

ה'אומרן' בשירתו של משה לייב האלפרן*

און פֿון אַלע וועגן (וועהין איך גיי) קערט עס
מיך אום צוריק.
ומכל הדרכים (באשר אני הולך) אני מוחזר].
אָוונט, די גאַלדענע פּאַווע, עמ' 178

משה לייב האלפרן (1886–1932) נולד בזלוצ'ב שבגליציה המזרחית. ב־1898 הביאו אביו לווינה כדי שילמד שם את מלאכת ציור השלטים. ב־1908 הוא היגר לאמריקה.

פעמיים עברה עליו אפוא חוויית העקירה, ולא עלה בידו להכות שורש בשום מקום. בגיל 12 הוא נלקח, כאמור, על־ידי אביו ונטש את עיירת הולדתו. את העיירה הזאת הוא הצליח לקלוט בעיניים של ילד. התמונה היתה מכוערת ודוחה. הוא זכר את בית־המרחץ, את השוק, את הרחובות המזוהמים על בתיהם המעופשים ואת התושבים עלובי הנפש וסחופי הגוף, שקיימו הירארכיה־של־השפלה, מן המך והמושפל אל המושפל ממנו. כך נתגלה לעיניו מראה עולמו מבעד לחלון, והוא היה בטוח "אַז דאָס איז גאָטס וועלט", שזהו עולמו של אלוהים (האלפרן 1954, אין ניו־יאָרק, 75).

משה לייב הגיע לזלאצ'וב מקץ שנים אחדות, וזאת כדי לעזבה שנית ולהגר לאמריקה. העזיבה השנייה התרחשה לאחר שהות קצרה מאוד. גם במקומו החדש מעבר לים לא היתה לו שהות להשתקע. הוא כבר היה בן עשרים, ללא משפחה, ללא שפה, ללא כסף וללא מקום לגור בו. בזמן הראשון הוא היה לן על גבי ספסל בגן הציבורי.

המשפחה החדשה שהקים לא היתה אלא מעין אי לזמן קצר מאוד, שכן משה לייב האלפרן המשורר נפטר באורח בלתי צפוי בגיל 46. לא היה אפוא סיפק בידו להכות שורש.

החוויה המרכזית שעיצבה את חייו כאדם וכמשורר היתה התלישות. כמוהו כיתר היוצרים 'התלושים' לדורותיהם, המעצבים את גיבוריהם 'האנטי־גיבורים', לאמור: "– זווית הראייה של המחבר נעתקת מן החוץ – תיאור סביבה חברתית ומאורעות שמתרחשים בה – פנימה, אל מערך הדחפים, הזכרונות והשיקולים

* מאמר זה מבוסס על עבודה לקבלת תואר דוקטור, שנושאה 'עקירה – ביטוייה הספרותיים ודרכי ההתמודדות השירית איתה ביצירת משה לייב האלפרן'. העבודה אושרה על־ידי הסנט של אוניברסיטת בר־אילן ביום 13.4.2000.

המניעים את הגיבור כ'אנטי-גיבור' – – כפרט חלש ומתלבט נעדר תואר והדר, המשקף גם את מצבו הקיומי של אדם מודרני וגם מצב חדש של יהודי, שעולמו החברתי הישן התמוטט עליו ואין לו כוחות מספיקים להאמין בעולם חדש ולשקם עצמו" (בר־תנא 1983: 22).

ה'תלוש', מסביר הלל ברזל בספרו דרכים בפרשנות החדשה (ברזל 1990: 64), הוא "כאבטיפוס המוצא את הגשמתו הסיפורית המתעצמת והולכת החל באדם הראשון המגורש מגן־העדן, קין והבל – – ישמעאל המגורש ויצחק הנעקד, הנביאים על סבלותיהם – –".

מן התלוש נמנעים חסדיו של כוח המשיכה שהם היציבות והמנוחה. שני אלה מעניקים ביטחון, רעננות ושלווה. העדרם פוער חלל, השואף להתמלא – ככל חלל. כאן הוא מתמלא ב'לעבנס־אָנגסט', ב'אומר' – באי־נחת. משה לייב האלפרן הוא אחר ממשוררי ה'אומר' שקמו לספרות יידיש המודרנית.

הוא בין השרויים בעולם עירוני, חומרני ומתועש, הרומס בקצבו המהיר את היחיד, עולם אלים והורג מיתוסים ומוביל לקראת טראגדיית הריק. במקום אידיאולוגיה עולה הלך־הרוח (ה'שטימונג') ובמקום האמת המוחלטת – היחסיות, שהיא בעצם 'אין אמת' המובילה לשברים ולבלבול. השלמות היא דווקא בשבר, כמאמרו של ר' נחמן מבראָסלב "אין דבר שלם יותר מלב שבור". ה'שברים' מומחשים בעזרת המאפיין המודרניסטי של חילופי תמונות קטועות במהירות מסחררת. מאפיין הקטעים ה'קאליידוסקופיים' מצטרף אל מאפיינים מודרניסטיים נוספים: חריזה חופשית, לשון דיסקורסיבית יום־יומית, לעתים שפת־עיתון, לעתים לשון בוטה ואגרסיבית בשזירה של צירופים ומטבעות לשון מקוריים. למשל: "ברענען געשרייען ווי פֿיער רויט" – [דולקות זעקות באדם כאש] (דאָס געשעענע, אין ניו־יאָרק: 179), או:

" – דאָס זינען מינע יאָרן,
וואָס זינען אזוי פֿאַרשימלט געוואָרן
צווישן דעם אַלטן חכמה־געשטאַנק
פֿון מיין ווונדערלעכן ביכער־שראַנק".

–] – הָלוּא הָן שְׁנוּתִי,
שְׁעָפוּשׁ עָלַה כְּהֵן וְגַם פֶּשָׁה
מִפְּעַד סִרְחוּן־הַחֲכָמָה הַנּוֹשֵׁן
שֶׁל אֲרוֹן הַסְּפָרִים הַנִּפְּלָא הַיֵּשֵׁן.]
(מִיָּמֵן צוואה, די גאַלדענע פּאַוּע: 151) או 'ליכטיקע טריט' (פעמי אור)
(אסתר, ערשטער באַנד: 133).

צירוף לשוני רווח בשירי האַלפרן הוא האוקסימורון. ואכן האוקסימורון מתאים לעולם ה'אומר' של המהגר הנושא עימו שני עולמות מנוגדים, שכל אחד מהם דבק בקיומו. הקטבים יוצרים את המתח, שאין בו שום סיכוי להתרופף. מבחינה תימאטית מוליך המתח לטירוף, שאף ה'אני' אינו מודע לו, ולפעמים

מגלה צד אחד את הטירוף לצד השני, כמו בפרק השביעי של הפואמה 'א נאכט'
(לילה), לאמור:

דאָס איז שוין דער אָנהייב פֿון וואַנזין אין דיר,
וואָס שרעקט זיך פֿאַר גאַרנישט אַזוי ווי פֿאַר מיר."

וְרֵאשִׁיתוּ שֶׁל טְרוֹף הוּא בְּךָ בְּיָדַי
אֲשֶׁר אֵין אֵין הוּא נִבְעֵת אֶלָּא רַק מִפְּנֵי. [אין ניו־יאָרק: 191]

הוא חש תחושת אימה, ניכור, זרות ובדידות במעגלים הקרובים: בתוך הקהילה,
בתוך המשפחה, בין אחיו ממש ובעיקר בנפשו עצמו. כאן, בנפשו, שוכן ה'אומר'
בכל עוזו. זהו ה'אומר' של ה'אני השר' הקרוב והרחוק מעצמו בעת ובעונה אחת.
זהו ה'אני' המיטלטל בין ה'איך', ה'דו' וה'ער'. ישויות נוספות הן לפעמים הליצן,
לעתים ה'מענטשעלע', או 'זרחי' או 'לייב־בער', 'משה־לייב' סתם או 'משה־לייב
דער פֿאָעט' (משה־לייב המשורר), אך גם 'משה־לייב דער תכשיט' או 'משה־לייב
דער סולטאַן'. הכינויים תורמים לדיאלוג בין האיש לבין עצמו ושזורים את
הנעימה הווכחנית והנטייה דווקא 'להכעיס', שאינם מרפים מיצירתו ומכוונים
בעיקר כלפי עצמו.

"ווער וועט מיך אויסלייזן פֿון זיך אַליין?
ווער וועט אים אויסלייזן פֿון זיך אַליין דעם פֿינצערן?"

מִי יִגָּאֵל אוֹתִי מֵעֲצָמִי?
מִי יִגָּאֵל אוֹתוֹ מֵעֲצָמוֹ הָאֶפֶל? [זומער־רעגן, כרך ראשון: 77]

התוצאה החמורה ביותר משפע הישויות של ה'אני' היא האובדן, וגרוע מזה —
מודעות האובדן, קל וחומר — מודעות האחריות לאובדן.

"זיך האָב איך פֿאַרלוירן
און גאָט ווייס וווּ מען קאָן מיך געפֿינען."

[אָבד אָבדתי לַעֲצָמִי,
וְרַק הָאֵל יוֹדַע הֵיכָן אֶפְשָׁר לְמָצוֹא אוֹתִי.]

(איך האָב געהאַט, כרך ראשון: 261)

על כך מעיר אברהם טבצ'ניק: "— מהתעצמות עם הזולת יוצאת ריטוריקה,
ממאבק עם עצמו נוצרת שירה." (טאבאטשניק 1965: 245).
יחסו של משה־לייב האלפערן אל זלוֹצ'יב הוא אמביואלנטי: הוא סולד ממנה,
אבל קורא לה ז'ולאַטשעוו, מִזֵּן הַיִּים (זלוֹצ'יב ביתי, די גאַלדענע פֿאווע: 20). יחס
כפול־פנים הוא מגלה גם לאמן שבו. הוא מכנה אותו 'זוב מטרירד', אך גם 'זובוב
חביב'.

האמן מנהל מערכת יחסים קשה עם המשורר שבו. וכך הוא כותב בין היתר בשירו 'א תפילה פון א לומפ' (תפילת נוכל):

"נעם מיין טאלאנט און גיב אים אפ
אן אלטן הונט, צי א באלעבאָס,
וואָס וויל אַ ביסל פֿבור אויך - -"

ובהמשך:

"אַ, העלף מיר גאָט,
אַז עקלען זאָל פֿון מינע רייד,
ווי פֿון אַ טויטער קאָץ אין מיסט.
און וווּ איך שטעל אַ פֿוס אַוועק
זאָל יענער אָרט פֿאַרבלעבן וויסט.
אַ, העלף מיר, העלף מיר, גאָט."

(אין ניו־יאָרק: 41-42)

נקח נא אַת כְּשֶׁרוֹנֵי וְתָן אוֹתוֹ חֲנֹם
לְכָל־זָב זָב זָקֵן אוֹ בְּעַל־בַּיִת,
הַמְּבַקֵּשׁ מַעַט כְּבוֹד - -

בהמשך:

הוּ, עֲזוֹר נָא לִי, אֱלֹהִי,
שְׁכַל דְּבָרֵי יִבְחִילוּ גַעַל,
כַּפְגֵּר שֶׁל חֲתוּל בְּאַשְׁפּוֹתוֹת.
וְכָל מְקוֹם אֲשֶׁר אֲצִיג בּוֹ אֶת רַגְלִי
שְׁמָמָה תִּשְׁרָר בּוֹ עוֹד וְעוֹד.
עֲזוֹר נָא, הוּ, הוֹשִׁיעָה לִי, אֱלֹהִי.

האלפערן סבור, שהאמנות נוטלת מן החוויות את מקוריותן החר־פעמית, את התגובה הספונטאנית, ועל כן היא דוחה ומבחילה. לפיכך מרחיק את עצמו ה'אני' המשורר מרחק רב מן הדמות השירית. חנא שמרוק מעיר בעניין תהליך ההרחקה לאמור:

"בשיר 'לא-לא' (אין ניו־יאָרק: 135-136) נושאת הדמות את השם האקוטי, ה'פאני והמצלצל יוהאמה. אלא שהשיר הזה עצמו פורסם בנוסח קודם בקובץ 'פון מענטש צו מענטש' (מאדם לאדם), בעריכת משה־לייב האלפערן, 1915, עמ' 64-66, ושם לא היה זה אלא שירו של ה'אני'."

אף על פי כן מודע משה־לייב האלפערן היטב לכוחו כאמן, על כך דיבר המשורר עם א. שְׁרָמָן, שהביא דברים בשם אומרם ביום־השנה הרביעי למותו בוז הלשון: "את מקומו של שלום אש יכול למלא וִיסְנֵבֵרְג, את מקומו של אברהם רייזען - רולניק; משה־לייב, לעומת זאת, הוא יחיד במינו." ה'אומר' מתחייב מן המצוקה וזו נובעת מהערך קרקע יציבה. נמצא אפוא את

ה'אני' זרחי על שפת הים, מקום בו הקרקע חולית ונשטפת בלי הרף במים, נעה הלוך וחזור, נסוגה ומתקדמת לסירוגין. על קרקע מעין זו ניצב מי שעקר ממולדתו. ומאחר שהקרקע החולית היא עקרה — נסתמת כל אפשרות לאחות את קרעיו של העקור. מצב העקירה של הלפרן לא חלה בו תמורה, מעולם לא התייצב במידה של קבע. רק הים הוא הקבע.

"און אייביק זינגט דער ים דאָס אַלטע ליד
און ווערט דאָבי נישט אַלט."

וזהים שר לעד בלי הרף את השיר הישן
שאינו מתישן לעולם]. (אָוונט־רו ביים ים, שיר שני, אין ניו־יאָרק: 112)

המראה האנושי המתגלה לעיני זרחי על שפת הים עולה בנוסח דקדנטי ומעוצב באורח סוריאליסטי. החול כמוהו כתל אשפה, שעליו מושלכים ורובצים רגליים, ידיים, גבות וחזות כאילו לא היו אלא גללים הנערמים בערימת בוץ אחת יחד עם עלי השלכת היבשים.² תוספת הלוואי 'מתים' אינו משנה את טיב עלי השלכת, אלא בא לחזק את הרושם, וכך מתנסחים הרברים בשיר:

"ווי אין בלאָטע קופעס מיט האַרבסט בלעטער טויט."

וכמו ערמות עלי שלכת צבורים בבצה מתים]. (די גאָלדענע פּאָווע: 223)

ציור 'ערימת האנשים' חוזר בוואריאציה אחרת בשיר 11 של המחרוזת (עמ' 232), שבו הנשים והילדים נטושים על החוף, כאילו היו גל עצמות לכלבים. הנשים ועולליהן גם הן נכללו במעגל העקריות, באשר החלב בשדיהן החמיץ, ועל העוללים נגזר מוות.

בשירים 5 ו־6 של המחרוזת ניתן להבחין בהתקרבות מסוימת של המחבר המובלע אל זרחי. הוא קורא לו 'זרחי, מיין ברודער' (זרחי, אחי) (עמ' 226). העקריות מעוצבת באמצעות מוטיב הנגינה אצל חמישה גיבורים: רועה, דייג, קבצן, זרחי וצילו של זרחי (שיר 5, עמ' 225). שלוש הדמויות האלמוניות מנעימות שיר למען זולתן: הרועה מנגן כדי להעיר את אהובתו; הדייג שר כדי לסלק מאשתו וילדו את העצבות ואת האימה; הקבצן בוכה לזרים שבעיר. ורק זרחי בוכה לבבואת צלליהם של כל אחד מן השלושה, ביטוי הנתק בין האדם לבין המציאות, האדם הקולט צל אדם כאדם. המרדף אחר הצל הוא כמרדף אחר החיים החומקים.

אורחות החריזה השזורים בשיר מבליטים את מוטיב התלישות. השם 'זרחי' עשוי אמנם לרמוז לזריחה, לראשית החיים, אך נאמר עליו, שהוא 'אַלט און קאַלט' (זקן וקר), רמוז לתהליך המוביל למוות. יתר על כן נאמר בשיר 7 (עמ' 227):

"און ס'איז אַפֿשר גאָרנישט זרחי וואָס וויינט,
נאָר אַ בוים וואָס ברענט און ווערט נישט פֿאַרברענט."

נֶאֱפֶשֶׁר שְׁלֵא זְרַחֵי בּוֹכָה עַל הַסֵּף,
אֶלָּא הֶעֵץ הַבוֹעֵר וְאִינוּ נִשְׂרָף.]

אפשר שהעקרות מעוצבת כאן באמצעות שבירת הקונוטאציה עם סיפור הסנה בספר שמות ג 2 והיפוכה, לאמור: "וַיֵּרָא מֶלֶאךָ ה' אֵלָיו בְּלַבַּת אֵשׁ מִתּוֹךְ הַסֵּנֶה; וַיֵּרָא וְהִנֵּה הַסֵּנֶה בֵּעַר בְּאֵשׁ וְהַסֵּנֶה אֵינֶנּוּ אָבָל." בסיפור המקראי נועד החיזיון להעלות את משה מדרגת רועה הצאן לדרגת רועה האומה ומנהיגה. זהו מעמד מלא הוד וקדושה, שבו קיבל על עצמו משה את תפקיד הנביא ונענה לקריאת הקדוש־ברוך־הוא בדיבור 'הַנְּנִי' (השווה שמות ד). הסנה הבוער מסמל את הנצח, את ההמשך־שאי־ל־ר־סוף, ואילו העץ שבשיר עובר תהליך של דגראדציה (בכי) וכיליון (בעירה).

במקום הנביא משה עולה כאן המשורר משה־לייב (בדמות זרחי), במקום חול המדבר — חול הים, במקום הנפתולים עם היעור — הבכי הנצחי. והנה כך נאמר בבית האחרון של שיר 7:

נָאָר דַּעַר פִּשׁוּטַעַר נֶאֱרִישַׁעַר אִינְסֵטְרוֹמַעַנַט
וּוּאָס וּוִינַט אֹונְטַעַר זְרַחֵיס אֶלְטַע הַעַנַט —."

וְאֵין זֶה אֶלָּא הַבְּלִי הַטְּפָשִׁי, הַפְּשׁוּט עַד מֶאֶד
הַבוֹכָה אֶעֱלֶ זְרַחֵי, בְּיַדִּיו הַזְּקֵנוֹת —.] (די גאָלדענע פּאָווע: 227)

הבכי על שפת הים הוא בכי נצחי. קולותיו המגוונים מתמזגים עם קולות הים. זרחי בא בימים, ובערוב ימיו עולות מחשבותיו ובוכות כגלי הים. והמחשבות פורחות אל הים ונבלעות אל האבדון שבתהום רבה. המחשבות הבוכיות הן כעין סיכום מצטבר של חוויות מזעזעות והים מייצג את הפרספקטיבה של הזמן שחלף וחולף.

לפעמים נמהל הבכי החזק בזעקת הים. עיני היחיד הקרועות לרווחה כמוהן כנחשולים המדומים לפיות הפעורים של חיות גדולות, שנהמתן נהמת דובים. היחיד כמוהו כקונכיה הנושאת בקרבה את שאון הים, מקרוב ומרחוק. מצב 'הים' הוא כעין מצב־מעבר, האמור להיות זמני, אלא שהוא מתייצב והופך נצחי, גיבורו של המעבר הזה הוא 'דו נאָקעטער' (אתה המעורטל) ('העי, דו נאָקעטער', די גאָלדענע פּאָווע: 165–166).

העירום הוא בבחינת האין של האדם במצוקה, הבושה של מי שאת חיפושיו התמידיים מלוות צעקות הרוח והים הבאות, כמו בקונכיה, ממנו ובנו. החיפושים האלה הם תולדה של הסתכלות מפנימה ומעמיקה; הקולות 'קורעים' אותו — ויעידו על כך אבריו הפצועים, הפעורים לרווחה. עיניו מוצפות דם, משתייה או מחוסר שינה. בשיר 'פּרִילִינג נִינְצֶן צוֹוִי־אֹון־צוּאָנצִיק' (די גאָלדענע פּאָווע: 143–144) העיניים נפוחות כשני פצעים אכולי מורסה.

הים — ולא רק במשמעותו המטאפורית — מפריד בין העולם הישן (מזרח אירופה) לבין העולם החדש (אמריקה), הוא תחום המעבר בין שני עולמות, ועל

כן רב משקלו ביצירות מהגרים רבים לדורותיהם, ובעיקר בעידן שלפני התחבורה האווירית האינטנסיבית. לר' יהודה הלוי, למשל, מספר ניכר של שירי ים, רובם בעלי נעימה אופטימית. הים הוביל אותו אל מחוז חפצו האידיאלי, אל ארץ-ישראל. נקודת הראות של משה-לייב האלפערן לעומת זאת, מעורערת, מחוז החפץ עמום ומעורער, ועל כן גם תחום-המעבר — הים — אינו מבשר אלא את הרע ואת הרע ממנו. הים הוא מצב-ביניים פאתולוגי, לאמור: "כי גדול כַּיִם שְׁבָרְךָ מִי יִרְפָּא לָךְ" (איכה ב 13).

ההפלגה בים אצל משה-לייב האלפערן מובילה מן העולם הישן אל העולם החדש כאילו לקראת מגדל בבל (בליל של לשונות!). על כן מבשרת ההפלגה הזאת את הפילוג, את הבלבול, את המבוכה, את השבר, את ה'אומרו'. הים מעורר את הגעגועים ואת סערות-הנפש המתחייבות מן המעבר.

"און ווי דער ים, איז טיף און בלינד
די בענקשאַפֿט אין אַ האַרץ ביים ים."

נְכַה עֲמָקִים כַּיִם וְאֶף סוּמִים
הַכְּסוּפִים בְּלֵב עַל שִׁפְתַּי הַיָּם.]

(אָוונט־רו ביים ים, שיר 1, אין ניו־יאָרק: 111)

ובמקום אחר:

"און גרויס ווי דער ים איז מיין עלנט געווען."

[עצומה כַּיִם הַיָּתֵה בְּדִדוּתִי.] ('אין דער וועלט', כרך ראשון: 97)

זרחי ניצב על שפת הים או במדבר. הים הוא, אמנם במידה מסוימת הפכו של המדבר, אך ניתן למצוא בו גם מעין אחיזת-אומן. הפראדוקס הוא בעובדה, שדווקא תכונותיהם המנוגדות מהוות את המשותף. המים והיובש בדרגתם האולטימטיבית מונעים קיומם של חיים אנושיים — ועל כן יש לצלוח את שניהם כדי לעבור מנקודות מוצא אל מחוז-חפץ כלשהו. המעבר הופך ל'אין', כמוהו כהווה, שאינו אלא מעין הרף-עין של מעבר מן העבר לעתיד. בשירת משה-לייב האלפערן נשברת הקונבנציה הזאת — והמעבר הופך ל'יש', לקבע.

"אָרום דעם בלויען צוים פֿון מיין הויז,
ביים ים, ווו איך ווין, אָרום מיין הויז,
שפרייט זיך אַ גאַלדענער מדבר אויס, —"

נסְבִּיב הַגֶּדֶר הַכְּחֻלָּה שֶׁל בֵּיתִי,
עַל שִׁפְתַּי הַיָּם, שֶׁם אָנִי גָר, סְבִיב בֵּיתִי,
מִשְׁתַּרַע מְדַבֵּר זֶהֱבָה, — ('זונאויפגאַנג', די גאַלדענע פּאַווע: 162)

זהו מקום מגוריו הקבוע: על שפת הים אל מול המדבר. הציפייה מפותרת השיר

'זונאויפגאַנג' (זריחה) נשברת. זריחה היא בבחינת ראשית, אך השיר מביאה אלי שקיעה, מראשית החיים אל הסוף, אל המוות.

זרחי של המדבר מופיע בחלק השני של המחרוזת, בשירי ה'גאַלדענע ביקל', בזיקה אל המחול סביב עגל הזהב. הסבא שלו, הרמות השירית המעוותת, היה בין המחוללים. את ריקודו הוא ליווה בנהמה, שנשמעה כמו שאגת אריה או נהמת לב. אריה הוא 'לייב' ו'לייב' הוא משה-לייב, העולה במחרוזת זו בדמותו של זרחי. קול הנהמה טבוע בדמו מדורי דורות. עם דורות אלה יש לו לזרחי חשבון ארוך.

בשיר 14 (די גאַלדענע פּאָווע: 244) שואל המשורר:

״וואָס וויל דער זיידע רב יעקב פֿון זרחין —
וואָס ער מוטשעט אים מיט זײַן האַנט אויפֿן ספֿר?״

״מָה מִבְּקֵשׁ הַסָּבָא ר' יַעֲקֹב מִזְרַחִי —
בְּבוֹאוֹ לְעֵנוֹתוֹ עִם יָדוֹ עַל הַסֵּפֶר?״

השיר בנוי משורה של שאלות, שאין עליהן מענה. לשאלה בת שתי השורות משיב בית בן 11 שורות, שיותר משיש בו תשובה — הוא מעורר שאלה, הפותחת בביטוי 'שְׂמָא' (עס קאָן דאָך זײַן) ומסתיימת בסימן שאלה (בשלושת הבתים הראשונים, לפחות).

השיר מעלה שלוש דמויות: זרחי, סבא של זרחי, יעקב, והמשורר הדובר בשיר. אפשר שכל הדמויות מייצגות את ה'אני' המיוסר, המבקש לברר לעצמו את סיבת מנוחתו הנטרדת, ה'אומרו' המציק לו. וככל שהוא שואל יותר, הספקות מתגברים. הסבא הוא יעקב, ויעקב הוא ישראל, וישראל הוא ישראל-סבא. זו דמות כללית מופשטת, מעין כתובת לעריכת חשבוננו של ה'אני' עם הערכים שעליהם גדל והוא הטמיעם בתוכו, חשבון לטוב או למוטב.

השאלה הפותחת מסתיימת במילה 'ספר' ('ספר' ולא 'בוך'). מדובר בספר קודש. הניסוח מדויק מאוד. הספר מייצג את הערכים היהודיים, ואילו הסבא מענה את זרחי בהניחו את היד על הספר. ידו של מי? של הסבא, שאינו נותן מנוח גם לאחר מותו? או שמא זו ידו של זרחי, שבכוח האינרציה היא דבקה ב'ספר' ובכל המשתמע ממנו ובו? היד תפקידה לחפש ולהצביע. ייתכן — אמור בקול התשובה — שהיד היא סמל המפגש בין היסוד האסתטי והאָתי (ריין און גוט), כלומר זך וטוב, כמו הדם הנושם מכל אות שבספר. זו שורה של אוקסימורונים, הבונים את מראה דמיון-התעתועים. הדם מסמל את החיים (פֿי הָדֵם הוא הַנֶּפֶשׁ: דברים יב 23), ואילו כאן הדם הוא מת, אך הוא פועל כתמצית החיים: בנשימה. ואין הנשימה סתמית, אלא מכוונת לנחם בחשכה. האותיות בספר טבולות בדם, אבל הן בבחינת 'בְּדִמְיָךְ חַיִּי' (יחזקאל טז 6). האור המאיר והמתחם את ידו של סבא מאיר ומחמם גם את יד השורד, האוחזת סכין מתוך כוונה להמית. ההקבלה בין ידו של סבא ליד השורד מתרידה — ובסופו של הבית הראשון אין אנו יודעים אל נכון, האם משתמעים ממנו נחמה או קטל.

גם בבית השני אין הספק מרפה: כלום מיועד האור להאיר דרכו של הצדיק

ההולך לסעוד אדם חולה — ואז יקיים את התפיסה היהודית בדבר 'אור זרוע לצדיק' ו'צדיק יסוד עולם'? ושמה מיועד האור להאיר דרכו של שומר עיוור-למחצה במלאכתו? אפשר לצפות לתשובה חיובית, אלא שהשיר אומר את שלו ברוח נכאה:

"קומט דאך אויס, אַז מען איז ביי זיך ניט קלאַר
און אַז גאַרניט קאָן מען וויסן פֿאַרויס;
איז דאָך בעסער, ווען מען לעשט אפֿשר אויס
אין גאַנצן דאָס ליכט ביים ספֿר?"

ניוצא, שאם אין הדברים לעצמו נהירין
ומראש אין לדעת דבר ופֿשרו,
מוטב אולי כָּבֵר לְכבוֹת לְחלוטין
את האור שְׁלִיד ספֿרו? (די גאַלדענע פּאָווע: 245)

אלא שגם הניהיליזם הזה אין בו ודאות. הבית מסתיים בסימן שאלה, ואילו הבית הבא מכביד עוד יותר בקושיִתו הניהיליסטית: שמא יש להיכנע לכוחות הרוע של הלילה? אלה מתאימים למראה של דמיון־תעתועים, שאתו ממרכיביו החשובים הוא המיזוג ובו־זמנית ההפרדה של שלוש הדמויות. הסב עייף מנדודי שינה, או שמא זה ה'אני' השר לעצמו, זה שאין בו סטאטיות גם כאשר הוא שוכב במיטתו. הקולות והמראות הנגלים ל'אני' במצבו הסטאטי חזקים במיוחד אצל האקספרסיוניסט, שכן הם עולים מבפנים ולוחצים — כמשתמע מן המילה הלועזית press — דווקא כאשר הוא נמצא ביחידות עם עצמו. וכך הוא מעיד בשיר אחר, לאמור:

"נאָר אַ פנים אַז נישט מיט די אויערן הערט מען
ווען מען ליגט אַליין אַן שלאָף און מען טראַכט.
און אַ פנים אַז נישט מיט די אויגן זעט מען
די וועלט אין דער פֿינצטער, אין מיטן דעם נאַכט."

וּבְנִרְאָה שְׁלֵא בְּאֲזָנִים שׁוֹמְעִים
בְּאֲשֶׁר שׁוֹכְבִים וְחוֹשְׁבִים בְּלֵיל שְׁמוֹרִים,
וְנִרְאָה שְׁלֵא בְּעֵינַיִם רוֹאִים
עוֹלָם אֶפֶל, בְּאִישׁוֹן לֵילוֹת קוֹדְרִים.]

(מיט זיך אַליין, די גאַלדענע פּאָווע: 60)

בחשכה, ללא תמיכת החושים, הולך ומיטשטש כושר ההבחנה והוא מתרפט וגז לחלוטין והפנים מאבדות את אבריהן. החשכה כהומויות טוטאלית של זוועה היא מוטיב ישן־נושן. החושך הוא המכה התשיעית ממכות מצרים, המבשרת את המכה העשירית, הנוראה מכולן: מכת הבכורות. חושך הוא ההעדר המוחלט. כך ב'שירי מכות מצרים' של נתן אלתרמן:

"ליל אין תנומות, אָמון, ליל אין שױל וְנע." (אלתרמן תשל"ב: 249)

וכך גם במחרוזת 'זרחי ביים ברעג ים'. לא טוב לו ל'אני' הדובר, השר, עם עצמו בעלטה הדורשת כניעה וכיבוי האור. ושוב עולה השאלה:

"און אויב אַזוי, קומט דאָך טאַקע אויס,
אַז ס'איז גוט, וואָס ס'איז דאָ אויף דער וועלט אַ קלויז
און די שפּין פֿון אַ ליכט בי אַ ספֿר."

ואם כך, הרי יוצא מכאן,
כי טוב שיש בית-מדרש בעולם,
ואורו של נר מאיר ליד ספר. (די גאלדענע פאָווע: 246)

הצמדת האור לספר מוכרת גם בתרבויות ולשונות אחרות. חיים נחמן ביאליק נוהג לפי נוסח מקובל בין המשכילים ומכנה את ההשכלה 'אור' (בשיר 'לבדי', ביאליק 1960: 141), המאיים על מי שנשאר בחשכה, בצל. האור נלחם על מקומו בחשכה, שעל אף הניגוד ביניהם, הרי אין הוא דורש אלא בעטיה. רעיון זה עולה גם בשיר 'דער מוסר זאָגער און פֿאַלשער פּאַעט' (מטיף המוסר והמשורר השיקרי), וזו לשונו:

"אַ מענטש זאָל ליב האָבן די זון
באָדאַרף ער זען, אַז ס'איז דאָ אַ נאַכט."
ובכדי שיאהב את השמש אדם,
עליו גם לראות שהלילה קיים. (די גאלדענע פאָווע: 132)

סבא יעקב מסמל את הזיקה והשייכות של ה'אני' הדובר לישראל. הוא מבקש להשלים עם שייכות זו, אף על פי, שבעמדת ה'ביניים' הקיומית הקשה על שפת הים היא גורמת לו אי-נחת. אחרי ככלות הכול נראה לו הסב מתנועע על גבי הספר לאורו של הנר כאחד מל"ו הצדיקים, שבזכותם העולם קיים, גם אם הוא עולם שה'אומר' שולט בו.

ה'אומר' הוא השלמות היהודית האמיתית, כמאמרו של ר' נחמן מבראסלב: "אין דבר שלם יותר מלב שבור."

ל'אומר' הפנימי יש גם ביטוי חיצוני. בפרק 16 של המחרוזת 'זרחי ביים ברעג ים' מתרחק משה-לייב מעצמו ומציג במקומו — על שפת הים, בחשכה — את זרחי. זרחי קורא לאבותיו שיקומו מקברותיהם ויצטרפו לקצב ניענוע הגוף כדי לעמעם את הצער בניגון הלמידה הנושן 'אמר אַבִּי... (די גאלדענע פאָווע: 249).

הביטוי 'אמר אַבִּי' חוזר שלוש פעמים בשלוש שורות רצופות, המסתיימות בשלושה מקפים. תנועת הניענוע, המתאימה לעריסה, אינה עולה כאן בתחום ביתי ומוגן, אלא דווקא על שפת הים, בחשכה, כאילו בא לבטא חוסר יציבות

ואילו השם 'אֲבִי' והמקפים אחריו משמיעים יללה. התמונה כאילו עוברת לבית- המדרש, לתנודות הלומד הרכון על הגמרא, ככתוב ב'המתמיד' של חיים נחמן ביאליק. וגם כאן כעין "צלו של מת מתנועע" המשמיע "הוּ הוּ אָמַר רָבָא, אוי, אָמַר אֲבִי!"

הים הוא אפוא מקולל, וקריאתו של זרחי משמעותה, כניסוחו של חנא שמרוק: "אז פֶּאַרברענט זאָל ווערן דער ים מיט זאַק און פּאַק, עס זאָל פֿון אים קיין טראָפּן נישט בלייבן" (1972: 213). ושישרף הים על כל מה שיש בו, שלא תיוותר ממנו אפילו טיפה אחת.]

הקללה מופנית לים המקשר בין שני העולמות. הגולה ממקומו מנתק את עצמו מזכרונות המולדת האבודה וגם מתקוות הארץ המובטחת. הניתוק בין האדם לחייו אינו אלא תחושת האבסורד. בשיר 'גאָט העלף, ליבע זון' ובעזרת השם, חמה חביבה, (אינן ניו־יאָרק: 25-26) קורא הברנש ודאָס מענטשלן בקול תרנגול, פושט בגדיו, פושט ידיו ומבקש עזרה כלשהי, אך זעקתו אינה נשמעת, לאמור:

רױשט די גאַס פֿון נאַענט און ווייט,
הערט ניט קיינער וואָס מע שרײַט,
נעמען אַלע זיך צעגיין
און זיי לאָזן אים אַליין."

וְנוֹסְאָן הַרְחֹב מִרְחֹק־מִקְרוֹב
אֵין שׁוֹמְעִים מִי צוֹעֵק, מִשְׁמָחָה אוּ מִכְאוֹב,
פּוֹנִים הַכֹּל וּמִתְפַּרְזִים,
אוֹתוֹ לְכַד כֶּךָ מִשְׂאִירִים.]

וכפי שטוען קאמי ב'מיתוס של סזיפוס' (קאמי 1978: 24): "האבסורד נולד מעימות בין הזעקה האנושית לבין השתיקה חסרת ההגיון של העולם." וכל ה'דראמה' של הברנשון, שהתחילה בתנועות כלפי מעלה, נמשכה במעין גיאוטרופוזם: הידיים המורמות נשמטו, וכך גם הכתפיים, הראש נרכן אל התרת שרוכי הנעליים. ההזדקפות הובילה להיעלמות: הברנשון נושף את עשן הסיגריה ועוקב אחריו במבטו עד שהוא נמוג במרומים.

הרחוב הוא רחוב חי, ואילו הוא ה'מענטשל' הוא ניגודו של החי: צנום, חיזור וקריאתו הצרחנית דומה לקול של תרנגול. הרחוב מלא תנועה: אנשים עולים ויורדים בו, אולי רמז אירוני לסולם יעקב? בסיפור המקראי הסולם הוא מסלול של הצלה, ואילו כאן התחינה להצלה כלל אינה נענית. התחינה מומחשת בעיצוב הגיבור כעוף, המושיט צווארו וצורח כבטרם שחיטה. ההמון מתאסף סביבו, אבל המעגל אינו אנושי. האנשים המתגודדים מזכירים עדר בהמות: הראשים והצווארים מושטים, העיניים בוהות וקרועות לרווחה, מבטן אווילי. טבעת החנק הולכת ומתהדקת, הברנשון מושיט את ידיו לעזרה, אך לשווא. בכול מתחולל תהליך של התמוססות (ביידיש: צעגיין): חום היום ממס והמעגל מתאדה ומתמוגג. ה'אומר' של ה'אני' משתלב היטב ב'אומר' הקוסמי, בעולם התוהו, בהתרחשות

האפוקאליפטית, שבאה לידי ביטוי דראמטי בשיר 'דאָס געשעענע' ('המתרחש', אין ניו־יאָרק: 179).

עוצמתה החריפה של האפוקאליפסה גלומה כבר בכותרת, המציינת התחוללות ולא תיאור. קץ העולם מתחולל לא מתוך דעיכה או גוויעה, אלא מתוך שברים ומפולת, בעלי קיום עצמאי. שיטתיותו של ההרס מומחשת באמצעות חריזה צמודה קבועה; את בואו של נחשול ההרס מבשר רעם, ש"הביא" את עצמו מאי־שם כדי להשמיע את האות לתחילת המלחמה, כמוהו כתוף ההולך לפני המחנה.

משניתן האות נבקעים עננים, נהרות עולים על גדותיהם, צוקים מתפוררים בזה אחר זה ונופלים כמגדלי קלפים; מגדל הפעמונים מתנדנד בסערה וקורס מעוצמת מכת־ברק. מגדל זה הוא הראשון ממעשי־ידי־אדם שנהרס, ואחריו: כפר, עיר, ולבסוף בני־אדם הנסחפים בגלים הסוערים. הם מושיטים ידיהם למעלה, לעצים. במקום קרש הצלה עטים על הטובעים מלמעלה למטה עופות טורפים, המשלימים את תהליך ההטבעה במימי תהום רבה. המחשת שואת הקץ עולה בצירוף פיגוראטיבי של שלושה חושים: חוש השמיעה, הראייה והמישוש, לאמור:

"ברענען געשרייען ווי פֿייערן רויט"

(דולקוֹת זַעקוֹת כָּאֵשׁ אַדְמוֹת) (אין ניו־יאָרק: 179)

שלושה פעלים מעצבים את אובדן החיים, את סוף הפסוק:
"שטיקט און דערווערגט און פֿאַרשלינגט זיי דער טויט"
וְהַמָּוֹת מְחַנֵּק וְחוֹנֵק וְבוֹלֵעַ אוֹתָם (שם: שם).

ובמקום אחר נאמר:

"דורך פֿייער און בלוט און די וועלט וועט פֿאַרגיין"

(כָּאֵשׁ וְכָדָם — יִשְׁקַע הָעוֹלָם) ('א נאַכט', פרק 5, אין ניו־יאָרק: 188).

חזון אחרית הימים, העולה מתוך מגילת החורבן 'א נאַכט' (לילה) אמור בלשון עתיד. בעולם החדש הוא אמנם התגשם, ועל כן גם אמור בלשון עבר:

"די צייט האָט באַבלטאַן פֿון דער ערד
ווי מיט אַ בעזעם אַראָפּגעקערט —
קיין שטויבל איז ניט געבליבן."

וְהִזְמַן מְחַק אֶת כְּבִלְטָאָן מֵעַל פְּנֵי הָאָדְמָה
כְּמוֹ בְּמִטְאָטָא מְחָה —
גְּרָגִיר אָבֵק לֹא נוֹתֵר לְפִלְטָה.

(ז'רחי ביים ברעג ים', שיר 11, די גאָלד־ענע פּאַווע: 233)

המניע הוא ה'אין', ה'לא-כלום':

"אז דער גאַרנישט אַרום אַלצדינג וויינט,
ווייל ר'איו אפֿשר נאָך גרעסער ווי מען מיינט."

ובוכָה הָאֵין עַל הַכֵּל,
כִּי יוֹתֵר מְשֻׁחָשְׁבִים כּוּחוֹ גְדוֹל. (כרך שני: 205)

פעילותו של האין מחזירה את היקום אל המצב שבטרם-בראשית, אל תוהו ובוהו. בעולם התוהו אין היחיד אלא גלמוד. לאחר מותו יתברר, שבעצם הוא מעולם לא היה קיים, לאמור:

"מיך האָט דאָ קיינער ניט געזען,
איך בין קיין מאָל ניט געווען."

ואיש לא רָאָה אותי כָּאן לְבָדִי;
לא הֵייתִי קִים פּה בְּכֻלָּל מְעוּדִי. ('א נאכט', פרק 25, אין ניו־יאָרק: 224)

אפסותו של היחיד מודגשת בעיקר בעולם החדש, כאן הוא הולך לאיבוד בגובה ובקצב של העיר ואיש אינו מושיט לו סולם, למען יוכל לרדת מן הגובה שאליו הוא הגיע. למעשה אין גם סולם שיעלה השמימה, באשר:

"א לייטער וואָס וואָקסט ביז צום הימל אויס
איז טאַקע דאָ אין חלום בלויז."

נסלם העוֹלָה אַל־עַל לְרַקִּיעַ,
לא עוד אֶלָּא רַק בְּחֻלּוֹם הוּא מוֹפִיעַ.

('אויפֿן וואָקזאַל ביים שערער, כרך שני: 55)

הגובה והקצב סוגרים על היחיד ומתאחדים בתמונה של גלגל ענק, המופיעה בשיר הנ"ל, לאמור:

"און אזוי ווי אַ ריזיק פֿאַרזשאָווערט ראָד
דרייט זיך אַרום מיר די גאַנצע שטאַט."

נְבִגְלָג ל נְפִילִי אָכּוֹל חֲלוּדָה
סֻבְבַת סְבִיבִי הָעִיר וּמְלוֹאָה.

הגלגל סוחף איתו את כל מרכיבי העיר, מהרם אל השפל וחוזר חלילה: את הביוב, המגדלים, האדם והעכבר. הגלגל סובב במהירות וגורף איתו כל מה שנקרה בדרכו, כולל פרטים בעלי עוצמה אדירה משל עצמם. הכול נבלע בעוצנות הסיבוב המעגלי, כמו ב'מתי מדבר' של ביאליק:

”כָּל־תַּחֲתִיּוֹת שָׁאוֹל וְרוֹם עוֹלָם וְהָיוּ עַרְבוּבֵיהָ אַחַת,
וְנִסְחָפוּ אָרִיזוֹת וְנִמְרִים בְּגִלְגַּל הַסּוּפָה הַחֹזֵר – –” (ביאליק תשל”ג: 345)

המעגל הסגור הוא ציור לשוני רווח בשירי משה־לייב האלפערן, והוא מיטיב להמחיש את תחושת ה'אומרו'. השיר 'גלאַט אַזוי' (סתם כך), למשל, מחולק לשני בתים שווים. נושא השיר: הרהורי משה־לייב על העולם. והנה מתברר לו בעקבות לחישה שמישהו לוחש באוזנו:

”אַז אַלְצֵדִינג איז גליַך און אַלְצֵדִינג איז קרום
און ס'דרייט זיך די וועלט אַרום אַלְצֵדִינג אַרום.”
וְשֶׁהַכֵּל גַּם עָקַם וְהַכֵּל גַּם יָשָׁר
וְעוֹלָם מִסְתוּבָב סְבִיב הַכֵּל כְּסַחְרָרָה. (אין ניו־יאָרק: 159)

ואילו בבית השני חזר הנוסח בשינוי, האומר בדיוק את ההיפך:

”אַז גאַרנישט איז גליַך און אַז גאַרנישט איז קרום
און ס'דרייט זיך די וועלט אַרום גאַרנישט אַרום.”
וְאִין דְּבַר כָּאן עָקַם, אִין דְּבַר כָּאן יָשָׁר,
הָעוֹלָם מִסְתוּבָב סְבִיב לֹא־כְלוּם כְּסַחְרָרָה. (שם: שם)

שתי המסקנות ההפוכות מתלכדות למעגל סגור אחד — ואין אנו יודעים היכן נקודת ההתחלה או נקודת הסיום. הגלגל מתגלגל וסובב כסחרחר בלי הרף.

וכך גם בשיר 'דער זייגער גייט' (השעון הולך), הפותח כל בית במשפט כפול: 'דער זייגער גייט, דער זייגער גייט' ואף מסיים את כל ארבעת הבתים במשפט 'דער זייגער גייט' (אין ניו־יאָרק: 171–172). המהלכים הדראמטיים — יהיו מדכאים כאשר יהיו — אין בהם כדי לעצור את תנועתו המעגלית של השעון, שאף צורתו היא על־פירוב עגולה.

גם העיר עצמה מקיפה במעגל וסוגרת כמוה כבית־הסוהר. תמונת הכלא חוזרת לא פעם בשירי משה־לייב האלפערן. והרי כמה דוגמאות:

בשיר 'צווישן קוימענרויכן' (בין עשני ארובות) לכוד הגיבור על גג הבית, אפוף עשן ארובות. בניגוד לנער הכפרי, החופשי כציפור, הרי ה'אני' חבוש בכלוב הברזל, ובמקום נופי שדה, הרים ותכלת רקיע הוא רואה כביסה תלויה, מתנדנדת ברוח בין עשני הארובות (אין ניו־יאָרק: 16). בשיר 'אַזוי איז אונדז באַשערט' (כך נגזר עלינו) משווה ה'אני' את שירתם של דייגים צעירים או נפחים בריאים אל שירתו שלו ושל בני מינו, והיא שירה סתמית, או כשירת תופיים בכלובים, או קרקור צפרדעים, או קול נפנופי כביסה ברוח או צפצופי דחלילים שהוזנחו בשדה (אין ניו־יאָרק: 20).

העולם החדש באמריקה, שאמור היה להיות עולם של חופש, אין הוא בעצם

אלא כעין פח יקוש או רשת לוכדת. וכך הם גם סמליו האופייניים: הרחוב ובית־הקפה.

הרחוב בשיר 'זאָג איך צו מיר' [אני אומר לעצמי] מצטייר כרשת שבה מפרכסים בצמידות מוזרה ילדים ותתולים (אין ניו־יאָרק: 18–19). בבית־הקפה לעומת זאת, יושבים אנשים מעורטלים במעגל, בדיוק כפי שנהגו לשבת בבית־המרחץ, שהוא אחד מסמלי העולם הישן. ה'אני' — הוא הוא המשורר משה לייב — הוא אסיר של שני המעגלים, ולא נותר לו אלא לבקש מפלט בעולם התווהו.

בית־הסוהר בעולם החדש מעבר לים אין בו כדי להפתיע אדם, שנודדו בכנר [אין דער פרעמד', כשם המחרוזת בת 10 שירים] (אין ניו־יאָרק: 61–74) היו מנת חלקו מימי ילדותו. ברור לו, שגם במקומו החדש הוא שוב יהיה ככלוא בין ד' אמות, לאמור:

"מיט פֿיר פֿאַרשטויבטע ענגע ווענט,
און ווי אַ פֿליג אין שפּין געוועבן, וועל איך שטונדן לאַנג
זיך פֿלאַנטערן אין אייגענעם פֿאַרלאַנג."

וּבֵּין אַרְבֵּעה בְּתָלִים סְפוּגֵי אָבֶק,
כְּזֹבֵב בְּקוֹרֵי עֶכְבִּישׁ, שְׁעוֹת שְׁעוֹת מְחַיֵּי
אַפְרַפְר־אַרְפָּרֶף בְּסִבְךָ מְאוּוֵי. [אין ניו־יאָרק: שיר VI, עמ' 69]

מכאן מסתבר, שבית־הסוהר האמיתי הוא בפנימיותו, ממנו ובו. הבית שאין הוא יכול להימלט ממנו — הוא נשמתו שלו.

בשיר 'ווינט און רעגן' (רוח וגשם) תוהה ה'אני' על שהאיש (דער מענטש) בחר להניח ראשו על האבן ומיילל כמו הרוח בלילה. האיש אינו משיב דבר על התמיהה, אלא מושיט את ידו ומצביע על האורלוגין שעל הקיר ועל המטוטלת שאינה פוסקת מתנועתה לתקתוקיה — וה'אני' חוזר אל השאלה: מפני מה האדם בוכה כמו הגשם? (אין ניו־יאָרק: 175).

את חוסר־השקט של משה־לייב האלפערן תיאר ידידו משה נאדיר בזו הלשון:

"ווי אַ פֿענדלשטיק פֿון אַ זייגער האָט זיך משה־לייבס קאַפּ געוואָרפֿן
אַרויף און אַראָפּ."

[בְּמֵטוּטְלֵת שֶׁל אורלוגין רִפְרָף ראשו שֶׁל משה־לייב לְמַעַלָּה ולמטה].
(ליטעראַרישע בלעטער, וארשה, גל' 62, 1932.3.4)

האם זהו ה'אומר' של הזמן עצמו? או שמא הזמן עצמו הוא ה'אומר' של האדם?

התשובה לשאלה 'ווער איז ער?' [מיהו בעצם?] היא כללית מאוד: "האדם הוא אדם." לפי השיר 'אויפֿן וואַקזאַל במם שערער' [בתחנת הרכבת אצל הספֿר] גובר

ה'אומר' של האדם על ה'אומר' של השעון, כי הרי השעון נעצר מדי פעם (כרך שני: 55).

לסיכום נציין את השילוב של חשכה, עיר וכלא, כמו למשל בשיר 'די פֿייער מענטשעלעך' [ברננסי האש] (כרך ראשון: 250), לאמור:

”ווי אַ תּפֿיסה אויף אַיזערנע ריגלען פֿאַרמאַכט
איז געלעגן די שטאַט אין יענער נאַכט.”

וּכְמוֹ בְּכֵלָא מְגַפֿתּ בְּבְרִיחַ בְּרִזֵּל
רְבִצָּה לָהּ הָעִיר שָׁם בְּלֵיל עֶרְפֵּל.]

החשכה היא קוסמית וגם אישית. זרחי אינו מסוגל לראות את הזריחה. אין הוא יכול להציץ אל עצמו, כשם שמציצים מבעד לחור המנעול... (זרחי צו זיך אַליין, שיר 6, די גאַלדענע פּאַווע: 226). ועל כן הוא מסתובב סחור סחור סביב נשמתו שלו כמו עמוד התווך של הקארוסלה.

אחת מדרכי ההתעצמות השירית עם נושא ה'אומר' הוא השימוש במסלולי הבלאדה. במסלול 'קרב־קרבה', האופייני לבלאדה, נעה 'התלישות', תחילתה באקט תוקפני של עקירה מתוך נקודת המוצא, כלומר בקרב, ואילו סופה בשאיפה לקליטה בחיק חדרש, כלומר בקרבה, שאיפה שאינה מתממשת. הכמיהה לשיבה אינה אפשרית בעטייה של התלישות. וכך דברי המשורר:

”נאַר איך קאַן ניט פּוועלן ביי זיך
צו נעמען אויף די אַקסל די שייך.
אויך דאָ בלמבן קאַן איך ניט מער,
ווייל דאָ בלמבן איז מיר צו שווער.”

וְאִינִי מְסַגֵּל לְשִׁכְנַע עֲצָמִי
לִיטוּל נְעֻלִי וְלִשְׁימֵן עַל שְׁכָמִי.
גַּם פֶּה לְהַשְׁאֵר אִינִי יְכוּל,
כִּי פֶה לְהַשְׁאֵר כְּבֹד עָלַי כְּעוֹל.] (אין ניו־יאָרק: 19)

והתוצאה היא:

”נו, לעב איך און וואַרט אויף אַ נס,
און לעבעדיק — בין איך אַ מת,
וואָס וואַגלט פֿאַרלוירן און שטום
אין עולם התוהו אַרום.”

וְנוּ, חַי אֲנִי כָאֵן וּמְצַפֶּה לְמוֹפֵת,
אֲנִי חַי וְקַיִם — וְאִינִי אֶלָּא מֵת,
הִנֵּעַ לוֹ וְנָד אֶלֶם וְהָמוּם
בְּעוֹלָם שֶׁל תוהוּ מוֹזֵר וְעָמוּם.] (שם: שם)

התלוש הוא מת בחייו, באשר אין לו קרקע לצמיחה. הבלבול והאימה הטראגית מומחשים בבלאדה בת ארבעה בתים 'זאָג איך צו מיר' [אני אומר לעצמי] (אין ניו־יאָרק: 18–19) בנוסח של דיאלוג המעלה סיפור מעשה, שגיבורו הוא החי המת, הפונה אל עצמו. הוא שרוי במצב ביניים פאתולוגי, ההופך למצב של קבע. והמוצא נראה רק באמצעות שילוב תופעות בלתי טבעיות בתוך עולם מוכר. זו מציאותו של מהגר. הוא דוחה את המציאות, מעוותה, משפרה ומשנה אותה לפי צרכיו. הקורא הופך שותף למערכת החוקים החדשה ובעצם רק מעמיד פנים כאילו הוא דוחה אותה, ה'אומר', אם כן, הוא נחלתו של ה'אני'־השר.

הערות

- 1 'אומר' בידיש: אי־שקט, העדר מנוחה, מועקה.
- 2 אחת מדרכי העיצוב של העקרונות הוא ציור העץ המת. בשיר השני של המחזרות 'זרחי ביים ברעג ים' (די גאלדענע פאָווע: 221) זרחי עם המקטרת בוכה בחוץ, הוא אוהב את שירת הרוח הנושב בעץ, אך הרוח סולד מן העץ המת. זרחי אוהב את הלילה היורד, כאשר הנערה התכנס בבית והלבנה תעניק מעט מאורה לעץ המת שבחוץ.
- 3 קָבֶלטאָן — עיר בבל. הכוונה, אולי, למגדל בבל (בראשית יא), בו בלל האל את הלשונות, בבל את התקשורת ויצר את ה'אומר'.

מראי מקום

- האַלפּערן משה־לייב 1934: ערשטער באַנד, צווייטער באַנד, ניו־יאָרק.
 — 1954: די גאלדענע פאָווע, ניו־יאָרק.
 — 1954: אין ניו־יאָרק, ניו־יאָרק.
 אורפו יצחק תשמ"ב: הצלין החילוני, תל־אביב.
 אלתרמן נתן תשל"ב: שירים משכבר, תל־אביב.
 ביאליק ח.נ. 1960: כל שירי חיים נחמן ביאליק, תל־אביב.
 ברזל הלל 1990: דרכים בפרשנות חדשה, בר־אילן, רמת־גן.
 ברתנא אורציון 1983: תלושים וחלוצים, התגבשות המגמה הניאו־רומאנטית בספרות העברית, תל־אביב.
 גלאַטשטיין/לעיעלעס/מינקאָוו 1920: אין זיך, אַ זאַמלונג אינטראַספּעקטיווע לידער, ניו־יורק.
 ווינפּער זישע 1940: משה־לייב האַלפּערן, ניו־יאָרק.
 טאַבאַטשניק א. 1965: דיכטער און דיכטונג, ניו־יורק.
 לנדאו רב תשל"ט: ממטאפורה ועד סמל, בר־אילן, רמת־גן.
 נאָדיר משה 1940: 'משה־לייב אויף זיין יאָרצייט', דער טאַג, ניו־יאָרק (5.10.1940).
 שמערוק חנא 1972: 'אומבאַקאַנטע שאַפּונגען פון משה־לייב האַלפּערן, די גאלדענע קייט 229–212, 75.

- Hellerstein Kathryn 1979: 'M.L. Halperin's New Spring Song', *Modern Jewish Studies Annual*, pp. 182-201.
- 1985: 'Double-Bind of Desire, A Centennial Appreciation of M.L. Halperin', *Jewish Book Annual*, New York, pp. 163-176.
 - 1987: 'The Demon within M.L. Halperin's Subversive Ballads', *Prooftexts*, Vol. 7, pp. 225-248.
- Wisse Ruth 1973: *The Shlemiel as Modern Hero*, Chicago.
- 1980: 'A Yiddish Poet in America', *Commentary*, July, pp. 35-41.