



שירה מול טוטליטריות - אלתרמן ו'שירי מכות מצרים' - עוזי שביט

פרק עשרים

חידת החיוך

כל המערכת האינטרקסטואלית המורכבת של הבתים האחרונים של 'מכת בכורות' והבתים הראשונים של 'איילת' כמו מכוונת את הקורא אל גאולה משיחית-אסכטולוגית¹ או, אם נתפוס את הנרטיב המשיחי כפרה-פיגורה בלבד או כסמל לנרטיב של המשיחיות החילונית – בכיוון של גאולה חילונית המבוססת על האידיאה של הקידמה.² אבל ציפיות אלו אינן מתממשות, למעשה, בהמשך השיר. גם השבועה עם שחר, השיא הדרמטי של השיר, מוגבלת בכשורתה, והיא מנוסחת כולה על דרך השלילה, כמוה כשבועת הברית בין אלוהים לבין נוח ובניו לאחר המבול: 'והקימותי את בריתי אתכם, ולא ייכרת כל בשר עוד ממי המבול, ולא יהיה עוד מבול לשחת את הארץ; (בראשית ט, 11).

יתר על כן: האפיון הבולט ביותר הנוגע לסצנת הסיום של היצירה ב'איילת', המעוצבת,

כאמור, כתמונה אלגורית בעלת אופי דתי, קשור בהדגשה החוזרת שוב ושוב בטקסט, כי אין מדובר כאן בסצנה חד-פעמית של שחר גאולה, הבא בעקבות חבלי משיח או רצף של אירועים אפוקליפטיים, סצנה שיש לה משמעות אקטואלית – אלא בסצנה החוזרת על עצמה שוב ושוב בכל דור והדבר מוטעם באמצעות החזרה הצפופה (ארבע פעמים) על המילה 'דור', בצירופים שונים. התזה כי 'מכות מצרים' אינן חד-פעמיות אלא חוזרות על עצמן לאורך ההיסטוריה עמדה, כזכור, במרכזו של שיר הפתיחה 'בדרך נא-אמון', ובאה לידי ביטוי, בין השאר, בצירוף 'בירות כל דור' בסוף השיר השני של 'בדרך נא-אמון'. הדגשת המחזוריות ההיסטורית בולטת במיוחד ב'איילת' דווקא בהקשר של מוטיב התקווה, והיא מוטעמת, כאמור, באמצעות החזרה המרובעת על צירופים לשוניים קשורים במילה 'דור'.

בבית הראשון של השיר:

¹ שביט מציין בצדק את האופי הנוצרי של התמונה המצטיירת למקרא 'איילת'; אך פרטי הצירור האלתרמני אינם חופפים את הסיפור ואת הסימבוליקה הנוצריים. 'דומה שאין צורך לומר מהיכן הופיעו זקני הדור ההולכים לאור הכוכב הדורך לברך את ילד התקווה שנולד', כותב שביט. אבל באוונגליון של מתי, בפרק ב, שם מובא סיפור הכוכב, לא מדובר על 'זקני הדור' אלא על אמגושים (Magi) ובימי הביניים והרנסנס נטו לתארם כמלכים; הכוכב אינו 'כוכב-ילדה' אלא כוכבו של הילד, וכך הוא גם מתואר בתמונות מתקופת הרנסנס, כמו, למשל, בתמונתו של רוג'ר ואן דר ויידן, 'כוכב בית לחם מתגלה לאמגושים' (המוזיאון הלאומי, ברלין); והאמגושים גם אינם נושקים שום סנדל, לא של ישו (אם כי הם נופלים על פניהם ומשתחווים לו), לא של העלמה ולא של איילת.

² ראו: טלמון; 1965; 1981

כְּרֵאשׁ יָמִים תִּכְרִיק, חוֹצֶפֶת וּמִבְּהַלֵּת,
וְהִיא כּוֹכֵב-נִלְדָה, וּבִטְרָם-יוֹם תְּסוּף.
אֲבָל זְקֵנִי כָּל דּוֹר, מִדַּעַת אוֹ אֲנִלֵּת,
נוֹשְׁקִים אֶת סִנְדְּלָה הַקֵּט וְהִצְרוּף.

בבית השני:

אֵין דּוֹר שֶׁשָּׁעָרָיו שְׁלָמִים עָלֵי צִירִים,
אֲבָל תְּמִיד, תְּמִיד בֵּין חֲרָבוֹת וְטָל,
אֲלֵיךְ נִבְטִים, כִּבְשִׁיר מִכּוֹת מִצְרַיִם,
הָאֵב וְהַעֲלָמָה בְּמַחְלָפוֹת הַפְּטָל.

בבית השלישי:

בְּכוֹרוֹת כָּל דּוֹר, אֲנִלֵּת, בְּשׁוֹרָה רוֹגַעַת,
אֲלֵיךְ נִבְטִים מִבְּעַד לְחֲרָסִים.
וּכְפֹלָא הַנִּלְדַּד פִּרְפֵּר מִן הַתּוֹלַעַת
כֵּן פֹּלָא חִיוֹכָם הַצֵּץ מִבְּלִי-מִשִּׁים.

ולבסוף בבית החמישי:

כִּי בַעוֹלָם נוֹצֵץ שֶׁל חֲרָב וְשֶׁל כֶּסֶף
תִּנְשָׁב תִּקְנוֹת-דּוֹרוֹת כְּרוּחַ בְּעָלִים.
עָלֵי עֶפֶר נִצְחֵי שֶׁל אֶהְבָּה וְעֶצֶב
נוֹלְדָת הִיא בְּלִיל צִירִים וְחֻבְלִים.

דומה שאלתרמן אינו מאמין בגאולה אסכטולוגית-אפוקליפטית, לא בצורתה המשיחית הדתית היהודית או הנוצרית, זו של 'אחרית הימים', ולא בגלגולה החילוני-מודרני, כפי שטענו כבר מזמן, מי באכזבה ומי בהזדהות, דוד כנעני (1975, 97-116), דן מירון (1975, 97-111) ואלי שביד (1964, 164-167).

כך, מסתבר, תפס את משמעות השיר באמצע שנות החמישים, מזווית ראייה

מרקסיסטית, דוד כנעני:

העולם נתפס כמשחק נצחי של מפלצות ותבונה, של טוב ורע. אמנם, גדול כוחה של האמונה גם כאן: נחמתה היא איילת, כוכב הנעורים, התקווה הזורחת תמיד מחדש, ועל כן אויבי האדם ישבו תמיד כמו על גחלים – אך ביסודו הוא נשאר עולם נוצץ של חרב ושל כסף, ואין אנו שומעים כי יש סיכוי לפריצת המחזור "הנצחי" של חטא ודין. עולם נוצץ של חרב ושל כסף... האומנם נגזר עליו להישאר כזה עד נצח? אין לו גאולה? משחק נצחים זה של חטא ודין יימשך לעד? (1955, 250)

פירוש פטליסטי דומה, אך פסקני עוד יותר, ומנקודת מוצא שונה לחלוטין, נתן ליצירה גם מירון (1975, 100-101). אלא שהמסקנות הפסימיות של כנעני ושל מירון מנוגדות לרוח שיר הסיום, 'איילת', הנושם אופטימיות ואמונה, שסימניהן העיקריים החיוך והשחוק, שנוכחותם בשיר דומיננטית והם מחליפים את הבכי שנוכחותו בולטת בשיר השלישי של 'בדרך נא-אמון' ('בכיו של האב המך'), בסיום השיר 'חושך' ('ובכי עיוור וחם') ובסיום השיר 'מכת בכורות', כשהמילה 'בכי' חוזרת שוב ושוב על פני ארבע שורות (16-19) ובכלל זה החריזה-חזרה בסיום השורות 17-18.

בשיר זה, וביצירה כולה, החיוך מופיע בפעם הראשונה בשורה האחרונה של הבית השלישי, שציטטתי זה עתה: 'כן פלא חיוכם הצץ מבלי משים'. החיוך, מסתבר, הוא בין השאר חיוכו של הבן המת; אבל לא שלו בלבד (הוא אינו קיים עוד כישות אינדיווידואלית בחלק האחרון של היצירה), אלא של 'בכורות כל דור'. ויש בו בחיוך הזה משהו פלאי, שכן כשם שהפרפר (היפה, המכונף) נולד מן התולעת (המכוערת, הזוחלת), כך גם החיוך (החיובי) נולד מן המוות (השלילי).

הוא חוזר ומופיע בפעם השנייה בשורה האחרונה של הבית השישי:

לִכֵּן שְׂחַק הָאֵב, מִשֵּׁן עַד צְפָרְנִים,
וְהַעֲלָמָה אֶתּוֹ, נוֹהֶרֶת וְנִגְיָדָה.
עָבְרוּ תוֹלְדוֹת עַמִּים כְּשֹׁד בְּצִדְקָתָם,
בֵּין חֲטָא וְדִין וְחֲטָא – אַךְ כְּסֵל וְכִגְיָדָה
וְעוֹרוֹנֵי חוֹזִים וְשָׂאֵר מִפּוֹת מְצָרִים
אֶת הַחַיִּינֵךְ הַזֶּה הוֹתִירוּ לְחִידָה.

על מקומו הבולט של החיוך כצומת חיובי ברשת מילולית ופיגורטיבית עשירה בכוכבים בחוץ עמד בועז ערפלי במאמר שבכתובים (23 מילים מהשורש 'חיוך' מופיעות בכוכבים בחוץ בעשרים משירי הספר). לעומת זה נזכר החיוך ב'שמחת עניים' פעמיים בלבד: בפעם הראשונה

בשיר 'הברק', בשער הראשון של היצירה, במסגרת תיאור היסודות החיוביים בחייה של הבת העומדים להיעלם (האושר, הנעורים, היופי והחיוך); ובפעם השנייה ב'קץ האב', בשער השישי של היצירה, כחלק מתיאור כוח עמידתו המופלא של האב ('ויחזק מברזל ויחייך'). כמו ב'שמחת עניים' גם ב'שירי מכות מצרים' מופיע החיוך פעמיים בלבד: בפעם הראשונה בסיום הבית השלישי של 'איילת', כחיוכם של האב והעלמה החיים; אלא שמעמדו ביצירה, מבחינת הקונטקסט שלו ומשמעותו, חשוב ומרכזי כאן לאין ערוך.

בהופעתו הראשונה ב'איילת', בבית השלישי, הוא הוגדר כפלא. בהופעתו השנייה, בבית השישי, הוא הוגדר כחידה. שתי ההגדרות נתפסות באופן טבעי כאקוויוולנטיות: כשם שמקריאת הבית השלישי ניתן להבין שהחיוך נולד מן המוות, ועל כן הוא בבחינת 'פלא' – כן מקריאת הבית השישי ניתן להבין שהחיוך נולד מתוך ייסורי המכות, אלו שמקורן בנא-אמון עצמה ('כסל ובגידה ועיוורוני חוזים') ואלו שמקורן מחוצה לה ('דם, צפרדע, וכו', אם כי גם אלה אינם חיצוניים בלבד, ואף להם שורשים פנימיים ביסודותיה של נא-אמון עצמה, במימי נא-אמון, בעפרה, באשה ובאווירה). על כן הוא בבחינת 'חידה',³ שהיא נושא הבית הבא של השיר. וניתן לומר שהחיוך הוא בבחינת הנושא הסמוי של בית זה, שהרי החידה תוהה על משמעותו:

וְהִיא חִידַת הַכֹּחַ שֶׁתְּכַלֶּה לוֹ אֵין,
וְהִיא חִידַת הָאֵמֶן שֶׁאֶפֶס לוֹ קֵץ.
גַּם נֶעַר יִפְתָּרְנָה, וְלִשְׂוֹא עֲדִין
רֵאשָׁם שֶׁל הַפְּסִילִים אֲלֵיהָ מִתְנַפֵּץ.
וּבְלֵיל נֶפֶל בְּכוֹרוֹת – בֵּין הַבְּהוּבֵי הַקֵּין
חֹלֶף גַּם סַנְדְּלָה הַקֵּט וְהַנוֹצֵץ.

מוטיב החידה הופיע לראשונה בספרי השירה של אלתרמן ב'שמחת עניים', בשיר 'ליל המצור', כפותח את הפרק השביעי של היצירה; ובפעם השנייה בשיר שלפנינו. בשניהם הוא קשור במעבר מפסיביות לאקטיביות ובגילוי מקורות כוח נסתרים, בלתי מובנים.

ב'שמחת עניים' מופיע מוטיב החידה בצמוד למוטיב הכוח בדיוק בנקודת המפנה של הנצורים החיים מהתנגדות פסיבית להתנגדות אקטיבית. השיר החותם את הפרק השישי של היצירה, 'על ארץ אבנים', מסתיים בתפילה לכוח, ליכולת עמידה:

³ 'כסל ובגידה ועיוורוני חוזים' מתקשר לשיר ב של 'בדרך נא-אמון' – 'להאיר לה בגידת שריה / ולהאיר לה בגידת המון', וכן 'ובהכות על ראשים, כאבן / האותות שנראו כשחוק' – וכמובן ל'שמחת עניים', במיוחד לפרק הרביעי של היצירה, על שלושת שיריו: (א) מקרה הכסיל והחכם; (ב) לאן גולִיך את החרפה; (ג) הבוגד.

רק כַּח תַּן לָהּ, אָב רַחוּם, רַק כַּח.
לְמַעַן לֹא תִפֹּל בְּטַרְם עֵת בְּלִי כַּח.
בְּרוּךְ גּוֹתֵן כַּחוֹ עַל אֶרֶץ וְדַרְדָּר
וְלָהּ וְלִחְבוּק לָהּ בְּסוּדָר.

(תשל"א, א, 214)

תפילה זו לכוח נענית ב'ליל המצור', הבא מיד בהמשך:

אֵיךְ אֶשְׁפַח, וַיַּחֲדָה לִי הָיִית. יַחֲדָה.
אֵיךְ אֶשְׁפַח, וַלְחִידָה לִי נִשְׁאַרְתָּ. לְחִידָה.
- - - וְהָבֵא עַד סֶפֶן יִסְפָּה בְּאַחַת.
כִּי נִצְבָתָ אֶל הַקִּיר וְיִדְבֵךְ עַל הַקֵּת.

[...]

אֵךְ בְּלִיל מְצָרִים, בְּלִיל נְסִיוֹן,
אֵחִיךְ נִצְבּוֹ לְמוֹדֵי נְסִיוֹן.
נִצְבּוֹ נוֹאֲשִׁים, נִצְבּוֹ חֲמוּשִׁים,
וְכִיעַר סְמָרוֹ וְכֵאִיבַת אֲנָשִׁים.

כִּחֶם מְעַפֵּר וְעֵנִים עַד עֶפֶר
וְקִנְיַת נְצוּרִים לֹא יָכֵס הָעֶפֶר.
עֲמָהֶם הִיא טַפְחָה. שְׁלֵמָה בְּלִי מְגֻרְעַת.
וְעַד עֵת אֵל דְּבַר בָּהּ נִגְעַת.

(שם, 215-216)

הופעת מוטיב החידה ב'איילת' עם השורה 'את החיוך הזה והתירו לחידה', ושוב בצמוד למוטיב הכוח המיסטורי ('והיא חידת הכוח שתכלה לו אין'), ובהקשר דומה של מעבר הנותרים בחיים – האב והעלמה – מהתנגדות פסיבית להתנגדות אקטיבית, יוצרת יחסים אינטר טקסטואליים ברורים בין הטקסט המאוחר ('איילת' ב'שירי מכות מצרים') לטקסט המוקדם ('ליל המצור' ב'שמחת עניים'), ותורמת במידת מה לפתרון החידה. מפתח נוסף לפענוח החידה עשוי להימצא בבחינת הקשר בין מוטיב החיוך למוטיב השחוק. כמוך החיוך, גם השחוק מופיע בשיר 'איילת' בשני בתים שונים: בפעם הראשונה הוא מופיע בשורה הראשונה של הבית השישי: 'לכן שחק האב, משן עד ציפורניים'. בפעם השנייה

הוא מופיע פעמיים בבית האחרון של השיר, והדבר מצביע על חשיבותו היתירה, שהרי זהו המוטיב שאתו נחתמת היצירה כולה:

אֶת חֶסֶד אַחֲרוֹן לְמִטְלִים בְּלִי רַעַד
וְחֶסֶד שְׁחוֹק רֵאשׁוֹן לְנוֹתָרִים רִיקִם.
אֲלֵיךְ שׁוֹתְקִים, עִם רֶמֶשׁ וְתוֹלְעָה,
הָאֵב וְהַעֲלָמָה בְּמַחְלָפוֹת הַדָּם.

מהו היחס בין החיוך לשחוק? לא זו בלבד שהם שייכים לאותה משפחת מילים, אלא הם כמדומה מושגים אקוויוולנטיים, כפי שניתן להבין מההקבלה בין השורה הראשונה לשורה האחרונה בבית השישי של 'איילת': 'לכן שחק האב משן עד ציפרניים'; 'את החיוך הזה הותירו לחידה'. תקבולת אקוויוולנטית מעין זו ניתן לגלות גם בין צירופי המילים 'חסד שחוק ראשון' ב'איילת' ובין 'אור חיוך ראשון' ב'חיוך ראשון' (כוכבים בחוץ, 54). חידות החיוך וחידת השחוק הן, כנראה, אותה חידה עצמה: 'והיא חידת הכוח שתכלה לו אין, / והיא חידת האומן שאפס לו קץ'.

ציינתי שהחיוך כמוטיב הופיע ביצירה בפעם הראשונה ב'איילת'. לגבי השחוק קביעה זו נכונה באופן חלקי בלבד: השחוק כמוטיב חיובי אכן מופיע אף הוא לראשונה ב'איילת', אלא שאת המוטיב הזה כבר פגשנו ביצירה, אבל במשמעות הפוכה, שלילית, בשיר 'דבר':

אָבִי, עֲשֵׂן גְוִיּוֹת עוֹלָה וְרָם פְּחָק.
אָבִי, לְבִי יוֹצֵא אֶל הַבָּלִים וְשְׁחוֹק.
אֶל הַבָּלִים, אָבִי, אֶל שִׁיר וּמְעוֹף צָעִיף...
אֶת הַשְּׂמָחָה, אָבִי, אֶרְאֶה וְלֹא אוֹסִיף!

על דברים אלו של הבן מגיב האב, כזכור, באמרו שהשמחה שאליה יוצא לבו של הבן (וכפי שמסתבר מבית זה – השחוק והשמחה הם מונחים אקוויוולנטיים) היא שמחה שקרית, שלילית, שמקורה שלילי; היא היפוכה של השמחה האמיתית, 'שמחה ברכת שמים', השמחה של שילר ובטהובן, הקשורה באידיאלים של אמונה, חופש ואחוה אנושית.

כאן ב'איילת' בא מוטיב זה על תיקונו: השמחה חזרה להיות 'שמחה ברכת שמים'; מקורה עתה באיילת ליל אמן שהגביהה עוף, והיא מקרינה ממרומים (כמו השמחה של אמפדוקלס, שנקראת גם בשם אפרודיטה או אהבה) את האידיאלים הנעלים של החופש, השוויון והאחוה:

. . . שׁוֹב קְסָמִיךְ יַחְבְּרוּ
אֶת אֲשֶׁר נִפְרָד בְּיוֹם,
אִישׁ לְאִישׁ הוּא אַח נֶרְעֵ,
אִם בְּצֵל כְּנֶפֶךְ יִשְׁכֵן.⁴

שמחת האב והעלמה בשתי השורות האחרונות של היצירה היא אפוא שמחת האמונה בערכי היסוד של האנושות. המטפורה של הראי שהופיעה בפתח היצירה, בראש הפרק השני של 'בדרך נא-אמון', בצמד השורות 'ערי איש כי תוצפנה רעם / כך רואות את עצמן בראי', חוזרת בשיר 'איילת', אבל במשמעות חיובית. העלמה, הצופה באיילת בראשית השיר, רואה אף היא את עצמה בראי 'רחופת ריסים' כמו איילת. גם 'סנדלה הקט והנוצץ' של החידה (חידת החיוך, שהיא גם חידת הכוח וחידת האמן), החולף ב'ליל נפול בכורות, בין הבהובי הקיץ' בסוף הבית הלפני-אחרון של השיר, גם הוא בכחינת הכפלה או השתקפות של 'סנדלה הקט והצרוף' של איילת.⁵ ולבסוף: שחוקם של האב והעלמה בשורות האחרונות בא אף הוא בתגובה לאיילת ליל אמון השמימית, דהיינו, אף הוא קשור במשחק המאחד של הראי, סמל האמנות, המחברת את האנושי עם הטרונסצנדנטלי ואת הפרטיקולרי עם האידיאל האוניוורסלי של החירות; אותה חירות שהיא, לפי קאנט, המכנה המשותף של המשפט המוסרי (חירות הרצון) ושל משפט הטעם (חירות הכוח המדמה).

אך חידת החיוך והשחוק טרם באה, כמדומני, על פתרונה המלא. לשם כך עלינו לחזור מסופו של השיר אל מרכזו, אל לב-לבו הדרמטי והתמטי, הבית הרביעי והבית החמישי. בבתים אלה מוצגת לפנינו תמונה חדשה, המתפתחת מתוך הסצנה הפותחת את השיר. בסצנה הראשונה של 'איילת' דימינו לראות את האב ואת העלמה ניצבים זקופים (מבלי שהדבר נאמר במפורש; וסביר להניח – משני צדיו של הבכור המת), והם ניבטים ללא מילים אל איילת ליל אמון; ואילו כאן, בבתים אלו, סצנה טקסטית דרמטית של שבועה, שבה האב כורע על ברכיו בעוד העלמה עומדת זקופה, ויחדיו הם נשבעים, אל מול עיניה רחופות הריסים של איילת, את שבועתם המשותפת:

וְאִז הָאָב, אֵילָת, עַל בְּרַכְּיוֹ פּוֹרֵעַ
וְהַעֲלָמָה זְקוּפָה בְּמַחְלָפוֹת הַדָּם.
וּכְמוֹ שְׂאִין לְחִבְיָא בְּשֶׁק אֶת הַמְרָצֵעַ,
כֵּן לֹא יַחְבְּיָא הַלֵּיל אֶת נִהַר שְׁבוּעָתָם,
כִּי לֹא יִמְלֶךְ כָּנָם וְלֹא יִמְלֶךְ צְפָרְדֵּי
וְלֹא יִפְלוּ עַמִּים נִשְׁק אֶת שְׂרָבִיטָם.

⁴ שילר, 'אל השמחה' (ראו לעיל, עמ' 105).

⁵ הסנדל מזכיר את סנדליו של האל הרמס, ששימש לעיתים קרובות כשליח האלים לבני האדם, והמתואר לרוב בציורים היווניים העתיקים כמי שלרגליו סנדלים מכונפים.

יש בשבועה זו, כמדומני, הדים מנאומו ההיסטורי של וינסטון צ'רצ'יל בפרלמנט הבריטי ב-4 ביוני 1940, לאחר פינוי דנקרק, ובמיוחד מפיסקת הסיום שלו, שנשאה אף היא אופי של שבועה.⁶

אלא שבין שבועת האב והעלמה לשבועתו של צ'רצ'יל יש הבדל גדול: שם ראש מדינה, שבהצהרתו-שבועתו יש אמנם אומץ רב וגדלות רוח אמיתית, אך מאחוריה יש גם כוח ממשי, אם גם נחות מבחינה פיסית, מזה של אויבו;⁷ וכאן, לכאורה, שני אנשים פרטיים, שאינם מנהיגים ושאינן מאחוריהם שום עוצמה פיסית, צבאית או פוליטית, ומה כוחה וערכה של שבועתם?

אך כאן, למעשה, גרעין פתרונה של החידה; כאן נקודת המשען הארכימדית לשינוי, כאן טמון הלקח שהופק מהמכות: המחויבות האישית של כל פרט למאבק על החופש, על קיומה של החברה הפתוחה. עד עתה, לכל אורך היצירה, הפעילות האקטיבית היחידה הייתה זו של המכות, של הצפרדע והכינים, הערוב והדבר, השחין והברד והארבה. כאן, לראשונה, עובר האב מפסיביות (הסתגרות, הסתייגות, אי-שיתוף פעולה) לאקטיביות: הוא נשבע, כמו צ'רצ'יל, כמו דה גול, כמו האב ב'שמחת עניים', לא להיכנע לעולם לשלטון הצפרדע והכינים.

⁶ ראו לעיל, עמ' 38.

⁷ לעניין עמידתו של צ'רצ'יל ב-1940, ראו: ברלין 1983.