



לא יהדות, לא ציונות: מרדכי שֵׁלוֹ כותב מחדש את שמחת עניים*

בכלל. חיבורו כמו מבוסס על ההנחה שבפרשנות של ספרות הכל מותר, הכל הולך. אם עקרונות הגיוניים ותיאורטיים, ידע היסטורי וביוגרפאי, משמעויות מפורשות ומבנים מובחנים שביצירה סותרים את דעתו, אחת דינם להתכופף לפנייה. כקורא ומורה של ספרות בכלל ושל שירת אלתרמן בפרט, כמי שאף כתב ספר על היצירה (ערפלי תשמ"ג וראו גם תשס"ה),¹ וכישראלי שיהדותו חילונית בתכלית, אני תוהה על עמדת ההתעלמות הסובלנית שנקטו עמיתי באקדמיה ומחוץ לאקדמיה כלפי חיבורו זה של שֵׁלוֹ (על יוצא מן הכלל אחד, ראו בהמשך). למרות תוכנות מועילות אחדות, שיש בהן כדי לתרום להבנת **שמחת עניים** וספרי שירה אחרים של אלתרמן, "מי מפחד משמחת עניים" הוא בכללו יותר חיבור היסטוריוסופי-אידיאולוגי, אפילו תיאולוגי, המעוות לצרכיו טקסט ספרותי ותולה בו רעיונות והשקפות של הפרשן, מאשר חיבור שעניינו ייצוג מהימן של יצירת ספרות, פרשנות המבקשת לפענח את צפונותיה. הרעיונות וההשקפות האלה, הם רבים ומגוונים ולא כולם ממש קשורים ביצירה הנידונה בחיבורו. יכול היה מרדכי שֵׁלוֹ לכתוב חיבור על הזיקה שבין יהדות לציונות, בכלל ובכתביהם של מנהיגים, הוגים וסופרים בפרט, ו/או חיבור על משיחיות ומשיחיות שקר, ובמיוחד על יסודות של משיחיות ומשיחיות שקר בציונות, יכול היה לכתוב חיבור על הפסיכולוגיה של אלתרמן ו/או על תבניות יסוד חוזרות בשירתו. אבל במקום לכתוב את החיבורים הללו – כל אחד לעצמו בשמו המתאים, ולהרצות בהם את השקפותיו על כל הנושאים הללו, או לחליפין, להציע אותן כפרקים הבאים בזה אחר זה בסדר הגיוני בחיבור מקיף אחד – הוא שזר חלקים מהם ומשכמותם באריג שעטנו רב-טלאים אחד שאותו הלביש על **שמחת עניים** של אלתרמן. לכאורה מבקש שֵׁלוֹ להגביה כך את היצירה אל רום החיים הספרותיים והרוחניים היהודיים והישראליים, אבל עיון מדוקדק בחיבורו מעיד

* נכתב בתשס"ג; פורסם בכתב העת **קתרסיס: כתב עת לביקורת במדעי הרוח והחברה**, גליון 3, אביב תשס"ה. תודה לניצה דרורי-פרמן, שקראה נוסח ראשון של כתב היד, על הערותיה המועילות.

¹ מראי מקום מפורטים לחיבורים הנזכרים במאמר (להוציא חיבורו של שֵׁלוֹ הנידון כאן) מרוכזים ברשימה שבסיומו.

עליו שהוא מזלזל זלזול עמוק בטקסט הקונקרטי שלה, לכלליו ולפרטיו, ולעתים קרובות גם בכללים פשוטים של שכל ישר ושל פרשנות טקסטים בכלל.

לא קל להתמודד באופן הגיוני ומנומק עם טיעוניו של שְׁלוֹ. הסיבות הן גם רטוריות וגם עקרוניות. דומה ששְׁלוֹ עצמו עושה ככל הניתן כדי להקשות על ההתמודדות הזאת. אין בחיבורו מסכת טיעונים מסודרת, שניתן לדון בה ישירות. אין בו תיאור רציף של היצירה שאותה החיבור אמור לפרש, של מבנה הטקסט שלה, של מהלך עלילתה, (אם יש בה עלילה), של התפתחות הגותה, או של כל רצף משמעויות אחר הכלול בה; קשה אפילו לקבוע אם בעיניו **שמחת עניים** היא סדרה של שירים נפרדים או שהשירים מצטרפים זה לזה כפרקים בשיר ארוך אחד (פה ושם, כשהוא דן בשיר, הוא מעיר על זיקתו לשיר שקדם לו או בא אחריו, במיוחד בתוך התוספות למאמרו **במסכת** [לעיל, הערה 4]). בתנאים אלה תוטל גם המשימה הזאת, הצגה מסודרת של מבנה טיעונו הפרשני של שְׁלוֹ ופרטיו, על שכמו של מי שמבקש להפריך את הטיעון הזה. עד שהקורא לא יקבץ וישחזר את כל אלה מתוך מרחבי החיבור, לא יהיה להם קיום הגיוני

ובהיר של ממש. מהלך פירושו של שְׁלוֹ מבוסס על אנלוגיות מגוונות ביותר ו"פראיות" למדי לאירועים היסטוריים ולטקסטים ספרותיים, אידיאולוגיים והיסטוריוסופיים, אלתרמניים ואחרים (מן התנ"ך עד הפלמ"ח, ומן הברית החדשה ועד בקט, ולא עד בכלל), פירוש המתעלם מחומרים ומתבניות לרוב שאינם מתאימים לאנאלוגיות הללו) והוא גורר את הקורא לעיון בהיקף מהמם של חומרים ועניינים, המוליכים אותו באופן כמעט מהפנט לכיוונים שונים ומשונים. גם זה דבר המקשה על הקורא לחלץ מתוך השפע את מה שאמור להיות מבנה הטיעונים הנוגע לפירוש היצירה עצמו. תואמת למהלך הזה הרטוריקה "המפזרת" של שְׁלוֹ, ה"מחליקה" ממשמעות אחת של מלים ועניינים למשמעות אחרת שלהם, בלי משים ובלי להודיע על כך, מלאה לה הפלגות מזה, וניסיונות התחמקות המבקשים להטרים התקפות מן האגף, מזה.²

קושי נוסף רטורי ועקרוני כאחד הוא העדרו של בסיס תיאורטי ומתודולוגי כלשהו בחיבור הפרשני הזה. דומה שקיים פער גדול ועצום בין פרשנותו של שְׁלוֹ ל**שמחת עניים** ובין מה שמקובל כפרשנות סבירה של יצירת ספרות. התמודדות מלאה עם חיבורו של שְׁלוֹ מחייבת אותי ואת שכמותי, בהעדר מכנה משותף תיאורטי כלשהו, לא רק לארגן בעצמנו את שפע החומר שהוא מביא, לפני שנוכל לדון בו (כשם שהוא טועה לדעתי בפירושו ל**שמחת עניים**, כך הוא טועה בהבנת טקסטים רבים אחרים שעליהם

² כששְׁלוֹ מבסס את קביעותיו על השוואות לטקסטים אחרים הוא מצרף בדרך כלל הסתייגויות, כמו "חרף ההבדלים התהומיים", "ובהקשר שונה לחלוטין", "עם כל ההבדלים התהומיים", "מבלי לדחות פירושים אחרים", "ברובד מסוים", וכו' (כמעט בכל עמוד). ב"תוספות" שצורפו **במסכת** לחיבור המקורי **מאלפיים** מציע שְׁלוֹ אפשרויות פירוש אלטרנטיביות (לעתים סותרניות) מקומיות וכלליות שלא הובאו בגוף החיבור. כן מצורפים שם לפירושי השירים קטעים נרחבים למדי מדברי מבקרים שרוב אינם תואמים את פירושו שם. אני מעז לכנות את כל אלה "התחמקויות" משום שאין להם כל השפעה על מהלך הפירוש עצמו). התועלת היחידה שהם עשויים להביא למחבר היא טקטית-הגנתית: נסה לערער על עניין מרכזי כלשהו בפירושו, תמיד יוכל להצביע על היפוך או על הסתייגות ביחס לאותו פירוש, במקום אחר.

מתבסס הפירוש הזה), אלא מחייבת היא גם בדיקה "מהתחלה" של עקרונות יסוד של פרשנות ספרות בכלל (תיאוריה ומתודולוגיה כאחד). המרחק בין פרשנותו של שלו לשמחת עניים ובין מה שאני מבין כפרשנות סבירה ליצירת ספרות כלשהי הוא כל כך גדול, שרק חיבור תיאורטי מקיף לא פחות מחיבורו של שלו, עשוי אולי לגשר עליו. חיבור כזה לא אוכל כמובן להציע כאן. אפשר כמובן להניח לכל העניין, ולהתעלם מן "המפעל" הזה. שמחת עניים ושירת אלתרמן בכלל, הרי מזומנות לכל קורא, בלתי תלויות בפרשנות כלשהי. אבל גם בדרך זו לא אוכל ללכת. הסימפטומאטיות של "מי מפחד משמחת עניים", של ההיענויות לחיבור, או אפילו של התקבלותו השותקת, השתלבותו במגמות אידיאולוגיות-תרבותיות הנראות לי שליליות, אם לא מסוכנות – מחייבות תגובה. ניתוח מקיף ומלא של דברי שלו כראוי להם, לא אוכל לכתוב, אבל גם להתעלם מהם לא אוכל. אסתפק אפוא בהצעת עיקרי דברים אחדים, בסדר הגיוני, ככל האפשר (רמזים לפירוש אלטרנטיבי, ראו לאורך המאמר; תמצית של פירוש כזה, בסיומו).

יצירה של אלתרמן; אלגוריה של מרדכי שלו

משהו מתחושות ההתנגדות שעוררה בי פרשנותו של שלו ל**שמחת עניים**, מאז פורסמה לראשונה, ביטא נסים קלדרון (תשס"ב) ברשימה קצרה, בהירה, חריפה ויוצאת דופן, במלים שלא הייתי יכול לכתוב טובות מהן:

תמצית הויכוח שלי עם שלו: המלה "ציונות" לא מזכרת ב"שמחת עניים", והמלה "יהדות" לא מזכרת והמלה "גלות" לא מזכרת [גם לא "עם", "עדה", "אומה" או "לאום". ב.ע.]. כאשר רצה אלתרמן לכתוב את המילים האלה, ואת התכנים הנלווים להם, הוא עשה זאת בהרחבה ובלי שום הסתרה – ב"עיר היונה" וב"חגיגת קיץ" וברבים משירי הטור השביעי. ולא רק המלים אינן – גם התכנים אינם. לכן שלו אינו מפרש את "שמחת עניים" אלא אונס את הטקסט. שלו לא קורא כדי להבין את אלתרמן אלא כדי לכפות על אלתרמן את הרעיונות שלו (הדגשה שלי).

טענות מן הסוג שטוען קלדרון הטרידו מן הסתם את שלו כשכתב את חיבורו. ותשובות ישירות ועקיפות להן מצויות בו לרוב. במובן מסוים, כל האסטרטגיות הפרשניות המנוצלות בחיבורו נועדו להטרים את הטענות האלה. לדעת שלו אכן "נוקט אלתרמן לשון סתרים וחידות" [בעניין זה ובעניינים אחרים] משלוש סיבות: אחת, משום שלא רצה להביע דעות שנגדו את האתוס הציוני חלוצי; שנייה, משום שלא העז להציג את עצמו בגלוי כנביאה הבלעדי של שואה מתקרבת שבמרכזה חורבן תל-אביב הממשמש ובא³ (134-135), שלישיית: מעצם מהותה **שמחת עניים** היא יצירה חידתית, שהרי נכתבה בז'אנר של החידה. הסיבות האלו אינן משכנעות. אלתרמן מעולם לא חשש להביע את דעותיו, גם כשהיו מנוגדות למוסכם או אפילו פרובווקטיביות. דבריו במאמר "עולם והיפוכו" שפרסם ב-1939 (וראו אלתרמן, תשל"א, 32-38) לפיהם לולא רדיפת היהודים של המשטר הנאצי היו יהודים רבים מצטרפים אליו, ועמדתו בסוגית היודנרט בפולמוס "על שתי הדרכים" (1955; וראו אלתרמן 1981, 1989) הן שתיים מדוגמאות רבות לכך. גם לטענה השנייה אין יסוד. החשש מפני שואה מתקרבת ומפני חיסול היישוב היהודי בארץ-ישראל (ותל-אביב בתוכו) היה נחלת רבים ביישוב של אותה תקופה (וראו דברי טבנקין ואחרים המובאים אצל ערפלי [תשמ"ג, 148 ואילך] וכן אצל שלו עצמו). הסיבה השלישית – **שמחת עניים** היא חידתית כי נכתבה בז'אנר של החידה (141-142) – מוזרה בעיני במיוחד. חידתיות (קושי, עמימות) היא תכונה שניתן לייחס ליצירות רבות, במיוחד ליצירות סימבוליסטיות ופוסט-סימבוליסטיות (מודרניסטיות), אבל הז'אנר "חידה", במובן (הטאטולוגי) המוגדר כאן הוא המצאה בלתי מחייבת של שלו; ערך פרשני של ממש אין לה. בהקשר זה יש אולי לומר שלכל אורך חיבורו מתעלם שלו מן הז'אנר שבו אכן נכתבה **שמחת עניים** – פואמה מודרניסטית (הרשב תש"ס [1952], נתן 1969, ערפלי, שם, ואחרים), שיר מודרניסטי ארוך (שביט, תשס"ג) – מן הבעייתיות הכרוכה בו ומן המאפיינים שלו. התעלמות זו איננה אלא חלק מהתעלמות רחבה יותר שכבר הזכרתי, זו ה"משחררת" את שלו מן הצורך להקדים תיאור של היצירה לפירושה ומן החובה לקשור את פירושו לתיאור כזה.

³ מראי מקום לחיבורו של שלו, לפי הנוסח שהתפרסם אצל עלי אלון, יריב בן-אהרן (עורכים). 2001 (מהדורה שנייה 2002), **שמחת עניים: מסכת, מחברות שדמות 14**, הוצאת הקיבוץ המאוחד.

אבל הדרך המרכזית שבה הולך שלו כדי להכניס את המלים שאינן מצויות בשמחת עניים וכמובן גם את התכנים שהן מסמנות, היא קריאת היצירה כאלגוריה (אמנם, אין הוא מזכיר את המונח).⁴ כלומר מניח הוא שכל אותם מלים ותכנים מיוצגים בה על ידי מונחים אחרים. אם שמחת עניים היא אלגוריה, אין פלא שהמלים "ציונות", "יהדות" ושכמותן אינן נזכרות בה, גם לא מופיעים בה (במפורש) "התכנים" המסומנים על ידן. כתיבה אלגורית איננה אמורה לנסח במפורש את מסריה, אלא מניחה היא לפרשניה להפיק את המסרים הללו על ידי כך שהיא שולחת אותם להקשרים היסטוריים, ספרותיים, אידיאולוגיים ותרבותיים שבהם ימצא להם המידע הדרוש. על פי דרך זו ניתן אכן לטעון שאותם עניינים שאינם מצויים על פני שטחה, הם עיקרי העומק שלה. תפקידו של הפרשן במקרה כזה הוא כפול: להמציא הנמקה לשימושו של היוצר במודוס האלגורי (למשל, כתיבה אלגורית משמשת לעתים קרובות לצורך הסוואה של התכונות ומשמעויות ובמיוחד להסוואת מסרים אידיאולוגיים ופוליטיים). ולהציע פירוש מתאים לאלגוריה עצמה. הנמקה של ממש לשימוש של אלתרמן באלגוריה, לא מצאנו בחיבורו של שלו, כנרמז, אבל פירושו האלגורי לשמחת עניים יעמוד במרכז עיונו.

האם ניתן לראות בשמחת עניים אלגוריה? לפחות שתי סיבות מעודדות לפרש אותה בתור שכזאת. ראשונה היא ההקבלה בין סיטואציית המוצא או המסגרת של היצירה ובין הנסיבות ההיסטוריות של כתיבתה, השנייה היא אופיו הפנטסטי של סיפור המת והרעיה שבמרכזה. סיטואציית המוצא והמסגרת של היצירה היא כידוע סיטואציית של עיר הנתונה במצור אין תקווה ואזרחיה אמורים לדעת בוודאות שעתידיהם הם למצוא את מותם עם כיליונה הנחרץ. זו היא סיטואציית של התמודדות עם מוות במלחמת קיום שתוצאותיה גזורות מראש, מוות שוודאותו לגבי אלה שנועדו להיות קורבנותיו היא מוחלטת (לברוח, לנצח, להיכנע, לעשות הסכמים עם האויב – אינן אפשרויות שבנמצא). הדמיון העקרוני המובהק שבין הסיטואציית הזאת ובין הסיטואציית הפוליטית בה היה נתון היישוב בארץ בזמן כתיבת היצירה והכנתה לדפוס, כמו הקלות היחסית שבה ניתן להעלות מתוכה את השאלות שעוררה הסיטואציית ההיסטורית היא ברוחו של המשורר וברוחם של בני הדור, ובמידה מסוימת, גם את התשובות להן, מדברים בעד עצמם.⁵ בזמן ההוא עצמו היה היישוב העברי הקטן בארץ-ישראל נתון לסכנת השמדה מיידית במלחמה. תל-אביב הופצצה וכיבוש הארץ על ידי צבאותיה של גרמניה הנאצית נראה קרוב. ביישוב דובר בדרכי תגובה שונות, מפניו ילדים, זקנים ונשים דרך

⁴ אלגוריה, על פי המובן הכללי והפשוט ביותר: סיפור, בפרוזה או בשורות שיר, שבו דמויות ופעולות, ולעתים גם הרקע (נסיבות), מעוצבים על ידי המחבר כך שתהיה להם משמעות קוהרנטית גם ברצף הגלוי (משמעות כפשוטה), וגם, בה בעת, יצטרפו, בשמות אחרים, כמהויות אחרות, לסיפור אחר, שיש לו משמעות קוהרנטית אחרת – ברצף נוסף, סמוי (על פי מילון מונחי הספרות של אברמס [Abrams], 1999, 5).

⁵ ההקשר ההיסטורי שבמסגרתו נכתבה וגם נקראה לראשונה שמחת עניים תואר כבר בעיקרו בספרי הנזכר (146-154), ונוספו על כך פרטים על ידי שלו, יריב בן-אהרן ועלי אלון, *מסכת* (תשס"א) ועל ידי אחרים. *שמחת עניים* נכתבה בשנת 1940, נמסרה לדפוס בדצמבר של אותה שנה ויצאה לאור במרץ 1941. אלתרמן ליווה מקרוב את מהלך ההדפסה והכניס ביצירתו תיקונים לרוב, עד לסיומו.

הים ועד "מצדה על הכרמל". הסיטואציה של העיר הנצורה אנלוגית מבחינות מסוימות גם לסיטואציה שבה נמצא העולם המערבי בכללו בשנים ההן (הקבלה שהובלטה על ידי עוזי שביט, שם). די בדמיון המכריע שבין תמונות מצב אלו ובין תמונת "העיר הנצורה" של **שמחת עניים**, כדי לראות את האחרונה כביטוי לעמדתו של אלתרמן כלפי אותן נסיבות היסטוריות, וכדי לעודד תיאור אלגוריסטי של פרטי תמונה זו כך שיתאימו לפרטי אותן נסיבות.

פוטנציאל מובהק עוד יותר של פירוש אלגוריסטי גלום בסיפור המת והרעיה המתרחש בתוך אותה מסגרת, בין הרגע שבו נסגר המצור על העיר ובין נפילתה ביד אויב. לנוכחותו של המת בעולמה של היצירה וליחסים שבינו לבין רעייתו החיה אופי דמיוני-פיגורטיבי, ואין שום דרך לפרשם כפשוטם. פרשה זו ממש מועדת לפירוש אלגוריסטי. הנטייה לזהות במת וברעיה ייצוגים של זהויות קולקטיביות או גילומים של עקרונות מופשטים ו"לתרגם" את היחסים המורכבים שביניהם ליחסים היסטוריוסופיים שבין זהויות כאלו (כמו שעושה שלון) או ליחסים מושגיים שבין אותם עקרונות (כמפורש בספרי), מובנת.

מכאן ברור שעיקרה של המחלוקת לא ייסוב על השאלה אם **שמחת עניים** היא אלגוריה או איננה אלגוריה (נושא שאינני מתכוון לעסוק בו כאן), אלא בטיבו של הפירוש האלגורי שניתן להציע לה ובמשמעויות שניתן לייחס לה על פי האופן הזה. שלון אכן מנצל לפי דרכו את הפוטנציאל האלגורי של שני ההקשרים שהזכרתי והוא מפרש את סיפורה של **שמחת עניים** בזיקה לסיטואציה ההיסטורית שבתוכה נכתבה ואת היחסים בין המת והרעיה כיחסים בין ישויות קולקטיביות-אידיאיות (כאן נכנסים כנרמז התכנים שהוא חפץ ביקרם). והנה, בעוד עצם הזיקה בין **שמחת עניים** לסיטואציה ההיסטורית שבה נכתבה נראית לי סבירה והויכוח בינינו הוא על פרטיה ועל משמעויותיה, הרי פירושו של שלון לסיפור המת והרעיה הוא מופרך בעיני מכול וכול. אם ממבט ראשון נראה הרעיון שהיחסים בין המת והרעיה מייצגים את היחסים שבין היהדות הישנה וההווה הישראלית החדשה, מבריק ממש – הראשונים כמו נולדו לגלם את האחרונים – הרי ממבט שני ואילך ברור שאין לו בסיס של ממש ב**שמחת עניים**. האלגוריה המבוססת על הרעיון הזה היא חלק מטקסט שכתב שלון, לא מזה שכתב אלתרמן.

אלגוריה כזכור מספרת סיפור כפול, סיפור גלוי וסיפור סמוי. הנה, תחילה בקיצור, שני הסיפורים שמספרת **שמחת עניים** לפי שלון: הסיפור הגלוי מתרחש בעיר נצורה שנגזר גורלה ליפול בידי אויב וגיבוריה הראשיים הם אישה שהביאה על בעלה את מותו (!) ומתגוררת בעיר הנצורה. הבעל המת מופיע בעיר, רודף אותה ומציק לה ומביא על העיר ועליה אויב חיצוני, ההורס את העיר והורג את תושביה, רק בנם המשותף (של המת והרעייה) נשאר בחיים. עלילת הסיפור הגלוי – פרשת המאבק בין המת והרעייה עד מותה כשהעיר נופלת בידי האויב. הסיפור הסמוי (האלגורי), שהסיפור הגלוי רומז עליו, מתרחש ביישוב היהודי בארץ-ישראל הצופה להשמדתו על ידי צבאו של רומל, במעבר משנות ה-30 לשנות ה-40 של המאה העשרים. הגיבורים הראשיים של היצירה הם הציונות (הרעיה) והיהדות (הבעל המת), עלילתה – המאבק ביניהן עד לניצחונה של

היהדות על הציונות שסופו – מיזוגם; היישוב היהודי בארץ ישראל מושמד, אבל אולי יש לו בכל זאת עתיד.

אפרט תחילה, אולי בניגוד לנוהג המקובל, דווקא את הסיפור הסמוי, בין השאר משום שנראה לי שגם בחיבורו של שלו מקדים הסמוי את הגלוי, ופירושה האלגורי של היצירה מכתוב את מה שאמור להיות תיאורה במונחיה שלה. הנה תמציתו של הסיפור-פירוש הזה בניסוח מלוקט-משחזר שלי:

- [1] אלפיים שנה, בלילה הארוך של הגלות, חכתה היהדות [= העם היהודי?] לגאולה וחלמה עליה. אבל כשבאה הגאולה בדמות הציונות, התברר ליהדות [= "יהודיות"? העם היהודי לפי הגדרתו הדתית-הלכתית? אלוהי היהודים?] שהציונות לא באה לגאול אותה אלא להודיע לה על *חיסולה*, או *אפילו להשמיד אותה*. או (אפשרות הבנה נוספת), מפני שהיהדות סירבה להיגאל [באופן הזה?], היא נענשה ונגזר דינה [של היהדות, של ההווה הישראלית? של שתיהן?] להשמדה פיזית ורוחנית כאחד. *הציונות היא קץ היהדות*,
- [2] אבל למרות הגילוי הנורא הזה מבקשת היהדות שהציונות תישאר אתה. "עדוף ליי", כמו אמרה היהדות לציונות, למות איתך, זונה שכמותך (70, 120), מאשר לחיות בלעדיך. רק אל תלכי אל האויב כלומר אל הגויים. [= רק אל תמדי את דתי וחעשי ממני עם ככל העמים]. זו משמעותו של שיר הפתיחה של *שמחת עניים*.
- [3] היהדות, שהבינה שהציונות מבשרת את השמדתה, או אפילו מתכוונת להשמיד אותה בעצמה וכבר פתחה בהשמדתה, *החלה לנהל מִצְדָּה היא, לאחר שמתה, מלחמת חורמה נגד הציונות* – כנקמה על השמדתה וכעונש על כך שההווה הישראלית בת הציונות ניסתה ומנסה להיפטר ממנה. *למות אתך* בשיד הפתיחה *הופך ל'להמית' אותך*, בגוף הטקסט.
- [4] לאורך היצירה כולה מנסה אכן היהדות [הדת? רוח העם? אלוהים?] להשמיד את ההווה הישראלית החדשה ומומחש *המאבק בין היהדות לבין ההווה הזו, מאבק המסתיים בהשמדה של שתיהן, אבל גם ברצונו להתמזגות ביניהם* בדמות ה"גור" המסתורי, צאצא משותף של היהדות (המת-החי) ושל הישראליות (הרעיה-הבת), התמזגות שהיא גם ערובה לישועתם הסופית.⁶
- [5] *שמחת עניים* היא סיפורה של היהדות ("העניי-כמת") אשר לאחר שנוצחה ונהרגה בידי הציונות היא שבה כמנצחת (בדמות המת החי), מדריכה את מנוחתה של ההווה הישראלית החדשה (רעיותו-בתו של המת החי), המנסה לשווא להינתק ממנה. אבל היהדות איננה מסתפקת בכך, היא *מביאה על ההווה הישראלית אויב חיצוני השם עליה מצור ומאיים להשמידה כליל*. בגידתה של הציונות ביהדות מתגלה ב*שמחת עניים* בכך שהראשונה נוטשת את השנייה, מחסלת אותה, עוברת אל מחנה האויב [= מנסה להידמות לגויים]. בגידתה של היהדות בציונות מתגלה בסירובה של השנייה להיענות לגאולה שהשנייה מציעה לה וכך *שהיא מביאה עליה, כעונש וכנקמה על בגידתה, אויב חיצוני (ה"צר", ה"צרים") – ספק ממשות ספק פרויקציה של משכר רוחני* (שלו אינו מדייק בהבחנה).

⁶ "גור" זה, אפוף המסתורין [?], הוא לפי שלו "הצבר", בן-הארץ (והשוו חיבוריו על הסיפור של א.ב. יהושע). אני מודה שקשה לי להימנע מן השאלה, הקנטרנית לכאורה: על זהותו של "הצבר" הזה – האם הוא מפקד ספינת העפלה מ"שירי עיר היונה" שפליטי השואה רואים בו "בן נכר"? או הצבר יליד הקיבוץ? או זה שנולד בתל-אביב? או בהתנחלות? או בן ישיבה במאה שערים? לידתם של בנים היא ערובה להמשכיות הביולוגית של העם היהודי, אבל אין הם ערובה לסנתזה יהודית-ישראלית מן הסוג ששלו מיחל לו.

[6] **שמחת עניים** מכילה אפוא הן את כתב האשמה של היהדות כנגד הציונות על בגידתה בה והן את כתב האשמה של הציונות כנגד היהדות על סירובה להיגאל באמצעותה. באופן שהעיונות בין היהדות לבין הציונות, בין המורשת היהודית המיוצגת על ידי המת לבין ההווה הישראלית החדשה המיוצגת על ידי הבת – זוכה ב**שמחת עניים** לביטוי סותר אך סמוי, על שני קטביו וללא משוא פנים, כל זאת בצל החורבן שהיה צפוי לשניהם בעת כתיבתה של שמחת עניים, בראשית מלחמת העולם השנייה (לכסנתי אחדים מן המשפטים הנראים לי מוקשים יותר מאחרים).⁷

לפני שאבחן את הסיפור האלגורי הזה לכלליו ולפרטיו, על דרך העיונות עם הכללים והפרטים שביצירה, ועם הסיפור שלדעתי היא מספרת לפי פשוטה (שכידוע, איננו פשוט כלל), ברצוני להעלות טענה מקדמית המפריכה אותו מלכתחילה. קבלת הסיפור האלגורי הזה כפירוש ליצירה, אטען, סותרת את כל הידוע לנו על אלטרמן ועל יצירתו, בלא שיהיה בדינו נימוק עובדתי או הגיוני אחד שיתמוך בסתירה הזאת. נוסח אחר: לצורך הפירוש שמבקש שלו להעניק ל**שמחת עניים**, הוא בודה מלבו דיוקן של אלטרמן, שלא היה ולא יכול היה להיות. בעניין זה אפתח.

אלטרמן לא היה יהודי אורתודוקסי, גם לא ראה עצמו נביא או משיח

אבן הפינה במבנה של הסיפור-פירוש האלגורי הזה שמציע שלו ל**שמחת עניים** היא הטענה שלפי היצירה קיים קשר טיבתי (או קשר כלשהו) בין החורבן שהיה צפוי לישוב היהודי בארץ-ישראל בידי קואליציה נאצית בשנת 1940 ובין מאבק הגומלין שבין הציונות והיהדות (ראו במיוחד סעיף 5 לעיל). דומה שדי בהשמטת אבן הפינה הזאת כדי לגרום לקריסת המבנה כולו. והנה, לא רק שהשמטה כזאת איננה קשה במיוחד, למרבה הפלא אפשר לבצע אותה גם בלי לקרוא את **שמחת עניים**.

שני הסיפורים ששלו מצרף כאן, הם שני סיפורים שונים. בעוד הסיפור על רצח היהדות בידי הציונות ועל נקמת הנגד של הנרצחת, החותרת לחיסול הציונות, אינו יכול להיתפס אלא כניסוח מטפורי של מאבק רוחני, הרי הפחד מהשמדת היישוב היהודי בארץ-ישראל על ידי גייסות גרמניה הנאצית ובנות בריתה הוא פחד מסכנה פיזית מוחשית, שאין להבין אותה אלא לפי פשוטה. קישור של משמעות ובמיוחד קישור טיבתי בין המאבק הרוחני הנזכר ובין חורבן ממשי אפשרי של היישוב בשנות הארבעים, ובכל שנה אחרת, הוא קישור שניתן לקיים אותו רק אם נבין "יהדות" כ"אלוהי היהדות" ואם נניח שעל פי **שמחת עניים** [איום] הכיבוש הנאצי של ארץ ישראל הוא עונש על התנתקות יושביה הציוניים מן היהדות (או ליתר דיוק – מן הדת היהודית). זהו פירוש שרק אדם בעל השקפת עולם, או מנטאליות אורתודוקסית קיצונית עשוי לדבוק בו ואין כמוהו זר, הן לקהל היעד של היצירה, והן לאלטרמן עצמו. ואמנם,

⁷ כדי שלא לחטוא לרוח המקור (חיבורו של שלו) העדפתי לצרף ניסוחים אחדים של הסיפור על ניסיון להאחיד אותם בנוסח שלי. במיוחד ביקשתי לרמוז על השימוש הבלתי זהיר של שלו ב"יהדות". ב"תוספות" (ראו **מסכת**, 34) מסביר אמנם שלו שב"יהדות" הוא מתכוון "למה שקרוי 'היהדות האורתודוקסית' הכוללת את היהדות החרדית וחלקים גדולים של 'היהדות הדתית-לאומית', אבל בגוף החיבור הוא 'גולש' או 'מחליק' לעתים קרובות, ובלא אזהרה מקדימה, בין מובנים שונים של המונח. על גלישות דומות אך מרחיקות לכת עוד יותר ששלו נוקט כלפי המלה 'מורשת', ראו בהמשך.

כדי לקיים את הקשר הזה ולעשותו לסיבתי ולהכרחי (ליתר דיוק, כדי לאפשר את הפירוש שלפיו המת הוא היהדות והרעיה היא הציונות) עושה אכן שלו את אלטרמן לאדם בעל השקפת עולם או מנטאליות מן הסוג הזה. לפי חיבורו של שלו התפרש לאלטרמן החורבן שהיה צפוי ליישוב הארץ ישראלי ב־1940 כעונש שמביאה היהדות (במשמע אלוהים, אלוהי היהודים) על ההוויה הישראלית, כעונש על בגידתה של האחרונה בראשונה. הואיל ואין לטענה הזאת שום בסיס בטקסט של היצירה (כפי שאראה בפרק הבא של המאמר) פונה שלו ל"כוונת המחבר"; אך משום שכמעט לא ידוע דבר על הכוונה הזאת, והמעט שידוע עליה אין בו כדי לסייע לשלו, הוא מנסה לשחזר אותה, ליתר דיוק להמציא אותה, בעצמו ולפי דרכו.

הנה אחדות מן ההשערות על השקפות ומניעים שלדעת שלו הביאו את אלטרמן להבין באופן הזה את החורבן שהיה צפוי להוויה הישראלית בשנת חיבורה של שמחת עניים. השערה ראשונה – שתי חרדות שהצטרפו ברוחו של אלטרמן ב־1940:

קודם כל חרד אלטרמן מחורבן הישוב היהודי בארץ־ישראל מידי קואליציה גרמנית־ערבית־איטלקית־צרפתית שהייתה אז בשיא הסתברותה וודאותה. באותה עת היה גם חשש ברור לגורלה של יהדות אירופה, כי פולין וחלקים מאירופה המזרחית והמערבית כבר היו בידי הנאצים. מאחורי הפחד הממשי המותנה ברקע הצבאי והמדיני, רוחשים גם הפחדים התרבותיים־רוחניים העצומים שליוו את אלטרמן כל חייו, והקשורים ביחסים שבין ה"יהדות" לציונות: אימת האובדן, כביכול, של היהדות מידי הציונות ולהיפך⁸ (מטכת 35).

השערה שנייה נוגעת לסיבת החורבן האמור, והיא המקשרת זו לזו את שתי החרדות שהוזכרו:

אלטרמן פירש את החורבן הצפוי (כדרך הנביאים) כעונש על חטא קולקטיבי ("אם תהיה רעה בעיר וה' לא עשה") – כמכת הנגד הגדולה שמנחיתה המורשת היהודית שנרצחה כביכול בידי הציונות ושמאחוריה מסתתר האל, על ההוויה הישראלית שניתקה מעליה, נסה מפניה או הניסה אותה (138 ואילך; 230, 247).

השערה שלישית קשורה ברגשי אשמה של אלטרמן לסוגיהם (המגוונים כשלעצמם). הסוג הראשון של אותם רגשי אשמה קשור למשל ל"חטא הקולקטיבי" שנזכר כבר במובאה הקודמת, הוא קטאָה [של] "קבוצת ההשתייכות" של אלטרמן, האליטה הציונית־חלוצית־אוונגרדית. קבוצה זו כללה אנשים שעזבו את הדת היהודית, שניתקו את הקשר עם רוב ספרי הקודש, בילו בבתי קפה או בשדה או בהגנה. ובקיצור, התפללו במעדרים או ברוכים וב"סידורים" חילוניים שבחילוניים – סידורי עבודה והקאפיטל של מרקס.

כשהקולקטיב הזה שנועד להציל את העם היהודי, הפך להיות בעצמו אובייקט זקוק להצלה שלא נראה היה מאין תבוא – ברור שלפחות במישור הלא מודע יכול היה אלטרמן לחוש שאימת הינתקות תרבותית ודתית זו היא אחת הסיבות לסכנה הנוראה

⁸ אין שום עדות בכתבי אלטרמן או בחייו לכך שפחדים כאלה ליוו את אלטרמן "כל חייו". התבטאויותיו הספורות בעניין זה מבטאות רגשות מתונים שכינוי זה אינו הולם אותם. גם "בשרי עיר היונה" שם נידונים היחסים בין התרבות הישראלית והתרבות היהודית, בין חיי גולה לחיי מדינה, בין ילידי הארץ לפליטי השואה, אין פחדים כאלה (יש תהיות, חששות, תקוות, ייחולים) ו"פחדים עצומים" בוודאי לא (וראו עוד על כך להלן).

שניצבת לפתע כפתח. הכל היה פתאומי; בבת אחת התהפך הגלגל. וזה יכול היה לגרום לו לחשבון נפש הכרתי ותת-הכרתי (210-211).

לפי השערה רביעית אלתרמן ראה במה שקרה ב-1940 לא רק עונש על הקולקטיב הציוני היהודי או הציוני, אלא גם: עונש על הניצחון האדיפלי שניצח את שלונסקי (הופעת **כוכבים בחוץ**, ייסוד חבורת 'מחברות לספרות', וכו'):

לאחר "ההולם הראשון" שהנחית אלתרמן על "נערי הכפר" (חיים גורי, משה שמיר ורבים אחרים מבני דורם) עם הופעת ספרו הנזכר, לא הנחית עליהם הולם שני בדמות "שיר עשרה אחים", **שירי מכות מצרים** או "שירים על רעות הרוח" שבכתיבתם עסק לאחר שהופיע ספרו הנזכר. אלא במקום לפרסם יצירות שנתנו ביטוי למגלומניה, כתב יצירה שנתנה ביטוי לתשובה על המגלומניה – כלומר למכות הנוראות ולחרדות האימות מפני חורבן טוטאלי של הישוב היהודי בארץ ישראל, שנראו לאלתרמן במידה רבה כעונש על ניצחונותיו שלו ועל שיגעון הגדלות שתקף אותו אחרי ההצלחה העצומה של **כוכבים בחוץ** (שם, שם, על יסוד פירוש יפה שאין לו שום סימוכין, לשיר "הסדנה" [1939]; ניסוח מקוצר שלי).

רגשי אשמה מסוג נוסף, הקשור לקודמים, היו לאלתרמן על פי שלו, גם בשל מידת ההתרחקות שלו מן המורשת (ביצירותיו):

אלתרמן, יותר מביאליק, שלונסקי ואפילו מרטוש – השתחרר **כוכבים בחוץ**, שהוא שיא גלוי של שירת חול [...] – ממשא הדורות, והממד האוניברסאלי והחילוני שליט ביצירה. אלתרמן הראה לשלונסקי שהוא יכול להשתחרר לא רק מהמשחקים הלשוניים שלו אלא גם ממשקעי בית אבא. וזה נתן לו תחושת עליונות על שהוא השלים את המהפכה העברית עד סופה (211-212; וראו גם 57, 236).

ההתרחקות הזאת, כמשתמע מדברי שלו, הגיעה לשיאה בספר **שירי מכות מצרים**, שהשירים הראשונים מתוכו פורסמו ב-1939. שלו משער שאלתרמן המשיך לכתוב את השירים האלה עד לאירועים הראשונים של 1940 שגרמו לו לכתוב את **שמחת עניים**. הנה הדברים שכותב שלו בעניין זה:

במלחמת העולם השנייה, מיד לאחר שסרה מאלתרמן אימת הפלישה הנאצית לארץ ישראל, חזר לשירי **מכות מצרים** שהחל לכתוב עוד לפני המלחמה והמפגנים ניכור עצום, מכוון ועוין, לנקודת הראות המקראית ולמורשת היהדות, ופרסם אותם בספר ב-1943. [וב"תוספות" הוא מפרש: "שירי **מכות מצרים** הם סטירת לחי להיסטוריוסופיה היהודית. אלתרמן לקח את שולחן הסדר – את עשר המכות, שהחכמים הוסיפו עליהם כהנה וכהנה – היסטוריוסופיה המעוגנת בהשמדת עם ("כל הבן הילוד היאורה תשליכוהו") שהמכות באו כתגובה עליה – והפך את הקערה על פיה: המצרים הם קורבן, עם אומלל, מלא חפים

מחטא... במלים אחרות הרוצח לפי ההיסטוריוסופיה היהודית, הופך להיות הקורבן [...]
האב והבכור [גיבורי היצירה] שלפעמים הם המלך פרעה ובכורו (210).¹⁰

⁹ אמנם, לפי דבריו, "גם שיא סמוי של שירת קודש" (שם, 212). גם בעומק "הניהיליזם" של החלוצים מוכרח להימצא חזון הגאולה המסורתי, ובמסתרם, גם המיסטי" (שם, 159).

¹⁰ שלו אינו משלים כמדומה עם הזיקה הדיאלקטית שמקיים אלתרמן עם המקור המקראי, עם החרות שנטל לעצמו לפרש את המקור הזה לפי דרכו ולנצל אותו לצרכיו (כמעשה רובם של יוצרי הספרות

רגשי אשמה אחרים שפקדו את אלתרמן קשורים לדעת של לחייו האישיים: הריונה של אשתו באפריל מצטרף גם הוא לאופוריה שתקפה את אלתרמן, מצד אחר הוא תורם לחרדותיו. בעקבות האופוריה באים פחדי האב מפני הולדת בנו או בתו (טראומה הקשורה בדיכאון לידה; וראו לעניין זה גם 231). החרדות האלו מצטרפות לקודמות וכן לחרדות מפני המשך הכיבושים הנאציים באירופה עד ליוני 1940, ולפחד מפני השמדת היישוב ומפני מוות אישי. ולסיכום:

את כל זה יכול היה אלתרמן לראות בעמקי נפשו כמעין תשובה "אלוהית" ל"היכרס הפרומטאי" שלו [...] קשה להניח שנפש רגישה כזו של אלתרמן לא קישרה את רצח האב ושיא התמלכותו, לשיא התסכול, הכישלון והאימה, לפחות ברבדים הלא-מודעים. הקשר הזה היה מוכרח להיווצר, שהרי אין אדם שאינו חווה מושגים של שכר ועונש וכל שירה גדולה נובעת מרבדים בלתי מודעים שאין למשורר שליטה עליהם (שם, שם).

הדברים האלה מעוררים בי תדהמה ופליאה. בהעדר ראיות של ממש בטקסט של **שמחת עניים** לתזות המבריקות שלו על טיב הזיקה בין הסיפור הפנטסטי על יחסי המת והרעיה ובין הסיפור דמוי המציאות של העיר הנצורה (כמו שאראה במפורט בהמשך) מבסס מרכזי של את התזות הללו על משהו שמחוץ לטקסט – על שחזור פרשנותו המשווערת של המשורר לכיבוש הנאצי הצפוי של ארץ-ישראל בשנת 1940. השחזור הזה, שאין לו יסוד עובדתי במקור כלשהו, הוא קונסטרוקציה פסיכולוגית-תאולוגית המייצרת דמות חדשה, בלתי מוכרת של נתן אלתרמן. מצד אחד לפנינו אדם המחזיק בהשקפה חרדית קיצונית, כמוהו כאורתודוקסים הרדיקליים ביותר, שראו בשואה עונש על הכפירה החילונית של היהודים המודרניים בכלל, ועל חטאי הציונים "שעלו בחומה" בפרט. מצד אחר לפנינו מגלומן הרואה במהלכים היסטוריים של מלחמת העולם השנייה, אם לא במלחמה כולה, עונש על חטאי היחיד שלו כאדם וכמשורר, כמוהו כמי שנושא באחריות, לאסון הצפוי של השמדת המפעל הציוני וההוויה הישראלית (אפילו אם נניח ששל מתכוון לאחריות חלקית ואומר הכול בתוך מירכאות כפולות – אלו השערות שאין הדעת סובלת).

העברית החדשה). לאמתו של דבר אין אלתרמן מערער כלל על מכות מצרים ("כי צדיק בדינו השלח" הוא מצהיר וב"חוקים ברזל לא נחקקו לתוהו" הוא מדבר), הוא רק מבקש שלא להתעלם מגורלם של "החפים מחטא" (שאינם אשמים ואינם ניצלים). אגב – גיבורו של המחזור איננו פרעה, אלא "האב המך". בהומניזם העמוק שלו אין אלתרמן שונה מאותם חכמי המדרש המתארים כיצד נוף הקב"ה במלאכי השרת שהתלהבו יתר על המידה מטביעת המצרים בים כשיצאו ישראל ממצרים באומרו להם "מעשי ידי טובעים בים ואתם אומרים שירה לפני?" (ראו מקורות בספר **האגדה** ג'1); והרי ממש לא ייתכן ששל, המתעלם מן ההומניזם של אלתרמן, איננו מכיר את המדרש הזה. יתר על כן אם **שמחת עניים** היא פרי תחושת אשמה כל כך כבדה וביטוי למפנה כל כך עמוק בשירת אלתרמן – מהתנכרות ליהדות (האורתודוקסית וכו'), להזדהות עמה – כיצד חזר המשורר לסורו בקלות רבה כל כך עם חלוף החרדה לגורל היישוב בארץ ישראל (למרות שכבר ידעו על השואה)? כיצד העז להשלים ולמסור לדפוס את **שירי מכות מצרים** סמוך לאחר פרסום **שמחת עניים**? באמת יש ללמוד מכאן דווקא את ההפך מדברי של: **שמחת עניים**, למרות אוצר המלים המקראי-יהודי שלה איננה אוניברסאלית פחות **משירי מכות מצרים**, רגשי האשמה הקשורים להתרחקות מן המקורות לא היו ולא נבראו. גם ב"שיר עשרה אחים" (חמשה שירים מתוכו פורסמו עד 1942, המחזור כולו ב-1957) אין שום זיקה מפורשת לערכים יהודיים ספציפיים (כלומר לערכים שאינם גם אנושיים כלליים).

המחשבות שמייחס שלו לאלתרמן עשויות להתאים לאדם המדמה שיש לו קשרים עם אלוהים, לנביא או למשיח, או לחליפין, למטורף, לנביא-שקר או למשיח-שקר. שלו אכן מתייחס לאלתרמן כאל נביא וטוען אפילו שהמשורר ראה עצמו כמשיח (נוכחות מוגברת של יעקב פרנק ושכתי צבי בחיבורו של שלו, שאמנם איננה מקושרת לאפיונים שהזכרתי, עושה גם היא את שלה...) וראו גם לעיל הערה 3.

מן המושגים 'נבואה', 'נביא' ו'משיח' נגזרת גם תפיסתו של שלו את הזיקה שבין **שמחת עניים** לנסיבות ההיסטוריות שבה נכתבה. לפי תפיסה זו **שמחת עניים** היא יצירה נבואית. הניסיון להשיב על השאלה 'מה ניבאה היצירה?' מסבך כמובן את השואל, שהוא גם המשיב. לפי שלו היצירה מתגלה כאוסף של נבואות סותרות המייצגות את "נבואת הלב האיומה שהייתה לאלתרמן לגבי המצפה ליהודים באירופה מזה, ואינטואיציה כבירה לגבי היישוב בארץ שיינצל אפילו תיגזר עליו מלחמת השמד, באופן שיובטח לבסוף המשך המפעל הציוני בדמות הבן, ה"גור", הצבר, מזה. נבואת החורבן של היצירה היא גם נבואת שקר (היישוב היהודי ניצל) וגם נבואת אמת (השואה). או, נוסח אחר, "המשורר חותר תחת נבואת החורבן של עצמו ומתורדה בסמוי על כך שמאחוריה נבואת ביטול החורבן" (דבריו בשינויים קלים). נבואת הצלה נגדית שהתגשמה במלואה בפועל ממש (עם ניצחון בנות הברית באל-עלמיין בשנת 1942; ניצחון שהתאפשר, בין השאר, משום שהיטלר סרב לדרישתו של רומל להוסיף לחזית זו שתי דיביויות). ואפילו, לדבריו: אלתרמן מיטלטל ביצירתו בין נבואת הצלה סמויה מחד, לבין אמונת-הישרדות מתוך המצור והחורבן. היצירה מיטלטלת בין מספר חלופות: חזרה לציפייה המשיחית הגלותית-חרדית ופסילת בשורת הישועה הציונית. לפי שלו מניחה **שמחת עניים** שגם חורבן וגם הישרדות אפשריים זה בצד זה. משתמעת ממנה, כאמור, האפשרות שאלתרמן היה, מבחינה כלשהי, נביא שקר. את הלבטים האלה, המסתתרים בשירי החורבן שביצירה חווה אלתרמן לדעת שלו באינטנסיביות עצומה במחצית השנייה של 1940 (מלוקט מ-35, 196-197, 200, 230). מיותר כמעט לומר שבדרך זו אין קושי לצרף לנבואות סותרניות אלו רבות שכמותן. מדוע שלא נתאר למשל את **שמחת עניים** כנבואה על מרד הגטאות ועל התקוממויות של תנועות מחתרת אחרות באירופה, על הניצחון במלחמת העצמאות, על הקמת מדינת ישראל, על נפילת ברית המועצות ושחרור אסירי הגולאגים שבה, ולהבדיל, גם על התעצמות ש"ס והחרדים האחרים (שלו, שם), ועוד ועוד (למעשה כל אירוע מתאים שאירע לאחר הופעת היצירה). לדאבון הלב אינני רואה דרך כלשהי שבה יכול היה אלתרמן לדעת או לנבא מהלכים צבאיים של היטלר, רומל, צ'רצ'יל ומונטגומרי, או כל דבר אחר. חרדות, תקוות, משאלות, נבואות לב או שכל (אינטואיציות), יכולת לבנות פרדיגמה שעשויה, דווקא בשל עקרוניותה וכללותה, להתאים למשברי המאה היהודיים והאירופיים לגוניהם השונים, לבטא רוח ופחדים של תקופה, הם אולי סבירים, וניתן ליחס אותם למשורר; חיזוי עתידות או נבואה, בתוך שיח ביקורתי זה, הם מחוץ לגדר הסבירות, ההוכחה או ההפרכה.

והנה, לא רק שתיאור של **שמחת עניים** כמסכת נבואית אינו מתקבל על דעתי, גם ראיית עיקרה כסיפור סמלי המפרט את גורלו העתיד של הישוב היהודי בא"י, או מה

עתיד לקרות באירופה תחת הכיבוש הנאצי, נראית לי כהחמצה. הנסיבות ההיסטוריות שמתוכן צמחה היצירה ואשר סביר לראות בהן מניע מרכזי לכתיבתה אינן משמשות כשלעצמן נושא מרכזי לה. גם הניסיון להשיב על השאלות שהעלתה הסיטואציה הזאת בפני אנשי היישוב בארץ, אינן ממצות את משמעותה. יותר משתיאורה של העיר הנצורה מופיע ביצירה כתכלית לעצמו, הוא משמש את אלתרמן ביצירה זו כזירת ניסוי, כעדשה ממקדת שבאמצעותן הוא בוחן את מצבו של האדם (היחיד, המשפחה, העם, האדם בכלל) לנוכח מוות צפוי, לנוכח השמדה, בהקשר ההיסטורי הכולל של האיום הנאצי. המשטר הנאצי שאיים להשמיר יהודים ומיעוטים "נחותים" אחרים ודן את מתנגדיו לחיסול, גם ערער על תקפותם של ערכי היסוד של התרבות המערבית בשם תורה של כוח ושל גזע. לנוכח הסיטואציה הזאת מבקש אלתרמן לבסס מחדש – בעולם חילוני שמכונות מטפיזיות ודתיות איבדו בו את תוקפן – ערכים לאורם יכול אדם לחיות, ואם אין מנוס מכך, גם למות. לא פרוט הנסיבות והמהלכים הצפויים חשוב; חשובות השאלות שמצב כזה מעורר, וחשובות התשובות האפשריות לשאלות הללו. הואיל והמצב הזה הוא מצב אוניברסאלי, מצב שנעשה שכיח ומודע מאד במאה העשרים של המשטרים הטוטליטאריים מכל הסוגים, השאלות **ששמות עניים** מעוררת הן חריפות ואקטואליות לזמנן ולאחר זמנן. בשל עיצובה העקרוני-סמלני של היצירה ניתן לראות בסיפור המצור על העיר דגם של מצבים רבים; של מצבו של היישוב העברי בא"י בשעת כתיבתה במיוחד, אבל לא רק של מצב זה. ההתמודדות עם הבעיות הכרוכות באותו מצב, היא גם התמודדות עם הבעיות הכרוכות במצב היהודי והאנושי בכלל. להלן אדון **בשמות עניים** כביצירת ספרות. בתור שכזאת היא אכן מופלאה ויחידה במינה; עם מי שמתעקש לראות בה פרק נבואה, אינני יכול להסכים, גם לא להתווכח. מוטב לו שיניח את קריאת הדברים הבאים, לאחריים.

הרעיון שאלתרמן ראה עצמו משיח הוא מופרך מן הסתם לא פחות מהצגתו כנביא, אדון בו להלן בקצרה משום שיש בו כדי לאפיין מכיוונים נוספים את דרכי הפרשנות שבעזרתן מפיק שלו משמעויות מטקסטיות. את הרעיון שאלתרמן חשב את עצמו למשיח מבסס שלו על הנוסח הראשון של "האם השלישית" (*גזית*, תרצ"ד) ובעיקר על הבית האחרון שלו: "אז הבכי רוחץ את ריסייה שלה. / היא בוכה וחושבת עלי, רק עלי: / הוא מודד בנשיקות כנזיר משולח, / את כבישיך שלך אדוני" (השורות בנוסח המאוחר של הבית הן: "ואולי עוד לא נח ואולי" [שורה שנייה]; "את נתיב עולמך אלוהי" [שורה רביעית]).¹¹ כאן לדעת שלו נולדה דמות ההלך. לדמותו של הלך זה יש לדעת שלו שורשים משיחיים מובהקים.¹² נזיר הוא בעל נזר, "משולח" הוא נושא שליחות. יוסף הוא משולח, אחי יוסף שלחו אותו מצרימה ויוסף הוא גם נזיר אחיו וקיים כמובן גם

¹¹ לדברי שלו עוד בילדותו הספיק אלתרמן למדוד את נתיב עולמו של הקב"ה – מוורשה למוסקבה וממוסקבה לקישינב ומשם לתל-אביב; ובמובן ידוע היה בן ארבע כששילחו אותו לצרפת מארץ-ישראל, שהרי רק ארבע שנים לפני כן הגיע לארץ ועוד טרם הספיק להיוולד בה מחדש לחיות בה כמבוגר העומד ברשות עצמו, וכבר היה עליו לעזובה, קודם לפריז, ואח"כ ללימודיו בנאנסי...

¹² שלו בוחר את האפשרות הנוחה לו. לדמות ההלך של אלתרמן שרשים אפשריים רבים אחרים: קין (בתנ"ך ובטקסטים מאוחרים לו), אהסורוס, עולה הרגל הנוצרי, ההלך של גיתה, ציילד הרולד ודון ז'ואן של ביירון, הנודד העירוני של בודלר, גולדמונד של הסה, ועוד ועוד.

משיח בן-יוסף. הופעת ה"עלי" פעמיים לקראת סיום השיר (בנוסח הראשון) היא לדעת שְׁלוֹ בלתי צפויה לחלוטין ועל כן רחוק ה"אני" מלהיות גיבור ספרותי בלבד. באגדה על הולדת המשיח (וראו נוסח שלם ומקורות בספר *האגדה*, קמט, ב) מסופר כיצד, לאחר שהתגלה לאמו של תינוק שבנה הוא המשיח, באו רוחות עזות וחטפו אותו מידה. כמו שנעלם התינוק מן האגדה, טוען שְׁלוֹ, כך נעלם הבן השלישי מן השיר. לאן נשאה הרוח את התינוק המשיח? גם את אליהו נשאה הרוח השמימה מל"ב, ב' 11, 16; זה אליהו שלדמותו יש קשרים הדוקים אל המשיח. "הנה אני שולח לכם את אליהו הנביא" (מלאכי ג' 23). את ה"אבוי ואבוי, כי אינני רואה, / כי אינני רואה איפה הוא" (דברי האם השלישית [ש] בעיניה תועה" בבית השישי בנוסח הראשון של השיר) תולה שְׁלוֹ בקריאות ה"אוי ואבוי" של חנה רובינה (שאלתרמן העריץ) שכיכבה במחזה "היהודי הנצחי" של פינסקי בתפקיד אם המשיח (הצגה שאלתרמן ראה). לעניין זה מוסיף שְׁלוֹ שאלתרמן נולד בתשעה באב (כידוע, היום שבו נולד המשיח), "שאלתרמן הפך להיות לאלילם של ה'צברים' שמבחינה פיוטית המליכוהו עליהם למשך שנים רבות" אמנם אלתרמן מוחק מיד את ההכרזה על "משיחותו" ומחליף בנוסחו השני של השיר את השורה השנייה בשורה: – "ואולי עוד לא נח, ואולי". אבל הדבר אינו מפריע לשְׁלוֹ הרואה בהיעלמות זו מן הטקסט הכתוב איתכסיא" שבאה אחרי ה"איתגליא". כחלק אורגני מן התבנית המשיחית כפי שהיא מתבטאת גם באגדה שלפנינו שבה נעלם הינוקא (התינוק) זמן קצר מאד לאחר הולדתו, ומכל מקום בעודו ילד. אמנם ב"תוספות" (155) מבחין שְׁלוֹ בין תודעתו של אלתרמן לעמדתו שלו: "נראה שכמי שנולד בט' באב מגשים כך אלתרמן את ייעודו מלידה לא כמשיח אלא כמשורר ונביא של גאולת האמת הציונית" (לכל הנושא ראו שם 156-154).

אבל נתן אלתרמן איננו אורי צבי גרינברג, והניסיונות להציג את המשורר החילוני¹³ אלתרמן, כנביא, כמי שרואה בעצמו משיח, או מזהה את עצמו עם האומה ומעמיד הקבלות בין תפיסתו את עצמו כמשורר ובין גורלו של עם ישראל, ניסיונות אלה הם חסרי שחר (שְׁלוֹ מסביר לנו שעם ישראל הוא כידוע עם נודד ובנוכחים בחוץ מזהה המשורר כנודד, גם הילוכו, המיוחד גופנית, של האיש אלתרמן כמוהו לדעתו כהילוך האידיאלי של עם ישראל בין העמים). חסר שחר לא פחות הוא תיאורו של אלתרמן כמי שהפחד שלו מפני אבדן הייעוד האיש-פיוטי שלו עם השגת עצמאותו השירית נתפס לו כמקביל לפחד מפני אבדן ייחודו של העם היהודי דווקא עם השגת עצמאותו הממלכתית (101). בין הדברים הרבים שאנו יודעים על אלתרמן ויצירתו – מ"שירי פריס" ועד *עיר היונה חגיגת קיץ*, כולל אפילו מאמריו בענייני ארץ ישראל השלמה – אין גם פרט אחד שתומך בשחזור כזה של כוונות המשורר או באפיוני דיוקנו המשתמע מן השחזור הזה. הסתירה בין פירוש *שמחת עניים* של שְׁלוֹ ובין דמותו של מחברה עד כמה שהיא ידועה לנו, עושה את הפירוש הזה לבלתי סביר, עוד בטרם נטרח לבחון את התאמתו לפרטי הטקסט של היצירה. בנפול השחזור, נופל גם הפירוש.

¹³ על חילוניותו של אלתרמן ראו לאחרונה סיכום אצל שלמה שדה (תש"ס, 10-132). ידיעותיו של אלתרמן בספרות המסורתית וחינוכו היהודי אינם עניין לכאן. גדולי המהפכנים החילוניים של הספרות העברית גדלו בבתים דתיים וחונכו בחדר ובישיבה. כידוע.

ובכל זאת לא די בכך. הקריאה במסכת **שמחת עניים** של שלו שבה ומחזקת את התחושה שלא פענוח משמעותה של **שמחת עניים** הוא התכלית העיקרית של חיבורו, אלא פענוח זה משמש בעיקר אמצעי לתכלית מקיפה ממנו. בין אם הבדיה הפסיכרביוגרפית היא רק אחת מדרכי הפרשנות שמפעיל שלו כדי להכניע את היצירה עד שיוכל לכתוב אותה מחדש, ובין אם עיקר תפקידה לשמש נשק במסגרת מתקפה כוללת הרבה יותר – מתקפה שאיננה מסתפקת בציור דיוקן מעוות של אלטרמן, אלא מבקשת לצייר גם דיוקן מעוות של הספרות העברית החדשה בכלל, להשיב לאחור כל מה שראינו כהישגיה של התרבות העברית החדשה, ולערער את יסודותיהם – אין הדיון בדרך פרשנות זו פוטר אותנו מדיון בשאר דרכי הפרשנות של שלו, המופרכות גם הן. נשוב עתה אפוא מאלטרמן ליצירתו, ומ"כוונת היוצר" לכוונת הטקסט.

המת והרעיה: לא יהדות ולא ציונות

אינטרפרטאציה ליצירת ספרות, היא מקורה אשר יהיה ותהא תכליתה אשר תהיה, נבחנת בסופו של דבר על פי המידה בה ניתן לישב אותה עם הטקסט של היצירה במידה סבירה של חיסכון,¹⁴ על פי ההצלחה שלה להציע הנמקה לנוכחות המרכיבים המצטרפים ביצירה ולקישורים האפשריים ביניהם, במידה מקסימאלית של פונקציונאליות, ועל פי הדרכים שבאמצעותם ניתן להצביע באמצעותה על היצירה כשלם (שעשוי להיות רב־מתחים ורב־סתירות כשלעצמו) שכל אותם מרכיבים מתארגנים במסגרתו. ליצירת ספרות עשויים להיות פירושים לגיטימיים אחדים, אם הם עומדים בתנאים מסוימים של סבירות, כגון אלה שנרמזו לעיל. פרשנותו של שלו **לשמחת עניים** איננה לגיטימית, משום שאיננה סבירה מן הבחינות הללו. מצד אחד נשענת פרשנות זו על ריבוי עצום של חומרים (היא בלתי חסכונית בעליל), מצד אחר, רבים מן המרכיבים והקישורים שביצירה אינם מוסברים באמצעות החומרים הללו. זוהי פרשנות המרדדת יצירה מורכבת לכדי סכמה אידיאולוגית פשטנית ומייתרת פרטים, תבניות והיבטים שבה. להלן אדון בפרשנותו של שלו בזיקה לאחדים מן הקריטריונים הנזכרים ובעיקר אבקש להראות שאין דרך ליישב אותה עם הטקסט האלטרמני. תחילה אביא, שוב בנוסח מלוקט שלי, את הסיפור הגלוי של היצירה בנוסח של שלו. לאחר מכן אבחן את התאמתו לטקסט של **שמחת עניים** כמו שכתב אותו אלטרמן, ולבסוף אשוב ואעמת אותו טקסט עצמו עם הפירוש האלגורי ששלו מציע לו. הנה הסיפור של שלו:

[7] כל ימיו חיכה העני־כמת לשמחה, אבל כשהשמחה דפקה על דלתו, הרי למרות שמחה לקראתה, סירב לפתוח לה את הדלת. על כך הוא זוכה מפיה למטר של קללות וגזירות ובשל כך הוא מתבשר מפיה על מותו. [בעצם, היא מודיעה לו שהיא בעצמה תמית אותו]

[8] על הבשורה הנוראה הזאת משיב העני־כמת שעדיף לו למות יחד עם השמחה מאשר לחיות בלעדיה, ובלבד שלא תשוב אל הצר. השמחה אכן מבטיחה לו ללכת

¹⁴ ההסבר מועדף הוא זה המאפשר הבנה של תופעות רבות ככל האפשר, באמצעות מנגנון פרשני מצומצם ככל האפשר (בסיוע מנגנוני הסבר מסובכים דיים, ניתן, עקרונית, להציע כל פירוש שמעוניינים בו, לכל יחידה או רצף לשוני שבעולם).

אחרי ארונו ואף לרדת עמו אל קברו "כי פני לא ראית עד יום אחרון וגם צר לא יראני וחי".

[9] לאחר שהעניי-כמת מתבשר על מותו, ולאחר שמת [או לאחר שהשמחה, היא הרעיה המיתה אותו], הוא מתחיל, בחזקת מת-חי, לרדוף את השמחה (המכונה כעת בת) לא רק כנקם על אבדנו, אלא בעיקר בשל ניסיונה של הבת להינתק ממנו וללכת למשכב בשניים עם זרים. המת רודף את הרעיה כדי להביא למותה. ביחסו אליה יש לא מעט שאיפת נקמה, ואפילו שמחה לאיד, על רקע של אהבה נכזבת.

[10] ניסיונותיה של הבת או הרעיה להבריא את המת מעליה מושמים לאל בכל שמחת עניים". כשם שגרמה ה"שמחה" למות "האיש" בסופו של שיר הפתיחה, כך גורם ה"איש" למות הבת באמצעות אויביה, חרף שנאתו להם, בסופה של היצירה.

[11] האויב עובד בסופו של חשבון בשירותו של המת-החי ועל ידי כך שהוא גורם למותה, הוא מביא (מחזיר) אותה אליו. כמו בדגם הנבואי הקדמון הרואה באויב שבט אפו של האל שתפקידו להחזיר אליו את הבת החוטאת שניתקה מעליו, כך ב"שמחת עניים".

[12] לאורך כל היצירה אין המת פוסק ליירא ולהפחיד את הבת או הרעיה, בעת ובעונה אחת עם הסעד הבוגדני והצבוע והמתחסד שהוא כביכול מושיט לה כשהוא שוחר כל העת את מותה ואת התחברותה אליו בקברו (הבוגד הוא החושף את פרצופו האמיתי של המת בשיר הקרוי על שמו, כשם שהמת חושף את בוגדנותה של הרעיה) (234-236).

אבל הסיפור של **שמחת עניים**, איננו הסיפור שמספר שלו, אלא סיפור אחר.¹⁵ לפי הסיפור האלתרמני, המת הדובר בגוף היצירה ואחד משני גיבוריה הראשיים, היה בחייו אדם שנתן את כל אשר לו באהבת רעייתו ("שיר לאשת נעורים", 151),¹⁶ ובאהבת עירו ורעיוראחיו ("הטנבור", 179; "הזר זוכר את רעיו", 181; "הטיול ברוח", 183), אהבה לשמה ("גם לכסף הפרתי בריתי, גם זריתי ימי להבל") ורעות שאיננה תלויה בדבר ("מאום לא היה לנו כל מאום, רק שמחה ששמחנו לעד לא תנום"), עד שהומת ("אז עלה הברזל בתי/ והסיר גם ראשי מעליך"). לאחר שהוטל מצור על העיר בה ממשיכה רעייתו, עם בנה, לחיות, הוא חוזר אליה כמת, ונעשה שותף מלא למצוקתה ולמצוקת רעיו, לוקח חלק במאבקם באויב ובהענקת משמעות למאבק הזה. אשת נעוריו (רעייתו ואם בנו) המכונה גם, בלשון חיבה, "בת" ו"בתי", חיה בעיר הנצורה, בסבלה ובהתלבטויותיה היא מייצגת (מטונימית) של אזרחי העיר האחרים (היא מכונה גם "אחות ענייה", כאחת מן הרעים או האחים, יושבי העיר) ובהתאם לשימושי לשון מקראיים מקובלים (בת-ציון, בת-ירושלים ועוד) היא גם מייצגת (מטפורית) את העיר [העדה] הנצורה והנהרסת (המשורר עובר מייצוג לייצוג לפי ההקשר; התבנית היא מקראית, אבל ליהוק הדמויות הוא אלתרמני מקורי).

שלו שבמרכז עניינו, הזיהוי האלגורי המופשט של המת, איננו מוטרד כלל משאלת אופן נוכחותו או קיומו בעולמה של **שמחת עניים** (נוכחות של נעדר, קיום רוחני, שרידים פיזיים), ומכך שהיצירה מעודדת את הקורא לתפוס את קיומו של המת כנוכחות

¹⁵ כאן, אדון בסיפורו של "גוף" היצירה (מתזורים א' עד ז'). את הדיון בשיר הפותח [דפקה על הדלת], עליו נשענות פסקאות 7-8 בשחזור דברי שלו, אדחה, מסיבות שיוסברו בהמשך, לשלב מאוחר יותר של המאמר.

¹⁶ מראי מקום לשירי **שמחת עניים** על פי נתן אלתרמן, *שירים*, תשכ"ז, הקיבוץ המאוחד ומחברות לספרות. כל ההדגשות בתוך המובאות, שלי.

במחשבת הרעיה (כדרך המתים בכלל להיות נוכחים במחשבות האנשים החיים)¹⁷ וכמייצג בתוך המחשבה הזאת אחד מקוטבי קונפליקט ערכי-פנימי המתחולל בנפשה משעה שנסגר המצור על העיר ונפילתה ביד אויב נעשית וודאית. מצד אחד נאחזת הרעיה בזכרו של המת ומבקשת להיעזר ולהתחזק בו, מצד אחר הופך זכרו לנוכחות מוחשת ותובענית שהרעיה מתקשה להזדהות איתה, גם פחדת משתלטנותה ומתביעותיה, מה שמנמק את מתח הניגודים שביניהם. במהלך היצירה מוכרע המאבק בין שני הקטבים והרעייה מקבלת עליה את הגשמת התביעות הערכיות שהמת תובע ממנה. משתי הבחינות האלו נוכחותו של המת היא חלק מעולמה הפנימי והופעתו ביצירה היא המחשה מטונימית של מחשבתה – "הנחשב" דובר ופועל **בשמחת עניים** כמייצג את המחשבה ואת "החושב[ת]", כמו ב"האסופי" [1946], **עיר היונה**, 1957, 224, וכמו במחזור "ילודי האשה", שם 57-67; וראו דברי בהט (תשי"ח), אבן זהר (תשכ"ז), הרשב (1965) בעניין זה ופיתוחם בתוך ערפלי (50-29).

אבל גם בלי קשר לפירוש האמור, אין קושי להבחין בכך שבמחזור הראשון של **שמחת עניים** מופיעה הגיבורה "כאשת נעורים", וכינוי זה לבדו מקשה מאד על הזיהוי האלגורי שמציע שלו לשתי הדמויות. הציונות עשויה אולי להיתפס כאשת הזקונים של היהדות, לא כאשת הנעורים שלה.¹⁸ אשת נעורים זו, היא "רעיה ואם" ומתוארת כ"רעיה נרצעה ונצחית/ אם כל חי הצופה חצרות" (לכינוי רעייה השווה גם "הזר המקנא לחן רעיתו", "רעיה רעיה ואם", "רעייתי, אפלה בינינו הזכוכית", "עוד נכון לנו ערב מנוחות רעיה" (שלוש פעמים), "רעיה, רעיה ורע"). בעלה המת הזוכר אותה מראשית היכרותם, פונה אליה "הה לא יפה שלי, פשעו בך השנים" (כבר אינך יפה וצעירה כמו שהיית), "בואי בואי אחות עניה" וזוכר לה את הימים הרחוקים שבהם "אותך איוונו הנערים". דמות זו תכונה "בת" או "בתי" רק בלשון חיבה פיגורטיבית.

ומזהותם של הגיבורים, אל ההתרחשויות. לפי פירושו של שלו "ניסיונותיה של הבת או הרעיה להבריא את המת מעליה מושמים לאל בכל 'שמחת עניים'". אבל פירוש זה הוא מפקפק. פרטי הדברים שביצירה, ממש סותרים אותו. הבעל האוהב של הרעייה שב אכן, לאחר שהמיתו אותו, "שיבה מנצחת" (כדברי שלו) אל עולם החיים שסבב אותו לפני שהומת, אל עירו, אל רעייתו ואל רעיו־אחיו. אבל לא הרעייה דחתה אותו מעליה או גרמה למותו ולא בעל כורחה ובניגוד לרצונה הוא שב אליה. כבר מן השיר הראשון של גוף היצירה, "שיר לאשת נעורים", ברור שאויבי העני, שהם גם אויביה, הם שהמיתו אותו, עוד לפני שהוטל המצור על העיר, הם שביקשו לסלקו מן העולם, מחיי רעייתו ומחיי רעיו. כדבריו של המת עצמו באותו שיר: "אז עלה הברזל בתי, / והסיר גם

¹⁷ בשל האמצעים הרבים שנוקט אלתרמן כדי למנוע מן הקורא לממש אותו כאדם חי ממש, וכן מסיבות אחרות שלא אוכל לפרט כאן, נראה לי שבכינוי השכיח בביקורת "המת החי" יש משהו מטעה (וראו מראה מקום בהמשך). עדיף לתאר אותו כ"מת נוכח".

¹⁸ "אשת נעורים" איננה אישה צעירה, אלא אישה שבעלה נשא אותה בנעוריו וזוכר לה חסד נעורים, אישה ראשונה (וראו יחזקאל טז 60 ואילך, מלאכי ב 14, משלי ה 18). ביטוי זה, כמו "רעיה ואם" אינו מניח להבין את "בת" כפשוטו. "בת" ו"בתי" משמשים בספרות העברית כידוע, מאז רות ג' 1, 10, 16, ככינוי חיבה של אדם מבוגר או בעל סמכות לאישה צעירה ממנו או כפופה לו. זאת ועוד, בזיקה לתפיסה שנוכחות המת "נחשבת" על ידי הרעיה ניתן לראות בשיר הזה נוסח נשי של "זכרתי לך חסד נעוריך, לכתך אחרי במדבר בארץ לא זרעה" (ירמיהו, ב, 2).

ראשי מאליו. / ודבר לא נותר בלתי/ עפרי המרדף נעליך. / כי ברזל ישבר בתי/ וצמאי לא נשבר אליך. / וב"שיר מחול" הוא אומר: "כי נשבעתי ואת מְעַדִי, / כי על חי את מצגת רגליך, / כי בשקר קרעוך מאתי, / ואמת היא שובי אליך." / לשון אחרת, את היודעת ואת תעדי, שמזימתם של אלה שביקשו לנתק אותי מעליך על ידי כך שהרגו אותי, לא עלתה בידם: "כי נותקת ואני מְעַטֶּף" (רק שורה אחת בשיר – "ניתרת ואשיב הקשר" – ניתן לפרש לפי דרכו של שלו; ניתן, אבל לא הכרחי). ב"תפילת נקם" שיר שעניינו תפילת המתים לנקמה באלה שעינו והרגו אותם, נאמר: "כי מספד ואלות לא יוכלו למת" וכן "כי אכן לא תְפַצֵּף במות המת/ כי אם בשוּבו כארבה וחיה" וראו כל השיר, 198 ואילך). אבל למרות מזימתם, ובניגוד לציפיותיהם של בני אדם בדרך כלל החושבים שקצו של הגוף הוא גם קיצו של האדם ושל כל מה שגילם בחייו, המת שב אל החיים, כמו מתים אחרים ביצירה (וראו במיוחד "המחותר"). אם שיבת המת היא מנצחת, על פי המובן ששלו מייחס לביטוי, את כל אלה היא מנצחת.¹⁹ לא את הרעיה הזוכרת אותו תמיד, הן בחיי היום יום, והן בשעות קשות של מצוקה ("שיר מחול").²⁰ לא רק שהרעיה איננה מנסה להבריא את המת מעליה ולכן גם אין למת צורך לשים את ניסיונותיה לאל. להיפך, נוח הרבה יותר להניח (על פי הפירוש שרמזתי עליו) שהרעיה קוראת לעזרתו (נאחזת בזכרו) של המת מתוך מצוקתה (הופעתו של המת בעיר הנצורה איננה אלא היענות לקריאה הזאת). בשיר "הבכי" (155) נושאת הרעיה עיניים, מתוך הבכי, העלבון והחידלון שהיא שרויה בהם אל המת "השקוף וצח כחלונך". בשיר "החולד" (163) נאמר כי מול "צרינו העומדים על תילם, / נותרנו, רק אני והחולד חשכים וסמורים למולם". הרעיה, המתבוננת ב"מראה המשובצת בנחושת ומוארת בנר, מנסה להשביע את רוחו של המת כדי שיבוא לעזור לה במצוקתה, "את רואה את פנינו מחושך, / ויודעת כי לא נשכחך" (שם, והשוו הרשב, 1965, 119-115). על דרך ההכללה והסיכום לאותה תמונה כפולה נאמר באותו שיר "כי אין בית בלי מת על כפיים ואין מת שישכח את ביתו". הכללה זו מבוססת על הדוגמה הספציפית של יחסי המת והרעיה המתוארים לכל אורך היצירה. **שמחת עניים** המת הוא זה שאיננו שוכח את ביתו, והרעיה היא זו הנושאת אותו על כפיים. בשיר "המשתה" (164) מצטרף אכן המת (ליתר דיוק, העדרו של המת או נוכחותו שבנפש) למשתה העניים שהרעיה עורכת ("והבטת כה וכה ואיש אֶין/ וידעת כי אני אורחך"). ב"שיר מחול" (175 ואילך) כוללת אכן חזרתו

¹⁹ בתוך פירושו ל"תפילת נקם" (**מסכת**, "תוספות" 234) נדהם שלו לגלות ש"השיבה המנצחת מופנית כאן אל הצוררים והמענים הנאציים ולא אל הבת-הרעיה [...] ויש בזה חידוש מסוים לגבי שמחת עניים".

²⁰ אין לי כאן מקום לדון ב"חוק השיבה המנצחת" – תבנית ששלו מצביע על נוכחותה במגוון שירים אלטרמניים מכל הז'אנרים, תבנית שזיהויה הוא אחד מן החידושים המעטים בחיבורו של שלו, הראוי לאימוץ ולמחקר נוסף: "מישהו או משהו שניסו לגרשו, לעזבו, לזנחו, לנוס מפניו או למחוק את עקבותיו – שב כמנצח אל העוזב, המגרש או הזונח או המוחה או הנס ואין מפניו מנוס" (36-42). תיאורה של התבנית מקובל עלי בדרך כלל, אך לא פירושה. ניסיונו של שלו להעמיד את מגוון הדוגמאות שהוא מביא לתבנית (וניתן להוסיף עליהן) על מובן אחד – המגורשת והשבה כמנצחת היא תמיד המורשת, קרי המסורת היהודית – אינו משכנע. לעניין **שמחת עניים** חשוב להדגיש: עצם קיומה של התבנית וזיהוי שיבת המת כפרט שהיא חלה עליו, אינם מכריעים ביחס לפירוש הספציפי של השיבה המסוימת הזאת: תשובה לשאלות מי גרש או דחה את המת ואל מי הוא שב, תינתן רק בזיקה להקשר המסוים, כאן.

של המת אל רעייתו היבטים אלימים ואמביוולנטיים, אבל בשיר נאמר גם "כי נותקת ואשיב הקשר" ומודגשת אחדותם – לא רק בדיעבד, אלא גם שמלכתחילה – "הן שמעת, הן שמעת בקראי לך אייך/ והאושר חבוק ומחובק בך/ כי מוכר אני לך ומודע כענייך/ וכמוהו דבוק ומדובק בך". ובעיקר נאמר שם, כזכור, "כי בשקר קרעוך מאתי, / ואמת היא שובי אליך". בניגוד לטיעונים של שלו – לא הרעיה דוחה את המת, ולא בעל כורחה ובניגוד לרצונה הוא שב אליה.

"לאורך כל היצירה" טוען שלו "אין המת פוסק ליירא ולהפחיד את הבת או הרעיה, בעת ובעונה אחת עם הסעד הבוגדני והצבוע והמתחסד שהוא כביכול מושיט לה כשהוא שוחר כל העת את מותה ואת התחברותה אליו בקברו". אבל מארבע הטענות הכלולות במשפט הזה, שתי הראשונות, אינן נכונות על פניהן; שתי האחרונות – מוטעות: אין זה נכון שהמת אינו פוסק מליירא ולהפחיד את הרעיה ואין שום יסוד ביצירה לטענה שהסעד הוא מגיש לה הוא "כביכול", "בוגדני", "צבוע" ו"מתחסד". אין זה נכון שהמת שוחר "כל העת" את מותה של הרעיה וגם משאלתו שתתחבר אליו בקברו, כפופה לתנאים ייחודיים ביותר שהטקסט מציב; תנאים ששלו, ולא במקרה, בוחר להתעלם מהם (וראו על כך להלן).

השיר היחיד שנותן אולי מקום לטענה שהמת מירא או מפחיד את הרעיה (בשום פנים לא את הטענה "שאינו פוסק" מלעשות זאת), הוא השיר "הזר המקנא לחן רעייתו" (159). הדברים שאומר שלו על היחסים שבין המת לרעיה אכן מבוססים בעיקרם על הבנה מאד לא מדויקת של השיר הזה, ואי אפשר לתלות אותם כמעט בשום שיר אחר שביצירה. השיר הזה איננו, כעולה מדברי שלו, שיר בעל משמעות אחת, פשוטה וברורה, אלא שיר חדור דו-ערכיות (אמביוולנטיות) מתוחה (וראו על כך מייד), אבל גם בתור שכזה אין הוא אלא פרק אחד ביצירה, שיש בה פרקים רבים (**בשמחת עניים** שלושים ושניים שירים) ואין להבין אותו בלא זיקה אליהם; חלק משלם אין כידוע להבין כזהה לשלם או במנותק מן השלם. שלו השש לגלות זיקות מגוונות בין **שמחת עניים** לטקסטים רבים אחרים, מתעלם מזיקות בין שירים ושורות שבתוך היצירה עצמה. ב"זר המקנא לחן רעייתו" מזהיר אכן המת את רעייתו שלא תרועע עם "בני חם", גם לאחר שהוא, מי שהיה בעלה, כבר איננו בין החיים. תובע ממנה שלא תחרוג ממעגל יחסי האישות שבתוכו התנהלו חייה לפני מותו. מאיים עליה שלא ייתן לה ליהנות מאור השמש, מחג ומצחוק. מזהיר אותה שילווח אותה וירגל אחריה בכל מקום שבו תהיה, מודיע לה שלא תצליח להימלט מקולו, קול העיט, התובע בעלות, הרואה כל ויודע כל (בעברית שלנו – היא יודעת שבכל אשר תלך, לא תצליח להימלט מזכרו ומזכר הקשרים העמוקים שהיו ביניהם). לפי השיר גם אם תשב הרעיה בין רעים או תהולל ב"יצוע זרים" (המשפטים אלה הם יותר משפטי תנאי, מקובעי עובדות) לא יניח לה המת ליהנות מחייה, ישים את חינה לשממה, יבודד אותה, יהפוך את קולה לקול קורא במדבר, יזקין אותה בטרם עת ויפיץ לכל רוח את כל מחזריה (לכל ההשתמעויות של היות הדברים נאמרים מפי מת, שאין לו שום זכות ואפשרות ל"קנא לחן רעייתו" ולכן הוא נקרא "זר", "נכרי" ו"גר" – אין שלו מקדיש אפילו מלה אחת).

אלא, כנרמז, תיאור זה של השיר הוא חלקי. יש בו גם יסודות אחרים. קנאת המת היא קנאת אוהב (בבחינת "מי שלא קינא לא אהב"; לשון אחרת, למרות שהרעיה רוצה לחיות, היא איננה מסוגלת להשתחרר מזכר בעלה המת), קנאה שומרת ומגינה ("קנאתי תסובך כאם" המתחרז עם "רעיה רעיה ואם"; וראו פיתוחו של מוטיב זה בהמשך, ב"שיר מחול" למשל). תחושה עזה של בעלות ("שלי את כולך, כולך, כולך" וכו'), והערצה ("אל גובה מתניך ויקר רגלך/ מי עפר יגלה מעיני"). פירוש הקרוב יותר לנתוני הסיפור יבחין על יסוד השיר הזה כמו על יסוד שירים אחרים שביצירה, שאין בכוחו של המת לאיים, ליירא, או לממש את איומיו, או לעשות לרעייתו דבר כלשהו, שאיננו בכלל הזיקות הפנימיות שלה אל עברם המשותף, שאיננו חלק מרגשות ההזדהות, הצער, הכעס והאשמה שבתודעתה. הרי גם לפי השיר הזה המת שוכן בתוכה ("וּחַבְּךָ מְעוֹנִי"), ואת מחזוריה לא הוא לבדו מפיץ לכל רוח, אלה היא שבתוך נפשה הוא שוכן, תעשה זאת ("ויפוצו אויביך ולא נשיכם"). גם "וזכרת לי כל אלה עד כלות נשימה" אינו משפט חד־משמעי (מה גם שהוא נאמר אל (ועל) "רעיה, רעיה ואם", בשמה של זהותה בתור שכוז. ועניינו – כל עוד בחיים את, לא תוכלי לשכוח אותי ואת מה שמתחייב משייכותך לי – לטוב ו/או לרע – שהיא זהותך לעומקה, זהות של רעייה ושל אם. הוא הדין במשפטי הסיום של השיר המזהים את אובדן בינתה (או מותה) של הרעיה עם אובדנו של המת – בהעדרה, דבר לא ינותר לו, דבר לא יותר ממנו.

אבל מעבר למתח המשמעויות שבשיר עצמו, אין הוא, כזכור, עומד בפני עצמו ויש להבינו בזיקה לשירים אחרים ולא־ינטרפרטאציה סבירה של היצירה השלמה. המונח/מושג 'קנאה' שב ומופיע באותם שירים בגווני משמעות שונים מזו העולה מן השיר הזה, ואלה מאירים את המשמעות הזו באור חדש. גם מעמדו של השיר ברצף ראוי לבדיקה. במהלך היצירה המתחים שעוצבו בשיר הזה מתפרקים ומתיישבים, הרעייה מקבלת יותר ויותר את תביעותיו של בעלה המת, ואילו הבנתו שלו את מצבה, המקשה על קבלת אותן תביעות, מתחזקת והולכת. ככל שעלילת היצירה מתקדמת, גוברת ההזדהות ביניהם וזיקת האהבה ביניהם הולכת ומתעצמת. היחסים בין המת לרעיה זוכים למשמעויות חדשות ובהקשרים כוללים יותר, כגון הזיקות שבין תביעותיו של המת ובין תפיסת הערכים שביצירה.

ותחילה, לעניין הקנאה: בשיר "ליל המצור" למשל, נאמר על "האחים", הלוחמים בקרב האחרון, "כוחם מעפר ועָנָם עד עפר/ וקנאת נצורים לא יכס העפר/ עֲמָקָם היא טְפָחָה, שלמה בלי מגרעת/ ועד עת אל דבר בה וגעת". 'קנאה' כאן על פי משמעות השורש הזה בדברי אליהו "קנאו קינאתי ליהוה אלוהים צבאות כי עזבו בריתך בני ישראל" (מלכים א, יט, 10, 14) ובמקומות רבים אחרים במקרא – נאמנות לערך, לאמונה, לדבר, עד כדי נכונות למות ולהמית בעדם. לקנאה כאן משמעויות חיוביות – למרות תביעותיה הקשות, אכזריותה, ומחירה התובעני – תכונות אלו מאירות מחדש ומרחיבות את משמעויותיה האישיות־משפחתיות ב"הזר מקנא לחן רעייתו". כוחם של הנצורים (כזכור, רעיו ואחיו של המת; לפי שלו – מייצגי ההווה הישראלית) מן המתים הוא, וקנאתם תחיה אחריהם גם לאחר שהם יהיו לעפר, ממש כקנאתו המת לרעייתו שחיה גם לאחר מותו. ב"שיר מחול" שכבר הזכרתי נאמר, כהמשך ל"קנאתי תסובך

כאם" מתוך הזר המקנא לחן רעייתו, "כאור יום עברך זכרוני העומם/ ובטרם צעקת – שמים! / והנה את כבת בזרועות האם/ וכעץ בזרועות המים". ההיזכרות במת, ההופכת בשעת חירום לנוכחות עזה, כמוה כחזרה אל מקורות האהבה והחיים (אלה פרטים ששלו איננו מזכיר, כמובן).

ואמנם, למן כניסתו לעיר הנצורה, בשיר השני של גוף היצירה ועד לסיימה, מוצג המת כמי שבא לתמוך ברעייה ולחזק אותה. אין שום סימן לכך שייצוג זה שלו אינו אמין או שהוא צבוע. בתנאי המצור הסוגר על העיר שבני אדם חיים אינם יכולים לחדור בעדו, אומר המת שהוא לבדו "יעבור לבטח" והוא לבדו מסוגל לעזור, וכשאובדת התקווה ש"ישיע החי את החי" מבטיח המת לבוא ולכסות את רעייתו "אהבה כמים" (אמנם "אהבה לא סולחת", אמנם "נכרית לאחי", אמנם "גלויה כשוד בצהרים"). המת – "הזוכר", "הדואג", "השָׁב", "האחרון לכל" – יחונן את רעייתו ב"אפס כפות" (השוו "המחותרת" – "כי עלה אל קצוצי כפיים"), יגונן עליה "כאש וחנית", ידאג לה ללחם ומים, גם כאשר ישרור מחסור בעיר ("פת לך אביא אחרונה", "החמת אגיש אל פיך שחרב"), ייתן בה "כוח לא איש" (כוח של מי שכבר אינו איש, או, לחליפין כוח אֶל-איש, כוח עליון). למענה הוא נכון אף להישכח – "בעדך, בעדך אמר המת/ שבעתיים אמות בפתח" (מי שמת פעם אחת זוכרים אותו, הוא יכול לחיות בזיכרון של מי שנותר אחריו, למות יותר מפעם אחת, "למות יותר", פירושו במונחים של היצירה, להישכח.

השיר "הבכיי" כולו, הוא ביטוי ישיר וברור להשתתפותו של המת – מבעד לזכויות חלונה – בסבלה ובכאבה של הרעייה, שפכייה מכה אותו מכה כמעט ניצחת. ב"הברק" מתבונן המת ברעייה הישנה, זוכר לה את יפי נעוריה מן הימים שהייתה נחשקת ומחוזרת. ב"החולד" הוא שב ומספר כיצד הוא "לומד" אותה ואת חייה בעל-פה, גם "חרד מגיל" בעדה. כיצד אין הוא מפסיק לחשוב על מצוקת קיומה, "על גידה הפרור והלחם/ והגר שיספיק למאור". הוא "גוחן אל ידיך, מיוגע וזקן כאימך/ ונושא את ענייך ומרודך/ בלי מפלט ומנוח ממך" וכמו האב (וראו השיר "מות האב") הוא אינו יכול לחדול מן הדאגה לה ומן העצב על גורלה – "כי נשברת הינך כשיבולת/ וצרינו עומדים על תלם". סומר וחשוך מול הצר המשותף לשניהם, הוא בטוח שהיא יודעת ש"לא נשכחך". גם מי שחושב שהמת מיירא ומפחיד את הרעייה החיה, לא יוכל להתעלם מדבריו בשיר "בקשת מחילה" שבו הוא מעמיד את "הקשה משאת" את הרעות והצרות, את ההשחתה וההרג, את הפחדים והכלימות שבכולם נושאת הרעייה החיה (כמת או זר, הוא מצוי בהכרח מחוצה להם), מול ביקורתו, טענותיו והטפות המוסר שלו, ומוצא את האחרונות בטלות בפני הראשונות. אם בשיר "הבכיי" סבלה של הרעייה משתיק את המת, כאן המת מצניע את עצמו לנוכח כוחה לעמוד בסבל: "בפחדים וכלימות נוסית/ ונשאת הקשה משאת [...] ואת בני יחידי רַגַע/ וכוחך כחרש ריקעת/ ואין עד ועוזר, רק אָתָּה". ב"שיר שמחת עיניים" חוזר המת ומפתח את מה שאמר ב"בקשת מחילה", מתאר ביתר פירוט את העוצמה השקטה והנחושה הגלומה בעמידתה של הרעייה כנגד אויביה המבקשים לשבור את כוחה ולהשפיל את רוחה, מבטא את געגועיו אליה ואת הערצתו אותה, הערצה מפורשת ובלתי מסויגת (ניתן כמובן להניח

שהמת הוא דובר לא מהימן, או שחלק מדבריו איננו מהימן, אבל דומה שהקשים הכרוכים בהנחה זו גדולים מאלה שהיא אמורה ליישב).

מכאן ואילך, בכל מקום שמדובר ברעיה המכונה גם "בת", הערצת המת מלווה אותה. שזורה בהתאחדותה עם בעלה המת, שאיבד אותה בצעקה (כשהומת) ומצא אותה בצהלה בראותו אותה עומדת בגבורה מול המוות הצפוי, שאת הליכתה לקראתו הוא מלווה בהערצה ("בצעק איבדתיך ובצהל אמושך"). המת מתפעל מיופייה המתגבר עם הסכנה, מזקיפות ראשה הנישא ב"בית הסכנות" ומחיה השלמים והחזקים לנוכח הקץ. ב"שיר מחול" שָׁבָה לחוג אהבת העיט האמביוולנטית שהיא אמנם אלימה וכואבת אבל גם מקיפה וחובקת כל. כזכור, בידיו "המַצְוֹת"²¹ של המת, הרעיה היא "כבת בזרועות האם/ וכעץ בזרועות המים" (הד ל"קנאתי תסובך כאם"). כשהרעיה שומעת את המת קורא לה, "האושר חבוק ומחובק בך, / כי מוכר אני ומודע כענייך, / וכמוהו דבוק ומדובק בך". המת קורא ל"אחות [ה]ענייה", נושם את חינה הנורא כאביב, המסמא אותו ברוב עוצמתו, ומולך עליו לקראת אובדנו. ב"שיר של מנוחות" מזהיר המת את הרעיה מפני האידיליה של המנוחה הגמורה, מפני מוות שהוא מנוסה ממאבק. ב"כאשר הרואות תחשכנה" הוא משיב אתה להיות כמוהו: "אל נשכח את אשר אין לשכוח, / אל נסלח לאשר אין לסלוח, / כי נשבענו היום בעורנו, / כי שלום לא יהיה לעפרנו" (הכל בלשון רבים). ב"תפילת נקם" וב"השבעה" המת, שב ומצהיר, "כי מספד ואלות לא יוכלו למת/ ובמקלות יגורש וחזר ככלב", שב ומשיב על הזיכרון ועל הנקמה, אבל הפעם הוא מפנה את דבריו לא אל הרעיה לבדה, אלא אל העדה (הרעים, האחים) כולה. המהלך הזה (מחזור ה') מסתיים בשיר "המחותרת" שבו המתים מעוררים את החיים לקרב אחרון ואף יוצאים אתם יחד אליו. ההזדהות עם הרעיה מעמיקה בשירי המחזוריים המסיימים (ו', ז'). "שיר של אותות" מסתיים ב"את כוסנו תשתי ותמצי, / זה חלקנו – לשאת באותות. / יחידה לי! חזקי ואמצי! שמחה [לא שמחה] מתרפקה בדלתות". ב"על ארץ אבנים" נשבע המת שהרעיה תעמוד, עיקשת וקשוחה, בכל הכוח שנותר לה, לקרב אחרון, שהוא יום דיננו. ב"ליל המצור" בו מתוארת עמידתה, עם אַחִיָּה, אומר המת: "רק אני הנה ער בָּךְ כבין חרבות. / איך אשכח ויחידה לי היית, יחידה" [...]. פה אני עֲמַדָּךְ / ואני לך עֵד, / כי שוקטת ירך / ואין חת ורועד. / אין ירא בך בתי ואין חת. רק תקווה מליבך הַכְּרֶת". בשיר "סיום" מחזיר אותנו המת אל "שיר לאשת נעורים, חוזר על הדברים שנאמרו שם, ומוסיף עליהם: שם נאמר "לא לכוך יש קץ בתי/ רק לגוף הנשבר כחרס", ומדובר במותו של הבעל, וכאן – "אל פניך אפול בתי/ לא יוכל, לא יוכל לך מוות! / את שוכבת תמונת ביעותי, / ופנייך אומרים צלמוות, / עורי, עורי, חזקי בתי, / אמרי לי כי שקר מוות!". ומדובר במותה של הרעיה. שם וכאן נאמר שמות הגוף איננו סופו של הקיום. לאות שההזדהות של הרעיה עם בעל נעוריה – הושלמה.

גם הטענה שהמת שוחר "כל העת" את מותה של הרעיה איננה נכונה. אמנם בשיר "גַּר בא לעיר" נאמר "יום יום אתפלל שתכלי כמו נר, / שאלי תִּרְדְּפִי בחרב" אבל באותו שיר

²¹ אלתרמן יכול היה לכתוב "המַצְוֹת". מי אפוא מצווה על המת לכופף בחיבוקו את גזרתה של הרעיה? היא עצמה? גורלם המשותף?

גם נאמר "ויום יום בערך על פתחים אחר, למען תחיי עוד ערב". אין שום סיבה להניח שהמשפט הראשון הוא "ברצינות" ואילו השני הוא "כביכול" או "צבוע". לעומת זה אם שני המשפטים לכאורה סותרים זה את זה – בתים, משפטים וצירופים סותרים מצויים לרוב **בשמחת עניים** – יש סיבה טובה לנסות לפרש את הסתירה או ליישב אותה, אבל אין שום הצדקה פרשנית להתעלם מן האחד או מן האחר (וראו עוד בעניין זה להלן). באמת, אין מותה של הרעייה תלוי ברצונו של בעלה המת. דיוקו של הכתוב בשמחת עניים מעיד שהמוות הזה יבוא עליה בין כה וכה עם נפילת העיר (כלשונו של אלטרמן **בשירי מכות מצרים**, "מותה יבוא אחרון כמלך"). ובהתאם לכך אין האיש המת מבקש על מות רעייתו כשלעצמו, אלא מבקש על אופיו של מוות זה, על ייחודו. מבקש הוא שבבוא המוות הזה, אם נגזר שיבוא, הוא יהיה מוות ראוי. ראוי לה ולמורשת שהנחיל לה בחייו – נאמנות אין קץ ועד הקץ שאיננה תלויה בדבר (וראו "שיר לאשת נעורים"). המת מבקש לסייע לרעייה לעמוד מול המוות שיבוא עליה מידי אויב, באומץ, בכבוד, במלוא כוח החיים שבה, ובנאמנות שלמה לַהוֹתָה כרעייתו וכאם בנו. על כן הוא מבטיח לה ש"בטרם אובדן אאמצך למועד" ("גר בא לעיר"), על כן הוא מתפלל לאלוהיו לתמוך בה עד לרגע האחרון וברגע הזה עצמו: "רק כוח תן לה, אב רחום, רק כוח. / למען לא תיפול בטרם עת בלי כוח" ("על ארץ אבנים") ועל כן הוא מתאר את עמידתה סמוך לנפילת העיר: "חיים לי נשתלת, שלמה בלי מגרעת. / וחיים אַף הלילה נקרעת" ("ליל המצור").

זאת ועוד, אין שום מקום **בשמחת עניים** שניתן לבסס עליו את הטענה שהצרה שבאה על העיר ועל הרעייה היא עונש על חטא (מה שאלטרמן כתב **בשירי מכות מצרים** – "כי דם היה בעיר ולא חרדה העיר" – לא כתב **בשמחת עניים**), גם לטענה של שְׁלוֹ שהמת מביא ברוב עוינותו או אפילו ברוב קנאתו אויב על העיר ועל הרעייה כדי להשמידן ושואב הנאה מנפילתן, אין יסוד ביצירה. לעומת זה כתוב בה: "ואת באלוהים השבעי / כי אונים מצרה תשאבי, / ובהגיע עד נפש תרימי קול, / אלי האחרון האחרון לכל" ("גר בא לעיר"). וכך יש גם להבין את משאלתו של המת שבבוא קיצה תתחבר אליו הרעייה בקברו. כשיבוא המוות הזה שאין מנוס ממנו, כמו אומר המת, אני מתפלל שהוא יחזיר אותך אלי ("שְׁאֵלִי תְּרַדְּפִי בחרב"), וכשתפלי, לא ככל המתים תפלי, במקרה או במוות שכמוהו כתבוסה, במוות שהאויב רצה להביא עליך, אלא במוות היאה לך (לנו), מוות המטביע חותם של ערך על החיים שאת משמעותם ואיכותם הוא מגלם (וראו במיוחד, "שיר של אור"). זה לא יהיה מות של שכחה והשלמה עם הרוע ולא מוות הסולח להורגים ("שיר של מנוחות", "כאשר הרואות תחשכנה") אלא מוות של כוח ואומץ, מוות בסימן של "אור פְּקָחוֹן" (שירי הפרק השביעי). ועוד זאת, לא במקום סתמי, מקום כלשהו, תפלי, אלא על "אדמת בריתי" תפלי, ו"אלי יורידוך בחבל". וכאשר זה יקרה, ואם זה כך יקרה – שנינו נדע שיש בעולם ערכים, דברים שראוי לחיות ולמות למענם, ש"לא הכל הבלים והבל".

לאורך כל היצירה ברור שאויביה של העיר ושל הרעייה בתוכה, הם גם אויביו של המת וצריה הם גם צריו. אין בין המת לאויבים האלה שום קשר (שכמותם הרי הרגו אותו וסילקו אותה מן הרעייה, מן הַעֲעִים ומן העיר). משפטים בעניין זה פזורים לאורך

כל **שמחת עניים**. למשל "הגישי את עולביך לחלון הקר, הביאי את גרונם בין צפרני", "רק עצמותי מכות נקם" ("הבכיי"). "כי נשברת הינך כשיבולת/ וצרינו עומדים על תלם, ונותרנו אני והחולד/ חשכים וסמורים למולם" ("החולד"), "ומשוט מפחידי יגעת" ("בקשת מחילה"; מפחידך הוא גם "מפחידי"). עמידתה של הרעיה מול הצר משמחת את לבו ("שיר שמחת עניים"). את מעניה של הרעיה הוא מכנה "מכך בן המוות" ("שיר של מנוחות"). הן כשהמת דובר בלשון "אנחנו", והן כשהוא פונה אל כוח עליון הוא נוקט לשון הזדהות גמורה עם הרעיה, הרעים, האחים (שהיה בחייו אחד מהם, והוא עדיין, לאחר מותו, אחד מהם, ואף היא, רעייתו, אחת מהם), אלה היוצאים לקרב האחרון. "כי נשבענו היום בעורנו/ כי שלום לא יהיה לעפרנו" ("כאשר הרואות תחשכנה"). ב"תפילת נקם" הוא מתפלל לנקמת כל "אחד שמאה יכלו לו" ולריצוי חמת מעטים. וב"השבעה" הוא קורא להסגרת הצר הרוצח והמענה לידי הנרצחים והמעונים "כי לי הוא ולאחי, כי חרם לשנאה!". ב"עמוקים והוים אנחנו" בשיר "המחותרת", נכלל המת, בצד מתים אחרים. ב"שיר של אותות" הוא קורא לרעיה, לנוכח האותות הדר־משמעיים "יחידה לי! חזקי ואמצי!" גם ב"על ארץ אבנים" כשהוא מתפלל למען הרעיה שיעמוד לה כוחה בקרב האחרון, הוא נוקט פה ושם לשון אנחנו: "ענינו עד מאד/ שודדנו עד מאד/ לא תואר לנו בת ולא הדר. באלה הפנים האפורים משוד/ עלי עפר ליום דיננו נעמוד, ואת הבן חובקת בסודר". בשיר "ליל המצור" הוא אומר: "רק עיניך שממה עד דבר חרבות, רק אני הנה ער קָף כבין חֲרָבוֹת", ובשיר "נופלת העיר" הוא דובר בשם הלוחמים "האחים" והם עונים לו "אמן". וב"סיום" הוא חוזר ומזכיר לה את עברו ואת מה שהבטיח לה: "כי עולה ישועה, בתי, / כי גדולה, כי שלמה! כי נראנה! / גם ברמוס את חיי בועטי/ לא אמרתי אבדה ואיננה. / רק אמרתי יש יום בתי, ותם צר, ועיניך תראינה!" ("בועטי" כאן אנלוגי ל"משחיתך" בשיר הפתיחה, שניהם בלשון זכר ואין שום אפשרות לזהות אותם עם הרעיה, כפי ששלו היה רוצה). בסופו של השיר מבטיח לה המת "עוד תהיי בין אחים, בתי, / עוד תראי כי יגעת לא להבל". הבטחה שאין להבינה כפשוטה, אבל ניתן להבין אותה, אם נוסיף עליה, משמו של המת את המלה "כמוני", כסגירת מעגל. לכל הדברים האלה יש להוסיף כמובן שהדובר־המספר של היצירה הוא המת וכל הדברים שאנו יודעים על סגולותיה ועל סבלה של הרעיה – מפיו אנו יודעים אותם (על משמעות היחסים הדר־ערכיים שבין הרעיה והמת, שראשיתם מתח וקונפליקט וסופם השלמה גמורה, על פי התפיסה המרומזת כאן, ראו בסיום המאמר).

ראוי להעיר עוד, שקיימת **בשמחת עניים** הקבלה מלאה, אמנם בסולם אחר של עוצמה רגשית, בין מעמדו של המת ביחס לרעיה ובין מעמדו ביחס לרעים (שלושת שירי מחזור ג' של היצירה). ב"שיר לאשת נעורים" נאמר: "גם לכסף הפרתי בריתי/ גם זריתי ימי להבל". ב"הטנבור" (שיר א' במחזור) נאמר "הן מאום לא היה לנו, כל מאום/ רק שמחה ששמחנו, לעד לא תנום". "הזר המקנא לחן רעייתו" הוא גם "הזר הזוכר את רעיו" (שיר ב' במחזור). שיבתו של המת אל רעייתו, למרות המוות שהרחיק אותו ממנה ("אז עלה הברזל" וכו') כמוה כשיבתו אל רעיו, לאחר שמת ב"חולי המתים", "וחזק החולי ורבו/ ולא סך בעדו מרעיו. / וגם המה ידעו: עד עולם/ לא יהיו רעים מלבדם"

(ממש כמו שרק היא הייתה ונשארה רעייתו היחידה), ב"שיר לאשת נעורים" נאמר "אך ביום בו תגיל בתי/ גם תגלנה עיני מארץ" וב"הזר הזוכר את רעיו" "בגילכם ותגל תהומי/ ובצר אליכם אעוט" (וראו גם "לא תנוסי מקול העיט" וכו'), שם "אדמת בריתי" וכאן "אות וברית היא וחי רואי/ חי הרגב וחי האב" (וקיימות הקבלות נוספות). המת אוהב לרעים שהוא אחד מהם וקשור אליהם, כמו שהוא אוהב את רעייתו וקשור אליה. בצערם לו צר ובמלחמתם הוא נלחם. אם העיר היא כדברי שלו, תל-אביב, המת, לפי השירים האלה היה מן הסתם בחייו איש תל-אביב, אחד מן הרעים-האחים, אזרחיה.²² אין לראות בו מייצג של יהדות, ובוודאי לא של יהדות אורתודוקסית.

אולי לא למותר הוא להוסיף: כמו שלא נמצא קשר סיבתי בין המאבק הרוחני בין הציונות והיהדות ובין האיום הגרמני להשמיד את הישוב היהודי בארץ-ישראל (ברמה האלגורית של פירוש היצירה, או במציאות שהאלגוריה מייצגת), כך לא נמצא קשר סיבתי בין תשוקתו של מת(!) שאלמנתו תצטרף אליו בקברו, או אפילו, לפי שלו, דברים שהוא עושה כדי לגרום למותה, ובין הרס ממשי של עיר ממשית (עיר מגוריה) במלחמה שעורך כנגד אותה עיר אויב חיצוני (ברמת הפשט של הפירוש, בבדיון המיוצג). לדברי שלו על היבט זה של עלילת היצירה (וראו מובאה לעיל, במיוחד קטעים 10, 11, 12). אין בסיס של ממש בטקסט שלה. המת אינו גורם למות רעייתו, לא בעצמו ולא באמצעות אויביה. כיבוש העיר הוא אסון לרעיה, לרעים, ולאחים ולמת עצמו. עמידת הגבורה שלהם בקרב (שתוצאתו גזורה מראש), היא היא ניצחוננו. המת שנותק במותו מן הרעיה ומן הרעים, שמעולם לא נטשו אותו, שתמיד חי בזיכרונם, שב אליהם עם הפגור המצור כדי להכין אותם ולחשל אותם לקראת הקרב האחרון, יום הדין המשותף להם. דו-ערכיות מתוחה מלווה את היחסים ביניהם משום שעמדת המת היא תובענית וחמורה, משום שההכרעה הנדרשת קשה, מנוגדת לתשוקת החיים הטבעית, להיגיון האומר שהמאבק הוא חסר תוחלת, ולאמת המוות שההכרעה מחייבת להישיר אליו מבט, כל זה בניגוד גמור לכל עמדה חרדית אפשרית.²³

²² שלו "קורע" את מחזור ג' *משמחת עניים*, ורואה בו חזרה ל**לוכבים בחוץ**, כשהוא מתעלם מן ההקבלות שהזכרתי בין יחסי המת לרעייה ובין יחסיו ל"רעים", ומן הזיקה הברורה של המת ל"רעים", ול"אחים" גם בהמשך היצירה. שירי מחזור ג' של *משמחת עניים* קרובים מאד ברוחם המשלבת קלות ראש ורצינות עמוקה, ל"שירי רעות הרוח" שאלתרמן כתב סמוך ליצירה זו (וראו *עיר היונה*, 161-217). אם נימה של נוסטלגיה לחיים בעיר מקרבת את השירים האלה ל**לוכבים בחוץ** ראוי בכל זאת לשים לב לכך שאין "רעים" (ממד חברתי חיובי) בספר ההוא ("רעי" שם הוא נמען רטורי בלבד).

²³ העמדת הזיקה, זיקה של קירבה ומתח ניגודי כאחת, שבין המתים והחיים במרכז תפיסת הערכים האנושית (שאיננה משום בחינה יהודית ספציפית ובוודאי לא דתית אורתודוקסית) מצויה גם בטקסטים אחרים של אלתרמן. וראו במיוחד "האיש החי" מתוך "שירי נוכחים", *עיר היונה* 280-281, ו"קול והד" מתוך "שיר עשרה אחים" (שם 340-346). בשיר הראשון מצהיר "האיש החי": "אתה אל תאמר יסודי מעפר/ יסודך מן הזר שנפל תחתיך". למרות שאינו קיים, למרות שהוא זר, הוא גם אח, למרות שקולו לכאורה אינו נשמע, הוא מובלע במחשבותינו, ברגשותינו ובמעשינו, ולמרות שאיננו חי, אין בלעדיו קיום לערכי אנוש ולחיי חברה אנושיים. עיר ורחוב וחברה בתמורות זמניה "נתכנו" "על ברית בין צמודים", זו שבין המתים והחיים. "זהו טבע העת ודינה/ וכמו חוק בל יופר קבעה היא/ כי יהיו בעומסיה איש מת ואיש חי [...] כך נושאים הם במוט בשניים, / נכריים ואחים כמו אש ומים" (ברית של סתירות, כברית שבין איתני הטבע). בשיר השני, טוען הדובר שעיקריו של העולם הם "עיקרי הדין והרחמים" וכשנשמע קולם "זה קול רחמי לבב/ וקול חמת משפט. זה הסולם/ בו המתים. עולים לשוב אל קרב". לפי שירי אלתרמן ברית בין המתים והחיים היא מבסיסי החיים

את ההבחנה בין ציונות ליהדות מיישם שלו, בין השאר, גם על השיר "מקרה הכסיל והחכם". אלטרמן, לדבריו, "נבעת לא רק מן 'הצר אשר קם', ואשר כמוהו לא היה עוד [...] כי אם גם מן האפשרות שגורל מי שהזהיר מפני הסכנה והקדים רפואה למכה (הציוני), וגורל מי שהרדים את עצמו לא עשה דבר (הכסיל) – ואף הפריע לעושים – הלא הוא החרדי – יהיה שווה" (151). אין פלא שלו איננו מצטט במלואם את מה שנאמר בשיר על החכם, לא בגוף החיבור ולא ב"תוספות" שלו. אבל גם אם יכול קורא להתעלם מן האירוניה החריפה שהשיר כולו חדור בה (התעלמות שאיננה קלה כלל), אין הוא יכול לדלג על הניסוח המפורש: "כחונן החמה את רחומיה/ חוננה החכמה את חכמיה./ ויאמר החכם: חכמתי, ואראה כי בא צר ולא נמתי, / ואאיר לו פני/ ואתי חשבונני/ ואבטח ואסכיל/ ואפת כמו כסיל, / וכמוהו לגווע תמתי. [...] // ככלות החמה את רחומיה/ כילתה החכמה את חכמיה, / כקונן על גוזליה היונה, הכסילות על גוזליה קוננה". אם האירוניה המשווה כסיל לחכם נבנית בשיר על ידי העיצוב המקביל של השורות העוסקות בכסיל ושל אלו שעניינן בחכם, הרי הדברים המפורשים מתארים את החכם כמי שמבקש להציל את עורו ואת האינטרסים שלו על ידי הצטרפות אל הצר וחנופה אליו. השיר אינו מבטא חרדה מפני הגורל המשותף של הכסיל והחכם, אלא לגלוג לאשליות ששניהם מטפחים, כל אחד בדרכו, שיוכלו להציל את נפשם בבוא הצר. כלום כך ראה אלטרמן "הציוני הנלהב, שעלה ארצה עם משפחה ציונית נלהבת וראה את עצמו על תקן של 'איזהו חכם הרואה את הנולד'" (שם, שם) את היישוב היהודי בארץ? את הציונות בכלל? דוגמאות נוספות לפרשנות מסוג זה שכיחות לכל אורך החיבור.

הבחנה נוספת בין ציונות ליהדות שלו מייחס לאלטרמן היא ההבחנה (בהתאם) בין ניהיליזם ובין ערכים ("עיקרי אמונה"). הנה קטע מדבריו:

כשה'מתי' היהודי משנן באזני "בתו" הישראלית השכם והערב כי "לא הכל הבלים בתי לא הכל הבלים והבל", בראשית היצירה ובסופה, הוא מנסה להחזיר לה חלק גדול מעיקרי האמונה ואורח החיים אותם דחתה ומהם ניתקה בהינתקה מעליו [...] ואמנם "הכל הבלים הוא הניהיליזם, וה'ניהיליזם' הוא כביכול יסודה של תנועת התחייה העברית המודרנית (158-159).

שלו מזהה כאן, ובהמשך החיבור, ניהיליזם עם כפירה, ואת המאבק של המת (המייצג בעניין זה את עמדת היצירה בשלמותה) כנגד התיזה של קהלת, עם המאבק של היהדות הדתית כנגד הציונות הניהיליסטית (לא אדון ב"כביכול" ובמירכאות שלו). השימוש של שלו ב"ניהיליזם" הוא שימוש פרטי. המונח "ניהיליזם" מסמן – וכל ספר עזר יאשר זאת – שלילה של כל ערך באשר הוא (דתי וחילוני כאחד). ציונים וסוציאליסטים, פציפיסטים ופמיניסטים, לוחמי חרות באשר הם, הדוגלים במשפט צדק ובשוויון זכויות ליחידים ולעמים לא ייקראו ניהיליסטים, גם אם הם כופרים וחילוניים. אנשיה של תנועת התחייה הציונית לא היו ניהיליסטים בשום מובן שבעולם. הזיהוי הזה סותר גם את עמדותיו של אלטרמן עצמו, הן כמשתמע מכלל יצירתו והן מדבריו המפורשים

האנושיים וברוב רובם של המקרים המתים מסייעים לחיים. אם המת (האב) נאבק עם החי (הבן) זהו מאבק המכוון להשיב אותו אל מורשתו האנושית ואל שורשיו המוסריים.

באחרית דבר למחזהו האחרון **משפט פיתגורס** (1965; וראו נתן אלתרמן, **מחזות**, 1973 ובמיוחד 566-567).²⁴

שלו כדרכו, מצטט משפט ומתעלם מהקשריו ביצירה. "לא הכל בתי, לא הכל הבלים והבל" הוא משפט צומת מרכזי בשמחת עניים, הפותח את גוף היצירה וגם מסיים אותה. סביב שורות חוזרות אלו מצטבר **בשמחת עניים** אשכול עשיר של משמעויות העושות את היצירה להתמודדות רבתי עם התזה של קהלת ("הכל הבלים הכל הבל"), עם הנחת סופיותו של המוות ("לא לכוה יש קץ בתי/ רק לגוף הנשבר כחרס") ועם השקר המבוסס על שניהם, שניסה המשטר הנאצי להשליט על העולם ("את יודעת כי שקר, שקר, שקר"). אבל אלתרמן איננו מסתפק בניסוחים השוללים את כל אלה, גם אינו מאפשר לפרשן להעניק לניסוחים הללו את התוכן הרצוי בעיניו, אלא מעמיד בעצמו ביצירה מכלול ערכים שכנגד, המעניקים לשלילות הללו ממשות ומשמעות. ערכים אלה הם ערכים כלל-אנושיים נצחיים כמו אהבה, אבהות, נועות, יחסי משפחה, נאמנות, כבוד עצמי, צדק, מוסר (כל מה שתומך בחיים) ומאבק עד מוות, אם אין מנוס ממנו, למען החיים ולמען אותם ערכים, אותם הוא מבקש לבסס מחדש ביצירה במסגרת תפיסת עולם כוללת (וראו על כך הרשב 1965, כנעני 1955, ערפלי תשמ"ג, תשס"ה, ואחרים). ערכים אלה ושכמותם, אלה שמשמם יוצאים הנצורים לקרב האחרון נטועים ב"מחשבות של מתים", המעצבות את עולמו של היחיד כבן למשפחתו, לעמו ולמורשת האנושית הכוללת. לא המת הדובר בשירים ולא האב שאת רגעיו האחרונים הוא מתאר (בשיר "מות האב") מצטיירים ביצירה כיהודים דתיים, ואין המסרים שלהם בעלי אופי דתי; אפילו ל"אלוהים" של היצירה אין צביון יהודי אורתודוקסי. גם מקורותיו הערכיים-מוסריים של המאבק עד מוות בקרב שסופו נגזר מראש, שיאה של היצירה, גם הם אינם עולים בקנה אחד עם עולמו הרוחני של השולחן ערוך.

שיר הפתיחה כפשוטו: מה היא (לא מי היא!) "שמחת עניים"

לפירוש השיר הפותח של **שמחת עניים** ["דפקה על הדלת שמחת עניים"] מקדיש שלו קרוב למחצית חיבורו. בעזרת שפע של אנלוגיות מרחבי התרבות היהודית והעברית הוא מפענח בשיר סתומות ומגלה בו נצורות, כמו היה זה שיר העומד לבדו; מתעלם כמעט לגמרי ממשמעויותיו בהקשרו. ההתעלמות של שלו מכך ששמחת עניים היא יצירה אחדותית, שלם שבמסגרתו מתקיימות זיקות משמעות מובהקות בין מחזורים, שירים ושורות מגיעה כאן לשיא. הואיל וחלק ניכר מפרשנותו הכוללת **לשמחת עניים** נשען על פרטי הדיון שלו בשיר הפותח, אדון בו להלן בהרחבה יחסית. הנה לפי שלו, סיפורו של השיר (עליו הוא מבסס את פרשנותו האלגורית):

²⁴ הטענה המופרכת ש"לא הכל הבלים" וכו' מבטאת מאבק (של היהדות? של אלתרמן?) כנגד ה"ניהיליזם" של ההווה הישראלית קשור בחיבורו של שלו לטענה אחרת, הטענה שאלתרמן מציג את ההווה הזו **בשמחת עניים** כהווה של ריקנות רוחנית. לאחר שהראה, על פי מקורות לאין ספור, ובעקבות קודמיו (שאינו מזכיר תמיד), שגיבוריה של **שמחת עניים** הם העניים בחומר אבל העשירים ברוח – הענווים והצודקים, העושים את מעשיהם ללא שכר וגמול – הוא כמו חוזר בו ומפרש, בשרירות רוחו, שירים ביצירה על יסוד ההנחה הפוכה שהעניים, הם עניים ברוח דווקא (אם ריקים הם ממסורת יהודית, בוודאי הם, לשיטתו, עניים ברוח).

כל ימיו חיכה הענייכמת לשמחה, אבל כשהשמחה נזו המכונה בשירים הבאים "בת", או "רעיה" דפקה על דלתו, הרי למרות ששמח לקראתה, סירב לפתוח לה את הדלת. על כך הוא זוכה מפיה למטר של קללות וגזירות ובשל כך הוא מתבשר מפיה על מותו. (בעצם, היא מודיעה לו שהיא בעצמה תמית אותו).

הסיפור הזה נתפס לשלך כחוליה ראשונה בעלילת היצירה. לפי פירושו, "הענייכמת" הוא "המת החי" הדובר־הגיבור בגוף היצירה, "שמחת עניים" היא רעייתו ("אשת נעורים", "הבת"; בהקשר האלגורי – המושיעה, הגאולה הציונית²⁵). אבל בשורת הגאולה שבשיר ("הדפיקה על הדלת") הופכת לדעתו לבשורת מוות משום ש"הענייכמת" סרב לפתוח לה את הדלת (לא קיבל אותה כראוי לה). דברי השמחה – "לא כי בא משחיתך" וכו' – מייצגים לפי שלך מהפך בעמדתה, עונש על הסירוב הזה. שלך מודע לכך שהפירוש הזה הוא קשה משום שבשיר עצמו אין כל רמז לכך שהענייכמת סרב לפתוח את הדלת לשמחה (אמנם גם לא לכך שפתח אותה). אבל הוא מתעקש לטעון שהיה סירוב. לצורך זה הוא נזקק (שוב) לבלתי מודע של אלתרמן ולהקשרים ספרותיים שמחוץ ל**שמחת עניים**. הנה הבלתי מודע: "סירובו של העניי לפתוח לשמחה", טוען שלך, "המוקצן עוד יותר על ידי הדחקה טוטלית של כל נושא הפתיחה מן השיר, [ההעדר לפי שלך משמעותי יותר מן הנוכחות!] מהווה את הסיבה הסמויה למהפך המדהים שחל בעמדת השמחה" (127-128; במקוצר; הדגשות שלי).

השימוש בהקשרים הספרותיים אמור לחזק את ההוכחה מן הבלתי־מודע: על יסוד סדרה של דוגמאות ממקורות ספרותיים מגוונים, משיר השירים ועד ביאליק ולא עד בכלל, מראה שלך שבדרך כלל מקור ספרותי המספר על "אורח" שדפק בדלת או בחלון, מספר בדרך כלל גם על תגובותיו של מי שדפקו על דלתו, אם פתח לדופק או נמנע מכך, או לפחות הגיב על כך במלים (107-111, 127). הואיל ובשיר שלנו מדובר בדפיקה על הדלת ולא נאמר דבר על תגובת הנמען, מניח שלך שהעניי (למרות שקיבל את שמחת העניים ב"מה טוב ומה נעים"), לא פתח לה את הדלת, או ביתר חומרה, סרב לפתוח לה. את ההעדר של אמירה מפורשת בעניין זה מסביר שלך שאלתרמן, שלא כמו מחברי המקורות הספרותיים האלה, "לא העז!! לספר על הסירוב במפורש [הדגשה וסימני קריאה שלי], אלא פשוט ניסה להדחיק את קיומו". אבל הדחקה זו, לדברי שלך, איננה מצליחה. מה שהסתיר אלתרמן ב**שמחת עניים** מתגלה ביצירות אחרות שלו, כדבריו:

אבל לשווא מנסה אלתרמן להדחיק את העובדה שהעניי אינו פותח לשמחה, שהרי אין זו הפעם היחידה בשירתו, ואף לא הפעם הראשונה, שהשמחה עורכת ביקורי בית מעין אלה ואף אין זו הפעם היחידה, או הראשונה בשירתו – שבניגוד למקובל – אין פותחים לשמחה את הדלת ואין מזמינים אותה להיכנס, וכתוצאה מכך, בעקבות זאת, ובעקב זאת, ביקורה מסתיים באסון (111; הדגשה שלי).

ובאמת, לדוגמאות שמביא שלך מיצירות הספרות שהזכרתי הוא מצרף גם שירים וקטעי שירים משל אלתרמן עצמו, שבכולם (לדעתו) נדחית שמחה על ידי מקבליה,

²⁵ ההכרעה הזאת מסבכת את שלך בהתלבטויות פרשניות לא קלות, כגון הצורך לנמק את בחירתו של אלתרמן במושיעה אישה במקום (כמקובל) במשיח גבר (68-71).

ובכולם התוצאות הן הרות אסון (111-112). על יסוד המקבילות הוא שב וקובע שגם בשיר הפתיחה *לשמחת עניים* השמחה נתקלת בסירוב והתוצאות, גם כאן, דומות. אבל לא די לשלֹו בטיעונים הנזכרים. הוא צריך להוכיח שהיה מהפך בעמדת השמחה ולהצדיק אותו, לעשותו להגיוני. זו הסיבה שהוא זקוק כל כך לסירוב (שאיננו מצוי כזכור בטקסט עצמו). "מבלעדי סיבה זו" (הסירוב), בלשונו, המהפך בעמדת השמחה מתגלה "כאבסורד גמור". כדי ליישב את האבסורד שהוא עצמו המציא, משעבד שֵלוֹ את "שיר לאשת נעורים" לשיר הפותח. "שיר לאשת נעורים", נפתח ונסגר כידוע במלים "לא הכל הבלים בתי, לא הכל הבלים והבל". לפי סברתו של שֵלוֹ, משמעות המילים הללו, כזו היא: אם את חושבת בתי (ואתה הקורא) שמשיר הפתיחה עולה שהכול הבלים והבל, הרי את (ואתה) טועים – "לא הכול הבלים והבל"; יש היגיון מאחרי הטירוף – המהפך בעמדתה של השמחה איננו מקרי או אבסורדי, אלא הוא עונש על חטא, עונש על סירובו של העני לפתוח את הדלת ולקבל את השמחה כראוי לה (128-129). עד כאן עיקרי דבריו.

את הטענה המוסכמת (שאני שב וחוזר עליה), שאין להבין יחידה בתוך שלם אלא בזיקה אליו, ניתן להדגים בחריפות יתירה בזיקה לפירוש זה של השיר הפותח, בשל מעמדו המיוחד במסגרת היצירה השלמה.²⁶ עניין ששֵלוֹ איננו מקדיש לו אפילו משפט. השיר הזה הוא השיר היחיד ב*שמחת עניים* הנמסר ישירות מפי המשורר (שאר השירים הם דברי המת, שהוא מבחינה זאת, שלוחו). זהו גם השיר היחיד ביצירה שאיננו נכלל בסדר האלף־ביתי של מחזורי השירים (הפרקים) שבספר, ושל השירים שבתוך כל אחד ואחד מהם. והוא השיר היחיד שנמצא מחוץ למסגרת הנקבעת על ידי השורות "לא הכל הבלים בתי/ לא הכל הבלים והבל" הפותחות את שיר א' במחזור א' ("שיר לאשת נעורים") וסוגרות את השיר האחרון – שיר ד' במחזור ז' ("סיום"). דומה שאלתרמן חידד עוד יותר את ההבחנה בין השיר הזה לבין שאר השירים כשנטל ממנו את הכותרת "פתיחה" (מנוסח ראשון) וסימן אותו בכוכבית (מן הסתם כדי שלא ליצור סימטריה מטעה בינו לבין השיר "סיום" הנזכר).

הבחנה זו בין השיר הפותח לבין גוף היצירה, איננה מקרית ואיננה פורמאלית. מבחינה תמאטית השיר הזה – מעין סיפור־בלדה סימבולי העומד לעצמו, שיש לו התחלה וסוף ושתי פואנטות – שקול (מקביל ומנוגד) בהיבטים מרכזיים שבו, לכל גוף היצירה הבא אחריו. בשיר הפותח, אדם חי הופך למת (בשורות הראשונות של השיר הוא "עני כמת" [מי שדומה למת כמובן איננו מת]) – בסיומו של השיר הוא מת ("איש הארון", "נושה אתה בי כמו חי"), מי שדומה לחי איננו חי). גם גוף היצירה פותח באנשי העיר הנצורה החיים ("העניים") הנאבקים במצוקה ובאויב, ומסתיים במותם (בקרב אחרון). בין השיר הפותח לגוף היצירה יש גם הבדלים: השיר פותח בבשורת ישועה ומסיים בגילוי שבשורת ישועה זו היא גם בשורת מותו של מקבל הבשורה, גוף היצירה פותח בבשורת מותם הצפוי ("והעיר נצורה מבוא ומצאת") ומסיים במותם

²⁶ עמד על כך לראשונה משה שמיר (1960, 99-110).

הנחשב לישועה גדולה.²⁷ מכל הבחינות האלו סביר ויעיל להניח שאלתרמן מעודד אותנו לתפוס את שיר הפתיחה של היצירה לא כאירוע ראשון בסיפור, אלא כשווה ערך סמלי (דרך סיפורו של יחיד) של עלילת גוף היצירה בשלמותה (המנוסחת בו, במידה זו או אחרת, כעלילה קולקטיבית). השיר הפותח גם מציג את מושג המפתח העלילתי, החווייתי והערכי של היצירה שהוא גם שמה – "שמחת עניים". כמוהו כ"ארגומנט" המעמיד בפתחה של יצירה את תמציתה האידיאית כדי לכוון את תשומת הלב אל עיקריה. מכל הבחינות הללו, ממש לא ניתן להבין את השיר הפותח כשלעצמו, בלא הבנה מלאה ככל האפשר של שירי גוף היצירה.

רק בהקשר כולל זה יש לדון במשמעותם של הפרטים. קודם כל יש לומר שזיהוי "שמחת עניים" עם הרעייה, "אשת הנעורים" הוא מופרך. הרי לא ייתכן שבעל יכיר את רעייתו שאף ילדה לו בן, רק כחלום שחלם, ולא ייתכן שאישה תאמר לבעלה שנישאה לו בנעוריה ונשאה עמו בחיי מצוקה וסבל ("שיר לאשת נעורים") מה שאומרת לו השמחה מ"לא פקדתי ביתך" ואילך. יתר על כן, בהקשר של היצירה השלמה, עצם זיהוי השמחה עם דמות אנושית איננו סביר יותר מזיהוייה של החרפה, היפוכה הערכי של השמחה ("לאן נוליך את החרפה") עם דמות אנושית נגדית (האנשות של מושגים הנשארים גם לאחר מכן מושגים, שכיחה בשירת אלתרמן כמו בשירת שלונסקי, מורו). "שמחה" נרדפיה מופיעים לרוב בשמחת עניים יחד עם הרעייה או בזיקה אליה, תמיד כרגש, מושג או אירוע – בשום מקום לא כדמות אנושית העומדת בפני עצמה. הייתכן שאלתרמן החליף את הסוסים באמצע הדרך? הנה שתי דוגמאות בולטות מתוך רבות.

דוגמה ראשונה: "המשתה", שיר שבו מופיעה המילה "שמחה" חמש פעמים (ארבע פעמים היא "שמחת עניים" על פי תכנה, פעם אחת היא מכונה כך במפורש), אין להבין את המילה אלא על פי פשוטה – ככינוי לרגש או לחוויה – "כי עזה השמחה במשתה עניים" (למשל). בבית האחרון של השיר אף מוזמנת אותה רעייה עצמה, זו ששלו מזהה בשיר הפותח עם השמחה, לדבר אל השמחה: "ואמרת: מה יפה את שמחת עניים/ לכבנו שאתך לא נֶסֶה" (לפי שלו נצטרך להניח שהיא מדברת על ואל עצמה).²⁸

²⁷ בין "מי מפחד משמחת עניים" למסכת (וראו "תוספות" (264) כבר "גילה" שלו, מה שכתבו קודמיו, ש"השמחה המופיעה בפתיחה מתגלה כמוות והמוות בסופה מתגלה כשמחה", אבל כדרכו, בלי להסיק מסקנות של ממש מן "הגילוי" הזה בהקשר הכולל של פרשנותו.

²⁸ את "שמחת העניים", שבשיר הפותח היא נתפסת "מבחוץ", מעצב "המשתה" מבפנים. בחוויה שבה מתאחדים הרעייה עם בעלה-אהובה המת, מתגלה "שמחת עניים" כשמחה הפרדוקסאלית של הנתינה השלמה והמוחלטת, של ההקרבה שאין גמול לה, וגם איננה מבקשת גמול. במשתה המעוצב כאן מתגלה ההערך החומרי כמליאות רוחנית-רגשית שאין למעלה ממנה. גם כאן מתגלה עוצמתה של השמחה באמצעות ניגודה – רק דופקה לִבְתֵךְ הנפצעת, הדמועה משמחת המשתה". השיר מעצב חוויה אינטנסיבית וכבדה מנשוא, שוות ערך בהקשריה החילוניים לחוויה הדתית של קידוש השם. חוויה זו (החילונית מכל בחינה), ככל שהיא נבדלת בתכניה, קרובה מאין כמוה ל"תעצומות הנפש" של "צאת שמחים לקראת מוות" ב"אם יש את נפשך לדעת" של ביאליק. גם גיבורי היצירה שקרבתה של "שמחת העניים" ממלאת ומסעירה את נפשם סמוך למימושה, יודעים ששמחה של מוות היא, יפה היא ועזה מכדי להיות חלק מן החיים הרגילים, הם גם יודעים שלא ישאו אותה אלי קבר (שלהם ולא שלהם היא), היא תחיה גם אחריהם (ככתוב בשיר הפותח, היא עצמה תלך עם נושאי הארון). לא סירוב לשמחה כאן, אלא התקדשות לקראתה. האטימות הסמנטית והרגשית שמגייס שלו כדי שיוכל לשעבד שיר מופלא זה לפרשנותו, מכאיבה ממש (וראו לעיל גם הערה 27).

דוגמה שנייה: "שיר של אותות" בו מדבר הבעל המת אל הרעיה סמוך לקרב האחרון שבו עתידה העיר ליפול, דברים על השמחה. את הבית השני של השיר הוא מסיים: "ושמחו ענווים ודלים, / כי שמחה מתדפקה בדלתות" ואילו את הרביעי ב"יחידה לי! חזקי ואמצי! / לא שמחה מתדפקה בדלתות" (צירוף הניגודים הזה מעמיד את דור משמעותה של אותה "שמחה" עצמה). בשני השירים "השמחה" איננה ישות אנושית (אין צורך לומר שאיננה יכולה להיות הרעיה) אלא חוויה אנושית, ובשניהם היא דו־משמעית. בשני השירים שמחה (חוויה, אירוע) לחוד ורעיה (דמות אנושית) לחוד.

מן הדברים האלה עולה שההאנשה שאלתרמן הפעיל בשיר הפותח היא מתונה ולא סביר לממש אותה בשלמות. כמו לאורך כל היצירה גם בשיר הפותח "שמחת עניים" אינה דמות אנושית אלא נושא מופשט (ישועה שהיא מוות, מוות שהוא ישועה), אירוע צפוי, מושג מורכב, ועוד (וראו עוד על כך להלן). "דפקה על הדלת" או "מתדפקה בדלתות" הם ביטויים מטפוריים: מתקרבת, עומדת על הסף, "שנראים סימניה". ובצירופן: ישועה שהיא מוות מתקרבת מאימת.

גם הסיפור שהמציא שלו לצורך פירושו לשיר הפותח הוא מופרך: לא היה סירוב ואין שום סיבה להניח שהיה מהפך, וממילא גם אין כאן אבסורד. תגובתו החיובית של הנמען להופעת השמחה היא בהחלט שוות ערך לפתיחת דלת (לקדם בברכה, להעניק זכות כניסה, להיענות בחיוב). יחסו של העני אל השמחה, כמות שהוא עולה משורה ראשונה עד לשורה אחרונה של השיר, הוא חיובי. כל חייו ציפה לה, עד שתבוא, בכל יום שתבוא, עד שתבוא עֲתָה, עד שיבוא קיצו. תמיד ראה בה אחות, בשר מבשרו וחלק מכאבו. היא הייתה נחמתו בעניו, טהורה ויחידה כ"כבשת הרש", "חלומה כנקם" באויביו שהביאו עליו את עוניו ומרודיו, או לעגו לו בשלהם (העשירים, בעלי הכוח, העושיקים והעריצים). למרות שכל ימיו לא זכה שתפקוד את ביתו, הוא שש לקראתה. גם כאשר מתברר לו ששמחת מוות היא – איננו מוותר עליה ושמח בה. ברמת ההפשטה הגבוהה שאלתרמן שומר עליה לאורך כל השיר, אין צורך בפירוט מוחשי של הסיטואציה (שהיא לכל הדעות פיגוראטיבית ופנימית).

באין סירוב, גם אין עונש וגם אין צורך להניח שחל מהפך בעמדת השמחה. כל שאלות הסרק של שלו מתבטלות אם נבין את דברי השמחה לא כביטוי לשינוי בהתנהגותה או כעונש לעני, אלא כהסבר של משמעותה (היא איננה אומרת "כי אני אשחיתך" אלא "כי בא משחיתך"). דבריה הם תגובה לדברי העני ("מה טוב ומה נעים כי אתי את") הנראים לה מוקדמים מדי, או כמבוססים על אי הבנה (גם של הקורא). "חשבת", היא כמו אומרת, "ששמחת ישועה כפשוטה אני, פיצוי לסבלך רב השנים, נקמה במעניך ומנצליך? "טעית"! שמחת עניים אני, שמחת מוות, שמחת אבדון, שמחה פרדוקסאלית, שמחה של "פעם באלף שנה"; יום בואי אליך יהיה יום שמחתך ויום מותך כאחד". כזכור, למרות הגילוי הזה אין יחסו של העני אליה משתנה, הוא מעדיף למות איתה מאשר לחיות בלעדיה (במאמר מוסגר: אילו רצה אלתרמן לרמוז שמדובר בעונש יכול היה, כמובן, לעשות זאת בנקל. למשל יכול היה להחליף את הפעלים בלשון עבר בבית השלישי – "לא פקדתי", "לא דרכתי", בפעלים בלשון עתיד – "לא אפקוד", "לא אדרוך").

ה"הוכחה" מ"שיר לאשת נעורים" היא סיבוך מיותר ומופרך. על יסוד הזיהויים של שְׁלוֹ עצמו עלינו להניח שהאיש ("העני כמת", "המת החי" שהומת בידי הרעייה-הבת-השמחה) הוא שמסביר לה עצמה (!) שהמהפך בהתנהגותה, עונש המוות שהטילה עליו אינם הבל הבלים, או לפי הפירוש האלגורי, אם השמחה (הרעייה, הבת וכו') היא הציונות והעני כמת (הוא "המת-החי") הוא היהדות, היהדות מסבירה לציונות שהענישה (רצחה) אותה, שעונש (רצח) זה איננו הבל הבלים. לא הרוצחת מסבירה לנרצח, ש"מגיע לך", אלא הנרצח עצמו מצדיק את ענשו ומסביר לזו שענשה אותו שהעונש הגיוני. כל דיון נוסף באבסורדיות של ההסבר הזה ובסתירות הכרוכות בו – מיותר. ב"הוכחות" מן הלא-מודע לא אעסוק (על יסוד הנימוקים שכבר הוסברו). גם ההקבלות שמביא שְׁלוֹ מן הספרות אינן מוכיחות שהייתה הדחקה, גם אינן מוכיחות שהיה סירוב לשמחה; אדון בהן דיון עקרוני סמוך לסיום המאמר.

"שמחת עניים" איננה אבסורד (מה שסותר את השכל, או מנוגד לטבע), אלא פרדוקס, כלומר דבר הנראה כסותר את השכל במבט שטחי, אבל מתגלה כאמת, לעתים מורכבת, למבט מעמיק יותר; משמעות הנבנית כצירוף מתוח של סתירות המתקיימות זו בצד זו או מתמזגות זו עם זו בלי לבטל זו את זו. בשיר הפותח היא מתגלה כשמחה הכרוכה במוות, ישועה הכוללת את היפוכה. בגוף היצירה היא מוות המתגלה כשמחה (שני הצמדים מפרשים זה את זה). הפרדוקסאליות הזאת נשמרת, בהקשרים מגוונים, לאורך **שמחת עניים**. באמת אין מקום ביצירה ש"שמחת עניים" מופיעה בו רק כשמחה, או רק כאסון; מלכתחילה נכללים בה שני הניגודים ואינם מבטלים האחד את משנהו. שום מהפך איננו חל בעניין זה. הצירוף "שמחת עניים" מסמן את מושג היסוד של היצירה שהוא שמה. אין היא ישות אנושית או דמות אנושית, אלא פרדוקס מחשבת, חוויית וקיומי שהיצירה כולה מפתחת אותו. השיר הפותח מציג את קווי המתאר של הפרדוקס הזה, ושולח את הקורא לפענח ולהשלים אותו על פי שירי גוף היצירה. את "פתרון" החידה ניתן אכן להפיק קודם כל מן היצירה עצמה. במהלכה היא מתפענחת יותר ויותר, עד לסיומה, שבו מתגשמים במשולב כל מרכיבי האידיאיים בקרב אחרון הממזג אבדן וישועה – ניצחון שהוא תבוסה, תבוסה שהיא ניצחון. משמעותה השלמה והעשירה של "שמחת עניים" האלתרמנית, למרות שהיא נשענת על שילוב של יסודות רבים ומגוונים מן המסורת הספרותית העברית והאירופית, אין לה תקדים. בשלמותה, היא יצירה מקורית של המשורר.²⁹

בין השיר הראשון לאחרון מופיעים "חג", "יום שמחה", "גילה", "ישועה", "צחוק" "ששון", "אושר", "רינה" ו"מחול" (בששה עשר שירים) ונרדפים פיגוראטיביים שלהם, וכולם בהקשרים סותרניים. "שמחת עניים" היא כינוי לנושא האידיאלי של היצירה ולערכים המרכזיים שלה, היא מסמנת את מכלול ניגודיה של החרפה ואת הצומת המבני והחווייתי של היצירה. שירים כמו "הברק" (צירוף של אור וחושך, של נעורים ואובדן) "שיר של אור" (אור פיתחון ואור של תשוקה, של סכנה ושל עוצמת העמידה בפניה), "המשתה" ("ובכית, מה גדול החג") מממשים את הפרדוקס הזה, לא פחות מ"שיר של

²⁹ אין כמובן סתירה בין שני אגפי הקביעה הזאת. מחיבורו של שְׁלוֹ עולה לעתים הרושם שלא אלתרמן הוא המשתמש במקורות, אלא המקורות משתמשים באלתרמן. זו בהחלט לא התפיסה המיוצגת כאן.

אותות", "ליל המצור" ("עולה ישועה גדולה, אך דיננו כלה נחרץ"), "נופלת העיר" ("לגילת אבדון עלה שחר") ומכלול עשיר של אוקסימורונים המצטרפים בהם ובשירים אחרים).

אבל נשוב למרדכי שלו. "שלו אונס את הטקסט של שמחת עניים" כתב ניסים קלדרון בקטע שהובא סמוך לפתח המאמר. דברי שלו על השיר הראשון של היצירה ממחישים את הטענה הזאת, כפרט המלמד על הכלל ובמידה ניכרת של קיצוניות. יש לשוב ולהדגיש: דרך תעושים פרשנית מן הסוג שהדגמתי בסעיף זה של המאמר איננה יכולה להיתפס בשום פנים ואופן כפרי של רצון אמיתי להבין טקסט או כתוצאה של התבוננות עניינית ביצירת ספרות. אין ספק שזוהי פרשנות שנוצרה מלכתחילה לצורך אישורה של תזה מוכנה מראש. כדי לקיים את הטענה **שמחת עניים** היא סיפור על מאבק בין היציונות והיהדות, סיפור שלא היה ולא נברא על אשמה ועונש, על רצח ועל רצח שכנגד. כדי לקיים את הטענה שבשיר הפותח ממיתה היציונות את היהדות ואילו בשאר השירים שבה היהדות כדי לרדוף את היציונות, מוכרח שלו להאניש את "שמחת העניים" ולספר את סיפור המהפך, הסירוב והעונש, ולהתעלם מכל דבר בטקסט שאינו מתיישב עם הדמות שהוא בנה ועם סיפורה שבדה, הן בשיר הפותח והן בכלל שירי היצירה (על תכליתה המשוערת של דרך פירוש זו כבר רמזתי, וראו עוד גם להלן).

שיר הפתיחה: עוד על פירושו האלגורי

הערעור על פירושו האלגורי של שלו לשירים הנכללים בגוף היצירה הוא ממילא גם ערעור על פירושו האלגורי לשיר הפותח שלה. כמו שכבר שבתי והדגשתי, **שמחת עניים** איננה אוסף שרירותי, או מחזור שירים רופף, אלא שלם שחלקיו ופרטיו מתלכדים למבנה רב-פנים. מה שאינו נכון או סביר ביחס לשיר הראשון שלה אינו יכול להיות נכון או סביר ביחס לשירים האחרים (וכן להיפך). אם הערעור שערערת על פרשנותו של שלו לטקסט של אותם שירים תקף (הסיפור הגלוי), תקף גם הערעור על פרשנותו האלגורית לאותם שירים שהסיפור הסמוי מבוסס עליה ואין שום אפשרות לזהות את ה"שמחה" עם היציונות ואת המת "החיי" עם היהדות, וגם להנחה ששתי מהויות אלו וכן היחסים ביניהם משמשים נושא ליצירה אין יסוד. הערעור על פרטי פירושו לשיר הפותח, רק מחזק מה שכבר אושש בדיון על שאר השירים, הן בהקשר הגלוי והן בהקשר הסמוי. בכל זאת דומה שראוי להעיר דבר או שניים על אותו חלק של הפירוש האלגורי שלו משעין על שיר הפתיחה. הנה, שוב, סיכום מלוקט לאותו חלק מפירושו הנוגע לעניין זה במיוחד:

אלפיים שנה, בלילה הארוך של הגלות, חיכתה *היהדות* [= העם היהודי? העולם הרוחני של היהדות התלמודית? העם היהודי לפי הגדרתו הדתית-הלכתית? המהות היהודית?] לגאולה וחלמה עליה. אבל כשבאה הגאולה בדמות היציונות, התברר ליהדות [על פי אחד המובנים האלה או על פי כולם] שהיציונות לא באה לגאול אותה אלא להודיע לה על *חיסולה*, או *אפילו* [באה] *להשמיד אותה*. או (אפשרות הבנה נוספת), מפני שהיהדות סירבה להיגאל [באופן הזה?], נענשה ונגזר דינה (של היהדות, של ההווה הישראלית? של שתיהן?) להשמדה פיזית ורוחנית כאחד. *היציונות היא קץ היהדות* [...]. זו משמעותו של שיר הפתיחה, *להוציא הבית האחרון המתקן אותה* (85-97).

בפירוש הזה מעורבים דברים שונים, שאינם עולים בקנה אחד. לפי הראשון הציונות היא קץ היהדות במונח הרוחני, לפי השני – בשל כך ובה בעת – הציונות גם גורמת להשמדה הפיזית של היהדות, לפי השלישי נגזר על היהדות להישמד פיזית דווקא משום שהיהדות סירבה להיגאל על פי דרכה של הציונות (לפי פירושו של הבית האחרון היהדות משלימה עם הציונות במותם המשותף). לקורא כמוני שאינו רואה **בשמחת עניים** אוסף נבואות סותרות, גם לא דילוג בין נושאים שונים, אלא יצירת ספרות; גם אינו חושב את אלתרמן לאדם בעל השקפות חרדיות, צירוף הדברים האלה נראה ממש סהרורי (שלו, כמדומה מבקש לכתוב יותר **משמחת עניים** אחת). הדברים האלה, כולם ביחד וגם לחוד אין להם בסיס בטקסט האלתרמני, אבל ראוי אולי לדון בהם מצד עצמם. כדי להבין מה מבקש שלו לומר, עלינו לברר (א) לאיזו "יהדות" הוא מתכוון? (ב) מה רצתה הציונות (כפשוטה) לעשות ליהדות (כפשוטה). (ג) האם, ובאיזה מובן נכון לתאר את הציונות כישועה שהיא אובדן, ולמי.

התשובה לשאלה הראשונה, כנרמז באלטרנטיבות בסוגריים המרובעים שהצבתי במובאה מדברי שלו, איננה ברורה, דומה שבמכוון הוא מטשטש אותה. לצורך הדיון כאן נוכל מכל מקום להבחין בין שתי אפשרויות ראשיות. אחת, ב"יהדות" הכוונה היא לעם היהודי (אנשים יהודים) שנייה, ב"יהדות" הכוונה היא לעולם הרוחני המסורתי של היהודים הדתיים. והנה, אם נניח שהכוונה לעם היהודי והוא זה שחיתה אלפיים שנה לגאולה, הרי רק מעטים מתוכו ראו בציונות את מימוש הגאולה הנכספת ההיא ורובם של אלה שמרדו בחיים היהודיים המסורתיים ובעולם הרוחני של יהדות ההלכה פנו לחיים של התבוללות במערב ובמזרח (חילוניות, השכלה, סוציאליזם, קיום ברווחה). בשביל "היהדות" (היהודים הדתיים האורתודוקסיים) לעומת זאת, לא הייתה הציונות גאולה, אלא כפירה גמורה מלכתחילה. הציונות מצידה אכן ביקשה לגאול את העם היהודי, אבל לא לשמר את היהדות במובנה המסורתי כמות שהיא. הציונות אמנם מרדה ברוב המאפיינים של החיים היהודיים ושל הדת היהודית אבל לא ביקשה כידוע לחסל את היהדות, אלא ביקשה להעמיד במקומה יהדות אחרת. היא ביקשה להציל את אותם היבטים של היהדות המסורתית שראתה בהם יסודות לתחיית אומה יהודית חדשה בארצה (במפורש לא את כולם), במיוחד אותם היבטים שבלבושם היהודי היה להם גם ערך כלל אנושי ויכלו לדבר אל לבו של האדם (היהודי) המודרני. אל אלה היא ביקשה לצרף – בלבוש יהודי – את מיטב הערכים של תרבות המערב. האישים המרכזיים של התחייה הלאומית – אחד העם, מיכה יוסף ברדיצ'בסקי, ביאליק, חיים וויצמן, ברל כצנלסון ואחרים – ובדרכם שלהם גם י"ח ברנר ושאל טשרניחובסקי – הלכו כולם, איש לפי טעמו והשקפתו בדרך הזאת כשהם מבקשים להניח יסודות ליהדות חדשה. אלתרמן שייך ללא ספק לזרם המרכזי הזה.

החשש מפני זניחת היבטים מסוימים של המסורת היהודית הדאיג אכן אישים ומנהיגים ציוניים חילוניים; לעתים גם פקדה אותם, במהלך המעבר לחיי מעשה ריאליים שהתחייב מן ההגשמה הציונית, נוסטלגיה לרוחניות היהודית הישנה. אחרים נקטו עמדות קיצוניות מסוגים שונים (כנעניות ואחרות), אבל ההשקפות והפחדים האלה שלו מרבה לצטט אין בהם כדי להוכיח דבר וחצי דבר בכל הנוגע לאלתרמן

ולשמחת עניים. רק מנקודת ראות דתית־חרדית ניתן לתאר את הציונות כאובדן וחיסול טוטאלי של היהדות, בכל מובן שהוא. שוב מחייב אותנו פירושו של שלו לייחס לאלתרמן השקפות שלא היו מעולם השקפותיו.

מן הבחינה הפיזית – 'יהדות' במובן 'העם היהודי' – הרי מנקודת ראות של אלה שנעשו ציונים לא נתפסה הציונות מעולם כבשורת השמדה של העם היהודי, אלא אך ורק כבשורת גאולה לו, כדרך להציל אותו מסכנת השמדה. שלו מטשטש בדבריו את ההבדל שבין התראה מפני סכנת השמדה שהגאולה אמורה למנוע אותה, או אפילו התכוננות לסכנות הכרוכות בהגשמת הגאולה (עם ההכרזה על הקמת המדינה למשל) ובין בשורת גאולה שהיא בה בעת גם הודעה על השמדה. בשיר הפותח של *שמחת עניים* מתבשר העני על ישועה שהיא השמדה (אם לנקוט במינוח של שלו), לא על השמדה כשלעצמה ולא על השמדה שהגאולה אמורה למנוע אותה. הטשטוש הזה ניכר בדבר שלו עצמו: "נושאי בשורת הישועה הציונית [...] היו גם נושאי בשורת האבדון והזהירו כל אחד על פי דרכו מפני קטסטרופה לעם היהודי, לא פחות משבישרו על תקומתו, כששתי הבשורות שבמקורן נועדה השנייה למנוע את הראשונה, מתגשמות שתיהן, כמעט בד־כבד, בהפרשי זמן מדהימים בקיצורם כפי שהתנבא, אולי, אלתרמן בשמחת עניים: "ראיתיך ואבין כמה דק התג/ שבין טרם־שואה וערב חג", כששני המונחים "שואה ו"חג" (העצמאות) טרם קיבלו את המובן המדויק שאנו מיחסים להם" (89-90; לכסון אותיות שלי).

כך או כך, אלתרמן, כמו רבים מבני זמנו, יכול היה לחשוב שאם הגרמנים ישמידו את היישוב היהודי בארץ, תחוסל התנועה הציונית, אבל הרעיון שחיסול כזה הופך את בשורת הגאולה הציונית כשלעצמה, שכבר מלאו לה מאז הולדתה עשורים רבים, לבשורת השמדה (לא רק של היישוב בארץ אלא גם של העם היהודי כולו), הוא רעיון תמוה ביותר.

כמו שעולה מכללה של היצירה, "שמחת עניים" היא השמחה הפרדוקסאלית שמוּמָן בוא המשחית לאלה שנגזר עליהם לעמוד בפניו. ספק אם תפיסה אחרת יש בכוחה להסביר את שורות הסיום של השיר הפותח שבהן מצהיר העני־כמת גם לאחר שהתברר לו שבשורת השמחה בשורת מותו היא, כי ימשיך לדבוק בה ולשמוח בה. שלו אמנם אומר שהבית האחרון מתקן את "חיסולה של היהדות על ידי הציונות" (זו המשמעות שהוא מייחס כזכור לשיר), אבל כלל לא ברור מהו אותו תיקון. היהדות שמחה באובדנה ובלבד שהציונות תצטרף אליה? התאבדות משותפת של היהדות והציונות? הקשר שקובע שלו בין "שמחת עניים" והעני־כמת ובין המאבק ציונות־יהדות בשיר הפתיחה, אינו סביר יותר מהקשר שהוא מציע לקיים בין המת והרעיה ובין המאבק יהדות־ציונות, בגוף היצירה.

המלים והדברים: שמחת עניים כפרק בשירת אלתרמן

למרדכי שָׁלוּ היה רעיון מבריק, אולי רעיון מייצג של תפיסה תרבותית שלמה שפיתח או אימץ לעצמו. עם הרעיון הזה הוא בא אל אחת מיצירות המופת המופלאות והמרקזיות ביותר בשירה העברית החדשה – **שמחת עניים** של אלתרמן – ומשכתב אותה כדי שתאשר אותו. לא מן הטקסט של היצירה הוא יוצא, בענווה של פרשן המבקש להבין אותה ולעצב את פרשנותו לה על פי מה שמצוי בה, אלא יוצא הוא מן הרעיון שנדלק במוחו הוא אל היצירה, כדי שהיא תאמת אותו. כל טקטיקה פרשנית כשרה בעיניו כדי להגן על הרעיון הזה, ושום דבר לא ישנה את עמדתו, לא הטקסט – מילים, רכיבים סמנטיים, תבניות, הקשרים, מבנים³⁰ – לא שיקולים של הגיון ושל סבירות ולא עקרונות פרשניים מוסכמים. על אחדים מן הכשלים ששָׁלוּ מסתבך בהם כתוצאה מהעמדה האופורטוניסטית הזאת, עד כמה שהם נוגעים בטקסט של **שמחת עניים**, הצבעתי או רמזתי במהלך המאמר. לא דנתי בהפלגות שלו אל טקסטים אחרים שעליהם הוא משעין את פרשנותו בכל מקום **שמחת עניים** עצמה מתקשה להיענות לה. לא אוכל לדון כאן בהפלגות הללו כראוי להן, אבל אגע בהן בקצרה.

שָׁלוּ יודע כמובן שאלתרמן כתב יצירות מגוונות ובז'אנרים שונים, הוא הרי שב ומעיר על ההבדלים ביניהן, אבל במקומות שבהם הוא סומך את פרשנותו ל**שמחת עניים** על יצירות אחרות של אלתרמן, כמו מבוססת פרשנות זו על הנחה שכל הטקסטים של אלתרמן הם בחזקת פרקים של אותה יצירה. הנחה זו אין לה על מה שתסמוך. דוגמה לדרך זו של פרשנות יכול לשמש ניסיונו להשתמש ב"שירי עיר היונה" (*עיר היונה*, 1957, 7-157) ובשירים מתוך *כוכבים בחוץ* [1938], *שירים* (תשכ"ו) כדי ל"מלא" "פערים" ב**שמחת עניים** שפירושו לשירים עצמם אינו יכול להם. לדעת שָׁלוּ מבטאים "שירי עיר היונה" את פחדיו של אלתרמן ואת חרדותיו העמוקות מפני הסכנה שמדינת ישראל, התגשמות חלומה של הציונות, תחסל את הייחוד היהודי ואת העצמיות היהודית. עוד היא מבטאת לדעתו את הזעזוע העובר באלתרמן כשהוא מתבונן בשיוני העצום המתרחש לנגד עיניו במהותו של העם היהודי במהלך תקומתה של המדינה (85-106). דברים אלה נראים לי מאד לא מדויקים. לדעתי מבטאים השירים האלה, בצד עצם הניסיון לתאר ולהבין את מהלך התקומה עצמו, בעיקר התפעלות ופליאה, ובצידן גם תהייה על הבאות ומחשבות בלתי מחייבות על מהותן. כל החרדות וההזדעזעויות ששָׁלוּ מיחס לאלתרמן של השירים האלה הם לדעתי רגשותיו של שָׁלוּ המושלכים על הטקסט האלתרמני. מדברי שָׁלוּ עולה שאלתרמן מייחל בשירים האלה למיזוג של היהדות המסורתית (האורתודוקסית) עם המדינה החילונית (שם) לדעתי אלתרמן הרבה יותר צנוע, גם יותר זהיר (חילוני) בעניין זה. אין בשירים הרבה יותר מן המשאלה ש"ניצוץ" כלשהו מחוליה [!] של הגלות וקסם כלשהו ("כמו איזה קסם") שאפף את הקיום היהודי המסורתי [למרות כל מגרעותיו] יישארו עמנו גם לאחר שעם ישראל חזר להיות, כמו בימי המקרא, עם בין העמים. אלתרמן מייחל לכך שמבעד להווייתו החדשה

³⁰ אינטרפרטאציה איננה חייבת כמובן לדון במפורש ובמפורט בכל אלה. פרשן יכול לדון בהיבט מוגבל או בהיבטים מוגבלים של יצירת ספרות, אבל גם כשהוא מסתפק בזה, הוא חייב להיות מודע להקשרים השלמים של היצירה ואינו רשאי להתעלם ממה שאינו תואם לפירושו או סותר אותו.

של העם יהיה מוחש גם גלגולו (!) הקודם. שלו חושב שאלתרמן מתאר ב"שירי עיר היונה" את ייחוד קיומו של העם היהודי בטרם שב לארצו, ברוח דתית; לי נדמה שרוב רובם של הישראלים החילוניים יוכלו לאמץ לעצמם את התיאור הזה. שלא כדעת שלו אינני חושב שאלתרמן מעצב את המדינה היהודית ב"שירי עיר היונה" כקץ היהדות, אלא כשינוי דמותה ("יהדות" על פי אלתרמן היא מושג רחב הרבה יותר מ"אורתודוקסיה"). אבל הכרעה בין שתי הדעות כמעט איננה תורמת דבר לפרשנות של **שמחת עניים**. קיומו של מתח בין יהדות וציונות ביצירה המאוחרת אינו מכניס אותו ליצירה המוקדמת, בה הם אינן נזכרות כלל. **שמחת עניים** ו"שירי עיר היונה" אינם פרקים באותו טקסט, אינם תלויים זה בזה ואינם מחייבים זה את זה (שלו, שמתעלם מקשרים מילוליים בין שורות ושירים שבתוך היצירה, משעין את פירושו על קשרים מילוליים שבין היצירה ליצירות אחרות, שמחוצה לה).

"אנו שואפים למאה אחוז הפלות" אומר מפקד סוללת התותחים 'פטריוט'. "נעשה כל מה שביכולתנו כדי למנוע הפלות", אומר מנהל האגודה לפוריות היהודים. "קראו לו רקדן" מספר אדם על הבוס שלו "משום שהיה צולע". במודעת פרסומת של הפקולטה לניהול אנו קוראים "בשביל להגיע רחוק, לא צריך לנסוע רחוק". "השומר הגא" הוא שם של מאמר על הומוסקסואלים בתנועת השוה"צ. אבל שלו כמו מניח שלכל המלים אותה משמעות, שהסימן והמסומן אחד הם. כשהוא אומר "מורשת" הוא יכול להתכוון, ככתוב במאמרו, למורשת הביולוגית שהאדם יציר התרבות נותק ממנה, למורשת הכנענית (טוש), למורשת המקרא (שהייתה מרכזית בהשכלה ובתחייה הציונית, אבל שולית למדי בעולם היהודי שנבנה על יסוד התורה שבע"פ), הוא יכול להתכוון ליהדות התלמודית, למורשת חלוצי העליות הראשונות ולעוד דברים, ולעתים הוא ישתמש במלה, בלי לסמן לקורא איזה מן המובנים עליו לבחור (גם כשהוא מסמן, לא תמיד הוא משתמש בהבדל). שלו ימצא דמיון בין אלתרמן האיש (הליכתו) ובין עם ישראל, ובין שני אלה לגיבור של **כוכבים בחוץ**, זה המאוהב באשה ובטבע, רחוק מביתו ומעירו – רק משום שכל אחד מהם תואר כ"הלך". בדרך זו הוא נוהג גם במלה 'שמחה'.

כל ה"שמחות" זהות בעיני שלו. על פי מה שנאמר על השמחה **בכוכבים בחוץ**, הוא ישלים את מה שלא נאמר על השמחה **בשמחת עניים**, למרות שאלה שמחות שונות ביותר זו מזו. כדי לאשש את טענתו שב**שמחת עניים** יש סירוב לשמחה, הוא יראה שגם **בכוכבים בחוץ** מסרבים לה, וכי גם שם התוצאה היא אסון. כדי לסתור את הטענה הזאת נחוץ לנו ניתוח מלא של הדוגמאות שבמביא שלו (בהקשריהן), ולכך אין לי כאן מקום. אומר רק זאת: ל"שמחה" **בכוכבים בחוץ** משמעות אחרת לחלוטין מן המשמעות שיש לה **בשמחת עניים**. בספר הראשון שמחה היא שמחת החיים כפשוטה. הפחד מפניה הוא תוצאה של חוסר אונים ויובש רגשי השוררים בעולמו של האזרח הזעיר-בורגני המנותק מן הטבע ומעצמו. אדם זה שהורגל בחיים של עצבות ושממון איננו מסוגל להתמסר ליפי הטבע והאישה, לתשוקה, לחדוות חושים, הוא פוחד שאם יתמסר לכל אלה ייהרסו חייו הזעיר-בורגניים המסודרים. משום שהוא פוחד ממנה הוא מסתגר מפניה. **כוכבים בחוץ** ו**שמחת עניים** הם שני ספרים שונים זה מזה ככל שספרים שיצאו מידי אותו משורר יכולים להיות שונים זה מזה, למרות ששניהם כתובים עברית... (להשוואה בין

הספרים, ראו ערפלי, שם 122-146 וראו גם ערפלי תשס"ה, 285-295). לאחרונה הראה שביט (שם) שגם השמחה **בשירי מכות מצרים**, ששלו מזכיר באותו הקשר, היא (במובן אחר מזו שבכוכבים בחוץ) היפוכה של השמחה **בשמחת עניים**.

אינני בא כמובן לשלול את המובן מאליו, את קיומם האפשרי של מוטיבים, נושאים, רעיונות, מבנים ותבניות משותפים למכלול יצירתו של משורר, גם לא את הנהלה הפרשני המקובל להיעזר בדברים הכתובים ביצירה אחת כדי להבין דברים הכתובים ביצירה אחרת, אף אני נוהג כך. שימוש ביצירה אחת של משורר עשוי לסייע להבנת הכתוב ביצירה אחרת, אבל לא יוכל לבוא במקומה. מיפוי כולל של יצירת משורר, זיהוי מאפיינים משותפים ליצירותיו השונות, גילוי מבנה עומק משותף להן, אפילו ניסיון לחדור באמצעותן אל נבכי נפשו, אמורים להתבסס על עיון בכל אחת מהן כשלעצמה ולא על שעבודה מראש למכלול. מיפוי כזה אינו אמור למחוק את ייחודן של היצירות, אלא להצביע עליו, לעתים אפילו לחדד את הייחוד הזה בתוך המפה הזאת ובזיקה למבנה העומק המשותף (וראו לעניין זה, גולומב תשכ"א). שלו שולל מאלתרמן את הזכות שהמשורר הזה נאבק עליה כל חייו, הזכות לחדש מתקופה לתקופה ומיצירה ליצירה, להיות מקורי, גם ביחס למשוררים אחרים וגם ביחס לעצמו, כשם שהוא שולל ממנו את הזכות, של כל אדם ושל כל משורר, לעשות שימוש חדש, ייחודי, אפילו מהפכני, במלים הידועות ובמקורות הספרותיים.

לסיום: האינטרפרטאציה של מרדכי **לשמחת עניים** של אלתרמן נתפסת לי כחלק ממהלך אידיאולוגי כולל שעניינו "ייהוד מחדש" של המהפכה היהודית הגלומה בציונות. הוא איננו יחיד במערכה, שותפים לא מעטים לו. לעתים למחצה, לשליש או לרביע, לעתים במכוון, לעתים שלא במכוון, מודעים יותר או מודעים פחות לתוצאות פעולתם (כוונותיהם הטובות מסתירות לפעמים גם מעיניהם את התוצאות החמורות של מעשיהם). כלי מלאכתם העיקריים של שותפים אלה, שבולטים ביניהם שושנה צימרמן ואנשי מדרשת אורנים המוציאים לאור את **מחברות שדמות**, הם החלקה וטשטוש של הבדלים נחרצים ואמיתות כואבות, וכן ניצול היחס החיובי של ישראלים רבים לכל דבר יהודי. יחס שהוא נוסטאלגי לעתים, רגשני לעתים, ולרוב מוסכם ללא בדיקה של ממש. כמו רובם של שותפיו אלה, גם שלו אולי פוחד לומר דברים מפורשים וברורים משלו ובשם עצמו. את חרדותיו ואת תפיסת עולמו (שאולי איננה ברורה כל צרכה גם לו), הוא משליך על יוצרי הספרות העברית החדשה, תוך עוות דמותם. שלו כמו פוחד מנקמת אל היהודים הקדמון בישראל החילונית ובציונים הכופרים; יש לו רגשי אשמה אולי גם רגשי נחיתות, כלפי יהודים דתיים, "שחורים" ושאינם שחורים, וכלפי המסורת שהם מייצגים – את כל זה הוא משליך על אלתרמן. שלו אינו מוכן לכבד את התרבות החדשה שיצר העם היהודי במאה וחמישים השנים האחרונות על פי מונחיה, אבל גם אינו מוכן לתקוף אותה בגלוי ובמפורש. משהו (אלוהי היהדות?) לוחש לו שבלא הטמעת מנה גדושה של דתיות אורתודוקסית, אין תקווה להצלת העם בישראל מן הסכנות הפנימיות והחיצוניות הקיומיות האורבות לו, גם את זה הוא מפיק כביכול מאלתרמן (ומיוצרים אחרים). אינני עוסק בנסתרות ולא חוקר את הבלתי מודע של שלו, אני רק מצביע על ההשתמעויות של פרשנותו הכושלת, של עצם היזקקותו לה.

בחזרה אל השלם: ראשי פרקים לפירוש אחר

שני היבטים בולטים, קשורים זה לזה ונובעים זה מזה, מאפיינים את הסיטואציה ההיסטורית שבה מצאו עצמם אלתרמן ובני דורו מסוף שנות השלושים של המאה העשרים ואילך עם עליית הנאציזם לשלטון בגרמניה והשתלטותו המהירה על אירופה כולה. ההיבט הראשון – הנוכחות הקרובה והמוחשית של מוות אלים מטעמו של משטר טוטאליטארי עריץ במלחמת השמד חסרת מעצורים. סכנת החיסול המיידית שעמד צבאו של רומל להמיט על היישוב העברי בארץ ישראל המחישה לאלתרמן ולעמיתיו, אנשי אותו יישוב – מה שהיה אמור להיות ידוע להם כבר לפני כן – שמוות שרירותי ומיידית עתיד להיגזר על כל אדם שעמד בדרכם של הנאצים ובני בריתם. בין אם השתייך למיעוט שאלה חפצו בשרירות רצונם בסילוקו מן העולם ובין אם נכלל בין אלה שנחשדו בהתנגדות לשלטונם או שנלחמו בו. ההיבט השני – איום רוחני שהיה כרוך במימושו של האיום הראשון, הפיזי: חיסול המורשת ההומניסטית-מוסרית של המערב (שביט לעיל). הנאציזם שחיסל את המורשת הזאת בגרמניה, ודיכא אותה בארצות שכבש, איים להשליט בכל אירופה משטר רצחני, טוטאליטארי המבוסס על עלינות הכוח והגזע ועל ניהיליזם קיצוני בכל הנוגע לחיי האדם ולערכיו. כניעה לגזר דין המוות שגזר המשטר הזה על חיי יחידים וציבורים, נתפס לאלתרמן ולאחרים מבני הזמן כהשלמה עם סדר עולם בו אין קיום ותוקף לערכים אנושיים.

בה במידה שניתן לתאר את **שמחת עניים** כתגובה סמלית לסיטואציה הנזכרת (תיאור שאמנם וכמובן איננו עשוי למצות אותה), הריהי תגובה הנגזרת במידה רבה משני ההיבטים הנזכרים. לנוכח האיום הפוליטי האקטואלי, המיידית והמוחשית של השמדת ה"עניים" (החלשים שהם גם הענווים והצודקים, עשירי הרוח) על ידי ה"עשירים" (החזקים, השליטים שהם גם הרשעים), ביקש אלתרמן להציע ולבסס מחדש, מתוך מורשת התרבות הכלל אנושית (והיהודית בתוכה), את הערכים שעשויים להעניק משמעות לחיי האדם ולמותו בעולמה של המאה ה-20. כנגד הסתמיות והשרירותיות של מוות בשמה ומכוחה של עריצות בלתי מוגבלת ושל חיים בציפייה נכנעת לבואו – מוות המאשר את שלטון השקר והכוח בעולם – העמיד אלתרמן לרשותם של בני דורו, בזיקה לערכים האלה ומתוך המורשת ההיא, את המיתוס של "שמחת העניים": זו העוצמה הרוחנית החוגגת הכרוכה ב"חיים על קו הקץ" ואל הקץ, בעמידה פקוחת עיניים אל מול מוות שיש לו "אולי פעם באלף שנה" צידוק ומשמעות; מוות שהוא גם שיא וניצחון, פרדוקסאליים ככל שלא יהיו, של חיים ושל ערכים. "שמחת העניים" הדופקת על הדלת, היא, בשיר הפותח, בשורת הניצחון הזה, הנקנה במחיר של אבדן ומוות. בגוף היצירה, ידיעת המוות הצפוי תתגלה – כשמקבליה יבחרו להתמודד עימו – כאותו ניצחון עצמו, כ"שמחת עניים".

כיצד? כיצד לנהוג לנוכח בשורת המוות הוודאי הזה ("והעיר נצורה מבוא ומצאת")? להיכנע כי אין סיכוי ותכלית למאבק ("כי אל קרב אין תקווה חרגנו")? או להיאבק במלוא עוצמת החיים למרות שאין סיכוי? דווקא משום שאין תכלית (להפוך את המוות ל"שמחת עניים")? על אלו ערכים מנחים ניתן לבסס את התשובה לשאלה הזאת בעולם "של חרב ושל כסף" שאין בו סמכויות מטפיזיות או אידיאולוגיות להישען עליהן? על

שאלות אלו ושכמותן משיב אלתרמן **בשמחת עניים** במונחים אוניברסאליים-עקרוניים (תשובה שהייתה מופנית כמובן באופן ממשי וייחודי אל אחיו לגורל בישוב הארץ-ישראלי של אותם ימים). העמידה מול המוות בסיטואציה הקריטית של העיר הנצורה היא גם משל לעמידה בפני המוות שהוא סופם הוודאי של כל חיים באשר הם. בני אדם כיחידים, בעודם חיים, המבקשים לצחוק ולאהוב, ליהנות מאור השמש, מחג ומאור, אינם יכולים לעמוד לבדם בסיטואציה הזאת. הם מגייסים לעזרתם את ערכי היסוד שלמדו מאבותיהם, את המורשת המשפחתית, הלאומית והכלל אנושית, הביולוגית והרוחנית כאחד (לא דתית ולא דוקטרינרית), כל מה שניתן לתאר כ"מחשבות של מתים". בלשונה של היצירה – הם קוראים לעזרת המתים. התפיסה הערכית שמפתח אלתרמן **בשמחת עניים** נטועה במורשת הזאת, ומיוסדת על היחסים הבסיסיים שגם מקיימים את החיים וגם מעניקים להם את משמעותם – האהבה, האבהות, האמהות, הרעות, הנאמנות לעדה וכל כיוצא בהם, ערכים שביסודה של המורשת ההומניסטית. המתים של אלתרמן הם הקרובים ביותר – הבעל (האוהב), האב, האח, הרע – אבל גם הרחוקים ביותר – הם מתים. נוכחותם בנפש היא עזה, אבל מן המציאות הפיזית, הם נעדרים. לכאורה הם חסרי אונים וחסרי ממשות. יחסי הגומלין בין המתים והחיים ככל שהם קרובים ואינטימיים, הם גם מלאים מתחים וסתירות. קבלת דינם של ערכים ושל נאמנויות שאין שכר או תכלית לה, סותרת את התשוקה העזה לחיות, את היצרים, את הרצון לעוצמה; אין היא דבר המובן מאליו. היא כרוכה במאבק.

סביר אפוא לפרש את התפתחות יחסי המת והרעה **בשמחת עניים** כמגלמת את המהלך שבו מתגבשת ההכרעה של הרעה ושל הרעים כיצד לנהוג בסיטואציה של המצור וכיצד לעמוד מול המוות הוודאי שהמצור הזה מוליך אליו. מחשבות המת, מחשבות המתים, הן המוליכות את אנשי העיר הנצורה לעמידת הגבורה שבאין ברירה ומחזקות אותם בעמידה זו. כאמור, אין המהלך הזה יכול להיות קל או חד-משמעי והוא כרוך מטבע הדברים במאבק פנימי מתוח (התביעה הערכית היא קשה ומתאכזרת ואיננה מקבלת פשרות וסטיות). אבל בסופו של המהלך, לא ייכנעו גיבוריה של היצירה למוות האלים והשרירותי שהצר מבקש להביא עליהם ("וצר נשבע: אהיה לך סכינין"), אלא, מכוח **הזדהותם** עם אותן מחשבות, הם יטביעו על המוות הזה את חותמם ("כדיוקן המלכות על פני האגורה בכל תגי חייך הוא טבוע"; "שיר של אור"), יעשו אותו לשלהם, יהפכו אותו מכורח לבחירה, באופן שיעיד על חייהם, על ערכיהם, על זהותם, על כבודם ועל צדקתם, ובדרך זו על מורשת הערכים של האדם באשר היא. אלתרמן אינו טוען **בשמחת עניים** שיש ערכים שראוי להקריב בשבילם את החיים, אבל הוא מראה שקיימים ערכים שהחיים בלעדיהם אינם חיים, שהם (הערכים האלה) הם החיים. שום בטחון ברור אין בעניין הזה, אין הוא אלא אפשרות, סיכוי. "אולי פעם באלף שנה יש למותנו שחר", "אולי פעם באלף שנה" עשוי האדם, בעל כורחו ושלא בטובתו, להפוך את המוות אויב החיים, לעדות של עוצמתם וניצחונם. לתת את החיים למען החיים. שמחה כבירה היא, שמחה ענייה – "שמחת עניים".

מראי מקום

- אבן-זהר, איתמר. תשכ"ו, "החושב והנחשב או המת והרעיה", *עיניים בספרות*, הוצאת משרד החינוך והתרבות, מכון הנרייטה סאלד, 25-34.
- אלתרמן, נתן. תשכ"ז, *שירים (כוכבים בחוץ)* [1938], *שמחת עניים* [1941], *שירי מכות מצרים* [1944], הקיבוץ המאוחד ומחברות לספרות, תל-אביב (ומהדורות נוספות בכותרת *שירים שמכבר*, בהוצאת הקיבוץ המאוחד).
- אלתרמן, נתן. 1999, *כוכבים בחוץ* [1938], *שמחת עניים* [1941], *שירי מכות מצרים* [1944], בתוך *שירים שמכבר*, מהדורה מתוקנת, ערך עוזי שביט, הוצאת הקיבוץ המאוחד, תל-אביב.
- אלתרמן נתן. תשי"ז, *עיר היונה*, מחברות לספרות, תל-אביב.
- אלתרמן, נתן. תשל"א, *במעגל: מאמרים ורשימות* (תרכ"ב-תשכ"ח), הקיבוץ המאוחד, תל-אביב.
- אלתרמן, נתן. 1973, *משפט פיתגורס*, בתוך *מחזות*, הוצאת הקיבוץ המאוחד, 416-576.
- אלתרמן, נתן. 1981, "מידות הדין", *הטור השביעי*, ספר שני (תשי"ד-תשכ"ב), כל כתבי נתן אלתרמן, הוצאת הקיבוץ המאוחד, תל-אביב, 407-440.
- אלתרמן, נתן. 1989, *נתן אלתרמן על שתי הדרכים: דפים מן הפנקס*, ההדיר, ביאר והוסיף מבוא, דן לאור, מחברות אלתרמן ה', הוצאת מוסד אלתרמן, הקיבוץ המאוחד.
- בהט, יעקב. תשי"ז-תשי"ח, על דו-שיח אחד לנתן אלתרמן, *מולד*, כרך ט"ו, 462-466.
- גולומב, הרי. תשכ"א, "בדיות וקניינים: עיונים בשירת נתן אלתרמן", *קשת*, חוברת י"א (אביב), 30-61.
- הרושובסקי, בנימין, 1965, [אינטרפרטציות קצרות של השירים] "ליל קיץ", "הלילה הזה", "החולד", "האסופי" בתוך: T. Carmy, *The Modern Hebrew Poem Itself*. Burnshaw Stanley, Spicehandler Ezra (eds.) Holt, Reinhart and Winston, New-York, 106-115.
- הרשב (הרושובסקי), בנימין. תש"ס, "אבא קובנר והפואמה העברית המודרנית" [1952], *אמנות השירה*, הוצאת כרמל, ירושלים, 167-196.
- כנעני, דוד. 1955, "על קו הקץ", *בינם לבין זמנם*, ספרית פועלים, מרחביה, 220-257.
- נתן, אסתר. 1969, "מקורות לפואמה 'שמחת עניים' לנתן אלתרמן", *הספרות* כרך ב' חוב' 1, 245-250.
- ערפלי, בעז. תשמ"ג, *עבותות של חושך: תשעה פרקים על "שמחת עניים" לנתן אלתרמן*, תל אביב תשמ"ג.
- ערפלי, בעז. תשס"ה, *חדוות ההשוואה: תמורות בשירה העברית המודרנית*, המכון הישראלי לפואטיקה וסמיוטיקה ע"ש פורטר, אוניברסיטת תל-אביב, הוצאת הקיבוץ המאוחד, תל-אביב.
- קלדרון, נסים. תשס"ב, "ימים אדומים ומחשבה ספרותית", *ידיעות אחרונות*, ח' באלול,

שביט, עוזי. תשס"ג, *שירה מול טוטליטריות: אלתרמן ו'שירי מכות מצרים'*,
אוניברסיטת חיפה, זמורה ביתן מודן.
שדה, שלמה. תש"ס, *והעולם באמצע מתרחש*, קרן, הוצאה לאור, תל-אביב.
שמיר, משה. 1960, "פתח קריאה ב'שמחת עניים'", *בקולמוס מהיר*, ספרית פועלים,
מרחביה, 99-110.
Abrams, M. H. 1999, *A Glossary of Literary Terms*, Harcourt Brace, Ne

* * *

מתוך הספר "שורת המורדים - מחקרים בספרות העברית החדשה" / בעז ערפלי - הוצאת כרמל 2009