(1993) 135

אַבֿרהם נאָוועסטערן / ירושלים

צווישן מאָרגנזון און אַחרית־הימים

צו דער אַפּאָקאַליפּטישער טעמאַטיק אין דער ייִדישער ליטעראַטור

א

פֿון אָנהייב צוואַנציקסטן יאָרהונדערט זענען דרײַ דורות ייִדישע שרײַבערס געווען דורכגעדרונגען פֿון איין צענטראַלן גײַסטיקן געדאַנק, וואָס מ׳האָט אים אָנגערופֿן מיט פֿאַרשיידענע נעמען: אויף אַ גאַנץ לויזן אופֿן האָט מען גערעדט וועגן אַ נבֿיאישן טאָן אין דער ליטעראַטור (בעיקר אין פּאָעזיע), וועגן משיחישע ווערק, וועגן גאולה־מאָטיוון, וועגן אַפּאָקאַליפּטישע שטימונגען.

אין די צוואַנציקער יאָרן האָט די אָ פּראָבלעמאַטיק פֿאַרכאַפּט אַ היפּשע צאָל פֿון די צענטראַלע געשטאַלטן אין דער ייִדישער ליטעראַטור, אין צוויי פֿון אירע הויפּטצענטערס: פּוילן (אײַנגעשלאָסן דעם צײַטווײַליקן צענטער אין בערלין) און אַמעריקע; און הגם די אָפּקלאַנגען פֿון אָט דער פּראָבלעמאַטיק לאָזן זיך נאָך הערן אין דער ייִדישער ליטעראַטור פֿון נאָכן חורבן, איז קלאָר אַז דער שאַפֿערישער אינטערעס צו איר איז שוין פֿריִער געוואָרן קלענער, נאָך אין מיטן פֿון די דרײַסיקער יאָרן.

כּדי אַרײַנצודרינגען אין אָט דעם געדאַנקען־קנויל, ברענגען מיר צוויי שורות פֿון משה־לייב האַלפּערנס פּאָעמע ״אַ נאַכט״, צום ערשטן מאָל געדרוקט אין 1916:

דורך פֿײַער און בלוט. צו דערלייזונג, צו שטראָף?
וואָס טראַכטסטו? וואָס רויבסטו אַליין זיך דעם שלאָף? (ז׳ 187)[1]

בײַם לייענען די דאָזיקע שורות האָט מען דעם אײַנדרוק, אַז זיי זענען אַרויסגעוואַקסן פֿון גאָר דראַמאַטישע געפֿילן, אָדער וויזיעס, מכּוח אַ קאָסמישער אָדער אַ נאַציאָנאַלער קאַטאַסטראָפֿע, וואָס דערנענטערט זיך, אָדער וויקלט זיך טאַקע שוין פֿונאַנדער פֿאַר די אויגן פֿונעם פּאָעט. דער אויספֿיר פֿון אָט דעם וועלטבילד איז אָבער אין גאַנצן אומקלאָר: ״צו דערלייזונג, צו שטראָף?״ צי איז די קאַטאַסטראָפֿע אַן אָנזאָג פֿון גאולה, צי דער אָנהייב פֿון אַ טאָטאַלן חורבן? דערפֿון נעמט זיך טאַקע דער כּסדרדיקער אינעווייניקסטער אומרו און דער אינעווייניקסטער ווידעראַנאַנד בײַם פּאָעט גופֿא, וואָס זוכט אַ באַשייד צו די אומקלאָרע סימנים אין זיך.

דאָס איז אויך איינע פֿון די סיבות פֿון דער אומקלאָרקייט אין דער טערמינאָלאָגיע, בעת די ייִדישע קריטיקערס פֿאַרמעסטן זיך מיט אָט דער טעמאַטיק. אין פֿלוג וואָלט מען נוטה געווען צו זוכן די סיבה פֿון אָט דער אומקלאָרקייט אין עצם כאַראַקטער פֿון דער ייִדישער קריטיק, וואָס האָט בדרך־כּלל זיך נישט באַניצט מיט קיין קלאָרע און פּרעציזע פֿאָרמולירונגען. אין דעם פֿאַל דאַרף מען אָבער, דאַכט זיך, גיכער זוכן די סיבה

אין דעם פֿאַרוויקלטן כאַראַקטער פֿון דער טעמאַטיק גופֿא, וואָס האָט זיך אַנטפּלעקט אין פֿאַרשיידענע זשאַנערס, בײַ אַ גאָר ברייטער גאַלעריע שרײַבערס.

ווען חיים־נחמן ביאַליק האָט באַצייכנט זײַן ליד ״דאָס לעצטע וואָרט״ (געדרוקט אין 1901) מיטן אונטערקעפּל ״נבֿיאיש״, האָט ער געלייגט דעם יסוד פֿון אַ גאַנץ באַשטימטן רעטאָרישן מאָדוס; אָט דער נבֿיאישער מאָדוס האָט אָבער בעיקר זוכה געווען צו אַ המשך אין דער העברעיִשער פּאָעזיע, הגם ביאַליקס בולטסטער יורש אין דעם זינען — אורי־צבֿי גרינבערג — האָט אַריבערגעטראָגן דעם נבֿיאישן מאָדוס אויף העברעיִש דווקא פֿון זײַן ייִדישער פּאָעזיע.

אין דער ייִדישער קריטיק האָט מען טאַקע פֿון צײַט צו צײַט גערעדט וועגן שרײַבערס, ווי וועגן ״מאָדערנע נבֿיאים״. מלך ראַוויטש, למשל, דערציילט וועגן דעם אײַנדרוק פֿון אַ באַריכט וואָס ער האָט געלייענט, אַז זלמן רייזען האָט געקריינט פּרץ מאַרקישן פֿאַר אַ ״יונגן נבֿיא״[2]. דער דאָזיקער באַגריף איז פֿון דעסטוועגן ניט געוואָרן קיין צענטראַלער ענין אין דער ייִדישער ליטעראַרישער וועלט.

ווען י.ל. פּרץ האָט, פֿון 1907 און ווײַטער, אָנגעהויבן דרוקן נוסחאות פֿון זײַנע דראַמעס די גאָלדענע קייט און בײַ נאַכט אויפֿן אַלטן מאַרק, האָט די ייִדישע קריטיק, לכל־הפּחות אין דער ערשטער צײַט, זיי נישט באַנומען ווי אַן אויסדרוק פֿון אַ גאָר באַזונדערן גײַסטיקן געדאַנקען־גאַנג. ערשט אָנהייב צוואַנציקער יאָרן פֿאַרשפּרייטן זיך אין דער ייִדישער קריטיק, סײַ אין אַמעריקע סײַ אין פּוילן, די טערמינען ״משיחישע מאָטיוון״ אָדער ״גאולה־מאָטיוון״. און ס׳איז קיין ספֿק נישט, אַז דעם אימפּולס זיך אַלץ אָפֿטער צו באַניצן מיט די דאָזיקע באַגריפֿן, האָט געגעבן ה.לייוויק, דער עיקר מיט זײַן דראַמאַטישער פּאָעמע דער גולם (1921).

צו מאָל באַגעגענען מיר דעם טערמין ״אַפּאָקאַליפּסע״ נישט בלויז בײַ קריטיקערס, נאָר אויך בײַ שרײַבערס. אַהרן צייטלין, למשל, האָט צו זײַן ערשטן נוסח פֿון מטטרון (1922) געשטעלט דאָס אונטערקעפּל ״אַפּאָקאַליפּטישע פּאָעמע״. כּדאַי אויך צו דערמאָנען, אַז אין זעלבן יאָר האָט שמואל ניגער געדרוקט איינע פֿון זײַנע פּרינציפּיעלע אַרבעטן אונטערן טיטל ״מאָדערנער מיטאָס״, וווּ ער האָט אָוועקגעשטעלט די אַפּאָקאַליפּטישע שטימונג אין דער ייִדישער ליטעראַטור אויפֿן הינטערגרונט פֿון צוויי טענדענצן: דאָס פֿאַרוואַרפֿן דעם רעאַליזם פֿון איין זײַט, און די זוכענישן נאָך מיטאָסן, ווי אַ סטימולירנדיקער מאַטעריאַל פֿאַר שרײַבערס — פֿון דער צווייטער זײַט[3].

אָבער פּונקט ווי די ייִדישע קריטיק האָט זיך אין די שפּעטערדיקע יאָרן גאָר ווייניק באַניצט מיט די מעגלעכקייטן וואָס באַהאַלטן זיך אין באַגריף ״מיטאָס״, איז אויך דער טערמין ״אַפּאָקאַליפּסע״ געבליבן אַ זײַטיקער אין איר וואָרט־אוצר. אָט דער טערמין האָט געטראָגן אין זיך קולטורעלע אַסאָציאַציעס פֿון אַ פֿרעמדער וועלט, און ער האָט אַוודאי נישט געקענט קאָנקורירן מיטן רײַכן נשמה־אָפּקלאַנג, וואָס עס האָבן אַרויסגערופֿן בײַם ייִדישן לייענער די ווערטער ״משיח״ און ״גאולה״.

רעדנדיק וועגן ״משיחישע מאָטיוון״, האָט די ייִדישע קריטיק אויך געקענט אָנווײַזן, אַז אין דער ייִדישער ליטעראַטור האָט זיך טאַקע געשאַפֿן אַ מין ״אונטערזשאַנער״ פֿון ״משיחישע דראַמעס״. אָנגעהויבן האָט עס זיך מיט שלום אַשס שבתי צבֿי (1908), אָבער גאָר פּאָפּולער איז עס ערשט געוואָרן אין די צוואַנציקער יאָרן, אין די דראַמעס וואָס זייערע צענטראַלע העלדן זענען געווען שלמה מולכו, דוד ראובֿני, שבתי צבֿי, יעקבֿ פֿראַנק

און אַפֿילו אַזאַ "זײַטיקע" משיחישע געשטאַלט ווי אָשר לעמלען. אַ מין לעצטער, אפֿשר פֿאַרשפּעטיקטער, אויפֿבליץ פֿון אָט דעם אונטערזשאַנער איז דוד בערגעלסאָנס פּרינץ ראובֿני (1946).

פֿאַרשטייט זיך, אַז דאָס באַניצן זיך מיט באַשטימטע טערמינען איז אַן ענין פֿון צוגאַנג. כ׳וואָלט אַפֿילו געזאָגט — פֿון אידעאָלאָגיע. רעדן וועגן "אַפּאָקאַליפּטישער טעמאַטיק" מיינט אַוועקשטעלן אַן אַנדער געביי אָן אַן אַנדער קוק ווי אין דער טראַדיציאָנעלער ייִדישער קריטיק[4]. אין דער איצטיקער רעם פּרווו איך פֿאַרבינדן די ווערק וואָס זעען מיר אויס צו זײַן צענטראַל וואָס שייך אָט דער טעמאַטיק אין דער ייִדישער ליטעראַטור אין צוואַנציקסטן יאָרהונדערט, באַנעמען זייער כאַראַקטער, זייער ריכטונג און די מעגלעכע אינעווייניקסטע שײַכותן וואָס שאַפֿן זיך, ווען מע פֿלעכט זיי אַרײַן ווי רינגען פֿון איין קייט. דערביי דאַרף מען אָבער האָבן אין זינען אַז אָט די קייט איז אין תּוך אַן אויסגעטראַכטע קאָנסטרוקציע פֿונעם קריטיקער אָדער פֿאָרשער.

אָט די ווערק טיילן זיך אויס נישט נאָר מחמת דעם וואָס זיי שטאַמען פֿון פֿאַרשיידענע שרײַבערס (און דאַרפֿן ממילא אויך פֿאַרשטאַנען ווערן אין באַזונדערן גערעם פֿון יעדן איינעמס זוכעניש און דערגרייכונגען), נישט נאָר מחמת דעם וואָס זיי געהערן צו פֿאַרשיידענע זשאַנערס (ליד, דראַמע, פּאָעמע, ראָמאַן), נאָר אויך דערמיט, וואָס נישט אין אַלע זענען די אַפּאָקאַליפּטישע מאָטיוון וויכטיק אין דער זעלבער מאָס. אַוודאי פֿאַרדינט משה־לייב האַלפּערנס "אַ נאַכט" די באַצייכענונג "אַפּאָקאַליפּטישע פּאָעמע" מיט אַ פֿולן מויל, בעת אין פּרץ מאַרקישעס "די קופּע" שטייט אין צענטער די פּאָגראָם־טעמע. פּרעציזער: די פּראָבלעמאַטיק פֿון "די קופּע" האָט אַ שײַכות צו דעם וואָס געשעט נאָכן פּאָגראָם, און אויף אַזאַ אופֿן ווערן אַרײַנגעפֿלאָכטן אין טעקסט די אַפּאָקאַליפּטישע מאָטיוון.

י.ל. פּרצעס ביי נאַכט אויפֿן אַלטן מאַרק איז, פֿון איין זײַט, אַן אידעאָלאָגישע דראַמע מיט אַקטועלע (און אַפֿילו אַקטואַליסטישע) קאָנאָטאַציעס און, פֿון אַ צווייטער זײַט, אַ ווערק וואָס שטעלט די יסודותדיקע מעטאַפֿיזישע פּראָבלעמען מכּוח טויט און גאולה.

אין יצחק באַשעוויסעס דער שׂטן אין גאָריי שאַפֿט זיך די שעפֿערישע שפּאַנונג צווישן זײַנע אַפּאָקאַליפּטישע מאָטיוון, וואָס זענען קודם־כּל פֿאַרבונדן מיט אַ וויזיאָנערישן בליק אויף דעם וואָס קען אָדער דאַרף געשען אין דער צוקונפֿט, און זײַן זשאַנערישער נאָענטקייט צום היסטאָרישן ראָמאַן, וואָס לייגט דעם טראָפּ אויפֿן עבֿר.

דערפֿאַר מוז מען באַטאָנען, אַז אין יעדן איינעם פֿון די ווערק שאַפֿן זיך קאָמפּליצירטע שײַכותן צווישן די אַפּאָקאַליפּטישע מאָטיוון און אַ שלל אַנדערע טעמעס, און דאָס איז דווקא איינער פֿון זייערע אינטערעסאַנטסטע אַספּעקטן.

לאָמיר זיך אָפּשטעלן אויף איין צענטראַלער פּראָבלעם: אויב אַפּאָקאַליפּסע איז אַ וויזיע וועגן דעם סוף פֿון דער וועלט, דאַרף מען באַטראַכטן דעם סוף פֿון ווערק גופֿא ווי אַן אָפּשניט פֿון באַזונדערער חשיבֿות, ניט בלויז ווי אַ וויכטיקער און אַנטפּלעקערישער טייל פֿונעם ליטעראַרישן טעקסט, וואָס מאַכט אַ באַזונדערן רושם אויפֿן לייענער (און איז טאַקע דערפֿאַר זוכה צו אַ טיפֿערן אינטערעס מצד דער הײַנטצײַטיקער קריטיק). דווקא אין דעם פֿאַל פֿרעגט זיך אויף אַ שאַרפֿערן אופֿן די שאלה, ווי אַזוי עס פֿאַרבינדן

זיך צווישן זיך דער לעצטער אָפּשניט פֿונעם טעקסט — די סיום־שורות פֿון אַ פּאָעמע, די לעצטע סצענע פֿון אַ דראַמע — מיטן אַפּאָקאַליפּטישן וועלטבילד וואָס דרינגט אַרויס פֿון גאַנצן ווערק? וועלן מיר טאַקע באַטראַכטן אויף אַ גאָר תּמציתדיקן אופֿן, ווי אַזוי עס ענדיקן זיך בפּועל־ממש אָט די אַפּאָקאַליפּטישע ווערק אין דער מאָדערנער ייִדישער ליטעראַטור.

ב

איך בין צו אײַך פֿון גאָט געשיקט:
ער האָט געזען, איר ווערט דערשטיקט;
ער האָט געזען, איר פֿוילט און פֿאַלט,
איר ווערט פֿון טאָג צו טאָג מער אַלט;

דאָס קעפּל גופֿא און די אָנהייב־שורות פֿון ביאַליקס ליד "דאָס לעצטע וואָרט"[5] לאָזן מכּלומרשט נישט איבער קיין שום ספֿק, אַז דער נבֿיא ווערט געשיקט צום פֿאָלק, ווען דאָס פֿאָלק געפֿינט זיך אין אַ מצבֿ פֿון כּלו־כּל־הקיצין, אָבער די מעגלעכקייט פֿון גאולה איז נאָך אָפֿן פֿאַר אים.

די ביאַליק־פֿאָרשונג האָט שוין אָנגעוויזן, אַז הגם דאָס נבֿיאישע שליחות איז שוין דערמאָנט געוואָרן אין זײַנע פֿריִערדיקע לידער "אכן חציר העם" (תּרנ"ז) און "לא תִמַּח" (תּר"ס), איז דווקא זײַן ליד אויף ייִדיש דאָס ערשטע, ווו דער פּאָעט שטעלט זיך אַרויס מיט אַ פֿולן מויל ווי דער נבֿיא געשיקט פֿון גאָט[6]. אָט דער פֿאַקט פֿאָדערט אַוודאי אַ ברייטערן אַנאַליז און אַ הירהור־שני וואָס שייך דעם סטאַטוס פֿוןביידע שפּראַכן און ליטעראַטורן, נאָר דאָס גייט אַרויס פֿון די רעמען פֿון מײַן איצטיקער אַרבעט. און ס'איז טאַקע אַ שאלה, הלמאַי ביאַליק האָט אָנגעשריבן אָט דאָס ליד דווקא אויף ייִדיש; צי איז אין תּוך גענומען אַזאַ פֿאַקט בהסכּם מיט דער פֿונקציע וואָס מ'האָט דעמאָלט צוגעשריבן דער ייִדישער ליטעראַטור. ס'איז אָבער קלאָר, אַז דער אָנהייב פֿון ליד שטימט מיטן יסודותדיקן באַגריף וואָס דער עולם האָט אין יענער צײַט געהאַט וועגן אַ נבֿיא ווי גאָטס שליח.

אָבער באַלד אין דער צווייטער סטראָפֿע פֿאַרקניפּט ביאַליק דעם אימאַזש פֿון נבֿיא מיט די הויפּטמאָטיוון פֿון זײַן אייגענער פּאָעטיק. "דאָס לעצטע וואָרט" געשטאַלטיקט נישט די גאולה ווי אַ שטאַפּל אין אַ געטלעכן פּלאַן וועגן גאַנג פֿון דער וועלט; די גאולה ווערט אויך בכלל נישט פֿאַרבונדן מיט דער מאָראַלישער סוגיא פֿון שׂכר־ועונש; זי איז נישט אָפּהענגיק פֿון די מעשׂים וואָס דאָס פֿאָלק איז בכּוח צו טאָן, כּדי צו דערנענטערן די געגאַרטע רגע:

און גאָט האָט מיר געזאָגט אַזוי:
"צו שווער דער יאָך — איך קאָן ניט מער!..
גיי רײַס פֿון זייער האַרץ אַן 'אוי'!
שיס אויס פֿון זייער אויג אַ טרער!

און שווער זאָל זײַן די טרער און ביטער
און הויך זאָל זײַן דער לעצטער קרעכץ.
אַזוי — די ערד זאָל טון אַ ציטער
און אָפּטרייסלען פֿון זיך דאָס שלעכטס".

דאָ שאַפֿט זיך אַ פֿאַרוויקלטע און גאָר אַנטפּלעקערישע פֿאַרבינדונג מיטן אויסלאָז פֿון העכער דערמאָנטן ליד "לא תּמח", געדרוקט מיט אַ יאָר פֿריִער ("אַך מַאֲמִין אָנֹכִי כִּי־נָבִיא עוֹד נָקִים, / שֶׁיּוֹרִיד לְעֵינֵי הָעוֹלָם עוֹד דִּמְעָה, / וְהִרְעִים עוֹד קִינָה לְהַרְגִּיז שְׁחָקִים / וְאָחַז כָּל־בָּשָׂר פַּלָּצוּת לְשִׁמְעָה."), און מיטן צענטראַלן מאָטיוו פֿון ביאַליקס פֿריִער פּאָעזיע — די טרער. בײַם לייענען "דאָס לעצטע וואָרט" אַנטפּלעקט זיך אויך די קלאָרע פֿאַרבינדונג מיט פֿרוגן, וואָס האָט, כּידוע, געהאַט אַ גאָר מהותדיקע השפּעה אויף דעם יונגן ביאַליק. אין פֿרוגס באַקאַנט ליד "דער בעכער" (וואָס פּרץ האָט שוין געהאַט פֿאַריִדישט אין 1892), דאַרף גאָט אָנפֿילן דעם בעכער מיט טרערן, ווי אַ תּנאַי אַז משיח זאָל קומען. אַנשטאָט "טרערן", בלשון־רבים, וואָס פֿילן פּאַמעלעך אָן דעם בעכער, שאַפֿט ביאַליק אָן אַ סך דראַמאַטישערע סיטואַציע, ווען ער רעדט וועגן "אַ טרער" און "דער לעצטער קרעכץ", בלשון־יחיד. און אַנשטאָט גאָטס טרערן, ווי אין פֿרוגס ליד, אָדער דעם נבֿיאס אַ טרער, ווי אין זײַן אייגן ליד "לא תּמח", מאָלט ביאַליק דאָ אָן אַ סך קאָמפּליצירטער בילד: די מיסיע פֿונעם נבֿיא איז אַרויסצורופֿן בײַם פֿאָלק אַ טרער. דער פּאָעט געפֿינט זיך דאָ נישט אין זײַנע אייגענע דלד־אמות, ווי אין "לא תּמח". ס'איז גאָר כאַראַקטעריסטיש, וואָס דווקא אין דעם ייִדישן ליד ווערט געשאַפֿן אַ בילד פֿון דעם נבֿיא און דעם פֿאָלק, ווי פּאָטענציעלע שותּפֿים.

אין וואָס פֿאַר אַ זינען קענען זיי ווערן שותּפֿים? דער פּאָעט דערווײַטערט זיך דאָ פֿונעם טראַדיציאָנעלן באַגריף פֿון נבֿואה: דאָס שליחות גופֿא פֿון דעם נבֿיא־פּאָעט אין "דאָס לעצטע וואָרט" האָט בעצם נישט קיין מאָראַלישע דימענסיע, הגם דאָס אוטאָפּישע בילד פֿון אַחרית־הימים איז אַוודאי פֿאַרבונדן מיט "אָראָפּטרייסלען פֿון זיך דאָס שלעכטס". דער נבֿיא־פּאָעט פֿאָדערט בכלל נישט פֿון זײַן פֿאָלק קיין מעשׂים (ווי מע וואָלט עס געקענט דערוואַרטן אויך פֿון אַ "ציוניסטישן" פּאָעט). דער בונד צווישן נבֿיא־פּאָעט און דעם פֿאָלק איז דאָ געבויט אויף גאָר אַנדערע יסודות.

בײַם איבערנעמען פֿרוגס מאָטיוון האָט ביאַליק, כּידוע, פֿאַרברייטערט און פֿאַרטיפֿט זייער באַטײַט. פֿרוגס "טרערן" האָבן דורכגעמאַכט דאָ אַ קענטיקן גילגול: כּדי זיי זאָלן קענען ברענגען די גאולה, איז נישט גענוג וואָס זיי שטעלן מיט זיך פֿאָר דאָס לײַדן פֿונעם פֿאָלק. דער פּאָעט קומט מיט אַ נײַער פֿאָדערונג — די טרער דאַרף אויך זײַן דער אויסדרוק פֿון דעם פֿאָלקס אויפֿגעוואַכטע געפֿילן. דערפֿאַר באַניצט ער זיך נישט אין "דאָס לעצטע וואָרט" מיט דעם עפּיטעט "הייליק", ווי אין אַנדערע לידער זײַנע (למשל די סיום־שורה פֿון "גלוסט זיך מיר ווײַנען": "הייליקע, צוויי טויזנט־יאָריקע טרערן"). ער מעסט די טרער קודם־כּל מיט דער מאָס פֿון אויפֿריכטיקייט, און אין דעם זינען לעבט ער איבער ביטערע אַנטוישונגען:

נאָר, ווי מיר! פֿאַלש איז אײַער ג'וויין!
ניט קיינער, קיינער גלייבט אים מער,
ניט גאָט, ניט איך, ניט איר אַליין...

אויב ס'איז נישט פֿאַראַן אין "דאָס לעצטע וואָרט" קיין שום רמז פֿון גאולה, איז עס נישט דערפֿאַר ווײַל דער עולם צו וועלכן עס רעדט דער פּאָעט איז אַן אָפּהענטיקער און פּאַסיווער, נאָר קודם־כּל דערפֿאַר, ווײַל זײַן געפֿילן־וועלט איז אין גאַנצן אַן אָפּגעטעמפּטע. ביאַליקס אַפּאָקאַליפּטישע וויזיע אין "דאָס לעצטע וואָרט" פֿאַררופֿט זיך אויף געפֿילן און נישט אויף מעשׂים. דעריבער געפֿינען מיר דאָ באַגריפֿן און ווערטער־באַהעפֿטן וואָס דערמאָנען נישט בלויז ייִדישע מקורים, נאָר אויך די קריסטלעכע סימבאָליק וועגן גאולה:

הערט, טויבע, הערט!
עס גייט אַ טאָג,
איך לאָז אַרויס אַ זון פֿון רעכט
און וועל די וועלט מיט ליכט באַגיסן —
נאָר איר אַליין וועט בלײַבן קנעכט
און וועט קיין טראָפּן ליכט געניסן...
און בלינדערהייט, מיט זין און טעכטער,
וועט איר אַרומלויפֿן פֿאַרסמט
אַהין, אַהער, פֿאַר טויזנט מײַל,
און בעטן, חלשן אַ שטראַל...

דער עולם צו וועלכן עס רעדט דער נבֿיא־פּאָעט, ווי צו אַ מין "וואַנדערנדיקן ייִד", איז נישט מסוגל צו דערזען דאָס אמתע "ליכט"; דערפֿאַר איז ער פֿאַרמישפּט צו וואָגלען "בלינדערהייט", נישט זען פֿאַר זיך קיין שום סוף צו אָט דעם פֿאַרשאָלטענעם מצבֿ.

אַזוי דערקלערט זיך אויך די כּסדרדיקע אומקלאָרקייט בײַם געשטאַלטיקן די צײַט־דימענסיע אין ליד. פֿון דער ערשטער שורה קען זיך דאַכטן, אַז דער נבֿיא קומט איצט צום פֿאָלק, אָבער אין דעם ווײַטערדיקן טעקסט ווערט די רעטאָרישע סיטואַציע אַ סך פֿאַרוויקלטער: מע פֿאַרשטייט אַז דער נבֿיא האָט זיך שוין מיאש געווען, זײַנע רייד אין ליד זענען שוין לאַחר־המעשׂה, אַ מין "לעצטער שאַנס", וואָס דער נבֿיא־פּאָעט אַליין גלייבט נישט אין אים. אויב מיר זאָלן זיך באַניצן מיט גרשם שלומס טערמינען וואָס שייך דער שפּאַנונג צווישן דער "אוטאָפּישער" און דער "קאַטאַסטראָפֿאַלער" וויזיע אין דעם ייִדישן גאולה־געדאַנק[7], איז קיין ספֿק נישט בנוגע דעם "קאַטאַסטראָפֿאַלן" כאַראַקטער פֿון ביאַליקס וויזיע אין "דאָס לעצטע וואָרט".

אין אָט דעם זינען האָט ביאַליקס ליד טאַקע געלייגט דעם יסוד פֿאַר די ווײַטערדיקע טעקסטן וואָס איך וויל אַנאַליזירן. בײַם לייענען דאָס ליד ווערט קלאָר פֿאַר וואָס עס איז דאָ אין גאַנצן נישט צוגעפּאַסט דער טערמין "גאולה־מאָטיוון", וואָס ברענגט מיט זיך דווקא אוטאָפּישע, צי האַרמאָנישע קאָנאָטאַציעס. "דאָס לעצטע וואָרט" זעט נישט פֿאָרויס דאָס ליכט פֿון גאולה פֿאַרן עולם, און עס געשטאַלטיקט אויך נישט קיין שום אַלטערנאַטיוון "סוף". די פֿאַרלעצטע סטראָפֿע ענדיקט זיך מיט די ווערטער:

דאָס איז אַ קבֿר, נאָר באַגראָבן
זענט איר דאָרט לעבעדיקערהייט...

דאָס איז אַ פֿײַערדיקער גיהנום,
וואָס וועט קיין ענדע קיין מאָל האָבן —
נאָר ס׳איז אַ גיהנום אָן אַ טויט...

און דאָ דערגיי איך צו דער ספּעציפֿישקייט פֿון דעם אַפּאָקאַליפּטישן כאַראַקטער אין ביאַליקס ליד: די אַפּאָקאַליפּטישע וויזיע באַדינט זיך בדרך־כּלל מיט בילדער פֿון דראַמאַטישע קאַטאַסטראָפֿעס, וואָס וועלן געשען אין דער צוקונפֿט, אין דער נאָענטער אָדער אין דער ווײַטער צוקונפֿט, וואָס מע דאַרף זיי פֿאַרשטיין ווי אַן אָנזאָג אויף גאולה. אָבער דער פּאָעט אין ״דאָס לעצטע וואָרט״ זעט נישט פֿאָרויס קיין שום דרויסנדיקע, מכּריעדיקע געשעענישן, וואָס זאָלן גורם זײַן אַן איינמאָליקע קאַטאַסטראָפֿע. ס׳איז אפֿשר נישט איבעריק צו דערמאָנען, אַז ביאַליקס אַפּאָקאַליפּטיש ליד פֿון 1901 איז אויך נישט אַרויסגערופֿן געוואָרן פֿון קיין היסטאָריש געשעעניש. דער נבֿיא־פּאָעט אין ״דאָס לעצטע וואָרט״ זאָגט וועגן זיך, אַז ער איז לכתּחילה געקומען מיט אַן אוטאָפּישער וויזיע פֿון גײַסטיקן תּחית־המתים: ״איך קום, איך וועל זיך נאָר באַווײַזן — / און איר וועט אויפֿשטיין מיט אַ מאָל!״ איז לאַ־די וואָס די עדה זײַנע שטייט נישט אויף, זעט ער גאָר די אינעווייניקסטע צעפֿאַלונג וואָס קומט פֿאָר איצט, פֿאַר זײַנע אויגן, און וואָס ציט זיך כּסדר. דער אַפּאָקאַליפּטישער כאַראַקטער פֿון ביאַליקס וויזיע באַקומט זיך דעריבער ווי אַ מין פּאַראַדאָקס, וואָרעם דער פּאָעט זעט גאָר נישט פֿאָרויס קיין סוף צו דעם אינעווייניקסטן חורבן.

דאָס ליד מוז אָבער האָבן אַ סוף. און ביאַליק פֿאַרענדיקט עס מיטן אומקערן זיך צו זיך גופֿא, צום נבֿיא־פּאָעט, און מיטן אָנווײַזן דווקא אויף דעם טראַגישן גורל פֿון זײַן אייגענעם וואָרט:

״איצט גיי אַראָפּ
צום טעפּערס הויז און קויף אַ טאָפּ,
און טו אַ וואָרף, און זאָג דערבײַ
שטאַרק הויך, אַז יעדערער זאָל הערן:
׳אַזוי וועט איר צעבראָכן ווערן!׳
און רייד ניט מער, ניט וויין, ניט שרײַ,
בייג אָן דעם קאָפּ און ווער פֿאַרשטומט — —
עס גייט דער טאָג, ער קומט, ער קומט״...

לאָמיר זיך אָפּשטעלן אויף איין ניואַנס: די סאַמע לעצטע שורה פֿונעם ליד, ווו מע הערט דעם אָפּקלאַנג פֿון תּנכישן ״הנה ימים באים״, ווערט ווידער אויסגעפֿורעמט — גראַמאַטיקאַליש — אין דער איצטיקער צײַט; אָט דער איבערגאַנג שפּיגלט אָפּ דעם פֿאַקט, אַז דער סיום פֿון ליד צייכנט אָן צוויי גורלות, טאַקע ענלעכע, אָבער פֿאָרט אויסגעטיילטע איינער פֿון צווייטן: וואָס שייך דעם נבֿיא־פּאָעט — איז דער סוף אַן איינטײַטשיקער: ער ווערט אין גאַנצן פֿאַרשטומט. דער גורל פֿון עולם צו וועלכן ער ווענדט זיך איז אָבער נישט אַזאַ איינטײַטשיקער. דאָס ליד ענדיקט זיך מיט אַן אָנזאָג פֿון אַ כּסדרדיקן צעפֿאַל, וואָס ציט זיך אָן אַ סוף. און דווקא אויף

דעם דאָזיקן אופֿן ווערט אין אָט דעם אַפּאָקאַליפּטישן ליד פֿאַרניינט די מעגלעכקייט פֿון גאולה.

ווענדליק אָט די אַספּעקטן, קען מען באַטראַכטן „דאָס לעצטע וואָרט" ווי אַ מין אָנזאָג אויף די ווײַטערדיקע ווערק אין דער ייִדישער ליטעראַטור מיט אַן אַפּאָקאַליפּטישער טעמאַטיק: דער אויסגעקליבענער יחיד קומט צו דעם כּלל מיט אַ גלײַענדיקער וויזיע, אָבער סוף־כּל־סוף זעט ער, אַז ער דאַרף אויף דער דאָזיקער וויזיע מוותּר זײַן.

אין „דאָס לעצטע וואָרט" פּרוּווט ביאַליק געשטאַלטיקן די אָ וויזיע אויף אַ הויכן רעטאָרישן טאָן און אַרײַנברענגען אין דער ייִדישער פּאָעזיע אַ דערהויבענע דיקציע, צווישן אַנדערן אויך מיט דער הילף פֿון תּנכישע אַסאָציאַציעס. עס ווערט דאָ אויך פֿאַרפֿלאָכטן די סוגיא פֿון וואָרט און זײַן פּראָבלעמאַטישן כאַראַקטער. ועל־כּולם זענען מיר דאָ עדות פֿון אַ כּסדרדיקן געראַנגל מיט דער צײַט־דימענסיע: דער פּאָעט איז פֿאַרכאַפּט פֿון אַ וויזיע וועגן אַ „סוף". לגבי די אַדרעסאַטן — פֿאַרניינט דער פּאָעט די מעגלעכקייט פֿון אַן אוטאָפּישן, האַרמאָנישן סוף; אָבער איינצײַטיק ווילט זיך אים נישט דערפֿירן זײַן וויזיע וועגן אַ קאַטאַסטראָפֿאַלן סוף ביז צו איר סאַמע לעצטן, מאוימדיקן אויסלאָז.

*

ווי אַזוי האָט מען זיך אָפּגערופֿן אין דער ייִדישער ליטעראַטור אויף ביאַליקס ליד? קודם־כּל דאַרף מען דערמאָנען די צוּפֿרידנקייט צווישן די ייִדישע שרײַבערס, וואָס ביאַליק האָט אַרײַנגעבראַכט דעם נבֿיאישן טאָן אין ייִדיש, און אויף אַזאַ אופֿן פֿאַרברייטערט די האָריזאָנטן פֿון דער ייִדישער ליטעראַטור. שלום־עליכם, למשל, האָט געשריבן אין אַ בריוו צו י.ח. ראַווניצקי: „ווען ישעיה הנבֿיא זאָל זײַן בײַ אונדז אַ נבֿיא (אַז אָך און וויי וואָלט אים געווען!), וואָלט ער נישט באַדאַרפֿט בעסער זאָגן; דען ווען ישעיה אין זײַן צײַט זאָל געווען נבֿיאות זאָגן אויף זשאַרגאָן, וואָלט ער בעסער נישט געקאָנט זאָגן. נאָר צי וועט דאָס פֿאַרשטיין עמעצער פֿון פֿאָלק, אַחוץ אונדז דרײַ און נאָך עטלעכע ??? ...Voilá la question". [8]

פֿאַר מײַן אַנאַליז איז אָבער אינטערעסאַנטער פּרצעס אָפּרוף, אין אַן אַרטיקל מיט אַ פּאָר יאָר שפּעטער. אין מאַרץ 1907 האָט פּרץ געדרוקט אַ רעצענזיע וועגן דוד פּינסקיס **די פֿאַמיליע צבֿי**[9], און דאָס איז דאָך, פֿון מײַן קוקווינקל, אַ גאַר באַטײַטיקער פּעריאָד: דעמאָלט איז פּרץ געווען פֿאַרנומען מיט דעם ערשטן נוסח פֿון **בײַ נאַכט אויפֿן אַלטן מאַרק**; ער האָט דעמאָלט באַאַרבעט זײַן פּיעסע „דער נסיון" און צוגעגרייט צום דרוק דעם ערשטן נוסח פֿון **די גאָלדענע קייט**. און אין אָט דעם נוסח געפֿינט זיך דאָך דער טעקסט, וואָס איז געוואָרן דער ווינקלשטיין פֿון דער אַפּאָקאַליפּטישער טעמאַטיק אין דער ייִדישער ליטעראַטור — שלמהס מאָנאָלאָג אין ערשטן אַקט פֿון **די גאָלדענע קייט**. פּרצעס רעצענזיע וועגן פּינסקיס **די פֿאַמיליע צבֿי** פֿאַלט הייסט עס זיך צונויף מיט זײַנע פּרוּוון צו געבן אַ קינסטלערישן תּיקון זײַנע אייגענע אַפּאָקאַליפּטישע וויזיעס[10].

אין פֿלוג איז זייער קלאָר, הלמאַי פּרץ דערמאָנט אין זײַן רעצענזיע וועגן פּינסקין דווקא ביאַליקס „דאָס לעצטע וואָרט" (וואָס איז אָקערשט אַרײַן אין ביאַליקס זאַמלונג

פֿון צער און צאָרען, אַדעס 1906). און ער ציטירט אַ גאַר לאַנגן פֿראַגמענט פֿון ליד. פּרץ ווײַזט אַרויס אַ נעגאַטיווע שטעלונג לגבי דעם "פֿאָטאָגראַפֿישן רעאַליזם" פֿון פינסקיס דראַמע: "אין גרויס אײַלעניש איז פֿון אַן אייביקער זאַך אַ סעזאָן־אַרבעט געוואָרן!". און ביאַליקס ליד דאַרף טאַקע אילוסטרירן, ווי אַזוי מע דאַרף שרײַבן וועגן "אייביקע פּראָגן", וועדליק פּרצעס דעפֿיניציע. אָבער נאָכן לענגערן ציטאַט פֿון ביאַליקס ליד, ברענגט פּרץ דווקא אַן אַקטואַליסטישע דערמאָנונג, און ער זאָגט וועגן דעם עולם צו וועלכן ביאַליק ווענדט זיך אין זײַן ליד, אַז "זיי וועט קיין רעוואָלוציע נישט מיטרײַסן, קיין שופֿר־של־משיח נישט וועקן..."

דאָס אָפּגעבן דעם אויבנאָן פֿאַר ביאַליקס ליד אין דער רעצענזיע מיינט אָבער נישט אַז פּרץ איז מסכּים מיט ביאַליקס טאָן און מיט זײַן צוגאַנג אין "דאָס לעצטע וואָרט". זײַנע חילוקי־דעות מיט ביאַליקן ברענגט פּרץ טאַקע נישט אַרויס מיט אַ פֿול מויל. אין זײַן כאַראַקטעריסטישן סטאַקאַטאָ־סטיל פּאַראַפֿראַזירט ער ביאַליקס צוגאַנג, נאָר ער ברענגט דערבײַ נישט אַרויס די אייגענע שטעלונג זײַנע: "נישטאָ וועמען צו טרייסטן, וועמען אַ בשׂורה אָנצוזאָגן, וועמען אַ וווּנד צו פֿאַרבינדן, נישטאָ וועמען די נשמה צו שענקען". און דאָך ווערט קלאָר, אַז פּרץ קען בעצם נישט אָננעמען ביאַליקס קאַטאַסטראָפֿאַלע וויזיע. פּרץ ברענגט צום אויסדרוק אַ מער "רעאַליסטישן" קוק; ער איז זיך, ווײַזט אויס, סומך אויף דעם וואָס ער האָט ממש געזען פֿאַר זײַנע אויגן אין יענע יאָרן — די האָפֿענונגען וואָס די רעוואָלוציע פֿון 1905 האָט אַרויסגערופֿן, און די טיפֿע אַנטוישונג נאָך איר דורכפֿאַל. ער באַשרײַבט אין אַ באַפֿליגלטער שפּראַך וואָס עס געשעט נאָך דעם ווי די "גרויסע וויזיע" ווערט צערונען:

"סוחרים גייען צוריק צו וואָג און מאָס, פֿאַבריקאַנטן — צו זייער אינדוסטריע, אָבער די, וואָס גייען אַריבער דעם שלאַבאַן, די ווערן גערופֿן... אַ נײַער נס קלינגט איבער טאָל און באַרג, אַ נײַ, וווּנדערלעך לעבן וועקט זיך פֿאַר זײַ!"

פֿון איין זײַט זעט פּרץ די אָ וואָס גייען אין גאַנצן צוריק צו זייער טאָג־טעגלעכקייט; פֿון דער צווייטער זײַט — די וויזיאָנערן, וואָס טראָגן אין זיך דאָס בילד פֿון "אַ נײַ, וווּנדערלעך לעבן". צווישן זיי וואָלט בעצם זיך געדאַרפֿט אויסשפּרייטן אַ תּהום, און פּרץ ווײַזט טאַקע אָן אויפֿן אונטערשייד צווישן זיי. און דאָך וויל ער נישט פֿאַרשאַרפֿן דעם ווידעראַנאַנד צווישן די "קאָנפֿאָרמיסטן" און די "וויזיאָנערן".

ווי עס זאָל נישט זײַן, איז אָבער קלאָר אַז פּרצעס רייד וועגן "אַ נײַ, וווּנדערלעך לעבן" זענען פּונקט דער היפּוך פֿון ביאַליקס קאַטאַסטראָפֿאַלער וויזיע. אַגבֿ איז פּרץ אויך אין 1904 נישט מסכּים געווען מיט ביאַליקס צוגאַנג. אין זײַן סעריע "בעולם האותיות המחכימות"[11] האָט ער טאַקע שטאַרק געלויבט ביאַליקס ליד "דבר", אָבער צום סוף פֿון זײַן פֿעליעטאָן זאָגט ער פּונקט דעם היפּוך ווי ביאַליק אין סוף פֿון זײַן ליד. ביאַליק ענדיקט זײַן ליד מיט די באַקאַנטע שורות:

וּבִתְרוּעַת תְּחִיָּה עַל־שְׂפָתַיִם, וּבִמְצִהֲלוֹת מְשַׂחֲקִים
אֱלֵי־קֶבֶר נִדֵּדָה.

(אין דער איבערזעצונג פֿון י.י. שוואַרץ: "מיט אויפֿלעבונג־געשרייען אויף די ליפּן און מיט פֿריילעכן געפֿילדער / דאָ טאַנצן מיר אין גרוב אַרײַן").

פּרץ דערקעגן ענדיקט זײַן פּאָליעמיק מיט די ווערטער:

"אבל הראשון, אשר יפרוץ גדר ויצא למרחב, הוא יפגוש את נביא האחרית, ויכרע לפניו, ויתחנן:

— אם דבר עמך — אמור, ויהי המות!

והנביא יענה:

— אל תירא, בני, הרצון והאחריות הם שירת החיים".

(אָבער דער ערשטער, וואָס וועט צעברעכן דעם צוים און אַרויס אין דערברייטער וועלט, ער וועט אָנטרעפֿן דעם נבֿיא פֿון סוף און קניִען פֿאַר אים, און זיך בעטן: — אויב דו האָסט אַ וואָרט, זאָג עס, אַפֿילו ווען ס׳איז דער טויט! און דער נבֿיא וועט ענטפֿערן: מײַן זון, האָב נישט קיין מורא, דער ווילן און דאָס אַחריות זענען דאָס געזאַנג פֿון לעבן).

הגם פּרץ וויל נישט בולט מאַכן זײַנע חילוקי־דעות מיט ביאַליקן (און אפֿשר האָט ער גאָר געמיינט אַז ער פּאַראַפֿראַזירט ביאַליקס וויזיע), איז קלאָר, אַז די רייד וואָס ער לייגט אַרײַן אין מויל פֿון דעם אַפּאָקאַליפּטישן "נביא האחרית" זענען פּונקט דער היפּוך פֿון ביאַליקס צוגאַנג אין זײַנע לידער "דבר" און "דאָס לעצטע וואָרט": בײַ פּרצן גילט נישט "דאָס געזאַנג פֿון טויט", נאָר "דאָס געזאַנג פֿון לעבן". פּרצעס "נבֿיא פֿון סוף" מאָלט דורך זײַנע ווערטער אַ פּאָזיטיוו צוקונפֿטבילד, ווו דער ווילן פֿונעם יחיד שפּילט אַ דעצידירנדיקע ראָלע. פּרץ קען נישט אָננעמען ביאַליקס קאַטאַסטראָפֿאַלע אַפּאָקאַליפּטישע וויזיע.

ג

ווי אַזוי שפּיגלט זיך אָפּ פּרצעס שטעלונג אין זײַן בולטסטער אַפּאָקאַליפּטישער דראַמע בײַ נאַכט אויפֿן אַלטן מאַרק? מע קען דערויף נישט געבן קיין פּאַראַלגעמיינערטן ענטפֿער. מע דאַרף נאָכגיין די בולטע שינויים, וואָס פּרץ האָט אַרײַנגעפֿירט אין די פֿאַרשיידענע ווערסיעס פֿונעם טעקסט[12].

דער ערשטער נוסח, וואָס איז אַרויס ווי אַ באַזונדערע אויסגאַבע אין וואַרשע, 1907, איז אין מײַן קאָנטעקסט כמעט נישט רעלעוואַנט, ווײַל די אַפּאָקאַליפּטישע מאָטיוון קומען אין אים קוים צום אויסדרוק. אַז מע לייענט זיך אָבער אַרײַן אין דעם סיום פֿון צווייטן נוסח (אין באַנד דראַמען פֿון זײַנע אַלע ווערק, וואַרשע תרס״ט), זעען מיר, אַז פּרץ ברענגט אַרײַן כמעט וואָרט בײַ וואָרט דעם צוגאַנג זײַנעם, וואָס ער האָט געהאַט פֿאָרמולירט אין דעם פֿריִער דערמאָנטן אַרטיקל וועגן דוד פּינסקי: די מתים, וואָס זענען אויפֿגעשטאַנען פֿון זייערע קבֿרים האַלבע נאַכט, גייען איצט צוריק אין זייער רו אַרײַן, מיטן קריי פֿון האָן. דער בדחן, וואָס האָט זיי גערופֿן צום פּראָמעטעיִשן גערעאַנגל קעגן דעם אײַנגעשטעלטן סדר־העולם און קעגן דעם גאַנג פֿון צײַט, איז זיך מודה אין זײַן דורכפֿאַל. דער כּישופֿדיק־דעמאָנישער כּוח פֿון דער נאַכט האָט זיך געענדיקט, און אויפֿן מאַרק פֿונעם ייִדישן שטעטל הייבט זיך אָן אַ נײַער טאָג.

אָט דעם נײַעם טאָג געשטאַלטיקט פּרץ, פּונקט ווי אין זײַן אַרטיקל, אין אַ גאָר בולטער סצענישער צוויי־פּנימדיקייט: פֿון איין זײַט באַווײַזן זיך ייִדן פֿון אַ גאַנץ

יאָר: "עס עפֿענען זיך פֿענצטער און טירן. פֿון די גאַניקעס טרעטן אַראָפּ קרעמער, קלינגענדיק מיט די גרויסע שליסלען. 'זיצערקעס' קומען אַרויס פֿאַר די טויערן". פֿון דער צווייטער זײַט, לאָזט נישט דער דראַמאַטורג אַז אַלץ זאָל זיך אין גאַנצן צוריקקערן צו דער טאָג־טעגלעכקייט. דאָס סאַמע "לעצטע וואָרט" אין דער דראַמע האָבן נישט די געווייגטלעכע געשטאַלטן (וואָס אין אָט דער סצענע זענען זיי אין גאַנצן שטום), נאָר די "הויך פּאָעטישע" רייד פֿון דעם "דיכטער" און דעם "וואַנדערער":

דיכטער (באַווײַזט זיך אויפֿן באַלקאָן, צום הימל אַרויף פֿאַרקוקט)
אין מיזרח־ראַנד
שאַפֿט אַ פֿאַרבאָרגענע האַנט.
ראָזיקע פֿעדעמלעך בינדט זי,
ליכטיקע שטראַלן שפּינט זי;
אַ טאָג ווערט אויסגעוועבט...

וואַנדערער (וועקט זיך)
אין האַרצנראַנד
שאַפֿט אַ פֿאַרבאָרגענע האַנט.
ווונדער־שאָטנס שפּינט זי,
ווונדערשטראַלן בינדט זי;
בענקשאַפֿט ווערט געוועבט...

אָט די רעפֿליק איז שוין טאַקע געווען אין דעם ערשטן נוסח פֿון דער דראַמע, אָבער אויף אַן אַנדער אָרט אין דעם לעצטן אַקט. דאָס מאָל האָט פּרץ באַשטימט, אַז דווקא דעם וואַנדערערס רייד זאָלן דינען ווי אַ סיום־אַקאָרד פֿון גאַנצן טעקסט. און אַזוי ווי אין אָט דער לעצטער סצענע איז נישט פֿאַראַן קיין שום דיאַלאָג צווישן די באַטייליקטע פּאַרשוינען, קומט אויס אַז פּרץ געשטאַלטיקט דאָ אַ טאָפּעלן אויסלאָז: די קרעמערס מיט זייערע טאָג־טעגלעכע מעשׂים פֿון איין זײַט, דער "דיכטער" און דער "וואַנדערער" — פֿון דער צווייטער. און אויב דער "דיכטער" האָט נאָך אַן אָפֿן אויג פֿאַרן גאַנג פֿון דער צײַט, און ער דערזעט די ערשטע שטראַלן פֿון אויפֿגייענדיקן טאָג, היט אָפּ דער "וואַנדערער", מיט זײַנע סאַמע לעצטע רייד אין דער דראַמע, זײַן אייגענע אויטאָנאָמע וועלט. ער "וועקט זיך" טאַקע; זײַנע ווערטער ציִען אָבער יניקה נישט פֿון דרויסן, נישט פֿון "מיזרח־ראַנד", נאָר פֿון "האַרצנראַנד", פֿון זײַן אינווייניקסטן וויזיאָנערישן מקור.

ווי אַ סך ראָמאַנטיקערס, האָט אויך פּרץ אָוועקגעשטעלט אין צענטער פֿון זײַן קינסטלערישער וועלט דעם ווידעראַנאַנד צווישן "חלום" און "וואָר". דעם בדחנס אַפּאָקאַליפּטישער רוף, אַז די מתים זאָלן מיט זייער טויטנטאַנץ אָפּשטעלן דעם גאַנג פֿון דער צײַט, פֿאַלט טאַקע אויף טויבע אויערן, און ער איז זיך סוף־כּל־סוף מודה אין זײַן דורכפֿאַל. אין קיין איינעם פֿון די נוסחאָות פֿון בײַ נאַכט אויפֿן אַלטן מאַרק נעמט פּרץ נישט אין באַטראַכט די מעגלעכקייט, אַז דעם בדחנס מרידה־רייד זאָלן דינען ווי דער סוף־אַקאָרד פֿון דער דראַמע. ער דערלאָזט אָבער אויך נישט אַז די טאָג־טעגלעכקייט זאָל

אָפּהאַלטן אַ פּולן נצחון. דעם וואַנדערערס רעפּליק, אַז "בענקשאַפֿט ווערט געוועבט" איז אין הסכּם מיט פּרצעס באַגריף וועגן "דאָס געזאַנג פֿון לעבן", וואָס איך האָב אויבן ציטירט. דערפֿאַר איז אָט די רעפּליק זוכה צו זײַן "דאָס לעצטע וואָרט" אין דער דראַמע.

אין דעם לעצטן נוסח פֿון בײַ נאַכט אויפֿן אַלטן מאַרק, אַרויס שוין נאָך פּרצעס טויט, אין 1922, איז שוין דער שרײַבער אַ סך איינטײַטשיקער, וואָס שייך דעם אויסלאָז. אויך דאָ פֿאַרנעמען מיר צוויי קולות: דעם בדחנס באַקאַנטן רוף "אין שול אַרײַן!" — פֿון איין זײַט, און די ווערטער "די פֿאַבריק הייבט אָן פֿײַפֿן און פֿאַרטייבט אַלץ און אַלע" — פֿון דער צווייטער. אָבער דאָס מאָל איז עס אַ געשפּאַנטער צוזאַמענקלאַנג צווישן די צוויי קולות, וואָס ביידע שטעלן זיי מיט זיך פֿאָר סוף־כּל־סוף אַ צוריקקער צו דער טאָג־טעגלעכקייט. אין אָט דעם נוסח האָט שוין פּרץ מוותּר געווען אויף דער ממשותדיקייט פֿון דעם יחידס וויזיע. די וויזיע בייגט אַראָפּ דעם קאָפּ און גיט זיך אונטער דעם אומפֿאַרמײַדלעכן גאַנג פֿון דער צײַט און דער דרויסנדיקער וואָר.

דעם בדחנס רוף "אין שול אַרײַן!" איז אין דער ייִדישער ליטעראַטור־קריטיק און ליטעראַטור־פֿאָרשונג פֿאַרשטאַנען געוואָרן בדרך־כּלל ווי אַ מין אידעאָלאָגישע לאָזונג. מען האָט זיך צ"אַ סומך געווען אויף פּרצן גופֿא, וואָס האָט איינעם פֿון די צווישנטעקסטן אין דער דראַמע אָנגערופֿן "אין שול אַרײַן", און דערצו נאָך מיט אַן אונטערקעפּל: "דאָס פּראָבלעם פֿון 'בײַ נאַכט אויפֿן אַלטן מאַרק'". אין די ווײַטערדיקע געדרוקטע צווישנטעקסטן ווערט שוין די גאַנצע דראַמע אָנגערופֿן "אין שול אַרײַן"[13]. ווי אַזוי דאַרף מען טאַקע פֿאַרשטיין אָט דעם רוף?

אַוודאי דאַרף מען אים נישט אָפּרײַסן פֿון דעם פֿריערדיקן גאַנג פֿונעם טעקסט. דער בדחן איז די איינציקע געשטאַלט אין דער דראַמע, וואָס איז מסוגל דורכצופֿירן אַ חשבון־הנפֿש, און ער טוט עס טאַקע אין עפּילאָג. די שול, וואָס פֿאַרנעמט אַזאַ וויכטיק אָרט אויף דער סצענע, האָט פּרינציפּיעל צוגעגרייט די מעגלעכקייט, אַז דער בדחן זאָל ווערן אַ "בעל־תּשובֿה". דערפֿאַר איז טאַקע וויכטיק אָנצוווײַזן, אַז ער לאָזט הערן זײַן ווידוי־מאָנאָלאָג דווקא פֿאַרן בלעכענעם האָן אויפֿן דאַך פֿון דער שול. ער רעדט דווקא צו אָט דעם בפֿירושדיקן סימבאָל פֿון דער שטראָמענדיקער צײַט:

דו ביסט גערעכט...
דײַן מישפּט איז גערעכט!
דו, אויף דײַן הויכן אָרט,
ביסט דאָס וואָרט,
דער סימבאָל
און — די פֿאַראָל!
געזינדיקט שווער,
כ'וועל נישט מער...
איך וועל פֿאַר דיר דאָס לעבן שטרעקן!
איך וועל קלאַפּן, איך וועל וועקן!
פֿאַרצײַ![14]

דווקא ווײַל דער מאָנאָלאָג דערמאָנט עטלעכע טראַדיציאָנעלע פֿאָרמלען, און אויך די שורות פֿון דעם פּאָפּולערן ליד "גאָט און זײַן מישפּט איז גערעכט"[15], ווערט נאָך בולטער, אַז דער בדחן ווענדט זיך נישט צו גאָט און נישט צו דער תּורה, נאָר צום בלעכענעם האָן. דווקא פֿאַר אים איז ער זיך מודה אין דעם אומבאַגרענעצטן כּוח פֿון דער צײַט. דעם רוף "אין שול אַרײַן!", מיט זײַנע אָפֿענע אידעאָלאָגישע באַטײַטן, טאָר מען נישט פֿאַרשטיין מחוץ דעם כּוללדיקן גערעם פֿון טעקסט. ער איז דער וויכטיקסטער סימן אין אַ גאַנצן קנויל, וואָס שטעלט מיט זיך פֿאָר דעם פֿולשטענדיקן צוריקקער צו דער טאָג־טעגלעכקייט.

ס'איז קיין ספֿק נישט, אַז בײַ נאַכט אויפֿן אַלטן מאַרק איז פּרצעס עקסטרעמסטע אַפּאָקאַליפּטישע וויזיע. דער בדחן פּרווט פֿאַרהאַלטן די צײַט אין דער רגע וואָס איז כּולו טומאה, בשעת דעם וואַקכאַנאַליע־טאַנץ, ווען די טויטע מישן זיך אויס מיט די לעבעדיקע. אָט דער סיזיפֿישער פֿאַרמעסט זײַנער צו פֿאַרהאַלטן די צײַט, באַקומט דעם פֿולן באַטײַט, ווען מע באַטראַכט פּרצעס צווייטע צענטראַלע דראַמע — די גאָלדענע קייט. אויך ר' שלמה וויל פֿאַרהאַלטן די צײַט, אָבער להיפּוך צו דעם בדחן, טוט ער עס אין דער דערהויבענער רגע פֿון כּולו קדושה. ער זאָגט זיך אָפּ צו מאַכן הבֿדלה און ער רופֿט אויס: "שבת זאָל זײַן, — שבת! / מיט צוואַנגען האַלט איך שבת אײַן!"

דער יסודותדיקער כאַראַקטער פֿון די גאָלדענע קייט, און איר גענעזע ווי אַ משפּחה־דראַמע, האָבן אָבער נישט דערלויבט פּרצן צו געבן אַ פֿולן קינסטלערישן תּיקון דער אַפּאָקאַליפּטישער אָנגעלאָדנקייט פֿון שלמהס מאָנאָלאָג אין ערשטן אַקט. שלמהס באַפֿליגלטע וויזיע לאָזט נישט איבער קיין ממשותדיקע שפּורן אויפֿן ווײַטערדיקן גאַנג פֿון טעקסט, און אין פֿאַרגלײַך מיט אָט דער וויזיע, ווערט פֿאַרבלאַסט אַלץ וואָס קומט פֿאָר שפּעטער אין דער דראַמע.

דער בראשית־נוסח "חורבן בית צדיק" האָט געשטעלט דעם ווײַטערדיקן גאַנג פֿון די גאָלדענע קייט אונטערן צייכן פֿון אַ כּסדרדיקער ירידה. די לעצטע רעפּליק (אין לעצטן נוסח), יונתנס רוף: "(מיט אַ מאָל אַנטשלאָסן): איך בין!" — איז טאַקע אויסן צו שאַפֿן אַ קעגנוואָג צו אָט דער סטרוקטור פֿון "וואָס אַ מאָל ווייניקער", אָבער ס'איז אַ ספֿק צי זי דערגרייכט איר ציל, ווײַל זי קלינגט אַ היפּש ביסל טראַפֿאַרעטיש און געקינצלט[16].

אויב די גאָלדענע קייט שטעלט מיט זיך פֿאָר די בהדרגהדיקע ירידה, נאָך דעם ווי די דערהויבענע אַפּאָקאַליפּטישע וויזיע ווערט צו־נישט, באַקומט זיך אין בײַ נאַכט אויפֿן אַלטן מאַרק אַ כמעט פֿאַרקערט בילד: אין פֿאַרגלײַך מיט דעם טמאדיקן מתים־טאַנץ, קלינגט דער רוף "אין שול אַרײַן!" ווי אַ דערהויבענער אויסלאָז. אָבער אין לעצטן סך־הכּל איז דער אויספֿיר אַן ענלעכער: שלמהס אוטאָפּישע וויזיע מכוח אַ וועלט פֿון כּולו־קדושה ווערט פֿאַרמישפּט צום דורכפֿאַל. דעם בדחנס קאַטאַסטראָפֿאַלע וויזיע, אַז די מתים נעמען איבער די שליטה אויפֿן יידישן מאַרק, קען אַוודאי נישט האָבן בײַ פּרצן קיין בעסערן גורל. בײַם סאַמע סוף פֿון בײַ נאַכט אויפֿן אַלטן מאַרק (אין לעצטן נוסח פֿון דער דראַמע), איז זיך דער בדחן טאַקע מודה, אַז זײַן ניהיליסטישער אַרויסרוף צו די מתים האָט מער קיין האַפֿט נישט: די מתים האָבן זיך דאָך נישט צוגעהערט צו אים און זענען צוריק אַוועק אין זייער רו. איצט איז געקומען די צײַט, אַז די לעבעדיקע

יידן זאָלן גיין "אין שול אַריַין". דער געוויינטלעכער סדר־היום ווערט צוריקגעשטעלט אויפֿן יידישן מאַרק.

ד

בײַ דעם דור יידישע פּאָעטן וואָס איז אויפֿגעקומען נאָך פּרצן, איז שוין גאָר קענטיק דער ווידעראַנאַנד צווישןביידע טענדענצן — צווישן דער קאַטאַסטראָפֿאַלער אַפּאָקאַליפּטישער וויזיע, פֿון איין זײַט, און אַ ווינציקער ראַדיקאַלן צוגאַנג, פֿון אויסלעשן די וויזיע און זיך אומקערן צו דער געוויינטלעכער מאָס און וואָג. משה־לייב האַלפּערנס "אַ נאַכט" (1916־1919) און פּרץ מאַרקישעס "די קופּע" (1921־1922) שטעלן מיט זיך פֿאָר די בולטסטע אויסדרוקן פֿון דעם קאַטאַסטראָפֿאַלן צוגאַנג; דערקעגן ה. לייוויקס ווערק, און דער עיקר "דער גולם" (געשריבן אין 1917־1920; געדרוקט אין 1921), פֿאַרקערפּערן די היפּוכדיקע מעגלעכקייט.

ווי ענדיקן זיך "אַ נאַכט" און "די קופּע"? קודם־כּל זענען די סיום־שורות פֿאַרמולירט אויף אַ נעגאַטיוון אופֿן; אין בוך אין ניו־יאָרק, משה־לייב האַלפּערנס ערשטע זאַמלונג, ענדיקט זיך די אַפּאָקאַליפּטישע פּאָעמע מיט דעם שרײַבערס צוואָה:

וועןאיך וועל טויט זײַן הייב מיך אויף
און בינד מיך אויף אַ פֿערד אַרויף,
און לאָז אַזוי מיך טויטערהייט
פֿון קיינעם ניט אין וועג באַגלייט.
ביז איך וועל טריט בײַ טריט אַליין
צעפֿאַלן זיך אויף גראָז און שטיין.
און דו, וואָס דו האָסט אָפּגעוויסט
דײַן לעבן נעבן מיר אומזיסט, —
פֿאַרטיליק דעם לעצטן צייכן דאָ
פֿון דעם, וואָס איז שוין מער נישטאָ.
זאָל זײַן, אַז בלויז אַ טרוים פֿון שרעק
איז דאָ געווען און איז אַוועק.
מיך האָט דאָ קיינער ניט געזען,
איך בין דאָ קיין מאָל ניט געווען.

אָט די שורות דינען נישט בלויז ווי אַ סיום פֿון דער פּאָעמע; זיי לייגן דעם חותם אויף דער גאַנצער זאַמלונג אין ניו־יאָרק מיט דעם סוף־אַקאָרד וועגן דעם פּאָעט, וואָס לאָזט נישט איבער קיין שום זכר נאָך זײַן טויט. די אַפּאָקאַליפּטישע וויזיע אין אירע קאָמפּליצירטע גילגולים פֿאַרשווינדט אין איינעם מיטן וויזיאָנער. עס קומט אויף איר אָרט "אַ טויט אָן תּחית־המתים, אַ טויט אין דעם סאַמע אַבסאָלוטן זינען פֿון וואָרט, פֿון טאָטאַלן, שפּורלאָזן אומקום"[17].

ווען מ.ל. האַלפּערן האָט צונויפֿגעשטעלט זײַן ערשטלינג־זאַמלונג אין ניו־יאָרק,

האָט ער נישט בלויז געדאַרפֿט מאַכן דעם אָפּקלײַב פֿון זײַן היפּשן לידער־פֿאַרמעג, באַשטימען וועלכע לידער אַרײַנצונעמען און וועלכע אַרויסצולאָזן; ער האָט נישט בלויז אַרײַנגעטראָגן שינויים אין די לידער וואָס ער האָט אַרײַנגענומען אין בוך; נאָר ער האָט אויך אויספּלאַנירט און אַרכיטעקטאָניש אויסגעבויט דאָס בוך אַרום אַ צענטראַלער אַקס[18]. דער ערשטער אָפּטייל אין בוך הייסט ״אונדזער גאָרטן״, וואָס געשטאַלטיקט די שטאָט אין איר טאָג־טעגלעכקייט, אָנגעהויבן מיט איר אַטמאָספֿער אין די פֿריסטע מאָרגן־שעהען. דאָס צווייטע ליד אין בוך הייסט טאַקע ״גוט־מאָרגן, ליבע זון!״. די ווײַטערדיקע אָפּטיילן — ״אין דער פֿרעמד״, ״בלאָנד און בלוי״, ״אָוונט״ — שאַפֿן דעם וועג וואָס ציט זיך פֿון דעם דרויסנדיקן, שטיקנדיקן אַרום פֿון דער גרויסשטאָט, צו דער אינעווייניקסטער וועלט פֿון פּאָעט, זײַנע פֿאַנטאַזיעס און פּחדים.

די נעמען גופֿא פֿון די אָפּטיילן זאָגן עדות אויף די צענטראַלע מאָמענטן אין אָט דער אינעווייניקסטער וועלט — פֿון די ליבע־לידער אין ״בלאָנד און בלוי״ צו דער טעמע פֿון טויט אין דעם אָפּטייל ״אָוונט״, וואָס הייבט זיך אָן מיט דעם קינה־ליד אויף י.ל. פּרצעס פּטירה. אַוודאי איז דער פּאָעט נישט געווען אין גאַנצן אויסגעהאַלטן אין דעם זינען. ער האָט גאַנץ גוט געוווּסט ווי מאָנאָטאָן עס איז צו לייענען איין ליד נאָכן אַנדערן אויף דער זעלביקער טעמע. דאָס ליד ״Memento Mori״, למשל, איז דווקא אַרײַן אין דעם אָפּטייל ״בלאָנד און בלוי״. מע וואָלט געקענט באַצייכענען די סטרוקטור פֿון בוך אין ניו־יאָרק ווי ״אַ טעמע מיט וואַריאַציעס״. דער פּאָעט וואַרפֿט אָן די קאָנטורן פֿון צײַטגאַנג אין זײַנע צוויי הויפּטקרײַזן: איינער אַ קלענערער, אַ באַגרענעצטער אין היקף — אַ טאָג פֿון פֿרימאָרגן ביזן אָוונט; און איינער אַ גרעסערער — דער גאַנג פֿון לעבן.

די החלטה אַז די אַפּאָקאַליפּטישע פּאָעמע ״אַ נאַכט״ זאָל פֿאַרענדיקן דאָס בוך, האָט באַרײַכערט אָט די פּערספּעקטיוו, דורכן אַרײַנברענגען אַ צײַט־דימענסיע פֿון אַן אַנדער מין — די ברייט־פֿאַרנעמיקסטע און קאָמפּליצירטסטע. די וויזיעס וועגן דעם סוף פֿון דער וועלט ווערן דאָ פֿאַרפֿלאָכטן מיט דער פֿאַנטאַסמאַגאָריע וועגן זײַן אייגענעם טויט פֿון איין זײַט, און דעם היסטאָרישן גורל פֿון ייִדישן פֿאָלק, פֿון דער צווייטער זײַט.

אָבער די פּאָעמע ״אַ נאַכט״ לייגט נישט דעם טראָפּ בלויז אויף די פֿאַרשיידענע אַספּעקטן פֿון דעם באַגריף ״סוף״. ממש אין די לעצטע טיילן פֿון דער פּאָעמע שאַפֿט זיך אַ שײַכות צווישן ״סוף״ און ״אָנהייב״, און ממילא אויך צווישן סוף פֿון בוך און די ערשטע לידער. די פּאָעמע שטעלט דאָך אין צענטער די קאָשמאַר־וויזיע גופֿא. דאָס צווייטע קאַפּיטל פֿון דער פּאָעמע הייבט זיך אָבער אָן מיט אַ שורה, וואָס ווײַזט אָן גאָר בצימצומדיק ווען און ווו עס שפּילט זיך אָפּ דער קאָשמאַר: ״אין פֿרעמדן הויז — אין האַלבער נאַכט — ״. אָט דער בצימצומדיקער אָנווײַז דערוועקט דעם אינטערעס פֿאַר דעם אַספּעקט, ביז עס ווערט קלאָר אַז די פּאָעמע ״אַ נאַכט״ גיט נישט אָפּ קיין ממשותדיק אָרט פֿאַר ״רעאַליסטישע״ צײַט־ און אָרט־באַשטימונגען. און אַז מע לייענט די פּאָעמע ווי דעם לעצטן טייל פֿון אַ בוך וואָס הייסט אין ניו־יאָרק, ווערט נאָך קלאָרער אַז ביז די סאַמע לעצטע קאַפּיטלען שפּילט די גרויסשטאָט, אין אַלע אירע אַנטפּלעקונגען, קיין שום ראָלע נישט אין אָט דעם ווערק. ערשט בײַם סאַמע סוף ווערן אַרײַנגעפֿירט די ערשטע רמזים וועגן דער דרויסנדיקער וואָר:

הער איך דרײַ פֿאַר טאָג דעם זייגער שלאָגן,
נעמט זיך טאָגליכט ווײַזן אין די שויבן;
דעקט מען צו מיט שערבלעך מיר די אויגן,
וואַרפֿט מען אויף מיר ערד אַראָפּ פֿון אויבן. (קאַפּיטל 23, ז׳ 221)

די פּאָעמע ״אַ נאַכט״ שאַפֿט אַזוי אַרום אַן ענלעכן צײַטגאַנג ווי פּרצעס בײַ נאַכט אויפֿן אַלטן מאַרק, און ביידע ווערק ענדיקן זיך טאַקע מיטן אָנזאָג, אָדער מיטן סאַמע אָנהייב פֿון אַ נײַעם טאָג. פֿאַרשטייט זיך אַז דאָס איז נאָר דער דרויסנדיקער און מינערווערטיקסטער סימן פֿון דער פֿאַרבינדונג צווישן די צוויי יצירות. איינער פֿון די צענטראַלע מאָמענטן אין דער פּאָעמע ״אַ נאַכט״ איז דאָך די סצענע פֿון מתים־טאַנץ (קאַפּיטל 13). אין אָט דעם קאַפּיטל איז טאַקע שווער צו הערן דירעקטע אָפּקלאַנגען פֿון פּרצעס ווערק, און ס׳איז טאַקע אַ גרויסער ספֿק צי משה־לייב האַלפּערן האָט געהאַט אין זינען פּרצעס דראַמע בײַם שרײַבן זײַן אַפּאָקאַליפּטישע פּאָעמע. די בשותּפֿותדיקע טעמאַטיק שאַפֿט אָבער בלי־ספֿק דעם יסוד פֿאַר אַ פֿאַרגלײַך צווישן די צוויי ווערק.

עס ווערט קלאָר, אין דעם זינען, אַז בײַ משה־לייב האַלפּערן האָט זיך אויסגעצײַטיקט אַן אַנדערשטיקער צוגאַנג צו דער זעלבער פּראָבלעמאַטיק, ווי בײַ פּרצן. מיר האָבן געזען אַז דער סיום פֿון בײַ נאַכט אויפֿן אַלטן מאַרק ברענגט מיט זיך דעם אויסלעש פֿון דער קאָשמאַר־וויזיע, און אין גאַנג פֿון די פֿאַרשיידענע נוסחאָות איז געוואָרן אַלץ שטאַרקער און איינטײַטשיקער דער געדאַנק פֿון צוריקקער צום טאָג־טעגלעכן סדר־היום. משה־לייב האַלפּערן איז אין דעם זינען געגאַנגען אין אַ פֿאַרקערטער ריכטונג. דער ערשטער נוסח פֿון דער פּאָעמע ״אַ נאַכט״ ענדיקט זיך מיטן באַטאָנען דעם גאָר בולטן קאָנטראַסט וואָס שאַפֿט זיך ווען דער נײַער טאָג גייט אויף: די פֿיבערנדיקע, לײַדנדיקע געשטאַלט פֿון איין זײַט און די דרויסנדיקע וועלט פֿון דער צווייטער. דאָס לעצטע קאַפּיטל פֿון אָט דעם נוסח הייבט זיך אָן און לאָזט זיך אויס מיט די ווײַטערדיקע סטראָפֿעס:

ווען די מאָרגנזון וועט קומען,
וועלן רוישן טײַך און מילן.
וועלן מאָרגנטוי און שטראַלן
זיך מיט בוים און בלומען שפּילן.
(— — —)
איך וועל מיט אַ שיף זיך שפּילן
וואָס וועט אויף אַ בלוט־ים ברענען,
און וועט מער שוין קיין מאָל, קיין מאָל,
צו קיין ברעג נישט קומען קענען — — —

בײַם באַאַרבעטן דעם טעקסט פֿון דער פּאָעמע, כּדי צו פֿאַרענדיקן מיט איר דאָס בוך אין ניו־יאָרק, האָט אָבער דער פּאָעט מסתּמא דערפֿילט, אַז אָט דער קאָנטראַסט איז צו אָפֿן און צו עלעמענטאַר[19]. דערפֿאַר האָט ער צוגעגעבן די העכער געבראַכטע

סטראָפֿעס, די צוואָה פֿון דעם, וואָס וויל נישט איבערלאָזן קיין זכר פֿון זיך נאָך זײַן טויט.

פּרצעס דראַמע ענדיקט זיך מיט דעם, וואָס די טויטע גייען צוריק אין זייער רו אַרײַן. משה־לייב האַלפּערנס אַפּאָקאַליפּטישע וויזיע איז אין דעם זינען אַ סך עקסטרעמער. די "מאָרגנזון" גייט טאַקע אויף, אָבער לגבי דעם פּאָעט איז דאָס נישט קיין דורכזעיִקער און היפּשלעך נאַיִווער אָנזאָג אויף אַ נײַעם טאָג. משה־לייב האַלפּערן באַטראַכט דווקא אָט די רגע ווי די סאַמע פּאַסיקסטע, כּדי צו פֿאַרענדיקן די פּאָעמע מיטן טאָטאַלן נצחון פֿון פֿאַרניינונג און טויט.

ה

וואָס שייך די אַפּאָקאַליפּטישע אָנגעלאָדנקייט, טראָגט פּרץ מאַרקישעס פּאָעמע "די קופּע" (1921) אַוודאי אַן אַנדערן כאַראַקטער ווי משה־לייב האַלפּערנס פּאָעמע "אַ נאַכט". אין משה־לייב האַלפּערנס פּאָעמע זענען דער עיקר די אַפּאָקאַליפּטישע מאָטיוון. "די קופּע", דערקעגן, שטעלט אַוועק אין צענטער די פּאָגראָם־טעמאַטיק, ווי עס ווערט טאַקע אָנגעזאָגט אין מאָטאָ:

> נאָך אײַך, הרוגים פֿון אוקראַיִנע,
> ווו פֿול מיט אײַך די ערד איז,
> און אויך נאָך אײַך, געשאָכטענע אין "קופּע",
> אין האָראָדישטש דער שטאָט בײַם דניעפּער,
> — קדיש!

אָט דער מאָטאָ האָט טאַקע באַשטימט דעם עיקרדיקן קאָנטעקסט, אין וועלכן די פּאָעמע איז פֿאַרשטאַנען געוואָרן אין דער ייִדישער ליטעראַטור־קריטיק און פֿאָרשונג: ווי אַן אָפּרוף אויף די אוקראַיִנישע פּאָגראָמען, ווי אַ לעסטערונג, וואָס איז אויסן פּונקט דעם היפּוך פֿון דעם טראַדיציאָנעלן קדיש, און ווי אַ גאָר כאַראַקטעריסטישע יצירה פֿון ייִדישן עקספּרעסיאָניזם. אין די איצטיקע רעמען וויל איך זיך פֿאַרנעמען בלויז מיט איין אַספּעקט פֿון אָט דעם פֿאַרוויקלטן טעקסט: ווי אַזוי דאַרפֿן מיר פֿאַרשטיין דעם סיום פֿון "די קופּע", אין ליכט פֿון די שוין דערמאָנטע ווערק פֿון דער ייִדישער ליטעראַטור מיט אַן אַפּאָקאַליפּטישער טעמאַטיק.

> ניט! לעק ניט, חלבֿ הימלשער, מײַנע פֿאַרפּאַפּטע בערד,
> פֿון מײַנע מײַלער כליופּען ברוינע ריטשקעס דזיעגעכץ;
> אָ, ברוינע ראָשטשינע פֿון בלוט און פֿון געזעגעכץ,
> ניט! ריר ניט דאָס געבערעך אויף שוואַרצער דיך פֿון דר'ערד...
>
> אַוועק! סע שטינקט פֿון מיר, סע קריכן אויף מיר פֿרעש!
> דו זוכסט דײַן טאַטע־מאַמע דאָ? דו זוכסט דײַן חבֿר?
> — מיר זײַנען דאָ! מיר זײַנען דאָ! נאָר ס'שטינקט פֿון אונדז אַן אַוויר!
> אַוועק! מיר לויזן זיך אין נחת, מיט הענט צערעפּעטע, ווי מעש...

אַ קופּע קויטיק גרעט — פֿון אונטן ביז אַרויף איז...
נאַ! וואָס דיר ווילט זיך, דולווינט, קראַץ זיך אויס: אַ קינד? אַ כּלה?
אַנטקעגן זיצט דער קלויסטער, ווי אַ טכויר, בײַ קופּע אויסגעשטיקטע
עופֿות...

אָ, חלבֿענע הימלען, — מיר זײַנען דאָ! מיר זײַנען דאָ! מיר אַלע!..
י״א תשרי תּרפ״א... צו גאָטס נאָמען,
— אָמן!...[20]

פּרץ מאַרקיש האָט דווקא באַשלאָסן צו פֿאַרענדיקן "די קופּע" מיט דעם זעלבן סאָנעט וואָס האָט געדינט ווי אַן אָנהייב פֿון דער פּאָעמע, און אויף אַזאַ אופֿן האָט ער אירע היפּשלעך כּאַאָטישע קאַפּיטלען אַרומגענומען מיט אַ פֿעסטער רייף: דער סוף און דער אָנהייב זענען איינס. איינס, אָבער נישט אידענטיש. אין דעם סוף־סאָנעט האָט די ערשטע פּערזאָן לשון־רבים פֿאַרביטן די דריטע פּערזאָן פֿון אָנהייב־סאָנעט: "מיר זײַנען דאָ!" אַנשטאָט "זיי זײַנען דאָ!". אויך אין דער סאַמע לעצטער סטראָפֿע פּירט אַרײַן דער פּאָעט שינויים אין דער זעלבער ריכטונג; אָט דער איבערגאַנג פֿון דער דריטער פּערזאָן אין דעם אָנהייב־סאָנעט, צו דער ערשטער פּערזאָן אין סיום פֿון דער פּאָעמע, פֿאַרשטאַרקט נאָך מער די אידענטיפֿיצירונג מיט דער קופּע מתים און דעם רעטאָרישן כּוח פֿון איר געשריי.

ווען דערגייט אָט דאָס געשריי צום פּאָעט? די דאַטע בײַם סוף פֿון דעם סאָנעט פֿאַררופֿט זיך אויפֿן פּאָגראָם אין האָראָדישטש, וואָס ווערט שוין פֿריִער דערמאָנט אין מאָטאָ, איינער פֿון די הונדערטער "ענלעכע" פּאָגראָמען אין אוקראַיִנע אין יענע יאָרן[21]. דאָס איז אָבער נישט די דאַטע פֿון דעם פּאָגראָם גופֿא, נאָר די רגע ווען דער פּאָעט איז אַרײַן אין דער טויטער שטאָט און האָט אויפֿגענומען דאָס שוידערלעכע בילד — די קופּע מתים נאָכן פּאָגראָם. די פֿריִערדיקע ווערק שטעלן אַוועק אין צענטער אַפּאָקאַליפּטישע וויזיעס. אין "די קופּע" איז אַפּאָקאַליפּטיש די סצענע גופֿא וואָס דער פּאָעט געשטאַלטיקט.

אָט דער פּרט באַשטימט אויך דעם כאַראַקטער פֿון די אימאַזשן וואָס ווערן פֿאַרפֿלאָכטן אין "די קופּע". צווישן די פֿילצאָליקע פֿאַרגלײַכן צו דער קופּע מתים — אַ פֿאַרפֿאָרהויז, אַ בית־זונה, דער בבֿל־טורעם, דער באַרג אַררט, דער מישכּן, די אַנאַלאָגיע צווישן די טויטע און דעם בלינדן שימשון — צווישן אָט די פֿאַרגלײַכן זענען פֿאַראַן עטלעכע מיט בולטע אַפּאָקאַליפּטישע קאָנאָטאַציעס. דאָס צווייטע קאַפּיטל, למשל, הייבט זיך אָן מיטן בילד, ווי אַזוי דער פּאָעט גייט אַרײַן אין דער טויטער שטאָט, וואָס איז פֿאַר אים געוואָרן פּונקט דער היפּוך פֿונעם צוגעזאָגטן לאַנד:

טויטערהייט וועל איך אַרײַנגיין
אינעם טאָג פֿון בלוט און האָניק; (ז׳ ו)

אָבער דער עיקרדיקער אימאַזש אין אָט דעם זינען, איז דער פֿאַרגלײַך אין פֿאַרלעצטן קאַפּיטל צווישן דער קופּע און גאָלגאָטע. פֿריִער האָט דער פּאָעט גערעדט וועגן "געקרייצטן קאָפּ" פֿון דער קופּע (ז׳ יז); איצט נעמט ער זיך אונטער צו קרייציקן

דעם גאָט — לאַוו־דווקא אין אַ באַשטימטער ייִדישער אָדער קריסטלעכער געשטאַלט — וואָס האָט שוין אין גאַנצן פֿאַרלוירן זײַן כּוח:

צעבלוטיקט וואַלגערט זיך אויף גאַסן גאָט,
אי אונטער גלעקערס פֿײַערלעכן ווילדן וויאָקען,
אי אונטער דײַנע טענץ, אָ, צווייטער בבֿלשער גאָלגאָט!...
(— — —)
— איך קלאַפּ אַרײַן דעם ערשטן טשוואָק אין זײַנע פֿליגל
אויף דײַנע הויכע, קופּע, בבֿלדיקע ווענט... (ז׳ לא)

אויף אַזאַ אופֿן פֿאַרבינדט זיך "די קופּע" מיט יענע ווערק אין דער ייִדישער ליטעראַטור, וואָס פֿאַרפֿלעכטן די יעזוס־געשטאַלט און אַנדערע קריסטלעכע אימאַזשן אין אַ רעם פֿון אַפּאָקאַליפּטישער טעמאַטיק. דער אַנאַליז פֿון אָט די אימאַזשן און זייער עפֿעקט אין דעם באַזונדערן קולטורעלן קאָנטעקסט פֿון דער ייִדישער ליטעראַטור, פֿאָדערט אַוודאי אַן אַרבעט פֿאַר זיך, אָבער אין די איצטיקע רעמען ווילט זיך לכל־הפּחות אָנווײַזן אַז אין אָט די ווערק שאַפֿט זיך בדרך־כּלל אַ גאָר געשפּאַנטע פֿאַרבינדונג צווישן היפּוכדיקע יסודות. מיט גאָר ווינציקע (הגם זייער בולטע) יוצא־מן־הכּללן, זענען די שרײַבערס אויסן איין צענטראַלן עפֿעקט בײַם אַרײַנפֿירן אין זייערע ווערק דאָס יעזוס־געשטאַלט: צו פֿאַרניינען דווקא די מעגלעכקייט פֿון גאולה. יעזוס איז די פֿאַרקערפּערונג פֿון לײַדן, און דערמיט רופֿט ער אַרויס אַ מיטגעפֿיל בײַם פּאָעט. אָבער ייִדישע פּאָעטן זענען פֿאָרט געבליבן ייִדן, און יעזוס איז פֿאַר זיי בדרך־כּלל אַ דורכגעפֿאַלענער, טויטער גואל.

דאָס איז אויך דער פֿאַל אין פּרץ מאַרקישעס פּאָעמע, וואָס זעט פֿאָרויס אַ נײַע קרייציקונג פֿון גאָט אויף דער קופּע־גאָלגאָטע. די מתים פֿאַרמאָגן נישט אין זיך קיין שום "פּאָזיטיוון" כּוח. דער פּאָעט ריכט זיך אַפֿילו, זיי זאָלן אַנטפּלעקן זייער צעשטערערישן כּוח, זיי זאָל ווערן ווי דער בלינדער שמשון, וואָס טוט "אַ טרייסל אָן די ווײַטן / און צעוואַליעט גאָר די וועלט!..." (ז׳ ו).

דאָס געשריי פֿון דער קופּע בײַם אָנהייב און בײַם סוף פֿון דער פּאָעמע ברענגט צום אויסדרוק אויף אַן אויפֿטרייסלענדיקן אופֿן דעם ווילן נישט צו דערלאָזן, אַז דער "געוויינטלעכער" סדר־העולם זאָל צוריקגעשטעלט ווערן. די קופּע מתים וואָס ליגן אויסגעלייגט אין מיטן מאַרק ווילן דווקא נישט מע זאָל זיי טאָן זייער רעכט, זיי ברענגען צו קבֿר־ישׂראל. די ערשטע שורה: "ניט! לעק ניט, חלבֿ הימלשער, מײַנע פֿאַרפּאַפּטע בערד" — איז דאָך אַ רוף צו די הימלען, אַז דער חלבֿ וואָס טריפֿט אַראָפּ (פֿון נשמה־ליכט? פֿון טראָפּנס רעגן ווי טריפֿנדיקער חלבֿ?) זאָל נישט אָפּווישן דאָס גרויליקע בילד. איינצײַטיק ווערן אויף אַזאַ אופֿן פֿאַרווישט די גרענעצן צווישן ביידע ספֿערעס: דער הימל "לעקט" די גופֿים פֿון די טויטע — אַ מין סענסועלער, מע קען אַפֿילו זאָגן נעקראָפֿילישער זיווג, וואָס איז אויסן אַרויסצורופֿן דערווידער.

די שטאַרקע מעטאַפֿאָרן פֿאַרווישן אויך די גרענעץ צווישן באַלעבטע און נישט־באַלעבטע זאַכן. אין דער שורה "אָ, ברוינע ראָשטשינע פֿון בלוט און פֿון געזעגעכץ!" דערפֿילט מען, אַז דער פּאָעטישער מעטאַפֿאָר בלאָזט טאַקע אַרײַן אַ פֿונק פֿון

לעבן אין די טויטע, אָבער בײַ אָט די טויטע איז אַפּילו דער דאָזיקער פּונק פֿון לעבן אַן אָפּשטויסנדיקער: זיי רופֿן נישט נאָר אויס "מיר זײַנען דאָ!" — זיי זאָגן אויך אָן דעם וואָס קוקט אויף דער מאַקאַברישער סצענע: "אַוועק! מיר לויזן זיך אין נחת, מיט הענט צערפּעטע, ווי מעש..."

אין י.ל. פּרצעס דראַמע האָט דער בדחן געוואָלט אָפּשטעלן די צײַט בעתן טויטנטאַנץ און נישט דערלאָזן אַז די מתים זאָלן צוריקגיין אין זייער רו אַרײַן. אין מאַרקישעס "די קופּע" ווילן עס די טויטע גופֿא, זיי ווילן נישט קומען צו קבֿורה.

איינער פֿון די צענטראַלע שטריכן אין אַלע אַפּאָקאַליפּטישע יצירות איז טאַקע דער געוואַלדיקער רצון וואָס צינדט אָן דעם וויזיאָנערישן יחיד, זיך צו פֿאַרמעסטן מיטן גאַנג פֿון דער צײַט. פּרצעס דראַמע, ווי מיר האָבן געזען, מאַכט אָבער צו־נישט דעם דאָזיקן רצון און שטעלט סוף־כּל־סוף צוריק דעם געוויינטלעכן צײַטגאַנג. דער סיום פֿון "די קופּע" דערקעגן, חזרט איבער מיט קליינע וואַריאַציעס דעם אָנהייב, ווי גלײַך די צײַט (און אויך דער גאַנג פֿון דער פּאָעמע) וואָלטן נישט געהאַט קיין שליטה אויף אָט דעם מרידה־געשריי. די מתים גייען דאָ נישט אַראָפּ פֿון דער סצענע בײַם סוף פֿונעם ווערק, ווי אין י.ל. פּרצעס דראַמע. זיי בלײַבן אין צענטער, און צום סוף קלינגט זייער רוף נאָך שאַרפֿער און דראַמאַטישער ווי בײַם אָנהייב.

אויך די גרענעץ צווישן לעבן און טויט ווערט באַצייכנט אַנדערש בײַ איטלעכן פֿון די דרײַ שרײַבערס: י.ל. פּרץ, משה־לייב האַלפּערן און פּרץ מאַרקיש. בײַ י.ל. פּרץ זאָגן די טויטע זיך אָפּ צו פֿאָלגן דעם בדחן; פֿאַר זיי איז קלאָר, אַז נאָר בײַ נאַכט קענען זיי אויפֿשטיין פֿון די קבֿרים, אין הסכּם מיטן פֿאַרשפּרייטן פֿאָלקסגלויבן, אַז מיטן ערשטן הענערקריי דאַרפֿן זיי צוריקגיין אין זייער רו אַרײַן. זייער מאַקאַברישער טאַנץ דאַרף דעריבער פֿאַרשטאַנען ווערן ווי "אַ טרוים פֿון אַ פֿיבערנאַכט" (דאָס אונטערקעפּל פֿון פּרצעס דראַמע אין איר לעצטן נוסח). ווען עס באַווײַזן זיך די ערשטע שטראַלן פֿונעם נײַעם טאָג, האָבן בלויז די לעבעדיקע אַ זכות־הקיום. בײַ משה־לייב האַלפּערן דערקעגן, ברענגט שוין נישט די מאָרגנזון קיין בשׂורה פֿון פּסיכישער מנוחה און גלײַכוואָג. דער פֿיבערנדיקער "איך" ווערט באַוועלטיקט פֿון זײַנע טויטקאָשמאַרן, אויך ווען עס גייט אויף דער נײַער טאָג. נו, און לגבי פּרץ מאַרקישעס פּאָעמע קען דאָך אַוודאי קיין ספֿק נישט זײַן, אַז דער טויט איז די צענטראַלע ממשותדיקייט, וואָס רעכנט זיך נישט מיט קיין שום דרויסנדיקע צײַטמאָסן.

אָט די נטיה וואָס מיר זעען בײַ משה־לייב האַלפּערן און בײַ פּרץ מאַרקישן, צו באַטאָנען דעם קאַטאַסטראָפֿאַלן אַספּעקט פֿון דער אַפּאָקאַליפּטישער וויזיע, דעמאָלט ווען דער פּערזענלעכער אָדער קאָלעקטיווער טויט באַקומט די שליטה, אָט די נטיה איז אָבער נישט געוואָרן די איינציקע אין דער מיטצײַטיקער ייִדישער ליטעראַטור. געגנוג דורכצופֿירן אַ קורצן פֿאַרגלײַך מיטן סיום פֿון ה. לייוויקס דראַמאַטישער פּאָעמע דער גולם. וואָס שייך די גרענעצן צווישן לעבן און טויט, צווישן וואָר און מיטאָס, ענדיקט זיך דער גולם פּונקט קאַפּויער ווי מאַרקישעס "די קופּע": דער מהר"ל ברענגט דעם גולם צוריק אין זײַן רו אַרײַן, און ער לאָזט אויס זײַנע רייד, בײַם סאַמע סוף, מיט אַן אָנזאָג פֿאַר דעם שמש:

לאָזט קיינעם ניט אַריַין אַהער ביז איבער שבת.
און איצט רופֿט אויס צו זאָגן נאָך אַ מאָל
פֿון אָנהייב: "מזמור שיר ליום השבת" —
(גייט אַרויס און פֿאַרמאַכט פֿעסט די טיר)[22].

אין מהר"לס ווערטער קען מען אין תּוך דערפֿילן די גײַסטיקע קרובֿישאַפֿט צום בדחנס רוף "אין שול אַריַין". אין ביידע פֿאַלן ווערן צוריקגעשטעלט די אָנגענומענע לעבנס־ און צײַט־באַגריפֿן, און אין ביידע פֿאַלן ווערט עס געטאָן דווקא דורך אַ טראַדיציאָנעלן רוף צו עבֿודת־הבורא. אַז מע שטעלט אַוועק לייוויקס טעקסט בײַ דער זײַט פֿון פּרצעס, זעט מען באַלד אַז אין פֿאַרגלײַך מיטן וואָכעדיקן קלאַפּן "אין שול אַריַין", איז לייוויק נוטה צו אַן אַ סך דערהויבענערער פּאַטעטישער דיקציע. אָבער וויכטיקער איז דער פֿאַקט, וואָס דער גאַנצער עפֿעקט בײַ לייוויקן איז אַ סך איינטײַטשיקער ווי בײַ פּרצן: דער סוף פֿון בײַ נאַכט אויפֿן אַלטן מאַרק שאַפֿט דאָך אַ שפּאַנונג צווישן דעם רוף "אין שול אַריַין" און דעם פֿאַבריקפֿײַף, וואָס "פֿאַרטייבט אַלץ און אַלע". בײַ לייוויקן איז אַזאַ שפּאַנונג נישט פֿאַראַן. דעם מהר"לס רוף איז "דאָס לעצטע וואָרט" פֿון דער דראַמאַטישער פּאָעמע.

פֿון אָט דעם קורצן פֿאַרגלײַך צווישן די פֿאַרשיידענע סופֿן אין די מיטצײַטיקע ווערק אויף אַפּאָקאַליפּטישער טעמאַטיק, קען מען אַנטפּלעקן די שפּורן פֿון אַ גײַסטיקן און ליטעראַרישן ווידעראַנאַנד אין דעם דור נאָך די קלאַסיקערס: פֿון איין זײַט דאָס באַטאָנען דעם קאַטאַסטראָפֿאַלן מאָמענט, וואָס גייט האַנט בײַ האַנט מיטן באַניצן גראָטעסקע און שאָקירנדיקע בילדער; פֿון דער צווייטער זײַט — אַ "ניכטערער" צוגאַנג, וואָס בויט אויף דעם ריטעם פֿון דער אַפּאָקאַליפּטישער וויזיע און האָט דערבײַ אין זינען צו שטעלן סוף־כּל־סוף אַ קלאָרע גרענעץ וואָס שייך איר כּוח און איר כּישוף.

ו

אַז מע פֿאַרגלײַכט דעם אָפּרוף וואָס אָט די ווערק האָבן געהאַט בשעתו בײַם לייענער־עולם און בײַ דער ייִדישער קריטיק, זעט מען אַז דווקא דער מילדערער, כ'וואָלט אַפֿילו געזאָגט מער קאָנסערוואַטיווער צוגאַנג איז זיי געווען נענטער. הגם לייוויקס שרײַבערישע זכותן האָבן אַרויסגערופֿן שטילע ספֿקות בײַ אַ צאָל שרײַבערס (זישאָ לאַנדוי, יעקבֿ גלאַטשטיין), איז אין יענע יאָרן זײַן מעמד געווען אָנגעזעענער ווי משה־לייב האַלפּערנס און פּרץ מאַרקישעס.

אויף אָט דעם הינטערגרונט קען מען אויך פֿאַרשטיין, פֿאַר וואָס דער אונטערזשאַנער פֿון דער היסטאָרישער משיחישער דראַמע איז געוואָרן פּאָפּולער אין די צוואַנציקער יאָרן. אַ דראַמע וואָס שפּילט זיך אָפּ אין אַ ווײַטן אַמאָל און דערציילט וועגן אַ משיחישער געשטאַלט וואָס איז דורכגעפֿאַלן, באַניצט זיך ממילא מיט אַ שפּעטערדיקער פּערספּעקטיוו, וואָס איז, לאחר־המעשׂה, פּונקט דער היפּוך פֿון אַן אַפּאָקאַליפּטישער וויזיע. פֿון אַזאַ דערווײַטערטן כראָנאָלאָגישן קוקווינקל מוז די אַפּאָקאַליפּטישע שפּאַנונג אַוודאי אָפּגעשוואַכט ווערן.

אין אָט דעם זינען איז קיין ספֿק נישט, אַז דאָס ווערק וואָס באַצייכנט דעם סוף פֿון דער גײַסטיקער אַטמאָספֿער אין וועלכער עס זענען געשאַפֿן געוואָרן די אַפּאָקאַליפּטישע יצירות אין דער יִדישער ליטעראַטור איז דווקא יצחק באַשעוויסעס דער שׂטן אין גאָרײַ (1935־1933). דאָס אַוועקשטעלן פֿונעם דאָזיקן ווערק אין דער אַטמאָספֿער פֿון נאָכן חורבן, נאָך גזירות ת״ח ות״ט, שאַפֿט טאַקע דעם יסוד פֿאַר זײַן באַזונדערן מעמד אין דער קייט פֿון די ווערק אויף אַן אַפּאָקאַליפּטישער טעמאַטיק.

דער סאַמע אָנהייב פֿון בוך, מיט זײַן כראָניקאַלישן סטיל און דאָס באַניצן זיך מיט באַקאַנטע מאָטיוון וועגן יענער דראַמאַטישער תּקופֿה, גיט אַן אָנצוהערעניש אויף אַ היסטאָרישן ראָמאַן. אָבער מחמת די משיחישע שטימונגען וואָס שבתי־צבֿי האָט אַרויסגערופֿן, ווערט גאָרײַ בהדרגהדיק פֿאַרוואַנדלט אין אַ מין אַפּאָקאַליפּטיש שטעטל, ווו עס הערשט די טומאה.

טאַקע אין אָט דער טאָפּעלער פּערספּעקטיוו, צווישן געשיכטע און אַפּאָקאַליפּסע, איז באַזונדערש וויכטיק זיך אָפּצושטעלן אויף די עפֿעקטן וואָס שאַפֿן זיך בײַם לייענען דעם סיום פֿון בוך. ס'איז קיין ספֿק נישט, אַז אין לעצטן סך־הכּל מאַכט דער שרײַבער אין גאַנצן צו־נישט די אַפּאָקאַליפּטישע וויזיע. דער סיום פֿון דער שׂטן אין גאָרײַ איז דער סאַמע איינטײַטשיקסטער אין דער קייט פֿון די ווערק וואָס זענען דאָ דערמאָנט געוואָרן. כּידוע, ענדיקט זיך דאָס ווערק מיט אַ סטיליזאַציע פֿון אַ כּלומרשטן מעשׂה־ביכל, אין אַ טראַדיציאָנעלן נוסח, וואָס באַשרײַבט דעם גורל פֿון רעכעלע די נבֿיאהטע. דער דיבוק וואָס איז געהאַט אַרײַן אין איר ווערט טאַקע אַרויסגעטריבן, אָבער זי אַליין שטאַרבט. דאָס פֿאַרענדיקן דעם ראָמאַן דווקא מיט רעכעלעס גורל איז גאָר אַנטפּלעקעריש, ווײַל אין דער שׂטן אין גאָרײַ איז דאָך רעכעלע די געשטאַלט וואָס פֿירט אויס די ראָלע פֿונעם זעער, וואָס לעבט איבער אַפּאָקאַליפּטישע וויזיעס; און דווקא זי ווערט געזען צום סוף דורך דרויסנדיקע אויגן, און דווקא זי ווערט באַשריבן אין אַ כּמו־טראַדיציאָנעלן טאָן.

פֿונעם דאָזיקן סיום ווערט בולט באַשעוויסעס אַנדערשטיקער צוגאַנג צו דער אַפּאָקאַליפּטישער טעמאַטיק אויף יִדיש. אין די ווערק וואָס איך האָב פֿריִער באַטראַכט (אַחוץ ה. לייוויקס דער גולם) איז קיין ספֿק נישט פֿאַראַן וואָס שייך דעם צענטראַלן מעמד פֿונעם וויזיאָנער, הגם זײַן וויזיע ווערט אָפֿט פֿאַרמישפּט צום דורכפֿאַל. באַשעוויס גייט ווײַטער אין מבֿטל מאַכן די אַפּאָקאַליפּטישע שפּאַנונג, וואָרעם רעכעלע איז שוין נישט קיין באַוווסטזײַן־צענטער. זי ווערט באַשריבן דורך דעם אַלצוויסיקן נאַראַטאָר, אין אַ כּמו־טראַדיציאָנעלן מעשׂה־ביכל, וואָס האָט בעצם ״דאָס לעצטע וואָרט״ אין בוך. רעכעלעס אייגן וויזיאָנעריש קול ווערט אין גאַנצן פֿאַרשטומט אין אָט די קאַפּיטלען. בלויז דער דיבוק רעדט פֿון איר מויל: ״און די גאַנצע צײַט האָט די אישה שטיל געשוויגן גלײַך די כּוחות וואָלטן זי פֿאַרלאָזט און זי איז געווען נײַערט ווי אַ קינד״.[23] און ס'איז אויך כּדאַי צו דערמאָנען, אַז בשעת אַלע פֿריִער באַשריבענע וויזיאָנערישע העלדן זענען געווען מענער, האָט באַשעוויס אויסגעקליבן פֿאַר אָט דער ראָלע דווקא אַ פֿרוי אויפֿן ראַנד פֿון היסטעריע, אַ פּאַטאָלאָגישער פֿאַל. אויך דערמיט האָט דער שרײַבער באַוויזן וואָס ער האַלט פֿון דער אַפּאָקאַליפּטישער וויזיע און איר כּוח.

וועדליק מאָדערניסטישע באַגריפֿן, קען ״משוגעת״ אָדער ״קרענק״ באַלויכטן ווערן אין אַ פּאָזיטיוו ליכט, ווי למשל דער בדחן אין בײַ נאַכט אויפֿן אַלטן מאַרק, אָדער דער

״איך״ אין מ.ל. האַלפּערנס פּאָעמע ״אַ נאַכט״. דאָס איז אָבער נישט חל אויף באַשעוויסעס דער שׂטן אין גאָריַי, ווו דער אַלצוויסיקער נאַראַטאָר איז נאָענט, לכל־הפּחות אין דעם רעטאָרישן טאָן זײַנעם, צו די באַגריפֿן פֿון דער טראַדיציאָנעלער וועלט.

אמת איז, אַז דער צוריקקער צו דעם פֿריִערדיקן סדר־העולם ווערט אין דער שׂטן אין גאָריַי נישט באַלויכטן אין אַן אוטאָפּיש ליכט; דער צוגאַנג איז אַ ניכטערער: רעכעלע שטאַרבט טאַקע. נאָר להיפּוך צו דעם וואָס מיר וואָלטן דערוואַרט פֿון אַ טראַדיציאָנעל מעשׂה־ביכל, איז דער סוף פֿונעם רשע גדליה, דער מנהיג פֿון די שבתי־צבֿיניקעס אין גאָריַי, נישט קיין איינטײַטשיקער: ער גופֿא ווערט נישט באַשטראָפֿט פֿאַר זײַנע מעשׂים־תּעתּועים. ער איז גאָר עולה־לגדולה געווען בײַ די גויים; דאָס שלעכטס ווערט נישט אויסגעראָטן פֿון דער וועלט: ״און גדליה האָט זיך ל״ע [לא עלינו] געשמדט און איז געוואָרן בײַ די עכו״ם אַ בישאָף און אַ צורר־היהודים״[24].

די קריטיק, אין אירע פֿאַרשיידענע קאָנטעקסטן, איז אַוודאי גערעכט, ווען זי טענהט, אַז באַשעוויסעס ערשטער ראָמאַן פֿאַרענדיקט זיך דערמיט, וואָס די אַפּאָקאַליפּטישע דערוואַרטונגען ווערן אַרויסגעשטעלט ווי אַ שטרויכלונג פֿון דער סיטרא־אחרא. פֿון דעם וואָס איך האָב פֿירגעבראַכט אין מײַן אַרבעט איז אָבער קלאָר, אַז מע קען נישט מסכּים זײַן מיט די קריטיקערס וואָס באַטאָנען, ווי ווײַט באַשעוויס איז בשעתּו געווען אַ ״יחיד במינו״ מיט זײַן ״קאָנסערוואַטיוון״ צוגאַנג. דאַכט זיך אַז זײַן באַנײַערישקייט באַשטייט נישט אין עצם ״דיסקרעדיטירן״ די אַפּאָקאַליפּטישע וויזיע, נאָר אין דעם ראַפֿינירטן אופֿן ווי ער טוט עס: די מאָראַלישע מאָסן פֿון דער טראַדיציאָנעלער וועלט ווערן אַרײַנגעבראַכט דורכן סטיליזירטן מעשׂה־ביכל, און ס׳איז א ספֿק צי דער מחבר פֿונעם ראָמאַן (אין זינען פֿון implied author) שטייט אין זײַן פֿולער אויטאָריטעט הינטער דעם.

מיט יצחק באַשעוויסעס דער שׂטן אין גאָריַי ווערט געשלאָסן אַ קרײַז. די אַפּאָקאַליפּטישע טעמאַטיק אין דער ייִדישער ליטעראַטור האָט געצויגן איר יניקה פֿון פֿאַרשיידענע קוואַלן, אייגענע און פֿרעמדע. ס׳איז אָבער קיין ספֿק נישט, אַז אַפֿילו ווען זי האָט מכּלומרשט אָדער אויף אַן אמתן געוואָלט אַרויסווײַזן אַ טראַדיציאָנעלן גײַסט, איז זי אין אירע פֿאַרוויקלטסטע אויסדרוקן געווען פֿאַרבונדן מיט אַ מאָדערניסטישן אימפּולס, און מע דאַרף זי טאַקע באַנעמען אין אָט דעם קאָנטעקסט. ווען די ייִדישע שרײַבערס האָבן, נאָך פֿאַרן חורבן, זיך אָנגעהויבן אָפּזאָגן פֿון מאָדערניזם, האָבן זיי זיך אויך אָנגעהויבן צו דערווײַטערן פֿון דער אַפּאָקאַליפּטישער טעמאַטיק.

אָט די טעמאַטיק האָט געצויגן איר כּוח און איר כּישוף פֿון דער שפּאַנונג צווישן אוטאָפּיע און קאַטאַסטראָפֿע, חורבן און גאולה, וויזיאָנערישע אָנגעלאָדנקייט און רעאַליסטישע ניכטערקייט, טראַדיציאָנעלע ייִדישע מקורים און דעם מאָדערנעם צײַטגײַסט. דער אַנאַליז פֿון אירע פֿאַרשיידענע אַנטפּלעקונגען איז דעריבער אַ שליסל צו די ווידעראַנאַנדן אין דער שאַפֿערישער וועלט פֿון אַ גאָר באַדײַטנדיקער צאָל צענטראַלע געשטאַלטן אין דער מאָדערנער ייִדישער ליטעראַטור.

הערות

1. צום ערשטן מאָל געדרוקט אין זאַמלבוך **איסט בראָדוויי** (ניו־יאָרק, 1916). דאָרטן לייענט זיך די שורה: ״דורך פֿײַער און בלוט! — צי דערלייזונג? צי שטראָף?״. אַרײַן אין זײַן בוך **אין ניו־יאָרק** (ניו־יאָרק, 1919). כ׳ציטיר פֿון אָט דער אויסגאַבע, אָבער דער זײַטן־אָנווײַז פֿאַררופֿט זיך אויף דער שפּעטערדיקער אויפֿלאַגע (ניו־יאָרק, 1954).
2. מלך ראַוויטש, **עסייען** (ירושלים, 1992), ז׳ 61.
3. ש. ניגער, ״מאָדערנער מיטאָס״, **דאָס נײַע לעבן**, נאָוועמבער 1922, זז׳ 22־31; אַרײַן אין זײַן בוך **לעזער, דיכטער, קריטיקער**, א, (ניו־יאָרק, 1928), זז׳ 204-220. ניגער ווײַזט אָן אין דעם אַרטיקל אויף וויפֿל די מיטצײַטיקע וועלט־ליטעראַטור, אַרײַנגערעכנט די ייִדישע, באַמיט זיך צו ציִען איר שאַפֿערישע יניקה פֿון מיטאָסן. דערפֿאַר איז כּדאַי צו דערמאָנען, אַז אין זעלבן יאָר האָט בעל־מחשבֿות געהאַט געדרוקט אַן אַרטיקל (וואָס ניגער דערמאָנט אים נישט), ווו ער דריקט אויס פּונקט די פֿאַרקערטע שטעלונג, וואָס שײַך דער ייִדישער ליטעראַטור, דהײַנו — אַז דער ייִדישער מיטאָס איז נישט מסוגל צו באַפֿרוכפּערן די ייִדישע שאַפֿערישע פֿאַנטאַזיע: ״דער ייִדישער מיטאָס״, **ביכער־וועלט**, א, נומ׳ 1, יאַנואַר־פֿעברואַר 1922, זז׳ 7־10.
4. זען מײַן אַרטיקל ״משה קולבאַקס ׳משיח בן־אפֿרים׳: אַ ייִדיש־מאָדערניסטיש ווערק אין זײַן ליטעראַרישן גערעם״, **די גאָלדענע קייט**, נומ׳ 126 (1989), בעיקר זז׳ 183־186.
5. צום ערשטן מאָל געדרוקט אין **דער יוד**, ג, נומ׳ 47־48, דעם 5טן דעצעמבער 1901, זז׳ 6־10. ציטירט דאָ לויט דער אויסגאַבע **שירים: לידער און פּאָעמען** (בערלין, תרפ״ב 1922), זז׳ 15־21.
6. פּ. לחובר, **ביאַליק: חייו ויצירתו**, ב (תל־אביב, תש״ד), ז׳ 391.
7. ״להבנת הרעיון המשיחי בישראל״, אין זײַן בוך **דברים בגו**, א (תל־אביב, 1982) זז׳ 156־158.
8. דעם 2טן דעצעמבער 1901 (אַלטער סטיל?); געדרוקט אין **דער טאָג** (ניו־יאָרק), דעם 16טן דעצעמבער 1923.
9. צום ערשטן מאָל געדרוקט אין **די פּראָלעטאַרישע וועלט**, נומ׳ 3, מאַרץ 1907, זז׳ 71־84; אַרײַן אין **זײַנע אַלע ווערק**, ז, **ליטעראַטור און לעבן** (ניו־יאָרק, 1947), זז׳ 228־239.
10. דער ווײַטערדיקער אַנאַליז וועט פֿאַרגעשטעלט פּרטימדיקער אין מײַן אַרבעט: ״המחזה ׳בײַ נאַכט אויפֿן אַלטן מאַרק׳ (׳בלילה בשוק הישן׳) לי״ל פרץ: בזמנו ומעבר לו״, וואָס וועט אַרויס אין דעם ערשטן באַנד פֿון דער צײַטשריפֿט **סדן**.
11. ״בעולם האותיות המחכימות״, צום ערשטן מאָל געדרוקט אין **הצפה**, דעם 17טן אָקטאָבער 1904; אַרײַן אין **כל כתבי י״ל פרץ**, ז, **אבן ואבן**, זז׳ שי־שיד. די פּרץ־פֿאָרשונג איז בדרך־כּלל נוטה אונטערצושטרײַכן די נאָענטקייט צווישן פּרץ און ביאַליקן, און דערבײַ פֿאַרזעט זי די פּאָעטישע און אידעאָלאָגישע חילוקי־דעות צווישןביידן. זען למשל ח. שמערוקס רייד וועגן ״פּרצעס התלהבֿותדיקן אָפּרוף״ אויפֿן ליד ״דבר״, וואָס נעמען אין באַטראַכט נאָר איין אַספּעקט זײַנעם. אָט דער אָפּרוף איז געווען אַ סך פֿאַרוויקלטער און צווייטײַטשיקער ווי ח. שמערוק פּרוּווט עס פֿאָרשטעלן אין זײַן אַרטיקל ״הקריאה לנביא: שניאור, ביאַליק, פרץ ונאדסון״, **הספרות**, ב (תש״ל־תשל״א), זז׳ 241־244.
12. זיי ווערן פּרטימדיק טעכניש באַשריבן אין ח. שמערוקס בוך **פּרצעס ייִאוש־וויזיע: אינטערפּרעטאַציע פֿון י.ל. פּרצעס ׳בײַ נאַכט אויפֿן אַלטן מאַרק׳ און קריטישע אויסגאַבע פֿון דער דראַמע** (ניו־יאָרק, 1971), זז׳ 16־65.
13. די טעקסטן אונטער דעם נאָמען ווערן געבראַכט אין שמערוקס בוך, זז׳ 328 און ווײַטער. זען אויך פֿריִער, זז׳ 54־58, זײַן אַנאַליז וועגן אָט דעם נײַעם נאָמען צו דער דראַמע.
14. ציטירט לויט שמערוקס אויסגאַבע, ז׳ 316.
15. ל. גילראָד האָט געשריבן דאָס ליד, און ז. ליבין האָט עס אַרײַנגענומען אין זײַן פּיעסע ״די געבראָכענע

הערצער", וואָס איז געווען פּאָפּולער אין יענע יאָרן סײַ אין אַמעריקע און סײַ אין מיזרח־אייראָפּע. זי איז אויך געדרוקט געוואָרן אין וואַרשע, 1908. זען: חנה און יוסף מלאָטעק, **פּערל פֿון יידישן ליד** (ניו־יאָרק, 1989), ז' 234.

16. וועגן דעם חורבן־מאָטיוו און יונתנס געשטאַלט, זען אויספֿירלעכער אין מאַקס עריקס **קאָנסטרוקציע־שטודיען** (וואַרשע, 1924), זז' 16־27.

17. אַ. טאַבאַטשניק, "'די נאַכט' אין משה־לייב האַלפּערנס שאַפֿן", **וואָגשאָל**, א, נומ' 2 (אַפּריל־יוני 1959), זז' 18־19.

18. Seth L. Wolitz, "Structuring the World View in Halpern's **In New York**", **CMJS Annual**, 1977, pp. 56-67.

19. אין דער משה־לייב האַלפּערן־קאָלעקציע אין ייִוואָ געפֿינט זיך אַ כּתבֿ־יד פֿון דער פּאָעמע, וואָס איז ווײַזט אויס אַ צווישן־נוסח, ווו דער פּאָעט האָט אַרײַנגעטראָגן שינויים, אפֿשר טאָקע בײַם צוגרייטן זײַן בוך אין ניו־יאָרק. דער סוף איז אָבער נאָך אַלץ דער זעלבער ווי אין ערשטן נוסח.

20. "די קופּע" איז אַרויס אין צוויי פּאַראַלעלע אויסגאַבעס: וואַרשע תּרפּ"ב 1921, און קיִעוו 1922. שווער צו באַשטימען וועלכער פֿון זיי אָפּצוגעבן די בכורה. כ'באַניץ זיך דאָ מיט דער וואַרשעווער, פֿאַרברייטערטער אויסגאַבע. אין דעם ציטירטן טעקסט איז דאָ נאָר איין שינוי אין דער קיִעווער אויסגאַבע: "רינען" אַנשטאָט "כליופען" אין דער צווייטער שורה. נאָך דעם ווי פּרץ מאַרקיש האָט זיך צוריק באַזעצט אין ראַטן־פֿאַרבאַנד, האָט ער געקירצט און דראַסטיש באַאַרבעט די פּאָעמע אין אַ נײַעם נוסח א"נ "Requiem" (**פֿאַרקלעפּטע ציפּערבלאַטן** [קאַרקאָוו, 1929], זז' 95־102). דאָס גייט אָבער אַרויס פֿון די רעמען פֿון מײַן איצטיקער אַרבעט.

21. אויף דעם האָט אָנגעוויזן: David G. Roskies, **Against the Apocalypse** (Cambridge, 1984), p. 98.

22. **אַלע ווערק פֿון ה. לייוויק: דראַמאַטישע פּאָעמעס** (ניו־יאָרק, 1940), ז' 180.

23. יצחק באַשעוויס, **דער שׂטן אין גאָרײַ: אַ מעשׂה פֿון פֿאַרצײַטנס און אַנדערע דערציילונגען** (ירושלים, תשל"ג), ז' 182.

24. דאָרטן, ז' 189.

איטשע גאָלדבערג / ניו־יאָרק

פֿון יענער זײַט ליד

(צום צענטן יאָרצײַט פֿון רחל קאָרן)

איך וויל זיך טיילן מיט אַ בינטל געדאַנקען און שפּירונגען, בײַם פּרוּוון פֿאַרשטיין די עקספּלאָזיווע און תּפֿילהדיקע קאָליריקייט פֿון רחל בת רבֿקה קאָרן, אַ גרויסע דיכטערין בײַ ייִדן, וואָס איז געקומען אין דער ליטעראַטור כּמעט מיטן מאַנגער־דור.

איך וויל בלויז אָנצייכענען די טעמע אין ברייטע שטריכן. רחל קאָרן איז צו פֿיל־דימענסיעדיק, סײַ ווי אַ דערציילערין, סײַ ווי אַ דיכטערין; סײַ פּערזענלעך, סײַ נאַציאָנאַל. רחל קאָרן לייענט זיך ניט ווי אַ בוך. זי וויקלט זיך אויף און אַנטפּלעקט זיך ווי אַ מגילה — סײַ ווי אַ דיכטערין וואָס איז אין דינסטן און טיפּסטן באַריר מיט אירע אינטימסטע סענסיטיווקייטן און סענסועלקייטן און סײַ ווי אַ דיכטערין דורך וועמען עס פֿלייצט אײנצײַטיק דער גורל, דער טרויער, די ניט־דערוויינטע טרער און דאָס ניט־דערעדטע וואָרט פֿון אַ פֿאָלק, וואָס איז געווען פֿאַרמישפּט צו פֿאַרלענד און אומברענג.

״מײַנע ווערטער״ — זאָגט זי — ״האָבן טועם געווען פֿון אָפֿענער פֿרייד און שיכּור געוואָרן פֿון פֿאַרבאָרגענעם טרויער״. די ביימער אויף דער חלום־און־וואָר־סטעזשקע, צוריק צו די קינדער־יאָרן, די סטעזשקע אויף וועלכער זי האָט אַ לעבן־לאַנג געצויגן, זײַנען: אַ זילבערנע בערעזע־פֿרייד און אַ וואַלד דעמבעס און ווערבעס־טרויער. טרויער און פֿרייד — אָן אַ שיעור מער טרויער.

דער טאַטע האָט זי פֿאַריתומט, ווען זי איז אַלט געווען דרײַצן יאָר, און איז אַ לעבעדיקער, אַן אויסגעבענקטער, אַ ניט־פֿאַרענדיקטער געבליבן אין איר ליד אַלע אירע טעג. אַ וווּנדערלעכער טאַטע. ער וואָלט — זאָגט זי — די קינדער צום באַרג מוריה, צו דער עקדה, ניט געפֿירט.

די מאַמע איז ערגעץ אומגעקומען פֿון אַ דײַטשישער קויל, דעם 30סטן יולי 1942. די מאַמע — חנה פֿאַסט־הערינג, אָדער חנה בת־רבֿקה — גייט איר אַ גאַנץ לעבן נאָך, בעסער: גייט מיט איר אַ גאַנץ לעבן מיט. איר בוך היים און היימלאָזיקייט (אַרגענטינע 1948) איז ״געהייליקט אַלע מײַנע טויטע״, און רחל קאָרן רעכנט אויס אירע אומגעקומענע אין די יאָרן 1942־1943: די מאַמע, די צוויי ברידער, לייזער און הערש מיט זײַן פֿרוי און צוויי זין, דער מאַן, הערש קאָרן, זײַנע עלטערן, זײַנע שוועסטערן, זייערע מענער און קינדער... ״איך בין געבליבן לעבן, און קום זיך פֿאָר אַליין, ווי אַ דעזערטירער, אַ דעזערטירער פֿון טויט. איך זוך און וויל געפֿינען עפּעס אַ באַרעכטיקונג פֿאַר מײַן געבליבענעם לעבן. זאָל עס זײַן דאָס, וואָס כ׳האָב אָפּגעראַטעוועט פֿון אַ זיכערן טויט די טאָכטער, די איינציקע אַחוץ מיר, פֿון אונדזער גאַנצער משפּחה...״