בשביל הזיכרון

כתב עת לחינוך וללימוד השואה

ביה"ס הבין־לאומי להוראת השואה | המחלקה להכשרת מורים בישראל
סדרה חדשה | גיליון מס' 43 | ניסן תשפ"ג | אפריל 2023

יד ושם
רשות הזיכרון לשואה ולגבורה

[בשביל הזיכרון]
כתב עת לחינוך וללימוד השואה

סדרה חדשה | גיליון מס׳ 43
ניסן תשפ״ג | אפריל 2023

עורך: פרופ׳ אסף ידידיה
יועצת מדעית: פרופ׳ דליה עופר
מרכזת המערכת: מיכל סטרנין
כתיבה ועריכה דידקטית: שלומית שטיינר-דונקלבלום ומיכל סטרנין
עריכה לשונית: פנינה לוי
עיצוב גרפי: עינת ברלין

חברי המערכת:
דני דיין, ד״ר גלעד אולשטיין, שולמית אימבר,
רועי זאבי, שלומית שטיינר-דונקלבלום,
ד״ר אורנה כץ אתר, בלהה גליקסברג,
פרופ׳ חוי דרייפוס, שרית הוך־מרקוביץ׳,
שני לוריא, אייל מזרחי, ד״ר יעל נידם־אורבייטו,
פרופ׳ גיא מירון, ד״ר יעל ריצ׳לר־פרידמן

בכריכה: צילום כינורו של הנער מרדכי שליין
(מוטלה) שנולד ב- 1930 בפולין.

כתב העת רואה אור הודות לתמיכתם הנדיבה
של בני הזוג דנה ויוסי הולנדר

יד ושם
רשות הזיכרון לשואה ולגבורה
ביה״ס הבין־לאומי להוראת השואה
המחלקה להכשרת מורים בישראל
טלפון: 02-6443860 פקס: 02-6443774

04]
בפתח הגיליון

06]
הֵן דָּמוֹ בְּדָמֵנוּ זוֹרֵם, הֵן קוֹלוֹ בָּנוּ רָן
על חייו ויצירתו של ויקטור אולמן,
המלחין הגדול מגטו טרזיינשטט
מיכאל וולפה

16]
”אני מאמין“ -
המנונם של
מקדשי השם
מיכל שאול

24]
שירת היהודים בשואה
תמר מצ׳אדו רקנאטי

30]
שירים וזיכרון: חיים ומוות
ב״שירי שואה״ ישראליים
גילה פלם

40]
”ושירת חייו באמצע נפסקה“ -
הצעה לפעילות חינוכית בנושא
מוזיקה יהודית בשואה ולאחריה
שלומית שטיינר ואסף טל

42]
סקירת ספרים
מירב יזרעאל

בפתח הגיליון

הכינור היה שייך לנער מרדכי שליין (מוטלה) שנולד ב- 1930 בפולין. בהיותו בן 8 החל ללמוד כינור. ב-1941 נרצחו לעיניו של מוטלה, שהסתתר בעליית הגג, כל בני משפחתו. עם רדת החשכה נטל מוטלה את כינורו וברח ליער. לאחר תקופת נדודים פגש בפרטיזנים מיחידת ״העבריקה גרופה״ של ״דאדיא מישה״. מוטלה שהיה בן 12 תפקד ביחידה כאחד הלוחמים כשהוא מגלה מקוריות ויכולת אלתור ערמומית. בשלושה עשר באוקטובר נערכה הפגזת ארטילריה גרמנית כבדה ובמהלכה נהרג מוטלה. כינורו של מוטלה נשמר בידי דאדיא מישה ובנו שמחה, ונתרם בידי נכדיו ליד ושם כזכר לכל אותם כשרונות צעירים שנספו בשואה. הכינור מוצג במוזיאון לתולדות השואה ביד ושם.

קוראים יקרים

גיליון זה מוקדש למוזיקה בשואה ועל השואה. היצירה המוזיקלית היהודית נמשכה גם בתקופת השואה, בתנאים השונים לגמרי מהתקופה שקדמה לה ובאי-ודאות של המוזיקאים היוצרים - האם הם ישרדו? האם יצירותיהם ישרדו? היצירה נמשכה - הן של המוזיקה הקלסית המקצועית הן של המוזיקה העממית החובבנית - תוך שיג ושיח עם המסורת המוזיקלית והליטורגית היהודית והכללית ועם הקטסטרופה ההולכת ומתרגשת על יהודי אירופה והשפעותיה העמוקות.

במאמר הראשון המלחין והמנצח **מיכאל וולפה** בוחן את היצירות האחרונות שחיבר המוזיקאי ויקטור אולמן בטרזיינשטט. אולמן נולד בגרמניה להורים יהודים שהתנצרו והיה למוזיקאי בולט בצ׳כוסלובקיה. הוא גורש עם משפחתו לטרזיינשטט, ושם יזם וניהל מופעים מוזיקליים והמשיך להלחין. וולפה מתמקד בשתי יצירותיו האחרונות: היצירה ״סיפור אהבתו ומותו של הדגלן כריסטוף רילקה״ היא לדעתו חלק מצוואתו הרוחנית של אולמן, ואילו בסונטה השביעית לפסנתר אולמן נוגע בשלוש הזהויות שלו - הגרמנית, הצ׳כית והיהודית שהתעוררה רק בשנות השואה.

במאמר השני ההיסטוריונית **מיכל שאול** מתחקה על סיפורו של הניגון ״אני מאמין״ ששרו יהודי מזרח אירופה על סף המשרפות. לטענתה הסיפור החסידי שלפיו מלחין החצר של מודז׳יץ, עזריאל דוד פאסטאג, הלחין את הניגון בזמן הנסיעה ברכבת המוות לטרבלינקה ואחד מנוסעי הרכבת ששרד העביר את תווי הניגון לאדמו״ר ממודז׳יץ לאחר המלחמה הוא מיתוס. לפיכך הסיפור מבטא את ראייתם של היהודים החרדים את קורבנות השואה באמצעות קשירת אירועי השואה למסורת קידוש השם היהודית האשכנזית לדורותיה.

במאמר השלישי **תמר מצ׳אדו רקנאטי** דנה בתופעת הניגון והשירה העממיים של היהודים בימי השואה שחצתה גבולות, קהלים ושפות והייתה מרשימה בהיקפה. היא תוהה על הסיבות לפריחת השירה העממית על סף המוות ומצביעה על תפקידם המיוחד של הניגון והשירה בימים ההם - לאחד מחדש חלקים של האישיות הפגועה, לחבר קבוצות מרוחקות, לעורר אנושיות במקום של שנאה תהומית והרסנית ובעיקר להשאיר עדות מימי השואה, אז פעלו הגרמנים ללא לאות כדי לטשטש את עקבות הרצח.

במאמר האחרון **גילה פלם** סוקרת את התפתחות שירי השואה העבריים בישראל, מראשיתם ועד ימינו. בישראל לא גובש קנון של שירי שואה ליום הזיכרון לשואה ולגבורה, והדינמיות של זיכרון השואה המשתנה בחברה הישראלית יכולה להיות הסבר לכך. הדגש השונה של כל דור ודור בזיכרון השואה הוא הסיבה לאימוץ שירים שונים המבטאים מסרים שונים. השירים בתקופת השואה תיעדו את המאורעות, הפיחו תקווה וקראו לנקם. שירי הדור השני הביעו הזדהות עם ההורים וסיפרו את סיפוריהם האישיים. הדור השלישי והרביעי שרים שירים על אובדן ושכול כללי שאינם קשורים לשואה או למלחמות ישראל ומביעים רגשות עזים של עצב וכאב שאינם מדברים בהכרח על חיים ומוות או ייאוש ותקווה.

מדור סקירת הספרים יוחד הפעם לחיבורו של משה זוננשיין **ורשה היהודית** שתורגם לאחרונה מיידיש לעברית ומתאר תיאור חי וצבעוני את הקהילה היהודית הגדולה באירופה בתקופה שבין המלחמות.

קריאה מעניינת

אסף ידידיה

הֵן דָּמוֹ בְּדָמֵנוּ זוֹרֵם, הֵן קוֹלוֹ בָּנוּ רָן

על חייו ויצירתו של ויקטור אולמן, המלחין הגדול מגטו טרזיינשטט

מיכאל וולפה

במאמר זה המלחין והמנצח מיכאל וולפה חוקר את היצירות האחרונות שחיבר המוזיקאי ויקטור אולמן בטרזיינשטט. אולמן נולד בגרמניה להורים יהודים שהתנצרו ונהיה למוזיקאי בולט בצ'כוסלובקיה, בתקופה שבין המלחמות. בקיץ 1942 הוא גורש עם משפחתו מפראג לטרזיינשטט. בגטו הוא יזם וניהל מופעים מוזיקליים והמשיך להלחין. וולפה מתמקד בשתי יצירותיו האחרונות: היצירה "סיפור אהבתו ומותו של הדגלן כריסטוף רילקה" הוא לדעתו חלק מצוואתו הרוחנית של אולמן, ואילו בסונטה השביעית לפסנתר אולמן נוגע בשלוש הזהויות שלו - הגרמנית, הצ'כית והיהודית שהתעוררה רק בשנות השואה. הוא עושה זאת באמצעות שילוב השיר "רחל" של המשוררת רחל המתחיל במילים "הן דמה בדמי זורם".

מבוא: "וריאציות ופוגה על שיר עם עברי"

ביום חמישי י"א באב תשע"א, 19 באוגוסט 2011, נערך בעיר ויימר קונצרט חגיגי אשר פתח את פסטיבל המוזיקה של העיר (Kunstfest Weimar). בפתיחת הקונצרט נוגנה היצירה "וריאציות ופוגה על שיר עם עברי" (Variationen und Fuge über ein Hebräisches Volkslied) של ויקטור אולמן (Viktor Ullmann), מלחין מגטו טרזיינשטט אשר נספה באושוויץ באוקטובר 1944.[1] את היצירה, בנוסח חדש אשר השלמתי ותזמרתי על פי כתב ידו של המלחין, ניגנה תזמורת ירושלים-ויימר, תזמורת סטודנטים משותפת של האקדמיה למוסיקה ולמחול בירושלים ושל בית הספר הגבוה למוזיקה על שם פרנץ ליסט בוויימר (Hochschule für Musik Franz Liszt Weimar). חקר המוזיקה של ויקטור אולמן והמעורבות שלי במיזם המשותף של האקדמיה הירושלמית והאקדמיה הוויימרית היוו אבני דרך במסע אישי אשר העלה שאלות רבות ומאתגרות.[2]

ויקטור אולמן - המלחין של גטו טרזיינשטט

דמותו של ויקטור אולמן (1898-1944) היא אחת מהמרתקות ביותר שנגלו לעיניי בעת שהעמקתי בתולדות המוזיקה הקונצרטית במאה ה-20 בכלל ובימי מלחמת העולם השנייה בפרט.[3] אולמן היה המלחין הבולט ביותר שפעל בגטו טרזיינשטט. הוא החל את לימודי המוזיקה בעיר הולדתו שצ'צ'ין (Szczecin) במזרח פרוסיה. הוריו היו ממוצא יהודי והמירו את דתם לנצרות הקתולית עוד טרם נולד. כשהיה בן 16, נסע לעיר וינה ללמוד קומפוזיציה. בשנות נעוריו למד בין השאר אצל המלחין ארנולד שנברג (Arnold Schönberg), מנהיג האסכולה המודרניסטית ומפתח שיטת ההלחנה הדודקפונית, ואצל המלחין אלכסנדר פון זמלינסקי (Alexander von Zemlinsky). פון זמלינסקי העריך את כישרונו של אולמן וסייע בידו בהמשך דרכו. בשנות ה-20 השתקע אולמן בפראג והיה מעורב מאוד בחיי המוזיקה בה.

אולמן היה מוזיקאי מוכשר ורב-תחומי, פסנתרן, מנצח מקהלות, מנצח תזמורות, מבקר אומנות ומלחין פורה ומוערך והיה לדמות בולטת בחיי התרבות בצ'כיה. בסוף שנות ה-20 הוא הצטרף לתנועה האנתרופוסופית ונסע כמה פעמים לציריך שבשווייץ ולשטוטגרט שבגרמניה, ובה אף ניהל

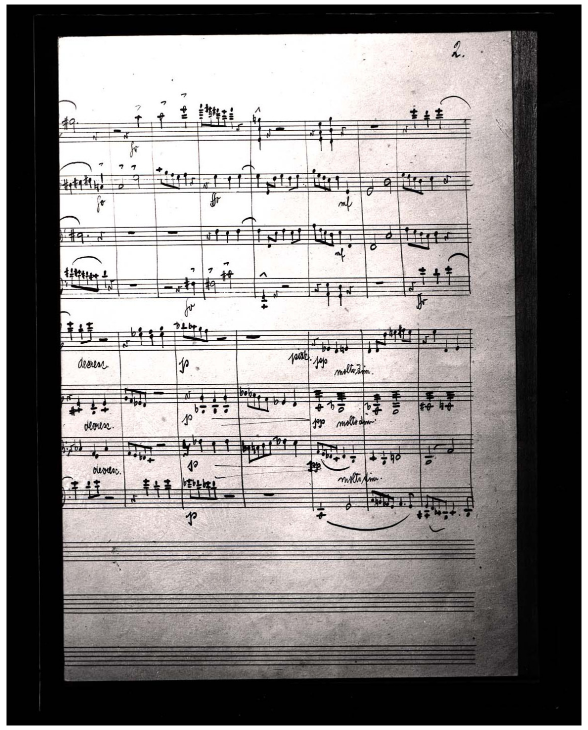
ויקטור אולמן

חנות ספרים של התנועה והשתתף באופן פעיל בסדנאותיה. בשנת 1933, עם עליית הנאצים לשלטון בגרמניה, חזר לפראג. הוא שימש מבקר מוזיקה באחד העיתונים החשובים, עורך מוזיקלי ברדיו הצ'כוסלובקי ומורה פרטי לקומפוזיציה ולפסנתר. אולמן יצר קשרים הדוקים עם מורי הקונסרבטוריון בעיר, ואף השתלם אצל חברו המלחין אלואיס הבה (Alois Hába), מן המלחינים המודרניסטים הבולטים באותן שנים ומפתח טכניקת ההלחנה המיקרו-טונלית. אולמן היה פעיל באיגוד הקומפוזיטורים הצ'כי ובאגודה למוזיקה קמרית, ובה ארגן קונצרטים פרטיים וציבוריים והציג דרך קבע יצירות חדשות פרי עטם של חבריו. עם כיבוש צ'כוסלובקיה על ידי הנאצים השתנו כליל חייו של ויקטור אולמן ושל בני משפחתו. הוא נאלץ להתמודד עם העובדה שמוצאו היה יהודי, ונמנע ממנו להמשיך בכל הפעילות הענפה שלו. אולמן לא ויתר והמשיך בפעילותו האומנותית - מורה, נגן, מפיק קונצרטים ובעיקר מלחין, בעיקר בבתי משפחות יהודיות בעיר. בחודש ספטמבר של שנת 1942 נשלח עם בני משפחתו לגטו טרייזנשטט. גטו טרזיינשטט הוקם בנובמבר 1941 ושימש בראשיתו מקום ריכוז ליהודי בוהמיה ומורביה.[4] לגטו נשלחו יהודים מארצות מערב אירופה - אוסטריה, גרמניה, הולנד ודנמרק. מנהיגות יהדות צ'כיה, בראשות יעקב אדלשטיין, תמכה בהקמת הגטו, בשטח הפרוטקטורט, במקום הגליה מזרחה, בתקווה שהגטו יהיה למקום מקלט עד יעבור זעם. אשליה זו נסדקה עם תחילת השילוחים למזרח בינואר 1942 ועם ההוצאות להורג בתלייה במחנה, שנשארו בזיכרונם של אסירי המחנה כצל מאיים ומחריד.

הגטו הוקם בעיר המבצר טרזין (Terezín) שבנתה

במאה ה-18 הקיסרית מריה תרזה, ומכאן שמה. הקסרקטינים ובתי המגורים במקום התאימו לאוכלוסייה של 7,000 נפש. בתקופת השיא נדחסו בין חומות העיר 100,000 אסירים. חרף הקשיים והמצוקה התאפיין גטו טרזין בפעילות ארגונית מקיפה של המנהיגות היהודית בכל תחומי החיים - טיפול בילדים ונוער וחינוכם, שירותי בריאות, חלוקת מזון, עבודה ועוד. כל אלה שיפרו אומנם את החיים אך לא יכלו לשנות את תנאי החיים הקשים - צפיפות, מחלות, רעב ותמותה גבוהה.

מייד עם הגיעו לגטו החל אולמן בפעילות אומנותית נלהבת. עם חבריו בקהילת האומנים בגטו, המנצחים קרל אנצ׳רל (Karel Ančerl) ורפאל שכטר (Rafael Schächter), המלחינים גדעון קליין (Gideon Klein), הנס קראסה (Hans Krása) ופאבל האס (Pavel Haas), הצייר והמשורר פטר קין (Peter Kien) ואומנים אחרים, ובהם אנשי תיאטרון וספרות, הנהיג אולמן פעילות יוצאת דופן בהיקפה ובאיכותה. הוא הקים גופי ביצוע של נגנים מאסירי הגטו, ארגן קונצרטים, כתב דרך קבע ביקורות מוזיקה ודברי הגות על מקומה של האומנות בעיתות מצוקה וחיבר שורה מרשימה של יצירות. חשוב לציין שבשל התלהבותו זכה אולמן לאחר כמה חודשים של חיים בטרזיינשטט בתפקיד במחלקה לשעות הפנאי, וההנהלה היהודית של הגטו עודדה אותו להקדיש את זמנו לעשייה תרבותית ואומנותית.



דפי תווים למוזיקה שהולחנה ב-1942, ארכיון יד ושם 3250/10

גולת הכותרת של עבודתו היוצרת בגטו הייתה האופרה ״קיסר אטלנטיס״ (Der Kaiser von Atlantis) שהוא חיבר עם פטר קין. האופרה הורדה מן הבמה לאחר שהושלמו החזרות, ממש לפני הבכורה. כך החליטה המנהיגות היהודית של הגטו בשל חשש מתגובת השלטון הנאצי. באופרה זו מוצגת בגיחוך דמותו של קיסר אטלנטיס, דיקטטור צמא דם שהמוות מסרב להמשיך ולשתף עימו פעולה ומודיע על שביתה. כתב היד של האופרה ניצל, עם מרבית כתבי היד של אולמן, והיא הועלתה על הבמה לראשונה בשנת 1975, ומאז היא מוצגת במרבית בתי האופרה בעולם כולו, והמסר האנטי-מלחמתי שלה נוגע בלבבות.[5]

בשלוש שנות פעילותו בגטו חיבר אולמן מספר ניכר של יצירות קמריות, שירים לקול ולפסנתר, עיבודים ויצירות למקהלה, סונטות לפסנתר וסקיצות של יצירות לתזמורת. את יצירותיו וכתביו שמר במזוודה ולפני גירושו לאושוויץ העביר אותה לספרן הגטו פרופ׳ אמיל אוטיץ (Emil Utitz). אוטיץ שרד מהמלחמה והגיע לאנגליה כשבאמתחתו אוסף גדול של כתבי יד. הוא הפקיד אותן בספרייה בלונדון, וכך ניצלו יצירותיו של אולמן, עם יצירות רבות של מלחיני הגטו.

לאורך כל שנות היצירה שלו הקפיד אולמן לקטלג את יצירותיו באופן מסודר. על פי רישומים אלו אנו למדים שערב שילוחו לגטו הוא השלים יותר מ-50 יצירות, מהן 41 יצירות עם מספרי אופוס רציפים. בגטו עצמו השלים אולמן כמעט 30 יצירות. מהן נשמרו 23 יצירות.[6]

אני מתפעל מגבורתו הנפשית והרוחנית של אולמן. שנות חייו בגטו היו קשות מנשוא. הוא הגיע לגטו עם אשתו ועם בנו הקטן. בגטו פגש את בנו הבכור ואת אשתו הראשונה, אימו של הבן, ואת אשתו השנייה. כעת היה עליו לדאוג לכל בני משפחתו המורחבת. בנו הקטן לא שרד ומת כמה חודשים לאחר הגיעם. גורל שניים מילדיו אשר נשלחו אל מחוץ לאזורי הכיבוש הנאצי לא היה ברור, שכן הקשר עימם אבד. הרעב הציק, המגפות הכו, המוות והמשלוחים התכופים למזרח היו נוכחים בחייהם של אולמן וחיי בני משפחתו וחבריו. טובי חבריו בגטו התייאשו, כמה מהם מתו בגטו עצמו, ואחרים כבר נשלחו אל מותם במזרח. אולמן לא ויתר. הוא תבע מעצמו להמשיך בשליחותו האומנותית, להרחיב את מפעל חייו היוצר ולפתח את טכניקת ההלחנה ואת סגנונו המוזיקלי כדי להגיע אל שיאי אמירתו האומנותית דווקא בתקופה הקשה מנשוא. ביומניו, בצד ביטוי מכמיר לב של הקושי, בולטת ההתגברות. בעיקר נוגעות ללב הבחירה המודעת וההבנה שאם נקלע למציאות האיומה, עליו לראות בכך אתגר שהציב בפניו הגורל, שיעור עמוק במוסר האנושי ובמילוי חובותיו כאיש רוח.

שתי יצירותיו האחרונות של אולמן

ממש בשבועות האחרונים לחייו, בקיץ של שנת 1944, בצל המשלוחים למחנות ההשמדה, חיבר אולמן שתי יצירות גדולות. היצירה הראשונה היא הסונטה השביעית לפסנתר המוקדשת לשלושת ילדיו החיים מקס, יוהאן ופליציה.[7] בכתב היד של חמשת פרקי הסונטה משובצות אין-ספור הנחיות תזמור המעידות על רצונו של אולמן להשלים סימפוניה לתזמורת גדולה על פי הסונטה לפסנתר.

היצירה השנייה היא ״סיפור אהבתו ומותו של הדגלן כריסטוף רילקה״ (Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke), מלודרמה דרמתית לקריין ולפסנתר, על פי פואמה של המשורר ריינר מריה רילקה (Rainer Maria Rilke).[8] גם ביצירה זו, על פי ההערות המילוליות הרבות שבכתב היד וגם התזמור המלא והמפורט של הפרק הראשון המצורף לגרסת הפסנתר של היצירה כולה, אין ספק שכוונתו של אולמן הייתה להשלים יצירה לקריין ולתזמורת גדולה. אולמן רשם את תאריכי ההשלמה של כמעט כל אחד מפרקי הסונטה השביעית לפסנתר והמלודרמה הדרמטית לקריין ולפסנתר. מרישומים אלו אנו למדים שאולמן השקיע את השבועות האחרונים של חייו בניסיון להשלים את שתי היצירות, לפחות בגרסת הפסנתר.

בפואמה של רילקה חווה הדגלן הצעיר, לראשונה בחייו, חוויות רגשיות וארוטיות במסיבה לילית במחנה שבו הוא מוצב. הוא מתעורר מהמסיבה אל תוך התקפת פתע של צבא האויב, אך מתעשת מייד, מצליח לאסוף את עצמו ומוביל באומץ את חבריו אל קרב הניצחון. הדגלן רוכב על סוסו, מניף את הדגל

רחוב ראשי בגטו, ארכיון יד ושם 4613/518

העולה באש ונורה למוות, כגיבור. כמה ימים עוברים עד ששליח מגיע אל בית אימו הזקנה של הדגלן, והיא פורצת בבכי על מות בנה האהוב.[9]

בסונטה לפסנתר ניתן למצוא רמזים לתוכנית אוטוביוגרפית. הפרק הראשון רחב היריעה והער (Allegro) כתוב בצורת הסונטה המסורתית, והוא מלא שמחת נעורים. הפרק השני התמציתי (Alla marcia, ben misurato), בעל אופי של שיר מצעד צבאי, מרמז אולי על התבגרותו של האומן הצעיר בימי מלחמת העולם הראשונה. הפרק השלישי האיטי (Adagio, ma con moto) שאופיו לירי ושירתי מרמז כנראה על חוויות האהבה של היוצר. הפרק הרביעי הריקודי (Scherzo- Allegretto grazioso), במבנה של סקרצו עם חלק ביניים (Trio), הוא אומנם מהיר וער, אך שלא כמו הפרק הראשון, צליליו של פרק זה משרים תחושה של הומור מר, מעין מחול מוות. הייתי מפרש את ארבעת הפרקים הראשונים של הסונטה כתיאור ארבע תחנות חייו של היוצר: ילדותו ונעוריו של האומן, התבגרותו, אהבותיו, הפרידה הטרגית מהעולם המוכר לו והיקלעותו של האומן אל קטסטרופה היסטורית אשר עומדת לגדוע את חייו.

בפרק החמישי המפורסם של הסונטה השביעית כאב הפרידה הנסוך על הפרק השלישי והפרק הרביעי מתחלף ברגש אחר, רגש של התגברות וגאווה. מרישום התאריכים של השלמת כל אחד מפרקי היצירה ניתן להבין שפרק זה התווסף לסונטה ממש בימיו האחרונים של המלחין, מעין צוואה אישית בצלילים. כותרתו של הפרק היא ״וריאציות ופוגה על שיר עם עברי״ (Variationen und Fuge über ein hebräisches Volkslied). שיר העם שעליו הפרק מבוסס הוא הלחן שחיבר המלחין הארצישראלי יהודה שרת למילות השיר ״רחל״ של המשוררת רחל בלובשטיין (״הן דמה בדמי זורם״). יש סברות שונות באשר לסמליות שבבחירת השיר הזה דווקא. האם היו מילות השיר המיוחד הזה ידועות לוויקטור אולמן או שמא הלחן יוצא הדופן שכנראה שמע מפי אנשי התנועות הציוניות בגטו ייצג בשבילו חלום כלשהו? אתייחס לשאלה זו בהמשך. הערותיו המילוליות הרבות מאפשרות לפענח חלק נכבד מכוונותיו התזמורתיות. הוא ציין בפירוט רב כלי נגינה ואף סוגי הפקת צליל אשר אפשרו להשלים את היצירה כולה על כל חמשת פרקיה כיצירה תזמורתית. זוהי בעצם סימפוניה המצטרפת אל ״סיפור אהבתו ומותו של הדגלן״, ושתיהן ביחד מהוות את צוואתו הרוחנית של ויקטור אולמן, לפני מסע המוות שמצפה לו.[10]

בחמשת פרקיה של הסונטה השביעית, שהפכה

לסימפוניה כפי שנתכוון יוצרה, יש חיוניות ואנרגייה נוגעות ללב. בצד כמה רגעים של עצב ואף ייאוש, בעיקר בפרקים הפנימיים של היצירה, בולטת רוח אופטימית, ואולי אף תחושה שהניצחון, גם אם יאחר לבוא, בוא יבוא. בצלילי הסיום של היצירה פועמת רוח של גאווה גדולה על ההישג הגדול של היוצר המצליח על אף קשיי היום-יום והמוות הקרב - הוא השאיר אחריו יצירה רחבת יריעה אשר תישאר בעולם ותהדהד את המקום והזמן שבהם חוברה. אולמן עצמו ניסח זאת במילים מרגשות באחד ממאמריו האחרונים שפורסם כפי הנראה בעיתון של הגטו: "בשום פנים ואופן לא ישבנו גם בכינו על נהרות בבל, גם לא תלינו את כינורותינו! אנו משליכים את יהבנו על אומנות [...] הגורל הקשה שנכפה עלינו אולי יכריע אותנו למוות פיזי אך לא יוכל לניצחוננו הרוחני והתרבותי". [11]

מדהים ומרגש לדעת שדברים אלה נכתבו באפריל 1944, בימים שבהם החל אולמן לחבר את שתי היצירות. כותרת המאמר, "גיתה וגיטו", מספרת על ההחלטה המודעת של אולמן שלא לוותר, להפגין נחישות וחירות יצירה דווקא בשעת המצוקה שבה הוא מצא את עצמו ולהגיע לגבהים של היצירה ברוחו של גיתה בתוך התופת - זוהי שליחותו של האומן. ואכן אולמן לא ויתר והלחין במרץ. הוא הספיק להשלים את גרסת הפסנתר של הסונטה, ואפילו החל בתזמור הפואמה על הדגלן כשממש בעיצומו של תהליך היצירה, ב-16 באוקטובר 1944, נשלח לאושוויץ. על פי הרישומים שהגיעו לבית טרזין, ויקטור אולמן נרצח עם בני משפחתו וכל חבריו המוזיקאים שהיו עימו במשלוח מייד עם הגיעם אל המחנה ב-18 באוקטובר 1944.

פענוח הציטוטים כרמזים חוץ-מוזיקליים

במהלך עבודתי על התזמור והעריכה של שתי יצירותיו האחרונות של אולמן, הן הפואמה על הדגלן הן הסונטה השביעית לפסנתר, רציתי לפענח את הציטוטים המלודיים הרבים אשר משובצים בהן. היה חשוב לי להבין היטב גם את הערות התזמור ואת ההערות המילוליות הרבות, כולן בשפה הגרמנית, בכתב ידו המהיר והצפוף של המלחין. נועצתי על כן במוריי, המלחינים חיים אלכסנדר ויוסף טל האמונים על השפה הגרמנית ועל הסגנון הסימפוני המרכז-אירופי. מהם למדתי שבשתי היצירות יש עוד ציטוטים רבים מלבד הציטוטים שזיהיתי, כמה מהם בולטים וכמה מרומזים. ציטוטים אלו הם רמזים בעלי משמעות עמוקה לבני דורו של אולמן, ואין ספק שהם נבחרו בקפידה ובכוונה. לא אוכל להציג את כל הציטוטים. אסתפק בחשובים שבהם.

המנגינה המינורית המבוססת על ארבעה צלילים בלבד של השיר "רחל" שבו המשוררת רחל מביעה הזדהות עם דמותה התנ"כית של רחל אימנו אשר הלכה בשדות המולדת בימי קדם משמשת למלחין הנושא הראשי לסדרת הווריאציות.

בצד מנגינה ארץ-ישראלית זו בולטת ביצירה מנגינה נוספת, מז'ורית, שיש בה דמיון לשיר העברי. זוהי מנגינת השיר "אתם לוחמי האלוהים" (Ktož jsú boží bojovníci) אשר שימש המנון תנועת הלוחמים ההוסיטים, תלמידיו של הרפורמטור יאן הוס (Jan Hus) אשר הועלה על המוקד בשנת 1415 ושתלמידיו מרדו בכנסייה הקתולית ונאבקו לעצמאותה של מולדתם צ'כיה. מנגינת ההמנון מופיעה בפואמות "תבור" (Tábor) ו"בלניק" (Blaník) המסיימות את מחזור הפואמות התזמורתית "מולדתי" (Má vlast) של המלחין הצ'כי הרומנטי הלאומי בדז'יך סמטנה (Bedřich Smetana).[12]

לקראת סיום היצירה מובלט ציטוט נוסף, הפעם בנושא מתוך הפוגה האחרונה והלא גמורה של יוהן סבסטיאן באך הזקן והחולה אשר הלך לעולמו לפני שהשלים את יצירת הפרידה שלו. בפוגה זו, האחרונה ביצירתו של באך "אמנות הפוגה", מופיע נושא המבוסס על ארבעה צלילים המרמזים לשמו של המלחין (סי במול-לה-דו-סי המייצגים את האותיות BACH).

על פי מה שלמדתי הן מיוסף טל ומחיים אלכסנדר הן מכמה משורדי גטו טרזין ששוחחתי עימם, הייתה הפואמה של רילקה פופולרית מאוד בארצות הדוברות גרמנית ונלמדה בבתי הספר בפרוסיה ובאוסטרו-הונגריה. הבנתי שאולמן, כמו כל בני

Theresienstadt, Czechoslovakia, תזמורת הגטו (תעמולה), ארכיון יד ושם 2517/39.

דורו, ידע כנראה את הפואמה בעל-פה, ומילותיה היו שגורות בפיו, ממש חלק בלתי נפרד מהישות האינטלקטואלית שלו ושל בני דורו.

ההמנון ההוסיטי המופיע בסונטה לפסנתר היה מפורסם גם הוא, שכן מחזור הפואמות "מולדתי" של סמטנה שבו מצוטט ההמנון בהרחבה נוגן בקונצרטים והושמע מעל גלי האתר בשנות ה-30 של המאה ה-20 בכל רחבי אירופה, בעיקר במדינות שזכו לראשונה בעצמאות מדינית לאחר מלחמת העולם הראשונה. הצ'כים, הפולנים, ההונגרים ושאר עמי מרכז אירופה שזכו בעצמאות מצאו בפואמות הללו ביטוי להלכי הרוח הלאומיים שלהם. בימי מלחמת העולם השנייה חזר ההמנון לתודעה בזכות הפרטיזנים הסלובקים, והם בחרו בו להמנון של תנועת המרי נגד הנאצים.

באשר לבחירה בפוגה האחרונה של באך, ברור מדוע אולמן שחש את המוות המתקרב הזדהה עם המלחין הגרמני הגדול והנערץ שחיבר את הפוגה בימיו האחרונים ולא זכה להשלים אותה, ממש כפי שאולמן עצמו הבין שכנראה לא יצליח להשלים את הגרסאות התזמורתיות של שתי יצירותיו האחרונות.

באשר לשיר "רחל", אין ספק שהמלודיה המיוחדת האקזוטית והארצישראלית מאוד של יהודה שרת לא נבחרה סתם. כך גם מילות השיר של רחל:

הֵן דָּמָהּ בְּדָמִי זוֹרֵם,
הֵן קוֹלָהּ בִּי רָן -
רָחֵל הָרוֹעָה צֹאן לָבָן,
רָחֵל - אֵם הָאֵם.

וְעַל כֵּן הַבַּיִת לִי צַר
וְהָעִיר - זָרָה,
כִּי הָיָה מִתְנוֹפֵף סוּדָרָהּ
לְרוּחוֹת הַמִּדְבָּר;

וְעַל כֵּן אֶת דַּרְכִּי אֹחַז
בְּבִטְחָה כָּזֹאת,
כִּי שְׁמוּרִים בְּרַגְלַי זִכְרוֹנוֹת
מִנִּי אָז, מִנִּי אָז! [13]

האם הבין אולמן את המילים בעברית? סביר להניח שכן. אני מניח כך, בעקבות השיחות שלי עם כמה משורדי הגטו. למדתי מהם שחוברות של התנועה הציונית של זמר עברי בכלל ושל שירי רחל בפרט, בתרגומים לשפות שונות, ובהן גרמנית וצ'כית, היו פופולריות בקרב היהודים הציונים במרכז אירופה. חוברות כאלה הגיעו לדבריהם גם לגטו. טל תיאר את מה ששמע מחברו שרת על מסעו לגרמניה בשנת 1929 הן להשתלמות במוזיקה הן כשליח עלייה של תנועת "החלוץ" בקהילות יהודיות ברחבי גרמניה ובערים חשובות במרכז אירופה. לדברי טל, שרת הופתע מחוסר העניין של היהודים בגרמניה ובארצות מרכז אירופה במפעל הציוני. עם זאת הם התלהבו מאוד מהשירים שהביא שרת למפגשים, ומאזיניו שרו עימו בהתלהבות את השירים שלימד.[14] באותן שנים יצאו לאור שירי זמר, בהם שירי רחל, בהוצאת מרכז התרבות של ההסתדרות ובהוצאות אחרות של התנועות הקיבוציות. שרת לקח עימו כפי הנראה חוברות כאלה למסעו בגרמניה. אני מניח שחוברת כזו הגיע גם לידיו של אולמן. אם אכן כך הדבר, הרי שאולמן מצא בתוכנו של השיר סוג של חוויה רוחנית דתית כשהוא מבין את הגורל האכזר שנגזר עליו ועל בני העם הקדום שאליו חזר בעל כורחו, שכן דמם בדמו זורם. כמו בשיר, הבית צר והעיר זרה, ומה שנותר הוא זיכרונות שמורים מני אז.[15]

היה מפתיע לגלות שאולמן לא היה היחיד שחיבר וריאציות על השיר. במהלך לימוד יצירתו של אולמן, באחת השיחות שלי עם המלחין טל, נתגלה לי שטל עצמו הלחין פרק וריאציות על "הן דמה בדמי זורם". למיטב זיכרונו, הוא חיבר את הווריאציות בסוף שנת 1944 והוסיף את הפרק לסונטה הראשונה לפסנתר כשהיא יצאה לאור בשנת 1949. צירוף המקרים מרגש ומחריד כאחד. שני מלחינים יהודים דוברי גרמנית, האחד חלוץ בקבוצת גשר על גדות הירדן בפלשתינה-ארץ ישראל המנדטורית והאחר אסיר בגטו טרזין בליבה של מרכז אירופה הכבושה בידי הנאצים, בחרו באותו לחן פשוט ובאותו טקסט נוגע ללב. טל כתב את השיר כדי לנחם את חברו שרת אשר היה שרוי בדיכאון מתמשך. אשתו של שרת, צביה, נהרגה כארבע שנים קודם לכן, בדצמבר 1940, בתאונת דרכים ליד פרדסיה, עם אחותו של שרת רבקה שרת-הוז וגיסו דב הוז. אחרי התאונה שקע שרת בדיכאון ולא הצליח להתאושש. טל ביקש לנחמו והקדיש לו את סדרת הווריאציות על הלחן הנוגע ללב. אולמן בחר בשיר כדי לבטא את הזהות העברית שסיגל לעצמו, ואולי אף ביקש להביע איזו תקווה שיינצל ויזכה להלך על אדמת המולדת הקדומה.

את הגרסה התזמורתית המלאה של הסונטה כולה ערכתי עם תלמידיי בסדנאות "היסטוריה, מוסיקה וזיכרון" בבית טרזין. את הפרק המסיים, פרק הווריאציות על "הן דמה בדמי זורם", תזמרתי אני. את הגרסה הזו ניגנה בבכורה הסינפונייטה הישראלית באר שבע בניצוחו של דורון סלומון בפסטיבל "צלילים במדבר" התשיעי, בדצמבר 2006, במרכז

בן גוריון בקיבוץ שדה בוקר. לאחר ניגון היצירה מצאתי את עצמי מוקף בקבוצה קטנה של אנשים מבוגרים, נרגשים מאוד, משורדי גטו טרזיינשטט, ובהם שורדים שזכו להכיר את אולמן. חוויתי רגע של קדושה, חיבור בין העבר הנורא להווה המואר, עם איזו משפחתיות וחום אנושי איתנים כל כך. דמעות עמדו בעינינו. לא ידעתי את נפשי.

שנה וחצי לאחר מכן, בחורף 2008, ניגנה את היצירה באקדמיה למוסיקה ולמחול בירושלים תזמורת הסטודנטים בניצוחו של ניר כהן-שליט. היה זה בקונצרט לזכרם של האומנים היהודים שנספו בשואה אשר התקיים במסגרת חגיגות 75 שנה להיווסדה של האקדמיה בתמיכת יד ושם. בצד הסימפוניה של אולמן נוגנה אף גרסת תזמור חדשה לווריאציות הרציניות של פליקס מנדלסון שחיברה כיתת הקומפוזיציה של פרופ׳ ינעם ליף. את הקונצרט הקדימה תערוכה על מוזיקאים יהודים ב-200 השנה האחרונות באירופה. לקראת קונצרט זה, בעקבות מסקנה מקונצרט הבכורה, ערכתי שוב את התזמור של פרק הווריאציות, ואף הרחבתי את החלק המסיים של היצירה. זו הייתה החלטה אומנותית שנבעה מהרצון לזקק ולהדגיש את המסר ההרואי והאופטימי של היצירה. העזתי לעשות זאת כי כשעיינתי שוב בכתב היד, זיהיתי את דחיסותו. אני מניח, גם מתוך מה שקראתי ביומניו של אולמן, שהוא דחס עוד ועוד תווים לעמוד האחרון של יצירתו כי חסרו לו דפי כתיבה. כעת היה עליי לסייע למלחין בהעברת המסר החשוב ולחבר שמונה תיבות נוספות אשר ירחיבו את האקורד המרשים המסיים את היצירה ויעניקו לה את הקודה המרשימה שהיא ראויה לה.

נוסף על הניגון של ״וריאציות ופוגה על שיר עם עברי״ בפרק עצמאי ונפרד משאר פרקי הסונטה בפסטיבל ויימר בשנת 2011 שהזכרתי בראשית המאמר, חשוב לי לציין ניגון של הווריאציות בפרק עצמאי בכנס פורום השואה הבין-לאומי לציון 75 שנה לשחרור אושוויץ-בירקנאו שנערך ביד ושם בסוף חודש ינואר 2020. לקראת ניגון זה חוויתי את האתגרים שבהעלאת היצירה בפומבי. מלכתחילה היו מארגני הכנס מסויגים מניגון יצירה תזמורתית מודרנית וחששו מתגובת קהל המאזינים. גם משך היצירה, כתשע דקות, היה בעייתי, ובסופו של דבר קוצרה היצירה מאוד. באירוע עצמו נוגנו כחמש דקות מתוך היצירה, וההצלחה הייתה גדולה. הצגת הלחן של ״הן דמה בדמי זורם״ בראשית הפרק הרטיטה את לבבות השומעים, והסיום המרשים הוליד תשואות רמות ונרגשות של הקהל הרב שמילא את האולם.

אירוע זה הדגיש בעבורי עוד יותר את חשיבות לימוד העבר התרבותי שלנו, בעיקר באותם ימים הרי גורל של מלחמות העולם במחצית הראשונה של המאה ה-20. מה שמחתי על כן כשממש לאחרונה נחנך הפרויקט השאפתני ״אל תוך האור: חוגגים מחדש את הגילוי של המוזיקה האבודה מהתקופה הנאצית״. פרויקט זה, בניהולו המוזיקלי של המנצח והמוזיקולוג ניר כהן-שליט, מבקש להעלות, באמצעות ביצועים חיים, מתהום הנשייה את הרפרטואר המוזיקלי העצום של מלחינים ומלחינות שחייהם ופעילותם המוזיקלית נפלו קורבן לרדיפות האנטישמיות של הנאצים, לרבות כמובן מלחינים שנרצחו בשואה, כמו אולמן וחבריו מטרזין.

בית טרזין״

ויקטור אולמן - צ׳כי - גרמני - יהודי

באופרה ״קיסר אטלנטיס״ מתגלה אולמן המלחין המקורי והאמיץ אשר מביא תפיסת עולם אנטי-מלחמתית ביצירה המושרת בשפה הגרמנית. הסגנון הטונלי המורחב של היצירה מתכתב עם מסורת הרומנטיקה הלאומית והאקספרסיוניזם הגרמני, ומבחינה זו האופרה מהווה עוד חוליה בשרשרת של הדרמה המוזיקלית המרכז-אירופית שלפני עליית הנאצים לשלטון. כך גם בחירתו של אולמן בפואמה של רילקה לחבר דווקא יצירה לקריין ותזמורת בשפה הגרמנית. אולמן תופס את עצמו ביצירות אלו כמלחין השייך למסורת הגרמנית הנעלה אשר מתחילה במשוררים וולפגנג גיתה ופרידריך שילר ובמלחינים יוהן סבסטיאן באך ולודוויג ון בטהובן. מסורת זו התפתחה ועברה מדור לדור עד שהגיעה אליו. מבחינה זו אולמן הוא מלחין גרמני בעל השקפות אנטי-נאציות השואף להישאר נאמן למורשת הנאורות האירופית אשר בזמן כתיבת יצירותיו מצויה במשבר היסטורי חסר תקדים. אולמן מוסר לנו את משנתו בצלילים ובמילים, כמלחין גרמני. זוהי זהותו והוא לא יוותר עליה בגלל מוראות הזמן. כפי שכתב בציטוט שהצגתי קודם לכן, מבחינת אולמן, האסון הגדול שפקד את העולם בכלל ואותו באופן אישי יחלוף ויעבור. רוח אופטימית נושבת בין צלילי יצירותיו. הוא סמוך ובטוח שגם אם מבחינת גורלו האישי יאחר הניצחון על הנאצים לבוא, הרי הניצחון יגיע, ויצירותיו יזכו לבמה שהן ראויות לה לאחר מותו ויביאו עימן את הבשורה שביקש להעביר אל קהל שומעיו.

בסונטה השביעית לפסנתר, אשר ללא ספק תוכננה להיות מתוזמרת כסימפוניה, אולמן נוגע בשלוש זהויות שונות שלו. בצד הזהות ההומניסטית הגרמנית המודגשת בבחירת נושא הפוגה של יוהן סבסטיאן באך, אולמן בוחר בשיר עברי לנושא לסדרת הווריאציות ובהמנון לאומי צ׳כי עתיק לנושא שני, מובלט וחשוב ביצירה. כך הוא מוסיף לזהות התרבותית הגרמנית שלו את הזהות הלאומית הטבעית שלו, בנה של צ׳כיה האוסטרו-הונגרית, הארץ שאימצה אותו לחיקה בחייו הבוגרים, ובה פעל עד הגיעו לגטו, ואת הזהות של המולדת העברית היהודית הקדומה שהוא גילה בשלוש שנות פעילותו בגטו. אולמן בוחר במנגינה פשוטה, ארצישראלית, למילים של המשוררת רחל ששירתה האישית והלאומית הציונית היטיבה לבטא את חלוצי העליות הראשונות. אולמן בוחר גם במנגינה הצ׳כית הידועה מאוד ששימשה את סמטנה, מייסדה של האסכולה הרומנטית הלאומית המרכז-אירופית. הוא כורך שלוש זהויות שונות לכלל אמירה אומנותית אחת, ובכך מספר לנו על המורכבות שבבחירת הזהות ועל האפשרות להיות גם גרמני גם צ׳כי וגם יהודי, שלא לומר עברי-ציוני, בלי להרגיש סתירה בין זהויות אלו, וזאת בתקופה האיומה ביותר והמאתגרת ביותר שאליה האומן היה יכול להיקלע.

הגדרת זהות משולשת זו פוסלת עמדות מצמצמות המחרימות למשל את הלשון הגרמנית ואת התרבות הגרמנית או מסתייגות מהלאומיות הצ׳כית. מעניין מה היה חושב אולמן על ההסתייגות מביצוע הפסיונים של יוהן סבסטיאן באך בישראל או על החרמת האופרות של ריכרד וגנר. להערכתי היה אולמן נוקט עמדה אוניברסלית התומכת תמיכה חד-משמעית בניגון היצירות המופלאות הללו תוך הסתייגות מכל אמירה מדירה ומחרימה, שכן הוא היה מתנגד בכל תוקף לאפשרות שהאידאולוגיה החשוכה של הנאצים תכריע ותמנע ממנו להמשיך להיות אחד מבניה של התרבות הגרמנית הנעלה אשר קדמה לעליית הנאצים לשלטון בגרמניה.

ומה באשר ללאומיות הצ׳כית? אילו היה אולמן ניצל, האם היה חוזר לצ׳כיה ומשתלב בתקומתה כמדינת לאום קומוניסטית, גרורה של ברית המועצות? קשה לדעת, אם כי ניתן להעריך שהיה מסתייג מהטוטליטריזם הקומוניסטי ומצטרף אל האינטלקטואלים, לוחמי החופש הצ׳כים שפעלו בעיקר בגלות.

והציונות? זהותו היהודית של אולמן לפני המלחמה הייתה מטושטשת מאוד, אם בכלל הייתה קיימת באופן מודע. לדברי כמה מניצולי הגטו שפגשתי ושהכירו אותו היכרות אישית, אולמן היה מתבולל לחלוטין. לא ידוע לנו על שום קשר שלו לתנועה הציונית לפני בוא הנאצים לפראג. מה בדיוק היה התהליך שעבר אולמן בגטו, בשנים שבהן היה אסיר? האם חווה הארה? אין לי ספק שהוא אכן גיבש לעצמו זהות יהודית. רק כך ניתן להסביר את הבחירה בשירם של רחל ושרת לנושא ליצירת הפרידה שלו מן העולם. אך האם ניתן ללמוד מכך על מה שהיה קורה לאולמן אילו היה שורד מהגירוש למחנות? האם היה עולה ארצה? ואם כן, האם היה מצליח להיקלט בארץ הצעירה ולהמשיך ליצור בה לצידם של פאול בן חיים, מרק לברי ויוסף טל? האם היה בוחר לעצמו שם משפחה עברי? אני חושש שאת החידה הזאת לא נוכל לפענח לעולם. השיג והשיח שלנו הוא עם השורדים. לעולם לא נוכל לשוחח עם מי שנרצחו.

שאלות נוספות שעולות במחשבתי נוגעות למידת ההתקבלות של המוזיקה של אולמן בעשורים האחרונים. האם הבחירה במוזיקה שלו נובעת אך ורק בשל היותה מוזיקה שחיבר מלחין שנספה בשואה? האם היו מנגנים את יצירותיו אילו היה ניצל וחוזר הביתה לאחר המלחמה? מלימוד הביוגרפיות של חבריו של אולמן שניצלו הסקתי את המסקנה המצערת שכנראה יצירותיו לא היו מנוגנות כלל או מנוגנות מעט מאוד. הסיבות לכך הן רבות. אציין רק כמה מהן.

מכיוון שהיה איש התרבות הנאורה הגרמנית שלפני המלחמה, היה אולמן נתקל בהתנגדויות גדולות בחברה הגרמנית המתחדשת, הן של גרמניה המערבית שביקשה להתנתק מעברה וליצור את גרמניה האחרת הן של גרמניה המזרחית שביקשה גם היא להתנתק מעברה ולהיות חלק מגוש המדינות הקומוניסטיות בשנים שלאחר המלחמה. יצירות אלו לבטח לא היו מתקבלות בברכה ביישוב העברי בארץ ישראל, בעיקר בשל הנוכחות המובלטת של הלשון הגרמנית בחלק נכבד מהן.

גם מכיוון שהיה יהודי צ׳כי, היה אולמן נתקל בקשיים גדולים מאוד בשל המדיניות הקומוניסטית שהתוותה את דרכה של מולדתו צ׳כיה לאחר המלחמה. רבים

תצלום של Ullmann, Victor- https://www.stolpersteine-hamburg.de/en.php?MAIN_ID=7&BIO_ID=1734

מחבריו שניצלו נתקלו בקשיים גדולים, כמה מהם אף נעצרו על ידי השלטונות ונשלחו למחנות ולבתי כלא, והסבל שסבלו בימי השואה לא עמד להם להגנתם.

ואילו היה אולמן מהגר לארצות הברית, כמו רבים מחבריו המוזיקאים שברחו מאירופה ערב המלחמה? מה היה גורלו? אני מניח שהיה נבלע בארץ הגדולה ונעלם מן הזיכרון ההיסטורי כמו מלחינים רבים שהיגרו מאירופה לארצות הברית וגילו שבאמריקה מתעניינים במוזיקה אחרת ושלמוזיקה הקונצרטית יש מקום מוגבל למדי שכבר תפוס על ידי המלחינים האמריקנים המקומיים.

לכל אלה יש להוסיף את רוח האוונגרד שהלכה ונעשתה דומיננטית במיוחד במוזיקה הקונצרטית המערבית שלאחר המלחמה. בעולמם של המודרניסטים הצעירים, מעצבי המוזיקה הא-טונלית החדישה, לא היה מקום למלחינים מסורתיים, מיושנים ונאיביים כביכול מסוגו של אולמן.

סיכום: הן דמו בדמנו זורם

בכל שנות פעילותו בגטו טרזיינשטט לא ויתר ויקטור אולמן על היצירה, על היוזמה האומנותית ועל רתימת חבריו להמשיך וליצור, לנגן ולפעול, על אף הקשיים שהלכו והתגברו מיום ליום. המוזיקה שיצר הייתה המזון הרוחני שסייע לקהילה שבה פעל להמשיך, לא לוותר. סיפור חייו הוא אות ומופת, אלא שהמוזיקה שהשאיר אחריו איננה המוזיקה ששומעים היום. הנחלתה של יצירתו, בעיקר לדור הצעיר, עשויה להיות אתגר מורכב, שכן יצירותיו של אולמן כתובות לכלים המערביים של המוזיקה הקלסית, ובאוזני רוב המאזינים שאינם אמונים על מוזיקה זו הן נשמעות עתיקות, אפילו גרמניות, מהסוג שעלול לעורר התנגדות הן אצל המאזינים המבוגרים הן אצל בני הנוער שלהם המוזיקה הזו איננה מובנת כלל ועיקר.

האם היה אולמן רוצה להיזכר כמלחין שואה, או יתרה מזאת, כמלחין יהודי שמת בשואה? גם כאן אני מתקשה להשיב תשובה ברורה. עליי בעצם לשבץ בסיפור ההיסטורי את המשמעויות המוסריות שנראות לי נכונות לאור מה שהשאיר אחריו. עליי להביא את המסר המורכב של שלוש הזהויות, את התפילה לשלום, את הגאווה בתרבות אירופה הנאורה, את ההפרדה המתבקשת בין הברוטליות

במה עליה נגנה התזמורת בגטו, לאחר המלחמה, ארכיון יד ושם 1500/40.

הנאצית ובין היופי והטוהר של תרבות אירופה, על כל הישגיה.

כמו המלחינים היהודים המתבוללים הגדולים פליקס מנדלסון וגוסטב מהלר, כמו אינטלקטואלים יהודים גדולים במרחב התרבותי הגרמני שלפני מלחמת העולם, ובהם זיגמונד פרויד, ינוש קורצ׳ק ותאודור הרצל, כך גם ויקטור אולמן הוא מלחין יהודי במובן הרחב, ההומניסטי והאוניברסלי של המילה. האופרה, הפואמה והסימפוניה שחיבר באחרית ימיו הן יצירות מופת המתכתבות עם האורטוריה ״אליהו״ ופרקי התהלים המולחנים של מנדלסון, עם הסימפוניה השנייה, ״סימפוניית התחייה״, והסימפוניה השמינית, ״סימפוניית האלף״, של מהלר, עם ״משה״ של פרויד, עם ״מדינת היהודים״ של הרצל ועם ״איך לאהוב ילדים״ של קורצ׳ק. ביצירות אלו מתבטאת השליחות היהודית בעולם כשליחות של חמלה, אהבה וביעור הקנאות החשוכה, תפילה לעולם טוב יותר. כמו קורצ׳ק, כך גם אולמן מצא את עצמו ברגע דרמטי בהיסטוריה ונדרש לאתגר בלתי אנושי כמעט. כמו קורצ׳ק הוא עמד בניסיון זה בגבורה עילאית.

סיפורם של קורצ׳ק ואולמן הוא סיפורם של יהודים רבים ששמותיהם אינם ידועים לנו ושפעלו בימי השואה בגבורה אדירה והמשיכו למלא את השליחות היהודית הזו ללא לאות וללא פשרה. במובנים רבים היה כל אחד ואחד מהם בבחינת נביא העומד למשפט ונידון למוות בייסורים, אך חזונו פורץ מעבר למקום ולזמן, מגיע למרחבי השפעה גדולים, דווקא בגלל הייסורים שעבר.

בשנים האחרונות יצירותיהם של מלחיני אסכולת גטו טרזיינשטט חוזרות לחיים. את המוזיקה של גדעון קליין, הנס קרסה, פבל האס והמלחין ארווין שולהוף (Ervin Schullhoff), שאינו שייך באופן ישיר לאסכולה זו אך סגנונו קרוב לסגנונם של חבריה, מנגנים ושרים מיטב התזמורות, המקהלות וההרכבים הקמריים בעולם כולו. ובאשר לוויקטור אולמן, עיון ברשימת ניגון יצירותיו באתר הוצאת שוט[16] מעיד על פופולריות של ממש.

המעמיק במוזיקה של ויקטור אולמן מתמלא בכוחות נפשיים ורוחניים. כמותו הוא מוצא עצמו מבקש לעשות טוב, לשמש דוגמה לאחרים כדי שיעשו גם הם טוב, מתוך אהבת האדם ומתוך חמלה. כל זאת בביטחון ומתוך כוח שכנוע פנימי עמוק הבא לידי ביטוי בעיקר ביצירותיו האחרונות. מורשתו של אולמן מחייבת אותנו להלך על פני האדמה מתוך הכרת תודה, להשפיע טוב על העולם, כאנשי עמל, כיוצרים, כאנשי חינוך, כמנהיגים, כבני אדם.

הֵן דָּמוֹ בְּדָמֵנוּ זוֹרֵם, הֵן קוֹלוֹ בָּנוּ רָן, וּכְשֶׁהַבַּיִת לָנוּ צַר, וְהָעִיר זָרָה, בְּדַרְכּוֹ נֹאחַז, בְּבִטְחָה כָּזוֹ, כִּי שְׁמוּרִים בְּרַגְלֵינוּ זִכְרוֹנוֹת מִנִּי אָז.

---

1 לפרטים על הפסטיבל: "PÉLERINAGES WEIMAR ART FESTIVAL"11.09.11 - 19.08.11, Jazz Calendar

2 בקיץ 2003 הצטרפתי אל צוות ההוראה של הסדנאות ״היסטוריה, מוסיקה וזיכרון״ בבית טרזין שבגבעת חיים. במשך יותר מעשר שנים הנחיתי את קבוצת המלחינים במיזם זה שהוקדש למלחינים שפעלו בשואה, ובהם ויקטור אולמן. עם תלמידיי בסדנאות אלו השלמתי גרסה תזמורתית של הסונטה השביעית לפסנתר וגרסה לאנסמבל קמרי וקריין של הפואמה ״סיפור אהבתו ומותו של הדגלן כריסטוף רילקה״, ואותה אף תרגמתי בתרגום חופשי לעברית עדכנית. בעקבות סדנאות אלו יזמתי בעצמי מופעים וסדנאות, בארץ ובעולם, והנושא הפך להיות יותר ויותר משמעותי בעבודתי כחוקר, כמבצע, כמחנך, כמתרגם, כעורך מוזיקלי וכמובן כיוצר. זכיתי להעמיק במרבית יצירותיו של אולמן ושל מלחינים אחרים שנרצחו בשואה.

3 המידע על תולדות חייו של אולמן מקורו בספר Ingo Schultz, Viktor Ullmann. Leben und Werk, Kassel, 2008.

4 המידע על גטו טרזיינשטט מהמאמר ״גטו טרזיינשטאט 1941-1945״ באתר בית טרזין, www.bterezin.org.il. ומהספר Joza Karas, Music in Terezin 1941–1945, New York, 1985.

5 אחת ההפקות האחרונות והמעניינות של ״קיסר אטלנטיס״ בעונת 2022-2023 של בית האופרה Teatro Massimo di Palermo שבאיטליה מחברת את האופרה לרקוויאם של מוצרט, בניצוחו של המנצח הישראלי עומר מאיר ולבר.

6 את הקטלוג השלם של יצירותיו, טרם הגיעו לגטו, ערך אולמן בשפה הגרמנית בזמן סמוך לשילוחו לגטו. כך גם הקטלוג של יצירותיו כשחי בגטו. יצירותיו של אולמן יוצאות לאור בהוצאת שוט (Schott) הגרמנית, והן מוצגות בקטלוג מסודר באתר ההוצאה. חשוב לציין שכתבי היד של אולמן הועברו בסופו של דבר, על פי צוואתו, למרכז האנתרופוסופי על שם גיתה (Goetheanum) בדורמך (Dornach) שבשווייץ. כמה מכתבי היד הועברו לארכיון בעיר בזל כדי שיישמרו באופן מקצועי. לאחרונה גם פורסמו הקטלוגים במלואם, בצד יומניו של אולמן, ברשת: Jeremy Adler, Viktor Ullmanns Nachlass: Debatte um Theresienstädter Testament, FAZ.NET, 8 April 2021.

7 שמותיהם של ילדיו בהקדשה כתובים בצרפתית (Max, Jean und Felice).

8 על הפואמה ניתן לקרוא במאמרו של עמנואל בן גוריון, ״רילקה: שניים תרגום (שיר אהבתו ומותו של הקורנט כריסטוף רילקה)״ באתר פרויקט בן יהודה: https://benyehuda.org/read/17840. במאמרו בן גוריון כותב על תרגומיהם של יצחק שנברג וי׳ רטויצר ומרחיב אף בדברי רקע על הפואמה עצמה. תרגומו של יצחק שנהר (שנברג) מובא באתר הספרייה הלאומית: https://www.nli.org.il/he/books/NNL_ALEPH990013512850205171/NLI.

9 הפואמה תורגמה כאמור לעברית בכמה נוסחים. תרגום חופשי לעברית פרי עטי חובר לסדנה ״היסטוריה, מוסיקה וזיכרון״ בבית טרזין, ובה תוזמרה היצירה להרכב קמרי של תלמידי הסדנה ונוגנה על ידי אנסמבל מיתר בניצוחו של ניר כהן-שליט בקיץ 2011 בגבעת חיים, ובדצמבר 2011 במתנ״ס ירוחם בפסטיבל ״צלילים במדבר״. הינה קישור לניגון גרסה זו ברשת: https://www.youtube.com/watch?v=vUKe0Nyix9k&ab_channel=NirCohen-Shalit.

10 חשוב לציין שאת שתי סונטות לפסנתר של אולמן, החמישית והשביעית (השביעית עומדת במרכז מאמר זה), תזמר המוזיקולוג ברנהרד וולף (Bernhard Wulff), והן יצאו לאור בהוצאת שוט כסימפוניות מספר 1 ומספר 2. גם המלודרמה הדרמטית ״סיפור אהבתו ומותו של הקורנט (הדגלן) רילקה״ בגרסתה התזמורתית יצאה לאור בהוצאה זו. את הגרסה הזו, המבוססת על תחילת התזמור של אולמן עצמו והערותיו, ערך המוזיקולוג הנינג בראוול (Henning Brauel).

11 פסקה זו לקוחה מהמאמר ״גיתה וגיטו״ (Goethe und Ghetto), שפורסם בטור ״הנוסע הזר״ (Der fremde Passagier), טור קבוע של אולמן במגזין התרבות של הגטו. מאמרי הטור נשמרו במחברת אשר נותרה בעיזבון שלו. התרגום החופשי שלי.

12 פרטים על מחזור הפואמות בערך על סמטנה: John lapham, "Bedrich Smetana", The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Stanley Sadie (ed.), vol. 17, Macmillan, London, 1980, pp. 391–403.

13 אורי מילשטיין (עורך), שירי רחל: סוד קסמם, פתח תקווה 1996, עמ׳ 95.

14 תיאור דומה של מסע השליחות של שרת לגרמניה מצוי בספרו של מוקי צור, יהודה שרת גיבור תרבות, תל אביב 2000, עמ׳ 66-73.

15 כשערך המוסיקולוג והמנצח ניר כהן-שליט את המחקר שלו על גדעון קליין ועבר על כתבי היד שלו, גילה שמתחת לכתב היד של המדריגל של קליין יש סקיצה שלא הושלמה לווריאציות לשלישיית מיתרים על שיר עם עברי - ״הן דמה בדמי זורם״. הסקיצה של קליין קדמה ליצירה של אולמן, וניתן להניח שאולמן התוודע לשיר דרך קליין (שהכיר שירים עבריים רבים במסגרת עבודתו כמדריך בבית הילדים בגטו). המוזיקולוג מייקל בקרמן חקר את העיבוד של גדעון קליין לשיר ״שכב במנוחה״ והצליח למצוא את החוברת שממנה כפי הנראה למד קליין את השיר. קיים על כן סיכוי סביר שגם השיר ״הן דמה בדמי זורם״ הופיע בחוברת זו.

16 הוצאת שוט הוציאה לאור את מרבית יצירותיו של אולמן, והאתר של ההוצאה מציג בהרחבה את תולדות חייו, את רשימת יצירותיו, מאמרים על יצירותיו וביצועים בעבר וביצועים עתידיים למה הכוונה? של המוזיקה שלו: https://www.schott-music.com/en/person/viktor-ullmann.

"אני מאמין" – המנונם של מקדשי השם

מיכל שאול*

ההיסטוריונית מיכל שאול מתחקה במאמר זה על סיפורו של הניגון "אני מאמין" ששרו יהודי מזרח אירופה על סף המשרפות. לטענתה הסיפור החסידי שלפיו מלחין החצר של מודז'יץ, עזריאל דוד פאסטאג, הלחין את הניגון בזמן הנסיעה ברכבת המוות לטרבלינקה ואחד מנוסעי הרכבת שרד העביר את תווי הניגון לאדמו"ר ממודז'יץ לאחר המלחמה הוא מיתוס. לפיכך הסיפור מבטא את ראייתה של היהודים החרדים את קורבנות השואה באמצעות קשירת אירועי השואה למסורת קידוש השם היהודית לדורותיה כמו שסיפור כתיבת הפיוט "ונתנה תוקף" המיוחס לרב אמנון ממגנצא משקף את מסורת קידוש השם של יהודי אשכנז בתקופת מסעי הצלב.

* ד"ר מיכל שאול היא ראשת החוג להיסטוריה במכללה האקדמית הרצוג. זהו עיבוד של פרק מתוך ספרה פאר תחת אפר: החברה החרדית בישראל בצל השואה, 1961-1945, יד בן צבי ויד ושם, 2014.

על פי עדויות שונות, ולא רק של אנשים דתיים, על סף מותם יהודים שרו או זעקו הצהרות של אמונה ודבקות באלוהיהם, והם הפכו לסמל של קידוש השם בשואה. בטקסים לזכר הנספים בשואה שנערכו ב"יישוב" ולאחר מכן במדינת ישראל, במיוחד על ידי אנשים דתיים, שולב דרך קבע השיר-המנון שנמסר כי הוא הושר בפי יהודים על שפת בורות המוות, ומילותיו הן על פי י"ג עיקרי האמונה שמנה רמב"ם: "אני מאמין באמונה שלמה בביאת המשיח, ואף על פי שיתמהמה, עם כל זה אחכה לו בכל יום שיבוא". הלחן המקובל ביותר שהושר בטקסים לזכר השואה הוא הלחן המיוחס לחסידות מודז'יץ ושלפיו, על פי המסופר, שרו היהודים את המילים בדרכם למחנות השמדה, ומקום מרכזי נשמר לו במיתולוגיה הדתית של השואה.

סיפור הלחנתו של "אני מאמין" משלב שתי סוגות: הסיפור החסידי וסיפור שואה. לפיכך נמצא בו יסודות תוכן, צורה ולשון המבטאים את "הצבע האופייני" של הזהות הקבוצתית-חסידית מצד אחד, ומצד אחר נמצא בו מאפיינים של סיפורת השואה, ובראשם שימוש בשפת צפנים וסמלים ופנייה מובהקת אל הבדיון ואל סיפורי ניסים.

מאחר שסיפורו של הניגון של "אני מאמין" שוּקַע עמוק בזיכרון השואה הקולקטיבי של החברה הדתית ומאחר שעד היום סיפור נסיבות חיבורו מתלווה באופן ריטואלי אל שירת הניגון, נראה שניתן לקבוע כי אין מדובר ב"אגדה היסטורית" גרידא, אלא בסיפור שהוא כמעט בגדר מיתוס. מיתוס הוא סיפור אלגורי או סמלי של אידאות, ומשום כך זיקתו ל"אמת ההיסטורית" אינה תקפה, והמאורעות המתוארים בו (שכמה מהם אינם יכולים להתקיים בעולם "האובייקטיבי") אפופים קדושה ומסופרים בדרך כלל בצורה אישית וסמלית. המיתוסים נשענים אומנם על הדמיון האנושי, אך קיומם ממשי מאוד בעיני החברה הזוכרת, ולכן הם מהווים מעין תיבת תהודה המגבירה את תכניה של התרבות.

עם אילו צרכים התמודד הסיפור, ועם אילו טענות התפלמס? האם וכיצד הסיפור משתלב בסוגת סיפורי קידוש השם? כיצד השתלב סיפור הניגון בהתמודדותה של החברה הדתית בישראל עם השואה? ומדוע זכה סיפור זה להיכלל בזיכרון השואה הקולקטיבי של החברה הדתית בישראל?

הסיפור שאנו דנים בו הופץ בזמן סמוך מאוד לסוף מלחמת העולם השנייה ועד מהרה השתרש היטב בעולם היהודי הדתי. את תווי הלחן הדפיסה לראשונה, תחת הכותרת "הגטו", הסתדרות הנוער האגודתי בארץ ישראל עם סיום המלחמה, ובתוך זמן קצר התפרסמו בדפוס גם הנסיבות המיוחדות של הלחנתו.

למיטב ידיעתי, נוסחו הראשון של הסיפור ראה אור בארצות הברית, ב-8 בנובמבר 1947, בעיתון דער אמריקאנער. עורך העיתון ענה לשאלת קוראים בעניין אותו הלחן, ותשובתו פורסמה גם בארץ, בעיתון הדתי הלא-מפלגתי נרות שבת, בזה הלשון: בעיתון יהודי המופיע באמריקה נשאלה שאלה: כידוע שרים עתה בכל מקום את "אני מאמין באמונה

הרבי מגור קורא בעצרת תפילה בבית הכנסת החורבה בירושלים בנובמבר 1942, לאחר שהגיעו ידיעות על רצח יהודי פולין

שלימה" בניגון עצוב קורע לבבות, ששרו קדושינו היהודים בדרכם למשרפות המוות שהוקמו בידי הנאצים ימ"ש. אולי אפשר לדעת, מי היה היוצר של אותו ניגון עצוב וכיצד הגיע אלינו?

תשובה: מחבר הניגון היה ר' עזריאל דוד פאסטאג, מחסידי האדמו"ר ר' שאול שליט"א טויב ממודז'יץ. כשהובילו הנאצים את ר' עזריאל דוד פאסטאג מאוטבוצק למשרפת טרבלינקה, היה שר את "אני מאמין" ברכבת המוות, ורבים שרו איתו. כמה מהיהודים שנסעו אז איתו ניצלו בנס והגיעו לארץ-ישראל, והם שלחו את ניגון "אני מאמין" להאדמו"ר ממודז'יץ הנמצא כעת באמריקה. ר' עזריאל דוד היה יוצר ניגונים, ומייד רשם את הניגון ששר ברכבת בכתב תוי נגינה, ואת התוים שלחו היהודים שניצלו להרבי ממודז'יץ, וממנו נפוץ הניגון בכל פינות אמריקה.

והעורך מוסיף: הייתה לי הזכות לשמוע את הרבי ממודז'יץ כשהיה שר את "אני מאמין" ב"סרטוגה ספרינגס" אשר במחוז ניו יורק. הרבה אנשים ישבו בפנים ובחוץ, ומעיני כולם זלגו דמעות רבות בעת

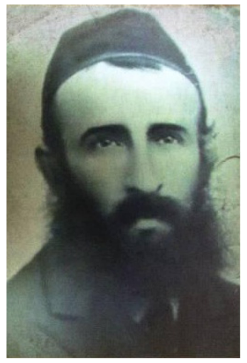
ששרו את הניגון העצוב והבכייני הזה.[1]
עזריאל דוד פסטג (1888-1942), סוחר ברזל מוורשה, היה "בעל תפילה" ומלחין ידוע, מנגני החצר של חסידות מודז׳יץ. הוא נספה בטרבלינקה, וזה הנוסח הראשון הקושר אותו לניגון.

בסיפור קיימים שלושת מרכיבי הסיפור החסידי: גיבור מיתולוגי, עלילה מיתולוגית (פעילותו של הצדיק בעולם החומר והרוע) וקידוש הסיפור. הגיבור הוא בעל הניגון, העלילה היא שירת המנון האמונה בדרך אל ההשמדה, וקידש את הסיפור האדמו"ר ממודז׳יץ, והוא גם הפיץ אותו.

השאלה שהופנתה לעורך מעידה כי הקהל הכיר את הניגון, ואף קישר אותו לשירה ששרו יהודים בתקופת השואה. תשובת העורך מצמצמת את מקור הניגון וממקדת אותו בחסיד מסוים (פסטג), בחסידות מסוימת (מודז׳יץ, חסידות שהוקמה בפולין בשלהי המאה ה-19 ושמה יצא לה בשל המקום המיוחד המוקדש בה לפעילות מוזיקלית), ובמרחב גאוגרפי מסוים (ורשה-טרבלינקה).

באוקטובר 1952 פרסם פישל פלקסר, חסיד גור, יליד וולצלבק שבפולין אשר עלה ארצה באמצע שנות ה-30, נוסח שונה, ארוך ומלא פתוס לסיפור. החופש הספרותי הניתן למספר הוא חלק מהתאולוגיה החסידית, ונראה שפלקסר ניצל חירות זו במלואה.

בסיפור כפי שמוסר אותו פלקסר, את הניגון של "אני מאמין" כתב חסיד מודז׳יץ אלמוני בקרון הרכבת שהובילה את יהודי ורשה למיידנק. הניגון הולחן בהשראת המנגינה שהתפרצה "מתחת אופני הקרונות", ושירתו הלהיבה את כל היהודים הכלואים בהם. המלחין, מתוך התעלות הנפש, הציע את חלקו בעולם הבא למי שיביא את הניגון אל הרבי. שני צעירים קפצו לשם כך מן הרכבת - האחד


עזריאל דוד פסטג (מקור התמונה: ויקיפדיה)

נהרג, ואילו האחר הביא את תווי הניגון לרבי ממודז׳יץ בארצות הברית, והוא אשר הפיצו ברחבי תבל. בנוסחו של פלקסר לסיפור נעמיק בהמשך.

23 שנים לאחר פרסום סיפורו של פלקסר פרסם בן ציון שנקר מניו יורק, "בעל המנגן" הידוע ביותר בחסידות מודז׳יץ, כי בקיץ 1945 נכח בשמחת ברית מילה בחצרו של הרבי שאול ידידיה אלעזר טאוב, האדמו"ר ממודז׳יץ, שישב בווילמסבורג, בעת שאל הרבי הגיע מכתב, ובו התווים של שירת "אני מאמין". שנקר שר לרבי את התווים, ובהתייעצות עם הרב יצחק הוטנר שנכח במקום נקבע כי את התווים חיבר עזריאל דוד פסטג. האדמו"ר, העיד שנקר, הקפיד לשיר ניגון זה בכל התוועדות שלו ברחבי העולם.

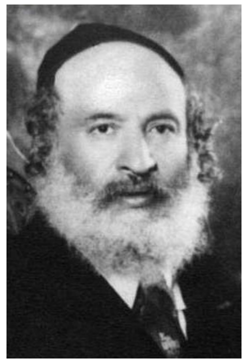
בבסיס הסיפור מצוי גרעין היסטורי, והוא כאמור העדויות הרבות על כך שיהודים הלכו אל מותם בשירת "אני מאמין". יש גם עדויות לכך שהלחן המדובר היה נפוץ במיוחד בתקופת השואה ובשנים שלאחריה. אולם ריבוי הגרסאות הספרותיות והמוטיבים האגדיים והמדרשיים מקשה עלינו לקבל שהסיפור המקובל, בנוסח שסיפר אותו פלקסר, הוא עובדה היסטורית. יש לציין כי הנתונים הריאליסטיים למדי בסיפור (ניצול שקפץ מרכבת המוות וסיפר על שהתרחש בה) ייתכן שהתרחשו, אלא שבסיפור זה בלבד לא ניתן לראות הוכחה לכך.

יש עדויות שהלחן המיוחס לפסטג כבר היה נפוץ במדינות אירופה בעיצומם של ימי ההשמדה. מכאן שגם אם הושר ברכבת, לא הולחן בה. השערתי היא שהתווים שנשלחו לאדמו"ר ממודז׳יץ היו התווים שהודפסו בארץ ישראל וכי הרבי הוא שהעריך, עם הרב הוטנר, כי מדובר בלחנו של "בעל המנגן" האהוב שלו, עזריאל דוד פסטג. נראה שהמעטפת הספרותית-אגדתית של הסיפור ותיאור רכבת המוות שבה הובל פסטג הם פרי דמיונו של פלקסר, ואין

בסיפור קיימים שלושת מרכיבי הסיפור החסידי: גיבור מיתולוגי, עלילה מיתולוגית (פעילותו של הצדיק בעולם החומר והרוע) וקידוש הסיפור. הגיבור הוא בעל הניגון, העלילה היא שירת המנון האמונה בדרך אל ההשמדה, וקידש את הסיפור האדמו"ר ממודז׳יץ, והוא גם הפיץ אותו

לראות בהם עובדה היסטורית. כמו כן הקפיצה מרכבות המובילות יהודים להשמדה הייתה אחד המוטיבים השכיחים ביותר בספרות השואה שנכתבה באותן השנים.

ובכל זאת השתמרותו של הסיפור בתרבות הדתית העממית בישראל מעידה על משמעותו, ולפיכך מצאנו מקום לעיין בגרסה אחת שלו - העשירה


האדמו"ר השני ממודז׳יץ, הרב שאול ידידיה אלעזר טאוב

והשלמה ביותר מבחינה ספרותית. אם נבחן סיפור זה על פי ההנחה כי מסרן הסיפור הוא כלי שרת של הציבור ומוסר רק את מה שערב לאוזני הציבור, נוכל לגלות על אילו צרכים של החברה הדתית בא הסיפור לענות ומה רצתה החברה הדתית לשמוע על השואה בראשית שנות ה-50, אז נתפרסמה גרסה זו של הסיפור, ולמעשה נראה כי היא משתמרת ורווחת, בעיקר בחברה הדתית בישראל, עד היום.

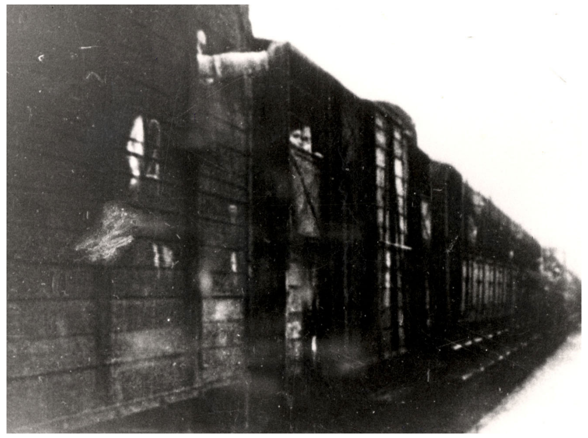
ראשית נעמוד על מה שאין בסיפור: לא מדובר כאן בעדות מכלי ראשון, שכן שבזמן השואה היה המחבר, פישל פלקסר, בארץ ישראל. גרסה זו אינה נוקבת בשמות או בתאריכים. הנתונים הריאליסטיים היחידים הם מוצאה ויעדה של הרכבת - על פי גרסה זו, הרכבת יצאה מוורשה למחנה ההשמדה מיידנק. נתון זה אינו עולה בקנה אחד עם הגרסה המוקדמת לסיפור כפי שפורסמה בעיתון האמריקאי: משפחת פסטג גורשה לטרבלינקה ולא למיידנק.

באשר לתוכנו של הסיפור: הסיפור רווי מוטיבים אגדתיים עממיים ("ירח בעל פרצוף אבהי"), כמה מהם לא ריאליסטיים (למשל שיחות בין מלאכים), כמה מהם מוגזמים (20,000 יהודים לא הובלו ברכבת אחת), וכמה מהם טיפולוגיים (שני עדים שורדים מקטל המוני ומספרים את הסיפור); ויש בו שיבוצים ורמזים מקראיים ומדרשיים לרוב. כמו כן הסיפור שסיפר פלקסר עונה על כל החוקים האפיים שמנה אקסל אולריק ושחוזרים באופן קבוע בסיפורי העם בתרבויות שונות.

התנועה בין המקום המוכר למקום הזר מרכזית מאוד בסיפור החסידי, ו"החוץ" הוא מרחב אלטרנטיבי שבו מתגלים הצדיקים הנסתרים ודבקותם העילאית באל. ואכן גם בסיפור שלפנינו המסע - הגם שמדובר בדרכם האחרונה של הנוסעים - הביא את החסיד האלמוני לרגעי שיא רוחניים.

בסיפור העממי המאזין מוצא ביטוי לבעיותיו, לכאביו ולמשאלות ליבו הכמוסות. בדרך כלל משאלת ליבו אינה הגיונית ואינה מציאותית, ולעיתים היא מתממשת אך ורק בעולם הסיפורי, בעזרת היסוד העל-טבעי. משאלתו של המספר (ושל מאזיניו) היא שהרכבת המובילה את היהודים להשמדה תיעצר והיהודים יינצלו. משאלה כמוסה זו מופיעה פעמים רבות בסיפור ומתבטאת בראש ובראשונה באמצעות האמונה החסידית-קבלית המסורתית שלפיה בכוחו של ניגון להבקיע רקיעים, לשנות את המציאות ולבטל את רוע הגזרה, אמונה העומדת בבסיסו של סיפור זה. לאחר "שלב האוריינטציה" בסיפור שבו תוארה הסיטואציה שבה הוא מתרחש, המספר מתחיל "להציץ [ב]מה [ש]מתרחש בפנים קרונות המוות":

> [...] מה אתם רוצים למצוא שם חוץ מפרפורי גסיסה ואנקות מוות של הולכים לטבח [...] אבל בוא וראך, יהודי זה המכורבל ומצונף כולו בתוך סמרטוטי בגדיו [...] עושה תנועה לעבר שכנו בקרון המוות. הוא לוחש לו על אזנו ומתחנן לפניו שלמען השם יזכיר לו את המנגינה שהרבי ממודז׳יץ שר ביום הכיפורים בשעת אמירת העבודה, רוצה הוא להזכיר דוקא מהפזמון של "מראה כהן" [...] אבל - לשם מה לך עכשיו לדעת מנגינות בכלל? ענה לעומתו חברו, הנועץ בו מבט חד, בחשבו שהוא השתגע מרוב צרות. אבל החסיד ממודז׳יץ אינו שם כבר לב לשכנו. הוא אינו רואה כבר אנשים לפניו. דומה מקומו הועתק עכשיו ליד העמוד אצל הרבי ממודז׳יץ, והוא הבעל-תפילה משמיע לפני קהל החסידים אחת מהקומפוזיציות המובחרות שלו [...].[2]


Theresienstadt, Czechoslovakia, רכבת גירוש מהמחנה לאושוויץ, 1943, ארכיון יד ושם 7GO6

קטע זה מרמז על המסורת המודז׳יצית המיוחדת שלפיה הרבי עצמו והמנגנים בחצר חידשו מדי שנה את הלחנים לתפילות הימים הנוראים. הפיוט "מראה כוהן" מתאר את פארו והדרו של הכוהן הגדול בעבודת יום הכיפורים, והוא מנוגד כאן ניגוד עז ואירוני ליהודים המובלים ברכבת, במיוחד למבקש לשמוע את הניגון כשהוא "מכורבל ומצונף כולו בתוך סמרטוטי בגדיו". יש לציין שפיוט זה נאמר או

מושר במוסף ליום הכיפורים לפני הפיוט על עשרת הרוגי מלכות שמתו על קידוש השם. אולם הכלל הנאמר בתפילות יום הכיפורים "ותשובה ותפילה וצדקה מעבירין את רוע הגזרה" לא נתקיים, והרכבת לא נעצרה. המנגן מנסה את כוחו בשנית, בעזרת ניגון נוסף:

> פתאום סופק הוא כף אל כף. במוחו נתבשלה כבר המנגינה הנפלאה "אני מאמין", מנגינת המוות [...] המודז'יצאי התפשט כולו מעצמיותו. הוא הפך כולו נציב מושר והוא מוציא מפיו ביחד עם טיפת דם מריאותיו הלקויות - שירת חייו. שירת הנצח של העם הנצחי [...] דהרה הרכבת לעבר מיידאנק [...] הקרונות טרטרו ט-ק-טוק, אני מאמין, אני מאמין [...].[3]

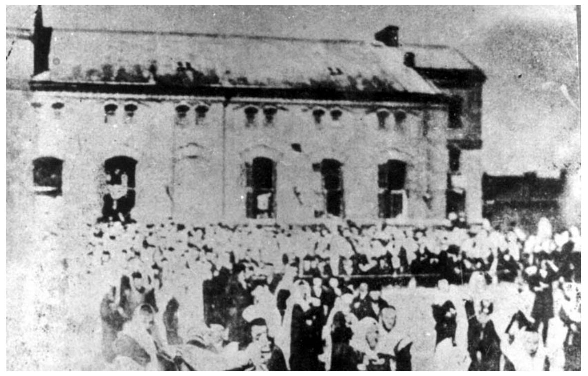
לאחר התפרצות שירה זו "נשמעה יבבת הקיטור ושומרי הרכבת זה אל זה שואלים מהיכן המנגינה הנפלאה [...] האמנם שרים היהודים בעצמם תפילת אשכבה לפני מותם?" הביטוי "אלו לאלו שואלים" שאול גם הוא מתפילת מוסף של יום הכיפורים שבה השרפים מחפשים את האל. ביטוי זה מרמז לבאות, אז יצטרפו לסיפור גורמים קוסמיים. וכך, לאחר שהבטיח מחבר המנגינה את "עולם הבא" שלו למי שיביא את המנגינה לרבי ממודז'יץ, התנדבו שני הבחורים, ואחד מהם חתך את "סיפון הקרון" בפצירה שהייתה לו, ואז:

> הציץ הראשון דרך החור החוצה ואמר: רואה אני שמיים כחולים מעל ראשינו וכוכבים מנצנצים וירח בעל פרצוף אבהי מסתכל בי. - ומה אתה שומע? שאל השני. החוויר הראשון כסיד וענה: אני שומע את מנגינת ה"אני מאמין" המושרת ע"י מלאכי השרת והדה עובר בכל שבעה הרקיעים. מיד יצאה בת קול מן השמיים ואמרה: אוי להם למחריבי עולמי ואוי להם לרוצחי בניי! התעטפה כנסת ישראל שחורים ונעמדה לפני כסא הכבוד וביקשה רחמים על ישראל, הראתה על אותה רכבת המוות המתנגנת, שאפילו על סף המוות אומרים בניך שירה, ואתה אלוקים בשמים אינך חומל עליהם [...] מייד נשמע קטרוג בעולמות העליונים וסמאל וסיעתו יצאו לקטרג על ישראל, חזרה כנסת ישראל שחווה ורצוצה, כי נוכחה לראות שאין שעת רצון לפני הכבוד [...].[4]

סיפורנו מרמז, באמצעים ספרותיים שונים, למדרש על מות משה (מדרש רבה דברים, פרשת וזאת הברכה, יא). המדרש מתמודד עם השאלה כיצד ייתכן שתפילותיו ותחנוניו של הגדול בנביאים ובמנהיגי האומה שמת לפני שזכה להיכנס לארץ ישראל לא עזרו. הסיפור מפנה את הקוראים למדרש המופיע בדיון בשאלה התאולוגית על מיתת צדיקים ועוסק בבעיה הכאובה של המאמין: כיצד זה שתפילות זכות, צדיקוּת ואמונה תמימה לא יכלו להעביר את רוע הגזרה? כיצד הפכה מערכת השכר והעונש לכתב פלסתר?

השאלה כבדת המשקל נוקבת עוד יותר על רקע התפיסה החסידית הרווחת המעלה על נס את תפילת התמים. הסיפור החסידי שלפנינו, אשר אינו מתאר את תפילתו של מנהיג כמשה או את ניגונו של האדמו"ר, אלא את ניגונו של חסיד אלמוני, קורא תיגר על סיפורים מסוג זה וזועק: כיצד זה שתפילת התמים אינה מתקבלת?

המספר שם את התשובה לשאלה המטרידה, שנידונה בעולם הקוסמי, בפי הרבי ממודז'יץ, והוא עושה זאת בסוף הסיפור, כאשר הניצול היחיד מהרכבת מגיע אליו ומביא לו את תווי המנגינה:



Gur, Poland, חסידי גור עטופים בטליתות ליד בניין הישיבה, ארכיון יד ושם 79EO5

> שמח הרבי שמחה גדולה ואמר לשליח, להוי ידוע לך, ברגע שהושרה מנגינת ה"אני מאמין" ברכבת המוות, נעו אמות הסיפים של העולם ונזדעזעו עמודיו. אמר הקב"ה: וכי עושה אני תורתי חלילה פלסתר? אלא כל אימת שהיהודים ישירו את ה"אני מאמין", אזכיר לפני את ששת מיליוני הקורבנות ואחמול על שארית עמי [...] התפשטה חיש מהר מנגינת ה"אני מאמין" בכל קצווי התבל, ובכל מקום ומקום יהודים שרים אותה מתוך דבקות באלוקים ית'. וכשמעיני ישראל זולגות דמעות בשעת שירת ה"אני מאמין", מייד נזכרת לפני כסא הכבוד אותה ה"רכבת המתנגנת" וכל קטרוגי השטן משתתקים כהרף עין.[5]

גורלו של החסיד המודז'יצי משקף את גורלה של החברה המספרת אשר אינה מוכנה לקבל את הפתרון האידאולוגי המוצע בסיפור ושעל פיו יש להשלים עם העובדה שיש תקופות שבהן "אין שעת רצון לפני הכבוד". סיפור זה משקף אי-נחת מן הפתרון הרשמי וחרדה קיומית וממשית גם יחד.

הרבי הסביר למאמינים ששירת האמונה בדרך אל המשרפות לא שינתה אומנם את גורלם של נוסעי הרכבת, אולם היא שמורה בזיכרון עולם לפני האל ועומדת כזכות אבות לכלל ישראל לדורות. על פי הסיפור, הסיבה לעובדה ששירת האמונה אינה עומדת ב"מבחן התוצאה" (שהרי הניגון לא מנע את ההשמדה) היא שלא הייתה זו "שעת רצון" לפני כיסא הכבוד, ולא השרירותיות והטוטליות שאפיינו את מנגנון הרצח הנאצי.

על פי התפיסה החסידית, הן לסיפור הן לניגון כוחות תאורגיים: באמצעות סיפור המייצג את המעשה שרוצים שיתרחש (הישועה), אפשר לגרום לאותה פעולה להתרחש במציאות האקטואלית. מטרת הסיפור על הניגון "אני מאמין" היא "המתקת" משמעותה הטרגית של שואת יהודי אירופה באמצעות סיפור על ניגון האמונה שגם אם לא מנע את השמדת היהודים, ודאי הנציח את זיכרונם ומורשתם, מורשת קידוש השם - בעליונים ובתחתונים.

במידה מסוימת הסיפור של "אני מאמין" מזכיר את מעשה קידוש השם המפורסם של רבי אמנון ממגנצא (דמות בדויה) שלפיו לפני שמסר את נשמתו לבוראו כשאבריו חתוכים בציווי ההגמון מפני שסירב להשתמד, שר רבי אמנון בערב ראש השנה

השאלה כבדת המשקל נוקבת עוד יותר על רקע התפיסה החסידית הרווחת המעלה על נס את תפילת התמים. הסיפור החסידי שלפנינו, אשר אינו מתאר את תפילתו של מנהיג כמשה או את ניגונו של האדמו"ר, אלא את ניגונו של חסיד אלמוני, קורא תיגר על סיפורים מסוג זה וזועק: כיצד זה שתפילת התמים אינה מתקבלת?

בבית הכנסת את הפיוט "ונתנה תוקף", ולאחר מכן נסתלק מן העולם. כמו אמנון ממגנצא מתקדש גם מלחין הניגון ושמו נחקק בהיסטוריה, לא רק במותו אלא גם בציווי הפצתו של הניגון על סף המוות. בזכות היצירה אשר נתנה טעם למותו נעשה בעל הניגון לסמל רומנטי למסירותו המוחלטת של האומן ליצירתו, והיא שהנציחה אותו ואת עצמה לדורות, דרך הסיפור.

כשם שאמנון ממגנצא הוא השתקפות קולקטיבית של "כל יהודי" (Every-Jew) אשכנזי בימי הביניים, כך גם החסיד המודז'יצי הוא כל יהודי מאמין בתקופת השואה המצפה לישועת ה' גם, ואולי בעיקר, כשחרב חדה מונחת על צווארו. אם במדרשי חז"ל נבחרו החכמים ולמדני התורה לכפר על העבר והעתיד (למשל בסיפור "עשרה הרוגי מלכות"), ובכך באו לחזק את מעמדם של תלמידי החכמים וסמכותם המעוגנת בלימוד התורה; ואם בגזרות תתנ"ו שבהן נפגעו קהילות אשכנז החלה להתפתח טיפולוגיה של צדיקות קולקטיבית בנוסח חסידות אשכנז ואיטליה, הרי גיבורם של סיפורי קידוש השם בשואה הוא חסיד תמים אמונה בנוסח החסיד המודז'יצי העומד מול גזרת המוות, ושירת האמונה בפיו. התגובה היהודית המועלית על נס בעקבות השואה היא הדבקות באמונה ומסירות הנפש על קיום המצוות, גם אם ברוב המקרים אמונה תמימה זו לא שינתה את גורלו של היהודי המאמין, בבחינת "לאלוהים רשות לא לשמוע את השירה, אבל לנו אסור להפסיק את השירה אף לרגע".[6]

הרבי ממודז'יץ הפיץ את הניגון בהתוועדויות שקיים בארצות הברית, בקנדה ובישראל, והוא נעשה פופולרי במיוחד וזכה לביצועים רבים. הרבי שמואל אליהו טאוב (ה"אמרי אש", 1984-1905), האדמו"ר השלישי לבית מודז'יץ, קבע בסוף שנות ה-40 בבית מדרשו בתל אביב שההקפה השישית שבהקפות השניות במוצאי שמחת תורה יהיו קודש להנצחת השואה, וכך נהוג שם עד היום. החסידים מכבים את אורות בית המדרש, מניחים את ספרי התורה על הבימה ושרים לאור נרות את "אני מאמין".

כאמור, על פי התפיסה החסידית, כשצדיק משמיע ניגון, הוא מתקדש. הניגון "אני מאמין" נתקדש לפיכך פעמיים - כשהושר בפי הרבי ממודז'יץ וכשהושר בפי אדמו"ר חסידות חב"ד, הרב מנחם מנדל שניאורסון (1994-1902), הוא הרבי מלובביץ'. הניגון "אני מאמין" ערב במיוחד לאוזניו של של הרבי מלובביץ', ובשנים הראשונות לשבתו בכס האדמו"רות ציווה פעמים רבות על חסידיו לנגן ניגון זה. בשיחתו בחג השבועות תשי"ג, לפני שציווה על חסידיו לשיר ניגון זה, אמר:

> בנוגע לניגונים - מחבבים את הניגונים של הרביים, דהיינו, ניגונים שהרביים חיברו בעצמם או שברו בהם וחבבום.
>
> ואעפ"כ בודאי יש חביבות מיוחדת גם לניגון זה ("אני מאמין") - ניגון שניגנו יהודים בשעה שהלכו למסור נפשם בפועל ממש על קידוש השם, שכן,

להיותם בני אברהם יצחק ויעקב יש בהם כח המסירת נפש שמצד נקודת היהדות, ועד כדי כך, שאף שידעו היטב להיכן מוליכים אותם, הלכו בתוקף ומתוך ניגון! [...] ניגון זה נותן כח וחיזוק בקיום התומ״צ [התורה ומצוות].[7]

בדברים אלו ייחס הרבי מלובביץ׳ לניגון ״אני מאמין״ קדושה של ממש, בזכות העובדה שיהודים שרו אותו בימות השואה, וראה בו כלי לחיזוק מסירות הנפש על קיום התורה והמצוות בקרב החסידים. מעניין שברבות השנים, עם הפיכתה של תנועת חב״ד מתנועה של אמונה משיחית (שמבטא השיר ״אני מאמין״) לתנועה משיחית אקטיביסטית, הוחלף הניגון ״אני מאמין״ בהתוועדויות חב״ד בהמנון ״We Want Mashiach Now!״, והרבי הפסיק לבקש מחסידיו לשיר את הניגון הישן.

האדמו״ר ה-3 ממודז׳יץ, הרב שמואל אליהו טאוב

עם השנים סיפור הלחנת ה״אני מאמין״ ממשיך להישמע בסיטואציות שונות, להיות מושר בפי מבצעים רבים וללבוש ולפשוט צורה לפי צורכי המספרים. כך נוספו לו תוספות ספרותיות ושונו בו פרטים. בסופו של דבר ניתן לקבוע כי הניגון והסיפור על נסיבות הלחנתו ביססו את עצמם כאמצעי הנצחה אפקטיבי למקדשי השם בשואה.

מעניין במיוחד ש״סוכני הזיכרון״ שדאגו להפצתו של הסיפור (האדמו״רים ממודז׳יץ ומלובביץ׳, פלקסר ושנקר) כלל לא היו באירופה בימי השמדת יהודיה, וסיפור זה משקף כיצד הצטיירו בעיניהם היהודים שהובלו אל מותם. העובדה שמנחילי זיכרון הסיפור לא חוו את מוראות השואה על בשרם ובכל זאת ראו בעצמם שליחים של הזיכרון מלמדת לדעתי שהסיפור שבו דנתי כאן מעיד על הבעיות האידאולוגיות והתאולוגיות שהעמידה המציאות ההיסטורית, יותר מאשר את המציאות ההיסטורית עצמה.

סיפורו של הניגון ״אני מאמין״ אינו ״סיפור בדים״ על לחן עממי. זהו ביטוי למשאלותיה הכמוסות של חברת המאמינים בכלל והחברה החסידית בפרט להתחבטויות המערערות אותה ולהתמודדות עם שאלות זהות עמוקות. בכך הסיפור יוצר שיח שיש בו ממד תרפויטי. ערעור יסודותיה העובדתיים של האגדה של הניגון ברכבת המוות אינו גורע מערכה כסיפור מכונן ההולם את אופייה של החברה המחזיקה בו.

בבסיס הסיפור עומד הניסיון לקשור את אירועי השואה למסורת ״קידוש השם״ הנמשכת, על פי התפיסה הדתית הרווחת, לאורך כל הדורות. כך ביקשה החברה הדתית להעניק למות המיליונים משמעות דתית ואידאולוגית ולספר על הישרדותה של הדרך הדתית, שאף יצאה מחושלת מכור המשרפות. גם לאחר תום מלחמת העולם השנייה התקיימה הדרך הדתית בתחושת מגננה, והיא חשה שהיא נתונה בצל איום קיומי בארצות המערב המודרניות. על כן תפקידו של המספר החסידי הוא לספק ראיה לאמיתותה ולנצחיותה של הדרך הדתית, ובאמצעות סיפורו של המספר וסיפורה של הדרך הדתית לחזק את תקפותה ולהציל אותה בכל פעם מחדש.

1 מ״ש (מאיר שמעון) גשורי, נגינה וחסידות בבית קוזמיר ובנותיה, ירושלים תשי״ב, עמ׳ 33.

2 שם, עמ׳ 123.

3 שם, עמ׳ 124.

4 שם.

5 שם, עמ׳ 125.

6 חוי דרייפוס (בן-ששון), ״׳כצאן אשר אין לו רועה?׳: רבנים ומעמדם בשואה״, בתוך אסף ידידיה, נתן כהן ואסתר פרבשטין (עורכים), זיכרון בספר: קורות השואה במבואות לספרות הרבנית, ירושלים תשס״ח, עמ׳ 161.

7 ״שיחת יום ב׳ דחג השבועות ה׳תשי״ג״, תורת מנחם ח, ברוקלין תשי״ג, עמ׳ 242.

שירת היהודים בשואה

תמר מצ׳אדו רקנאטי

במאמר זה תמר מצ׳אדו רקנאטי דנה בתופעת הניגון והשירה העממיים של היהודים בימי השואה שחצתה גבולות, קהלים ושפות והייתה מרשימה בהיקפה. היא תוהה על הסיבות לפריחת השירה העממית על סף המוות ומצביעה על תפקידם המיוחד של הניגון והשירה בתקופה ההיא - לאחד מחדש חלקים של האישיות הפגועה, לחבר קבוצות מרוחקות, לעורר אנושיות במקום של שנאה תהומית והרסנית ובעיקר להשאיר עדות מימי השואה, כאשר הגרמנים פעלו ללא לאות כדי לטשטש את עקבות הרצח.

המוזיקה בשואה היא נושא נשכח, אך מורכב, עצום ומעניין שמעיד על מצבם של היהודים בזמן אמת. תחום המוזיקה בשואה מורכב משני נושאים: המוזיקה תחת עול וטרור - המוזיקה שנוגנה בעיקר בתזמורות שהקימו הנאצים במחנות ריכוז והשמדה. על פי רוב הנאצים הם שקבעו את הרפרטואר, מיקומן של התזמורות במחנה, זמן הנגינה, הקהל והנגנים. זהו נושא מרתק אם כי קשה, אך נושא המאמר הזה יהיה הנושא המוזיקה מרצון - המוזיקה שהיהודים יצרו מרצונם החופשי, כלומר המוזיקה שעצם הפקתה בכל מצב, אפילו לרגע קט, הייתה פעולה של חופש והצהרה של חיות. בתוך כך אדון בפרק מיוחד - שירת היהודים בשואה.

השיר (song) ליווה את היהודים משחר ההיסטוריה שלהם, ברגעים של שמחה או של עצב ואסון: שירת הים של בני ישראל, והיא שירה של הלל והודיה; שירת היהודים על שפת נהרות בבל; שירה בשולחן השבת בכל הגלויות; והעדויות הרבות על רבבות היהודים שהלכו אל מותם בשירה על קידוש השם באירופה, במשך מאות שנים. גם בארץ ישראל, מראשיתה החלוצית ועד ימינו, השירה היא חלק בלתי נפרד מהחיים בה: אפשר ללמוד את ההיסטוריה של היישוב ושל המדינה בזכות השירים שנכתבו ונשמעו כאן.

השירים בשואה

היצירה העצומה של היהודים בשואה והקול האדיר שנשמע בתקופה הזו אינם מוכרים לנו דיים. מאות או אלפים של שירים שיהודים חיברו ושרו נשמרו, אך רבים מאוד אבדו. שירים אלו נוצרו בכל מדינות אירופה בכל המקומות שנמצאו בהם יהודים, בין במקומות מסתור, יערות, גטאות ומחנות למיניהם ובין ממש על סף תאי הגז. שירים נוצרו בכל השפות שהיהודים דיברו בהן בתקופה ההיא (רובם הגדול ביידיש). את השירים כתבו נשים, גברים וילדים בכל השכבות החברתיות ובכל החוגים הפוליטיים והדתיים דאז.

תופעה זו מעוררת שאלות: מדוע לשיר בזמן חורבן? מדוע לחבר שיר חדש ולשיר אותו על סף המוות? לא אוכל לענות לעומק על שאלות אלו במאמר קצר זה, אך אנסה להבהיר כמה עניינים. בעניין השירה עצמה אביא את עדותה הנפלאה של אסתר רפאל, ילידת קורפו, שגורשה לבירקנאו בסוף יוני 1944, והיא בת 16. במחנה היא הייתה שרה הרבה, וכשאחרי המלחמה נשאלה מדוע, ענתה: ״שרנו עבור חברות בעבודה, במשך שלוש דקות. שלוש דקות שבהן לא עבדנו. שלוש דקות, שם, זה היה משהו! כששרים, יש הרגשה של חופש. זה משהו שהאחר אינו יכול למנוע ממך. כשאני שרה, אני האדם שאני רוצה להיות.״[1]

והינה עוד שתי עדויות בעניין זה. מרים הראל הייתה נערה צעירה בגטו לודז׳. רוב משפחתה נספתה שם או במחנות ההשמדה. היא עצמה הרבתה לכתוב שירים גם בגטו וגם במחנה. בריאיון עם גילה פלם היא אומרת: ״לשיר הייתה חשיבות רבה בחיים היהודיים. העם היהודי הגיע למצב של ייאוש עמוק כל כך, שרק לשירה היה הכוח לעזור. כשמישהו שר, אפילו שיר עצוב, הבדידות שלו נעלמת. הוא וקולו הופכים לשני אנשים״.[2]

טומס גבה נולד בגרמניה וגורש לבירקנאו כשהיה נער: ״לנו, הנערים, הדרך הטובה ביותר לברוח בחלום הייתה לשיר. [...] שרנו הרבה שירים מכל הסוגים. [...] מי שבחרו לעצמם שיר אהוב זמזמו אותו כמין שיר חתימה, משהו שדרכו הכירו אותם. בחירתי שלי הייתה שיר צרפתי מרגש [...]. בכל פעם שזמזמתי את השיר הזה, הניגון האישי שלי, הציפה אותי התחושה שעל אף הכול אני עדיין חי. אחרי שנה במחנה ריכוז שמרתי על האני שלי. לא יכולתי לראות את פניי כי לא נתנו אפשרות להסתכל על עצמנו במראות, אבל עדיין יכולתי לשמוע את שיר החותם שלי. הוא הוכיח שאני אכן חי״.

Poland ,Lodz, מנצח ומקהלת ילדים בהצגה בגטו.

עדויות אלו מלמדות שהשירה עצמה, עצם הפקת הקול והשמעתו, יש לה תפקיד חשוב: היא יוצרת מחדש את האני הפגוע שכמעט נעלם בטראומות חוזרות ונשנות שפוגעות בכל רובדי האישיות. השירה יוצרת מחדש אלטר אגו הנתון בסכנת הכחדה תחת הטרור המתמיד: השירה יוצרת אינטימיות בין בעל הקול ובין האני שלו. זמן השירה (הרי מוזיקה היא אומנות הזמן!) הוא זמן שבו אף לא אחד, אפילו לא האס-אס במחנה הריכוז, אינו יכול להשתלט עליו ועל המחשבה הפרטית של האסיר השר - זהו זמן שהאדם יכול לחוש בו את החופש להיות הוא עצמו ולדעת שהוא חי.[3]

השיר מחבר עדות זו לזו

יש עדויות רבות על הקשר הייחודי שנוצר בין קבוצות של יהודים דרך השירה, משום שכל אפשרות אחרת של קשר לא הייתה קיימת בשל הבדלי השפה והתרבות. משה סמואל, סלוניקאי שגורש לבירקנאו באביב 1943, מספר שבגלל היעדר שפה משותפת, לא היה קשר בין היהודים הסלוניקאים ליהודים האשכנזים בבלוק שבו חי (בלוק 21). אך ערב שבת אחד פצח דוד פיצ׳ון, יהודי סלוניקאי, בפיוט ספרדי. הנוכחים שעד כה התעלמו מהסלוניקאים התלהבו מהשירה: ״ברגע זה קפץ ממשכבו יהודי צדיק אחד מפולין, יהודי מגטו וורשה, שמו היה רבינוביץ׳. [...] יהודי זה החל לנשק את הסלוניקאי שהעז לשיר את המזמור של שבת ׳ויקדשהו׳. והוא הצדיק הזעיק עוד יהודים שישמעו ושיקשיבו לשירת הסלוניקאי. ומאז נקשרה באושוויץ ברית אחווה בין סלוניקאים ופולנים״.[4] אם כן, השירה היא שגישרה בבלוק בין שתי הקבוצות שעד כה היו מנוכרות זו לזו. במקרים כאלה הניגון הוא שתפס את מקומה של המילה.

השיר מציל חיים

אומנם יהודים נרצחו כי הם שרו, אך יהודים מעטים ניצלו דווקא משום שהם שרו. החזן שלום קץ מהעיירה בראילוב שבאוקרינה ודוד וורדיגר בכניסתו למחנה פלשוב הנודע לשמצה - שניהם ניצלו ממוות בטוח ומיידי בזכות שירתם לפני איש אס-אס אכזר שלא הבין את תוכן השיר (תפילה בעברית) אך כנראה התרגש מהניגון - ״אל מלא רחמים״. באותו קלגס שעד כה רצח בלי שום רגש מאות יהודים, ובהם ילדים ותינוקות רכים, התעורר זיק אחר לרגע תוך שמיעת השיר. עד כה אף מילה לא חיברה, השיר יצר זמן וחלל של חיים זמניים. לרגע קט פתח הניגון אצל איש האס-אס פתח צר של אנושיות שאפשר לו לראות את האדם ביהודי שמולו ולא את הג׳וק שציירה התעמולה הנאצית.[5]

מקהלה שרה את אליאס, טרזינשטאט, צ׳כוסלובקיה, ארכיון יד ושם 2977/255

התוכן של השירים

ידוע לנו על מקרים שבהם הפכה השירה את היהודים מעבדים צייתניים לאנשי החופש. דוב פרייברג[6] היה נער בן 13 כשגורש למחנה ההשמדה סוביבור והיה הניצול היחיד במשפחתו. מהמגורשים הרבים ברכבת שנסע בה הוא היה אחד המעטים שנבחרו לחיים זמניים של עבודות במחנה. הוא מספר שבסוביבור היו האסירים חייבים לשיר ללא הרף. אם לא שרו בהליכתם או בזמן העבודה, הכו אותם השומרים האוקראינים או אנשי האס-אס באכזריות. ״אם לא שרנו, היינו כבר על ארבע על האדמה״. יום אחד תפסו העינוי והסדיזם המוזיקלי משמעות אחרת לגמרי ומהותם התהפכה. דוב מספר שאיש האס-אס פראצל צרח על הקבוצה שלו שתשיר. אחד היהודים החל לשיר שיר שאחרים כנראה לא הכירו כל כך. הכעס של פראנצל לא ידע גבול. הוא צרח עוד יותר. ברגע זה החל יהודי אחד לשיר שיר מוכר, שיר של שבת וחגים: ״וטהר ליבנו לעובדך באמת״. כולם

עדויות אלו מלמדות שהשירה עצמה, עצם הפקת הקול והשמעתו, יש לה תפקיד חשוב: היא יוצרת מחדש את האני הפגוע שכמעט נעלם בטראומות חוזרות ונשנות שפוגעות בכל רובדי האישיות.

הצטרפו אליו. פראצל נרגע, אבל עיקר המשמעות הוא בבחירת השיר בזמן ההוא, במקום ההוא, במצב המסוכן ההוא. היהודים הפכו את ההוראה הסדיסטית והמשפילה של פראצל, ללא ידיעתו, למחווה של חופש. דרך השיר הם התקשרו מחדש לתרבות ולאמונה שלהם בימים שבהם כל קשר כזה פירושו היה מוות מיידי. בבחירת השיר המסוים הזה הם שינו את משמעות ״העבודה״ מעבודת פרך לעבודת השם. אומנם הם עדיין היו בסוביבור, אומנם הם עדיין היו עבדים במחנה השמדה, אך כל עוד שרו, הם היו חופשיים ועבדו את אלוהים.

השיר כעדות

רוב שירי השואה מספרים סיפור אחד מסוים, כלומר עובדה, מאורע או תהליך. השיר טרבלינקה נכתב כנראה בגטו ורשה בימי האקצייה הגדולה של קיץ 1942 שבה 265,000 יהודים נתפסו ונשלחו באכזריות היישר למותם במחנה ההשמדה טרבלינקה. לא ידוע מי כתב את השיר, ומקור הלחן שלו הוא כנראה טנגו ידוע של לפני המלחמה. יש 17 גרסאות לשיר הזה (המספר הגבוה ביותר של גרסאות לשיר אחד מתקופה זו) מאזורים שונים ומרוחקים בפולין, בגרמניה ובבלרוסיה. זוהי הגרסה המקורית מוורשה מסוף אוגוסט 1942:

לא הרחק מכאן
כפר קטן
על האומשלגפלאץ
ליד הקרונות
תוהו ובוהו
כולם חייבים להיכנס
איזה פחד
ואז צרחה

ילדונת ליד אמה בוכה
השארת אותי לבדי
הישארי אתי
הישארי איתי אמא יקרה
חיזרי אלי
לעולם נשארתי בלעדיך.[7]

השיר קצר אך מתאר בדיוק מצמרר את הכאוס והפחד, את החרדה הנוראית של הילדה, את חוסר האונים של המון היהודים הנדחפים לקרונות ללא אפשרות לסגת. בכל הגרסאות מסופר על גירוש לטרבלינקה: לפעמים ילד או ילדה מופיעים בשיר, לפעמים יש תיאור ארוך של אקצייה ושל רצח המוני, אך כולם נגמרים בקרונות המובילים לטרבלינקה.
שיר אחר נכתב בגטו שבלי. כותב השיר, צבי גרמזי, ״נתן״ לאישה אחת לשיר את סיפורה: ביום שבו ילדה את תינוקה, נכנסה קבוצה של איינזצגרופן (כנראה) לעיירה שלה ולקחה את כולם ליער:

אימי, מוכה ונרצחה
ראיתי במו עיניי
וגם אבי
היה קבר אחים ענק
שכלתי את בעלי
וילדתי באותו יום
הילד בקושי ראה את אור היום
מרחמי לקבר.
נשארתי לבדי
הגורל שפר עליי
הכדור פספס ועבר לידי
ברחתי מבין צרחות האימים.
עכשיו ביער מסתתרת
אני שוב שומעת את ילדי
נולד היום
ונלקח - אלוקים, האם זהו רצונך?...[8]

יש גם שירים המתארים את המצב העגום דרך הומור, למשל השיר של מחנה המעבר דרנסי שליד פריז (שם עברו רוב היהודים מצרפת שנשלחו למזרח):

כמה סבים יש לך
יהודים, יהודים למחצה, רבעי יהודים, יהודים יהודים
שלא נימולו? (פעמיים)
כמה סבתות יש לך
יהודיות, יהודיות למחצה, רבע יהודיות, יהודיות יהודיות
שלא אכלו חזיר מטוגן? (פעמיים)

אם לך יותר משני סבים
יהודים, יהודים למחצה....,
שלא נימולו (2 x)
אם לך שתי סבתות יהודיות
יהודיות למחצה, ...
שלא אכלו חזיר מטוגן (2 x)
אז גורלך ברור.
יהודים למחצה,,,, יהודים יהודים
הפשע הזה ייענש
כי כל הסבל שבעולם
יהודים, יהודים למחצה., רבעי יהודים, יהודים יהודים
יבלות ברגליים, רעידות אדמה, חיפושיות או טיפוס
הכול כי הסבים שלך
יהודים, יהודים למחצה......
לא אכלו חזיר מטוגן.[9]

שירים אלו מתארים מצב, עובדה, בין צעקה להומור חריף.
למה לספר את הסיפור בשיר? האם לא נכון לספר אותו בכתיבת הסיפור כפי שהוא כדי להעבירו הלאה? אכן כן, אלא שכל גירוש, כל אקצייה וכל בריחה הביאו לידי הרס ואובדן של טקסטים, ושיר הוא טקסט שדי בזיכרון כדי לשמר אותו ולהעבירו הלאה, בעיקר בידיעה שרוב שירי השואה הם קונטרפקטום (Contrafactum), כלומר כתבו אותם על פי לחנים ידועים מלפני המלחמה, ולכן היה קל ללמוד ולזכור אותם. (וזהו עוד תפקיד של השירה בשואה: הקונטרפקטום אפשר בעקיפין מעין שיח דרך תמליל

עם מסרים של ה"לפני" המתורבת, הנקי והנאיבי כביכול שרוב הזמן נתפסו כעת כשקר, אשלייה, חלום). השיר עף אל מעבר לגדרי התיל, עבר מאדם לאדם, מקבוצה לקבוצה, נתון לשינויים לפי רצונם של השרים ופותח שיח בין קבוצות מרוחקות ושונות. הלינה בירנבאום, ניצולת גטו ורשה ומחנות, ובהם מיידנק ואושוויץ, כותבת בספרה: "השירים שנכתבו בגטאות ובמחנות ההשמדה היו ביטוי לחיים בגיהינום - הם עזרו לחיות ולמות. בכוחם לספר לנו היום נאמנה את שהתרחש שם אז, ומה חשבו והרגישו האנשים שחיו על פי התהום, כשהמוות והרצח שולטים בכול ללא מעצור."[10]

שירה של אלז'וניה וחשיבות ההשוואה לטקסט של לפני המלחמה

השיר האחרון במאמר זה מחבר את רוב התכנים שהעליתי (וגם סותר עיקרון אחד). אחרי המלחמה בעיירה קרובה ללובלין נמצאה ערמת נעליים. בערמה בלטה נעל קטנה שפיסת נייר בצבצה מעקבה. אחרי

Poland, Lodz, זמר הרחוב יענקל הרשקוביץ מופיע בליווי הכנר קרול רוזנצוויג.

רסטורציה התברר שילדה בת תשע, אלז'וניה שמה, כתבה את את השיר הכתוב על הפתק ונהגה לשיר אותו לעצמה בלחן מוכר מאוד:

היו הייתה פעם אלז'וניה. בודדה וגוועת
כי אביה במיידנק
ואימה באושוויץ [11]

אלז'וניה כנראה הבינה היטב שהיא לא תשרוד - הוריה לא יחזרו (לא ידוע לנו כיצד ידעה היכן הוריה), היא בודדה ואין לה מחסה. ייתכן שזו הסיבה שהיא החליטה להשאיר סימן שפעם, בעולם הזה, הייתה ילדה ושמה אלז'וניה. לא היה מישהו שילמד את השיר שלה, ולכן היא חיפשה פיסת נייר או משהו אחר שתוכל לכתוב עליו (אנחנו יכולים לשער ששתי הפעולות האלה היו כרוכות במאמץ לא מבוטל). לאחר מכן היה עליה למצוא מקום מסתור לנייר בתקווה שאנשים אחרים ישמרו אותו ויפרסמו את השיר. כל הפעולות האלה, כל אחת לחוד וכולן ביחד, של ילדה מפוחדת וגוועת מעידות על יכולת הישרדות יוצאת דופן. אלז'וניה לא רצתה להיעלם מהעולם, ודרך השיר היא השאירה תעודת זהות ועדות למצב משפחתי, אישי ונפשי. השיר הוא עדות לקיומה של אלז'וניה. אבל יש בו עוד רובד: כפי שהיא מציינת בפתק, השיר הוא קונטרפקטום של שיר עממי פולני ידוע מאוד. לשיר הפולני יש כמה גרסאות, רובן מספרות את סיפורו של מלך, נסיכה ופיה. הנסיכה התאהבה במוזיקאי והם התחתנו. לפיה היה בית מחמאה, והכול היה טוב בו. ואכן שירה של אלז'וניה מתחיל כמו אגדת ילדים: "היו הייתה פעם אלז'וניה". אך המשך השיר הופך להווה אין-סופי של בדידות ומוות. ההשוואה בין השיר של אלז'וניה לשיר המקורי מוסיפה רובד נוסף וחשוב מאוד להבנת כוונותיה של הילדה.

סיכום

לשירים הייתה נוכחות עצומה בשפתם ובליבם של היהודים בשואה. לשירים היו עוד הרבה תפקידים בשואה, והיו סוגים אחרים של שירים, חשובים לא פחות מהשירים שתיארתי כאן: שירי ילדים, שירי זמרי הרחובות בגטאות, שירי פרטיזנים כגון שירו של הירש גליק אל נא תאמר הנה דרכי האחרונה, שירי נקמה, השירים הפונים היישר לאלוהים שהם נושא חשוב ומיוחד במינו ועוד. במאמרי הבלטתי את כוחם של הניגון והשירה לאחד מחדש חלקים של האישיות הפגועה, לחבר קבוצות מרוחקות, לעורר אנושיות במקום של שנאה תהומית והרסנית ובעיקר להשאיר עדות ועקבות בימי השואה, כאשר הגרמנים עשו הכול כדי למחוק את ההוכחות לרצח. השירים מתעדים את העובדות "היבשות" אך עליהן מוסיפים את רגשותיהם של המחבר והשרים ואת רצונם לשפר, להעיד, לתת תוקף למציאות החיצונית והפנימית של הכלל והפרט. היום השירים הם חומר לימוד לכל מי שמבקש לשמוע אותם ואת הסיפור המלווה כל אחד ואחד מהם.

יש עוד הרבה פנים למוזיקה מרצון: פעילות התזמורות והמקהלות הרבות בגטאות ובמחנות מעבר כמו טרזין אבל גם בווסטרבורק שבהולנד או בגירס ובון לה רולאנד בצרפת, המשך היצירה של מלחינים גם במצבים בלתי אפשריים של בריחה וכליאה, הוראת מוזיקה בסתר בגטאות ובמחנות ועוד. התפקיד שלנו הוא להמשיך לחקור, להביא לאור, לספר. הרבה מלחינים ומוזיקאים נרצחו בשואה. הם נרצחו פעמיים - בגופם ובזכרם, שכן גם יצירתם נשכחה. תפקידנו לחלץ אותם מהאפר ולהחיות שוב את המוזיקה שלהם.

Poland, גליק הירש,
פרטיזן ומשורר, ארכיון יד ושם 4613/270

---

1 Musica Concentrationaria, Ermanno Felli, Italy, 2007

2 Gila Flam, Singing for Survival: Songs of the Lodz Ghetto, 1940-1945, University Illinois Press, 1992, p. 107

3 Thomas Geve, Youth in Chain, R. Mass, 1958, p. 123

4 משה שמואל, "לעמיתי היהודי-האשכנזי שיחת פליט מכבשני אושוויץ", בתוך בנתיבי הדמעות: שירים, קינות, בלדות, פואמות ודברי פרוזה שכתבו שרידי השואה ואחרים, כרך א, המכון ללימודי השואה על שם ח' אייבשיץ.

5 שלום קץ: "Oradea", Encyclopedia Judaica, Yehouda Marton, sv, Jerusalem, 1972, 12, pp. 1437-1438.
דוד וורדיגר: Mordechai Staiman, Stories behind the Chasidic Songs that Inspire Jews, Jason Aronson Inc., 1994, pp. 68-70.

6 דוב פרייברג, שריד בסוביבור, הוצאה עצמית, 1988, עמ' 159. ריאיון עם המחברת ב-10 במאי 2001.

7 לידער פון די געטאס און לאגערן / טעקסטן און מעלאדיעס געזאמלט - ש' קאטשערגינסקי , רעדאקטירט - ה' לייוויק, ניויארק 1948, עמ' 350.

8 ממכתב שנכתב בערב פסח, 1947.

9 כותב השיר אינו ידוע, והוא הולחן על פי שיר מוכר מאוד אז בצרפת.

10 הלינה בירנבאום, שירים לפני ומתוך המבול, תל אביב 1980, עמ' 10.

11 שם, עמ' 11.

שירים וזיכרון: חיים ומוות ב"שירי שואה" ישראליים

גילה פלם

גילה פלם סוקרת במאמרה את התפתחות שירי השואה העבריים בישראל, מראשיתם ועד ימינו. בישראל לא גובש קנון של שירי שואה ליום הזיכרון לשואה ולגבורה, והדינמיות של זיכרון השואה המשתנה בחברה הישראלית יכולה להיות ההסבר לכך. הדגש השונה של כל דור ודור בזיכרון השואה הוא הסיבה לאימוץ שירים שונים המבטאים מסרים שונים. השירים בתקופת השואה תיעדו את המאורעות, הפיחו תקווה וקראו לנקם. שירי הדור השני הביעו הזדהות עם ההורים וסיפרו את סיפוריהם האישיים. הדור השלישי והרביעי שרים שירים על אובדן ושכול כללי שאינם קשורים לשואה או למלחמות ישראל ומביעים רגשות עזים של עצב וכאב שאינם מדברים בהכרח על חיים ומוות או ייאוש ותקווה.

רבים מחגי ישראל, ימי הצום ומועדים אחרים מטרתם להזכיר אירועים היסטוריים בחיי העם היהודי. ימי הזיכרון המודרניים - יום הזיכרון לשואה ולגבורה ויום הזיכרון לחללי צה"ל ולנפגעי פעולות האיבה - הצטרפו אל ימי הזיכרון האלה, והם חלק מלוח השנה היהודי-ישראלי. לכל המועדים הללו התגבשו טקסטים קבועים ושירים או פיוטים קבועים, כמה מהם נאמרים מדי שנה בשנה, וכמה מהם משתנים. המנגינות של הפיוטים או השירים וכן השירים המושרים משתנים לעיתים ומשקפים את הלכי הזמן. אחת התופעות המוזיקליות הידועות היא התאמת מנגינות שונות לטקסטים קבועים - קונטראפקט או פרודיה.

בימי חג מסורתיים קיים טקסט קבוע - שירים קבועים שחוזרים מדי שנה - בצד טקסטים ומנגינות שאינם קבועים. אולם המרכיב הקבוע מהווה את העיקר. המסורת הישראלית מתקופת היישוב ועד היום, אף היא יצרה שירי חגים, והם מוטמעים דרך מערכת החינוך (ובאמצעים אחרים) ומושרים דור אחרי דור. וכך נוצר קנון[1] של שירים ישראליים לחגים ולמועדים. ליום הזיכרון לשואה ולגבורה לא נוצר קנון של שירים, והם משתנים משנה לשנה לא רק בימי הזיכרון אלא גם באירועים אחרים לזיכרון השואה במסעות לפולין למשל או בהתכנסויות אחרות. מדוע לא גובש קנון של שירי שואה בישראל?

יום השואה, יום הזיכרון לשואה ולגבורה בישראל, נועד להיות יום זיכרון לשואת יהודי אירופה. ביום זה כל עם ישראל אמור להתייחד עם קורבנות השואה ולזכור את האירוע המכונן בתולדות העם היהודי בעת החדשה. יום זה נקשר על ידי מייסדי המדינה ללידתה של מדינת ישראל ולשמירת עצמאותה וריבונותה. עורכים בו טקסים פומביים, אומרים תפילות ושרים שירים כדי להנציח את זיכרון השואה בקרב החברה בישראל.

על הקשר בין השואה והתקומה ובין השואה ומלחמות ישראל עמדו חוקרים רבים מתחומים שונים. עדית זרטל בספרה האומה והמוות מצביעה על הקשר שבין המוות בשואה למוות במלחמות ישראל. זרטל מראה כיצד הפך מרד גטו ורשה לפעולה ציונית של מוות לאחר קרב בניגוד למוות של רוב היהודים שהובלו אל מותם על לא עוול בכפם.[2] גם קביעתו של יום הזיכרון לשואה ולגבורה כיום זיכרון לאומי בשנת 1959 לא היה חף משיקולים פוליטיים. כפי שמתארת זרטל בספרה בהתבססה על מחקרו של ג'יימס יאנג: "ככל מדינה, זכרה גם ישראל את עברה בהתאמה עם המיתוסים והאידאלים שלה, ועם הצרכים הפוליטיים השוטפים [...] מעשה ההיזכרות, שנועד לגאול את הקורבנות ואת הניצולים משכחה ומהיעלמות סופית מדברי הימים, כוון, כתמיד לסובייקט הזוכר [...] הזיכרון היה אידאולוגיה מרכזית של ישראל החדשה."[3]

כאמור את יום הזיכרון לשואה ולגבורה קבעה מדינת ישראל כעשר שנים לאחר הקמתה של המדינה הריבונית. התאריך, כ"ז בניסן, נבחר לפי התאריך של פרוץ המרד היהודי בגטו ורשה. המרד בגטו ורשה

"אנדרטת המרד של הפסל נתן רפפורט", ארכיון יד ושם 3252/23

פרץ ב-19 באפריל 1943, י"ד בניסן, ערב חג הפסח תש"ג. מכיוון שערב פסח איננו תאריך מתאים ליום זיכרון לאומי, הוחלט לבסוף בשנת 1951 שכ"ז בניסן יהיה יום הזיכרון לשואה, שישה ימים לאחר תום חג הפסח ושבוע לפני יום הזיכרון לחללי צה"ל. הרבנות הראשית לישראל קבעה כי עשרה בטבת יהיה יום הקדיש הכללי גם לזכר קורבנות השואה, אבל רוב הציבור בישראל מכבד את יום השואה בכ"ז בניסן על פי חוק יום הזיכרון לשואה ולגבורה.

ליום השואה נכתבה תפילת "הזכרת נשמות" מיוחדת אשר מתארת את מותם בעינויים של היהודים בתקופת השואה. תפילה זו או תפילה דומה נאמרת גם בכל הימים שבהם אומרים את תפילת "יזכור" לקרובי משפחה שנפטרו, ואליה מצטרפת גם תפילת "הזכרת נשמות" לזכר חללי מלחמות ישראל.

זו לשונה של התפילה:

יִזְכֹּר אֱלוֹקִים אֶת נִשְׁמוֹת אַחֵינוּ בְּנֵי יִשְׂרָאֵל, חַלְלֵי הַשּׁוֹאָה וְגִבּוֹרֶיהָ, נִשְׁמוֹת שֵׁשׁ-מֵאוֹת רִבְבוֹת אַלְפֵי יִשְׂרָאֵל, שֶׁהוּמְתוּ וְשֶׁנֶּהֶרְגוּ וְשֶׁנֶּחְנְקוּ וְשֶׁנִּקְבְּרוּ חַיִּים, וְאֶת קְהִלּוֹת הַקֹּדֶשׁ שֶׁנֶּחֶרְבוּ עַל קְדֻשַּׁת הַשֵּׁם.

יִזְכֹּר אֱלוֹקִים אֶת עֲקֵדָתָם עִם עֲקֵדַת שְׁאַר קְדוֹשֵׁי יִשְׂרָאֵל וְגִבּוֹרָיו מִימֵי עוֹלָם וְיִצְרֹר בִּצְרוֹר הַחַיִּים אֶת נִשְׁמָתָם. הַנֶּאֱהָבִים וְהַנְּעִימִים בְּחַיֵּיהֶם וּבְמוֹתָם לֹא נִפְרָדוּ. יָנוּחוּ בְּשָׁלוֹם עַל מִשְׁכְּבוֹתָם וְנֹאמַר אָמֵן.

אולם מלבד תפילה זו לא גובש טקסט אחיד לזיכרון השואה ולא נקבעו שירים, עממיים או פופולריים, כשירי זיכרון טקסיים החוזרים מדי שנה בשנה באירועי הזיכרון לשואה. ייתכן שהשימוש הישראלי בשואה, דימוייה וסיפוריה על ידי בעלי אינטרסים, פוליטיקאים ומגבשי מדיניות אשר מלווים את מדינת ישראל מאז הקמתה ועוד לפני כן משתקף גם בדינמיות של תוכני הטקסים והשירים הנבחרים. כדי שלשואה תהיה משמעות בעיני הציבור הישראלי, היא נכרכת בשיח הפוליטי והתרבותי באירועים אחרים בתולדות מדינת ישראל כמו מלחמת העצמאות, מלחמת יום כיפור, המאבק בטרור וכדומה. שילוב זה בא לידי ביטוי בשירים שנכתבו על אירועים אלו ובעיקר על הקורבנות שנפלו במלחמות ישראל ושמושרים כ"שירי שואה". באופן זה הפכו שירי השכול, שירים על מוות וקורבן אנושי, לחלק מהאתוס של תחיית עם ישראל בארצו.

תופעת מסעות בני הנוער הישראליים לפולין ב-40 השנים האחרונות מנכיחה את השואה, מחזקת את החיבור למדינת ישראל ומעודדת לקבל אחריות כדי ששואה מסוג זה לא תישנה חלילה. מרבית בני הנוער שמשתתפים במסעות הם צעירים טרם גיוסם לצה"ל, והמסעות מחזקים בהם את חשיבות השירות הצבאי והעשייה הלאומית. במסעות אלו בני הנוער מבקרים במחנות ההשמדה ובמחנות הריכוז, וכן בעיירות שחרבו ובשרידי גטאות שנותרו על אדמת פולין. העיקר בסיורים אלו הוא המוות והאובדן. במסגרת זו התגבשו טקסים של תפילה, הקראה של שירה עברית ושירה של שירים עבריים.

המסעות לפולין הם עוד טקס מתמשך לזיכרון השואה שבו שרים את שירי השכול והעצב לזכר הנופלים במערכות ישראל וגם לזכר הנספים בשואה. ג'יימס יאנג מתאר את המסעות כטשטוש הגבול בין הגיגות אנושית ובין רוע של בני אנוש. מסר זה הוא לדבריו מאיים וטורדני: "אומה המלמדת את ילדיה את השואה רק בחיבור הישיר שלה עם המדינה, ושולחת את בניה לתייר באתרי מחנות ההשמדה, כדי שיחזרו משם יהודים וישראלים מחוסנים יותר בלאומיותם ובמוכנותם לקראת השואות הבאות שבפתח ולקראת המעשים הרעים שיהיה עליהם לעשות כדי לגונן על המדינה מפני שואות כאלה או על צלן של שואות כאלה."[4] השירים מעל הכול מאחדים את השואה עם מלחמות ישראל, את העבר הקרוב עם ההווה, על ידי שימוש בשירים עבריים (ולא ביידיש או בשפות אירופיות אחרות) ובמנגינות עכשוויות ממיטב הרפרטואר הישראלי הפופולרי.

לאחר השואה וביתר שאת לקראת סוף המאה ה-20 נוסדו בארץ ובעולם מוזאונים ומרכזים להוראת השואה ולהנצחתה. יד ושם על חלקיו השונים הוקם בירושלים בשנת 1953. מוזאון השואה הלאומי האמריקאי הוקם בוושינגטון הבירה בשנת 1993. עוד הוקמו מוזאונים ואתרי הנצחה רבים באירופה וביבשות אחרות ואתרי הנצחה ברוב מחנות הריכוז וההשמדה באירופה.

בשנת 2003 קבעה עצרת האומות המאוחדות את יום הזיכרון הבין-לאומי לשואה בתאריך 27 בינואר, היום שבו שוחרר מחנה ההשמדה אושוויץ מידי הנאצים. לראשונה צוין יום זיכרון זה בשנת 2006, ומדי שנה יום זה מצוין בעצרת האו"ם בניו יורק ובכל מרכזי האו"ם בעולם ובפרלמנטים בעולם כולו. יום זיכרון זה מדגיש את הרוע הבלתי נתפס של הנאצים ואת הסמל שלו, מחנה אושוויץ. יום זה איננו קשור לגבורה היהודית או לחגי ישראל היהודיים, והטקסים שנערכים בו משתנים משנה לשנה. שלא כמו חגי זיכרון אחרים אשר הפכו לחלק מטקסים דתיים שמציינים היחיד, הקהילה והאומה, זיכרון השואה לא קיבל צביון דתי, אלא נותר יום לאומי או בין-לאומי, והתכנים שלו אינם קבועים. סיפור השואה נע בין החיים והמוות, בין טוב והרע, בין היהודי והישראלי ובין הקולקטיבי לפרטי. המוזיקה בפרט והתרבות בכלל משקפות את הדינמיות והרבגוניות של תפיסת השואה וזיכרונה, ועל כן גם הן משתנות מדור לדור, ויש להניח שימשיכו להשתנות ולהפוך לזיכרון אקטואלי של השואה.

מוזיקה היא שפה מופשטת שמאפשרת ליחיד ולקבוצה להתבטא ביטוי רגשי. בכוחה של המוזיקה לגשר בין עבר, הווה ועתיד ובין הפרט והכלל ולשקף את החברה וערכיה. וכך כתב המוזיקולוג ג'ון בלקינג: "המוזיקה היא סינתזה של תהליכים קוגניטיביים הקיימים בתרבות ובגוף האנושי: הצורה שלה וההשפעה שלה על הגוף האנושי שונה מתרבות לתרבות. זאת משום שמוזיקה היא שפה של צלילים אנושיים המבטאים את החוויות של היחיד ושל החברה."[5]

לפי תפיסה זו אנסה להציג את השירים שנכתבו בתקופת השואה ושהושרו אחרי השואה בימי הזיכרון לשואה ואת משמעותם בהקשר התרבותי והחברתי של השרים והמאזינים.

שירים שנכתבו בתקופת השואה

בתקופת השואה נכתבו והולחנו שירים בגטאות, במחנות ריכוז, במחבוא, בשדות וביערות שבהם פעלו הפרטיזנים היהודים. כמה מהשירים נכתבו עבור תיאטראות שהוקמו בגטאות, כמה מהם שרו יחידים לפני בני משפחתם, אחרים שרו ברחובות הגטו זמרי רחוב, ושירים רבים שרו בני הנוער במסגרת פעילויות נוער שהתקיימו בכמה גטאות. שירים אלו סיפרו על החיים בגטו והגיבו על אירועי היום-יום בכל מקום ומקום, בכל קהילה וקהילה. השירים תיעדו את חיי היום-יום בגטו: את הרעב, את המשלוחים אל מחוץ לגטו ואירועים אחרים. הביטוי באמצעות השירה היה נגיש לכולם. השיר אינו דורש נייר או עיפרון, צבע או בד, וכל אחד היה יכול לשיר שירים שנשא בזיכרונו או שירים שהותאמו למצב החדש. על כן רבים השירים שנכתבו כקונטרפקטום, מילים חדשות שהותאמו למנגינות קיימות. המסר ברוב השירים

המסעות לפולין הם עוד טקס מתמשך לזיכרון השואה שבו שרים את שירי השכול והעצב לזכר הנופלים במערכות ישראל וגם לזכר הנספים בשואה

שנכתבו בשואה ושפרסמו מעט חוקרים הוא על פי רוב מסר של תקווה לעתיד של חיי חופש.[6]

השיר מאפשר הבעה של ניגודים: המילים מתעדות ומספרות על האירועים בהווה, והמנגינה מעבירה את ההווה לעולם שמחוץ לו, לעולם הרוח. כאשר מילות השיר מושרות על פי מנגינות ידועות (פרודיה או קונטרפקטום), הניגוד בין המנגינה המזכירה זמנים נורמליים ומעוררת געגועים למשפחה או למקום והטקסט המספר על ההווה מעצימים את הפער בין העבר וההווה ואת המשמעות של השיר. השיר מנחם ומתעד בעת ובעונה אחת ולעיתים גם מתריס ומבקר את מנהיגי הגטו היהודים.

בתקופת השואה הקימו הנאצים גטאות, ריכזו בהם את היהודים ובודדו אותם מהחברה הלא יהודית שהיהודים היו חלק ממנה עד רגע זה. הגטאות הפכו

"טקס העליה על הקרקע של 'יד ושם' על הר הזכרון, 1954", ארכיון יד ושם 5884/10

לקהילות סגורות. חיי היום-יום בגטו היו שונים מגטו לגטו. כל קהילה עברה אירועים אחרים, הרעב היה כבד, והאיסור לצאת אל מחוץ לחומות הגטו שלל מהיהודים את חירותם. לנוכח המצוקות, בכל גטו התגבשו קבוצות שונות לפעילות תרבותית: כאשר היה ניתן, נערכו הצגות וקונצרטים, שירת רבים, ריקודים, וכן תפילות וטקסים דתיים. בין גדרות הגטו נכתבו שירים, הן לתיאטרון הן לאירועים אחרים. שירים אלו תיעדו את החיים של הקהילה בתקופה זו. מעטים מהשירים אספו חוקרים ורשמו הניצולים, אולם רבים מהשירים נעלמו עם הנספים ועם הניצולים שלא רצו לזכור אותם ולא תיעדו אותם.

בגטו לודז' למשל תיארו השירים את הרעב הכבד שהיה בו, העבירו ביקורת על המדיניות של ראש הקהילה חיים מרדכי רומקובסקי, סיפרו על משלוחים של ילדים וזקנים אל מחוץ לגטו ועל העבודה בתוך הגטו ועוד. בגטו וילנה תיארו השירים את חיי התרבות בגטו בצל המשלוחים של יהודים לגיא ההריגה פונאר ואת הפרטיזנים שברחו מהגטו ליערות כדי להילחם בנאצים.

"שירי שואה" אלו נאספו ויצאו לאור. שמרקה קצ'רגינסקי, ניצול גטו וילנה, הוציא לאור ביידיש בניו יורק בשנת 1948 אוסף של 200 שירים, 200 טקסטים ו-100 מנגינות רשומות בתווים. קצ'רגינסקי גם תיעד בהקלטה כמה ניצולי שואה בשנת 1946 במחנות עקורים במינכן. הקלטות אלו הועברו ליד ושם ולארכיון ייווא בניו יורק, והעתק הועבר גם לארכיון הצליל הלאומי בספרייה הלאומית בירושלים. הקלטות אלו היו נגישות להאזנה במוסדות אלו לפני שעברו דיגיטציה בתחילת שנות ה-2000 ונעשו נגישות דרך אתר הספרייה הלאומית לכל דורש.[7]

עוד הקלטות עשה בן סטונהיל בניו יורק, בשנת 1948. גם הקלטות אלו שמורות בארכיון ייווא ובארכיון הצליל הלאומי, והן נגישות באתר הספרייה. מוזיקולוגית אחרת אשר תיעדה בהקלטה ניצולי שואה בקנדה ובארצות הברית היא רות רובין, והיא פרסמה את השירים בכתב ובתקליט. הקלטותיה של רובין שנעשו בשנות ה-50 של המאה שעברה נמצאות בייווא בספריית הקונגרס, בספרייה הציבורית של ניו יורק ובארכיון הצליל של הספרייה הלאומית.[8] 40 שנה אחרי תום מלחמת

שמרקה קצ'רגינסקי סופר ופרטיזן שנלחם ביערות NAROT ליד VILNA

העולם השנייה, באמצע שנות ה-80, חוקרים אחדים, ובהם אנוכי, המשיכו לתעד שירים שהושרו בפי ניצולים. בתקופה זו הניצולים כבר היו בעשור השישי לחייהם. מחקרי התמקד בשירים של גטו לודז', ואותם הקלטתי, רשמתי ופרסמתי בספרי.[9] עבודה זו ועוד פרסומים של שירים מעטים שעשו ניצולים וחוקרים אחרים הוסיפו עוד מספר קטן של שירים למאגר "שירי השואה".

אחרי השואה לא שרו עוד הניצולים את השירים ולא העבירו אותם בעל-פה לדורות הבאים. רק שירים אחדים ממאות השירים שנכתבו בגטאות מצאו את דרכם לשירונים כשירי זיכרון לשואה.[10] רוב השירים נכתבו ביידיש, ואחרים בשפות אירופיות אחרות. בארץ נדחתה היידיש מכיוון שנחשבה שפה גלותית, ועל כן אותם שירים שנכנסו לרפרטואר של "שירי שואה" תורגמו לעברית.

"שירי שואה" עבריים לפני קום המדינה ועם קום המדינה

לפני קום המדינה, עם היוודע האסון הכבד של יהודי אירופה, פורסמו תרגומים של שירים מיידיש לעברית, בעיקר שירי עם שראו אור בדפוסים ביידיש באירופה. המוסד למוזיקה בעם של המרכז לתרבות של הסתדרות העובדים פרסם בין השאר שתי חוברות שירים שערך מנשה רבינא ושכותרתן "שירי גולה בפי ציון.[11] בפתח החוברת הראשונה כתב רבינא: "נוגה החוברת, נוגות מנגינותיה, כל צליל אומר צער, דמע, תוגה". ועל המנגינות כתב: "מינור שולט בכל. הסקונדה המוגדלת, זו הבכיינית, מלאת הצער, שולטת ברב השירים. ומעניין - דווקא השיר 'דמעות הטוחן' כתוב במז'ור. אוי מז'ור! [...] פנים שוחקות למינור היהודי, ושחוק זה הוא אשר עמד למנגינות להישמר בזיכרון העם גם עם חלוף הסכנה הישירה". שירים אלו מציגים את תפיסת הגולה של היישוב היהודי בארץ ישראל: מקום אפל ועצוב שבו חייהם של היהודים היו קשים; הם לא ידעו להילחם והובלו כצאן לטבח למחנות ההשמדה. הציונות והקמת מדינת ישראל, מדינה ריבונית ועצמאית,

אחרי השואה לא שרו עוד הניצולים את השירים ולא העבירו אותם בעל-פה לדורות הבאים. רק שירים אחדים ממאות השירים שנכתבו בגטאות מצאו את דרכם לשירונים כשירי זיכרון לשואה

ימנעו שואה בעתיד, ועל כן יש להילחם על קיומה של המדינה.

החוברת השנייה בסדרה זו של שירי גולה בפי ציון מציגה את העצב וההומור שבשירי היידי מצד אחד ואת האהבה לצבא האדום מצד אחר. וכך נבחרו לתרגום שירים ביידיש שהושרו במנגינות יהודיות עממיות או במנגינות רוסיות. שירים אלו היו שירי זיכרון לעם היהודי שהושמד באירופה ולתרבותו.

שלילת הגלות כפי שהיא מתבטאת בשירים שנבחרו ל"שירי שואה" בשנות ה-50 של המאה שעברה היא חלק מהפוליטיזציה של זיכרון השואה. הבחירה של שירי השואה מתוך המבחר של שירים ביידיש שפורסם מדגישה את הגבורה ואת החיבור של עם ישראל לתנ"ך מצד אחד ולציונות מצד אחר ודוחקת הצידה שירים על רעב, מוות ואובדן. בטקסים הראשונים שנערכו לציון יום השואה בישראל בתחילת שנות ה-50 היו שירים אשר הודפסו בשירונים לשירה מקהלתית ולשירה בקול אחד עם או בלי ליווי. השירים שנכתבו או נבחרו להיכלל בטקסים של יום השואה והגבורה הופצו בשירונים וספרים, במילים ותווים. לשירים נלוו לפעמים הערות על ההקשר של המקום והאירוע המתועדים בהם. כמה מהשירים שנבחרו נכתבו בתקופת השואה, אולם כמה מהם נכתבו לפני השואה, כמו השיר שריפה שנכתב על הפרעות שהתרחשו בפולין בשנת 1938 ושירים אחרים. בשירון לקט שירים ליום השואה והמרד שהוציאו לאור המרכז לתרבות וחינוך, ועדת החגים הבין-קיבוצית ומדורי המוזיקה, ובו שירים ועיבודים למקהלה, נמצאים שירים אשר מחציתם נכתבו לפני השואה או אחריה ומחציתם בתקופת השואה. מעניין ששיר הפרטיזנים מובא בו בארבע פעמים בעיבודים שונים.[12]

מנשה רבינא

שיר הפרטיזנים שימש בשנים הראשונות של המדינה ועד שנות ה-70 השיר שביטא את הקשר בין השואה והגבורה. את השיר כתב הירש גליק מגטו וילנה שנלחם עם הפרטיזנים היהודים שברחו אל היערות של ליטא. המילים מבטאות את רוח הקרב והגבורה ואת הקריאה לנקום ולבנות עתיד טוב יותר לעם היהודי הנלחם על חירותו. המנגינה נלקחה משיר רוסי שנכתב לסרט על קרבות קוזקים בערבות רוסיה. את השיר כתבו בשנות ה-30 של המאה ה-20 האחים פוקראש. כרבים משירי השואה, גם שיר זה הוא קונטרפקטום. הכותרת שיר הפרטיזנים ניתנה לשיר בארץ ישראל. הכותרת המקורית היא זאג נישט קיין מאל ("אל נא תאמר") על פי השורה הראשונה של השיר. השיר כתוב בסולם המינורי, סולם אופייני לשירים ביידיש. המקצב מרובע, ועל כן ניתן לראות בשיר שיר לכת או המנון. השיר בנוי מבתים ללא פזמון, והוא סימטרי במבנה שלו כשירים עממיים ופופולריים אחרים. השיר מביע תקווה שהשמש עוד תאיר את השמיים המעוננים והלוחמים יביאו את הניצחון ואת החופש.

זאג נישט קיין מאל (וילנה פארטיזאנער)
מילים: הירש גליק
מנגינה: דימיטרי פאקראס

זאָג נישט קיין מאָל אַז דו גייסט דעם לעצטן וועג,
ווען הימלען בלײַענע פֿאַרשטעלן בלויע טעג;
קומען וועט נאָך אונדזער אויסגעבענקטע שעה,
ס'וועט אַ פּויק טאָן אונדזער טראָט – מיר זײַנען דאָ!

פֿון גרינעם פּאַלמען־לאַנד ביז ווײַטן לאַנד פֿון שניי,
מיר קומען אָן מיט אונדזער פּײַן, מיט אונדזער וויי,
און וווּ געפֿאַלן ס'איז אַ שפּראָץ פֿון אונדזער בלוט,
שפּראָצן וועט דאָרט אונדזער גבֿורה אונדזער מוט.

ס'וועט די מאָרגן־זון באַגילדן אונדז דעם הײַנט,
און דער נעכטן וועט פֿאַרשווינדן מיטן פֿײַנט,
נאָר אויב פֿאַרזאַמען וועט די זון און דער קאַיאָר-
ווי אַ פּאַראָל זאָל גיין דאָס ליד פֿון דור צו דור.

דאָס ליד געשריבן איז מיט בלוט און ניט מיט בלײַ,
ס'איז ניש קיין לידל פֿון אַ פֿויגל אויף דער פֿרײַ,
דאָס האָט אַ פֿאָלק צווישן פֿאַלנדיקע ווענט

דאָס ליד געזונגען מיט נאַגאַנעס אין די הענט.

התרגום העברי של אברהם שלונסקי הודפס בשירון שירי גולה בפי ציון בשנת 1945.

יש לציין שני שירים שכתבו בתגובה לשואה עוד לפני קום המדינה שתי משוררות - לאה גולדברג ופניה ברגשטיין. גולדברג כתבה את השיר האומנם בשנת 1943, ובו המשוררת מגיבה על מוראות המלחמה ועל הבדידות של מי שזכו לחיות. את המנגינה שנקלטה והתחבבה על הקהל הישראלי כתב רק בשנת 1974 המלחין חיים ברקני. שיר אחר שנכתב בשנת 1943 הוא השיר ניגונים שהלחין המלחין

דוד זהבי בשנת 1944. בשיר זה המשוררת מבקשת להתחבר אל הוריה ומשפחתה שנספו בשואה דרך הניגונים. המנגינה שהלחין זהבי מהדהדת ניגון חסידי. השירים זכו לפופולריות אבל לא נכנסו לקנון של "שירי שואה". גם שיריה של חנה סנש, הצנחנית הלוחמת שהתנדבה לצבא הבריטי במלחמת העולם השנייה, צנחה לשטח הונגריה, נתפסה והוצאה להורג, שנכתבו במהלך המלחמה - הליכה לקיסריה (או בשמו הפופולרי אלי, אלי) ואשרי הגפרור שהלחין דוד זהבי - מושרים לעיתים קרובות ביום השואה, אבל גם בימי הזיכרון לחללי צה"ל.

"שירי שואה" עבריים משנות ה-60 ועד שנות ה-90

משפט אייכמן (1961) והתגובות למשפט, ובעיקר הפולמוס שבין העיתונאית האמריקאית היהודייה חנה ארנדט ואינטלקטואלים ישראלים, עסקו בקשר המורכב בין חורבן יהודי אירופה ומדינת ישראל.[13] משפט אייכמן הציג את היחיד ולא רק את הקהילות והחורבן. עשרות עדויות נשמעו במהלך המשפט, הציגו נרטיבים שונים ונתנו קול לסיפור האישי אשר הושתק בשנים הראשונות של המדינה.

ההתייחסות אל הסיפור האישי של היחיד נובעת גם ממפעלי התיעוד בעל-פה שנעשו הן בשמע הן בווידאו מסוף שנות ה-70 ועד סוף שנות ה-90 של המאה ה-20. העדויות המצולמות מציגות את סיפורם של הניצולים בקולם ובשפתם, והמראיינים שמו דגש בסיפור ובהקשר ההיסטורי המיוחד של הגטו או המחנה ופחות בתרבות ובשירה. לא תמיד נשאלו בראיונות שערכו ההיסטוריונים שאלות חשובות במחקר מוזיקולוגי, למשל: מה שרתם בגטו? מה שרתם במסתור? מה שרתם במחנה? מי כתב את השיר?

הסיפור האישי אשר שנים רבות הודחק בארץ הועלה אל מעל לפני השטח וקירב את הדורות - דור הניצולים ודור ילידי הארץ ודור הניצולים לדור השני שחי בצל הפחד או הדחקה של סיפורי השואה. בשנת 1974 הלחין חנן יובל את שירה של המשוררת זלדה לכל איש יש שם. שיר זה הפך לשיר זיכרון לשואה וזיכרון לחללי צה"ל.

בשנות ה-80 של המאה שעברה החלו ילדי הדור השני לניצולי השואה לכתוב שירים על השואה מנקודת מבטם. אחד התקליטים פורצי הדרך אשר הוקדש רובו לנושא היה התקליט אפר ואבק שכתבו יעקב גלעד ויהודה פוליקר. תקליט זה הוא ציון דרך במוזיקה הישראלית הפופולרית[14] ובהתמודדותה עם השואה. השניים מדברים דרך השירים על סיפורם של אימו של גלעד, ניצולה מפולין, ושל אביו של פוליקר, ניצול שואה מיוון. בעקבות השירים נוצר הסרט בגלל המלחמה ההיא שמדבר על תהליך הפקת האלבום ועל הדור השני בישראל.[15] סיפורו של אביו של יהודה פוליקר העלה את המודעות לשואת יהודי סלוניקי שביוון. יהודי סלוניקי סבלו מרעב ורדיפות תחת השלטון הנאצי מאפריל 1941 עד אוגוסט 1943, ורובם נשלחו למחנות השמדה ונספו. מקהילת סלוניקי, הגדולה שבקהילות יוון שמנתה כ 55,000 יהודים, שרדו מעטים, ורובם היגרו לישראל. סיפור הקהילה, כמו סיפורן של קהילות אחרות ביוון ובארצות הבלקן, לא היה ידוע לציבור הרחב, והשירים הביאו למודעות את סיפורן של קהילות שלא חיו במזרח אירופה או במרכזה.

התקליט אפר ואבק יצא לאור ב-1988, ובו מספרים השניים על החוויות של הוריהם ועל החוויות שלהם בחיים איתם. האלבום עודד יוצרים אחרים, כמו שלמה ארצי וחוה אלברשטיין, לכתוב שירים על הנושא מנקודת מבט אישית. בשירים אלו ההתייחסות לשואה ישירה ולא מרומזת כפי שהייתה עד אז. אחד השירים שכתבו גלעד ופוליקר הוא שיר אחרי הגשם.

שיר אחרי הגשם
מילים : יעקב גלעד | לחן: יהודה פוליקר

רכבות אחרי הגשם בדרכן מעיר לעיר
יש בדרך תחנה קטנה
אני יורד בשביל שהכרתי
ושוב אני שומע ליד בתי האבן
פרה גועה ברפת, עיזים בדשא
ועכשיו אחרי שנים בגשם
איש לא יזהה אותי ז'אפוזו ביישן
וכל ילדי הכפר בדרך מהגן
מצחקקים בקול
תמיד כשבא אורח לא מוכר
מי יזכור את בנו של הספר
אני יוצא מחוץ לשיירה
מזמזם כל הדרך חזרה.

שיר אחרי הגשם, שיר אחרי הגשם
שיר ישן שאימא לימדה אותי לשיר
שיר אחרי הגשם, שיר אחרי הגשם
שיר ישן מסתלסל ועולה בחלונות
ואורג לי זיכרונות.

ברחובות אחרי הגשם
החיים כתמול שלשום
הספק עוד מלווה אותי
אני חופשי ללכת הביתה
זכרתי שיר שמח
עכשיו אני שוכח
אולי אני בורח מפני הגשם
בכיכר ליד חנות היין
מישהו פתאום צועק ז'אפוזו חזר
יושבי בתי קפה זוגות ליד הבר
מנופפים ידם כאילו כלום אף פעם לא קרה
כאן תמיד זורמת השגרה
אני יוצא מחוץ לשיירה
ובוכה כל הדרך חזרה.

שיר אחרי הגשם...

השיר נכתב לפי סיפור שסיפר ז'אקו פוליקר, אביו של יהודה: הוא חוזר לכפר בתום המלחמה ומגלה בכאב כי החיים שם מתנהלים כרגיל. המבנה המוזיקלי של הבית ושל הפזמון משרים תחושת אי-יציבות ואי-סימטריה. השיר מתחיל בהקדמה כלית של גיטרות, אקורדיון וכלי הקשה. הגיטרות והאקורדיון משוחחים פעמיים, ואז נכנסת השירה של פוליקר של הבית הראשון. הדו-שיח מתחיל בפשטות כאשר הגיטרה "שואלת" והאקורדיון "עונה", ובפעם השנייה הגיטרה "שואלת" והאקורדיון "עונה" באיחור ביחס לתשובה הראשונה. בבתים יש מספר תיבות לא שגרתי לשיר פופולרי (או עממי),[16] וכך נוצרת תחושה לא יציבה וחריגה. גם בפזמון מספר התיבות אינו סדיר ואינו מגיע לנקודת עצירה, ומשם הוא ממשיך לעוד כמה תיבות שיוצרות גם הן אי-סדירות. הבית בסולם מינור, והפזמון בסולם מז'ור.[17]

השיר מסתיים בעמעום ולא בנקודת עצירה ומשרה תחושה של המשכיות. המנגינה מהדהדת היטב את הטקסט המדבר על הדואליות של השבר וההמשכיות.

שיר אחר המושמע בדרך כלל הוא התחנה הקטנה טרבלינקה. שיר זה הוא תרגום לעברית של שיר של המשורר היהודי ולדיסלב שלנגל (1912-1943) שכתב בפולנית כשחי בגטו, ותרגמה אותו המשוררת והמתרגמת הלינה בירנבאום, אימו של הפזמונאי יעקב גלעד. את המוזיקה כתב יהודה פוליקר.

כאן התחנה טרבלינקה
מילים: ולדיסלב שלנגל
תרגום לעברית: הלינה בירנבאום
לחן: יהודה פוליקר

כאן התחנה טרבלינקה
כאן התחנה טרבלינקה
בקו שבין טלושץ' לוורשה
מתחנת הרכבת וורשאו אוסט
יוצאים ברכבת ונוסעים ישר
הנסיעה נמשכת לפעמים
חמש שעות ועוד ארבעים וחמש דקות
ולפעמים נמשכת אותה נסיעה
חיים שלמים עד מותך
והתחנה היא קטנטונת
שלושה אשוחים גדלים בה
וכתובת רגילה אומרת:
כאן התחנה טרבלינקה
כאן התחנה טרבלינקה.

ואין אפילו קופה
גם איש המטענים איננו
ובעבור מיליון
לא תקבל כרטיס חזור
ואיש לא מחכה בתחנה
ואף אחד לא מנפנף שם במטפחת
רק באוויר תלויה דממה
לקדם פניך בשממה אטומה
ושותק עמוד התחנה
ושותקים שלושת האשוחים
שותקת הכתובת השחורה
כי כאן התחנה טרבלינקה
כאן התחנה טרבלינקה
ורק שלט פרסומת
תלוי עוד מאז
סיסמה ישנה ובלויה האומרת:
"בשלו רק בגז"
כאן התחנה טרבלינקה
כאן התחנה טרבלינקה.

השיר מתאר מקום שהפך לשם נרדף לשואה. המוזיקה מצומצמת, רוב הטקסט מדובר ולא מושר. המשפט לפני כל פזמון מושר במנגינה של הפזמון "כאן התחנה טרבלינקה". העיבוד הכלי מהדהד צלילי רכבת, והוא צורמני ופשוט. המוזיקה משרתת את הטקסט ואינה משרה מרגוע ונחמה כפי שמנגינות רבות עושות בדרך כלל וכפי שעשו מנגינות של

שירים מתקופת השואה. המוזיקה מוסיפה רובד אחר לטקסט שמתאר את המקום והאירוע, מעין מחאה של הדור השני שמוסר את השיר.

שירי שואה משנות ה-90 ועד 2020

במסעות בני נוער לפולין ובטקסים של בני נוער בבתי ספר[18] תיכונים בארץ לרגל יום השואה מושרים שירים אחרים, לא השירים שנכתבו בשואה ולא השירים שכתבו בני הדור השני של ניצולי השואה. אחד מהם הוא לראות את האור שהביצוע הידוע שלו הוא של הזמרת אפרת גוש.

לראות את האור
מילים: ברק פלדמן | לחן: אסף אמדורסקי

כי ראיתי את דרכי נעלמת
ביער סבוך, בין קירות חורשים
ובתוך האדמה המדממת
רגליי ננעצו, הכו שורשים.

ולרגע יכולתי לשמוע
עלים מלמדים שירתם
ורציתי לעלות גבוה
לפרוח איתם.

הכרתי טיפותיו של הגשם
נקוות בתוכי, יורדות מתחתיי
והרוח קרה ונואשת
הקפיאה אותי, הכבידה עליי.

ולרגע יכולתי לנגוע
בקצה הכאב האפור
ורציתי לעלות גבוה
לראות את האור
לראות את האור.

אומרים השמיים כחולים מעלינו
מלאים באורות
אולי יום אחד אוכל גם אני לראות
לראות...

ונפלתי לארץ, בשקט
עצמתי עיניי, אטמתי ליבי
והרגשתי איך אני מתפרקת
מכל כאבי, מכל בדידותי.

ולרגע יכולתי לברוח
כנוצה על כנפה של ציפור
והצלחתי לעלות גבוה
לראות את האור
לראות את האור.

הטקסט של השיר מדבר על הכאב והעצב שמעיקים על הדוברת, אולם היא בכל זאת מאמינה שהיא תצליח להתגבר ולראות את האור. הסיפור מתרחש ביער בחורף, ועל כן הוא מושר לעיתים קרובות במסעות הנוער לפולין באתרי השמדה ביערות. גם בשיר זה הבית בסולם מינור והפזמון בסולם מז׳ור, וגם פה יש אי-סימטריה מבנית במספר התיבות בבתים ובפזמונים. העיבוד והשירה המוכרים של השיר הם שקטים ונוגים, ועל כן כנראה נבחרו לאירועים של זיכרון.

השיר לא נכתב על השואה, אלא נכתב לגוש לאלבומה השני הסליחה ואני.[19] את השיר הזה, כשירים אחדים דומים לו, אימצו בני הנוער כדי לבטא את רגשותיהם במסעות לפולין ובטקסים של בתי הספר. השירים מבטאים את הרגשות החזקים אשר המסעות מעוררים ובאים לנחם את בני הנוער ולתת להם תחושה של רוגע, תקווה ונחמה. שירים עצובים אחרים כמו החול יזכור ולכל איש יש שם מושרים אף הם כ״שירי שואה״, וכן כשירי זיכרון לחללי מלחמות ישראל ומבטאים את ההתמודדות הרגשית עם האובדן אף על פי שגם הם לא נכתבו בעקבות השואה כלל.

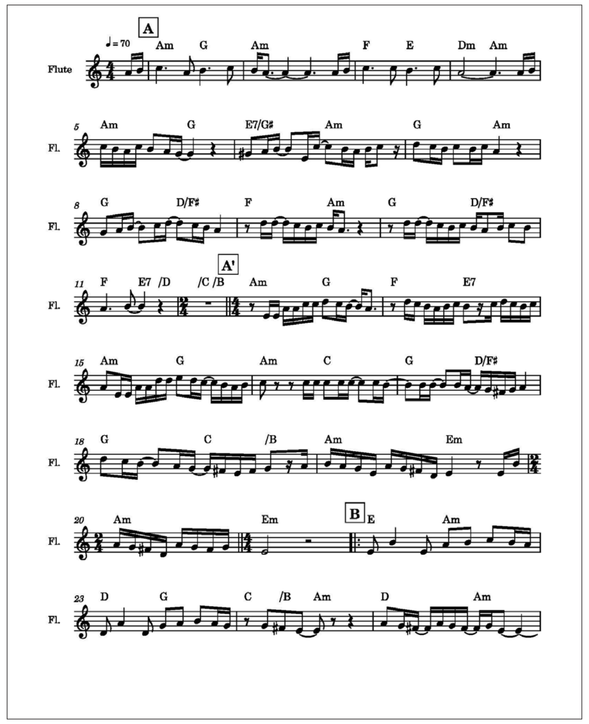
סיכום

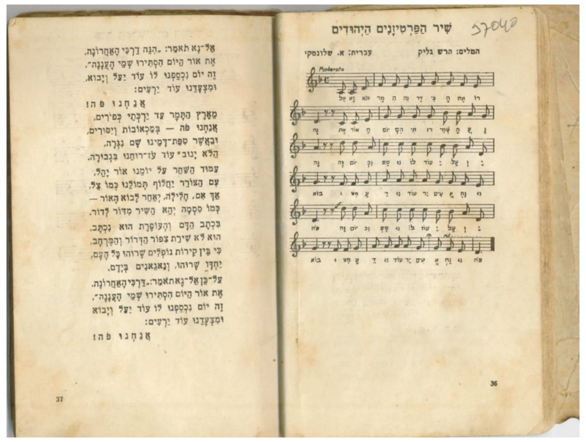
מוזיקה היא חלק מהחברה, והיא מבטאת ומשקפת את הלכי הרוח שלה. המוזיקה היא שפה מופשטת ואנושית ומאפשרת מבע רגשי וביטוי אישי וקבוצתי. השימוש בשירים בהקשר של זיכרון השואה יוצר זיכרון אקטיבי של האירוע ומבע רגשי לזמר ולמאזין. בשנים הראשונות לאחר השואה המקור לשירים היה שירים ביידיש שהושרו בתקופת השואה, תורגמו והותאמו לשירה בטקסים ובבתי הספר. ככל שעובר הזמן מאז השואה, השימוש בחומרי התקופה מתמעט, ורווח השימוש בפזמונים חדשים שיצרו בני הדור השני של ניצולי השואה או משוררים ומלחינים אשר כתבו שירים על שכול, אובדן ומוות ולאו דווקא על השואה.

השירים מתקופת השואה תיעדו את המאורעות, הפיחו תקווה וקראו לנקם. שירי הדור השני הביעו הזדהות עם ההורים וסיפרו את סיפוריהם האישיים. הדור השלישי והרביעי שרים שירים על אובדן ושכול כללי שאינם קשורים לשואה או למלחמות ישראל, והקישור נעשה בהקשר - הטקס, המסע לפולין, יום השואה או ימי זיכרון אחרים. אלו שירים שאינם מדברים על חיים ומוות או ייאוש ותקווה אלא על רגשות עזים של עצב וכאב.

שירי שואה קבועים ומקודשים לא נקבעו ברפרטואר השירים הישראלי, כלומר לא נתקבע קנון כפי שנתקבע לחגים ולמועדי זיכרון אחרים. הסיבה היא שזיכרון השואה במדינת ישראל עדיין משתנה. נראה שככל שחולף הזמן, האימה והפחד שמעוררת השואה בעיקר בקרב הצעירים מאפילים על מסרים אחרים שניתן ללמוד מהשואה כמו הישרדות רוחנית, משמעות החיים וקידוש החיים. ומכיוון שהמשמעות משתנה, גם השירים משתנים. וככל שחולף הזמן, השירים משמשים לא רק לזיכרון אלא בעיקר לנחמה, נחמה למי שלא ידעו את השואה ומצווים לזכור אותה.

שיר אחרי הגשם
יהודה פוליקר





1 קנון פירושו גוף יצירות המייצג תחום מסוים או אירוע מסוים ונחשב מקודש או תקני.
2 עדית זרטל, האומה והמוות, אור יהודה 2002, עמ׳ 53.
3 שם, עמ׳ 90.
4 James E. Young, The Texture of Memory, Holocaust Memories and Meaning, New Havens and London, 1993, p. 211
5 John Blacking, How Musical Is Man?, Seattle and London, 1973, p. 89
6 ראן בספרי Gila Flam, Singing for Survival: Songs of the Lodz Ghetto, Ann Arbor, 1992, pp. 181-185 .
7 הספרייה הלאומית, ארכיון הצליל הלאומי, הקלטות הועדה ההיסטורית מינכן, 1273-1274 Y.
8 הספרייה הלאומית, ארכיון הצליל הלאומי, הקלטות רות רובין, 5173 Y.
9 זרטל, האומה והמוות, עמ׳ 53.
10 ראו אסופת השירים שאסף שמערקע קאצ׳רגינסקי , לידער פון די געטאס און לאגערן, ניו יורק, 1948, ובו 200 טקסטים ו-100 מנגינות.
11 מנשה רבינא, שירים לעם: שירי גולה בפי ציון, תל אביב 1943, חוברת ה׳ וחוברת ז׳ .
12 רשימת השירים: שיר הפרטיזנים (זאג נישט קיין מאל, תקופת השואה), פונר (שטילער שטילער, תקופת השואה), שריפה (עס ברענט, לפני השואה), תחת זיו כוכבי שמים (אונטער דיינע וייסע שטערן, תקופת השואה), יש ימים (אחרי השואה), בלי צימוקים ובלי שקדים (ניט קיין רוז׳ינקעס, ניט קיין מאנדלען, תקופת השואה), אשרי הגפרור (לפני השואה), מקהלת היהודים בשבי (לפני השואה), שבע תרועות (אחרי השואה), זמר הפליטים (אחרי השואה), על השביל (אויפן וועג שטייט א בוים, לפני השואה), מי יתן ראשי מים ירמיהו (אחרי השואה), מקום מנוחתי (מיין רוהה פלאץ, לפני השואה), עם חד תרי תלת (צו איינס צווי דריי, תקופת השואה), שיר הפרטיזנים (זאג נישט קיין מאל), שיר הפרטיזנים (זאג נישט קיין מאל), אני מאמין (תקופת השואה), המנון נוער הגיטו (אונדזער ליד איז פול מיט טרויער, תקופת השואה), הצל (לקול אחד), מדוע אתמול (פארוואס איז דער הימל, תקופת השואה), שיר הפרטיזנים (זאג נישט קיין מאל).
13 חנה ארנדט, אייכמן בירושלים: דו״ח על הבנאליות של הרוע, מאנגלית: אריה אוריאל, תל אביב 2000.
14 מוזיקה פופולרית במובן של מוזיקה המופצת הפצה מסחרית ואיננה מוזיקה אומנותית, ״קלסית״.
15 כתבה וערכה אורנה בן דור, 1988.
16 בשיר פופולרי או עממי סטנדרטי יהיו על פי רוב ארבע או שמונה תיבות בבתים ובפזמונים.
17 השימוש במונח ״מז׳ור ומינור מתחלפים״ אין פירושו הגדרה מדויקת של אופן הבעת שמחה או עצב, אלא שימוש אומנותי מוזיקלי מורכב.
18 המידע נאסף מצפייה בסרטוני יוטיוב רבים ממסעות בפולין ומשיחות עם מדריכי משלחות ובני נוער.
19 אן-אם-סי, תל אביב 2007.

״ושירת חייו באמצע נפסקה״ - הצעה לפעילות חינוכית בנושא מוזיקה יהודית בשואה ולאחריה

מאת שלומית שטיינר ואסף טל

פתיחה: הקרנת סרטון - ״מחברת התווים של טיבור״:
https://vimeo.com/70247901?embedded=true&source=video_title&owner=13558745

טיבור קריני נולד ב-1931 בנובי סאד שבסרביה ולאחר בר המצווה שלו הועבר אל סבו וסבתו מכיוון שאביו האמין שאצלם יהיה מוגן יותר. אימו אליזבת (אלישבע לבית פיסקר) לא הייתה משוכנעת בכך והתקשתה להשלים עם הניתוק מבנה. למרבה הצער היא צדקה. אליזבת שרדה, ואילו טיבור נשלח עם הורי בעלה לאושוויץ ונרצח. לאחר המלחמה חזרה אליזבת לנובי סאד ומצאה בביתה את המחברות של בנה. היא שמרה אותן עם ספרי הלימוד שלו למזכרת כל ימיה. ניצה אדלשטיין, בתה מנישואיה של אליזבת לאחר המלחמה, שמרה בקפידה על פיסות הזיכרון הללו ובשנת 2013 מסרה אותן ליד ושם במבצע ״לאסוף את השברים״.

שאלה לאחר הצפייה: איזה קשר יצרה האנימטורית, צליל יפה, בין מחברת התווים של טיבור לגורלו?

ניתן לראות שהסרט מקשר את המסורת המוזיקלית האירופית והחינוך המוזיקלי לתעשיית הרצח. הקורבנות והרוצחים חלקו אותה תרבות, והיא לא הייתה ערובה לשמירה על המוסר. הסרט גם מנציח את קולו של טיבור באמצעות השמעת מנגינות ממחברתו האישית. [טיבור קרני, איו״ש, 9887/24]

תמר מצ׳אדו רקנאטי שואלת במאמרה: ״מדוע לשיר בזמן חורבן? מדוע לחבר שיר חדש ולשיר אותו על סף המוות?״

ספר תהלים (קלז, א-ד) מתאר את עם ישראל המקונן על גורלו לאחר החורבן:

עַל נַהֲרוֹת בָּבֶל שָׁם יָשַׁבְנוּ גַּם בָּכִינוּ בְּזָכְרֵנוּ אֶת צִיּוֹן.
עַל עֲרָבִים בְּתוֹכָהּ תָּלִינוּ כִּנֹּרוֹתֵינוּ.
כִּי שָׁם שְׁאֵלוּנוּ שׁוֹבֵינוּ דִּבְרֵי שִׁיר וְתוֹלָלֵינוּ שִׂמְחָה שִׁירוּ לָנוּ מִשִּׁיר צִיּוֹן.
אֵיךְ נָשִׁיר אֶת שִׁיר ה׳ עַל אַדְמַת נֵכָר.

(ניתן להאזין לגרסה של ההרכב הקולי של הפסוקים שהלחין המלחין היהודי בן המאה ה-16 סאלומונה רוסי: https://www.youtube.com/watch?v=HubKpEPkkYw)

מהי המציאות המתוארת בפסוקים?

הסבירו לתלמידים את הפסוקים המתארים את צערם של הגולים: הגולים תלו את כינורותיהם על עצי הערבה (״ערבים״) שצמחו על גדות נהרות בבל, משום שצער הגלות מנע מהם לשיר. המקומיים דרשו מהם לשיר שירי הלל למולדת, ובקשתם הגבירה את צערם. הטקסט הפיוטי הזה זכה ללחנים רבים בתרבות המערבית, וכמובן גם במסורת היהודית, למשל ביצירתו של רוסי. [יהודים אבלים בגלות, אדוארד בנדמן, 1832]

השמיעו את העיבוד ליצירתו של ויקטור אולמן: https://www.youtube.com/watch?v=2P92uYD5k5c

כפי שמיכאל וולפה כותב במאמרו, ניתן לשמוע שהיצירה של ויקטור אולמן מצטטת את לחנו של יהודה שרת לשירה של רחל המשוררת ״רחל״ (ניתן להאזין לשיר המולחן ששרה מלי ברונשטיין: https://shira-ovedet.kibbutz.org.il/cgi-webaxy/item?2797)

מה אנו למדים מכך שוויקטור אולמן, שלפני המלחמה פעל בסביבה לא יהודית והיה שקוע ביצירת מוזיקה כלל-אירופית, בחר בגטו להשתמש ביצירתו בלחן שנכתב בארץ ישראל ועל בסיס מילים של ההתחדשות היהודית בארץ ישראל? מה זה מלמד על התרבות בגטו?

ויקטור אולמן היה יוצר קשוב לסביבתו. זהותו היהודית לא הייתה מובהקת לפני המלחמה, אך מציאות הגטו אילצה איתו להתמודד עם סוגיות של זהות, והוא עשה זאת בראש ובראשונה דרך היצירה המוזיקלית שלו. ראוי לציין שבגטו טרזין פעלו קבוצות מזרמים ציוניים שונים, ואחד הבולטים שבהם היה ד״ר מואיסיי ווסקין-נהרטאבי שעמד בראש החוג להוראת השפה העברית (מומלץ לקרוא על פועלו: https://www.yadvashem.org/yv/he/exhibitions/through-the-lens/terezin.asp). כפי שוולפה מציין במאמרו, אולמן ככל הנראה הכיר את הלחן של שרת לשירה של רחל משירונים מארץ ישראל שנפוצו בגטו.

המתח בין אבל למוזיקה העסיק את המלחין ויקטור אולמן, ועל סף המוות כתב מסה בשם ״גתה וגטו״, ובה תיאר את היצירה בתנאים של טרור ומצוקה קיצונית:

חשוב להדגיש כי טרזין, לא זו בלבד שלא בלמה את עבודתי המוסיקלית - היא העשירה אותה, ואנו לא ׳ישבנו על נהרות בבל ובכינו׳ שם; מידת האמצעים האומנותיים שלנו תאמה את מידת רצון החיים שבתוכנו. בעניין זה אני משוכנע שיסכימו אתי כל אלה שנאבקו - בחיים כבאמנות - כדי לכפות על החומר העיקש את הצורה.

כלומר החורבן של ההווה, על פי אולמן, הדהד את החורבן הקדום והעשיר את יצירתו. ניתן אף להרחיק עוד ולראות ביצירות שנוצרו בגטו התייחסות למסורת הענפה של קינות ושירת חורבן, וכמו במחברת של טיבור, גם כאן יש סינתזה בין תרבות יהודית לאירופית.

(מתוך מאמר של ויקטור אולמן על אודות חיי המוזיקה בגטו: ״Goethe und Ghetto״ [״גתה וגיטו״], קיץ 1944, מצוטט ב: https://www.yadvashem.org/he/education/educational-materials/learning-environment/poster-2019.html#footnote1_gxwb8r6)

לסיום השיעור דונו בשיר על השיבה לחיים לאחר השואה על פי האלבום פורץ הדרך שהוציאו בשנת 1988 בני הדור השני לניצולי השואה יעקב גלעד ויהודה פוליקר - ״אפר ואבק״.[1] האלבום משלב שירים שנכתבו בזמן השואה, שירים שנכתבו לאחר השואה, וכן חוויות של בני הדור השני שהתמודדו מקרוב עם הטראומה הקשה של הוריהם. את ״שיר אחרי הגשם״ כתבו גלעד ופוליקר על פי עדותו של אביו של יהודה, ניצול השואה ז׳אקו פוליקר. על כך כותבת גילה פלם במאמרה:

השיר נכתב לפי סיפור שסיפר ז׳אקו פוליקר, אביו של יהודה: הוא חוזר לכפר בתום המלחמה ומגלה בכאב כי החיים שם מתנהלים כרגיל. המבנה המוזיקלי של הבית ושל הפזמון משרים תחושת אי-יציבות ואי-סימטריה. השיר מתחיל בהקדמה כלית של גיטרות, אקורדיון וכלי הקשה. הגיטרות והאקורדיון משוחחים פעמיים, ואז נכנסת השירה של פוליקר של הבית הראשון. הדו-שיח מתחיל בפשטות כאשר הגיטרה ״שואלת״ והאקורדיון ״עונה״, ובפעם השנייה הגיטרה ״שואלת״ והאקורדיון ״עונה״ באיחור ביחס לתשובה הראשונה. בבתים יש מספר תיבות לא שגרתי לשיר פופולרי (או עממי), וכך נוצרת תחושה לא יציבה וחריגה. גם בפזמון מספר התיבות אינו סדיר ואינו מגיע לנקודת עצירה, ומשם הוא ממשיך לעוד כמה תיבות שיוצרות גם הן אי-סדירות. הבית בסולם מינור, והפזמון בסולם מז׳ור.

השיר מסתיים בעמעום ולא בנקודת עצירה ומשרה תחושה של המשכיות. המנגינה מהדהדת היטב את הטקסט המדבר על הדואליות של השבר וההמשכיות.

השיר נכתב בעקבות הסיפור של אביו של יהודה: ז׳אקו שולח לאושוויץ עם אשתו ובנם התינוק. אשתו ובנם נרצחו, ורק ז׳אקו ניצל. ז׳אקו, ספר ובן של ספר, חוזר לעירו ולנופי ילדותו ומתקשה להשלים עם המציאות שנראית כאילו דבר לא נפגם בה כאשר עולמו שלו קרס. הדובר בשיר שב לביתו, אך מרגיש בו זר. ההתמודדות עם הריק והכאב לנוכח העליצות היום-יומית והשגרה מתוארת בשיר באופן ישיר ומשתלבת היטב באי-הסדר המוזיקלי כפי שמתארת במאמרה גילה פלם.

הקשיבו לשיר מתוך האלבום ״אפר ואבק״, וקראו את מילות השיר: https://www.youtube.com/watch?v=_dHKmaCjs3c

מי הוא הדובר?

האם ניתן להבין שמדובר בבן הדור השני שלא חווה בעצמו את האירוע המסופר?

מה ניתן ללמוד מהשיר על בן הדור השני?

באיזה אופן מילות השיר מביעות את תחושותיו של הניצול השב לביתו?

סיכום

כיצד מתקשרים זה לזה הקטעים המוזיקליים שהאזנו להם?

הפנו את תשומת לב התלמידים לסוגיית המוזיקה בימי החורבן ואחריו: מצד אחד קשה להמשיך להלחין, לנגן ולשיר, ומצד אחר לאדם יש צורך להיאחז בצליל חייו ולהמשיך להתבטא ולשמור על רוחו באמצעות המוזיקה.

לסיכום השיעור ניתן לקרוא את שירו של חיים נחמן ביאליק ״אחרי מותי״ (שממנו לקוחה כותרת השיעור): https://benyehuda.org/read/4771

ולהאזין לשיר המולחן: https://www.youtube.com/watch?v=BNXPe18xGlU

---

1 לקריאה על הסרט ״בגלל המלחמה ההיא״ שבו תועדה הפקת האלבום: https://www.yadvashem.org/he/education/educational-materials/film-reviews/because-war.html

סקירת ספרים

מירב יזרעאל

ורשה היהודית

מאת משה זונשיין

תרגום: בני מר

ירושלים: הוצאת כרמל, 2022

"בספר הזה אני רוצה להחיות בזיכרון ולהעלות על הכתב את כל מה שאני יכול להיזכר בו - מצבה לבית העלמין הזה" (עמ' 21). במילים אלו המתארות את כוונותיו של המחבר, מסתיים פרק המבוא לספרו של משה זונשיין אשר יצא לאור לראשונה ביידיש בשנת 1954. אין זה ספר "יזכור" לקהילה שחרבה בשואה, אלא יצירה ספרותית שבה המחבר מפגין את כוחו האומנותי והיצירתי, על אף העובדה שיש בה תיאורים מדוקדקים של מקומות ודמויות. או כפי שמעיד בני מר, מתרגם הספר לעברית: "רבים מפרקי הספר יכולים להיקרא כסיפור העומד בפני עצמו, ויחד הם יוצרים את ה'קומדיה האנושית' של ורשה היהודית" (עמ' 216).

זונשיין, שנולד בוורשה בשנת 1906 למשפחה של חסידי גור, גדל בעיר והפך בצעירותו לחילוני וסוציאליסט, מוכר בכינוי "בן ורשה היהודית" (כך ספדו לו לאחר פטירתו): "בשבע שנות המלחמה, שלא הייתי בהן בוורשה, שיוויתי לנגדי תמיד את הרובע היהודי של ורשה, שבו נולדתי וחייתי שלושה עשורים. ראיתי אותו גדול ורחב ידיים כמו פעם, על רחובותיו הארוכים. מקצה רחוב אחד למשנהו נסענו בחשמלית, בכרכרה או במכונית. ראיתי את הרובע היהודי חי ופועם, גם אם נדכא, כפי שהותרתי אותו לאחר שבועיים של כיבוש גרמני. הידיעות על חורבן ורשה הגיעו אליי, אך לא חדרו לתודעתי או לליבי - לא האמנתי בהן. לאחר שבע שנות היעדרות חזרתי. מצאתי את ורשה חרבה, ואת ורשה היהודית - מחוקה. לא רק האנשים אינם, לא רק הרחובות והבתים חרבים, גם אדמת הרובע היהודי התכווצה. אך התחלתי לדרוך על אבני המקום שבו שכנה פינת נלבקי-דלוגה, וכבר עברתי בנובוליפקי וגנשה, והינה אני בפינת נלבקי-מורנוב. מנלבקי עד אוקופובה כהרף עין, מתחילת פרנצ'ישקנסקה עד סוף גנשה - קפיצת הדרך. הכל קטן ומצומק" (עמ' 21).

בימי מלחמת העולם השנייה חי זונשיין בברית המועצות, בתחילת 1946 חזר לפולין ולאחר מכן עלה לישראל. ביתו בירושלים היה בית ועד לסופרי יידיש. כבר בוורשה ידע עברית היטב אך בארץ המשיך לכתוב בעיתוני יידיש ולהקליט תוכניות ביידיש גם ב"קול ישראל לעולה". לפרנסתו עבד כחשב במשרד העבודה. בשנת 1960, בהיותו בן 54, מת ממחלת לב.

קהילת יהודי ורשה הייתה הקהילה העירונית היהודית הגדולה באירופה והשנייה בגודלה בעולם, והיו בה מגוון קבוצות בעלי השקפות עולם שונות. היה בה ציבור חסידי גדול, אך היו בה גם קבוצות של משכילים ובעלי הון. רבים נחשבו שייכים לציבור זה או אחר על פי לבושם, לשונם וגינוניהם. עם זאת, על אף המאפיינים המגוונים של הקהילה, נשמרו המאפיינים התרבותיים הייחודיים לה, ובראשם לשון הדיבור. מפקד האוכלוסין של שנת 1931 מלמד כי 88.9% מיהודי ורשה הצהירו שיידיש היא שפתם. שכונת מורנוב המתוארת בספר הייתה השכונה היהודית הצפונית של ורשה (יהודים התגוררו אומנם גם באזורים אחרים של ורשה, אך לא היו רוב מוחלט בהם). בתקופת המלחמה הפכה השכונה לאחד משני חלקי גטו ורשה (החלק ששרד עד דיכוי המרד).

בכתיבתו שם זונשיין את הדגש בחיים היהודיים לפני המלחמה, חיים ששרידיהם אינם ניכרים היום, ברחובות שבדרך כלל רק שמם זהה לשמם לפני המלחמה (וגם רחובות שאפילו שמם השתנה). בכך הספר מהווה מדריך חיוני לכל מי שנוסע לוורשה ומבקש להכיר את עברה היהודי. כך למשל באזורים היהודיים של ורשה התנהלו החיים התוססים על פי לוח השנה היהודי: "בליל שבת נסגרו החנויות, והתנועה ברחוב נעצרה לגמרי. לולא החשמלית שחצתה את הרחוב, אפשר היה לשכב באמצע הדרך ואיש לא היה מפריע. אפילו הגויים שקנו ברחוב גנשה הרגישו שזה ערב שבת. הם מיהרו כל כך, כאילו הם צריכים לרוץ לקבלת שבת. כל שבת נראה הרחוב כאילו מת. אף עובר אורח לא נראה בו כמעט. החשמלית עצרה לרגע בתחנה, ומיהרה לברוח משם כאילו התביישה שהיא נוסעת בשבת" (עמ' 43).

זונשיין מצייר תמונה תוססת וצבעונית של הרחוב היהודי על בתי המגורים הצפופים בעלי החצרות המשותפות שלו ולעומתם בתי האמידים שהם מושא לקנאה, בעלי המלאכה ובעלי העסקים הנאבקים לפרנסתם והרוכלים המנסים להתחמק מהמשטרה ומהפיקוח העירוני: "לפעמים מגיעה 'ביקורת': משלחת של רופאים ומשטרה שבאה לבדוק את הניקיון. היא באה בהפתעה, והחנות הראשונה שהיא נכנסת אליה נענשת על אי-עמידה בתנאים הסניטריים. אבל חנות שנייה היא לא תזכה לראות. החנוונים כבר הספיקו לסגור את הדלתות של 'הכל-בו' שלהם ולתלות הודעה המנמקת את סגירת החנות. אחד כותב: 'פובודו רמונטו' (לרגל שיפוצים), הוא משפץ ואינו סוחר. אחר: 'וובץ חורוני ז'וני' (עקב מחלה של אשתי). בחנות של השלישי מופיעה כתובת גדולה: 'דו ויניינצ'ה' (להשכרה) - כלומר אין כלום בחנות, אלא זו חנות ריקה להשכרה, ומאחר שאין מי שיגלה עניין בחנות, הרי היא נעולה. אבל אך יצאה המשלחת ופנתה לנלבקי או לזמנהוף, ומייד נעלמים כל ה'לרגל', החנויות נפתחות והמסחר נמשך. אין רווחים גדולים במסחר של רחוב מילה ואין פרנסה בשעות היום. החנויות פתוחות אפוא 24 שעות ביממה. באישון לילה נשמעים שם קולות הסוחרים: 'בייגל חם, קישקע לוהט, מציות ביצים...'" (עמ' 63–64). עוד מתוארים בתי הכנסת הרבים, תלמודי התורה וה"חדרים" המסורתיים, ולעומתם בתי ספר יהודיים מודרניים (ובתי הספר היסודיים בפולנית שיהודים רבים שלחו את ילדיהם אליהם משום שלא נדרש תשלום תמורת הלימודים בהם). התיאטרון היהודי,

הספרייה המגוונת ביידיש והעיתונים היהודיים - כל אלו היוו מפלט בעבור יהודי ורשה ממצוקותיהם.

לא נדע אם הדמויות הצבעוניות ומלאות החיות המתוארות בספר אכן חיו במציאות, אם בעיני המחבר הן פרטים ביוגרפיים מעברו או אולי נבדו מדמיונו, שכן הוא מתאר לפרטי פרטים את הדמויות, הרחובות והחצרות בלי לציין פרטים על עצמו. התיאורים החיים של יהודי העיר על מאפייניהם ושגרתם שזורים בהומור דק, ואילו המצוקות והקשיים מתוארים בנימה של געגוע: "[...] אחריהם בא כוח עבודה 'מיותר' - צעירים מובטלים, שעוד לא טעמו בחייהם טעמם של עבודה ומשכורת. הצעירים היו לבושים בדלות, חיוורים ומגודלי שיער. הם היו קמים מאוחר כדי לרעוב פחות במשך היום. בצוהריים הם תפסו את ספסלי הגן והתבוננו בכרכים העברים ששאלו בספריית ברסלר או 'דאס לעבן' (החיים). הספרים הסבירו להם את הסיבות לכך שהם מובטלים ורעבים. על ספסלי הגן פרצו דיונים על לאום, סוציאליזם, מהפכות. הם היו מתווכחים על מלחמת המעמדות, על טרור. לפעמים היו הוויכוחים נגמרים במכות, אבל למחרת הם שוב היו נפגשים ומתחילים הכול מהתחלה" (עמ' 91).

עם צאתו של הספר בשנת 1954 נכתב עליו ברשימת ביקורת שיצאה לאור: "הקורא מדמה בנפשו שהוא בבחינת משתתף פעיל במתרחש, שהוא רואה ומרגיש בעיני הקורא ובליבו [...]" (עמ' 217-216). בסיפוריו זונשיין מצליח להימנע מסטראוטיפים או מסיפורים נוסטלגיים שהאמינות שלהם מוטלת בספק ובכל זאת מעניק לקוראים תמונה חיה של החיים היהודיים בוורשה לפני המלחמה. הדמויות שהוא מספר עליהן היו או לא היו, אך ודאי היה אפשר לפגוש כמותן בוורשה היהודית.

לאו (לב) האס 1983-1901
סצנה מבית הקפה עם תזמורת ומנצח, גטו טרזין, 1944-1942
הדפס על נייר
14.7x10.2 ס"מ
אוסף המוזיאון לאמנות, יד ושם, ירושלים

ביה"ס הבין־לאומי להוראת השואה
המחלקה להכשרת מורים בישראל
טלפון: 02-6443860 פקס: 02-6443774

WWW.YADVASHEM.ORG