

שלושה רגעי קינה ודממה על מות אלוהים: ונציה

~ 1500 ~ ליינציג 1724, ברלין 1900 ~

רוח הכהן פינצ'ובר

מאמר זה מבקש לצרף יחד, במבט פרשני משולב, שלושה רגעים נבדלים זה מזה בתולדות האמנויות במערב המתארים – במישרין או בעקיפין – קינה על מות האל או נותנים לה ביטוי. ה"רגע" הראשון מזוהה עם שני ציורים פרי מכחולו של הצייר הוונציאני (הקתולי) ויטורה קרפצ'ו; השני – עם החלק האחרון של הפסיון על פי יוז'ן של יוהן סבסטיאן באך (הלותרני), והשלישי מרוכז בשיר קצר מאת המשוררת (היהודייה-גרמנית) אלזה לסקר-שילר. בין שלושת הרגעים מפרידים בכל פעם כמאתיים שנה, כל אחד מהם מתגלם במדיום אמנותי אחר – ציור, מוזיקה ושירה, בהתאמה – וכל אחד היה מכוון בזמנו לקהל שונה לחלוטין, בזיקה למסגרת אידיאית-תאולוגית שונה בתכלית: אף כי שלושתם מתייחסים למסורות נוצריות, כל אחד מהם נטוע בעולם אמונה אחר. למרות השוני הרב, אבקש לטעון שיש יותר מטעם אחד בכריכתם יחד. ראשית, שלושת הרגעים הנבחנים כאן בזיקה למסורות האמנותיות שהצמיחו אותם, וליצירות קרובות בסגנון ובסוגה, ייחודיים בהקשרם ובנופם. ייחודיות זו מביאה לידי ביטוי את עצם מודעותם לאנטינומיה החריפה המתקיימת בהכרה במות האל. זו מכוונת אותם לקפל יחד בתוך יריעה אמנותית קצרה יחסית מרחבי זמן ותודעה שונים, היגדים אינטרטקסטואליים מורכבים, ודרישה לא פשוטה מצופיהן/ שומעיהן/ קוראיהן של יצירות האמנות הרלוונטיות להשתתפות פעילה במלאכת הפרשנות והחוויה שהן מעוררות.

פרשנות חווייתית זו שהם מכוונים אליה מעלה מאליה את הפער שבין הקהלים הראשונים שאליהם היצירות היו מכוונות ובין אלה שבאו אחריהם, בפרט אלו העכשוויים. כאן טמונה הצדקה נוספת לכריכת היצירות יחדיו: העובדה שהן מתקיימות בו-זמנית בהווה התרבותי הנוכחי, כלומר שאדם החי כיום, יכול ביום אחד, אם ייטיב מזלו (כתייר בברלין, למשל), לצפות (באחד מן הציורים המקוריים), להקשיב (למוזיקה בביצוע חי) ולקרוא (את השיר) ולהרהר בשלושתם כבמכלול אחד. מכלול חווייתי זה כשלעצמו הוא בעל משמעות תאולוגית ותרבותית לדורנו אנו. הוא כרוך במתח שבין הפרשנות האפשרית של היצירות מנקודות המבט של קהלי היעד המקוריים שלהן ובין זו של הדורות שהיו נסתרים לחלוטין מיוצריהן. למתח זה חלק בלתי נפרד בסוגיות שבהן אעסוק בדפים הבאים.

את המושג "פרשנות חווייתית" (experiential exegesis) טבעתי בהקשר של יצירות אמנות אשר נועדו להוות חלק מפולחן דתי, או שנוצרו בזיקה קרובה אליו.¹ יצירות מסוג זה מניחות שהצופים בהן או המקשיבים להן באים עם המטען האידיאי, הסמיוטי והפרשני הדרוש לפענח את אמירתן, לא כתרגיל אינטלקטואלי גרידא אלא כמעין מסע חווייתי רוחני האמור לעורר, לחזק ולפעמים גם לאתגר את תודעתם הדתית; לאפשר מדיטציה, ליצור רגשה, להוליך לקתרוזיס; להלהיב, להעמיק, או לצקת משמעות חדשה, חיה, בתכנים ישנים. ואולם, יצירות בעלות ערך אקסגטי מסוג זה, שהופקעו מתוך הקשריהן המקוריים – נעתקו ממזבחות ושובצו למוזיאונים, הוזחו מתוך סדרי תפילה לפאר אולמות קונצרטים, או, בהקשרים ארכיטקטוניים, הפכו ממרחבים מקודשים לחללים מחולנים – מה עולה אז בגורל ערכן הפרשני-חווייתי? האם מתחוללת לגבי טרנספורמציה, או שמא הוא זנח כליל? סוגיה זו מלווה את מעשה הכתיבה של מאמר זה, גם כשאין היא נדונה במפורש, מתוך מחשבה על התמורות בחייהם של "טקסטים" דתיים במרוצת הדורות.

גילומי מות האלוהים

חידת הולדתו של אלוהים במסורת הנוצרית, התגלמותו בשר, פלא התהלכותו על פני האדמה (ועל המים) עשויים להעיב על הרגע הנורא שהם מחייבים: רגע המוות, לא רק בבחינת סיום חייו כאדם, אלא אף בבחינת הפיכת הגוף ששכן בו לגווייה חסרת חיים, עם היעלמה של נוכחותו הרוחנית, הרגשית והתודעתית (היעלמותו המיוחדת של אליהו "איש האלוהים" ברכב אש ופרשים פסחה על רגע מטריד ונורא זה).

לאורך מאות בשנים דילגה לכאורה המסורת הנוצרית, התאולוגית והאיקונוגרפית גם יחד, על הרגע הזה, בתוך שלל עיסוקים אחרים סביב פרשת מאסרו, משפטו, צליבתו, מותו, קבורתו ותחייתו של האל-המושיע. כצלב, גבולות חייו ומותו נותרו עמומים; כמורד מהצלב נחשב ונראה כמי שרק נפח נשמתו ועוד חיים בו; הקבורה על מעשי הטרה, הסיכה והבישום שמתלווים לה קידשו את הבשר חסר החיים וכמו החיו אותו; בקבר עצמו לא הספיק לשהות וכבר רגלו הונפה מחוצה לו לקראת קימתו כארי; ולבסוף, הקבר הריק העלים את המוות הפיזי, הנתעב, הטמא לעד, בגילום מחדש של האיש-האל לספירת קיום חדשה, מוחשית-רוחנית אף היא.

1 גרסה מוקדמת ומקוצרת של מאמר זה הוצגה בכנס "The Life of Religious Texts", 8-9 ביוני 2016, מרכז סכוליון, האוניברסיטה העברית, קונספט שאשתמש בו בהמשך. תודתי לאביתר שולמן יוזם הכנס, ללוטם פינצ'ובר על ייעוץ בהקשר של המסורות האיקונוגרפיות המפורטות להלן, לברברה שמוצ'לר על שדייקה עמי בתרגומים מגרמנית לעברית, וליקיר אריאל ששימש לי כעוזר מחקר נאמן. תודותיי נתונות גם לקריאה קשובה וערנית של מערכת כתב העת ושל שני קוראים אנונימיים שמהערותיהם יצא המאמר נשכר.

ראו: Ruth HaCohen, "Good Mothers and Bad Mothers in Catholic Baroque Sound and Sight: The Ambiguities of Anti-Jewish Epistemology," Lars Fischer (ed.), *Constructions of Judaism and Jewishness in Baroque Music*, forthcoming

המסורת הנוצרית המזרחית העלתה על נס (תרתי משמע) את ה"אפיטפיוס" (Ἐπιτάφιος, epitáphios), האיקונה המגלמת את ישוע המת השרוע על גבי אבן או אלונקת מתים, ויצרה שלל ריטואלים סביבה ובהקשרה. לעומתה, המסורת המערבית האיקונוגרפית – ובהדרגה גם המוזיקלית – הופכת "קינת ישוע" (Lamentation of Christ) מאז ימי הביניים המאוחרים לסצנה מכוננת, אשר עם זאת גבולתיה אינם ברורים. הקינה, מטבע הדברים, נמשכת מן ההורדה מן הצלב ועד לאחר הקבורה, אולם היא מתמקדת במיוחד ולובשת צורה ברורה כסכמה איקונוגרפית, ברגעי פרישת הגוף – או הגופה – על גבי אותה האבן (האפיטפיוס), כשגו המת עודו מוטה, ודמויות קרובות, רובן נשים (ביניהן שתיים או שלוש מריות) מקוננות עליו (סצנה הנקראת גם entombment – קבורה, הטמנה). פנים מוכות יגון, לעתים בוכיות, פעמים על סף עילפון, סובבות את הגוף המצוי בתמונות הרבות בשלבים שונים בין חיות ובין חיורון מוות. הפייטה היא תת-סוגה המשויכת לקטגוריה זו, אשר כפסל מנציחה לעד את רגע החביקה האחרון הזה של האם הבוכייה – ה"סטאבט מאטר". מסורת מערבית אחרת מפקיעה את הרגע הזה מן ה"אנושי, אנושי מדי", ומעלה את המת-החי מעלה מעלה, אל כיסא הכבוד או "כס החדש" – Der Gnadenstuhl – כפי שהוא נקרא בהקשר הגרמני, ושם, צלוב, זעיר כפעוט, או שמא כבר כצלם ה"קרוסיפיקס" שלו עצמו, מחזיק בו האל בקורת הצלב האופקית, כשיונת רוח הקודש מרחפת סביבם.

עליית טופוס הקינה למסורת אמנותית זו צועדת בד בבד עם עליית "פרדיגמת הרגש" לאמנות המערב, אשר ביקשה, כדבריו של לאון בטיסטה אלברטי בראשית המאה החמש עשרה, "להניע את נפש המתבונן כאשר כל מי שמצויר [בציור] מראה בבהירות את תנועת הנפש שלו".² ובהתאמה, בציורי "הקינה", כל אישה ואיש, לפי מידת קרבתם למת, מביעים את צערם וכאבם. האובדן על לכתו של האדם האהוב, הצער על שאיננו בין החיים, נוכחים וכמו מעטרים את הגוף שעבר ייסורים ונדם – עוד הסבל על פניו – על פצעיו ודמו שנקרש. כל זה לזמן קצר מאוד, עד שייטמן. שהרי כך ארע לו, שנטמן מיד, בהתאם למנהג היהודי, כפי שהדבר בא לידי ביטוי בספרי הבשורה, המספרים על דבר יוסף הרמתי (בסיוע נקדימון), אשר מיהר לקבור את המת ולסתום עליו את הגולל. בהפרש של כמאתיים שנה תתאזרח "פרדיגמת הרגש" גם בהקשר המוזיקלי, בד בבד עם עליית האסתטיקה המזוהה עם הקונטר-רפורמציה וזו שעמדה כנגדה בהקשר הפרוטסטנטי.³ להבדלי המדיה חשיבות רבה כמובן באופן גילום הרגע הנורא, בראש ובראשונה בהבדל שבין הקפאת הזמן במדיום הציורי להתפרשותו במדיום המוזיקלי על פני משך העשוי לכלול אירועים שונים, דמויות בודדות וקהילות שונות, וביטויי רגש מתהווים ומתמשכים. סוגת האורטוריה, תוצר מובהק של תקופת סער ורגש זו, תארח אירועים וקולות רבים אלו בדרך אפקטיבית שלא נודעה עד

2 "...di questo l'istoria stare gli spettatori con gli animi attenti, quando quegli uomini che vi Leonbattista saranno quieti, rappresenteranno grandissimamente i moti degli animi loro."

Alberti, *Della pittura and della statua*, Milano: Dalla società tipografica, 1804.

3 מבחינה סגנונית מדובר בתקופת הבארוק, המזוהה עם עליית האופרה וסוגות דרמטיות-מוזיקליות נוספות.

לאותו הזמן, תוך גילום מערכים סובייקטיביים מורכבים.⁴ אשר לסוגת השירה הלירית, המודרנית, שדה פעולתה של המשוררת, כאן יחברו יחדיו החיפוש הקשוב אחר הדימוי התמציתי, הנפתח אל עלילה קצרה. אלה נישאים בו בקולה של הפרסונה הדוברת, הפונה אל נמענה הנסתר מעין הקוראת (או שמא מזוהה עמו?). הקול, על מקצבו הייחודי, מנפיש את הסביבה הטבעית והתאולוגית, מהדהד רעיונות רחוקים וקרובים, וכהרף עין שב ונאלם.

מנקודת מבטן של הפרסונות הדרמטיות הנוכחות במעשה הצליבה, ישוע מת כאדם.⁵ השעיית אי-האמונה בדבר אי-אפשרות תחייתו (כאדם) תתרחש כאשר יקום לתחיה, ובהדרגה. המסורות הציוריות שתוארו לעיל אמורות היו להטעים לנו את המתח הזה, שבין האדם שמת ובין האל שזו גוויתו כאדם; כך גם בהקשרים המוזיקליים של תקופת הבארוק. מתח זה, שהיה בשעת מעשה זר כאמור לאותן הפרסונות בנות הזמן ההיסטורי, נעשה לסלע מחלוקת בין שני תאולוגים אשר החזיקו בתאולוגיה שונה מזו של הכנסייה האימפריאלית (בעקבות ועידת כלקדון) והוגלו בשל כך למצרים בראשית המאה השישית לספירה, כפי שהראה לאחרונה יונתן מוס במחקר מזהיר.⁶ מדובר בסוורוס מאנטיוכיה ויוליאנוס מהליקרנסוס ובתלמידיהם. המחלוקת נבעה מעומקו של פרדוקס הגוף האלוהי-הסובל: האם היה (לפי סוורוס), בהתאם למסורת האריסטוטלית ולפשוט כתבי הקודש, בר-שינוי והשחתה (corruptible) מלכתחילה, וכך נתון לוגית לאפקטים ותחושות, כפי שמתבקש מנס ההתגלמות בבשר, או שמא היה (בגרסת יוליאנוס) "עמיד" למפגעי החומר הביולוגי מאז הופעתו בתבל ונטל על עצמו רגשות ותחושות טבעיים באופן וולונטרי בלבד? שתי האפשרויות מייצרות סבך של מדוכות תאולוגית, מוסדיות (אקלקסיאסטיות), ליטורגיות ופרשניות שלא זה המקום לדון בהן. בהקשר הנוכחי די להזכיר שהאפשרות הראשונה, הנסית יותר, פוגמת בטבעו האלוהי של המושיע בחייו עלי אדמות, בעוד האפשרות השנייה, הופכת את סבלו של בן האלוהים למען האדם למשמעותי פחות.⁷ עוד כדאי להוסיף כי לפי סוורוס, גופו המת של ישוע החל להימק בקבר, אך לא עד כדי הרס ופרידה מוחלטת מן האל.⁸ לא כך כמובן לפי יוליאנוס. השאלה הבסיסית שעמדה בפניהם הייתה, כיצד נברא אדם הראשון? לפי יוליאנוס (בדומה לאוגוסטינוס), מצבה "הטבעי" של הבריאה הוא של עמידות ובריאות, ורק בשל החטא נקלעו הברואים לצורך במין, ולמצב של חולי, כיליון ומוות. הגוף הבלתי כלה שניתן לישוע נועד להחזיר את

4 עוד על סוגה זו בהמשך המאמר.

5 אי האמונה בדבר קימתו לחיים מתקשרת לכך שבני הדור הוא, כפי שעמד על כך יונג, עדיין לא יכולים היו להכירו כסמל. ראו: קרל גוסטב יונג, תשובה לאיוב, מגרמנית: מרים קראוס וחיים מחלב, עורך מדעי: יוסף שוורץ, תל אביב: רסלינג, 2005, עמ' 114.

6 ראו: Yonatan Moss, *Incorruptible Bodies: Christology, Society, and Authority in Late Antiquity*, Oakland, CA: University of California Press, 2016, בעיקר הפרק הראשון.

7 הסבל הרצוני של ישוע, לפי יוליאנוס, מוסבר במושגי הסנה הבודהיסטית. יוליאנוס קשר את השחתת הגוף ליסוד המוסרי, לחטא. עם זאת, את תמותת הגוף זקף למחווה הרצונית של ישוע (שם, עמ' 34).

8 שם, עמ' 31.

האנושות כולה למצב קדמוני זה. לעומתו, סבר סוורוס שאדם הראשון נברא ככל אדם כיצור כלה, הזדווגותו היא חלק מהווייתו ופרינונו, ואלמותיותו או אי-כיליונו ניתנו לו כתנאי וכחסד בלבד.⁹

מחלוקת זו, אף כי נשענה על מורשת למדנית מאוד (בעיקר פרשנות על כתבי אבות הכנסייה), הדהדה במאות הבאות גם בתודעה העממית יותר, כפי שזו באה לידי ביטוי במסורות שתוארו לעיל.¹⁰ על כל פנים, בסיפורים, מחזות או ציורי פרשת צליבתו ומותו רעיו, תלמידיו ויתר פמלייתו החיים אתו בזמנו ההיסטורי מופיעים כאבלים מרה על מנהיגם, אדם נערץ ואהוב שעבר סבל נורא וגווע. זאת ועוד, ככל שהאמנות הפכה לריאליסטית יותר, והתעמקה בתכונותיו ובתהליכיו של הגוף האנושי, ועם זאת ברגשותיו ובמצבו האנושי והחברתי של האדם השוכן בו, כך נטתה לצדו של סוורוס במחלוקת האמורה, בין אם היה לדבר סמך תאולוגי בן אותו הזמן ובין אם לאו.¹¹ בהתאם לכך, בעולם של מעלה, או ברגע הקימה או התחיה, כך נראה במרביתם, הוא עובר לחיים אחרים – מעין חיי נצח, של מי שאינו חי וגם אינו מת. התמרה או טרנספיגורציה זו מחוללת שינוי אצל כל החוסים בצלו, במידה זו או אחרת של הצלחה.

אך עד אז, מה יעשה האדם? האדם שהבין שאַל נפח את נפשו והרי הוא גופה ללא רוח, ובעת שהוא כך הוא גם נעדר, כאל, כגואל, לכל באי עולם? זהו רגע נורא ואיום של היעדר. העולם ננטש. אומנם רק ליומיים שלושה, אך מי ידע זאת, בעוד הדבר מתרחש. ואם פעם מת, מי ערב לכך שלא ישוב וימות בשנית (ויגידו התאולוגים מה שיגידו)? אף אם שב וגולם "בבשר הרוח", מותו חרוט בבשר זה לעולם, ועובדת היעדרו לא תישכח, כפי שמעידים ימי האבל הנורא של השבוע הקדוש החוזרים מדי שנה בשנה, על בכיים ותאנייתם. מי יכול אפוא להתבונן בפרדוקס הזה, לקונן לא על ישוע האדם כי אם על האל שרוחו עזבה את גופו והותירה אותה כגופה אין בה חפץ? איזו מין קינה זו תהיה, ומה תחלוק עם קינה על אובדנו של בן תמותה מן הסוג הנפוץ יותר? וכיצד תקונן המשוררת, עם היוודע דבר מותו הסופי, כביכול, של אותו האל הרחום והטוב, ערב התפרצותם של מעשי אלימות בעולם אנושי שנברא כנכתב בצלמו?

מי שיוכלו לרגע הזה, מסתבר, הן דמויות שיבואו אל האל המת מזמנים וכתבים אחרים, ייאספו בזירת המוות כמי שיודעות את סוף הסיפור, את הרע והטוב. כמי

9 שם, עמ' 33. ברקע המחלוקת הייתה ההחשדה של כל קבוצה את רעותה במינות מן הסוגים שהיו נפוצים בתקופה, בעיקר המניכאיזם. מוס מעיר על ההבדל המהותי בין יוליאנוס לאוגוסטינוס בהקשר זה. לטענתו, לפי אוגוסטינוס רק חסד אלוהי יציל את האדם מחטאו וכיליונו, לא כך הדבר לפני יוליאנוס; לדידו, יש בכוחו של האדם הנוצרי להתעלות על מצבו החוטא באמצעות התנהלות אסקטית. שם, עמ' 38, 40.

10 היא מונכחת בכנסיות הפורשות, הסורית והאתיופית, שחרף הפופולריות הרבה של עמדת יוליאנוס במאה השישית, בסופו של דבר אימצו את זו של סוורוס לגבי הגוף בר-ההשחחה. שם, עמ' 146.

11 הקתוליות הוונציאנית של קרפצ'ו והפרוטסטנטיות האורתודוקסית של באך, שתיהן צורות דת לא אסקטיות במובהק, עמדו בסימן זה (מוס עומד על האופי האסקטי של תפיסת יוליאנוס כפי שמתבקש לוגית מעקרונותיה, שם, 40-41).

שתוהות על המוות הזה בכלל, בתוך פרשת הייסורים והצליבה, ועל חיי הנצח שבתוכם הוא ממוקם. האמן שיבקש לגלם זאת ייאלץ להרחיק עדותו או לצרף יחדיו עדויות שונות, קולות שונים, למטרה זו. התוצר עשוי להיות בכי קינה, אך הקינה, כאמור, אף היא עשויה להיאלם ולפנות מקומה להרהור על אודות מהותו של גוף מת אף אם הוא של אל, או על אודות מהותו של אל, אף כאשר הוא מת. אולי יהיה הדבר מעל כוחו של ביטוי אנושי בכל מדיום שהוא, שיפנה מקומו לשתיקה, אלא או קול ענות חרישית.

הדמויות השונות, על קולותיהן ושתיקותיהן, ביטוייהן הנפרדים והמשולבים, יתמזגו בדפים הבאים למעין "אורטורית על", המחברת קולות שונים מזמנים שונים, המצטרפים זה לזה אך גם מתנגשים זה בזה. המאמר עוקב אחר האופן שבו שלוש היצירות מהדהדות זו את זו, אך הוא גם חושף את הסדקים, הצרימות וההבדלים שבין שלושתן. לכל אורכו תישאל השאלה אם נכון לפרש את מפעלם האמנותי-תרבותי של יוצרים אלה כ'נבואה' על שעתיד עוד להתרחש, או שמא לראות את ביטוייהם כעדות למשברים שכבר התגלעו והיו נתונים בתוך המבנים התרבותיים הקיימים.

מוות [ושתיקה] בוונציה

שתיקה (לעתים מלווה ברחשי רקע) שוררת בסדרה בת שני ציורים של הוונציאני ויטורה קרפצ'ו: "מדיטציה על הפסיון" (1480-1505) ו"הכנה לקבר ישוע" (1505) אשר יועדו למזבח הסקואולה של סט. ג'ובה (איוב) שבוונציה (איורים 1 ו-2).¹² קרפצ'ו הכיר בוודאי את סוגת "הקינה על ישוע" אולם בחר ללכת בדרך אחרת וייחודית.¹³ בשני הציורים מכבב איוב, שבמסורת היהודית השתרשה לגביו התפיסה "שלא היה ולא

12 הסקואולה נבדלת מן הכנסייה; הסקואולות בוונציה, מוסד חשוב מאז המאה החמש עשרה, היו מרכזי התכנסות קהילתיים של אוהדי הקדוש נשוא הסקואולה. שני הציורים הנדונים כאן שונים בממדיהם, כפי שמצוין בפרטים שבכותרות הנלוות. הסיבה לגודל השונה, על פי בלס-סימן, הוא שהראשון יועד לחלק המרכזי של קיר המזבח, מעליו בדיוק, ואילו השני נתלה לשמאלו (ולימין הצופה). במאמרה היא מציעה בתרשים את אופן הצגתן של שתי התמונות וטוענת לאפשרות שהסדרה כללה תמונות נוספות. ראו: Brigit Blass-Simmen, "Studi dal vivo e dal non più", *Metropolitan Museum Journal* 41 (2006), pp. 75-90, pp. 75-76.

13 בזמנו של קרפצ'ו היתה קיימת מסורת איטלקית בת כמאתיים שנה של ציורי קינה ובהם הסצנה עתירת הרגש מן הפרסקו הנודע של ג'וטו די בונדונה (Giotto di Bondone) בקפלת סקרובני (Scrovegni) בדואה הסמוכה (1304-1306). ראוי לציון במיוחד הציור שהושלם כנראה תוך כדי עבודתו של קרפצ'ו על ציור "המדיטציה" וכוונתי ל"קינה על גופו של ישוע" מאת ג'ובני בליני (Bellini), שקרפצ'ו היה כנראה שוליה בבית מלאכתו. ציור זה, המתוארך לשנת 1500, עשוי טמפרה על עץ (טכניקה המעניקה איכות כמו-פיסולית לדמויות), ובו נראה ישוע לא כמת אלא כמי שמצוי בטרנס של התגלות, וסביבו הדמויות הידועות, ספק מעריצות, ספק מתאבלות-מהרהרות, על המת. בליני זה (הידוע ביותר ממשפחה אמנים ונציאנית זו), חשוב לעניינו בשל ציור איוב שלו למזבח כנסייתי סן ג'ובה שהקדים את זה של קרפצ'ו בשנים ספורות, וכן בשל ציורו "אלגוריה קדושה", כיום באופיצי, בו מופיעה דמותו של איוב באיקונוגרפיה ותצורה זהה.

נברא, אלא משל היה",¹⁴ אך בנוצרית בעל גוף היה, ששרידיו, לפי מסורת זו, הועתקו בראשית האלף הראשון לפביה (Pavia) שבדרום מערב לומברדיה, וסביבו הוקמו מספר כנסיות ששימש להן כפטרון.¹⁵ כמיטב האמנות הוונציאנית, הציורים משלבים מוטיבים ביזנטיניים, ומכאן ייחודם. הראשון מתחרה עם השילוש הקדוש, כפי שהתגלם במסורת "כס החסד" שהוזכרה לעיל. ישוע שהורד מן הצלב וסימני הסטיגמטה עליו (ולרגליו עטרת הקוצים), הוא היושב על הכיסא הרם – ולא האב כבציורי כס החסד, וכסאו מפואר אך חרב בחלקו, כשמעליו מרחפת יונה רחוקה – רמז אולי לרוח הקודש.¹⁶ לשמאלו ולימינו – איוב והירונימוס, אשר יחדיו יוצרים משולש של גברים צנומי גוף, מעוטי בגדים, עוטי עור על עצמות ושרירים דקים, ישובים, גפיהם מייצרים מרקם פלסטי חושני אשר עם זאת נטבע בחותם נוף המוות שסביבם, נוף מדברי, צוקי, של עצמות, חורבות, מצבות וכתובות באותיות כמו-עבריות.¹⁷ ירושלים של מטה – או שמא של אחרית הימים – ניבטת מרחוק; סימני חיים שם; נחל – או שמא תעלה (ונציאנית?) של מים מפרידים את העיר מזירת המוות וההרס לאחר רעש האדמה ובקיעת הסלעים ככתוב בבשורה על פי מתי. למעלה משמאל ניבטת מערה שמזכירה את אופן תיאור קברו של ישו (אלמנט המודגש בציוור הבא). עוד מעט גם הגברים הסגופים הללו יהפכו לאחד עם נוף העד, נופה של גולגתא, כפי שמזכירה הגולגולת השבורה לשניים למרגלות איוב.

- 14 כדברי רב שמואל בר נחמני, תלמוד בבלי, בבא בתרא טו ע"א. באותה הסוגיה, אמוראים אחרים מנסים להצמיד את פרשת חייו לזמן מסוים בתולדות העם, אך דעתו של הרמב"ם (מורה הנבוכים ג, כב [מהדורת שורץ, עמ' 493-498]) שאימץ את דברי רב שמואל הכתה שורש.
- 15 ראו: 21-31 (1954): 1, *The Art Bulletin* 36, Kathi Meyer, "St. Job as a Patron of Music"; כאן עמ' 21. מרכזיות איוב בפרשנות של אבות הכנסייה ומאוחר יותר מתועדת היטב. בולטים בכתבים, מלבד הירונימוס, גם כריזוסטומוס, גרגור הגדול, אודו מקלוני ואחרים. חשוב לציין בהקשר למאמר זה שבפולחן הכנסייה הקתולית איוב מזוהה עם האופיס שמושר לכבוד המתים כבר במאה השנייה, ולכן נכלל באירורים רבים ל"ספרי שעות" (ראו: שם, עמ' 22, 30).
- 16 או שמא "עיט", הסמל גם הוא את ישוע לפי פרשנות גרגור, ראו על כך מאמרו של Frederick Hartt, "Carpaccio's Meditation on the Passion", *Art Bulletin* 20 (1940), 25-35, שלא נס לחו, כאן עמ' 30. הארט גם מציע, לאחר עיון בתקדימים איקונוגרפיים, שהכס הזה הוא בעת ובעונה אחת מעין סרקופג, ורומז כזכה לתחייה הקרבה, שם עמ' 34.
- 17 ראו על כך, Hartt, שם, עמ' 27-28. הארט הסתמך על פענוח של חוקר מתחום מדעי היהדות בזמנו, וסבר שהכתוב הוא הפסוק החשוב מאיוב יט, 25-26: "ואני ידעתי, גואלי חי; ואחרון, על-עפר יקום. ואחר עורי, ניקפו-זאת; ומבשרי, אחזה אלוה" אשר אמור ליצור את הקשר האמיץ בין איוב ודמות המושיע. ואולם אני חייבת להודות שלא השתכנעתי מן הפענוח הזה של האותיות הפזורות, אף שמבחינה פרשנית מיקומו בציוור נראה כהולם ביותר, במיוחד לאור הפסוקים הקודמים לפסוק זה, שתוכנם הבעת משאלה על ידי איוב לכתובת המלים שהוא דובר וחקיקתן בספר ובסלע. לצערי, לא עלה בידי לבחון מקרוב את הכתובת בתמונה המקורית לפני פרסום המאמר. אך לאחרונה פורסם באתר מוזיאון המטרופוליטן דבר בדיקה שנערכה על ידי מספר חוקרים מומחים אשר העלו שמרבית האותיות, כפי שגם נראה ברפרודוקציה הן "פסודו עבריות", פרט לשם ישראל החוזר בשני המקומות, ואולי מרמז, כפי שהארט טוען, לחורבן עמו המקורי של האל (שם, 31). בזיהוי זה יש עניין רב, שחורג מן הנושא הנדון כאן. עם זאת, יש לזקוף לזכות הארט את עצם זיהוי הדמות עם איוב. במאמרו נזכרים פרטים נוספים על תולדות פענוח ציור זה וכן רעיונות מעניינים על היחס שבין החלק השמאלי לימני של התמונה בעקבות קריאה בפסוקים באיוב ועוד פרטים חשובים אחרים שקצרה היריעה להתייחס להם כאן.



איור 1: ויטורה קרפצ'ו, הרהורים על הפסיון (1480–1505), שמן וטמפרה על עץ, 70.5X86.7 ס"מ. באדיבות מוזיאון המטרופוליטן, ניו יורק

הם אינם מקוננים. איוב, רגל על ברך, יד תומכת בפנים המזוקנות, נעול מנעלים קלים, מביט נכחו, ומצביע בידו האחרת אל אותו הכיוון ממש – מרכזה התחתון של התמונה, כנראה אל לחם המיסה וגביע היין – גופו האחר של ישוע, הנמצאים על המזבח, מחוץ לתמונה.¹⁸ הירונימוס, יריעת בד כעין תכריך מכסה את גוו, מקל שידינו עצם אדם או חיה מוטה בין רגליו, ימינו תומכת במושב האבן שלו ושמאלו מצביעה על לבו. בעוד האריה "שלו" מציץ מן החרכים אל עבר ישוע, הוא עצמו מלכסן את מבטו אל הצופים שמחוץ למסגרת.¹⁹ הפרטים מרובים בתמונה חידתית זו; ישוע עצמו, גדול ממדים, ראשו נטוי, שמאלו נשענת על מסעד הכיסא, ימינו שמוטה – מגלה את נקב המסמר – הסטיגמטה, תוך שהוא מחזיק את עצמו על הכיסא – ראו זה פלא – כאדם חי. רק עיניו עצומות, כאדם עייף ויגע.

מניין הגיעו השניים? מזמנים אחרים ושונים. לפני חיי ישוע ולאחריהם.²⁰ התקבצותם יחדיו מזכירה את הסוגה המוזיקלית שהוזכרה לעיל ותעסיק אותנו

18 בלס־סימן, הערה 12 לעיל, עמ' 75.

19 האיקונוגרפיה של הירונימוס כוללת בין היתר, אריה "מאולף", צלב, פרטי לבוש של קרדינל, מחרוזת תפילה ואת כתבי הקודש. גם שני האחרונים מופיעים בציור זה.

20 בתאולוגיה הנוצרית נוכל למצוא בעת ובעונה אחת התייחסות דיאכרונית וסינכרונית לחיי ישוע. לממד הדיאכרוני חשיבות – לא רק היסטורית, אלא גם תאולוגית – לא פחות מן הסינכרונית. ראו על כך יונג, לעיל הערה 5, עמ' 65.

בהמשך: האורטוריה. באורטוריה, בפרט באורטוריה-פסיון, יתאספו דמויות מזמנים שונים – זמנו ההיסטורי של ישוע, אך גם זמן ההווה וזמן-שאינו-זמן – "מרחף" או נצחי – יחדיו אל מרחב הבעתי אחד.²¹ העובדה שהדמויות בציור אינן מאוחדות על ידי מסגרת פרספקטיבלית אחת מדגישה את מעשה ההרכבה הזה.²² בתמונה שלפנינו, שני הקדושים, "אנשי ייסורים", הראשון בעל כורחו, השני מבחירה, האחד מוקדם מישוע – "איש הייסורים" האולטימטיבי – והאחר מאוחר ממנו, יודעים – הראשון בידיעה כמו נבואית והשני מתוך כתבי הקודש – מיהו מושא התבוננותם. הם מתלכדים עמו, מעבר לגבולות הזמן. והם שותקים. איוב מומחה גדול בשתיקות. שבעה ימים שתק, לאחר האסונות שניחתו עליו, ושלושת רעיו כיבדו את שתיקתו ולא דיברו אליו דבר.²³ הירונימוס המתבודד במערה בבית לחם אף הוא שָׁבַע שתיקות ותעניות. מעין קדוש מקומי בוונציה (מוצאו מדלמטיה הסמוכה), הוא מאציל מהודו על באי הכנסייה; אך הוא גם שייך לזירת האירוע, כמי שחי בסביבת ירושלים למעלה משלושים שנות חייו. היכרותו עם איוב ספרותית: כמתרגם הנודע של ספרו (בתוך מפעל "הוולגטה" המזוהה עמו), וכמחבר עוד שני ספרי פרשנות על אודותיו נותן לו הדבר יתרון של היכרות אינטימית עם הדמות. כמתווך המישיר מבט אל הצופה, הוא למעשה מכניסו בסוד האירוע הנורא והגדול הזה, ההווה תמיד.

הם אינם מקוננים. הם מתבוננים. מות האל נצחי כמו תחייתו וכמו הולדתו, וכמו גולגולת אדם הראשון לרגליהם. זה מהותו של "רגע אורטורי"²⁴ – העומס יחידו זמנים שונים, רגעים אוקסימורוניים, דורות ואתרים, לכדי הוויית קיום חדשה. מה אומרים הקדושים למתבונניהם – באי כנסיית סן ג'ובה בוונציה? לפי הפרשנות הטיפולוגית והאנגוגית – שגם אם נחלשה בימיו של קרפצ'ו, עדיין מהווה חלק חשוב התמונה – איוב, בעקבות אותו הפסוק בפרק יט ב"ספרו", חוזה את ייסוריו ותחייתו של האל מתוך המוות.²⁵ על פי הפרשנות הטרופולוגית, שנעשתה בימיו נפוצה יותר ויותר, ג'ובה, פטרוני העניים והחולים, נראה כמבקש ללמד את באי הסקוואלה על אודות מוות שהוא חיים, ייסורים שהם ברכה,

21 על אודות האורטוריה כמרחב הבעתי ייחודי ראו: Ruth HaCohen, *The Music Libel Against the Jews* (New Haven: Yale University Press, 2011), pp. 88–90; הכללת דמויות "עכשוויות" בציורי קדושים אינה מחזה נדיר בתקופה. אולם על פי רוב הדמויות הן קרדינל בן הזמן, פטרוני שהזמין תמונת מזבח לקפלה שלו ועוד כיוצא באלה (ראו למשל פיירו דלה פרנצ'סקה, מזבח מונטפלטרו, פינקוטקה בררה, מילנו).

22 למעשה ההרכבה בתמונה זו משמעות מיוחדת מבחינת טכניקת הציור המבוססת, כפי שמראה בלס-סימן (לעיל הערה 12), על מודלים ציוריים קיימים, שהיו נפוצים בזמנו ובמקומו במעין "ספרי דוגמאות". ביניהם החיות הפזורות על פני הציור, הפריטים הארכיטקטוניים ודמותו של איוב עצמו (ניתן לראות ששני האיובים בתמונה זו וב"הכנה לקבורה" בעמוד הבא זהים כמעט, שם, עמ' 84–85). עם זאת, היא מדגישה שגם במלאכת העתקה מקובלת זו ניתן לראות את האופן המיוחד שבו מסגלם קרפצ'ו לקומפוזיציה הציורית שלו.

23 איוב, ב 13.

24 על רגעים אורטוריים ראו HaCohen, הערה 21 לעיל, עמוד 90–91 ובהמשך הספר.

25 ארבעת אופני הפרשנות האלגורית לפי המסורת הנוצרית, כפי שנתקבעה בימי הביניים, הם המילולית, הטיפולוגית (הרמזים ונבואות ב"ברית הישנה" על אירועים שיסופרו ב"חדשה"), הטרופולוגית (או המוסרית, הלך ההתנהגותי שהטקסט המקראי מורה לאדם להנהגת חייו) והאנגוגית (הפרשנות המבשרת על אירועי אחרית הימים).

חורבן שהוא התחדשות, סגפנות שהיא שפע. אך הוא גם עשוי לבלבלם לגבי זהות הגיבור האמיתי של התמונות: האם הוא ישוע, או שמא איוב, פטרון הכנסייה ופטרונם האישי? האם אדם הוא, או אל? מיהו החי, ומיהו המת, מיהו הקרוב ועם מי ניתן להזדהות? ומה אומר הטקסט התמונתי לדורות הבאים – צופיו במוזיאון המטרופוליטן בניו יורק במאה השנים האחרונות? אלה, משנתקלו בתמונה, אינם יכולים שלא להשתאות מן האווירה הייחודית השוררת בה בהשוואה לתמונות אחרות באגף זה של המוזיאון ואף בחדר זה ממש. אף אם הם מן הצופים המיודעים יותר, בשל העומס הפרשני המצוי בה, נותרת התמונה עבורם פתוחה וחדתית; שתוקה ודוממת כדממת כנסייה ריקה. מבקשת פענוח, כאותן כתובות גלויות-סתומות, חרוטות על גבי לוחות האבן שהיא מכילה. קוראת לדיבוב, מעוררת לשיח. אך המוות מעצם טיבו נאלם. זו גם מהותו של הרגע שבו האל נעלם. זה גם המדיום – "שירה אילמת", כפי שכינה סימונידס את אמנות הציור בזמנים קדומים, שמגלמו בכל הודו וחדתיותו.²⁶



איור 2: ויטורה קרפצ'ו, הכנה לקבורת ישוע, (1505-), שמן על קנבס, 145X185 ס"מ, גמלדגלרי, ברלין

ציורו השני של קרפצ'ו לסקואולת איוב הקדוש, המצוי כיום בגלריית הציור בברלין, מגלם רגע מוגדר יותר בפרשת מותו של ישוע, ובו מורגשת ההשפעה הביזנטינית: בחזית

26 לסימונידס מקאוס (מאה שישית-חמישית לפנה"ס) מיוחסת האמירה (על ידי פלוטרארוכוס, בחיבורו "De Gloria Atheniensium" f346) שציור הוא שירה דוממת, ושירה – ציור שמדבר. ציטוט שצוטט רבות בידי ההומאניסטים בתקופת הרנסאנס.

התמונה גופת ישוע, שכובה על גבי האפיטפיוס, שטוחה ומבהיקה כפסל, אך אף היא נראית כמצויה בין חיים למוות. מתחת לדרגש בעל הרגלים המחוטבות שלל גולגולות, עצמות וזר הקוצים. השלד נושא הגולגולת שמן הצד השמאלי של התמונה, ידו מושטת, נראה כפוצח בשייר. מנגד, בצד הימני של הציור, הנשים האבלות – שתי המריות – מוכרות בתנוחה זו מצוירים קודמים של אותה האסכולה. איוב, אורח לא קרוא, במקלו וכסותו, בסבלו-סבלנותו האין-סופית, נשען על עץ, ומתבונן עצום עיניים, כשומר על הגופה, אף שאינו מביט לעברה. שברים וחורבות בכל מקום, לאחר הרעש הגדול, אך גם דמויות חיות רבות, בעומקים שונים של התמונה. משמאל, בקרבת החזית, שני גברים מגוללים את פתח מערת הקבורה, שלישי, יוסף הרמתי לפי המחלצות שלגופו, מכין את קערת מי הטהרה. במרחק, מעל מערת קבורה אחרת, בקו הממשיך אל נקודת המגוז מן העץ של איוב, נגן כלי נשיפה בנגינתו: רועה? ומי הוא הישוב מולו, ידו פשוטה כמו לנדבה, אך בגדיו טובים? למעלה, על הגבעה הרחוקה משמאל, ניצבים שלושת הצלבים, פרט מאפיין של תמונות "קינה", ומאותה הגבעה גולשים אנשים במורד, כמו לאחר מחזה שתם, ממש עד לפתח חצוב בצוק בו נגלית מערת הקבורה השנייה. גם כאן, מימין, מקווה מים, סירה בודדת, רמכים. האם כל הדמויות במרחק שותפות או יודעות את אשר מתרחש בקדמת הבמה? תמונה זו איננה דוממת. צליל הרועה מגיע עד אוזן איוב, הנראה כמטה לה אוזן (בציור המזבח של בליני בכנסיית סן ג'ובה, איוב, פטרון המוזיקה, מארח שלושה נגנים למרגלותיה של הבתולה ותינוקה).²⁷ הגברים המגוללים את האבן והדמויות מקרוב ומרחוק, אינם מחויבים לשתיקה, אך איוב והגופה דוממים. השבר, ההיעדר, החלל השחור, המאיים מתוככי מערות הקבורה, חשרת העננים – הם אולי התשובה שאיוב ייחל לה. כך לפחות לפי קרל יונג: משנכשל אלוהים, אלוהי הברית הישנה, לענות לאיוב בכאבו, ואיוב לעומתו, התעלה עליו במודעות העצמית למצבם המורכב, כברוא ונברא, ירד הבורא לאדם, שנברא בצלמו, ללמוד ממנו תודעה מורכבת, אנטינומית, מהי. שיאה של למידה זו, כך טוען יונג, הוא ברגע הנורא שבו זועק ישוע על הצלב: "אלי אלי למה עזבתני?" כך נגאלו שניהם, האדם, כל האדם, ובוראו שהוליד את עצמו בדמותו ובתודעתו של בן האדם.²⁸ אך האומנם העולם גאול, כשהאל שותק ודומם, כשכבר אינו שוכן בגוף הצעיר המוטל לפניו? והיכן יימצא בין חורבות עולם ומדבריות אדם? ואם יקום כעבור שלושה ימים כמצופה ויתור את הארץ הרי ייעלם שוב; ומה יהיה אז על הסבל, על

27 במוזיקליות של איוב אדון במקום אחר, כאן רק אציין שכפי שהראתה קתי מאיר (הערה 15 לעיל) המסורת המזהה את איוב כפטרון המוזיקה בפרט במאות החמש-עשרה והשש-עשרה באירופה מתגלגלת מן הטסטמוניום של איוב, טקסט אפוקריפי שחובר כנראה בין המאה הראשונה לפנה"ס למאה הראשונה אחה"ס והגיע למערב כנראה דרך ספרד. ראו: מאיר הערה 15 לעיל, עמ' 25. וראו גם, Rona Goffen, "Bellini, S. Giobbe and Altar Ego", *Artibus et Historiae* 7, 14 (1986), pp. 57-70.

28 הערה 4 לעיל. הביטויים של אנטינומיה זו רבים, אך נעוצים בראש ובראשונה בכך שהאל, שמתעלה על אלוהיו, שגומל לו, לפי טענת יונג, בגילומו (של האל) כ"איש הייסורים". ראו: שם, בעיקר פרק 2. הציורים הללו מראים שאף כאל מגולם כאדם, לאיוב המודע והמתבונן יתרון על האל, ומרמזים אולי על חולשתו של הפתרון (יונג מרמז על כך, שם, עמ' 71), בכך, אם אקדים את המאוחר, מושיט קרפצו את ידו, כמה מאות שנים קדימה, אל עבר אלזה לסקר-שילר.

החורבן והצער? הנקודה המעניינת במיוחד בציורים, מנקודת המבט שמציג יונג, המדגישה עוד יותר את המצב האנטינומי, היא שאיוב נמצא בהם במלוא מודעותו האנושית, הרחבה אף יותר מזו שהתקיימה בתוך "ספרו", בעוד שהאל, כמת, נראה נטול כל תודעה. מנקודת מבט הרמנויטית חורגים לכאורה המשפטים האחרונים מגדר עולם המחשבה והדימויים הקרפצ'וני. ועם זאת, בעולמו החזותי של קרפצ'ו חיזיון ומציאות, דמיון וממשות היסטורית מתערבבים תדיר. זהו עולם דימויים רצוף סמלים המבקש לאחוז ברגע החסד של תמורה והתמרה, בין מזרח ומערב, צפון ודרום; עבר, הווה ועתיד מתערבבים בו ליצירת ממשות פלאית, על מציאותית, סוריאליסטית.²⁹ האם ידע ויטורה סקרפצ'ה, כפי שנקרא הצייר עת שהוטבל, רגעי ספק או תהיה ביחס לכל אלה? צייר של סדרות ארוכות של חיי קדושים שראו את האור והארהו לזולתם, האם חש בשבר מאיים מתוך נבכי החזונות שחקר במכחולו? ואם נתבונן בציור מנקודת המבט של רצפים מתמשכים של טקסטים דתיים, האם ניתן לראות בציורים יוצאי דופן אלה זרעי פורענות המבשרים על שבירה שתבוא, זרעים שאינם מודעים בהכרח למי שיצרם?

בני [ואלם] בלייפציג

רק ק' פרסה בערך³⁰ מפרידים בין ונציה ולייפציג, המצויה בדיוק מצפון לה, באותו קו אורך ממש.³¹ אולם לא רק האלפים המתנשאים ניצבים ביניהן, ואף לא מאתיים שנים ויותר שבין יצירתו של קרפצ'ו לזו של באך, שבה אתמקד בחלק זה. עולם האמונה, האמנות והדמיון שבו שכן כל יוצר שונה בתכלית, ושונה הקהל אליו פנו. הדת החדשה היא המפרידה העיקרית ביניהם: מול הקתוליות (בגרסתה הוונציאנית) של קרפצ'ו ניצבת אצל באך דתו של מרטין לותר, שרקח מן המרכיבים של כתבי הקודש והפרשנות הקתולית שלהם "תזות", אמונה מהפכניות, ומהן יצר עולם דתי חדש, הדוק ומפורט במסריו, סדור ואחיד במועדיו. אף כי הציב את הפרשנות ככלי יסוד בעיצוב אותו עולם, החמיר לותר באילוצים עליה, והיטיב להנחילם בשיטות החינוך שעיצב עם שותפיו. הוא ביכר, מפורשות, את עולם הצליל על עולם הדימויים התמונתי, ורתם אותו לשירות האלוהים, בבנותו מערכת מפוארת של לימוד מוזיקה מגיל רך, כתשתית לעיצוב הקולי-צלילי של זמרת הקהילה. באך, נצר למשפחת מוזיקאים ידועה, נולד אל תוך הווייה

29 המיקום של ונציה בין צפון ודרום, מזרח ומערב והשפעתו על הפוליטיקה, הכלכלה, החברה והתרבות הוונציאניים נדון רבות בספרות המחקרית. המציאות הפלאית, סוריאליסטית בולטת בסדרותיו של קרפצ'ו כגון, "האגדה על הקדושה אורסולה" משנת 1488 (כיום בגלריה של האקדמיה בוונציה). ראו למשל, Patricia Fortini Brown, *Venetian Narrative Painting in The Age of Carpaccio*, New Haven: Yale University Press, 1988.

30 ת"ק פרסה, ביטוי המציין מרחק רב מאוד, הוא למעשה טווח של 1800 ק"מ בקירוב. המרחק האווירי בין שתי הערים הוא 650 ק"מ בקירוב, שהוא כ-120 פרסות.

31 הראשונה בקו אורך $12^{\circ}20'9''E$ והשנייה ב- $12^{\circ}23'E$. לקרבה זו משמעות בהשפעה הוונציאנית הרבה שתהיה למלחינים הוונציאנים ("הגבריאליים") על מלחיני אזור סקסוניה ותורנינגיה במאה השבע-עשרה (באמצעות היינריך שיץ). באך יצמח על קרקע מוזיקלית זו.

עתירת מצלול זו, אשר יצרה זה מכבר את סוגותיה הייחודיות, כחלק מעיצוב עבודת האלוהים המשותפת וככלי לביטוי נפשו של היחיד כלפי האל שהוא ניצב לפניו. בשנת 1723, בהיותו בן שלושים ושמונה, התמנה באך לקנטור של כנסיית תומאס בעיר לייפציג, משרה נכבדת, אם כי היו חשובות ממנה בגרמניה באותה העת. במסגרת משרה תובענית זו, היה עליו לספק מדי שבוע בשבוע יצירה קולית חדשה המותאמת לתוכני אותו השבוע או החג, וכך חיבר, במהלך חמש השנים הראשונות לכהונתו, חמישה מחזורים של קנטטות ויצירות קוליות אחרות, לכל שבועות השנה ומועדיה.

עוד בשנתו הראשונה כקנטור, ניסה באך את כוחו לראשונה ביצירה דתית רחבת היקף – הפסיון לפי יוחנן – שיועדה, כנהוג, לערבו של יום השישי הקדוש (שעת הערבית – הווספרס). היה זה רגע מבחן בעל חשיבות רבה של המלחין הצעיר בפני שועי העיר ואזרחיה, ובאך נערך לו כיאות. לפי מנהג המקום, דבק המלחין בסוגת "האורטוריה פסיון"³²: את הטקסט של הבשורה – על פי יוחנן (הרביעי ויוצא הדופן מבין ספרי הבשורה) – כלל במלואו (הבשורה על פי יוחנן, יח-יט), ושילב בו פרקי כורל וקטעי פיוט, כשהוא נשען בחלקו על הליברית הידוע בזמנו של ברתולד היינריך ברוקס (Brockes) משנת 1712. מתכונת זו, כפי שכבר נרמז קודם, יצרה את המכלול האורטורי הרב-שכבתי של היצירה. זו כוללת את ההתרחשות הדרמטית סביב מאסרו, משפטו, עינויו, צליבתו ומותו של ישוע על דמויות המשנה המאכלסות אותה (יהודה איש קריות, פטרוס, פונטיוס פילטוס, הכהן הגדול ועוד) וקבוצות ההתייחסות שלהם (תלמידי ישוע, החיילים, ראשי העם והמון היהודים – הנותנים את קולם במקהלות הטורבה מרובות הקולות) – כל זאת בתרגום לותר של בשורת יוחנן לגרמנית. בתוך אלה שילב באך נפשות נוספות, שומעות-רואות אך אינן נשמעות ב"זירת הפשע": מצד אחד את קהילת המאמינים העכשווית והנצחית בפרקי כורל מסורתיים המגלמים רגעי מפתח "אמוניים", וכנגדה, יחידים ערטילאיים, המרחפים בין הזמנים והמקומות כשבפיהם הרהורי פיוט עתירי רגש על האירוע שמנקודת מבטם התרחש זה עתה. קיפול זמנים זה, כשהוא נתון ברצף מוזיקלי רב קולי, מייצר כאמור "רגעים אורטוריים"³³.

רגעי מותו של ישוע מתוארים בטקסט האוונגלי בפסוקים הבאים (יוחנן יט, 28–31), כשהם מחולקים לפי הנפשות הפועלות:

המספר: ישוע ידע כי עתה כבר נשלם הכל, וכדי שיתקיים הכתוב אמר:
ישוע: אני צמא.

32 על מנהג המקום, הפסיונים שקדמו לזה של באך בלייפציג, ועל נסיבות נוספות של ההלחנה ושל גרסאות היצירה ב-25 השנים הבאות ראו: Christoph Wolff, *Johann Sebastian Bach: The Learned Musician*, Oxford: Oxford University Press, 2000, pp. 288–297.

33 על רגעים אורטוריים ראו: HaCohen, הערה 21 לעיל; וכן רות הכהן-פינצ'ובר, "קהילות קול לעת דמדומים: מרחבי צליל ממשיים ומדומיינים של יהדות מרכז אירופה עם פתיחת השער ולעת נעילת שער", רות הכהן-פינצ'ובר, גלית חזן-רוקם, ירחמיאל כהן ואילנה פרדס (עורכים), הדמיון הפרשני: דת ואמנות בתרבות היהודית בהקשריה, ירושלים: מאגנס, 2016, עמ' 116–153, 125–128. דיון מעניין במושג של קיפול זמנים כלול במאמרה של תהילה מישור, "דת על במת באופרה: מקור לקונפליקט, פתח לפיוס", שם, עמ' 154–176.

המספר: כלי מלא חומץ היה מונח שם. שמו ספוג רווי חומץ על אזוב, והגישו אותו אל פיו. אחרי שקיבל את החומץ אמר ישוע:
ישוע: נשלם.³⁴

כאן נכנס קול האלט – כנפש מרחפת, צופה, מציעה את התבוננותה ורגשותיה – בזיקה לתבנית הפואטית מוזיקלית של "אריה דה קאפו",³⁵ כאילו הדברים מתרחשים לנגד עיניה, כשהיא נוטלת את מילותיו האחרונות של ישוע: "נשלם" – "Es ist vollbracht" – כמלים הראשונות של הטקסט שלה. אם החלק הראשון של אריה זו – טקסט ומוזיקה – רצוף יגון והשלמה גם יחד, מלווים בקורטוב של נחמה ("זה נשלם! הו נחמה לנשמות המיוסרות! ליל היגון, נכון את השעה האחרונה לפקוד"), הרי שחלקה האמצעי, בסולם מז'ורי, כולו עוזז וגבורה של "גיבור יהודה" אשר קם מקברו ומנצח את אויביו.³⁶ כאן, כמו בחלק מן הסוגות התמונתיות שנזכרו לעיל, אין מקום ממש לעסוק במותו של בן האלוהים. האמירה "זה נשלם", מתייחסת להשלמת פרשת ייסוריו של ישוע כפי שזו נחזתה על ידו, ופחות לחייו הארציים שהסתיימו ומכל מקום כמעט שלא למוות עצמו. בהתאם, החזרה המקוצרת מאוד, לאחר החלק האמצעי, אל מוטיב ההשלמה היורד כלפי מטה, בסי מינור, על המלים "זה נשלם", נשלם גם הוא, פעמיים, על צליל הפינאליס, כקבלת דין מוחלטת, או כנבואה וחזון שמימשו את עצמם. יותר מכך, באריה הארוכה העוקבת, "Mein treuer Heiland, laß mich fragen" ("מושיעי הנאמן, הרשה לי לשאול") המולחנת לטקסט של ברוקס במלואו, אומרת דמות המגולמת בקול הטנור, שברור כי ישוע, שנתן עצמו למוות, אך אמר "נשלם", זכה לחיי עד, ועתה הוא (הדמות השרה) עצמו מוטרד – האם גם לו, לנפש הארצית יותר, יהיה ניצחון על המוות? הוא גם עסוק בשאלה, האם המושיע יוכל לרשת את מלכות השמים? האם העולם כולו ייגאל? התנהלותו השלווה, בקו מלודי מז'ורי קופצני – ילדתי משהו, של מי ששואל שאלות,³⁷ כשהוא נתמך בכורל הולם, נישא על ידי ארבעה קולות של מקהלת המאמינים, נענה בתשובה רה מז'ורית ברורה; הוא יזכה. וכולם יזכו – כל אנשי קהילת האמונה הנכונה.

34 התרגום שנסמכת עליו, בשינויים לפי הצורך, הוא של אריה אורון, המופיע באתר bach-cantatas.com. הטקסט עצמו של הברית החדשה הוא תרגום חדש, משנת 1976, שנעשה על ידי החברה לכתבי הקודש, מהדורה מתוקנת, 1995. להאזנה נוחה לקטעים הנדונים פה, עם התווים, אפשר להיעזר בהקלטה המצויה ביוטיוב, של ג'והן אליוט גרדינר; לאריה המרכזית הנדונה כאן (Zerfließe, mein Herze) מומלץ להקשיב לביצוע של Magdalena Kožená with Marek Stryncl and Musica Florea ביוטיוב.

35 האריה דה קאפו היא סוגה שצמחה בתוך האופרה הברוקית, ועיקרה התמקדות הגיבורה ברגשותיה. המבנה המשולש ABA מאפשר פיתוח הבעתי מוזיקלי של אפקט עיקרי בחלק הראשון, פנייה בחלק השני לשדה הבעה קרוב או מנוגד, וחזרה אל החלק הראשון המאשש את האפקט המובע בו כיסוד השולט במצב הרגשי המתמשך. באריה הזו, באך סוטה מתבנית זו לצרכים הבעתיים ברורים.

36 לכן מתקשרת מסורת פיקטוריאליה אשר פרח בגרמניה בשלהי ימי הביניים. ראו: Lotem Pinchover, "Representations of the resurrection in the Convents of the Lüneburg Heath in the High and Late Middle Ages", Master's Thesis, The Hebrew University of Jerusalem, 2012.

37 השוו קו מלודי קופצני זה לחננו של סשה ארגוב לשיר של ע. הלל: "בולבול למה ככה".

אך הרגע שבו מות האל צף פתאום כטראומה שהודחקה לא מאחר לבוא, והוא מעיד על עצמאותו המוזיקלית, אך גם הדתית, של באך הצעיר, על מקוריותו ועל עמקותו. מיד לאחר אריית הטנור משולבת הכורל, כחלק מן העיצוב של הרצף הדרמטי, שואל באך פסוקים מן הבשורה על פי מתי המתארים את רעש האדמה הפוקד את מקום הצליבה, עם מותו של ישוע: הסלעים הנבקעים, הקברים הנפתחים, בהם הבחנו בציורי קרפצ'ו. לדברים של המספר, המתאר את ההתרחשות, מצמיד באך טקסט חופשי של "אריזו" וטקסט קצר ומובנה יותר, של אריה.³⁸ אם היה זה באך עצמו שניסח שני פרקים אלו או משורר עלום שם, לא נדע; מכל מקום, בקטעים אלו נעשה שימוש בחלקים מן הטקסט של ברוקס, כאשר ההבדלים בין השניים מעידים בהירות על ייחודו של הטקסט שלפנינו (השורות המתייחסות בטקסט הבאכי לטקסט הברוקסי מסומנות באותיות בולטות):

ברוקס, הפסיון על פי יוחנן

**Bey Jesus Tod und Leiden leidet
Des Himmels Creis, die ganze Welt.
Der Mond, der sich in Trauer kleidet,
Gibt Zeugniß, daß sein Schöpfer fällt.
Es schein't, ob lösch' in Jesus Blut
Das Feu'r der Sonne Stral und Gluht.
Man spaltet Ihm die Brust: die kalten Felsen spalten,
Zum Zeichen, daß auch sie den Schöpfer seh'n erkalten.
Was thust denn du, mein Herz?
Ersticke, Gott zu Ehren.
In einer Sündfluth bitterer Zähren**

**עם מות ישו והסבל שעבר,
מעגל השמים, העולם כולו,
הלבנה שעטתה אבלות,
מעידים שהבורא נפל.
נראה כאילו כתבה דמו של ישוע
אש קרני השמש וזהרה.
פילחו את חזהו; הצוקים הקרים נבקעו
לסימן שאף הם ראו את הבורא מתקרר.
מה תעשה אפוא לבי? החנק, לכבוד האל, במבול של דמעות.³⁹
בשטף של דמעות מרה.**

באך, הפסיון על פי יוחנן, אריזו

**Mein Herz, in dem die ganze
Welt
Bei Jesu Leiden gleichfalls leidet,
Die Sonne sich in Trauer kleidet,
Der Vorhang reißt, der Fels zerfällt,
Die Erde bebt, die Gräber spalten,
Weil sie den Schöpfer sehn
erkalten,
Was willst du deines Ortes tun?**

**לבי, כשהעולם כולו
עם ישוע בצערו סובל,
השמש ביוגון נעטפת,
הפרוכת נקרעת, הסלעים
מתמוטטים,
הארץ רועדת, הקברים נבקעים,
כי את הבורא הם רואים מתקרר,
מה אתה במקומך תעשה?**

³⁸ מבחינה טקסטואלית האריזו (כסוגה) מכיל טקסט מרובה יותר מן האריה, אך אישי יותר מן הרציטיטיב המספר; לרוב הוא מכיל הרהורים פנימיים טרם ההשתפכות הרגשית של האריה. בהתאם, מבחינה מוזיקלית, הוא מלוודי יותר מן הרציטיטיב ומובנה ממנו, גם מבחינת המרקם המלווה. נועז מן האריה מבחינה הרמונית וטונלית, הוא מפותח פחות ממנה מבחינה קומפוזיטורית כוללת.

כמו ברוקס, גם אצל באך התיאור הוא של רגע "הנפילה" של ישוע, רגע יציאת הנשמה. יש לשים לב שמדובר כאן מפורשות ב**בורא** – לא פחות (ולא המושיע, הרועה, או שאר כינויים הקרובים יותר לעולם האנושי)! שנפל (אצל באך פעולת הנפילה חסרה, ובמתכוון, להבנתי, שכן היא תוחלף באריה במצב הסביל והקשה יותר: מת). בריאתו – שמים, גרמיהם, ארץ, צוקיה – נותנת לכך ביטוי אפוקליפטי. ברוקס ובאך חולקים ביניהם את התיאור האפוקליפטי של מתי: "והנה נקרעה פרוכת המקדש לשתיים, מלמעלה עד למטה; הארץ רעדה, הסלעים נבקעו, הקברים נפתחו וגופות רבות של קדושים ישני עפר נעורו" (מתי כז, 51–52); ברוקס נוטל את הסלעים, ואילו באך – את הקברים והגופות שבהם, ושני הטקסטים מדגישים את רגע המוות, בהווייתו הפיזית ממש: הרגע שבו גופת הבורא מתקררת. באך נבדל מברוקס בפנייתו הישירה אל "הלב" החל מן המילה הראשונה באריוזו – השיח הוא שיח הרגש של האדם עם עצמו לאורך כל הטקסט. בעוד ברוקס פונה אליו בשורה האחרונה בלבד, מרוכז במסקנה התאולוגית המתבקשת – על הלב, לב המאמין, לכבד את האל – באך משאיר את לב המאמין פתוח, להרהור, קינה ואבל. לשם כך הוא זקוק, טקסטואלית, ועוד יותר מכך מוזיקלית ורגשית, לאריה שלמה:

Zerfließe, mein Herze, in Fluten der Zähren

Dem Höchsten zu Ehren!

Erzähle der Welt und dem Himmel die Not:

Dein Jesus ist tot!

הנמס לבי, בנחלי דמעות,
שאת העליון על הכול יכבדו!
 ספר לעולם ולשמים השבר:
 ישוע שלך מת!

באך נוטל מברוקס את רעיון הדמעות, ומעודד את המאמין לשפוך את לבו כמים, ככתוב באיכה ב, 19.⁴⁰ וההיגיון בדברים הוא: נחלי הדמעות הם אלו שיכבדו את העליון על הכול

39 תרגום הטקסט של ברוקס הוא שלי (רה"פ).

40 "שפכי כמים לבך, נוכח פני אדוניי." מוטיב הדמעות הזורמות מופיע שם כבר בפסוק הקודם: "חומת בת-ציון הורידו כנחל דמעה, יומם ולילה אל תינני פוגת לך, אל תידום בת עיניך". בשנת 2005, נתבקשנו, עלמות-שולמית ברוקשטיין ואני, כחלק מפעילותנו במסגרת קבוצת "האטלייה", על ידי יורג הנס האן, אורגניסט וקנטור של הכנסיות הפרוטסטנטיות בשטוטגרט, להציע טקסטים חלופיים לאריות של הפסיון על פי יוחנן של באך, לכבוד יום השישי הקדוש של אותה השנה. הרעיון שהוביל את האן היה לשחרר את היצירה גדולה ממועקת הדוגמה הלותרנית ומן הממדים האנטי-יהודיים שאי אפשר להוציאם מן הטקסט אך אין אפשרות לעבור עליהם בשתיקה, ולפתוח את היצירה כולה להקשרים אקומניים רחבים. הצענו טקסטים מן התפילה היהודית, המקרא, הרמב"ם, המשורר הפרסי ג'אל-א-דין רומי, ניטשה, אלזה לסקר שילר ופול צלאן. התוכנית הייתה להקריא לפני כל אריה את הטקסט החלופי ואז להקרינו בזמן שהמוזיקה שלה מתנגנת, כאשר את הקול מחליף כלי או כמה כלים. ביצוע זה זכה להצלחה והוקרה. מאוחר יותר, בוצעה גרסה זו כאשר הטקסטים הותאמו ממש למוזיקה, בידיו של המלחין סידין קורבט ובצועע על ידי זמרים-סולנים.

(מלים אחרונות אלו לקוחות מברוקס). באופן חד משמעי מדובר כאן אפוא במותו של בורא עולם, באל שעל הכול. בשתי השורות הבאות פוקד המאמין על לבו לספר לשמים ולארץ את דבר האסון הזה, דהיינו, את דבר מותו של ישוע. יש כאן שקילות מלאה בין "בן האדם" ובין "אביו" כפי שמניחה התאולוגיה הלותרנית, כלומר, בין האל הכול יכול, ובין הגוף המת של האדם-אל.

באך מסמן זהות זו, מיזוג זה, בין האב לבן כבר בפסוקים הפותחים את היצירה כולה, ("Herr unser Herrscher, dessen Ruhm, in allen Landen herrlich ist") "אדוני אדוננו מה אדיר שמך בכל הארץ" (תהילים ח, 2), וממשיך בפתיחת היצירה אל הדרישה הבאה:

Zeig uns durch deine Passion daß du, der wahre Gottessohn, zu aller Zeit, auch in der größten Niedrigkeit, verherrlicht worden bist.

הורה לנו, באמצעות סיפור הסבל שלך, שאתה, בן האלוהים האמתי, בכל עת, אף בשיא השפלות, רוממת.

את השפלות אפשר לזהות גם עם נקודות אחרות בסיפור: הייסורים, הצליבה, לאו דווקא עצם המוות. אבל באריה זו באך הולך רחוק יותר בעצם נכונותו לשהות במקום הזה של המוות והבכי ללא גבולות, במקום של ההיעדר הנורא הזה, מבלי לחנוק דמעות, לסתום גולל, לחתום בקבלת הדין. מתברר שבלייפציג של באך הדבר היה אפשרי, תאולוגית וחברתית. בניגוד למאה הראשונה של הרפורמציה, במהלך המאה השבע עשרה ובעיקר בראשית המאה השמונה עשרה התרככו העמדות התאולוגיות החמורות שנוסדו עם הקמת התנועה הלותרנית, שאסרו למעשה על בכי ואבלות על מתים באשר הם, ונוצרה אפשרות לקיים טקסים פרטיים, ליליים על פי רוב, הרחק מעינה המפקחת של הכנסייה.⁴¹ והמוזיקה מגדילה לעשות זאת: בשחררה את הקול לבכי, אף אם הוא מסוגנן; בחזרות המרובות שהיא מייצרת עליו ועל עצמה, תוך גיוון מתמיד; בסטיותיה ממהלכים מוזיקליים צפויים, בדיאלוגים שבין הכלים המלווים לקול השר שהיא מחוללת; במשך הזמן שהיא דורשת, באֵלם שהיא מחוללת. יכולות עיצוב אלה, המעוגנות בתכונות המדיום, זכו לעיצוב ופיתוח מכוון בעידן מוזיקלי הבעתי זה (המכונה לעתים "הבארוק המאוחר"), ועוד השיגו ליטוש ועידון נוספים בידי של המלחין.

ניתן לשמוע גרסה זו ביוטיוב (ללא מספר 30, "זה נשלם"). הטקסט שהוצמד בביצועים אלה לאריה הנדונה כאן, הוא פסוק אחר ממגילת איכה: "על אלה אני בוכייה, עיני עיני יורדה מים כי רחק ממני מנחם, משיב נפשי" (א, טז). השיר של לסקר-שילר, היצירה המרכזית בחלק השלישי של מאמר זה, שמשה את אריה מספר 30. לטעמי, התאמה זו פחות מוצלחת (ומתאימה יותר לאריית "הדמעות" הנדונה כאן).

41 טקסים אלו נקראו Beisetzung. ראו על כך, Andrew Stewart, "Big Boys Don't Cry? Attitudes towards Death in Bach's Leipzig", *Understanding Bach* 1 (2006), 39–48. החדשות של לותר בעניין פולחני המוות ראו: Craig M. Koslofsky, *The Reformation of the Dead: Death and Ritual in Early Modern Germany, 1450–1700*, Basingstoke: Macmillan Press, 2000.

גם אריה זו, האחרונה ביצירה כולה, מעוצבת בזיקה לתבנית הדה קאפו, תוך סטייה משמעותית: המלחין מייצר רצף מוזיקלי טונלי שלם מראשית האריה ועד לסופה, דבר המגביר את המתח ההבעתי.⁴² הזיקה למבנה המשולש מתקיימת במבנה הפואטי והתמטי-מוזיקלי: שני המשפטים הראשונים של הטקסט הפואטי מדובבים בחלקה הראשון של האריה, והשניים הנוספים – בשני. החלק השלישי חוזר על שני המשפטים הראשונים, במתכונתם התמטי-מוזיקלית, ומיישר לכאורה את ההדורים (לפחות הטונליים). כמו באריות ברוקיות אחרות, גם אריה זו כוללת צלילים הרבה ומעט מלים, שחוזרות על עצמן שוב ושוב. כפי שמקובל בסוגה זו וכפי שהובן למלחיני אותו הזמן: החזרה המילולית במוטיב מוזיקלי המשתנה ללא הרף, היא שיקוף נאמן של מצב אפקטיבי שבו האדם הנתון לסערת נפשו חוזר שוב ושוב בתוך עצמו על אותם ההרהורים הקשים במשקל רגשי משתנה, כשהליך פנימי המתרחש בזמן אמתי, המועצם וגלוי לאוזני שומעיו.⁴³ באך מטיל את תפקיד הליווי הפלי ("האובליגטי" – ליווי "מחייב" המייצר דיאלוג מלא עם הקול השר) לשני החלילים ולאבובי "הצייד". הכתיבה לחלילים (חלילי הצד) הם חידוש ביצירה מונומנטלית זו,⁴⁴ ובאך משתמש בהם בתשומת לב. הם מאפשרים לו ליצור צליל מלא יותר בקטעי הכורל, ולהגביר את הרעש במקהלות הטורבה; אולם בפרקים הלייריים הוא שומר אותם לשני רגעים בלבד: לאריה השנייה ביצירה (מספר 9), אף היא לסופרן "Ich folge dir gleichfalls mit freudigen Schritten" ("אף אני עוקב אחרך בצעדי שמחה") ולאריה זו והאריזו המקדים אותה ("Mein Herz"). הצירוף של גוון החלילים הבהיר עם הגוון האבובי העמום מייצר באריות הבכי מומנט הבעתי מרוכז מאוד, בהצללה מרחפת-עמוקה, הנתמכת במוטיב הסטטי של העוגב וכלי הקונטינאו – כמעין השהיה במהלכה של התבל. השהיה מרוכזת זו נתמכת גם במעבר החד בנקודה זו מן הסולמות הדיאזיים, נחלת הפרקים הקודמים, לסולם פה מינור (הבמולי), סולם שזוהה בימים הללו עם דמעות וקינה.

המוטיב העיקרי המבנה את משפטי האריה מזוהה עם יפחת הבכי (ת.1); ממנו נולד מוטיב נוסף (2) ואליהם נוספים רצף של מוטיבי אנהח שיומרו בהמשך לזעקות קצרות (3).⁴⁵ שלושה מוטיבים אלה מבנים את הריטורנלו הפותח, המנוגן על ידי כלי

42 רוב האריות בפסיון זה בנויות במבנה זה, דבר המצריך מצד המלחין מלאכת הלחנה מחושבת יותר ומייצר הבעה דרמטית או מרוגשת יותר.

43 ראו למשל את דבריו של אדם סמית בעניין זה: Ruth Katz, Adam Smith, "Of the Imitative Arts", and Ruth HaCohen (eds.), *The Arts in Mind: Pioneering Texts of a Coterie of British Men of Letters*, New Brunswick: Transaction, 2003, p. 298.

44 ראו: Wolff, הערה 32 לעיל, עמ' 495, הערה 89.

45 מוטיב בסיסי זה מקבל תצורות שונות כבר בריטורנלו הפותח. מנקודת מבט של הסמיוטיקה הפירסיאנית (כפי שנהגה על ידי הפילוסוף האמריקני צ'רלס פירס [Pierce] והותאמה בעשורים האחרונים לפרשנות מוזיקלית על ידי סמיוטיקאים מתחום המוזיקולוגיה), מוטיבים אלה הם ביסודם "איקוניים", כלומר פועלים מכוחה של דומות ברורה לאובייקט המסומן, אך הם גם בעלי ערך "סימבולי" – לפי הגדרתו של פירס, שכן הם נוסדו כסימנים מזוהים על ידי "דובריה" של שפה מוזיקלית זו. המוטיב עצמו, בווריאציות מובחנות ומדויקות, משמש את באך ביצירות נוספות, הנודעת שבהן היא אריות "רחם עליי" ("Erbarme dich") מן הפסיון על פי מתי, המושרת לאחר גידתו של פאולוס.

האובליגטו – הפראזה המוזיקלית שעליה יושתת הרצף כולו. האריה היא מונותמטית; קבוצת המוטיבים הראשונה המגדירה את הריטורנלו הפותח תופיע לאורכה. דבר זה עומד בניגוד לאריית "זה נשלם", ומייצר מהלך אינטנסיבי של "הזמנה לבכי" משותף.⁴⁶ כשנכנס הקול, נושא הטקסט, בסיום הריטורנלו הפותח (תיבה 16) נאלם ליווי בס העוגב והקונטינואו – דבר המחריף את הריכוז ההבעתי, והקול עצמו, לאחר התיבה הראשונה, נשבר (18), כאילו משתנק בארפז' היורד שמתוכו מתחולל מוטיב האנחה כמעין זעקה.⁴⁷ ארבע תיבות הריטורנלו, מנוגן אינסטרומנטלית בלבד, יאפשרו לנפש להתעשת כדי להתחיל את המהלך הזה מבראשית, הפעם נתמכת על ידי הבס. היא תשוב על המשפט הפותח לאורך ארבע עשרה תיבות, תוך חזרה צמודה על מלים, ובסימן העצמה גוברת, כמעוררת "נהי בכי תמרורים" הנמשך אל תוך "קול ברמה" – צליל כאב, ארוך ומתמשך – הנשמע על המילה "העליון" (höchsten).⁴⁸ במשפט האחרון של נפש דואבת זו בחלק A של האריה, יתכווץ מבעה של הדמות אל סדרת התייפחויות סדורה ואינטנסיבית ביותר, ומשם אל סיומו, בדו מינור.

ואולם, החלק האמצעי של האריה הוא המוקד הטרגי. "ספר לעולם ולשמים השבר: ישוע שלך מת!" תשיר הנפש, כאשר המלה tot, מת – סגורה פונטית בגרמנית אף יותר מאשר בעברית – תחזור עשר פעמים, ובכל פעם כאמירה מוחלטת או צורמת יותר. כמקובל בחלק B של הדה קאפו, הקול יפתח. הוא יעביירו לכאורה מעדנות לסי במול מז'ור, ייגע קלות גם במי במול מז'ור, אך כשיגיע אל ה Not⁴⁹ (שבר, צרה) בפעם השנייה, הסימן הדיסוננטי (רה במול) של המינור החדש, סי במול, יינעץ כמסמר ייסורים, כמתוך חשש לסיים את המשפט הנורא הזה: dein Jesus – שתיקה, ושוב dein Jesus – והפעם – כן, הפעם זה ייאמר, בקפיצה כלפי מטה, דיסוננטית, המשחררת אלם (ביטוי האלם באופן טכני: פרמטה המציינת הפסקה כוללת) ולאחריה התעשתות מחודשת, לרגע מבולבלת, וסיום לא יאומן! על המז'ור (לה במול). עקב מהלך זה, גם כלי הליווי מתבלבלים, מתחילים ממש מן הריטורנלו הפותח, כאילו הדה קאפו כבר חוזר (במונחי הסגנון הקלסי, המאוחר יותר, "תרגיל" קומפוזיטורי כזה ייקרא "מחזור מדומה"). אולם,

46 "הזמנה לבכי" היא רשימה קצרה פרי עטו של העיתונאי ארנון לפיד בן קיבוץ גבעת חיים איחוד, שנכתבה מיד לאחר מלחמת יום הכיפורים, ונתפרסמה תחילה באיגרת שבועון איחוד הקבוצות והקיבוצים ולאחר מכן, בינואר 1974, בירחון התנועה הקיבוצית שדמות (53, ינואר 1974, עמ' 50). הרשימה זעזעה רבים, וסימנה תפנית בתרבות האבל הישראלית. כיום ניתן למוצאה במרשתת בקלות והיא מוסיפה עדיין לעורר הדים והשראה. מכלול אותו הגיליון של שדמות, ואלה שאחריו באותה השנה היו רצופים הזמנות לבכי, או שמא, הזמנה לפסיון. היו גם מי שנצלו את אותו השבר ליצירת תאולוגיה חדשה, כוונתי בעיקר לראשי גוש אמונים. ראו על כך (בהתייחס לרשימתו של ארנון לפיד) אליעז כהן, "מן החלום אל העקירה", פנים – רבעון לתרבות חברה וחינוך, גיליון 39, יוני 2007.

47 ארפז' – אקורד המפורק לצלילי הבוודים.

48 בחירתי במלים המתארות את בכיה של רחל, בירמיהו לא 14, אינן מקריות. היסוד האימהי של בכיה של רחל אומץ בטיפולוגיה הנוצרית. באך משתמש בצלילים מאורכים מעין אלה בנקודת נהי מרכזית בפסיון על פי מת', באריה "Ach! nun ist mein Jesus hin!" מספר 30, שבה הדמות העיקרית מגלמת את האהובה בשיר השירים המחפשת את דודה, ונענית על ידי המקלה: "אנה פנה דודך". בהקשר של האריה הנוכחית, הצלילים סול ודו, שעליהם מושרת הברה ארוכה זו, ממוקמים כבר בסולם החדש, דו מינור, אוצרים בחובם את המתח הטמון במודולציה זו.

לאחר שש תיבות של "עסקים כרגיל" יחטוף הקול את "המיקרופון" הרגשי הזה, כאילו הנפש רק עכשיו תפסה את מה שנאמר כאן ותתייפח: **ישוע שלך מת, מת, מת!** וכל אחת מן החזרות הללו, על גבי באס כרומטי, תושר בצליל ארוך, כשהחזרה השלישית תטיל שוב אלם דיסוננטי על הקול והכלים. וגם בזה לא די. מוטיבי האנחה דיסוננטיים יודגשו כאן, מסרבים להירגע, עד שלבסוף, חסרת נשימה, תטיל זאת הנפש ההמומה כנקודה מוחלטת וסופית. **ישוע שלך מת.** ושוב יחזור מהלך הדה קאפו מבראשית. לאחר נקודת המוות הזאת, הכול יישמע אחרת. ממש כך, שכן עכשיו על המלחין להישאר בסולם המקורי, הפה מינור, והמהלך הזה צובע את הכול בצבעים קודרים עוד יותר, תוך נטילת הפיגורות המתייפחות (פיגורטיבית) במיוחד מן החלק האמצעי (תיבה 79) ופיתוחן למשפט בכי חותם (תיבות 119-121), כפי שהראה ג'והן באט.⁴⁹

ההזמנה לבכי נשלחה אפוא. לבכי הפרטי, כפי שנאמר לעיל, היה "אישור" בהקשר האנושי החוץ-כנסייתי, בזמנו של באך, אך מה על הרמה הציבורית, הקהילתית-אקסלסיאסטית, שהיא כה מרכזית לאורטוריית הפסיון? לפי סדר הדברים, לאחר אריית הבכי, יאשרר המספר האוונגלי את הקיים: בניגוד לשני הגנבים שנצלבו לצדו, ישוע מת על הצלב, ולכן "עצם לא נשברה בו". והכורל, "או עזור, כריסטוס, בן האלוהים", על הפה מינור של הנפש הבוכייה היא, עוד ינסה להכיל את הרגע הזה בצורות המקובלות. למספר – האוונגליסט כפי שהוא נקרא בפסיונים – יוותר אפוא לגולל את סוף המעשה, את "ההכנה לקבורה" (כמתואר בציור של קרפצ'ו) ואת סתימת הגולל; ולקהילה – להפנים את אשר התרחש. והקהילה תבכה, תתייפח מרה; בכי משותף ואינטנסיבי, גם אם בעל היגיון אסתטי משל עצמו. אומנם המלים יאמרו דבר אחר:

נוחו בשלום, עצמות קדושות, שלא אבכה עוד, נוחו בשלום, והביאו גם עליי מנוחה.
הקבר שלכן נועד, וצער נוסף לא יכיל, יפתח לי את השמים ויסגור את השאול.

Ruht wohl, ihr heiligen Gebeine, / Die ich nun weiter nicht beweine, / Ruht wohl
und bringt auch mich zur Ruh! / Das Grab, so euch bestimmt ist/ Und ferner
keine Not umschließt, / Macht mir den Himmel auf und schließt die Hölle zu.

לכאורה שוב קבלת הדין. למעשה, וזו הבנתו הפסיכולוגית העמוקה של באך: המכה כה קשה, כך שיש לחזור על המלים-צלילים הללו שוב ושוב, עד אשר הקהילה תירגע מאשר ארע. והיא בוכה. זהו בכי קהילתי, והוא שונה מזה הפרטי (חרף לשון היחיד של הטקסט עצמו). הוא סוחף (במרוץ השמיניות שלו), עוטף (בשני צלילי פסגה על לה במול, שניהם קופצים מתוך הדו), וגם מנחם. המשפט הארוך (12 תיבות) – ריטורנלו מעוצב, כמבקש להחריג את המבע הקפוץ-מלוכד של הכורלים הקודמים, מתנגן בשלושה רבעים מערסלים על הדו מינור הרגעי של אריית הבכי – מייצר כמעט טרנס: הוא חוזר למעשה 15 פעמים! כאשר פעמיים מתוכן בלבד – על שתי השורות האחרונות

John butt, *Bach's Dialogue with Modernity: Perspectives on the Passions*, Cambridge: 49
.Cambridge University Press, 2010, p. 279

של הטקסט ("הקבר שלכן... ויסגור את השאול"), יוצרות תפנית מז'ורית במנגינה, ללא תמיכת החלילים והאבובים. החזרה שוב ושוב (שדומה אף פעם אינה נמאסת על קהל השומעים, גם בשל הגיוון הפנימי הרב, אך גם משום שאכן יש בה התרה של המהלך כולו) היא זו שמאפשרת בסוף לשלח את הקהילה בבשורה לתחיית מתים קרובה ולעתיד לבוא.⁵⁰ הכורל הפורמלי החותם את היצירה מאשר זאת בבקשתה של המאמינה הבודדת מן האל מוות מתוק ותחייה ראויה, אשר נתמכת בפנייה מז'ורית עניינית. חרף טראומת הבכי, באך מיישר אפוא "קו" עם התמונה שראה הקהל לנגד עיניו בביצוע הראשון של היצירה, בכנסיית ניקולס הקדוש: תמונת "כס החסד" של לוקס קרנאך האב (1515–1518, ראו איור 3); ישוע הצלוב בזרועות האב, כדור זכוכית (סמל אלכימי) נתון בשמאל האב ויונת רוח הקודש נחה על צלבו, ושניהם, האב ובנו, מעוטרם בענני רקיע של מלאכי חסד עוללים תמימים.⁵¹



איור 3: לוקס קרנאך
(האב), השילוש הקדוש,
1515–1518, שמן על
עץ, 42.2x28.5 ס"מ,
קונסטטהאלה, ברמן

50 באופן מפתיע, אך לא באמת מתמיה, מעטה ההתייחסות בספרות המוזיקולוגית לאריית הבכי ולקשר שלה עם המקהלה המסיימת. טיפוסי הדבר שאריק צ'ייף בספרו האחרון המנתח את יריעת הפסיון לאור התאולוגיה היוחננית לאורך מאות עמודי ספר עב כרס ורב חשיבות זה, רואה באריה זו רק תגובה "צער טבעי" שפרקי השירה שאחריה (כולל פרק ה"Ruht Wohl") יתגברו עליה כליל, כפי שהיו מצפים התאולוגים בתקופה. ראוי לציון ניתוחו של צ'ייף את המבנה הטונלי של היצירה בתוך המערך הסימבולי הכולל של היצירה (עמ' 320), ולכך נגיעה ישירה בפרקים שנדונו כאן. Eric Chafe, *J. S. Bach's Johannine Theology: The St. John Passion and the Cantatas for Spring 1725*, New York: Oxford University Press, 2014.

51 ראו על כך, Martin Geck, *Johann Sebastian Bach: Johannespassion BWV 245*, Munich: Fink, 1991, pp. 46–49. ואכן המלים "כס החסד" מופיעות בכורל החותם את היצירה בהתאם לתאולוגיה השלטת. אין זו היצירה היחידה של באך המתמודדת עם רגע המוות, עם אימתו, בהקשר לאל ובכלל. מספר קנטטות מגלמות בדרך מיוחדת את ההתמודדות עם מותו של המושיע ובהן: BWV 4, 15, 21, 31, 58, 60, 66. קצרה היריעה להרחיב כאן לגבי האופן שבו מובעת ההתמודדות בכל אחת מציירות אלו, אך ברור הוא שבאך המשיך להיות "מוטרד" בשאלת מות האל ובמשמעותה למאמין.

סוף עולם [חרישי] בברלין

אך האומנם הבכי נדם? ממרחק של כמאתיים שנה שומעת אותו המשוררת היהודיה אלזה לסקר-שילר, ונותנת בו סימנים. במירוץ הקינות היא נוטלת אותו כלפיד, ופותחת כמעט באותן המלים של הפסיון על פי יוחנן:

Weltende

Es ist ein Weinen in der Welt,
Als ob der liebe Gott gestorben wär,
Und der bleierne Schatten, der niederfällt
Lastet grabesschwer.

Komm, wir wollen uns näher verbergen...
Das Leben liegt in aller Herzen
Wie in Särgen.

Du! Wir wollen uns tief küssen —
Es pocht eine Sehnsucht an die Welt,
An der wir sterben müssen.

סוף עולם [1904]

יש בכי בעולם
כאילו מת האל הטוב
וצל העופרת הנופל
כבד קבר.

בוא, נסתיר את עצמנו קרוב...
החיים רובצים בכל הלבבות
כמו בארונות מתים.

אתה! עמוק להתנשק נרצה –
געגוע נוקש בעולם,
שבשלו נמות.⁵²

הבכי, מות האל, הלב, העולם; כל אלה משורשרים מחדש, ללא השמים, ללא גאולה, ללא קהילה. במקום אנטינומיות – אוקסימורונים: חיים כארונות מתים, צל (חסר משקל) – כבד כעופרת. קיומו של דבר שניגודו טמון בו הפך לחוויית חיים, בעולם שנפרעו סדריו הישנים, גם אם סדרים אלה היטיבו להסתיר סתירות תחת דוגמות ממוסדות ואמיתות מקובלות.⁵³ מבנה אסתטי מהודק אף הוא רווי ניגודים, סוגר כאן על האני הלירי ועל נמענה הקרוב – ידיד ואהוב, הנוכח נסתר. ועל אלוהים.

מלבד הצללים הקודרים, נפלו דברים רבים במהלך השנים המפרידות בין יוהן סבסטיאן באך לאלזה לסקר-שילר ומעט הקילומטרים המשתרעים בין ערי פעולתם. אולי החשוב מכולם לענייננו: ניתנה הרשות ליהודים באירופה להשתתף בשיח הכללי – הרעיוני, התרבותי והאמנותי. קולם היה לחלק מן המארג המודרני החדש, בתוך עולם מחולן בחלקו, שפירק קהילתיות מסורתית אל תוך מרקם חברתי מבוזר ומנוכר. בתוכו

52 לשיר ראו: Else Lasker-Schüler, *Sämtliche Gedichte*, Munich: Kösel Verlag, 1966, p. 88. התרגום כאן הוא שלי (רה"פ), ובו ניסיתי להיצמד למוזיקליות שלו. לתרגום אחר, בעל פואטיקה משלו, ראו אלזה לסקר-שילר, "קץ התבל", הדמדומים קרבים, מבחר שירים, מגרמנית: יהודית שרגל, רעננה: אבן חושן, 2009, עמ' 12.

53 הבחירה באוקסימורונים על פני אנטינומיות כרוכה גם בטיב המעשה השירי שאינו מבקש פתרונות תאורגיים, וגם לוגיקות מחולנות אינן מחוז חפצו.

צמחו קהילות אד־הוקיות, כאותה קהילת משוררי בתי קפה ברלינאיים בראשית המאה העשרים, שאלזה נמנתה על הבולטים שבהם. המרחב הפיזי והרעיוני, המדיום ואופן הפצת פרותיו – עמדו בסימן האפשרות לצרף יחדיו, בדרך אקספרימנטלית אם לא פרועה ממש – מסורות פואטיות ורעיוניות לפי נטיית רוחם ולבם של הכותבים ומתוך מגע ישיר וקרוב עם המציאות החברתית והפוליטית הסובבת והנפש שאינה מוצאת מנוח. לסקר־שילר, אז משוררת צעירה – ספר שירים אחד שפרסמה בסימן המפריד בין חיים ומוות (Styx) הקנה לה תהילה – מקשיבה לבכי בעולם: בכי מר, כאילו מת האל הטוב.

כאילו – als ob⁵⁴; תלי תלים של פרשנות ניתן לתלות ב־als ob הזה: הבכי נשמע כאילו מת האל, אך האל לא מת באמת. או: הבכי הוא על האל, שמת מזמן, כאילו מת עכשיו. או שמא: הבכי מסמן את אסון מותו, אך אנו שאיננו יודעים זאת עדיין, עוד מדברים בלשון "כאילו". ואף זאת: בואו נדמיין שהוא מת, כאילו מדובר בהצגה; נשחק בנדמה לי, כמעין "השעיית אי אמונה מרצון" (קולרידג'); נוכל תמיד לשוב למציאות שבה הוא חי וקיים. כל זה, וכל אחת מן האפשרויות עוד מתפרקת לאפשרויות משנה: אולי האל הטוב מת, אך מה לגבי האל הרע? אולי זה האל הטוב, הנוצרי שאיננו, אך האל היהודי, זה האכזר מן ה"ברית הישנה" (מנקודת מבט נוצרית) עודנו חי ובוטע? ואם הטוב מת, האם הוא יקום לתחייה, או שמא מותו סופי? והעולם עצמו, המכיל את הבכי, האם הוא אותו עולם ש"לב" המאמין באריה של באך נתבקש לבשר לו על דבר מות האל, או שמא מדובר עולם אחר?⁵⁵ והאל? אם מת, כי רצחנוהו, כפי שבישר על כך המשוגע של ניטשה, אולי שוב לא תהיה לו תקומה.⁵⁶

הדיבור, מכל מקום, הוא חרישי ודועך לתוך שתירות. חרישיים הם גם שירים אחרים של המשוררת, פייטה שכולת בן בעצמה, שהיא בדימוי מהופך, גם "בְּתָה של מריה", כאמנים רבים אחרים, כפי שהיא ביטאה זאת.⁵⁷ "שירי השקט" (Mein stilles Lied) משנת 1911 ו"עליך אחרים" (Ich träume so leise von dir) משנת 1907 מדגימים

54 מבחינה לשונית als ob מקביל לגמרי ל־as if באנגלית. מעניין שהצירוף "als ob" שחוזר עוד בשיריה של המשוררת, נחקר באותן השנים מנקודת מבט פילוסופית על ידי הפילוסוף הנודע הנס וייהינגר: Hans Vaihinger, *Die Philosophie des Als Ob: System der theoretischen, praktischen und religiösen Fiktionen*, Saarbrücken: VDM Verlag Dr. Müller, 2007 (1911). תודתי לאיתן גרוסמן על הפנייה זו. הספר תורגם לאנגלית שנים ספורות לאחר מכן על ידי הפילוסוף הבריטי הנודע צ'רלס ג' אוגדן והיה בעל השפעה רבה. הקשר אינו מקרי כמובן, בשל ההשפעה הרבה של הנאו־קונטינאליזם על הפילוסופים ובעקפיין אך גם במישרין על המשוררים.

55 המבנה המטפיסי של עולמה השירי של לסקר־שילר נוטל רבות מדימויים נוצריים, אולם בהיותו נטול דוגמות, הוא גמיש ולא מחויב לקונסיסטנטיות.

56 מתוך ניטשה מסה ומבחר מכתביו, מאה שנה למוותו, יורגן ניראד ואילנה המרמן (תרגמו מגרמנית וערכו), תל אביב: עם עובד 2000, עמ' 135–137, מצוטט מתוך ניטשה, *המדע העליון*, קטע 125.

57 "אנו האמנים הננו יקירי האל, ילדי המריות בכל הארצות. אנו משחקים עם יצירותינו הנשגבות, וצוללים לשחרו הצבעוני ולערבו המזהב. אולם הבורגני נותר בן חורג לאלוהים, אחינו ההגיוני משבית השמחה. הוא אינו יכול לחוש בנוח אתנו, לא הוא ולא אחותנו." הציטוט מתוך מאמרה של ויויאן ליסקה, ראו: "Else Lasker-Schüller (1869–1945), Poetic Redemption," *Makers of Jewish Modernity: Thinkers, Artists, Leaders and The World They Made*, Jacques Picard, Jacques Revel, Michael P. Steinberg and Idith Zertal (eds.), Princeton: Princeton University Press, 2016, pp. 144–158, p. 144

את היסוד הזה המצוי ברבים משיריה, ההולכים מן החרשי אל השותק המחרשי.⁵⁸ שירתה הרצופה דמויים תנכיים, נוצריים ואוריינטליים רבים, אינה מבקשת עם זאת לעצב עולם אקומני. כדבריה של חוקרת הספרות ויואן ליסקה, הערבוב, אם לא הבלבול, הם יסוד בפואטיקה שלה, הנעה במתח שבין חורבן לגאולה, בין בקשה לקרבת אלוהים ובין תחושת מרחק רב, אין-סופי, ממנו.⁵⁹ בדור של איובים רבים, היא הוטלה בסוף חייה, בעל כורחה, בירושלים שונה מזו שדמינה בשירתה, מסמנת בשיר מוקדם זה את האפשרויות הקודרות יותר במרחב הדימויים שלה, עוד בטרם עלה הכורת על רבים מחבריה ב"מלחמה הגדולה" ולאחריה, ושנים רבות לפני שסגרה אירופה על יהודיה שהתהלכו בשפותיה, בצליליה ובדימוייה כמעט כבתוך שלהם.

השיר נגול בשלושה משפטיו-בתיו כשלושה גלי אומר משובצים הבזקי דממה. הבית הראשון ארוך מן השניים הבאים אחריו, וכל אחד מהם בעל מבנה מחורז המכונס בתוך עצמו. בהגיייתם הם מזמינים קו אינטונטיבי היורד הדרגתית, ושב ועולה ויורד – לפי בחירת הקורא – אל סיומיו הכבדים: כובד קבר, ארונות מתים, מוות.⁶⁰ הסגירה היא גם תחבירית וסמנטית: צמד השורות המסיים את השיר נענה לצמד הפותח אותו, בהקבלה הסוגרת מעגל אין-מוצא: הבכי בעולם מותמר לגעוגע בעולם, מות האל למות האדם.

השיר נפתח בקריאת הקשב הזאת לבכי, בנשימה ארוכה, כמייצרת את התפאורה לדרמה הזעירה-כבירה. אל אקוסטיקת הבכי, פתוחה למרחב, מצטרפת תאורת הצל, האבלה, המשתתפת, ליצירת מערך חושי קודר, שומם ונטול נפש. נוף מוות; הגולגולות מצויריו של קרפצ'ו עשויות למצוא בו מקום. מתוך הנוף הזה בוקע קול אחר, בטונליות חדשה, בראשית הבית השני ומעלה עמו אינטרטקסט יהודי-נוצרי: זה קול האוהבת, הקוראת לאהובה, בלשון שיר השירים. Komm, היא פונה אליו. הצליל מזכיר את צליל ה"קומי לך" בעברית (שיר השירים ב, 10), או שמא את הקריאה: "לכה דודי נצא השדה" (שם ז, 12).⁶¹ קריאה זו מטילה לאחור על "צללי העופרת נופלים" את זיכרון הדימוי השירי "עד שיפוח היום ונסו הצללים" (שם ב, 17), אך כאן נראה שהצללים לא ינוסו. "נסתיר את עצמנו", היא מציעה, על דרך הניגוד לשורות השיר: על אודות היונה החבויה בחגווי הסלע, בסתר המדרגה. השורה העוקבת אחריה מגלה שמסתור אוהבים זה מוות ולא חיים בו: היא סוגרת במסמרים – מסמרי ארון קבורה – (ובהקבלה לסיומת של הבית הקודם) את מה שיכול היה להיות רגע אינטימי של אוהבים.

58 לשיר הראשון שני נוסחים, ראו Lasker-Schüler (הערה 52 לעיל) עמ' 79 ו-196. הנוסח השני, המפותח יותר, תורגם על ידי נתן זך, ראו: אלזה לסקר-שילר, עליך אחרון חרישית, מגרמנית: נתן זך, רעננה: אבן חושן, 1996, עמ' 13. השיר השני מופיע בקובץ המקור בעמ' 93, תורגם על ידי נתן זך, שם, עמ' 15. שני השירים תורגמו על ידו בשנית בקובץ של שירי המשוררת פסנתרי הכחול, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2011, עמ' 27 ו-21 בהתאמה. שני השירים תורגמו גם על ידי יהודית שרגל, הערה 52 לעיל, עמודים 56 ו-16 בהתאמה.

59 ראו: Liska, לעיל הערה 57, עמ' 154 והמאמר כולו.
60 כמו למשל קריאתו של Fritz Stavenhangen הניתנת לשמיעה ביוטיוב. השיר בגרמניה של היום מעורר את דמיונם של צעירים, כפי שניכר בעבודת הווידיאו בסגנון אקספרסיוניסטי, גם אם בוסרי, של קבוצת צעירים Q15 בגימנסיית אולשינג (יוטיוב).

61 לא ברורה לי מידת ידיעתה של לסקר-שילר בעברית, ועל כן ייתכן שזיקה זו חסרת בסיס.

אז היא מרימה שוב את קולה בקריאה נרגשת. נרצה להתנשק, היא פונה אל האהוב הכמו נוכח. אך לא כי טובים דודיך מין. נרצה להתנשק עמוק, ב־Liebestod: בשיר איחוד של "אהבת מוות". דימוי וגנרי זה של איזולדה המשקה שיקוי אהבה את אהובה טריסטן, ומגלה עמו את נפלאות כמיהתם זה לזה שאינה יודעת שובעה ומובילה לאחדותם הסימביוטית במוות, חדר לרקמת שירתה של המשוררת המקדישה לו, לטריסטן, מן המוארים שבשיריה.⁶² סיבת המוות בשיר המשוררת לקוחה הישר ממילונו של וגנר ומעולם הדימויים הרומנטי-גרמני: אנו נמות בשל הגעגוע, ה־Sehnsucht השולט במלוא המרקם של הדרמה המוזיקלית של צמד האוהבים הווגנרי. געגוע מטפיזי זה אכן ממית. אך שלא כאצל וגנר, שהכמיהה לאין של גיבוריו הוא פתרון הנובע ממבנה עולם המקדש הקרבה ארוטית כתכלית עליונה שאין בלתי, אצל לסקר־שילר מות האדם הוא תוצאה של מות האל, של כשלוֹן ה"אגפה" (agape) המזוהה עם הזיקה אליו:⁶³ בהקבלה עם צמד השורות הראשון נכתב באחרון: משהו מתרחש בעולם. העולם אינו כשהיה. אינו כפי שהובטח אי אז, בילדות קסומה, או בימי התנך ושמוי הזוהרים.⁶⁴ בראשית השיר ההתרחשות היא הבכי, בסיומו – הגעגוע. ניתן לומר: הבכי הוא – נקישתו, תוכנו, סיבתו, או תוצאתו – געגוע. גם את הגעגוע, כמו את הבכי, ניתן אפוא לשמוע. ובשל הגעגועים הללו, שהאובייקט האלוהי כמו ניטל מהם, מחויב האדם במוות.⁶⁵ ומדוע? האם כי נכשל בשמירה על האל הטוב (כמו תלמידיו של ישוע)? או שמא להפך, בהיעדר האל אין מי שישמור על האדם והטוב בעולם? או אולי מחמת ניגודה של אקסטזה מיסטית מן הסוג הרומנטי, הטריסטני: התכנסותה של המשוררת ואהובה המדומיין מנותקת מכל העולמות העליונים, ממקור אהבת החסד. האל, כך נדמה, מת באמת. אין פלא שבשיר מאוחר יותר, ערב המלחמה הגדולה, היא אף קוברת אותו. בחלומה היא מים, גל פרא המכה על לבה, ושוטף על סלעים, על האדמה השותקת, על קברו של אלוהים.⁶⁶

אך לא לצמיתות. בעולמה הנפשי השירי האל ישוב שוב ושוב כנמען, גם אם רחוק מאוד (כמו בשורת השיר: O Gott, o Gott, wie weit bin ich von dir! הו אלוהים,

62 Lasker-Schüler, הערה 52 לעיל – שלושה שירים: עמ' 117, 118, 119; לתרגום של שניים מן השירים ראו אלה לסקר־שילר, ועיני טפוח כבודות ואפלות, מגרמנית: יהודה עמיחי, הוצאת קשב לשירה, 2009, עמ' 35, 28.

63 ניגוד זה שבין ארוס לאגפה הובן במורשת היוונית כהבדל שבין אהבה תשוקתית, רכושנית, לאהבה חסרת פניות. כך דן בו שופנהאור, עליו וגנר הסתמך באופן סלקטיבי. ניגוד זה הוא נושא ספרו של התאולוג השוודי הפרוטסטנטי אנדרס ניגן שנכתב בשנות השלושים של המאה העשרים. ראו: Anders Nygren, *Agape and Eros*, London: SPCK, 1982.

64 ילדותה הקסומה של לסקר־שילר כמו גם העולם הזוהר התנכי נוכחים בשיריה.

65 Müssen בגרמנית: חייבים (בתרגומי לעיל השמטתי תרגום ישיר של המלה והכלתיה במבנה הלוגי של המשפט).

66 השיר הוא: "O, ich hab dich so lieb", מיולי 1914. השורות הרלוונטיות כאן הן: "Ich bin Wasser! Immer schlägt wilde Welle/ An mein Herz. // Über dunkel Gestein/ Und schweigende Erde/ Muß ich. // Über Gottes Grab". מüssen שיר דומה מאוד בדימויי, שאף הוא נכתב באותה השנה נקרא: "O ich möchte aus der Welt", הערה 52 לעיל, עמ' 26), תורגם על ידי נתן זך: "הו אני רוצה מפלט מן העולם", (הערה 58 לעיל, עמ' 28).

אלוהים, מה רחוקה אני ממך!)⁶⁷. השטן, המופיע כבר בשיר מוקדם (Mein Tanzlied – "שיר-ריקוד שלי"),⁶⁸ מייצג-מחולל הרוע לא יסתלק אף הוא, ובשירים ה"עבריים" תציגו המשוררת את האל כמי שבמלכותו שוכנים הכוכבים הטובים והרעים. באותו השיר עצמו היא תשאל: "אלוהים, היכן אתה?" ולא תקבל תשובה. כיסופיה להימוג בו לא יחדלו, מצרפת בהם יחדיו את איזולדה, השולמית וגדולי המיסטיקונים.⁶⁹

כאמור, לסקר-שילר אינה תאולוגית, אף לא פילוסופית, ולא עליה לפתור את שאלות קיומו של האל ואחריותו לרע שבעולם, לקרבתו או לריחוקו ממנו. נודדת בעולם כקונדרי – דמות וגנרית ששבה ומתגלגלת גלגולים הרבה תוך השתוקקות למוות,⁷⁰ אותה זקנה תמהונית תתהלך ברחובות ירושלים בשנות השמדת יהדות אירופה, כשהיא פוטרת את האל הפרטי שלה מכל אחריות למתרחש על פני האדמה. גם זו, כפי שיתברר, היא דרך להתמודד עם האל שהרע לאיוב, מבלי להמיתו.⁷¹

* * *

האל מת או פרש מעולמו. יש בכי בעולם, וגם שתיקה ואלם, והרוע שהסב לאיוב לא נכרת ולא תם, אדרבא, רק גבר מאז פרישה זו על ידי מעשיהם של בני האדם. בעת ובעונה אחת האחריות לעולם – יושבי תבל והתבל עצמה – הפכה לעניין לבני אדם לענות בו, יותר מאי פעם בתולדותיהם.⁷² היצירות שנדונו כאן הן עדויות דיאכרוניות שהפכו לסינכרוניות מכוח תולדותיהן של האמנויות שבהן עסקנו ומבנה העולם התרבותי שאנו שוכנים בו – ממש כמו רגעי תולדות האל שעל אודותיו נסבו, תולדות המתפרשות בזמן, אך בבחינתן התאולוגית הוות ב־זמנית בעדי־עד קיומו.⁷³ בנצח זמן האנושי, איוב של קרפצ'ו ממשיך להתבונן בדממה באל המת עד עולם, ובכי נפש המאמינה מתמיד להתגלות

67 ואי אפשר שלא להיזכר בשורותיו של הצדיק מקאלוב: "שכינה שכיה מה רחוקה את", שצוטטו אצלנו במופע הידוע "איש חסיד היה" בשלהי שנות השישים של המאה הקודמת.

68 Lasker-Schüler, הערה 52 לעיל, עמ' 41, 61.

69 "An Gott" שם, עמ' 182. ראו גם "Mein blaues Klavier" (פסנתרי הכחול), "Gebet" (תפילה) עמ' 198, 199 בהתאמה.

70 כמו בשיר "שיר חיי" המתחיל בשורה "הבט אל תוך חיי סחופי הנודד...", לסקר-שילר, הערה 58 לעיל, עמ' 7. קונדרי היא דמות מרכזית בדרמה המוזיקלית פרסיפל המאגדת מיתוסים שונים, אך בעיקר נשענת על פרציבל, הסיפור הימי-ביניימי, כפי שנתב על ידי וולפראם פון אשנבך. דמותה משלבת את ארכטיפ היהודי הנודד, אשר לעג לישוע בדרך ייסוריו ונענש על כך בנודדי נצח, עם זה של "ההולנדי המעופף", הנדון לנצח נודדים בימים ובאוקיאנוסים, אם לא תימצא לו אהובת אמת.

71 קו פרשני זה ינקוט למשל מתתיהו צבת במאמרו על איוב, "The Meaning of the Matitiahu Tsevat", idem, *The Meaning of the Book of Job and Other Biblical Studies*, New York: Ktav Publishing House, 1980, pp. 1–37.

72 לעיון מעמיק בסוגיית האוטונומיה של המבנה המטפיסי של עולם המחשבה המודרני, ראו: José María Sánchez de León Serrano, "The Spectacle of the World, Oneness and Reconciliation in Modern Thought," Laura Jockusch, Andreas Kraft, and Kim Wünschmann (eds.), *Revenge, Retribution, Reconciliation: Justice and Emotions between Conflict and Mediation – A Cross-Disciplinary Anthology*, Jerusalem: Magnes, 2016. כיום ההשלכות המוסריות של אחריות האדם על העולם נדונה בהקשר למושג ה־Anthropocene על ידי חוקרים מתחומים שונים.

73 ראו: הרמב"ם, הערה 14 לעיל.

בצליליו ומפכה אל תוך שירת המשוררת. כאמור בהקדמה למאמר, שלושתם יוצרים יחדיו מעין אורטוריית על, תוך שהם מגלים רגעים של שבירה, או שמא, הארה, במבנים תאולוגיים-תרבותיים שביקשו לתחזק אמונות ופולחנים ממסדיים. בצבעים, צלילים ומילים הם חורזים מחדש מטבעות ביטוי עוברות לסוחר למבני תודעה אלטרנטיביים.⁷⁴ קרפצ'ו, באמצעות אֵיוביו ונופי הצחיחות, החורבן והמוות שבהם שתלם, קרא תיגר על מוסכמות הקינה הנורמטיבית והתחייה הנסמכת אליה, בקוראו למתבונן להחריש ולשתוק נוכח הרגע הזה, רגע המוות הסופי, שאין להעלימו. כאותו איוב ההלך שהזדמן אל גיא המוות הזה מאיצים בנו ייצוגיו לשוב ולבקרו ולשהות בו, לתהות עליו ולחיותו מחדש שוב ושוב. השווה בו והתוהה עליו יגלה אגב כך את חוסר האונים של האל, את קרבת התודעה שבינו ובין האדם המתבונן בו, כפי שאלו התגלו לקרפצ'ו מאות שנים בטרם ייתן על כך יונג את דעתו.

באך, שחלק עם איוב חיים של שכול מרובה, מצווה על הלב למרר בבכי חרף האיסור הפרוטסטנטי להתייפח אל נוכח המת האנושי-האלוהי, כמו קרא (וייתכן שכך) את דבריו של לותר עצמו, לאחר מות בתו בת השלוש עשרה של מכונן הדת החדשה: "הבשר לא מקבל זאת בטוב. ההפרדה מטרידה אותי מעבר לכל מידה. זה מוזר לדעת שהיא בוודאי בשלום וטוב לה מאוד שם, טוב מאוד, ועדיין להתאבל כל כך."⁷⁵ בכך נמנה באך על הראשונים בארצו שהתוו נתיב לתרבות חדשה של רגש ואבלות, מעבר לפרהדסטינציה וקבלת הדין ותוך התרחקות מפתרונות סוטרילוגיים. האדם וכאבו, יותר מאשר האל ובשורתו, הדהדו במרחב בו נָטַעם, בזיקה לתרבות בורגנית-אקומנית חדשה שצמחה סביבו. עם חירותו הרגשית נעשה האדם חופשי יותר לתהות ולהקשות, לדמיין ולחוות וגם ליטול אחריות רבה יותר לסבלותיו.

חירות תרבותית זו תוליד לימים משוררים חדשים, קשובים-חשופים, איובים עלי ארץ, שיבשרו על סוף עולם, על קצו בהיסטוריה, לא רק של אלוהים, אלא גם על קץ האדם. אלזה לסקר-שילר, כמו ידידיה המשוררים בעשרות השנים שיבואו (ובהם אריך מיזאם, ארנסט טולר, גוטפריד בן ואחרים, רובם יהודים), מזהה כאן את מה שיטען ז'אן-פול סארטר לאחר מלחמה עולמית נוספת, השמדת עם, ופצצה שברגעים ספורים חיסלה אוכלוסיות שלמות: "לאחר מות האל זה הזמן להכריז על מות האדם."⁷⁶ כך גם

74 גם לסקר-שילר מייצרת ביצירתה רבת השנים רגעים אורטוריים רבים. הדבר בא לידי ביטוי מיוחד בסיפור הקצר "ארתור ארונימוס, סיפורו של אבי" (1932) המייצר לא רק רגעי אמון גדולים חוצי דתות, אלא גם תמצית של היסטוריה בת חמש מאות שנה במהלכו של סיפור אחד. לאלברט איינשטיין היא כותבת: "ישוע איש-נצרת הוא בגיל האלוהים כמו הנצח. משה היה בן עשרת אלפים שנה כאשר מצאה אותו בת פרעה בסל... מי אני בעיניך? אני דויד ואני עושה מעשי שמשון, אני יעקב ואני פותרת חלומות על פרות וחיתים... הנה סדרי הזמן נפרעים בעברה של האנושות. היום אני משוררת ואני מבקשת ממך סליחה על כך ששירתי אינה מפה מצוירת של נפשי מודפסת בלילה, ירוק ואדום [...]". מצוטט אצל פרדריק גרינפלד, נביאים בבלי כבוד: רקע לפרויד, קפאק, איינשטיין ועולמם, מאנגלית: אהרן אמיר, תל אביב: עם עובד, 1979, עמ' 149.

75 ראו: Stewart, הערה 41 לעיל, עמ' 43.

76 ראו: Jean-Paul Sartre, *Situation III: Lendemain de guerre*, Paris: NRF/ Gallimard, 1949, p. 52, כפי שמצוטט על ידי הנס אולריך גומברכט, המרחיב טענה זו באורח מרתק. ראו: Hans Ulrich Gumbrecht, *After 1945: Latency as Origin of the Present*, Stanford: Stanford

איוב אחד, פליט יהודי שבע מרורים, בסיפור של יצחק בשביס־זינגר, המציע לאחר המלחמה לעורך ספרותי במגזין יהודי ניו יורקי לעשות נפשות להתאבדות קולקטיבית כי פסה התקווה לגאולת האדם.⁷⁷ לטענת הנס אולריך גומברכט תתכסה תודעה זו בשנים שתבואנה בשכבת מגן חדשה של העלמה והיאלמות שנמשכות עד ימינו אלה.⁷⁸ כמו טומנת האנושות את ראשה בחול מפחד הידיעה שהיא עצמה תביא לכליונה, ידיעה שהתבררה באופן חד כל כך באימי אותה המלחמה. העלמה והיאלמות זו של עולם הנחשב נאור, ניתן לטעון, עומדות ביסוד עלייתם המטאורית של אלים חדשים־ישנים, נוקמים ונוטרים, הסוכרים אוזניהם ואוזני הדבקים בהם מלשמוע קולות איובים שהיכתה בהם ידם או יד מרעים אחרים. סוף האדם, סופו הממשי או הרוחני־מוסרי, עשוי לבוא מאלה, כמו מפגעי ההיבריס של אותו עולם נאור שברא אלוהים טבעי ואוניברסלי מתוך גוויתו של אל מיוסר, ושב וחזר לטומנו בעפר.

שאלות רבות נשאלו במאמר זה ורק תשובות חלקיות נתנו. עם חתימת המאמר ברצוני לשוב אל ההווה, המאפשר כאמור לחוות את שלושת הרגעים שנסקרו, ארבע היצירות שנדונו, או רבות שכמותן, כמכלול אחד. מה משמעותה של חוויה בר־זמנית זו? ניתן אולי לענות על כך דרך תפקיד המספר בסוגת האוטוריה בה עסקנו (אוונגליסט, בלשון הפסיון של באך) – המהווה באוטוריות רבות את ציר הנרטיב המרכזי כעד חוה, הזוכר ומגיד מדור לדור את שאירע לעדה נבחרת ולגיבוריה. באוטוריות־על, כדוגמת זו שבה עסקנו, הופכים אנו לעדים חווים המספרים לעצמנו סיפור על תרבותנו באמצעות יצירות אלו ואחרות.

נתבונן באוטוריית העל הנוכחית, ונשלים את מה שהוחסר עד כה: כאן המספר העולם הניח עם קהל מאזיניו שבראשית היה אל שברא עולם והתגלה לברואים נבחרים.

University Press, 2014, p. 33. גרינפלד, בספרו נביאים בבלי כבוד (הערה 74 לעיל) מייחס ללסקר־שילר ולחבריה (ובהם פרויד, מהלר, הרצל, הנס טולר ורבים אחרים) את מעשה נביו השברים המאיימים על הציביליזציה והתרבות, אשר נתנו להם ביטוי נוקב בטרם התרחשו. קדם לו בכך הסוציולוג ת'ורסטון ובלין (Thorstein Veblen, "The Intellectual Pre-Eminence of Jews in Modern Europe", *Political Science Quarterly*, 1919). וולטר קאופמן מייחס כוח זה לניטשה עצמו (Walter Kaufmann, *Nietzsche, Philosopher, Psychologist, Antichrist*, Princeton: Princeton University Press, 1950, p. 82). ועדיין נשאלת השאלה אם נכון לפרש את מפעלם האמנותי־תרבותי כ"נבואה", או שמא לראות את ביטוייהם כביטוי למשברים שכבר התגלעו והיו נתונים למעשה בתוך המבנים התרבותיים הקיימים.

77 בסיפור הנקרא "איוב" שפורסם בשנת 1970, הדמות האיובית הדוברת, מהפכן חסר פשרות, עברה את כל פגעי המהפכות והמלחמות שעשו בני האדם אלו לאלו במחצית הראשונה של המאה העשרים. העורך הוא כמובן בן דמותו של הסופר. ראו: יצחק באשעוויס־זינגער, "איוב", דער שפיגל: און אנדערע דערציילונגען, אריינפיר: חנא שמערוק, תל־אביב: צ'ריקובר, תשל"ה. הסיפור תורגם לאחרונה לאנגלית. ראו: Isaac Bashevis Singer, "Job", *The New Yorker*, Tr. David Stromberg, August 13, 2012.

78 טענה זו נפרשת לאורך ספרו ה"ל, ונרמזת כבר בתת הכותרת של שם הספר – latency, חביונות. טענתו היא שהסינדרומים השונים שחביונות זו ייצרה באו לידי ביטוי באופן גלובלי, avant la lettre. רק כיום מתחילים להתמודד עם אותו כיסוי, או העלמה. גם קרל יונג פונה בסופו של עיונו על איוב לפתור את השאלה שדמותו של הסובל מציבה לאחר מלחמת העולם השנייה באקט האפיפיורי (על ידי לא אחר מאשר פיוס ה־12

כאשר הלך ונסתר מעיניהם, עלה איוב ותהה על שכר ועונש כפי שהובטחו על ידי אותו האל. האל בכבודו ובעצמו, בניגוד ל"דעת הקהל" הסובבת את איוב, אישר לגיבור הסובל שאכן תם עידן האמונה הפשוטה בשכר ועונש. התגלותו הרגעית לאיוב עמדה בסימן המרחק האין-סופי בינו לבין האדם, בין רעש האל המתגלה ודממת האדם. מצב בלתי נסבל זה יצר בתוך האלוהות מאבק פנימי – כך בגרסה הנוצרית אליבא דיונג – ועיצב תודעה חדשה של גאולת האדם על ידי אל שגילם עצמו כאיש הייסוריים, תוך שהוא נוטל עמו את ייסורי האדם. אך אל זה מת, מיתת אדם, בידי אדם, והותיר את האדם שוב יתום ובודד בייסוריו במדבר קיומי אין-סופי.

תודעה זו של האל שמת ואולי לא יקום לתחייה נולדת על סף של עולם מודרני, שסדקי אמונה שונים נבקעו בו. בתוך כך נולד סובייקט חדש, מודרני – איוב של קרפצ'ו, עַד להיסטוריה האלוהית ונושא בשורתה מעבר לעדותה שלה על עצמה. ייצוגו של הסובייקט הזה, כך אצל באך, מתמוסס אל תוך הבעתו, אל לבו הנשפך כמים נוכח השבר שנפער באלוהות עצמה, ואין מנחם. דבר זה מתרחש באותה המאה שבה האדמה רעדה בליסבון והפילוסופים התקשו להמשיך ולתחזק את עולמנו כטוב שבכל העולמות האפשריים, אמונה שליביניץ הפיץ עוד בראשית אותה המאה. אך גם בשלב זה האל טרם מת. האדם (קנט והנאו־קנטיאנים) ביקש לסמוך על האל כעיקרון המבטיח מוסר, חירות, וצדק; עיקרון מתחזק חברה שהלכה ואיבדה מוסדות ותיקים וסמכה על עקרונות מופשטים לביסוסה ולקיומה הנאור. מנקודת מבט פילוסופית, אלוהים כעקרון הקוהרנטיות והטוב לא החזיק מעמד, וניטשה כאמור היה הראשון להכריז זאת בריש גלי. מכה אנושה עוד יותר לרעיונות אלו נתנו אסונות האדם וכישלונותיו חסרי התקדים, על הסבל והחורבן שהמיטו, אשר עמדו ביחס הפוך לתפיסות של קדמה אנושית כביכול שהמודרנה הביאה עמה. אלזה לסקר־שילר חשה בכל אלה בראשית המאה העשרים, כאשר מסביבה עוד חוגגות האימפריות והתרבות הבורגנית השבעה והבטוחה בעצמה.

כמובן, נרטיבים אחרים מסופרים ביצירות אחרות המתקיימות בהווה שלנו, וכל אחד יכול בזמנו החופשי לבחור את אורטוריית־העל שלו. בזו שפרשתי בדפים אלה, המספר הנוכח אך גם הנעדר הוא איוב, עד מתמשך הפוקד מחוזות אסון ומוות, מתעדם, מתייפח על אודותם, שותק עליהם ומבקש בהם פשר. לעתים, כפי שהיה הדבר בוונציה הרנסאנסית, הוא פורש חסותו על נגנים המפיקים צלילי נחמה לדוויי נפש. ברגעי ההתבוננות שלנו, אנו נקראים להיות עדים לעדותו המתמשכת של איוב שבע ימים זה, על אודות שאלת הטוב והרע, הסבל, האבדן והשתיקה, ומותם של אלים זקנים וצעירים, עקרונות טרנסצנדנטיים ושאר תקוות לגאולת האדם והעולם.

האוניברסיטה העברית ירושלים

(של האלהת מריה – הכנסת היסוד הנשי אל האלוהות כמה שעשוי לרכך את זעם האל שלא תם. יונג, הערה 5 לעיל, עמ' 138-147; Gumbrecht, הערה 76 לעיל.