

עם "אורח האבן" של פושקין

לאה גולדברג

הדעת. יש השראה של קריאה, רוח־הקודש שבהפיסת דברים מחדש, המעלה אותו שיתוף ראשוני שבין הכתוב והנקרא, אשר אליו, בעצם, מתכוונים האמנים כשהם מוציאים את מעשי ידיהם ופרי רוחם לרשות הרבים. תופעות אלו יקרות-מציאות הן, אך בכל זאת — בגדר המציאות, קשה לאיך־ערוך יותר לשמור על רעננותה של ההתרשמות הזאת, בשעה שהיא עצמה הופכת הרצאה או מאמר, היינו, שוב, דיבורים על היצירה.

הרי לפנינו, "הטראגדיות הקטנות" של פושקין, "אורח האבן": מחזה קטן שגבורו הראשי הוא דון־חואן. נושא בעל "סבל־ירושה" גדול: דון־חואן הספרדי העממי מפלצת־האהבים המר הלכת בסיפורי־עם ובמזמורי־עם, "דון־חואן" של טירסרדי־מולינא, על ניצול כל אביו־הבמה ולהטיה־התיאטרון, "דון־חואן" של מולייר, על התומור הציני שלו (סגאנרל: המאמין אתה באלוהים? — דון־חואן: אני מאמין ששנים ועוד שנים הם ארבעה, וארבעה ועוד ארבעה הם שמונה. — סגאנרל: ובכן הדת שלך הם תרגילי חשבון!)... כל אלה קדמו ל"אורח האבן" ורישומם ניכר בו. מבחינה זו קשה, כמובן, מצבו של פושקין ממצבו של שקספיר, שנסתייע, כידוע, בנושאים ידועים ונושנים, אך רובם בלתי מושלמים כיצירות מבחינה אמנותית, עד שננטעו כליל ביצירתו ועתה אין האבטיפוס מענין איש זולת חוקרי־ספרות שמלאכתם בכך — להתעניין בכל מה שכדאי לשכוח. אין להביא, לעומת זאת, כדוגמה גם את המחזה הקלאסיציסטי הצרפתי, שרובו ככולו, כביכול, עיבוד של הדראמה היוונית הקלאסית, כאן ידועה לכולנו דרך התמורה באספקלרית הדורות — מגור־הגורל האלילי עד להאבקות־מוסר נוצרית־יאנסניסטית, על כל המסגרת הטיפוסית הצרפתית שבהשקפת עולם והשקפה אסתטית. והנה פושקין נוטל נושא זה, וידוע ביותר, שזכה לעיטורי סופרים שונים ותפשיים, מהם שאינם רחוקים בזמן, וזכור רים היטב לחוג קוראיו, ובלי להכניסו למסגרת של מסורת יצירה רוסית כלשהי, הריהו עושה אותו ליצירה רוסית חדשה, עצמאית בתכלית.

דורות של פרסום ושם־עולם — ככל שיש בכוחם לתת מהלכים למשורר ויצירתו ברחבי העם ולנטעו כלבבות, בה במידה עשויים הם להקים חיץ בין היצירה לבין קוראיה, אותה שכבה ירקרקת של חלודת מתכת, "פאטינה" בלעז, המכסה כלים עתיקי־מים, משווה להם אמנם לוית־חן שבפגישה עם תקופת העבר, אך נוטלת מהם את ברק החידוש אשר היה להם בשעה שיצאו מתחת יד היוצר. אותה שכבה של פירושים, ודברים שנקלטו ונתגבשו מסביב ליצירה — קיצורו של דבר: של תרבות — מסתירה לעתים קרובות מעינינו את עצם ישותה של היצירה הידועה לנו מדורות. ועוד זאת: דומה שם־עולם — אם נסתייע במשל מימינו אנו — לרמקול, שאמנם יש בכוחו לשאת את הצליל לפינות המרוחקות ביותר שבהן שרוי הקהל, אך משנה הוא במקצת את הגוון המקורי של אותו צליל.

עובדה זו עצמה, שהיצירות הקרויות קלא־סיות (מונח בלתי מדויק, כרוב המונחים של מדעי הספרות) שגורות בפינו, גוררת אחריה שיגרה שבגישה ויחס. יש אינטימיות בינינו לבין היצירה, אנו שרויים במחיצתה מימי ילדותנו, כל ימי חינוך, והרי אנו רואים אותה כראות פני אדם קרוב, שאיננו מבחינים עוד במיוחד ובמפתיע אשר בפרצוף־פניו — הריהו, בתכלית הפשטות: שלנו... כמה ידות מן הרושם שנתהווה בנו מקריאת הומוס, שקספיר, גיתה, פושקין יש לזקוף על חשבון התרשמותנו הבלתי אמצעית שלנו, וכמה על חשבונם של דברי מורים וספרי־בקורת, ושיחות משכילים, והרגל השימוש בציטאטות? מי חכם ויבדיל בין אלה? ואם כל הדברים הללו צידוקם עם, הרי יש שיוצא שכרנו בהפסדנו, שכן ניטלת מאתנו רשות ברכת הנהנין, הזכות העילאית של הקוראים יצירה בפעם הראשונה, המקבלים אותה ככל רעננותה הבתולית, זו הקיימת באורח אובייקטיבי בכל יצירות המופת, והשומרת עליהן מפני השכחה והמיתה.

ואף על פי כן יש שעות־חסד. אנו קוראים דבר הידוע לנו היטב, ועל אף ידיעתנו, הרי כאילו הוא מציאה גדולה שבאה לנו בהיסח

לאוירת תשוקותיו של דון־חואן, אל ביתה של לאורה. עולם האהבים והתאהב, עולם משובה, מוסיקאלי, ספוג ריחות־לילה, הוא האסטדיה השניה של ההכנה לפגישה. וכאן, בריכוז פיוטי של הדברים, שיש בהם גם מחשבה גם תיאור, גם געגועים על דון־חואן השרוי, לפי ידיעתה של לאורה, בגולה בפאריס, גם קלות־דעת שבחולף הדוחה מעליו את פחד החולף, אנו קוראים את דברי הדורשיה שבינה למאהבה החדש דון קארלוס (הוא אחיו של הקומנדור, שונא בנפש של דון־חואן, מקנא ללאורה בגללו, קודר ומאוהב) כמעט באפס נשימה, בצפיה נרגשת לפתרון.

דון קארלוס:

את צעירה... וצעירה תהי
עוד שש חמש שנים, ומסביבך
תקבלו הם עוד קשש שנים,
ילכבוך, יתכבוך, יתנו
לך פתנות ישירו סרנדות,
ובגללך ימיתו זה את זה
על אס־דרכים בלילה, ואולם
תחלף עתך, עיניך פי תשקענה
וקמוטים ישחירו עצפניך
ונשיבה תבחיך בצמיתך,
ובשם זקנה אז יקראו לך,
ומה תאמרי אזי?

לאורה:

אזי? ולמה
להשוב על זאת? מה נשיחה הזאת?
או שפא פך תמיד הם הרהיךיך?
בוא — פתח הפיכה, מה שקט הרום!
חם האויר בלי נוצ וללילה
ריח ופנה, לימון, וסטר וך
בתבלת־רום פה־הדוֹסה זורח.
והשומרים קוראים בלאט: ליל־חרו...
ושם הרתק צפונה, בפאריס —
אולי פשו עבים את השמים,
יורד פטר צונן, נישבת רוח —
ולנו מה אכפת? הקשיבה, קרלוס,
זו שקדתי, שתחוף אלי...

אפילו מתוך דברים אלה בלבד מסתבר לקורא מה סוד הקסם שבמתנה של פושקין, ומדוע מעיו הוא לקרוץ מן הנושא הזה, שעל פי הרוב נגול בחמש מערכות, טראגדיה קצרה כל כך. כוח הריכוז הפיוטי מרשה לו לחסוך

נדמה לי כי ידועה לנו רק דוגמה אחת של מעשה דומה (חוץ ממולייר עצמו), והוא „אמפיטריון“ של קלייסט, מחזה אשר על אף היותו בחלקים מסויימים תרגום מדוייק כמעט ממולייר, הריהו הופך יצירה מקורית ותדשה.

הדבר הראשון המזדקר לעין עם קריאת „אורח האבן“ הוא שהנושא אשר מולייר עשאו נושא לקומדיה הופך ביצירתו של פושקין לטראגדיה, ובקביעת עובדה זו הננו מגיעים מיד לעומקו של דבר, מאחר ש„הפיכה“ זו אין בה שום דבר פורמאלי, הרי היא ביסוד היצירה, ב„פנים“ שלה. מי שידוע את מעשה דון־חואן רואה שפושקין לא שינה דבר בתוכן היצירה, בעלילה שלה. הכל כאן כמקובל על פי המסורת: דון־חואן, אציל ספרדי רועה־נשים, המחליף אהובותיו בכל עיר ובכל זמן, אשר גשלת לארץ הגזירה בגלל מעשה פשע — הוא הרג את הקומאנדור בדוקרב — חוזר למאדריד בסתר בלויית משרתו. שם הוא ממשיך במעשי־האהבים שלו, פוגש את דונה אנה על קבר בעלה הקומאנדור, מתאהב בה, מפתה אותה להכניסו לביתה, ובשעה של התיירות צינית הוא מומין את פסל הקומאנדור המת לסור לביתה של דונה אנה, בשעה שיהיה הוא שרוי עמה, ואכן אורח האבן מופיע ומושך לשאול־תחתיה את המאהב החצוף, כך היא העלילה במחזה של טירסו די מולינה, במחזה של מולייר, באופירה „דון ג'ובאני“ של מוצארט וכך היא גם ב„טראגדיה הקטנה“ של פושקין. אך הכוח הפיוטי של פושקין מסיט בתוך המסגרת הזאת את כובד המשקל, ניגודי האופי המתגלים כאן בהדרגה יוצרים אוירת טראגדיה, כל הקרניים הפיוטיות מרוכזות בדמותה של דונה אנה, הרציני, האנושי, השירי שבדמות הזאת, כל הנוגע־עדה־לב שבה, הדבר השובה גם את לבו של דון־חואן, עושה את ההתנגשות שבין כובד־הראש שלה ולבין קלות־הדעת שלו להתנגשות טראגית, כבר הפתיחה של המחזה, השיחה בין דון־חואן לליפוראלו, הגיתנה בקלות חוססת, יינית, באותו המשחק שבדורשיה, כשהמימרות השנונות עפות הלוך וחוזר מפה לפה, כמין בנין סקארצו מוסיקאלי, והמזכירה בכל זאת, שמאחורי כל אלה עומד, כצרה־גורל, צלו של הקומאנדור שנרצח, מכינה אותנו לאותה ת־נגשות גורלית, אבל פושקין מתמהמה לזמן את שני הגבורים הראשיים של המחזה, הוא מותח את קו האפשרויות ומכניס אותנו, באינטרמצו,

כוונה להסתיר משהו, בעוד שדון-חואן יודע, שאם יש ברצונו „לעשות רושם“ (והוא מוכרח תמיד לעשות רושם על זולתו, כי אין לו אחיזה בנפשו שלו). הרי עליו להתחפש, ללבוש ארשת רצינות, להסתיר את עליצותו. דון-חואן אינו עליו, איפוא, הוא — לץ, ושעה שלץ עולה על הבמה לשחק בטראגדיה (ודבר זה ידוע לנו משקספיר) געשית האוירה מסביבו מרה שבע-תיים.

והלץ הזה מתגרה תמיד במוות. יחסו של מוצארט למוות הוא יחסו של אדם חי — בצדה של אותה חרדה המעורבת בשמץ אמונה-תפלה, יש בו גם יראת-יכבוד בפני המוות, הרגשת הקדושה שבו, מאחר שהוא אדם חי האוהב את החיים. דון-חואן משחק במוות, כשם שהוא משחק גם בחיים, משום שפרט לתשוקות חולפות אין לו כל יחס לחיים, כבר בראשית המחזה נזכר הוא, כהיזכר באחד הגירויים, במוותה של אהובתו איניזה: „איניזה המסכנה... באיחור-זמן נודע ליו“ על כך עונה לו ליפוראלו משרתו הפיקח, הבו לו בלבו: „ומה בכך, אחרות היו אחריה“. ודון-חואן מאשר את העובדה בקורטוב ציניות: „אכן... וליפוראלו: „ואם נחיה, עוד אהרות תהיינה“, דון-חואן: „אכן גם זאת אמת... ובפגישה עם דונה אנה, על שאלתה: „גו? מה? מה תבקש עוד?“ משיב דון-חואן:

קנת:

מה, מי יתן זמתי לנגלף?
ועפרי סבל, קאן זקקרוהו,
לא בסמוך לקבר אהובך,
לא קאן — מי אי-בנות הרחק יותר...

ואחרי זאת באה ההתגרות בקומאנדור המת, וההזמנה שדון-חואן מזמין אותו לבית אלמנתו. היחס הזה אל המות, אל המתים, מגלה לפנינו ביתר כוח את המות הפנימי שבדון-חואן, את חוסר הזיקה האמתית שבינו לבין החיים, ולפיכך מוליך אותו אורח האבן למקום שהוא שייך אליו גם בלאו הכי: אל האץ. החיים אינם סובלים את המתים בתוכם, החיים מסלקים אותם.

הקורא את „אורח-האבן“ כך, היינו מי שמגיע לאמתו הפנימית של המחזה, ימצא בו את יסוד יצירתו של פושקין: שירת-הילה לחיים, לחיים שלעולם הם פולסים מתוכם את היצורים שאינם נושאים חיים בקרבם. כי החיים הם הקשר אל הנצח, והם אהבה ויצירה, והיצירה — חיים.

דברים ופעולות-בימה. הגלים העולים ויורדים של הלכי-נפש והאווירה נמסרים בדיקנות מפליאה — וכמלים מעטות.

בדושיה זה נעצר הקורא לרגע. ואחרי שקל-טה אזנו את המוסיקה של הדברים, אחרי שספג את ריחות הלימון והדפנה שבלילה, הוא שואל את עצמו: מה באו הדברים האלה ללמדנו? שתי דמויות צדדיות המתארות היטב — יפה, קו נוסף בבנין אוירת המחזה — יפה, הקדמה להרפתקת דון-חואן — יפה, ואולם מה היה המי הזה חסר אלמלא היתה בו סצינה צדדית זו? והנה מתגלה לפנינו הזרם הנסתר שבמחזה: דון-קרלוס הוא מבני משפחתה של דונה אנה, לאורה היא אהובתו של דון-חואן. יחסו של דון-קרלוס אל העולם, היחס הרציני, הכבד, המסוגל לאהבה של אמת ולהתמרמרות של אמת, הוא הוא יחסה של דונה-אנה; לאורה בקלות דעתה, במזגה רבת-התמורות, בהפקירה עצמה לחולף, היא הגלגול הנשי של דון-חואן. הנה כי כן, התנגשות זו של שני עולמות שונים, של שתי השקפות-עולם, של שני מיני יחס אל הערכים שבחיים, אינה מקרית, היא קיימת תמיד, היא אחד היסודות של החיים, היא ההתנגדות הנצחית בגורל, ומכאן מחויב המציאות הוא, שפגישה בין דון-חואן לדונה אנה, המסמלת את המתיחות האחרונה שבפגישה שני העולמות הללו, תגרור אחריה פורענות — את נקמתו של הקומנדור, על שום כך, על שום האבקות יסודות זו, „אורח האבן“ הוא טראגדיה, והדמויות שכבר הכרנו היכרות אחרת, עומדות כאן מוארות קרנים טראגיות, כאורלוגין שבי-כיכרהעיר לפנות ערב, כשצלו הגדול לצדו.

מן הנקודה העיקרית הזאת רשאים אנו לעבור לפרטים. דון-חואן מופיע מראשיתו של המחזה כאיש עליו וקל-דעת, מיד אנו נזכרים ביצירה אחרת של פושקין, הקרובה ל„אורח האבן“ בזמן כתיבתה ובצורתה: „מוצארט וסאר-ליארי“. גם מוצארט הוא עליו וקל-דעת לכאורה, מוצארט צוחק, מתבדה, עושה מעשי קונדס, כילד, אבל קלות דעתו של מוצארט, היא כאותו פרח יפה-יותר שעתה מאדמה כבדה, התמור רות בהלך נפשו, זה הפקירו את עצמו לרגעי, לחולף, צלולים הם, כי שרשיהם ביצירה הגדולה — בנצח, קלות-דעתו של דון-חואן היא עכורה, להיטותו אחרי החולף באה לו מכפירתו בכל הנצחי — הוא צף על פני האין, מכאן — מוצארט המופיע תמיד כשהוא גלוי לכל עין, בלי כל