

שלום לוריא

האמנם אותיות פורחות? — עיון בשני שירים של איציק פעפער

פאן-בי, נוי 2,

אז דיגטאָפּט



אנכי, גאט

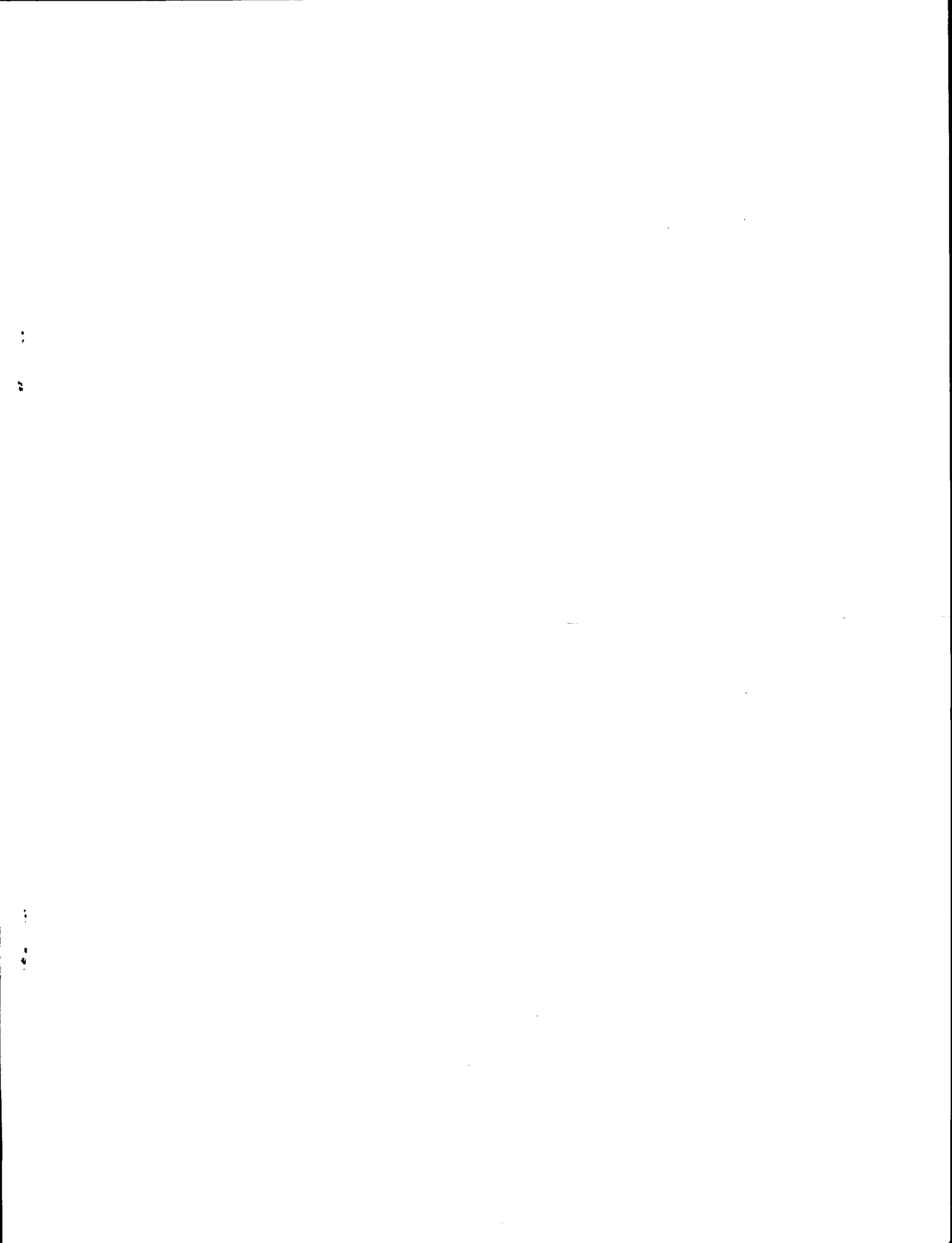
תדפיס מתוך

שבוע 13

המכון לחקר התפוצות

האגודה לחקר תולדות היהודים

אוניברסיטת תל-אביב, תשמ"ט



האמנם אותיות פורחות?

עיון בשני שירים של איציק פֶּפֶּער

אמרו לו תלמידיו: רבי, מה אתה רואה?
אמר להן: גיליון נשרפים ואותיות פורחות...
(עבודה זרה יח' ע"א)

על השיר — ומחזיר את הקורא מסופו של השיר אל ראשיתו, מן האותיות הפורחות ומתפרעות על גבי הקורה אל השבילים הנבלעים בעננים. מבחינה תחבירית כולל השיר שלושה משפטים, כאשר שניים מקבילים ומחוברים מהווים את הבית הראשון, ואילו משפט־שאלה אחד מתחיל מראשית הבית השני ועד סופו. "שבירת" המשפטים על-ידי פסיחות אינה מקרית, אף לא שרירותית. הפסיחה מפעילה פונקציות פואטיות מסויימות, המתקיימות ומתבלטות באמצעותה. מן הראוי לציין כאן אחדות מהן: המתח בין הריתמוס לבין התחביר מבליט הן את כוחו של הריתמוס, הקובע את תבניתו ללא "התחשבות" בתחביר, והן את כוחו של התחביר, שאין הריתמוס "מסוגל" להיחלץ ממנו. מכאן, שהדיבור השירי שונה מן הדיבור הדיסקורסיבי בעריכתו הריתמית, אך אינו משוחרר ממנו. הוא מהווה מעין סטייה מן הדיבור הרגיל, והפסיחה מבליטה עובדה זו. יתר על כן: הפסיחה עשויה להבליט את דרכי המבע ע"י הדילוג הריתמי והגראפי. מתבלטות כמאליהן המילים הנפרדות ומתחברות, ומצטייר האופי הדילוגי של הדיבור השירי. הפסיחה מעלה את ערכה ומשקלה של השורה — ואת סיומה. סיומה-של-השורה, אף זה היוצא אל סוף-פסוק או נקודה או סימן-קריאה, נשאר עקרונית פתוח: הן כלפי שורות השיר הסמוכות לו והן כלפי כל יתר שורות השיר. פתיחות זו מאפשרת את האינטגרציה של השיר. קיומה של שורה פתוחה — הקיימת בכל זאת כשורה — מבליט את ייחודה לא כישות תחבירית, אלא כישות ריתמית, המקנה משמעות מיוחדת ליסוד הקולי של השיר ולמתח בינו לבין היסוד הסמנטי.

פתיחת השיר הנידון ושורתו הראשונה ("אויסגעשטאַרבן") מפעילה ממנה-ובה אורירה של קדרות. מוות, שממון, ריקות.

1.

כוונת הדברים הבאים אינה להציב קווי אופי כלשהם לדמותו האמנותית או הרוחנית של המשורר. יצירתו של איציק פֶּפֶּער (1900–1952) פרושה על פני ספרים רבים וכתבי-עת, ודיון בה דורש מחקר מפורט ועיון ממצה. אף על פי כן יש עניין להציע הצעה-מקורב בשניים משיריו ולתהות אל נעימות חבוייה.

השירים הועתקו מן הקובץ "א שפיגל אויף אַ שטיין", שנערך בידי חנא שמרוק בעזרתם הפעילה של בנימין הרושובסקי, אברהם סוצקבר ומנדל פֶּיקאַז. והרי השיר הראשון:

אויסגעשטאַרבן	הָלְכוּ לְעוֹלָמָם
זיינען מיינע לענגען,	פֶּל אָרְכִי,
וועגן	דְּרָכִים
האַבן זיך באַהאַלטן אין אַ וואַלקן.	הַתְּחַבְּאוּ גֶעָנֵן.

פֶּאַר וואָס זשע האָט אַ ליד	מפני מה אֵיפוא שיר
געוואָלט ביי נאַכט	בְּקֶשׁ בְּלִילָה
זיך הענגען	לְהַמְלֹת
און דערשראָקענע	וּמְבַהֲלוֹת
זיך הוידען	מִתְנַדְּנוֹת
אותיות אויף אַ באַלקן?	אוֹתִיּוֹת עַל הַקּוֹרָה?

לכאורה שיר אחוז יאוש. פתיחתו מבשרת הכחדה, המשכו — הסתר והתאבדות. אף על פי כן מרחפת מעל הדברים השאלה "מפני מה?". שאלה מרחפת כמוה כטענה או התרסה או מחאה. ההיבט הריטורי של הטעון משתלט

1 א שפיגל אויף א שטיין, תל-אביב 1964, עמ' 666. השיר הוקדש למ. סמנקו (M. CEMEJKO). הופיע לראשונה בקובץ השירים "שפענער", קייב 1922, עמ' 17.

התוהו. החריזה הסמוייה במידת-מה בין "וואַלקן" (ענן) לבין "באַלקן" (קורה) עשויה להצביע על היבט אחר של הזיקה בין ה"אני" לשיר. תחומו של ה"אני" — במרחב הפתוח, הקוסמי, הבלתי-מוגבל כמעט באורכו ובאורחותיו. משם נברא השיר. חייו של השיר, לעומת זאת, תחומים על-ידי קורת-גג. חייו ואף מותו המיוחל. היוצר בונה את יצירתו ומגבילה. אך ראה זה פלא: היא מוסיפה להתקיים ולפרפר באותיותיה החיות. השיר שנכלא בין כליו אינו יכול להיחלץ מהם כליל, על אף רצונו. השיבה החופשית והמלאה אל התוהו חסומה.

כרם, הבית השני, כאמור, אינו מספר לנו את מעשה-ההתפוררות של היצירה, אין הוא קובע כעובדה את התאבדותה והתפרקותה למרכיביה הראשוניים, אלא מציג שאלה: מפני מה מבקש השיר את נפשו למות בתלייה? אין ה"אני" מבין את רצונו של השיר להתאבד. אין הוא משלים עם ניתוקה המוחלט של התיקשורת היוצרת. אין הוא מוציא את החוויה מתחומו של הזמן המתחלף (בלילה) והמרחב המשתנה (בענן). אין הוא מכחיד את האותיות המפוזרות, המתפוררות ופורחות. הללו אין האובדן שולט בהן, ותנועתן המאולצת בפירודן טומנת בחובה אפשרות של התחברות חדשה.

המשקל הטרוכאי האיטי והיציב של השיר מצביע דווקא על אחיזה אפשרית בצורות הארמוניות על אף המבוכה שבלב, ואולי דווקא מפני מבוכה זו. קולותיו העצובים אינם חורקים ואינם חורגים ממסגרותיהם.

השיר הקטן מצליח — כך נדמה לי — להפעיל חוויה מורכבת, העולה כיאוש וכטענה-לעומתו, כאובדן-עשתונות גלוי וציפייה חבויה.

ואז מתחברת המילה רבת-המשמעות — מבלי לאבד את טעמיה הרגילים — אל צירוף פיגוראטיבי: "הִלְכוּ לְעוֹלָמָם / כִּלְ אַרְכִּי". נבנית כאן מטאפורה מוזרה ומפתיעה. האורך מייצג את הקומה, את המרחק, את המימד. אולי גם כיסופים או שאיפה. ושמה אף נשימה. המילה "לענגען" קרובה מאוד בצלילה בידיש למילה "לונגען", כלומר "ריאות". כך עורכת כבר השורה השנייה תפנית מן ההיקף הנמשך אל המילה הפותחת "אויסגעשטאַרבן" אל מעגלו הפנימי של ה"אני" ומאוייו. מסתבר שהשממון אינו בבחינת מועקה החודרת ומפעפעת מן החוץ פנימה, אלא מצוקה הגואה מבפנים החוצה. בדיבור אחר: ניכחה יכולת ה"אני" או רצונו "להתמתח" אל "אורך" כלשהו.

השורה השלישית מעלה שוב מילה אחת בלבד: "פִּרְכִּים". נדמה, שהדרך היא פתיחה כלשהי להתחברות, לקומוניקציה. הדובר הרומז בראשית השיר על אובדן השאיפות או קני-המידה שלו כלפי העולם בו הוא חי, עומד כאן להבהיר, במשפט המקביל, כי הדרכים נחבאו מן העין ונתכסו בענן.

והנה כבר בשורה הרביעית ניתן לחוש, שאין הדובר חושש בעצם מפני הכחדה מוחלטת או חוסר-מוצא אטום סופית. הדרכים התחבאו, הענן כיסם. אלא שהענן אינו יצור יציב. הוא קודר, נטען כחשרת-מים מאימת, הוא מפחיד, הוא מסוכן, אך אין הוא נצחי ובלתי-מנוצח. מאחוריו שרירים וקיימים השמיים הבהירים והדרכים הגלויות והרבות.

זהו איפוא משבר ולא שבר. המילים הקשות עשויות להעיד הן על עומק תחושת ה"אין מוצא" והן על הסובייקטיביות שלה.

הבית השני של השיר אינו מרפה ממוטיב המוות. אלא במקום ה"אויסגעשטאַרבן" (הִלְכוּ לְעוֹלָמָם) בבחינת דיבור פסקני ומחירי בדכאונו עולה הכוונה להתאבד: למות בתלייה. החריזה המפתיעה במידת-מה בין "זיך הענגען" לבין "מיינע לענגען" (שאינן התרגום משמיעה) בונה בדילוג את הגשר בין ה"אני" והשיר, העולה כאן כדמות-לעצמו. וכאילו מתחברות כאן שתי הדמויות, זו ש"אורכיה" הלכו לעולמם (ה"אני") וזו שביקשה כלילה להיתלות (השיר). אובדן ערכיה "אורך" של ה"אני" מעורר, כביכול, את רצון ההשמדה העצמית של השיר. השיר עשוי לחבר את המשורר אל זולתו, אל עולמו. אך הוא מותנה בשפע של ההשראה מבפנים. אם מתייבשים מקורות השפע ואובדים אפיקו — אין השיר מוצא טעם בקיומו.

אך השיר מלא-כרימון אותיות, והאותיות נבעות. אף הן — ישויות חיות, מבוהלות, מתנדנדות ופורחות. השיר התולה את עצמו מתפרק כביכול לאותיותיו, והללו פורחות ובתנועתן המפוזרת רומזות כאילו לשיבת היצירה אל

2.

אף השיר השני נכתב ב-1922. וזו לשונו:

פֿון גאַרניט, דורך גאַרניט,	מלא-כלום, בְּלא-כלום,
צו גאַרניט,	אַל לא-כלום,
און ווער איז דער ווער?	ומיהו הָמִי?
און וואָס הייסט מע טאַר ניט	ומה פֿירוש אָסור
אויף היינטיקער ערד?	על פְּנֵי הָאָדָמָה הַיּוֹם?
מיט אומרו איז שטענדיק	
פֿאַרזאָטן	בְּאִישׁ־שֶׁקֶט פִּמִּיד מוֹרְתָחִים
מיין יעטוידער קער, —	כֵּל נִיעַ שְׁלִי, כֵּל פְּנִיהַ, —
איז וואָס הייסט פֿאַרבאַטן	מה פֿירוש אִיפּוא, אָסור
אויף היינטיקער ערד?	על פְּנֵי הָאָדָמָה הַיּוֹם?

2 א שפיגל אויף א שטיין, עמ' 665.

און וואָס הייסט ניט קענען
און וואָס הייסט פֿאַרווערט?
מיר הייסן
מיר גליען
מיר זענען
אויף היינטיקער ערד!

ומה פֿירוש לאַ לְדַעַת
ומה פֿירוש אָסור?
אָנוּ נְקַרְאִים
אָנוּ לוֹהֵטִים
אָנוּ קְמִים
עַל פְּנֵי הָאָדָמָה הַיּוֹם!

השאלות האחוזות בביטוי "על פני האדמה היום" מכוונות לתמיהה על משמעות האיסורים הכרוכים בחיים על פני האדמה בזמן הזה. האדמה מייצגת מטונימית את החיים הארציים, את החיים הממשיים של בני-אדם. חיי ה"אני" וחיי ה"אנחנו".

האיסורים, המובלטים בשיר כשזירה אינטנסיבית, גם כאשר הם עולים בציון "סתמי" ובלתי-מוגדר (מע טאָר ניט; פֿאַרבאַטן; פֿאַרווערט — גוונים שונים של "אסור"), והשאלות הצמודות המבקשות להם פשר (מה פירוש?!) — ממילא מוליכים אל האוסרים. אלא שאת האוסרים לא ניתן לגלות, מאחר שאין להם זהות. הזהות הופכת בהקשר הזה לבעייה מעיקרה, מכיוון שלמהלך-החיים אין תחילה ואין תכלית. השאלה "מי הוא המי?" (ווער איז דער ווער?) כאילו נתלית באוויר. הזהות נחבאת מאחורי מיהות עלומה ואלימה, מיהות האוסרת אולי איסורים בהוויה הארצית, אך אינה מזדהה. הבל-ה"לא-כלום" השורר בכל אינו אחוז בשום דבר, אין חיבור-של-משמעות בנינו לבין הישות האנושית התלויה בו. לא חיבור-של-תלות ולא חיבור-של-אחריות ולא חיבור-של-התחייבות. למעשה — לא כלום. אף על פי שהכל הבל — אין ה"אני" פותרו מסייגים, ואין הוא משתחרר מן התמיהות (מה פירוש? — וואָס הייסט?), המדריכות את מנוחתו. יתר על כן: מתוך מצוקה זו מגלה ה"אני" את האמת המדהימה של חיו, המוצגת בגרעיני התיכון של השיר: בכל אשר יפנה, כל זיע וניע שלו תמיד יהא אחוז בקדחת-של-פחדים (באי-שקט תמיד מורתחים / כל ניע שלי; כל פנייה).

החזרה הצמודה והזהה כמעט של שתי השורות האחרונות בבית הראשון והשני של השיר מחזירה את דברי המצוקה גלויי-הלב של ה"אני" אל ראשיתם של דברי-השיר, המבליטים את העובדה, שלמצוקה הריאלית והמתמדת של ה"אני" ולפחדיו אין פשר ואין תכלית. זהו טיבו של העולם. האינות מולידה את הפחדים, והפחדים חוזרים אל התמיהה שאין לה פשר. מעגל סגור כביכול.

אלא שקיים מוצא ל"אני". אין זה מוצא הגיוני או דמיוני או רעיוני או טבעי. זהו מוצא קיומי. תנועת צירופי המילים של השיר מוליכה מן האמצע לא רק אל ראשיתו של השיר, אלא גם לסופו. והנה נדמה שנפתח הפתח ל"אני". עליו להתגלגל או אפילו פשוט להצטרף אל "אנחנו". וזהו מעין טראנספיגוראציה קיומית, המעלה שינוי בהוויה. לעומת ארבע השאלות הפותחות במילים "וואָס הייסט?", משיבים ה"אנחנו": "מיר הייסן". ביטוי זה בידידיש אוצר בתוכו מטען כפול: השם, כך אנו נקראים (הזהות, המשמעות) וגם הציווי (אנחנו מצווים). המשמעות אחוזה באחדות ה"אנחנו", ואילו ציווי-האיסורים מתחייבים מכוחה ופעולתה של אחדות זאת.

מסלולו הריטורי של השיר נע מן השאלה אל התשובה, או ליתר דיוק: מצרור שאלות, הנערמות ומצטברות בדרך, אל התשובה. לכאורה ניתן עקרונית לציין מבנה מעין זה כמבנה אופטימי. הקושיות יוצאות אל פתרון. למעשה מגלה הקורא בשיר "מערכת" מורכבת יותר ופרובלימאטית ממנה ובה.

כאשר מוצגות בשיר קושיות — ותהינה חמורות כאשר תהינה — ותירוצן צמוד אליהן ואחוז בהן בקשרי חריוה וריתמוס, ניתן להעלות על הדעת אפשרות של דרכי-קריאה אחדות, המתחייבות מצירוף-דברים מעין זה:

- א. השאלות קודמות לתשובה, והתשובה עונה עליהן ומיישבת את הקשיים או מיישרת את ההדורים;
- ב. השאלות עולות בד-בבד עם התשובות. הסימולטאניות נבנית מתוך הזיקה הריתמית, המעלה דינאמיות רגרסיבית ומחזירה את התשובה אל השאלות. נוצר מעין עימות בין התשובה לשאלות;
- ג. התשובה בעצם קודמת לשאלות — וכל המבנה ערוך מראש על מנת ליצור "אורנאמנט דידאקטי" העשוי להבליט את טיבה וטעמה של התשובה, ואולי אף — את היקפה ועומקה.

המהלך החיצוני של השיר מצביע על משכי-רוח חיוביים ואופטימיים: מן המצוקה ה"ניהיליסטית", שאינה מבחינה בין ראשית לתכלית ומבטלת את החוויה באורח קיצוני ביותר (מלא-כלום, בלא-כלום, אַל לא-כלום), אל הרגשת הנוכחות המפורשת והלוהטת (אָנוּ נְקַרְאִים, אָנוּ לוֹהֵטִים, אָנוּ קְמִים); מן ההתלבטות השזורה בחששות וחוסר-מנוחה של ה"אני" על כל צעד ושעל אל ה"הידד" הפאתיטי המלא בטחון-עצמי של ה"אנחנו".

קריאה חוזרת ומפנימה בשיר עשויה לגלות בו זרם-מעמקים, המחזיר את המעיין מן התשובה המעודדת והרעננה — אל הקושיות. זרם זה, כאמור, מופעל באמצעים ריתמיים, שהעיקרי והבולט בהם מתגלה בחזרה על צירוף-המילים "עַל פְּנֵי הָאָדָמָה הַיּוֹם" (אויף היינטיקער ערד). מילים אלו נישנות כפזמון חוזר במשקל אחיד בסיומו של כל בית. והנה מסתבר, למרבה התמיהה, שהעימות בין התשובה לשאלות מצמיח מצוקה. דהיינו: אין גשר-של-ממש בין השאלות לתשובה, וקשה להעלות על הדעת לא רק דילוג-של-הגיון אלא אף דילוג-של-דמיון ביניהן.

כמערכה העשוייה להבליט את המוצא החיובי. עוצמתו הקיומית של מוצא זה מובלטת בשינוי התנועה הריתמית בבית השלישי. אך השינוי בריתמוס אינו מגלה שינוי במשקל. המאחר אחוזו במקום. המוצא החיובי עוגן במערכת שלילית, המוסיפה לפעול מכוח העוצמה הפנימית. גלגול ה"אנחנו" אינו משוחרר מבלבולי-ה"אני" ומבוכותיו כאן על פני האדמה הזאת.

תנועתו הרב-צדדית של השיר מקנה לו מהימנות אמנותית.

שני השירים, שחזרנו וקראנו בהם בתשומת-לב, עשויים לעורר הרהורים על הצורך בגישות מתודיות חדשות אל יצירתם של משוררים וסופרים בבית-המועצות, שכתבו בידיש. גם האמנים שלא היו אנוסים, והיו נאמנים למהפכה ולמשטר, וביקשו לתת ביטוי לאמונתם הלוהטת אף ברגעים של מועקה ודיכוי ולחץ, גם בהם ניתן לגלות — לא פעם מתחת למעטה של מלל נמלץ וסגנון של עבודה-זרה — את פניני השירה הטהורות. לא כל האותיות פורחות.

אף שאלת הזהות "מיהו מי?" מוטה בגלגול החדש ונתפסת כשאלת קיום, שה"אנחנו" משיבים עליה: "אנו קיימים". מהותו של קיום זה בלהט הפנימי שלו ("אנו לוחטים"), הנתפס אף הוא לא כקאטגוריה אידאית או רגשית, לא כקאטגוריה קיומית. המבנה הגראפי של הבית השלישי מקנה סימולטאניות להויות ה"אנחנו" באמצעות האנאפורה "אנו" (מיר) ותוקף-שלמות לכל תשובה בייחודה התחבירי והמשקלי (אמפיבראך אחד!).

זוהי איפוא התשובה לפחדיו של ה"אני": הגלגול הקיומי אל ה"אנחנו", המתלהטים מתוך הויותם ונשלמים בה. ואולי אף נשרפים בה — מאחר שאין בכוחו של קיום זה לבטל את עוצמתה של המציאות הנעה במסלולה מהבל, בהבל, אל הבל.

השיר מוליך את הקורא אל המוצא הקיומי המהפכני ומחזירו אל הספק הניהיליסטי. הצגת תשובת-ה"אנחנו" כמרכז וכדגל וכאבן-שואבת ליחיד המתלבט בייסוריו, כאשר שרשרת השאלות החובקת וחונקת אותו עולה