

**אבירים בדמות היגון - איטליה, האיטלקים והים התיכון
ב'מסע ממינכן לגנואה' של היינריך היינה**

דניאל בהר¹

החלק השלישי בתמונות מסע של היינריך היינה - "מסע ממינכן לגנואה" - נפתח במפגש בינו ובין "פיליסטר"² ברלינאי תפל ואנוכי להכעיס.³ במהלך השיחה עם הפיליסטר נתפס היינה להשוואה מעניינת בין ברלין למינכן. ברלין, לטענתו, היא עיר שהוקמה על ידי יחידים למען יחידים, מקום המקבץ של אינטלקטואלים האדישים למקום הימצאם. אין למצוא בה קנאות פטריוטית-מקומית ואין בה עדות ניכרת לעין לסממנים כלליים המשותפים לתושביה (פרק 2, עמ' 235). המסורת האחת שנשמרת בה היא הרבקות בחדש, ומאחר שהכללי מוסווה בה היטב תחת החדש-תמיד, מוסווה בה גם ההיסטוריה על רוחות הרפאים שלה; צריך אדם, אומר היינה, להיות שתוי כמה בקבוקים הגונים של שירה כדי לראות בה יותר ממראית העין הסתמית (שם, עמ' 236). מינכן, לעומת זאת, נבנתה על ידי הכלל, על ידי העם עצמו (שם, עמ' 237), והאופי המקומי ניכר בה בכל לבנה. מפניה של העיר ניבטים לגיונות של רוחות רפאים, המתים מן הדורות הקודמים שהיו שותפים בעיצוב אופייה המיוחד. הודות לכך יכול אדם לחוש את ההיסטוריה שלה מימי הביניים ועד ההווה, לחזות בעין שלווה כיצד בויתה בהדרגה הברבריות לכדי יצירת פאר מעשה ידי הכלל.

הן ברלין והן מינכן נשקפות בלעג דק. ברלין כפי שהיא מגולמת בדמותו של הפיליסטר מוצגת כדרך רודף הנאות ואדיש לתרבות ולהיסטוריה; מינכן כעיר המתברכת בהיסטוריה שלה ובאופייה הלאומי עד כדי כך שהיא מעזה, בניתוק מוחלט מהמציאות, לתבוע לעצמה את הכינוי "אתונה החדשה" (פרק 3, עמ' 239). נדמה שבין שני הקטבים ברלין ומינכן מסומנת הקונפדרציה הגרמנית כולה כמולדת חולה וכפוית טובה. בפרק הפותח של המסע מתואר היינה כסועד

השלושה-עשר בסעודה בת שנים-עשר סועדים; הפיליסטר שיושב לימינו מעביר ימינה את הצלחת עם הדג כך שבתום החלוקה לא נותר להיינה דבר מלבד עלי הדפנה, הפרס של המשוררים (פרק 1, עמ' 233-234). זוהי גרסה פרודית לסעודה האחרונה של ישו, והיינה ממלא בה את תפקידו של יהודה איש קריות. הקרמו אמנם עטוף בהומור, אבל אפשר לפרשו בקלות כטענה רצינית כלפי משטר הרסטורציה שהקיא מקרבו אנשים כהיינה, הוגים חופשיים חריפי מחשבה. הנסיעה לגנואה אמנם איננה היציאה הסופית לגלות שתרחש שנים ספורות מאוחר יותר, אבל מקופלים בה כבר הייאוש מן המולדת והחיפוש אחר אורח חיים חלופי מחוץ לה על מנת לשאוב מעט תקווה. אך לא זאת בלבד: במסע לאיטליה היינה לא רק בורח או מבקש להשיב את נפשו מן המחנק, אלא אף מחפש זווית התבוננות רעננה. העדות הניצחת לכך היא שהנסיעה מלאה כרימון בביקורת מבדחת אך רצינית, מרומזת וגלויה כאחת, על האקלים התרבותי והפוליטי השורר בגרמניה. כמוקד הדיון תעמוד ההתבוננות הביקורתית של היינה בתרבות האם שלו המתלכדת שוב ושוב עם המבט אל התרבות הזרה, ויוצבו השאלות הבאות: מדוע נמשך היינה לאיטליה דווקא ומה הדברים שצודדו את עינו כחי האיטלקים ובביטוי האמנותי שלהם? תחילה אסקור את ההבדלים בין יומן המסע של היינה למסע לאיטליה של גתה, וכך אחרד את מאפייניו המיוחדים של אופן תפיסתו של היינה את איטליה. לאחר מכן אסביר מדוע לדעתי מוצא היינה באופרה מודל לחיקוי אמנותי ואבחן את תובנותיו לאור תפיסת הזהות הים תיכונית. הצעד המסיים יתפצל לשניים: השוואה עם מודרניסטים גרמנים מאוחרים יותר שפנו לים התיכון והשערה לגבי מקומה של זהותו היהודית במשיכתו לאיטליה.

1

הבחירה באיטליה כיעד המסע מתגבשת בדעתו של היינה במהלך השיחה עם הפיליסטר. תחילה יושבים השניים על מרפסת המשקיפה על האלפים הטיירוליים, והיינה נזכר כיצד מאותה המרפסת חזה בחורף המתחלף לאביב וכיצד חילוף העונה השפיע על מצב רוחו - המלנכוליה החורפית הומרה בהתעוררות שנושאת עמה תקווה והשראה פואטית. הכמיהה לחילופי עונות מתגלגלת לראשיתה של תשוקת מסע, כי האקלים החם והאביבי מזוהה עם הדרום ועם מזג האוויר המתון של הים התיכון. ההשראה מדומה לציפורים ששבו מן הדרום החם על מנת להפשיר את לבו הצפוני העוזב (פרק 4, עמ' 245-246). המעמד כולו מחולל בנפשו של היינה היקסמות פלאית (Verzauberung, שם, עמ' 246-247) ומעלה באפו ניחוחות תפוזים ולימונים. התמונה מתנקזת כולה אל דמותו של אל האביב: עלם חמודות

בעל עיניים מחייכות ופה מלבלב, מעין פסל יווני בעל תום וחושניות ים תיכונית. הוא קורא להיינה בפיתוי מתגרה: "אני אוהב אותך, בוא אחריי לאיטליה!" (שם, עמ' 247). אולם ההחלטה לנסוע גמלה סופית בלבו של היינה מטעם פרוזאי יותר. הוא משתף את הפיליסטר בתוכניתו, וזה האחרון פולט קול צהלה: "טיירילי! טיירילי! טיירילי!" (פרק 5, עמ' 248). התגובה הזאת מגרה את סקרנותו של היינה: "אני רוצה לראות בהקדם האפשרי את הארץ שמסוגלת להביא את הפיליסטר היבש הזה לידי שיכרון חושים עז כל כך, שדי באזכור חולף שלה כדי שיקרקר כשלי" (שם). ספק כחיקוי מלגלג ספק בהתלהבות אותנטית מאמץ היינה גם הוא את קריאת השמחה של הפיליסטר בשעת צאתו לדרך. היינה נמשך, אם כן, לאיטליה לא רק משום הקסם שמהלכת עליו הארץ אלא גם משום ההיקסמות שלו מהיקסמותם של הגרמנים ממנה. למעשה, התיאור החושני עד גוזמה של הטבע כמניע לנסיעה, שמסוכם כולו במילה החריפה Verzauberung, יכול להיקרא כאירוניה דקה שנוהג היינה בגרמנים הבאים לאיטליה, והוא ביניהם, כשהם מוקסמים מראש. ז'אנר ספרות המסעות מתמקד מטבעו בפלאי וכמוזר בתרבות זרה; אבל מכיוון שאיטליה הפכה לטריטוריה בגוף הדמיוני של הסופרים הגרמנים, הנפש הגרמנית ומוזרותה נבחנת בעינו של המטייל לא פחות מהנפש האיטלקית. ההתייחסות לריה הלימונים מרמזת כמוכן לשורה הידועה של גתה מוילהלם מיסטר: kennst du das Land, wo die Zitronen blühen ("מכיר אתה את הארץ, שם הלימונים פורחים?"), שנהפכה למשפט המפתח לכל המטיילים הגרמנים שחיקו את המופת של הסופר הדגול ויצאו בעקבותיו לגלות את קסמי הדרום.⁴ הפסל היווני, לעומת זאת, מייצג את הכמיהה לגלות את העולם הקלסי. היינה עצמו בוחר להתחיל במסלול זהה לזה שעשה גתה, אלא שבסופו הוא חונה בגנואה ואינו מדרים הלאה. ההשוואה לגתה מלמדת על ההבדלים הרבים בין אופי המסעות של השניים. בקיצור נמרץ ובפשטנות מסוימת, גתה קולט את איטליה ומפרש אותה לפי שתי מערכות של קואורדינטות: העצים והפסלים, כלומר הטבע והמורשת הקלסית. הוא יוצא כשליח של תרבות גבוהה, נציג של השקפת עולם גאה, בטוחה בעצמה והגמונית, שאותה מסמלת ויימאר כנקודת המוצא שלו. היעד שלו הוא רומא, עיר הבירה של העולם הקלסי, שאין כמוה לבטא יוקרה תרבותית הכרוכה בעוצמה פוליטית. דימויה של איטליה כערש התרבות, בין אם בתקופה הרומית או ברנסנס, מוביל את המבט שלו, וההתפעלות מן הגדולה ומן היופי של השרידים ההיסטוריים והאמנות משרה עליו שלווה נפש דתית: "מטבעי אני מוקיר ברצון ובשמחה כל דבר יפה ובעל שיעור, ואין שלווה נעלה יותר מאשר לטפח את הכישרון הזה - יום אחרי יום, שעה אחרי שעה - תוך שאני לומד מושאים נפלאים כל כך."⁵ המטען התרבותי שהוא נושא עמו גורם לו להרגיש חיש קל בבית. מראה

אבירים בדמות היגון: איטליה, האיטלקים והים התיכון ב'מסע ממינכן לגנואה' של היינריך היינה

העריץ עדיין ערטילאית מדי בשביל היינה; הרוח בצורתה המוחשית פושטת באיבריו של האדם החי כהיסטוריה של סבל. הביקורת של היינה על ההתעלמות של גתה מהיבטים של סבל אנושי בהיסטוריה באה לידי ביטוי ברור יותר בעת הביקור באמפיתיאטרון בוורונה, נקודת ציון משותפת במסע של שניהם. עבור גתה הכניסה לאמפי, האתר הרומי הראשון שנגלה לעיניו במסע, היא סיבה לצהלה ולהתפעמות.⁹ היינה מרגיש במעמד זה משהו אחר לחלוטין: "באשר לי אני מוכרח להודות שלבי התמלא פחד יותר משמחה למחשבה שעוד מעט ארד לטייל על אדמתה של רומא הזקנה" (פרק 24, עמ' 291).

הגורם המידי לפחד שמתעורר בקרבו הוא המחשבה על קרבות הגלדיאטורים האלימים שבוודאי התקיימו באמפי. רומא, מזכיר לנו היינה, לא הייתה בדיוק שדה פרחוני של תרבות, אלא אימפריה אדירת כוח צבאי ופוליטי, שייצאה את התרבות שלה בתוקפנות וסיפקה לעם שלה שעשועים אכזריים כדי להמשיך ולקיים את שררתה. תחת המעטה היפה של הבנייה הרומית המוקפת מוצא היינה מרות חמורה ואכזריות. האידיאה של רומא הנצחית היא, לדידו, ההמצאה הגדולה ביותר של הרומאים, ואותה מגלמים מפעלי הבנייה העצומים שלהם. בלבו מעורר הדבר מורא יותר מאשר התפעלות, משום שבצלו של הרעיון הגדול הפכו האינדיווידואלים לקטנים יותר (שם, עמ' 292-293). קשה לנתק את התובנות האלה מן ההקשר הפוליטי של הזמן: העלייה המטאורית של פרוסיה, המקבילה לרומא של פעם, ככוח פוליטי שלוב בכוח תרבותי הגמוני שדיכא את החירויות המעטות שהושגו בתקופה הנפוליאונית.

הציטוט האירוני של היינה מהשיר מוילהלם מייסטר ממחיש עד כמה איטליה הפכה בקרב הגרמנים לדימוי ספרותי ותו לא. פעם אחת משתעשע היינה בדמיון הקולי בין המילים Land (ארץ) ו-Lied (שיר):

"מכיר אתה את הארץ, שם הלימונים פורחים?"

מכיר אתה את השיר? איטליה כולה מתוארת בו אבל בצבעי האנחה של הכיסופים.¹⁰

מן השנינה הלשונית משתמע שלא את הארץ עצמה מכיר הקורא, כי אם את השיר, את הדימוי הספרותי. תיאורי המסע אמנם מציירים תמונה מלאת כיסופים אך מרחיקים את הקורא מן הממשות, מאיטליה כפי שהיא. פעם אחרת מעומתת איטליה הספרותית של גתה עם איטליה הממשית:

"מכיר אתה את הארץ שם הלימונים פורחים?

[...] לשם! לשם

ארצה לנרד איתך, אויב."

העיניים של האתרים הקונקרטיים, שער כה היו מוכרים לו רק בשמם, ממלא אותו שמחה וביטחון ומחזק את מה שהוא מזהה כעולמו האישי המוכר. כך למשל הוא מסכם את הביקור בוונציה: "תודה לאל, כל מה שהיה חשוב לי בילדותי שוב הפך יקר לי. אני מאושר ששוב אני מסוגל לגשת לסופרים הקלסיים".⁶

ההתבוננות בטבע שגתה כה הוקיר ושקד על פיתוחה משלימה את היחס למורשת הקלסית. כשם שגתה ביקש ליצוק בשר על מושגי התרבות המרחפים שהכיר, כך הוא בא לאיטליה כדי לאשש מחדש את הבנתו לחוקיו הנצחיים של הטבע בהתגלמותם הטהורה והמוחשית ביותר. ההסמלה המובהקת לנטייה הזאת היא ה-Urplanze, צמח היסוד, שאותו חיפש גתה בפרלמו, אב הטיפוס של כל הצמחייה.⁷ נדמה שהיינה החשיב את תיאורי הטבע לנקודת הכובד ביומניו של גתה מן המסע באיטליה. בפרק 26 של יומן המסע לגנואה מעיר היינה: "גתה מעמיד ראי לטבע, או מוטב לומר: גתה עצמו הוא ראי הטבע. הטבע רצה לדעת איך הוא נראה ולשם כך ברא את גתה. אפילו את מחשבות הטבע ואת כוונותיו עולה בידי לשיקף עבורנו [...]" (פרק 26, עמ' 296).⁸ ציור דמותו של גתה כראי לא רק מציח להפליא, אלא גם לוכד בשנינותו מאפיינים חשובים ברגישותו לטבע ולתרבות. גתה בורך בעין צלולה ומשדר בייצוג האמנותי שלו מעין בריאות וניקיון יחידים במינם. עם זאת, נטייתו לתפיסה כוללנית ומאחידה מחליקה הבדלים וחספוסים למיניהם, ולכן ניתן להגדירה כאי-היסטורית. האנושי אצלו מתקשה להיכנס לסכמה של הטבעי, ותובנותיו לגבי ייחודו של העם האיטלקי אינן רבות או מעגיינות במיוחד. ההיסטוריה האנושית, על כל העקמומיות שלה והמוטציות שהביאה לעולם, חומקת מסוג כזה של מבט, ובגיו האדם כיצורים היסטוריים בהווה נותרים בו בלתי מפוענחים או חד-ממדיים.

עבור היינה, לעומת זאת, אין דבר מרתק יותר מן ההיסטוריה ומן האנשים כסוכניה המשונים. הבריאות והניקיון הקלסיציסטיים, שמזוהים עם התרבות הגבוהה ההגמונית, מעוררים בו לכן סלידה ורוקא החולי הוא שמעורר את אהדתו: "העם האיטלקי כולו חולה מבפנים ואנשים חולים לעולם ייחשבו, ובצדק, לאציליים יותר מן הבריאים. משום שרק אדם חולה הוא בן אדם, איבריו מלאים היסטוריה של סבל וחדורים ברוח" (פרק 27, עמ' 301).

אמנם הדברים על האיטלקים נאמרים כניגוד לאנגלים, הברברים המתורבתים שמציפים את איטליה - אבל הגרמנים עשויים היו באותה המידה להיחשב ברברים מתורבתים, כפי שמוצגים אנשי מינכן למשל. כאן בונה היינה קשר הכרחי בין היסטוריה, חולשה ואנושיות ורומז שהמבט של גתה, בעיוורונו לחולי, עיוור גם לממדים מהותיים בקיום האנושי. מן השימוש בשם התואר durchgeistet ("חדור משתמע שהרוח האנושית בצורתה המצויה בספרות הקלסית שגתה כה

אבל אל תיסע בתחילת אוגוסט, אז ביום תצלה אותך השמש ובלילה יאכלו אותך
שפשישים.¹¹

בכך נסדקת האידיליה - אשר בה נשבה גם היינה כטרם נסע - של איטליה הממוזגת תמיד. אכזבה מחכה להיינה גם מעצי הלימון, משום שלמגינת לבו יושב תחת כל עץ לימון רענן תייר אנגלי סמוק לחיים (פרק 27, עמ' 300). בקיצורו של דבר, בתוך כל הכיסופים הנרגשים שמציפים את הספרות הגרמנית על איטליה קשה למצוא את איטליה עצמה. ההתפעמות הבלתי ביקורתית אינה אלא צדו השני של השעמום: מרוב שאיטליה שעממה את הסופרים הגרמנים, משער היינה, הם השתדלו לכתוב עליה מעט ככל האפשר כשסיפרו על אודותיה (מדחצאות לוקה, פרק 9, עמ' 368). החידוש הגדול שמציע היינה, אם כן, הוא לתאר סוף סוף את איטליה והאיטלקים כפי שהם, כתופעה אנושית והיסטורית חד-פעמית, ובכך להיפרד מן המסורת הגרמנית של ההיקסמות הרומנטית.

אבל תיאור מסע אובייקטיבי הנצמד לעובדות שעל פני השטח עלול אכן להיות דבר לאה ומייגע. לא תיאור ממין זה מבקש היינה; הוא משתדל להכניס את ההווה של המסע למסגרת פרשנית כלשהי כדי לעניין את עצמו ואת קוראיו. עברו המסגרת הזאת היא בפירוש היסטורית. אמנם נקודות ההתייחסות שלה שאובות מאותה התרבות הקלסית שבספרים: יוון ורומא, אמנות הרנסנס וכך הלאה, אבל האופן שבו העבר הזה מקופל אל תוך המבט העכשווי של היינה שונה למדי מן הדוגמה של גתה. ראשית, אמת המידה שלו היא האדם ולא הטבע: עינו נמשכת לפרצופים, לתנועות הגוף ולאיבריו, ללבוש, למחוות ולגיבונים. האדם האיטלקי בן הזמן מתואר במבט משווה אל זה המופיע בספרות ובאמנות, וכך נפער עומק היסטורי המעשיר את ההתבוננות. יתר על כן, בעוד שגתה מתאמץ לאחות וליצור הרמוניות, היינה נוטה לחשוף באמצעות האירוניה שלו שברים וסדקים. ההתבוננות שלו טעונה במתחים רבים: בין מציאות ודמיון, עבר והווה, טבע ותרבות, אני ואחר. נביא לדוגמה קטע מהפרק ה-14, שבו מגיע היינה לטרנטו ופוגש לראשונה עיר איטלקית:

מחזה שכזה עלול היה לדרךך את הנפש, אלמלא הפיח הטבע רוח חיים רעננה באבנים המתות האלה [...] ואלמלא ניצבו באותם קמרונות חלונות עגמומיים פרצופים של עלמות חמודות המביטות מטה ומחייכות לעבר הזר הגרמני, אשר, כמו חולם מתהלך בשנתו, מתערסל בין ההריסות המבלבלות. באמת הייתי כחולם, כאחד שבחלום מנסה להיזכר במשהו שכבר חלם. השטתי את מבטי פעם לבתים ופעם לאנשים וכמעט נדמה היה לי שפעם ראיתי את הבתים האלה בימים טובים יותר, כשהצירים היפים המקשטים אותם עוד קרנו מצבע. [...] הפרצופים של הזקנות נראו לי מוכרים כל כך, כאילו נגזרו מתוך אותן התמונות האיטלקיות

אבירים בדמות היגון: איטליה, האיטלקים והים התיכון ב'מסע ממינכן לנאוה' של היינריך היינה

הישנות שפעם ראיתי כנער בגלריה בדיסלדורף. גם את הזקנים הכרתי היטב כמו לאחר שכחה ארוכה והם התבוננו בי בסבר חמור ביותר, כמו מתוך תהום של אלף שנה (פרק 14, עמ' 268).

למתבונן מבחון, כאותן עלמות המחייכות אליו, נדמה היינה כסהרורי המתהלך בין ההריסות, שבוי בעולם של פנטזיה ספרותית. ובאמת ראשו מאוכלס בכל רוחות הרפאים שאליו התוודע בספרים ובגלריות. אבל אף על פי שהוא כחולם רדוף ורוחות מן העבר, עינו עדיין פקוחה למתרחש סביבו כאן ועכשיו. הוא עורך בינו ובין עצמו השוואות בין הכאן ועכשיו לייצוג הספרותי או ההיסטורי, אבל הקשר אינו מובן מאליו עוד. מתגלה פער בין האידיאלי והממשי, ובו מעמיק היינה לעיין. לכן נרמזים לו האנשים והבתים סביבו מוכרים ולא מוכרים, נשכחים כזיכרון ילדות רחוק מעוות, אלביתי (unheimlich) בלשון הפרוידיאנית. גתה דילג על הסדקים בין העבר להווה או לא הש בהם; היינה מתעכב עליהם ארוכות ופותח מהם שדה של דמיון והומור. גתה יכול היה למלא את החסר לו באמצעות התפיסה המופלאה שלו ולהשיב את תחושת השלמות לקדמותה. היינה אינו יכול עוד או אינו רוצה לסגל את הממשותף לסכמה האינטלקטואלית שעמה הוא מגיע לאיטליה. הוא שומר על המתח בין הרוח והחומר באמצעות מצב הביניים של החלום.

2

אין זה מקרה שההריסות משמשות תפאורה לחלימה. החלום כפעולה יצירתית, כפילתה של השירה, מלביש עור ובשר על העצמות היבשות של ההריסות, שלא ייבנו מחדש אלא בדמיון. ההריסות מעוררות כיסופים והשראה: המשורר, אפוף קינה, אמנם נזכר במכבש ההיסטוריה ובחלופיותו כבן-תמותה, אבל אלמלא הרסיסים שמגרים את חושיו ודמינו לא הייתה יצירתו באה לעולם. בעומדו מול ההריסות עולים בקרבו זיכרונות מהלא-מודע הקולקטיבי של האנושות - במקרה הזה של העם האיטלקי - ולא רק שלו כאדם פרטי. על כן מלאכת הדמיון שלו דומה במובנים רבים לזו של היסטוריון.

כרגע האלגי נוכח ההריסות מופיעה לראשונה מריה המתה, דמות מסתורית שתחזור ותצוץ כלייטמוטיב לאורך המסע:

אפילו בצעירות השוכבות היה משהו שדמה למוות מלפני אלף שנה ועם זאת משהו שהוער לתחיה ופרח מחדש, כך שכמעט נתפסתי לאימה, אימה מתוקה כמו שחשתי בה פעם, כשבאישון לילה בודד שפתיי נלחצו אל שפתיה של מריה, עלמה יפהפיה, שכזמנו לא חטאה בדבר מלבד זה שהיתה מתה (שם, עמ' 268-269).

הלייטמוטיב של מריה קשור בזיקה הדוקה לפרשנות ההיסטורית שמפרש היינה את הסוכב אותו. הוא ההתגלמות החזקה ביותר לתחושת הדו־היוו שרודפת אותו באיטליה כרסיס חלום עיקש שתובע פרשנות, ומעוררת בו בצורה חריפה ביותר את האימה המתוקה (süßes Grauen) ברוח האלביתי הפרוידיאני. אבל היינה מהסס לקבוע אם הוא חש באמת את נוכחותה של מריה כביטוי למשך ההיסטורי הארוך או רק מרמה לחוש. הוא מודע, כאמור, לאפשרות של ההיקסמות הכוזבת הספרותית ופוסט את חלומותיו על זמנים עברו ככדיון שהוא עצמו בדה מלכו ונלכד בו (שם, עמ' 269).

המסע לאיטליה מתאפיין במתח ובתנועה בלתי פוסקים בין החולמנות לערנות, בין הפרשנות הפואטית-היסטורית לקשב לסביבה המידית. הפרק ה־15 הוא דוגמה טובה לכך. בפרק זה נכנס היינה לאחת הקתדרלות בעיר ומתרשם מן הניבחות והקרירות השוררות בה. הרושם המידי מן הכנסייה מוביל את היינה לניתוח תרבותי חריף ומכרח על ההבדל בין המזג הצפוני למזג הדרומי, שיש בו נטייה ברורה לצדם של החולמים הבטלים ממלאכה. הקתדרלה - בגלל יופייה, רוחב ידיה והתאורה העדינה שבה - היא המפלט המושלם מן השמש הקופחת והלחץ של הרחוב. הקתוליות היא דת טובה לקיץ, קובע היינה, ורומז בכך שהיא מתאימה יותר לאקלים ולמזג הים תיכוניים (פרק 15, עמ' 270). כאן רשאי אדם, אומר היינה, ליהנות מקדושתה של בטלה מתוקה ולהפליג בדמיונות. זוהי כמוכן תוכנה סוציולוגית-אנתרופולוגית שזורקת אור על ההפך הפרוטסטנטי - כנסיות עירומות וכעורות שאינן מעוררות ישיבה ממושכת פן יתבטל אדם ויוזיח את עבודתו. זה היינה הער במיטבו, שמתוך תשומת הלב לפרטים גוזר בפשטות מסקנות תרבותיות רחבות ומעוררות מחשבה: איך זה שהקתוליות שמרה על כוחה דווקא בדורים החם והפרוטסטנטיות שגשגה בצפון הקר?¹² אלא שמיד אחר כך מתרחש משהו שמעביר אותו למצב החלימה הפואטי. הוא מבחין ביד ענוגה של עלמה המתוודה אצל הכומר ומנסה לשער בדמיונו לאיזה מיץ אישה היא שייכת: "[...] היא [היד] הייתה, יותר נכון, בעלת שאר רוח, מצודרת עין בעתיותה, כיד של אנשים יפי תואר שקנו השכלה רחבה או סבלו הרבה. הייתה בה, ביד הזאת, גם תמימות נוגעת ללב [...]" (שם, עמ' 271). שוב נעשה היינה לחולם, והחלום טוען את המבט בערנה וברגש חם, שחוזר ומתעורר בו בגילויים שונים כלפי העם האיטלקי. הוא מפגיץ עקביות רבה בהכנת נפשם: לבו יוצא אל האיטלקים בשל עצבותם התמה ובשל היותם חרווי רוח אחרי סבל ארוך שנים. ידה של האישה המרדומינית בנויה מתרככות דומה לזו של האיטלקים החולים כפי שאופיינו קודם לכן: רוח (Geistiges), היסטוריה (geschichtlich), סבל (gelitten), תום (Unschuldiges). ושוב זה הפרגמנט, היד, שקורא לרמיון מלא הכיסופים לנחש את השלם, כשבר חרס

עתיק שמעורר חשק לבנות לו סיפור היסטורי. את כל זה לוכד הביטוי הקשה לתרגום geschichtlich Reizendes, שפירושו בקירוב: מצודר עין מבחינה היסטורית או מגרה בעתיותו ההיסטורית.

העם האיטלקי כולו מצודר בעיני היינה משום שהוא ניחן בעומק היסטורי ונושא משך היסטורי שחסר לעם הגרמני. בפרק 23, בעודו מתהלך בשוק הירקות בוורונה, מתבונן היינה בפרצופי המקומיים, בעיקר בנשים, וקולט אותן כ־reizend gelb ו־naiv schmutzig - חניניות בצהבהבותן ומלוכלכות עד כדי תום - מעין פשרה בין הלכלוך והכיעור שאין להכחישם ובין הקסם שמשרשה עליו בכל זאת דמותן (פרק 23, עמ' 289). אלא שהפעם הוא מוסיף הערה על האמת הכללית מאחורי הרשמים הבודדים:

אבל אם בוחנים את האנשים האלה מקרוב, גברים כנשים, מגלים בפניהם וברמותם כולה עקבות של ציוויליזציה שנברלת מזו שלנו בכך ששורשיה חזורים לא אל ימי הביניים הברבריים אלא עוד לימי הרומאים, ומאז לא נכחדה אלא רק סיגלה עצמה כל פעם לאופיים של שליטי הארץ המתחלפים. הציוויליזציה אצל האנשים האלה אין בה אותה הלכה החדשה הבולטת לעין כמו אצלנו, היכן שקורות העץ נמשחו זה הרגע והכול עוד מדיף ריח של צבע טרי. לנו נדמה שבמרוצת הזמן החליפה אט אט המולת האדם הזו בפיאצה דלה ארבה רק את החצאיות ואת סגנון הדיבור בעוד שרוח התרבות שם השתנתה מעט מאוד (שם).

התרבות הגרמנית לרעתו של היינה עוררה בוסרית ורכה בשנים משום שהגרמנים טרם חשו את נחת זרועה של ההיסטוריה כפי שחשו האיטלקים. הם לא טעמו את טעמה המר של מפלה היסטורית ולא נשלטו על ידי זרים ואינם נשאים של זיכרון פוצע של גדולה שחלפה. מכאן אולי נובעת שחצנותם של הגרמנים כפי שתוארה בראשית המסע - בין אם אצל הפיליסטר הברלינאי, שהיסטוריה נחשבת בעיניו כקליפת השום, או מינכן שמעזה להשוות את עצמה לאתונה. האיטלקים, מכל מקום, מוקירים את ההיסטוריה כי בה שוכנות גאותם וזהותם הלאומית. הם מחזיקים מתוקף ניסיונם הקשה בחוסן תרבותי אותנטי ומקיומם בהווה נשקפת המשכיות היסטורית. המטען ההיסטורי העשיר שהם נושאים אמנם עמוס כאב ומרירות אבל הופך אותם לאציליים ובעלי מידה.

3

הפצע השותת בחזה של כל איטלקי מרתק את היינה ומעורר בו אהדה, והוא חוקר בדקדקנות את ביטוייו השונים. לדבריו, הפצע נעשה חשוף יותר כשביש המזל של מולדתם של האיטלקים עולה בשיחה, אבל הוא אינו ניכר במילים הנאמרות

כשם שהוא ניכר בהבעות הפנים ובמחוות הגופניות (פרק 27, עמ' 301). במילאנו מתוערת שיחה בין בריטי לאיטלקי. הבריטי יהיה טוען שהאיטלקים אדישים פוליטיים ומפגינים התלהבות רק מהאופרה, והאיטלקי משיב לו כך:

"אדוני חוטא לנו", אמר האיש החינור ומשך בכתפיו. "אח!", הוא נאנח והמשיך, "איטליה יושבת לה מקוננת וחולמת מעל להריסותיה, ומפעם לפעם, כשהיא לפתע מקיצה למשמע מנגינה של שיר כלשהו ומזנקת בסערה, אין לייחס את ההתלהבות הזאת לשיר עצמו, כי אם לזיכרונות הישנים ולרגשות שהשיר מעורר, רגשות שמקננים בלבה מאז ומתמיד, ושכאותו הרגע קוצפים ועולים בחוזקה. זו המשמעות האמיתית של הרעש העצום ששמע אדוני בלה סקאלה" (שם, עמ' 301-302).

האופרה אינה סתם שעשוע להסחת הדעת; היא ביטוי אקטואלי ועמוק למאווייו של העם האיטלקי ולמכאוביו. המאזין לאופרה אינו בא לידי התרגשות מן הטכניקה או מאיכות הביצוע אלא מכך שהאופרה משקפת לו את מהותו הפנימית של הכאב שהוא חש כל העת. העובדה שהאיטלקים שותקים בשיחות סלון העוסקות בפוליטיקה אין משמעותה שהם אדישים פוליטיים; הפוליטי פשוט מגותב אצלם לצינורות ביטוי אחרים. היינה מצדד בדעתו של האיטלקי ודרך התשובה שלו לבריטי מציג את האיטלקים כשותפי גורל: גם הם, כמו היינה, יושבים סביב ההריסות וחולמים חלומות נוגים ויפים, למודי אכזבה פוליטית ונכספים לגדולה (הם לרומא, היינה למהפכה) או לחירות שהייתה ואבדה. בפרק 19 מדבר היינה מפורשות על הצורך להבין את האופרה בצורה אוטורית כדי לרדת לעומק רבריה הפוליטיים:

איטליה האומללה והמדוכאת! אסור לה לדבר ורק במוזיקה מותר לה לבטא את רחשי לבה. כל הטינה שלה נגד הכיבוש הזר, הכמיהה שלה לחירות, חוסר האונים שלה והשיגעון שהוא מוליד, התוגה שלה בהיזכרה בגדולה שחלפה, ועמה התקווה הקלושה, הקשב הדרוך, התחינה לעזרה – כל זה נחבא באותן המלודיות הגולשות משיכרון חיים גרוטסקי לרכוכיות אלגית ובאותן מחוות גופניות שנעות תזויתית בין ליטופי הנופה לאימים קוצפים. זהו המוכן האוטורי של האופרה בופה (פרק 19, עמ' 280).

במלודיות ובאריות של האופרה מקופלים לא רק רגשות פרטיים; נמצאים שם גם הכמיהה הקולקטיבית לחופש, הזעם על הכיבוש הזר ועל אוזלת היר כנגדו, זיכרונה הצורב של תפארת העבר. בקיצורו של דבר, לאופרה ולאמנות בכלל יש היכולת להיות פוליטית גם כשהיא עוסקת ברגשות תמימים כביכול. צריך רק להיות אחד מיודעי הח"ן שמבינים את הלשון שבה האופרה מדברת כדי לפענח את המסרים הפוליטיים. המעניין בהשקפתו של היינה הוא שגם פשוטי העם הם

יודעי ח"ן כשמדובר באופרה. ואף על פי שלעת עתה הוא אינו איטלקי כאחד האיטלקים, מבין היינה את לשונה של האופרה היות שהוא מבין את האיטלקים: האנשים בשר ודם סביבו ממחישים עבורו את כל מנעד הרגשות שידעה האומה האיטלקית לאורך ההיסטוריה (שם, עמ' 279-280). יתר על כן, היינה מבין את האופרה מכיוון שגם האמנות שלו מלאה צפנים פוליטיים שכאלה: מדויקים אך לא משעממים, עמוקים אך לא מסובכים. למופת האופראי הזה שואף היינה להידמות בכתיבתו. הייעוד הפוליטי שהוא מטיל על האמנות, הן שלו והן של אחרים, בשלב הזה ביצירתו בא לידי ביטוי בהיר ביותר בקטע המפורסם משרה הקרב במרנגו, שם הוא מכריז:

אבל מהי אותה המשימה החשובה של הזמן שלנו?
זו האמנציפציה. לא רק זו של האירים, היוונים, יהודי פרנקפורט, השחורים
הקריביים ועמים מדוכאים אחרים, אלא האמנציפציה של העולם כולו [...]. (פרק
29, עמ' 307).

כראי לשים לב לשני דברים במובאה הזאת: האחד, היינה מגדיר את מפעל השחרור כמשימה אוניברסלית ולא מוגבלת ללאום מסוים; השני, היינה אינו מטיל את עול האחריות על כתפי אחרים – הוא רואה גם את עצמו ואת כתיבתו כלוחמים במאבק למען החופש. כך הוא מעיד על עצמו שני פרקים אחר כך:

מעולם לא ייחסתי ערך רב לתהילת משוררים, ומעט מאוד מעסיק אותי אם מגנים
את השירים שלי או משבחים אותם. אבל עליכם להניח חרב על ארון הקבורה
שלי; כי הייתי חייל נאמן במלחמת השחרור של האנושות (פרק 31, עמ' 314).

הצהרה הזאת אינה תלושה מן ההקשר הטקסטואלי של המסע לאיטליה. אני סבור שיש לקרוא אותה לאור התובנות של היינה על האופרה והפונקציה הפוליטית שהיא ממלאת עבור העם האיטלקי. כך ניתן להבין טוב יותר את התקווה האדירה שמשקפת בקטעים האלה ועתידה להתברר במרוצת השנים; תקווה שתולה היינה באמנות שלו, שתפעל גם היא לחשוף מציאות פוליטית ואולי תהיה לנשא של שינוי פוליטי. זאת בלי לאבד מערכה האסתטי והמבדר: שתהיה נגישה להמונים בלי להיות המונית. מטבע הדברים, הנסיבות ההיסטוריות והביוגרפיות שבהן נתון היינה בעת ביקורו באיטליה משפיעות על האופן שבו מצייר את האיטלקים בעיני רוחו: קורבנות של ההיסטוריה היושבים על ההריסות, מפללים לחירות שאינה עוד, אך גם מפיקים אמנות שתביע את כאבם ותקדם את בואה של החירות המיוחלת. גם עליו הנחיתה ההיסטוריה מהלומה קשה וגזרה עליו לחיות בכיסופים לתור זהב שאבד, ובאיטליה הוא מרמה אולי למצוא מוצא מן המבוי הסתום ההיסטורי שאליו נקלע. כך או כך, עושה רושם שהיינה לא הגיע לאיטליה

כשהוא נושא עמו סכמה מוכנה מראש, ואם כן, הרי שהייתה זו הסכמה של ספרות המסעות הרומנטית שנסדקה ובסופו של דבר נזנחה. נדמה שהוא דווקא קיבל חומר חדש למחשבה מן המקום ואופיו המיוחד, כזה שחידד עבורו גם את מצבו האישי. איטליה שלו אינה עוד אפוא זו של הדמיון הרומנטי הסגור בתוך עצמו, אף על פי שהיא מנוצלת לצרכיו הנסיבתיים של היינה ומסוננת דרך הרגישויות המיוחדות שלו. הוא חולם בה בהקיי - מפיק דיוקן שלה ובאותו זמן גם דיוקן שלו כאמן המעצב אותה בעודו מצוי בה.

4

ייתכן שזו תשובה מספקת לשאלה על שום מה חש היינה אחרות גורל כזו עם האיטלקים. אבל הטקסט מתיר להרחיב מעט בשאלה הזאת שכן הוא מספק תשובה נוספת. כדי להבינה יש לרלג לסוף המסע ולחזור לדמותה של מריה המתה. בגנואה מבקר היינה בגלדיית אמנות ותשומת לבו נמשכת בעיקר לדיוקנאות הנשים הצעירות. ביניהן הוא מזהה לפתע פנים מוכרות ומבין בתדהמה שהאישה המגולמת בדיוקן היא לא אחרת מאשר מריה המתה שעליה חלם שוב ושוב במהלך המסע. לאחר בירור קצר מגלה היינה כי הצייר שצייר את הדיוקן הוא ג'ורג'ונה בן המאה ה-15. מיד נופלת עינו על ציור נוסף של ג'ורג'ונה, הפעם דיוקן של גבר. היינה מבקש מן המלווה שלו שיוריד את דיוקן הגבר מן הקיר על מנת שיוכל להשוות אותו עם דמותו שלו במראה. מן הדיוקן העתיק ניבטת אליו, להרגשתו, דמותו שלו; ומריה, כך הוא קובע, צוירה עבורו (פרק 34, עמ' 324-325). בן רגע הוא חוצה את המרחב והזמן ההיסטוריים וחש עצמו איטלקי בן המאה ה-15. הסיבה להזדהות העמוקה עם האיטלקים ברורה כעת: בנפשו הוא אחד משלהם, ומקרה מצער של הגורל שתל אותו בפרוסיה של המאה ה-19. היינה ממוטט כך את מגדל הקלפים שהוא עצמו הקים: האדם אינו רק יצור היסטורי ופוליטי-לאומי, אלא גם יצור על-היסטורי ועל-לאומי. ואם על המאזניים מונח הניגוד החלום/מציאות, הרי שהכף נוטה בסופו של דבר לצד החלום כממשי יותר. וכדרך החלום גם היומן נגדע באבו, במשפט חסר התכירית:

גם הגבר כמעיל השחור מצויר היטב, שפתיו, רגשניות ודוניות, עשויות בקפידה, עשויות כמדברות, כמו רוצות ממש לספר סיפור - את הסיפור על האביר שרצה להעיר את אהובתו מן המוות עם נשיקה, וכשהאור כבה (שם, עמ' 326).

החלום אינו מסתיים ביקצה אלא בהירדמות. הקטע שבו האיש כמעיל השחור מן הדיוקן של ג'ורג'ונה נדמה כמספר להיינה אגדת ילדים - אולי היפהפייה הנמה

- מעלה בדמיון סצנה של השכבת ילד לישון. רגע כיבוי האורות הוא הרגע שבו הילד נרדם, עובר לכמה שעות לצד האחר, חווה מוות קצר מועד. זהו גם הרגע שבו אולם התצוגה מחשיך והיינה חדל לראות את הדיוקן הניבט אליו ולברות סיפורים. האמנות מתרחשת רגעים ספורים לפני כן: במצב של דמדומי שינה, נים ולא נים, המאפשר לאגדה להתקבל כממשית. היא הכוח העל-היסטורי שהופך את ההיסטוריה, בעזרת הרמיון האישי, מדבר מופשט לדבר מה מוחשי בהווה, ושובר מחיצות תרבותיות המוגבלות לזמן ולמקום. בניגוד לגתה, שמקנה ליומן שלו צורה סופית ושלמה, המסע של היינה נותר שבור ופתוח.¹³

התפיסה העל-לאומית, הקריאה לאמנציפציה, האהדה לכגרות התרבותית והיחס למשך ההיסטורי הארוך - כולם מתקבצים תחת המטרייה הגיאוגרפית של הים התיכון. המסע התחיל כזכור בהשוואה בין ברלין למינכן. אבל לשם השתרבבה נקודת ציון חשובה אחרת - אתונה. המופת של ההצלחה האתונאית, שהנה בבחינת נס תרבותי ופוליטי הקשור בטבורו לים התיכון, עמד מלכתחילה לנגד עיניו של היינה, גם אם רק כדי להבליט עד כמה רחוקה גרמניה מן המופת הזה. ההשקפה העל-לאומית תאבת החירות שמתגבשת במהלך המסע לאיטליה יכולה גם היא להתפרש בקלות כביקורת על צרותה של הלאומיות הפרוסית. יוון ואיטליה משמשות שתייהן באופן דומה כנקודת תצפית חיצונית וביקורתית על תרבותה של המולדת. המכנה המשותף ביניהן הוא שהן שוכנות לחופי הים התיכון, ותרבותן התעצבה, בין השאר, בזכותו ובגללו. הים והתרבות הימית, תרבות נמל של סוחרים הרפתקנים, מה שמייצגת גנואה כיעד הסיים ואתונה כיעד המוצא, גם להם מקום בעמדה התרבותית שמציג היינה. עיר הנמל היא הביטוי המובהק ביותר לתרבות הים תיכונית. משחר ההיסטוריה היו ערי הנמל "מקום מפגש פורה ותוסס שבו התפשטו אמונות וערכים מקבוצה, השפיעו אלה על אלה, ויצרו אמונות חדשות".¹⁴ קשה לחשוב על עלייתן ונפילתן של רומא ואתונה ללא הים התיכון. כיצד היו מתקיימים חיי הציבור הדמוקרטיים באתונה בלי מזג האוויר המתון? כיצד היו האתונאים מפתחים את כישורי הימאות שלהם אלמלא הים? כיצד הייתה רומא מתרחבת ונהיית למעצמה צבאית עולמית בלעדיו? התרבות הים תיכונית מוצגת, גם אם לא כשמה המפורש, כחלופה לזו הגרמנית-לאומית: היא מקום של עירוב ולא של ניקיון הומוגני. היא קוסמופוליטית וסובלנית יותר, פתוחה תרבותית, ומקיימת חיים ציבוריים חופשיים יותר.

פרשנות זו תדרוש קריאה בין השורות, משום שהיינה כמעט ולא מכיר בים במפורש ככוח גיאוגרפי פעיל. אבל הים מבצבץ מבעד לניחוח התרבותי שלו. כך למשל בניחוח תרומתן של הקתדרלות הקרירות לבטלתם של האיטלקים; או בתיאור אורחותיהם של הסוחרים בגנואה, שלעיתים נרירות נמצאים בבתים או

בחנויות, מכיוון שהם מעדיפים לשבת על המפתן או להסתובב עם מרכולתם בעיר (פרק 33, עמ' 318). לים התיכון חייבים האיטלקים גם את המשך ההיסטורי הארוך שקורא היינה בתווייהם. הוא המרכיב הקבוע בבסיס כל המשתנים. כגורם פוליטי הוא הניע מהלכים היסטוריים רחבי היקף (ובכך הוא גם אחראי בעקיפין לתהפוכות ההיסטוריה הכואבות). כגורם גיאורטרכותי הוא עיצב את אורח החיים של כל פרט ופרט: סדר היום שלו, האוכל והשתייה, התעסוקה, הביטוי האמנותי.¹⁵ בהגיעו לגנואה מתייחס היינה פעמיים לים. פעם אחת הוא משקיף עליו ומתארו באור יום ולעת שקיעה. ביום הוא מבחין בספינות שנרמות כאילו הן מפליגות מעבר להרים; בשעת בין ערביים משרים עליו גוני השמים הצבעוניים רוח של חלימה, בדומה לזו שהתעוררה בו למראה ההרסות (פרק 32, עמ' 315-318). הצבעים מתערבבים, נמהלים זה בזה ויוצרים מניפה מרהיבת עין, אולי כשם שמתערבבים העמים לחופי הים התיכון. ההפלגה של הספינות מעבר להרים מרמזת אולי על כמיהתו של היינה שרוח הסוחרים הים תיכונית תגרוך סוף סוף אל מעבר לאלפים הטירוליים צפונה, אל גרמניה. בפעם השנייה מתייחס היינה לניגוד שנוצר בין העיר ובין הים שעל חופו היא שוכנת:

מצד הים, בפרט לעת ערב, מגלה העיר פנים יפות יותר. היא שרועה לצדו כמו שלד של חיית ענק שנסחפה לחוף, נמלים שחורות, ג'נובוים כפי שהם קוראים לעצמם, וזחלות בה אנה ואנה, גלי הים הכחולים רוחצים אותה, שרים שיר ערש בלחש, בעוד הירח, העין החיוורת של הלילה, מתבונן בתוגה על המחזה מלמעלה (פרק 33, עמ' 318).

העיר מדומה לשלד ענקי שפלט הים מתוכו ותושביה נדמים כנמלים. האדם בתמונה הזאת מתגמד בצלו של הים הענקי, והמיית הגלים מכתובה את קצב החיים האנושי כשיר ערש, מוסיפה ליופי האלגי האופף את איטליה כולה. למרות הדימוי האנושי, דומה שהים מייצג משך זמן שונה מן הזמן האנושי ועם זאת משפיע על האדם. זו הנקודה היחידה להבנתי שבה מצטלבות הגיאוגרפיה וההיסטוריה באופן מפורש כל כך במהלך המסע.

5

כדי להוליך את המחשבה שלי מעט הלאה, אנסה למקם את המשיכה של היינה לים תיכוניות בשתי מסגרות משמעות רחבות יותר: אחת של הספרות הגרמנית המאוחרת לו ושנייה הנוגעת לזהותו היהודית. במהלך המאמר הדגשתי חזור והדגש שהיינה סוטה מן הדרך הקלטיציסטית שסלל גתה; ואם נתבונן חטופות בהתפתחות התמה האיטלקית בספרות הגרמנית נראה שהדרך שכבש בישרה

מגמה חדשה. ליתר דיוק, המסע לגנואה כבר מכיל שאלות ונושאים שמודרניסטים גרמנים חשובים יחדרו ויעמיקו לעיין בהם. ולא רק המודרניסטים הגרמנים. היינה עשוי להיחשב לאחד ממבשרי המודרניזם בכך שהוא מצביע שוב ושוב על השבר בין העבר להווה ומקדיש תשומת לב מיוחדת להרסות שאין להקימן מחדש, נושאים שהפכו לחומר לעוס על ידי המודרניזם בגילוייו השונים. די לנו אם נזכר במלאך ההיסטוריה של ולטר בנימין המרחף מעל להרסות.¹⁶ מה גם שהאידיאה הים תיכונית שהתפשטה כתפיסה היסטורית חדשה בראשית המאה ה-20 קשורה קשר הדוק לאקלים המודרניסטי ולשבר של תקופת בין המלחמות. אידיאה זו אומצה בחוגי המשכילים, לרוב נציגים של קבוצות מיעוט, שחיפשו מרחב גיאורטרכותי חלופי למרחב הלאומי הקיים. הם שאפו ליצור בסיס חדש לשייכות היסטורית ותרבותית מגשרת ועל-לאומית - אדם ים תיכוני ולא עוד גרמני או צרפתי.¹⁷ עובדה מעניינת היא שלא מעט גרמנים היו שותפים פעילים בעיצוב האידיאה הים תיכונית כחלופה תרבותית.

ולטר בנימין ותומס מאן הם מהבולטים באנשי העט בני המאה ה-20 שדרך המפגש עם התרבות הים תיכונית, ועם איטליה בפרט, ערכו חשבון נוקב עם התרבות הגרמנית. במסע לגנואה של היינה ניתן למצוא סימנים מקדימים לכיוונים - השונים בתכלית השוני יש להדגיש - שהלכו בהם השניים. בנימין מדרים הרבה יותר מהיינה ומגיע עד נפולי. העין החדה שלו כבר אינה זו של הקריקטוריסט או חובב הטבע אלא זו של הצלם המתעד בלי כחל וסרק את המודרנה במושגי הזמן. זאת בניגוד להיינה, שאוצר המילים והדימויים שלו נשען עדיין על הרומנטיקה והמושגים הקלאסיים של האמנות. אף על פי כן, ישנם קווי דמיון בניתוח התרבותי שאליו מוליכה ההתבוננות של השניים. בנימין מגדיר את הנקבוביות - Porosität - כעיקרון המנחה את החיים הנפוליטניים.¹⁸ המטפורה שאולה מן הטופוגרפיה של העיר, שדומה, כך מבחין בנימין, לסלע מלא חרכים ומחילות. חיי התושבים מציינים לכללי הנקבוביות, שהחשובים בהם - לערב הכול ככול ולא להביא שום דבר לידי גמר: "נקבובית כסלעים אלה היא הארכיטקטורה. הבניה והפעילות מתמזגות זו בזו בחצרות, אכסדרות-עמודים מקורות ומדרגות. בכל נשמר מרחב התמרון, המאפשר למקום להיות זירת התהוות של צירופים חדשים, בלתי צפויים."¹⁹

החול מעורב בקודש, הפרטי בציבורי, והכול פזור בשלל צבעים וצירופים. Glückselige Zerstretheit ("פיזור מאושר"), אומר בנימין על מחסן הסחורות,²⁰ אבל אמירה זו עשויה לחול על העיר כולה. זה ניגודו המוחלט של אורח החיים הצפוני הפרוטסטנטי, שבו הפרטיות המותנה בסדר ובגבולות ברורים היא הנכס היקר ביותר. גם אצל בנימין מתלכד המבט דק ההבחנה באורח החיים הזר, בלי

לשם השוואה, בנימין ניחן גם הוא ביושר המוסרי שמצווה להביט בכיעור ולהודות ברתיעה הטבעית ממנו: "העוני והמצוקה נראים מרבקים, ממש כפי שמציגים אותם לילדים, והפחד האווילי שיערימו עליך אינו אלא הרציונליזציה העלובה של רגש זה".²¹ על כל פנים, חשוב להסתייג ולומר שהנושא המרכזי במוזת בוונציה איננו איטליה כשם שהיה אצל היינה ואף אצל בנימין. הנושא של מאן הוא תחלואיה של הנפש הגרמנית, והוא בוחזר באובססיה לאיטליה כמקרה מבחן. הוא פרוזאיקן מתוחכם שמשתמש באמצעים ספרותיים - אירוניה דרמטית ומבע משולב - כדי לקלף מעל הגיבור שלו אמונות שווא ולחשוף את ההונאה העצמית שהוא קורבן לה. ביומנים של היינה אין למצוא ריחוק אסתטי קיצוני כזה בין המספר לגיבור.²² לסיום אזורק מבט חטוף וספקולטיבי מעט על הים תיכונית של היינה בהקשר היהודי שלה. בשנות ה-20 המוקדמות של המאה ה-19, בעת שעבד על הרבי מבכרך, חש היינה בחריפות את התעוקה שמביאה עליו זהותו היהודית בגרמניה. הניסיון להתמודד עמה חזיתית הוליך אותו למבוי סתום, היצירה נותרה בלתי גמורה, ויהדותו נדחקה הצדה אחרי שנטבל ב-1825, רק כדי לשוב ולהופיע בשנות יצירתו המאוחרות. אבל דמות היהודי הנודד במופעים שונים ומשונים מלווה אותו כצל גם בתמונות מסע. ההולנדי המעופף שהיינה מהרהר בו על גדות הים הצפוני אינו אלא כפיל של היהודי הנע ונד שנגזר עליו לא להגיע ליעדו לעולם.²³ יתר על כן, בבחינה מחודשת יכולה להתפרש שותפות הגורל שלו עם האיטלקים, כנובעת לא משורשיו האיטלקיים המדומיינים, אלא משורשיו היהודיים. הלוא מי כמו העם היהודי התנסה במפלות היסטוריות; גם מפניו של היהודי נשקף הכאב על גדולה שחלפה, וגם באיבריו פושטת רוח ההיסטוריה עמוסת הסבל. היהודים כמו האיטלקים יושבים ומקוננים סביב ההריסות - לא של רומי אלא של בית המקדש - ומשמרים את הזיכרון ההיסטורי כערובה להמשכיות בעתיד. מה גם שהיהודים היו חלק בלתי נפרד מן העולם הים תיכוני מאז ימי הביניים. חופש המסחר וקלות התנועה שבו הכטיחו את המשכיות הקשר בין קהילותיהם הפזורות לחופיו ומעבר להם, מספרד ועד בגדאד.

אני מחלץ מתוך הטקסט של היינה סולידריות אפשרית בין היהודי, האיטלקי, היווני והמצרי; למעשה בין כל העמים שישבו אי פעם לחופי הים התיכון, שנהנו מחסדיו, סבלו מהכובשים הזרים שהביא עמו, ונאחזים בכל הכוח בזיכרון תפארתם מימים עברו. מדעת או שלא מדעת, ועם מידת האירוניה העצמית המתבקשת, מצויר היינה לעצמו כיהודי אפשרות להיות מוכל בזהות הים תיכונית המכילה, זהות פתוחה וקוסמופוליטית יותר. לכן אולי כדאי לחצות את גבולות החלק השלישי בתמונות מסע ולראות לא בגנואה כי אם בלוקה - עיר בעלת עבר יהודי הסמוכה גם היא לים - את היעד הסופי ההולם יותר למסע.

צורך להוסיף דבר, עם ביקורת על התרבות הלאומית. אבל גם בממצאים ובמסקנות יש מידה מסוימת, שאין להפריז בה אמנם, של דמיון והרדיות בין השניים. לעתים נדמה שבנימין מנסה באזמל אנליטי דק רשמים חולפים שהיינה השכיל רק להציגם בסגנונו הקריקטורי. כך למשל הניתוח של בנימין מעשיר בוודאי את ההבחנה של היינה לגבי הבטלה הקדושה בקתדרלות האיטלקיות ולגבי הסוחרים הג'נובוזיים היושבים על מפתני בתי העסק. אבל אולי קו הדמיון הברור ביותר נעוץ בבחירה של היינה לעצב את היומנים כמסע שנקטע באמצע המשפט ובאמצע הדרך: בעיר נמל שולית יחסית ולא ברומא. בכך הוא מסגל את הצורה לתוכן - להלך הרוח האיטלקי חובב האלתור והדברים הבלתי גמורים.

באשר לתומס מאן, הרי שאשנבאך שלו, גיבור מוזת בוונציה, מגלם את כשל ההיקסמות הספרותית מאיטליה וחושף את צדה האפל. מאחורי המהוגנות התרבותית וכובד הראש הספרותי של אשנבאך מסתתרות לקות מוסרית ודקדנטיות. אלו באות לידי ביטוי במתן ערך אך ורק למה שנחשב ליפה - ואיטליה כדימוי ספרותי היא הלוא פסגת היופי - בהתעלמות מופגנת מן הכיעור, אף על פי שהכיעור המודרני נוכח לפניו כל הזמן. האירוניה הדרמטית של מאן מציגה את אשנבאך כשהוא נלכד ברשת של עצמו: בדבקתו הכפייתית ביפה הוא צונח לתהומות מוסריות איומות של פרופיליה ואדישות גרוטסקית לעצמו ולמתרחש סביבו. מאן מעמת את גיבורו לאורך הדרך עם שלל מוקיונים גרוטסקיים כהשתקפות מראה מעוותת שאשנבאך בוחזר להסיט ממנה את המבט. המרכיבים האלה עולים בקנה אחד עם הביקורת של היינה על הניקיון של גתה. לשם המחשה, בפרק ה-18 של המסע לגנואה עומד היינה למבחן דומה לזה שכשל בו אשנבאך: גם הוא עד למחזה גרוטסקי מן הסוג שעלול לעורר סלידה במטייל הגרמני אנין החך. האירוע שמדובר בו הוא היתקלות בקבוצה של נגני רחוב עניים, ביניהם אב ובת. האב המבוגר מתואר בקווים של מוקיון עצוב המבזה את גילו בתלבושת מגוחכת ובתעלולים מטופשים. הביזיון גדול כמה מונים משום שהוא מתרחש לנגד עיני בתו. הבת נדמית להיינה כאילו העוני השחית את מידותיה וגזל ממנה את תום הנעורים. הגרוטסקיות של האפיוודה מתעצמת בכך שהשניים ממחיזים סצנה בין אוהבים, שבה משחקת הבת תפקיד מופקר (פרק 18, עמ' 276-278). היינה, בניגוד לאשנבאך, מישיר כאן מבט לכיעור ולגרוטסקה. הוא אינו מסתיר את רתיעתו הטבעית מן המראה המגונה אבל מתיר מקום לסלחנות ולתחושת אהדה. מצד אחד, הוא מזהה בו את אותו החולי האיטלקי המעורר את רחמיו; מצד שני, הוא אינו מוכן לייפות אותו לגמרי ומסיים את הפרק בהד צחוקם הנכוב של הצופים המתגודדים סביב הנגנים ונהנים מן ההצגה המשפילה. אשנבאך של מאן נעדר יושר כזה, ואת היעדר היושר זוקף מאן לחובת התרבות הגרמנית בכללותה. רק

19. לקוח כלשונו מן התרגום לעברית במשותט: ולטר בנימין, "נפולי", בתוך: המשותט: מבחר כתבים, תרגום: דוד זינגר, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1996, עמ' 88.
20. שם, עמ' 13.
21. שם, עמ' 8.
22. הדיון בנובלה של תומס מאן נערך כאן בקווים כלליים ולא יפנה לפיכך למראה מקום. לנובלה בעברית ראו תומאס מאן, "מוות בוונציה", בתוך: מוות בוונציה וסיפורים אחרים, תרגום: נילי מירסקי, ירושלים: כתר, תשמ"ח.
23. על ההולנדי המעופף ויחסו של היינה ליהדותו לאורך השנים ראו הסינג, עמ' 101-104, 264-288.

1. האוניברסיטה העברית בירושלים. המובאות מספרו של היינה תורגמו על ידי המחבר, אלא אם כן צוין אחרת.
2. המילה Philister, פלשתי, מגיעה במקור מן העברית המקראית. במאה ה-17 אומצה המילה בגרמנית כשם גנאי שהפנו סטודנטים לאנשים ללא השכלה אוניברסיטאית. מכאן התגלגלה המשמעות לציון אדם חומרני, זעיר-בורגני, אריש לתרבות ולאמנות. המבקר האנגלי מתיו ארנולד (1822-1888) העתיק את המשמעות של Philistine לאנגלית בעקבות ניתוח השימוש שעשה היינה במושג.
3. ההפניות ליצירה שעומדת במוקד יינתנו בגוף המאמר בין סוגריים כדי להימנע מריבוי מראי מקום. השתמשתי במהדורה הבאה: Heinrich Heine, *Reisebilder*, Frankfurt/M.: Insel Taschenbuch, 1980.
4. ראו Johann Wolfgang Goethe, "Wilhelm Meisters Lehrjahre", in: *Sämtliche Werke*, Frankfurt/M.: Deutscher Klassiker Verlag, 1992, Band 9, p. 503 (Buch III, Kapitel I).
5. ראו Johann Wolfgang Goethe, *Italienische Reise*, München: C.H. Beck, 1993, p. 47 (den 17. September).
6. שם, עמ' 98 (12 באוקטובר 1786).
7. שם, עמ' 266 (17 באפריל 1787).
8. התרגום לקוח כלשונו מהאנתולוגיה הים תיכונית של יעקב שביט, שם מובא קטע קצר מהיומנים של היינה. ראו יעקב שביט (עורך), *אנתולוגיה ים תיכונית: מבואות ומקורות*, תל אביב: אוניברסיטת תל אביב, 2004, עמ' 76.
9. Goethe, *Italienische Reise*, pp. 40-41 (den 16. September).
10. שם, פרק 26, עמ' 296. והשוו לתרגום של רן הכהן באנתולוגיה של שביט: שביט, *אנתולוגיה ים תיכונית*, עמ' 76.
11. שם, פרק 27, עמ' 298. והשוו לתרגום של הכהן: שם, עמ' 78.
12. בעניין זה ראו את הניתוח מאיר העיניים של פרנן ברודל בחיבורו על הים התיכון, שקטע ממנו מופיע גם הוא באנתולוגיה של שביט: שם, עמ' 304-311.
13. בנושא זה ראו גם Jakob Hessing, *Der Traum und der Tod: Heinrich Heines Poetik des Scheiterns*, Göttingen: Wallstein, 2005, pp. 72-79 (להלן: הסינג).
14. שביט, *אנתולוגיה ים תיכונית*, עמ' 38.
15. על תפיסה זו בהרחבה ראו שביט, *אנתולוגיה ים תיכונית*, עמ' 19-46.
16. ראו Walter Benjamin, "Über den Begriff der Geschichte", in: *Illuminationen*, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1977, pp. 251-261, p. 255.
17. שם, עמ' 31-32, 38, 44.
18. ראו Walter Benjamin, "Neapel", in: *Denkbilder*, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1994.