

'מי שנוסע למרחקים יודע הרבה'

מאת

פרדי רוקם

לגלית,

מסע תגליות אמיתי אינו מציאת נופים חדשים, אלא התבוננות
דרך עיניים חדשות.

מרסל פרוסט

מבנה העומק של הפתגם, שגלית הטיבה לתאר ולנתח במחקריה בתחום זה, מבוסס על משפט
תנאי שמבנהו 'אם... אז...!'. למבנה זה יש השפעות מרחיקות לכת על התגבשותם של
תהליכים תרבותיים, חינוכיים ואידאולוגיים וגם על התגבשותן של נורמות חברתיות. הפתגם
מתאפיין בכך שהוא מסכם ניסיון חברתי קולקטיבי ומגבש נורמות אוניברסליות באמצעות
דוגמאות קונקרטיות, ובד בבד מצביע על קשרים סיבתיים אפשריים בין המקרה הפרטי לבין
נורמות אלה. בהערות שלהלן אדון בפתגם אחד שנושא המסע, נושא נוסף שגלית שקדה עליו
רבות, אוסיף משהו מתחום מחקרי, הדרמה והתאטרון, ואעסוק במבנים נרטיביים המבוססים על
משפטי תנאי אצל חנוך לוין.

א. ולטר בנימין

במאמרו 'המספר' ולטר בנימין מצטט את הפתגם 'כשאדם יוצא למסע יש לו מה לספר' (Wenn
jemand eine Reise tut, so kann er was erzählen). לפתגם זה מבנה ברור של משפט תנאי.
אפשר לנסח את התמציתיות ההכרחית של הפתגם באמצעות משפט תנאי יותר מפורט: 'אם
אדם יוצא למסע, או חוזר ממנו, אז יש לו מה לספר, בייחוד לאלה שנשארו בבית'. לפני שאדון

בפתגם ברוח זו אצטט את הקטע במסה של בנימין שבו מופיע הפתגם:

נסיון העובר מפה לפה הוא המעיין שממנו שאבו כל המספרים. ובקרב רושמי הסיפורים על הכתב, כתיבתם של הגדולים שבהם היא הדומה ביותר לדיבורם של האלמונים. בקרב אלה האחרונים קיימות שתי קבוצות, המתערבות אמנם זו בזו בדרכים רבות, ודמות המספר זוכה למלוא ממשותה רק בעיני מי שרואה לפניו את שתייהן. 'כשאדם יוצא למסע יש לו מה לספר', קובעת המימרה העממית ומדמה לה את המספר כמי שבא מרחוק. אבל ברצון רב יאזינו גם לאדם המרוויח את לחמו ביושר, שנשאר בארץ ובקי בסיפוריה ובמסורותיה. אם נרצה להמחיש לנו שתי קבוצות אלה על-ידי נציגיהן הקדומים, תתגלם האחת באיכר היושב על אדמתו, והשנייה – בספן על גבי אניית הסוחר. ואכן הצמיחו חוגי חייהם, במידה ידועה, גזעי מספרים משלהם. כל גזע כזה משמר אחדות מתכונותיו עוד מאות בשנים.¹

לכאורה יש אי התאמה בין הפתגם הקובע, שמי שיוצא למסע יש לו מה לספר, לבין הקביעה של בנימין, שיש שני סוגי מספרים, זה שבא מרחוק המתגלם בספן על גבי אניית הסוחר, שגם יכול להיות גלגולם של המשוטט, הנמלט, הגולה, הנווד וכדומה, מצד אחד; וזה המרוויח את לחמו ביושר, שנשאר במקום הולדתו ובקי בסיפוריו ובמסורותיו של המקום, מצד שני. על אף שהפתגם אמור באלה המשוטטים בעולם, בנימין מוסיף ששתי הקבוצות לעתים מתערבבות זו בזו. בהמשך בנימין גם מוסיף ש'את המרחב האמיתי של תחום הסיפורים, למלאו רוחבו ההיסטורי, אין לתאר ללא העירוב ההדדי העמוק של שני טיפוסים קדומים אלה',² הווה אומר שהם תלויים אחד בשני; כדי שתפתח מסורת מגובשת של מספרי סיפורים מי שעורך את המסע זקוק ליושבי הבית, ולהיפך.

במסורת אינטגרטיבית של מספרים וסיפורים מעין זו מתפתחים יחסי גומלין הדוקים בין המסע לבין ההישארות במקום אחד, בין התנועה והדינמיות לבין הסטטי והקבוע. למעשה אפשר לפרש את הפתגם במסגרת דיאלקטית זו ולטעון, שכאשר אדם שערך מסע מגיע למקום מסוים הוא יכול לספר את סיפור המסע שלו לאלה היושבים באופן קבוע במקום הזה. היחסים בין המסע וההישארות במקום קשורים לא רק במקורותיה של אמנות הסיפור, אלא משתקפים לעתים גם בתכנים של הסיפור עצמו, שגם הם יכולים להיות קשורים במתח שבין המסע (התנועה) לבין ההישארות במקום (האלמנטים הסטטיים).

אפשר למצוא דוגמה מובהקת ליחסים מורכבים אלה באחד הסיפורים של בנימין עצמו.

1 'בנימין', 'המספר: העדות ליצירתו של ניקולאי לסקוב', הרהורים, ד' וינגר (מתרגם), תל-אביב, 1996, עמ' 179.

2 שם, שם.

הסיפור מופיע במאמרו של בנימין, שחיבר לרגל יום השנה העשירי למותו של קפקא ופרסם ב-1934, כשנתיים לפני החיבור על המספר. הסיבה שהסיפור מופיע במאמר על קפקא היא שלדעת בנימין '[...] סיפור זה מכניס אותנו עמוק לתוך מערך עולמו של קפקא'.³ בנימין פותח את החלק האחרון של מאמרו בסיפור זה, והוא סיפור מטה־נרטיבי העוסק במסע דמיוני שלמעשה הביא את המספר לספר את הסיפור במקום מסוים. והנה הסיפור:

בכפר חסידי, כך מספרים, ישבו היהודים ערב אחד, לאחר צאת השבת, בפונדק עלוב. כולם היו תושבי המקום, חוץ מאחד שאיש לא הכירו, איש עלוב, מרופט כולו, שהשתופף מאחור באפלולית של קרן־זווית. השיחות התגלגלו להן כה וכה, ואז הרהיב אחד מהם עוז בנפשו ושאל מה היה כל אחד מבקש לעצמו, אילו עמדה לרשותו משאלה אחת ותו לא. האחד רצה זהב, השני – חתן לבתו, השלישי – שולחן נגרים חדש, וכך עברה השיחה מאיש לאיש. לאחר שאמר איש־איש את דברו, נותר עוד הקבצן בפינה האפלולית. בעל־כורחו ובהיסוס נענה לשואלים: 'לזוואי ואהיה מלך אדיר המושל בארץ רחבת ידיים ואשכב בלילה ואישן בארמוני ומן הגבול יפרץ האויב ובטרם יפציע השחר יחדרו הפרשים אל טירתי, ולא תהיה שום התנגדות, ואני מוחרד משנתי, בלא שהות אף להתלבש, בכונתני לעזרי, איאלץ לברוח, נרדף דרך הר וגיא וביער ובגבע ויום ולילה ללא מנוח, עד שאגיע לכאן אל הספסל בפיתכתם ואנצל. זאת אני שואל לעצמי'. נבוכים הביטו האחים זה בזה. – 'זמה יוצא לך מזה?' שאל האחד. – 'כותונת', היתה התשובה.⁴

הסיפור התמציתי הזה מממש את הפתגם על המסע בכמה מישורים. המשאלה שהקבצן מציג מתבססת על המסע שהביאו למקום, שבו אפשר לספר על מסעו הדמיוני. המשאלה היא שאילו באמת הייתה לו כותונת היה יכול לחזור על עקבותיו לאותה ממלכה שממנה גורש באישון לילה, גירוש שהביאו לערוך את המסע. הסיפור מציג את המתח בין המסע הדמיוני – המשאלה – לבין העובדה, שהוא יושב בפינת הפונדק ושאל אחד מן האורחים הקבועים אינו מכיר אותו. המשאלה משמשת עילה לסיפור על המקום שממנו כביכול הגיע אל הפונדק, שבו יוכל לספר את סיפור המסע ליושבים הקבועים של המקום. הסיפור של בנימין מצביע על הקשר בין הנוסע ליושבים הקבועים: 'כשאדם יוצא למסע יש לו מה לספר'.

3 'בנימין, 'פרנץ קפקא ליום השנה העשירי למותו', שם, עמ' 260.

4 שם, שם.

ב. חנוך לוין

חנוך לוין כתב כשישישים מחזות ויותר משלושים מהם הועלו על במות התאטרון עוד בחייו, עד למותו ב-1999, רובם בבימויו של המחזאי עצמו. ברבים ממחזותיו מסתמך לוין על תבנית עלילתית שבבסיסה מבנה של משפט תנאי. אבל במקום לבסס אותו על משאלה, כפי שבנימין עושה בסיפור על הקבצן (אם הייתי מלך בארץ רחוקה, אז הייתה לי כותונת), לוין מבסס את התנאי על איום בבחינת מבנה העומק. המשותף למשאלה ולאיום הוא, ששניהם ממלאים תנאים מסוימים של פעולות דיבור (על פי תאורית הלשון הפרפורמטיבית של אוסטיין וסרל), הווה אומר, יש להם השפעות על תפיסת המציאות (ובמקרים רבים, בייחוד כשמדובר באיום, אפילו על המציאות עצמה). כשהמשאלה והאיום מתמלאים מתחזק הקשר הסיבתי בין החלק הראשון לחלק השני של משפטי התנאי שעליהם מתבססות שתי פעולות דיבור אלה. האיום הוא גם הפן השני, המאיים, של ההבטחה, שהיא בדרך כלל מבושרת דבר-מה חיובי, אבל שניהם מבוססים על ציון תנאים מסוימים שיביאו לתוצאה מסוימת בעתיד: מימוש ההבטחה או האיום.

הדרך שבה האיום יוצר מבנה עומק של משפט תנאי במחזותיו של חנוך לוין היא מאוד מורכבת, וכאן אדרש למחזה אחד בלבד, 'ייסורי איוב' שהוצג לראשונה בשנת 1981 בתאטרון הקאמרי, בבימויו של לוין עצמו. מאז לא היו הפקות מקצועיות של מחזה מופתי זה, המבוסס על ספר איוב. לוין הכניס מספר שינויים עקרוניים בסיפור התנ"כי, ביניהם ויתר על סיפור המסגרת שבו מוצגת ההתערבות בין אלוהים והשטן, שמציג מבנה של משפט תנאי מורכב. ההתערבות היא אם איוב מסוגל לשמור על אמונתו המלאה באלוהים אפילו אם תפקוד אותו שורה של אסונות. שינוי עקרוני נוסף אצל לוין ביחס לסיפור התנ"כי הוא מיקומה של העלילה בזמן הרומאים בארץ-ישראל, אחרי מות ישו (שמוזכר במחזה של לוין), כאשר הרומאים אוסרים על היהודים לעבוד אלים אחרים מלבד הקיסר הרומי עצמו, ומי שעובר על איסור זה ייענש על ידי החדרתו של שיפוד בתוך הישבן, כמין חזרה על הצליבה.

בגלל ההתערבות, שאף היא למעשה סוג של פעולת דיבור המציגה תנאי, ספר איוב התנ"כי מבוסס על שני משפטי תנאי הסותרים אחד את השני. השטן אומר, שאם איוב יאבד את כל רכושו ואת כל משפחתו, מבלי שהוא בעצמו או כל גורם אנושי אחר גרם לאסון הזה באופן ישיר, אז הוא יאבד את אמונתו באלוהים. לעומתו, אלוהים טוען, שאפילו מקרה קיצוני כזה לא יערער את אמונתו הבסיסית של איוב באלוהים. חשוב לציין שההתערבות מצביעה על קשר סיבתי חיובי או שלילי בין האסונות שייפלו על ראשו של איוב לבין אמונתו באלוהים. משפטי תנאי אלה מדברים באסונות שייקרו, מבלי שאפשר להצביע על גורם מסוים בתור אחראי לאסונות אלה, חוץ מאלוהים, כמובן אם מאמינים בו. ואם מאמינים בכוחו האוניברסלי, הוא

למעשה אחראי לאסון; או במילים אחרות: אם אלוהים קיים אזי הוא אחראי לאסונות. מטרתו של ספר איוב התנ"כי היא לפתור את הפרדוקס הזה על ידי השלמה אתו, כך שאפשר להאמין באלוהים, אפילו אם הוא אחראי לכל האסונות. אצל חנוך לוין יש מצד אחד עיסוק פרודי באמונה הדתית, המאשרת את קיומו של אלוהים בתנאים כאלה, ומצד שני עיסוק בייסורים שבני אדם חווים במצבים כאלה.

במקום בהתערבות, המחזה של לוין פותח בארוחת ערב חגיגית, שבה איוב מברך את אלוהים על כל מה שהוא מעניק, לא רק לאורחים שלו אלא גם לקבצנים הפוקדים את ביתו. אפילו הקבצן הקבצני מברך על האוכל שיקבל:

מזונותי מבוססים על כך שלפעמים

אחד מקבצני המעמד הבינוני

בולע את העצמות מהר מדי

עצם נתקעת בגרונו והוא מקיא

את הקיא אני יכול לבלוע בלי ללעוס,

גם לעכל בלי קושי את מה שהוא

ממילא כבר חצי מעוכל.

/.../

נכון, זה לא קורה הרבה, לכן אני

תמיד תשוש, נוטה למות מרוב חולשה.

בכל זאת מתרגלים. ואם קצת אורך רוח

מישהו הרי סוף־סוף מקיא. כן, איכשהו חיים, יש אלוהים (יסורי איוב, עמ' 60).⁵

זוהי כמובן דרך בלתי שגרתית להציג את הדיון התאולוגי אשר במרכזו של הטקסט התנ"כי. מיד לאחר דברים אלה איוב מתחיל לאבד את הכול, קודם את רכושו ולאחר מכן את משפחתו. אחרי ש'המוציאים לפועל' עיקלו את כל רכושו איוב אומר:

שכחתם את שני הזהב!

יש לי גם שני זהב בפה!

⁵ ח' לוין, יסורי איוב ואחרים (מחזות חנוך לוין 3), תל אביב 1988.

וראש המוציאים עונה:

אל תהיה מגוחך.

אל תנסה לעשות מאיתנו מפלצות. כולנו רק בני־אדם.

כולנו חוזרים הביתה לאישה, נעלי־בית וצלחת מרק חם (שם, עמ' 68–69).

חילופי דברים אלה מעוררים אסוציאציות לתקופת השואה, כאשר כל רכושם של היהודים הוחזרם על ידי הנאצים, ובסוף, גם שיני הזהב שלהם הוצאו מפיותיהם. בתגובה להטפה של איוב ראש המוציאים טוען שהם לא מסוגלים לבצע מעשים כאלה, והמוציאים עוזבים את הבמה. אך מיד לאחר מכן ראש המוציאים חוזר עם צבת בידו, ואחרי מאבק קשה הוא מוציא את שיני הזהב מפיו של איוב. איוב ידע שקיים איום, שיוציאו לו את שיני הזהב – וגם הקהל יודע זאת – אך המוציאים מכחישים שהם מסוגלים למעשה זוועה כזה. עם זאת, מיד לאחר מכן ראש המוציאים חוזר לבד ומבצע את זממו, דבר שהופך את הפעולה לעוד יותר זוועתית.

האיום שיוציאו לאיוב את שיני הזהב קיים בתודעה כקשר סיבתי, קשר של תנאי: 'אם מחרימים את כל רכושך, אזי קרוב לוודאי יוציאו גם את שיני הזהב' – אבל האיום הוסר בגלל 'אנושיותם' של המוציאים, ורק לאחר מכן, אחרי שהאיום הוסר לרגע, ראש המוציאים חוזר ומבצע את מעשה הזוועה. על ידי ביטולו הזמני של האיום לוין למעשה מחזק את מעשה הזוועה, וראש המוציאים הופך למפלצת. ב'יסורי איוב', וגם ברבים ממחזותיו האחרים של לוין, יש מספר לא מבוטל של סצנות שמבוססות על עקרון האיום שהוסר, אך מתבצע בצורה אכזרית עוד יותר מיד לאחר מכן, הפעם כביכול ללא סיבה 'הגיזנית'.

אחרי שאיוב מאבד את הכול ומגרד את גופו, מגיע השליח של הקיסר הרומי ומודיע, שכל אדם שעדיין מאמין באלוהים של היהודים ייענש, ושלוש חביו של איוב, החושבים על מה שהם עלולים להפסיד, מכחישים את קיומו של אלוהים. לעומת זאת איוב, שאין לו מה להפסיד, מכריז על אמונתו באלוהים, ונענש על ידי החדרת השיפוד בישבנו. אחרי 'צליבתו' של איוב מגיע מנהל של קרקס ורוצה 'לקנות' את איוב המשופע מן הקצין של הקיסר עבור הקרקס שלו. 'לא חבל', הוא אומר, 'על האיש הזה? לא חבל' / ... / על כל הכרטיסים הפוטנציאליים שצועקים בלי קול / כמו נשמות של ילדים שלא נולדו? (שם, עמ' 95). הרמיזות של מנהל הקרקס לשואה הן שקופות למדי. הוא מעוניין לקנות חיזיון של זוועה, סבל וייסורים, היכולים לעורר עניין אצל הקהל, כפי שגם לוין מרמז שאם התאטרון לא יציג את הייסורים של היהודים הוא יאבד את קהלו. לוין ביקורתי כלפי השימוש התאטרוני בייסורים אלה.

מיד עם הקנייה המוצלחת של 'ייסורי איוב' מתברר למנהל הקרקס, שאיוב כנראה ימות לפני שניתן להחזיר את ההשקעה ששולמה לקצינו של הקיסר עבור אדם משופד על מוט. עם

מותו, איוב מקיא, ובאותו רגע מגיע הקבצן הקבצני ואומר:

כמו שכבר אמרתי: עם קצת אורך רוח

מישהו הרי סוף-סוף מקיא. כן איכשהו חיים, יש אלוהים (שם, עמ' 103).

הנה ההוכחה לקיומו של אלוהים: 'אם מישהו מקיא, אזי אלוהים קיים'.

אבל זה לא סוף המחזה. לזין מסיים את גרסתו של איוב עם המתים ששרים. הסיום הזה הוא ציטוט חלקי של שורות הסיום של 'הדוד וניה' לאנטון צ'כוב. הנה, קודם דברי הסיום של סוניה במחזה של צ'כוב, היא מדברת עם וניה וגם עם עצמה, אחרי שכל עולמם התמוטט:

אנו ננות. אנו נשמע קול מלאכים, אנו נראה את כל השמים בזיו יהלומים. אנו נראה את כל הרע שעלי אדמות, כל היסורים שנתסרנו יטבעו בשפע הרחמים, העתידים למלא את כל העולם, וחיינו יהיו רגועים, ענוגים, נעימים כלטיפה /.../ ואנו ננות, אנו ננות...⁶

והנה הסיום של לזין. בסוף המחזה איוב לא מקבל את הרכוש שלו ומשפחה חדשה, כפי שקורה בספר התנ"כי. מיד אחרי דבריו של הקבצן הקבצני, וקריאתו שאלוהים קיים, נשמעים קולות הילדים המתים. לזין שומר את התמצית הצ'כובית, אבל הופך אותה למשפט תנאי שפותח אפשרויות חדשות, אפשרויות של רחמים, שלא נמצאים דווקא באל, כפי שנאמר בתפילה, אלא בעולם.

אבל יש רחמים בעולם.

ואנחנו עוד ננות.

כך נחים המתים

בדומיה, באורך רוח.

על הבשר יעלה עשב,

הצעקה תימוג ברוח.

אבל יש רחמים בעולם,

ואנחנו עוד ננות (יסורי איוב, עמ' 103).

⁶ א' צ'כוב, 'הדוד וניה', ארבעה מחזות: בת השחקן, הדוד וניה, שלוש אחיות, גן הדובדבנים, א' שלונסקי (מתרגם), תל-אביב 1977, עמ' 148.

