א. שליחות המשורר בימי מלחמה

ב־8 בספטמבר 1939, שבוע לאחר פרוץ מלחמת העולם השנייה, נתנה לאה גולדברג ביטוי פומבי ל'אני מאמין' שלה על תפקיד המשורר בימי מלחמה, במאמר שכותרתו 'על אותו הנושא עצמו'. המאמר, שטרם כונס בספר, ראה אור בשבועון *השומר הצעיר*, שעורך החלק הספרותי שלו היה אברהם שלונסקי, ואשר בגליונו הקודם, מה־1 בספטמבר, נדפסו שלושת השירים הראשונים של *שירי מכות מצרים* של נתן אלתרמן. וכך, בין השאר, כתבה גולדברג:

"הנה זה החמישי" – אמרתי בלבי והפסקתי את המניין. כי רבים, רבים יתר על המידה, היו הניגשים אלי ושואלים: – ובכן, מתי תתחילי לכתוב שירי מלחמה?

הטון של השאלה היה תמיד קל והיתולי. ואני מבינה הלצות. לכן הבלגתי פעם בפעם על רגש הבחילה המחלחל בי והשיבותי בשחוק אף אני: – אל תדאגו לתוצרת הזאת. יספקוה במידה רבה עד מאוד, היא גם תביא רווחים. אני? לא! [--]

יש כמה דברים בעולם, פשוטים ופרימיטיביים, שאני מאמינה בהם, והם נראים לי כה בהירים, כה מובנים מאליהם, שכל אדם, ודאי, מאמין בהם. [--]

אני מאמינה באמונה שלמה, שאם יש ערך לחיי אדם, הרי הוא, בעיקר, בדברים הקיימים מיום היות האדם: "כי מתוק האור, וטוב לעיניים לראות את השמש". [--] אני מאמינה, שהגוף החי, החם, הנושא בקרבו אפשרויות של אהבה וסבל לכל צורותיהם, גופו של האדם החי, חשוב לחיים מכל הגוויות של ההרוגים (ואפילו הם גיבורים), בשדה הקטל. ולא משום שטוב כלב חי מארי מת, אלא משום שאדם חי – המסוגל לחשוב, לאהוב, לשנוא, לשנות סדרי עולם – ערכו רב יותר מערכם של החפצים הדוממים. ולעולם יהא שדה־שיבולים טוב ויפה משממה, שעברו עליה הטנקים, ואפילו מטרתם של הטנקים הללו נשגבה ביותר.

ועוד מאמינה אני, כי לא ייתכן שאין למגר את הרֶשע בעולם אלא על ידי טֶבח־האדם. כי עצלות המחשבה היא זו, המובילה אותנו תמיד בדרך

האחת והסלולה, אם גם סלולה היא בעצמותיהם של מיליוני אנשים.
ומכאן לי ההכרה העמוקה, שהמשורר הוא האיש, אשר בימי מלחמה אסור לו לשכוח את הערכים האמיתיים של החיים. לא רק היתר הוא למשורר לכתוב בימי מלחמה שיר־אהבה אלא הכרח, משום שגם בימי מלחמה רב ערכה של האהבה מערך הרצח. לא זכות בלבד היא למשורר בימות הזוועה לשיר שירו לטבע, לאילנות הפורחים, לילדים היודעים לצחוק, אלא חובה, החובה להזכיר לאדם, כי עדיין אדם הוא, כי קיימים בעולם אותם הערכים הפשוטים והמנצחים העושים את החיים ליקרים ביותר, את המוות למושלם יותר – את המוות ולא את הרצח. להזכיר לאדם, כי בכל עת ובכל שעה לא הוחמץ עדיין המועד לשוב ולהיות אדם. כי כל זמן שהשירה אוהבת את האדם בארץ הזאת ואת החיים על פניה, כדאי וגם ראוי לו, לאדם, לאהבם, להעריכם, לשמור עליהם. [––]
יאמרו, למשל: ׳איליאס׳ [––] ו׳איליאס׳ הרי הוא שיר מלחמה. אמנם, כן. אולם האין ה׳איליאס׳ בעיקר שיר־אהבה? [––] יאמרו: והשירה הנעלה של קינת דוד על יהונתן? וכי למה לא – הרי זהו השיר הפציפיסטי הראשון, או אחד הראשונים בעולם.
ויאמרו ביתר תוקף: ושירת דבורה! ודאי. וכי מי זה יאסור עלי להעריך את שירת דבורה הערכה מוסרית מסוימת, כמו שיש לי, למשל, הערכה מוסרית מסוימת על מעשי בנותיו של לוט? [––]
ובכל זאת, אחד השירים האהובים עלי ביותר בעולם הוא – שיר של מלחמה. זהו שירו של המשורר הסיני טו־פו, שחי במאה השמינית אחרי ספירת הנוצרים בימות המלחמה הגדולה שבין צפונה ודרומה של סין. שם השיר ׳הצרצר׳, וזו לשונו:
״זקנתי ואני בצפון. / ואשתי נעגנה בדרום. / המלחמה פשטה בארץ. / נשמו שדות. / בנכר, בלילות הנכר, / בבית הזר, / שומע אני צרצורו של צרצר. // איך יכולה אשה גלמודה וזקנה / להקשיב כל הלילה / לצרצור הצרצר?״
זהו השיר. וכך – מותר. [––]
ובכן, מה תעשי?
אעשה את אשר אני עושה כל ימות השנה. פשוט מאוד. (גולדברג 1939)

על ׳אני מאמין׳ זה של לאה גולדברג הגיב אלתרמן ב׳אני מאמין׳

משלו, שהתפרסם תחת הכותרת ′מכתב על אותו הנושא′ בגיליון *השומר הצעיר* מה־22 בספטמבר, ובו הציג בנחרצות ובטון פולמוסי עמדה מנוגדת בתכלית:

אומרת לאה גולדברג: ″תוצרת זאת (כלומר: שירי מלחמה) יספקו במידה רבה עד מאוד. היא גם תביא רווחים. אני? לא!″ נראה לי, כי פסוק זה הוא שהביא את תשובתה בסד. הוא צמצם אותה צמצום, המכוון את הדברים, מכאן ואילך, לשואלים יותר מאשר לשאלה.

בטוח אני, כי משקראה לאה גולדברג לכלל שירי המלחמה בשם ′תוצרת′, נתכוונה לתוצרת שאינה מן המובחר והטוב. יודעת היא, כי יש גם שירי מלחמה טובים. היא עצמה אומרת: ″אחד השירים האהובים עלי ביותר הוא שיר מלחמה″, ומביאה את ′הצרצר′, שיר געגועים ועצב מאת פייטן סיני קדמון. ″זהו שיר – כותבת לאה גולדברג – וכך מותר″. נכון. כך מותר. כך מותר, כשם שמותר כל דבר ספרות טוב. אבל, הלוא מותר גם אחרת [––].

האם אין לאה גולדברג מתארת לעצמה שיר מלחמה שכולו קריאה לקרב ודווקא לא ′פציפיסטי′, ודווקא לא ′בעיקרו שיר אהבה′ או שיר געגועים כ′הצרצר′, ואף על פי כן הוא זהב ספרותי טהור, ואנדרטה ספרותית לדורות, כמו שנראית לי, למשל, אותה שירת דבורה? [––][1]

נכון. ″לא רק היתר הוא למשורר לכתוב בימי המלחמה שיר אהבה, אלא הכרח, משום שגם בימות מלחמה רב ערכה של האהבה מערך הרצח″. נכון, משום שגם בימי מלחמה אין לאדם מחשבות אחרות ורצונות אחרים – כל עוד הם בגדר מחשבות־אנוש ורצונות־אנוש – מן המחשבה על הקדוש לו ועל האהוב לו ורצונו לשמור עליהם. גם החייל בחפירה חשב תמיד, ובכל המלחמות, על גן התפוחים שבכפרו. אבל הלוא ייתכן, ייתכן מאוד, שבימים אלה ייכתבו, בכל זאת, גם שירי מלחמה פשוטם כמשמעם. ודווקא לא ′תוצרת′. [––] לאה גולדברג, יודעת זאת כמוני. היא יודעת, כי אותו היצר העמוק, האמיתי, המעלה על הכתב את העץ הפורח, יכול להעלות על הכתב גם את שיר הטנקים ואת שירת הגבורה והמוות של

1. ואמנם, בשיר האחרון של *שמחת עניים*, ′סיום′, בחתימת הפרק ה′מלחמתי′ של היצירה, ניתן למצוא אלוזיה ברורה לשירת דבורה כשירת מלחמה למופת: ″עורי, עורי, חזקי, בתי, / אמרי לי כי שקר מוות!″

קברניטיהם. ולכן, בשעה שקורא אני את דבריה, כי לשאלה "מה תעשי" היא עונה, "אעשה את אשר אני עושה כל ימות השנה", הריני מצטער לא על הדברים עצמם, אלא על האופן שבו עלולים רבים להבינם. חובתו של הסופר, כל ימות השנה, היא לכתוב ספרות טובה. וזו חובתו גם עכשיו. אם יוכל לכתוב. ורק ספרות כזאת. כחובת בית היוצק לברזל הטוב. כחובת הזורע לדגן הטוב. והספרות הטובה אינה אם חורגת לשום שיר משיריה, אף לא לשירי המלחמה. במידה שהספרות הזאת נושמת את אויר החיים (ואין לה אויר אחר לנשימה), בה במידה ימלאנה גם אויר של ימינו אלה, על קהל ניגודיהם, על מראותיהם ויצריהם, על הנסתר והגלוי, על הנצחי והחולף. י. עמית בהשגותיו חושש, למקרא דבריה של לאה גולדברג, שמא "יתעורר מישהו ויגיד: מעשי ידינו טובעים בים ואתם אומרים שירה". לא, אין שירה כשם עצם סתמי בעולם. סתומים וחלושים הם רק תחליפיה וחיקוייה. יש שירה אך ורק על 'מעשי ידינו'. על מעשי ידינו אלה הטובעים עכשיו בים. וגילויים וביטויים להם לאין ספור. וכל שירה טובה היא גילוי נאמן להם. "וכך – מותר". עליהם נכתבים 'שירי אהבה'. נכתבים גם 'שירי מלחמה'.[2] (אלתרמן 1939)

תגובתו של אלתרמן לא חתמה את הדיון: הוא נמשך באינטנסיביות בגליונות הבאים של *השומר הצעיר* והסתיים רק בגיליון מס' 41־42, מה־3 בנובמבר 1939. נטלו בדיון חלק משוררים, מבקרים וקוראים מן השורה – עזריאל שוורץ (אוכמני), רפאל אליעז, אברהם חלפי, משה ליפשיץ ואברהם שלונסקי, וכן, כאמור, כאלה שאינם סופרים: חברת קיבוץ השומר הצעיר תל־עמל וחבר מקבוצת החוגים של הקיבוץ המאוחד. אני מבקש להתעכב על שלוש תגובות, שעשויה להיות להן אולי נגיעה *לשמחת עניים*. ראשונה – תגובתו של עזריאל שוורץ במאמרו רחב ההיקף בגיליון מס' 37, משלהי ספטמבר 1939, שמחדש כבר בעצם כותרתו: 'בעיניים יהודיות'. ברשימותיהם של לאה גולדברג ונתן אלתרמן לא עלה כלל, למרבה הפליאה, ההיבט היהודי של המלחמה, משמעותה לגבי עם ישראל. ההיבט הבלעדי אליו התייחסו הן לאה גולדברג והן נתן אלתרמן היה ההיבט האוניברסלי ותפקידו של

2. עוד לעניין פולמוס זה: ריבנר 1980: 69־74; דורמן 1990; שמיר 1999: 21, 25, 26.

המשורר בהקשר זה. אוכמני היה הראשון, בדיון זה, שתבע מהמשורר להתבונן בסיטואציה ולהגיב עליה 'בעיניים יהודיות':

אני מודה: גדול הדכדוך שבנפש, גדולה המבוכה [--] היה קל יותר לנשום אילו ניתן לראות את הכל ראייה פשטנית: שתי חזיתות. שני תחומים. חירות ועבדות. משפט ועוולה. יודע אני: נתערבבו התחומים. ניטשטשו הגבולין. נשתלטה אפלה. אולם מבעד לכל הערבוביה – עיני תלויות בכוכב שיורני הדרך. ניתנו לי רק עיניים יהודיות. מעולם לא נכספתי להשתחרר מבשרי היהודי. טוב לי או רע, אולם גורל הוא, ועל כן בתוך כל הִירְדִיוּת הזאת, שבה הועמד הכל לממכר, רק הוא מצפני, הוא בשרי היהודי. מבשרי חזיתי אלוה. ודאי. מהנפש היהודית נמתחים והולכים חוטים מוחשיים עד מאוד לגאולת העולם. ברם היסוד, יסודי, הנפש היהודית [--] כאמור, גדולה הערבוביה, ובתוך כל תצבורת הערכים שהוצאו למכירה – עלינו להתקדם. אין להשתמט מהחובה. העיניים היהודיות המעונות תובעות את מילויה. הנפש המדוכדכת, המצוֹעקת לגאולה, תובעת את מילויה [--] ועל כן אסור שעיקר הוויכוח יהיה ויכוח פורמליסטי: האם קיים שיר מלחמה "שכולו קריאה לקרב", "ואף על פי כן זהב ספרותי טהור ואנדרטה ספרותית לדורות" (נ. אלתרמן, גל' 36). מניח אני, כי יכול להיות שיר כזה, אולם קודם כל: מהו תפקידו של הסופר בימים אלה, של הסופר היהודי. כאן עיקרה של השאלה [--] כי סופר האמת נושא בתוכו רק חלום יחידי: את חלום האמת, ששמותיו הנרדפים (תרתי משמע) הם: גאולה, חירות, אהבה. הוא בלבד ניתן לו. שיר נקם ושנאה נשאר בגבורתו רק אם הוא נכתב על ידי החלש, הסובל, הנתקף. או אז יש גם בשיר זה משום כיסופים לגאולה. תיאור ההפצצות של הכפרים החבשיים, שנכתב על ידי בנו של מוסוליני, יישאר עולמית כתעודה מחפירה של חילול המלה הכתובה – ולעומתו הקריאה "אשרי מי שיאחז וניפץ את עולליך אל הסלע", עם כל יחסנו המוסרי אליה, תזעזע תמיד. באשר בשירת הנקם של המותקף, לקריאה: "אל נקמות ה' אל נקמות הופיע" מתלווה בהכרח תמיד פסוק שני: "הינשא שופט הארץ, השב גמול על גאים", ובאשר אין היצירה נמדדת רק לפי ערכיה הפורמליים. רוח היצירה היא נשמת כל כישרון. בלעדיה היצירה חסרת חיים היא. [--] אמרתי: עיקרה של השאלה – כאן ועכשיו – הוא

תפקידו של הסופר היהודי. מכל האמור לעיל מסתבר: לעזור, להדריך, לקחת חבל פעיל במשתלשל ומתארע, אל יעמוד מן הצד. יטבול במתהווה, למעלה ראש. [--] איך לכתוב? על מה לכתוב? זהו עניינו של הסופר. [--] אפשר לכתוב גם שיר אישי, אולם האידיאולוגיה של השיר האישי האקסקלוסיבי פסולה מעיקרה, ובעיקר משום שאף על השיר האישי הטוב יהא בעל כורחו מרחף רוח הזמן, בעל כורחו. אין משורר אמת בן חורין [--] משורר אמת – כפות וכפוי. אנוס על פי הדיבור הפנימי, דיבור נפשו הרגיש [--] ואל נשכח גם זאת: תפקידו של הסופר מוסיף להיות: "לנתוש ולנתוץ ולהאביד ולהרוס לבנות ולנטוע". עתים אין החלק השני מסתבר אלא מתוך החלק הראשון. לסופר יהודי בימינו – לא כל שכן". (שוורץ 1939; ההדגשות במקור)

התגובה השנייה שאני מבקש להתעכב עליה היא תגובתו של שלונסקי באותו גיליון. בעוד לאה גולדברג מצהירה, כי לא תכתוב שירי מלחמה; ובעוד אוכמני תובע מהמשורר להגיב למציאות, בשירתו, בעיניים יהודיות, תובע שלונסקי מהמשורר שתיקה שירית מוחלטת:

'מעשי ידי טובעים בים ואתם אומרים שירה?!' משמע, שאין לומר שירה; בפירוש: אסור לומר שירה לעת כזאת! כשם שאסור לנגן בביתו של אבל. כשם שאסור להדליק אור בעיר נצורה, כי צו ההתגוננות הוא: ההאפלה".

והרי ברור – מוסיף ומסייג עצמו שלונסקי – באיסור לומר שירה בימי פורענות הכוונה אינה ל'שיר של יום', לפיוטי הזדמנות [--] אלא לאותה שירה 'בלתי־שימושית', שהיא בסוד הנשימה הארוכה, המדברת תמיד־תמיד (אם כי 'מרחוק') 'על אותו דבר עצמו', כביטויו של א. בלוק, ושאם תקשיב לה היטב־היטב – אתה, זך השמיעה! – ושמעת בה גם את ההד לקרוב, לסמוך אליך בזמן ובמקום, למתרחש לעיניך ומטיל צמרמורת בדם. אך זה כל הגיונה של שעת החירום קצרת־הרוח, שאין לה, ואי אפשר שיהיה לה, עניין בארוכי הנשימה. תועלתית היא – ותובעת מעשים מועילים לאלתר. ישועה כהרף עין. וכי יש לה שהות להמתין? הימים ימי התקפות בזק – ממילא גם ההתגוננות צריכה להיות בסוד הבזק. ובמידה שהשירה עלולה להחיש עזרה, ליתן חלקה בהתגוננות הזאת מיד – הרי היא צריכה, היא מוכרחה להיות יפה לשימוש תועלתי, סיטוני,

> ׳בזקי׳, שווה לכל. כלום אפשר להציע למשרד התעמולה של הדמוקרטיה הנלחמת לשדר ברדיו שירת ורלן או רילקה, דהיינו, זו שפעולתה על האדם מעמיקה, מעוקפת, אטית? שירי תעמולה? כמובן! שירי לכת. פזמונות. סיסמאות בחרוזים. פלקטים, ועד כמה שאפשר פשוטים וקלים ו...גרועים מבחינת השירה. כי ככל שהשיר טוב יותר, מנופה ומוגבה יותר – כושר תעמולתו נפחת ותחום השפעתו מצטמצם. אפשר לדרוש משחקנים שיסעו לחזית, ושם, על במות ארעי, ישחקו לפני החיילים ויעודדו את רוחם בשעשועים. ובוודאי אפשר גם לדרוש ממשורר (בתורת פרט, בתורת פלוני אדם) שיבוא, שירצה, שידקלם. אך מה אפשר לדרוש במובן זה מן השירה, חוץ מן הדרישה שתמעך את עצמה? (שלונסקי 1939)

והתגובה השלישית שאני מבקש להפנות אליה זרקור היא רשימה שנדפסה באותו גיליון עצמו, תחת הכותרת ׳דברים מן השורה׳ שכותבת מחברת לא־מוכרת, לאה א׳, ובשוליה הציון ׳תל עמל׳. רשימה זו, של מי שדוברת בלשון רבים כחברת הקולקטיב הקיבוצי, המבקשת לשתף עצמה ב׳ויכוח המשוררים׳, כדבריה, עוררה בשעתה תשומת לב, והגיבו עליה, בקצרה, באותו גיליון, הן שלונסקי, במאמרו שצוטט לעיל וברשימת שוליים קצרצרה נוספת, ׳לסיום הויכוח׳, והן משה ליפשיץ ברשימתו ׳כמה הערות ל״דברים מן השורה״׳; אבל לא שלונסקי ולא ליפשיץ, ב־1939, ולא החוקרים שהתייחסו לפולמוס זה בשנות השמונים והתשעים (ריבנר, דורמן, שמיר), לא נתנו דעתם לזהות המשוערת של הכותבת הלא־מוכרת, שעשויה הייתה להקנות לדבריה רלוונטיות מיוחדת. מסתבר, על פי הצירוף של שם הכותבת, לאה א., ציון מקום מגוריה, ׳תל־עמל׳, וההתייחסות הכפולה לאלתרמן הן ככותב ה׳מכתב על אותו נושא׳ והן כמשורר *כוכבים בחוץ* (בלי להזכיר את הספר בשמו, אך תוך ציטוט משירו הראשון), שהכותבת אינה אלא לאה אלתרמן (להב), אחותו של נתן אלתרמן, חברת קיבוץ השומר הצעיר תל־עמל, שכחברת תנועה כותבת בלשון רבים ותובעת מהמשוררים (ובמרומז, כמובן, מאלתרמן) שירה מגויסת, מתוות דרך. נאזין למקצת דבריה:

> אין איש בינינו אשר ייפלא בעיניו המרחק אשר רחקנו מן הספרות ההולכת וקמה לעינינו. האדישות כלפיה כלה ונחרצה היא, לכאורה [––] ומה

משונה הדבר: הלוא אמונים אנו עלי ספרות, כל דרך חיינו, הורתה ולידתה: ברעיון, ברוח. ובתוכנו – כה רחקנו מאנשי הספר שלנו, והרי הם בעינינו לרוב מבלי־עולם, ואת דרכנו נלך בלעדיהם. אולם אלה הם רק הלכי רוח. ההשקפה היהודית אין בה מקום ליאוש מן הספרות [––] ובכן, אל נעמוד ממרחק, נשתף עצמנו ב׳ויכוח המשוררים׳.

נוכח המלחמה בדקו גם אנשי הספרות את עמדותיהם וקווי הגנתם. ניערו מאבק את השקפותיהם הישנות, הוציאום לאור העולם, והרי הן מתנוססות לעין השמש. הבטנו בהם ונראה, כי הם מיודעינו מאז: "ייתכן מאוד, כי בימינו אלה ייכתבו גם שירי מלחמה, פשוטם כמשמעם, כי אותו היצר העמוק המעלה על הכתב את העץ הפורח, יכול להעלות על הכתב גם את שירת הטנקים, את שירת הגבורה והמוות של קברניטיהם. חובתו של הסופר כל ימות השנה היא לכתוב ספרות טובה, זוהי חובתם גם עכשיו" (מתוך מאמרו של נ. אלתרמן, *השומר הצעיר* 37). ׳עכשיו כמו תמיד׳ זוהי הסיסמה. ואני מסכימה לה. אולם דא עקא: ב׳תמיד׳ זה נקודת התורפה. השקפתם של הסופרים על תפקידם לגבי המלחמה מביעה את דעתם על יעודה של הספרות. הנה שורות פתיחה לספר שירים אחד, המבארות את יעודם של השירים:

וְכִבְשָׁה וְאַיֶּלֶת תִּהְיֶינָה עֲדוֹת ועוד:	וְלֹא פַּעַם סָגַדְתָּ אַפַּיִם
שֶׁלְּטַפְּתָּ אוֹתָן וְתוֹסִיף לָלֶכֶת –––	לְחֹרְשָׁה יֶרֶקָה לְאִשָּׁה בִּצְחוֹקָהּ
	לְצַמֶּרֶת גְּשׁוּמַת עַפְעַפַּיִם.

שירים כאלה אפשר לאהוב תמיד. אמת, תמיד צריך לשיר את השיר לטבע, לצמרת ולאילה. זה נותן טעם לחייו ולמלחמתו של האדם. אולם אודה: בקוראי, מתנערת אני לפתע, ואומרת לעצמי: די! ועתה – לקראת המעשה! והמעשה רחוק מאוד מן השיר: אלפי יהודים מגורשים מזי רעב, נער קבור בעמקי אניית פחם, נוער חסר מוצא לחיים, אכול יאוש, כזה הוא המעשה... ורוצה אני, כי הם יוכלו ליהנות מן ה׳צמרת׳ ומיפי האילה. וכי מה ערך ליופי בלעדי האדם אשר יחושנו?

ועל כן: עד עת מצוא, מניחה אני את ספר השירים על גבי האיצטבה. לא אגנה את השיר הזה, המוסיף רעננות לנפש, יש מקום לשורות כאלה, ואפילו בזמן מלחמה, אולם, אם הספרות כולה מעמידה לעצמה יעוד כזה,

הרי בהכרח נשארת היא בצדי הדרכים – ואז, דווקא אז, הופכת היא ל׳קבארה פרטי׳ לנופש הנשמה, במובן המעולה של המלה הזאת (אם השירה היא מעולה), אולם – בכל זאת, ׳קבארה׳. ואנו אומרים: מקומה של הספרות אינו בצדי הדרכים, אלא בראש הדרך ובהנהגתה. והלא כזאת הייתה מאז, בכל מלחמות השחרור של עמים ומעמדות נדכאים. תמיד הייתה צד לוחם בחזית. שם יכירנה מקומה [––] לא קלה ולא ברורה היא הדרך – הדרך למגר את הרשע – על כל פנים, לא סוגה בשושנים היא. אולם אחת ידעתי: חייב אדם לרצות בכל מאודו למגר את הרשע, חובה היא לצלול לתוך תוכה של התהום הסוערת הזאת שאנו מכנים אותה בשם ׳מציאות׳, ולחפש את הדרכים למוצא. זהו תפקידה של הספרות – ״עכשיו – כמו תמיד״ [––] ואין לקונן על איבוד החופש, ועל הפיכת המשורר בן החורין למשורר החצר. אל יזלזלו במשוררי החצר, מתוכם קמו לנו לוחמים גדולים, ולאו דווקא על ידי התכחשות לאמת הפנימית שלהם. וכי לא היו ישעיה ונתן הנביא, משוררי־חצר? (א. לאה 1939)

אם אמנם צודק אני בהשערתי בדבר זהות הכותבת – ניתן להבחין בדבריה בשני רבדים, ציבורי ואישי, כפי שנרמז, מבלי משים, כנראה, במעבר מגוף ראשון רבים, בראשית הרשימה (׳אין איש בינינו׳, ׳וכך אנו אומרים׳, ׳אינו מעניין אותנו׳, ׳אין היא מבעת את יצירתנו׳) לגוף ראשון יחיד לאחר ציטוט מאמרו של אלתרמן (׳אני מסכימה׳, ׳ורוצה אני׳, ׳מניחה אני׳, ׳אולם אחת ידעתי׳). ברובד הציבורי, בכותבה בגוף ראשון רבים, מבקרת הכותבת כחברת קיבוץ, חברת הקולקטיב הרעיוני התנועתי, את חבורת המשוררים הארצישראליים, במיוחד אלו הכותבים בבטאון התנועה, על ששירתם אינה רלוונטית, אינה נותנת ביטוי, לתחושתה ולתחושת חבריה, למציאות החברתית־פוליטית הארצישראלית והכללית, ותובעת מהם, בשם הציבור התנועתי, להעמיד את עטם לשירות הרעיון והתנועה כמבטאי־אמת של המציאות וכמתווי דרך. ברובד האישי, כאחותו של נתן אלתרמן, ניכרת אהבתה הגדולה לשירתו, שירת *כוכבים בחוץ* (״שירים כאלה אפשר לאהוב תמיד״), שראתה אור כשנה וחצי קודם לכן, ואמונתה הגדולה בכוחו הפיוטי, בצד הרמז למודעותה לקשר של אלתרמן, פזמונאי ׳המטאטא׳, עוד מימי פריז שלו, לקבארה הצרפתי. אך מכאן גם תחושתה והכרתה,

כי דווקא לאחר ההצלחה הגדולה של *כוכבים בחוץ*, הספר שעומד בסימן מפגש האהבה הגדול בין האדם לעולם („תשוקתי אלייך ואלי גנך / ואלי גופי סחרחר, אובד ידיים!"), על אלתרמן לכתוב עכשיו, במציאות הפוליטית החדשה שלאחר פרוץ המלחמה, שירה אחרת, לוחמת, מתווה דרך. והאם מקרה הוא, שבדברה בזכות השירה המעורבת, המגויסת, היא מביאה כדוגמאות מופת למשוררים מגויסים (משוררי חצר, כדבריה), דווקא את ישעיהו ואת נתן הנביא?

חודשים ספורים לאחר מכן, כנראה, החל אלתרמן בכתיבת *שמחת עניים*, יצירה המגיבה בעוצמה רבה למציאות הפוליטית החדשה, זו של המלחמה והחורבן, והמתבוננת בה, כפי שביקש אוכמני, בעיניים יהודיות; יצירה הכוללת כמה משירי האהבה היפים ביותר בשירת אלתרמן וכמה משירי המלחמה העזים והאפקטיביים ביותר שנכתבו בעברית מימי שמואל הנגיד („המחתרת", „ליל המצור", „נופלת העיר"), תוך שהוא מתעלם כליל מעמדתו של שלונסקי, כי „אסור לומר שירה לעת כזאת". ודומה שלא מקרה הוא, שאף את שם היצירה – *שמחת עניים* – שאב אלתרמן משירו של שמואל הנגיד, מי שהיה בד בבד איש חצר, שר צבא ומשורר, הכותב בעברית מופלאה, מקראית וחדשה גם יחד, שירי אהבה ומלחמה, ידידות ותפילה.[3] הדרך המיוחדת שבה צירף אלתרמן זה לזה והתיך למקשה אחת את היסודות השונים והמנוגדים־לכאורה של אהבה ומלחמה, חיים ומתים, שירה ותפילה, עברית עתיקה ועברית מודרנית, יהודיות ואוניברסליות, אל־זמניות ואקטואליות, היא, בין השאר, מסודות קסמה של שירה גדולה זו.

3. ראו: ריבלין 1981: 34־35; אלון ובן־אהרון 2001: 174־175.

ב. עוד לעניין הרקע לכתיבת שמחת עניים

תגובתו של אלתרמן לרשימתה של לאה גולדברג הייתה, אל נכון, אך מסקנה טבעית והגיונית מן ההשקפות שהביע בהזדמנויות קודמות. אכן, באמצע שנות השלושים עדיין היה אלתרמן קרוב לעמדה הפציפיסטית של שלונסקי, כפי שבאה לידי ביטוי בחוברת *לא תרצח* – ״ילקוט קטן של שירים נגד המלחמה, מצורפים, מתורגמים ומוסברים במאמר מבוא על ידי א. שלונסקי״ – הוצאת יחדיו, תל־אביב תרצ״ב, והדבר בא לידי ביטוי מובהק בשירו ״אל תתנו להם רובים״, שנדפס ב*טורים* ב־27 ביולי 1934. אך העמדה הפציפיסטית שביטא אלתרמן בשיר זה לא נמשכה זמן רב, ולא במקרה לא כלל אותו אלתרמן ב*כוכבים בחוץ* ולא חזר להדפיסו שוב כל ימי חייו. בניגוד לקריאה הדרמטית שבה מסתיים שיר זה –

אֲחוֹתִי, עוֹד רֶגַע, שְׁנֵי בָּנִים לִי, שְׁנַיִם...
אֲהַבְתִּים מְאֹד. לִבּוֹתֵיהֶם טוֹבִים.
אַךְ בְּבוֹא הַיּוֹם... לְמַעַן הַשָּׁמַיִם,
אַל תִּתְּנוּ לָהֶם רוֹבִים![4]

כותב אלתרמן, מספר שנים אחר כך, בשיר הזמר הידוע שלו ״זמר הפלוגות״:

חַכִּי לָנוּ, אַרְצִי, בְּמִשְׁעוֹלֵי הָרִיחַ,
חַכִּי לָנוּ בִּשְׂדוֹת הַלֶּחֶם הָרְחָבִים!
אֶת שְׁלוֹם הַמַּחֲרֵשָׁה נָשָׂאוּ לָךְ בַּחוּרַיִךְ –
הַיּוֹם הֵם לָךְ נוֹשְׂאִים שָׁלוֹם עַל הָרוֹבִים.

מה השתנה בין ״אל תתנו להם רובים״ ל״זמר הפלוגות״? כמובן, המציאות החיצונית: באפריל 1936 פורצים בארץ ״המאורעות״ (״המרד הערבי״); במאי 1936 משלימה איטליה את כיבוש אתיופיה; ביולי

4. השיר חזר ונדפס באנתולוגיה *שירתנו החדשה* שערך אליהו מיטוס (דביר 1938). הוא זכה לפופולריות רבה, במיוחד בתנועות הנוער של השמאל.

1936 פורץ מרד הגנרלים בספרד; בדצמבר 1936 מתחילה התיישבות ׳חומה ומגדל׳ (תל־עמל); ובדצמבר 1937 מחליט מרכז ה׳הגנה׳ על הקמת הפו״ש (פלוגות השדה). התנגדותו הגוברת של אלתרמן לעמדות הפציפיסטיות בשנים הבאות הייתה קשורה, ללא ספק, להמשך המאורעות בארץ ולהתפתחויות הפוליטיות באירופה: במרץ 1938 מספחת אליה גרמניה הנאצית את אוסטריה (האנשלוס); בספטמבר 1938 נחתם הסכם מינכן; באוקטובר 1938 מגורשים יהודי פולין מגרמניה; בנובמבר 1938 מתחולל ׳ליל הבדולח׳; ובמרץ 1939 כובשת גרמניה את צ׳כוסלובקיה.

בתגובה לאירועים אחרונים אלו מפרסם אלתרמן ב־30 במרץ 1939 ב*טורים* את מאמרו בן שלושת הפרקים ׳עולם והיפוכו׳ (אלתרמן 1971א: 32־38), ובסופו הקביעה החד־משמעית, כי העולם עומד ערב מלחמה גורלית, שבה ייחרץ, לשבט או לחסד, גורל האנושות:

> משטרי המדינות הטוטליטריות כופים את האוכלוסים לא רק להיות טובים מן האדם, או רעים ממנו. הם כופים אותם להיות שונים ממנו בתורת יצורים [−−] ׳בני אדם חדשים׳ – זוהי אחת הסיסמאות של המשטרים הללו, ואולי האיומה שבכולן. יום אחד, אחרי שתפוג תדהמת הפחד, אחרי תהליך הלישה והיצירה, עלולים לקום על פני כדור הארץ מיליונים על מיליונים של יצורים בצלמם ובדמותם של יוצריהם. הם יהיו בלתי־אנושיים במשמעותו המבהילה ביותר של התיאור הזה, במשמעותו המהותית. [− −] הבדל מהותי זה בין משטר העולם, על כל הלקוי והמעוות שבו, ובין היפוכו, משטרי המדינות הללו, יש לזכור תמיד. ייתכן, כי ברבות הימים יפחתו מעשי האכזריות שבהן, הרדיפות, העינויים והדליקות. ייתכן כי הגבול הזה, המרתיע מהן את האנושות שמחוצה להן, יטושטש בהמשך הזמן, ואז תקום, עזה ותוקפנית שבעתיים, סכנת ההתפשטות ורכישת הלבבות. רבים מאוד, אפילו בינינו, בין היהודים, היו נתפסים למשטר זה ולכל מערכת מושגיו, אלא שגילוייו, כפי שהם כיום, גילויים שיש בהם סכנה לבטחונם וחייהם, מרחיקים אותם ממנו.

את מאמרו סיים אלתרמן בהצבעה ברורה על תפקידו של איש הרוח בימים אלה של ערב־מלחמה או מלחמה ממש. הוא הדגיש, כי למלחמה זו שתי פנים: צד גלוי, צבאי, העלול לפרוץ בכל רגע; וצד

סמוי, רוחני, המתחולל כבר עתה, והעלול עוד להתחזק ולהתעצם. תפקידו של איש הרוח הוא לעורר ולחזק בלבבות את כוח ההתנגדות, שבלעדיו אין סיכוי לזכות בניצחון בקרב הכפול, הפנימי והחיצוני, הרוחני והצבאי:

> למען בטחונה של האנושות, למען חייה, יש לעורר ולחזק ולהבהיר בה את יצר השמירה העצמית, את יצר האנטגוניזם הטבעי, לאויבה בנפש, לבלתי־אנושי לא כמדרגה או כצורה, אלא כמהות. תורת הגזעים אינה מימרה ריקנית. מול פני העולם קם עכשיו אויב בן גזע שאינו שלו, גזע שאינו אנושי. יש להשליט את ההכרה, כי המלחמה התלויה עכשיו באויר, אם תתחולל בגלוי או תימשך בסמוי, אינה רק מלחמה בין שני משטרים. אם יימשכו הדברים כמו שהם כיום, צפויה לאנושות, אם בהתנגשויות של נשק או בהיאבקות פנימית, מלחמה אחרת. אחד מקרבותיו העצומים והקדמונים של הטבע. מלחמה בין שתי משפחות של בעלי חיים לשליטה על הכדור. (שם, 37־38; ההדגשות במקור)

כעשר שנים קודם לכן, בשלהי 1929, התפרסמה בוינה מסתו המרתקת של פרויד *Das Unbehagen in der Kultur* (׳אי־הנחת בתרבות׳), שאת כתיבתה סיים בקיץ 1929. במסה עקרונית זו ניתן לשמוע, בעקיפין, את הדי הזמן, ובמיוחד, כמובן, את החרדה לעתיד לנוכח הכוח האגרסיבי העולה ומתגבר של הפשיזם והנאציזם. בסיכום ביניים בסוף הפרק הששי של המסה הוא כותב:

> אני גורס, אפוא, שהנטייה לתוקפנות היא דחף ראשוני ועצמאי באדם, וחוזר ואומר שהתרבות מוצאת בה את המכשול הגדול ביותר בדרכה. בזמן כלשהו, במהלך בחינה זו, חדרה להכרתנו התובנה, שהתרבות היא תהליך מיוחד במינו העובר על האנושות, ועדיין אנו שבויים בקסמו של רעיון זה. אנו מוסיפים ואומרים, שהיא תהליך הפועל בשירותו של הארוס, המבקש לאגד את בני האדם היחידים, אחריהם את המשפחות, את השבטים, את העמים, את הלאומים ליחידה אחת גדולה, הלא היא האנושות. מדוע חייב דבר זה להתחולל, איננו יודעים, אך זהו פועלו של הארוס. תכליתו היא לאחד המוני בני־אדם אלה באמצעות הליבידו. שכן הכורח לבדו, בצד יתרונותיה של קהילת העבודה, לא יספיקו ללכדם. אולם מגמה זו של

התרבות נתקלת בהתנגדותו של דחף התוקפנות הטבעי של בני האדם, של איבת היחיד לכל והכל ליחיד. דחף תוקפנות זה הוא צאצאו ונציגו העיקרי של יצר המוות, אותו מצאנו בצד הארוס, החולק עמו בשלטון על העולם. וכעת, סבורני, אין משמעותה של התפתחות התרבות שרויה עוד באפלה בשבילנו. עליה להפגין לעינינו את המאבק בין ארוס למוות, בין דחף החיים לדחף ההרס, כפי שהוא מתחולל במין האנושי. מאבק זה הוא עיקר תוכנם של החיים בכלל, ולפיכך יש להגדיר את התפתחות התרבות בקצרה כמאבק לחיים של המין האנושי. (פרויד 2000: 124־125)

סיכום ביניים עקרוני זה מקבל ביטוי קונקרטי, אקטואלי, בסיום המסה:

דומני ששאלת גורל המין האנושי היא, אם ובאיזו מידה יעלה בידי התפתחותו התרבותית להתגבר על שיבוש החיים בצוותא מכוח דחף התוקפנות ודחף ההכחדה העצמית. בהקשר זה ראויה אולי דווקא התקופה הנוכחית לתשומת־לב מיוחדת. בני־האדם הביאו את שליטתם באיתני הטבע למדרגה כזו, שהם מסוגלים להשמיד זה את זה עד האיש האחרון. והם גם יודעים זאת. מכאן חלק נכבד מאי־השקט, מן האומללות, מתחושת הפחד שהם חווים כיום. עתה יש לצפות, שהשני מבין צמד ׳הכוחות השמימיים׳, הארוס הנצחי, יאמץ את כל אונו וייצא ממאבקו ביריבו, בן־האלמוות כמוהו, כשידו על העליונה. (שם, שם)

״אלה היו המלים האחרונות שכתב *לתרבות בלא נחת* בקיץ 1929״, כותב ההיסטוריון והביוגרף של פרויד פיטר גיי (1993: 442), בציינו, כי ״למרות הכל סיים פרויד את *תרבות בלא נחת* בשביב אופטימיזם״. אלא ששנה אחר כך, בספטמבר 1930, מוסיף ומציין גיי, זכתה המפלגה הנאצית של היטלר לניצחון מהמם בבחירות לרייכסטג, והגדילה את מספר נציגיה מ־12 ל־107; פרויד, שנחרד מן המחזה, הוסיף למהדורה השנייה של המסה, שנועדה להתפרסם ב־1931, את משפט השאלה הפסימי המסיים את המסה בנוסח המוכר לנו כיום: ״ואולם, מיהו האיש המסוגל לנבא את הצלחתו ואת אחריתו של מאבק כזה?״

דומני שלא קשה להרגיש בדמיון בין הקטעים שציטטתי מאלתרמן לקטעים שציטטתי מפרויד. דומה שאלתרמן כמו ׳תרגם׳ את הקונפליקט העקרוני המתקיים בנפש האדם ובנפש החברה, לפי

פרויד, בין יצר החיים של הארוס לבין יצר המוות של תאנטוס, שכבר אצל פרויד לא היה תיאורטי ועל־זמני בלבד, אלא שיקף את המציאות של זמן כתיבתו למציאות הקונקרטית המעודכנת של 1939, ערב פרוץ המלחמה, כשעל כפות המאזניים גורל האנושות כולה, ובכלל זה, במצב הקריטי ביותר של ׳להיות או לחדול׳ – גורל יהודי אירופה.

על בסיס הכרה זו נהגו, נכתבו והתגבשו שתי היצירות הגדולות שיצר אלתרמן בתקופת המלחמה: *שמחת עניים* ו*שירי מכות מצרים*. *שירי מכות מצרים* נהרתה ראשונה, ומעידים על כך שיריה הראשונים שראו אור, כאמור, ב־1 בספטמבר 1939. יצירה זו ממוקדת כל־כולה, כפי שניסיתי להבהיר בספרי *שירה מול טוטליטריות* (שביט 2003), בקסם הנאצי־פשיסטי, הקשור בדחף התוקפנות וביצר המוות, ובמאבק כנגדו. פרוץ מלחמת העולם השנייה והמעבר ממלחמה סמויה, פנימית־רוחנית, למלחמה גלויה, צבאית, עיכב את המשך כתיבת *שירי מכות מצרים* והוליד את הצורך בשירת מלחמה ממש, צורך שאותו הדגיש אלתרמן במכתב התגובה למאמרה של לאה גולדברג. כך נולדה *שמחת עניים*, שיוחדה למאבק כנגד חולשת הדעת ולגיוס כל כוחות הנפש של היישוב העברי בארץ ומחוצה לה למלחמת הקיום של העם היהודי, ולמערכה הכלל־אנושית הגורלית.[5] היצירה נכתבה, כנראה, בקדחתנות במרוצת 1940. אין בידינו עדויות ישירות למהלך הכתיבה, אך קיימת עדות נסיבתית, הקשורה ב׳שירי העת והעיתון׳ של אלתרמן, שירי ׳רגעים׳, שפרסם ב*הארץ* מאמצע שנות השלושים. מתברר שבשלוש השנים שקדמו למלחמה – 1937, 1938 ו־1939 – פרסם אלתרמן במדורו ׳רגעים׳ כעשרים שירים מדי שנה. ב־1940, לעומת זאת פרסם 13 שירים בלבד, מהם שלושה בינואר (בחודשים מרץ, מאי ונובמבר לא פרסם אלתרמן ב״הארץ״ כלל; בפברואר, יוני, יולי, ספטמבר ואוקטובר פרסם שיר אחד בלבד בכל חודש) – ואילו ב־1941 וב־1942, לאחר שסיים לכתוב את *שמחת עניים*, פרסם כ־45 שירי ׳רגעים׳ מדי שנה. זאת ועוד: מתוך עשרת שירי ׳רגעים׳ שפרסם בחודשים פברואר־דצמבר 1940 – אף לא אחד עוסק בנושא יהודי! מסתבר, אפוא, כפי שניתן להסיק בעקיפין גם מהמערכת

5. ראו: שקד 1993.

האינטרטקסטואלית היהודית העשירה של *שמחת עניים*, שאת תגובתו לאירועים ההיסטוריים הדרמטיים של 1940, השנה הראשונה של המלחמה, ובראש וראשונה את החרדה לגורל העם היהודי באירופה ובארץ, על רקע החרדה העמוקה לגורל האנושות כולה, הביע אלתרמן בראש וראשונה בשמחת *עניים*.[6]

אין פלא, אפוא, שחוט השדרה של *שמחת עניים* הוא המאבק בין ארוס הנצחי, הכוח הבונה של התרבות האנושית, לבין הפרא האמיץ והזקוף, נציגו המאיים והמפתה של המוות; וכמו בטקסט של פרויד – היצירה נעה כל הזמן על הגבול הדק "שבין טרם שואה לערב חג", כשלא ברור עד לבית האחרון של היצירה מי ינצח בקרב הגורלי, ארוס או תאנטוס, יצר החיים או כוח ההרס של המוות. המשורר, כמובן, אינו נייטרלי: חוט השדרה של היצירה הוא המאבק בחולשת הדעת, בפיתוי וביאוש, בפסיביות המשתקת, בהתפוררות החברתית־תרבותית. אך התוצאה, כאמור, אינה ברורה עד הסוף ממש, והקורא נע כל הזמן ב"יער של סמלים", אפל, קסום וחידתי.

6. הצביע על כך באורח משכנע אהרון מגד (1989: 5).

ג. המודוס האלגורי בשמחת עניים

דָּפְקָה עַל הַדֶּלֶת שִׂמְחַת עֲנִיִּים.
כִּי חִכָּה לָהּ הָאִישׁ עַד עֵת.
וַתִּשָּׂא כִּנּוֹרֶיהָ שִׂמְחַת עֲנִיִּים
וַיִּשְׂמַח בָּהּ עָנִי־כְּמֵת.

מפגש ראשון עם *שמחת עניים*, ובמיוחד עם שיר הפתיחה של היצירה, יוצר רושם מוזר של סגנון ארכאי, בניגוד גמור לרושם המודרניסטי המובהק שיוצר המפגש עם *כוכבים בחוץ*, הספר שראה אור כשלוש שנים לפני *שמחת עניים*. תחושת הארכאיות קשורה, בין השאר, באוצר המלים, בצירופיהן, בשימוש בצורת הפועל המקראית ובאופי המצלול והחריזה, אך דומה שהאלמנט הראשוני, הדומיננטי, הגורם לרושם זה הוא הרובד הרטורי והפיגורטיבי, ובאופן מיוחד השימוש המופגן באלגוריה ובפרסוניפיקציה.

השימוש באלגוריה ובפרסוניפיקציה ראשיתו בזמן העתיק,[7] אך הפריחה הגדולה שלהן הייתה בימי הביניים ובתקופת הרנסנס, החל ב*פסיכומאכיה* של פרודנטיוס (המאה החמישית), דרך *Roman de la Rose* של Guillame de Lorris (המאה ה־13), הקומדיה האלוהית של דנטי (המאה ה־14), מחזה־המוסר *כלאדם* ו־*The Faerie Queene* של ספנסר (המאה ה־16) וכלה ב־*The Pilgrim's Progress* של Bunyan (המאה ה־17), בעוד שבספרות העברית זכתה האלגוריה לפריחה בעיקר בספרות הקבלה, ובהמשך גם בספרות העברית החדשה בתקופת ההשכלה המוקדמת והתיכונה, החל ב*לישרים תהילה* של רמח"ל (1743) וכלה ב*אמת ואמונה* של אד"ם הכהן לבנזון (1867) ו*משל ומליצה* של המלבי"ם (1867).

תחושת הארכאיות שמקרין שיר הפתיחה קשורה, אל־נכון, בדמיון לכאורה בין הפרסוניפיקציה האלגורית הנשית של המושג המופשט

7. ראו, למשל: דנטי אליגיירי 1957: Lewis 1958: 44-46; 54-51; שוֹהם 1982: 36-15; MacQueen 1970: 1-36; Brittan 2003: 20-37.

׳שמחת עניים׳ לבין פרסוניפיקציות אלגוריות דומות של מושגים מופשטים ב*לישרים תהילה*, למשל, כגון ׳תהילה׳, ׳יושר׳, ׳רהב׳, ׳תרמית׳ וכו׳. אלא שבעוד ש*בלישרים תהילה* וביצירות אלגוריות דומות יש מחנה שלם של דמויות אלגוריות – בשיר הפתיחה של *שמחת עניים* מתוארת מערכת יחסים דרמטית בין דמות אחת בלבד שהיא פרסוניפיקציה אלגורית של מושג מופשט (׳שמחת עניים׳) לבין דמות אחרת שהיא, לכאורה, דמות ריאלית, בשר־ודם – ׳האיש׳. בין שתי הדמויות מתקיים דו־שיח ששיאו במעין חתונה מיסטית ביניהם, חתונת־מוות:

וַתֹּאמַר: בּוֹר אֵרֵד אִתְּךָ, אִישׁ־הָאָרוֹן,
כִּי נוֹשֶׁה אַתָּה בִי כְּמוֹ חַי.
כִּי פָנַי לֹא רָאִיתָ עַד יוֹם אַחֲרוֹן
וְגַם צַר אַל יִרְאֵנִי וָחַי.
וַיֹּאמֶר: מַה טּוֹב וּמַה נָּעִים,
כִּי אִתִּי אַתְּ, שִׂמְחַת עֲנִיִּים.

סצנה זו של מעין חתונה מיסטית מזכירה סצנה דומה של חתונה מיסטית באחד הפרקים הנודעים ביותר של *העדן* (Paradiso) של דנטי, בקנטו ה־11 של היצירה, שעניינו פרנציסקוס הקדוש מאסיזי והחתונה המיסטית בינו לבין הפרסוניפיקציה הנשית של העניות, כפי שהיא מסופרת לדנטי על ידי תומס אקווינס:

(58) כִּי בְאָבִיו נִלְחַם, עוֹדֶנּוּ נַעַר
בִּגְלַל אִשָּׁה, לָהּ, כַּאֲשֶׁר לַמָּוֶת,
אִישׁ לֹא יִשְׂמַח דַּלְתֵי בֵיתוֹ לִפְתֹּחַ;
(61) וּלְעֵין כָּל עֲדָתוֹ וּלְעֵין רוֹעֶיהָ
וְקָבָל פְּנֵי אָבִיו אוֹתָהּ אֵרַשׂ לוֹ
וְעַז מִיּוֹם לְיוֹם חִשְׁקוֹ אֵלֶיהָ.
(64) הִיא עַד בּוֹאוֹ, שָׁנִים מֵאָה וָאֶלֶף
חִכְּתָה, שְׁכוּלָה מִבַּעַל נְעוּרֶיהָ,
בָּדָד, נִבְזָה, מֵאֵין נוֹטֶה לָהּ חֶסֶד;
(73) וּלְמַעַן לֹא אַרְבֶּה בִּטְמִירֵי מֶלֶל,

הַכֵּר בְּרֹב דְּבָרִים אֲשֶׁר הִטַּפְתִּי
אֶת הַדּוֹדִים: דַּלּוּת וְסַן־פְּרַנְצִיסְקוּס!
(דנטי 1956: ע״ו)

העניות (או בתרגומו של אולסבנגר: הדלות) מתוארת כאן כאשת נעוריו של המושיע, כך שבאמצעות נישואים מיסטיים אלו, טוען אריך אוארבך בניתוחו המזהיר לקנטו זה (Auerbach 1984: 79-98), הופך פרנציסקוס מאסיזי לבעלה השני של העניות, וככזה הוא נתפס כיורשו או כממשיך־דרכו של כריסטוס.

דבר דומה קורה גם אצל אלתרמן: צירוף הסמיכות ״שמחת עניים״, הן כביטוי שיש לו קונוטציות דתיות ומשיחיות מובהקות (על כך – בפרק הבא), והן כפרסוניפיקציה אלגורית, קשור קשר אמיץ בסיטואציה של מלחמה וכיסופי גאולה. זה מסביר, במידה רבה, את הבחירה בדרך הביטוי האלגורית לא כפיגורה בלבד אלא כמודוס. עם זאת, קשה לדעת או לנחש לאיזה נרטיב בסיסי מרמזת הבחירה במודוס האלגורי. כידוע, הנרטיב הבסיסי של האלגוריה הדתית, הנוצרית והיהודית, הוא הנרטיב הטליאולוגי של הישועה, נרטיב שלובש אמנם צורות שונות בז״אנרים שונים, כגון במחזות ה״קורפוס כריסטי״, מצד אחד, ובמחזה המוסר (Morality Play) כדוגמת *Mankind* ו־*Everyman*, מצד שני, אך גרעינו האלגורי התמאטי משותף. נרטיב זה מאפיין גם את המחזה האלגורי העברי בתקופת ההשכלה, *שלישדים תהילה* של רמח״ל שימש לו מודל בסיסי, וגם את החשיבה הטליאולוגית החילונית של ״הקידמה״ ההגליאנית והמרקסיסטית. נרטיב אלטרנטיבי הוא הנרטיב האלגורי החילוני של החורבן המאפיין את מחזה־התוגה הגרמני, כפי שהוצג על ידי ולטר בנימין בחיבורו ״מוצאו של מחזה התוגה הגרמני״:

> באלגוריה נחשפים לעיני הצופה ״פני הגוסס״ של ההיסטוריה כמין נוף קדמוני שקפא. ההיסטוריה, על כל הבא שלא־בזמנו, רווי הסבל והמוחמץ הנלווים אליה מתחילתה, מתבטאת בפרצוף־פנים, או ליתר דיוק, בגולגולת מת [––] זהו לב דרך הראייה האלגורית, הפירוש החילוני של הבארוק את ההיסטוריה כנתיב הייסורים של העולם [––] הפרצוף האלגורי של תולדות־הטבע, המוצג על הבמה על ידי מחזה התוגה, נוכח שם בדמות חורבה [––] ואכן, ההיסטוריה מבטאת, בצורתה זאת, לא כתהליך של חיי

נצח אלא כתהליך של חורבן מתמיד, שאין לעצרו [--] אלגוריות הן, בעולם המחשבה, מה שהריסות הן בעולם הדברים.[8] (Benjamin 1985: 166, 177, 178).

כבר בשיר הפתיחה יש רמזים כפולים לשני הנרטיבים המנוגדים. האיש, גיבור השיר, סבור, כי מי שדפק על דלתו ובא לפקוד את ביתו היא 'שמחת עניים' (שכפי שיתברר בהמשך, היא כנראה אקוויוולנטית לגאולה), אך מתברר לו, להפתעתו, שהבא הוא אורח לא קרוא, מלאך המוות ('משחיתך', על פי "ולא יהיה בכם נגף למשחית בהכותי בארץ מצרים" – שמות יב, 13), ואילו 'שמחת עניים' לא תפקוד אותו כלל בביתו אלא רק בקברו.

ההיסוס בין שני הנרטיבים נרמז בשירים לא מעטים לאורך היצירה כולה, אך ביטויו הבולט ביותר הוא, אל נכון, ב'שיר של אותות' , השיר הפותח את השער הששי, ובו, כמו בשיר הפתיחה, אנו נפגשים מחדש עם שתי הפרסוניפיקציות האלגוריות שפגשנו בפתח היצירה – השמחה הדופקת בדלת ומלאך המוות. בחציו הראשון של השיר נדמה לדובר, האיש המת, כי האותות הם לטובה: הוא סבור, כי השמחה מתדפקת על דלתות הענווים והדלים ובכלל זה הבת; כי הכלבים הבוכים בעיר הם סימן למלאך המוות העובר בעיר, העתיד לפגוע, כמו במכת בכורות, בצר המענה. אך בחציו השני של השיר מבין לפתע האיש המת כי החלום הטוב היה אשליה, כי משמעות האותות הפוכה ויש לפרשם באומץ כאותות של חלום רע: מי שמתדפק על דלתות הענווים והדלים אינה השמחה; השמחה אינה מיועדת לענווים ולדלים, ובכלל זה לבת, אלא למענים; הכלבים הבוכים בעיר אמנם מאותתים, כי מלאך המוות עובר בעיר, אך מי שעתיד להיפגע הם לא המענים אלא המעונים:

בִּתִּי, אִם מַלְאָךְ עוֹבֵר בָּעִיר,
הֲלֹא אוֹת כִּי כָמוֹךְ יִסָּפוּ בָּעִיר.

זו בעקבות זו באות השורות המקבילות בשני חלקי השיר, ומעמתות את שני הנרטיבים האלגוריים המנוגדים:

8. למשמעות האפוריזם של בנימין ולתפיסתו האנטי־הגליאנית את האלגוריה, ראו: Miller: 1981: 362-365.

כִּי טוֹבָה יְבַשְּׂרוּ הָאוֹתוֹת, לֹא טוֹבָה יְבַשְּׂרוּ הָאוֹתוֹת,
כִּי שִׂמְחָה מִתְדַּפְּקָה בַדְּלָתוֹת, לֹא שִׂמְחָה מִתְדַּפְּקָה בַדְּלָתוֹת,
כִּי לֹא לָךְ הֵם, כִּי אִם לִמְעַנַּיִךְ. כִּי לֹא לָךְ הִיא, כִּי אִם לִמְעַנַּיִךְ.

לשיאו מגיע ההיסוס בין שני הנרטיבים בפתח השער השביעי, האחרון, ב׳ליל המצור׳, בצמד השורות האפוריסטי המסכם את כל המהלך השירי של היצירה עד כה –

רְאִיתִיךְ וָאָבִין כַּמָּה דַק הַתָּג
שֶׁבֵּין טֶרֶם־שׁוֹאָה וְעֶרֶב־חָג –

ומגביר את המתח החידתי שעתיד להתפרק רק בשיר האחרון, ובעצם רק בבית האחרון ממש. רק כשמגיע הקורא לשיר זה, ואולי רק כשהוא מסיים אותו, מתברר לו אל נכון מהו הנרטיב האלגורי הבסיסי של היצירה כולה, דבר המאפשר לו לשחזר אותה מחדש, מהחל ועד כלה, וכך לנסות לבנות לעצמו, אט־אט, את הווריאנט הייחודי, החדשני, החד־פעמי, שיצר אלתרמן על בסיס הנרטיבים האלגוריים הקודמים, המסורתיים.

ז. המת החי או ׳איש לא חי הולך׳

שמחת עניים נפתחת, כזכור, במפגש עם המוות.

בשיר הראשון, שיר הפתיחה, זהו, כפי שכבר תיארנו, מפגש בעל אופי אלגורי מובהק:

וַתֹּאמַר הַשִּׂמְחָה: לֹא, כִּי בָא מַ שְׁ חִ י תְ ךָ.
לֹא, כִּי בָא לְךָ יוֹ ם אַ חֲ ר וֹ ן.
לֹא פָקַדְתִּי בֵיתְךָ, לֹא דָרַכְתִּי גִּתְךָ,
רַק אֵלֶךָ עִם נוֹ שְׁ אֵ י־ הָ אָ ר וֹ ן.

בשיר השני, ׳שיר לאשת נעורים׳, זהו, לפחות במישור הגלוי, מפגש ריאלי, אם כי תיאורו ניתן בדרך מטונימית:

אָז עָלָה הַ בַּ רְ זֶ ל, בִּתִּי,
וְ הֵ סִ י ר גַּ ם רֹ א שִׁ י מֵ אֵ לַ יִ ךְ.
וְדָבָר לֹא נוֹתַר, בִּלְתִּי
עֲ פָ רִ י הַמְרַדֵּף נְעָלַיִךְ.

מתוך המפגש הזה עם המוות נולד מחדש הגיבור הראשי של היצירה, שהוא גם האני הדובר שלה, בגלגולו השונה, הזר, שאנו לומדים אט־אט להכירו, באמצעות המונולוג הדרמטי שלו. הוא פונה בדרך־כלל אל האשה, הגיבורה השנייה של היצירה, שהוא מכנה אותה, לרוב, בשם ׳בתי׳, ולעתים רחוקות יותר בשם ׳בת׳, ׳רעיה׳ או ׳אשה׳. אל אופן קיומו של הדובר, שהוא ספק חי ספק מת, אנו מתוודעים לראשונה בשיר השלישי, ׳גר בא לעיר׳:

הָעִיר נְצוּרָה מִבּוֹא וּמִצֵּאת,
וַאֲנִי אֶעֱבֹר לָבֶטַח.
אֲ נִ י הַ זּוֹ כֵ ר, הֶ עָ נִ י־כְּ מֵ ת,
אֶעֱמֹד עַל שְׂנָתֵךְ בַּפֶּתַח.

אני־עני זה, שהקרבה או הזהות הצלילית הכמעט־הומונימית של שתי המלים שונות המשמעות בשורה השלישית מבליטות את עוניו, את

החסר שבו, נוכח בעוצמה רבה ובאינטנסיביות לכל אורך היצירה.[15]

מהו האני הזה? מה אופן קיומו? הביקורת והמחקר עסקו לא מעט בשאלה מיהו, מה הוא מייצג מבחינה סמלית או אלגורית, והרבה פחות בשאלת מהות קיומו. והיות שככל גיבורי היצירה הוא גם חסר שם פרטי, התקשתה הביקורת גם כיצד לכנותו: ′האיש′, ′המת′, ′העני′, ′העני־כמת′, ′הבעל′ – אלו הם מקצת מהכינויים הרווחים בביקורת,[16] אך הכינוי שהשתרש יותר מכל, והפך, במידה מסוימת, לדעתי, גם למכשול, הוא הכינוי ′המת החי′, שנתפס כיום, בחלקים גדולים של הקורפוס הביקורתי־מחקרי, כמעט כחלק מהטקסט האלתרמני.

למותר לציין, כמדומני, שצירוף המלים ′המת החי′ אינו מופיע כלל ב*שמחת עניים*. מי שטבע מושג זה לראשונה היה, כנראה, דוד כנעני, שהשתמש בו שלוש פעמים בלבד, בראשיתה ובסופה של פסקת־הפתיחה של דיונו ב*שמחת עניים*, וכן בפסקת הסיום של דיונו בה:

> בפתח ביתנו עמד הצר, ותחושה גאונית לחשה וכפתה עליו על המשורר לשיר את ימי ערב השואה מבעד לשפתי המת־החי [ההדגשה במקור] ב*שמחת עניים*. קשה להעלות על הדעת צורה אדקוטית יותר להבליט את חוויית ′החיים על קו הקץ′, ′בית המועד לאסון′, עולם שהוא ′חצוי, כי הוא שניים וכפולה בו המיית מספדו′, של ימים אשר בהם ′דק התג שבין טרם שואה וערב חג′ (לשון פשוטה: חרדת ההכרעה בין ניצחון האויב נושא המוות לבין סיכוי החיים), אלה הימים של מתיחות נוראה וציפייה לגזר הדין שיפול, שהם קשים ובלתי־נסבלים מן גזר הדין והמוות עצמם. המת החי, העומד בין שני עולמות, רק הוא יכול היה למצות עד תום את המאבק הזה ופשרו. (כנעני 1955: 241־242)

בעקבות כנעני השתמש במונח זה פעם אחת ויחידה גם ישראל רינג

15. זהו, יש לשער, גם מקורה של כותרת ספר שיריו השני של אברהם חלפי, *שירי האני העני* (1951), שבאמצעותה נתגלגל צירוף מלים זה גם לכותרת ספרו של דן מירון על ביאליק, *הפרידה מן האני העני* (האוניברסיטה הפתוחה 1986).

16. ארבעת הראשונים הם כינויים המופיעים בטקסט האלתרמני עצמו. הכינוי ′הבעל′ אינו מופיע בטקסט כלל, והוא נוצר על ידי הביקורת בהשפעת הכינוי ′רעיה′, החוזר ומופיע בלשונו של הדובר מספר פעמים.

(1957: 188), ומשני אלו, ללא ספק, שאב דן מירון צירוף מלים זה והשתמש בו לציון מה שנראה לו כסמל המרכזי של כל שירת אלתרמן: "סמל המת החי הוא סמלה המרכזי של כל שירת אלתרמן, הוא הכלי שבו מגיב אלתרמן לא רק על תופעה כגון הפשיזם, אלא על עצם חוויית הקיום האנושי". (מירון תשכ"ב: 21)

ממירון, ומן השימוש החוזר ונשנה שעשה בצירוף מלים זה (מירון תשכ"ב: 18־34), נתגלגל הכינוי 'המת החי' לברוך קורצווייל (1966: 204־247), לישראל זמורה (1967), לאסתר נתן (1969: 249), ובהמשך לישראל לוין (1977: 33־48), לאהרון קומם (אפריל 1979: 36, 37) ולבועז ערפלי (תשמ"ג: 29־65); ומאלו הלאה לשלמה הראל (1984), לחנן חבר (1986, 2001), לחיה שחם (1989, 1997), ליהודית נוה (1991), לרות קרטון־בלום (1994), לראובן שהם (1994), לזיוה שמיר (1999: 327־329), למרדכי שלו (אלון ובן־אהרון 2001: 230, 248), ליוחאי אופנהיימר (2002), לאידה צורית (2002), לאורית קמיר (2005) ולאחרים, כמושג מפתח בעולמו השירי של אלתרמן ובעולם השירי של ממשיכיו.

הביקורת, בכללותה, נטתה להדגיש את היסוד האוקסימורוני והאמביוולנטי שצירוף מלים זה מבטא בדמותו של הגיבור או הדובר של *שמחת עניים*, דהיינו, את היותו בעת ובעונה אחת גם מת וגם חי, מי שמצוי בשני העולמות גם יחד. ובניסוח של חנן חבר:

> ייצוגו של המת החי הוא ביסודו של דבר ייצוג אמביוולנטי, שנועד לפתור את הסתירה הבסיסית בין המחויבות לחיים הפרטיים לבין המחויבות לקולקטיב, ללאום. המטפורה של המת החי 'פותרת' את הסתירה על ידי שהיא מטשטשת את הגבולות בין עולם המתים לבין עולם החיים. המת החי הוא אוקסימורון שמאחד את הניגודים [--] המנגנון האידיאולוגי המרכזי של המת החי הוא מנגנון שמטשטש בין תחום המוות לתחום החיים, על ידי פעולתו בשניהם. (חבר 2001: 36)

אולם לאמיתו של דבר, מה שבולט יותר בדמותו של הדובר *בשמחת עניים* הוא לא היסוד המאחה, זה שמאחד את הניגודים, אלא דווקא היסוד החוצה, הפרובלמטי. העולם הוא חצוי – מחולק לשניים, עולם החיים ועולם המוות – ואת הגבול ביניהם לא ניתן

לטשטש: "כי חצוי העולם, כי הוא שניים" ('החולד'). הדובר אמנם מסוגל לעבור מעולם לעולם, אך קיומו בשני העולמות שונה לחלוטין, כשהדבר הבולט המשותף הוא אי־הנחת, חוסר השלוה. בעולם המתים הוא אינו זוכה לשלוה המובטחת, כביכול, למתים, בחצי הראשון של 'כאשר הרואות תחשכנה' ("ושלוונו, ונחנו ואורנו") אלא ממשיך בקיום גופני פגום, נחות, מדכא ("את עצבת ראשי המקריח, / את יגון ציפרני הגדולות" – 'החולד'); ואילו בעולם החיים קיומו הוא כרוח רפאים בלבד, ללא יכולת ליצור מגע של ממש, לא עם אהוביו (הרעיה, הרֵעים) ולא עם אויביו (הצר).

אמנם, אין ב*שמחת עניים* אזכור מפורש להופעת הדובר בדמות רוח רפאים, אבל הדבר נרמז בבירור באמצעות שימושי לשון ואלוזיות מקראיות. כידוע, אין כמעט במקרא סיפורי רוחות. המקרה היחיד, כמדומני, הוא סיפור שאול ובעלת־האוב, שבו מפגישה בעלת האוב את שאול, לפי תביעתו, עם רוח שמואל המת. פעולת הקסם המאגית של בעלת האוב מתוארת בסיפור זה באופן עקבי באמצעות פעלים משורש 'עלה', שבאמצעותם ניתן לצייר את התנועה של נשמת המת העולה מן האדמה:

(8) וַיִּתְחַפֵּשׂ שָׁאוּל [––] וַיֵּאמֶר: קְסֻמִי־נָא לִי בָּאוֹב וְהַעֲלִי לִי אֶת אֲשֶׁר־אֹמַר אֵלַיִךְ.
(11) וַתֹּאמֶר הָאִשָּׁה: אֶת מִי אַעֲלֶה־לְּךָ? וַיֹּאמֶר: אֶת שְׁמוּאֵל הַעֲלִי־לִי.
(13) וַתֹּאמֶר הָאִשָּׁה אֶל שָׁאוּל: אֱלֹהִים רָאִיתִי עֹלִים מִן־הָאָרֶץ.
(14) וַיֹּאמֶר לָהּ: מַה תָּאֳרוֹ? וַתֹּאמֶר: אִישׁ זָקֵן עוֹלֶה וְהוּא עֹטֶה מְעִיל.
(15) וַיֹּאמֶר שְׁמוּאֵל אֶל־שָׁאוּל: לָמָּה הִרְגַּזְתָּנִי לְהַעֲלוֹת אֹתִי?
(שמואל א, כח)

שימוש דומה בפועל 'עלה' עושה אלתרמן כמה פעמים בהקשר להופעת המת כרוח. ב'הזר זוכר את רעיו' חוזרות פעמיים, בתחילת הסטרופה ובסופה, השורות הבאות:

מִי עוֹלֶה מִתּוֹךְ גַּל כּוֹרֵעַ?
אִישׁ רֵעִים לְהִתְרוֹעֵעַ.

גם כאן מדובר בעלייה מהקבר, מתחת גל האבנים, ועל פי ההשוואה לשורות המקבילות בסטרופה המקבילה, בסיום השיר –

מִי דִּבֵּר מִתּוֹךְ גַּל כּוֹרֵעַ? מִי שָׂמַח תַּחַת גַּל כּוֹרֵעַ?
אִישׁ רֵעִים לְהִתְרוֹעֵעַ. אִישׁ רֵעִים לְהִתְרוֹעֵעַ.

ברור שמדובר ברוח בלבד, שהרי הרֵעים אינם רואים אותו, אלא מגיבים לקולו בלבד. ב׳שיר של מנוחות׳ מסתיימת הסטרופה האחרונה בשורות הבאות:

וְדִבַּרְתִּ: זֶה דּוֹדִי הָ ע וֹ לֶ ה בִּבְלוֹאִים
וַאֲנִי לוֹ אִשְׁתּוֹ הַיָּפָה לֵאלֹהִים,
וָאֶרְאֶה אֶת פָּנָיו וְחָשַׂכְתִּי,
וְלֹא אֵבֶךְ, כִּי שְׂפָתַי נָשַׂכְתִּי.

לפי המלים ששם הדובר בפי האשה ברור שהיא רואה את רוח הרפאים שלו העולה מן האדמה – מראה מפחיד של רוח האיש המת (ה׳דוד׳ משיר השירים), הבא לקחת אליו את אשתו לעולם המתים.

ודוגמה אחרונה, מעניינת במיוחד בגלל ההקשר האינטרטקסטואלי המרומז, מהשיר ׳המחתרת׳:

כִּי נָכוֹנוּ לִנְשֹׂר קַבַּיִם,
כִּי עָ לָ ה אֵל קְצוּצֵי כַּפַּיִם.

השיר ׳המחתרת׳ מתאר, כידוע, את מחתרת המתים, המחכים מתחת לאדמה, להתקוממות האחים החיים („כל אשר נשמה באפיו"), אלו שעל פני האדמה, על מנת להצטרף אליהם במאבקם. צירוף המלים ׳ע ל ה א ל׳ נבנה כווריאציה על דבריה של בעלת־האוב לשאול „אלוהים ראיתי עולים מן הארץ". הקשר האינטרטקסטואלי בין השורה האלתרמנית לפסוק המקראי מרמז, כי גם בשורה של אלתרמן מדובר ברוח מת העולה מן האדמה.

ומעניין: כשמתאר טשרניחובסקי סצנה זו, בבלדה הידועה שלו ׳בעין דור׳, הוא שם בפי שאול הפונה לבעלת־האוב את המלים הבאות:

– "אַתְּ בַּעֲלַת הָאוֹב?" – "כֵּן אֲדוֹנִי, הִנֵּנִי".
– "נָא קַסְמִי בָּאוֹב, צֵ ל הָ ר וֹ אֶ ה הַרְאִינִי".
(טשרניחובסקי 1940: 175)

השורה השנייה של הבית באה במקום חציו השני של פסוק ח המקראי: "ויאמר: קסמי נא לי באוב, והעלי לי את אשר אומר לך". ההמיסטיך הראשון של שורה זו חוזר כמעט במדויק על הצלע הראשונה של הפראזה המקראית, ואילו בהמיסטיך השני מחליף טשרניחובסקי את המלים המקראיות 'העלי לי' במלים צל (הרואה) הראיני, כשברור שמשמעות המלה 'צל' היא 'רוח'.

במשמעות זו משתמש גם אלתרמן במלה 'צל' בשיר זה:

וּבְחַדְרֵי חֶדְרָיו שֶׁלַּחְנוּ,
וְ צֵ לֵ נ וּ רַגְלָיו עוֹקֵב.

וכך גם בשיר 'הבכי':

בְּאֵין לִי עֵד רָאִיתִי עֶלְבּוֹנֵךְ מָה רָב
וּזְרוֹעוֹתַיִךְ כַּמָּה שַׁחֲפוּ.
עַל כֵּן צִ לִ י סָמַר מִמֵּךְ בַּמַּאֲרָב
וְעַצְמוֹתַי אֵלַיִךְ רָחֲפוּ.

במשמעות זו של רוח משתמש אלתרמן במלה 'צֵל' גם בשיר 'האסופי' (לוח הארץ תש"ז; אלתרמן תשל"ה: 224):

וָאָשׁוּב בֵּית אִמִּי כְּכַדּוּר מִתְגַּלְגֵּל
וָאֶחְבֹּק צִוָּארָהּ בְּיָדַיִם שֶׁל צֵ ל.

קיומו של הדובר, האיש המת, גיבור *שמחת עניים*, בעולם החיים, זה שעל פני האדמה, הוא אפוא קיום של רוח רפאים, בהתאם למסורת הארוכה של הספרות הגותית, שעליה הצביע כבר מירון (תשכ"ב), לפיכך תיאורו, כ'מת חי', דהיינו, כמי שהוא בעת ובעונה אחת גם מת וגם חי, אינו מוצלח.

מה שמאפיין, לאמיתו של דבר, את הדובר של *שמחת עניים*, הוא לא היותו גם מת וגם חי, אלא היותו איש לא חי הולך, כמתואר

ב׳תפילת נקם׳ – ״אל חורפי החיים אלך לא־חי״ – או בשיר ׳כְּבוֹת המנורה׳ מתוך *שידי עיר היונה*: ״כאילו איש לא חי תמיד הולך בעקבותיה / ולא תָסוּר כפו מעל כתפה״ (אלתרמן תשל״א, 66). לפיכך הוא חש עצמו כזר, נכרי וגר בכל מקום (״אני הנכרי, אני הגר״ – ׳גר בא לעיר׳), הן בעולם המתים והן בעולם החיים. האופן שבו הוא מתאר את מצבו הלא־ברור, כמי שחצוי בין שני העולמות – דומה להפליא לאופן שבו מתאר דרידה את רוח הרפאים כמשהו שבין חיים למוות, לא חי ולא מת.[17]

17. ראו: Wolfreys 2002: X-XI; על הבעייתיות בכינוי ׳המת החי׳ עמד לאחרונה גם ערפלי (2005 א׳: 93, הערה 21), בהעירו: ״בשל האמצעים הרבים שנוקט אלתרמן כדי למנוע מן הקורא לממש אותו כאדם חי ממש [––] נראה לי שבכינוי השכיח בביקורת ׳המת החי׳ יש משהו מטעה [––] עדיף לתאר אותו כ׳מת נוכח׳״.

י. לסוגיית היחסים בין הדובר לנמענת

מערכת היחסים בין שני הגיבורים הראשיים של היצירה, הדובר והנמענת, כפי שהיא באה לביטוי בתריסר המונולוגים הדרמטיים שבשני השערים הראשונים, היא סבוכה ואובססיבית. היא מזכירה, לדעת כמה מבקרים וחוקרים, את מערכת היחסים האלגורית הסבוכה שבין האלהים כבעל לבין האומה הישראלית כ'אשת נעורים' בחלק מפרקי הנבואה במקרא. עמדה על כך כבר (לראשונה, כמדומני), רחל כצנלסון ברשימתה מ־1944: "אין, כנראה, דרך שירית טובה יותר להבעת גורלה של האשה העברית, מאשר לעשותה לאשת־נעוריו של אל רחום וקנוא, ומחרים ומפקיר ונוקם – ובוחר בה, אך בה בלבד" (כצנלסון תש"ו: 179). הרחיבה על־כך את הדיבור אידה צורית, במאמרה החלוצי מ־1952:

> ה'אני' כאלוהים מופיע בשירה הנבואית בגילויים ללא־ספור – כמארשה וכבעלה של האומה, שהיא 'אשת נעוריו', וסמל זה חי את חייו בכל גלגולי יחסי אישות שבין בעל ואשתו במוחש. 'היא' מחזרת אחריו, אוהבתו, בוגדת בו, סוטה מעליו, זונה אחר אחרים. 'הוא' מקנא לה, שמח בשמחתה, סובל בכאביה, מקנא, מייסר, מוכיח, מפקיר, מעניש ונוקם. בעצם כבר שם קיים יסוד השניות, שהוא מציאותי ומובן כל כך על יסוד פסיכולוגי, של הבעל האוהב־ושונא, מייסר־ומרחם, כואב־ומוכיח, מעניש־ומנחם – בעת ובעונה אחת. (צורית 1952: 4; תשל"ד: 97)

התזה הזו נרמזה על ידי ברוך קורצווייל, במאמרו המקיף על שירת אלתרמן (קורצווייל 1966: 238־239), ופותחה על ידי אסתר נתן, שחזרה והדגישה את הקוטביות של "יחסי אהבה וקנאה, התאכזרות ורחמים, רדיפה וניחומים" שבין האיש והאשה, קוטביות ה"מעלה על הדעת את יחסו של האלוהים בעל־הברית לאשת נעוריו, האומה העברית – יחס של בעל קנוא ונוקם, מנחם ומרחם, החוזר ברבים מספרי הנבואה". (נתן 1969: 246)

ללא ספק, לא ניתן להתעלם מהקשרים האינטרטקסטואליים בין שירים כגון 'שיר לאשת נעורים' ו'הזר מקנא לחן רעייתו' לבין טקסטים

נבואיים כגון הושע וישעיהו:

> כי־כאשה עזובה ועצובת רוח קראך ה׳, ואשת נעורים כי תימאס אמר אלוהיך. ברגע קטון עזבתיך, וברחמים גדולים אקבצך. בשצף קצף הסתרתי פני רגע ממך, ובחסד עולם ריחמתיך, אמר גואלך ה׳. (ישעיהו נד, 6־8).

עם זאת, צדקו ללא ספק אידה צורית, גדעון קצנלסון וברוך קורצווייל בהערותיהם, כי אין לראות בשימוש במוטיבים ובצירופי המלים המקראיים עדות לאלוהיותו של הדובר, אלא רק לרטוריקה שלו, דהיינו, לשימוש שהוא עושה בטקסטים המקודשים לחיזוק הכוח המאגי של דבריו.

מהו הכוח המניע של מערכת היחסים בין הדובר לנמענת? לפי דוד כנעני, במסתו הקלסית על שירת אלתרמן מ־1955, זה אותו כוח שהוא רואה בו את המוטיב הדומיננטי בכל שירת אלתרמן – החמדה: ״החידוש שבשירת אלתרמן, המוטיב הדומיננטי בה, הוא חמדת החיים [––] החמדה, אם כל חי, היא הרובד העמוק ביותר בשירת אלתרמן״ ((כנעני 1955: 223, 227, וראה שם 235, 236, 243).

הביטוי הספציפי שבחר בו כנעני, החמדה, אינו נראה לי מוצלח ביותר, שכן המלה ׳חמדה׳ אינה חלק מהמילון הפיוטי אל אלתרמן (בכל *שירים שמכבר* אין אלתרמן משתמש בה אלא פעם אחת בלבד, ב׳שיר השקר׳ – ״לא דין העיניים לחמוד״); אבל במהות – הצדק עם כנעני, ואין אנו צריכים אלא להחליף את המלה ׳חמדה׳ במלה ׳אהבה׳ או במלה ׳תשוקה׳. אהבה ותשוקה הן מלים דומיננטיות ב*כוכבים בחוץ*: 26 פעמים מופיעה המלה ׳אהבה׳ או מלה אחרת מהשורש ׳אהב׳ ב*כוכבים בחוץ*, ושבע פעמים מופיעה המלה ׳תשוקה׳. הוא הדין בשני השערים הראשונים של *שמחת עניים*, שבהם ממוקדת מערכת היחסים בין הדובר לנמענת: שבע פעמים מופיעה בהם המלה ׳אהבה׳.[19] אבל לא הסטטיסטיקה קובעת אלא האינטנסיביות והתפקיד המכריע של האהבה בשני השערים הראשונים – וקריטריונים אלו מאשרים את קביעותיו של כנעני:

19. ראו: בן טולילה וקומם 1998: 4־5, 225.

המוטיב היסודי שלה [של *שמחת עניים*]: עזה כמוות חמדה.[20] כי כנגדו אפשר להציב רק אותה. פסקה חמדה – פסקה חיוניות, חדלו חיים עוד בטרם שב הגוף אל עפרו [––] המת החומד איננו מת. כי אין אדם יוצא מן העולם אם עוד תאוותו בידיו. (כנעני 1955: 242)

ואם זקוקים אנו לתנא־דמסייע נוסף – יבוא אלתרמן עצמו ויעיד, שהרי כך כתב במאמרו ״סוד המרכאות הכפולות״, שפרסם ב*טורים* ב־19.10.38, דהיינו, כחצי שנה לאחר פרסום *כוכבים בחוץ*, כשדבריו מתייחסים דווקא לגיבור הקולקטיבי, העם היהודי:

בלי שמץ יהירות שובינית, אלא כקביעת עובדה בלבד, יש לומר, כי בימי נסיגה אלה בעולם, בימי ויתור ואופורטוניזם, עוברת על העם היהודי תקופת חיות ודבקות שמעטים כמוה ליופי. תקופה כזו אינה חוזרת בחייה של אומה, כאהבה ראשונה שאינה נשנית. עם זה, שראוהו לפעמים, אולי לא לשוא, כחיידק הדקדנטיות, ההפרדה והספקנות, הרי דווקא עכשיו חולה הוא מאין כמוהו באהבת החיים, באמונה בהם, בהקרבת נפש וגוף למענם. וטעות גדולה יטעו האומרים, כי רק יצר החומר נתפעם בו בכוח שלא ידע עד כה, כי אהבה זו שעוררה את כל חושיו, אהבת בשרים היא מעיקרה. לא אמת הדבר. (אלתרמן 1971: 29)

אולם בין כתיבת *כוכבים בחוץ* והופעת הספר לבין כתיבת *שמחת עניים* והופעת הספר לא רק שחלפו שלוש שנים, אלא שגם המציאות השתנתה כליל, עם פרוץ מלחמת העולם השנייה. המוות, ש*בכוכבים בחוץ* נכח ברקע האחורי, עבר לקדמת הבמה. הוא נקודת המוצא לכל המהלך השירי של *שמחת עניים*, החל בשיר הפתיחה וכלה בשיר הסיום. לפיכך גם האהבה ב*שמחת עניים*, בשונה מהאהבה ש*בכוכבים בחוץ*, היא אהבה בין מת מהלך לחי, אהבה שאינה יכולה להתממש בשלמות במציאות הרגילה, בחיים, אלא רק לאחר המוות. ומבחינה פיזית או גיאוגרפית או פיגורטיבית – זו אהבה בין מי שנמצא בחושך לבין מי שנמצא באור, בין מי שנמצא עמוק באדמה, מכוסה בעפר, לבין מי שנמצא על פני האדמה. 18 פעמים חוזרת המלה ״עפר״

20. לטעמי, מוטב להחזיר את הפסוקית לצורתה הראשונה המקורית: ״עזה כַמוות אהבה״. (ע.ש.)

ב*שמחת עניים* ותשע פעמים ׳אדמה׳; ואף המלה ׳ארץ׳, החוזרת ביצירה 15 פעמים, מתפקדת לעתים, מבחינה סמנטית, במשמעות דומה (׳ארץ בלי נר וָאוּר׳; ׳ארץ אפלה׳).[21]

כאחד הגילויים המרשימים ביותר לאופי המוזר, הסוריאליסטי, של אהבה זו, ניתן לראות את השיר *החולד*, מהבולטים והמסתוריים שבשירי *שמחת עניים* הן מבחינת עיצובו הסוריאליסטי והן מבחינת הביטוי התמציתי והמרוכז ביותר לעולמה החידתי של היצירה, ששני הבתים האחרונים של השיר הם, כאמור, משיאיה המופלאים.

שיר זה מדגים בצורה האינטנסיבית ביותר את אופיה החצוי, השחור־לבן, זה שבין החיים למתים, של מערכת האהבה והתשוקה בין שני גיבוריה המרכזיים של היצירה, ובעצם – של היצירה כולה. והצביע על כך באופן מרוכז, חד וסוגסטיבי דוד כנעני, על רקע דיונו המוקדם בעולם האלתרמני של *כוכבים בחוץ*:

> אם *כוכבים בחוץ* היה ספר המראות ומאור־העיניים – *שמחת עניים* אינה יודעת צבעים וקולות, כחוק איש הבור החותר עם החולד מעומק, אלא אם חזיונות שבין אור לחושך, קול ולא־קול, על גבול החיים ולא־חיים: ״ובמגע היראה יוחש, ובהבהוב הגפרור יואר, ולכתו כהלוך הקש, וקולו כקריעת הנייר״, כעין הפנטום החמקמק שהכל יש בו מלבד ממשות פיזית, כדין הרפאים, המתים המהלכים על פני אדמות: ״צלי סמר ממך במארב ועצמותי אליך רחפו״. הפנים נמוגים כאד, ההתוודעות אל האחים באה כרוח, ובנפץ הטיח וחריקת הרצפה בלילות אל הרעיה. כל ישותו של המת־החי היא ״כדלתות רוֹחפה וכמעוף וילוני הבית״, ונופו – חושך ועפר, תל וכוכים ומאורה. החושך נוצל על כל נרדפיו, תואריו, פועליו והסתעפויותיו: מחשכים ושחור, סנוורים ולא־אור, זכוכית שאפלה ועיוור התועה על פי הנבל, ארץ בלי נר ואוּר וימים הכהים כליל, צלמוות, איש החושך ובינה שהייתה לחושך. האור אינו יודע את הצבעים, בלתי אם הבהוב ונצנוץ, חזיז ונץ העגיל, יקוד ונר בוער – להבליט את עצם מציאותו של אור החיים וניגודיו. (כנעני 1955: 249)

היות והעולם כולו כפול, חצוי בין חיים למתים, בין אור לחושך – גם

21. ראו: בן טולילה וקומם 1998: 14, 20, 21, 168.

הדובר כמו חצוי, כמו מפוצל לשניים או כמו הכפיל את עצמו, אדם ובעל חיים, מת המסרב למות וחולד. החולד, במישור הפיגורטיבי, הוא בבחינת מטונימיה של האיש המת, בהיותו בעל חיים שחי באדמה, אבל במציאות הסוריאליסטית של השיר נוכחותו ריאלית לא פחות מזו של המת.

כיצד נתגלגל החולד *לשמחת עניים*?

דומה שהמקור הסביר ביותר לחולד כמטונימיה של המת המהלך הוא, כאמור, *המלט*, וביתר דיוק: חלקה האחרון של הסצנה החמישית במערכה הראשונה שלו, זו שבה נפגש המלט עם רוח אביו המת, ואשר בסיומה דורש המלט מרעיו להישבע לא לגלות לאיש את החיזיון שראו. דרישה זו נתמכת שוב ושוב על ידי רוח המת, ועל כך מגיב המלט במלים הידועות Well said, old mole, דהיינו, "יפה דיברת, חולד זקן" (שורה 170), כשבהמשך באות השורות המצוטטות לעתים קרובות (165־167):

And therefore as a stranger give it welcome.
There are more things in heaven and earth, Horatio,
Than are dreamt of in your philosophy.

– שורות היכולות לשמש גם כעין מוטו *לשמחת עניים*.

ניתן לקשור את הופעת החולד, אולי באופן ספקולטיבי יותר, גם למקורות יהודיים. כך, למשל, קושרת אידה צורית (תשל"ד: 27־35) את הופעת החולד עם 'מעשה חולדה ובור', המופיע ברש"י לתענית ח' ובערוך השלם, בערך 'חלד':

לא רק ציורי חבל, חולדה ובור הפזורים בשירי *שמחת עניים* בווריאציות שונות עשויים להעלות בנידון את המדרש הנ"ל. נושא שבועת האמונים, על כל המשתמע ממנו, הוא המשותף למדרש ולשירים. (שם, 27־28)

אפשרות זו עשויה לקבל חיזוק מצמד החרוזים הראשון של השיר, 'אומן־עומק', הקושר זה לזה, באמצעות הצליל המשותף, את המוטיב של שבועת אמונים ("נשבעתי לך אומן") עם הוויית המעמקים ('חתרתי מעומק') של המת והחולד:

לֹא לַהֶבֶל נִשְׁבַּעְתִּי לָךְ אֹ מֶ ן.
לֹא לַשָּׁוְא עֲקַבֵּיךְ אָשׁוּף.
עִם הַחֹלֶד חָתַרְתִּי מֵ עֹ מֶ ק,
וְכָמוֹהוּ עִקֵּשׁ וְכָשׁוּף.

אפשרות אחרת, המשתלבת היטב עם הזיהוי של הדובר, ברובד האלגורי, עִם עַם ישראל ההיסטורי, ובמיוחד בגולה, היא שמקורו של ציור החולד במדרש המובא משמו של ריש לקיש בבבלי פסחים קי״ח ע״ב: ״אמר רבי שמעון בן לקיש: מאי דכתיב, ׳מושיבי עקרת הבית׳? אמרה כנסת ישראל לפני הקדוש ברוך הוא: ריבונו של עולם, שמוני בניך כחולדה זו הדרה בעיקרי בתים״ [ובנוסח כת״י מינכן, שמביא ׳ערוך השלם׳ בערך ׳חולד׳: ׳חולדת בעיקרי בתים׳]. ומפרשים רש״י ורשב״ם את המלים ׳שמוני בניך׳ – ׳מרוב חטאים בגלות׳.

הציור המדרשי זוכה, בשיר, לריאליזציה מלאה, כשכל תשומת־הלב מועברת מן הנמשל, כנסת ישראל, אל המשל, החולד; והמעבר מלשון נקבה (חולדה) ללשון זכר (חולד) מסתבר מאליו לנוכח העובדה, כי החולד מטונימי למת הגברי, החותר אל הרעיה הנשית. החתירה מהעומק, מהיסודות, מ׳עיקרי הבתים׳, אל אותו הגבול הדק, הפיזי, הרצפה והכתלים, המבדיל בין עולם החשכה התת־קרקעי של החולד ושל המתים לעולם המואר של הרעיה ושל החיים, זוכה להמחשה פיגורטיבית מרשימה, מוחשית להפליא. מתברר ששני העולמות, עולם החיים ועולם המתים, הם שני חצאים של עולם אחד; אך בין דרי שני העולמות אין שום אפשרות לקשר פיזי אלא לקשר נפשי־רוחני בלבד, באמצעות הזיכרון, המחשבה והאהבה.

בעוד שעולמו של הדובר הוא עולם סוריאליסטי, שיש שהוא מצייר את נוכחותו בו כמי שיש לו קיום גופני, פיזיולוגי (״את עצבת ראשי המקריח, / את יגון ציפורני הגדולות״), ויש שהוא מתאר את עצמו בתוכו כמי שמסתובב בעולם החיים, בעיר הנצורה, כרוח (״העיר נצורה מבוא ומצאת / ואני אעבור לבטח״ – ׳גר בא לעיר׳), רואה ולא נראה, (״אביט בך, עוד אביט בך, לא אבהלך״ – ׳הברק׳), או שהוא רומז לקיום סימבולי, בבחינת גלגולו המיתי של המוות עצמו (״לא תנוסי מאיש העיניים״ – ׳הזר מקנא לחן רעייתו׳) – הרי שהאשה חיה בעולם

ריאלי, בו שולטים חוקי העולם הריאלי. היא אינה יכולה לראות את הדובר בעיני בשר, אף שהוא יכול לראות אותה: "אלי נשאת עיניים בלי ראית אותי, / את השקוף וצח כחלונך" – אומר הדובר בשיר 'הבכי'. היא יכולה לראות אותו בעיני־רוחה, לחוש בקיומו, אך לא לראותו בממש, כחי: "והבטת כה וכה ואיש אין, / וידעת כי אני אורחך" – 'המשתה').

אי היכולת של הדובר והנמענת לשוב ולהתאחד בעולם הזה, למרות תשוקת המת לרעייתו שגם המוות לא יכול לה, כדבריו בפתח המונולוג הדרמטי שלו ב'שיר לאשת נעורים' –

אָז עָלָה הַבַּרְזֶל, בִּתִּי,
וְהֵסִיר גַּם רֹאשִׁי מֵאֵלַיִךְ.
וְדָבָר לֹא נוֹתַר, בִּלְתִּי
עֲפָרִי הַמְרַדֵּף נְעָלַיִךְ.
כִּי בַרְזֶל יִשָּׁבֵר, בִּתִּי,
וּצְמָאִי לֹא נִשְׁבָּר אֵלַיִךְ –

היא גורם מרכזי בתחושת הבלבול והדיסאוריינטציה הנוצרת אצל הקורא לאורך שני השערים הראשונים של *שמחת עניים*, תחושה המשקפת אל נכון את הבלבול והרצונות המנוגדים של הדובר (ובעקיפין, אולי, גם של האשה):

יוֹם־יוֹם אֶתְפַּלֵּל שֶׁתִּכְלִי כְּמוֹ נֵר
שֶׁאֵלַי תֵּרֵדִּפִי בַּחֶרֶב.
וְיוֹם־יוֹם בַּעֲדֵךְ עַל פְּתָחִים אֲחַזֵּר,
לְמַעַן תִּחְיִי עוֹד עֶרֶב. ('גר בא לעיר')

שתי המשאלות הסותרות מובנות לחלוטין, ונובעות בעליל מההתנגשות בין פנים שונות של האהבה, ובכלל זה הפן הממוקד בעיקרו בסיפוקו העצמי של האוהב, והעשוי להתקשר לתחושות של בעלות וקניין ולהוליד, לא פעם, גם רגשות עזים של קנאה; והפן הממוקד, בעיקרו, בזולת, בטובת האחר, בדאגה לאהוב, לביטחונו ולאושרו.[22] שני הפנים עשויים לדור, לא־פעם, בכפיפה אחת, או

22. ראו: אריסטו 1985: 190; Armstrong 2002: 108-112.

שהעימות ביניהם עשוי להישאר, בתנאים רגילים, סמוי מן העין – אך בסיטואציה הפנטסטית, הסוריאליסטית, של *שמחת עניים* הסתירה בין שתי התפיסות מתגלה ביצירה מראשיתה. היא מבצבצת ועולה כבר במונולוג הדרמטי השני, ׳גר בא לעיר׳, ומקבלת בהמשך, בשירי השערים הראשונים, ביטוי מגוון, רב פנים ומפתיע.

אנו שומעים, בפסוקי הדובר, ביטויים עזים של תשוקה ארוטית –

כִּי עָדִית מִטְּפַחְתֵּךְ, בִּתִּי,
כִּי אָמַרְתְּ לִי: הַבֵּט וּרְאֶנָּה.
וָאֶדֹּר לֹא לִנְשֹׁךְ פִּתִּי,
עַד שִׁנַּי מִבָּסְרֵךְ תִּקְהֶינָה. (׳שיר לאשת נעורים׳)

ולצדם – אמירות נוגעות ללב של דאגה ומסירות אין קץ:

פַּת לָךְ אָבִיא אַחֲרוֹנָה.
בְּשֵׁם לָךְ אֶקְרָא רִאשׁוֹנָה.
הַחֵמֶת אַגִּיעַ אֶל פִּיךְ שֶׁחָרַב,
אֲנִי הַדּוֹאֵג, אֲנִי הַשָּׁב. (׳גר בא לעיר׳)

זה ליד זה באים גילויים חריפים של רכושנות וקנאה , מצד אחד[23] –

כְּמוֹ נֵר אֲלַוֵּךְ וּכְאוֹיֵב אֲרַגְּלֵךְ,
כִּי שֶׁלִּי אַתְּ כֻּלֵּךְ, כֻּלֵּךְ, כֻּלֵּךְ [––]
מֵאֶצְבַּע זָרִים, מִמַּבָּט וּנְשִׁימָה,
קִנְאָתִי תְּסֻבֵּךְ כְּאֵם.
וְשַׁמְתִּיךְ לְשַׁמָּה, וְיָשַׁבְתְּ נְשַׁמָּה,
לֹא חִנֵּךְ יֵרָצֶה, לֹא קוֹלֵךְ יִשָּׁמַע,
וְהִקְפַּצְתִּי עָלַיִךְ זִקְנָה בְּלִי יוֹמָהּ – (׳הזר מקנא לחן רעייתו׳)

וציורי אהבה עדינים, מלאי רוך וקשב, מצד שני –

וּבְנוּחֵךְ וְנָשָׂאתִי רֹאשִׁי
אֶל פָּנַיִךְ, כִּי לָךְ כָּמֵהַּ.

23. ראו: קמיר 2005: 482־504.

וּצְחוֹקֵךְ מֵעָלַי מְרַחֵף חֲרִישִׁי,
וַאֲנִי, הַחֵרֵשׁ, שׁוֹמֵעַ. (׳שיר שמחת עיניים׳)

והזיגזג הנפשי חוזר שוב ושוב. מכאן – איומים חריפים של אלימות:

בְּיָדַי הַשָּׁבוֹת צַמָּתֵךְ תֵּחָטֵף,
כִּי קָשַׁרְתִּי עָלַיִךְ קֶשֶׁר.
בְּיָדַי הַמְצֻוּוֹת תֵּאָנֵק עוֹד וְתֵבְךְ
גִּזְרָתֵךְ הַנִּקְשֶׁתֶת כְּגֶשֶׁר. (׳שיר מחול׳)

ומכאן – תמונות של מֵעֵין אידיליית אוהבים, רצופות מלות אהבה וחסד:

תִּשְׁרֶה הַשִּׂמְחָה עַל שֻׁלְחַן עֲנִיִּים,
וְעַל חֵן מַפָּתָם וּמְאוֹרָם.
בִּתִּי, שְׁמוֹת חִבָּה לָךְ, סְפוּרִים וּמְנוּיִים,
וְאֵין הַדִּבֵּר לְאָמְרָם. (׳המשתה׳)

ובין אלו לאלו, וברקע האחורי, מבליחים גילויי האיבה לצר, תאוות הנקם, והנכונות והנחישות של המת להילחם ובשום פנים לא לוותר או להיכנע, ורומזים לתפקיד הדומיננטי שיש לנוכחות המאיימת של הצר, ההולכת ומתגברת, בכל התפתחות העלילה, החיצונית והפנימית גם יחד:

כִּי הָעִיר נְצוּרָה מִבּוֹא וּמִצֵּאת,
וַאֲנִי אֶעֱבֹר לָבֶטַח.
בַּעֲדֵךְ, בַּעֲדֵךְ, אָמַר הַמֵּת,
שִׁבְעָתַיִם אָמוּת בַּפֶּתַח. (׳גר בא לעיר׳)

וְאַתְּ רֹאשֵׁךְ כָּבַשְׁתְּ, וְאַתְּ טָרַפְתְּ בַּכָּר.
וְדִמְעוֹתַיִךְ רָצוּ עַל פָּנַי.
הַגִּישִׁי אֶת עוֹלְבַיִךְ לַחִלּוֹן הַקָּר,
הָבִיאִי אֶת גְּרוֹנָם בֵּין צִפָּרְנַי. (׳הבכי׳)

כִּי נִשְׁבֶּרֶת הִנָּךְ כִּשְׁבֹלֶת
וְצָרֵינוּ עוֹמְדִים עַל תִּלָּם,
וְנוֹתַרְנוּ אֲנִי וְהַחֹלֶד
חֲשֵׂכִים וּסְמוּרִים לְמוּלָם. (׳החולד׳)

יב. המאבק על נפש האשה: העיט

שלושה אמצעים פרלימינריים בסיסיים מפעיל הצר בעולם הבדיוני של *שמחת עניים*, במאמציו העקביים לכבוש את העיר ואת האשה – אמצעים שבאופן תיאורם בשירים ניתן לראות מעין ייצוג סמלי לאלו שהפעילו היטלר וגרמניה הנאצית באופן ממשי בשנים 1938־1940.

ראשית, כפי שציין כבר אלתרמן ב־1939 ב׳עולם והיפוכו׳ – אמצעי משיכה ופיתוי: הרטוריקה, הנאום, המזמור, התזמורת (אלתרמן 1971: 36); ובלשון השיר, ב׳הזר מקנא לחן רעייתו׳: ״מסביבך יֵחָנֵף ויפותה וילוהג״.

שנית, יצירת אקלים של דמורליזציה, אוירת אין־אונים, תבוסתנות, כניעה, פטליזם, קבלת הדין, כמתואר ב׳שיר השקר׳:

יִשְׁמַח הַנּוֹפֵל עַל חֶרֶב,
וַאֲבוֹי לַיָּרֵא מֵחֵטְא.
יִשְׁמַח הַשּׁוֹאֵל מִי בַחֶרֶב,
וַאֲבוֹי לַשּׁוֹאֵל מִי שׁוֹפֵט.

ושלישית, הפעלה גלויה של האיום הברוטלי, חסר המעצורים, כמתואר ב׳שיר שמחת עיניים׳ – ״ועינם לא עצמו מליל / ומיום התנכלו לנגוח״ – וב׳שיר של אור׳:

אֵין גָּלוּי כַּסַּכָּנָה.
וְאֵין גָּלוּי מוּלָהּ כְּמוֹ פָנַיִךְ.
כָּל הַנְּשָׁמָה, בִּתִּי, תָּבוֹא עַד סַכִּינָהּ.
וְצָר נִשְׁבַּע: אֶהְיֶה לָךְ סַכִּינַיִךְ.

רק לאחר הפעלת אמצעים מוקדמים אלה בא השלב המכריע – ההפעלה הישירה של הכוח, המלחמה והכיבוש הצבאי, שהדיו נשמעים בחצי השני של *שמחת עניים*, החל מהשער הרביעי.

כפי שכבר ציינתי והדגשתי – האיש המת מגיב ברגישות ובעוצמה על האופנסיבה הפיזית והאידיאולוגית של הצר. ולא מפליא הדבר, שהתגובה החריפה ביותר שלו נוגעת למלחמה הפסיכולוגית, ובראש

וראשונה לניסיונות הפיתוי, בעיקר כשנדמה לו שהם זוכים להצלחה וכי גם האשה אינה אדישה לקסמו של הפרא האמיץ והזקוף. אל מול העוצמה הגופנית והרוחנית הכובשת של יריבו מנסה הדובר, המת המסרב למות, הממשיך להתקיים כרוח, להפעיל אמצעים דומים בעלי אופי קמאי, מאגיים וריטואליים. אחד הבולטים שבאמצעים אלו הוא השימוש באימז׳ של עוף הטרף, העיט, התופס מקום מרכזי בשני שירים בעלי אופי ייחודי, ׳הזר מקנא לחן רעייתו׳ בשער הראשון ו׳שיר מחול׳ בשער השני.

העיט הוא סמל מסתורי שקשה להצביע בוודאות על מקורו. דומה שנתגלגל *לשמחת עניים* מסיפור הברית בין הבתרים, כתזכורת לברית (נתן 1969: 247; אלון ובן־אהרון 2001: 188); והקשר בינו לבין הדובר מבוסס, כנראה, על פירושו של אברבנאל לפסוק ״וירד העיט על הפגרים״ (בראשית ט״ו, 11): ״ושירד העיט על הפגרים – שהוא משול למלאך המוות המושל בכל חי״. (אברבנאל 1862: דף מ׳, עמוד ב׳). אין ספק שהעיט, הנזכר לראשונה בשיר ׳הזר מקנא לחן רעייתו׳, מתפקד בשיר זה, כמו בצירופי הסמיכות ׳איש העיניים׳ ו׳איש־החושך׳, כאחד הסמלים או הדימויים של האיש המת, המדגישים את נוכחותו המסתורית, המיסטית, כמת המתהלך בארצות החיים, והבא להזכיר לאשה את קשר הברית ביניהם, שממנה לא תוכל להימלט.

השיר ׳הזר מקנא לחן רעייתו׳ מורכב משלוש אוקטבות בעלות מבנה חריזה מיוחד, אבאאבאב, כל אוקטבה מלווה בבית מרובע בעל אופי פזמוני, ששורתו האחרונה זהה כמעט בכל בתי הפזמון. העיט מופיע לראשונה בשיר כבר באוקטבה הראשונה, בצורה של דימוי – ״ואני על קוֹו כמו עיט חג״ – והוא נוכח פעם נוספת בשורה הראשונה של הבית הפזמוני הראשון. בהופעה שנייה זו יש לו, במסגרת השורה והמשפט, תפקיד אקוויוולנטי לזה של ׳איש העיניים׳ ו׳איש החושך׳ בשני הבתים הפזמוניים האחרים. הבית הפזמוני הראשון מסתיים בשורות:

לֹא תָנוּסִי מִ ק ו ל הָ עַ י ִ ט,
הַמְצַעֵק לָךְ: אִשְׁתִּי, אִשְׁתִּי!

הבית הפזמוני השני מסתיים בצמד השורות:

לֹא תָּנוּסִי, מֵ אִ י שׁ הָ עֵ י נַ יִ ם
הַמְצַעֵק לָךְ: אִשְׁתִּי, אִשְׁתִּי!

והבית הפזמוני השלישי, האחרון, מסתיים בצמד השורות:

מַה נּוֹתַר לוֹ לְ אִ י שׁ־הַ ח שֶׁ ךְ,
הַמְצַעֵק עוֹד: אִשְׁתִּי, אִשְׁתִּי!

השיר כולו מקרין אוירה גותית, שבה המת האוהב והמקנא רודף את אהובתו החיה בצורות שונות ובגלגולים שונים, כשהוא מפתיע אותה כל פעם מכיוון אחר. באוקטבה הראשונה, בדמות העיט, הוא משגיח עליה מ ל מ ע ל ה, מהרקיע, כשהוא עף וחג באויר כעוף טורף ענק –

וַאֲנִי מַעְגַּל עוֹלָמִים לָךְ עָג,
וַאֲנִי עַל קַוּוֹ כְּמוֹ עַיִט חָג,

תיאור שהושפע, אולי, משירו הייחודי, המרשים, של טשרניחובסקי ׳עיט עיט על הריך׳, שנכתב ופורסם שנים אחדות קודם לכן, בראשית 1936, ואף בו מתואר מעופו של העיט באמצעות הפעלים הקצרים, החד־הברתיים, ׳צף׳, ׳טס׳ ו׳תר׳, וכן ׳עג׳ ו׳חג׳, שצלילהם דומים, ועל כן עשויים לחרוז זה עם זה:

צָף־מַפְלִיג בְּיָם שֶׁל תְּכֵלֶת, עֵר לְרֶנֶן־גִּיל עַל אֵם
הַשָּׁמַיִם – הָרָקִיעַ, רֶנֶן – קֶסֶם – חָ ג אֵלֵם.
טָס מָתוּחַ (חֵץ מִקֶּשֶׁת), עַיִט עָ ג עוּגְיוֹת חוּגָיו;
תָּר עִקְבוֹת טַרְפּוֹ מִמַּעַל בָּאֲפָר וּבַחֲגָו. (טשרניחובסקי תרצ״ז: קלג)

כמו בשירו של טשרניחובסקי – עג וחג העיט מלמעלה, ותיאור חוגו באוקטבה הראשונה מלווה בבית הפזמוני הבא אחריה בקול העיט הרודף את האשה בצעקות הצהרת הבעלות:

אִם תָּנוּסִי אֶל סֵתֶר בַּיִת,
אִם בְּשֶׁבֶת־רֵעִים תְּשַׁטִּי,
לֹא תָּנוּסִי מִקּוֹל הָעַיִט,
הַמְצַעֵק לָךְ: אִשְׁתִּי, אִשְׁתִּי!

באוקטבה השנייה מפתיע המת את האשה מלמטה, מתוך האדמה, כשהעפר נבקע תחת כפות רגלי האהובה ובוקעות ממנו עיני המת הצופות בה, והבית הפזמוני מלווה ציור זה בדמות ׳איש העיניים׳ (מלאך המוות שכולו עיניים), שצעקת הבעלות שלו רודפת אחריה אף היא מלמטה. באוקטבה השלישית מפתיע המת המקנא את האשה מכל צדדיה, כחיבוק של אם המחבקת את ילדה ועוטפת אותו כליל בזרועותיה, והבית הפזמוני מלווה ציור זה בדמות ׳איש החושך׳, שצעקות הבעלות שלו ׳אשתי, אשתי׳ סובבות אותה מכל צד.

האימז׳ הסימבולי של העיט, החג מעל האהובה וצועק לה ׳אשתי, אשתי!׳ משתלב היטב באופי הסיפורי הגותי של השיר, בדומה לעורב הסימבולי בשירו הידוע של אדגר אלן פו, החוזר ללא הרף על צירוף המלים המסתורי הקבוע שלו 'Nevermore'; הוא נועד לשכנע את האשה, כי אין לה סיכוי להשתחרר מקשר האהבה והבעלות של האיש המת.

הנוכחות האגרסיבית של העיט חוזרת, כאמור, פעם נוספת בשיר האחרון בשער השני, ׳שיר מחול׳. גם בשיר זה, כמו ב׳הזר מקנא לחן רעייתו׳, יש לנוכחותו התוקפנית של רוח המת, בדמות העיט, תפקיד במאבק כנגד מה שנראה לו, לדובר, כבגידת האשה האהובה בברית האהבה והנישואים שלהם. שלא כבשיר הקודם, אין הוא מדמה לראות את אשתו כבוגדת בו עם גברים אחרים. עצם היותה בחיים, עצם המשך חיי היום־יום שלה בבית, היא שמהווה מחיצה בינה, החיה, לבינו, המת. לפיכך, שלא כמו ב׳הזר מקנא לחן רעייתו׳, בו רודפים את האשה צלו וצעקות הבעלות של העיט בכל אשר תלך, בכל מגעיה החברתיים או האישיים עם אנשים, בקהל ׳בני חם׳, ב׳שבת רֵעים׳, ב׳יציע זרים׳ – ב׳שיר מחול׳ נוכחת הווייתו של רוח המת, בדמות צעקות העיט, כמו נוכחות העורב אצל א״א פו, מכל זוית ומכל פינה של הבית, מכל קטנות היום־יום של חיי האשה. נוכחות זו מוטעמת באמצעות ההכפלה של הפועל ׳צועקה׳ בשורה הרביעית של כל סטרופה ארוכה, ובחזרה על המלה ׳עיט׳ במקום בולט במיוחד, בסופי השורות המחורזות הרביעית והשמינית של שתי הסטרופות הארוכות, המרכזיות:

בְּעַרְבֵּךְ הַדָּאוּג, בְּחַדְרֵךְ הֶעָנִי,
בְּיָדֵךְ הַמְנַעֶרֶת אֲבָק שֶׁלְּחָנִי,
בִּקְטַנּוֹת הַיּוֹם־יוֹם וּבִשְׁנַת הַבַּיִת,
צ ו ע ָ ק ה, צ ו ע ָ ק ה אַ הֲ ב ַ ת הָ ע ַ י ְ ט.
הִיא טְמוּנָה בַּשֶּׁלֶם וּמַבְקַעַת בַּתָּג,
וִיחִידָה כְּמוֹ נֵס וּתְדִירָה כְּפַת־בָּג,
בּוֹאִי, בַּת! לְעוֹלָם אַל יִצְמַח הַשַּׁיִת,
בַּ דֶּ רֶ ךְ בֵּ י נֵ ךְ וּ בֵ י ן הָ ע ַ י ְ ט!

בְּעַרְבֵּךְ הַדָּאוּג, בְּחַדְרֵךְ הֶעָנִי,
תִּמְצְאִינִי עוֹבֵר כְּמוֹ חוּט הַשָּׁנִי.
בַּנִּדְחַת מִכָּל זָוִיּוֹת הַבַּיִת,
צ ו ע ָ ק ה, צ ו ע ָ ק ה אַ הֲ ב ַ ת הָ ע ַ י ְ ט.
בַּמָּטָר אִם אָבוֹא וּבְסוּפָה סוֹחֲפָה,
כַּדְּלָתוֹת רוֹחֲפָה לִי בִּתִּי הַיָּפָה,
כַּדְּלָתוֹת וְכִמְעוּף וִילוֹנֵי הַבַּיִת,
בַּ דֶּ רֶ ךְ בֵּ י נָ ה וּ בֵ י ן הָ ע ַ י ְ ט.

נוכחותה הצועקת של אהבת העיט בתוך ביתה של האשה, בחדרה, בסביבה המוכרת כל כך, הביתית, בפעילויות השגרתיות ביותר שלה, אופיינית למסורת של 'סיפורי רוחות',[25] והיא תואמת לחלוטין את תפיסתו של פרויד בדבר das Unheimliche (המאוים – the uncanny), והקשר שלו ל־heimlich (ביתי), למרות המשמעויות המנוגדות, לכאורה, של המלים, כפי שהוא עצמו סיכמה בתמציתיות:

> כאן המקום להעיר שתי הערות, שבהן הייתי רוצה להבהיר את עיקר תוכנו של מחקר קטן זה. ראשית, אם אומנם הדין עם התיאוריה הפסיכואנאליטית הטוענת, כי כל היפעלות של רחש־רגש – ואחת היא מאיזה סוג – ההדחקה הופכת אותה לחרדה, מן ההכרח שבין מקרי החששנות תימצא

25. ראו: Wolfreys 2002: 5-7

קבוצה אחת, שבה ניתן להוכיח, כי החששנות הזאת היא דבר מודחק החוזר ומתגלה פעם אחר פעם. הרי שסוג זה של דברים מעוררי חרדה הוא־הוא המאוים, וכאן ודאי אין נפקא מינה, אם הדבר היה מעורר־חרדה לכתחילה או אם נישא על ידי היפעלות אחרת. שנית, אם אמנם זהו טבעו הנסתר של המאוים, לא נתמה שבשימוש־הלשון [הגרמני] מתגלגל das Heimliche (הביתי) בהיפוכו das Unheimliche (המאוים, המסתורי), לפי שמאוים זה אינו דבר־מה חדש או זר, אלא משהו נהיר משכבר לחיי הנפש, משהו שרק תהליך ההדחקה הרחיקו מעליהם. [−−] אנשים רבים, כל מה שקשור במוות, בגוויות ובתחיית המתים, ברוחות ובשדים, נראה להם כמאוים במידה מופלגת. [−−] מסתבר כי בחרדה זו עדיין מתקיים הפשר הקדום – שהמת נעשה אויבו של החי וזומם לקחתו עמו, כדי שיהיה לו לרֵע בהווייתו החדשה. (פרויד 1968: 21־22)

הנוכחות החוזרת־ושבה של רוח המת, בהתגלמותה הסוריאליסטית בעיט המסתורי והמאיים, בתוך הבית, בסיטואציות שונות ובלתי־צפויות, הוא אחד האלמנטים הבולטים היוצרים את תחושת הדיסאוריינטציה של הקורא ביחסו למת חסר המנוח ולמערכת היחסים המורכבת בינו לבין האשה. אומנם, האימז׳ של העיט מופיע ביצירה בשני שירים בלבד, כשם שהאימז׳ של החולד מופיע בשיר אחד בלבד. אולם בשני המקרים, דווקא בגלל נדירות ההופעה, נותר היסוד החידתי, המסתורי והחד־פעמי של האימז׳ החי, שלא ניתן ׳לתרגם׳ אותו תרגום מלא לשפה מושגית, ומכאן הכוח הסוגסטיבי של אימז׳ים אלו במסגרת היצירה השלמה.

כג. האחים

בפעם הראשונה נזכרים האחים ביצירה בחטף, בשיר השלישי של *שמחת עניים*, ׳גר בא לעיר׳, השיר שבו נפתחת למעשה עלילת היצירה, עם שובו של המת לעיר כרוח רפאים, לאחר שני שירי הפתיחה ׳דפקה על הדלת שמחת עניים׳ ו׳שיר לאשת נעורים׳. בשיר זה משורטטת לראשונה הסיטואציה של העיר הנצורה, ובה הרעיה, כשהדובר מציג את עצמו כמגוננה היחיד. תיאור מערכת היחסים המורכבת והאמביוולנטית בין הדובר לנמענת מגיע לשיאו וסיכומו בבית החמישי:

כִּי הִנֵּה לֹא יוֹשִׁיעַ הַחַי אֶת הַחַי,
וָאָבוֹא כַּסּוֹתֵךְ אַהֲבָה כַּמַּיִם,
אַהֲבָה לֹא סוֹלַחַת, נָכְרִית לְאַחַי,
גְּלוּיָה כְּשֹׁד בַּצָּהֳרַיִם.

משמעות השורה "אהבה לא סולחת, נוכרית לאחי" איננה ברורה, אל נכון, בשלב זה. לא ברור למי האהבה לא סולחת, לאחים או לרעיה? ולא ברור מה מקומם של האחים כאן, ומדוע היא נוכרית לאחים? משמעות השורה מתבהרת לראשונה, כמדומני, באופן רטרוספקטיבי, למקרא השיר ׳לאן נוליך את החרפה׳. כפי שהראיתי בדיוני בשיר זה – השורה "חרפת החזקים אשר היו לצחוק" איננה יכולה להתפרש בצורה משכנעת בהקשר היהודי אלא רק בהקשר האוניברסלי, כביקורת חריפה בראש וראשונה על צרפת ובריטניה ומדיניותן בתקופה שבין חוקי נירנברג והסכם מינכן לכניעת צרפת ביוני 1940 – מדיניות המתוארת בתמציתיות סרקסטית בשורה "חרפת כובשי ראשם בבשר הפרורים". לאור שורות אלו מתבהרת משמעות השורה הסתומה מ׳גר בא לעיר׳. מתברר שהאהבה לא סולחת לאחים על שכבשו ראשם בבשר הפרורים והפקירו את הרעיה להתקפות הצר ללא כל ניסיון לגונן עליה או להושיעה, ומכאן תחושת הנוכריות של הדובר ביחס לאחים והחשבון הפתוח שיש לו אתם ועם התנהגותם.

בפעם השנייה נזכרים האחים – במקרה זה בגוף ראשון יחיד,

"אחינו" – ב"שיר השקר", הפותח את השער השני של היצירה. שוב נרמז פה המשולש של הכוחות הפועלים: המת והרעיה, האח או האחים והצר או הפרא:

אַמִּיץ וְזָקוּף הַפֶּרֶא,
וְאָחִינוּ בֶּן־לַיְלָה שָׁב.
וְהֵכָּה עַל פָּנִים עַד עֶרֶב,
וְעַד בֹּקֶר יֵכֶּה עַל גַּב.

קשה לטעות בזיהויו של 'הפרא הטבטוני' האמיץ והזקוף, ושל האח שבן־לילה קפצו עליו זקנה, תשישות וחולשת דעת. הפסיביות, כאן, איננה מאפיינת רק את הדובר, האיש המת, המתאר עצמו קודם לכן, בשיר 'החולד', כבעל ראש מקריח, מיוגע וזקן, ומאוחר יותר, בפתח השיר 'תפילת נקם', כמי שהוכה בשוט על גבו יום ולילה – אלא גם את האח, שהיה אמור להיות יריב שווה כוח לצר ומגן לאשה. הפסיביות והשיתוק הם, אפוא, סימני היכר הן של המת והרעיה והן של האחים, בבחינת פרסוניפיקציות אלגוריות של העם היהודי בעבר ובהווה מכאן, ושל עמי המערב הדמוקרטי, החופשי, מכאן.

התנאי המוקדם לשינוי הוא, כאמור, חשבון־נפש, שראשיתו הפרלימינרית בשיר זה ועיקרו בשער הרביעי, בשירים 'מקרה הכסיל והחכם' ו'לאן נוליך את החרפה'. כפי שניסיתי להראות בדיוני בשיר 'מקרה הכסיל והחכם' – דומה ששני גיבורי השיר, הכסיל והחכם, מייצגים זה את ההתנהגות היהודית (הכסיל) וזה את ההתנהגות האוניברסלית (החכם). ייתכן, לפיכך, שפתיחת השיר בשורה "איש את אחיו עוד ישאל", שורה החוזרת, ללא שינוי, בפתח הבית החמישי של השיר, אינה מקרית. אמנם, הצירוף הכבול 'איש את אחיו' חוזר ומופיע במקרא שבע פעמים ועל כן ייתכן שהשימוש שנעשה בו אינו אלא שיגרת לשון; אך ייתכן גם ששימוש זה הוא דווקא מדויק ומכוון – שהרי גיבורה הראשי של היצירה, הדובר של המונולוגים הדרמטיים, נקרא כבר בשורה השנייה שלה בשם 'האיש' ("כי חכה לה האיש עד עת"), והוא אמור לייצג את המוקד היהודי של היצירה. ועל כן אפשר שהשימוש במלה 'אחיו' אמור לייצג את המוקד השני, האוניברסלי, של היצירה.

ומעניין: גם בשיר הבא של חשבון־הנפש, ׳לאן נוליך את החרפה׳, שגם בו, כפי שהראיתי, נעשה חשבון־נפש כפול, יהודי ואוניברסלי, כשהראשון, בחלק הראשון של השיר, נאמר בגוף ראשון יחיד, והשני, בחלק השני של השיר, נאמר בגוף ראשון רבים – גם בו נעשה שימוש במלה ׳אחים׳, וכמובן, בפתח החלק השני של השיר, ובלשון רבים:

חֶרְפָּה, עַל רִבְבוֹת אַ חִ י ם הִנָּךְ מוּקַעַת!
בְּצַלַּקְתָּם בָּעַרְתִּ וְעַל גַּבָּם מֵכָּה אַתְּ!
כִּי הֲבָלִים סִמְּאוּם! כִּי אֱוִילִים רִמּוּם!
כַּסִּי אוֹתָם, חֶרְפָּה! אַל יְוָדַע מְאוּם!

החרפה המוקעת על גבם של רבבות אחים, כפי שמתברר בבית הבא, היא ״חרפת החזקים אשר היו לצחוק״, ״חרפת כובשי, ראשם בבשר הפרורים״, ״חרפת החכמים אשר הלכו שולל״, ״חרפת רבים כים אשר נפלו שלל, קצורים באפס יגע ובהרום שרביט״, דהיינו, חרפת צרפת ואנגליה של מאי־יוני 1940.

יש להניח שהשימוש בכינוי ׳אחים׳ כשם צופן לעמי אירופה החופשית מקורו בשימוש הנוצרי המקובל בכינוי זה. הוא רווח, כידוע, בברית החדשה, במיוחד ב׳מעשי השליחים׳ ובאיגרות פאולוס, ככינוי לחברים בקהילת המאמינים בכריסטוס, ומכאן גם השימוש המוכר בו ככינוי לכמרים, נזירים וכו׳. נראה שבגלל התשתית הנוצרית של תרבות המערב בחר אלתרמן להשתמש בו הן ב*שמחת עניים* והן ב׳שיר עשרה אחים׳, שנכתב במקביל. (השירים הראשונים של ׳שיר עשרה אחים׳, יצירה שעניינה הערכים הבסיסיים של תרבות המערב, התפרסמו בקובץ *ששה פרקי שירה*, בעריכת שלונסקי, שראה אור בספרית פועלים בשלהי 1940).[36]

36. לזיהוי של האחים עם הרֵעים (למשל: ערפלי תשמ״ג: 95; 2005: 258; 2005 א׳: 92; בן־אהרון 2001: 271) אין בסיס טקסטואלי של ממש. הרֵעים מופיעים בשני שירים בלבד, בפרק השלישי של היצירה, ואין שום סיבה לזהות אותם עם האחים, הנזכרים בשירים אחרים וזוכים לנוכחות חזקה במיוחד בפרק החמישי (׳השבעה׳, ׳המחתרת׳) ובכל שירי הפרק האחרון, שבו הם הופכים לגיבורים ראשיים, לצד האשה.

קו ישר מוליך מהשיר ׳לאן נוליך את החרפה׳, תוך דילוג על שלושת השירים הראשונים של השער החמישי, לשני הבתים האחרונים של השיר ׳השבעה׳, שאליהם התייחסתי בפרק הקודם; ומהם, באופן ישיר וטבעי, לשיר ׳המחתרת׳, הצמוד ל׳השבעה׳, שבו הופכים האחים לראשונה לגיבורים ראשיים.

כד. המחתרת והאחים

בדיון בשיר ׳השבעה׳ הבחנו באופן ברור במעבר חד מארבעת הבתים הראשונים לשני הבתים האחרונים. בעוד בבתים הראשונים משביע המת את אדוני להופיע, בבחינת ״אל נקמות ה׳, אל נקמות הופיע״ (תהלים צד, 1), אך מבקש ממנו לא לנקום בעצמו אלא להשאיר את ביצוע הנקמה בידי המת, דהיינו בידי כוח שגם הוא לא מהעולם הזה – הרי בשני הבתים האחרונים הוא מדבר על מימוש הנקמה לא באמצעות כוח משמים אלא באמצעות כוח ריאלי, ממשי, השייך לעולמנו, כוחם של האחים החיים, דהיינו, עמי אירופה שיתאוששו ויחזרו להיות נאמנים לעצמם ולמהותם.

אבחנה דומה ניתן לעשות גם בשיר ׳המחתרת׳. גם שיר זה נחלק לשניים, כשהחלוקה בשיר זה היא בהתאם לנמען. מבחינה פורמלית – מתחלק השיר לשלושה חלקים, כשכל חלק מתחלק אף הוא לשניים: תחילה שתי סטרופות מרובעות, וסטרופה שלישית, ארוכה, בת עשר שורות, הנפתחת בשורה החוזרת ״האחים, האחים, האחים״. בעוד שבשתי הסטרופות המרובעות אין נמען מובהק, פונות עשר השורות של הסטרופה הארוכה לנמען ברור ומוגדר: האחים, כשהטון הוא טון של פנייה מצווה ושל הנחיה להתכונן לפעולה. מכאן החזרה המשולשת על המלה ׳האחים׳ בתוך השורה והחזרה המשולשת על השורה בראש כל סטרופה (כשבסטרופה הראשונה חוזרת השורה פעם נוספת בתור השורה השלישית); ובדיוק באותו האופן – החזרה המשולשת על המלה ׳היכונו׳ בתוך השורה, והחזרה הנוספת על השורה בכל אחת מהסטרופות המקבילות. כך נוצר המבנה של השיר השלם, המבוסס על מעבר חוזר ונשנה מעולם המתים לעולם החיים, המקביל, קרוב לוודאי, גם למעבר ממעגל ההתייחסות היהודי למעגל ההתייחסות הכללי.

״עמוקים והווים אנחנו. / ארץ רבה עלינו״: שורות אלו, שבהן נפתח השיר, מתפרשות במובן הפשוט ביותר, הריאלי, כמימוש שירי מקורי לקיום המיוחד של הגיבור הקולקטיבי הקבור באדמה, המדבר בגוף ראשון רבים, בבחינת ׳מתים שהם הווים׳. אך במישור הסימבולי עשויה

השורה ״עמוקים והווים אנחנו״ להתפרש כמצביעה על המתים בתור שומרי המסורת וערכיה, כמייצגים סמליים של כל המורשת התרבותית העשירה, היהודית וההומניסטית, הלאומית והאוניברסלית.[37] יש לה לזו ביטוי אינטרטקסטואלי כה עשיר ביצירה שלא ייתכן שהוא מקרי, שכן אין לו אח ורע בשירת אלתרמן לא לפני *שמחת עניים* ולא אחריה, תופעה שהצביעו עליה לא פעם במחקר אלתרמן. השימוש בצמד שמות התואר ׳עמוקים והווים׳ בראש השורה והשיר, שאליהם מצטרפים בהמשך שמות התואר ׳עבותים׳ ו׳עצומים׳, הבאים בראש השורה השלישית ובראש השורה הרביעית, הוא ביטוי מועצם לאינטנסיביות ולעוצמה שבתיאור המתים, אינטנסיביות ועוצמה פוטנציאלית המזכירים את אלו של ׳מתי מדבר׳ של ביאליק. אבל בעוד שעוצמת מתי המדבר בשירו של ביאליק גלויה לעין, אם כי לא ברור אם תוכל לצאת מהכוח אל הפועל – עוצמתם של המתים ב*שמחת עניים* סמויה מן העין. מתי־המדבר של ביאליק מוטלים על פ נ י האדמה – ב*שמחת עניים* האדמה מוטלת ע ל י ה ם, מכסה אותם: ״ארץ רבה עלינו״. צירוף המלים ׳ארץ רבה׳ הוא יחידאי במקרא, ולפיכך סביר להניח שייווצרו יחסים אינטרטקסטואליים בין הטקסט האלתרמני לטקסט המקראי של תהלים קי: ״ידין בגויים מלא גוויות, מחץ ראש על ארץ רבה״ (6). גיבור הטקסט המקראי הוא ה׳ העושה נקמות בגויים; דומה שאלתרמן עושה שימוש אירוני בפסוק זה לתיאור מרומז של הנצחונות הסוחפים של גייסות גרמניה הנאצית ב־Blitzkrieg בשנה הראשונה למלחמה, החוגגים על פני השטח – כשמתחת, במעמקים, מתחילים לצמוח מחדש הכוחות שהובסו במערכה הראשונה. צמיחה זו נרמזת בשורה הבאה – ״עבותים, כי שיער צימחנו״ – גם כאן בסיוע האלוזיות

37. ייתכן שקיים קשר אינטרטקסטואלי בין השימוש שעושה אלתרמן במלה ׳עמוקים׳ לבין השימוש שעושה אורי צבי גרינברג בשורש ׳עמק׳ בשיריו מסוף שנות העשרים בספרים *אנקריאון על קוטב העצבון* (תרפ״ח) ו*כלב בית* (תרפ״ט), שבהם קשר את המלים משורש זה במוות ובזמן, האנושי והיהודי. וראו למשל, ״האדם אמנם עמוק כה בזמן״ (גרינברג תרפ״ח: מב) ״עמוקה מאוד היא השעה בתחתית הזמן״ (שם, מט); ״הזמן עמוק מאוד. ובספרד אין זכר לגרדום שהוקם [––] הזמן עמוק מאוד. ובאשכנז ובצרפת גם כרעו מעגמת הדורות מצבות היהודים״ (גרינברג תרפ״ט: 5).

המקראיות. הביטוי 'לצמח שיער' מופיע במקרא פעמיים. בפעם הראשונה – בפרשת שמשון, לאחר שאיבד את כוחו עם קיצוץ מחלפותיו, בתיאור התאוששותו לפני נקמתו הגדולה: "ויחל שער ראשו לצמח כאשר גולח" (שופטים טז, 21). ובפעם השנייה – בנבואה הידועה של יחזקאל (ט"ז, 6־7): "ואעבור עליך ואראך מתבוססת בדמיך, ואומר לך: בדמיך חיי, ואמר לך: בדמיך חיי. רבבה כצמח השדה נתתיך, ותרבי ותגדלי ותבואי בעדי עדיים, שדיים נכונו ושערך צימח ואת עירום ועריה". נקודת המוצא בשני האינטרטקסטים, אף שהם שונים מאוד זה מזה, הוא מצב של מצוקה קשה ללא נשוא כמעט, ושניהם עניינם ברגע של ראשית ההתאוששות, של ראשית צמיחת הכוח בטרם מפנה. מבחינה זו הם אכן מעבים ומחזקים את התחושה של התעוררות ושל מעבר מפסיביות לאקטיביות. השורה האחרונה של הבית – "עצומים, כי שבועה מלאנו" – משלימה את המהלך, בהצביעה על כך כי המעבר מפסיביות לאקטיביות מותנה בראש וראשונה ברוח, בעוצמה הנפשית המסומלת בשבועה.

מוטיב השבועה איננו מופיע ב*שמחת עניים* בתכיפות, אך הוא עובר ביצירה לכל אורכה. הוא נוכח כבר בשער הראשון, בשני שירים: ב'גר בא לעיר', השיר הראשון לאחר שני שירי הפתיחה, משביע המת את רעייתו להיות חזקה, תוך הישענות עליו ("ואת באלוהים הישבעי, / כי אונים מצרה תשאבי, / ובהגיע עד נפש, תרימי קול, / אלי האחרון, האחרון לכל"). בשיר הששי של השער, 'החולד', נשבע הדובר לרעיה ("לא להבל נשבעתי לך אומן") לא לשכוח אותה לעולם, לעמוד תמיד לצדה מול צריה, ולשמור בכל עת על הקשר בין עולם המתים לעולם החיים ("כי אין בית בלי מת על כפיים, / ואין מת שישכח את ביתו"). הוא חוזר על שבועה זו בנוסח דומה גם בשער השני, בסיום 'שיר מחול':

כִּי נִשְׁבַּעְתִּי
כִּי עַל חַי אַתְּ מַצֶּגֶת רַגְלַיִךְ.
כִּי בְשֶׁקֶר קָרָעוּךְ מֵאִתִּי,
וְאֱמֶת הוּא שׁוּבִי אֵלַיִךְ.

מוטיב השבועה חוזר מחדש בשער החמישי, בסיום השיר ׳כאשר הרואות תחשכנה׳, בנקודה המכרעת של מעבר מפסיביות לאקטיביות. לא מקרה הוא, לפיכך, שבנקודה זו הוא מופיע כבר לא בגוף ראשון יחיד אלא בגוף ראשון רבים:

כִּי נִ שְׁ בַּ עְ נ ו הַיּוֹם בְּעוֹרֵנוּ,
כִּי שָׁלוֹם לֹא יִהְיֶה לַעֲפָרֵנוּ.

שבועה זו היא, כנראה, הממלאה את הווייתם של הדוברים בשיר ׳המחתרת׳, והיא זו שעושה אותם ל׳עצומים׳. מהשבועה עובר הדובר הקולקטיבי בהמשך, בשלוש הסטרופות המרכזיות של השיר, בנות עשר השורות כל אחת, להשבעה, כמו בשיר שקדם לשיר זה, ׳השבעה׳. שם התמקדה ההשבעה בצמד הבתים הראשון באדוני, בצמד הבתים השני באם, ולבסוף, בצמד הבתים השלישי, באחים. השבעה אחרונה זו היא מעין הכנה להשבעה הגדולה, המועצמת, המהפנטת, שבשיר ׳המחתרת׳, הממוקדת כולה באחים, ובאה לידי ביטוי בשתי החזרות המשולשות על מלה זו, בשורה הראשונה של הסטרופה הארוכה הראשונה ובשורה השלישית שלה, והחוזרת עוד פעמיים בסטרופות המקבילות:

הָאַחִים, הָאַחִים, הָאַחִים,
כָּל אֲשֶׁר נִשְׁמָה בְּאַפָּיו,
הָאַחִים, הָאַחִים, הָאַחִים,
כָּל אֲשֶׁר אֶצְבָּעוֹת לְכַפָּיו,
הִכּוֹנוּ, הִכּוֹנוּ, הִכּוֹנוּ,
כִּי לְגַעַר גְּרוֹנוֹת נָכוֹנוּ!
כִּי נָכוֹנוּ גְרוֹנוֹת לְגַעַר,
כִּי הָיָה הָאַגְמוֹן לְיַעַר!
כִּי לָאוֹת, כְּאָבָק נִחֶרֶת,
מְחַכָּה, מְחַכָּה מַחְתֶּרֶת.

אבל להשבעה קרדינלית זו קודמת השבעה אחרת, מינורית יותר, עשויה אף היא בתבנית דומה של חזרה משולשת, הפותחת את צמד השורות הראשון של הבית השני, אחד מצמדי השורות הסתומים

שבשיר וביצירה:

אֲדָמָה, אֲדָמָה, אַדֶּרֶת.
בְּיָדֵנוּ נָתוּן קֵינָהּ.

אפקט ההשבעה נוצר כאן באמצעות החזרה האליטרטיבית המשולשת על צירוף הצלילים ׳אַד׳, היוצרת, הודות לאליטרציה, זהות בין האדרת לאדמה. ברובד הפיגורטיבי ברור הקשר בין האדמה לאדרת: האדמה מכסה את המתים, כשם שהאדרת מכסה את הגוף (״בוא כַּסֵּני אתה באדרת״ – ׳שיר שלושה אחים׳, *כוכבים בחוץ*, 119). ברובד הקונוטטיבי – הנטייה היא לקשר את האדרת עם אדרת אליהו הנביא, שנוכחותה במקרא בולטת, יחסית, לאזכורים אחרים של המלה ׳אדרת׳, והקשורה בהתגלות אלוהית (מלכים א יט 13) ובמורשת השליחות הנבואית (מלכים א יט 19; מלכים ב ב 8, 13, 14). שני כיוונים אלה, השונים זה מזה, עשויים להבהיר גם את משמעות השורה השנייה, שמילת המפתח שלה היא ׳קֵינָהּ׳, מלשון ׳קַין׳ – מלה שבתורת שם עצם היא יחידאית במקרא, ומשמעותה המשוערת, לפי אבן־שושן, היא ׳להב חנית׳: ״וישבי בנוב אשר בילידי הרפה, ומשקל קֵינוֹ שלוש מאות משקל נחושת״ (שמואל ב כא 16). ברובד הפיגורטיבי עולה משורה זו כי המתים מחזיקים בידיהם במחתרת, במעבה האדמה, נשק כבד. נשק זה, על פי המשמעות הקונוטטיבית של המלה ׳אדרת׳, הוא נשק רוחני הקשור במורשת היהודית־נבואית בכלל, ובזו הקשורה באליהו הנביא בפרט – מורשת הקושרת את אליהו, באמצעות חתימת ספרי הנביאים, בפסוקים האחרונים של ספר מלאכי, עם החזון האפוקליפטי של יום ה׳: ״הנה אנוכי שולח לכם את אֵליה הנביא לפני בוא יום־ה׳ הגדול והנורא״ (מלאכי ג 23). הדברים תקפים גם לגבי המורשת הנוצרית, שהאחים קשורים אליה, שהרי לפי מורשת זו אליהו הנביא הוא פְּרֶה־פיגורה של יוחנן המטביל, כפי שמרמז באופן שקוף תיאור יוחנן בראשית האוונגליון של מרקוס, ובו ציטוט ממלאכי ג 1 (״הנני שולח מלאכי ופינה־דרך לפני״, שהוא מעין נוסח ראשון של מלאכי ג 23: ״הנה אנוכי שולח לכם את אליה הנביא): ״ראשית בשורת ישוע המשיח בן־האלוהים, ככתוב בנביאים: הנני שולח מלאכי לפניך ופינה דרכך לפניך [––] ויהי יוחנן טובל במדבר וקורא טבילת התשובה

לסליחת החטאים [--] ויוחנן לבוש שער גמלים ואזור עור במתניו״ (מרקוס א 1, 2, 4, 6).

אבל מדוע בחר אלתרמן, בהתייחסו לנשק הסודי של המתים, דווקא במלה הנדירה כל כך ׳קין׳? דומה שהבחירה קשורה שוב בקונטקסט הכולל של השער, ובמיוחד בשני השירים הקודמים, ׳תפילת נקם׳ ו׳השבעה׳, שעניינם האובססיביות של הנקמה. שהרי המלה ׳קין׳ היא מלה הומונימית: כשם עצם כללי – עניינה להב החנית; וכשם פרטי – היא מתקשרת למערכת הסיפורית השלמה של פרק ד בבראשית, החל בסיפור קין והבל וכלה בסיפור למך ובניו, ובכלל זה אזכור תובל־קין כ״לוטש כל־חורש נחושת וברזל״ (22) ושיר הנקמה של למך, המסתיים בפסוק ״כי שבעתיים יוקם־קין, ולמך שבעים ושבעה״ (24), המתקשר היטב למוטיב הנקמה שהוא דומיננטי כל כך בשלושת השירים האחרונים של השער החמישי, ׳תפילת נקם׳, ׳השבעה׳ ו׳המחתרת׳.

ובחזרה ל׳אדרת׳: ציינתי בפתח דיוני ברובד הקונוטטיבי של מלה זו, כי הנטייה הטבעית של קורא העברית היא לקשר את האדרת עם אדרת אליהו. אבל הצירוף האליטרטיבי של אדרת ואדמה עשוי להפנות אותנו לכיוון נוסף, הקושר את האדרת עם סיפורי יעקב ועשו:

> ויאמר ה׳: שני גויים בבטנך, ושני לאומים ממעיך ייפרדו [--] ויצא הראשון אדמוני כולו כאדרת שער, ויקראו שמו עשו. ואחרי כן יצא אחיו וידו אוחזת בעקב עשו [--] ויאמר עשו אל יעקב: הלעיטני נא מן האדום האדום הזה, כי עייף אנוכי, על כן קרא־שמו אֱדוֹם (בראשית כה 23־30).

דומה שסביב הגרעין המצלולי־אליטרטיבי של ״אדמה, אדמה, אדרת״ יצר אלתרמן רשת מילולית־סמנטית עשירה שיש בה הדים למלות מפתח מתוך הטקסט המקראי של פרשות יעקב ועשו. כך מכינים אותנו הרובד האליטרטיבי והרובד הקונוטטיבי של הפתיחה למעברים החוזרים ונשנים של הפוקוס, בהמשך, מהמתים לחיים ומהלאומי לאוניברסלי ולשילוב הסוגסטיבי ביניהם.

הבית השני, שבפתיחתו עסקנו, נחתם בשורות:

רַק לְאוֹת מְחַכָּה מַחְתֶּרֶת,
וּפְקוּחָה אֶל הָאוֹת עֵינָהּ.

מהו האות לו מחכה מחתרת־המתים?

התשובה משתמעת מההמשך: מחתרת המתים מחכה להתאוששות האחים ולנכונותם לצאת לקרב, משום שלהילחם בפועל־ממש יכול רק "כל אשר נשמה באפיו". שלוש הסטרופות הארוכות מתארות שלושה שלבי־הכנה בטרם היציאה לקרב. בסטרופה הראשונה – השלב של ההתאוששות הנפשית, של גיוס כוחות הרוח, של הדיבורים והנאומים:

הִכּוֹנוּ, הִכּוֹנוּ, הִכּוֹנוּ,
כִּי לְגַעַר גְּרוֹנוֹת נָכוֹנוּ!

בסטרופה השנייה – השלב של ראשית ההתאוששות הפיזית:

הִכּוֹנוּ, הִכּוֹנוּ, הִכּוֹנוּ,
כִּי קַבִּים לִנְשֹׂר נָכוֹנוּ,

ובסטרופה השלישית – השלב של ערב המעבר הממשי מדפנסיבה לאופנסיבה:

הִכּוֹנוּ, הִכּוֹנוּ, הִכּוֹנוּ,
כִּי לְרַעַד צָרִים נָכוֹנוּ,

המתים, שבידם נתון הנשק הסודי של המורשת, של נאמנות לערכי החיים, של האמונה בחירות, של האמונה המשיחית – יצטרפו ללחימה בעזרת הנשק שבידם, נשק הרוח:

כִּי רַבּוֹת מַחְשָׁבוֹת שָׁכַחְנוּ, יוֹם חֵרוּת! אִם רָחוֹק תִּרְחַק עוֹד,
וְאַחַת מַחְשָׁבָה מָלֵאנוּ. אִם עַל דֶּרֶךְ רַבָּה נִפֹּל,
וְיֻגַּד לַבָּנִים אֵיךְ גַּחְנוּ לוּ אֶת לֹבֶן צְחוֹקֶךָ נִצְחַק עוֹד,
וְרֹאשֵׁינוּ הָיוּ אֵילֵינוּ. כְּעַצְמוֹת שַׁיָּרָה בַּחוֹל.

לכאורה הכל מוכן למהפך, ליציאה לקרב הגורלי. מחתרת המתים מחכה, האחים מוכנים. אלא שהגיבורה הנשית של היצירה, שהודות לקשר בינה לבין המת היא יכולה וצריכה להיות החוליה המקשרת בין

מחתרת המתים לאחים וללכד את כל אויבי הצר – המת והיא עצמה, מחתרת המתים והאחים – למחנה לוחם אחד, עדיין אינה מוכנה. היא זו שעדיין נמצאת במבוכה, שעדיין מתקשה בפירוש האותות, כפי שמתואר בצורה סוגסטיבית כל כך ב׳שיר של אותות׳, הפותח את השער הששי של היצירה. היא זו שעדיין אינה יודעת כי נותרה לה רק דרך אחת, דרך המאבק הנחוש, הנואש, המזוין, לחיים ולמוות. שני השלבים האחרונים בדרך ליציאה מן המבוכה, להבנה מלאה של המציאות ולגיבוש ההכרה בדבר הדרך היחידה שנותרה, הם עניינם של שני השירים האחרונים של השער, שבמרכז הראשון שבהם עומדת, לצד האשה, דמותו של האב, ובמרכז השני שבהם עומדת, לצד האשה, דמותו של הבן.

כה. מורשת האב

השיר ׳קץ האב׳ הוא, להערכתי, אחד הגדולים והבלתי־נשכחים במכלול השירה העברית המודרנית. מעטים השירים שהצליחו לתפוס בצורה כה שלמה, בהירה ודרמטית את מהות האבהות, את תמציתה הערכית האנושית. עם זאת, תפקידו הפונקציונלי של השיר ביצירה טרם הובהר, כמדומני. דוגמה בולטת לכך ניתן למצוא, למשל, במאמרו של גדעון קצנלסון (1960) על *שמחת עניים*.

קצנלסון תפס היטב את המשמעות העקרונית של ׳קץ האב׳, מבחינת היצירה:

> ״שפתי האב אינן נעות, אך קול האב עוד יישמע״ – במלים עמוקות וסמליות אלה מסתיים הקטע כולו; ואמנם זוהי המשמעות העמוקה ביותר שנודעת למסורת ולהיסטוריה לאומית. בכל אשר נפעל וניצור, נכונן וגם נחדש – נשמעים קולותיהם של אבותינו. מכוחם יש קיום לרוח היצירה שלנו. (קצנלסון 1991: 89)

עם זאת, התקשה קצנלסון להבין את המשמעות הפונקציונלית של השיר מבחינת מקומו בקומפוזיציה ובמבנה העלילתי של היצירה:

> קטע זה הוא מן היפים והעמוקים שבספר, ואילו היה יחידה בפני עצמה, נפרדת מן המרקם העלילתי של *שמחת עניים*, היינו ללא ספק מקבלים אותו בעניין וללא כל ערעור. אולם כשהוא רק חלק מן השלמות ששמה *שמחת עניים*, הרינו מתקשים לעמוד על ההבדל שבין דמות האב לבין הדמות המרכזית של *שמחת עניים* שהוא הבעל המת. (שם, שם)

טיעון דומה טען גם קומם:

> שיר זה, כשלעצמו, הוא בעל עוצמה נדירה, אך התמיהה שהוא מעורר באשר למיקומו ולהשתלבותו – עוד לפני שאנו עומדים על משמעותו, מפחיתה מכוחו. אי־השתלבותו של שיר זה בשער (שער ו׳) ובתבנית הכוללת מחריפה את התמיהה באשר לפשרו, וממילא לגבי נקודות תורפה נוספות בתבנית. (יוני 1979: 22)

גם ערפלי ער לפרובלמטיות־לכאורה במיקום השיר ׳קץ האב׳ ברצף של היצירה. הוא מציין, כי שילובו של השיר בין ׳שיר של אותות׳ ל׳על ארץ אבנים׳ ״איננו ׳חלק׳ כל כך״, וקובע ״שהוא, לפחות מבחינות מסוימות, השיר החופשי ביותר, העומד לבדו ביצירה״. ערפלי מדגיש את האופי המסכם שיש לשיר מבחינה תמאטית, דבר המסביר, לדעתו, בעקיפין, את מיקומו ברצף, כגיבוש תמציתי של ערכי החיים לקראת ההכרעה:

> השיר חוזר ומסכם דברים שכבר נאמרו בשירי המחזורים הראשונים, מגבש ומדגיש את האספקטים האבהיים שיתלוו לדמות ׳המת־החי׳ באותם שירים. [−−] על פי המשמע המפורש מדובר כאילו באביה של הגיבורה שקיצו בא בסמוך לשעת ההכרעה, אבל יחד עם האב, המעוצב כאן כדגם מופתי של האבהות עצמה, מתמזגים הבעל־האב לרעייתו־בתו, והאב לבן שהופקד אחרי מותו בידי הרעיה. (תשמ״ג: 81)

בהערה חוזר ומתייחס ערפלי לדברי קצנלסון, ומסכם, כי

> בדיעבד נראה שמתלכדות בו נימים רבות מן היצירה [−−] וביצירה – שבה מועברות משמעויות מקטע טקסט אחד למשנהו וחל בה תהליך מתמיד של מילוי רטרוספקטיבי ופרוספקטיבי של פערי משמעות – אין לראות בשיבוץ החריג של ׳קץ האב׳ דבר שהוא יוצא דופן במיוחד. (שם, שם)

בניגוד לקצנלסון, קומם וערפלי אני סבור שטעות מוחלטת היא לקשר, ולו מבחינה ערכית־סמלית בלבד, בין דמות האב לבין דמות הדובר, האיש המת. אכן, יש ביניהם, לכאורה, דמיון־מה מבחינת היותם מייצגים ערכים הומניסטיים בסיסיים, כפי שהטעימו קצנלסון וערפלי; ויש ביניהם, אולי, גם שמץ־דמיון מבחינת מעמדם בנרטיב של *שמחת עניים*, כפי שמציין קצנלסון: ״גם עינו של הבעל המת פקוחה על הליכותיה של אשתו ועל מצבה, גם הוא דואג להגנתה ומסייע בידה [−−] וגם הוא, כיוון שחוקי הכיליון של הפיסיולוגיה אינם חלים עליו, לא יחדל מלהתקיים״ (קצנלסון 1960: 349). אך אין דומה כלל, מבחינה מהותית, אהבת הבעל לאהבת האב, ואין זהות ולא קרבה בין יחסי המת והרעיה לבין יחסי האב והבת.

מערך היחסים בין האיש המת לרעיה הוא מסובך, אמביוולנטי, מלא

סתירות. היגדים שונים בעלי אופי אוקסימורוני ממחישים היטב את היחס המורכב כל כך של הדובר לרעיה, במיוחד בשני השערים הראשונים, יחס שבו ארוס ותאנטוס מעורבבים זה בזה ללא הפרד. כך, למשל, בשיר ׳גר בא לעיר׳, בבית השלישי:

יוֹם־יוֹם אֶתְפַּלֵּל שֶׁתִּכְלִי כְּמוֹ נֵר,
שֶׁאֵלַי תִּרְדְּפִי בַּחֶרֶב.
וְיוֹם־יוֹם בַּעֲדֵךְ עַל פְּתָחִים אֲחַזֵּר,
לְמַעַן תִּחְיִי עוֹד עֶרֶב.

תפיסה פרדוקסלית זו של מערכת היחסים בין הדובר לרעיה מתגלה שוב ושוב גם בהמשך השיר. כך בבית החמישי, כשנרמז שהמת מתכוון להושיע את הרעיה האהובה באמצעות לקיחתה אליו –

כִּי הִנֵּה לֹא יוֹשִׁיעַ הַחַי אֶת הַחַי,
וָאָבוֹא כַּסּוֹתֵךְ אַהֲבָה כַּמַּיִם,

וכך בבית האחרון של השיר:

וּכְאֵשׁ וַחֲנִית אַחוֹנֵן,
וְכֹחַ לֹא־אִישׁ בָּךְ אִתֵּן,
וּבְטֶרֶם אָבְדָן אֲכַבֵּךְ כְּמוֹ נֵר,
אֲנִי הַנָּכְרִי, אֲנִי הַגֵּר.

יחס מורכב לא פחות, בהדגשים אחרים, מתגלה לפנינו בשיר ׳הזר מקנא לחן רעייתו׳:

מֵאֶצְבַּע זָרִים, מִמֶּבֶט וּנְשִׁימָה,
קִנְאָתִי תְּסֻבֵּךְ כְּאֵם.
וְשַׁמְתִּיךְ לְשַׁמָּה, וְיָשַׁבְתְּ נְשַׁמָּה,
לֹא חִנֵּךְ יֵרָצֶה, לֹא קוֹלֵךְ יִשָּׁמַע,
וְהִקְפַּצְתִּי עָלַיִךְ זִקְנָה בְּלִי יוֹמָהּ,
וְיָפוּצוּ עוֹגְבַיִךְ וְלֹא נְשִׁיבֵם,
וְזָכַרְתְּ לִי כָּל אֵלֶּה עַד כְּלוֹת נְשִׁימָה,
רַעְיָה, רַעְיָה וָאֵם.

רמזים אמביוולנטיים נוספים ניתן למצוא גם בשירים אחרים בשני השערים הראשונים, כגון ב׳שיר לאשת נעורים׳, ׳הברק׳ ו׳שיר מחול׳, והרחבתי על כל את הדיבור בדיוני בשני השערים הראשונים בפרקים י־יג.

בניגוד ליחס האמביוולנטי של הדובר לרעיה, יחס המשלב אהבה, ארוטיקה, בעלות וקנאה, יחס שמתרוצצים בו בעת ובעונה אחת יצרים מנוגדים ושני רצונות סותרים – האחד שמבקש את אושרה של הרעיה בכל מחיר, ולו גם במנותק מהדובר המת, והאחר שמבקש את מותה על מנת שיוכלו להתאחד מחדש, בעולם המתים – יחסו של האב לבת הוא חד־משמעי, ומתמצה כל־כולו בנתינה ללא תנאי:

אֲבָל גַּם בְּשָׁכְבוֹ נְטוּל קוֹל וּמָזוֹר,
וּבְקָרְבֵּךְ אֵלָיו, צַעַד צַעַד,
עוֹד נִדְמֶה לוֹ כִּי ה ו א הַנִּקְרָא לַעֲזֹר,
וְאַתְּ הַמְבַקֶּשֶׁת סַעַד.

זהו יחס של נאמנות ואחריות מלאה, מוחלטת, ללא מצרים, בכל מצב ובכל תנאי, של ׳אבי הבית׳ (כפי שמכנה אלתרמן פעמיים את האב בשיר ׳האב׳ שב׳שיר עשרה אחים׳). זהו האב בתפקידו הארכיטיפי הכפול: כאבי הבית הפרטי, כאב המשפחה הדואג לילדיו ולקיומם, מצד אחד, וכאבי הבית הציבורי, הבית האוניברסלי, כאבי־העולם (״כי שלך העולם, כי ביתך״), החרד לגורל האנושות ולערכיה הבסיסיים, האהבה והנאמנות, מצד שני:

עוֹד עָלַיִךְ כָּעָב יֵרֵד זֵכֶר הָאָב,
לְהַזְכִּיר בְּיוֹם דִּין וּפְקֻדָּה,
כִּי לִבּוֹ שֶׁאָהַב וּבְשָׂרוֹ שֶׁכָּאַב
אַחֲרוֹנִים בָּעוֹלָם לִבְגִידָה.

בכמה קוים ברורים, חטופים, כמו ברישום פחם מהיר מן החי, חד־פעמי ורוטט, הצליח אלתרמן בשיר זה לשרטט את דמותו של האב על רקע סצנת הפרידה שלו מהבת ברגעי חייו האחרונים, ״בשכבו נטול־קול ומזור״ על ״מיטת הברזל״ – סצנה דרמטית ומרגשת עד דמעות, כדמות אינדיבידואלית וארכיטיפית גם יחד, שרטוט ששוקעה בו, אל נכון, חווייתו האישית העזה של המשורר בסצנת פרידתו האחרונה

מאביו, יצחק אלתרמן, שהלך לעולמו כשנה קודם לכן, בראשית פברואר 1939.

לא היה זה, כנראה, השיר הראשון שכתב אלתרמן על האב ומותו. קדם לו, קרוב לוודאי, השיר ׳האב׳, מתוך ׳שיר עשרה אחים׳, שראה אור כמה חודשים לפני פרסום *שמחת עניים*, במסגרת ׳שיר ארבעה אחים׳, שנדפס בקובץ *ששה פרקי שירה*, בעריכת אברהם שלונסקי, בשלהי 1940.

׳האב׳ הוא אודה אלגית, מרשימה בתנופתה האינטלקטואלית, בה צייר אלתרמן בהרחבה את דמותו של האב כדמות ארכיטיפית גדולה, בבחינת ׳גיבור דורנו׳ האמיתי, כשגם בשיר זה, כמו ב׳קץ האב׳, מתואר האב כמקיים בו־זמנית מלחמה כפולה: על נפשו, כנגד המחלה הממארת, ועל נפש העולם, כנגד הקטסטרופות ההיסטוריות. הן התפיסה האידיאית והן התשתית הפיגורטיבית והדרמטית של שני השירים דומים זה לזה, למרות הסיווג הז׳אנרי השונה (׳האב׳ – אודה אלגית, בנוסח קלסיציסטי; ׳קץ האב׳ – מעין בלדה חופשית, מודרנית), ולמרות האפקט הריתמי האחר. ודומה שבכותבו את ׳קץ האב׳ הסתמך כבר אלתרמן על התשתית הבסיסית הרחבה שיצר ב׳האב׳, בלוקחו אף אולי בחשבון את ההיכרות של מקצת קוראיו עם שיר זה.

יותר מבכל שיר אחר הגיב אלתרמן ב׳שיר ארבעה אחים׳ (1940) וב׳שיר עשרה אחים׳ (1957) בבירור, אם כי בעקיפין, על אירועי מאי־יוני 1940, על ההתמוטטות הצבאית־פוליטית, ועוד יותר מזה – הנפשית־רוחנית, של אירופה, שליטיה וקברניטיה אל מול מתקפת הבזק של הוורמאכט. תיאור האב ב׳קץ האב׳ – ״כי לבו שאהב ובשרו שכאב / אחרונים בעולם לבגידה״ – שיש בו משום תשובה לדילמות של הבגידה שהועלו בשיר ׳הבוגד׳ הן לגבי התנהגותו של הבוגד והן לגבי התנהגותו של המת – מתקשר ישירות ונסמך על תיאור עמידתו העיקשת של האב מול הסיטואציה של הקריסה והבגידה בשיר ׳האב׳. נשוב וניזכר בדברי ברל כצנלסון בשלהי יוני 1940 על ׳מגפת הבגידה׳, על ״בגידה טוטלית התוקפת את הנתקפים והנצורים״: ״הכל בוגדים. לא רק קוויזלינגים. בגדו מיניסטרים של פולין. בגד מלך [––] בגדו מצביאים ראשיים אשר עטרת גיבורים לראשם. בוגדים גם דיקטטורים כל־יכולים״ (כצנלסון תש״ח: 162).

בדמות האב ב׳שיר ארבעה אחים׳ ועמידתו הנחושה מגיב אלתרמן ישירות לסיטואציה זו:

מִלְחֲמוֹת הַמְּדִינָה גִּלְגְּלוּהוּ. הֵרִיצוּ. בָּגְדוּ בּוֹ מֵעֵרֶף.
הוּא עָלָה מִתּוֹכָן מִתְנוֹדֵד. מְיֻגָּע וְשָׁפוּי עַד לְפֶלֶא.
הוּא שָׁמַר עַל קְטַנּוֹת הָעוֹלָם הֶעָשׂוּי בָּתֵּי־אָב וּשְׁמֵי חֹרֶף.
הוּא קִדְּשׁוֹ. הוּא תּוֹמֵךְ בְּיָדָיו בְּקִירוֹת סֻכָּתוֹ הַנּוֹפֶלֶת.
(בית ששי)

הוּא פּוֹקֵד בִּינָתוֹ. כֹּחוֹתָיו. מְצַוֶּה לָהֶם סֵדֶר וָדֵעַ.
בִּמְעֹל מֶלֶךְ, בִּבְרֹחַ שָׂרִים, חוֹבוֹתָיו עִמּוֹ וְאֵין קֵצָה.
אֲחוֹתֵנוּ, זִכְרִי אֶת פָּנָיו. לֹא הָיָה לָךְ כָּמוֹהוּ עוֹד רֵעַ,
וְלִבּוֹ שֶׁנִּטְרַד וְעָיֵף לֹא הִגִּיד לָךְ אֲפִלּוּ הַחֵצִי.
(בית שלושה עשר)

אֶרֶץ, אֶרֶץ נוֹשֶׁבֶת, רְאִי: הֶחָזָק מִנִּי כָּל מִבְצָרַיִךְ
הוּא הַקָּרֵב הַשָּׁקוּל שֶׁל הָאָב בְּאַשְׁמֹרֶת לֵילִית מְכֻכֶּבֶת.
הִקִּיפוּהוּ דָּיֵק וְאֵילִים, אֲבָל לָךְ הוּא וְלֹא לְצָרַיִךְ,
בַּשְּׁבוּעָה, בַּגְּבוּרָה הָעִקְּבִית, הַהוֹפֶכֶת לִמְלֶאכֶת מַחֲשֶׁבֶת.
(בית ששה עשר)

אֵין גְּבוּלוֹת לִפְרִיצוּת הַתְּקוּפָה. עֲנָקִים לָהּ הָיוּ לְמַלְקוֹחַ.
פֹּה דְּמָמָה. פֹּה רִגְעֵי הַבַּרְזֶל. הוּא רוֹאֶה – יַבַּשְׁתּוֹ מִתְּבַקֵּעַת.
הוּא גוֹחֵן אֶל בִּתּוֹ וְנִצָּב. כַּמָּה כֹּחַ דָּרוּשׁ, כַּמָּה כֹּחַ....
הוּא לוֹחֵשׁ עוֹד: אֵל, נֶפֶשׁ נְצֹר. דּוּמִיָּה. אֵל, נְצֹר אֶת הַדַּעַת.
(בתוך שלונסקי 1940: 41־43)

אם בשני הבתים הראשונים שציטטתי יש, כאמור, רמזים שקופים לקריסת צרפת, בלגיה והולנד ולבגידת קברניטיהן – הרי שבשני הבתים האחרונים נשמעים כבר הדים לעמידה העיקשת של בריטניה, וצ׳רצ׳יל בראשה, ביוני 1940, ובאופן ספציפי לשני נאומיו הידועים של צ׳רצ׳יל בפרלמנט הבריטי, זה שלאחר דנקרק (ראה לעיל, עמ׳ 135) וזה שלאחר כניעת צרפת („היטלר יודע שיהיה עליו לשבור אותנו באי הזה, שאם לא כן יפסיד במלחמה. אם נוכל לעמוד בפניו, תוכל אירופה כולה להיות חופשית [––] לפיכך הבה נאזור עוז למילוי תפקידינו וניטיב להתנהג עד כדי כך שגם אם חבר העמים הבריטי והאימפריה

שלו יתקיימו אלף שנים, עדיין יאמרו הבריות, ״זאת הייתה שעתם היפה ביותר״ – צ׳רצ׳יל 1957: 183).

דומה, אפילו, שנוצרת מעין אנלוגיה סמויה, כמעט בלתי־אפשרית, בין דמותו הארכיטיפית של האב הפשוט, ״אבי הבית״, לבין דמותו האריסטוקרטית הסמכותית של צ׳רצ׳יל.

ב״קץ האב״ ממשיך אלתרמן במה שהחל בשיר זה. שוב מודגשים כוחו הנפשי הלא־מצוי של האב, נאמנותו המוחלטת ומסירותו לאין קץ לבת. מלחמתו של האב במחלה, גם במצב שהוא לכאורה חסר כל סיכוי, היא אנלוגית למלחמתו על ערכי היסוד האנושיים בסיטואציה היסטורית של קריסה ובגידה. והשבועה שבין האב לבת, סמוך לסיום ״קץ האב״, שהיא שיאו ותכליתו של השיר, ממשיכה במישרין את שבועת האב בבית ה־16 בשיר ״האב״ בנוסח המוקדם של *ששה פרקי שירה*:

זֶה הֶרְגֵּל הָאָבוֹת הַקַּדְמוֹן וְהַתָּם.
זוֹ שְׁבוּעָה שֶׁבֵּינוֹ וּבֵינְךָ.
אַתְּ זִכְרִיהָ. הַרְבֵּה יִשָּׁכַח וְיִתָּם.
אֲבָל בָּ ה תְּגַדְּלִי אֶת בְּנֵךְ.
(״קץ האב״, בית שלושה עשר)

ברור מתיאור זה עד כמה שונה־בתכלית דמותו של האב מזו של דמות הדובר, המת, ב*שמחת עניים*.[38] נותרה עתה לבירור סוגית מקומו של השיר ״קץ האב״ ברצף הטמפורלי של היצירה ושאלת תפקודו הפונקציונלי מבחינת העלילה והמבנה.

דומה שהקשיים של הביקורת בעניין זה מקורם בקריאה לא־זהירה דיה של הטקסט, שעל פיה הניחו המבקרים והחוקרים שאירוע מותו של האב מתרחש בעיר הנצורה ערב הקרב האחרון, הגורלי – בעוד שלאמיתו של דבר, כפי שנרמז בשיר כמה פעמים, המדובר הוא באירוע זכרוני, בסיטואציה של ״יום דין ופקודה״ שבו הבת נזכרת, או נקראת להיזכר, בסצנת הפרידה שלה מהאב בעבר ובשבועה שנשבע לה,

38. עוד לדמותו של האב בשירת אלתרמן, ראו: גולומב 1961: 45־58; שביט 2003: 98־120, 175־178.

ללא קול, לפני מותו. עיקר הרמזים לקריאה כזו של הטקסט מרוכזים בארבעת הבתים האחרונים של השיר, אך רמז ראשון לכך ניתן כבר בשורה הראשונה:

זֶה אָבִיךָ. זֶה אָבִיךָ עַל מִטַּת הַבַּרְזֶל.

פעמיים רצופות חוזר הדובר, האיש המת, על המלים ׳זה אביך׳. אין להבין חזרה מודגשת זו אלא על פי ההנחה שמדובר בנוכחות בלתי־צפויה, המפתיעה את הבת, שהרי לכל אורך היצירה אין זכר לקיומו של האב. סביר להניח, לפיכך, שסצנת מותו של האב, המתוארת בשיר, קדמה, כנראה, למותו של האיש העני־כמת, והוא שמעלה עתה את דמותו באוב ומזכיר לבת את סצנת המוות, הפרידה והשבועה, כצעד אחרון לדחיפת הבת לפעולה, למעבר מהתנגדות פסיבית להתנגדות אקטיבית, ברוח השבועה שבין אביה לבינה.

מסתבר שלשיר זה תפקיד פונקציונלי מובהק: אם מהלך היצירה כולה הוא מחולשת דעת לנחישות, מפסיביות לאקטיביות ומניתוק ופירוד לאחדות מחודשת – שיר זה הוא שיאו של המהלך הנפשי כולו, לפני שהוא יוצא מן הכוח אל הפועל. ההיזכרות באב אמורה להזכיר לבת לא רק את מלחמתו העיקשת, חסרת הפשרות, במחלה ובמוות, כאנטיתזה מוחלטות להלכי רוח ניהליסטיים ותבוסתניים שבאו לידי ביטוי בולט ב׳שיר השקר׳, ב׳שיר של מנוחות׳ וב׳כאשר הרואות תחשכנה׳, אלא גם את ׳השבועה שבינו לבינך׳ שהיא תמצית צוואתו הרוחנית, כאב, לה, כאם המחויבת לבנה. זכר האב, היורד עליה לפתע כעב, בא להמחיש לה שוב, כי לפי תפיסתו, שמימש אותה בפועל בחייו ובמותו, חולשת דעת ורפיון ידיים כמוהן כבגידה. הטעמת הדברים של הבוגד, בשיר ׳הבוגד׳ –

כִּי צַעַק עָלָה מִקִּיר
וְאַתָּה שָׁתַקְתָּ עַד בּוֹשׁ.
כִּי עִנּוּ אֶת אָחִיךָ מֵעֵבֶר לַקִּיר
וְאַתָּה כָּבַשְׁתָּ רֹאשׁ.
וְשֶׁבַע בָּגַדְתָּ, כְּלִמַּת אָבִיךָ,
וְהִנֵּה לְיָרֵאַי הִרְחַבְתָּ פִּיךָ,

מופנית, לא במקרה, כלפי המת הסוקל, שנאלם דום; אך ברור למעלה מכל ספק, שלא ניתן היה להפנותה כלפי האב, שחייו ומותו היו בבחינת מופת. זו, כמדומני, הסיבה, שהמת, שלכל אורך היצירה לא הוצג אף לא פעם אחת על ידי עצמו כאיש מופת אלא כבשר ודם, על יצריו וחולשותיו, חייב היה לגייס לעזרתו, במאמץ להניע את הבת לפעולה, להתנגדות אקטיבית, את דמות המופת של האב וצוואתו הרוחנית. זהו גם התפקיד שמייעדים האחים לאב ב׳שיר עשרה אחים׳, בזמר שבו הם מלווים את שירו של האח הרביעי על האב:

וְאִם לֹא אַח לָאִישׁ וָרֵעַ, אָבִיו נֵעוֹר בּוֹ וּמְיָרְאֵהוּ
וְאִם נוֹאָשׁ הוּא לִפְנֵי צָר, כְּכֹחַ וּמוֹרָא חָשֵׁךְ,
מִי הַנֵּעוֹר בּוֹ וּמְיָרְאֵהוּ אָבִיו נֵעוֹר בּוֹ וְעוֹבְרֵהוּ
מִשּׁוּב רֵיקָם אֶל הֶעָפָר? כְּמוֹ אֶת גֶּשֶׁר הַהֶמְשֵׁךְ.
אָבִיו נֵעוֹר בּוֹ וְעוֹבְרֵהוּ
כְּחֹם וְאַהֲבָה אֵין קֵץ
וּכְאוֹר וָאֹשֶׁר וְשׁוֹטְפֵהוּ
כְּשִׁטֹּף הַסַּעַר אֶת הָעֵץ.

(אלתרמן תשל״א, 311)

שלוש פעמים חוזרת כאן השורה ׳אביו נעור בו ועוברהו׳ (או ׳מייראהו׳) כתשובה לשאלה ׳מי הנעור׳, שכן זוהי תמצית מורשתו של האב – העמידה על משמר המורשת האנושית, זו שמקבלת משנה תוקף דווקא בסיטואציות קטסטרופליות. זוהי גם שבועתו ומורשתו הרוחנית של האב *בשירי מכות מצרים*, כפי שהיא באה לידי ביטוי בסצנת השבועה ב׳אילת׳:

וְאָז הָאָב, אַיֶּלֶת, עַל בִּרְכָּיו כּוֹרֵעַ
וְהָעַלְמָה זְקוּפָה בְּמַחְלְפוֹת הַדָּם.
וּכְמוֹ שֶׁאֵין לַחְבִּיא בַּשַּׂק אֶת הַמַּרְצֵעַ,
כֵּן לֹא יַחְבִּיא הַלֵּיל אֶת נֹהַר שְׁבוּעָתָם,
כִּי לֹא יִמְלֹךְ כִּנָּם וְלֹא יִמְלֹךְ צְפַרְדֵּעַ
וְלֹא יִפְּלוּ עַמִּים נַשֵּׁק אֶת שַׁרְבִּיטָם.

ומעניין: מפגש ההיזכרות עם דמות האב *בשמחת עניים* מקביל, במידה

רבה, מבחינת מקומו ברצף הטקסט ותפקידו הסטרוקטורלי בעלילה לסצנת המפגש המפורסמת עם רוח הרפאים המורכב של האמן המת בפרק השני של 'ליטל גידינג', החלק הרביעי ב*ארבעה קוורטטים* של ת"ס אליוט, שנכתב וראה אור פחות או יותר במקביל ל*שמחת עניים*. בשתי היצירות זוהי פגישת היזכרות עם דמות מופת רוחנית שיש לה תפקיד מכריע בביוגרפיה של הגיבור, פגישה שנועדה להזכיר לו את יעודו ולהכשיר אותו למהלך המשמעותי האחרון שלו, ביצירה ובחיים.[39]

39. ראו, לעניין זה, פרק ו' במאמרי 'משם אנו מתחילים: ת"ס אליוט ו*ארבעה קוורטטים* מול האתגר הטוטליטרי', בנספח לספר זה.