

בין מציאות למיתוס בבלדות מתקופת השואה

רות שנפלד

1. תקופת השואה כתקופה מיתופאית

תקופת השואה הולידה מספר עצום של שירים וסיפורים בעלי אופי פולקלוריסטי. העם היהודי הלך וגווע בשירה וזמר על שפתיו – טוען נחמן בלומנטל. לדבריו, שורה שלמה של משוררים או של בני אדם מן השורה, שהתקופה הפכה אותם למשוררים: הרבו אז לכתוב, וכתבו הרבה יותר משבזמנים כתיקונם.¹ ממאמרו של בלומנטל עולה, שתקופת השואה היתה תקופה מיתופאית.² אמנם, ליצירות עממיות נחשבות אותן יצירות, שמחברן אינו ידוע, ושנמסרו במשך כמה דורות בעל-פה, ואילו המשוררים והמספרים בתקופת השואה היו, במקרים רבים, ידועים ולא אלמונים. מכל מקום, ניתן להתייחס ליצירות הנידונות כאל יצירות עממיות, כיוון שמספריהן שאבו ממקורות עממיים, וגם צורת המסירה בעל-פה היתה עממית. הסיבה לכך נעוצה באופייה המיוחד של התקופה. הפיכת סדרי החיים המקובלים והקשיים ביצירת מגע בין בני-אדם גרמו לשיבה לאמצעי-תקשורת עתיקים ופשוטים. אולם שירים הופצו לא רק בעל-פה, אלא גם כשהם מועתקים בכתב-יד או במכונת-כתיבה ומשוכפלים במכונת-שכפול ידנית.

בלומנטל נדרש בעיקר לזמר-עם או לזמר-עם סאטירי, לא עלילתי. במאמרי ארטיב את תחומי הדיון. עלילות המבוססות על אירועים היסטוריים ועל דמויות שהיו קיימות במציאות נמסרו, במקרים רבים, בצורה של סיפור-עדות פרוזאי, שעבר מפה לאוזן והתגלגל, כדרך הסיפור העממי, בכמה גרסאות. תוך כדי גלגוליהם נוסף לסיפורים אלה נופך אגדי, אם כי מספריהם ראו בהם אמת עובדתית לכל דבר. בסיפורי-העדות האלה גלומים חומרים, שיכלו לשמש מחברים של בלדות גם ללא שינויים רבים בעיצוב מהלך העלילה. סיפור עלילה המבוסס על מאורע היסטורי והזכרת דמויות היסטוריות תואמים את אופייה הז'אנרי של הבלדה. ולהפך, תכונותיה הדראמאטיות של הבלדה הלמו את הצורך לספר על אירועים מסעירים שהתרחשו כמעט בכל רגע ומעבר לכל

1 ראה נ' בלומנטל, 'שירים ומנגינות בגיטאות ומחנות', ידיעות יד ושם, מס' 2 (29 ביולי 1954), עמ' 32. השווה הנל', 'ספרות הגיטו', לאחדות העבודה, 11 באפריל 1946.

2 תודתי העמוקה נתונה לפרופ' דב נוי, שהודות להערותיו והבהרותיו המועילות ומאירות העיניים, השתמשתי בחיבור זה בכמה מונחים מתחום חקר הספרות העממית.

פינה. מסורת הבלדה הועידה לה תפקיד לבטא את תגובתם של העם או הקהל הרחב על אירועים מרשימים, שעוררו התרגשות וזעזוע. לפיכך, מחבר בלדות משמש פה לרחשי לבו של הציבור.³ זרם הבלדות מתגבר, כאשר התקופה ההיסטורית היא תקופה של משבר ומתרבים המעשים שדורשים תגובה רגשית ופויטית מידית ובלתי-אמצעית. גם תכונותיה האגדתיות של הבלדה הלמו את החומר הנתון, במיוחד באותם מקרים שבהם סופר על מעשים יוצאים מגדר הרגיל של יחידים, שנבעו מן המצבים הקיצוניים שלתוכם נקלעו. טשטוש הגבולות בין האגדה לבין המציאות, בין הדמיון לבין העובדות, השכיח במעשים מסוג זה, אינו נובע מפעולת גורמים בלתי-טבעיים, מן הסוג שאנחנו רגילים לפגוש באגדות. אין בהם סימן להתערבות אלוהית ולא מתרחשים בהם נסים. אולם בתנאי הקיום הבלתי-אנושיים של הימים ההם כל מעשה הומאני, ובפרט מעשה גבורה, גדל לממדים על-אנושיים, וכל התנהגות החורגת מהתנהגותו של כלל-הציבור הצטיירה כפלא.

בין הדוגמאות שאביא להלן ישנם סיפורים, שנמסרו בתור עדות בעל-פה, ונרשמו רק אחרי המאורעות. רוב הדוגמאות הן בלדות ספרותיות מובהקות, שנעשה בהן שימוש בחומרי העדות הפרוזאיים שנמסרו מלכתחילה בעל-פה. ניתן להיווכח, שגם לבלדות הספרותיות מתקופת השואה יש ערך היסטורי, ולא אסתטי בלבד, בשל התקופה שבה הן נוגעות ומשום הניסיון להתמודד בצורה ספרותית, לא-תיעודית, עם חומרים היסטוריים.

הבלדה העממית עושה שימוש בסיפורי מעשה מסורתיים וסטריאוטיפיים, ומוסרת אותם בוואריאציות שונות, גם הבלדה ההיסטורית, שנדרשת למאורעות חד-פעמיים, מגלמת אותם בגרסאות אחדות. הבלדה הספרותית מתייחדת בכך, שהמשורר יכול להמציא ולחדש עלילות. אולם לעתים קרובות גם הוא משתמש בחומרים מסורתיים או תיעודיים, משנה ומרחיב אותם. תרומתו העיקרית היא בהוספת נופך רעיוני-היסטוריוזופי ובגילום האמנותי, הצורני והלשוני. משוררים בתקופת השואה מצאו על כל צעד ושעל חומר עלילתי מן המוכן, מעין בלדות בפרוזה מוכנות מראש. לכן הם שאבו ביד רחבה מן החומר הזה והפכו אותו ליצירות ספרותיות תוך כדי שינויים עלילתיים מעטים בלבד.

סוג אחר של חומר עובדתי ששימש נקודת מוצא לבלדות היו הידיעות

3 כל ההבחנות הוואריאציות הנוגעות לבלדה מתבססות על מחקרי-יסוד בתחום זה. הספרות המחקרית על הבלדה היא ענפה מאוד, ואוכיז כאן שני חיבורים שנספחה אליהם ביבליוגרפיה מצאה: ש' יניב, הבלדה העברית - פרקים בהתפתחותה, הוצאת אוניברסיטת חיפה, 1986;

A. Bold, *The Ballad, The Critical Idiom*, London 1979.

העיתונאיות, שהולידו בלדות אקטואליות רבות ובהן אדון בתלקו השני של המאמר.

2. מוטיב המוות היפה בסיפור ובבלדה

בין הנושאים שחוזרים ונשנים בסיפורים מימי השואה בולטים מעשי הצלה, שנראו כמופלאים נוכח הסיכויים המעטים להינצל. נשתמרו מעשים על אנשים שהצליחו, כביכול, 'לרמות' את המוות ולהתחמק ממנו פעמים מספר, כך שלכאורה לא היתה לו עוד שליטה עליהם. לפרקים התושייה הרבה היא שעזרה לאנשים להימלט, אך היו גם גילויים של מזל בלתי־רגיל, שהתפרשו לא כצירוף מקרים מוצלח, אלא כמעין נס או פלא. שכיח גם שילוב של שני הגורמים האלה. אמנם, רוב האנשים, שמסופר עליהם בסיפורי ההצלה המתמיהים, נספו לבסוף, אך הם וקורותיהם נותרו בתור אגדות בדמיון ובמסורת הקולקטיביים. מוטיבים נפוצים נוספים, הנלווים על־פירוב למוטיב ההצלה, קשורים ליכולת להערים על הגרמנים ועל עושי דברם (אוקראינים, ליטאים, לאטבים, שוטרם פולניים). אך גם עצם ההימלטות המוצלחת וכישרון ההישרדות בחיים, אפילו לשעה קלה, היו בבחינת הערמה על הצורך, שרצה במות הקרבן וחש את עצמו מרומה, אם טרפו נמלט מידי. בסיפורים כגון אלה מופיע תדיר המוטיב הקלאסי של החלש המערים על החזק וגובר עליו בזכות תחבולותיו.

אולם הסיפורים בעלי העצמה הרבה ביותר והכמעט לגנדאריים הם אלה, שמסופר בהם על המוות היפה, כלומר, מוות תוך כדי עשיית מעשה גבורה יוצא דופן. מן הראוי להזכיר, שהשאלה כיצד מת האדם, ולא רק איזו דרך יבור לו בחייו, נהפכה בימי השואה לבעלת חשיבות מוסרית וקיומית ממדרגה ראשונה. בסיפורים מן הסוג הנזכר מופיעים ה'קדושים' האמיתיים של התקופה ההיא. אמנם הם לא ניחנו בשום סגולות על־טבעיות או פלאיות, שרגילים לייחס אותן לקדושים, אך הם התעלו עד לידי גילויים של כוחות נפש גדולים ועצומים.

המעשים שיובאו להלן מתרכזים בתחום המוות היפה. גיבוריהם מוכיחים את אנושיותם ואת יהדותם הגאה על־ידי ההתנגדות לצורך הנאצי, המלווה לעתים בגילויים של אמונה דתית. על־פירוב עצם גילוי האמונה מתפרש כמעשה התנגדות, ולהפך, ההתנגדות מתפרשת כקידוש השם, גם כאשר אין היא קשורה לקיום מצווה או להצהרת אמונה. לפיכך, גם מעשה מצווה שעושה אותו אדם חילוני לכל דבר מקבל משמעות דתית. אמנם הפירוש המסורתי של קידוש השם הוא גרימה להאדרת שמו של אלוהי ישראל ברבים, בכל הדרכים והמעשים, עד כדי חיוב מסירות־נפש בנסיבות מסוימות, אבל בימי השואה הוחל המושג הזה לראשונה גם על הנהרגים בגלל יהדותם מבלי שניתן להם בְּרִת השמך.

2א. מות קדושים של דמויות עממיות

נתבונן תחילה בסיפור מעשה שלא נתגלגל ביצירה ספרותית, אלא נרשם על-פי עדות בספר זיכרונותיו של אליעזר אונגר 'זכור', בפרק 'אותו ואת בנו'.⁴ בסיפור צוינו התאריך המדויק, 2 באוגוסט 1943, ושם מקום ההתרחשות, בוכניה (עיירה ליד קראקוב). גם זהות הגיבורים ידועה: הנחתום הרשל צימט ובנו. אחרי גירוש היהודים מבוכניה נשארו בה באופן חוקי כ־300 יהודים, ששימשו כפלוגת מְנָקִים. הנחתום ובנו אפו לחם למען היהודים ה'חוקיים' האלה ממכסת קמח, שסיפקו להם הגרמנים עוד בימי קיום הגיטו. אולם בלילות הם היו מגניבים סלי לחם וכדי מים ליהודים שהסתתרו בתוך בונקרים. אף שהגרמנים נעזרו בכלבי-גישוש, הם לא הצליחו לגלות את מקום הבונקרים. פעם אחת השגוהו שניים מהם מן המארב בנחתום ובבנו, שחזרו מן הבונקרים עם סלים וכדים ריקים: 'הרוצחים עצרו אותם והובילום לחצר המועצה לירייה. ברצותם להוציא מפייהם את מקומות ה"בונקרים", הפרידו את הבן מאביו והבטיחו לו להשאירו בחיים אם יגלה להם את ה"בונקרים". האב חשש, שבנו לא יעמוד בניסיון, צעק בכל כוחו: "אני גוזר עליך בשם אלוקי ישראל ובגורת כיבוד אב, שלא תגלה לרוצחים שום דבר! בין כך ובין כך יהרגו את כל היהודים". הבן ניגש לאביו והחזיק בו וצעק לנאצים, שיכוונו את לועי רוביהם לשניהם: "רוצחים, ירו בנו, הרגו אותנו, אני לא אגלה לכם שום דבר". שניהם נורו חבוקים ודבוקים ברגע אחד על קדושת השם'.

אמנם לפנינו עדות על מקרה, אך דרך מסירתו מעלה אותו מעל לתיעוד. המקרה מוצג כקידוש השם. כגילוי של אמונה וכקיום של מצוות כיבוד אב. מצטרף לכך מעשה של גבורה, המתבטא בהתנגדות לנאצים, בהטחה בפניהם ובאי-גילוי מקום הבונקרים – דבר שמביא להצלת המסתתרים במחיר חייהם של הנחתום ובנו. יחד עם זאת נוצר כאן פאראדוקס, מפני שמעשה הגבורה וההקרבה הוא לשווא. כאשר הנחתום צועק לעבר בנו: 'בין כך ובין כך יהרגו את כל היהודים', הוא רוצה לעודדו להקרבה עצמית לא על-מנת להציל את אחיו בני עמו, אלא בנימוק כי ממילא אין לו שום סיכוי להציל

4 ראה א' אונגר, זְכֹר – מימי קרונות המוות, תל-אביב תש"ה, עמ' 153–154. אונגר שמע את הסיפור מפי עד ראייה, נפתלי ראבס, שברח מבוכניה בספטמבר, 1943, להונגריה, ומשם לרומניה. ראבס היה חבר ב'פלוגת המנקים' ('אויפרימונגס קאלאנע') (שם, עמ' 153). אונגר נתן לסיפור את הכותרת 'אותו ואת בנו ...', על-פי: 'ישור או שה אותו ואת בנו לא תשחטו ביום אחד' (וי' כב, כח). אותו קטע מזיכרונותיו של אונגר נדפס בתוך סיפור עצמאי, כותרתו 'בגידת כיבוד אב' בספר מלחמות הגיטאות (עורכים: י' צוקרמן ומ' בסוק), תל-אביב תשס"ז,

את חייו לאורך זמן. בדברים אלה כלולה גם הנבואה הפאטאליסטית,⁵ כי גורל המסתתרים בתוך הבונקרים לא יהיה שונה, וגם הם יומתו במוקדם או במאוחר. אם כי הקרבן הוא ללא תועלת, לפחות הנחתום ובנו ימותו מוות יפה, מתוך שלמות מוסרית ומתוך גבורה. נוסף לכך – הם הצליחו להרגיז את הגרמנים.

סיטואציות קיצוניות כאלה הן פרי התקופה הטראגית, מלאת הסתירות והפאראדוקסים. הן מעלות את השאלות הקיומיות: כיצד אתה מת? האם אתה מת מתוך בחירה? האם אתה מת כמורד, אם כי המעשה שאתה עומד לעשות הוא לחינם? גיבור הסיפור, יהודי עממי, פשוט ומלא אמונה, שגם עושה מעשה עילאי בשם אמונתו, אינו מסוגל להחזיק עוד בתומתו. הדברים שהוא זועק לעבר בנו הם מרים ומלאי ייאוש, משתמע מהם כי הוא מטיל ספק ביכולתו של האל להציל את בני עמו הנבחר. כלומר, לתוך סיפור בעל אופי עממי והקרוב בעלילתו לרוח הבלדה, נשתרבבו יסודות בעלי אופי מנוגד ופאראדוקסאלי.

אף-על-פי-כן, גם סיפור זה, שאין בו מעשי נסים והכופר באפשרות של נס, גדל לממדים של מיתוס ושל אגדה. הדמויות מצטיירות כעל-אנושיות בממדיהן והן עולות על הנורמות הרגילות של התנהגות אנושית. גם המלים שהמספר שם בפיהן, ושנאמרו במקורן – קרוב לוודאי – בידיש, מעוררות את השאלה: מה כאן אמת ומה אגדה? מכל מקום, מלים אלה מוסיפות הילה לדמויות ולמעשיהן (בדומה למלים המיוחסות לטרומפלדור בשעת מותו). ייתכן מאוד, שהקביעה, כי האב ובנו מתו 'חבוקים ודבוקים' אף היא יסודה בדמיון. נוסף לכך, כל הסיטואציה מזכירה את המעשה בחנה ושבעת בניה, ובפרט את מקרהו של הבן הצעיר. גם שם אנטיוכוס מנסה לפתות את הנער, 'כי עשיר ומאושר יעשהו ואם יסור מחוקי אבות יעשהו אוהבו' (מקבים ב' ז, כד). לעומת זאת, האם משכנעת את בנה למות על קידוש השם: 'אל תירא את התלין הזה כי אם מהיותך ראוי לאחיך תישא את המות' (שם, כט).⁶ אבל בסיפור העתיק לא מתעורר שום ספק ביחס להשגחה האלוהית ולניצחוננו הסופי של אלוהי ישראל. אין, כמובן, אפשרות לקבוע בוודאות אם המעשה בחנה ושבעת בניה הדהד בתודעתו של המספר בשעה שמסר על מות הגבורה של הנחתום מבוכניה ובנו.

כפי שעוד נראה להלן, ברבים מן הסיפורים מן הסוג שהובא לעיל, בא לידי ביטוי 'חיקוי' של אירוע דומה שהתרחש בתקופה היסטורית עתיקה, כאשר העם עמד במבחן,

5 הנבואה של הנחתום מבוססת על ניסיון מר, אבל ניבוי העתיד בדרך דומה כלול לעתים גם ביצירות עממיות ובבלדות. ראה, למשל, הבלדה הידועה 'סר פטריק ספנס', בלדות ישנות ושירי-זמר של אנגליה וסקוטלנד, תרגום: נ' אלטרמן, תל-אביב 1972, עמ' 74-79.

6 המובאה היא על-פי הספרים החיצונים, ב, מהדורת א' כהנא, תל-אביב 1956, עמ' ר-רב.

ויחידים מתוכו נדרשו למעשי גבורה יוצאי דופן. נשאלת, כמובן, השאלה מניין בא הדמיון. ייתכן שיש כאן גילוי של מעין חוק בהיסטוריה הלאומית, שלפיו סיטואציות מסוימות חוזרות על עצמן בתקופות של משבר מתוך שינוי צורה. ייתכן שהגיבורים מחקים, באורח מודע או בלתי-מודע, מעשים שעליהם גדלו והתחנכו משחר נעוריהם. גם ייתכן, שהמוֹסֵר או הכותב בנה את הסיפור ואת פרטיו על סמך דוגמאות עתיקות, הידועות לו היטב.

כאמור, בימי השואה המציאות סיפקה בעצמה, וביד רחבה, חומרים ועלילות מוכנות מראש, שגם בלי עיבוד ספרותי מלוטש יש בהם סממנים ספרותיים. מכל מקום, החומרים האלה הגיעו גם לידי סופרים מובהקים. בדוגמה הבאה, סיפור שהופץ באמצעות שמועה נהפך מיד ליצירה ספרותית. הכוונה לשירו של מאיר בוסאק, 'בלדה על מותו של בֶּר רדליך'.⁷ נודע לי מפי המשורר, כיצד נוצר שירו, והרי הסיפור שרשמתי מפיו: בנובמבר 1939 הטילו הגרמנים הסגר על הרובע היהודי בקראקוב, והוא נמשך יומיים או שלושה ימים. הגרמנים עברו מדירה לדירה והחרימו כל מה שניתן, כולל דברים שהוחבאו. הם נכנסו גם לבתי-כנסת, ובאחד מהם (כאן נזכר המשורר בשמו של בית-הכנסת, שאינו מופיע בשירו: 'קובע עתים לתורה') קרה המעשה בבר רדליך. הגרמנים נכנסו לאחת הדירות הסמוכות ופקדו על בחור צעיר, הוא בר רדליך, להוציא את הספרים מבית-הכנסת לחצר ולערום אותם ערמות, ערמות. אחר כך ציוו עליו להצית אותם, אך הוא סירב ונורה בו במקום. למחרת, כאשר הוסר ההסגר, סיפר הסיפור בכל החצרות והרחובות ברובע היהודי (קאזימיז'). המשורר הוסיף, כי הסיפור לא הגיע אליו בכתב, אלא הוא שמע אותו כפי שנמסר בעל-פה ואז הוא כתב מיד את הבלדה.⁸ מן הדין לשים לב לכך, שהמאורע אירע בראשית המלחמה, בטרם נודעה תכנית השמדת ההמונים - השמדת היהודים, וזמן רב

7 ה'בלדה על מותו של בר רדליך' כונסה בספרו של מאיר בוסאק, בשער טחנת הדממה, תל-אביב תשכ"ט, עמ' 31-32. המשורר, יליד קראקוב, היה מורה בגימנסיה העברית שבה. בימי השואה היה בגיטו קראקוב ובמחנות ריכוז. עלה ארצה בשנת 1949. מעורכי ספר קראקא (ראה בהערה הבאה).

8 מקרה דומה לזה שסופר ב'בלדה על מותו של בר רדליך', נמסר גם ממקור אחר, וגיבורו אף הוא שמו רדליך. בתאריך 5-6 בדצמבר 1939 שמו הגרמנים מצור על השכונה היהודית בקראקוב כדי להחרים חפצי ערך ורכוש אחר. אנשי אֶסֶסֶס פרצו לבניין הקהילה היהודית: 'כשעזבו את הבניין לקחו עמם אנשי האס.אס. את פקיד הקהילה מאכסימיליאן רדליך. הוא הובל אל בית-הכנסת שברחוב אייזיק ונצטווה להעלותו באש. רדליך סירב למלא את הפקודה ונורה בו במקום' (ארכיון הוועדה היהודית ההיסטורית בקראקא, מס' 90). ראה ספר קראקא (עורכים: א'

לפני הקמת הגיטו בקראקוב.⁹ לכן בר רדליך, בניגוד לכן האופה מבוכניה, יכול היה לקוות, שאם ימלא את פקודת הגרמנים, הוא יינצל. הוא בחר במעשה הגבורה והקריב את עצמו על קידוש השם. בדומה לגיבורי המעשה בבוכניה, גם בר רדליך היה צעיר פשוט ואלמוני.

אף-על-פי שלפנינו תגובה מיידית ובלתי-אמצעית על מעשה שאירע, העיצוב הספרותי העניק לו גיבוש ועמקות. אמנם השיר נקרא בשם 'בלדה על מותו של בר רדליך', אך אין בו סממנים מוזיקאליים של בלדה; מקצבו אָפּי, משקלו הקסאמטרי (לא דאקטילי, כי אם אנאפסטי), והוא לא מחורז (פרט לחריזה דקדוקית מקרית). חסרה בו חלוקה לבתים, וצורה מחלקת כל טור לשניים. הנימה האפית מעניקה שגב לדמות הגיבור ולגורלו; האופי הבלדיסטי של השיר מתבטא בקיצוניותה ובריכוזה של הסיטואציה, בהתייחסות לעלילה כגורם מרכזי, בפתרון הטראגי ובאפילוג האלגי שאחרי הפתרון.

מיד בפתיחה מרמו המשורר לקדושת העיר קראקוב ולאופייה היהודי. לכן, במקום לכנותה בשמה, הוא משתמש בפרִיפראזיס ומוכיר שמות של פוסקים ופרשנים שחיו בה במאה השש-עשרה; 'יום חשוון, שנת תו־שין בעירם של הרמ"א ו"מגלה עמוקות"'.¹⁰ ציון החודש והשנה מכון לאופיו ההיסטורי של המעשה המסופר. זאת היא דוגמה אופיינית לבלדה ההיסטורית, הממזגת גרעין היסטורי-עובדתי עם מיתוס.

לאורך ה'בלדה על מותו של בר רדליך' משתמש המשורר בדרך התיאור המְטוֹנימית. למשל, התקרבות הגרמנים לשכונה היהודית המכותרת מתוארת כך: 'רק פעמי מגפיים בחוץ, נקישות בחדרי מדרגות/ וטרטור מכוניות עמוסות חפצים מוחרמים וסחורות'. אף בית-הכנסת מתואר בדרך דומה - כלומר, מופיעים חפצים או תכונות שמייצגים אותו, בלי להזכיר במפורש את מקום ההתרחשות: 'אפלולית ודממה, ספסלים, שולחנות וספרים'. המקום ריק מאדם ואפוף אווירה של קדושה. אין להסביר את התנהגות הגרמנים, אלא על-ידי שנאה עיוורת ובוז כלפי היהדות והיהודים. הצוררים מתעללים באכזריות בבר רדליך ופונים אליו בכינוי: 'המזוהם ...

באומינגר, מ' בוסאק, נ"מ גלבר), ירושלים תשי"ט, עמ' 384 והערה 21 שם (להלן: ספר קראקא).

9 גיטו קראקוב נסגר ב־21 במארס 1941, וחוסל ב־13 במארס 1943. ראה ספר קראקא, עמ' 381.
10 הרמ"א - רבי משה איסרלס (בין 1525 ל־1530-1572) מגדולי הפוסקים בדורות האחרונים. בשנת 1542 נתמנה לרבה של קראקוב ועמד בה בראש הישיבה הגדולה. שמו יצא למרחקים. בעל 'מגלה עמוקות' - רבי נתן נטע שפירא (1585-1633), מקובל ופרשן, שימש כראש ישיבה בקראקוב והתפרסם בדרשותיו. ספרו 'מגלה עמוקות' יצא לאור בקראקוב בשנת 1637.

היהודי'.

החזרה, האופיינית לז'אנר הבלדה, מופיעה כאן בתור יסוד שמעצים את המתח ואת הריגוש האצורים בהתרחשות, כמה פעמים חוזר המספר הנוסחאי שלוש, לפעמים בתוספת חזרה רביעית. הגרמנים, אנשי האַסְ-אָס הם שלושה, ושלוש פעמים הם דורשים מבר רדליך להצית את הספרים באותן מלים עצמן: 'הבער זאת'. שלוש פעמים הוא מסרב בשתיקה ובמנוח ראש, ויחד עם זאת גובר בהדרגה זעמם של הגרמנים. גם תגובתם מתעצמת בטור מצטבר נוכח סירובו האילם של קרבנם; תחילה הם רק מצווים עליו, אחר כך גם מצליפים בפרגול על פניו, ובשלישית - נוסף לפקודה ולהצלפה - בועטים בו, מפילים אותו על גבי ערמת הספרים ורומסים אותו. אז חוזרת הנוסחה 'הבער זאת' בפעם הרביעית. לכאורה, בר רדליך נשמע לפקודה: הוא מתרומם על רגליו כפוף ראש, ואנשי האַסְ-אָס שולפים אקדחים לעברו ומושיטים לו שנית את הגפרורים. אולם בר רדליך מתנגד להם, שוב ללא מלים: 'את פניו הנפוחים-מוכתמים הוא הרים, התבונן בשלושתם/ופתאום בפניו של אחד הוא הלם באגרוף - הפילו'. לאחר מכן הוא מנסה לחלץ אקדח מידי איש אַסְ-אָס שני, אך באותו רגע פוגע בו מטח-יריות מאחור. הגיבור מוכרע מגבו, בצורה בוגדנית, בו בזמן שהוא עצמו התנהג ללא-חת ולחם באויביו פנים-אל-פנים. כך נוצר מיתוס הגבורה של היחיד, שניצב מול רבים וחזקים ממנו. אחרי שבר רדליך נפל שותת דם על גבי ערמת הספרים, הציתו אותה הגרמנים כמו ידיהם וגיבורנו נשרף על המוקד (בשיר לא נאמר במפורש, אם בשעת ההצתה כבר נפח את נשמתו).

לפי העקרונות הספרותיים של הבלדה, גם שירו של מאיר בוסאק מבוסס על עימות חריף. העלילה מתפתחת בצורה כזאת, שנותרים בה הרבה פערים המעוררים סימני שאלה, בין השאר תגובתו האילמת של בר רדליך. ייתכן, שאין הוא יודע את שפת מעניו, אך תגובתו השתקנית גם מבוססת על המוטיב של 'הנפש האילמת'. השתיקה מביעה כאן מרי, והיא מראה בעליל, שאי-אפשר ליצור דיאלוג עם הרוצחים. אפשר רק לשלם להם 'מידה כנגד מידה', כפי שעושה בר רדליך, כאשר הוא הולם בפניו של הגרמני ומפילו ארצה.

אופייה הספרותי של הבלדה בא לידי ביטוי ביצירת השהיה בתוך העלילה, באמצעות הכנסת דמות נוספת, ניטראלית (אמנם, דמות כזאת של עד, שופט, חכם ופוסק מופיעה לעתים בבלדות). מלמדו הזקן של בר רדליך מתבונן בהתרחשות מבעד לאשנב, והוא נזכר בתלמידו לשעבר, שנהג לברוח מן החדר בילדותו: 'ומשך חבריו מספרים לרחובות, לשדות - עד גורש'. בר רדליך היה אפיקורוס להכעיס. הוא החזיק אטלז בשכונת הגויים, מכר להם בשר-סוסיים, לא שמר את השבת ואכל מאכלי טרפה. למרבה הפליאה, התלמיד הסורר נהפך למקדש שם שמים, ואחרי מותו - לאגדה

מהלכת בפי כול. בשיר מובלעת הקושיה, מדוע אדם כמוהו, שברח מפני הספרים הקדושים ולא שמר את המצוות הכתובות בהם, הקריב את חייו למענם. התשובה המשתמעת היא, כי הספרים מסמלים את הנאמנות לעם ואת הגאווה הלאומית. בר רדליך התקומם כדי להציל את הכבוד הרמוס של היהודים. ברם בעיני המלמד, וכנראה, גם בעיני כל יהודי קראקוב, מעשה הגבורה של בעל האטליו קיבל משמעות של קידוש השם, גם במובן דתי.

אחרי הסתלקות הגרמנים, המלמד הזקן היה הראשון שפרץ לחצר וכיבה את המדורה בעזרת השכנים. עוד באותו יום הוא הכין את ההרוג לקבורה: 'הוא אסף את הגוף. עטפו בספרים רטובים ודפים', ולמחרת, עם ביטול ההסגר, הביא אותו לקבורה: 'בידיו בור כרה לשרוף'. מאז, 'מספרים', נהג המלמד לבוא מדי יום ביומו אל הקבר, בוכה ומתחנן: 'אנא מחל, אנא מחל, מחל נא לי...' (גם תחינתו של המלמד חוזרת שלוש פעמים).

בחלק השני של הבלדה השתמש המשורר, נוסף למטונימיות ולחזרה המשולשת, גם בתקבולת ניגודית. מול עיניו השחורות והמתרחבות של בר רדליך עיני המלמד הן עששות. הגרמנים שופכים על גבי המדורה נוזל כלשהו (כנראה נפט), כדי ללבותה, ואילו המלמד שופך עליה מים. בסיום הבלדה בולט מאוד הנוסח האגדי. כגון במלה 'מספרים'. בדומה לבלדות רבות, גם שירו של בוסאק מסתיים בבית-הקברות ובסיפור על קבר. אמנם הקבר איננו בעל סגולות מיוחדות ולא מתרחשים לידו נסים, אבל העובדה, שהמלמד פוקד אותו בקביעות ופונה למי שנטמן בתוכו היא מוטיב לגנדארי, שכן מעשי קדושים (האגיוגרפיה) מסתיימים על-פירוב בהזכרת קברו המקודש של הצדיק.

הניגודים הבולטים בחלק האחרון של השיר מתבססים, מבחינה רעיונית, על היפוך ערכים, על הפתעה ועל פאראדוקס. במקום שבר רדליך יחזור בתשובה, המלמד הזקן חוזר בו, ומבקש מחילה מתלמידו לשעבר. המעשה הפאראדוקסאלי שייך למסורת של סיפורי קדושה וחסידות, שבהם דווקא האיש הפשוט, הגס והפחות מתגלה כקדוש, ואיש הממסד הדתי נופל ממנו. כך קורה בעימות בין חוני המעגל לשמעון בן שטח (תענית גח), או בסיפור על שכנו של הבעש"ט בגן עדן, שהוא איש פשוט וגס, המפטם את עצמו כדי להישרף בצורה מרשימה יותר על קידוש השם.

המעשה בבר רדליך שייך למסורת ארוכת הימים של קידוש השם לדורותיו. מחבר הבלדה עוד הדגיש במיוחד את הזיקות ההיסטוריות והספרותיות העתיקות. ברורה מאוד היא הזיקה לסיפורו של רבי חנינא בן תרדיון, מעשרה הרוגי מלכות: 'הוציאוהו וכרכוהו בספר תורה והקיפוהו בחבילי זמורות והציתו בהן את האור. והביאו ספוגין של צמר ושראום במים והניחום על לבו, כדי שלא תצא נשמתו מהרה. [...] אמרו לו

תלמידיו: רבי, מה אתה רואה? אמר להן: גיילין נשרפין ואותיות פורחות' (עבודה זרה יח ע"א). בסיפור על רבי חנינא בן תרדיון החיש התליין (קוסטנר) את מותו של הקרבן כדי לחסוך ממנו סבל, ונשרף יחד אתו על המוקד, תמורת הבטחת חיי העולם הבא שנתן לו הרב. לבו של התליין הרומי זע, והוא חזר בתשובה. הגרמנים גרועים ממנו, ואין בנייהם אפילו אחד שיחזור בו ממעשה ההתעללות הנורא ויתחרט עליו. אמנם ה'בלדה על מותו של בר רדליך' מביאה מעשה יוצא דופן, שדרש כוחות-נפש עילאיים, אבל סיפורי גבורה מעין אלה של הגנה על ספרי-הקודש חוזרים ונשנים בעדויות מימי השואה, גם בתור עובדות היסטוריות. למשל, עמנואל רינגלבלום רשם ביומנו, ביום 7 בדצמבר 1939: 'שני יהודים הוטמנו חיים באדמה מעל לראש. אחד נשאר בחיים. שלושים ושבעה נורו. הם סירבו לכסות את הסוסים בגווילים ולקשרם ברצועות התפילין'.¹¹

ב. כמה גרסאות על מותו של הרבי מפאביאניץ
 היחס בין חומר העדות שעליו התבססה 'הבלדה על מותו של בר רדליך' לבין השיר מוכיח, עד כמה ההרחבות, התוספות והשינויים נועדו לא למילוי פערים במידע, אלא להגברת המטען הריגושי והרעיוני. בדוגמה הבאה ניתן להשוות בין כמה גרסאות, שנרשמו כמעט בעת ובעונה אחת. הכוונה לסיפור על מותו של רבי מנדלי מפאביאניץ, אחיו של הרבי מגור. אחת הגרסאות היא יצירה ספרותית, הבלדה 'ר' מנדל, אחיו של הרבי מגור' מאת ש' שלום.¹² קיימים הבדלים, הן בין הבלדה לבין גרסאות אחרות - דוקומנטאריות ודוקומנטאריות-למחצה - והן בין אלה האחרונות לבין עצמן. כנזכר, ריבוי גרסאות של אותו מעשה אופייני למסורות עממיות ולכל תקופה מיתופאית. גם במקרים נוספים סיפורים על מות חסידים ורבנים בשואה נמסרו בכמה נוסחים, והדוגמאות הידועות ביותר נחקרו בקשר לשתי פואמות מאת יצחק קצנלסון: 'השיר על שלמה ז'ליכובסקי' ו'השיר על הרבי מרדזין'.¹³

11 ע' רינגלבלום, כתבים פון געטא, א, ורשה 1961, עמ' 32-33. מובא על-פי שרה נשמית, מאבקו של הגיטו, הוצאת בית לוחמי הגיטאות והקיבוץ המאוחד 1981 [1972], עמ' 50. שרה נשמית מבחינה בין מרי למרד מאורגן, והיא מביאה את המעשה הזה במסגרת דוגמאות למרי אורחי.

12 ש' שלום, כתבים, שירים, ג, תל-אביב 1966, עמ' 131-132. גיבור הבלדה הוא רבי מנדל אלתר, רבה של העיירה פאביאניץ ליד לודו, אחיו של האדמו"ר מגור ונשיא אגודת הרבנים בפולין. בימי השואה היה בגיטו ורשה, ובשנת 1942 גורש משם למחנה ההשמדה טרבלינקה.

13 על ההבדלים בין הגרסאות השונות של הסיפור על שלמה ז'ליכובסקי ועל דרך עיבודו בשירו

אביא את הסיפור על מותו של הרבי מפאביאניץ בגרסתו של משה פראגר, שרשם את המעשה על-פי עדותו של הרב מפרסבורג והביאו בספרו 'אלה שלא נכנעו'.¹⁴ וכך מתאר פראגר את רגעיו האחרונים של הרבי מפאביאניץ שגורש לטרבלינקא:

וכשהרב של פאביאניץ שמע את הפקודה להתפשט ערום, ובתפסו על אתר מה עומד כאן להתרחש, התנפל מיד לרגליו של אחד ה'קאפּוּס' היהודיים של טרבלינקא והתחנן להביא לו קצת מים. 'הריני מבטיח לך עולם-הבא בשביל קצת מים שתביא לי' – כה התחנן לפניו רבה של פאביאניץ. אותו 'קאפו' שהצטיין למדי באכזריות גדולה לגבי שאר היהודים, כאילו איבד עשתונותו ונדהם כולו, נחפו לרוץ חיש-מהר להביא מים אל הרב, בסברו שהנו צמא ורוצה לשתות ולהרוות צמאוננו בטרם יוצא להורג. ואולם רבה של פאביאניץ לא היה זקוק למים לשם שתייה, כי אם בשביל מטרה אחרת לגמרי. הוא נטל ידיו בהם לקראת תפלתו האחרונה וקרא בקול גדול אל המון היהודים המיואשים לאימה שהצטופפו סביבו: 'יהודים, הבה ונאמר וידוי לפני המוות!'

הרב יחד עם קהל מאמיניו פתחו בווידוי ונורו במטח יריות בשעת התפילה. פראגר מביא בספרו גם גרסה נוספת של אותו מעשה: 'והנה עובדה זו, שנרשמה מפי מקור נאמן כזה, שימשה רקע לסיפור דלהלן ...' במרכז הגרסה הסיפורית עומד נאומו של רבי מנדלי מפאביאניץ, והיא מסתיימת בצורה שונה מן הגרסה ה'עובדתית'. אחרי שהרבי הביע את נכונותו למסור את נפשו על קידוש השם: 'דממה עמוקה השתררה על העדה; כל העיניים ננעצו מתוך רגש-פדות בפניו הלוהטים של רבי מנדלי. ומן הדממה נשמע פתאום קולו של רבי מנדלי, קול מלטף, אבהי, לאט לאט ובנחת:

של יצחק קצנלסון עמד יי שיינטוך במאמרו: 'הפרט והכלל בפואמה על שלמה ז'ליכובסקי', גלעד, מאסף לתולדות יהודי פולין, ו (1982), עמ' 185-214. על ההבדלים בין הפואמה 'השיר על הרבי מרדזין' לבין העובדות ששימשו לה יסוד עמד נ' בלומנטל במאמרו 'השיר על הרדיני ליצחק קצנלסון', ידיעות בית לחמי הגיטאות, מס' 1 (8) (שבת תשס"ו [ינואר 1955]), עמ' 4-7.

14 ראה מ' פראגר, אלה שלא נכנעו, קורות תנועת-המרי החסידי בגיטאות (מהדורה שנייה מוגדלת), ספר ראשון, בני-ברק תשכ"ג, עמ' קנז-קנח. הרב שמואל בנימין סופר (שרייבר) מפרסבורג (בראטיסלאבה) הגיע ארצה בחורף שנת תש"ד כאחד מראשוני הניצולים מן השואה. הוא שמע את העדות על הרבי מפאביאניץ מפיו של אחד ממכריו, פליט מטרבלינקא, חייט במקצועו, שהגיע לסלובאקיה במסמכים מזויפים בתור נוצרי. גרסאות נוספות של אותו מעשה נמסרו במאמרו של ב' לנדוי. 'קידוש השם בתורת החסידות', מחניים, מא (חנוכה תש"ך), עמ' 90. השווה גם מ' פראגר, 'מקדשי השם בימינו', מחניים, ס (ערב ראש-השנה תשכ"ב), עמ' 160.

'מי שיביא לי מעט מים לנטילת-ידיים לפני אמירת וידוי - מחצית חלקי בעולם - הבא הוא נוטלו ...'¹⁵ במלים אלה מסתיים הסיפור, ולא נודע אם הובאו מים לרב וכיצד הוא וקהל חסידיו הוצאו להורג. לעומת זאת לפי הגרסה ה'עובדתית' מתקבל הרושם, שתפילת ההמונים האקסטאטית של החסידים הציתה עד כדי כך את זעמם של הגרמנים, שהם התחילו לירות לעבר קרבנותיהם, וייתכן שעל-ידי כך חסכו מהם את אימי המוות בתאי הגזים, ועוד גרמו להם לזכות למות תוך כדי וידוי.

קיימים הבדלים נוספים בין שתי הגרסאות שהביא פראגר, אם כי שתיהן מבוססות על התיאור המסורתי של מוות על קידוש השם מתוך מסירות-נפש ואמירת וידוי. בגרסה הסיפורית הרב פונה לקהל חסידיו ולא לקאפו, הוא אומר בפירוש כי המים נחוצים לו לנטילת ידיים, ועל-ידי כך נגרע, כמובן, גורם ההפתעה. במקום להבטיח עולם הבא סתם, הוא מציע מחצית חלקו בעולם הבא. הבדל אחר: בגרסה הסיפורית מופיעה 'העדה' בלבד, ואילו בגרסה ה'עובדתית' הרב מוקף 'המון היהודים המיואשים', שאת רוחם הוא רוצה לרומם באמצעות הווידוי.

מכל מקום, יסודות אגדתיים מובהקים מצויים בשתי הגרסאות. הבטחת העולם הבא לקאפו מזכירה את הסיפור על רבי חנינא בן תרדיון, שכבר הוזכר לעיל. אלא ששם התליין פנה אל הרב וביקש ביזמתו הבטחת מקום בעולם הבא תמורת עזרה. התליין הרומי הפיל עצמו לתוך המדורה ונשרף יחד עם רבי חנינא, ואילו הקאפו רק 'איבד עשתונותו ונדהם כולו'. גם לא נאמר שהוא הוצא להורג יחד עם שאר היהודים כעונש על מעשהו. רמז נוסף - בשתי הגרסאות גם יחד - הוא לסיפור המקראי על דוד המלך, שביקש להביא לו מים מבור בית לחם: 'ויתאוה דוד ויאמר מי ישקני מים מבאר בית לחם אשר בשער. ויבקעו שלשת הגבורים במחנה פלשתים וישאבו מים מבאר בית לחם אשר בשער וישאו ויביאו אל דוד ולא אבה לשתותם ויסך אותם לה'. ויאמר חלילה לי ה' מעשותי זאת הדם האנשים ההולכים בנפשותם' (ש"מ"ב כג, טו-ז). כפי שדוד השתמש במים למטרה מקודשת, כן עשה הרבי מפאביאניץ. בדומה לדוד העמיד הרבי - בגרסה הסיפורית - את מקורביו בניסיון, והביע לשם כך משאלה. מוטיב המשאלה ומילויה הוא, כידוע, אגדי מובהק ומופיע בבלדות עממיות וספרותיות.¹⁶

ש' שלום השתמש באירוע הדראמאטי שסיפקה לו המציאות ההיסטורית לשם כתיבת בלדה בעלת מבנה ריתמי ומוסיקאלי משוכלל. השיר הוא בן שישה בתים, ובכל

15 ראה אלה שלא נכנעו (לעיל, הערה 14), ספר ראשון, עמ' קס-קסא.

16 למשל, עלילת הבלדה 'סר פטריק ספנס' מבוססת על הבעת משאלה של המלך ומילויה על-ידי גיבור הבלדה, סר פטריק ספנס. ראה בלדות ישנות ושיירי-זמר של אנגליה וסקוטלנד, (לעיל,

הערה 5), עמ' 74-76.

אחד מהם שישה טורים (סֶסְטֵטִים). משקלו אמפיבראכי, ובכל בית טורים ארוכים וקצרים לסירוגין (כל הטורים הבלתי-זוגיים הם טטרמטריים-קאטאלקטיים, כלומר ההברה האחרונה חסרה, ואילו כל הטורים הזוגיים הם טרימטריים). בהתאם לכך החריזה היא מסורגת: מלרעית (גברית) בטורים הבלתי-זוגיים ומלעילית (נשית) בטורים הזוגיים.¹⁷ בשיר חסר הפזמון החוזר, האופייני כלי-כך לבלדה. לעומת זאת מופיעים בו יסודות רטוריים חזקים, כגון דיאלוג ופניות, שגם הם מסממני הבלדה (אמנם יסודות אלה היו קיימים גם בנוסחים הפרוזאיים, אם כי בפחות הדגשה).

אם כי ש' שלום כתב את הבלדה באותה תקופה שבה נרשמה העדות, בכסליו תש"ד, גרסתו שונה בהרבה מן העדות הפרוזאית. בשירו מוזגו שתי הגרסאות הכלולות בספרו של פראגר ונוספו יסודות חדשים, שמצביעים על רצונו של המחבר למצות עד תום את הפוטנציאל הרגשי והרעיוני, הטמון באירוע שאותו הוא מתאר בשירו. ש' שלום העביר את ההתרחשות מטרבליניקה לאתר בלתי-מוגדר, כנראה, ליער. רבי מנדל וחסידיו מוקפים גרמנים, שטוענים כדורים ומכוונים את לועי רוביהם לעברם. 'בצד - אסירים יהודים טור וטור, / חופרים כמצווה את הקבר'. המשורר לא פירש מהו מעמדם של האסירים, אבל מן הסיטואציה ה'אליפטית' מסתבר, כי הם מופרשים מקהל החסידים ומשמשים כפלוגת עבודה; מתקבל על הדעת, שהם חופרים את קברי-האחים לא למען עצמם, אלא למען רבי מנדלי וחסידיו. רבי מנדלי מביט לעברם ורואה רק 'יאוש ומחסור וצלמוות'. הוא שואל את עצמו 'היש עוד מקום לעילוי נשמתם?' ומחליט לפעול. הוא מעמיד פנים שהנהו 'עולֶפָה בצמא', ומבטיח את מחצית חלקו בעולם הבא 'לשם את גפשו בכפיים', שיביא לו כוס מים. כלומר, הרבי יודע שהוא מעמיד את האסירים בניסיון, ומסכן את חייו של מי שיענה לפנייתו. אולם מטרתו היא חינוכית, מוסרית ודתית. הוא רוצה להוציא את האסירים היהודים ש'כל הגיגם רק המוות' מן היאוש והדיכאון, ולתת להם הזדמנות לזכות בעילוי הנשמה. תחילה אין מענה לפנייתו, רק 'אבדן ואכזב בעיניים'. אולם לבסוף דווקא יהודי פשוט, חייט, 'איש תמים' מבקיע את דרכו בין לועי הרובים ו'רץ למעיין בנחושתיים'. הוא מביא לרב את כוס המים ומשלם בדמיו.¹⁸ מובן, שרבי מנדלי אינו שותה את המים,

17 הבית הטיפוסי לבלדה הוא קווארטט, שתבנית החריזה שלו: אבגב, השורות הבלתי-זוגיות ארוכות יותר (בנות ארבע הטעמות), והשורות הזוגיות קצרות יותר (בנות שלוש הטעמות). ראה בולד (לעיל, הערה 3), עמ' 21.

18 אין להניח שהאסירים היהודים היו כבולים בנחושתיים, ונראה שזהו פרי דמיונו של המשורר. ייתכן, כי הפרט שמביא המים הוא חייט הושפע מן העובדה, שהעדות על מותו של הרבי מפאביאניץ נמסרה מפי חייט.

אלא נוטל את ידיו ופותח בווידי, כאשר מכל העברים עונים לו ב'אמן', בשעה שהגרמנים פותחים באש, הרב וחסידיו שקועים בתפילה. אמנם גיבור הבלדה הוא רב וצדיק ידוע, אבל גם כאן, כמו בדוגמאות הקודמות, האיש הפשוט והתמים מתעלה בשעת הסכנה, וגם כאן יש חשיבות עליונה ל'מוות היפה'.

לעתים קרובות נוצרים בבלדות פוערים בשל סגנון המרוכז. הפער העיקרי בבלדה של ש' שלום משנה את מרכז הכובד של האירוע ביחס למקור שנרשם על-פי העדות. במקור גורל משותף אחד צפוי לכל היהודים, ואילו בשיר קיימת הבחנה בין קהל החסידים לבין קבוצת האסירים. הרב דואג בעיקר להצלת נפשם של אלה האחרונים, מפני שהם זקוקים ביותר לסיוע רוחני ולהתעלות. אם נכונה ההשערה, שהאסירים לא עמדו להיות מוצאים להורג בו במקום, הרי הרב נטל על עצמו אחריות כבדה למותו של אדם, שהיה לו – אולי – סיכוי כלשהו להישאר בחיים עוד זמן מה. אולם המשורר, שעיגן את שירו במסגרת הערכים המסורתיים של קידוש השם, לא הרבה אחרי מעשה הרב ולא ראה כאן בעיה מוסרית, אלא מסירות-נפש גמורה. הפאראדוקס בשיר הוא, כי היהודי שהקריב את חייו ו'שילם בדמים' לא הציל בכך את הרב ואת חסידיו. אבל הוא גילה מרי, ובמקום למלא את פקודת הגרמנים מילא את משאלתו של הרב, הבקיע את האדישות ומת מתוך בחירה ולא מתוך הכנעה. השיר מסתיים בהלל לחיית, שגבר מבחינה רוחנית על הגרמנים:

וּבִתְתֵּן הַקָּצִין הָאֶבֶר צוֹ-הָאֵשׁ,
 ר' מְנַדֵּל חֵיךְ אֶל גְּבוּתָה,
 בְּמִדּוֹר הַיְּאוֹשׁ הָאֶחָדוֹן פִּי עוֹד יֵשׁ
 יְהוּדֵי הַמְקַדֵּשׁ שֵׁם אֱלֹהֵי,
 יְהוּדֵי הָאוֹהֵב אֶת אָחִיו וְחֻלְשׁ
 עוֹד בְּמִוֶּת עַל רִשְׁעוֹ וְרוֹעַ.

ג. סיפורי גבורה ומרי

בכל הדוגמאות שהובאו לעיל בלטו היבטים דתיים מובהקים, וכולן היו קשורות לסמלים מקודשים ולמילוי מצווה: כיבוד אב, הצלת ספרי-קודש מחילול ונטילת ידיים לפני אמירת וידוי. לסיום נתבונן בשתי דוגמאות, שהיבטים אלה חסרים בהן. שתיהן אינן יצירות ספרותיות, אבל בדרך מסירתם של המעשים, הדרמאטיים כשלעצמם, יש סמנים ספרותיים.

בין המעשים מימי השואה בולטים סיפורים על אנשים שהתמרדו ברגע האחרון,

זינקו מתוך בור קבורת ההמונים והתנפלו על הגרמנים.¹⁹ המעשה שלהלן שייך לקבוצה זו, והוא בעל תכונות עממיות מובהקות:

יהודי בשם משה אהרון הבורסקי, מן המושבה היהודית איגנאטובקה פלך ווהלין, פנה לפתע, שעה שעסק בכריית בור-קבר לעצמו, אל הגרמני שעמד והשגיח עליו ושאלו שאלת תם:

'מה צריך להיות עומק קברי?' (במקור: 'ווי טיף דארף זיין מיין קבר?') הנאצי המרצח שחה על הבור והתחיל להראות ליהודי עד היכן הוא חייב להרחיב את הבור ולהעמיקו. מיד קם עליו משה אהרון ו"ל וריצץ את גולגלתו במעדר שבידו כשהוא צועק: 'יהודים, מלטו את נפשותיכם!' (במקור: 'יידן, ראטעוועט זיך!') בתוך המהומה הצליחו כמה יהודים לברוח, אולם משה אהרון כדור נורה בו, נפל ומת.²⁰

סיומו של הסיפור אופטימי לעומת הדוגמאות הקודמות, ולמרות הנושא הטראגי יש בו נימים מסוימים של הומור. הבורסקי מגלה תושייה ומצליח לנקום את נקמתו בצורך, שנהרג - כיאה לו - כחיית פרא ובעזרת אותו כלי שנתן בידי היהודי למען יחפור בור לעצמו. 'הנאצי המרצח' מוצג כטיפש, שנפל בפח הטמון לרגליו. בסיפור מופיע המוטיב האוניברסאלי של החלש הלוכש פני תם, מערים על החזק ממנו וגובר עליו. מבחינת הדגם הסיפורי לפנינו אילוסטראציה לפתגם: 'צדיק מצרה נחלץ ויבוא רשע תחתיו' (מש' יא, ח). יש כאן אלמנטים מן המשל הידוע על השועל שנקם בזאב הטיפש והטביע אותו בבאר; תחילה ירד השועל והראה לזאב 'דמות הלבנה במים כדמות עיגול, כמין גבינה עגולה'. הזאב נתפתה ונכנס לתוך הדלי העליון; נכנס והכביד וירד, והדלי שהשועל בו עלה.²¹ אילו הדגם הזה היה מתממש לגמרי בסיפורנו, הרי משה אהרון הבורסקי צריך היה לדחוף את הגרמני לתוך הבור הכרוי, בשעה שהוא שוחה מעליו, להמיתו ולהינצל בעצמו. בסיפורנו האיש האמיץ נורה למוות, אבל הוא מת מות גיבורים, לא איבד את עשתונותיו בשעת מבחן והודות לכך הצליח להציל כמה יהודים.

19 דוגמאות של מעשים מסוג זה הובאו בספר מלחמות הגיטאות (לעיל, הערה 4), עמ' 494.

20 כותרת הסיפור במקור: 'ווי טיף דארף זיין מיין קבר' באנתולוגיה קידוש השם, שליקט וערך ש' ניגר, ניו-יורק תש"ז, עמ' 430. הוא מובא שם על-פי אייניגקייט, מוסקבה, 25 באוקטובר 1945. הנוסח העברי המובא כאן הוא על-פי האנתולוגיה השואה והמרי, ילקוט על חורבן יהדות אירופה בשנות ת"ש-תש"ה, ירושלים תשי"ג, עמ' צו. שם כותרתו 'משה אהרון הבורסקי'.

21 ראה סנהדרין לט ע"א ורש"י שם. ראה גם ביאליק-רבניצקי, ספר האגדה, תל-אביב תש"ך, עמ' תרלו, סימן יג.

הדוגמה האחרונה, בניגוד לקודמתה, אינה עוסקת בדמות עממית, אלא באיש-רוח נודע, והיא סופרה על-ידי איש-רוח נודע אחר. זהו סיפור מותו של ההיסטוריון הצרפתי-יהודי מארק בלוך,²² שסיפר ג'ורג' שטיינר במסגרת סימפוזיון על ערכים יהודיים אחרי השואה.²³ שטיינר אמר, שלכל אדם יש איזו דמות-מופת (בלשונו: טוטמית או טאליסמאטית), ודמות-המופת שלו הוא מארק בלוך. בשנת 1940 נמלט בלוך מצרפת לאנגליה. ידידיו הפצירו בו שלא ישוב לארץ מולדתו, מפני שצפוי לו מוות כמעט ודאי. אבל בלוך לא שמע להפצרות וחזר לצרפת. בשנת 1942 הצטרף למחתרת הצרפתית האנטי-נאצית, אם כי ידע היטב את חולשותיה. הוא נתפס על-ידי הגסטאפו, ועונה במשך זמן רב, אבל לא פצה את פיו. אחר כך הובא לסביבות ליאון ונידון להוצאה להורג בירייה, יחד עם בני ערובה נוספים. בין שאר הנידונים, שעמדו להיות מוצאים להורג יחד עמו, הבחין בלוך בנער בן ארבע-עשרה או חמש-עשרה, קָשֶׁר של המחתרת שנתפס על-ידי הגרמנים. בלוך ראה, שהנער נפחד עד אימה וביקש מן הגרמנים שיוציאו אותם להורג יחדיו. הוא אחז בכף ידו של הנער, והמלים האחרונות ששמעו מפיו היו: 'אתה חייב להקשיב לי. לא, זה לא יכאב מאוד'. הם יצאו ליהרג יחדיו, ובלוּך דיבר אל הנער עד לרגע האחרון.

גם בשתי הדוגמאות האחרונות הגבול בין עובדות לבין אגדה הוא דק מאוד. בפי שני הגיבורים הושמו דברים, שאי-אפשר לאמת את האותנטיות שלהם (אם כי שטיינר טוען, שסיפורו אושר על-ידי עד מהימן), אולם דווקא דברים אלו הופכים את הדמויות לכמעט מיתיות. כמובן, קיים הבדל עצום בין משה אהרון הבורסקי, הטיפוס היהודי העממי, לבין האינטלקטואל הצרפתי. מארק בלוך אפילו לא נתפס על-ידי הגסטאפו בתור יהודי, אלא בתור אחד ממנהיגי המחתרת הצרפתית. מקרהו של בלוך גם חסר לגמרי יסודות יהודיים ספציפיים. זהו מקרה של אדם, שפעל על-פי עקרונות הומאניסטיים כלל-אנושיים. לכן גם לא נוצר עימות ישיר בינו לבין הגרמנים, בניגוד לכל המקרים שהובאו לעיל. בלוך רצה להקל על הנער את המעבר שבין החיים למוות,

22 מארק בלוך, היסטוריון צרפתי שמוצאו יהודי, יליד ליאון (1886). התמחה בהיסטוריה של ימי הביניים ובהיסטוריה חברתית וכלכלית (ספרו 'החברה הפיאודלית' יצא לאור בעברית, בהוצאת מאגנס, 1988). בימי מלחמת העולם השנייה היה אחד ממנהיגי תנועת המרי הצרפתית והוצא להורג על-ידי הגסטאפו בטרון, בקרבת ליאון, ב-16 ביוני 1944. בלוך היה מנותק מן הדת היהודית ומכל דוגמה דתית, אבל מעולם לא התכחש ליהדותו והביע את הערצתו למסורת של נביאי ישראל.

23 ראה 'Jewish Values in the Post-Holocaust Future – A Symposium', *Judaism*, 16 (1967), pp. 280–281

ובזכות יכולתו לחשוב על הזולת גם ברגעיו האחרונים ולהשתחרר מכל שמץ של אנוכיות, הוא עצמו השתחרר מן הפחד ומת 'מוות יפה'. ההתרסה שבמותו מתבטאת בהצגת עמדה המנוגדת בתכלית לעמדתם ולתפיסת עולמם של הגרמנים.

שטיינר מצא בבלוך מופת, מפני שהוא היה בעיניו סמל להתעלות נפשית ולהתפשטות הגשמיות של אדם חילוני, המגלם בהתנהגותו את עקרונות ההומאניזם האקזיסטנציאליסטי. אף-על-פי-כן שטיינר גם ראה בבלוך ביטוי לגורל היהודי בימי השואה, שכן לידיהם של היהודים נפלה הזכות להגשים אותם ערכים הומאניסטיים כלליים בהתמדה ובמחיר של סבל כבד מנשוא. היהודים התנסו בצורה הקיצונית ביותר במגע עם החיה שבאדם, ונשארו אנושיים. כאשר בלוך הציע לנער שילך וימות יחד עמו - ואז זה לא יאב - הוא ביטא בכך איזו תפיסה דתית, שהיא מעבר לאמונה הפורמאלית (והרי הגרמנים ממילא לא הבחינו בין יהודים חילוניים לדתיים ויהודים חילוניים מתו בצורה לא פחות נשגבה מיהודים דתיים). לדעת שטיינר, בדברי בלוך לנער מתגלה תפיסה אגנוסטית, ומקופל בתוכה מושג הממשות האלוהית, שאולי היה היחיד האפשרי באותה סיטואציה ובאותו מקום.²⁴

על-אף הניגודים, חוט סמוי מקשר בין מותו היפה של בלוך לבין מותם של הנחתום מבוכניה ובנו. גם כאן איש מבוגר מדריך איש צעיר ממנו, שאימץ לו לבן ברגעיו האחרונים, כיצד עליו לפגוש את הלא-נודע המפחיד. גם כאן לא חמלו הגרמנים על שניהם, אלא הוציאו אותם להורג יחדיו, 'חבוקים ודבוקים'.

3. נושא הנקמה בבלדות 'העת והעיתון'

בסכמו את חיבורו המקיף 'הבלדה העברית' קובע שלמה יניב, שבספרות העברית שאחרי דור ביאליק 'בולט מספרן הרב של הבלדות, המתייחסות למאורעות ומנן'.²⁵ מבחינה תמאטית הבלדות שעוסקות בנושא השואה, במישרין או בעקיפין, תופסות מקום מרכזי בקבוצה זו. הבלדות הנידונות כאן נכתבו בימי השואה או סמוך לסיום מלחמת העולם השנייה, וכולן נסמכות על ידיעות שנתפרסמו בעיתונות. במקורן היו הבלדות העיתונאיות או בלדות העלון נפוצות מאז הומצא הדפוס, בייחוד בבריטניה, והגיעו לשיא תפוצתן במאות הש' והי"ז (אם כי הן לא נעלמו גם במאות הבאות).²⁶

24 שם, עמ' 297.

25 ראה יניב, הבלדה העברית (לעיל, הערה 3), עמ' 237.

26 ראה בולד (לעיל, הערה 3), עמ' 66-82; H.E. Rollins, 'The Black-Letter Broadside Ballad', *PMLA*, 34 (1919) pp. 258-339

בלדות אלה, השייכות לספרות הרחוב,²⁷ שימשו מקור של מידע ובאו במקום הידיעה העיתונאית. הובאו בהן מעשי רצח, הונאה, הוצאה להורג וסיפורים סנסאציוניים אחרים. אולם הבלדות עסקו גם בנושאים פוליטיים וחברתיים, ובפרט במקרים של עושק חברתי.

הבלדות שידובר עליהן כאן לא היו חייבות להביא את האירוע לידיעת הציבור, שכן הידיעה כבר נדפסה קודם לכן בעיתון, וצוטטה בראש הבלדה כמעין כותרת מורחבת.²⁸ המשורר בא לפתח את סיפור המעשה, להגיב עליו מבחינה רגשית ורעיונית, ולעתים גם להפקיע אותו מן הזמני והאקטואלי ולהעביר אותו לתחום האל-זמני והנצחי, או להעניק לו ממדים אסקטולוגיים ואפוקאליפטיים. לכן בלדות העת והעיתון מתקופת השואה שונות מבלדות העלון או הרחוב. הן אינן פופולאריות והמוניות, אלא ספרותיות. יחד עם זאת, חלקן מילאו תפקיד של מעין תגובה עיתונאית או מאמר פובליציסטי-פרשני, ולכן יש בהן סממנים פובליציסטיים מסוימים. שני האלמנטים האלה, הספרותי והפובליציסטי, באים לידי ביטוי זה בצד זה בבלדות 'הטור השביעי' של אלתרמן (ראה להלן).

כיוון שהמשורר רצה להגיב ולהביע את תחושותיו ואת רגשותיו, לעתים, נדחה הצדה בבלדות אלה היסוד הסיפורי האימפרסונאלי, שהוא מרכזי בבלדה, ואילו היסודות ההגותיים, הליריים והפרשניים נהפכו לעיקר.²⁹ נשאלה השאלה, מדוע לא הסתפק המשורר במובאה מן העיתון ולא כתב שיר לירי ישיר בתגובה עליה, אלא חש צורך לספר את הסיפור מחדש. ייתכן, שלפי הבנתו הכתיבה העיתונאית היבשה לא היתה מסוגלת להתמודד עם אירוע כה מבעית ודרמאטי ולא עשתה עמו צדק. לכן, על-מנת להגיב עליו הוא היה חייב למסור אותו מחדש, על-פי תפיסתו ומנקודת ראותו. נוסף לכך, מלבד הדחף הלירי היה קיים אצלו הדחף האפי. הוא השתוקק לספר את המאורעות, אבל היה לו פחות מדי מידע ממשי עליהם ועל פרטיהם. בשל כך הוא נזקק לבלדה, שלא חייבה אותו להיצמד לפרטי המציאות וההווי. המאורע המשמש בסיס ליצירתו נראה לו בלתי-מתקבל על הדעת, פאנטאסטי ואבסורדי, ולכן הבלדה – שהיא בת-בית בעולם המסתורין והדמיון – היתה בעיניו הצורה הספרותית המתאימה ביותר כדי להתמודד עמו ולעצבו. בבלדות העת והעיתון מתקופת השואה,

L. Shepard, *The Broadside Ballad*, London 1962; *idem*, *The History of* ראה 27
Street Literature, Newton Abbot 1973

ראה ד' לאור, 'יסודות הבלדה בשירי 'הטור השביעי''. השופר והחרב – מסות על נתן
אלתרמן, תל-אביב תשמ"ד, עמ' 55.

ראה יניב, הבלדה העברית (לעיל, הערה 3), עמ' 238.

הידיעה העיתונאית נהפכה, ברוב המקרים, לעלילה בעלת יסודות על-טבעיים. רבים ממחברי הבלדות גם ניצלו את התכונות ההיפרבוליות של סוג ספרותי זה והעצימו את המאורעות - שכבר מעצם טבעם היה בהם כדי לרגש, להפחיד ולהדהים - לממדים מוגזמים. מתוך רצון להגביר את המתח ואת הזעזוע, הם הגיעו לעתים לתוצאות גרוטסקיות, בניגוד לכוונתם המקורית.

נראה, שהניצול המופרז של היסודות ההיפרבוליים והדראמטיים, שקיימים בבלדה העממית והספרותית כאחד, נבע מתופעה ידועה אצל מחברים רבים אחרי השואה. הם ניצבו נוכח חומרים עצומים בממדיהם ובעלי מטען רגשי רב; הם היו חדורי רצון וגם חשו חובה לספר ולהגיב, אבל התקופה לא היתה נוחה לחידושים ספרותיים וליצירת אמצעי ביטוי חדשניים.³⁰ לכן הם נאלצו, ואולי גם העדיפו, להתבטא מיד וללא דיחוי באמצעות דפוסי ספרותיים ידועים ומוכנים מראש. אולם לא תמיד הם הצליחו לצקת לתוכם את התכנים החדשים. אלה האחרונים פירקו לפעמים את המסגרות הישנות. הנושא שחוזר בבלדות הנידונות כאן הוא הנקמה, על-פי-רוב נקמה מטאפיזית. בדוגמאות שלהלן לא אצטמצם ליוצרים ידועים ומופריים בלבד, שכן הצורך להתבטא ולהגיב היה אז משותף לרבים. אני מכנה את השירים בשם בלדות, מפני שמחבריהם קראו להם בשם זה (פרט למקרה אחד, שבו השיר נקרא בשם 'מעשה').

3א. שני ניסיונות של תיאור הנקמה המטאפיזית

אפתח בשירו של ברוך רוטמן, 'נעליים' שתת-הכותרת שלו היא 'בלדה'.³¹ אף-על-פי-כן המחבר ויתר כמעט לגמרי על הגורם העלילתי-הדראמטי, ובמקום זה כתב שיר פאראטאקטי או קאטאלוגי, שהדראמטיזאציה מתבטאת בו בהופעת שורה של דמויות. בראש השיר הובא קטע מעיתון: 'במידנק ששחררה מצאו על יד המשרפות, מיליוני נעליים מן היהודים שנשרפו (מתוך העיתונות)'. לפני המחבר ניצבה הבעיה כיצד להגיב על הידיעה הזאת, שנראתה אבסורדית ובלתי-מתקבלת על הדעת. במקום לדובב בשירו דמות אנושית שתייצג אותו, הוא נתן פתחון-פה לנעליים

M.M. Borwicz (ed.), *Piesn ujdzie calo – antologia wierszy o Zydach pod okupacja niemiecka*, Warszawa-Lodz-Krakow 1947, p. 39

31 ראה ב' רוטמן, 'נעליים', העולם, כרך 33, גיליון 26-27 (י"ג בניסן תש"ה [27 במארס 1945]), השיר כונס בספרו היחיד של המחבר, טל ודמע - שירים, תל-אביב תשכ"ב, עמ' 23-25. ברוך רוטמן היה מנהל חשבונות ב'סולל בונה' ובאגודת הסופרים, פרסם שירים ומאמרים ב'הפועל הצעיר'. הוא עלה מרוסיה בשנות העשרים וכתב את הבלדה על סמך הדי השואה שהגיעו לאוזניו ועל סמך הידיעה בעיתון.

שמייצגות את בעליהן המומתים. נעל אחרי נעל מדברת במקום בעליה, והן מגוללות לפנינו שורה של סיפורים על גורלות אנושיים. באמצעות התחבולה המטונוימית, הנפוצה למדי בשירים מתקופת השואה,³² השיג המחבר אובייקטיביואציה; התגובה אינה שלו, אלא של עדים שהיו נוכחים בשעת המעשה. על-ידי כך נוצר אפקט כפול, של ריחוק ושל קירוב, שכן המחבר גם הרחיק את עדותו וגם התקרב למאורעות המסופרים בשירו. ברור, שהוא רצה להגביר את רושם המוחשיות והאותנטיות ולהפוך את המומתים לדמויות אינדיבידואליות. לפנינו לא עוד ערמת נעליים חסרות ייחוד, אלא נעליים בודדות שמאחורי כל אחת מהן מסתתרת דמות. אבל הדמויות האלה הן סטריאוטיפיות, או טיפוסים מייצגים: סוחר עשיר, סבתא ענייה, בתולה צעירה, תלמיד בית-ספר ולבסוף תינוק.

הופעת שורה של חפצים מואנשים אינה נפוצה בכלדות ומזכירה יותר תחבולה המקובלת באגדות-ילדים ובאגדות-עם. לעומת זאת בכלדות מופיעה לעתים שורה של דמויות, הערוכות בצורה קאטאלוגית לפי עקרון ההעצמה (אמנם בכלדות הדמויות האלה הן לעתים מקרב משפחה אחת, אך אין זה הכרחי).³³ גם בשירו של רוטמן פועל אותו עיקרון של העצמה מבחינה ריגושית, שכן הוא פותח בסוחר עשיר ומסיים בתינוק. רוטמן גם נשאר נאמן ליסוד הרטורי שבבלדה, אם כי במקום דיאלוג לפנינו שורה של מונולוגים.

לפני שורת המונולוגים באה פתיחה, המתארת את הרקע הקודר, הטיפוסי לבלדה. יסודו של צמד השורות האחרון בפתיחה זו בפתיחת הבלדה של טשרניחובסקי, 'ביעין דור'; 'ובחשכת הליל בלי קשת ושלח' וכו'. כלומר, המחבר יוצר אווירה בלדיסטית, השאלה מתחום חווייתי וספרותי שונה לגמרי:

ובְּחֶשֶׁכַת הַלַּיִל, עַת סוּפוֹת רוּחַ תִּשְׁתוּלְלָנָה,
נְעַל אֶל נְעַל אֶת מְרֵי לְבָן תִּמְלְלָנָה.

32 למשל, התחבולה המטונוימית שליטה בשירו של ולאדיסלאב שלנגל 'חפצים' ('Rzeczy'), שנושאו חיסולו ההדרגתי של גיטו ורשה. ראה מאמרי 'ולאדיסלאב שלנגל ושירתו בגטו ורשה'.

גלעד - מאסף לתולדות יהודי פולין, י (1987), עמ' 266-267.

33 L. Pound, *Poetic Origins and the Ballad*, New-York 1962, pp. 121-139; ראה G.H. Gerould, *The Ballad of Tradition*, New-York 1957, pp. 105-117. ניתח תופעה זו על-פי הבלדה של נ' אלתרמן 'על הילד אברם', והשווה את התבנית הרטורית של השיר לבלדות עממיות אנגליות וסקוטיות. ראה מאמרו הנזכר לעיל (הערה 28), עמ' 55-56, 61-63.

במונולוגים של הנעליים מופיע מוטיב בקשתו האחרונה של המוצא להורג, שהוא נפוץ מאוד בבלדות בכלל ובבלדות העלון בפרט (שכן רבות מהן עסקו בנושא ההוצאה להורג). בקשתה של הנערה הצעירה (גיבורת בלדות טיפוסית), שישאירו אותה בחיים, לא מתמלאה. לעומת זאת את בקשתו האחרונה של התלמיד, שישרפו אותו יחד עם הוריו: 'הרוצחים מילאו ואותו עם הוריו יחדיו שרפו'.

המחבר לא ידע פרטים ריאליים על ההשמדה. הוא מתאר אנשים שנשרפו חיים, בלי שהומתו קודם לכן בתאי הגאזים. את הנערה הצעירה לקחו הרוצחים מבית הספר ואת התלמיד מביתו, בשעה שהכין את שיעוריו כתמיד. דברים אלה כמעט בלתי-אפשריים בתנאי הימים ההם, בפרט במזרח-אירופה ועל אחת כמה וכמה בפולין, משם הובאו רוב קרבנות מיידאנק. את פרטי המציאות החסרים מילא המחבר בעזרת המקורות; לכן הוא מתאר אנשים שנקברו חיים (דבר נדיר במחנות הריכוז), שרפת אנשים חיים על המוקד וכו', כמו בימי עשרה הרוגי המלכות או בימי האינקוויזיציה. בסיפור רציחתו של התינוק, שצריך להיות שיא האירועים, מופיעים פרטים ריאליים, אבל גם כאן נסמך המחבר על מקור. התינוק – 'ניפצו את ראשו אל קיר המשרפה', על-פי הפסוק: 'ונפץ את עולליך אל הסלע' (תה' קלו, ט).

המחבר השתמש במוטיבים ידועים מן ההיסטוריה ומן הספרות, מפני שרצה לשייך את האירועים לשרשרת הגדולה של המארטירולוגיה היהודית. אבל, כאמור, גם חסרו לו כלי-ביטוי חדשים כדי להתמודד עם המציאות החדשה והאבסורדית, ולכן הוא נזקק לאותם כלי-ביטוי שכבר שימשו את העם היהודי בדורות שעברו. ברם הוא הרגיש שהמציאות עוברת בממדיה את כל מה שהדמיון האנושי יכול לתאר לעצמו, ועולה אפילו על מה שאירע בעבר בהיסטוריה היהודית. לכן ניסה להכניס ואריאציות חדשות למוטיבים הישנים ועוד להעצים אותם. כאן הוא נכשל, שכן לא היה ביכולתו להתחרות עם משורר תהלים, עם חכמי האגדה, עם טשרניחובסקי ועם ביאליק.

הדבר מורגש היטב בסיום השיר, שבו נתלה המחבר באילן גדול, ב'על השחיטה' של ביאליק. הסיום הזה הוא מקהלתי, כפי שקורה לעתים בשיר פאראטאקטי או בשיר שרשרת,³⁴ והמחבר נתן כאן למקהלת הנעליים כולה לדבר (אצל ביאליק הקול הוא לאורך כל השיר קולו של יחיד). בשירו, כמו אצל ביאליק וכמו ברבים משירי השואה, מעלה המחבר את שאלת הצדק האלוהי. הנעליים מבקשות נקמה, והן שואלות מדוע האל לא נתגלה, לא התערב, לא נקם:

34 על היסודות השיריים והמקהלתיים בבלדה ראה פאונד (לעיל, הערה 33), עמ' 67-86; ג'רלד

(לעיל, שם), עמ' 117-124.

אֵיךְ רְקִיעִים לֹא נִפְתָּחוּ?
 אֵיךְ שְׁחָקִים לֹא הִתְבַּקְּעוּ?
 [---]

שְׁמַיִם! לֹא רַחֲמִים נִבְקַשׁ,
 כִּי הִדִּין כָּבֵד נִגְזֹר,
 אֶה נִקְמָה, נִקְמָה, עַל זֹאת נִתְעַקֵּשׁ,
 וְנִדְרַשׁ בְּתַקְוָה מֵאֵת בְּעַל הַדְּבָר!
 אֶךְ אִם אַף זֶה לֹא יִקָּים,
 וְגַם הַנִּקְמָה לֹא יִבּוֹא,
 אֲרוּרִים יִהְיוּ בְּנֵי הָאָדָם
 וְיִשְׁמַד עוֹלָם וּמְלוֹאוֹ.

כאמור, המחבר ביקש להגדיל אף מביאליק: היכן שביאליק אמר 'שמים, בקשו רחמים עליי', הוא אומר 'לא רחמים נבקש'. היכן שביאליק אמר 'נקמה כזאת, נקמת דם ילד קטן, עוד לא ברא השטן', מבקש המחבר נקמה. במקום שבו ביאליק דרש את השמדת העולם, אם הצדק לא יופיע מיד, דורש המחבר את השמדת העולם אם לא תבוא הנקמה, שכן בזמנו 'הדין כבר נגזר' וחלק גדול מן העם הושמד. אולם במקום לשגב את אמירתו המחבר רק הנמיך אותה באמצעות ההיפרבולה. על-ידי הפאראפראזה של שירו של ביאליק הוא גם הפך את המבעית והמוזעזע בממדיו הענקיים והחד-פעמיים למטבע שחוקה ומוכרת זה מכבר. אמנם בשיר לא נאמר במפורש איזה סוג של נקמה דורש המחבר, אבל מן הסיום נראה, שזו היא נקמה בעלת ממדים ענקיים ואפילו מטאפיזיים. גם דמות הילד שמופיעה בשיר, בעקבות שירו של ביאליק, היא בעלת משמעויות מיסטיות, באשר היא מייצגת את התום מול רשע העולם. דמות הילד, שמופיעה לעתים בבלדות עממיות וספרותיות ('שר היער' של גיתה), תופסת מקום מרכזי בשירים הבלדיסטיים של אלתרמן מימי השואה.³⁵

35 ראה בעניין זה ד' לאור, "כי דם היה בעיר" - על נושא השואה בשירה האקטואלית של נתן אלתרמן, מבפנים, לז' (1975), חוברת 1, עמ' 61-67. ראה גם מאמרו הנזכר לעיל (הערה 28),

השיר של אברהם ברוידס, 'מעשה בעשרה יהודים',³⁶ לא רק נקרא בשם 'מעשה' (ולא 'בלדה'), אלא הוא גם מסוגנן על-פי מקורות תלמודיים ומדרשיים. פתיחתו היא כמו פתיחה של אגדה: 'כזאת וכזאת לי הוגד וסופר'. המספר 'עשרה' הוא נוסחתי, והוא מרמז לעשרה הרוגי המלכות, אך בעיקר למספר המקודש של המניין. עשרת היהודים שבשיר הם עדה קדושה, והמחבר הנציח מעשה שאירע בתקופת השואה במסגרת של מסורת ישראל ובדפוסים של האגדה היהודית.

בראש השיר באה המובאה: 'עשרה יהודים, שהובלו באחד הקרונות למחנה הסגר, הצליחו להימלט מעבר לתחום הכיבוש הנאצי (מתוך העיתונות)'. השיר עולה על שירו של רוטמן מבחינת העיצוב האמנותי וגם מבחינה פרוזודית. משקלו אנאפסטי, מבנה הבית שלו משוכלל, אך הוא גם קרוב לזה המצוי בבלדות עממיות או ספרותיות (סֶסְטֶט שחריותו: אאבגגב).³⁷ בשיר, כמקובל בבלדות, קיימים יסודות של עלילה ושל דיאלוג. כמו כן הוא מתרכז ברגע דראמטי מסוים וחותר, לקראת הסיום, להתרה ולפתרון.

גם בשיר זה, כמו בקודם, אין המשורר מסתפק בסיפור המעשה, אלא הוא שואף למתן משמעות רגשית ואף לאומית למעשה הבריחה. חוסר ידיעתו את פרטי המאורעות אפשר לו, כמו לרוטמן, לצקת את הנתונים מן העיתונות בדפוסים הרצויים למטרתו הרעיונית והאמנותית. ברוידס הפך את סיפור הבריחה לסימן של כוח, והוא נעזר בעובדה שלא מסופר כאן על איש בודד שברח, אלא על קבוצת אנשים. גם בשירו מופיע מוטיב התאודיציה, וגם הפעם אין האלוהים יוצא וזכאי. היהודים לוקחים את גורלם לידיהם, מכיוון שהתייאשו מהתערבות האל ומן הצדק האלוהי:

מה נֹוֹסִיף נְצַפֶּה לְנִסֵּיהּ אוּ מְלֶאךָ,
אֲלֵהֵינוּ רְחֵק וּלְבָבוּ יִקְשִׁית.

אחר כך באה ההתקוממות הפיזית. המובלים בקרונות המשא אינם רוצים להיות

36 בתוך: מאדם לאדם, ירושלים תשל"ח, עמ' 114-115. המחבר, יליד 1907, עלה ארצה בשנת 1923 וכתב את שיריו על חורבן יהדות פולין על סמך מידע שהתפרסם בעיתונות. בשנת תש"ג ראה אור ספרו לְעָד, שם נדפסו השירים 'שלג בפולין יורד' ו'בשדה עכו"ם'. השיר 'מעשה בעשרה יהודים' נחתבר בשנת 1942, כפי שצוין בשוליו.

37 הבלדה הצרפתית היתה בנויה במתכונת של בית בן שש שורות, או שלושה צמדים מצורפים. הבלדה הידועה של אוסקאר ויילד 'Ballad of Reading Gaol' אף היא בנויה סֶסְטֶטִים, שמתכונת החריזה שלהם אבגבבדב. ראה בולד (לעיל, הערה 3), עמ' 12, 91.

למטען של בקר או לעבדים, והם נוטלים את היוזמה לידיהם:

זָקְפוּ רְאִשֵׁיהֶם בְּנֵי הַסֵּגֶר וְאֶבְדָּן,
חֲבָטוּ אֲגָרוֹפִים בְּפָנַי צַר וְרוֹדֵן -
יְהוּדִים בְּעָלְי זָרוּעַ וְכַח!

רָקְעוּ רַגְלֵיהֶם בְּעֶצְמָה, בְּחָרוֹן.
פָּרְקוּ וְשָׁבְרוּ מְנַעוּלֵי הַקָּרוֹן
וְחֻצוּ נְתִיבָה בְּנֶשְׂרִים בְּרוּחַ.

התיאור הוא יותר בגדר משאלה דמיונית, מבגדר תיאור ריאלי של דרכי הבריחה מתוך הקרונות שהובילו יהודים להשמדה. אכן, גם ברוידס ידע שלגיבוריו היתה צפויה סכנת מוות מיד, והוא מתאר כיצד יורים עליהם, אלא שעל דרך הארכאיואציה הוא הופך את הכדורים ל'חצי קרב'. יחד עם זאת הוא מתעלם מן הסיום הטוב של הידיעה שנמסרה בעיתון, המספרת על אחד מאותם מעשי הצלה מופלאים שנהפכו לפולקלור באותם ימים. הסיום של שירו הוא מטאפיזי. מצד אחד הוא מספר, שלא ידוע מה היה סופם של הבורחים, ואם הגיעו לחוף הבטוח (בו בזמן שבעיתון נמסר, כי הם 'הצליחו להימלט מעבר לתחום הכיבוש הנאצי'), ומצד אחר הוא מוסיף בית (המופרד בקו מרוסק), שכולו אסכאטולוגי:

בְּשָׁחוֹר עָב מְפָלִיג מְנִין יְהוּדִים.
לְמִשֶּׁק פְּנֵיהֶם שָׁחַק יְהוּ מְאֹדִים
וּמִגֵּן שֶׁל דָּוִד מִתְלַקֵּחַ.
מִשְׁתָּאִים עֲרָלִים וְצוֹפִים בְּשָׁמַי עֵל:
פָּרָשִׁי יִשְׂרָאֵל וּמְשִׁיחַ נְגָאֵל -
קוֹל שׁוֹפֵר וּנְגִינּוֹת לְמִנְצֵחַ!

אמנם, כנזכר, ברוידס שיבץ את שירו במסגרת של מסורת ישראל, אבל בסיום הוא הפך אותה על פיה, והוסיף לשירו נופך פאראדוקסאלי. מצד אחד, הגויים, בארצות הכיבוש הנאצי שלעתים חיסלו, הסגירו או שדדו את היהודים הבורחים, משתאים נוכח גבורתם הקוסמית. מצד אחר, הנמלטים תופסים את מקומו של האל שהכויב ונהפכים ל'רכב ישראל ופרשיו'. הם הנשרים, במקום שהאל יישא אותם על כנפי נשרים, והם

גואלים את המשיח, במקום שהמשיח יגאל אותם.³⁸ הפתרון האסכטולוגי בא כאן במקום הפתרון הריאלי, מפני שכגודל האסון כן צריך להיות גודל הגאולה. המשורר פרץ את מגבלות המציאות והידיעה העיתונאית, ונתן למאורע פירוש שאיננו היסטורי, אלא מיסטי, ועל-ידי כך גם נשאר נאמן לרוח האגדתית של שירו. אולם אותה נטייה למיתוזאציה של כל מעשה גבורה פיזי בימי השואה שכיחה ביצירות ספרותיות על אותו נושא.

העובדה, ששירו של ברוידס אינו עוסק ביחיד, אלא בקבוצת אנשים, נוגדת את רוח הבלדה, שגיבוריה אנשים פרטיים, אם כי על-פי-רוב סטריאוטיפיים. בניגוד לרוטמן, ברוידס גם לא פירק את הקבוצה לפרטים, אלא השאיר אותה באלמוניותה. השיר מעוגן באמונה מרכזית במסורת ישראל, היא האמונה המשיחית, בניגוד לבלדות, שנתפסות בדרך כלל, לאמונות לא קונבנציונאליות.³⁹ לעומת זאת בולט בשיר מוטיב, הקרוב מאוד למוטיבים אגדתיים ובלדיסטיים מובהקים, הוא מוטיב הגלגול (טראנספורמאציה). הגיבורים שנמלטו נהפכים לנשרים, לכרובים, או לחיות-המרכבה.⁴⁰

נוסף ל'מעשה בעשרה יהודים' כתב ברוידס את השיר 'התשעים ושלוש',⁴¹ ששמו אף הוא מבוסס על מספר המסמל גיבור קיבוצי, ובראשו מובאה מעיתון: 'צ'ג בנות ישראל מחניכות "בית יעקב" בפולין, שמו קץ לחייהן בסרבן להיטמא ע"י הנאצים (מתוך העיתונות)'. אמנם אין בשיר יסודות עלילתיים מפותחים כמו ב'מעשה בעשרה יהודים', אבל דרכי העיצוב דומות מאוד. הבנות שהתאבדו הן 'כיונים לבנות', המרחפות 'במבול השחור':

וּפְרוּשׁוֹת בְּקִדְשָׁהּ כְּנִפְיָהֶן תְּפָרוֹת
שֶׁל תְּשָׁעִים וְשְׁלוֹשׁ מוֹל אֵימֵי הַסְּעָרוֹת.

38 ייתכן שהביטוי 'ומשיח נגאל' יסודו בתפיסה שהמשיח אסור בכלא ברומא ולפני התגלותו צריך לשחרר אותו. 'ויאמר אלי: זאת היא רומה רבה [---] אני משיח יי, ואני אסור פה בכלא עד עת קץ'. ראה: 'ספר זרובבל', מדרשי גאולה: פרקי האפוקליפסה היהודית (עורך: יהודה אבן-שמואל), ירושלים-תל-אביב תשי"ד, עמ' 72-73 ובהערות שם. ראה גם: 'י' דן, הסיפור העברי בימי הביניים, ירושלים 1974, עמ' 35-46.

39 ראה בולד (לעיל, הערה 3), עמ' 43-45.

40 ראה שם, עמ' 54-56. על מוטיב הטראנספורמאציה בבלדה של אלתרמן 'דרך בים' עמד ד' לאור. ראה מאמרו הנזכר לעיל (הערה 35), עמ' 66.

41 בתוך: מאדם לאדם (לעיל, הערה 36), עמ' 154. השיר נתחבר באדר ב' תש"ג, כפי שצוין בשוליו.

גם כאן נועד לגיבורות ה'תמות' וה'צחות' תפקיד לגאול את העולם המתמוטט ולסוכך על האור הגנוז מפני הסערות ונחשולי 'המבול השחור'. אולם בשיר לא ניתן להן קיום של רוח הלובשת דמות גשמית, כפי שקורה בבלדות ובאגדות, וכמו כן אין הן מתגלגלות ביונים, אלא נאמר שאלה הן 'נשמות' הדומות ליונים. עיצוב דמותן של הבנות מזכיר את העלמות שבפרק החמישי של 'מגילת האש' של ביאליק, שם בא בסמוך תיאור של 'נהר האבדון' ושל 'משפך גדול ושחור'. תפקידן של הבנות דומה לתפקידה של איילת השחר באותה יצירה של ביאליק, שגם היא שומרת על 'שלהבת הקודש'. אצל ברוידס, אולי בעקבות ביאליק, מופיעים בשני השירים מוטיבים קבליים ולאדם נועד תפקיד אקטיבי בגאולה, שהיא אוניברסאלית. הערכים היהודיים הם שיצילו את העולם מאבדון.

3. מוטיבי 'היפה והחיה' בבלדה הרומאנטית

שונה מדרכו של ברוידס היא דרכה של אנדה עמיר בבלדה שלה 'כפפות לבנות'.⁴² היא לא סיפרה סיפור גבורה הירואי, אלא כתבה בלדה על-פי דפוסי הבלדה הרומאנטית, העלילתית והספרותית.⁴³ לשיר ניתנה תת-כותרת: '(בלדה)', ובראשו באה מובאה: 'מתוך העיתונות: הקצין המנצח על הרציחה היה לבוש פרווה לבנה, כובע לבן וכפפות לבנות'. אמנם אנדה עמיר לא הסתמכה על מוטיבים יהודיים דתיים מובהקים, אבל בשירה בא לידי ביטוי מוטיב ספרותי, שניכרים בו יסודות של אמונה ושל מוות על קידוש השם. הכוונה למוטיב הגוי המתאהב ביהודייה או של היהודייה היפה והגוי. מוטיב זה, הנפוץ בספרות העברית, תופס מקום מרכזי בבלדות הידועות של טשרניחובסקי, 'בת הרב' ו'בת הרב ואמה'. הוא גם קרוב למוטיב האוניברסאלי של 'היפה חסרת הרחמים'.⁴⁴

בבלדה 'כפפות לבנות' ישנה התנגשות בין היסודות הרומאנטיים המובהקים לבין תיאור ההוצאה להורג, שמפרק את המסגרת העלילתית הרומאנטית. אולם המשוררת

42 אנדה עמיר-פינקרפלד, 'כפפות לבנות', גדיש, תל-אביב 1949, עמ' 431-440. השיר נתחבר במארס 1944, כפי שצוין בשוליו. אנדה עמיר, ילידת גליציה, עלתה ארצה ב-1923. בשנים 1946-1947 היתה שליחת הסוכנות במחנה העקורים בגרמניה, ועל סמך החוויות מאותה תקופה כתבה את הפואמה 'אחת', שנתפרסמה לראשונה בתשי"ג.

43 ראשית כתיבתה של אנדה עמיר היתה בפולנית, ואין ספק שהיא הושפעה מן הרומאנטיקה הפולנית, בפרט מן ה'בלדות ורומאנסות' ('Ballady i Romanse') של אדם מיצקביץ'.

44 מוטיב זה התגבש מבחינה ספרותית בבלדה של ג'ון קיטס 'La Belle Dame Sans Merci', ראה בולד (לעיל, הערה 3), עמ' 88-89.

גם ניצלה את ההתנגשות הזאת, כדי להבליט את ההיבטים הפאראדוקסאליים והאבסורדיים שבסיטואציה המתוארת. הפרט הפאראדוקסאלי הבלוט בבלדה הוא מטונימי. כל לבושו של הקצין, ובייחוד כפפותיו הלבנות, שעל שמן ניתנה לבלדה הכותרת ושממלאות תפקיד מרכזי בעלילה, מסמלות את הכחש של הגרמנים, שעשו את מלאכתם 'בכפפות לבנות' ורחצו בניקיון כפיהם. הם לא ראו עצמם כאשמים אלא כממלאים שליחות חשובה, וגם לא רצו ללכלך את ידיהם בעבודתם המתועבת והתנהגו כאיסטניסים לכל דבר. בבלדה מתוארת סצנה של הוצאה להורג בתוך קרחת יער. בשעה שמוציאים את הקרבנות להורג במכונת-ירייה:

יָאָטֶם הַקָּצִין אֶת אָזְנוֹ, עֲדִינָה,
בְּיָדוֹ הַלְבוּשָׁה כְּפֻפָה לְבָנָה.

המוטיב הרומאנטי המובהק בבלדה זו הוא התאהבותו של הקצין בנערה היהודייה היפהפייה, שתחילתו אנטי-רומאנטית לחלוטין. מצוויים על הנערה להתפשט, כמו על שאר הקרבנות, והקצין מועיד אותה לבית-זונות גרמני. הוא מכנה אותה בשם 'בת כלבים' ולועג לה: 'נערי בני הגזע ילמדוך אהבה'. אחר כך הוא שוכח את קיומה ומאפשר שיוציאו אותה להורג, כמו בהיסח-הדעת. גם בהמשך, כאשר הוא פונה אליה במלים של אהבה ורוצה בה רק לעצמו, אין הוא חדל מלכנותה בשם 'כלבה', 'בת כלבים' ו'יהודייה'.

התמיהות בהתפתחות העלילה נובעות, לדעתי, מהלבשת דפוסים רומאנטיים מסורתיים על סיטואציה לגמרי לא-רומאנטית. אף-על-פי-כן ניתן, במאמץ מסוים, ליישב את התמיהות, וזאת בעזרת המוטיב הבלדיסטי הנפוץ של שיבת המתים מתוך קברם כדי לנקום בחיים, שתופס מקום מרכזי ב'כפפות לבנות'. לא רק הנערה שבה על-מנת להיפרע מהקצין, אלא גם כל הנרצחים מגיחים מקבר ההמונים על-מנת ללעוג לו. אף צחוקם ולעגם של המתים הוא מוטיב בלדיסטי ידוע.

נראה שיחסו של הקצין אל הנערה הבתולה משתנה רק אחרי מותה בכוח של קסם, מאגיה וכישוף. והיא מעוררת בו בהדרגה אהבה עד לידי טירוף. כיוון שהקצין נזכר בנערה, היא חוזרת אליו על-מנת לכשפו, לפתותו ולתעתע בו. תחילה היא רק קוראת לו, אך אינה מתגלה אליו, ועל-ידי כך היא מושכת אותו אחריה לקבר ולעולם המתים:

וְתַעַן בַּת-קוֹל: בּוֹא קָצִינִי פֹה אָנִי!

לבסוף היא מתגלה אליו ויוצאת מקברה, ואז היא משתלטת עליו כליל והוא נאלץ

למלא את כל פקודותיה: הוא מתפשט מכל בגדיו פרט לכפפותיו, משתחוה למתים, נשאר על משמרתו כשומר הקברים ואחר כך קופא בשלג.

בעיצוב הבלדה השתמשה אנדה עמיר בכמה אנאלוגיות ניגודיות. בפתיחה הרחבה, כדרכה של הבלדה הספרותית, מופיע הניגוד בין יפי היום והטבע לבין ההוצאה להורג. כבר בשירו של ברודס 'התשעים ושלוש' בלט הניגוד בין הצבעים שחור ולבן, האהובים על מתכרי האגדות והבלדות. כאן הניגוד הזה בולט עוד יותר ומיתוסף אליו הצבע האדום של הדם הנשפך. ההמון המוצא להורג כולו שחור ושחורים הם מעשיהם של הגרמנים. לעומת זאת לבנים בגדי הקצין, לבן השלג הבוהק באור השמש, לבנים הם גופי האנשים העירומים ולבנה היא הנערה העולה מקברה 'כעין דמות עננה'. ראשו של הקצין מלבין לשמע צחוקם של המומתים, ולבן הוא השלד שלו אחרי מותו.

אנאלוגיה ניגודית נוספת נוגעת למוטיב הגילוי והכיסוי. הקרבנות חייבים להתפשט עד למערומיהם, ואחר כך מתפשט הקצין בפקודת הנערה. אחרי שהתפשט הוא 'מכסה על חזהו, מכסה על בטנו/בידיו השומות בכפפות הלבנות'. הקצין מבטיח לנערה, שאם תתגלה אליו, הוא יכסה את שדיה בפרוותו הלבנה וישים את ידיה בכפפותיו הלבנות. אולם למרבה האירוניה היא פוקדת עליו לפרוש את הפרווה על קבר ההמונים. הפרווה מתרחבת באורח פלא ומכסה את כולם 'בצחור תכריכים'. הכפפות הלבנות שנותרו על ידיו של הקצין הן לעג לרש ומדגישות את האפקט הגרוטסקי. גם הן מופיעות בהקשרים ניגודיים. בתחילה הקצין מרים את ידו בכפפה הלבנה כדי לתת את פקודת הירי. אחר כך הוא שב ומרים אותה ונשבע לנערה לשמור על הקבר. כל הניגודים מתרכזים בדמותו של הקצין, שבתחילה הוא גאה ויפה 'כאליל הצפוף', ואחר כך הוא נעשה 'שח ומך' כסמל הגאווה שנענשה.

אנדה עמיר השתמשה בבלדה שלה גם במוטיב המאגי של משאלה או אזהרה, שנאמרה בבדיחות הדעת, אולם היא מתגשמת על דרך ההיפוך האירוני ונעשית לרועץ לדובר. ביסוד המוטיב הזה מונחת האמונה בכוחה המאגי של המלה, שקורמת עור וגידים ונהפכת למציאות, אבל במציאות הזאת מתגלה צחוקו של הגורל. בגמר ההוצאה להורג הקצין מתבדח ומזהיר את חייליו, שייקחו אתם את מכונות הירייה: 'פן יקומו פגרים/ויירו מקברים'. אמנם המתים אינם יורים, אבל הם קמים מקברם וממיתים את הקצין בצחוקם.

בסיום הבלדה שב ומופיע רמז לאמונה עממית. אמנם לא מאגית אלא מיתית, שגם היא פועלת בדרך ההיפוך האירוני. ההוצאה להורג מכונה בשם 'קציר לא אכזב', אם כי היא מתרחשת בחורף ובקור מקפיא. בתקופת הקיץ, בימי הקציר, באים צעירי הכפר לקצור את התבואה והם מוצאים בתוך הקמה זוג כפפות לבנות 'על ידיים גרומות של השלד'. המוטיב המיתי הוא הטבע המתחדש למרות המוות והקמה הצומחת מלשדם של

המתים. רק הקצין נותר נתון כולו ברשות המוות המצמית והמקפיא, וכפפותיו הלבנות, היצורות מני שלג, מעלות את זכר יום־האימים של ההוצאה להורג. מבחינת אורכו, מבנהו הפרוודי, חוסר החלוקה לבתים והגיוון באורך השורות, שירה של אנדה עמיר מתקרב לפואמה. אף־על־פי־כן היא נשארה נאמנה לאופי המאגי והעממי של הבלדה, ושילבה בתוך 'כפפות לבנות' אמונות עממיות וגם אמונות נוצריות, הרווחות בקרב העם. בתחילה הכינוי 'בתולה' לעלמה היהודייה הוא מלעיג, שכן מועידים אותה לבית־זונות. אבל במרוצת השיר היא נהפכת להתגלמות הבתולה הקדושה, והקצין הגא מתפלל אליה: 'רחמי, בתולה! תתגלי, בתולה!'

ג. שני סוגי תגובה: הלירית והאקטואלית

שירו של מאיר בוסאק, 'בלדה על מצבות ורוצחים',⁴⁵ שונה משירה של אנדה עמיר, וכמו כן משאר השירים הנידונים כאן. מוטיב הנקמה המטאפיזית איננו תופס בו מקום מרכזי, אלא הוא מובלע בתוך הרוח האלגית והמעודנת שאופפת את השיר. נרמז כאן, שהרוצחים פוחדים מפני נקמתם של המימתים ושהפחד הזה מעכיר את חייהם, מפני שזיכרון המתים רודף אותם ואינו מרפה. גם מבחינת עיצובו האמנותי בולט שיר זה בייחודו. אמנם בוסאק קרא לשירו בשם 'בלדה', אבל נימתו לירית, ומופיע בו דובר המייצג את המחבר. גם השלד העלילתי הוא כאן מרומז בלבד, והמחבר ויתר על סממנים בלדיסטיים נוספים, כגון משקל וחרוז סדירים והחלוקה לבתים. לעומת זאת מופיע בשיר הד קלוש לפזמון החוזר באמצעות החזרה על המלה 'באבן', שחוזרת ארבע פעמים ברוחים קבועים, או על הביטוי 'בְּנִינוּ אֵיִם?', שחוזר פעמיים. נוסף לכך, שורות אחדות חוזרות על עצמן בוואריאציות קלות, הן כגורם מבני והן לצורך יצירת אווירה.⁴⁶ האופי הבלדיסטי של השיר מתבטא ביסודות מיסטיים ובמוטיב בית־הקברות, שהוא מרכזי בו.

בראש השיר באה הציטטה: 'בבית־הקברות היהודי בקראקוב נעקרו מאתיים מצבות (מהעיתונות)'. הדובר מזדהה כאיש קראקוב בדברו על 'בית הקברות הישן בעיר

45 בתוך: מ' בוסאק, בחצרות מקדשו של שיווה, תל־אביב 1979, עמ' 85–86.

בוסאק כתב שורה של בלדות על נושא השואה, ולדברי יניב (הבלדה העברית [לעיל, הערה 3], עמ' 237, 254) הבלדות שלו בנושא זה בולטות בייחודן ובעצמתן. ראה גם: י' חנני, שחזה מבשרו, תל־אביב 1989, עמ' 37–43. וראה גם מאמרי 'שני שירי קינה על שני משוררים בגיטאות', דבר ('משא'), 19 באפריל 1985. והשווה לעיל, הערה 7.

46 על החזרה ותפקידיה בשירה ראה: M. Boulton, *The Anatomy of Poetry*, London 1974, pp. 73–96.

הולדתי, שם 'אבות אבותי בסוד נצח'.⁴⁷ הוא מדגיש את עתיקותו של בית־הקברות ומתאר את העיטורים המסורתיים שעל גבי המצבות: איל, יונים, כתרים וכפות ידיהם של כוהנים. סמלים מקודשים אלה מרמזים לברכת כוהנים, ליונה שיצאה מתוך התיבה, לספירת כתר הקבלית ולאיל העקדה. מוטיבים נוספים המושפעים מעולם הקבלה והחסידות בשיר הם 'סוד נצח' ו'אין סוף' (כינוי קבלי לאלוהות), שבאמצעותם מבליט בוסאק את הדממה, השלווה וההוד שבבית־הקברות העתיק. כל הסמלים גם יחד מייצגים את השאיפה לשמים, לחלום ולרוחניות.

המצבות שבשיר משמשות פיגורות מטונימיות, השכיחות בשירים הנידונים. הן מייצגות את האנשים הקבורים תחתיהן, והמשורר מאניש אותן ואת העיטורים שעל גביהן. בתיאור האָלגי והרך שבפתיחה עדיין אין רמז לקונפליקט שיתגלע בהמשך (הוא מרמז רק בכותרת ובמובאה מתוך העיתון). קונפליקט זה נובע מיחסם של הפולנים אל היהודים בימי מלחמת העולם השנייה. הדובר שואל מדוע עתה, אחרי השואה, באו אותם פולנים ועקרו את המצבות בבית־הקברות היהודי:

עֵתָה -

שְׁקַרְדֵּמִיהֶם מוֹל רְאִשֵׁינוּ הוֹנְפוּ
עֵת בְּיַעְרוֹת חֲפָשְׁנוּ מְקַלֵּט,
וְתַמּוֹרֵת שְׁלוֹשָׁה קִילוֹ הִסְכֵּר
לְצִיֵּדֵי אָדָם אֲצַבְעוֹתֵיהֶם הִסְגִּירוּנוּ,
אוֹלֵי מְצֻבּוֹת אֲבוֹתַי כְּזוֹעוֹת
מֵתוֹךְ אֲדָמָה אֶל לְיָלִם וְיוֹמָם
הִלְבִּינוּ שְׁתוּקִים:
בְּנֵינוּ אֵימָּה?

מסתבר, שלא המתים מנסים לנקום כאן בחיים, אלא החיים מנסים לנקום בזיכרון המתים. בהמשך הקטע הזה, שיש בו מעבר חד מן השורות הריאליסטיות הבוטות - והיחידות בשיר - אל האווירה המיסטית של בית־הקברות, שב ותוזר המשורר על תיאור העיטורים המעטרים את המצבות שנעקרו: 'איילים' [---] פשוטי הצוואר החווירו/ מול להב קרדום' (רמז ברור לעקדה). המרצחים שבו והניפו אותו קרדום שהונף על ראשי המסתתרים ביערות, אבל הם לא יכלו לדממת הנצח ולהוד המתים

47 הכוונה לבית־הקברות הישן בקראקוב, הוא בית־הקברות שבו קבורים הרמ"א, ורבנים ופוסקים אחרים (השווה לעיל, הערה 110).

ונותרו חסרי אונים. בסיום השיר נסגר המעגל האלגי ובית הקברות העתיק חוזר לשלוות ה'אין סוף'. הקונפליקט המסורתי בין כוחם הפיזי הברוטאלי של הגויים לבין כוחה הרוחני של היהדות מסתיים, באורח סמלי, בניצחונה של היהדות. אמנם זהו ניצחון שלאחר המוות, שכן רק במוות יש נצחיות, אבל העליזות הרוחנית והמוסרית רק מתחזקת על-ידי כך.

כוחו של השיר של בוסאק נובע, לדעתי, מאווירתו הסמלית, האלגית והלירית, כאשר הפרטים הריאליים המעטים משמשים בו כקונטראפונקט. בוסאק לא ניסה לכתוב בלדה רומאנטית או לקרוץ למאגיה, לכישוף או לפולקלור הנוצרי. הוא נשאר נאמן למסורת היהודית ולסמלים יהודיים, ויחד עם זאת כתב שיר בעל סממנים מודרניסטיים, על מבנהו האליפטי וחסכנותו בשימוש באמצעים הריתמיים והצליליים.

בניגוד לבוסאק, שניסה להבליע ולהצניע את הדראמטיות של הסיטואציה, לסגן ולצמצם את היסודות הבלדיסטיים שבשירו, הבלית אלטרמן בשיריו על נושא השואה את הפאסטי והדראמאטי. הוא גם השתמש בצורה וירטואוזית ביסודות הבלדיסטיים, ששלט בהם היטב, ושהם מסימני ההיכר של חלק גדול משירתו.⁴⁸ בין שירי אלטרמן על השואה, הנמנים עם 'שירי העת והעיתון' שלו (שם המשמש כותרת לסעיף 3 במאמר זה), ישנם כאלה שבראשם הובאו ציטטות מן העיתונות, ממכתבים שהוגגבו לארץ-ישראל מאירופה הכבושה, או מדברי-עדות.⁴⁹ אלטרמן עשה לעתים שימוש בציטטות אלה לצרכים פוליטיים-אקטואליים, ובשיריו מופיעים, כנוכר, יסודות פובליציסטיים ליד היסודות הבלדיסטיים.⁵⁰ לא הבאת הידיעה כשלעצמה היתה חשובה בעיניו, אלא הפירוש שנלווה אליה בשיריו. הפירוש לא תמיד בא לשם הכללה מיסטיית והיסטוריוזופית בלבד, אלא לשם הסקת מסקנה אקטואלית-פוליטית.

בוסאק הוא היחיד מבין המשוררים הנוכרים, שחזה את השואה מברו. אלטרמן, כרבים אחרים, לא תמיד היטיב להכיר את הריאליה המסתתרת מעבר לידיעות או לאמירות שאותן ציטט, ואולי הריאליה הזאת לא היתה חשובה לו במיוחד. לעומת זאת,

48 ראה מ' מגד, 'שירת אלטרמן ועולם הבלדה', משא, 34 (21 באוגוסט 1959); ד' מירון, 'המת והרעה', ארבע פנים בספרות העברית בת ימינו, תל-אביב 1975, עמ' 69-93; לאור (לעיל, הערה 28), עמ' 51-74.

49 ראה, למשל, 'נערה עבריה', דבר, א' בסיוון תש"ג (4 ביוני 1943); כונס בתוך מחברות אלטרמן, ד, תל-אביב תשמ"ו, עמ' 27-28. 'משמעות הפלישה', דבר, כ"ט באדר תש"ד (24 במארס 1944); כונס בכותרת 'משמעות הפלישה הגרמנית להונגריה', בתוך הטור השביעי, ג, תל-אביב תשל"ב, עמ' 30-32.

50 ראה לאור (לעיל, הערה 38), עמ' 66-72.

הוא נתפס תמיד לפרטים הפאראדוקסאליים שנגלו בימי השואה, להיפוך הסדרים המקובלים ולהעמדת סולם הערכים המוסריים על ראשו. בכמה משיריו של אלתרמן המובאה שבראש השיר היא המשך ישיר לכותרת.⁵¹ למשל, כך הוא הדבר בשיר 'אמא, כבר מותר לבכות?', שבו מתחת לכותרת נוספה השורה: '... שאלה הילדה אחרי צאתה מן המחבוא, עם השחרור. (אבא קובנר)'.⁵² בשיר זה, שאיננו בלדה מובהקת, אלתרמן אינו אומר במפורש מדוע נאסר על הילדה לבכות בתוך המחבוא, אלא הוא רק מרמז לכך.⁵³ בסיום השיר הוא מביא אותה לארץ־ישראל, שם היא תצחק לראשונה.

בשיר 'על הילד אברם', ההמשך הישיר לכותרת הוא: 'בהיותו ישן על מדרגות ביתו בפולין, בתום המלחמה, מפחד לשכב במיטתו'.⁵⁴ גם כאן המצב היסודי הוא אבסורדי ופאראדוקסאלי, שכן אדם מחפש, בדרך כלל, את ביטחונו בביתו ובמיטתו. אלתרמן ניצל את הפאראדוקסאליות שבהתנהגות הילד, כדי להצביע על חוסר הביטחון שבבית הסמלי – ארץ פולין – שם הומתו כל בני משפחתו של אברהם ושם הוא מסרב להישאר. ביתו האמיתי, כמו ביתו של אברהם המקראי, איננו בגולה, אלא בארץ־ישראל, ושם בוודאי יסכים לשכב במיטתו. הילד ירא לשכב במיטה, מפני שבה שכבו קרוביו המומתים: אמו ובלבה מאכלת, אביו בלי ראשו על כתפיים, ואחותו 'עם דמעת המתים על לחי'. השיר הוא בעל תכונות בלדיסטיות מובהקות, ואלתרמן דחס בתוכו סממנים בלדיסטיים וארכאיים,⁵⁵ אבל התרחק מן הסיטואציה הריאלית. אין להניח שמישהו מקרובי הילד הומת במיטתו, מפני שאלה היו מקרים נדירים. הילד מסרב לשכב בה, משום שהורגל לברוח מן הבית ולהסתתר בבונקר, במרתף ובמחבוא. בעיניו הבית הוא מקום מסוכן ובלתי־בטוח במיוחד, שכן הוא עלול להיות מופצץ או

51 ראה שם, עמ' 55.

52 השיר "אמא, כבר מותר לבכות?" התפרסם לראשונה בדבר, י"ב בחשוון תש"ו (19 באוקטובר 1945). כונס בתוך הטור השביעי, א, תל־אביב תשל"ב, עמ' 23-25.

53 בשיר נאמר: 'ציינתית ומשכלת היית / ובאופל בכה לא בכית / ואפילו (פן אוון תשמעו!) / את שיניך צימתת בדממה'. ידועים המקרים, שבהם ילדים שהיו במחבוא נצטוו שלא לבכות, פן יסגירו את שאר הנחבאים, ואף היו מקרים שבהם חנקו את הילדים כדי להציל את יושבי הבונקר. ראה, למשל, אונגר, זְכור (לעיל, הערה 4), עמ' 152.

54 השיר 'על הילד אברם' נתפרסם לראשונה בדבר, כ"ח בניסן תש"ו (26 באפריל 1946). כונס בתוך הטור השביעי, א, תל־אביב תשל"ב, עמ' 15-18.

55 על האופי הבלדיסטי של השיר ראה לאור (לעיל, הערה 28), עמ' 55-56, 61-63. הטור הבולט בשיר, שבו השתמש המשורר בביטוי ארכאי, הוא: 'אמי, אמי' / ישנה ובלבך מאכלת'. המלה 'מאכלת' מרמזת, כמובן, לפרשת העקדה. ראה בר' כב, פסוקים ו, י.

שיוציאו אותו ממנו ויגלוהו למחנה הריכוז.

בהמשך לכותרת השיר 'חסד אחרון' בא המשפט: 'של אזרחים גרמניים שנצטוו על ידי שלטונות הברית לקבור את חללי מחנות המוות'.⁵⁶ השיר נכתב זמן קצר לפני תום מלחמת העולם השנייה והוא עוסק בנושא הנקמה, לכן אדון בו כאן בצורה יותר מפורטת. בשיר באים לידי ביטוי סממנים רבים של בלדה עממית, כגון מונולוג של גיבור הבלדה, ריכוז ודראמאטיות, פתרון מיסטי-איראציונאלי ועוד. גורמים נוספים הם: סופה, רוחות ועורבים, ולבסוף מוטיב המת החוזר לעולם החיים על-מנת לנקום. גם הריתמוס של השיר, הבית המרובע והחריזה המסורגת מקרבים אותו לצורת הבלדה העממית.⁵⁷ השיר הוא מונולוג של האיש המומת, שרוצחיו הגרמנים עומדים לקבור אותו יחד עם ילדו. בבית הראשון הדובר המת מתאר את הסיטואציה, כיצד הגרמני התעלל בו ובילדו, ובבית השני הוא פונה אל הנער שהומת יחד אתו. הפנייה אל אותו נמען נמשכת לאורך שלושה בתים, ואילו בשלושת הבתים האחרונים הנער שוב אינו מוזכר והפנייה נעשית כללית יותר. בשלושת הבתים, שבהם כלולה הפנייה אל הנער, הבן אמנם איננו עונה, אבל יש כאן מעין דו-שיח מובלע בין המתים. הדובר מדבר באירוניה ובסארקאזם; הוא מצווה על הנער לשמות, מפני שהגרמנים שהתעללו בהם נאלצים עכשיו לקבור אותם, וזהו להם עונש אמיתי. הנער, שחיבק את רגלי הגרמני והתחנן על חייו, יכול כעת לשמוח בכך, ש'ביום חוק ומשפט' הגרמנים משלמים על מעשיהם. זאת היא, אם כן, 'שמחת עניים' אמיתית.

רק בבית הרביעי בא ההיפוך הדראמאטי ונוצרת, בדומה לשירים הקודמים, סיטואציה אנאלוגית. הדובר, שעדיין ממשיך לפנות לנער, אומר שיפול לרגלי הרוסים והקצין האנגלי ויתחנן – כשם שהנער התחנן קודם לכן לפני הגרמני – כי לא ייתנו לגרמנים לקבור אותם. קבורה זו מאונס היא ביזוי המת, קאריקאטורה של 'חסד אחרון' וחילול טקסי האשכבה, מפני שהגרמנים נצטוו לגרוף את הגופות 'כגרוף אשפתות' והם עושים זאת, כמובן, מתוך כפייה.

56 השיר נתפרסם לראשונה בדבר, י"ד באייר תש"ה (27 באפריל 1945). כונס בתוך הטור השביעי, א, הוצאת הקיבוץ המאוחד, תשל"ז. עמ' 21-22.

57 מוטיב העורבים מרכזי בבלדה 'שלושה בני עורב', שאלתרמן תרגמה לעברית. ראה בלדות ישנות ושירי-זמר של אנגליה וסקוטלנד (לעיל, הערה 5), עמ' 15-16. בתרגומי הבלדות שלו שמר אלתרמן, בדרך כלל, על מבנה הקווארטט, שבו ארבע הטעמות בשורות הבלתי-זוגיות ושלוש הטעמות בשורות הזוגיות, והטורים הזוגיים בלבד מתחרזים ביניהם. ב'חסד אחרון' נשמר בחלקו המקצב הזה והטורים הבלתי-זוגיים והזוגיים גם יחד מתחרזים ביניהם. טורים אחדים נדפסו בתור שתיים או שלוש שורות נפרדות, לשם הדגשה.

פִּי מוֹטֵב יִשְׂאוּנִי רוּחוֹת וְעוֹרְבִים
 וּתְפִיצֵנִי סוּפָה וְאֵינְנִי
 אֶל יְבוֹאוּ נָא רַק
 גְּרַמְנִים טוֹבִים
 דְּבַר תּוֹדָה וְסִלְיָה לְקַבֵּל מִמֶּנִּי⁵⁸

מן הראוי לשים לב לכך, שאלתרמן אמנם מרמז בשירו בצורה שקופה למדי לקבורת המונים ולרצח המונים, אבל הוא מצמצם את השקף לקרבן אחד, לאב אחד וילדו, שמייצגים את כל הקרבנות. סגולות אלה של שירו, ליד הכוח הלשוני והריתמי, נותנים לו את הכוח הדרמאטי. אלתרמן חוזר כאן אל השורשים של הבלדה העממית, המרוכזות בסיטואציה אחת, התמציתית ובעלת התפנית החדה. על גבי התשתית הזאת הוא רוקם את הוואריאציה המקורית שלו, כשם שנהג לעשות גם בשיריו הספרותיים הטהורים (ישנה קרבה בולטת בין 'חסד אחרון' לבין 'שמחת עניים' ו'שירי מכות מצרים'). יחד עם זאת, אין הוא נמנע מן המסר האקטואלי המוחץ. ב'חסד אחרון' בא לידי גילוי כוח כמעט נבואי; אלתרמן מתנגד מראש לכל פיוס עם גרמניה ולחלוקת הגרמנים לרעים וטובים. אולם בהמשך דרכו הפיוטית והציבורית עמדתו נעשתה מסובכת הרבה יותר. אלתרמן לא היה מוכן לחנינה ולמתן 'לגיטימציה עקרונית ומוסרית' לגרמנים, גם במסווה של 'גרמניה אחרת', אולם הוא לא התנגד להסכם השילומים ולקיום 'מגע פוליטי רשמי' עם גרמניה.⁵⁹

השיר שלפנינו איננו מסתיים ברמז האקטואלי, אלא במוטיב הנקמה המטאפיזי-איראציונאלי. המת אינו מבקש לנקום על הרצח, אלא על הניסיון להעניק לו בעל כורחו 'חסד אחרון' בידיים טמאות. בבית האחרון של השיר מופיע המת-החי האלתרמני המסורתי, בעל הציפורניים הארוכות, המופר מתוך 'שמחת עניים'. המת מקווה שהאל יבוא לעזרתו ויעניק לו כוחות לנקום את נקמתו. בנקמה המטאפיזית הזאת תתגלה השותפות בין הקרבן לבין התליין, מוטיב, שמופיע כאן לראשונה, שכן המת ימשוך את התליינים יחד עמו לתוך קברו. כיבוד זכר המתים בא להפריך את

58 כדאי לציין, שבבלדה 'שלושה בני עורב' (לעיל, הערה 57) המוטיב המרכזי הוא החסד שבקבורה, וגם בכלדות רבות אחרות הקבורה מביאה בסיום לידי פיוס. כאן מתהפך מוטיב זה. ראה ד' לאור 'תו' מגעה של אושוויץ. על סוגיית ישראל - גרמניה בכתבי נתן אלתרמן, הארץ, 27 באפריל 1984 (הרצאה בכנס 'השוואה בספרות העברית', שנערך בבית-התפוצות מטעם החוג לספרות עברית באוניברסיטת תל-אביב, ב-24 בפברואר 1984). השווה הנ"ל, 'אלתרמן כמשורר פוליטי', השופר והחרב (לעיל, הערה 28), עמ' 19 ועמ' 24, הערה 30.

השותפות הזאת ולהשיב לקרבן את ייחודו ונבדלותו מעולמם של התליינים. לכן המת-החי מוותר על הנקמה, בתנאי ששיבו לו את כבודו ולא יחללו את זכרו. אצל אלתרמן אין סליחה וכפרה, ויש כוח עצום למתים. אמנם הכוח הזה הוא עצור ויופעל רק על-תנאי, אבל יש להיזהר מן המתים, אחרת יחריבו את העולם:

לֹא נַפְשָׁם אֲבַקֵּשׁ, לֹא אֶפְקֹד עַל בְּנֵיהֶם,
רַק אַחַת תִּחַנֶּן גּוֹיָתִי הַנְּרַמְסֶת;
אֵל יוֹבִילוּ אוֹתִי לְמַנוּחוֹת יְדֵיהֶם,
אֵל תִּתְּנוּם נָא לְגַמַּל לִי אֶת זֶה הַחֶסֶד:

פֶּן יִתֵּן אֱלֹהִים, אֵל דְּמַעָה וְחָרוֹן,
פֶּתַע פַּח אֵימִים בְּיָדִי,
צַפְרָנִי בָּם לְתַקְעַ, עַל חֶסֶד אַחְרוֹן,
וְאֵל בּוֹר לְמִשְׁכָּם אַחְרֵי.

בשירו של אלתרמן נסגר המעגל מכמה בחינות. גם כאן, כמו בדוגמאות הראשונות, הגרמנים ממיתים יחד את האב והבן. דווקא בשיר אקטואלי זה אין שביב של תקווה, אין שריד ופליט, בניגוד לשירים הלא-עיתונאיים, ובייחוד 'שירי מכות מצרים' של אלתרמן, שבהם האב נשאר בחיים ובסיום אף מופיעה איילת. אותה איילת, המזכירה את האיילת שב'מגילת האש', איננה הרמוז הביאליקאי היחיד בשירי אלתרמן על השואה. גם ב'חסד אחרון' ממדי הנקמה המטאפיזית הצפויה, שבה מאיימים הקרבנות, הם כלל-עולמיים ומקיפים את הקרבנות והרוצחים גם יחד. דם הילד השפוך וחרונם של המתים שבים ומחזירים אותנו לעולם של 'על השחיטה' ושל 'קראו לנחשים'. במעגל התמאטי שבו אנחנו דנים ייחודו ועצמתו של אלתרמן כמשורר אינם מגתקים אותו מן המסורת של שירת המארטירולוגיה והנקמה העברית במיטבה.