



עלילה ומשמעות ב"שמחת עניים"

על רקע הדקאדנס והסימבוליזם בספרות הרוסית¹

חמוטל בר־יוסף

[---] ב"שמחת עניים" יותר מאשר ב"כוכבים בחוץ" ויותר מבכל יצירה אחרת של אלתרמן ניכרת השפעת השירה הסימבוליסטית הרוסית. בירורה של הנחה זו, על רקע הקישור המקובל בין "שמחת עניים" לבלדה הביניימית, מחייב, בראש ובראשונה, לשוב ולשחזר את סיפור המעשה המסופר ביצירה מתחילתו ועד סופו (נסיונות קודמים נעשו על־ידי רינג, 1957; מירון, תשכ"ב; רז, 1967; ערפלי, תשמ"ג; וראה מאמריהם בקובץ זה).

הקושי שבו נתקל הקורא בבואו לבצע משימה זו מבליט מיד את ההבדל בין "שמחת עניים" לבין הבלדה הביניימית: לפנינו סיפור שקשה לספר אותו משום שעובדות היסוד שלו הן מעורפלות וסותרות את עצמן במתכוון, וההתרחשויות הנזכרות אינן יוצרות רצף של עלילה בעלת קו ברור. אין מדובר רק בחוסר המוחשיות של הסיטואציות (הנמסרות מפיו של הגיבור), אלא גם באי־הסבירות העובדתית והפסיכולוגית של הקו הסיפורי ושל המצבים עצמם. זוהי תופעה אופיינית לשירה סימבוליסטית (Kugel, 1971), המגיעה ב"שמחת עניים" לקיצוניות.

במרכזה של חוסר הבהירות העובדתית עומדת השאלה: האם הגיבורים הם חיים או מתים? בפרולוג הגיבור מאופיין על־ידי האפיתט 'עני־כמת', ופירושו שלדבר, על־פי האלוזיה המשנאית (לוינ, תשל"ז, עמ' 23), שהוא חי אבל חייו הגרועים דומים למוות. הוא מצטייר כנווד חסר בית, הישן על מצע של קש. אבל בהמשך הוא מופיע כמחונן בתכונות

¹ פורסם לראשונה בספרה "סימבוליזם בשירה המודרנית" (תל אביב: הקיבוץ המאוחד, תש"ס 2000)

על־טבעיות של רוח רפאים, וכמי שכבר נקבר - כלומר, הוא מת ממש. הוא קם לתחייה כאשר הוא מצליח להחזיר בזרועותיו את האשה ולשסע אותה כשסע העיט את היונה: "בי נשבעתי ואת מעידי / כי על חי את מצגת רגליך" ("שיר של אור"), הוא גוסס שוב ("קץ האב"), ובכל זאת משתתף בקרב על הגנת העיר. האשה מצדה מופיעה במצב של שינה, שהיא ספק מוות. אבל בכייה מעיד שהיא חיה. הגבר מבקש להחיות את יופייה ונעוריה המתים. יופייה המסנוור מתגלה לעיניו שקצרו מלראות אותו ("החולד"), הוא נוכח בכוחה, בחיוניותה, ביכולתה לשמוח, והוא מייחס זאת לנכונותה למות. יש סימנים המבשרים את מותה הקרוב ("שיר של אותות"). היא מופיעה כלוחמת חמושה, והגבר מנבא שהיא עומדת למות בקרב ולהיקבר באדמתו ("אדמת בריתי"). המצב האמביוולנטי של עמידה על גבול החיים והמוות מאפיין גם את הדמות הקיבוצית של הנצורים הנלחמים על עירם.

אמנם באגדה, במיתוס ובבלדה יכולים להופיע גיבורים מתים וגם לקום לתחייה. אבל הגיבורים של "שמחת עניים" עוברים מחיים למוות וחוזר חלילה לאורך היצירה כולה. הם ספק מתים ספק חיים, מים בחייהם וחיים במותם. מצב ביניים מעורפל כזה של העובדות עצמן אינו אפשרי בבלדה, באגדה העממית או במיתוס. ב"שמחת עניים" לא נוכל למצוא פאבולה דמויית־מיתוס מסוג זה המצויה ב"מתי מדבר" של ביאליק, שגם היא פואמה סימבוליסטית. לשתי היצירות משותפים המוטיב של חיים שהתרוקנו מחיוניותם, והם למעשה מעין הַרדמות מתמשכת, והמוטיב של ההתעוררות האלימה – מוטיבים אופייניים לספרות הסימבוליסטית שספגה את החווייה ואת האידיאולוגיה של הדקאדנס ומרדה בהן – אבל ביאליק בונה עלילה שעובדות היסוד שלה ברורות, ואילו אלתרמן מעדיף לערפל את העובדות ולהוציא אותן מכלל עובדות. גם המעברים מהמישור המטאפורי למישור הליטראלי (למשל: "עני־כמת" הופך למת ממש) תורמים לרושם, שאין לפנינו ריאליה אלא מימושים מזדמנים של מטאפורות.

גיבורי הבלדה אמנם אינם מאופיינים בפירוט ריאליסטי, אך הם מזוהים זיהוי אלמנטרי, לפעמים יש להם שם, ותמיד הם בעלי מעמד חברתי ברור, המתפקד כנתון אקספוזיציוני משמעותי. לעומת זאת, כל גיבורי "שמחת עניים" הם אנונימיים, ושייכותם החברתית אינה ברורה. הם מוגדרים על־פי שייכותם המשפחתית, אך גם בעניין זה יש חוסר עקביות: הדמות הנשית שאליה מתגעגע הגבר היא אשת־נעורים, בת, רעייה. יש

קשרים של תקבולת, ניגוד ומטונימיות בינה לבין הדמות האלגורית המופיעה בפרולוג ומכונה "שמחת עניים".

בין הגבר לאב יש דמיון המעורר אפשרות של זהות, וזממין לראות את שניהם כהתפצלות מטאפורית של הווייה מופשטת. לגבר ולאשה יש קווי זהות משותפים, המאפשרים לראות גם אותם כהתפצלות של הווייה מופשטת אחת. העוני המיוחס לשני בני הזוג הוא לא עוני ממשי אלא מצב שהוא ניגודה של השמחה, והוא קשור בהזדקנות, חוסר יופי, עלבון, רדיפות, סכנת חיסול. כלומר, יציבותם של הנתונים העובדתיים חוזרת ומתערערת על-ידי נתונים אחרים. חוסר האפשרות ליצור קו רצוף של התרחשות מוחשית, לא רק טבעית אלא גם על-טבעית, מפנה את הקורא לחפש את הקישור במימד הסימבולי.

כפי שציין הרושובסקי, הדמויות עוברות טרנספורמציות (הרושובסקי, 1965). באגדה או במיתוס הגיבור יכול לעבור טרנספורמציה אחת. ב"שמחת עניים" הגיבורים מחליפים מספר ניכר של זהויות, ללא הנמקה ריאליסטית: האשה היא בתחילה זקנה ולא-יפה, אחר-כך מלאכית וקדושה, אחר-כך אֵם הנושאת תינקו על זרועותיה ולבסוף חיילת נושאת נשק. הגבר הוא בתחילה אנטי-גיבור, אדם 'שדוד ונזוף' הרובץ על מצע של קש וחייו עניים ונטולי שמחה, אחר-כך הוא נווד החוזר מנדודים בעולם, מתגלים בו כוחות על-טבעיים, הוא קודר, קירח, ומלא יגון כחולד, אבל גם אלים ומלא עצמה טורפנית כעיט, הוא מצהיר ללא הרף על נאמנות, מתגעגע לשמחה הביתית הצנועה ומתקומם נגד השקר שברעיונות פסימיסטיים, אבל הוא מטיף לנקם וחווה את מותה שלאשת נעוריו ואת תבוסת הלוחמים על העיר. את החילופים הללו אפשר להבין כהתחלפות של נקודות מבט או כתוצאת שינוי בהשקפתו של הגבר, אשר מפיו נמסרות כל העובדות, אך זו בוודאי אינה אפשרות הקיימת בבלדה.

חילופים קיצוניים ביותר נוגעים לאפיונה של האשה: בתחילת היצירה אנו שומעים מפיו של הגבר שהאשה לא צעירה, יופייה מת, זרועותיה שחופות, והיא בוכייה. בהמשך היא מופיעה כהתגלמות של יופי, היא שמחת-העניים. אחר-כך הוא אומר שחוסר השמחה שלה היא דיבה שהדביקו לה אחרים אשר רצו למחות את שמחתה, והוא נלחם כדי להזים את השקר, שהוא עצמו היה שותף לו. אבל אם את רחמיו של הגבר על האשה אפשר

להבין על רקע רדיפות האויבים, הנה לחילופי ההשקפה הקיצוניים שלו על 'שמחתה' אין כל הסבר פסיכולוגי סביר.

כדי להבין את הטרנספורמציות הללו הקורא חייב, כמובן, לחפש להן פירוש סימבולי. ברמה זו אפשר למצוא את הקו המרכזי של הטרנספורמציה: שני הגיבורים הם בתחילה דמויות חסרות־אונים, מזדקנות, נטולות־שמחה, פאסיביות, מנותקות מקשרים חברתיים, אך בהדרגה הם הופכים לדמויות אקטיביות, לוחמות, שמאבקן מקנה להן את הזכות לשמחה. זהו הקו הסיפורי־אידיאולוגי האופייני לספרות הסימבוליסטית הרוסית שנאבקה בדקאדנס והושפעה מהרעיונות האנטי־ניהיליסטיים של ניטשה (Rosenthal, 1986, 149-180).

אכן, הופעתם של רוחות מתים בין החיים הוא מוטיב בלדי ורומנטי. אבל הגיבור של "שמחת עניים" אינו מת אלא 'עני־כמת', הוא שוכב על מצע של קש, שדוד ונזוף, חייו היו גרועים מחיי כלב, חיי הבל וחולי ("שיר לאשת נעורים"). לא זוהי דמותו של רוח המת בבלדות ובספרות רומנטית. ביחסו של הגבר לרעייתו יש ניגוד פראדוקסלי בין נאמנות ורחמים לעומת אלימות, קנאה ויצרי רצח. ברמה סיפורית זוהי התנהגות שיש בה לא רק אלימות אלא גם סאדו־מאזוכיזם מסוים. הגבר מבטא לא רק רצון להשחית, לחנוק ולטרוף את רעייתו ("שיר מחול") אלא גם רצון לענות אותה עינויים מתמשכים ("יום יום אתפלל שתכלי כמו נר", "גר בא לעיר"). יחד עם זאת בכייה ועצם נוכחותה הם עינוי בשבילו ("הבכי", "החולד"). ההתקרבות שלו אליה הופכת אותו מנווד לחולד ולעיט ("החולד", "שיר מחול"). קורצווייל הזכיר את הקרבה בין השיר "החולד" לסיפורים של קפקא (קורצווייל, תשכ"ח, עמ' 231 – 232). מפלצות וואמפירים הם אמנם חלק מהפולקלור הבינלאומי, אך שימוש במטאפורות או בסמלים של חיה מכוערת, זוממת וטורפנית כדי לתאר את שכבות המעמקים של האני הלירי – זוהי תופעה השייכת לספרות המודרנית, ושורשיה מצויים בסיפורי א"א פו וביצירתו של בודלר. החולד מסמל את החווייה הדקדנטית בשירו של קונסטנטין באלמונט, "החולד" (1917 "Krot"), ובאותו מובן הוא מאפיין את הגבר ב"שמחת עניים". [...] ראוי גם לשים לב להבדל שבין הגבר־החולד לבין הגבר־העיט ב"שמחת עניים": החולד הוא חסר־אונים, 'מיוגע וזקן', קירח ואכול עיצבון: "את עצבת ראשי המקריח / את יגון צפרני הגדולות / את שמעיני בנפץ הטיח / בחרוק הרצפה בלילות". בשל שייכותו לעולם הדקאדנס הוא אינו מסוגל ליצור מגע עם הרעייה.

הוא שייך לאלה "ההולכים אל פנייך בחושך", ולכן הוא מסתנוור מאור נְרָה של האשה. לעומת זאת, הגבר העיט תופס את האשה בכוח וגורם לה כאב: "בידי המצוות תאנק עוד ובתך / גזרתך הנקשתת כגשר". אלימות היא המאפשרת לו לקשור קשרים שהותרו: "כי נותקת ואני מעטף / כי ניתרת ואשיב הקשר". האלימות והרצח של האשה כשלב הכרחי בדרך למהפכה ולגאולה מהיגון – זהו מוטיב מרכזי בפואמה של בלוק, "השנים עשר".

הבלדה הביניימית אינה מספקת תיאורי רקע מפורטים, והיא מתרחשת לעתים במקום וזמן לא ספציפיים. עם זאת, לא יתכן בבלדה מצב של הבאת נתוני רקע ריאלי בלתי־אפשרי. אבל זהו המצב ב"שמחת עניים": האשה היא כנראה אשה יהודיה שומרת־מסורת ("המשתה"), והיא חיה במציאות שבה אויבים צרים זמן ממושך על עיר, כלומר זוהי מציאות השייכת להיסטוריה של הזמן העתיק או של ימי־הביניים. כיצד תתכן על רקע מציאות כזו מלחמה, שבה הגיבורה משתתפת עם כל בני העיר במאבק מזוין? הרקע הארכאי המעורפל, שבו מתערבבים זמנים היסטוריים שונים הוא מסימני הפואמה הסימבוליסטית, שבה הארועים הם ייצוג סימבולי של תופעות נפשיות או היסטוריות בהווה. לחוסר ההסתברות של סיפור העיר הנצורה נוספת גם הסתירה בין מצב שבו האויבים נמצאים מחוץ לחומות העיר לבין מה שאומר הגיבור על רדיפות ממושכות של האויבים ועל האפשרות שהאויבים מפתים את האשה לבגוד בו.

כפי שציין מירון, התפאורה ב"שמחת עניים" מזכירה סיפורי בלהה. יש בה רצפות עץ חוקרות, קירות נסדקים, טיח נושר, מחילות תת־קרקעיות שבהן מטיילים עכברי־ענק. השימוש ביסודות מקאבריים הוא, כדבריו, בעל מסורת ארוכה בספרות האירופית, והוא מצוי גם בבלדות עממיות, גם בספרות רומנטית וגם בספרות מודרנית (מירון, תשכ"ב, עמ' 15 – 17). מנקודה זו כדאי להמשיך ולשאול: האם המקאבריות של "שמחת עניים" קרובה למסורת הבלדה עממית, למסורת הרומנטית, או למסורת של הדקאדנס והסימבוליזם, שאת יסודותיה הניחו א"א פו ובולדר? החדר או הבית המתמוטט, הנסדר והמתפורר הוא סמלה המובהק של ספרות הדקאדנס ושלוחותיה המודרניות, העוסקת בתהליכי דגנרציה אישיים, משפחתיים, חברתיים ומוסריים. תפאורת בלהה מסוג זה נרמזת ב"שמחת עניים" רק בחלק הראשון, והיא מיוחסת לביתה של האשה, שאותו הגבר רואה "מבעד לזכוכית" ("הבכי"). הזכוכית והברזל ("הסיר את ראשי מאלייך") מייצגים את העולם המנוכר, הקר, הלא־רומנטי של תודעת הגבר בשלב זה. מינרלים ומתכות הם חומרי תפאורה אופייניים

לספרות הדקאדנס והסימבוליזם, אלא שבספרות זו מופיעים מינרלים ומתכות יקרים ונדירים, ואילו הזכוכית הוברזל אופייניים יותר לתפאורה האורבנית של השיר הפוסט-סימבוליסטית (מאיאקובסקי, למשל, אבל גם ורהארן הסימבוליסט).

ברמה הסיפורית הדינמיקה של העלילה היא נטולת תכליתיות פסיכולוגית עקבית. לגיבורי הבלדה יש תמיד מניעים ברורים. מניעיו של גיבור "שמחת עניים" הם לא רק פראדוקסליים, הם גם מתחלפים בחוסר עקביות העומדת בסתירה לעצמתם הכפייתית: הוא רוצה לזכות בשמחה, הוא רוצה לזחור אל עירה של אשת נעוריו, הוא רוצה שתיגע מתה אל "אדמת בריתו", הוא רוצה לנקום את העוול שנעשה לו עצמו על-ידי האוביים (למרות שנעדר מן העיר). הסבל של אשת נעוריו, שהוא ללא ספק תוצאת העדרו הממושך, אינו מעורר בו רגשות אשמה אלא רגשות של זעם על הרדיפות של אויביה (האם הם נמצאים בתוך העיר או מחוץ לה?), שהם גם מחזריה המעוררים את קנאתו. ביחסו אליה שולטת התקוממות המוסרית יותר מאשר הארוס.

ספרות הדקאדנס הרבתה לעסוק באופיים האירציונאלי עד פרוורטי של המניעים והדחפים האנושיים, ובעיקר של היחסים בין הגבר לאשה. הסימבוליזם הבלטי את הפרדוקסים השולטים בנפש האנושית ובמציאות בכלל, והעמיד את היחס לאשה כסמל הלייחסות כלפי הווייה מופשטת כלשהי. העיצוב הסמלי של היחסים הארוטיים עלול לפגום במהימנות התיאור של מציאות נפשית סבירה. בשירת אלתרמן עצמה יש ביטוי נרחב ליחס רגשי פראדוקסלי כלפי האשה, לעתים באמצעות פיצול דמותה של האשה לדמויות בעלות אופי מנוגד. ב"שמחת עניים" יחסו של הגבר אל האשה (האחת) הוא לא רק פראדוקסלי. הוא מפוצל באופן המפריך גם את הפראדוקסליות עצמה. הפיצול משועבד, לפחות בחלקו, לא לחוויות ארוטיות אנושיות אלא לבעיות של שייכות לאומית. קשה ליישב, כמדומה, בין העמדה הטראגית הואשת השולטת בחלקה הראשון של היצירה, עמדה של קונפליקט בין געגועים נוראים לתשוקת חיסול והיפרדות, לבין העמדה השולטת בחלקה השני של היצירה, שעיקרה הגנה על כבודה של האשה ויחולים לשיקום כוחה. שתי העמדות שייכות, כמדומה, לשני טיפוסים אופייניים או לאותו אדם ביחסו לשני טיפוסים נשים שונות, או לאדם שעבר עליו שינוי נפשי קיצוני ביחסו לאותה אשה. האם ההיווכחות של הגבר ב"שמחת עניים" בסבלה של האשה (שהוא עצמו אחראי לו, לפחות חלקית), היא הנמקה משכנעת לשינוי חיובי כזה?

*

הקושי לשחזר את הסיטואציה הסיפורית ואת קו העלילה ב"שמחת עניים" נובע לא

רק מחוסר הסיבתיות ומחוסר הסבירות העובדתית והפסיכולוגית אלא גם מהעובדה שהעלילה בנויה מסדרה של מוטיבים ארכיטיפים, שכל אחד מהם מהווה יחידה סיפורית עצמאית המסמלת חווייה שונה. צירופים על רצף הטקסט של "שמחת עניים" כחלק מסיפור אחד יוצר קו עלילה מסובך ומפותל, שונה בתכלית מקו העלילה הפשוט של הבלדה, של האגדה או של המיתוס. שלושת המוטיבים העיקריים הם (על-פי סדר הופעתם): השיבה המאוחרת-מדי של הגבר אל הבית ואל האשה (אהובה, רעייה, אם): הגאולה באמצעות הקרבן: האפוקליפסה של נפילת העיר הנצורה.

הגיבור החוזר לביתו כדי לגלות שהדרך חזרה חסומה – זהו מוטיב מוכר היטב בספרות העברית משירי ביאליק ומהפרוזה של ברנר, גנסין ועגנון. החזרה הבלתי-אפשרית הביתה אצל סופרים אלה קשורה בגעגועים לימי הילדות או הנעורים וברצון להחיות את התמימות ואת הטוהר של העבר. הכישלון מבטא תפיסה פסימיסטית אנטי-רומנטית, הקרובה ביסודה לרעיון הדקאדנס: אי-אפשר למנוע תהליכי התפוררות על-ידי שיבה אל המקורות.

ואולם ב"שמחת עניים", כמו ב"פרנהיים" של עגנון, הגיבור חוזר הביתה לא כדי לחפש שם את התמימות והטוהר של ידלותו, אלא כדי לחדש את הקשר עם אהבת-נעורים, לאחר שנים של העדרות, שיש בה מהזניחה. הגיבור השב ממרחקים מגלה בתוך עצמו את עצמת אהבתו היחידה לאשתוה זנוחה, ובאותה שעה נסגרים שערי תשובה, כי האשה כבר אינה מושגת. למוטיב הבגידה (או הזניחה) ועונשה הקדיש אלכסנדר בלוק סדרה של שירים ליריים שכותרתה היא *Vozmezdie* (נקמה, תגמול), ותחת אותה כותרת כתב פואמה ארוכה (בלתי גמורה), המתארת את גורלו הטראגי של היחיד, של משפחתו, של מעמדו ושל ארצו, ואת הפדות שהועידה להם החוקיות ההיסטורית הדומה לשעון החול. אחד השירים המפורסמים ביותר מתוך מחזור השירים "*Vozmezdie*" הוא "צעדי הקומנדור" (פורסם לראשונה בנובמבר 1912). בישר סיפורי זה בלוק משתמש באגדת דון ז'ואן כחומר סימבולי לשם עיצוב חווייה טראגית של הלקאה עצמית על חטא של בגידה. על-פי גירסאות מסוימות של הסיפור, פסלו של הקומנדור, אביה המת של דונה אנה, קם

לתחייה לאחר שדון ז'ואן מתגרה בו ומזמינו לדו־קרב. בשירו של בלוק הוא מופיע כסמל של התעוררות מוסרית. השיר במקורו נחשב לאחד מהשגיו הגדולים של בלוק. בלשון יש נטייה לארכאיזמים. הוא כתוב בחריזה מסורגת, נשית וגברית לסירוגין ובחילופי טרמטר ופנטמטר טרוכאי. לריתמוס יש תפקיד חשוב ביצירת האווירה. החרזה והמצלול עשירים והאקספרסיביים במיוחד, ויש שימוש רב בחזרות, בעיקר לקראת סוף השיר, כאמצעי להגברת המתח האמוטיבי. שני הטורים האחרונים מודגשים במקור (131 – 130, 1972, Blok);

כבד, מהודק הוילון בכניסה, / בחלון הלל חשיכה. / מה טעם עכשיו
בחירות המאוסה, / דון ז'ואן, אם הפחד אתך? // קר וריק בְּקֶדֶר השינה
המפואר, / ישנם המשרתים, והלילה גדול. / מְּחֹזז מבוֹרֵךְ, לא־נודע,
משוער / נשמעת זמרת תרנגול. // מה עֲנִיין לבוֹגֵד בקולות הברכה? /
הַקְּלוֹם מְצַטְרֵף ונמוג. / ישנה דוֹנָה אָנָּה, דייה צלובות נְכֻחָה, / דונה אנה
רואה חלומות. // של מי הַפְּנִים שקפאו בְּזֶדוֹן / נְשָׁקְפִים בְּמְרָאוֹת, שֶׁל מי
הפנים? / אנה, אנה, מתוק לך בקבר לישון? / מתוק לראות עולמות
עליונים? // תְּהוֹם ריקה החיים, תְּלוּלָה ומטורפת! / הילחם, גורל הַעֲתִיק
המופר! / כמו תשובה ניצחת ומאוהבת / באפרורית הבוקר שר שופר...//
חולף ביעף, באור גואה של פנסים / שחור, שקט, כמו ינשוף, מוטור. /
בצעדים כבדים, חרישיים, / לבית מתקרב הקומנדור... // הדלת לְרִנְוָחָה
מְקַרֵב לב הַקְּפֹאוֹן, / הֶלֶם פתאום האורלוגין בקול צרוד - / הֶלֶם האורלוגין:
/קראת לי לארוחת הערב. / הגעתי. ואתה מוכן למות? // אין תשובה
לְשֶׁאֱלָה האכזרית. / אין תשובה – שתיקת הקיר. / נורא החדר המפואר עם
שחרית. / המשרתים נמים. הלילה מחויר. // שעת השחרית קרה ומשונה. /
השחרית היא שעת המועקה. / עלמת האור! היכן את, דונה אנה? / אנה!
אנה! – כאן שתיקה. // רק בערפל הבוקר האיום / האורלוגין משמיע פעם
אחרונה: / דונה אנה במוֹתֵךְ תְּקוּם לנשום / בְּשַׁעַת מוֹתֵךְ תוֹפִיעַ אנה. //

(תרגום שלי, חב"י)

ב"צעדי הקומנדור" כמו ב"שמחת עניים" הגבר חוזר לאחר העדרות ונטישה ומוצא את האשה שקועה בשנת מוות. הוא מתבונן בה מבעד למחיצה, בתוכו מתעורר המצפון המעורר בו את העמדה המוסרית ואת רגשות האשמה. הוא מגיע למודעות שחיייו היו חיי הבל ואילו דמותה שלה מתה הופכת להווייה מיסטית של אושר אבוד. החייאתו של האושר האבוד מותנית במוות. ב"צעדי הקומנדור" הופעת רוחו המתה של הקומנדור, אביה (לפי גרסאות אחרות: בעלה) של דונה אנה, מסמל תאת התעוררות המצפון בלבו של המאהב קל־הדעת. ב"שמחת עניים" הגבר עצמו מופיע כרוח רפאים.

אגדת דון זואן זכתה לפרסום לא רק בזכות האופרה של מוצרט אלא גם בזכות עיבודים ספרותיים רבים, ביניהם של מולייר, ביירון, פושקין, את"א הופמן, בודלר ואלכסיי טולסטוי (France, 1982, 36-37). מחזור השירים של באלמונט "דון זואן" כלול בקובץ "דממה" (Tishina 1897). באלמונט מעלה על נס את עמדתו הא־מורלית של דון זואן ושם ללעג את הנאמנות של האדם הבינוני. ברוב הגרסאות דונה אנה לא מתה, ובמרכז הדרמה עומדת אישיותו של דון זואן עצמו והלקח שהוא לומד מהופעתו העל־טבעית של 'אורח האבן'. בשיר של בלוק דונה אנה מתה (או התאבדה) בגלל בגידתו של דון זואן. אוולם היא חיה במותה, כשם שדון זואן מת בחייו. היא עתידה לקום מן המתים, כמו ישו. תחייתה היא האושר היחיד שלו מצפה דון זואן, אך הוא יזכה לו רק במוות. גם ב"שמחת עניים" השמחה היא מצב של גאולה שאפשר לזכות בה רק במוות, והאשה הנראית תחילה זקנה ועייפה נגלית אחר־כך כחזיון של קדושה ואושר ("המשתה"). גם ב"שמחת עניים" האשה היא קרבן (אבל לא רק של הגבר, אלא גם של האויבים), והיא נועדה לקום לתחייה רוחנית על־טבעית, אך תחייתה אינה מותנית רק במוותו של הגבר, אלא גם ברוח הלחימה והנקמה שתתעורר בו ובה.

דון זואן של בלוק מגיע אל דונה אנה מתוך תודעת העליונות המוחלטת של עולמה על פני חייו ה"ריקים, מטורפים, חסרי־תחית". גם האשה ב"שמחת עניים" היא שותפה לעוני ולחרפה של חיי הגבר בעבר והיא מתגלה כהווייה אפופת קדושה ומוסריות, אך כשהוא מגלה את הקשר בינה לבין השמחה עוברים התיאורים למישור חברתי, הקשורים ביחסים שבינו לבין רעיו.

ב"צעדי הקומנדור" האשה מתה באשמת הגבר, אם כי הוא לא רוצח אותה כמו־ידידיו. לעומת זאת, הפואמה של בלוק, "השנים עשר" (1918), מספרת על קבוצת חיילי המשמר האזרחי של הצבא האדום, שאחד מהם רוצח את אהובתו קאטקה (קטרינה) משום שבגדה בו ושכבה עם חייל אחר. הפואמה מסתיימת בהופעתו של ישו, שבתיאורו יש רמז לתקבולת בינו לבין קאטקה, המסמלת את רוח האומה הרוסית. הרצח של קאטקה ב"שנים עשר" הוא ביטוי ל"זעם שחור, קדוש שבעתיים" (בלוק בתרגום שלונסקי, 1960, עמ' 25), הרוחח בלבם של השנים־עשר, סמל העם הרוסי מחולל המהפכה. פטרוכא הרוצח את קאטקה אומר "אח, אח, נא פשעי! / ורווחה עלי נפשי!" (שם, עמ' 49. במקור: "אח, אח, בצע פשעי! יהיה יותר קל על הנשמה!"). הנקמה שלו היא צורה של חיפוש מנוחה לנפש, הסובלת משיעמום: "דם כמים / נקמתיים / אשת עבור מחמל־עיניים... / המצא מנוחה, אלוהים, לכן אמתך... / משעמם לי!" (שם, עמ' 73). גם ב"שמחת עניים" נקודת המפנה בחיפושיו של הגבר את השמחה היא גילוי יופייה של האשה 'בסכיניה', שאליהם יוצא לבה ("שיר של אור"), ויכולתו להתנהג אל האשה באלימות ולשסע אותה כעיט את היונה ("שיר מחול"). בנקודה זו, היינו עם סיום חלקה השני של היצירה, הוא מתשחרר מזהותו ה'עניה'. החלק השלישי של "שמחת עניים" פותח בשיר "הטנבור", שבו ניכרת בבירור השפעת הפואמה של מאיאקובסקי, "150,000,000": "טומבר בטמבור / בטמבור טומבר! (...). הך בטמבור! טעמפור! / טעמבר! / טעמטמפור! (...). בטמבור! / בטמבור! בטמבור!" (מאיאקובסקי בתרום פן, 1950, עמ' 36 – 37).

את המוטיב של נפילת עיר־המולדת בידי אויבים אפשר למצוא בפואמה של בלוק מ-1918, "הסקיתים" (Blok, 1972, 183 – 185) שהיא רק דומה אחת מרבות לתפיסה הדקדנטית, שלפיה עתידים כוחות של ברברים להשתלט על התרבות האירופית, שפי שהשתלטו על רומא ועל ביזנטיון. בספרות הרוסית התפתחה החל מסוף המאה התשע־עשרה מגמה של כתיבה אפוקליפטית, המבטאת חזיונות של גאולה שתבוא מתוך חורבן. שירו של ולדימיר סולוביוב "פנמונגוליזם" (1895) פותח במלים: "פנמונגוליזם! השם הוא פרא, / אך מלטף הוא את אוזני, / וכמו בשורה בו מבושרת / על גזרתו של אדוני" (שלונסקי, 1942 עמ' 1). ה'סקיתאיניזם' היה פולחן מיסטי שלם שטופח בתחילת המאה על־ידי קבוצת מהפכנים בראשותו של הסופר איבנוב־רזומניק, שהיה ידידו של בלוק. בפואמה של בלוק הסקיתים מייצגים את אירופה המערבית, ורוסיה שונאת אותם

ומאוהבת בהם אהבה הצופנת בחובה הרס ומוות. השיר קורא לאחים לקום כאיש אחד, להתאושש מהקסם ולהילחם בסקיתים, ולא – יקלל אותם העתיד החולה. קריאות מסוג זה מצויות ב"שמחת עניים" בשיר "המחותרת". הנימה האפוקליפטית הולכת וגוברת לקראת סיום היצירה, והיא בולטת במיוחד בשני שירי הסיום של "שמחת עניים", "נופלת העיר" ו"סיום". מוטיב הבן המושיע הנולד מתוך החורבן גם הוא מוטיב אפוקליפטי מובהק.

לשלושת המוטיבים – דון ז'ואן, גאולה מתוך מוות והאפוקליפסה של העיר הופלת – יש מסורת ארוכה, שאינה מתחילה בבלוק. אבל דומני שנוכחות שלושתם ביצירתו של בלוק בטרנספורמציות המיוחדות לו, והדמיון בינן לבין המוטיבים המופיעים ב"שמחת עניים" מצדיקה את המסקנה בדבר החתום שהשאיר בלוק על אלתרמן ביצירה זו. ואולם, אלתרמן תפס מרובה בכך ששילב ביצירה אחת מוטיבים מיצירות שונות וכך נוצרה עלילה סבוכה יותר מאלו של בלוק. אלתרמן ניסה גם לתת למוטיבים הללו, שאצל בלוק הם צומחים מתוך התרבות הרובית הנוצרית, לבוש יהודי. כפי שהראו נתן (1969) ולוין (תשל"ז) הסגנון של היצירה שופע זכרי לשון עתיקים המקשרים אותה אל העבר היהודי, ואולם המוטיבים הסיפוריים עצמם לא עברו טרנספורמציה דומה.

*

הרב־שכבתיות של המשמעות, האופיינית לפואמה הסימבוליסטית, קיימת גם ב"שמחת עניים": זוהי יצירה שאפשר לקרוא אותה כהמחזה סימבולית גם של תהליך פסיכולוגי העובר על אישיותו של המשורר, גם של תהליכים בהיסטוריה הלאומית וגם של מצבים ותהליכים אוניברסאליים.

במישור האישי עצמו יש מקום לשני רבדי משמעות: היחסים בין המשורר לאשה האמהית, המזדקנת, והיחסים בין המשורר לזהותו הלאומית. בשני הרבדים לפנינו יחסים אמביוולנטיים וסותרים: מודעות לריחוק רגשי ונטישה, רגשות אשמה ורצון שלוב, יחולים לנס של ריענון המשיכה הטבעית, אידיאליזציה, פנטזיות של אלימות כאמצעי לריענון המשיכה ולהגברתה, פנטזיות של מוות משותף, געגועים לאשה/אומה בעלת יצרים חזקים, המסוגלת להילחם על חייה ומעדיפה מוות דרמטי על פני סבל ועלבון מתמשכים. אפשר לראות את האשה כמייצגת צד מסוים באישיותו של המשורר עצמו, ולפרש את היצירה גם כמתארת תהליך של שינוי פנימי באישיות ובזהותו המוסרית של המשורר: הנווד הופך

לאב, האיש הבודד הופך לחלק ממשפחה ומחברה של 'אחים', אבל התהליך המוסרי החיובי הזה כרוך גם בכך שהחולד הופך לעיט, העני החי חיי כלב הופך לנוקם וללוחם. התגברות המודעות המוסרית מתרחשת בד בבד עם התגברות יצרי ההישרדות.

על משמעותה של היצירה במישור האוניברסאלי עמד ערפלי (תשמ"ג) בהרחבה ובצורה משכנעת. אוסיף בקצרה, שהפולמוס הערכי-פילוסופי המרחף מעל "שמחת עניים" מהדהד בבירור את הפולמוס האנטי-דקאדנטי המאפיין לא רק את המחשבה האקזיסטנציאליסטית אלא גם את מחשבת הסימבוליזם הרוסי מראשיתו.

אינטרגציה מקסימלית של כל הנתונים התמוניים-סימבוליים ושל כל ההגדים ההגותיים הכלולים ב"שמחת עניים" מובילה לפירוש הרואה בה יצירה שבמרכזה עומד גורלו של העם היהודי בגולה. פרוש זה מנמק את תכונותיה הסגנוניות המיוחדות, שהרי זו היצירה היחידה שבה אלתרמן כה מרבה להשתמש באלוזיות ובאמצעים סגנוניים שמקורם בתפילה ובפיוט (לוי, תשל"ז). גם מבנה היצירה, בן שבעת הפרקים (לעומת עשרת פרקי "מכות מצרים" ו"שיר עשרת האחים") מוביל לאותו כיוון. במרכזה של היצירה עומדת, לפי הבנתי, החווייה של התעוררות האמפתיה האישית כלפי סבלה של יהדות הגולה יחד עם המודעות לאפשרות חיסולה הקרוב. זוהי יצירה המתארת את התעוררות כוחות החיים הלאומיים בארץ כהמשך לכוחות התנגדות שנוצרו בגולה, ואת תחיית האומה בארצה על קברה של יהדות הגולה.

אחד המאפיינים הבולטים של הדקאדנס והסימבוליזם הצרפתי הוא ההתנתקות ממעורבות חברתית ולאומית. האני והגיבור הבדיוני בספורת זו שקוע בעולמו פנימי הסובייקטיבי, חי בעולמוך דמיון אקזוטיים. העמדה האינדיבידואליסטית והקוסמופוליטית, יחד עם התפיסה הא-מוראלית הניט שאיננית, אפיינה את השלב הראשון, ה'דקאדנטי', של הסימבוליזם ברוסיה, שנשמך מאמצע שנות השמונים של המאה התשע-עשרה עד סוף העשרו הראשון של המאה עשרים. ואולם עמדה זו, שבארצות מערב אירופה נקלטה באופן טבעי על רקע מצבים חברתיים-תרבותיים ועל רקע מסורת ספרותית רומנטית, היתה זרה בתכלית לסוג הריאליזם ששלט בספרות הרוסית במאה התשע-עשרה ולאווירת טרם-המהפכה שהתחזקה בתחילת המאה. אמנות א-פוליטית, ועל אחת כמה וכמה אמנות א-מוסרית, עמדה בניגוד מולט למסורת של ספרות ושל ביקורת ספרותית, שהאמינו

בתפקידיה החברתיים הומסוריים של האמנות (Rosenthal, 1975, 1-5). הספרות הסימבוליסטית הרוסית, גם בשלבה ה"דקאדנטי", היתה רווייה געגועים לתחייה דתית (במיוחד אצל מרז'קובסקי). נשמעו בה קולות של הסתייגות מפואטיקה ומהשקפת עולם אינדיבידואליסטית (כך, למשל, במאמריה של גיפוס. Peterson, 1986. 71-76).

אלכסנדר בלוק, כמו גם ויאצ'סלב איוואנוב ואנדריי ביילי, בני הדור השני של הסימבוליזם הרוסי, הדגישו את ההבדל בינם לבין ה'דקאדנטים' הן בשירתם והן בכתיבתם התיאורטית. הם הדגישו בעיקר את זיקתה העמוקה של האמנות לחיים, ובזאת ראו את עצמם בחוזרים אל הריאליזם, שעליו היתה גאוותה של הספרות הרוסית. את הדקאדנט האשימו ב"העדר ריאליזם, אלוזיוניזם, אידאליזם ואבדן מוחלט של החווייה המיסטית והדתית" (Gofman, 1908. 24-25). הסימבוליסטים בני הדור השני, בעקבות דוסטוייבסקי וסולוביוב, ביקשו להחזיר את הספרות ואת התרבות הרוסית לשורשיה הלאומיים-פראבוסלביים, ולהילחם בקסם הקוסמופוליטיזם המערב-אירופי, שאותו טיפחו ה'דקאדנטים'. בספרות ובאמנות של הסימבוליזם הרוסי ה'בשל' יש מקום מרכזי לחווייה הקולקטיבית-הלאומית.

חלקים ניכרים של שירת בלוק מביעים רגשות עמוקים, מיסטיים, של אהבה – שנאה, לדמות מיסתורית של 'הגברת (או העלה) היפה', המגלמת בעת ובעונה אחת גם דמות אשה שלחקה חלק בחייו, גם את ההשראה השירית, גם הווייה מיסטית מקודשת וגם את רוחה העתיקה של האומה הרוסית. בפואמה "בשדה קוליקובו" (1908), כתב בלוק: "הו, רוסיה שלי! אשתי שלי! עד כאב / לנו ברורה הדרך הארוכה". בלוק מתאר בשיר את נצחון נסיכי מוסקבה על הטטארים (1380), שבעקבותיו נוסדה הממלכה הרוסית, את נצחון הדממה הרוסית על המהומה הטטארית ואת היוסדות הממלכה הרוסית מתוך שפיכות הדמים. הוא רואה בנצחון היסטורי זה ארוע סימבולי, שעתיד לחזור על עצמו (רעיון זה הוא מפתח גם במאמרו "העם והאינטליגנציה").

בשיר "רוסיה" (Blok, 1972' 159-160) מ-1908 בלוק כותב: "רוסיה, רוסיה הענייה, / לי הן בקתותייך הקודרות (אפורות), / לי הם שירי הרוח שלך - / כמו דמעות של אהבה ראשונה! // אינני יכול לרחם עלייך / ואת צלכך אני נושא בזהירות... / את מי את רוצה לכשף / ביופיך המנותץ! // חדלי לפתות ולבגוד, - / את לא תאבדי, את לא תכלי, /

גם אם דאגה תחשיך / את תווי פנייך היפים...". השיר מסתיים בהופעת 'האפשרי הבלתי־אפשרי': הדרך הארוכה נעשית קלה כאשר במרחקים זורח שוב מבטה הרגעי מתחת למטפחת. על משמעותה של דמות האשה ב"שמחת עניים" אפשר ללמדו מעיון בדברים שאלתרמן כתב בשנים 1939 – 1940. הרשימה "בני אדם חדשים" שפורסמה בטורים במרס 1939 (אלתרמן, תשל"א, עמ' 36 – 38) מבטאת את סערת הנפש ואת החרדות שעוררו בו עליית המשטרים הפאשיסטיים בגרמניה ובאיטליה. בפתחת המאמר אלתרמן מדבר על הקושי לבטא במלים את עצמתם של הארועים ואת עצם מהותם המוזרה והבלתי־נתפסת. מהדברים שהוא כותב מתקבל הרושם, שהוא מתלבט בשאלת עיצובה הספרותי של ההווה ההיסטורית המחרידה:

אין הכוונה רק לרשעותם (הדגשה במקור) של הימים, במובן המקובל. הכוונה היא למהותם העצמית, שאינה מהות אנושית. המלים יספרו בכאב, בחרון, על עינוייו של פליט, על עינוייהם של רבבות פליטים, על בית־כנסת עולה באש, על שבעים כנסיות עולים באש, על המונים שנהפכו למכונה עיוורת ודורסנית, על תינוק, המבקש את אמו בין המכונות... יש בכוח המלים לספר את כל אלה, אבל בחוש שאינו מכזב, בחוש אינו נרדם, מרגיש הקורא ומרגיש גם הכותב, כי הכול סופר אך הכול נשאר אילם". (שם, עמ' 36).

"שמחת עניים" נכתבה במחצית השנייה של שנת 1940 ונמסרה לדפוס בדצמבר של אותה שנה (ערפלי, תשמ"ג, עמ' 147). בינואר 1940 הופיע במחברות לספרות שירו של אלתרמן "מאור עיניים" (אלתרמן, 1981, עמ' 26 – 27). לשיר שני חלקים, "הזקן" ו"הסומא", והוא בעל אופי סיפורי־סימבולי. בחלק הראשון אדום הזקן הישיש "מיודען של כל העיירות" נודד במרחב הזמן בלוויית כנר סומא המנגן שיר מחול עתיק. הדמות הנשית היא 'אם־אמנו' העוטה 'שביס כחול' על ראשה, והיא מתחלפת בדמותה של הכלה היפה כלבנה שנהרגה על קידוש השם והזקן כורה לָה קבר. החלק השני הוא הקינה של הכנר הסומא, האומר שגם הוא עונה באש בלי לראות אותה. בבית האחרון אנו מוצאים: "כי ברה כלתנו מעבר לגיא / ואני גם צלה לא ראיתי עובר... / אך את גרון מְענייה, עיני, עיני, / אמצע לו אלך עיוור". הדמות הנשאית הכפולה מייצגת, ללא ספק, את יהדות הגולה ואת סבלה בהווה ובעבר. אדום הזקן ה"שולף מטפחת אדומה" הוא התגלמות סמלית של אלוהי

ישראל, האחראי להיסטוריה היהודית, ובמובן זה הוא עצמו, עם כל כאבו ובכיו, שותף לרצח ולקבורה. הכנר הסומא מייצגת את ההבט של הזמר והשמחה ביהדות המסורתית, הבט שאתו מזדהה המשורר. בחלק השני הוא מבטא גם את הניתוק הפיסי בינו לבין ארועי הדמים וגם את רגשות הנקמה שאותם ימשיך לשאת בעתיד.

הרשימה והישר מעידים על כוונותיו ועל נסיונותיו של אלתרמן בשנים אלו, שבהן הגיעו לארץ הידיעות הראשונות על השואה, לתת ביטוי אמנותי גם לזעזוע הרגשי שעבר עליו וגם לעמדתו האידיאית ביחס ליהדות הגולה. ב"שיר מאור עיניים" הדמות הנשית עוברת אותה מטמורפוזת מאשה ביתית לכלה קדושה כמו שעוברת הדמות הנשית בחלק הראשון של "שמחת עניים". היסודות האלימים – רצח האשה ויצר הנקמה – מיוחסים שם לשני הגברים.

בועז ערפלי מציע להבין את משמעותה האקטואלית של היצירה כולה כמתארת את מצבו הקריטי של הישוב בארץ הנאבק על קיומו. להנחה זו תורם בעיקר חלקה האחרון של היצירה, המתאר את מלחמת הגבורה של העיר ואת האשה בנושאת נשק, וכן נאומים של טבנקין המשקפים את אוירת המודעות לסכנה ולחשיבות האחיזה בנשק (ערפלי, תשמ"ג, עמ' 146 – 154). דומני שמסמכים אלה הם באמת חשובים להנבט האקלים האידיאולוגי בארץ בשנים אלו, והם יכולים לעזור להבנת שורשי העמדה הרעיונית של אלתרמן ב"שמחת עניים". אך במה שנוגע לנושאה – שיריו של אלתרמן עצמו מעידים, שרעיון ההגנה העצמית (שאת גילוייו המרשימים הכיר בילדותו בהומל בתקופת הפרעות של 1919 – 1921) היה קשור אצלו ביהדות הגולה לא פחות מאשר במצבו של הישוב בארץ. במסגרת "הטור השביעי" פירסם אלתרמן בקיץ תש"ג את השיר "נערה עבריה" (אלתרמן, תשמ"ו, עמ' 27 – 28), שבה הופכת דמותה של צביה לובטקין לדמות של עקרת בית, שלאחר הדלקת הנרות היא ניצבת בחלון "והקת הדוקה אל לחי". העם היהודי מתואר כאב המתאבל על גופת בתו ויזכור אותה לנצח. השיר מסתיים כך: "הוא תמיד יזכרך בשמלה לבנה, / עמלה, יגיעת כפים. // כי נפלת על סיפור וראשך בידיו, / כי ממנו יצאת ואליו את נלקחת, / כי היית עמדו ביום רע ויום קרב / ובימי אהבה לא־נשכחת" (שם, עמ' 28).

דמותו של הגבר ב"שמחת עניים" מייצגת, על־פי הבנתי, גם את המשורר עצמו וגם את אלוהי ההיסטוריה היהודית. זוהי דמות המאחדת בתוכה את ה'זקן' ואת ה'סומא' של

"שיר מאור עיניים". נקודת המוצא לתפיסה זו מצויה בפואמה של ביאליק "בעיר ההריגה", שבה נאמר מפי הגבורה, כביכול: "סלחו לי, עלובי עולם, אלוהיכם עני כמותכם (...). בואו וראו: ירדתי מנכסי". אותה הווייה, שהיא מאפיין מרכזי של הגבר-הבעל, מיוצגת גם על-ידי דמות האב בשיר "קץ האב". לקישורו של העוני עם קדושה יש מסורת נוצרית, המוצאת ביטוי בשירת בלוק: המוטיב של 'רוסיה הענייה' או של 'היחפנים' הקדושים חוזר ומופיע בשירתו, כולל בפואמה "שנים עשר", שבה חוזר המוטיב לש ה-Bednjaga (מסכן, עלוב) ושנים עשר החיילים מופיעים כשהם 'עירום ועריה' (שלונסקי, 1960, עמ' 13). במסר האידיאי של "שמחת עניים" יש גם המשך לרעיונות המצויים בשירת ביאליק וגם יסוד מהפכני, שקיבל השראה מרעיונות ניטשיאניים שנספגו בשירה הסימבוליסטית הרוסית. ההמשך הוא בתפיסת נצחיותה וקדושתה של רוח האומה ותולדותיה. אלתרמן, כמו ביאליק ב"על סף בית המדרש" ובשירים אחרים, מביע את אמונתו בכוח ההתחיות של היהדות המסורתית, אם כי ההתעוררות המהפכנית-לוחמת משנת הנצח אינה נראית לו, כמו לביאליק ב"מתי מדבר", כמרד קיקיוני בגורל ההיסטורי המסורתי, אלא כפרידה מאב גוסס תוך נאמנות לזכרו ולצוואתו. כמו ביאליק ב"לבדי" ובשירים אחרים הוא מביע יחס רגשי כפול, של אהבה-שנאה, לדמות האמהית המייצגת את רוח האומה.

להבט המהפכני בתפיסתו של אלתרמן את היהדות יש שתי פנים, שאפשר לקרוא להן פנים שוחקות ופנים אכזריות: במרכז הדינמיקה התמאטית של היצירה עומד הרעיון, שבהווייה היהודית הגלותית אפשר למצוא לא רק זקנה, עייפות, סבל ופחד אלא גם שמחה, כוח, אומץ והנאות החושים. הביטוי המרוכז ביותר של רעיון זה נמצא ב"שיר שמחת עיניים" המופיע בחלק השני של "שמחת עניים", לאחר "שיר השקר", שהוא בעל אופי הגותי-מוסרי יותר כללי. הדמיון בין כותרתו של השיר לכותרת היצירה כולה (וגם לזו של "שיר מאור-עיניים" שעליו דובר לעיל) מלמד על מרכזיותו התמאטית. בשיר זה מדובר על מזימה קולקטיבית, לשים לרעייה מלכודת של פחד ולטפול עליה, שהיא אינה מסוגלת לגרום הנאה ולשמוח בעצמה: "עלתה מזימה ותקרוב / מארב הפחד שם לך. / ויאמרו לא לילך יערב, / ויאמרו לא אור-יום לך ינעם". כנגד המלעזים אומר הדובר: "את שומרת הקו היחיד, / המבדיל בין חיינו למוות". הוא מתבונן בה בכמיהה ושומע – למרות שהוא חרש – את צחוקה החרישי מרחף מעליו. השיר מסתיים בהדגשת הניגוד בין הקולקטיב

האנונימי לבין הדובר ביחס לשמחתה של הרעייה: "וימחו שמחתך, ויאמרו: נמחתה! - - / והנה עוד שִׁמְחַת עֵינַיִם". מי הם טופלי הדיבה? בהקשר אקטואלי הכוונה יכולה להיות לתפיסה אנטי־גלותית 'כנענית', שרווחה בארץ־ישראל בזמנו של אלתרמן. בהקשר רחב יותר אפשר לראות כאן ויכוח עם תפיסה בעלת שורשים עמוקים בספרות העברית החדשה החל מתקופת ההשכלה. באופן יותר ספציפי אלתרמן דוחה את המיתוס של האומה המצטיירת כאם בוכייה וסובלת, שהנאמנות לה מחייבת ויתור על הסחפות אחר שמחת החיים המודרנית. תפיסה כזו מצויה בשירתו המוקדמת של אלתרמן עצמו. גם ב"כוכבים בחוץ" יש פיצול בין דמות האשה הפונדקית, בעלת המְמַדִּים המיתולוגיים, הנותנת אישור לשמחת־חיים א־מורלית, לבין האשה הסובלת והנבגדת, המחייבת נאמנות, צניעות וויתור על השמחה האכסטטית. ב"כוכבים בחוץ" הקונפליקט הזה נפתר רק בשירים שבהם האשה היא 'בתי': היחס האבהי לבת מאפשר השלמה בין עמדת הנאמנות לבין שמחת החיים ("שדרות בגשם"). דמות האשה ב"שמחת עניים" היא שילוב (מוזר במקצת) של אם ושל בת. ביחסו של הדבור אליה אין אף שמץ של יצריות ארוטית, ובמובן זה היא שונה מדמותה של האשה בשירת בלוק, שהיחס אליה – למרות כל משמעויותיה הסמליות – משקף גם את חוויית האהבה האותנטית של המשורר לאשה ממשית. מעניין, שבחלק השלישי של היצירה, המוקדש לתיאור חוויית השמחה, לא מתוארת שמחתה של הרעייה, אלא השמחה שִׁשְׂרְתָה בעיר נעוריו של הדובר: שמחת הרחוב, השוק, שמחת הבילוי עם הרעים. למעשה, לאורך היצירה כולה קשה למצוא אף תיאור אחד של האשה העליונה והשמחה, אולי משום שבעולמו החווייתי של אלתרמן לא היה מקום לאשה הגונה ומוסרית שאינה סובלת.

ככתב הגנה על קיומה של השמחה בהווייה היהודית "שמחת עניים" היא גם פולמוס פיוטי עם הלך־מחשבה שמקורו בפילוסופיה של ניטשה. כידוע, ניטשה האשים את התרבות האירופית בכך, שעקרונות המוסר האלטרואיסטי, שמקורם במוסר הסוקרטי ובתורת המוסר הנוצרית, גרמו לדיכוי ולעיוות הרוח האנושית וליצירת הפסימיזם הניהיליסטי חסר־האונים שהשתלט על התרבות האירופית בסוף המאה. את הדרך לגאולה ראה ניטשה, בין השאר, בהחייאת השמחה הדיוניסית היצרית, המשוחררת מצווי מוסר מקובל, שהיא מסימניו של האדם העליון. ההאשמות של ניטשה נגד התרבות האירופית הדקדנטית מצאו את המשכן בסימבוליזם הרוסי, כגון בפולחן השמחה הדיוניסית בקובץ

שיריו של באלמונט "נהיה כמו השמש", 1903. השמחה הפרועה והפורקת-עול כחלק מאווירת המהפכה היא אופיינית לשירתו של מאיאקובסקי. בספרות העברית החדשה שמחת החיים מוצגת, בדרך כלל, כחוייה אישית העומדת בניגוד להווייה היהודית האפופה סבל, לעומת זאת, אלתרמן ב"שמחת עניים", בעיקר בשיר "הטיול ברוח", מעלה את זכרה של העליזות הרעננה והצוהלת של ימי ילדותו ונעוריו במוקדמים, את שמחות החושים, את שעשועי הילדות הקטנים, את אהבות הילדות, ובכל אלה הוא רואה סמל לפניה השמחים של ההווייה היהודית בגולה, שהזיכרון מקנה להם נצחיות.

הרעיון המהפכני השני שאלתרמן מעלה ב"שמחת עניים" הוא פחות חביב: כמו בלוק ב"שנים עשר" ובשירים אחרים, שבהם הוא חוזה את תקומתה של רוסיה מתוך הסבל, הרצח ושפיכות הדמים, גם אלתרמן ב"שמחת עניים" חוזה את תחייתה של היהדות מתוך מותה. פירושו הפשטני של רעיון זה, בהקשר ההיסטורי האקטואלי, הוא ראיית חיסולה של יהדות אירופה כשלב בלתי-נמנע בדרך להתחיותה של רוח האומה בארץ-ישראל. הבן שימדוד בחבל את קברה של האם "על אדמת בריתי" הוא, לפי פירושו זה, הישוב העברי בארץ-ישראל. ככל שרעיון זה יכול כיום להישמע מזעזע, דומני שהוא הולם את הלך הרוחות ששרר בארץ בתקופה שבה נכתבה היצירה, כאשר חורבן העם היהודי בגולה עדיין לא נתפס במלוא הקפו. האחריות לרצח הגואל של יהדות הגולה היא אחריותו של הגבר-האב, המייצג לא רק את אלוהי ישראל ואת החוקיות המסתורית של ההיסטוריה היודית אלא גם את מה שמתרחש בשכבת המעמקים של המשורר. חוויית ההינתקות מהאשה-האם, שאינה יכולה להתבצע ללא אלימות, מושלכת אל המישור הלאומי-היסטורי.

מי שמבקש לקבוע את ערכה האמנותי של "שמחת עניים" אינו יכול לפטור את עצמו מלהתמודד עם המערכת האידיאית של הטקסט. זוהי, ללא ספק, מערכת הבנויה על מתחים פראדוקסליים קיצוניים ועל פתרונות חיוביים רדיקליים ברוח בן-גוריון. הבן הקובר את אמו על אדמת בריתו של האב הוא ההוכחה לכך ש"לא הכל הבלים והבל". אבל הנחמה הזו מעמידה בספר את האותנטיות של המתחים הרגשיים הקיצוניים שאותם מביע הגבר-הדובר לאורך כל היצירה כלפי האשה-האומה. הנחמה הפוזיטיבית מפרקת גם את המתחים הפראדוקסליים וגם את האווירה המיסטית האופפת את דמותה של האשה בחלקיה המוקדמים של היצירה.

לטעמי יש גם משהו מביך ביצירה המתארת את גורלו של העם היהודי כמיתוס של גאולה מתוך הקרבן, מוטיב השייך באופן מובהק למסורת החווייה הנוצרית, שהגיע אל אלתרמן באמצעות המחשבה המהפכנית הרוסית. אמנם גם ביחזקאל אנו מוצאים "בדמיך חיי", אבל ב"שמחת עניים" האשה הענייה, הישנה, היא החיה מתוך דמיה: האשה החדשה, המתעוררת, שבה לתחייה רק בתנאי שהיא נלחמת ונרצחת. ראויים הדברים להרהורים נוספים על עולמו הרגשי והמוסרי של אלתרמן ושל תקופתו.

ביבליוגרפיה

- אלתרמן, נתן, תשל"א. במעגל, תל-אביב, הקיבוץ המאוחד.
- , תשמ"א. *מחברות אלתרמן ג'*, בעריכת מנחם דורמן, תל-אביב, הקיבו המאוחד.
- , תשמ"ו. *מחברות אלתרמן ד'*, בעריכת מנחום דורמן, תל-אביב, הקיבוץ המאוחד.
- באומגרטן, אורה (עורכת), תשל"א. *נתן אלתרמן: מבחר מאמרים על שירתו*, תל-אביב, עם-עובד.
- בלוק, אלכסנדר, 1960. *שנים עשר בתרגום אברהם שלונסקי*, תל-אביב, ספריית פועלים.
- לוין, ישראל, תשל"ז. "קולות מן העבר בהווה: השפעת השירה העברית בימי היבניים על 'שמחת עניים' של אלתרמן". *על שירה וסיפורת: מחקרים בספרות העברית בעריכת צבי מלאכי*, תל-אביב, אוניברסיטת תל-אביב המכון לחקר הספרות העברית, עמ' 33 – 66.
- מאיאקובסקי, ולדימיר, 1950. *מבחר שירים בתרגום אלכסנדר פן*, מרחביה, ספריית פועלים.
- מירון, דן, תשכ"ב. *ארבע פנים בספרות העברית בת ימינו*, תל-אביב וירושלים, שוקן (מהדורה מורחבת, תשל"ה).
- נתן, אסתר, 1969. "מקורות לפואמה 'שמחת עניים' לנתן אלתרמן". *הספרות*, כרך ב', חוברת 1. עמ' 245 – 250.
- ערפלי, בוער, תשמ"ג *גן עבותות של חושך*. תל אביב, הקיבוץ המאוחד והמכון הישראלי לפואטיקה וסמיוטיקה ע"ש פורטר, אוניברסיטת תל-אביב.

קורצווייל, ברוד, תשכ"ו. *בין החזון לבין האבסורד*, ירושלים ותל-אביב, שוקן.
רז, אברהם, 1967. "שמחת עניים' והביקורת על שירת אלטרמן". *הארץ (תרבות וספרות)*, (1.9)
רינג, ישראל, 1957. "שמחת עניים לאלטרמן". *אורלוגין*, כרך 13, עמ' 169 – 189.
שלונסקי, אברהם וגולדברג לאה, (עורכים), 1942. *שירת רוסייה*. תל-אביב, הקיבוץ
המאוחד ומוסד ביאליק.

Blok, Alexander. 1972. *Selected Poems of Alexander Blok*. Edited by
Jamed B. Woodward, Oxford University Press.

Francw, Peter. 1982. *Poets of Modern Ruysia*. London and New York,
Cambridge University Press.

Gofman, M., 1970. *Poetry simvolizma*, Fink Verlag (orig. 1908).

Hrushovsky, Benjamin. 1965. 'Nathan Alterman – The Molew. In *The
Modern Hebrew Poem itself*. Des, Burnshaw. Carmi. Spicehandler. New
York.

Holt Reinhart and Winston pp, 115-119.

Kugel, J. L., 1971. *The Techniques of Strangeness in Symbolist Poetry*.
Yale University Press.

Peterson, Ronald E., (ed.). 1986. *The Russian Symbolists. An Anthology
of Critical and Theoretical Writings*. Ardis, Ann Arbor.

Rosenthal, B. G. 1975. *Merezhkovsky and the Silver Age: The
Development of a Revolutionary Mentality*. The Haugue.

--.(ed). (1986). 'Nietzsche in Russias. New Jersey. Princeton University
Press.