

צלילי איוב במערב־התיכון של ארצות הברית: איש רציני יהודי לנוכח עץ החיים הנוצרי

רות הכהן־פינצ'ובר

ספר איוב ממעט בנעימות ובזמר. כלי נגינה מוזכרים בו לשלילה בלבד.¹ רק לקראת סופו, בראשית תשובתו של אלוהים מן הסערה, מהדהדת ברקיע המדומיין תרועתם של "בני האלוהים" העולה ונשמעת כנגד רינתם של "כוכבי הבוקר" (איוב לח, ז). מהם הצלילים אלו? מה פשרם ומה תפקידם בפרלוד לתשובה האלוהית – המאוכלסת אף היא בקולות ובצלילים של כוחות טבע וחיות בראשית? מאמר זה לא יעסוק בתשובה לשאלות הללו. הוא גם ידלג על שלוש בנותיו המופלאות של איוב, אשר בגלגולן בתוך צוואת איוב (ספר חיצוני מסוף ימי הבית השני) הופכות לנגניות אלוהיות. אולם שאלת הזיקה שבין האסונות המתרגשים על האדם הבודד ותהיות האמונה שהם מעוררים בליבו לבין ביטויים באמנות הצליל לא מסתיימת אי שם בעולם העתיק. היא שבה ומתגלית עם גלגולי איוב במסורות יהודיות ונוצריות באלפי השנים שעברו מאז ועד ימינו אנו.²

במסורות הללו מתגלעת מחלוקת. המחלוקת היא על אודות "איש הייסורים" – איוב, ומקומו ב"שרשרת ההווה הגדולה". האם לטענותיו ותאניותיו שמור מקום של כבוד במרחב התיאולוגי, או שמא יש לדחקו מחוץ למחנה? עורכי המקרא כללו את ספרו המוזר בתוך ספרי אמ"ת, אך חכמי התלמוד והמדרש התקשו בו (אורבך 1978, 355–365; חזן־רוקם 2005; מאק 2004; Larrimore 2013).³ כך או כך הנטייה אצל חכמים הייתה להרחיק את איוב האיש – "היה או רק משל היה" – מעדת ישראל. אך איוב הרעיון הפך להבטחה. ייסורים עכשיו, ותמורה לנשיאתם בשתיקה או אף מתוך תרעומת – לעתיד לבוא. לעומתם, נוצרים מוקדמים – מאיגרת יעקב בברית החדשה, ועד מוסר באיוב של גרגוריוס הגדול – ספחו את איוב לנחלת אלוהים ואף הפכוהו לאחד ממבשרי המשיח. יותר מכך: לגילומו המוקדם. איש הייסורים האנושי הפך כך להבטחה לאדם־אל מיוסר, המכפר בהם על חטאי יושבי תבל – הדבקים בו. מגמה מובילה זו נמשכה גם לאורך המילניום השני.⁴

למחלוקת הזו, המוצגת כאן באורח סכמטי, הייתה תהודה מוזיקלית. לפי הוגים נוצרים, הייסורים המטהרים הופכים עקוב למישור, דיסוננס לקונסוננס. בני אלוהים עונים בהרמוניה לכוכבי הבוקר המרגנים. יהודים, כך הסתמן לאורך דורות, נכונים יותר לחיות ברעש, בהשהיית הדיסוננס הגלותי, ואף

¹ על הרשעים אומר איוב: וְיִשְׁמְחוּ לְקוֹל עֹגֵב (איוב כא, יא).

² מאמר זה הוא פרק מספר בכתובים הדין בכל אלה.

³ הדיון של חז"ל מפוזר במקורות שונים: חלק חשוב ממנו מופיע בבבלי מסכת בבא בתרא טז ע"א-ע"ב. המגמה הכללית של חז"ל היא הקטנת דמותו וצדיקותו, בין אם על ידי השוואתו לגדולי ישראל ובין אם מתוך טענות ישירות כנגד תלונותיו. מעט מהם מלמדים עליו זכות אך אפילו אלה אינם רואים בו מופת (אורבך, 1978, 363–364).

⁴ באלף השני נעשית התמונה מורכבת יותר. ואצל הוגים שונים כרמב"ם, תומס אקווינס וקלווין, נושא הבשורה בספר מזוהה דווקא עם אליהוא (Larrimore 2013, 78–115). לותר אף מגדיל לעשות ודוחק את איוב החוצה מן המערך התיאולוגי הראוי (Luther 1960).

הסבל האישי, לאורך ימים ושנים. הם מוכנים לשאת רקיע קקופוני. הם דוחים את הפתרון הערב לקץ הימים, ולבסוף מוכנים לוותר גם עליו.⁵ אך איוב, אף שדחקו אותו לקרן זוית, או שהדחיקו אותו מתחת לצידוקי־דין מזדמנים, צף ועלה ברגע שצידוקים כאלה התנפצו. ההתנפצות מתרחשת ברעש גדול, תרתי משמע, במאה העשרים עקובת האסונות. קדם הדיה נשמעים ברגע "מות האלוהים" שבישר המשוגע של ניטשה. יהודים כנוצרים היו קשובים לקולו (הכהן־פינצ'ובר 2019). חלקם אף הודו באשמה עם המשוגע בכיכר השוק: אני ואתה, יהודי ונוצרי כאחד, הרגנוהו.

מכאן ואילך מתפצלים המענים הנוצריים והיהודיים שוב, נבללים ושבים להיחלק במשך למעלה ממאה שנה. סופרים, מלחינים, משוררות ומשוררים, יש שמקבלים על עצמם את משא הרעש או את מחוות השתיקה – שתיקתו הכפולה של איוב – ויש השבים ומחפשים את ההצללה הגואלת.

במאמר זה אעסוק בשתי יצירות קולנועיות אמריקאיות העומדות משני צדי המתרחס: *A Serious Man* (להלן **איש רציני**, ולא כפי שתורגמה הכותרת בהפצה המסחרית בעברית **יהודי טוב**) של האחים כהן משנת 2009, ו-*Tree of Life* (להלן **עץ החיים**) של טרנס מאליק משנת 2011. מדובר ביוצרים מוערכים במיוחד אך שונים בתכלית אלה מזה. למרבה ההפתעה, בסרטים אלו, כמעט בני אותו הזמן, עוסקים "היהודים" ו"הנוצרי" בשורשי ההווה ממבט אוטוביוגרפי שדמות איוב ונימותיו־נעימותיו מעורבות בו. הם שולחים את גיבוריהם הרחק אל שנות החמישים והשישים של המאה הקודמת, אל מחוזות נעוריהם בערים פרבריות במרכז ארצות־הברית, האחת בצפונה והשנייה בדרומה (מינסוטה וטקסס, בהתאמה) ואל תואמות משפחותיהם הגרעיניות.⁶ במחוזות הללו מתרחשים אסונות בממדים אנושיים. גיבוריהם וגיבורותיהם נדרשים למצוא דרך להכילם בחייהם בהווה של אותו העבר – כלומר במציאות חייהם אז – כמו גם בעתידה של אותה המציאות, הלא היא ההווה של ראשית המילניום השלישי.

הסרט הראשון, "היהודי", מעוגן כולו בתוך קהילה יהודית מודרנית שחבריה גובלים או נתקלים ב"גויים" השוכנים סביבם, אך לא ממש מתעררים בהם. זהו לכאורה סרט ל"אינסיידרים" בלבד, אין בו שמץ אפולוגטיקה וגם לא ניסיון לתווך את המושגים וההווה הפנים־יהודיים למי שאינם בני ברית. הסרט השני, "הנוצרי", מתרחש במרחב נטול יהודים, שבשוליו אחרים מוחלשים – אסירים, שחורים, חולים. הסרט, כיוצרו, מניח כמובנת מאליה את יכולת צופיו הפוטנציאליים לזהות את רמיזותיו והקשריהן הדתיים והתרבותיים העיקריים. הנגדת יהודי־גוי בסרטם של האחים כהן מחד גיסא, והסטריליות הנוצרית אצל מאליק מאידך גיסא, נשזרות בשני הסרטים אל תוך מרקמם הקולנועי ברמותיו השונות. עם זאת, שני הסרטים אמריקאים מאד: יהודי־אמריקאי ונוצרי־אמריקאי. שניהם נושאים מטעני עבר כמוסים המפעילים את גיבוריהם אשר אינם מודעים להם לחלוטין ובמידת מה אף נעלמים מיוצריהם.

המאמר מציע אפוא התבוננות במסורת איוב הארוכה דרך עדשת מצלמת הקולנוע, והאזנה במקביל לפס הקול המצטרף למבטה. תקריב כפול ומכופל זה – בזמן, במדיומים – יתרונותיו עמו: הוא מאפשר

⁵ על יסוד הרעש בגילומיו השונים במופעי ההצללה היהודיים ופשרם ראו HaCohen 2011, (תרגום לעברית: הכהן־פינצ'ובר 2021). גם אצל היהודים, תנועות וזרמים משיחיים ועממיים (או שניהם יחדיו) ידבקו בפתרונות הרמוניים לשאלת הגמול, הייסורים והסבל.

⁶ הם שותלים רמזים: מאליק למד בטקסס (בחינוך אפיסקופלי) כשמשפחתו התגוררה באוקלהומה. קודם לכן התגוררה המשפחה באילינוי.

לבחון את ההווה המוכר לנו, על רגישויותיו שעודן עמנו, מבעד למורשות איוב השונות. ההקבלה המפתיעה שבין שני הסרטים מלמדת שהעיסוק בהם בהקשר לשאלות הגדולות של איוב "איש הייסורים" אינו בבחינת צירוף מקרים גרידא. הפתרונות השונים, רעיוניים וציליים – או היעדרם – לטהייתו הקלאסית של איוב יתגלו כנשענים על גישות ומסורות יהודיות במקרה האחד, ועל תפיסות ורגישויות נוצריות בשני.⁷

היו זמנים באמצע מערב

סרטם של האחים ג'ואל ואית'ן כהן מתרחש בעבר שתזמונו מדויק: מאי עד יוני 1967.⁸ הסרט עומד בסימן התכונה לקראת בר המצווה של הנער דני אשר תתרחש לקראת סופו. מועד הסרט מצליב את חגיגת הבר מצווה של ג'ואל (המבוגר מאחיו אית'ן בשלוש שנים) עם התרחשות הרת גורל במזרח התיכון, אף כי זו אינה מוזכרות כלל: מלחמת ששת הימים. עלילות הסרט נותרות שם, באותם הזמנים, ואין הן מפליגות לזמנים מאוחרים יותר. אך הוא דווקא פותח בזמנים מוקדמים יותר, לפחות לכאורה: דקותיו הראשונות כמו מתרחשות מעבר לימים ביבשת הישנה. הן מעלות מופע אימים גרוטסקי משהו, מן השטעטל המזרח אירופאי או מבית יהודי על אם הדרך ברוסיה או פולין. או שמא מדובר בתמונה הלוקחה מתוך התיאטרון היידי – כבר בעולם החדש? ובהתאם: אף לא מילה אחת באנגלית. על פניה, אין לפתיחה זו ולא כלום עם מה שיבוא לאחר מכן, וכך גם טענו יוצרי הסרט. כמצופה, נבחר לא להאמין להם.

לעומתו, סרטו של מאליק נפרש בעלילתו על כעשרים שנה ומעלה, מראשית שנות החמישים ועד לסוף שנות השישים, עם פערי תוכן גדולים. עיקרו מתרחש סביב שנת 1956. הוא מכונן את עלילת הדברים כמעין פלאשבק מן ההווה הבדיוני המקביל של שנות צילום הסרט (סביב מפנה האלף השלישי) – בדמותה וקולה של הדמות המרכזית, הנער ג'ק (הנטר מקרסון) – עתה בוגר בשנותיו אף מעבר לגיל הוריו בגוף העלילה (שון פן). הוריו היו אז בשנות השלושים עד הארבעים לחייהם ואילו הוא מצוי עתה בשלבים מתקדמים יותר של גיל העמידה.⁹ פער זה יודגש ברגע מסוים בסרט. הסביבה והמרחב שלו שונים בתכלית כעת: עיר פוסטמודרנית, מגדלי זכוכית ומתכת, מרחבי הייטק של משרד אדריכלי מהודר (שג'ק הוא מנהלו או בעליו) מעוצבים ברוח הזמן. ההבזק לעבר (flashback) מתרחב וכולל אירועים ונקודות מבט שג'ק הצעיר לא היה שותף להם; לעתים נדמה שהוא מציב את סצנות ג'ק הבוגר כהבזק לעתיד מן הימים ההם; "פלאש-פורוורד" להווה בעל סחף חווייתי מלא.

⁷ כל אחד מן הסרטים, ושניהם יחדיו, נדונו בהקשרי איוב על ידי מספר כותבים. ביניהם ראוי להזכיר את Kalman, 2010; Kilbourn 2013; Zwick 2016. אין הם הסרטים היחידים מאז ראשית המילניום שאיוב הוא מקור השראה להם. קילבורן וצוויק מתייחסים לכמה מסרטים אלה. מאמרים אלו, ואחרים שנסקרו לצורך מאמר זה, שחלקם עוסקים בדימויים החזותיים בהרחבה, מתייחסים להקשר המוזיקלי לכל היותר בהערות אגב מזדמנות, ובכל מקרה אינם רואים בציליים חלק ממארג המשמעות של הסרטים.

⁸ האחים כהן משלבים בסרט אלמנטים אוטוביוגרפיים וכן אירועים היסטוריים מאותה תקופה. על מנת שאלו יחפפו בזמנים, הם מציגים גמישות יצירתית. אפשר להבחין בלוח שנה המציג את חודשים מאי-יוני 1967 תלוי במשרדו של הרב הצעיר, הראשון לקבל את לארי משלושת הרבנים. פרשת בר המצווה שדני קורא הייתה פרשתו של ג'ואל, והיא פרשת "בהר" שחלה באותה השנה ב-20 במאי, ימים שנחוו בישראל כימי "ההמתנה" הנודעים. אף כי אין אזכור למלחמה במזרח התיכון (שהתרחשה בין 5 ביוני ל-10 ביוני 1967) ולהתרחשויות שהיא גררה נוכחותה חשובה להבנת התפיסה הדיאספורית המובעת באמצעות הסרט. הקשר לעניין הציוני כמעט אינו קיים (פרט לספרים מצדה של י' ידיון [1945] ו-Voice of Israel של אבא אבן [1957] המונחים על שולחן הסלון); סופת הטורנדו המתרגשת בסוף הסרט היא הדויד לסופת הטורנדו ההרסנית, 4 בסולם פוג'יטה, שהיכתה בדרום מדינת מינסוטה ב-30 באפריל 1967. משפר הטורנדו נע מ-Twin Lakes צפונה אל העיירה Owatonna הממוקמת 60 מייל דרומית ל-St. Louis Park, מוקד עלילת הסרט.

⁹ בעת תצלום הסרט היה שון פן כבן 50, אך הבמאי משווה לו חזות מבוגרת יותר.

במשפחותיהם של הנערים הללו – "כל אחת אומללה בדרכה" – חל נתק בין הורים לבין ילדיהם. במשפחה היהודית של הנער דני – שהוריו הם לארי וג'ודית גופניק (מיכאל שטולברג ושרי לניק), הנתק מצטייר כחריף וקשה יותר מאשר במשפחת או'בריאן, שמוצאה אירי. אלא שנקודות המבט שונות בכל סרט. **איש רציני** עוסק באב לארי: פרופסור לפיזיקה כושל למדי, באוניברסיטה מקומית. הגיבור הראשי **בעץ החיים** הגיבור הראשי, הזוכה למרבית המיקוד הוא הנער ג'ק, הדמות האיובית כפי שנרמז בשמה (Jack O'Brie – JOB); לאמיתו של דבר האיוביות נחלקת בין הדמויות), הנמצא על סף גיל ההתבגרות. אהדתנו נתונה לו בשל קסמו וכנותו. הבן הוא הדמות השנייה בחשיבותה באיש רציני, כפי שהאב – אך גם האם – **בעץ החיים**.

הקשר בין האחים מרכזי לסרט הנוצרי. **אחי היכן אתה?** *O Brother, Where art thou?* – כותרת הסרט הידוע של האחים כהן משנת 2000, הייתה יכולה להשתלב בקלות בשלל הלחישות של ג'ק הבוגר (שון פן), המבקש את אחיו המת R. L. ופיוס עם העבר.¹⁰ הודעת מותו של R.L., כעשור לאחר ההתרחשויות המהוות את מרבית הסרט, נמסרת לאם בשלב מוקדם במהלכו, כרגע מבודד עתידי, השב בהבזקים לג'ק הבוגר; הריק התודעתי שנסמך להודעה מגולם בקוורטות הפותחות את הסימפוניה הראשונה של מהלר מלוות באוקטבות ריקות במשכים ארוכים.¹¹ את האם מוכת היגון תנחם הסבתא בנוסחת איוב המוכרת: "ה' נתן וה' לקח, ככה זה". **באחי היכן אתה?**, מככב השיר העממי האפלאצי "I am a man of constant sorrow" (אני איש ייסורי התמיד).¹² גיבור השיר הזה הוא דמות איובית מקנטקי (או בגרסאותיו השונות מוירג'יניה, קולורדו או קליפורניה; Garst 2002). עזוב, נודד ומוזנח הוא יפגוש את רעיו "בחוף המזרחי של אלוהים". האיש מקנטקי (או מוירג'יניה, קולורדו וכו') אינו נושא קולו בקינה על מר גורלו. מה הוא בכל זאת עושה בבתיים החוזרים של השיר ובליוי הקאנטרי שלו, עוד נברר בהמשך.¹³

מתוך כך מתברר הבדל מהותי בין היוצרים, הנוגע להעדפותיהם המוזיקליות: היהודים שבחבורה, ילידי שנות החמישים, פארודיסטים וקומיקאים משובעים, מעוגנים עמוק בתוך המסורות המוזיקליות עממיות-פופולריות האמריקאיות (לבנות כאפרו-אמריקאיות). מאליק, לכאורה אמריקאי שורשי יותר, המבוגר מן השניים ביותר מעשור, מבכר עולמות צליל קלאסיים מובהקים, רובם ככולם אירופאיים, מן המאסטרים הגדולים, באך מוצרט וברהמס; דרך ברליוז סמטנה ומהלר; ועד למלחיני המאה העשרים והעשרים ואחת – פרייזנר (Zbigniew Preisner), טאונסנד (Douglas Townsend) ורבים אחרים. מאליק, במאי-פילוסוף הנוטה למונומנטלי ועוסק ישירות ב"אקזיסטנציאלי",¹⁴ מחלק את מלחיניו,

¹⁰ שמו המלא אינו מפורש, ג'ק הוא היחיד הנקרא בשם בסרט. שמות שני האחים הצעירים מופיעים רק במסמכים חיצוניים לסרט, כגון התסריט, ופירוט המשתתפים וכיו"ב. במסמכים הללו האב והאם מופיעים גם באלה רק כמר וגברת או'בריאן (מגולמים על ידי בראד פייט וג'סיקה צ'סטיין).

¹¹ קישור לסצנה האמורה <https://tinyurl.com/TreeEx1a>.

¹² איש הייסורים (The Man of Sorrow) הוא מניניו החשובים של כריסטוס, ונתקבץ ככזה במסורת איקונוגרפית שראשיתה בימי הביניים המאוחרים.

¹³ מראשיתו, אי שם במאה התשע עשרה קהילי אוהבים אותו מאד. בגרסת הבלוגרס (bluegrass) שלו, ברגע הפריצה של הפולק רבייבל (folk revival) בשנות החמישים הוא הופך להיט. בבדין הסרט (**אחי היכן אתה**), רגע פריצה זה ממוקם בתאריך מוקדם יותר, בשנות השלושים, שנות המאבק עם הKKK. הפיכתו ללהיט ענק היא מוקד מרכזי בסרט. השיר שב וניתק מן הסרט שובר הקופות כפסקול עצמאי והופך מיד, עוד בשנת 2000, ללהיט. מאז הוא זוכה לגרסאות כיסוי רבות.

¹⁴ מאליק סלל את דרכו לראשונה בלימודי הפילוסופיה, וכזוכה במגלה היוקרתית על שם רודס, היה תלמידו של הפילוסוף הנודע גילברט רייל (Ryle) באוקספורד. חילוקי דעות עמוקים ביניהם גרמו לו לנטוש את הדוקטורט ואת האקדמיה גם יחד. בתקופה זו הוא הספיק ולהוציא לאור את ספרו של היידגר, מהות הסיבה (1969).

ביודעין או שלא ביודעין, לקתולים ולפרוטסטנטים באורח דיכוטומי כמעט, חלוקה המייצרת מבנה משמעות ברור. כפי שנראה, ליבו עם הקתולים, על עתרת ציליהם ושגב הבעתם. את הפרוטסטנטים הוא מזהה עם חומרה ומשמעת, אולי אף צייקנות וצחיחות.¹⁵

הניתוח שלהלן יוצא מנקודת הנחה שמופעי הצליל בשני הסרטים טעונים במשמעויות שנספגו בלשון המוזיקלית המערבית לדורותיה והסתעפויותיה,¹⁶ וככאלה הן נגישות (לפחות ברמה אינטואיטיבית) למרבים הצופים בסרטים הנדונים. בשני הסרטים המוזיקה איננה רק מתווך סמיוטי עלום לדמויות הפועלות (המערך ה"לא דיאגטי", כפי שהוא נקרא בשיח הקולנועי); הן צורכות ויוצרות מוזיקה וצלילים, טוענות לבעלות עליה או זהות אֶתה, מפעילות אחרים או מופעלות באמצעותה (המערך ה"דיאגטי" בשיח הקולנועי). שני סוגי ההצללות, הדיאגטי ושאינו דיאגטי, משתלבים בתוך מילים, פעולות ומחוות של גיבורי הסרטים, ובזיקות משתנות לדימויים העשירים. יש לקרוא אפוא את מופעי הצליל מתוך קשב ומבט למכלולים הללו, ומתוכם לא רק לדלות את משמעויותיהם האפשריות ברגעי הופעתם, אלא לשוב ולרתום אותן להבנת הטקסט הקולנועי בכללותו. ארצה לטעון שהיסוד הצלילי בסרטים הללו מהותי להבנתם בכלל ולזיקתם לאיוב בפרט.

ניסיונם של יוצרים אלה לשלוט במרכיבי יצירותיהם במידת האפשר, כחלק ממסורת ה"אוטר" (auteur) שבצילה צמחו, אין פירושו שבהכרח היו הם אלה שיזמו וכיוונו כל ציטוט ומובאה צלילית; ובוודאי שלא נתנו דין וחשבון מפורש, לא לעצמם ולא לזולתם, על כל בחירה שנעשתה, בין אם על ידיהם או על ידי מי מצוותיהם.¹⁷ מספיק שחשו את הלימת השיבוצים למהלך הכולל שיצרו. את פירוש משמעותם של הצלילים הם הותירו לנו, קהל צופיהם ולומדי יצירותיהם, והיצירות הללו הן לנו כספר פתוח לחקירה ודרישה.

פסוקי מפתח

קרוב לוודאי שמאליק לא היו מודע ליצירתם של האחים כהן, ולהפך. מאליק, כדרכו, עבד על הסרט במשך שנים, ונראה כי הקדים את עמיתיו בתהליך היצירה, אף כי תוצרו יצא לעולם מאוחר יותר (התסריט הראשוני של שני הסרטים נכתב ונחתם באותו החודש ממש, יוני 2007; בהמשך נערכו בהם שינויים מפליגים).¹⁸ והנה אנו רואים את שני הסרטים נפתחים באותו המהלך, בפסוק מתוך כתבים

¹⁵ אפשר שבשימוש המאסיבי ביצירות קלאסיות ולא בהלחנת פסקול מקורי יש מצדו של מאליק (ביודעין או שלא ביודעין) מחווה לסרטו של קובריק **2001: אודיסאה בחלל**. אפשר לפרש גם את הזיקה האינטרסטטואלית הזאת, מבחינה מוזיקלית, מעבר להקבלות עלילתיות וחזותיות מסוימות המתקיימות בין הסרטים, כפי שהראה קילבורן (Kilbourn 2014, 40).

¹⁶ כולל אלה המצויים בגבולותיה, כשירה עממית בידיש או כמוסיקה פופולרית לסוגיותיה. כמו השפה המדוברת – אם כי באופן הייחודי למוזיקה – מערך המשמעות הזה הוא דינמי, מתחדש ומשתנה תדיר אך בעל מסד יציב ומובנה.

¹⁷ יש לציין כאן שעל המוזיקה של **עץ החיים** הופקד המלחין אלכסנדר דפלה (Desplat). אף כי בסופו של דבר זנח מאליק את המוזיקה המולחנת לטובת מבחר עשיר של קטעים קלאסיים עדיין נודע לו תפקיד. קארטר בורוול (Burwell) הוא המלחין הרשום בקרדיטים של **איש רציני**. עם זאת, תפקיד המוזיקה המולחנת הוא בסיפוק לייטמוטיב אפקטיבי למדיי ופה ושם עיטורים לא דיאגטיים, זה ואלה אינם חורגים מן הקודים המקובלים. יש להניח שגם במקרה זה, את הצלילים מכווני המשמעות בחרו האחים כהן בעצמם, כחלק מתוואי העלילה הכולל. כאמור לעיל, הנחה זו אינה קריטית לבחינה הפרשנית הנפרשת במאמר זה. ראו בהקשר זה את הריאיון איתם סמוך ליציאת הסרט לאקרנים, Lidz 2009. וראו גם Power 2019, לעדויות על מתן מעט חופש ואימפרוביזציה לשותפיהם ליצירה.

¹⁸ שני התסריטים (Joel and Ethan Coen, *A Serious Man*, 4 June, 2007; Terence Malick, *The Tree of Life: A Screen Play*, registered with the Writers Guild of America, 25 June 2007). IMSDB במאגר התסריטים של אתר

עתיקים, כתוב לבן על גבי רקע שחור, כמודיע לנו על מקורות השראתם של היוצרים והרעיון המנחה את יצירתם.¹⁹

הציטוט שפותח את עץ החיים לקוח מן הפסוקים הראשונים של תשובת אלוהים לאיוב מן הסערה:

Where were you when I laid the foundations of the earth?...When the morning stars sang together, and all the sons of God shouted for joy?

איפה היית, בְּיִסְדֵי־אָרֶץ... בְּרִן־יָחַד, כּוֹכְבֵי בֶקֶר; וַיִּרְעוּ, כָּל־בְּנֵי אֱלֹהִים (איוב לח, ד, ז)

מאליק מעדכן את הלשון הארכאית של תרגום King James Bible, וכך מייצר דגם פזמוני אנאפורי (where are you/ where were you). פזמון זה ידובב לאורך הסרט שוב ושוב בלחישותיהם של ג'ק הבוגר, ג'ק הנער ואמו (הגברת או'בריאן). כל אחד מהם יקרא לאח, לבן, לאלוהים, לאם; יקרא מן החושך, מלהבת נר הזיכרון הבוהקת בו, ממדבר, ממים רבים (ראו תמונה 1).²⁰ האח הבוגר, עשרות שנים לאחר האסון, מבקש לזכור מבעד לשכחה, לחיות מחדש את העבר ההוא כהווה, את רגע האסון, את צער הוריו, ולהתפייס, לכפר.²¹

התמונות מרפרפות, על פי רוב לא ניתן מספיק מידע על אודות סיבתן ופשר התרחשותן.²² מאליק מנסה להיות נאמן לאופיו המתעתע של זיכרון ילדות. של זיכרון בכלל – שנצרב, שהודחק, שמבקש חיים. את שפע התמונות הקטועות החוזרות בווריאציות, הנמזגות אלה באלה, ומצרפות זמנים ונופים בסחרור רב־שכבתי, מצרפת המוזיקה לכדי יריעות תודעה שהגיונון אפקטיבי, לא נרטיבי. מבחינה זו תפקידה בקומפוזיציה הכוללת הוא קריטי.²³ ובאשר למוטו, הפרשנות לשני חלקיו תופיע בהמשך הסרט בהרחבה, ואתייחס אליה.

האחים כהן בוחרים ליטול את פסוקם מתוך הקנון היהודי המובהק, מאותם חלקים שעניינם נוצריות לא תשזופנה בדרך כלל. הם כותבים:

Receive with simplicity everything that happens to you.

¹⁹ המוטו הפותח כלול בתסריט של האחים כהן, אך לא בזה של מאליק. היות שהתסריטים התפרסמו עם הפקדתם במאגר, אין להוציא מכלל אפשרות שבכל זאת השפיעו היוצרים אלה על זה ולהפך.

²⁰ למרכזיות של מושג הפזמון ומשמעותיו בהקשרי איוב לאורך דורות של פרשנים, ראו תורג'מן, בהכנה.

²¹ ג'ק הבוגר משוחח בטלפון עם אביו, שעודו בחיים (אך אין אנו רואים אותו כאיש זקן), ומתנצל בפניו, כנראה, על איזו פגיעה רגעית. ג'ק מבטיח לאביו שהוא חושב על בן המשפחה המנוח כל יום. אולם, רק לאחר שג'ק רואה עץ שנשתל בחצר המשרד, מתחילות המחשבות להתגבש ולהתעצם. כאן נכנס היסוד האוטוביוגרפי של מאליק עצמו, ששכל את אחיו (שהתאבד) באותו הזמן הביוגרפי לערך.

²² כפי שעומד על כך גם פיטר לייטהרט (Leithart 2013). ספרו טיפוס "ל"קלט" נוצרי אדוק שנוצר סביב הסרט, כמו למשל במספר מאמרים שיצאו בכתב העת הלא שפטי *Journal of Religion & Film*: שלא אמנה כאן.

²³ ראו תסריט עמ' 18; לסריקת טיוטה ראשונה של התסריט עם הערות הבמאי ראו <https://tinyurl.com/TreeMa>. אחת הדוגמאות היפות בסרט היא רצף תמונות הילדות המוקדמת ועד להווה המתמשך של 1956. זוהי ילדות, ככל ילדות, אשר בה יש ללמוד מה מותר ומה אסור, אלא שכאן הכול חמור למדי. המוזיקה מתחילה לאחר שהאב מלמד את בנו על הסגת גבול והיא תמה מרכזית ברצף זה. הסצנה נשלטת על ידי מוזיקת נהר הוולטאבה מתוך הפואמה הסימפוניית מולדתי מאת סמטנה; כשהקונטציות של מולדת, Heimat, חוברות לתכונות האיקוניות של המוזיקה הזאת, הסוחפת, המסחררת, הזורמת הלאה, עם הימים, והצמיחה, וסיפורי לילה טוב, ומשחקי הילדות. האם כולה אתם, באהבתה, במשחקיותה, נערותה, היסוד האוורירי־מלאכי שלה. והם בשלהם, נערים צעירים מאד, במעין אושר שבשוליו מתגלה גם פראות לא נשלטת, ואתה מתח וחרדה (כמו במוזיקה). מאליק, כפי שמספר ברדא פוט בראיון, נתן לילדים המגלמים את דמויות הבנים להיות בשלהם. אף אחד מהם אינו שחקן, הם בתוך הרגע הזה שלא ישוב, של ילדותם, שאותו הם משחקים "על אמת".



תמונה 1. ג'ק הבוגר מדליק נר זיכרון לזכר אחיו המנוח. זיכרונות הילדות עולים מתוך הלהבה ומלהיטים נפש לא פתורה.

ומוסיפים, Rashi. זהו תרגומם לפירושו של רש"י לדברים יח, יג (פרשת שופטים): "תָּמִים תִּהְיֶה עִם יְהוָה אֱלֹהֶיךָ." וזו לשונו של רש"י: "התהלך עמו בתמימות ותצפה לו, ולא תחקור אחר העתידות, אלא כל מה שיבוא עליך קבל בתמימות, ואז תהיה עמו ולחלקו" (ההדגשה שלי). הפסוק בספר דברים נכלל בפרשיית הוא איסורי כישוף וידעונות. אל תנסה לנחש את גורלך, אל תבקש לשלוט בו באמצעים פסולים אלה, אומר הכתוב. לא זו בלבד, מוסיף רש"י – החכם היהודי איש טרואה שחי בצל מסעי הצלב: קבל (שלא כאיוב) את גורלך מתוך שלמות פנימית. בתמימות – אותה מידה שהתברך בה איוב, שעליו נאמר בלשון המספר בפסוק הפותח את הספר שהיה איש "תם וישר, ירא אלוהים וסר מרע." בהמשך היא חוזרת ונזכרת שוב, בלשונו של אלוהים בכבודו ובעצמו בשיחתו (היזומה) עם השטן. תם נאמר; לא פשוט.²⁴ התרגום של האחים כהן אינו מדויק אפוא.²⁵ האם בחרו היוצרים להטות כך את משמעות הדברים ביוזעין? בהמשך נברר את זיקת הפסוק לסוגיה התיאולוגית העומדת על פרקו של הסרט, שגיבורו אינו בדיוק איוב הקלאסי. שאלת תום הלב (bad faith) תעמוד על הפרק בשני הסרטים שבהם עסקינו.

²⁴ יש להעיר עם זאת ש-Simplicity אינה פשטות במובן הפשוט. היא מתייחסת גם לישרות, בהירות, כנות.

²⁵ כפי שגם עמדה על כך ק' ל' אוואנס (באמצעות דניאלה ארון) במאמרה (Evans 2012: 303). אולם אין היא מקשרת את האטימולוגיה של המלה "תמימות" עם אפיונו של איוב כ"תם וישר" והיא מגיעה לפרשנות מוטעית, בעקבות אלן קופר, לגבי היות איוב "לא חכם". שם, 299. ידיעת העברית של האחים כהן, לפחות כפי שהיא עולה מן התסריט (ומן הסרט עצמו) נראית כבנויה על שרידי לימודי העברית שלהם אי שם בילדותם, והיא עתירת שיבושים. בגרסה הסופית הם השמיטו דברים שונים, ובדקו את עצמם בכדי ליצור את האמינות הדרושה.

מנקודה זו מתפצלות דרכיהם של היוצר וצמד היוצרים. מאליק יכניס אותנו למחוזות של דרמה דתית בעוד שהאחים יבלו אתנו בקומדיה שחורה, אך זה וגם אלה יקנו לשרשרת רצפיהם ממדים אלגוריים, החורגים מזמנם וממקומם ונטועים בהם בו בזמן.²⁶

לשמע אוזן שמעתיך (אך הסתרת פניך ממני)

טרם פיצול הדיון בין שתי היצירות, ראוי לפרט מעט את שני ההיבטים המעגנים את מעשה ההשוואה שלפנינו. ההיבט הראשון הוא אווירת: אותו ממד לטנטי, כמוס, הנוכח־נעדר בסרטי השניים; ההיבט השני הוא הממד הסונורי הנצרף אל תוך כל אחד מהם. הנס גומברכט (Gumbrecht 2014, 4344) מזהה ממד כמוס־נעדר־לטנטי זה כאלמנט המאפיין ביותר את תרבות המערב בעשרות השנים שאחרי מלחמת העולם השנייה, לפחות עד שלהי שנות השישים. היה שם פיל בחדר, ואיש לא דיבר עליו, והוא היה כבד, קשה, מעיק. כלפי חוץ החיים היו טובים, חורבות המלחמה נבנו, הכלכלה שגשגה. "נס כלכלי" התרחש בגרמניה. אך האימה, שאנו מקשרים עם עידן המלחמה הקרה, קבעה מציאות חיים, שניזונה מן הישיבה על חבית אבק שריפה גרעיני. היא הועצמה בשל המצב הפוסט־טראומטי של אנשים צעירים, שורדי המלחמה במדינות השונות, פליטי אידיאולוגיות רצחניות, שבנו, ניהלו וקיימו לעת הזאת את העולם. בין הסימפטומים הבולטים של סינדרום הלטנטיות מונה גומברכט מצב קיומי של "אין כניסה ואין יציאה". איש לא אסר לצאת ולהיכנס לחללים נתונים – יהיו אלה בית, מחוז או מדינה – אך כוח עולם כאילו מנע את אפשרותם, שיתק אנשים מלצאת מגבולות עצמם, ארצם, או מצבם.²⁷

מאפיין אחר של לטנטיות זו הוא העמדה הפנימית של Bad Faith, היעדר תום לב: מכחישי פשעי עצמם בעיני עצמם, תוך גלגול עיניים כלפי מעלה (Gumbrecht 2014, 71–111).²⁸ בקבוצה זו כלולים פושעי מלחמה נאצים מיתממים, משתפי פעולה וסרסורי מלחמה בגרמניה ובארצות אחרות. אך לא רק פושעים בסדר גודל זה – גם בעלי "עבירות קלות", או קלות יותר, נכללים בקבוצה זו.²⁹ סימפטומים אלו חוזרים לספרויות ולאומניות השונות כמצב נפשי, כמודוס מוביל. אוסיף שלהקשר היהודי בארצות הברית של אמריקה היו מאפיינים משלו למצב העניינים הלטנטי. הוא כלל את זכר השואה, שבציבורים רבים כמעט שלא עלתה על דל שפתיים, את תחושת האשמה של עמידה מנגד, שלא בוררה ולא נדונה בשנים אלה, ואת המורשת המוכחשת בחלקה, מרחק דור או שניים, של מהגרים יהודים קשי יום מעולם מזרח אירופאי, לוט באפלה. בתוך העולם הזה, הפרברי האמריקאי, חיו המשפחות, נוצריות כיהודיות, בבתיים רחבי ידיים בדרך כלל, מוקפי דשאים, נעדרי גדרות. הם נהגו במכוניות גדולות, טפחו נשים מתוקות וגדלו ילדים שלא צייתו בהכרח לנורמות המצופות מהם. ילדים אלה שנולדו לאחר המלחמה, אולי חשו באותה הווייה לטנטית יותר מן המבוגרים, והם הגיבו עליה בדרכם.

²⁶ תכונה זו של סוגת האלגוריה המשרשרת סמלים והירוגליפים אל תוך הקשרי זמן ומקום עכשוויים היא עיקרון יסוד בהבנת התנהלותה לפי ולטר בנימין (בנימין 1996).

²⁷ בדומה למחזה **מחכים לגודו** של בקט או בסרט **המלאך המחסל** (*The Exterminating Angel*) של לואיס בונואל. הסרט עובד לאחרונה לאופרה מרשימה על ידי תומס אדס בהצפה חוזרת, רטרואקטיבית, של אלמנטים אלה.

²⁸ גומברכט הולך כאן בעקבות המסה הידועה של סארטר, **היש והאין** (Sartre 1992).

²⁹ הרמיזה לסרטו של וודי אלן, **פשעים ועבירות קלות** (*Crimes and Misdemeanours* 1989) אינה מקרית (Lyden 2003, 45).

הצלילים בשני הסרטים לעתים מפרשים ולעתים מנכיחים את אותה הוויה. הם מתגלים ומתגלגלים, כאמור, בדרכים דיאגטיות ואחרות.³⁰ הצלילים הדיאגטיים נשמעים בחלל הבדיוני של הסרט בנגינה ושירה ממשיות, אך לא פחות (ואולי יותר מכך, בפרט בסרט "היהודי") באמצעות הטכנולוגיה בת־הזמן – תקליטים אריכי נְגֵן וטרנזיסטור.

איש רציני מכריז על עצמו כסרט שְמַע: אוזניים בתמונות תקריב פותחות את חלקו העיקרי: אוזנו של לארי, הנבדק תחת עינו המזוינת של הרופא, אוזנו של דני בנו, שבה נעוצה אוזנית הטרנזיסטור שלו. היא מאפשרת לו – כמו הגראס שהוא נוטל – לברוח מהווה מעיק, כגון השיעור בעברית ב־ Hebrew School. היא מזינה אותו בלהיטים החדשים – להיטי להקת Jefferson Airplane ואחרים (הוא גם חובב אריכי נגן, מסתבר). האוזן השלישית, הנגלית לעינינו בפירוט אנטומי מבעית משהו היא זו של מנהלו של בית הספר – אוזן זקנה, שעירה וקמוטה – בנסותו להקשיב למוזיקה שילד זה כה כרוך אחריה. שלושה דורות של אוזניים, שיש להן נציגים נוספים בסרט, והן שומעות דברים שונים ומתאחדות בצליל רק ברגע אחד ויחיד, ואפילו רגע זה עומד בסימן שאלה גדול.

באופן כללי, **איש רציני** נאמן להצללות האתנוגרפיות (כמעט אך ורק אלו שהושמעו או הושרו על ידי הדמויות וקהילתן באותו הרגע ההיסטורי), ואילו בעץ החיים רוב המוזיקה הנשמעת – והיא מרובה ומגוונת בהרבה מזו שבאיש רציני – זרה לדיירי עץ החיים. אמנם גם הצלילים הממלאים עולם בדוי זה כמעט לכל אורכו אינם בהכרח מזוהים עם "תרועת בני האלוהים" המוזכרת בראשיתו, אך חלקם כן; לכל הפחות הם מבקשים לגעת ב"טרנסצנדנטי". זהו הרגע להיכנס לתוך הקונצ'ה המדהדת שהם מייצרים, ועימם אל תוך קרביו של הסרט "הארצי" והמוכר יותר מבין השניים – **איש רציני**, שיהיה אפוא הראשון שאדון בו בהרחבה.

דיבוקים וצלילי רפאים

רוחות רפאים רודפות את הקהילה היהודית בעיירה סנט לואיס פארק, במדינת מינסוטה – דיבוק מן הימים הרחוקים במזרח אירופה, הפותח את הסרט ומאיר עליו (חרף הכחשת הבמאים).³¹ הדיבוק, כפי שיוצרי הסרט מכנים אותו, אינו הדיבוק המוכר לנו ממחזהו המפורסם של אנ־סקי. אין זו רוח מת הנכנסת בגוף זר, דוברת מתוכו, משתלטת על ישותו. פה מדובר באדם שמת, שרוחו עוטה עליה את בשרה הקודם למראית עין, וכך היא משוטטת בעולם, ופגיעתה רעה (Chajes 2011).³² כך קרה לבני הזוג וולבל ודורה, שאחד טרייטל גרושקובר, שלוש שנים בעולם המתים לדברי דורה, מגיע לביתם במסווה של בקשה לגמול חסד על חסדו שהעניק לו וולבל קודם לכן. דורה משוכנעת שרוח רפאים לפניה. והראייה, שגרושקובר, כדרך הדיבוקים – "שֵׁד" בלשונה – אינו אוכל. המברג שהיא יורה בו לא פוצעו עד לאותו רגע שדם פורץ ממנו. משכך עוללו לו, יוצא גרושקובר אל השלג והקור, והם דואגים

³⁰ בספרות המחקרית אודות מוזיקה בקולנוע, מוזיקה דיאגטית נחשבת לזו שמקורותיה גלויים לדמויות הבדיוניות כמו גם לצופים. הלא דיאגטי נסתר ואינו נשמע לדמויות, אך כן לצופים. ב"דרכים אחרות" כוונתי היא למצבי ביניים המתקיימים בין הקצה הדיאגטי המפורש לזה הלא־דיאגטי במובהק (HaCohen 2016).

³¹ קישור לסצנה <https://tinyurl.com/CoenEx1>.

³² אני מודה לרותי אבליוביץ' על הפנייה זו.

שמה בכל זאת תהיה זו גווייה בבוקר, והאשם ייפול עליהם. רוחות רפאים, פחד ואימה, אבדן ערבות הדדית, חשדנות קטלנית. מחזה שלכאורה תם ונשלם. ונשכח.

לארי



דני



מנהל בית הספר



תמונה 2. סרט שִׁמְעֵ: אוזניים של שלושה דורות פותחות את חלקו העיקרי של יהודי טוב.

באמריקה של שנות השישים אין לכך זכר, בקהילה יהודית שחבריה מעורים בכל המקצועות החופשיים: פרופסורים באקדמיה, עורכי דין, רופאים ורופאי שיניים. היידיש לא גרה שם יותר ואָפֶּה נעלמו עולמות של אמונות טפלות, שדים ורוחות רעות. אך יהודים חדשים אלה מתגדרים כאמור ביהדותם, בקהילתם, במעט העברית שבפיהם. חרף הימצאותם בארץ חופשית וליברלית, חלוקת יהודי־גוי עודה מהותית להתנהלותם בשכונה, באוניברסיטה, בעבודת האלוהים ובאופן חלוקתם את העולם (Ophir and

(Rosen-Zvi 2018). חרף ההכחשה של יוצרי הסרט, לא מפליא אותנו שהשיר של הסרט, המתנגן בפטיפון המשפחתי, וחוזר ונשמע ברגעי מפתח שלו, הוא השיר היידי "דעס מילנערס טרערן" ("דמעות הטוחן") פרי עטו והלחנתו של מארק ורשבסקי יליד אודסה (1848-1907), בזמרתו של סידור בלרסקי (יהודי־אמריקאי יליד אוקראינה).³³ לארי, ואחיו הכושל ארתור (ריצ'רד קינד), מקשיבים לו שרועים ומובסים, כמעין אמבלמה של מצבם הם. בהמשך יהדהד השיר במרחב המדומיין של תודעותיהם, ואף יחתום את הסרט. וזו לשון השיר:

מקור (יידיש)

תרגום (עברית)³⁴

אוי וויפל יאָרן זענען פֿאַרפֿאַרן זייט איך בין אַ מילנער אָט אַ דאָ די רעדער דרייען זיך, די יאָרן גייען זיך, איך בין שוין אַלט און גרייז און גראָ.	שָׁנִים נִקְפּוּ, שָׁנִים חָלְפוּ, מֵאָז אֲנִכִּי פֶה טוּחֵן. הַגִּלְגָּלִים נָעִים, לָאֵן חַיִּי בָּאִים? אֲנִי כֶּבֶד שֶׁבַע עֵינִי, זָקוּ.
ס'איז טעג פֿאַראַנען, כ'וויל מיך דערמאַנען, צי כ'האַב געהאַט אַ שטיקל גליק. די רעדער דרייען זיך, די יאָרן גייען זיך, קיינ ענטפֿער איז ניטאָ צוריק.	יָמִים עָבְרוּ לִי יִזְכְּרוּ עַתָּה גַם אֲנִי אֶז מֵאֲשֶׁר וְהַגִּלְגָּל חוֹזֵר יוֹם עַל יוֹם עוֹבֵר וְכֶבֶד הַכֹּל נִגְזַז עָבֵר.
כ'האַב געהערט זאָגן, מען וועל מיך פֿאַריאָגן, אַרויס פֿון דאָרף און פֿון דער מיל. די רעדער דרייען זיך, די יאָרן גייען זיך, אוי, אָן אַן עק און אָן אַ ציל.	שְׂמוּעוֹת בָּאוּנִי כִּי יִגְרָשׁוּנִי מִהַטְחָנָה, מִתּוֹךְ הַכֶּפֶר. הַגִּלְגָּלִים נָעִים, לָאֵן חַיִּי בָּאִים? חַיִּים לֹלָא תַכְלִית וְגָמֵר.
מיין טרייע מינצע, מיין קינד, מיין שפּרינצע, אוי, וויי, אַ יאָמער, אוי, אַ שרעק, די רעדער דרייען זיך, די יאָרן גייען זיך, מיט זיי זייט איר אויך באַלד אַוועק.	בִּכְפֹּר בּוֹ גֵּרְתִּי בְּדָד נִשְׁאַרְתִּי וְאִין עַמִּי אֲשֶׁה וְטָרְפִי. הַגִּלְגָּלִים נָעִים, לָאֵן חַיִּי בָּאִים? גִּלְמוֹד אֲנִי וְנִעְזָבִי.
וואו וועל איך וווינען? ווער וועט מיך שויןען? איך בין שוין אַלט, איך בין שוין מיד. די רעדער דרייען זיך, די יאָרן גייען זיך, און אויך מיט זיי גייט אויס דער ייד.	מִי יִסְתִּירְנִי? מִי יִרְחַמְנִי? זָקוּ אֲנִי, רִפְתָּה יְדִי. הַגִּלְגָּלִים נָעִים, לָאֵן חַיִּי בָּאִים? הוּא, בָּא הַקֶּץ גַּם לַיהוּדִי.

רק במילתו האחרונה של השורה האחרונה נודע לנו שהשיר נסוב על טוחן יהודי, ולא על סתם טוחן זקן.³⁵ כל משפחתו נעלמה באסון ואיננה, הוא נותר גלמוד, איום הגירוש תלוי מעליו, ורק גלגל הטחנה סובב, והוא זקן, עייף ויגע. הנה איוב נוסף לאוסף. שלא כמו איש ייסורי התמיד, מן הסרט אחי, היכן אתה,³⁶ האיוב הזה מתנה צרותיו; לטוחן יהודי בודד זה אין הבטחה של חוף אלוהי מופז. אולם כפי

³³ המקור ביידיש, "דעס מילנערס טרערן", בזמרתו של סידור בלרסקי <https://tinyurl.com/CoenSidor>; לתרגומים לעברית וביצועים שונים מתוך "זמרשת" ראו כאן: <https://tinyurl.com/CoenZemer>. קישור לסצנה <https://tinyurl.com/CoenEx2>.

³⁴ השיר תורגם על ידי אברהם לוינסון.

³⁵ את השיר למדתי בכיתה ד' ממורה בעלת השראה, סוניה קוברסקי, אך בהשמטת הבית האחרון, שלא לדבר על השינויים מן היידיש לעברית. הוא נלמד בקטגוריה של "שיר עם" עלום.

³⁶ השיר *The man of constant sorrow* שמושר בסרט בביצוע The Soggy Bottom Boys <https://tinyurl.com/CoenSor>.

שמגלים זאת מבצע השיר, והוריהם או הוריהם־זקניהם של לארי וארתור, היה זה בדיוק החוף המזרחי מצדו המערבי של האוקיאנוס האטלנטי שנצנץ להם ומשכם אל אותה היבשת.

כך גם לשמריה־סם באיוב, סיפורו של איש פשוט, של יוזף רות, שנולד ב"תחום המושב" ונפל כחייל אמריקאי ב"מלחמה הגדולה" (רות 1985). לא כך שירת הטוחן של ורשבסקי; היא אינה נעוצה בתקווה זו. ורשבסקי עצמו לא יצא מאירופה ואף חזר לקייב למות שם. בין ירושותיו, השיר הנוכחי, שהמז'וריות שלו היא מראית עין אל מול תוכנו (דוגמה 1). השיר חסכוני ומורכב מאלמנטים בודדים: עלייה מהקרקע (מסומן בכחול) הנפתרת בשני סוגי וריאנטים (סגול ואפור) ומהלך קדנציאלי (צהוב). השיר נפתח בשתי חזרות שוות על קו מלודי קשתי בשלושה רבעים; אלו שתי "הטחנות" הראשונות, אשר מבססות

Oy wi-fil yorn... se-nen far-forn... Sayt ich bin mil-ner ot o do
6 Em Am D G
Di re-der dre-yen sich, di di yorn-di ge-yen sich
10 G G D G
Ich bin shoyn alt un grays un gro.

דוגמה 1. השיר היידי "דעם מילנערס טרערן" ("דמעות הטוחן").

ספק אם הטוחן הזקן משלים עם גורלו; מכל מקום, הוא מבקש להתנחם במנגינתו שלו. כך גם באיש ייסורי התמיד. על השיר של האיוב מקנטקי נשאל: מה יש במנגינה ההיא, הפשוטה כל כך לכאורה, שיצר את התהודה העזה כל כך של השיר? (Garst 2002) האם זה בשל המיקסטורות – מעין יבבות (במהלך סקסט אקורדי ברובו) – המצטהלות חלקית במז'ור בהדהוד השורה האחרונה החותמת כל בית? (מענה שני החברים העונים לדובר בשיר, במילים החריפות ביותר). האם אופן זה של ביטוי חסר רחמים עצמיים הוא האסטרטגיה הנכונה יותר של הסובל לקבלת סימפטיה מסביבתו? לארי שלנו לא בדיוק מאמץ אותה. הוא מבקש הסבר לאשר איתרע לו, מקונן, אולי אף מיילל. אומנם גם אותו מגרשים מביתו, כמו את איש הייסורים מקנטקי, וכמו הטוחן הזקן, ואולי גם ממקור פרנסתו, אך הפנומנולוגיה של אסונו שונה.

גופי צליל אחרים

אם נרחיב את מושג הדיבוק לקולות אחרים הבוקעים מגופים לא להם (דיבור פיתומי, ונטריקולרי), נוסף ונזהה עוד כמה קולות הפועלים בזירת ההתרחשויות ומייצרים מציאות. דני לומד לבר המצווה, הוא קורא בפרשת "בהר", האחת לפני האחרונה בספר ויקרא, שבשורותיה חברתיות. הוא לומד לבד. הוריו,

או מוריו, אינם אתו. הם מפקחים מרחוק ואין סימן ממשי לנוכחותם בתהליך הזה. דני לא מתמרד, אולי כי כך מקובל, אולי משום שהמרד שלו מתמשש במקום אחר. נתנו לו תקליט של הפרשה שיקרא, ובאמצעות המחט הוא מרים וחוזר ושומע ומשנן ולומד.³⁷ לא נראה שהוא עושה זאת בחוסר רצון, אך גם לא בהתלהבות יתרה. הוא מוזיקלי, נראה שהנעימה ידועה לו מביקוריו בבית הכנסת, אך ברור שהוא שר ללא הבנה רבה של הטקסט ומשמעותו. על עטיפת התקליט המתגלה לעינינו מתנוססים תמונתו ושמו של יוסל רוזנבלט, הזמר־חזן־מלחין היהודי האגדי. רוזנבלט הוא מין "מנוחם", אם נשוב לאיוב של רות. כמו רוזנבלט גם מנוחם הבדיוני פעל והתפרסם בכל רחבי ארצות הברית ומעבר לה בשנים שבין המלחמות, אף כי סגנונו היה פחות יהודי.³⁸ יפה וטוב, הנה לנו לכאורה קשר בין גיבורים איוביים יהודיים של המאה העשרים, אלא שאין בנמצא הקלטה של רוזנבלט קורא בטעמים. מי שעינו מצליחה לקלוט רואה על עטיפת התקליט את הכותרת "תפילות ימים נוראים". מה פירושה של הטעיה זו? האחים כהן ודאי מודעים לה ועוד נבקש לבררה.

קולו של הקורא האנונימי בתקליט מוזרק כמעט אל דני, כסם. ברגע המכריע, דני, חרף השפעת הגראס שאופפת אותו,³⁹ יצליח להבקיעו מתוכו ולשגרו אל "קהילת הקול" של העיירה (הכהן־פינצ'ובר 2016). לארי יזכה בגינו בשבחים. המסורת נמשכת. הקול קול יוסל, או שלא, למי זה משנה. העיקר שדני שר, ונכון, ולפי כללי הטקס, וששמות וקודים תרבותיים אחרים נשמרים ולו למראית עין. קהילת קול זו, מדויקים האחים כהן, מנוהלת בחלקה על ידי יהודים משוללי מבטא אמריקאי, ילידי מפנה המאה העשרים. היידיש היא אולי שפת אם קודמת – המבוגרים שבהם עוד נולדו "שם" – אך אין היא נשמעת. מכל מקום, יוסל רוזנבלט הוא עדיין שם בעל נוכחות חיה בקרבם. לאחר קריאתו בתורה של הנער בנעימה הנכונה ובקול המשתבר של נער מתבגר, מתאחדת הקהילה מתאחדת בשירה הסטנדרטית של "וזאת התורה אשר שם משה" ולבסוף ב"אדון עולם" עליז ומקובל. הקהילה שומרת מסורת, לא אורתודוקסית, אך גם אינה מתקשטת בליווי עוגב. דני עובר את המבחן, או טקס המעבר. אז הוא זוכה להיכנס לקודש הקודשים: אל הרב מרשק. אך מי הוא הרב מרשק ומה פשר המפגש הזה?

המפגש נעוץ ב"דיבוק השלישי" – זה שהתיישב עמוק באוזנו של דני. קוראים לו להקת Jefferson Airplane שארבעה משיריה יושמעו במהלך הסרט. בעיקר יכב להיט הימים ההם "Somebody to love" המגיע לאוזנינו על רקע חשוך עם פתיחת החלק השני, העיקרי, של הסרט (תמונת הפתיחה בנויה למעשה על שוט־רברס־שוט עם האב הנבדק אצל הרופא).⁴⁰ אחר כך מתגלה מקור השמע הזה, כאלטרנטיבה מוצלחת למדי של הנער לשיעור העברית המשמים־מגוחך שמנהל המורה הזקן, המנותק מהווית חייהם של הנערים והנערות הצעירים. טופוס סטנדרטי של סרטי התבגרות נעריים, מקבל כאן את הטוויסט היהודי־ציוני אמריקאי. הילדים לא עוקבים אחר המורה, אשר כותב הטיות של פעלים כמו בשיעורי לטינית המוכרים מסרטים קלאסיים: "אני הולך הביתה; אתה הולך הביתה, את הולכת הביתה,

³⁷ קישור לסצנה <https://tinyurl.com/CoenEx3>.

³⁸ יוסף "יוסל" רוזנבלט (1882-1933) מופיע ומזמר ב'סרט המדבר הראשון', **זמר הג'אז**, *The Jazz Singer*, המתרחש וגם יוצא לאור בשנות המעבר הללו (1927) ממזרח (אירופה) למערב (ארה"ב). אולי יוצרי הסרט באמת מרמזים כך ל**זמר הג'אז**, שנחווה על ידי צופיו הראשונים כמעין דיבור פיתומי. יש להם יותר מסיבה אחת להיאחז בסרט פורץ דרך זה כבאלין יוחסין: יהודי־אמריקאי ומוסיקלי, בתכניו ובגיבוריו, הוא הראשון שהצביע על המתח שבין המוסיקה הצעירה והשופעת של ההווה הכלל־אמריקאית מול זו הריטואלית והחמורה של בית הכנסת.

³⁹ קישור לסצנה <https://tinyurl.com/CoenEx4a>.

⁴⁰ קישור לסצנה <https://tinyurl.com/CoenEx5a>.

הוא הולך הביתה...". המורה יגלה את המכשיר המוסתר של דני ויחרימו עם עשרים הדולר שהוא החביא בתוכו לצורכי רכישת העשב הנחשק. דני יחפש עם חבריו בגניבה בשולחן המנהל. בהיעדרו של מקור השמע הזה דני יחפש תחליפים. אחד מהם יכניס את אביו לצרות.

האסונות של לארי

בכך לא מסתיימת מכת הדיבוק של באי הקהילה הזאת. הדיבוק השכיח ביותר, והכי פחות מפורש, הוא זה המפעיל את מרבית הדמויות. ג'ודית, סיי, שרה, שלושת הרבנים וראש המחלקה לפיזיקה נגועים בדיבור מן הבטן של קולות של אחרים – הקולות המצויים, הקונבנציונליים ביותר. הג'סטות, שפת הגוף והתכנים, ממחזרים מטבעות לשון (וגם דיבור ואינטונציה) שכמו לקוחות ממחסן קלישאות. כשהן מופעלות בסיטואציות חדשות ולא רלוונטיות הן מייצרות מה שאנו מכנים צביעות, העמדת פנים, ודו־פרצופיות, או בקיצור – היעדר תום לב. כמעט אף אחד לא אומר לאף אחד אחר דברי אמת ויושר. לארי לא בדיוק קולט שכולם מבצעים תפקידים במעין נשף מסכות – דמויות ריקות המחפשות זהות, או משחקות עם זהויות כאלה לצרכיהן. זה המצב שאליו נקלע לארי ובתוכו הוא מנוצל עד תום. הוא מה שאנו קוראים דפוק. הוא דפוק משום שהוא מאמין לכולם כפתי. כ"תם" במובן של טיפוש מן ההגדה. אך גם של "תמים תהיה" מאותו הפסוק בדברים, כך כתמים מתחזה. לארי אינו מתווכח עם אשתו ג'ודית, שמודיעה לו על הרומן שלה עם סיי ומגרשת אותו בהדרגה מן הבית.

סיי משחק את ה"Serious Man" – כך, לפחות, יספידו אותו בלוויה, כי כך בנה את תדמיתו. אבל האיש הרציני באמת הוא לארי. לארי גם אינו קולט שהסטודנט הקוריאני הרציני כל כך משחק את תפקידו, היטב; מחושב עד הסוף, נחוש ומניפולטיבי. כמעט כל האסונות הם מעשי ידי אדם. רשעויות אנושיות קטנות וגדולות.⁴¹ מצד אשתו ומאהבה הצבוע, שרודף אותו וגוזל את רכושו ואף את פרנסתו, מצד שכנו הגוי שמסיג את גבולו, מצד אחיו שמסבך אותו בתשלומי קנסות מבהילים, מצד בנו שחותם עסקות עם חברות תקליטים, אולי האסון היחידי משמים הוא זה שנותר תלוי ועומד בסוף הסרט: מחלה מאיימת. אך גם אותה ניתן להבין כתוצאת הצרות שהתרגשו עליו. גם את תאונת הדרכים שבה מוצא סיי את מותו ניתן להבין לכאן ולכאן.

מכיוון שאין הוא קולט את כל אלה, לארי סבור שאלוהים הוא שמתעלל בו. לארי הופך את עצמו לאיוב. אך הוא לא. כל צרותיו, פרט לאחת, אולי, הן תוצר של רעות אנושיות סביבו. וזה, כפי שכבר ביררנו, ממש לא עניינו של אלוהים. לא רק לפי קנט (Kant 1996, 30), אלא גם לפי ספר בראשית, ושופטים, ושמואל ומלכים ואחרים. אלוהים בתמונה לכל היותר כמי שלא נתן לו מספיק שכל (בהגייה אשכנזית) להבין את הזירה החברתית הזאת, חרף כשרונו המתמטי־פיזיקלי. אז משום שאין הוא מבין זאת ואיש גם לא פוקח את עיניו, הוא נזקק לעצת הרבנים.

כמו שלושת מנחמי איוב, מסתבר שישנם שלושה רבנים, שלושתם דמויות סטראוטיפיות. וכמו בסיפורי פיות, הוא יגיע אליהם, בזה אחר זה, למצוא פתרון לחידתו – כל אחד גדול מחברו, מעורר יראה גדולה

⁴¹ מקום זה בסרט רומז להתכתבות אפשרית עם פשעים ועבירות קלות של וודי אלן.

יותר, ספון מקודמו (כמו שלושת הכלבים בסיפורו של אנדרסן "החייל והמכשפה"). "למה **השם** עושה לי את זה", הוא ישאל. הוא, המלמד את תלמידיו על החתול של שרדינגר ודן איתם בעיקרון האי־ודאות של הייזינגר, מבקש, כמו ילד, להיות מוגן על ידי "השם". בלשונו של לארי, כמו באלה של בני קהילתו, אין בנמצא God, אלוהים או הקדוש ברוך הוא. יש השם, האלוהים הביתי של היהדות הבורגנית האמריקאית. תכף אתייחס לתשובות שהוא מקבל, אך מה הם האסונות? ובכן כאמור האסונות הם ממש לא מאת השם, אולם תשובות הרבנים הן אחרות, וכנרמז לעיל – קלישאויות.

הרב הראשון, הצעיר, טיפוס של מצליחן עולה – רבי סקוט – אומר שזה עניין של פרספקטיבה, ברגע שיאמץ צורת הסתכלות אחרת הוא ימצא את השם בכל מקום. הדגם שלו הוא מגרש החנייה; אם רק יסתכל שם היטב הוא אומר בהתלהבות מעושה אופיינית, הוא ימצא שם את השם. הרב השני, המבוגר, רבי נכסטר, המשחק היטב את תפקידו כרב בפועל של העדה, על כל השטיקים והשפילים האופייניים – מציע פתרון מתוחכם יותר: אין אנו יודעים את דרכי האלוהים, הוא פועל באופנים מוזרים ביותר, למעשה סתמיים, אקראיים, אך בכל זאת כאלה שמעידים על כוונה נסתרת.⁴² הוא שולל את עולם הבא, כצפוי, בנאום שבו הוא זורק לחלל האוויר את הצירוף "עולם הבא" בעברית שוב ושוב כמעין מילת קסם. חוסר המשמעות שעליו נסובים דבריו מתגנב לשיח שלו והופך לחסר משמעות. השלישי, הזקן ממש, דמות של מכשף, Wizard – הוא המעניין מכולם. הוא אינו נגיש ללארי, אך בנו בר־המצווה מוזמן אליו, כחלק מן הטקס כנראה, ברגע המכונן ההוא.

כשהאמת מתבררת כשקר

והנה הולך דני במסדרון הארוך אל חדרו הספון של הרב הזקן,⁴³ הנראה יותר כחדר פלאות (Curiosity Cabinet) מן המאה השבע־עשרה מאשר כחדרו של רב. הוא הולך והגביע, מתנת הקהילה, בידו. הולך ומרחף, אפוף במנת הגראס, ובצלילי "אומברה" ברוקיים,⁴⁴ מתמשכים, לא ברור לו אם זו מציאות או חלום. אולי באמת חלום? מה יש לה לדמות הברוקית הזו לומר לילד הסובל מהזנחה רגשית חמורה? מה שיש לו לומר בנימה ספק תנכ"ית ספק שייקספירית, במבטא מזרח אירופאי, הוא שוב, במלים וקולות לא לו, את השורות הראשונות של "Somebody to love" (של להקת Jefferson Airplane):

When the truth is found
To be lie
And all the joy
Within you die
Don't you want somebody to love
Don't you need somebody to love

⁴² סצנת השיניים, שהסתברותה אינה מתקבלת על הדעת, היא הדוגמה הקלאסית לכך.

⁴³ קישור לסצנה <https://tinyurl.com/CoenEx6a>.

⁴⁴ המונח מציינ סצנות אופראיות שבהן מופיעות ישויות על טבעיות המלוות באפקטים מוזיקליים מעוררי אימה או שגב. (כמו למשל בדון ג'ובני של מוצרט)

אלו שורות שאיוב היה יכול להזדהות איתן. איוב, שהתחנן לרעיו שיִחֲנוּ אותו.⁴⁵ או שמא האמת שהפכה לשקר היא המאפיינת את המצב של היעדר תום לב בכללותו, של כל נוטלי הקולות ומאֲמָצֵי התנועות של אחרים, של אמון כוזב. הרי זו בדיוק הייתה הבעיה של רעי איוב עצמם. בהמשך הוא מונה את חברי הלהקה כמילים של קוד עתיק סודי, כממתיק סוד עם דני ותחת הטפת מוסר הוא רק ספק מברך ספק מורה: Be a Good Boy. זו כול התורה כולה על רגל אחת. דני, שמח וטוב לב, יאמץ את הטרנזיסטור אל חיקו, וכן, שטר עשרים הדולר נותר במקומו. האם סיפור הדיבוק נסגר?

הסוף נשאר פתוח – אין גאולה, אולי סערה אפוקליפטית. לארי יקבל קביעות באוניברסיטה, כנראה, אך כמעט בה בעת יתבשר, כך נרמז, שמחלה קשה אובחנה אצלו. והבן? בתוך שיעורי העברית, הוא נקלע עם חבריו והמורה הזקן לסערת טורנדו.⁴⁶ הנה האחים כהן מסמנים לנו בדרך קולנועית שאנו עפים בעוד רגע לארץ עוץ,⁴⁷ או שכל הזמן היינו שם. אנו מזהים את תמונת האופק המקבילה לזו המוכרת כל כך מהסרט **הקוסם מארץ עוץ** (*The Wizard of Oz* 1939) את בד המוסלין המגלם את עמוד הטרנדו, את המאבק של המורה הזקן עם הדלת – עם מאבקה של הדודה אֵם (Em) ושל דורותי עצמה להיכנס אל מקלט הסערה (רושדי 2008; ראו תמונה 3).⁴⁸ בעוד רגע תתיאש דורותי ותיכנס הביתה ("אני הולך הביתה...") בית שהוא ההפך ממחסה, בית שיעוף בסערה. כשהבית ינחת בכיכרם של המנקינים הוא כזכור "בכלל לא ייראה כקנזס anymore".

האם זהו גם הסיפור של האחים, שיעופו גם הם הרחק לאיזו הוליווד מן הקרתנות של פרברי סנט לואיס פארק? ומה לזה ולשאלות הגדולות שהסרט העלה? אולי העובדה שכמו דורותי הם יכולים בדרך קסומה "ללכת הביתה" (כהוראת המורה לעברית) אל מחוזות הילדות המדומיינים הללו, ומתוך תוכה של ארץ עוץ הפלאית שלהם? זו תשובה חלקית מאד, שכן היא משאירה אותנו עם הגלגלים של הטוחן, עם השאלה הנוקבת למה לארי לא עמד במבחן, בניסיון הקשה שהועמד לפתחו, ובעיקר עם הסוגיה האיובית: האם ניתן לצמצם את אסונות האדם לתוצאות מעשיהם הנלוזים של חלק מן האנשים כלפי חלק אחר, לאמון הכוזב שהם נוטעים, לשטחיותם וחקינותם, וכל מה שנשאר – לפורטונה או לצירוף המקרים (מותו של סיי בזמן התאונה של לארי)? והאם, ובאיזו מידה, שורשי ההווה נטועים בעבר ההוא?⁴⁹

⁴⁵ "חֲנִי חֲנִי אֲתָם רְעִי כִּי יֵד אֶלֹהִם נִגְעָה בִּי" (איוב יט, כא). זו העצה שלארי משווע אליה.

⁴⁶ קישור לסצנה <https://tinyurl.com/CoenFin>.

⁴⁷ מפתה לחשוב שזו ארצו של איוב, אלא שהתרגום של Oz ל"עוץ" קיים רק בכיוון אחד; משמעות OZ לקוחה מעולם סמלים אחר (אף הוא מן המזרח הקדום).

⁴⁸ על הזיקה המודעת של היוצרים ל**קוסם מארץ עוץ** תעיד הציטטה הבאה מפיו של אית'ן כהן שהתפרסמה סמוך לצאת הסרט לאקרנים על אודות רבי מרשק: Ethan: "The rabbi was loosely based on a sage-like figure we'd seen as kids, a Semitic Wizard of Oz. He never spoke, but he had great charisma." (Litz 2009). בסרט הקלאסי (Power 2019).

⁴⁹ סרט איובי נוסף שהולך בכיוון זה, של הצבעת מקור האסון ברוע האנושי, אף ביתר הדגשה, הוא סרטו של הבמאי הרוסי אנדריי זויאגינצב (Zvyagintsev) לויתן (Leviathan, Leviathan) מ-2014. סרט זה מלווה במעט מוזיקה, רובה של פיליפ גלאס.



תמונה 3. הטורנדו כשער ל"ארץ עוץ". הסצנה המסיימת את **יהודי טוב** (2009), והפותחת את **הקוסם מארץ עוץ** (1939)

עץ החיים – חסד וטבע

בחזרה לעץ החיים. הסרט מבקש לייצר מרחב מיתי ובה בעת להקנות לעצמו מעמד של טקסט מקודש: כתב קודש שראוי להפוך בו ולהפוך בו. כך גם פירשוהו לא מעט מצופי הנוצריים. הסרט, שהפך לסרט פולחן, מציג בראשיתו דיכוטומיה המלווה אותו לאורכו – Nature vs. Grace; טבע מול חסד. וגם אם דיכוטומיה זו מאתגרת במהלכו, היא אינה מתפרקת או נבללת. מפתה לחשוב שהיא עומדת כנגד זו של עץ הדעת: טוב ורע.

הנגדה זו, שימיה כמעט כימי הכנסייה הנוצרית, נשמעת בקול עילי (Voice Over) של האם, עודה צעירה מאד, החוזרת ונזכרת בלקחן האהוב של הנזירות־מורות בבית הספר שפקדה בילדותה. הן למדונו, היא אומרת, שישנן שתי דרכים, "דרך הטבע, ודרך החסד (Grace) ועליכן לבחור באיזה נתיב תלכו. חסד אינו מנסה להנעים לעצמו. הוא מקבל את היותו מזולזל, וסופג עלבונות ופגיעות.⁵⁰ בה בעת הוא נותן ומעניק לאחרים." טבע, לעומתה, מבקשת רק להנעים לעצמה. גורמת לאחרים להתנהג כך כלפיה. היא מתייחסת אליהם באדנות כדי שהכול יעשה כרצונה. היא אף מוצאת סיבות להיות אומללה כשכל העולם סביבה זורח" (לשון הנקבה במקור). הן (הנזירות) אמרו לנו "שמי שנוהג בדרך החסד אף פעם לא יהיה סופו רע ומר".

תורת האם בנעימותיה

המוזיקה הפותחת את הסרט **מזמור לויה** (*Canticle Funeral*, 1996) של ג'ון טבנר (Tavener) הבריטי – מסמנת את הנתיב הנכון, הראוי.⁵¹ זהו נתיב של האם לאורך כל דבריה, כבר אל תוך חייה כאם לשלושה נערים צעירים בהוויית חיים הנראית על פניה קסומה, הנובעת – באמצעות התיווך של הרצף המוזיקלי הבלתי־נפסק – באופן ישיר מתוך לקחן של אותן הנזירות. ההרמוניות הקוליות של המקהלה המעורבת, החוזרות על עצמן ביחידות היפרמטריות בווריאנטים קלים, והאקורדים הדיאטוניים הנעדרים מתח טונלי, מייצרים מעין סטאטיקה כמו־הימנונית מעודנת, אימהית, מערסלת, נצחית.

פרשני הסרט נוטים לזהות את שתי הדמויות ההוריות בסרט – האב והאם – עם עקרון הטבע והחסד בהתאמה, ונראה שלכך גם התכוון היוצר. מה משמעות הדבר בזיקה לסוגית איוב? טבע אינה מציינת רק את חוקי הטבע, כפי שאלו נחשבו במערב מאז אפיקורוס ולוקרטיוס, ובאופן מובהק יותר, מאז המהפכה המדעית. זוהי טבע שפוסחת, במתכוון או שלא במתכוון, על תפיסת הטבע של עידן הנאורות. טבע זו נלחמת מלחמת קיום, מלחמת הצלחה, *Survival of the Fittest*. ללא עקרון חסד, אנו מבינים, נידונים יצורי עולם למלחמה אינסופית. תפיסת ההצלחה האמריקאית, משמיע לנו הבמאי באמצעות הגברת או־בריאן, נגועה במורשת טבע זאת, המזוהה באופן חלקי גם עם המורשת הפרוטסטנטית חרף מרכיב "החסד" שהיא מתהדרת בו.

⁵⁰ "Does not try to please itself ... accepts insults and injuries."

⁵¹ קישור לסצנה <https://tinyurl.com/TreeEx2a>; להאזנה מלאה למזמור לויה (*Canticle Funeral*, 1996) של ג'ון טבנר <https://tinyurl.com/TreeTay>

חוקי הטבע – מאלוהים הם. "אִיפֹה הָיִיתָ בְּיִסְדֵי אֶרֶץ?" שואל אלוהים את איוב, ומאליק – את כולנו. מבלי משים הוא משיב תשובה ניצחת: אני, טרנס מאליק, לא הייתי. אולם ראו כולכם: אף כי לא הייתי, המדע שלימדני משהו על יצירתו של עולם זה, מעבר לסתום בספר בראשית, מדע זה (במיוחד דרווין וממשיכיו עד ימינו אלו) לימדני על סודות היווצרותו. לא הייתי שם, אך האדם השיג ברבות הדורות ידיעה על יצירת היקום וכוכב הלכת שלנו על יסודותיו וריבוא רבבות יצוריו. והנה באתי אני, טרנס מאליק, בטכנולוגיה שהמציאו ושכללו קודמיי ובעזרתם של ציירים וצלמים מופלאים, נותן אני בהרף עין (של כרבע שעה) את תולדותיו של אותו עולם.⁵²

והעולם שנוצר עולם יפה הוא, יפה עד כאב. הוא מתחיל מדמעה. מדמעת האם, "לקרימוזה". פרק זה מתוך הרקוויאם הקתולי, מגולם כאן בהלחנתו של המלחין הפולני, זביניאב פרייזנר.⁵³ עם כל רגשתה, וזיקותיה ללקרימוזות קודמות (במיוחד ורדי), זו לקרימוזה בעלת טווח רגשי שיאי אך קצר מועד, נטול דיסוננסים כמעט, גובל בקיטש.⁵⁴ הלקרימוזה עולה ברצף מן השאלה שהאם, בהיפוך לסיפור האיובי, מפנה לאל: "Where were you". ומהי התשובה שניתנת? התפיסה הנוצרית גרסה מראשיתה שהעולם הנברא חסד (Caritas) מחלחל בו וההרמוניה מעטירה אותו. מאליק נאמן למסורת זו ומצרף את הצלילים המייצרים את תחושת השגב לכינון המופע הבראשיתי האור־קולי שהוא מעמיד בתשתית יצירתו. האם ברצונו לומר לנו שהבריאה, כפי שהיא מתגלה לנו, טבע וחסד, מדע ומוסר נכרכו בה יחדיו ועמם גם היסוד האסתטי?

מתמונת הבריאה האור־קולית הזאת נראה שהחסד לא היה מנת חלקו של עולם זה עד בואו של האדם. והאדם תוהה על מידת החסד הזו. בהמשך הרצף הבראשיתי, הדינוזאור הגדול מצמית לקרקע את ראש הקטן ממנו, כנראה בנו; ואז חוזר בו, ומשחררו; או אולי זו האם, כפי שנרמז בתסריט? התמונה משתמעת לשתי פני מוקדיו של הסרט. האם הורה אנושי עשוי להתעלל כך בילדו? האם מות הבן יהיה פועל יוצא של מכות האב כפי שאנו נרמזים מפי האב עצמו? העולם ניתן לבני האדם לבנותו כעולם של חסד, מסר שאינו רחוק מעולמה של היהדות הקלאסית. אולם כפי שנראה, השאלה האתית אינה השאלה העיקרית העומדת אצל מאליק על הפרק אף כי אינה שולית. כאן המבחן הוא מבחן הפיוס אחרי הקורבן שהוקרב, מבחן ההשגבה וגאולת הצער, כפי שיתברר עוד.

מוסר האב בצליליו

כנגד הלקרימוזה האימהית, הקתולית, תתנגן מוזיקה פרוטסטנטית וקלאסית חמורה, מוזיקת האב. היא יוצאת מכלי נגינה, ממכשירי השמעה, ממנו עצמו. באמצעותה הוא רוצה לכבוש את הנערים, למשמעם, להופכם למצייתי חוק, חוק האב. חוק האב שיחליף את רוח האם. המודולציה מן האם לאב בתוך "תמונות הילדות" מתרחשת מוזיקלית במעבר מסצנת **מולדתי** (ראו הרחבה על כך בהערה 23) שבה שולטת האם – לסדרה של קטעי מוזיקה המזוהה עם האב: הנה, מתוך משובותיהם של הילדים

⁵² קישור לסצנה <https://tinyurl.com/TreeEx3a>

⁵³ קישור לסצנה <https://tinyurl.com/TreeEx4>

⁵⁴ פרק אחר של היצירה, הדיאז אירה, נבחר על ידי יוצרי סדרת **הכתר** המצליחה של נטפליקס, לעטר את טקס נישואיהם של הנסיכה מרגרט ובחיר ליבה (עונה 2, סצנה 7). היסוד המתקתק של המוזיקה משחק שם באירוניה כפולה עם המעמד הדרמטי ועם המשמעויות של "דיאז אירה" – יום הזעם.

בתום "מולדתי" הם נקראים לשוב הביתה. רגע הפוגה במוזיקה. רגע הנדרש כדי לשנות מודוס.⁵⁵ להחליף תקליט. הנה מה שאוזנינו קולטות: ברהמס, צלילים חמורים משהו, מתוך הפרק השני של הסימפוניה הרביעית. הצבע השולט הוא חום. גם האם היפה צבועה בו, הפעם לבושה כמעט כנזירה. המוזיקה מדלגת אֶתנו על רגעים מתים הישר אל תוך ארוחת הערב. אל ברכת הלחם. ג'ק לא אמר Sir כשביקש חמאה. לא ביצע את עבודות החצר כנדרש. האם מנסה לרכך, ואז האב נפנה אל צלילי המוזיקה הנשמעים ברקע של הדמויות כמו גם שלנו – ו"מה זה?" הוא שואל את ילדיו בהרמת קול מודגשת. כשהם אינם יודעים את התשובה הוא חושף: את הפטפון, את עטיפת התקליט. "ברהההמס", הוא מסנ־שואג. ואנו רואים: הסימפוניה הרביעית, בניצוח טוסקניני (לאמיתו של דבר הביצוע הנשמע הוא של קראיאן). בהמשך, ינסה האב לשלב נשיקות בתוך החומרה החדשה הזאת של אילוף הסורר. הילד נענה בקושי. "Do you love your father?" הוא שואל, מקטרת בימינו, עיתון בשמאלו. "yes, Sir", עונה הילד בקול ענות חלושה. בתמונה נגדית, הילדים טרם הירדמם, שואלים את האם: את מי תאהבי יותר מכל? את כולכם (כמובן), עונה האם; האומנם? נתהה, שאלה זו תציק בהמשך.

הילדים נפגשים עם מציאות קודרת. בעלי מום, אסירים, פגועי נפש. אִמם נוטה חסד גם לאלה. הילד ג'ק חש את היסודות הלא נשלטים, הברוטליים שבתוכו, מבקש סיוע מן האל. מדבר אֶתו. המוזיקה של פרנסואה קופרן, רקע למשחקי הילדים, מבקשת לרכך זאת. המצוקה של ג'ק גוברת. שיחו עם אלוהים בצר לו מתעצם. ולתוך הרגע הזה מתפרצת הפוגה, הצורה החמורה מכולם.⁵⁶ זהו באך: הטוקטה ופוגה הידועות ביותר – ברה מינור, 565 ברשימת יצירותיו של המלחין. אנחנו מתחילים להבין. שלא כמו האם, האב מעירם בברוטליות. צלילי העוגב כבר מרחפים. זהו האב עצמו שמנגן. ובכניסה. עוגב עצום ממדים. האב והבן שניהם בחליפות. ג'ק עומד לידו ספק כדי להעריץ, ספק כדי להפוך את דפי התווים. מעכשיו, ובמשך עשר הדקות הבאות, כל מה שיתרחש יתאגד בתוך הצלילים הללו. האם אלה תמונות העוברות בדמיונו של ג'ק הילד בעומדו ליד אביו, או שמא הן עוברות בזיכרוננו של המבוגר החי אותם מחדש לשמע המוזיקה, או בִּדְמיונו אותה? לא נדע. עבור הצופה, כפל המבט הוא בלב החוויה.

האב משפריץ עליהם את מימי הצינור, בחלק האפיזודי, הפחות חמור, של המרקם הפוגלי. הוא מעניש את ג'ק ופוקדעליו לסגור את דלת הרשת חמישים פעם, ללא טריקה. הוא משחק אתם ב'כאפות'. ובתוך כך הוא מתוודה. "אמא שלך תמימה. צריך כוח רצון עז להחזיק בעולם. אם אתה טוב מדי מנצלים אותך"; "שאף אחד לא יוכל להגיד לך שאתה לא מסוגל לעשות את מה שאתה יכול לעשות"; "אל תנהג כמוני, תבטיח לי שלא" – זוכר ג'ק המבוגר, שהפנים עמוק את מוסר אביו. (ואולי שכח את תורת אמו?). וכאן יוצא המרצע מן השק: האב מספר, קצת כבדרך אגב, שרצה להיות מוזיקאי דגול והרשה לעצמו לסטות מן המסלול. "חיכה להזדמנות ואז הפסיד את הקריירה שלו. ואֵלו היו החיים, וחיית אותם. תבטיח לי שלא תהיה כמוני." מקומות, אנשים, חיבה מורעפת ופתע להרף עין תמונת מִדְבֵּר – של ג'ק המבוגר? ואנו שוב בתוך הכניסיה. בנגינה. מחשבות ודמיונות כהרף עין. אכפת לו לאב שהילדים יצליחו.

⁵⁵ קישור לסצנה <https://tinyurl.com/TreeEx5>

⁵⁶ קישור לסצנה <https://tinyurl.com/TreeEx6>

(עוד) איוב

באמצעות המוזיקה אנו עוברים הישר אל דרשת איוב של הכומר באותה הכנסייה.⁵⁷ היא שבה והופכת את דברי האב, ברוח הרקוויאם הגרמני של ברהמס (וישעיהו הנביא עם יותר מקורטוב ממשנתו של לוקרטיוס). אני מביאה אותם במלואם; הם הדיבור הממושך ביותר בסרט, ועומדים כמעט במרכז:

"Job imagined he might build his nest on high, that the integrity of his behavior would protect him against misfortune. And his friends thought, mistakenly, that the Lord could only have punished him because secretly he'd done something wrong. But no. Misfortune befalls the good as well. We can't protect ourselves against it. We can't protect our children. We can't say to ourselves, "Even if I'm not happy I'm going to make sure they are." We run before the wind. We think that it will carry us forever. It will not. We vanish as a cloud. We wither as the autumn grass and like a tree we are rooted up."

המצלמה מתעכבת על פניו היפות של R.L., האח שעתיד למות, בנושאו את מבטו אל דמות ישוע בויטראד'.

"Is there some fraud in the scheme of the universe? Is there nothing which is deathless, nothing which does not pass away?"

המבט מופנה אל ג'ק. הכנסייה ריקה. קולו של הכומר ממשיך להישמע בתוכה. מן הפוגה עברנו לפוגה בפסנתר המושווה. נגינת הפסנתר מעדנת את החומרה.

"We cannot stay where we are. We must journey forth. We must find that which is greater than fortune or fate."

האב כורע ברך, אב זה שאמר בדיוק ההפך בשניות הקולנועיות שקדמו לו, בתודעת ג'ק האב ימשיך בריטואל שלו. הם ייצאו יחד מן הכנסייה והקול ימשיך לרדוף אותם, עם המוזיקה.

Nothing can bring us peace but that. Is the body of the wise man or the just exempt from any pain, from any disquietude, from the deformity that might blight its beauty, from the weakness that might destroy its health? Do you trust in God? Job, too, was close to the Lord. Are your friends and children your security? There is no hiding place in the world where trouble may not find you. No one knows when sorrow might visit his house any more than Job did.

⁵⁷ קישור לסצנה <https://tinyurl.com/TreeEx7a>

The very moment everything was taken away from Job he knew it was the Lord who'd taken it away. He turned from the passing shows of time. He sought that which is eternal. Does he alone see God's hand who sees that he gives? Or does not also the one see God's hand who sees that he takes away? Or does he alone see God who sees God turn his face towards him? Does not also he see God who sees God turn his back?

מהיכן באות השאלות התיאולוגיות הללו? האם זהו מאליק המשמיע כאן את קולו? האם הוא משחזר באורח חלקי רגע קולנוע ידוע אחר, **מהחוחם השביעי** (1957) של אינגמר ברגמן, שבו מטיף בעת מסעי הצלב והמגפה השחורה מצליף בשומעיו הנחים מעמל "הדיאז אירה" (Dies Irae) המושר בתהלוכת הלקאות עצמיות? והאב – כאילו כל זה לא היה, ידבר על חבר הקהילה שמחצית מנכסי העיר שלו, החושב עצמו לקודקוד הרביעי בשילוש הקדוש! האב חסר מנוחה. כל זה ממנו והלאה. המוזיקה לא מעצבת בו את התודעה שאותה היא אמורה להשרות – שלמות, הרמוניה, רוגע, ענווה. והוא נותן את דרשת הקונטרטה: "האנשים הלא נכונים רעבים. האנשים הלא נכונים מתים. אל תהיו טובים מדי!" תהום נפערת בינו לבין רעייתו. הוא מבקש לחספס את ילדיו. לעצבם ללא חת. ללא מצמוץ.

המרי ילך ויגדל, השאלות יתגבהו. ילד טובע בבריכה; לרגע נדמה שזה אחד מילדי או'בריאן. במתכוון. כנבואה מוקדמת למוות הצפוי במשפחה. המוזיקה של מהלר, מרגע הבשורה המרה של תחילת הסרט, תהדהד, אצל אחד מן הג'קים – הצעיר או המבוגר או שמא שניהם. שאלות איוב יעלו בו. למה הוא מתעלל בנו שואל הילד את אלוהיו, ומתכוון לאביו, בלחש. האם באמת הוא מתעלל. הוא רוצה שליטה בהם. הוא אוהב אותם. לא ברור. ג'ק משחק בפטיפון; הוא מאיץ במוזיקה – במוזיקה של האב – מתעלל בה, מעוותה, כפי שהוא מתעלל גם ביצורים חיים, וברקע: ה"טולרי" **מתמונות בתערוכה** למוסרוגסקי. בשפתו הפנימית הוא אומר: "הוא משקר". מה אמיתי, מה כוזב. תום לב נעדר. המציאות מתעתעת. ואז ארוחה נוספת, החמורה מכולם. הנה האב מבקש להעמיד בניסיון את הילד. את R. L. הטוב והאהוב. האב הקדמון, האב המייסר, "והאלוהים ניסה את אברהם"; ואת איוב. אלוהי הברית הישנה. לא לדבר חצי שעה. הפטיפון משמיע את הפרק הראשון מהקונצ'רטו של שומן לפסנתר (בערך בתיבה 35). לה מינור, מרשי, קצוב, מאופק, תרבותי. צחוק כבוש של ילדים שאין לעוצרו וניסיון של הילד לעמוד על שלו; האב מסלק את R.L. בסצנה הברוטלית ביותר בסרט. המוזיקה תיפסק באחת.

ג'ק ו(קורבן) הבן האהוב

סוף העולם מגיע. האם בשמלתה היפה ביותר עד כה, נסיכית ממש, נשארת עם הבן הצעיר לאחר שגם את הגדול זרק. "את מסיתה את הילדים שלי נגדי", זועם האב. "את חותרת תחת כל דבר שאני עושה". היא סוטרת לו. מריבה ליד הכיור, הוא מכניע אותה, בזרועותיו החזקות יותר. לרגע נדמה שיש בכך גם אלמנט ארוטי שכמעט שלא נראה לאורך הסרט כולו. כשהיא בוכה ליד הכיור וג'ק מסתכל בה אנו שומעים את **מזמור הלוויה** של טבנר, שלוהה את הפתיחה המוארת של הילדה התמה, החוזרת על שיעור

הנזירות. המחזר המוזיקלי הזה שב ומציף בנו את הניגוד בין טבע לחסד. טבע או חסד? מי מהם ידו על העליונה? כרגע, באופן ממשי, יד הטבע. האם החסד גומל לעושייו טוב כפי שהנזירות הבטיחו?

ג'ק רואה ליצן טובע במים. את האב הענק (האל האכזר?) ואת האח האהוב זעיר מולו בעליית הגג המסתורית; ברקע – צילי **המסתורין הטיבטי** של קלאוס ויזה. ואז האב נוסע. לילדים ולאמם אורה ושמחה. ברקע המשחקים, **מוזיקה לפסנתר** מאת קופרן; משחק תופסת. עכשיו זה זמן לַדַּת האם. לאהוב כל עלה, לעזור. דת החסד והאהבה של הכול. מְקוּוה המים של הדינוזאורים העתיקים מתגלה שוב.

הנער פורץ גבולות, פורץ גדרות, נכנס אל בית השכנה, לא יודע את נפשו הסוערת, תשוקותיו הנובטות. פְּטִיש נערי ואדיפוס עם הקנאה באלה שיש להם יותר נמהלים יחדיו באקט הגניבה של מלבושי התחתונים של השכנה האמידה. ומול כל זה – האח האציל, R.L., טהור הנפש והעיניים, האמן, הנגן, המצייר. והקנאה העולה ביחס אליו, והרצון לפגוע בו, ולגרום לו כאב, ולהרוס את ציוריו. ואין שליטה, לא של עקרון הטבע, ולא של החסד. ואנה הוא בא, ג'ק.⁵⁸

המוזיקה נעלמת עכשיו בחלקים גדולים, אין מי שיתווך את המציאות הזאת הנגלית עירומה וקשה. כאשר היא שבה ומתנגנת,⁵⁹ נשמעים צילי הפוגה הכרומטית, הפסיונית, הפותחת את **הרולד באיטליה** (אופ. 16) של ברליוז. הרואית, טראגית, קתולית, היא מגשרת בין תעלולי הנער חסר הגבולות, הסובל, שאמו איבדה עליו שליטה, לרגע חזרתו רצופת האכזבות של האב. אך היא גם פרה־פיגורציה של הסיום הגואל.

כשהנער שמטיח באב את הדברים הקשים ביותר, סונטה של מוצרט נשמעת – סונטה מספר 16, 'הקלה' (ק. 545): הפרק השני, העדין, בסול מז'ור, קנטבילה. אלגנטית, גלנטית, ממושמעת, הגם שלא חסרת רגש. מאליק בוחר להכניסנו אל החטיבה המודולטורית (החל מתיבה 37), אל הסול מינור הטראגי, הכרומטי (מוצרט כמגשר בין העולם הפרוטסטנטי לקתולי). אך ברגע המחזר, המז'ורי, ישוב ויתגלה האב כמקור הדיאגטי, המנגן, משליט המשמעת, קובע את סדר היום הרגשי. זהו הרקע הצילי לשאלת איוב שהבן שואל בהיפוך: "למה הו א (האב) נולד בכלל". ובעקבותיה משאלת המוות של הבן, קללתו, כשהאב מתחת למכונת. ג'ק צועק אליו: She only loves me! והאב לא מבין "מאיפה זה בא לו". לפני טקס הקונפירמציה שנערך לאחים, וגם אחריו, מוצף הנער במחשבות אובדניות, עם החבל, הרכבת. הילד דורש את החסד ומכאן משיכתו לנשיות: לאם, לנערה, לשכנה היפה. כנער מתבגר, היחס בין חטא לחסד, בין משיכה אסורה לנשיות טהורה מעורר בו רגשות עזים. אחר כך האב מלטף. כמה מבלבל. עיקרון החסד של האם גם הוא פקע כבר. הפיוס המתוק באמת מגיע אחרי שהאב נכשל, כשהוא מודה בכך, בחולשתו, במהלך חיים מוטעה שאולי נקט בו. אני יותר דומה לך מאשר לה אומר

⁵⁸ כשג'ק מתנסה בחסד, ומנסה לממש משיכה אדיפלית דרך תשוקתו לנערה, הוא נבהל, מתקשה להכיל זאת. על מנת להיטהר, הוא הולך לנהר (אותו נהר, מוטיב מרכזי בסרט, שקיים מהחסד הראשון שחס הדינוזאור על הקטן, ועד בריאת העולם וכלה בסצנות רבות בגוף הסיפור ומהדהד בכחול־עד של בנייני העיר בסוף הסרט). הוא לא חזק מספיק לחיות בדרך חסד, והוא נכנע אט־אט לטבע, לחוק, לסדר. כאשר יגדל, הוא יבחר בקריירה של אדריכל, הנתון לחוקי נוקשים למדי של ארגון מרחבי. אני מודה ליקיר אריאל על הערה זו.

⁵⁹ קישור לסנצ'ה <https://tinyurl.com/TreeEx9a>

לו ג'ק. טבע? חסד? אולי אף לא אחד מהם. המציאות מורכבת יותר: הם עוזבים את דירתם, בית גידולם. הגדול והצעיר בוכים. אולי הם כבר מקדימים את הבכי על האח שייהרג (או יתאבד?), האח שתום וחסד נכרכו בו.

השיא מופיע בסוף, בחיזיון האפופיאוזי שחוזר הבן המבוגר, במרחב מימי־שמימי, מעין "כור המצרף" – לימבו בלשון התיאולוגיה הנוצרית.⁶⁰ אל מרחב־זמן מדומיין זה מובילה אותו איזו ביאטריצ'ה שפניה כבר נגלו קודם. הוא יפגוש את עצמו כנער, כמו בסיפורו של בורחס, "האחר" (1986), אך ללא התהייה הפילוסופית של בורחס (1986); זהו מפגש המתקיים רק במרחב הסינמטוגרפי. לא זה אופי עבודת הזיכרון. בהדרגה יתגלו אחיו הצעירים, הנער שטבע והנער שנכווה, בגילם הילדי, עולצים. ואז אביו, אמו. הבן המת, אחיו, יתאחד עם אמו הצעירה כמו בייצוגי הפייטה. ההורים הצעירים ילחצו את ידו, המבוגרת מידיהם שלהם. הוא כורע על ברכיו, צופה בזה, ספק נכלל או לא נכלל במתרחש.

את הרוע האנושי, שבחלקו הוא טראגי, פועל יוצא של אי־תיאום מובנה בין חלקים בנפש ובתודעה, כטענת פול ריקר, יש לעבד בנפש, to work through (Ricoeur 1960). זה מה שמנסה לעשות ג'ק הבוגר ואין אנו יודעים באמת את עומקו וכנותו. תחת זאת אנו עדים למהלך טרנספיגורטיבי הנרמז מן ההתחלה. המהלך הזה מתמצה בגאולת הסבל האנושי באמצעות פיוס בין הבן האנושי לאב הספק אנושי ספק אלוהי על ידי השה התם: האח האהוב, הקורבן, הילד־האל, האם רבת החסד, המרככים יחד את זעם האב, ומאפשרים קיום אחר, סיום מוחל, מקבל, מנחם.

כאן נסגר מעגל ההתרחשות ונפגש עם מסתו של קרל גוסטב יונג, **תשובה לאיוב**. לפי יונג, התשובה למוראות של אסונות מלחמת העולם השנייה, לאגרסיה הנוראה שהתפרצה – שהוא רואה כמימוש חזונו האפוקליפטי של יוחנן – היא מחוות האפיפיור משנת 1950: מתן גושפנקה כנסייתית למסורות המעלות את מריה האם הבתולה לדרגת אלוהות ממש (יונג 2005). העיקרון הנשי, מרחב ה'סטאבט מאטר דולורוזה', מתעלים בסרט ליישות על: האם בוחרת בבנה האהוב ומעניקה אותו לאלוהים – אב מעל אב, גבוה מעל גבוהים. יש כאן אפוא אב, בן ואם ולא ברור מהי הרוח – אולי היוצר עצמו, הניצב מבחוץ בדמותו של שון פן. התמונה הזאת כולה נשמעת לצלילי ה"אגנוס דאי" – שה האלוהים מן **הרקוויאם** (הקתולי כמוכן) של הקטור ברליוז שאליו הוא מצרף את הטקסט מן הפרק הפותח Introitus, ומילים מן הקומוניום, (המלווה את טקס סעודת האדון, חלוקת הלחם והיין):

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi:
dona eis requiem sempiternam
et lux perpetua luceat eis.
Te decet hymnus, Deus, in Sion,
et tibi reddetur votum in Ierusalem:
exaudi orationem meam,
ad te omnis caro veniet.

שה האל, הנושא את חטאי העולם,
המצא להם מנוחת נצח.
ואור נצחי יזרח עליהם.
לְךָ דִמְיָה תְהִלָּה אֱלֹהִים בְּצִיּוֹן,
וְלְךָ יִשְׁלַם נֶדֶר בִּירוּשָׁלַיִם:
שִׁמְעַת תְּפִלָּתִי,
אֲלִיךָ יֹאסֵף כָּל בָּשָׂר.

⁶⁰ קישור לסצנה <https://tinyurl.com/TreeEx10>.

Requiem æternam dona defunctis, Domine:
et lux perpetua luceat eis.
quia pius es! Amen.

המצא למתים מנוחה, אדון:
ואור נצחי יזרח עליהם.
כי חנון אתה! אמן.

הצלילים משגיבים את הרגעים הללו בהדר קתולי נרגש ומציף, עתיר הוד ור־ב־חסד, ללא שום נימה של ספק או אירוניה. תמונה שמעוררת אצל לא מעטים, אגנוסטיים וספקנים אחרים, דחייה וריחוק, ומציפה מאמינים בגלי השתאות וקסם.

האם האב, מר או'בריאן ניצב כמשל לאל האכזר מן הברית הישנה – האל המתעלל באיש התם איוב, באמצעות שליחו השטן? האם חלה גם בו התמרה? האלגוריה של מאליק נראית כמכוונת לכך, אך היא עולה על גדותיה, כפי שאולי ראוי שיהיה באלגוריה טובה, שכן האב הוא גם בן זמנו ותקופתו, בתספורת JFK, בדמותו ובלבוש התואם, תמיד נקי ואלגנטי, תוכו לא כברו. חזותו הבוטחת משקפת חולשה גדולה, שאולי מקורה באותם אירועי המלחמה. כקנדי, היה אף הוא לוחם, ומי יודע מה עבר במלחמה הנוראה ההיא. אך העבר הזה אינו מדובר, אינו ממולל, הוא נוכח נעדר. האב גחמתי, זעמו מבעית. דוגמה של Bad Faith – כפי שהוא עצמו מתוודה. אך אין הוא סאדיסט וגם לא פסיכופת, אלא קורבן של נסיבות ותפיסת עולמו. הבן מבקש את מותו שלו עצמו, את מותו של האב, אך האב כדרך האבות מבלבל, מחליף את המכה בלטיפה, והילד הכה צמא למגעו האוהב, לאישורו, רגע מתרכך ונצמד רגע מסתגר ומתנכר, רגע מזהה בו את עצמו – בדומה לאיוב המשתקף באיוריו של ויליאם בלייק – ורגע שוטמו ומתעבו.

והיכן תרועת בני האלוהים? האם זוהי המוזיקה היקומית של מלחיני המאה העשרים והעשרים ואחת, או שמא נגינתו הרכה של R.L. בגיטרה? אולי גם באך מוצא בתוכה את מקומו, או שמא כל אלה קירובים בלבד, אפיפניות חולפות, אפילו זו המרוממת מכולם – של הקטור ברליוז – מעין צירוף בין העיקרון הפרוטסטנטי החמור של באך לרגשות הלקרימוזית של פרייזנר? הבן האובד מושלך מתוך כור המצרף, מפויס, רגוע, אל עיר ההיי טק הזכוכיתית (תמונה 4). מביט לאופק פתוח, חוזר אל הלהבה הדולקת. הייתה היגאלות, אור הנצח זרח. בן, אב אם ורוח התעלו, התלכדו. זו הבשורה. ג'ק יכול להמשיך את חייו.⁶¹

⁶¹ השימוש של מאליק בצילי ברליוז מרהיב. הוא מרשה לעצמו, כמובן, לדלג על פראזות לפי צרכיו, אך מבלי לשנות את המוזיקה עצמה. כך לדוגמה, את הפתיחה של הפרק, אקורדים משולשים ממושכים, לא פונקציונליים, עד נחיתת הרצף בסופו על רה מז'ור, בכלי נשיפה בהדהוד הוויולות, מפוסקים בפאוזות ארוכות, הוא מנצל להפרדה חגיגית בין סצנה זו לכל מה שקדם לה, ולהצבת מעין שער חגיגי, הדור, לחיזיון האפואיזוי. הלחישה, אקפלה, של מקהלת הגברים, "אגנוס דאי" המעבירה אותנו – בצביטת לב – מן הסול מז'ור דרך השישית שלו אל הדומיננטה של סי מינור, לרעד היציאה המהוססת לדרך; עוד שער אנהרמוני (לסי במול מז'ור) מעביר את ג'ק המבוגר דרך שער ממשי אל הביאטריצ'ה שלו (פה מז'ור); מסך נוסף נפתח בשילוב ספט-אקורדים אל המצלול הזך הקודם (על נצח ה"Semperiternam") אל הצללת סי במול מינור ממושכת. ושוב דממה ארוכה. מאליק מדלג על החזרה, וממשיך מן החלק [94] של "לֶךְ דְמִיָּה..." המפורש בלטינית כשיר – "Te decet hymnus" (הייתכן שברליוז, ששתל דממות רבות בתוך הפרטיטורה שלו, ידע אחרת, דהיינו, שדומיה היא דממה?). התנועה המלודית, המיקסטורית, מרובת הקולות, הולמת את תנועת האנשים המתהלכים על המישור השמימי, הציפורים המעופפות, בקלילות משקל שלוש הרבעים ותנועת שמיניות, כנגד מצלולים שוהים ארוכים בכלי הנשיפה. עדינות ההכרזה החרישית הסטאטית, זעה כרומטית, נשנקת, על "defunctis Domine et lux perpetua luceat eis" מכמירה את מבע הדאגה של האם ומשווה רוך נוסף למחוותה אל הילד המת־ החי. לצפייה בסצנה <https://tinyurl.com/TreeSc22>.



תמונה 4. ג'ק הבוגר מתפייס עם עברו ומיישב את נפשו. החסד, כחול השמיים שחס ממעל, מתמזג עם מה שהוא, כאדריכל, תופס כחוק וסדר, העיר הבנויה לתלפיות.

"משוט בארץ והתהלך בה" – מבט מן הגובה

מן המבט המוגבה הזה נתבונן בהם בשנית, בשני סרטי איוב הללו. באיש רציני המבט שהורם אל על עם ראשית סופת הטורנדו, נותר תוהה ללא תשובה ממרום. הוא הומר, כאמור, בשלל המבטים של הקולנוע. המרה ותמורה זו ניתנות אולי לסכום כמעבר מ-Bad Faith ל-Make Believe. בשניהם יש אלמנט של "לא אמת", אך רק בראשון – שקר. הראשון מוליך שולל, והשני – מציב שלל אפשרויות של עֶבֶר אחר, בדוי, בעולמות של נדמה לי. באמצעות השני מבקשים היוצרים להעלות באוב את הראשון הלטנטי, להאירו, לאווררו לעין כל, כמעין אקט של טיהור. צלילים מקשרים את העבר ההוא לזה שקדם לו – צלילי הטוחן הזקן, אימת הדיבוק. צלילים מקשרים את אותו העבר עם העתיד ההווה עכשיו – צלילי הסיקסטיז הרוקיסטיים, של אמריקה אחרת, לא יהודית אך גם לא גויית. צלילים שאף הם התקיימו בגניבה, בחביון, והם שהובילו את הנערים המתבגרים למחוזות שלתוכם צמחו. הצלילים הללו, הדיאגטיים־ארציים כל כך, גם קישרו שם באורח מוזר בין הדורות. ממרחק הזמן, הבדיון והאירוניה, שאלות לארי־איוב נראות פתטיות. התמימות של רש"י נמוגה זה כבר, ובכל זאת לא פג תוקפה של שאלת הרוע. לא נחשפו כל היסודות הלטנטיים, אבל יש קולנוע, ויש צלילים, והם מאפשרים את התרתם, פירוקם ליסודותיהם האקראיים, הנפשיים, האתיים והמוסריים. התשובה לאיוב, מנקודת מבטם, היא אימננטית: הרוע הוא אנושי, אנושי מדי. כך גם סברו הוגים יהודיים נוספים במאה העשרים. אין לקשר בין הפיזיקה ("טבע") למטפיזיקה, והגורל העיור – ניתן להסבירו רק כתוצר של סיבות

ונסיבות. אך יש אפשרות לחשוף, לגלות ולהימנע מרוע אנושי. וזה כבר ייטיב בהרבה את מצבם של הבריות.⁶²

השגב המאליקי, על עתרת ציליו וסחרורי תמונותיו, הבזקיו ולחישותיו, מותיר אחד קין שלא שעו אל מנחתו, הבל שלא הוא הרגו אך קול דמיו זועקים אליו, אח אהוב שהותמר לבכורות צאנו, לשה המוקרב בידי אם של חסד שכך לכאורה חילצה את משפחתה מקללת איוב ומגזירת חוק הטבע. אין זכר למוסר הדרוויניסטי של האב בכור המצרף, בשפע הצלילים הברליוזיים, הקתוליים, המכתיבים כוריאוגרפית צעדים ותנועות, נופים, מחוות ומבטים בתמונה האחרונה. נוצרת מנחה חדשה: מנחת האהבה המרהיבה לאח היפה, המוזי, שגִּשְׁקָל, בדמות הסרט עצמו, ועמה שוב עולה על נס ההווה האסתטית, או האמונה בה, שבכוחה להתיר את הזוכר מעקת העבר, לשמש כפולחן חלופי למה שלא עבר את מבחן התרת ההסתר והכיסוי, ככנסייה או דת חדשה.

חולשת האמונה החדשה־ישנה הזו ידועה ומוכרת. אסתטיזציה היא בדיוק מה שמרחיק את העומד מנגד מן החוויה האסונית של איש או אשת הייסורים. היא מייפה אותה, או מלעיגה עליה, הרחק מן העפר ואפר, וגרד פצעיו של איוב. מבחינה זו, שתי היצירות הקולנועיות הללו אינן שונות זו מזו: גם אם הצפונית־יהודית מנמיכה והדרומית־נוצרית מגביהה, שתיהן מושתות על הנחת ההנאה / בידור / נחמה שהן אמורות לספק לצופיהן. בכך אין הן יוצאות דופן משלל יצירות איוביות, בציור, שירה, דרמה, צליל ומחול החל מספר איוב עצמו.

לא ניכנס כאן למלכודת: ספר איוב – טרגדיה? ולא נידרש להסברי פחד, חמלה וקתרזיס מבית מדרשו של אריסטו. כן נתייחס לקורבן או נכון יותר, לתפילתו של איוב, על רעיו, שלא דברו אל אלוהים "נכונה" כעבדו איוב (איוב מב, ח). הרעים, כזכור, נצטוו בהמשך להעלות עולה בעד עצמם, אולם זו תפילתו של איוב על קורבנם בעדם שחוללה שינוי. אך השינוי הוא ביחס לאיוב. ה' נושא את פניו. שב את שבותו. לא כתוב ששב את שבות רעיו. הפסוקים הבאים מספרים על יצירה מחדש של קהילת איוב עקב המעשה הזה. על רצון טוב ומנחות הרבה. המחווה של איוב, כשליח ציבור הנושא את קולו בעד קהילתו – קטנה או גדולה – מאפשרת לו עצמו לחבור מחדש אל חברת בני אדם, שנידוהו, מאפשרת להם לשוב אליו.

איוב מקבל מנה אחת אפיים ("לאיוב למשנה") רק מששלם התהליך הזה. כמו לומר לנו שהסיפור הוא פחות על השטן ומעלליו (שאכן נעלם לחלוטין מהסיפא של המעשה) ויותר על איוב ו"מנחמיו". האסון מרחיק את האדם מסביבתו, מרעיו, ממשפחתו. לעתים האסון עצמו, כפי שראינו, הוא פועל יוצא של הרחקה מכוונת. הסרטים שנסקרו כאן מסיטים את הרוע מן הטרנסצנדנטי אל האנושי באופן ברור. אל הרע הבנאלי של סובבי לארי והרע ההפְּגָנִי (הפגן במובנו כ acting out) של האב או'בריאן.

אני מציעה אפוא לראות את הסרטים כמחוות מסוג זה. לארי נודה מקהילתו וכך גם ג'ק ממשפחתו אף כי אין זה מוצג במפורש. הנידוי של ג'ק הוא פנימי ותמונת "כור המצרף" השמיימי מבהירה זאת. למעשה

⁶² לביסוס מעמיק של תפיסה כזאת, מתוך הכתובים ותולדות הרעיונות ראו Tsevat 1980. טענתי היא שניתן לייחס תחכום מן הסוג הזה לאחים כהן, שאחד מהם – אית'ן – הוא בוגר לימודי פילוסופיה בפרינסטון. אני סבורה שמספיק לגדול בסביבה יהודית ולהיות חשופים לתרבותה, לרעיונות שליוו אותה בתקופת חיי האחים, בכדי לדרוש כך את סיפור איוב (שהאחים כהן, אגב, במחווה טיפוסית להם, מעולם לא הכריזו על זיקתו ליצירתם).

מדובר בנידויו של האב שעמו הוא מזדהה. והאב נושא יותר מגרעין של אשמה על מות הבן. היוצרים מדברים גם בשמם של האבות, דיבור שהוא כאמור אוטוביוגרפי (במקרה של האחים כהן זו אוטוביוגרפיה ברמה הדורית, יותר מאשר המשפחתית). הבנים (היוצרים) מזוהים עם הסובלים והמענים גם יחד חרף העדר האמפתיה בסרטם של האחים. סרטיהם הם לפיכך מחוות התפילה שלהם והקורבן גם יחד. וחרף השוני הרב ביניהם, בין המסורת היהודית של השניים והנוצרית־קתולית של האחד, בין פירוק דיסוננטי להאחדה הרמונית, בין האבות הלא־גאולים לאם הגואלת של מאליק, ניצבים הבנים ונושאים את קורבנם־תפילתם. מבקשים להשיב לב אבות על בנים לקהילותיהם (מאליק), או לריב את ריבם (האחים כהן). קורבנות־תפילתו של מאליק נרצה. בדקות האחרונות, הוא יורד אל קרקע המציאות, אל דממה מיטיבה, לא איובית, של תרבות ושל טבע; אל הנר הבוער. קורבנם ותפילתם הארצית של האחים נשלחת אל החלל עם הזעקה האחרונה, על רקע שחור: Don't you want somebody to love? כי זה כל האדם.

ואת כל אלה ניתן להביע דווקא משום שאין הדברים נאמרים כפשוטם, אלא מונחים לפנינו בתוך רשת מורכבת של דימויים וצלילים, פעולות ומחוות הנלכדים בתצורות חוויה והרהור המונחות לפתחנו.

*מאמר זה הוא פרק מספר בכתובים על אודות גלגולי איוב בעולמות צליליים. אני מודה ליקיר אריאל על עזרתו הרבה בהכנה הטכנית של המאמר ובעניינים אחרים. לרם ראובן על עריכה והגהה. תודות גם לשני קוראים אנונימיים על הערות מועילות, לשתי חברותיי, גלית חזן־רוקם ואילנה פרדס על חוכמתן ועצותיהן ולתלמידותיי ותלמידיי בסמינר: "קולות איוב: מענה האמנויות לאסונות האדם" (אביב תשע"ח). המחקר נמתך על ידי הקרן הלאומית למדע.

ביבליוגרפיה

- אורבר, אפרים אלימלך. 1978. **חז"ל, פרקי אמונות ודעות**. ירושלים: מאגנס.
- בורחס, חורחה לואיס. 1986. "האחר". בתוך **ספר החול**. תרגום: יוסף שריג. ירושלים: כתר.
- בנימין, ולטר. 1996. "האלגוריה ומחזה התוגה". בתוך **מבחר כתבים**, כרך ב': הרהורים. תרגום: דוד זינגר, 8–31. תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד.
- הכהן־פינצ'ובר, רות. 2016. "קהילות קול לעת דמדומים: מרחבי צליל ממשים ומדומיינים של יהדות מרכז אירופה עם פתיחת השער ולעת נעילת שער". **הדמיון הפרשני: דת ואמנות בתרבות היהודית בהקשריה**. עורכים רות הכהן־פינצ'ובר, גלית חזן־רוקם, ירחמיאל כהן ואילנה פרדס, 116–153. ירושלים: הוצאת מאגנס האוניברסיטה העברית.
- _____. 2019. "שלושה רגעי קינה ודממה על מות האל: ונציה 1500–לייפציג 1724, ברלין 1900–". **מכאן יט**: 5–33.
- _____. 2021. **עלילת הרעש נגד היהודים**. תרגום: הד סלע ורות הכהן־פינצ'ובר, ירושלים: מאגנס (בדפוס).
- חזן־רוקם, גלית. 2005. "להיות או לא להיות – איוב בספרות האגדה". **מחקרי תלמוד: קובץ מחקרים בתלמוד ובתחומים גובלים מוקדש לזכרו של פרופ' אפרים א' אורבר**, כרך א'. עורכים יעקב זוסמן ודוד רוזנטל, 385–402. ירושלים: הוצאת מאגנס.
- יונג, קרל גוסטב. 2005. **תשובה לאיוב**. תרגום: מרים קראוס וחיים מחלב. תל אביב: רסלינג.
- מאק חננאל. 2004. **"אלא משל היה": איוב בספרות הבית השני ובעיני חז"ל**. רמת־גן: הוצאת אוניברסיטת בר־אילן.
- רושדי, סלמן. 2008. **הקוסם מארץ עוץ**. תרגום: יניב פרקש. תל אביב: רסלינג.
- רות, יוזף. 1985. **איוב, סיפורו של איש פשוט**, תרגום: צבי ארד. תל אביב: זמורה ביתן.
- תורג'מן, יונתן (בהכנה). " 'ופיזם איוב ... כאן לקרוא שיר': שלושה מומנטים פילולוגיים־מוזיקליים בפרשנות לאיוב ג, ב".
- Chajes, J. H. 2011. *Between Worlds: Dybbuks, Exorcists, and Early Modern Judaism*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Evans, K. L. 2009. "How Job begat Larry: The Present Situation in *A Serious Man*." In *The Philosophy of the Coen Brothers*. ed. Mart T. Conrad, 289–305. Lexington: University Press of Kentucky.
- Garst, John. 2002. "'Man of Constant Sorrow': Antecedents and Tradition." In *Country Music Goes to War*. eds. Charles K. Wolfe, James E. Akenson, 25–63. Lexington: University Press of Kentucky.

- Gregory the Great. 1844. *Morals on the Book of Job*. Epistle to Leander V. Trans. from *A Library of Fathers of the Catholic Church Anterior of the Division of the East and West*, vols. 18-20, London: John Henry Parker and J. Rivington.
- Gumbrecht, Hans Ulrich. 2014. *After 1945: Latency as Origin of the Present*. Stanford: Stanford University Press.
- HaCohen, Ruth. 2011. *The Music Libel Against the Jews*. New York: Yale University Press.
- _____. 2016. "Between Generation and Suspension: Two Modern Audiovisual Modes." In *The Oxford Handbook of Sound and Image in Western Art*. ed. Yael Kaduri, 36-60. New York: Oxford University Press.
- Kalman, Jason. 2010. "A Serious Man." *AJS Perspectives*: 53-54.
- Kant, Emanuel. 1996. "On the Miscarriage of all Philosophical Trials of Theodicy." In *Religion and Rational Theology*, trans. Allen W. Wood and George Di Giovanni. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kilbourn, Russell J. A. 2014. "(No) Voice Out of the Whirlwind: The Book of Job and the End of the World in *A Serious Man*, *Take Shelter*, and *The Tree of Life*." *Adaptation* 7/1: 25-46.
- Larimore, Mark. 2013. *The Book of Job: A biography*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Leithart, Peter. 2013. *Shining Glory: Theological Reflections on Terrence Malick's Tree of Life*. Eugene, OR: Cascade Books.
- Lidz, Franz. 2009. "Biblical Adversity in a '60s Suburb." *NYT* 23 Sept 2009.
- Lyden, John C. 2003. *Film as Religion: Myths, Morals, and Rituals*. New York and London: New York University Press.
- Luther, Martin. 1960. *Preface to the Old Testament in Luther's Works*, vol. 35. ed. E. Theodore Bachmann, trans. Bachmann and Charles M. Jacobs, 252-253. Philadelphia: Muhlenberg.
- Ophir, Adi. and Rosen-Zvi, Ishay. 2018. *Goy: Israel's Multiple Others and the Birth of the Gentile*. Oxford: Oxford University Press.
- Power, Ed. 2019. "A Serious Man at 10: How the Coen brothers made the most intimate and puzzling film of their careers," *Independent*, 19 Nov 2019.
- Ricoeur, Paul. 1960. *The Symbolism of Evil*. tr. Emerson Buchanan. New York: Harper and Row.
- Sartre, Jean-Paul. 1992. *Being and Nothingness*. tr. H. E. Barnes. New York: Washington Square Press.
- Tsevat, Matitahu. 1980. *The Meaning of the Book of Job and other Biblical Studies*. New York: Ktav.
- Zwick, Reinhold. 2016. "The Book of Job in the Movies: On Cinema's Exploration of Theodicy and the Hiddenness of God." In *The Bible in Motion: A Handbook of the Bible and its Reception in Film*. ed. Rondha Burnette-Bletsch, 355-377. Berlin: De Gruyter.

פילמוגרפיה

- Crime and Misdemeanours* (dir. Woody Allen, 1989, Jack Rollins & Charles H. Joffe Productions, USA).
- The Crown*, Tv Series, Season 2, Episode 7 (writer and dir. Peter Morgan and Stephen Daldry, 2017, Left Bank Pictures, USA and UK).
- The Exterminating Angel* (dir. Luis Buñuel, 1962, Gustavo Alatriste, Mexico).
- The Jazz Singer* (dir. Alan Crosland, 1927, Warner Bros., USA).
- Leviafan (Leviathan)* (dir. Andrey Zvyagintsev, 2014, Non-Stop Production, Russia).
- O Brother, Where Are Thou?* (dir. Ethan Coen and Joel Coen, 2000, Universal Pictures, USA).
- A Serious Man* (dir. Ethan Coen and Joel Coen, 2009, Relatively Media, USA).
- The Seventh Seal* (dir. Ingmar Bergman, 1957, AB Svensk Filmindustri, Sweden).
- Sins of Man* (dir. Otto Brower and Gregory Ratoff, 1936, Twentieth Century-Fox Film Corp, USA).
- Tree of Life* (dir. Terrence Malick, 2011, River Road Entertainment, USA).
- The Wizard of Oz* (dir. Victor Fleming, 1939, MGM, USA).