

על דו-שיח אחד רנ. אלתרמן

יעקב בהט

„פחות דרשה, יותר
גופי דברים וחיותם“.
(“עיר היונה”, עמ' 112)

ואין החי חי את חייו בלא השפעת מחשבותיהם של המתים. ואכן, כל עוד מהרהרים החיים במתיחה, בדרכי מחשבותיהם ובצורות חייהם, וההרהורים קובעים את חייהם ואורחותיהם — לא מת המת מיתה גמורה, אלא מוסיף לחיות:

כְּפִיָּה נִרְצָעָה וְנִצְחִיתָ,
אִם קֵץ סִי הַצּוֹפֶה הַצְּרִמָּנָה,
אֶת שׁוֹמְרֵת הַקּוֹ הַיְחִיד,
הַמְּבַדִּיל בֵּין חַיֵּי קָמָה.

(שם, “שיר שמחת עניים”)

כלומר: גם לאחר המוות אפשר להבחין בין חיים למוות; כל עוד החי זוכר את המת, לא היה מותו של זה אלא מוות ביאולוגי בלבד; הזכר הוא אפוא הקו היחיד המבדיל בין חייו של המת למוותו.

ואכן, בבית הראשון ב”דו-שיח” מבקש מיכאל:

מיכל, אֵיךְ? סוֹבֵב הַשָּׁעַר. צַד גֶּגֶג
לוֹ עוֹד אַךְ אֵיךְ פְּנִים לְדוּמְיָה נֶאֱשָׁר.
נִרְ הַצֵּלִי, מיכל, וְקוּמִי עַל הַסֵּף.
כְּפִיָּה אֹר, מיכל, צַד כְּפִיָּה חַיָּה. —

בקשתו של מיכאל מקורה באי-רצונו להשלים עם החושך; מיכל צריכה להעלות את האור כדי להצילו מגורלו של “איש החושך” וכן עליה לעמוד על הסף כדי למנוע את השכחה; שמחת העניים — אושרו היחיד של המת — מסומלת בהגפת השער כבחרוזים הבאים:

עֵתִים חוֹלְפוֹת. עוֹבְרוֹת הַסֵּף,
וְאַחֶרֶן הֵן הַגֶּגֶג בְּלִפְתָּי.

(“עיר היונה” — “נספח לשיר צלמי פנים”, עמ' 157)

רק מיכל מסוגלת למנוע את “מותו” של מיכאל, וקריאתו: “איך?” באה מתוך ידיעה שהיא תישמע:

הֵן שְׁמַעְתָּ. הֵן שְׁמַעְתָּ בְּקִרְאִי לָךְ אֵיךְ.
וְהָאֵשֶׁר חִבּוּק יִכְחָזֵק בְּךָ.

(“שמחת עניים” — “שיר מחול”)

אחד השירים המרכזיים ב”שירי עיר היונה” הוא השיר “דו-שיח”, וראוי הוא מכמה בחינות לעיון מיוחד.

מבחינת הצורה החיצונית כשמו כן הוא: דיאלוג בין מיכאל למיכל, אולם מבחינת עימותיו, דימויו וסמליו אין הוא חדש לגמרי, אלא כעין המשך לפואימה “שמחת עניים”, ולפיכך יש להקדים סקירת קוויה היסודיים והנחותיה העיוניות של זו לכל עיון בשיר שלפנינו.

גיבור “שמחת עניים” הוא “איש הארון” (שם “פתיחה”), “איש העינים”, “איש החושך” (שם, “הזר מקנא לחן רעיתו”), “העני-כמת” (שם, “גר בא לעיר”) — כלומר: המת, אשר נפגע על-ידי “מלאך שכולו עיניים” (עיר היונה) — “שמחה למועד”, (עמ' 226), השוכן בארון ובחושך וממילא הוא עני, כלשון הברייתא המפורסמת: “ארבעה חשובין כמת: עני ומצורע וסומא ומי שאין לו בנים” (נדרים ס”ו, ב’), — הוא גיבור היצירה, ונתן אלתרמן שר לא את שירת החי על המת, כי אם — את שירת המת לחי בשל יחס המתים לחיים:

אֶת רוֹאֵה אֶת פְּנֵי מַחְשֵׁךְ,
וְיִוְדַעַת פִּי לֹא נִשְׁפָּחֵךְ.
פִּי חַי הַעוֹלָם, פִּי רֹא עֵינַיִם,
וְקַפּוּלָהּ הִיא הַמִּתְּמָסְפֵדוֹ.
פִּי אֵין בֵּית קְלִי מֵת עַל כְּפִיָּם
וְאֵין מֵת שִׁשְׁבַח אֶת בֵּיתוֹ.

וְקְלִי קֵץ אֶל פְּרִי נְכֹאֲנוּ
יוֹשְׁבֵי חֻשְׁךְ וְחֵץ נִבְטִים.
נְקָלָאִים, נְקָלָאִים הֵם חַיֵּינוּ,
הַמְּלָאִים מִמְּשָׁבוֹת שֶׁל מֵתִים.

(“שמחת עניים” — “החולד”)

יש אפוא השפעת גומלין בין עולם החיים ובין עולם המתים; אין המת רוצה לשכוח את ביתו

פִּי נִשְׁ אֶחָרְד פְּתָאֵא וְכִמּוֹ אוֹכְרֵ אֶלְרֵךְ
 וּפְסֵד הַסּוּמִיִּים עָלֵי עוֹבְרֵ.
 עֵת מֵאֲרַבֵּעַ רוּחוֹת קוֹרֵא אֵלַי קוֹלְרֵךְ.
 כְּנֹצֵר הַמִּתְעַזָּה אֶת הַעֲוֹנֵר.

(״שמחת עניים״ — ״הבכ״)

והיפוכו של סמל זה, כשהמת שומע ולא החי,
 נמצא ב״עיר היונה״:

פִּי מֵאֲרַבֵּעַ רוּחוֹת הִיא אֶת קוֹלוֹ שׁוֹמֵעַת
 קוֹרְעָה בְּמַעֲזוֹ לְאֲרַבֵּעָה קִרְעִים.
 פִּי מֵאֲרַבֵּעַ רוּחוֹת תְּקוּם עָלָיו. תִּתֵּן בּוֹ כַּעַד.
 תִּתֵּן בּוֹ בְּכִי. תִּסָּב עָלָיו. תִּמַּע גוֹהֲרֵת וְכוֹרֵעַת.
 תִּקְלָא רוּחוֹ. תִּפְלֵף בּוֹ כְּמוֹ רוּחַ בְּדֵשָׁאִים.

(״בן האובדת״, עמ' 63/64)

אגב, סמל אחרון זה מצוי גם ביצירתו הקודמת
 של נ. אלתרמן:

וְהַגְּפִיתִי כְּעִי. בְּגִבְכֵּם הַשְּׁפִיף
 וְקָרָא בְּחוּצוֹת רוּם, רוּם!
 — — — — —
 — — — — —

כַּק אֲנֻעַ בְּכֵם עוֹר, אֵס בְּגֵב אוֹ כְּתֵף.
 עֵת, כְּפָזוֹ, בְּחוּצוֹת תִּלְךָ רוּם.

(״שמחת עניים״ — ״הטיול ברוח״)

תשובת מיכל דומה גם הפעם לקודמת לה, אלא
 שתפיסתה השונה ברורה יותר:

יְהֵה, מִיְקָאֵל, עוֹר גִּיפְנוֹ הַמְדְּכָר.
 אֶבֶל צוֹפּוֹת עֵינָיו מֵאֵשׁ וּמַעְפָּר.
 יְדִיךָ אֶת פְּנֵי מוֹצְאוֹת וְהֵן כְּמִים
 עוֹבְרוֹת פְּנֵי, שְׁקוּפּוֹת אֶל עֵרְץ וְשָׁמַיִם. —

גם עתה מגלה מיכל את מציאותה-מותה, ואף-
 על-פי-כן אין תפיסתה של זו על-ידי מיכל דומה
 לזו של מיכאל; מיכל מודה ב״גוף המדבר״,
 ואינה מודה בכרת-הנפש; יש קשר בין הבא לזה:

אֶבֶל צוֹפּוֹת עֵינָיו מֵאֵשׁ וּמַעְפָּר. —

צירוף אחרון זה מחייב עיון-מה.
 לכאורה אין זכרון אש ועפר אלא המשך לדברי
 מיכאל הקודמים, אולם לאמתו של דבר יש כאן
 אנטי תזיה מובהקת לדבריו. — צירוף זה לצור-
 רותיו השונות שכיח הוא ב״עיר היונה״. כבר
 ב״שיר פותח״ קוראים:

וְהֵצַת כְּמוֹ נִיר שָׁבוֹ
 קָרְשׁוֹ אֶהְבֶּה וְשִׁנְאָה וְקָרָב
 יְבַעַר הַעֲפָר עַד בּוֹא
 יְבוֹא נוֹשֵׂא אֶלְמוּתֵיו. —

בתשובתה של מיכל יש מעין היענות לבקשו-
 תיו של מיכאל:

יְהֵה, מִיְקָאֵל, הַשְּׁעַר יֵאָזֵב עַד תֵּם.
 עַל סָף אֲנִי תְּמִיד וְאוֹר כְּבִתְלוּם.
 הַלְיָלָה רִיק מְכִי. הַלְיָלָה רִיק מֵאֲשֶׁר.
 אֶף אוֹר כְּבִתְלוּם וְאֵין בְּיַיְנוּ חֻשְׁףֵךְ.

״השער לא יוגף עד תם״ — שהרי עלילות מי-
 כאל ומיכל לא תשכחנה:

אֶף מְרֵאוֹתָיו וּמַעֲשָׂיו
 וּמַשְׁפָּטָיו שֶׁל זֶה הַזְּמַן
 שְׁתוּחִים יִהְיוּ בְּיָד עַם כָּב
 אֲלֵי הַרְסָה הַרְסָה מְקָאֵן.

(״עיר היונה״ — ״נספח לשיר צלמי פנים״, עמ' 157)

אולם האור הוא של החלום, שרובו אינו אלא
 פרי המשאלה, פרו של הרצוי, הרוחני, ולא של
 המצוי, הגשמי. (ראה ״החלום״ — ״עיר היונה״,
 עמ' 255 ואילך). ואף על פי כן — או דווקא משום
 כך — יש בו אדישות ואין האושר והאסון תופסים
 בו, בניגוד ל״בכ״ שב״שמחת עניים״, שרק האחד
 מת, והשני — בחיים. בשלוש המלים האחרונות
 של הבית מגלה מיכל טפח ממציאותה:

וְאֵין בְּיַיְנוּ חֻשְׁףֵךְ. —

בניגוד ל״שמחת עניים״:

— — — בְּרִצְיָתִי, אֶפְלָה בְּיַיְנוּ הַנְּכוּכִית.

(״הבכ״)

אולם מיכאל לא נתפס לרמוז, והוא מוסיף:
 מִיְכָל, אֲרֵךְ? עוֹר שְׁלֵחֲתִי? חֲפְשִׁי
 אֶל תְּהוֹ, אֶל אֵין אֵשׁ וְאֶרְץ וְשָׁמַיִם.
 נָפֵל גּוֹפִי אֲפִים. נִכְרַתָּה נִפְשִׁי.
 כַּק בְּשָׁמַעִי קוֹלְךָ תּוֹעוֹת יְבִי אֲלֵיךָ. —

עתה ״עור״ מיכאל — גם זה חשוב כמת (ראה
 הברייטא דלעיל), ועם המוות גם שולח לחופשי;
 ״במתים חפשי״ (תהלים פ״ח, ו') — כיון שמת
 אדם, נעשה חפשי מן המצוות (שבת קנ״א ב'),
 שהרי בארץ-תוהו, שאין בה ״אש, ארץ ושמים״ —
 אין גם חובות. מיכאל רואה את מותו לא רק
 כמוות גופני גרידא, אלא אף כרוחני, שהרי
 לעומת ״נפל גופי אפיים״ יש ״נכרתה נפשי״ —
 אבל ממות רוחני זה מסוגלת מיכל להצילו וש-
 מיעת קולה מביאתו לתעייה אחריה.

סמל אחרון זה כבר ידוע-משירת נ. אלתרמן:

וְהִצַּח מִצְשֵׁה-חֹשֶׁב
רָבָה וְעִקְשָׁה לְכַתֵּב.
יָא כָּה פִּסְחָה הַגָּסָן הַסִּי יוֹשֵׁב
וְלֹא כָּה פִּסְחָה אֶגְנֹן הַמֵּת יוֹשֵׁב

(עמ' 7)

כוונתו של המשורר ברורה; יש קשיי עיצוב רבים; הן עולם המתים והן עולם החיים אינם ניתנים בנקל לתפיסה אמנותית. ורבות הן הסתייגויות העיוניות, שבהן עוסק המשורר בבעיה זו. אולם לעניננו גביא רק תמונה מקבילה אחת:

כִּי הָאִישׁ הַיּוֹשֵׁב פִּסְחָה גָּסָן,
עֲלֵי אֶרֶץ רְנָה מְשֹׁל,
עִם הָאִישׁ הַשּׁוֹכֵב פִּסְחָה אֶגְנֹן
יְדַבְּרוּ. אֵל שְׁפָתָם לֹא קָלַל.

(בטרם יום, עמ' 103)

בלילת השפה, בבל, הקשורה בבניית העיר ומגדל — בראשית י"א, א' ט' — ובתחילת תפוצת בני האדם, הוא סמל לתוהו ובוהו, לאי-הבנת איש את רעהו, והוא ניגוד לתקופת קיבוץ התפוצות, אל

הַעֲצָה בְּהִי'תָּה בּוֹנֵה עִיר
וּבּוֹרְאָה הָאֶרֶץ וּלְשׁוֹנָה.

(עיר היונה" — שיר פותח", עמ' 7)

ובלשון עיונית: אם אין החיים מגשימים את התקוות והאידיאלים של המתים, הרי אין להם שפה משותפת — "אל שפתם בלל". ודומה הוא הדימוי ב"דרישיח"; מיכאל אינו רואה את הקשר הזה, אבל מיכל מצביעה עליו.

עד כאן התעכבנו על שתי השורות הראשונות, המוקדשות לרעיון הלאומי הכללי, שבדברי מיכל, ואלו בשתי השורות האחרונות באה התגובה האי-שית; מיכל מדברת על אהבתה למיכאל; לעומת: כַּךְ בְּשִׁמְצֵי קוֹלְךָ תּוֹעֵזִת יְדֵי אֱלֹהֶיךָ. —

עונה מיכל:

יְדִיךְ אֵת פְּנֵי מוֹצְאוֹת וְהֵן כְּמִים
עוֹבְרוֹת פְּנֵי, שְׁקוּפוֹת אֵל אֶרֶץ וְשָׁמַיִם.

הקשר בין מוות, אהבה ומים עתיק יומין: "כי עזה כמוות אהבה... מים רבים רבים לא יוכלו לכבות את האהבה ונהרות לא ישטפוה" (שה"ש ח', ו'—ז'), וגם בשירת נ. אלתרמן אינו חדש; "הענייכמת" שר לרעייתו:

שתי השורות האחרונות, שהן על דרך המזמור המפורסם על שיבת ציון (תהלים קכ"ו), מכניסות את הקורא לעולם של התגשמות החלום עם שיבת ציון. גם בשירו זה של נ. אלתרמן שומעים על בעירת העפר, שתיפסק עם מימוש התקוות של דור החולמים והמגשימים.

אך ניתן לנו להקביל תמונה זו כנגד התמונה הבאה:

דְּרָכָיו סִיָּה בְּמִסְעָיִם, פּוֹרְצָת
כְּחֵם הַיּוֹם פִּסְחָה תְּרַמֵּל הַגָּב.
בְּצִיל נְשָׁקָה שְׂדֵהוּ הַגִּבְרָעָת
עַד בּוֹא תְּבוֹא נוֹשָׂאת אֶלְנִקוּתָיו.

(עיר היונה" — "ספור מליה", עמ' 48)

נושא האלומות הוא השכר המקווה ליסורים של נושאת האלונקות, אך עכשיו:

תָּם הַלֵּיל. יָא מְשַׁפֵּט בְּקֶשׁ הוּא,
לֹא יִשְׁאַל דִּין אֵיפָה וְאֵיפָה.
אֶךְ עַל זֶה הַעֲפָר שְׁפָאֵשׁ הוּא
לֹא בָּהּ רָגַל גְּצִיג יִחְפָּה.

(עיר היונה" — "בטרם יום", עמ' 102)

האש והעפר הוא עולם המתים ויש לו לעולם זה דבר עם עולמנו:

אֵל יִשְׁנַת עֲפָר לֹא קוֹל קִירָא בַּחֲשָׁךְ.
אֶקַּל קְשׁוּב עֲפָר הָאֶרֶץ. קָלוּ אַנְוֹן.
יָא פְּנֵי אִשָּׁה קָמִים בְּסִלּוֹנוֹת מְלִיל.
אֶקַּל צוֹפָה עֲפָר הָאֶרֶץ. קָלוּ צִין.

(עיר היונה" — "ילודי אשה", עמ' 60)

ועוד פעם מופיע צירוף-דימוי זה בשיר "כבות המנורה", לאחר תיאור השואה הנוראה:

וּפְנֵי עֲפָר וְאֵשׁ צוֹפִים בְּסִלּוֹנוֹת.

(עמ' 67)

והוא הדין בדברי מיכל כאן: עיני המתים צופות אל פני החיים והצפייה מחייבת. אגב, דימוי דומה נמצא גם ב"שמחת עניים":

וְנִקְבַּע הַעֲפָר בּוֹ תְּדַרְךְ רְגְלֶיךָ.
וּבְקָעוּ מְעָפָר עֵינֵי

(הזר מקנא לתן רעיתו")

ודאי, שאין זה הדימוי-הצירוף היחיד המסמל את הקשר בין עולם המתים לעולם החיים, ומן הראוי להזכיר לפחות עוד אחד כסמל לאחדות הלבבות שבין שני העולמות והיוצא אף ללמד על תפיסתו החזונית של המשורר.

כבר ב"שיר פותח" שר המשורר על העת:

שם הראש מעמיד איל-הברזל וכאן הנוער הוא הסכין—אלו תנאי המחותרת ותנאי מלחמת ה- שיחרור, וכמו שם יש למחותרת מצוות הגדה חדשה לבנים, כן גם בקשתו של מיכאל למחיית המוות על-ידי הערש והבנים.—

ושוב עומדים אנו על קרקע הברייתא דלעיל: "ארבעה חשובין כמת... ומי שאין לו בנים". אולם גם מוטיב זה אין בו חידוש בשירת נ. אלטרמן. בכל הפואימה "שמחת עניים" מתחלף הבעל-הרע באב, וביחוד בא ההלל לאב בשיר: "קץ האב", הלל הקשור בצוואה לבן:

זו הַרְגֵל הַעֲבוֹת הַקְדָּמוֹן וְהַפֶּסֶם.
זו שְׁבוּעָה שֶׁבִּינוּ וּבִיגָדָה.
אֶת זְכָרֶיךָ. הַרְבֵּה יִשְׁכַּח וְיִפְסֵם.
אָבֶל כֵּה תִגְדְּלִי אֶת בְּנֶיךָ.

הַפְּרָדִי. כִּי כָּא סוּף. הוּא כְּבִיט בְּךָ. עַד קֵץ
נוֹצְצוּ אִישׁוֹנָיו הַסִּיִּים.
כִּי הָאָב לֹא יָמוּת. כִּי הוּא אָב לְאִין קֵץ
כִּי שְׂאוּלָה יִגַּד סִיִּים.

וכך מתפלל שם האב:

בַּק פֶּס תֵּן לָהּ. אָב רְחוּם, בַּק פֶּס.
לְמַעַן לֹא תִפֹּל בְּטַרְסֵם אֶת בְּלִי פֶס.
בְּרוּךְ נוֹתֵן כְּחוֹ עַל אֶרֶץ וְנִדְרָךְ
וְלָהּ וְלְטְבוֹק לָהּ בַּסּוּדָר.

(“על ארץ אבנים”)

ועוד:

כִּי הִגְדָר הַסְּרוּת
אָרְרוּ לְמוֹת!
וְאֵלֶּי הַסִּיּוֹת,
אָרְרוּ לְחַיּוֹת!
וְרַךְ בָּא וְיִבְשֶׁר... וְכַחךְ קָלָה.
בַּק הַבֵּן עוֹד תִּבְקַח לְיִשׁוּעָה גְדוּלָה

(“גופלת העיר”)

ולבסוף:

אֶת גִּירְךָ, אֶת הַסִּי. בְּתִי.
בְּשִׁינְךָ מִלְטָת מִמַּעַצְבִּינוּ.
קוּם, הַסִּי בֵּן הַמָּת! קָרָא אֵתִי!
וְחִיָּה הִיָּרְחֵךְ לְצִיָּינוּ.
אֵלֶּי. אֵלֶּי בְּתִי.
קָרַע מִקְפֹּד. כִּי שְׂמָחָה בְּמַעֲוָנוּ

עוֹד תִּחְיִי בֵּין אַחִים בְּתִי.
עוֹד תִּרְאִי כִּי יִגְדָּתָה לֹא לְהַקְלֵל.

כִּי הִנֵּה לֹא יוֹשִׁיעַ הַסִּי אֶת הַסִּי.
וְאָבֹא פְּסוּתָךְ אֶחָדָה בְּמִיָּם.
אֶחָדָה לֹא סוֹלֶמֶת, נְקִרִית לְאַסִּי.
גְּלוּיָה כְּשֶׁר בְּצַדִּיקִים.

(“שמח תעניים” — “גר בא לעיר”)

ובקובץ שלנו מזדהה המוות עם המיים בדימוי הבא:

מְבִיט בּו מְלֶאךָךְ שְׂבָלוֹ עֵינַיִם.
מְבִיט בּו מְלֶאךָךְ הַדּוֹמָה לְמַיִם.

(“שמחה למועד” — עמ' 226)

לדימויים אלו משמעות אחת. עוז האהבה, אם משום שאפילו מיים רבים לא ישטפוה ואם משום שאי אפשר להמלט מפניה, כשם שאין להמלט מהמלאך שכולו עיניים או הדומה למיים.— אולם הדימוי: שקופות פני אל ארץ ושמים אינו זהה עם “צופות עיניו מאש ומעפר”. “שקוף” פירושו שונה מ“צפוי”:

אֵלֵי נִשְׂאֶת עֵינַיִם בְּלִי רְאִית אוֹתִי.
אֶת הַשְּׂקוּף יוֹצֵחַ קְסֵלוֹנְךָ.

(“שמחת עניים” — “הבכתי”)

השקוף הוא המת, ובכל-זאת אין שקוף יוצא מידי פשוטו, וניגודו לסתום או לאטום מעיד על תוך שהוא כבר, בר — תרתי משמע. גם דברי מיכאל הבאים אינם מעידים על תפיסת דברי מיכל וגורלה:

מִיכָל. אֵיךְ? סִפֵּן הֵיִינוּ בְּכֶפֶה
שֶׁל צַדִּיק לֹא רְחוּמָה בְּהִיָּתָה מְאֹרְבִי.
מִיכָל. אֵשֶׁה אוֹהֶבֶת. נִצְרָה סֶפֶה,
מִחֵי סִפֵּן מִלֵּב לְצֵת תְּנִיעֵי צַרְשׁ.

עתה אין מיכאל מדבר בלשון אני; שינוי זה בא אמנם בעקבות לשון אנו שבדברי מיכל, אבל בכל זאת הוא רב המשמעות ומחייב נושא כללי, וכאן הלא היא: העת.

מוטיב העת אינו חדש בספרות, החל במיתוס על כרונוס (= הזמן), הכולע את ילדיו, וכלה בא-ירון המשוררים בן תקופתנו. אולם בתמונתו זו ל נ. אלטרמן לא העת העיקר, אלא תפקיד “ער בכפה של זו — דימוי דומה מבחינת מהותו צא גם ב”שמחת עניים” והוא יוצא גם ללמד דימוינו:

כִּי כַּבוֹת מִחֲשָׁבוֹת שְׂכַחְנוּ,
וְאַחַת מִחֲשָׁבָה מְלֹאנוּ.
וְיָגַד לְבָנַיִם אֵיךְ אָהֵנוּ
וְרֵאשֵׁינוּ הֵיוּ אֵלֵינוּ.

(“המחותרת”)

של החי — ושוב ניגוד למשאלה הקודמת להמשך. אולם כפילות מעין זו אינה חדשה עם נ. אלתרמן והרי אחת הדוגמאות הברורות:

יום-יום אֶתְפַּלֵּל שֶׁתְּקַלֵּי כְמוֹ נֵר
שֶׁאֵלֵי תִרְדָּסֵי בְּתֵרֵב.
וְיוֹם-יוֹם בְּבֹרֵךְ עַל פְּתָחַי אֶמְצֹר,
לְמַעַן תִּתֵּי עוֹד עָרֵב.

(”שמחת עניים” — ”גר בא לעיר”)

ושוב דוחה מיכל בבית הבא את דבריו של מיכאל:

הָהָ, מִיכָאֵל, מְעַרְבֵי קָרֵב חוֹתֶךָ דֵּינִים
כְּקִלּוֹת דֵּינָיו אֶתְהָ מְסֹב אֵלַי פְּנִים.
מְלֵאָה, אֶהְבֶּתְנִי, מִיכָאֵל, רְאָה.
כִּי לֹא זְמוּזָה הֵיאָנְטָף לֹא נִגְרַע מִמֶּנָּה.

אם יש משמעות סמלית להסבת פנים ופירושה אהבה — הריהי בפי מיכל עתה, אבל אין לעמוד מתוכן הדברים, עוד פחות מבקודמים, על מציאתה של מיכל, שהרי ההלל לאהבה המלאה, הלא גמועה, מקומו יותר בחיים, המאפשרים את הגמיעה ממנה, אשר במוות, שהוא סוף-פסוק מאונס לאהבה — וכאן השאלה של מיכאל:

מִיכָאֵל, אֵיךְ? אֵיךְ נָהָ לְךָ לְמִשְׁקָן?
מִיכָאֵל, אֵיךְ זֹאת הַגִּידִי נֶאֱמַר בְּאָסֶר:
הָאֵם בְּבִית אֶבֶל אֶתְּ אוֹ בְּבִית סֶתֶן?
וּמָה קוֹלֶךָ רוֹנֵן כְּשִׁיר עַל שֵׁי הַנֶּבֶל?

רק על שאלות ברורות אלו למקום מציאותה של מיכל, בניגוד לכל הקודמות, כשאפשר היה לפרש את ”איך?” כקריאה סתם ל”תועלתו” של הקורא — מיכאל, אם לשם העלאת אור, אם לשם מניעת תעיייה, אם לשם ההמשך ואם לשם הסבת פנים — רק עכשיו, עם היכולת המפורשת להמוג כאפר, באה גם התשובה המפורשת:

הָהָ, מִיכָאֵל, נָהָ שׁוֹקֵט לִי לְמִשְׁקָן.
לֹא בֵּית אֶבֶל אֵנִי וְלֹא סֶדְרֵי סֶתֶן.
וּכְמוֹ עַל שֵׁי הַנֶּבֶל נִשְׁקַתִּי רוֹנְנָה,
כִּי בְּצִדְךָ אֵנִי בֵּין רִנְכֵים שׁוֹנְנָה.

גם מיכל נפלה קרבן על מזבח העת, או אולי... היא מוסיפה לחיות, אלא שגופה המודבר נפשה חשיכת כולה. למיכאל — פירושים מוות... אולי?

וְלָעֵת, עַל אֶדְמַת קְרִיתִי,
בְּנֶךְ מִשְׁקֵב לֶךְ? מִדּוּ בְּתֵקֵל.
לֹא הִפֵּל הַקְּלִים, בְּתִי.
לֹא הִפֵּל הַקְּלִים וְתֵקֵל.

(”סיום”)

כמובן, שונה הסיטואציה בשתי היצירות; שם יש המשך למת-החי, ובמותו מצווה האב לבנו את החיים, וכאן עדיין מתחנן מיכאל המת על האבהות, ומכאן הטראגיות המיוחדת: מצד אחד — הטראגיות במות הצעירים לפני הזקנים, בלא המשך, ומצד אחר — הכרח ההתכחשות של מיכאל לעצמו לטובת בנה של מיכל, שלא יהא בנו; ב”שמחת עניים” רואה האב את הישועה בבנו, וכאן רואה מיכאל את מחיית הסכין מלב בהמשך באשר הוא; שונה אפוא הגדתם זו מזו. ברם, כל דברי מיכאל ואף תקוותו מתגלים כאשליה בדברי מיכל הבאים:

הָהָ, מִיכָאֵל, עַת לִי קוֹרָא אֶתְהָ בְּשֵׁם
שׁוֹחֶקֶת הָאִשָּׁה בִּי וּבֹנָה הָאֵם.
לֹא לְפִינִי בְּנִים וְלֹא תֵלֵד הַתֵּרֵב,
אֵיךְ בְּצִינֵי נְשִׁים הֵן סוֹכְכוֹת עַל עָרְשׁ.

מיכל מתנה את מרי גורלה כאשה וכאם; כאשה — שחוק, על משקל: ”גם בשחוק יכאב לב” (משלי י”ד, ג), וכאם — בכי, כניגוד ל”רני, עקרה לא ילדה” (ישעיהו נ”ד, א); אי התגשמות האם היא הבכייה. גם תשובה זו מעוררת בשל כלליותה מבוכה ומיכאל חוזר לגורלו הוא:

מִיכָאֵל, אֵיךְ? בְּעָרֵב קָרֵב חוֹתֶךָ דֵּינִים
הַלְתִּיתִי נֶאֱמַר לְךָ? לְמִסְתֵּר וְשִׁבְתִּי.
אֶבֶל עָבְרוּ, מִיכָאֵל, כְּמוֹ רְבוּא שְׁנִים
וְאֵת שְׁנֵי מְאֹז עוֹד לֹא הִסְבֵּיתִי.

הטראגיות והסבל הם כאן פרי הפתאומיות ואי-היכולת להבין את חתף המוות. כרגיל, קודמת סצינת הפרידה ליציאה לקרב — כגון סצינות מפורסמות בספרות כללית ועברית — אולם כאן היתה היציאה מעין מצוות אנשים מלומדה, ולכן גדול הכאב, וכל הצפיה, גם הקצרה ביותר, לאחר תיאור האהבה בעלת היכולת להתכחש לעצמה, נראית כארוכה ביותר.

ודאי שיש בדברים אחרונים אלו משום כפיות, לות, שהרי הסבת-פנים אצל מת או שזמנה כאחד עם תחייתו של המת — בצאצאיו, וזו לא תיתכן אחרי דברי מיכל שהבאנו, או שזמנה עם מותו