

גיטה אבינור

# הפורטת על הפסנתר הכחול

מאמרים בבקורת הספרות

מפעל סופרי חיפה

ע"י הוצאת "פינת הספר" חיפה

תשל"ה

למיכאל

לעירית, שאול

וחיים

## מפעל סופרי חיפה

בשיתוף עיריית חיפה ומועצת פועלי חיפה



כל הזכויות שמורות למחברת

1974

דפוס "נגה", רח' אלנבי 26, טל. 524767-511107 חיפה

## ה ת ו כ ן

7	מריה היפה ואליזבת החכמה
15	מלחמת שלושים השנה מנקודות ראות שונות
21	אידיליה על סף הטרגדיה
26	איפיגניה הטהורה והנסיכה העדינה
30	מיכאל קולהאס והצדק החמקמק
35	הבט אחורה בזוועה
62	יהודים בוינה
68	הטירה, הכפר ומודד הקרקעות
77	החידה הבלתי פתורה
84	הפורטת על הפסנתר הכחול
87	נלי זק"ש — סופרת סבלות ישראל
91	היא טפשה אבל חכמה
94	יוסף רוט והאימפריה ההבסבורגית
98	ושוב: הרמן הסה
115	מקרה מותו המוזר של אריך מיזם
118	אריך קסטנר, בן גרמניה האחרת
123	משפחת מאן המופלאה
146	גרמניה החצויה
150	היינריך בל — חתן פרס נובל 1972
158	מי מפחד מהטבחית השחורה
167	השקר שוכן בבית
171	הנרי ובקט
192	קנה מידה של נסיכים
196	סודו של יוליוס קיסר
201	יונתן סוויפט והאקדמיה הגדולה למדעים
209	ממזר ממשפחה טובה
217	הספרות, הפורנוגרפיה, והצנוור
220	שקיעתו של ג'וד האלמוני
226	ילדים תמימים על אי בודד
229	העורב השחור והאהובה המתה
233	הגבירה הנעלה של הנרי ג'יימס

238	. . . . .	עין המצלמה
243	. . . . .	חלום אמריקאי
248	. . . . .	מולייר הגדול והפונטיקה
252	. . . . .	המרקוז דה סאד — מורד, מטורף, או פושע?
258	. . . . .	בנימין קונסטן, מאדאם דה סטאל, והאהבה
262	. . . . .	מפתח שמות ספרים ומחברים



בספר זה אספתי מאמרים שונים אשר הודפסו בבימות ספרותיות שונות בעשר השנים האחרונות לערך. ספר זה לא היה נכתב אילמלא בעלי מיכאל, שהיה מאיץ בי לעבוד כל אימת שביקשתי לנוח. בתי עירית עזרה על-ידי באיסוף המאמרים השונים ובני שאול הכין את ציור הכריכה. להם, ולקוראים שליוו את פירסומי במשך השנים, נתונה תודתי.

**גיטת אבינו**

חיפה, 1974

## מריה היפה ואליזבת החכמה

המלכה אליזבת הגדולה הפכה עוד בימי חייה לסמל נערץ של תבונה, שלטון ועוצמה. "בס הגדולה", "המלכה הבתולה". בהיסטוריה נקרא שם התקופה כולה על שמה, התקופה האליזבתנית; כבוד שזכו בו מעט מלכים. בשמה קשור הד הנצחונות האנגליים הגדולים ביותר — מיגור הארמדה הגדולה. אופייני הוא, שהניצחון על הארמדה מתקשר עם שמה, הגם שכמובן לא לקחה חלק פעיל בקרב; שעה שניצחון ימי אחר, גדול לא פחות, קשור לעולמים בשמו של האדמירל גלסון, ולא בשם מלכותי כלשהוא.

התקופה האליזבתנית היתה תקופה גדולה, בחיי המדינה ובחיי הרוח. ליד התקופה האליזבתנית הוא הכוכב הגדול בשמי הספרות האנגלית; מחותניו המוצגים עד היום בעולם כולו ממחישים בפני קהל שונה ומגוון את יסודות המחשבה ותפישת העולם של תקופתו.

אין אור בלא חושך. יש כתמים המעיבים את זהרה של התקופה ואת שמה של אליזבת המלכה. האציל שרכב לתומו בדרכו לחצר המלכות המפוארת והתרבותית, חייב היה לדאוג לליווי נאות של לוחמים נושאי נשק, אם לא רצה ליפול קרבן לשודדים דרכים. עמודי התליה בלונדון מלאו גנבים ורוצחים, מבלי שעובדה זו תסייע לבטיחות האוכלוסיה. ההפיכה האיטית ממשק חקלאי המספק את צרכי עצמו למדינה רבת-צרכים התלויה בסחר חוץ גרמה לנישולם של רבים מאדמתם ומעבודתם; ומאידך גיסא, לפתיחת אפשרויות רבות בפני בעלי היזמה. היתה זו תקופה לשוחרי הרפתקאות, שהגינותם לא תמיד עמדה בניסיון.

אליזבת הגדולה לעיתים הוכיחה עצמה כקטנונית ביותר. נבונה וערומה כאחד, מחושבת וקרה במעשיה, נתונה היתה, כאשה אמיתית, לשגינות ומצבי רוח פתאומיים ובלתי אחראיים. יכלה לתת פקודה ולסתור אותה בהעלם אחד. (ואין הכוונה כאן לפקודות שנוח היה לה שלא לקבל את האחריות עליהן). יכלה לזעוף או להאיר פנים ללא סיבה הנראית לעין. השליטה התקיפה ורבת היזמה סבלה מחוסר כרוני של יכולת החלטה. אולם אלה הן חולשות אדם, חולשות אשה אולי, שאפשר לסלוח להן, להעלים עין. לגנותה של אליזבת מובאת על-ידי שונאיה תמיד

פרשה אחת: פרשת מאסרה והוצאתה להורג של מריה סטיוארט, מלכת סקוטלנד. מריה ואליובת — אך לעיתים רחוקות מזמנת לנו ההיסטוריה משחק ראווה נהדר של מלכות מסוג זה. קשה לדמיין ניגודים חריפים יותר מאשר אליובת טיודור ומריה סטיוארט, סיפור דרמטי יותר מאשר ההיאבקות שביניהן. מריה האריסטוקרטית המיוחסת, נצר למשפחת מלכים עתיקה, אשר כותרות המלוכה נופלות לחיקה מבלי שתצטרך אף להושיט ידה להשיגן — ונושרות מראשה שוב באותה קלות; קאטולית, רומאנטית, אימפולסיבית, מקסימה כאשה; אליובת טיודור, אשר אביה הנרי השמיני המפורסם לגנאי הכריז עליה כממורה לאחר שערף את ראש אמה, אנה בולין הנאה, ואשר בשל כך הוצרכה לעבור קשיים וסכנות אין קץ, עד שהגיעה למלוכה; פרוטסטנטית, פוליטיקאית ודיפלומטית ממדרגה ראשונה, "המלכה הבתולה". מריה, הצעירה מאליובת, אינה אלא שריד מיושן מימי הביניים, ואילו אליובת הקשישה הימנה היא באת כוח ההתפתחות החדשה. אליובת עברה את "מגדל לונדון", הכלא המפורסם בדרכה אל המלוכה. לכלא נשלחה ע"י אחותה, מרי "העקובה מדם". מן הכלא עברה למעצר באחת מאחוזותיה, ומשם יצאה לאחר מות מרי בתהלוכה מפוארת ללונדון לטקס ההכתרה. מריה סטיוארט היתה למלכת סקוטלנד בגיל ששה ימים, מלכת צרפת בגיל שבע-עשרה שנה. בגיל שמונה-עשרה, אחר מות בעלה הראשון, פרנסואה השני מלך צרפת, נושר מראשה הכתר הראשון; בגיל עשרים ושש, כאשר היא נמלטת מסקוטלנד ארצה ומלכותה לאנגליה השכנה, נושר מראשה הכתר השני. והשנים הארוכות מגיל עשרים ושש ועד מותה בגיל ארבעים וחמש, שנים בהן נשים אחרות, מאושרות ממנה, מקימות להן בית ומגדלות את ילדיהן, שנים אלו בילתה במעצר שתנאיו הלכו הלוך וקשה, עד לסיום הברור והמובן מאליו: הגרדום. אליובת נפטרה בארמונה בלונדון, זקנה ושבעת ימים, בגיל שבעים, מלכת אנגליה אשר תהילתה מלאה את הארץ. מריה בעלת הרגש והיצרים לא ידעה רסן בהתנהגותה ובמעשיה; תמיד אמרה את העולה על דעתה; ואילו להוציא מלה מפורשת מפיה של אליובת, קשה היה כקריעת ים סוף. ולא זו בלבד, אלא שלאוו דווקא היתה עומדת תמיד בדיבורה. מריה היתה גאוותנית. אליובת היתה שליטה.

יכולנו להוסיף ולהרבות בניגודים — אלא שאין בכוונתנו לעסוק בדמויות ההיסטוריות של מריה ואליובת. כי שתי המלכות המופיעות במחזהו של שילר אינן קרובות יותר לעובדות ההיסטוריות מאשר "הבתולה מאורליאנס"<sup>1</sup> של, המוצאת מות גבורה בקרב, במקום להישרף, כנאה וכיאה, במדורות הכנסייה האנגלית. העובדות בדראמה של שילר, כאמור,



אינן זהות עם מה שנתרחש, במידה והדברים ידועים לנו מתעודות וממסמכים. שאלה אחרת היא מהותן הפנימית של הנפשות הפועלות. הזכרנו את מחזהו של שילר "הבתולה מאורליאנס". העלמה הגיבורה של שילר שונה באופיה מן הדמות המופיעה הן במקורות הצרפתיים והן במקורות האנגליים. כלומר, מתעודות מעריציה ומחרפיה כאחד. במחזהו "מריה סטיוארט"<sup>2</sup> המצב הוא שונה. שתי המלכות מפגינות קיום מסויימים שהיו — או שיכלו להיות — במריה ואליוזבת שפעלו בממש על במת תולדות העמים.

עתה אין מרבים אצלנו לקרוא את פרידריך שילר. תלמידי בית-ספר תיכון קוראים בכיתה את "וילהלם טל", ואינם טורחים לעיין ביצירות נוספות. פעם היה המצב שונה. דורות המשכילים העבריים הראשונים העריצו את שילר מעל לכל סופרי גרמניה. מצויים תרגומים רבים של שירים ומחזות, למן תקופת המאספים הראשונים. כאן, לפחות, גיתה אינו יכול להתחרות בו, בתרגומים המעטים ביחס שזכה להם (כגון פאוסט בלבוש "אלישע בן אבויה", מעשה ידיו של מאיר לטריס). מהי הסיבה להערצה נלהבת זו? יתכן ופורצי הגיטו נתפשו לקסם המטיף הגדול לחרות האדם. יתכן ויוצאי מציאות אפרורית ועלובה נתפשו לקסם הרומאנטיקן הקלאסי, שכתב על נושאים העומדים ברומו של עולם. יתכן ואנשים אלה, שברובם הכירו מחסור קטנוני ומציק, חשו עצמם מתעלים ומזדככים למקרא הסופר שאף פעם לא חדל מן האמונה בטוב ובנעלה. יש להניח, כי דווקא מחזות הנעורים של שילר, שבעיני המשורר היו חשובים פחות מיצירותיו המאוחרות והבוגרות יותר, משכו את המשכילים הראשונים בשל להט הנעורים, רוח ההתלהבות והמרד שבהם. ספק הוא אם מחזה כגון "מריה סטיוארט", המזוכך ושלו יותר ממחזה נעורים כגון "השוודים"<sup>3</sup> והחדור רוח הערצה לדת הקאטולית, היה חביב במיוחד על המשכילים היהודיים.

"מריה סטיוארט" אינו מחזה היסטורי, הגם ששילר שימש שנים כפרופסור להיסטוריה באוניברסיטת ינה. כלומר: המחזה אינו מתבסס על פרטי עובדות. ישנן כמה נקודות בהן המחזה סותר את המציאות ההיסטורית. לדוגמה: המחזה מראה לנו את ימיה האחרונים וסופה של מלכת סקוטלנד. בתקופה זו היתה מריה אשה בת ארבעים וחמש, ויריבתה אליוזבת — קשישה ממנה בתשע שנים. יש לזכור, שאין זו אלא תמונת סיום למערכה שהיתה נטושה עשרות בשנים. במחזה של שילר לא מדובר במפורש על גיל מסויים, אך לפי התנהגות הגיבורות ותגובותיהן הרי הן צעירות הרבה יותר מן הדמויות ההיסטוריות. "מריה סטיוארט" בנוי על שלושה מאורעות,

הבאים ברגע האחרון להפיח תקווה בלב המלכה ואינם אלא מחישים, בסיכומו של עניין, את הסוף המר: הרי הם הקשר של מורטימר להצלת מריה והעלאתה לכס המלכות, אהבת לורד רוברט דודליי, הרוון לסטר, למריה, ופגישת שתי המלכות היריבות. בשלושת המוטיבים הללו יש מתח דראמטי רב; מגיע הרגע בו הצופה, למרות שגורלה של מריה הסקוטית ידוע לו היטב, מקווה אף הוא, למרות ידיעתו הברורה, לסוף טוב; אבל — שלושת הנושאים כאחד אינם אוטנטיים. מורטימר הוא דמות פיקטיבית בהחלט. שילר אף דאג לבל יזהוהו עם בבינגטון, הקושר ההיסטורי, ומזכיר כמה פעמים במחזה את שמו של בבינגטון שהוצא להורג, כשמו של אדם מסויים מאוד, בעל זהות נפרדת, שכבר אינו בחיים בתקופה המתוארת. פרשת הרוון לסטר רחוקה מאוד מן המציאות. לסטר היה מאהבה או ידידה של המלכה אליזבת — טיב היחסים המדויקים שביניהם לא הוברר מעולם, למגינת לבם של ההיסטוריונים והולכי הרכיל. היחסים הקרובים שבין השניים נמשכו שנים רבות, למעשה עד יום מותו של לסטר. זעמה ועלבונה של אליזבת שעה שלסטר התחתן, והוא כבר בגיל העמידה, מוכיחים יחסים הדוקים, הגם שיש לציין כאן, כי אליזבת התנגדה כמעט תמיד לנישואי אנשי החצר שלה. אולם אף נישואי המאוחרים של לסטר לא הרחיקו את לב המלכה מעליו לזמן ארוך. שמו של הרוון לסטר הווכר בשעתו ע"י אליזבת כזה של בעל מתאים למריה סטיוארט. היה זה שנים רבות לפני המסופר במחזה. קשה לדעת מה היו כוונותיה של אליזבת בהצעה מזורה זו. האם רצתה להושיב על כס מלך סקוטלנד אדם הנאמן לה? האם רצתה לפצות את לסטר על כך שלא נישאה לו בעצמה ולעזור לו להשיג מלכה אחרת? האם בכלל סבורה היתה כי מריה היפהפיה תסכים לקבל בתור בעל מאהב של אליזבת, אליזבת אשר מריה אמנם לא יכלה להתחרות עמה בחכמת השלטון, אך ודאי שיכלה להכותה בהתחרות על קסמי אשה? מלבד זאת, אליזבת היתה תמיד מהזיקה את לסטר בקרבתה, ולא אבתה להיפרד ממנו. האם באמת רצתה להרחיקו מחצרה, ולוותר על נוכחותו? ושמא הציעה את שמו של רוברט דודליי אך כדי להעליב את מריה, במטרת חיפוש עילה למריבה גלויה? מחשבותיה ותכנותיה של אליזבת טיודור מעולם לא היו ברורות ושקופות כאלה של מריה סטיוארט. גם כיום יקשה עלינו לרדת לסוף דעתה. מכל מקום, רוברט דודליי היה הנהנה העיקרי מן התכנית, מאחר ואליזבת נתנה לו בהזדמנות זו את התואר "הרוון לבית לסטר", שם עתיק ונכבד ביותר שעד עתה רק קרובי דם לבית המלכות נשאוהו על דגלם בגאון. אליזבת כיבדה את לורד דודליי בתואר הנכבד, למען יהא ראוי לנישואין מלכותיים.

## מריה היפה ואליזבת החכמה

אך נחזור נא למחזה. הרוזן לסטר מתאהב במריה הבזויה, המושפלת, לאחר שדחה מפניו, לפני שנים את מריה המלכה. הוא רוצה לפעול לשחרורה. מאין לו עוז ואומץ הוא מנסה להשיג את מטרתו בחנופה למלכה אליזבת. כאשר מתגלים קשריו עם מריה, הוא ממחר להכתיש הכל ונותן ידו לעוכריה. בעומרו פנים מול פנים עם מריה ההולכת לקראת מותה, מתעוררת בו חרטה נוראה על מעשהו השפל והפחדן. כל הישגיו בחצר אליזבת שוב אינם כדאיים לו, והוא נמלט אל צרפת, הארץ אשר אהדתה נתונה היתה תמיד למריה סטיוארט. עד כאן המחזה. במציאות אין כל ראייה לכך, שלסטר נפגש אי-פעם עם מריה סטיוארט. אשר לתמיכה בה ובדרישותיה — ענין זה מופרך מעיקרו. מריה שימשה כלי משחק בידי הקאתולים, שרצו להחזיר את אנגליה למרות הכנסייה, ואילו הרוזן לסטר היה אחד הפרוטסטנטים הקיצוניים. למען סיעה זו פעל רבות אצל אליזבת, שלא נטתה לקיצוניות מטבעה, והצטיינה תמיד בזהירות רבה. לסטר היה האיש שעמד בראש הצבא האנגלי שגשלה לעזרת ארצות השפלה הפרוטסטנטים, שהתמרדו כנגד ספרד הקאתולית. לוא הקושרים היו מצליחים, לו מריה היתה הופכת למלכת אנגליה והדת הרשמית שוב היתה חוזרת להיות קאתולית, הרי היה לסטר אחד הראשונים שהיו עולים לגרדום.

מדוע השתמש שילר, אם כן, בדמותו של לסטר? הסיבה ברורה: רבים מאוד היו הגברים שהעריצו את מריה סטיוארט. גלריה גדולה ורבת אוכלוסין עמדה לרשות המשורר, — אך כוונתו היתה להפגיש את מריה עם מאהבה של אליזבת דווקא. המחלוקת בין שתי המלכות עוברת בכך מן השטח המדיני לשטח שבין אדם לאדם. שוב אין אלו שתי מלכות, אלא שתי נשים הנלחמות על הבכורה, — ואף כאן, כבכל השאר, עולה מריה לאין ערוך על אליזבת. המתח הדראמטי שהושג ע"י השימוש בדמותו של לסטר דווקא, לא היה מתעורר ע"י הזכרת דמות אחרת.

נקודת שיא במחזה היא הפגישה שבין אליזבת ומריה. למעשה, לא התקיימה פגישה כזאת מעולם. מריה ביקשה מדי פעם מאליזבת להיפגש עמה, אולם אליזבת נמנעה מלקיים את רצונה זה, הגם שפעמים מספר נתנה לאסירה הבטחות מעורפלות. ברור שלאליזבת לא יכלה לצמות כל תועלת מפגישה כזו, שעה שמריה, הנתונה לחסדי אנגליה, קיוותה להשגת הבנה כל שהיא. ללא כל קשר לדיוק העובדתי, הפגישה בין השתים היא הקטע רב הרושם ביותר במחזה, ואף האמיתי ביותר מבחינה פסיכולוגית. אליזבת הבאה ליהנות ממראה קורבנה, רוצה להשפיל את מריה עד הסוף. היא רוצה להוכיח לעצמה, לאחר שנות דאגה וקנאה, כי היא היא העולה

על מריה, מכל הבחינות. צבועה ומלאה תככים, מבקשת להרע אך נזהרת ביותר לבל תיתפש, אכזרית תחת מסווה של צדקה, היא מאבדת דווקא הפעם את חוש המידה. כאן, מול האסירה חסרת הישע, היא נותנת ליצריה פורקן שאינה יכולה להרשות לעצמה בחצר המלכות. התנהגותה של אליזבת בסצינה הנזכרת הולמת להפליא את אופיה, כפי שנתפס ע"י המשורר. "המלכה הבתולה" החוששת תדיר ל"מה יגידו הבריות" מראה את טיבה האמיתי בפפני יריבה כנועה ההולכת למות. עם זאת, ברור שאליזבת, שאינה טפשה כלל ועיקר, אינה משלה עצמה בקשר להשוואה בינה ובין מריה, כאשר מול אשה. יש להניח כי ההכרה המוחצת ביופיה הבלתי רגיל של מריה היא הסוחטת מפיה של אויבתה מילות חרפה זולות וגסות. וכאן נכשלה החכמה, הזהירה: היא עברה את הגבול. מריה מוכנה להיכנע, אך רק עד לגבול מסויים. לשמע דיבוריה המעליבים של אליזבת, היא זוקפת את ראשה בגאון ומשמיעה לזו האחרונה מילים, שאיש לא העז עד כה לאמרם לה בגלוי — על כל פנים, לא מאז הגיעה לכס המלכות. נוכחותו של לסטר בפגישה — הוא הוא ששכנע את אליזבת לבוא, בקוותו לתוצאות טובות מן הפגישה — מדרבנת את שתי היריבות לקיצוניות יתרה. כל אחת מגסה לזכות בפניו. ואליזבת, האשה שנפגעה, תגיב באכזריות ובמהירות, שעה שאליזבת המלכה שנפגעה בשל דרישותיה המדיניות של מריה, עדיין עלולה להסס.

למען הדיקו ההיסטורי עלינו להוסיף, שאם אמנם לא נתקיימה הפגישה מלאת ההוד בין המלכות, הרי מריה השבויה כתבה לאליזבת, זמן מה לפני הוצאתה להורג, מכתב מעליב ביותר. היא אינה מחרפת במישרין; לא, מריה סטיוארט האריסטוקרטית תמיד שמרה על התנהגותה למופת, מה שאין לומר על אליזבת הפלביית יותר; מריה רק כותבת, שהיא חוזרת על שמועות רעות המהלכות על מלכת אנגליה, ורוצה רק לעוץ "לרעותה החביבה" להתגונן מפני שמועות אלה. ועתה היא חפשיית לחזור על "השמועות": אלה מתרכזות, כמובן, סביב נושא פיקנטי ושרוי במחלוקה — הבתוליות המפורסמת של המלכה. והולכי הרכיל אומרים, שהגורם לצניעות זו הוא מום גופני; אמנם המלכה נראית כשהיא חומקת בלילות לחדרי אנשי חצר צעירים ממנה בהרבה, מגסה למצוא רוויה לתשוקותיה, אשר הטבע מונע בעדה מלקבל.

עלינו להודות, כי תיאורו של שילר יפה יותר.

הזכרנו את פרשת מורטימר. כאמור מורטימר לא היה קיים במציאות; מאידך גיסא, הרי מורטימר הוא מעין אינקרנציה של כל אותם צעירים הזויים ונלהבים, שניסו לתת ידם למריה סטיוארט. מורטימר הוא דמות

מריה היפה ואליזבת החכמה

דראמטית במיוחד, באשר אינו קאתולי מלידה, אלא פרוטסטנט שנתקאתל; דווקא משום כך, הוא נלחם במשנה להט לאמונתו החדשה, כדרך הגרים. האהבה האלוהית והאהבה האנושית נתערבבו אצלו זו בזו; במריה סטיוארט הקאתולית הוא רואה את בבואת מריה האלוהית. הפגישה עם לסטר, האהוב את מריה בצורה רגילה יותר ומבולבלת פחות, משפיעה לרעה על טהרתו של העולם חסר הניסיון. לתדהמתה של מריה, הוא נותן בפגישה הבאה עמה פורקן לרגשותיו. מריה שבעה מאורעות אהבה סוערים. היא אינה חפצה ואף אינה מאמינה עוד בלהט נעורים, בהתלהבות ובסערת רגשות. בחירתה, על כן, לסטר — טעות נוספת בדרך רצופת משגים. עד כמה שנוכל לשפוט עתה על פי תעודות של התקופה, היתה מריה סטיוארט אשה בעלת קסם מאגי כמעט. דם צעירים רבים נשפך למענה, — ובמקרים רבים, ללא אשמתה. היא עצמה היתה קרבן לאהבתה הסוערת אל בוסוול, ובשל אהבה זו איבדה את מלכותה. אגב, אם אליזבת האשימה תכופות את מריה בשותפות ברצח דרנליי, בעלה, שצריך היה להגותו מן המסילה למען נישואין חדשים עם בוסוול — מוזר במקצת זעמה המוסרי של מלכת אנגליה. שכן בתקופת שיא ידידותה עם לסטר, נמצאה אשתו הראשונה של זה בבוקר בהיר אחד בביתה, כשמפרקתה שבורה. אך אליזבת ידעה תמיד להיראות באור חיובי — מלבד בפרשת מריה סטיוארט.

אין דברינו אלא באים להוכיח, שאם מורטימר לא היה ולא נברא, הרי מתאימה דמותו לתולדותיה הרומאנטיים של מלכת סקוטלנד האומללה, שיופיה המיט עליה אך אסון.

גולת הכותרת של המחזה, אבן הכיפה המחזיקה את הבנין, הוא וידיה האחרון של מריה. במציאות מנעו ממנה באכזריות את עידוד הכנסיה האחרון, החשוב כל כך לבני האמונה הקאתולית. גם אצל שילר לא מופיע כהן, אלא אדם חילוני שקיבל את לחם ויין הקודש מן הקרדינל הצרפתי. מריה מתוודה על חטאיה, ועם מירוק החטאים מנשלת את חול-שותיה האנושיות. בחטא כבד, עקוב מדם, היא מודה: שותפות בעקיפין ברצח דרנליי. המשורר, אם כן, אינו מאמין במריה חפה מפשע. הוא מאמין במריה חוזרת בתשובה. הוא רואה בה אשה ששכחה את חוקי המוסר והצניעות בלהט יצרית, ואשר בשנות הסגר ובדידות בכלא מרצה את עוונה ומוותרת מרצון על העולם הזה. הכפייה החיצונית הופכת לבסוף לצו פנימי. מריה יוצאת מן המאבק וכולה זכאית.

לא כן אליזבת. היא גברה בעזרת הכוח האלים, לא בזכות מעלותיה. וכאן מסתברת לנו עוד נקודה בווידי של מריה: אמרנו כי מריה מודה

בחטא כבד אחד. אשמה שניה היא מכחישה בכל תוקף: היא נשבעת כי מעולם לא היתה שותפה בידיעה בכל קשר שהוא כנגד המלכה אליזבת. מריה נשפטת למוות בפני בית דין של האצולה האנגלית, באשמת השתתפות בקשר בבינגטון המפורסם, שמכוון היה להרוג את אליזבת ולהכתיר את מריה במקומה. והנה, אם מריה היתה חפה מפשע, הרי שאליוזבת העמיסה אשמה גדולה על עצמה. לפי רמזים שונים במשך המחזה אכן מסתבר לנו, שאליוזבת ידעה את האמת. ואם המחזה מסתיים בהודרכותה השלמה של מריה, הרי אליוזבת שוקעת ביוון הטיט של השקר והכזב. ההיסטוריה, שאינה פועלת תמיד על פי חוקי המוסר, הצדיקה את מעשיה של אליזבת. שילר, בחתירתו המתמדת לקראת הגעלה, יצר בקסם לשונו מציאות אחרת. דצמבר, 1960.

#### ה ע ר ו ת

1. Friedrich Schiller : Die Jungfrau von Orleans, 1801.
2. Friedrich Schiller : Maria Stuart, 1801.
2. Friedrich Schiller : Die Räuber, 1781.

## מלחמת שלושים השנה מנקודות ראות שונות

למרות אמצעי הלחימה וההשמדה היעילים של המלחמות המודרניות, הרי אחוז (לא המספר האבסולוטי) הקרבנות בכמה מלחמות גדולות בעבר היה גדול פי כמה. הטכניקה המודרנית פנים לה לכאן ולכאן; כשם שהגדילה את מספר הנפגעים, כן עצרה את המגפות והרעב שנודחלו ובאו בעקבות המלחמות שבעבר. אחת המלחמות הידועות לשמצה בהיסטוריה היא מלחמת שלושים השנה. בעקבותיה חרבה גרמניה משך שנים רבות, ושלושה רבעים מאוכלוסיה הושמדו — הישג שהמלחמות המודרניות בכל מוראותיהן עדיין לא הגיעו אליו. מלחמת שלושים השנה לא היתה מלחמה פוליטית גרידא: היא השתמשה במסכה דתית כדי להצדיק את זוועותיה. כדברי הטבח העליו "ב"אמא קוראז" (1):

"מבחינה מסויימת זוהי מלחמה, שבה מצד אחד שורפים, שוחטים, שודדים, שלא לדבר על מעשה אונס פה ושם, אבל מצד שני היא שונה מכל מלחמה אחרת בכך, שהיא מלחמת קודש, זה ברור."

מלחמת שלושים השנה שימשה חומר להרבה סופרים והיסטוריונים, ותיקים וחדשים. שניים מן המהזות הבולטים ביותר בספרות הגרמנית סובבים על אותה תקופה: "וואלנשטיין" (2) של פרידריך שילר ו"אמא קוראז" לברטולט ברכט. יש להוסיף כאן מיד הסתייגות קלה: שעה ששילר נתכוון למלחמת שלושים השנה ההיסטורית, והסתמך באופן חלקי על מסמכים היסטוריים מדוייקים, — היתה מחשבתו של ברכט נתונה לנושא אחר: ערב מלחמת העולם השניה, חש בסכנה המאיימת והמתקרבת, וביקש להזהיר מפני המלחמה, מפני כל מלחמה. מלחמת שלושים השנה היתה עילה בלבד. ואילו שילר הגיע לכתיבת מחזה על אותה תקופה, משום שעבד לפני כן על מחקר היסטורי על מלחמת שלושים השנה. (שילר היה מרצה להיסטוריה באוניברסיטת יינה). במשך עבודתו זו התעניין יותר ויותר בדמותו האניגמאטית של אלברכט פון וואלנשטיין, דוכס פרידלנד, מצביא עליון של צבאות הקיסר ההאבסבורגי החל משנת 1925, שנרצה בשנת 1634 בפקודת הקיסר אותו שרת. לאחר שהגיע שילר לפרשת הרצח של וואלנשטיין, איבד את העניין בהמשך תולדות המלחמה;

באותה תקופה גמלה בו ההחלטה להקדיש לדמות זו מתנה, שאיננו כפות בכבלי אינטרפרטאציה אובייקטיבית, כמחקר היסטורי. דמותו של וואלנ-שטיין בטרילוגיה השילרית הגדולה אינה זהה עם הדמות בספר ההיסטוריה השילרי על תולדות מלחמת שלושים השנה (שלא לדבר כלל על ספרי היסטוריה מודרניים). במחזהו ראה שילר את עצמו רשאי לתת פירושים ואינטרפרטאציות משלו, לשער השערות ואף לשנות עובדות — כבמחזותיו ההיסטוריים האחרים; ז'אן דארק שלו, כידוע, מתה מות גבורה בשדה הקרב, שעה שז'אן דארק ההיסטורית גשרפה בידי האנגלים כמכשפה. סוף כזה לא נראה לו לשילר כהירוואי או כרומאנטי מספיק, והוא תיקן את ההיסטוריה העצובה. כך גם וואלנשטיין שלו, ככל שקדם לו מחקר היסטורי מקיף ונרחב, אינו מתיימר לעובדתיות מדויקת.

הזכרנו, בנשימה אחת, את "אמא קוראז" ואת "וואלנשטיין". למעשה אין כל אפשרות וכל קנה-מידה להשוואת שני המחזות, השונים כל כך זה מזה. ההשוואה בין שילר לברכט כשלעצמה היא, מבחינה מסויימת, בלתי הוגנת. שכן ברכט הוא אחד המחזאים שכיום מרבים להציגם; הוא מעורר עניין ומושך קהל; יש לו מתנגדים ומעריצים, ומידי פעם קמים לו מפרשים חדשים. הוא נהנה מן המעמד המיוחד של קלאסיקן ומודרניסט כאחד. ואילו שילר הוא כיום קלאסיקן-של-לימוד-חובה-בבית-הספר, ולא מחזאי שהקהל נוהר לחזות ביצירותיו. אמנם מזמן לזמן יש התעוררות מסויימת בכיוון זה, ומחזה ממחזותיו זוכה לניתוח פלאסטי ומועלה על הבמה. (בשנים האחרונות — מריה סטיוארט). אך אין בזאת כדי לשנות את המצב היסודי.

כוונתנו בהזכרת שני המחזות בנשימה אחת היתה על כן לא להקבלה השוואתית. המחזה המודרני העלה בדעתנו את המחזה הקלאסי, המתרחש באותה תקופה, וביקשנו לברר לעצמנו אם יש בו במחזה הקלאסי בשורה או רעיון העלולים לעניין אותנו גם כיום. ציינו, שמלחמת שלושים השנה שימשה לו לברכט עילה בלבד. לא רק את זוועות אותה מלחמה איומה ביקש להוקיע; אמנם העובדה שהיתה זו מלחמה דתית, מלחמה שכוונותיה המוצהרות הן כביכול נאצלות ומוצדקות — נוצלה ע"י ברכט היטב להדגשת מטרתו. ואילו שילר ההיסטוריון התרחק בהדרגה מן ההיסטוריה וביקש להדור לתחום האישי. ממילא מובן, כי בשל הבלטת דמות הגיבור חלו, אולי שלא במתכוון, סילופים בתמונה הכללית. המסגרת הולכת ומטשטשת, הזרקורים מכוונים אל הגיבור, אשר במציאות בשום אופן לא היה בעל חשיבות ועוצמה גדולות כל כך כבמחזהו של שילר. מתוך הערצת המצביא העליון מגיע המשורר גם לשינוי מסויים בדעותיו. אולי יהא זה



## מלחמת שלושים השנה מנקודות ראות שונות

מדוייק יותר לומר, כי הוא נתן ביטוי שירי גלגל גם להלכי רוח אשר בעצם אינם מזדהים עם השקפותיו. שילר, הומניסט גדול, לוחם לשחרור רוח האדם, כתב בספרו המדעי-ההיסטורי דברים בוטים ביותר על המלחמה ותוצאותיה.

"מקומות שפעם נתברכו בחסדי הטבע ושפעו כל טוב, שהמו משאון אלפי אנשים עליונים וחרוצים — היו עתה לשממה. ידו החרוצה של החורש לא עשתה עוד בשדות, ואלה הפכו לאדמות בור פראיות. גדוד צועד בסך הרס בן רגע קומה מוריקה ויבולים מתרוננים, פרי עמל שנה שלמה, תקווה אחרונה של עם מתענה. הארץ נורעה ארמונות שרופים, שדות מושחתים, כפרים הרוסים — מראות זוועה. — — — הערים גאנחו תחת עול חילות הכיבוש חסרי הרסן, ששדדו ובלעו את רכוש האזרחים. בשרירות אכזרית המחישו את חופש המלחמה, את זכויות המעמד הלוחם — ואת חוק העוני. — — — אבדו הכבוד בפני זכויות האדם, הפחד בפני החוק, טוהר המידות. גוועו הנאמנות והאמונה. הכוח האלים שלט בשרביט ברזל."

למרות שהשיטות הטכניות של הלחימה נשתנו הרבה מאותם ימים, ייקשה גם כיום למצוא ביטוי נאמן יותר לגינוי המלחמה ותוצאותיה. אלה הם דברי ההיסטוריון. במחזה נקרא "מחנה וואלנשטיין"; בחלק-פתיחה זה מבקש שילר לשקף את הלך הרוח השורר בין אנשי הצבא. הוא בונה בזאת את המתח לקראת הופעת וואלנשטיין עצמו. תחילה שומע הצופה דברים מפי חייליו הנאמנים של המפקד, דברים מלאי הערצה, ורק בחלק השני והשלישי של הטריילוגיה מופיע המפקד על הבמה. דעת החיילים חייבת לתת לצופה או לקורא מושג על כוחו המיוחד של וואלנשטיין; שהרי ביטויו הנאמן ביותר של כוחו של המצביא הוא דרך חייליו. משעשע הדבר להשוות כאן את גישתו הרומאנטית של שילר עם גישתו האנטי-רומאנטית של ברכט. שעה שהחיילים ב"מחנה וואלנשטיין" מדברים גבוהה בערכה של המלחמה ובגדולתו של המצביא, ומעלים הווי של יום-יום למרום ההכללה האידיאלית, הרי אנשיו הקטנים של ברכט מפרקים כל אידיאה מרוממת לציבור פרטים פרוזאיים שפלים. שעה שהראשונים מלאי התלהבות בדברם על המפקד ואינם מטילים כל ספק בגדולתו, הרי האחרונים מבטלים בינם לבין עצמם ביטול מוחלט את כל המגהיגים למיניהם, ומבקשים להם (בטעות) תועלת קטנה משלהם בתוך המבוכה הכללית. חייליו של שילר שרים שיר מזמור ותהילה למלחמה, שהיא משלח ידם. דבריהם מהווים ניגוד ניכר לקטע אותו ציטטנו למעלה. כדרכו של

שילר, יש כאן אידיאליזציה גלהבת של הנושא בו מדובר. כמוכן, המשורר אינו חייב להודות עם כל הגאמר על הבמה, מפי הדמויות השונות. מלבד זאת, הגיבור הרומאנטי של המחזה, מקס פיקולומיני, המשמש בפונקציה כפולה, זו של מאהב צעיר וזו של אידיאליסט טהור לעומת הדור הקשיש שכבר נכתם בעוונות העולם הזה — מקס פיקולומיני מגנה את המלחמה ומשבח את השלום. ודווקא כאן אין כל ספק, כי שילר מזדהה עם השקפות גיבורו זה; בפיו הוא שם את הדברים המרוממים ביותר. מבחינה דראמטית ופסיכולוגית, דמותו של מקס היא חלשה; הוא כולו זוהר ואור, ללא נקודת צל כלשהי; הוא התגשמות של אידיאה, ולא דמות חיה ומשכנעת. דווקא בשל כך יש להתייחס אליו כאל בא כוחו של המשורר. עם הופעתו הראשונה של מקס על הבמה, מתפתח ויכוח בינו לבין קוסטנברג, שליחו של הקיסר, שבא לתת תחת עמדתו של וואלנשטיין, וכן אביו של מקס, אוקטאביו פיקולומיני, מפקד בצבאו של וואלנשטיין ובוגד בו בסתר. (אוקטאביו פיקולומיני הוא דמות היסטורית, צאצא של משפחת אצולה איטלקית עתיקה, שאחד מבניה אף כיהן כאפיפיור). מקס מביע את הערצתו הבלתי מוגבלת לוואלנשטיין; וזאת, משום שהוא מאמין, כי המצביא הגדול, העומד מעבר לכל החישובים הקטנוניים, ימהר יותר מאחרים להביא לארץ ההרוסה את השלום האמיתי. והוא מתאר במילים נמלצות את השלום. "בשמחה אתן את זר הדפנה המוכתם בדם עבור הסיגליה הראשונה בת האביב, ערובה בשומה של האדמה המתחדשת". והוא ממשיך בסיפור על היום הנאה, בו "חוזר החייל לבסוף לחיים, לאנושי". הפוליטיקאים, ולא אנשי הצבא, הם הגורמים להמשיך המלחמה, הם האחראים האמיתיים; ועל כן הלוחם חייב להשיג את השלום בכוח. זוהי דעתו של מקס הצעיר (ואף של שילר); ועם דבריו על הפוליטיקאים ודאי אפשר להסכים גם כיום; הגם שספק הוא בעינינו אם אחריות המתכננים שבעורף פורקת כל אחריות מן הצבא ומנהיגיו. וואלנשטיין עצמו יש בו הרבה תכונות ניגודיות. שילר הוא מוראליסטן. הוא אינו יכול להשלים עם המחשבה על עולם חסר תכלית, שאין בו סיבה ומסובב. (אולי האמונה בשכר ועונש היא מיושנת, אך גם אינשטיין, הקרוב לזמננו יותר משילר, אמר: "אדון עולם אינו מהמר"). ייתכן ובמצאות נפל וואלנשטיין קרבן לאינטריגות חסרות שחר. במחזהו של שילר הוא מת בחטאו. אמנם הוא מסתבך ברשת הבגידה באי רצון. הוא מתכנן תכניות, קושר קשרים — מבלי לרצות באמת לצעוד צעד ממשי. הוא מנהל משא ומתן חשאי עם השוודים, ומציע להם לעבור לשורותיהם עם גדודיו, גדודי הקיסר ההאבסבורגי הקאטולי. הוא מתכנן ומתכנן

## מלחמת שלושים השנה מנקודות ראות שונות

ומסרב לפעול באמת, עד שהרשת הטוויה ממעשיו שלו סוגרת עליו וכופה עליו פעולה, באיחור של זמן, כאשר הכל כבר אבוד. שילר רואה את הבגידה בקיסר, את הפרת שבועת האמונים, כחטא כבד מנשוא. אין די מילים בקולמוסו להשחרת מעשה זה. וזאת למרות שהקיסר (לפי העדויות עליו, הוא אינו מופיע בעצמו) רחוק מלהיות דמות אידיאלית. למרות ההדגשה על העוול שנעשה למצביא על ידי הקיסר, נשארת האשמה אשמה. מעניין לציין, כי דווקא הנקודה הדתית אינה חשובה בעיני שילר. השוודים היו מעוז האמונה הלותרנית, שעה שהקיסר ההאבסבורגי היה הנציג הגדול של הקאתולים; עובדה זו מוצאת אמנם ביטוי במחזה, אך אין לה חשיבות מכרעת.

למן תחילת המחזה ועד סופו יש הדגשה על גדולתו המיוחדת של וואלנשטיין. אנו שומעים על כך שוב ושוב, מפי אנשים שונים ביותר; החל מן החיילים הפשוטים ועד לאצילים רמי המעלה. גדולה זו היא ההופכת לו רועץ; שכן הוא שוכח את ההבדל בין המותר והאסור. מקס פיקולומיני אומר על וואלנשטיין, כי אדם גדול יש למוד בקנה מידה מיוחד; מה שמתאים לשאר בני תמותה, אינו עשוי לפי מידתו; אולם כאשר הוא שומע על הפרת האמונים של המצביא, הוא עוזב אותו.

אוקטאביו, אביו של מקס, אף הוא חוטא בבגידה. הוא בוגד בוואלנשטיין, מוסר בסתר לקיסר על כוונותיו, ויחד עם זאת מסית ומעודד את המצביא להמשיך בדרך המוליכה לאבדון. למעשיו של אוקטאביו אין הצדקה, משום שהוא אינו פועל אלא לטובתו הפרטית. ואילו קנה המידה הגראנדיזיו של תכניותיו של וואלנשטיין מרים אותו מעבר לשפלותו של אוקטאביו, אם גם לא מעבר לשיפוט המוסרי.

לאמא קוראו' יש השקפות אחרות על גדולי העולם הזה: "כשמקשיים בים לגדולים, יוצא שהם עושים את המלחמה מתוך יראת שמים ולמען כל דבר טוב ונעלה, אך כשמתבוננים מקרוב יותר מסתבר שלא נפלו על הראש, ואת המלחמה הם עושים בשביל רווחים; אחרת לא היו אנשים קטנים כמוני משתתפים בה."

אגב, כדי למנוע טעות, עלינו לציין, כי גיבורו של שילר, וואלנשטיין, אינו מוזכר כלל ב"אמא קוראו'". הווי המפקדים הגבוהים רחוק מלעניין את חייליו של ברכט — והוא בוודאי בזאת, כבנקודות רבות אחרות, ריאלי הרבה יותר משילר. נקודת מגע מסויימת, בכל זאת, קיימת בין שני מחזאים גרמנים גדולים אלה, נציגי תקופות שונות והשקפות עולם שונות. כשם שדמויותיו של שילר אינן זהות עם היידע המדוייק שלו, כן דמויותיו

של ברכט סותרות את התיאוריות שלו על מהות התיאטרון. מי לנו עדה  
נמלצת יותר נגד תורת הניכור, מאשר קאטרין האילמת?  
יוני, 1964.

### ה ע ר ו ת

1. Bert Brecht : Mutter Courage und ihre Kinder, 1941.
2. Friedrich Schiller : Wallenstein
  - (1) Wallensteins Lager,
  - (2) Die Pikkolomini,
  - (3) Wallensteins Tod, 1800.

## אידיליה על סף הטרגדיה

יוהאן וולפגאנג פון גיתה היה אחד הסופרים הרב-גוונים ביותר בתולדות הספרות. הוא כתב מחזות, רומאנים, סיפורים, אוטוביוגרפיה חלקית, תיאורי מסעות, שירים ליריים, בלדות, שירים אפיים ושירים אידיליים, אפיגראמים, ועוד; בתקופה מסוימת בחייו התמסר למדעי הטבע — אם גם לא באותה הצלחה כמו לספרות; שנים רבות פעל כמדינאי בחצרו של הדוכס קרל אוגוסט בווימאר. ולא זו בלבד, שגיתה ניסה את ידו בענפי יצירה שונים; בכך אין עדיין כל ערובה להצלחה. אלא שכמעט כל צורה ספרותית שגיתה פנה אליה, הפכה תחת ידיו ליצירת מופת בסוגה, דוגמה וסימן דרך לאסכולה שלמה. המחזה "פאוסט"<sup>1</sup> הוא מן המחזות המפורסמים ביותר בתולדות הספרות ובתולדות הבמה; "וילהלם מייסטר"<sup>2</sup> שימש דוגמה לרומן-ההתפתחות; "גץ פון ברלין-כינגן"<sup>3</sup>) היה סנדק לשורה אינסופית של מחזות היסטוריים; מיוחדת במינה היתה השפעת הרומאן "ייסורי וורתר הצעיר"<sup>4</sup>. לאחר פרסום הספר שטף גל של התאבדויות בסגנון וורתר את המדינה, וגיתה עצמו נאלץ לצאת בתגובה כנגד השפעתו המזקת של הרומאן. לא רק דפוסי הביטוי הספרותי משתנים אצל גיתה; כבר נכתב ונאמר לא מעט על הדרך מן הרומאנטיציזם הסוער ועד לקלאסיציזם האולימפי אצל הסופר. וכנראה כדי להרגיז את חוקרי הספרות, שיש עמם הגדרות קבועות ושיטות קבועות לכל ספר ולכל תופעה, כתב גיתה את שירת האהבה המזועזעת ביותר שלו בגיל שבעים ושלוש דווקא. ופרט קטן נוסף, אשר חייב באמת להרגיז את כל הסופרים בכל הזמנים — בין גיתה לשילר שררה ידידות-אמת, — וזוהי תעלומה ספרותית בלתי-מפוענחת עד עצם היום הזה.

תומאס מאן אהב להשוות עצמו לגיתה. חולשה זו לא נעלמה מעיניו של ארתור קסטלר, שנתן תיאור בלתי חביב של מאן בעקבות-גיתה באוטוביוגרפיה שלו. תמיהה היא בעיני, מדוע עדיין לא הקדישו הפסיכוכי-לוגים מחקר מעמיק לרומאן "לוטה בווימר"<sup>5</sup> של תומאס מאן, שם בולטת במיוחד אידיאת מאן-גיתה. כבודו של תומאס מאן במקומו מונח, אך כשאנו ממשיכים לצעוד בכיוון האנאלוגיה שהוא עצמו פתח בה, עומדים

אנו ביתר שאת על אותה תכונה קוסמולוגית של גיתה, שנדמה שהיא אבדה לאדם בן-זמננו.

את האידיליה "הרמן ודורותיאה"<sup>6</sup> כתב גיתה אחר נסיעתו לאיטליה. ובאמת אפשר למצוא בה באידיליה השפעת המסורת הקלאסית. היצירה כתובה במשקל ההקסאמטר; כל אחד מתשעת הפרקים קרוי על שם אחת המוזות. אלה הם סממנים חיצוניים; אך המורשת הקלאסית ניכרת גם בעצם הגישה לנושא: בתיאורים הפלאסטיים, ארוכי-הנשימה, בהבאת אמיתות כוללניות לחיזוק הסיפור הספציפי, בשלווה ובאמונה (החיצונית, לפחות) בסדר הטוב ובכללים המקובלים. כידוע, מבוסס סיפור העלייה על מעשה-שהיה; אולם ההבדל הרב בין הסיפור המציאותי לבין האפוס האידילי של גיתה מלמד אותנו הרבה על מהותה של היצירה. המקור הוא משנת 1732. באותה שנה פרץ סכסוך על רקע דתי בעיר זלצבורג, והפרוטסטנטים גורשו מן העיר. כאשר עברו המהגרים דרך העיר הקטנה אלט-מיל, מספר הכרוניסט, ראה אחד מבני המקום, בן משפחה אמידה, נערה מן הפליטים וביקש לשאתה לאשה. הוא חקר בין הזלצבורגיים אודותיה; וקיבל אינפורמציה חיובית באשר לאופיה והתנהגותה של הנערה, וכן בקשר לבית הוריה. מוצאה מבית טוב, אך בשל הדת נפרדה מן ההורים ועוזה את עיר מולדתה. לאחר שאסף פרטים מעודדים אלה, מצליח הבן (אם גם בקושי) להשיג את הסכמתו של אביו לבחירתו. הוא יוצא, איפוא, אל הפליטים ומבקש את הנערה לשרת בבית אביו. הנערה, המוכנה לקבל על עצמה משרת משרתת, מופתעת כמובן לטובה כאשר מתברר לה, בבית המשפחה, כי נועד לה כבוד גדול מזה. סוף טוב, הכל טוב: השניים מתארשים באופן רשמי — והנערה העניה כביכול מוציאה מבין שדיה ארנק ובו מאתים דוקאטים. אהבת אמת, כידוע, תמיד באה על שכרה.

הפך יוהאן וולפגאנג פון גיתה באנקדוטה והפך בה, והעלה בקולמוסו סיפור שונה מאוד באווירתו מן המוסר-השכל הפרוזאי והמחושבן הכלול במקור. מאתים הדוקאטים אינם מופיעים כלל ועיקר ב"הרמן ודורותיאה" — סבור המשורר, כי אושרו של הרמן שלם עם השגת דורותיאה הנערצה, ואין לו עוד צורך בחיזוק השמחה על-ידי סכום כסף. אגב, למרות שגיתה השמיט פרט פרוזאי זה מתוך מסכת לירית בעיקרה, לא הגיע לדרגת העדינות הרוחנית שדרשו ממנו המבקרים הספרותיים של התקופה. אלה מחו נמרצות על כך, שהופעתה הראשונה של דורותיאה בסיפור ובעיני הרמן היא בשעה שהנערה נוהגת בזוג שוורים רתום לקרון. כן גם נפגעה עדינותם הטבעית של המבקרים ושל הקוראים בשל העובדה, שדורותיאה

מטפלת ביולדת ובתינוק שהוא (שומו שמים!) — ערום, ללא בגדים. ויילהלם פון הומבולדט הגדול סבר שאין דורותיאה מתאימה לאידיאל הנשי, משום שעמדה על גפשה כנגד חיילים תוקפניים ואף הגנה על חלשים ממנה; כפי הנראה כל מה שהיה מותר לה, למסכנה, לפי כללי ההתנהגות הטובים, היה להתעלף ואחר כך לרחוץ במי בושם.

מאתים הדוקאטים אינם הפרט היחיד, אשר שונה בגירסת גיתה. הרקע לנדידת הפליטים אצל גיתה הוא המהפכה הצרפתית (הנודדים באים מעבר לריין) אשר נישלה הרבה יותר אנשים ממקומם, מאשר המחלוקת הזלצ'בורגית קטנת-המימדים, והשלכותיה ההיסטוריות היו מקיפות הרבה יותר. הפרט של שכירת הנערה למשרתת ע"י העלם, והסיבוך הקל הנובע מכך כאשר זוג הצעירים מגיע הביתה וההורים מקבלים את הנערה לא כמשרתת אלא ככלה — מופיע בשתי הגירסאות; אולם המוטיבציה שונה לחלוטין. באנקדוטה הפרוזאית על מגורשי זלצבורג מבקש הצעיר לבחון את העלמה; ואילו בסיפורו הפיוטי של גיתה חושש הרמן שמא לא תיאות דורותיאה להיות אשתו; אומץ ליבו עוזב אותו לפני השאלה המכרעת; והוא מציע לה משרת משרתת על-מנת להרוויח זמן. כן מנצנצת בו המחשבה, כי אם בסופו של דבר דורותיאה תסרב לו, הרי שאם תהא משרתת בביתו יזכה, לפחות, לראותה יום יום.

בקיצור — אין המציאות מסוגלת להתחרות בשירה; והלוא אף קטני האמונה יסיימו, כי יצירתו של גיתה עולה פי כמה על אותו סיפור דל, אשר שימש השראה ראשונה למשורר. בכלל, לעיתים קרובות לא עולה המציאות בד-בבד עם הדימיון; הנה, מי לא מכיר את יצירת המופת "פאוסט", ולבבו של מי לא מתרכך למשמע גורלה הנורא של מרגריטה? ואילו עובדה הרבה פחות ידועה היא, שגיתה, בתפקידו כשר בממשלת וויימר, חרץ את פסק דינה של צעירה בשם קרול הנין, אשר רצחה את ילדה, — למוות. כמה משפטנים ביקשו לזכותה, אך קולו של גיתה הכריע לכף חובה. אכן, מה לאחת עלובה כמו קרולה הנין וליצירה נצחית כמו "פאוסט"?

העלילה האידילית של "הרמן ודורותיאה" מתרקמת על רקע סוער וטראגי. למעשה פועלים כאן שני כוחות מנוגדים, אשר מבליטים האחד את השני: הסדר הטוב כנגד האנדרלמוסיה, השלום כנגד המלחמה, הקיום המעוגן של אורחים קטנים כנגד נדידתם של פליטים תלושים. מייד עם הפתיחה אנו פוגשים את הוריו של הרמן, המשוחחים ביניהם על הפליטים המסכנים, אשר עברו בקרבת המקום; על רוב אנשי העיר גברה סקרנותם והם יצאו לחזות במתרחש. הלוא כה אומר האב:

פה ממקומי לא אמושה, למען ראות את הסבל / של אנשים ישרים,  
 עם צרורותיהם שנצולו, / מאדמת אבותם היפה שמעבר לרינוס /  
 באו אלינו ודרך זה חבל ברוך רב השקט, / דרך זה גיא עתיר-  
 פרי בעקמומיותו יהלכו: /

יש, כמובן, אירוניה לא מעטה בתיאור ריצתם של אנשי המקום  
 לחזות בסבל הזולת. הסבל בא על האנשים שלא באשמתם: הם "אנשים  
 ישרים". זרם הפליטים עומד בניגוד גמור לנוף הארץ, "חבל ברוך רב  
 השקט". צריך לחשוב על כך, שגיתה מספר על מאורעות קרובים מאוד  
 מבחינת הזמן: הרי הפליטים נמלטו מאדמתם בשל אימת המהפכה הצרפ-  
 תית, ו"הרמן ודורותיאה" יצא לאור בסתו שנת 1797. אותה שעה עמדה  
 אירופה המפוזרת על סף המלחמות הנפוליאוניות. הגורל המר שפגע  
 באנשים מעברו השני של הריין, עלול היה לפגוע גם באלה היושבים בצד  
 השני. ואכן לא גיתה ולא גיבורי יצירתו מתעלמים מן הסכנה. הלווא  
 מסתיים הסיפור בדבריו של הרמן, אשר זכה בדורותיאה שלו. וכך אומר  
 הרמן לבחירת לבבו:

לא בדאגה אהנה, לא בעצב אנצור את כל אלה, / כי אם בכוח  
 ואומץ. ואם יאים צר הפעם / או בבאות — בידיך חגריני הושיטי  
 הנשק. / את כי תשגיחי בבית פה, את אבותי כי תשמרי, / או  
 קום אקום ומנגד אויב כן אתיצבה לבטח; / ואם כל הגבר כמוני  
 כן יהי — וכוח מול כוח / כי יתקומם — ויכון השלום והשקט  
 בארץ. /

כך, בנעימה אופטימית, מסתיימת האידיליה "הרמן ודורותיאה". הרמן  
 אינו עיוור לגבי הסכנות המאיימות על ארצו. אולם הוא מאמין, כי גבר  
 היוצא להגן על אשתו, על הוריו ועל אדמתו, — עתיד לנצח, בניגוד לזה  
 היוצא למסע כיבושים זרים. ההרמוניה מתגברת על הדיסהרמוניה, ואין זה  
 מתאים לרוח היצירה להדגיש יתר על המידה את היסודות הטראגיים  
 שבאידיליה, כפי שמספר מבקרים נוהגים לעשות.

היצירה "הרמן ודורותיאה" תורגמה לעברית ע"י יוסף ליכטנבוים.  
 זהו התרגום השני של האידיליה לשפה העברית; התרגום הראשון נעשה  
 במאה ה-19. יוסף ליכטנבוים שמר בנוסח העברי על משקל ההכסאמטר  
 של המקור. הוא השתמש בסגנון ארכאי במקצת, שהרי גם היצירה המקורית  
 כתובה בסגנון קלאסי עתיק.

ספטמבר, 1967.



ה ע ר ו ת

1. J. W. v. Goethe : Faust, 1808 ; 1833.
2. J. W. v. Goethe : Wilhelm Meisters Lehrjahre, 1795.  
Wilhelm Meisters Wanderjahre, 1821.
3. J. W. v. Goethe : Götz von Berlichingen mit der eisernen Hand,  
1773.
4. J. W. v. Goethe : Die Leiden des jungen Werthers, 1774
5. Thomas Mann : Lotte in Weimar, 1939.
6. J. W. v. Goethe : Hermann und Dorothea, 1798.

## איפיגניה הטהורה והנסיכה העדינה

גתה... יוהאן וולפאנג פון גתה... גתה האלוהי, אשר מקומו מובטח לו באולימפוס של בני האלמוות — מה עוד נותר למבקר כיום לומר עליו, ולא אמרו כבר ידידיו ומשגאיו, מעריציו ומקנאיו למן המאה השמונה עשרה ועד היום הזה? למרות הקשיים המובנים, התשובה, כמדומה, אופטימית. למרות שהשטח אינו שטח בור, אלא שטח מעובד היטב, נותרו עוד אפשרויות של עשייה. ומה גם, כשמדובר על גתה לקורא העברי. ומה גם, כשמדובר במחזות "הקלאסיים" ביותר של גתה, הלוא הם "איפיגניה בטאוריס"<sup>1</sup> ו"טורקואטו טאסו"<sup>2</sup>. שכן, בחיי התרבות שלנו, כבר חלף מזמן תור-הזהב של האינטלקטואל שהונך על מיטב המורשת הגרמנית. רוב רובו של קהל הקוראים הישראלי הפוטנציאלי כיום אמון על המסורת האנגלו-סאכסית (בצידה של המסורת העברית, כמובן). ממסורת זו קלה יותר הדרך ל"פאוסט"<sup>3</sup> של גתה מאשר ל"איפיגניה" ול"טאסו" שלו, הקרובים יותר למורשת הקלאסית של ראסין, לפחות מבחינת הצורה החיצונית. דרושה מלאכת הסברה והכנה, כדי ש"איפיגניה" ו"טאסו" הקלאסיים בצורתם וההומאניסטיים במתכונתם ימצאו מסילות ללב הקורא הישראלי העכשווי. דרוש גם תרגום טוב ומעודכן ואפארט מדעי. האם הספר "גתה, שתי טראגדיות" שיצא לאור בשנת 1968 בהוצאת שוקן ממלא פונקציות אלה?

המחזה "איפיגניה בטאוריס" מבוסס על המיתוס היווני העתיק, שכבר שימש חומר והשראה לאויריפידס למחזה בעל אותו שם. אגב: מהי הסיבה שבתרגום העברי האיות ל"טאוריס" "TAURIS" הוא "טוריס" דווקא? הלוא את מחזהו של גתה "פאוסט" "FAUST" גם אין אנו מתרגמים כ"פוסט"? על כוונתו של גתה במחזה אפשר ללמוד הרבה, כאשר אנו עומדים על השינויים שהכניס במסורת העתיקה. מעניין מאוד, שדווקא מבחינה צורנית שמר גתה על הקירבה לאויריפידס. רשימת הדמויות הפועלות היא כמעט זהה: איפיגניה, תואס, אורסט, פילדס מופיעים בשני המחזות. אצל אויריפידס מופיעים רועה ושליח, ההופכים אצל גתה לדמות אחת, ארקס. המקלה, שתפקיד חשוב לה במחזה היווני בדרך-כלל, אינה מופיעה אצל גתה. וכך גם לא מופיעה ב"איפיגניה" של גתה האלה אתנה,

עליה עוד ניחד את הדיבור. במחזהו שומר גתה על האחדויות המפורסמות של אריסטו — אחדות העלילה, המקום והזמן. בנוסף על כך יש גם דימיון בסדר הסצינות והמעמדות ובהתפתחות העלילה. המיתוס היווני, ממנו שאב אויריפידס, גם הוא כמובן נמצא כאן, בקוויו הכלליים. איפגניה, בת המלך אגממנון, נצר לבית טנטלוס העתיק שהצטיין במעשי זוועה אף ביחס לסטנדארט האגדה היוונית בדרך-כלל, היא כוהנת לאלה הבתולה ארטמיס במקדש בארץ טאוריס הברברית. למקום זה הגיעה איפגניה בדרך מיוחדת במינה: האלה עצמה מילטה אותה מיד אביה אגממנון, שעמד להקריבה קרבן. גתה משתמש בעקביות בשמה הרומאי של האלה ארטמיס, הלא היא דיאנה. מאחר שגתה ידע היטב, שלא זה השם בו השתמשו היוונים, ויש אנאכרוניזם בשימוש בשם זה במסגרת מחזה בעל תוכן יווני, מסתבר שהיתה לו כוונה בכך, ודווקא כוונה מרחיקת לכת: אופיה של דיאנה הוא רך יותר, לא נוקשה ואכזרי, ונקמני כמו אופיה של ארטמיס במסורת היוונית. כאן יש לנו כבר אינדיקציה לגבי השוני בטון הכללי בשני המחזות. תפקידה של איפגניה המסכנה ככוהנת האלה במקדש בטאוריס אינו פשוט: במקדש זה נהוג להקריב קרבנות אדם. כל זר הנקלע לחופים הברבריים הללו, מוקדש לקרבן לאלה צמאת הדם. איפגניה ככוהנת, מקדשת את הקרבנות, הגם שנפשה סולדת מקרבן אדם. ומה הפלא: הן בעצמה כמעט הוקרבה על מזבח ארטמיס. אויריפידס, הטראגיִקן הגדול, כבר היה ספקני למדי ביחס לדת הרשמית ששלטה בתקופתו. הוא שם בפי איפגניה שלו דברי כפירה רציניים. אמנם, בימיו של אויריפידס לא הקריבו היוונים קרבנות אדם, ועל כן יכול היה המחזאי לדבר כנגד המינהג בלא חשש. אולם הדברים שאומרת איפגניה, משמעות להם לגבי כלל עבודת האלים: העם הצמא לדם, אומרת היא, מיחס את תכונותיו הרעות שלו עצמו לאלים. שהרי לא ייזכר כי קרבנות כאלה רצויים לאלה. גתה עוד מרחיק לכת מאוריפידס. הוא אינו יכול להסכים למחשבה, כי אכן איפגניה נתנה ידה לנהוג האכזרי. מ"איפגניה" של גתה מסתבר, שבהשפעת איפגניה האצילית והטהורה הופסקו קרבנות האדם בטאוריס. ורק עם התחלת המחזה מחליט תואס, מלך טאוריס, לחדש את המינהג העתיק; הוא עושה זאת מתוך כעס על איפגניה, המסרבת להיות לו לאשה. אגב, חיזורו של תואס אחר איפגניה מתאים לתפישה הרומאנטית המאוחרת; אין לו כמובן כל זכר במסורת העתיקה. בכלל, איפגניה היא כוהנת האלה הבתולה, ואין כלל להעלות על הדעת שהיא תהיה לאשת איש. בהתאם למסורת הרומאנטית, מבליע גתה עוד קו מסויים בעלילה: כאשר מופיע האח אורסטס עם ידידו פילדס, הרי אצל אויריפידס מספרים

השניים לאיפיגניה על ארוסי פילדס לאלקטרה, אחותם של אורסטס ואיפיגניה; — אצל גתה אין ענין זה מוזכר. בכלל אין גתה אוהב את אלקטרה, והקדים הוא בזאת את אוניל<sup>4</sup>).

אך יש שוני מהותי יותר במחזהו של גתה ביחס למקור, שוני המבטא את האופי השונה של הנפשות הפועלות, ובעיקר של איפיגניה. במקור, מתכננים איפיגניה אורסטס ופילדס לרמות את המלך תואס. יש להציל את חיי אורסטס ופילדס, שמלך טאוריס פקד להקריבם לאלה; לפי פקודת אפולו, על אורסטס לשדוד את תמונת ארטמיס מן המקדש ולהביאו ליוון; וכן מבקשת איפיגניה להימלט מארץ הברברים ולחזור עם אחיה למולדתה. במחזה העתיק, איפיגניה היא הממציאה את התחבולה: היא מודיעה לתואס כי עליה ללכת עם שני הזרים ועם תמונת האלה לחוף הים, כדי לטהר את האלה ואת קרבנותיה המיועדים. אצל גתה, אורסטס ופילדס הוגים את דבר התרמית. ולא עוד, אלא שאיפיגניה, המנסה תחילה לרמות את תואס, לא יכולה לעמוד בכך; היא טהורה מדי לדבר שקר; היא מתוודה בפני תואס, אותו היא מעריכה כאדם, ומספרת לו את כל האמת; ותואס מסכים מרצונו החופשי, מנדיבות לב, לשלוח את השלושה לחופשי, ואף נותן להם את ברכתו. לא כן אצל אוריפידס: שם, מעשה דיאוס אכס מכינה, מופיעה האלה אתנה ומצווה על תואס לחדול מן הרדיפה. סיום פשטני, לכאורה. המחזאי אינו יודע כיצד להתיר את סבך הקונפליקטים, והרי הוא משאיר מלאכה זו ביד אתנה, אלת החכמה, שאת פקודתה תואס מקבל בהכנעה. ואילו גתה, בן לתקופה מאוחרת יותר, כבר אינו רשאי ואף אינו רוצה להשתמש בטריק בימתי פרימיטיבי כל כך. החלטתו של תואס לתת ליוונים ללכת בשלום, נובעת על כן אצל גתה מן האדם עצמו ואינה פרי התערבות כוחות עליונים. עם זאת, הלוא מוזר הוא שאמונתו של גתה באדם ובערכיו גדולה יותר מאמונתו של המשורר היווני. תואס של אוריפידס לעולם לא היה מסוגל, מרצונו החופשי, למעשה נדיבות כתואס של גתה. מחזהו של גתה הוא מחזה הומאניסטי, הרמוני, בו האציות מנצחת את הכוחות האפלים.

לא כן המחזה השני המתורגם באותו כרך, "טורקוואטו טאסו". "טאסו" הוא סיפורו של משורר גאון, שסופו הוא — השגעון. העלילה מתפתחת על רקע של חיי-חצר מסוגננים ומתורבתים, והשגעון המתפרץ כלבה של הר געש מדהים שבעתים בהשוואה לתמונה הכללית המעודנת וההרמונית כביכול. גם כאן בפנינו מחזה השומר על האחידות הקלאסיות, מחזה מרוכז ושקול המשיג את הרושם בעזרת אמצעים מצומצמים בתכלית. מספר הדמויות הפועלות הוא המש, כמו ב"איפיגניה". הקבלה נוספת

ל"איפגניה": גם כאן חלק מן הנתונים ידוע מראש. המשורר טורקוואטו טאסו הוא דמות היסטורית, ותולדות חייו ידועות. וכמו ב"איפגניה", כן גם כאן סטה גתה קצת מן הנתונים המקובלים. כאן גם מסתיימות ההקבלות. שלא כמו "איפגניה", הבנוי על רקע דראמטי מאוד, העלילה ב"טאסו" דלה. ההתרחשויות החיצוניות מעטות. וכבר אמרו על המחזה, שזהו בעיקר מונולוג פנימי של טאסו, המשקף את התדרדרותו הנפשית. שאלה שקשה לענות עליה, היא שאלת היחס שבין טאסו לסביבתו. הדמויות הפועלות כאילו אוהדות את המשורר; אף היריב אנטוניו, שהופעתו מוציאה את טאסו משיווי משקלו, מתנהג בסיומו של המחזה בצורה הוגנת. אם כן, האם שקיעתו של טאסו בטירוף אין לה קשר להתנהגות האנשים הסובבים אותו, והיא תהליך אגוצנטרי טהור? ואולי בכל זאת פני הדברים הם אחרים: הנסיך והנסיכה, החצרן והאצילה, כל אלה חיים בעולם מלאכותי של נימוסים וגיבונים, שהגאון מוכרח להתמרד כנגדו? מאחר שטאסו הוא משורר בחצר נסיך, עולה כאן המחשבה על גתה עצמו, המשורר בחצר הדוכס של וויימר. כדרך ההשוואות, גם השוואה זו לוקה בחסר. גתה מתאר את טאסו כחולם נלהב ונסער, חסר איזון נפשי, המתנגש בשל הבדלים שבאופי עם איש המעשה אנטוניו. ואילו תפקידו של גתה בחצר דוכס וויימר היה דווקא תפקיד מינהלי של עשייה. גתה חזה בניצינים הראשונים של שגעון אצל משורר, אך לא על גופו הוא: המשורר יעקב מיכאל ריינהולד (לנץ<sup>5</sup>), שעמד תחת השפעה חזקה של גתה הן ביצירתו הספרותית והן בחייו הפרטיים, בא לחצר וויימר על סמך המלצתו של גתה, וגורש משם כעבור זמן קצר, אף זאת בעקבות בקשתו של גתה. בתקופה זו התחיל לנץ להפגין סימנים ראשונים של שגעון הולך ומתפתח. התרגום העברי של המחזות הוא של יעקב כהן. לפי עדותו של המשורר, התרגום הוא כמעט תרגום שני. אין ספק, שלוא היה המשורר מאריך ימים, היה מתקין גם תרגום שני זה לקראת הוצאה חדשה. לאור התהליך המהיר של שינוי השפה העברית, מתיישנים תרגומים בפרק זמן קצר. כדי לקרב את הקורא הישראלי ליצירות רצוי היה גם לצרף מבוא ענייני ואינפורמטיבי.

אפריל, 1968.

#### הערות

1. J. W. v. Goethe : Iphigenie auf Tauris, 1779 ; 1787.
2. J. W. v. Gotthe : Torquato Tasso, 1790.
3. J. W. v. Goethe : Faust, 1808 ; 1833.
4. Eugene O'Neill : Mourning Becomes Electra, 1931.
5. Jakob Michael Reinhold Lenz, 1751—1792.

## מיכאל קולהאס והצדק החמקמק

מעטים ורעים היו ימיו של היינריך פון קלייסט, יוצרו של מיכאל קולהאס. בן שלושים וארבע התאבד לאחר שכבר איים לא פעם בבחירת אמצעי קיצוני זה לפתרון לבטיו וייסוריו. בחייו של הסופר היו כמה פרשיות תמוהות אשר הביוגרפים שלו מתחבטים בהן עד עצם היום הזה, וכן אף המסיבות סביב מותו יש בהן מן הזרות. אשר לפרשיות התמוהות שבחייו, כוונתי, בין השאר, שבשנת 1803 שהה קלייסט בצרפת, ללא דרכון וללא כסף, וכתב לאחותו החורגת אולריקה שכוונתו לשרת בחיל נפוליון. להבהרת המצב מן הראוי להוסיף, כי קלייסט היה בשעתו קצין בצבא הפרוסי; משפחתו האצילה הועידה את האיש הצעיר לקאריירה צבאית, קאריירה אשר נראתה לכולם כהולמת הרבה יותר מאשר חיי משורר. אמנם היינריך פון קלייסט לא היה יכול להתאים את עצמו בשום פנים ואופן למסגרת הקצונה הפרוסית, והוא עזב את הצבא — אך מכאן ועד להתגייסות לחילו של נפוליון עדיין הדרך ארוכה. ואילמלא ידידים שעמדו לו למשורר בעצה ובעזרה, עלול היה האיש להיאסר ולהישפט כמרגל וכבוגד הן על ידי הצרפתים והן על ידי הגרמנים. ומה אמר קלייסט עצמו אחר-כך על פרשה תמוהה זו? הוא טען שהיה חולה באותה תקופה ואין בידו כל הסבר למגיעיו ומעשיו דאז. בקדחתנות ובייאוש חיפש קלייסט אחר הדרך המיועדת לו במבוך העולם — וכמה שעות לפני התאבדותו כתב לאחותו האהובה אולריקה: " — — — את עשית למעני, לא מה שהיה בכוחותיה של אחות, כי אם מה שהיה בכוחו של אדם כדי להצילני; האמת היא, שלא ניתן היה לעזור לי עלי אדמות. — — — "

גם במותו חד קלייסט חידות. הוא לא הלך לדרכו האחרונה ביחידות, כי אם בחברת אשה, עובדה שלא כולם העריכו אותה במיוחד. כדי למנוע אי-הבנה יש לציין כאן מיד, שלא היה כאן מקרה של זוג נאהבים אשר עולם אכזר אינו מאפשר להם להתאחד. קלייסט כבר הגה משך שנים באפשרות של איבוד עצמו לדעת, והוא הציע לכמה מידידיו וידידותיו להצטרף אליו. בין השאר הציע זאת לידידו ארנסט פון פפול. פון פפול לא התפעל מן הרעיון כלל ועיקר, ויעץ לקלייסט שבמקום לטייל במשותף לעולם הבא, יטיילו הידידים יחד לשוויצריה או לצרפת. באותה הזדמנות

קיבל קלייסט את העצה. שמונה שנים לאחר מכן מצא קלייסט את בת הלוויה שחיפש בדמותה של הנריאטה פוגל. הנריאטה פוגל היתה נשואה; עד כאן אין ויכוח; הוויכוח בין הביוגראפים נטוש על פרט אחר: האם היתה חולת עצבים או חולת סרטן. על פי התמונות ששרדו ממנה, לא היתה יפה. המניעים אשר גרמו לה להצטרף לקלייסט נשארו מעורפלים עד עצם היום הזה.

היינריך פון קלייסט לא היה הראשון ממשפחתו, ששמו ידוע בספרות הגרמנית. קדם לו כריסטיאן פון קלייסט. מי שיטרה, יוכל למצוא כמה הקבלות בחיי שני בני משפחת קלייסט אלה: גם אוולד כריסטיאן פון קלייסט סלד מן הקאריירה הצבאית שנכפתה עליו בלחץ המשפחה; וכן אף לו היתה כלה בשם וילהלמינה; שהוא בסופו של דבר לא התחתן אתה. דמותו של המיור טלהיים, במחזה "מינה פון ברנהלם"<sup>1</sup> של לסינג, נושאת את קווי דמותו של אוולד קלייסט.

בחיים לא מצא היינריך קלייסט את מקומו. ואילו בספרות מובטחים לו חיי נצח. איש זה, אשר מרבית בני דורו נתקשו להעריכו כמשורר וכאדם, כתב בימי חייו הלא-ארוכים כמה יצירות מופת. קלייסט עצמו כתב בענוותנות רבה לגתה הגדול: "——— חששתי להגיש לקהל הקוראים במלואו את מחזה התוגה, אשר קטע ממנו ימצא הוד מעלתו מצורף בזה (הכוונה ל"פנתזיליאה"<sup>2</sup>) — ג. א.) — אגב, הוא לא נכתב להצגה על הבמה, כמוהו כמחזה הקודם: "הכד השבור"<sup>3</sup>). אם בכל זאת יוצג האחרון בוויימר, איני יכול אלא לייחס זאת לרצונו הטוב של הוד מעלתו לעודדני". — — — כך לגתה הכל-יכול. ואילו לשחקן, במאי ובעל התיאטרון בברלין, אוגוסט ווילהלם איפלנד, כתב קלייסט בטון אחר לגמרי, כאשר זה האחרון סרב להעלות על הבמה את "קטכן מהייל-ברון"<sup>4</sup>). "כבודו החזיר לי — — — את "קטכן מהיילברון" בצירוף ההערה שאין היא מוצאת חן בעיניך. צר לי לומר את האמת, שזוהי נערה; לו היה זה נער, וודאי היה מוצא חן יותר בעיני כבודו. ברגשי הוקרה מצויינים — — —".

אכן, בעיני בני דורו לא מצאו מחזותיו של קלייסט חן, בדרך-כלל. הדורות הבאים חשבו אחרת. מרבית מחזותיו של היינריך פון קלייסט מועלים על הבמה עד עצם היום הזה, בארצות שונות ובתרגומים ועיבודים שונים. גם הנובלות שכתב קלייסט נחשבות ליצירות מופת, והידועה שבהן היא "מיכאל קולהאס"<sup>5</sup>). עניינו המרכזי של סיפור מרוכז ומהוקצע זה הוא — מהות הצדק האבסולוטי, ואפשרות יישומו בעולם פגום זה. כרקע היסטורי לסיפורו בחר קלייסט את תקופתו של מרטין לותר — תחילת

הרפורמציה ומרידות האכרים בגרמניה. קיים גם מקור היסטורי לסיפור המעשה ממש, אך קלייסט לא היה מעוניין במהימנות היסטורית, כי אם בפיתוח רעיוני.

מיכאל קולהאס סוחר סוסים היה, ונעשה לו עוול. היונקר וואנצל פון טרונקא מוציא מידיו במרמה זוג סוסים שחורים כערבון ואחר כך מתעמר בהם ורוצה להחזירם לבעלם החוקי כשהם מדולדלים עד לבלי הכר. בשל עוול זה הופך מיכאל קולהאס, עד כה אורח ישר וטוב, למורד במלכות. ובתור שכזה הוא מועלה לגרדום עם סיום הסיפור. העילה הראשונה להשתלשלות נוראה וטראגית זו נראית כעניין גטול חשיבות לכאורה, בבחינת העכבר ילד הר. אולם בכוח ריכוז עצום ובמינימום של אמצעים (כל הפטפטנים יכולים היו ללמוד ממנו רבות, לוא אך חפצים היו בדבר) מוליך קלייסט את העלילה בדרך התפתחותה הבלתי-נמנעת. שגיאתו הראשונה של קולהאס היא, שהוא משאיר אחריו את עבדו בטירת היונקר, למען יטפל בסוסים שהשאיר כערבון. ההתנגשות בין עבדו של קולהאס לבין שלטונות הטירה היא בלתי נמנעת, שהרי ברור כי יש כאן קונפליקט של אינטרסים: על העבד לעשות כמיטב יכולתו כדי לשמור על הסוסים, ואילו אנשי הטירה שמלכתחילה הוציאו את הסוסים במירמה מבעליהם החוקי, מבקשים לנצלם ואף גרוע מזה. הפגיעה הגופנית בעבד מצד שליטי הטירה היא עוול כבד יותר מפרשת הסוסים. אין לזלזל באבן דרך ראשונה זו בהתפתחות הסיפור. שהרי עיקר אשמתו היא הפקרת אנשים למען רעיון; הוא דורש את זכויותיו הצודקות ושוכח תוך כדי כך את האנשים אשר סביבו. ברבות הימים תהיה אשמתו חמורה יותר: הוא יהיה מוכן להצית, לשדוד ולהרוג בשם הצדק. כדי לכפר על העוול שנעשה למיכאל קולהאס חייבים אנשים רבים חפים מפשע לסבול. התפתחות קיצונית זו היא מאוחרת יותר, אך ניצניה טמונים כבר במקרה פשוט זה: קולהאס מפקיר את עבדו הנאמן ביותר במאורת הפריצים, למען ישמור שם על רכושו וזכויותיו — מעשה חסר היגיון וסיכויי ובלתי צודק כלפי העבד. לימים עושה קולהאס משגה חמור הרבה יותר: הוא נענה להפצרות אשתו ושולח אותה עם כתב בקשתו למשפט הוגן לברלין, אל מושל המדינה. קולהאס, כאידיאליסט וכאדם הנתון אך לרעיון אחד, ניסה לפני כן לשווא להשיג צו משפטי במדינת האסן כנגד היונקר לבית טרונקא. הצדק הוא לצידו של קולהאס, אך הכוח וההשפעה בחצר השליט הם לצד היונקר; ואדם ריאליסטי ומציאותי יותר מאשר קולהאס היה מבין זאת מראש. מיכאל קולהאס בשום אופן אינו רוצה לוותר על דרישותיו הצודקות. כאן הוא מגיע בפעם הראשונה לידי קונפליקט עם ליובת, אשתו הצעירה,



הנאה, הכנועה והאהובת. קולהאס צודק; קולהאס דורש משפט צדק; ואילו ליזבת — ליזבת מבינה מה אפשר להשיג ומה אי אפשר להשיג, ושלוש בעלה יקר לה מכל הסוסים שבעולם — מי צודק? ליזבת מוצאת את מותה בשליחות שנטלה על עצמה למען בעלה — האם זאת תשובתו של קלייסט? קלייסט אינו אוהב תשובות מפורטות. בל נשכח עוד עובדה זעירה, שבריר של עדות, אשר נהוג להתעלם ממנה, ובכל זאת נודעת לה חשיבות: פעמיים יכול היה קולהאס ליטול עמו את סוסיו המסכנים והמוזנחים, — ולא עשה כן, בדרשו כי היונקר עצמו יטפל בהם ויביאם למצבם הקודם. בינתיים מתענים הסוסים. הם דווקא מכירים את קולהאס אדונם — "הסוסים הצהילו אליו קולם מתוך תנועה חלשה". תחילה מתכוון קולהאס לקחתם עמו, הוא גם עושה תנועת חיבה, "מיישר לסוסים את קווצותיהם המדובקות", אולם כאשר מרגיזים אותו אנשי היונקר ומתגרים בו הוא אומר, "כי הוא מעדיף לקרוא לפושט עורות ולזרוק את הסוסים למגרש הנבלות, מלהוליך אותם, ככה כמו שהם, אל האורווה שלו. את הסוסים השאיר עומדים במקומם, מבלי ליתן את דעתו עליהם. אין ספק בדבר — מיכאל קולהאס חוטא לסוסיו. בשלב הבא יחטא לאשתו, לאנשים, לאלוהים.

קלייסט יודע לאפיין את האנשים בצורה ברורה בכמה קווים ושרטוטים לעיתים בהערות אגב. ליזבת מתארת בפני בעלה באיזה מצב חזר העבד ממבצר טרונקנבורג, ושמחה מאוד על כי בעלה מגלה מידה רבה של התאפקות. מכאן אנו כמובן נמצאים למדים שהיו מקרים בהם ליזבת ראתה את בעלה זועם ורותת, וקל לנו לנחש כי השקט שהוא מגלה עכשיו אינו אלא השקט שלפני הסערה.

מאחר והחברה, בה קולהאס חי, אינה מוכנה לתת לו את זכויותיו המגיעות לו, הוא מחליט לדרוש את זכותו בכוח הזרוע. בהשפעת שיחה עם מרטין לותר חוזר בו קולהאס מדרכו כשודד וכמורד. לשיחה שבין הרפורמטור לבין סוחר הסוסים שיצא לתרבות רעה מקום מרכזי בסיפור. לראיונו של מיכאל קולהאס עם מרטין לותר משמעות כפולה; קלייסט משטה בקורא. תחילה מתקבל הרושם, שדברי אלוהים חיים בפי הרפורמטור, ואכן מקבל קולהאס את דבריו ודרישותיו כדבר המובן מאליה, חוץ מאשר בנקודה אחת; אולם עם התפתחות העלילה מתברר, שסוחר הסוסים מפסיד את חירותו ואחר כך את חייו בשל הישמעו לותר. השליטים קיבלו את תיווכו של לותר כאשר נוח היה להם, שקולהאס יניח את נשקו; הם אינם חושבים כלל לחזור ולשאול בעצתו של לותר, כאשר הם מפירים את כל ההבטחות שניתנו בשבועה. ולא עוד, אלא שבנקודה

אחת לא נשמע קולהאס ללותר : הוא לא היה מוכן לסלוח לאויביו, כדרישת הרפורמטור ; והנה שליחה מגבוה, צועניה שהיא התגלמות ליזבת המתה, עוזרת לו לראות נקמה באויביו.

סוחר הסוסים זכה לראות משפט צדק באויביו. בהיותו אידיאליסט, עם כל המשמעויות המתבקשות מכאן, מקבל הוא אף את דינו שלו בנפש חפצה. אין הוא נוהג במידת איפה ואיפה ; הוא יודע שהצדק הוא חרב בעלת שתי קצוות. מיכאל קולהאס של קלייסט מת כשנפשו שלמה עמו. הבעיות שהטרידו אותו חיות עד עצם היום הזה.

דצמבר, 1972

#### הערות

1. Gotthold Ephraim Lessing : Minna von Barnhelm, 1767.
2. H. W. v. Kleist : Penthesilea, 1808.
3. H. W. v. Kleist : Der zerbrochene Krug, 1811.
4. H. W. v. Kleist : Das Käthchen von Heilbronn, 1810.
5. H. W. v. Kleist : Michael Kohlhaas, 1810.

## הבט אחורה בזוועה

גרמניה הנאצית שקעה בים של להבות ובגלים של אפר. הרייך בן אלף השנים נתפורר אחר שתיים-עשרה שנה בלבד. אמנם תקופה קצרה זו עלתה במיליוני קרבנות אדם, מחוץ לכל פרופורציה למשך הזמן; וקורבנותיו של העם היהודי היו הכבדים ביותר, אם נשקול על כפות המאזניים לא רק מספרים, אלא גם את תמצית הסבל, הפחד והדיכוי. אולם שליחי ההרס, ששיגרה גרמניה אל העולם מסביב, שבו, כבומרנג, אל מקום מוצאם. גרמניה היתה גל הריסות. הפיהרר עם כמה מנאמניו התאבד. המנהיגים אשר נשארו בחיים, הפכו מיום אחד למשנהו מסמכות מדינית-מוסרית עליונה לפושעים נאלחים, אשר הועמדו לדין בנירנברג (אותה נירנברג, אשר שימשה קרש קפיצה ראשון לתנועה הנאצית) ואחדים מהם ניתלו. גל ההריסות לא היה חומרי בלבד. לא רק מיבני העץ והאבן והבטון נהרסו. האידיאולוגיה הרמה, המבוססת על פראוות משולהבות, איירציונא-ליות, לא עמדה במיבחן המציאות, והתפוררה עם הכשלון הפוליטי. האנשים אשר רצו לחשוב, גילו את השלדים המתים מאחורי התעמולה הפיקחית של גבלס. ואכן, אחר סיום המלחמה והמפלה המדהימה שבאה לאחר הביטחון של כיבוש העולם כולו — נשתנתה האווירה בספרות הגרמנית מן הקצה אל הקצה. יש להבחין כאן בין דורות סופרים שונים ובהתפתחויות שונות. היו סופרים, וביניהם מגדולי סופרי גרמניה, אשר לא נזקקו להלם של המפלה, כדי לראות את פרצופו האמיתי של המישטר ההיטלריסטי. בין השנים 1933—1945 לא היה מקום לספרות חופשית בגרמניה. סופרים בעלי מצפון, אשר לא יכלו להיכנע לצווים הרשמיים, ברובם היגרו ממולדתם. רשימת הגולים היא ארוכה ומכילה שמות מפורסמים מאוד: האחים תומס והיינריך מאן, המחזאי ברטולט ברכט, אריך מריה רמארק, הרמן קסטן, אלפרד דבלין, ארנסט טולר, ואלטר הזנקלבר, קרל שטרנהיים, אלוה לסקר-שילר, קרל וולפסקל, גלי זק"ש, פרנץ וורפל; חלק מן השמות הללו הם יהודיים. לאחר שנים מספר נצטרפו לסופרים גרמנים בגולה סופרים אוסטריים בגולה. בין אלה נמצאו גדולי הסופרים האוסטרים, כמו רוברט מוזיל והרמן ברוך. רבים מן הסופרים הווינאיים שקבעו את פני הספרות האוסטרית של שנות השלושים היו יהודים, אשר נמלטו מאוסטריה

לאחר ה"אנשלוס". מלבד ברוך אפשר להזכיר בהקשר זה שניים מתוך רשימה ארוכה, יוסף רוט וסטפן צווייג. כמו־כן היו מתנגדים פאסיביים למשטר, אשר הפסיקו לכתוב, אם מרצון ואם מאונס. אלה מהם, שלא נתמזל להם מזלם, נאסרו, ובחלקם הושמדו. שוב אחרים פנו מביקורת סוציאלית לנושאים בלתי מסוכנים, כמו אריך קסטנר, או הנס פלדה (הנס פלדה הוא שמו הספרותי של רודולף דיצן). גורלם של שני אלה, אגב, הוא הוכחה לחוסר העקביות של משטר טוטאליטארי, התלוי בכל תהפוכותיו בשרירות ליבו של אדם אחד (או מטורף אחד). הרייך השלישי היה עקבי במאת האחוזים רק במה שנוגע להשמדת יהודים. בנוגע לשאר שלט לעיתים קרובות המקרה. ספריו של אריך קסטנר, למשל, נשרפו עוד בשנת 1933 בטקס רב רושם, בכיכר לפני בית האופרה בברלין. גבלס עצמו היה נוכח, מה שהגביר את התלהבות ההמונים הספונטאנית. מובן שלא רק ספריו של קסטנר נשרפו באותה הזדמנות. עשרים וארבעה סופרים גרמניים זכו לכבוד זה, מסיבות שונות ומשונות. קסטנר היה היחיד מבין העשרים וארבעה, שבא לחזות בשריפה, למרות האזהרות. בניגוד לנבואות השחורות של ידידיו, לא ארע לו כל רע — לא באותה הזדמנות, ולא משך כל השנים שלאחר מכן. ממילא מובן, ששוב לא כתב, או מכל מקום, לא פירסם, חרוזים סאטיריים-פוליטיים מאותו סוג שמר גבלס שרף בפומבי. הוא נמלט לכתיבה סתמית, חסרת כל השלכות סוציאליות או מדיניות. רבים שילמו בחייהם על כך, שכתביהם או חיבוריהם לא היו כשרים בעיני השלטונות הנאציים — ואילו קסטנר, כאמור, ישב לו בשקט ובשלווה בברלין, ולאחר מיגור המשטר הנאצי הוציא לאור מחדש את כל הספרים אשר גבלס העלה לאוטודפה. כמו אריך קסטנר, כן גם הנס פלדה, אשר בתחילה משך על עצמו את עינם הזועמת של השלטונות, לא סבל ולא הוטרד. ספריו של הנס פלדה הם אידיאליזציה של האדם הקטן, העולה בערכו המוסרי על האנשים "הגדולים", אותם מעריץ ההמון; האדם הקטן, ההולך ונשחק בין גלגלי השלטון. לאחר שקיבל נזיפה מן השלטונות, עבר פלדה לגור באחוזה כפרית קטנה, כדי לא למשוך על עצמו תשומת לב יתרה; הדברים שפירסם באותן שנים, היו רחוקים מכל אסוציאציה פוליטית. אחר המלחמה פירסם הסופר רומאן אנטי־נאצי חריף, "כל אחד מת לעצמו"<sup>1</sup>. אחר המלחמה, כידוע, מלאה גרמניה אנטי־נאצים, אשר משום מה כמעט ולא הורגשו בה ב־12 שנות הרייך בן אלף השנים.

אולם הסופרים, אשר קבעו את פני הספרות הגרמנית החדשה, שצמחה והתפתחה בשנים שלאחר המלחמה, ברובם המכריע היו צעירים. אלה מבין הגולים, אשר חזרו, קשישים היו מכדי לפלס דרכים חדשות. ולא רק

זו בלבד. ביחס לסופרים אלה שלטה הרגשה של מורת רוח חזקה. אמנם ההשקפה הרשמית נהפכה מן הקצה אל הקצה. גיבורי העם של אתמול היו הפושעים של היום. הסופרים המקובלים על התנועה הנאציזמאל-סוציאליסטית היו מעתה מגודים, הם וכתביהם, בכל חברה אינטלקטואלית מתקדמת. אותם סופרים, אשר לפני שנים מעטות בלבד נאלצו לנוס על נפשם, בעירום ובחוסר כל, הוזמנו עתה, (במידה שעוד היו בחיים) לשוב בכבוד גדול. ספריהם, אשר נודו ונשרפו, הושבו אל המדף הראשון בארון הספרים. ובכל זאת, שלטה ההרגשה, כי זרים הם לרוחות החדשות המנשבות בספרות. הם היו רחוקים מגרמניה בשעותיה הקשות של מפלה וחורבן, ודבר זה לא נשכח להם ולא נסלח להם. ואילו הסופרים הוותיקים, אשר נשארו בגרמניה — גם אלה ברובם לא קיבלו תעודת הכשר. מי שהודחה עם המשטר ההיטלריסטי, היה פסול ממילא (במשך השנים שחלפו נשכחו לכמה סופרים עוונותיהם הפוליטיים); מי שברח מן העולם הסובב לעולם דמיוני, היה רחוק וזר; וגם מי ששתק שנים ולפתע החל לפרסם דעות, אשר לא העז להביען כל עוד היתה בהן סכנה — חשוד היה על חוסר כנות, פחדנות ואופורטוניזם. כמובן שהיו גם יוצאים מכלל זה. בסיכום שטח הפעילות הספרותית היה פנוי לצעירים, לכוחות חדשים, אשר אך אתמול איש לא ידע את שמם. רובם של הסופרים בגל הראשון של הספרות הגרמנית החדשה, לא היו צעירים מאוד, אלא בשנות השלושים שלהם. צמיחתם הרוחנית היתה איטית, על רקע המלחמה ונוראותיה; אפשרות הכתיבה והפירסום ניתנה להם, יחסית, מאוחר. כאלה היו אנשים כמו היינריך בל, הנס וורנר ריכטר, אלפרד אנדרש, הנס אריך נוסאק; ועוד נחזור אליהם.

דברים אלה אמורים ביחס לגרמניה המערבית. אופייני הדבר, שדווקא בגרמניה המזרחית הסופרים הגולים החוזרים קבעו את פני הספרות. שמות החשובים שבהם ידועים לנו היטב — כמו ברטולט ברכט, אנה זגרס, ארנולד צווייג, יוהאנס ר. בכר. היו אלה סופרים מסוג מסויים — סופרים שהיו חברים במפלגה הקומוניסטית עוד בשנות העשרים או שנות השלושים המוקדמות; ואם לא היו חברים, היו לפחות אוהדים קרובים למפלגה. מכאן, שדינם של סופרים גולים אלה שונה בשתי נקודות מהותיות מזה של עמיתיהם במערב: כחברי מפלגה מוכרחים היו לנוס מפני הפאשיסטים, שהרי בגרמניה הנאצית אחד היה דינם למות; וכתברי מפלגה "היו בתוך העניינים" כשחזרו, ולא היתה תחושת ניתוק חריפה ביניהם לבין עמיתיהם הצעירים, כפי שקרה הדבר בגרמניה המערבית. אחת התופעות

החייבויות בספרות הגרמנית הצעירה היא "קבוצת 47", שקמה בשנת 1947 בהנהגתו של הנס ורנר ריכטר, שזכויותיו בספרות הן בעיקר הכוונת כשרונות חדשים. בפגישות של "קבוצת 47" "נתגלו" כמה מן הכשרונות הבולטים ביותר של הספרות הגרמנית שלאחר המלחמה — היינריך בל, גינתר גראס, אילזה אייכניגר, אינגבורג בכמן, אובה יונסון, מרטין וולזר. מקבוצה זו, ומן הקרובים לה ברוחם, יצאה הדרישה להתחיל הכל מחדש. סופרים חדשים, בלתי ידועים בציבור הרחב, יצאו כנגד הפראויאולוגיה הרמה בימי הרייך, כנגד הכתיבה הנפוחה בסגנון תעמולתי, כנגד ההזדהות הפוליטית המסוכנת עם משטר רודני. אכן מוזרה התופעה, שסופרים גרמניים צעירים, יורשי מסורת ספרותית ארוכה, ראו עצמם כראשונים לכל דבר, כחלוצים בארץ בלתי נודעת. העבר הקרוב הטיל עליהם צל זועם. בסגנונם ובדרך מחשבתם ניסו להתרחק מן המורשת המפחידה והמשפילה הזו. יחד עם זאת עמדה בפני רבים מהם בעית ההתמודדות עם העבר. בעיה זו לבשה צורות שונות והיתה מורכבת מיסודות שונים. היתה הרגשת אשמה כלפי העבר, וכדי להגיע לידי השלמה היה צורך לעורר את העבר, לתארו — על מנת לתרום משהו לפיזיו על העוול, וכדי להרתיע בפני חזרה על מה שקרה. אפילו סופרים צעירים, אשר החטא היה חטא אבותי-הם ולא חטאם הם, חשו בצורך למרק את הפשעים — כדי שאפשר יהיה להתחיל בחיים חדשים. כדי לא לעורר רושם מוטעה, ברצוני להעיר מיד כי לא תמיד התבטאה ההתמודדות עם העבר בהכאה על חטא; כי יש סופרים צעירים אשר העבר הגרמני אינו מטריד אותם מכל וכל; סופר כאובה יונסון מבקש לעורר את מצפון העולם בבעיה של חלוקת גרמניה, ופשעי המלחמה אינם נכללים כלל בעולמו הרוחני והמוסרי — במילים אחרות, העוול שנעשה לגרמניה כיום גדול בעיניו פי כמה מן העוול שפעלה גרמניה בימי הרייך. כן יש סופרים וותיקים, המתגעגעים בהסתר לימים הטובים והמסעירים, בהם אפשר היה לחסל בקלות כל מי שהעז להתגות מחשבות שלא נכללו בתקן הרשמי. בכל זאת, נראה לנו כי רוב הסופרים הגרמנים החדשים מתבוננים אחורה בזוועה, וזמזמן לזמן מתחבטים שוב ושוב בשאלה — כיצד היה כל זה אפשרי, מדוע זה היה יכול לקרות. שוב עלינו להכניס כאן הסתייגות נוספת: למרות כנותם שאינה מוטלת בספק, אין הסופרים הללו, ברובם, תופשים באמת את הבעיה היהודית של הרייך השלישי. הם אינם מתחמקים מנגיעה בגורלם הנורא של היהודים בימי היטלר. אך לא משום שמרחמים הם על היהודים, אלא מכיוון שרוצים הם למצוא תקנה לגרמנים. היהודים אינם אלא מין מדי-פשעים חסר קיום עצמי, שכל מטרתו היא לסווג את הגרמנים לטובים ולרעים, או לתת

רהביליטציה ל"גרמניה החדשה", ל"גרמניה האחרת". כך, כאמור, במרבית המקרים, ונדון בזאת ביתר הרחבה בהגיענו לסופרים עצמם. שאיפה זו להתחלה חדשה ולבהירות המחשבה הביאה לסגנון כתיבה ריאליסטי, לעיתים אף יבש. רק לאחר תקופה מסויימת רפתה משמעת כתיבה זו ולדימיון שוב ניתן מקום ומעמד לגיימימי. בין הסופרים הגרמנים החדשים ניתן למצוא מספרים רומאניסטאנים, משוררים ומבקרים. מאחר שאין אנו נוטים לשכוח את "הנקודה היהודית", הרי אנו מציינים, כי אחד המבקרים הבולטים שבקבוצת 47, מרסל רייך-רניצקי, חי שלוש שנים, מ-1940 ועד 1943, בגיטו וורשה; בשנת 1943 הצליח להימלט מן הגיטו לצד הארי של העיר; את דרכו כמבקר ספרות התחיל בוורשה, בשפה הפולנית; בשנת 1958 היגר מפולין לגרמניה המערבית. אין זה, אגב, היהודי היחיד, אשר שמו מופיע בפלנטריום של הספרות הגרמנית כיום. הנה, למשל, וולפגאנג הילדסהיימר, אשר נדודיו משקפים את מאורעות התקופה: הילדסהיימר נולד ב-1916 בהמבורג. בשנות השלושים היגר מגרמניה. הוא שהה באנגליה ובארץ-ישראל; זמן מה שירת כקצין מודיעין בצבא הבריטי בארץ-ישראל. כמה שנים אחר המלחמה חזר וולפגאנג הילדסהיימר לגרמניה (המערבית). תרומתו לספרות הגרמנית מתבטאת בעיקר בתסכיתים, בהם בולט היסוד הגרוטסקי-דימיוני. יש גם סופרים-גולים יהודיים שחזרו לגרמניה או אוסטריה; כך, למשל, חזר פרידריך טורברג לאוסטריה אחר המלחמה. קשר השפה, מסתבר, הוכיח עצמו בכמה מקרים כחזק יותר מאשר זכר העלבונות וההשפלה שבאו תחילה, וזכר ההתעללות, העינויים, והרצח ההמוני בסוף. שכן סופר חי עם השפה, בתוך השפה, למען השפה. מה יעשה לכשזו תינטל ממנו? וזוכרים אנו את סטפן צווייג. איש עשיר ומכובד היה אף בימי גלותו, בניגוד לגולים רבים אחרים. באופן פיזי לא סבל מעולם. ויום אחד איבד עצמו לדעת, יחד עם אשתו; לא היה יכול לחיות הרחק משפת מולדתו. כאן מתעוררת שאלה אחרת — לאיזו ספרות משתייכת סופרת כגון גלי זק"ש, או משתייך סופר כגון פאול סלן? גלי זק"ש, בת להורים יהודיים, נולדה בברלין בשנת 1891. הודות להתערבותה האישית של הסופרת הקשישה סלמה לגרלוף הצליחה גלי זק"ש, יחד עם אמה הזקנה, להימלט לשוודיה; עד היום מתגוררת גלי זק"ש בשטוקהולם, ובהזדמנויות שונות הצהירה על אהבתה לארץ, אשר נתנה לה מקלט. עקב הרדיפות הושמדו הרבה משיריה וכתביה המוקדמים של גלי זק"ש, אשר נכתבו לפני שנות השלושים. לפירסומה הגדול הגיעה גלי זק"ש רק לאחר המלחמה, כאשר נתפרסמו שיריה על סבלות עם ישראל. בשיריה ובפואמות הדרא-

מטיות היא משבצת את אושוויץ ואת ארובות המשרפות בתוך סיסטמה אחת גדולה, המקיפה את עצם קיומו של עם ישראל. למרות שחלק מן התיאורים הוא ריאליסטי וניתן לזיהוי, הרי המשמעות היא סמלית, וחורגת מעבר לגבולות המקום והתקופה. כיום נחשבת גלי זק"ש לאחת המשוררות הגדולות ביותר בשפה הגרמנית בתקופתנו — האם נוכל באמת לומר שיצירתה של גלי זק"ש היא חלק אינטגרלי של הספרות הגרמנית? אותה שאלה מתעוררת גם בקשר לשירתו (או חלק משירתו) של פאול סלן. "פוגת המוות"<sup>2</sup>) לפאול סלן היא, בצידה של שירת גלי זק"ש, אחת היצירות הספרותיות המעטות שהצליחו להתמודד עם נושא השואה. פאול סלן נולד בצ'רנובין. בשנים 1942/3 היה אסור במחנה עבודה ברומניה. בשנת 1945 עזב את צ'רנובין. הוא עבר דרך בוקרשט ווינה, וב-1948 הגיע לפאריז. שם למד גרמניסטיקה ובלשנות. כיום הוא אזרח צרפתי המתגורר בפאריז וכותב בשפה הגרמנית<sup>3</sup>). בכל אתולוגיה על ספרות גרמנית מודרנית וברוב הסקירות וספרי הביקורת על ספרות גרמנית מודרנית אפשר למצוא את שמו. הוא זכה בפרסים ספרותיים גרמניים, כגון פרס בכנר (1960). ואין אנו אלא יכולים להזכיר על השאלה — כיצד אפשר להגדיר את השתייכותו הספרותית של פאול סלן? דומה, שזוהי שאלה שאין עמה פתרון. ואין כאן אף אפשרות למתוח הקבלה ולומר, למשל, אהב את גרמניה. סופרים שעבר עליהם כל מה שעבר על פאול סלן, אוהבים, לכל היותר, את השפה הגרמנית, וזהו הבדל דק.

אך זוהי דיגרסיה ואינה שייכת לעצם ענייננו. עומדים אנו בצעדיה הראשונים של הספרות הגרמנית בשנים שלאחר סיום המלחמה והמפלה הגדולה. התפתחות מעניינת היא התפתחות אמנות התסכית בגרמניה המערבית. אפשר לומר שהתסכית הוא מדיום ספרותי על גבול השיירה והמחזה. יש להדגיש את ההבדל שבין המחזה לתסכית. מחזה פונה לחוש הראיה ולחוש השמע; התסכית פונה אל חוש השמע בלבד. עובדה זו מתנה כמה וכמה הבדלים בין המחזה לתסכית, הנבדלים בדרגת החשיבות שלהם זה מזה. חשיבות המלים הנאמרת גדולה יותר בתסכית מאשר במחזה — וגדולה יותר במחזה מאשר בסרט. לא מקרה הוא, שכמה מחשובי כותבי התסכיתים הם משוררים — ולא פרואיקנים. ככותב תסכיתים בספרות הגרמנית החדשה יש להזכיר בראש ובראשונה את גינתר אייך, יליד 1907. הוא החל בפירסומו עוד בשנות השלושים המוקדמות, אח"כ נאלם דום וקצר את הצלחותיו הספרותיות הגדולות בשנות ה-50. ההתפתחות החשובה של התסכית בספרות הגרמנית קשורה בשמו של גינתר אייך. מלבד תסכיתים, כתב גינתר אייך בעיקר שירה. יש הרואים



את תסכיתיו כגלגול מודרני של מחזות המיסתורין. בתסכיתיו של אייך יש מקרים מוזרים רבים, מאורעות שמחוץ לגדר הטבע. יש חילופי זהות, חילופי מקום וזמן. הסופר משתמש בתסכיתיו בסממנים שונים שלא היו ניתנים לביצוע על במת התיאטרון. (למעשה, תסכית המתאים גם לבמה אינו תסכית אמיתי). אייך אוהב את משחקי המסכות; דמויותיו פושטות יישות ולובשות יישות חדשה, כנחש המשיל את עורו. לעיתים גובל משחק התחפושות באבסורדי. כך בתסכית "הגמר יוסוף". אנו שומעים על נמר הקרקס יוסוף, העובר מטמורפוזות שונות ומשונות; הוא מתגלגל לדמויות תיהם של שאר המשתתפים, בזה אחר זה, — אם משום שהוא טורף אותם ואם בשל סיבות פחות קיצוניות. "הגמר יוסוף" היא פארסה, בה מפתח אייך את שיטתו עד להגזמה פאנטאסטית. אך תמיד מרחפים התסכיתים של גינתר אייך על גבול המציאות והדימיון, ומשחק התחפושות תופש בהם מקום מרכזי. אחד היפים שבתסכיתיו הוא "משברי הים של סטובאל"<sup>4</sup>. כאן מסופר על דונה קטרינה דה־אטיידה המזקינה, שהיתה בנעוריה אהובתו של המשורר הפורטוגלי הגדול לואיז דה קמואו. המשורר קמואו, שחי במאה ה־16, הפך במסורת הספרותית לדמות אגדית, וסיפורים שונים נקשרו לשמו. אכן היה בתולדות חייו מן הרומאנטיקה ומן ההרפתקה. "משברי הים של סטובאל" היא אגדה נוספת הקשורה למשורר המוזר — הפעם הדמות המרכזית אינה זו של קמואו, אלא של אחת מאהובותיו. עלילת "משברי הים של סטובאל", בראשי פרקים, היא זו: לדונה קטרינה סופר, לפני שנים, כי אהובה מת במגיפת הדבר הגדולה שבליסבון. היא אינה מאמינה. היא סבורה שהוא עדיין בחיים. באחד הימים מחליטה האשה המזקינה לצאת לליסבון הבירה ולחפש אחר עקבות אהובה האבוד. בצאתה לדרכה, היא עדיין אינה יודעת, כי שוב משתוללת מגפת דבר בליסבון. דונה קטרינה אינה מוצאת את קמואו. היא חוזרת מליסבון לסטובאל שעל שפת הים. סימני הדבר מתגלים בה בדרך. ימיה ספורים. רק עתה, אחר שנים של אשליות, יודעת דונה קטרינה, כי אין מיפלט בפני המוות. ב"משברי הים של סטובאל" אין גלגול נשמות, כמו בסיפור על הגמר יוסוף. אך קיימת אותה השגת גבול שבין דימיון למציאות. החיפוש אחר המשורר המת הוא חיזיון מאקאברי מעולם המיסתורין. דונה קטרינה מגסה להימלט מן המציאות, לכפור בה; היא מגסה לשלול את המוות והזיקנה; אך בסופו של דבר משתלט המוות עליה ומכניע אותה. הבריחה מן האמת העובדתית לא הועילה. עתה קמואו מת באמת.

התסכית של אייך שברצוננו לייחד עליו את הדיבור הוא "הנערות מוויטרבו"<sup>5</sup>. לגבי תסכית זה יש לנו השגות מספר; כאן גם בולטות

הסכנות שבמשחק התחפושות. התסכית מתחיל בשיחה בין גבריאלה בת ה-17, לבין סבה בן ה-70, גולדשמיט. השיחה מתחילה בצורה באנאלית למדי, על ענייני יומיום כביכול. רק בהמשך הדברים אנו עומדים על עובדה, הנותנת לפתע משמעות שונה וקודרת לכל מילה שגרתית. כן, השם גולדשמיט כבר חייב היה לנטוע בנו תחושה מוקדמת לגבי העתיד להתרחש. גולדשמיט ונכדתו הצעירה הם יהודים. הזמן הוא אוקטובר 1943, והשניים מתגוררים בהיחבא אצל אשה טובת-לב, בעיר ברלין. לאחר שעניין זה מסתבר לנו, מתגלה השיחה השגרתית באור חדש, טעון פחדים ורווי אימה. גבריאלה שומעת צעדים עולים במדרגות. צעדים אלה, אשר ברגע הראשון אינם מעוררים את תשומת לבנו המיוחדת, עלולים עתה להיות מבשרים אימתניים של הקץ. הרצון לדעת מה מתרחש בחוץ, ברחוב, בעיר, בעולם — שוב אינו סקרנות של מה-בכך, אלא התייסרות עצמית של אנשים הכלואים שנים בין אותם הקירות המעיקים. כדי להעביר איך שהוא את הזמן, מתחילים גולדשמיט הזקן ונכדתו הצעירה לשחק במשחק, משחק זה הוא המשחק החביב ביותר על אייך, בוראם של השניים. הם משתקעים בדימוינות על ריאיון קרנאציה באנשים אחרים. בממלכת ההזיות והחלומות הופך גולדשמיט למורה איטלקי פייטרו בוטארי, וגבריאלה לתלמידתו אנטונייה. בוטארי יצא עם כיתתו, כיתת נערות בגיל שש-עשרה, שבע-עשרה, מעיירת מגוריהם וויטרבו לטיול לרומא. שם ביקרו בקאטאקומבות, תעו בדרכם ולא מצאו את דרך היציאה בין כל המחילות התת-קרקעיות המתפתלות. כפי שמתברר בהמשך העלילה, היתה אחת הנערות אשמה בדבר. היא סתתה מאחורי מורה-הדרך, ספק מתוך רוח שובבות, ספק מתוך יצר הרפתקאות. וכך נלכדה הקבוצה כולה בסבך ללא מוצא. כיצד הגיעו גולדשמיט וגבריאלה לגלגול גשמות זה? המט-מורפוזה אינה שרירותית; גולדשמיט מזכיר לנכדתו כי קראו על המקרה לפני זמן מה בעיתונים המצויירים הישנים, שבעלת הבית נוהגת לספק להם. תחילה מעורר ההסבר הראציונאלי של הסב אכזבה בגבריאלה, אשר חשבה לדרוך על סף המיסתורין; אולם לאחר הפסקת-מה שוב מתחילים השניים לטוות את קורי הדימיון האלגנטיים הדקים. מעתה מתארעים הדברים במקביל. ואולי נכון יותר לדבר על הקבלה שבניגוד. שכן סיכויי ההצלחה הנשקף לתועים בקאטאקומבות הוא כי ימהרו למוצאם; ואילו הסב ונכדתו יינצלו מגורל בני עמם במקום ובזמן רק באם לא ימצאו אותם. לנערות מוויטרבו ולמורה שלהן צפות מוות איטי בשל תשישות, חוסר מזון וחוסר מים, אם חוליות המצילים לא יגיעו אליהם בעוד מועד. ואילו אלה המחפשים אחר הסב ונכדתו אינם מביאים אתם את הישועה,

אלא את האבדון. לרגע נראית ההצלה קרובה — בתסכית-בתוך-התסכית; עומדים למצוא את הכיתה האובדת. אולם בנקודה זו מתערב גולדשמיט הזקן ומעיר לנכדתו, כי היא המציאה באופן שרירותי סיום טוב לכל הפרשה. יש לחזור ולספר את הסיפור שנית, כדי שיהיה אמיתי. ההצלה היא מלאכותית, מכיוון שגבריאֵלה עדיין דבקה בחיים ורוצה למצוא פתח תקווה לעצמה, — בדרך ההצלה הדימוינית של הנערות. אך את הסב הזקן אין להוליך שולל, והוא מעמיד את נכדתו על טעותה. היא חייבת להבין, כי ההצלה היא בלתי אפשרית — כדי להיות מוכנה לקראת גורלה. וכך מתפתח החלום, שהשניים העלו אותו באמצעי בריחה ונחמה, למבשר הקץ הטראגי.

התסכית מסתיים כפי שמחייבים כל הסימנים והרמזים. צעדים כבדים במגפיים. צלצול ודפיקות. פריצת הדלת. השניים מוכנים. אין דרך להימלט — אפשר רק לקבל את הגורל ללא רתיעה.

עד כאן התסכית. מכאן והלאה — ההסתייגויות שלנו. הסתייגויות אלה אינן על המישור האמנותי. התסכית בנוי בצורה מושלמת. הנושאים השונים שזורים וארוגים זה בזה בקפדנות. השפה היא שירית, הסגנון מהוקצע. אי הנחות שאנו חשים אינה נובעת מפגמים אסתטיים, אלא מהפיכת הנושא של רדיפות היהודית לשעשוע אמנותי. הגסיסה האיטית של נערות צעירות היא מאורע טראגי. אך ההקבלה לסיפור הסב והנכדה היא הקבלה שלא במקומה. הנערות תעו בדרכן בשל מקרה לצון אשר הפך לטראגדיה. הצעד הראשון בכיוון הלא-נכון של אחת הנערות הפך לאסון, שאין לאדם שליטה בו. ואילו השמדת היהודים בימי הרייך לא היתה אסון אימפרסונאלי, שאין עוד בידי אדם לשנותו. אנשים הם שהגו את הרעיון ואנשים הם שביצעו אותו. ההקבלה בין סיפור יהודים נרדפים לבין סיפורן של נערות תועות במחילות תת-קרקעיות מ ט ש ט ש ת את את מומנט האשמה. וטשטוש אשמה זה, הנובע לא מרצון רע, אלא מתוך אי-היכולת של ההזדהות השלמה עם הנרדף — חוזר אצל סופרים גרמניים רבים אחר המלחמה.

בדברנו על התפתחות התסכית בספרות הגרמנית שלאחר המלחמה, עלינו להזכיר עוד שמות מספר. וולפגאנג ווייראוד, וולפגאנג הילדסהיימר (אותו כבר הזכרנו בהקשר אחר), אילזה אייכניגר, אינגבורג בכמן — כל אלה כתבו תסכיתים, בצד צורות ספרותיות אחרות. היינריך בל, הידוע בעיקר כרומאניסט, כתב מספר לא מבוטל של תסכיתים. מעניינת ביחס לנושא המרכזי שלנו, ההתייחסות של "הגרמנים החדשים" למלחמה ולרדי-פת היהודים כחלק אינטגרלי הימנה, היא יצירתו של וולפגאנג בורכרט

"בחוץ לפני הדלת"<sup>6</sup>). זוהי יצירה שכונתה ע"י מחברה "מחזה, אשר אין תיאטרון שייאות להציגו ואין קהל שייאות לחזות בו". נבואה קודרת אשר לא נתקיימה כלל ועיקר, שכן כמה חודשים לאחר הכתיבה שודרה היצירה כתסכית, עוד באותה שנה גם הוצגה כמחזה; ולאחר מכן — הוסרטה. וולפגאנג בורכרט לא זכה לחזות בהצלחת "בחוץ לפני הדלת". הוא נפטר בנובמבר 1947, בגיל 26. בחייו הקצרים עבר בורכרט דרך ייסורים בין החזית והכלא. מכתביו של החייל הצעיר בן ה-20 מן החזית הביתה לא מצאו חן בעיני הצנזורה, ובורכרט נכלא בכלא ונידון למוות. הוא זכה בחגיגה ונשלח שוב לחזית, כי כוח האדם החל להתייקר. אחר נכלא פעם נוספת, לא בשל מכתבים אלא בשל בדיחות. עם סיום המלחמה היה בורכרט חולה אנוש, אחר שנתיים נפטר. לאור תולדות חייו הקצרים והמרים, אין לחשוד בבורכרט באהדה יתרה למשטר הפאשיסטי. עם זאת, יש במחזה "בחוץ לפני הדלת" כמה נקודות תמוהות מעט. ב"בחוץ לפני הדלת" מסופר על החיילים המשוחררים, שאין להם מקום לחזור אליו. הם חוזרים מן החזית, שבורים בגופם וברוחם, בעלי מום וחולים, בעירום ובחוסר כל — והם עומדים בחוץ לפני הדלת. במרכז היצירה עומד החייל בקמון. הוא חוזר, נכה, מן החזית הרוסית. אין בו תכונות המייחדות אותו. הוא בא לסמל קהל גדול, אפרורי, סובל. כל אותם אנשים שרומזו על ידי הפוליטיקאים, כל החיילים בחזית ששילמו בחייהם עבור שגיאותיהם של אחרים. יש לזכור, כי המחזה נכתב תקופה קצרה אחר המלחמה, כאשר עוד חזק היה טעם המפלה וההרס. אחר "הנס הכלכלי" המפורסם שנתנתה נקודת הראות, ופג טעמה של המרירות. אולם, כפי שכבר ציינו, נפטר בורכרט בשנת 1947 ולא זכה, אם כן, לחזות בנס הכלכלי. אפילו בורכרט, שטעם על בשרו חלק מן העוול של המשטר הפאשיסטי, לא היה מסוגל לעמידה אובייקטיבית למראה חורבן מולדתו. הסבל מטהר — על כן כל אותם המוני גרמנים סובלים היו קרבנות חפים מפשע בעיניו. כל החיילים האפורים, שהלכו לחזית, ושבתום המלחמה הנפסדת מצאו את ביתם הרוס — קרבנות הם בעיניו של בורכרט, ובעיני סופרים גרמנים רבים אחרים. רק המפקדים, המנהיגים, הפוליטיקאים — בהם האשם. לנו, כמובו, אין כל אפשרות לקבל השקפה זו. כשם שברור, שאין להאשים את כל הגרמנים כולם בפשעי הנאצים, כולל את הגרמנים הצעירים שעדיין לא נולדו באותם ימים, או שהיו ילדים קטנים — הרי כך אין גם לצמצם את כל האחריות כולה לשכבה דקה של מנהיגות. ללא תמיכה עממית נרחבת המשטר לא היה מחזיק מעמד; ומה שנוגע לצבא הגרמני, הוורמכט, אמנם אין לזהותו עם ה־ס.ס.א, אולם קיימות תעודות, דו"חות, רשימות מיבצעים, — המוכיחות

## הבט אחורה בזוועה

מעבר לכל ספק כי גדודים רבים, בפרט אלה שנלחמו במזרח אירופה, היו מעורבים במעשי רצח והשמדה — לא רק בלחימה בקווי החזית. משפט אחד במחזהו של בורכרט מתמיה במיוחד. החייל בקמן, נכה, מנוצח, מגיע לבית הוריו. על הדלת, לתמהונו, נמצא עתה השלט "קרמר", במקום השלט "בקמן". בכל זאת הוא מצלצל בדלת. כדי לוודא מה עלתה להוריו ומה פשר השינוי הזה. הרי כה הרבה שנים היה השלט "בקמן" קבוע בדלת, שלושים שנה. הגברת קרמר פותחת. כן, הבקמנים הזקנים, הם כבר לא גרים כאן, מקום משכנם עתה בבית הקברות שמחוץ לעיר. הבקמנים הזקנים, אומרת גבר קרמר, הזדהו בצורה אקטיבית מדי עם הרייך השלישי. ובמיוחד נושא היהודים, כן, בקמן הזקן פשוט לא היה יכול לסבול את היהודים. במו ידיו רצה לגרש את כולם לפלסטינה. וכשנגמר שלטון החולצות החומות, עבר גם זמנם של הבקמנים הזקנים, והם פתחו את ברו הגאז. חבל, בזבוז שכזה, אפשר היה לבשל בגאז זה שבוע ימים. ולאחר קטע זה, הנוגע ממש ללב, על גורלם האכזרי של זוג גרמני זקן וטוב שלא עשה רעה לאיש, ורק רצה לגרש כמה יהודים לפלסטינה (אגב, שלטי הדירה של אותם יהודים מגורשים, לא היו קבועים על דלת-תיהם שלושים שנה ויותר?) ושמת בצורה טראגית כל כך (כנראה המקרה היחיד, הידוע לבורכרט, של אנשים אשר מתו מהרעלת גאז בזמן מלחמת העולם ולאחריה) יש קטע פאטתי ביותר, בו שם המחבר בפיו של בקמן נקרולוג מלא להט על גורל הוריו והדומים להם. כן, כיום כבר לא מתאבלים כלל, כששומעים על מות שני אנשים זקנים. רק מתלוננים על בזבוז הגאז — איזו ציניות! מתים אנשים במיליונים, ואיש אינו שם לב. מתים מרימונים, מכדורים, מפצצות, מרעב, טובעים בים, קופאים בקרח, מתים מייאוש, הולכים לאיבוד, נעדרים. זוהי רשימתו של בורכרט, על מתים בבתי כלא ובמחנות ריכוז ועל מתים בהוצאות המוניות להורג אינו מדבר — זה לא ידוע לו. השנה היא 1946, גרמניה הרוסה, פשעי הנאצים אינם ידועים אפילו לאנטי-פאשיסט כמו בורכרט. הזעקה מפיו חייל גרמני, החוזר מן החזית, על אטימותו של העולם ששוב אינו סופר מספרי קרבנות — מזועזעת אותנו, אך בצורה שונה לגמרי מזו שבורכרט נתכוון לה. היא גראית לנו כפארודיה מאקאברית. איני אוהבת להשתמש במילים גבוהות, אבל נדמה לי שאפשר אפילו לומר — חילול הקודש.

מן התסכית, שהוא ואריאציה מודרנית של המחזה, אנו עוברים למחזה בספרות הגרמנית החדשה. בשנים האחרונות נכתבו בגרמניה המערבית מעט מחזות בעלי חשיבות. נכתבו (והוצגו) כמה מחזות אשר עוררו פולמוס סוער, ויש להזכיר כאן במקום הראשון את "ממלא המקום" (ז

לרולף הוכהוט, ולאחר מכן, את מחזותיו של פטר ווייס, "רדיפתו ורציחתו של ז'אן פאול מארא" (9) ו"החקירה" (10). אך אלה היו תופעות מבודדות כמעט; ואין להתעלם מן העובדה, שהמחזאי הגרמני המפורסם ביותר, שהשפעתו כמחזאי, כבמאי וכתיאורטיקן קבעה במידה רבה את תרבות הבמה במחצית המאה ה-20, ישב דווקא במזרח גרמניה. הכוונה כמובן לברטולט ברכט. ברטולט ברכט אינו מחזאי; ברטולט ברכט הוא תופעה. השקפותיו הפוליטיות היו מלאות סתירה כרימון; התיאוריה המפורסמת שלו על "הניכור" ועל המטרה החינוכית והלימודית של התיאטרון אינה מתגשמת אפילו במחזותיו הוא — וכל ההתפתחות של המחזה המודרני, בין אם הוא ריאליסטי, סוריאליסטי, סוציאלי, פסיכולוגי או אבסורדי, עומדת תחת השפעתה של דמות בימתית גדולה זו. ברכט היה מפורסם כבר לפני עלייתו של היטלר לשלטון. אולם עם שינוי המשטר הוטל חרם על כתביו והוא עצמו נמלט תוך סכנת מוות. בשנות גלותו, שאת מרביתן בילה בארצות-הברית, אמנם המשיך ברכט ביצירתו. הוא מצא לו אוהדים ותומכים — במיוחד מפורסם ביצועו של צ'ארלס לוטון את דמות גלילאו. אולם חסר היה לו לברכט קהל המולדת. רק לאחר המלחמה, בהיותו על סף הזיקנה, כאשר ניהל את ה"ברלינר אנסמבל" במזרח ברלין, ניתנה לו לברכט האפשרות להגשים את רעיונותיו האמנותיים-חברתיים. ודמותו חולשת עד היום על במות אירופה, וכל הארצות הנתונות להשפעה אירופאית.

השפעה גדולה מאוד על עיצוב הבמה והקולנוע המודרני יש למחזאי הכותב גרמנית, והוא אינו גרמני אלא שוויצרי: פרידריך דירנמט. פרידריך דירנמט ומקס פריש הם נציגיה הבולטים של הספרות השוויצרית בשפה הגרמנית כיום. שניהם מהווים חלק אורגאני של הספרות הגרמנית — כמו גוטפריד קלר בשעתו. בספרות, קשר השפה הוא הקשר הבולט ביותר, וכוחה משתרע מעבר לגבולות. אין על כן כל אפשרות לכתוב סקירה על הספרות הגרמנית כיום מבלי להזכיר את דירנמט ופריש. ומזור ומעניין הוא, שלא מדובר כאן רק על שפה אחת, על מסורת סגנון וסטרוקטורה; גם התמטיקה היא חלק אינטגרלי של תמונת העולם של הספרות הגרמנית כיום. הנושא אשר אנו עוקבים אחריו, התייחסות הגרמנים לעברם הקרוב, שיפוטים המוסרי את המלחמה ותולדותיה היאבקותם עם נושא רדיפות היהודים כסמל האנטי-הומאניזם — נושא זה נמצא אצל הסופרים השוויצרים שהזכרנו (ואף אצל מספר לא-מבוטל של אלה שלא הזכרנו, מקוצר היריעה). לקהל הישראלי זכור היטב המחזה "אנדורה" (11) למקס פריש. פירסום "אנדורה" אצלנו כלל לא מעט אלמנט

של פתיעה — לא חיכינו לתגובה של סופר שוויצרי. בוודאי ובוודאי, שהאטימות הכלל-אירופאית בזמן המלחמה לגורל היהודים בשטחי הכיבוש ידועה לנו. (הלורד מוין: מה נעשה במיליון יהודים?) ידועה לנו גם עובדת סגירת הגבולות הקפדנית ע"י השוויצרים, החזרתם של פליטים מעבר לגבול, לקראת מוות בטוח. אולם ברור שכל שאר עמי אירופה, מלבד הגרמנים והאוסטרים, היו רק סטאטיסטים משניים במחול האבדון המאקאברי. על כן, אם התלבטותם של הגרמנים בנושא האשמה והחרטה נראית לנו כמובנת מאליה (האוסטרים הוציאו לעצמם תעודת הכשר מוסרית, כנראה בגלל מוצאם האוסטרי המפואר של היטלר, אייכמן, ועוד כמה וכמה מנהיגים פרומיננטיים של התנועה הנאצית, ובביטחונם העצמי העצום הצליחו לשכנע את כל העולם בניקיון כפיהם, כולל מדינת ישראל שחייבת היתה להיות קצת יותר עקבית בהשקפותיה) הרי אין אנו מצפים לחשבון נפש דומה מבני עמים אחרים. ואילו הארץ הנקראת אנדורה במחזהו של מקס פריש, הארץ הקטנה, החביבה, המסודרת, אשר בתיה לבנים ומצוחצחים — היא ללא ספק שוויצריה, מולדתו של הסופר. ואנשי אנדורה מעמיסים על עצמם אשם מוסרי, כשהם מקבלים על עצמם את שיפוטם של אנשי הארץ השחורה שמעבר לגבול. שורשי המחשבה הטמונה ביסוד "אנדורה" ניכרים כבר במחזותיו המוקדמים של פריש, מאמצע שנות הארבעים. בשנת 1945 כתב פריש את המחזה "ושוב הם שרים"<sup>11</sup>, מחזה מלחמה סוריאליסטי שהמחבר קורא לו "ניסיון להספד". "ושוב הם שרים" מכוון בכירור למלחמת העולם השנייה. הגרמנים אפילו קרויים גרמנים, שעה שלאומיותו של צוות מטוס שנפגע אינה מוגדרת, וכן גם לאומיותם של בני ערובה, המוצאים להורג בדיוק לפני תחילת המחזה. "ושוב הם שרים" מנסה לברר את בעיית האשמה, ולמצוא מוצא מסבך השנאה ההדדית. פריש הוסיף כמה מילות פתיחה למחזה, עובדה המעידה כי הוא ייחס חשיבות לכך, שהקורא או הצופה יירד לכוונתו. בהקדמה זו אף נוגע פריש בנקודת אי-השתייכותו במישרין למאורעות.

"אנו אף לא ראינו זאת (מה שקרה במציאות) בעינינו, ויש לשאול, האם יאה לנו בכלל הדיבור. העובדה היחידה, אשר אולי מכשירה אותנו לעדות, טמונה בכך, שאנו, שלא חזינו את הדברים מברשנו, משוחזרים מכל פיתוי של נקמה. הספק בכל זאת קיים".

פריש, אם כן, מוצא לנחוץ לשלב כמה מילים של התנצלות, כבן לארץ נויטראלית. הוא מביא את האובייקטיביות, הנובעת מאי-ההשתתפות, כמעלה; יחד עם זאת הוא משמיע בכל זאת כמה דברי ספק. משום שאנו יחדים, ומשום שאנו היינו הנפגעים העיקריים במלחמה, הרפכים אנו

שוב ושוב במה שהיה; אותה אובייקטיביות אשר מקס פריש מזכיר אותה, אינה יכולה להיות בנו מטבע הדברים; עם זאת, אין אנו יכולים להזדהות עם דעתו של פריש, ונראה לנו כי סבל האומה דווקא מכשיר אותנו לעדות, יותר מאשר את האחרים. אגב, במחזהו זה, שלא כמו ב"אנדורה", לא מזכיר פריש כלל את היהודים; ציור היהודי המת ומגן הדוד שעל כריכת הספר שבהוצאת זורקאמפ הוא סמלי בלבד. (לוא היה זה ספר שיצא בארץ סבורים היינו שציור הכריכה נועד להגדיל את התפוצה).

עלילתו של המחזה אינה מרוכזת או בעלת מתח רב כעלילת "אנדורה". העלילה משנית לבעיה המוסרית המטרדיה את המחבר. הדיאלוגים שנועדו לשקף אידיאלוגיות שונות ודרכי מחשבה, הם הם העיקר. כדי להגיע להשקפה כוללנית עד כמה שאפשר, מדובב פריש את שני הצדדים; והוא מפגיש אותם דווקא לאחר מותם, לאחר שנשתחררו, במידה מסוימת, מכבלי הגשמיות. המחזה פותח בהופעתם של חייל וקצין גרמניים. במשך השיחה שביניהם מתברר, שהחייל ירה זה עתה, בפקודת הקצין, בקבוצה של עשרים ואחד איש, ששימשו כבני ערובה. היו אלה זקנים, נשים וילדים. מצפונו של החייל נתעורר אחר מעשה, וכאשר הקצין מצווה עליו להרוג גם את הכומר, שחפר לקרבנות קבר, לפי פקודה — הוא נמלט כעריק. החייל, קארל, מגיע לעיר מולדתו, המופצצת בלי הרף ע"י מטוסי צבאות הברית. (כידוע לנו, מסתמכים הגרמנים על הפצצת העיר דרזדן, הפצצה בעלת עוצמה כה רבה עד שנתלוו אליה תופעות בלתי מוכרות עד אז, כגון גל של אש, — כעל אחד מפשעי המלחמה, שאינו נופל מפשעי המלחמה הנאציים). אמו של קארל נהרגה בהפצצה, אשתו עם התינוק עדיין מצפים לו. קארל אינו מגיע לידי פגישה עם אשתו, פגישה לה ציפה בכליון עיניים. לעומת זאת הוא פוגש באביו ומטיח בפניו של זה האשמות כבדות. לפני הופעתו של הבן, בטוח האב בצדקת הגרמנים. צבאות האויב, אשר בהפצצותיהם נהרגה אשתו, הם צבאות השטן בעיניו. ואילו הבן למד לקח בהיותו חייל. הוא מאשים את אביו, מורה במקצועו, על כי בחייו הפרטיים בגד בכל אותם אידיאלים נעלים, להם ידע להטיף ברוב רושם בכיתה. קארל מתאבד, כדי שלא להתפס בתור עריק; האב, אשר מות הבן שיכנע אותו בעוולת המשטר, מוצא להורג בירייה, ע"י תלמידו המצטיין לשעבר; אשת הבן והתינוק נהרגים בהפצצה נוספת.

גם הצד שכנגד מופיע, בצורת צוות של מפציץ של צבאות הברית. המפציץ נפגע. ועתה אנו מגיעים לבעיה היסודית של המחזה כולו. כל המתים מזדמנים יחד, באותו מקום בו הוצאו להורג בני הערובה. הכומר



— שנורה לאחר שכרה את הקברים — מקבל את האורחים החדשים. המתים מוצאים ביניהם את הדרך להבנה משותפת, כשהכומר מיישר את ההדורים. יש לזכור כאן, שכבר ראינו את מעשיהם של שני הצדדים. המחזה פתח בהתמרדות החייל לאחר ההוצאה האכזרית להורג של קורבנות חפים מפשע. (שירתם של מתים אלה נשמעת ברקע, וממנה שמו של המחזה). לאחר מכן חזינו בהפצצה המכוונת נגד האזרחים השלווים, בני עמו של החייל. הסופר עצמו אינו מכריע בכובד האשמה, אם גם הנטל נוטה קצת לעבר הגרמנים. אך הכומר אומר למפקד הטייסים המת:

”גם אם מתנו כקורבנות, אין זאת אומרת שהיינו אנשים טובים.” המפקד שואל מה על אלה, אשר ביצעו את הפשעים — הכומר עונה, שעל כל איש ואיש לדאוג לחטאיו שלו עצמו. האם פירושו של דבר, שהוא סולח לרוצחיו? — מבקש המפקד לדעת. ואילו איש הכנסיה עונה, שאינו רשאי לא לשפוט ולא לסלוח. ומהו הטעם בקיומם של המתים? הכומר משיב:

”סבורני, שכולנו נמצאים כאן, עד שנכיר את החיים שיכולנו לחיות יחדיו, עד אז נהיה כאן. זו החרטה, הקללה והגאולה.” המתים, ביניהם, מתחילים למצוא את הדרך הנכונה. ואילו החיים עדיין עומדים לחזור על כל השגיאות מחדש. ניסיונם של המתים להתערב במתרחש בארצות החיים נידון מראש לכישלון — החיים אינם רואים את המתים, אינם חשים בהם; הם אינם יודעים ואינם יכולים להבין את מה שהמתים מתחילים להכיר במציאות שמעבר לחיים.

האם פריש סבור — או שהיה סבור בשעת כתיבת המחזה, כאשר טרם נודעו פרטים מדויקים על מה שנתרחש בזמן המלחמה — כי יש למתוח קו תחת חשבון העבר; כי עיקר השאיפה צריכה להיות — המחשבה על עתיד טוב יותר; וכי אין אפשרות להגיע לעתיד טוב יותר, אם אין מוכנים לשכוח ולסלוח? כפי הנראה שכך הוא. אולם — האם אפשר להסכים לזאת? האם, למשל, יש בכך משום הצדקה פורתא לרוצח, שקורבנותיו אף הם לא היו כולם צדיקים גמורים? ובמילים אחרות — האם האובייקטיביות האבסולוטית, שקנה-מידה אחד לה הן לגבי הפושע והן לגבי הסובל, היא באמת הצו המוסרי העליון? האם הפיתרון בדרך זו אינו קל ונוח מדי?

כדי לא לעורר רושם מוטעה, עלינו להדגיש שנושא מלחמת העולם השנייה אינו, בשום אופן, הנושא המרכזי ביצירת מקס פריש בכללותה. הבאנו כדוגמה את המחזה הנזכר, מכיוון שהוא נוגע בנושא שאנו עוסקים בו; וכאמור, מפתיעה העובדה, שסופר שוויצרי נזקק לתמטיקה זו. ספריו

של מקס פריש כולם עוסקים בבעיותיו המיוחדות של האדם המודרני — והעבר הקרוב אינו אלא אחד האספקטים של נושא מרכזי זה. אחד מן הרומאנים המעניינים שלו הוא "הומו פאבר"<sup>12</sup>, המתאר את הפרט בעולם טכנוקראטי.

עיקר יצירתו של מקס פריש אינו במחזה; הוא רומאניסטן ומחזאי. פרידריך דירנמט, לעומת זאת, הוא בקו ראשון מחזאי. (דירנמט גם הירבה לכתוב תסכיתים ותסריטים). כפי שכבר ציינו, רבה השפעתו של דירנמט על הבמה המודרנית. מן המפורסמים שבמחזותיו — "ביקורה של הגברת הזקנה", "נישואיו של מר מיסיסיפי", "הפיזיקאים"<sup>13</sup>. דירנמט שומר במחזותיו על הצורה המסורתית; הוא אינו כותב בסגנון "אבסטרקטי". המודרניות שלו, הלך הרוח של המאה ה-20, שראתה שתי מלחמות עולם, טבח המוני ופצצת אטום, מתבטאים אצלו בתוכן ולא בצורה. לעולם אין אצלו סיום עליו או מבדר. יש שהוא צוחק, אך צחוק זה הוא סארקאסטי, והבדיחה היא על חשבון האנושות. לעומת הסארקאזם המדהים של דירנמט, הרי הפרברסיות של מחזאי כגון טנסי וויליאמס הן שעשועים תמימים ובלתי משכנעים.

מחזה העומד מבודד בספרות הגרמנית המודרנית הוא המחזה "ממלא המקום" לרולף הוכהוט, מחזה אשר עורר סערת רוחות ופולמוס חריף. ההתעניינות בפרשה הגיעה למימדים, ששום יצירה ספרותית של השנים האחרונות לא זכתה לעורר. הדעות על המחזה היו מנוגדות מן הקצה אל הקצה. הוכהוט, שכתב מחזה הסובב סביב הפשע הנורא של השמדת היהודים, — הואשם, בין השאר, באנטישמיות דווקא. בשל הוויכוח הסוער על הציר הרעיוני נדחקה ההערכה האמנותית לקרן זוית. רבים ביטלו מלכתחילה את ערכו האמנותי של המחזה, בשל השיבות הנושא הרעיוני — גישה שאינה הוגנת. נוסף על כך, שרבים מבין המתווכחים הגלהבים ביותר לא קראו כלל את המחזה; רק בזאת אפשר להסביר את האשמה שהושמעה, כי על ידי האשמת האפיפיור מנסה הוכהוט לגקות את העם הגרמני מאשמה.

"ממלא המקום" הוא ממלא מקומו של האלוהים עלי אדמות, ראש הכנסיה הקאתולית, האיש שמפתחות סנט פטרוס מסורים בידיו, שבמוצא פיהו תלוי גורלם של מיליוני מאמינים, האפיפיור היושב ברומא. המחזה הוא התקפה עזה וחריפה על פיוס השנים-עשר, אשר בומן המלחמה הגדולה האזין לא לצו המוסר, אלא לצו הפוליטיקה, לא לצו האמונה, אלא לצו הכוח, ולא עסק בקודש, אלא בחול. יש להדגיש, כי האפיפיור אינו "הרשע" של המחזה. הרשעים, הפושעים, הם הגרמנים. המפקדים הגרמניים, מארגני מחנות ההשמדה, פועלים רובם כרובוטים. הם איבדו כל קנה-מידה

בין טוב לרע, ועוסקים במלאכת ההשמדה כאילו היתה זו עבודה משרדית יומיומית רגילה. מידי פעם חוזר המחבר על כך, שאנשים נורמליים בהחלט ביצעו את הפשעים הנוראים ביותר. אותם אנשים חזרו לאחר המלחמה לאורח חיים הנהוג בחברה מסודרת; העבר לא השאיר בהם חותמת. לא פושעים מלידה, לא מטורפים — אלא אנשים רגילים; זהו האספקט המפחיד ביותר. שונה מאלה הוא "הדוקטור". הוא היחיד החוטא מתוך ידיעה, מתוך הכרה ברורה. "דוקטור" זה הוא מלאך המוות של מחנה אושוויץ. כאלוהים בשמים, כן הדוקטור עלי אדמות שופט את בני התמותה לשבט או לחסד; הדוקטור רואה את קיומו כאתגר כלפי שמים, ואת הטאיו הנוראים — כהוכחה חותכת לאי-קיום האל. הרע המוחלט אינו ניתן לאיבחון על-ידי כיעור חיצוני. להיפך: הדוקטור הוא גבר נאה, מטופח; קורבנותיו המהופנטים נוטים בו אמון. אין בו כל רגש וכל חולשה אנושית; לכן, בסופו של דבר, מכריע הוא בקלות את נציגי הטוב, את גרשטיין ואת ריקרדו, ללא רחמים וללא מוסר כליות.

בקשר לדמותו של הדוקטור, יש להעיר על קוריוו, המלמדנו לדעת באיזו מידה רוב הגרמנים עדיין אטומים ביחס לעברם הקרוב: בסופו של הספר, בהוצאת רובולט, יש קטע של נאום, מאת הרמן ה. קאמפס, נאום שהושמע לרגלי חלוקת פרס גרהרדט האופטמן (!) לרולף הוכהוט. נואם נכבד זה מגדיר את דמות הדוקטור כ"סופר-גבלס". יש להניח, כי גרמנים מעטים התעניינו בדיוק בסדרים שהיו נהוגים באושוויץ, אך כאשר מתכוננים לטקס חלוקת פרס ספרותי, רצוי לדעת בכל זאת במה המדובר... האם פרט זה לא מלמד אותנו, כי הפרובלמטיקה של הוכהוט אינה אלא נחלת המעטים? אך נחזור נא אל המחזה עצמו. לעומת כוח השטנים של הדוקטור עומדים כוחות הטוב, שסופם מפלה. הקצין הגרמני גרשטיין הוא דמות היסטורית. הכומר ריקרדו פונטאנה הוא דמות דמיונית, אולם המחזה כולו מוקדש לזכרם של כמה כמרים שהתנגדו למשטר הנאצי, ומהם שנפחו נפשם במחנות ריכוז.

האפיפיור, ממלא המקום של האלוהים, עומד בין שני הקטבים הללו, בין הטוב והרע. הוא אינו מזדהה עם הרע ואינו מזדהה עם הטוב. הוא מעוניין בשמירת כוחה של הכנסייה, וכוחה של הכנסייה הוא בעיניו לא כוח רוחני, אלא השפעה מדינית וכוח פיננסי איתן. האפיפיור אינו היחיד, הנוקט בעמדה פאסיבית מול מעשי האימים של הגרמנים. היו עמים ואישים, שלא הגיבו כלל על השמדת היהודים, ולא הושיטו יד עוזרת, כאשר נדרשו לכך (זכור לנו סירובם העקשני של הבריטים לשלוח מפציצים למחנות ההשמדה). מדוע, אם כן, מכון הוכהוט את הפולמיקה שלו דווקא נגד כס פטרוס

הקדוש? הסיבה היא, שהאפיפיור נמצא בעמדה רמה יותר מאשר כל בעלי הכוח וההשפעה החילוניים; וחובותיו המוסריות גדולות יותר. מבחינות מסויימות קשה דווקא לנו לקלוט את מלוא משמעותו של "ממלא המקום". כי אנו אולי איננו מסוגלים להעריך את כוחה העצום של הכנסייה הקאתולית, ואת השפעתו האדירה של האפיפיור בעולם הנוצרי כולו. אנו, ברובנו, חילוניים מאוד בתפישת העולם שלנו, ואיננו כפופים לסמכות דתית אמיתית. על כן קשה לנו להשיג, מה מסמלת התקפתו של הוכהוט על הוואתיקן. מכיוון שסמכות דתית אינה עולה בעינינו על סמכות חילונית, לא נהיר לנו מדוע בחר הסופר באפיפיור כסמל לפשיטת הרגל המוסרית של העולם. אנו עלולים לשגות ולחשוב כי הפוליטיקה ב"ממלא המקום" היא מקרית-שרירותית; ואין הדבר כן.

יש להתעכב כאן על נקודה נוספת. כנגד הוכהוט הושמעה הטענה, שהוא מבקש לטהר את הגרמנים, בהאשימו את האפיפיור. טענה זו מופרכת מעיקרה. "הגרמני הטוב" האחד והיחיד המופיע במשך המחזה הוא גרשטיין; שאר הגרמנים מצויירים בצבעים קודרים. גרשטיין עצמו אינו מופיע כבא כוחם של רבים אחרים; הוא בודד במאבקו בין בני עמו; בן בריתו היחיד הוא ריקרדו, הכומר האיטלקי; (אגב, הוכהוט נמנע מלבחור בכומר גרמני, הגם שיכול היה לעשות זאת — שכן היו כמרים גרמניים שמחו כנגד המשטר ונרצחו באכזריות במחנות ריכוז); והוכהוט נותן לגרשטיין למות באשוויץ, בידי תליינים גרמניים. (האמת ההיסטורית, כפי הנראה, שונה; סופו של גרשטיין לוטה בערפל, וייתכן שהוא מצא את מותו מידי חיילות הברית). שתיקתו של האפיפיור אינה מטהרת את הגרמנים — היא רק מחייבת את אלה, אשר עמדו מן הצד, במקום לפעול.

"ממלא המקום" בנוי במתכונת אפית. מן המחזה המודרני, העוסק על-פירוב בפרט, בתסביכיו ובבעיותיו. אנו פונים בתפנית חדה לעבר מחזה זה, העוסק בגורל הכלל, ושבעיותיו המרכזיות הן הבעיות הקשות ביותר העומדות בפני האדם: בעית הרע שבלב האדם, בעית האחריות המוסרית המוטלת על כל אחד, בעית ערעור האמונה הדתית והחילונית כאחת. האם צדק הוכהוט, בייחסו ערך כה גדול לעמדת הכנסייה, ובהאמינו כי התערבות ישירה מצד האפיפיור היתה משנה את מהלך ההיסטוריה? תיזה זו, כמובן אינה ניתנת להוכחה. אולם אין ספק בדבר, ש"ממלא המקום" הכריח רבים מאוד להתערור משלוחם ולערוך מחדש את מאונם המוסרי. בעקבות משפטי אושוויץ נכתב מחזה שונה לגמרי מ"ממלא המקום", על אותו נושא הכוונה למחזה "החקירה" מאת פטר וויס. פטר וויס הוא ממוצא יהודי. ב-1934 גאלץ להגר מגרמניה. כמו גלי זק"ש, כן גם פטר וויס

הפך לאזרח שוודי. כמוה, מופיע הוא באנתולוגיות ובסקירות על הספרות הגרמנית. כבר עוררנו את שאלת ההגדרה המדוייקת — איזהו סופר גרמני? לשאלה לא מצאנו תשובה. מכל מקום, נראה לנו כי מחזה של בן העם היהודי על אושוויץ אינו יכול להעיד על הלך הרוח של הגרמנים עצמם. אגב, גם אין לומר שמחזהו של הוכהוט, שהוא, לכל הדעות, גרמני במאת האחוזים, באמת משקף את הלך הרוח של רוב הגרמנים, או אפילו רוב האינטלקטואלים הגרמניים. כפי שראינו עד כה, הרי הגישה הנפוצה בספרות שונה במידה רבה מגישתו של הוכהוט — אם גם הכל שוללים את המשטר הנאצי שלילה מוסרית. וויס מגדיר את "החקירה" כאוטוריה ב-11 שירות. המחזה יצא לאור בשנת 1965. פטר וויס השתמש בעדויות השונות שהושמעו במשפט. שאיפתו של המחבר — למסור את הדברים כביכול באובייקטיביות, ללא נקיטה עמדה. המואשמים אינם מודים כלל בחומרת הפשעים אשר ביצעו. כך גם סניגורם של הנאשמים. המילה האחרונה ניתנת דווקא לנאשמים. והם חוזרים על הטענות הידועות לנו — אין טעם בהעלאה מחדשת, שוב ושוב, של מה שהיה; במלחמה רק מילאו את חובתם, ואין עתה לבוא ולהאשימם בשל כך; ואלה התובעים אותם לדין, אינם עושים זאת למען הצדק, אלא עקב אינטרסים פוליטיים. וכבר טענו כנגד המחבר, שהוא משיג ביצירתו תוצאה הפוכה מזו שנתכוון לה, ולא מעט מבין המאזינים עלולים להזדהות עם פושעי אושוויץ, ולא עם קורבנות אושוויץ. לטענה זו אפשר רק להשיב, כי מי שמסוגל להסכים עם הפושעים, ממילא לא היה משתכנע ע"י יצירה ספרותית כלשהיא.

לפירסום הגיע פטר וויס לא עם "החקירה"<sup>6</sup>, אלא עם המחזה שכתב שנה לפני כן, בהיותו כבר בן 48. הלוא הוא המחזה בעל השם המשונה "רדיפתו ורציחתו של י'אן פאול מארא, מוצגת על-ידי קבוצת השחקנים של בית המחסה בשארנטון בהדרכתו של האדון דה סאד"<sup>7</sup>. פטר וויס, מהגר, פליט, נודד מארץ לארץ ומאמנות לאמנות, מצא את דרכו הספרותית בגיל מאוחר. המחזה הנידון, למרות זרותו, אינו "מטורף" ולא "אבסורדי". זהו מחזה פוליטי-סוציאלי. הבשורה החברתית העגומה שבו זוכה להדגשה מיוחדת, כשהיא מושמעת ע"י חולי נפש שהחברה כלאה אותם במוסד סגור.

מן התסקית והמחזה אנו מגיעים לבסוף אל הרומאן, ואל הסופרים הגרמניים המפורסמים ביותר והמוכרים ביותר של השנים האחרונות. מן הבולטים במספרים הגרמניים בימינו, ומן המוכרים ביותר מחוץ לגבולות מולדתם, הוא היינריך בל. בל הוא סופר קאתולי, ואמונתו הדתית ניכרת בכתיבתו. אולם אין זו אמונה נוקשה, דוגמתית. בל מתפש את האדם, על

חובותיו המוסריות. הוא רואה את חובתו של הסופר בשיקוף פני ההווה ובנסיון לפתרון בעיות מוסריות אקטואליות. הביוגרפיה של היינריך בל משקפת את תולדות הדור. הוא נולד בקלן, בשנת 1917. בצעירותו עבד בבית מסחר לספרים. החל ללמוד גרמניסטיקה, אולם לאחר זמן קצר גויס לצבא. הוא שרת בצבא משך כל ימי המלחמה, 1939-1945. ארבע פעמים נפצע, היה בשבי האנגלי והאמריקני. לאחר שחזר המשיך בלימודיו ועבד בנגריה של אחיו. מאז שנתפרסם הוא עוסק בכתיבה בלבד. עד היום מתגורר בל בעיר מולדתו, קלן. כל הפרטים הללו משתקפים בכתיבתו של היינריך בל. העיר קלן עומדת במרכז יצירתו. הרקע, במרבית ספריו, הוא נוף העיר קלן, כשהדום המפורסם מסתמן בבהירות באופק, סמל דתי וחילוני כאחד. כשאר בני גילו, יכול היה בל להתחיל בכתיבה רק בגיל מאוחר יחסית. רק לאחר סיום המלחמה ניתן לו ולשאר אנשי הרוח חופש הביטוי; היינריך בל היה אז בן 28. פירומו הראשון בא לו עם קבלת פרס קבוצת 47, בשנת 1951. שירותו הממושך בצבא הטביע עליו חותמת; הוא אנטי-מיליטריסט ומתעב את השימוש בכוח. ספריו הראשונים משקפים את המלחמה, כמו הרומאן "היכן היית, בן-אדם?"<sup>14</sup> ספרים מאוחרים יותר, כגון "ולא הגה אף מילה"<sup>15</sup> מטפלים בחייהם ההרוסים של אנשים, אשר לא יכלו להתגבר על מאורעות המלחמה או תוצאותיה. "בית ללא שומר"<sup>16</sup> מספר על אלמנות המלחמה ומנת חלקן העלובה. "ביליארד בתשע וחצי"<sup>17</sup> הוא הקאתולי ביותר מבין ספריו של בל (ועל כן הרחוק לנו ביותר בתפישת עולמו). כאן מבקש בל לפרש את המציאות בדרך של מיסטיפיקציה דתית. חלק מסיפוריו הסאטיריים של בל לועג ל"גס הכלכלי" שבגרמניה המחדשת.

היינריך בל הוא אחד הסופרים הגרמניים הידועים ביותר מחוץ לגבולות ארצם. ספריו ניתרגמו להרבה לשונות. הפופולאריות שלו נובעת, כמובן, גם מהיותו אנטי-נאצי מובהק. הרומאן "היכן היית, בן-אדם?" מתאר את האכזריות חסרת השחר של המלחמה. בראש הספר מביא בל ציטטה לקוחה מדברי אנטואן דה סן אכסופרי (ובוודאי לא מקרה הוא, שבל בוחר לצטט את דבריו של סופר, שלחם ונפל למען הצד שכנגד, באותה מלחמה עצמה עליה הוא מספר):

"פעם זכיתי בהרפתקאות; כיגון קווי דואר, כיבוש הסהרה, דרום-אמריקה — אך המלחמה אינה הרפתקה אמיתית. היא רק תחליף להרפתקה.

המלחמה היא מחלה. כמו הטיפוס."

האנטי-גיבורים של בל, כמו בל עצמו, היו במלחמה. שעה שהשתולל

המשטר הנאצי בגרמניה יצאו הם לכבוש ארצות נוספות למען העריצות. העובדה שהם היו במלחמה, שהם סבלו ונהרגו, אינה פוטרת אותם מן האחריות למה שנעשה. מלבד דבריו של אנטואן דה סן אקסופרי מביא בל ציטטה נוספת בראש ספרו. ציטטה זו לקוחה מיומניו של תיאודור הקר, קאתולי הוגה דעות, גרמני, מתנגד נסתר לשלטון ההיטלריסטי, אשר משך כל שנות המלחמה ניהל בסתר יומן רצוף האשמות לבני ארצו:

"לשואה עולמית שימושים רבים. גם למציאת תירוץ בפני

האלוהים. היכן היית, בן-אדם? — הייתי במלחמת העולם."

הנורא שבמלחמה, בספרו של בל, הוא חוסר המובן שבה, חוסר המשמעות. הכל הוא רצף של טעויות, טעויות בשוגג וטעויות במזיד. אופייני הוא, שמותם של כמה וכמה מן הגיבורים (או אנטי-גיבורים, אם להשתמש במינוח קולע יותר) הוא באשמת הצד שלהם עצמם. אחד החיילים דורך על מוקש, שהגרמנים עצמם הטמינו אותו. התפוצצות אותו המוקש גורמת לרוסים לחשוב, כי יורים עליהם, ועל כן הם עונים באש לעבר קבוצה אחרונה של פצועים, המבקשים להיכנע, ולא להילחם. החייל הקטן, החולה והנפחד פינק מוצא את מותו, משום שמפקדו מצא לנחוץ להעמיס עליו תיבה מלאה בקבוקי יין טוקאי אמיתי. רסיסי הבקבוקים הם הפוצעים את הצעיר פצעי מוות. החייל פיינהלו מוצא את מותו על סף בית הוריו. עמדה גרמנית בודדת יורה פגזים לעבר הכפר, משום שהוא נכנע לאמריקאים. אותה עמדה נוהרת היטב, מלקלוע באמריקאים עצמם — מהתגרות באלה האחרונים היא חוששת.

נקודת השיא ברומאן היא פגישת חייל גרמני עם נערה יהודיה, פגישה חסרת תקווה בעולם מתפורר. אמנם אין לו לבל הבנה רבה לפרובבלמטיקה היהודית המיוחדת. ואופייני הדבר להלך מחשבתו, שהוא מתאר את מותה של אילונה, המתנשאה מעל למפקד הרצחני במחנה — כשהיא שרה זמירות כנסייה קאתולית. ברור שאם ישראלי היה מתאר את מותה של אילונה, הוא היה שם בפיה כזמרה אחרונה את "התקווה" או משהו בדומה לכך.

מלבד אותם חיילים, הנקלעים למערבולות הנוראה למרות רצונם, ואשמתם היא פאסיבית בלבד, מתאר בל בספרו הנזכר גם כאלה, האשמים במעשים. ובמידה רבה עוד יותר מאשר את הפושעים, המופרעים בנפשם, הוא מאשים את אטימותם של "אנשים נורמליים". הלוא כך הוא מתאר את התנהגותם של נהגים, המסיעים במכונית משא יהודים לקראת מוות בטוח במחנה ריכוז:

"לבסוף נתרוקן הכביש. הגברים פיהקו, ועצרו במקום כלשהו

בכפר ברחוב צדדי, על מנת לנפוש. הם פרקו את תיקי הצידה

שלהם, גמעו קפה חם וחריף מן המימיות, פתחו קופסאות פח דקות ועגולות והוציאו מתוכן שוקולד, ומרחו לעצמם בנחת ובאיטיות כריכים. הם פתחו את קופסאות החמאה, הריחו בתוכנן, מרחו שכבות עבות של חמאה על הלחם לפני שהוסיפו עיגולי נקניק גדולים. הנקניק היה אדום, שזור גרגירי פלפל. הגברים אכלו בשלווה."

התיאור המפורט כל כך של סעודת הנהגים בא להמחיש לקורא את כוונתו של בל. הנהגים הגרמניים מהווים בורג במכונת ההשמדה הגדולה. הם גהנים הנאה שלמה מן האכילה והשתייה, שעה שעל ידם כלואים אנשים במכונת, מוחזקים בתנאי רעב וצמא וחוסר אוויר ומיועדים למוות בורא על לא חטא. אטימותם של הנהגים לסבל הזולת מוציאה אותם מכלל אלה, שאינם אשמים. שעה שהנהגים אוכלים בתאוה, חותכים כמה משוכני המכונת את עורקיהם; אחרים, המתחלקים בזרמי הדם הקולחים, מתחילים לזעוק. אחד הנהגים מכה בקת תת-המקלע על דופן המכונה. מיד מושלך הס. אילונה בהירהוריה מגדירה את הדפיקות כך:

"אבל כולם הפסיקו לזעוק, לקול דפיקות המשמר — הדפיקות גשמעו מאימות ומבשרות רע; בן אדם בצלם אנוש לא היה יכול לדפוק כך; כבר מזמן יצאו מתחומי החברה האנושית..."

דומה שמחוזן לגבולות גרמניה שני הסופרים הגרמניים המפורסמים ביותר מן הדור שלאחר המלחמה הם היינריך בל וגינתר גראס. צירוף זה הוא שרירותי ביותר, שכן אין לתאר שני סופרים מנוגדים יותר זה לזה בדרכם האמנותית מאשר שני הסופרים הללו. בל כותב במסורת הרומאן הקלאסי, אם כי התמטיקה שלו היא מודרנית; והוא רואה בספרות ייעוד מוסרי. גינתר גראס קרוב בדרך כתיבתו לג'יימס ג'ויס. בשפה עשירה, ברוחב אפי, באמנות מדהימה של תיאור, כותב גראס על נושאים משונים, מזוירים ודוחים. הוא מספר על המלחמה ועל הימים שלאחריה, כשהרגש העיקרי הוא רגש של גועל. בכתיבתו אין רגש, כבכתיבתו של בל, אלא לגלוג. כמו היינריך בל, כן גם גינתר גראס מרבה לכתוב על עיר מולדתו. גראס הוא יליד העיר דנציג, בן להורים גרמנים-פולנים. לפני שהתמסר לכתיבה עבד כחקלאי, סתת אבנים, פסל, צייר, צייר תפאורות. הוא כתב תחילה מחזות ושירים, אשר לא נתפרסמו בחוגים רחבים. עם הרומאן הראשון שלו, "תוף הפח"<sup>18</sup>, הגיע לפירסום בינלאומי. הספר זכה, בין השאר, בפרס הצרפתי המיועד ל"ספר הלועזי הטוב ביותר".

בכתבי הפרוזה שלו מציב גראס מצבת זיכרון לדנציג עיר מולדתו. הוא מספר על ההווי המיוחד של דנציג שלפני המלחמה, עיר בה גרו וחיו



בני לאומים שונים זה בצד זה. הוא מספר על העיר בזמן המלחמה, ועל הכיבוש הרוסי. כשם שהנציח גיימס ג'ויס את העיר דבלין ב"יוליסס", כן הנציח גינתר גראס את העיר דנציג ב"תוף הפח". דנציג של אותם ימים שוב אינה קיימת, בתוקף ההתפתחות ההיסטורית — עובדה המגחילה לספרו של גראס מימד תעודתי.

מבחינת המיבנה הצורני וכושר הביטוי שייכים ספריו של גראס ליצירות המרשימות ביותר שנכתבו בשנים האחרונות. העושר הלשוני הוא בלתי-מוגבל כמעט; שפע הנתון, בכל זאת, במיבנה צורני מחושב. מבחינת הנושאים והתמטיקה, ספריו של גינתר גראס הם פרובלמטיים ביותר. בכתיבתו יש לא מעט מן הדוחה. לפרטים גופניים מבחילים נועד מקום נכבד. הכוונה כאן לאוו דווקא רק לתיאורי הזדווגות מינית — גראס הוא רב-גונוני ביותר. כל מי שקרא את "תוף הפח" יזכור את תיאור סופה של אגנס, אמו של אוסקר הגמד. בטיוול משפחתי של יום ראשון מגיעים כולם לחוף הים; שם רואים הם דייג המוציא צלופחים, בזה אחר זה, מן הראש השלדי של סוס מת, אותו שלה מן הים. אגנס, הנגעלת עד לטירוף מן המתוזה, מתחילה לפתע לזלול יומיום צלופחים שמנים בחמאה, סרדינים בכמויות אדירות של שמן, דגים מטוגנים ומעושנים. היא מתה כעבור זמן קצר מהר-עלת קיבה, ולאוסקר נדמה שעוד בארון המתים היא מתכוונת להקיא שוב ושוב, הן את הדגים והצלופחים והן את העובר בן שלושת החודשים, שאין לדעת בבירור מיהו אביו, אם הבעל ואם המאהב. מעידה אני על עצמי, שעוד שנה שלמה לאחר מיקרא "תוף הפח" לא הייתי מסוגלת לאכול סרדינים. ויש תיאור אחר, תיאור מותו של מאצראט, בעלה של אגנס: עם כניסת הרוסים לדנציג מנסה מאצראט לבלוע את סמל צלב הקרס שלו, כשהסיכה פתוחה, והוא נחנק תוך כדי כך, בצורה בלתי מושכת ביותר.

לא רק הסיטואציות, אלא הדמויות עצמן מעוותות. גיבור "תוף הפח" הוא הגמד אוסקר. אוסקר מעיד על עצמו שהדל לגדול מרצונו הוא; מבחירה חופשית הפך מילד רגיל למפלצת משונה. ראייתו של אוסקר את העולם היא בהכרח מזוית ראייה בלתי מקובלת; ולעולם אין אנו יודעים עד כמה מזודהה הסופר עם השקפות גיבורו. גם הנובלה "חתול ועכבר" מספרת על קורותיו של גיבור מזויר. לגיבור זה פיקה ענקית, העולה ויורדת, געה וקופצת, כאילו ניתנו לה חיים עצמאיים. החתול שבכותרת הוא סמל החברה, העתידה להכניע את התריג.

גישתו של גראס היא סאטירית — מנותקת. הוא אינו מפגיין רגש ואינו משתתף במהלך הדברים. כל המשטרים מתוארים באותו לגלוג, באותה מידה של הסתייגות וגועל. וכבר עמדו על כך, שבספריו של גראס המשטר

הנאצי משתקף כעלוב, קטנוני ומגוחך, ולא כנפשע ומאיים. יש בגישה זו מן החיוב ומן השלילה כאחד. מצד אחד, יש כאן הרס גמור ל"אגדות הגיבורים" המתחילות שוב להתרקם סביב הזכרונות על אותם ימים. מאידך גיסא, אין כאן קנה-מידה מוסרי המבחין בין חטא כבד לבין עבירה קלה. הפרספקטיבה ההיסטורית, המראה לנו את הילוך הברווזים המגוחך של הצבא הגרמני, מצחיקה; אולם אין לשכות, שההילוך הברווזי, המניירות המגוחכות עד לחוסר טעם, — לא הפכו את הצועדים לבלתי-מסוכנים.

ביקורת חברתית חריפה על גרמניה של היום יש ברומאנים של מארטין וולזר, "נישואים בפיליפסבורג" ו"זמן חצוי" <sup>19</sup>. כאן כבר מסתמן "הנס הכלכלי" המפורסם, ואטימות הלב הבאה בעקבותיו. כהרבה סופרים גרמניים צעירים אחרים, כן גם וולזר, בדונו על ההווה, אינו שוכח את העבר, ומבקש בו את עקבות העוול. נתון אך ורק למציאות ההווה המיוחדת הוא אובה יונסון, יליד 1934. יונסון נולד בפומרן שבמזרח גרמניה. ב-1959 עבר מגרמניה המזרחית לגרמניה המערבית. עד כה פירסם אובה יונסון שלושה רומאנים, "השערות על יעקב", "הספר השלישי אודות אכים", ו"שתי השקפות" <sup>20</sup>. שלושה הספרים הללו דנים על נושא אחד ויחיד: על הגבול העובר בין שתי הגרמניות. גבול זה אינו פוליטי בלבד. הוא מפריד לא רק בין מדינות, אלא אף בין אנשים. קיים ניכור בין מזרח למערב; יש חוסר קומוניקציה בין האנשים. אובה יונסון אוהב להדגיש כי הוא "עבר" מגרמניה לגרמניה, ולא "נמלט". הוא מנסה להיות אובייקטיבי כלפי שתי הגרמניות. האובייקטיביות שיונסון שואף להשיג אינה, אם אפשר לומר כך, אובייקטיביות סימפאטית. רצונו המודגש להישאר מעבר לדברים, לא להגן על עמדה והשקפה ברורה, וביטחונו המוחלט, חסר ההומור והדידקטי, בכל מילה שהוא כותב — מביאים לידי התנשאות. יונסון הוא "גרמני" מאוד כשם שגראס, עם כל המורשת התרבותית הגרמנית שלו, הוא קוסמופוליטי. כל בעית הניכור של האדם המודרני מצטמצמת אצל יונסון לבעיית שתי הגרמניות; זוהי הבעיה המרכזית בעולם כולו. יונסון מבקש להיות מדעי, מדויק; על כן הוא מסתפק בתיאור מעשיהן של דמויותיו ותגובותיהן החיצוניות; הוא כמעט ואינו מתיימר לחדור לסבך מחשבותיהן ורגשיהן. על כן הדמויות הן חסרות חיות. בכל זאת מיטיב יונסון, לעיתים, לתפוש בתיאורו אספקט מיוחד של הבעיה עליה הוא כותב. כך הוא מספר על התרשמויותיו של עיתונאי מערב-גרמני, הנוסע למזרח, והוא מגלה שם, לתדהמתו, שלמרות שהוא מדבר באותה שפה, כמו האנשים הסובבים אותו — אין מובן המילים, עם הרקע האסוציאטיבי שלהן, זהה.

מן הראוי עוד להזכיר את שמותיהם של כמה משוררים, המייצגים את הדור הצעיר בשירה הגרמנית. ידוע הוא הנס מגנוס אנצנסברגר, הכותב גם דברי ביקורת ומסות, מלבד שירים. אנצנסברגר הוא יליד שנת 1929. פטר רימקורף הוא בן גילו של אנצנסברגר; שיריו הם על טהרת הסגנון הפארודיסטי; הוא היורש של סגנון כריסטיאן מורגנשטרן. את פאול סלן כבר הזכרנו, בהקשר אחר.

הספרות האוסטרית של היום מתמזגת בספרות הגרמנית. או שמא נאמר: הספרות האוסטרית הרגיונאלית נשארת בידי סופרים מדרגה שניה, כגון אלכסנדר לרנט-הולנר, הכותב כמעט כאילו ווינה של היום היא עדיין בירת האימפריה ההבסבורגית. ואילו ספרות חשובות כגון אילזה אייכניגר ואינגבורג בכמן שייכות לזרם הראשי של הספרות הגרמנית. שתיהן אינן מתגוררות כיום באוסטריה. אילזה אייכניגר אינה "ארית" טהורה, על כן סבלה מרדיפות בזמן המשטר הפאשיסטי. היא מתארת את נעוריה בזמן המלחמה בספר "התקווה הגדולה יותר"<sup>21</sup>. ספר זה אינו ריאליסטי. הוא נע על גבול המציאות והדימיון. גם אילזה אייכניגר היא תגלית של "קבוצת 47". אינגבורג בכמן כותבת בעיקר שירה, אם כי פירסמה גם כמה סיפורי פרוזה ותסכיתים. גם אינגבורג בכמן נוגעת בנושא העבר הנאצי ומשמעות עבר זה לגבי ההווה. כך בסיפור "בין רוצחים ומטורפים"<sup>22</sup>. "אנו בווינה, למעלה מעשר שנים אחר המלחמה. אחר המלחמה — זהו חשבון הזמן שלנו". קבוצת ידידים נפגשת בבית הקפה המסורתי שלהם. זוהי פגישה שיגרתית. חוג הידידים הוא מלפני המלחמה. יש ביניהם יהודים, מהם שהיגרו וחזרו, מהם שנשארו וסבלו ומשפחותיהם נרצחו, יש ארים שניסו לעזור, ויש גם כאלה שעברם הפוליטי כלל אינו נקי. עתה הם יושבים שוב כולם יחד אל שולחן אחד.

"אז, אחרי 45, סבור הייתי, גם אני, כי העולם נחלק לטובים ולרעים, במוחלט. אבל עכשיו החלוקה הולכת ומשתנה. כמעט ואי אפשר היה לחוש בדבר, זה היה תהליך בלתי נראה. עתה אנו שוב מעורבים זה בזה..."

"הקרבות הם קרבנות. זה הכל. אבי היה קרבן של תופת דולפוס, סבי קרבן של המונארכיה, אחי קרבנו של היטלר, אבל זה לא עוזר לי, אתה מבין, למה אני מתכוון?"

באותו זמן מתקיים במרתף של אותו קפה מיפגש "קאמראדים" מזמן המלחמה; אלה שרים שירים מן הזמנים הטובים ההם. אדם אלמוני, מוזר, ניגש לשם, כנראה שהוא אומר להם את דעתו; האנשים המשולהבים

רוצחים אותו. כאשר שניים מן החוג, בפגישתו נוכחו, ניגשים אליו, הוא כבר מת.

"כשחזרתי בבוקר הביתה — — — ראיתי על כף ידי את הדם. לא חרדתי. דומה היה עלי הדבר, כאילו הדם מגן עלי, לא מפני פגיעה, אלא כדי שרגשות האוש, שאיפת הנקם, והזעם, לא יוכלו שוב לעזובני. לא עוד לעולם לא."

אין ספק: הסופרים הגרמניים, ודווקא הסופרים בעלי שם, נפתלים עם מורשת העבר והאשם. האם גישתם סימפטומאטית לגבי גישתו של רוב העם? זאת אין אנו יכולים לדעת. האם גישת הסופרים הגרמניים זהה לגישתנו? — כמובן שבמרבית המקרים לא, ומוזר היה, אילו היה הדבר אחרת. ומהי, בעצם, גישתנו כלפי גרמניה של היום? במרבית המקרים אנו נוטלים את הכסף ודוחים את הספרים; הלא זה פירושו של ניסוח כגון — יחסי מסחר, אך לא יחסי תרבות.

שערותיך זהב, מרגריטה, שערותיך אפר, שולמית, כותב פאול סלן ב"פוגת המוות" שלו.

זכר שערות האפר הללו מטריד חלק מסויים של העם הגרמני (ונבצר מאתנו לדעת אם חלק גדול או קטן). וכדרך העולם, הרי אלה העורכים את חשבון הנפש אינם כלל אלה האשמים. ושוב, אל לנו לשגות — הנימוקים לעריכת חשבון הנפש אינם נובעים מן "הבעיה היהודית", אלא מן "הבעיה הגרמנית"; לא גורלם של היהודים הוא החשוב בעיניהם, אלא אשמתם המוסרית והרהביליטציה המוסרית הגרמנית. עובדה שאין הם מעוניינים, למשל, לתאר תולדות יהודים, אשר סבלו במלחמה והגיעו לבסוף לאפשרות של קיום מחודש, אם בישראל ואם במקום אחר — זהו נושא שאנו כותבים עליו, וטבעי הדבר. ואין שאלה חסרת טעם יותר, מאשר השאלה שכוונה כאן בארץ כלפי הקאנצלר הישיש — "האם גרמניה נושאת באחריות לגבי קיום מדינת ישראל?" אפשר אפילו לומר, שזוהי שאלה מבישה; ולמרבה הצער, שאלה המעידה על האקלים הרוחני המשונה שלנו. אנו עצמנו נושאים באחריות לקיומנו, אם לטוב ואם לרע. לעומת זאת, שאלת השמדת היהודים היא, כפי שאמרו רבים מבין טובי הגרמנים, שאלה גרמנית ולא שאלה יהודית; בעלי המצפון מבין הגרמנים חשים בצורך להגיע לידי הבנת העבר, כדי לבנות עתיד טוב יותר. את התוצאות אין לדעת כיום. בדילמה גרמנית זו אין לנו כל חלק וכל אחריות וכל תפקיד. האבל על שערות האפר של שולמית כולו שלנו; את כתמי הדם בשערותיה ההזובות של מרגריטה על הגרמנים לטהר בכוחות עצמם.

מאי—יוני, 1967

הערות

1. Hans Fallada (Rudolf Ditzen) : Jeder stirbt für sich allein, 1947.
2. Paul Celan : Todesfuge, 1948.
3. מאז נכתב מאמר זה, איבד פאול סלן עצמו לדעת. היתה זו תקופה קצרה אחר ביקורו בישראל ב-1970.
4. Günter Eich : Die Brandung von Setubal, 1957.
5. Günter Eich : Die Mädchen aus Viterbo, 1958
6. Wolfgang Borchert : Draussen vor der Tür, 1947.
7. Rolf Hochhuth : Der Stellvertreter, 1963.
8. Peter Weiss : Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats dargestellt durch die Schauspielgruppe des Hospizes zu Charenton unter Anleitung des Herrn de Sade, 1964.
9. Peter Weiss : Die Ermittlung, 1965.
10. Max Frisch : Andorra, 1962.
11. Max Frisch : Nun singen sie wieder, 1945.
12. Max Frisch : Homo Faber, 1957.
13. Friedrich Dürrenmatt : Besuch der alten Dame ; Die Ehe des Herrn Mississippi, 1952 ; Die Physiker, 1962.
14. Heinrich Böll : Wo warst du, Adam ? 1951.
15. Heinrich Böll : Und sagte kein einziges Wort, 1953.
16. Heinrich Böll : Haus ohne Hüter, 1954.
17. Heinrich Böll : Billard um halb zehn, 1959
18. Günter Grass : Die Blechtrommel, 1959.
19. Martin Walser : Ehen in Philippsburg, 1957 ; Halbzeit, 1960.
20. Uwe Johnson : Mutmassungen über Jakob, 1959 ; Das dritte Buch über Achim, 1961 ; Zwei Ansichten, 1965.
21. Ilse Aichinger : Die Grössere Hoffnung, 1948.
22. Ingeborg Bachmann : Unter Mördern und Irren.

## יהודים בווינה

וינה של היום, אומרים, אינה וינה של אתמול. למעשה גם וינה של אתמול אינה וינה של שלשום — אותה בירה קוסמופוליטית של הקיסרות האוסטרית-הונגרית. לווינה של שלשום יצאו מוניטין כלמטרופולין של תרבות ושל גן-עדן אפיקוריאי של חיי הנאה. היא היתה עיר בירה שוקקת חיים של קיסרות עתיקה, בלה מזוקן, ששברים ניבעו בה וכולה עמדה על סף ההתפוררות. וינה שבין שתי מלחמות העולם שוב לא היתה המטרופולין של קיסרות ענקית, בלתי הומוגנית, אלא בירתה של ארץ קטנה, בת ששה מיליון תושבים. שני מיליונים מתוך הששה התרכזו בעיר הבירה, אשר מימדיה גדולים מדי היו ביחס למימדיה החדשים של המדינה כולה. וינה חדשה זו עדיין התפרנסה מתפארתה של מורשת ההבסבורגים; אולם מתחת לפסדה ההדורה כבר החלה התסיסה: בריקדות הפועלים, רצח דולפוס, תנועה נאצית במחתרת. ובינתיים המשיכו הסופרים לכתוב, כאילו לא על לועז של הר געש הם יושבים, כאילו יש להם מחר. ומה מעניין: מן הסופרים הרבים אשר קבעו את נופה הרוחני של וינה, למן שלהי המאה ה-19 ועד לערב מלחמת העולם השנייה — היו רבים, ואולי הרוב, יהודים. היו מהם שהתכחשו ליהדותם. היו מהם שהמירו את דתם, או הכריזו על עצמם כאתאיסטים, נטולי דת. ספק אם פעולות אלה הוציאו אותם באמת מכלל יהדותם, שכן לגבי הסביבה נשאר תמיד יהודים, לעיתים לשבח ולרוב לגנאי. הנה, למשל, כאשר רצה קרל קראוס, שופט הספרות הזועם, לשאת לאשה את סידוני נדהרני, קיבלה האחרונה מכתבים רבים על הנושא מן המשורר עדין הנפש, ריינר מריה רילקה המפורסם. רילקה לא כתב בפירוש: קרל קראוס הוא יהודי, ועל כן אינו ראוי לשאת לאשה עלמה נוצרייה. אולם הוא רמז וחזר ורמז על ההבדל העמוק, הבלתי ניתן לגישור, שבין השניים. ואכן לא התחתנה סידוני עם קראוס, הגם שנשארה ידיתה עד סוף ימיו. חליפת המכתבים נתקיימה בשנים 14-1913. בשנת 1899, בהיותו בן 25, עזב קראוס את הדת היהודית. לא הבאנו דיגרסיה קצרה זו, אלא כדי להדגיש, שגם יהודי מומר נשאר יהודי, לפחות בעיני הגויים. אמרנו כי חיו בווינה סופרים יהודים רבים. הגבלנו עצמנו לסופרים, אולם בל נשכח להזכיר כאן מספר שמות מפורסמים של יוצרים אחרים —

## יהודים בווינה

כמו גוסטב מהלר, ארנולד שנברג, זיגמונד פרויד. את הסופרים היהודיים אין אפשרות למנות במסגרת של מאמר. יכולים אנו להזכיר רק כמה שמות מבין המפורסמים ביותר, כדי לקבל תמונה שטחית: ארתור שניצלר, פטר אלטנברג, פראנץ וורפל, פרידריך טורברג, סטפן צווייג, יוסף רוט, מאנה שפרבר, הוגו פון הופמנסטל, ריכארד ברי-הופמן, אלפרד פולגר, הרמן ברוך — מעטים מתוך רבים. אותנו, בדרך הטבע, מעניינת "הנקודה היהודית". אולם מעניין לעקוב אחר רשימת שמות כלשהי בתיאור תולדות הספרות והאמנות בווינה במחצית השנייה של המאה ה-19 ובשליש הראשון של המאה ה-20. מפתיע הוא הדבר מה גדול אחוז השמות היהודים, אף אם אין בכוננת המחבר או העורך להקדיש תשומת לב מיוחדת לפרשה זו. טלו מן התרבות של וינה את היהודים — ונטלתם את נשמתה.

כאמור, לא כל היהודים הללו הם יהודים בכל מאת האחוזים, או אף בחמישים אחוז. יש כאן שלבים שונים. הוגו פון הופמנסטל, למשל, אינו יהודי בעיני היהודים. הוא יהודי רק בעיניהם של חסידי תורת הגזע העליון. נביא כאן, בקיצור נמרץ, את שושלת היוחסין של המשפחה. אבי סבו של המשורר הוא זוכה בתואר האצולה. יצחק לייב הופמן הגיע לווינה מפראג, בשנת 1788. הוא היה אז בן 25. הוא עסק במסחר טקסטיל. מהתחלה צנועה בנה מסחר המקיף ארצות שונות. כך ייבא משי מאיטליה. הוא שימש, כפי הנראה, ספק לצבא. הקיסר פרנץ הראשון חילק לו את תואר האצולה בשנת 1827. מעתה היתה משפחת הופמן למשפחת פון הופמנסטל. הקיסר פרנץ לא גמגמה עם אוהדי היהודים, וקרוב לוודאי שזכויותיו של יצחק לייב הופמן בחיי הכלכלה של המעצמה האוסטרית היו ניכרים; שאם לא כן, לא היה הקיסר נענה ליועציו והופך יהודי מפראג לאציל אוסטרי. יצחק לייב היה יהודי טוב, שומר מסורת. יחד עם משפחת רוטשילד, עשה רבות להקמת הקהילה היהודית של וינה; הוא היה ראש ועד הקהילה הראשון. הדור השני בווינה כבר צעד בדרך האסימילאציה. אוגוסט פון הופמנסטל, בנו של מייסד השושלת, נשא לאשה נערה ממשפחה קאתולית אריסטוקרטית, פטרונילה פון רו. בימיו של אוגוסט איבדה המשפחה חלק גדול מהונה הגדול; מעתה היו שייכים, באופן חברתי, לבורגנות העילית, יותר מאשר לאצולה הנמוכה. ד"ר הוגו פון הופמנסטל, בנו של אוגוסט, עורך דין במקצועו, קיבל חינוך קאתולי. כאביו, נשא לו אשה קאתולית. בשנת 1874 נולד לד"ר הוגו פון הופמנסטל בן, שנקרא אף הוא בשם הוגו; וינאי, אוסטרי, אציל. אמנם, לאחר שני דורות של גישואים לנוצרות, חוזר הוגו פון הופמנסטל ומתקרב לאבות אבותיו — מתחתן עם אשה יהודיה. בקשר למוצאו ולתולדותיו של

הופמנסטל, לא יהא זה נעדר עניין להזכיר, כי המשורר העריץ כל ימיו הערצה שלמה את האצולה, סמל האימפריה האוסטרית. בשנת 1914 כתב שיר מלחמה נלהב. באחד מספריו אומר הרמן קסטן, סופר שגון והומאניסט גדול, על הוגו פון הופמנסטל וסטפן צווייג: "שניהם — — — נכדים או נינים של רבנים; אלא שהוגו פון הופמנסטל העריץ את האריסטוקרטיה וסטפן צווייג העריץ את הוגו פון הופמנסטל". (את הרמן קסטן אין להחליף באריך קסטנר, שעיקר תהילתו מתבססת על ספרי ילדים שכתב). "יידרמן" ("כל אדם") של הופמנסטל, עיבוד פיוטי של מחזה מימי הביניים, הוצג מידי שנה בחגיגות זלצבורג והפך לפרסוניפיקציה אגדתית של התרבות האוסטרית. בספרים על תולדות הספרות הגרמנית, מתואר הופמנסטל לעיתים קרובות כאוסטרי בעל אם איטלקיה. למעשה סבו של המשורר, אוגוסט פון הופמנסטל, שעדיין היה יהודי, נשא לאשה נערה ממשפחה פטריציית איטלקית. יצחק לייב הופמן, שניהל עסקי מסחר משי באיטליה, וודאי לא חשב על התקרבות מוגברת כזו של בנו לאיטלקים ולקאתולים. מכל מקום, המורשת היהודית של הופמנסטל מזוכרת לעיתים רחוקות.

מקרה לגמרי אחר הוא מקרהו של קרל קראוס, "קראוס האבוקה", כפי שקראו לו על שם כתב העת שהוציא, "די פקל". קרל קראוס, סופר ומבקר, הצליח לעורר על עצמו את זעמם של המבוקרים עד כדי כך ששכרו אנשי אגרוף להרביץ בו קבל עם ועדה — שלא לדבר כבר על חילופי הדברים החביבים שניהלו עמו מעל גבי הנייר. קראוס, כפי שכבר אמרנו, יצא מכלל האמונה היהודית בשנת 1899. יש כאן חשיבות לתאריך. כי המעשה הזה היה המסקנה, שהוציא קראוס, לוחם לטוהר המידות ולטוהר הספרות, — ממשפט דרייפוס. יהודי אחר, מושך בעט אף הוא, יושב בווינה אף הוא תיאודור הרצל, הוציא ממשפט דרייפוס מסקנה שונה לגמרי. מעניין הדבר, שקראוס לא נתן כל פירסום לעזיבתו את הדת היהודית. שתים-עשרה שנה לאחר מכן נטבל קרל קראוס בכנסית קרל בווינה. ואילו כעבור עוד שתים-עשרה שנה נוספות (איזו סימטריה) נתייבש אף מן הדת הקאתולית, כשם שהתייבש לפני כן מן הדת היהודית, ופנה עורף לתורת הכנסיה. נוסף כאן, כי קראוס לא היה יליד וינה. אביו, יעקב קראוס, תעשיין נייר עשיר, הגיעה לווינה מעיירה בוהמית. בבוהמיה גולד קרל, ילדו התשיעי והאחרון של יעקב קראוס.

המורשה היהודית, ללא ספק, הטרידה את קראוס. קרל קראוס היה אדם בעל עקרונות נעלים, נוקשה ובלתי פשרני בדעותיו. פולמסן חריף היה, יריב אשר יראו אותו. כדי שלא יחשדו בו, שמא הוא נושא פנים לאחד המחננות היריבים, הירבה להתקיף דווקא את העיתונות הליבראלית,



שהיתה נתונה ברובה בידיים יהודיות. פעמים הרבה התקיף חוטאים קטנים, ולא שם לב אל הפושעים הגדולים. את כל האש והגופרית שפך על ראשיהם של סופרים ועסקני ספרות; התריע על שקרים, על העמדות פנים, על מעשי שחיתות בעיתונות; אולם כאשר הופיע היטלר על הבמה הפוליטית, אמר כי ביחס לאדון היטלר לא עולה שום רעיון על דעתו. למזלו של קראוס נפטר בשנת 1936, לפני ה"אנשלוס"; שליחיו של היטלר וודאי היו מעלים על דעתם בקלות, כיצד עליהם לנהוג ביחס לקראוס.

אל לנו להיפרד מקרל קראוס מבלי שנצטט כמה מאמרותיו. להווג פון הופמנסטל קרא קראוס "גיתה על ספסל בית-הספר". על ברי-הופמן אמר, כי הוא "עובד כבר שנים על השורה השלישית בנובלה החדשה שלו משום שהוא חושב על כל מילה ומילה בכתב-שימוש שונים". על האריס-טוקרט באומגרטר אמר, כי אצילותו מקיפה כבר כמה דגנרציות. רק ביחס להיטלר לא עלה כל רעיון מבריק בדעתו.

לעומת אלה אשר עזבו את הדת היהודית, היו סופרים ואמנים יהודיים אשר אמנם לא התכחשו לאמונתם, אולם ניהלו פלירט בולט למדי עם הדת הקאתולית. אחד מאלה היה פרנץ וורפל. וורפל זעם מאוד כאשר חשדו בו כי המיר את דתו. אולם, נטייתו לדת הקאתולית בספרים כגון "שירת ברנדט", "ברברה או האמונה", ועוד — אינה ניתנת להכחשה. ייתכן כי המשטר ההיטלריסטי ורדיפות היהודים מנעו את וורפל מלעווב את עמו דווקא בשעה קשה זו. סופר יהודי אחר, שחש משיכה מיסטית לקאתוליות היה שלום אש. אש לא נמנה עם סופרי וינה; אך הוא היה מגיע לעיר לעיתים, על-מנת להיפגש עם המוציא לאור שלו, פאול סצולני.

את הרומאן הגדול ביותר על האימפריה ההבסבורגית המתפוררת כתב סופר יהודי, יוסף רוט. יוסף רוט אף הוא לא נולד בווינה, אלא קרוב לגבול הרוסי (של אותם ימים), בקרבת ברודי, בשנת 1894. הוא נפטר בגיל 45, בפאריז, 1939, מעודף משקה ועודף ייאוש. מעולם לא התנצר, אך משך כמה שנים טיפח אף הוא רעיונות קאתוליים. רוט היה בן יחיד להוריו. אתם הגיע לווינה מברודי. במלחמת העולם הראשונה לחם בחזית. אחר כך היה לעיתונאי, בווינה, ברלין ופרנקפורט. בשרות ה"פרנקפורטר צייטונג" ערך נסיעות בכל אירופה. כמה שנים לאחר מכן כבר היה עורך נסיעות מאונס, ולא מרצון הופשי. בשנותיו האחרונות התגורר בבתי מלון בווינה, במרסיי, בניצה, באמסטרדם, באוסטנדה, בבריסל, בוורשה, בציריך, ובעיקר בפאריז. תמיד היה שותה יתר על המידה, ותמיד היה בקשיים כספיים. בצעירותו התחתן עם וינאית. היא חלתה בסכיזופרניה ומתה בבית

מחסה לחולי רוח. בשנות גלותו חי רוט משך שנים עם אשתו של מלך אפריקאי, שהיתה בתם של קובני וגרמניה מהמבורג.  
רוט השתכר רק בערב. משך היום היה כותב, בחריצות רבה, משך שנים רבות. נווד ובן בלי בית זה, ששום וינאי מן החברה הגבוהה לא היה מזמין אותו לביתו, כתב את הרומאן "רדצקימרש", המתאר את הקיסרות ההבס-בורגית השוקעת, כפי שלא הצליח לתארה אדם לפניו או אחריו. הרבה ספרי היסטוריה של הספרות הגרמנית מוזכרים את שמו ברפרוף בלבד, משום שהוא היה בנם של הורים יהודיים ויליד גליציה המזרחית. מעטים הם המעריכים אותו בהתאם להישגו הספרותי, כאחד האפיקנים הגדולים של הספרות האוסטרית. יוסף רוט, יליד גליציה, הוא שתיאר את הקיסר ההאבסבורגי האחרון, פרנץ יוסף, תיאור שאין שני לו בספרות הגרמנית. אך יוסף רוט תיאר גם את החברה היהודית ממנה יצא — ב"איוב", למשל.

סופר יהודי אוסטרי אחר הוא סטפן צווייג. שלא כרבים מחבריו לעט היהודיים, לא פלירטט מעולם עם הדת הקאתולית. אין זאת אומרת, כי הוא התעניין במיוחד בנושאים יהודיים. מעט מזער מיצירתו מוקדש ליהודים או ליהדות. הוא ראה עצמו כאזרח העולם. הגלות מאונס הוכיחה, כי ראייתו לא היתה נכונה. הוא לא היה אזרח העולם, אלא וינאי בכל רמ"ח אבריו. הוא לא היה יכול להיות בלי אוסטריה, בלי וינה, ואיבד עצמו לדעת יחד עם אשתו (השנייה). אל הראשונה כתב מכתב פרידה). בניגוד להרבה מחבריו הגולים, לא היה נתון אף לרגע במצוקה כספית. היו לו ידידים וחיים נוחים ומבחינה חומרית לא היה צריך לדאוג. רק העולם, אותו אהב, התפורר לרסיסים, והוא לא היה יכול לעמוד בכך. על סטפן צווייג אמרו כל ידידיו הסופרים, כי הוא אדם טוב, עדין נפש, צנוע, משופע בתכונות טובות. אף אחד מהם לא אמר עליו שהוא סופר טוב. אבל סטפן צווייג הצטיין באופי כל כך טוב, שלא נטר לידידיו אפילו עלבון זה. ברבים מאלה, אשר השמיצו אותו בשל הצלחתו המסחררת, תמך מבחינה כספית, סופרים גדולים וסופרים קטנים. היינריך מאן, סופר דגול, העליב את צווייג לא פעם, אם כי בצורה מנומסת ביותר. רוברט מוזיל, מחבר "האיש ללא תכונות", השאיר בעזבונו רשימות אוטוביוגרפיות. שם כתב בין השאר:

"אם אך אהרהר בהצלחות הספרותיות בהן חזיתי! מדהן וסודרמן ועד גיאורגה וסטפן צווייג! ולאחר זאת מבקשים לראות את יחס הבזו לקהל כסנובזים ודקדנציה!"  
כאן אפשר רק לשאול — מדוע דווקא סטפן צווייג? נכון, מוזיל לא

## יהודים בווינה

זכה להערכה שהיה ראוי לה, ללא ספק. אך האם סטפן צווייג הוא שגול ממנו את עטרת התהילה? סטפן צווייג היה סופר פופולארי, ורבים לא יכלו לסלוח לו זאת. הוא לא היה סופר גדול, אך הוא גם לא היה סופר גרוע. כולנו קראנו את סטפן צווייג בגיל ההתבגרות, והיינו שבויים לקסמו. אחר כך בגרנו והתפכחנו וזלזלנו בו וזלזל מהול בחיבה. רומאנטיקן ללא תקנה, לא היה יכול להשלים עם המציאות. עמו ירדה לקבר האשלייה על היהודי כאזרח העולם.

ונסיים בסיפור קצר על יהודי מפורסם מאוד, שלא היה אמנם סופר, ואף לא היה וינאי, אולם שהה בעיר תקופה מסויימת. טרוצקי ישב בימי גלותו בווינה, ושיחק שח ב"קפה צנטרל". בשנת 1917 באוקטובר התפרץ המזכיר למשרדו של שר החוץ האוסטרי, הגראף צ'רנין, ואמר באפס נשימה: "הוד מעלתו, ברוסיה יש מהפכה". והוד מעלתו כלל לא הרים את ראשו מן המסמכים בהם עסק אותה שעה, ורק אמר: "אבל, אבל מה ההתרגשות? מי יחולל ברוסיה מהפכה? אולי מר טרוצקי מן הקפה צנטרל?"

פברואר, 1966

## הערות:

חומר מעניין ביחס לנושא אפשר למצוא בספריו של הרמן קסטן.

: Hermann Kesten

Dichter im Café, 1959.

Lauter Literaten, 1963.

Meine Freunde, die Poeten, 1953.

## הטירה, הכפר ומודד הקרקעות

כאשר נפטר פראנץ קפקא, ממחלת השחפת, בשלישי ליוני שנת 1924, בטרם הוציא את שנתו הארבעים ואחת, לא היה האיש "סופר מפורסם" במובן המקובל של המילה. אולם החוג אשר כבר באותו זמן העריך את הסופר, היה חוג נבחר. האנשים האבלים, אשר צעדו אחר ארונו של קפקא באחד-עשר ביוני (קפקא נפטר בסנטוריום ליד וינה, וארונו הובא לפראג כעבור כמה ימים) דרך רחובות פראג, בכיוון לבית הקברות היהודי, לא היו מן הנמושות. מהם שהיו כבר אנשים ידועי-שם, מהם שנתפרסמו לאחר מכן. ובזכרה שנתקיימה שמונה ימים לאחר מכן, דיבר מאכס ברוד, ידידו הקרוב והמסור של קפקא, על תקופת קפקא העתידה לבוא, תקופה שתדע להעריך כיאות את מפעלו הספרותי. אך, ככל שהעריכו את הסופר, וודאי לא היו מסוגלים אוהביו ואוהדיו באותה שעה לחזות את הפירסום העצום, שבא לו לקפקא שנים לאחר מותו. אפשר לומר ללא חשש של הגזמה, שפרנץ קפקא הוא אחד הסופרים המפורסמים ביותר של המאה העשרים. ואפילו קביעה זו אומרת הרבה, הרי עדיין אין היא אומרת הכל. אין בה כדי למצות את משמעותו המיוחדת של קפקא לגבי איש הרוח, ולא רק לגבי איש הרוח בלבד. שכן שמו של קפקא, כיום, אינו אך ורק שמו של סופר מפורסם, אשר זיק של מיסתורין דבק בו וביצירתו. השם הפך למושג: "קפקאיי" הוא שם תואר, השגור בפיו של כל אדם בעל תרבות מערבית. משהו בדומה לכך נתארע גם בשמו של פרויד (יכולים אנו להשתבח ולזכור, כי הן קפקא והן פרויד היו יהודים). למותר להוסיף כאן, כי לאו דווקא תמיד משתמשים במינוח בצורה ההולמת את כוונותיו האמיתיות של האמן, או בכלל מתוך ידיעה והתמצאות ביצירתו; אולם, בין אם נעשה השימוש בשמו של קפקא מתוך ידיעה עמוקה בכתביו, ובין אם לא, — הוא מוכיח כי פרנץ קפקא הצליח לבטא ביצירתו אספקט מסויים של העולם המודרני; על כן משתמשים אנו בשמו להגדרת אספקט זה. ומעטים הסופרים שזכו לכך.

אם בימי חייו היה שמו של קפקא ידוע למעטים וטובים בלבד, אין בכך תימה. שכן, פירסם קפקא בדפוס אך מעט מזעיר מיצירתו. שלושת הרומאנים הגדולים "המשפט", "הטירה ו"אמריקה"<sup>1</sup>) נתפרסמו רק לאחר

## הטירה, הכפר ומודד הקרקעות

מותו של קפקא, וכן גם חלק מן הסיפורים הקצרים שכתב. (על-מנת לדייק יש לציין, כי הפרק הראשון של הרומאן "אמריקה" נדפס בחייו של קפקא, כסיפור בפני עצמו). ולא זו בלבד, שקפקא גרתע מלפרסם את יצירותיו — הוא ביקש בצוואתו להשמיד את עזבונו הספרותי. מוזר להעלות עתה על הדעת, מה היה מתרחש אם אכן היתה צוואתו מתקיימת, מילה במילה. העניין אינו בזה, שספרות המאה העשרים היתה מתרוששת במספר יצירות גדולות. תרבותה של תקופה אינה עומדת על יצירה ספרותית אחת, ואף לא על שתיים או שלוש יצירות. אלא שהשלכותיו של קפקא על הספרות ועל המחשבה הספרותית הן רחוקות כל כך, עד שבוודאי לא יהא זה מוגזם, אם נניח, שבמקרה של קיום צוואת קפקא היתה הספרות המודרנית חסרה איזה סממן מהותי ואופייני. ממילא מובן, שכל השיקולים מסוג זה הם בבחינת השערות בלבד; שהרי יכולים אנו לדון בביטחון רק על הקיים, ולא על הבלתי-קיים.

מוזר גם לחשוב על כך, מהו שגרם לקפקא לבקש את השמדת כתביו שעדיין לא ראו אור? יצרו של האדם לראות את שמו באותיות דפוס הוא בדרך כלל יצר חזק ביותר; מעטים חסינים כנגדו. קפקא, כאמור, לא הירבה בפירסומים בעודו חי, אף על פי שיכול היה לפרסם את יצירתו, ללא קושי מיוחד. ועוד הגדיל לעשות בערוב יומו, כשהרגיש בקץ המתקרב, בבקשו לגזור כליה על מפעלו. האם פקפק האמן בערכה של יצירתו? קשה להאמין ב זאת, הגם שברור לגמרי, מתוך כתביו, יומניו ומכתביו, שהאיש הססן היה, לא מן המהירים לפעול ולא מקלי ההחלטה. ושלא נבעה המישאלה מגאוות יתר; קפקא לא הספיק להשלים את יצירתו. הוא הרגיש שעדיין לא עשה את כל מה שהיה מסוגל לו, ובשל אופיה הפראגמטרי, הבלתי מושלם של יצירתו, לא רצה לחשוף אותה לביקורת זרה? ואולי חולשה של אדם המרגיש אזלת יד בפני המוות? ואולי — אך זו השערה רחוקה — חש קפקא תחושת רגיעה והשלמה לפני מותו, ועל כן ביקש להשמיד את יצירתו הקודרת, האימתנית? מי חכם ויידע.

אגב, ככל שהעניין מעורר תמיהה, אין קפקא הסופר היחיד (ואף לא הסופר הגדול היחיד) שהגה מישאלה כגון זה: ווירגיל, למשל, ביקש לפני פטירתו מן הקיסר אוגוסטוס, כי ישמיד את האפוס הגדול שלו. למזלנו, לא קיים מאכס ברוד את רצונו האחרון של קפקא, כשם שלא קיים הקיסר אוגוסטוס את רצונו האחרון של ווירגיל. ולא עוד, אלא שבמקום להשמיד את הכתבים, השקיע מאכס ברוד עבודה, כישרון ומסירות אין קץ בעריכתם ובהוצאתם לאור, מקרה יוצא דופן בתולדות הספרות. יש לזכור תמיד, כי אילמלא עבודתו הענקית של ברוד, — לא היה מיכלול

יצירתו של קפקא קיים; מכל מקום, לא היה קיים בצורה שלמה ומקיפה כל כך. כדרכם של בני אדם, שכפויי טובה הם, מבקשים להמעיט בחשיבות מפעלו של ברוד; והרי כאן יש להבחין בין שני דברים; אשר לעבודת פרשנות — תמיד פתוחה הדרך לפירושים חדשים; אולם באשר לעבודת האיטוף, העריכה וההדפסה — כאן מושקע מאמץ שוודאי אך מעטים היו מסוגלים לו. בין אם אנו מקבלים את האינטרפרטאציה של ברוד, ובין אם לא, עבודתו העצומה כבודה במקומה מונח; ואילו הטענות השונות, שנשמעו כנגדו על כי לא כיבד את דבר הצוואה — מקורן וודאי רק בצביעות מתחסדת. שהרי אם זוכה אדם, ונמטר לו חומר נפץ רעיוני כמפעלו הספרותי של קפקא, אין הוא רשאי למנוע אותו מידיעת שאר באי עולם.

מאז פירסומם הראשון של הספרים, נכתבו עליהם דברי ביקורת ופרשנות לאין ספור. שוב, קפקא הוא אחד מסופרי המאה העשרים, שהירבו ביותר לעיין ולדרוש בדבריהם. מדוע פועל הוא על הפרשנים כאבן השואבת? הסיבה טמונה לא רק באיכות הספרותית של היצירה. ישנם סופרים טובים מאוד, שזכו להרבה פחות אינטרפרטאציות. סיבה המונחת על פני השטח היא האופי האניגמטי והפראגמנטארי של היצירה. עובדת היותה בלתי-מוגמרת (הלוא כל שלושת הרומאנים הגדולים לא נשלמו בידי הסופר; "אמריקה" ו"הטירה" נקטעו בעצם עשייתם, רק "המשפט" יש בו כבר שלב מסויים של סיום) מאפשרת לו לפרשן לנחש, להשלים ולתרוץ על דעת עצמו — ולא תמיד לטובת היצירה. אולם החידתיות אינה רק פרט טכני, הנובע מחוסר שלמות סטרוקטורלית; היא מוטבעת בכל משפט ומשפט של היצירה. ולראייה, הלוא גם סיפוריו הקצרים של קפקא, אשר מלאכתם נשלמה, גם אלה מעוררים חידות ותמיהות עד בלי די, גם אלה זכו לפירושים מפירושים שונים. כל אלה הם יסודות בולטים. אך מעבר לכל אלה, דומה שנוכל לומר, כי הקריאה בכתבי קפקא, לגבי הרבה קוראים, דומה יותר לתעייה סיוטית במבוך חסר מוצא — מבחינה זו אפשר להשוות את קפקא לדוסטויבסקי, למשל. כדי למנוע אי-הבנה, ברצוני לציין כאן, כי אין בכוונתי לומר כי אין בכל סופרי המאה העשרים אף אחד, מחוץ לקפקא, אשר הקריאה בכתביו משפיעה עלינו באותה הריפות; ברצוני רק לומר, כי הקריאה ביצירות קפקא עלולה להטריד אותנו לעיתים קרובות, הרבה מעבר למה שגוח לנו.

קפקא חי בתקופה רבת תמורות, ובמרכזו מובהק של אמנים ואנשי רוח. אם מבקשים אנו למצוא סימנים שונים ומשונים, לא יכבד הדבר עלינו. קפקא, שהטביע חותם בל יימחה על ספרות זמננו, עומד בסימן

## הטירה, הכפר ומודד הקרקעות

של תלישות ושל ניכור; אם ניתן לומר כך, בחזקה של סימן של תלישות וניכור. קודם כל, הוא היה יהודי. ולא די בכך; הוא נמנה על אותם אנשי רוח, שכתבו בשפה הגרמנית, במדינה הצ'כית שהחלה להתעורר לעצמאות תרבותית אחר השלטון האוסטרי. ואם בזמן ההבסבורגים היו אנשי הרוח הגרמניים בעלי זכויות יתר, — נשתנה הדבר לאחר מלחמת העולם הראשונה. ראוי לציון הוא המספר הגדול של אמנים ואנשי רוח יהודיים בפראג של אותם ימים. היתה זו נקודה שלאחר מכן הוינה את התעמולה הנאצית: גדול ורב היה חלקם של היהודים בחיי הרוח הגרמניים, בין אם מדובר בפראג, או בברלין, או בווינה. ובמיוחד אמורים הדברים בווינה ובפראג. רובם של יהודים אלה לא ביקשו להיבדל מעמיתיהם הנוצריים — כלומר, הם לא ביקשו ליצור תרבות יהודית, אלא גרמנית. עם זאת, רובם לא שכחו את מוצאם ולא התכחשו ליהדות. במידה מסויימת של הצדקה אפשר להשוות את חלקם של היהודים בתרבות הגרמנית בתחילת המאה, לחלקם של היהודים בתרבות האמריקאית במחצית המאה — מובן מאליו, שכמו בכל ההשוואות, כן יש גם בהשוואה זו מספר לא מבוטל של אי-דיוקים. כדי לקבל מושג-מה, נמנה כאן רק כמה שמות בולטים: בווינה של סוף המאה התשע-עשרה ותחילת המאה העשרים חיו וכתבו סופרים יהודיים (או סופרים ממוצא יהודי) כמו ארתור שניצלר, פטר אלטנברג, הוגו פון הופמנסטל, סטפן צווייג, יוסף רוט, ריכארד ברה-הופמן, הרמן ברוך, פרידריך טורברג, קארל קראוס. וכמה שמות מפראג של תחילת המאה: פרנץ קפקא ומכס ברוד, פרנץ וורפל ווילי האס, אגון ארווין קיש ובן-גבריאל, הוגו ופליכס וולטש, רודולף פוכס ופאול קורנפלד; כל אלה הם אחדים מתוך שורה ארוכה. יחסם של הסופרים הללו ליהדות שנה למדי. מעניין שבני המאה התשע-עשרה שאפו לטמיעה הרבה יותר מאשר בני המאה העשרים; אלו האחרונים נתעוררו לעובדת יהדותם עוד לפני שבא היטלר וכפה עליהם הכרה זו מבחוץ.

פרנץ וורפל, בן זמנו ובן עירו של קפקא, ניהל פלירט בולט למדי עם הדת הקאתולית. וורפל אמנם, זעם מאוד, כאשר חשדו בו כי המיר את דתו. אולם נטייתו לדת הקאתולית בספרים כגון "שירת ברנדט", "ברברה או האמונה", ועוד, — אינה גינת להכחשה. ומה היה יחסו של קפקא ליהדות? קפקא וודאי לא היה שומר מסורת אורתודוקסי. יצירתו גם אינה מתארת רקע יהודי מובהק. אך דומה הדבר, כי מבחינה מסויימת נוח היה לו לקפקא במורשתו היהודית; כסופר גרמני בין צ'כים, וכיהודי בין הגרמנים, יכול היה להיטיב ולבטא את המועקה הנוראה, האופפת עד מחנק את כל עולמו הרוחני.

מעבר למרחק של שנים ופירסום, מאלף הוא לעיין בזכרונות של בני התקופה על קפקא. כמובן, אפילו זכרונות אלו עברו במשך השנים טראנספורמאציה במחשבותיהם של הכותבים; שהרי נכתבו הזכרונות, בחלקם הגדול, שנים לאחר שנפטר קפקא, שנים לאחר שנתפרסם קפקא. אבל אפילו נניח מקום לשינוי השקפה מסויים, הנה בכל זאת נראה שאף באותם ימים חשו רבים בקפקא מהות מיוחדת. המבקר ווילי האס, ידידו הטוב של וורפל, שלמד בכיתה הנמוכה של הגימנסיה, כאשר ביקרו קפקא וברוד בכיתה הגבוהה, מתאר את פניו של קפקא באותם ימים כך: "פני נסיך מזרחי, מוארכים, אציליים, בגוון הזית"<sup>2</sup>. למרבה התמיהה, בטוח האס כי את קפקא מסוגל להבין היטב רק מי שגולד בין השנים 1880—1890, בעיר פראג. קראתי בספרי קפקא כבנופי ילדותי, אומר האס: הכרתי כל פינה חבויה וכל מסדרון מאובק. מורשת התרבות האוסטרית, מורשת היהדות ואווירת העיר פראג באותם ימים — את אלה יש להבין אם רוצים להבין את יצירת קפקא. "קפקא וודאי אמר את כל מה שהיה לנו לומר, ולא אמרנו, ולא יכולנו לומר — זוהי גאונותו בעיני". ובין השאר, סיפור חביב לו להאס על קפקא והספיריטואליזם: כאשר נוכחו קפקא וברוד בשיבה ספיריטואליסטית ממושכת, ציין קפקא ביובוש: "נס הוא בעיני, שהשמש תשוב ותזרח מחר — אבל העובדה ששולחן מתחיל לנוע, כשמתעללים בו בצורה כזאת, אינה נס בעיני כלל וכלל". אכן, היה קפקא איש של מיסטריון, אך לא איש של אמונות טפלות.

פירסומו המאוחר של קפקא אינו נעדר גרוטסקיות. יוהאנס אורצידיל, אף הוא סופר מפראג, שיצא לארצות-הברית עם כניסת הגרמנים, מספר את הפרט הבא: הוא ואשתו נתבקשו לספר בחוג אקדמאי אמריקאי זכרונות על קפקא. אשתו של אורצידיל החלה לספר, כי לפני שנים רבות, עוד בטרם נישאה, נדברה פעם עם קפקא לפגישה בשעה שלוש אחר-הצהרים, ליד המגדל הגדול. אמריקאית צעירה מאוד הפסיקה את המספרת, באומרה כי דבר זה לא ייתכן — הרי שעות העבודה של קפקא בחברת הביטוח כנגד תאונות עבודה נמשכו עד שעה ארבע וחצי אחר הצהריים! אכן, — מה היה קפקא אומר על כך?<sup>3</sup>.

עלי להודות, כי מכל כתבי קפקא קסמה לי תמיד "הטירה". הרומאן ניתן לפירוש במישורים שונים: במישור האוטוביוגרפי, במישור הריאליסטי, במישור הסמלי. העלילה עצמה ניתנת לסיכום בכמה משפטים קצרים: מודד הקרקעות ק. מגיע לכפר בשעת ערב מאוחרת. מפאת החושך אין ביכולתו לראות את הטירה, החולשת מלמעלה על הכפר. הספר כולו מספר על מאבקו של ק. לקבל רשות מן הטירה להשתקע ולעבוד בכפר.



מאחר שמלאכת הכתיבה לא שלמה, אין אנו יודעים אם אכן הצליח ק. במאבקו. אמנם מספר מכס ברוד, כי בשיחות שבעל־פה על הספר, מסר קפקא מה יהא הסיום: ק., המת מאפיסת כוחות, מקבל לאחר פטירתו רשות מן הטירה להישאר במקום, רשות שהיא אמנם מסוייגת. (ואכן ברוח זו כתב ברוד המחזה לרומאן של קפקא, המחזה שהועלתה בשעתו על־ידי התיאטרון הקאמרי). לאחר מותו של ק., ספק אם יש לראות במתן רישיון זה הצלחה מלאה להשתדלויותיו הרבות של מודד הקרקעות. מכל מקום, הספר בצורתו הנוכחית קטוע, ואינו מביא את סיפור הפרשה לידי גמר. ואין בכך אלא הוכחה נוספת לגדולתו של קפקא, ששלושת הרומאנים הגדולים שלו, למרות שנשארו בלתי גמורים, אינם מקפחים בשל כך את כוחם הדמוגי־כמעט. לאמיתו של דבר, גם אין כאן לסיום חשיבות מכרעת. לעיתים, אני אפילו שואלת את עצמי, האם ייתכן כלל סיום ליצירותיו של קפקא? כלומר, האם ייתכן סיום ברור וחד־משמעי? והלא עיקרה של היצירה בריבוי המשמעויות שבה; עיקר קסמה הוא בצירוף האפשרויות האינסופיות, שאין להן פיתרון לעולם. וכאן שוב חוזרת ומתעוררת השאלה, שכבר הפכנו בה בתחילת דברינו, בצורה שונה במקצת: האם ביקש קפקא להשמיד את יצירתו, משום שלא הביאה לידי גמר — או שמא חש, כי יצירתו מתנגדת במהותה למסגרת של העדפת אפשרות אחת על פני האחרות? כפי שאין חשיבות מכרעת לעובדה, שהסיפור לא הגיע לידי גמר, כן אין גם לייחס חשיבות רבה מדי לפרטים האוטוביוגרפיים. נקודה בולטת לעין היא, שקפקא בחר למען גיבורו בשם "ק.". האות אינה מופיעה אך ורק ב"טירה"; גיבור הספר "אמריקה" הוא קרל רוסמן. שמו של גיבור "המשפט" הוא יוסף ק. אגב, בסיפור "הטירה" מסופר על שיחה טלפונית מסויימת, בה נרתע ק. מלגלות את שמו הנכון; במקום זאת, הוא משתמש בשם "יוסף". אין צורך בחוש בלשי מפותח, כדי לגלות שהאות "ק" מופיעה פעמיים בשם "קפקא". לעומת זאת, יש צורך מסויים במידה של ענווה, כדי להודות, שגילוי פרט זה עדיין אינו מנחיל לנו מפתח קסמים למשמעותה של היצירה. אמנם, יש להביא כאן בחשבון פרט נוסף: קיים קשר בולט בין יומניו של קפקא לבין יצירתו הבדיונית, עובדה המדגישה, כמובן, את עניין השימוש באות ק. יש גם ערך מסויים לעובדת הצטמצמות השם לאות אחת בלבד. גיבור "אמריקה" עדיין זכה לשם פרטי ולשם משפחה, כנהוג בין אנשים. גיבור "המשפט" כבר אינו זוכה לשם משפחה מלא. ואילו לגיבור "הטירה", המאוחר יותר מבחינה כרונולוגית, לא נשתיירה אלא אות אחת בלבד. ברור שהשתמטות מקביעת שם מלא ומחייב אינה מקרית. העובדה ש"ק." הוא בעצם חסר שם, במובן המקובל של

המילה, הולמת להפליא את הופעתו ברומאן. שהרי מלכתחילה אין לדעת, מהם מעשיו של ק, וכיצד הגיע למקום. כאשר פונה אליו פקיד זוטור של הטירה, בערב הראשון שלו בכפר, ודורש ממנו להודות ולהסביר את שהייתו במקום — טוען ק, שנתמנה למודד קרקעות מטעם הטירה. עד סופו של הסיפור (או סופו המקוטע של הסיפור) לא ברור, אם אכן היה בידי ק. מינוי ראשוני כזה, או שמא בדה את העניין מליבו כדי לקבל בדיעבד את המינוי. יתרה מזו, אפילו לא ברור אם באמת היה ק. מודד קרקעות, כפי שהציג את עצמו: וחידה נוספת היא מה ראה ק. לנסוע ממקומו ולהשתקע דווקא בכפר שלרגלי הטירה. הכפר מגוהל ע"י הירארכיה של פקידים, השוכנים בטירה. קפקא עצמו, כידוע, התפרנס מעבודתו כפקיד בחברה לביטוח פועלים בפני תאונות עבודה. מראה הטירה עצמה, לאור היום, מאכזב. (כשהגיע ק. למקום, בשעת ערב מאוחרת, לא היה יכול לראות את הטירה). הטירה אינה ארמון עתיק ומפואר, כפי שניתן היה לשער על סמך יחסם הכנוע של אנשי הכפר לטירה. הטירה אינה אלא ציבור בתי כפר עלובים, שביניהם מתרומם ממגדל. כלומר — לעומת הכפר שלמטה קיים כפר למעלה, אשר למראית עין אינו מצטיין בכל מעלה מיוחדת. פרט נוסף ומעניין בתמונה הוא, שהטירה מזכירה לו לק. את עיירת מולדתו, והרהור חולף בו אם אכן היתה הנסיעה הארוכה לכאן כדאית. כל פרט ופרט מן התמונה מעורר מחשבה, וניתן לתילי תילים של דרשות. האם אין המראה העלוב של הטירה סותר את מעמדה כשליטה אבסולוטית בחיי האכרים שבכפר? אפשר, כמובן, גם לראות את הדברים אחרת: לא הטירה היא הנופלת מן התמונה שבדימוין; כי אם האכרים בוראים להם טירה בצלמו ובדמותו של הכפר, כדי למצוא לעצמם הצדקה לחוקים על פיהם הם נוהגים. כן גם ק. בורא לו טירה בתבנית כפר מולדתו, כדי למצוא את המקום אליו הוא שייך באמת. מהות השלטון שבידי הטירה אינה ניתנת להגדרה מדוייקת. שהרי בעצם אין אנשי הכפר מגיעים כמעט לידי מגע של ממש עם שוכני הטירה. אופייני הדבר, ששמו של הרוזן, אדון הטירה, מוזכר רק בתחילת הספר, כאשר ניתן הסבר לזר, לק., היכן הוא נמצא; — הרוזן וסטוסט נמצא לגמרי מעבר לתחומי התפישת האנושית, המגיעה לכל היותר עד הפקיד קלאם והכפופים לו. קלאם הוא בדרגת מנהל-לשכה; התוארים השונים הם בעלי חשיבות עליונה, כשם שהתפקידים למעשה נעורים מכל תוכן. פקידים רבים ושונים נמצאים משך כל הזמן בנסיעות אינסופיות בין הטירה לבין הכפר; כאשר מופיע ק. במקום, הזמן הוא זמן החורף, הדרכים מושלגות והמזחלות דוהרות הלוך וחזור, מובילות פקידים לפונדק בכפר וחזרה לטירה — מבלי שיידע איש

## הטירה, הכפר ומודד הקרקעות

אל נכון, מהי באמת עבודתם של הפקידים. אמנם כל אחד יודע, כי עבודתם של הפקידים חשובה ביותר; אך איש אינו רואה את התוצאות הממשיות של עבודה זו. המדהים ביותר הוא, שאנשי הטירה אינם צריכים כלל לכוון את אנשי הכפר ולספק להם הוראות; אלה האחרונים ממילא נוהגים בכל לפי רצון הטירה הבלתי מפורש. ושוב ייתכן, כי התנהגות זו מקורה רק בדימונם של אנשי הכפר, וששלטונות הטירה לא נתכוונו לכך. ראיות הרי אינן קיימות. ובכל מקרה, יכולים פקידי הטירה לנער את חוצנם מן המתרחש — שהרי אף פעם אינם מוציאים פקודה מפורשת, חד־משמעית. אם נראה להם לאנשי הכפר, כי מי מן התושבים ירד חינו בעיני הטירה — מיד הם מנתקים את הקשרים עמו ובזים לו ולכל משפחתו. זהו המקרה אשר ארע את משפחת בארנאבס שבסיפור. והנורא הוא, שמה שצריך היה להתפרש כעוול משווע, מתגלה בכל כך הרבה אספקטים וכל כך הרבה פירושים, עד שמידת הצדק האלמנטארית נעלמת לגמרי מעין הצופה. ק, המנסה להשוות את המושגים שהביא אתו מן החוץ, למושגים השולטים במקום, נמצא מתבלבל, ושוב אינו יודע באיזה אור עליו לראות את הדברים. נקודה אחרת, בלתי מובהרת בכוח משיכתה המאגי של הטירה, היא סירובו של ק. לעקור מן המקום, שכה מזעיף אליו פנים. והרי פרידה אומרת לו לק. — "צריך שנהגר, שנהגר לכל מקום שהוא, לדרום צרפת, לספרד". אין אמנם לדעת אם פרידה אומרת דברים אלה בלב שלם. הנאמנות לאמת אינה מן הצדדים החזקים של פרידה, וייתכן שהיא משמיעה את דבריה רק מן השפה ולחוץ. בכל זאת צריכה ההצעה לעיון. ראשית, בשל הזכרה יהידה זו בספר של מקומות קונקרטיים שעל פני המפה, כדרום צרפת וספרד, מקבלת העלילה מימד ממשי יותר. אם היינו סבורים עד עתה, כי נמצאים אנו במחוז הדמיון שאין לו אחיזה במציאות, הרי כאן אנו נמצאים למדים, כי באיזו צורה מתקשרת המציאות הגיאוגרפית של הטירה עם המציאות הגיאוגרפית המוכרת לנו. מצד שני — שמא סירובו של ק. להיענות להצעה נובע מן ההכרה, שבאמת לא קיים מקום השונה במהותו מן הכפר והטירה, ושנדודים בחומר אינם נדודים ברוח? ששלטונה של הטירה הוא אינסופי, לא מוגבל במקום ובזמן? אמנם, בניגוד להשערה זו עומדת העובדה, שאכן ק. הוא זר, בא־כוחו של עולם אחר; שאינו מוצא את מקומו בכפר ובטירה; שהוא היחיד בספר, מגלה בכל זאת איזו שהיא מידה של ביקורת ביחס למתרחש סביבו.

אחת הדמויות של הרומאן היא דמותו של קלאם, דמות המגיעה למימדים אגדתיים. קלאם הוא פקיד גבוה בהירארכיה הביורוקרטית של

הטירה. ק. כפוף למרותו, מבלי שיהיה לו כל סיכוי להגיע או אף להתקרב אל האיש. פרידה המווגת, ההופכת לאהובתו של ק. לזמן-מה, היתה לפני כן אהובתו של קלאם — עובדה המאצילה על הנערה הכחושה, הדלה והמונחת הילה של חשיבות ויוקרה. (יש מידידיו של קפקא הסבורים, כי קלאם אינו אלא ארנסט פולאק, בעלה הראשון של מילנה יסנסקה). גם בפרשה זו נמצאות כל ההשקפות המקובלות כנטולות ערך. באחד ממשפטיה הראשונים של פרידה אל ק., בערב היכרותם, מעמידה היא אותו על חשיבות היותה אהובתו של קלאם. והלוא כך אומרת פרידה: "שאלת, אם אני מכירה את קלאם, והנה אני" — כאן הזדקפה משהו בלי משים ושוב נתנה בק. מבט של גיזחון, שלא היה כלום בינו ובין המדובר — "אני אהובתו".

האירוניה כאן כפולה. ק. סבור בתמימותו (עדיין אינו רגיל להליכות המקום) כי גאוותה של פרידה על היותה אהובה-לעת-מצוא לפקיד ששמו קלאם היא מגוחכת; הוא חושב, כי מבט הניצחון, בו מלווה פרידה את הודעתה על יחסיה עם קלאם, אינו מתקשר למדובר; והלוא האירוניה היא על חשבונו של ק. — מבט הניצחון דווקא מתקשר אל המדובר, ועובדת היותה של פרידה אהובתו של קלאם היא העובדה היחידה, הניתנת לומר בשבחה; ובעצם, האם ק. אינו מבקש את קירבתה של פרידה, אך ורק בתקווה המטורפת, להגיע בדרך זו אל קלאם?

כבכל יצירותיו של קפקא, כן ניתן גם להפוך ולהפוך בטירה, עד אין סוף. כל משפט ומשפט פותח בפנינו אפשרויות חדשות. תחושת חוסר האונים הולכת וגוברת. לאט ובהדרגה חורגת הקריאה מתחום של קריאה ונכנסת לתחום של סיוט.

נובמבר, 1968

#### הערות

1. Franz Kafka : Der Prozess, 1925.  
Das Schloss, 1926.  
Amerika, 1927.

הטירה מאת פרנץ קפקא, תרגם שמעון זנדבנק, הוצאת שוקן, ירושלים ותל-אביב, 1967.

2. Willy Haas : Die literarische Welt, 1960.
3. Johannes Urzidil : Da geht Kafka, 1965.

## החידה הבלתי פתורה

מהותה הבלתי נתפשת של האשה היא אחד מקווי היסוד של התפישה הרומאנטית. האשה אפופה מיסתורין כפולים: בצעירותה, חופף עליה סוד הבתולים, המקנה לה כוח מאגי כמעט; ואילו בבשלותה, הרי האמהות ויצירת החיים החדשים מעטים עליה הילה של קדושה. לא להינם יצרו פרשני הכנסיה דמות מריה שהיא בתולה ואם כאחת – דמות כל ארצית שניחנה בשתי הסגולות הנעלות ביותר, אשר אשה רגילה יכולה להתברך רק באחת מהן באותו פרק זמן. מן הראוי אמנם להוסיף כאן, כי ההערצה האבירית לאשה אינה נמשכת לנצה: אשה זקנה אינה זוכה בה, ובמקום לזכות במיסתורין של קדושה היא מואשמת בקסמי כישוף, במאגיה שחורה ובקשרים עם השטן. אך די לצרה בשעתה, ולא נתעמק עתה בצידו השני של המטבע.

מאות רבות של שנים היתה האשה נטולת זכויות אזרחיות, ועמדה בהירארכיה החברתית בשלב תחתון יותר מאשר הגבר. אולם משוררים וסופרים סגדו לה כליצור נעלה, מורכב מחומרים עדינים יותר מאשר השליט החוקי. "המהות הנשית הנצחית מעלה אותנו אל על", אומר גיתה הגדול בסיומו של "פאוסט", כאשר אהבתה של מרגריטה מצילה את האובה שחטא מצפורני השטן. שלא לדבר כלל על דמויות נשים גערצות כגון לאורה או ביאטריצ'ה האלוהיות.

יחס זה מזמן בטל, חלף ועבר מן העולם. הנשים נלחמו לזכויות שוות, המדענים נלחמו להשגת הסברים ראציונליים לכל התופעות, הסופרים ואנשי הרוח לשחרור מקונבנציות. רק לעיתים אנו מוצאים גם בעולם המודרני הזה הד רחוק לאמונה במיסתורין של האשה, מיסתורי קדומים שאין להם פיתרון.

רוברט מויל, סופר נשכח בחייו ונערץ אחר מותו, הנחשב עתה לאחד מעמודי התווך של הספרות המודרנית, כתב שלושה סיפורים (לפי המתכונת והצורה אולי יתאים יותר להגדירם כנובלות), אשר במרכזו כל אחד מהם עומדת אשה. שלושת הסיפורים צורפו לקובץ אחד בעל הכותרת "שלוש נשים"<sup>1</sup>. מבחינת הנושא והעלילה אין כל קשר בין "גריג'ה", "הפורטור-גזית" ו"טונקה". עם זאת, יש כאן אחדות מסויימת, הנובעת מתפישת

האשה כחידה שאי-אפשר, וגם לא רצוי, לפותרה. משום מה נזדמנה לי היכרות ראשונה עם סיפורים אלה בתרגומים לשפות שונות, ונתקשיתי להבין מהו קסמם המיוחד. רק הקריאה במקור גילתה לי את מהותם המיוחדת.

שלוש הנשים בשלושת סיפוריו של רוברט מוזיל הינן בנות מעמדות שונים ובנות תקופות שונות. שונה הוא גורלן ושונים הגברים בחייהן. שונה הופעתן ושונים מינהגיהן. העגה הכפרית שבפי גריג'ה שונה מדיבוריה השלווים והמאופקים של הפורטוגזית האצילה. ושונה משני אלה הוא אופן דיבורה חסר היישע של טונקה, שלא ניחנה בכושר התבטאות. אך יש יסוד המקמק, כמעט בלתי נתפש, קשה להגדרה, שאפשר למוצאו בנשים השונות כל כך. טונקה היא העומדת בשלב החברתי הנמוך ביותר. הווייתה וגורלה הם מיווג שני יסודות זרים וסותרים: קיומה של טונקה הוא תלוש. מוכרת בתנויות בדים, משרתת מן הסוג הטוב יותר בבית אנשים אמידים, ללא הורים, עם בת דודה בעלת "שם רע", לא-נשואה לגבר עמו היא חיה, ועומדת להיות אם לילד בלתי-חוקי (או לפחות ילד שהחברה שמסביב מגדירה אותו כבלתי-חוקי). כלומר: טונקה אינה "שייכת". אין שום מסגרת קבועה, אליה אפשר לסווג אותה. היא עצמה אינה שואפת כלל לרכוש עמדה, להיטיב את מצבה; היא אינה יודעת לדרוש משהו ולעמוד על שלה. המאהב, דרך עיניו אנו רואים את טונקה, כועס עליה לעיתים בשל צניעות זו שלא במקומה. הוא מנסה להתגבר על הפאסיביות שלה, להמריץ אותה למעשים — ומעלה הרס בידו. (בקוצר ראייתו הוא אינו מבחין כלל, כי הוא עצמו נוהג כלפי טונקה ככל העולם; מטיל עליה חובות ואינו מחלק עמה זכויות — ליבו כלל אינו מכה אותו על שאינו נושא אותה לאשה). טונקה קרובה לבהמות האילמות, שאינן יכולות לומר את שהן חשות. חסר בה משהו; על כן היא מן הנעלבים ואינה מן העולבים. עד כאן יסוד התלישות, חוסר השורשים במסגרת החברתית. אולם עמדתה הרופפת באה לה לטונקה דווקא משום שהיא טבעית כל כך, פשוטה, בהירה ושקופה. היא קרובה ליצורים האילמים; הדיבור הוא מנגעי הציביליזציה, והוא בא במקום תום הלב. כלומר — טונקה קרובה יותר לכוחות הראשוניים של הבריאה, מאשר כל אותם אנשים הרואים בה למעשה יצור נחות יותר, והתופשים עמדה נכבדת יותר מבחינה חברתית. אך שוב: אין הדברים פשוטים כל כך. שכן אותם כוחות טבע, המתגלמים בדמותה של טונקה, אינם מגינים עליה; נהפוך הוא הדבר, — "גם השמים פעלו נגד טונקה". כי בנקודה מסויימת בפרשת היהוסים שבינו לבינה מתעורר הספק. תחילה ההריון דווקא בימים בהם הידיד שהה מחוץ לעיר.

## החידה הבלתי פתורה

טונקה מכחישה כל סטייה. והאמנם, האם אפשר לקבוע את מועד ההפרייה מעבר לכל ספק? מופיעה מחלה. הסיפור אינו מפרש בשמה. הידיד הוא בריא. אך יש, כמובן, אפשרות קלושה של הדבקה בדרך אחרת. אין להציל דבר מפי טונקה. למן הרגע בו צץ הספק הראשון, שוב אין כל אפשרות להבחין באמיתותם של הדברים. הזכרונות משתנים בהתאם להרגשות. גם זכרון הלילה הראשון הוא אמביוולנטי — ישנם מקרים בהם הטבע אינו מאפשר ודאות שלמה, זהו הניסוח. חידתה של טונקה אינה באה על פתרונה. טונקה מתה כתוצאה ממחלתה, בטרם הספיקה לתת חיים לעובר שבבטנה. לאחר מותה מיטיב הידיד לחוש את יישותה המיוחדת, לפתע נראה לו הכל ברור ומובן. מהי ההכרה שנצנצה בגיבורו, אין הסופר מפרש. הוא רק מספר, כי כל מה שלא ידע מעולם, נתגלה לו ברגע זה, וכי הכרתו המיוחדת עזרה לו להיות טוב יותר מאשר אחרים. הוודאות, כפי הנראה, היא נגטיבית — כלומר, אין כל ערך וכל צורך בוודאות. דמותה של טונקה גדולה מן הספקות, ומשמעות הופעתה בחיי ידידה גדולה ממנה עצמה.

שונה מאוד מטונקה היא גריג'ה, האכרה. למעשה אין שמה גריג'ה, זהו שם הפרה האפורה של האכרה. אולם המאהב שלה קורא לה כך, כשם חיבה, משום שהוא מרבה לפגוש בה במבואות הכפר כשהיא רועה את הפרה, וגוערת בה בצעקות גדולות. אפשר למצוא הקבלה מסיימת בין שני הסיפורים: בשני המקרים לפנינו זוגות אוהבים, בהם הגבר עולה בהרבה מבחינת השכלתו ועמדתו על האשה. כן גם בשני המקרים מדובר על קשר שאינו בר-קיימא, שהאוהבים אינם מתכוונים לתת לו גושפנקה רשמית. הכימאי החי עם טונקה אינו מתכוון לשאתה לאשה. המלומד, הקרוי בשם המוזר הומו, נשוי לאשה ואב לילד, ואף גריג'ה היא נשואה (עובדה הקובעת את גורלו של הומו, כפי שעוד נראה). אין אנו פוגשים בסיפור את אשתו של הומו, ובעלה של גריג'ה מופיע רק הופעה חטופה בסיומו של המעשה. אך יש להניח, מן הנרמז מבין השיטין, כי אשתו של הומו מתאימה למסגרת חייו של המלומד הרבה יותר מאשר גריג'ה, האכרה חסרת-ההשכלה, שהשפה השגורה על שפתיה היא עגה מקומית, כמעט בלתי מובנת לבן-הכרך; והאכר הערום, בעל תווי הפנים החדים ועיני הצייד האורבות מתאים לגריג'ה הזריזה והארצית כל כך יותר מאשר הומו המלומד-מדי, מעודן-מדי, חסר הדחף הפרימיטיבי, והראשוני ביותר לקיום. לא גריג'ה ולא הומו חושבים על העתיד; הם חיים רק בהווה. שהייתו של הומו בכפר הנידח מוגבלת מבחינת הזמן. עצם התגלגלותו של הומו לכפר היא מקרית, או מוטב לומר: חריגה אי-רציונאלית מתוך צורת חיים, שנראתה קבועה ויציבה עד כה. נדמה לו להומו, כי יחסיו עם

גריג'ה אינם נוגעים ליישותו הפנימית, האמיתית; יש אנשים הרחק מן הכפר בהם גורלו קשור באמת, לעולמים. גריג'ה אינה מוחה ואינה נעלבת בשל הלך רוח זה. למעשה הומו אינו חש יסורי חרטה, משום שמה שקורה עמו בכפר הוא כה מפתיע, כה שונה, כה בלתי צפוי — עד שאין הוא רואה עצמו כאחראי. סיומו של מעשה הוא התמוה ביותר בפרשה תמוהה זו. משהו מאיים מתחיל להעיק על הומו. רמזים מכאן ומשם מצטרפים לתמונה — הכפר יודע, בעלה של גריג'ה חושד. עד עתה לא חדרה להכרתנו העוברת, כי לגריג'ה יש באמת בעל. מסופר הרבה על נשים בודדות בכפר, נשים אשר בעליהן היגרו לאמריקה ושוב לא חזרו — על בעלה של גריג'ה לא דובר. גם צורתה החיצונית של גריג'ה, דקות אבריה ודמותה הקלילה, אינם מזדהים עם התמונה הרווחת של האכרה הרחבת, המלאה. יש כאן, כמוכן, "טריק" מסויים מצד הסופר — הוא מפתיע אותנו, למרות שאין אנו יכולים להוכיח לו זאת בפניו. שכן ישנם רמזים מסויימים בהמשך העלילה, אלא שהם מנוסחים בצורה המשתמעת לכמה פנים. מכל מקום, בעלה של גריג'ה מופיע בסופו של מעשה, הופעה רבת רושם, כמו הגורל עצמו — למרות שהופעה זו אינה נמשכת אלא שניות מספר. הוא מגולל אבן ענקית על פני המערה, בה מתייחדים הומו וגריג'ה. הומו משלים עם גורלו — מוות איטי מתחת לפני האדמה. לא כן גריג'ה. כאשר הומו נרדם מאפיסת כוחות, היא מתחמקת לבדה החוצה, דרך חריץ דקיק שגילתה בקצה המחילה. מדוע אינה מנסה להציל את הומו, ומפקירה אותו לגורלו? כדי לשכנע את בעלה, כי לא בגדה בו, כי הומו אינו יקר לה? זוהי, על כל פנים, הנחתו של הומו — והמפתיע ביותר הוא, שהומו אינו מרגיש אף צל צילו של זעם. הוא מחייך. כנראה שמעשה אחרון, בלתי צפוי זה של גריג'ה נראה לו כה הולם את דמותה החמקמקת, הבלתי מוסברת, האימפולסיבית ביצריה כפרתה הפראית האפורה — עד שהוא מקבל את ההפקרה כגילוי. הומו מוצא את הפתח הצר בעדו חמקה גריג'ה, אולם מיבנה גופו רחב ומוצק יותר. האם כוחותיו עזבו אותו, או שמא אינו רוצה לחזור לחיים? הסופר משאיר את השאלה פתוחה.

לא כטונקה, המוכרת הקטנה, ולא כגריג'ה, האכרה החייתית, היא הפורטוגזית האצילה. הפורטוגזית היא בת מרום החברה, דיירת מיסתורית בטירה קודרת. הסיפור על אודות הפורטוגזית ובעלה האציל מתרחש אי אז בעבר, בתקופה בלתי מוגדרת, כאשר האבירים היו שליטים בזעיר אנפין. טונקה וגריג'ה הן בנות ההווה; אמנם יש לציין כאן, כי בכפרה של גריג'ה ובדמותה של גריג'ה מגלה הומו הדים מן העבר הרחוק, שנשתמר במקום הנידה כבקבוק בושם. גם מיבנה הסיפור שונה במהותו.



הכימאי והומו שניהם מופיעים כעדרות שקופות, דרכן מתכונן הקורא בשתי הנשים — טונקה וגריג'ה. המספר אינו מתאר את הנשים במישרין, אלא דרך הגברים האוהבים אותן — אהבה מלאה הסתייגויות. שני הגברים הם מעט אנמיים, חסרי צבע, במכוון. ואילו ב"פורטוגזית" מסופר קודם כל על האציל, על טירתו, על אבותיו ואבות אבותיו, ועל משימתו המיוחדת — הכנעת הבישוף מטריינט. הפורטוגזית היפה, העוטה ענקי פנינים זוהרות באור אטום, — נראית כנועה ורכה לצידו של האביר הזועם, השוחר למלחמות. הקורא חרד לאשה הדקה והמעודנת, המתקרבת, רכובה על סוסה, בצד בעלה שגישאה לו זה מקרוב, לטירה הפראית שבראש ההר. היא גדלה ליד שפת הים, כך אנו שומעים, מקום שהחול הוא רך והמים כחולים, הרחק הרחק מנוף צחיח וסלעי זה. וחששות הקורא נראים תחילה מוצדקים. אחת־עשרה שנה יושבת האשה היפה בטירה, כשבעלה יוצא למסעות מלחמה כנגד הבישוף מטריינט, ומגיע לביתו רק לביקורי־פתע שני בנים נולדים באותה תקופה — לגבי הסופר הם משמשים רק עיטור רקע, הוא אינו מעוניין בהם. הפורטוגזית היפה אינה משתנה; האמהות ביחס אליה היא תופעה חיצונית. יופיה הזר של הפורטוגזית, חוט המיס־תורין המשוך עליה — אינם בלים במשך הזמן. האציל המנצח החוזר לביתו בתום מלחמת אחת־עשרה השנים, מוצא להפתעתו כי האשה הרכה, הנכנעת לכאורה (היא היתה כה קשורה אליו, עד שסירבה לבקשתו לחזור לארצה כל עוד נמשכת המלחמה) — אינה סרה למרותו. כדי להדגיש עובדה זו באופן פיזי, מביא הסופר מחלה על האציל, לאחר שניצח בכל הקרבות, ומאלץ אותו לחזור לביתו חולה ותשוש. אך המצב הגופני אינו אלא בבואה של הנפש. גם אם היה האציל בריא בגופו, היה מגיע להכרה, כי כל סודות המערכה והמאבק גלויים לפניו — אולם הנפש הקרובה לו ביותר אינה מובנת לו ואינה גלויה לפניו.

כמו "טונקה" ו"גריג'ה", "הפורטוגזית" הוא סיפור כבד במטען סמלי. גם לשמות יש משמעות. האציל, בעלה של הפורטוגזית, הוא בן למשפחת פון קטן, — בתרגום עברי, "מן השלשלאות". ואכן כבול האציל, מנקודות ראות רבות ושונות. במנהגיו רתוק הוא למסורת המשפחה. הארועים החשובים ביותר בחיי נקבעים על ידי דפוסים הקיימים זה מכבר. צורת החיזור אחר אשתו, השנה הראשונה של החיים שלו במחיצתה — נקבעים בדיוק נמרץ על פי המסורת המשפחתית. מידי פעם חוזר הסופר ומדגיש, בהקשרים שונים, כי כך נהגו כל האדונים פון קטן. הנושא השני החשוב בחייו של האציל מן השלשלאות הוא נושא המלחמה, המאבק בבישוף מטריינט. גם מאבק זה שורשיו טמונים במסורת משפחת פון קטן. האציל

ממשיך המלחמה בה החלו אבותיו. יש אפילו הגדרה של זמן: הריב נמשך מימות אבי סבו של האדון פון קטן העומד במרכז הסיפור. רק לקראת חלקו האחרון של הסיפור ניתן לנו להבין, כי ייתכן וכוחן של השלשלאות נחלש. היחסים בין האציל לבין הפורטוגיזית עומדים בסימן מפנה, והמלחמה הארוכה בבישוף מטריינט גסטיימה. מעתה חייב יהיה האציל לבחור בדרכו בחירה חופשית.

לאורך הסיפור כולו, קיימת דואליות של סמלים. האדון פון קטן ואשתו הם ההר והים, הסלע והמים. מן האגדות הרבות הקיימות בנושא זה במסורות העמים השונים, אנו נמצאים למדים מראש מי עתיד לגבור על מי. כשהאביר ואשתו הצעירה והיפה רוכבים אל מבצר המשפחה, מתבונן האדון פון קטן בפליאה בפורטוגיזית. הוא מכוון את מבטו אל ענק הפנינים, שהיא עובדת לצווארה. הוא חושב על כך, שלמראית עין אפשר למעך פנינים אלה בקלות באגרופ של ברזל — אולם אין הדבר כן. סמל כפול אחר הם האהבה והמלחמה, שני הקטבים ביניהם נעים חייו של פון קטן. ושוב סמל כפול מהוות שתי החיות המופיעות, החתול והזאב. שתי החיות טעונות משמעויות רבות. הזאב הוא סמל פגני, החתול הוא סמל נוצרי. הזאב מסמל את עוז רוחו, גבורתו ואולי אכזריותו של הגבר, החתול מסמל את מידת הרוך, הכניעה, כוח הסבל, ההתמדה והעקשנות של האישה. על שתי החיות למות למען בני האדם. הזאב מומת בפקודת פון קטן, החש כי עליו להשתחרר מן הכבלים של אישיותו הקודמת. החתול נוטל עליו מרצון את ייסוריהם של בני האדם, כדי לגאול אותם; ואכן אומרת הפורטוגיזית בסימו של הסיפור, כי האל עלול להופיע בצורת חתול. יש גם הדים קדומים יותר. במסורת הטבטונית רתומה מרכבתה של האלה פרייה, אלת האהבה והמרפא, לחתולים לבנים, המסמלים את הפוריות. ואילו לוקי, התגלמות האש ההרסנית והמרמה, הוא אביו של פגריס הזאב. זהו הזאב העתיד להמלט מכבלי האלים ביום הדין האחרון, ולמצוא את מותו מידי בן של ווטאן, ראש האלים.

רוברט מזויל אינו נוהג להסביר, לפרש, לקרוא לדברים בשם מדוייק. הוא מנסה לחדור אל הקורא לא בדרך של תיאור והבהרה רצופים ואחידים, אלא על-ידי תאורת פתע, כאור זרקור המנציץ בחשיכה. מקרה מסויים, אפיזודה צדדית כביכול — הם הבאים לתת לנו אפשרות לתפוש דרכם רקמת רגשות ויחסים מסובכים. כך בשלושת הסיפורים כולם. טונקה המנחמת ילד בוכה ברחוב, גריג'ה הגוערת בפרתה, הפורטוגיזית הנעה באצילות, כשזאב מאולף מתחכך בברכיה — מראות מנותקים, בעלי חשיבות משנית כאילו, אולם בלעדיהם מתפוררת הרקמה הסיפורית.

החידה הבלתי פתורה

סיום "הפורטוגזית", מבחינה מסויימת, כסיום "טונקה" — אין הוכחות,  
אין ודאות. קיימת רק ההכרה, שאין עוד צורך באלה.  
וכך נשארות שלוש הנשים עוטות צעיף דק, שקוף למחצה, של  
מיסתורין וסוד.  
דצמבר, 1964

#### הערות

1. Robert Musil : Drei Frauen, 1924.

## הפורטת על הפסנתר הכחול

אלזה לסקר-שילר נולדה בשנת 1869, בוופרטל-אלברפלד שבגרמניה. אביה, אותו העריצה, היה אדריכל. סבו של האב היה רב נכבד. המשפחה היתה אמידה. להורים לא היה כל יסוד לחשוש לעתידה של בתם הקטנה. הם היו יהודים; הם ספגו לתוכם את התרבות הגרמנית. אלזה היתה הצעירה שבין ששת הילדים אשר נולדו לזוג שילר. היא גדלה ונתחנכה בעיר מולדתה הקטנה. בגיל 24 התחתנה עם הרופא ברטולד לסקר ועברה אתו לברלין. בברלין התגוררה אלזה לסקר-שילר רוב ימיה, כשהיא מבלה את מרבית זמנה בבתי-קפה ששימשו מיפגש לבהמה ולאנשי הרוח. אמנם באחד ממכתביה לקארל קראוס כתבה, כי השמים הפרושים על עיר זו עשויים אבן. אך במקום אחר כינתה את ברלין "שעון האמנות". חוג מכריה היה רחב; סופרים ואמנים רבים הכירו אותה, השפיעו על יצירתה והושפעו ממנה. בין ידידיה נמנו אמנים גדולים ומפורסמים: גוטפריד בן, פראנץ מארק, פטר הילה, ועוד ועוד. ידידים רבים היו לה, אולם היא היתה בודדה. היא בילתה שעות רבות בבתי קפה, בחברה מפורסמת, אך בית לא היה לה. נישואיה עם ברטולד לסקר נשברו. אלזה לסקר-שילר סבלה מן הפרידה. היא התנחמה כאשר הכירה את היווני אלקיביאדס דה-רואן, לו ילדה את בנה היחיד, האהוב, פאול. בגיל 32 נישאה המשוררת בפעם השניה והאחרונה, לגיאורג לוין, מוסיקאי ועורך. לוין היה צעיר ממנה בהרבה. על כן, מאותה תקופה, שינתה אלזה לסקר-שילר את תאריך הולדתה: היא מסרה כשנת הולדתה את שנת 1876. מעשה רמאות תמים אשר לא היטעה את העולם. את שמו של בעלה הסבה מגיאורג לוין להרווארט וואלדן. בשם זה נתפרסם לוין, ובשם זה חתם כעורך כתב העת "הסערה"<sup>1</sup>. על השם שמר, אולם על אלזה לסקר-שילר לא שמר. עד מהרה בגד בה, עם שוודית יפהפיה. הזוג נפרד. "אני עצובה", שרה אלזה לסקר-שילר. אסון נוסף ירד על ראשה במות עליה בנה יחידה פאול. ווילי האס מספר בזכרונותיו הנקראים "העולם הספרותי"<sup>2</sup>, כיצד תארה לפניו אלזה לסקר-שילר את מות בנה. היא שהתה באטליה של פאול (הוא היה צייר). כאשר הרגיש הבן, כי קיצו קרוב, ביקש מאמו, שלא הבינה את המצב לאשורו, לסור לכמה רגעים אחרי הווילון, אשר הפריד את מיטתו

## הפורטת על הפסנתר הכחול

מן הסטודיו. כאשר היא חזרה והרימה את הווילון, הבן כבר היה מת. "הן לא יכולתי לעזור לך," אמרה אלזה לסקר-שילר. "אולם רע הדבר, שלא יכולתי לקלוט את מבטו האחרון."

הופעתה המוזרה משכה את העין. לבושה בגדים מוזרים, יוצאי דופן, התהלכה ברחובות. נעלה סנדלים וקשרה עליהם פעמוני כסף, חבשה כובע ג'וקי, לבשה מכנסי טפט צרים משובצים — וכל זאת בברלין בתחילת המאה; בני התקופה מספרים בזכרונותיהם על בגדיה השונים והמשונים. הרמן קסטן מספר, כיצד היתה יושבת בבתי קפה עד שאחד מן הקולגים שלה שילם סוף-סוף עבור הקפה שלה. תמיד היתה נתונה במצוקה כספית; כתובת קבועה לא היתה לה.

אך אין זוכרים את אלזה לסקר-שילר בשל זרויותה. זוכרים אותה בזכות שירתה. חשיבותה בעיקר בשירתה הלירית. אמנם היא כתבה גם שני מחזות וספרי פרוזה, וגם הצליחה בזאת. בכל זאת, בראש ובראשונה היתה משוררת. משייכים אותה לזרם האקספרסיוניסטי של השירה הגרמנית דאז. למעשה היא אינה מהפכנית בשירתה. רק הצורה החופשית: משותפה לה ולאקספרסיוניסטים. באחד משיריה כתוב: "אותי אין איש אוהב". לא רק הרס חייה הפרטיים מעיק על המשוררת. בעיות הזמן הגדולות אף הן משתקפות בשירתה. המחזה "ארתור ארונימוס"<sup>8</sup>, שנכתב שנה לפני עלות היטלר לשלטון, סובב על ציר היחסים בין היהודים לנוצרים. הנושא ודאי העסיק את המשוררת בשל המתרחש בסביבתה המיידית. בשעה שכתבה את המחזה, עדיין האמינה באפשרות של הידברות והבנת: במחזה מופיעים איש כנסיה נוצרי, ורב יהודי, שהם שניהם דמויות אידיאליות.

בשירתה של אלזה לסקר-שילר יש רגש דתי עמוק, הגם שאין לומר כי האמונה הדתית שלה היא קונבנציונאלית. מופיעים נושאים ומוטיבים תנכ"יים, כשהם מקבלים משמעות חדשה ובלתי צפויה. יש בשירתה מן הרגש ומן ההתלהבות. היא מנסה לגשר בין אהבתה לגרמניה ולתרבותה. עליית היטלר לשלטון היא שבירת עולמה וכל הערכים היקרים לה. שירתה של אלזה לסקר-שילר משקפת את המשוררת: התפרצות בלתי מרוסנת ועדינות רבה, אנושיות ואמונה. הרס חייה הפרטיים והרס העולם לתוכו נולדה מעטים יגון ההולך וכבד על שירתה.

בשנת 1933 היגרה המשוררת מגרמניה. תחילה פנתה לשווייצריה. היא נסעה מספר פעמים הלך ושוב בין שווייצריה לארץ-ישראל, עד שלבסוף השתקעה בירושלים. תמיד היתה מדגישה את השתייכותה לעם היהודי, וראתה בציון את מולדתה הרוחנית. רבים הנושאים היהודיים בשירתה. אולם במציאות לא הסתגלה המשוררת הקשישה לירושלים ולהווי הארץ-

ישראל. אמנם מעיין יצירתה לא פסק. בירושלים הופיע קובץ שיריה האחרון, "פסנתרי הכחול"<sup>4</sup>). רבים הסבורים, כי קובץ שירים זה הוא הבשל והטוב בין קבצי השירים שלה. היא גם כתבה ספר של תיאור בפרוזה על הארץ, בשם "ארץ העברים"<sup>5</sup>). היתה קוראת בפני קהל יודעי גרמנית את שיריה. יש בידינו זכרונות מאזינים של ערבי קריאה אלה: האשה בת השבעים הופיעה במעטה קטיפה שחור, חסר שרוולים. את עגיליה החליפה פעמיים במהלך ערב אחד, עגילי זכוכית בצבע קורליס לעגילי זכוכית בצבע ירוק נוצץ. ענדה טבעת עם אבן זכוכית ענקית. על נעליה צלצלו פעמוני הכסף, אותם הביאה עמה מברלין.

לבושה בגדים פנטאסטיים, כאותם שלבשה הצעירה הבוהמית לפני שנים, התהלכה האשה הזקנה ברחובות ירושלים, שהתנכרו לה. ילדים ברחוב היו מגחכים. בירושלים נפטרה המשוררת, כשהיא מוחרמת במולדתה האחת ובלתי מוכרת כמעט במולדתה השנייה. מתי מעט, מכרים מימים עברו, ליוו אותה למשכבה האחרון בהר הזיתים.

ינואר, 1967

#### ה ע ר ו ת

1. וואלדן, אשר נולד ב־1878 ונעלם ב־1941 ברוסיה וסופו אינו ידוע, ייסד את כתב העת Der Sturm ב־1910. לכתב העת היתה השפעה רבה על התפתחות הזרם האקספרסיוניסטי בספרות הגרמנית.
2. Willy Haas: Die Literarische Welt, 1960.
3. Else Lasker-Schüler: Arthur Aronymus, 1932.
4. Else Lasker-Schüler: Mein blaues Klavier, 1943.
5. Else Lasker-Schüler: Das Hebräerland, 1937.

## גלי זק"ש — סופרת סבלות ישראל

גלי זק"ש נולדה בשנת 1891 בברלין, בת להורים יהודיים. אביה היה תעשיין. גלי זק"ש התחילה לכתוב בצעירותה, שירים ליריים, במסורת השירה הרומאנטית הגרמנית. בשנות השלושים ירדה השתיקה על יצירתה. גרמניה הנאצית רדפה לא רק את האנשים, אלא אף את הרוח. רדיפות היהודים כללו גם חרם על היצירה היהודית. כך הלכו לאיבוד הרבה משיריה וכתביה המוקדמים של גלי זק"ש. חודשים מעטים בלבד לפני פרוץ מלחמת העולם השנייה הצליחה המשוררת להימלט מגרמניה, יחד עם אמה הזקנה. הסופרת השוודית הקשישה, סלמה לגרלוף, (זכתה בפרס נובל שנת 1909) היא שהשתדלה למען גלי זק"ש ואיפשרה את כניסתה לשוודיה. מאז ועד היום מתגוררת גלי זק"ש בשטוקהולם. לפירסומה הגדול הגיעה המשוררת עם השירים והפואמות שנכתבו תחת רושם השואה. בחלקם נכתבו אלה עוד בעצם ימי המלחמה, ובחלקם — לאחר מכן.

בתקופה בה סוגדים לאינדיבידואליזם בשירה, כותבת גלי זק"ש את שירת הכלל. בשעה שהאופנה היא, במידה רבה, שעשועי לשון אינטלקטואליים מורכבים, חידושים צורניים, הסתייגות והתנכרות, — כותבת גלי זק"ש בלשון מובנת (אם גם עשירה ורבת אסוציאציות), מתוך רגש והזדהות. בשיריה המפורסמים ביותר מתארת גלי זק"ש את סבלות עמה. "סבלות ישראל"<sup>1</sup> כך קרוי גם כרך אחד של שירתה. יצירתה העיקרית של המשוררת קשורה בשואה שבאה על העם בימי המשטר הנאצי. היא מתארת את הרדיפות של ימי מלחמת העולם השנייה, לא בפרטים ריאליסטיים אלא בתמונות סמליות. אנחנו, שמכירים אנו את תולדות התקופה, יודעים מהו הרקע הקונקרטי לדימויים השונים. אם אנו קוראים מחזור שירים, הנקרא "במשכנות המוות"<sup>2</sup>, מבינים אנו לאלו משכנות הכוונה. ומה גם, כאשר השיר הראשון בציקלוס מספר על גופו של העם העולה כעשן השמימה, דרך הארובות. ועוד מספרת לנו המשוררת, בשפתה השירית המיוחדת במינה, כי משכנות המוות הללו תוכננו היטב במחשבה. והכניסה היא כסכין בין החיים למוות. היא מספרת על הילדים עם חותמת המוות הטבועה עליהם, שנשארו ללא אמהות.

"שומרות גוראות/ באו במקום האמהות/ מתחו את המוות הבוגדני

## בשרירי ידיהן.

מוטיב הנשנה וחוזר הוא מוטיב הנעלים המיומנות, שנשארו ללא בעליהן. כל התיאורים הללו, ודומיהם, מוסבים למציאות ריאלי, הידועה והמוכרת לנו מן העבר הקרוב. אולם דרך התיאור הסמלית והפיוטית מוסיפה לדברים מימד נוסף. כאשר נלי זק"ש כותבת על "סבלות ישראל", הרי סבל זה כולל לא רק את ימי השואה, אלא את הסבל והרדיפות של כל התקופות וכל הזמנים. בשיר אחד שואלת המשוררת — "מדוע התשובה השחורה של השנאה לקיומך, ישראל?" ושאלה זו נשאלת ביחס לכל התקופות העקובות מדם בתולדות העם. המשוררת עצמה אינה מפרידה בין ההווה, העבר והעתיד, והיא מקשרת את המוטיבים השונים ביניהם. כך היא מזכירה את החול בנעליהם של ההולכים למות. והנה חול זה הוא "חול הגדודים" של ישראל. יש בו עוד מן החול הלוהט של מדבר סיני. אפר הכבשנים וחולות המדבר בו נדדו השבטים ארבעים שנה — מסימניה של הדרך האחת הם. נלי זק"ש חותרת לשורש הדברים והתופעות. לכן, בכל הפנים הרבים של המציאות, היא מחפשת אחר האמת האחת. תמונת העולם המיוחדת שלה, שהיא הגיעה אליה רק לאחר הפגישה האימתנית עם השואה, משתקפת אלינו משיריה הקצרים ומן המחזות הפיוטים שלה. עוד בזמן המלחמה נכתבה הדראמה השירית "אלי", שהמשוררת מגדירה אותה כ"מחזה מיסתורין". אלי הוא שמו של נער, שנרצח עוד לפני התחלת המחזה. אין אנו פוגשים בו, אם כן, אלא רק שומעים עליו. מובן מאלי ששמו של הנער לא נבחר בדרך מקרית. "אלי" הוא לא רק שם, או קיצור של שם, הוא גם פנייה לאלוהים. עניין זה מסתבר לנו עוד יותר, כאשר אנו שומעים, מפי עדי ראייה, על מותו של אלי. אלי, הנער בן השמונה, ראה בעיניו כיצד מובילים את הוריו להורג. הרים הילד משרוקית קטנה ושרק לשמים, לאלוהים. באותו רגע מחץ חייל צעיר את ראשו של הילד בקת הרובה שלו. השריקה לאלוהים מוכרת לנו מסיפור מפורסם מאוד של סופר יהודי גדול אחר: וכי מי מאתנו אינו זוכר את שריקת הנער בבית הכנסת, הנער הכפרי שלא ידע להתפלל, בסיפורו של י. ל. פרץ?

עתה נוסף מוטיב מוכר אחר, הפעם לא מן הספרות, אלא מן האגדה: מופיע מיכאל הסנדלר, שהוא אחד מל"ו הצדיקים. עלילת המחזה, עד כמה שניתן להגדירה במילים מעטות, היא חיפוש של הצדיק אחר רוצח הנער. מכיוון ש"אלי" הוא "מחזה מיסתורין על סבלות ישראל", הרי בדרך החיפוש רבת התחנות מתגלות תמונות שונות, הקשורות במישרין או בעקיפין לסבלות אלה. אין הדברים נאמרים במפורש; אין ציוני זמן, מקום, או



לאום (מלבד הלאום היהודי); אולם ניתן לבו להבין, כי ההתרחשויות המתוארות הן כבר מן התקופה שלאחר סיום המלחמה. אין, על כן, מעשי זוועה; יש זכרונות.

ילדים משוחחים ביניהם: ילדה גדולה שואלת ילדה קטנה יותר על אמה. והילדה הקטנה עונה — "אמא? מה המילה הזאת?" כוחה הסוגסטיבי של שאלה זו הוא אולי גדול יותר מאשר כוחו של סיפור על רצח אם. בסימומו של המחזה מתגלה הרוצה. הסצינה המתארת את עונשו, היא דמיונית-סוריאליסטית. שירתה של נלי זק"ש אינה ריאליסטית, ומכל שכן במחזה מיסוטורי, השואב ממקורות האגדה העתיקים. בכל זאת יש גם במעמד זה כמה ניסוחים, המזכירים לבו הלך רוח ידוע, תקופה מוגדרת: הרוצה טוען, שהיה זה נגד הסדר הטוב, לזרוק את הראש ולשרוק, ולכן היה צריך לתקן את המצב ולהשיב את הסדר על כנו. וברגע האחרון הוא עוד זועק — "היכן כאן הסדר, סדר העולם?" עם הענשת הרוצה מסתיים גם תפקידו של הצדיק, והוא רשאי לחזור לעולם האחר, ממנו בא.

כפי שכבר אמרנו, עיקר יצירתה של נלי זק"ש מתבסס על חוויית השואה. השמות של יצירותיה וקבצי השירים שלה שנתפרסמו לאחר המלחמה יעידו: "במשכנות המוות", 1947, "ליקוי כוכבים, 1949", "ברחה וגלגול" 1959, "מסע לאין-עפר", 1961. כל אלה הם שמות קובצי שירים. אולם יש שהוא כותבת על נושאים תנכ"יים, על נושאים מעברו הרחוק, ולא עברו הקרוב, של העם. אנו מוצאים אצלה שיר על נושא, אשר הפעיל את דמיונם של סופרים הרבה — שאול המלך אצל בעלת האוב. ואנו מוצאים, בין השאר, שיר על דוד המלך. העבר וההווה מתרכב בשירתה של נלי זק"ש ליחידה אחת. היא משבצת את אושוויץ ומאידינק וברגן בלזן בתוך סיסטמה אחת גדולה, המקיפה את תולדות ישראל מתחילתו ועד סופו. בשל היקפה של השואה, בשל הרצח ההמוני המיכני ועוצמתה של ההשמדה, קשה מאוד לתת לדברים ביטוי ממצה, להעביר לקורא תחושה ההולמת את הנושא. תיאור מדויק, ריאליסטי, של מעשי זוועה רבים, בסופו של דבר מקהה את החושים. ואילו אמנות מצטעצעת ודאי שאף היא אינה במקום בנושא זה. בשיריה של נלי זק"ש אנו מוצאים שלמות אמנותית ועומק של רגשות כאחד. המשוררת הצליחה לתת ביטוי לנושא, שהוא כמעט מעבר ליכולת התיאור והתפישת.

אוקטובר, 1966

הערות

1. Nelly Sachs : Das Leiden Israels.
2. Nelly Sachs : In den Wohnungen des Todes, 1947.
3. Nelly Sachs : Eli, 1950.
4. Nelly Sachs : Sternverdunkelung.
5. Nelly Sachs : Flucht und Verwandlung.
6. Nelly Sachs : Fahrt ins Staublose.

## היא טפשה אבל חכמה

"היא טפשה, אבל חכמה" — כך כתב הוגו פון הופמנסטאל במכתב פרטי לאחד מידידיו הספרותיים; ההגדרה היתה מכוונת לסופרת הגרמניה צרפתייה, ילידת מינכן, אנטה קולב. מדרכם של חוגים ספרותיים שהם מצומצמים למדי, בכל הארצות; ודבריו של הופמנסטאל, הגם שנכתבו במכתב פרטי בהחלט, לא אחרו להגיע לאנטה קולב. אנטה קולב לא נעלבה. היא אפילו ציטטה את הופמנסטאל ואת מימרתו. שכן היא הבינה, מה היתה כוונתו. לסוג מיוחד של חכמה נתכוון ולסוג מיוחד של טפשות. בדברו על חכמה נתכוון הופמנסטאל לאופי, להשכלה, לטעם הטוב והמעודן; ואילו בדברו על טפשות התכוון לאי-התמצאות בקטנות, לא-מעשיות. כך, לפחות, אנו רוצים להאמין. מכיוון שהסופר הווינאי הוגו פון הופמנסטאל (אחד מאותם סופרים יהודים או ממוצא יהודי, אשר עיצבו את חיי התרבות של וינה בשלהי המאה ה-19 ובתחילת המאה ה-20) היה מידוד עם אנטה קולב, הוא גם כתב לה מכתבים. כמו המכתב הבא, משנת 1928, שאנו מצטטים בזה כמה משפטים ממנו:

" — — — כמה הייתי רוצה לומר לך על פה, עד מה יפה

ומיוחד במינו בעיני הספר "דפנה הרבסט". — — — כאן הושג משהו כה בלתי רגיל, יש כה הרבה אווירה, עיצוב של מה שמתהווה בין אנשים, כאן נוצר רומאן בשפה הגרמנית, כדוגמתו לא היה קודם — — — אם תעלי עוד פעם על עצמך, ולו אך במעט (בכיוון של הגדרת סטרוקטורה מדוייקת — הגם סטרוקטורה עדינה — ועלילה מומחשת) יהיה נצחונך מושלם עוד יותר — — —"

אכן, שבח ועוקץ בצידו, כנהוג בחוגים ספרותיים מימי קדם ועד היום הזה. ואפילו לא עוקץ מוצדק. שכן העלילה ברומאן "דפנה הרבסט" (1), אותו רומאן בו מדובר במכתב, היא עלילה מוגדרת היטב, עלילה המתפתחת, בתחומים שלה, בעוצמה של טרגדיה יוונית. נושא הרומאן הוא נושא עתיק, — פעולתו ההרסנית של הרע, בתחומיה המצומצמים של משפחה אחת. הבת הצעירה במשפחה מצליחה להרוס את ההרמוניה המופלאה, ששלטה במשפחת הרבסט לפני שהורגשה נוכחותה העמומה, הפרימיטיבית. שתי האחיות והאח הגדולים ממנה נשברים ונשמדים בגלל פליק הקטנה.

האסון כאילו חודר בדרך המקרה: פליק בילדותה נדבקת במחלת ילדות כלשהי, מבריאה, אולם מעבירה את המחלה לאחותה קונסטנציה וזו נפטרת אחר ימים ספורים בלבד. האם מוצאת את מותה בתאונה, שאף היא קשורה איכשהו לפליק. כאשר פליק מתבגרת בשנים מספר, היא מסבכת בשל טפשותה וחוסר כל שמץ של הבנה את אחיה בדו־קרב, בו הוא נהרג. ואילו דפנה הבכורה, על שמה נקרא הספר, נופלת קרבן להתנהגות ערמומית, שתלטנית ומחושבת של אחותה הקטנה. דפנה נמלטת מביתה, שהפך לה לגיהנום, אך מאוחר מדי: המתח הנפשי הנורא הרס את כוח התנגדותה הפיזי, שמעולם לא היה רב ביותר, והיא נפטרת ממחלה קשה. למעשה לא דייקנו כאשר הגדרנו את פליק כ"רעה", וכאן בעצם טמונה נקודת הכובד של הספר. המסוכן בפליק הוא, שהיא אינה טובה ואינה רעה — היא פשוט ריקה ונעורה מתוכן; השפעות רעות הופכות אותה בקלות ליצור מזיק והרסני. בתוך נפשה שוררה אפלה, לפי הגדרות הסופרת. היא אינה חפצה באסונה של דפנה — היא רק נכנעת ליצר השלטון שלה. מלכתחילה היא אינה רעה, אלא טפשה, גסה, חסרה את כל המידות המציניות את אחיה ואחיותיה הנופלים לה קרבן — הלוא הן האלגנציה, הגמישות הקלילות, הביטחון העצמי, סוד ההופעה המאוזנת. פליק אינה נבונה — ומכאן מתחילה פעולת כוחות השחור. דפנה, שכוחה רב בהשפעה מעודנת על אנשים בעלי תבונה, אינה יכולה למצוא כל דרך אל פליק, אינה יכולה להדליק במחשבתה של זו האחרונה שביב של הבנה. ועוד נקודה מעניינת: אמנם מצליחה פליק להרוס את הטובים והמעודנים ממנה — אך אין לה כל קיום עצמאי; היא אינה מסוגלת לעמוד ברשות עצמה, למלא את חייה תוכן. בסופו של דבר היא מוצאת לעצמה מרגוע בעבודה רוטינית ודייקנית של שגרה, כאשר תפקידיה מוגדרים היטב.

ואם אנו חושבים על כך, שאגטה קולב כתבה רומאן זה בשנת 1927, אנו נוטים שלא להסכים עם מימרתו הפיקחית, אך הבלתי נבונה של הופמנסטאל... אגטה קולב היא בת לאב גרמני ולאם צרפתייה. אביה היה ארכיטקט, אמה היתה פסנתרנית. מאמה ירשה את האהבה למוסיקה ולצרפת, מאביה ירשה את המורשת התרבותית הגרמנית. במלחמת העולם הראשונה הרימה את קולה כנגד שפיכות הדמים והשנאה. בשנת 1933 היגרה מגרמניה לצרפת. עם פרוץ המלחמה נמלטה מצרפת לארצות-הברית. בארצות-הברית פגשה מושבה שלמה של סופרים גולים גרמניים. והיא כותבת בעצב:

"הרי הטוב ביותר שבנו הוא שאנו משקיעים בספרינו. לראות כל

היא טפשה אבל חכמה

זאת, עוד בימי חיינו, מוחנק ומסולק לצדדין, — זוהי הרגשה  
מפחידה”.

אכן, בשנות הרייך הוחרמו ספריה של אנטה קולב. אולם אחר  
המלחמה נדפסו מחדש. אנטה קולב חזרה מארצות-הברית לאירופה, תחילה  
לפאריז ואחר-כך למינכן עיר מולדתה. לפני ימים מספר נזדקרה לעיני  
ידיעה קטנה בעיתון, האומרת, כי אנטה קולב, בת ה-93, הגיעה לביקור  
פרטי קצר לישראל. לכן נזכרתי במימרתו של הופמנסטאל; אך, כאמור,  
כשבחנתי אותה, מצאתיה חסרה...

אפריל, 1967

## ה ע ר ו ת

1. Annete Kolb : Daphne Herbst, 1927.

## יוסף רוט והאימפריה ההבסבורגית

חלקם של היהודים בנוף התרבותי של הקיסרות האוסטרית-הונגרית הוא עצום; הוא אינו עומד בשום פרופורציה למספרם האבסולוטי, או למעמדם החברתי והמדיני. בווינה, בפראג, חיו ויצרו סופרים, אמנים ואנשי רוח יהודיים (או ממוצא יהודי) אשר קבעו את פניה התרבותיים של תקופה שלמה. נמנה רק אחדים, לשם הדגמה; בווינה: הוגו פון הופמנסטאל, ארתור שניצלר, גוסטאב מהלר, זיגמונד פרויד, ריכארד ברה-הופמן, קרל קראוס, מאנה שפרבר, הרמן ברוך, סטפן צווייג; בפראג: פראנץ קפקא, פרנץ וורפל, מכס ברוך, הוגו ברגמן, ועוד ועוד. אין לומר, כי האוסטרים הפגינו אסירות-תודה מיוחדת כלפי היהודים. אולם על קברו של הסופר יוסף רוט בפארזו הניח נציג של בית הבסבורג המהולל זר מפואר, עטור סרט שחור-צהוב (צבעי ההבסבורגים, כמובן). לשם הבהרה כדאי להעיר כאן, כי גיסטה נאה זו מצד משפחת הבסבורג באה בעת בה ההבסבורגים כבר ירדו מגדולתם, ולא היו עוד שליטיה של המונארכיה האוסטרית-הונגרית; ביתר דיוק, אפילו המונארכיה כבר חדלה מזמן להתקיים, ולא נותרו ממנה אלא שברים ורסיסים. מכל מקום, ידע בית הבסבורג היטב, מדוע הוא מכבד את זכרו של סופר, שנשכח למחצה עוד בימי חייו. המצבה שהעמיד יוסף רוט בספרו "רדצקי-מארש"<sup>1</sup> לקיסר פרנץ יוסף, ולמונארכיה כיה העתיקה, העומדת על סף ההתפוררות, היא מצבה שלא הרבה עמים ולא הרבה שליטים זכו לכשכמותה. ברצוני להוסיף כאן, שאיני מתכוונת לומר בזאת, שלא היו עוד סופרים, וסופרים גדולים, שתארו את התפוררותה של ממלכת חהבסבורגים. היו והיו: ובשורה ראשונה יש להזכיר כאן את מפעלו הספרותי של רוברט מוזיל. שמת בעיצומה של מלחמת העולם השנייה בשווייצריה, נשכח מלב שנים רבות; רק עשר שנים אחר מותו, כאשר הוחל בפרסום כתביו המקובצים, זכה הסופר לתהילה ולפרסום שנמנעו ממנו בעודו חי; ועדיין עומד פרסומו בקו העלייה. אך מה מזור הדבר: האציל לבית מוזיל, בן למשפחה אוסטרית מיוחסת ומכובדה, צייר את המונארכיה הבלה מזוקן מתוך הסתייגות אירונית. ואילו יוסף רוט, בן להורים יהודיים עניים, שנולד בעיירה נידחת בחבל ווליניה, תאר את

קיצה של המונארכיה מתוך כאב עצור, ואת הקיסר פרנץ יוסף תאר כסמל אנושי מאוד של גדולה ששקעה.

חייו של יוסף רוט, כחיי רבים מבני דורו, היו חיים רבי תמורות וחליפות — כמו התקופה בה גרם להם מזלם הרע להיוולד. רוט נולד בשנת 1894, בחבל וולינייה. הוא למד בברודי ובגימנסיה בווינה, אחר כך למד גרמניסטיקה באוניברסיטת וינה. בזמן מלחמת העולם הראשונה שרת בצבא האוסטרי. לאחר המלחמה החל לעבוד כעיתונאי, בווינה, בברלין, ובנסיעות בכל אירופה כולה. מ־1920 החל בפרסום ספריו — רומאנים, סיפורים, מסות ומאמרים. למרות חייו הבוהמיים ושתייתו המופרזת וריבוי הידידים והידידות, היה רוט הרוץ מאוד בעבודתו. יום יום היה כותב שעות רבות, אף בימי האחרונים בבית החולים. מאז 1933 לא היה לו לרוט מעון קבוע (ואף לא הכנסה קבועה). הוא התגורר בבתי מלון שונים, בערים שונות. כמה שנים, לפי עדות ידידיו, חילק את חדרי המלונות בהם התגורר עם אשתו של מלך אפריקני, אשה נאה ובעלת שאר רוח. בשנותיו האחרונות ישב בפאריז ושם נפטר, בגיל 45, בשנת 1939. הרופאים ראו את העילה למותו בכמויות נפרזות של אלכוהול; ואילו חבריו הרבים לא ראו בשתייה סיבה ראשונית, אלא תוצאה; בשתייה ביקש הסופר מיפלט מגוראות התקופה, ובשתייה גם ביטא את יצר ההרס העצמי שבו. לאור מה שנתרחש בפאריז זמן מועט אחר מותו של יוסף רוט, הרי כמעט צביעות היא להתאבל על מותו ללא עת. קרוב לוודאי שגורלו היה מר פי כמה, אם היה ממשיך לחיות עד הכיבוש הגרמני. מכל מקום, לאחר המלחמה הודפסו ספריו מחדש, ובחלקם יצאו לאור בהוצאות ספרי הכיס הפופולאריות.

יוסף רוט לא הגיע אל המנוחה ואל הנחלה, לא בחייו הפרטיים ולא ביצירתו האמנותית. הוא יוצר רב פנים ורב תהפוכות, מחפש וחותר לקראת יעד בלתי ידוע. השקפתיו משתנות במרוצת השנים. בתקופה מסויימת בחייו היו שטענו, כי הסופר התנצר. אין זה נכון; רוט מעולם לא עזב את דת אבותיו. בכמה מספריו הוא מתקרב למחשבה הקאתולית — כמוהו כסופר יהודי אחר בן תקופתו, פראנץ וורפל. אך אין דימיון בין שני המקרים: וורפל, בליבו, נטה לקאתוליות, ורק באופן פורמאלי לא עזב את היהדות; ואילו רוט, בדרך גודויו הרוחנית, חיפש פה ושם פתרון לנגעי הזמן, אך בליבו נשאר תמיד יהודי. בספריו חוזרות וצפות דמויות יהודיות. יש לערוך כאן הבחנה: רק מעטים מספריו עיקר עניינם ביהודים; כמו "איוב"<sup>2</sup>). לרוב מופיעים היהודים דווקא כדמויות משניות, או כדמויות רקע. הרי כבר אמרנו, כי יוסף רוט תאר באמנות, בהערצה ובצער את

ימיה האחרונים של המונארכיה האוסטרית-הונגרית, והציב מצבה ספרותית לקיסר פרנץ יוסף הוקן. וממילא מובן, שלא הקיסר הוקן ולא המשפחות האוסטריות העתיקות היו יהודים. מעניין הוא המקום והתפקיד, אותם מייחד רוט לדמויות היהודיות, המופיעות בצד הגיבורים הבלתי-יהודיים. אפשר לומר, במידה רבה של הצדקה, שהיהודים משמשים כקטליזטורים; שלא במתכוון, ושלא במכוון, הם מתחילים, במעשיהם ובדיבוריהם, להפעיל שרשרת של תגובות ומחשבות אצל גיבורי העלילה. הודות להם מתחילה להתפתח הפרובלמטיקה המיוחדת של הגיבורים. יש לזכור, כי ממלכת ההבסבורגים הייתה אוסף מוזר ובלתי הומוגני של עמים וארצות, אשר השוני ביניהם עלה על המשותף שביניהם; ואכן, עם מלחמת העולם הראשונה התפורר הבניין הישן והרקוב. אולם, דווקא ברב-גוניות זו רואה יוסף רוט את עיקר קסמה של אוסטריה. הרבדים השונים של האוכלוסיה הם היוצרים, באופן פראדוקסאלי, את הייחוד האוסטרי, ואת התרבות הווינאי המהוללה. את אחד המרכיבים החשובים של אוסף העמים הזה רואה רוט ביהודים. עכשיו, שלושים שנה אחר מותו של הסופר, ניתן לומר בבטחה, כי מאז שדחתה וינה מפניה את בניה היהודים כבנים חורגים, לא קמו לה בנים גדולים משלה. ממטרופולין של תרבות הפכה וינה לפרובינציה.

רוט לא כתב על אוסטריה בלבד. "איוב" כתוב על רקע עיירה יהודית ברוסיה, ורחוב יהודי בניו-יורק. "ימין ושמאל" (3) מספר על ברלין. "מאה ימים" (4) — על העם הצרפתי. "טרבס" (5) — על רוסיה של ימי מלחמת העולם הראשונה. ושוב, יש כאן נקודה מעניינת: לפי התמטיקה, הרי "טרבס" הוא אחד הרומאנים "הקאתוליים" של רוט. שהרי העלילה סובבת סביב בעיות דתיות ומוסריות מובהקות; מדובר כאן בעיקר על החטא, העונש והגאולה. יחד עם זאת, התמורה הרוחנית הקיצונית המתחוללת בקצין הרוסי טרבס — מקורה בעימות עם יהודים. "הקאתוליות" של רוט מתבטאת לעיתים קרובות בראיית ישו כיהודי.

גם דעותיו החברתיות של רוט לא היו קבועות ועומדות. הסופר התחיל, כרבים מבני דורו, כצעיר בעל נטיות שמאלניות. אולם הצער על שקיעת המונארכיה בהכרח היפנה אותו לקו מחשבה קונסרבטיבי יותר. ברומאן "מערות הקבר של הקפוצינים" (6) (מקום קבורת ההבסבורגים) שעיקרו וינה ערב מלחמת העולם הראשונה ועד ליום ה"אנשלוס" תמה הגיבור על שינוי המושגים והערכים; הוא אינו מבין, כיצד ייתכן הדבר, שעם יקבע בעצמו את ממשלתו; הרי עיקר מהותו של עם להיות נשלט; ברגע שאין לו עוד שליט, העם פוסק להיות עם. מבחינה ספרותית, נופל רומאן זה



יוסף רוט והאימפריה ההבסבורגית

בהרבה מן ה"רדצקיי-מארש"; אשר לדעות המובעות בו, יש לקחת בחשבון שהוא נכתב סמוך למותו של רוט, וסמוך למאורעות האחרונים המתוארים בו, בשנים 1938—1939, ובצל אימת המלחמה המתקרבת. את מהות שליטתו העצמית של עם, שהסופר חרד מפניה, הוא רואה בצורת המשטר ההיטלריסטי. אם גם אין באפשרותנו להסכים לדעות הללו, הרי על הרקע הנזכר אפשר להבין אותן.

בהתאם לגעגועיו על ההירארכיה ששקעה, היו בגדיו של רוט תפורים במתכונת מיוחדת: למכנסיו היתה הגזרה הצרה של מדי הקצינים האוסט-רים הישנים. באחת השנים האחרונות לפני המלחמה בילו יוסף רוט וסטפן צווייג את הקיץ באוסטנדה שבבלגיה. באותה עת נותר לרוט רק זוג מכנסים אחד, ואף הוא מרוט למדי. צווייג לקח את חברו לעט לחייט היקר ביותר באוסטנדה, והזמין עבורו זוג מכנסים. בשל הגזרה הבלתי רגילה, דרש החייט מחיר כפול ומכופל. הדור בלבושו החדש, הפך רוט כוסית קוניאק צבעונית על המקטורן שלו. "כאלה הם האנשים העשירים", אמר בטרוניה. "אם הם כבר מואילים לקנות לנו זוג מכנסים, הם שוכחים להזמין גם ז'קט מתאים!". צווייג שילם גם עבור ז'קט. ועוד הוסיף ואמר, שרוט הוא גאון. אך בדרך-כלל, יש לומר, לא היו חייו של רוט קלים כל כך. הוא היה בן נאמן לאוסטריה שסבל כיהודי, הומאניסט ואינדיבידואליסט שנולד לתוך תקופה אלימה, תר אחר ערכים קבועים שהוטל עליו להתאבל על התמוטטותם של כל הערכים כולם, וסופר שלא זכה בהערכה שהיה ראוי לה. באחד מספריו מופיעה כתובת על גבי מצבה: "הקצין ניקולאוס טרבס, אורח על אדמה זו". בשינוי שם, אפשר היה לחרוט את אותה כתובת על קברו של יוסף רוט עצמו.

אוקטובר, 1968

#### ה ע ר ו ת

1. Joseph Roth : Radetzkyarsch, 1932.
2. Joseph Roth : Hiob, 1930.
3. Joseph Roth : Rechts und Links, 1929.
4. Joseph Roth : Die hundert Tage, 1936.
5. Joseph Roth : Tarabas, ein Gast auf dieser Erde, 1934.

## ישוב : הרמן הסה

בשנים האחרונות שוב הפכו ספריו של הרמן הסה לרבי מכר. גילוי מחדש של הרמן הסה אינו, בשום פנים ואופן, גילוי ישראלי, כי אם יבוא מאירופה וארצות הברית. בשנות השישים עמדו כל הכרכים של הסה על המדפים הנידחים שבספריות כשהאבק מצטבר עליהם, ורק גרעין קטן של נאמנים הופך בהם והופך בהם. ואילו בשנות השבעים שוב הם סחורה מבוקשת בשוק הספרים בעולם המערבי. הסה עצמו נלחם כל ימיו בתופעות אופנתיות ובפופולאריות זולה; המונם ושאונם של בני האדם היו לו לטורח ועל דלת ביתו הכפרי במונטגולה היה קבוע השלט: "נא להמנע מביקורים". כאשר פרסומו הגיע לשיא, עם קבלתו את פרס נובל בשנת 1946, לא ידע כיצד להתגונן מפני זרם המעריצים והמבקרים. מכתביו של הרמן הסה לידידו הטוב תומס מאן מסוף שנות הארבעים מוכיחים עד כמה רגו הסופר ואיש הרוח המזדקן על המוני הצעירים שלא התחשבו בשלט הנוכח ולא רצו בשום פנים ואופן לוותר על התענוג לחזות בזיו פניו של בעל פרס נובל, הגם שזה האחרון לא היה מעוניין כלל בחברתם. וכך הוא כתב לידידו על צרותיו: "המבקרים באים בהמונים, ובחופשה הארוכה של מוסדות החינוך הגבוהים גם להקות שלמות של סטודנטים, בחלקם בחורים חביבים ומעניינים, אבל בכמויות כאלה איני סובל גם אותם — — (הם) מבקרים כל מקום מפורסם וכל אישיות מפורסמת, כל יום וכמעט כל שעה הם עומדים כאן, צוחקים על הכתובת "נא להמנע מביקורים" על דלתי, מתנפלים עלי בפניות הנסתרות ביותר של גני, וכבר פעמים שהביאו אותי, מתבודד זקן שכמותי, לידי התפרצויות זעם — — —" (1). הסה אינו עוד בחיים, אך לא מתקבל על הדעת, כי להקות הסטודנטים של היום היו מוצאות חן וחסד לפניו יותר מאשר להקות הסטודנטים בימים עברו. שאלה אחרת היא, האם גל ההערצה המחודש של יצירת הסה מתבסס על אינטרפרטציה רצינית ומעמיקה, ויש לו צידוק שאינו אך אופנתי בלבד. או שמא נוהים החסידים החדשים והנלהבים של הסה אחר מקסם שווא, אשר נשתקף להם תוך כדי דפדוף מגמתי בכתבי הסופר ?

הרמן הסה היה גרמני על פי לידתו ושווייצרי על פי בחירתו. הוא נולד בשנת 1877 בעיר הקטנה קאלב אשר בשווארצוואלד בגרמניה. נעוריו

ושוב : הרמן הסה

ועלומיו עמדו בסימן חיפוש מתמיד. הוא ברח מבית-הספר : ניסה את ידו במקצועות רבים ; הרבה לנדוד ממקום למקום. בתקופה של מיכון גובר והולך, היה הסה חסיד נלהב של הליכה ברגל ; כל גיבורי ספריו מגמאים מרחקים בצעידה של ממש, מבלי להעזר בכלי הרכב למיניהם — בין שהם בני התקופה (למשל, פטר קמנצינד), דור העתיד (יוסף קנכט) או ימי הבינים (גולדמונד). וכך היה גם הסה צועד בצעירותו. בד בבד עם הטפתו לאידיאלים אבסטרקטיים לגמרי ("משחק פנימי הזכוכית") הוא מקדיש תשומת לב אוהבת למלאכה יסודית ומדוייקת הנעשית בידיים ממש ("פטר קמנצינד", "גרקיס וגולדמונד", "מהלך החיים הרביעי"); הדגשה זו על מלאכת הכפיים והפניה כנגד המיכון ("ואב הערבה") הן יסוד בעל חשיבות ביצירת הרמן הסה. הסה עצמו עבד במקצועות שונים עד שמצא את ייעודו. בין השאר עבד כחניך בבית מלאכה לייצור שעוני מגדלים וכנסיות. מכאן שכתבתו על חשיבותה של מלאכת כפיים חרוצה ודייקנית אינה עניין תיאורטי אבסטרקטי אלא חוויה שנתנסה בה. את דרכו כסופר החל הסה עם פרסום שירים ליריים וקטעי פרוזה, אשר לא זכו לתהודה רבה בקרב קהל הקוראים והמבקרים.

בשנת 1904 התפרסם הרומן "פטר קמנצינד" ; ואז נתפרסם שמו של הסה ברבים. מכאן והלאה עסק בכתביה כמקצוע יחיד. ברבות הימים הסתייגה הבקורת מיצירת הביכורים של הסה כבעלת ערך משני בכלל כתביו. גם הסה עצמו רמוז על דרך חדשה כאשר הוא פרסם את "דמיאן", בשנת 1919, לא בשמו הוא אלא בשם אמיל סינקלר, גיבור הספר. ואמנם, הקיטוב שהוא אבן יסוד ברבות מיצירות הסה ומתגלם בזוגות כמו דמיאן וסינקלר, גרקיס וגולדמונד, ה.ה. וליאן, יוסף קנכט ופליניו דסיניורי, — עדיין אינו מופיע ב"פטר קמנצינד". אך בכל זאת טעות היא להתעלם מן הקו הנמשך למן יצירתו המוקדמת של הסה ועד ליצירתו המאוחרת. יש קרבה בין פטר קמנצינד, בן הכפר השווייצרי שניסה לצאת מכפרו "לעולם הגדול" וחזר שוב לכור מחצבתו, אדם מזוכך ומנוסה, לבין יוסף קנכט, ה"מגיסטר לודי" הנעלה, הדמות הגדולה האחרונה בכתבי הסה, הפונה מן הפרובינציה החינוכית קאסטאליה אל העולם הגדול.

כבר פטר קמנצינד מתחיל לצעוד בדרך המיוחדת של הגיבור ההסאי. הוא בן כפר קטן השוכן בהרי שווייצריה. ניתנת לו ההזדמנות ללמוד ולצאת מכפר מולדתו, והוא יוצא "לעולם הגדול". במשך השנים הוא זוכה למה שנקרא בפי בני האדם "הצלחה" ; הוא נעשה לסופר ורוכש לעצמו פרסום. אמנם, הוא חש שאת היצירה של ממש, היצירה הגדולה, שהיה עליו לכתוב — עדיין לא כתב, ורק קטעים ורשימות ממנה נמצאים

במגרתו. (מוטיב היצירה הנכונה, האמיתית, המהותית, שאינה נשלמת לעולם, חוזר גם ב"נרקיס וגולדמונד"). הצלחתו של פטר קמנצינד היא חיצונית בלבד. במישור היחסים האנושיים המצב קשה יותר. הידיד הקרוב והמסור ביותר של שנות העלומים, לו חייב פטר קמנצינד הרבה בשטח התפתחותו התרבותית — טובע בנהר. (הרמן הסה מייחס ערך רב לידידות נעורים. הנושא חוזר במרבית יצירותיו. ידידות הנעורים המפורסמת ביותר בכתבי הסה היא אולי הידידות שבין סינקלר לדמיאן; אך יש גם זוגות ידידים אחרים, שמרובה חשיבותם במרקם יצירת הסה. אני מתעכבת על נקודה זאת, כמו גם על מוטיב היצירה הבלתי-גמורה, על מנת להדגיש את הרצף בכתבי הסה, למן "פטר קמנצינד" ועד ל"משחק פנימי הזוכית"; אך טעות תהיה זאת, להתעלם מרצף זה). ואילו הנשים היפות המעטות, אשר ליבו של קמנצינד נמשך אחריהן, מקרבות אותו כידיד ולא כאוהב ונשמטות מבין ידיו עוד בטרם מצליח הוא לבטא את רגשותיו אף לעצמו. לתחושת האושר והשלווה, שלא זכה לה ביחסיו עם נשים, הוא זוכה ביחסיו עם בופי המסכן, הנכה, בו הוא מטפל במסירות. הסבל הקשה, שהוא מנת חלקו של בופי, לא השחית את גשמתו ולא המעיט את טוב ליבו ביחסיו עם העולם; ומנכה מסכן זה, חסר ההשכלה הפורמאלית, לומד פטר קמנצינד יותר מאשר ממכרים נכבדים ומשכילים יותר. אך בופי החולה מת, כפי שאפשר היה לצפות מראש, ושוב נותר קמנצינד בדד. סופו של דבר שהוא חוזר לכפר מולדתו הקטן, כביכול בכדי לטפל באביו הזקן והאלמן, אך באמת בכדי להשתבץ, אחר הרבה חיפושי שווא, במקום וברקמת החיים הראויים לו. היציאה מן הכפר, החיים בערים הגדולות, ההצלחות כביכול — כל זה לא היה כי אם חזיון תעתועים ומקסם שווא (הסה עוד עתיד להגיע לכתיבת סיפורים בהם היציאה לעולם הגדול באמת מתרחשת רק בדמיונו של הגיבור, ומחזה דמיוני זה כבר דיו להגיעו לווייתור על כל הערכים החיצוניים המדומים). טעות היתה בידי קמנצינד, שעזב את הכפר. אך לא מאוחר מכדי להביא חיים אלה לידי תיקונם: מעתה והלאה יישאר בכפר מולדתו; התיקונים הקטנים בבית ובחצר וניהול משק הבית למענו ולמען אביו ממלאים את זמנו על הצד היותר טוב; לכשימות האב, בשיבה טובה, ייתכן שקמנצינד יקבל לידי את המסבאה הכפרית, וימזוג ערב ערב לכל השתיינים השקטים מן היינות הטובים המשמחים לב אנוש<sup>2</sup>); הוא יעסוק בענייני הכפר וכבר עתה נבחר לתפקידים מועילים; ואולי, אולי, עוד ייכתוב את היצירה הגדולה, עליה חלם.

בשנת 1911, בעקבות משבר בחייו הפרטיים, ערך הסה מסע להודו.

ושוב : הרמן הסה

הוא קבע בכך מבלי משים אופנה ספרותית. סיפורים על הודו, כך יש להניח, שמע הסה עוד בימי ילדותו. שכן סבו מצד אמו היה מיסיונר בהודו. אמנם, הסה נסע להודו עם כוונות שונות לגמרי מאלו של הסב. הסב ביקש להביא אור לילידים וללמדם את דת האמת האחת והיחידה. ואילו הרמן הסה ביקש דווקא ללמוד מהם; הוא הושפע מתורת היוגה וחיפש במזרח תשובות לשאלות שנראה לו כי המערב המתפורר שוב אינו מסוגל לענות עליהן. אף לא מקרה הוא, שאחד מספריו של הסה קרוי "מסע לארץ הקדם" (1932). השפעת המחשבה ההודית, או המחשבה ההודית כפי שהסה הבין אותה, ניכרת בכמה מספריו של הסופר; בראש ובראשונה ב"סידהארטא" ובנספחות ל"משחק פניני הזכוכית". בכל זאת, לא יתא זה נכון לראות את "סידהארטא" אך ורק בהקשר להתעניינותו של הסה בפילוסופיה ההודית. "סידהארטא" משתלב במכלול יצירתו של הסה ובתמונת העולם שלו; ל"סידהארטא" עצמו קווים משותפים עם גיבורים אחרים של הסופר, למשל פטר קמנצינד ונרקיס. גם אין לשכוח, ש"סידהארטא" יצא לאור בשנת 1922, כלומר, תשע שנים תמימות אחר מסעו ההודי של הסה. שלוש שנים לפני "סידהארטא" הופיע אחד הספרים המפורסמים ביותר של הסופר, "דמיאן". מכל אלה ניתן להסיק, כי כדאי להמנע מפישוט יתר של הדברים. אגב, "אפנת הודו" הכתה גלים. עוד בשנת 1916 פרסם וואלדמר בונזלס את "המסע ההודי" שלו, ואילו אל הקורא האנגלו-סאכסי הגיעה וולגאריזציה של הנושא בצורת הרומן של סומרסט מוהם, "על חוד התער" (1945).

בשנת 1912 פנה הסה עורף לגרמניה והשתקע בשווייצריה. הבחירה בשווייצריה כמולדת שניה אינה מפתיעה במיוחד אצל הסה. לגבי סופר ומשורר הכותב גרמנית, הרי שווייצריה היא ארץ אשר איזורים שלמים בה הם דוברי גרמנית. אגב, תומס מאן, אשר חזר בסוף ימיו מארצות הברית לאירופה, ולא היה מוכן להתיישב בגרמניה, בחר להשתקע סופית בשווייצריה — מאותה סיבה. יש להוסיף כאן כי אמו של הרמן הסה היתה שווייצרית למחצה וחלק משנות ילדותו עברו על הסופר בארץ זו. אף הנופים בספריו שווייצריים ברובם. וזאת לא רק לאחר שהשתקע בשווייצריה, אלא אף שנים לפני כן; פטר קמנצינד יצא לאור שמונה שנים לפני שהסה קבע את מגוריו בארץ זו. הגם שהסה ביכר את הישיבה בשווייצריה על הישיבה בגרמניה, לא הגיע לידי קונפליקט מידי עם ארץ מולדתו. ההתנגשות באה בשנות מלחמת העולם הראשונה; הסה היה פאציפיסט. אמנם הוא פעל בשווייצריה למען שבויי מלחמה גרמניים, וגם הוציא עיתון למענם; אך המאמרים שפרסם הביאו לתגובה חריפה

כנגדו בגרמניה. עוד שנים רבות, למען האמת עד סוף ימיו, היה מתלונן על מכתבי השטנה הרבים, ספוגי הארס, שקיבל באותם ימים מגרמנים בגרמניה<sup>8</sup>).

שנות המלחמה היו קשות להסה. בנוסף למציאות הפוליטית שהקיפה אותו נחתו עליו אסונות בחייו הפרטיים. בנו הצעיר חלה במחלה קשה וממושכת. אשתו (הראשונה; היו לו שלוש, סך הכל) אושפזה בבית-חולים לחולי רוח. הסה הגיע אל סף ההתמוטטות ונזקק לטיפול פסיכיאטרי. האיש, אשר העריך את שלוות הנפש מעבר למה שבעולם קרוי "הצלחה", ואשר גיבוריו הגדולים נחזו בכושר מפתיע של שליטה עצמית — עבר בעצמו משבר נפשי. בשנים שלאחר מכן היה מציין תקופה זו כתקופת מפנה בחייו. הסה הצליח להתגבר על בעיותיו ולחזור לחיי יצירה פוריים; עיקר מפעלו הספרותי עוד היה לפניו. הרומן "דמיאן", אשר יצא לאור בשנת 1919, הביא פרסום מחודש למחברו, ההתלהבות היתה גדולה בפרט בקרב הצעירים. מן הראוי לומר, שלמעשה כל ספריו החשובים של הסה נתקבלו באהדה ואפילו בהתלהבות; לכל אחד מהם (כמו "פטר קמנצינד", "דמיאן", "סידהארתא", "זאב הערבה", "נרקיס וגולדמונד", "משחק פניני הזכוכית") היה חוג מעריצים קבוע. את "דמיאן" פרסם הסה לא בשמו שלו, אלא בשמו של גיבור הספר: אמיל סינקלר. יש להניח, שהוא רצה להשיג בזאת שתי מטרות: הוא ביקש להדגיש כי דרך כתיבתו נשתנתה, כי עולמו הרוחני נשתנה, והוא שוב אינו אותו אדם אשר כתב את "פטר קמנצינד"; כמו כן השימוש בשם הגיבור הוא טריק ספרותי, הבא לעורר רושם של מהימנות; בכך הופך הסיפור מפיקציה למעשה שהיה. ייתכן גם שהסה היה זקוק להוכחה בפני עצמו שמסוגל הוא לכבוש את קהל הקוראים מחדש מבלי להעזר כלל בפרסום שכבר נחל עד אז. יש להודות שמעשה אמיץ הוא מצדו של סופר להסתכן בצורה כזו; הגם שעד מהרה יצא המרצע מן השק ונדע ברבים מי הוא מחברו האמיתי של "דמיאן".

תת הכותרת של "דמיאן" היא "סיפור נעוריו של אמיל סינקלר". ואכן היה זה סיפור נעורים ועלומים אשר משך את הצעירים ואת הצעירים ברוחם. בכלל הסה הוא סופר אשר תמיד היו לו מעריצים רבים בקרב הצעירים. גם כיום מתבססת הפופולאריות המחודשת שלו במידה רבה על צעירי-אוניברסיטאות אשר מחפשים ישועה רוחנית בהשקפת עולם אנטי-טכנוקראטית. "דמיאן" יצא לאור שנה אחר מלחמת העולם הראשונה, והוא דיבר לליבם של צעירים אשר מלחמה זו העיבה על שנות התבגרותם ושנתה את מסלול חייהם. אין זאת אומרת כי "דמיאן" היה רומן מלחמה; כלל וכלל לא; המלחמה מופיעה רק בדפים האחרונים של הספר<sup>4</sup>. אך

ושוב : הרמן הסה

מדובר בספר הרבה על שקיעת המערב, ועל העולם החדש אשר עתיד לקום מן ההריסות; מחשבה זו הולכת ומתגברת לקראת סוף הספר. הציפור המיסתורית הבוקעת מקליפת הביצה; הביצה שאינה אלא העולם החייב ליהרס על מנת שהציפור תוכל להיוולד, — אלה הם מן הסימנים הראשונים המסמלים את השקיעה הקרובה. יש ב"דמיאן" הרבה מן המיסתורין ואפילו מן העירפול. דמותו של מקס דמיאן עצמו, חברו רב-ההשראה של אמיל סינקלר, היא דמות על-טבעית. גם אמו של דמיאן, הגברת אווה, חוזה-אם-כל-חי, אינה אשה ככל הנשים, כי אם סמל הנשיות והאמהיות. דמיאן מופיע בפני סינקלר כשליח נעלה מעולם אחר, ומוביל אותו לקראת ייעודו. יחד עם זאת הרי דמיאן אינו אלא התגלמות כוחותיו הנפשיים של סינקלר עצמו; רק בשל כך מסוגל דמיאן להוליך את סינקלר אל עצמו, לגלות לסינקלר את הטמון שנשמתו שלו. ואכן בסיומו של הספר מגיע סינקלר לאיחוד מלא עם דמיאן ידידו. דמיאן המת ימשיך את קיומו בתוך סינקלר. הרעיון של טשטוש הגבולות בין אדם לאדם עתיד לחזור כמה שנים אחר כתיבת "דמיאן" ביצירה הבאה של הסה, "סידהארתא", בצורה מקיפה הרבה יותר. ראיית האשה האמיתית כאם כל חי חוזרת ב"נרקיס וגולדמונד".

ב"דמיאן" ניכרת בבירור השפעת ניצשה. רבים מן הסופרים הגרמניים הגדולים הושפעו באותן שנים מניצשה — ולראייה, תומס מאן. היה זה בזכות "דמיאן" שהסה זכה בפרס פונטנה, ב-1919.

כאשר השתקע הרמן הסה בשווייצריה, הוא החזיק עדיין בדרכון גרמני. רק תשע שנים לאחר שהתיישב בשווייצריה קבל הסה אזרחות שווייצרית; אגב, באותה שנה, 1923, התגרש מאשתו הראשונה; השניים נפרדו עוד זמן רב לפני כן. את ההרס וההתפוררות של גישואיו הראשונים תאר הסה ברומאן "רוסהלדה", 1914. בניגוד ל"פטר קמנצינד", "דמיאן", "סידהארתא", "זאב הערבה", "נרקיס וגולדמונד", "מסע לארץ הקדם", "משחק פניני הזכוכית", שהם כעין ביוגרפיות רוחניות, משובצות ברקע שלעיתים אין לו כל קשר לחיי הסופר ("נרקיס וגולדמונד", "משחק פניני הזכוכית"), הרי "רוסהלדה" הוא רומן אוטוביוגרפי אשר רבים בו הקווים המקבילים לחיי הסופר. אשתו של הצייר וורגות, גיבור הספר, מעוצבת על פי הדוגמה של מריה ברנולי, הפסנתרנית, אשתו הראשונה של הסה. מחלת המנינגיטיס של פייר וורגות הקטן יש לה הקבלה בחיי הסה; בנו הקטן אכן חלה במנינגיטיס. ב"רוסהלדה" אנו שומעים לראשונה על הנסיעה להודו; אחר מות בנו והתפוררות חיי המשפחה שלו, עומד וורגות לנסוע בחברת ידיד להודו (אגב, גם הסה נסע להודו בחברת ידיד, הלוא הוא הנס שטורצנגר

בתקווה ששם ימצא מרפא לנשמתו). "רוסהלדה", שהוא רומן קונבנציונלי, כתוב היטב, ממחיש לנו בעליל כי לא כאן טמון כוחו המיוחד של הסה. מבחינה טכנית גרידא וודאי ש"רוסהלדה" עולה על "דמיאן", למשל, שרבו בו חוסר הבהירות. עם זאת, אין בו ב"רוסהלדה" אף לא מאום מן הקסם ששבה דור קוראים שלם במעגלות "דמיאן". הבשורה המיוחדת של הסה, אשר נשמעה כבר ב"פטר קמנצינד", ואשר שוב עשתה לה נפשות, אחר תקופה של שכחה, בשנים האחרונות — אינה נשמעת ב"רוסהלדה". מוזר שספר שיש בו כה הרבה יסודות אוטוביוגרפיים, משקף את תמונת מחברו בצורה חיוורת הרבה יותר מאשר רומנים, שלכאורה אין בהם כל יסוד אוטוביוגרפי ריאלי. אין גם להתעלם מן העובדה, שוורגות הוא אמן<sup>5</sup> אשר האידיאל האמנותי שלו אינו עולה בקנה אחד עם דרכו של הסה ברומנים החשובים שלו. שאיפותיו האמנותיות של וורגות הן למעשה צנועות הרבה יותר משאיפותיו האמנותיות של הסה עצמו.

הנובלה "סידהארטא" התפרסמה בשנת 1922.<sup>6</sup> זוהי נובלה המצטיינת בנקיין המבנה ובשקיפות. אין להגזים ב"הודיות" של הנובלה; לסידהארטא קווים משותפים עם גיבורים אחרים של הסה, כגון פטר קמנצינד, נרקיס, יוסף קנכט. ואכן, ב"מהלך החיים השלישי", הנמצא בנספחות ל"משחק פניני הזכוכית", מתגלם יוסף קנכט בגלגול הודי, עדות נוספת לקרבה שבין הדמויות השונות. כמו גיבורים אחרים של הסה, מחפש סידהארטא את דרכו וייעודו האמיתי. לגבי גיבוריו של הסה, מילים כגון "עושר", "תהילה", "שלטון", הן מושגים ריקים, חזיון שווא ותעתועים אשר אין בו ממש. אם הם זוכים, בפרק זמן מסויים בחייהם, ב"הצלחה", — הרי הם מבחינים עד מהרה שלא זו היתה המטרה אליה שאפו. סידהארטא הוא בן למשפחת בראהמינים ונועד להיות חכם וכוחן בראהמיני. הוא גאות אביו ואמו, ומוריו וכל הסובבים אותו. אלא שהדרך הסלולה לא נועדה לו; עם ידידו הנאמן גווינדא הוא יוצא להצטרף אל קבוצת סגפנים מן היער. גם בחברתם של אלה אין סידהארטא מוצא מנוח; הוא חש שתורת הסגפנים אינה אלא בריחה מן האני, שכחה לשעה קלה. עם גווינדא הנאמן הוא פונה אל גוטאמא, הבודהה הנעלה, אשר שמעו הגיע אף אל הסגפנים. סידהארטא וגווינדא הם אחד מזוגות הידידים הרבים המופיעים בכתבי הסה, המשלימים במהותם זה את זה; לעומת בריתות הידידים, חשיבות האשה משנית בלבד.

המפגש עם גוטאמא הקדוש הוא נקודת מפנה בחייו של סידהארטא. שעה שגווינדא מצטרף אל נזירי הבודהה, חש סידהארטא ביתר עוז את שידע עוד לפני כן: אין אדם, ולו גם הנעלה ביותר, שיוכל למסור לאחרים



ושוב : הרמן הסה

את סוד ההוויה. כל אדם חייב להתנסות בכל בעצמו ; אין מי שיכול, על סמך נסיונו האישי, לפתור את שאלת קיומו של האחר. הבודהה הגיע לשלמות ; סידהארתא אינו יכול להגיע לשלמות בדרך ההליכה אחר הבודהה ; הוא חייב ללכת בדרך שלו, המיועדת רק לו. גם ב"דמיאן" מודגשת ההשקפה, שסינקלר חייב בראש ובראשונה למצוא את עצמו, ללכת בדרך שלו עד הסוף. אך יחד עם זאת ברור שללא עזרת דמיאן לא היה סינקלר מוצא את עצמו ; ידידו המופלא היה דרוש לו לגילוי העצמי. ואפילו נקבל את הדעה, שדמיאן וסינקלר אינם אלא אדם אחד, — הרי שגם אז שונה הגישה שב"סידהארתא" מן הגישה שב"דמיאן". גם יוסף קנט מ"משחק פניני הזכוכית" שונה בכמה מהשקפותיו מסידהארתא. אמנם, גם על יוסף קנט לחפש את ייעודו הספציפי, המיוחד לו בלבד ; וכפי שעוד נראה, עליו לעזוב את קאסטאליה, ארץ האוטופיה. אבל יוסף קנט הוא מורה ומהנך. הוא מוצא את מותו תוך כדי פעילותו החינוכית, בבקשו לרכוש את אמונו של תלמידו ; והסופר מציין כי מותו של קנט לא היה לשווא. ב"משחק פניני הזכוכית" קיימת, האמונה באפשרות של חינוך והוראה ; סידהארתא כופר באפשרות זו.

בדרך הפאראדוקס, פונה סידהארתא מן הבודהה אל עולם החושים והתאוות הארציות, עולם שהיה זר ורחוק לו עד כה. אהובה יפה הוא מוצא לו, עושר ונכסים. פרשה זו בחיי סידהארתא מכונה "אצל האנשים-הילדים". כלומר, מלכתחילה ברור שאף שלב זה הוא שלב חולף בחיי סידהארתא, ולא עוד, אלא שהוא נטול חשיבות של ממש. ההגדרה "אנשים-ילדים" דייה להבהיר את יחסו האמיתי של סידהארתא לעולם חדש זה, בו הוא מנסה להתערות לזמן מה. התפתחות מחוייבת המציאות היא, שעל סידהארתא לעזוב אורח חיים זה ברגע שמתחילות לדבוק בו חולשותיהם ומגרעותיהם של האנשים-הילדים, ברגע שאין הוא מסוגל עוד לשמור על עליונותו כלפיהם, באשר הוא עצמו מתחיל להיות דומה להם. ושוב עומד סידהארתא על פרשת דרכים. עד עתה עבר את עולם ההגות הצרופה של הבראהמינים ; התאמן בסיגוף הגוף בחברת הסגפנים מן היער ; הוא פגש בסמכות הדתית העליונה, באדם קדוש ונעלה, אך לא היה יכול לקבל תורה מפיו מכיוון שחייב היה לגלות את האמת הפנימית שלו בדרך ההארה העצמית ; אחר החיפושים השונים בעולם הרוח פנה לעולם החומר, ונהנה מן ההנאות הצפונות בו. אחר כל אלה סידהארתא שוב אינו איש צעיר. הוא עומד על סף הזקנה, ועדיין ידיו ריקות כשהיו לפני שנים. היכן ימצא מנוח ? שאיפתו היתה לשכוח את מהותו ולהתמזג ביקום כולו ; רק כך יוכל להגיע אל הנירוואנה הנכספת.?).

סידהארתא מגיע אל הנירוואנה, בימי זקנותו. הוא מצטרף אל דוברן זקן החי על שפת הנהר אשר מצא את השלווה האמיתית. סידהארתא, שאך אתמול היה עשיר ועתיר נכסים. הופך אף הוא לדוברן עני ומאזין אל שפת הנהר. זאת היא דרכו האמיתית. ההבדל העיקרי בין דרך זו לבין הדרכים הקודמות טמון אולי במידת הצניעות שבה. גם הדרכים הקודמות לא היו קלות. הרבה נדרש מן הבראהמיני; רב יתר נדרש מן הסגפן. אך היו אלה דרכים של אנשים נבחרים, אשר אמנם וויתרו על נכסים והנאות אך לא על גאווותם בייחודם. לא בחברת בודהה הנעלה גורלו של סידהארתא; גורלו מתחוויר לו בחברת דוברן זקן ועני, שאינו מפורסם בקרב האנשים ואין לו חוג תלמידים ומעריצים המקיפים אותו. בדרך ההאזנה לנהר לומד סידהארתא את אשר לא היה יכול ללמוד אצל בני האדם. הוא לומד לראות את האחדות שבהתגלמויותיה האינסופיות. "כל חטא טומן בקרבו את החסד, כל פעוט טומן בקרבו את הוקן, כל תינוק את המוות, כל גוסס את חיי הנצח." מבחינה מסויימת יש כאן גם פיתוח של קו רעיוני ב"דמיאן". האמונה שנירוואנה וסאנסארה הן אחת, מתאימה לתפישה של האל אבראכסאס שהוא האלהים והשטן בהתגלמות אחת.

התחנה החשובה הבאה בדרכו של הסה היתה פרסום "זאב הערבה" (8) בשנת 1927. (באותה שנה התגרש הסה מאשתו השניה, אולם הפעם לא טרח לתאר את התהליך בפירוט, כפי שעשה זאת ב"רוסהדה"). כדי למנוע אי הבנה ברצוני להדגיש, כי איני מתעכבת כאן על כל ספריו ופרסומיו של הסה, אלא רק על העיקריים והאופייניים שבהם. "זאב הערבה" הוא, מבחינה סטרוקטורלית, מסובך יותר משאר ספריו של הסה. הנטייה האנטי־טכנולוגית, הקיימת בכל כתבי הסה, מגיעה בספר זה אל שיאה. מן הראוי לציין, שזאב הערבה, הארי האלר, הוא בעל שם המתחיל באותה אות כשמו של הרמן הסה. גם גיבור ה"מסע לארץ הקדם" קרוי ה.ה. (אחרי "לוליטה" שוב אין אלו אותיות מבוקשות, אך זה היה שנים רבות לפני שכתב נאבוקוב את ספרו המדהים, שבינתיים שוב אינו מדהים). המשחק הסימבולי בשמות מתבטא גם בשמה של האשה הבאה לעזור להארי האלר להתגבר על המשבר הנפשי הקשה בו הוא נתון. שם האשה הוא הרמינה. הרמוז הוא כפול. הרמינה היא התגלמות נשית של חבר נעורים של הארי האלר, חבר נעורים בשם הרמן. בנוסף על כך, שמו הפרטי של הסה היה הרמן. הרמוז, אם כן, עבה כעביה של קורה. לא מקרה הוא שהרמינה היפה ורבת־התבונה היא סמל ולא אשה־של־ממש. עיקר כוחו של הסה אינו בתיאור נשים. במידה שהנשים המופיעות מהותיות לעלילה ומיוחדות במינן, הריהן סמלים — כמו הרמינה, כמו פראו אווה. הנשים

ושוב : הרמן הסה

שאינן להן פונקציה מטפיזית אינן אלא דמויות חיוורות בצד הגיבורים הגברים. אפילו אהובותיו הרבות של גולדמונד אינן חורגות מכלל זה. בארץ האוטופיה החינוכית, קאסטאליה, אין לנשים מקום כלל; יוסף קנכט, ככל הנראה, אינו חש בחסרון אשה בחייו.

הארי האלר משתקף לקורא משלוש זוויות ראייה שונות. התיאור של בן אהותה של בעלת הבית הוא חיצוני בלבד; יש בו אינפורמציה שעל פני השטח. הטרקטט על זאב הערבה אף הוא דן בהארי האלר מנקודת ההשקפה האובייקטיבית כביכול של מסתכל מן החוץ, אלא שהוא עוסק בעולמו הפנימי של האלר ולא בפרטים חיצוניים. מלבד אלה, קיים סיפורו של האלר עצמו. כפי שכבר ציינתי, הרי שמבחינת המבנה והטכניקה זהו ספרו המסובך ביותר של הסה. אין בו מאום מקלות הסיפור של "נרקיס וגולדמונד" או מן השקיפות והצלילות שב"סידהארתא". הארי האלר הוא אדם מסובך ביותר, נתון בעיצומו של משבר נפשי קשה; המבנה הסטרוקטורלי המסובך עולה בקנה אחד עם הבעיות הטכניות.

חזיון הדמים בסיום "זאב הערבה" מבטא בצורה חריפה ביותר את פחדיו של הסה בפני ההתפתחות הטכנולוגית של המאה העשרים. בספרו החשוב הבא, "נרקיס וגולדמונד" (1930), פנה הסה לנופים שונים לגמרי. הוא פנה עורף לתקופתו, שהייתה את הרקע לספרים כגון "פטר קמנצינד", "דמיאן", "זאב הערבה", ובהר ברקע מרוחק בזמן: ימי הביניים. אפשר לקבוע את הזמן בעזרת מאורע היסטורי. גולדמונד, האמן הנווד, צופה בדרך נדודיו בזוועות מגיפת הדבר, המוות השחור שפקד את אירופה. אמנם אין זה "רומן היסטורי" במובן המקובל של המילה; הסה אינו טורח לצייר תמונה של מנהגים, אורחות חיים, פרטי לבוש וכדומה. יתר על כן, נרקיס וגולדמונד, שני הגיבורים של הספר, הם אנשים מודרניים; השיחות והוויכוחים ביניהם שייכים למאה העשרים — אפילו אינם מזכירים מכוניות ובתי חרושת ושאר פרטים טכנולוגיים. למעשה אין מרחק של זמן בין הזוג נרקיס וגולדמונד לבין הזוג יוסף קנכט ופליניו דסיניורי, על אף ששני הראשונים חיים בימי הביניים ושני האחרונים בתקופת העתיד, בערך סביב שנת 2400. אמנם, יוסף קנכט נוסע בשעת הצורך במכונית וברכבת — שעה שנרקיס רוכב על סוס; אך אלה הם אבירים חיצוניים בלבד.

שמותיהם של גיבורי "נרקיס וגולדמונד" הם טעוני משמעות. אך אין לפרשם על פי הפשט. נרקיס אינו הנער היפהפה המאוהב בעצמו המוכר לנו מן המיתולוגיה היוונית. משמעות השם היא הרבה יותר מורכבת ומסובכת. נרקיס הוא מופנם, שקוע בעולמו הרוחני; הוא ביסודו בודד ומתבודד, וגולדמונד הוא האחד והיחיד אותו מסוגל היה נרקיס לאהוב.

נרקיס אינו נגוע בחטא האהבה העצמית, כמו הנער היווני. אך הוא שקוע בעולמו הפנימי ויחסו הטוב והאדיב אל הסובבים אותו נובע מהרגשת החובה והדיסציפלינה העצמית ולא מאהבת האדם. נרקיס הוא נזיר, חבר במסדר דתי, איש הרוח. גולדמונד (גולדמונד — פה הזהב) הוא אמן; הוא פסל, ולא, כפי שאפשר היה אולי לחשוב על סמך שמו, משורר. גולדמונד חי את חיי החושים, שעה שנרקיס חי את חיי הרוח. המנור בו דרכי השניים מצטלבות מעוצב על פי דוגמת הסמינר התיאולוגי אשר במאולברון. זהו הסמינר התיאולוגי אליו נשלח הסה הנער ללמוד, ומשם נמלט בגיל 14. במעשהו זה הרס את תכניות הוריו שהועידו אותו לכמורה. מוזר שלמרות בריחתו של הסה הצעיר מסמינר מאולברון הוא זכר מוסד זה לטובה בכמה מיצירותיו; אמנם היה זה כעבור שנים רבות, כאשר שינה הסופר במידה רבה את דעתו על מהות החינוך.

עם הצטרפותו הרשמית של נרקיס למסדר הנזירים<sup>9</sup> הוא מקבל את השם יוחנן. כעבור שנים הוא מתמנה לאב המסדר, ואיש, מלבד גולדמונד, אינו קורא לו עוד בשמו הקודם. יש מן האירוניה בבחירת השם יוחנן דווקא, שהרי יוחנן היה שמו של המטביל, שעשה נפשות לנצרות. ואילו נרקיס משכנע את האדם היחיד האהוב עליו, את גולדמונד, שאין דרכו דרך הנזירות ושעליו לעזוב את המנור ולצאת לעולם הגדול על סכנותיו ושמחותיו. הוא עושה זאת בדרך הפסיכואנליזה המודרנית; כנזיר מימי הביניים, יש להודות, הוא מקדים במקצת את מחשבות תקופתו. לעומת נרקיס, גולדמונד, בעל פה הזהב, הוא אקסטרורטרט. נפשו יוצאת אל בני האדם. הנשים אוהבות אותו והוא מוצא בזרועותיהן אושר לא-ישוער. רק כעבור שנים של נרודים והרפתקאות מחוץ לחומות המנור מוצא גולדמונד את ייעודו ושליחותו: עליו להיות אמן, פסל. מעשי ידיו הם סובלימציה נעלה וכללית יותר של נסיונו האישי הפרטי. מעטות הן היצירות אותן הוא משאיר אחריו: כי על האמן לעבוד רק כאשר הוא משוכנע ששליחותו שליחות אמת. כל מה שאינו טבוע בחותם האמת הפנימית הוא יצירת סרק. ללא ספק, מבטא הסה את השקפותיו הוא על האמן היוצר בתיאורו של גולדמונד. ואין הבדל עקרוני בכך, שגולדמונד הוא פסל שעה שהסה הוא סופר. ה"אני מאמין" של גולדמונד תופס לגבי כל אמן<sup>10</sup>. מן הראוי גם שלא לזלזל בריצינות וביסודיות בה גולדמונד לומד את הצד הטכני של המקצוע. כנאה וכיאה לאמן מימי הביניים, על גולדמונד לעבור תקופת חניכות ושוליות אצל אמן מושלם. כאן יש צביון של התקופה, מכיון שהסה היה מעוניין באספקט זה. אמנם, כשאר גיבוריו של הסה, מגלה גולדמונד שאין דרך המורה דרכו ועליו להמשיך ולחפש, הפעם לברו. אך אין בעובדה

ושוב : הרמן הסה

זו כדי לבטל את חשיבות הלימוד וההשתלמות. מדרך תיאור התפתחותו של גולדמונד לפסל משתקפים הן תפישתו של הסה את מהות האמנות והן אהבתו הגדולה לעבודת כפיים (עבודה אשר העולם הטכנולוגי המודרני דחק אותה לקרן זווית), לדיוק וליסודיות. יש לי חשד רציני שהמעריצים החדשים של הסה, מקרב הצעירים והצעירים מאוד, הנמשכים אל סופר זה דווקא בשל פנייתו כנגד הממסד וכנגד כמה מן האספקטים הפחות נעימים של העולם המודרני — אינם עומדים כל צרכם על צד זה של נטיותיו והשקפותיו.

היצירה עליה חולם גולדמונד כל ימיו, פסל האשה-האם, אינה מגיעה לכלל ביצוע (כבר הזכרתי שגם פטר קמנצינד אינו כותב את ספרו האמיתי). גולדמונד, בשעת גסיסתו, אינו מצר על כך. דמות אמו, המופיעה לפניו, עוזרת לו לשאת את מותו. והוא שואל את גרקיס הנמצא על ידו, כיצד זה יוכל ידידו לשאת את מותו בבוא שעתו, באין דמות אם המגינה עליו.

על פי הכותרת ייחס הסה משקל שווה לשתי הדמויות, לגרקיס ולגולדמונד. האמת היא, שדמותו של גולדמונד היא הדומיננטית בספר, והוא גם נשאר המנצח בוויכוח — שאלתו האחרונה של הגוסס, הגורמת לגרקיס זעזוע נפשי עמוק, מוכיחה זאת.

מכל ספריו של הסה. "גרקיס וגולדמונד" הוא בעל העלילה הססגונית ביותר שבין ספריו הסה. שעה שדרך התפתחותם של פטר קמנצינד ואמיל סינקלר היא פנימית בעיקרה, הרי שגולדמונד נודד בנופים פיטורסקיים (הסה אוהב תיאורי טבע) וזוכה למנה גדושה של הרפתקאות וחוויות.

למרבה התמיהה, לא הוטל איסור על כתבי הסה בגרמניה אחר 1933, על אף שהשקפותיו הפאציפיסטיות היו ידועות לכל. זוהי דוגמה נוספת לחוסר ההשכלה וחוסר ההבנה של קובעי הקוו "התרבותי" של הרייך השלישי ולצורה השרירותית בה נופלות החלטות במשטר טוטאליטארי כלשהו. אין לפרש עובדה זו כאילו התאימה כתיבתו של הסה לשלטונות הגרמניים. אמנם אחר המלחמה יצא הנס האבה בהתקפה על התנהגותו של הסה בזמן המלחמה. פרטים ביחס לפרשה זו אפשר למצוא בחליפת המכתבים שבין הסה ותומס מאן.<sup>11</sup> ביושבו מהוץ לגבולות גרמניה, לא היה הסה מסוגל תחילה להעריך בצורה נכונה את המתחולל בארץ מולדתו. אחר שלושים ושלוש הוא הביע את דעתו, כי המתרחש בגרמניה גלוי וידוע לו, זוהי בדיוק אותה אווירה עכורה אשר גרמה לו לעזוב את גרמניה ב-1912. כאזרח שווייצרי, עוד ביקר מספר פעמים אצל משפחתו בגרמניה אחר 1933. רק לאחר שנים ראה, כי אכן גרמניה שלאחר 1933 היא גרועה

לאין ערוך מאותה גרמניה שהוא התנגד לה ועזבה ויותר על אורחותה. משפחת אשתו נינון, בחברתה מצא סופסוף את שלוות הנפש, הושמדה במחנות ריכוז. מן הראוי להזכיר כאן פרט נוסף. הרמן הסה, אשר עזב את גרמניה עוד שנים רבות לפני הקמת הרייך השלישי, סרב באופן עקבי לפרסם דבר וחצי דבר מעל הבמות הספרותיות של הגולים מגרמניה אחר שלושם ושלוש. הוא לא רצה להמנות בקהלם של אלו. הוא סרב לבקשות הולכות ונשנות בעניין זה, ואפילו לידידו הוותיק תומס מאן. האמתלה הפורמאלית היתה שהסה הוא בעל אורחות שווייצרית ורואה עצמו כשוויי-צרי לכל דבר, ועל כן אין לו עניין משותף עם אמייגרנטים גרמניים. מאחר שהסה המשיך לפרסם את יצירותיו בגרמניה, על אף שהיה בעל אורחות שווייצרית, אין הרבה משמעות לטענה זו. על רקע זה ניתן אולי להבין חוזר סודי של השלטונות הנאציים מן ה-27 למאי בשנת 1937:

"בניגוד להודעות ברוח שונה אני קובע בזאת בבירור, שבהסכמתם של האדון הרייכסמיניסטר להשכלת העם ותעמולה ושל ועדת המבחן המשרדית המפלגתית להגנת הספרות הנאציונל-סוציאליסטית אני מייצג, מטעמים מסויימים, את ההשקפה, שבעתיד לא יהיה הסופר הרמן הסה השוף לכל התקפה שהיא וכמו כן לא יושמו מכשולים בדרך הפצת כתביו ברייך"<sup>12</sup>).

יש לזכור, שבאותה תקופה בה ניתנה לכתבי הסה המלצה חמה כל כך, יצא חוזר אחר האוסר, בין השאר, על הפצת יצירותיהם של ה.ג. וולס, אנדרה ג'יד, אנדרה מורואה, איגנציו סילונה, אפטון סינקלר, ז'יל רומן, ו.ה. אודן, מרטין אנדרסון-נכסה, מנו טר בראק, זיגמונד פרויד, תומס מאן, היינריך מאן, אלדוס הקסליי<sup>13</sup>). קשה להבין את ההליכים הפועלים במשטר טוטליטארי. קשה גם להניח, שהאדון הרייכסמיניסטר מצא עניין מיוחד בכתביו של הסה דווקא. אני אפילו מרשה לעצמי לפקפק אם האדון רייכסמיניסטר בכלל קרא את הספרים אותם הוא מתיר — או אוסר.

ספרו האחרון החשוב של הסה הוא "משחק פניני הזכוכית". הסה התחיל לעבוד על ספר זה עוד בשנת 1931. באותה תקופה בערך עבד הסה גם על הנובלה "מסע לארץ הקדם" אשר יצאה לאור בשנת 1932 ואשר יש נקודות מגע מסויימות בינה לבין "משחק פניני הזכוכית". ברית הנוסעים לארץ הקדם קרובה במהותה למסדר הקאסטאלי. בשנים שלאחר מכן פרסם הסה כמה קבצי שירים ומספר מסות. בשנת 1936 הוא זכה בפרס הספרותי השווייצרי על שם גוטפריד קלר. כתיבת "משחק פניני הזכוכית" נסתיימה בעצם ימי המלחמה והספר יצא לאור בשנת 1943, בהוצאת ספרים שווייצרית. המצב העגום של המאה ה-20 משתקף בפתיחה

ושוב : הרמן הסה

של "משחק פניני הזכוכית", רומן אשר זמן התרחשותו בעתיד. הסה ייחס משקל רב לרומן זה. ידידו של הרמן הסה, תומס מאן, העריך ביותר יצירת זקונים זו של עמיתו; ושני הסופרים העירו לא אחת על קווים מקבילים בין "משחק פניני הזכוכית" לבין "ד"ר פאוסטוס", ספרים שנכתבו בערך באותו פרק זמן. אפשר להגדיר את "משחק פניני הזכוכית" כאוטופיה פרובלמטית. מקום ההתרחשות היא קאסטאליה, "פרובינציה פדגוגית". כינוי זה לקוח מן הרומן החינוכי של גתה, "ווילהלם מייסטר". אגב, הסה כתב בשעתו מאמר על "ווילהלם מייסטר" ועסק הרבה ביצירה זו. וכמובן שאין להתעלם מן ההקבלה ההפוכה בשמות. שם גיבורו של גתה הוא "מייסטר" (אומן, אדון) ואילו שם משפחתו של גיבורו של הסה הוא "קנכט" — עבד, משרת. ואכן רצונו של יוסף קנכט הוא לשרת, במובן הנעלה ביותר. ידיד נעורים של יוסף קנכט הוא פליניו דסיניורי; השם הפרטי מצביע על שפע ואילו דסיניורי משמעותו אדון. הדמויות של יוסף קנכט ופליניו דסיניורי מקבילות לדמויותיהם של נרקיס וגולדמונד, כשיוסף קנכט קרוב בנפשו לנרקיס ופליניו דסיניורי נחן בכמה מתכונותיו של גולדמונד. אולם בניגוד ל"נרקיס וגולדמונד", הרי ב"משחק פניני הזכוכית" יש דמות חשובה אחרת, והיא דמותו של יוסף קנכט. דסיניורי אינו אלא דמות שולית ומטושטשת וחשיבותו היחידה במפגש שלו עם קנכט ובשילוב המזור של גורלותיהם בסוף הספר. ממילא אין בו בדסיניורי כשרוננו, ייחודו וקסמו של גולדמונד ואין אנו לומדים על חייו אלא כמה פרטים כלליים ביותר. יוסף קנכט הוא מורה ומחנך. הוא מגיע לתפקיד הנעלה ביותר בהירארכיה הקאסטאלית; הוא מתמנה ל"מגיסטר לודי". המגיסטר לודי מנהל את משחקי פניני הזכוכית. משחק פניני הזכוכית הוא צירוף מופשט של כל היידע האנושי. המשחק הולך ומתפתח, הולך ומשתלם; כל יידע נוסף נספג לתוכו. המשחק אינו מתנהל סתם כך, לפי שרירות ליבו של כל אחד ואחד; לא, הוא כפוף לכללים ולמשטר פנימי; הצורה אינה נופלת בחשיבותה מן התוכן. השמירה על כללי התנהגות נאותים, על הצורה, היא אחת הנושאים החוזרים ביצירת הסה. כל הפרובינציה של קאסטאליה כפופה לחוקים חמורים של דיסציפלינה עצמית. יוסף קנכט, שהגיע למעמד הגבוה ביותר בפרובינציה זו, נהג תמיד בהתאם לעקרונות נעלים מעל מהותו הפרטית. חופש ההחלטה והבחירה שלו מתבטא לא בהתפרקות מסמכות עליונה, אלא בקביעה עצמית של הסמכות לפיה עליו לנהוג — וכך הוא מגיע בסוף דרכו לידי קונפליקט עם ההירארכיה. קנכט שבגיל העמידה מחליט בנפשו שקאסטאליה אינה אלא אי בודד של תרבות פנימית וחיצונית בעולם אכזר וסובל. נראה לו כי אין

לו רשות להתעלם מצרכי העולם המקיף את קאסטאליה האידיאלית, האהובה. וכך הוא עושה מעשה אשר טרם נשמע כמוהו בקאסטאליה: הוא מתפטר מתפקידו הרם, ויוצא לעבוד כמורה ומחנך מחוץ לגבולות קאסטאליה. באופן פאראדוקסאלי, מגיע קנכט לשיא גדולתו כאשר הוא עוזב את קאסטאליה, בה הגיע לקצה גבול מפעלו כמגיסטר לודי, מנהל משחק פניני הזכוכית, והוא מבקש לשרת את העולם שמחוץ לקאסטאליה, הזקוק ליד מכוונת ומדריכה יותר מאשר הפרובינציה הפדגוגית המושלמת. וכיצד יכול אדם מסוגו של קנכט לשרת את העולם? שוב, כמורה ומחנך. הוא נוטל לידיו את חינוך בנו הבעייתי של פליניו דסיניורי. בבוקר היום השני בתפקידו החדש הוא מוצא את מותו במי נהר קרים כקרח; תלמידו הזמינו לשחייה והוא לא רצה לפגור אחר הצעיר, כדי שלא לאבד את השפעתו עליו. יוסף קנכט, אשר תרם כה הרבה לקאסטאליה, לא עמד בו כוחו לקרב את כל העולם כולו לפרובינציה הפדגוגית. עוד בתחילת דרכו כשל ונפל. עם זאת מפעלו לא היה לשווא. הנער אותו רצה לחנך לאנושיות מושלמת כבר נטבע בחותם חייו ומותו של יוסף קנכט. כן יש להניח שאזהרתו למנהיגי קאסטאליה בפני הסתגרות כלפי העולם החיצוני אף היא החלה לפעול אחר מותו, ונוצרה פעולת גומלין ענפה יותר בין הפרובינציה הפדגוגית שעיקר מהותה רוחנית, לבין העולם הגשמי הזקוק כל כך להדרכה. חלק לא מבוטל מכוח משיכתו של הספר טמון בעובדה, שאין בו מסקנה סופית. הרמן הסה אינו איש של פתרונות. אפילו קאסטאליה, הפרובינציה המושלמת ביותר, אינה סוף הדרך ואינה סוף פסוק. ואם נמצא במקום כלשהו פתרון מסויים, הרי זה פתרון המתאים לאדם אחד בדרכו המיוחדת.

יש להדגיש שוב, כי הגיבור של הסה המתמרד כנגד הממסד (תכונה המהווה מוקד משיכה לגבי המעריצים הצעירים של הסה כיום) מקבל על עצמו עול קשה יותר. ארץ קאסטאליה בנויה בצורת מסדר הדומה בסדריו החיצוניים מעט למסדר קאטולי. אין כלל מקום לחיי משפחה והמגע עם נשים הוא חולף ונטול חשיבות. גם בסיפוריו "ההודיים" נלחם הסה כנגד היצרים הגופניים; כל חיי העולם הזה על רצונותיהם ותאוותיהם הם מקסם שווא. העדפתו של הסה את היחיד על הכלל אין פירושה מתן חירות ליחיד לפעול על פי רצונו האישי הפעוט. היחיד חייב לשכוח את עצמיותו לחלוטין ולהתמזג בהווייה רחבה יותר.

בשנת 1946 זכה הרמן הסה בפרס נובל. מעתה והלאה העמיסו עליו עוד פרסים לרוב. הוא קיבל את פרס גתה של עיריית פרנקפורט. מן האוניברסיטה של ברן קיבל דוקטורט כבוד, הוא, האיש שלא היה יכול



שוב : הרמן הסה

להתאים עצמו לכל מסגרת חינוכית שהיא ובגיל חמש עשרה ברח באופן סופי מבית הספר, — למגינת לב הוריו אשר וודאי לא תארו להם מהו הכבוד המזומן לבנם בעתיד הרחוק. בשנת 1950 הענק לו פרס ווילהלם ראבה. בשנת 1955 זכה בפרס השלום של התאחדות המולי"ם הגרמניים. הפרסים והכיבודים לא שינו את אורח חייו והלכותיו של המתבודד הזקן. כל ימיו לא שאף לעיטורי כבוד חיצוניים, ובערוב ימיו לא הפך את עורו. בשנת 1962, בגיל שמונים וחמש, נפטר באופן פתאומי בביתו במונטנולה, כתוצאה משטף דם פנימי. פרסומו, אשר הגיע לשיא כאשר קבל את פרס נובל, דעך בשנות השישים. המבקר קרלהיינץ דשנר בספרו "קיטש, קונבנציה ואמנות"<sup>14</sup> תקף כמה משיריו הליריים של הסה ואת "נרקיס וגולדמונד" בהרפות רבה והציג יצירות אלה כדוגמאות מובהקות של קיטש ספרותי. כעבור שנים לא־רבות שוב התהפך הגלגל: למן תחילת שנות השבעים אנו עדים לפופולאריות מחודשת של הסה, פופולאריות העולה אף על זו שהסופר זכה לה בחייו.

יולי, 1974

## ה ע ר ו ת

- (1) Hermann Hesse — Thomas Mann : Briefwechsel, Suhrkamp Verlag — S. Fischer Verlag, 1968.
- (2) התענינותו של הסה בנושא היין הטוב מוצאת לה ביטוי מובהק גם ב"זאב הערבה".
- (3) באותן שנים התכתב הסה עם תומס מאן, אשר הבטיח לו את עזרתו בפעילות למען השבויים הגרמניים העצורים בשווייצריה. תומס מאן התכתב בידידות רבה עם הסה הפאציפיסט, אולם ניתק את קשריו עם אחיו, היינריך מאן, מכיוון שזה האחרון היה פאציפיסט.
- (4) גם ב"הר הקסמים" לתומס מאן מופיעה המלחמה בדפים האחרונים של הספר.
- (5) וורגות הוא צייר; להסה עצמו היו נטיות מובהקות לציור; כמה מגיבוריו עוסקים באמנות הציור או הפיסול, אם כעיסוק יחיד (גולדמונד) או כנטייה צדדית (אמיל סינקלר).
- (6) סידהארתא, סיפור נוסח הודו, מאת הרמן הסה, מגרמנית: אברהם כרמל, הוצאת שוקן, תשל"ב.
- (7) נושא ההתמזגות, איבוד העצמיות, מופיע גם בסיפורים קצרים כגון: Piktors Verwandlungen.

## גיטת אבינו

- (8) זאב הערבה, מאת הרמן הסה, מגרמנית: עדנה קורנפלד, הוצאת שוקן, 1971.
- (9) מן הראוי לציין את העובדה שהרמן הסה, בן למשפחת מיסיונרים פרוטסטנטיים, הפגין הבנה וסימפאטיה לדת הקאטולית דווקא.
- (10) ראה הערה חמש.
- (11) ראה הערה אחת.
- (12) Joseph Wulf, *Literatur und Dichtung im Dritten Reich*, Rowohlt Verlag, 1966.
- המכתב הנזכר נמצא בעמוד 204.
- (13) כנ"ל.
- (14) Karlheinz Deschner: *Kitsch, Konvention und Kunst*, 1957.

## מקרה מותו המוזר של אריך מיזם

אריך מיזם, סופר גרמני, אנארכיסט מזוקן, חבר ברפובליקת-היועצים של מינכן, נולד בשנת 1878, בגרמניה, ונפח את נשמתו בייסורים ב-11 ביולי 1934 במחנה הריכוז אורניינבורג. פרטים על מותו של מיזם נמצא לאו דווקא בספרי הדפוס הרשמיים, אנציקלופדיות וכדומה. הגרמנים כיום אמנם מכים באופן רשמי על חטא, אולם חיטוט בכל הפרטים הבלתי נעימים אינו מקובל על בני אדם בדרך-כלל; שלא לדבר כלל על כך, שבחברה הגונה נהוג לא להרבות בדיבורים על בתי שימוש, ואילו בתיאור מותו של אריך מיזם אין אפשרות להימנע מדיבורים על בית שימוש. הנה, למשל, בלקסיקון הקטן של הוצאת אולשטיין מסופרים על אריך מיזם הפרטים הללו: (אגב, כידוע, היתה הוצאה יהודית, לפני ימי הרייך בן אלף השנים. מדוע וכיצד התחלפו בעלי ההוצאה — זאת לא ניתן ללמוד מתוך הלקסיקון של בית אולשטיין) — מובאים תאריך לידה ומוות; בסוגריים, ליד תאריך הפטירה, מופיעים המילים — במחנה ריכוז נאציונל-סוציאליסטי. זה לא שקר, אך זו גם לא כל האמת; הקורא שאינו בעניינים יפרש את הענין כך, שמיוזם מת מוות טבעי; וזאת, יש להניח, היתה כוונת העורכים. מלבד זאת אנו נמצאים למדים, שמיוזם היה אנארכיסט סוציאליסטי; ושהוא כתב ליריקה, מחזות וספרי זכרונות. כאמור, כל זה נכון, אך אין זה הכל. אריך מיזם לא היה רק אנארכיסט ליד שולחן הכתיבה כי אם לקח חלק פעיל בחיים הפוליטיים של ארצו. הוא היה חבר ברפובליקת-היועצים המפורסמת במינכן, בשנת 1919. ניסיון זה בנוף המדיני של גרמניה חוסל עד מהרה בכוח הזרוע; לכאורה, היה אריך מיזם חייב להתברך בלבבו על כך, שיצא מן הענין בשלום יחסי. שכן גוסטב לנדאואר (יהודי) נרצח באכזריות (עתון שתאר את פרטי הרצח הוחרם מיד); קורט אייזנר נרצח; ארנסט טולר (יהודי) נאסר וישב שנים במעצר; ובאותה שנה (1919) נרצחו בברלין רוזה לוכסמבורג וקרל ליבקנכט. אך לאחר זמן נסתבר, כי לגבי מיזם היתה זו רק דחייה בביצוע גזר הדין; המפלגה הנאצית, אשר רק נוסדה באותה שנה הרת-אסון, גמרה עם עלותה לשלטון את כל החשבונות. אנשים רבים נרצחו במחנות הריכוז; במשך הזמן הפכו מחנות אלה לבתי

חרושת למוות; אך בעת הראשונה עוד הפעילו הרוצחים את דמיונם, ומצאו מיתות אינדיבידואליות לאנשים השונים. במקרהו של אריך מיזם, יש להודות על האמת, גילו אנשי ה.ס.ס. ממש מקוריות. הסיפור, כפי שהוא נשתמר בזכרון אותם מעטים, שיצאו חיים ממחנה הריכוז אורניבורג, מעביר בשומע צמרמורת גם כיום. שטורמפירר אהרט הזמין את מיזם לחדר המיפקדה, ומסר לו שם את הפקודה הבאה: "ובכן שמע, מה שאומר לך עכשיו. עד מחר בבוקר עליך לתלות את עצמך. אתה מבין הרי, מה שאני אומר, ככה, מסביב לצוואר. אם לא תבצע את הפקודה בעצמך, נדאג אנחנו לעניין". מיזם סיפר לעצורים האחרים, כי אינו מתכוון למלא אחר הפקודה. למחרת גילו אותו האסירים בבית השימוש. הוא היה תלוי מן התקרה הנמוכה. הגופה נמשכה כלפי מטה; כפות הרגלים נגעו בתחתית האסלה. מכיוון שמיזם היה כבר כמעט עיוור באותם ימים, סברו חבריו שלא היתה כל אפשרות לכך, כי הוא ביצע את המעשה בעצמו; עניבת החנק היתה קשורה בצורה מומחית מדי לגבי אדם שכוח ראייתו לקוי. שלא לדבר על כך, שהאיש היה בוחר לעצמו מקום אחר.

פעמים הרבה הירהרתי בפרשה זו, שאם כי אינה מבודדת, הרי יש לה טעם לזוי מקאברי במיוחד. ממילא מובן, שלא עלה על דעתי לחפש הסברים או פירושים — מעשיהם של אנשי ה.ס.ס. במחנות הריכוז אינם נכנסים כלל לקטגוריה של קנה-המידה האנושי. והנה קרה הבלתי צפוי, ובאחד משירי הקאבארט הקלים שכתב מיזם עוד בימים הטובים, נתגלו לי מסיבות מותו הנורא. מסתבר שרוצחיו חמדו להם לצון, והשתמשו במקרה זה בבקאותם הספרותיות. השיר הנידון נכתב בטון עליו למדי, ושמו "אמנדה". אמנדה הוא שמה של נערה חביבה וצנועה, אשר שגתה פעם אחת. מאהבה הבטיח, כמובן, לשאתה לאשה בשכר נדיבותה, אך כאשר החלה בטנה של אמנדה לתפוח — נעלם הבחור. וכך, בודדה, אומללה, ללא עזרה, תוך גניחות ויללות, ילדה אמנדה המסכנה תינוק. תחילה גערה אמנדה בתינוק, ודרשה ממנו, כי יסביר לה כיצד יחיו עתה שניהם וכיצד יתפרנסו. מאחר והתינוק רק זעק, ולא ענה לשאלות המוצבות לו, נתעוררו באמנדה רגשות אמהיים. עטפה את בר-בטנה בשמיכה, ונשאה אותו לבית השימוש. שם ליטפה אותו, חלצה לו שד, ואחר כך הטביעה אותו באסלה, והזרימה עליו זרם מים עד שכל הגופיף הזעיר כולו נעלם; עוד לרגע נראה בוהן הרגל, ואף הוא נעלם. ואילו אמנדה המסכנה הלכה למיטתה וחנקה את עצמה. ומוסר ההשכלה: לוא היתה אמנדה אשה עשירה, ולא דלפונית עלובה, היה אותו גבר נושאה לאשה, והיא והתינוק היו חיים שניהם בטוב עד עצם היום הזה.

מקרה מותו המוזר של אריך מיוס

עד כאן השיר על אמנדה. אנשי הס.ס. במחנה הריכוז אורנינברג גילו.  
כפי הנראה, מה שנראה להם כחוש הומור ספרותי.  
אוקטובר, 1968

## אריך קסטנר, בן גרמניה האחרת

אריך קסטנר הוא סופר סימפאטי. ווהי תכונה, שמוצאים אותה רק לעיתים נדירות אצל סופרים, אולי אפילו לעיתים נדירות יותר מאשר כישרון. אריך קסטנר חביב עלי למן ימי ילדותי, בהם קראתי את "אמיל והבלשים"<sup>(1)</sup>, את "פיצפונת ואנטון"<sup>(2)</sup>, את "השלושים וחמישה במאי"<sup>(3)</sup>, ואת "הטלפון המכושף"<sup>(4)</sup>. רק לאחר שנים נתברר לי, לתמהוני, כי קסטנר לא כתב אך ורק ספרי ילדים. אכן, כאשר הנאצים שרפו את ספריו הם לא נתכוונו לקסטנר לילדים, אלא לקסטנר למבוגרים. יצירת הפרוזה הגדולה ביותר של קסטנר למבוגרים היא "פביאן"<sup>(5)</sup>. הרומאן "פביאן" זכור לי משנות הטפש-עשרה שלנו. בתרגום עברי, בכריכה ירוקה, עבר הספר אצלנו בבית-הספר מתחת לשולחנות, ביחד עם רומאנים זעירים למיניהם. צירוף זה דיו להבהיר את העובדה המעציבה, שקראנו את "פביאן" בשל סיבות שקסטנר לא נתכוון להן; מכל מקום, לא נתכוון להן במקום הראשון. כמובן שקסטנר התכוון לכך, שהרומאן שלו יהיה קריא; קסטנר הוא סופר פופולארי המבקש לחדור עם יצירתו לקהל קוראים גדול. אולם מאחורי תיאורי המין שעל גבול הפרברסי המשעשע נשמעת נימת אזהרה חמורה. ב"פביאן" נותן קסטנר תמונה של חברה המתקדמת בצעדי ענק לקראת האבדון; זוהי ברלין של שנות העשרים, ברלין שעל סף הנציונאלסוציאליזם. קסטנר היה מאלה, אשר חזו את הבאות. הוא לא היה היחיד. היו עוד אנשי רוח בולטים (רבים מהם יהודים) אשר הבחינו באותות המפחידים. ידיעתם המוקדמת לא עזרה להם. אזהרותיהם נזרעו לרוח. האומה הגרמנית אטמה את אזניה משמוע. רבים מאנשי הרוח הללו מצאו את מותם במחנות ריכוז. מהם שהלכו בגולה, ואף על רובם של אלה לא שפר חלקם. סופרים כמו קורט טובולסקי וארנסט טולר (שניהם יהודים) אשר כתבו נגד הנאצים והצליחו בשנת 1933 להימלט ולחיות בביטחון יחסי — לא יכלו לעמוד בגעועים למולדתם ובחיים בגולה. שניהם התאבדו.

קסטנר מביע את דעותיו הפוליטיות לא בספרי הילדים שכתב, אלא בספרים למבוגרים. הוא מביע את דעתו, ללא כחל ושרק, בשירים שלו, בחרוזים סאטיריים, עוקצניים, חריפים, קלילים — ועם זאת, רציניים ומרים. קרבת נשמות יש לו לאריך קסטנר עם היינריך היינה, אף הוא סופר

אריך קסטנר, בן גרמניה האחרת

משוקץ ע"י הנאצים. היינה, כמובן, מועד היה להתקפות מצד הנאצים, בשל היותו ממוצא יהודי; אולם הרוח המפעמת את ספריו היתה מרתיעה את דמם של בעלי החולצות החומות, אף אם המחבר היה ארי למהדרין. אגב, ענין המוצא הארי, בכל הנוגע לדמויות מן העבר, היה נתון לשיקולם של ראשי התנועה; כך, למשל, נתפרסם בזמן הרייך ספר המוכיח כי ישו היה ארי.

אריך קסטנר מצטיין בכמה תכונות טובות, שאגו ממעטים למצוא אותן אצל הסופרים בני התקופה. כאמן הוא חסר יומרות. הוא צודק בהכריו על עצמו, כי הוא מורליסטן. אלא שאת הטפות המוסר שלו הוא מוסר לקוראיו לא בדרך ההטפה היבשה, לא בדרך ההתנשאות האינטלקטואלית, אלא בדרך הצחוק, ההומור והסאטירה. ללמד ממש הוא מבקש את הדור הצעיר. וספרי הילדים שלו שייכים לרשימת ספרי הילדים הטובים ביותר, שנכתבו אי פעם. אריך קסטנר אינו מדבר השכם והערב על יעודו האמנותי שלו, כסופרים רבים אחרים. אולם אריך קסטנר מדבר השכם והערב על הגורל הצפוי לעמו ולאנושות באם האנשים לא ינהגו בהיגיון. המילה "היגיון" אהובה על קסטנר. הוא השתמש בה כשהיא היתה מאוד לא פופולארית בגרמניה, כששלטה המחשבה האי-רציונאלית המערפלת. הוא מרבה לכנות את מנהיגי הרייך, יוזמיו ומעריציו בתואר "טפשים":

גרמניה לא תעור לפי פקודתכם

טפשים אתם, ולא אנשי בחירה.

יבוא זמן וידובר בכם:

אלה לא היו ראויים לייצג מדינה.

וקטע אחר באותה רוח:

הרוח נתחלפה. עתה היא שורקת

חי רעמו של ווטאן, עתה שולטת

הטפשות כפולחן עממי.

בית-הספר בו רכש קסטנר את דעותיו והשקפותיו, שלא היו פופולאריות בארצו בשליש הראשון של המאה, אולם הוכיחו את עצמן במרוצת הימים, היה — מלחמת העולם הראשונה. ממנה חזר קסטנר, שגויס בעודו ילד כמעט, כפאציפיסט מוחלט, כמתנגד נמרץ של הלאומניות הגרמנית הקיצונית. (כמוהו כאריך מריה רמרק, למשל). ספר שיריו הראשון פותח בשורות, המרתיעות את דמם של המיליטריסטים הגרמניים עד עצם היום הזה:

הגברים נלחמו בצרפת. / אנו הכנסנו את הנשים למיטה. / חשבנו

שזה יהיה הרבה יותר יפה. / היינו אז רק בגיל בר-מצווה.

עם עליית היטלר לשלטון, לא עזב קסטנר, כרבים מידידיו, את גרמניה. הוא אמר, כי הוא חייב להיות עד ראייה, וכי יש, לפחות, להתנגד להתנגדות פאסיבית לאדונים החדשים. אחר סיום המלחמה נשאל רבות, מדוע לא היגר. השאלה החוזרת ונשנית הרגיזה את קסטנר. לבסוף הוא פירסם "תשובה הכרחית לשאלות מיותרות":

אני גרמני מדרודן בסאכסוניה

איני יכול לעזוב את מולדתי.

אני כעץ השתול בגרמניה

הצומח או נובל רק בנוף גרמני.

בימי הרייך השלישי פשוט היה לו, לקסטנר, מזל. פעמיים נעצר לחקירה. פעם הובל לבניין הגסטאפו הידוע לשמצה. שם קיבלו אותו כמה אנשי ס.ס. צעירים בצהלה — ראו גם ראו, אמרו, הנה באים אריך והבלשים! מחבר "אמיל והבלשים", באותו רגע, לא היה במצב רוח המתאים לבדיחות. למרבה התמיהה, שוחרר קסטנר, בשני המקרים, כעבור שעות מעטות. המוות הבטוח, כפי הנראה, היה מיועד רק ליהודים בלבד. לארים עוד היה תמיד פתח תקווה. קסטנר, אם כן, המשיך להתהלך חופשי. אולם ספריו נאסרו בגרמניה. כמה פעמים ניתן לו לקסטנר היתר מיוחד לפרסם ספרים בחוץ-לארץ. היו אלה כמה רומאנים קלים ללא מגמות פוליטיות, וכן מבחר מתוך שירי קסטנר, מבחר שנערך על דעת השלטונות התרבותיים של הרייך, ועל כן היו בו רק שירים תמימים ובלתי מסוכנים. ממילא מובן שלא נכללו בקובץ שירים תוקפניים פוליטיים-סוציאליים, מסוג אלה שהבאנו כאן. הקובץ שיצא לאור בשווייצריה בשנת 1936, נקרא, בתרגום מילולי "בית המרקחת הלירי לשימוש ביתי של דוקטור אריך קסטנר". שירים מעטים מתוך הקובץ הנוכח יצאו לאור בשנה האחרונה, בתרגומו של יהודה אופן. יהודה אופן קרא למיבחר הדק שלו "שירים לרפואה". השירים יצאו בצורה מהודרת בהוצאת "עקד". אלא שקסטנר אינו משורר ישראלי, ודקות הקובץ היא, על כן, שלא במקום. יש לומר, כי עקרון הבחירה והתרגום בשירים אלה הוא מתמיה. כאמור, "שירים לרפואה" אושרו ליצוא ע"י השלטונות הנאציים. כלומר, אלו הם שירים שאינם נותנים מושג אמיתי על קסטנר, שספריו נשרפו ונאסרו בגרמניה מדוע עלינו לערוך מבחר בדיוק מקובץ זה, כאשר כל שירי קסטנר כולם, אף המעניינים שבהם, פרושים לפנינו וניתנים לבחירתנו? ולא זו בלבד. עדינות נפשו של המתרגם, שנרתע מן השירים בהם בחל גם הצנוור בגרמניה, מתבטאת אף בתרגומים עצמם. הנה, למשל, השיר "קדמת האדם". (מכיון שההוצאה אמנותית במידה כזו, עד שאין בה זכר לפרטים כה



אריך קסטנר, בן גרמניה האחרת

פרוזאיים כרשימת התוכן, מספרי עמודים, ומספרי שירים, אין לי כל אפשרות לציין מראה מקום). במקור הגרמני כתוב במפורש, כי בני האדם התקדמו עד כדי כך, שהם מרפאים גילוי עריות. אולם בעברית הצנועה שלנו אין מקום לשורה כה נועזת. במקום זאת, כתוב שחור על גבי לבן, כי הם מרפאים סרטן. תיקון זה לא נעשה לשם החרוז — אפשרות כזאת עוד היתה נראית לנו כלגיטימית. אולם ממילא אין כאן כל זכר לחרוז. במקור החרוז בבית בן חמש השורות הוא : א ב א א ב . ואילו בתרגום העברי של יהודה אופן הבית מצלצל כך :

מה שאחר עכול נותר / מעובד לשימוש הבית. / הם בוקעים  
אטומים, מרפאים סרטן, / וקובעים בבדיקת סגנון פשוטה / כי  
קיסר היה שטוח רגלים.

אולי כוונת המתרגם היא, לראות ב"הבית־רגלים" חרוז. אך אין להכחיש, כי הרגלים של החרוז צולעות. כמובן, ידוע לנו, כי השירה המודרנית ברובה אינה חרוזה. ואכן את ט.ס. אליוט לא צריך לתרגם בחרוזים. אבל את אריך קסטנר יש לתרגם בחרוזים — כי החרוז הקליל הוא קסמו המיוחד. מכל מקום, אין ספק כי פרברסיה מינית אינה זהה עם סרטן.

הצניעות קובעת את סגנונו של המתרגם גם בשירים אחרים, כגון ב"שיר ערש, מצד האב". בשיר ערש זה שר האב לבנו על האשה הבוגדנית, המסתובבת עתה מיידוע היכן. בנוסח העברי שואל האב / — "למי אמך נותנת יד?"

אולם ההסתייגות העיקרית היא, שקסטנר הוא בשורה הראשונה סופר פוליטי. הוא אינו נמנה עם האמנים הגדולים ביותר של התקופה. אולם הוא נמנה עם האנשים בעלי המצפון, ועם בעלי המחשבה ההגיונית. הטפשות, כך סבור קסטנר, היא אם כל חטאת. דיבורו דיבור ישיר, מפורש ושקוף; אין צורך לדוג במעמקים אחרי פירושים ופירושי פירושים. הוא מתבטא באלגנציה; הוא שולט בשפה, בביטוי, בחרוז ובמשקל. כל התכונות הללו חסרות בלבוש העברי. תרגום קסטנר בלי הסאטירות הפוליטיות, הוא כתרגום גיתה בלי פאוסט.

בשנת 1933 שרף גבלס את כתבי קסטנר בשריפה פומבית. החרוז ציין בשעת מעשה, כי הספרים אינם מוסריים. לפי התרגום העברי באמת אין להבין למה ומדוע שרף גבלס שירים תמימים ומבויתים אלה.

נובמבר, 1966

**ה'ע'רו'ת**

1. Erich Kästner : Emil und die Detektive, 1929.
2. Erich Kästner : Pünktchen und Anton, 1931.
3. Erich Kästner : Der 35. Mai, 1931.
4. Erich Kästner : Das verhexte Telefon, 1931.
5. Erich Kästner : Fabian, 1931.

## משפחת מאן המופלאה

בשנת 1922 פירסם פרנץ בליי בהוצאת רובולט את "גן החיות הגדול של הספרות המודרנית"<sup>1</sup>). בקרב הפאונה המגוונת של הספרות הגרמנית אנו מוצאים כמובן גם את ה"תומסמאן" וה"היינריךמאן", שתי חיפושיות הנמצאות תמיד באותו מקום ותמיד מנוגדות זו לזו בדעותיהן. מלבד זאת, כנפי המגן של התומסמאן הן בעלות פסים שחורים-לבנים, ואילו כנפי ההיינריךמאן הן כחול-לבן-אדום עם נקודות אדומות קטנות, המופיעות ונעלמות שוב. זו רק הקדמה עליזה לנושא רציני. אגב, פרנץ בליי, למרות שהירשה לעצמו לא מעט חוסר-טעם בגן- החיות שלו, ודאי שלא היה נעדר כישרון הסתכלות. הנה הוא מתאר את אנטה קולב<sup>2</sup> בצורת עז; בימים מאוחרים הרבה יותר, ב"ד"ר פאוסטוס", מתאר תומאס מאן את אנטה קולב (שהיתה, אגב, ידידה אישית קרובה למשפחת מאן) כבעלת פני עז (אמנם סימפאטית באופיה). אין צורך לומר, כי הדמות בספר לא קרויה בשמה האמיתי<sup>3</sup>) וכן יש עליה עוד כמה שמלות-הסוואה; אך זהותה פוענחה עד מהרה וגם תומאס מאן לא השמיע הכחשה.

אגב, בליי כבר "אחר את הרכבת"; דווקא שנת 1922 היתה שנת הפיוס הגדול בין היינריך ותומאס מאן, לאחר שהשניים ניתקו את היחסים בימי מלחמת העולם הראשונה, בשל שוני בהשקפות שעוד גייחד עליו את הדיבור. דבריו של בליי כמובן מזכירים לנו עד כמה שיעשע ריב זה, שעלה לשני האחים בתמצית דמם, את מתנגדיהם ואוהדיהם בקרב אנשי הספרות הגרמנית; הפיוס התגיג גזל מעסקני הספרות נושא פופולארי ומשמח ורב-אפשרויות. למען הדיוק הטוב כדאי להוסיף כאן, כי לא היה זה בשום פנים ואופן ה"ברוגז" היחיד במשפחת מאן. היינריך לא דיבר מטוב ועד רע עם אחותו יוליה, בשל דעותיה הקונסרבטיביות; אך יוליה המסכנה לא היתה מפורסמת, ואפילו לא כתבה (מקרה נדיר במשפחת מאן) ועל כן איש לא התעניין בריב. היחסים הפנימיים, המשיכה והדחייה במשפחת מאן הם נושא בלתי גדלה לסברות והשערות. בסופו של דבר נמצאה הספרות הגרמנית מתעשרת מן העובדה, שהיינריך ותומאס ירדו לעולם כרוכים יחד, פחות או יותר, שהרי ההיאבקות בין השניים הולידה יצירות ספרותיות הרבה; ואם לא אנשים אחרים היו, היה ניטל עוקצה של התחרות.

גדול סופרי גרמניה של הדור הקודם נולד בעיר קטנה בצפון גרמניה, עיר מסחר ונמל, בשם ליבק. היה זה בשנת 1875. בהתחשב עם העובדה, שכבר חלפו כמעט מאה שנה מאז יום הולדתו של תומאס מאן, מפתיע הדבר עד כמה כל כתביו מודרניים ורלבנטיים. ביחוד בולט הדבר אם נשווה את כתביו לכתבי סופרים אחרים שנולדו באותה תקופה, הרחוקים מן האדם המודרני כבר כמה וכמה שנות אור. גם לא מעט מכתבי אחיו של תומאס, היינריך, התיישן בינתיים. היינריך היה הבן הבכור, תומאס היה הבן השני. הוא נולד חמש שנים אחר היינריך. תומאס מאן כתב ספרים רבים ושונים. יצירתו — ממש קשה להאמין בימים טרופים אלה — משתרעת על לא פחות מאשר ששים שנה. (אגב, גם יצירתו של היינריך מאן משתרעת על אותו מספר שנים). רשימת כתביו כוללת יצירות כגון "בית בודנברוק"<sup>4</sup>, "טריסטאן"<sup>6</sup>, "טוניו קרגר"<sup>6</sup>, "פיאורנציה"<sup>7</sup>, "הדר מלכות"<sup>8</sup>, "המוות בוונציה"<sup>9</sup>, "פרידריך והקואליציה הגדולה"<sup>10</sup>, עיונים של אדם בלתי-פוליטי"<sup>11</sup>, "הר הקסמים"<sup>12</sup>, "יוסף ואחיו"<sup>13</sup>, "לוטה בווימר"<sup>14</sup>, "ד"ר פאוסטוס"<sup>15</sup>, "ההתוות של ד"ר פאוסטוס"<sup>16</sup>, "וידוי של הנוכל פליכס קרול"<sup>17</sup>. ואין זו הרשימה כולה. למרות השוני והגיוון שביצירתו של תומאס מאן, קיימים כמה נושאי יסוד במפעל גדול, מקיף וענף זה. כדי למנוע טעות: תומאס מאן אינו חוזר על עצמו; חזרה אינה מעלה, כפי שמסתבר לנו מכתביהם של סופרים הרבה, הלוקים בתכונה זו וכתוצאה ספריהם נמאסים עד מהרה על הקורא (ועל המבקר) ובצדק. תומאס מאן אמנם מטפל שוב ושוב בכמה נושאים יסודיים, הוא אף חוזר אליהם בצורות שונות, מוסיף ומעמיק. וכתוצאה נמצא גוף יצירתו זוכה למימד נוסף של עומק. אני מונה רק כמה דוגמאות בולטות: הקירבה בין "טריסטאן" ו"הר הקסמים"; הקווים של זהות נפשית בדמויות הגו בודנברוק, טוניו קרגר, גוסטב פון אשנבך; הדימיון שבין שיטות הפעולה של פליכס קרול ויוסף (וגם של יעקב בנעוריו); קירבת הנפש שבין רחל וגיבורת "הוד מלכות"; ועוד כהנה וכהנה. ומן הראוי להזכיר את התפקיד הנכבד שנועד למוסיקה במרבית יצירותיו של תומאס מאן; והשאלה המטרידה החוזרת שוב ושוב — על זהותו ושליחותו של האמן. שאלה אחרונה זו עומדת במקום מרכזי גם ביצירתו של היינריך מאן. ברור שתכונה זו של תומאס מאן, לחדור ולהעמיק ולפתח נושא מסויים כל פעם מחדש, היא תכונה רצויה ביותר לחוקר הספרות, המאפשרת לו לראות את יצירתו של הסופר ראייה אחידה יותר, ולדון מתוך נקודת השקפה כוללת יותר. ואכן עטו חוקרי הספרות על יצירת תומאס מאן בהמוניהם. הרומאן "בית בודנברוק" הוא יצירת נעורים של תומאס מאן. זוהי

גם יצירתו הראשונה הגדולה. לפני כן כבר כתב ופירסם מספר סיפורים שיש בהם מן התמטיקה ומן הסגנון שייחדו את כתיבתו במרוצת השנים. שלוש שנים עבד תומאס מאן על "בית בודנברוק". הספר גדל וגדל תחת ידיו, הרבה מעבר למימדים המתוכננים מראש. לפי רשימותיו של הסופר מסתבר, שהתוכנית הראשונית היתה לסיפור, אולי לנובלה. בשום פנים ואופן לא לרומאן בן 729 עמודים (זהו בדיוק מספר העמודים בהוצאת הבכורה, הוצאת פישר). מעניין לציין כאן, שתחילה התכוונו שני האחים, תומאס והיינריך, לכתוב יחד מעין "יומן משפחה". באותם ימים כבר היה שמו של היינריך ידוע; הוא כבר הספיק לרכוש לעצמו פירסום ספרותי; תומאס, אחיו הצעיר ממנו, עדיין חוסה היה בצילו. התוכנית להעלות יחד זכרונות ילדות השתבשה עד מהרה. אמנם, חקד תומאס מאן את בני משפחתו ביחס לפרטים שונים. מה שנוגע להוראות מפורטות להכנת קרפיונים, ועוד כמה נקודות קוליבריות — הרי שבשטח זה חייב תומאס מאן תודה לאמו, שלא חסכה ממנו את האינפורמציה הנדרשת.

כתיבת הרומאן נסתיימה בשנת 1900, בהיות המחבר בן 25. שנה זו היתה שנת תמורות בחיי תומאס מאן גם מבחינות אחרות. הוא נאלץ להתגייס לצבא; ושוחרר שוב במהירות מפתיעה. מכתבי תומאס מאן מאותה תקופה שופכים אור על הפרשה<sup>18</sup>). ניתן אפילו לומר, אור עליו למדי, שלא נתכוון לו כותב המכתבים. הנימוק הרשמי לשחרור היה בריאות לקויה. תומאס מאן סבל מכאבים ברגלו הימנית, כך טען. (כדאי רק להזכיר כאן את העובדה הידועה, כי תומאס הגיע לגיל השמונים, ועבד עבודה פוריה כמעט עד ליומו האחרון; אותו הדבר נכון גם ביחס להיינריך). לא כל כך ברור אם כאביו של המגוייס החדש הם ששיכנעו את הסמכויות הצבאיות; אולם ברור לגמרי שרופא בעל תואר נכבד, ידיו של משפחת מאן ושל הגברת מאן, שהיה למרבה הנוחיות גם מקורב לרופא הצבאי האחראי, הפעיל את השפעתו בנידון. אולי חוסר ההתלהבות הנראית לעין לסדרי הצבא של החייל הירוק תרמה אף היא משהו להתלטת הממונים לוותר על נכס נוסף זה לצבא הגרמני — אבל לא הייתי סומכת על השערה מעין זו בכל מאת האחוזים. מכל מקום, כפי שכבר אמרנו, מכתביו של תומאס מאן מספרים את סיפור המעשה. כבר זמן קצר אחר גיוסו הוא כותב לידידו קורט מרטנס<sup>19</sup>) מבית-החולים הצבאי, ומסיים בתקווה הצנועה כי הידיד לא יזכה לראותו במדי צבא, כלומר, התקווה לשחרור פעמה אותו למן הימים הראשונים<sup>20</sup>). ואילו במכתבים לאחיו היינריך מספר תומאס בפירוט את מעשה הרופא המיווד<sup>21</sup>). המאורע העליו ביותר בפרשה הוא תלונתו של תומאס להיינריך על מכר משותף בשם טסדורף,

אשר העז לטעון במכתב לאמא מאן כי תומאס התחמק מהשירות הצבאי ע"י העמדת פנים. תומאס אפילו מזכיר בפני היינריך אפטרות של תביעה משפטית<sup>22</sup>), אפטרות אשר, כפי הנראה, לא נתממשה. זעמו של תומאס על "העלילה" הוא קומי באמת. ומדוע ראוייה פרשה זו להתעכב עליה? משתי סיבות: ראשית, חוסר התלהבותו לשירות צבאי בתחילת המאה אינו עולה יפה עם התנהגותו הפטריוטית המאולצת בשנות מלחמת העולם הראשונה; וסיבה שנייה, חשובה יותר, היא החוט המקשר בין התחמקות תומאס מאן מן השירות הצבאי לבין הסצינה הנפלאה בה מאחו פליכס קרול, אחד מיצוריו האהובים של תומאס מאן, את עיני הבוחנים על כשירותו לשירות צבאי. ממילא לא היו בו בתומאס מאן אותם כשרונות שהוא מתארם בחיבה כזאת אצל פליכס קרול. הלוא פליכס קרול, זאת לדעת, לא היה נוכל על דרך הנוכלים הפשוטים; הוא ירש את נכליו ישר מן האל הרמס, פטרונם של הגנבים והרמאים, וגם, במידה מסויימת, של האמנים המשחקים בעולם בדוי; מכאן שנכליו של פליכס אינם גסים ומגושמים אלא אמנותיים ומלאי חן. ודאי, תומס מאן לא היה מסוגל כלל לרמאות גרנדיוזית כזו של פליכס קרול; אבל, בתחום מיגבלות ההגינות היסודית הבורגנית שבו, הוא יצא ממיבתן השחרור מן השירות הצבאי לגמרי לא רע. וכעבור חדשים מעטים אנו מוצאים אותו כבר, במצב רוח מרומם וחלק מן הזמן בחברת אחיו, באיטליה השמשית.

היה זה בזמן שהייתו של תומאס מאן באיטליה, בשנת 1901, ש"בית בודנברוק" יצא לאור. "בית בודנברוק" לא זכה להצלחה מסחררת מייד עם הופעתו — אך הוא עשה את דרכו לאט ובביטחה. בשנת 1929, כלומר, עשרים ושמונה שנים אחר שנתפרסם הרומאן, זכה תומאס מאן לפרס נובל — ושופטי הפרס הדגישו בדבריהם את מעלות "בית בודנברוק" והתעלמו מ"הר הקסמים" שיצא בינתיים לאור (1924); התעלמות אשר הרגיזה את תומאס מאן. מעניין בענין זה מכתבו של תומאס מאן אל אנדרה ז'יד, חדשים מעטים אחר חלוקת פרס נובל<sup>23</sup>). במכתב זה מזכיר תומאס מאן את "הר הקסמים" ותגובות שנתקבלו עליו, בקשר לתרגום הצרפתי שעמד להופיע באותם ימים. וכן הוא מעיר, כי זכה בפרס בעיקר הודות לרומאן הנעורים שלו, "בית בודנברוק". אחד המבקרים שדעתו היתה מן המכריעות בקביעת מתן הפרס, אפילו התבטא בשעתו בחריפות כנגד "הר הקסמים". אלא שתפישת האקדמיה השוודית מוטעה לחלוטין, ממחר מאן להוסיף. שהרי "בית בודנברוק" בפני עצמו לא היה מקנה לו לעולם את העמדה, הפירסום והיוקרה אשר הם שאיפשרו לאקדמיה לבחור בו כמקבל הפרס<sup>24</sup>). ואם פרשה זו היא "משעשעת", כהגדרת תומאס

## משפחת מאן המופלאה

מאן, הרי משעשעת עוד יותר העובדה, שלא תומאס מאן עצמו ולא האחרים יכלו לנחשה מראש באותם ימים: את יצירותיו החשובות ביותר כתב תומאס מאן שנים לאחר שזכה בפרס נובל; הלוא הם האפוס "יוסף ואחיו" ומעשה-הרזים של "ד"ר פאוסטוס". מאחר שהשופטים הנכבדים מצאו בשעתו אפילו את "הר הקסמים" לנועז מדי והתעלמו ממנו, יש להניח שהם היו מגלים התלהבות מועטה עוד יותר למיקרא "ד"ר פאוסטוס".

גם אם תומאס מאן עצמו טען כנגד ייחוס משקל נפרז ליצירת הנעורים שלו על חשבון יצירות מאוחרות יותר ובשלות יותר, הנה "בית בודנברוק" היה ונשאר מכרה זהב לביוגראף ולחוקר. לחוקר, על שום שיש בספר זה פיתוח של נושאים מספר, אשר עתידיים היו להעסיק את תומאס מאן משך כל ימי חייו. נושא המוסיקה, למשל. למוסיקה היה תפקיד נכבד, אולי מכריע, בחייו וביצירתו של תומאס מאן. לא מקרה הוא, שתומאס מאן בצעירותו שקל את האפשרות של הבחירה במוסיקה כבמשלח יד וכיעוד, שעה שאחיו הבכור היינריך נטה תקופת-מה לעבר הציור. לבסוף פנו שני האחים לכתיבה. אם גם לא היה למוסיקאי מקצועי, הרי המוסיקה שימשה לו לתומאס מאן מקור השראה בלתי-נדלה, למן "בית בודנברוק" ועד ל"ד"ר פאוסטוס". נושא אחר, שלא הירפה מתומאס מאן, כשם שגם לא הירפה מהיינריך מאן, הוא בעיית הסופר, או שמא מוטב לומר, בעיית האמן בכלל. כפי הנראה, היו לו לצאצא זה של משפחה בורגנית מכובדת, בן זה של סנטור מן העיר ליבק, מאבקים נפשיים לא מועטים בשל בחירתו, כמעט בעל כורחו, במשלח ידו של הסופר. תומאס מאן תמה לעיתים האם יש הצדקה מטפיזית לקיומו הבלתי נחוץ כל-כך של האמן. לא פעם אמר על עצמו, בהומור רציני, שעמדתו הציבורית מבוססת על אחיזת עיניים. מה לו, לסופר, בין אזרחים מהוגנים? משהו מן הפרובלמטיקה של האמן בחברה מופיע כבר ב"בית בודנברוק", בתיאורו של הנו בודנברוק הצעיר. אמנם הנו בודנברוק הענוג מת בגיל שש-עשרה (בערך גילו של תומאס מאן במות עליו אביו), והוא לא מספיק להגיע לכלל התפתחות אמנותית שלמה. הנו חסר חסינות בפני החיים. המוסיקה, שהיא תוכן חייו, נוטלת ממנו את הרצון לחיות. אמנם יש לראות את הנו הצעיר במסגרת בית בודנברוק. הספר מתאר את ירידתה של משפחה, כפי שנאמר בכותרת המשנה. והנו הוא בצר אחרון למשפחה זו ונדון לכליה מראש. אך הקשר שבין האמנות והמוות חוזר ומופיע ביצירות אחרות של תומאס מאן — כמו ב"מוות בוונציה" ו"ד"ר פאוסטוס". בנובלה "טוניו קרגר" עומדת בעיית האמן במרכז. טוניו קרוב במהותו להנו. שלא כמו הנו, הוא משיג

את מטרתו, הוא הופך לאמן (סופר) מצליח. אולם, באיזה מחיר! טוניו, שחור העיניים ובעל התוגה הכבדה, נמשך לכחולי העיניים, חסרי המחשבה, הקלילים והנעימים, המניעים רגליהם בחן בריקוד. הוא אוהב את הבינוניים. האמן שמחוץ למסגרת אוהב את הבורגנים, את האזרחים המהוגנים שבתוך המסגרת, שאין להם בעיות, והם קצת אכזריים, לא מרצון רע אלא משום שאין להם תחושות כל כך מעודנות. טוניו קרגר הגיע למה שהוא רצה, אך נפשו דואבת עליו. אולי ירושת אמו היא בתוכו, בעלת הדם הזר והגעועים למרחק, שאינה נותנת לו למצוא את מקומו בעיר הצפונית, עיר הנמל והמסחר הקרה, שאנשיה הם כחולי עיניים. ללא ספק תהה תומאס מאן רבות על ייעודו של האמן, על קיום זה שמחוץ למסגרת העשייה בה הורגל בבית אביו, הסנטור מן העיר ליבק. הקפדתו הפדנטית על כללי נימוס והתנהגות, דרך עבודתו השיטתית, השמירה על נוקשות מסויימת והאחיות במוסכמות בכל מה שנוגע להופעה חיצונית — דברים שתומאס מאן שמר עליהם גם בדרך נודדיו הארוכה והבלתי צפויה שהתחילה בשנת 1933 — הלוא אלה הם מעין פיצוי על אובדן ההשתייכות לחברה המהוגנת והמבוססת עוד בגיל צעיר, בשל נטיות וכשרונות שאי אפשר היה להתגבר עליהם.

טוניו קרגר הוא פיתוח נוסף של דמותו של הנו בודנברוק, ובשניהם יש כמובן קווים רבים משל יוצרם בגיל צעיר. אך אל לנו לזהות דמויות אלה לגמרי עם יוצרן. תומאס מאן לא עמד בכאב לב מן הצד, כמו טוניו, מתבונן בצער ובגעועים באינגבורג כחולת העיניים. תומאס מאן חיזר בהתלהבות אחר קטיה פרינגסהיים, אותה הכיר בשנת 1903 ונשא לאשה בשנת 1905. קטיה היתה בתם של פרופסור אלפרד פרינגסהיים והדוויג לבית דום; אלפרד פרינגסהיים נולד יהודי; לימים עזב את היהדות, אך לא קיבל על עצמו דת אחרת; אשתו הדוויג היתה פרוטסטנטית, בתם של ארנסט דום, אחד ממייסדי השבועון הסאטירי "קלדרדטש" (25) והדוויג דום, לוחמת לזכויות הנשים ומחברת רומנים על נשים שבעליהן אינם מבינים אותן. למותר לומר שקטיה היתה שחורת עיניים. לפי כל העדויות היו הנישואים של קטיה פרינגסהיים ותומאס מאן נישואים מאושרים מאוד. ההרמוניה שבין בני הזוג אינה מוטלת בספק. העדויות לכך רבות, למן כתבי ומכתבי תומאס מאן עצמו ועד לדברים שבכתב ושבעל-פה של הקרובים להם. תיאור מקסים על פגישתם ונישואיהם של הוריו כתב קלאוס מאן, הילד השני והבן הבכור של קטיה ותומאס מאן. בספרו האוטו-ביוגרפי, "נקודת המיפנה" (26), מספר קלאוס מאן (אף הוא, כמרבית בני המשפחה, בעל כשרון ספרותי מובהק) — היתה זו "ברית בין שניים



בודדים ורגישים, אשר קיוו לעמוד יחד במערכה שאולי היתה כבודה מדי לכל אחד מהם בפני עצמו"<sup>27</sup>). החלטת האב לבנות חיי נישואים תקינים היא, בעיני הבן, החלטה מוסרית על-מנת להתגבר על המשיכה העזה אל המוות. מדבריו של הבן אנו לומדים לא רק על ההורים, אלא גם על הבן עצמו, על קלאוס היינריך תומאס מאן, קלאוס על שם האח התאום של האם, היינריך על שם הדוד הגדול, תומאס על שם האב. קלאוס מאן לא הצליח להתגבר על המשיכה התהומית אל המוות, שהיתה רווחת במשפחת מאן (שתי האחיות של תומאס והיינריך התאבדו). קלאוס מאן, סופר העומד בצל אביו הגדול, גרמני שבני עמו גרמו שיילחם בהם במסגרת הצבא האמריקאי, לא עמד כנגד פיתויי המוות. ב־21 למאי 1949 התאבד בעיר קאן, ושם גם נקבר. הוא התאבד שבועות מעטים לאחר שכתב את אחרית הדברים ל"נקודת המיפנה"; את הספר הוא הקדיש לאמו ולאחותו אריקה. ידידתו הקרובה ביותר היתה אריקה אחותו. מיכאל (ביבי) מאן, צעיר האחים, ניגן בשעת הלוויה, במקום מספר. כפי שכבר הזכרנו, היה לקטיה פרינגסהיים. אח תאום, קלאוס, מוסיקאי, שנפשו היתה קשורה בנפשה. והנה בשנת 1921 נתפרסם סיפור של תומאס מאן, "דם הוולונגים"<sup>28</sup>). הסיפור לא יצא בהוצאת פישר כמו כמעט כל כתבי תומאס מאן הגדולים, כי אם, במהדורה מצומצמת ובדפוס פרטי, בהוצאת "פנטוס" במינכן. סיפור זה עניינו באה ובאחות, הקשורים מאוד זה לזה. האחות עומדת להינשא לגבר שהיא אינה אוהבת אותו — היא אוהבת רק את אחיה. ועוד לפני החתונה נכנסים האח והאחות בקשרי אישות. במידת-מה מעשה זה של האח והאחות הוא תוצאה הגיונית למדי של ביקורם באותו ערב בבית האופרה שם חזו והאזינו לאופרה "זיגפריד" של ווגנר (מתוך הציקל-לוס "טבעת הניבלונג"). לפי כל התיאורים והזכרונות, הרי אוירת הרקע והמשפחה יש בהם משהו מבית פרינגסהיים. מן הראוי להזכיר כאן, כי תומאס מאן, זמן קצר אחר הפירסום, התבטא בגנות הסיפור. במכתב לסופרת אדלה גרהרד הוא אומר שהסיפור הוא מדרגה שניה ומקוטע מדי<sup>29</sup>). אגב, כאשר תומאס מאן התחיל להתעניין בנושא מסויים, היה נוהג לחזור אליו, להעמיק ולגוון אותו. ואכן ביצירה מאוחרת חזר שוב אל נושא אהבת אח ואחות (ובתוספת לכך גם אהבת אם ובן); הכוונה לרומאן המשעשע "הנבחר". על-מנת להימנע מיצירת רושם מטעה, כדאי לציין שתומאס מאן היה תמיד ביחסים טובים מאוד עם גיסו קלאוס פרינגסהיים. אם כבר הזכרנו מתנת חתונה מפוקפקת למדי שקטיה קיבלה מידי בעלה, הרי שנעשה עוול אם לא נזכיר במקום זה את הרומאן "הדר מלכות", שנתפרסם בשנת 1909. רומאן זה מתאר את אהבתם ונישואיהם

של תומאס מאן וקטיה פרינגסהיים, ואין כל ספק שאשה מעולם לא קיבלה מתנת נישואין יפה יותר. ונא לא לשכוח: האשה המקסימה והאהובה ביותר בכתבי תומאס מאן, הלוא היא רחל שב"יוסף ואחיו", נושאת את תווי פניה של קטיה פרינגסהיים.

אם ציינו לפני כן, שהחוקר של כתבי תומאס מאן נהנה לעקוב אחר תחילת גיבוש הנושאים האופייניים לסופר ברומאן הנעורים "בית בודנ-ברוק", הרי הביוגרף ממש נסער משפע הפרטים, האנשים והמסיבות שאפשר למצוא להם הקבלות בחיי הסופר עצמו, ובמיוחד בחיי דור ההורים, שהוא הוא מרכז היצירה. אין כל ספק שמשפחת בודנברוק היא משפחת מאן, בוואריאציות קלות, כמובן, ואריאציות שיש אף להן משמעות ושמעניין ביותר להשוותן עם כתבי האח הגדול, היינריך מאן. הדורות הקודמים של בית מאן זוכים לייצוג מלא ב"בית בודנברוק". הורי הסבתא, יוהאן היינריך מארטי וקטרינה אליזבת, מופיעים ברומן כלברכט קרגר ומאדאם קרגר. אגב, השם קרגר למשפחה ותיקה ומיוחסת באותה עיר נמל צפונית מופיע שוב ב"טוניו קרגר", שאף הוא כהנו בודנברוק, פרויקציה חלקית של הסופר. כן מופיעים הורי הסב, שברומאן קרויים הם יוהאן בודנברוק ואנטואנט בודנברוק לבית דושמפ. הסב והסבתא, יוהאן זיגמונד מאן ואליזבת לבית מארטי, הלוא הם הקונסול יוהאן בודנברוק ואשתו בטסי. דור ההורים, הדודים והדודות, מתואר בהרחבה ובפירוט שאין לטעות בו. אביו של תומאס מאן, הלוא הוא הסנטור תומאס יוהאן היינריך מאן, הוא הסנטור תומאס בודנברוק; והוא אולי הדמות המעניינת ביותר שבכל הספר. כשמתכלים בתמונות שנשתיירו מן הסנטור הליבקי, ברור לגמרי את מי תאר תומאס מאן בפירוט כזה ב"בית בודנברוק". כך, למשל, התעכב הסופר הרבה פעמים על שפמו של תומאס בודנברוק, שהיה עשוי בקפידה רבה, ושני הקצוות שלו מסולסלים דק דק ומשוכים לשני צידי הפנים. ואכן היה לסנטור מאן שפם מפואר מן הסוג הנזכר, מטופל ומטופח. צריך רק להתבונן בתצלום. כמובן, שפם כגון זה היה פעם אופנתי ונמצא על פניהם של אנשים הרבה, ובפני עצמו אינו יכול לשמש עדות והוכחה; אך פרטים הרבה מצטרפים לתמונה. אגב, גם לתומאס מאן היה שפם, אולם לא מן הסוג האגרסיבי שתארנוהו כרגע. בעצם גם האגרסיביות של שפמו של האב היתה מדומה — הרבה דפים מ"בית בודנברוק" מספרים על הדאגה החולנית כמעט של הסנטור לחיצוניותו, חיצוניות שבאה לחפות על ההרס הפנימי. שונה הוא המצב ביחס לאם, יוליה מאן, אשר שם נעוריה היה יוליה דה-סילבה ברונס. זוהי כמובן גרדה בודנברוק, האשה המקסימה, המיסתורית והמושכת. אולם, שלא כמו האב, המופיע ממש בצלמו ובתד-

מיתו, יוליה מאן לובשת תחפושת מה. גרדה בודנברוק אדומת שיער. יוליה מאן היתה שחורת שיער. יוליה מאן גיגנה על פסנתר, ואילו גרדה בודנברוק מנגנת בכינור. בעורקיה של יוליה מאן זרם קצת דם קריאולי. גרדה היא מופלאה וחורגת מסביבתה, אך אין כל רמז למוצא שונה. דמויות חשובות בספר הן האח והאחיות של הסנטור, במיוחד פרידריך מאן ואליובת היפוליטה מאן, המופיעים בשמות כריסטיאן וטוני. יש לומר, שבן האח לא התבונן בדוד ובדודה דרך משקפיים ורודים דווקא. כריסטיאן הוא יצור עלוב למדי, המסיים את חייו בבית מחסה לחולי-רוח. אם "בית בודנברוק" מתאר את שקיעתה של משפחה, הרי שכריסטיאן מסמל שקיעה זו בצורה הגלויה ביותר. הסנטור תומאס בודנברוק נלחם בגורל המאיים. הוא יודע שהמערכה אבודה, אך הוא שומר על כבודו העצמי<sup>30</sup>. לא כן כריסטיאן. הוא מחפש לעצמו תמיד את הדרך הקלה, ובודה מליבו פגמים גופניים כדי לנער מעצמו כל אחריות. אופיינית היא תגובת כריסטיאן, כאשר תומאס מת לפניו: הוא מרגיש עצמו מרומה ומוכה. הוא, שכל ימיו היה מתלונן על פגעי הגוף, והיה מנסה להשלות את עצמו שהישיגו האח מקורם פשוט בזאת, שהאח בריא שעה שהוא, כריסטיאן, חולה אנוש — הוא היה צריך עתה לוותר על נחמה משונה זו.

טוני בודנברוק זכתה לתיאור אוהד יותר, אולם ברור שהיא דמות קומית, שעה שתומאס בודנברוק הוא דמות טראגית. כל האסונות העוברים עליה אינם מלמדים אותה מאומה. עם סיומו של הספר היא אשה בת חמישים, שהחיים באמת הרעו עמה מאוד — אך היא לא שונה מאותה ילדה מפונקת וקצת מצחיקה, בת השמונה, שפגשנו בעמוד הראשון של הספר. בימי נעוריה, משך תקופה קצרה ומאושרת, אהבה טוני גבר צעיר שלא היה מתאים לייחוס המשפחתי של בית בודנברוק, ועל כן השפיעו עליה להינשא למישהו אחר. האירוניה שבדבר היתה, שבחירת המשפחה היתה מוצלחת הרבה פחות מבחירתה של טוני, אך טוני היא טובת לב ולא מאשימה את הוריה אחר הגירושין. מימי אהבתה הראשונה והיחידה נשאר לטוני כמה משפטים והשקפות ששמעה מפיו של אהובה מורטן, ומשפטים אלה היא משלבת לעיתים בדיבוריה במקומות הבלתי-אפשריים ביותר. זה כל מה שנשאר לטוני מאהבתה הגדולה. היא לא מעבדת את הרשמים ואת הנסיונות; היא פשוט מלקטת אותם, ומצרפת אותם לתמונה בלתי הומוגנית. לכן היא דמות סטטית ובלתי משתנה. תומאס מתפתח לקראת הטראגדיה. טוני אינה משתנה ועל כן היא הופכת לקומית. מלבד הדמויות האלה ניתן לזהות עוד אנשים שונים, קרובי משפחה ואזרחים בולטים של העיר ליבק. עד כדי כך, שלאחר הופעת הרומאן

התפרסמו בעיר ליבק כל מיני "גילויים" סנסאציוניים על זהות הדמויות שבספר. וגם האשימו את תומאס מאן בכך, שכתב רומאן מפתח "זול".  
עד כאן דיברנו על זהות בין משפחת מאן לבין משפחת בודנברוק. אלה היו, כאמור, דורות אבות המשפחה. ואילו בדור הבנים יש שינוי רב-משמעויות. לסנטור תומאס בודנברוק ולאשתו היפה גרדה נולד רק בן אחד, נצר רך וענוג למשפחה מדרדרת, שנידון לכליה מראש. בן זה, הגו בודנברוק, אהוב מאוד על יוצרו. לימים, כשמעט תומאס מאן בחשיבות יצירת הנעורים שלו, עדיין זכר לטובה את הגו. יש בהגו קווים אוטוביוגרפיים של יוצרו, אך דרך חייו של הגו בודנברוק אינה דרך חייו של תומאס מאן. אם לא היתה בזאת הפשטת יתר, ניתן היה לומר שהגו בודנברוק הוא תומאס מאן שהאמן שבו הכריע לגמרי את האזרח הממושמע ועל כן לא נמצא בו כוח לחיות. אותה קביעה, אגב, נכונה גם לגבי גיבור הסיפור "המוות בוונציה" הסופר גוסטב פון אשנבך. כדאי להזכיר כאן שבשלושה עשר לפברואר שנת 1901 כותב תומאס מאן להיינריך אחיו: "הספרות היא המוות! זאת לא אבין לעולם, כיצד אפשר להיות נתון למרותה, מ ב ל י<sup>31</sup>) לשנוא אותה בנאמנות! בסופו של דבר, המשובח ביותר שיהיה ביכולתה ללמדנו הוא זאת: לתפוש את המוות כאפשרות להגיע להיפוכו, לחיים"<sup>32</sup>). באותו מכתב מזכיר תומאס מאן כבדרך אגב מחשבות התאבדות. ופחות מחודש לאחר מכן הוא שוב כותב לאח, בשביעי למרץ 1901, ומרגיע אותו ומציין, שהוא, תומאס, לא יעשה "שטויות"; היינריך יכול לנסוע בשלווה ובמנוחת נפש לאיטליה ואינו צריך לדאוג לאחיו הצעיר יותר. ואם הקורא מן הצד עדיין מהסס ביחס למשמעות המילה "שטויות" בהקשר זה, הרי המשכו של המכתב אינו משאיר אף צל של ספק קל שבקלים שתומאס מאן מתכוון בזאת להתאבדות. לימים, התגבר על משיכת המוות כפרט, כאדם; אך לא כאמן. המוות מופיע בכל הדרו ב"ד"ר פאוסטוס", גולת הכותרת של יצירת תומאס מאן. והוא משולב באמנות וביכולת היצירה עד שאין להפריד בין השניים. המחשבה על המוות מצאה לה מהלכים במשפחת מאן לא רק בגעגועים מטפיזיים, אלא מבחינה פיזית ממש; שתי האחיות, קרלה מאן ויוליה מאן, כל אחת מהן אומללה בדרכה שלה, התאבדו. את שתיהן, במיוחד את קרלה, נמצא ביצירות שני האחים. קרלה היתה הראשונה אשר נפרדה מן החיים בחרי אף, בשנת 1910, בגיל עשרים ותשע. באותו פרק זמן כבר עבר תומאס מאן מזמן שלב זה בהתפתחותו, והוא רואה בהתאבדות פגם מוסרי, חולשה אשר אדם הממלא אחר ייעודו אינו רשאי להרשות לעצמו. לאחר מות קרלה כותב תומאס מאן לידידו פאול ארנברג, אחד האנשים המעטים ביותר שהוא

פונה אליהם בגוף נוכח המקורב ולא בלשון ריחוק של גוף שלישי: "לו קרלה היתה מסוגלת לדמיין לעצמה, מה עוללה לכולנו במעשה זה, סבור אני, שלא היתה עושה זאת. — — — עוד נדבר על הכל וננסה למצוא זכות לקרלה המסכנה, עניין שאינו כל כך קל"<sup>83</sup>). לימים, מתייחס תומאס מאן להתאבדות בעוד פחות סלחנות. אחר התאבדותו של סטפן צווייג כתב תומאס מאן לפרידריקה צווייג, אשתו הראשונה של צווייג (צווייג התאבד יחד עם אשתו השניה): "האם הוא (סטפן צווייג) לא חש כל רגש אחריות כלפי מאות האלפים, ביניהם היה שמו גדול, ואשר התאכזבו ללא ספק קשות מהסתלקותו? כלפי החברים הרבים לגורל בכל קצוות העולם, אשר לחם הנדודים קשה להם לאין ערוך משהיה לו, הנערץ וחסר הדאגה החמרית?"<sup>84</sup>).

מכה קשה ביותר לפטריארך הזקן היה התאבדות בנו קלאוס. רגשות שונים משתקפים במכתב אותו שיגר תומאס מאן להרמן הסה, ב-6.7.1949, בו הוא מודה להסה על ההשתתפות בצער. יחד עם הצער והאבל וגם האשמה עצמית מסויימת הרי אין ספק שהוא דן את קלאוס לחובה. קלאוס לא שמר על התחייבויותיו — לא כלפי המשפחה הקרובה ולא כלפי החברה. תומאס מאן צעד דרך ארוכה בהשקפותיו למן יצירת הנעורים שלו. כפי שאמרנו, הנו הוא הבן היחיד והאחרון של בית בודנברוק. וכאן יש שוני רב בין משפחת בודנברוק למשפחת מאן. שהרי לסנטור תומאס מאן ולאשתו יוליה מאן, לבית דה סילבה ברונס, נולדו חמישה ילדים. היינריך מאן היה הבכור. השני היה תומאס (שמו המלא, בהתאם למסורת המשפחתית הטובה: תומאס יוהאן היינריך). אחר כך נולדו שתי האחיות, יוליה וקרלה. ולבסוף נולד האח הקטן ויקטור. ויקטור היה בן שנתיים בלבד כאשר מת האב. לאחר מות האב פורקה החברה למסחר בתבואה, בהתאם לצוואה שהשאיר אחריו ראש המשפחה. מכיוון שכך, מכרה האם את הבית המשפחתי ועברה עם שתי הבנות והבן הקטן לעיר מינכן, הדרומית והעליזה יותר. מסתבר, שמעולם לא הרגישה את עצמה "בבית" בעיר ליבק. המהירות שבה עזבה את המקום לצמיתות יש בה כדי לאשר הנחה זו. שעה שהאם עברה עם שלושת ילדיה הקטנים לעיר מינכן, כבר החלו שני הבנים הגדולים, במיוחד היינריך, לחפש דרך לעצמם. היינריך מאן כבר עמד ברשות עצמו; ואילו תומאס נשאר בגפו בליבק, סיים איכשהו את בית הספר, הצטרף לתקופה קצרה לאם ואחר כך יצא למסעות ועבר למגורים עצמאיים. לשני האחים הגדולים היתה הכנסה קבועה, אם גם לא גדולה, מעובון האב. היינריך היה נוהג להתלונן תדיר שהוא שרוי במבוכה כספית. תומאס הסתדר. הוא ללא ספק היה השיטתי יותר מבין

שני האחים. אך נחזור לעניין השוני שבין משפחת בודנברוק לבין משפחת מאן בדור הבנים: ביתר דיוק, לעניין השמטת ארבעה מתוך החמישה. לפי חשבון הזמן והתנאים, כבר לא שייך האח הקטן ויקטור להיסטוריה המשפחתית שבעיר ליבק. פרשת יחסי ויקטור הקטן לשני האחים הגדולים היא בכלל פרשה עליזה. טוב שויקטור המסכן לא קרא את מכתביו של אחיו תומאס. ספק רב אם הוא היה נהנה מחומר קריאה זה. חושפני ונוגע ללב הוא מכתבו של תומאס מאן לארנסט ברטרם, 2.2.1922. מכתב זה נכתב ימים מועטים לאחר ההתפייסות בין היינריך מאן ותומאס מאן. הריב בין שני האחים-האזהבים-שונאים-מתחרים התפתח משך השנים מהתחרות אישית למחלוקת אידיאולוגית קשה. כל הפרשה המסובכת של תומאס מאן והמלחמה, (מלחמת העולם הראשונה), שגרמה להרבה אי-הבנה וחוסר נחת — התחילה, במידה רבה, מן המחלוקת שבין היינריך ותומאס מאן, מחלוקת שכבר היתה קיימת לפני כן אבל פרצה לאיבה בשנות המלחמה; וחוסלה לגמרי רק שנים לאחר מכן, כאשר האיום הנאצי איחד את שני האחים במחנה אחד. עם פרוץ המלחמה חש תומאס חובה לעצמו להינזר מכל כתיבה שאינה מכוונת במישרין לצרכי הלאום. וכך הוא נפרד מ"הר הקסמים" הבלתי-גמור. לגבי עובד שיטתי כתומאס מאן היתה זו לא העמדת פנים, כי אם קרבן גדול. יש להדגיש זאת. עובדה, תומאס מאן כמעט ולא הותיר אחריו פרגמנטים ויצירות בלתי מושלמות. הוא גם היה חוזר לנושא מסויים, דש בו ומעמיק בו ומרחיב אותו מיצירה ליצירה, עד שהגיע למיצויה המלא. אמנם בין הכרך השלישי של סיפורי יוסף לבין הכרך הרביעי והאחרון הפסיק את עבודתו, כדי "להתאוורר" קצת מן הנושא, וכתב בשטף ובקלות את "לוטה בווימר". לפי עדותו שלו הרומאן הזה ממש "זרם לו מן העט"; והלוא בדרך כלל היה הוא עובד איטי. עבודת הענקים של הטטרלוגיה העצומה "יוסף ואחיו" כנראה דרשה איזו הפסקה קלה. ולאחר התיאור המקסים של האשה הזקנה אשר פעם עוררה את אהבתו של נסיך הסופרים הגרמניים — שוב חזר תומאס מאן בנאמנות ל"יוסף" שלו וסיים את סיפור עלילותיו. פעם כתב תומאס מאן סיפור ולא סיים אותו, הלוא הוא "פליכס קרול". ובערוב ימיו חזר לסיפור זה, אחר הפסקה של עשרות שנים, והשתמש בו כפרק הפתיחה לרומאן בעל אותו שם. כתיבת הרומאן לא נסתיימה, וזהו הפרגמנט החשוב היחיד ביצירתו הידועה של תומאס מאן. כל זאת לא נאמר אלא על-מנת להבהיר עד כמה קשה היה על תומאס מאן להתנזר מן העבודה על "הר הקסמים". שאלה אחרת היא, האם היה קרבן זה כדאי, האם בכלל נקיטת העמדה של תומאס מאן היתה נכונה. עם פרוץ המלחמה אכן אמר תומאס מאן

דברים מוזרים. הוא דיבר על "מלחמת עם תגית"; הוא הזדהה לחלוטין עם מולדתו. לימים, כשנתרגשה ובאה מלחמה אחרת, ותומאס מאן שוב לא עמד בה באותו צד כמו מולדתו — שוב לא התנזר מכתבתו, מפעל חייו; הוא נקט עמדה ברורה מאוד, אך שוב לא האמין שהתנזרות מכתובה מועילה; נהפוך הוא הדבר; הוא ראה את השלמת "יוסף" ואת העבודה על "ד"ר פאוסטוס" כתרומתו להפלת משטר האימים בגרמניה. אולם בשנת 1914, כאמור, חשב אחרת. בנובמבר 1914 הוא פירסם מאמר בעיתון "נויא רונדשאו" תחת הכותרת "מחשבות במלחמה". אחר כך פירסם מסה היסטורית כביכול, שהקשר בינה לבין ענייני דיומא ברור — "פרידריך והקואליציה הגדולה". אין כאן אידיאליזציה של פרידריך, אבל יש הערכה גדולה להישגיו, והערצה של "פרוסיה כנגד כל העולם". פרידריך היה "קרוב", קרוב שהיה דרוש למען עיצובה של גרמניה החדשה. לקורא בין השורות מסתבר, שמריה טרזיה, יריבתו הגדולה של פרידריך, תביבה על הכותב יותר מאשר פרידריך, עליו הוא יצא להגן. זהו, כנראה, הקרבן שנדרש מתומאס מאן — כתיבה בשירות העם ובניגוד מסויים להשקפותיו. הפירסום הבא היה פירסום של היינריך מאן. אף הוא כתב מסה שכביכול לא עסקה בפרשה מעודכנת; הוא כתב מסה על אמיל זולה. ולאחר פרסום זה הפסיקו שני האחים לדבר האחד עם השני, משך שנים רבות. תומאס מאן עוד הוסיף והתקיף את אחיו ב"עיונים של אדם בלתי פוליטי"; אך הברוגו כבר נכנס לתוקפו שנים לפני פירסום הספר. הפיוס בא, כאמור, בשנת 1922; העילה החיצונית — מחלה קשה של היינריך מאן; הסיבה האמיתית — אהבת שני האחים והערכתם זה את זה, למרות כל הניגודים. שרידי המחלוקת נתחסלו עם עליית הנאצים, כאשר שני האחים מצאו את עצמם, לבסוף, במחנה אחד. מעניין לראות, כיצד משתנים הדברים בתקופתנו ההפכפכה. בימים שטרם מלחמת העולם הראשונה, ובימי המלחמה, היה זה ללא ספק היינריך, אשר ראה את הדברים באור נכון יותר מאשר תומאס. אך עליונותו האירונית של תומאס ועמדתו המוסרית עזרו לו למצוא את העמדה הנכונה בין הצדק לבין העוול. לאחר שהסתבך למדי בנבכי ההיסטוריה בהיותו בן ארבעים, הגיע למחשבה שקולה והבנה רבה וגוף יצירתו ומחשבתו עומדים אף כיום בכל חיוניותם. ואילו יצירתו של היינריך מאן, שהשקפותיו לא נשתנו הרבה במשך השנים, התיישנה בחלקה; יש להוציא מכלל זה כמה פנינים ביצירתו, כגון "פרופטור אונרט" וכמובן "הגרי הרביעי".

עם הפיוס הגדול ב-1922 אנו חוזרים לצעיר האחים, ויקטור. במכתב הנזכר לארנסט ברטרם כותב תומאס מאן: "אחי (הרי במובן הנעלה של

המילה יש לי רק אח אחד; השני הוא בחור טוב, אשר אתו כל ריב הוא בלתי אפשרי) חלה קשה לפני מספר ימים — — — (85). מה נאמר ומה נדבר, טוב ש"הבחור הטוב" לא ידע את מחשבותיהם של שני הגדולים. היה זה ויקטור, היחיד מן השלושה (שתי האחיות כבר לא היו או בחיים) אשר נשאר בגרמניה לאחר 1933. גם האדונים החדשים של הארץ כנראה לא ייחסו לו חשיבות יתירה. לאזור מפלת גרמניה חודש הקשר בין האחים, והם עוד הספיקו להיפגש. למרבה התימהון, הספיק ויקטור הקטן לפני מותו (צעיר האחים הלך ראשון לעולמו, חודשים מעטים לפני היינריך הבכור) להפתיע את הגדולים הפתעה מוחלטת. נצר מקופח זה לבית מאן פירסם אף הוא ספר! היה זה ספר זכרונות, בעל הכותרת ההולמית "חמישה היינו, תמונה של משפחת מאן" (86). המכתבים הדיפלומטיים של תומאס מאן, בהם הוא מגיב על מפעלו הבלתי צפוי של האח הקטן, הם שעשוע לקורא ומירקם-אמנות. מסתבר שויקטור הטוב שלח לאחים הגדולים את הפרקים הראשונים, כאשר הספר עוד היה בשלבים של הכנה. במכתב התגובה הראשון של תומאס מאן הוא רומז לאחיו בעדינות, שטוב לו להתרכז בפרקים הבאים בתולדותיו שלו, של ויקטור עצמו, ולהניח לשני האחים הגדולים... (87). והמבין יבין. לא די בזאת, אלא שתומאס התערב, אמנם בעדינות אך גם בהחלטיות, במתן הכותרת לספר. כפי הנראה, ביקש ויקטור תחילה לקרוא לספר "תומאס ואחיו", על משקל "יוסף ואחיו", כמובן. תומאס מקבל את הדבר כאילו הוא סמוך ובטוח שטעות היתה בידי כתב העיתון שהביא ידיעה זו, מיעץ לויקטור לשלוח לו, לתומאס, הכחשה, ומקבל על עצמו לסדר את "תיקון הטעות" עם עורכי העיתון, וכן גם לויקטור, שכותרת מעין זה (אשר, כמובן, לא ויקטור רצה להשתמש בה, ואך טעות העיתונאים היא) היא עלבון כבד וחסר טעם להיינריך (88). לא די בזאת, לאחר שויקטור כבר החליט על הכותרת "חמישה היינו, תמונה של משפחת מאן" כותב לו תומאס, כי התמונה של משפחת מאן היא בסדר גמור, אך "חמישה היינו" מזכירים יותר מדי את אלפרד גוימן! זאת לדעת, כי אלפרד גוימן, אגב, ידיד קרוב של תומאס מאן ומשפחתו, פירסם בשנת 1944 רומאן בשם "הם היו ששה" (89), על רקע התקוממות הסטודנטים נגד המשטר ההיטלריסטי בעיר מינכן. בכל זאת, נשארה הכותרת. ייתכן שויקטור הטוב החליט, כי הכותרת שלו אינה דומה לזו של ספרו של אלפרד גוימן; ייתכן שסבור היה, כי זכה כבר לקבל עצות במידה מספקת מן האחים הגדולים; וייתכן שבגלל פטירתו הפתאומית לא הספיק להכניס שינויים בנוסח. לא די בכל אלה, הרי עוד כתב תומאס מאן מכתב למיודעו משכבר, מבקר הספרות הוותיק יוליוס באב, שספרו של ויקטור הוא ספר



חביב מאוד, אך לא כדאי לסמוך יותר מדי על כל מה שכתוב בו<sup>40</sup>). לאחר אינטרמצו זה, שאינו נעדר מימד קומי, הרי מסתבר לנו, שהשמת האח הקטן מדור הבנים של משפחת בודנברוק הוא עניין סביר בהחלט. הוא באמת לא שייך להיסטוריה הליבקית. מה שנוגע לשתי האחיות, הרי הן אמנם לא מופיעות ב"בית בודנברוק", אולם הן מופיעות ומופיעות ב"ד"ר פאוסטוס", אשר, בהיסטוריה רוחנית של מאן, הוא בעל משקל יותר מן ההיסטוריה המשפחתית שברומאן הביכורים. עוד נגיע לדרך ולצורה, בה תוארו השתים ב"ד"ר פאוסטוס", ואף זהו פרק מאלף לכשעצמו. אבל בינתיים נשאר כאן לתשומת הלב פרט מעניין: בולטת ביותר היעדרות רצינית אחת, הלוא היא היעדרות האח הגדול, היינריך מאן, יריבו ומתחרו של תומאס משך שנים רבות. אנחנו גם יכולים לאזן את החשבון מן הצד השני. היינריך מאן תאר את הוריו ואת בית הוריו בסיפורים ובנובלות רבות. מעניין, שכל שכתבי היינריך מאן ותומאס מאן שונים זה מזה, הרי בראייתם את ההורים קרובים השניים, עד שאפשר לזהות את הדמויות ביצירות השונות. האם והאב מופיעים, למשל, ברומאן של היינריך מאן "יוג'ני או תקופת האזרחים"<sup>41</sup>. לא יקשה למצוא קירבה ביניהם לבין הדמויות המרכזיות שב"בית בודנברוק". והנה ב"יוג'ני" נתברכו הקונסול ואשתו בبن אחד, הלוא הוא הבן הבכור. בסיפורים רבים ובמחזה של היינריך מאן מופיעה האחות האומללה קרלה, אשר שבתה את ליבו ואת דמיונו של אחיה הבכור<sup>42</sup>. הייה האבודים, אשר נסתיימו באיבוד לדעת, מתוארים שוב ושוב, מנקודות ראייה שונות. למען האמת, יש בין היצירות הללו שנכתבו עוד לפני מותה האכזרי של קרלה, ואף באלה כבר מדגיש היינריך את המימד הטראגי של חיים אלה. כבר ציינו, שהיינריך מאן ותומאס מאן שניהם הירבו לעסוק בבעיית האמן וקיומו בחברה. שעה שאצל תומאס מאן האמן (הנו בודנברוק, טוניו קרגר, גוסטב פון אשנבך, אדריאן לברקין ועוד) מגלם אספקט מסויים של היוצר עצמו, הרי אצל היינריך מאן ביצירות רבות מתגלמת הבעייתיות של קיום האמן בדמות האחות השחקנית — ומכאן הגיע היינריך מאן לעיסוק נרחב בשרשי המהות החלומית-מתעתעת ועם זאת מציאותית של השחקן והמשחק. זהו נושא שהעסיק סופרים הרבה, וגתה אינו הפחות שבהם. הכוונה ליצירות של היינריך מאן כגון "העיירה"<sup>43</sup>, המחזה "שחקנית"<sup>44</sup> וכן הסיפור בעל הכותרת הזוהה, וכן עוד יצירות רבות בהן עומד הנושא במרכזו או בשולי העלילה.

למען הדיוק יש להוסיף כאן, שאמנם בכמה מסיפורי היינריך על

נעוריו מופיעה ברפרוף דמות אח צעיר יותר — אך לבטח לא באותה בהירות כמו ההורים או האחות.

תומאס מאן הוא סופר מסתייג, אירוני. תכונה זו היא המאפשרת לו לתאר את האם הנערצת תחילה כגרדה בודנברוק הקסומה, ושנים לאחר מכן, כסנטורית רודה העלובה שב"ד"ר פאוסטוס". שתי הבנות של הסנטורית, אינס וקלאריסה, הן אחיותיו של מאן, יוליה וקרלה. תומאס מאן תאר את האחות קרלה בהרבה פחות אהבה מאשר אחיו היינריך. תאורו אכזרי. קלאריסה שלו היא פאתטית ומסכנה, כישלון גמור בכל שטחי החיים. ואילו היינריך היקנה לה מימד של רומאנטיות וגדולה. היינריך מתאר את חייה כטראגדיה; תומאס מתאר את חייה כמעט כבדיחה בלתי מוצלחת. אבל השינוי המדהים ביותר הוא ודאי השינוי שחל באם. בשנות אלמנותה הארוכות, מטופלת בבן תינוק, הפכה מגרדה בודנברוק לסנטורית רודה המגוחכת, המנסה ללא כל הצלחה להסתיר את הפגמים שהזמן חולף בחיצוניותה. מעטה המיסתורין אשר עטה את גרדה בודנברוק, הפך למנייריום מסכן אצל אלמנת הסנטור המזדקנת.

בפני ויקטור אחיו מכחיש תומאס מאן שהסנטורית רודה ב"ד"ר פאוסטוס" היא היא דמות האם<sup>46</sup>. ואילו במקום אחר כתב — זוהי תמונה קרה של אמי.

יוליה דה סילבה ברונס, ילידת בראזיל, ממוצא קריאולי, אשר הגיעה לעיר הנמל הצפונית וקסמה לו לסנטור תומאס יוהאן היינריך מאן, מתה שנים רבות לפני שנכתב "ד"ר פאוסטוס". "מימי לא הייתי עצוב כל כך", אמר אז תומאס מאן. אך זקנתה של האם, כפי הנראה, היתה עצובה עוד יותר מן המוות.

תומאס מאן ואחיו היינריך מאן מקובלים עלינו כסופרים בעלי שיעור קומה, אשר רב חלקם בעיצוב פני הספרות הגרמנית. הם גם מקובלים עלינו כלוחמים אמיצים נגד המשטר הנאצי, כדוברים בשם המצפון, היושר והתרבות בזמן של דיכוי, עריצות ושליחת רסן לכל היצרים הפרימיטיביים. ממילא מקובלים עלינו שני האחים כ"גרמנים טובים", כנמנים על "חסידי אומות העולם". גישה זו נכונה בעיקרה, וחלילה לנו לזלזל בשיעור קומתם האמנותי והמוסרי של שני האחים הקרובים-רחוקים. עם זאת, מוזר הוא שנהוגים אנו להעלים עין מן הדרך הארוכה, הפתלתלה והסבוכה שעברו שני האחים השונים כל כך עד שהגיעו אל ההומאניזם הנאור. וברצוני כאן להאיר נטיה מסויימת שהופיעה בכתבי שני האחים בשנים הראשונות למאה זו שאנו חיים בה; נטיה המופיעה במודגש יותר אצל היינריך, ובמודגש הרבה פחות אצל תומאס; נטיה אשר לנו היא בלתי נעימה

במיוחד ועל כן אנו כרגיל עוצמים את שתי העיניים חזק ככל האפשר ומסרבים בהחלט לראותה. ייאמרו נא הדברים בגלוי: בתקופה המוקדמת של יצירתם מופיעה נימה אנטישמית בכתבי שני האחים הגדולים. שני האחים חזרו בהם לחלוטין בשנים מאוחרות יותר. מי לא קרא את דבריהם הבוטים כנגד המשטר הנאצי וכנגד רדיפות היהודים, שהפכו למעין סמל של משטר עריצות זה. ומי לא קרא את "יוסף ואחיו" לתומאס מאן, אחת היצירות המקסימות ביותר של הסופר. ההומור המיוחד של תומאס מאן, רוחב הנשימה והיריעה, הכושר לראות את הדברים בהקשרם הרחב ביותר, החדירה הפסיכולוגית והריחוק האפי הם מתכונות היסוד של היצירה. תומאס מאן החל לעבוד על "יוסף" בטרם עלו הנאצים לשלטון, אך יש להניח, שהמאורעות הפוליטיים חיזקו את הסופר ברצונו לכתוב אפוס החודר לנבכי העבר של העם היהודי דווקא, ולכתוב יצירה המדגישה את כבודו וערכו של האדם. תאריכי הופעת ארבעת כרכי הטטרלוגיה וכן מיקומו של בית ההוצאה מהווים סיפור בפני עצמו: החלק הראשון, "סיפורי יעקב", הופיע בברלין בשנת 1933. החלק השני, "יוסף הצעיר", עדיין יצא לאור בברלין, בשנת 1934. החלק השלישי, "יוסף במצרים", התפרסם בווינה ב-1936. ואילו החלק האחרון, "יוסף המשביר", יצא לאור ב-1943 בשטוקהולם. וכבר הוכרנו, כי רחל הנאוה והחיננית נושאת את תווי פניה של קטיה מאן לבית פרינגסהיים, בת לאב ממוצא יהודי ואם נוצרית. יחד עם זאת כדאי וכדאי להזכיר כאן, שבסיומו של האפוס מביע תומאס מאן בבירור מוחלט את השקפתו, שהיהדות אינה אלא מבשרת הנצרות, ומתעכב בהרחבה על בשורת ישו שבברכת יעקב לבניו. הדברים כתובים בשחור על גבי לבן, ואין כל טעם להתעלם מהם — כפי שנהוג אצלנו.

אך אין רצוני להתעכב על דקויות מעין אלו, כי אם על דוגמאות של אנטישמיות של ממש. כאמור, בכתבי תומאס מאן (המוקדמים) נקודה זו בולטת פחות מאשר בכתבי היינריך מאן (המוקדמים). אני מדגישה שוב, שהמדובר הוא בכתבים המוקדמים של שני האחים; בכתביהם המאוחרים יותר אין כל זכר לנטיה אנטישמית. בסיפור של תומאס מאן משנת 1896, "הרצון לאושר"<sup>46</sup>, מופיעה גברת אחת, הברונית פון שטיין, שהיא יהודיה קטנה ומכוערת בשמלה אפורה סרת-טעם. ולא זו בלבד, אלא שבאוניה מתנצנצים יהלומים גדולים. היהלומים בכלל יש להם נטיה מיוחדת להתנצנץ באוניהן של היהודיות המופיעות (כרגיל בתפקידים משניים) בסיפורי שני האחים באותה תקופה. ב"בית בודנברוק" מתוארת משפחת הגנסטרם, שהיא מתחרה במשפחת בודנברוק על הבכורה בעיר, ובסיומו

של הספר, עתידה לנחול את הניצחון. היינריך הגנסטרם הוא קארייריסט שהתעשר מהר, העומד בניגוד גמור לבית בודנברוק הפאטריצי. הוא התחתן עם איזו גברת מפרנקפורט, אשר שערותיה שחורות ועבותות ולאזניה היהלומים הגדולים ביותר בעיר; "ודרך אגב שמה היה זמלינגר". טוני בודנברוק גם טוענת, ששמה של הגברת שרה, אף על פי שהיא קוראת לעצמה לאורה.

אך אלה אינם אלא רמזים עדינים. ברומן של היינריך מאן, "בארץ הזלילה"<sup>47</sup>, שהופיע בשנת 1900, יש התקפה ברורה על הבנקאים הגדולים היהודיים של אותה תקופה. אמנם מן הראוי להדגיש, שכל הדמויות כולן המופיעות בספר, בין אם הן יהודיות ובין אם אינן יהודיות, הן שליליות; היוצאת מכלל זה היא רק דמות משנה אחת, הסופר קפף, שהוא פרוייקציה עצמית של היינריך מאן. ברומאן מתקיף היינריך מאן בהריפות את הרדיפה אחר רכוש, השפעה ועמדה. החוג המתואר הוא חוג אנשי הכספים הגדולים. השחיתות שולטת בכל; בעסקי ההון הגדול, בחיים החברתיים ובחיי המין. אנשי ההון חיים על המירמה ועל הניצול, מבלי לתפוש זאת כלל. הם מושחתים במידה כזאת, עד שאינם מסוגלים לתפוש את מהות השחיתות. בראש אילי ההון ניצב גיימס ל. טרקהיימר. למותר לומר שהוא יהודי. הוא שולט בחברה הגרמנית וחלק של ההון הלאומי שייך לו. (המנגינה העתיקה חדשה על "היהודים" ועכשיו גם "הציונים" השולטים בעולם נשמעת לעיתים מכיוון בלתי צפוי.) העיתונות כנועה לו (לטרקהיימר) ועושה את רצונו. שעה שהבעלים שולטים על הבורסה, נשיהם שולטות על עולם הספרות והאמנות, וקובעות מי ומי יצליח בעולם הרוח. הן מחלקות את נתחי ההצלחה השמנים ביותר בין האהובים שלהן. חלוקה זו לא תמיד מסתדרת ללא חיכוכים, יש נשים הזורקות זו לזו את הכפפה בקנאתן לתהילת מאהביהן לשעות הפנאי. ממילא מובן שהכדאי ביותר הוא ליהפך למאהבה של אדלה טרקהיימר, אשתו של גיימס ל. טרקהיימר, — שהרי כחשיבות הבעל כן חשיבות האשה, ומה שהיא יכולה לגמול למאהבים שלה לאו דווקא כל אשה מסוגלת לעשות. למותר לומר שאדלה, כבעלה, היא יהודיה. בסצינה עלובה ומגוחכת שבספר מנסה אדלה להעמיד פני נוצריה כדי לחזור ולזכות באהבתו של אנדריאס צומזי הנשמט מבין ידיה — וזהו האחרון פורץ בצחוק היסטרי למשמע התרמית התמימה. אנדריאס צומזי, "הגיבור" הדוחה וחדל האישים של הספר, הצליח לעשות קאריירה ספרותית קצרה הודות לחסדיה של אדלה. כשגאותו העצמית משתלטת על שכלו התועלתני והוא הולך למיטה במקום עם אדלה דווקא עם ביינאיימה מצקה השדופה. אהובתו של גיימס ל. טרקהיימר, הוא מורד

## משפחת מאן המופלאה

חיש מהרה מגדולתו המדומה. זאת ועוד, מחייבים אותו לשאת לאשה את ביינאימה הוולגארית; זה יהיה גיהנום בטוח לשני בני הזוג. כדי לצאת ידי חובה כלפי היינריך מאן, נציין פה שהזוג הנוצרי אנדריאס צומויי וביינאימה מצקה הם זוג לא פחות מבחיל מאשר אדלה וטרקיימר היהודיים. וכן לא רק אילי הכסף היהודיים מושחתים. גם הפרולטרם המופיעים וחברי המפלגה גרועים כמותם. (לראיה ביינאימה ואביה). ולא רק אצולת הכסף מושחתת, גם אצולת הדם מושחתת. אין זה רומאן חד-צדדי עם נימה אנטישמית מופגנת. יש כאן ביקורת החברה הגרמנית בכללותה. אלא שלא יהא זה נכון להתעלם מן התפישה של היהודים כחולשים על ההון הלאומי הגרמני, המובעת ברומאן.

בגלריית הקאריקטורות שבספר ישנה אחת, העלולה להרגיז אותנו במיוחד, ושהיא בוודאי אינה הוגנת: קאריקטורה בלתי נעימה של הרצל, המלווה לגלוג ארסי על הציונים. הדוקטור יפה-הזקן הופך בסיום הסיפור למאהבה של אדלה טרקהיימר, שהרי אדלה אומללה על שאיבדה את מאהבה הקודם וצו הציונות הוא לנחם את אבלי ציון... כן, השימוש במילה "ציונים" כמילת גנאי היה רווח כבר בשנת 1900, ודווקא בחוגים בלתי צפויים...

אחד הסופרים האהובים ביותר על תומאס מאן היה תיאודור פונטנה<sup>48</sup>. פעמים רבות הזכיר את הרומאן "אפי בריסט" (49) לפונטנה, שהיה קרוב במיוחד ללב. ופעמים ציטט את דברי בריסט הזקן מן הרומאן הנזכר: "זהו שדה נרחב". אכן, גם ההיסטוריה האמנותית, הרוחנית והעובדתית של בני מאן היא שדה נרחב. הם חיו בתקופה קשה ומרה, ודרכם כגרמנים שהגיעו לידי קונפליקט בלתי נמנע עם מולדתם לא היתה קלה להם. אמנם תומאס מאן אמר לא פעם, כי הוא ואחיו ועמיתיו הם גרמנים במובן העמוק והאמיתי של המילה, ולא שליטי גרמניה העקובים מדם שאינם רשאים כלל להתייחס אל המסורת הגרמנית. אך בני משפחת מאן ישבו בגולה והנאצים ישבו בגרמניה; ואפילו לאחר סיום המלחמה פרצה מחלוקת מכוערת סביב שמו של תומאס מאן. אמנם גם אין לשכוח את הכבוד הרב והפרסים הספרותיים שזכה בהם נסיך הסופרים הישיש בטרם מותו מידי הגרמנים בני ארצו. מן הראוי להזכיר, כי כאב לו לתומאס מאן על שגרמניה המערבית התעלמה כמעט לחלוטין מהיינריך בשנותיו האחר-רוגות: כידוע, עמד היינריך לעקור מארה"ב למזרח גרמניה, אך נפטר בטרם התגשמה התכנית.

ספרו הכאוב ביותר של תומאס מאן הוא "ד"ר פאוסטוס". הספר ניתן להתפרש בכמה רמות. זהו ספרו של האמן הנאבק ביעודו ואינו יכול

לו. וזהו ספרו של הגרמני האוהב את גרמניה ואינו יכול למנוע את אבדנה.  
מעט עמים זכו להצהרת אהבה כזו מפיו של בן מגורש.  
סחו, 1971

הערות

1. Franz Blei: Das grosse Bestiarium der modernen Literatur, Rowohlt Verlag, 1922.
2. Annette Kolb.  
סופרת גרמניה ממוצא גרמני-צרפתי, הגרה מגרמניה בשנות השלטון היט-לריסטי.
3. הדמות ברומאן "ד"ר פאוסטוס" הנושאת את תווי פניה של אנטה קולב מופיעה בשם: Jeannette Scheurl.
4. Buddenbrooks: Verfall einer Familie, Berlin, S. Fischer, 1901.
5. Tristan. Berlin, S. Fischer, 1903.
6. Tonio Kröger. Berlin, S. Fischer, 1903.
7. Fiorenza. Berlin, S. Fischer, 1906.
8. Königliche Hoheit. Berlin, S. Fischer, 1909.
9. Der Tod in Venedig. München, Hyperionverlag, 1912.
10. Friedrich und die grosse Koalition. Berlin, S. Fischer, 1915.
11. Betrachtungen eines Unpolitischen. Berlin, S. Fischer, 1918.
12. Der Zauberberg. Berlin, S. Fischer, 1924.
13. Joseph und seine Brüder: a) Die Geschichten Jaakobs. Berlin, S. Fischer, 1933. b) Der junge Joseph. Berlin, S. Fischer, 1934. c) Joseph in Ägypten, Wien, Bermann-Fischer, 1936, d) Joseph, der Ernährer, Stockholm, Bermann Fischer, 1943.
14. Lotte in Weimar. Stockholm, Bermann-Fischer, 1939.
15. Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde. Stockholm, Bermann-Fischer, 1943.
16. Die Entstehung des Doktor Faustus. Roman eines Romans. Amsterdam, Bermann-Fischer, Querido-Verlag, 1949.
17. Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull. Der Memoiren erster Teil. Frankfurt a.M., S. Fischer, 1954.
18. קיים מבחר מעולה של מכתבי תומס מאן בשלושה כרכים, שנערך ע"י בתו הבכורה והאהובה ביותר, אריקה. תולדות אריקה מאן, נישואיה המוזרים עם המשורר ו. ה. אודן, קרבת הרוח וההבנה שבינה לבין אחיה קלאוס ומסירותה למפעלו הספרותי של אביה אף הם פרשה מרתקת בתולדות משפחת מאן. כדי למנוע חוסר בהירות: אריקה מאן היתה גם עתונאית

משפחת מאן המופלאה

וסופרת בזכות עצמה. עריכתה המדעית של מכתבי תומאס מאן היא ללא דופי.

Thomas Mann. Briefe.

a) 1889—1936.

b) 1937—1947.

c) 1948—1955.

hg. von Erika Mann. Frankfurt a.M., S. Fischer, 1961, 1963.

19. Kurt Martens, 1870—1945.

20. בכל מקום בו מוזכרים מכתבי תומס מאן, הכוונה להוצאה בשלושה כרכים בעריכת אריקה מאן, אשר הזכרתיה למעלה. אני מציינת בכל מקרה ומקרה את התאריך של המכתב הנזכר, ואת שם הנמען.  
אל קורט מרטנס, 11.1900 יום ג'.

21. אל היינריך מאן, 25.11.1900.

22. אל היינריך מאן, 29.12.1900.

23. אל אנדרה ג'יד, 20.1.1930.

24. "Das Amüsanteste ist — dass ich den Preis ausschliesslich oder doch ganz vorwiegend für meinen Jugendroman "Buddenbrooks" erhalten habe. Das ist wenigstens die Auffassung der Akademie, die aber ganz offenbar im Irrtum ist. "Buddenbrooks" allein hätten mir niemals die Geltung verschafft, welche der Akademie ermöglicht und sie bestimmt hätte, mir den Preis zu verleihen."

25. Kladderadatch נוסד בברלין בשנת 1848.

26. Der Wendepunkt, ein Lebensbericht, 1949.

27. Ihre Ehe war also nicht die Begegnung zweier polarer Elemente; eher handelte es sich wohl um die Vereinigung von zwi Wesen, die sich miteinander verwandt wussten — um ein Bündniss zwischen zwei Einsamen und Empfindlichen, die gemeinsam einen Kampf zu bestehen hofften, dem jeder für sich villeicht nicht gewachsen wäre. (S. 17).

28. Wälsungenblut.

29. An Adele Gerhard, 9.7.21.

"Wälsungenblut" ist zweiten Ranges, ich meine selbst innerhalb meiner Produktion, — zu anekdotisch.

30. מעניין בהקשר זה מכתב שכתב תומס מאן ב־31.8.1910 למבקר יוליוס באב.

- מאן מודה ליוליוס באב על הבנתו ומסכים לראייתו את היי תומס בוגדנברוק כ"חיי גבורה מודרניים".  
 Dass Thomas Buddenbrooks Leben, wie Sie andeuten, ein modernes Heldenleben ist, hatte bisher nur ein Kritiker begriffen.
31. פיזור האותיות במקור
32. כנ"ל.
33. An Paul Ehrenberg, 3.9.1910.  
 Hätte Carla sich vorzustellen vermocht, was sie uns allen mit ihrer That anthat, ich glaube, sie hätte sie nicht begangen. — Wir wollen dann alles durchsprechen und der That der armen Carla, was nicht ganz leicht ist, gerecht zu werden versuchen.
34. An Friderike Zweig, 15.9.1942.  
 War er sich keiner Verpflichtung bewusst gegen die Hunderttausende, unter denen sein Name grosse war, und auf die seine Abdankung tief depremierend wirken musste? Gegen die vielen Schicksalsgenossen in aller Welt, denen das Brot des Exils ungleich härter ist, als es ihm, dem Gefeierten und materiell Sorgenlosen war?
35. An Ernst Bertram, 2.2.1922.  
 Mein Bruder (ich habe in höherem Sinn ja nur einen; der andere ist ein guter Bursch, mit dem keine Feindschaft möglich wäre) erkrankte vor einigen Tagen schwer —.
36. "Wir waren fünf, Bildniss der Familie Mann", Südverlag Konstanz, 1949.
37. Es muss sich doch wohl mehr und mehr zu einer in Polling, Weihenstephan, im Felde und in München spielenden Autobiographie zusammenziehen, denn was sollst Du mit uns Brüdern noch viel anfangen?
38. Und doch sollte ich wohl sicher sein, dass Du eine solche Geschmacklosigkeit (und Taktlosigkeit gegen Heinrich) Dir nicht ausgedacht haben kannst.
39. Alfred Neumann, "Es waren ihrer sechs", 1944.
40. אל יוליוס באב, 24.3.1950.
41. Eugénie oder die Bürgerzeit, 1928.
42. Carla Mann, 1881—1910.
43. Die kleine Stadt, 1909.
44. Schauspielerin. Drama in drei Akten. Berlin, 1910.
45. An Viktor Mann, 20.2.1948.  
 Deine eigene Antwort, die Frau Rodde betreffend, hätte nicht richtiger sein können. Mit Mama hat sie eigentlich nur durch die



משפחת מאן המופלאה

Töchter Verwandtschaft und allenfalls durch das deracinierte nach München übergesiedelte norddeutsche Patriziertum.

46. Der Wille zum Glück.
47. Im Schlaraffenland. Ein Roman unter feinen Leuten. München, 1900.
48. Theodor Fontane, 1819—1898.
49. Effi Briest, 1895.

## גרמניה החצויה

אובה יונסון הוא יליד שנת 1934. הנושא המונח ביסודם של רוב ספריו הוא אחד: גרמניה החצויה; הניכור שבין מזרח למערב; ומעבר לכל אלה — הריחוק התהומי שבין האנשים עצמם. אובה יונסון נולד וחי במזרח גרמניה. בשנת 1959 עבר למערב ברלין. הוא אוהב להדגיש שהוא "עבר" ולא "נמלט"; והוא מגסה להיות אובייקטיבי לגבי שתי הגרמניות; מכל מקום, את ספריו יכול היה לפרסם רק במערב. האובייקטיביות שיונסון כה שואף אליה אינה אובייקטיביות סימפאטית, אם אפשר לומר כך, רצונו המודגש להישאר מעבר לדברים, לא להגן על עמדה ברורה ועל השקפה ברורה, לשמור על מרחק בינו ובין הגיבורים שלו ובין שתי הגרמניות מביא, בסופו של דבר, להתנשאות של מי שהוא נעלה מכל אלה. מעניין שג'נסון הוא הסופר הגרמני הראשון, הכותב על נושא זה (ראשון אם נוציא מכלל זה את סוג הספרות המתפרסם בשבועונים מצויירים וכדומה). שכן גרמניה החצויה היא נקודה כאובה במחשבותיו של כל גרמני, וניתן היה לשער כי רבים ירצו להתמודד עם הנושא. אולם רבים מן הסופרים הגרמנים הצעירים מתבטים דווקא עם ירושת העבר. הם שואפים להגיע לשיקום מוסרי לאחר פשיטת הרגל של הרייך השלישי. לא כן אובה יונסון. הוא כותב על ההווה, הווה אשר נוצר רק לאחר המלחמה, בעקבות חלוקת צבאות הכיבוש. המזור הוא, שהווה זה כבר אינו מעודכן כל צרכו — ברומאנים של יונסון, בפרט בראשון שבהם, עדיין נוסעים האנשים בקלות גדולה יחסית מן המזרח למערב ומן המערב למזרח; ואילו כיום סגור הגבול באופן הרמטי כמעט.

מה הן ה"השערות על יעקב" (1). יעקב אבס עובד בשרות הרכבות. מקום עבודתו הוא המגדל הגבוה "בעל עיני הזכוכית". שם הוא יושב במשרדו ואחראי על כך, שכל רכבת ורכבת תצא במועדה הנכון; ואין זה מן הקלות; התחנה היא גדולה; רכבות רגילות, רכבות מהירות, רכבות אכספרס ורכבות מטען מפליגות להן בכיוונים שונים; טעות של שניות עלולה לגרור תאונות, אובדן בנפש וברכוש. יעקב יודע היטב את זמנו של כל הרכבות; הוא מתמצא להפליא בסבך הפסים שבתחנה; ובכל זאת הוא נדרס למוות יום אחד בעברו את הפסים, בדרך למקום עבודתו, המגדל

בעל עיני הזכוכית. תאונה? ואולי — לא? בבוקרו של אותו יום חזר יעקב אבס מברלין המערבית, שם הוא שהה אצל ידידת נעורים, הקרויה בפיו "אחותי הקטנה". אחות קטנה זו, גוינה קרספאל שמה, עזבה לפני שנים את עיר מולדתה שבגרמניה המזרחית, אותה עיר ואותו בית שם גדלו היא ויעקב; היא עובדת עתה בשירות האמריקאים. המשטרה החשאית של מזרח גרמניה מתעניינת בגוינה; המשטרה החשאית מעוניינת בשירותיה. מר רולפס ממונה על מיבצע זה, מיבצע הקרוי באירוניה דקה "היונה על הגג"; כדי ללכוד את היונה הוא פונה ליעקב אבס ויעקב אבס נדרס למוות על-ידי אחת הרכבות, שהוא מכירן מזה שנים.

לא, אין זה סיפור בלשי. ואין אנו קרובים לפיתרון בסוף הסיפור יותר מאשר בתחילתו. הסופר, למעשה, גם אינו מעוניין כלל לפתור את התעלומה; הוא מעוניין לטשטש את עקבות הדברים, משום שהוא משוכנע כי אין פיתרון, כי לא ניתן לנו לחשוף את מהות הנעשה, כי לא ניתן לנו לחזור אל נפש הזולת. המעניין את הסופר הוא לא גורלו של יעקב, אלא דווקא ההשערות סביב גורל זה. יונסון מטיב לתאר פרטים ופרטי פרטים; אולם הוא מערפל במכוון את התמונה הכללית. כל הפרטים שאנו יודעים אינם יכולים לתת לנו מפתח לאמת.

יעקב אבס נמחץ בין שתי הגרמניות. הוא גדל בגרמניה המזרחית, ובבואו לביקור לגרמניה המערבית, הוא מוצא שם דברים הרבה הזרים לרוחו. הצורה הנכנעת, בה מקבלים את פניו במלון המהודר בברלין מרגיזה אותו ביותר. אין מניחים לו לשאת את המזוודה, רוצים בכל מחיר לשרתו — עד שהוא מעיר כי יצלצל למשרתים ברגע שירצה לפשוט את נעליו. רמת החיים הגבוהה יותר נראית לו כהעדפת העולם החומרי על העולם המוסרי. חופש הדיבור, בעיניו, גורם לבובו הכוחות, לזלזול בהשקפות שאין צורך להילחם עליהן; הוא נוטל מרצינות החיים. לעבודתו הדייקנית של יעקב נועד מקום מרכזי בספר. בצדק העיר אחד המבקרים הגרמניים, שכאן ניכר הסופר שבא מן המזרח: בספרות המערב הפכה עבודתו של האדם, במקרים רבים, לטפל שבטפל; אותן שעות רבות שמבלה האדם בעיסוקיו הטכניים מובלעות במילים שטחיות, כדי להרחיב את הדיבור על האגו, הסופר אגו, ההכרה והתת-הכרה. העבודה, משלח היד, כיעוד המעצב את אופיו של האדם — זוהי נקודת השקפה נדירה פחות או יותר.

יונסון, כאמור, אינו נוקט עמדה ברורה, חד-משמעית. אפילו מר רולפס, איש השירות החשאי, אינו מתואר באור שלילי. יש לו עקרונות והוא חדור אמונה כנה בנכונות מעשיו. יחד עם זאת, הרי בחייו הפרטיים

פנה יונסון עורף לגרמניה המזרחית, מולדתו, ופנה לגרמניה המערבית — האם אין בואת משום בחירה? אמנם הוא מדגיש, שהוא "עבר" ולא "נמלט", אך אין זה משנה את העובדות. בספריו מעמיד הסופר עקרונות שונים מאשר בחייו; אמנם אינו הסופר היחיד העושה כך, אולם אין זאת הצדקה שלמה. כישוראים (מה לעשות, איננו יכולים להתעלם ממה שקרוב לנו) יש לנו אפשרות נוספת להעמיד את דעותיו של יונסון במיבחן: עלילת "השערות של יעקב" מתרחשת בימי המרד ההונגרי ומלחמת סיני; והדברים שיש לו ליונסון לומר על מלחמת סיני אינם מן המחוכמים או מן הנכונים ביותר.

עם הסתייגויות אלה, יש בהם בספריו של ג'ונסון הרבה חומר המעורר למחשבה על גרמניה של היום — על שתי הגרמניות של היום. הרומן "השערות על יעקב" זכה בפרס פונטנה. "הספר השלישי אודות אכים" יצא לאור ב-1961<sup>2</sup>; "שתי השקפות" — ב-1965<sup>3</sup>). דומה שיונסון נתפס בספריו אלה במעגל רעיוני מסויים ואינו יכול (או שאינו רוצה) להשתחרר הימנו. הגבול שבין שתי הגרמניות הוא הממלא את כל יישותו. גבול זה אינו גיאוגרפי בלבד. הוא עובר גם בנשמותיהם של האנשים. במובן ידוע חוזר ג'ונסון על התיזה המודרנית של ניכור וחוסר קומוניקציה, אך אצלו מקבלת תיזה זו מובן, שהוא מצד אחד קונקרטי ומובן יותר, מאשר האידיאה הכללית, אולם מצד שני אף מוגבל ומותחם יותר. שכן, כאמור, הוא ממחיש ניכור זה על-ידי מיפגש בין אנשי שתי הגרמניות. כשאלה נפגשים (ממילא מובן, שבמרכז עומדת תמיד פגישת גבר ואשה, הגם שספריו של ג'ונסון רחוקים מאוד מלהיות סיפורי אהבה) מתברר, שאין הם מדברים לשון אחת, שאותה המילה היא בעלת משמעות שונה לגבי אדם שונה. מובן, יש כאן לא רק חיץ בין גרמניה המזרחית לבין גרמניה המערבית, אלא חיץ בין המשטרים השונים, המצויים בעולמנו. יונסון יודע להעמיד את הבעיה בכל הריפותה, — משום שהאנשים שבספריו מדברים כביכול אותה לשון, שייכים כביכול לאותו עם; העובדה, שהשפה האחת היא בעצם שתי שפות, מדהימה אם כן עוד יותר. אולם, שוב, עובדה זו מצמצמת את המשמעות; הטרגדיה הגרמנית אינה הטרגדיה של העולם כולו.

הגם שיונסון אינו מכריע, אינו מתערב ואינו קובע קביעות, ומניח מלאכה זו (שאינה קלה כל עיקר) לקורא, — הרי ספריו הם רומאנים אידיאיים, בעלי מגמה. צורת כתיבתו היא מיוחדת במינה. מכיוון שהסופר משתדל לשמור בכל מחיר על אי-תלות אמוציונאלית, ויחד עם זאת לא להשמיט כל פרט העלול להבהיר את הבעיה — מתקבלת תוצאה שאינה

נעימה ביותר: יובש כמעט פדנטי, בגין משפט עמוס, כבד, לעיתים בלתי סלקטיבי. יונסון, המקובל מאוד בארצו (כאמור, וזה בפרס ספרותי חשוב) ואף בארצות אירופה אחרות (נבחר לנציג להרבה ועידות סופרים פאן-אירופאיות), יש בו כמה תכונות שהן בעינינו "גרמניות" מאוד; בראש ובראשונה, הגישה הדידאקטית, ההתירה החרוצה ליעילות, והקרירות (אף כי לעיתים, מאולצת) של הרגש. עם הסתייגויות אלה, אין ספק בדבר כי ליונסון יש מה לומר. מעניין הדבר, שבתחום שלו, תיאור הקונפליקט שבין שתי הגרמניות, לא קם ליונסון כל מתחרה. רבים מאוד הם הסופרים הגרמנים בני גילו, המקדישים את עיקר מחשבותיהם למאבק עם נחלת העבר הקרוב. מלחמת העולם השנייה, שהיתה התפוצצות האימים של משטר זוועה, עדיין מטרידה את מנוחתם. לא כן הסופר בו אנו דנים; הוא אינו עוסק בסיבותיה ובתולדותיה של המלחמה, אלא בתוצאתה הישירה — חלוקתה של ארץ מולדתו.

נביא כאן, כהדגמה, כמה משפטים מתוך "הספר השלישי אודות אכים". קארש, עיתונאי מערב גרמני, נוסע לבקר את ידידתו-לשעבר קארין, שחקנית מזרח-גרמנית. הוא לומד להכיר את אכים, ספורטאי מפורסם. הוא מגסה לכתוב את הביוגרפיה של אכים; כפי שמסתבר מן הכותרת — הביוגרפיה השלישית. למותר לומר, כי קארש ואכים, למרות ששניהם דוברים גרמנית, אינם מדברים באותה שפה; דברים שונים, הנראים לאחד מהם כעובדות, מקבלים משמעות שונה לגמרי, כאשר השני מתבונן בהם. והרי טיולו של קארש בעיר המזרח גרמנית:

קארש נתכוון בעצם לדמיון שבין כל הערים שבעולמו, הן דמו בתמונות הפרסומת ובחלונות הראווה ובצורת המכוניות ובמינהגי המלצרים — — — אולם כאן, כפי הנראה, אכלו מאכלים אחרים ושתו משקאות אחרים, השתמשו בתכשירי כביסה שונים ונסעו במכוניות אחרות. — — — קארש ניסה שנית. השפה, אותה הבין ובה דיברו אף השאר, נטעה בו אשלייה של שייכות. שוב סבר, שמצא מקום להשוואה. אך התמונה לא נשתלבה. את שפת העיתו-נות הרשמית לא הבין קארש.

בהתאם לדרכו, לא מוציא הסופר כל מסקנה מתיאוריו, אלא אם כן אנו רואים את חוסר האפשרות של הבנה הדדית כמסקנה סופית ומוחלטת.

מאי, 1964 — נובמבר, 1956

#### הערות

1. Uwe Johnson : Mutmassungen über Jakob, 1959.
2. Uwe Johnson : Das dritte Buch über Achim, 1961.
3. Uwe Johnson : Zwei Ansichten, 1965.

## היינריך בל — חתן פרס נובל 1972

את היינריך בל פגשתי פעמיים — פעם ראשונה בעת ביקורו בארץ לפני שלוש שנים; ופעם שנייה בביתו אשר בעיר קלן. למעשה, היתה זו הזמנתו של בל אשר גרמה לי לעבור בדרכי בגרמניה; היה לי קשה להחליט לעבור בארץ זו. קבלת הפנים שערכו לי היינריך בל ואשתו, אנמרי בל, היתה לבבית מעל המשוער. ממילא מובן, שיחס זה לא היה מיועד לי במיוחד, אלא לישראל בכלל. כבר כאשר פגשתי את הסופר ואשתו בעת ביקורם בארץ (למעשה היה צריך בל להגיע ארצה לביקורו הראשון ב־5 ליוני 1967, וביקור זה נדחה מסיבות מובנות) עמדתי על כך, כי התעניינותו של בל בנעשה בישראל חורגת בהרבה מעבר לגבולות של גימוסים ומס שפתיים. הדבר היה או בשבילי בבחינת אפתעה, מכיוון שהיו לי — ועדיין יש לי — השגות על התפקיד שכולו על טהרת הפאסיביות שנועד ליהודים ביצירתו הספרותית של היינריך בל. אולם על מלוא רצינות התעניינותו בישראל עמדתי רק בשעת ביקורי בביתו. למעשה, התכוונתי לשוחח אתו על יצירתו הספרותית; אך בחדר האורחים האירופאי כל כך, בכורסות העמוקות, על כוס תה מהבילה, ובחברת חלק גיכר ממשפחת בל — היינריך בל, אנמרי בל, אחד משלושת הבנים של הווג שנראה כהיפי לכל דבר וכן החתול שהגיע בתוך הסל שלו מן הבית הקודם למעון החדש של המשפחה — נתגלגלה השיחה קצת אחרת. השאלות וההערות על הנעשה בישראל העידו, כי בל עוקב מתוך הבנה ומתוך אהדה אחר המתרחש בארץ. אנמרי בל שותפת להרבה מדעות בעלה. השניים גם עשו יחד עבודות תרגום שונות. בכתביו של בל אפשר להבחין בפניה של אשתו — לא לחינם הוא מתאר גיבורות סימפאטיות; מרבית הנשים שבספריו הן דמות אשה אחת.

מלבד השאלות על ישראל, המחשבות על סיכויי השלום וההרהורים על הצפוי בעתיד, צף ועלה בשיחה עוד נושא מרכזי אחד: יצירתו הספרותית של סולוֹזֶ'ניצ'ין. בל היה מעלה הערכה והערצה לכתובתו של סולֹזֶ'ניצ'ין. (לא יכולנו לדעת אז, כי שנה לאחר שיחתנו יזכה סולוֹזֶ'ניצ'ין בפרס נובל, וכי איש שיחי יזכה בפרס שנתיים לאחר הסופר הרוסי). מאלפת היתה רשימה קצרה של בל על "המדור הראשון". הוא חש חובה

מוסרית להזכיר לקורא הגרמני שהעולה במשטר אותו מתאר סולוֹניצין אין בה כדי לטהר את הגרמנים. בל חוזר ומדגיש, כי אל להם לגרמנים להרגיש הרגשת ניצחון למיקרא פשעי הסטליניזם; מוטב להם לפשפש היטב בעברם שלהם.

כאשר נפרדתי ממשפחת בל, טפטף גשם דק על העיר קלן. הדום העצום, אשר בל חוזר אליו פעמים רבות כל כך בספריו, נראה עד למרחוק. ברחובות היו מעברי קרשים על הפירות הרכבת התחתית. תחנת הרכבת המתה מרוב אדם. רכבות ססו על גשר הפלדה על נהר הריין. בעיתונות המקומית הופיעו, בין השאר, כמה התקפות על בל, איש ריב ומדון לבני עמו.

ביצירתו הספרותית היינריך בל הוא עקבי בדעותיו, בסגנונו ובשיטתו. ביצירתו הוא מתאר את העבר הקרוב. כאשר החל את דרכו בכתיבה, היה עבר קרוב זה המלחמה. אחר־כך באו שנות הסבל שלאחר התמוטטות הרייך בן אלף השנים. ואחר־כך בא הנס הכלכלי. בל עוקב אחר התרח־שויות התקופה ואחר בעיותיה. הצד המוסרי חשוב בעיניו לא פחות מן הצד האמנותי. הוא אינו דוגל בהסתגרות במגדל השן. כתיבתו היא כתיבה "מגמתית" במובן הטוב של המילה, כלומר, לא תעמולה חיצונית כפויה, אלא השקפה ברורה הנובעת מראייה אינטגראלית של העולם. אמנם יש לו לבל בעיות והתחבטויות משלו: הוא קאתולי מאמין, וכפי שהוא מעיד על עצמו, יש לו שני מינים של מצפון — מצפון של נוצרי ומצפון של אמן, ושני המצפונים הללו אינם חופפים תמיד. דעתו של בל על האמנות ותפקיד האמן היא בלתי מתפשרת: האמן פוסק להיות אמן, כאשר הוא מתחיל לחשוש להסתכן. אין ספק, שחלק מן הפופולאריות של בל מחוץ לגבולות ארצו נובעת מן העובדה, שהוא אנטי־נאצי מובהק. היינריך בל הוא בנו השמיני של ויקטור בל, פסל ואדריכל, והוא מספר שלמד עוד מאביו להתנגד לרע ולמזוייף. ויקטור בל דיבר נגד מלחמת העולם הראשונה וקרא לוֹוילהלם השני הליצן הקיסרי. פעם הראה לבנו הקטן את פסל הקיסר רכוב על סוסו האביר, והסביר לילד: "כאן הוא ממשיך עדיין לדהור על סוס מערבה, שעה שבמציאות הוא חוטב עצים בדורן שבהולנד". התנגדותו הפנימית של היינריך בל למשטר ההיטלריסטי לא התבטאה בהתנגדות שבפועל. מן החנות למימכר ספרים, בה עבד, נלקח לחזית עם פרוץ המלחמה. ובחזית הוא נשאר עד הסוף המר. אחד מספריו הראשונים של בל הוא רומאן מלחמה, "היכן היית, בן־אדם?" (1951). "אני יודע", אומר אחד מן החיילים הקטנים שבספר, המשמשים כולם שעיר לעזאזל לגדולים יותר, והנשלח תמיד על־ידי מפקדו למקום המסוכן ביותר. "אני

אהיה בחיל המאסף. פעם זה היה נקרא חיל החלוץ." הספר מתחיל בשנה האחרונה של המלחמה, ולמן הרגע הראשון הוא מתאר את הצד המפסיד. "זוהי מלחמה מחורבנת", מאוחדים החיילים בדעתם. "מהי מלחמה מחורבנת? מלחמה שמפסידים בה." כך אומרים החיילים, אולם המחבר יודע שהמלחמה היא רעה לא רק משום שהצד שלו הוא הצד המפסיד. כי הצד שלו לא זו בלבד שהוא מפסיד כנגד האנגלים, הרוסים, האמריקאים: הצד שלו מפסיד, בעיקר, כלפי הגרמנים עצמם. החייל פיינהלז, שהוא, פחות או יותר, הדמות המרכזית שבספר, נפגע ע"י רימון ומתגלגל מת על סף בית הוריו, בו ברגע שהוא מגיע סוף-סוף הביתה מן החזית הארוכה; ורימון זה לא של ה"אויב" הוא. האמריקאים כבר חונים בכפר הסמוך ואינם פוגעים לרעה באיש. לא, הרימון הוא גרמני — קיים עדיין מוצב גרמני בודד בקרבת מקום, ומפקד המוצב מבקש לענוש את אנשי כפרו של פיינהלז, מכיוון שהתושבים תלו דגלים לבנים על חזיתות הבתים, אות לצבא האמריקאי המתקרב. חייל אחר מוצא את מותו כאשר הוא צועד עם דגל לבן לקראת הטנקים הרוסיים — ודורך על מוקש שהטמינו במקום אנשי יחידת אס.אס. כנגד מורדים הונגריים. המוקש פשוט לא פונה בומן בשל אי-הסדר ואוזלת היד הכללית. וכך נמשכים התיאורים, שרשרת ארוכה של גורלות שונים, שיש ביניהם זהות אחת: חוסר משמעות, חוסר מטרה, אבסורד מושלם. המלחמה היא רצף כשלונות. כשלונות לאומיים, אישיים ומוסריים. האנטי-גיבורים, כמו בל עצמו, היו במלחמה. שעה שהשתולל המשטר הנאצי בגרמניה יצאו הם לכבוש ארצות נוספות למען העריצות. העובדה שהם היו במלחמה, שהם סבלו ונהרגו, אינה פוטרת אותם מן האחריות למה שנעשה — ואין בדעתו של הסופר לפטור אותם.

נושא השמדת היהודים מופיע ברומאן "היכן היית, בן-אדם?". בל מספר על אילונה היהודיה. אילונה נלכדת, יחד עם יהודים אחרים, ומובלת במכונית משא סגורה למחנה ריכוז. שעה שאנו קוראים על מסע זה, מתברר לנו, כי בל אינו מאשים את המפקדים העליונים בלבד. שני הנהגים, המובילים את המכונית ליעד שלה, אף הם איבדו את הצלם האנושי. בשעה שהקרבנות המיועדים להשמדה עומדים בתוך המכונית דחוקים ולחוצים, ללא מזון, מים ואוויר לנשימה, — משוחחים הנהגים ביניהם על מעלותיה וחסרונותיה של המכונית. לסירוגין מזמרים הם שירים שונים כדי לקצר לעצמם את הזמן. הדרך ארוכה, והם עוצרים מספר פעמים כדי לסעוד את ליבם. שוויון נפשם של הנהגים הגרמניים, המהווים בורג במכונת ההשמדה, חורג לעבר הבהמיות. הסצינה, בה מגיעה אילונה למחנה הריכוז ומובאת לפני פילזקייט,



המפקד, שהוא, כמו כל הנאצים בהכרה המופיעים בספר, חולה נפש, — היא אולי נקודת השיא שבסיפור. מותה של אילונה הוא המוות היחיד בכל הספר, בו רבות כל כך המיתות, שיש בו גדולה ויופי. הגרמנים נהרגים במסיבות שרבה בהן העליבות על הטראגיות. הסגן, ד"ר גרק, למשל, נהרג כאשר הוא עושה את צרכיו ליד בור שופכין, ומי השופכין מכסים אותו במותו. אילונה היהודיה מתה תוך שירה. שעה שכולם מתים ואיש אינו שם לב, — משתתק כל המחנה תוך צפיה נואשת לגאולה, כאשר אילונה שרה. פילזקייט מצווה עליה לשיר, והיא שרה את תפילת "כל הקדושים" הקאתולית. בנקודה זו, יש לומר, מסתייגת אני מהשקפתו של בל. ברצונו להבליט את הרדיפה והרצח בכל האבסורדיות שלהם, צייד את דמות האשה המקסימה בנטייה לדת הקאתולית. כיהודים, אין נטייה זו דרושה לנו על-מנת להסתייג ממעשי הרצח. אולם, בל כתב את ספרו למען הגרמנים ולא למען היהודים — ומתוך נקודת השקפה של גרמני קאתולי. ממילא גם אין אנו יכולים לדרוש ממנו לצאת מתוך נקודת ההשקפה היהודית.

היינריך בל הוא סופר פורה, העומד עדיין במלוא כוחו. יליד 1917, החל לפרסם אחר מלחמת העולם. הוא היה אחד הסופרים הבולטים שבקבוצת 47. כתיבתו מצאה מיד תהודה בגרמניה ומחוצה לה. משך השנים נתפרסמו עליו מאמרים אין ספור ואף ספרים. הוא כתב בעיקר סיפורים, רומאנים, תסכיתים, ומסות. בל הוא פולמסן חריף, כאשר העניין נוגע לעיקרי השקפתו. כפי שכבר ציינתי, הוא קאתולי; והוא שמאלני. הקאתוליות של בל אינה אמונה פורמאליסטית, שעיקרה טקסים חיצוניים ומס שפתיים, כי אם אמונה פנימית, המעצבת את אופיו של האדם. הפרובלמטיקה הקאתולית בולטת בהרבה מיצירותיו, כך למשל "ביליארד בתשע וחצי" (1959) ו"המוקיון" (1963)<sup>3</sup> אשר תורגם לעברית. "ביליארד בתשע וחצי" לובש המאבק בין טוב לרע לבוש סמלי. הסופר מדבר על הכבש ועל השור. שני אלה באים לסמל את הטוב ואת הרע, את הסובלים ואת המענים, את התמימים ואת הזוממים, את הטהורים ואת הטמאים. בדימויים אלה משתמש בל לאורך הספר כולו. "ביליארד בתשע וחצי" הוא סיפור תולדותיה של משפחה, משך שלושה דורות. הספר אינו בנוי בצורת הכ"רוניקה המסורתית. התיאור קופץ מענין לענין, הגישור בין הנושאים אינו המשכיות הזמן אלא קירבה רעיונית. תולדות המשפחה הן כתולדות העם, בניין והרס חליפות. עבודת החיים של אבי המשפחה (אדריכל במקצועו) הוא בניין מינור אדיר. בעלות הנאצים לשלטון מזדהים כמרי המינור עם הרוח החדשה, ותומכים בכל לב בנעשה. המינור שבנה האב הופך למען

הבן סמל גרמניה המושחתת. בשירותו בצבא, בזמן הנסיגה, הוא מוצא אפשרות לפוצץ עם חבר עוזריו את הבניין רבי-הרושם — פעולת נקם סמלית בארץ אבותיו הטורפת את בניה. שנים לאחר המלחמה, מתחיל הנכד שוב בעבודת השיקום.

הסופר מדגיש לעיתים קרובות, שזרע הרע טמון גם בגרמניה של היום. אנשים רבים, שהיו בעלי עמדות מפתח בתקופת הנאציזם, הפכו לעמודי תווך של הרפובליקה. ולא עוד, אלא שהפוליטיקאים החדשים, שעדיין אין להם עבר, אינם טובים יותר. בל ממחיש את השקפתו זו לקורא בדרך מיוחדת, במהלך העלילה עצמה: אם המשפחה, אחת מן "הכבשים", אשה הדבקה בעקרונותיה ללא ויתור ורתיעה, משמיעה את דעותיה ברבים, מבלי התחשבות בסיכון. בזמן המלחמה מכניסים אותה למוסד לחולי-רוח, בעיקר כדי לשמור עליה בפני עצמה, שלא תסתבך עם השלטונות. במשך השנים בשל בה רעיון אחד: להשיג רובה ולירות באדם, אשר היה אחראי להשלטת הטרור ההיטלריסטי בעיר. (שם העיר, בה מתרחשת העלילה, אינו מפורש, אך ניכר בה נופה של קלן, עיר הולדתו ומקום מגוריו של בל). שנים לאחר המלחמה האם משתחררת מן המוסד — כשאקדח חבוי בארנקה. והיא יורה — לא באותו אדם, הגם שהוא עדיין בחיים, אלא דווקא באחד מאנשי השלטון החדשים, הנראים לה עתה מסוכנים יותר מן העבר שכבר בטל מעמדתו.

הבעיה היהודית קיימת בשולי הדברים. הבן, הרואה את ילדי בית-ספרו מתעללים בחבר, שואל — האם אותו ילד הוא יהודי, ועל כן, נרדף. (אמנם החבר אינו יהודי, כי אם "כבש"). אם המשפחה מבקשת ללכת לתחנת הרכבת ולהישלח יחד עם היהודים ליעד בלתי ידוע. אך אלה הן אפיוורות בודדות.

כיהודים וכישראלים, נראה לי שקשה לנו לקבל את ההשקפה המובעת בספר, המטילה את כל החוטאים, הגדולים עם הקטנים, לקלחת אחת. אנו מוכנים להאמין לבל, שרבים הפוליטיקאים הצבועים בגרמניה שלאחר המלחמה, אך אין אנו יכולים לדון אותם דין אחד עם פוליטיקאים שהזדהו עם התנועה הנאצית. כדי למנוע אי-הבנה, אני רוצה לחזור ולציין, כי "ביליארד בתשע וחצי" יצא לאור לראשונה בשנת 1959, כלומר, לא מדובר כאן על שלטונו של הקאנצלר ווילי בראנדט, אשר בל תומך בו.

כאשר סופרי ואמני גרמניה החלו לגשש אחר דרכים חדשות לאחר המפלה הנוראה של מולדתם במלחמה, עמד הרוב שבהם תחת רושם המלחמה ושלטון הטרור של הרייך השלישי. סופרים רבים ביקשו אז להתמודד עם העבר, להוציא מסקנות מוסריות; היו מהם שביקשו דרכי

תשובה. בינתיים כבר זרמו מים רבים אל הים; קם דור חדש אשר לא ידע את יוסף וחטאי אבותיו שוב אינם מטרידים אותו; היינריך בל הוא כיום אחד הסופרים המעטים בגרמניה, אשר עומד עדיין כולו בצל הזוועה, והוא חוזר שוב ושוב אל אותם ימים נוראים. אין זאת אומרת, שמרבית יצירתו נכתבה על רקע המלחמה. רומאן מלחמה הוא "היכן היית, בן־אדם?" שכבר הזכרנו; בקובץ הסיפורים "הלך, אם תבוא לספא..."<sup>4</sup> יש סיפורי מלחמה וסיפורים על ימי ההתמוטטות הטוטאלית שבאו מיד אחריה. שאר יצירותיו של בל ברובן אינן מה שנקרא "סיפורי מלחמה"; אך המשטר ההיטלריסטי, תקופת המלחמה והימים של אחריה נמצאים ברקע כל ספר מספרי בל, ויש להם השלכות על אופיים והתפתחותם של הגיבורים. למשל, הרומאן "בית ללא שומר" (1954)<sup>5</sup> מספר על כמה אלמנות מלחמה והחיים העלובים שנפלו בחלקן — תוך כדי זכרונות על העבר שטמן בקרבו בהכרח את ניצני התווה חסר התוחלת. ברומאן "ולא הגה אף מילה" (1953)<sup>6</sup> נזכרת המלחמה כטראומה קשה, וכסיבה להרס הכלכלי והנפשי של הגבר והאשה העומדים במרכז הספר. גם הרומאן "המוקיון", אשר תורגם לעברית, מעלה באוב את העבר. ברומאנים הראשונים של בל הגיבורים הם בני גילו של הסופר, אנשים אשר בתקופת המלחמה היו בשנות העשרים שלהם וגויסו לחזית. גיבור "המוקיון", הנס שניר, הוא צעיר יותר. הוא היה ילד בזמן המלחמה, לא נשאל לדעתו וכמובן שלא נלחם בה. אולם למרות שהיה עדיין ילד, הרי עתידו וחיי נהרסו באותם ימים. הקרע העמוק בינו לבין הוריו התהווה בשל היותם נאצים נלהבים בימי הרייך וצבועים ומושחתים בימים שלאחר הרייך. כבכל ספריו של בל, הגבלים שידעו "להסתדר" בזמן המשטר הנאצי ותמכו בו, הם גם אלה אשר ידעו "להסתדר" אחר מפלת הרייך והגיעו בשנית למשרות רמות, לעמדה, לכוח, לכסף. הפושעים האמיתיים אינם באים על עונשם. האנשים הטובים והמוסריים — נשברים. התמטיקה היסודית של בל לא נשתנתה במשך השנים; גם לגיבוריו השונים קווי קירבה, וברובם הם מתמרדים, בצורה זו או אחרת, כנגד החברה בה הם חיים, חברה אשר סימן ההיכר השולט בה היא הצביעות. דומות הן גם הנשים אשר גיבוריו של בל אוהבים אותן. מי שפגש את היינריך בל ואת אשתו אנמרי לא ירחיק לחפש את האשה ששימשה השראה ראשונה לכל דמויות הנשים הללו. רק כשרונו של בל כמספר ומתאר מצילה אותו מחזרות יתר. לספריו אמנם תמטיקה זהה, אך הרקע והעלילה הם שונים מיצירה ליצירה. ב"מוקיון" בחר בל דימוי מקובל בספרות: המוקיון החייב לשעשע כאשר ליבו שבור; איש הפנטומימה המסתתר מאחורי המסכה

ומראה לקהל, כבראי, את חסרונותיו. המוקיון של בל אינו חולם על התהילה והפירסום וההצלחה הגדולה. הוא אפילו מוצא סיפוק בכך שאינו מצליח במובן המקובל. הוא פשוט בחר במדיום זה כי כך נוח לו לבטא את השקפותיו. ואכן הספר במקורו קרוי "השקפותיו של מוקיון". הנוסח העברי קרוי "המוקיון", אך הסופר ביקש להדגיש את ההשקפות ולא את ההווה המוקיונית. אין בו בהגס שניר מאום מן הנרקיסיות, ההתבשמות העצמית והחתיירה הקרה והמהושבת לטעמו של הקהל — תכונות הדרושות לשחקן מצליח. שאלה אחרת היא האם המוקיון של היינריך בל הוא יצור מציאותי; האם ייתכן בכלל שאדם מסוג זה יסתובב על קרשי הבמה.

ב"השקפותיו של מוקיון" הוקצה מקום נרחב לפרובלמטיקה הקאתור-לית. גיבור הסיפור אינו קאתולי; אך אהובתו קאתולית, ובשלה הוא בא במגע עם החוגים הקאתוליים השליטים רבי ההשפעה. בל פנה בספרו זה מן העיר קלן, המשמשת רקע לרבים מספריו, לבון הבירה והחוגים הקאתור-ליים שבה. מביני דבר טוענים, כי כמה דמויות בצמרת הקאתולית ניתן לזהות. עם הופעת הספר היו שטענו, כי בל יצא כנגד הדת הקאתולית והרי אין דבר מוטעה מזה. בל יצא נגד המימסד הקאתולי, כנגד הסתאבותם וצביעותם של המנהיגים. והוא עשה זאת כאדם דתי, אשר העניין נוגע בציפור הנפש שלו.

בל חי בתקופתו ואינו נרתע מנקיטת עמדה בבעיות החשובות לו. עם כל הריאליזם שבכתיבתו, הריהו רומאנטיקן בנפשו. יש מן הליריות והעדינות בספריו. גיבוריו רגשניים וסובלים. רק הדמויות השליליות בספריו (שהן אינן הדמויות המרכזיות) מגיעות לצינונים שבלא-איכפתיות. באהבו-תיהם וביחסיהם האינטימיים ביותר גיבוריו הם רומאנטיקנים מן האסכולה הישנה. כלומר, האביזרים החיצוניים הם מודרניים; אין כאן גני שושנים, סרנדות וגיבורים עטורי תהילה. האוהבים לנים בבתי מלון זולים. הם אוכלים במסעדות דלות עם כתמים על המפות. לעיתים הדלות הורסת את חייהם המשותפים. אך אהבתם היא אהבה רומאנטית, כלומר, אהבה בתפי-שתה כיישות המביאה לידי התעלות והיטהרות. כזאת היא אף האהבה שבין הגס שניר ומרי ב"מוקיון"; והגס שניר נהרס משום שאינו יכול להגן על אהבתו שהיא בניגוד לכל המוסכמות של החברה והסביבה.

סגנונו של בל הוא בהיר, בלתי מצועצע, ביטוי הולם לתוכן. ארשה לעצמי לסיים בכמה משפטים מתוך מאמר שפירסמתי ב"משא", בעשרים וחמישה לינאר שנת 1963, והוא המאמר הראשון שנתפרסם על היינריך בל בשפה העברית:

"היינריך בל, כיום בן ארבעים וחמש (בעת כתיבת המאמר — ג.א.)

היינריך בל – חתן פרס נובל 1972

הוא אולי הסופר הגרמני האהוד ביותר, בגבולות מולדתו ומחוצה לה. ספריו נקראים במערב וגם במזרח; הם תורגמו לשפות רבות וזכו לפרסים ספרותיים שונים, לא רק גרמניים. קראו בשמו פעמים אחדות כמועמד לפרס נובל, וייתכן מאוד שהוא יהיה הסופר הגרמני הראשון שיזכה בפרס זה בתום תקופת הזרם והנידוי."

אוקטובר, 1972

### ה ע ר ו ת

1. Heinrich Böll : Wo warst du, Adam ?, 1951.
2. Heinrich Böll : Billard um halb zehn, 1959.
3. Heinrich Böll : Ansichten eines Clowns, 1963.
4. Heinrich Böll : Wanderer, kommst du nach Spa . . . , 1950.
5. Heinrich Böll : Haus ohne Hüter, 1954.
6. Heinrich Böll : Und sagte kein einziges Wort, 1953.

## מי מפחד מהטבחית השחורה ?

מקובל כיום לחשוב שגינתר גראס הקיץ בבוקר בהיר אחד וגילה שהוא נעשה בין לילה לסופר מפורסם. לאמיתו של דבר לא היה העניין פשטני כל כך. הנכון הוא, ש"תוף הפח" פירסם את מחברו בין לילה, ושהגמד הרשע אוסקר הפך תוך מספר שנים לדמות ספרותית מקובלת ומוכרת, קלאסית כמעט (אם כי המינוח "קלאסי" הוא אבסורדי ביחס לאוסקר). אולם "תוף הפח" לא היה יצירת הביכורים של גינתר גראס. גראס החל את דרכו בכתיבת שירים ומחזות קצרים, אשר היקנו לו חוג קוראים מצומצם בלבד. אציין שמות כמה מן המחזות: "עוד עשר דקות עד בופלו" (1957)<sup>1</sup>, "הטבחיים הרעים" (1957)<sup>2</sup>, "גאות המים" (1957)<sup>3</sup>, "שלושים ושתיים שיניים" (1958)<sup>4</sup>. אגב, הטבחיים הרעים שייכים לעולם הדימויים המפחידים של גראס; ברקע "תוף הפח"<sup>5</sup> עומדת הטבחית השחורה, הזורה אימה ופחד בליבו של אוסקר. כאמור, רק עם פירסום הרומאן האפי "תוף הפח", ב־1959, נודע שמו של גינתר גראס בקהל הרחב. וזה שנים שהיינריך בל וגינתר גראס הם השמות הידועים ביותר מבין סופרי גרמניה מחוץ לגבולות ארצם.

גינתר גראס נולד בעיר דנציג, בשנת 1927. עובדת היותו יליד העיר דנציג, השפיעה באופן מכריע על כתיבתו. מקומה של העיר דנציג ביצירת גינתר גראס שווה למקומה של העיר קלן ביצירת היינריך בל. גיבוריו העיקריים של גראס הם ילידי העיר דנציג. הם מבלים בעיר את ימי ילדותם ומגורשים ממנה עם סוף מלחמת העולם השנייה והתמיטות הרייך. גראס, האוהב להדגיש שהוא עצמו ממוצא גרמני-פולני, גם מדגיש את אופיה המיוחד של העיר, אשר עמים שונים חיו בה זה לצד זה עד שבא המשטר הנאצי והעמידם זה כנגד זה; הגרמנים והפולנים, הקאשובים והיהודים. דנציג של ימי ילדותו של גראס אינה קיימת עוד. הסופר מציב בספרים כגון "תוף הפח", "חתול ועכבר"<sup>6</sup> "שנות כלב"<sup>7</sup>, מצבה לעולם שאינו קיים עוד. אנשים אשר עדיין הספיקו להכיר את העיר החופשית דנציג, טוענים כי לפי "תוף הפח" אפשר לשחזר מפה מדוייקת להפליא של העיר. והרי זה פאראדוקס: גיבורו של "תוף הפח", אוסקאר מאצרט, הוא יצור אשר השכל האנליטי עלול לפקפק בכמה מתכונותיו. לאוסקאר קומת ילד

מי מפחד מהטבחית השחורה ?

בן שלוש — משום שהוא, בפשטות, מסרב לגדול. (אי רצונו של אוסקאר לגדול ולהיכנס לעולם המבוגרים הוא ביקורת חברתית חריפה ביותר). מלבד קומתו הזעירה, אשר נקבעה בכוח הרצון בלבד, יש לו לאוסקאר עוד תכונה מוזרה. הוא מתופף על תוף־צעצוע עשוי מפה, ושירתו־צעקתו מרסקת זכוכית. והנה אוסקאר זה מהלך לו ברחובותיה של עיר ממשית מאד, עיר אשר איש לפני גראס לא הצליח לתארה בפלאסטיות כזו. (לא כל העלילה מתרחשת בדנציג: עם תום המלחמה חייבים אוסקאר ומשפחתו, גרמנים לפי הפאספורט שלהם, לצאת מן העיר לגרמניה המערבית). פאראדוקס אחר הוא שגינתר גראס, הנחשב למהפכן וחדשן, הוא גם ממשיכה של מסורת ספרותית ארוכה ועשירה. רומאנים כגון "תוף הפח" ו"שנות כלב" שייכים למסורת הרומאן האפי הגרמני, מסורת אשר נציגה הבולט במחצית הראשונה של המאה העשרים היה תומאס מאן. אגב, גראס מונה בין אבותיו הרוחניים את אלפרד דבלין, ומציין את השפעת הרומאן "ברלין כבר אלכסנדר"<sup>8</sup> על כתיבתו.

גראס הוא, בוודאי, אמן הצורה. הוא שולט בשפה שליטה נדירה; המשפטים הארוכים קולחים להם כאילו באו לו לסופר ללא כל מאמץ מצידי; התיאורים המדהימים והמשכנעים כאחד מתחרוים להם זה אחר זה, זה בצד זה, כאילו אין בכך כל קושי. ואילו נושאו של גראס — מוזרים, מתמיהים, מבחילים, — היו מכשילים כמעט כל סופר אחר. אוסקאר הגמד המתופף, פיקת הגרון הענקית של יואכים מהלקה, הכלב השטני השחור המגיע לרשותו של הפיהרר ומסיים את הקאריירה שלו בגהינום, ריקבון שיניו של שטרוש, שבלול — כל אלה אינם גראים, במבט ראשון, כנושאים מבטיחים במיוחד. יתירה על כך, תמיהה היא כיצד אפשר להשתמש באובייקטים הללו על־מנת לשחזר תקופה ממשית מאוד, הרחוקה מאתנו מרחק עשרות שנים מעטות בלבד? ובכל זאת מצליח גינתר גראס להעלות את התקופה הנאצית, את המלחמה, את ההתמוטטות, את הנס הכלכלי; באמצעים פנטאסטיים הוא מצייר את הריאליה. פרטים שונים בספריו רודפים את הקורא עוד שעה ארוכה לאחר שסיים את קריאתם. ליבי סמוך ובטוח, כי מי שקרא, למשל, את פרשת מותה של אננס מאצראט, אמו של אוסקאר, יהא סולד עוד זמן מה מאכילת סרדיניים נוטפי שומן. לאחר קריאה ב"הרדמה מקומית"<sup>9</sup> עשוי הקורא לבטל את תורו הבא אצל רופא השיניים שלו. העובדה שכלב רועים שחור ניחן בתכונות מאגיות היא אולי לא כל־כך חדשה: אנו מכירים כבר כלבים רבים שאין לתרץ את מהותם בדרך הראציו, כמו הפודל השחור המופיע במעבדתו של דוקטור פאוסטוס וכמו כלב החוצות בלק הנוקם את עלבונו מיצחק קומר. לעומת

זאת, הדחלילים של אדי אמול-בראוכול-הרמן הזלוף — הם דחלילים העלולים להפחיד גם כיום את כל הציפורים.

גינתר גראס אינו מתאר אנשים גדולים ומאורעות אדירים. הוא מתאר אנשים עלובים בעולם מבחיל. זוהי הדרך שלו בסאטירה. גראס האנטי-נאצי אינו מתאר את בעלי החולצות החומות כיצורים אימתניים שעלו מן השאול ומפילים את חיתיתם על הארץ. האימה אמנם קיימת, אך היא אימפרסונאלית, ילידת אולת ידם של הנאצים ולא עוצם כוחם וגבורתם. דוגמה לכך היא פרשת מותו של מאצארט, אביו של אוסקאר. (אמנם אוסקאר טוען, כי לא מאצארט, בעלה החוקי של אמו, מאצארט הרייכס-דויטשה הוא אביו מולידו, — כי אם יאן ברונסקי הפולני, אהובה ובן דודה של אמו). כאשר נכנסים הרוסים לדנציג, הופכת ההשתייכות למפלגה הנאצית בבת-אחת מיתרון לסכנה. כאשר החיילים הרוסיים נכנסים לביתו, לא מוצא לו מאצארט דרך טובה יותר להעלים את סיכת צלב הקרס, מאשר לבלוע אותה. מכיוון שאוסקאר טרח קודם לכן לפתוח את הסיכה, נחנק מאצארט תוך ייסורים, — הוא מת מיתה עלובה ומגוחכת.

מתחילתו של "תוף הפח" אנו מוצאים אי-אילו שורות על תיאוריות אמנותיות. אוסקאר מאצארט, הגמד המכוער בעל הגבנון, שהפסיק את גידולו בגיל שלוש, נמצא בבית מחסה לחולי נפש. אוסקאר החליט לכתוב את תולדותיו. לשם כך הצטייד בנייר "תמים", בעט ובדי, ועתה הוא מהרהר כיצד עליו לכתוב:

"אפשר להתחיל סיפור באמצעותו, וליצור אנדרלמוסיה בצעידה אמיצה קדימה ואחורה. אפשר להיות מודרניים, להשמיט את כל הזמנים והמרחקים ולהכריז לאחר מכן, או לתת למישהו אחר להכריז, שהנה הנה, בשעת האפס, נפתרה בעיית החלל והזמן. אפשר גם להכריז מיד בהתחלה, כי כיום אי-אפשר בכלל לכתוב רומאן — — — כדי להופיע אחר-כך ככותב הרומאנים האחרון האפשרי. אף נאמר לי, כי מתקבל רושם טוב וצנוע, אם מצהירים מלכתחילה: אין עוד גיבורי רומאן, משום שאין עוד אינדיבידואליסטים, מפני שהאינדיבידואליות אבדה, משום שהאדם הוא בודד, משום שכל אדם בודד במידה שווה, ללא זכות לבדידות אינדיבידואלית, והוא מהווה המון בודד חסר שם וגיבורים. — — —

אולם, קובע אוסקר, כשלעצמו הוא בהחלט גיבור, ולא המון חסר שם. מאחר וגראס מסתייג מדמויותיו בודעין, וגיבוריו הם יצורים מזורים והורגים עד שאיש אינו יכול לזהותם עם המחבר, — יכול הוא להשמיע דעות בנוחיות רבה, מבלי שיצטרך לנקוט עמדה. בכל זאת דומה הדבר,



מי מפחד מהטבחית השחורה ?

כי הקטעים הללו יש בהם כדי להביע בדרך הסאטירה כמה משהקפותיו של גראס על הספרות ועל מבקריה. אגב, בשיחה פרטית טוען גראס, כי הסופר עצמו אינו מסוגל תמיד להעריך את יצירתו בצורה נכונה. זו כמובן השקפה שאין עמה חידוש, אלא שבדרך-כלל היא מקובלת על מבקרים ולאודווקא על סופרים. הבעיה צפה בקשר ל"קבוצה 47", קבוצת סופרים גרמניים אשר נתלכדה בשנת 47 סביב אישיותו המדריכה של הנס וורנר ריכטר. נוהג הקבוצה הוא להתכנס פעם אחת בשנה, להאזין לקריאת יצירות חדשות מפי סופרים ומשוררים, ולדון אחר כך ביצירות שנקראו. בוויכוח על היצירה אין לסופר עצמו רשות להשתתף. הוא חייב לסבול בשקט את כל מה שנאמר עליו. גראס מצדיק את השיטה, באומרו כי הסופר חייב להביע את כל מה שברצונו לומר ביצירה עצמה, ולא במילים על היצירה. למעשה, חריפות הביקורת היא היא אשר שרדה לקבוצה למן ימיה הראשונים ועד עתה — וחוק הוא שדנים בכל יצירה שנקראה אך ורק ביחס לעצמה, מבלי למשוך הקבלות והשוואות.

"תוף הפח" שייך לאותם ספרים נדירים, שקוראים בהם יותר מאשר פעם אחת. עם הקריאה המחודשת מתגלים אספקטים חדשים, תכנים חדשים, רבדים חדשים. מיד בפגישה ראשונה עם הספר מדהים העושר הלשוני והרוחב האפי של התיאור. רק לאחר מכן אנו מתחילים לפשפש בכוונותיו של הסופר. דומני שעיון מחודש בספר גורר אחריו שינוי יחס לגיבור המרכזי, אוסקאר מאצראט. אוסקאר חדל, מרצונו הוא לגדול, בהגיעו לגיל שלוש. כך הוא טוען, לפחות. הרי הוא מספר את הסיפור בגוף ראשון ואין מי שיבוא לערער או להשיג על דבריו. במשך השנים אוסקאר אינו גדל לגובה; לעומת זאת הוא מצמח חטוטר. תחילה נדמה לנו, כי הוא יצור המעורר בחילה. אחר כך יש ונדמה לנו, כי דווקא העולם אותו מתאר אוסקאר, הוא הוא המבחיל. אוסקאר אינו רוצה לגדול: הוא אינו רוצה להיכנס לעולם המבוגרים. ובדרך בלתי מקרית לחלוטין הוא מספר לנו כבר בשלושת העמודים הראשונים של הספר כמה עובדות חשובות ביותר, שיש בהן כדי השלכות לגבי תכונה מהותית זו שבו. מיד עם ההתחלה אנו לומדים, כי אוסקאר נמצא בבית מחסה לחולי רוח. אוסקאר שבע רצון מן הביטחון שהשהייה במקום זה מעניקה לו. בסיומו של הספר אנו שומעים, שבינתיים חגג אוסקאר את יום הולדתו השלושים והוא עומד להשתחרר בקרוב — והעמיד מחוץ לכתלים המוגנים, מפיל עליו אימה ופחד. בחוץ מציץ אליו פרצופה של הטבחית השחורה, שהיתה מפחידה אותו עוד בימי ילדותו. או היו הילדים הקטנים שרים: "האם פה הטבחית השחורה? כנכנכן, אתה אשם ואתה אשם ואתה האשם ביותר. האם פה

הטבחית השחורה... תמיד ריחפו פניה של זו מאחורי הדברים, סבור אוסקאר, מאחורי משחקי הילדים התמימים כביכול כמו מאחורי הפרעות ביהודים. מפלט בפני האימה השחורה הוא מוצא רק אצל סבתו אנה ברונסקי; ביתר דיוק, מתחת לארבעת החצאיות של סבתא אנה ברונסקי. בעמודים האחרונים של הספר מגדיר אוסקאר את סבתא אנה ברונסקי כהיפוכה של הטבחית השחורה, כהר של מבטחים; הוא מבקש כי תקבלנו שוב אל מתחת לחצאיות שלה, שם ימצא מרגוע מן הפחד ומן החיים. הצאיות הסבתא, בית המחסה לחולי רוח, ועוד מקום מיבטחים אחר מוזכר במשך הספר, שם ביקש אוסקאר להישאר, ולא ניתן לו הדבר: היה זה בשעת הלוויה של אגנס מאצראט, אמו של אוסקאר. אוסקאר רצה להיקבר יחד עם אמו, עם אמו והעובר המת שבבטנה. אוסקאר רצה לשבת על ארון המתים, להיכנס לקבר, ולא לצאת ממנו. להקרב תחת מעטה האדמה.

הסבתא אנה ברונסקי מופיעה כבר בעמוד השלישי של הספר, עם כל ארבע החצאיות שלה. אמנם באותה שעה לא אוסקאר הוא המוצא מיפלט מתחת לחצאיות, אלא הסבא יוסף קוליצי'ק. יש גם הסבר להופעתה של הסבתא בתחילתו של הספר; הלוא כך אומר אוסקאר: "בל יתאר איש את חייו הוא, אם אין לו סבלנות במידה מספקת, לחשוב לפחות על מחצית אבות אבותיו בטרם יגש לרישום קיומו העצמי". משפט, אשר משמעותו לגבי כתיבתו של גראס אינה מוטלת בספק. שהרי גראס פונה אחורה בכתיבתו. הוא שופט את הפגמים של ההווה לפי התקופה הנציונאל-סוציאליסטית שקדמה לו. ואילו מן הצד האמנותי הרי הוא צאצא למסורת כתיבה ארוכה וענפה, — עם כל החידושים שבכתיבתו.

העולם, אותו מתאר גראס, מצדיק בהחלט את הסתייגותו של אוסקאר הימנו. הרקע הוא העיר דנציג, מקום הולדתו של גינתר גראס. כפי הנראה, אין גראס מסוגל לשכוח את עיר הולדתו. גם לא בשיחה רגילה. כששוחחתי עמו, היה זה בחיפה, הביע את התלהבותו מנוף המפרץ הנשקף אליו מחדרו. ומיד הוסיף: "הרי כל עיר בעלת מפרץ-ים מזכירה לי את דנציג." והרי דנציג של ימי ילדותו של גראס אינה קיימת עוד — קיימת רק דנציג אשר בספריו. כפי שגראס אינו שוכח את מקום הולדתו, כן אין הוא שוכח את התקופה בה גדל. למקום ולזמן קיום נכבד בספריו, ולאור עובדה זו כדאי לנו לעיין שוב בדבריו האירוניים של אוסקאר המתחיל בכתיבת זכרונות. כוונתי לאותם משפטים על החלל והזמן, עליהם נטוש ויכוח המבקרים. בהקשר לכך יש לזכור, כי גינתר גראס גם עסק בציור ובפיסול, ובכתיבתו האפית אנו מוצאים מידה רבה של פלאסטיות. אם אוסקאר, הגמד המסרב לגדול, הרואה את העולם מלמטה למעלה

והושף במבטיו אלה את כל השפלות והעליבות, הוא סמל התקופה, הרי שם הרומאן "שנות כלב" (1963) אף הוא משקף את דעת הסופר על התקופה המתוארת. כלב הרועים השחור אינו הדמות המרכזית ברומאן זה, שהוא בעל רוחב אפי ועשיר בתיאורים כמו "תוף הפח". אך הוא משמש ראי לתקופה; מבלי להבין זאת, הוא סופג לתוכו, דרך אדוני המתחלפים, את רשע הזמן. שוב, גדולתו של גראס בכך, שכלב סמלי זה הוא כלב ממשי מאוד, בעל תכונות כלביות, כלב תלת-מימדי, בעל שושלת יוחסין. תחילה הופיע הכלב פרקון; על פי שושלת היוחסין שלו נראה היה, שהסבתה שלו מצד אביו היתה זאבה ליטאית, רוסית או פולנית. פרקון היה אביה של הכלבה סנטה, סנטה היתה מלווה את הנער וואלטר מאטרן בשיטוטיו. הכלבה סנטה מגינה גם על אדי אמזל, חברו של וואלטר מאטרן. סנטה היא אמו של כלב הרועים הגדול והשחור האראס. את האראס מלמדים לנבוח ולהתנפל בפראות על אדי אמזל, למרות הידידות ששררה תחילה בין אדי לבין הכלב. למותר לומר שאדי הוא ממוצא יהודי, ואילו האראס הוא אביו מולידו של הכלב נסיך, הנבחר להיות כלבו של הפיהרר. ביומן חדשות בקולנוע מופיע נסיך לצד המנהיג הנערץ — כבוד גדול מאין כמוהו. אגב, אין לשכוח בהקשר לשם "נסיך" כי השטן מכונה לעיתים קרובות במסורת הספרותית נסיך האופל או נסיך החשכה. ונסיך, כלב הרועים, הוא שחור משחור. בסמוך להתמוטטות הרייך נעלם נסיך. יש אי-אילו שמועות, המוכחשות לאחר מכן, שיירו בכלב רועים שחור. מה סופו של נסיך? אין לדעת בביטחון, אך לאחר המלחמה מופיע וואלטר מאטרן בלוויית כלב שחור. מאטרן קורא לכלבו פלוטו. בשעתו קרא אדי אמזל לאביו של נסיך פלוטו, אף שזה נתקרא לכל הדעות בשם האראס. ולאחר אותה התנגשות אינטרסים בין אדי להאראס, שכבר הוזכרו אותה, היה מאטרן מופיע לעיתים בחצרו של האראס, ומחרפו "נאצי", "חזיר קאתולי שחור", "חזיר נאצי". ומי הגיש להאראס את הבשר המורעל, שהורידו אלי שאל? מכל מקום, מאטרן ופלוטו מסיירים במכרה התת-קרקעי של בראוקסל. ואולי בראוקסל, או בראוכסל? או הזלוף, בעל פה הזהב? פה הזהב משום שכל השיניים בפיו הן שיני זהב. לפני שנים, נפלו כל שיניו של אדי אמזל מפיו, בעקבות טיפול מסויים באגרופים קשים. (אגב, האם בשעת כתיבה על "גולדמילכן" שלו כיוון גינתר גראס מבט מבודח לעבר גולדמונד של הרמאן הסה, מבט שאין בו הרבה מן החיבה?) גם לוואלטר מאטרן, זאת יש לדעת, מזכרת מן המלחמה, לא רק לבראוקסל הזלוף אמזל. וואלטר מאטרן צולע מעט ברגלו השמאלית, צליעה שאינה ניכרת כמעט, אך הולמת ביותר את בעליו של כלב שחור הנקרא

פלוטו. וכך, על-פי הזמנת בעל המכרה, מסיירים האדון וכלבו במפעל. זהו מכרה שאינו מייצר לא מתכות ולא מלח ולא פחם, כי אם משהו שאסור לכנותו בשם. ומאטרן אינו מתנגד כאשר בראוקסל לוקח את הכלב וממנה אותו לשומר העולם התחתון; פלוטו שוב לא יראה את אור השמש לעולם, וכך נאה וכך יאה לו.

מן הנאמר עד כה עלול אולי להיווצר הרושם, כי מרביתם של חמש מאות עמוד הרומאן "שנות כלב" דנים בשושלת שחורה של כלבי רועים; אך אין הדבר כן. "שנות כלב", כמו "פח התוף" הוא רומאן אפי, בעל גודש בלתי נדלה כמעט של נושאים, תיאורים, דמויות, סמלים. הספר מסתיים בחזון אפוקליפטי מאיים, הלוא הוא תיאור המכרה שאינו אלא הגהינום. כאן גם המקום להתעכב על נקודה חשובה: אדי אמזל אינו דומה מכל וכל לדמויות היהודים המופיעים בספרי היינריך בל, למשל, וכן עוד סופרים גרמנים מודרניים כגון גינתר איך, אלפרד אנדרש, ועוד. היהודים בספריו של בל הם פאסיביים. אשמתם המוסרית של הגרמנים עצמם היא המעניינת את בל; היהודי הוא נשוא ולא נושא. ואילו אדי אמזל הוא דמות מרכזית ב"שנות כלב" והוא פעיל ביותר. כאשר נולד אדי אמזל אחזה אימה את כל הציפורים, והן נסו בלהקות גדולות. אדי (אדוארד) עתיד היה לעצב דחלילים אשר טרם היו כמוהם; דחלילים הזורעים זוועה בלב כל ציפור. אגב, אדוארד נטבל כחוק; אביו, אשר נפל במערכה חדשים לפני הולדת הבן, בשנה השלישית למלחמת העולם הראשונה, היה מבקר קבוע בכנסיה; אך מי טבילה רבים לא ישטפו את המוצא היהודי, לבטח לא בימי הפאר של הרייך השלישי. אדי, בן האלמנה, מעצב דחלילים; הדחלילים הם סמל התקופה, כשם שכלב הרועים השחור של ידידו של אדי, מאטרן, הוא סמל התקופה. אדי אמזל מגיש להם לבני האדם את תמונתם בראי מעוות; הוא מתבונן בהם בהכרח מלמעלה למטה, שאם לא לא יכול היה לעצבם כדחלילים; מכאן גם ההתנגשות הרצינית שלו עם וואלטר מאטרן, ידידו משכבר בימים, התנגשות שאינה מועילה לשינוי של אדי. גיבור מוזר אחר הוא יואכים מהלקה, הדמות המרכזית בנובלה "חתול ועכבר" כולו בגבולותיה של דנציג; וואת, משום שיואכים מוצא את מותו עוד בימי המלחמה. אגב, בספריו השונים על דנציג חוזר גראס ומוכיר את גיבוריו השונים. דמות מרכזית בספר אחד מוזכרת כבדרך אגב בדרך שולית בספר אחר; כך הופכת העלילה למהימנה יותר. גם וויליאם פאוקנר, למשל, השתמש בהצלחה רבה בטריק ספרותי זה. ליואכים מהלקה פיקה ענקית, העולה ויורדת, כאילו ניתנו לה חיים עצמאיים. זהו העכבר, המנסה להימלט מן החתול; החתול אינו אלא החברה, המכניעה

מי מפתח מהטבחית השחורה ?

כל חריג. יואכים מהלקה מנסה להסתיר את הפיקה. בחורף הוא כרך צעיף של צמר על צווארו. בקיץ הוא תולה על צווארו חפצים שונים בערבוביה בלתי משמחת: פותחן קופסאות, פותחן בקבוקים מסולסל, שרוכי נעלים, וכן מדליון של הבתולה הקדושה, על שרשרת כסף. יש להניח שהכללת הבתולה הקדושה בחברה תמוהה זו לא קנתה לגראס ידידים ומעריצים בחוגים מסויימים. במלחמה מתבלט מהלקה הצעיר במעשי גבורה. למעשי הגבורה שלו מטרה ברורה. משאת נפשו היא השגת צלב האבירים. את הצטיינות גבוהה הוא מבקש לתלות על גרונו, כדי להסתיר אחת ולתמיד את חרפת הפיקה. אגב, היה לו למהלקה עוד אבר גופני מסויים מפותח יתר על המידה: תכונה שהוכיחה את עצמה בכיבוש אשת המפקד. מהלקה זוכה בצלב האבירים, העיטור הגבוה ביותר. אולם כל הישגיו אינם עומדים לו כנגד החטול הרודפו נפש. החברה אינה אוהבת חריגים. היוקרה שמהלקה מבקש לעצמו אחר השגת העיטור, אינה ניתנת לו. הוא מבקש דווקא להופיע כאורח כבוד בפני תלמידי אותה גימנסיה, בה למד. המנהל מסרב, ומהלקה הגדול אינו מסוגל לשאת זאת. אוסקאר מאצראט ביקש לו מיפלט בחיק סבתו ובהיק האדמה. מהלקה ביקש לו מיפלט בחיק הים. בנעוריו התמחה בצלילה, מעל סיפונה של אנית מלחמה שקועה למחצה. בפעם האחרונה, כאשר אנו שומעים עליו, שוב אינו עולה מן המים. אולי בקרקע הים ינחו בשלום גם העכבר וגם החתול. גם הדמות המרכזית ב"הרדמה מקומית" מוצאה מדנציג. סטרוש, מורה לגרמנית ולהיסטוריה, כבן ארבעים, זוכר לעיתים את עלומיו בעיר דנציג. אולם זהו רקע רחוק בלבד. מקום ההתרחשות הפעם גרמניה של מחצית שנות החמישים.

בשעתו היה סטרוש, שנתכנה באותו עבר רחוק סטורטבקר, מנהיג כנופית נערים בדנציג. הוא מוזכר (בתור שכזה) בהרחבה ב"תוף הפח". סטרוש המבוגר אינו עולה בקנה אחד עם הזכרונות על סטורטבקר הנער — או אולי כל מפעליו של סטורטבקר, כולל ההיכרות עם הגמד אוסקאר, לא היו אלא חזיון תעתועים? עתה הגיע תורם של גיבורים שהיו צעירים בימי המלחמה להאבק בתורם הם בצעירים של שנות החמישים. סטרוש מנסה ליצור קשר עם תלמידיו, להניא אותם ממעשים קיצוניים. גראס הפך והפך בנושא. הוא כתב גם מחזה עם אותן דמויות ראשיות ואותה דילמה. אך אין ב"הרדמה מקומית" אותה צבעוניות עזה של "תוף הפח" ו"שנות כלב" ו"חתול ועכבר". וגם אין בו אותה מאגיה שחורה — ואני משתמשת במינוח במלוא הרצינות, על אף שברור לי כי בתקופה ראציונל-נאליסטית כשלנו אין הוא פופולארי ביותר. גינתר גראס מתאר עולם אבסורדי. הרבה מן המתרחש בעולם זה נוגד

את השכל הישר. אולם, האם לא היינו עדים בתקופתנו לארועים רבים הנוגדים את השכל הישר? בעולם בו היטלר יכול להתמנות לקאנצלר ולשלוט באומה הנחשבת לנאורה — יכול אוסקאר מאצראט לסרב לגדול; ולא עוד, אלא שסירובו לגדול הוא מעשה נכון והגיוני. אם הכלב נסיך בילה ימים רבים במחיצת הפיהרר, נאה לו מקומו בגהיגום. תקופה הממציאה מחנות ריכוז פניה כפני דחליל, וצודק אדי אמזל כאשר הוא מכוון את כושר העיצוב שלו בכיוון זה. וללא ספק, מטרידים גיבוריו השונים והמשונים של גראס את הקורא — ולזאת נועדו.

יוני, 1973

#### הערות

1. Günter Grass : Noch zehn Minuten bis Buffalo, 1957.
2. Günter Grass : Hochwasser, 1957.
4. Günter Grass : 32 Zähne, 1958.
5. Günter Grass : Die Blechtrommel, 1959.
6. Günter Grass : Katz und Maus, 1961.
7. Günter Grass : Hundejahre, 1963.
8. Alfred Döblin : Berlin Alexanderplatz, 1929.
9. Günter Grass : Örtlich Betäubt, 1969.

## השקר השוכן בבית

העיר פיליפסבורג אינה קיימת בגרמניה. ביתר דיוק, היא מעין התגלמות, אידיאה, של עשרות ערים, הקיימות באמת. יש בה כל הסמנים של עיר אירופאית מודרנית שלאחר המלחמה: תנועה סואנת ברחובות, מיבנים ענקיים מזכוכית ופלדה, חוג של חברה גבוהה, אשר להתקבל לתוכו זקוקים להלכה לייחוס ולמעשה לכסף. איש לא יודה בזאת, כמוכן; אל נא תחשדו, כי החברה בפיליפסבורג וולגארית כל כך. פיליפסבורג אמנם פרובינציאלית מעט, אך דואגים ודואגים בה לצרכיו הגבוהים יותר של האדם: לתרבות ולאמנות. יש לה לפיליפסבורג תיאטרון עירוני, שירות שידור, עיתונות יומית ושבעון פופולארי. החברה הטובה כוללת זמרת מזדקנת המסורה לסמים משכרים, בעלת חנות לחפצי אמנות, רופא נשים, אנשי רדיו וטלוויזיה. מועדון הלילה של פיליפסבורג, שהמפתח המצועצע לדלתו המוצנעת הוא אות היכר לעלית החברתית, דוגל בסיסמת ההטפה לחיים נעלים יותר. כל מי שמתקבל למועדון "סבאסטיאן", בו מבליים החברים את זמנם בחברת נערות-הבר בעלות הנטיות האמנותיות, חייב להישבע שבועה רבת רושם, המזכירה את ההשבעה הצופית. יש עוד להוסיף על כך, שבמועדון סבאסטיאן הקדוש, הריהוט והאביזרים הנמצאים בו רובם עתיקות של ממש, שרידים מכנסיות ומקומות קדושים. ואילו הנשים, שכניסתן ל"סבאסטיאן" אסורה, אף הן עושות מה שהן עושות מתוך מניעים נעלים: כאשר הגברת פולקמן, למשל, בוגדת בבעלה, הרי היא עושה זאת רק משום "שנתברכה בפנטאסיה בלתי רגילה". כאשר מתקיימת נשפיה בבית פולקמן, ורופא הנשים ד"ר בנראט מספר אנקדוטות מפוקפקות מנסיונותיו המקצועיים, מהרהר האנס בוימן, החדש בפיליפסבורג, בינו לבין עצמו: "ככל שהעריץ את רופא הנשים הזה, אבל לדבר כך בנוכחות גברות! מה זכות היו אלה, מה טהורות, אם יכלו לדבר בשוויון נפש כזה על נושאים, שגרמו לו שיסתחרר כולו!"

העיר פיליפסבורג אינה קיימת בגרמניה הגיאוגרפית, אך יש לה קיום משכנע ביותר בספרו של הסופר הגרמני מרטין וואלזר "נשואים בפיליפסבורג"<sup>1</sup>. מרטין וואלזר הוא יליד 1927. בשנת 1955 פירסם את ספרו הראשון, "אווירון מעל הבית"<sup>2</sup>, קובץ סיפורים. עוד לפני כן הירבה

לפרסם סיפורים ורשימות בעיתונות, וכתב תסכמים לרדיו. קובץ הסיפורים הראשון שלו זכה בפרס "קבוצת 47". "נשואים בפיליפסבורג" הוא הרומאן הראשון של וואלור. הוא נתפרסם בשנת 1957 וזכה בפרס הרמן הסה. מאז פרסם הסופר עוד רומאן ושני מחזות. סגנונו של וואלור מיוחד במינו: יש בו מן הרחבות האפית — כל דבר מתואר על בוריו, הסופר מוסיף ומביא דימויים בלתי צפויים על-מנת להמחיש לו לקורא היטב במה המדובר; אך אין ברחבות זו ולא כלום מן השעמום והחזרה; התיאורים מפתיעים ביסודות הבלתי צפויים ומדוייקים כאחד. ולעיתים תכופות מורגשת אירוניה דקה, עדינה. הנה, למשל, משפט הלכות מקטע על אנשים היושבים בבית-קפה בצהרי יום קיץ לוהט:

"פה ושם זעה עינו של לקוח יחד עמו, כעינו של דג המוטל על היבשה ואין בו עוד הכוח להבהיר לעצמו, שמצב זה לא יוכל להסתיים בכי טוב".

בחרנו להתעכב על "נשואים בפיליפסבורג" משום שרומאן זה הוא סאטירה חברתית מובהקת, סאטירה על החברה הטובה בגרמניה העכשווית. ואין זה מקרה, שהספר קרוי "נשואים בפיליפסבורג" ולא, למשל, "החברה הטובה בפיליפסבורג". שכן וואלור חושף את השקר היסודי שבחיי אנשיו, השקר המתחיל בתא המשפחה הקטן ביותר. מן השקר, הצביעות והתרמית שבחיי הפרט הוא מסיק מסקנות הרסניות לגבי הכלל; וכל זאת בהתאפקות ועל דרך האירוניה הקלילה. ככל סאטיריקן, וואלור הוא גם מוראליסטן: החברה אותה הוא מתאר רקובה מיסודה, וזרע הכיליון טמון בכל אחת ואחת מן הדמויות שלומדים להכירן מקרוב.

עלילת הספר פשוטה בתכלית. האנס בויםן, בן 24, בעל השכלה אוניברסיטאית, חסר אמצעי מחיה, בן יחיד ובלתי חוקי לאמו, מגיע בעיצומו של קיץ לפיליפסבורג. מדוע דווקא לפיליפסבורג? משום שבאמתחתו המלצה חמימה מאת הפרופסור שלו, אל אחד מחשובי אנשי העיתונות שבמקום. ללא מודע וקרוב, סר האנס לביקור נימוסין לאנה פולקמן, אותה הכיר היכרות רופפת באוניברסיטה. מכאן ואילך מתחילים העניינים להתגלגל במסלול, אשר כאילו נקבע מששת ימי בראשית, אך מכל מקום, מיום שנבנתה פיליפסבורג. אנה היא בחורה טובה למדי ורצינית, אך בלתי מושכת. מתוך התנגדות ושנאה לאמה היפה, קלת הדעת וקלת ההליכות, מסתגרת אנה עוד יותר בתוך עצמה, לובשת צורה מושכת עוד פחות. האנס אומר לעצמו, שאנה לעולם לא תזכה בבעל. "היא ישבה ככת שישים, זקופת קומה, באי-נוחות וחרוצה, בניגוד לצו הטבע, בתולה בלה, למרות הצבעים המודרניים של מלבושיה". האנס הוא קצר-רואי להפליא; קבלת



השקר השוכן בבית.

הפנים הלבבית שערכו לו, לפרולטרי המסכן, בבית פולקמן, התעשיין הגדול, חייבת היתה לפקוח את עיניו: הוא הוא, ולא אחר, היא בעלה של אנה, אותו בעל, שבטעות הוא סבור, שאנה לא תזכה בו. ואכן, בעיצומו של חורף, כאשר הרוח משתוללת והגשם המעורב בשלג מצליף על החלונות והדלתות, מתקיימת מסיבת האירוסין. בעקבות מאורע חברתי זה מתקבל האנס כחבר שוויוזכיות בחוגים הגבוהים של העיר; גם למועדון הלילה סבאסטיאן הוא מוזמן; והוא מתחיל לבגוד באנה, שנאלצה בינתיים לעבור הפלה בלתי חוקית אצל רופא שנהג בה כקצב, עוד לפני החתונה. בין הפרק הראשון, המספר על ביאתו של האנס לפיליפסבורג, לבין הפרק האחרון, המספר על השתרותו של האנס בפיליפסבורג, משתלבים שני פרקים אחרים, המספרים על חייהם הציבוריים והמוצנעים של רופא הנשים ד"ר בנראט ועורך-הדין ד"ר אלווין. ד"ר בנראט וד"ר אלווין, בני שלושים ושמונה ושלושים וחמש, שונים מאוד במהותם זה מזה; הדמיון שביניהם טמון רק בנקודה אחת בלבד: השקר היסודי שבחיי הנישואין של כל אחד מהם. מגורלם של שני אלה אנו יכולים להקיש בביטחון מלא על עתידו של האנס, העומד לצעוד בדיוק בעקבות כל הפיליפסבורגים בעלי העמדה שקדמו לו. כל אחד מן האנשים, שאנו נתקלים בהם, סבור, כי אצלו עצמו פני הדברים הם שונים; אך כולם כפופים לאותו מסלול עגול, מסוגר, שאין לו סוף ואין לו התחלה, ושהחריגה מתוכו אפשרית רק על-ידי המוות או החורבן הכלכלי.

כשאנו קוראים ספר, שעניינו הוא תיאור גרמניה המודרנית, מחוייב המציאות הוא שנחפש אחר הנקודה המעניינת אותנו: מהו הקשר בין גרמניה של היום וגרמניה של אתמול; מהי הרוח הפוליטית המפעמת את הדמויות הפועלות. גם בשטח זה יש לו לסופר כמה דעות בלתי נעימות. והוא מבטא דעות אלה באמצעות יומנו של ברטולד קלאף. ברטולד קלאף הוא דמות שוליים. שלא כמו האנס בוימן, הוא אינו "עושה קאריירה". נהפוך הוא הדבר — הוא אפילו אינו מחזיק מעמד כשוער בתיאטרון העירוני של פיליפסבורג; ויש להוסיף כאן, שזאת למרות היותו בעל השכלה ובן ל"משפחה טובה". כי ברטולד קלאף אינו מתפשר ואינו מוכן לוותר על דיעותיו, — שלא כמו האנס בוימן. כאשר המהנדס פולקמן, בעל בית החרושת לרדיו וטלוויזיה, מציע להאנס לנהל את שירות העיתונות שלו — מתמלא האנס אושר על גדותיו. הוא מגחך על כך, שאנה יכלה לחשוש פן לא יקבל את ההצעה, בשל דעותיו הסוציאליסטיות בזמן לימודיו. וכי יש לו כסף ועמדה, שיוכל לעמוד בתוקף על שלו? כדי לפצות את קול מצפונו החלוש, הוא מנסה להשיג למען קלאף משרת מבקר רדיו-

טלוויזיה, ואינו מצליח בכך. קלאף אינו מוכן לכתוב את המכתב לו, אלא את מה שהוא מאמין בו — ולאמונה אין לקוחות. המוצא האחרון הנשאר לברטולד קלאף, לאחר פיטורין ממשרת שוער ועזיבת אשתו, הוא האיבוד לדעת. את דפי יומנו הוא מוריש להאנס, הקורא בהם מתוך רגשות מעורבים. קלאף היה בעל מום — הוא איבד רגל בתאונה עם חשמלית והוא מספר שמעבדו, מנהל התיאטרון הנושא עיניו למועמדות פוליטית גבוהה, אינו יכול לסלוח לו, לקלאף, שלא איבד את הרגל בסטאלינגראד או במקום מכובד אחר. האסיפות הפוליטיות שקלאף מבקר בהן בעיקר ממניעים של עיני עצמי, יש בהן כל הסממנים של דמגוגיה ריקה ומסוכנת כאחת. הנואם הנלהב מעצמו המטיף ללאומניות חשוד בעיני כל מי שמכיר את עברה של גרמניה.

הצצה אחרת לחיים הפוליטיים מתאפשרת לנו ע"י עורך-הדין אלווין. אלווין עומד לייסד עם אחרים מפלגה בלי כל מצע מדיני מוגדר, מפלגה אשר מבטיחה לכל אחד להגן במיוחד על האינטרסים ההולמים לו. ואלווין עצמו, השואף בכל הודמנות להוכיח עצמו כגבר, אולי עקב מפלי השומן שעל גופו, העושים אותו (למרות שהוא אינו רוצה להכיר בזאת) לדמות מגוחכת, אלווין אוהב לראות עצמו כאיש הכוח, כשליט מלידה. אהובותיו העלובות בחדריהן המסכנים חייבות לאשר לו זאת פעם אחר פעם, שאם לא כן, הוא עוזב אותן מיד. רק במילה "אדם עליון" אינו משתמש, אך היא נמצאת, ללא ספק, אי שם בנבכי גשמתו המפותלת. אמנם, בסופו של דבר, אלווין הורס את עתידו בידי, דווקא בשל שתי חולשותיו היסודיות: הרדיפה אחר הנשים והשכנוע בעליונותו על אחרים. אלווין הספיק להרוג רק אדם אחד, בתאונת דרכים. אך מי ערב לנו, כי שאר האלוינים למיניהם אינם מביאים נזק גדול עוד יותר?

וכך נפרד הקורא מפיליפסבורג, משקרית הקטנים והגדולים, ומן הסופר המתאר עיר זו ללא כחל ושרק.

יולי, 1963

## הערות

1. Martin Walser : Ehen in Philippsburg 1957.
2. Martin Walser : Ein Flugzeug über dem Haus, 1955.

## הנרי ובקט

התנגשות האיתנים בין הסמכות החילונית לבין הסמכות הדתית הדתית מצטיירת בתנ"ך בצורתה המרשימה ביותר בסיפורי שאול ושמואל. קשה לומר, כי שמואל, המנהיג הרוחני הגדול, מופיע בפרשה זו ככליל השלמות. מבין השיטין מבצבץ החשד, כי לא פעם מחפש שמואל תואנה על שאול, כדי להשפיל את המלך בעיני כל; כדי להזכיר לשאול, שמי שמשחו למלך על ישראל, עדיין שומר בידי את יתרון הכוח, ויכול ליטול ממנו את הסמכות, כשם שזיכה אותו בה. שמואל, עד סוף ימיו, אינו רואה את שאול כמלך בזכות עצמו, אלא כמי שנועד למלא אחר מצוותו של גדול ממנו — הלוא הוא שמואל, שכוחו בא לו מן האלוהים ולא מבשר ודם. והאגדה שנשמתרה בתנ"ך על ביקורו הלילי של המלך האחוז יאוש אצל בעלת האוב שוב מדגישה את נוקשותו של שמואל, את זעמו אשר לא שכך גם בקבר; את חוסר הרחמים שבו על יריב שנכנע. ממילא גם לא היה שאול האיש המתאים להתמודדות עם שמואל. נתון לתמורות ולהלכי רוח, התקפות ועם פרוע ורחשי חרטה עמוקים לאחר מכן, היה שאול בעיני שמואל, איש העקרונות הנוקשה, הבטוח בעצמו, הוכחה חותכת לקוצר היד של השלטון החילוני בכלל. בימי דוד, שהיה, ללא ספק, אישיות הרבה יותר חזקה משאול, כבר היה המצב שונה לחלוטין — נתן הנביא אמנם הטיף מוסר למלך, כאשר זה האחרון חטא, אך יחד עם זאת נתן מעולם לא נטל לעצמו סמכויות נרחבות כמו שמואל בענייני המדינה בכלל. מאבק מפורסם אחר של מנהיג רוחני ומנהיג חילוני הוא פרשת אליהו ואחאב. עם כל הילת האגדה שגרמה סביב המעשה, ועם כל ההערצה לדמותו המיוחדת במינה של אליהו — אין דרישותיו של אליהו דומות כלל לדרישותיו של שמואל. אליהו נלחם מלחמה דתית, למען שמירת אמונת האבות הצרופה מהשפעות זרות ומזיקות. אבל הוא לא דרש לעצמו את המקום הראשון בממלכה, מעל כסא המלך — כפי שעשה זאת שמואל. המאבק בין שתי הרשויות השונות הללו אינו זכות היחיד של ההיסטוריה הקדומה שלנו. הוא התחולל גם בתולדותיהם של עמים אחרים ודתות אחרות. סיפור שהלהיב את דמיונם של היסטוריונים וסופרים הוא סיפורם של המלך הנרי השני מאנגליה ותומס א־בֶקט, הארכיבישוף של

קנטרבורי. זהו סיפור רב פנים ותהפוכות, וחידת אופיים של האנשים המעורבים בו עדיין לא באה על פתרונה. (אם בכלל יש כאן מקום לפיתרון). בין אנשי המדע ואנשי הספרות קמו מגינים נלהבים לכל אחד משני היריבים — הנרי ובקט. הכנסייה הקאתולית עשתה את שלה והכריזה על תומס בקט כקדוש תקופה קצרה אחר מותו — ספק אם לכבודו של בקט, שיחסיו עם האפיפיור היו לאו דווקא לבביים ביותר, והבנה מלאה ודאי שלא היתה ביניהם — ושמא רק כדי לנצל הזדמנות בלתי חוזרת לגג את הנרי מלך אנגליה המתמרד וללמדו לקח אחת ולתמיד. ואכן בקט מקברו הכניע את הנרי במידה שלא הצליח לעשות זאת בימי חייו.

התקופה ההיסטורית בה חיו הנרי המלך ותומס הארכיבישוף היתה תקופה של אי-שקט ותמורות. כידוע, בשנת 1066 השתלטו הנורמנים על אנגליה. בזמנו של הנרי השני (1189—1133) עדיין קיים היה המתח והמאבק בין הסכסונים הנשלטים לבין הנורמנים השליטים. רק בדורות מאוחרים יותר נטמעה האצולה הנורמנית בעם כולו והחיכוכים האתניים פסקו (כדרך העולם, נמצאו או נושאי מריבה חדשים ובלתי צפויים בעבר).

התמיכה הנלהבת מצד פשוטי העם הסכסונים שתומס הארכיבישוף זכה בה ודאי גיונה בחלקה מן הטינה העמוקה כלפי הכובשים הנורמנים היתירים. אמנם תומס בקט היה נורמני, אף שאגדות שונות התהלכו על מוצאו, אגדות הממשיכות עדיין את קיומן בליצרות ספרותיות; ולפני שזכה במינוי לכס הארכיבישוף של קנטרבורי הוא חי בפאר ובמותרות; אך לאחר המינוי הוא שינה לחלוטין את סגנון חייו, והפגין צניעות ואורח חיים סגפני. אורח חיים זה, שנבדל כל כך הן מדרכי האצולה, והן מדרכי ראשי הכמורה, ממילא היה בו כדי לחזק את המוני העם בהשקפתם כי תומס א-בקט, "תומס מלונדון", כפי שהוא נקרא, היה אחד משלהם. כמובן, שאין להסביר את כוחו האישי העצום על התקופה. בקט היה, ללא ספק, אישיות מן הסוג שכיום פופולארי לקרוא לה "אישיות כריסמ"טית". והרי לא מעט מכוח המשיכה של מאבקם של הנרי ובקט גובע מן העובדה, שאחד מאלה הרגישים במיוחד לקסמו האישי של בקט היה לא קטן מאשר הנרי השני, מלך אנגליה, בכבודו ובעצמו, ידידו, אדונו ולבסוף יריבו של תומס א-בקט. הידידות, התחרות ולבסוף השנאה בין שני האנשים הללו תורמות את חלקן להגברת כוח המשיכה המיוחד של הסיפור. והפרטים הרבים, המוזרים והסותרים כבר היפנטו הרבה פרשנים היסטוריים. נקודת המיפגש הראשונה בין הנרי לבין בקט חלה בטרם היה הנרי למלך על אנגליה ובטרם היה שמו של בקט מפורסם בעולם. תומס בקט נולד בעיר לונדון. אמו היתה ילידת קאן, אביו, גילברט, היה צאצא של משפחה

נורמנית צנועה מסביבות רואן. גילברט הצליח להגיע לעמדה מסויימת בלונדון; זמן מה אף כיהן כשריף. הוא הצליח להשיג לבנו תומס משרה בביתו של תיאובלד, הארכיבישוף של קנטרבורי. תומס נשא חן וחסד בעיני תיאובלד, ועוד בהיותו צעיר לימים קיבל לידיו כמה תפקידים נכבדים. ב־1152 נשלח לייצג את תיאובלד בקוריה של האפיפיור; ואז הוא קיבל אגרות מטעם האפיפיור, האוסרות על הכתרת בנו של המלך סטפן למלך על אנגליה. פועל יוצא מכך הוא, שתומס בקט רכש במעשה זה את ליבו של הנרי מאנז'ו, שחתר אף הוא לשלטון באנגליה. ואכן שנה לאחר שעלה הנרי לכס המלוכה, נתמנה בקט לצי'נסלור שלו, והשפעתו על מדיניות החוץ והפנים של הממלכה היתה עצומה. יש הסבורים, כי המלצת תיאובלד, הארכיבישוף, היא שקבעה את המינוי הנכבד. אם אכן היה הדבר כך, ודאי התאכזב הארכיבישוף לא מעט מילד טיפוחיו. כי בקט לא קידם את האינטרסים של הכנסייה בימי היותו צ'נסלור. להנרי השני, מלך אנגליה, היו למן ראשית שלטונו חיכוכים עם הכנסייה. הדבר לא היה מקרי. הנרי, שקיבל לידיו ממלכה במצב של תוהו ובוהו, אחר שלטונו המסוכסך של המלך סטפן, — עמל רבות להשכין את הסדר על כנו, להביא לארץ יציבות וביטחון, ולהשליט חוק ומשטר. דאגתו המיוחדת של המלך נתונה היתה למערכת המשפט האנגלי. מפעלו בשטח החוק האנגלי זיכה את הנרי במשך התקופות בהרבה מעריצים, ואחד מהם הוא ווינסטון צ'רצ'יל. בספרו על תולדות העמים דוברי האנגלית מציין סיר ווינסטון, כי הנרי השני הוא אשר הניח את יסודות החוק האנגלי; שינויים חלו במערכת החוקים במשך השנים, אך הקווים היסודיים והעיקריים לא נשתנו מאז. בעבודתו על ייצוב החוק האנגלי, מן הנמנע היה שהנרי לא ייתקל בהתנגדות הכנסייה. שכן באותם ימים היוותה הכנסייה מדינה בתוך מדינה; אנשי הכמורה והכנסייה לא היו כפופים למערכת המשפט החילונית; כומר, אף אם ביצע פשע פלילי חמור, כגון גניבה, שוד ורצח, לא היה נתון למרות בית משפט חילוני; הוא היה חייב להצטדק על מעשיו בפני בית דין של הכנסייה בלבד; ולמרבה הרעה, היו בתי הדין של הכנסייה נוטים להקל מאוד על משרתי הדת בפשעים, על דוגמתם נענשו אנשים רגילים בכל החומרה והאכזריות. מלבד חיכוכים קטנים יותר, נכנס אם כן הנרי השני במאבק עם הכנסייה בעניין עקרוני ביותר: הוא חתר לביטול הסמכות המשפטית הנפרדת של הכנסייה. ובפרשה זו, כמו במדיניות החוץ, במיוחד בבעיית החוץ המסובכת ביותר באותם ימים, היחסים עם צרפת, עזר להנרי המלך הצי'נסלור הנאמן שלו, תומס בקט. בקט, כיד ימינו של המלך, חי בפאר מודגש, ותוך התבלטות עצמית. הוא הלך מחיל אל חיל,

ואין לדעת כיצד היו העניינים ממשיכים להתפתח, אילמלא נפטר תיאובלד, הארכיבישוף של קנטרבורי, בעל המשרה הרמה ביותר בהירארכיה של הכנסייה באנגליה. התפנות משרה זו הביאה את הנרי לידי מחשבה. במאבקו עם הכנסייה נפל לידו קלף חשוב. מינוי נושא המשרה הבא היה בידיו. אם הארכיבישוף של קנטרבורי יהיה מתומכי המלך, לא תהיה ברירה לכנסייה אלא להיכנע לרצונו של הנרי. עד כאן היתה מחשבתו של הנרי נכונה בהחלט. אך המסקנה שהוא הגיע אליה, היתה מסקנה שהנרי עתיד היה להתחרט עליה קשות עד יום מותו. ומסקנה זו היתה, למנות את ידידו הטוב, את יד ימינו, את נושא חותם הממלכה, את נאמנו האהוב עליו — את תומס בקט, הוא ולא אחר. המינוי, אמנם, לא ישר בעיני אף אדם, מלבד הנרי. ראשית, המינוי לא היה "כשר" לגמרי. בקט אמנם היה דיקן, אך לא הוסמך לכמורה. אנשי הכנסייה התייחסו בחשד למינוי חביבו של המלך לראש הכמורה האנגלית. הבישוף של לונדון, גילברט פוליוט, סבור היה שהמינוי מגיע לו; רבים סברו. בהמשך הדברים גם לא התייחס הבישוף של לונדון בידידות יתירה לבקט — מסיבות מובנות. גם חשובי הממלכה החילוניים לא שמחו במיוחד. הברונים והאצילים זעמו על הכבוד הנוסף לאיש, שעלה מתנאים צנועים וגדל והורכב לראש עליהם. וכפי הנראה, גם תומס א־ב־קט חשש מן המינוי הבלתי צפוי. לפי כמה מקורות, אף הזהיר בקט את הנרי. בקט אמר, כי אופיו מחייב אותו לשרת את הגדול ממנו בנאמנות. והוא הזהיר את הנרי, לבל ימנה אותו למשרתו של מי שהוא גדול מן המלך — למשרתו של האלוהים. כי עתיד הוא, בקט, לשכוח את נאמנותו לאדון הקטן יותר, ולהקדיש את כל כולו לגבוה מעל גבוה. בין אם סיפור זה נכון, ובין אם אינו נכון, — הריהו יפה; והתנהגותו של בקט, למן אותו פרק זמן ולהבא, כמעט מאשרת אותו. לאחר שנתמנה תומס בקט לארכיבישוף של קנטרבורי, הוא שינה את טעמו מן הקצה אל הקצה. עד כה הוא חי חיי מותרות, והתחרה במשק ביתו המפואר ובהליכותיו ההדורות במלך עצמו. ואולם כארכיבישוף בישוף התלבש בפשטות מופתית ונפרד מכל מותרות העולם הזה. השינוי היה בו כדי להדהים, ומה עוד כאשר אנשי הכמורה במשרות הרמות לא נמנעו כלל מהנאות החיים, והכנסותיהם איפשרו להם לחיות כבני האצולה. חשוב יותר מאשר השינוי החריף באורח חייו הפרטי של הארכיבישוף היה השינוי היסודי ביחסו למדיניות הפנים של המלך הנרי. זמן קצר לאחר מינוי תומס מלונדון לארכיבישוף של קנטרבורי התברר למרבה ההפתעה והתדהמה כי לא נציגו וממלא רצונו של המלך בא לכאן לערער את אחידות הכנסייה מבפנים, כי אם איש הכנסייה בעל הכוח הרב ביותר,

הפנטי והבלתי ניתן לפשרות ביותר בא לריב את ריב הכנסיה כנגד המלך. סלע המחלוקת היה דרישתו הישנה של הנרי — ביטול "חסיונות" הכמורה, וכפיפותה לבתי הדין האזרחיים. לא היתה זו הנקודה היחידה השנויה במחלוקת, אך זה היה עניין עקרוני. בנקודה זו, כבעניינים אחרים, הוכיח בקט את עצמו כנוקשה ובלתי נתון לויתורים. המוור הוא, שבעניינים בהם בעבר תמך בקט במדיניות המלך, ואף הצליח לאלץ את הכנסיה לויתורים שונים — שינה האיש את טעמו לגמרי. הוא דאג אך ורק לאינטרסים של הכנסיה; שום מוטיבאציה ממלכתית-חילונית לא יכלה להזיזו מדעתו. אנשי הכמורה, הבישופים של אנגליה והאפיפיור הרומי, חזו בתהליך המתרחש כנגד עיניהם בתדהמה גוברת והולכת. תחילה, כאשר מונה בקט לשמש כארכיבישוף של קנטרבורי, חששו כי יהיה מסור פחות מדי לענייני הכנסיה, ויותר מדי — לענייני המלך; עתה היה להם לא נוח במחלוקת הגוברת והולכת בין בקט לבין הנרי, ומבקשים היו מן הארכיבישוף, שיהיה גמיש יותר ונוח יותר לויתורים. אך התדהמה הגדולה ביותר נפלה בחלקו של הנרי, הנרי השני מלך אנגליה בחסדי האלוהים. אם כלב הציד האהוב ביותר עליו היה הופך לפני עיניו לדרקון עויין יורק אש ודם לא יכלה תדהמתו להיות גדולה יותר. ואהבתו הגדולה לבקט הפכה לשנאה הנובעת מעלבון צורב וזעם. המשך הסיפור ידוע לכל — המריבות והמחלוקת ההולכת והמתחריפה. החלק המפוספק והלא-דווקא אמיץ ביותר של הבישופים של אנגליה ושל האפיפיור אלכסנדר השלישי בפרשה. לטובת הבישופים ניתן רק לומר, כי אכן בסופו של דבר נרצה בקט ע"י שליחי המלך, — והם נשארו בחיים. גם העובדה, שבקט הוכרז לקדוש, לא יכלה לשנות עובדה זו. ואשר לאפיפיור — לו היו צרות צרורות עם ה"אנטי-אפיפיור" שקם נגדו, ומסיבות מובנות הוא לא רצה להסתכסך עוד בנוסף על כך עם מלך אנגליה ולהיות תלוי אך ורק בחסדי המלך הצרפתי. אמנם, בכמה נקודות עקרוניות באמת תמך האפיפיור בדרישותיו של תומס בקט. וכפי שכבר אמרנו, רק שלוש שנים אחר הירצחו הוכרזו תומס בקט ע"י הוואטיקן לתומס הקדוש מקנטרבורי. אך בעוד הוא חי, רמז לו האפיפיור מספר פעמים כי ינהג במעט יותר גמישות.

תומס, הארכיבישוף של קנטרבורי, נרצה ע"י ארבעה אבירים מאבירי הנרי השני, מלך אנגליה. אפילו שמותיהם של הארבעה נשתמרו: הלא הם רגינלד פיצאורס, וויליאם דה טרייסי, יו דה מורוויל, ריצ'ארד לה ברט. השמות נשתמרו לרעת נוסאיהם, אשר הקללות ליום עד יום מותם ועד מעבר לקבר. הנרי עצמו הסתייג מהם. הוא ודאי היה כנה בגילויי החרטה

על הערה נמהרת שנפלטה בשעת ריתחה, ומה גם שבקט המת לא עשה לו פחות צרות מבקט החי. המאורעות שהחשיכו את שנותיו האחרונות של הנרי והורידו את שיבתו ביגון שאולה — התקוממות בניו כנגדו, במיוחד בגידתו של ג'ון ("ג'ון בן בלי ארץ"), בנו האהוב, והצטרפותו לריצ'ארד המתמרד ("ריצ'ארד לב הארי") — היו להם שורשים במעשי הנרי ובקט. בקט היה מחנכם של בני המלך, ונודעה לו השפעה עליהם. רצח בקט הסעיר אותם. חשובה מכך אולי העובדה, שברוגזו על בקט פקד הנרי השני למשוח את בנו הבכור, הנרי אף הוא, למלך על אנגליה עוד בחייו. הנרי השני עשה זאת, כדי לנגח את הארכיבישוף מקנטרבורי. היתה זו זכותו הבלעדית של הארכיבישוף מקנטרבורי להכתיר את מלך אנגליה. מכיוון שבקט שהה באותו פרק זמן במנזר בצרפת, לשם נאלץ לברוח מאימת רדיפותיו של הנרי — ברור לגמרי שלא יכול היה להכתיר את הנרי הצעיר. הכתרת בן המלך מעידה עד כמה כבר איבד הנרי את עשתונותיו בעקבות הריב עם בקט. להכתיר את הנרי הבן, עוד בטרם הגיע האב לגיל הארבעים, אך ורק כדי לפגוע ביוקרתו של תומס בקט — זה לא היה מעשה של חכמה מדינית; ובסופו של דבר, מעשה שפגע ביוקרתו של הנרי הרבה יותר מאשר ביוקרתו של בקט. היה זה גם המעשה שהביא את הדראמה לשיאה: הנרי ביקש להשלים עם בקט, ונפגש עמו בצרפת. תומס בקט הסכים לחזור לאנגליה. וכאשר הגיע לקנטרבורי, מיהר להכריז על הרם כנגד כל אנשי הכנסיה אשר נטלו חלק בטקס ההכתרה של הנרי הצעיר. בשורה זו היא שגרמה למלך הנרי להתפרץ ולשאול את נאמניו, מי ישחררו סוף־סוף מן הכומר המתמרד הזה; ולומר להם כי אינם אלא פחדנים ומוגי לב, שאינם עושים דבר למען מלכם ולמען ארצם. ארבעה אבירים הם שנענו לרמוז; ואין לנו סיבה לפקפק באמיתות החרטה שגילה הנרי, לאחר שהיה כבר מאוחר מדי. ואם נבקש להיות ציניים, הרי אין לנו סיבה לפקפק בחרטתו של הנרי, שהלכה ונתגברה ככל ששמו של בקט המת רדף אחריו והזיק לו בכל דרכיו. כאמור, שלוש שנים בלבד אחר רצח תומס בקט בקטדרלה של קנטרבורי, הוכרז האיש לקדוש. מיד התפתח פולחן תומס בקט. נמכרו חפצים שונים מחוללי נפלאות, כגון פיסות בד חדורות בדמו של הקדוש, וכדומה. חשוב מזה היה הנהוג לעלות ברגל לקברו של תומס הקדוש ולהתפלל שם. העליה ברגל לקנטרבורי הפכה למינהג מקובל באנגליה. (ומי אינו זוכר את מחזור הסיפורים הנפלא של ג'ופרי צ'וסר, "עולי הרגל של קנטרבורי"<sup>1</sup>), מחזור סיפורים אשר מינהג העליה ברגל לקנטרבורי משמש לו מסגרת מוצלחת?) עד תקופת הרפור-מציה היו מרבנים עולי הרגל ללכת לקנטרבורי, להתפלל על קברו של



תומס הקדוש. בשנת 1538 הרס הנרי השמיני (הנרי אחר, הפעם) את ארון הקודש ותשמישי הקדושה, ושם סוף לפולחן. אולם בתקופה עליה אנו דנים עדיין לא ניתן היה לנחש את מעשיו של הנרי השמיני בעתיד הרחוק, ואף לא את הקרע בתוך הכנסייה. ויש להניח, כי הנרי השני לא רווה נחת מפולחן תומס בקט, שבשנים הראשונות נשא עליו, ללא ספק, חותם של התגרות גלויה במלך. אלא שאת בקט המת כבר אי-אפשר היה לרצוח שנית ולסלקו, ואף אי-אפשר היה להחיות אותו. מכיוון שכך, חזר הנרי בתשובה על קברו של בקט, קבל עם ועדה. התאריכים מעניינים: תומס בקט נרצח בשנת 1170, ארבעה ימים אחר חג המולד, בקטדרלה שלו, אותה אהב. שנתיים לאחר מכן, ב־1172, השלים הנרי המלך עם הכנסייה. העובדה, שלאחר מות בקט, הקיצוני בדרישותיו והנוקשה במשא ומתן, היתה הדרך פתוחה להתפייסות כללית, — אינה מתמיהה. המזור הוא, שהנרי ויתר בהזדמנות זו על אותה "קונסטיטוצית קלרנדון" שהיתה גורם ראשון למחלוקת המרה. (העקרונות בקונסטיטוציה כללו את הדרישה להוציא את משפטו של איש כנסייה פשע פלילי מרשות הכנסייה, ועוד). מזור עוד יותר הוא, שלמרות ויתור עקרוני זה מצד הנרי, הרי העליונות של הסמכות החילונית על הסמכות הדתית, כפי שאנו מכירים אותה במיבנה המדיני כיום, היא, בין השאר, תוצאה רחוקה של אותו מאבק בימים עברו בין תומס בקט והנרי השני. בראי העתיד, הנרי הוא שניצח והשיג את מטרותיו. אך באותם זמנים גראו הדברים באור שונה. כפי שכבר אמרנו, שנתיים אחר מות בקט השלים הנרי עם הכנסייה, ואף ויתר וויתורים שונים. אך לא די בכך: הכרות בקט לקדוש, שלוש שנים אחר מותו, דרשה מהנרי מחווה נוסף.

וב־12.7.1174, פחות מארבע שנים אחר רצח בקט, נאלץ הנרי לעשות תשובה בפומבי על קברו של הקרבן הקדוש. מכאן והלאה התדרדרו ענייניו של הנרי. הבנים התמרדו כנגדו. הבן הבכור, הנרי, שנמשח למלך עוד בחיי אביו, והבן השני, ג'ופרי, מתו בצעירותם, לפני שהספיקו להכניע את אביהם. אך ריצ'ארד וג'ון הצליחו לנצח את המלך הזקן, בעזרת מלך צרפת, האויב המסורתי של הנרי, עמו באו בברית. ברבות הימים פרצה מחלוקת גם בין ריצ'ארד וג'ון, וחלקם של השניים לא שפר עליהם — אך הנרי כבר לא זכה לראות זאת (אולי היה נהנה מהמשך המחזה המלכותי). פרשה מיוחדת בכל הפרשה ההיסטורית הסוערת היא פרשת אשתו המלכותית של הנרי, אליאנור מאקוויטיין. אליאנור היתה נשואה בנישואים ראשונים ללואי השביעי, מלך צרפת. והנה הופיע הנרי, הנסיך הצעיר מאנז'ו, (הוא טרם היה אז מלך אנגליה), צעיר באחת-עשרה שנה מאליאנור — והקסים

את המלכה, שהשתעממה כדבעי בביתו של לואי, לו קראה בלשון זלזול "הנזיר". בנישואיו עם אליאנור זכה הנרי הצעיר בארץ אקוויטיין, בניצחון פוליטי על לואי מצרפת השנוא עליו, ובאשה שהיתה עתידה להזקין הרבה לפניו. לואי הצטער עד למאוד על אבדן אקוויטיין, וכפי הנראה — פחות על אבדן אליאנור. הוא וויתר עליה בקלות. אליאנור ילדה לו רק בנות, ואשתו החדשה העמידה לו סוף-סוף וילד זכר, יורש עצר לכתר הצרפתי. אליאנור, מצדה, ילדה ארבעה בנים להנרי — ארבעה בנים שהנרי התגאה בהם עד אין סוף בצעירותם, ואשר שברו את ליבו לכשהתבגרו במידה מספקת לכך. על אליאנור אומרת המסורת, כי היתה אשה גאה ותקיפה, אשה יפה, פטרונית לטרובדורים ואף מחברת דברי שירה בסגנונם. המסורת גם מספרת על כך, כי היתה גאה מכדי לסבול את בגידותיו של הנרי, שהיתה בו חולשה מובהקת ביותר לגבי המין החלש (מי יודע, שמא גם כאן היה נעוץ אחד הניגודים החריפים שבינו לבין בקט, שלכל הדעות היה מתנור גמור). צעד אחד לשמירת גאוותה העצמית של אליאנור היה — רצח אהובותיו של הנרי. עד היום נשתמר שיר העם האנגלי, המספר על המלכה אליאנור הרשעה, המגלה בדרכי ערמה את רומונד היפה התבויה ביער עבות. רומונד נופלת לרגליה של המלכה ומתחננת על חייה: אך לשווא. המלכה אליאנור האכזרית מכריחה את רומונד היפה לשתות את קובעת הרעל עד תומה. (אליאנור, בתור אשה תרבותית, אמונה על מסורת הטרובדורים, עשתה את מעשיה בצורה מלומדת, ולא השתמשה בסכינים וחרבות). וכך מתה רומונד היפה, מה שציער מאוד את הנרי, אך לא עיכב בעדו למצוא לו אהבות חדשות. אגב, כמה מן הבנים הבלתי חוקיים שלו זכו במשך הזמן למשרות רמות בממלכה, כגון ג'ופרי הצ'נסלור (נא לא לבלבל עם ג'ופרי החוקי, בנה של אליאנור). במשך השנים עברו הרבה גלגולים על הנרי ואליאנור: הנרי כלא את מלכתו המתמרדת בכלא, לאחר שהיא הסיתה את בניו כנגדו; הוא גם לא רצה שהיא תצא מרשותו, מכיוון שיחד אתה הוא היה מאבד את אקוויטיין. בסופו של דבר חמקה אליאנור מזעמו, ולמרות שהיתה קשישה מן המלך, עוד האריכה ימים חמש-עשרה שנים אחר מותו. בכל אופן, אל לנו להתלונן על חוסר גורמים מעניינים בסיפור חייו של הנרי מלך אנגליה. וכך חשבו גם סופרים רבים, וכתוצאה מכך כתבו יצירות ספרותיות על הנרי, על בקט, על הנרי, וגם על אליאנור ויוצאי חלציה.

ברצוני להתעכב כאן על כמה יצירות ספרותיות, שהוקדשו לדמויות הללו, וליחסים המסובכים-מסוכסכים שביניהן. בשנת 1884 פירסם אלפרד לורד טניסון את הדראמה הפיוטית "בקט"<sup>2</sup>. אגב, טניסון הקדיש את

המחזה ללורד צ'נסלור של תקופתו, סלבורן. הדראמה לבטח אינה ממיטב יצירתו של טניסון, ואף לא זכתה להערכה כמו יצירות אחרות של המשורר, למשל אגדות המלך ארתור. טניסון עצמו מודה כי הדראמה "בצורתה הנוכחית אינה מיועדת לספק את דרישותיו של התיאטרון המודרני שלנו"; אפשר להוסיף, כי בכך טרם גסתיים מגיין חסרונותיו של המחזה. אך יש בו עניין רב מבחינת הגישה המשתנה במשך הדורות לתומס בקט ולמחלוקת שבינו לבין המלך הנרי. ב"בקט" של טניסון נשתמרו סממנים "רומאנטיים". הסופר אינו רוצה, ואף אינו יכול (בהתאם למושגי זמנו) להסתפק במחלוקת האידיאלית בין כהן ומלך — כפי שעשה זאת בשנים מאוחרות יותר ט.ס. אליוט (אף הוא, כמו טניסון, פואט לוריאט). כך, למשל, אחת הדמויות במחזה "בקט" לטניסון היא רוזמונד היפה, בכבודה ובעצמה. וכדי שלא להשאיר במתח את אלה מבין קוראי אשר לא קראו את המחזה ייאמר כאן מיד, שרוזמונד של טניסון אינה נאלצת לשתות את הרעל (נשמה מסכנה) וממש ברגע האחרון מופיע להצלתה מידי המלכה הרשעה מי אם לא תומס בקט, הוא ולא אחר.

ואל נא תחשדו בבקט שנהג שלא כהלכה — לאחר מעשה ההצלה הוא מזדרז לשלוח את רוזמונד היפה למנזר, שם תחיה מעתה בצנעה ובצניעות. עניין רוזמונד בכלל מסובך למדי, והוא נראה לי כעקב אכילס וחסרונו הרציני ביותר של המחזה. רוזמונד מופיעה כבת למשפחה אצילה. היא אינה חיה בחטא בידועין. הנרי גשא אותה בשעתו לאשה, והוא מסתיר אותה בארמון קטן ביער מפני אימת המלכה אליאנור. רוזמונד בטוחה בידיעתה שנישאה למלך — והיא אינה יודעת כלל כי המלך נשוי לאליאנור, ואליאנור היא המלכה החוקית של אנגליה. אפילו בתנאי התחבורה הלקויה של המאה השתיים-עשרה, בה חדשות הגיעו באיטיות ובכבדות ממקום למקום, המצב הזה הוא קצת אבסורדי. גם לא ברור איזו אשה נשא הנרי קודם, איזה טקס נישואין הוא התופש, וכדומה. ברור, כמובן, מדוע בחר טניסון לתאר מצב עניינים מסובך כל כך ובלתי מתקבל על הדעת. הוא פשוט ביקש להפוך את רוזמונד היפה לאשה הגונה, כיוון שאליאנור המלכה לא היתה חביבה עליו. אגב, טניסון אינו היחיד שהמלכה אליאנור אינה חביבה עליו.

אך נחזור לגיבורים הראשיים של הדראמה. כרוב הסופרים האחרים שדנו בנושא, כן ביקש גם טניסון לקבוע יחס ועמדה כלפי שתי הדמויות המרכזיות — בקט והנרי. טניסון נוטה בבירור לצידו של בקט, אם כי לא בלי גרעין של ביקורת. כבר שמו של המחזה, "בקט", עשוי ללמדנו שבקט חשוב בעיניו של טניסון מהנרי. מכיוון שהמעשים ההיסטוריים

אמנם ידועים, אך חידת האיש בקט מאחורי האנאלים היבשים עדיין בעינה עומדת, הרי נמצאים אנו למדים מתיאורו של טניסון את בקט הרבה על השקפות טניסון, ועל השקפות זמנו. התקופה הוויקטוריאנית, תקופה צנועה היתה (לפחות על פני השטח), ואכן אחת ממעלותיו הגדולות של בקט בעיני טניסון היתה התנורותו מנשים; וכהשלמה לכך, אחת המידות הגרועות ביותר של הנרי — היותו רודף נשים. מכאן גם נובע שילוב מעשה רוזמונד במחזה. מכיוון שטניסון אוהב את בקט, הוא מאציל עליו גם קווים שהם, לפי תפישתנו, הולמים את אנשי החצר יותר מאשר את אנשי הכנסייה: בקט הוא בעל הופעה, גא ואמיץ. כוחו הגופני רב, ואבירי המלך והברונים מפחדים מפניו. כאשר הוא בא להצלת רוזמונד, לא זו בלבד שהוא תופש את זרועה של המלכה אליאנור ממש ברגע האחרון, ולפי מה שהיא אומרת, גורם לה למשהו דומה לנקע, אלא, חשוב מזה, הוא מבריה בעצם הופעתו על נקלה את האביר רגינלד פיצאורס, שבא לעזור למלכה לבצע את זממיה האפלים. רגינלד פיצאורס, כידוע, היה אחד מארבעת האבירים שרצחו את בקט בקטדרלה של קנטרבורי, ואלבא דטניסון, היה מעשה רוזמונד אחת העילות הראשיות לכך. חשובה מזה סצינת המוות של בקט, השונה מאוד אצל טניסון מן התיאור המקובל. התיאור המקובל הוא, כי בקט עמד בשלווה מלכותית וחיכה להרבות הרוצחים. אצל טניסון כוחו הגופני והעזתו של בקט גדולים מאלה של אויביו. הוא דוחף אביר אחד בכוח ובזעם, ומעיף שני על הארץ, כשראשו למטה; הוא נרצח משום שהוא, ככומר, אינו נושא נשק, והאבירים סוגרים עליו בחרבות. ט.ס. אליוט, שפירסם את מחזהו השירי "רצח בקטדרלה" בשנת 1935, למעלה מיובל שנים אחר מחזהו של טניסון, ודאי גיחך על התיאור המשולהב של המעמד אצל קודמו. הוא חיפש וגם מצא בדמותו של בקט קווים שונים לגמרי מאלה הנזכרים. אמנם, למרות גישתו הנאיבית בדרך כלל של טניסון, יש להעיר כאן, כי בקט אכן לא צמח ישר מתוך חוגי הכנסייה. הוא היה איש חצר לפני שהיה ארכיבישוף, הוא נלחם לצד הנרי מלכו בצרפת והוכיח בהזדמנות זו את אומץ ליבו ורוח הלחימה שבו, וייתכן מאוד שבקט האמיתי היה רחוק מן התמונה שריחפה לפני עיני רוחו של ט.ס. אליוט, הקאתולי כל כך, לא פחות משהיה רחוק, ללא ספק, מן התמונה הרומאנטית-אבירית בה האמין טניסון.

מחזהו של טניסון פותח בשיחתם של הנרי ובקט על מחלתו האנושה של תיאובלד, הארכיבישוף הזקן של קנטרבורי. בשיחה זו משתקפת כבר ההתפתחות העתידה. הנרי מעלה את הרעיון כי טוב יהיה למסור את המשרה העומדת להתפנות לבקט, וכי בקט יעזור לו במחלוקת שבינו לבין

הכנסיה. בקט גרתע מאפשרות המינוי, וקובע כי הוא אינו מוכן לתמוך בדרישותיו של המלך לגבי הכנסיה. השניים משוחחים אגב משחק שחמט; בקט מכה את הנרי, שמחשבתו פזורה עליו, והנרי, שאינו אוהב להפסיד, מפיל את הלוח ארצה, באומרו — הנה גופלים המלך והבישוף יחדיו. שני הגברים עדיין ידידים הם, אך נשמעים דיסוננסים ראשונים של דיסקורד. מעניינים מאוד האמצעים בהם משתמש טניסון כדי להעמיד את בקט באור חיובי בפרשה זו. קודם כל הוא מציין, כי תיאובלד, הארכיבישוף הזקן, ביקש על ערש מותו למנות את תומס בקט ליורשו. מן הראוי לזכור כאן, כי אכן יש מקורות היסטוריים הסבורים כי תיאובלד הציע את בקט למשרה. אבל לא זו בלבד, שטניסון מבליט הבלטה דראמטית צוואה שאין לדעת בביטחון את אמיתותה — הוא מדגיש עוד פרט נוסף, שאותו כבר אין למצוא בהיסטוריה, אלא רק אצל טניסון: בקט משתכנע ומקבל על עצמו את המשרה הרמה לא בשל רצון המלך, אלא בשל רצון תיאובלד המת, אותו הוא כיבד והעריץ. בזאת כבר חותר טניסון לקראת נקודה, בה התחבטו כל פרשני דמותו של בקט, והיא: האם העובדה, שמיד אחר המינוי שבא לו מידי המלך המאמין בו, קם בקט, ועטוי בגלימת סמכותו החדשה, התקומם כנגד האיש ממנו באה לו כל גדולתו — האם אין עובדה זו מטילה צל כבד על אישיותו של בקט? טניסון מתגבר על הבעיה בזאת, שהוא מצמצם את תפקידו של המלך הנרי במינוי של בקט לארכיבישוף. תחילה אמנם הוגה הנרי את הרעיון. אך בקט משתכנע רק בשל צוואת תיאובלד, ולכן, מלכתחילה, הוא מקבל את המינוי מתוך נימוקים שונים לגמרי מנימוקיו של המלך, וכמובן שהוא עתיד לפעול בצורה שונה מזו הרצויה למלך. ועוד לא די בכך, טניסון אכן שם בפיו של בקט עצמו דברי פקפוק והיסוס. בשיחה עם ידידו הרברט בושם, הממלא במחזה את התפקיד הפאסיבי של החבר הנאמן, שנברא אך ורק כדי שהגיבור הראשי יוכל לשפוך לפניו את ליבו ובדרך כזאת לגלות את צפונותיו בפני קהל הצופים או הקוראים שלא בדרך המונולוג, אלא בדרך הדיאלוג — מספר בקט על חזיון לילה שהיה לו. הוא האשים את עצמו, כי הוליך שולל את המלך הנרי, מיטיבו הגדול, שבחר בו בתקווה למצוא בו משען במלחמתו בכנסיה; והרי הוא עצמו, בקט, מתכוון דווקא להילחם לצד הכנסיה כנגד הנרי. למרות האשמות עצמיות אלה, אמר לו האלוהים בחזיון לילה כי הוא, בקט, הוא האדם הנבחר והמתאים לתפקיד. הרברט מצידו מוסיף להרגיע את בקט, בציינו כי בחירתו לא נעשתה רק ברצון המלך בלבד; ואף אם קולו של המלך היה חשוב בבחירה, הרי תומס אינו חייב לראות בזאת

חוב אישי שהוא חב למלך; שהרי המלך תמך במינויו פשוט משום שהאלוהים נתן זאת בליבו.

בואת נפטר טניסון מאחד הקשיים העיקריים שבסיפור תומס והגרי. ביקורת מה על דמותו של בקט מגיעה בכל זאת לביטוייה בהמשך המחזה — בקט נוקשה מדי, והוא משתמש בנשק החרם לעיתים קרובות מדי. אולם הקולות כנגד בקט הם אך ורק קולות התבונה, ה"קומון סנס"; וכל הטענות הללו אינן שקולות כנגד צו האמונה הטהורה. מלבד זאת, אם תומס בקט מפתח במרוצת הימים עקשנות נפרזת, הרי מינהגיו ההולכים ורעים של הגרי מאלצים אותו לכך. הגרי נכנע יותר ויותר להתקפות זעם, חוזר בו מהבטחותיו ואינו שומר על מוצא פיו. המחזה, כיהא, מסתיים ברצח תומס בקט; הרוצחים נמלטים, נדהמים ממעשה ידיהם; סערה אדירה פורצת בחוץ, רעמים וברקים; רומונד היפה, שהיא, בשלב זה, כך יש לקוות, כבר נזירה צנועה לגמרי, כורעת מתאבלת ליד גופו של המת.

מאלפרד טניסון האנגלי נפנה לקונרד פרדיננד מיאר השוויצרי. בשנת 1879, חמש שנים לפני טניסון, פרסם מיאר את הרומן ההיסטורי "הקדוש"<sup>3</sup>. הקדוש שבכותרת הספר הוא תומס בקט. אולם, קונרד פרדיננד מיאר, הסופר השוויצרי הגדול הכותב גרמנית, מעולם לא כתב יצירה שאינה ניתנת לפירושים שונים. ועד שאנו משתקעים בספר, אנו מתחילים לפקפק מאוד בכך, שמיאיר הגדיר את בקט כקדוש; מתקבל יותר על הדעת, שהוא השתמש במינוח בכוונה אירונית-נסתרת. בניגוד לטניסון, מיאר אינו מנסה כלל לפתור את חידת דמותו רבת-הרבדים של בקט. הוא משאיר מעטה של מיסטוריון. קונרד פרדיננד מיאר היה בלתי מאוזן באופיו. דרך חייו היא עצובה ומוזרה, ויש בה כדי לזרוע אור על יצירתו. מיאר היה בן למשפחה פטריצית עתיקה. האב היה היסטוריון, והנחיל לבן את חיבתו ונטייתו להיסטוריה. האם היתה נירוטית, דפרסיבית, ונוטה למיסטיקה; תכונות שהבן ירש ממנה. האב מת בגיל צעיר, עובדה שגרמה להתקשרות יתר בין האם לבנה. הילד קונרד פרדיננד היה ביישן ומסתגר. בהתקרבו לגיל עשרים, קיבלו זוויותיו מימדים מדאיגים. הוא היה חי לו בחדר סגור, שתריסו מוגפים. רק לעת לילה יצא לשוח בגן. תקופה מסויימת הוא שהה בבית מחסה לחולי רוח. בהיותו כבן שלושים, הטביעה אמו את עצמה במימיו של אגם ציריך היפה. פרשה זו העיקה על מיאר כל ימי חייו. ממילא היה גם לפני כן נוטה למחשבות קודרות על התאבדות. בשנים מאוחרות יותר הופיע בשיריו לעיתים קרובות המוטיב המשולב של המים והמוות. שנים רבות נדרשו לו למיאר להתגבר על עצמו, לעצב את אישיותו, ולהגיע בסופו של דבר להישגים אמנותיים מיוחדים במינם. יצירתו הספרותית מצטמצמת

לתקופה של כעשרים שנה; יצירותיו החשובות נתחברו ונתפרסמו בין שנתו ה-45 ועד לשנתו ה-66. לאחר מכן שוב שהה בבית חולי רוח לתקופת מה, ואחר כך הלך ודעך, גסיסה גופנית ורוחנית ממושכת, שארכה שבע שנים ארוכות.

הגובלות של מיאר כמעט כולן היסטוריות. יש להניח, שבחירת החומר ההיסטורי תאמה את רצון ההתרחקות וההתבודדות של הסופר, פחדו מן החיים ושאונום, רצונו שלא להיות מעורב בעכשיו ובכאן. תולדות העבר נראו לו מעודנים, תרבותיים ואציליים יותר מן ההווה הגס והרעשני. ההשתקעות בעבר הולמת גם את אופיה האמנותי של יצירת מיאר. מיאר הוא אמן מסוגנו, המקפיד על הצורה והמיבנה. ההשקפה אחורה מאפשרת מבט כוללני יותר מאשר ההשתייכות להווה.

מעבין לציין, וכאן אנו חוזרים אל הנושא המיוחד שלנו, כי נושא הדת חוזר בצורות שונות ביצירתו של מיאר: מלחמות דת כמו מלחמת שלושים השנה; ליל ברטולומיאוס העקוב מדם; תחילת תנועת הרפורם-מציה; המאבק בין המלוכה לבין הכנסייה בפרשת תומס בקט. מיאר, יש לזכור, היה פרוטסטנט; וגישתו לנושאים הנזכרים היא בהכרח שונה מאוד מאשר גישתו של ט.ס. אליוט, אשר אל מחוזהו על בקט עוד נגיע. מיאר היה סופר ומשורר רב-ניגודים. ללא ספק, יש בו הערצה לאיש המעשה, לגיבור רב-הפעלים, לאיש הכוח שאינו מתחשב בזולת. יחד עם זאת היה הוא עצמו איש המוסר, פרוטסטנטי נאמן, שקוע בדלת אמותיו וירא חיים.

בהערצתו לאיש החזק יש משום משיכה לקוטב המנוגד של אישיותו. דו-המשמעיות שבו, המשתקפת גם מחיכוך של תומס בקט הנרצח, היא היא קסם כתיבתו. משעשע הוא יחסם של תיאורטיקנים נאציים אל קונרד פרדיננד מיאר ויצירתו. הם מבטלים אותו, משום שהוא עצמו לא היה "איש חזק", וסבורים באטימותם כי ריחוקו מעולם המעשה ממעיטה את דמות כתיבתו. אין הם תופשים כלל, כי געגועי האמן אל השונה כל כך מעצמו הם המאפשרים לו לתאר את אותם החיים, שבעצמו לא חי אותם. תומס בקט שבגובלה "הקדוש" הוא דמות לוטת מיסתורין. כדרכו ברבים מכתביו, אין הסופר מספר את הסיפור סתם כך, אלא שם אותו בפי אחת מדמויותיו. מכיון שסיפורו של תומס בקט הקדוש מושם בפי של איש, ששימש שנים רבות כקשת ומשרת אישי אצל המלך הגרי, מתעוררת הבעיה — האם זהו סיפור אובייקטיבי של המאורעות שהיו? האם זו נקודת השקפתו של הסופר? מיאר אוהב להעמיד חידות בפני קוראיו, ואין לו כל כוונה לפתור את החידה בצורה חד-משמעית. אגב,

למרות שהמספר ללא ספק אוהב את המלך הנרי ומצטער עמו בצערו, אין הוא שונא לבקט — הגם שאין הוא ידיד לו. ניתן לומר, שהמספר ירא מעט את בקט ואת כוחו המיסטורי.

אם מנינו במחזהו של טניסון כמה וכמה עיטורים של הסיפור, כמו, למשל, דמותה של רוזמונד היפה, הרי ב"הקדוש" העניינים מסובכים עוד הרבה יותר. יש רמזים שונים למוצאו ועברו של בקט. (כפי שציינו כבר, המתח שבין הסכסונים הנכבשים לבין הנורמנים השליטים גרם לעניי העם, שראו בארכיבישוף את מגינם כנגד המלך, להאמין במוצאו הסכסוני של תומס מלונדון). סיפור המעשה מתחיל עוד בימי אביו של תומס, הוא גילברט; והוא מספר על סרצנית יפהפיה, בת ספרד, שנסעה אחר אהובה הנוצרי ומצאה אותו סוף־סוף בלונדון הרחוקה והערפילית. כאשר בגר בנם של השניים נמשך למורשת אמו, לחצר אחד החליפים אשר בספרד. שמועות שונות התהלכו עליו. עד שיום אחד הגיע תומס בקט שוב ללונדון, ועמו בתו שחומת העור, חסד שמה. את חסד בתו מסתיר תומס בקט מיד עם בואו בארמון קטן בתוך יער עבות, לבל ימצאנה כל רע, והוא עצמו עולה לגדולה בשירות המלך הנרי. ברוכבו בראש אנשיו, בפאר גדול יותר מפאר המלך, הוא נראה זר ושונה, נסיך מזרחי עדין וכהה מעט בקרב הברונים האנגלים הגסים.

למרבה התימהון, אנו מוצאים אצל קונרד פרדיננד מיאר, אמנם בשינוי ניכר, מוטיב שמופיע אצל אלפרד טניסון — וגם אצל מיאר אין המוטיב הזה תורם הרבה לתיאור מאבק המלוכה והכניסה. כדי להעביר את המאבק האבסטרקטי לפסים אישיים יותר, מופיעה גם כאן אשה. עלילת חסד, בתו של בקט, משתלבת אמנם ביתר אמנות ברקמת "הקדוש", מאשר עלילת רוזמונד ב"בקט"; אך בכל זאת נדמה, שלבקט והנרי ההיסטוריים היו די בעיות, גם ללא תוספת בת דמיונית לאחד מהם, אשר השני מפתה אותה וגורם למותה.

כן, המלך הנרי מגלה את חסד ביער; כגבר מגוסה בענייני נשים, הוא מצליח לפתות בקלות יתרה את הנערה־הילדה אשר אביה, מרוב דאגה לה, עשה לה את השירות הגרוע ביותר: גידל אותה בחוסר ידיע גמור על העולם ועל אשר בו. המשך הסיפור: המלכה אליאנור (הרשעה) עוקבת אחר הנרי ומגלה שיש לו אהובה ביער; הנרי יודע, שחסד נתונה בסכנה, אך מסיבות מובנות אינו יכול לגלות זאת לבקט; הנרי שולח את משרתו להעביר את חסד למקלט בטוח יותר; שליחי המלכה פוגעים בהם בצאתם והורגים את חסד; תומס בקט מגיע מאוחר מדי מכדי להציל את בתו. אבלו של בקט הוא תהומי, חסר גבולות; ואף שהוא משלים עם



הנרי כעבור זמן־מה, יש להניח כי אינו אלא מעמיד פנים ומבקש את נקמתו. ייתכן שאחת מדרכי הנקמה היא הסבת לב ארבעת הבנים של המלך הנרי מאחורי אביהם. אמנם בקט אינו פועל במישרין להשגת מטרה זו. עיקר המחלוקת ממילא פורצת רק אחר מותו של בקט. אך נרמות השפעתו, בחייו ובמותו, ביודעין ושלא ביודעין. הסופר מרכז את המאבק סביב דמותו של ריצ'ארד ("ריצ'ארד לב הארי"), הבן השלישי. את שלושת הבנים האחרים הוא מתאר כחסרי ערך מבחינה אנושית. ריצ'ארד הוא הביבס הן של הנרי והן של בקט, וריצ'ארד אינו סולח לאביו את רצח בקט. אגב, התיאור אינו נכון. לפי המקורות ההיסטוריים שנשתמרו, אין ספק כי הנרי העדיף את ג'ון ("ג'ון בן בלי ארץ"), בנו הקטן, על שאר בניו. לאחר ששני הבנים הגדולים, הנרי וג'פרי, מתו בצעירותם, ניסה הנרי למסור את המלוכה לג'ון, הגם שלפי החוק ריצ'ארד, השלישי, היה עכשיו בתור.

את המיפנה שחל בדרכו של בקט כאשר נתמנה לארכיבישוף, מתרץ הסופר באותה מימרה מפורסמת המיוחסת לבקט — שאל לו להנרי למסור אותו, את בקט, לשירותו של אדון יותר גדול. בקט חייב לשרת, לעשות את שליחותו של מי שהוא גדול וחזק ממנו עצמו. כי בניגוד לרושם החיצוני, בקט בעצם אינו איש המעשה. הנרי הוא איש המעשה, ובמובן הארצי ביותר של המילה. לכן שרת בקט את הנרי באמונה, גם לאחר שזה הרע עמו. אך באשר הוא באמת אינו איש המעשה, כבר מתאים הוא מעצם בריאתו לשירותו של אדון אחר מסוגו של הנרי המלך, שהוא בתוך ליבו איש טוב, אך הוא אינו מסוגל לשלוט אפילו על עצמו. הנרי הוא פתוח, בקט הוא סגור. הנרי זורק את כל קלפיו על השולחן; בקט שומר על סודותיו. הנרי מתפרץ בזעמו הנורא, גורם לרציחתו של בקט ומתחרט במאוחר. הנרי חוזר בתשובה מלאה, והוא מתפלל שוב ושוב אל ידידו־אויבו המת; בקט המת רודף את הנרי מקברו, ובכל מקרה בו המלך מבקש מחילה מן העבר, פוגע בו אסון חדש — כאילו עומד עליו שטן נקמני.

קונרד פרדיננד מיאר היה פרוטסטאנטי. ט.ס. אליוט היה קאתוללי. המחזה הפיוטי "רצח בקתדרלה"<sup>4</sup> הוא בעיקרו מחזה דתי, וט.ס. אליוט כתב אותו במיוחד למטרת ביצוע בתוך הקתדרלה של קנטרבורי. ב"רצח בקתדרלה" יש רק דמות חשובה אחת, והיא דמותו של תומס בקט. אליוט אינו מביא רקמת עלילה ארוכה ומסובכת. הוא אינו מתעכב על תולדות המחלוקת, ומה שקרה אחר רצח תומס בקט אינו מעניינו. המלך הנרי כשלעצמו אינו חשוב בעיני אליוט כלל. אליוט גם אינו מתעכב על כל תולדות חייו של בקט, על תהפוכותיהם וזרויותיהם. כפי שאנו למדים מן

הכותרת, "רצח בקתדרלה" הוא בעיקר סיפור המרתיריום של בקט, אשר בעטיו זכה להימנות בקהל הקדושים. ממילא מובן, שאליוט אינו נזקק לכל העיטורים והתסבוכות העלילתיות, אשר בסופו של דבר באים רק לטשטש את היסוד האידיאולוגי שבפרשה. כדי למנוע אי-בהירות יש להוסיף כאן, כי מלבד המחזה הפיוטי "רצח בקתדרלה" קיים גם תמליל לסרט, באותו שם; התמליל נכתב על-ידי אליוט עצמו, ובהתאם למחזהו של סרט, יש בו הרחבות מסויימות ותוספות שאינן במחזה. אך אין כל שינוי מהותי ברוח הדברים. אני מסתמכת כאן שני הנוסחים.

לא רק שאין אצל אליוט מקום לדמויות כמו רוזמונד או חסד, ואפילו לא אליאנור וארבעת בני המלך, שהם כבר כשרים יותר מבחינה היסטורית. אליוט גם לא מעוניין לעקוב אחר התהוות הקרע שבין הארכיבישוף והמלך, והתפתחותו של כל אחד משני היריבים במשך השנים. השינוי האמיתי או המדומה, שחל בבקט באותם ימים בהם שימש כצ'נסלור וסמכות חילונית, ועד שהיה לארכיבישוף מסור כל כך לענייני הכנסייה, שהוא ראה חובה לעצמו להתפטר ממשרת הצ'נסלור ולהחזיר למלך את חותמת הממלכה — שינוי זה, המרבה להטריד את חוקרי הפרשה, גם הוא אינו מהותי לגבי אליוט, ואין הוא מתעמק בו. אם נחזור ונזכר, כי אין זה מחזה חילוני, כי אם דתי, שוב לא נתמה על כך. זהו מחזה דתי, שנועד לביצוע ביום הזיכרון של בקט, בקתדרלה של קנטרבורי, שם פעל האיש ושם מצא את מותו. ומעלתו העיקרית של המחזה היא השירה שבו, אמנות הלשון המקנה עומק ותהודה לשורות הבודדות. אליוט הוא משורר, יותר מאשר מחזאי. הוא כתב שורה של מחזות פיוטיים, אשר יפי השירה שבהם משכיח לעיתים את חולשות מיבנה העלילה. אך ב"רצח בקתדרלה" אין כלל בכוונתו של המשורר לבנות עלילה מסובכת, עם הפתעות והתפתחויות בלתי צפויות, כי אם להראות את לבטיו הנפשיים האחרונים של בקט והכנתו, מבחינה פנימית, למעשה הנעלה של הקרבת עצמו על מזבח האמונה. הדגש אינו, כמו ביצירות האחרות עליהן דיברנו, על מה שמתרחש בין בקט לבין הגיבורים האחרים, אלא על המתרחש בין בקט לבין עצמו. השיא הרעיוני הוא הופעתם של ארבעת המפתים, הבאים, ברגע האחרון, להעמיד את בקט בניסיון. בהתאם למסורות העתיקות של מחזה המיסטרין הדתי, יש להניח כי זהו השטן בארבע התגלמויות שונות, ולא דמויות של בשר ודם, לקוחות מן העולם הזה. כאן הוא המקום היחיד במחזה, בו מתייחס אליוט גם לעברו של בקט, לשינוי שחל בנפשו עם היתמנותו למשרת הכנסייה, ולבעיות והשאלות הקשורות בכך. אמרנו שארבעת המפתים הם התגלמויות שונות של השטן, אך זוהי הפשטת יתר. שהרי הארבעה הם גם

התגלמויות של בקט עצמו, בשלבים שונים של דרכו. לא במקרה בחר אליוט במספר ארבע דווקא. ארבעה אבירים הם שרצחו את בקט. מולם מעמיד אליוט ארבעה יריבים אחרים לבקט, מסוכנים פי כמה מאלה הפוגעים בגוף בלבד. ארבעת האבירים הללו מעולם אחר רוצים לפגוע בנשמתו בת-האלמוות של בקט; ההתגברות על גיסיון זה היא המשימה הקשה ביותר העומדת בפני הארכיבישוף; לא המוות הגופני.

המפתה הראשון לובש את דמותו של תומס בקט הצעיר, תומס מלונדון. הוא מזכיר לארכיבישוף הנכבד והקדוש ימים עברו, בהם לא היה נכבד ולא קדוש. הוא מזכיר לו את ידידותו עם המלך, ואת החיים העליונים, מלאי ההנאה וחסרי הבעיות. אגב, המפתה הראשון משחק משחק שחמט עם הארכיבישוף, והארכיבישוף מנצח אותו; יש כאן הד לסצינת הפתיחה של "בקט" לטניסון, שם מנצח בקט את הנרי במשחק השח. במילים יפות מתאר המפתה בפני בקט את הנאות העבר, אך תומס עונה, שחיי האדם אינם חוזרים על עצמם, והעבר כבר חלף ואינו. כאן המפתה מזהיר אותו בפני תוצאות אפשריות של ריב עם המלך, ומוסיף בערמה, כי תומס לא נהג בחומרה כזאת כנגד החוטאים, כאשר אלה האחרונים עדיין היו ידידיו. הארכיבישוף שוב חוזר על דעתו, שאת העבר אין להשיב; מי שמבקש לפתותו בדרך של העלאת החיים המתוקים שלו בחצר המלך, אתר בעשרים שנה. הפיתוי אינו פיתוי כלל.

המפתה השני מזכיר לארכיבישוף את כוח השלטון שהיה בידיו כאשר היה צ'נסלור. הוא מייצק לארכיבישוף לחזור ולקבל על עצמו את משרת הצ'נסלור, ולרכו בידיו את כוח השלטון החילוני. הכוח הוא ממשי וקיים כאן, בהווה. הקדושה באה רק במקום שני. כוח השלטון יאפשר לו לבקט להשיג את מטרותיו, לעזור לעניים ולחלשים, ולהשליט צדק בכל. ואילו דרכו הנוכחית תביא למפלתו ולהחלשת הכנסיה, בטובתה הוא רוצה.

ברור שזהו פיתוי רציני יותר מאשר קודמו, משום שאין הוא מעמיד בפני הארכיבישוף את טובתו והנאתו שלו, אלא את טובת העניין אליו הוא שואף. אולם הארכיבישוף מסרב למפתה, באומרו שהסמכות החילונית נופלת מן הסמכות הדתית, ותפקידו הוא לדון מלכים, לא לשרתם.

המפתה השלישי מציע לבקט לכרות ברית עם הברונים כנגד המלך. אם הארכיבישוף מתמרד כנגד סמכויות המלך, הלווא גם הברונים עושים כך. מכאן שיש להם אינטרס משותף, ומוטב להם לעשות יד אחת, כדי להיות חזקים יותר. אך תומס אינו רוצה לבגוד במלך. המפתה אינו מבין את מהות התמרדותו כנגד המלך. תומס אינו מבקש לו טובת הנאה, ובוודאי שדרך הברונים אינה דרכו.

הופעת המפתה השלישי לא העמידה את תומס בניסיון רציני. אולם עתה מופיע המפתה הרביעי והאחרון, והוא באמת מעמיד בעיה רצינית בפני תומס בקט, תומס הקדוש. המפתה הרביעי מדבר על הגדולה שבחקרבת החיים על מזבח האמונה, על התהילה שלאחר המוות. בצבעים זוהרים הוא מתאר את כוחם של הקדושים לאחר המוות, כוח שהוא רב מכוחם של מלכים ונסיכים. במילים של בקט: המפתה מציע לו לעשות את המעשה הנכון מתוך הסיבות הלא-נכונות — מנימוקים של גאוה, של התנשאות, של תאוות שלטון. בקט מודה בפני עצמו, שהוא הגה בדברים הללו, ואף חטא במחשבותיו. גם המעשה הטוב מלווה בחטא. בכל זאת, האדם מחוייב לקחת סיכון זה על עצמו.

למען האמת, טענות המפתים נשמעות חזקות יותר מדברי הארכיבישוף; וקשה לומר, שהוא מוצא תשובה הולמת למפתה האחרון, והרציני ביותר. המחזה מסתיים עם רצח בקט. ואחד מן האבירים הרוצחים פונה ישר אל הקהל, ומציין כי ניצחון המדינה על הכנסייה נקבע עם רצח בקט, ומוטב להם לאנשים שנהנים מהסדר זה להפסיק לחרף את הרוצחים. שונה מאוד בגישתו מ.ט.ס. אליוט הוא כריסטופר פריי. המחזה "קרטמנטל" (5) ("קצר המעיל") התפרסם בשנת 1961, וגיבורו הוא הנרי השני. שלא כמו היצירות האחרות שהזכרנו, מתאר "קרטמנטל" את דרכו המיוחדת של הנרי השני בשלטון. המחזה פותח בפרולוג העוסק באחד הצדדים האופייניים ביותר לתחילת ימי שלטונו של הנרי; צד שהוא חשוב הרבה יותר לגבי המדינה ולגבי התוצאות בעתיד מאשר כל הסיפורים על רוזמונד היפה וכדומה; צד שהיצירות עליהן דיברנו עד כה לא התעניינו בו כלל: דאגתו המיוחדת של המלך הצעיר להשלטת חוק, סדר ומשטר במדינה המעורערת אחרי שנות שלטונו הגרוע של סטפן. הפרולוג מתאר את נסיעותיו בקצב מסחרר של המלך עם פמלייתו ממקום למקום בממשלתו, על-מנת לשפוט בעצמו את העם, ולבקר את הסדרים הנהוגים במדינה. כריסטופר פריי, שאהבתו ואהדתו נתונים למלך הנרי, רחוק מאוד מלגשת לגיבורו בזהירות ותוך יראת כבוד, כפי שניגש אליו לגיבורו. המלך הנרי אמנם נודד כרות סערה ממקום למקום, כדי להשליט סדר בממלכה מעורערת; אך הפרולוג מסתיים בחיפוש השווא של איש, הזקוק למשפט צדק, אחר המלך; כי המלך מרבה כלי-כך בנסיעות, עד שהזקק לו אינו מוצא אותו; וכמובן שיש כאן כבר מן המרירות האירונית לגבי דרכו של הנרי הצעיר עדיין בעתיד. כלומר: יש כאן תיאור של מעשיו הטובים של הנרי, שלא תמיד נושאים תוצאות רצויות. אך לפי שעה הנרי צעיר (הוא טרם הגיע לגיל עשרים וחמש) ומלא תקווה לעתיד. ואין עוד

סימנים מדאיגים באמת המבשרים את ההתפתחות הטראגית בימים יבואו. כריסטופר פריי מבהיר את עמדתו לגבי דמותו של הנרי השני, מלך אנגליה, מיד בתחילת המחזה; בעצם, עוד לפני תחילת המחזה, שכן הוא כתב הקדמה קצרה המכילה כמה פרטים ביוגרפיים על הנרי, ניסיון הערכה קצר על האיש, והגדרת כמה ממטרות הסופר בכותבו את המחזה. מאחר שהנרי הוא הגיבור, תפקידו של בקט הוא משני במעלה. המחזה מלווה את הנרי מצעדיו הראשונים בשלטון ועד למותו (פריי סוטה קצת מן העובדות ההיסטוריות ביחס למותו של הנרי, וכדי להוציא את הרוח ממפרשי המבקר-רים מעיר על כך בהקדמתו). פרשת בקט, לפיכך, מצטיירת מצד האימפקט שלה על גורלו של הנרי. הפעם אין אנו רואים במו עינינו את הרצח בקתדרלה. אנו עוקבים אחרי הנרי בשעת רוגזו, אנו שומעים את פנייתו הנמהרת לאבירים אשר עמו, אנו עדים לחששותיו לאחר מכן, ולייאושו בשמעו על רצח תומס בקט. הידידות עם בקט, ולאחר מכן, המאבק עמו, אינם אלא אספקט אחד מחייו של הנרי, אם גם אספקט חשוב. כמה מהישגיו החשובים נקבעו כבר בימי שלטונו הראשונים, עוד בטרם היתה לתומס בקט השפעה על ענייני הממלכה. והנרי גם המשיך להיות אחרי רצח בקט — הגם שרצח בקט היה נקודת מיפנה, ולא לטובה, בחייו. הנרי המזדקן, מוכה הגורל, בגדולתו ובכבוד האנושי שהוא מגלה, משכיח לו לצופה את הטא רציחתו של בקט; וכמובן שאין זה מקרה, שדווקא ב"קצר המעיל" אין בקט מת על הבמה, כשם שהוא עשה זאת ביצירות האחרות, עליהן דיברנו; לא בקט מת לעיני הצופה (או הקורא) כי אם הנרי; ואהדת הצופה ורחמי יוצאים אל המלך.

כמו אליוט, פריי הוא אשף של מילים. אך שירתו אינה זורמת, רבת פאטוס והדורת פנים, כמו ב"רצח בקתדרלה". פריי אוהב להשתעשע בשפה, לשחק בה ולעצבה בקלות. גם פריי, כמו אליוט, הוא קודם כל משורר ורק לאחר מכן — מחזאי. אחת התוצאות היא, שבמחזותיו, כבמחזות אליוט, הגיבורים השונים מתבטאים בצורה דומה למדי. בשל יחסו המיוחד להנרי השני, סובל "קרטמנטל" פחות מחסרון זה מאשר מחזות אחרים משלו. פריי אוהב את הנרי, אך הוא אינו שונא את בקט. הוא אינו מזלזל בדמותו. הוא רואה גדולה והדר במאבק שני האישים. כמו שאומר וויליאם מרשל, אחד מדמויות המחזה, המשקף פחות או יותר את דעת הסופר:

"אם נהר התמוזה יעלה ויציף את לונדון, או כל כוכב בשמים יכלה עצמו באישו הלילה, יהא זה תואם את המימדים אליהם התפתח העניין הזה."

במחזה אנו נפגשים בדמויות, אותן הכרנו בצורה שונה אצל סופרים

אחרים, וכן בדמויות חדשות. תפקיד הולך וגדל לקראת הסוף נועד לרוג'ר, בנו הבלתי חוקי של המלך, המסור לאביו יותר מן הבנים החוקיים; הופעת שוליים היא הופעת אמו של רוג'ר, זונה מקצועית. (טניסון, זוכרים, כתב על רוזמונד היפה... הזמנים נשתנו. פריי רואה את עסקי האהבים של המלך בצורה אחרת). אליאנור המלכה היא דמות רבת-צדדים יותר מאשר בנות דמותה שפגשנו לפני כן, אף אם יהיה זה יותר מדי לומר שהיא מלאך מן השמים.

נקודת מפנה חשובה ביחסי הנרי ובקט היא מינוי בקט, ששימש עד כה כצינזור, לארכיבישוף של קנטרבורי. כאן מפעיל פריי זיקוקי די-נור לשוניים, המשאירים אותנו המומים במקצת, אך מורשמים מאוד. אליאנור נוכחת, כאשר הנרי מציע את המינוי לבקט, והיא מנסה לגשר ולתווך בין שני האישים. גם בנוסחה זו נרתע בקט וחושש מן העתיד. הנרי, בקט ואליאנור, שרק רגע לפני כן התבדחו בקלילות על מלך צרפת, אדיקותו המופרות ואישיותו החלשה, מרצינים שלושתם לפתע, וההרמוניה מתנדפת משיחתם. בקט אומר, כי מי שייבחר לארכיבישוף, עתיד לחטוא כלפי המלך, או האלוהים. המחלוקת היא בטבעו של האדם. אין לצפות, שאם המלך ימנה את ידידו הפרטי לראש כנסיית אנגליה, תמחקנה בזאת המריבות שבין הכנסייה למדינה. הנרי מצידו אינו יכול להאמין, כי בקט ידידו עלול להשתנות בתפקיד שונה וחדש. אליאנו משמיעה אזהרה: מוטב להסתפק בטוב הקיים מאשר לחפש הישגים חדשים מפוקפקים. כאן בקט משמיע דברים שהיו צריכים להדאיג את המלך: הוא מדבר על כוחות שהם מעבר לשליטתו של האדם. דבריו העמוקים עלולים להתפרש הן כחכמת חיים עמוקה והן כדיאלקטיקה של אשם שישרותו אינה מגעת לישרותו של הנרי. הנרי אינו קולט את האזהרה. הוא סבור, שאם המלך והארכיבישוף יעבדו יחד תוך הרמוניה והבנה, יגיעו ימים טובים הן לכנסייה והן לממלכה. ובעיקר: אפשר יהיה להתפנות לעבודה החשובה ביותר: קביעת החוק והמשפט במסגרת יציבה, שתאריך ימים עד לעתיד הרחוק ביותר.

בקט מקבל את המינוי — ומשנה את הליכותיו והשקפותיו. מכיוון שהנרי לא השתנה, ואף אינו עתיד להשתנות, הוא נפגע מן ההתפתחות החדשה הרבה יותר מאשר בקט, שחזה את העתיד מראש. הוא חוזר וחוזר לאותה נקודה: כיצד ייתכן הדבר, כי מי שהיה שותף למפעלו ולדעותיו, ידבר עתה בלשון שונה, יחיה בעולם אחר. שוב אין שפה אחידה לשניים, שהיו קרובים כל-כך האחד לשני. אף אם פריי אינו מזלזל בבקט, הוא גותן, ללא ספק, להנרי את הנימוקים המשכנעים יותר בוויכוח. הנרי הוא המדינאי בעל המעוף, המבקש להשתית את הממלכה על יסודות

## הנרי ובקט

איתנים, והמבין את צרכי העתיד כשם שהוא מבין את צרכי ההווה. ואילו בקט, עם כל דיבוריו על נושאים נעלים יותר, מתרכז בסופו של דבר במעשים קטנים, ומחליף את מרות המלך לא במרות האלוהים, אלא במרות האפיפיור, שספק גדול אם יש לו מעלה כל שהיא על פני הנרי.

שגיאתו הקשה ביותר של הנרי היתה — הביטחון כי הידידות האנושית חזקה מן המחלוקת האידיאולוגית.

אוגוסט, 1970.

## ה ע ר ו ת

1. Geoffrey Chaucer : The Canterbury Tales, 1387-1400.
2. Alfred Lord Tennyson : Becket, 1884.
3. Conrad Ferdinand Meyer : Der Heilige, 1879.  
מוטיב הבת חסד התקבל ע"י ליאון פויכטוואנגר בשינויים, לרומאן שלו "היהודי זיס".
4. Thomas Stearns Eliot : Murder in the Cathedral, 1939.
5. Christopher Fry : Curtmantle, 1960.

## קנה מידה של נסיכים

זה שנים הרבה שהקומדיה "מידה כנגד מידה" גורמת לחוקרי שקספיר כאב ראש ניכר. קודם כל ניצבת שאלת הסיווג: האמנם יכול מחזה שאין בו מאום מן הקלילות וההומור להיקרא "קומדיה"? האמנם מחזה, אשר סיומו הטוב, כביכול, פוגם בקנה-המידה המוסרי הנקוט בידינו, מן הדין שייחשב לקומדיה? יש בו במחזה קטעי היתול וניבול פה — הופעותיו של פומפיי, סרסור הזונות, שהוא אחת הדמויות המעטות המצליחות להתחבב עלינו, או הופעותיו של לוציו קל הדעת, וכן מצחיק אותנו טמטומו של מרפק, השוטר המגושם. אך, כידוע, יש קטעי קומיקה ופארסה בכמה מן הטרגדיות הגדולות של שקספיר: נאומו המפורסם של השוער ב"מקבת", הגורם שברון לב למחנכים והמורים החייבים ללמד את המחזה, הוא דוגמה בולטת לכך. וכבר מבקרי הספרות של המאה ה-18, אשר הסתמכו על הצורה הנוקשה הקלאסית של הדראמה הצרפתית, נופו קשות בשקספיר על שלא הקפיד על הצורה וטשטש את התחומים. אין אנו יכולים, על כן, לראות בקטעים אלה את ההצדקה למינוח "קומדיה". מסתבר שביל הגדול סבור היה, כי העלילה הראשית אכן קומית היא, ועלינו לבלוע את הגלולה המרה. כדי להביע משהו ממורת רוחם, הגדירו החוקרים את "מידה כנגד מידה" כ"קומדיה קודרת". הקומדיות הקודרות של שקספיר כוללות, מלבד המחזה הנזכר, גם את "סיום טוב, הכל טוב", ו"טרוואלוס וקריסידה". ויש שבמקום בהגדרה "קומדיות קודרות" משתמשים במינוח "מחזות בעייתיים". תהא ההגדרה שנשתמש בה אשר תהא, ברור הוא שעלילת המחזה והדמויות המופיעות בו מעמידים אותנו בפני תמיהות לא-מעטות. הדוכס של וינה יוצא לנסיעה מיסתורית, ומוסר את סמכויות השלטון לידיו של אנג'לו. לאנג'לו יצא שם של איש בעל מידות תרומיות, ירא שמים ומקפיד על טוהר המוסר. ואכן, מעשיו הראשונים של אנג'לו בתפקידו הרם כולם נועדו לשרש בחוזק יד את החטא מזינה; החטא אותו מבקש אנג'לו לבער הוא התאוה המינית. הקצף יוצא על בתי הזונות, על הסרסור פומפיי, ועל קלאודיו הצעיר אשר הכניס את ז'ולייטה להריון עוד לפני החתונה. אין כאן כל הכהנה בין הצורות השונות של הארוס, למן התאוה הנמוכה ועד לאהבה האמיתית. עונשו של הסרסור פומפיי מתבטא רק במע-



צר; ואילו קלאודיו, האוהב את ז'ולייט, ורק דחה את מועד החתונה בשל סידורים כספיים, נידון למיתה. ואכן מתברר לנו כי אנג'לו מאמין בחיי פרישות מוחלטת. לוצ'יו האוהב לרכל, מספר כי אנג'לו לא נולד בדרך כל בשר. ומסתבר שאנג'לו מרוצה מאוד מעצמו, ובטוח בכוחו לעמוד כנגד כל ניסיון. וכבר ברור לנו הצעד הבא: אנג'לו יועמד בניסיון. אחותו של קלאודיו, איזבלה באה לבקש על חיי אחיה. איזבלה עומדת להתקדש לחיי נזירה, וכבר היא עוטה את בגדי האחיות הקדושות. אשר לאיזבלה, מרוצה היא ממידותיה הטובות ומטוהר הליכותיה לא פחות משאנג'לו מרוצה ממידותיו הטובות שלו; מבקשת היא עבור חיי האה ככפופית שד, לוצ'יו שהביא אותה והעומד מן הצד מוכרח מידי פעם להתערב ולהזריק לה זריקות עידוד; בעצם היא כועסת על קלאודיו, שמעשהו מאלץ אותה, עלמה טהורה, לבקש עבורו מחילה בשל עניין שכה אינו הולם את השקפותיה. (ואכן, בנקודה זו לפחות מאוחדים ביניהם חוקרי שקספיר, ככל שדעותיהם שונות בעניינים אחרים; כולם אינם סובלים את איזבלה). זוהי בדיוק האשה המושכת את אנג'לו, וכך יאה לו. הוא מבקש לחטוא עמה את אותו החטא, בשלו דן את קלאודיו למוות. בדרך זו, מבטיח הוא לה, תציל את חיי האח; זהו המחיר עליה לשלם עבור צו החנינה. עד כאן, הכל טוב, או מוטב שנאמר, הכל סביר. אלא שהעניינים אינם פשוטים כל כך. עד שאנו עוקבים אחר הנעשה על הבמה, מתברר לנו שהדוכס לא יצא כלל למרחקים; בתחפושת של נזיר, הוא עוקב אחר הנעשה בווינה; והמטרה המוצהרת שלו היא להעמיד את אנג'לו המסכן בניסיון. כלומר: הניסיון מיועד בקו ראשון לאנג'לו, אולם גם על כל שאר אנשי המחזה לעבור ביקורת, על מנת שבסיום יקבלו את הגמול הראוי להם עבור מעשיהם הטובים או הרעים. גם התפתחות נוספת זו עוד אפשר היה לקבל, אלא שאין זה עדיין הכל: מדברי הדוכס מסתבר, כי אותם חוקים נוקשים הנוגעים לעבירות מין, לא אנג'לו הוא שביקש להשליט אותם בווינה, אלא הדוכס עצמו שאיר לו פקודה לעשות כן. ומאחר וברור לגמרי, כי הדוכס עצמו לא נזקק לחוקים אלה בעבר, ואף לא מתכוון להזדקק להם בעתיד, בחזרו לשלטון, שאלה היא אם אין כאן מהומה רבה על לא דבר. אפשרות אחת היא להניח, כי גם מעשה זה נעשה כדי להעמיד את אנג'לו בניסיון כפול ומכופל. אפשרות אחרת — הדוכס, שהוא בבחינת הכוח העליון המכוון הכל והמושך בחוטים, מבקש לבחון מהם החוקים שבני אדם יכולים לעמוד בהם בדרך-כלל, מה טיבו של ממשל נוקשה וקפדני יותר מאשר ממשלו שלו עצמו, ומכאן להסיק מסקנות לגבי דרכו שלו בשלטון בעתיד. ביחס להעמדתו של אנג'לו

בניסיון, מתבררת בהמשך העלילה עוד נקודה תמוהה ביותר: הדוכס, שהאזין ממקום סתר לשיחה שבין קלאודיו ואיזבלה, ושמע על רצונו השפל של אנג'לו, מבקש לפתור את הבעיה ולעזור לאיזבלה. הוא מציע לה להעמיד פני מסכימה בפני אנג'לו, ולשגר במקומה בחשכת הלילה אשה אחרת, מריאנה, ארוסתו הזנוחה של אנג'לו. אנג'לו הפר את שבועתו למריאנה, משום שמריאנה איבדה את כספה. אם כך, מתעוררת שאלה כבדה וקשה: מה טעם היה לו לדוכס להעמיד את אנג'לו בניסיון, אם ידע משכבר בימים על אי מהימנותו של האיש; ושאלה קשה מוז: כאשר אנג'לו מרגיש, כי תאוותו אל איזבלה חזקה יותר מכל העקרונות בהם דגל עד כה, הוא מדבר אל עצמו (כדרך כל גיבורי שקספיר) חושב, מתלבט, מתחרט לרגע ולבסוף נכנע ליצרו הרע. כל הדיבורים הללו מוטבי-עים בחותם הכנות השלמה; הוא מדבר כאדם, שעמד בעקרונותיו עד עצם היום הזה, ולא עשה רע מעודו; הייתכן שאינו זוכר את הפרת שבועתו למריאנה? ה.ב. צ'ארלטון, בספרו "הקומדיה השקספירית", מביא פירוש לנקודה תמוהה זו: סיפור מריאנה אינו אלא תוספת, ששקספיר הוסיף בדיעבד, תוספת אשר לא היתה כלולה בתכנית המקורית של המחזה. והראייה: כידוע, השתמש שקספיר למחזותיו בעלילות מן המוכן, ממחזות וסיפורים שונים. כך גם עלילת המחזה "מידה כנגד מידה" אינה מהמצאתו של שקספיר. המחזה מסתמך על יצירותיהם של סינתיו ווטסטון. בעלילה המקורית, אין דמות המקבילה למריאנה; הדמות המקבילה לאיזבלה מפקירה עצמה לרצונו של אנג'לו כדי להציל את אחיה, ולאחר מכן נישאת לו. כלומר, שקספיר המציא את מריאנה, כדי להציל את איזבלה מחיבוקיו השפלים של אנג'לו, וכדי להשיאה, בסיומו של המחזה, לאדם נעלה פי כמה על אנג'לו — לדוכס עצמו.

יש עוד שינוי חשוב ביחס לעלילה המקורית: אצל סינתיו מוצא קלאודיו להורג. (למעשה אין השמות זהים בסיפורים השונים, ואני משת-משת בהם רק להבהרת העניין). אצל ווטסטון, קלאודיו אינו מוצא להורג: אסיר מוצא להורג במקומו. במחזהו של שקספיר מופיע האסיר ברנרדיין, המיועד לתפקיד בלתי נעים זה — אולם בסופו של דבר אף הוא אינו צריך לשלם בחייו. כדי להטעות את אנג'לו ולשכנעו כי אכן הוצא קלאודיו להורג, משגר אליו מפקד בית הסוהר את ראשו של אסיר שלישי, שמת מוות טבעי עקב מחלה. ואכן, מידת הרחמים היא השולטת במחזה, לפי מושגי תקופתו של שקספיר. אנג'לו אמנם אינו נוהג ברחמים: לא זו בלבד שהוא מחלל את תומתה של איזבלה (כך, לפחות, הוא סבור, שכן אינו יודע שמריאנה מילאה את מקומה של הנזירה המיועדת); לאחר מכן

## קנה מידה של גסיכים

הוא מפר את הבטחתו, ובסתר שולח פקודה מהירה ונמרצת להוציא את קלאודיו להורג. אלא שמעשי הדוכס, הפועל ברקע, משנים ומתקנים את מעלליו של אנג'לו: ובסופו של דבר הוא נשפט לפי התוצאות, ולא לפי הרצון הרע. התוצאות, למעשה הן טובות: קלאודיו לא הוצא להורג, ומריאנה ממילא היא אשתו המיועדת של אנג'לו, ואנג'לו נושא אותה לאשה לפי פקודת הדוכס. ממילא מובן, שקלאודיו ישא עתה לאשה את זולייטה שלו. והדוכס, במשך התפתחות העלייה, כה הוקסם מטוהר מידותיה של איזבלה, שהוא מבקש לתת לה פיצוי מתאים עבור כל התלאות שעברה — והופך אותה לדוכסית שלו. עניינו של הדוכס באיזבלה נתעורר, כאשר האזין בסתר לשיחת האח והאחות, כפי שכבר סיפרנו. בהמשך אותה שיחה חרפה איזבלה את אחיה וגדפה אותו באכזריות; כי קלאודיו מפחד למות ומבקש ממנה להיעתר לאנג'לו. הדוכס נהנה מאוד מצניעותה של איזבלה: ומה עוד, שכאשר הוא משוחח אתה (בתחפושת של נזיר, כמובן) היא אומרת כי מוטב שאחיה ימות בדרך החוק, מאשר בנה יוולד מחוץ לחוק. מעתה משוכנע הדוכס בטוהר מידותיה של איזבלה. אמנם יש להוסיף, כי הוא מבחין בקשיות שבה ומעמיד אף אותה בניסיון קשה: בהמשך הדברים הוא אינו מספר לה על הצלתו של קלאודיו. איזבלה, הסבורה כי אחיה הוצא להורג, בכל זאת מבקשת על חייו של אנג'לו: ורק לאחר מעשה רחמים זה, סולח הדוכס לכל החטאים ומבקש את ידה של איזבלה.

אמנם, לאדם אחד הדוכס אינו סולח, ואנו תמהים מאוד, מדוע: הדוכס אינו סולח ללוצ'יו, כי לוצ'יו, מבלי לדעת מי עומד בפניו, הוציא לעז על הדוכס בפני הנזיר המחופש. כשלוצ'יו מתלונן על חומרת העונש, אומר הדוכס, כי עונש כזה מגיע למי שמוציא לרעה את דיבתו של נסיך. זהו, ובכך, הצדק העליון: סליחה לנואף ולרוצח; מחילה לצביעות; עונש כבד למי שפוגע בכבוד הגסיכים.

וזהו, כמובן, הנקודה העיקרית המטרידה את המבקר והבמאי המודרני: כיצד עלינו להבין סיום זה, או כיצד עלינו להתאים סיום זה להשקפותינו כיום.

## סודו של יוליוס קיסר

המחזה "יוליוס קיסר" לשקספיר מצטיין בתכונה מזוהה, אשר מרבית המבקרים נתקלו בה וביקשו למצוא לה פירושים מפירושים שונים: יוליוס קיסר על שמו נקרא המחזה, ושהוא לכאורה הגיבור הראשי, נרצח עוד במחצית הראשונה של המחזה. בדיוק גמרן, קיסר נרצח בתחילת המערכה השלישית, ואילו למחזה כולו חמש מערכות מלאות. מכאן, כמובן, מתעוררת השאלה: האם קיסר הוא באמת גיבור המחזה הקרוי על שמו? ואם הוא הגיבור, האם מחצית המחזה האחרונה אינה בבחינת גופה כרותת ראש, הנעה איך שהוא לקראת סיום? אפשר לטעון, כמובן, כי "יוליוס קיסר" נמנה על מחזותיו ההיסטוריים של שקספיר. במחזות אלה לא היה רשאי לשלח רסן לדמיזונו, אלא הוצרך להסתמך על עובדות ידועות. וכך אנו רואים גם, כי מחזותיו ההיסטוריים המתארים את תולדות מלכי אנגליה, מסורבלים בצורתם ועמוסים יותר מדי. טענה זו סתירתה בצדה: אמנם "יוליוס קיסר" הוא מחזה היסטורי. אמנם הסתמך שקספיר על כמה עובדות קבועות. אולם אין דבר זה מונע בעדו, להתחיל ולסיים את מחזהו במקום שבוחר בעצמו. כלומר: הרי היה יכול לבנות את מחזהו כך, שיסתיים ברצח קיסר — ולא היה פוגם בזאת כמלוא הנימה באמת ההיסטורית. או שהיה יכול, למשל, לקרוא למחזהו "ברוטוס" — ולהתחיל ברצח קיסר. שהרי היה שקספיר, בתפישתו את ברוטוס, רחוק מאוד מדנטה, שהעמידו בתופת שלו שני רק ליהודה איש-קריות בסולם הפשע. אך — אין המחזה קרוי על שמו של ברוטוס. מסתבר שבכל זאת היתה כוונתו של המשורר שונה. אגב, בנקודה זו אנו מעלים את זכר הגירסה הקולנועית שראינו לפני שנים, עם ג'ימס מייסון כברוטוס, ג'ון גילגולד כקסיוס, ומרלון ברנדו כמרק אנטוני, ששבה את לבנו בדקלמו את גאום הקינה המפורסם לקיסר הנרצח. בסרט זה לא היה קיסר אלא בובה מנופחת, ותפשישה זו צרמה ולא נראתה כחולמת את כוונת המשורר. במחזה עצמו מבושרים אותות על-טבעיים על הרעה המתקרבת. בלילה לפני רצח קיסר ישנם אותות מזוירים ומפחידים: קברים נפתחים והמתים נזרקים החוצה, אריות מתהל-כים בחוצות רומא, גדודי לוחמים נלחמים במרומים ודמם נוזל על הקפיטול. קליפורניה, אשת קיסר, מפרשת סימנים אלה נכונה. היא אומרת לקיסר,

ברצונה להשפיע עליו כי לא ילך לסנט באותו יום:  
"במות קבצנים, לא גראים כוכבי שביט;  
השמים עצמם מבשרים מות נסיכים".

מותו של קיסר הוא בשורת האותות המבהילים, ואדם, שכוכבים סוטים ממסילתם כדי להזהיר על מותו הקרוב, אינו יכול להיות חסר ערך לחלוטין. כדאי להבין כאן את התיאוריה של א.ס. ברדלי<sup>1</sup>) על מהות הטראגדיה השקספירית: לדעתו, הרי עיקר הטראגדיה הוא ירידתו ונפילתו של אדם רם המעלה. עצם הניגוד, מאיגרא רמה לבירא עמיקתא, הוא הוא היוצר את האלמנט הטראגי. על הגיבור להיות רם המעלה, שכן אז נפילתו היא גדולה יותר, רבת רושם יותר. ככל שגדל המרחק בין שני הקצוות, כן רב יותר האסון. ואם כך — האם יוליוס קיסר הוא גיבור חיובי, ועלינו להודות עם מפלתו? האם אסונו של קיסר הוא מרכז הטראגדיה הנקראת בשמו? כדי שנוכל לענות לשאלות אלה, עלינו קודם כל להבהיר לעצמנו, מהו טבעו של יוליוס קיסר. איזו דמות אדם נשקפת לנו מבעד התרוזים הלבנים השקספיריים? המבקר מרק וון דורן טוען, כי קיסר אינו רומאי. בגלריה של טיפוסים רומאיים במחזה, הרי קיסר עצמו הוא דווקא דמות אליוזבתנית. יש כמה נקודות בזכות טענה זו. קיסר אינו דמות סטואית כמו ברוטוס. יש לו חולשות אנושיות — והוא אינו מתבייש בהן. אנו עומדים אפילו על מום גופני: בדברו אל אנטוניוס הוא מורה לו לעבור לצד השני, באשר שמיעתו לקויה באוזן אחת. קסיוס, אשר אינו יכול לסבול את הרעיון שקיסר יהיה אל עלי אדמות, מספר לברוטוס כיצד קיסר היה חולה בזרועותיו, וכיצד אפסו כוחותיו בשחיה בנהר, והוא, קסיוס, צריך היה להצילו. קסיוס אף מאשים את קיסר כי הוא מוג-לב. כאן, דומני, יש להתייחס לדבריו בזהירות. נגד טענתו זו של קסיוס יש בידינו תשובת קיסר לקלפורניה אשתו; הוא אומר כי מוגי הלב ימותו פעמים רבות לפני הגיע שעתם; אמיץ הלב ימות רק פעם אחת. עדות חותכת יותר היא התנהגותו של קיסר, בהגיע שעתו (כי מילים בלבד אינן ראייה מספקת). כאשר עטים עליו הקושרים, אין הוא מתנהג כפחדן. "הגם אתה, ברוטוס?" היא זעקתו של אדם נדהם ומאוכזב, אולי גם נעלב; אדם שלפני רגע בלבד ראה עצמו כאל, ועתה נוכח לדעת שלא הבין אפילו את המתרחש בלב אדם קרוב לו ביותר; אך ודאי שאין זאת זעקה של מוג-לב, קיסר מת בכבוד. אינו מתרפס, אינו מתחנן, ואינו מבקש על חייו. האשמותיו של קסיוס חוזרות אל עצמו. כי העובדה שאדם עלול לחלות, אין בה כדי לסתור כלל וכלל את כשרונו ויכולתו. קסיוס, ברצונו למצוא פגמים, נטפל לנקודות קטנות ובלתי חשובות ביותר. קסיוס אינו

נותן לנו הערכה מצודדת על יוליוס קיסר, הערכה שמהלך העניינים בעתיד מצדיק אותה; ואילו קיסר עצמו נותן לנו הערכה מוצלחת ביותר על קסיוס. הוא חושד בו, מלכתחילה. "אנשים כמוהו לעולם לא ישקוטו, בראותם מי גדול מהם, לכן הם מסוכנים מאוד" — אומר קיסר לאנטוני על קסיוס. משפט זה, שחורץ קיסר על קסיוס, קולע מאוד — כאשר מדובר על האדם המופיע בפנינו בתחילת המחזה. כי קסיוס עובר תהליך התפתחות מסויים במשך המחזה. אותו אדם, שלא יכול היה לשאת בשום אופן כי קיסר יעלה עליו — מקבל על עצמו את מרותו של ברוטוס. כמה פעמים מבטל הוא את דעתו בשל דעתו של ברוטוס, ובכל פעם התוצאות הן פאטאליות. ורק פעם אחת, בחילופי הדברים עם אנטוניוס ואוקטביוס לפני קרב פיליפי, מזכיר הוא לברוטוס שאשמתו היא שאנטוני נשאר בחיים. אפילו בסצינת המריבה הגדולה שבינו לבין ברוטוס, הרי קסיוס הוא הנעלב יותר, המתרגש יותר, הנשבר במהירות גדולה יותר. וזה האיש אשר, בזרקו לראשונה את רשתו לצוד את ברוטוס לקשר נגד קיסר, אומר לעצמו, בצנינות כלשהי, כי קיסר אוהב את ברוטוס, אך לא את קסיוס; אילו הוא, קסיוס, היה ברוטוס, הרי לעולם לא היה מתחבר עם קסיוס, כי לא היה הדבר כדאי.

תכונה בולטת ביוליוס קיסר היא היוהרה שבו. כאן הגבול מטשטש: האם זו יוהרה ארוגנטית, או אמונה תמימה של אדם בעליונותו המוכרת לכולם? קשה לומר. הכרותו בסנט, כאשר הקושרים מבקשים הימנו לבטל גורדין גירוש כנגד פובליוס קימבר, קרובה לשגעון גדלות. הוא משווה עצמו לכוכב הצפוני, הנשאר קבוע במקומו, שעה שכל שאר הכוכבים נעים וחגים במסילותיהם. הוא, קיסר, אינו יכול בשום פנים ואופן לשנות את החלטת עצמו, משום שאינו יכול לחזור בו מדעתו. ומעניין: קיסר אינו מנסה כלל לומר שפקודת הגירוש היתה צודקת; הוא אינו טוען שפובליוס החוזר לרומא עלול להוות סכנה לו או לאחרים; כל דבריו מסתכמים בכך, כי יש להשאיר את הגזרה — משום שקיסר היה הגזור. למתחננים בפניו הוא פונה בשאלה, האם ברצונם לערער את האולימפוס; שאלה רטורית, לפי כוונתו של קיסר — אולם המקבלת מובן שונה לגמרי רגע לאחר מכן, כאשר הקושרים מתפרצים אליו בחרבותיהם. אגב: כיון שהקושרים תיכננו זאת מראש, הרי שלקחו בחשבון כי קיסר יעמוד בסרובו; לוא היה קיסר מתרכך, היו מתאכזבים — חוץ מאשר ברוטוס, אולי.

דמותו של ברוטוס ניתנת לאינטרפרטציות שונות. איש אינו מוצא בו תכונה רעה. הוא מכובד ומקובל על הכל, לרבות על ההמון הרומאי ההפכף. הקושרים רוצים לשחפו בתוכניתם, כדי לתת לרצח גושפנקא

סודו של יוליוס קיסר

אידיאולוגית. אנטוני, המספיד אותו לאחר מותו, אף הוא מעריך את היריב המת. רק ברוטוס, מבין הקושרים על קיסר, לא עשה את מעשהו מקנאה — אומר אנטוני, והוא צודק בדבריו אלה. אמנם, לברוטוס לא היה כל חשבון אישי עם קיסר.

ברוטוס היה אחראי לכך, שהרגו רק את קיסר בלבד, ולא איש מן המקורבים לו (נגד רצונו של קסיוס); ואנו רואים, כי כאשר אנטוני ואוקטביוס מגיעים להגה השלטון, מעשם הראשון הוא לערוך רשימה גדולה של מוצאים להורג, ביניהם שמות רבים של אנשים שלא היו מעורבים כלל באופן ישיר בנעשה; יחד עם זאת הם מחלקים ביניהם את השלל, ואילו ברוטוס לא חיפש כל טובת הגאה לעצמו. לעומת זאת, הרי המונולוג שלו, לפני שהוא מחליט באופן סופי להצטרף לקושרים, הוא חלש וחסר גוון. הוא מדבר על הסיבות לרצח קיסר, עושה את חשבון הנפש; אולם הוא אינו משכנע ביותר. שעה שקיסר יחיד, הרי יש בו בברוטוס שביעות רצון עצמית לא מעטה. לא רק שהוא הוגן, אלא הוא גם אוהב להדגיש זאת. ברוטוס הוא המביא אבדן על עצמו ועל הקושרים. טעותו הגדולה הראשונה היא, שהוא מתנגד לרצח אנטוני; טעותו השנייה — שהוא עומד על כך להילחם נגד אנטוני ואוקטביוס בפיליפי. טעותו הראשונה נובעת מן היושר שבו, ומחוסר הערכה נכונה של בני האדם; טעותו השנייה נובעת מייאוש וקוצר רוח.

רבות רבו המפרשים על הסצינה המוזרה, בה מקבל ברוטוס הודעה על מות אשתו פורציה, כאילו שמע זאת לראשונה, שעה שזמן קצר לפני כן סיפר לקסיוס על האסון. האם מציג ברוטוס כאן קומדיה, שאינה לפי ערכו, או שמא חל שיבוש במחזה המקורי? יש גירסאות שונות בין המבקרים. סבורתני, שיש כאן שיבוש בטקסט, וכי לא היתה זאת כוונתו של המשורר.

הופעה רבת-רושם היא הופעתו של מרק אנטוני. גאום הקינה שלו לכבוד קיסר נחשב בצדק לנקודת השיא של המחזה כולו. כאן אנו חוזרים לנקודת המוצא שלנו: האם הקינה לקיסר היא נקודת הכובד הדראמטית, הרי שמותו של קיסר הוא האירוע המרכזי. לא חייו של קיסר (או של ברוטוס) הם ציר המחזה, אלא מותו של קיסר — ושלשלת המאורעות שמוות זה גורר אחריו.

ב"יוליוס קיסר" אנו עדים לעלייתו של מרק אנטוני וזריחת כוכבו. אף תורו של סיפור השקיעה יגיע: אולם לא במחזה זה, אלא ב"אנטוניוס וקליאופטרה".

במחזה האחרון יתקרב אנטוני ללבנו. ב"יוליוס קיסר" אישיותו היא

פוליטית; הוא תכנן מדיני, אשר באופיו נופל לא רק מברוטוס, אלא אף מקסיוס. לקראת סוף המחזה אנו מבחינים כבר בניצני המחלוקת שבינו ובין אוקטביוס; ומרק אנטוני, שהכריע את ברוטוס הישר ובעל העקרונות ללא כל קושי, מתחיל לסגת בפני אוקטביוס הצעיר ממנו. כדברי ברוטוס, הרי נצחונם של אוקטביוס ואנטוניוס עליו אינו עתיד להביא להם תהילה. אך התפתחות זו עדיין רחוקה. כל מי שצופה ב"יוליוס קיסר" צופן בזכרונו את אנטוני המנצח, אנטוני עומד מעל גווית קיסר ומלהיב את ההמון הרומאי. אכן, ה"גיבור" השלילי ביותר במחזה הוא דמות קולקטיבית: ההמון. בשני מחזותיו הרומאיים הגדולים, ב"יוליוס קיסר" וב"קורגליוס" נותן שקספיר להמון תפקיד — ואין זה תפקיד נכבד. ההמון הפכפך, נוטה לכאן ולכאן. הבטחות כסף הן הקונות את לבו מעבר לכל דבר אחר. כבר בסצינה הראשונה אנו נתקלים בהמון זה. האם מפגיש אותנו המשורר מיד עם אורחי רומא אלה, כדי להראות לנו בעליל, שהקיץ הקץ על הרומאי החופשי, היודע את דרכו, וכי המדינה בשלה לדיקטטורה? אין לדעת.

נאווה הנפלא של אנטוני אף משכנע אותנו, כי יש למנות את "יוליוס קיסר" בשורת המחזות הפוליטיים של שקספיר. גורל הפרט נדחה מפני המאבק הפוליטי הגדול. דיקטטור מתחלף בדיקטטור. התאוה לשלטון נשארת. קסיוס החומד והמקנא מפיל את קיסר — ואנטוני הדמגוג הזריו גוזל ממנו את נצחונו עוד בטרם הצליח ליהנות ממנו. ברוטוס נופל בכל הפחים שטומנים לו אוהביו ואויביו כאחד. יוליוס קיסר עבד ועמל כדי לעמוד בראש העולם — ואוקטביוס הצעיר, שלא עשה דבר, יורש אותו בקלות, לפני העת. ההמון הרומאי תומך במי שמבטיח לו הבטחות גבוהות ביותר — ועתיד לצאת מרומה ביותר. ברקע נעות שתי דמויות נשים רכות, שאין להן כמעט כל השפעה על עולם השלטון של הגברים.

מי הוא הזוכה ומי הוא המפסיד? והאם נתכוון שקספיר רק לרומא שבערפילי העבר?

יולי, 1961

## ה ע ר ה

(1) א. ס. ברדליי יכול להיקרא אבי האינטרפרטציה השקפירית המודרנית. ספרו הידוע, "הטראגדיה השקפיריאנית" Shakespearean Tragedy נתפרסם לראשונה בשנת 1904, ועדיין נקרא בעניין רב, — מה שאין לומר על מרבית ספרי הביקורת הספרותית שנתפרסמו לפני ששים שנה.



## יונתן סוויפט והאקדמיה הגדולה למדעים

ההנחה כי מדעי הרוח ומדעי הטבע הינן רשויות המתפתחות בכיוון נפרד, היא לאון דווקא פרי מחשבת המאה ה-20, כפי שיש סבורים הרבה. כבר מימים קדמונים קיים הנוהג האנושי מאוד, לזלזל בהתעסקותו ובתלמודו של הזולת, — בפרט אם תלמוד זה שונה מתלמודך אתה. הבעיה רק התריפה בימינו, בשל המיפנה הגדול בסולם הערכיות והיעילות. מדעי הטבע הינם כיום מדעים שימושיים יותר מאשר מדעי הרוח — איש לא יכחיש זאת. שעה שמדענים צעירים ממש "גחטפים" בשוק, הרי אנשי מדעי הרוח הם באופנה הרבה פחות. "יעילות" כמעט והפכה לשם נרדף למדע (שלא בצדק), ואילו על שאר הרוח מוכנים בהרבה מקרים לוותר. ממילא מובן, שככל שעולה ערכו של התיכנון הטכני בחיים המודרניים, כן עולה טכנאי החיים בחשיבותו בעיני האדם שברחוב. בנידון זה שררו פעם תפישות שונות. ההכרה בערכו של הניסיון המעשי היא שהיוותה גורם מכריע בהתפתחות המדע המודרני. פעם סברו אף ענקי הרוח והמחשבה, כי אפשר ליצור עובדות מעשיות בדרך של מחשבה אבסטראקטית; והראייה, התיאוריות הפיסיקאליות של אריסטו; תיאוריות אשר משך מאות בשנים חסמו את הדרך בפני התפתחות כלשהי בתחום המדעים. המעניין הוא, שיחס הזלזול בין ראשי שני המחנות היריבים (או המתחרים) התבטא בדיוק באותה צורה. עובדה ידועה היא, כי רבים מאנשי הטבע רואים באנשי מדעי הרוח בטלנים למחצה או בטלנים שלמים. עובדה ידועה פחות היא, שנציגים רבים מאנשי מדעי הרוח התייחסו בדיוק באותה צורה אל אנשי מדעי הטבע. בספרות העולם ניתן למצוא דוגמאות מעניינות ביותר לגבי גישתם של סופרים מפורסמים ומעולים לאנשי מדע. היחס לרופאים, למשל, הוא דוגמה בולטת. מהזאים בעלי שם עולמי, למן מוליר ועד ג.ב. שאו, לקו ממש בתסביך ביחס לרופאים. (אותו יחס אפשר למצוא, למעשה, כבר אצל סוקראטס. בבדיחה אחת המסופרת בשמו הפך "רופא" שם נרדף ל"רוצח"). מעטים הם הסופרים הגדולים המגלים יחס חיובי למדע ולמחקר. וכאן יש לציין בצער, כי יחס חיובי זה אינו מעיד תמיד על הבנה במהות המדע או המחקר. כדוגמה אפשר להביא כאן את גיתא, הקלסיקאי הגדול, בכבודו ובעצמו. גיתא, שהיה אדם

רבי-גוני, בעל אופקים רחבים וכשרונות שונים, לא הסתפק בכתיבת ספרות יפה וביקש לפתח גם תיאוריות מדעיות. כרך עב־כרס מכתביו המקובצים מכיל את "תיאורית הצבעים" שלו, תיאוריה חסרת כל ערך, הגם שגיתת עצמו נתגאה במחקרו זה מאוד. דוגמה קיצונית עוד יותר יכול לשמש אוגוסט סטרינדברג, הסופר השבדי הגאוני שחי על גבול הטירוף. וזאת לא בימי הביניים, אלא במאה ה־19.

כאמור, אין מחסור בדוגמאות מאלפות ומעניינות. אנו בוחרים להתחיל בסופר סאטיריקן, שהצטיין בעין חדה ובשכל חריף, אך, למרבה הפתיעה, היה משולל כל חוש־מידה מאוזן לגבי הערכת מחקר מדעי. אין אנו מתכוונים אלא ליונתן סויפט, אחד מאמני האירוניה הגדולים ביותר של הספרות העולמית. המגמה האירונית-סארקאסטית בולטת כמעט בכל משפט ומשפט בכתביו. אף בדברים ישרים וגלויים, כביכול, עלינו לחפש את הכוונה הנסתרת. אמנם, הערתו האירונית ביותר של סויפט הממורמר נאמרה שלא מדעת: סויפט הדגיש, כי כתב את "מסעי גוליבר", ספרו המפורסם ביותר, "על מנת להרגיז את העולם, ולא לשעשעו". ההתפתחות ההיסטורית היתה שונה לגמרי מן הצפוי: "מסעי גוליבר" הפך במשך השנים לספר קלאסי בספריית הילדים; דורות רבים של קוראים צעירים קראו בו בהנאה, ועדיין ממשיכים לקרוא בו, מבלי להקדיש אף מחשבה קלה שבקלות לכוונתו הסאטירית המרגיזה של הסופר. כפי שציין אחד המבקרים, קשה להניח כי בכלל נמצאו רבים שנכוו ברותחין מהתקפתו הארסית של סויפט — וזאת משום שדבריו כוללניים מדי, וביקורתו מקיפה מדי. העלבון הצורב הוא העלבון הפרטי, לא הביטול הקיצוני של האגושות כולה.

מכל מקום, אם גם לא הרגיז סויפט את העולם, כפי שעלה במחשבה לפניו, הרי "מסעי גוליבר" הוא עד היום ספר קריא ונפוץ — ואף זוהי הצלחה שאין לזלזל בה. יש עוד להוסיף כאן, כי דווקא תקופתו של סויפט אינה קרובה ללבנו. מעטות הן היצירות מ"תקופת ההיגיון" שלא פג טעמן עד ימינו. לאחר למעלה משלוש מאות שנה, מרוחק אותו הווי מאתנו יותר מאשר, למשל, התקופה האליזבתנית, הרחוקה עוד יותר בזמן. "מסעי גוליבר", או, כפי שהספר מתקרא בשמו המלא "מסעות למדינות עולם מרוחקות, בארבעה כרכים, מאת למואל גוליבר, תחילה רופא, ולאחר מכן רבי־חובל של כמה אגיות"<sup>1</sup>, בדרך כלל אינו מוכר לקוראים בשלמותו. העיבודים השונים לילדים מתבססים על שני חלקיו הראשונים של הספר בלבד, הביקור בליליפוט, ארץ הגמדים, ובברובדינגנג, ארץ הענקים. החלק השלישי, שאינו מהווה שלמות אחת, אלא מורכב מפרקים שונים, והחלק

יונתן סוויפט והאקדמיה הגדולה למדעים

הרביעי, הביקור בארץ הסוסים — אינם מובאים לידיעתו של הקורא הצעיר, ויש לומר, בצדק. אף הרפתקאותיו של גוליבר אצל הגמדים ואצל הענקים עוברות תהליך סינון מיוחד. שעה שבמקור גוליבר משתין על ארמון המלך על־מנת לכבות את הדליקה הגדולה, הרי בעיבודים למיניהם הוא כרגיל עושה מעשה מעודן יותר — ממלא פיו מים ויורק על הארמון המהודר. מובן שהעיבודים שנועדו לילדים אינם עוסקים רק בהעדנת פרטים פסיים גסים, אלא אף בתיקונים מטפסיים — חלק מן הגירסות הפוליטיות מושמט בדרך כלל.

הספר הוא ספר מגמתי מובהק. כל כולו הוא סאטירה חריפה, ארסית, כשכל אחד מן החלקים מתקיף אספקט אחר של ההווייה האנושית. שני החלקים הראשונים, המספרים על לילפוט וברובדינגג, הם סאטירה פוליטית, המכוונת כנגד בני זמנו של המחבר, בני ארצו ובני הארצות השכנות. החלק השלישי, שהוא עיקר דיונונו, הוא התקפה על המחקר המדעי. ואילו החלק האחרון מופנה כנגד האנושות בכללותה. "מסעי גוליבר", הספר הידוע ביותר מבין ספרי סוויפט, מהווה חטיבה רעיונית אחת עם שאר כתביו של הסופר.

השקפת עולם אחת, קודרת ואפלה, חוזרת בכל אחד מן הספרים השונים. מסעות גוליבר מובילים את הקורא לעולם דימויני ומזור, לעיתים דמוני. ארץ הגמדים, ארץ הענקים, האי המעופף לאפוטה, ארץ הסוסים — כל אלה אינם רק דימויונות פנטסטיים. גודעת להם חשיבות סמלית רבה בפירוש היצירה.

הסאטירה של סוויפט הולכת ומחריפה, הולכת ונעשית ארסית יותר ויותר מחלק לחלק. האם סוויפט, כשהתחיל לתאר את קטנוניותם של האנשים, אזרחים ושליטים, במסווה של ארץ הגמדים הזעזעריים, ידע עד היכן ירחיק גוליבר שוט על כנפי דימונו? מי חכם ויידע זאת, כיום, אך ברור, שאם תחילת הספר בביקורת ראציונאלית על חולשותיו המוסריות והרוחניות של האדם, הרי סופו בביקורת אי־ראציונאלית לחלוטין, על כל הווייתו של האדם — כולל מיבנה גופו, יצריו הטבעיים והאינסטינקטים שבו. אפשר לבוא אל האנושות בדרישה לתיקון פגמים מוסריים־רוחניים; אך קשה לדרוש מן האדם לשנות את מיבנה גופו.

חלקו השלישי של "מסעי גוליבר" הוא סאטירה על המחקר המדעי. חלק זה של הספר הוא הפרובלמטי ביותר. הוא אפיוזודי, מורכב מסצינות בודדות. תחילתה של הסאטירה — תיאור האי המעופף לאפוטה. לא בכדי לאפוטה הוא אי מעופף. כל התיאוריות המדעיות של שוכני האי אף הן

תיאוריות מעופפות, השערות שאין להן כל אחיזה במציאות. כדרכו, מבטל סויפט את הכל; המדע בכללותו הוא תלוש, מרחף באוויר.

עם בואו לאי נתקל גוליבר, הנוסע הוותיק, ביצורים משונים ומזורים: אנשי האי מצטיינים במראם העקמומי. ראשיהם מוטים בזווית בלתי מתקבלת על הדעת, עיניהם פוזלות כל אחת לכיוון אחר, ובגדיהם מקושטים בתמונות השמש, הירח והכוכבים, וכן כלי נגינה רבים. לא די בזאת, הרי האמידים שבהם מחזיקים משרתים מיוחדים, שתפקידם לעורר מידי פעם את אדוניהם לשיחה או לתגובה על הנעשה סביבם. שכן הם שקועים כל כך במחשבותיהם העמוקות, ששוכחים הם עולם ומלואו. על כן יש להסב את תשומת ליבם מידי פעם למתרחש סביבם. למותר לומר, כי הפגנה יסודית זו של עמקות מחשבה אינה מעידה על שכל חריף; אנשי לאפוטה כה שקועים במחשבותיהם שלהם, עד שאינם מסוגלים לתפוש את המתהווה בעולם; המחקר המדעי, כביכול, בו עסוק כל אחד מהם, נוטל מהם את האפשרות להבחין בכל דבר חשוב באמת.

הצורות הגיאומטריות שולטות בכל. האוכל מוגש, כשהוא חתוך לפי דגמים גיאומטריים שונים — או בצורות כלי-נגינה. אולם כאשר יש צורך להפוך את התיאוריה ללשון המעשה — נכשלים כל החישובים; הבתים עקומים ומטים לנפול. הסיבה לכך — ההוראות הניתנות לבעלי המלאכה הן כה מסובכות, עד שהביצוע תמיד מלא שגיאות. הרצון להקפיד בכל העקרונות המתמטיים, מביא לידי אבסורדים; כך החיטיים אינם מסתפקים במדידות סתם; הם עורכים חישובים מסובכים, משתמשים במכשירים כגון קוודרנטים ומחוגות, והתוצאה — בגדים שאינם מתאימים. מעניין שבתיאוריו את לאפוטה מקשר סויפט את מדע המתמטיקה עם המוסיקה. (להתקפתיו על מדעים אחרים נגיע באפיזודה הבאה במסעו של גוליבר). אמנם סויפט לא היה היחיד שראה קשר בין המוסיקה למתי-מטיקה; אם להזכיר שם מפורסם מאוד, הרי גם פיתגורס ראה קשר זה; אולם סויפט מסתבך כאן בכמה סתירות, שאינן חש בהן. הוא רואה את המתמטיקה כמדע אבסטרקטי — על כן הוא כופר בחשיבות המתמטיקה לגבי חיי המעשה. (הוא מביע דעה זו, כמובן, לא במישרין, אלא בצורת תיאורים ספרותיים). כבר טיעון זה מוטעה, שהרי אין זה מחוייב המציאות, שלא יהיה כל קשר בין התיאוריה לבין ההוצאה לפועל. את מלומדי לאפוטה מציג הסופר כהוגי דעות שקועים בתוך עצמם ומנותקים מן העולם, חסרי כל דימיון ומעוף, חסרי עניין בכל מחשבה או דעה שאינה קשורה במישרין למקצוע בו הם עוסקים. כפי שכבר הזכרנו, זקוקים בעלי המחש-בות הללו למשרתים מיוחדים, שיעוררו אותם מידי פעם למתרחש סביבם.

יונתן סוויפט והאקדמיה הגדולה למדעים

וכיצד ייתכן לייחס דווקא ליצורים אטומים אלה אוזן חדה והבנה במוסיקה?

מחוז למתימטיקה ולמוסיקה, עניין לתושבי האי המעופף גם באסטרו-נומיה ובאסטרוולוגיה. עניין זה הוא באמת סביר — הרי מדובר באי שיש לנווט את דרכו במרומי שחקים. קרוב לוודאי, שבאופן בלתי מודע מהרהר סוויפט ב"מוסיקה של הספירות", ולכן קישר את המוסיקה באסטרוולוגיה. קיימת עוד סתירה יסודית בתיאור האי המעופף לאפוטה, ותושביו המשובים: גיווט האי נעשה לפי חישובים שונים ומסובכים. והנה — דווקא עניין חיוני זה עולה יפה בידי המלומדים הממונים על המלאכה. אם כן, נמצא בכל זאת שטח בו המלומדים אינם שוגים. ממילא מובן, שפרט זה בא לצורך הסיפור השוטף. אם האי היה מתרסק, חס וחלילה, בשל גיווט מוטעה, היה זה סופו של הסיפור. יחד עם זאת, אין אנו יכולים להתעלם מן העובדה שהלא יוצלחים שמחשבותיהם בעננים, אחר הכל אינם לא יוצלחים גמורים.

עתה אנו מגיעים להתקפה על מדעים אחרים. גוליבר משתעמם בלאפוטה, והוא מקבל רשות לרדת לאדמה המוצקה ולהתבונן בארץ בלניברבי, שמלך לאפוטה שולט בה. העיקר בסיוור זה הוא ביקור באקדמיה הגדולה למדעים. כאן צעות תוכניות גרנדיוזיות למאות; כל תוכנית נטולת-יסוד יותר מקודמתה. המלומד הראשון בו נתקל גוליבר משתדל להפיק קרני שמש ממלפפונים. אותן קרני שמש הוא מתכוון לאגור, ולהשתמש בהן בשנות קרה. סיפור זה, בזמנו של סוויפט, עלול היה לעורר צחוק בלבד. ברור, שסוויפט כיוון את תיאורו הנזכר כנגד מדענים שדיברו על הפקת אנרגיה מחומרים מוצקים. אמנם כיום אין אנו מפיקים קרני שמש ממלפפונים — אולם עצם התהליך של הפקת אנרגיה מחומרים מוצקים אינו כלל בבחינת הווייה, כפי שנראה הדבר לסוויפט. המלומד השני, כולו מכוסה צואה. בחלל החדר בו הוא עובד עומד סרחון גורא. ואין פלא בדבר: המלומד מנסה להפריד את הצואה האנושית לחומרים שונים, וכך להפיק ממנה שוב מזון. בנקודה זו עלינו להוסיף, כי העיסוק בהפרשות היה תסביך שרדף את סוויפט כל ימיו; היה זה ללא ספק, אחד הסימנים האנורמליים שבישרו את שקיעת בינתו בתקופת חייו האחרונה. אולם נחזור למקרה הספציפי המתואר: כיום מתכננים מכשירים למען האסטרונואוטים, כדי להפריד את המים מחומרי התפרשה, ולהשתמש בהם שנית. שוב, רעיון שסוויפט הביאו כדי להפגין טפשותם וחוסר הבנתם של אנשי המדע — כיום אינו מוזר בעינינו כלל וכלל.

כמובן, לא כל הדוגמאות שבסיפור הן בנות-ביצוע כיום. ישנם כמה

וכמה מקרים, בהם הצליח סוויפט לתאר תיאוריות מגוחכות בתכלית. וכדי להיות הוגנים, עלינו להודות כי אכן קמו במשך הדורות דילטנטים למאות ולא לפים, אשר התיימרו לעסוק במדע ולא עסקו אלא בתוכניות מנופחות, חסרות כל אחיזה במציאות. אגב, בכיוון שהתחלנו את דברינו בהזכרת תילוקי הדעות שבין אנשי מדעי הרוח לבין אנשי מדעי הטבע, הרי עלינו לעמוד כאן על כך, שסוויפט מתקיף את כל אנשי המדע כולם, מבלי להטריד את עצמו באבחנות דקיקות. ההיסטוריונים, למשל, זוכים ממנו למנה אחת אפיים. עוד נגיע לזאת. הגישה השלילית במקרה זה נובעת במישרין מהשקפת העולם הפסימית של הגאון האירי המדוכא והקודר.

מן הראוי להתעכב על המצאה נוספת שגוליבר חזה בה באקדמיה הגדולה למדעים של מדינת בלבינברבי: המצאה זו אינה אלא מסגרת גדולה מאוד, אשר בה קבועות כל המילים שבלשון, ללא סדר. על-ידי הנעת ידיות שונות, הקבועות לרוחבה של המסגרת, משתנה סדר המילים. המלומד הנכבד, שתיכנן מכשיר זה, פוקד על תלמידיו להפעיל את המכונה, ואחר-כך אוסף כמה שברי משפטים, הניתנים לפירוש כלשהו, מתוך הצירופים הרבים חסרי המשמעות שנתקבלו. המלומד גאה מאוד בעבודתו, ומסביר לגוליבר, כי בדרך זו עתיד הוא לחבר ספרים בכל שטחי האמנות והמדע. אין זה כלל עולה על דעתו, כי ייתכן וקיימות דרכים הגיוניות ויעילות יותר לחיבור ספרים, מאשר ליקוט חצאי משפטים, אשר נוצרו בדרך מקרית-שרירותית. החוקר משתבח, כי בנה את המכונה לפי כל כללי הלשון; המילון כולו נכלל במסגרת, ולא זו בלבד, אלא הוא חישב במדויק את היחס שבין שמות עצם, פעלים, ושאר חלקי הדיבור. סוויפט, אם כן, סבר כי אין כל טעם בבדיקה יסודית של היחס הקיים בין המרכיבים הדקדוקיים השונים. כיום, תדירויות המילים והאותיות של השפות השונות נבדקו בדיקה יסודית — והשימוש המעשי בבדיקות אלה מתבטא בכמה אופנים. כך, למשל, בפיענוח כתבי-סתר; וכן לשם שכלול דרכי העברת אינפורמציה, בדרך כלל — נאמר, ייעול הטלגרף.

סוויפט מספר על ניסיון חסר-משמעות להפריד את החנקן שבאוויר משאר היסודות; — כיום מכינים דשן סינטטי מן החנקן שבאוויר.

אם אנו באים עתה לסכם את ביקורו של גוליבר באקדמיה הגדולה למדעים של מדינת בלבינברבי, אנו מגיעים למסקנות, אשר סוויפט לא צפה אותן מראש. סוויפט סבור היה, כי הוא מתאר שיא של בטלנות, תוכניות מרחפות באוויר, הזיות חסרות-שחר. בכמה מסיפוריו הוא אמנם מצליח במשימה זו. אולם אפיוזדות רבות, שנכתבו מתוך מגמה סאטירית-ארסית, מעוררות רושם שונה לגמרי, לאור ההתפתחות המדעית שחלה מימיו של

יונתן סוויפט והאקדמיה הגדולה למדעים

סוויפט ועד ימינו אלה. יש להגות, כי בכמה מקומות שם הסופר לצחוק תיאוריות ששמע אותן מפי מלומדים, או קרא עליהן בספרי המדע של זמנו. בינתיים חלפו שנים רבות, ולתמהון כולם — נתגשמו אותן תיאוריות, אם גם לרוב בצורה שונה מן הצורה בה חזו אותן בתחילה. קורה שחיצוי המורעלים של סוויפט חוזרים כבומרנג, ופוגעים במי ששילח אותם כלפי אחרים.

קרוב לסיומו של החלק השלישי של "מסעי גוליבר" אנו מגיעים להשקפה כללית של המחבר על המדע ועל גבולות השכל האנושי. לפני כן עוד כדאי להתעכב על דעותיו של הסאטיריקן על ההיסטוריה של המין האנושי ועל ההיסטוריונים, שלדעתו רובם ככולם כתבו דברי שקר, ולא דברי אמת. גוליבר כבר עזב את מדינת בלניברבי והגיע למלכות שעל האי גלובדובריב. שליט האי ניחן בכוח מאגי המאפשר לו לפקד על רוחות מתים להתייצב לפניו. זוהי, כמובן, מסגרת סיפורית המתאימה ביותר להבאת דעות על תולדות האנושות. בהתאם להלך הרוח האופייני לו, דוגל יונתן סוויפט בהשקפה "אם ראשונים כבני־אדם, אנו כחמורים". הוא מבקש מן המושל להעלות לפניו את הסינט הרומאי, ובצידו — אסיפת שרים מתקופה מאוחרת יותר. הסינט נראה לו לגוליבר כאסיפה של גיבורים וחצאי אלים; ואילו האסיפה השניה נראית לו כקיבוץ של רוכלים, כייסים, שודדים וסחטנים.

גם בפרשה זו, אגב, מסתבך סוויפט בסתירה מסויימת: לדעתו, מרובה השקר שבספרי ההיסטוריה על האמת. הוא משמיע כמה וכמה דעות בלתי אדיבות על רושמי תולדות העיתים, הממציאים פרטים פיקאנטיים כדי הדימיון הטובה עליהם, והמתארים כאילו ממקור ראשון, סצינות ומעמדים שאיש מלבד הנוגעים בדבר לא היה נוכח בהם. ובכן, אם אין אנו יכולים לסמוך מכל וכל על המסורת הכתובה — מניין הביטחון הזה באמיתות דברי הקדמונים, באוטנטיות הגמורה של תולדות יוון ורומי? האם באמת חי אז גזע אנושי שונה עלי אדמות?

לאחרונה נביא דעה מהותית לגבי דרך מחשבתו של סוויפט. בין השאר, הוא מבקש להעלות מן המתים את רוחותיהם של אריסטו, דקרט, ופילוסופים גדולים אחרים. אריסטו מודה בפה מלא על תורותיו המוטעות במדעי הטבע, שגיאות אשר נבעו, לדעתו, מן הצורך להזדקק, בנקודות רבות, להשערות. וכן, לדעתו, אף כל התיאוריות הפיזיקאליות החדשות תופרכנה בשעתן; כל אלו אינן אלא אופנות חדישות, העתידות להשתנות בכל תקופה ותקופה. גם גורלן של ההנחות, אשר כביכול הוסקו מתוך חוקים מתימטיים מדוייקים לא יהיה שונה.

כדי להימנע מרושם מוטעה, עלינו לחזור ולהדגיש, כי השקפת עולמו של סוויפט היא כולה קודרת, כמעט ללא קרן אור אחת. פסק הדין השלילי שהוא מוציא על מצב המדע והמחקר בזמנו, מתאים לפסק-הדין השלילי שלו על האנושות בכללותה. בחלקו הרביעי של ספרו (שאינו שייך במישרין לענייננו) הוא דן ברותחין אם עצם קיומו של האדם עלי אדמות. אין על כן, לקבל את הדעות שבחלק השלישי של "מסעי גוליבר" אותו חלק עליו התעכבנו בדברינו אך ורק כחוסר הבנה של עקרונות המדע. זוהי שלילה של אספקט מסויים של המחשבה, שלילה חלקית המתמוגת עם השלילה הטוטאלית שבספר. דעות קדומות, כנגד עמידה עיקשת על עקרונות קבועים מראש; והנה כתביו מוכיחים לנו באותות ובמופתים, כי גם הסאטירה הקיצונית סופה להתאבן כמו האובייקטים בהם היא נלחמת; כי אף השלילה הגמורה סופה שהיא עומדת למכשול להתפתחות המחשבה החופשית.

מאי, 1967

#### ה ע ר ה

1. Jonathan Swift : Travels into Several Remote Nations of the World by Lemuel Gulliver, 1726.



## ממזר ממשפחה טובה

הרומאן הארוך "טום ג'ונס"<sup>1</sup>, המשתרע על מאות רבות של עמודים, והמלא וגדוש מאורעות, הרפתקאות, הפתעות וארועים מארועים שונים, נתפרסם לראשונה בשנת 1749, ועד היום לא נס ליחו. והפלא ופלא, אפילו הגירסה הקולנועית המודרנית של הרומאן היא יצירה מרהיבה, שעה שרוב הרומאנים האפיים הגדולים סורסו בקולנוע באכזריות — כמו "מלחמה ושלום", כמו "ד"ר ז'יוואגו". החיוניות של "טום ג'ונס" גברה על הכל, אפילו על מימד הקולנוע. וסיפור חייו של מחבר הספר, הנרי פילדינג, (1707-1754), והדרך בה הגיע לכתיבת רומאנים — אינם נופלים בעניינם מן הספר, שגיבורו, אגב, ניחן בכמה קווי אופי של יוצרו. פילדינג הכיר בחובו לסרוואנטס, והרבה כבר נכתב על הקירבה שביניהם; פילדינג העריץ את שייקספיר — "הו, שייקספיר! לו קולמוסך בידי!" — אומר הוא בפסיקה מסויימת ב"טום ג'ונס"; אך ייתכן שללא סמואל ריצ'ארדסון לא היה פילדינג מגיע לעולם לכתיבה רצינית. הנרי פילדינג, בן למשפחה טובה, לא היה לאביו עוד כסף לשלם עבור לימודי בנו, והצעיר בן העשרים הגיע ללונדון. האב הבטיח לשלוח לו מאתיים לירות שטרלינג לשנה, אך לא שלח אותן; פילדינג הצעיר נאלץ לעבוד לפרנסתו. כך נפתח השלב הראשון של הקאריירה הספרותית של אחד מגדולי הרומאניסטים האנגליים. בשלב ראשון זה לא כתב פילדינג רומאנים; יתרה על כך, בשלב ראשון זה לא כתב פילדינג כלל יצירות בעלות ערך קיים ועומד. בשנים 1727 עד 1736, כלומר, משנת חייו העשרים ועד לשנת חייו העשרים ותשע, כתב פילדינג לא פחות משמונה-עשר מחזות, בעיקר קומדיות וסאטירות. הוא חי חיים עליונים ואת הסכומים שהרוויח בכתיבתו הוציא בקלות ובמהירות. החיפזון שבכתיבה לא היה תמיד לטובת העניין, כפי שיעיד הסיפור הבא: במחזה אחד משלו היתה סתירה מסויימת באחד המעמדות, אשר נתעלמה מעיני המחבר. אולם השחקן הגדול גריק, שעמד למלא תפקיד בהצגה, הרגיש בצרימה ויעץ לפילדינג להכניס שינוי ברגע האחרון לפני הצגת הבכורה. פילדינג שתה כוסית במסבאה, התעצל, ואמר לגריק שלא כדאי לטרוח; בין כה וכה הקהל לא ירגיש בדבר. אלא שהקהל היה רגיש יותר ממסבך הסופר, ואף נתן ביטוי קולני לאי-שביעות רצונו. —

האמנם חשו בדבר? אמר פילדינג בתימהון לגריק, כשזה בא לספר לו את המאורעות האחרונים.

זו אינה אלא אפיזודה משעשעת, אולם היו לו לפילדינג גם התנגשויות רציניות יותר: בסאטירות שלו ובהתקפותיו על הממשלה עורר את זעמו של סיר וולפול, ראש הממשלה; וזה האחרון חיסל את הקאריירה של פילדינג כמחזאי סאטיריקן ע"י חקיקת חוק צנזורה על התיאטרון. היה זה בשנת 1737. פילדינג התרכז שנים מעטות בכתיבה עתונאית, ואף עסק בתרגומים. במקצועו היה משפטן, ובמשך הזמן רכש לעצמו עמדה מכובדת בשל יושרו האישי ואחריותו. הוא גם חיבר ספרי משפט.

והנה נפל דבר בספרות האנגלית: סמואל ריצ'ארדסון, מדפיס קטן ובלתי ידוע, פירסם את הרומאן-במכתבים "פמלה" (1740). הספר זכה לפופולאריות עצומה. הדים מאותו זמן מספרים על כך, כי הגברות העדינות היו מראות זו לזו את כרכי "פמלה" שברשותן, כדי להפגין שהן קראו את הספר שכל אחד מדבר עליו; וכן נמסר לנו, כי מי שלא קרא את "פמלה", לא היה יכול להבריק בחברה, שכן זה היה אחד הגושאים הראשיים של השיחות. שש שנים אחר הופעתו כבר תורגם הספר לצרפתית, איטלקית וגרמנית. כותרת המשנה של הרומאן היא "שכרה של צניעות". פמלה הצנועה למופת עומדת בגבורה ובתושיה כנגד כל נסיונות הפיתוי מצד אדונה ומעבידה. הנקל לנחש מה שכרה של צניעות מופתית זו: בסיום העלילה הופכת פמלה מנערה משרתת לבעלת הבית החוקית. על כל ההתפתחויות הללו, העצובות בתחילתן והמשמחות באחריתן, מדווחת פמלה, שהיא גם בת למופת, במכתבים אינסופיים להוריה הדואגים (ולא בלי סיבה) לשלומה. אגב, כעבור שנה יצאו עוד שני כרכים נוספים, המתארים נסיונות נוספים, מסוג אחר, בהם נאלצה הגיבורה לעמוד אחר נישואיה; אך המשך זה נופל בהרבה מן הספר הראשון.

"פמלה" לא מצאה חן בעיני הנרי פילדינג. הוא ראה בכל תכונותיה הטובות והמהוללות צביעות עליונה. הספר הרגיו אותו עד כדי כך, שהוא התיישב אל שולחן הכתיבה, טבל את נוצתו בדיו סארקסטי, וכתב תשובה משלו ל"פמלה". "קנאת סופרים תרבה חכמה" — אמרו חכמינו, ומי אנו שנטיל ספק בצדקת דבריהם? הגם שהוויכוחים הספרותיים שאנו זוכים להיות עדים להם בדרך כלל אינם עשויים להעלות את הרמה הרוחנית של המשתתפים אלא לכל היותר לחדד את חושיהם באשר למציאת מילות עלבון חדשות. מכל מקום, יש כמה מקרים יוצאי דופן בתולדות הספרות, בהם קנאת סופרים אכן הירבתה חכמה ותרמה את חלקה בקידום הספרות והאמנות. אחד המקרים המיוחדים הללו הוא המקרה של פילדינג נגד

ריצ'ארדסון. כשם ש"פמלה" של ריצ'ארדסון צמחה והתפתחה מתוך אוסף מכתבים שנועדו להדריך את הקוראים באמנות הכתיבה, ולא לפסם מוסר השכל, כן צמחה וגדלה תשובתו של פילדינג לריצ'ארדסון, עד שהפכה לרומאן העומד ברשות עצמו. היתה זו התפתחות בשלבים. תחילה כתב פילדינג בורלסקה קצרה בשם "שמלה". אחר כך כתב רומאן בשם "סיפור הרפתקאותיו של ג'וזף אנדרון, ושל ידידו מר אברהם אדמס"<sup>3</sup>). הספר יצא לאור ב-1742, שנתיים אחר "פמלה". ריצ'ארדסון היה אז בן 53, ופילדינג איש ריבו בן 35. ג'וזף אנדרון אינו אלא אחיה של פמלה הצנועה. כשם שאחותו מועמדת בניסיון, כן אף על ג'וזף לעמוד כנגד פיתוייה של לידי אחת, מושחתת ורמת מעלה. (כמובן שהגיבור נקרא ג'וזף על שם מעשה יוסף ואשת פוטיפר). אין צורך להדגיש, שאם מעשה העמדתה בניסיון של נערה רכה ותמימה הוא מעשה פאתטי-רגשני, הרי העמדת גבר צעיר באותו מצב מטה את כף המאזניים לצד הגיחוך. עניין אחר הוא, כי חיש מהרה קצה נפשו של פילדינג במטרתו הראשונית. נקודת הכובד של הספר עוברת מג'וזף לאברהם אדמס. וכה נקשרה נפשו של פילדינג בכומר אדמס, עד שבסוף הרומאן הבא שלו, "טום ג'ונס", הוא נזכר בו לטובה, וקוצב לו משרה טובה בנחלתו של בעל האחוזו הטוב אלורתני. העובדה המזוויה כלשהו, שפילדינג החל בכתיבת רומאנים במטרה להלעיג על ריצ'ארדסון המסכן, אינה מורידה מערך ספריו. אמנם, ההסבר לתופעה זו הוא פשוט בתכלית: כפי שכבר ציינו, חרג פילדינג עד מהרה מן המסגרת הצרה של סאטירה על יצירה מסוימת, סאטירה אשר ככל שתהיה שנונה ומשעשעת, הרי בכל זאת תישאר תמיד קשורה ביצירה המבוקרת, ללא כוח חיות עצמאי. פילדינג, כאמור, השתחרר משך התהליך של כתיבת "ג'וזף אנדרון" מן התלות הראשונית ב"פמלה"; על כן הפך "ג'וזף אנדרון" ליצירה בזכות עצמה. רומאן זה מסמל התפתחות חדשה לגמרי בדרכו הספרותית של פילדינג; דומה, רק עתה נתגלה לו לפילדינג כשרונו האמיתי, והוא המשיך וכתב עוד שלושה רומאנים גדולים אשר נתפרסמו ברווחי זמן קטנים זה מזה: "חיי המנוח יונתן ויילד הגדול"<sup>4</sup>) נתפרסם בשנת 1743, כלומר רק שנה אחת לאחר הופעת "ג'וזף אנדרון". לכתיבת רומאן הענקים שלו, יצירת מופת אשר השפיעה על התפתחות הרומאן האנגלי בכללותו, "טום ג'ונס", נדרש לו לפילדינג יותר זמן. הרומאן הופיע ב-1749. שנתיים לאחר מכן הופיע שוב רומאן משלו, "עמליה" (1751)<sup>5</sup>).

פילדינג נפטר בשנת 1754, בגיל 47. יש להניח, שאורח חייו הבלתי יציב, ועומס העבודה העצום (עבודתו הציבורית הלכה וגדלה בהיקפה)

תרמו את שלהם לערעור מצב בריאותו. שנה לאחר מותו עוד נתפרסם "יומן מסע לליסבון"<sup>6</sup> — לפי עצת הרופאים נסע פילדינג לליסבון, בתקווה שהאקלים החם ייטיב לו, אך תקווה זו נתבדתה.

החשוב והמפורסם מכל יצירות פילדינג הוא הרומאן הגדול "קורות טום ג'ונס, אסופי". לכאורה, "טום ג'ונס" הוא רומאן פיקרסקי, כלומר, סיפור הרפתקאותיו של גיבור הנוסע ונודד ממקום למקום. אולם מיבנהו של הרומאן הוא הדוק ומשוזר יותר ממיבנהו של הרומאן הפיקרסקי הקלאסי. שכן ב"טום ג'ונס" מתרכבים כל המאורעות השונים, והאנשים המשתתפים בהם, ליחידה אמנותית אחת. וכל תיאור אינו עומד בודד בפני עצמו, אלא נועד לקדם את פני העלילה בכללותה. (מחוץ לאפיוודה של איש ההר, אשר הקשר בינה לבין עלילת הרומאן הראשית רופף למדי). הפרטים השונים משתלבים בתמונה הכללית. מכיוון שהמדובר הוא ברומאן ענק, בן מאות עמודים, (בתרגום העברית — 699 עמודים), ומופיעים בו אנשים משכבות חברתיות רבות ושונות, אין הישג זה מן הקלים.

ביסודו הנרי פילדינג הוא סאטיריקן. וכבר עמדו טובים וחכמים על הקשר שבין הסאטיריקן ומתקן החברה. צחוקו ולעגו של פילדינג מטרה להם — להאיר את עיניהם של אנשים לפגמים וחסרונות, שהם, למרבה הצער, נפוצים ביותר. כפי שכבר נסתבר לנו, התכונה המאוסה ביותר על פילדינג היא הצביעות. ולא במקרה בוחר הוא בטום ג'ונס בגיבור של בשר ודם, שאינו מושלם בכל המעלות כולן. יש בו חסרונות, אמנם חסרונות אנושיים מאוד. לעיתים תכופות הוא נוהג בקלות דעת; הוא אימפולסיבי, בלתי מחושב בתגובותיו. אך ליבו הוא לב זהב; ועל מעשים שבקלות דעת מכפר הוא ברוחב לב. היפוכו הגמור של טום הוא אחיו החורג, בלייפיל. (קרבת הדם בין השניים ידועה תחילה רק בלייפיל, והוא שומר על הסוד, על-מנת לגשל את טום מזכויותיו). למראית עין בלייפיל הוא צעיר צנוע ועניו, המכבד ומרומם את מר אלוותתי ונשמע בכל למוריו ומחנכיו. ואילו טום הוא מרדן מלא תעלולים. אך הרושם הראשון הוא מטעה. מעשיו של בלייפיל אינם נובעים מלב טהור, כי אם ממעיינות עכורים. את מר אלוותרי הוא מכבד עד לחנופה והתרפסות, מכיוון שהוא רוצה לרשת את כספו. בקול המורים הוא שומע, מכיוון שבדרך זו הוא מצליח לרתום אותם לקידום מטרותיו. המסכה הענווה והמנומסת מחפה על אופי מושחת ללא תקנה. לא הופעתם החיצונית של הדברים היא הקובעת, אלא הכוונה שבלב; לא הנימוס המעיד על מעל-תיהם המוסריות של בני האדם, אלא מעשיהם האמיתיים. כדי להדגיש הדגש היטב את השקפתו, שלא הברק החיצוני הוא המעיד על הערך

הפנימי, וכי קנה המידה החברתי המקובל בין האנשים אינו צודק תמיד, — מציג פילדינג את גיבורו כאסופי. וגם כאשר בסוף הספר בא הכל על מקומו בשלום, ונפתרת התעלומה האופפת את מסיבות הולדתו של טום, והעלילה המסובכת מסתיימת בכי טוב, — לא משתנה עובדת היותו של טום בן בלתי חוקי, שנולד לאמו מחוץ למסגרת הנישואין. בלייפיל, היה, ונשאר, הבן החוקי. אגב, המקרה של טום הטוב והבלתי חוקי, ובלייפיל הרע והחוקי בהחלט, מוזכר בדרך ההקבלה ההפוכה את המקרה של שני בניו השונים באופיים של האציל גלוסטר, בטרראגדיה "המלך ליר". לגלוסטר בן חוקי, אדגר, וממזר בשם אדמונד. אדגר הוא בעל אופי טוב, ואדמונד גבל. תחילה נלכד גלוסטר ברשת תכניו של אדמונד, ומגרש מעל פניו את אדגר (כשם שאלוורתי התמים מאמין לשקריו הערמומיים של בלייפילד, ומגרש מעל פניו את טום); מאוחר מדי מבחין גלוסטר מהי האמת; זקן, מנוודה, בקור עיניים, אכול הרטה, הוא נופח את נפשו בזרועות בנו הטוב. המחזה של שייקספיר הוא טראגדיה, וכל השגיאות האנושיות באות על עונשן המלא. ואילו הרומאן של פילדינג נוטה לצד הקומדיה, ועל כן בשעה השתי-עשרה ממש נמנעת הקטסטרופה; ואפילו הרשעים, ובלייפיל פיל בראשם, אינם נענשים בכל חומר הדין, כדי לא להפריע לנימת השמחה הכללית. אופייני הוא, שאצל שייקספיר האח הממזר הוא סמל כל רע, ואילו האח החוקי הוא אציל הליכות וישר לב. שייקספיר האמין בסולם ערכים קבוע, אשר כל סטיה ממנו מביאה להרס ואבדון; ברגע בו הוא מדביק לאחד מגיבוריו את תו הממזרות, כבר הוא חורץ את דינו מבחינה מוסרית, ולא רק מבחינה חברתית. פילדינג, בן תקופה יותר מאוחרת, כבר אינו מאמין באותו סדר הירארכי, נוקשה, שנקבע מששת ימי בראשית ואין להרהר אחריו. נהפוך הוא הדבר: הוא מבקש להראות, כמה צביעות ושחיתות מסתתרים מאחורים המוסכמות המקודשות כביכול. תיאורם של טום ובלייפיל מעיד על המוראליסטן. תיאור הדמויות המשניות הרבות והרקע החברתי-סוציאלי מעיד על הסאטיריקן. פילדינג השכיל לירות את חיצו לעגו כלפי מטרות שאינן מתיישנות עם הזמן. כמוכן, מתעכב הוא גם על נגיעי התקופה — הן לא ייתכן אחרת. אולם בעיקר מתייחס הוא לחולשות האנושיות שהן, למרבה הצער, בנות-אלמוות. אפשר גם להוסיף ולומר, כי העובדה, שמסגרת העלילה הבנויה על סמך המציאות והתנאים באותה תקופה, אינה גורעת מן האימפקט הישיר של הספר על הקורא המודרני — מעידה על כוחו של הרומאן. למען הפירוט: כיום אין הורים, או דודים ואפוטרופסים, בעלי סמכות בלתי מוגבלת כמעט כמו אלוורתי שב"טום ג'ונס". התלות המלאה של בלייפיל וטום בחסדיו

וברצונו הטוב של אלוורתי הינה חממה טובה לכל התכונות הרעות שבלייפיל גיחון בהן: ההתרפסות, ההשפלה והחנופה הסיקופנטית, העורמה והצביעות, הפחדנות העלובה והאגואיזם שאינו משאיר מקום לשום רגש כלפי כל אדם אחר.

כיום אין בכוחו של אציל רם מעלה לשלוח שכירים שיחטפו אדם שאינו מוצא חן בעיניו ויגייסו אותו בכוח לצי. ועוד כיוצא באלה, עניינים רבים ושונים. אולם, מאחר וטבעו של האדם לא נשתנה בשנים הרבות שחלפו מאז נכתב הרומאן, אפילו נשתנו המסגרות החברתיות — לא נתיישן עיקר הרומאן כלל וכלל. אם הסיטואציה החברתית נשתנתה, הרי לא נשתנתה הסיטואציה האנושית. כיום, אמנם, אם כולא אב את בתו, כמו בעל האחוזה ווסטרן את סופיה האהובה שלו, — יכולה זו האחרונה לפנות למטרה (לפחות בארצות הנאורות). אולם הקונפליקטים האנושיים נשארו קיימים ושרירים; ויש הרבה גוונים של עריצות ביחסים שבין אדם לרעהו, שהחוק לעולם לא יוכל לכסותם ולתת מחסה מפניהם. נבל כמו בלייפילד ימצא לו גם כיום קרקע פוריה לפעילותו, ומטרות אפלות לחתור אליהן, ואנשים ישרים הנופלים ברשת כזביו. במילים אחרות, גיבוריו של פילדינג חורגים מעבר למסגרת הזמן והתקופה; על כן אין הם מאבדים מכוח חיותם גם בהישתנותם של התנאים החיצוניים.

יש להוסיף כאן, כי אין פילדינג מיוזטרופ ממורמר, כמו סאטיריקן גדול אחר, יונתן סוויפט. הוא אינו רואה את הדברים בעין זועמת, אלא בעין צוחקת. ביסודו של דבר, היה הנרי פילדינג אדם מאמין; והוא סבור, כי הטוב גובר על הרע. מבחינה זו, מעניין לעקוב אחר שתי דמויות המורים שב"טום ג'ונס" — הלוא הם סקווייר הפילוסוף, וטוואקס הכומר. שני האדונים הללו נתקבלו לשירותו של מר אלוורתי, למען יורו בינה וחכמה לשני הנערים, טום ובלייפיל, וגם יאלפו אותם בדרכי המוסר. אך בחירתו של אלוורתי בטעות יסודה: הפילוסוף הוא תככן ולא הוגה דעות, הכומר הוא שאפתן ולא ירא-שמיים באמת; שניהם יודעים למצוא מילים גבוהות ונעלות לכל שפלות שבליבם פנימה. בסופו של דבר, מקבלות ההגדרות "פילוסוף" ו"כומר" בהקשר זה מובן לוואי אירוני. כאנשים המשמשים בתפקיד של מורים ומחנכים, התנהגותם של השניים בווייה במיוחד. אמנם אין הם מצליחים, ככל שהם טורחים, לקלקל את אופיו הטוב של טום; אולם אין ספק בדבר שהם מטפחים בהצלחה את כל תכונותיו הרעות של בלייפילד. הם מזיקים לטום, וכמעט הורסים את חייו; הם גונבים את דעתו של אלוורתי. והנה, לקראת סיומו של הספר, חל מיפנה קיצוני בדרך מחשבתו של סקווייר הפילוסוף. שינוי זה בשל בו,

לאחר שהובהר לו כי הולך הוא למות. דרך המחשבה החדשה של סקווייר, והחרטה על השגיאות שבעבר, מותוות במכתב אחרון למיטיבו אלורתי, מכתב שנועד להקל על מצפון כותבו והמהווה שלב ראשון בהתפכחותו של אלורתי מן התרמית שגרקמה סביבו. והרי כמה משפטים מן המכתב הגזכר:

— — — דף אחד מכתבי הקודש ייטיב לאלפנו לקח זה יותר מכל כרכיהם של הפילוסופים בני הזמן הישן והחדש גם יחד. הוודאות בחיי העולם הבא, שהם מקנים לנו, היא סעד איתן לנפש טובה, רב יותר מכל התנחומים שאנו עשויים לשאוב מכורה הטבע, או מהבלותם של תענוגות העולם הזה ששבענום עד לזרא — — — אפלטון מסיים את פיידון שלו בהכרזה כי הטובים שבנימוקיו הם בגדר סברה בלבד, וקיקרו עצמו מודה, כי יותר משהוא מאמין ברעיון האלמות הריהו נוטה להאמין בו. אשר לי, אני מודה ומתוודה שמעולם לא האמנתי בכך ברצינות עד שנעשיתי נוצרי ברצינות.

אפשר שתתמה על הביטוי האחרון. אבל אני מבטיחך שלא הייתי רשאי אלא לאתרוגה בלבד לכנות את עצמי כך בכנות. גאות הפילוסופיה השכירה את תבונתי, והחכמה הנעלה מכל נראתה בעיני כפי שנראתה גם בעיני היוונים הקדמונים, כשטות. ברם, האל הטוב הואיל בחסדו להעמידני על טעותי בעוד מועד ולהנחותני בדרך האמת בטרם אשקע במחשך גמור לעדי עד. — — —

כמובן, אין אנו מחוייבים לקבל את הדעות המובעות כאן כדעותיו של הנרי פילדינג עצמו. אולם קיימות כמה נקודות בזכות הנחת הזדהות, או לפחות, הזדהות חלקית, של המחבר עם הדעות המובעות כאן. שהרי במכתב זה עולה סקווייר בפעם הראשונה על דרך הישר, ומתוודה בפני אלורתי על העוול שהוא עשה לטום; ובכך, אם פילדינג מסכים לאותו חלק של המכתב, הנוגע לטום (חלק שלא צוטט כאן), — אפשר להניח, כי הוא מסכים גם לחלק העיוני הכללי. אגב, גם ברומאן מאוחר יותר של פילדינג, "עמליה", יש מקרה של שינוי השקפות קיצוני, מן האמונה השטחית והרופפת לאמונה השלמה. ומעניין הדבר, שבתחילת הספר תואר סקווייר כמי שנוקו מרובה עוד מנזקו של טוואקס, בשל היותו ערמומי יותר. לטוואקס יש לפחות כמה תכונות טובות כמורה — הריצות, ידענות, אורח-חיים סגפני. אלא שלמרות ידענותו הוא מוגבל וקשוח. ובסופו של עניין, סקווייר החילוני זוכה להארה דתית, הנמנעת מכומר, העוסק לכאורה בענייני שמיים.

דמות מרכזית בספר היא סופיה, גברת לבבו של טום. כשמה כן היא — נבונה וחכמה. ואכן טוב הדבר שסופיה ניחנה במידות תרומיות ובחכמה ויישוב הדעת, שכן ללא אלה היתה ללא ספק נמחצת בין אביה לבין דודתה, ששניהם אוהבים אותה ושניהם עושים הכל כדי לאמללה וכדי להשחית את אופיה. המלחמה על נשמתה ויישותה של סופיה, המתנהלת בין אביה לבין דודתה, יש בה כמה הדים לפרשת החינוך שבבית אלוורת, אם כי מדובר כאן בתנאים שונים לגמרי ובאנשים בעלי אופי שונה. אם נחזור שוב לרגע לסיפורו של ריצ'ארדסון על פמלה, לא ייעלם מעינינו ההבדל העצום שבין שתי הנערות; שעה שפמלה מתעלפת, כשמתרגש עליה משבר, לוקחת סופיה את גורלה בידיה, ופועלת. ודווקא סופיה היא שנתברכה בצניעות האמיתית — שהרי צניעותה של פמלה נובעת, בעיקר, מחישובי כדאיות.

נובמבר, 1968

#### הערות

1. Henry Fielding : The History of Tom Jones a Foundling, 1749.
2. Samuel Richardson : Pamela, or Virtue Rewarded, 1740.
3. Henry Fielding : The History of the Adventures of Joseph Andrews and of his Friend Mr. A. Adams, 1742.
4. Henry Fielding : History of the Life of the late Mr. Jonathan Wild the Great, 1743.
5. Henry Fielding : Amelia, 1751.
6. Journal of a Voyage to Lisbon, 1755.



## הספרות, הפורנוגרפיה והצנזור

"אחר 214 שנות איסור" כתוב באותיות בולטות על כריכת ספר כיר סנסאציוני, שהודפס בשנת 1963 ע"י הוצאת ג. פוטנם בארצות-הברית. ספר זה הוא ספר אנגלי מן המאה ה-18, "פאני היל, זכרונותיה של אשת שעשועים". את שם המחבר, ג'ון קלילנד, ואת שם ספרו, אין למצוא במרבית האנציקלופדיות, אנתולוגיות, תולדות הספרות, וספרים אינפורמא-טיביים גרידא. וואת, למרות שהספר היה בתפוצה למן היום הראשון להדפסתו, בשנת 1749. אולם תפוצה זו היתה אי-ליגאלית ופארטיזנית. ההדפסה בסתר והמכירה מתחת לשולחן היו להן מספר תוצאות: שיבושים ושינויי נוסח בגוף הספר; אין כיום נוסחה אחידה, ואין כל אפשרות להוכיח בוודאות גמורה מה נכלל במקור, מהן תוספות ומהם שיבושים שנפלו במשך השנים. תוצאה אחרת היתה, כמובן, — מחיר גבוה לספר, שנמכר לאספנים ומביני-דבר.

אולם כיום אין עוד קשיים בפני הקורא הפוטנציאלי, לא הקורא המחפש פורנוגרפיה, ולא הקורא המחפש אמנות. "פאני היל" ניתן להשגה בכל חנויות הספרים, אם בכריכה קשה ואם כספר כיס זול ומותאם לתקציב מוגבל. הדפסת המהדורה האמריקנית לא עברה ללא תקלות. הוגשה תביעה משפטית כנגד בית ההוצאה, באשמת פירסום ספר קלוקל ופורנוגרפי. המשפט נמשך יומיים. הוא תרם הרבה לתפוצתו ופירסומו של הספר, אשר לפני כן היה ידוע למעטים בלבד. כעדי ההגנה הופיעו כמה אנשי ספרות נודעים, כגון לואיס אונטרמאיאר, אריק בנטליי, ועוד. פסק הדין ניתן ב-23 לאוגוסט, 1963. הספר יצא זכאי מלפני השופטים. חוות הדעת הארוכה שניתנה, כללה בין השאר את הפיסקה הבאה:

"הגם שאין כל ספק בדבר, כי הסיפור על פאני היל לא יבוא לעולם במקום 'כיפה אדומה' כסיפור לילדים לפני לכתם לישון — הרי בהחלט אפשרי הדבר, שאם פאני היתה מוצאת עצמה בחברה העכשווית שלנו, במקום בסביבתה הגיאורגיאנית מאמצע המאה ה-18, היא היתה נתקלת בתופעות הרבה שהיו גורמות לה להתאדם." חבר שופטים ליבראלי, בהחלט.

לאחר שסיפרנו משהו על ההיסטוריה של הספר, נקדיש עוד מילים

מספר למחברו, ג'ון קלילנד. ג'ון קלילנד נולד בשנת 1709. בצעירותו שהה בארצות רחוקות (במאה ה-18 הנסיעות היו שונות במקצת מן הנסיעות כיום). הוא שימש כקונסול בריטי בסמירנה; לאחר מכן הגיע לבומביי. למולדתו חזר בשנות הארבעים, חסר כל. בשנת 1747/48 הוא מכר את כתב היד על אשת השעשועים שלו למוציא לאור רלף גריפיתס, עבור 20 לירות. גריפיתס עצמו הרוויח מן העסק במשך השנים כעשרת אלפים לירות. המחבר עצמו נשאר עני מרוד עד יום מותו; הוא הגיע לגיל שמונים, ונשכח מכל, למרות הפירסום הזמני שספרו הבלתי-צנוע נתן לו. עוד מספר רומאנים מפרי עטו נשכחו לחלוטין, וכן גם מספר לא מבוטל של מאמרים ארוכים ומשעממים בשטח הפילולוגיה דווקא. שמו ידוע כיום אך ורק בזכות הרומאן המתאר את תולדותיה והרפתקאותיה של פאני היל, גערת הכפר שבאה ללונדון, העיר הגדולה, שם איבדה את תמימותה ובתוליה בצורה יסודית ביותר.

אכן, הגיעה השעה לפנות ל"אשת השעשועים" עצמה, פאני היל, שהנחילה בצעירותה רוב עונג לגברים כה רבים ושונים. כהרבה גיבורות רומאנים מן המאה ה-18, מגיעה פאני הצעירה מכפר מולדתה הקטן ללונדון, כדי למצוא בה את מזלה. ואכן היא מוצאת את מזלה — אמנם בדרך עקיפין, ולאחר גלגולים במיטות כה רבות עד שנערה חלשה ממנה ודאי היתה כושלת באמצע הדרך. הסצינות הארוטיות מהוות את רוב רובו של הספר, והן מתוארות בפירוט ובהנאה. למרות שהמחבר דואג לכך, שהגיבורה שלו תיפגש עם גברים מגוונים ביותר, בעלי טעמים ומינהגים שונים, הוא אינו מצליח להתגבר על חזרות מעייפות בבואו לתאר פעילות טבעית המהווה את עיקר עיסוקם של גיבוריו.

סיפור העלילה שוטף וקולח בקלות אלגנטית. בצורה חצי-צוננית של מיבנה הספר ניכרת השפעת סמואל ריצ'ארדסון<sup>1</sup>, בן זמנו של קלילנד. (ליתר דיוק, ריצ'ארדסון היה קשיש מקלילנד בעשרים שנה). צורת הספר היא אפיסטולארית — פאני כותרת שני מכתבים ארוכים בהם היא מספרת את תולדותיה בגוף ראשון; הסגנון האפיסטולארי היה חביב על ריצ'ארד-סון. למעשה, אצל קלילנד צורת ההתכתבות היא מלאכותית למדי וכפויה על הרומאן באופן שרירותי, אך היא אינה מפריעה — תוך כדי קריאה נשכחת מסגרת מאולצת זו עד מהרה. מבחינה תכנית יש קירבה מסויימת בין קלילנד והנרי פילדינג<sup>2</sup> כותבו המפורסם של "תום ג'ונס". אין לומר אם היתה כאן השפעה או רוח התקופה; קלילנד ופילדינג היו בני זמן אחד וכתבו את ספריהם העיקריים בערך באותו זמן. הן "תום ג'ונס" והן "פאני היל" הם ספרי הרפתקאות בסגנון הפיקרסקי. (לשם מגיעת טעות

יש לציין, כי אין לריצ'ארדסון ואצל פילדינג תיאורים ארוטיים, ומה גם פורנוגרפיים). ההשפעה החזקה ביותר היא של דניאל דפּו<sup>3</sup>. "מול פלאנ-דרס" שלו, אשת העולם התחתון, ובמיוחד "רוקסאנה" שלו, הקרויה "הפילגש בעלת המזל", — הן אחיות רוחניות של פאני היל. שוב, עלינו לציין שכל המשתקע בקריאת קורותיה של רוקסאנה, שמעשיה לא היו צנועים יותר מאלה של פאני — אינו נהנה משפע הפרטים האנטומיים המגרים המצויים אך ורק בספרו של קלילנד. נוסף עוד, כי מביני דבר טוענים, שבשעת שהותו בהודו נתקל קלילנד ב"קאמה סותרה", ספר הודי עתיק על הארוטיקה, וכי ללא השפעה זו מן המזרח היה אולי סגנונה של פאני החביבה מאופק ומהוגן יותר.

כדי להקל על מלאכתו של הקורא המודרני, כתב פטר קוונל הקדמה להוצאה החדשה של "זכרונותיה של אשת שעשועים"<sup>5</sup>. בהקדמתו זו הוא מביע בין השאר את הדעה, כי פאני היל היתה גרתעת מן הדיבורים הגסים שב"ליידי צ'אטרליי"<sup>4</sup>. ברצונו להגן על הספר ולשכנע את הקורא בערכו הספרותי, הגזים כאן קוונל ונתחייב בדברי שטות מגוחכים. ב"ליידי צ'אטרליי" מתואר האקט המיני בין גבר ואשה האוהבים זה את זה. ב"זכרונותיה של אשת שעשועים" באים תיאורים מיניים, נורמאליים, פרברסיים, ופרברסיים למחצה, כדי לשעשע את הקורא. גם פילוסופיית החיים היסודית של פאני, כי האקט המיני מהנה באמת רק אם מתלווה אליו אהבה אמיתית — אינה נראית מהותית לגבי רוב רובו של הספר. מאידך גיסא, אין זה ספר מסוכן, שעלול לקלקל מי שהוא. זהו ספר

משעשע.

אפריל, 1964

## הערות

1. Samuel Richardson : 1689-1761.
2. Henry Fielding : 1707-1754.
3. Daniel Defoe : 1660-1731.
4. D.H. Lawrence : Lady Chatterley's Lover, 1928.
5. John Cleland : Fanny Hill, Memoirs of a Woman of Pleasure, 1749.

## שקיעתו של גיזד האלמוני

תומס הרדי, המשורר וכותב הרומאנים, משתייך, לפי שנת הולדתו, לתקופה הוויקטוריאנית המאוחרת. אשר לאופי כתיבתו — הרי הוא קובע את מקומו בין חורגי הדופן של התקופה. הנטיה השלטת כיום היא זלוזל בוויקטוריאנים. "ויקטוריאני" הפך מושג חופף כמעט לנוקשות וצביעות; צדקנות כלפי חוץ, המסתירה ריקבון פנימי. הוויקטוריאני הטיפוסי מצטייר בעינינו כבעל כרס ובעל גוף, שבע רצון מעצמו ומן הסובב אותו, מוגבל מעט בראייתו ותפישתו, ועוצם עיניו כאשר מזדמן לו מחזה שאינו עולה בקנה אחד עם רצונו והשקפותיו. מובן שתמונה שטחית זו מלאה פגמים ובקיעים. המלכה ויקטוריה ששימשה אות ומופת לבני זמנה, היתה אמנם אשה קטנה ושמנה, געדרת יופי וחסן, אולם עם זאת בעלת מרץ רב, כושר עבודה עצום, הערכה קולעת על אנשים ומאורעות, ולא חסרת מעוף פוליטי. ייתכן ולא נטעה אם נאמר, כי היא היתה האחרונה בין מלכי אנגליה, שסמכויותיה עדיין חרגו מייצוג ראווה בלבד.

על כן אין ברצוננו להצטרף לאלה, המיידים אבן במסורת הוויקטוריאנית ומבקשים לבטלה לחלוטין. אולם קשה לנו שלא להבחין במרחק הרב שבינינו לאותה תקופה, מרחק רב יותר מאשר השנים שחלפו עלולות להצדיק. אין להכחיש, כי תכונה אחת, המקובלת אצל ויקטוריאנים רבים ביותר, היא היא הנוגדת את מחשבת האדם בין זמננו: אופטימיזם מובהק ותמיכה בסדרים הקיימים. יש להודות, שתפישה זו הולכת ומתערערת אצל הוויקטוריאנים האחרונים.

מן האופטימיזם והתמיכה בקיים אין בו בתומס הרדי אף שמץ. התכונה הבולטת אף לעיון שטחי ביותר בכתיבו היא נימת הדפיטיזם הפאטאליסטי. הרומאנים של הרדי הם רומאנים של משורר. הרדי החל את דרכו הספרותית בכתיבת שירים — אם לא נתחשב במאמר על אמנות הבניה, שהיה הדבר הראשון בדפוס שנשא את שמו — ולאחר שכתב שורה ארוכה של רומאנים, חזר, בערוב ימיו, לכתיבת שירים.

הרומאנים הרבים של הרדי — יד המשורר ניכרת בהם. אף המקצוע אותו למד הרדי ועבד בו ניכר בספריו — האדריכלות. התיכנון המהודק והמדוקדק של ספריו, שאין בו סטיות ופרטים טפלים, נבדל מאוד מרוחב

## שקיעתו של ג'וד האלמוני

הלב והשפע של דיקנס. מאידך, הרי סגנונו לעולם אינו כה מצומצם עד שהוא הופך לבלתי מובן, כגון זה של מרדית<sup>1</sup>). תמונת עולמו של הרדי אחידה כמעט. קשה לראות בספריו שבפרוזה התפתחות מיוחדת לכוון מסויים. מספר יסודות חוזרים ונשנים בכל יצירותיו הטובות ביותר והם הקובעים את גורל גיבוריו. מה שאמר שאול טשרניחובסקי על עצמו, "האדם אינו אלא כברת ארץ קטנה, האדם אינו אלא תבנית גוף מולדתו", מתאים לתומס הרדי יותר מכל שאמרו עליו הסופרים האנגליים. חבל וואסכס, על כפריו הרבים ועיירותיו הקטנות, מקום הולדתו של הרדי, הוא הוא מקום רוב ההתרחשויות שבספריו. לונדון היא מעבר לאופק. הכפר הוא נקודת המוקד. הטבע והגוף חלקם במתרחש אינו טפן מחלקם של האנשים. יתר על כן: הגוף מעצב את נפש האנשים. והאנשים גופלים בחשיבותם מן הגוף הסובב אותם, שהיה קיים לפנייהם ויארץ ימים אחריהם. יחסו של הרדי לטבע אינו שלו ואידיאלי, כפי שאולי נהוג להניח אצל סופרים שעיקר מעיינם הכפר. כוחות הטבע שבספרי הרדי דומים במקצת לאלה של אמילי ברונטה ב"אנקת גבהים"<sup>2</sup>); זר, לעיתים פראי ומאיים, תמיד — בלתי מאולף בידי האדם. אין לומר כי הטבע, בספרי הרדי, עוין לאדם; הוא אדיש. יש סופרים ומשוררים רבים המדגישים אספקט זה של הטבע; אך לא בתקופתו של הרדי. מבין הרומנטיקאים הוויקטוריאניים המוקדמים, אמילי ברונטה היא האחת שאצלה הטבע אינו רקע רחוק ומסגרת בלבד.

גיבוריו של הרדי אינם בעלי רצון חופשי; זכות הבחירה לא ניתנת להם. הגורל הוא השולט בחייהם. וכאן אנו נוגעים בבעיה יסודית בכתבי הסופר: הרדי הוא מורליסטן עיקש וקשוח. הוא חותר לקראת מטרתו ללא כל פניות צדדיות. מה שברצונו להביע, חשוב ורציני בעיניו עד כדי כך, שאינו מתפנה כמעט להומור ולאירוניה. ספריו רובם מזכירים טראגדיות עתיקות. אף ספר שסיומו "טוב", כלומר נישואין בין זוג הגיבורים הנכון, לפי מסורת הרומאן הבעל-ביתי, כספרו: *Under the Greenwood Tree* יש בו מיטען עצבות ורצינות. המוסר בו דוגל הרדי אינו הקונבנציה החברתית. ספרו הידוע ביותר "טס לבית ד'אורברוויל" *Tess of the d'Urbervilles* עורר סערת התנגדות בהופיעו. הספר נושא ככותרת שניה את השם "אשה טהורה", מה שהרגיו את הקהל במיוחד; להבהרת העניין נוסף, כי טס מתפתית לפוחו חושני וצבוע, המשתמש בעורמה וכוח להשגת מטרתו; היא יולדת ילד בלתי חוקי; בסיום הספר היא רוצחת את מאהבה זה, העומד בינה ובין בחיר ליבה האמיתי, ומוצאת להורג בעוונה זה. גם "ג'וד האלמוני"<sup>3</sup>) זכה לקבל פנים צוננות, בשל ההתקפה שבו על מוסד

הנישואין. אך הבעיה שהזכרנו אינה העובדה שהרדי הוא מורליסטן, אלא — הסתירה שבין מוסר המושחת על עקרונות טוב ורע, לבין פעולת גורל עיוור ואדיש. אין לומר שחוק הסיבתיות אינו פועל בספרים: יש קשר אמין בין סיבה ומסובב. אך אין כל אפשרות של בחירה. א.מ. פורסטר (4) כותב על הרדי:

"הרדי בונה את המאורעות בהדגשה על הסיבתיות. הנדבך הראשון הוא העלילה, והגיבורים מצווים להיכנע לדרישותיה. חוץ מאשר בדמותה של טס (המעוררת את הרושם שהיא גדולה מן הגורל) קו זה ביצירתו אינו מושלם. גיבוריו נתקלים בפחים ומוקשים, הם נכבלים בידיהם וברגליהם, יש הדגשה בלתי פוסקת על הגורל, ועם זאת, לאחר כל הקורבנות המובאים לה, אין אנו רואים את הפעולה כדבר חי, כמו ב"אנטיגון" או "ברניס" או "פרדס הדובד-בנים". הגורל העומד ותלוי מעלינו, — הוא השולט ונחרט בזכרון בסיפורי וואסקס. — — — במילים אחרות, הגיבורים נדרשו להיכנע במידה יתירה לעלילה; חיוניותם ירדה, הם התייבשו ונתדלדלו. זהו, כפי שנראה לי הדבר, הפגם שבסיפורי הרדי: הוא הדגיש את הסיבתיות יותר מן הראוי בצורה הספרותית שהשתמש בה".

הערתו של א.מ. פורסטר, שאנשיו של הרדי הינם ככבולי שרשראות, קולעת ביותר, והיא המחזירה אותנו לנקודת המוצא: בהיעדר חופש ההחלטה, מה ערך הטוב והרע? כוחות הגורל והמוסר אינם מגיעים לסינתזה. הם נאבקים זה בזה, או פועלים זה בצד זה ללא מגע.

"ג'וד האלמוני" נתפרסם בשנת 1896. בסדר כרונולוגי, הרי הוא הרומאן השלושה-עשר מבין ארבעה-עשר הרומאנים שהרדי פירסם. לאחר שנת 1897, שנת פירסום הרומאן האחרון שכתב, חזר לשירה. הסופר בן החמישים ושבע כתב ופירסם כמה וכמה קבצי שירה; בשנת 1904, בהיות הסופר בן שישים וארבע, החלה להופיע הדראמה האפית "השושלת" הנחשבת על-ידי המבקרים לשיא יצירתו. יש רואים את פנייתו לשירה כתוצאה מן ההתנגדות שנתקלו בה הרומאנים שכתב. אין לדעת עתה מה היתה הסיבה, אם חיצונית — תגובת קהל הקוראים, או פנימית — דחף היצירה של המשורר.

התגובה ל"ג'וד האלמוני" מובנת למדי. יש בו בספר התקפה על כמה ערכים מקודשים. החשובים שבהם — הנישואים ה"חוקיים", והלימוד ה"רשמי". ג'וד, אשר משאת ליבו היקרה ביותר הם הלימודים האוניברסיטאיים, נשאר כל ימיו אוטודידקט. תעודה ותואר רשמי אינם מכתירים את מאמציו, הגם שבקיאותו אולי אינה נופלת מזו של אלה אשר רכשוה על

שקיעתו של ג'וד האלמוני

ספסל הלימודים, בייגע והתמדה פחותים בהרבה מאלה של ג'וד. העיר כריסטמינסטר בבנייניה הגוטיים ובקולגים הרבים שלה, באה לסמל בשבילו את משאת נפשו. לעיר הקטנה יש אטרקציה מאגית כמעט לגבי ג'וד. הנער המתבגר משקיף מכפר מגוריו, מריג'ין, לעבר צריחי העיר הנשקפים באופק בימים בהירים. צעיר ומלא תקוות הוא בא להשתקע בה. המכתב שהוא מקבל מרקטור קולג' אחד כתשובה לבקשתו, מראה לו כי גואל היה בתקוותו. תוכן האיגרת היה:

” — — — כיוון שאתה מציג את עצמך כפועל, הריני מעו לחשוב שירבו סיכויי הצלחתך בחיים אם תוסיף להיות שרוי בתחומך שלך ותהיה דבק באומנותך מאשר אם תבחר לך כל דרך אחרת. זו איפוא עצתי לך. — — — ”

מהלך חייו של ג'וד בעתיד אמנם מוכיח, כי צדק בעל האיגרת. רצונו של ג'וד להשיג את מה שבתנאי חייו הקיימים היה בלתי אפשרי, לא הביא לו ברכה. כאשר הוא חוזר, אדם במיטב שנותיו, עם אשה אהובה וילדים, אך חולה ומאוכזב, שנית לכריסטמינסטר, הוא נושא את דבריו באונוני ההמון:

”שאלה קשה היא, ידידי, בפני כל איש צעיר, אם ימשיך ללא ביקורת בדרך שבה מצא את עצמו, בלא לבדוק את כשירותו לה, או יבדוק את כשירותו או נטייתו ויעצב את דרכו בהתאם לכך. אני ניסיתי לעשות את המעשה האחרון, ונכשלתי. אך אינני מודה שכשלוני מוכיח כי השקפתי היתה מוטעית, או כי הצלחתי היתה הופכת אותה להשקפה נכונה; אף כי בזה האופן מעריכים אנו ניסיונות כגון אלה היום הזה — כוונתי לומר, לא לפי החיוב המהותי שבהם, אלא לפי תוצאותיהם המקריות. אילו הייתי נעשה, בסופו של דבר, כאחד האדונים הללו הלבושים שחורים ואדומים שראינום עד כה נכנסים לכאן, היה כל אדם אומר: צאו וראו כמה השכיל צעיר זה בלכתו אחר נטיית טבעו! אך כיוון שסופי רע כתחילתי, הרי הם אומרים: מה גואל הברגש הזה בלכתו אחר שגיון לבו!

אף על פי כן, עניותי ולא רצוני היא שנכנעה לתבוסה. (ההדגשה שלי — ג.א.) — — — חש אני שמשוה אינו כשורה אי שם בנוסחאות החברתיות שלנו: מהו לא יוכלו לגלות אלא גברים ונשים שבינתם מרובה מבינתם. — — — ”

אולם מה שהסעיר ביותר את הרוחות היתה ההתקפה על הנישואין — לא “הנישואין הטבעיים”, אלא הנישואים כהסדר חברתי ודתי נוקשה. החוק

קושר את ג'וד לארבלה, הדמות הדוחה ביותר בכל מערכת דמויותיו של הרדי. אינה רעה כשם שהיא גסה, אטומת-לב ואנוכית. כל הפרטים בתיאורה דוחים, הגם שאישה נאה היא. יש קווים בתיאור, שהם ארסיים כל-כך, עד שהם מוצאים דוגמתם רק בתיאורים שכתבו נשים על נשים, ולא בתיאורים פרי עטם של גברים: כמו הצמה העבה, שארבלה מורידה אותה בערב ותולה אותה על המראה, או הגומות שהיא מעלה בלחיה בדרך מציצה, עיסוק שלא נמאס עליה כלל אף לאחר שכבר עברה מזמן את זמן פריחת הנעורים. תיאור ארבלה מוגזם בגסותו. מתקבל הרושם שהרדי הקריב כאן את האמת הפיוטית למען רעיון אבסטרקטי. ככל שדמותה של ארבלה דוחה יותר, ודמותה של סיו, אהובתו של ג'וד שאינה נישאת לו כדין וכחוק, מושכת יותר, הרי מקבלת ההתקפה על הנישואים תוקף יותר. אך, האם הסופר אינו מדגיש כאן את דעותיו הדגשה בולטת מדי — על חשבון האמת הפנימית של היצירה? לא זו בלבד שארבלה היא דמות דוחה ומגעילה, הרי אף הסיפור כיצד הצליחה להסב אליה את תשומת ליבו של ג'וד התמים לראשונה, וכיצד הצליחה להינשא לו, הוא אחד מן המכוערים בסיפורי הפיתוי (או הפיתוי ההפוך — שהרי כרגיל המפתה הוא בעל המין החזק) שבספרות. ארבלה עוסקת עם רעותיה בשטיפת קרבי חזיר בנהר; היא "מתחילה" עם ג'וד בזרקה עליו את הדבר הראשון המודמן לידה — אבר המין של חזיר זכר מגודל. אכן, איזה פרט של כיעור ריאליסטי בספר ויקטוריאני, תקופה אשר בה המילה "מכנסיים" היתה בחינת טאבו בחברה הגונה! התחלה זו, נעדרת העדינות, אם להשתמש בלשון זהירה, הולמת את טיב היחסים בין השניים, וחיי הנישואין המתפתחים מהם. אגב, אפשר כמעט לחשוך את הרדי ברתיעה יהודית מפני חזירים — מוטיב החזירים מרבה להופיע בפרשת ג'וד וארבלה. ארבלה מציגה עצמה בפני ג'וד אגב זריקת אבר הזכר של חזיר, ג'וד מנשקה לאחר רדיפה סוערת אחר חזיר שברח, הם נפרדים לאחר ששחטו יחד חזיר והדבר לא נעם לג'וד.

ג'וד הצעיר שאינו מבין ולא כלום בהוויות העולם נושא "בטעות" את ארבלה לאישה. מעשה כגון זה עלול לקרות לעלם רחוק מחיי המציאות ובקי אך בספרים. פרשת ארבלה הראשונה, נישואי הנפל הקצרים, אינם עיקר עניינו של הסופר. נישואים שלא עלו יפה והמסתיימים לאחר זמן קצר בפרידה מרצון, אינם בהכרח טרגדיה. ההתפתחות המפתיעה והמאיימת חלה דווקא לאחר שנפרד ג'וד מארבלה ומצא אושר עם סיו בת דודתו. סיו וג'וד קרובים זה לזה קירבת משפחה וקירבת נשמה. שוררת ביניהם הבנה מלאה והם מסוגלים לזכות יחד בחיים שלמים במלוא מובן המילה. והנה, ללא כל היגיון וטעם הנראים לעין, נפרדים הם לבסוף זה מזו וחוזרים כל



## שקיעתו של ג'וד האלמוני

אחד אל בן זוגו הקודם. בחייהם המשותפים נרדפים הם ע"י דעותיהם הקדומות של בני האדם ומכות הגורל. סיו היא הנשברת ראשונה ודורשת מג'וד להיפרד מעליה. לאחר עזיבתו שוקע ג'וד בשתיה ובקהות החושים, הוא המצב בו מצליחה ארבלה לשאתו שנית. בעיני אלוהים ואדם ארבלה היא אשתו האמיתית של ג'וד. ארבלה, הנישאת לג'וד פעמים באמצעי תרמית, החסרה כל הבנה והערכה לטבעו של בעלה, העוזבת אותו גוסס ומשתעשעת בחגיגה ברגע מותו, שעה שאין איש על ידו היכול לתת לו טיפת מים ולהקל עליו את יסוריו האחרונים — ארבלה זו סבורה שהיא צודקת בקראה לסיו "יצאנית"; ודעת העולם תומכת בה. דעת האנשים על טיב חיי הנישואין הרגילים מזדהה עם דעתה של ארבלה:

"בעל הדירה, ששמע כי הם זוג מזוג, מסופק היה אם נשואים המה כל עיקר, בפרט שראה ערב אחד את ארבלה מנשקת לג'וד לאחר שלגמה קצת ממשקה משיב נפש; והוא התעתד להודיעם שעליהם לעקור, אלא לאחר ששמעה בדרך מקרה לילה אחד שופכת על ג'וד קיתון של גידופים, ולבסוף מטילה נעל בראשו, הבחין בצביונם הרגיל של חיי הנישואים; וכיוון שהסיק שהם בוודאי אנשים מהוגנים לא אמר עוד דבר וחצי דבר." (ע' 341).

בכוח כשרונו הספרותי וכנותו מפיח הרדי חיים בסיפורו המזוהר של ג'וד האלמוני. כרוב גיבוריו של הסופר, אף ג'וד אינו מצליח להשיג את המטרה שהיתווה לו בחייו, והוא יורד אל הקבר כשהוא מקלל את יום היוולדו באותן מילים בהן השתמש איוב דורות לפניו. כישלון אנושי נוסף לגלריית הפורטרטים של המשורר. ג'וד לא הגיע לגדולות, נשאר אלמוני ונרמס ע"י כוחות חזקים ממנו לאין שעור. שלא כמו לאחר קריאת סיפורת של טס מבית ד'אורברוויל, שהוא ספרו המושלם ביותר של הרדי, הרי אנו שואלים עצמנו לאחר קריאת "ג'וד האלמוני" האם החיים או הסופר בלבד הם שדנו את ג'וד לכישלון.

פברואר, 1961

## הערות

1. George Meredith, 1828-1909.
2. Emily Brontë: Wuthering Heights, 1847.
3. Thomas Hardy: Jude the Obscure, 1896.
4. E.M. Forster: Aspects of the Novel, 1927.

## ילדים תמימים על אי בודד

הספר "בעל זבוב" (1) מאת ויליאם גולדינג הוא אחד הספרים המחרידים ביותר שקראתי מעודי. כל מי שחפץ להשתקע בהרהורים מרים על טיבו ועתידו של המין האנושי, יכול לעלעל בדפי "בעל זבוב". כידוע, הספרות כיום בדרך כלל אינה שופעת אופטימיות ועליונות. קשה למצוא בספרות המודרנית (זו בעלת היומרות האמנותיות, ולא קלי-מכר לשעות-בילוי) ספרים החדורים אמונה ותקווה, ספרים המסתיימים ב"הפי-אנד", בקיצור, ספרים שהקורא הממוצע באמת נהנה מקריאתם. אלא שגם באכזבה, בייאוש, בשיממון — יש דרגות. לאחר קריאה בספרים רבים אנו מסגלים לעצמנו גישה אפאטית, פחות או יותר, לחסרונותיו ופגמיו הרבים של העולם הזה. ואם יש בכל זאת ספרים החדורים מעבר לשריון הלא-איכפתיות, הרי שאלה חייבים להיות בעלי תכונות נדירות באמת.

ויליאם גולדינג מספר בספרו על קבוצת נערים, שהגדולים ביניהם הם כבני שתים-עשרה, והקטנים ביותר כבני שש, אשר נקלעו לאי בודד עקב תאונת מטוס. המבוגרים מצאו את מותם. הילדים מנותקים מן העולם התרבותי. תנאי האי נוחים. האקלים חם. יש פירות בשפע. אין חיות רעות. הנוף הוא מקסים, ויש חוף ים נוח לרחצה, עם בריכה טבעית. גן-עדן עלי אדמות. ממילא עולים בדעתנו ספרים שקראנו על ימאים או טייסים שמשברי הים או תהפוכות הרוח מביאום על כורחם לאי בודד; ואנו מגיעים למסקנה, שקבוצת הילדים הבריטיים בספר "בעל זבוב" זכו לתנאים האובייקטיביים הטובים ביותר. לרובינסון קרוזו המפורסם המר גורלו יותר. את האי שלנו לא פוקדים פראים זוללי-בשר-אדם. ואכן, סיפור הילדים והחברה שהם יוצרים, מתחיל בנימה של תקווה ועליונות. אלא שלאט לאט מתברר, שבמקום שאין סכנות — בוראים אותן; שהפחד אינו זקוק לעילה של ממש, כדי להיווצר; ושהרשע הנורא ביותר שוכן בלב האדם פנימה, ולא מחוצה לו. הידרדרותה של חברת הילדים מחברה שעדיין שולטים בה כללי בית-הספר שבעולם התרבות, עד לחברת פראים פרימיטיבית, אכזרית, מלאת אמונות טפלות ו אלימות — היא היא נושא הספר. העובדה, שהמחבר עצמו הוא איש חינוך, המכיר ילדים היטב משנות ניסיון ועבודה, — נותנת משנה תוקף לדבריו. "בעל זבוב" הוא ספר מפחיד

## ילדים תמימים על אי בודד

ומהלך אימים, משום שהוא כתוב בצורה משכנעת ביותר, ומעובד עד לפרטי פרטים. הספר עובר במיבחן הן כיצירה אמנות והן כיצירה בעלת אידיאה מוסרית; ואלו הן שתי תכונות, שלא תמיד דרות בשלום בכפיפה אחת. עלילת "בעל זבוב" משכנעת את הקורא, משום שיש כאן תיאור הדרגתי של התפתחות גורלית, מוכרחת. לוא היינו נתקלים, ללא הכנה נפשית, בחברת פראים קטנים, צמאי דם ונתונים למשטר עריץ של גער קטן כמותם — היינו אולי מפקפקים, מסרבים להאמין. ההתפתחות ההדרגתית לקראת העריצות, הרשע, האימה והזעם — היא הנותנת לספר את כוחו המיוחד. הפשעים הגדולים צומחים באופן אורגני מן הפגמים הקטנים, הנראים לעין מייד בתחילה. תאוות האכילה, היצר לאכילת בשר, לטרף — הם מן הגורמים הראשונים לפילה המוסרית. אכילת הפירות אינה מספקת את הילדים. יש באי חזירים, שבמשך הזמן לומדים לצוד אותם ולהכין את בשרם לאכילה. הציד הופך בהדרגה לפולחן, לבסוף — לרצח פולחני. מסוכנת מן התאוה היא האימה. הפחד בפני סכנות בלתי־קיימות, סופו שהוא מקריב קורבנות אדם למפלצות שבהזייה. תאוות השלטון, תאוות האכילה, הפחד והאימה מקננים יחד בליבו של ג'ק, העתיד להפוך במרוצת הימים לעריץ הגדול של האי. נקודה אחרת, מודגשת, היא חשיבותם של המדים. קבוצת נערי המקלה, המופיעה תחילה בתלבושת אחידה, תחת הנהגתו של ג'ק — יש בה כוח מלוכד, שאינו ניתן להסבר באופן הגיוני. לימים, מתבלים המדים האחידים; במקומם בא משהו אפקטיבי עוד הרבה יותר — ציור פרימיטיבי על הפנים, בדגם אינדאני, המפיח ביטחון בילדים הצבועים, ומסתיר את מחשבותיהם והרגשותיהם כמו מסכה.

ניתן למשוך הקבלה בין וויליאם גולדינג לבין סופר אנגלי אחר, הוא ג'ורג' אורוול. בספרו "חוות החיות"<sup>2</sup> מתאר אורוול את היווצרותה של חברת אימים עריצה. משטר העריצות הוא שפל פי כמה, באשר הוא מסתתר מאחורי חומה בצורה של מילים רמות, סיסמאות נעלות. הרעש, העוול והדיכוי לובשים מסכות של אידיאלים נאצלים, כביכול. ואנו עוקבים בנשימה עצורה ובפחד הולך וגובר אחר היווצרותה והשתרשותה של חברה חדשה זו, חברה נוראה הרבה יותר מאשר החברה הישנה, כנגדה פרץ בשעתו המרד הגדול. אמנם, אין להגזים בהקבלה שבין שני הספרים הללו. חברת הפראים ב"בעל זבוב" שונה מאוד בפרטיה ממשטר הדיכוי שב"חוות החיות" השואב את כוחו ואכזריותו דווקא מתוך מיגבלותיו האישיות. הנוהגים הפרימיטיביים, פולחן הדמים המתפתח, פטישיוס היונק ממקור אירציוואנלי, המדים והסמלים — כל אלה אופייניים לפאשיזם. כך

יוצר גולדינג בלב הקורא אימה כפולה. הוא מסתמך על דברים שהיו, ושיכולים, אם כן, לחזור, בשינוי צורה כלשהו. יחד עם זאת, יש כאן חזיון בלהות לקראת העתיד; שכן מלחמה אטומית בקנה מידה גדול עלולה להרוס את מרבית מרכזי התרבות והשלטון האזרחי המסודר, ושרידי האנושות עלולים למצוא עצמם במצב זהה למצבם של הילדים המנותקים באי.

סיומו של הספר מעמיד את הדברים בפרספקטיבה חדשה. סוף-סוף מגיעה האניה המיוחלת לאסוף את הילדים. הקצין היורד לחוף נתקל בראלף, המנהיג הראשון, המודח, הנמלט על גפשו מחבורת הפראים. כל מה שהקצין רואה הוא זאטוט, ש"זקוק היה לאמבט, לתספורת, לקינוח החוטם ולמשחת פצעים בשפע". איוו אמונה תמימה בכוחה של משחה לרפא פצעים שבנפש! ואילו ג'ק האיום, האחראי לעינויים ולרצח, אינו אלא "נער קטן, ששרידיה של כיפה יוצאת דופן חבושים לשערו האדום ושרידי משקפיים תלויים בחגורתו." שרידי המשקפיים אינם משקפיו של ג'ק עצמו. הם היו שייכים לנער האינטליגנטי ובעל האופי היציב ביותר שבין כולם, שנתכנה בכינוי "חורזיר". במשקפיים השתמשו הנערים כדי להדליק מדורות. ואילו חורזיר שילם בחייו על היותו בעל הבנה ועל הרכיבו משקפיים. רוג'ר, התליין של ג'ק (אולי המועמד לרשת את מקומו), הוא שרצח את חורזיר.

כאן מסתיים הספר. קריאה מאלפת, אך בשום אופן לא מברדרת.

ינואר, 1966

#### הערות

1. William Golding : Lord of the Flies, 1954.  
תורגם לעברית בהוצאת ספריה לעם, 1966.
2. George Orwell : Animal Farm, 1945.

## העורב השחור והאהובה המתה

אם לעיתים מתעוררת בי קנאה ביחס לספרות העמים, הרי קנאה זו אינה נובעת מן ההשקפה, המקובלת בכמה חוגים, כי ספרותנו נופלת בכל מספרות העולם. אין בי כלל רגשי נחישות מסוג זה. לא, הקנאה נובעת מן העובדה, שאין בידינו אוסף ביוגרפיות היכול להשתוות, ולוא אך במעט, לביוגרפיות המושכות, המסעירות, המועזעות, של סופרים רבים מאומות העולם. ובין פרשיות החיים המרתקות ויוצאות-הדופן נתייחד מקום בולט לסיפור חייו הטראגי, האומלל, המסוכסך והמוזר של אדגר אלן פו. אדגר אלן פו נתייתם בגיל שלוש מהוריו, זוג שחקנים נודדים. לאחר מכן היה בנו המאומץ של ג'ון אלן, סקוטי קמצן, קודר, וחשדן, אשר זרק את בן טיפוחיו לרחוב, מחוסר כל, בגיל 18. בימי חייו היה פו בן חורג לספרות האמריקנית; שנים רבות לאחר מותו הפך לאורה כבוד בספרות העולם. האסון רדף את המשורר מיום היוולדו ועד ליום מותו. גם לאחר מותו רדפה אתרוי הרוח הרעה. כי פו, שהשתבח הרבה בכוח המחשבה האנאליטית שלו, היה תמים כילד בכל הנוגע להוויות העולם הזה. אבי הסיפור הבלשי, מחברם של סיפורי הבלשים המודרניים הראשונים, יוצר דמות הבלש דופון, שבצלמו ובדמותו נוצרו אחר כך בלשים אינספור, למן שרלוק הולמס ועד להרקול פוארו — לא הבין ולא כלום במניעיהם של אנשים, בשר ודם, בהם נתקל בדרכו הקצרה והרעה עלי אדמות. האיש, שנטל את המורשת הספרותית של סיפור האימה הגותי, הפיח בו תוכן חדש ואמת פסיכולוגית, והצליח להעביר צמרמורת קרה במיליוני קוראים, — לא השתלט על הפחדים שבתוך גפשו פנימה.

בתמימות האופיינית לפו ביחסיו עם הבריות, מסר המשורר את עזבונו הספרותי לידי אדם אשר שנה אותו וקינא בכשרונו הגדול, רופוס ווילמוט גרינבולד. עבודת העריכה וההוצאה לאור של גרינבולד התבטאה בהשמצות, בבזיון המת, בהקטנת ערך העזבון הספרותי שנמסר לידי מתוך אמונה וטפשות. כאשר שרל בודליר, המשורר הצרפתי שהיה מעריצו הראשון הגדול של פו, קרא את "הזכרונות" שפירסם גרינבולד על אדגר אלן פו לאחר מותו, אמר בועם: כלום אין בארצות-הברית חוק, האוסר על כלבים שוטים את הכניסה לבין העלמין?

גם אויביו של אדגר אלן פו (והם היו רבים מאוד, כמספר מאמרי הביקורת הספרותית שכתב) מודים כי אכן אומללים היו חייו של האיש. אולם, הם חלוקים עם ידידיו בנקודה אחת: שעה שאלה האחרונים טענו, כי האסון רדף את המשורר, טענו לעומתם שונאיו, כי המשורר הוא הוא שהביא על עצמו את הרעה, בשל גטיותו החולנית. פו עצמו הגדיר את הדברים כך: אויבי, אמר, סוברים כי השגעון נובע מן השתיה; ואילו השתיה אינה אלא בריחה מן השגעון. תהיינה אשר תהיינה הסיבות לדבר, ברור לגמרי שפו היה שותה הרבה יותר מן הרצוי לבריאותו, לשמו הטוב ולאמצעיו הכספיים הדלים. ברור כמו-כן, שרק שטנה צדקנית ואטומת-מוחין יכלה לראות בזאת את עילת העילות לכל מכות הגורל, שניתכו על איש זה. ודאי שאין האשמה בפו, שהוא נתייתם בגיל שלוש והיה נתון לחסדיו של אב מאמץ, שלא גילה כל הבנה לגאונותו המיוחדת של בן טיפוחיו, והבחין בחולשותיו בלבד. ולמעשה התחילו צרותיו של פו עם סכסוכו עם ג'ון אלן. יש להעיר כאן, כי לפחות בעניין אחד עלו עקרונותיו המוסריים של פו על אלן. אלן בטוח היה, כי פו הוא ריקא והולל, כפוי טובה וחסר התמדה. על גבו של אחד ממכתבי הבקשה והתחייבה, שכתב פו לאלן לאחר שזה האחרון משך ידיו ממנו, נשמרה הערה בכתב, בכתב ידו של אלן. סבורני, כתב אלן, שאין באדם זה אפילו ניצוץ טוב אחד. והנה אלן נהג שלא כשורה כלפי אשתו. הוא התייחס אליה בקשיחות, וגם החזיק לו אהובה. (בצוואתו הוריש סכומים לילדיו הבתלי חוקיים, שעה שלא הוריש דבר לפו, שגדל בביתו משך 16 שנה והיה אהוב מאוד על אשתו החוקית). ואילו אדגר אלן פו היה מסור בכל מאודו ובכל נשמתו לאשתו וירגיניה, ולחותנתו, שהיתה לו כאם. וירגיניה היתה בת דודתו של פו. הוא גשא אותה לאשה עוד בטרם מלאו לה 14 שנה. כעבור שנים מספר חלתה וירגיניה; חייה דעכו לאיטם, עד שהיא נפטרה בגיל 26, משחפת. פו עבר יחד עמה את דרך הייסורים, מבלי למוש מצידה. חייו של פו נהרסו, אולם שירתו וסיפוריו הגדולים שאבו את חיותם ממעיין ייסוריה של וירגיניה.

הנושא הבולט ביותר ביצירתו של פו הוא תיאור האשה-האחות, הרעיה-הילדה, יצור אוורירי, חסר גוף, שלא מן העולם הזה, שנידון מראש לכליון פיזי. כאן שולטת בכיפה האהבה הרומאנטית. לאהבה הגופנית לא נתייחד מקום כלשהו בכתבי אדגר אלן פו. (וכבר נמצאו פסיכולוגים שרצו לראות בכך סימן מובהק לאימפוטנטיות של המחבר). חותמת המוות מכניסה אף את השוהים עדיין עלי אדמות לממשלת צללים שלא מן העולם הזה. מעניין שחלק מן השירים והסיפורים, המספרים על מות האהובה,

נכתבו בעוד וירגיניה חיה. יכולים אנו להוכיח כאן את "העורב", שירו המפורסם ביותר של פו. כאן נתלכדו כל סממני שירתו של פו ליחידה מושלמת אחת. העושר הלשוני, החרוז המתנגן והמצטלצל, האורח השחור מעולם אחר (אשר בעצם אינו אלא התגלמות של הפחדים שבתוך ליבו של המספר), וזיכרון האהובה המתה, אשר לעולם לא תחזור — כל אלה נמצאים פה. השיר, שנתפרסם מאוד עוד בימי חייו של פו, נכתב בשנת 1845; כלומר, שנתיים לפני מותה של וירגיניה. אמנם וירגיניה כבר היתה חולה אז, — חולה עד מוות; אך האמנם היה זה אדיב מצד בעלה להתאבל על מותה ועל אובדנה לנצח, עוד בטרם נתרחש האסון?

בסיפורים רבים ובשירים אחדים מתלווה לנושא האהובה הנידונה למוות מוטיב האשמה. יש כאן מכרה זהב עשיר לכל הפסיכולוגים למיניהם ולמחשטים בחיים התת-הכרתיים. האם זהו רגש האשמה הרגיל של אדם בריא, אשר חייב לצפות בחוסר אונים בגסיסתה האיטית של האשה האהובה עליו? ושמא זהו רגש האשמה של משורר, אשר אסונם הנורא ביותר של יקיריו הוא הוא רוח החיים של יצירתו? ואולי האשים פו את עצמו על שתינותו, על חולשותיו הרבות, אשר, אם גם לא גרמו למותה של וירגיניה, מכל מקום הכבידו עליה את החיים? מי חכם ויידע.

כל ימיו היה אדגר אלן פו עני מרוד. אם אנו מתעלמים לרגע משאר זכויותיו הספרותיות, וזוכרים רק כי הסופר היה אבי הסיפור הבלשי המודרני, הממשש כיום מקור פרנסה לא־אכזב לקהל עצום של כתבנים — אנו מתחילים לעמוד על מקצתו של העוול שנעשה לאיש. אכן, בזמנו של פו סופר היה יכול להתפרנס רק בקשיי־קשיים על כתיבתו. אדגר אלן פו כתב הרבה; הוא היה עובד חרוץ. מלבד שיריו, סיפוריו ומאמרי הביקורת וההגות החשובים, פירסם רשימות בשטחים שונים ורבים בעיתונות, עסק בעריכה, תירגם, עיבד והגיה, נתן הרצאות וקרא מכתביו. כל זה לא הספיק לו כדי מחיה. את ספר שיריו הראשון הדפיס על חשבון עצמו, ושקע בחובות. כשנתפרסם, כבר לא היה חייב להוציא כסף על-מנת לפרסם ספר — יצירותיו הודפסו בצורת ספר, והוא לא קיבל שכר מבית-ההוצאה, אלא עשרים טפסי ספריי־חינם. לימים, כשנתפרסם עוד יותר, קיבל סכומים פעוטים מן המוציאים לאור. עבור רשימות בעיתונים ובכתבי עת היו התשלומים זעומים. שירו המפורסם ביותר של פו, "העורב", הכניס לו סכום גדול יחסית — 10 דולאר. למותר לומר, שגם עשרת הדולארים הללו לא יכלו לקיים את המשפחה. המעיל הצבאי החם, שלבש פו הצעיר בזמן לימודיו באקדמיה הצבאית בווסט-פוינט, שרת אותו עד יום מותו, בגיל 40. באותו מעיל אף התכסתה וירגיניה בימי חוליה האחרון.

סיפור חייו ויצירתו הספרותית של פו שלובים ושזורים יחד, עד שאין כל אפשרות להפריד ביניהם. ללא ספק, מושפע כל יוצר במידה זו או אחרת מן הקורה לו ומן המתרחש סביבו; עם זאת, הרי רוב היצירות הספרותיות אינן ביוגרפיה של יוצרן. גם על פו לא עברו ההרפתקאות המוזרות, המעשים האפלים והקורות הראשיים והסמלים הנשנים וחזורים, הרקומים במסכת יצירתו. ברקע תולדותיהם של רבים מגיבוריו חוזרת האכזבה שבאבידת עמדה חברתית, כסף וקשרי משפחה. כמו פו עצמו, שנוזק לרחוב מבית אביו המאמץ, כן גם רבים מגיבוריו הם מגידי החברה. המרירות והרגשת הבדידות הולכות וגוברות, עד שהן מוצאות את ביטויין בנושא השנאה והנקם.

השגעון, המוות, האימה — כלום יש נושאים מודרניים יותר; ואכן, נשאר אדגר אלן פו קריא עד היום הזה, שלא כרבים מבין סופרי תקופתו. אך יחד עם נושאים קודרים אלה שזור חוט המורשת הרומאנטית, האהבה הזכה, התמימה והאידיאלית.

"אך ידעתי אהוב מכלם, מכלם / שרבו שנותם מגילי / ורבה  
חכמתם משכלי";

ואין שרף או שטן בעולם / ואין סער בים ערפלי, /  
שיקרע או יגרע את הקו של זהב / ביני ובין אנבל-לי.

וירח מרום לי לוחש בחלום / שירי זהר על אנבל-לי; /  
לי רומז כל כוכב בקרניו — ועיניו / כעיניה של אנבל-לי;  
אך בלילה אפלה — עמדי היא כולה, / ואנוח על יד יונתי הכלה,  
בביתנו שלה ושלי — / הוא הקבר על ים ערפלי. (1).

אפריל, 1966

#### הערות

1. Edgar Allan Poe : Annabel Lee, 1849.

תרגום: ז. ז'בוטינסקי



## הגבירה הנעלה של הנרי גיימס

השבועון האמריקאי "טיים", המקפיד לעקוב אחר הרוחות המנשבות בעולם בכלל ובארצות-הברית בפרט, הקדיש לפני חודשיים מהדורה מיוחדת לתנועה לשחרור האשה, הלוא היא התנועה אשר גילתה לפתע כי האשה מקופחת מכמה וכמה בחינות. תמונת השער היא פרופיל שקוף של אשה צעירה, אשר דרכו אפשר לראות את התוכן המגוון והבלתי מסודר המגובב בראש זה: מכונית, תמרור תנועה, עוגת התונה עם חתן וכלה, בובה-תינוק, כלי בישול, אביזרי תפירה, גלובוס עם דגש על אפריקה והמזרח התיכון, ריהוט, תכשיטים, געלי ריקוד, שפתון, גלגלים לשערות, כרטיס לקניות על אשראי, תעודות חבר למפלגה הדמוקרטית והרפובליקנית, תג האומר "שירלי צייסהולם לנשיאות", ובנוסף לכל אלה — שלושה ספרים. אחד הספרים הוא ספר בישול; זה מובן מאליי; כל מי ששהה בארצות-הברית יודע, שאין בזאת זלזול בדמות האשה אלא סימן היכר לפולחן האכילה בארץ שפע עשירה, בה אוכלים לא על-מנת לשבוע כי אם לשם הנאה בלבד. הספר השני הוא ספר על הרמן הסה; גם זה מובן; הרמן הסה הוא כרגע אופנתי (אגב, הסה לא הצטיין כלל וכלל בתיאור נשים, ואם נרצה לדון על מקומה של האשה ביצירת הסה, לא נגיע לתוצאות מרהיבות). הספר השלישי הוא "דיוקנה" של גברת<sup>1</sup> מאת הנרי גיימס. ואם נהרהר היטב בדבר, נגיע למסקנה כי בחירת ספר זה דווקא, מתוך המכמנים העצומים והשופעים של הספרות האנגלו-סכסית, אינה, בשום פנים ואופן, בחירה שרירותית. מעטים הם הסופרים בספרות העולם היודעים לתאר נשים; הנרי גיימס הוא אחד מהם. לשם איוון החשבון אפשר להוסיף, כי מעטות אף הסופרות אשר הצליחו לתאר גברים; עולה על הדעת אנה בלמן ההולנדית — ומי עוד? אך נחזור להנרי גיימס. "דיוקנה של גברת" אינה היצירה היחידה של גיימס אשר במרכזה עומדת אשה. גיבורות רבות תאר גיימס בספריו השונים, ואת כולן תאר מתוך הבנה עמוקה ובכושר חדירה פסיכולוגי. בהקדמה שכתב הנרי גיימס לרומאן "מה ידעה מייזי"<sup>2</sup> הוא נימק את בחירתו בילדה כגיבורת הסיפור. ילדה רגישה יותר ליחסי אנוש, טען הסופר. ילד קטן לא היה מסוגל לחוש בכל הדקויות שבמערכת היחסים המסוכסכת שבין

ההורים הרבים ביניהם והמאהבים השונים והשונות וההורים ההורגים; ואילו ילדה היא מכשיר מעודן יותר, מדויק יותר, רגיש יותר למה שמתרחש מתחת לפני השטח. וכך נבראה מייזי הקטנה — דמות העומדת עד היום במקום בולט בגלריה של "הילדים בספרות". ייתכן שהסברו של גיימס לגבי הרומאן "מה ידעה מייזי" תופש אף לגבי ספרים אחרים משלו; כלומר, דמויות נשים נראו לו כמתאימות יותר למירקם הסופיסטי והמעודן של יחסי אנוש אשר ביצירותיו. הנרי גיימס הוא אמן הרמוז הדק; דיבור ענייני ועסקי הוא וולגארי בעיניו. יצירתו עוטה צעיפים דקים, אשר המבקרים והפרשנים מנסים להרימם ולהציץ מתחתם ומעלים חרס בידיהם. על כן יצירת הנרי גיימס היא גן-עדן למבקרים, מעיין לא אכזב של פירושים חדשים. דוגמה בולטת היא הנובלה "הידוק הבורג" (The Turn of the Screw).

אחר אינטרפרטאציות אין ספור שקראתי, עדיין איני בטוחה אם המחנכת היתה מלאכס הטוב של הילדים, אשר נלחמה באומץ נגד כוחות האופל והרשע; או שמא היתה זו אשה היסטורית אשר ראתה צל הרים כהרים ויש להאשימה בגרימת מותו של הילד היפה מיילס. לעומת זאת, הריני בטוחה בהחלט, שהנרי גיימס מסב בנחת בחברתם של בני אלמוות, חיוך של שביעות רצון נסוך על פניו והוא שמח לאידם של מפרשיו. ואם כבר הזכרתי את "הידוק הבורג", נראה לי שיש מקום לחקור בנובלה זו תוך השוואתה לסיטואציה שב"מה ידעה מייזי". יש כאן מספר דמויות מקבילות, בעלות פונקציה דומה. כשם שהמחנכת ב"הידוק הבורג" נלחמת על נפשם של מיילס ואחותו, כן הגברת ויקס נלחמת על נפשה של מייזי ומכריחה את הילדה לקבל את נקודת השקפתה שלה. ואילו זוג המאהבים המתים המעכירים את שלוות נפשה של המחנכת יש בהם קווי קירבה לסיר קלוד והגברת ביל, למרות המעמד החברתי השונה.

גם על "דיוקנה של גברת" רבים ללא ספור הפירושים וההשערות. אם יצירת גיימס בכללותה מהווה מוקד משיכה לפרשנים, הרי ש"הידוק הבורג" ו"דיוקנה של גברת" זכו לתשומת לב מיוחדת, גם במסגרת זו. העובדה, שחקרים ומבקרים וקוראים סתם מתעמקים עד היום בבעיה, מדוע חוזרת איזבל ארצ'ר לאוסמונד — מעידה על מידת הצלחתו של הסופר בתיאור גיבורתו כאדם חי ופועל. העובדה שנכתבו מסות רבות המנסות לתרץ מעשה זה של איזבל, או לדון אותו לכף חובה, או לפרט אפשרויות אחרות שהיו פתוחות בפניה — מעידה שהסופר הצליח לעורר אהדה והתעניינות בגיבורה. לעיתים, כאשר קוראים מאמר הדן בהרחבה על עתידה של איזבל ארצ'ר, אותו עתיד שאינו נכלל בתחומי הרומאן,

מאמר המנסה למצוא פתח תקווה לגיבורה, שהרי צעירה היא עדיין ולא ייתכן כי לעולם תהיה נתונה לשלטונו העריץ של אוסמונד — מתעוררת ההרגשה האבסורדית, כי כותב המאמר היה רוצה שהנרי גיימס יחזור ויקום מקברו כדי שיהיה באפשרותו לסיים את "דיוקנה של גברת" בצורה אחרת, אופטימית יותר. אכן, לאו דווקא כל גיבורה שבספרות העולם זוכה להתעניינות אנושית כל-כך בגורלה. למעשה, קיימות שתי נקודות מיפנה עיקריות בחייה של איזבל, המשמשות נושא לדיונים: נקודה אחת, חזרתה של איזבל בסיומו של הספר אל אוסמונד, הזכרנו כבר; המיוחד כאן הוא שתוצאות החלטתה של איזבל כבר אינן נכללות ברומאן, ועל כן הדיון הופך להיפוטיטי וחורג מעבר לדיון ספרותי טהור; הנקודה השנייה (או בעצם הראשונה) היא בחירתה של איזבל באוסמונד כבעל, דווקא באוסמונד מבין ארבעת מחזריה; והלוא היתה זו הבחירה המוטעית ביותר שאפשר היה להעלות על הדעת. גם כאן רבות הדעות וההשערות. בניגוד להחלטת איזבל לחזור אל אוסמונד, החלטה שאת השלכותיה אין אנו יכולים לדעת בבירור, הרי בחירת איזבל באוסמונד כבעל היא החלטה שתוצאותיה המאכזבות והאומללות משתקפות בבהירות בחלקו השני של הרומאן. כאן אין צורך בניחושי עתיד. לעומת זאת, יש מקום לחקור אחר המניעים שגרמו לאיזבל ארציר להינשא לגילברט אוסמונד; ולאותו עניין, מה היו מניעיה כאשר דחתה מעליה מחזרים שעלו לאין ערוך על אוסמונד. ראלף טאצט, לורד וורברטון, קספר גודווד — שלושה גברים שונים עד מאוד זה מזה באופיים, בנטייתיהם, ביחסם לאשה האחת אותה הם אוהבים; אך שלושתם הוגים לה יחס כנה יותר ועשויים להעניק לה חיים עשירים יותר מאשר הגבר הקר, המחושב, העשוי אך קליפה ללא תוך, אשר בו איזבל בוחרת. הנרי גיימס הוא סופר העושה את מלאכתו בקפידה מאין כמות. הוא מקדיש תשומת לב יסודית לפרטים ולפרטי פרטים. על כן גם אינו מעמיד את הקורא בפני תעלומה שרירותית, כלומר, אין בחירתה של איזבל מעשה סתמי, חסר היגיון. נהפוך הוא הדבר: יש כאן התפתחות המתקבלת בהחלט על הדעת, רבת-תירוצים והסברים. שוב לועג גיימס לקורא בהעמידו לפניו ברירות רבות כל כך. כמו ביצירות האחרות שהזכרנו, הרי גם בספר זה עומדים לפתחה של הגבירה שני מלאכי הרע — במקרה זה, מאדאם מרל (האם שמה מעיד על קירבה לקוסם מרלין הגדול או שמה מעיד הוא על קירבה לציפור השחורה המתכנית כך והיא חשודה על גניבות ואי-ישר?) — ואוסמונד. כמו בספרים האחרים, האינציאטיבה הראשונית היא של האשה, המעוררת את הגבר לפעולה; אך בסיכומו של עניין היא היא המפסידה הראשית בהימור. מעניין הדבר, שכאשר

נגלות צפונותיה של מאדאם מרל לאיזבל (אמנם מאוחר מדי) ואוסמונד כבר לא זקוק לשירותיה הטובים, מטיל גיימס על אשה מזוייפת זו גזר־דין גלות — עליה לחזור מאירופה לאמריקה, כור מחצבתה. גיימס, יליד אמריקה שהשתקע באנגליה, לא מצא באמתחתו משפט קשה יותר מאשר חיים באמריקה, כפי הנראה.

תכניה של מאדאם מרל לא היו מספיקים כדי להפיל את איזבל בפת, אילמלא נוספו להם גורמים אחרים. ברור שכל נסיונות השכנוע מצד ידידיה של איזבל כנגד הנישואים הם אך שמן על מדורת האהבה לאוסמונד, שהרי איזבל היא צעירה עקשנית, בטוחה בכוח שיפוטה העצמי ומחפשת לעצמה דרכים בלתי מקובלות. אירוניה מושלמת טמונה בכך, שמלאכה הטוב של איזבל, הגבר היחיד מבין הסובבים אותה שאינו דורש לעצמו כל גמול והעושה את מעשיו למענה ללא כל אינטרס עצמי, ראלף טאצ'ט, "אשם" אף הוא שחייה עלו על שרטון; איזבל כלל אינה יודעת שהירושה הגדולה בה זכתה באה לה בשל ויתור ראלף על מחצית חלקו. הכסף הוא בעוכריה. בשל הכסף מתעורר עניינה של מאדם מרל; וכך מתחילים העניינים להתגלגל. ראלף גלגל לידיה של איזבל את הכסף כדי שתהיה עצמאית באמת ותוכל לעשות ככל העולה על רוחה; והנה בשל הכסף פאבדת איזבל את עצמאותה וכנפיה הולכות ונקצצות. אמנם גם ראלף אינו נקי מעוון; הוא מבקש להתבונן בחיי אחרים כמשקיף מן הצד, ולא כמשתתף; מחלתו כופה עליו חוסר מעשה, אך אסור היה לו לוותר עוד טרם הגיעה שעתו.

הנרי גיימס לא זו בלבד שכתב רומאנים, סיפורים ומחזות (אלו האחרונים ללא הצלחה רבה); הוא גם עסק במחקר הספרות, והביע את דעתו הן על היצירה הספרותית בכלל, והן על סופרים ויצירות מסויימים בפרט. הוא גם כתב הרבה על יצירותיו שלו עצמו. הוא מספר לקוראיו, כי היסוד עליו נבנה הרומאן "דיוקנה של גברת" הוא פשוט בתכלית. הוא ביקש לתאר אשה צעירה מושכת ומיוחדת במינה; אשה צעירה המתגרה בגורלה. זאת, לפי הגדרתו, היתה אבן הפינה לספר כולו. ברור שגיימס מסבך את גיבורתו! וזאת, אף על פי שכסופר טוב הוא מודע לחסרונותיה, כמו עקשנות וביטחון יתר בעצמה ובחכמתה. הרעיון של אשה צעירה "המתגרה בגורלה" קדם לגיימס עצמו, כשם שהוא קדם לראלף טאצ'ט, שיש בו משהו ממהות יוצרו; ובהשתמשו בסקרנותו של ראלף, מספק הנרי גיימס לגיבורתו את התנאים הכספיים הדרושים לה על־מנת להיות בלתי תלויה. וכאן אנו מגיעים לנושא שפתחנו בו. והוא: מהו הקשר שבין רומאן זה דווקא לבין התנועה לשחרור האשה. וכפי

## הגבירה הנעלה של הנרי גיימס

שציינתי כבר בתחילת דברני, הרי לא נראית לי הבחירה ב"דיוקנה של גברת" כבחירה שרירותית. בספרו מעמיד גיימס צעירה מקסימה על אם הדרך, כשדרכים רבות, כביכול, פתוחות בפניה. אך כל זה רעות רוח ומיסקם שווא. אין דרך פתוחה בפני איזבל ארצ'ר, אלא הדרך האחת אשר מצפים מעלמה צעירה והגונה ונאה שתלך בה: והיא דרך הנישואין. ודרך זו הרסנית היא לגבי איזבל, כי איזבל מאבדת בה את עצמאותה; כנפיה נקצצות; כל הווייתה כהוויית ציפור בכלוב. כתלי ביתה סוגרים עליה ככותלי בית-סוהר. בהירהוריה חוזרת איזבל לא פעם את התוכניות היפות, אל מה שצריך היה להיות — ולא נתגשם. אמנם תחילה טענה איזבל ארצ'ר, כי אינה מתכוונת כלל וכלל להינשא. היא השיבה ריקם את מחזוריה, הלורד וורברטון המרשים, נעים ההליכות ובעל התבונה, ואת קספר דודוד, האוהב הנסער, בעל המרץ ואיש הפעלים; אחת הסיבות שהיא מונה להסברת סירובה הוא רצונה שלא להתחתן. למרבה הפליאה ראלף האינטליגנטי הוא היחיד המאמין שאכן לא תמהר איזבל להינשא לאיש — והוא מתבדה, לאכזבתו. כמובן, אין הדברים פשטניים ואין איזבל ארצ'ר דמות טיפוסית. ברומאן טוב לא יכול להיות מדובר במוסד הנישואין; מדובר בנישואיה של איזבל ארצ'ר לגילברט אוסמונד, נישואין שתחילתם מירמה וכחש והמשכם אכזבה וצער. איל מהעניין הוא, שאיזבל נשאת אצל אוסמונד לא בשל מעלותיו של אדון זה, שהן בלתי קיימות, ולא בשל אהבתה לו, שאינה יכולה לעמוד במציאות המרה, — כי אם בשל השקפותיה על קדושת מוסד הנישואין, ועל חובת האשה שקיבלה על עצמה מרצון עול מוסד זה. כאן, בנקודה זו, מוליכה הדרך מספרו של גיימס ועד התנועה לשחרור האשה.

יולי, 1972

## הערות

1. Henry James : The Portrait of a Lady, 1881.
2. Henry James : What Maisie Knew, 1897.

## עין המצלמה

לגיון דוס פאסוס לא שיחק המזל. משום מה לא מנו אותו בשורה הראשונה של הסופרים האמריקאיים, כמו למשל את פאוקנר, את המינגוויי, את סטיינבק, — אשר כולם הגיעו לפרס נובל. מעולם גם לא שרתה עליו הילת מיסתורין נועזה כמו, למשל, סקוט פיציג'רלד או נתנאל ווסט. (שני אלה אמנם זכו בהערכה רק, או בעיקר, אחר מותם, כך שספק הוא אם כדאי להתקנא בהם). דוס פאסוס נולד בשיקאגו, בשנת 1896, והחל לפרסם את ספריו בשנות העשרים של המאה. יצירתו החשובה (והאמביציונית) ביותר היא ללא ספק הטרילוגיה "ארצות-הברית", U.S.A. שלושת חלקיה של הטרילוגיה הם "קו הרוחב ה-42", "1919", "הכספים הגדולים"<sup>1</sup>, והם התפרסמו בשנים 1930, 1932, 1936. שמה של הטרילוגיה, כמו גם שמות החלקים הבודדים, עשויים ללמדנו עניין מהותי ביותר לגבי נקודת המוצא של הסופר: לא מדובר כאן בגורלות אנשים בודדים; לא הפרט הוא העיקר; מטרתו של דוס פאסוס היא לשקף תמונה כוללת, ייצוגית, של המתרחש והמתהווה בארץ מולדתו. אם נתבונן לרגע בשמות שלושת הכרכים, נראה מייד כי כל שם וכוונתו בציור, ושלושתם יחד אכן מהווים שלמות אחת. הכרך הראשון בא להציג בפנינו חתך גיאוגרפי — המחבר עוקב אחר הנעשה במקומות שונים בארצות-הברית, מחוף אל חוף, ברוחב הגיאוגרפי ה-42. אין צורך להתייחס אל קו הרוחב בדייקנות מירבית — דוס פאסוס מרשה לעצמו סטיות קטנות צפונה ודרומה. הערים הגדולות ניו-יורק, שיקאגו, פיטסבורג, פילדלפיה, וושינגטון, וכמו-כן ערים קטנות יותר וידועות פחות, משמשות במת ארועים למתרחש. ואילו הכרך השני, "1919", אינו מתייחס למימד הגיאוגרפי, אלא למימד הזמן. מרבית העלילה מתרחשת באירופה, בעיקר בפאריס. אם "קו הרוחב ה-42" הסתיים עם כניסת ארה"ב למלחמה, הרי בכרך הבא, בשנת 1919, אנו שומעים מעט על מלחמת העולם והרבה על האמריקאים היושבים בפאריס, אחר סיום המלחמה; בחזית לא נלחמו, לעומת זאת הירבו לדבר גבוהה גבוהה על הסנטימנטים הנאצלים אשר הניעו אותם לשרת את המולדת. הם מרפרפים סביב הפוליטיקאים המשתתפים בשיחות השלום וכל אחד, כקטן כגדול, מנסה לזכות באיזו שהיא טובת הנאה לעצמו. מכיון שגיון דוס

## עין המצלמה

פאסוס עוקב אחר תהליכים חברתיים ואחר ההתפתחות הכלכלית, הולם ומתאים הוא גם שם הכרך השלישי והאחרון: הכספים הגדולים. כאן אנו פוגשים את אלה מן הדמויות של הכרכים הקודמים, שהצליחו להגיע לפסגה: אנשי יחסי ציבור, אילי הון תעשייתיים, ראשוני עולם הסרטים. כן מיוצג גם הקצה השני של הסולם החברתי: מנהיגי פועלים ומהפכנים חברתיים ממינים וסוגים שונים, אשר צמחו בדיוק על אותו הרקע כמו אנשי הקאריירה הגדולים, והסיקו ממראה עיניהם ומניסיונם בדיוק את המסקנות ההפוכות לאלה של האחרונים.

הטרילוגיה "ארצות-הברית" בנויה בצורה מיוחדת במינה. היא מורכבת מארבעה יסודות שונים: יומן חדשות, עין המצלמה, ביוגרפיות של אישים היסטוריים וקורות דמויות פיקטיביות. היסוד האחרון הוא היסוד המצוי בכל רומאן ורומאן. ואילו שלושת היסודות הראשונים הם סממנים ספרותיים בהם משתמש דוס פאסוס כדי להרחיב את היריעה, ליצור את הרקע הריאלי להתרחשות הפיקטיבית, וכדי להעניק מימד של שירה סובייקטיבית לסיפור המבוסס על המציאות האובייקטיבית. הקטעים השזורים בין הפרקים השונים המכונים "יומן חדשות" מורכבים מכתורות וקטעי עיתונים של התקופה, מקטעי פזמונים פופולאריים של אותו זמן, וכדומה. שונים מאלה הם הקטעים המופיעים תחת הכותרת "עין המצלמה". אם כריסטופר אישרווד בכותבו "אני מצלמה"<sup>2</sup>) התכוון לומר בזאת שהוא קולט רשמים שונים ללא כל בחירה ושיפוט, הרי שג'ון דוס פאסוס משתמש במינוח בצורה אחרת. שכן "עין המצלמה" שלו מוסרת רשמים אחרים מאשר כותרות העיתונים הלכות מן המציאות. אלו הן רשימות אימפרסיוניסטיות בפרוזה שירית המתייחסות לעלייה או לקטעי העיתונות רק בדרך עקיפין, והריהן מוסיפות מימד של אינטרפרטציה סובייקטיבית לנעשה. מלבד היסודות האלה פזורות לאורך הספר ביוגרפיות קצרות של אישים שונים מאוד, אשר טבעו את הותמם על התקופה. למעשה אין אלה ביוגרפיות במובן המקובל של המילה, אלא רשמים מקווקווים המבקשים למסור את תמצית האישיות. אנו מוצאים כאן תמונה פיוטית של איזידורה דונקן, הרקדנית המהוללה — אולי זהו הקטע היפה ביותר בספר כולו. אנו קוראים על מנהיג הפועלים יוג'ין דבס; על אהוב הנשים וולנטינו; על תיאודור רוזבלט; על וודרו ווילסון; על אילי תעשייה, אנשי עסקים, מתקני עולם ומנהיגי פועלים. נראה לי שביוגרפיות אימפרסיוניסטיות אלה הן החלק המעניין ביותר שבטרילוגיה. הלוא כך כותב דוס פאסוס על הרקדנית איזידורה דונקן הגדולה: "איזידורה שתתה יותר מדי, היא לא היתה מסוגלת להסיר את ידיה מגברים צעירים נאים,

היא צבעה את שערותיה בגוונים שונים של אדום רועש, מעולם לא טרחה  
לאפר את פניה כמו שצריך, היתה רשלנית בלבושה, לא השתדלה לשמור  
על גזרתה, אף פעם לא יכלה לעקוב אחר כספה

אך תחושת בריאות גדולה

מילאה את האולם

כאשר האשה דמוית האגס עם הנורעות הארוכות צעדה

לאטה קדימה מאחורי הבמה

היא לא יראה מאום; היא היתה רקדנית גדולה".

וכך הוא כותב על יוג'ין דבס:

"אבל הם פחדו ממנו כאילו חלה במחלה מדבקת, סיפיליס או צרעת,

וחשבו שזה חבל מאוד,

אבל בגלל הדגל

והרכוש

ועיצוב עולם בטוח למען הדמוקרטיה,

הם פחדו להיות אתו,

או לחשוב עליו יותר מדי פן יאמינו בו;

כי הוא אמר:

כל זמן שקיים מעמד נמוך יותר אני שייך אליו, כל זמן שקיים

מעמד פושעים אני שייך אליו, כל זמן שיש אדם בבית כלא

אני איני חופשי".

ברור שהביוגרפיות אינן מקריות ואינן תלושות מתוך רקמת הספר.

האנשים אשר הביוגרפיה שלהם מובאת בספר מוזכרים לעיתים ב"זמן

החדשות" ויש שהם מופיעים הופעה קצרה בחלק הפיקטיבי של הרומאן.

כלומר, כמו קטעי העיתונות, פזמוני ומימרות התקופה, הם יוצרים את

הרקע ההיסטורי. ואילו החלק הפיקטיבי של הטרילוגיה, או, אם תרצו

לומר, יסוד ה"רומאן" שברומאן, אף הוא מורכב למדי. יש מספר נפשות

פועלות, שנבחרו בקפידה מתוך מעמדות חברתיים שונים. אנו מלווים

אותם מילדותם ועוקבים אחר התפתחותם בכיוונים שונים. בכרך הראשון

הם ילדים ואנשים צעירים. בכרך האחרון אנו מלווים אחדים מהם לקבורה

ונפרדים מאחרים כשהם בגיל העמידה, ממורמרים ומאוכזבים. לאורך

הטרילוגיה כולה יש פרקים פרקים, מוקדשים לגיבור זה או אחר. אחדים

מן הגורלות נפגשים, מתפתלים ושוב נפרדים.

יש מהם הנפגשים בחוג חברתי אחד בשטח פעילות אחד. יש כאלה

אשר רק חולפים זה ליד זה, מי בדרכו למעלה במעלות סולם ההצלחה

ומי בדרכו למטה. יש מהם שמעולם לא שמעו האחד על השני, ורק הסופר



## עין המצלמה

(ואנחנו הקוראים) קולטים את הקשר שבין גורלותיהם. מלבד הדמויות הראשיות קיימות גם דמויות משניות, המופיעות מידי פעם בחלקים שונים של הספר והתורמות בהופעותיהן ליצירת רושם של תמונה קליידוסקופית המורכבת מצרור פריטים קטנים. כפי שכבר אמרנו בתחילת דברינו, הרי הסופר מעוניין בכלל יותר מאשר בפרט, בתהליכים חברתיים יותר מאשר בהתפתחות הנפש האינדיבידואלית. על כן גם אין עיקוב מדוקדק אחר גורל כל אחד מן הגיבורים. הם מופיעים ונעלמים, יש כאלה הניתקים לגמרי מחוט הסיפור, יש מהם שלאחר שדרך חייהם תוארה בפירוט שוב אינם מופיעים אלא כבדרך אגב. חשיבות הנפשות הפועלות היא בהשתל-בנותן בתמונה הכללית, ולא בכל אחת ואחת מהן לכשעצמה. ממילא נקודת מוצא זו מכבידה על הקורא, המחפש את העלילה הצרופה והמתעניין בדמויות הפועלות; עליו להתאים עצמו לדרכו של הסופר או לוותר על התענוג שבקריאה. אגב, הבניין המורכב של הרומאן מסתבר שהכביד לא רק על קוראים בלתי מלומדים, אלא גם על מבקרים. בהוצאה של הטרי-לוגיה בכריכה רכה ב"פוקט בוקס" יש הקדמה של המבקר מקסוול גייסמר<sup>3</sup>). בהקדמתו מבלבל המבקר הנכבד כמה מן הנפשות הפועלות אלו באלו, מייחס לאחדים מהם מעשים שקרו לאחרים, וכיוצא בזה. כנראה מאמץ וכירת העלילה למן הקריאה ועד לכתובת ההקדמה היה גדול מדי.

איש מאנשיו של דוס פאסוס אינו מגיע אל החיים הטובים. גם אלה שלכאורה משיגים את מטרתם ועולים מעלה רחוקים מלהיות מאושרים, או לפחות, שבעי-רצון. גם אלה המוותרים על טובתם הפרטית ומקדישים את כל חייהם לשירות הציבור, התנועה, ההמונים הפועלים — גם אלה אינם מוצאים גאולה לנפשם. כך, למשל, מרי פרנץ, העובדת למען המהפכה הסוציאליטית, מצוירת ללא כל סימפאטיה והיא דמות בלתי מושכת לחלוטין. מסירותה לתנועה גוזלת ממנה כל תמימות אנושית. באופן כללי, אלה אשר אינם יודעים לאן פניהם מועדות והנסחפים לכאן או לשם (כמו מק, או ג'ו) עולים על המיושבים בדעתם, הרוצים להשיג מטרה מסויימת, בין אם מטרה זו חיובית היא או שלילית. ריקנות תהומית נפערת לרגלי הגיבורים; והטרילוגיה מסתיימת בתיאור איש צעיר המבקש "טרמפ"; לא חשוב לאן.

רק בביוגראפיות השזורות לאורך הספר מביע דוס פאסוס בעקיפין את תקוותו, כי יש עדיין אנשים גדולים בארצות-הברית.

ינואר, 1971

הערות

1. John Dos Passos : U.S.A. (1) The 42nd Parallel (2) Nineteen-nineteen (3) The Big Money.
2. Christopher Isherwood : I am a Camera, 1952.
3. Maxwell Geismar.

## חלום אמריקאי

המחזה, כמדומה, זקוק לחידושים אופנתיים במידה רבה יותר מאשר כל צורה ספרותית אחרת. שהרי המחזה תלוי יותר בדעת הקהל המיידית מאשר כל צורה ספרותית אחרת; הצלחתו נמדדת כאן ומייד. ברור שיש מחזות שאינם מצליחים בשעתם, וחוזרים ומתגלים כעבור שנים; אך אין בכך לשנות את העובדה, שהמחזה זקוק מלכתחילה לצוות שלם של מבצעים, ולקהל צופים הממלא את האולמות במידה מספקת למימון ההצגה. מחזה מצליח, כיום, עובר מארץ לארץ במהירות מפתיעה. זכינו לראות כאן, אם בביצוע טוב ואם בביצוע כושל, מחזות רבים שנתפרסמו באירופה ובארצות-הברית — כמו "ביקורה של הגברת הזקנה"<sup>1</sup>, "אנדורה"<sup>2</sup>, "ממלא המקום"<sup>3</sup>, "מארא סאד"<sup>4</sup>, "מי מפחד מוירגיניה וולף"<sup>5</sup> — אם למנות רק מעטים מתוך שורה ארוכה. המחזות הללו לא נתגלו על-ידי המחזאים שלנו. הם נבחרו משום ששמם הלך לפניהם, ומשום שמילאו אולמות באירופה ובאמריקה. הפירסום סביב המחזות הללו הגיע אל האחראים להצגתם עוד בטרם עיינו בטקסטים עצמם. אין בכך, בהכרח, חיסרון. המחזות שמנינו למעלה יש בהם ערך או עניין, הגם שלא אנו גילינו אווהם, אלא קיבלנו אותם מן המוכן.

התלות המודגשת כל כך בקהל מאלצת את המחזאים לתור אחר החדש ואחר המפתיע במידה רבה יותר מאשר סופרים המתבטאים במדיום ספרותי אחר. (ואין הכוונה כאן כלל למחברי מחזות בידור, אלא לסופרים רציניים שאינם נכנעים לטעם הקהל בכל הנוגע לרמה האמנותית). מה שהיה חידוש מבריק אתמול הוא היום כבר מיושן. טנסי וויליאמס, אשר עוד לפני שנים מעטות היה מעורר צמרמורת לא-בלתי-נעימה אצל הצופים בעזרת מומחיותו לתיאור יחסים של גילוי עריות, — מעורר כיום פיהוק או חיוך של עליונות בלבד. אופייני הדבר, שהביקורת מוכנה במקרים רבים לברך בהבלטה יתירה על החדש, ולבטל מכל את הישן. מעניין מאוד, מבחינה סימפטומאטית, לעיין במאמריו של קנת טייגן<sup>6</sup>, הנחשב לאחד ממבקרי התיאטרון הבולטים של אנגליה. לפני מספר שנים יצא בהוצאת פנגוין הקובץ בעל השם הצנוע "טייגן על התיאטרון", כשעל כריכתו מתנוססת תמונה צנועה של טייגן באולם תיאטרון ריק, שקוע במחשבות עמוקות.

כשאנו קוראים במאמרים הנכללים בקובץ, אנו מגלים כי קנת טיינן עובר ייסורי שאול כשהוא חייב לצפות במחזה של ט.ס. אליוט. כמה מדברי "טיינן על אליוט" כבר חורגים הרחק מעבר לתחומה של ביקורת ספרותית ונכללים בתחום של עלבונות אישיים. לעומת זאת, כאשר הוצג לראשונה "הבט אחורה בזעם" (ג'ון אוסבורן לא ידע טיינן את נפשו מרוב התפעלות. ברור שאוסבורן מודרני יותר מאשר אליוט, הן לפי גילו והן לפי השקפותיו, — אך האם הוא באמת סופר גדול יותר? כבר חלפו למעלה מעשר שנים מאז הוצג "הבט אחורה בזעם" — ובמשך כל השנים הללו לא יצר אוסבורן כל יצירה מסעירה. לעומת זאת, מבחינת הכנסותיו החומריות, נכנס הוא כבר מזמן לאותה קטגוריה של אנשים, בהם מתבונן ג'ים פורטר בזעם כה נמלץ. אכן, קנת טיינן היה בטוח יותר מדי בכוח שיפוטו. ומה שגרוע עוד הרבה יותר: קשה לנו כיום בכלל לראות, מה היה כה נועז במחזהו של אוסבורן. לעומת הדיבורים שהגברים והנשים במחזותיו של אדוארד אלבי מחליפים ביניהם, הרי מריבותיהם של גיבורי אוסבורן הן מריבות מנומסות וטרקליניות. יתירה מזו, גם בהשוואה למריבות בין הגברים והנשים במחזותיו של אוגוסט סטרינדברג (1849—1912) החידושים של אוסבורן נתיישבו עוד לפני שנכתבו.

הדברים שכתבנו עד כה אינם בבחינת דיגרסיה. אפשר כמובן לכוון ולטעון, שמחזה אינו נשפט לפי מידת החידושים שבו, אלא לפי ערכו הספרותי. מן המפורסמות הוא ששקספיר השתמש במחזותיו בעלילות מן המוכן. נכון. אולם כיום אנו מרבים לשפוט מחזות דווקא לפי אלמנט החידוש, ההפתעה, הזעזוע. אם מחזה זוכה בשבחי הלל משום החידושים שבו, הרי יש לדרוש כי החידושים הללו יהיו חידושים של אמת. והדוגמה של "הבט אחורה בזעם" מפגינה בבהירות את הסכנות של הביקורת, המבקשת להיות מודרנית במקום להיות שקולה.

השם המפורסם ביותר במחזאות האמריקאית הצעירה הוא שמו של אדוארד אלבי. עם הצגת "מי מפחד מווירגיניה וולף" אמרו המשבחים, כי קם יורש להנרי מילר ולטנסי וויליאמס. למעשה, נראה לי שאין כמעט מכנה משותף בין אלבי לבין מילר או וויליאמס; ואם מבקשים לו לאלבי בכל מחיר אב רוחני, מוטב למשוך אנאלוגיות מסויימות בינו לבין סטרינדברג; וזאת, משום שנושא מרכזי ביצירתו של סטרינדברג הוא המאבק ההרסני בין שני המינים. ממילא מובן, כי אין להגזים במשיכת הקבלות. אדוארד אלבי אינו עוסק רק במלחמה שבין גבר לאשה; הוא מקדיש לא מעט ממרצו ומיכולתו להתקפה מוחצת על אורח החיים האמריקאי. ואם ב"מי מפחד מווירגיניה וולף" הזמן והמקום הם רקע

יותר מאשר נושא, וההתגוששות הרצחנית של מרתה וג'ורג' היא העיקר, — הרי ב"החלום האמריקאי" <sup>8</sup>) בני המשפחה, "אמא", "אבא", סבתא והאח התאום של התינוק המאומץ, וכן הגברת ברקר — כולם כולם אמריקאים, ביתר דיוק, קאריקאטורות של אמריקאים החיים בחברה שמינהגיה הם פארוודיה ארסית לאורח החיים האמריקאי. ב"החלום האמריקאי" אנו מוצאים את הכושר המיוחד, אותו הפגין אלבי ב"מי מפחד מווירגיניה וולף", מחזהו המפורסם ביותר עד כה: וירטואוזיות מדהימה בשפה האנגלית ובצירופי לשון. רבים מחידושיו של אלבי הם בשטח הגסות המאקאברית. הנה כך אומרת אמא לאבא: "מגיע לי שתפרנס אותי משום שהתחתנתי אתך, ומשום שנתתי לך לטפס עלי ולדחוק את המכוערים שלך; ומגיע לי כל הכסף שלך כשתמות." כבר שנים הרבה גטוש הוויכוח על הלגיטימיות של ניבול-פה (אולי נכון יותר לומר, במקרה זה, ניבול-כתב) בספרות. מידי פעם קמים המקטרגים על יצירה חדשה, — עד שמופיעה יצירה עוד יותר חדשה העולה על כל קודמותיה בשטח זה. המגינים על מה שנקרא פורנוגרפיה רגילים לציין, כי שקספיר, לפני מאות אחדות של שנים, כתב יותר דברי ניבול פה מאשר הסופרים המודרניים; וכי פלאוטוס, הרבה מאות שנים לפני שקספיר, כתב דברים גסים עוד יותר מאשר שקספיר. טענות אלה, להצדקתו של אלבי, הן בעצם אינן לעניין. פעם באה הפורנוגרפיה לשם הנאה; בוקצ'יו ורבל, למשל, נהנו מתיאורים פורנוגרפיים. הם התכוונו גם לשמש מקור הנאה לקוראים, לא היה להם כל ספק בדבר, כי האקט המיני כשהוא לעצמו הינו מקור להנאה, וכל המרבה לעשותו, לגונו, ולדבר בו, הרי זה משובח. ואילו דברי ניבול-פה המצויים במחזותיו של אדוארד אלבי הינם כמעט דברי ניבול פה של אסקט ומאזוכיסט; מימרה כגון זו שציטטנו אותה אינה מעלה כלל אפשרות של הנאה מחיי מין. ניבול פה ללא ההנאה שבצידו — האם דינו כדין ניבול הפה המסורתי?

הדמות מלאת החיים ביותר ב"החלום האמריקאי" היא דמותה של הסבתא הזקנה. (הוכחה נוספת לחוסר מהימנותה של הטענה, כי רק אמן קשיש מיטיב לתאר ישישים.) היחס אל הזקנה מזה, ואל התינוק מזה, מאיר באור חושפני דעות מקובלות ומעמיד אותן במיבחן. "אבא" ו"אמא" (מעולם לא היו לזוג הדוחה ילדים, אלא תינוק מאומץ בלבד שעוד נגיע אליו) רוצים לשלוח את הסבתא לבית זקנים. הסבתא, שהיא וריזה ופעילה מבתה ומחתנה גם יחד, מתחמקת מגורלה זה בצורה אלגנטית; לפני-כן היא מספיקה עוד להשמיע כמה מימרות חכמה לא-מבוטלות. מכיון שהבת מאיימת עליה, במשך המחזה, לא במשלוח לבית זקנים אלא בכך, כי

יקראו לאיש האשפה לבוא ולקחת את הזקנה במכונת הובל, למטרות חיסול, כפי הנראה — אין פלא בדבר שעל הסבתא לגלות תושייה, כדי לעמוד על נפשה. אגב, בעניין מכונת הובל מתגלה כוחו הסוגסטיבי של אלבי: תחילה מתקבל הרושם של איום ריק, שאיש בעצם אינו מאמין בו; במשך הזמן האיום מקבל יתר ממשות; ולבסוף מתקבל הרושם, כי זריקת אנשים זקנים לגל האשפה הוא נוהג אמריקאי מקובל — הגברת ברקר, המופיעה בהמשך המחזה, שהיא כל-כולה מעין פונקציה חסרת-ערך של דרך-החיים האמריקאית, מדברת במובניות מאליה על איש האשפה, הבא לאסוף את ההורים הזקנים. גם היא בשעתה שלחה את האמא שלה בצורה זו, היא אומרת, כקובעת עובדה הידועה לכל, שאין כל צורך להוסיף לה הסברים והתנצלויות. לסבתא יש הרבה מה לומר על אנשים זקנים ועל היחס אליהם. למשל: "כשאתה מזקין, אינך יכול לדבר אל אנשים, משום שהם מתפרצים עליך. לכן אתה נעשה חרש, כדי שלא תוכל לשמוע את האנשים מדברים אליך כך". "אנשים זקנים מייללים ובוכים, ומגהקים, — — — אנשים זקנים מתעוררים בזעקות באמצע הלילה, ומגלים שאפילו לא ישנו; וכשאנשים זקנים באמת ישנים, הם מנסים להתעורר, ולא יכולים...". ואילו אמא אומרת לסבתא: "שטויות. לאנשים זקנים אין מה לומר, ואם היה להם משהו לומר, איש לא היה מאזין להם".

יפה עוד יותר הוא הסיפור על התינוק. הסבתא מספרת לגברת ברקר על תינוק, אותו אימצו להם "אבא" ו"אמא" לפני עשרים שנה. התינוק הסתכל רק באבא, על כן אמא ניקרה את עיניו. התינוק שיחק באבר המין שלו, על כן חתכו את אבר המין שלו, וכשהמשיך לחפש אחריו, קטעו את ידיו. יום אחד קרא התינוק לאמא בשם מלוכלך; ואז חתכו את לשונו. ולבסוף מת התינוק, — ועכשיו אבא ואמא רוצים את הכסף שלהם בחזרה. זוגות עקרים, חסרי ילדים, מעסיקים את אלבי. אבא ואמא הם כעין רפלקציה גרוטסקית של ג'ורג' ומרתה ב"מי מפחד מווירגיניה וולף". מבחינת העלילה וההמצאות הבימתיות, הרי "החלום האמריקאי" הוא כמעט היפוכו של המחזה "מי מפחד מווירגיניה וולף" למעשה לא מתרחש שום דבר. הזוג הבלתי-חינני רב למן הרגע הראשון ועד כמעט לרגע האחרון. יש כמה הזדמנויות חטופות של שביבת נשק, יש רגעים של יצירת הזית משותפת כנגד מישהו מהחוץ. אך אין כל שינוי של המצב היסודי — אשה וגבר הקורעים זו את זה לגורים כשהם נמצאים יחד, ועם זאת אין להם יכולת קיום כשאינם שרויים זו במחיצתו של זה. הסיום, הבא לשנות משהו בתמונה הסטאטית, אינו מצליח לשכנע כי אכן עלול לחול שינוי

## חלום אמריקאי

כלשהוא ביחסי הזוג. ג'ורג' אמנם מנתץ את הוייתה של מרתה על קיומו של בן; והוא עושה זאת בפני עדים, כדי שלא תהיה אפשרות לאף אחד לחזור בו מן הדברים שנאמרו; אך קשה להאמין שג'ורג' ומרתה, ללא הבן הערטיילאי, יהיו שונים בהרבה מג'ורג' ומרתה פלוס הבן המדומה. בסיכומו של דבר, הרי "מי מפחד מווירגיניה וולף" הוא מחזה מתמשך ומייגע, בשל היעדר התפתחות בימתית. אלבי מושך את הקהל במחזה זה בתכסיסי לשון יותר מאשר באירוע בימתי — מבחינה זו, ואך מבחינה זו, ניתן להשוותו לכריסטופר פריי, שאף אצלו הדיבורים המבריקים הם עיקר העיקרים ואילו המאבק הרצחני בין שני המינים, כפי שכבר ציינתי, מזכיר את אוגוסט סטרינדברג; אך אצל סטרינדברג, ברוב המקרים, יש מחזות של ממש ולא רק דיאלוגים. טריק לשוני הוא גם עצם שמו של המחזה ולאחר הצלחתו הרבה של הסרט רווחה עתה בקהל הרחב הדעה, שווירגיניה וולף היא טיפוס המופיע במחזה של אדוארד אלבי.

לעומת החזרה הממושכת על תו אחד ב"מי מפחד מווירגיניה וולף", הרי ב"החלום האמריקאי" יש כמה טיפוסים, כמה המצאות, כמה סיטואציות. התכסיס הבימתי האחרון המפתיע יש בו כבר הגזמה רבה — גער החמודות המציע את שירותיו למשפחה הנחמדה אינו אלא אחיו התאום של אותו תינוק אומלל, ששבק חיים לפני עשרים שנה.

אך למרות אי-אלו חולשות, "החלום האמריקאי" הוא מחזה מרתק.

יוני, 1967

## הערות

1. Friedrich Dürrenmatt : Der Besuch der alten Dame, 1956.
2. Max Frisch : Andorra, 1962.
3. Rolf Hochhuth : Der Stellvertreter, 1963.
4. Peter Weiss : Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats, dargestellt durch die Schauspielgruppe des Hospizes zu Charenton unter Anleitung des Herrn de Sade, 1964.
5. Edward Albee : Who is afraid of Virginia Woolf ?
6. Kenneth Tynan : Tynan on Theatre.
7. John Osborne : Look back in Anger, 1957.
8. Edward Albee : The American dream 1961.

## מולייר הגדול והפונטיקה

כבר עברנו כברת דרך ארוכה מאותם ימים בהם הלבן היה לבן והשחור — שחור. כיום קביעות החלטתיות אינן באופנה. אין אנו סומכים עוד על חמשת החושים שלנו; אנו מוכנים לקראת הבלתי-צפוי. בעקבות חוסר הביטחון בערכים אבסולוטיים משתנה גם תפישת הספרות. הדברים שוב אינם ברורים כפי שהיו. נדלג על מקרה "הסוחר מוונציה", שם עבר שיילוק טראגספורמאציה יסודית — ייתכן ואנו מסרבים לראות בשיילוק נבל עקב נימוקים אמוציונאליים. אבל גם בגיבורים אחרים נגעה יד הזמן, גיבורים שאין לנו כל נטיית הזדהות לגביהם. הנה אפילו לריצ'ארד השלישי, העריץ האיום ביותר בגלריה השקספירית, — כמו סניגורים, אולי אפילו אוהדים. אבל עלינו לעצור כאן לרגע. שכן יכולים לטעון כנגדנו, כי דווקא שקספיר מעולם לא היה חד-משמעי. לא רק שקספיר, אלא אף אליזבטנים בעלי שיעור קומה קטן יותר מצטיינים ברב-גווניות של יסודות ואפקטים שונים. אצל האליזבטנים אתה מוצא קטעי פארסה ובור-לסקה בתוכה של טראגדיה. עירבוב היסודות השונים באסכולת המחזה האחרידה את הסופרים הצרפתיים, שומרי הצורה והמסורת. שם, מעבר לתעלת הלמנש, היו העניינים מתנהלים בצורה מסודרת יותר. הקומדיה היתה קומדיה והטראגדיה היתה טראגדיה והקהל ידע אימתי לצחוק ואימתי לבכות, — אפילו אם לא הבין את הטקסט. והנה גם כאן, בדראמה הקלאסית הצרפתית, השתנו היוצרות. בשעתו היו הדברים ברורים כל כך, עד שמולייר קרא למחזותיו לא בשמות אנשים, אלא בשמות אבי-טיפוסים. "הקמצן", "החולה המדומה", "הנשים המלומדות", וכיוצא באלו. ללמדך, שלא מדובר כאן באדם מסויים ומקורי, אלא בתופעה אופיינית פחות או יותר. אך נשתנו היוצרות, ומה שנראה מובן מאליו לבני דורו של מולייר שוב אינו נראה כה מובן מאליו לגבי אנשים אחרים החיים בתקופה אחרת. הדוגמה הבולטת ביותר היא, כמובן, המיזנטרופ. מולייר ראה את אלסטט, "המיזנטרופ" כדמות קומית. על כל פנים המחזה המתאר את קורותיו מכונה "קומדיה". ואילו הביקורת המודרנית כבר הוציאה לפני הרבה שנים את אלסטט מרשימת הטיפוסים המצחיקים, ונתנה לו מקום מכובד בין הדמויות העצובות, אולי גם הטראגיות, של הספרות. לעיתים שינוי



התפישו נובע לא מתוך איפיון דמות מסויימת, אלא מגורמים אחרים. כיום, למשל, אין אנו רואים ב"אשה מלומדת" יצור בלתי טבעי, גרוטסקה החורגת מתוך הסדר-הקבוע-מראש של העולם. כך הולכים אנו ומגלים פנים חדשות במחזות שנראו לנו יציבים ובלתי-משתנים בתפישתם הקומית. מתברר, שאפילו קומדיה-שעל-גבול-הפארסה כגון "גם הוא באצילים" יש בה צדדים שכיום אינם נראים לנו כלל כה קומיים כלקהל התיאטרון של מולייר.

נתעכב נא על הסיטואציה היסודית: כאן, אמנם, הדברים מגוחכים כיום כפי שהיו לפני 300 שנה. ("גם הוא באצילים" הוצג בפעם הראשונה בשנת 1670, בפני המלך ואנשי החצר). גם כיום קיים המעמד של ה"גובו ריש" או ה"פרונו" (השם נשאר צרפתי), שהוא ביסודו קומי. כלומר, תלוי כיצד אנו מפרשים הגדרה זו. "העשיר החדש" הוא קומי, מכיוון שהוא סבור, כי בכסף אפשר לרכוש לא רק נכסים, אלא גם ערכים. במילים אחרות: אדם שנתעשר בבת-אחת ובמפתיע, סבור ששינוי זה במצבו הכלכלי חייב להתבטא בכל שטחי החיים. כביכול, לא רק כיסו נתמלא מצלצלין, אלא אף ראשו נמלא חכמה, גופו — חן געורים משוח עליו, וכל כולו הפך לכליל המעלות. מעתה והלאה, לא זו בלבד שהוא עתיר נכסים, אלא שהכל חייבים לתת לו כבוד — הוא רוצה לרכוש לעצמו מקום ב"חברה הטובה". לשם כך, הוא מבקש לזכות בייחוס רוחני, מלבד הייחוס החומרי שבא לו, אם בשל יד המקרה ואם בשל כשרונו. מסייה זורדיין סבור, שבמצלצלין אפשר לזכות בכל — נימוסים נאים, השכלה, גינוני חן, אהבה וידידות של אמת. בשל כך שופך עליו יוצרו מולייר קיטונות של לעג. אמנם אין לומר, כי נציג המעמדות הגבוהים, דורנט — הוא שובה לב במיוחד. אמנם יש לו כל אותן מעלות שמסייה זורדיין נכסף להן: הוא מנוסה ובקי בכל החנהונים והגינונים, יודע כיצד להתנהג בכל הזדמנות, ומעל לכל, יש לו תואר של אציל. וכל המעלות הטובות הללו משמשות לו, במשך העלילה, בעיקר למטרה אחת: להוציא כסף מן הבורגני העשיר, שהוא מחניף לו בפרהסיה ומבזה אותו בסתר ליבו. כדי לא להשחיר את אופיו של דורנט יתר על המידה, וכדי לא לחרוג מן המסגרת של קומדיה קלילה, מציג מולייר את מטרתו של דורנט בכל תחבולותיו ותכסיסיו כהשגת ידה של דורימן היפה. ואכן זוכה דורנט בגברת היפה, ואילו מסייה זורדיין משלם את החשבון.

אולם אנו מתכוונים הפעם לא לניתוח הקומדיה בכללותה, אלא רק לסצינה מסויימת, בה באה לכלל ביטוי גישתו — המוטעית — של מולייר למדעים המדוייקים. מקבילות לסצינה זו נוכל למצוא גם בקומדיות אחרות

של מולייר, כגון "הנשים המלומדות". כך אפשר להזכיר, כי גישה זו אינה אופיינית למולייר בלבד. הכוונה היא למעמד, בו מתחיל מר זורדיין חסר-החן ללמוד את עקרונות הפוניטיקה. העשיר הבור הזמין לעצמו, בצידם של המורה למוסיקה, מורה לריקוד ומורה לסיוף, גם מורה לפילוסופיה. כאשר מורה זה מבקש ללמדו כל מיני דברים שברומו של עולם, דורש זורדיין (דרישה הגיונית ביותר) ללמוד את עיקרי האורתוגרפיה. המורה מתחיל לפרט את צורת ההיגוי של התנועות והעיצורים. הוא מתאר ומדגים את צורת הפה, מקום השיניים והלשון בהיגוי האותיות השונות. מסייה זורדיין (שכל מילה שלו נועדה מראש להצחיק את הקהל) מתמלא התפעלות. הוא הוגה את האותיות השונות, בליווי העוויות מוגזמות וקולות רעשניים. כמה כל זה יפה! הוא זועק מפעם לפעם, ומקלל את הוריו על שלא לימדוהו חכמה נפלאה זו בנעוריו. ברור — המעמד הוא ביסודו קומי. חלק מן האלמנט הקומי נובע מגורמים טכניים-היצוניים, כלומר, התנהגותו המגוחכת של מסייה זורדיין, דיבוריו ותגובותיו. אולם עיקרה של הסאטירה מכוונת כנגד הענין עצמו. מולייר סבור, כי אפשר להיטיב לדבר, גם אם אין יודעים להגדיר בדיוק את תנועות השפתיים, הלשון והשיניים. הוא מלגלג על מר זורדיין התמים, הסבור כי נודעו לו דברים חדשים ומפתיעים, שעה שלמעשה הוא ממשיך לדבר בדיוק באותה צורה, בה דיבר לפני ששמע את דבריו של המורה. אולם — במקרה זה מולייר אינו צודק. העובדה, שכל ההסברים שבעולם לא יהפכו את מר זורדיין הבלתי-מהוקצע לאציל מלידה, אינה גורעת מחשיבות מדע הפוניטיקה. מולייר יצא כנגד המלומדים, המבקשים לעשות רושם של מחדשים וממציאים, שעה שאינם אלא משננים דברים מובנים מאליהם, הידועים לכל אחד, אם לא להלכה, הרי למעשה. אך צורת המיבטא היא בסיס לכל לימוד שפה זרה, בסיס שמקדישים לו מדי פעם תשומת לב רבה יותר.

הצבא האמריקאי עורך לחיילים הנשלחים לארצות רחוקות קורסים ללימוד השפה, שהעיקר בהם הוא שינון הפוניטיקה, בדיוק בצורה המעוררת את צחוקו של מולייר. שיטה זו הוכיחה את יעילותה במלחמת העולם השנייה, כאשר יחידות אמריקאיות נדרשו ללמוד בדחיפות שפות זרות ואקזוטיות, אפילו כאלה שאין להן כתב.

אפשר כמובן לטעון, כי מסייה זורדיין לא נדרש ללמוד שפה זרה; שיעור ההיגוי ניתן לו בשפת אמו. אלא שבכל שפה קיימים דיאלקטים שונים, צורות היגוי שונות, וכן היגוי הנחשב ל"מיוחס" יותר מהיגויים אחרים.

מעניין להקביל לגישתו של מולייר את גישתו השונה כלי-כך של ברנרד

מולייר הגדול והפונטיקה

שאו לבעיה במחזה "פיגמליון" (בטרם הפך "פיגמליון" ל"גבירתי הנאוזה").  
הבעיה הלשונית-פונטית בכללותה העסיקה מאוד את שאו, כפי שאפשר  
לראות בהקדמה הארוכה שהקדים למחזה.  
יחס סופרים שונים למדעים הוא בכלל בעיה הראויה לתשומת לב רבה  
יותר מזו שניתנה לה עד כה.

אוקטובר, 1964

## המרקוז דה סאד — מורד, מטורף או פושע ?

דונאטיין־אלפונס־פרנסוא, המארקוז דה־סאד, נולד בשני ליוני, שנת 1740, בפאריז. בעצם רצו לקרוא לו בשמות אחרים; הציורף היה צריך להיות לואי־אלדונז־דונאטיין; למרבה הצער שכחו שני המשרתים, שהביאו את התינוק לכנסייה, את השמות הנכונים. ייתכן כי הדרך היתה ארוכה, וייתכן כי שחו מעט, למען השמחה. כל ימיו התלונן דה־סאד על כך, שעושים לו עוול; אין מבינים אותו כראוי, ואין יודעים להעריך את כוונותיו. שרשרת הטעויות, אם כך, התחילה כבר מרגע הטבילה של התינוק בן יום אחד בכנסיית סאן־סולפיס. שמותיו הפרטיים של המארקוז, יש להוסיף, ממילא כמעט ונשכחו. אולם שם המשפחה שלו נשאר לזרואן עולם — וכי מי אינו מכיר את המונח "סאדזום"? נוסף כאן מיד, שהמינוח מוכיח, כי לעיתים צדק המארקוז בתלונותיו. שכן המארקוז דה־סאד לא היה סאדיסט במובן המקובל של המילה כיום. אפשר לנסח זאת גם אחרת: ה"סאדזום" שלו התבטא רק באפיק אחד, מסויים ומוגדר מאוד. הוא היה הראשון, שהדגיש בבהירות רבה את הקשר שבין מין ואלימות. מעשי הזוועה הרבים והמגוונים המתוארים בכתביו, קטלוג אי־סופי כמעט של הזויות קודחות — כולם מבוצעים בהקשר זה. המארקוז צמא־המין ערך גם כמה נסיונות מעשיים בכיוון זה. ואף על פי שהיו אלה רק הדגמות מתונות ביותר, ביחס להמלצות שהשאיר דה־סאד בכתב, — הביאוהו לבתי־כלא, ובסופו של דבר, לבסטיליה הקודרת. לעומת זאת, בזמן המהפכה, כאשר המארקוז המשוחרר הגיע לעמדה החשובה של יושב ראש בית משפט מהפכני, שיחרר הרבה עצירים חפים מפשע, במקום לשלחם אחת ושתיים לגיליוטינה, בהתאם למה שנחשב אז לטון הטוב. התוצאות של התנהגות אנטי־מהפכנית ואנטי־פטריוטית זו של המארקוז, שהיה צמא דם בתיאוריה יותר מאשר למעשה, לא אחרו לבוא. תחילה הושעה מתפקידו הרם, ולאחר מכן הושם בבית־הכלא של המהפכה — מקום שנעם לו עוד פחות מאשר בית־הכלא של המשטר הישן. בדרך השוחד ניצל בשעה השתים־עשרה מן הגיליוטינה. זאת ועוד: כאשר החזיק במשרתו המהפכנית רבת־הסמכויות, ויותר על כמה אפשרויות לנקום באויביו הקודמים; הוא איפשר אפילו לחותנתו להימלט. אכן, מפתיע. ולהבהרה: הפתיעה היא לא בשל "קומפלקס

המרקוז דה סאד — מורד, מטורף או פושע ?

החזנתה", הפופולארי כל כך, אלא משום שחזנתו של דה-סאד היתה אחראית במידה רבה למעצרו הארוך, (שלוש עשרה שנה) בכלא ווינסן ובבסטיליה. ובכן, באמת מפתיע.

גם כיום, במאה העשרים, מתבססים רוב הדיבורים על כתביו האפלים של המארקוז יותר על השמיעה מאשר הקריאה. כספרים פורנוגרפיים ואסורים אחרים, היו ספריו המדהימים של המארקוז אסיר-המין עוברים מן הסוחר לצרכן בהיחבא, מתחת לשולחן, במהדורות פאר ובמחירים מפולפלים. אחד ממבקרו במאה ה-19 כתב, כי הספרים של דה-סאד הם מסוג הספרים העומדים בספריה מוצנעים במדף מאחורי פרקי ההגות של פאסקאל או הכתבים הדתיים של כריסטומוס הקדוש. כיום, כידוע, ניטל כל הקסם מן הספרות הפורנוגרפית המסורתית (מבכרים לקרוא לה ספרות ארוטית, כנראה מתוך ההנחה שפורנוגרפיה שוב אינה קיימת). במקום ספרים גדירים, שהיה צורך להשיגם בדרכי מחתרת, קיימים ספרי כיס זולים, שהגיעו אפילו לדוכני הסופרמארקט. הגן הבשום, הקאמא סוטר וספרים ארוטיים קלאסיים אחרים תורמים הרבה שעות שיעמום לקורא המודרני, השואל עצמו באכזבה ניכרת אם אכן זהו באמת גן-העדן המיסתורי והאסור של החוששים. המארקוז דה-סאד, יש לציין עדיין אינו משמש מזון להמונים — לפחות לא בצורתו המלאה. בין כריכות הנייר אפשר למצוא רק קיצורים של כתביו העיקריים, וכן סיפורים בעלי השיבות משנית. הקיצורים גרועים ומרושלים. למרות שהם מכריזים על עצמם כעל מוצר אוטנטי, "בלתי מטוהר", הרי יד הצנזור ניכרת בהם היטב. האם המארקוז הנורא מצליח עדיין להדהים אפילו את הציניקנים של המאה העשרים ? או שמא, פשוט, כתביו ארוכים מדי ? שכן היתה למארקוז שהות לכתוב הרבה ; שנה אחר שנה, בישיבה אינסופית בכתיב-כלא, כתב האיש בחריצות רבה, אם משום שראה עצמו ככישרון ספרותי, ואם כדי לשמור על עצמו שלא יצא מדעתו, כאסירים אחרים.

הדעות על דה-סאד חלוקות ביותר. רבים ראו בו את התגלמות הרע המושלם, ללא ניצוץ אור גואל. אך לא חסרו מעריצים, שראו בו גאון בעל שאר-רוח. אלו ואלו נוטים לקיצוניות, הן בדברי הנאצה והן בדברי השבח. המשורר הקאתולי, פאול קלודל, אמר בשנת 1948: "טוב הדבר, שאילצו את דה-סאד לבלות לפחות את מחצית ימיו בחשיכה". הערה אישית למדי, הייתי אומרת, כל כך הרבה שנים אחר מותו של המארקוז (דה-סאד מת בשנת 1814, בשרנטון, בית-מחסה לחולי-רוח). אמנם אפשר להוסיף כאן, לשם השוואה את דעתו של פאול קלודל על יוהאן וולפגאנג גיטה הגדול: "חמור גדול ונפוח", כך קרא קלודל ליוצרו של "פאוסט".

מכאן אנו למדים, שלא כדאי תמיד לסמוך על דעותיו של קלודל, אף אם מעריכים את שירתו. מובן מאליו, קלודל לא היה היחיד שאמר דברים בוטים על דה-סאד. רשימת אויביו הספרותיים הגדולים של המארקיו מתחילה בניקולאס אדמה רסטיף דה לה ברטון. הלוא כך כתב דה לה ברטון, בועם ובהתמרמרות: "אין איש אשר סולד מכתבי דה-סאד הנבל יותר ממני... מושחת זה מתאר את הנאותיהם הארוטיות של הגברים רק בהקשר לייסוריהן ואף למותן של הנשים". עד כאן ועמו המוסרי של דה לה ברטון. אולם בהמשך הדברים יוצא המרצע מן השק: "מטרתה היא לכתוב ספר, אשר ינעם לחיך יותר מאשר ספריו...". והדברים הללו הלוא הם כתובים בהקדמה לספר "אנטי-ז'וסטין"; הנקל לנחש כי "אנטי-ז'וסטין" הוא ספר פורנוגרפי, שהתחרה בשוק הספרים עם ספריו של דה-סאד. להבהרת השם אנטי-ז'וסטין נוסף, כי ספרו החשוב ביותר של דה-סאד קרוי ז'וסטין. עד היום נמנים ספריו של דה לה ברטון על נכסי צאן הברזל של הספרות הפורנוגרפית (קרי: ארוטית). בימים אלה ראינו פירסומת לסדרת ספרים ארוטיים במהדורת פאר (הוצאה גרמנית), בה עומד דה לה ברטון על מדף הכבוד, יחד עם פייטרו ארטינו, ג'ון קלילנד, סמואל פפיס, ואחרים. המארקיו דה-סאד אינו נמצא ברשימה; סבורתני כי דה לה ברטון צדק, אם כי בצורה שונה במקצת משנתכוון לה: דה-סאד באמת אינו נעים לקריאה. אך גם הסידים היו לו למארקיו. גוסטאב פלובר, למשל, כתב לאחד מידידיו, שבאם ישיג לו ספרים משל דה-סאד, הוא ישקול לו אותם בזהב. שפה פיגוראטיבית, אין צורך לומר. כמה מגדולי הספרות הצרפתית בימינו הקדישו למארקיו מאמרים ומסות: אלבר קמי, סימון דה-בובואר, ז'אן קוקטו, ואחרים. עניין מחודש זה בדה-סאד אינו מוגבל לספרות הצרפתית בלבד. מן הראוי להזכיר, כי לורנס דארל מביא בראש כל אחד ואחד מארבעת כרכי "הקווארטט האלכסנדרוני" (ציטטה מדה-סאד. כל הציטטות הללו, מתוך לאחת, לקוחות מתוך "ז'וסטין". מתחילים אנו להרהר, שמא שמה של ז'וסטין מן הקווארטט נולד מאסוציאציה רעיונית זו. אגב, הפרברסיה ביחסי-אנוש המתוארת ב"קווארטט האלכסנדרוני" אינה מועטה כלל וכלל. אמנם יומרותיו של דארל הן מן הנעלות ביותר, אולם כדי להגיע למטרתו האמנותית הוא מספר על יחסים לסביים, הומוסקסואליים, יחסי מין בין אח לאחות, אונס, בתי-בושת שם מוחזקות ילדות קטנות, ועוד פרברסיות וזרויות למכביר, קטלוג מגוון של התנהגות אנושית.

סופר אנגלי אחר החש את האטרקציה של המארקיו דה-סאד הוא

אלדוס הוקסליי. הוא מזכיר בכתביו לעיתים את המארקיו, בהערצה ספק רצינית ספק אירונית.

בין אנשי הרוח, כפי שראינו, היו הדעות חלוקות. לא כן אצל השלטונות הפוליטיים. המארקיו דה-סאד חי בתקופה רבת-תמורות ומהפכות. הוא נולד בימי המלכים האבסולוטיים; זוהו מקרוב במהפכה; ראה את עליית נפוליון; מת בתקופה הרסטורציה הראשונה של הבורבונים. כל השליטים כולם, מלוכניים כעממיים, כלאו את דה-סאד בבתי-כלא שונים. לראשונה נעצר בימי מלכותו של לואי החמישה-עשר. המעצר הראשון נמשך רק שבועיים. המעצר השני — חצי שנה. המלך עצמו חנן את דה-סאד. שני המעצרים היו בשל מעשי פרברסיה מיניים. אותה סיבה גרמה למעצרו הבא, בימי לואי ה-16. היה זה מעצר ארוך שנמשך שלוש-עשרה שנים; מרביתן של שנים אלה ישב דה-סאד בבסטיליה האימתנית. הפעם לא היה מלך שחנן את המארקיו. הוא שוחרר על-ידי המהפכה. היה זה בשנת 1790. המארקיו היה בן חמישים. לאחר ישיבה ממושכת בכלא השמין במידה בלתי רגילה, נעשה אסטמטי וכבד תנועה. לפי עדויות בני תקופתו שוב לא היה מוכשר לאותם מעשים שהביאו למעצרו; אפילו לא למעשים צנועים הרבה יותר. אף אשתו נתגרשה ממנו באותם ימים, לאחר הערצה שנמשכה כל אותו זמן שהמארקיו חי בפריצות שהביאה לו פירסום עולמי. בכל זאת, שוב הצליח המארקיו הקונטרברסי להיעצר. ראשי המהפכה, כפי שכבר סיפרנו, כלאו אותו משום שלא היה רבולוציונר מספיק, ולא ערף די אנשים. נפילתו של רובספייר הצילה את האזרח דה-סאד ממוות בטוח על גיליוטינה. קרוב לשנה ישב בבית-הכלא, ועם שחרורו אמר, כי קשה היה לו מעצר זה יותר מכל שנות מעצרו בזמן המשטר הישן. בשנת 1801, אחת-עשרה שנה אחר שחרורו מכלא המלך, נאסר שוב. הפעם לא יצא עוד לחופשי. שנתיים לאחר שנאסר הועבר לבית-המשוגעים בשרנטון, מוסד סגור שלא נבדל בהרבה מבית-כלא. בשרנטון היה דה-סאד כלוא עד יום מותו, משך אחת-עשרה שנים. לאחר התפרצויות הזעם הנוראות של המארקיו בימי מעצרו הארוך הראשון, נרגע האישי. אמנם ביקש פעמים רבות חנינה מנפוליון, אך זה לא נענה לו — לא כקונסול ולא כקיסר. כאשר חודשה מלכות הבורבונים, הוציאו השלטונות החדשים עוד כמה פקודות מגבילות כנגד העציר, שהכבידו על ימי חייו האחרונים. מדוע נאסר דה-סאד בפעם האחרונה? היה זה לא בשל אורגיות מיניות, שכבר לא היה מסוגל להן מבחינה פיזית אלא — בשל תיאורן הספרותי.

הצנזורה על ספרים הביאה, לגבי המארקיו, בדיק לאותן תוצאות כמו הצנזורה על חיי האישיות. אפילו בזמן חופפות שתי תקופות המעצר

הארוכות: כל אחת במשכה שלוש-עשרה שנה — כידוע, מספר הקשור לפעילות שטנית. (על שולחן האפיפיור אלכסנדר השישי, למשל, תמיד סעדו 13 איש, ורובם היו מתים מהרעלה לאחר מכן).

אך מחשבה בטלה היא, לנסות ולנחש מה היה עולה בגורלו של המארקיו, אם היה נולד במאה העשרים במקום במאה השמונה-עשרה. ההשערה שלנו היא, כי במשטר טוטאליטארי היה יושב במחנה ריכוז, ובמשטר דמוקראטי — בבית משוגעים; בערך אותו גורל שעלה לו בתקופתו הוא.

כיצד קרה הדבר, שדה-סאד הצליח לקומם כנגדו את כולם כאיש אחד? האם היה זה בשל אורח חייו או בשל כתיבתו? ומהו היסוד בגללו הוחרמו ספריו — תיאורי הזוועה, המין והשחיתות, או הפילוסופיה שניסה המארקיו השטני לפתח? כי המארקיו רואה עצמו כהוגה דעות, וסיפור המעשה אצלו בא במקום שני, אך ורק כדי להדגים את דעותיו. המארקיו מאמין באנארכיה, בחוסר חוקים ובשלטון הרע. האם הפך דה-סאד את גטיותו הפרטיות לתיאוריה כלל-אנושית, או שמא באמת הצליח לחשוף משהו מן האימפולסים השפלים שבנשמת האדם? זוהי שאלה בלתי-נעימה ביותר; העובדה שאין אפשרות לענות עליה בביטחון, היא אחת הסיבות להחרמתו של האיש, אגב, בכל הנוגע לו עצמו קשה לומר, כי דה-סאד מוציא את המסקנות הנובעות מתורתו. חוקי חוסר ההתחשבות הם לגבי האחרים; בעצמו היה מתלונן ביותר, אם פגעו בו. בהנאה מיוחדת הוא מתאר את סבלותיהם של חפים מפשע, המושמים בכלא ועולים לגרדום; אולם משך שנים התפרע בבסטיליה וטען שהוא יושב במעצר שלא באופן חוקי. את האורגיות המיניות שלו, המלוות מעשי התעללות, ערך בחברת זונות — משום שחשב כי החוק לא יגן עליהן. וכאשר נאסר עקב תלונות חוזרות ונשנות של זונות מקצועיות — התלונן בהתמרמרות, שבצרפת מחשיבים זונות יותר מאשר אנשי אצולה גבוהה. אגב, משפחת דה-סאד נמנתה על משפחות האצולה המיוחסות ביותר; ונקודה פיקאנטית: שושלת היוחסין של המשפחה הגיעה עד לאציל הוג דה-סאד<sup>2</sup>) שנשא לאשה את לאורה הנערצה לה שר את שיריו פטררך. נשי המשפחה עוררו הערצה בלב כמה סופרים גדולים: ממשפחת בנו הבכור של המארקיו דה-סאד, בו אנו עוסקים, היא אדהום דה-שביניה<sup>3</sup>), שמרסל פרוסט תארה כדוכסית דה גרמנטס.

מובן מאליו, כי המארקיו דוחה בבוז את כל חוקי המוסר המקובלים ביחס למוסד הנישואין. הוא יוצא בספריו כנגד כל המושגים של נאמנות והגינות, בכל יחסי אנוש. בעצמו הגשים חלק מהטפות אלה: הוא בגד באשתו



המרקיו דה סאד — מורד, מטורף או פושע ?

והזניח אותה. אולם כאשר ישב בבסטיליה, ואשתו הורשתה לבקרו, היה עורך לה סצינות קנאה נוראות, עד שהסוהרים היו צריכים לחוש לעזרתה של האשה המסכנה; האנשים בספריו באמת נוהגים אחרת. יש עוד להוסיף על כך, כי המרקיוזה לא נתברכה ביופי ולא בחן, כבר לא היתה צעירה במיוחד, וקרוב לוודאי שהיא מצידה שמרה שמור היטב על כל ההתחייבויות המקובלות בחיי נישואיה. אך, כפי שכבר סיפרנו, פקעה סבלנותה דווקא ברגע שדה-סאד באמת היה זקוק לה: כאשר שוחרר ממעצרו הארוך. אז נתגרשה ממנו, ולטובת ילדיה (היו לזוג שלושה ילדים) לקחה כמעט את כל רכוש המשפחה לעצמה.

האיש שהאמין בניצחון הרע והחזק, היה חלש הרבה יותר מן החברה הסובבת אותו. את מאווייו המוזרים, המדהימים והמפחידים הצליח להגשים רק בשעת כתיבה.

נובמבר, 1965

#### הערות

1. Lawrence Durrell : Alexandrian Quartet, 1957-1960.
2. Hugues de Sade.
3. Adheume de Cheigné.

## בנימין קונסטן, מאדאם דה סטאל, והאהבה

עדה צמח תירגמה לשפה העברית יצירת מופת קטנה מתחילת המאה ה-19, ועשתה בכך מעשה רב. בנימין קונסטאן עצמו לא ראה את הנובלה "אדולף" כיצירתו החשובה ביותר. הוא ייחס חשיבות רבה הרבה יותר לפעילותו הפוליטית ולכתביו העיוניים. כמו שאדולף, גיבור הסיפור, סבור שחיינו מתבזזים בלא מטרה בשל קשריו עם אהובתו אליאונורה, ושמזניח הוא את הקאריירה המזהירה שנועדה לו, כן היה סבור קונסטאן, יוצרו יוצרו של אדולף, כי נועד לגדולות מאלו וכי יצירה קטנה זו אינה אלא עומדת בשולי יצירתו ופעילותו. מסתבר ששגה. פעילותו הפוליטית היתה חשובה לשעתה. ואילו "אדולף"<sup>1</sup> נכלל במסורת הקלאסית של הספרות הצרפתית.

אם "סיפור אהבה" פירושו סיפור המתאר את היחסים בין גבר ואשה, הרי ש"אדולף" הוא סיפור אהבה. שכן אין בו כל עניין אחר, מלבד תיאור התפתחות היחסים שבין אדולף לאליאונורה. יחד עם זאת, הרי הסיפור "אדולף", מתחילתו ועד סופו, הוא ניתוח פסיכולוגי רק של אייכולתו של אדולף לאהוב. "אדולף" היא נובלה; המסגרת הסטרוקטורלית הצורה מחייבת צמצום דרכי התיאור והביטוי. ואכן העלילה מצומצמת למינימום. אדולף, המספר את סיפורו בגוף ראשון, מסכם במילים ספורות את תולדותיו עד לפרק הזמן בו מתחיל הסיפור — היותו בן עשרים ושתיים. הוא בנו של שר בנסיכות גרמנית קטנה, סיים זה עתה את לימודיו באוניברסיטת גוטינגן, ועתה אמור הוא לראות קצת את העולם, לרכוש מעט ניסיון חיים ולהתכונן לקאריירה מתאימה בהתאם לכשרונותיו. אלא שאדולף אינו שלם עם עצמו — כפי שעוד נראה, הוא אף פעם לא יהיה שלם עם עצמו. הוא חש ריקנות מסויימת, ריקנות אשר היחסים המסובכים עם האב תורמים לה לא מעט. בנקודה זו מן הראוי לציין, כי היסוד המקרב את "אדולף" לקורא בן זמננו הוא העיקוב המדוייק אחר המניעים הנפשיים והרגשיים וההתחקות הסרת-הרחמים אחר הלך רוחו של הגיבור. ואכן, הדרך בה מתואר מצבו הנפשי של אדולף כאשר הוא מחפש לעצמו עניין לענות בו בחייו ומחליט לפתות את אליאונורה — יש בה כבר כל גיצני ההתפתחות המוכרחת של יחסים אומללים אלה בעתיד. התנגדותה והתגוננותה הראשונית של

בנימין קונסטן, מאדאם דה סטאל, והאהבה

אליאונורה משלהבת את אדולף וכל זמן שהוא אינו מצליח להשיג אותה נדמה לו שהוא באמת אוהב אותה. כאשר אליאונורה מגלה לו סוף-סוף את אהבתה, זוכים השניים לתקופה קצרה של אושר. אך עד מהרה מתחיל אדולף לגנוח תחת עול האהבה הכבד מדי בשבילו. לאחר שזכה באליאונורה, שוב אין היא יעד המושך אותו. הוא חש עצמו כבול אליה שלא בטובתו. כל קרבן שהיא מקריבה למענו אינו אלא קושר אותו יותר אליה, ועל כן, בסיכום סופי, מרגיז אותו. היחסים בין אדולף ואליאונורה מתמשכים ארבע שנים — לא משום שאדולף מבקש לשהות עם אליאונורה זמן ארוך כל כך, אלא משום שהוא חלש מדי לומר את המילה המכרעת ולחזות בדמעותיה. עם שהוא מבקש למנוע ממנה צער על-ידי פרידה סופית, הרי הוא גורם לה צער יום-יום בהתנהגותו ובדיבוריו. לבסוף הוא שובר את לבה. אליאונורה מתה. אדולף חופשי. הוא חופשי ללכת לאשר ירצה, ולברור לעצמו קאריירה מתאימה כרצון אביו. להפתעתו החופש שזכה בו שוב אינו קוסם לו. כל זמן שהיה כבול אל אליאונורה סבור היה שהוא מחמיץ עולם ומלואו, עתה עולם זה שאין בו אהבה ויש בו רק אדישות מפיל עליו מורא.

בנימין קונסטאן כתב את "אדולף" בשנת 1807. הוא הקריא את הסיפור בפני חוגי ידידים ומוקירים; רק כעבור עשר שנים הוציאו לאור. כבר המאזינים הראשונים עמדו על הקירבה האוטוביוגרפית שבין אדולף לקונסטאן. תיאור נעורי הגיבור ויחסיו עם אביו לקוחים מחיי קונסטאן עצמו. גם אופיו חסר המנוחה של אדולף המתאוה אך ורק למה שאין לו, תואם את אופיו של קונסטאן. ידידה של אדולף המוזכרת בתחילת הסיפור, "אשה באה בימים", היא ידידתו (ואהובתו) של קונסטאן, מאדאם דה שאריאר. כאן אנו רואים כבר את המספר המשנה ומעבד עובדות ביו-גרפיות: מאדאם דה שאריאר לא מתה כאשר קונסטאן היה בן 17, כמסופר על אדולף, כי אם בן 38. חוץ מזה לא המוות הפריד בין השניים, כי אם מאדאם דה סטאל, שקונסטאן הכירה בשנת 1794. ואילו אליאונורה יש בה קווים משל כמה אהובות של קונסטאן. קונסטאן אהב נשים הרבה; המפורסמת שבין אהובותיו היתה מאדאם דה סטאל, סופרת, לוחמת לזכויות הנשים, מתנגדת של נפוליון אשר גזר עליה גלות. קרוב לוודאי שפחדו של קונסטאן מפניה גרם לו להשהות את פירסום "אדולף" עשר שנים, עד לאחר הפרידה המוחלטת בין השניים. אמנם יש גם קווים באליאונורה המזכירים אהובה אחרת של קונסטאן, עמה קיים יחסים באותו פרק זמן בערך כמו עם מאדאם דה סטאל, הלוא היא אנה לינדזיי — אנה לינדזיי, כמו אליאונורה, היתה עם אציל צרפתי מבלי להיות נשואה לו, וילדה לו

שני ילדים; וכמו שאליאונורה עזבה את הרוזן דה פ' למען אדולף, כן עזבה אנה לינדוי את אבי ילדיה למען קונסטאן. (ושתייהן עתידות היו להתחרט על החלטותיהן). ב"אדולף" מסופר שאליאונורה לא הצטיינה באינטליגנציה: "אליאונורה אופיה אופי רגיל היה; אבל שכלה ישר ודבריה, הפשוטים תמיד, פעמים היו מפתיעים ברום רגשותיהם ואצילותם". יש הרואים כאן הוכחה שהכוונה היתה לאנה לינדוי; שהרי מאדאם דה סטאל מפורסמת היתה בשכלה ובכשרונותיה. מתקבל יותר על הדעת, שקונסטאן, אשר חש עצמו תמיד מקופח בחברת מאדאם דה סטאל, רצה לפגוע בה בדרך זו ולהוכיח לה שנופלת היא ממנו. מעניינת הנקודה, שאליאונורה סובלת ממעמדה החברתי הנחות: היא ילדה ילדים לרוזן דה פ' מחוץ למסגרת הנישואין, וגם אדולף, מסיבות חברתיות וסיבות גיל (היא גדולה ממנו בעשר שנים) אינו יכול ואינו רוצה לשאתה לאשה. מה שנוגע למאדאם דה סטאל, היא היתה נשואה כדת וכדין; ב-1802 נפטרה בעלה; כולם סבורים היו, שהיא תתחתן עתה עם קונסטאן; אלא שהיא דרשה ממנו נישואים בסתר, כי עקב פירסומה הרב לא רצתה לוותר על שמה; לזאת קונסטאן לא הסכים, ואחר היסוסים רבים נשא לאשה ב-1808 את שרלוט פון הרדנברג. ובספריה דרשה מאדאם דה סטאל את זכות האהבה שמתוּחַץ לנישואין למען האשה. כדאי לציין כאן עוד נקודה: אליאונורה גדולה מאדולף בעשר שנים. מאדאם דה סטאל היתה גדולה מקונסטאן בשנה אחת — ואם בקיאותי בטבע האשה אינה מטעה אותי, וודאי השמיעה כמה מילים בלתי אדיבות בנושא השנים המיותרות שקונסטאן תלה לה. כדאי גם להוסיף, שאליאונורה מתה מצער על אבדן אהבתו של אדולף; ואילו מאדאם דה סטאל, לאחר שנפרדה מקונסטאן, עברה את אירופה לאורכה ולרוחבה בחברת אדם מפורסם לא פחות מקונסטאן — הלוא הוא אוגוסט וילהלם פון שלגל. היחסים בין מאדאם דה סטאל לבין אוגוסט שלגל נמשכו כ-15 שנה, עד מותה של הראשונה.

אם התעכבנו על הנושא — בנימין קונסטאן ואהובותיו, עלינו להזכיר את מאדאם ראקמייא, אותה הכיר עוד טרם כתב את "אדולף" ואשר אימללה אותו יותר מכל שאר הנשים שהכיר. מאדאם ראקמייא, בעלת סלון ספרותי, היתה יפהפיה ששברה את ליבותיהם של הרבה גברים מפורסמים. בין אהביה נמנים, מלבד קונסטאן, שטובריאן, אמפר, סן ביור, ועוד נסיכים ורוזנים בעלי שמות מצלצלים.

מסתבר שהאשה היחידה בקירבתה מצא קונסטאן מנוחה והיה מסוגל ליצירה פוריה היתה דווקא אשתו (השניה) שרלוט פון הרדנברג. אגב, הוא היה בעלה השלישי של הגברת.

בנימין קונסטן, מאדאם דה סטאל, והאהבה

למותר לומר, שחיי הפרטיים של בנימין קונסטאן אינם משנים את  
העובדה, ש"אדולף" היה ונשאר יצירת מופת ספרותית.  
ינואר, 1971

#### ה ע ר ו ת

1. "Adolphe" : Henri Benjamin de Constant-Rebecque.

מפתח שמות ספרים ומחברים

- בונולס, וואלדמר 101  
 בודליר, שרל 229  
 בוקצ'יו 245  
 בורכרט, וולפגאנג 34, 44—45  
 "בין רוצחים ומטורפים" 59—60  
 "ביקורה של הגברת הזקנה" 50, 243  
 "בחוף לפני הדלת" 44  
 "בליארד בתשע וחצי" 54, 153—154  
 "ביח בונדנברוק" 124, 125, 126, 127, 128  
 130—132, 133, 137, 139—140  
 140  
 "בית ללא שומר" 54, 155  
 בכמן, אינגבורג 38, 43, 59  
 בכר, יוהאנס ר. 37  
 בל, היינריך 37, 38, 43, 53—56  
 150—157, 158, 164  
 בליי, פרנץ 123  
 בלמן, אנה 233  
 "במשכנות המוות" 87, 89  
 בן-גבריאאל, משה יעקב 71  
 בנטליי, אריק 217  
 "בעל זבוב" 226—228  
 "בקט" 178, 179—182, 184  
 בראק, מנו טר 110  
 ברדלי, א. ס. 197, 200  
 בריהופמן, ריכארד 63, 65, 71, 94  
 ברוד, מאכס 68—73  
 ברוך, הרמן 35, 63, 71, 94  
 ברונטה, אמילי 221  
 "בריהה וגלגול", 89  
 ברכת, ברטולט 15—20, 35, 37, 46  
 "ברלין ככר אלכסנדר" 159
- ג
- "גאות המים" 158  
 "ג'וד האלמוני" 221—225  
 ג'ויס, ג'יימס 56, 57  
 גולדינג, ויליאם 226—228  
 ג'יד, אנדרה 110, 143  
 ג'יימס, הנרי 233—237  
 גייסמר, מקסוול 241  
 גיחה, יוהן וולפגנג פון 9, 21—24,  
 26—29, 31, 77, 111, 121, 137,  
 201—202, 253  
 "גם הוא באצילים" 249
- א
- "אדולף" 258—261  
 אודן, וויסטן יו 110, 142  
 "אווירון מעל הבית" 167  
 אונטרמאייאר, לואיס 217  
 אוניל, יוג'ין 28  
 אוסבורן, ג'ון 244  
 אופן, יהודה 120  
 אורוול, ג'ורג' 227  
 "איוב" 66, 95, 96  
 איזנר, קורט 115  
 אייר, גינתר 40—43, 164  
 אייכניגר, אילזה 38, 43, 59  
 "איפיגניה בטאוריס" 26—29  
 אישרווד, כריסטופר 239  
 אלבי, אדוארד 244—247  
 אלטנברג, פטר 63, 71  
 "אלי" 88—89  
 אליוט, תומאס סטרנס 121, 179, 185—  
 188, 189, 244  
 "אלישע בן אבויה" 9  
 "אמא קוראז" 15—20  
 "אמיל והבלשים" 118, 120  
 "אמנדה" 116  
 "אמריקה" 68, 69, 70, 73  
 "אנדורה" 46—47, 48, 243  
 אנדרסן, נכסה, מרטין 110  
 אנדרש, אלפרד 37, 164  
 "אנטוניוס וקליאופטרה" 199  
 "אנטי-ווסטין" 254  
 "אני מצלמה" 239  
 אנצונסברגר, הנס מגנוס 59  
 "אנקת גבהים" 221  
 "אפי בריסט" 141  
 ארטינו, פייטרו 254  
 "ארץ העברים" 86  
 "ארצות הברית" 238—241  
 "ארתור ארונימוס" 85  
 אש, שלום 65
- ב
- באב, יוליוס 136, 143, 144  
 "בארץ הולילה" 140  
 בובואר, סימון דה 254

היינה, היינריך 118—119  
 "היכן היית, בן אדם?" 54, 55—56  
 151—153, 155  
 הילדסהיימר וולפגאנג 39, 43  
 "הכד השבור" 31  
 "הלך, אם תבוא לספא... " 155  
 "הם היו ששה" 136  
 "המוות בוונציה" 124, 127, 132  
 "המוקיון" 153, 155—156  
 "המיזנטרופ" 248  
 המינגווי, ארנסט 238  
 "המלך ליר" 213  
 "המסע ההודי" 101  
 "המשפט" 68, 70, 73  
 "הנבחר" 129  
 "הנמר יוסף" 41  
 "הנערות מויטברו" 41  
 "הנרי הרביעי" 135  
 "הנשים המלומדות" 248, 250  
 הסה, הרמן 98—114, 133  
 "הסוחר מוונציה" 248  
 "הסערה" 84  
 "הספר השלישי אודות אכים" 58, 148  
 "העולם הספרותי" 84  
 "העיירה" 137  
 "העורב" 231  
 "הקווארט האלכסנדרוני" 254  
 "הקדוש" 182—185  
 "הפיזיקאים" 50  
 "הקומדיה השקספירית" 194  
 "הקמצן" 248  
 הקסליי, אלדוס 110, 255  
 הרדי, תומס 220—225  
 "הרדמה מקומית" 159, 165  
 "הר הקסמים" 114, 124, 126, 127, 134  
 "הרמן ודורותיאה" 22—24  
 "הרצון לאושר" 139  
 "השודדים" 9  
 "השולת" 222  
 "השלושים וחמישה במאי" 118  
 "השערות על יעקב" 58, 146—147, 148

"גן החיות הגדול של הספרות המודרנית" 123  
 "גץ פון ברליכנינגן" 21  
 גראס, גינתר 38, 56—58, 158—166

## ד

דבלין, אלפרד 35, 159  
 דארל, לורנס 254  
 דוסטויבסקי, פיודור 70  
 "דיוקנה של גברת" 233—237  
 דיפו, דניאל 219  
 "די פאקל" 64  
 דיקנס, צ'רלז 221  
 דינמט, פרידריך 46, 50  
 "דם הוולונגים" 129  
 "דמיאן" 99, 101—102, 103, 104, 105, 107, 106  
 דנטה אליירי 196  
 "דפנה הרבסט" 91—92  
 "דיר זיוואגן" 209  
 "דיר פאוסטוס" 111, 112, 123, 127, 142, 135, 137, 138, 141, 142  
 דשנר, קרלהיינץ 113

## ה

"האיש ללא תכונות" 67  
 האס וילי 71, 72, 84  
 "הבט אחורה בזעם" 244  
 "הבתולה מאורליאנס" 8, 9  
 "הדר מלכות" 124, 129—130  
 הוכהוט, רולף 46, 50—52, 53  
 הומבולדט, וילהלם פון 23  
 "הומו פאבר" 50  
 הופמנסטל, הוגו פון 63—64, 65, 66, 71, 91, 99  
 הונקלבר, ואלטר 35  
 "החולה המדומה" 248  
 "החלום האמריקאי" 245—247  
 "החקירה" 46, 52  
 "הטבחים הרעים" 158  
 "הטירה" 68, 70, 72—76  
 "הטלפון המכושף" 118  
 "הטרגדיה השקספיריאנית" 200  
 "הידוק הבורג" 234  
 "היהודי זיס" 191

טורברג, פרידריך 39, 63, 71  
"טורקוואטו טאסו" 26, 28  
"טיינן על התיאטרון" 243  
טיינן, קנת 243—244  
טניסון, אלפרד לורד 178—182, 184,  
190  
"טס לבית ד'אורברוויל" 221  
"טרבס" 96  
"טרואילוס וקרסידה" 192  
"טריסטאן" 124  
טשרניחובסקי, שאול 221

י

"יוג'ני או תקופת האזרחים" 137  
"יוליוס קיסר" 196—200  
"יומן מסע לליסבון" 212  
יונסון, אובה 38, 58, 146—149  
"יוסף ואחיו" 124, 127, 130, 134, 139  
"יידרמן" 64  
"ימין ושמאל" 96  
"יסורי וורתר הצעיר" 21

כ

כהן, יעקב 29  
"כל אחד מת לעצמו" 36

ל

לגרלוף, סלמה 39, 87  
"לוטה בווימר" 21, 124, 134  
לוקסמבורג, רוזה 115  
"לווליה" 106  
לטריס, מאיר 9  
ליבקנט, קרל 115  
"ליידי צ'אטרליי" 219  
ליכטנבום, יוסף 24  
"ליקוי כוכבים" 89  
לנדאואר, גוסטב 115  
לנץ, יעקב מיכאל ריינהולד 29  
לסינג, גוטהולד אפרים 31  
לסקר-שילר, אלזה 35, 84—86  
לרנט-הולנייה, אלכסנדר 59

מ

"מאה ימים" 96  
מאן, אריקה 129, 142, 143

"התהוותו של ד"ר פאוסטוס" 124  
"התקווה הגדולה יותר" 59

ן

"וואלנשטיין" 15—20  
ווגנר, ריכרד 129  
ווייס, פטר 46, 52, 53  
ווייראוך, וולפגאנג 43  
"וויילהם טל" 9  
"וויילהם מייסטר" 21, 111  
ווייליאמס, טנסי 244  
וולזר, מרטין 38, 58, 167—170  
וולטש, רוברט 71  
וולטש, פליכס 71  
ווסט, נתנאל 238  
וולפסקל, קרל 35  
וולס, הרברט ג'ורג' 110  
וורפל, פרנץ 35, 63, 65, 71, 72, 94,  
95  
"וידיוויו של הנוכל פליכס קרול" 124,  
134  
"ולא הגה אף מילה" 54, 155  
"ושוב הם שרים" 46—49

ז

"זאב הערבה" 99, 102, 103, 106—107,  
114  
זגריס, אנה 37  
זולה, אמיל 135  
"זמן הצוי" 58  
זק"ש, נלי 35, 39, 40, 52, 87—90

ח

"חוות החיות" 227  
"חיי המנוח יונתן ויילד הגדול" 211  
"חמישה היינו, תמונה של משפחת  
מאן" 136  
"חתול ועכבר" 57, 58, 164—165

ט

"טבעת הניבלונג" 129  
טוכולסקי, קורט 118  
טולר, ארנסט 35, 115, 118  
"טום ג'ונס" 209, 211, 212—216, 218  
"טוניו קרגר" 124, 127—128, 130



"נרקיס וגולדמונד" 99, 100, 102,  
103, 107—109, 111, 113

פ

סאד, הוג דה 256  
סאד, דונאטיין אלפרד טרנבטוא,  
המרקיו דה 252—257  
סארוונטס, מיגואל דה 209  
"סבלות ישראל" 87—88  
סויפט, יונתן 201—208, 214  
סולז'ניצין, אלכסנדר 150—151  
סטאל, מאדאם דה 259—260  
סטיינבק, ג'ון 238  
סטרינדברג אוגוסט 202, 244, 247  
"סידהארתא" 101, 102, 103, 104—  
106, 107, 114  
"סיום טוב הכל טוב" 192  
סילוה, איגנציו 110  
סינקלר, אפטון 110  
"סיפור הרפתקאותיו של ג'וזף  
אנדרו ושל ידידו מר אברהם  
אדמס" 211  
סלז, פאול 39, 40, 59, 60  
סן אכופרי, אנטואן דה 54, 55

פ

"עוד עשר דקות עד בופלר" 158  
"עולי הרגל של קנטרבורי" 176  
"עיונים של אדם בלתי פוליטי" 124,  
135  
"על חוד התער" 101  
"עמליה" 211, 215

פ

"פאוסט" 9, 21, 23, 26, 77, 121,  
253  
"פאני היל, זכרונותיה של אשת  
שעשועים" 217—219  
פאסטס, ג'ון דוס 238—242  
"פביאן" 118  
פו, אדגר אלן 229—232  
"פוגת המוות" 40, 60  
פוכס, רודולף 71  
פולגר, אלפרד 63  
פונטנה, תיאודור 141

מאן, היינריך 35, 67, 110, 114, 123—  
145

מאן, ויקטור 136  
מאן, יוליה 123, 130, 131, 132, 138  
מאן, קלאוס היינריך תומאס 128—  
129, 133, 142  
מאן תומאס 21, 35, 98, 101, 103, 109,  
110, 111, 114, 123—145  
"מה ידעה מייוז" 233—234  
"מהלך החיים הרביעי" 99  
מוהם, סומרסט 101  
מוזיל, רוברט 35, 67, 77—83, 94  
מולייר 201, 248—251  
"מול פלאנדרס" 219  
מורואה, אנדרה 110  
מיאר, קונרד פרדיננד 182—185  
"מידה כנגד מידה" 192—195  
מיוס אריך 115—117  
"מיכאל קולהאס" 31—34  
מילר, הנרי 244  
"מי מפתח מוירג'יניה וולף" 243,  
244, 245, 246—247  
"מינה פון ברנהלם" 31  
"מלהמה ושלום" 209  
"ממלא המקום" 45, 50—52, 243  
"מסע לאין-עפר" 89  
"מסע לארץ הקדם" 101, 103, 106,  
110  
"מסעי גוליבר" 202—208  
"מערות הקבר של הקפוצינים" 96  
"מקבת" 192  
מרדית, ג'ורג' 221  
"מריה סטיוארט" 9—14  
"משברי הים של סטובאל" 41  
"משחק פניני הזכוכית" 99, 100, 101,  
102, 103, 104, 105, 110—112

נ

נאבוקוב, וולדימיר 106  
נוימן, אלפרד 136  
נוסאק, הנס אריך 37  
"נישואיו של מר מיסיסיפי" 50  
"נישואים בפיליפסבורג" 58, 167,  
168—170  
"נקודת המפנה" 128—129

קלילנד, ג'ון 217—219, 254  
קלר, גוטפריד 46  
קמי, אלבר 254  
קסטלר, ארתור 21  
קסטן, הרמן 35, 64  
קסטנר, אריך 36, 64, 118—121  
קפקא, פרנץ 68—76, 94  
קראוס, קרל 62, 64—65, 71, 84, 94  
"קרמנטל" 188—191

## ר

רבלי, פרנסוא 245  
"רדיפתו ורציחתו של ז'אן פול מארא  
מוצגת ע"י קבוצת השחקנים של  
בית המחסה בשארנטון בהדרכתו  
של האדון דה-סאד" 46, 47, 53  
"רדצקי-מארש" 94, 97  
רוט, יוסף 36, 63, 65—66, 71, 94—97  
רומן, ז'יל 110  
"רוסהלדה" 103—104, 106  
"רוקסאנה" 219  
רייך-רניצקי, מרסל 39  
ריכטר, הנס וורנר 161  
רילקה, ריינר מריה 62  
רימקורף, פטר 59  
ריצ'ארדסון, סמואל 208, 210—211,  
218, 219  
רמארק, אריך מריה 35, 119  
רסטיף דה לה ברטון, ניקולאס 254  
"רצח בקתדרלה" 185—188, 189

## ש

שאו, ג'ורג' ברנרד 201, 250—251  
שביניה אדהום דה 256  
"שחקנית" 137  
שטרנהיים, קרל 35  
שילר, פרידריך 8—14, 15—20, 21  
"שירים לרפואה" 120  
"שלושים ושתיים שיניים" 158  
"שלוש נשים" 77—83  
"שנות כלב" 158, 159, 163—164,  
165  
שניצלר, ארתור 63, 71, 94  
שפרבר, מאנה 63, 94

פוקנר, וויליאם 164, 238  
פורסטר, א.מ. 222  
"פטר קמנצינד" 99, 100, 102, 103,  
104, 107  
"פיאורנצה" 124  
"פיגמליון" 251  
פילדינג, הנרי 209—216, 218, 219  
פיצג'רלד, סקוט 238  
"פיצפונת ואנטון" 118  
פלאוטוס 245  
פלדה, הנס (רודולף דיצן) 36  
פלובר, גוסטב 254  
"פמלה" 210—211  
"פנתזילאה" 31  
"פסנתרי הכחול" 86  
פפיס, סמואל 254  
פרוסט, מרסל 256  
"פרופסור אונרט" 135  
"פרידריך והקואליציה הגדולה" 124,  
135  
פריי, כריסטופר 188—191, 247  
פריש, מקס 46—50  
פרץ י. ל. 88

## צ

ציארלטון, ה.ב. 194  
צוויג, ארנולד 37  
צוויג, סטפן 36, 39, 63, 64, 66—67,  
94, 97, 133  
צ'וסר, ג'ופרי 176

## ק

קוונל, פטר 219  
קולב, אנטה 91—93, 123, 142  
קונסטאן, בנימין 258—261  
קוקטו, ז'אן 254  
"קורבליוס" 200  
קורנפלד, פאול 71  
"קטכן מהיילברון" 31  
"קייטש, קונבנציה ואמנות" 113  
קיש, אגון ארווין 71  
"קלדרטש" 128  
קלודל, פאול 253—254  
קלייסט, אוולד כריסטיאן פון 31  
קלייסט, היינריך פון 30—34

- "Wanderer, kommst du nach  
 Spa..." 157 ,209 ,200—192 שקספיר, וויליאם  
 Weiss, Peter 61, 247 248 ,245 ,244 ,213  
 "What Maisie knew" 237 "שתי השקפות" 148 ,58  
 "Who is afraid of Virginia  
 Woolf?" 247 ת  
 "Wilhelm Meisters Lehrjahre" 25 ,160 ,159—158 ,57—56 "תוף הפח"  
 "Wilhelm Meisters Wanderjahre"  
 25 165 ,164 ,163 ,162—161  
 "Wo warst du, Adam?" 61, 157 "תיאוריית הצבעים" 202  
 Wulf, Joseph 114  
 "Wuthering Heights" 225
- Z
- "Zwei Ansichten" 61, 149  
 "Zweiunddreissig Zähne" 166

Lessing, Gotthold Ephraim 34  
"Literatur und Dichtung im Dritten Reich" 114  
"Look back in Anger" 247  
"Lord of the Flies" 228  
"Lotte in Weimar" 25, 142

#### M

Mann, Erika 143  
Mann, Thomas 25, 114, 143  
Mann Viktor 144  
"Maria Stuart" 14  
"Mein blaues Klavier" 86  
"Meine Freunde, die Poeten" 67  
Meredith, George 225  
Meyer, Conrad Ferdinand 191  
"Michael Kohlhaas" 34  
"Minna von Barnhelm" 34  
"Mourning becomes Electra" 29  
Musil, Robert 83  
"Murder in the Cathedral" 191  
"Mutmassungen über Jakob" 61, 149  
"Mutter Courage und ihre Kinder" 20

#### N

"Noch zehn Minuten bis Buffalo" 166  
"Nun singen sie wieder" 61

#### O

O'Neil, Eugene 29  
"Örtlich betäubt" 166  
Orwell, George 228  
Osborne, John 247

#### P

"Pamela, or Virtue Rewarded" 216  
Passos, John Dos 242  
"Penthesilea" 34  
Poe, Edgar Allan 232  
"Püktchen und Anton" 122

#### R

"Radetzkmarsch" 97  
"Rechts und Links" 97

Richardson, Samuel 216, 219  
Roth, Joseph 97

#### S

Sachs, Nelly 90  
Schiller, Friedrich 14, 20  
"Shakespearean Tragedy" 200  
"Sternverdunkelung" 90  
Swift Jonathan 208

#### T

"Tarabas, ein Gast auf dieser Erde" 97  
Tennyson, Alfred Lord 191  
"The American Dream" 247  
"The Canterbury Tales" 191  
"The History of the Adventures of Joseph Andrews and of his Friend Mr. Adams" 216  
"The History of Tom Jones, a Foundling" 216  
"The Portrait of a Lady" 237  
"The turn of the Screw" 234  
"Todesfuge" 61  
"Tonio Kröger" 142  
"Torquato Tasso" 29  
"Travels into Several Remote Nations of the World by Lemuel Gulliver" 208  
"Tristan" 142  
Tynan, Kenneth 247  
"Tynan on Theatre" 247

#### U

"Und sagte kein einziges Wort" 61, 157  
"Under the Greenwood Tree" 221  
"Unter Mördern und Irren" 61  
Urzidil, Johannes 76  
"U.S.A." 242

#### W

"Wallenstein" 20  
Walser, Martin 61, 70  
"Wälsungenblut" 143

"Drei Frauen" 83  
Dürrenmatt, Friedrich 61, 247  
Durrell, Lawrence 257

### E

"Effi Briest" 145  
"Ehen in Phillipsburg" 61, 170  
Eich, Günter 61  
"Ein Flugzeug über dem Haus"  
170  
"Eli" 90  
Eliot, Thomas Stearns 191  
"Emil und die Detektive" 122

### F

"Fabian" 122  
"Fahrt ins Staublose" 90  
Fallada, Hans (Rudolf Ditzen)  
61  
"Fanny Hill, Memoirs of a  
Woman of Pleasure" 219  
"Faust" 25, 29  
Fielding, Henry 216, 219  
"Fiorenza" 142  
"Flucht und Verwandlung" 90  
Fontane, Theodor 145  
Forster, Edward Morgan 225  
"Friedrich und die grosse Koalition"  
142  
Frisch, Max 61, 247  
Fry, Christopher 191

### G

Geismar, Maxwell 242  
Goethe, Johann Wolfgang von  
25, 29  
Golding, William 228  
"Götz von Berlichingen mit der  
eisernen Hand" 25  
Grass, Günter 61, 166

### H

Haas, Willy 76, 86  
"Halbzeit" 61  
Hardy, Thomas 225

"Haus ohne Hüter" 61, 157  
"Hermann und Dorothea" 25  
Hesse, Hermann 114  
"Hiob" 97  
"History of the Life of the late  
Mr. Jonathan Wild the  
Great" 216  
Hochhut, Rolf 61, 247  
"Hochwasser" 166  
"Homo Faber" 61  
"Hundejahre" 166

### I

"I am a Camera" 242  
"Im Schlaraffenland" 145  
"In den Wohnungen des Todes"  
90  
"Iphigenie auf Tauris" 29  
Isherwood, Christopher 242

### J

James, Henry 237  
"Jeder stirbt für sich allein" 61  
Johnson Uwe 61, 149  
"Joseph und seine Brüder" 142  
"Journal of a Voyage to Lisbon"  
216  
"Jude the Obscure" 225

### K

Kafka, Franz 76  
Kästner, Erich 122  
"Katz und Maus" 166  
Kesten, Hermann 67  
"Kitsch, Konvention und Kunst"  
114  
Kleist, Heinrich Wilhelm von 34  
Kolb, Annette 90  
"Königliche Hoheit" 142

### L

"Lady Chatterley's Lover" 219  
Lasker-Schüler Else 86  
"Lauter Literaten" 67  
Lawrence, David Herbert 219  
Lenz, Jakob Michael Reinhold  
29

## INDEX

- A
- "Adolphe" 261  
 Aichinger, Ilse 61  
 Albee, Edward 247  
 "Alexandrian Quartet" 257  
 "Amelia" 216  
 "Amerika" 76  
 "Andorra" 61, 247  
 "Animal Farm" 228  
 "Annabel Lee" 232  
 "Ansichten eines Clowns" 157  
 "Arthur Aronymus" 86  
 "Aspects of the Novel" 225
- B
- Bachman, Ingeborg 61  
 "Becket" 191  
 "Bekenntnisse des Hochstaplers  
   Felix Krull" 142  
 "Berlin Alexanderplatz" 166  
 "Betrachtungen eines Unpolitischen"  
   142  
 "Billard um halb zehn" 61, 157  
 Blei, Franz 142  
 Böll, Heinrich 61, 157  
 Borchert, Wolfgang 61  
 Brecht, Bert 20  
 Brontë, Emily 225  
 "Buddenbrooks" 142
- C
- Celan, Paul 61  
 Chaucer, Geoffrey 191  
 Chevigné, Adheume de 257  
 Cleland, John 219  
 Constant, Henri Benjamin 261  
 "Curtmantle" 191
- D
- "Da geht Kafka" 76  
 "Daphne Herbst" 90  
 "Das dritte Buch über Achim"  
   61, 149  
 "Das grosse Bestiarium der  
   modernen Literatur" 142  
 "Das Hebräerland" 86  
 "Das Kätzchen von Heilbronn" 34  
 "Das Leiden Israels" 90  
 "Das Schloss" 76  
 "Das verhexte Telefon" 122  
 Defoe, Daniel 219  
 "Der Besuch der alten Dame"  
   61, 247  
 "Der 35 Mai" 122  
 "Der Heilige" 191  
 "Der Prozess" 76  
 "Der Stellvertreter" 61, 247  
 "Der Tod in Venedig" 142  
 "Der Wendepunkt" 143  
 "Der Wille zum Glück" 145  
 "Der Zauberberg" 142  
 "Der zerbrochene Krug" 34  
 Deschner, Karlheinz 114  
 "Dichter im Café" 67  
 "Die Blechtrommel" 61, 166  
 "Die Brandung von Setubal" 61  
 "Die Ehe den Herrn Mississippi"  
   61  
 "Die Entstehung des Doktor  
   Faustus" 142  
 "Die Ermittlung" 61  
 "Die Grössere Hoffnung" 61  
 "Die hundert Tage" 97  
 "Die Jungfrau von Orleans" 14  
 "Die Leiden des jungen  
   Werthers" 25  
 "Die literarische Welt" 76, 86  
 "Die Mädchen aus Viterbo" 61  
 "Die Physiker" 61  
 "Die Räuber" 14  
 "Die Verfolgung und Ermordung  
   Jean Paul Marats, darges-  
   tellt durch die Schauspiel-  
   gruppe des Hospizes zu Cha-  
   renton unter Anleitung des  
   Herrn de Sade" 61, 247  
 Döblin, Alfred 166  
 Doktor Faustus 142  
 "Draussen vor der Tür" 61

## מפעל סופרי חיפה

במסגרת "מפעל סופרי חיפה" הופיעו עד עכשיו  
הספרים הבאים:

אברהם קריב: "מיתרים ומערכות"

בנימין גלאי: "שוטים ומלכים" (מחזות).

נח פניאל: "שירים".

ד"ר יוסף שכטר: "בפרוזדור להשקפת-עולם".

שרגא אבנרי (עורך): "ש. שלום" (הדים, תגובות ומאמרים  
על שירתו).

ש.ד. בונין: "בשמים ובארץ" (סיפורים).