את כולן.

שמות הבנות בשיר כמו שמות הבנים מסודרים לפי סדר האלף בית. כשהשדכן מזווג את הבנות עם בני זוגן, האות ההתחלתית של שם האשה היא האות ההתחלתית של שם הגבר. זאת אומרת שבהתקשרותם יש כבר איזו נקודת מפגש תואמת וזהות דומה.

לאות הראשונה של השם ולאות המסיימת יש חשיבות. בסידורי תפילה רבים (סידור 1907) מופיעה לאחר תפילת שמונה-עשרה רשימה של שמות אנשים ונשים. לכל שם או קבוצת שמות המתחילים ונגמרים באותה אות, צמוד פסוק מהתנ"ך שיש לאמרו. כל זה לפי הכתוב בספר של"ה הקדוש, כי זאת סגולה שלא ישכח שמו ליום הדין. דהיינו, אותו שם שנקרא בו לעלות לתורה (רוזן תשמ"ב). בתרגום לידיש: "אַ פסוק וואָס הייבט זיך אָן מיט איין אות פֿון זײַן נאָמען און לאָזט זיך אויס מיט איין אות פֿון זײַן נאָמען." כי יש והמתים שוכחים את שמם בבואם לפני בית דין של מעלה (זלוטניק תשמ"ז).

הבת דאָשע (רשה) אומרת את הפסוק: "דאָגה בלב איש ישחנה", משלי יב 25. בחיר לבה דוד אומר: "דרשו ה' ועזו, בקשו פניו תמיד", תהלים קה 4. זלדה אומרת: "זאת עבדת משפחת הגרשני לעבד ולמשא", במדבר ד 24. בן זוגה זליק אומר: "נרח בחדשך אור לישרים חנון ורחום וצדיק", תהלים קיב 4. בני הזוג מתחילים את פסוקיהם באותה אות, כשוויים בין שוויים.

מחבר השיר מודע למקומו של השיר במירקם הפולקלור היהודי. 'מובחר שבבהמות שור' (בבא מציעה פו ע"ב), מלך שבחיות ארי, מלך שבבהמות שור, מלך שבעופות נשר ואדם מתגאה עליהן (חגיגה יג ע"ב). השור 'הגאה שבבהמות' (שמות רבה כ"ג) הוא הירושה שאבא הגביר מורישי לבנותיו. כל אחת מהן מקבלת חלק לאחר שהשור נשחט כדין, ביניהם גם החלקים שאינם מיועדים לאכילה. הכינוי היידי של כל חלק מתחיל באותה אות בה מתחיל שמה של הבת. לזלדה את הזודיק — העכוז, לחאשה את החלב, לדאשה את הדרויבע, שהיא 'הדרובוסקס' — השאריות.

לשיר 'עשר בנות', כאמור, נוסחים נוספים. כותרותיהם אחרות. תודה לפרופ' דב נוי שהמציא לי נוסחים אלה. שלושתם מתוך ספרו של אחיו מאיר נוי ז"ל — אותיות האלף בית — מספרות ומזמרות ביידיש ובעברית. ההשוואה בין נוסחים אלה מובילה למסקנות מעניינות בחקר המציאות הלשונית והתרבותית של תקופת חיבורם ותפוצתם בקהילות ישראל.

הראשון שבהם (המסומן בספרו של מאיר נוי במספר 82 א, ולענייננו נוסח ב) 'אָ מאָל איז געווען אַ גרויסער גביר' (פעם היה גביר אדיר), מקורו באסופה של גינזבורג ומארעק מס' 133. לשיר פתיחה מעניינת בעלת שני פסוקים כמבוא לאירוע החגיגי של הזיווג:

ואלה המשפטים אשר תשים,
לאָמיר אַנפֿאַנגען צו שמועסן מכוח נשים.

פסוק ראשון הוא ציטוט מתוך ספר שמות כא 1: "וְאֵלֶּה הַמִּשְׁפָּטִים אֲשֶׁר תָּשִׂים לַפְּנֵיהֶם" והמשכו ביידיש: "הבה נתחיל לשוחח בענייני נשים". 'תשים' — נשים, חריזה של יהודי ליטא שכידוע לשונם אופיינה כמבטאת את ה'שין' כ'שין'. והפעם הנשים הן ה'טעכטער', ז.א. הבנות של אביהן. בנוסחה זו הוא 'עשיר גדול', בנוסח הבא 'חוכר גביר'. באחרת, הוא מלמד, מלמד תינוקות, שכידוע אינו מהמעמד הכלכלי העליון. בנוסח שירו של החסיד מקולבייל הוא סתם 'אָ ייד אַ גביר'.

הנוסח המסומן בספרו של מאיר נוי, 82 ב: 'באַראַנטשיקל' — 'האָיל', מקורו בקובץ ידע עם ב, ניסן תש"ח. רשם אהרן רב פוליבה. הנוסח כנ"ל, 82 ג, 'אָ מאָל איז געווען אַ מלמדל' — 'פעם היה מלמד' (לענייננו נוסח ד) מקורו שירי עם יהודיים מגאליציה מאת רב ומאיר נוי (בעיקר ממורשת ש. ז. פיפע). מחקרי המרכז לחקר הפולקלור, כרך ב, 1972, מס' 171. בשיר זה תפס המלמדל את מקום הגביר, ולו, למלמדל עשרה בנים שמזווגם לעשר בנות, ואת כולם לפי סדר האלף בית כמו בנוסחים הקודמים.

השמות של בני הזוג בטבלא בנוסח ג ובנוסח ד, הם בהקטנה כביטוי של חיבה. רוב השמות בכל הנוסחים ידועים בלוח האונומסטיקה של השמות היהודיים, אך אי אלה אינם ידועים וגם לא מופיעים בסידורי התפילה, כגון: גברים — יוטשיקל. נשים — וואשה, איידע.

חלוקת הנדוניה

בנוסחים א, ד, הנדוניה היא השור שבבעלותו של האבא. בנוסח ב — מאכלים שונים — ירקות, דגים וגם 'זעמעלעך' שהן לחמניות. בנוסח ג — האיל. האות הראשונה של שמות המאכלים, חלקי השור, האיל, זהים לאות הראשונה של שמות היורשים. הזיווג האלפביתי של עשרת הבנים ועשר הבנות משתלב בסדר חלוקת הנדוניה.

דמות השדכן

בנוסחים א, ב, מוזכרת דמות השדכן כדומיננטית בביצוע הזיווגים:

הָאָט מען מיר פֿאַר אַ שדכן געמאַכט
הָאָב איך אים די שידוכים אין שטוב ארײַנגעבראַכט.
זיי וועלן מיר דאַנקען, כל זמן זיי וועלן לעבן,
פֿאַר די שידוכים וואָס כ'וועל זיי געבן.

(בעברית)

מינו אותי כשדכן
ואת השידוכים הבאתי לביתם.
ועל השידוכים — כל עוד יחיו! —
שאזמן להם — תמיד יודו.

החוקר הפולני פשמיסלב בורכהארד, בספרו שרידי תרבות יהודית בפולין, שהופיע בשנת 1990, מתייחס לעיירה קולבייל. אלה דבריו:
"בית הקברות נכנס לשימוש במאה התשע-עשרה, בעבר הצפוני של הישוב, בשטח של חצי הקטאר. הוא לא מגודר, עצי אורן צעירים גדלים בו. מזהים בו עדיין עקבות של קברים."
ביניהם אולי גם קברו של ר' משה ליפמן-וארשאווער, חסיד קולבייל שאת מילות שירו מצאנו בבית המופץ ברמת-גן, אך לחן פזמונו אבד לעד.

מראי מקום

- אלפסי יצחק 1974: ספר החסידות, תל-אביב.
אשכנזי שלמה תשמ"ז: דורות בישראל, תל-אביב.
גינזבורג שאול ומאָרעק פסח 1901: ייִדישע פֿאַלקסלידער אין רוסלאַנד, פטרבורג; מהדורה מצולמת בעריכת דב נוי, הוצאת אוניברסיטת בר-אילן, תשנ"א.
גנוז יצחק 1991: 'יצחק כספי ז"ל', ידע עם, כרך כה, מס' 57-58.
דרויאנוב אלתר תרצ"ז: הארץ, ט"ז באדר, תל-אביב.
זלוטניק יהודה לייב תש"ז: 'בני בלי שם' — על דבר המתים השוכחים את שמם, עדות ב, 217-225.
יצחק ב"ר אליקים ש"פ: לב טוב, אָלי דעש מענשן דינים, ווי מען זיך האַלט, פֿון זינער גבירד ביז ער גאָר פֿאַראַלט, פראַג.
כהן בערל 1975: ספר הפרענומעראַנטן, ייִוואָ, ניו-יורק.
כהן י"ל 1957: ייִדישע פֿאַלקסלידער מיט מעלאָדיעס, ייִוואָ, ניו-יורק.
נוי דב ונוי מאיר תשל"ב: 'שירי עם יהודיים מגאליציה', מחקרי המרכז לחקר הפולקלור, כרך ב, ירושלים.
סידור 1907: סידור 'סבלונות החדש', והוא קורבן מנחה בדפוס, הוצאת מרדכי צעדערבוים, פיעטקוב.
סידור תשנ"ג: סידור 'כוונת השם', אות חיים, נוסח ספרד, ירושלים.
סקולץ אמיל 1970: שירי עם יהודיים מרומניה, תל-אביב.
פנקס תשמ"ט: פנקס הקהילות, פולין, וארשה והגליל, יד ושם, ירושלים.
קובנר אבא, וינקובצקי אהרן ולייכטר סיני (עורכים): אנתולוגיה לשירי עם ביידיש, כרכים א-ד, ירושלים.
קרסני אריאלה 1998: הברדחן, תל-אביב.
רוזן דב תשמ"ב: 'על המקור של 'פסוק לפי השם' בסוף שמונה עשרה', שנה בשנה, היכל שלמה, ירושלים.
שדליץ תשט"ו: ספר יזכור לקהילת שדליץ, בואנוס איירס.

ראשית העיתונות ביידיש

[הדינסטאָגשי קוראַנט והפרייטאָגשי קוראַנט*]

בספריית 'עץ חיים' של משפחת מונטזיניוס באמסטרדם נמצאו עד לפני שני עשורים עותקים של העיתון הקדום ביותר ביידיש. עותקים אלה נעלמו באורח מיסתורי באמצע שנות השבעים. כל הנכתב כאן להלן מבוסס על תצלומים של עותקים אלה, הנמצאים ברשותה של ספריית הרוֹנְטאַליאַנָה באמסטרדם. התצלומים מכילים עותקים של 'עיתון יום שלישי' ו'עיתון יום שישי', שיצאו לאור באמסטרדם מיום ה'13 באוגוסט 1686 ועד ה'5 בדצמבר 1687. החוקר ל. פוקס משער, שבתקופה הזאת יצאו לאור גם עיתונים אחרים (Fuks 1969: 8), אלא שלא נותר מהם אפילו עותק אחד לרפואה.

העיתונים הודפסו תחילה בבית־הדפוס של אורי פייבוש הלוי (פוקס 1987) ולהלן — מה'6 ביוני 1687 — בבית־הדפוס של דוד קסטרוֹ־טרטאַס (Fuks & Fuks 1987; Fuks-Mansfeld 1984: 339-348). קסטרוֹ־טרטאַס הוציא לאור גם עיתון בשפה הספרדית, ואחר כך גם באיטלקית (די פורטו 1985: 63-64).

העיתונים ביידיש אינם ממוספרים, על כן אין לדעת אם העיתון הופיע לפני התאריכים שבהם יש לנו עותק או אחריהם; בגיליון הראשון שבידינו אין כלל רמז, שבעצם מדובר בפרסום חדש, ואילו בעותק האחרון לא צוינה כלל הידיעה, שהנה לפנינו הגיליון האחרון. יתר על כן, אם העותק האחרון המצוי אינו האחרון שהודפס, אין אנו יכולים לדעת מה קרה עם העיתון בשעה שקסטרוֹ־טרטאַס חיסל את עסקי הדפוס שלו במהלך שנת 1688.

מפאת הביקוש הזעום יצא העיתון לאור רק ביום שישי, החל מה'5 באוגוסט 1687, לאמור: "ווייל די דינשטאָגישע קוראַנט ניט אָפ גיט, זוא ווארט מן ביז ר"ח ניסן, הבא עלינו, אָלי וואוך נור אין פרייטיגשי קוראַנט דרוקן. עש זיי דאן עש מעכט פיל ניאָז פאַסירן." (ובאשר ה'קוראַנט' מיום שלישי לא נפוץ מספיק, חיכו אפוא עד ראש חודש ניסן, הבא עלינו, והדפיסו רק את ה'קוראַנט' ביום שישי. עד אז אמנם קרו דברים חדשים רבים יותר).

גם בין ה'6 בדצמבר 1686 ל'18 בפברואר 1687 הופיע העיתון רק פעם בשבוע ('אָלי פרייטאָג בעזרת השם"). בימי חג ומועד יהודיים לא הודפס העיתון; כך,

* 'קוראַנט' פירושו 'קורֶיר', כלומר שליח, ואולי קרוז.

למשל, ביום כ' בניסן תמ"ו (3 באפריל 1687), שהיה ערב חג שני של פסח. ואז יצא לאור גיליון חד-פעמי ביום חמישי ('דאָנערשטיג קוראַנט').

הופעתו של העיתון בידיש ברבע האחרון של המאה ה-17 באמסטרדם היתה ידועה, ורבים מחוקרי יידיש הזכירו אותו בפרסומיהם ואף סיפרו עליו. קיומו של העיתון מוזכר באורח תמציתי וללא דיון בספרם של מאקס עריק (עריק 1928: 18-19; 232), של ישראל צינברג (צינברג 1935: 401) ובכתבי מאקס וויינרין (וויינרין 1928 א: 265-266; 1928 ב: 679-383). וויינרין, כמוהו כעריק, מגדיר את העיתון כ'די באָבע פֿון דער יידישער פרעסע' (הסבתא של העיתונות בידיש). תפקידו של העיתון היה להמציא מידע ותו לא ("האַט געדינט אויסשליסלעך דער אינפֿאַרמאַציע"). כמוהו כעיתונים הלא-יהודיים לא היתה רמתו גבוהה. כוונתו היתה לשקף את הלך הרוח של זמנו. ואם רמתו, כאמור, לא היתה גבוהה, הרי לא העיתון אשם, אלא התקופה.

יעקב דא-סילבא ראזא (דא-סילבא 1937: 7-19) מרחיב וטוען, שהופעת העיתון — כמו גם של עיתונים לא-יהודיים — קשורה באירועי התקופה. שניים הם החשובים: המלחמה העקובה מדרם בין הקיסרות האוסטרו-הונגרית ובין האימפריה העותומאנית והפחד מפני פלישת התורכים אל ליבה של אירופה, ומלחמות הדת — ובייחוד המאבק בין הקאתולים וההוגנוטים בצרפת — שגם הולנד היתה מעורבת בהן. על כן — טוען ההיסטוריון הספרדי-הולנדי — היו גם היהודים האשפנוזים ('הויך-דייטשע אשכנזים') סקרנים למתרחש ביבשת אירופה. והם אמנם היו מעוניינים בעיתון בלשונם ('יידיש-דייטש צייטונג'), באשר הם פשוט לא ידעו לקרוא בשפות אחרות.

העיתון הביא ידיעות מסוגים שונים: ידיעות על יהודים, שדוגמתן לא הופיעו ב'גאזטה' הספרדית המקבילה, ידיעות בעלות גוון סנסאציוני ומודעות על מכירות שונות, לרבות ספרים. לדעת דא-סילבא היה זה עיתון עממי. הוא גם מצביע על השפעות השפה ההולנדית על היידיש שבעיתון.

אופי הדיון והערכת העיתון לא השתנו מהותית אצל החוקרים שעסקו בנושא זה אחרי מלחמת העולם השניה. הקשר וההשפעה האפשרית של ה'גאזטה' הספרדית ל'קוראַנטן', שהודפסו אצל קסטרו-טרטאס, נדונו על ידי טורי (טורי 1968: 314-316) וכן על-ידי פוקס (Fuchs 1969: 8-9; 1985: 14-15; 1987: 119-124). גם על-ידי כהן (Cahen 1985: 18-19). גם חנא שמרוק מזכיר את העיתון בדיונו על יידיש בהולנד במאות ה-17 וה-18 (שמרוק 1987: 132-133). כל החוקרים חוזרים, פחות או יותר, על הסברה, שהעניין בעיתון זה אינו אלא בעצם קיומו וראשוניותו, וכן בהיותו מקור לידיעות בעלות אופי קוריוזי מובהק. וכשם ששלוס-עליכם הגדיר את מנדלי מוכר-ספרים כ'סבא' של ספרות יידיש, נהגו החוקרים לגלות ב'קוראַנטן' את ה'סבתא' ('עיתון' בידיש) — די צייטונג — הוא ממין נקבה) של העיתונות בידיש.

אין לראות בהופעתו של העיתון בידיש מעין חזיון חרש, בבחינת יש מאין. בארצות אירופה השונות החלו להופיע עיתונים כבר בראשית המאה ה-17, והולנד לא יצאה מכלל זה. יתר על כן, מאחר שהולנד היתה המדינה המסחרית

החשובה ביותר ביבשת אירופה במאה הזאת, היו סוחריה מעוניינים עניין חיוני לדעת מה שיותר מן המתרחש בעולם הרחב. ואכן הוגשו לתושבי אמסטרדם וסוחריה עיתונים כמעט מדי יום ביומו: עיתון מקומי שהופיע באמסטרדם ואף עיתון שהופיע בהארלם הסמוכה לה (Schneider & Hemels 1979: 36-63).

היתה זיקה הדוקה בין העיתונות למסחר. הסוחרים שאבו מידע מן הפרסום בעיתונים באמצעות מכתבים או יומני מסע קצרים וארוכים מהם, שאנשי המסחר כתבו תוך כדי מסעותיהם. העיתון היה מסוגל להופיע מאחר שהמו"ל הפיק רווח מן התפוצה שהתרחבה והלכה. זאת ועוד, הסוכנים הרבים והשונים שטיפלו בענייניהם ועסקיהם של הסוחרים במקומות מגוריהם הרבים, שימשו גם כעין עיתונאים או כתבים השומרים על קשר של מידע – קודם כול אל הסוחר המעסיק אותם ואחר-כך גם לעיתונים השונים.

במערכת התקשורת הבינלאומית שימשה העיר ונציה באיטליה מעין מוקד בו נאסף חומר שהגיע מן הקיסרות העותומאנית וארצות המזרח. החומר הועבר לאמסטרדם דרך פראנקפורט. הסוכנים ההולנדים הרבים, שישבו בארצות הבאלטיות, שסוחרי הולנד שמרו על יחסי-מסחר הדוקים איתם, דאגו להמציא מידע מכל מזרח אירופה. וכן הלאה.

הקוראנטים ההולנדיים – בעיקר מאמסטרדם והארלם – היו מקור הידיעות העיקרי של העיתון בידיש. אפשר להיווכח, שכאשר העורך תרגם בחיפזון הסתננו לטקסט שלו ביטויים הולנדיים רבים. כך, למשל, כתב העורך בכ"ה בחשון תמ"ז (12 בנובמבר 1686, בטור 2): "די טירקישע פעסטונג (טעגעדין) האָט זיך אויך האַרט נעקיג גיהאַלטין און אַלזי וואש דיא קיסרישי פון דער שטאַט מויאָר בייא טאָג האָבן אַוועק גישוּסן, דאש זעלביגי האָבן דיא טירקן בייא נאַכט ווידר איין טייל דר פון פר ריכט." (המצודה התורקית טגדין החזיקה מעמד בעקשנות, וכל קטע של החומה, שהצבא הקיסרי הפגיו והרס במשך היום, חזרו התורקים ובנו מחדש במשך הלילה).

הביטוי 'האָרט נעקיג' הוראתו בהולנדית 'בעקשנות'. וכן מופיע (בי"ט בנובמבר תמ"ז) המשפט "אַ שיף האָט גישטראַנט", כלומר: האניה עלתה על שרטון (השווה: Fuks 1985: 15).

אף כי הופיעו ידיעות אודות יהודים גם בעיתונים לא-יהודיים, כמו למשל הידיעות על שבתאי צבי (Van Wijk 1999: 7-27); לא-כל-שכן ברור, שעיתון יהודי לא יפסח עליהן. פוקס טוען, שהגאָטטה הספרדית לא היתה מיוערת אך ורק ליהודי ספרד, אלא לציבור הרחב (בהולנד? מחוץ לרפובליקה?). מפני שלא היו בה ידיעות ספציפיות הנוגעות ליהודים, והעובדה שהמדפיס (קסטרו-טרטאס) היה יהודי אינה אלא מקרה (Fuks 1985: 14). מכאן חשיבותו המיוחדת של העיתון בידיש, שפנה כמובן לציבור יהודי, ואכן נתפרסמו בו ידיעות על יהודים וענייניהם.

מן הראוי לציין את המכתבים, שיהודים כתבו ושלחו ממקומות שונים לאמסטרדם, כמקור חשוב לידיעות אודות קהילות שונות. את הידיעות עיבד העורך לפי טעמו והבנתו, אך פרסם אותן בבחינת חומר אינפורמציה מוסמך. בדרך

כלל לא קל להפריד בין 'ידיעה כללית' לבין 'ידיעה יהודית'. ידיעות מסוג זה פותחות לפעמים במלים 'מאן זאגט' (יש אומרים) או 'צייטונג איז גיקומן' והגיע עיתון.

למשל ידיעה מתאריך כ"ה בחשון – י"ב בנובמבר 1686 בעמ' 2 (טור 3), בתרגום לעברית: "כשהתורקים בטעגערדין הבינו, שהצבא שלהם נחל תבוסה, הם הניפו דגלים לבנים והגיעו להסכם כניעה והעברת השליטה על המצודה התורקית לידי מפקדי הצבא הקיסרי, ויחד עם הנשים שלהם והילדים פנו ויצאו מטעגערדין. מספרים, שבין העוזבים היו גם יהודים, אבל הצבא הקיסרי נתן זכות מעבר לכולם, ללא יוצא מן הכלל."

עורך העיתון היה איש ספר מובהק. שמו היה משה בר אברהם הגר. הוא גם עסק בפרסום והדפסת ספרים באמסטרדם, ואף מחוצה לה, בשלהי המאה ה-17 וראשית המאה ה-18. על פעילותו הענפה של ה'מסדר' (תואר שהוא נשא אצל המו"ל הראשון של הקוראנטן אורי פייבוש הלוי, אך לא אצל קסטר-טרטאס) יש בידינו עדויות. אין ספק, שזה היה איש בעל כשרון, ידע ותעוזה (שמרוק וברטל 1986). אף על פי שהוא נאלץ לפעמים לעבוד בחיפזון כדי להספיק להוציא את העיתון במועדו (פוקס 1985: 15), הרי שמדובר כאן בעורך-מסדר, שמגע אצבעותיו ניכר גם באופי כתיבת הידיעות ועימודן במסגרת ארבעת העמודים הקבועים. משה בר אברהם הגר קיצר, עיבד וערך את הידיעות השונות. וכאשר נדמה היה לו, שהקורא יתקשה להבין מלה הוא צרף לה תרגום או הסבר. למשל: 'באן אוֹרֶר חרם'.

כל גיליון נשא בכותרתו את יום הופעתו: 'פרייטאָגשי קוראָנטן' – עיתון שהופיע ביום שישי וכד'. צוין התאריך העברי וגם הלועזי. עמודי העיתון היו קטנים (אוקטאבו) ובכל עמוד – שני טורים. אין אנו יודעים מה היה מחירו של כל גיליון בודד. ידוע לעומת זאת, שמחיר מנוי שנתי של עיתון הולנדי מאותה תקופה היה שבעה גולדן.

שני עניינים מתבלטים תוך כדי קריאת העותקים השונים ברצף. היו שבועות, שרק גיליון אחד הופיע בהם (ראה רשימה אצל דא-סילבא ראָזא 1937: 10–11) – ללא הסבר או התנצלות מצד העורך או המדפיס. ייתכן, שבקרב הקהילה הקטנה, שרוב חבריה גם התגוררו בשכנות, לא היה צורך בהסברים בכתב. העיקרון של הופעת עיתון קבועה וסדירה עדיין לא היה מושרש, לא אצל הקוראים וכנראה גם לא אצל המו"ל. יתר על כן, ניתן למצוא רישום תאריכים שגוי. במקרה אחד רשום תאריך עברי של השבת הקרובה (ו' בכסלו במקום ה' בכסלו תמ"ז / 22 בנובמבר 1686). גם על טעות זאת אין, כמובן, שום התנצלות או לפחות תיקון-טעות.

הידיעות מסודרות – בדומה לעיתונות הלא-יהודית – לפי סדר גיאוגרפי מסוים. אולם בכל מדור אין עריכה שיטתית או סיווג של הידיעות לפי מידת החשיבות או לפי כל קריטריון אחר. השמות הגיאוגרפיים מלמדים, שהחלוקה היתה סכמאטית לחלוטין ולא תמיד ממש שיקפה את המציאות המדינית של התקופה. כך, למשל, תחת הכותרת 'טייטש לאַנד' בגיליון של ד' בחשון תמ"ז,

הוונציאנית לבין הממלכה העותומאנית, מעירה הידיעה אודות התגובה של יהודי ונציה לנצחון במלחמה.

וכך זה נראה במקור (ג' בכסלו תמ"ז – יט בנובמבר, עמ' 3): "וויזל די הערן פון (פענעציען) אזוא גרוש גליק האָבן אין דען טירקן קריג, זוא האָבן דיא (יהודים) וועלכי צו (פענעציען) וואָנן אם זונטאג ווידר פיל פריידן פייאָר ווערק אָן גיצונדן אונ אויף אַליר הנד ווייז אונ מאניר די גליקליכי שלאכטן אן דיא טירקן ביווייזן. אונ די (יהודים) צו (פענעציען) טון קיין געלט שפארן פאר דר גלייכן פייאר ווערק אויז צו געבן." [מאחר שאדוני ונציה היו בעלי מזל גדול בעת מלחמתם בתורקים, כך גם היהודים תושבי ונציה הדליקו זיקוקים ביום ראשון והפגינו את שמחתם מן הנצחון על התורקים בכל דרך וצורה אפשריים. יהודי ונציה לא חסכו כסף ושילמו כל מה שנדרש לזיקוקים אלה].

מקץ שנה, ביי"ט בתשרי, וכן שבועיים אחר כך, בג' בחשוון תמ"ח, עוקב משה בר אברהם אחרי מקרה רצח של יהודים בהאמבורג. בעמוד הרביעי של הגיליון הראשון הוא מספר בקצרה: "(האמבורג) דען צוונציגשטן זעפטעמבער: ענטליך האָט דער (יודן מערדרר) זיין רעכט אורטל ביקומן, דאש מאן אים זאָל לעבנדיק רערן." [סוף סוף קיבל רוצח היהודים את העונש המגיע לו, המתה באמצעות גלגל-העינויים].

בגיליון השני הוא מרחיב בעניין הנ"ל בעקבות קבלת מידע נוסף, לאמור: "(המבורג) דען פירטן אויקטאבר: נאך דעם דאש מאן צו (אלטונא) האָט נייליך דען (יודן מערדרר) לעבנדיג גירעֶדֶרט גיהאט, זוא האָט מאן אויך דיא מייד וועלכי אים האָט צו דען מוירט גהולפן גיגיישלט אונ גיבראנד מארקט. אבר אין (המבורג) אין דער (נייא שטאט) האָבן עטליכי יונגן און בויץ גיזעלן צוויי יודן הייא גיפלינדרט אונ פיל אנדריי יודן גישלאגן אונ גרוישי מוט ווילן פרשטיפט. און דיא זאך ווער זער איבל אָב גילופן, אבר דיא רייטר וואכט זיין דר צווישן גיקומן אונ זיא האבן דאש גיפעפל פון אנדֶרֶר גישיידן. דר נאָך האָט מאָן גילאָזט איין (פלאַקאט) אויז גין דאש מאן מיט זולכי וויֶדֶר שפעניגי זער שארף ווערט (פראָצעדירן). ותרגום הדברים: לאחר שעינו עד מוות בגלגל את רוצח היהודים באלטונה, תפסו לאחרונה גם את האשה שעזרה לו במעשה הרצח והיא הוקעה על כך (= הוטל בה אות קלון; מהולנדית brandmerken). אבל בעיר החדשה של המבורג גנבו מספר נערים צעירים ופוחזים תבן מיהודים, והם גם הרביצו מכות להרבה יהודים אחרים וזרעו פחד גדול, והמקרה היה מסתיים בכי רע אלמלא משמר הפרשים שהתערב ופיזר את המתקהלים. בעקבות הדברים האלה פרסמו כרוז, שבו הודיעו שמתפרעים כאלה יועמדו בעתיד לדין.

מעניין לשים לב בטקסט לאופן בו נוקט העורך באמצעות הסוגריים. בידיש היה מקובל להכניס לסוגריים מלים עבריות או שמות של מקומות. העורך כאן מכניס לסוגריים גם מלים שאינן יידיש במקורן: מערדרר, פלאַקאט, פראצעדירן. שתי הידיעות הנ"ל פורסמו במרווח של שבועיים ימים, ותאריכי הידיעות אף הם מצביעים על מרווח כזה. משה בר אברהם מציין כמעט תמיד את תאריכי הידיעות שהוא מקבל כדי שקוראיו יוכלו לצרף את הידיעה החדשה אל אלו מן הגיליונות

הקודמים. התאריכים הם לועזיים והם מאפשרים לנו לעקוב אחר מהירות הגעת הידיעות לאמסטרדם: יש, למשל, ידיעה מאמסטרדם עצמה, ותאריכה ממש יום אחד לפני פרסום העיתון, ויש לעומת זאת ידיעה מקונסטנטינופול העושה דרכה לאמסטרדם במשך שבעה שבועות בערך.

עם זאת מן הראוי לציין, שהתאריכים אינם מדויקים תמיד, וניתן להבחין בטעויות משעשעות (כגון ציון של תאריך מאוחר יותר מיום הופעת העיתון). הטבלה הבאה של תאריכי הידיעות עשויה להיות מאלפת:

עיתון מיום שלישי, 22 באוקטובר:

וינה — 9-10 באוקטובר; שטרסבורג — 10 באוקטובר; ונציה — 7 באוקטובר;
סאמבור — 27 בספטמבר; בריסל — 16 באוקטובר; האג — 17 באוקטובר;
אמסטרדם — 18 באוקטובר.

עיתון מיום שישי, 25 באוקטובר:

וינה — 12 באוקטובר; רגנסבורג — 27 באוקטובר (!!!); קלן — 1 בנובמבר (!!!); באזל — 24 באוקטובר; קונסטנטינופול — 9 בספטמבר; סאמבור — 12 באוקטובר; וארשה — 18 באוקטובר; נאפולי — 8 באוקטובר; האג — 24 באוקטובר; אמסטרדם — 24 באוקטובר; בריסל — 20 באוקטובר; לונדון — 18 באוקטובר.

עיתון מיום שלישי, 29 באוקטובר:

וינה — 16-18 באוקטובר; האמבורג — 22 באוקטובר; ונציה — 14 באוקטובר;
וארשה — 5 באוקטובר (השווה לעיל, בעיתון מיום שישי); אמסטרדם — 28 באוקטובר.

מעניינת העובדה, שהעורך משה בר אברהם, שהיה בעצמו גר וערך עיתון בידיש, פרסם ידיעות שעניינן מריבות, סכסוכים ומאבקים פנימיים בכנסיות הנוצריות. והרי כמה דוגמאות:

כ"ח בחשון תמ"ז / 15 בנובמבר 1686, עמ' 3: "קעלן אם ריין, דען אכטן נאוועמבער: דער קור פירסט פון ברנדינבורג אונ דער גראב פון (העסן קאסל) האבן פון דער שטאט (פרנקפורט אם מיין) ביגערט דאש דיא (רעפורמירטי) זאלן מעגן איין קערך גרינדן האבן, אבר די שטאט האט עש רונד אום אב גישלאגן" נקלן על הנהר ריין, השמיני בנובמבר: נסיך ברנדנבורג והדוכס מהסן-קאסל ביקשו מן העיר פרנקפורט, שיתירו לרפורמים (= הפרוטסטאנטים) לייסד כנסייה בעיר, אך העיר דחתה את הבקשה מכול וכול."

אפשר שהעורך שיבץ ידיעה זו מפני שהיה מושפע מדעת-הקהל המקומית באמסטרדם, שעסקה בלי הרף בהתעצמויות ומאבקים בין הפרוטסטאנטים והקאתולים. הביטוי 'רעפורמירטי' הוא הולנדי והוא מאפיין את קבוצות המאמינים הפרוטסטאנטים בנצרות.

דוגמה שנייה: ג' בחשון תמ"ח / 10 באוקטובר 1687, עמ' 3: "דער (אריאנישר בישוף) איז אויז (אונגרן) צו (וויין) אן גיקומן אונ ווייל דיא טויף פון אירן גלויבן

בייא דיא קטאלישי ניקס גיאכט ווערט, זוא ווערט מאן אים ערשט צו (וויין) נאך איין מאל רעכט טויפן. און ער האט פר שפרוכן דאז בייא דרייסיג טויזנט אריאנר זאלן אויך אלי קטאליש ווערדן" (הבישוף האריאני הגיע לווינה (ממקום מושבו) בהונגריה, ומאחר שהטבלתו לנצרות היא בטלה ומבוטלת בעיני הקאתולים, הוא יוטבל לנצרות מחדש בווינה. הבישוף גם הבטיח, שבעקבותיו יוטבלו לנצרות עוד שלושים אלף אריאנים).

האריאנים היו כוח ניכר בנצרות במאות הראשונות לספירה: חלקים נרחבים באיטליה, ספרד וגם בקיסרות הרומית המזרחית הזדהו עם הזרם האריאני. לאחר המאה החמישית הוכרזו האריאנים ככופרים ומינים בכנסייה מפני שדחו את האמונה באלוהות של ישו והציגו אותו כנביא, אדם בשר ודם. קבוצות מאמינים שונות ניסו להחיות אמונה זו לאורך תולדות הנצרות. אין זה מן הנמנע שמה בר אברהם הגר מצא עניין במחלוקת בתוך העולם הנוצרי מפני עברו ומפני היותו בקי בפרטיה. לא ברור מה הבינו הקוראים מכל המהומה הזאת.

אכן, ידיעותינו לוטות בערפל מוחלט בכל הנוגע לקהל הקוראים של העיתון. מאחר שמקובל להניח, כי הופעת העיתון קשורה בגורמים כלכליים, מן הרין להסיק שהמו"ל שיער שיש לו שוק של קוראים פוטנציאליים באמסטרדם, היודעים לקרוא יידיש, וגם מתעניינים בנעשה בעולם הגדול ומסוגלים לקנות עיתון פעם או פעמיים בשבוע. הקורא ההולנדי הממוצע היה איש מסחר, מן המעמד הבורגני, שיכול היה להרשות לעצמו לשלם מחירו של מנוי שנתי. איש מעין זה העריך, כנראה, שמבחינה תרבותית מן הראוי שיהיה מונח בביתו עיתון כזה. לעומת זאת, רוב חברי הקהילה האשכנזית באמסטרדם היו אנשים דחוקים בפרנסתם, קשי יום, חלקם לא היו מסוגלים אפילו לשלם את מיסי הקהילה. מעמדם הוגדר כ'קררים' (כפי שנקבע בתקנות הקהילה האשכנזית משנת 1712).

רבים מן הפרסומים ביידיש, שהודפסו בהולנד, נועדו להפצה מחוץ לגבולותיה. מאידך גיסא קשה לשער, שניתן היה להפיץ את העיתון הרחק מתחומי אמסטרדם. אף על פי כן, הופיע העיתון באורח סדיר במשך שנה תמימה (5 לפחות) ומותר גם להניח שידיעת קרוא וכתוב בקרב האוכלוסייה האשכנזית דירבנה סקרנים רבים בקהילה לעיין גם בעיתון שלשונו יידיש.

שפתו של העיתון מבליטה זויות ראייה נוספת. לאמור: חלק גדול מחברי הקהילה האשכנזית לא היו אלא מהגרים ממזרח אירופה, שהחלו לזרום אל גדות האמסטל לאחר הגזירות של תח-תט (1648-1649). מספרם של מהגרים אלה גדל במרוצת השנים. המהגרים היו רבים יותר מציבור יהודי אשכנז, שהיגרו להולנד מגרמניה החל משנות ה־30 של המאה ה־17 (ה'הויך טייטשי'). הקהילה האשכנזית היתה גדולה יותר מן הספרדית לקראת סוף המאה ה־17 (Kaplan 1989).

לשון היידיש של העיתון היתה היידיש המערבית, השפה הספרותית המקובלת עד סוף המאה ה־18. אין אנו יודעים באיזו מידה היו מסוגלים המהגרים מפולין ומליטה להבין דברי עיתון שחוברו על פי נוסח היידיש המערבית, הספוגה ומשובצת בלא מעט מלים הולנדיות. זיהויו של הדיאלקט המזרח-אירופי בכתובים

שלפני המאה ה־19 הוא נושא שנחקר לאחרונה (Kerler 1999: 17-20), אך מעטים הם סימני השפה המדוברת (בדיאלקטים המזרחיים והמערביים כאחד) בספרות הישנה ביידיש, קל וחומר אם מדובר בעיתון שתוחלת חייו קצרה.

מראי מקום

- דא סילווא ראזא י. 1937: 'די קוראנטן 1686-1687', זאמלבוך לפב'וד דעם צוויי הונדערט און פֿופֿציקסט יובל פֿון דער ייִדישער פרעסע 1686-1936 (עורך: יעקב שאצקי), ניו־יורק, 19-7.
- די פֿורטו ב. 1985: 'כתבי העת היהודיים בליוורנו', קשר 17, 63-72.
- ווינרניך מאַקס 1928 ב: 'די באַבע פֿון דער ייִדישער פרעסע', די צוקונפֿט לג, ניו־יורק, 679-683.
- טורי י. 1968: 'ראשית העיתונות היהודית בהולנד', ספר זכרון לבנימין דה־פריס (עורך ע"צ מלמד), ירושלים 310-328 (במיוחד 314-316).
- עריק מאַקס 1928: די געשיכטע פֿון דער ייִדישער ליטעראַטור, וארשה.
- פֿוקס ל. 1987: 'די גרונטלייגערס פֿון דער ייִדישער פרעסע', די גאָלדענע קייט 121, תל־אביב, 199-124.
- צינבערג ישראל 1935: די געשיכטע פֿון ליטעראַטור במ יידן 6, וילנה.
- שמרוק חנא וברטל ישראל 1986: "תלאות משה" — ספר הגיאוגרפיה הראשון ביידיש ותיאור ארץ־ישראל של ר' משה בר אברהם הגר', קתדרה 40, 121-137.
- שמערוק חנא 1987: פרקים פֿון דער ייִדישער ליטעראַטור־געשיכטע, תל־אביב.
- Cahen J. 1985: 'Amsterdam, Cradle of the Jewish Press?', *Proceedings of the Symposium on the Jewish Press: Why? Past Present, Future*, Amsterdam, 17-23.
- Fuks L. 1969: 'Joodse Pers in de Nederlanden 1674', *Joodse Pers in de Nederlanden en in Duitsland* (L. Fuks and B. Poll, eds.) Amsterdam, 5-14.
- Fuks I. 1985: 'Jiddisje krant grootmoeder van joodse pers', *Nieuw Israelietisch Weekblad*, 13 november 1985, 14-15.
- Fuks L. & Fuks-Mansfeld P. G. 1984: *Hebrew Typography in the Northern Netherlands 1565-1815*, Leiden.
- Kaplan Y. 1989: 'Amsterdam and Ashkenazic Migration in the Seventeenth Century', *Studia Rosenthaliana* 23, 22-44.
- Kerler D. B. 1999: *The Origins of Modern Literary Yiddish*, Oxford.
- Schneider M. & Hemels J. 1979: *De Nederlandse Krant 1618-1978*, Barn.
- Van Wijk J. 1999: 'The Rise and Fall of Shabbatai Zevi as Reflected in Contemporary Press Reports', *Studia Rosenthaliana* 33, 7-27.

תורת לשון יידיש

.1

יידיש התגבשה כלשון מותכת משני מרכיבים עיקריים, הרחוקים זה מזה כמזרח ממערב. שני המרכיבים סיפקו את החומר ממנו נוצרה ונבנתה הלשון ואף עזרו בעיצובה של תבנית ההתכה ודפוסייה.

מדובר אפוא בשתי לשונות. האחת היא עברית — הלשון היהודית הלאומית העתיקה, אשר ליוותה את העם כמו אם נאמנה בכל אורחות נרודיו, בכל מעבר מארץ לארץ, מתרבות לתרבות ומלשון ללשון — שלא זכתה מעודה לחיים נורמאליים כלשון דיבור ותקשורת חיה. אף על פי כן היא התפתחה בלי הרף וצברה ערכי-תרבות חדשים.

הלשון השנייה — הגרמנית — לשונה של אחת מן האכסניות הרבות, בהן התארח העם בנרודיו, היא אחת מן הלשונות החיות והמדוברות, שהעם קלט במהלך מאמציו להיטיב ולהסתגל אל סביבתו. אלא מה? באורח מוזר ובעטיו של משחק הגורל ההיסטורי — דווקא לשון-עם-זר זו מילאה בחיינו תפקיד חשוב יותר מכל יתר הלשונות המדוברות, כגון ארמית, ערבית, ספרדית וכן הלאה. היא עזרה לנו לבנות ולעצב את לשון העם החדשה שלנו. העם היהודי, שהלך והתקבץ בהמוניו בארצות אירופה המזרחית, לא נהג במקומו החדש כדרכו תמיד, ולא סיגל לעצמו את לשונה של הסביבה החדשה, הסלאווית, אלא דווקא שמר על הלשון שהיה רגיל בה בימי שהותו במערב, כלומר בגרמניה.

אך גם לשון זו לא נשארה קפואה על שמריה כפי שנקלטה, אלא פשטה צורה ולבשה צורה לחלוטין שונה. הלשון כאילו הותכה מחדש לפי הדפוסיים של רוח העם הדובר.

מעניין ביותר לעקוב עקב-בצר-אגודל אחרי תהליך ההתכה המיוחד במינו של שתי הלשונות, השונות כל-כך זו-מזו, ועל האופן בו הן הפכו ממש שותפות פעילות במעשה-בראשית. הרי זאת משימה מרתקת לבקש ולגלות מה הם

* פ. קליין הוא שמו הספרותי של זליק קלמנוביץ (1885-1943), מלומד ומומחה בלשון יידיש, מראשי הייזוא בוילנה ועורכו הראשון של כתב העת ייווא בלעטער. המסה פורסמה בכתב-העת ליטערארישע מאנאטשריפטן, חוב' 3, וילנה, אפריל 1908, עמ' 60-77. כתב-העת זה הופיע בוילנה, בעריכתם של ש. גורליק, א. וויטער ושמואל ניג'ר. הופיעו בסך הכול 4 חוברות בין פברואר למאי 1908. שמה של המסה במקור הוא 'די יודישע שפראך-לעהרע'; היא תורגמה כאן בדילוגים קצרצרים.

הפרטים שהביאה עימה כל לשון אל האוצר המשותף, מה טיב החוקים שהלכו והתגבשו במרוצת הזמן וכיצד הם עזרו לשני המקורות להתקיים ביחד קיום יוצר בשלום ולעצב את יצירת תרבותנו וצמיחתה.

יש סבורים, שפיוס הארמוני מעין זה בין יסודות שונים בלשון יידיש כלל אינו קיים; לשון-האם שלנו, לדעתם, אינה אלא תדביק מכוער מכל שבעים הלשונות, מעין לשונו של דור ההפלגה, תערובת פרועת-סדר ונעדרת חוקים, חסרת כל סגנון ויופי, דוגמה של בליל שסימנו דלות תרבותית ועיוות רוחני.

ויש אחרים, מלומדים גרמנים מסוימים, למשל הרמאן לוטצה הידוע, המסוגלים לשלוח מבט עמוק יותר מתוך אוצר הדעת שלהם ולגלות את המבנה החוקי המיוחד של יידיש. הם מכירים אפוא בזכותה של יידיש להיות לשון שוות-ערך בין יתר הלשונות בעולם. אלא שזכותה זו של יידיש היא, לטענתם, אזרחית ולא לאומית. אין הם סבורים שיידיש היא לשונו הנפרדת של עם, אלא מעין ענף מסתעף, אחד הדיאלקטים הרבים של הלשון הגרמנית. לימודה של יידיש עשוי להיות מועיל במידה מסוימת בתחומה של הגרמניסטיקה.¹

יהיה זה מיותר, כמובן, להיסחף גם לפולמוס עם מתבוללנינו מבית, מהם שנשמעו בשוגג ומהם שנשמעו במזיד. מי שמתעקש ומסרב להודות בעובדות חיות וקיימות, מי שיש לו עדיין ההעזה לשוב ולחזור על המליצות הישנות והשדופות בדבר הז'ארגון המכוער, בשעה שביידיש כבר נוצרו יצירות אמנות אמיתיות, שלא יכלו כלל להיווצר לו יידיש לא היתה אלא עגה (ז'ארגון בלע"ז) גרידא, — לא יעזרו לו בוודאי גם ראיות היסטוריות והגיגיות. כן ברור, שאין אנו מסוגלים להסכים לדעה, שהוטלה עלינו שליחות של האומה הגרמנית להפיץ את כבודה והודה בקרב העמים. וזאת לא מפני שהגאווה הלאומית שלנו דוחה כל תפקיד של תיווך למען עם אחר, אלא שרגש-היושר המדעי-אינטלקטואלי שלנו מתקומם נגד השערה מופרכת זו.

כפי שנראה כאן להלן, יש ללשון יידיש חוקי התפתחות משלה, אף מבנה משלה וסגנון משלה, הנובעים מתוך מקור יהודי טהור, והם אחוזים ודבוקים בחייו ובאורחות מחשבותיו של העם היהודי.

אפשר שגם נצליח להוכיח, שבעצם שאבנו מתוך הלשון הגרמנית פחות מאשר מקובל להאמין לכאורה, כאשר דנים בנושא אך ורק מתוך הצצה שטחית. מכל מקום ברור, שמחקר חד-צדדי רק של המרכיב הגרמני ביידיש, כפי שנוהגים הפילולוגים הגרמנים, בשום אופן אינו יכול להעלות תמונה שלמה אודות חיי הלשון בשלמותה וקווי התפתחותה. תורת לשון יידיש העתידיה תצטרך ממילא לחקור את כל המרכיבים, הגרמניים, העבריים והסלאוויים (ויש כאלה לא מעט) ואת השפעת הגומלין ביניהם. רק אז ניתן יהיה להעלות דיוקן מלא — פחות או יותר — ולעמוד על טיבה וטעמה של לשוננו.

Jakob Gerzon 1902: *Die jüdisch-deutsche Sprache*, Verlag Kauffmann, Frankfurt am Main. 1

לכאורה עלול להיווצר הרושם, שידיש אמנם אינה אלא דיאלקט מעוות של גרמנית מקולקלת. אולם אם מתבוננים מקרוב יותר ובודקים לא רק את המילים ואת הביטויים הבודדים התלושים מהקשרם, אלא גם את הקונטקסט הלשוני החי בתנועתו השלמה, הבא לידי ביטוי במבנה המשפט של יידיש, נוכחים לדעת מיד, שהנה פעורה ממש תהום רבה בין לשון זו לבין הגרמנית. וכן מתברר, שהחוקים הפועלים בתוך הדיבור החי ביידיש אינם נובעים מן הלשון הגרמנית, אלא ממקור אחר. מאידך גיסא יהיה זה מוטעה גם לטעון, שהחוקים מקורם ביידיש עצמה, ממנה ובה, ושום לשון אחרת לא השפיעה עליהם ולא על התמורות שחלו בהם. הרי יידיש אינה לשון שנולדה עם הולדת העם היהודי. אף חומרי הלשון ביידיש אינם אחוזים מלכתחילה בצורות הלשוניות שהתגבשו במרוצת השנים. התשתית נקלטה בשלמות בדמות קיימת ומעובדת, באשר לעם היה היה הלשון משלו עוד לפני שידיש נוצרה. דרושים היו אפוא מאמצירוח אדירים והפעלה של אנרגיה עצומה במרוצת כמה וכמה דורות, עד שהעם קלט והשתלט על השפה ועל דקויותיה והפך אותה ללשונו. כל העבודה הגדולה הזאת לא היתה אלא התאמה של החומרים הלשוניים החדשים אל הצורות הלשוניות השרירות וקיימות, או אפילו מאמץ להביא לידי תיאום הארמוני בין הצורות הישנות והחדשות.

וכאשר אנו מתבוננים היטב אל המבנה הלשוני של יידיש, אנו מגיעים למסקנה משכנעת, שתפקיד חשוב ביותר בהתהוותו ובניינו מילאה דווקא הלשון העברית. גם אם נבקש להתעלם מן המילים העבריות הרבות, הטעונות ושזורות ביידיש, הרי אין כלל ספק שהתחביר ביידיש נובע במידה רבה מן התחביר בעברית. רצוני להצביע כאן על מספר כללים, שהועתקו במישרין מן העברית.

א. סדר המילים. סדר המילים במשפט ביידיש שונה לחלוטין מסדר המילים בגרמנית. בגרמנית, כידוע, חלה תמורה בסדר הטבעי של חלקי המשפט: הַנְּשׂוּא נדחה אל סופו של המשפט. ביידיש אין התמורה הזאת מתרחשת כלל, והסדר הטבעי נשאר על כנו, כלומר – הנשוא סמוך לנֶשׂא.

למשל: "בשעה שגודר משלהם יצא פעם למלחמה נגד התוגר, הם רמסו אותי ברגליהם." לפי התחביר הגרמני היה צריך המשפט הזה להיבנות אחרת, לאמור: "כאשר גודר משלהם למלחמה נגד התוגר יצא, הם ברגליהם אותי רמסו."

עובדה זאת פוערת תהום ממש בין הגרמנית לבין היידיש. כאן אנו יכולים לראות בעליל כיצד היידיש ניתקה עצמה מאחד ממקורותיה העיקריים והפכה בהדרגה לשון לעצמה. מבקר גרמני אחד ביקש להוכיח, שהיינריך היינך [1797–1856] בעצם אינו משורר גרמני, מפני שאת שירו המפורסם 'לֹרְלִי' הוא פותח במילים: Ich weis nicht, was es bedeuten... במקום: Ich weis nicht, was es bedeuten soll... כפי שהדבר נדרש בהתאם לחוקי התחביר הגרמני.

אין ספק, שזו עלילת-שווא: הנוסח המקורי של היינך לא הפריע כלל ל'לֹרְלִי' ליהפך לאחד משירי-העם הפופולריים ביותר בגרמניה. אך אין זה אלא אופייני, שהמבקר הגרמני נטל דווקא לעובדה הזאת, אף כי ניתן למצוא בשירתו של היינך הרבה יותר סימנים למוצאו היהודי. אלא שמידה מסוימת של אמת טעונה

כאן, באשר כל אדם בעל חוש לשוני רק יקלוט בוודאי, שסדר המלים בתחביר אינו עניין של מה בכך, מפני שבזה תלוי לא רק הריתמוס הלשוני, המוסיקה של הלשון, אלא במידת מה גם הרוח הפנימית שלה.

ב. מילית היחס 'וואָס'. הן בידיש והן בגרמנית עולה מילה זו גם ככינוי גוף (מה) וגם כמילית היחס (אשר). אלא שבידיש יש לה שימוש הרבה יותר רחב. כינוי הגוף 'וועלכער, וועלכע, וועלכעס' הוא בעצם זר לידיש. נוסח זה הוכנס ללשון רק על ידי סופרי ההשכלה שלנו. בלשון הדיבור אין הכינוי הזה קיים מפל וכל. אצל מנדלי מוכר-ספרים לא נתקלים בו אלא לעתים נדירות. במקום זה משתמשים במילית 'וואָס'. הביטויים הגרמניים 'אָסן, אָסן, אָסן, אָסן, אָסן' אינם קיימים בידיש. במקום זה אומר היהודי: 'וואָס זיין', 'וואָס איר', 'וואָס זיי' וכד'. למשל: "איך בין אַינגעקויפֿט אין דער חברה 'צער בעלי-חיים', וואָס איר איז ניט ניאָא...". "הצטרפתי לחברת 'צער בעלי-חיים', אשר עליה אין היא מקובלת..."; "מיין פֿערדל איז גפֿרט, וואָס פֿל ימיו איז עס געווען אין דער עבודה...". "והתפגר סוסי, שכל ימיו היה רתום לעבודה...". 'ה'וואָס' במשפטים אלה מקביל לצירופים 'אָשֶׁר' או 'שֶׁ-' בעברית. וכך גם בדוגמה הבאה: "ער האָט ניט געוואָסט, וואָס עס טוט זיך מיט אים" (הוא לא ידע, מה קורה לו). ניתן להסביר תופעה זו בעובדה, שה'וואָס' בידיש מורגש יותר כמילית חיבור, כמו 'אשר' בעברית, ואינו טעון די משמעות כדי לשמש גם כינוי גוף ממש. מכאן מוכח, שבבואה לחבר משפט אל משפט עוזבת היידיש את אורח התחביר הגרמני ודווקא שומרת על אורח התחביר בעברית.

ג. מן העברית נובעת גם החזרה על האינפיניטיב (המקור) ליר הנושא, לאמור: "זיין בין איך אַ קירזשנער" (בתרגום לא מדויק: הִיּה הַיִּתִּי פֶּרֶן); או: "ליבן ליב איך דיר, מיין זיס לעבן" (אָהב אהבתיך, חִיִּיתִי הַמֶּתְקָה). כל זה דומה מאוד לצורות מבנה של הצירופים בעברית, כגון 'הַלּוֹךְ יֵלֵךְ' או 'אָמַר יֵאמֵר'.

ד. הלוואי מופיע בידיש אחרי המילה שהוא מציין. למשל: "יאַנקל דער טויבער" (יעקב הַחֶרֶשׁ), "שמואל דער יִשׁוּבְנִיק", "משה דער קרעמער", בדומה ל'יוחנן הסנדלר' או 'עזרא הסופר'.

ה. גם כינוי-גוף של שייכות ניצב לעתים קרובות אחרי המילה שהוא מציין. למשל: "יעדער טריט זינער" (כל צעד מצעדיו). גם את זה מן הראוי לראות כתבנית מושפעת מן העברית, אשר בה, כידוע, אין מילים לציון השייכות אלא רק סיומות: צֶעֶדוּ, שְׁלֶחְנִי. את הסיומת הזאת מציינת היידיש באמצעות כינוי גוף של שייכות.

ו. יתר על כן, תכונה מיוחדת לידיש: היא משתמשת בסופרלאטיב [דרך ההפלגה] גם במקרים, כאשר מדובר רק באחד-מן-השניים: "די הינטערשטע פיס" (הרגליים האחוריות), "די אויבערשטע ליפ" (השפה העליונה). גם תבנית זו נובעת לכל הנכון מן העברית. בעברית אין צורות אטימולוגיות מיוחדות לציון הדירוג. הסופרלאטיב נוצר באמצעות אותיות השימוש. למשל: "הכּהן הגדול מאחיו". אפשר שהשימוש בידיש נוצר בדרך של אנאלוגיה: מן 'השפה התחתונה משתיהן' נולדה 'די אונטערשטע ליפ'.

הפילולוגים המעטים, שחקרו את לשון יידיש (ובניהם י. גרצון הנ"ל), שמו לב

לעובדה, שהתחביר בלשון הזו טעון יסודות רבים מן העברית. הם ביקשו להסביר עובדה זאת בהשפעתם של תרגומי־התנ"ך הישנים, שנהגו לתרגם את הטקסט מילה אחר מילה. וכך, למשל, נקרא תרגום הפסוק הראשון של ספר תהלים: "וואול דעם מאן דער דאָ ניט גיגאַנגן אין דעם ראָט פֿון דען ביזוויכטער אונ' ער איז ניט גישטאַנדן אין דעם וועג פֿון דעם זינדיגער אונ' ער איז ניט גיזעסין אין דעם גיזעס פֿון דען שפעטיר." ² ואילו המקור הוא: "אֲשֶׁרִי הָאִישׁ אֲשֶׁר לֹא הֶלֶךְ בְּעֵצַת רְשָׁעִים וּבְדַרְךַּ חָטָאִים לֹא עָמַד וּבְמוֹשֵׁב לְצִים לֹא יָשָׁב" [תהלים א 1].

אין ספק, שתרגומי התנ"ך, מפני משקלו וחשיבותו של ספר זה, האצילו את השפעתם במידה ניכרת על עיצובה של לשון יידיש. ולא רק ביידיש, אלא גם בכל לשונות אירופה אנו מוצאים צורות סגנון וכן פיגורות ריטוריות שמקורן בתנ"ך. די אם נזכיר את מידת ההשפעה שהיתה לתרגומו של מרתין לוֹתֶר [1483–1546] על לשונה של הספרות הגרמנית.

ההשפעה של העברית על יידיש זרמה לא רק בצינור התנ"ך. משקלה של הספרות העברית הישנה והחדשה — בת הזמן — לא היה קטן מפל וְכָל. אין להתעלם מן העובדה, שרוב יצירות התרבות היהודית בימים ההם ובזמן הזה נוצרו דווקא בעברית. הספרות ביידיש לא היתה לכתחילה ערוכה אלא כדי להגיש באורח פשוט יותר ומובן יותר לעם את הכתבים שנכתבו תחילה בעברית. מילים וביטויים לא־מקראיים רבים, שחדרו אל היידיש והתבייתו בה, עשויים להעיד, שלא רק תרגומי התנ"ך השפיעו על עיצוב הלשון העממית. הדברים מתחווים עוד יותר כאשר אנו באים להשוות בין הלשון הישנה לחדשה. מתוך השוואה מעין זו ניתן לעמוד על מידת ההתפתחות שהתחוללה בלשון. אילו מקור ההשפעה היה רק בתרגומי התנ"ך, הרי כבר במאות ה־16 וה־17 היינו מגיעים ביידיש לתחביר מקראי מובהק. אלא למעשה היה כאן תהליך ממושך למדי. התחביר העברי ויסודות אחרים מן הלשון העברית, שניתן היום להבחין בהם ביידיש, לא נקלטו בה בבת אחת. רק בספרות של המאה ה־18, בכתבי החסידות, ניתקה עצמה היידיש ניתוק גמור מן הגרמנית. בכתביו של מנדלי מוכרספרים, יוצר הנוסח בשתי הלשונות, זכינו ליידיש קלאסית טהורה למהדרין.

ומפני שההשפעה של העברית זרמה וחלחלה באמצעות הספרות, הרי ברור שהיא גם עלתה ונתגלתה בראש וראשונה בלשון־הספרות. בלשון המדוברת ניתן עדיין למצוא את התחביר הגרמני — במידה שנותרו ביידיש עדיין שרידים ממנו.

הנה, למשל, גביית־עדות — תעודה מאמצע המאה ה־16 בוילנה. ברישום גביות־עדות נהגו להחמיר וממש לכתוב כל מילה ומילה כפי שנאמרה. לפיכך

2 זהו תרגומו של יואל וויצען הויזען (1679), מצוטט לפי אלעזר שולמאן 1903: שפת יהודית־אשכנזית וספרותה, ריגא, עמ' 47. והרי תרגומו של המשורר יהואש [1872–1927]: "וואיל צו דעם מענטשן וואָס איז ניט געגאַנגען אין דער עצה פֿון די רשעים, און אויף דעם וועג פֿון די זינדיקע איז ער ניט געשטאַנען, און אין דער זיצונג פֿון די שפעטער איז ער ניט געזעסן" [מהדורת תש"א, עמ' 1991].

אמנם אפשר לקבל מושג כלשהו מן הדברים הרשומים אודות הלשון המדוברת בימים ההם.

וכך אנו קוראים בתעודה הנ"ל: "דאָ שטיא (שטיי) איך פֿון מיינש שוואַגער יונה הנ"ל וועגיין אונ' וויל דען גנוגן טון אליז (אַלץ) וויא מן (מען) גיפסקט האָט אונ' וויא איר אייך גיאיינט האָט פֿון גוטן ווילן אונ' וויל אייך די ג'שאק געבן די אייך מייין שוואַגער יונה הנ"ל שולדיג איז – – –" [כאן אני עומד מטעמו של גיסי יונה הנ"ל ורצוני לתת כל מה שנפסק וכפי שהסכמתם מרצונכם הטוב, ואני רוצה לתת לכם את המתן שגיסי יונה הנ"ל חייב לכם].

ולהלן: "עז האָט מיך גערואַן (איך האָב חרטה) דז איך בין וער (פֿאַר) יהודים גישטאַנדין ווי וואול מיר ניקש דראן ליגט (הגם עס אָרט מיר ניט) ווערט וואול זעהן וואָז איך אים ווער געבן לויף ער וואו ער היז וויל" [שו"ת רשי"ל, סימן ד]. [הריני מצטער שניצבתי לפני יהודים, אף כי לא איכפת לי אם מישוה יראה מה שאני נותן לו; ירוץ לו באשר ירוץ כרצונו].

כאן יש לנו לא רק תחביר גרמני כמעט תקין, אלא גם הרבה מילים וביטויים גרמניים ממש, שכבר נתפוגגו ונעלמו מלשונו המדוברת.

במשך זמן מסוים מחזיק התחביר הגרמני מעמד גם בספרות. לא פעם עומד בתוקפו הכלל, שלשון התרגומים נוהגת להריק את המילים לפי סדרן במקור. הרי, למשל, תרגומו של יקותיאל בליץ [1679] לפסוק בספר במדבר כד 43, לאמור: "אונ' ער הוב אָן זיין בייא שפיל אונ' שפראַך: עש רידט בלעם דער זון בעור, עס זאָגט דער מאן דעם דיא אויגען גיעפֿנט זיין; עש זאָגט דער דאָ הערט געטליכי רייד דער דען אלמעכטיגן שיין זיכט די אויגן ווערדן גיעפֿנט אַלש ער נידרפֿאַלט." (ובמקור: וישא מְשָלו ויאמר: נאָם בְּלַעַם בְּנוֹ בְּעוֹר וַנֶּאֱמַר הַגִּבֹּר שְׁתֵּם הָעֵינַי. נָאִם שִׁמְעֵ אַמְרֵי־אֵל אֲשֶׁר מִחֻזָּה שְׂדֵי יַחֲזֶה נִפְלֵ וּגְלוּי עֵינָיִם).

מה זר ומוזר מבנה המשפטים הזה באחזני דובר היידיש החיה בימינו! כאשר אנו פונים אל לשון ספרי יידיש המקוריים, אנו מגלים, שחופפת עליהם רוח הלשון העברית, אף יותר מאשר בתרגומי התנ"ך. ספרים אלה, כאמור, אינם בבחינת מהדורות פופולאריות של כתבים שמחבריהם כתבו בעברית. את הספרים האלה חיברו יהודים למדנים, שביקשו ליצור חומר־קריאה דתי מותאם להמון האנשים הפשוטים, ובעיקר לנשים, שאינן יודעות עברית. ואין כלל להשתומם, שהתוכן השפיע על הצורה. הספר שנקרא יותר מאחרים הוא צאינה וראינה,

3 ובתרגומו של יהואש:

"און ער האָט אויפֿגעהויבן זיין שפּרוך, און האָט געוואָגט:
אַזוי רעדט בלעם דער זון פֿון בְּעוֹר,
און אַזוי רעדט דער מאַן מיטן אַפֿענעם אויג;
אַזוי רעדט דער וואָס הערט גאָטס ווערטער,
וואָס די זעאוונג פֿון שְׂדֵי טוט ער זען,
געפֿאַלן, מיט אויגן אַנטפלעקטע."

(במדבר כד 3-4)

שנתחבר בידי ר' יעקב בר יצחק מיאנוב (נפטר בפראג ב־1628). במרוצת שלוש מאות שנים כמעט שחלפו מאז הופיע הספר לא היה כמעט בית יהודי, שלא רכש ספר זה והוקירו. האימהות שלנו, הסבתות ואף הרב־סבתות קראו בו והתחנכו על פיו. ספר זה הפך למקור העיקרי של מוזון הרוחני במשך ימי חייהן. אין שום ספק, שצאינה וראינה מילא את התפקיד החשוב ביותר בהתפתחותה של לשוננו. מן הראוי היה, מפני משקלו האיכותי של ספר מיוחד ומעניין זה, לערוך מחקר לשוני מדוקדק על פרטי פרטיו.

מאחר שאין לי אפשרות עתה להתעכב כאן ולדון בפרטים, הריני מתכוון להביא הקבלה לפסוקים שהבאתי כאן לעיל מספר במדבר ופרשת בלק, וזו לשון הצאינה וראינה:

”דאָ זאָגט בלעם: איך הער די רייד פֿון גאָט, און איך זע די שיין פֿון גאָט ליגנדיק און געפֿאַלן. דען ווען זיך די שכינה האָט צו אים באַוויזן, דאָ האָט ער מוזן נידער פֿאַלן.”⁴ (ובעברית: כה אמר בלעם: אני שומע את דברי אלוהים, ואני רואה את זֶה־הַאֵל בשכיבה ובנפילה. כי כאשר השכינה הופיעה לפניו, הוא נאלץ ליפול על פניו).

המחבר של צאינה וראינה היה בעל כשרון נדיר. הוא הצליח במקום בו נכשלו מחברים יהודים שקדמו לו חרף מאמציהם הרבים. יתר על כן, אף עלה על אלה שבאו אחריו. הווה אומר: ביצירת מעין הארמוניה בין שתי לשונות־המקור — עברית וגרמנית. ספרו קרוב יותר ללשוננו היום מכל הספרים שנכתבו לפניו ובדורו.

אודות השפעת הספרים כצאינה וראינה ואחרים על הלשון סמוך מאוד להופעתם ניתן ללמוד מתוך כמות היסודות העבריים בלשון זכרונותיה של גליקל מהאמלן (1645–1724). הגברת גליקל מהאמלן התגוררה בהמבורג במחצית השנייה של המאה ה־17. את צרור זכרונותיה היא הניחה ליורשיה אחרי מותה. הנה כך, למשל, היא מתארת בפרק השלישי את ההתרגשות שנתחוללה בקרב יהודי המבורג בימי הופעתו של שבתאי צבי (1660–1666):

”אין דער זעלביגען צייט האָט מאַן אָן גיפֿאַנגין צו רידן פון שבתאי צבי, אָבער אוי נא לנו כי חטאנו! — ווען איך גידענק אָן דער תשובה וואָס פון יונג אונד אַלטי איז גישעהין — איזט דאָס ניט צו ערשריבן! — אַלזאָ מיין גרויזר גאָט, אַל דיין ליעבע קנעכטע אונד קינדר האַבין זיך זעהר גימיט מיט תשובה, תפילה וצדקה — דאָז זיא ב'—ג' שנים זיינין אין גיווין שטול, איזט דאָס נאָך ניקש מליש ווינט הרויז גיקומין — דיא שמחה וואָז איזט גיוועזין ווען מאַן פתבים האָט גיקראָגין, דאָז איז ניט צו בישריבן, די מינשטו כתבים הבין די ספרדיים

4 מפני מספרן הרב של מהדורות הצאינה וראינה, נמצא גם נוסח אחר במקצת של הפסוקים האלה, לאמור: ”האָט בלעם געזאָגט: איך הער די רייד פֿון גאָט און איך זע די שיין פֿון גאָט ווען איך טו פֿאַלן, דען ער האָט ניט געקענט אינשטיין, אַז גאָט האָט זיך צו אים באַוויזן, ניערט ער האָט געמחט פֿאַלן צו דער ערד — — —” (הוצאה מצולמת סיני, תל־אביב, חלק שני, עמ' 525).

ביקומען. זיא זענען זיא אַלי צייט אין איר בית הפנסת גיגאַנגין אונ' גילייאינט. טיטשי יונגי אונ' אַלטי לזיט אויך אין איר בית הפנסת גיגאַנגין. די פּורטוגיזין יונגי גיזעלין האָבין זיך אין איר בעסטו קליידר אָן גיטאַן, איין גרינין זידין באַנד אום זיך גיבונדען, דאָז איזט שבתאי צבי זיין ליבריי. זענען זיי אַלי בתופים ובמחולות אין איר בהכ"נ גיגאַנגין מיט שמחה בשמחת בית השואבה, אונ' דאָרט דיא פתבים גילייאינט. טייליש האָבען נעביך אַל דאָז איהיריגע פאַר קאַפען, הויז אונ' האָף אונ' אַליש גיהופט דאָז זיא אַלי יום זולין ערליזט ווערדין. חמי ע"ה האָט צו האַמיל געוואוינט עוקר דירה גיוועזין אונ' הויף וכלי בית מלאים כל טוב שטעהען לאָזין און איזט לק"ק הילדסהיים גיצאַנג אונ' האָט אונדז לכאן האמבורג צוויי גרוישי פעסיר מיט לינין ציג געשיקט – – אַליר האַנד עסין שפיז, דען דער גוטי מאַן עליו השלום האָט געדאַכט בפשוטה מן האמבורג גלייך לארץ הקדושה פאריין – – –⁵ [באותו זמן החלו לדבר אודות שבתאי צבי, אבל אוי נא לנו כי חטאנו – – – כאשר אני נזכרת בטקסי התשובה, שהתרחשו בקרב צעירים וזקנים – הרי ממש קשה לתאר מה שהיה! – – ובכן, אלי הגדול, כל עבדיך וילדיך החביבים טרחו מאוד לחזור בתשובה, בתפילה וצדקה – – שנתיים שלוש ישבו על האבניים ולא ילדו אלא רוח – – את השמחה שהיתה בשעה שנתקבלו האיגרות אין כלל לתאר. את רוב האיגרות שקיבלו הספרדים. הם היו תמיד הולכים לבית הכנסת שלהם וקראו קבל עם ועדה. האשכנזים – צעירים וזקנים – הלכו לבית הכנסת שלהם. צעירי השוליות הפורטוגיזים לבשו את מיטב בגדיהם וחגרו סרטי משי ירוקים, כי זה היה הצבע של שבתאי צבי. הם יצאו בתופים ובמחולות אל בית הכנסת שלהם לשמוח כבשמחת בית השואבה, ושם גם קראו בקול את האיגרות. אחדים מכרו, המסכנים, את בתיהם ומשקיהם מתוך תקווה שהנהיגה הם הולכים ונגאלים. חמי עליו השלום, שגר בהאמל, עקר מדירתו, הפקיר את משק חצרו ואת כל כלי הבית מלאי כל-טוב, ועבר לק"ק הילדסהיים, משם הוא שלח לנו להמבורג שתי חביות גדולות עם בדים ומזון למינהו – – כאשר האיש הטוב הזה, עליו השלום, חשב שהנה הוא פשוט עומד לנסוע משם לארץ הקודש – –].

ב'זכרונות' של גליקל מהאמל אנו מוצאים כבר הרבה מילים עבריות ומליצות מתורגמות. ואף כי מבנה המשפט הוא לא פעם בנוסח המקובל בגרמנית, ניתן בכל זאת להבחין בבירור בהבדל בין לשונה של הכותבת לבין הלשון הגרמנית. ניתן לחוש בהבדל זה אפילו בכתיב. למשל: היא כותבת 'הויז אונ' האף' במקום בו היא נוקטת בלשון מליצה גרמנית, אך להלן נכתב 'הויף וכלי בית' – כאשר הצירוף הוא יהודי.

אין לשער, כמובן מאליו, שבלשון המדוברת השתמשו אמנם בכל כך הרבה מילים עבריות. קשה להעלות על הדעת שבמקום 'יאָרן' אמרו 'שנים' (היא כותבת:

5 הקטע נרשם מן הפרק השלישי של זכרונות גליקל מהאמל. נוסח ערוך בידיש חדשה בידי ד"ר יוסף ברנפלד ניתן למצוא בספר: גליקל האמיל 1967: זכרונות, מהדורת שמואל ראזשאנסקי וייווא, בואנוס איירס, עמ' 102-104.

ב-ג שנים). להלן נוספו ללשון יסודות עבריים רבים. את השימוש בביטויים עבריים רבים ניתן להסביר אך ורק על-ידי השפעת הספרות. המחברת מבקשת לשוות ליצירתה דמות ספרותית יותר. גליקל מהאמל אינה יהודייה פשוטה, היא אשה יודעת ספר.

בתופעה דומה אנו נתקלים גם בכתבים אחרים, ולא דווקא בספרי יראים. יש לנו כתב-יד, הצעיר יותר ב־50 שנים מ'זכרונות' גליקל מהאמל, דהיינו תיאור של תהלוכה יהודית בפראג לכבוד הולדתו של בן-המלך האוסטרי ליאופולד בשנת 1716.

והריני מביא כאן קטעים אחדים מן התיאור הזה כלשונם:

" – נאך דעם זיינן אלי בוידן אונ' הנדלש קרעם די ברחוב היהודים גפינן ווערן הכל אנידר גריסן. דרמיט דש דער פלאץ גווייטרט ווירט אונ' אלי הייזער אין ווינג אונ' אויסן ווינג איז גפוצט ווארדן. וויא אך די ערד נייא גפלשטרט ווארדן אונ' הכל מיט ברעטער איבערדעקט עד היום המוגבל דער אויף צוג. נון זייני גימאכט ווארדן משער אל שער העיר היהודים גענג. אונ' הכל איבר צוגן מיט דמאשט אונ' אצל כל שער ושער זיינן גיוועזן אכט טרומפיטר אונ' פיר קעסל פאויקין. אונ' בתוך הגאס אין דער ברייטשאפט איזט גימאכט ווארדן איין שער חדש וועלכין אך לכל הפחות קאשטין טוט ב' אלפים גילדן. איז ניט צו בשרייבן כמה וכמה פועלים אונ' מעלר האבן דראן צו טון גיהאט. אונ' אויף כל צד דן טאר איז געמאלט ווארדן אלר לייא בילדר אונ' איטליכש בילד ניט ווינגר גיוועזן אלש ב' אמות הוך. מעלרייא אונ' צירונג וואז נור צו גידענקין איזט".⁶

[" – להלן הוסרו כל הדוכנים והחנויות ברחוב היהודים, כדי לפנות את הכיכר, וכל הבתים קושטו מבפנים ומבחוץ. גם האדמה רוצפה מחדש ונפרשו עליה לוחות עץ עד היום המסוים של התהלוכה. כן נפתחו מעברים משער העיר אל רובע היהודים. הכול כוסה במרבדים וליד כל שער ושער ניצבו שמונה מחצצרים וארבעה מתופפים. ברוחב הרחוב הוקם שער חדש, שיפה ממנו עין לא שזפה, והוא עלה לפחות אלפיים זהובים. אין לתאר כלל כמה פועלים וציירים עסקו שם. בכל צדו של השער צוירו תמונות, וכל תמונה גובהה היה לא פחות משתי אמות. ציור וקישוטים מילאו כל מקום אפשרי."]

ואין להסביר את טעמו של המחבר להעלות צירופים כגון 'בתוך הגאס', או 'אצל כל שער ושער' (בייחוד שהוא עצמו משתמש להלן במלה 'טאר' – טויערן, שהוראתה 'שער'), אלא כמאמץ לעשות את לשונו ספרותית יותר. תחושתו הכתיבה לו, שבאמצעות השימוש בביטויים מן העברית, הוא הופך את לשונו ליהודית יותר. לעומת זאת אין מבנה המשפט עדיין כדרך היידיש, ועדיין ניכרת המגמה להציג את הנשוא בסופו של הפסוק.

רבות במיוחד המילים העבריות דווקא בתעודות הרשמיות, שיצאו מידי מוסדות הציבור היהודיים: הקהילות, החברות, הרבנים והוועדים. שם אנו מוצאים לשון הדומה יותר לעברית קלוקלת. ואין הכוונה כאן להתכתבות בין המוסדות למיניהם

או אף הרו"חות הרשמיים שלהם, כפי שנרשמו בפנקסים. אלה אמנם נכתבו ברובם בעברית. הכוונה כאן היא לכרחים ופרסומים, שהיו מופנים אל המוני העם, ויש לשער, שההמונים אמנם הבינו לשון זו. הנה, למשל, קטעים אחדים מכרוז שפרסם ועד ארבע הארצות בשנת 1640:

"תוכן דבריהם איז די קודם לכן שנת שמ"ז ביריד גראמניץ בלובלין איז גימאכט ווארין דו קיין רב זאל ניט משתדל זיין דו רבנות ע"י הלואה או מתנה הן ע"י עצמו והן ע"י אחרים זאל ניט מחזיק זיין דו רבנות ע"י כסף וזהב אלקי מסכה וגו'. עז איז ניט ווינציג וואז די כהנים גדולים אין בית שני האבין דערדורך פארזינדיג. דרום זענין זיא ווידר מחזיק די זעלבע תקנה דו קיין רב זאל דש רבנות ביקומין ע"י ממון מוקדם או מאוחר אחר דורך אנדרה ענינים קרובות או רחוקות די ברענגין הנאת ממון. אונ' וועלכר דער דא מעכט פרמייגן ער וויל ניקש נאך די תקנה פרעגין לא יאבה ה' לסלוח לו ורבצה בו כל אלה ונידוי וחרם ושמתא, דען מיר קומען בברית ובאלה אונ' זענין מקביל עלינו בקשר חזק ואמיץ דו מיר וועלין דען זעלביגן אנטקוגן גין אונ' רודף זיין עד החרמה אונ' דוחה זיין בשני ידים אונ' וועלין מפריש זיין קלונו ברבים זולת שאר עונשים — ולשומע יונעם ותבא עליו ברכה אונ' דיא תקנה זאל גיווערן לדור דורים עד עמוד הכהן לאורים. דא דרויף זיינן גיחתמת שלשים רבנים..."

" – ומאחר דו ידוע ומפורסם איז דו מן זער מתרעם איז דו דא תקנה הנ"ל דיא – – שלש פעמים מקוים איז גיווארין, היינו שנת שמ"ז ושנת ש"ז ושנת שנו" אע"פי כן קולי קולות זענן דא דאז עטליכי זיינן עובר הנ"ל, אזי הבין ראשי הישיבות שבראשי הק"ק המדינ' וואלין בצירוף ראשי המדינה ההיא המשולחים מן ראשי הקהילות הנ"ל, מתאמץ אין דר זך גיוועזן אונ' מתקן במדינות געוועזן דאמיט אז די תקנות הנ"ל גיהאלטען זאלין ווערין א"וו (אלס ווי) באריכות אוישגימאכט".⁷

[1] "תוכן דבריהם משנת שמ"ז (1587) ביריד גרמניץ בלובלין קובע, ששום רב לא ישתדל להשיג משרה של רבנות באמצעות הלוואה או מתנה, הן על ידי עצמו והן על ידי אחרים, שלא יחזיק ברבנות מכוח הכסף, הזהב, אלוקי מסכה וגו'. כלום לא די בכך, שהכהנים הגדולים חטאו בזה בימי הבית השני. על כן הם חוזרים ומחזקים את התקנה, ששום רב לא יזכה במשרת הרבנות על-ידי ממון מוקדם או מאוחר או על-ידי דברים אחרים, קרובים או רחוקים, המביאים הנאה מממון. ומי שיסרב ויאמר שאינו מבקש לציית לתקנה זו — לא יאבה ה' לסלוח לו, ורבצה בו כל אלה ונידוי וחרם ושמתא, באשר אנו כורתים ברית בזה ומקבלים עלינו בקשר חזק ואמיץ, שנתנגד לאחד כזה ונרדוף אותו עד חרמה, נדחה אותו בשתי ידיים ונבודד אותו מכל קהל הגולה, וכן נפרסם קלונו ברבים, זולת שאר עונשים — ואילו למציית ינעם ותבוא עליו ברכה והתקנה תהיה קיימת לדורות עד יעמוד הכהן לאורים. על כל זה חתומים שלושים רבנים" – –

Frankl's Monatschrift für Geschichte und Wissenschaft des Judentums, Jg. 1867, S. 222. 7

[- -] ומאחר שידוע ומפורסם כי התרעמו מאד על קיום התקנה הנ"ל - -
שלוש פעמים קיימו אותה, היינו בשנת שמ"ז ובשנת ש"נ ובשנת שנ"ז - אף על פי
כן נשמעים קולי קולות, שאחדים עוברים על התקנה הנ"ל, ואז ראשי-הישיבות
שבראשי הקהילות הקרושות במדינת ווילין בצירוף ראשי המדינה ההיא, השלוחים
על ידי ראשי הקהילות הנ"ל, עוסקים באורח נמרץ באותו ענין וחוזרים בפרוטרוט
על תקנה לקיים את התקנות הנ"ל.]

כך כותבים, כמובן, יהודים-למדנים, שהם עצמם ראשם ורובם אחוזים וטבולים
בעברית ורק בשעת דחק, כאשר מוטל עליהם לפנות אל המוני העם, הם נאלצים
להשתמש בידיש. ואפשר ששזירת העברית בדברים עשויה מתוך כוונה להוסיף
תוקף לדברים, יתר על כן - משקל וסמכות, מפני שהם אמורים בלשון המקובלת
בעם כלשון קודש. אך למרות הכמות הגדולה יחסית של המילים העבריות, אין
עדיין מבנה-המשפט ערוך כאמור בידיש. למשל: " - האבן ראשי ישיבות - -
מתאמץ אין דער זאך געוועזן."

לשון זו היתה שגורה ומקובלת לא רק בפולין, אלא גם בגרמניה עצמה. ב'קול
קורא' של גבאי פראנקופרט, למשל, משנת 1715 אנו קוראים בין היתר: "בימי
החול קיין אשה או בתולה בגדי משי צי טראגין רק איין מיצכען מן משי וואו צבע
אחר האט - -"⁸

[בימי החול אין האשה או הבתולה רשאית ללבוש בגד משי, פרט לכובע משי
שצבעו שונה (מצבע הבגד) - -].

וכך אנו רואים, שמטעם זה או אחר הפכו הביטויים בעברית מרכיב הכרחי
בלשון יידיש, והיה בהם כדי לשנות את העגה הגרמנית ולעצבה כלשון העומדת
וחיה בזכות עצמה. אפשר להבחין במגמה של שילוב ושזירה של מילים עבריות
בתקופות מוקדמות, אפילו בצירופים, שמבחינת התכלית המעשית של הבנת
האמור לא היה כלל צורך בהן. לא ניתן להסביר עובדה זו אלא במגמתו של
הכותב לעדן וליפות את לשונו.

יתר על כן, אף בימינו אין לך דבר המוסיף ללשון יידיש יותר חן ויופי מאשר
השיבוץ הרווח והמתאים במילה או ביטוי בעברית.
אפשר לסכם פרק זה במסקנה ברורה, שהתחביר בידיש קיבל את צביונו המיוחד
הודות להשפעתה של הלשון העברית.

עיונים בתולדותיה של יידיש *

נהגו אצלנו לערוך את תולדותיה של יידיש לפי תקופות שונות: 'יידיש ישנה', 'יידיש של ביניים', 'יידיש חדשה' וגם 'יידיש קולוניאלית', 'יידיש קדומה', 'יידיש קדמונית', 'בראשיתה של יידיש'. יש אפילו מי שמציע תאריכים לתקופות המשוערות ואף מבקש לציין גם את המרחבים הגיאוגרפיים של התפשטות הלשון הזאת. כל העניין, לצערנו, בנוי על בלימה של השערות ולא דווקא על מחקר מבוסס. מכול מקום יש להודות, שטובה ספקולאציה חרת-עין אודות בעיה מסוימת מן ההימנעות והרתיעה מפני הצגתה.¹

החלוקה של יידיש לתקופות, שחוקרנו מציעים כמסקנה של עיוניהם, אינה אלא מעין 'חיקוי', המפעפע למחקרי יידיש מבחוץ. אמנם מתקבל על הדעת, שבדומה לכל דבר אחר בעולם היתה גם ליידיש ראשית, אמצע ואחרית, אף אפשר לשער ולדמיין, שהיה הַיְתָה איזו תקופת-קדומים ולפניה עוד תקופת-בראשית. אך מבחינה מדעית לא ניתן לבסס אלא חלוקה המתחייבת מבפנים, מתוך העובדות שניתן להסיק מחומר-החקירה. כאשר תימצאנה תעודות ישנות ביידיש, שנכתבו בזמנים קדומים ובמקומות שונים, ואמנם ניתן יהיה לפענח אותן ולנתח ולקבוע את סימני-ההיכר לכל זמן ולכל מקום — רק אז יכתיבו הסימנים את החלוקה לתקופות ולדיאלקטים לנוסחיהם.

חומר-התעודות הקיים לא נחקר כראוי עד היום. עוד צריכה להתבצע עבודת-מחקר רבה בפרטים ופרטי-פרטים שונים, עד אשר ניתן יהיה לסכם ולנסח את תבנית ההיסטוריה של יידיש. את ראשיתה של יידיש נוכל לקבוע רק כאשר נוכל להוכיח, שבמקום מסוים ובזמן מסוים מופיעים בכתבים שינויים האופייניים רק ליהודים של אותה סביבה, הנבדלים מלשון האוכלוסיה הכללית.

החלוקה לתקופות צריכה להיערך לפי קריטריונים מסוימים, לאמור: מתי מתחילים להופיע ולהתגלות סימני-לשון חדשים? מתי פוסקים ונעלמים סימני-לשון מסוימים? וכאשר סימני-לשון מנוגדים זה לזה מופיעים בכפיפה אחת — יש לבדוק, לספור ולקבוע איזה סימן גובר על זולתו בתכיפות וצפיפות הופעתו.

המונח 'אור-יידיש' (יידיש קדומה) ומונחים אחרים הדומים לו מתבסס על ההנחה, שהתעודות המוקדמות ביותר של לשון העברי-טייטש הן אמנם כבר

* מסה זו, שהיא קיצור תמציתי של עבודה גדולה, נתפרסמה בכתב-העת 'יידישע שפראך', כרך 13, חוברת 4, בהוצאת יווא, ניו-יורק, 1953, עמ' 97-108.

כתובות בידיש. יתר על כן, שהלשון הגרמנית בפיהם של היהודים בגרמניה היתה מלכתחילה יידיש, או מעין יידיש, או השפעה אל אפיק של יידיש. אך כלום יכולים אנו לתאר לעצמנו, שבראשית נברא 'אור-יידיש' — ואחר כך — והארץ היתה תוהו-ובוהו שזורה דיאלקטים?²

כיצד היתה יכולה בעצם לצמוח פתאום לשון יידיש קדומה ואחידה? כלום ניתן להביא את תולדות הקהילות היהודיות בגרמניה כולן אל מכנה משותף, אל מוצא אחד, אל צמיחה מתוך נוף לשוני גרמני אחד? כמה זמן היו יהודים צריכים להיות שרויים בתחומה של אחידות לשונית מעין זו כדי להצמיח ולעצב שפה משלהם? מה היו יכולים להיות הגורמים, שהיה בהם כדי לשלב שינויים רבים כלי-כך בתחומו של נוף לשוני גרמני צר, צפוף ואחיד על מנת להצמיח מן הגרמנית — יידיש? ומאחר שאנחנו יודעים, שמבחינה היסטורית אין זה נכון מכול וכול להעלות על הדעת, שהיה אי-שם יישוב יהודי בגרמניה, שגדל ופרח והתפזר — כיצד היתה אפוא יכולה לצמוח יידיש קדומה בנופי-לשון גרמניים שונים, שנבדלים ביניהם במידה כזאת, שאנשים דוברי אותה שפה אינם מבינים זה את זה? אי אפשר גם למקד את כל הדיאלקטים בידיש כנובעים מתוך דיאלקט גרמני מסוים אחד, שניתן לזהותו כמקור ראשון של יידיש קדומה. יתר על כן, אי אפשר כיום לזהות את הדיאלקטים השונים בידיש עם דיאלקטים מסוימים בגרמנית, לא כל שכן — עם דיאלקט גרמני מסוים. יידיש קדומה, בבחינת דיאלקט אחיד של כל דוברי יידיש, שממנו נבעו כביכול כל הטיפוסים הקיימים של יידיש בימינו, לא היתה ולא נבראה מעולם, ואף לא היתה יכולה להיות.

יידיש התהוותה לא מפני סיבה אחת ויחידה, אלא מתוך צירוף של סיבות רבות, שיצרו ביחד את התנאים המתאימים להיווצרותה של לשון חדשה. צריך לדחות על הסף את הרעיון, שליהודים יש תכונה מיסטית של אי-כשרון לדבר בלשון גויים כלשהי כאחד מהם. אורח-החיים היהודי ומנהגיו כשלעצמם לא היה בהם די כדי לברוא שפה נפרדת. ההיבדלות בגיטאות אף היא לא היתה מביאה להיבדלות בלשונות, ולא בכל הגיטאות יצרו היהודים לשונות חדשות.

יידיש היתה לכתחילה ממש גויית! היא נוצרה ונתהוותה ככל הלשונות שלנו תוך כדי נרודים מגלות לגלות — על-ידי הטמעתה של לשון-הארץ! גורלנו הוא מיוג בין גלות לטמיעה לשונית. יהודים אימצו להם את היוונית, את הערבית ואת הספרדית. בכל סביבה התבולל היהודי בלשונו — לפעמים מהר יותר, לפעמים לאט יותר, לפי הנסיבות המסוימות אליהן נקלע, ולא דווקא לפי רצונו וכונתו. רצון היהודים היה תמיד להתנגד להתבוללות, אפילו נגד הוויתור על הלשון המאומצת הקודמת ולהחליפה בחדשה. בתנאים מסוימים, ורק בהם, הופכת הלשון הזרה המאומצת ללשון יהודית ספציפית.

מתי הופכת הלשון המדוברת בפי היהודים ללשון יהודית? באילו נסיבות חדלה הלשון המדוברת להיות לשון גויית ועובר עליה גלגול, ותחת לשון זרה מתהווה לשון יהודית? מתבקש להשיב על שאלות אלו בנוסח תלמודי, לאמור: כאשר היהודים קונים את הלשון באמצעות שינוי ניכר (זהו ניסוחו של שלמה נופל). ברגע שהיהודים מחליפים בלשונם את הצלילים, את הצורות, את מבנה המשפטים, את

אורח השימוש במילים של הלשון הלא־יהודית – עד כדי כך, שגם יהודים וגם לא־יהודים מבחינים בתמורות ורואים בעליל שהן ממש יהודיות מהן ובהן – אז רק מתחילה הלשון בחיים חדשים ויוצאת לדרך משלה ומתפתחת בין היהודים ללא כל תלות בהתפתחותה בסביבה הלא־יהודית. ה'שינוי־ניכר' הוא קריטריון אובייקטיבי, אך קיימים גם קריטריונים סובייקטיביים. בא בחשבון גם יחסו של הדובר עצמו ללשונו.

בקיצור, כדי שהשפה המאומצת תיהפך לידיש, היא חייבת להיות שונה מלשון הסביבה הלא־יהודית. יתר על כן: חלק ניכר מן האוכלוסייה היהודית בסביבה חייב לדבר בה, עד כי בתודעה היהודית תוכר זהות בין הלשון המאומצת לבין יהודים ויהדות.

אין להפריד בין גלות לבין המרות־לשון. אלה הם תאומים והיחס ביניהם הוא כיחס בין עילה לעלול. וככל שהגלותיות מצטמצמת או מצטמקת, עולה וגואה ההתבוללות. הטמיעה הלשונית נבלמת אם הסביבה אינה מפצה את המתבוללים במתן שיוויון סוציאלי. מהגר שיחשוב את תרבותו כנעלה או גבוהה מתרבות הסביבה אליה נקלע – לא יתבולל. אך גם ההיסטוריה היהודית מכירה מקרים, בהם הרוב דווקא התבולל אל לשון המיעוט, שעלה עליו מבחינה סוציאלית ותרבותית. מימי אלכסנדר מוקדון והמעצמה שהקים ועד אלכסנדר השלישי, הצאר הרוסי, מיוליוס קיסר ועד הקיסר פראנץ־יוזף – היהודים לא רק קלטו את לשון השליטים, אלא אף הפכו בלי כוונה מודעת לגורם פעיל בהפצת לשונם. אנחנו בכל זאת עם הספר, ולפיכך גם עם־בלשן. וכך סייעו היהודים באוסטריה לגרמניזאציה של האזורים שלא דיברו גרמנית, ובהונגריה סייעו היהודים למאדיאריזאציה של האזורים שלא דיברו הונגרית. זה קרה, כאמור, ללא כוונה מודעת. ההתבוללות הלשונית של היהודים התרחשה בקצב מהיר יותר מאשר בעמים אחרים. אפשר לומר, שהיהודים התבוללו לשונית בכל מקום ובכל זמן שהדבר ניתן להם.

וגם יידיש, בעצם, ראשיתה במאמץ להתבולל אל הסביבה הגרמנית ובנסיון לדבר גרמנית כגרמנים. צריך כמובן להניח, שהדורות הראשונים של היהודים שבאו להשתקע בגרמניה השתמשו עדיין בלשון שהביאו ממקום מוצאם. אפשר אפוא שהצרפתית־הישנה שנשמעה מפי היהודים היתה מעין לשון 'יהודית'. ואמנם משהו ידוע לנו אודות דיאלקטים יהודיים של הצרפתית, אלא שהדברים עדיין אינם מפורטים מספיק ועל כן גם אינם מדויקים. אך הצרפתית־הישנה, שדיברו המהגרים היהודים בבואם לגרמניה היתה לשון מיוחדת. ילדיהם עדיין דיברו לשון 'יהודית' זאת, אך לאט לאט ויתרו עליה, השמיטו אותה כדי להיטמע בלשון הגרמנית.

יש המבקשים להוכיח, שמאז ומתמיד היתה הגרמנית של היהודים שונה מן הגרמנית של הלא־יהודים, ועל כן היתה זו כבר יידיש. מצביעים לשם כך על מילים מן העברית או מן הצרפתית־הישנה ואף על מילים חדשות שנוצרו מתוך צירופים גרמניים, אך להוכחות אלו אין תוקף. אם יהודי מדבר אנגלית ושזור בתוכה מילים עבריות – האנגלית נשאר אנגלית. אפילו אם הם יוצרים מילה

כגון ritualarium לציין מקווה־נשים מודרני, זה לא הופך אותה לידיש. וכאשר יסודות מעין אלה חודרים אל הגרמנית — כלום יש בכך הוכחה שיהודים מדברים כבר יידיש. אפשר למצוא נוסח יהודי כזה בעיתון יהודי־אנגלי באמריקה, או בעיתון יהודי־גרמני בתל־אביב יותר מאשר בכל חומר־התעודות של תקופת ה'יידיש־של־בראשית'.

מתרגמים ליידיש של דברי התורה פילסו להם דרכים מיוחדות בהרקה מלשון לשון. הם יצרו צורות, שאינן קיימות כלל בגרמנית. למשל: המילה 'קיניג' מוצאה מגרמנית, אך הפיכתה לפועל 'קיניגן' היא תרגום מילולי של 'לְמַלֹּךְ' — הביטוי 'ישראל קינדער' הוא תרגום מילולי של 'בני ישראל' (בגרמנית זה היה נשמע 'קינדער ישראל'), ואילו 'בן דוד' תורגם פשוט 'זון דוד' (ולא 'דער זון פֿון דוד' או 'דודס זון'). נוצר כאן נוסח, שנשמע כמנוגד לרוח הלשון המדוברת, וכל זאת מפני הצורך להימנע מלשנות משהו בטקסט המקודש. מאַקס וויצנרײַך מצביע בצדק, שכך תרגמו בכוונה, מילה במילה, כדי שהתרגום ישמש בד בבד עם המקור, וכדי שהוא, חס וחלילה, לא יחליף את המקור.⁴ מכאן שכל הראיות האחויות בחומר התרגומים אינן תקפות. לתרגומי התנ"ך בכל הלשונות היתה השפעה רבה על התפתחות הלשונות האלו. אין כלל להשתומם שיהודי גרמניה המציאו מילים חדשות כדי לשפר את תרגומי כתבי־הקודש שלהם. תרגום התנ"ך האחרון לגרמנית של בובר־רוזנצווייג יצר שלל של מילים חדשות. על־פי השיטה המסורתית של טכניקת התרגום הם השתדלו לחקות את מבנה המשפט בעברית וללכת בעקבותיו — עד כדי כך, שהתרגום הפך לעתים בלתי מובן מכול־יכול בלי עזרת המקור.

אף על פי כן — הרי התרגום הוא תרגום גרמני, ואין בו קורטוב של יידיש. ואשר לפירורי הפירורים של יידיש — המילים מלשון־הקודש או מן המקור הרומאי — הרי ידוע היום, שכל שכבה בעם או חבורה של בעלי־מקצוע מוסיפה על הלשון הכללית גם לשון משלה, מעין עגה. עגת־הציידים בגרמניה היא גרמנית, אף כי גרמנים שאינם ציידים אינם מבינים אותה. מדעי היהדות של חוקרים, שהם עצמם תועמלנים של ההתבוללות, נאלצים לשזור מילים יהודיות ספציפיות לגבי מושגים שאינם נמצאים בלשון הלא־יהודים.

האמת ניתנת להיאמר, יש ליהודים דוברי יידיש אוצר מילים בלום שבא לבטא את אורח החיים היהודי. מילים אלו לא ניתן היה לשאול מן הנֶכֶר. ענייני הדת והאמונה של היהודים אינם שאובים ממקורות זרים. וככל שמתרבות הרדיפות נגד היהודים, נעשה קשה יותר להשתמש באותם המונחים לריטואל היהודי והלא־יהודי, אף כי הם לפעמים דומים מאוד זה לזה. יהודי ירא־שמים לא יעלה בדעתו להזכיר 'רב' בסמוך ל'כומר' מבלי לצרף את המילית להבדיל, ויש שורה שלמה של ביטויים ביידיש, כגון 'דאָוונען' לעומת 'מאָדליען זיך' (להתפלל), 'בית־חיים' לעומת 'צווינטער' (בית־קברות) או כד'. לא היה צריך לחפש מילים מיוחדות ל'כשר' ו'טרף', ל'פסח' ו'חמץ', ל'טלית' ו'תפילין'. אך אורח־החיים היהודי עצמו, מיוחד ככל שיהיה, ואפילו אם הוא משליט את עצמו על חיי היהודים לפי כל הדינים של 'שולחן ערוך' מן הבוקר ועד הערב, אין בו כדי לברוא לשון יידיש

עצמאית. היהודים־שומרי־הדת ('געזעצטרויע יודען') מבית־מדרשו של שמשון רפאל הירש (1808–1888) חזקה עליהם שהגרמנית לחלוטין הניחה את דעתם ואת צורכיהם.

כדי לרדת לעומקו של תסביך־הבעיות של יידיש, מן הראוי לתפוס בבהירות בראש וראשונה את תהליך הטמיעה הלשונית והעיצוב הלשוני אצל מיעוטים בעין תופעת טבע, או 'תהליך סטיכי', שאינו מופרע על־ידי שאיפות מודעות כלשהן, בבחינת מדיניות־לשונית מכוונת. כאשר קוראים בעיתונות לשונות המיעוט באמריקה, ניתן להבחין בשני צרדיה של התופעה. מערכות העיתונות מנהלות, כמובן מאליו, מאבק נגד המהילה של לשון בלשון, ואילו המודעות, המנוסחות על־ידי הקוראים־המשלמים, מצביעות על מהלכה של הטמיעה הלשונית. מצד אחד מבחינים בהקפדה פוריסטית ואילו מאידך גיסא — משתרבות יותר ויותר מילים אנגליות, המשתבצות ומשתזרות בטקסטים ודוחקות את מונחי לשונות המיעוט.

היהודי הנע־ונד, המהגר הנצחי, לא יכול היה להרשות לעצמו את הלוקסוס של ביזבוז אנרגיה רוחנית כדי לשמור על נוסח פוריסטי. ועל כן הוא היה מחליף תוך כדי ה'לך־לך' שלו את לשונו כשם שהחליף את מקום מגוריו.

יידיש נבראה אפוא באמצעות הטמיעה הלשונית, תוך כדי חסכון במאמץ רוחני ובאנרגיה האינטלקטואלית. באמצעות האינרציה, חיפשו את קו ההתנגדות הזעומה ביותר, ועל כן נטלו מן המוכן. אין יוצרים לשון חדשה מהיום למחר. תהליך זה מתרחש לאט לאט ובהדרגה. בראשית קל יותר להמשיך ולדבר את הלשון הקודמת, הישנה. את הלשון החדשה משבצים רק באותה מידה שהיא חודרת אל הדיבור מאליה, ללא מאמץ לימודי מיוחד. מדברים על־פי מה שהלשון מגלגלת ממנה ובה.

ממילים ששומעים בלי הרף מכל עבר ניתן להתחמק בקושי רב. הן זורמות יחד עם ההרהורים והרעיונות ונחוץ להפעיל כוח כפייה מיוחד בשביל לא להיתקל בהן. ואז הופך האדם למתרגם של רעיונותיו. הוא חשב כבר במונחים חדשים, אך מבקש לתת להם ביטוי במילים ישנות. פוריסטים־קפדנים נוהגים כך תמיד, אך מבלי משים נפגעת הספונטאניות של הלוך־המחשבות. וככל שלומדים יותר את לשון הסביבה, היא חודרת יותר ונמהלת בלשון הישנה. והנה מגיעה שעה, שהיסודות החדשים גוברים על הישנים לחלוטין. קל יותר לדבר בלשון החדשה ולמהול בה פירוורים מן הלשון הישנה, כאשר הם פורצים ועולים מאליהם. אין זאת עדיין ההתבוללות השלמה, כאשר יודעים עדיין את שתי השפות ואף משתמשים בהן, אך נזקקים לחדשה יותר. ההתבוללות מתרחשת כאשר הילדים שומעים מפי הוריהם את הלשון החדשה במידה רבה יותר מאשר את הישנה. אין לילדים עוד צורך בלימוד הלשון הישנה מפני שהחדשה טובה להידברות בחוץ וגם בבית. התהליך הסטיכי של חילופי־הלשון ומהילות־הלשון הוא פשוט בתכלית הפשטות. כל מה שאנשים זוכרים ללא מאמץ חודר אל הדיבור, כאילו נספג מן האוויר. ככל שנתקלים יותר במילה בלתי טעונה ברגש — היא נקלטת ממנה ובה ודוחה החוצה את המילה הקודמת. גורל שונה יש למילים הטעונות רגש: שמחה וצער,

פחד או עונג וכד'. מילים אלו זכורות היטב מן הלשון הקודמת, גם אם משתמשים בהן לעתים רחוקות יותר. ידברו היהודים כאשר ידברו, בכל לשון שבעולם, נשאר טעון בזכרונם אוצר לא גדול של מילים מן הלשון הקודמת, מילים המביעות רגשות. ילדים ממשפחות של יהודים שהמירו דתם לנצרות זכרו בגרמניה את המילה 'רשעות' (הנשמעת: 'רישעס') בבואם לציין את סבלם מחמת השקצים המציקים. אצל היהודים הקשורים יותר למסורת נשמרות מילים מסוג זה כארבעת אלפים שנים, מאז ימי אברהם אבינו. והרי זה טבעי שהמילים שלנו הטעונות רגשות שמורות אצלנו בעברית. המילים בלשון-הקודש נאחזו בפי היהודי יחד עם החוויות הקשות, המחרידות. כל הרגשות, מן הדיבקות ועד הסלידה והבחילה, באות לידי ביטוי באמצעות מילים עבריות. והרי זה גם טבעי שמילים מן הסוג של סגיינהור ניטלות מן העברית. יש כאן, כמובן, גם יוצאים-מן-הכלל, אך מן הראוי להביא בחשבון את המגמה העיקרית.

וכאשר מקשים ושואלים: ומדוע דווקא המילה 'גאָט' (אלוהים) מוצאה מן הגרמנית? — חשוב מאוד לזכור, שקיים איסור חמור להשמיע את שם האלוהים לשווא. תחילה חל איסור זה על השם-המפורש, אך במרוצת הזמן מתקדשת המילה העברית, המציינת את האלוהות, ואסור להשתמש בה אלא לצורכי עבודת-הקודש בלבד. את המילה, שבאה מן הלשון הזרה, מותר היה להשמיע גם ללא נטילת ידיים. לאט לאט נוצרים שמות מחליפים, כגון 'המקום', 'העליון' (דער אייבערשטער). אפשר שזו היא גם הסיבה שמילים כל-כך כבדות-משקל כגון 'להתפלל' (דאָוונען), 'לברך' (בענטשן), 'לקרוא' (לייענען), 'ללמוד' (לערנען) אין מוצאן בידיש מלשון-הקודש. פרט למילה הפרובלימאטית 'דאָוונען', ניתן לשער שהיהודים ירשו מילים אלו בתקופה הרומאנית הקדומה בגרמניה מלשונם הקודמת. אלו הן מילים חשובות באורח-החיים המסורתי היהודי (יחד עם 'טשאָלנט' — כלומר 'חמין') והמילים הגרמניות לא נמצאו הולמות את הצרכים. כאשר מתעלמים מן התהליך הסטיכי של מהילת-לשון והמרת-לשון, מוכרח להיווצר גם מושג מוטעה אודות תפקידו של היסוד הסלאבי בידיש. יש מי שסבור, שמילים מן המוצא הסלאבי חדרו רק מפני המחסור במילים מן המוצא הגרמני או העברי למושגים מסוימים.⁵ אלא שדי לעיין בתיזאורוס הגדול של סטוצ'קוב דער אוצר פֿון דער ייִדישער שפראַך כדי לגלות, שבין 25–30 אחוז מן המילים בידיש השאובות מן המקור הסלאבי, יש לרובן הגדול תחליף מדויק מן המוצא הגרמני או העברי. ממש לא להאמין — הסלאבית עמדה להחליף את יידיש. ולא נתנו את הדעת על הצמיחה האדירה של היסוד הסלאבי ופריחתו. פתאום התאושו אנשי-יעט נאמני יידיש, נבהלו והחלו לבער את הלשון מן הסלאביזמים.⁶ אך אי אפשר היה לשים סכר לשטף הסלאביזמים בלשון המדוברת. בלשונו של מתיישב יהודי (הקרוי 'יישובניק') היה היסוד הסלאבי גורם מכריע. אין לצערנו ספירה של כמות המילים וצפיפותן בלשון המדוברת בידיש. המשפט 'די דערעוויעס פֿאַכניען מיט אַ פֿריאַטנעם זאַפֿאַך' (העצים מדיפים ריח נעים — כל המילים הן רוסיות) נוצר למעשה כדי לשמש דחליל, אך משפטים כאלה ודומיהם אינם אלא תופעה טבעית בדרגה מסוימת של מהילת-הלשון וטמיעתה. אפשר להעיד את

שירי־העם והפתגמים בידיש, המהולים בסלאביזמים, שנוצרו באורח ספונטאני ונרשמו מפי העם. והיו גם עיצובים דקדוקיים סלאביים במשפטים מסוימים בידיש. למשל: 'ניע גאָנוואי', כלומר 'גנבע ניט' (לא תגנוב), או 'ניע דאָי אי ניע לאַי' (אל תתן ואל תלֶןה). אך גם אם הדברים הנ"ל אינם אלא הלצה, יש בהם כדי להעיד, שעמדה להיווצר לשון יידיש על גבי תשתית סלאבית. תהליך זה לא נמשך מפני שהנסיבות השתנו, ועובדה זו דווקא הועילה מאד לגיבושה וליטושה של היידיש שלנו.

היהודים הגיעו לגרמניה במספרים גדולים לא לפני המאה ה־10 לספירה. אלה היו משפחות־משפחות שהיגרו מלותרינגיה והקימו קהילות על גדות הנהר ריין ולאורכו של הנהר דאנובה ולבסוף בתחנות המרכזיות בדרך הראשית המובילה מגרמניה לאיטליה.

מאחר שהיהודים היו מעטים במספר, לא היה לאל ידם לפתח ולקיים פעילות כלכלית עצמאית. הם היו מוכרחים לבוא במגע עם שכניהם הגרמנים לצורך ענייני הפרנסה והקיום. לא עבר אפוא זמן רב והם למדו את שפת־הארץ, או ליתר דיוק — את הדיאלקטים המקומיים. הערות־השוליים הגרמניות־עבריות, שמלמדים השתמשו בהן כדי ללמד את הילדים, מעידות שכבר בשלהי המאה ה־11 דיברו היהודים כבר גרמנית, ליתר דיוק: פירשו והסבירו את התורה בגרמנית. פירוש הדבר, שבמשך כמאה שנים המירו היהודים את לשונם מצרפתית ישנה לגרמנית. והלשון היתה בפירוש גרמנית ולא 'יידיש של בראשית'. על־פי העקרונות המקובלים עלינו מן הדין להניח, שלפחות אותם היהודים שנולדו בתחום־הדיאלקט המסוים בגרמניה אמנם דיברו את הלשון בעגה המקומית בתוספת אי אלה סימנים יהודיים בהיגוי או בדקדוק. אמנם היה להם מינוח 'טכני' מיוחד לאורח־החיים היהודי. מן הראוי לציין, שאוצר המילים למינוח הזה היה גדול מאוד. מלבד תחומי הדת והמסורת הוא כלל גם מילים הנוגעות לחיי הקהילה והנהלתה, למערכת המשפטית היהודית (שהיתה נפרדת) ולפעילות הרוחנית. המילים היהודיות הוסיפו גוון יהודי ללשון הגרמנית, אך לא היה בהן כדי ליצור לשון בלתי תלויה בדיאלקט המקומי.⁷ יש השפעה מכרעת להיגוי ולדקדוק, ואלה התפתחו בד־בבד עם העגה הגרמנית המקומית. לא הלשון העברית היא שקבעה את ההבעה הגרמנית שלהם.⁸ אדרבא, דווקא חיתוך־הדיבור הגרמני השפיע על צילי הלשון העברית ושינה אותם. למשל: המרת ההטעמה מלרע להטעמה מלעיל. דוברי לשון זו ויתרו על המבע הגרמני של האותיות א', ע' וח'. הקמץ התפתח והפך לצליל a, והחולם — לצליל o. גם בהבראיזמים וגם בגרמניזמים מתפתחים הצלילים ומתחלקים להברות פתוחות וסגורות — והרי זה עיקרון צלילי גרמני מובהק!

הדקדוק הגרמני מחליף את השורש העברי 'שחט' והופך אותו ל'שעכטן'. וכן את המילה הרומאית 'לעיער' ל'לייענען' (לקרוא). את ההשפעה של העברית מוצאים בתרגומים (למשל: 'קיניגן' — יצירת פועל בתרגום המילה 'למלוך'), וכן בצורות רבות של יצירת מספר רבים עם הסיומת 'ים' (למשל: דאָקטוירים, פויערים) וכן סיום בצליל 'S' (כמו 'אייזעלינס' — אתונות). אלא שכל זה מופיע בתקופה

מאוחרת יותר, בידידש הישנה, ואמנם זו כבר עדות לקיומה של לשון יידיש עצמאית.

אנחנו רשאים אפוא להניח, שעד מסע הצלב הראשון (1096) לא דיברו היהודים בגרמניה אלא גרמנית. אם רוצים דווקא, אפשר לציין לשון זו כ'יודען־דייטש', אך אין היא חדלה להיות גרמנית. עד ימי המגפה השחורה (מגפת הדבר: 1348–1349) גדושות תולדות היהודים במסגרת האימפריה הרומית הקדושה של העם הגרמני ברדיפות, גירושים וגזירות. היהודים כלואים בתוך 'רחובות־של־יהודים' בבחינת גיטאות. הולך ומתפתח מעמד בינוני לא־יהודי והערים מתחילות להתפתח. אירגוני הצִכּים והגילדות משתדלים להיפטר מן היהודים. כל יום שני וחמישי מכריזים על גירוש חדש. בערך בשנת 1350 מצטופפים כבר היהודים ברבעים, המוגדרים כחוצות־של־יהודים. ספק אם היו עוד יהודים ילידי הקהילות המקומיות. בכל קהילה ורחוב יהודים גרו על־פי רוב פליטים שנמלטו על נפשם מן הערים והמחוזות, שמהם גורשו ורכושם הוחרם או נשרד. יהודים אלה דיברו בדיאלקטים שונים. אפשר להעיד על כך את שמות המשפחה, במוצאם משמות הערים הגרמניות בהן התגוררו לפנים.

בד בבד עם הרדיפות חלה העמקה של חיי הדת. נטלו מן היהודים הכול, פרט לתורה. ועל כן התרפקו יותר אל שריד העצמאות הזה. היהודי נסגר בגיטו והוצא מחוץ לתחום חיי הרוח. ותגובתו היתה: להיבדל מן העולם סביבו ולבנות אורח־חיים נפרד ומיוחד לעצמו. לעומת קיתונות הבוז הגיב היהודי ב'שקץ תשקצנו'. הגיטו צמח כחומה, בחומר וברוח. וכפי שנרמז לעיל, נפגשו בגיטאות כמעט כל הדיאלקטים הגרמניים. וכך נוצר, בלי שום מאמץ מיוחד וללא כוונה מיוחדת, מתוך כור ההיתוך של כל הדיאלקטים, דיאלקט יהודי משותף. בתהליך ההיתוך נשמטו כל היסודות הקיצוניים, שאיפיינו את העגות הגרמניות לסוגיהן. וכך צמחה באורח טבעי לשון כללית, שהיתה שונה מכל עגה קיימת, לרבות הדיאלקט המקומי. אפשר להגדיר זאת כעין פאראדוקס: ב־1350 בערך יצרו היהודים 'לשון כללית גרמנית' מתוך המציאות בה היו שרויים. וזה קרה יותר ממאה וחמישים שנים לפני שמרתין לותר ניגש לעצב לשון גרמנית ספרותית באמצעות תרגום התנ"ך.

מתוך נקודת־ראותם של השכנים הלא־יהודים, ואף של חלק מן היהודים — הרי שיהודי גרמניה קילקלו וסירסו את הלשון הגרמנית. לא זו דעתם של דוברי הגרמנית היום. לדעתם דווקא היידיש טבעית יותר, ואפילו פרוגרסיבית? ואפילו... יותר גרמנית! בשנת 1350 בערך היתה עריין הלשון המותכת בבחינת גרמנית. זו לא היתה עריין לשון עצמאית, באשר ניתן להוכיח בפירוש שבשנים 1100–1350 היא הוסיפה לקלוט ולקיים את כל תמורות־הצליל של הגרמנית.

קווי־האופי המיוחדים של הדיאלקטים היהודיים נוצרו באורח שונה בכל קהילה — ושוב, כמובן, כתערובת של דיאלקטים שונים. בכל קהילה, לכל הנכון, הדיאלקטים של האזורים הקרובים היו מיוצגים יותר מאשר אלה מן האזורים המרוחקים. והיתה גם השפעה מתמדת של הסביבה, שתומות הגיטו אמנם החלישו אותה במידת־מה, אך זרמי המעמקים של הלשון פיעפעו גם מבעד לחומות. בכל

אופן ברור, שלא היתה קיימת יידיש קדמונית, כלומר לשון אחידה משוחררת מכל ההשפעות של הדיאלקטים. הדיאלקטים היו קיימים אלא שהשפעתם הצטמצמה במידה ניכרת.

בין 1350 ל-1500 מתפתחת עצמאותה של היידיש-הגרמנית וסוטה מן הזיקה הסמוכה לגרמנית אפילו על אדמת גרמניה. שתי הלשונות מארגנות מחדש את מערכת-הצורות שלהן, אך כל לשון לפי דרכה ואורחותיה. הנטיות של שמות העצם, שמות התואר והפעלים נפרדות זו מזו ופונות לשבילים שונים. כן נוצר הבדל מהותי בעיצוב צורת רבים. העתיד מעוצב ביידיש באמצעות פועל-העזר 'ווערן' ('וועסט', 'וועט', 'וועלן'), ואפילו מילים מן המוצא הסלאבי חודרות יותר ויותר אל היידיש בגרמניה (המילה 'נעבעך', למשל). וזה בעקבות הקשר המתהדק והולך בין הקהילות הישנות בגרמניה לבין הקהילות הצעירות בארצות דוברות לשונות סלאביות במזרח. תקופה זו בין השנים 1350-1500 היא תקופת התפתחותה של לשון יידיש הישנה (אַלט יידיש); ומדובר כבר בלשון עצמאית לחלוטין. ההתפתחות הקולית של הגרמנית (כולל ה-ich הרך) אינה חלה כבר ביידיש.

בין 1500-1750 — זו תקופה של יידיש התיכונה (מיטל-יידיש). בזמן הזה מתרחשת ההתפשטות הגיאוגראפית הגדולה של יידיש. בלשון עצמה מתחלפים הקולות, הצלילים, הדקדוק — אפילו בגרמניה. נוצרת מסורת בכתב, לשון-של-ספרות, החיה-וקיימת גם כאשר היא מתיישנת ואפילו מתנדפת כלשון-של-דיבור. בתחום הסלאבי מתחוללת התפתחות אינטנסיבית יותר, מהירה, כבדת-משקל ועצמאית, בקיצור — יותר בנוסח יידיש ולפי טעמה. מצטרפים צלילים סלאביים חדשים, היהודים משתחררים בהדרגה מן ההרגשה, שהם בעצם מדברים כמו הלא-יהודים, אלא שוזרים בלשונם דיבור 'שגוי וקלוקל'. והלשון הגויית כאן היא — סלאבית. והנה יכולה כבר הסבתא הקוראת בצאינה וראינה לדמיין אפילו שהאימהות שלנו מן התנ"ך כבר דיברו יידיש.

בתחום הסלאבי נוצרו תנאים נוחים יותר להתפתחותה של יידיש. בתחום הגרמני, בתקופה של יידיש הישנה והתיכונה, השתמשו היהודים ביידיש על כורחם, ורק במידה שלא היה לאל ידם להימנע מזה. הם שאפו לכתוב גרמנית. מבחינה מיתודית חשובה מאוד נקודה זו כאשר ניגשים לכל טקסט כמושא של מחקר. אני מתכוון כרגע אל הדיסרטאציה שלי על השמואל-בוך¹⁰, אשר בה הוכחתי, שאף כי מחבר הספר חי בתקופה של היידיש הישנה (ה'אַלט-יידיש'), הוא כתב את ספרו ביהודית-גרמנית (יידיש-דייטש). כלומר בדיאלקט הגרמני של מקום מגוריו בתוספת גוון יהודי. יתר על כן, אחד המעתיקים של כתב-היד הזה, שכפי הנראה דיבר יידיש ישנה, אך לא ידע כנראה במידה מספקת גרמנית, העלה בהעתק שלו (הנמצא בספרייה הלאומית בפאריז) צורות גרמניות מדומות במילים, שאינן קיימות לא בגרמנית ולא ביידיש. אך ההוצאה בדפוס מאוגסבורג 1544 יש לה כבר דמות של יצירה ביידיש ישנה ממש. למשל: המחבר כתב ואמר 'וויר' (אנחנו), המעתיק אמר 'מיר', אך כתב 'וויר'. בדפוס אוגסבורג כתוב 'מיר'. בקיצור — יידיש היתה צריכה לחיות בתחום הגרמני מתוך הרגשה מתמדת שזו 'גרמנית

שגויה'. וכאשר הגלות בגרמניה הפכה 'גלותית' פחות – הושטה לידיש מכת- המוות. סמלי בנדון תרגומו הגרמני של משה מנדלסון של התורה (בשנים 1780–1783).

שונה היה המצב בארצות הסלאביות. היהודים לא אבו לרדת לדרגה הנמוכה של האיכרים. הם התרכזו והצטופפו בקהילות. הסביבה היתה ביתית. גם השכנים הלא-יהודים לא כולם דיברו אותה הלשון. באיזור בו נשמעו לשונות אחדות גילו יותר סובלנות גם לעומת התופעה של לשון נפרדת ליהודים. בסביבה חד-לשונית כבר יותר לחץ ההתבוללות הלשונית. כל הנסיבות כאילו חברו כדי לאפשר לידיש לצמוח ולהתפשט ברוחב ובעומק על פני המרחב הלא-גרמני. עד אשר הידיש הפכה כבר לשון מוכרת בטרקלינים ואפילו באוניברסיטאות. אך הבה ונזכור, שהשקפת ה'אתה בחרתנו' והנטייה של היהודי להיבדל מסביבתו הלא-יהודית היו גורמים של ממש בהתפתחותה של הלשון. ואם בימינו חל שינוי כלשהו, והגלות חדלה להיות 'גלותית' – או אז עולות ונשקפות הסכנות לקיומה של יידיש.

פרצנו מרחק רב קדימה. אך אם נבחן מחדש את חלוקת התולדות של יידיש לתקופות, לא קשה לקבוע את התאריך 1750 כראשיתה של היידיש החדשה ('נני-יידיש'). זהו תאריך מדויק אליבא לכל מחקר מדעי. הוא נשען על סימני-היכר פנימיים טהורים. עלינו להודות לבעל-היובל יודא א. יאָפע, שקבע מתי הווקאלים של יידיש התיכונה השלימו את גלגולם ביידיש הפולנית. בעבודה (שלא פורסמה עדיין) הוא הוכיח, שהשמות שרה ושמואל כתובים בתעודות רשמיות של העיריות לכתחילה Sore ו Smuel ולהלן, לקראת 1750, הם הופכים Sure ו Smiel – כל המערכת הווקאלית השתנתה!

ויש סימנים נוספים: האימפרפקט נעלם. לציון זמן העבר נותר הפרפקט בלבד. חודרים ומשתזרים סלאביזמים רבים, הלשון מתעשרת גם בהבָּרְאִיזְמִים, לרבות הזיווגים בין שני המקורות האלה (כגון: בנאָק, שלימזל, בעל-הביתעווען, שיפורניצע, בלאָטע שָבבֶּלְאָטע וכד'). ההשפעה הסלאבית חודרת גם לתחביר ולמערכות חידושי המילים ועיצובן.

לבסוף רצוני להוסיף: ההתעמקות בנושא התהוותה של יידיש וראשיתה תכליתה ללמוד משהו שעשוי להועיל לבחינת האפשרויות בהמשך. הלשון היא תמיד הקורבן הראשון של ההתבוללות. באמריקה אין היהודי מרגיש את עצמו שרוי בגלות. ובאשר נעלמה הלשון, שניתן היה להוסיף לה תמיד את מילית-הלוואי 'להבדיל', אפילו בפיהם של יהודים יראי-שמים – הרי זה נובע ממש מתגובת היהודי על היחס אליו כאל אזרח שווה-זכויות.¹¹ ואם גלות איננה – קשה מאוד לשמור על הלשון הנבדלת. אלא אם כן יצמח יחס חדש אל יידיש כלשונם של הנספים הקדושים בשואה. ואז צריך לראות ביידיש לשון-קודש חדשה, וכך גם ללמוד אותה ולשנן לדורות הבאים.

הערות

- 1 מאקס וויזנרײך מעלה חלק מן החלוקה לתקופות בערך 'יידיש' (אלגעמיינע ענציקלאָפּעדיע, ייִדן 2, פּריז 1940, 23-90). לשבחו הרב מן הראוי לציין, שהוא עצמו מדגיש את האופי הזמני של השערותיו, וברשימת הסתייגויותיו הוא מונה כמעט את כל הטענות שאני פורש כאן להלן.
- 2 השווה עם מחקר הדיסרטאציה של יחיאל פּישר: *Das Jiddische und sein Verhältnis zu den deutschen Mundarten*, Heidelberg, 1936.
- 3 וזו דעתו של מתתיהו מיִס. ראה: *Die Entstehungsursache der jüdischen Dialekte*, Wien 1915.
- 4 וויזנרײך 1940, שם עמ' 40. הוא מצטט את מסקנותיה של נחמה לייבוביץ בדיסרטאציה שלה על הטכניקה של תרגומי התנ"ך ליידיש במאה ה-15 וה-16.
- 5 בערך 'יידיש' בתוך *Universal Jewish Encyclopedia*.
- 6 ראה: מאמר המבוא של מאקס וויזנרײך לספרו של סטוצ'קוב דער אוצר פֿון דער ייִדישער שפּראַך, עמ' XIV.
- 7 על ההבחנה בין לשון לדיאלקט ראה: Heins Kloss 1952: *Die Entwicklung neuer germanischen Kultursprachen*, 31-24.
- 8 זו השקפתו של מתתיהו מיִס. ראה לעיל, הערה 3.
- 9 על הפרוגרסיביות והשמרנות של הגרמנית ראה: Fred Bodmer 1944: *Loom of Language*, New York, 157, 286-287.
- 10 עבודת הדוקטור של נתן זיסקינד הוגשה באוניברסיטה של ניו-יורק ב־1942, אך עדיין לא פורסמה.
- 11 הכומר האמריקאי מרשה לעצמו לכתוב *The Jewish Church* ומתכוון בזה לומר: אחי היהודי, הקדוש בעיניך — קדוש גם בעיני. היהודי מחזיר לו מידה-כנגד-מידה ומכנה את הגבאי של חברה-קדישא *Cemetery Chairman* ואת הרב — אפילו בתואר *Minister*.

בראי ה'אשמדאי'*

דער אשמדאי, ברלין-וארשה, ספטמבר 1912 – מאי 1913
ירחון הומוריסטי מצויר

דער אשמדאי

בשליש-חודשי. אפריל 4. טייטש פון 10 קאס, 20 סטובל, 24 העלע.

DER ASCHMEDAJ. No. 4. APRIL 1913. BERLIN-WARSCHAU.

דאס שלום-סייגעקע.



די שלום-סייגעקע — די לשון איז אדער א-שמועי.
קי תהו ס'צווייגטן אסען ע... — צווייפילקייט פון א-שמועי...

ויונת שלום לפוש רוצה — כבד לה ולא טוב,
אך אוי! למטה מחכים — זוג נשרים ורב...]

* המערכת מודה לידיד 'חוליות' אליהו בנימיני על יוזמתו להקדיש מקום ותשומת לב לירחון ההומוריסטי ביידיש. פרופ' יחיאל שיינטוך חקר את הנושא וכתב את המסה כחלק ממחקר מקיף על הומור יהודי. מחבר המסה מודה לגב' קרי פרידמן-כהן מהחוג ליידיש באוניברסיטה העברית

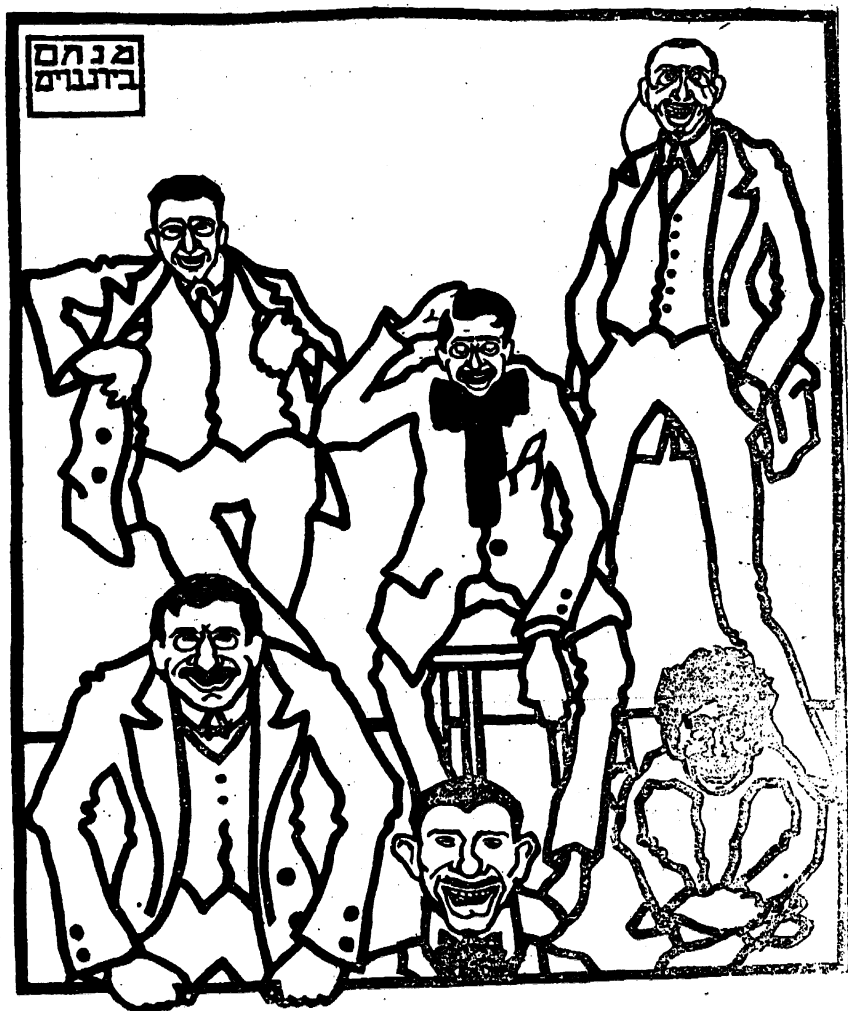
הפרסום הסאטירי הראשון בשם דער אַשמדאָי הופיע כשבועון בניו-יורק ב־1894, בהוצאת מוריס רוזנפלד וא"מ שארקאנסקי (ראה: זלמן רייזען, לעקסיקאָן פֿון דער ייִדישער ליטעראַטור און פרעסע, וארשה, 1914, 668). עד מלחמת העולם השנייה הופיעו במזרח אירופה עוד ארבעה פרסומים הומוריסטיים בשם 'אַשמדאָי'. הראשון שבהם: דער אַשמדאָי: אַ ליטעראַריש-הומאַריסטישעס בלאַט, וארשה, הנושא את התאריך ו' באלול תרס"ו [1906] (על פי א. קירזשניץ, די ייִדישע פרעסע אין דער געוועזענער רוסישער אימפעריע 1823-1916, מאַסקווע-באַרקאָוו-מינסק, צענטראַלער פֿעלקער-פֿאַרלאַג פֿון פּסטר, 1930, ז' 82). שם צוין שלמה-לייב קאַוואַ כעורך, ד. סאַוואַ כמו"ל ושמו של בית-הדפוס: ג. סאַקאַלאַוו. הפרסום כולל שמונה עמודים, מחירו חמש קופ'. את הפרסום הזה לא מצאנו בבית הספרים הלאומי והאוניברסיטאי בירושלים. שלמה-לייב קאַוואַ, פסבדונים של משה-יוסף דיקשטיין, יליד קוצק 1889, הכין בגיל שבע-עשרה, בשביל סוחר הספרים הווארשאי דוד סאַוואַ שני פרסומים להומור וסאטירה: דאָס ייִדישע וואַכנבלאַט והפרסום הספרותי-הומוריסטי דער אַשמדאָי. דער אַשמדאָי השני הופיע בברלין-וארשה בשנים 1912-1913, ולו נקדיש את הדיון בהמשך. דער אַשמדאָי השלישי, בעריכת דער טונקעלער (יוסף טונקל) הופיע בקייב [1918] כשבועון (פרטים על כתב-העת להומור וסאטירה דער אַשמדאָי, ראה אצל: ח. שמרוק [עורך], פרסומים יהודיים בברית המועצות 1917-1960, ירושלים תשכ"א, עמ' 341; א. קירזשניץ, די ייִדישע פרעסע און ראַטנפֿאַרבאַנד 1917-1927, מינסק 1928, מס' 44).

דער אַשמדאָי הרביעי, אַ זשורנאַל פֿאַר ליטעראַריש געזעלשאַפֿטלעך-פֿאַליטישער סאַטירע, הופיע בריגה בין השנים 1922-1929 בעריכת הערץ אַקצין.



בירושלים על העזרה הגדולה בהכנת המאמר. המחקר ופרסומו מומנו ממענק הקרן הלאומית למדע מיסודה של האקדמיה הלאומית הישראלית למדעים, קרן הזכרון לתרבות יהודית (ניו יורק), וקרן פדרמן במכון למדעי היהדות - הפקולטה למדעי הרוח של האוניברסיטה העברית בירושלים.

גם דער טונקעלער וגם הערץ אַקצין נטלו חלק בפרסום אַשמדאָי מהשנים 1912-1913, הוא דער אַשמדאָי השני ברשימה שלנו. דער טונקעלער השתתף באַשמדאָי (1912-1913) במשך כל תקופת הירחון וכתב שם הומורסקות, שיר הומוריסטי ופארודיה ספרותית. הערץ אַקצין שהיה כבן 19-20, השתתף באַשמדאָי (1912-1913) לעתים כמחבר טקסטים הומוריסטיים קצרים וכצייר קריקטורות. כל שלושת העורכים של ה"אַשמדאָים" למיניהם – של קאָוואַ, דער טונקעלער והערץ אַקצין – היו בין שתי מלחמות העולם לסופרים ידועים בתחומה של ספרות יידיש בכלל, והספרות ההומוריסטית ביידיש בפרט. רק לגבי אַשמדאָי (1912-1913) לא ידוע מי היו העורכים, מה היה מקומם בתחומה של ספרות יידיש, שכן שמות העורך או העורכים לא צוינו על דפי הירחון. במקום זאת מופיעות לעתים קרובות ידיעות מטעם ה'רעדאַקציע' (המערכת). בראש הירחון דער אַשמדאָי (1912-1913) חסרים גם דברי המערכת. אנונימיות זאת היא חלק מהמשחק ההומוריסטי, שהמערכת ניהלה עם קהל הקוראים, מראשית הופעת הירחון (1912-1913). במקום שמות חברי ה'רעדאַקציע', מופיעה בגליון הראשון (עמ' 8-9) קריקטורה המתארת את דמותם של ששת חברי המערכת, בליווי הסבר בכתב, שמטרתו לסבך את הקורא ולהקשות עליו לזהותם.



וכך כתוב, ברשימה 'המערכת שלנו':

בימים הטובים ההם היו נוהגים להקדים כל הוצאה לאור של כתבי־עת במבוא ארוך, להציג תכנית, להצביע על מגמה בתוספת דברים מיושנים מסוג זה. כל זאת מתוך תקווה, כי הגליונות הבאים יזכו את כתבי־העת באהדה כלשהי מצד הקוראים.

אולם אנחנו שונים ומיוחדים, מודרניים ביותר. אין אנו מייחסים חשיבות להקדמות. אין אנו משתעשעים בתקוות לראות גליון שני לכתבי־עת זה (אתם זוכרים: אין אנו מקבלים מגויים). אנו רוצים להתפרסם ממש עכשיו. על כן החלטנו לנהוג לפי הכלל: 'שים את הסחורה על השולחן!' — ואתם, אנא, הביטו והתענגו מפני המערכת שלנו.

עלינו להודות, כי המערכת שלנו מורכבת ממהמרים נוראים, ספרים ומשחקים בבורסה. והא ראייה: לא היה בכיסנו גרוש שחוק, ובכל זאת עשינו מהומה, הקמנו צעקות: "יהודים אתם הולכים מיד להתפוצץ!" וכפי שאתם רואים — זכינו. ה'אשמדאי' חי וקיים ואתם פוץ תתפוצצו.

זה הגבוה, העומד בצד, הוא בחור טוב, ברנש בעל מזג נוח־לבריות. אלא שיש לו גם חסרונות. מוצאו מבוברויסק, ביקר בלונדון, תמיד אומר 'אול ריט', מרביץ חרוזים, ואינו פוסק מלהכריז שה'קיביצער' מאמריקה הוא כתבי־העת הטוב ביותר בעולם. מה פתאום? כי הוא תמיד מפרסם את יצירותיו.

השני, בעל הבלורית המדובללת, היושב שפוף לרגליו, הוא המפורסם מבין כולנו. כולם, כולם מכירים אותו, שמעו יצא לפניו כחכם והומוריסט, אך כאשר היה צריך לחבר את המודעה אודות 'דער אַשמדאי' הוא לא ידע להמציא אלא את המשפט 'יהודים, אתם הולכים מיד להתפוצץ!'

אך הוא יותר סוחר מאשר הומוריסט, כי כך נהוג בקרב סופרי יידיש. הוא מוכר ספרים. אך יש לו אופי מוזר: כל הספרים שמזמינים אצלו — או שאזלו ואינם, או שהם עדיין נדפסים והולכים או שהם כבר 'ברוך אליך'.

שלושת הברנשים הצנומים (שניים עם עניבות ואחד בלי) הם האמנים שלנו, הקריקטוריסטים. הם תמיד רציניים, מחזיקים בידיהם עפרונות, מתפארים תמיד בזיחות־דעתם ומדברים רק בלשון רבים:
— אנחנו, האמנים...

לעומת זאת הם עמלים וטרודים יותר מאשר כולנו. אנחנו מנצלים אותם, מוצצים מהם את לשד עצמותיהם. מפני זה הם אמנם רזים כלי־כך. אחד מהם אינו מצייר אלא יהודים. הוא שונא, כך הוא טוען, גויים. השני לעומתו הוא איש־אירופה, מדבר יידיש כאילו מבעבע מתוך מחבת. השלישי אינו חדל מלבקר כל מה ששני הראשונים כותבים. שלושתם צעירים והיו רוצים להתחתן. הצעיר השמן ובעל השפם (היחיד), ומהלך כאילו על קביים — זה אני בעצמי.

והרי ייחוסי: מוצאי מעיר, שאסור ליהודים לגור בה. החברים אומרים, שאינני איש רע מכול וכול, אלא שאני תמיד תקוע ואיני חי בשלום עם העברית. טוב, אני אומר לעומתם, (מרדכי) ספקטור נשוי לאשה, וכאשר הוא צריך לכתוב את המילה

'פסח', הוא פונה לאשתו, והיא מוצאת אותה כתובה ב'צאינה וראינה'... אני בינתיים רווק.

* * *

זוהי אפוא החבורה שלנו. אם מצאנו חן בעיניכם, הרי זה טוב. ואם לא — אל נא תקחו אותנו כחתנים לבנותיכם. דרך אגב, כולנו רווקים עדיין ומרכיבים משקפי־מצבט."

על החתום: מאיר'ל

את תמונת חברי המערכת צייר מנחם בירנבוים, אחד משלושת הקריקטוריסטים של הירחון. המחבר של רשימת הפירוש לתמונת המערכת חתם בפסבדונים 'מאיר'ל' — גם הוא חבר המערכת ומשתתף קבוע בירחון. על פי הציון של הגבוה העומד בצד, מדובר באברהמ'ל, פסבדונים של המשתתף הפורה ביותר בירחון, שפרסם בו יותר משישה־עשר חיבורים הומוריסטיים בפרוזה ובשירה. שלושת הציירים, חברי המערכת, מתוארים כצנומים ביותר בחבורה, שכן שלושת החברים האחרים מנצלים אותם ומעבידים אותם בפרך. שניים מהם לפחות מופיעים בשם האמיתי. אלה הם מנחם בירנבוים ול. בראדאטי, שעליהם אין לנו ידיעות בדוקות. בלעקסיקאן פון דער ניעער יידישער ליטעראטור (להלן לעקסיקאן) מופיע השם 'בראדאטי' בלבד, ללא שם פרטי וללא שנת לידה ופטירה, כמחבר של לידער פאר אן איינזאמע פרינצעסין, פאריז 1924, 16 עמודים. על מאיר'ל הוא מביא בעצמו פרטים המזהים אותו כמי שהוצב בתמונה מצד שמאל למטה ומחזיק את המסגרת של הציור. אין הפירוש של מאיר'ל עוזר לזהות את הצייר השלישי. פרט למנחם בירנבוים ול' בראדאטי השתתפו בירחון בקריקטורות וציורים עוד שישה ציירים, חלקם הזדהו בשם האמיתי וחלקם חתמו בשמות בדויים. הייחוד של דער אשמדאי (1912–1913) בולט במתן 'זכויות שוות' לקריקטורה ולטקסט הספרותי. על כן מובן מדוע מחצית מחברי המערכת הם ציירים־קריקטוריסטים. מנחם בירנבוים ול' בראדאטי ציירו את רוב הקריקטורות. על זהותו של הצייר השלישי, החבר במערכת ניתן להציע השערה בלבד, המבוססת על השכיחות של ציוריו ברשימה של ששת הציירים־קריקטוריסטים האחרים, שיצירותיהם מופיעות בירחון, ואלה הם לפי סדר יורד של שכיחות: הערץ אקצין (5), י' בודקא (3), ל' הימאן (2), לינסקי (1), ג' קונדס (1), לעבעדיעוו (1). בהתחשב בבעל השכיחות הגבוהה יותר מבין השישה, ובעובדה שאותו קריקטוריסט שלישי ערך בעצמו ירחון הומוריסטי מקץ כעשר שנים, ששמו 'דער אשמדאי', אנו משערים כי זהו הערץ אקצין.

לסיכום — בשלב ראשון ניתן לזהות בוודאות ארבעה מתוך ששת חברי המערכת על פי הציור והפירוש המתלווה לו ובתמיכה מידע נוסף שנפרט בהמשך. אם נחלק את ציור המערכת באמצעות שני קווים מאונכים, נקבל 3 יחידות, כאשר בכל אחת מהם — שני חברים. ביחידה הימנית למעלה עומד אברהמ'ל. לרגליו יושב שפוף חבר ששמו אינו ידוע לנו. על פי סימנים שונים אפשר ששמו (האמיתי או הברזי)

הוא ל. בויס (ראה להלן). ביחידה השמאלית עומד למעלה אחר משלושת הציירים — ומתחתיו מחזיק את מסגרת התמונה מאיר'ל. ביחידה המרכזית יושב למעלה השני משלושת הציירים, ואילו מתחתיו מציץ ראשו של הצייר השלישי. כאמור, התמונה וההסבר לא מקדמים אותנו הרבה בזיהוי שמותיהם האמיתיים של העורכים הספרותיים של הירחון. כל מה שידוע עד כאן הוא כי לשניים מהם קוראים אברהמ'ל ומאיר'ל, שהם פסבדונימים בלבד.

הירחון דער אַשמדאָי הופיע בין ספטמבר 1912 למאי 1913. כמקום ההופעה רשומות שתי ערים 'ברלין-וארשה'. בתקופה זאת הופיעו חמישה גליונות ממוספרים: גליון מס' 1 בספטמבר 1912; ב' 25 באוקטובר היה אמור להופיע הגליון השני על פי הודעת המערכת בגליון הראשון (בעמ' 13), אולם כשהופעת הגליון השני התאחרה, צויין על גבי שער גליון מס' 2 החודש נובמבר; גליון מס' 3 הופיע בדצמבר 1912, גליון מס' 4 הופיע באפריל 1913 וגליון מס' 5 — במאי 1913. המערכת התכוונה להמשיך ולפרסם את הירחון לפחות במשך כל שנת 1913, אך אין אנו יודעים אם אמנם יצאו לאור גליונות נוספים. בין ינואר למרץ היתה הפסקה של שלושה חודשים. סיבה אפשרית לכך, שאין אנו יכולים לבסס מכל מקור אחר, נרמזת בשיר 'הינטער 'אמיזערנע גראַטעס', החתום על-ידי א. מאַרגאָלין, שהופיע בגליון מס' 4, בחודש אפריל 1913, עמ' 5. וזו לשונו (בשינוי הכתיב):

הינטער 'אמיזערנע גראַטעס'

פֿון לינקס אַ 'באַנקראַט' איז מיין 'שכן',
און רעכטס איז אַ 'גנב' פֿאַרשטעקט,
אַ 'סוחר-פֿון-מיידלעך' זיצט אונטן —
אַ 'גולן' מיך אויבן פֿאַרדעקט...

און קומט נאָר די שטונדע-פֿון-מיטאָג,
קוים גיי איך אַרויס פֿון מיין טיר,
דאָן יעדער 'קאַלעגע' באַגריסט מיך,
און נייגט זיך מיט כבוד פֿאַר מיר...

און יעדער באַוואַרפֿט מיך מיט פֿראַגן:
וואָס האָט איר באַגאַנגען פֿאַר 'זינד' —
צי האָט איר 'געקוילעט-אַ-פֿריצטע',
צי געלט פֿון אַ גנבה 'פֿאַרדינט'?

דערקלערט האָב איך דאָן מינע 'שכנים',
אַז איך קיין פֿאַרברעכער בין ניט,
נאָר וויל איך בין בלויז אַ 'רעדאַקטאָר' —
מיין שטראַף קום-איך-אַפּ דאָ דערמיט...

מיין 'פעלער', וואָס איך בין באַגאַנגען
אויף מאָרגן האָב איך ערשט דערפֿילט,
ווען קיינער האָט מער ניט באַגריסט מיך,
נאָר אַנגעקוקט לאַכנדיק ווילד ...

א. מאַרגאַלין

[מאחורי 'סורגי ברזל'

'שכני' מצד שמאל 'פושט רגל',
'גנב' מימיני מסתתר,
'סוחר נערות' יושב מטה —
'גזלן' מעלי מתגורר...

רק באָה שַׁעַת צְהָרִים,
אך יוצא אני פתח דלתי,
כל 'עמית' ממחר לברכני,
ויקוד גם קידות לכבודי...

בלם בשאלות יסקלוני:
איזה 'פשע' פשעת, חמוד?
כלום 'אשה-של-פריץ' כאן שחטת,
או נטלת שם כסף שרוד?...

ל'שכני' כך אסביר שם בנחת
לא 'פושע' אני, כך אגיד,
אך בשל היותי רק 'רעדאקטאר'
ארצה כאן ענשי בעתיד...

למחרת ה'שגיאה' ששגיתי
כבר הרגשתי ענשה של טעות,
איש יותר כבר 'שלום' לא אמר לי
רק הביט וצחק בפראות...

א. מאַרגאַלין

החותם א. מאַרגאַלין מכריז על עצמו בשיר כ'רעדאקטאר'. מסתבר שמדובר בד"ר אברהם מאַרגאַלין, יליד בוברויסק 1884 (בלעקסיקאן פֿון ייִדישן טעאַטער של זלמן זילבערצווייג, כרך שני, עמ' 1242, נרשם בטעות 1894 כשנת הולדתו), למד רפואה בברלין וסיים שם את לימודיו כרופא, כנראה ב־1910. לאחר שנתיים של עבודה כרופא, פנה לעסוק בספרות ועיתונות במקום מושבו בברלין. מאז 1904 פרסם בעיתונות כתבות בעברית, ברוסית וביידיש. על פי הלעקסיקאן, ערך

מאָרגאַלין, אַבֶּרהם, הוא ערך ביחד עם דער טונקעלער שנתונים הומוריסטיים לפורים בשם דער גראָגער (הרעשן). על פי ההסבר של מאיר'ל לציור אודות חברי המערכת של דער אַשמדאָי, בנוגע לחבר שעומד ביחידה הימנית מימין, אין ספק כי מדובר באַבֶּרהם מאָרגאַלין, שהיה ידוע בפסבדונים 'אברהמ'ל' (ראה בלעקסיקאָן, עמ' 477). הקשר עם דער טונקעלער (יוסף טונקל), היה רב צדדי ומיוחד במינו. שניהם היו ילידי בוברויסק (רוסיה הלבנה), כמעט בני אותי הגיל, שניהם, כאמור, שיתפו פעולה קודם לכן בפרסום קבצים הומוריסטיים לפורים, ולשניהם היתה התנסות במפגש עם התרבות המערבית. אַבֶּרהם מאָרגאַלין היה בלונדון, חי בברלין ופרסם בכתב־העת ההומוריסטי הראשון שנוסד בניו־יורק ב־1908, בשם דער קיבעצער, ובדער גרויסער קונדס, ואילו יוסף טונקל (דער טונקעלער) נולד גם הוא בבוברויסק ב־1881, חי בארצות הברית כשלוש שנים, והיה מייסדו של דער קיביצער ודער גרויסער קונדס. על הביוגרפיה של דער טונקעלער עד 1912 — שנת הופעת דער אַשמדאָי ולאחריה, ראה: יחיאל שיינטוך: 'מימד הרצינות בכתביו ההומוריסטיים של יוסף טונקל (דער טונקעלער)', בתוך דער טונקעלער (יוסף טונקל), דער ספֿר פֿון הומאַרעסקעס און ליטעראַרישע פֿאַראַדיעס, ירושלים, י"ל מאגנס, תש"ן, עמ' 16–32 ואילך.

אל הפסבדונים השני המופיע בתמונת חברי המערכת ומילות ההסבר שמלוות אותה, יש לנו גם תיאור פיזי של מאיר'ל, בעל מילות הפירוש על עצמו, המחזיק בידיו את המסגרת כולה. כאן צריך להעיר, כי על פי סימנים שונים מסתבר, שאין מקום ההוצאה 'ברלין-וארשה' מצביע בהכרח על מקום מושבה של המערכת בשתי הערים כאחת — אדרבא, יש מעין חלוקה פונקציונאלית בין שתי הערים: המערכת כולה ישבה בברלין, ואילו חלק מן המשתתפים בירחון היו מווארשה. יתר על כן, ההומור בדער אַשמדאָי כוון כמעט כולו כלפי החיים, תרבות היהודים וספרותם בפולין בכלל ובווארשה בפרט.

מאיר גראָסמאַן

בכל גליון של דער אַשמדאָי ניתן למצוא בשוליו ציון פרטים בגרמנית. וכך בגליון הראשון (בעמ' 12):

Humoristisches Sammelbuch "Der Aschmedaj", Verlag "Aschmedaj", Berlin-Charlottenburg, Dahlmann-Str. 19I. – Druck von H. Itzkowski, Berlin, August-Str. 69.

הרישום בגליון הראשון מצין את דער אַשמדאָי כקובץ (Sammelbuch). בגליונות הבאים (2–5, עמ' 12) צויין:

"Der Aschmedaj", Humoristische Monatschrift. – Verantwortlicher Redakteur: Kurt Rosenbaum, Charlottenburg. Verlag "Aschmedaj", M. Grossmann, Berlin-Charlottenburg, Dahlmann-Str. 19I. – Druck von H. Itzkowski, Berlin, August-Str. 69.

השינוי בהגדרת אופי הפרסום מעיד כי בגליון הראשון טרם התגבשה מודעות שלמה ובטחון עצמי מספיק אצל חברי המערכת בדבר אופיו ועתידו של הפרסום. הדים לכך כבר מצאנו לעיל בהסבר של מאיר'ל לציור תמונת חברי המערכת. החל מגליון 2, נרשם קורט רוזנבאום כעורך אחראי ואילו מ. גרוסמן כנציג של הוצאת הספרים 'Aschmedaj'. בערך 'גראָסמאַן, מאיר' בלעקסיקאָן (עמ' 359), נמסר כי בשנת 1913 הוא היה העורך של דער אַשמדאָי שהופיע בברלין. באותה השנה הוא ערך גם את כתבי־העת היהודי־רוסי 'יבְרִיסקי סטודנט'. מוצאו מן העיר טְמֶרוֹק (איזור קוֹבֵן בצפון קאווקאז). זהו אפוא מאיר'ל. בדברי הפירוש לציור חברי המערכת נאמר, כי חבריו אומרים שהוא, "לא חי בשלום עם העברית", וזה אמנם מתאים למאיר גרוסמן, שהיה קשור מצד אחד לשפה הרוסית ולתרבות יידיש, ומשנת 1925 ואילך לציונות של מחנה ז'בוטינסקי. הוא פרסם בדער אַשמדאָי בשמו ובאמצעות הפסבדונים שלו 'מאיר'ל' ארבעה טקסטים של פרוזה הומוריסטית וכן רשימות הומוריסטיות קצרות. באחד מהם בחתימת מ. גראָסמאַן 'אונדזער עקספּעדיציע אין בערלינער ייִדישן טעאַטער' (גליון 4, עמ' 14–15), הוא מתאר את נסיעת חברי המערכת של דער אַשמדאָי להצגה בתיאטרון היידי שהופיע בברלין לשם התרשמות וצבירת חומר לכתיבה על תיאטרון יידיש בירחון. מאיר גרוסמן מציג את עצמו כאמור כאחד מחברי המערכת. הוא גם מזכיר את אַבְרָהָמ'ל (אַבְרָהָם מאַרגאַלין). הוא מוֹנֶה חבר מערכת שלישי בשם 'לייבעלע'. מכאן רשאים אנו לשער כי הדמות השעירה היושבת שפופה לרגלי אַבְרָהָמ'ל הוא ל. בויס, שפרסם בדער אַשמדאָי (גליון מס' 5, עמ' 7) הומורסקה מצוינת בשם 'אויס קאַמיקער', העוסקת בתיאטרון יידיש על כל הגילויים שבו, מנקודת ראות השחקנים והקהל. הוא גם פרסם בדיחות קצרות בגליונות קודמים בחתימות דומות: 'לייבעלע', 'ל-ע'. השם ל. בויס אינו מופיע בלעקסיקאָן, אף לא בלקסיקון של זלמן רייזען, ולא בלקסיקון לתיאטרון של זלמן זילבערצווייג. ייתכן אפוא שזהו פסבדונים בלבד. מכאן שכל חברי המערכת של דער אַשמדאָי מקום ישיבתם בברלין, שהוא מקום פרסום הירחון, שנדפס בבית הדפוס: 'Druck von H. Itzkowski, Berlin, August-Str. 69'.

דער אַשמדאָי מעמיד לפני הקורא של ימינו מספר חידות, שבפתרון תלויה העמקת הכרתנו אודות שלבים מוקדמים יחסית בהתפתחות העיתונות ההומוריסטית ביידיש. את חידת זהותם של חברי המערכת של הירחון פתרנו, ומיד עומדת לפנינו חידה נוספת, שהיא תופעה נדירה בתולדות עיתונות יידיש במחצית הראשונה של המאה העשרים: דער אַשמדאָי הוא פרסום ספרותי יחיד שמקום הופעתו צוין בשם שתי הערים 'ברלין-וארשה'. יתר על כן, מצאנו, שכל חברי המערכת, כתובתה ובית הדפוס בו נדפס הירחון, היו בברלין. מדוע אם כן וארשה? התירוץ הוא: כמעט כל חברי המערכת, אם לא כולם, מוצאם מרוסיה הלבנה, לטביה וצפון קאווקאז — כולם היו כנראה מושרשים בתרבות יידיש ולשונה. הם הגיעו לברלין לפני מלחמת העולם הראשונה.

על הקשרים בין מאיר גרוסמן עם משה־בונעם יוסטמן (פסבדונים של ב. יאושזאָהן 1889–1942, עיתונאי בדער מאַמענט שהופיע בווארשה) עוד לפני

ברלין [1913]. 7.6.

אדון יאושזאָהן היקר,

והיכן הרשימות שלך עבור הגליון המוקדש לתיאטרון ולעיתונות? האם כבר שכחת אותי ואת ה'אשמדאי', ברגע שעזבתי את וארשה? אנא, בטובך, ידיד יקר, היה נא חביב ושלח אלי את הרשימות שהובטחו. הגליון נמצא כבר בבית הדפוס. אני מחכה! אל נא ישכח אדוני כי הודעתי על דבר פרי עטך.

בדרישת שלום ובדרך ארץ

שלך

מ. גרוסמן

מתוך גלויה זאת ניתן להבין, שסיכויי הופעת דער אַשמדאי לא תמו עם הופעת הגליון החמישי. גם על פי דברי גרוסמן כאן ועל פי הכתוב בירחון (גליון 5, עמ' 11), תוכנן גליון שישי, לאמור: "הגליון הבא של 'דער אַשמדאי', מס' 6, יוקדש במיוחד לתיאטרון ולעיתונות. יתפרסמו בו רשימות ופליטונים של האדונים: שלום אש, דער טונקעלער, ז. ונדרוף ורבים אחרים." בגלויה מראשית יוני 1913 נאמר שגליון מס' 6 כבר נמצא בדפוס. יתר על כן, חברי המערכת תכננו למעשה הופעתם של תשעה גליונות במשך 1913, מתוך כוונה להקדיש כל גליון לנושא מרכזי אחד, כגון תיאטרון ועיתונות (גליון מס' 6); ארצות הברית (גליון מס' 7); מרחצאות ודאצ'ות (אתרי נופש) (גליון מס' 8); הקונגרס הציוני — מבאָל ועד וינה (באוגוסט 1913) (גליון מס' 9). על כך הודיעו כבר בגליון מס' 4, בעמ' 12. אנו מביאים להלן את המודעה הזאת בדער אַשמדאי; ניתן ללמוד ממנה שהירחון תוכנן להיות פרסום עבור מזרח ומערב אירופה כאחת, וגם עבור ארצות הברית:

פֿעֶרֶגֶסֶט נײַט צו אַפֿאַנדען דעם „אַשמדאי“!

דאס אינזיגע טיפּעל צו לייען רעקלעסע דעם אַשמדאי — איז בעצייטען זיך צו אבאנירען.

אבאנעמענען־פּרייז ביז סוף יאָר 1913.

(ניין חדשים — ניין טופּערען)

אין רוסלאנד: 85 כאפּ. — אין עספּרייך: 1 קראנע אין 80 העלכער. — אין דױטשלאנד: 1 מאַרק אין 50 פּפּעניג. אין פּראַנקרייך: בעלגיען אין שווייץ: 2 פּראַנק אין 10 פּאַנים. — אין אמעריקא: 45 סענט.

דאס אַבאנעמענטס געלד קען געשיקט ווערען אויך מיט בריעף־מאַרקען אין אַניאַמאַכען בריעף.

אַנאַנסען־פּרייז: א נאַנצע זײַט אין טעכטס קאַסט 30 רױבל. א האלבע — 18. א זערימל — 10. אַנאַבטעל — 6 רױבל. א זעכצעדיגטל — 4 רױבל. א שורה פּענים 30 כאפּ.

אדרעס פֿון דער רעדאַקציע אין כאנאַר:

Verlag „Aschmedej“, M. Grossmann, Berlin-Charlottenburg, Kommissenstr. 65.

עס ווערען צוגעטרייט ספעציעלע נומערען פֿון אַשמדאי:

„טעאמער נומער“, „האלומפּוסעס מדינה“ — אמעריקא.

„אונזערע אין די בעדער“ (ראַשע אין נאַר־טעדי). „סאנגרעס־נומער“ (אין באַהעל ביז ווײַן).

בית הקפה 'מונופול' ברובע שרלוטנבורג בברלין

רבות נכתב על המפגש בין יהדות המזרח לבין יהדות המערב ברפובליקת וימאר, החל משנות העשרים ואילך, אולם תהליכים של סימביוזה תרבותית בין יהדות מזרח אירופה ויהדות המערב החלו עוד לפני מלחמת העולם הראשונה. לכך ניתן למצוא הערות קצרות למשל בספרו של מיכאל ברנר.*

הירחון דער אַשמדאָי הוא דוגמה לאחת התחנות בהתפתחותם של תהליכים בעיתונות יידיש וספרותה לפני מלחמת העולם הראשונה. בשנים 1912–1913 ואילך היתה ברלין מקום בו התרכזו כמה וכמה אישים, נערכו מפגשים וחלו התפתחויות בתרבות המודרנית של יהודי אירופה. בברלין חי אז מיכה יוסף ברדיצ'בסקי, הגיע לשם באמצע נובמבר 1912 גם ש"י עגנון, וחי בה כשבע שנים. לפי זכרונותיו של המשורר דוד איינהורן, שהשתחרר באותו הזמן מכלא לוקיסקי שבווילנה, והגיע לברלין בנובמבר או דצמבר 1912, הוא פגש שם את ה. ד. נומברג, שעבד במערכת היומון הווארשאי הינט. נומברג, על פי עדותו של איינהורן, שהה מספר חודשים בברלין (ראה: דוד איינהורן: 'צווישן צוויי וועלטן', פאָרווערטס, ניו-יורק, 17.2.1957; 24.2.1957) (אני מודה לשפרה קופרמן שהפנתה את תשומת ליבי לזכרונות אלה ואף העמידה אותם לרשותי).

בשנים 1912–1913 היה בברלין מקום מפגש בלתי נמנע בין הסופרים כותבי יידיש ועברית והיהודים שהגיעו לברלין מרוסיה, כולל חברי מערכת דער אַשמדאָי, בית הקפה 'מונופול'. כמסתבר ישבו באותה תקופה באותו בית הקפה גם נומברג, גם עגנון, גם דוד איינהורן, וגם ששת חברי המערכת של דער אַשמדאָי. דן לאור כותב בספרו על עגנון: "[...] כשסבב (עגנון) ברחובות ברלין לא הכיר אותו איש. ישב ליד שולחן בבית הקפה 'מונופול' בשרלוטנבורג והתבונן ביושבי בית הקפה ששתו, אכלו, ניהלו שיחות ערות ועישנו סיגריות. הכל נראה לו משעמם ותפל" (דן לאור, חיי עגנון: ביוגרפיה, ירושלים ותל-אביב, הוצאת שוקן, 1998, עמ' 89). רובע שרלוטנבורג, אחד היפים בברלין, היה מקום מגוריו של עגנון וגם הרובע בו התמקמו משרדי המערכת של דער אַשמדאָי. גם ה. ד. נומברג ישב ושתה קפה כמנהגו בבית קפה (הזה?). יש מקום לשער, כי כל הנפשות המוזכרות לעיל בילו בקפה 'מונופול'. בתקופת וימאר היה 'מונופול' ידוע בפייה שהגישו בו ובדיונים הפילוסופיים שהתנהלו בין מבקריו. ייתכן שזה גם היה אופיו לפני מלחמת העולם הראשונה (אני מודה לאירה רבין בברלין על האינפורמציה הזאת). אודות בית קפה זה נרשמו שתי בדיחות בירחון — שתייהן קשורות להומור של שיכורים, הומור המרמז ואף מאשר, כי לידתו של דער אַשמדאָי היתה בבית הקפה 'מונופול', וזו לשון הבדיחה הראשונה (גליון מס' 1, עמ' 12):

דער אַשמדאָי

– מען זאָגט דאָס 'דער אַשמדאָי' פֿאַלט פֿון די פֿיס...
– דאָס איז ניט קיין ווונדער, דען ער איז געשאַפֿן אין מאַנאַפֿאַל'...

* Michael Brenner, *The Renaissance of Jewish Culture in Weimar Germany*, New Haven & London, Yale University Press, 1996, p. 33.

–] אומרים כי 'דער אַשמדאָי' נופל מן הרגליים!...
– אין זה פלא, שכן ראשית בריאתו ב'מונופול'...]

בדיחת בית זאת תהיה מובנת למי שמכיר את ברלין ו/או את אורח חייהם וסביבתם של חברי מערכת הירחון. בבדיחה הנ"ל נרמז כי בבית הקפה 'מונופול' לא שתו רק קפה אלא גם משקאות חריפים והשתכרו. כך גם משתמע מהבדיחה השנייה (גליון מס' 2, עמ' 5):

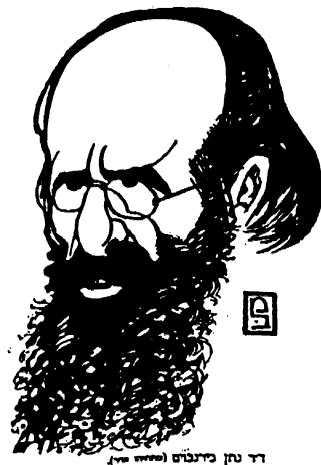
דריי קעגנמיטלען

מיר פֿאַרמאָגן דריי גוטע 'קעגנמיטלען':
קעגן בילדונג – אַ מיניסטעריום...
קעגן פֿרייהייט – אַ דומע...
קעגן שיכרות – 'מאָנאָפּאָל'...

[שלוש תרופות נגד

יש לנו שלוש 'תרופות נגד':
נגד השכלה – משרד וחינוך]...
נגד חירות – דומא...
נגד שפרות – 'מונופול'...]

מן הראוי להזכיר, שבאותה התקופה שהה בברלין נתן בירנבוים, אחד מיוזמי ועידת צ'רנוביץ ב־1908, ועליו נכתבה בגליון הראשון של דער אַשמדאָי כתבה הומוריסטית בתחיתמת מאיר'ל: 'ביים נייעם פרעזידענט: אַן אינטערוויו' (שם, עמ' 6). הוועידה הפנתה את תשומת הלב הציבורית בקרב יהדות העולם למעמדה וחשיבותה של לשון יידיש, אם כי היא נכשלה במילוי תכניתה המקורית: תכנון מקיף של עתיד לשון יידיש ותרבותה. נתן בירנבוים פרסם בברלין ב־1913 את ספרו דער ייִחוס פֿון ייִדיש (הייחוס של יידיש)*.



ציור של מנחם בירנבוים
בדער אַשמדאָי
תחת הכותרת:
"אונזערע גדולי־הדור"

רד נתן בירנבוים (1911)

* על ועידת צ'רנוביץ והשפעתה על תודעת הדור ראה לעיל את המאמר בכרך זה, עמ' 255–285.

דער אַשמדאָי נולד אפוא בעיר ברלין, בקרב ציירים וסופרים בידיש, רובם ככולם צעירים, חלקם בשנות העשרים של חייהם (אַבְרָהָם מאַרגאָלין כבן 28, מאיר גראָסמאַן כבן 24 והערץ אַקציין כבן 20). גם העיר ברלין עולה פה ושם בבדיחות ובאחדים מן הטקסטים ההומוריסטיים.

תיאור הומוריסטי של ביקור חברי המערכת של דער אַשמדאָי בתיאטרון השונד בידיש שהציג בברלין, כותרתו היתה: 'אונדזער עקספּעדיציע אין בערלינער יידישן טעאַטער: אַ טרויעריקע געשיכטע פֿון אַ קידוש־השם, וואָס קאָן זיך טרעפֿן אויך אין וואַרשע, ווילנע, ניו־יאָרק ופּדוּמָה' (גליון מס' 4, עמ' 14-15). [המסע שלנו לתיאטרון יידיש בברלין: סיפור עצוב אודות קידוש השם, שעשוי להתרחש גם בווארשה, וילנה, ניו־יורק וכד']. לא חסרות גם בדיחות על חיי הדת, התרבות והפוליטיקה היהודית בברלין, אולם זווית הראייה היא של יהודים ממזרח אירופה, אליהם פונה הירחון כאל קהל קוראיו. מהחומר הברלינאי שבדער אַשמדאָי עולה אווירה של תוגה, זרות, פשע, ומצב חברתי קשה בכל מה שנוגע לאוכלוסיה הלא־יהודית. באותה התקופה חיו בברלין למעלה ממאה אלף יהודים בקרב שני מיליון לא־יהודים.

די רעדאָקציע (המערכת)

אף על פי שדער אַשמדאָי מתנזר כביכול מכל המקובל בעיתונות יידיש בכלל ובעיתונות ההומוריסטית בידיש בפרט, כגון: פנייה של העורך או המערכת בדברי הסבר והצהרת עקרונות, ציון שמות העורכים, והוספת תת־כותרת המעידה על אופי כתב־העת וכוונותיו — מוצאים אנו, כי מופעל בירחון, בכל הגליונות, גורם פעיל במיוחד, החותם 'די רעדאָקציע' או 'דער אַשמדאָי'. מי שיעקוב אחרי דברי 'המערכת' יקבל תמונה קוה־רנטית של מטרות הפרסום ומגמותיו: תחושת חוסר הבטחון עם ראשית הופעת הירחון לגבי עתידו; הרצון להפצה מרבית של הירחון בכל אירופה ובארצות הברית; הצהרה על מגמת הביקורת החברתית־תרבותית ועל אופי מהותה של דמות האַשמדאָי באגדה ובפולקלור היהודי; ודגש על הזהות היהודית המודרנית, המתהווה במפגש בין תרבות יהודי מזרח אירופה עם תרבות המערב, שברלין היתה אז מרכזה התוסס והחשוב ביותר.

נציין, למשל, בדיחה עצמית של דער אַשמדאָי על דער אַשמדאָי (גליון מס' 1, עמ' 12) על פי התיאור הפיזי של יצור שטני זה בעל רגלי התרנגולת:

דער אַשמדאָי

– זאָג מיר, גוטער ברודער, וואָס איז די אורזאָכע וואָס איר האָט אַ נאָמען געגעבן איינער זשורנאַל: 'אַשמדאָי'?

– פשוט ווייל ער שטייט אויף הינערשע פֿיסלאַך.

[– אמור לי, ידידי, מדוע קראת לכתב־העת שלך בשם 'אַשמדאָי'?

– פשוט, כי הוא עומד על כְּרַעֵי תרנגולת].

מוצאים אנו בשפע התייחסויות לדער אַשמדאָי בשירים ובטקסטים ספרותיים אחרים, ובחלק מהם בולטת הזיקה של הירחון לחיי הסטודנטים היהודים ומצוקותיהם שהזמן גרמן. הם מתוארים כמרכיב בולט במסכת קלאַידוֹסִקופית של התייחסות לתרבות יידיש במזרח אירופה ובאמריקה.

דער אַשמדאָי — על פי רוח המשובה, נושאו המגוונים, ודרך עיצובו — הוא למעשה ירחון עבור סטודנטים, העשוי על-ידי סטודנטים לשעבר או המקורבים להם. העותק שנמצא בבית הספרים הלאומי והאוניברסיטאי בירושלים (חמשת הגליונות הכרוכים ביחד) מוצאו מספריית אגודת הסטודנטים היהודים בהיידלברג (ראה חותמת — גליון מס' 3, עמ' 2 — להלן עמ' 414). חלק גדול של ההומור הגלום בדער אַשמדאָי, עניינו תרבותם הדו־לשונית של יהודי מזרח אירופה ערב מלחמת העולם הראשונה. דוגמה קטנה (חתום ד.ז.) — ייתכן ואלה ראשי תיבות של 'דער זעלבער' או 'די זעלבע', גליון מס' 2, עמ' 12):

די ליטעראַרישע אַנטוויקלונג פֿון הלל צייטלין

פֿריער האָט ער געאַרבעט אין דער צייטונג 'הזמן', (דאָס הנייסט) עבֿודה לדורות; נאָך דעם איז ער איבערגעגאַנגען אין 'היינט' — טאַגאַרבעט; איצט אָבער איז ער אַ מיטאַרבעטער פֿון 'מאַמענט', אַן איבערלויפֿנדע דערשיינונג אין אונדזער ליטעראַטור...

והתפתחותו הספרותית של הלל צייטלין

קודם עבר ביומן 'הזמן', משמע עבודה לדורות, לאחר מכן עבר ל'היינט' — עבודת יום; אולם עכשיו הוא עובד ב'מאַמענט' — תופעה חולפת בספרותנו...

בעקבות כשלון המהפכה הרוסית ב־1905 חלה מעין תחייה בספרות יידיש. עם זאת חלה בניית הזהות העצמית של הנוער היהודי, מתוך שיבה לשורשים שכללה גם זיקה מוגברת ללשון וספרות יידיש ולתרבותה בכלל. תהליך זה תואר בכתביהם של י"ל פרץ (1910), דער טונקעלער (החל מ־1910 ואילך) ואחרים. ביטוי בולט לכך אנו מוצאים בוועידת צ'רנוביץ ללשון ותרבות יידיש בשנת 1908. גם בדער אַשמדאָי מהדהדות מגמות אלה שבקרב הנוער היהודי לאחר מהפכת 1905, למשל בשיר 'מאָי מאָטיוון' (גליון מס' 5, עמ' 2).

חברי המערכת שמרו על קשר בלתי אמצעי עם קהל קוראיהם. בעיקר בקטעים החתומים 'המערכת', וכן על-ידי חומר מצולם עם ביאור מצורף לצידו. הנה, למשל, חידה, שהמערכת שואלת את קוראיה — ותשובות הניחושים של הקוראים (גליון מס' 3, עמ' 10; גליון מס' 4, עמ' 11):

א רעמעניש.

האס איז דאס?

דער קבצן האט עס, דער ניד ווינט עס, דער קארנער נייע-עס
"אויס, אין דער סערישווי גרעסער שפארט עס אפ?? ?
אכטונג! דער ער טמער, וואס וועט טרעפן די רעמעניש, קיינט
אומזיסט א יאר צייט: אגעשיקט, דעם אשמדאי".
דעראקציע

אונזער רעמעניש.

אויף אונזער רעמעניש אין דעם דריטען טמער, "אשמדאי", וואס
איז דאס? דער קבצן האט עס, דער ניד ווינט עס, דער קארנער נייע-
עס אויס, און דער סערישווערער שפארט עס אפ? —
האָבען מיר בעקומען אַיערך 50 ענטפערן, ס'שיינט, ס'זענען
פֿאַראַן אַ סך בעלזים אויף צו בעקומען דעם "אשמדאי" אויף אַ נאָגן יאָהר
אומזיסט.

דער גלוקליכער פֿון קאָדני" איז אָבער נאָר ה' ב. גטווסקי אָדער
גלוסקי אין וואַרשוי, וועלכער האָט דער גרייטער רוכטונג געענטפערט:
— "נאָרנישט".

די גטווסקי בעקומט דערפֿאר דעם "אשמדאי".
ס'האָבען אויך געמראָפֿען די העררען: ש' עפֿשטוין, סלאָניס; י.
שאַפֿירא, וואַרשוי; ה. לעוו, בריאַנסק; קלעפֿעש, וואַרשוי.
די אַלע אונזערע, וואָס האָבען געענטפערט: "קינדער", "שמעק'
טאָבקי", "דער דלות", "אפעטויש", "דער גראַשען", "קדחת" געוונד'
"מטות" — "געלד" וועלען זיך, געבען, טוען בענעניגען מיטן ענטפער:
— "נאָרנישט!"
די רעדאקציע.

[חידה]

מה זה? מצוי אצל הקבצן, הנגיד מאחל את זה לזולתו, הקמצן מבזבז את
זה, ואילו הבזבזן חוסך את זה?

לתשומת לב! הראשון שינחש את התשובה הנכונה לחידה, יזכה במנוי
שנתי של דער אַשמדאי בחינם.]

[החידה שלנו]

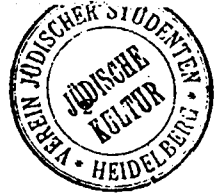
הגיעו אלינו חמישים תשובות בערך. מסתבר, שיש מועמדים רבים לקבלת
דער אַשמדאי חינם למשך שנה תמימה. 'המאוסר מקודני' הוא רק מר
ב. גטווסקי, או גלוסקי מווארשה. הוא היה הראשון שמצא את הפתרון
הנכון, דהיינו: 'לא כלום'.

מר גטווסקי יקבל אפוא את דער אַשמדאי. גם ניחשו האדונים: ש' עפֿשטיין,
סלוניס; י' שאַפֿירא, וואַרשה; ה' לעוו, בריאַנסק; קלעפֿעש, וואַרשה. בין יתר
התשובות הוצעו פתרונות שונים: 'ילדים', 'טבק להרחה', 'דלות', 'תיאבון',
'פרוטה', 'קדחת', 'בריאות', 'מכות', 'כסף'. עליהם להסתפק בתשובת
הפתרון — בלא כלום.]

המערכת

מן הראוי לשים לב, כי אף על פי שמודעת הירחון ציינה את היקף התפוצה שלו גם בארצות מערב אירופה ואמריקה, הרי התגובה לחידה לעיל נענתה מפולין ורוסיה. אפשר שבארכיונו הפרטי של מאיר גרוסמן במכון ז'בוטינסקי בתל-אביב, או בארכיונים הפרטיים של סופרי יידיש בפולין, שקיימו קשרים עם מערכת דער אַשמדאָי (דער טונקעלער ויוסף טונקל), משה ברודרזון, זלמן ונדרוף, חיים צ'מרינסקי ור' מרדכי'לעו, שלום-עליכם ואחרים) ניתן יהיה לעמוד על היקף התפוצה של הירחון.

המגע בין שלום-עליכם למערכת דער אַשמדאָי לא עלה יפה (גליון 3, עמ' 2):



Nr. 3 דער אַשמדאָי

שְׁלוֹם-עֲלֵיכֶם ס' דְּעֵר רֶאָמָן ... מִיִּטְן 'אַשְׁמֵדָאָי'.

דער צווייטער בלוטיקער שפּאַס אָבער אַ סך קורצער ווי אין-היינט. דאָס בלייבטע און קורצעסטע ווערק פון שלום-עליכם. צושטער פּוּל. צושטער פּוּל.

Scholom-Aleichem
S. RABINOWITZ
Rue de l'Odéon, 38
LAUSANNE (Suisse)

24. 11. 12

Scholom-Aleichem
S. RABINOWITZ
Rue de l'Odéon, 38
LAUSANNE (Suisse)

24. 11. 12

מנהיגים של תלמידי ה'אשמדאי'!
אנחנו מודים לכם על כל מה שאתם עושים
בשם ה'אשמדאי' ובעזרת ה'אשמדאי'!

דער צווייטער שפּאַס אָבער אַ סך קורצער ווי אין-היינט.
דאָס בלייבטע און קורצעסטע ווערק פון שלום-עליכם.
צושטער פּוּל. צושטער פּוּל.

עֲשִׂילָאָנ.

(ניש פון שווייטליכע, טר פון אונז...)
די לינגע האָט געדויערט ניס לאַנג... קריהבל בייזע האָבען...
דער העלד האָט זיין פּערסאָנלעכע ניס געראַלען...
אין דער סוף איז געווען: דער פּערלענער האָט ביליג — מסע
אמטנס — געקענט אַ ניס ווערק פֿון שלום-עליכם, און די לינגע האָבען
זיס געווען צו לינגע שלום-עליכם אַ רֶאָמָן, וואָס האָט קריהבל
... 10" שווייט

הרומאן החדש של שלום-עליכם... עם ה'אַשמדאָי'

[הרומאן השני של דער בלוטיקער שפּאַס' (מהתלת הדם), אך הרבה יותר קצר מזה שהתפרסם ביומן 'היינט' — זו יצירתו הזולה והקצרה ביותר של שלום-עליכם.]



(מכתב ראשון)

11.11.1912

מר גרוסמן הנכבד מאוד,
שמא תואיל בטובך לענות: האם יש עדיין מקום בעיתון (המוקדש לחנוכה) עבור
מאמר שלי? אבל רק בעיתון שמופיע לקראת חנוכה.

בברכה ובידידות
שלום עליכם

(מכתב שני)

24.11.1912

מאה פעמים סליחה. כל דקה פֶדוקאַט (מטבע זהב!) אם ירצה השם גם בפורים,
בלי נדר, אפייס את אַשמדאי על חנוכה.
אתכם הסליחה.

שלום עליכם

אַפילוּג

(לא משלום-עליכם, אלא מאתנו... [חברי המערכת])

האהבה לא ארכה זמן רב... בסך הכול שבועיים... הגיבור לא קיים את
הבטחתו... והסוף היה: המו"ל קיבל יצירה חדשה של שלום-עליכם – בזיל הזול,
והקוראים זכו ברומאן מאת שלום-עליכם בעל עשר שורות בסך הכול...]

ד"ר אברהם מרגולין

העורך השני הבולט בדער אַשמדאָי, ליד מאיר גרוסמן (מאיר'ל), היה אברהם מרגולין (אַבְרָהַמ'ל).

הביוגרפייה של מרגולין רשומה בערכים של הלקסיקונים לספרות יידיש ולתיאטרון, אך אין בהם זכר להשתתפותו בדער אַשמדאָי, אף כי תרומתו לירחון היתה הגדולה והמגוונת ביותר. אדרבה, פתיחת הגליון הראשון מוצגת בשיר 'גוט יום-טוב' בחתימת אַבְרָהַמ'ל (בעמ' 2) המתפקד כטקסט שבו מוסברת מגמת הירחון — במקום 'דברי המערכת' המקובלים.

על הגיוון בכתיבתו ההומוריסטית בדער אַשמדאָי יעידו בין היתר היצירות הבאות:

א. 'די טראַנספּלאַנטאַציע' (ההשתלה) — גליון מס' 3, עמ' 2–3. זו הומורסקה על השתלת אברים. ראה להלן בתרגום לעברית.

ב. 'אַ וויגליד' פֿון 'Berlin W.' (געהערט זינגען פֿון אַ פֿרוי אַ קאַמערציערעטין מיטן ניגון פֿון 'סֶפּי מְלוֹדִינֶץ' און איבערגעגעבן צום דרוק דורך... אַבְרָהַמ'ל) — גליון מס' 2, עמ' 15 — זהו שיר ערש סאטירי על האידיאל ה'חינוכי' של אמא ברלינאית, אשת פקיד, ספק הוד מלכותו הקיסר ("ווירדענטרעגער ליפֿעראַנט — 'קאַקאַ' [K.K.]). היא מתגוררת כנראה ברובע וָדינג בצפון ברלין, רובע של עניים ותושבים בעלי נטיות פוליטיות ראדיקאליות (אני מודה למיקל מאנגולד, שהעיר על השם המלא של רובע הפועלים הזה ולד"ר שלום לוריא על הפרטים הבאים). רישום חי של רובע זה עולה בספרו של משה קולבאַק דיסנער טשיילד האַראַלד (מינסק, 1933), בפרק הרביעי, 'וועדינג', עמ' 39–46.

ג. 'מעטאַמאָרפֿאָזן' — חתום על-ידי אַ. מאַרגאָלין — גליון מס' 4, עמ' 10 — כתוב בשורות קצרות עם חריזה פנימית לשם איפיון תהליכים מודרניים בתולדות תרבות היהודים באירופה, בסגנון לקוני וקליל.

ד. 'פֿילאָזאָפֿישע קאַרטאָפֿליעס וועגן רעצענזענטן און "אינצידענטן" אין יידישן טעאַטער' (געלקחנט פֿון 'פֿאַמפֿאָדורן'), חתום: אַבְרָהַמ'ל — גליון מס' 4, עמ' 12. אלו הן הערות ביקורתיות מגוונות של מקצוע מבקר-התיאטרון ונושאיו. קטע זה שייך לראשית כתיבתו של מרגולין על ענייני תיאטרון. אחרי מלחמת העולם הראשונה הירבה מרגולין בביקורת תיאטרון, וכן אסף חומר על לשון התיאטרון בידיש.

ה. 'פֿון אַ יידישן טעאַטער לעקסיקאָן', חתום: אַבְרָהַמ'ל — גליון מס' 1, עמ' 10 — הגדרות הומוריסטיות של מונחים מחיי התיאטרון.

נסיים כאן בתרגום ההומורסקה 'טראַנספּלאַנטאַציע', המאגרת בתוכה את שני התחומים של פעילותו של מרגולין — תחום הרפואה ותחום הכתיבה ההומוריסטית:

ההשתלה היא סוג של ניתוח כירורגי... עיקרה של ההשתלה בכך, שאיש חכם, בעל 'ידי זהב' עוקר מגופו של ברנש בריא אבר או פלג גוף ו'שותל' אותו בגוף אדם

חולה, שאותם האברים משותקים, מחוררים או רקובים אצלו, כמוהם כדראמה
עולמית בידיש...

אולם עלינו להבין, שפעולה מסובכת ומתוחכמת כל־כך כעקירת אבר מגופו של
גוי בריא ומיסמורו בגופו של ברנש חולה — אינה דבר קל...
אמנות ההשתלה חייבת להתבצע באורח זהיר והוגן ביותר — וכמובן מאליו, לא
בידי רופאים מסוגם של א. מוקדוני או יוסף קלזנר... ולא — עלולה ההשתלה
לגולל על ראש החולה סקאנדל גדול ביותר ואסון, שאפילו טאטארי לא יוכל כבר
לעזור לו.

קחו, למשל, את הכבד של שיכור מוסקבאי בריא ומצוי ושימו אותו בחזה של
משורר יידיש פיפח ורעב — ואז תהפכו את נעים הזמירות הדל, המסכן, בניגוד
לרצונו, לאלפֹהֹוליקן מכור עד יום מותו... כל ימי חייו הוא כבר יחבר שירים על
'מוֹנוֹפּוֹל' (סוג של יי"ש) ו'וימורוז'יק' (סוג של וודקה)...

או (והרי בחיים הכול ייתכן) היו מחדירים ביום בהיר אחד, מתוך טעות מרה,
לגולגולתו של עיתונאי־דיפלומט חכם כמו נחום סוקולוב את מוחו של הרב־מטעם
מסאמארקאנד — ואז... אז עלול בן־גרודנה המסכן עוד להגיע ללחם צר של
קבצנים, רחמנא ליצלן...

נורא מזה עוד היה לו, למשל, העורך ירא־השמים של 'הדרך', עיתונה של
אגודת ישראל, היה זוכה בערב יום כיפור, לאחר ה'מלקות', להשתלת מרפקו
הימני של אחד־העם או של ש"י איש־הורוביץ... היתה זו קינת תמרורים... שומו
שמים!... 'הדרך' היה מתחיל להמטיר מאמרים על 'מרכזים רוחניים' בארץ־ישראל
או על 'הרחבת הגבולות'...

עורי משקשק, כאשר אני מעלה בדעתי מעמד, בו אֶבְרָהָם ריזען זוכה להשתלת
ראשו של זלאטופולסקי על כתפיו, והוא מתחיל פתאום לנהל תעמולה למען
ה'לוקשן קוידש' (לשון־הקודש, עברית) וזועק 'שלום!' בחוצות ה'קֶרְשֶׁצ'אטיק'
(רחוב ראשי בקייב)...

או הרבנית מבריסק, שזיכו אותה בערב שבת בליבה השתול של זמרת
שאנסונים, הולכת כהרגלה אל המקווה, או ל'עזרת נשים' ושם היא משמיעה
ניבול־פה ומתגלה בפרהסיה בכושות ובזיונות...

השערות ממש סומרות, כאשר נזכרים, שראשו ותסרוקתו עם קודקודו של ד"ר
בירנבוים, עשוי להיות מורכב בהשתלה על גבי צווארו של ל. מוצקין, למשל, דבר
שיאמלל אותו לכל ימי חייו. נשיא ההסתדרות (הציונית) היה מתחיל להתעסק עם
ה'שפחה' — אני מתכוון — עם הז'ארגון — והיו משליכים אותו מן ההסתדרות עם
הציונות ביחד, כאלומה קצורה...

ובכלל, אני אומר לכם, כאשר מדברים על 'השתלה' עולות על הדעת מחשבות
חשוכות — השד יודע מה — עם דמיונות מטורפים... ניתן לדמיין שד"ר קְלָאָה
מקבל את לשונו של דוויס טריטש, והנה הוא נתקע ממש תוך כדי נאומו על
הציונות המדינית... והנה מקבל המבקר מטעם יק"א את אצבעותיו הרביקות של
פייס והוא עושה בקופת־אירגונו את מה שהארבה מבצע במושבות החקלאיות
בארגנטינה...

שבחי העבר וטעמיו

מה שראיתי... זכרונותיו של יחזקאל קוטיק, מהדורה מתורגמת ומבוארת בידי דוד אסף, הוצאת המרכז לחקר תולדות היהודים בפולין ומורשתם, המכון לחקר התפרצות, אוניברסיטת תל-אביב, תשנ"ט.

מהדורה מפוארת! אי אפשר כלל להגזים בשבחה. מדובר בתרגום מיידיש של החלק הראשון מספרו של יחזקאל קוטיק מינוע זכרונות, שראה אור ב־1912. במבוא המפורט והבהיר מִספר המהדיר, דוד אסף, את תולדות הספר ואת תוכן חלקו השני, שעדיין לא תורגם. החלק השלישי נכתב ואבד, ואילו הרביעי לא יצא, כנראה, מגדר התכנון (עמ' 25).

מי שיטול בידו את הספר במקורו יוכל אפילו מתוך סקירה מרפרפת לעמוד על העבודה העצומה ותבונת הדעת שהשקיע החוקר והמתרגם (יחד עם אימו, הגב' רחל קרונה) בפרישה העמוקה ורחבת-התנופה במבוא ובהערות. ואין כמעט פינה, ולו גם הנידחת ביותר שהמהדיר לא בחן, לא בדק, לא בירר בה כל פרט על עומקו והקשריו. בקיצור: דוד אסף הרחיב את אופקיהם של זכרונות יחזקאל קוטיק והפך אותם למקור חי של ידע היסטורי והבנה, בגיוון הזיקה בין המסופר לקוראיו לדורותיהם.

הספר במקורו (מונחת לפני מהדורת כלל־פֶּאָרְלֶאָג, ברלין 1922) מביא עם פתיחתו את מכתבו של שלום-עליכם מיום 10.1.1913, שנשלח למחבר לווארשה ממקום מושבו של הסופר בלזאן שבשווייץ.

המכתב גרוש סימני־קריאה־ופליאה ומביע התפעלות בלתי בלומה. מן הראוי להביא שורות אחדות בלשון המקור, לאמור:

"איך געדענק שוין נישט דאָס יאָר, וואָס איך זאָל אַזוי פֿיל הנאה האָבן, אַזוי פֿיל תענוג — אמתער תענוג רוחני! — דאָס איז נישט קיין בוך — דאָס איז אַן אוצר, אַ גאָרטן, אַ גן־עדן פֿול מיט בלומען און מיט פֿויגלגעזאַנג" (עמ' 9).

נאיני זוכר מתי היתה לי הנאה כזאת, כזה עונג — תענוג רוחני אמיתי! אין זה רק ספר — זה אוצר, גן, גן־עדן מלא פריחה ושירת ציפורים" (תרגום דוד אסף, עמ' 88).

קורא כשלום-עליכם התבשם לא רק מן המסופר, אלא גם מן הנוסח, מן הלשון, מן הנעימה, מן ההזדהות עם הרמויות השונות, ממעשה האמנות. וכמהו — גם

קוראים ומבקרים רבים. אלא שקוטיק לא היה סופר מובהק ומוכר. בימי הופעת הספר הוא עגן באחת התחנות הרבות במסלולי חייו. לא בקמניץ ליטבסק, אלא דווקא בווארשה הבירה, בה החזיק בית־קפה ומסעדה, שהיתה מעין בית־ועד לסופרים, עיתונאים ואף לאנשי עמל למיניהם.

דוד אסף מבקש במבואו לברר את היחס בין המושגים 'אוטוביוגרפיה' ו'זכרונות' (עמ' 13-14, ובעיקר הערה 3). ההפרדה אינה פשוטה, כי הרי כל — או כמעט כל — אוטוביוגרפיה כתובה מתוך זכרון: איש או אשה שעברו כברת־דרך בחייהם מוצאים טעם לסקור מתוך רטרוספקטיבה את מהלך חייהם ואת נסיבותיו. אלא שהעניין בחומר זה נשען דווקא על צרור נקודות־הראות המתחבר אל החיבור. עבודת הנמלים החרוצה והמקיפה של דוד אסף באה להעיד על עובדה זו. לא הרי קריאת זכרונות קוטיק ללא ה'אפאראט' האדיר של דוד אסף כהרי קריאתם בעזרתו. וכל קורא נהנה, כמובן, לפי דרכו. וד"ל.

יתר על כן: ההערות והמבוא המאלף של המהדיר אינם פורשים השקפה כלפי הכתוב, אלא מרחיבים את שדה־הראייה, מעוררים סקרנות, ומבליטים את העובדה, שגם ההיסטוריה נשענת על צירוף של טקסטים ואינטרפרטציה שלהם, החושפים אור אל רזי הפרד"ס.

הספר עשיר בדמויות, בסיפורים, בדראמות, בתיאור של ניגודים בין אנשים, בין חברות, בין יהודים לפריצים, בין פריצים לאיכרים, בין חסידים ל'מתנגדים', בין ילדים למבוגרים, בין אנשים ונשים — והכול שרוי במסגרת ממוקדת של עיר קטנה וסביבתה. חיים קולחים, עשירים, אחוזים שורשית במרחב המצומצם של העיר הקטנה.

המושג הנדוש והמשופשף 'גלות', שכל יהודי מפרש אותו כטעמו, על פי אורחות חייו וידיעתו, מקבל פתאום שלל גוונים נוסף. העבר מתחיל לחיות, אף כי הדברים עולים בשרטוטים דקים, ולפעמים רק ברמזים.

וכבכל 'סאגה', שיש בה ממידות המיתוס, מתנוססים גם בזכרונותיו של קוטיק ברקע דמויות הגבורה של סבא אהרן־לייזר, הנדיב והאכזר, הפיקח והאליים, היודע לפשר וגם להנחית מכות, ורעייתו — הסבתא ביילע־ראָשע, החכמה ממנו והצנועה, הדומינאנטית ונחבאת אל כליה כאלמונית, הדמות האידיאלית של בעלת־הבית, האשה והאם.

ולא צריך לשכוח שכל דמות וכל פרט כתוב לא רק מורכב ממנו ובו מדמות המתואר והמתאָר, אלא גם מדליק את דמיונו של הקורא, והקוראים כל־כך שונים זה מזה...

הספר במהדורתו העברית מבליט הן את מעשה הסיפור של המחבר והן את מעשה התרגום והמחקר של המהדיר. ולנו נשאר רק להודות על המאמץ שהושקע ולאחל לחוקר להוסיף ולהרבות במפעלים מעין זה.

בעקבות משורר נשכח: מונוגרפיה על משה ברודרזון בצרפתית

Gulles Rozier, *Moyshe Broderzon – Un écrivain yiddish d'avant-garde*, Presses Universitaires de Vincennes, 1999, 280 pp.

בעשרים השנים האחרונות, מעבר לעיסוק המקצועי במדעי היהדות במוסדות אקדמיים שונים, מורגשת בצרפת התעניינות הולכת וגוברת בתרבות היהודית על ענפיה והיבטיה השונים מצד ציבור משכיל חדש, יהודי ולא־יהודי, שתחום זה אינו קרוב ואינו מוכר לו מלכתחילה. על התעניינות זו מעיד ריבוי הפרסומים המוצעים לקוראים על ידי מו"לים צרפתיים מרכזיים: תרגומים חדשים של יצירות ספרות קלאסיות ומודרניות מעברית, יידיש ושפות אחרות, חיבורים הדנים בהיסטוריה, פילוסופיה, בלשנות, אמנות, אנציקלופדיות, אנתולוגיות ועוד. מרבית הספרים יוצאים לאור הודות לתמיכה נדיבה מצד גופים ממשלתיים, קרנות ציבוריות ופרטיות, הם זוכים לכיסוי תקשורתי רחב יחסית ומופצים ביעילות רבה. גם את הופעת ספרו של ז'יל רוז'ה: "משה ברודרזון – סופר יידיש אוואנגרדי" בספטמבר 1999, בהוצאה אקדמית רב־תחומית, יש לראות על רקע תופעה תרבותית משמעותית זאת.

דומה כי בימינו הצירוף 'écrivain yiddish d'avant-garde' על עטיפת ספר עשוי לגרות את הסקרנות, אך לא יעורר תמיהה, שכן מלבד כתיבהם של הקלאסיקונים או סופרים יידיים אחרים שבמרכזם עומדת דמותה של החברה היהודית המסורתית, נגישים לקורא הצרפתי בלשונו יצירותיהם של ישראל רבון, אהרן צייטלין, עוזר ווארשאוסקי, למד שפירא, דוד ברגלסון, משה קולבק, דער נסתר, המשקפים צדדים שונים של החיים היהודיים ושל העשייה הספרותית במאה העשרים. שוחרי שירה יכולים להתוודע אל עשרות משוררים ביידיש הודות לאנתולוגיה המקיפה בתרגומו של שארל דובז'ינסקי אספקלריה של עם של אברהם סוצקבר בקובץ *Où gisent les étoiles* (1988); או אל אמנים מודרניסטיים המיוצגים בספר *Khaliastra* (1989), שהוא מהדורה מלאה בצרפתית בעריכתה של רחל ערטל (Rachel Ertel), של שני הגליונות של כתב העת היידי המודרניסטי באותו שם. רוב התרגומים מלווים במבואות ובהערות מאירי עיניים, הן על היוצרים והן על הסביבה בה הם פעלו, על מנת לסייע לקורא החסר

השכלה מתאימה לעבור את 'המחסום התרבותי' העלול להקשות על כניסתו אל עולם הטקסטים.¹

עתה, בזכות ספרו החדש של ז'יל רוֹזֵיה, מוזמן הקורא הצרפתי (או כל קורא צרפתי) להתוודע אל סופר יידיש ששמו קרוב לוודאי אינו ידוע לו. ומן הסתם לא רק לו, שכן דמותו ויצירתו של משה ברודרזון (1890–1956), שזכו לפופולריות רבה בין שתי מלחמות העולם, נעלמו זה זמן רב מנופה של ספרות יידיש. רוֹזֵיה מבקש לתקן מין עוול היסטורי, שכן על פי תפיסתו, הסופר שלו הוא מקדיש את חיבורו הינו אחד מנציגיה הבולטים של התרבות היהודית המודרנית בשיא פריחתה. ואמנם במרכז הדיון עומדים אותם תחומים ביצירתו האמנותית של ברודרזון בהם באה לידי ביטוי תרומתו הייחודית של ברודרזון לתרבות זו.

בפרק המבוא של הספר מצטט רוֹזֵיה מדבריו של זלמן רייזען (בלעקסיקאָן פֿון דער ייִדישער ליטעראַטור, פרעסע און פֿילאָלאָגיע משנת 1926), שבעיניו מצטייר ברודרזון כמשורר מבריק ומקורי, ומזכיר את דברי הסנגוריה של שמואל רוז'נסקי המלווים את המבחר מיצירותיו של ברודרזון שערך בסדרת ה'מוסטער־ערק': אויסגעקליבענע שריפֿטן: לידער, דראַמעלעך, מעשהלעך, מיט ניגונים צו 18 לידער, (בואנוס איירס 1959). עם זאת, רוֹזֵיה אינו מעלים מקוראיו את העובדה כי מקומו של ברודרזון בספרות יידיש הקנונית היא בעייתית ושיצירתו העשירה והרבגונית טרם זכתה למחקרים של ממש. מכאן ניגש המחבר ישירות להצגת מסגרת דיונו ומסביר שכוונתו להתמקד בשני תחומים עיקריים: פעילותו של ברודרזון המשורר ועשייתו הקשורה לתיאטרון בין שתי מלחמות העולם. לנושאים אלה אכן מוקדש חלק הארי של הספר, אולם רוֹזֵיה מרחיב עליהם את הדיבור רק אחרי הכנה יסודית של הקרקע, תרתי משמע.

עיקר פעילותו הספרותית של משה ברודרזון קשורה לעיר לודז', מרכז יהודי חשוב בפולין, אם כי אולי פחות מוכר מווארשה או וילנה. ואמנם שני הפרקים הראשונים של הספר מוקדשים להכרות עם העיר הזאת מן ההיבטים שנראים לרוֹזֵיה רלוונטיים להמשך דיונו. בפרק הראשון — 'לידתה של מטרופולין: לודז' 1820–1920' — נסקרים התהליכים השונים שעברה לודז' עד שהפכה מיישוב קטן ונידח לכרך מודרני, שמספר תושביו קרוב לחצי מיליון, מתוכם כ־35% יהודים. הפרק השני מוקדש אף הוא ללודז', אך הפעם הוא מתמקד בחיי התרבות ביידיש ההולכים ומסתעפים עד סוף מלחמת העולם הראשונה: עיתונים וסופרים המשתתפים בהם, חברות ספרותיות, תיאטרון ועוד. בפחות מעשרים עמודים מצליח רוֹזֵיה לשרטט את דמותה של עיר דינמית, כאשר הוא מצביע על נקודות מגע בין השגשוג הכלכלי והפעלתנות התרבותית של חלק מן המגזר היהודי בה. בפרק השלישי — 'מוסקווה-לודז' ובחזרה: לידתו של משורר, משה ברודרזון' — מובאים פרטים על חייו של ברודרזון לפני 1918, כולם חיוניים להבנת המשך דרכו. נסקור כאן בקצרה אחדים מהם.

ברודרזון נולד במוסקווה ב־1890 בביתו של סוחר אמיד. עם גירוש רוב יהודי העיר ב־1891 יצא אביו ללודז' והילד גדל עד גיל תשע בבית סבו בעיירה ביילורוסית ואף למד בחדר. בבואו ללודז' למד ברודרזון בבית ספר למסחר ואחרי

1907 התחיל לעבוד כמנהל חשבונות. את ספר שיריו הראשון שווארצע פליטערלעך, שבו ניכרת השפעת שירה צרפתית מודרנית, פרסם ב־1913. עם פרוץ מלחמת העולם הראשונה יצא ברודרזון למוסקווה שם התוודע אל החוגים הסימבוליסטיים והפוטוריסטיים הרוסיים. האווירה התוססת אחרי מהפכת פברואר 1917 עוררה לעשייה גם את האמנים היהודים בעיר וכך, בין השאר, ייסד הסופר הצעיר יחד עם הציירים אל לסיצקי, יששכר ריבק ויוסף צ'ייקוב, את 'החוג לאסתטיקה לאומית יהודית'. ב־1917 הופיע ספרו השני שיחות־חולין, פואמה אפית ארוכה, מאוירת בציוריו של אל לסיצקי, שבה מוטיבים יהודיים מסורתיים מעובדים במסגרת יצירה מורכבת וחדשנית מכל הבחינות. מיזוג יסודות תרבותיים רחוקים, היזקקות לצורות מפתיעות, טשטוש גבולות ז'נריים ניכרים ביצירות אחרות שכתב ברודרזון בתקופה בה שהה במוסקווה. הם יאפיינו את כתיבתו גם בהמשך.

כאמור, הפרקים המרכזיים של הספר מוקדשים לעשייתו הרבגונית של הסופר מאז שובו ללודז' ב־1918 עד פרוץ מלחמת העולם השנייה. תחילה דן רוז'יה בהרחבה במעורבותו של ברודרזון בחיי הספרות בעיר ובעיקר בתרומתו ליונג־אידיש, כתב העת האוואנגרדי היידי הראשון בפולין, שהוא הוציא ב־1919 יחד עם הצייר יאנקל אדלר והפסל מארק שוורץ, שהביאו אתם תפיסות מודרניסטיות מן המערב. כתב העת דגל במיזוג של כל האמנויות למעין מבע אסתטי טוטאלי רב רשם, שנקרא לחדש בתנופתו הנועזת את הרוח האנושית. כך בין השאר נכתב במאניפסט שבגליון הראשון של יונג־אידיש: "מיט אונדז איז גאָט, דער גאָט פֿון אייביקייט, שיינקייט און גרויסן אמת! ער העלפֿט אונדז וועקן נשמות פֿון הינערפלעט — צו דעם ליכטיקן טאָג, צום טאָג פֿון תכלת און פורפער. פֿאַר דער קונסט! פֿאַר דעם יונגן שיינעם אידיש!" (האל אתנו, אל הנצח, היופי והאמת הגדולה! הוא מסייע בידינו להעיר את הנשמות מתרדמתן — לקראת היום הבהיר של תכלת וארגמן. למען האמנות! למען יידיש צעירה יפה!) היומרה שבפרוגרמה הזאת ברורה, אך ברור באותה מידה אופיה האקלקטי־סינקרטי. בגליון השני בין ההבהרות המוצעות על דרכה של הקבוצה ניתן לקרוא דברים אלה: "[...] אַלס קינסטלער און זוכער פֿון דעם אמת זענען מיר קודם־כל דורך און דורך רעאַליסטן אין אונדזער מיסטיש גלויבן, אין אונדזער סימבאָליזם, עקספרעסיאָניזם, קוביזם אָדער [...] פֿוטוריזם." (בתור אמנים ומחפשי האמת אנו ראשית כול לגמרי ריאליסטים באמונתנו המיסטית, בסימבוליזם שלנו, באקספרסיוניזם שלנו, בקוביזם שלנו או [...] פוטוריזם שלנו.) בדומה לכתבי עת אוואנגרדים שהופיעו בידיש אחר־כך לא התזיק יונג־אידיש מעמד זמן רב, הופיעו רק שישה גליונות (כרוכים בשלוש חוברות).²

בחמש הפואמות שפרסם בכתב עת זה 'תחית־המתים', 'איך אַ פורים־שפילער', 'צו די שטערן' (אל הכוכבים), 'בענטשונג' (ברכה), 'זאלבעדריט' (בשלושה) מממש ברודרזון, על פי דרכו, את החזון האסתטי של קבוצת 'יונג־אידיש'; ביצירות אלה לובש הדובר בגוף ראשון יחיד או רבים מסכות שונות ומעמיד עצמו מול העולם כנביא מבשר בראשית חדשה. בכל היצירות הרבות שפרסם ברודרזון עד 1921

בכתבי עת שונים ובקבצים דרים בכפיפה אחת יסודות יהודיים מובהקים עם יסודות נוצריים ואחרים, השאובים מתרבויות שונות ומתקופות שונות, כשהשימוש בהם הוא לרוב פארודי או אירוני, כראוי לטקסטים מודרניסטיים. רוזיה מנתח מספר שירים מבחינת ז'נרית, תימטית, ריטורית, ואף מנסה ללמד את הקורא הצרפתי פרק בתורת הפרוזודיה של השיר היידי. מן הדוגמאות שהוא מביא אכן ניתן לעמוד על הגיוון התימטי והצורני הרב ועל הווירטואוזיות הלשונית המאפיינים את השירים. אולם היכולת המבריקה של המשורר לחרוז חרוזים, שבאה לידי ביטוי גם בתחרויות אימפרוביזציה שהתקיימו בסלונים ספרותיים או בבתי קפה, יחד עם השפע הגדול של היצירות שפרסם היו בסופו של דבר בעוכריו. מבקריו מקרב סופרי היידיש, ביניהם חברים קרובים, טענו ששליטתו בטכניקה השירית אין בה כדי להעיד על עומק נפשי, על בשלות אמנותית. ברודרון המשיך לכתוב ולפרסם שירים גם בעשורים הבאים, אך דומה כי הם לא עמדו במרכז עשייתו ורוזיה אינו דן בהם.

נטייה חזקה למבע תיאטרלי הסתמנה כבר באחדות מן הפואמות הארוכות של ברודרון, ומ־1920 ואילך התחיל המשורר לפרסם יצירות דרמטיות, אף הן מחורזות, שקרא להן בשם 'פֶּאָרשטעלונג' או 'דראַמאַלעט'. תחילה לא היו אלה יצירות סצניות של ממש אלא טקסטים להקראה. באחת מהן מופיעות יחדיו דמויות מן הקומדיה דל ארטה ומן התנ"ך, ואף כלי המוזיקה מונפשים. עם השנים התמתנו בהדרגה היסודות המודרניסטיים בדרמות. מפנה של ממש בכתבתו של ברודרון לתיאטרון חל בשנות ה־30, והוא בא לידי ביטוי הן בתימטיקה הן במבנה של שנים־עשר המערכונים שהוא כינס בקובץ שהתפרסם ב־1936: פֶּאָרשטעלונגען. במחזות אלה מופיעות דמויות מן העבר היהודי כגון יהודה הלוי, ברוך שפינוזה, השחקן האנגלי אדמונד קין, היינריך היינה, כשהן מוצבות בעימות עם סביבה עוינת.

במקביל, התעניין ברודרון בפן אחר של התיאטרון האקספרימנטאלי, זה של הקאבארט, המאפשר אינטראקציה בין הקהל והשחקנים והתייחסות ישירה לנושאים אקטואליים. על כן הוא יסד ב־1922 יחד עם הסופר י"מ גיימאן, המלחין הענעך קאָן והאמן יצחק ברוינר את תיאטרון הבובות היידי הראשון בפולין 'חד־גדיא'; הצגותיו, המערכונים הסטיריים וההומוריסטיים המיועדים בעיקר למבוגרים, זכו להצלחה רבה בערים שונות בפולין, אך גם לקיתונות של ביקורת מצד שוללי התיאטרון הבידורי. ב־1924 כתב ברודרון ליברט לאופרה של הענעך קאָן 'בת־שבע', האופרה היידי הראשונה שהוצגה בווארשה. הוא גם שימש כמורה לתיאטרון בלודז' בסטודיו שהכשיר שחקנים צעירים על פי גישות מודרניות. אנשי הסטודיו הקימו ב־1927 להקת תיאטרון זעיר בשם היומרני: 'אַרטיסטישער רעוואָלוציאָנירטער רעווי־טעאַטער' או בקיצור 'אַרט'. ברודרון שהמציא את השם כתב גם את הימנון 'אַרט' ותרם לרפרטואר טקסטים רבים. התוכניות השונות שהעלה 'אַרט' בערי פולין ואף במספר בירות במערב אירופה עד מלחמת העולם השנייה כללו עיבודים של יצירות קלסיות קצרות, מערכונים סטיריים, שירי זמר ועוד, כשדגש מיוחד הושם על התפאורה, המוזיקה והתנועה הסצנית.

דיונו של רוֹזֵיה בתחומי העשייה הרבים של ברודרזון (שלא כולם הזכרו כאן) מגיע עד שנת 1939. בפרק הסיום של הספר הוא מתייחס בקצרה אל הפואמה הארוכה יוד (800 טורים), שהופיעה בשנה זו, אותה הוא רואה כשייכת לספרות השואה, ומביא מספר פרטים על גורלו של ברודרזון בזמן המלחמה ואחריה. עם הפלישה של הצבא הגרמני לפולין נמלט ברודרזון לביאליסטוק ומשם עבר לעיירה במרכז אסיה. ב־1944 הוא נקרא למוסקווה, שם לימד מספר שנים בבית הספר לדרמה של התיאטרון היידי הממלכתי 'גאָסעט'. ב־1945 בחר שלא לחזור לפולין החרבה ונפל אף הוא קרבן לשינוי שחל במדיניות הסובייטית כלפי התרבות היהודית החל ב־1948. ב־1950 נעצר ונשפט לעשר שנות מאסר במחנה עבודה. הוא זכה לריהביליטציה והשתחרר ב־1955, וביוני 1956 שב לפולין. אז שקל את האפשרות לעלות לארץ, אך נפטר כעבור חודשיים מהתקף לב.

ספרו של רוֹזֵיה הוא בבחינת הישג מחקרי מרשים, מבוא מעולה ליצירתו הרבגונית של ברודרזון, ששוחרי ספרות יידיש ואף חוקריו ימצאו בו חידושים רבים, גם אם דעתם לא תהיה נוחה ממסקנה זו או אחרת של המחבר. כידוע, עבודות מחקר רבות על ספרות יידיש נכתבות במקומות שונים בעולם, אך מעט שבמעט מתוכן מתפרסמות. על כן מן הראוי לברך את רוֹזֵיה על המאמץ שהשקיע על מנת שאל פרי עבודתו תהיה גישה לציבור הרחב. מאמץ זה ניכר לכל אורך הספר. על אף שפע המידע הכלול בחיבור זה, סגנון הרצאת הדברים זורם ובהיר; מאות הערות השוליים המובאות בסופי הפרקים מנוסחות בקצרה ואינן מכבידות על הקריאה; ההכרות עם טקסטים של ברודרזון מתאפשרת בזכות המובאות הרבות המשולבות בדיון (ביידיש בטרנסליטרציה ובתרגום לצרפתית), ובזכות מבחר רפרזנטאטיווי משירתו של ברודרזון מן השנים 1917–1919 המובא בסוף הספר — המקור ביידיש בכתב ייִוּאָ מול תרגומו של רוֹזֵיה; האיורים והתמונות השזורים בפרקים השונים נבחרו בהקפדה ותורמים רבות להמחשת חשיבות הממד החזותי בעשייה המודרניסטית. ואחרון אחרון: עיצוב הספר, המודפס על נייר משובח, מושך לב למן העטיפה ועד הביבליוגרפיה העשירה ומפתח השמות המובאים בסופו.



משה בראדערוואהן

שווארצע
פלימערלאך

ליעדער.

הרע"ד 1913

דרוק. ש. בעלכאטאווסקי

פיעטרכאו

ציכונג פ. א. ש. ש. ש. ש. ש.

„ЧЕРНАЯ БЛЕСТКИ“

СТИХИ

Моисея Бродерзона

Лодзь 1913 года.

Тип. Ш. Белхатовскаго въ Петроковѣ

- 1 מן הראוי לציין שמרבית העוסקים במלאכת התיווך התרבותי הזה שייכים לדורות הצעירים יותר, וידיש אינה שפת אמם או שפת תרבותם העיקרית. לא מדובר כאן באיזו מגמה של התבדלות אתנית או אידאולוגית; אנשים משכילים, שרכשו ידע בתחום היידיש תוך לימוד מאומץ, מבקשים להתחלק בעניין ובמשמעות שהם מצאו בתרבות זו עם בני זמנם. מחבר הספר שלפנינו נמנה אף הוא עם החבורה הזאת. אכן, זײל רוזײה, יליד 1963, הגיע לעיסוק ביידיש אחרי לימודים גבוהים בכלכלה וראשית קריירה מצליחה בתחום זה. בלימודי יידיש החל בגיל מבוגר יחסית. את עבודת הדוקטור על משה ברודרזון העומדת ביסוד ספרו השלים ב־1997. מאז 1994 הוא משמש כמנהל של ספריית יידיש הגדולה באירופה על שם זולאדימיר מעדעם שבפריס. הוא גם מלמד יידיש במסגרות שונות, אף פרסם שירים ביידיש, תרגומים מיידיש לצרפתית והרומן הראשון שלו בצרפתית יצא אף הוא בספטמבר 1999.
- 2 חבורת 'יונג־אידיש' השפיעה במישרין ובעקיפין על קבוצות אוואנגרד אחרות. מאמרו של אבידב ליפסקר 'המוזה העשירית' בחוליות 1 (חורף 1993) מציע דיון מאלף על מקורות ההשראה וההשפעה שברקע המגמה המודרניסטית של אמנים יהודים בפולין באותה תקופה ועל דרכי היישום השונות של הפרוגרמות שפיתחו חבורות אלה. ראה גם את המסה החשובה של פרץ מארקיש משנת 1922 בתרגום עברי 'האסתטיקה של המאבק בשירה המודרנית' בחוליות 3 (אביב 1996).

סיור מרחיב דעת מאחורי הקלעים – מהדורה מוערת של אגרות אהרן צייטלין

יחיאל שיינטוך, ברשות הרבים וברשות היחיד –
אהרן צייטלין וספרות יידיש, הוצאת הספרים ע"ש
י"ל מגנס, האוניברסיטה העברית, ירושלים 2000,
374 עמודים.

יחיאל שיינטוך מתעמק זה קרוב לשני עשורים ביצירתו הענפה של אהרן צייטלין (1898–1973), מגדולי הסופרים ואנשי הרוח שקמו לתרבות היהודית המודרנית. תוצאות מחקריו התפרסמו במשך השנים מעל כמות אחדות, ביניהן גם מעל דפי חוליות (חוברת מספר 4, 1997). על פי הבטחת המחבר, כל הפרקים הללו, יחד עם אחדים שייתוספו אליהם, אמורים להתרקם בבוא העת למסכת שלמה ויכונסו לספר מקיף על חייו ויצירתו של אהרן צייטלין בתקופת וארשה. לעת עתה, בבחינת תחנת ביניים רבת משמעות ומשקל, מגיש יחיאל שיינטוך לקוראים קובץ עשיר, שבו כינס 129 אגרות של הסופר, רובן ביידיש ומקצתן בעברית, אגרות שנשלחו אל נמענים שונים בין השנים 1914–1938. האגרות מובאות בלשונן המקורית (בלבד); הן מלוות במערכת הערות בעברית (הממוקמות בתחתית העמודים), שערכן לא ישוער בפז, שכן מבואר בהן כל עניין ועניין העלול להיות קשה למעיין בספר. את פרי עבודתו המחקרית רבת השנים מקדיש שיינטוך למורו חנא שמרוק ז"ל.

קריאה רצופה של המכתבים מן הראשון עד האחרון, תוך הסתייעות בהערות המלוות אותם, היא בגדר חוויה נדירה: מצד אחד היא מרגשת מעצם המפגש הבלתי אמצעי עם קולו של צייטלין (ובין השיטין גם עם זה של מכותביו הנכבדים), ומצד שני היא מעשירה ביותר בזכות שפע המידע המגוון והמרתק העולה מן השורות. מתוך המכתבים ששיגר הסופר לאותו נמען מתבררים היחסים בין המכותבים, תחומי הדיון המועדפים עליהם, שיתוף הפעולה בענייני ספרות ועוד. באחרים מתגלים צדדים שונים באישיותו של אהרן צייטלין, פרטים קונקרטיים על עשייתו רבת הפנים שלא היו ידועים עד עתה. ממכתב למכתב הולך ונפרש לפני הקורא מרחב וירטואלי מוחשי המאפשר לעקוב אחרי התרחשויות חשובות בחייו של צייטלין "ברשות הרבים וברשות היחיד", כפי שנאמר בכותרת הספר.

ספר מהנה זה הוא בגדר חובה לא רק למי שמתעניין בצייטלין עצמו אלא לכל מי שעוסק בהיבטים שונים של ספרות יידיש או חיי התרבות היהודית בפולין בין

שתי מלחמות העולם. על כן, חשוב לציין כי מי ששעתו אינה פנויה להתלוות לסיור השלם ויידרש לספר לשם בדיקת נושא זה או אחר, מובטח לו שימצא את מבוקשו במהירות בזכות מערכת הנספחים המעולה והיעילה שיחאל שיינטוך מעמיד לרשותו.

רשימת האגרות מובאת בפתח הספר על פי סדר כרונולוגי עם ציון שם ומקום הימצאותו של הנמען וכמובן תאריך הכתיבה. הנמענים החשובים ביותר שאליהם שיגר צייטלין את רוב המכתבים שכונסו כאן הם 'אָפּאַטאַשו, א' ליעסין, ש' ניגער וה' לייוויק, שישבו כולם בארצות הברית. חטיבה מיוחדת מהוות האגרות שצייטלין כתב בעברית ב־1921, בשעה ששהה בזכרון יעקב, ומאוחר יותר.

בסוף הספר ניתן למצוא 'מפתח עניינים' מפורט ביותר (10 עמודים), המכסה את כל התחומים והמושגים המוזכרים במכתבים ובהערות. כך, למשל, מי שעניינו הרליגיוזיות של צייטלין יוכל למצוא את הקטעים הרלוונטיים על פי מושגים כגון 'אלוהים', 'פרפסיכולוגיה', 'קבלה' ו'רליגיוזיות'. מי שסובר כי סוד אישיותו של הסופר, ואולי של ספרות התקופה בכלל, טמון דווקא במערכת הייחסים בין הסופרים יוכל לעיין, למשל, במראי מקום הרבים המובאים תחת הערך 'פולמוס בין אהרן צייטלין ל-', כאשר אחרי ה'ל' מופיעה רשימה ארוכה של שמות, בין השאר אלה של 'אָפּאַטאַשו, ח"נ ביאליק, א"צ גרינבערג, ש' ניגער, מ' עריק, ולהוסיף אליהם כהנה וכהנה עניינים הנוגעים ל'פולמוסים ספרותיים ואישיים'. לאמיתו של דבר 'מפתח העניינים' הוא בבחינת תפריט מלא מעורר תיאבון; מי שיציץ בו יתפתה בוודאי לטעום קצת מזה וקצת מזה. חוקרים ימצאו כלי יעיל ביותר ב'מפתח שמות' הו־לשוני (יידיש-עברית) שבעשרים וחמישה עמודיו כלולים שמות אנשים, פסוודוניםים, יצירות, כתבי עת, מקומות, מוסדות, ועוד.

מן הראוי לציין כי מערכת ההערות המלוות את האגרות מותאמת אף היא לעיון סלקטיווי בקובץ. עניינים רבים חוזרים ועולים במכתבים שונים, אך שיינטוך חוסך בדרך כלל מן הקורא את הטירחה שבחיפוש פרטים במקום אחר ומביא בהערות הצמודות לכל מכתב ומכתב את המידע הרלוונטי לנושאים העולים בו. אמנם, עקב כך, מי שקורא את כל המכתבים ברציפות ייתקל בחזרות גם בהערות, אך נוכח השוני שבהקשרים ימצא במרביתן מן החידוש.

שליטה טובה בידיש ובעברית נדרשת ממי שמעוניין להתוודע אל כל האגרות ואל תוכן ההערות המלוות אותן. ספר זה, המציע הרבה לקורא גם תובע ממנו הרבה. כידוע הו־לשוניות היא מהותית ליצירתו של צייטלין. עתה, בזכות שש־עשרה האגרות הכתובות עברית ניתן ללמוד על הקירבה האינטימית שהיתה לציטלין לא רק למקורות שלהם נזקק ככל סופר עברי אלא גם ללשון החיה המתהווה. הנה למשל משפט ממכתב ששיגר לד"א פרידמאן מ־1922: "אני אינני מן המנייקים המתגנדרים, כשם שאינני מן המתענווים לשווא וללא אמונה. יודע אני ומכיר אני את ערכי הכרה ברורה, גמורה ומוחלטת [...]. העברית שבמכתביו של צייטלין אינה כלל העברית של שיריו באותה תקופה, ואף בלשון הרעננה של האגרות בידיש יש מאפיינים סגנוניים הנעדרים מיצירותיו הבלטריסטיות המובהקות בשפה זו.

אחרון אחרון: עיון במבוא המעולה ורחב היריעה של יחיאל שיינטוך לספר הינו דרך אפשרית להתוודע למגוון הנושאים העולים באגרות. דרך זו, לדאבון, פתוחה עבור קוראי העברית בלבד (גם עבור אלה מהם שאינם יודעים יידיש). חלק הארי של המבוא מוקדש להארת היבטים שונים בעשייתו של צייטלין "ברשות הרבים": מעורבותו בהקמת סניף של הפן-קלוב העולמי מטעם סופרי יידיש בפולין, אירועים ופרשיות בשעה שכיהן כיושב ראש של סניף זה, הרקע להחלטתו לייסד את כתב העת גלאָבוס ולמדיניות הספרותית שבאה לידי ביטוי מעל דפי כתב עת חשוב זה. במבוא והן בהמשך הספר שזורות תעודות חשובות, מהן נדירות, שהקורא ימצא גם בהן עניין רב.

רק לעתים רחוקות זוכים שוחרי ספרות יידיש לקבל לידיהם ספר חדש ואיכותי כדוגמת ספר זה המשלב בתוכו מקור ופירוש רבי עניין. יחיאל שיינטוך ראוי לכל שבח על שאסף, פיענח ופרסם את אגרותיו של צייטלין תוך שהוא ממקם אותן בהקשר הרחב של התקופות בהן נכתבו על מנת שתוכנן יהיה נגיש ומובן לקורא בן ימינו. את הוצאת מאגנס יש לברך על העיצוב המרהיב של העטיפה ושל הספר כולו על חלקיו השונים.

נתקבלו במערכת

(לפי סדר הא"ב)

- אברהם גרינבוים תשנ"ח: תולדות בית ההוצאה אררט, ירושלים.
רַבְקָה בַּסְמַאן בן-חיים 2000: די דרייצנטע שעה, תל-אביב.
דוד א. וואַלפּע 1999: איך און מיין וועלט, פֿאַרלאַג י"ל פּרץ, תל-אביב/
יאָהאַנעסבורג.
וועלוול טשערנין וענת אדרת 2000: תכל'ס, מדריך ללשון יידיש, המרכז ללימודי
יידיש ע"ש רינה קוסטה, אוניברסיטת בר-אילן.
שלום כּאָלאַווסקי 2000: וויפֿל בענקשאַפֿט, וויפֿל חן... ישראל בוך, תל-אביב.
דוד ש. כץ 2000: אַלטע שריפֿטן אין אַ נײַעם לבוש, תל-אביב.
אברהם מאירקעוויטש 1999: פֿון דער רויטער אַרמיי ביז סיביר, פתח תקוה.
קאַדיע מאָלאָדאָווסקי 1999: פּאַפּירענע בריקן, געקליבענע לידער, מהדורה
דו-לשונית: תרגמה לאנגלית וערכה קטרין הלרשטיין.
דן מירון 1999: שלג על כנף היונה, פגישות עם שירתו של אברהם סוצקבר,
הוצאת קשב לשירה.
עיתון 77, שנה כד, גיליון 239, ינואר 2000, מוקדש לספרות יידיש.
פוקס ל. (עורך) 1955: אַלס דער סוף איז גוט אַללעס גוט, אַנאַנימע יידישע
קאַמעדיע פֿון סוף 18-טן יאָרהונדערט, פֿאַרלאַג אויפֿסני, פּאַריז.
העשיל קלעפֿפֿיש 2000: מיטן בליק אויף צוריק, ירושלים.
שלום-עליכם 1999: מוטל בן פייסי החזן, תרגם אברהם יבין, עם עובד, תל-אביב.
שפיגלבלאַט אַלפסנדר 2000: דורכן שפּאַקטיוו פֿון אַ זייגער-מאַכער, תל-אביב.
יחיאל שיינטוך תש"ס: ברשות הרבים וברשות היחיד – אהרן צייטלין וספרות
יידיש, הוצאת ספרים ע"ש י"ל מאגנס, ירושלים.
Dov-Ber Kerler 1999: *The Origins of Modern Literary Yiddish*, Clarendon
Press, Oxford.

קיצורים

שלום לוריא

ר' אליהו בחורס 'בבא בוך'

דער עולם פֿון העברעיש־לייענערס און העברעיש־קענערס איז באַקאַנט מיט אליהו בחורס וויסנשאַפֿטלעכע אַרבעטן, דער עיקר מיט זײַנע אויפֿטוען אויפֿן געביט פֿון העברעישער גראַמאַטיק. ווייניק ווער עס האָט אַן אַנונג וועגן אליהו בחורס ריטער־ראַמאַנען אויף ייִדיש, געגראַמטע אין פֿערזן לויטן נוסח פֿון 'אַטאַוואַ רימאָ'. און ווער שטעלט זיך פֿאַר, אַז אינעם ווערטל 'באַבע־מעשה' מיינט מען גאָר ניט קיין באַבען, נאָר דעם פֿרינץ און ריטער בבא פֿון אַנטוואַ?
דער אַרטיקל דערציילט וועגן דעם מחבר, און שטעלט פֿאַר זײַן 'בבא־בוך' אַזוי ווי ער שטייט און גייט.

צום סוף ווערט אין אַ צוגאַב דערציילט בקיצור דער גאַנצער ראַמאַן טריט־ביי־טריט. די ביבליאָגראַפֿישע רשימה קען דינען פֿאַר אַן אַנצוהערעניש ווי ווייט און ברייט די טעמע איז שוין געווען באַהאַנדלט אין פֿרטי פֿרטים.

שמואל ווערסעס

די פיעסע 'מלוכת שאול' אין אַ ייִדישער איבערזעצונג

דער מחבר פֿאַרשט די ייִדישע איבערזעצונג פֿון יוסף האַפֿרת־העברעישן 'מלוכת שאול' (1794). דאָס איז געווען איינע פֿון די אַריגינעלע און צענטראַלע ווערק, וואָס זײַנען פֿאַרעפֿנטלעכט געוואָרן אין דער העברעישער השִׁכלה־ליטעראַטור.

די ייִדישע איבערזעצונג, וועלכע איז אַרויס דעם ערשטן מאָל פֿון דרוק אין 1801, איז שפּעטער איבערגעדרוקט געוואָרן זיבעצן מאָל אין משך פֿון 19־טן יאָרהונדערט. אָבער יעדע אויפֿלאַגע האָט געהאַט איר צוגאַנג, איר טעם און טאָן, און אַזוי אַרום זײַנען אַרייַנגעפֿלאַכטן געוואָרן דיאַלעקטישע און סטיליסטישע ענדערונגען, תּמיד צוגעפֿאַסט פֿאַרן קאַנקרעטן לייענער־עולם.

עס ווייזט זיך אַרויס, אַז די אַ ענדערונגען האָבן פֿרינציפּיעל משנה געווען די פיעסע, וועלכע איז פֿאַוואָליע פֿאַרוואַנדלט געוואָרן פֿון אַ ריין משפּיליש ווערק אין אַ פֿרום־טראַדיציאָנעלן נוסח, אַז אפֿילו די צוויי צענטראַלע פֿיגורן — שאול און דוד — האָבן געביטן זייערע באַציונגען אַפּנער צום צווייטן און מען האָט בכלל

פּאַוואָליע פּאַרגעסן מודיע צו זיין ווער עס האָט די פּיעסע אָנגעשריבן. די אָ טענדענץ האָט, פּאַרשטייט זיך, דיקטירט צוצוגעבן און אויסצומעקן אין טעקסט גאַר אָן סקרופּולן אַלץ וואָס מען האָט געהאַלטן פּאַר נייטיק.

עליסא קוינט

אַברהם גאַלדפּאַדענס 'בר-כּוכבּא'

דער אַרטיקל שטעלט פּאַר דעם אינהאַלט פֿון גאַלדפּאַדענס היסטאָרישער דראַמע 'בר-כּוכבּא', וואָס האָט אַרויסגערופֿן בשעת־מעשה אַ פּאַלעמיק צווישן די גאַלדפּאַדען־פּאַרשערס. נאָך אַ ריי פֿון איראַניש־סאַטירישע פּיעסן און משונהדיק־אומגעלומפּערטע פּערזאָנען (ווי, למשל, שמענדריק אָדער קוני לעמל) האָט זיך גאַלדפּאַדען געפֿעדערט אָנצושרייבן און פּאַרצושטעלן צוויי נאַציאָנאַל־פּאַטעטישע ווערק: 'שולמית' און 'בר-כּוכבּא'.

דאָ ווערט באַוווּזן, אַז גאַלדפּאַדען האָט געזוכט צו געפֿינען דעם מאַטעריאַל, וואָס איז געווען באַליבט ביי זיין עולם טעאַטער־ליבהאַבערס און ער האָט אַרויסגעפֿונען, אַז אין די 80־ער שווערע יאָרן וועט זיין פּובליק זייער גערן אויפֿנעמען אַ היסטאָריש־דראַמאַטישע טעמע. קלמן שולמאַנס 'הריסות ביתר' האָט אים געגעבן דעם מאַטעריאַל דערצו.

גאַלדפּאַדען שטעלט אויף די היסטאָריש־פּראָבלעמאַטישע טעמע גאַר ניט איינזייטיק, ניערט פֿינפֿיליק און טיפֿזיניק.

מענדעלע מוכר־ספרים

אַ פּורים־שפּיל אַריינגעפּלאַכטן אין אַ פּיעסע

מענדעלע האָט ניט איין מאָל זיך באַדינט מיט אַ פּורים־שפּיל קינסטלעריש אַריינצוגלידערן אַ בלומערשט זייטיקן עלעמענט, כדי צו שאַפֿן אַן איראַניש־משונהדיקע סיטואַציע. אַזוי געשעט אין זעקסטן קאַפיטל פֿון ווינטשפּינגערל ('בימי רבי שמעלקע') און אַזוי אויך ווערט אַ שטיקל פּורים־שפּיל אַריינ־געפּלאַכטן אין מענדעלעס דער פּריזיוו. מיר ברענגען דאָ אַטאָ דעם פּורים־שפּיל לויטן ערשטן נוסח פֿונעם כתב־יד כּמנהג יוד, באַגלייט מיט אַ העברעיִשער איבערזעצונג.

שמעון שמואל פֿרוג — צווישן רוסיש און ייִדיש

שמעון שמואל פֿרוג (1860–1916) איז געווען אַ ווונדערלעכער דיכטער אויף צוויי־שפראַכן. זײַן פּאָעזיע איז געווען ייִדיש אויף ביידע לשונות. צוויי שפראַכיקייט איז ניט געווען קיין נאָווינע אין דער צווייטער העלפֿט פֿון 19־טן י״ה. פֿרוג האָט זיך אויסגעצייכנט מיט זײַנע זיס־מעלאָדישע לירישע לידער. ער האָט ניט נאָכגעמאַכט די ייִדישע פֿאַלקס־לידער, וואָס דער עולם פֿלעגט זינגען. ער איז געווען נײַ און אַריגינעל און האָט אַרײַנגעפֿאַדעמט אַ גאָר וויכטיקע טעמע אין דער ייִדישער ליטעראַטור־געשיכטע. קריטיקערס (דובנאָוו, למשל) האָבן געהאַלטן, אַז זײַן פּאָעזיע אויף רוסיש איז בעסער און טיפֿער און שלמותדיקער, איידער זײַנע ווערק אויף ייִדיש. פֿרוג האָט באַוויזן אין זײַן שאַפֿונג די טיפֿענישן פֿון ייִדישע נאַציאָנאַל־היסטאָרישע מאַטיוון, וואָס ער פֿלעגט שעפֿן פֿון תנ״ך און פֿון תלמוד. דער אַרטיקל ברענגט ווי אַ משל דאָס ליד וועגן דעם גאַלדענעם עגל (אויף רוסיש, אויף ייִדיש און אין אַ העברעיִשער איבערזעצונג) מיט אַן אויספֿירלעכן אַנאַליז.

בער באַראַכאָוו

אויפֿן קבר פֿון שמעון פֿרוג

בער באַראַכאָווס הספֿד אויפֿן פֿרישן קבר פֿון זײַן באַליבטן דיכטער — אין ביידע שפֿראַכן! — צייכנט אַן אַ באַראַקטעריסטיק פֿון ביידע פּערזענלעכקייטן: דעם ליריש־איידעלן און האַרמאָניש־טיפֿזיניקן פּאָעט און דעם דרייסטן דענקער, פֿאַרשער, קירטיקער און קעמפֿער פֿאַר זײַן פֿאַלק, אין גײַסט פֿון סאַציאַליסטישן ציוניזם.

אויסדריקנדיק זײַן ליבשאַפֿט און כּבֿוד פֿאַרן קינסטלער קריטיקירט באַראַכאָוו זײַן צוגאַנג צו ייִדיש, די שפּראַך פֿון פֿאַלק, אויף וועלכער ער האָט געשאַפֿן אַזעלכע שײַנע לידער. ער באַדויערט שטאַרק פֿרוגס ווידערווילן כלפי דעם לעבעדיקן שטראָם פֿונעם קולטור־אויפֿברויז אויף ייִדיש.

מאיר בעל-גוף

עס רעדט זיך דאָ וועגן מיכה יוסף בערדיטשעווסקיס דערציילונג 'פֿון דער סלחשבע', וואָס ער האָט אָנגעשריבן אין 1904טן יאָר, אין סאַמע ברען פֿון זײַן קורצער קאַריערע ווי אַ ייִדישער שרײַבער. די דערציילונג האָט ער געשריבן על פי אַבְרָהָם רײזענס אַ באַשטעלונג פֿאַר זײַן וואַכן-זשורנאַל 'דאָס ייִדישע וואָרט'. פֿאַקטיש איז זי אַרויס אין דרוק ערשט מיט זיבן יאָר שפּעטער אין דער ערשטער אויפֿלאַגע פֿון בערדיטשעווסקיס געזאַמלטע שרײַפֿטן אויף ייִדיש.

'פֿון דער סלחשבע' שפּיגלט אָפּ דעם מחברס טענדענצן אין זײַנע ווערק אויף ייִדיש. דהיינו: פֿאַרצושטעלן אַ פשוטן חי־וקיים, אַ פֿאַלק־מענטש, וואָס זײַנע אינסטינקטיווע באַדערפֿענישן קענען באַפֿרידיקט ווערן נאָר דורכברעכנדיק די מנהגים און כללים פֿון דער טראַדיציאָנעלער ייִדישער געזעלשאַפֿט. די מעשה שטיצט זיך אויף אַ משונהדיקער ניט־צוגעפּאַסטקייט צווישן אַ פֿאַרפֿאַלק, וואָס שטאַמט ממש פֿון אַ אומגעלומפּערטער שידוך־מאַכערייקע. אויסער דעם דריקט דער מחבר אויס אַ גאַנץ אַנדער, מער פּאַזיטיוון צוגאַנג צו דעם מיליטערישן דינסט פֿון ייִדישע יונגע־לייט.

די קורצינקע דערציילונג איז באַראַקטעריסטיש פֿאַרן מחברס מיינונגען און אויסבליקן.

מרים טרין

אַנטיציפּאַציע פֿונעם חורבן אין אהרן צייטלינס פּאַעטישע ווערק

דער אַרטיקל איז אַ פּרוּוו זיך צו באַשעפֿטיקן פּרטימדיק מיט דער פֿראַגע: "צי מעג מען רעדן וועגן אַ קינסטלעריש־קאַנקרעטן פֿאַרגעפֿיל פֿון דעם נאָענטן חורבן?" דער פּאַזיטיווער ענטפֿער וואָס מע לייגט דאָ פֿאַר איז אַ פּועל־יוצא פֿון באַטראַכטונגען פֿון אהרן צייטלינס פּאַעטישע ווערק אין די 20־ער און 30־ער יאָרן. די ליטעראַרישע אינטערפּרעטאַציע האָט, דוכט זיך, אויפֿגעדעקט אַ גאַנצן סימבאָלישן תּחום וואָס ווייזט קלאַר, אַז אַ טייל פֿון דער ייִדישער ליטעראַטור פֿאַרן חורבן איז טאַקע געשאַפֿן געוואָרן פֿון אַן אַפּאַקאַליפּטישער שטימונג און דווקא צוליב דעם אומזיכערן געפֿיל לגבי דער ייִדישער צוקונפֿט. די סימבאָליק וואָס רעדט צום לייענער פֿון צייטלינס שורות אַרויס איז באַזונדערש אינטערעסאַנט, ווייל זי שפּיגלט אָפּ דעם ריזן באַגריף־אוצר פֿון דער ייִדישער קולטור. אין זײַן פּאַעטישער שפּראַך פֿאַרקניפט צייטלין דאָס אַקטועלע

היסטאָריש-פּאָליטישע געפֿיל מיט דעם טראַדיציאָנעל-קולטורעלן שטייגער
אויסצוטוישן אַזאַ געפֿיל אין אַ ייִדיש עקזיסטענציאָליסטישער, אָבער אויך
ייִדיש-מיסטישער רעם.

בלהה רובינשטיין

יצחק באַשעוויס-זינגערס 'גימפל תּם' און 'מעשה טישעוויץ'

די צוויי דערציילונגען, ביידע געשריבן אויף אַן 'איך'-שטייגער, שטעלן מיט זיך
פֿאַר צוויי קאַטעגאָריעס אין באַשעוויס-זינגערס ווערק: די הומאַניש-מענטשלעכע
און די שדיש-לצישע. פֿאַרגלעכנדיק ווערן בולט די צוויי דערציילערס — דער
מענטש און דער שד — און זייערע טעמאַטישע און פּאָעטישע אייגנשאַפֿטן.
דער דאָפּלטער טייטש פֿונעם וואָרט 'תּם' (נאַיִו־נאַריש, אָדער ריין־אומשולדיק)
איז אַ שליסל צו גימפּלס דערציילונג. דער עולם פֿון פּראַמפּאַל האָט געהאַלטן
גימפּלען פֿאַר אַ נאַר, און דאָס איז, משמעות, דעם דערציילערס קוק און מיינונג.
צום סוף קומט גימפּל אַרויס ווי אַ צדיק, וועלכער דערגייט צו דעם אמתן
אונטערשייד צווישן 'אמת' און 'שקר', צווישן 'רעאַל' און 'פֿיקטיוו'.
'מעשה טישעוויץ' איז ממש אַ קלאַגליד וואָס באַוויינט דעם ייִדישן קיום אין אַ
שטעטל נאָכן חורבן. דער דערציילער איז אַ שד. פֿון זײַן טיפּוּל־אַנישן שטאַנדפּונקט
שטרייכט ער אונטער דאָס וואָס איז געשען און מאַכט פּאַראַדאָקסאַל הילכער די
קלאַג־טענער.
ביידע דערציילונגען זײַנען פֿאַרוואַרצלט אין ייִדיש־טראַדיציאָנעלן קיום, וואָס
ווערט פֿאַרגעשטעלט אויף אַ הויך־מאָדערנעם שטייגער.

יוסף בר-אל

אין שטורמישן געוויטער

דער קורצער עסיי שטעלט פֿאַר די קאָלירפֿולע פּערזענלעכקייט פֿון דעם
ווירטואַלן שריפֿטשטעלער משה נאָדיר, וועלכער איז געווען אַ פּאָעט מיט אַלע
חן־גריבעלעך, וואָס פֿלעגט פֿייער־שרייענדיק דענערווירן די מער סאָלידע ייִדישע
געזעלשאַפֿט־לעכע קרייזן. אַפֿילו די קאַמוניסטן, וואָס פֿלעגן לעקן די פֿינגער פֿון
זײַן 'מיט פען און ביקס', זענען געבליבן געפּלעפֿט, ווען ער האָט זיי פֿאַרלאָזן.
דער עסיי וויל אַזוי ווי אויפֿהייבן אַ געשרי: "אַ, נאָדיר!" — הגם די פּאָלעמיק
אַרום זײַנע אַקסימאָראַנישע פּאַראַדאָקסן וועט משמעות קיין מאָל ניט
אויסגעוועפט ווערן. ווי אַ צוגאַב ברענגען מיר דאָ עטלעכע פֿראַגמענטן פֿון הערץ

גראַסבאַרדס אָפּקלייב נאַדיריזמען (תל־אביב, 1973), מיט פּראָפּ' יוסף בר־אלט איבערזעצונג אויף העברעיש.

תמר וואָלף־מאַנסאָן

וועגן אורי צבי גרינבערגס צוויי־שפּראַכיקן אויפֿברויז

אורי צבי גרינבערגס אַרײַנפֿיר צו זײַן ערשטן ארץ־ישׂראלדיקן פּאָעטישן בוך אימא גדולה וירח (די גרויסע שרעק און די לבנה), וואָס איז אַרויס אין 1925סטן יאָר, איז אין פֿאַרם און אינהאַלט אַ דערשײַנונג אַ מיוחדת־במינה. ער פּאָלעמיזירט אָפֿן מיט זײַנע קריטיקערס און מיט דעם ליטעראַרישן עולם פֿון זײַן דור און תּוך־פּדײַבור ברענגט ער אַרויס דעם פּאָעטישן שליסל צו זײַן ווערק. אין אַ נײַ־אַפּגעפֿונענעם נוסח פֿון דעם אַ אַרײַנפֿיר באַמערקט דער מחבר, אַז 'אימא גדולה וירח' איז "אַ העברעישער ברודער פֿון זײַן ייִדישן 'מעפֿיסטאָ'". 'מעפֿיסטאָ' איז אַרויס תּחילת אין לעמבערג (1921) און שפּעטער, אין אַן אויספֿירלעכערן נוסח — אין 1922. דער אַרטיקל איז אַ פּרוּוו צו פֿאַרגלײַכן די צוויי גוואַלדיקע לידער־ווערק און אַנווייזן אויף די שטריכן פֿון גרינבערגס צוויי־שפּראַכיקן אויפֿברויז.

זיוה שמיר

אַפּקלאַנג פֿון ייִדישער אידיאָמאַטיק בײַ נתן אַלטערמאַנען

אַלטערמאַנס שריפֿטן זײַנען גאַנץ אָפֿט באַראַקטעריזירט ווי אַ טיפּישער פּראָדוקט פֿונעם נײַעם ארצישראלדיקן העברעיש. פֿון דעסט וועגן קען מען לײַענענדיק געפֿינען בײַ אים אַ גאַנצע שורה פֿון ייִדישע אידיאָמען, ווי אויך חסידישע מאָטיוון.

דער מיוחדת־במינודיקער געמיש פֿון 'מזרח' און 'מערב' שטאַמט בײַ אַלטערמאַנען פֿון ביאָגראַפֿישע וואַרצלען, אָבער דער עסי זוכט זײַנע פּאָעטיש־סטיליסטישע צוזאַמענבויונגען. אויסגעפֿינענדיק, אַז אַ דאַנק אַלטערמאַנס נײַגונג צו פּאַראַדאָקסאַלע אויסדרוקן און פֿאַרבינדונגען, ווערט פֿאַרשטענדלעך זײַן שעפּן פֿון די אוצרות פֿון ייִדישער אידיאָמאַטיק. דאָס איז בײַ אים אַן אופֿן פֿאַרצושטעלן די צוזאַמענגעשמאַלצענע ניגודים פֿון נאָענט און ווײַט, פֿאַמיליער און פֿרעמד, טראַדיציע און מאַדערניזם, גרויס שטאַטישקייט און קליין־שטעטלידיקייט, הומאַניזם און אוממענטשלעכקייט. דער אַ צוגאַנג איז באַראַקטעריסטיש פֿאַר אַלטערמאַנס סטיל און וועלט־באַנעם.

די טשערנאָוויצער קאַנפֿערענץ און די ייִדישע קולטור

די טשערנאָוויצער קאַנפֿערענץ אין 1908 איז פֿאַקטיש פֿאַרוואַנדלט געוואָרן אין אַ דיסקוסיע וועגן דער מאָדערנער ייִדישער קולטור. מע קען זיך צוקוקן צו דער קאַנפֿערענץ פֿון צוויי קוק־ווינקלען: (1) לויט דער פֿוונה פֿון אירע איניציאַטאָרן, ווי אַ געלעגנהייט פֿאַרצושטעלן און באַרייכערן גייסטיק די ייִדישע קולטור. (2) לויט די רעזולטאַטן, ווי אַ געשעעניש, וואָס האָט קולטורעל און געזעלשאַפֿטלעך צעשפּאַלטן די ייִדישע קולטורעלע געזעלשאַפֿט און געווירקט נעגאַטיוו אויף דער אַנטוויקלונג פֿון דער ייִדישער קולטור. גערעדט האָט מען דאָרט ניט נאָר וועגן דער ייִדישער שפּראַך, ליטעראַטור, טעאַטער, פּרעסע, דערציונג אא"וו, ווי מען האָט געהאַט ברעה לויטן פּלאַן, ניערט דווקא וועגן דער אַנערקענונג פֿון ייִדיש ווי אַ נאַציאָנאַלע שפּראַך פֿון ייִדישן פֿאָלק (פּונקט 7 פֿונעם געפּלאַנטן סדר־יום). דער אַרטיקל באַהאַנדלט די טשערנאָוויצער קאַנפֿערענץ ווי אַ קולטור־היסטאָרישע דערשיינונג אין אַ קאַנטעקסט פֿון איר צייט און אירע אָפּקלאַנגען ביזן היינטיקן טאָג.

דב סדן

חיים גראַדע

דער עסיי איז פֿאַרעפֿנטלעכט געוואָרן אויף ייִדיש צוויי מאל: (1) די גאַלדענע קייט 108, 1982, ז"ז 5-11, ווי אַ הספּד נאָך דעם ווי עס איז דערגאַנגען די טרויעריקע ידיעה, אַז דער גרויסער קינסטלער איז נפֿטר געוואָרן; (2) אַ צוויי יאָר שפּעטער, אין אַ זאַמלבוך פֿון דב סדנס עסייען אין און ארום ייִדישוואַרג, תל־אביב, 1984, ז"ז 76-85. דער גוט־באַהאַוונטער געלערנטער אין דער ייִדישער — ווי אויך העברעיִשער ליטעראַטור — צייכנט אָן אין דעם עסיי דעם ליטעראַריש־ביאָגראַפֿישן פּראָפּיל פֿון חיים גראַדע, דעם פּאָעט און פּראָזע קינסטלער, אונטערשטרייכנדיק זיין ייִחוד צווישן די פּאָעטן פֿון 'יונג־ווילנע' און זיין וואַרצלדיקע סמיכות צו דער קלאַסישער פּאָעזיע פֿון חיים נחמן ביאליק.

וועגן צוויי פערלדיקע לידער

ווידער ווערן דאָ געבראַכט צוויי לידער, וואָס די גרויסע וואָרט־מייסטערס דוד האָפּשטיין און אַבְרָהָם סוצקעווער האָבן געשריבן און פֿאַרעפֿנטלעכט אויף ייִדיש, אין זייער אַריגינאַל און אין אַ איבערזעצונג אויף העברעיִש — און ווי געוויינלעך באַגלייט מיט אַ שטיקל פּירוש. עס רעדט זיך וועגן דוד האָפּשטיינס ליד 'שנייען' (1922) און סוצקעווערס 'איך לייג אַליין זיך ווערטער' (1965).

חיה בר־יצחק

יהודה לייב כהן און זיין דאָס ייִדישע פֿאַלקסליד

י"ל כהן איז געווען איינער פֿון די פּיאָנערן פֿון דער וויסנשאַפֿטלעכער באַוועגונג, וועלכע האָט זיך געפֿעדערט אויסצופֿאַרשן די גוואַלדיק גרויסע אוצרות פֿון דעם ייִדישן פֿאַלקלאָר. עס ווערט דאָ פֿאַרגעשטעלט זיין צוגאַנג און אַינבליק אין די פּראָבלעמען, וואָס אַזאַ פֿאַרשאַרבעט פֿאַדערט. אַ באַזונדער אַרט פֿאַרנעמט בײַ אים, נאַטירלעך, די זאַמלאַרבעט פֿון דעם גוואַלדיק גרויסן און צעצווייגטן מאַטעריאַל. זיין גרויסער עסיי פֿאַרנעמט זיך מיטן ייִדישן פֿאַלקסליד, מיט דער דעפּיניציע פֿון זיין מהות און פֿאַרנעם, מיט דעם מעטאָד צו פֿאַרשרייבן און סאָרטירן, מיט זינע טעמעס און וואַריאַנטן.

י"ל כהן האָט משמעות געהאַלטן, אַז אַ 'פֿאַלקסליד' — אין פֿאַרגלעך מיט אַנדערע לירישע שאַפֿונגען — איז מער אוניווערסאַל ווי ספּעציפֿיש־נאַציאָנאַל. ווי אַ ראַיה ברענגט ער די גוואַלדיק גרויסע צאָל פֿון די ליבע־לידער. אָבער ניט נאָר זיי (למשל חר גדיא).

י"ל כהן

דאָס ייִדישע פֿאַלקסליד

איבערזעצט פֿון ייִדיש, פֿונעם בוך שטודיעס וועגן ייִדישער פֿאַלקסשאַפֿונג (ביבליאָטעק פֿון ייִוואָ, ניו־יאָרק, 1952, ז' 9-42). דאָס ערשטע מאָל געדרוקט ווי אַן הקדמה צו די צוויי בענד פֿון ייִדישע פֿאַלקסליעדער (ניו־יאָרק, 1910, ז' LX-V).

דער וויסנשאַפֿטלעכער עסיי דאָ איז אַן ערנצטער פֿרוּוו צו דערגיין ווי ווייט מען קען קלאָר דעפֿינירן דאָס ייִדישע פֿאַלקסליד און אויך צעלייגן אין אַ לאַגישן סדר זיינע זשאַנערן און טעמעס. דאָס איז טאַקע גאַנץ שווערלעך, מחמת די לידער זיינען ניט נאָר פֿאַרשריבן און איבערגעשריבן געוואָרן. מען האָט זיי געזונגען. עס האָבן, פֿאַרשטייט זיך, ניט געפֿעלט קיין וואַריאַנטן פֿון די ווערטער און שורות ווי אויך אוצרות פֿון די סאַמע האַרציקסטע ניגונים.

דער מחבר ברענגט אַן אויספֿירלעכן איבערבליק איבערן אָנגעקליבענעם מאַטעריאַל מיט דער ענטוואַסטישער הילף פֿון פֿאַלקלאַר־ליבהאַבערס און זאַמלערס.

עס רעדט זיך וועגן אַ שלל ליבע־לידער, חתונה־לידער, לידער פֿון פֿרייד, פֿון אומעט און בענקשאַפֿט, פֿון צער און צאַרן, לידער פֿון דערוואַקסענע און קינדער. די גרעסטע טייל לידער האָט דער מחבר אַליין געזאַמלט ממש פֿונעם פֿאַלקסמויל אַרויס אין וואַרשע אין די יאָרן 1896–1901.

ביים סאַרטירן די לידער האָט ער אָנגעהויבן דווקא מיט די ליבע־לידער, "כדי באלד פֿון אָנהייב צו ציען די אויפֿמערקזאַמקייט פֿונעם לייענער־עולם אויף דאָס שענסטע און וויכטיקסטע פֿון אונדזער פֿאַלקסגעזאַנג" (ז' 41).

יצחק גנוז

'צען טעכטער' — אַ ייִדיש פֿאַלקסליד, וואָס די קאָלאָביעלער חסידים פֿלעגן זינגען

אין אַ רמת־גנער הויז, וואָס איז צעשטערט געוואָרן דורך אַן איראַקישער באַמבע, האָט דער מחבר געפֿונען אַ כתב־יד פֿון אַ פֿאַלקסליד, וואָס איז געווען באַקאַנט און געזונגען אין פֿיל ערטער. עס זיינען באַקאַנט עטלעכע וואַריאַנטן פֿון אַ ליד, וועגן אַ ייד אַ גביר וואָס האָט געהאַט צען טעכטער און ער האָט זיי געדאַרפֿט באַזאָרגן. עס ווערט דאָ געבראַכט דאָס ליד אויף ייִדיש (דער אַריגינאַל) און אין אַ העברעיִשער איבערזעצונג. עס ווערט דערקלערט דער נוסח און דער פֿאַן אויף וועלכן דאָס ליד האָט זיך פֿאַרשפּרייט און פֿאַרהיימישט. יתר על כן, אַ פּירוש וואָס אַ קאָלאָביעלער חסיד, אַ ברחן, האָט פֿאַרשריבן — געזונגען אין קיעליץ.

דער סאַמע אָנהייב פֿון דער פרעסע אויף ייִדיש

עס רעדט זיך דאָ וועגן אַ צײַטונג, וואָס איז אַרויס צוויי מאל אַ וואָך, דהיינו: 'דינסטאָגשי קוראַנט' און 'פֿרייטאָגשי קוראַנט'. די אַ צײַטונג פֿלעגט אַרויסגיין אין אַמסטערדאַם פֿון 13-טן אוגוסט 1686 ביזן 5-טן דעצעמבער 1687. געווען איז דאָס אַ צײַטונג אויסשליסלעך פֿאַר אינפֿאַרמאַציע, פֿאַר געשעפֿטס-לייט און אפֿילו סתם סקרנים.

היות ווי אין פֿאַרשיידענע לענדער פֿון אייראָפּע האָבן זיך שוין באַוויזן צײַטונגען אין אָנהייב פֿון 17-טן יאָרהונדערט, און אין האַלאַנד פֿלעגן אַרויסגיין טאָג-צײַטונגען, מעג מען משער זײַן, אַז די אַשפּנזישע ייִדן אין אַמסטערדאַם זײַנען געווען פֿאַראינטערעסירט אין אַ צײַטונג אין זייער אייגענער שפּראַך. דער אַרטיקל איז אַ שטיקל איבערבליק איבערן מאַטעריאַל, וואָס האָט זיך פֿאַרהיט אין די ביבליאָטעק-אַרכיוון.

עס ווערט פֿאַרגעשטעלט דער נוסח פֿון דער צײַטונג, ווי אויך דער רעדאַקטאָר און אַרויסגעבער און אויך דער געאַגראַפֿישער פֿאַרנעם פֿון אירע קאַרעס-פֿאַנדענטן.

עטלעכע בײַשפּילן מאַכן קלאַר די ספּעציפֿישע אייגנשאַפֿטן פֿון דער פרעסע אויף ייִדיש און אירע ערשטע טריט.

פ. קליין

די ייִדישע שפּראַך-לערע

דעם אַרטיקל האָט פֿאַרעפֿנטלעכט דער פּילאָלאָג און ליטעראַטור-קענער זעליק קלמנאָוויטש אינעם זשורנאַל ליטעראַרישע מאַנאַטשריפֿטן, נומ' 3, אין ווילנע, אפֿריל 1908, ז"ז 60-77.

די ייִדישע שפּראַך-וויסנשאַפֿט איז אין יענער צײַט נאָך געלעגן אין די וויקעלעך און דער אינטערעס פֿאַר אַ וויסנשאַפֿטלעכן גריבלען זיך און קומען צו קלאַרע אויספֿירן איז נאָך געווען גאָר יונג. מען האָט אפֿילו נאָך געדאַרפֿט אויסקעמפֿן די איבערצײַגונג, אַז ייִדיש איז אַ לשון פֿאַר-זיך און ניט קיין צעקאַליעטשעטער האַלב-דימטשער 'זשאַרגאָן'.

דער עסיי איז אַ טיפֿזיניקער אַרײַנפֿיר אין די אמתע פּראָבלעמען פֿון ייִדיש ווי אַ קולטור-שפּראַך און אירע ספּעציפֿישע אייגנשאַפֿטן אין זייער היסטאָרישער אַנטוויקלונג.

באַטראַכטונגען וועגן דער געשיכטע פֿון ייִדיש*

ווי אזוי און ווען איז ייִדיש אויפֿגעקומען, און ווי האָט זיך דאָס לשון פֿאַרשפּרייט און צעבליט — דערמיט אינטערעסירן זיך ערנצטע און טיפֿזיניקע שפּראַך־ און ליטעראַטור־פֿאַרשערס.

נתן זיסקינד וויל אָנווייזן אויף די היסטאָרישע און סאָציאלע באַדינגונגען, פֿון וועלכע דער שפּראַך־פּראָצעס האָט זיך אָנטוויקלט. זיין הנחה איז: ייִדן האָבן גערעדט די שפּראַך פֿון זייערע גויִשע שכנים. דער ספּעציפֿיש ייִדישער גורל — דער גלות! — האָט זיי געצווונגען אָן אַן אויפֿהער וואַנדערן און זיך אָפּזונדערן מיט זייער לשון, וואָס האָט אינגעזאַפּט אין זיך עלעמענטן פֿון פֿאַרשיידענע שפּראַכן: דייַטש, העברעיִש, סלאַוויש, איטאַליעניש, אַלט־פֿראַנצויזיש. וואָס מער גלות — אַלץ מער ייִדיש.

לויט זיסקינדס מיינונג איז ייִדיש געבאָרן געוואָרן אין גלות: "גלות און שפּראַכקייט זיינען אַ צווילינג". 1500–1350 ווערט ייִדיש דייַטש זעלבשטענדיק אַנטקעגן דייַטש אַפֿילו אויפֿן דייַטשן באָדן. די תקופֿה איז אַלט־ייִדיש. 1750–1500 איז דער פּעריאָד פֿון מיטל־ייִדיש, 1750 — דער אָנהייב פֿון נייִ־ייִדיש.

יחיאל שיינטוך

אין שפיגל פֿון 'דער אַשמדאי' (1912–1913)

עס ווערט דאָ פֿאַרגעשטעלט אַ חודש־זשורנאַל פֿאַר הומאַר און סאַטירע מיט אַ פּרוּוו אויסצוגעפֿינען ווער עס זיינען געווען זיינע זעקס רעדאַקטאָרן. דאָס זיינען געוויס געווען ייִדישע סטודענטן פֿון מזרח־אייראָפּע, וואָס האָבן זיך צוזאַמען־געטראָפֿן אין בערלין. דאָרט איז געווען אַ שטיקל ייִדישער קולטור־צענטער מיט אַ חשובֿער גרופּע פֿון ייִדישע שרייַבער און קינסטלער נ.מ. י. בערדיטשעווסקי, ש"י עגנון, ה. ד. נאַמבערג, נתן בירנבוים, דוד איינהאַרן און אַנדערע.

דער אַרטיקל מאַכט קלאָר די נעמען פֿון די רעדאַקטאָרן און די באַציונג צווישן בערלין און וואַרשע. 'דער אַשמדאי' קאָמבינירט טעקסט מיט קאַריקאַטור אויף אַ הויכן, מאַדערנעם ניוואָ. צוויי פֿון זיינע יונגע רעדאַקטאָרן, מאיר גראַסמאַן (מאיר'ל) און אַברהם מאַרגאַלין (אַברהם'ל) זיינען שפּעטער געוואָרן חשובֿע שרייַבער און רעדאַקטאָרן אין קיעוו, לאַנדאָן, אַמעריקע און ארץ־ישׂראל.

* געדרוקט אין זשורנאַל ייִדישע שפּראַך, באַנד 13, נומ' 4, ז"ז 97–108. דער עסיי איז איבערזעצט פֿון ייִדיש.

דער אשמדאי' רעאגירט אויף דערשפּונגען אין יידישן לעבן דער עיקר אין פּוילן, אָבער אויך אין מערבֿ־אײראָפּע, און שטעלט מיט זיך פֿאַר אַ דאָקומענט פֿון דער יידישער קולטור־געשיכטע.

ביכער

מה שראיתי — דער העברעישער נוסח פֿון יחזקאל קאַטיקס מיינע זכרונות, ערשטער טייל, איבערזעצט און קאַמענטירט פֿון דוד אסף, אַרויסגעגעבן פֿונעם 'מכון לחקר התפוצות' בײַ דער אוניווערסיטעט פֿון תל־אביב, תשנ״ט.

אַ בוך אַ פּראַכט. באַלויכטן מיט אַן אויספֿירלעכן אַרײַנפֿיר. דער געלערנטער־היסטאָריקער און פֿאַרשער דוד אסף האָט אַרײַנגעלייגט אַ ים מיט אַרבעט און וויסן פֿירברענגענדיק קאַטיקס אינטערעסאַנטע זכרונות, וואָס ווערן באַלויכטן מיט פֿאַרשטענדעניש און ליבשאַפֿט.

דאָס יידישע לעבן אין אַ קליינער שטאָט ווערט פֿאַרגעשטעלט מיט לעבעדיקע פֿאַרבן דורך אַ פֿינפֿיליקן קינסטלער. שלום־עליכם איז געווען ממש אויסער זיך פֿון התפֿעות לייענענדיק דאָס בוך. זײַן בריוו איז דאָ איבערזעצט אין סאַמע אָנהייב פֿונעם ספֿר.

בסך־הכול — אַ ווערק וואָס קען עפֿענען טיר און טויער (און אפשר אויך הערצער) צו פֿאַרשטיין דאָס בריוונדיקע לעבן פֿון די פֿאַרגאַנגענע דורות אין דעם שטורמיש צעכוואַליעטן פּוילן.

שלום לוריא

Gulles Rozier, *Moyshe Broderzon – Un écrivain yiddish d'avant-garde*, Presses Universitaires de Vincennes, 1999, 280 pp.

די רעצענזיע באַהאַנדלט דאָס בוך פֿונעם יונגן פֿאַריזער פֿאַרשער זשיל ראָזיע וועגן משה בראַדערזאָנען, וואָס איז דערשינען אויף פֿראַנצייזיש אין אַן אַקאַדעמישן פֿאַרלאַג, אין 1999. דער פֿראַנצייזישער לייענער איז שוין באַקאַנט, אַ דאַנק אַ ריי איבערזעצונגען אין די לעצטע צענדליקער יאָרן, מיט די ווערק פֿון די וויכטיקסטע שרייבערס פֿון דער מאַדערנער יידישער ליטעראַטור, און ער וועט דערפֿאַר זיך ניט חידושן וואָס מע לייגט אים פֿאַר אַ בוך וועגן אַ יידישן אַוואַנגאַרד־שרייבער. משה בראַדערזאָן (1890–1956) איז געווען אַ טיכטיקער און פֿאַפּולערער שרייבער צווישן ביידע וועלט־מלחמות און דער ציל פֿון זשיל ראָזיעס בוך איז אים פֿאַרצושטעלן ווי אַ בולטן פֿאַרשטייער פֿון דעם נײַ־

אָריענטירטן גײסט, וואָס האָט באַהערשט די ייִדישע ליטעראַטור אין פּוילן אין איר בליִת־קופֿה. נעמענדיק אין באַטראַכט אַז משה בראָדערזאָן איז גאָר ווייניק באַקאַנט היינט צו טאָג (נישט נאָר אין פֿראַנקרײַך), ברענגט דער מחבר אַ שלל מיט וויכטיקע אינפֿאָרמאַציעס אין די פֿאַרשיידענע קאַפיטלען פֿון בוך, אין די הערות און אין די ביבליאָגראַפֿישע רשימות. דעם שרייבערס ביאָגראַפֿיע, ווי אויך היסטאָרישע געשעענישן און קולטורעלע דערשיינונגען, וואָס האָבן געווירקט אויף אים און אויף זײַנע מיטצײַטלערס, די אַוואַנגאַרדישע שרייבערס און קינסטלערס, דינען ווי אַ פֿאָן פֿאַר די מער פרטימדיקע אַנאַליזן פֿון בראָדערזאָנס עסטעטישע השגות און זײַנע פֿילמיניקע ליטעראַרישע שאַפֿונגען. צוזאַמען מיט אַ קליינער אַנטאָלאָגיע פֿון בראָדערזאָנס פּאָעזיע, וואָס ראָזיע לייגט פֿאַר דעם לייענער אין ייִדיש מיט אַ פֿאַראַלעלער פֿראַנצייזישער איבערזעצונג, און אַ ריי אינטערעסאַנטע אילוסטראַציעס, שטעלט דאָס דאָזיקע בוך מיט זיך פֿאַר אַ גאָר פֿינעם אַרײַנפֿיר צום שאַפֿן פֿון אַ ייִדישן אַוואַנגאַרד־שרייבער.

וועראַ סאַלאַמאַן

יחיאל שיינטוך, ברשות הרבים וברשות היחיד — אהרן צייטלין
וספרות יידיש, הוצאת הספרים ע"ש י"ל מאגנס, האוניברסיטה
העברית, ירושלים 2000, 374 עמודים.

יחיאל שיינטוך, וואָס גיט זיך אָפּ בידוע שוין לאַנג מיט פֿאַרשיידענע געביטן פֿון אַהרן צייטלינס שאַפֿן, פֿאַרבעט די לייענערס אין זײַן נײַ בוך ברשות הרבים און ברשות היחיד — אַהרן צייטלין און די ייִדישע ליטעראַטור זיך צו באַקענען אויף אַ מער אינטימען אַופֿן מיט דער דאָזיקער וויכטיקער קולטורעלער פּער־זענלעכקייט. אינעם פּרעכטיק אַרויסגעגעבענעם באַנד ווערן געבראַכט 128 בריוו, ס'רוב אויף ייִדיש און אַ קליינע צאָל אויף העברעיִש, וואָס צייטלין האָט געשריבן דער עיקר צו פֿריינד שרייבערס צווישן 1914 און 1938. יחיאל שיינטוך האָט נישט נאָר צוזאַמענגעקליבן און דעשיפֿירט די בריוו, וואָס ווערן דאָ געדרוקט אין זייער אַריגינעלן לשון, נאָר אויך גרינטלעך אויסגעפֿאַרשט אַלע ביאָגראַפֿישע, געזעלשאַפֿטלעכע און ליטעראַרישע ענינים וואָס ווערן דערמאָנט אין זײַ. וויכטיקע טעמעס פֿאַרבונדן מיט צייטלינס טעטיקייטן אין דער תקופֿה ווערן באַהאַנדלט אינעם ברייטן אַרײַנפֿיר אויף העברעיִש און יעדער בריוו ווערט באַגלייט מיט אַ ריי נייטיקע און באַלערנדיקע הערות, אַלע אויף העברעיִש. די כּראַנאַלגישע רשימה פֿון די בריוו, און דער עיקר די פרטימקיע זוכצעטלען פֿון די נעמען און טעמעס וואָס ווערן דערמאָנט אין דעם רײַכן באַנד קענען העלפֿן דעם לייענער גיך צו געפֿינען די פרטים וואָס אינטערעסירן אים.

וועראַ סאַלאַמאַן

Chulyot

Journal of Yiddish Research

No. 6

Autumn 2000

Editors: **Shalom Luria, Haya Bar-Ytzhak**

University of Haifa

Tel-Aviv University

Bar-Ilan University

ISSN 0792-9064

Printed in Israel
at Zur-Ot Press
Jerusalem

TABLE OF CONTENTS

- “The tongs were made with tongs” (*Avot* 5, 6): A Word from the Editors 7
- Rachel Rojanski: Dina Abramovitsh ל”ת the Librarian of Yivo 9
- Shalom Luria: Reb Elye Bakhur and his Poem on Bovo the Knight 11
- Shmuel Werses: From Change of Words to Change of Meaning:
The Play *Saul’s Kingdom* in Yiddish 55
- Alyssa Quint: Abraham Goldfaden’s Play *Bar-Kokhba* 79
- Mendele Moykher-Sforim: “Purim-Shpil” [Selection from the play
Der Priziv (‘Military Conscription’)] 91
- Zev (Velvl) Tshernin: Simon Samuel Frug – Between Russian
and Yiddish 99
- Ber Borohov: At the Grave of Simon Frug 115
- Micha Joseph Berdichevski: “From Militaty Service”
[Original and translation] 117
- Avner Holzman: On M.J. Berdichevsky’s Story “Fun der sluzhbe”
('From Military Service') 127
- Miriam Trin: Anticipation of the Shoah in the Poetic Works of
Aaron Zeitlin 141
- Bilha Rubinstein: Poetic Duality: “Gimpel Tam” and “Mayse Tishevits”:
Two Sides of I. Bashevis-Singer’s Narration 187
- Yosef Bar-El: On the Tempestuous Character and Fate of
Moyshe Nadir 203
- Tamar Wolf-Monson: Uri Zvi Grinberg’s Prologue to *Eyma Gedola*
Veyareach (‘Great Fear and the Moon’): Manifest and Concealed
ars poetica as a Response to Hostile Criticism 213
- Ziva Shamir: “Heaven, however, like a white goat, has climbed up to
graze our thatched roofs”: On the Creative Use of Yiddish Idioms
in Alterman’s Poetry 233
- Yecheil Szeintuch: The Czernowitz Conference and Yiddish Culture 255
- Dov Sadan: Chaim Grade 287
- Shalom Luria: Pearls of Yiddish Poetry (David Hofstein’s “Shneyen” and
Abraham Sutzkever’s “Ikh leyg aleyn zikh verter”) 293

FOLKLORE

- Haya Bar-Itshak: Judah Loeb Cahan and his "The Yiddish Folksong" 301
J.-L. Cahan: Yiddish Folksong 309
Yitskhak Ganoz: "Ten Daughters": A Yiddish Folksong Sung Among
Kolobyeler Hasidim" 355

DOCUMENTS

- Shlomo Berger: The Beginnings of Yiddish Journalism 363
F. Klein [pseudonym of Zelik Kalmanovitch]: A Theory
Of Yiddish 373
Nathan Susskind: Reflections on the History of Yiddish 385
Yecheil Szeintuch: *Der Ashmedai* (Berlin/Warsaw 1912-1913) 397

REVIEWS

- Shalom Luria: *Ma sheraiti: zikhronotav shel Yekhezkl Kotik*
(David Assaf) [English t.p.: *What I Have Seen: The Memoirs
of Yechezkel Kotik*] 419
Vera Solomon: *Moyshe Broderzon, un écrivain yiddish d'avant-garde*
(Gilles Rozier) 421
Vera Solomon: *Birshut harabim uvirshut hayakhid: Aharon Tseitlin
vesifrut yidish* (Yecheil Szeintuch) [English t.p.: *Aaron Zeitlin
and Yiddish Literature in Interwar Poland*] 428

Yiddish Abstracts 433

ABSTRACTS *

Shalom Luria

Reb Elye Bakhur and his Poem on Bovo the Knight

Hebrew readers and scholars know of Elye Bakhur the grammarian, but few know that he also wrote chivalric romances in Yiddish in ottava rima rhyme. Even fewer know that the familiar expression “bobe mayse” (‘old wives’ tale’) derives from the name of the knight Bovo d’Antona. The present article discusses the author and his poem, the *Bove-bukh*. A plot-summary of the poem is given at the end. The bibliography appended illustrates the range and depth of scholarship on Bovo d’Antono/Bevis of Hampton.

Shmuel Werses

From Change of Words to Change of Meaning: The Play *Saul’s Kingdom* in Yiddish

The essay examines the Yiddish translation of Joseph HaEfrati’s Hebrew play, *Saul’s Kingdom* (1794), a central work in the literature of the Hebrew *haskala* (‘Enlightenment’). First printed in 1801, the Yiddish translation was reprinted seventeen times in the nineteenth century and was more widely distributed than the Hebrew original. Each edition had its own quality, its own flavor and tone, taking on dialectal and stylistic features designed for its particular readership. In the process of translation, the play was gradually transformed from a maskilic to a traditionalist work. The antagonistic relationship between Saul and David was reversed and the name of the author ceased to be mentioned. Ample excisions were made in the Hebrew text to

* Edited and translated by Prof. Leonard Prager.

conform the play to the translator's outlook and to the literary taste of the Yiddish-reading public. In moving from Hebrew to Yiddish, the play's very style emphasized its alteration from a maskilic to a religious-traditionalist work.

Alysa Quint

Abraham Goldfaden's Play *Bar-Kokhba*

This essay discusses the content of Goldfaden's historical drama, *Bar-Kokhba*, much debated over by Goldfaden scholars. Following a series of ironic-satirical plays with strangely awkward characters like Kuni Leml and Shmendrik, Goldfaden planned to write and stage two historical-national dramas, *Shulamit* and *Bar-Kokhba*. He searched for the kind of material his audience liked and saw that in the oppressive 1880s an historical-dramatic theme would find favor. Kalman Shulman's *The Ruins of Betar* supplied him with the material he sought. Goldfaden does not present the problematic historical theme in a one-sided or superficial manner, but is sensitive and probing.

Mendele Moykher-Sforim

A "Purim-shpil" Woven Into a Play [Selection from the play *Der priziv* ('Military Service')]

On a number of occasions Mendele introduced a seemingly unrelated Purim shpil into a larger work so as to artistically achieve an ironic effect. We see an example of this in "In the Days of Reb Shmelke" in the sixth chapter of *Dos vintsh-fingerl* ('The Wishing Ring') and another instance in the play *Der priziv* ('Military Service'). The latter Purim shpil is given here as it appears in the first version of the manuscript of *Keminhag yid* ('According to Jewish Custom').

Zev (Velvl) Tshernin

Simon Samuel Frug – Between Russian and Yiddish

Simon Samuel Frug (1860-1916) was an accomplished poet in two languages, in both of which his verse was Jewish – bilingualism was not unique in the second half of the nineteenth century. Frug excelled in writing melodious lyrics which did not imitate the popular Yiddish folk song; he was original and introduced an important theme into Jewish literature. Critics such as Dubnow held that his Russian verse was better, deeper and fuller than his Yiddish verse. In the latter he sounded the depths of national-historical motifs inspired by the Bible and the Talmud. A thorough analysis of Frug's poem on the golden calf (in Russian, Yiddish and Hebrew) illustrates the poet's art.

Ber Borohov

At the Grave of Simon Frug

Ber Borokhov's eulogy at the graveside of his beloved poet in two languages points up qualities in the personalities of both men: the lyrical and gentle, the composed and profound poet and the forthright thinker, scholar, critic and fighter for his people in the spirit of socialist Zionism. At the same time that he expresses his love and respect for Frug, Borokhov criticizes his approach to Yiddish, the language of the people and the language in which he had composed such lovely poems. He greatly regrets Frug's opposition to the living stream of cultural awakening in Yiddish.

Micha Joseph Berdichevski

“From Military Service” [Original and Hebrew translation]

On Micha Joseph Berdichevsky's Story
"Fun der sluzhbe"
(‘From Military Service’)

“From Military Service” was written in December 1904, at the height of M.J. Berdichevsky’s short career as a Yiddish writer. Created in immediate response to an invitation by Abraham Reisen, the editor of the short-lived weekly journal *Dos Yudishe Vort*, it was published only seven years later in the first edition of Berdichevsky’s collected Yiddish writings. It corresponds with the general tendencies of Berdichevsky’s Yiddish writing in its empathic representation of a simple folk-character whose instinctive desires can be fulfilled only by breaching the norms of traditional Jewish society.

The story develops a persona of the pretending-innocent narrator, who seems to identify with the communal point-of-view only to mock and ridicule it. This ironic pattern emphasizes the criticism against the spirituality of the portrayed society, one that celebrates the ideal of abstract learning while denying bodily needs. A bold subterranean plot concerns the sexual discrepancy between man and wife that derives from the faults of the match-making system. The author fully supports the protagonist who eventually gathers the strength to rebel against this system and demand his right for a more satisfying sexual match.

The story shapes an original Berdichevskian perspective on the draft of Russian Jews for military service: its hero’s army years are shown not as forced duty or disaster, but as personal salvation. The military environment suits his simple nature better than does the religious, scholarly life for which he was destined. The story thus approves the author’s views on the need to find ways for Jews to satisfy instinctual needs suppressed for generations in the diaspora.

Miriam Trinn

Anticipation of the Shoah in the Poetic Works of Aaron Zeitlin

The article attempts to provide a detailed answer to the question of how valid it is to speak of concrete anticipation of the Shoah in literature. The affirmative answer suggested here results from an examination of Aaron Zeitlin's poetry written and published in the 1920s and 1930s.

Literary interpretation unveils in Zeitlin's verse an entire field of symbols which demonstrate that pre-World War II Yiddish literature arose in an apocalyptic atmosphere and was created out of a feeling of uncertainty about the Jewish future.

Zeitlin's striking symbolism is particularly interesting as it reflects a rich cultural vocabulary. The poetical language ties the historical and political spirit of the time to a traditional way of interpreting reality within a Jewish existential and mystical framework.

Bilha Rubinstein

Poetic Duality: "Gimpel Tam" and "Mayse Tishevits": Two Sides of I. Bashevis-Singer's Narration.

These two first-person stories represent two categories in Bashevis-Singer's work: the Human and the Fiendish. The point of departure of the comparative reading is the nature of both narrators – the man and the fiend – and the implied thematic and poetic features of each of them. The double meaning of the word *tam* (fool and/or innocent) is the key to Gimpel's story. The people of Frampol make fun of Gimpel, regarding him as a fool, while the rabbi thinks he is an innocent man, in contrast to the common attitude. The implied author supports the rabbi's attitude, leading his protagonist-narrator in a path of self-recognition and resignation. At the end of the story Gimpel gains the virtues of both 'Zaddik' and 'story-teller', achieving the

real perception of 'truth' and 'falsehood', 'reality' and 'fiction' 'Mayse Tishevits' is a unique story which leads to a lament for the Jewish shtetl and Jewish existence after the Shoah. The author employs a shrewd and witty narrator – a Jewish fiend. Paradoxically, the diabolic view stresses the disastrous effect of the events, and underlines the lament at the end of the story. Both stories are rooted in Jewish culture and represent the traditional world in a lively-modern way – the unique art of I. Bashevis-Singer.

Yosef Bar-El

The Tempestuous Character and Fate of Moyshe Nadir

This essay describes the colorful personality of the virtuoso writer, Moyshe Nadir, an immensely talented poet whose fiery words often upset the more staid members of the Jewish community. Even the communists, who were delighted with his weekly column "With Pen and Gun", were dumfounded when he left them. The author wishes to exclaim: "O, Nadir!" – even though the debate over the poet's oxymoronic paradoxes will apparently never end. He gives selections from *Nadirizmen* (edited by Herz Grosbard, Tel Aviv, 1973), which he also translates into Hebrew.

Tamar Wolf-Monson

Uri Zvi Grinberg's Prologue to *Eyma Gedola Veyareakh* (‘Great Fear and the Moon’): Manifest and Concealed *ars poetica* as a Response to Hostile Criticism

Uri Zvi Grinberg's prologue to his first Eretz-Yisrael book, *Eyma Gedola Veyareakh* (Hedim, 1925) is an unparalleled literary phenomenon in the poetry of the generation, both in form and content. The prologue addresses the readers, speaking in the first person, and is signed by the poet, Uri Zvi. The *ars poetica* nature of the text leads the poet to polemicize openly with

the literary community of his generation, particularly with the critics who disparaged his poems. At the same time the discourse functions as an exhibit that transmits the poetic keys of the book, and is full of allusions to the topoi that characterized the period of Grinberg's literary activity in Europe, and also influenced the literary design and content of *Eyma Gedola Veyareach*.

The discovery of the manuscript of this prologue in Grinberg's posthumous works (Uri Zvi Grinberg archives, National Library, Jerusalem) reveals a different version, in which Grinberg calls *Eyma Gedola Veyareakh* "a Hebrew brother to Mephistopheles". On the background of this explicit analogy, the links between *Eyma Gedola Veyareakh* and its Yiddish predecessor, *Mefisto*, which was first published in Lwow [Lviv] in 1921 and in a second expanded edition in Warsaw in 1922 are examined in this paper, and a number of hypotheses are suggested concerning Uri Zvi Grinberg's decision to draw a veil over the link between the two poems and finally to print a different version of the prologue to *Eyma Gedola Veyareakh*.

Ziva Shamir

"Heaven, however, like a white goat, has climbed up to graze our thatched roofs": On the Creative Use of Yiddish Idioms in Alterman's Poetry

Alterman's works have often been described, both by his contemporaries and by their followers, as a typical product of a new-style "native" writing. However, a close reading of these modern poetic and dramatic works may reveal a wide range of Yiddish idioms and Hasidic motifs which are creatively integrated within seemingly alienated contexts. Alterman's early works usually assume foreign, West European, urban appearances, but are in fact latently imbued with warm, familiar East European colours. Indeed, this outstanding blend of "East" and "West" has its detectable biographical roots, but the present paper attempts to trace its poetic-stylistic *raison d'être*. It argues that Alterman used Yiddish folklore mainly for the creation of binary oppositions that reveal his fondness of paradoxical figures of speech (such

as the oxymoron and the zeugma). This inclination towards paradoxical expressions sprang from the genuine need to present the uncompromising blend of alienation and familiarity, east and west, tradition and modernity, provinciality and urbanism, humanism and dehumanization that invaded Jewish existence in the years between the two world wars.

For instance, the vagabond, the prototype of the poet in Alterman's works, is a blend of the West European troubadour and the East European pauper.

This impoverished wanderer provides the aristocratic addressee (the "thou" of the poem) with "almonds and raisins" and this is unnatural and contradictory: in Yiddish folksongs this widespread motif of "rozhinkes mit mandlen" stands for desirable and expensive products. It also serves as a symbol of the dried and shrunk Jewish existence on foreign lands (as opposed to the healthy and full-fledged national life of the Land of Israel). Hence, this seemingly uncompromising blend of western culture and Yiddish can also be traced in Alterman's extra-literary, political views: as opposed to Ben-Gurion who staunchly believed in the merits of the "melting pot" and who fostered revolutionary pro-Canaanite ideas, Alterman reveals a more pluralistic outlook. In all his writings from the 1940s onwards he advocates an evolutionary long-term process of integration, and as he puts it in his anti-Canaanite poem "Summer Row": "The new Shulamith is dressing up in her chamber / And it is strictly forbidden to peep through the keyhole."

Yechiel Szeintuch

The Czernowitz Conference and Yiddish Culture

The Czernowitz Conference of 1908 set the stage for a wide-ranging discussion of questions and conflicts of contemporary Jewish culture. The sponsors' original aim was to organize a unifying cultural and historical event for the enrichment of Jewish spiritual life and the reinforcement of Jewish identity. The actual outcome of the conference was the very opposite – it created deep division and harmed Jewish identity. The Czernowitz Language Conference did not plan only to address problems concerning the

Yiddish language, but also intended to deal with the general cultural issues confronted by Yiddish-speaking communities in Europe and America. The conference agenda included the following: 1) the Yiddish language (orthography, grammar, foreign words, neologisms, a dictionary); 2) Yiddish literature and Yiddish authors; 3) a Yiddish translation of the Bible; 4) Yiddish theater and Yiddish actors; 5) Yiddish press; 6) “the young generation”; 7) the recognition of Yiddish. But the conference did not cover the agenda fully and its resolutions focussed on the recognition of Yiddish as a national language.

This article deals with the sources of the conference deliberations; the twenty-year period that preceded the conference; the significance of the year 1908; and the cultural and historical context of the resolution declaring Yiddish a national language.

Dov Sadan

Chaim Grade

The author, deeply knowledgeable in both Hebrew and Yiddish literature, sketches the literary-biographical profile of Chaim Grade, poet and prose artist, emphasizing his individuality among the poets of the Young Vilna school and his rooted connection to the classical poetry of Chaim Nachman Bialik. This essay was published twice, once in *Di goldene keyt* 108 (pp. 5-11), where it appeared as a eulogy for the poet who had just died, and two years later in a collection of Dov Sadan's essays entitled *In un arum yidishvarg* ('In and Around Yiddish Wares') [Tel Aviv, 1984, pp. 76-85].

Shalom Luria

Pearls of Yiddish Poetry (David Hofstein and Abraham Sutzkever)

Two Yiddish poems by David Hofstein and Abraham Sutzkever, together with their Hebrew translations and a brief commentary by Shalom Luria are

given in this section The two poems are Hofstein's 'Shneyen' ('Snows') and Sutzkever's 'Ikh leyg aleyn zikh verter' ('I put words for myself').

FOLKLORE

Chaya bar-Itshak

Judah Loeb Cahan and his 'The Yiddish Folksong'

Judah Loeb Cahan was one of the pioneers who aspired to collect and study the treasures of Eastern European Yiddish folksong. The society of collectors that he helped to found was principally interested in the folksong, but also gave attention to folktales, proverbs and other folk genres. Of particular interest are Cahan's approach to collecting itself, to the sorting and describing of folk materials, and his principles of folksong research methodology, his definition of 'folksong' in comparison with other lyrical compositions. Cahan argued that the folksong was more universal than national, as seen especially in love songs. His essay 'The Yiddish Folksong', which is here translated into Hebrew, clearly presents his basic folkloristic concepts.

Y.-L. Cahan

The Yiddish Folksong

This essay attempts to define the Yiddish folksong and to describe its genres and characteristic themes, a difficult task because of the many transformations undergone by the songs in the course of their transmission. They were sung to different tunes and with variant lyrics. The author provides a spirited overview of a rich body of songs, many of which were collected by volunteer helpers, but most of which he himself heard and recorded in Warsaw in the years 1896-1901. He discusses love songs,

wedding songs, songs of joy, songs of longing, songs of sorrow, children's songs and adult songs, but he begins with love songs, "the most beautiful and most important of our folk songs" (p. 41).

This translation of Cahan's essay from *Shtudyas vegn yidisher folksshafung* (biblyotek fun yivo, New York, 1952, pp. 9-42) first appeared as the introduction to his two-volume work *Yudishe folklieders* [=Yidische folkslider] (New York, 1910, pp. V-LV).

Yitskhak Ganoz

"Ten Daughters": A Yiddish Folksong Sung Among Kolobyeler Hasidim

In the ruins of a Ramat-Gan house struck by an Iraqi missile, the author found a manuscript of a well known folksong about a rich man who had ten daughters to provide for, a song of which there exist many variants. The author gives the Yiddish text, a Hebrew translation and an explanation of the background to the spread and popularization of the song. He also adds a commentary on the song which a Kolobyeler hasid, a batkhn ('wedding jester') wrote, and which was sung in Kielce, Poland.

DOCUMENTS

Shlomo Berger

The Beginnings of Yiddish Journalism

The essay sketches the twice-weekly newspaper, *Dinsttagishe Kurant un Fraytagishe Kurant*, which appeared in Amsterdam from 13 August 1686 to 5 December 1687, discussing its commercial and informational content, the editor, publisher, correspondents and the geographical range of the latter. Newspapers circulated in a number in European countries in the 17th century.

The Ashkenazim of Amsterdam apparently wanted a paper in their own language.

F. Klein

A Theory of Yiddish

At the beginning of the twentieth century, Yiddish linguistic studies were still in their infancy and it was even necessary to convince some people that Yiddish was a language and not some crippled half-German “jargon.” The present essay discusses the problems of Yiddish as a cultural language and the historical sources of its individual qualities. The philologist and literary scholar Zelik Kalmanovitsh published this study in *Literarische monatshriftn* [Vilna] 3 (April 1908), 60-77.

Nathan Susskind

On the History of Yiddish*

Linguistic and literary scholars ask such questions as When and how did Yiddish first arise and how did it spread and develop? Nathan Susskind discusses the historical and social conditions under which the language grew. He postulates that Jews spoke the co-territorial vernacular. The specific Jewish fate of Exile meant constant migration, which caused a break with this adopted vernacular; subsequently Jewish speech absorbed elements from a variety of languages – German, Hebrew, Slavic, Italian, Old French. The greater the migrations the more Yiddish the language became. Susskind maintains that Yiddish was born in Exile and that the Exilic experience is of its essence. In the Old Yiddish period 1350-1500 Yiddish became independent of German even on German soil. Susskind dates Middle Yiddish 1500-1750 and the beginnings of Modern Yiddish from 1750.

* Translated from the Yiddish original in *Yidishe Shprakh* 13:4 (Oct.-Dec., 1953), 97-108.

Der Ashmedai (Berlin/Warsaw 1912-1913)

This essay describes the comic-satirical monthly *Der Ashmedai* and attempts to identify its six editors, Eastern-European Jewish students who met in Berlin, a Jewish cultural center by virtue of a number of important writers and artists gathered there (M.J. Berdichevsky, S.Y. Agnon, H.D. Nomberg, Nathan Birnbaum, David Einhorn and others). The author names the editors individually; two of them, Meir Grossman (Meyerl) and Abraham Margolin (Avreml), went on to become important writers and editors in Kiev, London, America, and Palestine.

He explains the journal's Warsaw-Berlin axis; and shows the high-level use of text and caricature to comment acutely on Jewish events, in Poland mainly, but also in Western Europe. He sees the journal as a significant document of Jewish cultural history.

REVIEWS

Shalom Luria

Ma sheraiti: Zikhronot shel *Yekhezkel Kotik* ('What I Have Seen... The Memoirs of Yekhezkel Kotik') (David Assaf)

The first volume of Yekhezkel Kotik's memoirs have been given to us in a lively Hebrew translation accompanied by learned notes and a comprehensive introduction. Kotik's memoirs vividly describe small-town Jewish life in late nineteenth-century Poland. Kotik proves himself a sensitive writer, as Sholem Aleichem himself understood so well – a letter from the great humorist to Kotik graces the preliminary pages of this impressive work, skillfully edited by the historian David Assaf.

Vera Solomon

Moyshe Broderzon, un écrivain yiddish d'avant-garde
(Gilles Rozier)

The major modern Yiddish writers have been translated into French in the past few decades and the French-reading public will therefore not be surprised to learn of the work of the avant-garde writer Moshe Broderzon (1890-1956). It is as an avant-garde writer that the Parisian Yiddish scholar, Gilles Rozier, has chosen to present his subject in his French-language academic study of the talented and popular Polish-Yiddish writer. Rozier places Broderzon in the modernist stream of writers who created a vibrant Yiddish literature in Poland in the period between the two world wars. Rozier's copious notes and bibliography on the life of the poet and his analysis of the historical and cultural contexts of his work serve as background for detailed discussions of individual creations. A little anthology of Broderzon's verse is included in the book, Yiddish original opposite French translation, as well as splendid illustrations. This is an excellent introduction to the life and work of a yiddish avant-garde poet.

Vera Solomon

Birshut-harabim uvirshut hayakhid: Aharon Tseytlin
vesifrut yidish ('In the Public and in the Private Domain:
Aaron Zeitlin and Yiddish literature' (Yechiel Szeintuch)

This collection of Aaron Zeitlin's letters by the Jerusalem scholar, Yekhiel Szeintuch, is the product of intensive, years-long research on the distinguished writer. 127 letters, mainly in Yiddish, a few in Hebrew, written between the years 1914 and 1938 and addressed to fellow writers and editors, are given together with detailed annotation in Hebrew. A Zeitlin hitherto unknown emerges from this magisterial edition. A monographic introduction in Hebrew guides the reader in his use of this rich work, as do the compendious indexes.

xviii

