

על ספרו של ישראל ראבון 'די גאָס' [הרחוב]

הריני מתכוון במסה זו להעלות את האימפליקאציות הספרותיות והתרבותיות הבאות לידי ביטוי בספר די גאָס (1928) של ישראל ראבון (1900–1941) ובדין אודותיו. זה היה ספרו הראשון של ראבון, והודות ליחמתו ולבקיאותו הספרותית המופלגת של פרופסור חנא שמרוק הוא ראה אור מחדש (ירושלים 1986), בבחינת ציון־דרך ספרותי מובהק בספרות יידיש בפולין בין שתי מלחמות העולם.

בהסתמכות על מחקר קודם, שבו הוצג המשורר־המסַפֵּר כאחוז במיטב המסורות הפחטיביסטיות, הריני מבקש להצביע על הסיפור — על תבניותיו הפורמאליות, התימאטיות ועל תווי־האיפיון שלו — כעין מייצג של נחיתות המצב היהודי בדור הסמוך למלחמת העולם הראשונה, דור הניצב פנים־אל־פנים עם מעמדו כמיעוט במדינת פולין החדשה.

די גאָס הוא רומאן של יאוש תרבותי, אשר בו נשמע קולו הקיבוצי של דור מידרדר והולך. והיאוש יאוש — בגבור ההרגשה שדור זה מיותר בחברה החדשה. הטקסט עשוי לשקף את טיב הנסיבות השליליות, את העדר היציבות בחיי הדור החדש, הנאבק ללא הצלחה עם עולם שמתנכר לו, לא רק מפני מחרליו, אלא בעטיה של שלילת הזהות העצמית שלו, בהעדר מסלול ברור או אף שורשים, שיהיה בהם כרי לסייע לו להתגבר על המצב של חוסר־ודאות, שאינו מעניק לו מרחב מספיק לקיום ואף לא הגדרה של טיב הזמניות ואורכה. קיומו של הגיבור עובר דרך מסלול של כשלון בלתי פוסק המוליך אל הנשייה.

הסיפור כולו בא למעשה לשקף את הדור בהתאברותו. הוא משמיע מעין זעקת־הלב (Cri de Coer), שבא לְגַנֹּת את העבר ואת ההווה על התחייבויותיו החברתיות, הדתיות, המדיניות והתרבותיות שנכשלו או אף הפכו לחסרי משמעות. הסיפור הוא מעין אנטי־תיזה למורשת העבר וההווה כהווייתו.

הטקסט הוא לא רק מפגש עם ה'אני' המובס, אלא גם עימות בלתי מוצלח עם הזולת, כלומר עם החברה המודרנית המיוצגת על־ידי העיר, הנוכרים שבעיר ובעצם על־ידי המדינה הפולנית כולה.

ההתרה הטראגית מאוד הופכת את הרומאן די גאָס לסיפור, המביע מפח־נפש יותר מאשר סיפורו של פייאָרברג לאָץ (1896). גיבורו של פייאָרברג מת כאשר ליבו מלא תקווה, שהגשמת הציונות תשים קץ ליאוש המתחייב מן הקיום היהודי. האנטי־גיבור של ישראל ראבון אינו מגיע לשום התרה אידיאולוגית. האדם הופך בעצם לחפץ אין־חפץ־בו.

אלא שאין זו כוונת הרומאן, אלא רק האקספוזיציה שלו. די גאָס, סיפור

המשמיע קולו בגוף ראשון של דובר אלמוני, כאמור, מבקש לעצב את ההרגשות, בצורתן הגולמית הבלתי מהוקצעת של דור חסר־דמות, נטול קרקע לרגליו, בלתי מוכר וכמעט בלתי קיים בעיני הרוב המכריע של האוכלוסייה.

דורו היהודי של המספר פסל את המערך התרבותי של עצמו ונפסל על־ידו ממנו ובו. דור זה לא היה לו עבר שאפשר להישען עליו, ואף לא עתיד בעל משמעות; ואילו ההווה שלו טעון בחוויות המילכוד של המשטר הקאפיטליסטי הכושל, והוא אינו אלא חלק מן המפגש החפוז כהרף־עין עם המודרניות. זהו אפוא סיפור אודות מחנק וחידלון. האיום שלו לחברה היהודית בת־זמנו אינו חמור פחות מאשר קריאות הזעקה באַלבַאטראָס של אורי צבי גרינברג ב־1923. מגמת הטקסט מבקשת כאילו לחזור על התיאור הגרוטסקי של ריסוק האנושיות שבאדם, בדור ובעם. אורי צבי גרינברג מוקיע את היהודים בכנותו אותם וּוְאֶל־פְּאָלֶק (עם של בית־הנתיבות), ואילו ראבון, שהוא פחות פאתטי ונבואי, מתאר את הדור היהודי החדש כנוודים חסרי־בית, השפוטים לשוטט ללא תכלית בהוויה החריגה של העיר, שגורלה נחרץ להימחק.

הרחוב שהדמות משוטטת בו פועל כמרחב שלילי. יש בו מעין עיוותה של הנורמה. הרי הרחוב מיועד להוליך את ההלך למקום כלשהו. זהו אחד מאמצעי התקשורת, השמורים לטובתו של הציבור, פתוח לכול, שייך לכול; זו גישה מן הפרטי אל הציבורי, אל העירוני, אל הלאומי. אלא שהגיבור שרוי במלכודת, המוליכה אל האובדן: "מען האָט מיך פֿאַרשלאָסן אויף אַ גאַס... וווּ איך זאָל נאָר נישט גיין וועט שטענדיק זיין גאַס־אַינן גאַס־אַויס..." (פרק 3, עמ' 27) ונעלו אותי ברחוב כלשהו... ובאשר אפנה תמיד אָשָׁר ברחוב זה או ברחוב אחר).

המרחב הציבורי הופך לבית־כלא ומדגיש את העדר־הבית של הדובר־הגיבור בספור. השמים הם הגג לראשו, הכביש הוא רצפתו והדלתות נעולות — החדרים אסורים בכניסה. הרחוב בעיר מצמצם ומצמק את מראה הדמויות והחפצים עד כדי מראה של דמות אחת הומוגנית. מתרחשת ומתמחשת מעין דיהומאניזציה. כל הסוסים, הזונות, הכרכרות, פנסי הרחוב וההמון הם אלמונים, דומים זה־לזה, בלתי אנושיים. הרחוב הופך למטאפורה של אובדן־כיוון והעדר תכלית. כאשר אין כלל מקום שמישהו יכול לומר שהוא קניינו שלו, נשללת מן הרחוב הלגיטימיות הקהילתית.

רחוב כולל קניין פרטי, מעורבות אזרחית, סדר עירוני. מאחר שגולו מן הגיבור את דירתו בת שני החדרים בעיירה, אבד לו כל מרחב פרטי משלו והוא הפך מעין נתין כפוף למדינה הלאומית, המנצלת אותו ניצול מחפיר. שירותו בצבא הפולני היה אמור אמנם להעניק לו לגיטימיות, אך מאחר שהוא חסר לחלוטין מרחב־פרטי־משלו הוא הופך להיות אלמוני ומנודה. הרחוב נושא אותו, אך הוא נעשה בעצם בלתי־נראה, בלתי־משפיע, בלתי־גורם. השוטטות שלו בחוצות העיר מכרסמת או אף שוחקת לאט לאט את טעם־החיים והכבוד העצמי שלו אפילו כאשר הוא מגלה מאמץ להישרד.

הרחוב הוא מטונימיה פוטוריסטית גלויה של הכרך המודרני, איזור של עיוות־דמויות... מעין מרחב של הווה נצחי, מקום בו חסרי־הבית מאבדים את

זהותם ואת ישותם. מהו אפוא גורלם של אנשים חסרי־בית בעיר המודרנית, בעולם המודרני ללא מרחב פרטי משלהם?

די גאָס מזכיר בידידיש את הביטוי 'אויף דער ייִדישער גאַס' (ברחוב היהודי). ביטוי זה שימש בשנות העשרים לציון הכלל היהודי. ואמנם שם, ברחוב היהודי — 'אויף דער ייִדישער גאַס' — היה מצבו של כלל זה, כמיעוט לאומי בפולין, רחוק משפיר.

האנטי־גיבור של הסיפור משוטט בחוצות פולין. לפולין יש עתה עצמאות לאומית — ועל כן גם מרחב פרטי וציבורי. הוא מצליח לעבור ברחובות הפולניים ולהישאר נייטראלי, מפני דיבורו בפולנית שוטפת. וכך ניתן לצייץ את מצבו האובייקטיבי ברחוב כלשהו של העיר לודז': הוא אזרח פולין, שמוצאו היהודי מונע ממנו כל תועלת, מפני שהסתגלותו התרבותית עשויה לעזור לו מעט בעטיו של הדיכוי הכלכלי.

מדוע דווקא לודז'? מן הטקסט אנו למדים, שבחירת העיר לא היתה אלא מקרה. אך לודז' עשויה לייצג את העיר המודרנית, באשר רק במאה ה־19 היא התפתחה והפכה למרכז תעשייתי ולא דבקה בה הילה של עבר היסטורי. אל נוכח רקע מעין זה, נשאר האנטי־גיבור כאילו תלוי באוויר, ללא אחיזה בעבר בעל משמעות, מבודד בתוך סביבה רב־תרבותית. הלאומנות הפולנית עשויה לשמש ככוח ריבוני, אך מה שקובע זו תרבות ההסתגלות. המשבר הכלכלי המתואר ברומאן עובר על היהודים והפולנים כאחד, והוא מוחש בחווייתו של המספר המגלה מעט מאוד סבלנות כלפי השנאה הלאומנית. ניתן להעיד את תיאור התערבותו של המספר שבא להגן על נער גרמני־למחצה מפני זעמו המטורף של סנדלר פולני זקן ואלים (פרק 2, עמ' 14–25).

העיר לודז' מבליטה את השוליות של המספר, הפועל בהשפעת שתי הַזְרוּת: 1. הלם המפגש עם התמורות המודרניות של העיר בעיוותיה והמשבר הכלכלי; 2. ההסוואה המודעת של מוצאו היהודי כבואו במגע עם פולנים. על־ידי תנועת השוטטות של המספר ברחובות העיר, מעלה המחבר את חוסר התועלת במאמצי היחיד לעומת המודרניות הכלכלית והלאומנות האטאביסטית.

התנועה חסרת התכלית של האנטי־גיבור משתקפת במבנה היצירה. מבקרי הרומאן — החל מסקירתם של ש. זאָרומב (ב־1928) וליאוניד וולף (ב־1985) ולהלן, במסתו של חנא שמרוק בפתח המהדורה החדשה של די גאָס (1986: ז-מה) — הרגישו את העדרה של עלילה קפדנית ואף של תבנית פורמלית, ובלי ספק העלו לנגד עיניהם את הרומאן של גוסטאב פלוֹכֶר (1821–1880) בבחינת דגם. אלא שדי גאָס בנוי לפי עקרון אחר, האחוז בוֹ'אנר מוקדם יותר, הווה אומר: הסיפור הפיקארסקי. המבנה של די גאָס פרוש על פני רשת זמנית של שישה חודשים בערך, משלהי יולי ועד ינואר. הוא כולו ערוך ואחז כצבת בצבת, מפרק לפרק, על אירועים מקריים, הקובעים את המפגשים של האנטי־גיבור ומפגעיו. בדומה לכל רומאן מן המאה ה־18, עולה כאן המספר כדמות ה'אני', המגיע מן העירייה אל העיר הגדולה, ומתאר את היתקלויותיו, תקלותיו ופורענויותיו. המבנה

המקרי נושא בחובו רמז פוליטי ואידיאולוגי: דמות ההלך המשוטט, הנע־ונד, העקור־מן־השורש, ואינו יכול, כמוהו כמנחם־מנדל, לגבור על חרצובות הריבונות של השיטה המדינית והכלכלית שהוא שרוי בה. הוא אינו יכול להיחלץ ממעמד ההלך. המבנה משקף אפוא את הנסיבות האובייקטיביות שבהן חי ופועל המספר.

הקורא עשוי להכיר תוך כדי קריאתו במסלול המקרי כביכול של המספר, את הדטרמיניזם של המשטר הקאפיטליסטי הקורס במדינה הלאומית (פולין). כלום אין עניינה של כל העלילה מתמקד סביב מאמציו החוזרים־ונשנים למצוא מקום עבודה?

הגברת הפולנייה, שהיא עצמה קורבן של המשטר, מחזקת ומאשרת את השיטה, אשר בה אין המספר זוכה לשום הצלחה. הרי רק אם אדם עובד ומשתכר הוא עשוי לזכות בכבוד עצמי ובוהות. גניבה של סחורות, אפילו על־ידי אדם הגווע ברעב, מנוגדת לחלוטין לשיטה, והיא הופכת את המנודה לעבריין, הווה אומר: אישיות מסוכנת למשטר.

וכך אומרת האשה:

"אז איר וועט זיין שטאַרק, וועט איר אויסהאַלטן ביז איר וועט קענען פֿאַרדינען אויף ברויט. אַ יונגער מענטש ווי איר גייט נישט פֿאַרלוירן, מ'לעבט נישט צווישן וועלף" (פרק 3, עמ' 31). [אם תהיה חזק, תחזיק מעמד עד אשר תוכל להרוויח את לחמך. איש צעיר כמוך אינו הולך לאיבוד, הרי אין אנו חיים בין זאבים]. אפשר דווקא, שמגמת הרומאן להראות, שאנחנו חיים אמנם בין זאבים. כניעתו של הגיבור לשיטה מובלטת ביחסו האדיש אל השביתה ובהסכמתו, בפרק האחרון, להיות כֹּרֶה פחם.

הקטעים השונים, הפולשים אל הטקסט, של סיפורים־מן־העבר, סיפורי הדמויות או חלומות־בהקיץ של המספר, עשויים לעכב זמנית בלבד את הרשת הכרונולוגית, אשר עליה בנוי רומאן־ההרפתקאות. אולם הטקסט של די גאָס טומן בחובו מבנה סמוי, במידת מה לולייני. מבנה זה מחבר את המחזוריות של הממד המרחבי ("איך האָב מיך אַרומגעוואַלגערט", עמ' 7; כלומר: התגלגלתי, ניטלטלתי) עם השחיקה הפסיכולוגית של הזמניות החד־סטרית, ויוצר מעין הווה סטאטי וחד־משמעי. מבנה זה מתחוויר כאשר הגיבור חוזר ונפגש עם הסנדלר הזקן (פרק 21) ועם אשתו (פרק 23 ו־30), ושוב מבקר בקולנוע ובבית האשה הפולנייה (פרק 25). התנועה החוזרת, הלוליינית, אינה בונה נדבך חדש של משמעות. היא מגלה את הסחף במאמצים לקבוע מחדש חיבור שהתרפט. המבנה של הרומאן המחובר מפרקי אירועים מקריים, כולל את התנועה הלוליינית של חזרה, נותן ביטוי להשקפת־העולם המחניקה של המספר, ועשוי לעורר את תשומת־ליבו של הקורא שיש דברים בגו.

השוטטות האינסופית אינה אלא מאמץ מתמיד של המספר לדחות את שחיקת תחושת הזהות והכבוד שלו, לאמור:

"מ׳יין נשמה איז פֿאַרשלונגען געוואָרן אין דעם ריטעם פֿון גאַרנישט־טון און ליידיק גיין, אַרומבלאַנדזשען איבער פֿרעמדע גאַסן פֿון אַ גרויסער אַרבעטסשטאַט

און וואָרעמען זיך דעם רוקן אין דער זון, אין דער קילער אומעטיקער האַרבסטזון, ווערנדיק דורך דער מאַכט פֿון הונגער און פֿרעמדקייט אָפגעטיילט, אָפגעשיידט פֿון דער גאַנצער וועלט" (פרק 1, עמ' 8). נשמתו נבלעה בקצב של אי־עשייה ובטְלָה, של שיטוט על פני חוצות זרים של עיר־עובדת גדולה וחימום הגב בשמש הסתיו הקרירה והעצבובית, ובכוח עוצמת הרעב והזרות אני נקרע ונפרד מעולם ומלואו.

הטקסט משמש מרחב פרטי יחיד שבו מסוגל המספר להבליג על הַאִימָה, לרסן את רגשי ההשפלה והעלבון ולהחזיר לעצמו את הדיוקן־העצמי הרצוי לו בהתנגשות שלו עם המודרניות. הטקסט מוסר בעיקר את בידודו, אך רק לעתים רחוקות מבאר ומוכיח את מהותו, את עליבותו ואת מאמציו הפאתטיים להתמודד עם המציאות החדשה. זו ממש כרוניקה של התפרצויות זעם, שמעשה הסיפור מבקש לְשַׁפֵּךְ ולהרגיע. בהכניסו את סיפורו אל מסלול האירועים ברחוב, קבע ראבון את המהות המעורערת של עצמו, את הקושי הטעון בהתעצמות הבלתי פוסקת, ואף הזמין את הקורא לתפוס ולהבין את מידת ההפכפכות האחוזה בנסיבות העירוניות הזורמות מכל עֵבֶר. ובדומה להרבה רומאנים פוסט־קולוניאליים, שהעלו באורח דראמטי את העימות בין יליד הכפר לבין העיר המודרנית שהוא נחת אליה, די גאָס רומז אל הזכרון ואל כפלה־פנים של הַעֵבֶר, אל מחיקת עברו של המספר, שאין בו כדי להצביע על קו מנחה כלשהו אל ההווה. כאשר הילד פונה אל המספר (בפרק 6) כאל יצור אנושי נורמאלי, מתמלא הלה לפתע בתחושת ילדות, שהיתה אגורה אי־שם מתחת לסף הבנתו של זהותו המקופחת בהווה, זהות ההלך המשוטט בלודו, והוא נזכר אסוציאטיבית, תוך מעין 'פלאַש־בַּק', בריקנות המשפילה שהעיר גרמה לו להרגיש בהיותו ילד, כאשר אימו נאלצה לקבץ־על־ידי ברחוב. העבר היה טעון בעיירה, שייצגה את המלאות, את המסורת ואת הסדר הציבורי, הקבוע באמצעות הקהילה ומוסדותיה. המחבר שלנו שונה מזולתו ביצירות המקבילות לאו דווקא בכמיהה אל העושר האמוציונאלי של העבר, אלא במתח בין הצורך הרגשי לבין הסלידה האינטלקטואלית מן העיירה ועולמה. תפקידו של פרק המבוא להדגיש את הקרע בין המספר לעברו בעיירה ולציין את השירות בצבא במשך ארבע השנים כקו מפריד. עולמה של העיירה מציין את ימי נעוריו, ויתר על כן — את הפרובינציאליות שהוא עתה סולד ממנה.

כאשר הוא נחלץ ממראה הסוס הקפוא (בפרק 13), שהעלה לעיניו מתמונת סיוט דמיונית, הוא קלט את הלהט, אך נשאר אדיש לשיטות־האמונה, מה שמסביר את כניסתו לכנסייה האורתודוקסית והתנהגותו כאחד המתפללים (בפרק 1, עמ' 11–12). העבר נמחק, הֵיָה פְּלֵא הֵיָה. מותו של אביו סילק את החיבור האחרון אל עולם העיירה ואל עברו.

אין אנו דנים בהתנפרות כלפי עברו בכלל ועברו היהודי בפרט, אלא בתמורה שהציע העולם החילוני, לא רק באמצעות תרבות יידיש, אלא בכוח הלשון והתרבות הפולנית המובילה במישרין אל הציביליזציה המערבית. לפני גיוסו לצבא הוא לא היה אלא רואה־חשבון בעיירה, עובד בעל 'צווארון לבן', עובדה

העשויה להצביע — במאמר מוסגר — על המוביליות הנוכחית שלו, הגולשת במדרון. הבטחון, שבו הוא היה שרוי בעבר, לא הכין אותו אל אפשרות של הערעור הגמור של כל יציבות בעטייה של המלחמה ונסיבות החיים אחריה. כשריד מן העבר נשאר הטעם הבורגני של המכובדות, ואפילו מידת הנימוס הלכה ונשחקה בתהליך מתמיד של כרסום המאפיין את מצבו הנוכחי.

שחיקת המקצועיות היא חוויה מטשטשת את האישיות, החסרה אפילו מקום פרטי משלה לכף רגליה. האיש חסר את המידה הבורגנית המינימלית של מכובדות. הוא מופקע מכל מעמד, גם בהרגשתו — וכל הטקסט כולו אינו מספר אלא את דבר מאמציו לתקן את המעוות, לעצור את השחיקה, עד אשר הוא נכנע סופית. ואמנם — אף בגדו המזוהם מסמל את ההתרפטות של מעמדו בעבר — ללא כל אפשרות של תיקון.

התעסוקה בעבודה 'שחורה', שהוא זכה לקבל פה ושם בלודז', לא נמשכה זמן רב. כגון הנשיאה ברמה של כרזת פרסומת הקרקס או הדיבוב המלֵוה בראינוע האילם. תפקידי שוליים אלה העניקו לו לכל היותר מעט מזון להשיב את הנפש ומפגשים אישיים כלשהם.

הסטיות מן הסיפור השוטף של הטקסט, ה'מושלכות' אל העבר או סיפורי המפגשים עם ידידים חדשים, כמו יאזון, או הקבצן מקומארנו או אף פוגלֵנסט, כל אלה אינם אלא חוליות שזורות בכונת המכוון לשמש ביטוי לחיי ההווה של המספר וכן לשיקוף הרהוריו הפסיכו־סקסואליים. מן הראוי לציין, שכל ידידיו החדשים הם יהודים בני־דורו, המהווים מעין חתך של יהדות פולין בימיו. באשר יאזון הוא מליטה, הקבצן מגליציה ואילו פוגלנסט הוא תושב העיר לודז'. בדומה למספר שלושתם דו־לשוניים, ואילו יאזון והקבצן גם הם היו מעורבים בפעולות צבאיות, אם כי מתוך גישות שונות ומשונות. חנא שמרוק מעלה השערה, ש"סיפוריהם של יאזון ושל היהודי מקומארנו גם הם אינם אלא חלום 'שקרי' של המספר עצמו או של אלה שהוא חוזר כביכול על סיפוריהם" (שמרוק 1986: כז). ואילו אני סבור, שאם אנו מוצאים שהטקסט אינו אלא סיפור אוטוביוגרפי אלמוני, האומר דבריו בגוף ראשון יחיד, שעיקרו לשקף תמונה משותפת של בני־הדור החדש, הרי דמויות היהודים בסיפור אינן אלא דמויות־משנה של המספר. אין כלל חשיבות אם האירועים שהם היו מעורבים בהם אמנם התרחשו ממש, או שמא לא היו אלא הזיות דמיון, או אף אם הם עצמם 'אמיתיים' או 'שקריים', באשר הם היו למעשה בבחינת השתקפות של נסיבות החיים של דורם, דור שלאחר מלחמת העולם הראשונה. יאזון מייצג את השורד הפיזי, פוגלנסט — את השורד הפואטי ואילו היהודי מגליציה את השורד הפיקח. העבר שלהם, כמוהו כעברו של המספר, נמחק במהלך המלחמה, ואילו ההווה שלהם כ'פליטים' בלודז' מושפע ממהלומות התקופה החדשה. נסיונות המלחמה שלהם היה בהם כרי לגרום רפיון־דעת ולדחיית עולמה המסורתית של העיירה אל ירכתי התודעה. הם היו דומים לתלוישים בספרות העברית, שקמו לדחות את העבר, אך לא היה בהם הכוח להיקלט ולהסתגל לעולם החדש.

דמויות חסרי־בית בדי גאס אינם יהודים המתנכרים ליהדותם, לא לדת ולא

לגזע, ואף אין הם מתביישים במוצאם. הם למעשה יהודים מודרניים, הרוחים את ההוויה המסורתית של העיירה, אך אינם לא בונדאים ולא ציונים, אף לא בעלי נטייה להתבוללות מדעת. הם חסרי כל מגמה תרבותית. ובאשר התייאשו מן האפשרות לבנות מערכת חיים סבירה, הם הביעו נוסח מיוחד של ציניות פוסט-מלחמתית כלפי כל השקפה אידיאולוגית, ולא העניקו בעצם משקל או משמעות לסוג מסוים של שייכות ליהודים או ליהדות פרט לזהותם, לרבות זכרונותיהם מימי הילדות. מאחר שהם שרדו במלחמה, למשל, הרי הפְּשָׁרוֹת לא היתה בעיניהם ערך קיים, לא כן הצורך הרחוק להשיג דבר מה להשיב את הנפש.

הם היו מעורבים למדי בין יהודים ולא־יהודים, אך היה להם אמון מוגבל מאוד באדיבות זולתם וברוחב ליבם. הם כולם היו מנוצלים וסבלו מן הסירוב והדחייה. המפגש עם בֹּרְנֶשְׁטֵיין, חברו כביכול של המספר מן הצבא (פרק 1, עמ' 8-11), בא להוכיח, שקשה היה לסמוך על חברות ועזרה הדדית מצד יהודי ברגע של מצוקה. פרופ' שמרוק מבקש בדבריו על עיצובה של לודו' היהודית ברומאן להסביר, שהנוסח ערוך בכדי להבליט את מידת ההזרה של האנטי־גיבור, לאמור: " – – די גאָס הוא ספר יוצא דופן. לא רק שאין בו, כמצופה, זְכָר לבי־ת־כנסת, לחברת צדקה יהודית או למוסד יהודי כלשהו בעיר 'יהודית' זאת, שבהם יכול היה חייל משוחרר יהודי, אילו באמת רצה בכך, להיעזר במצוקתו – אלא שלא מצאנו בספר כל זכר למשפחה יהודית מסורתית מתושבי המקום" (שמרוק 1986: לד).

מתוך נקודת הראות שלי אל הרומאן, הרי יש בו עיצוב של אנשים חילוניים, בלתי מאמינים, שאורח החיים היהודי המסורתי לא היה בעל משמעות בעיניהם, והם גם לא ביקשו לנצל אותו לטובתם. אך קיימת בה וכה נוכחות יהודית לאורכו של הסיפור, אלא איש מדמויות הסיפור אינו מגלה סקרנות או הזדהות פעילה עם העולם היהודי, כפי שחנא שמרוק מצפה. כלום היה אירגון יהודי בימי המשבר הגדול נוטה יותר לִסְפֵק את צרכיו שלו, מאשר את צורכי הסביבה המעורבת, אשר בתוכה הוא נע ונד? המספר אינו 'מנוכר' לקהל היהודי הידוע כנורמאטיבי, אבל אין הוא רוצה לפעול ולתפקד לפי הפראמְטְרִים שלו. המספר יכול להתאים את עצמו הן לסביבה ולאווירה היהודית והן לסביבה ולאווירה הפולנית. התמונה המתארת את השהות של המספר ויאזון בתוך בית־המרזח הפולני טעון בה משהו מן היסוד הגברתני, אך הם 'עוברים' שם, וללא פגע או אי־נוחות כלשהי, בדיוק כפי שהמספר מסוגל לישון בנוחיות בביתו של פועל פולני (פרק 19, עמ' 147). אין שום צורך להסביר עובדה זו בהתנכרות לסביבה יהודית או סלידה ממנה. אפשר לראות כאן צירוף המתחייב מן המחסור והדלות. כלום אין זה בעל משמעות, שיאזון מייחס את ניצולו כלוחם יהודי ומהפכן בהקשר הזה, ושכוח גבורתו נחשב לנכס? כלום היה עליו להצטרף למכבים? הוא לא היה ציוני. הוא היה אידיאליסט שכשל והתנרף. כל הרמויות בסיפוריהן המשובצים ברומאן מגלים אידיאליזם שהתפוגג, אך הם בכל זאת עדיין יהודים, אשר אינם מעלימים את זהותם היהודית. כלום לא הצטרף יאזון בשעתו אל הגדוד המהפכני 'יידישע קאמפאָניע פֿון אינטערנאַציאָנאַלן רויטן רעגִימענט?' (פרק 17, עמ' 124).

יש אמנם מידה של כרסום לאומי בסיטואציה היהודית שלהם, אך אין התנכרות.

לעומת זאת הם חשים את עצמם מנוכרים לעולם המודרני, הקאפיטאליסטי, בתוך תוכה של העיר שהם שרויים בה. המורשת היהודית הדתית והתרבותית שלהם אמנם דלה למדי, ואין בה כדי לסייע להם להתמודד עם מצוקותיהם. אך הם מודעים בלי ספק לגלי האנטישמיות המציפים אותם מכל עבר, וכל אחד מהם נתקל בנסיונו למצב, אשר בו להיות יהודי אין בו כלל יתרון או אף זכות. אך מעצם נכונותם להסתגל אל הסביבה ותרבותה ונטייתם לאינטרנאציונאליזם פופוליסטי, אין המספר, אף לא זולתו מבין דמויות הרומאן, מעלים כלל על דעתם לשוב אל בית-הכנסת או אל הוויית הקהילה היהודית. הם מוכנים ומזומנים לחיות ולפעול בסביבה דוברת פולנית, באווירה לא-לאומנית. על כן יש כאן מידה מסוימת של שחיקה לאומית, ואולי אף טשטוש מיוחד של הבעיה היהודית בפולין.

השחיקה הלאומית מתחזרת אל נוכח בעיית הלשון, העוברת כחוט שני בטקסט. יידיש, כלשונו של עם נחות, היתה נאלצת להילחם בלי הרף כדי להגן על עצמה, הן כלשון של תרבות נגד העברית, בתוך התחום התרבותי היהודי, והן כלפי חוץ, לעומת עוצמת ההסתערות של התרבות הריבונית עם לשונה העשירה והשופעת, שפתחה אפשרויות ניכרות גם בתחום התרבותי וגם במערכת החיים האישית. הדרי-לשוניות היתה בבחינת כורח חיים ליהודי המשכיל, שלא היה מסור וקשור לטקסטים מן התחום הדתי. וכפי שמראה דוד ברגלסון בסיפורו יוסף שור, הרי אפילו הוויכוחים אודות הציונות התנהלו בקיבב בלשון הרוסית! בשעה שמוצגת דמות של משכיל ברומאן ביידיש מתחייבות ממנו ממילא שאלות אסתטיות, פורמאליות ותרבותיות אודות המחבר. בסיפורו נאך אלעמען, 1913, (אחרי ככלות הכול) רומז ברגלסון לקורא, שהדיבור הישיר בלשון 'אני' ביידיש אינו מתרחש באמצעות שימוש מוזר בלשון 'הוא'. ראבון רומז, שגיבוריו דיברו פולנית, בהקשר מובן-מאליו, למשל בשעה שהסנדלר הפולני דיבר והתלהם עם הילדים (פרק 2, עמ' 14-25), או באורח דראמטי, כאשר המספר נפגש עם יאזון, האיש החזק, ששאל:

— איר זענט אַ פּאָליאַק? —

— ניין! איך בין אַ ייד!

— אויב אַזוי — שלום-עליכם! — האָט ער מיר געדריקט מיין האַנט.

— איר זענט אויך אַ ייד? — האָב איך מיך געווענדעט צו אים.

— אַלץ הייסט ייד! — האָט ער געשמייכלט — אַן אמתער ייד פֿון ליטע! (פרק

17, עמ' 116).

[כלום פולני אתה? ... / לא! אני יהודי! — / אם כך — הרי לך שלום-עליכם! —

והוא לחץ את ידי. / — גם אתה יהודי? — פניתי אליו. / — מאי משמע יהודי! —

הוא חייך — יהודי אמיתי מליטא!!]

הגילוי ו'הסרת המסכה' באמצעות הדיבור הפולני חושפים לא רק את העוצמה הריבונית של תרבות הרוב, ששני הדוברים אחוזים בה, אלא גם את הכרסום ביסוד הלאומי היהודי, שהצטמק והתגמד אל רמה של תרבות משנית. אך גם במפגש הזה אין סימן דווקא להתנכרות אלא לגאווה בזהות היהודית.

פולנית היא הלשון המדוברת בין הדמויות, ולא רק מפני שהן ממלאות תפקידים

שוליים, הפועלים בשני העולמות, בעולם היהודי ובעולם הפולני. גם היהודי המכובד ביותר בסביבתו, בתחום המסחרי או אף בתחום התרבותי, נאלץ להשתמש בלשון הפולנית, באשר זו היתה לשון המדינה. ראבון מתאר את הדו-לשוניות, שהיתה נפוצה בציבור היהודי החילוני בפולין, וגיבוריו הזעיר-בורגנים, שירדו מנכסיהם וממעמדם אינם אלא דוגמה אופיינית מתוך התהליך ההיסטורי.

כל אחד מהם היה טעון במידה זו או אחרת של כפל-פנים תוך כדי שימוש בלשון הפולנית, באשר זו לשון עמוסה בערכים משלה. זו היתה המציאות בפולין שלאחר מלחמת העולם הראשונה, לטוב או למוטב. היהודים היו חייבים לחיות ולפעול בה.

פרופ' חנא שמרוק טוען, ש"המשותף לכל אלה ולמספר עצמו בדי גאס היא עובדת היותם עקורים ותלושים מחברת מוצאם, מן החברה היהודית המסורתית, ללא כל יכולת לחזור אליה" (ראבון 1986: לה). רצוני רק להוסיף, שהם אמנם היו עקורים ותלושים, אך כך היה גם כל העולם היהודי במזרח אירופה בין שתי מלחמות העולם, לכוד במסגרת מדינות-לאום שזה עתה קמו, בעלות תרבות ריבונית ובלתי סובלניות ביותר. כלום היה להם ליהודים לאן לשוב? האם היה עליהם להכות על-חטא? עולם המסורת הציע מעט מאוד תשובות גם לפני המלחמה. מה שמייחד את הדמויות השונות, שאולי משקפות זוויות-ראייה שונות אל דמות המספר, זו ההכרה שלהם, שאין הם מסוגלים לשוב על עקבותיהם ואין הם גם רוצים לחזור אל עבר שחלף זמנו; הם מודעים אל תלישותם ואל חסרונה של המסורת; והמועקה המדריכה את מנוחתם בהווה משקפת את הפרובלמטיקה של דורם, הדור שלאחר-המלחמה — זהו אחד מן ההישגים האמנותיים של ראבון ברומאן הזה.

אין זו, לכל הנכון, האחרות היהודית, האידיאולוגית או הנוסטלגית, שפרופ' שמרוק רומז אליה.

כאשר יאזון אומר 'אלץ הייסט אַ ייד...' (משמעו: עוד איזה יהודי!), ולהלן: "מיין טאטע איז געווען זייער אַ פֿרומער און אָרנטלעכער ייד... ער האָט זיכער נישט געגלייבט, אָז ער וועט האָבן אַזאַ זון ווי איך, אַ יונג, וואָס שלעפט זיך אַרום אויף דער וועלט מיט אַ צירק..." (פרק 17, עמ' 117). (אבי היה ירא-שמים ויהודי הגון מאוד... הוא בוודאי לא האמין, שיהיה לו בן כמוני, ברנש מתגולל בעולם עם קרקס...). בדבריו נשמעת אירוניה, מרירות, ואפילו הרגשת בושה.

המספר היה יכול, בעצם, לספר על עצמו סיפור דומה, וכן היהודי מגליציה. דברי יאזון נאמרו ממש מלב אל לב. הקרע בין הדורות הוא אחד מעובדות השתייה בהיסטוריה היהודית המודרנית, והוא יכול לשמש מעין דפוס, שכמוהו ניתן להבחין בטקסט ספרותי כלשהו של 'העולם השלישי', המעלה גיבור שמנסה להתמודד עם התלישות ממסורות הכפר, בבואו להתייצב נוכח העליונות התרבותית החדשה בעיר הבירה הריבונית.

שאלת הלשון עשויה להעיד על הבעיה הכללית יותר של כרסום הלאומיות היהודית. הלשון הפולנית הריבונית פתחה אופק רחב יותר של אפשרויות, מאשר ניתן היה לצפות מן החד-לשוניות בידיש — בלשון ובתרבות.

כאשר מנהל הקרקס שאל את המספר, ובוודאי בידיש: — איר קענט גוט רעדן? — האָט ער געפֿרעגט. — יאָ, איך קען רעדן... האָב איך געענטפֿערט מיט אַ שמיכל. / — און פויליש אויך? / — אין פויליש קען איך אויך רעדן. / — איר קענט ביַ מיר פֿאַרדינען אויף לעבן... (פרק 17, עמ' 112).

[— האומנם יודע אתה לדבר? — הוא שאל.

— כן, אני יודע לדבר — עניתי בחיוך.

— גם בפולנית?

— גם פולנית אני יודע לדבר.

— תוכל כאן אצלי להשתכר למחייתך...].

יש כאן אישור לכוח הריבוני של תרבות הלשון השלטת, לשון המדינה. באמצעותה ניתן להרוויח כסף, לקום ולהתקיים.

המקרה של פּוּגֶלְנֶסֶט מורכב יותר, אך גם הוא צומח מתוך אותו המעמד הריבוני. הלשון הפולנית העניקה שפע של מסורת תרבותית אל השירה, שפוגלנסט חש שהוא יכול להיצמד אליה. הוא לא היה משומד כמו סלוניםסקי,¹ אך חש קירבה אל יוליאן טובים² יליד לודז' או אל הסופר והמשורר ברונו שולץ.³ פוגלנסט, כמוהו כמנדלשטאם⁴ בתרבות הרוסית, לא ראה במורשת השירית ובתקשורת האמנותית העברית את השגי הפסגות של ביאליק, טשרניחובסקי ואורי צבי גרינברג. ראבון עצמו היה משורר, לא בפולנית — בידיש. הוא הציג אפוא בפוגלנסט, הנוטה לאבד את עצמו לדעת, את בעיית ההתנכרות, אך לא מפני השימוש בלשון הנוכרית, אלא מפני ההעדר של קהל־קוראים.

הצירוף הטראגי הטעון במשורר יהודי הכותב בלעז הוא כפול: גם הקושי להריק נסיון תרבותי אחד אל לשון אחרת, ויתר על כן: ליצור קהל־קוראים, שיהיה פתוח לקלוט את הזולת, ובאופן מיוחד את המשורר מן העם הנחות. דילמה זו מוגשת באורח גרוטסקי בתמונה, שבה מדקלם פוגלנסט את שיריו הפולניים מן הזירה של הקרקס הריק (פרק 14, עמ' 93–95). למרות סגנונו הפוסט־סימבוליסטי הקלוקל, הרי הפולנית של פוגלנסט היתה נקייה ללא־דופי, אלא שלא זכתה להד, ואף לא היתה לה תשתית.

אני מאמין, שראבון הפעיל את פוגלנסט כדי להיווכח אם אמנם יש איזו שהיא אפשרות בת־קיום לשירה יהודית־פולנית. והריני סבור, שהוא בעצם חשב שאין אפשרות כזאת. אני חושד בו, שהוא חשב כמוהו כמנדלשטאם, ששירה בלשון לעז היא הֶלְנִית (כלומר — יוונית). בעצם העובדה שראבון העלה את דמויותיו העיקריות בתחומו של הקרקס — שהוא עצמו דימוי שפוף של החברה, לרבות דמויותיה, שכולן דמויות־של־שוליים — הוא העז להדגיש את הסיטואציה הגרוטסקית של הדור היהודי, דורו של המספר, כמערכת של חסרי־בית משוטטים, מקוללים וחריגים מסביבתם.

כוונתו של ראבון המתחבֵר בבואו לכתוב את הרומאן שלו בידיש, בניגוד ליצירתו של פוגלנסט בפולנית, אחוזה בִּמְסָר בדבר חובתה של האמנות היהודית לדבוק באסתטיקה, בחזון ובקהל כדי שלא להסתבך בסיטואציה הלשונית של התנכרות, כפי שזה קרה לפוגלנסט. ראבון עמד היטב על התוקף הריאלי של

הלשון הפולנית בדור היהודי שלאחר מלחמת העולם הראשונה. באורח מזהיר הוא מכוון את הקורא לרדת לטעם השימוש בלשון זו, בגבולותיה ובמשמעותה הסמלית, בבואה לאיים על התודעה הלאומית היהודית, עם היותה נשק קולי לחיזוק הריבונות המדינית והחברתית, ואולי אף גורם לחדל־לשוניות בכל ההיקף התרבותי.

* * *

ההרגשה העצמית של המספר סבלה לא רק מפני התפוגגות יחסי־הכבוד כלפי העולם מחוצה לו והכרסום בפנים ממנו ובו. הרגשת ההתרפטות חלה גם בהרגשה הגופנית והמינית שלו. נסיונותיו בצבא עשו אותו דווקא רגיש ומודע לצורכי גופו ואל הווייתו הפיזית. ואילו בלודז' טשטשו הרעב, הלכלוך והזנחת הרחיצה, חפיפת הראש והגילוח את תחושת הווייתו הגופנית. כאשר הוא פנה אל ועדת־המיון לשם קבלת עבודה במכרות שבצרפת ונדחה — הוא סבר לכתחילה, שגופו אינו חזק מספיק, וזה הפיל עליו מרה שחורה, לאמור: "מין גאנצע האָפּענונג אַרויסצור־יִסן זיך פֿון קָבֶר איז צו נישט געוואָרן" (פרק 5, עמ' 41). וכל תקוותי להיחלץ מן הקבר היתה לשווא. אלא שהוא גילה מהר את האמת המכוערת: "יִדן ווערן ניט צוגענומען" (יהודים אינם מתקבלים) (שם, עמ' 42).

ילדה צעירה הדליקה מחדש בליבו תקווה כלשהי (פרק 6). חפות־לב ואדיבות הציטו שוב את האידיאל שלו בדבר האחריות הבורגנית. מעט המפגשים של המספר עם נשים הם בדרך כלל זהירים ומסויגים, ונדמה כאילו יש אצלו מעין מגמה לחפש אחר דימוי של אם אומנת, כמו הגברת הפולנייה או אף אשתו של פוגלנסט, שהוא ביקש למצוא בהן בנות שיח. אני סבור, שיש כאן תיאום כלשהו בין טשטוש דמותו לבין ההעדר של תאוה מינית. הגבריות שלו אחוזה בהרגשת הכבוד העצמי, ובשעה שהרגשה זו דוהה בדעתו, מתפוגג ממנו ובו גם העניין המיני. רק לאחר שהוא זוכה לתעסוקה בראינוע כאילו מתעורר העניין הארוטי אל ליוּבָה האלמונית, המשתוקקת אליו, אך אינה מופיעה לעומתו פנים־אלי־פנים (פרק 22). כלום היתה ממש קיימת ליוּבָה זו, או שמא רק חלם חלום? כל הפרשה פתוחה וטעונה חקירה. הוא נשאר בבחינת מציצן מהורהר. הוא מקנא בפוגלנסט, בנישואיו ובאשתו, שהוא רוחש לה הערצה. בסופו של הסיפור הוא רק נוכח לדעת את האמת האירונית המרה, שלא היו אלה אלא נישואין נכובים. אף יאזון, בעל הגוף הגאה והנהדר, שכל הגויים העריצו, גוף ששימש מסכה לזהות היהודית שלו והנשים ממש נפלו לרגליו, גם הוא לא בא על סיפוקו המיני, ובסופו של דבר נשאר בודד וגלמוד. שרירים אדירים ומיניות מופקרת ושלוחת־רסן — זה היה דימויו של האחר, של הגוי, על פי הסטריאוטיפ הקלאסי שרווח בקרב היהודים — והנה גם הוא נכשל כאשר נטען בדמותו של יהודי. העדר סיפוק עצמי וכרסום הכבוד העצמי ביטל כל אפשרות שבאמצעות הגוף ניתן להיחלץ מנסיבות הקיום. גופו של יאזון הופך מטונימיה של ביזוי ופחיתות ערך, ואילו גופו של היהודי הגליצאי מתמקד באבר המין הנימול שלו, המוגדר כמושא של סקרנות ופולחן. הפאלוס

הקדוש הופך מִצָּרְךָ עובר לסוחר, חפץ נטול צלם אלוהים כאשר הוא מיוחס דווקא לְאֵל (פרק 29).

במובן זה ניתן לראות את ההזיות של המספר בדבר היותו נמכר כמאפה בכעין סעודת הלחם והיין של ישו, כסיוט לילה אודות ההרס הגופני העצמי באמצעות טמיעה מלאה והרס עד פירורים וּשְׁבָבִים של הגוף המדיני היהודי (פרק 9). דימוי המאֲפִייה אחוז לא רק במיסה הקאתולית של המרת גופו ודמו של ישו ללחם ויין, אלא גם באגדה הסלאבית אודות בַּאבָּ יַאגָּא, שאֻפָּה וזוללת את האנשים הצעירים שהיא צדה ברשתה.

הדימוי הזה חובק גם את הפחד מפני הצפה והשתלטות סלאבית והפחד הפרוידיאני ההיולי הקדמון מפני סירוס או חניקה-עד-מוות מידי האם הגדולה רמת-העוצמה.

כל דמויות הגברים ברומאן חשים את עצמם מאוימים ובלתי בטוחים — והגופים שלהם, לרבות הסיטואציה המינית שלהם, משקפים את המצב של חוסר ודאות והעדר-הכרעה תרבותית, שהם חיים ושרויים בהם: כפלי-הפנים האמביוואלנטי בין מודרניות ויאוש תרבותי. המערכת המינית שלהם, שאינה באה על סיפוקה, מקבילה לכרסום המתקדם של הזהות בחברה היהודית. הכרסום הגופני המתרחש בהם בא בעקבות השחיקה בסיטואציה החברתית שלהם.

בית התמחוי העירוני לעניים מעלה מחדש את קו הכניעה של הטקסט, על חזון השחיקה האישית והחברתית של דיירי המוסד הזה, שנתלקטו בו טיפוסים שונים של יהודים, פסולים או מוקצים מבחינה חברתית, מן המתבונן ועד אחרון הדיירים. מה אדיר החזון הנורא של הסיטואציה היהודית המוצג ברומאן הזה!

אין זו אלא תחתית המעמקים של גיוון, ביזוי ויאוש. עם בהתרפטותו. יש רק מִבְּרַח אחד — ירידה נוספת. זהו בריוק מה שקורה. המספר וידירו החדש נוטשים את המקום ומגיעים ברגל אל מְכָרוֹת הפחם בקאטוביץ. סיום זה הוא אירוני, מפני שהם ימצאו שם עבודה, שתנצל את גופם בבחינת חפץ עובר לסוחר בלבד, כאשר ערכי הרוח נשחקים עד תוֹם... סיומו של הטקסט אומר: "און אונדז און די ערד האָט צוגעדעקט אַ שניי" (פרק 31, עמ' 236) (ואילו אותנו ואת האדמה כיסה השלג). הדברים מחזקים את הקבורה הכפולה, את קבורת הרוח וקבורת הגוף.

הסיפור ניתן בבת-אחת מפני שהמספר אבד לו הרצון להבטיח את זהותו. כתיבת ייסוריו ומכאוביו היה בה כרי לקיים את העצמיות שלו וטעמה. באשר שתיקה פירושה התאבדות. השחיקה היא טוטאלית: של הרגישות הלאומית, של האישיות ושל הסיפור. ורק הטקסט ששרד משאיר עקבות.

הערות

1 אנטוני סלונימסקי (1895–1976), סופר, מבקר ועיתונאי. נכדו של הסופר העברי חיים זליג סלונימסקי (1804–1910), עורך העיתון העברי 'הצפירה' בווארשה. אנטוני סלונימסקי היה בין מייסדי החבורה הפוטוריסטית של מְשׁוֹרְרֵי פּוֹלֵן 'סקאמאנְדֵר'. הוא התחנך

כפולני נוצרי והתבלט בקהל סופרי פולין ומבקריה. עם פלישת הגרמנים (1939) הוא נמלט ללונדון וחזר ב־1951. בימי שלטונו של פילסודסקי (1926–1935) הוא תקף את הפאשיזם בפולין, ומקץ שנים – גם את המשטר הקומוניסטי. בהזדמנויות שונות גילה אהדה לישראל.

- 2 יוליאן טובים (1894–1953), משורר לירי פולני, בן למשפחה יהודית. וירטואוז הלשון וחרשן. לשונו עשירה ומוזיקאלית. השתתף בחבורת 'סקאמאנר', ביטא אכזבה מן המשטר בפולין בין שתי מלחמות העולם. ב־1940 גלה מווארשה, חזר ב־1946. בחוברת 'אנו יהודי פולין' (1944) הביע סלידה ומחאה אל נוכח זוועות השואה. טובים תרגם שירה, בעיקר את שירתו של פושקין. וכן כתב שירי ילדים.
- 3 ברונו שולץ (1892–1942). נולד וחי בעיר דרוהוביץ, על מורדות הצפון של הרי הקארפטים, לא רחוק מלבוב. סופר פולני ומשורר, וכן צייר ומורה לאמנות בבית־הספר התיכון. הודות לסופרת הפולנייה זופיה נאלקובסקה – חדר שמעו אל חוגי הטרקלינים הספרותיים בווארשה. הכול חשו בייחודו. המבקרים תקפו אותו משמאל ומימין. בעיני המאָרקסיסטים הוא לא היה מספיק ריאליסט, ובעיני הימניים – הוא היה יותר מדי יהודי. ברונו שולץ נרצח ברחוב על־ידי קצין ס"ס ב־1942. היום רואים בכתביו עשירי הדמיון את שיא היצירה המודרנית הפולנית במאה ה־20. בעברית ראו אור קבצי סיפוריו חנויות קינמון ובית המרפא בסימן שעון החול (צורפו אל ספר אחד, 1979).
- 4 אוסיפ מנדלשטאם (1894–1938), אחד מגדולי המשוררים הרוסים במאה ה־20. נולד במשפחה יהודית, אך גדל באווירה של התבוללות ואפילו התנכרות. מנעוריו ספג נטייה לרעיונות סוציאליסטיים, היה עד למהפכת 1905, וב־1911 – כדי שיינתן לו רשיון ללמוד באוניברסיטה – התנצר. לא היתה, לכאורה, חשיבות בעיניו לא לנצרות ולא ליהדות. פרסם שירה ומסות ביקורת. יצירתו מעניינת, מעמיקה. הביע מחאה בשיר נגד הרודנות של סטאלין. ב־1938 נאסר והוגלה למחנה, מקום שם מצא את מותו. אחדים משיריו תורגמו לעברית. פרטים על פרשת מנדלשטאם ראה: נדיידה מאנדלשטאם 1977: תקוות השיר, אופקים, עם עובד, תל־אביב. וכן: שלום לוריא 1981: 'משורר בכף הקלע', שבות 8, אוניברסיטת תל־אביב, עמ' 15–31.

מראי מקום

- גרינבערג אורי צבי תשל"ט: 'אלבאָטראַס', געזאַמלטע ווערק 2, ירושלים, 478–42.
- ראַבאָן ישראל 1986: די גאַס, מהדורת חנא שמרוק, הוצאת ספרים ע"ש י"ל מאגנס, האוניברסיטה העברית, ירושלים.
- ראבון ישראל 1986א: הרחוב, תרגם ק. א. ברתיני, הוצאת הקיבוץ המאוחד, ספרי סימן קריאה, ירושלים.
- שמרוק חנא 1986: ישראל ראבון וספרו די גאַס, מבוא לספר, ירושלים, עמ' ז–מה. המבוא כולל 71 הערות שוליים ובהן חומר ביבליוגרפי עשיר ומגוון.