נתיב
המוסף לספרות ואמנות
עורך: דוד איזד

רנה לי

בְּשִׁלְהֵי סְתָוִי

יוֹמִי הַיָּפֶה תָּם לִגְוֹעַ —
עָלִים נוֹפְלִים, מְטַר זָהָב וּשְׁאַר מִינֵי מַתָּכֶת.
בַּשְׁבִיל הַמְּנַמֶּר הוֹלֵךְ וְגָדֵל מִסְפַּר הַצְּלָלִים,
בְּקָרוֹב יִזְכּוּ בְּרֹב —
לְכָךְ אֲנִי נִכּוֹנָה לַעֲרֹב.

אָכֵן, יֵשׁ דְּבָרִים שֶׁהֵם נִכּוֹנִים כְּנִכּוֹן הַלַּיְלָה,
דַּוְקָא הַלַּיְלָה וְלֹא הַיּוֹם. הַיּוֹם הַיָּפֶה לִגְוֹעַ תָּם.
גּוֹרָלוֹ נֶחְתָּם. אֵין עוֹד סָפֵק שֶׁהוּא מֻכְרָח לָלֶכֶת.

הִנֵּה הוּא כְּבָר מֻשְׁלָךְ לְאַרְכִּיּוֹן שַׁלֶּכֶת.
רַק מְעַט דְּבָרִים נוֹתְרוּ עֲלֵיהֶם אֲנִי סוֹמֶכֶת,
וְהַלַּיְלָה הוּא אֶחָד מֵהֶם.

"שָׁלוֹם! שָׁלוֹם!" מַנִּפְנִפִים עָלִים מִתְעוֹפְפִים,
אֶל הָאִילָן הַתָּקוּעַ וְלֹא יָכוֹל לָנוּעַ.
אֶת לִבּוֹ הַיּוֹצֵא אֲלֵיהֶם אֵין רוֹאִים
אֲבָל בְּעֵינֵי סִיקוֹסִיו גַּעְגּוּעִים.

אֲנִי צוֹעֶדֶת בְּשִׁלְהֵי סְתָוִי, בְּכִוּוּן אֵיזֶה שָׁם -
מֵעָלַי עֵצִים פּוֹרְשִׁים כַּפַּיִם, מִתְפַּלְּלִים,
מוֹרָא קָרַחַת-חֹרֶף עַל רֹאשָׁם.

הַלַּיְלָה מִתְקַדֵּם לְאַט אַךְ לָבֶטַח, בְּתוֹךְ עֶרֶב
טְעָנוֹת וּמַעֲנוֹת שֶׁל אוֹר וָצֵל.
עוֹדוֹ מַסְתִּיר אֶת צִדּוֹ הָאָפֵל.

נִצְמֶדֶת אֶל שׁוּלֵי הַשֶּׁמֶשׁ הַנּוֹסַעַת
בֵּין עָלִים נוֹפְלִים אֲנִי דּוּמָם פּוֹסַעַת.
גַּם הַשֶּׁמֶשׁ שֶׁהָיְתָה כִּלְבִיאָה בִּגְבוּרָתָהּ, יוֹדַעַת
שֶׁהִגִּיעָה שְׁעָתָהּ לִפְנוֹת -

בְּשִׁלְהֵי סְתָוִי, בְּיוֹמִי הַיָּפֶה הַתָּם לִגְוֹעַ,
אֲנִי הוֹלֶכֶת לִי -

מַעֲדַנּוֹת.

צילום: ברוך גרינברג

רנה לי

שני שירים נוספים

רְחוּקִים

הַשִּׁיר הוֹלֵךְ לְאָן שֶׁהוּא רוֹצֶה לָלֶכֶת,
מוֹרֵד בְּכָל כַּוָּנוֹתַי.
בַּמְּגֵרָה הִשְׁאִיר כַּמָּה דְּיוֹטוֹת
אוֹתוֹת לְצִירֵי הַלֵּדָה,
וְנֵסָּח אַחֲרוֹן מֵעֵין צַוָּאָה.

מִתַּצְלוּם יָשָׁן בְּפִנַּת הַשֻּׁלְחָן
נִשְׁקָפִים לְעֵינַי פְּנֵי בָּנַי
בִּהְיוֹתָם תִּינוֹקוֹת.
רְסִיסֵי צְחוֹק וּנְהָרָה
בְּמִקְפָּא זְכוּכִית.

אוֹמְרִים: "מַה שֶּׁהָיָה — הָיָה".
אֱמֶת בָּנָלִית שֶׁכָּזֹאת.
חַיֵּי מְלֵאִים בִּעְבוּעִים וּבְבוּאוֹת
וְאֵין בַּמֶּה אֶת הַקּוֹלָר לִתְלוֹת.
"אֵין זֶה הַגָּרוּעַ מִכֹּל" —
אֲנִי שׁוֹמַעַת אֶת עַצְמִי מְלַחֶשֶׁת אֵינְקוֹל —
"וְאֵין טַעַם לִבְכּוֹת.
טוֹב לַהֲגוֹת בָּרְחוֹקִים, אִם זֶה מַה שֶּׁיֵּשׁ,
וּבִלְבַד שֶׁלֹּא בַּמּוּעָד לְהִתְרַחֵשׁ".

הַשִּׁיר הוֹלֵךְ לְאָן שֶׁהוּא רוֹצֶה לָלֶכֶת.
גְּאוּת לָבֵשׁ פִּתְאֹם יִתְנַשֵּׂא עָלַי.
מְפַפֶּה, מִלָּה טוֹבָה יִזְרֹק אֵלַי
כְּסֵכָּרִיָּה מְתַקְתַּקָּה,
וְעוֹד יָדִי בִּנְיַר הָעֲטִיפָה
וּכְבָר הוּא בַּדֶּרֶךְ שֶׁבָּחַר
אֶל אֵיזֶה עֲנַק-עֵץ בְּרֹאשׁ הַר...

הַשִּׁיר הָלַךְ לוֹ —
כְּדֶרֶךְ שֶׁהָלְכוּ דְּבָרִים הַרְבֵּה שֶׁפַּעַם הָיוּ בְּיָדַי.
הָלַךְ לוֹ, וְדַי.
לְפָנִים, כְּבָר לֹא אֶזְכֹּר אֵימָתַי,
הָיָה זֶה הַשִּׁיר כֻּלּוֹ שֶׁלִּי,
דּוֹמֵעַ, מְחַיֵּךְ, כִּבְחִתּוּלִים עָטוּף בְּרִגְשׁוֹתַי.
עַתָּה הִתְנַתֵּק, הִתְרַחֵק, וְחַי לוֹ בִּלְעָדַי —
כִּילָדַי.

בְּאוֹתָהּ מִטָּה

זֶה שָׁנִים הֵם יְשֵׁנִים
הִיא אִתּוֹ וְהוּא אִתָּהּ
בְּאוֹתָהּ מִטָּה,
וְכֵן אַף עַתָּה —
אֶלָּא שֶׁעַכְשָׁיו
אֵינָם יְכוֹלִים לִישֹׁן
לֹא לְחוּד וְלֹא יַחְדָּיו.
נִים-לֹא-נִים מִטַּלְטְלִים
מִפֹּה לְשָׁם.
בְּצִנַּת חֲרָפִים בְּשָׂרָם חִדּוּדִים
וְנַפְשָׁם הוֹמִיָּה בִּילֵל מַרְזְבִים.
בְּלֵילוֹת שָׁרָב הֵם נוֹדְדִים
בְּאַכְזְבֵי הָאַכְזָבִים -

רַק לִשְׁעַת חֶסֶד בִּלְתִּי רְגִילָה
יֵשׁ וְהֵם חוֹטְפִים רְגִיעָה קַלָּה
צַד אֶל צַד, גַּב אֶל גַּב,
הֶחָתָן לְעַצְמוֹ, לְעַצְמָהּ הַכַּלָּה,
אִישׁ וַחֲלוֹמוֹ, אִשָּׁה וַחֲלוֹמָהּ,
כְּמִין עֲבָרִים שֶׁעוֹד מַמְתִּינִים
לִשְׁעָתָם הַגְּדוֹלָה —

נאום ויימן[1]

שקיעת האלים

תרגמה מרוסית: ליזה צ׳ודנובסקי

רצינו להיות ככל הגויים,
ויצא לא בשר ולא דגים.
(מתוך שיחה)

ביום שבת, ה-3 ביוני, שידר אחד מערוצי הלוויין שני סרטים על מפלת הרייך השלישי, או ליתר דיוק, על היטלר בתקופת המפלה. הסרט הראשון נקרא ״מולוך״ (Молох, 1999) — סרטו של הבמאי הרוסי אלכסנדר סוקורוב; השני — סרטו של הבמאי הגרמני אוליבר הירשביגל, ״Der Untergang״ (2004) שתורגם ל״הנפילה״.[2]

סוקורוב הוא במאי רוסי מחונן, המבקש להתחקות ביצירותיו אחר גבולותיה של הזהות הרוסית הלאומית. ביצירותיו המוקדמות הוא חיפש אותה ביפי הנופים, ובעיקר, בייחודיות ׳המזג הנפשי׳ של האדם הרוסי, תוך שהוא פונה ליצירותיו הספרותיות של אנדריי פלטונוב או מחקה את הפיוטיות האטית והקודרת קמעה של סרטי טרקובסקי. אולם, בתקופה מאוחרת יותר ביצירתו פנה סוקורוב לאֶפּוסים היסטוריים כגון ״מולוך״ (על היטלר), ״עגל הזהב״ (על לנין) ו״תיבת נוח הרוסית״, שם חיפש בתוככי ההיסטוריה הרוסית את ״תעלומת הנפש הרוסית״ המפורסמת (אם כי לא תמיד הוא מצליח להימנע מערפול יומרני משהו).

את סרטו ״מולוך״ ראיתי לראשונה בפסטיבל ירושלים, ולאחר מכן מספר פעמים בווידאו. ולמרות הסקרנות שעורר בי הסרט, הרי שה״קונספט״ שלו הרתיעני משום-מה: התמונה ההיסטורית המעוצבת בו דמתה לתיאטרון בובות פנטסטי וגרוטסקי, שבו היה היטלר מעין פֻּיֶרו שאיבד את אהובתו — לעתים מנותק מן המציאות, לעתים נתון בהתלהבות היסטרית, ולעתים שקוע בהזיות טירוף. במיוחד הפריעה לי הקִרבה לפרשנות ה״סובייטית״ הסטנדרטית לדמותו של היטלר, אשר ציירה אותו בתור חולה נפש. תמיד חשבתי כי היטלר, לא בתור אישיות, כי אם כאספקלריה של תקופתו, היה תופעה מורכבת ומעניינת הרבה יותר מאשר ייצוגיו המוסכמים.

דיוקנה של ״החברה הגבוהה״ ברייך השלישי, בסרטו של סוקורוב, הדיף ריחות פגרים של המשטר הטוטליטרי: שקרים, עבדות ופחד. דיוקן זה ביקש ליצור הכללה חברתית המופנית נגד משטרים טוטליטריים באשר הם — הסובייטי והנאצי גם יחד. לא יכולתי להסכים עם הכללה זו: כל משטר ואימותיו שלו. אולם בהשוואה לסרטו של הירשביגל, סרטו של סוקורוב נגלה לי במפתיע באור שונה וחדש: הבחנתי בשני סוגים מנוגדים של פואטיקה לאומית-היסטורית: הרוסית, אשר רואה את העולם כתיאטרון בובות אבסורדי, והגרמנית, הרואה אותו כטרגדיה נשגבה.

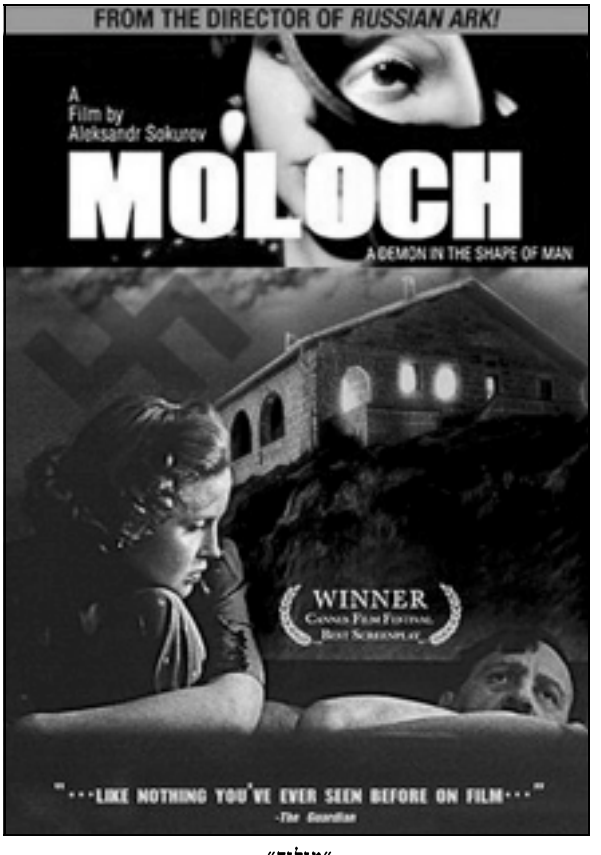
★

הסרט הרוסי מתמקד בחופשתו האחרונה של היטלר ב״קן הנשרים״ בהרי האלפים, אותה הוא בילה בחברת ״המעגל הקרוב ביותר״: אווה בראון, משפחת גבלס, בורמן, מזכירתו האישית וקציני האבטחה. נותרו עדיין מספר חודשים לסוף המלחמה, אך זה כבר הורגש היטב באוויר.

הנוף המיתולוגי, המשתלב כ״קונטר-פונקט״ בתיעוד הקולנועי של סוף המלחמה, הבליט את הבטלה הבלתי-מובנת והנבזית של הנופשים: תרגילי ההתעמלות של אווה בראון, איסוף הפטריות בין הסלעים החשופים, השיחות האינטלקטואליות של הגברים ורכילויות הנשים, הארוחות והמנוחה בחיק הטבע, ואפילו (שיא הגרוטסקיות!) — היטלר עושה את צרכיו תחת השגחתם של אנשי הביטחון מבעד לכוונות רובי הצלפים שלהם.

בעבור האמן, החיפוש אחר הזהות (וזו, ללא ספק, אחת

1. נאום ויימן, יליד 1947, מהנדס אלקטרוניקה במקצועו, עלה ארצה ממוסקבה ב-1978, פרסם שלושה ספרי שירה: ״מסתיו לסתיו״ (1979, ישראל), ״שירים״ (1989, ישראל), ״לבאנט״ (1994, מוסקבה); רומן ״דברי הימים של ארץ כנען״ (2000, סנט-פטרבורג; היה מועמד לפרס בּוּקר הרוסי), תרגום לרוסית לרומן של יעקוב שבתאי, ״סוף דבר״ (2003, ׳גשרי תרבות׳, מוסקבה). בעל טור קבוע בעיתון וסטי. פרסם מאמרים, סיפורים ומסות במקומות רבים.
2. דומה, כי מן הראוי היה לתרגם את שם הסרט ל״שקיעה״ או ״גסיסה״. ה״שקיעה״ תואמת את ״שקיעת האלים״ — נושא כה אהוב על המיתולוגיה הגרמנית, ובייחוד על וגנר והיטלר.



"מולוך"

הבעיות המרכזיות של האדם המודרני) פירושו יצירת דיוקן עצמי בעקבות התבוננות במראה. אולם בסרטו ההיסטורי הראשון, סוקורוב מתבונן בדיוקנו של מישהו אחר, בעודו מחפש "תווים" משפחתיים. לא במקרה מדובר בדיוקנו של היטלר. גרמניה ורוסיה לא היו רק אימפריות שכנות ומתחרות זו בזו. המלכים והמלכות הרוסיים היו ממוצא גרמני; הגרמנים מילאו תפקידי מפתח בפקידות ובקצונה הרוסית; והמחשבה הרוסית שאבה את השראתה ממקורות גרמניים. ההשפעה הגרמנית על רוסיה היא אפוא עצומה: אלו שתי תרבויות אחיות, קרובות זו לזו, אם כי באירוניה העמוקה של סוקורוב כלפי האווירה ששיקף בסרטו, וכלפי היטלר עצמו, יש מן ההתנשאות. אמנם זכותו של נציג המנצחים (שהרי הרוסים ניצחו את הגרמנים במלחמה) עומדת לו, ובכל זאת, בינות לאירוניה מבצבץ אי-ביטחון מסוים. בחירתו של סוקורוב בעיסוק בביוגרפיות של המנהיגים הגדולים בסרטיו האחרונים, מסגירה את ההיבט האינפנטילי המאפיין את חיפושיהם התרבותיים של הרוסים (חיפוש הזהות): היחס הטראומטי לאובדן האוטוריטות. התודעה ההיסטורית ברוסיה ממוקדת, באופן מסורתי, במנהיג-אב גואל שהוא סיבת הסיבות ההיסטורית. מלך אחד שחרר את רוסיה מן הכיבוש הטטארי, האחר קיבץ ואיחד את אדמותיה, השלישי חיבר אותה לאירופה וכו'. בהיעדר אלוהים, מלך או מנהיג, תישאר רק אירוניה צרופה, ותו לא...

★

הסרט הגרמני מתאר את ימיו האחרונים של היטלר בבונקר — המבוך התת-קרקעי המשוריין, שמעליו גוועת ברלין הנכבשת על-ידי הצבא הסובייטי. כאן הכול רציני (כיאה לגרמנים שאינם מצטיינים בחוש ההומור...). פה לא מדובר בקץ חלום הבלהות, כי אם בקִצה המציאותי והטרגי של אימפריה — קץ החלום, שקיעת האלים.

הסרט מותיר רושם חזק ומעורר את תחושת ההתפעלות מגרמניה: אנו רואים כיצד הכול הולך ונחרב, המנהיג מאבד את הקשר עם המציאות, אך המכונה הצבאית והמדינית ממשיכה לפעול בנחישות ובגבורה אובדנית. האנשים נלחמים עד 'טיפת דמם האחרונה'. אין בסרט זה שמץ של 'חרטה', אפילו מאוחרת, אין בו הסתכלות לאחור. כל זה יבוא מאוחר יותר, ועתה, כדברי דון קיחוטה, "אל לנו לספור [את האויבים], עלינו להילחם!" המשחק גורם לנו להאמין בעמידותה יוצאת הדופן של האומה הגרמנית. אמנם ניתן לראות בעמידות זו פנטיות ואכזריות חייתית, אולם כל אלה, משום-מה, אינם ממעיטים את הרושם. (אגב, השואה כלל אינה מוזכרת בסרט, למעט שתי השורות המוקרנות באפילוג: מדובר במלחמת עולם, הן מבחינת היקפיה והן מבחינת השלכותיה: במלחמה זו נספים לא רק עשרות מיליוני אנשים, כי אם גם מיתוסים וציביליזציות שלמות, והשמדת היהודים מצטיירת בעיני יוצרי הסרט כאפיזודה טכנית בלבד במאבק האיתנים הזה.)

למרות התקפי הזעם והדיכאון, היטלר נראה אנושי מאוד, דהיינו, אמין מבחינה פסיכולוגית. התנהגותו, בייחוד לאור הנסיבות, אפילו ראויה. הסצנה המרשימה ביותר בסרט היא סצנת התאבדותה של משפחת גבלס: מרתה גבלס ממיתה לאט ובעקביות נוקשה להפליא את כל ילדיה. ממש טרגדיה יוונית. חיבתה של גרמניה לתרבות יוון העתיקה (החל מגתה) מוצאת את ביטויה גם בדמותה של מזכירתו היפה והמסורה של היטלר, אשר דומה יותר ליווניה מאשר לגרמניה.

נדמה כי על פי סרט זה, תכלית החיים האחת והיחידה, הסיבה היחידה לכך שאנשים ממשיכים להילחם על סף האובדן הבלתי נמנע, היא המסירות והנאמנות לשבועה. זהו החוק העליון. העולם מוצג כנטול שיקולים תועלתניים, "יהודיים", מן הסוג "כדאי-לא כדאי", "משתלם-לא משתלם", הוא כפוף לעיקרון אחד ויחיד — עקרון הנאמנות. כך נוצרת הטרגדיה על דמותה הראשית הבלעדית — הגבורה.

ובכן, מהי "גבורה"? לא מדובר באומץ לב אישי ובנכונות להקרבה עצמית (ועל אחת כמה וכמה, לא ב"יצר המוות", שעליו כה אוהבים לדבר שונאיה של גרמניה); אומץ הלב האישי והנכונות להקרבה עצמית אינם אלא פועל יוצא של אמונה ומסירות. הסרט מציג היגיון אחר, השונה מן "ההיגיון התועלתני", היגיון אחר המועלה לדרגת "ההיגיון המניע את ההיסטוריה". אך מהי היסטוריה? מלחמת הישרדות? (הביוגרף הגרמני של היטלר י.ק. פסט מגדיר את התנהגותו

של היטלר כ"אי-יכולת הישרדות").[3] בעיניים רוסיות (סרטו של סוקורוב), ההיסטוריה היא תיאטרון בובות, שעל במתו מוצג חיזיון אבסורדי (אם כי, יש לציין, כאשר מדובר בהיסטוריה הלאומית שלהם, מאבדים לפתע הרוסים את יכולתם האירונית המעולה). בעיניים גרמניות (וזו התשתית, שעליה מושתתת התרבות הגרמנית במאה התשע עשרה, אשר החל בגתה וכלה בניטשה, ניזונה מיוון העתיקה), ההיסטוריה היא עלילה טרגית.

באחת הסצנות בסרט "הנפילה", היטלר נועץ בשפייר, אם להימלט או לשים קץ לחייו. שפייר אומר לו: "כאשר המסך יורד, על השחקן להישאר על הבמה". והבמה ההיסטורית, כפי שכתב בשירו המשורר הרוסי בוריס פסטרנק (שבצעירותו למד פילוסופיה בגרמניה) היא "[...] רומא הדורשת מן השחקן מוות ממשי תחת דקלום גרידא" ("הו, לו ידעתי...").

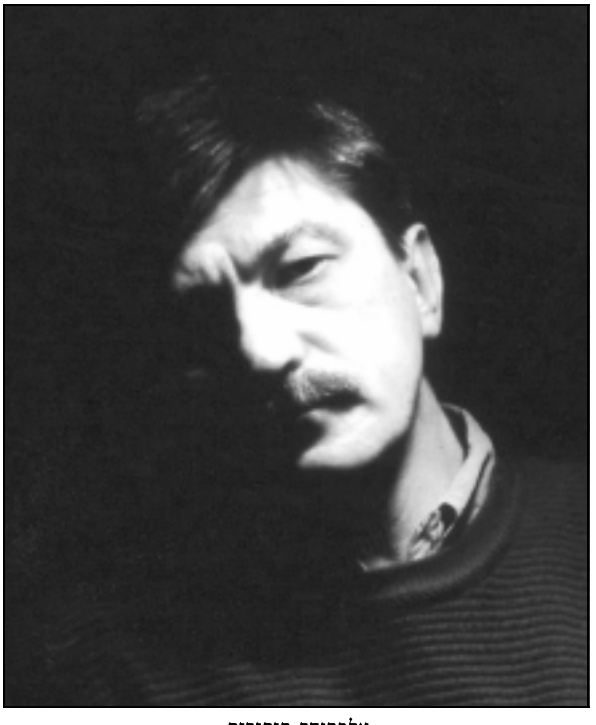
ההיסטוריה בתור עלילה טרגית — בעיני ניטשה גבלה גישה זו בחתירה תחת יסודותיה של הנצרות ובניסיון להחזיר את אירופה אל מקורותיה העתיקים. בעולם הטרגדיה, ה"תועלת" אינה משחקת תפקיד; היא מאבדת את חשיבותה (שאיננה ניתנת לערעור בחיי היומיום). תחתיה יוצאות לקדמת הבמה הנאמנות והמסירות לדבר-מה נשגב יותר מן החיים, ל"תשוקה הנשגבת", הנאמנות למרוּת הגורל. החיים הם גורל, ולהתעלות מעליהם פירושו לגבור על הגורל, לקרוא עליו תיגר, לצאת נגדו לדו-קרב שהפסד בו פירושו זכייה באלמוות. זוהי תשתיתה של התרבות העתיקה ושל תרבות המערב כולה, המושתתת על העיקרון האסתטי. אין מדובר ביופי, אלא בהתאמה למבנה העלילה הטרגית. היופי טמון בעצם ההתאמה הזאת.

אולי משום כך ההתעניינות בדמותו של סטלין תלך ותפחת עם הזמן, ואילו דמותו של היטלר תמשיך להפריח מיתוסים. כבר היום כמות הספרים והסרטים אודות היטלר וסביבתו עולה בהרבה על זו שאודות סטלין.[4]

עבור יוצרי הסרט הגרמני, "אסתטיקת הטרגי" היא אחת מאושיותיה של התרבות הגרמנית וכך גם של הזהות הלאומית הגרמנית. "הנפילה" הוא הסרט היחיד בעשורים האחרונים, שמאז מות הקולנוע הסובייטי, שהעז לדבר על גבורת העם הגרמני ולהעלות את נושא הגבורה בכלל. לדבר על הגבורה באירופה הפוסט-מודרנית הרי זה מעשה שכמעט לא יעלה על הדעת.

3. יהויכין פסט, **היטלר: ביוגרפיה בשלושה כרכים**, המרכז התרבותי "אליטיאה", פרם 1993 (רוסית), כרך ג, עמ' 389.

4. אף בישראל נערכה לא מזמן תערוכת ציורים של היטלר, הוקרנו סרטים עליו, בעוד שעדיין חל 'איסור' על ביצוע יצירותיו המוזיקליות של ווגנר. כאן מן הראוי להזכיר את דבריו של פסט, כי היטלר הבין "שרק הנפילה האימתנית מפתחת כוח מיתי". בינואר 1945 אמר היטלר לבורמן סגנו, כי "המאבק הנואש ייזכר כערך נצחי וכדוגמה לדורות. בכל מקרה, לא נלך כצאן לטבח, זה לא הסגנון שלנו". פסט, שם, עמ' 349.



אלכסנדר סוקורוב

★

השוואת ההשקפות ההיסטוריות בתרבויות שונות מעלה את השאלה: מהי השקפתה של החוכמה היהודית בנושא? שאלה זו מעניינת במיוחד על רקע העובדה כי האירוע ההיסטורי המדובר ממלא תפקיד מרכזי בתולדות העם היהודי.

אמנם תלוי את איזה יהודי שואלים... לא מזמן, בתוכניתו של דן מרגלית "מועצת החכמים", ניסו עמודי התווך של הדמוקרטיה הישראלית — טומי לפיד ואמנון דנקנר — להסביר מדוע גם במקרה של יגאל עמיר וגם במקרה של שדרני ערוץ 7, יש להתעלם מפסיקת בית המשפט ולפעול בהתאם ל"הבנת המצב" (בדומה לכך, בימי המהפכה הבולשביקית ברוסיה נטבע הביטוי "לפעול על פי צו המצפון המהפכני"); אולם, כידוע, כל אחד "מבין את המצב" אחרת, ולכן הגישה הזאת גורסת, למעשה, דבר אחד: ליהודי (כמו גם לרוסי) שאין לו אלוהים, אין גם חוק כתוב. אולם ליהודים כאלה יש אליל משלהם, ושמו 'כדאיות'.

מובן מאליו כי יהודים מודרניים וליברליים סולדים מן המילה 'גבורה'. הם יטענו כי החיים הם ערך עליון שעליו מושתתת התרבות היהודית כולה, בעודם שוכחים כי 'תשתית' זו זכתה ללגיטימציה בתוך מערכת הערכים היהודית הדתית, ומחוצה לה היא הופכת לעיקרון שהוצא מהקשרו או לסיסמה הקוראת לנו 'להסתגל'. השגת המטרות אמנם דורשת זהירות בדרך, אך זהירות ללא מטרה כמוה כפחדנות וחיפוש אחר תועלת מיידית. אכן, עם אמת-מידה כזו מעזים אנשים אלה לגשת להיסטוריה... כך הופכת 'חוכמתם ההיסטורית' לתשתית חיי המדינה, ומצדיקה שחיתות ואובדן דרך.

"הנפילה"

נניח שאיננו 'משחקים' במשחק המטרות הגדולות, והעיקר בעינינו הוא הישרדות גרידא. אך מי קבע כי הישרדות מושגת באמצעות הסתגלות ולא באמצעות חתירה לקראת מטרות גדולות? האם לא ייתכן שהיא מושגת באמצעות אמונה חסרת מעצורים בשיבת ציון, מסירות ונאמנות לאמונת אבות?

השואה לימדתנו: ההסתגלות היא הרת-אסון. לא הגרמנים, כי אם היהודים עצמם אשמים בהשמדת עַמם. ולא במובן שאליו התכוון א"ב יהושע באחד מראיונותיו הטלוויזיוניים, באומרו כי היהודים 'מרגיזים' את העמים הסובבים אותם עד כדי כך שאלה מתחילים לרצות בהשמדתם; כי אם במובן זה שיהדות אירופה נקטה באסטרטגיה של התבוללות, שפירושה שלילה עצמית (רק מיעוט זעיר מן הציבור היהודי תמך בציונות). הייתה זו אסטרטגיה שנטלה מן העם את כל האמצעים המוסריים והארגוניים שהיו דרושים להתנגדות, וכך פירקה אותו מנשקו ערב הקרב המכריע.

★

תולדות העמים הגדולים, שעדיין לא איבדו את ניצוץ האמונה והנאמנות למקורותיהם המסורתיים, אינן מסתיימות במפלות צבאיות, גרנדיוזיות ככל שתהיינה. מאידך, ניצחונות צבאים גדולים אינם מבטיחים את הישרדות העם. בהיסטוריה מנצחות תרבויות, לא צבאות. האימפריה הרוסית (בגרסתה הסובייטית) התפרקה לאחר ניצחון מרשים על גרמניה, ונפילתה עדיין נמשכת. לפני 1500 שנה נחלה רומא מפלה בעימותה בן מאות השנים עם השבטים הגרמניים, וכך הפכה אמנם אירופה לגרמנית מבחינה אתנית, אולם מבחינה תרבותית היא נותרה יוונית-רומית ונוצרית. הגרמנים, לעומת זאת, לא רק שלא הצליחו להחזיק אימפריה זמן ממושך, אלא אף על מדינה לאומית מאוחדת לא שמרו לאורך זמן. האם קריסת הרייך השלישי פירושה קִצה של אירופה הגרמנית? או שמא קִצהּ של אירופה בכלל? יוצרי הסרט "הנפילה" מביעים תקווה מפורשת ל'תחייה לאומית', אך מהי תחייה לאומית? — זוהי שאלה מכריעה גם בהקשרה של התרבות היהודית.

אומה היא תרבות. בלא תרבות האומה איננה אלא אספסוף בעל סממנים אתניים. לעתים האומה מורכבת מכמה קבוצות אתניות, אולם קיומן המשותף מתאפשר אך ורק במסגרת תרבות אחידה: שפה אחת, קוד התנהגות משותף ואחדות לנוכח פני ההיסטוריה. קריסת התרבות הלאומית — "שקיעת האלים" — היא היא סיבת הסיבות של קריסת מדינות ועמים.

אם כן, איזו תרבות בדיוק מבקשים אנו להחיות? על אילו ערכים תרבותיים רוצים לבסס חברה חדשה? בישראל מדברים על 'מלחמת התרבויות'. מלחמה דומה מתנהלת בעולם כולו: גם גרמנים, גם יהודים וגם רוסים עומדים כיום בצומת דרכים תרבותי. איזה אלוהים ינצח במלחמה זו? איזו תרבות? ואיזו תרבות ניצחה במלחמת העולם השנייה? הייתכן שכולן הפסידו?

★

ככלל, תולדותיה של אירופה במאתיים השנים האחרונות עמדו בצל המאבק בין שתי מגמות עיקריות: המגמה האוניברסליסטית, שמקורה באידיאולוגיה של ההשכלה, והמגמה הלאומנית ששאבה את השראתה מהרומנטיזם. מקובל לחשוב שהבולשביזם הרוסי הנו יורש חוקי של המגמה האוניברסליסטית, ואילו הנאציזם הגרמני — של זו הלאומנית. הלכה למעשה, הבולשביזם התגלגל לפרטיקולריזם סובייטי קיצוני, ואילו הנאציזם הפך למעין אינטר-נאציונל לאומני.

דומה כי הסיבה העיקרית למפלת התרבויות הממלכתיות הסובייטית והנאצית היא בכך ששתי המדינות (למרות ההשקעה העצומה בענייני התרבות) ביקשו לכונן תרבויות על-לאומיות במקום תרבויות לאומיות (היטלר, למשל, תר אחר הבסיס המיסטי לנאציזם אף במאגיה טיבטית). כלומר, בשתי התרבויות נעשה ניסיון לכונן את הבלתי אפשרי: שהרי אין תרבות בלא אומה, כפי שאין ולא יכולה להיות אומה בלא תרבות. הזהות הלאומית הנה הבסיס הטבעי והבריא היחיד של האישיות, ותרבות לאומית מפותחת איננה עומדת בסתירה למרכיב אוניברסלי, כי אם אף מחייבת אותו. דוסטויבסקי תיאר ב'נאום פושקין' המפורסם (שנשא בחנוכת פסל פושקין במוסקבה בשנת 1880) את התרבות הרוסית בתור "תרבות

הפתיחות העולמית", ואילו ה'סלביאנופיל' (דהיינו, הלאומן) המפורסם ק"ס אקסקוב, כתב: "העם הרוסי איננו עם, אלא אנושות בזעיר אנפין". האם הפילוסופיה הגרמנית הקלאסית איננה אוניברסלית? וגנר מתייחס בזיכרונותיו לתקופה הפריזאית שלו, בשנות הארבעים של המאה התשע עשרה: "כבר אז הבחנתי לשמחתי ברוח הגרמנית ביסודות, אשר מובילים מבעד לגבולותיה המגבילים של הלאומיות אל הבנת הכלל-אנושי..." (ובאשר לאומה האמריקאית, המעורבת מבחינה אתנית, היא מתבססת על ערכי התרבות האנגלו-סקסונית: השפה האנגלית, הנוצרות והמוסדות הדמוקרטיים).

המדינה הבולשביקית והמדינה הנאצית התגלו כאויבות הזהות הלאומית, בעודן מציגות כתרבות תערובת סיסמאות אקלקטית וחסרת-כישרון. בו-בזמן, סיסמאותיו של היטלר לא היו שונות בהרבה מסיסמאות ה"שמאל" המודרני. ב'צוואה' וגם ב'שיחות האחרונות' של היטלר (בני שיחתו באותם הימים מציינים את "צלילותו האופיינית" ואת "חדות המחשבה" שלו), הוא מצטער על כך ש"לא פעל בקשיחות כלפי השמרנים הגרמניים, שבספרד לא תמך בקומוניסטים במקום בפרנקו, האריסטוקרטיה והכנסייה, ובצרפת לא ניצל את ההזדמנות לשחרר את מעמד הפועלים מעול 'הבורגנות הישישה'." בכל מקום, הוא מדגיש, מן הראוי היה להבעיר את אש המרד של העמים הנשלטים, להכריז על תחיית האומות הנדכאות והמנוצלות, לעודד מרידות במצרים, עירק ובכל המזרח התיכון. "היה לנו סיכוי לשיתוף פעולה פוליטי עם האיסלם; הוא הוחמץ..."[5] הנה כי כן, גם היטלר היה "אוניברסליסט" לא קטן, גם הוא שאף לכינון האחדות הכלל-עולמית; אמנם לא כזאת המבוססת על עיקרון מעמדי, אלא בעלת סיכויי הישרדות גבוהים מבחינה גזעית. העם הגרמני שימש כנשק להשגת מטרותיו: 'גאולת' האנושות המתנוונת. כאשר האומה הגרמנית לא עמדה בתפקיד אשר הוטל עליה, היטלר הוציא עבורה פסק דין מוות, בלא רחמים. כך בדבריו לשפייר, שעה שנימק את פקודתו להרוס את התעשייה הגרמנית: "אין להתחשב באותם היסודות הנדרשים לאומה לצורך המשך פעילותה הפרימיטיבית. נהפוך הוא, מן הראוי שנהרוס את הדברים הללו במו ידינו. מכיוון שאומה זו התגלתה כחלשה, והעתיד שייך עתה לשכן המזרחי החזק יותר, אם מישהו ישרוד במאבק, יהיו אלה אנשים פגומים, שהרי כל הראויים נפלו."[6]

★

הסרט "הנפילה" שופע פתוס — פתוס הגאווה והתחייה הלאומיות. יוצרי הסרט, מרצון או שלא מרצון, מצאו עצמם שבויים בתוך אותם ערכים שעליהם הגנו בחירוף נפש שוהי הבונקר. אין זה מקרה שבסוף הסרט היטלר מכתיב ל'יפהפייה היוונית' את צוואתו, שבה הוא מודה בניצחון 'היהדות העולמית'. אין זו עוד מחווה מטורפת, כי אם תזכורת לכך שהמטרות לא השתנו. "מאות שנים יעברו, ומתוך עיי החרבות של ערינו ויצירות המופת של אמנותנו תקום לתחייה אותה השנאה כלפי העם הנושא באחריות עליה — העם האשם בכול — היהדות הבינלאומית ושותפיה."[7]

אין לשכוח את הדברים הללו, כמו גם את העובדה כי אירופה 'המחודשת' דהיום נותרה אנטי-ישראלית. ישראל החזקה שנואה בשל 'דיכוי החלשים', ואילו ישראל הנסוגה בזויה משום הסתגלותה. בחזית השנאה הזאת נמצאים משום-מה דווקא אינטלקטואלים המשייכים עצמם לשמאל העולמי. מוזר? כלל וכלל לא.

אנשי השמאל המודרניים רואים עצמם עדיין 'אוניברסליסטים' הלוחמים למען 'הערכים הכלל-אנושיים', כגון 'השלום והדמוקרטיה' ו'זכויות האדם', והם רואים בלאומנות 'אויבת ראשית' והשקפה המובילה לנאציזם, פונדמנטליזם דתי, או לכל הפחות, אל מבוכי הפרטיקו־לריזם הצר.

עם זאת, אנשי שמאל אלה רואים עצמם אנשי תרבות. אולם על איזו תרבות מדובר? ובכלל, איזו תרבות מבקשים הם לכונן? האם שוב מציעים לנו תרבות אידיאולוגית של סיסמאות, כולל הסיסמאות הישנות והבדוקות של 'אחוות כל המדוכאים' ("הפרולטרים של כל המדינות..."). הייתכן שהם חושבים כי הברברים החדשים, שעליהם הם מגִנים בנחישות כה רבה, יסגדו לשקספיר ומוצרט במקום למוחמד? או שמא הם מייחלים לסינתזה תרבותית? אינני יכול לחשוב על סינתזה בין קנט לחומייני...[8] ניצחונם של אלו ישים קץ לתרבות האירופית הנוצרית, כפי שניצחון הברברים שם קץ לתרבויות יוון ורומי העתיקות.

כיוון שכך, חסידי 'זכויות האדם', המתנגדים למדינה לאומית ומייחלים ל'מדינת כל אזרחיה', כורים קבר לתרבות שגידלה אותם. ולשם מה? למען ה'צדק'. או כפי שהסביר לי אחד ממכרי, איש שמאל ישראלי, בהעבירו את הוויכוח למישור הפסיכולוגי: "העיקר שמצפוני יהיה שקט". שאלתיו אם למען מצפונו השקט הוא מוכן להקריב את תרבותו הלאומית (לרבות המאבק למען זכויות המיעוטים) — כלומר, להקריב, בסופו של דבר, את עמו? אם העם 'סורר', — כך ענה — כך ראוי להיות גורלו. כך דיברו בזמנו הבולשביקים, כך דיבר היטלר: אם הגרמנים לא ינצחו, פירושו שאין הם ראויים לניצחון. הזהות אינה נקבעת במקרה זה על פי שייכותו של אדם לתרבות זו או אחרת, כי אם על פי השייכות למחנה ה'צודקים', או אם תרצו, ה'צדיקים' — המצע של אלו אוניברסלי וכמעט דתי. (עבור רבים, אחת הדרכים לרמות את מצפונם שלהם היא לנהל מאבק אפוקליפטי נגד הרוע העולמי במקום להגיש עזרה מוחשית לזולת. את תפקיד הרע ממלאים

5. יואכים פסט, היטלר, שם, עמ' 377-378.
6. שם, עמ' 361.

7. שם, עמ' 381.
8. זה מזכיר לי בדיחה סובייטית נושנה: מהכלאה של נחש עם קיפוד יצאה גדר תיל...

אוליבר הירשביגל

ב׳סרט׳ זה, לסירוגין, הקפיטליזם, הציונות והאימפריאליזם, ואילו את תפקיד המשיח-התורן — הפרולטריון או ׳המזרח המתעורר לחיים׳.)

ובכן, איזו חלופה לזהות הלאומית מציע השמאל? אותו פרויקט התבוללותי, שהפילוסוף המוסקבאי א״נ פרידמן כינה ״׳אי-נבחרות׳ בקיצוניותה הלוגית״. כך הוא כתב: ״יהודי מתבולל רוחש יחס של קנאה-שנאה לכל שייכות באשר היא. הוא מרגיש כי כל שייכות-זהות מוציאה אותו מן המשחק. בעוד האנטישמי מוכן להסתפק בהשמדת היהודים, היהודי המתבולל חייב למגר את עצם רעיון הזהות, דהיינו, את עמוד התווך של האנושות.״[9]

★

נ.ב. יש להניח כי רבים יתקוממו נגד המשפט: ״לא הגרמנים, כי אם היהודים עצמם אשמים בהשמדת עמם.״ על כן אני מרגיש צורך בהסבר נוסף. אינני רוצה להסתתר מאחרי צידוקים רטוריים, או בכלל להצטדק. זו הרגשתי: אינני שונא את הגרמנים (פעם הרגשתי שנאה כלפיהם, אך היא נעלמה לאחר שצפיתי בהתנהגות היהודים במדינתם שלהם), ואילו יהודים מסוימים אני שונא גם שונא. אביא אנלוגיה להמחשה: את מי עלי להאשים בטרור ובהפגזות הבלתי פוסקות של הערים בישראל? זאת בשעה שכל אחד מאיתנו מֵבין כי אפשר לשים לזה קץ בלא דיחוי, וכולנו יודעים אפילו כיצד. אך ׳היהודים החכמים׳ מדברים על ׳מגבלות הכוח׳... כלומר, אם לא נתנהג יפה (אגב, האלוף יוסי פלד בזמנו הציע ליהודים סוף-סוף ״להשתגע״...), אזי אירופה וארה״ב יסגרו לנו את הברזים. פירוש הדבר, שיותר משתלם להסכין עם ׳אי-אלו׳ קורבנות מקרב עמנו (פרופסור אחד אפילו נקב במספר — 150 איש בשנה — ככמות סבירה, בה מדינת ישראל תוכל לעמוד. באותו רגע הפרופסור שכח, כנראה, הן את ׳קדושת חיי אדם׳ והן את העובדה שכל אדם הוא ׳עולם ומלואו׳). זהו אותו היגיון פשוט: למען הכדאיות המיידית אנו מוכנים להגיש את אחינו ואחיותינו מנחה למחבלים. אנו גם מוכנים לפַנות את אחינו מבתיהם, כי להגן עליהם עולה לנו ׳ביוקר׳. האם לא כך פעלו היהודים באירופה ערב השואה, תוך שהם מתעלמים משנאת הסביבה הנוכרית כלפיהם ומקריבים את אחיהם, בתקווה שבהם עצמם לא ייגעו וכי הפוגרום האחרון הוא באמת האחרון?

בריאיון לעיתונאים ירון לונדון ומוטי קירשנבאום, אמר עמוס עוז שהוא רואה בשמחה כי שני העמים עייפים מן המאבק. מעניין מאַין הגיע למסקנה הזאת? ככל הנראה, המוזה לחשה לו זאת באוזן...[10]

בהקשר זה ראויות לציון שתי נקודות. ראשית, הסופר הישראלי הדגול הזה (שיצירותיו כה פופולריות בגרמניה) שמח לנוכח עייפות עמו. זה אך טבעי, מכיוון שהוא מרגיש שביעות רצון מתוצאות פעילותו. העייפות הכללית היא חזון יקר ללבו (לדעתו, היא מקרבת אותנו אל השלום), ועובדות כגון הגברת הטרור, ״הצהרותיו מרחיקות הלכת״, כדבריו, של הצד הפלסטיני, וניצחונו של ׳חמאס׳ בבחירות ברשות הפלשתינאית, אינן מפריעות לו כלל ועיקר. כמו שאומרים, אם אין התאמה לעובדות, זוהי בעייתן של העובדות.

עלי לציין כי עוז עזר לי בניסוחיו המלוטשים, כאשר אמר כי הגרמנים אינם אשמים בהשמדת היהודים, אך הם ״נושאים באחריות עליה״. גם אני מוכן לאמץ את הניסוח הזה: אין ספק כי היהודים אינם אשמים בהשמדתם, אך הם ״נושאים באחריות עליה״. ואם כתוצאה מ׳עייפות העם׳, אשר יכולה גם להתגלות כ׳הרת אסון׳, תקום השמדה נוספת, את מי נאשים אז? מי ״ישא באחריות על כך״? המחבלים הערביים? או אולי המנהיגים הפוליטיים והרוחניים הכסילים ומוגי-הלב, אשר כה מייחלים ׳למות מעייפות׳?

9. מתוך מכתב אישי.

10. הריאיון התקיים בתוכנית ׳לונדון וקירשנבאום׳, ערוץ 10 (8.6.2006).

גאולה חמילבסקי

שני שירים

יִפְעָה

אַתָּה מֵנִיחַ אוֹתָהּ
עַל מַצָּעִים לְבָנִים
אַתָּה עוֹטֵף אוֹתָהּ
בְּמַלְמָלָה רְקוּמָה בְּקִמְשׁוֹנִים,

אַתָּה מְעַטֵּר אוֹתָהּ
בְּרֶשֶׁת שֶׁל שָׁרִיגִים
אַתָּה שׁוֹזֵר אוֹתָהּ
בְּיִפְעָה שֶׁל אֲרִיגִים,

אַתָּה רוֹקֵם בְּתוֹכָהּ
טְלָאִים לֹא אֲחִידִים שֶׁל אוֹר
אַתָּה פּוֹרֵם בְּתוֹכָהּ
חוּטִים שֶׁנִּטְווּ בְּכִישׁוֹר,

אַתָּה לוֹכֵד אוֹתָהּ
בְּאַכְסַדְרָה שֶׁל נַקְלִיטִים
אַתָּה סוֹגֵר עָלֶיהָ
בְּמַעֲרֶכֶת שֶׁל קִינוּפִים,

אַתָּה מַבִּיט בָּהּ
מִבַּעַד לִצְעִיפִים מְרֻפָּטִים
אַתָּה חוֹתֵר תַּחְתֶּיהָ
מִבַּעַד לְמִשְׁפָּטִים מְעֻוָּתִים,

אַתָּה נוֹגֵעַ בָּהּ
בְּרַכּוּת בְּנֹעַם וְגַם בְּחַמְסָנוּת
אַתָּה לוֹכֵד אוֹתָהּ
בַּאֲסַם בִּינָתְךָ
וּמַצְלִיף בָּהּ בְּהֶגֶף בִּרְיוֹנוּת,

אַתָּה טוֹרֵף אוֹתָהּ
בְּחֹפֶן יָדְךָ
וְשָׂם אוֹתָהּ עַל לוּחַ לִבְּךָ

אַתָּה כּוֹתֵב אוֹתָהּ
אֶת הַמִּלָּה
שֶׁהִיא, הִיא הַמַּבּוּעַ לֶהֱיוֹתְךָ

נָכוֹן לַמִּלְחָמָה שֶׁעָבְרָה

אַתָּה נָכוֹן לַמִּלְחָמָה שֶׁעָבְרָה
בַּדֶּרֶךְ אֶל הֶעָתִיד אֶל נַחֲלָה נְצוּרָה,
סְפוֹנְטָנִית גּוֹנַנְתָּ עַל חַדְרֵי בִּטְנְךָ
הֵיכָן שֶׁאָרַב לְךָ עֲבָרְךָ.

אַתָּה הִסְתַּגַּרְתָּ בְּלִשְׁכָּה חֲבוּיָה
בִּבַקָּשְׁתָּ לְהַתִּיר אֶת עֲבוֹתוֹת הַקְּרָב
מִלֵּיל אֶמֶשׁ.
קְשׁוּת גֵּו רָכַנְתָּ עַל מַפּוֹת וּמַחְבָּרוֹת
חִפַּשְׂתָּ פֶּשֶׁר לְכֶשֶׁל הַמַּסָּע.

אַתָּה, מַה יֵּשׁ לְדַבֵּר עַכְשָׁו,
יָכוֹל לִקְרֹא אֶת הַמַּפָּה לַאֲשׁוּרָהּ.
עָמַדְתָּ עַל הַשְּׁבָרִים
גֵּרַשְׂתָּ אֶת מַה שֶּׁהָיָה לְפָנִים,
מִבְּלִי לְהוֹתִיר בְּדַל מַחְשָׁבָה
עַל תַּרְבּוּת הַסְּמִיכָה.

אַתָּה, מַה יֵּשׁ לְדַבֵּר עַכְשָׁו,
תָּפַסְתָּ אֶת הַפּוֹזָה שֶׁל הֶעָתִיד
הִרְחַקְתָּ אֶת צְלִילֵי הַמִּלְחָמָה
נִפַּצְתָּ אֶת הַשִּׁרְיוֹן הֶחָלוּד שֶׁל הַמַּחְשָׁבָה,
מִבְּלִי לְהַשְׁאִיר שָׂרִיד שֶׁל מִלָּה
מִתַּחַת לַעֲפַר הַזִּכְרוֹנוֹת שֶׁל מַה שֶּׁהָיָה.

משה גנן

שני שירים

לַחְזוֹר בַּלַּיְלָה לְבַד

לַחְזוֹר בַּלַּיְלָה מְאֻחָר לְבַד,
בְּתֹם יוֹם שֶׁבֶת יַחַד, עֶרֶב שִׁיר.
אַתְּ הָלַכְתְּ, כִּי לֹא סָבַלְתְּ כִּי רַד
אִישֵׁךְ מֵחֶבְרָתֵךְ אֶל אִישׁ הִכִּיר,

וְנֶעֱלַבְתְּ, בְּלֹא סִבָּה נִרְאֵית
הִקְשֵׁית עָלַי יוֹמִי, כִּי שׁוּב חָטָאת
רוֹבֵץ פִּתְחִי, שֶׁלֹּא אוּכַל לָשֵׂאת.
הַאֻמְנָם אֲנִי, אוּלַי זוֹ אַתְּ חָטַאת.

כִּי אוֹהֲבִים, וְלֹא נָרִיב, הֶחְלַטְנוּ.
נִהְיֶה בְּטוֹב בְּיַחַד, וְעוֹד לֹא מַתְנוּ.
עַל כֵּן קָשִׁים רִגְעֵי אוֹתָהּ קִנְאָה.

וְעֶצֶב רַב בַּלֵּב וְשִׁמָּמוֹן.
וּכְאִלּוּ כְּלוּם, נִפְעֶרֶת פֶּתַע תְּהוֹם.
נִחְיֶה נָא שׁוּב בְּטוֹב, בְּלֹא טִינָה.

כֹּה בְּקַלּוּת עוֹבְרָה דְּמוּתֵךְ עַל הַשְּׁבִיל

הָאִשָּׁה שֶׁאָהַבְתִּי
כֹּה בְּאֹפֶן חַד-פַּעֲמִי
מַרְעִידָה תְּשׁוּקָה וְגַעְגּוּעִים בַּלֵּב

אַיֵּה אַתְּ כָּעֵת
אַיֵּה הֱיוֹתֵךְ שֶׁל אָז?
(אוֹ, כְּפִי שֶׁנְּהַגְתִּי לוֹמַר —
מַהוּ עִקַּר הֱיוֹתוֹ הָאֶקְזִיסְטֶנְצְיָאלִי שֶׁל קִיּוּמֵךְ מִיָּמִים?)
מַה כָּעֵת
הַמַּשְׁמָעוּת שֶׁהָיִית
אֵי פַּעַם, לִי, עַל הָאֲדָמָה (שֶׁכֹּה אָהַבְתִּי?)
טַעֲמֵךְ בְּפִי
הָאֲדָמָה הַקָּרָה
קִבְרֵךְ בְּיִזְרְעֶאל, וְאַתְּ כְּבָר שֶׁל אַחֵר

וַאֲנִי מָה? הַאִם כָּל זֶה לֹא הָיָה כְּלָל בִּבְחִינַת הֱיוֹת?
שֶׁהֲרֵי
יֵשׁ הַמַּכְחִישִׁים — כָּל כָּךְ אַךְ לָהֶם,
כְּאִלּוּ. וַאֲנִי?
חֹם הַלֵּב נָפוֹג. אַךְ אַתְּ
עוֹד עוֹבֶרֶת
בְּרַגְלַיִם קַלּוֹת, מְחַיֶּכֶת, עַל הַשְּׁבִיל.

ליאור אלפרוביץ׳

שוקעים וניצולים

האינטלקטואל והמציאות הסובבת

א

אחד הקטעים המאלפים בספרו של פרימו לוי: ״הזהו אדם?״, מספר על המפגש בשעת רחיצת הבוקר באושוויץ בין לוי לבין שטיינלאוף, יהודי כבן חמישים ששירת כסַמל בצבא האוסטרו-הונגרי במלחמה העולם הראשונה ואף זכה באות הגבורה: צלב הברזל. עתה עמד במקלחת, משפשף במרץ את גופו במים העכורים שבאושוויץ נחשבו למי רחצה. לוי התבונן בו באדישות, תמֵה על בזבוז האנרגיה של שטיינלאוף המנסה לשווא לרחוץ עצמו ללא סבון וללא מים ראויים. מנגד, געֵר בו שטיינלאוף על שאינו מתרחץ, ואז הסביר, המחנה תפקידו להפוך את האדם לבהמה, ליצור חסר צלם אנוש; אך מי שחפץ חיים, חייב להמשיך לראות עצמו כבן אדם ולא ליפול למלכודת האויב. רחצת הגוף אינה אפוא בשל חוקי המחנה, אלא בדיוק ההפך: כדי לא להסכין עם ההיגיון העומד מאחורי מנגנון ההשמדה אלא להמשיך בפעולות הטבעיות שבני אדם נוהגים לעשות — להתרחץ כדי ״[...] להישאר בחיים, לא להתחיל למות.״[1]

לוי בחר אפוא לחיות. למעשה, כל ספרו הוא ניסיון להציג את ההישרדות באושוויץ לא רק כמלחמה יומיומית על כל חתיכת לחם או התחמקות ממוות בסלקציה, אלא כמלחמה של האסיר על אופיו האנושי. על פי לוי, ההישרדות לא הייתה פיזית בלבד אלא גם מנטלית. אין פירוש הדבר שהאדם במחנה חייב היה לנהוג באותן אמות-מידה מוסריות בהן נהג בחייו הקודמים כאדם חופשי; לוי האמין כי בשל היות המחנה מעבדה קיצונית לבחינת אופיו של בן האדם, הרי שחוקיו ואופיו של המחנה הם הקובעים את כללי המוסר החדשים על פיהם יש לנהוג, או כפי שניסח זאת: ״אין פושעים — משום שאין חוקי מוסר שאפשר לפגוע בהם.״[2]

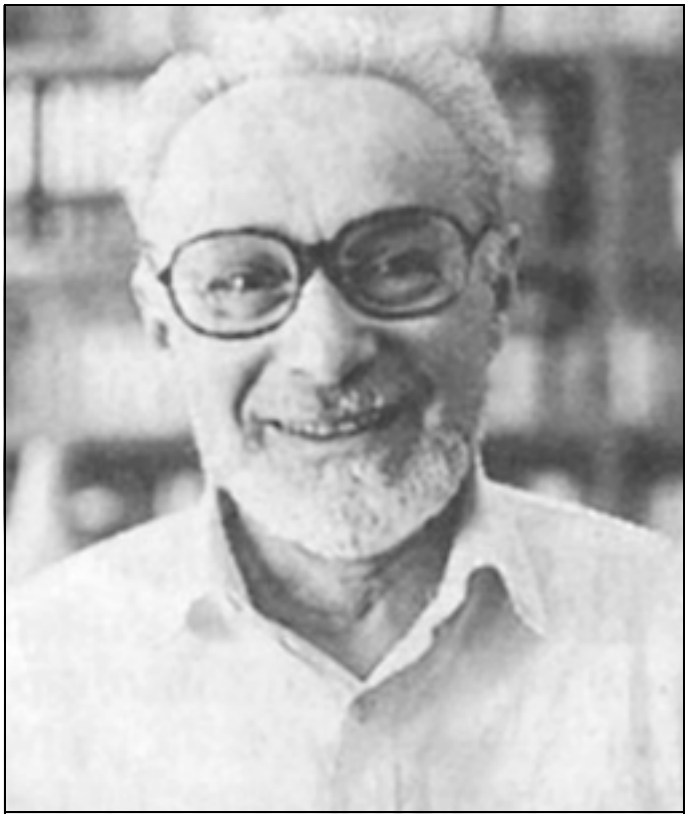
עם זאת, לוי לא יכול היה להתעלם באופן כה מופגן מהמוות, שמלבד קציר הדמים הטיל את אימתו על החיים. אשר על כן, אל מול קביעתו כי רק האדם שנכנס בגופו ויצא בגופו את המחנה הוא הראוי להתכנות ׳שורד׳, הרי שהמציאות הייתה מורכבת הרבה יותר, ולוי, שהיה עֵד לכך, ניסה אמנם להגדירה. השיטה שבה נקט תאמה היטב את השכלתו והכשרתו ככימאי: בני האדם היו ליסודות כימיים מסודרים בטבלה, שעל ידי עיון בה ניתן להסיק על פי הקריטריונים שנקבעו בהתאם לתנאי המחנה, מי הוא שורד בטבעו ומי הוא מוזלמן בהווייתו.

ראשית, לוי מבדיל בין יושבי המחנה ויוצר ביניהם דיכוטומיה ערכית. הוא מחלק את קהל האסירים לשני סוגים: ׳הניצולים׳ ו׳יורדי הדומה׳. החלוקה ביניהם אינה על בסיס רפואי, כלומר השתייכות לקבוצה מסוימת רק משום שאדם זה סיים את שהותו בין החיים ולאחר מכן הבריא וחזר לאיתנו. השיוך לקבוצה היה מורכב יותר ותלוי לא רק ביכולת ההישרדות הפיזית של האדם אלא גם, ובעיקר, ביכולת הישרדותו המנטלית, גם אם שמירה על אופיו האנושי הביאה בסופו של דבר למותו. ניתן להיעזר בשתי דמויות מספרו של לוי: האחת לכאורה שרדה, והשנייה שקעה; אולם עיון בדמויותיהם עשוי לגלות כי הדמות השוקעת היא זו שלמעשה שרדה, ואילו זו השורדת היא שירדה לבסוף דומה.

★

הדמות הראשונה שתטופל היא אליאס לינדזן.[3] לוי מתארו כגמד שגובהו כמטר וחצי, אך גופו בנוי לתלפיות; שריריו הגמישים נעים כחיות קטנות תחת עורו, עצמותיו חזקות כברזל וראשו דומה לאיל ניגוח. בשל כוחו העצום הוא מסוגל לשאת משאות כבדים ונודע כעובד יוצא מגדר הרגיל, ואכן עד מהרה הוא הופך לחביבו של מנהל העבודה, הפוטר אותו למעשה מעבודה. לוי ממשיך ומתארו כמטורף המלהג ביידיש ובפולנית, מקלל ומגדף את כל הסובבים אותו וגונב כמעשה טבעי.[4] לכאורה, נראה כי אליאס הוא השורד האולטימטיבי; כוחו הרב ויכולת ההסתגלות המדהימה שלו לחיי המחנה הופכים אותו כמעט חסין בפני הסלקציה. בעורמתו ובתחבולותיו הוא זוכה באהדת הממונים ובעלי השררה,

1. פרימו לוי, **הזהו אדם** (תרגום: יצחק גרטי), עם עובד, תל-אביב 1997, עמ׳ 41.
2. שם, עמ׳ 104.
3. ראוי לציין כי קיים ספק באשר למהימנותה ההיסטורית של דמות זו (כמו דמויות נוספות בספרו של לוי). אך היות שאין הכוונה לבדוק מציאות היסטורית אלא לבחון אותה כאב-טיפוס לאדם שוקע וכמייצגת של ה׳שקיעה׳, אין המהימנות ההיסטורית פוגמת בדברים. ראו: Carole Angier, *The double bond: Primo Levi: a Biography*, Penguin Books, London: 2003, p. 449.
4. **הזהו אדם?**, עמ׳ 102-103.



פרימו לוי (1919-1987)

ובכך טווה לעצמו רשת קשרים המרוממים אותו למעשה מעל חוקיו והווייתו של המחנה. כך, עקב יכולת העבודה שלו, הוא הופך לעובד מקצועי המטפל רק במקרים מיוחדים, ולמעשה אינו עובד בפרך כשאר האסירים. באמצעות היראה והכבוד שרחשו לו הקאפוס, יחד עם גנבותיו, הוא נהנה ממזון, מלבושים ותנאים נוחים יותר. כך מתברר שבזכות אופיו החייתי הלך אליאס והתחזק בעוד שחבריו קמלו.

אולם פרימו לוי אינו נופל למלכודת; הוא מבין היטב כי דמותו של אליאס חייבת להיבחן גם בקונטקסט של העולם החיצון ולא של המחנה בלבד. אמנם המחנה הוא מיקרוקוסמוס בעל חוקים והוויה חברתית נפרדים, אך אין לשכוח כי בסופו של דבר גם מפעיליו וגם האסירים בו היו בני אנוש, ובהכללה ניתן לומר כי כאשר נכנסו בשעריו היו בריאים בנפשם (לפחות האסירים). מבחינה זו אליאס יוצא דופן. הוא הצליח להימלט מהמוות ולהסתגל למחנה דווקא משום שהמחנה תאם את אופיו האמיתי, וסביר להניח שבמציאות 'רגילה', היה נחשב חולה רוח ומכלה את ימיו במוסד סגור. אך במחנה שהפך את אי-ההיגיון להיגיון, את ההתנהגות הקיצונית לנורמלית, משתלב אליאס באופן טבעי. על פי תיאורו של לוי, סביר להניח שאליאס שרד במחנה. אולם האם שרד גם מנטלית? על כך עונה לוי בביטחון — לא! אליאס לא יכול היה לשרוד, משום שהגיונו של המחנה היה הגיונו שלו, על כן הוא נחשב לחסר היגיון בעולם החיצון. הסיבה האמיתית להישרדותו של אליאס אינה נעוצה בשרירו אלא באופיו ובתודעתו, או כפי שניסח זאת לוי: "הוא הצליח להינצל מן החידלון הפנימי משום שאינו שפוי ברוחו."[5]

המסקנה העולה מניתוח דמותו של אליאס היא כי למעשה דמותו 'שקעה' — לא במובן הפיזי אלא הנפשי, המנטלי, כמי שהמחנה תאם את הווייתו ועל כן פרח בו. כאמור, בכל מציאות אחרת אליאס היה נחשב חריג ושונה ולא היה מוצא את מקומו. אך במקום שבו צלם האנוש הפך למוקצה, הרי האדם שהסתגל לתנאיו בצורה כה קיצונית ומושלמת, שרד אמנם בגופו, אך נפשו שקעה בעולם שבו אין מקום לבעלי צלם אנושי.

★

הדמות השנייה, העומדת בניגוד גמור לדמותו של אליאס, היא דמותו של 'האחרון'. אין יודעים עליו כמעט דבר, אף לא את שמו, וזאת משום שגם לוי עצמו אינו יודע. ידוע רק כי הוצא להורג באחד מימי דצמבר 1944. הסיבה לכך הייתה נטילת חלק במרד שאורגן על ידי אנשי הזונדר קומנדו, ושבמסגרתו פוצץ הקרמטוריום הרביעי בבירקנאו. לוי טורח לציין את האלמוני בספרו בשל המשפט שזעק רגע לפני שנתלה: "Kameraden, Ich bin der Letzte!" — "חברים, אני האחרון!"[6] מבחינת התלוי הוא היה אחרון הנתלים, אחרון המוצאים להורג שידע המחנה, אולם לוי העניק משמעות פילוסופית ואלגורית לדברים, וראה בו אחרון בני האדם שנותרו במחנה, 'בן אדם' לא במובן הפיזי של המילה אלא במובן הרוחני הרחב, אדם העומד מול גורלו ובוחר להיות בן חורין, גם אם המחיר לכך הוא חייו שלו; אדם שאינו מקבל את הוויית המחנה המבקשת להופכו למכונה אנושית נטולת רגשות וסולידריות כלפי חבריו; המבקשת ליטול ממנו אף את כמיהתו לחופש ומותירה אותו כקליפת אדם חלולה.

'האחרון' היה ללוי סֵמל לכל אותם שבחרו בהישרדות המנטלית ובָזוּ להישרדות הפיזית. מי כמו איש הזונדרקומנדו, שלכאורה ייצג את שיאה של הברבריות, זה האחראי על שריפת גופות הנרצחים, שנטל מהם אפילו את הכבוד האחרון הניתן לגוף האנושי — הקבורה, זה האיש שהיה אמיץ דיו כדי למרוד בתפקיד שהועיד לו מנגנון המחנה, מנגנון אשר ביקש לבער ממנו כל זיק של אנושיות. לוי קונן על דמות זו; לדידו אכן היה זה אחרון בני האדם שעוד נותר בהם משהו מצלם אנושיותם במחנה. במרירות כתב: "כעת הרוסים יכולים לבוא: אין עוד **בני אדם** עזי נפש בינינו."[7]

לוי מוסיף ומתאר את תחושותיו נוכח המציאות הקשה שנתחוורה לו לאחר המחזה שהיה לו עֵד. הוא שב לבלוק, בושה מחניקה את גרונו, שכן הוא הבין כי מול אותו גיבור, שקורץ כנראה מחומר אחר, הוא עצמו, כמו שאר חבריו

5. שם.
6. שם, עמ' 162.
7. שם. (ההדגשה במקור).

החיים, נמנה למעשה עם ה׳שוקעים׳. גם אם הסתגלו לתנאי המחנה, ולמדו כיצד לשרוד בעבודת פרך, קור, רעב, מחלות וסלקציות — הרי שאת היקר מכל הם איבדו: את אנושיותם.

★

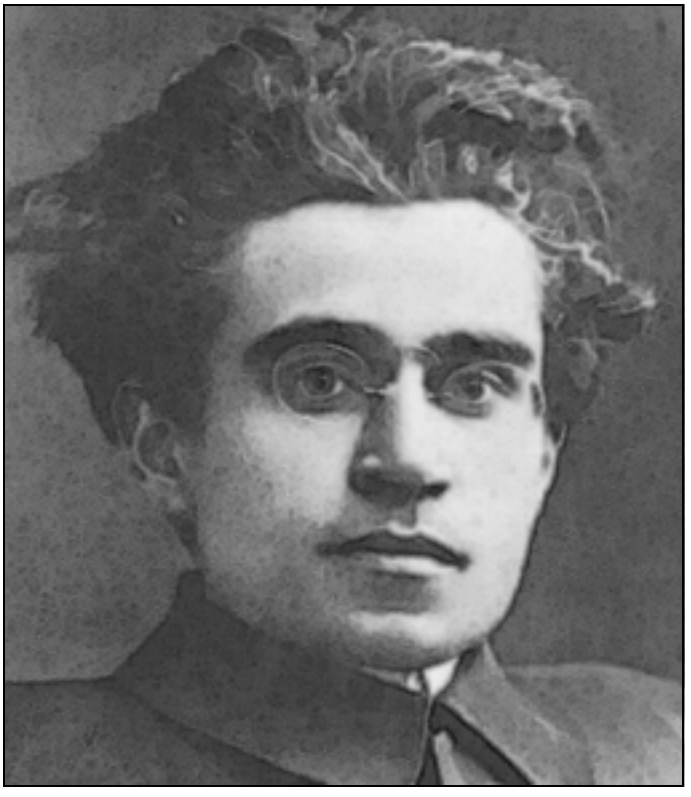
לוי דן אפוא בהישרדותן של שתי דמויות מנוגדות, כמעט מַהויות סותרות: בעוד האחת, החייתית, מחזקת את גופה בכאוס הקפדני של חוקי המחנה הפרדוכסליים, בוחרת השנייה לא להיכנע לאותם חוקים המבקשים לשלול ממנה את עצם אנושיותה, ולו גם במחיר חייה שלה (ואף נטילת חיי אחרים). ניצחון הרוח על פני הישרדות הגוף יתאפשר רק כאשר יעמוד האדם אל מול המציאות וידבק בהווייתו הפשוטה, זו שאינה מסכינה עם חוקי המחנה אלא רואה בהישארות הנפש עניין חיוני לקיום המין האנושי כולו. להבדיל מאליאס לינדזן, ׳האחרון׳ היה מורד; הוא בחר לפגוע באופן פיזי באלו שביקשו להופכו למכונה נטולת רגשות ורצון חיים. מותם שלהם ומותו שלו הפגין קבל עם ועולם, כי גם כאשר הוצא להורג, מצא את מותו **כבן אדם**.

ב

אליאס ו׳האחרון׳ מייצגים שתי אופציות קיום: ׳שורדים׳ ו׳שוקעים׳. לשני טיפוסים אלה ניתן להוסיף טיפוס שלישי אשר עשוי להשלים את התמונה. טיפוס זה הוא למעשה שילובם ה׳שלילי׳ של אליאס ו׳האחרון׳; שלילי במובן זה שכמו ׳האחרון׳ גם הוא מבקש לשמור על צלם אנוש במחנה ההשמדה, אך לשם כך בוחר דווקא בשיטתו של אליאס, שענייָנה כאמור קבלת חוקי המחנה והבנת ההיגיון העומד מאחריהם כלגיטימי. הדמות המדוברת היא זו של האינטלקטואל. לפני הדיון בתפקודו של האינטלקטואל במחנה, ראשית יש לברר, מהו אינטלקטואל.

בספרו **על ההגמוניה**, קבע הוגה הדעות האיטלקי, אנטוניו גראמשי, כי "כל בני האדם הם אינטלקטואלים: אך לא כולם ממלאים בחברה את תפקיד האינטלקטואל."[8] האינטלקטואל, על פי גראמשי, הוא כל אחד מאותם בעלי תפקידים המחברים בין האדם הפשוט לבין מנגנון השלטון — בין אם זה פרופסור באוניברסיטה ובין אם כומר כפרי.[9] גראמשי, שהיה קומוניסט אדוק, אחז בתפיסה דיכוטומית ברורה שהבדילה בין העובד הפשוט לבעל ההון המנצל את כוחו ואת ידיעת החוק לצרכיו. האינטלקטואל הוא החוליה המקשרת בין השניים: האדם הבקי מחד בנבכי השלטון, אולם מאידך בעל יושר והגינות מספיקים כדי לתווך בין הרשויות השונות במדינה ובין האדם הפשוט. האינטלקטואל הוא שליח הציבור הרחב והעמל שלא נבחר על ידו, הוא קולם של העובדים אל

8. אנטוניו גראמשי, **על ההגמוניה** (תרגום: אלון אלטרס), רסלינג, תל-אביב 2004, עמ׳ 38.
9. שם, עמ׳ 42.



אנטוניו גראמשי (1891-1937)

מול הרשויות המנצלות. גראמשי הפך את האינטלקטואל, המתגלם אפילו בדמות נוטריון זעיר, רופא כפרי או כומר פרובינציאלי, לשומרו של הציבור הרחב, אדם האָמון על צאן מרעיתו המורכב ברובו מהשכבות הנמוכות, קרי: העובדים, ומגן עליו מפני עושק וניצול של בעלי השררה.

לעומת גראמשי, מעניינת הגדרתו של ההיסטוריון שלמה זנד, שאמנם אף הוא מכיר בקיומו של האינטלקטואל כחלק משכבה חברתית ייחודית, אך להבדיל מגראמשי — שראה באינטלקטואל חוליה מקשרת המצויה בין שני מנגנונים חברתיים והכפופה להם, הן בנאמנותה לציבור שולחיה והן בנאמנותה לחוק ולמוסדות המדינה — מתייחס זנד אל האינטלקטואל כישות נפרדת שאינה כפופה אלא למצפונה. זנד אינו מדגיש את מקצועו המסוים של האינטלקטואל ואינו מגדירו על פי קבוצת השיוך המקצועית שאליה הוא משתייך — סופרים, משוררים, פילוסופים וכיו"ב — אלא הוא רואה בו חלק משכבה שתכליתה סימון גבולות הכוח של הרשות המוסדית אל מול חירותו וזכויותיו של הפרט. האירוע המכונן מבחינת זנד להיווצרותה של אותה שכבת אנשי רוח ואמנים היה משפט דרייפוס, שגיבש את כל בעלי המקצועות השונים לכדי שכבה חברתית אחת מוגדרת.[10]

עם זאת, זנד נתקל בקושי מסוים שעה שהוא מבקש להגדיר

10. שלמה זנד, **האינטלקטואל האמת והכוח**, עם עובד, תל-אביב 2000, עמ׳ 14.

את האינטלקטואל. אין הוא מקבל את ההגדרות המסורתיות המבדילות את המשכילים בחברה לכדי שכבת אינטליגנציה, אלא הוא מבקש כאמור להעניק למשכיל ערך מוסרי נוסף. לא די לו לאדם שיהא אוצר בלום לספרות יפה ופילוסופיה, אלא עליו להיות בבחינת 'נאה דורש ונאה מקיים' לכל אותן אידיאות יפות השוכנות בראשו. האינטלקטואל חייב להיות קולן המייצג של אידיאות נשגבות אלו; הוא חייב לתרגמן להוויה מציאותית ולשמש מגדלור המאיר בחוכמתו ובידיעותיו את החברה כולה. אם אצל גראמשי עומד האינטלקטואל כנגד שאיפותיהם של בעלי ההון, הרי אצל זנד הוא ניצב ועומד כנגד רשויות המדינה עצמן, המבקשות בשרירותן ליטול את חירותו של הציבור. להבדיל מגראמשי, הרואה באינטלקטואל בעל מקצוע מלומד המתפקד במסגרת הרשויות, רואה בו זנד סמל שעיקר כוחו נובע מן הכְּתבים שהוא מפרסם ומן הפרסים והתארים האקדמיים המוקירים את פועלו והם המקנים לו את הזכות והחובה לעמוד ולהציג עמדה מוסרית נעלה, העומדת לעתים מול החוק. האינטלקטואל הוא אפוא אדונה של אוטונומיה מוסרית הניצבת כל העת ומתריסה מול מוסדותיה של המדינה.[11]

הן גראמשי האיטלקי והן זנד, המושפע מהמודל הצרפתי, רואים באינטלקטואל יצור ציבורי הנמדד על פי שירותיו לחברה, אם באופן פונקציונאלי ואם באופן מוסרי. לעומת שניים אלו, ביקש איש הרוח וניצול מחנה ההשמדה אושוויץ, הנס מאייר — הלא הוא ז'אן אמרי (Amery) — שהיה בן תרבותה של גרמניה, להציע הגדרה שונה, הרואה באינטלקטואל דמות פרטית המתאפיינת על פי צורת חייה ותפיסתה את החברה הסובבת. במסתו "בגבולות הרוח האנושית", הגדיר אמרי את האינטלקטואל כ"אדם החי בתוך מערכת התייחסות רוחנית במובן הרחב ביותר של המילים."[12] אמרי מנה את הקריטריונים המבדילים בין אחד-האדם העוסק במקצוע חופשי ובין האינטלקטואל: מודעות אסתטית מפותחת, מרחב אסוציאציות הומניסטי ונטייה תמידית לדרך חשיבה מופשטת. זה היודע על-פה חרוזי שירה ומונולוגים, באוזניו מתנגנות סונטות, והמַראות בדמיונו הן יצירות בארוק ורנסנס.[13] האינטלקטואל על פי אמרי אינו אדם ציבורי, אלא מופת אינדיבידואלי של פאר היצירה האנושית (המערבית, כמובן), וככזה הוא מהווה מודל של חינוך מעולה ועדינות כמיטב מסורת ה'בילדונג' הגרמנית, שביקשה לעדן את היצר האנושי הפראי באמצעות האמנות היפה. בשונה מזנד ומגראמשי, שראו במוסריותו של האינטלקטואל עניין בעל צד חיצוני עד כדי סמליות, הדגיש אמרי כי מוסריותו של האינטלקטואל היא פנימית במהותה ויש בה כדי לעצב רק את חייו שלו.

11. שם, עמ' 19.
12. ז'אן אמרי, "בגבולות הרוח האנושית", **מעבר לאשמה ולכפרה** (תרגום: יונתן ניראד), עם עובד, תל אביב 2000, עמ' 16.
13. שם, עמ' 17.

★

בהתייחס לדברים שעלו לעיל, עולה כאן השאלה, כיצד השפיעה הווייתו של האינטלקטואל על אישיותו במחנה ההשמדה? האם הועילו לו ידיעותיו הנרחבות בהישגיו התרבותיים של המין האנושי וכו', או שמא היו לו לרועץ?

חוקי המחנה נוצרו בכוונה כבלתי ניתנים למימוש. כך, למשל, חויבו האסירים להופיע מגולחים למשעי, אך נאסר עליהם להחזיק כלי גילוח.[14] הדרך היחידה להיוותר בחיים הייתה אפוא רצופה פשרות מוסריות מופלגות. הגנבה הייתה אחת מהן. זו הפכה לכלי לגיטימי לצורך השגת המטרה שהיא ההישרדות הפיזית. לאדם 'הפשוט', ההסתגלות לתנאים תת-מוסריים אלו הייתה מהירה, הוא לא נטה לשקוע במחשבות אודות הסיבות להיווצרותם, אלא קיבלם כדבר טבעי.[15] לא כך במקרה של האינטלקטואל. זה הגיע מעולם ערכי מוסרי נעלה, ומיד החל במסע אל חקר ההיגיון של חוסר המוסר, השאלות שהעסיקו אותו לא היו כיצד לגנוב, אלא מדוע לגנוב? האינטלקטואל ניסה להבין את ההיגיון שעמד בבסיס יצירת המחנה על תנאיו הבלתי אפשריים בעליל, וזאת מתוך הנחה שלבטח קיים איזשהו היגיון.[16] אולם אמרי מציין, כי ההתנגדות הפנימית להגיון המוסר האסור נפלה עד מהרה, והאינטלקטואל, שביקש אחר היגיון כלשהו, מצא אותו בדמות ההיגיון של ה-ס.ס — הוא השלים עם האידיאל החסלני הנאצי וקיבל אותו כהיגיון הלגיטימי של המחנה.[17]

תמונה זו מציגה למעשה כרוניקה של סוף ידוע מראש: תהליך הלמידה והחינוך של האינטלקטואל, בעצם תהליך עידון היצר הטבעי, הביא לביטולו של יצר ההישרדות האנושי. כלומר, תהליך זה נטע באינטלקטואל צורת חשיבה הדוחקת בו לרדת תמיד לחקר האמת ומניעה את מעשיו וחשיבתו על הזולת. בכך, לעתים, מנע ממנו תהליך זה להתנהג בצורה לא הגיונית או לא מוסרית, כלומר, הוא לא יכול למצוא צידוקים למעשים כגון גנבה או שימוש באלימות פיזית לשם הגנה על רכוש או טריטוריה פרטית. האינטלקטואל נמצא אפוא במלכוד: מחד גיסא הוא מבקש להבין את ההיגיון של המציאות הסובבת, ומאידך הוא נמצא במציאות שכל ניסיון להבינה בצורה רציונלית הוא מיותר וחסר ערך.

הניסיון למצוא מפלט רציונלי ממלכוד זה הוא שמוביל לבסוף את האינטלקטואל אל פי התהום. האינטלקטואל אינו מצליח להסתגל מבחינה קוגניטיבית לאווירת המחנה המכתיבה שינוי מוחלט של דפוסי החשיבה על פיהם נהג כל ימיו. משום כך הוא ממשיך לנסות להבין את ההיגיון המניע את קיומו של המחנה, בכלים קוגניטיביים שאינם

14. שם, עמ' 33.
15. שם, עמ' 32.
16. פרימו לוי, **השוקעים והניצולים** (תרגום: מרים שוסטרמן פדובאנו), עם עובד, תל אביב 1997, עמ' 110.
17. ז'אן אמרי, שם, עמ' 35.

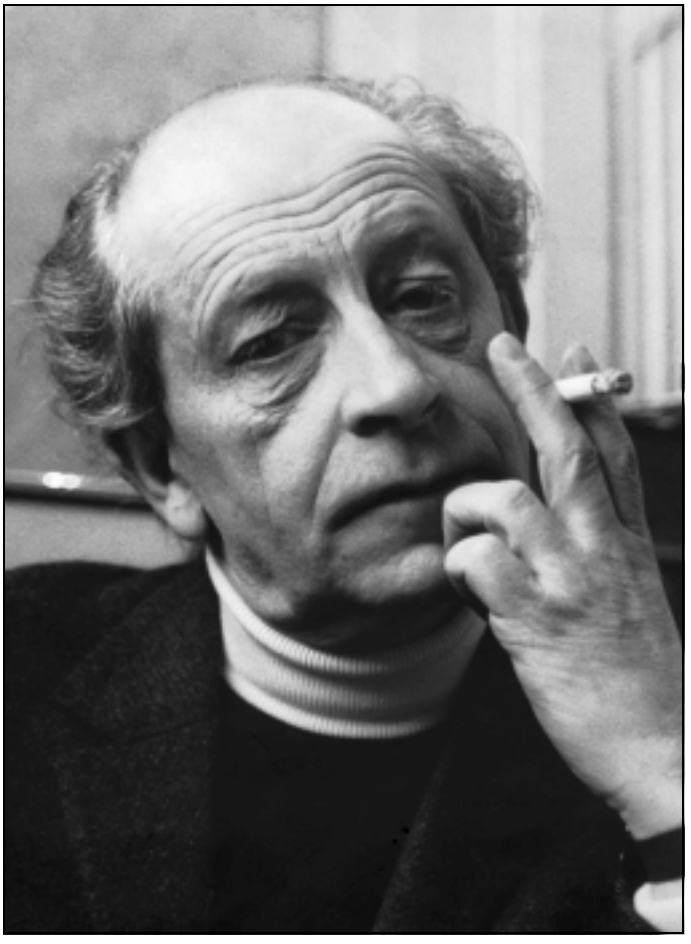
מתאימים למציאות החדשה שאליה נקלע. כך הוא מזהה את הבעיה העיקרית שעמה הוא מנסה להתמודד במחנה כהעדר מוסר. עם זאת, הסֵדר והמשמעת במחנה מעידים על קיומה של מערכת ארגונית האחראית לתפקודו המסודר של המחנה. מערכת זאת, מעצם היותה, שוללת כל מצב אנרכי או כאוטי שעשוי להתפרש כסיבה להעדר המוסר. השאלה שבפניה נוכח האינטלקטואל היא, אפוא, מהו טיבו של אותו היגיון המניע את קיומו של המחנה והאחראי על העדר המוסר בו? את התשובה מוצא האינטלקטואל בקיומו של היגיון מוסרי אצל אדוֹני המחנה הנאציים, היגיון המנחה אותם לנהוג בצורה כזו או אחרת כלפי האסירים. כעת הוא מבין כי ההיגיון העומד בבסיסה של תפיסת העולם הנאצית, המגדירה אותו עצמו כאִיום, הוא זה המצווה על כל אלו הדוגלים בו, לכלוא אותו ואת שאר האסירים במחנה שתנאיו הם כאלו. עתה, לאחר שהבין את שורשיו של ההיגיון המוסרי הזה, לא נותר לאינטלקטואל אלא לקבל את קיומו של היגיון מוסרי זה בהבנה מסוימת. הוא, השקוע כולו בדיאלקטיקה מוסרנית זו, אינו מבין כי עצם חשיבתו המצדיקה את קיומו של ההיגיון הנאצי במחנה, היא-היא שגם חרצה את גורלו למוות.[18]

שקיעתו המוסרית של האינטלקטואל היא כפולה, פעם אחת כאשר כמו אליאס לינדזן הסתגל אף הוא אל ההיגיון המוסרי של חוקי המחנה והכיר בקיומו כמציאות לגיטימית. בעשותו כן העניק לגיטימציה מוסרית לקיומו; הוא מן הסתם לא הסכים עם ההיגיון המוסרי הזה, אך קיבל את זכותו להתקיים, ובכך גם את זכותו לגזול את רכושו, חירותו וחייו. השקיעה השנייה הייתה זו של המוזלמן. שהרי לא כמו 'האחרון', שמת **כבן אדם** שרוח אדם פיעמה בקרבו עד שהמוות הכריעו, הרי שאצל האינטלקטואל הייתה זו גסיסה אטית, נעדרת "עורמה פשוטה של סוסי עבודה, המפסיקים למשוך רגע לפני שתש כוחם."[19] זאת משום היותו יצור חסר מנגנוני הגנה טבעיים וקמאיים. כך, לאחר שהאינטלקטואל הִפנים את הצדק החסלני הוא קיבל בהבנה גם את הגורל שנגזר על הגוף — החידלון; במו ידיו וראשו הפך האינטלקטואל את עצמו למוזלמן.

ג

גישתו של אמרי מציגה אפוא את האינטלקטואל כגיבור טרגי, שבשל רצונו העז והכֵּן להוות מופת תרבותי ומוסרי הוא כורה לעצמו את המלכודת אשר תביא בסופו של דבר למותו. האינטלקטואל מבקש להשמיע קול רציונלי, במָקום שבו לרציונל אין מקום. בהיותו אדם הכופר בחוקי הדטרמיניזם ההיסטורי, הוא עומד חסר אונים בנסותו להבין את הצדק וההיגיון העומדים מאחורי רעיון המחנה, שכן

18. שם.
19. פרימו לוי, **הזהו אדם?**, עמ' 44.



ז'אן אמרי (1912-1978)

להבדיל מחבריו לבלוק, אם בעלי האמונה הדתית, הבטוחים בנקמת האל בצוררים, ואם המרקסיסטיים, ששָׂמו את מבטחם בניצחון המהפכה, עמד האינטלקטואל נבוך וחסר תשובות.[20] מבוכה זו, יחד עם ההנחה האקסיומטית כי בהכרח קיים היגיון מוסרי אשר הניע את היווצרות המחנה, מובילות אותו להשתמש בכלים התרבותיים והמוסריים שהקנתה לו התרבות המערבית, וכך לבקש תשובה הגיונית לנעשה סביבו. תחילה הוא כופר ביכולתו להבין את אותו מוסר, ומאוחר יותר, עם כניעתו לכוחו ועוצמתו של ה-ס.ס, הוא מתחיל לקבל את צדקת מעשיו מבחינת ההיגיון המוסרי הטמון בהם.

דווקא הכשרתו זו של האינטלקטואל היא שניוונה את יצר ההישרדות הטבעי שלו; דווקא הטלת הספק שכה הורגל בה, היא שמנעה ממנו להטיל ספק בצדקת דרכו שלו, ואגב כך לקבל את קיומה של השיטה האחרת שראתה בו אויב וביקשה לשעבדו ולחסלו.[21] אמרי מתאר כיצד במסע של שכנוע עצמי משלים האינטלקטואל עם גורלו, ולבסוף מקבל את הדין הדטרמיניסטי, על פיו הוא כמו גם שאר האסירים במחנה

20. ז'אן אמרי, שם, עמ' 42.
21. שם, עמ' 35.

מהווים חוליות קטנות בשרשרת המכונה ״ההיסטוריה האנושית״. כמו העבדים ביוון הקדומה שעל גבם נולדו ערכי הדמוקרטיה המערבית,[22] מותו של האינטלקטואל הפך עובדה מוגמרת בעיניו; משום כך לא שאל את עצמו ״האם למות?״ אלא ״איך למות?״[23]

אמרי מציב תמרור אזהרה מפני התלישות האינטלקטואלית. זו מכסה את עיניו של האינטלקטואל במעטֶה של אידיאלים נשגבים ותפיסה מוסרית גבוהה, המעוותים לבסוף את תפיסת המציאות הממשית בעיניו ומנוונים כל יכולת התנגדות, אפילו הבסיסית ביותר, עד כדי אבדון. דומה כי דווקא ידיעותיו, השכלתו הנרחבת ונפשו המעודנת של האינטלקטואל הן שהביאוהו להתייחס בהבנה לתפיסת עולם הרואה איום במוסר היהודי-נוצרי שעליו התחנך, עניין שהוליד דפוס פעולה שהביא לחיסולו של האינטלקטואל עצמו כמייצגה של אותה אידיאה. הנה כי כן, מאמציו של האינטלקטואל לשמור על רוחו הם שהאיצו את התדרדרותו אל המוות, הם שמנעו ממנו להתנגד לתכליתו של המחנה, והם שהביאו לבסוף לקמילת הגוף שרוח רצוצה שוכנת בו.

22. שם.

23. פרימו לוי, **השוקעים והניצולים**, עמ׳ 114.

★

את ספרו מסיים לוי בתיאור עשרת הימים האחרונים במחנה, לפני שחרורו. הוא מספר על הפעולות שעשה ביחד עם שני אסירים צרפתיים נוספים, שארל וארתור, להקלת סבלם של השוהים בצריף החולים שבו שהה גם לוי עצמו. לא בכדי מסיים לוי בסיפור על שיתוף פעולה וערבות אנושית הדדית, שהרי הוא עצמו ניצל תודות לנוכחותם של ידידו ובן עירו אלברטו ושל לורנצו, אותו פועל אלמוני שסייע לו בהשגת מזון וכלים, ותמורת סיוע זה ״**לא ביקש דבר וסירב לקבל דבר.**״[24] הערבות ההדדית והסולידריות האנושית הן שחיזקו את רוחם של האסירים — בין אם היו יהודים אירופים, מרקסיסטים או אסירים יהודים יוונים שמוצאם כסוורים סלוניקאים — ליכדום לכדי קבוצה נפלאה, קשוחה ונבונה ויותר מכול חפצת חיים.[25] האינטלקטואל לא השתלב בכל אלו, אולי בשל טבעו האינדיבידואלי. לנו ניתן רק לדמיינו נדחק אל בדידות מוסרית וחברתית, מנסה כל העת להבין את הנעשה, ואט אט שוקע אלי דומה.

24. פרימו לוי, **הזהו אדם?**, עמ׳ 130.

25. שם, עמ׳ 75.

צילום: ברוך גרינברג

צילום: כרון גרינברג

צילום: ברוך גרינברג

שמעון מרמלשטיין

שלושה שירים

עוֹרְרִין

עֵת מַחְפּוֹרוֹת הַלַּיִל
נִנְטָשׁוֹת
אַחַת אַחַת
נִרְגֶּמֶת הַנְּשָׁמָה
בְּרַעַד
לֶקֶט אוֹר
רִאשׁוֹן
נָבוֹךְ לָבוֹא.

מִתְּהוֹמוֹת צִנַּת
הַגּוּף
עֵינַיִם שֶׁהֻתְּרוּ מֵאִסּוּרָן
בַּחֹשֶׁךְ לְמַשֵּׁשׁ
מַצִּיתוֹת עַתָּה
בָּעוֹרָקִים
אֶת עֹנֶג הֶחָסֵר.

רֶקֶס

אֲנִי שָׁב
שָׁלוּחַ עַל כְּבִישׁ
שָׁחֹר
מִתְעַקֵּל, בְּעֶרֶב שַׁבָּת
אֶל רְחוֹבוֹת
הֶלַּדְתִּי.

טוֹבוֹת הֲנָאָה, זִכְרוֹן
שְׂפָתַי מְבַקְּשׁוֹת
מֵאָוִיר
חַלּוֹן הַנֶּהָג
הַפָּעוּר לִלְגֹּם.

הַשּׁוּק, כִּכַּר הַשָּׁעוֹן
מִיָּמִין, רְחוֹב שֶׁטַּמְפְּפֶר
עוֹד מְעַט
מוֹכֵר הַדָּגִים שֶׁאֵינֶנּוּ
עוֹד וְטַחֲנַת הַקֶּמַח
בַּחֹשֶׁךְ.

בָּאֶמְצַע
לִפְנֵי מַעֲלֵה הַדִּין
הַמֵּשְׁלָךְ
נַעַל קְטַנָּה, לְבָנָה
שֶׁל יֶלֶד, עוֹמֶדֶת
רֵיקָה בָּאַסְפַלְט.

כָּאן — מַחְסִיר הַדָּם
פְּעִימָה לִנְשֹׁךְ — כָּאן
בְּדִיּוּק
מוּל מַכֹּלֶת חָנָן
נִדְרַס כַּלְבִּי שֶׁמָּלַךְ וּמָלַךְ עַל כָּל יַלְדוּתִי
וַיַּעַשׂ הַטּוֹב, רַק הַטּוֹב
בְּעֵינַי
בְּעֵינָיו הָרַכּוֹת.

סֻכָּה בַּלַּיְלָה

כָּל הַלַּיְלָה קָרְצוּ בְּאִישׁוֹנֵינוּ
נוּרוֹת פַּרְפַּר אֲדַמְדַּמּוֹת
תְּלוּיוֹת
בֵּין מַחְבְּרֵי פְּלָדָה,
אַךְ בֵּין סְדִינֵי עֶנָּק
תְּלוּשִׁים
מֵחֲמִימוּת מִטּוֹת הַיְלָדִים
הִמְשִׁיךְ הַסֵּדֶר הַיָּשָׁן
עָלָיו נִשְׁעַנּוּ
לְהִתְמוֹטֵט אֶל תּוֹךְ הַגּוּף.

קִשּׁוּטֵי נְיָר שֶׁנִּגְזְרוּ הַבֹּקֶר
בְּכַפּוֹת יָדִים זְעִירוֹת
חִשְׁבוּ עַתָּה
בַּחֹשֶׁךְ
לְהֵחָלֵץ מִדַּקּוּתָם
אֶל אֶצְבְּעוֹתֵינוּ הַנֶּאֱחָזוֹת
טוֹבְעוֹת
בִּמְבוֹכֵי הַסֻּכָּךְ.