

אורי זוהר : הירושימה אהובתי

הם יוצאים מביתה־הקפה — הגבר והאשה — קרני־אור המוחזרות ממי הנהר מרצדות על הקירות. בחושך, ליד מצבת־אבן, הוא שואל : „האם נשוב־ניפגש ?” היא עונה ביבש, כדבר המוכן־מאליו : „במלחמה הבאה.”

וכאן פולח את החשכה ברק מסנוור ומכה אותך באמת שנערכה לעיניך בקפדנות ובשלוה כה אכזרית. אתה פוער את פיך לומר משהו — להסכים, להתנגד, להגיב, הרי אין זו האמת, אסור שזאת תהיה האמת. וכל מה שנשמע, כל שיכול להישמע, הוא זעקה. אותה זעקה שנשמעה בליל גזיות השער בנור. אותה זעקה החנוקה בגרונה של אשה נדהמת המגיחה מגג ביתה ההרוס בהירושימה. הזעקה החבויה בעיניהם של שלדי־אדם, של חיות־הניסויים בברגן־בלזן. הצעקה הנשמעת מבעד לטיפוף המדוד של נעלי אסירים הצועדים בטויל־הבוקר „בחצר בית־הכלא”, במעגל שלם, סגור, נצחי. הצריחה הקורעת את השמיים, צריחה של גידים נפוחים עד־להתפקע, של לשונות שלוחות כפגיונות — הזעקה של „גרניקה”. אותה זעקה העולה מן העבר, אל ההווה, אל העתיד. הזעקה מחוסר ברירה, מחוסר מלים, מחוסר ידיעה.

*

„הירושימה אהובתי” הוא סרט גאוני, שנוצר במידה כה בולטת של אחריות אסתטית וחוסר־אחריות מוסרי עד שאפשר לדון את ערכיו האסתטיים במדוקדק — מתוך שהם צרופים ומתיחסים לקנה־מידה אמנותי, אחיד ודומיננטי משך כל היצירה כולה.

אין זה סרט הלוחם במלחמה ומטיף לשלום. אילו כזה היה, כי אז הנקל היה להעריכו במשפט שהושמע בו עצמו : „בהירושימה אנשים לועגים לסרטי־שלום”. גם אין זה סרט המטהר שרצים ומטיף לסלחנות. מי שראה את „לילה וערפל” יבין שאהבת נערה צרפתית לחייל גרמני אינה מוחה שום פשע ואינה מחפה על שום זוועה. בוודאי אין זו יצירה המקדימה את תקופתנו בסגנונה ובדרך ביטויה. על טענה כזה אפשר להשיב רק שלפי נבואת סרט זה עצמו דורנו הוא אולי היחיד שיוכל להבינו, מן הטעם הפשוט שאולי הוא האחרון שיראהו בכלל. אם כן, מהי השאלה הטמונה ביצירה הזאת ? — הרי זו אותה שאלה עצמה העוברת

* מאמר זה מרמז בכמה מקטעיו על יצירות אחרות של בימאי „הירושימה אהובתי” : „וך־גוך”, „לילה וערפל”, „גרניקה”.

כחוטהשני בכל יצירותיו של רנה. אותה שאלה שהתשובות החמקניות, המוכנות מראש שיצר לעצמו המין האנושי מאז תפילות-השלום הקדומות ועד הפגנות-השלום-והאהבה של ימינו, אין בהן כדי לפתרה; אותה שאלה שפל הסברים המחוכמים מאז ועד עתה — על שנאת-אחים ועל אכזריות עיוורת ועל „זאביות“ האדם וכר וכר — אינם משיבים עליה. הרי זו השאלה שהיא התשובה לעצמה, ממש כמו שהמוות הוא סיבת עצמו, כמו שהחיים הם שיכחת עצמם — וכמו שהאהבה היא פגישת שניהם.

אין ביצירותיו של רנה חידוש מהותי בעצם העלאת הבעייתיות שבהקשר חיים-מוות-אהבה. האמן המפלס לו דרך אל מקור אמנותו, הנישא על גלי תשוקה ארוטית כבירה אל מושא תשוקתו, אל גלגל-השמש של חייו — ונשרף בחומה, מצא את ביטויו, בתולדות התרבות האירופית, בטרם יתאר רנה את חייו של ון-גוך. לא זוג עיניים אחד נקרע בתדהמה למראה הדשא הרענן הגדל בכוח דשנם של גופות מתים, עוד בטרם יופק הסרט „לילה וערפל“. שיר האהבה הנשגבת המושר בשפתיים מגואלות בדם — אם דמו של האויב שגופתו משמשת דוכן לזמר ואם דם ריאותיו של המשרור עצמו — לא חדש הוא לאונינו. מעגל-האסורים הנצחי, חוסר-המוצא, הקירות הסגורים, המפלט היחיד שהוא המוות, כל אלה יודעים היו עוד זמן רב לפני האינטרפרטציה הנפלאה שנתן רנה לתמונתו של ון-גוך, „בחצר-הכלא“. ההבדל היחיד והמהותי בין רנה לקודמיו בהודקקותם לבעיה הזאת, ההבדל המעניק ליצירותיו את כורח יצירתן, הוא בתקופה בה נוצרו. זהו ההבדל בין ההווה, בו „המספר הגדול ביותר של יחידות-חיים מומתות בזמן הקצר ביותר שבגדר האפשר“, לבין הקוות-הדם המגוחכות מגוף החברה האנושית בהיסטוריה הפרימיטיבית שלנו. זהו הפרש ההופך כמות למהות.

יצירתו של רנה אינה כואבת את „ייסורי“ החיים; היא זועקת את חיסולם המוחלט בידי עצמם. החיים יצרו את המכשיר היעיל ביותר להריסת עצמם — את האדם, ואת התנאי הנוח ביותר לכך — את השיכחה. זהו סרט על גבר ואשה אלמוניים, שאותו זרם בלתי-יציב ונמשך ללא סוף של החיים, של השיכחה, סחף אותם הרחק משמותיהם ואין הם יודעים עוד מדוע הכרח הוא לזכרם. הם שכחו את „מדוע“ של הזכרון, ובפגישתם בלתי-הנמנעת בכוחה האדיר של אהבתם הם חותרים נגד זרם השיכחה, נגד נהרות אדם הוועקים „שלום“, אל מקור אהבתם, אל סיבת אהבתם, אל שמותיהם: הירושימה ונוור, שהם שמות ההרס והמוות. המעגל סגור, חסר-מוצא. ובאותו רגע של זכרון, של הבנת הכרחיותו של הזכרון, מתחילה השיכחה. מתחילה? — נמשכת! זורמת באטיות ללא מעצור, כמו הלוואר והאוסטה הנושאים על פני מימיהם את האפר, את הדם, את האבק הרדיאקטיבי, את הכל, לתוך הים הגדול של השיכחה. גדות הנהרות אינם יציבים, בוציים הם וחלקלקים. אין אפשרות לעלות, ולו גם לשניה, מתוך הזרם הסוחף של החיים אל גדות הידיעה, אל הבנת „מדוע“. אנו מתגלגלים בתוך גלגל-הענק של החיים בכוח שאין להדבירו אף לא להבינו — בכוחו של הארוס — אל ההרס המוחלט של

עצמנו. אנו חיים בתקופת התנופה האחרונה, המהירה ביותר של הגלגל. הפעם לא יינתזו שבבים, הפעם יתרסק הכל.

אין תשובה אחרת לאהבה הזורמת עם הדם. אהבה השוטפת, למגע־ידו של האהוב, את תלייה־תלים של מוסריות וחובה לאומית וצדק. "... אתה מיטיב אתי, אתה הורג אותי ... יעזו אלה שלא היו בבוריה לספר לי על האהבה..." אין תשובה אחרת על הררי כוח־ההרס המזדקרים עכשיו, בזה הרגע, בכל רגע, גבוה מעל להפגנות האהבה והשלום, ואשר למגע הקל ביותר יהפכו את האפיוודה ההרפתקנית של החיים לדייסה של דממת־מוות. "...אני יודעת: זה יתחיל מחדש, עשרת־אלפים מעלות על האדמה... עשרת־אלפים שמשות תגדנה. ישרור תהו־ורבוהו תהומי. עיר שלמה תשרש מן האדמה ותשוב־תפול באֶפֶר... מניין יכולתי לדעת שעיר זו גזורה לפי מידותיה של האהבה..."

ובנקודה הזאת, במקום שבו נגמרות לכאורה כל התשובות, צפה ועולה התשובה היחידה והכרחית והאמיתית. התשובה היחידה המקיימת את אמיתותה של היצירה. וחוסר־הזדקקותה של היצירה לקנה־המידה העקרוני הזה, הטמון בעצם יסודה, הוא הפגם המוסרי היסודי שבה.

*

הצעקה שפלט אביו של דה־וינצ'י למראה תמונה מסוימת שצייר בנו היתה: "זהו השטן". זאת היתה, כידוע, התמונה שצוירה על־פי דמות שנצרה מחיבור אבריהם של חרקים שונים.

כמעט כמשך דבריימי האמנות כן משך דבריימי הפרשנות על האמנים. בתיאורים, האמנותיים כשלעצמם, של דיוקן האמן מתבלטות שתי תכונות, שבמלים אלו או אחרות מיחסים לו כל אלה שהאמנים עצמם העריכו כבני־ידעת (והללו, כידוע, מועטים הם ביותר): ה"שטניות" וה"אלהיות". אין ספק שצעקתו של מר דה־וינצ'י־האב כוונה לדמות שנתגלתה לעיניו, אולם באותה מידה אין ספק שאותה דמות לא הכילה בתוכה "שטניות" יותר משהכיל יוצרה בן ה־11, אשר בציירו אותה לא ביקש אלא להפחיד את אביו. איננו מתכוונים לעסוק באנקדוטות, אולם לדעתנו יש בסיפור זה, שהתרחש בסופם של "ימיה־ביניים החשוכים", כדי להעמידנו, חרף ענני האבק הסמיך של הגדרות, האמנות בת־זמננו" ועל אף הצעקות מחרישות־האזניים של "האמנות המודרנית" עצמה, על נקודת־החיתוך הקריטית של אותן שתי תכונות המזכרות למעלה, אותה הצטלבות יחדנית של "שטניות" ו"אלהיות" היוצרת את האמן. "שטניות" של דה־וינצ'י הצעיר לבשה דמות שהורפכה פורקים של חרקים. כוונתנו בהבאת סיפור זה — ובעצם, במאמר זה כולו — היא לגעת בשאלה שראוי היה להציגה בדחיפות יותר דווקא בתקופתנו: מהו שקיים אפילו בחלקיקי חרקים זעירים ותמימים ההופכם, בידי היוצר שהבחין באותו "משהו", ל"שטן"? אותו "משהו" הריהו המכונה במאמר זה "אלוהי", שעצם היכולת להגדירו היא הגדרתו. חושש אני שאנו משתמשים במלה "אלוהי" מתוך פזיזות. "יופי", "סדר", "תבונה" הן אחדות מתוך עשרות מלים המכוונות לאותו קוטב

שאליו אנו חותרים באמרנו כאן „אלוהי“. קטונו מלהכריע ביניהן ומלנסות לכנות בשם את המקור המעניק לחלקי חרקים זעירים, כלכל העולם כולו, את האפשרות להיות מעוצבים מחדש, זה הנותן לאמן את היכולת לעשות זאת ביצירה האמנותית. אין מבוקשנו אלא להדגיש עובדה ישנה אך ברורה: עצם היכולת להתוכח, או אף לכפור באמיתותן של מלים אלו, מוכיחה את קיומו של המוגדר באמצעותן, התשוקה ליצור עולמות, ולו גם המשונים ביותר — אך רק בצירוף היכולת לקיימם — היא העושה את האמן אמן. כוחה של אותה תשוקה אדירה, שבלעדיה ביצה לא היתה מוטלת בעולם ושום יצירת-אמנות לא היתה נוצרת מעולם, אין למוד אותה, אין לנתחה בהגיון. אולם היכולת האמנותית ליצור עולמות בכוחו של אותי רצון אדיר עצמו היא-היא אותו „משהו“ שעליו ניתן לדבר, שעליו חייבים לדבר בזמננו, שבו כל עווית רגעית של גפש „רגישה“ וכל פירכוס חולף של נשמות „אמנים“ למיניהם תופסים את מקומם הנכבד על דפי כתבי-עת ועל בדי-ציור אומללים. האמן אינו „יולד“ את מעשי-אמנותו, הוא יוצר אותם. ובעצם יכלתו ליצור את ה„שטן“ מודה הוא בקיום ה„אלוהי“. „האמנות המודרנית“, במרכאות מודגשות, אינה לוקה אלא בחוסר-אוגיה של התשוקה להפוך עולם או לבראו או לשנותו — ומתוך כך: בחוסר-יכולת לכבוש את יפיו. קל יותר „להתיאש מהכל“ מאשר להשתלט על מעט-מזעיר.

מתוך ההמון המבולבל של מה-שקוראים „אמנים מודרניים“, החסרים לא רק את הניצוץ האלוהי שבראיית היופי אלא אף את הכוח השטני שברצון לבראו מחדש, מזדקר רנה כאמן מודרני אמיתי שביצירותיו הוא רואה את החיים ולא „חי“ אותם. אולם בעוד שאפשר להבין את תופעת הסתאבותו של מושג האמן על רקע מחצית-המאה שבה כל המדבר בשקט „אין לו מה להגיד“, כל המחייך הוא „אדיש“, וכל התפוצצות שאינה נרשמת בסיסמוגרפים של שני חצאי כדור-הארץ היא „חלשה“, אין לקבל את התעלמותו של האמן — שידע לתאר כל זאת ביכולת כבירה — מן היופי באותו עולם מתפורר, שבזכותו יצירתו אפשרית בכלל. אהבה הגבר והאשה ב„הירושימה“ מתרחשת בעולם של „דקה לפני שעת-האפס“; בעולם שבו הדת פשטה את הרגל, תנועות סוציאליות הפכו מפלצות כרותות-ראש והידיעה הפכה שפחה למדע. „...נודמה לך שאתה יודע, ואחרי-כך לא, לעולם לא ...“ אולם ידיעה אחת ברורה היא וקיימת לפחות כחוסר-הידיעה, והיא: הידיעה כי צד לספר אותו סיפור-אהבה שבהירושימה. האהבה שהיא המוות וההרס המוחלט. „... סיפרתי את סיפורנו, רואה אתה, אפשר היה לספרו...“ הסרט אינו נגמר ומתחיל רק במלים „הירושימה“ ו„נזור“ אלא הוא מתחיל ונגמר גם בזכות היכולת לספרו. כך, אפוא, לא סולק החוב לציר הזה שממנו חזה רנה את סיבובו האחרון של גלגל-חיינו; לציר הזה, שהוא נקודת-המשען הארכימדית היחידה של ה„אופטימיות“ במאה העשרים: שהחיים אמנם זוללים את עצמם אולם, לעזאזל, את התודה על היכולת לחשב את הנוסחאות המתמטיות, שלפיהן אנו מיצרים את פצצות-הקובלט, אנו חייבים ליפיו של העולם שאותו אנו מופצצים.