



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

פרק ראשון

### אל מול האיום הטוטליטרי

כשאנו מתבוננים היום רטרוספקטיבית בתולדות המאה העשרים בהקשר ההיסטורי של הציוויליזציה המערבית, דומה שניתן לנחס את תמציתה בכותרת: 'עלייתה ונפילתה של הטוטליטריות'; או, בלשונו של קרל פופר (Popper) בספרו *The Open Society and its Enemies*: החברה הפתוחה ואויביה – 'המאבק הגדול'. מוקד תמטי זה התחיל להיות מורגש כבר בשנות העשרים, עם השתלטות הפשיזם באיטליה והסטליניזם בברית המועצות וראשית צמיחתו של הנאציזם, אך מלוא משמעותו הגורלית התבהרה רק בשנות השלושים, עם השתלטות הנאציזם בגרמניה. ודי, כמדומני, לציין כאילוסטרציה שורת תאריכים, בבחינת תמרורי דרך באופנסיבה המסחררת של הטוטליטריות לסוגיה:

מרס	1933	נצחון הנאצים בבחירות בגרמניה, לאחר שרפת הרייכסטג בסוף פברואר
ספטמבר	1935	חוקי נירנברג
אוקטובר	1935	פלישת איטליה לאתיופיה
מאי	1936	גמר כיבוש אתיופיה
יולי	1936	מרד הגנרלים בספרד (פרנקו)
אוגוסט	1936	ראשית משפטי הראווה במוסקבה (משפט ה-16 זינובייב, קמנייב, ועוד)
ינואר	1937	משפט ה-17 במוסקבה
אפריל	1937	גרניקה (ספרד)
מרס	1938	סיפוח אוסטריה לגרמניה (האנשלוס). משפט ה-41 במוסקבה (בוכרין, ריקוב ועוד)
ספטמבר	1938	הסכם מינכן. סיפוח הסודטים לגרמניה
נובמבר	1938	ליל הבדולח
מרס	1939	כיבוש צ'כוסלובקיה על ידי גרמניה. כיבוש מדריד על ידי פרנקו – נפילת הרפובליקה הספרדית

אפריל	1939	פלישת איטליה לאלבניה
אוגוסט	1939	חוזה מולוטוב-ריבנטרוף
ספטמבר	1939	פלישת גרמניה לפולין וראשית מלחמת העולם השנייה

כמה מבני הדור, שהיו שותפים או עדים למאורעות ההיסטוריים, ובכלל זה אנשי הרוח והמשוררים, חשו באותם ימים במשמעות הכוללת של הדברים? ומתי הסיקו מכך שהמצב מחייב אותם לפעול ולהפוך את כלי המלאכה שלהם, העט או מכונת הכתיבה, לכלי נשק רוחני-פוליטי, איש איש בתחומו (פילוסופיה, ספרות, שירה וכו')?

בפתח המבוא שלו למהדורה השנייה של ספרו הנ"ל כותב קרל פופר: 'למרות שהרבה ממה שכלול בספר זה התגבש במועד מוקדם יותר, ההחלטה הסופית לכתוב אותו נפלה במרס 1938, ביום שבו קיבלתי את הידיעה על הפלישה לאוסטריה.'

איננו יודעים מתי, בדיוק, נפלה הכרעתו הסופית של אלתרמן בדבר כתיבת 'שירי מכות מצרים', הראשונה משלוש היצירות השיריות הגדולות שבאמצעותן ניסה להתמודד. להערכתך, בסוף שנות השלושים ובראשית שנות הארבעים, עם האתגר המאיים של הטוטליטריות הנאצית-פאשיסטית. מכל מקום, שלושת השירים הראשונים של 'שירי מכות מצרים', 'דם', 'צפרדע', ו'כינים', ראו אור, בסמליות-שבדיעבד, ב-1 בספטמבר 1939 (*השומר הצעיר* שנה ח, גל' 33, 9-10), בדיוק ביום שחצו צבאות הוורמאכט את גבול פולין, תאריך הנתפס היום כראשיתה של מלחמת העולם השנייה.<sup>1</sup> אך דומה, שכפי שאירועי מרס 1938, ובראש וראשונה סיפוח אוסטריה בידי גרמניה הנאצית, הם שהכריעו את הכף אצל פופר, כך הכריעו אירועי מרס 1939 – כיבוש צ'כוסלובקיה בידי גרמניה הנאצית ונפילת מדריד בידי הצבא הפשיסטי של פרנקו – את הכף אצל אלתרמן; שהרי כובש צ'כוסלובקיה הוכיח, כזכור, אפילו לצ'מברלין שחצי שנה קודם לכן האמין שהסכם מינכן יבטיח שלום לאירופה, כי היטלר אינו מתכוון לעמוד בהבטחתיו.

הוכחה חותכת לכך מהווה, להערכתך, המאמר בן שלושת הפרקים 'עולם והיפוכו', שפרסם אלתרמן בטורים ב-30 במרס 1939, אף שלא כיבוש צ'כוסלובקיה ולא נפילת מדריד אינם מוזכרים בו במישרין (אלתרמן 1975, 32-38).<sup>2</sup>

<sup>1</sup> בריטיניה וצרפת הכריזו מלחמה על גרמניה, בתגובה לפלישה לפולין, ב-3 בספטמבר, ורק אז נפתחה מלחמת העולם השנייה 'רשמית'.

<sup>2</sup> זהו בפירוש מאמר אחד מחולק לשלושה פרקים, ולא שלוש רשימות או שלושה מאמרים נפרדים. לפיכך לא ניתן להתייחס לפרק השלישי, 'בני אדם חדשים', כאל מאמר עצמאי, כפי שעושה חמוטל בר-יוסף (1991, 234), מבלי שהדברים יוצאו מהקשרם ויחטאו למשמעותם האמיתית.



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

פרק שני

### עולם והיפוכו

בפרק הראשון, 'המטרייה' (בעקבות המטרייה המפורסמת של צ'מברלין, כמובן), מעמיד אלתרמן את המטרייה כסמל הדמוקרטיה המערבית – סמל מורכב, שיש בו מן השלילה והחיוב גם יחד. לכאורה, טוען אלתרמן, סמליה האמיתיים של הדמוקרטיה הם אנדרטת החירות בשערי ניו יורק, יד יולי בכיכר הבסטיליה והמרסלייזה, 'כעדות לחירות עמים ואחוותם'; אבל האנדרטות, הוא ממשיך, 'הן ז'סטה, ויד יולי היא מצבת זיכרון – והמטרייה, לעומתן, היא חפץ מחפצי הבית'. המטרייה מייצגת, לפי פרשנותו המקורית של אלתרמן, את הצד האנושי שבדמוקרטיה, את היסוד היומיומי. ככזאת, לחיות, היא מוזכרת שוב בפרק השלישי של המאמר, כניגוד קיצוני לרוחו של המשטר הטוטליטרי הפשיסטי: 'בימי ביקורו של ראש הקבינט האנגלי ברומא סיפרה סוכנות טלגרפית, כי ההמון הביט בתימהון על המטרייה הנודעה וראה אותה כניגוד מופלא לסמליו של המשטר השורר שם'.

אך המטרייה יכולה לתפקד כסמל חיובי רק 'כל עוד חירות העמים ואחוותם הם דברים המובנים מאליהם'. בסיטואציה של ערב מלחמה, של ערב המאבק הגורלי על עצם קיומה של הציוויליזציה הדמוקרטית, היא מתפרשת בעיקר כסמל שלילי, כסמל לחולשת הדמוקרטיה, וזאת בשעה שהיא נשאר סמל יחיד בעוד הסמלים האחרים, ההרואיים – האנדרטות, המרסלייזה וכו' – 'מחציתם נתרוקנו ומחציתם נתאלמו' והאימה הולכת ומשתלטת על הדמוקרטיה.

בפרק השני של המאמר, 'סופה של הדרך הקצרה', אלתרמן מתאר את כישלונה של השירה הפוליטית הגרמנית (השמאלית, ה'פרולטרית'), ותובע להסיק מכך מסקנות כלליות לגבי הפואטיקה של השירה. העובדה שחרף הפריחה העצומה של שירה זו (ושל חטיבות הספרות המקבילות לה בז'אנרים אחרים) לא נמנעה עליית הנאציזם – מלמדת על כישלון דרכה. ספרות מגמתית זו, שהצליפה ללא הרף בדמוקרטיה הבורגנית, הייתה, אליבא דאלתרמן, ספרות שפעלה על פני השטח ולא לעומק. לדבריו, היא 'קלעה אל היצרים [...]', השכילה לנטוע לא מעט שנאה לקיים, אך הרבה פחות מזה נאמנות שבתודעה ליעוד האמיתי. קשה לומר את הדברים, אך יש לאמרם: כוונתם אחרת היתה, אך במידה שהספרות היא שותפת למאורעות

היסטוריים (אם גדולה היא מידת זו ואם קטנה), בה במידה סייעה ספרות ה"פרולט" גם לעלייתו של היטלר.

מכאן, טוען אלטרמן, יש להסיק מסקנות מרחיקות לכת בדבר דרך פעולתה של השירה על האדם והחברה, ובדבר תפקידה של השירה כיום. אין להסיק מכך בהכרח שלשירה אין תפקיד חברתי-פוליטי ואין לה השפעה על המציאות, אלא שתפקיד זה והשפעה זו אינם יכולים לפעול על פני השטח, באמצעות שירה 'מגמתית', 'אידיאית' 'פוליטית'. השירה יכולה להיות אפקטיבית באמת רק אם היא פועלת לעומק, לטווח ארוך, נוטעת ומטפחת ערכי יסוד הומניסטיים:

כל הבא לדון על כוחה הפועל של האמנות, על עומק חרישתה, אינו צריך לפטור עצמו מחשבונות כאלה, אך עם זאת אין עליו לעשותם מוצא לכפירה כוללת. מערכי הנפש שנטעה היא באדם, מימות ילדותו של עולם ועד עתה, הם מן היתרים החזקים ביותר, המקשרים את האנושות אל עולמה ואמונותיה, חזקים הרבה יותר מן המשוער. אלה לא יקוצצו על-נקלה בקרדומות. אם מאמינים אנו עדיין בהצלחתו של עולם, בהתפכחותו, הרי גדול יהיה בהצלחה זו חלקם של כוחות התורשה האיתנים שטיפחו באדם אמנויותיו השונות, אלפים בשנים. כשלוננו של אמצעי השפעה מוטעה אינו כשלון. אך את הכשלון חייב לזכור כל מי שבא לעשותן, בצורה זו שנסקרה לעיל, כלי-עזר לשעה. בשנות חירום אלו בעולם קשה לדבר על דרכים ארוכות ומעמיקות של תעמולה וחינוך, אך אין זה נימוק המצדיק את הדרך הפשטנית והקצרה שאת סופה ראינו. (אלטרמן 1975, 35; ההדגשות במקור)

בפרק השלישי: 'בני אדם חדשים', אולי החלק החשוב ביותר במאמר, מתאר אלטרמן את המאבק בין העולם הטוטליטרי, ובראש וראשונה הנאצי-פשיסטי, לבין העולם הדמוקרטי כמאבק רוחני בעיקרו בין מי שמנסה ליצור 'בני אדם חדשים' לבין האדם ההומניסטי, מאבק שחייב להתגלגל למלחמה בין שתי משפחות של בעלי חיים לשליטה על הכדור. גם בפרק הזה, כמו בקודמו, נקודת המוצא של אלטרמן היא בתחום הפואטי. אי-היכולת של מיטב הסופרים לתת ביטוי למציאות האקטואלית, טוען אלטרמן, אינה נובעת מהעדר פרספקטיבה היסטורית, כפי שמקובל לטעון, אלא הקושי האמיתי מקורו באי-היכולת של היצור האנושי לתאר משהו שאינו שייך כלל לתחום האנושי, שזר לו. מכאן מגיע אלטרמן לטענתו המרכזית, הנשמעת כפרדוקסלית, בדבר מהותו הרוחנית של המשטר הנאצי והפשיסטי: 'מעולם לא נעשו מעשי נבלה כה רבים וכה נוקבים, ללא כל טובת הנאה לעושיהם שהיו לעבדים. מבחינה איומה זו, הרי משטרם של היטלר ומוסוליני הוא רוחני מכל מה שניתן לשער. רוחניות שהיא מחוץ לגדר אנושי, רוחניות שהיא אחד מפרצופיו הבלתי אנושיים של המשטר' (שם, 37; ההדגשה במקור).

יש להניח שאלתרמן הכיר, בצורה זו או אחרת, את הבסיס הפילוסופי האנטי-מטריאליסטי המובהק של הפשיזם והנאציזם;<sup>1</sup> אך הדגש בדבריו איננו על ההבט התיאורטי-פילוסופי אלא בראש וראשונה על הרטוריקה האידיאליסטית הנאצית והפשיסטית, זאת שהעלתה על נס שוב ושוב את הכבוד הלאומי, את תפארת הרייך, את מיתוס הגבורה, את הטוהר האסתטי.

את המשטרים הטוטליטריים, טוען אלתרמן, אין לשפוט במושגים של טוב ורע, השייכים לעולם האנושי. זוהי מהות חדשה, שתמציתה הרצון לברוא 'בני אדם חדשים', כלומר, גזע חדש. וסיסמה זו, שמכל הסיסמאות של המשטרים הטוטליטריים נראית לו 'אולי האיומה שבכולן', נוגעת, אל נכון, לא רק לנאציזם ולפשיזם אלא גם לקומוניזם הסובייטי (הגם שאין הוא נזכר במאמר במפורש אף לא פעם אחת), כפי שמשמע מהתיאור הבא, ההולם את מדיניותו של סטלין בשנות השלושים לא פחות משהוא הולם את מדיניותם של מוסוליני ושל היטלר:

משטרי המדינות הטוטליטריות כופים את האוכלוסים לא רק להיות טובים מן האדם, או רעים ממנו, הם כופים אותם להיות שונים ממנו בתורת יצורים. הם מגלגלים את מחשבתם בערוצים אחרים, משנים את מערכת עצביהם, את דרכי הרפלקסים, את הראייה וחוש השמע וההבנה. מיליונים של המוני-גולם הודדו לראשונה במהלומות בזק של אימים, של עונשין, של נחשולי כזב ואכזריות, ועכשיו לשים בהם כדי לברוא אותם מחדש. 'בני אדם חדשים', - זוהי אחת הסיסמאות של המשטרים הללו, ואולי האיומה שבכולן.<sup>2</sup> 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 התואר הזה, במשמעותו המהותית. (שם; ההדגשה במקור)

אחת התובנות המרתקות ביותר במאמרו של אלתרמן נוגעת למה שכינו קנת ברק (במאמרו הקלסי מ-1939 על הרטוריקה של היטלר במיין קמפף: 192, 1973) ("Nazi Magic", Sontag, 1983, וסוזן סונטג ב-1974 (בכותרת מאמרה על לני ריפנשטל והאסתטיקה הנאצית: Sontag, 1983, 305) ("Fascinating Fascism", ומה שהוגדר על ידי ולטר בנימין (באפילוג לחיבורו הידוע

<sup>1</sup> ראו לעניין זה: שטרנהל, שניידר ואשרי 1996, 22-19, 361-359.

<sup>2</sup> לעניין גילויין וגלגוליו השונים של המושג 'בני אדם חדשים' או 'האדם החדש' - ראו: אוחנה 1993, 45-15, 129-125, 224-222, 369-346; אוחנה 2000, 24-19, 54-51, 106-102; שטרנהל, שניידר ואשרי 1995, 361; בכרך; 1995; Mosse 1988, xxii-xxiii, xxxiii-xxxiv, 270; 127-128, 135-136, 202-203; Griffin 1995, 45-46, 111-112.

יצירת האמנות בעידן השעתוק הטכני, בנימין 1996, 174-176) כ'אסתטיזציה של הפוליטיקה' על ידי הפשיזם.<sup>3</sup>

הנוסח הראשון של מאמרו של בנימין נדפס בצרפתית ב-1935, בביטאון של 'המכון למחקר חברתי'. הנוסח הגרמני המורחב, כולל האפילוג, שנכתב זמן לא רב לאחר מכן, על הניתוח המרקסיסטי של תופעה זו ועל מסקנתו הנחרצת כי האסתטיזציה של הפוליטיקה חייבת להוביל למלחמה שהיא היא נקודת השיא של אסתטיזציה זו, ראה אור בדפוס רק ב-1955, ואלתרמן לא יכול היה, כמובן, להכירו. עם זאת, תיאורו את התרומה המכרעת של 'האסתטיזציה של החיים הפוליטיים' על ידי הנאצים לכיבוש ההמונים, ברוח דבריו של גבלס ב-1933, כי 'אנחנו, המעצבים את המדיניות הגרמנית המודרנית, רואים עצמנו כאמנם' (מצוטט אצל Sontag 1983, 317), מפתיע בעוצמת חדירתו לתפקודה ולכוחה של תופעה זו:

המשטר הנאצי עשה לו את המילה הנכתבת, המדוברת והרועמת, לכוך מניע שמעטים כמוהו. בעולמנו זה, עולם המרכולת, הרעב והחומר, קשה היה להאמין, כי אפשר להחזיק המונים, לא שבוע ולא חודש, אלא שנים על שנים, בסיסמות שיסוי ושיכרון, אשר הרווח המוחשי שלהם זעום כל כך. אמנם, גם הגסטפו עושה את שלה. וחלקה ב'משיכת ההמון' אינו מבוטל כל עיקר, אך לא קטן הוא גם חלקה של הרטוריקה, חלקו של הנאום, של המזמור, של התזמורת. האחת – חלקו של מיניסטריון התעמולה. אל ישלה איש את עצמו: האלפים, הגועים את ה'הייל' הגדול בעת נאומיו של ה'מנהיג', אינם גועים אותו מאונס [...] מיניסטריון התעמולה הגרמני הוא הסטרא אחרא של כוח ההשפעה האמנותית והספרותית. וכמה ערטילאיים, כאמור, הם אמצעיה של השפעה זו. פייטני המהפכה האחרת הבטיחו לחם, עבודה, חומר. פייטני הרצח הנאציים מדברים [!] לא על לחם ולא על חמאה, אלא על כבוד לאומי [...], על תפארת הרייך. מושגים אלה [...] נהפכו לכוח סוחף [...] משטרם של היטלר ומוסוליני הוא רוחני מכל מה שניתן לשער... (אלתרמן 1975, 35-37; ההדגשות במקור)<sup>4</sup>

אלתרמן תפס בחדות יתירה, כי דווקא ב'רוחניות' זו, בקסם האסתטי של הנאציזם והפשיזם, באי-האינטרסנטיות האסתטית שבהם, לכאורה, הסכנה הגדולה מכול, כי קסם זה אינו מוגבל למדינות ולעמים שבהם כבר קנה שליטה (איטליה, גרמניה, אוסטריה, ספרד), והוא פועל גם על אנשים מחוץ למדינות שבשליטתו.

<sup>3</sup> לענין הקסם האסתטי של הנאציזם, ראו גם חיבורו המרתק של שאול פרידלנדר, קישש ומוות (1985), וכן Lyotard 1992, 64

<sup>4</sup> דברים דומים למה שנאמר בפיסקה האחרונה בדברי אלתרמן אמר 36 שנים מאוחר יותר, ב-1974, מישל פוקו: 'מעודו לא נתן הנאציזם ליטרת חמאה לעם ומעולם לא נתן דבר זולת כוח. ואף על פי כן נשאלת השאלה כיצד קרה, אם אכן לא היה המשטר אלא דיקטטורה צמאת דם, שנמצאו גרמנים שלחמו עד ה-8 במאי 1945, עד טיפת דמם האחרונה – אלא אם כן היה קיים קשר של נאמנות שבהבה לנשים בשלטון' (מצוטט על ידי פרידלנדר 1985, 67).

ההצרה הפרדוקסלית, לכאורה, כי אפילו אנחנו, היהודים, איננו משוחררים מקסם זה, לא באה אלא לחזק את החשש הגדול מכול כי ההבדל הבסיסי בין החברה הפתוחה לאויביה יטושטש, וכי המשיכה לפשיזם תתרחב ותתפשט גם בקרב העמים והמדינות שהם, לכאורה, צור מחצבתה של הדמוקרטיה ומעוזיה המסורתיים – אנגליה, צרפת וארצות הברית – ובכלל זה אינטלקטואלים אנגלים ואמריקאים, צרפתים, שווייצרים ונורווגים, כדוגמת וינדהם לואיס, עזרא פאונד, לואי-פרדינן סלין, קרל יונג וקנוט המסון:

הבדל מהותי זה בין משטר העולם, על כל הלקוי והמעוות שבו, ובין היפוכו, משטרי המדינות הללו, יש לזכור תמיד. יתכן כי ברבות הימים יפחתו מעשי האכזריות שבהן, הרדיפות, העינויים והדלקות. יתכן, כי הגבול הזה, המרתיע מהן את האנושות שמחוזה להן, יטושטש בהמשך הזמן, ואז תקום, עזה ותוקפנית שבעתים, סכנת ההתפשטות ורכישת הלבבות. (שם, 38)<sup>5</sup>

בניגוד לקסם האסתטי והרוחני של הפשיזם, המאפיין הבולט ביותר של העולם החופשי של בין שתי מלחמות העולם, לפי אלתרמן, מאפיין הבא להצביע על מקור חולשתו – הוא השטחיות, אובדן העולם הרוחני. מה שמסתמל יותר מכול בדהיית הסמלים הגדולים של החופש, הדמוקרטיה, הרפובליקה, אנדרטת החירות בשערי ניו יורק, יד יולי בכיכר הבסטיליה – דהיינו באיבוד קסמם האסתטי, שמקורו אינו בחיצוניותם אלא במשמעותם הפנימית, הרוחנית. את הפרק הראשון במאמרו אלתרמן מסיים בציור מטפורי בעל אופי סאטירי: 'ככילי רובץ על דינריו, שמעה הדמוקרטיה את המולת הסיסמאות הבוקעות מאגפיה. האימה שאחזה בה עכשיו היא אימתו של הארפאגון (גיבור הקמצן של מולייר) הנבהל מן הבדידות ומרעיש בזהבו' (שם, 33).

האם ביקש אלתרמן לרמוז, כי הדמוקרטיה בגדולה, פרי ההילולים של הנאורות, הייתה לדמוקרטיה קפיטליסטית בלבד, שבה הערך היחיד החשוב באמת הוא הממון? מכל מקום, אין ספק שבעוד האפיון של הנאציזם-פשיזם הוא פתטי, ומורגש בו היסוד של העוצמה האסתטית הווגנרית ('של המזמור, של התזמורת') – האפיון של הדמוקרטיה הוא קומי, בנוסח הקמצן של

---

<sup>5</sup> ראו, לעניין זה, Carey 1992, ובאופן מיוחד המאמר: "Wyndham Lewis and Hitler" (208-182) ובו, בין השאר, ההדגשה: 'כוח המשיכה של משטרים פשיסטיים לא היה לגביו, כמדומה, פוליטי דווקא, אלא אסתטי – משולב לבלי הפרד באידיאות של גברות ובריאה, מאמץ כביר ואותו סוג של בקרה נוקשה ורישום חד ומדויק שהעדיפם בכתיבתו על ספרות ואמנות' (197-196). וראו, כמו כן, את דבריה הנוקבים של לאה גולדברג במסתה 'האומץ לחולין'. שנדפסה שנה קודם למאמרו של אלתרמן, ב-15 באפריל 1938, בשוריש, בדיוק חודש לאחר סיפוח אוסטריה לגרמניה הנאצית: 'יונג הוא מקרה בודד, בוודאי לא הרצאתו (ב-1932, בגרמניה) היא שגרמה להפיכה הנאצית אך הוא מצטרף למניין. אנשי הרוח, שברחו ממערכות החולין [...], שהחליטו לדחוק את הקץ ולתת פתרון פרימיטיבי, מבהיק ומזויף כדי לזכות בתשואות ההמונים ולפטור עצמם מאחריות לעתיד רחוק – הם האשמים. אשמים מאוד. כל השמות הגדולים: יונג, שפנגלר, היידגר... בוגדי החולין ומכתירי 'האישיות ההגיגית' פשעו בקוצר רוחם, בחוסר האומץ שלהם. בנחשול הפתרון המזויף השתתפה כמעט אירופה כולה' (גולדברג 1938).

מולייר, כשאת מקום הסמלים האסתטיים ההרואיים כדוגמת אנדרטת החירות ויד יולי תופס הסמל חסר האסתטיות של המטרייה.

בעימות בין העולם החופשי לעולם הטוטליטרי, בין החברה פתוחה לאויביה, בין הדמוקרטיה לדיקטטורה הנאצית-פשיסטית, שהוא להערכת אלטרמן, בראש וראשונה עימות רוחני (תבוני, מוסרי ואסתטי) – יש כאמור, לדעתו, תפקיד מכריע למסורת הספרותית-אמנותית-אסתטית שאלטרמן רואה בה, כפי שהוא מציין במפורש בפסקת הסיום של החלק השני של מאמרו, את הבסיס האפשרי לחידוש העוצמה הרוחנית של העולם החופשי ולגיוס הכוחות הנפשיים של החברה ההומניסטית מול אויביה, של האנושי מול הבלתי אנושי.

סימפטומטית וראויה לתשומת לב מיוחדת היא העובדה שההבט היהודי של האיום הנאצי נזכר במאמר רק ברמז, כאילוסטרציה לאי-יכולתה של הספרות לתת ביטוי של ממש לאכזריות הנאצית, לאי-אנושיותו של המשטר, או שהוא נזכר בדרך אגב, בהקשר בלתי צפוי לחלוטין, כהדגמה לקסם ולמשיכה של העולם הרוחני הנאצי-פשיסטי.

מרמזי התיאור ומהערת אגב זו ברור לחלוטין, שאלטרמן היה מודע היטב לאיום הממשי שמהווה גרמניה הנאצית על עצם הקיום היהודי, אך כמי שלא האמין בכוחה של ספרות מגויסת, כפי שטען בחלק השני של מאמרו, בחר לא לעסוק כלל, ברגע זה, בהבט הקיומי-פיסי היהודי או בהבט הפוליטי-צבאי שבעימות בין 'בנות הברית' לציר הנאצי-פשיסטי, אלא להתמודד עם האתגר הסמוי למחצה, אך הבסיסי יותר, של האתגר הרוחני, שבו, סבר, יש לספרות, לאמנות ולשירה שליחות ואחריות ארוכות טווח. בהקשר זה לא ייחס כנראה אלטרמן, לפחות באותו שלב של לפני המלחמה, תפקיד מיוחד להבט היהודי, אלא ראה אותו כחלק מההבט הכולל, מהמורשת התרבותית השלמה של האנושות או של תרבות המערב.





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

פרק שלישי

### מ'כוכבים בחוץ' ל'שירי מכות מצרים'

קשה להגזים בחשיבות המאמר "עולם והיפוכו", המשמש, להערכתו, בסיס פואטי ואידיאלי מרכזי לארבע יצירות גדולות שהחל אלתרמן לכתוב, פחות או יותר במקביל, בשנים 1939-1941, שהן אולי שנות השיא של יצירתו: 'שירי מכות מצרים', 'שמחת עניים', 'שיר עשרה אחים' ו'שירים על רעות הרוח'. שלושת השירים הראשונים של 'שירי מכות מצרים', 'דם', 'צפרדע' ו'כינים', בנוסח קצר יותר, שונה מהמוכר,<sup>1</sup> התפרסמו לראשונה בשבועון השומר הצעיר ב-1 בספטמבר 1939. לפי זה ניתן לשער שהם נכתבו פחות או יותר במקביל למועד פרסום 'עולם והיפוכו' או זמן לא רב אחריו, דהיינו בקיץ 1939.

שמחת עניים' נכתבה כנראה במרוצת 1940.<sup>2</sup> 'שיר ארבעה אחים', הכולל את שיר הפתיחה (מה שכונה בעיל היונה בשם 'פתיחה ישנה') ואת ארבעת השירים הראשונים של 'שיר עשרה אחים', נדפס בקובץ ששה פרקי שירה בעריכת שלונסקי, שראה אור בשלהי 1940. יש להניח ששירים אלו נכתבו במקביל ל'שמחת עניים'.<sup>3</sup> 'שירים על רעות הרוח' התפרסמו בכתב העת מחברות לספרות בספטמבר 1941, וניתן לשער אפוא שנכתבו פחות או יותר לאחר 'שמחת עניים' ו'שיר ארבעה אחים'.

שלוש היצירות הראשונות קשורות כולן, בדרך אלגורית או סימבוליסטית או פוסט-סימבוליסטית (למרות ההבדלים המהותיים ביניהן), בסוגיה המרכזית שבה דן במאמרו: הצלת העולם (אלתרמן 1975, 35); או: המאבק של האנושות ההומניסטית-דמוקרטית ומשטרה, 'על כל הלקוי והמעוות שבו' (שם, 38) בציוויליזציה החדשה, הנאצית-פשיסטית, הבלתי אנושית, ומשטרה הטוטליטרית. בשלושתן ניסה אלתרמן לתאר מחדש, או להחיות, תוך שימוש בתשתית מיתית, את 'מערכי הנפש שנטעה [האמנות] באדם, מימות ילדותו של עולם ועד עתה', ולהוכיח, כי הם אכן 'מן היתרים החזקים ביותר, המקשרים את האנושות אל עולמה ואמונותיה, חזקים

<sup>1</sup> ראו נספח.

<sup>2</sup> לפי עדותו של ישראל זמורה, שמביא ערפלי (תשמ"ג, 147), היא נמסרה לו על ידי אלתרמן בסוף 1940, והיא ראתה אור בסוף מרס 1941.

<sup>3</sup> בכל אחת מיצירות אלו יש, כזכור, שיר מיוחד המוקדש לאב. גרעינים הפרסונלי של שירים אלו, קרוב לוודאי, בחוויה האישית העזה שעבר המשורר עם מות אביו ב-1939.

הרבה מן המשוער', וכי 'אם מאמינים אנו עדיין בהצלחתו של עולם, בהתפתחותו, הרי גדול יהיה בהצלחה זו חלקם של כוחות התורשה האיתנים שטיפחו באדם אמנויותיו השונות, אלפים בשנים' (שם, 35).

היצירה הרביעית יחדה לתמה המרכזית שבפרק השני של המאמר 'סופה של הדרך הקצרה', ועניינה ההכרח לשמור מכל משמר על האוטונומיה של האמנות, על 'רעות הרוח', גם בימים של מאבק איתנים רוחני-פוליטי, ולא להתפתות לדרך הקצרה של השירה המגויסת, הפוליטית, השטחית. 'שירים על רעות הרוח', מבטאים את אמונתו של אלתרמן, שבסופו של דבר יתברר 'איך עברנו קלים ופחותים / ובלבנו דיבר הזמיר / שהרכינו עסוק בשטותים / והנה הקימונו גם עיר'. בסיומו של מחזור השירים חוזר ומתאשר ה'אני מאמין' הפואטי הפוסט-סימבולי[ן]סטי בקביעה הפרדוקסלית, אך הנחרצת, כי 'עוד יושר לרועי הרוח': 'לשטותים שרדפו בלי טעם / לא על רווח ולא על סחורה, / ולעיר שבנו בינתיים, / על חייה ועל סחרה' (אלתרמן תשל"א, 168, 178).

כאמור, הראשונה ביצירות אלו, שבהן ניסה אלתרמן לממש בפועל, במעשה השירי, את מה שהעלה בראשי פרקים, בפרוזה, ב'עולם והיפוכו', והיצירה היחידה שאנו יודעים בוודאות כי החלה להיכתב לפני פרוץ המלחמה, היא 'שירי מכות מצרים'. קשה לדעת אם הנוסח הסופי, על שלושת חלקיו, תוכנן מראש, או שמא הייתה הכוונה, בשלב של ראשית הכתיבה, להסתפק בתיאור עשר המכות בלבד. מכל מקום, ברור שחלק זה הוא הראשון שאלתרמן החל לכתוב, וכמו שנהיר לכל קורא של היצירה השלמה, כפי שהיא מונחת לפנינו כיום, הוא שונה לחלוטין באופיו משני החלקים האחרים – 'בדרך נא-אמון' ו'איילת';<sup>4</sup> ודומה שהמוקד התמטי של פרק זה הוא המקסם האסתטי הנאצי-פשיסטי, כפי שהוא בא לידי ביטוי בתיאור האמביוולנטי של המכות ובהתייחסות האמביוולנטית אליהן.

אל הצעד הראשון, המהוסס, של טיוטת 'שירי מכות מצרים', שכתבתם נפסקה, כנראה, עם פרוץ המלחמה, הצטרף בראשית 1941 הצעד הגדול, 'המכונף', כביטוי השירי של עזרא זוסמן, של 'שמחת עניים' (באומגרטן 1971, 218-219). אלו הן שתי היצירות הראשונות שבהן נכנס אלתרמן באופן מלא, במלוא שיעור קומתו (אם כי לא אל השדה הפוליטי (בלי לקחת בחשבון, ביודעין, את שירתו הלא-קנונית, השייכת, על פי המינוח של נורתרוף פריי, למודוס המימטי הנמוך, דהיינו את הפזמונים שנכתבו לתוכניות 'המטאטא', את שירי 'רגעים' שנכתבו ללארץ – 'שירי העת והעיתון', על פי כותרת המשנה של אלתרמן לספרו הטור השביעי מ-1948, שבו כלל גם מקצת משירי 'רגעים' – ואת מקצת השירים הפוליטיים הליריים-דרמטיים

<sup>4</sup> זיוה שמיר (1989, 295) הצביעה בצדק על הקשר בין 'בדרך נא-אמון' ל'עיר השוטים', ששיר הפתיחה שלו נדפס במאיר 1942 בחוברת הראשונה של מחברות לספרות ב. 'בדרך נא-אמון נתפרסם לראשונה בשנתון דבר תיו שין גימל (ראשית תש"ד), דהיינו בשלהי 1943 (בנוסח שונה במקצת מהנוסח הסופי, כשגם כותרתו אינה 'בדרך נא-אמון' אלא 'פתיחה לשירי מכות מצרים') – זמן קצר לפני הופעת הספר 'שירי מכות מצרים' בפברואר 1944. השיר נכתב כנראה סמוך לפרסומו, לאחר שאלתרמן נסוג מתוכניתו לכתוב את המחזור השלם של 'עיר השוטים' ולפיכך יכול היה לעשות שימוש חוזר באלמנטים משיר הפתיחה הנ"ל.

שראו אור לפני 'כוכבים בחוץ', כגון 'אל תתנו להם רובים' ו'אבא נלחם לחופש' שניהם מ-1934, שלא כונסו ב*כוכבים בחוץ* ונידונו למעשה לגניזה).

היה זה, ללא ספק, שינוי דרמטי במהלך שירתו.<sup>5</sup> *כוכבים בחוץ*, שראה אור במרס 1938, בדיוק שנה לפני המאמר 'עולם והיפוכו', נתפס בצדק כספר סימבוליסטי מובהק, המייצג את השלב של הסימבוליזם הצרוף בשירת אלתרמן. הספר נפתח בשיר ללא כותרת שמילותיו הראשונות הן 'עוד חוזר הניגון', דהיינו בהתמקדות במושג 'הניגון' או במושג 'השיר כמוסיקה', המרכזי כל כך בתפיסה הסימבוליסטית,<sup>6</sup> והוא נחתם בשיר 'הם לבדם', שמילותיו הראשונות הן 'בניגון דומיות' – אוקסימורון המזכיר את האוקסימורון הידוע של מלרמה, 'מוסיקאית של הדממה', החותם את שירו 'קדושה'.<sup>7</sup> *כוכבים בחוץ* הוא ספר של שירה אוטונומית לחלוטין, ההולם להפליא את תפיסת האוטונומיה של השירה, הממוקמת בלב הנרטיב של הסימבוליזם והמודרניזם,<sup>8</sup> שירה שהרובד הצלילי-מוסיקלי שלה בולט ביותר, שירה שאין לה, לכאורה, קשר לזמן, למקום ולחברה: לא נמצא בה אזכורים לשמות מקומות, אירועים היסטוריים או מציאות חברתית; גם לא נגלה בה במובלט תווים יהודיים ספציפיים, מלבד עצם השימוש בעברית ובאלוזיות למקרא. ניתן אמנם לגלות קשר עקיף בין מבנה הספר לבין מציאות נופית-חברתית: ניכר מאוד ההבדל, למשל, בין השער השלישי, העומד כולו בסימן נופי האור, הקיץ, השרב והאקלים הדינמי של הבנייה לבין השער הראשון, העומד ברובו בסימן נופי הסתיו, הזמן, היושן, הדרכים והפונדקים; 'הולדת הרחוב', למשל, כשיר אופייני לשער השלישי לעומת 'בית ישן ויונים' כשיר אופייני לשער הראשון. הקורא נוטה לקשר הבדלים אלו עם השוני שבין המציאות החברתית-היסטורית החלוצית והדינמית הארצישראלית של שנות השלושים, מכאן, לבין המציאות האירופית הדקדנטית של שלהי המאה התשע עשרה וראשית המאה העשרים מכאן. ועם זאת, גם כשיש בספר הדים למציאות חברתית-היסטורית, הם עמומים. במיוחד בולט הדבר בחלק ה'אירופי' של הספר, שנופיו הפיסיים והחברתיים נתפסים יותר כספרותיים מאשר כממשיים, ובמקום באביזרים מודרניים, האופיינים למאה העשרים, כגון מכוניות, מטוסים, מלונות וכו', אנו נתקלים בתפאורות ספרותיות מסורתיות כגון מרכבות, פונדקים, בארות וכו'.

אכן, בחלק השלישי של הספר יש לנו תחושה ברורה של 'דופק הזמן הארצישראלי'. ואי-אפשר לטעות במשמעותם של שירים כ'מערומי האש', 'עץ זית', 'יום הרחוב' ו'הולדת הרחוב', ששייכותם לנרטיב הציוני-חלוצי אינה מוטלת בספק. לגבי החלק הראשון לא נוצרת, בדרך כלל,

<sup>5</sup> לעניין הבטים שונים של המפנה מכוכבים בחוץ ל'שמחת עניים' ו'שירי מכות מצרים', ראו: באומגרטן 1971, 13-16; ערפלי תשמ"ג, 122-146.

<sup>6</sup> השימוש במונח העברי של 'הניגון' החסידי כאקוויוולנטי ל'מוסיקה', המונח האהוב על הסימבוליסטים, ממלרמה עד בלוק, מקורו כנראה במאמריו ובשיריו של שלונסקי ב*כתובים ובטורים*, וממנו נתגלגל לאלתרמן.

<sup>7</sup> על מקומו של אוקסימורון זה בתפיסתו הסימבוליסטית של מלרמה, ראו 1947, Bowra 11-13, וזנדבנק 1990, 89-91. על הקשר והיחס בין 'עוד חוזר הניגון' ל'הם לבדם' עמד בהרחבה מירון במאמרו 'מבנה ובינה בקובצי השירה של נתן אלתרמן' (מירון תשמ"א, 33-35).

<sup>8</sup> ראו לעניין זה: אדרנו 1992; בירגר 1992; 39-43; 12-14; Eysteinnsson 1990, 27-29; Howe 1967, 27-29; Adorno 1982; Hohendahl 1991.

תחושת זמן דומה ולא מורגש כמעט אקלים שנות השלושים באירופה, עם הגל הגואה של הטוטליטריות מימין ומשאל, פרט לאזכורים קלושים של 'עיר לוחמת, עשנה', כמו ב'חיוך ראשון'.<sup>9</sup>

איך מגיב משורר סימבוליסטי מובהק על שינויים דרסטיים במציאות, על פלישת ההיסטוריה אל חיי הכלל והפרט?<sup>10</sup> להארת הסוגיה אתעכב בקצרה, באמצעות הצגתה בקונטקסט השוואתי, על תגובתו של שלונסקי, אבי האסכולה הסימבוליסטית בשירה העברית ומורו הפואטי הראשון של אלתרמן.

גם שלונסקי פרסם ב-1938 בהוצאת 'יחדיו', במקביל לאלתרמן, ספר שירים חדש (ספרו השישי), *שירי המפולת והפיוס*. גם ספר זה הוא ספר סימבוליסטי מובהק (הוא כולל, בין השאר, את המחזורים הסימבוליסטים הידועים 'שירי הפחד הרבוע' ו'בראשית אחרת') ובו לא מעט הגדים ארס-פואטיים סימבוליסטים אופייניים כמו, למשל, בשיר 'עץ ביער בולון': 'כ עולם אינו אתחלתא, / העולם איננו גמר, / העולם הוא רק אתחלתא / בניגון האלוהי' (46). עם זאת, הספר פחות צרוף או פחות קיצוני בתפיסתו הסימבוליסטית מאבני *בוהו*, שקדם לו (1934), *תוכוכים כחויץ* המקביל לו בזמן. יש בו ציוני מקום קונקרטיים, כגון פרג, פריז, יער בולון וכו' (במקום 'כרכיאל', למשל, באבני *בוהו*), והוא אף כולל אף תמונות קונקרטיות וריאליסטיות כמו, למשל, בשיר 'בנמנום רכבות' (31): 'בחלון: יערות, יערות, יערות, / מנגד: כפיים שלובות על הכרס. / מדגל בכפר את עיני מנקרות / ארבע ציפורני צלב הקרס'.

איך מגיב שלונסקי, כמשורר סימבוליסטי, למציאות של המלחמה? פחות או יותר בשתיקה: במשך שש שנות המלחמה כמעט שאינו כותב ואינו מפרסם שירים. לכאורה לא היה זה אלא מימוש עקבי של קביעתו הנחרצת במאמרו 'פיקוח נפש', שנכתב בשלהי 1939 ונדפס ב*השומר הצעיר* מס' 41-42: "אסור לומר שירה לעת כזאת! כשם שאסור לנגן בביתו של אבל, כשם שאסור להדליק אור בעיר נצורה. כי צו ההתגוננות הוא: האפלה" (שלונסקי 1960, 189). ועם זאת, דומה גם שחש שהפואטיקה הסימבוליסטית שלו, שהתגבשה בשנים שבין שתי מלחמות העולם, ובמיוחד בעשור שקדם למלחמת העולם השנייה, ושימשה אותו בצורה כה אפקטיבית ב*אלה הימים* (1930), *אבני בוהו* (1934) ו*שירי המפולת והפיוס* (1938), אינה מסוגלת להתמודד עם הסיטואציה החדשה. במקום לכתוב שירה מקורית, מייחד שלונסקי את עיקר פעילותו השירית לתרגום. ב-1942 רואה אור בספרית פועלים, בעריכה משותפת שלו ושל אלה גולדברג, האנתולוגיה *שירת רוסייה*, ששלונסקי הוא הבולט, כמותית ואיכותית, במשתתפיה. ב-1945 מתפרסמת בהוצאת הקיבוץ המאוחד אנתולוגיה נוספת שערך שלונסקי, *שירי הימים*, שמרבית שיריה תורגמו על ידיו. רק ב-1947, תשע שנים לאחר הופעת שירי המפולת והפיוס, רואה אור ספר שיריו השביעי, *על מלאות*, שרוב שיריו לא נכתבו בזמן

<sup>9</sup> ראו, לעניין זה, ערפלי תשמ"ג, 136-137.

<sup>10</sup> אני משתמש כאן, כמובן, במילה 'היסטוריה' במשמעות המצומצמת שלה, הרווחת, כ'היסטוריה של הכוח הפוליטי', מאותה סיבה ראשונה שמונה פופר לשימוש זה, דהיינו, 'שהכוח משפיע על כולנו' (Popper 1945, 257).

המלחמה אלא לפניה או אחריה. רק שלושה שערים קטנים – 'מבואות', 'ויהי', 'ממחשכים' –  
יוחדו לשירים שנכתבו בזמן המלחמה ממש, והם כוללים יחד שישה עשר שירים בלבד.



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

פרק רביעי

### מסימבוליזם לפוסט-סימבוליזם

שלא כמו אצל שלונסקי, תקופת המלחמה, ובמיוחד השנים הראשונות שלה, היא, כאמור, מן הפוריות ביותר בשירת אלתרמן, בכמות ובאיכות. כפי שכבר ציינתי, ב-1941 רואה אור בהוצאת מחברות לספרות *שמחת עניים*, הספר הנחשב לדעת רבים לפסגת שירתו של אלתרמן. ב-1944 רואה אור באותה הוצאה ספרו השלישי, *שירי מכות מצרים*. בנוסף לכך מתפרסמים ב-1940 וב-1941 עוד שני מחזורי שירה מרכזיים, שכונסו לימים בספר *עיד היונה*: 'שירים על רעות הרוח' (בכתב העת *מחברות לספרות*, בעריכת זמורה), והמחצית הראשונה של 'שיר עשרה אחים' ('שיר ארבעה אחים' ב-6 פרקי שירה, ושיר חמישי, 'הדרכים', *בניסן*, שני קבצים בעריכתו של שלונסקי, בספרית פועלים) – וזאת במקביל לפרסום הרצוף והקבוע של 'שירי העת והעיתון', שירי 'רגעים' *בזאנץ* עד ראשית ינואר 1943 ושירי 'הטור השביעי' *בדבר* מראשית פברואר 1943.

פעילות שירית אינטנסיבית זו לא הייתה יכולה להתבצע בלי ששירת אלתרמן תעבור שינויים מהותיים, ממערכת צפנים אחת למערכת צפנים אחרת, שינויים הנוגעים למרבית תחומי המערכת הפואטית.<sup>1</sup>

בתחום האסכולתי עובר אלתרמן תהליך דומה לזה שעברו משוררים סימבוליסטים אירופיים מרכזיים כדוגמת אלכסנדר בלוק וויליאם בטלר ייטס מסימבוליזם לפוסט-סימבוליזם, תהליך שגרעינו מפגש בין התפיסה הסימבוליסטית החושית, המיסטית, הסימבולית, לבין המציאות החברתית-פוליטית.<sup>2</sup>

בתחום הפרוזודי ממתן אלתרמן את השימוש בטכניקות האופייניות לסימבוליזם ולמודרניזם הרוסי, המציין את *כוכבים בחוץ*, במיוחד בתחומי החריזה והמבנים הריתמיים. טכניקות אלו אינן נעלמות, אך לצידן מתבלטים אלמנטים מסורתיים יותר, עבריים (*בשמחת*

<sup>1</sup> על המעבר מתקופה לתקופה כמעבר ממערכת צפנים אחת לאחרת, ראו: Fokema 5-12, 1984.  
<sup>2</sup> ראו לעניין זה: Bowra 1947, 144-230; Balakian 1992, 19-23, 187-191; Emig 1995, 50-54.

עניים), בלדיים (בשמחת עניים ובשירי מכות מצרים) וקלסיציסטיים (בשירי מכות מצריים  
וב'שיר עשרה אחים').<sup>3</sup>

בתחום הז'אנרי עובר אלתרמן מספר השירים המורכב משירים ליריים עצמאיים  
בז'אנרים שונים (ליד, בלדה, אודה, אלגיה וכו'),<sup>4</sup> המאורגנים במערכת מורכבת של חטיבות  
ותקבולות,<sup>5</sup> לז'אנר חדש, אמנם לא נפוץ בשירה המודרנית אך מרכזי בה – השיר המודרניסי  
הארוך' (the modernist long poem), יצירה שירית שלמה הכוללת לרוב יסודות ליריים,  
אפיים ודרמטיים והמתחלקת לחטיבות ולשירים, שכל אחד מהם הוא לבנה בתוך השלם (שמיר  
1954).<sup>6</sup> מבחינה זאת, ההבדל מההבט הטכני-פורמלי, בין שמחת עניים ושירי מכות מצרים (וכן  
'שירים על רעות הרוח' ו'שיר עשרה אחים', מאותן שנים) לבין כוכבים בחוץ, שלכאורה יש להם  
מבנה דומה (ספר שלם המתחלק לחטיבות, המתחלקות לשירים), מתבטא בכך, שבשמחת עניים  
ושירי מכות מצרים כל שיר בודד ממוספר באות, ובכך נקבע מקומו כתת-יחידה ביחידת משנה  
מקיפה יותר במסגרת היצירה השלמה. מספור כזה אינו מצוי בכוכבים בחוץ, ולכן נוטה הקורא  
לקרוא ולתפוס את השירים כעצמאיים, אף סידורם במסגרת הספר, כפי שטען מירון בצדק, אינו  
מקרי אלא מובנה, קוהרנטי, כנראה על בסיס תפיסתו של בודלר את ספרו פרחי הרוע.<sup>7</sup>

יש חוקרים הנוטים כיום לסווג את 'שמחת עניים' ואת 'שירי מכות מצרים' מבחינה  
ז'אנרית כ'פואמה', כ'פואמה מודרנית' או כ'פואמה מודרניסטית' (הרושובסקי 1952; נתן 1969;  
ערפלי תשמ"ג, 11-16; שמיר 1989, 196; שמיר 1991; יעוז 1995, 96), אף שאלתרמן, כפי  
שהעיר בצדק מירון (תשמ"א, 19), 'לא ציין מעולם שום יצירה מורכבת שלו בשם פואמה'.  
סיווג כזה, להערכתו, אינו קולע ואינו רצוי, משום שעצם השימוש בכותרת הז'אנרית 'פואמה'  
כבר מכוון אותנו להתבונן ביצירה כב'שיר עלילה', על פי המינוח העברי שקבע יל"ג, או כ-  
narrative poem, על פי המינוח האנגלי המקובל, ולו גם מודרני. אין לי ספק כי לא במקרה  
נמנע אלתרמן באופן עקבי מלכנות יצירות אלו בשם פואמות. דומה כי המושג 'פואמה', כפי  
שהשתרש בעברית בעקבות הרוסית, זוהה על ידי אלתרמן באופן מלא עם הז'אנר של הפואמה  
הרומנטית הרוסית (פושקין, לרמונטוב ועוד) והעברית (ביאליק, טשרניחובסקי, שניאור, כהן,  
פיכמן ואחרים), ולכן התנזר ממנו לחלוטין.<sup>8</sup> ההימנעות מסיווגים והגדרות ז'אנריות מאפיינת

<sup>3</sup> ראו: שבית 1993, 153-169.

<sup>4</sup> מירון תשמ"א, 43-100.

<sup>5</sup> מירון, שם, 17-42.

<sup>6</sup> על הקשר בין המעבר משירה אישית מודרנית לשירה ציבורית מודרנית לבין המעבר משירים ליריים קצרים  
ל'שיר המודרניסטי הארוך' בשירה האמריקאית המודרנית, ראו: Dickie 1986, 6-17, 157-162.

<sup>7</sup> ראו: Wing 1994, 740.

<sup>8</sup> במקרה היחיד שבו נתן אלתרמן כותרת משנה ז'אנרית לאחת מיצירותיו הארוכות, חגיגת קיץ (1965), בחר  
להשתמש במונח 'סדרת שירים' המקביל-poetic sequence האנגלי. הראשון, כמדומני, שהגדיר את 'שמחת  
עניים', 'שירי מכות מצרים' ו'שיר עשרה אחים' כפואמות מודרניות היה בנימין הרושובסקי (1952), ובעקבותיו  
הלכו, כנראה, תלמידיו אסתר נתן (1969) ובוועז ערפלי (תשמ"ג). קביעה זו דחפה את הרושובסקי (הרשב) לקשור  
את אחדות היצירה, ולו גם בעקיפין, עם היסוד העלילתי, שהרי לפי הגדרתו הבסיסית 'הפואמה המודרנית אינה אלא

בדרך כלל את השירה המודרנית האנגלית והאמריקאית (כולל 'השיר המודרניסטי הארוך'). מבחינה זו אין 'שמחת עניים' של אלתרמן שונה, למשל, מיצירות כ'ארץ השממה' של ת"ס אליוט (1922) ו'הגשר' של הארט קריין (1930), שאף הן נטולות הדגרה ז'אנרית מטעם המשורר,<sup>9</sup> הגם שאחדותן אינה מוטלת בספק.<sup>10</sup> דומה שאלתרמן הבין או חש, כי המודל הספרותי שעל פיו כתב את *נוככים בחוץ*, מודל המבוסס על שירים סימבוליסטים קצרים מאורגנים בצורה של ספר מובנה, על פי המודל הספרותי של *פרחי הרוע* של בודלר ואבני בונה של שלונסקי – אינו יכול עוד להיות בשבילו כלי מתאים להתמודדות עם הסיטואציה החדשה של 'התפרצות ההיסטוריה הכללית לספירה האישית' (Emig 1995, 51). נראה שאי-התאמה זו כללה לגביו שלושה תחומים שונים: (א) בתחום הז'אנרי הבסיסי: שירה לירית; (ב) בתחום האסכולתי הבסיסי: שירה סימבוליסטית; (ג) בתחום הקפו של השיר: שירים קטנים (או קצרים). *נוככים בחוץ*, ספרו הראשון של אלתרמן, הוא דוגמה מובהקת למה שאברמס קורא בשם *poetry-as-such* או *art-as-such* (Abrams 1991, 17-27, 135-158, 159-), הדובר הראשי של אסכולת הפרנסוס, כינה בשם *l'art pour l'art*. כזכור, חילק אברמס בפתח ספרו הידוע *The Mirror and the Lamp* (1953), את כל התיאוריות הספרותיות לארבע קבוצות יסוד, בהתאם לאוריינטציות הבסיסיות שלהן. שלוש מאלו מעמידות במוקד את היחס של היצירה ספרותית לעולם החיצוני (mimetic theories), לקהל הקוראים (pragmatic theories) או למחבר (expressive theories);

שיר ארוך, או מערכת שירים, על רקע סיפורי או דרמטי (אם כי, בניגוד לפואמה הקלסית, אין היא חייבת לפתח שיר סיפורי ממש). מכאן, להערכתו, גם הכשל שלו בהערכת 'שמחת עניים': 'כאן נאנסה העלילה, ובמידה שהיא לקויה – לקויה גם אחדות הספר' (הרשב 2000, 195). ערפלי, לעומתו, מרחיב מאוד, בפרק הראשון של ספרו, את הגדרת המושג 'פואמה מודרניסטית' עד שהוא הופך לאקוויוולנטי לשיר המודרניסטי הארוך חסר הכותרת הז'אנרית, דבר המאפשר לו לפתח ביסודיות את תפיסתו בדבר האינטגרציה והאחדות של היצירה. אך אין הוא מנמק מדוע נמנע אלתרמן בעקביות מלכנות יצירות אלו בשם פואמות, בניגוד, למשל, לשלונסקי ב'הונולולו' (1923) ו'בדוויה' (1924); לגרינברג ב'קפיצת הדרך' (1926); וללממן ב'מסדה' (1927).<sup>9</sup> 'הגשר' הוגדר על ידי קריין עצמו כ'שיר': 'The Bridge: A poem by Hart Crane'. גם ב'ארץ השממה' וגם ב'הגשר' מודגשת האחדות, מבחינה פורמלית, באמצעות מספור הפרקים של היצירה (5 אצל אליוט, 8 אצל קריין), כשאצל קריין כולל חלק מהפרקים שירים אחדים עם כותרות עצמאיות, כמו ב'שמחת עניים'.<sup>10</sup> לעניין אחדות היצירה ועקרונותיה, ראו הערות-הוויכוח של פ.ר. ליוויס, במאמרו המקיף על אליוט מ-1932, בתשובה לטענת אחד המבקרים בדבר ניסיונו של אליוט, לדבריו, 'לרתך קטעים משוכללים שונים לכדי שלמות מטפורית [...] לא שהשיר חסר מבנה ואחדות [...] אך האחדות של "ארץ השממה" אינה מטפורית יותר משהיא סיפורית או דרמטית [...] האחדות שהיצירה חותרת אליה היא אחדות של תודעה כוללת-כל: הסדר שהיא משיגה כיצירת אמנות היא מן הסוג שהודגם לעיל, סדר שניתן לכנותו, על דרך האנלוגיה, מוסיקלי'. (Leavis 1972, 79-80).

לעניין 'הגשר', ולשאיפתו של קריין ליצור את 'הקלסיקה של המודרניזם האמריקאי' או 'לכתוב מחדש', על פי המינוח של הרולד בלום, את 'ארץ השממה' כיצירה אמריקאית-ויטמנית (במקום אירופית) ואופטימיסטית (במקום פסימיסטית), ראו: Perkins 1986, 19-20, 563; Gross & McDowell Crane 1952, 114-115; Dickie 1986, 19-20, 563; Woods 1995; 1996, 230-237; 1987, 70-71. הן מבחינת המבנה והגיוון הפרוזודי והן מבחינת התשתית המיתית – 'הגשר' הוא מהיצירות הקרובות ביותר, מבחינה פוטאית, ל'שמחת עניים'. אני מסופק, אמנם, אם אלתרמן הכיר את 'הגשר', אבל קרוב לוודאי שהכיר את 'ארץ השממה', דוגמת האב שלו, שבסוף שנות השלושים כבר נחשבה ליצירה הבולטת ביותר בשירה האנגלית המודרנית.



הקבוצה הרביעית מתמקדת ביצירה כשהיא לעצמה (objective theories). כוחה של אבחנה זו, שאברמס מחיל אותה בספריו מ-1958 ומ-1991 בראש וראשונה על האסכולות השונות של הביקורת ואסתטיקה, יפה גם לגבי האסכולות הספרותיות עצמן (כפי שנוהג למשל זנדבנק, באופן חלקי, בפתח ספרו *מגמות יסוד בשירה המודרנית*, 1990).

התמודדות עם 'התפרצות ההיסטוריה לרשות הפרט' אפשרית במסגרת תפיסה מימטית (ריאליסטית, נטורליסטית וכו'), במסגרת תפיסה פרגמטית של השירה (דידקטית, מעורבת, פוליטית וכו'), או במסגרת תפיסה אקספרסיבית של השירה (רומנטית, אקספרסיוניסטית וכו'); אך היא אנה אפשרית במסגרת של 'אמנות לשם אמנות', של 'שירה לשמה'.

החוקרת הגרמנייה הידועה קטה המבורגר טענה בספרה *Die Logik der Dichtung* (1957), כי השירה הלירית מעצם טבעה אינה מימטית, והאורינטציה שלה אינה כלפי העולם או המציאות. להערכתה, זו גם הסיבה להתייחסותו של אריסטו ב*פואטיקה*, רק לאפוס ולדרמה ולא לשירה הלירית: לפי תפיסתו הייתה, לדעתה, זהות מלאה בין המושגים מימזיס ופויזיס (Hamburger 1993, 8-14).

בחלק הרביעי של ספרה, בפתח הדיון המפורט בז'אנר הלירי, היא מצטטת את הגל, הטוען כי בליריקה פועל הצורך של הסובייקט למצוא סיפוק בביטוי עצמו, ועל סמך קביעה זו היא מסבירה את תפיסתה:

בטענה זו מוגדרת הצורה, שכונתה בתורת הפואטיקה הגרמנית *Erlebnis-Lyrik* (ליריקה חווייתית), כבעלת הסובייקטיביות הייחודית להתנסות אמפירית: הכוונה ב'סובייקט' היא לפרסונה, ל'אני' הפרטי של המשורר, לפנימיותו (*Innerlichkeit*) ובכך מנוגדת הסובייקטיביות של הלירי לאובייקטיביות של האפי. (שם, 234).

ובהמשך, בניסוח תמציתי, היא שבה ומבהירה את עצמה בדבר האופי הא-מימטי של השירה הלירית: 'במילים אחרות, הטענה הלירית אינה אמורה לתפקד בשום צורה בהקשר של אובייקט או בהקשר ממשות' (שם, 266).

לא פחות פרובלמטית לגבי אפשרות ההתמודדות השירית עם פלישת ההיסטוריה לרשות הפרט הייתה האסכולה הסימבוליסטית הצרופה שאלתרמן הצעיר היה אמון עליה. העשור הראשון של יצירת אלטרמן, למן צאתו ללימודים בצרפת בשלהי 1929 ועד הופעת *כוכבים בחוץ* בראשית 1938, עמד כולו בסימן הפואטיקה הסימבוליסטית שאלטרמן סיגל לעצמו בהשפעת המפגש עם השירה הסימבוליסטית של שלונסקי (שירי *באלה הימים ואבני כוהן*), עם השירה הסימבוליסטית הצרפתית ועם השירה הסימבוליסטית הרוסית.

השירה הסימבוליסטית, על פי ניסוחו של אירווינג הו (Howe 1967, 27-28), היא הדוגמא הבולטת ביותר לאורינטציה של 'היצירה לשם עצמה' (the self-sufficiency of)

(the work), המרכזית בספרות המודרניסטית. סיכומו התמציתי של הו את מגמותיה המרכזיות של השירה הסימבוליסטית מדגיש שוב ושוב את אופיה האנטי-מימטי והאנטי-ייצוגי:

הסימבוליזם חתר לאמנות המנותקת מהחיים הרגילים ומההתנסות – מטרה שאולי אנה ניתנת למימוש אבל ראויה להערכה כגבול של שאיפה ותנועה [...] אם נמתח את הסימבוליזם עד קצה הגבול התיאורטי שלו – כוונתו לפורר את הדואליות המסורתית בין העולם לבין ייצוגו [...] הוא שואף להרוס את עצם הפרוגרמה של הייצוג (רפרזנטציה), אם כמימזיס אובייקטיבי ואם כביטוי סובייקטיבי. הוא רחוק במידה שווה מריאליזם ומאקספרסיוניזם [...] הסימבוליזם מתכוון לעשות את השיר לא רק אוטונומי אלא גם הרמטי, ולא הרמטי בלבד אלא משהו בלתי חדיר. משוחררת מסיגי החומר והזמן, השירה עשויה לזכות מחדש בהילה של המסתורין. (שם)

תפיסה מעין זו של שירה סתרה, כמובן, את הצורך העמוק שחש אלתרמן להתמודד בשירתו עם האתגר החדש שהציבו לו ההתפתחויות ההיסטוריות, ובראש וראשונה המאבק הגורלי לחיים ולמוות עם האיום הטוטליטרי הנאצי-פשיסטי, הרוחני והפוליטי. בפני אלתרמן ניצב אתגר פואטי דומה לזה שעמד בפני משוררים סימבוליסטים מובהקים שקדמו לו, כדוגמת אלכסנדר בלוק וויליאם באטלר ייטס, סמוך לסוף העשור השני של המאה העשרים. אתגר זה הוביל לתפנית הפוסט-סימבוליסטית ביצירתם והוליד שירים כ'שנים עשר' ו'סקיתים' אצל בלוק ו-'Easter 1916' ו-'Nineteen Hundred and Nineteen' אצל ייטס. משוררים אלו ויתרו בידועין על החלום הטהור של שירה לעצמה, סגורה בתוך עולמה ומנותקת מכבלי המציאות החיצונית, אך לא רצו לוותר על גרעין תפיסתם הפואטית הסימבוליסטית ועל האוטונומיה של העולם השירי. גם בלוק וגם ייטס הלכו בכיוון דומה: הם חתרו למפגש של האישי עם הכללי, למיזוג המערכת הסימבולית הפרסונאלית עם מערכת סימבולית א-פרסונלית, אוניברסאלית ולאומית, מיתית ודתית.

'ההיסטוריה ניתנת להיתפס בצורה סימבולית רק אם השירים מתחשבים במעמדם במתח של הכוחות הלא-אישיים והאישיים', מציין ריינר אמיג (Emig 1995, 52) בפתח דיונו בשירו של ייטס 'אלף תשע מאות ותשע עשרה'. דומה שזו הייתה גם תחושתו של אלתרמן ב-1939 וב-1940. כמו בלוק וייטס בתקופה הנסערת של סוף שנות העשרה, ובמקביל לת"ס אליוט בראשית מלחמת העולם השנייה בשנים 1940-1942, חיפש גם אלתרמן דרך לחבר את האישי עם הכללי, להפגיש את המערכת הסימבולית הפרסונאלית, זו שבאה לביטוי, בחלקה, בכוכבים בחוץ, עם מערכת סמלית א-פרסונלית, אוניברסאלית ולאומית, מיתית וריאליסטית, דתית והומניסטית. זה חייב אותו לחרוג לא רק מתחום השירה הלירית הטהורה לעבר האפי והדרמטי, ולא רק מהשירה הסימבוליסטית הטהורה לעבר השירה הפוסט-סימבוליסטית

המעורבות, אלא גם ממסגרת השיר הקצר לעבר השיר הארוך, תהליך שעברו גם משוררים מודרניסטים אחרים בסיטואציה דומה. שירה שהיא יותר ממבע אימפרסיוניסטי או חיווי לירי ישיר של האני הדובר, שירה שגרעינה הבסיסי הוא הגותי-פילוסופי, יתר על כן: שירה שגרעינה הבסיסי, נקודת המוצא שלה, הוא אי-הוודאות של הסיטואציה, של העולם האידאי ושל העולם הרגשי – שירה זו מחייבת גם רוחב יריעה. ההיקלעות בין תחושות ואידיאות שונות ומנוגדות, מחייבת שיר ארוך, המאפשר לתת ביטוי למורכבות זו. ביטוי תמציתי לעניין זה אנו מוצאים בהרצאתו של ת"ס אליוט על א"א פו והשפעתו מיום 19 בנובמבר 1948 בושינגטון – ביטוי המשקף, כנראה, בעקיפין, את ניסיונו האישי של אליוט בכתיבת ה-Four Quartets שנים לא רבות קודם לכן:

עלינו לזכור שהוא עצמו לא היה מסוגל לכתוב שיר ארוך. הוא היה מסוגל להגות רק שיר שרושמו פשוט ויחידי: לגביו חייב היה השיר כולו לבטא הלך רוח אחד. ואולם רק בשיר בעל אורך מסוים ניתן לבטא מגוון של הלכי רוח; שכן מגוון כזה מחייב מספר נושאים או תמות הקשורים זה בזה כשלעצמם או במחשבתו של המשורר. חלקים אלה עשויים להוות שלם שהוא יותר מסכום חלקיו – שההנאה שאנו מפיקים מקריאת חלק שלו מוגברת על ידי תפיסתנו את השלם. יוצא מכך, שבשיר ארוך אפשר לתכנן במתכוון חלקים שיריים פחות; כאשר קוראים אותם בנפרד אין בהם ברק, אך הם עשויים להדגיש על דרך הניגוד את חשיבותם של חלקים אחרים ולאחד אותם לשלם שמשמעותו רבה משל כל חלק בנפרד. שיר ארוך עשוי להתעשר על ידי מגוון רחב של עולמות. (אליוט 1999, 87)

דברים אלו הולמים בשלמות את ה-Four Quartets ומנמקים בצורה קולעת ומדויקת תופעות שונות ביצירה זו; אבל הם הולמים להפליא, דבר המעיד עלה צד העקרוני שבהם, גם את שיריו הארוכים של אלטרמן משנות המלחמה – 'שמחת עניים', 'שירי מכות מצרים', 'שיר עשרה אחים' ו'שירים על רעות הרוח' – ובאופן מיוחד את 'שמחת עניים': הנושאים השונים והלא-מתקשרים לכאורה; המעברים הבלתי צפויים מהקוטב האישי לקוטב הציבורי וחוזר חלילה; מגוון הסגנונות השיריים והפרוזודיים; הערכוב בין יסודות ארכאיים ומודרניסטיים; השינויים הקיצוניים בטון. כל אלו לא רק מאפיינים את היצירה אלא גם תורמים, בסופו של דבר, לאותו אפקט של עוצמה שעליו מדבר אליוט.

דומה שאלטרמן חש כי התמודדות שירית-הגותית עם תהליכים היסטוריים ורוחניים כה

גדולים ומכריעים מחייבים מציאת objective correlative הולם, ברוח תפיסתו של תס אליוט, והוא מצא אותו בשיר המודרניסטי הארוך הפוסט-סימבוליסטי, שגרעינו הבסיסי מיתי-

בלד. היסוד המיתי-בלדי משותף לכל ארבע היצירות הארוכות שכתב אלרתמן בשנים אלו, למרות ההבדלים הגדולים ביניהן מבחינה תמטית ופואטית.



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

פרק חמישי

### רמזים מקדימים: 'הדלקה' ו'הנאום'

היצירה הראשונה שכתיבתה נסתיימה ואף נתפרסמה מיד בשלמות כספר, היא כידוע *שמחת עניים* (מרס 1941), אף שהתמודדותו השירית של אלתרמן עם האיום הגלובלי הנאצי-פשיסטי החלה, כזכור, עוד קודם לכן, כפי שמעיד הפרסום המוקדם של 'משירי מכות מצרים' ב-1 בספטמבר 1939, חמישה חודשים לאחר פרסום 'עולם והיפוכו'. אך דומה שגם לפרגמנט הראשון של 'שירי מכות מצרים' וגם ל'בני אדם חדשים' שב'עולם והיפוכו' יש שורשים קודמים, מברשים, כבר ב*כוכבים בחוץ*; וכוונתי לשני שירים יוצאי דופן בספר זה, שבהם ניסה אלתרמן, כנראה לראשונה, להתמודד עם הקסם האסתטי של הפשיזם: 'הדלקה' ו'הנאום', הצמודים זה לזה במסגרת השער הראשון של *כוכבים בחוץ* ומהווים לדעתי חטיבה אחת, ייחודית, לא רק במסגרת השער אלא גם במסגרת הספר כולו.<sup>1</sup>

את השיר 'הדלקה', המוכר כמדומני יותר, ניתן, כמובן, לתפוס גם כשיר א-פוליטי, שיר שעניינו החוויה כפולת הפנים של צפייה בשרפת ענק, שהיא מרהיבת עין ומלאת הוד ורוויה קסם אסתטי, ומנגד – קטסטרופה, אסון, טרגדיה. ראייה כפולת פנים זו משתקפת בבירור במעבר מהחלק הראשון, הקרנבלי, של השיר (ארבעת הבתים הראשונים), שבו השרפה היא בבחינת חג, כאשר אפילו הסירנה המבשרת על האסון ('ספירת האסון') מקבלת מימוש פיגורטיבי כסירנה מיתולוגית ארוטית שכל המתפתה לשירתה נידון לאסון ולמוות, ואשר הופעתה היא בבחינת פסגת הקרנבל – אל החלק השני של השיר, המפוכח (שני הבתים האחרונים), הנע בין ריאליזם לסימבוליזם. הבית החמישי, הנפתח במילים 'חיילים, העיר בוערת', הוא בבחינת חוליית מעבר, שהטון שלה שונה הן מזה של החלק הראשון, האוונגרדי-פוטוריסטי, והן מזה של החלק האחרון, המסורתי-אלגי.

אך דומה שאין להסתפק בפירוש האסתטי העל-זמני, שכן רמזים לאפשרות של פרשנות פוליטית אקטואלית בהקשר הפשיסטי מצויים כמדומה הן בטקסט של 'הדלקה' והן

<sup>1</sup> עמ' 26 ו-29. על הקשר בין שני השירים הצביע כבר בלבן (1981, 51-55). בהערה 25 בספרו אף רמז לאפשרות הקשר הפיגורטיבי עם עצרות העם הפשיסטיות (שם, 67). עם זאת, תפיסתו את השניים כ'מתארים את היסוד הקדמון, השבטי, שבדיירי העיר הגדולה', בבחינת וריאציה נוספת ל'גילויים שונים של עולם טבעי, בלתי מושחת, בתוך העיר', מחטיאה, לדעתי, את עיקר משמעותם הסמויה.

בטקסט של 'הנאום'. ראשית, אמנם, הדרמה בשני השירים מתוארת מזווית ראייה אישית של הדובר, וזו אינה זהה בשני השירים: בראשון (למעט בשלושת הבתים האחרונים) זוהי זווית ראייה של הזדהות, ואילו בשני זווית הראייה היא אירונית. אך התבנית הדרמטית בשני השירים היא דומה. בשניהם הנושא האמיתי איננו זה המופיע בכותרת השיר ('הדלקה', 'הנאום'), אלא מערכת היחסים הנוצרת בין ההמון לבין האירוע שאליו רומזת כותרת השיר. ב'הדלקה' – האש הזורחת בגוזזטרה מול המון העם מתקבלת במחיאות כפיים: 'ותזרח בגוזזטרה / מול עמה, מול עירה / מול תגמול מחיאות כפיים!' יותר מכך: העיר חורגת מכל מסגרותיה הרגילות, האזרחיות, וקורעת את שעריה, כמו טרויה הנצורה ב'איניאס' של וירגיליוס, על מנת לקלוט את קרנבל האש, סוס העץ הטרויני של הפשיזם: 'וחוגרת העיר, /שעריה קורעת / החג לה הובא!' הדלקה היא בבחינת חג דתי, פולחני, הנחוג ברוב עם בקתדרלה, בנוסח נוצרי, שהחוגגים מאבדים בו כליל את האינדיווידואליות האנושית שלהם, היוד הבסיסי ביותר של הנאורות, והופכים למפלצת, לחיה בעלת רכבת ראשים: 'בווידי וזמרה מתפללת כרעם / חיית רבבה!'

כך גם בשיר 'הנאום': גם כאן הנושא המרכזי הוא מערכת היחסים הנרקמת בין קהל השומעים לנאום (שהוא, כמובן, המטונימיה של הנואם-המנהיג), וגם כאן מתואר הקהל לא כצירוף של אנשים אינדיווידואליים אלא כמפלצת, אשד, מבול, ביבר, דהיינו, כמשהו לא אנושי, זר חייתי: 'וזרות המפלצת, / העונה בנהימה ונפנוף כובעים'; 'האשד החי, המצפה רק לצו'; 'הבמה – מול מבול העיניים קסומה היא, / מול ביבר משטמות, אמונה ודמדום'. על מקומו של ההמון בצמיחת הפשיזם והנאציזם כבר הרחיבו את הדיבור, ודי

להזכיר בהקשר זה את חיבורה הידוע של חנה ארנדט Totalitarianism (Arendt 1966, 3-38). על הקשר בין צמיחת ההמון, התפתחות הפשיזם והאסתטיזציה של החיים הפוליטיים עמד, כזכור, בתמציתיות ולטר בנימין, באפילוג ל'יצירת האמנות בעידן השעתוק הטכני' (1966, 174 - 176), ותיאורו מהשנים 1936-1938 הולם להפליא את תיאור ההמון המוקסם מהאסתטיזציה של החיים הפוליטיים בשני שירים אלו של אלתרמן, שיש לשער שנכתבו אף הם באותן שנים.

יש לזכור, שהנאום היה אחד מכלי הנשק האסתטיים-פוליטיים המרכזיים של הפשיזם והנאציזם ושל היטלר ומוסוליני בפרט, כפי שהדגיש פרימו לוי (Griffin 1995, 391). כשרון הנאום של מוסוליני והחשיבות שייחס לרטוריקה שלו ולהשפעתו על ההמון הם מן המפורסמות.<sup>2</sup> עוד יותר ניכר כוחו המאגי של הנאום בקריירה של היטלר. הוא הפעיל בדבריו

<sup>2</sup> ראו: מקסמית 1984, 162-163; וכן דבריו של מוסוליני עצמו: 'כשאני חש את ההמונים בידי [...] אני מרגיש כאחד מן ההמון, אולם ברזומנית יש לי גם סלידה קלה, כמו זו שחש המשורר כלפי החומר שהוא עובד בו. האם אין הפסל, לעיתים, שובר את השיש בזעם משום שאינו מתעצב בידיו בדיוק על פי חזונו? [...] הכול תלוי בכך, כדי למשול בהמונים כאומן' (Falaca-Zamponi 1997, 21). התייחסות אירונית מאוחרת של אלתרמן לנאומי מוסוליני ניתן למצוא בטור 'מוסוליני פותח את ישיבת הקבינט האחרונה' שנדפס בדבר ב-9 באפריל 1943 (אלתרמן תשי"ב 168-169).

קסם שכנגדו איש לא היה מחוסן, ציינה חנה ארנדט. הכישוף המאגי של היטלר על שומעיו אושר פעמים רבות (Arendt 1966, 3). היו שהשוו את כוחו של היטלר לכשף קהל מאזינים לתכונה הנסתרת של רופא האליל האפריקני ושל הַמֶּאן האסיאני, כתב אלן בולוק. אחרים השוו אותו לרגישותו של המדיום ולכוחו המגנטי של מהפנט (בולוק 1974, 267). מאלף במיוחד הוא התיאור שמביא בולוק מפיו של אוטו שטרסר, שאותו הוא מגדיר כאחד ממבקריו המרים ביותר של היטלר:

פעמים רבות נשאלתי מה סוד כוחו המיוחד במינו של היטלר כנואם. איני יכול אלא ליחס אותו לאינטואיציה המופלאה שלו [...] כשהוא בא לאשש את טיעוניו בתיאוריות או במובאות מספרים [...] אינו מגיע אלא לבינוניות עלובה. אבל שעה שהוא משליך הצידה את הקביים, מסתער קדימה ומדבר כאשר תישא אותו הרוח, מיד הוא הופך לאחד הנואמים הגדולים של המאה [...] אדולף היטלר נכנס לאולם, הוא מרחרח באוויר, רגע הוא מגשש, מבקש דרך, חש את האווירה. פתאום הוא מתפרץ. מילותיו מושלכות כחצים ישר אל המטרה, נוגעות בבשר החי של כל פצע אישי נותנת פורקן לתת-ההכרה הקיבוצית, מבטאות את שאיפותיו הנסתרות ביותר של קהל-מאזיניו, אומרות לו את הדבר שרוצה הוא ביותר לשמוע. (שם, 167)

אלתרמן עצמו חזר והדגיש במאמרו מ-1939 את התפקיד המרכזי של הרטוריקה והנאום של היטלר בכיבוש ההמונים: 'המשטר הנאצי עשה לו אתה מילה הנכתבת, המדוברת והרועמת, לכוח מניע שמעטים כמוהו [...] לא קטן הוא גם חלקה של הרטוריקה, חלקו של הנאום [...] האלפים, הגועים את ה"הייל" הגדול בעת נאומיו של "המנהיג", אינם גועים אותו מאונס...' (אלתרמן 1975, 36-37).

תמונת הסיום של הבית השלישי ב'הדלקה': 'ותזרח בגוזזטרה, / מול עמה, מול עירה, / מול תגמול מחיאות כפיים!' – היא תמונת המנהיג התופס את השלטון וזוכה לתשואות ההמון בכוח המילים, בכוח נאומיו, והיא אינה יכולה שלא להזכיר את תצלומי נאומיו המפורסמים של מוסוליני מעל הגוזזטרה ברומא. השיר 'הנאום', חרף העמדה האירונית המובהקת של הדובר, הבולטת מאור בשתי השורות האחרונות של הבית השלישי, על הפתוס המדומה שבהם, ההופך לבתוס – 'הה, גדולת הימים, השולחן, כוס המים, הה, תפאורת חייו ומותו של הנאום!' ('תפאורת' הוא ניאולוגיזם של אלתרמן, כנראה צירוף אירוני של תפארת ותפאורה) – ממוקד כולו בקסם הזה, המוקרן מהבמה (מטונימיה נוספת של המנהיג-הנאום) אל ההמון: 'הבמה – מול מבול העיניים קסומה היא, / מול ביבר משטמות, אמונה ודמדום'. הנאום, בבחינת מטונימיה של הנאום, כמוהו כצ'יפולה הקוסם בסיפורו הידוע של תומס מאן, 'מריו והקוסם' (1930), הממחיש להפליא את הקסם המהפנט של הפשיזם, שמתחיל כמשחק

ואחיזת עיניים ומתפתח בהמשך למשהו סוחף ומאיים וכובש שכמעט אין מנוס מלהיכנע לו. בשיר זה, למרות תיאור כוחו המהפנט של הנאום (בשני הבתים האחרונים), 'הממריא כחומה ומשביע – לגשת! / והופך לנחשול ומטביע – לנוס!', ולמרות תיאור התגובה הקולקטיבית של 'האשד החי, המצפה רק לצו', עדיין האיום נראה כמה שניתן להילחם בו בכוח האירוניה. רק מאוחר יותר, ב-1939 וב-1940, גילה אלטרמן (כמו תומס מאן ב'מריו והקוסם'), שאין די בה באירוניה, וכי מול הקסם האסתטי של הטוטליטריות הפשיסטית יש להעמיד מחדש עולם ערכים קסום לא פחות, כפי שניסה לעשות ב'שיר עשרה אחים' וב'שמחת עניים'. מול הטרור המשתק הנאצי-פשיסטי כי יש לצאת למלחמה חסרת פשרות, נואשת, עם הגב אל הקיר ועם נשק ביד, כפי שניסה להמחיש ב'שמחת עניים', ברוח נאומו המפורסם של צ'רצ'יל בפרלמנט הבריטי לאחר המערכה בדנקרק, ב-4 ביוני 1940:

אם גם חלקים גדולים של אירופה והרכה מדינות ותיקות ומהוללות נפלו או תיפולנה תחת שלטון הגסטפו וכל המנגנון המשוקץ של השלטון הנאצי, אנחנו לא נירתע ולא נכזיב. אנחנו נמשיך עד הסוף. אנחנו נילחם בצרפת, אנחנו נילחם בים ובאוקיינוס, אנחנו נילחם בבטחה גוברת ובכוח גובר באוויר; אנחנו נגן על האי שלנו, ויהיה המחיר מה שיהיה. אנחנו נילחם בחופים, אנחנו נילחם בשדות התעופה, אנחנו נילחם בהרים; לעולם לא ניכנע. (צ'רצ'יל 1956, 103)<sup>3</sup>

'הנאום', בסופו של דבר, אינו אלא מעין נספח ל'הדלקה', שהרי כל עניינו בהבט אחד בלבד של הקסם הפשיסטי-טוטליטרי. מכאן גם תבניתו הפרוזודית המהוקצעת, המדויקת להפליא, בנוסח הדייקנות הגרמנית-טוטליטרית, שאין בה אף לא סטייה אחת מהתבנית הקבועה, הפורמלית (בתים מרובעים, במשקל של טטרמטר אנפסטי היפרקלקטי וא-קטלקטי לסירוגין, בחריזה מסורגת נשית-גברית).

השיר 'הדלקה' הוא ללא ספק מורכב ומעניין הרבה יותר. קשה לדעת אם הגירווי לכתיבת שיר זה נבע בעיקרו מהתבוננות וכללת, מצטברת, בפשיזם ובנאציזם לגילוייהם השונים, או שמא יש בו גם הדים לאירועים היסטוריים ספציפיים. האם תיאור הדלקה הוא תיאור מטפורי-סמלי בלבד או שמא הוא גם מטונומי וקשור בדלקה הגדולה שהיוותה את קרש הקפיצה האחרון של היטלר לתפיסה מוחלטת של השלטון בגרמניה – שרפת הרייכססטג ב-22 בפברואר 1933, שבעקבותיה הכריז היטלר ב-28 בפברואר על השעיית חוקת ויימר בכל

<sup>3</sup> דברים ברוח זו נשמעו גם בארץ מפי מנהיגי היישוב ותנועת העבודה, ברל כצנלסון ויצחק טבנקין, וניתן לשמוע בהם הדים לנאומו של צ'רצ'יל, תוך התאמה לנסיבות הארצישראליות. הדמיון בין דברי טבנקין, שערפלי מצטט אותם בעמודים האחרונים של *עבודות של הושק* (ערפלי תשמ"ג, 148-150), לבין דברי צ'רצ'יל אינו נובע רק מהזמן המשותף אלא משקף גם, קרוב לוודאי, השפעה ישירה של הרטוריקה המזהירה של צ'רצ'יל. הדברים, שנתפרסמו לראשונה במכפנים באוגוסט 1940, נכתבו, כפי שמשמע מהטקסט, לאחר נאומו של צ'רצ'יל בפרלמנט ב-4 ביוני, שממנו הוא מצטט ('ואם אמר צ'רצ'יל: בפנינו אין מנצחים'), ולפני כניעת צרפת ב-15 ביוני (בדברים נזכרת במפורש תבוסת פולין, הולנד, בלגיה, דניה, ונורווגיה – אך לא צרפת).



הנוגע לחופש הביטוי הפרטי והציבורי, ועל בחירות חדשות ב-5 במרס, בחירות שבהן השיגו הנאצים, יחד עם בני בריתם, רוב מוחלט? ואולי יש בתיאור השרפה, החיילים, הפליטים היוצאים בגלות וכו' הד למלחמה האימפריאליסטית הראשונה שהוליד הפשיזם, לפני פלישת גרמניה לצ'כוסלובקיה ולפולין, דהיינו לפלישת איטליה לאתיופיה באוקטובר 1935, פלישה שהייתה קשורה בהפצצות ברוטליות ובמלחמת גזים, שהובילו לכיבוש המוחלט של אתיופיה במאי 1936, או לדיווחים ממלחמת האזרחים בספרד, שבה נתמכו צבאות פרנקו על ידי גרמניה הנאצית ואיטליה הפשיסטית?

פלישת איטליה לאתיופיה לוותה, כידוע, גם במניפסט חדש של מאריניטי, אבי הפוטוריזם, שכולו שיר הלל אסתטי למלחמה כמטרה לעצמה, כתמצית היופי המודרני. מניפסט זה מצוטט בהרחבה על ידי ולטר בנימין באחרית הדבר שלו למאמרו 'יצירת האמנות בעידן השעתוק הטכני', כהדגמה חיה למסקנתו התיאורטית, כי גולת הכותרת של האסתטיזציה של החיים הפוליטיים, הדרך לפיצוי רוחני של ההמון במקום שינוי יחסי הקניין ושיתופו האמיתי ברווחי החברה, היא המלחמה:

כל מאמצי האסתטיזציה של הפוליטיקה מגיעים לשיאם בנקודה אחת. נקודה זו היא המלחמה. המלחמה, והיא בלבד, מאפשרת הצבת מטרה לתנועות המונים שממדיהן גדולים מאוד, תוך כדי שמירה על יחסי הקניין המסורתיים. כך מתנסחים הדברים מנקודת ראותה של הפוליטיקה. מנקודת הראות של הטכניקה הדברים מתנסחים כדלקמן: רק המלחמה מאפשרת גיוס כל האמצעים הטכניים של ההווה תוך שמירה על יחסי הקניין. מובן מאליו כי האלהת המלחמה על ידי הפשיזם אינה משתמשת בהנמקות אלה. אך בחינתם של הדברים מאלפת, בכל זאת, בגילוי הדעת שפרסם מריניטי לרגל המלחמה הקולוניאלית באתיופיה, נאמר: 'זה עשרים ושבע שנים אנו הפוטוריסטים מוחים נגד הגדרת המלחמה כאנטי-אסתטית [...] לפיכך אנו קובעים [...] המלחמה היא יפה, כי הודות למסכות הגאז, לרמקולים הזורעים בהלה, ללהביורים ולטנקים הקטנים, היא מבססת את שלטונו של האדם על המכונה המשועבדת. המלחמה היא יפה משום שבה מתחילה ההפיכה הנכספת של גוף האדם למתכת. המלחמה היא יפה משום שהיא מקשטת אחו פורח בשחלבים הלוהטים של מכונות הירייה. המלחמה היא יפה משום שהיא מאחדת לסימפוזיה אחת את ירי הרובים, את מטחי התותחים, את הפסקות האש, את הבשמים וריחות הריקבון. המלחמה היא יפה משום שהיא יוצרת ארכיטקטורות חדשות, דוגמת אלה של הטנקים הגדולים, של המטס הגיאומטרי, של להקי המטוסים, של פיתולי העשן העולים מכפרים בוערים, ועוד דברים רבים [...] משוררי הפוטוריזם ואמניו [...] זכרו

את עקרונות היסוד האלה של אסתטיקת המלחמה, כדי שמאבקכם למען שירה חדשה  
ואמנות פלסטית חדשה יינק מהם השראה! (בנימין 1996, 174-175)

כפי שכבר ציינתי, לא יכול היה אלתרמן להכיר את האפילוג של בנימין, שנכתב פחות או יותר  
באותו זמן שבו נכתבו שירי *כוכבים בחוץ*; אבל סביר מאוד להניח שאלתרמן הכיר, באמצעות  
העיתונות, את המניפסט של מארינטי בשבחי המלחמה באתיופיה או קטעים ממנו או לפחות  
שמע על דברי מארינטי, שקשריו ההדוקים, הממושכים, עם הפשיזם האיטלקי היו מן  
המפורסמות.<sup>4</sup> והרי שיר הלל למלחמה היה כלול כבר במניפסט הפוטוריסטי הראשון של  
מארינטי, שראה אור לראשונה בפריס, בפברואר, ב-10 בפברואר 1909, מניפסט שקשה להניח  
שלא היה מוכר לאלתרמן במקורו הצרפתי, ושהסעיף התשיעי שלו קובע: 'אנו רוצים להלל  
את המלחמה – ההיגינה היחידה של העולם – את המיליטריזם, את הפטריוטיזם, את המחווה  
המיוחדת של האנרכיסטים את האידאות היפות המשליטות הרג, את הבוז לאשה' (שטרנהל,  
שניידר ואשרי 1996, 51).

את חלקו העיקרי של השיר 'הדלקה' צריך לקרוא, להערכתך, בראש וראשונה כשיר  
פוטוריסטי, כהדגמה של הפואטיקה הפוטוריסטית והאידיאולוגיה הפוטוריסטית, המבקשת  
לשיר את אהבת הסכנה, התעוזה, המרד, האגרסיביות, היופי של המהירות, של הטכניקה, של  
האלימות, של המלחמה ושל תנועת ההמונים. אלמנטים אלה מופיעים בכל אחד עשר  
הסעיפים של המניפסט, וההתבוננות בהם ממחישה היטב את מהותו של הפוטוריסט, הן כזרם  
פואטי והן כתנועה פוליטית, שהשתלב בהמשך בתנועה הפשיסטית האיטלקית של מוסוליני:

- 1 רצוננו לשיר את אהבת הסכנה, את הָרְגֵל האנרגיה ואומץ הלב.
- 2 יסודותיה העיקריים של שירתנו יהיו הגבורה, ההעזה והמרד.
- 3 [...] אנו רוצים לשבח את התנועה האגרסיבית [...] את צעד הריצה, את קפיצת  
המוות, את סטירת הלחי ואת מהלומת האגרופ.
- 4 אנו מכריזים שלתפארת העולם נוסף יופי חדש: יפי המהירות [...]
- 5 רצוננו לשיר את שירת האדם האוחז בהגה [...]
- 6 על המשורר לשקול על מעשיו בחום, בברק ובנדיבות לב, כדי להגביר את דבקתם  
הנלהבת של היסודות הקמאיים.
- 7 אין יופי זולתי במאבק. אין יצירת-מופת החסרה תכונות אגרסיביות [...]
- 8 [...] אנו חיים כבר במוחלט, כיון שיצרנו כבר את המהירות הנצחית המצויה בכל.

<sup>4</sup> לעניין הקשר המהותי בין הפוטוריסט של מארינטי לבין הפשיזם של מוסוליני, ראו: אוחנה 1993, 204-287; שטרנהל,  
שניידר ואשרי 1996, 50-56; Neocleous 1997, 45-46; Griffin 1995, 200-209; Tisdall & Bozzolla 1978, 62-63

9 אנו רוצים להלל את המלחמה – ההיגינה היחידה של העולם – את המיליטריזם, את הפטריוטיזם, את המחווה המוחצת של האנרכיסטים, את האידיאות היפות המשליטות הרג, את הבוז לאשה.

10 אנו רוצים להכחיד את המוזיאונים, את הספריות, להילחם במורליזם, בפמיניזם, בכל מורך לב תועלתני ומעשי.

11 נשיר את שירת ההמונים הגדולים שהעבודה, הבידור או המרד זימנו יחדיו; את הנחשול הססגוני והפוליפוני של המהפכות בבירות המודרניות [...] את טיסתם החלקה של האווירונים שלמדחפיהם שקשוק דגלים ומחיאותיו של קהל מריע [...]. (שטרנהל, שניידר ואשרי 1996, 20-52; מארינטי 1969, 672-673)

לדעתי, ניסה אלתרמן להציג מהות זו בשיר באופן ציורי ודרמטי.<sup>5</sup> התנועה המהירה של האש ב'הדלקה', האגרסיבית, המהפכנית, השורפת ומכחידה את העיר ('והבית זקן ולוהב בבלואיו'), הבאה לידי ביטוי גם בריתמוס המהיר, הקטוע והעצבני של הרשת האנפסטית, עם המבנה המהפכני, החופשי, של השורות והסטרופות, תנועה ששיאה בהשתלטות הפוליטית, בתשואות ההמון ובשיכרון החג – ממחישה להפליא את הפואטיקה של מארינטי ואת האידיאולוגיה הפוטוריסטית שלו, החוגגת את ניצחון בריתה עם הפשיזם באורגיה של פראות ואהבה: 'צפירת האסון על גגות מזדקפת, / עירומה מול שמים, / פראית, / מאוהבה!'

וכאן, כשהאקסטזה מגיעה לשיאה – בא לפתע אותו בית מוזר, חידתי, דיאלוגי:

תְּלִים

הָעִיר בּוֹעֶרֶת!

תְּלִים

פְּתִיכֵם הָאִירוּ!

הַמְּלֶךְ – עוֹנִים תְּלִים שֶׁל עוֹפְרֶת –

יְדִינוּ אוֹתָם הַבְּעִירוּ!<sup>6</sup>

אני מציע לקרוא בית זה לאור הפיסקה האחרונה באפילוג של ולטר בנימין ל'יצירת האמנות בעידן השעתוק הטכני', כהמחשה אינטואיטיבית של אלתרמן לתפיסתו של בנימין, המקבילה לה בזמן והמגיבה על אותם אירועים והתפתחויות היסטוריות בדרך דומה:

<sup>5</sup> על הקשר האפשרי בין שיר זה לבין מארינטי והפוטוריסט הצביע כבר ערפלי (תשמ"ג, 136-137).  
<sup>6</sup> פירושו של בלבן (1981, 54) לבית זה אינו מספק כלל. אם הסיטואציה של 'הדלקה' מסמלת התפרצות מהפכנית, מרד – הרי הצתת ארמון המלך משתלבת היטב בקונטקסט פרשני זה; אך מדוע צריכים החיילים להבעיר גם את בתיהם שלהם? וכיצד משתלב בפרשנות זו הצירוף 'חיילים של עופרת', שהשדה האינטר טקסטואלי שלו משחקי או אמנותי?

'fiat ars-perat mundus' [תחי האמנות – יאבד העולם], אומר הפשיזם, ומצפה כי התפיסה אשר שונתה על ידי הטכניקה תמצא את סיפוקה האמנותי – כפי שמרינטי מכריז – במלחמה. זהו, ללא ספק, שיאו של רעיון 'האמנות לשם אמנות'. האנושות, אשר לפני, אצל הומרוס, היתה חזיון לעיניהם של האלים האולימפיים, נעשתה עתה חזיון לעצמה. ניכורה מעצמה הגיע לדרגה כזאת שהיא מסוגלת לחוות את השמדתה- היא כהנאה אסתטית ממעלה ראשונה. זה מה שצופנת בחובה האסתטיזציה של הפוליטיקה פכי שהפשיזם מיישם אותה. (בנימין 1996, 175-176)

החילים הם 'חילים של עופרת', כי הם כלי משחק, פיונים, בידי הפוליטיקה הפשיסטית, במסגרת המשחק האסתטי-פוליטי שהיא משחקת. הניכור שלהם מעצמם, הבערת בתיים כמו ידיהם, הוא ניכורה של האנושות מעצמה בהשפעת הכוח המהפנט של הקסם האסתטי הפשיסטי, ששיאו המלחמה וההרס העצמי. זו, כמדומני, משמעותו של בית זה. שני הבתים האחרונים של השיר הם היחידים שבהם משתחרר הדובר מהקסם המהפנט של הפשיזם, ובאמצעות שינוי מוחלט של הטון ושל זווית הראייה הוא מציג את הצד השני של המטבע, את הגורל האנושי הטרגי של הקורבנות:

וּמַעַל מְדַרְגוֹת הַשְּׂדֵרָה הַגְּדוֹלָה,  
בְּחִשְׁבַּת רְחוּבוֹת נְמֻלְטִים,  
דֶּרֶךְ רֵעַשׁ הַגֵּן הַיּוֹצֵא בְּגוֹלָה,  
בְּאֲנָקַת אֶלּוֹנָיו עִם צְרוּרוֹת וַיִּלְדִים - -

-- לְבִדָּה כְּאוֹבְדַת אֹוִיר וְשָׁמַיִם,  
לְכִנָּה וְנִצְחִית כְּלִכְנַת הַבְּרָבוֹר  
עוֹד רְצָה,  
עוֹד רְצָה אֲנִדְרֹטָה שֶׁל־שִׁישׁ -  
הָאֵם וַיִּלְדָּה הַשְּׁבוֹר.

הרקע הריאלי של התמונה אינו ספציפי, ויכול להתאים להקשרים היסטוריים שונים; אך בעוד שהצירוף הלשוני 'היוצא בגולה' עשוי אולי להיתפס כבעל קונוטציות יהודיות, הרי שתמונת האנדרטה של האם והילד מעוררת דווקא קונוטציות נוצריות. וכבר אנו במרחק של צעד אחד בלבד מ'שירי מכות מצרים'.



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

פרק שישי

### 'שירי מכות מצרים', גרמניה והשואה

שלושת השירים הראשונים של 'שירי מכות מצרים' – 'דם', 'צפרדע', 'כינים' – ראו אור, כאמור, ב-1 בספטמבר 1939, דהיינו כשנה וחצי לאחר 'הדלקה'. אין ספק אפוא שאלתרמן החל לכתוב את 'שירי מכות מצרים' לפני פרוץ המלחמה, כנראה בפרק הזמן שבין פרסום המאמר 'עולם והיפוכו', במרס 1939, לבין חודש אוגוסט של אותה שנה. מכאן מתברר גם שהתמיהה שתהו מבקרים שונים, ואולי הבולט שבהם נתן זך (בהרצאתו על 'שירי מכות מצרים' בכנס אלתרמן ב-1993 באוניברסיטת תל אביב), כיצד יכול משורר עברי לגלות ב-1944 (שנת פרסום היצירה בשלמותה כספר) אמפתיה ל'דמעת החפים מחטא' בקרב הגרמנים (שהרי, להערכתו, אי-אפשר היה שלא לזהות את מצרים עם גרמניה) – תמיהה זו אין לה יסוד של ממש.<sup>1</sup> המוטיבציה לכתיבת היצירה לא יכלה לנבוע מן השואה, כפי שטענה, למשל, זיוה שמיר (1989, 292; 1991, 11), שחזרה ותיקנה עצמה מאוחר יותר (שמיר תשנ"ט, 339-340) ואף לא מהמלחמה (שטרם פרצה), אלא מהסיטואציה ומן הדילמות של ערב המלחמה, שאלתרמן תיאר ב'עולם והיפוכו'.

פה המקור גם למה שעורר תמיהה בקרב המבקרים, כי למרות הציפיות שמעוררת הכותרת 'שירי מכות מצרים', כפי שהבליטה אידה צורית (צורית 1952; תשל"ד, 114-115; שביד 1964, 155-156), אין כמעט ביצירה זו, למעט תשתית עשר המכות עצמן, שום דבר יהודי ספציפי. אם 'שמחת עניים' היא היצירה ה'יהודית' ביותר של אלתרמן, מבחינת מערך יחסיה האינטר טקסטואליים עם טקסטים עבריים מכל רבדיה של הספרות העברית לדורותיה – מקרא, מדרש, תפילה, פיוט, שירת החול והקודש בספרד וכו' – כפי שהבליטו, בין השאר, אידה צורית (1952), משה שמיר (1954), דוד כנעני (1955), ברוך קורצווייל (1966), אסתר נתן (1969), ישראל לויץ (1977), חנה ריבלין (1981), מרדכי שלו (תשנ"ב, תשנ"ג) ובן-אהרן ואלון (2001), הרי ש'שירי מכות מצרים' היא היצירה ה'נוצרית' ביותר של אלתרמן, כפי

<sup>1</sup> הערתי על כך מיד עם תום ההרצאה של זך בכנס. עוד לעניין זיהוי מצרים עם גרמניה, והבן והאב עם גרמנים חפים מחטא, ראו: מירון 1992, 39-41; ברזל 1993, 32; כרמל-פלומין 1994; שמיר תשנ"ט, 339-341; שמיר 1999, 23-24 (הערה 26 שם).

שהדגיש בצדק אלי שביד (1964, 162-167).<sup>2</sup> בכל 'שירי מכות מצרים', אף שהיצירה מבוססת, לכאורה, בראש וראשונה על הסיפור המקראי בספר שמות, לרבות המדרש והפרשנות לסיפור עשר המכות, אין עם ישראל נזכר במפורש אפילו פעם אחת; ואף אותן פעמים ספורות שבהן הוא נרמז (בשיר 'דם', בבית הראשון – 'דרך כוכב הגר' ובבית האחרון – 'כוכב גרים, בכורי, זוהר על נא-אמון', ובעקבות בית זה גם בבית הראשון של 'מכת בכורות' – 'כוכב גרים, חזור'), אין להן זכר בנוסח הראשון של השיר מ-1939 (ראו נספח).

כפי שאין ביצירה שום התייחסות, מפורשת או מרומזת, לגורל היהודי ולשוואה – אין בה גם זום בסיס לאנלוגיה בין מצרים לבין גרמניה. יש לשים לב לעובדה שאלתרמן ממעט להשתמש ב'שירי מכות מצרים' בשם 'מצרים', ומעדיף לחזור ולהשתמש שוב ושוב בשם 'אמון' או 'נא אמון'. בכל היצירה כולה מופיע השם 'מצרים' שבע פעמים בלבד, ותמיד במסגרת הציורף הכבול 'מכות מצרים', מזה פעמיים בכותרות: כותרת היצירה כולה וכותרת הפרק המרכזי שלה. יתר על כן: במסגרת הטקסט של החלק המרכזי, שהוא ללא ספק גם הטקסט המוקדם ביותר, השם 'מצרים' אינו מופיע ולו פעם אחת, למעט הכותרת (הוא מופיע פעמיים ב'איילת' ושלוש פעמים ב'בדרך נא אמון'). לעומת זאת השם 'אמון' או 'נא אמון' מופיע ביצירה 42 פעמים, מהן 35 פעמים במסגרת החלק המרכזי של היצירה, זה של שירי המכות. דבר זה ודאי אינו מקרי: כפי שכבר ציין ברזל (1993, 134), השם 'אמון' או 'נא אמון' אינו קשור במקרא בשום צורה לא בסיפור על גזירות פרעה ולא בסיפור על מכות מצרים ויציאת מצרים.

השם 'נא אמון' מופיע במקרא, בצורה זו, פעם אחת ויחידה, בספר נחום, כדוגמה לעיר גדולה, חזקה ומבוצרת, אשר כוחה אינו עומד לה נגד נקמת ה': 'משא ננוה [...] אל קנוא ונוקם ה' (א, 1-2); 'התיטבי מנא-אמון היושבה ביאורים, מים סביב לה, אשר חיל ים מים חומתה?' (ג, 8). השמות 'אמון' ו'נא' מופיעים פעם אחת בספר ירמיהו, בקונטקסט של מלחמת נבוכדראצר במצרים: 'אמר ה' צבאות אלוהי ישראל: הנני פוקד אל אמנון מנא ועל פרעה ועל מצרים ועל אלוהיה ועל מלאכיה ועל פרעה וכל הבוטחים בו, ונתתים ביד מבקשי נפשם וביד נבוכדראצר מלך בבל וביד עבדיו, ואחרי כן תשכון כימי קדם, נאום ה' (מו, 25-26). שמות אלה מופיעים גם בספר יחזקאל, באותו הקשר עצמו: 'ונתתי אש בצוען, ועשיתי שפטים בנא... והכרתי את המון נא... ונתתי אש במצרים... ונא תהיה להיבקע' (יחזקאל ל, 14-16).

דומה שאלתרמן עשה כל מאמץ לנתק את השירים על גורלה של נא אמון מהקונטקסט היהודי של שעבוד וגאולה, המתקשר באופן טבעי ל'מצרים'. נראה אפוא,

<sup>2</sup> אפילו במקום שמתגלה ב'שירי מכות מצרים' קשר אינטר טקסטואלי ברור לטקסט מהספרות העברית המודרנית – מגילת האש' של ביאליק – כפי שציינו כבר שביד (שם) וברזל (1971, 82-83), הרי שקשר זה הוא דווקא עם טקסט שיש בו מוטיבים נוצריים מובהקים (רטוש 1951, 1982, 111-158).

של אנלוגיה בין נא אמוץ ומצרים לבין גרמניה, ובין גיבורי היצירה, הבן והאב המצרים, לבין גרמנים 'חפים מחטא' אין, לאמיתו של דבר, בסיס טקסטואלי או אינטרטקסטואלי ממש. עם זאת חזרה ועלתה אנלוגיה זו לאחרונה באינטרפרטציה החדשנית המקיפה של חנן חבר ל'שירי מכות מצרים', בספרו *פתאום מראה המלחמה* (חבר 2001, 64-113). כמו זך, מניח גם חבר כי ההקבלה בין מצרים לבין גרמניה ובין מצרים לבין גרמנים אצל משורר יהודי עברי בשנים 1939-1945 מובנת מאליה, בלתי נמנעת, והוא רואה בפרשנויות של מבקרים וחוקרים קודמים התחמקות מהתמודדות עם עמדתו הייחודית, לדעתו, של אלתרמן בנושא השואה בשנים 1943-1944, מתוך תפיסות יסוד אפריוריות ציוניות. לדעתו של חבר, 'שמחת עניים', שנוצרה בראשית המלחמה, נכתבה מתוך עמדה של אוטופיה לאומית הגמונית ציונית: 'אלתרמן של "שירי מכות מצרים" נטש את האוטופיה ההרמונית, והמיר אותה בהכרה נואשת ובהפנמה עמוקה של הנחיתות והחולשה של הקולקטיב היהודי בזמן השואה' (שם, 88). 'השאיפה לגאולה קולקטיבית, שהייתה אבן יסוד בסיפור המיתי של המת החי בשירי "שמחת עניים", הומרה ב"שירי מכות מצרים" בסיפור של חוסר מוצא והעדר תקווה, שמצא את ביטויו באלגוריה של מכות מצרים' (שם, 93). ואילו את היסוד המפתיע ביצירה, הנובע מן האנלוגיה המהופכת שיצר אלתרמן בין סיפור עשר המכות המקראי לבין ההווה האקטואלי, זה שבו 'גילה המשורר רגישות אנושית למצוקתם של אלה מבני האומה הרודפת, שאינם נושאים באחריות אישית לפשעים שביצע עמם', ואשר 'הסבל המודגש בה [באנלוגיה] מן העבר המקראי הוא דווקא סבלם של המצרים, שהוא, בהווה, סבלם של הגרמנים' (שם, 68), יסוד זה לא ניתן להבין, לפי חבר, בלי לקחת בחשבון את זמן החיבור של היצירה: 'פרק הזמן שעבר מ"שמחת עניים" שפורסמה ב-1941 ל"שירי מכות מצרים" ב-1944 הוא לכאורה קצר ביותר. אך זהו בדיוק פרק הזמן שעבר בין התייחסות ארצישראלית אל השואה כאל עוד סדרת אסונות, נוראים וכבדים, שלב נוסף, הגם חמור, במרטירולוגיה היהודית, לבין התבססותה של ההכרה בדבר ממדיה חסרי התקדים של השמדת היהודים' (שם, 86).

אבל הסבר זה אינו לוקח בחשבון את העובדה, שחבר עצמו מציין אותה, כי השירים הראשונים של 'שירי מכות מצרים' התפרסמו כבר ב-1 בספטמבר 1939, שהרי אם אמנם נכתבו השירים הראשונים 'עוד לפני המלחמה, כתגובה חרדה אוניוורסליסטית לנוכח התגברות האלימות באירופה' (שם, 94) – מדוע בחר אלתרמן להעמיד במרכזם, גם בנוסח הראשון (השונה אמנם בהדגשיו מהמאוחר), דווקא בן ואב חפים משפע, מצרים-גרמנים? 'האם אלתרמן ריחם ערב הניצחון על גרמניה הנאצית על קורבנותיו הגרמנים של המשחרר האנטי נאצי?' שואל יצחק לאור (2001) בסיום רשימת ביקורת על ספרו של חבר, ומשיב: 'ובכן, קריאה כמו זו של חבר באלתרמן אינה אפשרית, אם אין מותחים קו מפריד בין אלתרמן של "שמחת עניים" (המבקש: "תן לי שנאה אפורה כשק"), לבין "שירי מכות מצרים", כך אומר חבר'.

אולם מתיחת קו מפריד כזה אינה אפשרית, מפני שמועדי כתיבתם של 'שירי מכות מצרים' חובקים מבחינה כרונולוגית את ימי כתיבתה של 'שמחת עניים': אלתרמן החל בכתיבתם לפני שכתב את 'שמחת עניים' וסיים אותם לאחר שפרסם את 'שמחת עניים'.  
אכן, חבר עצמו היה מודע לקושי הרב שבמתן תשובה חד-משמעית לשאלה ישירה מעין זו ששאל לאור, שאלה החוזרת, לאמיתו של דבר, על שאלתו של זך ומנסה לעקוף את הבעיה דרך תפיסת היצירה כאלגוריה 'לא טוטלית ולא בינרית' (שם, 86): 'קריאת הפואמה כאנלוגיה הטרוגנית מאפשרת לקרוא את "שירי מכות מצרים" ללא מחויבות לזהות ברורה בין העברים שבמקרא לבין היהודים שבהווה. ומכאן רק כפסע לקראת טשטוש האנלוגיה בין המצרים שבמקרא לבין הגרמנים שבהווה' (שם, 85).<sup>3</sup> אלא שדרכי עקיפין אלו מיותרות, להערכת, מפני שלעצם האנלוגיה עברים-יהודים ומצרים-גרמנים אין, כאמור, כל בסיס טקסטואלי או אינטר טקסטואלי של ממש ביצירה. דומה שבאנלוגיה בין מצרים לבין גרמניה חוזר חבר על הטעות של מבקרים קודמים, שלדידם השם 'מצרים', בגלל עצם הופעתו ביצירה עברית של אלתרמן בשנות המלחמה, נקשר אוטומטית בעולם הקונוטציות היהודי של שעבוד וגאולה, תוך התעלמות מהקונטקסט העברי-אירופי של אלתרמן, הדומיננטי לחלוטין במאמר 'עולם והיפוכו'. בקונטקסט של תרבות המערב, ובאופן בולט בקונטקסט הצרפתי, נתפסה מצרים, במיוחד משלהי המאה השמונה-עשרה ואילך, כערש הציוויליזציה האנושית. כשאתה קורא את השורות החותמות את השיר הראשון של 'בדרך נא-אמון': 'קמת ניצבת בלי ישלוט בך עובש, / על ראשית נתיבות עמים', קשה שלא להיזכר במשפט המפורסם של נפוליון בונפרטה בנאומו בשערי קהיר, לפני קרב הפירמידות, ב-21 ביולי 1798: 'ארבעת אלפים שנים צופות בכם ממרומי הפירמידות', וכשאתה נפגש בשיר 'חושך' עם צמד השורות השני של הבית השני: 'הוא חושך, הניבט, כעד לגמר מלאכות, / משחור שבירי בזלת בבתי הנכות' – שוב דומה שאינך יכול שלא להיזכר באבן הבזלת המפורסמת ביותר בין כל אבני הבזלת המצויות במוזיאונים, 'אבן רוזטה', המוצגת לראווה ב-British Museum, אותה אבן עם כתובת יחידה במינה שנמצאה על ידי קצין צרפתי מצבא נפוליון בשנת 1799 ברוזטה, סמוך לאלכסנדריה, ואשר באמצעותה פענח שמופוליון בשנות העשרים את כתב ההירוגליפים [! – נ.ר.].

הזיהוי שזיהה דוד כנעני את מצרים כ'אבטיפוס לאנושות כולה' (1955, 250), ובדומה

לו אלי שביד את נא-אמון כ'סמל האנושות כולה' (1962, 210), מתבסס אפוא על מסורת

<sup>3</sup> טשטוש האנלוגיה בין המצרים לגרמנים בולט במיוחד בחלק האחרון בפרשנותו של חבר ל'שירי מכות מצרים'. קשה, למשל, לייחס את דבריו של חבר – 'האפשרות כי דפוס זה של סבל אקראי, סבלם של מי שנפגעים באקראי, יופנם על ידי שני הצדדים, מערערת את המוצדקות המוסרית של מעגל האלימות' (שם, 105) – לסיטואציה של יחסי יהודים-גרמנים בתקופת השואה. הטענה, כי 'באמצעות האנלוגיה ההיסטורית האלגורית והלא-הינרית שלו חושף השיר, ובכך גם מבקר, את תבנית הנקמה ההדדית של "חטא ודין" כמנגנון שמייצר, בשני המחנות הניצים, קרבנות מייצגים, נבחרים, מתים שעברו טרנסנדנציה קולקטיבית' (שם, 105), מתאים, מבחינת הרטוריקה שלו, לעמדה של השמאל הישראלי הפוסט-ציוני דהיום בהקשר לסכסוך הישראלי-פלסטיני הרבה יותר מאשר לסוגיה של יחסי יהודים-גרמנים בשנים 1943-1944.



ארוכה במורשת האירופית,<sup>4</sup> שעקבותיה ניכרים בבהירות גם במורשת הסימבוליזם הרוסי,<sup>5</sup>  
אשר אלתרמן היה מודע לה היטב,<sup>6</sup> ואשר מתבטאת באורח ברור וחד-משמעי בשירו  
האקטואלי 'להגדה', שנדפס במסגרת מדורו 'רגעים' ב'הארץ' מיום 11 באפריל 1941:

פִּי תֵּשֵׁב לְעֵינַי בְּדַבְרֵי הַיָּמִים  
וְקָרָאתָ לְאִמֹר:

לִילוֹת-אֶפֶל הָיוּ בְּקוֹרוֹת הָעַמִּים  
וְכַתֹּם לְיֵלָה בָּא אֹר.

וְהִנֵּה גַם עַכְשָׁיו, בְּנִהְיָמָה נוֹשָׁנָה,  
מֵאִים עַל תְּבֵל-רַבָּה לִיל אֶפְלוֹת  
וְהַפְעַם רוֹאִים אָנוּ מָה נִשְׁתַּנָּה  
הַלְיָלָה הַזֶּה  
מִכָּל הַלִּילוֹת.

(אלתרמן 1974, 166)

ליל האפלה (או מכת החושך) מאיים אפוא על תבל רבה – דהיינו, על האנושות כולה ולא על  
גרמניה, שהיא היא תמצית האיום.

<sup>4</sup> לעניין זה ראו: Inversen 1993

<sup>5</sup> תודתי לחמוטל בר־יוסף שהאירה את עיני לגבי הקונטקסט הרוסי; וראו מכתבה להארץ/ספרים מיום 31.1.2002  
<sup>6</sup> את הזיהוי האקטואלי של נא־אמון ב'שירי מכות מצרים' עם ארצות אירופה בתקופת המלחמה ניתן למצוא גם אצל נחמה  
ליבוביץ, בהתייחסה לפרשנות למכת הדם במדרשים ואצל אלתרמן: 'דברים אלו ("כי דם היה בעיר ולא חרדה העיר")'  
נכתבו בעת שבאו כל מכות מצרים על ארצות אירופה ומילאון דם ואש ותמרות עשן' (ליבוביץ 1970, 126).



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

פרק שביעי

### השירים הראשונים והסימבוליזם של החורבן והישועה

כשאנו מתבוננים בשלושת השירים הראשונים של 'שירי מכות מצרים' כפי שנדפסו בנוסחם הראשון ב-1939 נראה, לכאורה, שאין הם שונים באופן מהותי משלושת השירים בנוסחם המאוחר, המוכר לנו, אף שבנוסח המאוחר נוספו לכל שיר שני בתים (הבית השני והשלישי); אלא שבהתבוננות חוזרת מתברר שיש הבדל מהותי ביניהם.

בנוסח השני, המוכר, מתחלק כל שיר לשני חלקים כמעט שווים באורכם. שלושת הבתים הראשונים, למעט השורה ה-12, הם תיאוריים, והדובר בהם אינו מאופיינ; שלושת הבתים האחרונים, בתוספת השורה ה-12, הם דיאלוגיים, ובין הדוברים יש סימטריה מלאה: הדובר בבית הרביעי הוא הבן; הדובר בבית החמישי הוא האב; ואילו בבית האחרון דוברים הבן והאב לסירוגין, זה אחר זה, שורה שורה.

בנוסח הראשון, לעומת זה, כפי שנראה בבירור מהשיר 'דם', נשמעים בכל השיר שני דוברים בלבד, הבן והאב, כלומר, הם דרמטיים באופן מלא. אין בהם דמות מספר או מתאר, שכן על פי הפנייה 'אב חנון' בשורות השלישית והרביעית של שיר זה ניתן להבין כי גם שתי השורות הראשונות נאמרות מפי הבן ויש בהן ביטוי לנקודת ראותו. לפי זה מתקבל מבנה שונה, פחות סימטרי מבנוסח המאוחר, והרבה יותר סובייקטיבי: שני הבתים הראשונים בשיר נאמרים מפי הבן (ולפיכך נקודת ראותו זוכה למירב תשומת הלב), הבית השלישי – מפי האב, והבית הרביעי, המסיים, הוא דיאלוגי, והבן והאב דוברים בו לסירוגין. היות שהשיר השני נפתח בחזרה כמעט מדויקת על השורה הראשונה של השיר הקודם (בשינוי מילה אחת בלבד – 'קורע רקיעים שברה של נא-אמון' במקום 'קורע רקיעים יופיה של נא-אמון'), ניתן להסיק כי גם בית זה נאמר מפי הבן, הגם שאין בו פנייה לאב; ולפיכך אנו נוטים לקרוא גם את הבית הראשון של השיר השלישי כדיבור ישיר של הבן, אף שהשורה הפותחת אותו אינה חוזרת על קודמותיה.

נחזור אל השיר הראשון שהוא, במידה רבה, שיר המפתח למבנה הדרמטי והתמטי

של היצירה. בבית הראשון מתאר הבן, בצורה אמפתית מאוד, את יופיה של נא-אמון בשברונה, ואילו בבית השני הוא נותן ביטוי אמוטיבי קיצוני למצבו האישי ולפחדיו. האב,

מהרגע הראשון שבו נשמע קולו, בבית השלישי, מאופייין באמצעות דבריו כאב החכם, התגלמות התבונה, היודע הכול והמבין את פשר ההתרחשויות. מה שמבחינת הבן הוא בגדר הווה בלבד, קולקטיבי ואישי, חסר פשר, המעורר אמוציות אסתטיות-ארוטיות עזות ואמביוולנטיות שמשמעותן אינה ברורה לו – מבחינת האב הוא סיטואציה של סיבה ותוצאה, של עבר והווה, של חטא ועונש, כשאף סוג העונש ומראהו מנומקים על ידי סוג החטא ומראהו:

בְּכוֹרִי, בְּכוֹרֵי הַבֶּן, לְדָם הָיוּ הַמִּים,  
כִּי דָם טָהוֹר, בְּכוֹרִי, כִּי דָם שֶׁפָּךְ פְּמִים.  
הִשְׁכּוּ עֲמָקֵי הַבְּאֵר, אָדְמוּ עֵינֵי הַבְּעִיר,  
כִּי דָם צָעַק בְּעִיר וְלֹא חָרְדָה הָעִיר.

מה מקורו של הסבר זה? הנמקה דומה של 'מידה כנגד מידה' אינה קיימת, כזכור, במקרא בהקשר של מכת הדם, אך ניתן למצוא הנמקה מעין זו בטקסטים מאוחרים יותר, יהודיים ונוצריים. הנמקה של 'מידה כנגד מידה' מופיעה, למשל, בשמות רבה, פרשה טו: 'מפני מה הביא הקב"ה עליהן דם? מידה כנגד מידה [...] לפי שלא היו מניחים בנות ישראל לטבול מטומאתן כדי שלא יהו פריץ ורביץ, לפיכך לקו המים בדם'; וכן בחכמת שלמה יא, 6: 'נבהלו בראותם דם נבאש תחת שטף מי נהר לא יכזיב להוכיחם על פקודת רצח ילדים'; ובעקבות חכמת שלמה גם אצל נ"ה וויזל בשיר התשיעי של 'שירי תפארת': 'אותי שמתם משחית, דם שותי בי תמהלו, / הנני לכם משחית, מימי אל דם נהפכו'.

קרובות במיוחד לטקסט האלתרמני הן הנמקות המופיעות במדרש לקח טוב שמות, וארא ז, יז: 'לפי ששפכו דמם של ישראל כמים, נהפכו "לדם יאוריהם ונוזליהם בל-ישתיון"' (תהילים עח, 44), ובחזון שבע המכות באפוקליפסה של יוחנן בברית החדשה: 'וישפוך השלישי את קערתו בנהרות ובמעיינות המים ונהיו לדם. ואשמע את מלאך הימים אומר: [...] כי דם קדושים ונביאים שפכו ודם השקיתם, כי גמול ידם הוא' (חזון יוחנן טז, 4-6); וכן בפירושו אברבנאל לאותו פסוק בשמות: 'וכאילו היה יאור מצרים מלא דם בניהם, וכנגד הרעה הזאת באה מכת היאור בדם'.

השיר 'דם', בנוסחו הראשון, מסתיים בשורה: 'דמיה, בני בכורי, כשחק בנקם'. בכך מתחזק הקשר האינטר טקסטואלי עם 'משא מננוה', שהחל באזכור נא-אמון בשורה הראשונה של השיר, שהרי 'משא ננוה' נפתח בתיאור: 'אל קנוא ונוקם ה', נוקם ה' ובעל חמה, נוקם ה' לצריו ונטר הוא לאויביו' (נחום א, 2).

השיר השני, 'צפרדע', חוזר על אותה תבנית, אבל כבר בראשיתו נותן הבן ביטוי למה שלמד מהאב בשיר הקודם – שאין זו מכה ללא סיבה. אמנם 'קורע רקיעים שברה של נא-

אמון', אבל למרות האמפתיה יודע הבן כי יש לכך צידוק מוסרי-משפטי: 'קורסת נא-אמון על חטא ועל עוון'. ושוב: אין זו ההנמקה המקראית למכה, שהרי זו אינה מוסרית-משפטית אלא פרגמטית ('ואם מאן אתה לשלח, הנה אנוכי נוגף את כל גבולך בצפרדעים', שמות ז, 27), אלא זו הנמקה אלגית ברוח תיאורי החורבן של ירושלים באיכה ('לא האמינו מלכי ארץ וכל יושבי תבל כי יבוא צר ואויב בשערי ירושלים מחטאות נביאיה עוונות כהניה השופכים בקרבה דם צדיקים', איכה ד, 12-13), או בדניאל ('כי בחטאינו ובעוונות אבותינו ירושלים ועמך לחרפה לכל סביבותינו', דניאל ט, 16). גם בשיר זה מתאפיין הבן בתגובתו האמוציונאלית, ואילו האב בידיעת-הכול שלו, ובכלל זה מותו הצפוי של הבן התם, החף מפשע, השעיר לעזאזל – מוות שאין לו בשיר זה שום הנמקה אלא הוא מסתפק בציון עובדה בלבד: 'אתה, בכורי, תכיר השלח בידו'.

השיר השלישי, 'כינים', מחזק מה שהובלט כבר בניתוח שני השירים הקודמים: הבן, בבית הראשון, מפנים את התוכנות שקיבל מהאב; 'שנאה את, נא-אמון, ולא שנאת כינים'. ואכן, בבית השלישי מאשר האב ניתוח מצב זה של שנאה ואת הנמקתה. בדברי הבן, בשורה הראשונה של השיר, יש שוב אלוזיה לסיפורי חורבן ירושלים, והפעם לא למקרא אלא למדרש: 'מקדש ראשון מפני מה חרב? מפני ג' דברים שהיו בו: עבודה זרה וגילוי עריות ושפיכת דמים [...] אבל מקדש שני, שהיו עוסקין בתורה ובמצוות ובגמילות חסדים, מפני מה חרב? מפני שהיתה בו שנאת כינים, ללמדך ששקולה שנאת כינים כנגד ג' עבירות: עבודה זרה, גילוי עריות ושפיכות דמים' (בבלי יומא ט, ע"ב). ואפשר שיש בשורה זו גם אלוזיה לאוונגליון של יוחנן, המביא את דברי ישו בסעודה האחרונה: 'וישנאו גם אותי גם את אבי; אך למלאות דבר הכתוב בתורתם: שנאת כינים שנאוני' (יוחנן טו, 24-25).<sup>1</sup> האב, כאמור, מחזק את דברי הבן, ומדגיש שוב שנא-אמון לא זו בלבד שתיענש על חטאיה אלא גם תינקם. זהו פשר התהליך הממושך של עשר המכות, שאת תיאורו מתחיל האב בנוסחה המשפטית-מוסרית של 'מידה כנגד מידה', אך מסיים באלוזיה לחזון הנקמה של למך בבראשית: 'כי שבעתים יוקם קין, ולמך שבעים ושבעה' (ד, 24).

סיום השיר בשורה החגיגית-פתטית: 'ליל נקמות, בכורי! גדול ליל נקמות!' עם סימני הקריאה הצפופים, עם הקשר האינטר טקסטואלי למדרש מכאן ול'מגילת האש' של ביאליק מכאן (ברזל 1971, 82-83), רומז למהותו של האב או למי שעומד מאחוריו – 'אל נקמות', 'אל קנא ונוקם'. הקשר בין האב ובין הבן עשוי להיתפס, לפיכך, כאנלוגי לקשר בין האב-האל לבין הבן-הקורבן. לכן גם לא מפתיעות הופעת העלמה בשיר הסיום 'איילת', והופעת האיילת בשיר הנושא את שמה, בדמות של 'כוכב-גוזל, זוהר ורם': 'הסמל המשיחי שדמויות האב והבן נלקחו הימנו גרר עמו את השלישייה', מציין בצדק שביד (1964, 163). מצד אחד, זוהי

<sup>1</sup> הביטוי 'שנאת כינים', כצורתו זו, אינו ביטוי מקראי, אם כי הוא מבוסס על פסוק מתהילים: 'שונאי כינים יקרצו עין' (לה) (19).

השלישייה של האב, הבן, והעלמה, ומצד שני – השילוש המקודש של האב, הבן ורוח הקודש, המסומלת, בעקבות האוונגליונים, באמצעות היונה, ש מקומה בציורים הדתיים לרוב בפסגת התמונה, מעל לבן, או בין האב והבן, או מעל לעלמה.

מה מקומה של סימבוליקה נוצרית זו ביצירה?

שביד (1962, 1964), שהצביע, כאמור, בבירור על הסימבוליקה הנוצרית ועל מקומה המרכזי ביצירה (אגב הצבעה על האלוזיות השונות לברית החדשה), התפתל לא מעט בנסותו להשיב על שאלה זו. ראשית, הדגיש ש'הרעיון של עבד ה' (ישעיהו נג) הנושא עליו את חטאי העם ופודה אותו מסבלותם, שהנצרות קיבלה מן היהדות ועשאתהו אבן פינה בכל השקפת עולמה, והעומד במרכז היצירה', הוא יהודי ביסודו; ולכן הוא חוזר ומדבר על הסימבוליקה היהודית-נוצרית ועל 'מיתוס הגאולה היהודי-נוצרי'. שנית, הוא מצביע על הגלגול שעובר מיתוס הגאולה המשיחי ביצירה ממיתוס של גאולה אסכטולוגית, של 'אחרית הימים' ו'ימות המשיח', יהודי או נוצרי, אל סוג של גאולה או אמונה בעצם החיים, ב'אושר הקיום', שבהן התקווה נולדת מתוך הייסורים, תוך נתינת משמעות חדשה לסימבוליקה המסורתית. אבל דומה שהתשובה הראשונית, הבסיסית, למקומה של הסימבוליקה הנוצרית ביצירה, ללא תלות בפרשנות בדבר משמעותה, קשורה לתמטיקה של היצירה ולזהות של גיבוריה. לא גורל עם ישראל עומד במרכז היצירה – אך גם לא גורלם של החפים מחטא שבקרב העם הגרמני; נושא היצירה הוא 'הצלת האנושות', גורל הציוויליזציה ההומניסטית-דמוקרטית, גורלה של תרבות המערב, שהיא נוצרית ביסודה (אם כי היא יונקת הן מהמורשת העברית, היהודית, והן מהמורשת הקלסית, היוונית-רומית), ועולמה הסמלי הבסיסי – באמנות הפלסטית, בשירה, במוסיקה – הוא נוצרי. אין פלא אפוא שלגיבוריה המרכזיים של יצירה זו בחר אלטרמן בדמויות ובסמלים המרכזיים במיתוס ובתרבות הנוצריים. גם המבנה הפורמלי של היצירה, שבמרכזה החטיבה הרחבה של ציור עשר המכות ומשני צדיה השירים הקצרים 'בדרך נא-אמון' ו'איילת', מזכירה את צורת הטריפטיכון, על מקומו המרכזי באמנות הנוצרית, במיוחד זו של הרנסנס הצפוני (ון-אייק, בוש, גרינוולד), ועוד יותר מכך – את המבנה האופייני של מחזה ה-Corpus Christi הנוצרי של ימי הביניים, המורכב אף הוא משלושה חלקים,

שהמרכזי בהם הוא הפסיון (Vickham 1987, 62-69).<sup>2</sup>

<sup>2</sup> הניסיון לתאר את מבנה היצירה כמבנה דיאלקטי של תזה, אנטיזה וסינתזה, כפי שניסתה לעשות אידה צורית (1974), נראה חסר ביסוס של ממש: וכי במה מהווה החלק השני, 'שירי מכות מצרים', אנטיזה לראשון, 'בדרך נא-אמון'? גם הניסיון של שביד (1964, 153-154) לתאר את מבנה היצירה כמבנה מוסיקלי אינו משכנע. ניסיונו הלא-יומרי של ברזל לראות את שלושת חלקי היצירה כפרולוג, עיקר הדרמה ואפילוג (1971, 77), המתאים גם למבנה הקלסי של הדרמה בפואטיקה של אריסטו וגם למחזה ה-Corpus Christi הנוצרי בימי הביניים, הולם יותר את הטקסט. המשותף לכל האינטרפרטציות המבניות הנ"ל הוא שהן מתבססות על המבנה המסורתי של הטקסט הספרותי כאמנות של זמן (לסינג, לאוקן), ואילו אני מבקש להציע אפשרות של התבוננות נוספת [! ג.ר.] ביצירה כבאמנות מרחבית שצורתה, הטריפטיכון, היא בעלת אופי נוצרי מובהק (הויזינחה 1984, 201). אפשרות זאת הולמת, לדעתי, את המבנה המקביל של ציורי עשר המכות, שהודות לתקבולת המדויקת כאילו מונחים זה ליד זה (כמו ציורי המכות בהגדה של פסח או סיפורי הברית החדשה או המקרא בציורי פרסקו בקפלות הנוצריות), ואת האלמנטים הציוריים, הפלסטיים, הבולטים כל כך ביצירה, במקביל לאלמנטים הדרמטיים-דיאלוגיים.

העימות הרוחני-פוליטי בין הציוויליזציה המסורתית ההומניסטית, הדמוקרטית, לבין הציוויליזציה החדשה הטוטליטרית, הנאצית-פשיסטית, מתקיים לפיכך במסגרת המערכת הסמלית-מיתית של העימות בין השילוש הנוצרי לבין נציגי האנטיכריסט, החיה, השטן, המבקשים להשתלט על העולם וליצור בני אדם חדשים, גזע שאינו אנושי וציוויליזציה שאינה אנושית.

האלמנטים הנוצרים ב'שירי מכות מצרים' אינם מקריים אפוא, אלא קשורים קשר אמיץ לנושא היצירה: גורלה של תרבות המערב, שתשתיתה הדומיננטית היא נוצרית. ועם זאת, עדיין תמוה הקשר בין סיפור מכות מצרים למיתוס הנוצרי, וטרם התברר פשר הדילוג האקרובטי מסיפור החיזיון המקראי העברי לסיפור החיזיון האוונגלי הנוצרי. אפשר שהמפתח לפתרון החידה קשור לעיתוי הקלנדררי הדומה של שני הסיפורים – חג הפסח היהודי וחג הפסחא הנוצרי. בחג הפסח אנו מצווים, כידוע, לזכור את שעבור מצרים ואת היציאה מעבדות לחירות בכוחו של ה' כמודל טיפולוגי לגאולה לעתיד לבוא; בחג הפסחא הנוצרי מצווים המאמינים לזכור את ייסוריו של ישו, את נכונותו למות למען גאולת האנושות ואת תחייתו מן המתים ביום א' (יובל 2000, 71-77). ואפשר שהבחירה בנושא מכות מצרים קשורה ברצף המכות שנחתו על אירופה החופשית בסמוך לימי הפסח של אביב 1939: - כניסת הצבא הגרמני לפרג ב-16 במרס וסיפוח בוהמיה ומורביה לגרמניה; - שרפת תמונות פומבית של אמנות מנוונת בברלין ב-20 במרס; - תפיסת קמל על ידי גרמניה ב-23 במרס; - נפילת מדריד בידי הפלנגות של גנרל פרנקו ב-28 במרס; - פלישת איטליה לאלבניה ב-8 באפריל; - החתימה על הברית הצבאית בין גרמניה לאיטליה ב-22 במאי.

על מאורעות אלו הגיב, כנראה, אלתרמן תחילה בפרוזה, במאמרו 'עולם והיפוכו' (30 במרס 1939), ובהמשך בשירה – בשירים הראשונים של 'שירי מכות מצרים'. סיפור מכות מצרים המקראי והדו בהגדה של פסח סיפק לאלתרמן את הרקע העובדתי-היסטורי ליצירה; אך את גיבוריה הדרמטיים ואת עלילתה המיתית עיצב על יסוד מחזות הקורפוס כריסטי שכלל, בין השאר, גם מחזות על עקדת יצחק ועל משה ומכות מצרים (Happe 1975, 172-187), אך שיאו, כמובן, בפסיון הנוצרי.



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

פרק שמיני

### שירת המלחמה: 1940-1941

שלושה שירים בלבד משירי מכות מצרים הספיק, כנראה, אלתרמן לכתוב בטרם פרצה המלחמה, שקטעה, כמסתבר, את תהליך הכתיבה של היצירה, שכן הנסיבות נשתנו לחלוטין. נקודת המוצא לכתיבת 'שירי מכות מצרים' הייתה ההכרה, כי המאבק בין שתי הציוויליזציות, ההומניסטית והפשיסטית, הוא קודם כל רוחני, כי האויב אורב בבית פנימה, 'כי המלחמה התלויה עכשיו באוויר, אם תתחולל בגלוי או תמשיך בסמוי, אינה רק מלחמה בין שני משטרים' (אלתרמן 1975, 38), וכי לפיכך יש לעשות הכול על מנת לקרוע את מארג קורי הקסם המהפנט של הפשיזם. עם פרוץ המלחמה קיבל המאבק מימד חדש. החזית הסמויה, זו של הקרב הרוחני, לא נעלמה ומשקלה לא פחת, אך נוספה לה החזית האחרת, הגלויה, של הקרב הפיסי, הצבאי-פוליטי, ובראש וראשונה המאבק כנגד חולשת הדעת נוכח האופנסיבה המסחררת של הצבא הגרמני. ומעל לכול: ההבט היהודי קיבל משמעות חדשה, שהרי מיליוני יהודים, הריכוז היהודי הצפוף ביותר באירופה, הועברו בבת אחת לשליטה נאצית. המאבק היה מעתה כפול: על עצם הקיום (היהודי) ועל משמעותו (האנושית-כללית). התגובה השירית הראשונה של אלתרמן לסיטואציה החדשה, שלא במסגרת 'שירי העת והעיתון',<sup>1</sup> הייתה 'שיר מאור עיניים', שראה אור בפברואר 1940 במחברת הראשונה של *מחברות לספרות* (דורמן תשמ"א, 26-27). היה זה שיר קצר, בן שני חלקים (א. הזקן; ב. הסומא), בעל אופי יהודי-עממי סיפורי.<sup>2</sup> כבשיר עממי טיפוסי, אין בו ציוני זמן ומקום; אך מי שקרא אותו בפברואר 1940 לא יכול היה, כמדומני, שלא לשמוע בו את הדי הזמן, את רעם הפצצות ה'לופטופה' הגרמני בפולין, את שעטת הטנקים של ה'וורמכט', את האלם למראה העיירות והערים הבוערות, ואת הלם הידיעות הראשונות בדבר רצח יהודים:

וַיְהִי הַיּוֹם הַזֶּה עַד שְׁנַיִם שָׁמוֹנִים,

עַד נִגְחוּ בְּכַפְרֵי הַבְּרֶזֶל וְהָאוּר.

<sup>1</sup> ב-17 באוקטובר התפרסם בהארץ, במסגרת 'רגעים', הטור 'שלום גרמני' (אלתרמן 1974, 104).

<sup>2</sup> על השיר, ראו: זיוה שמיר 1989, 291; חמוטל ברייזוסף 1991, 234-235.

וְתַטְפַח עַל עֵינָיו אֵשׁ גְּגוֹת עֲשָׂנִים,  
וְתִדְמַעַן פְּלִשְׁמַע חֲלִיל נְטִנְבוֹר.

וַיְכוּא הִזְקֵן עַד הַחֲרָשׁ הַנֶּעַ  
וְהַחֲרָשׁ נֹאֵק פְּרָאֵם.  
שָׁם שְׂכָכָה כִּלְתָנוּ יָפָה פְּלִכְנָה,  
שָׁם הִרְגָה עַל קִדּוּשׁ הַשָּׁם.

חלקו הראשון של השיר הסתיים בבית שיש בו כבר הדים ראשונים לדילמה שתעסיק את השירה העברית והיהודית ואת השירה האירופית בכללה עוד שנים רבות, וכוונתי לדילמה בדבר עצם אפשרות הביטוי השירי-ספרותי של הנאציזם ושל השואה, דילמה שאדורנו נתן לה, לאחר המלחמה, את התשובה הקיצונית ביותר, באמרו כי 'אחרי אשוויץ, לכתוב שיר, זוהי ברבריות'<sup>3</sup>, ואשר אלתרמן היה ער לה עוד לפני המלחמה, ונתן לה ביטוי כבר בפתח החלק השלישי של 'עולם והיפוכו', 'בני אדם חדשים': סופרים שכוחם עמהם מדגישים, כווידויים, כי קצרה ידם לדוכב את הימים האלה. ונדמה, כי לא 'הפרספקטיבה ההיסטורית' שכה מרבים להתגעגע אליה (ולא רק מבחינה ספרותית), היא החסרה כאן. לא היא. ייתכן, כי את ימיהם של כמה חלקים על פני כדור הארץ אין לדוכב בלשונו, משום שאין להם לשון שהדעת סובלתה. ואין המכוון בזה למספר מעשי האכזריות הנעשים בהם, או למידותיה של הנבלה ועומקה. אין הכוונה רק לרשעותם של הימים, כמובן 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 בתי 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 שאינו נרדם, מרגיש הקורא ומרגיש גם הכותב, כי הכל סופר, אך הכל נשאר אילם. הימים הללו, על כוחותיהם, על מניעיהם, על נפשם, אינם מדברים בלשונו, כאילו תעו ובאו אל כמה ערים, אל כמה ארצות של עולמנו, מחוץ לעולם. הלשון חופפת את העובדה, אך העובדה מוסיפה להיות זרה לה. קשה לפשט את הדבר, אך נדמה, כי כך ירגיש מי שיקרא בלשון כדור הארץ תיאור מדויק של זריחת שמש אחרת על כוכב לכת אחר. (אלתרמן 1975, 136 ;  
ההדגשה במקור)

הדיה של דילמה זו עולים, כאמור, בסיום החלק הראשון של השיר 'הזקן':

<sup>3</sup> המשפט 'Nach Auschwitz, ein Gedicht zu schreiben ist barbarisch', נכתב על ידי אדורנו ב-1949, במסגרת מאמרו 'Kulturkritik und Gesellschaft' שדנפס לראשונה ב-1951 וכונס בספרו (Primsen). על דבקו באמריה זו, ראו: Adorno 1982, 312-313` Adorno, 1992, 87-89



וַיִּכְרַה לָּהּ הַקֶּבֶר עַד שְׁחַר אֶתָּא  
וַיֹּאמֶר לָּהּ אַחֹת, אַחֹת...  
וַיֹּאמֶר לְהוֹסִיף עוֹד מְלִים שְׂיַדַּע,  
וְהִנֵּה הַמְּלִים בּוֹכוֹת.

היה זה, ללא ספק, סיום אותנטי לשיר, אך בלי שמץ מהעוצמה הייחודית שגילה, כעבור זמן לא רב, ב'שמחת עניים'; נראה שאלתרמן עצמו חש עד מהרה כמה רחוק ביטוי סנטימנטלי זה מהתמודדות אמיתית עם המציאות החדשה ועם הדילמה שהעמידה לפניו כמשורר. דומה שלא במקרה לא כינס לימים שיר זה לעיד היונה.  
אפקטיבי יותר (ולא להערכתי בלבד, כמדומה, אלא גם להערכת אלתרמן) הוא סיום החלק השני של השיר 'סומא', ובמיוחד שורותיו האחרונות:

כִּי בְּרַח פְּלִתְנוּ מֵעֶבֶר לַגֵּיא  
וְאֲנִי גַם צְלָה לֹא רָאִיתִי עוֹבֵר...  
אֲךְ אֶת גְּרוֹן מְעֵנִיהָ, עֵינִי, עֵינִי,  
אֲמַצָּא לוֹ אֶלֶךְ עוֹר.

מקץ מספר חודשים, כשהחל לכתוב את 'שמחת עניים', כנראה שימשו לו שורות אלו, כולל חרוזיהן, בסיס לבתים מרכזיים של אחד משיריו הראשונים, 'הבכי':

כִּי יֵשׁ אֶחָרַד פְּתֹאִם וְכִמוֹ אוֹבֵד אֶלֶךְ  
וּפְחַד-הַסּוּמִים עָלֵי עוֹבֵר,  
עַת מְאַרְבֵּעַ רוּחוֹת קוֹרָא אֵלַי קוֹלֶךְ,  
כִּנְעַר הַמְּתַעָּה אֶת הַעוֹר.

\*

וְאֶת רֹאשׁוֹ כְּבִשְׁתָּהּ, וְאֶת טְרַפְתָּהּ בְּכַר.  
וְדַמְעוֹתֶיךָ רְצוּ עַל פְּנֵי.  
הַגִּישִׁי אֶת עוֹלְבִיךָ לַחֲלוֹן הַקָּר.  
הַבִּיאִי אֶת גְּרוֹנְם בֵּין צְפָרְנֵי.

(אלתרמן תשל"א, 155-156)

את 'שיר מאור עיניים' כתב אלתרמן, אל-נכון, על רקע הפלישה לפולין וכיבושה, בחודשים ספטמבר-אוקטובר 1939, שבמהלכם נרצחו כבר על ידי הנאצים כ-5000 מיהודי פולין (Gilbert 1987, 84-99).

שירי 'שמחת עניים' נכתבו, כנראה, באינטנסיביות קדחתנית, בחצי השנה המרכזית הקריטית של 1940, על רקע הבליצקריג בסקנדינביה ובמערב אירופה, שהסתיים לא רק בכיבוש דנמרק, נורווגיה, הולנד ובלגיה, אלא גם בהתמוטטותה של צרפת ובכניעתה המהירה והקמת ממשלת וישי ברבע השני של השנה (אפריל-יוני); על רקע 'הקרב על בריטניה' בהמשך, שהסתיים בנצחונה של בריטניה ברבע השלישי של השנה (יולי-ספטמבר); ועל הרקע היהודי הספציפי של הקמת הגטאות בפולין, הרעב והרציחות.<sup>4</sup> כנראה רק לאחר ש'שמחת עניים' ראתה אור כספר, באביב 1941, ולאחר שתהליך התקבלותה הראשוני הגיע לסיומו, יכול היה אלתרמן לחזור לכתיבת 'שירי מכות מצרים'. יש להניח שלא היה זה לפני 1942, ואולי רק ב-1943.

---

<sup>4</sup> לעניין הלאומי והאוניוורסלי ב'שמחת עניים', ראו מאמרי 'הבת והאחים: עוד לסוגיית האינטרפרטציה והמשמעות של "שמחת עניים"', העומד לראות אור בספר היובל לכבוד זן מירון, בעריכת חנן חבר (מוסד ביאליק, ירושלים 2003) ואשר קטעים ממנו נדפסו אצל בן-אהרון ואלון (2001, 222-225).



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

פרק תשיעי

### בחזרה למכות מצרים: מ-1939 ל-1944

קשה לדעת עד כמה היה אלתרמן נאמן, לאחר פרק הזמן הארוך והמשמעותי שעבר מאז הפסקת הכתיבה ועד חידושה, לתוכנית המקורית של היצירה (שאיננה מוכרת לנו); אבל באמצעות ההשוואה בין שלושת השירים הראשונים של המכות לשבעת השירים הבאים, ביניהם לבין 'בדרך נא-אמון' ו'איילת', ובאמצעות בדיקת השינויים שעשה אלתרמן בשירים אלו עצמם בהדפסתם השנייה, הסופית – ניתן להיווכח שהשינויים לא היו טכניים בלבד.

הנושא הראשון שאני מבקש להצביע עליו הוא המוטיב של הנקמה, שנראה היה כה מרכזי בנוסח הראשון. מתברר כי מוטיב זה אינו מופיע כלל בשאר שירי המכות, ואין לו סימן וזכר לא בשיר הפתיחה, 'בדרך נא-אמון', ולא בשיר הסיום, 'איילת'. נותר לו זכר קלוש בנוסח הסופי של היצירה בשורה אחת בלבד, השורה האחרונה של השיר 'כינים', שמבחינה מילולית נותרה זהה לנוסח הראשון שלה – 'ליל נקמות', בכורי. גדול ליל נקמות' – אבל גם היא עברה ריכוך, שכן סולקו ממנה שני סימני הקריאה הרטוריים-אמוטיביים שבלטו כל כך בנוסח הראשון, ובמקומם באו נקודות סופיות 'נייטרליות'. לעומת זאת שונתה השורה האחרונה של השיר 'דם', שכלל בנוסח הראשון את המילה 'נקם', ובמקום 'דמיה', בני בכורי, כשחל בנקם', באה השורה 'דמיה, בן, סומים ואנו בידיהם'. כמו כן שונה נוסח הבית שלפני האחרון בשיר 'כינים', שכלל בנוסחו הראשון פעמיים את השורש 'נקם', ואף הדגיש בצורה חד-משמעית, כי בגלל תאוות הנקם לא יהיה העונש פרופורציונלי לחטא אלא גדול פי כמה. ואילו בנוסח החדש סולק מוטיב זה כליל והוחלף במוטיב הגמול: בשורה הראשונה של הבית הוחלפה מילה אחת בלבד, המילה 'נקם', במילה 'גמול' ('לא בא עוד גמול עד נפש' במקום 'לא בא נקם עד נפש', ואילו המילה 'עוד' נוספה מסיבות פרוזודיות). השורה האחרונה של הבית הוחלפה בשלמותה, ואת מקום השורה 'כי שבע יישנא. ושבע עוד יוקם' תפסה השורה 'כל אצבע תיגבה. כל שן. כל שערה'. עניין זה הודגש גם בשיר הפתיחה, 'בדרך נא-אמון', על כל חלקיו: לא נקם, אלא משפט, גמול, דין: 'לעשות כן משפט בליל' (שיר א'); 'להציג לה חזיון הגמול' (שיר ב'); 'כי צדיק בדינו השלח' (שיר ג'); והדימוי הממחיש, הסופי, בשיר ד': 'ובשורה, בלי חמה נמהרת, / עברוך כעבור חורשים'.

אין ספק כי תמורה זו אינה מקרית, והיא קשורה מהותית למועדי הכתיבה של שני הנוסחים ולשינוי בעמדתו הנפשית של אלתרמן בעקבות שינוי המציאות. הנוסח הראשון, הטרומ-מלחמתי, מבטא שמץ שמחה לאיד לגורלה של נא-אמון, שכאמור מסמלת להערכת את אירופה הדמוקרטית, ההומניסטית – זו שלא הייתה נאמנה לעקרונותיה, שהרבה בה היה לקוי ומעוות ('משטר העולם, על כל הלקוי והמעוות שבו', בלשונו של אלתרמן ב'עולם והיפוכו'), שקיימה דמוקרטיה בכיתה אבל לא במושבותיה ובשטחי חסותה, שקיימה דמוקרטיה פורמלית אך לא בלתי פורמלית, לא לאומית ולא סוציאלית, שהתכחשה פעמים רבות להתחייבויותיה החוקיות והאנושיות, שהעניקה לכאורה שוויון זכויות רשמי ליהודים אך למעשה הייתה נגועה באנטישמיות והפלתה אותם בפועל לרעה. ואילו הנוסח השני, המאוחר, נתן ביטוי לתחושה כי המלחמה המתחוללת היא גורלית לאנושות, שכן 'מול פני העולם קם עכשיו אויב בן גזע שאינו שלו, שאינו אנושי' (אלתרמן 1975, 38). בסיטואציה זו אין מקום לחשבונות הפנימיים, לשנאות ולנקמות שבתוך המשפחה האנושית.<sup>1</sup>

ועם שינוי זה מתחולל גם שינוי בדמותו של האב. כמו המטמורפוזה בדמותו של האל ב'מגילת האש', עם המעבר מהפרק הראשון לפרק השני, מ'אל נקמות ה' לאל מפוכת, החרד לגורלה של אש הקודש (טרטנר 1996, 165-169), כך גם האב ב'שירי מכות מצרים' הופך תחילה מנביאו הקנאי של 'אל קנוא ונוקם' בשלושת השירים הראשונים בנוסחם המוקדם לאיש רוח מפוכח ואלגי בשירי המכות החדשים, ולפרשנו של עולם שחוקי הברזל שלו, השורדים כל קטסטרופה, הם, כפי שמסתבר בסוף, דווקא החוקים ההומניסטיים הנסתרים של החירות האנושית:

בְּכוֹרֵי, בְּכוֹרֵי הַבֶּן, לֹא תִהְיֶה עוֹד, לֹא תִהְיֶה.  
גַּם כָּאֵן חֲקִים בְּרִזָּל. לֹא נִחְקְקוּ לַתִּהְיֶה.  
אַחַר נִפְל מְלָכוֹת מִכֶּסֶד עַד עֲרִיסוֹת  
נִגְלִים הֵם בְּהַמוֹג עֲשֵׁן הַהֲרִיסוֹת.

(ברד')

ולבסוף, בשיר 'איילת' הוא מתגלה, כמו האב ב'קץ האב' שב'שמחת עננים' וכמו האב בשיר 'האב' ב'שיר עשרה אחים', כשומר-הגחלת של התבונה, כ'אבי הבית', זה שסומך בידיו את 'קירות סוכתו הנופלת' של העולם, נאמנה-לנצח ומגינה של החירות האנושית אל מול כל אויביה:<sup>2</sup>

<sup>1</sup> פירוש אחר לשינויים שחולל אלתרמן בשירים הראשונים במעבר מהנוסח המוקדם למאוחר, בקשר לנושא הנקם, הציע חנן חבר (2001, 98-101).  
<sup>2</sup> השווה לדבריו של ברזל (1971, 83) שאינו מבחין בשינוי בדמותו של האב.

וְאֵז הָאֵב, אֵלֶת, עַל בְּרָכְיוֹ כּוֹרֵעַ  
וְהַעֲלָמָה זְקוּפָה בְּמַחְלָפוֹת הַדָּם.  
וּכְמוֹ שְׁאִין לְחַבֵּיא בְּשֶׁק אֶת הַמְרָצֵעַ,  
כֵּן לֹא יִחַבֵּיא הַלֵּיל אֶת נֶהַר שְׁבוּעָתָם,  
כִּי לֹא יִפְלוּ עַמִּים נֶשֶׁק אֶת שְׂרָבֵיטָם.

שינוי מרכזי ומהותי עוד יותר קשור במה שנראה במבט ראשון כשינוי טכני בלבד: הרחבת החלק הראשון, התיאורי, של כל שיר משירי המכות בשני בתים. בעוד שבנוסח הראשון יוחד עיקרו של כל שיר לתגובתם השונה של הבן והאב לכל מכה וכמה, הרי שבנוסח החדש תופס התיאור את מחציתו של כל שיר והוא מקבל משקל שווה ערך לתגובה. דומה כאילו חש המשורר כי ללא הבסיס התיאורי המוצק תהיה התגובה בלתי מובנת.

כל אחת מהמכות שונה, כמובן, מחברתה; אך המסגרת הפורמלית הזוהה של כל המכות – ש' לווה בתים מרובעים במשקל של הקסמטר ימבי, בחריזה צמודה גברית – מדגישה את הדמיון הבסיסי בין כל המכות ומזכירה לנו, עם קריאת כל שיר נוסף, את קודמו וקודמיו, כך שבעת ובעונה אחת מתאפשרת קליטה טמפורלית של היצירה, כרצף של זה אחר זה, וקליטה מרחבית, סינופטית, של זה ליד זה. ההקפדה על התקבולת המדויקת בין כל תיאורי המכות מגיעה, ללא ספק, לשיאה בשתי השורות האחרונות של הבית השלישי: השורה האחת עשרה של תשעת השירים הראשונים (דהיינו, השורה הראשונה של צמד החרוזים השישי) מסתיימת בשלוש נקודות (...), על מנת להדגיש שהתיאור לא הסתיים אלא נקטע באמצע; והשורה השתים עשרה, בכל עשרת שירי המכות, חוזרת על עצמה במדויק, ללא שינוי קל שבקלים, כשחזרה מדויקת זו נקשרת לשני חלקי השיר, זה שלפניה וזה שלאחריה. בכך היא משאירה פתח לאינטרפרטציה של הדוברים בשיר ושל הקוראים לגבי החלק הקודם לה, כשמיקומה, כשורה אחרונה של הבית השלישי, מדגיש שלא ניתן לנתק את החלק הדיאלוגי של השיר מבסיסו התיאורי. עם זאת, ייחודה של שורה זו – היחידה החוזרת על עצמה במדויק בכל השירים – מבליט, מצד אחד, את הדמיון הרב בין כל החלקים התיאוריים של השירים לבין עצמם ובין כל החלקים הדיאלוגיים לבין עצמם, בנפרד, ולפיכך גם בין כל שירי המכות בשלמותם; אך מצד שני היא מפנה את תשומת הלב להבדלים בפרטים ספציפיים של התיאור, בחלקו הראשון של כל שיר, ובפרטים הספציפיים של התגובה, בחלקו השני, הווי אומר, לשוני שבין השירים על בסיס המבנה המשותף.

הבסיס העיקרי לדמיון בחלק התיאורי ברור מאליו, ומקורו בתשתית הסיפור המקראי ובמדרשים על סיפור זה: כל התיאורים הם תיאורי מכות, שהמשותף לכולן הוא הסבל והכאב שהן גורמות למצרים (בסיפור המקראי והמדרשי) ולתושבי נא-אמון (אצל אלתרמן). אך ב'שירי מכות מצרים' נוסף למכנה המשותף המקראי של כל המכות עוד מכנה משותף, שאין לו זכר לא

במקרא ולא במדרש: היופי, האפקט האסתטי. בנוסח הסופי של היצירה אין הדבר נאמר במפורש, למרות היותו האלמנט הבולט, ואולי המשמעותי ביותר בכל התיאורים; וכניסוח מילולי גלוי ומכליל, הוא מופיע רק פעם אחת ויחידה, בשורה הרביעית של השיר 'ברד':  
'ותיחשף אמון ליופי וחורבן'. לא כך הדבר בנוסח הראשון: האלמנט של היופי כאלמנט דומיננטי הוא הפותח את היצירה, והוא מצוין במפורש, בהדגשה חוזרת ונשנית, בשתי השורות הראשונות של השיר 'דם':

קִרְעַ רְקִיעִים שֶׁל נֶא-אָמוֹן.  
יָפָה הִיא נֶא-אָמוֹן בְּסֶפֶד כְּפִירִים וְצֹאן.

יתר על כן: בכל אחד משלושת השירים בנוסחם הראשון, 'דם', 'צפרדע' ו'כינים', חוזרת, כחלק מדברי האב, אותה שורה עצמה, השבה ומדגישה את יופיה של נא-אמון בהקשר של המכות: 'יפה היא, בני בכורי, יפה היא נא-אמון'.  
בנוסח הסופי של היצירה השורה היחידה החוזרת במדויק בכל השירים היא השורה השתים עשרה בכל שיר – 'אבי, קורא הבן. בכורי, עונה האב' – ואילו בנוסח הראשון השורה החוזרת במדויק בכל השירים היא השורה הארבע עשרה: 'יפה היא, בני בכורי, יפה היא נא-אמון'. חזרה קבועה זו, במקום קבוע, בבית האחרון של כל שיר, הופכת אותה לשורה הדומיננטית בכל השירים, בבחינת 'לייטמוטיב' של כל המחזור. אליה מצטרפת בכל שיר השורה האחרונה של האב, שהיא השורה הנועלת את השיר. שורות אלו אינן חוזרות על עצמן, אך לכולן משותף אותו מוטיב עצמו, מוטיב הנקם:

דְּמִיָּה, בְּנֵי בְּכוֹרֵי, כְּשֶׁחַל בְּנֶקֶם ('דם)  
אָתָּה, בְּכוֹרֵי, תִּפְיֵר הַשְּׁלַח בְּיָדוֹ ('צפרדע')  
לֵיל נְקָמוֹת, בְּכוֹרֵי! גְּדוֹל לֵיל נְקָמוֹת! ('כינים')

בנוסח הראשון של שירי המכות מסכם אפוא האב בכל שיר, בבית האחרון שלו, אתה נושא החוזר המרכזי של המחזור כולו – הצירוף של יופי ונקם.  
סיכום תמציתי זה עובר טרנספורמציה מעניינת בנוסח הסופי של השירים: השורה החוזרת של הנוסח הראשון, 'יפה היא, בני בכורי, יפה היא נא-אמון', נעלמת כליל. האב אינו מזכיר בדבריו, בנוסח האחרון, אף לא פעם אחת את נושא היופי. גם מוטיב הנקם נעלם כמעט לחלוטין, כפי שכבר ציינתי. האלמנט של היופי דומיננטי בנוסח זה בחלק הראשון של כל השירים, אך את המוטיב הכפול, המרכזי של הנוסח המוקדם, יופי ונקם, מחליף מוטיב מרכזי חדש: יופי וחורבן.

על מרכזיותו של היופי בתיאור המכות כבר הצביע בצורה תמציתית דוד כנעני (1955, 250), במסתו הקלסית על שירת אלטרמן, 'על קו הקץ': 'הכול יפה וקסום, גם המפלצות והרוע, הצפרדע והערוב (ב'דם' קמה אמון כשופה כיהלום שני, ב'ברד' היא נחשפת ליופי וחורבן, השחין מנץ פנינים, המוות מופיע כמלך בהודו)'; והרחיבה על כך את הדיבור, תוך ניתוח אסתטי מפורט של ציורי המכות השונות, זיוה שמיר (1989, 217-218).

מה פשר מרכזיות זו של היופי בתיאור המכות? האם חולשה היא זו, הקשורה בסטיליזציית-יתר, כפי שנרמז בדבריו של כנעני, או שמא אין זו אלא תחבולה ליצירת רוחק אסתטי, כפי שמשמע מדבריה של זיוה שמיר? והרי דווקא הבט זה הוא מהמייחדים את 'שירי מכות מצרים' ומבדילים את היצירה מיצירות אחרות שבתשתיתן נרטיב דומה.

הסיפור המקראי על עשר המכות מבוסס באופן ברור על אחד הנרטיבים הנפוצים במיתוס, בספרות ההיסטורית ובספרות היפה – הנרטיב של המכה או המגפה. גם ב'שירי מכות מצרים' מצוי נרטיב זה בבסיס היצירה, אך לצדו מתבלט נרטיב מרכזי לא פחות: הנרטיב של הקורבן או השעיר לעזאזל.

כפי שהראה רנה ז'יראר במחקריו (Girard 1978; 1986), שני הנרטיבים הללו, המכה והשעיר לעזאזל, קשורים בדרך כלל זה בזה, בבחינת שני נרטיבים סמוכים בתוך נרטיב גדול משותף. ב'שירי מכות מצרים' הנרטיב של המכות הוא הדומיננטי בחצי הראשון של כל שיר ואילו זה של השעיר לעזאזל הוא הדומיננטי בחציו השני. בין שני הנרטיבים הללו יש קשר פנימי מהותי, ולא רק קשר חיצוני-פורמלי. כפי שהדגיש ז'יראר, הנרטיב של המכה או המגפה מופיע בדרך כלל במסגרת אשכול תמטי שלם, הכולל, לצד המכה, תמות קבועות נוספות (Girard 1978).

הוא הדין בנרטיב של השעיר לעזאזל (Girard 1978). בשני המקרים התמה של היופי או ההבט האסתטי אינם שייכים לאשכול התמטי האופייני.<sup>3</sup> מכאן שהצירוף העקבי של היופי לחורבן או של האסתטי למכה הוא חידוש מובהק של אלטרמן לנרטיב המסורתי, ודומה שהוא הוא התורם במידה לא מעטה לייחודה של היצירה. לפיכך מן הדין שנקדיש לו תשומת לב מיוחדת.

<sup>3</sup> במכלול היצירות הספרותיות הרבות שמזכיר ז'יראר בהקשר של המכה – ביצירה אחת בלבד, 'מוות בוונציה' של תומאס מאן, יש לתמה של היופי מקום חשוב.



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

פרק עשירי

### היופי האפל והאור הזר

נְחֹשֶׁף לַיְלֵךְ אֶמוֹן. דְּרֵךְ פּוֹכֵב הַגֵּר

וְאוֹרוֹ לוֹ פְּאֵשׁ פְּנֵי אֲגָמִים וּכְאֵר.

(ד'ם)

כבר בשורה הראשונה של שירי המכות מתברר, כי המכות נוחתות על נא-אמון בלילה. מועד זה איננו דבר המובן מאליו, כפי שהוא נתפס כיום לקוראי היצירה. במקרא מכת בכורות היא המכה הלילית היחידה. כך מבליט הסיפור המקראי את ייחודה כמכה הסופית, הטוטלית, הקשורה בקורבן: 'ויהי בחצי הלילה, וה' היכה כל בכור בארץ מצרים, מבכור פרעה היושב על כסאו עד בכור השבי אשר בבית הבור וכל בכור בהמה' (שמות יב, 19). כל שאר המכות, הנתפסות כמכות אזהרה או כמכות מקדימות, נוחתות בשעות הבוקר. 'לך אל פרעה בבוקר' (שמות ז, 15), מצווה ה' על משה לפני המכה הראשונה, מכת הדם. ציון זמן זה נזכר במפורש גם לגבי מכת הערוב ('ויאמר ה' אל משה: השכם בבוקר והתייצב לפני פרעה, שמות ח, 16), מכת הברד (באותן מילים ממש, שמות ט, 13) ומכת הארבה ('הבוקר היה, ורוח הקדים נשא את הארבה, ויעל הארבע על כל ארץ מצרים', שמות י, 13-14). ציון זמן זה מובן מאליו לגבי מכת החושך, שהאפקט שלה הוא בראש וראשונה ביום; והוא נרמז, באמצעות הסטרוקטורה הטקסטית, החוזרת על עצמה במדויק, גם לגבי שאר המכות. תיאור המכות ב'שירי מכות מצרים' כמכות ליליות, אפלות, הוא לפיכך ללא ספק בעל משמעות ממדרגה ראשונה: הוא מצביע על מקורן האפל של המכות ועל הקסם האסתטי שלהן: קסם אפל, לילי, לא מודע, אי-רציונלי. הפיכת המכות ממכות הניחתות ביום לניחתות בלילה נעשתה כבר בנוסח הראשון של שירי המכות, אך שם היא מתבררת רק לאט לאט. דווקא לגבי המכה הראשונה, ד'ם, אין היא מצוינת כלל ואין לה שום רמז בטקסט. היא מצוינת לראשונה, כבדרך אגב, בבית השלישי של השיר 'צפרדע' ('ועוד הלילה רבץ אמץ לבך ודום'), והיא מקבלת משמעות מיוחדת רק בשתי השורות האחרונות של השיר 'כינים':



לילה גדול, אָבִי, הַיּוֹם וְכָל יַמּוֹת...  
ליל נְקָמוֹת, בְּכוּרֵי! גְּדוֹל לֵיל נְקָמוֹת!

בנוסח הסופי של השירים, לעומת זאת, הופכת הליליות לסימן ההכר הראשוני של כל המכות, למעט מכת החושך, המתחילה ביום ורק נמשכת בלילה. ליליות זו מצוינת כבר בבית הראשון של היצירה כולה, זה הפותח את 'בדרך נא-אמון':

נא-אָמוֹן, מְבַרְזֵל צִירֵיךְ  
שְׁעָרִים נְתָלְשׁוּ בִּילָל.  
נְתַבְאֵנָה מְכוֹת מְצָרִים  
לְעֲשׂוֹת בְּךָ מְשֻׁפֵּט בְּלֵיל.

היא נזכרת שוב בבית המסיים את פרק ב' של 'בדרך נא-אמון' (גם לילך מתנשא שבכוח), נרמזת בפרק ג' של השיר, בשורה השלישית של הבית השלישי ('כי רבים, סופדי מת בחושך'), ושבה וזוכה להדגשה יתירה בפרק ד', פרק הסיום של 'בדרך נא-אמון', הן בבית הראשון ('תסופרנה מכות מצרים / שעשו בך משפט בליל'), והן בבית האחרון ('וזוכרה את לילות עשרת / וראשון להם ליל הדם'). יתר על כן: אלתרמן פותח גם את החלק העיקרי של היצירה, את שירי המכות עצמן, דהיינו, את המפגש הראשוני שלנו עם המכות פנים אל פנים, לא כסיפור רחוק, כאחד מ'קדומי סיפורי מורשת', אלא כדרמה חיה המתחוללת לנגד עינינו, דווקא בציון הליליות של המכה, בניגוד לנוסח הראשון של שירי המכות. החלטה זו של אלתרמן מקנה לאותה ליליות משנה חשיבות, לא רק תמטית אלא גם פיגורטיבית.

בין שנתבונן בתיאורי המכות כבציורים אמנותיים ובין שנתבונן בהם ככתפאורות דרמטיות לסצנה הדרמטית המתחוללת בחלק השני של כל שיר – עובדה זו מנתיבה את הרושם האסתטי. כל התמונות הן תמונות ליליות, אפלות, והיופי שלהן הוא יופי אפל (tenebrismo), שיש בו תפקיד חשוב למשחק שבין האור לחושך (chiaroscuro). לפיכך יש חשיבות מיוחדת גם למקור האור ולמקומו בקומפוזיציה של התמונה, אלמנטים הקובעים במידה רבה את האפקט הייחודי של כל תמונה ותמונה. את הרושם של תיאורי המכות ניתן להמחיש, במידה רבה, על ידי השוואה לציורים מתקופת הברוק, וכוונתי בראש וראשונה לציוריהם של קרווג'ו ורמברנדט, שבהם יש, כידוע, לקיארוסקורו, הלא הוא משחק הקונטרסטים הדרמטי בין האור והצל או האור והחושך, חשיבות אסתטית ממדרגה ראשונה.

מעניין לציין, קודם כל, שלמרות התרחשותו של החלק השני, הדיאלוגי, של כל שיר בבית (ולא בחוץ), כפי שמשמע מהסיטואציה הדרמטית ונרמז באמצעות ביטויים שונים של הבן והאב, אין ביצירה (למעט בשיר אחד, 'דבר') כל מקור אור אנושי, מעשה ידי אדם, ובשום

מקרה אין מקור אור אינטימי, ביתי. כל המכיר את יצירת אלתרמן, זו שקדמה ל'שירי מכות מצרים' וזו המאוחרת לה, היה מצפה לנוכחותו של הנר, החביב כל כך על אלתרמן של 'כוכבים בחוץ', 'שמחת עניים' ו'שיר עשרה אחים'.<sup>1</sup> והנה, שלא כמצופה מההכרות הקודמת עם שירת אלתרמן ובניגוד להערתו של מירון במאמרו 'המת והרעיה', כי 'אוירת הבית, שהנר מטיל בו צללים יותר משהוא מאיר אותו [...], משתלטת, למעשה, על מרחבי שירתו של אלתרמן עד לעצם שירי עיר היונה' (מירון 1975, 73) – אין לנר זכר בכל 'שירי מכות מצרים'. ואחזור לכך בהמשך.

מהו אפוא מקור האור ומקור משחקי האור והחושך בתיאורי המכות? כמו בציורי רמברנדט ניתן להבחין גם אצל אלתרמן, באופן בסיסי, בין שני מקורות שונים של אור: מקור חיצוני, שיש לו הנמקה מימטית, ריאליסטית, ומקור פנימי, שהנמקתו אמנותית בלבד. כך, למשל, יש אצל רמברנדט הנמקה ריאליסטית מלאה לאור על גופו ועל פניו של שמשון בתמונה 'עיוורו של שמשון' מ-1636 ב-Städelsches Kunstinstitut בפרנקפורט, והנמקה ריאליסטית כפולה לאור בתמונת 'הפילוסוף' או 'המלומד בחדר עם מדרגות לולייניות' מ-1631, בלובר (משמאל אור השמש מהחלון הגדול, ומימין אור האש מהאח). לעומת זאת, אין כל הנמקה ריאליסטית לתאורה העזה על הדמות הנשית בצדה השמאלי של התמונה המפורסמת ביותר של רמברנדט, 'משמר הלילה' מ-1650, ב-Rijksmuseum באמסטרדם, שהיא, לפי תיאורו של פול קלודל מ-1935, 'לוהטת כאילו פנס מאיר מתוכה' (Bonafoux 1992, I). הצבעה על מקור אור חיצוני, תוך הנמקה ריאליסטית ברורה, מופיעה ב'שירי מכות מצרים' בשירים 'דם', 'דבר', 'שחין', 'ברד' ו'מכת בכורות'. לעומת זאת, בנוסף לשיר 'חושך' שבו אין לאור מקום מסיבות ריאליסטיות, יש שירים שאין בהם לאור שום תפקיד ('צפרדע', 'ארבה') או שלגילויי האור המסוימים, על הרקע הלילי האפל, אין הנמקה חיצונית ריאליסטית, אלא פנימית בלבד ('כינים', 'ערוב'); ואף יש שמקור האור כפול, חיצוני ופנימי, כמו בשיר 'שחין'.

נתבונן תחילה בשירים שבהם יש לאור הנמקה ריאליסטית. הראשון, כמובן, הוא 'דם', זהו אולי השיר המרשים ביותר מבחינת האפקט האסתטי הדו-משמעי. נא-אמון מתוארת כאישה יפהפייה המתעוררת משנתה באמצע הלילה משום שאור חזק, אדום, מכה בפרצופה. מקור האור האדום, כפי שמצוין בשורה הראשונה של השיר, הוא ב'כוכב הגר'. אם ננסה לממש את התמונה מימוש ריאליסטי, הרי שמדובר בכוכב הלכת מאדים, המוכר לכול באורו האדום (שמיר 1989, 299). התמונה הסוריאליסטית של האור האדום העז, המאיר את נא-אמון, תנומק אפוא כתמונה היפר-ריאליסטית, שבה האור האדום ה'נורמלי' של

<sup>1</sup> ראו, בכוכבים בחוץ, את הלילה הזה, 'השיר הזר', 'חיוך ראשון', 'קול', 'רועת האווזים', 'אז חורון גדול האיר', 'את הלילה שלך', 'מערומי האש', 'האם השלישית', 'בת המזוג', 'שיר בפונדק העיר', 'בשמחת עניים' – את 'גר בא לעיר', 'הזר מקנא לחן רעיתו', 'החולד', 'המשתה', 'הזר זוכר את רעיו', 'המתחרת', 'ליל המצור', 'נופלת העיר'; ב'שיר עשרה אחים' – את 'הספרים', 'האב', 'הדרכים', 'אשמורת שלישיית', ו'שיר העשירי וזמר של סיום'.

מרס מקבל עוצמה חריגה, כזו של זרקור אדום או של תאורה על בימת התיאטרון. תאורה זו משתקפת בצורה האפקטיבית ביותר באלמנטים או בעצמים מבריקים, דמויי ראי, בראש וראשונה באגמים ובבארות, אך גם בעצמים בוהקים אחרים, כמו מחלפות עלמה, פרוטת עני או פני אנשים. על פי הנמקה זו לא ברור כלל אם מי האגמים והבארות הפכו באמת לדם או שמא המים רק נראים, בגלל האור האדום, כדם. לתמונה היפר-ריאליסטית זו יש, כמובן, משמעות סמלית ברורה: מס הוא, כידוע, אל המלחמה במיתולוגיה הרומית (מקבילו של ארס, אל המלחמה המיתולוגיה היוונית). הכוכב הזוהר של נא-אמון הוא כוכבה של המלחמה, והתוצאה הבלתי נמנעת של המלחמה היא, כמובן, הדם. אך הנקודה המעניינת מכול היא תגובתה של נא-אמון: זוהי תגובה של היענות והתלהבות ('ואורו לו כאש'); של היקסמות ('וקמת כשופה, אמון'). נא-אמון, הנתונה לקסם המלחמתי, נראית יפה משהייתה ('כיהלום שני'), וההיענות וההיקסמות היא כללית ומקיפה את כל שדרות החברה ('ממחלפות עלמה ועד פרוטת עני'). אכן, בבית השני מתוארת גם תגובה הפוכה, של זעזוע, חרדה ותחינה ('בפי עלמה שואבת – צעקת אימים. / קפאה, משכה ידיה – אל אדיר, הצל!'); אך מסתבר, על פי הבית השלישי, שתגובה שלילית פסיבית זו בטלה בשישים ואינה אפקטיבית כלל, שעה שההיענות לקסם המהפנט של מרס היא כללית ומקיפה את הישנים ואת הערים, את הפסיביים ואת האקטיביים: 'היכה שני זוהר פני ישנים וער'.

משמעותה האלגורית-פוליטית של התמונה ברורה, כמדומני, לחלוטין. לשם המחשה ברצוני להביא, כתמונה מקבילה, את תיאור ליל ה-23 באוגוסט 1939 בטירתו של היטלר, שבוע לפני הפלישה לפולין וראשית המלחמה, על פי זיכרונותיו של שפאר:

עמדנו על מרפסת ה'פּרָגהוּף' [משכן הסלעים של היטלר] וצפינו בחזיון טבע נדיר. זוהר צפוני בהיר להפליא הציף שעה ארוכה את האונטרסברג שממול, אפוף האגדות, באור אדמדם, מוזר, בעוד השמים מעל מבריקים בשלל צבעי הקשת. שום תפאורן לא יכול היה לעצב רקע מרשים מזה למערכה האחרונה של 'דמדומי האלים', פניהם וידיהם של הצופים לבשו גוון אדום בלתי טבעי. פתאום אמר היטלר לשלישו: 'זה נראה כמו הרבה דם שפוך. אכן, הפעם זה לא ילך בלי הפעלת כוח'. (פרידלנדר 1985, 23)

למותר לציין, שכן קשר טקסטואלי בין שירו של אלתרמן לזיכרונות שפאר הוא בלתי אפשרי לחלוטין. עם זאת, לקשר האינטרטקסטואלי שנוצר ביניהם בדיעבד, באמצעות הבאתם זה לצד זה, ניתן למצוא הצדקה ברקע ההיסטורי המשותף של שניהם ובמוקד התמטי המשותף: הקסם האסתטי של הפשיזם הנאצי בסיטואציה שבה האסתטיזציה של החיים הפוליטיים על ידי הנאציזם הגיעה לשיאה, ערב המלחמה.

ומדם – לְדָבֵר. גם תיאור מכה זו נפתח באחת, בשורה הראשונה של השיר, בהלם האור על הרקע הלילה האפל, שמקורו גם כאן ברור לחלוטין: אור לפידים. מקור אור זה מספק הנמקה ריאליסטית משכנעת למשחק המרומו המשים של ה-chiaroscuro, של 'שחור וזיו', המשקף בדרך מטונימית את הסיטואציה הגרוטסקית המתוארת של 'צהל וַחֲמָה' מוות ושמחה, שחוק ואימה, טקסי קבורה וחגיגה, ארוס ותנטוס:

אור לפידים, אָמוֹן ! או צֶהַל וַחֲמָה !  
אור לפידים עָקָם ! קוֹפוֹ שֶׁל אור חֲמָה !  
אָמוֹן בְּנֶפֶל גְּוִיּוֹת, אָמוֹן בְּשָׁחֹר נְזִיו,  
כִּיעַר בְּבָרֶק וּכְמוֹ אִשָּׁה בְּרִיב !

בעוד שבשיר 'דם' המוות רק נרמז, כאן המוות כבר נוכח בפועל, כך ש'שיר ומעוף צעיף' מתקשר לתמונה של danse macabre, מחול מוות, בנוסח תחריטיו הידועים של הולביין (1538), ולסיטואציה הספרותית המוכרת של 'משתה לעת דבר' (פושקין).  
ומדבר – לשחין. כמו קודמו, גם שיר זה נפתח מיד בהצבעה על מקור האור:

נוֹצֵץ הַסֵּהָר קַל. אֶלְמָה אָמוֹן, אֶלְמָה.  
יָרַח כְּסָף קַל. נְזָרוֹ שֶׁל לַיִל כְּלָמָה.

שלא כאור בשיר 'דם' שהיה אדום לוהט, ובשיר 'דבר' – צהבהב-כתום, כצבע האש, האור בתיאור מכת השחין הוא כסוף. מקור האור בשני השירים הקודמים היה מטונימי למכה, ואילו כאן אין הוא חלק מהמכה אלא ניגודה, כפי שמתברר מהבית השני. מן ההבט הדתי הניגוד הוא בין טהור לטמא; מההבט החילוני, הקליני, הניגוד הוא בין בריאות למחלה; כך שמשני ההבטים גם יחד מסמל אור הירח את הקוטב החיובי, וניגודו, הנגע, מסמל את הקוטב השלילי. אך על פי הדיאלקטיקה האופיינית לשירי המכות, ברובד האסתטי, הדומיננטי בבית השני, שונים הדברים, ומה שנתפס בראייה המקובלת, האתית והתועלתנית כאחת, כשלילי, נתפס כאן כיפה, ולפיכך, מהבחינה האסתטית, כחיובי; ואילו אור הירח אינו מתפקד כאן כלל אלא נותר כרקע בלבד, שעליו מתבלטים הצבעים הקסומים שמקורם במכה:

עַל קִיר נְחָצְרוֹת פְּרוֹשׁ הַנֶּנְגַע דֶּק.  
שֶׁקְעָרוֹרִים וְרָדִים אוֹ לֶבֶן וִירְקָרֶק.  
וְאִישׁ רוֹאֵה בְּשָׁרוֹ, אִשָּׁר הַנֶּץ פְּנִינִים,  
כְּרָאוֹת אוֹיֵב הַקָּם עָלָיו כְּסִכְּנִים.

מקור האור בתמונה הלילית המצטיירת כאן הוא כפול: מכאן האור הכסוף, אור הסהר, הבא מלמעלה, מבחורין, ומכאן האור הצבעוני, הקסום, המנצנץ מתוך הבשר הנגוע, כלומר, הבא מלמטה, מבפנים. האור הזה, הפנימי, הוא שמתפקד כאן כמטונימיה למכה ומאיר אותה על כפל פניה, היופי האסתטי מחד גיסא, והאיום הפיסי מאידך גיסא, או על פי המטפוריקה השירית, נצנוץ הפנינים מהצד האחד ונצנוץ הסכינים מהצד השני.

ומשחין – לברד. שוב לפנינו מקור אור חיצוני – הברק, המהווה, כמו ב'דם' וב'דבר', מטונימיה למכה עצמה, לסופת הברד:

...נָאז נַפֵּץ הַלֵּיל, כָּרַע בְּמַחֵי אֶחָד  
וְנָח בְּרֵד הוֹלֵל. כְּרָכַב בְּמוֹרָד.  
הַכְּרִיקוּ אֶפְלוֹת! קָרְעוּ אֶת סָגוֹר לָפָן!  
וַתִּחַשֶׁף אָמוֹן לִיפֵי וַחֲרָפָן!

הציור המטפורי 'קרעו [האפלות] את סגור לבן' רומז שמקור האור, החושף את נא-אמון הן ליופי והן לחורבן, הוא בחושך עצמו, בלבו, דהיינו, זהו אור שלילי כמו האור האדום, אור המלחמה, ב'דם' וכמו אור הלפידים, אור המוות, ב'דבר', המוצג כאור מזויף, פרוורטי: 'אור לפידים עקום! קופו של אור חמה!' לפיכך גם היופי המהפנט של המכות, של הדם, של הדבר, של השחין ושל הברד, הוא יופי מסוכן, שמקורו שלילי.

אך האפקט של ה-chiaroscuro, של ניצול הניגוד בין אור לחושך, אינו מוגבל לשירים שבהם יש הנמקה ריאליסטית לאור, וכמו אצל קרווג'ו או אצל רמברנדט אנו עדים להופעתו גם בשירי המכות שבהם אין הצבעה על מקור האור, כאפקט אמנותי הבא להדגיש את חשיבות האובייקטים המוארים.

דוגמא מרשימה לאפקט אמנותי מעין זה ניתן לראות בבית השלישי של השיר 'ערוב':

ומוֹסְרוֹת נִתְקוּ וּבָהִי הַכֹּל גָּלְגַּל.  
טוֹרֶף נְאִישׁ וּבָעִיר – יַחְדָּו אוֹ גַּל מוֹל גַּל.  
בַּק שֵׁן וְרַק סִפִּין תִּכְרַקְנָה כְּמַעֲב...

עיקרה של התמונה – נועה סוחפת באפלה שפרטיה אינם ברורים, אם כי ניתן להבחין במעומעם שנוטלים בה חלק חיות טורפות, בהמות בית ואנשים, ומה שמורגש ביותר הוא עצם התנועה המסחררת, הלילית, המתערבלת או החזיתית. ועל הרקע האפל מתבלטים האובייקטים המוארים: שן, סכין. שלא כקרווג'ו וכרמברנדט, אלתרמן איננו מוותר כליל, גם במקום שמקור

האור אינו ברור, על ההנמקה הריאליסטית. כמו בשיר 'דם', האובייקטים המוארים מועדים להחזיר ברק עם למקור אור דל: השיניים הלבנות הבוהקות; הסכינים הכסופות המלוטשות. עם זאת ברור שהריאליזם מצטמצם כאן להנמקה בלבד, שכן מלבד השיניים והסכינים קיימים אובייקטים נוספים העשויים לכהוק באפלה, כמו פנים בהירות, למשל, או גוף חשוף ומיוזע, כך שבחירת אובייקטים אלו דווקא אינה מקרית אלא מכוונת וסמלית. ולשם השוואה: בתמונת 'עקדת יצחק' של קרווג'ו, משנת 1605, שבאוסף פיאסקה-ג'ונסון בפרינסטון, המאכלת בידו של אברהם אפלה ונראית בקושי. התמונה אפלה כמעט לחלוטין והאור נופל על אובייקטים אנושיים נבחרים בלבד: כפות הידיים של אברהם, יצחק והמלאך; פני המלאך; כתפיו וזרועו של יצחק; הקרחת של אברהם; ובאור עמום קצת יותר, ראשו של השה. כך גם בתמונת עקדת יצחק קודמת של קרווג'ו, משנת 1600, שבגלריה אופיצי בפירנצה: המאכלת כהה, ואילו האור נופל על קטעים של שלוש הדמויות ומחבר אותן לתבנית של מעין צלב: במרכז – מצחו, פניו ושכמו של אברהם, ומשני צדדיו – פניו המעוותות וזרועו של יצחק מכאן, וידיו ושכמו של המלאך מכאן. ברור לחלוטין שבשתי הוורסיות בחר קרווג'ו להתמקד בתנועה הנסערת של שלוש הדמויות, כשהאור, הממוקד במיוחד בפנים ובידיים, מבליט את עוצמת הדרמה האנושית.

הוא הדין ב'עקדת יצחק' של רמברנדט משנת 1635, בארמיטז' בסנט-פטרבורג. גם בתמונה זו המאכלת, שנשמטה מידו של אברהם, כהה ולא בולטת, והאור נופל על גופו של יצחק, על פני אברהם והמלאך ושערותיהם ועל ידי אברהם והמלאך. לא במקרה, בתמונה שמצייר אלטרמן ב'ערוב', האור אינו נופל על פני האנשים ואיננו מסוגלים להבחין בהם, שהרי אין הבדל כליל הערוב בין 'טורף ואיש ובעיר': כולם צנופים במערבולת אחת לא אנושית, חייתית, אפלה. האור שנזרק על השן והסכין ומוחזר מהן לעין הקורא בא לציין, שכשם שהשיניים הן המטונימיה (או הסינקדוכה) לחיית הטרף, כך הסכין, ולא הפנים, היא כלילה זה המטונימיה של האדם הנא-אמוני, או הסינקדוכה שלו, בהופכה להיות חלק ממנו.<sup>2</sup> וכמו בשיר 'דם' – גם מקור המטמורפוזה שהפכה את האנשים (ואף את הבהמות ואת חיות הבית) לגזע שאינו אנושי, כניסוחו של אלטרמן ב'עולם והיפוכו', לגזע חייתי ולא מתורבת, מצוין כבר בשורה הראשונה של השיר: 'כחץ על נא-אמון עברה חולדת הבר'. כשם שדי היה בזריחת כוכב הגר, מרס, בשיר 'דם', לצבוע את נא-אמון בשני או בדם ולשנות כליל את דמותה, כך די בשיר זה בזריחת פניה של חולדת הבר, חיית הטרף צמאת הדם, לשנות כליל את פניהם של האנשים ושל חיות הבית ולהפכם לחיות טרף, כפי שמסביר האב לבן:

<sup>2</sup> השוואה דומה, ששימשה אולי מקור לאלטרמן, מופיעה בדרך הומוריסטית בשירו הידוע של ברכט על מקי סכינאי ב'אופרה בגרוש', בתרגומו של שלונסקי ל'האוהל' משנת 1933: 'כלב מים לו שיניים, / לו שיניים שני טורים, / ולמקי סכינאי / יש סכין במסתרים'. אלא שאלטרמן של 'שירי מכות מצרים', להוציא אולי בית אחד ב'בדרך נא-אמון' ('אז חוזיה שונסים מותניים'), הוא נטול הומור לחלוטין, בניגוד לאלטרמן של הפזמונים ושל 'הטור השביעי'.

בְּכוֹרֵי שְׁנֵי פָּנֵי אִישׁ וּפְנֵי חַיֵּת הַבַּיִת.  
כִּי פָּנֵי חֲלָדָה נִרְאוּ זֹרְחוֹת בְּפֶתַח בַּיִת.

ניתן לסכם ולומר, כי השימוש שעושה אלתרמן ב-chiaroscuro, הקשור אצלו בלילות של המכות, דומה מבחינה טכנית לשימוש שעושה בו רמברנדט, אך הוא הפוך במגמתו: רמברנדט חושף, באמצעות משחק האור-צל, את אנושיותם של גיבוריו ואת היחסים ביניהם, את תנועות המחשבה והרגש, כשהחוויה האסתטית קשורה בערנות רגשית ואינטלקטואלית, ואילו אלתרמן מנצל טכניקה זו לחשיפת המקור האנטי-אנושי בחוויה האסתטית הקשורה בהתבוננות במכות: המלחמה, המגפה, המוות, הנגע, האלימות. בכך הוא מדגיש, שהחוויה האסתטית המתוארת בשירי המכות היא חוויה של היקסמות, של הפנוט, של אובדן הייחוד האישי והאנושי, דהיינו, חוויית הקסם הפשיסטי במקום החוויה האינטלקטואלית של הרהור ומחשבה המאפיינת את החוויה האסתטית האותנטית לפי תיאוריות היופי של אפלטון, תומס אקווינס, שפטסברי, יום, קאנט ואחרים.<sup>3</sup> לכן גם אין מקום, בשירים אלו, לאור הנר. אור הנר יכול לסמל, כמו בצירי ז'ורז' דה לה טור (George de la Tour), את האור הרוחני, האלוהי. הוא יכול להיות מטונימי, כמו אצל אלתרמן, לאור העשייה האנושית: זו הרוחנית, כמו ב'הספרים' (בבוא הליל על תבל נרם בוקע מתריסיה, / נרם האדמוני שלא ידע שינה' [אלתרמן תשל"א, 302]) או כמו ב'מחברות עמנואל' (אך אשרי שראה מה נפלא ומבעית / עולמה המדומה [של העברית]), הכתוב לאור נר' [שם, 264]; או זו הארצית, היומיומית, זו של הסעודה ומלאכת הבית, כמו בכמה משירי 'שיר עשרה אחים', כגון ב'האב' (בדממה המלאה מחשבות ואור נר ודשדוש נעליים' [שם, 306]), ב'הדרכים' (פונדקית, לא לשווא נר הדלקת לסעודה' [שם, 316]) או ב'אשמורת שלישית' (תני יינך והיטיבי הנר, פונדקית' [שם, 337]). כך או כך – אור הנר הוא הניגוד המוחלט לאור הזר, הלוציפרי, המופיע ב'שירי מכות מצרים' כמטונימיה לכוח המשיכה ההיפנוטי, השטני, של המכות.

<sup>3</sup> לעניין חשיבות המושג 'contemplation' בתיאוריות השונות של היופי והחוויה האסתטית למן אפלטון ואילך, ראו: Dickie 1997, 8



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

פרק אחד עשר

### האסתטיקה של המהירות והאלימות

עד כאן הצבעתי על אלמנט אחד של יופי בשירי המכות, זה הקשור בצבע, ובמיוחד בקונטרסט שבין האור לחושך. אלמנט אחר שיש לו תפקיד מרכזי ביצירת האפקט האסתטי הייחודי של תיאורי המכות קשור בתנועה, ובראש וראשונה בצירוף של מהירות ואלימות. על המהירות כסוג חדש של יופי כבר הצהירו, כזוכר, מארינטי וחבריו במניפסט הפוטוריסטי הראשון שהתפרסם בפריס בעמוד השער של Le Figaro ב-20 בפברואר 1909. כך, למשל, כתבו בסעיפים הרביעי והחמישי של המניפסט:

4 אנו מכריזים שלתפארת העולם נוסף יופי חדש: יפי המהירות. מכונית מירוץ על שלדתה המעוטרת בצינורות שמנים דמויי נחשים שנשימתם מאיימת להתפוצץ... מכונית שואגת, הנראית כרדופת צרור כדורים, מכונית זו יפה יותר מ'ניקה מסמוטרקה'.

5 רצוננו לשיר את שירת האדם האוחז בהגה, אשר צירו האידיאלי חוצה את כדור הארץ ששוגר סביב מסלולו.

(שטרנהל, שניידר ואשרי 1996, 51; מארינטי 1969, 672)

גם אלתרמן שר על יופיה של המהירות בשיר 'הדרכים' (השיר החמישי מתוך 'שיר עשרה אחים'):

וְיָדַעְתִּי כִּי גַם אֶת יָפִי הֶחְשׂוּף  
שֶׁל הַדֶּהַר הָעֵז וְהָעֵט וְפֹלַח,  
הַמְגִמָּא מְרַחֵקִים וּמְאִיֵּרִם בְּעַפְעוּף  
וּבְעוֹדֵם מְסַבֵּיב כְּכָר עֲבָרוּ לְבָלֵי שׁוֹב  
וְאֵינָם... וְעַפִּים רַק פּוֹכֵב וְיָרַח.



מי עיניו לא עצם בשלף מנדנה  
המהירות! המהירות החונה כפחד,  
הנשאת כמו חץ שקפא ולא נע,  
הקורצה לכבות פנגון חתנה  
שאליו האמה בסנר מתיפחת.

(אלתרמן תשל"א, 1, 314-315)

אך בין שיר ההלל של אלתרמן ליופיה של המהירות לבין שיר ההלל של מארינטי יש הבדל מהותי. אצל אלתרמן אין למהירות כל קשר לאלימות. האנדה למהירות היא חלק מהאודה לדרכים, גם דרכים ריאליות – אך בראש וראשונה דרכים מטונימיות, 'דרכי החירות' בלשונו הפיגורטיבית של סרטור הזהה במקרה זה ללשונו הפיגורטיבית של אלתרמן, והן ניגודה והיפוכה המוחלט של כל אלימות:

האחים, אם אפיל בינכם ככרות,  
בעדי לו ספרו בה חרש,  
וזכרו, לאין צורך ביתר פרוט:  
העצה ניסודית במתנות החרות  
היא הדברך, אחי, היא הדברך.

(שם, 314)

אצל מארינטי, לעומת זאת, שיר ההלל ליופיה של המהירות מופיע כהמשך לשיר ההלל לתוקפנות ולאלימות, שמקומו במניפסט בדיוק לפני שני הסעיפים שצוטטו לעיל, דהיינו, בסעיף השלישי:

3 [...] אנו רוצים לשבח את התנועה האגרסיבית [...] את צעד הריצה, את קפיצת המוות, את סטירת הלחי ואת מהלומת האגרוף.

יתר על כן: בהמשך, שיר ההלל ליופיה של המהירות מלווה בשיר הלל למלחמה, בסעיף התשיעי של המניפסט:

הקשר האימננטי בין האודה למהירות ובין האודה למלחמה מגיע לשיאו בעיתות מלחמה ממש, כשמארינטי המשורר לובש מדים ומתנדב בפועל ליטול חלק פעיל כקצין במלחמת העולם הראשונה, במלחמה הקולוניאלית באתיופיה ובמלחמת העולם השנייה. ב-1916, בעיצומה של מלחמת העולם הראשונה, מפרסם מארינטי את המניפסט 'דת המוסריות החדשה של המהירות'. לטענתו המהירות, שתמציתה היא 'הסינתזה האינטואיטיבית של כל הכוחות בתנועה', היא על פי טבעה 'טהורה', ואילו האיטיות על פי טבעה היא 'שלילית'. הפוטוריזם, מכריז מארינטי, מחליף את המושגים הישנים של טוב ורע ב'טוב חדש': מהירות, וברע חדש: איטיות' (Blum 1996, 34). המלחמה נתפסת כחגיגה אסתטית, כהתגלמות היופי של הטכניקה המודרנית והמהירות: 'הבחנתי', נזכר מארינטי, 'איך לוע התותח המבריק והאגרסיבי, אדום-לוהט משמש ומאש מהירה, הופך את המחזה של הגוף האנושי הגווע, המרוטש, כמעט לחסר משמעות' (שם, 36).

עשרים שנה מאוחר יותר, בעיצומה של המלחמה הקולוניאלית באתיופיה, חוזר מארינטי ומפתח את שיר ההלל ליופיה של המלחמה המודרנית, תוך הדגשת הקשר האסתטי בין המהירות לאלימות, כפי שהוא מתבטא בהתפתחויות הטכניות החדשות, בפעילות הטנקים, המטוסים והארטילריה – דברים שצוטטו בהרחבה על ידי ולטר בנימין. קו זה חוזר ומוצא את ביטויו הפואטי גם בעיצומה של מלחמת העולם השנייה (Blum 1996, 145-155). יצירת הקשר בין שיר ההלל ליופי של המהירות והדינמיות לשיר ההלל ליופיה של המלחמה כאידיאל אסתטי הוא 'תרומתו' הייחודית של מארינטי לאסתטיקה של המודרניזם והאוונגרד. הפשיזם אימץ את האסתטיזציה של הטכנולוגיה, המהירות והאלימות במלואה (Neocleous 1997, 63). טענתם של טיסדל ובוזולה (Tisdall & Bozzolla 1978, 17, 178), בוויכוח שלהם עם התזה של ולטר בנימין באפילוג ל'יצירת האמנות בעידן השעתוק הטכני', כי אלימות תרבותית והתקפות אגרסיביות על ערכים שולטים, הן תרבותיים והן מוסריים, היו חלק בלתי נפרד לא רק מהפוטוריזם אלא גם מהדאדא, מהאמנות הרוסית הפרה-רבולוציונית, ומאוחר יותר, מהסוריאליזם – מטשטשת את הקו-המפריד הברור: תנועות אמנותיות אוונגרדיות אלו, כמו גם התנועות הפוליטיות האנרכיסטיות והמרקסיסטיות, העלו על נס את עקרון המהפכה, ובהקשר לעיקרון זה גם גילויי אלימות ואגרסיביות כהכרח בל יגונה, אך אף לא אחת מהן ראתה במלחמה אידיאל אסתטי (Neocleous 1997, 17).

ובחזרה ל'שירי מכות מצרים'.

הבלטת היופי בצירוף של דינמיות ומהירות עם אלימות מלחמתית מאפיינת חלק ניכר מתיאורי המכות. עד כמה אלמנט זה נתפס, בעיני אלתרמן של 'שירי מכות מצרים', כאלמנט מאפיין מהותי, בסיסי, של המכות, ניתן לראות במשקל שדינמיות זו מקבלת בחלק ניכר מהשורות הפותחות של שירי המכות. זה בולט בייחוד בשני השירים האחרונים שנדונו לעיל, 'ערוב' ו'ברד':

פ ת ץ על נא-אָמוֹן עֲבָרָה חֲלַדַת הַבָּר.  
דָּרַךְ טוֹרֵף בָּעִיר! מִחַח נִחְלָשׁ הַפָּר  
וְקָרוּעַ נִחְיָיו הוּא גָח וְקָד וְקָם.  
עַל שְׁחֹר עוֹרוֹ הַדָּם - כָּאֵשׁ עַל הַפְּחָם.

בשורה הראשונה מובלט האלמנט של המהירות ('כחץ'); בשתי השורות הבאות מצטרף אליו האלמנט של האלימות ('דרך טורף', 'נתלש', 'קרוע נחירו', 'דם', 'אש'), המשולב בדינמיות עזה, המודגשת באמצעות ריבוי הפעלים הקצרים, המהירים, הדומים זה לזה בתבניתם הדקדוקית והצלילית, כולל האליטרציה ('גח וקד וקם'); ובשורה האחרונה מצטרף אל האפקט האסתטי של המהירות והאלימות, ומשלים אותו, משחק הצבעים הסימבולי של האדום והשחור, כשהחרוז הפנימי 'קם-דם', שאיננו חלק מהסכמה הקבועה, המארגנת, של החרוזה, מהדק את הקשר בין השורה האחרונה של הבית לקודמתה מעבר לקשר הרגיל, הפורמלי, הנוצר באמצעות החרוז הצמוד הסופי ('קם-פחם').  
אותו אפקט ניכר גם בשיר 'ברד':

...וְאֵז גַּפֵּן הַלֵּיל. כָּרַע בְּמַחֵי אֶחָד  
וְגַח בְּרֵד הוֹלֵל. כְּרֵכֵב בְּמוֹרֵד.  
הַבְּרִיקוֹ אֶפְלוֹת! קָרְעוּ אֶת סְגוֹר לְבָן!  
נִתְחַשֵּׁף אָמוֹן לִיפֵי וְחֻרְבָן!

אותם האלמנטים שהופיעו בשיר הקודם מופיעים גם בשיר זה, רק בסדר שונה: בשורה הראשונה מובלט היסוד של האלימות ('נופץ', 'כרע'); בשורה השנייה מצטרף אליו היסוד של המהירות ('וגח', 'כרכב במורד'); בשורה השלישית ובשורה הרביעית נוסף אל האפקט האסתטי של המהירות והאלימות משחק הצבעים הסימבולי של השחור והלבן ('הבריקו אפלות'), שעליו התעכבתי קודם לכן; והבית מסתיים בצירוף האוריסטי האוקסימורונים המתמצת בשנינו את האפקט האסתטי של אחדות הניגודים ('יופי וחורבן').

תופעה זו חוזרת גם בפתיחות של שירים נוספים. כך, למשל, בשיר 'חושך':

אָז חֶשֶׁךְ גָּח, אָמוֹן. בְּלִי צֶל נְדַמְדוּמִים  
קָם מְרַבְצוֹ וַיֵּךְ בְּשֶׁבֶט הַסּוּמִים.

גם כאן, השורה הראשונה מציגה את היסוד של המהירות וההפתעה ('גח', 'בלי צל ודמדומים' – כלומר בחטף, בכת אחת, באמצע היום), ואילו השנייה מדגישה את יסוד האלימות ('ויך') והחייתיות ('קם מרבצו'). גם בשורות אלו, כמו בפתיחה לשיר 'ערוב', יש תפקיד חשוב, מבחינת יצירת האפקט של הדינמיות, לשימוש בפעלים הקצרים והמהירים 'קח', 'קם', 'יך', ששני הראשונים שבהם זהים לאלו שבשיר 'ערוב'.  
ומ'חושך' – חזרה ל'צפרדע':

זְרוּעוֹת יוֹן נְטִיט שׁוֹצְפוֹת עַל נֹא-אָמוֹן.  
קוֹרְסֵת נֹא-אָמוֹן עַל חֶטָּא וְעַל עֶוֶן.  
לְשׂוֹא תְּחַמֵּר כְּשֹׂאֹל, לְשׂוֹא תִרְעַם: עֶצֶר! –  
הִיאֹר יִצָּא לְמִשַׁל! אֵל, נֹא-אָמוֹן נִצֵּר!

אף בשיר זה מבליטה השורה הראשונה את האלמנט של הדינמיות, ואילו השורות הבאות מדגישות את האלמנטים של האלימות, המלחמה, תפיסת השלטון בכוח – אלמנטים המובלטים שוב בעזרת החריזה הפנימית, שאיננה חלק מהסכמה הארגונית הקבועה, ולפיכך היא מעצימה את הכוח הסמנטי של המילים שנוטלות בה חלק, 'כשואל' ו'למשול'.  
ומ'צפרדע' – ל'כינים':

שְׁנוּאָה אַתָּה, נֹא-אָמוֹן, עֲפַר הָאָרֶץ קָם  
וַיַּחֲזִי וַיַּעֲלֶה בְּךָ וַיִּכְסֶּךְ בְּנֶם.  
וַיִּכְמוּ עֵוֶר יִכְךָ, בְּלִי קוֹל וּבְלִי רַחֵם,  
בְּדֶרֶךְ הַשְּׁנֹאָה. שְׁנוּאָה אַתָּה, עֵיר נְאֻם.

אותה תבנית עצמה של דינמיות ואלימות חוזרת גם כאן. התהליך מתחיל בהפיכת הדומם לחי והסטטי לדינמי בצמד השורות הראשון, ומומחש שוב באמצעות ריבוי הפעלים: 'קם', 'ויחיי', 'ויעלה' ו'יכסך'. צמד השורות השני משלים את התהליך על ידי הכנסת האלמנט הקבוע הנוסף – האלימות.

אפילו בשיר הראשון של המחזור, 'דם', שלכאורה הוא בעיקרו שיר של חזות, של סמל למה שעתיד לקרות, כבר נרמזת התבנית האסתטית הדומיננטית של דינמיות ואלימות:

נְחֻשֶׁף לַיְלָךְ, אָמוֹן. דְּרָךְ כּוֹכַב הַגֶּר  
וְאוֹרוֹ לֹא כָּאֵשׁ פְּנֵי אֲנָמִים וּכְאֵר.

השיר נפתח בתבנית דינמית מובהקת, המבוססת על שני משפטים קצרים, שלוש מלים בלבד בכל משפט, שבהם הפועל מקדים את שם העצם ומבליט את השינוי הפתאומי, את המעבר ממצב סטטי (לילה אפל רגיל) למצב דינמי (הופעה בלתי צפויה של אור אדום, עז). עוצמת השינוי מומחשת בעוצמת התגובה בשורה השנייה. היסוד של האלימות נכנס דרך הצבע האדום ('כאש'), המרמז לזהותו של הכוכב (מרס) ולמהותו (מלחמה), ופירוש מרומז זה מקבל תימוכין באמצעות השורה הראשונה של הבית השלישי, הנפתחת בפועל 'הכה': 'היכה שני זוהר פני ישנים וער'.

על פי דוגמאות אלו שכולן, כאמור, מפתחות השירים בלבד, אין ספק כי התבנית האסתטית של דינמיות ואלימות היא התבנית הדומיננטית בתיאורי המכות. מה גרם לו, לאלתרמן, לעצב את הקסם האסתטי של השפזים דווקא באמצעות תבנית זו? האמנם תפס אלתרמן את האסתטיקה הפוטוריסטית של מארינטי וחבריו, כפי שהתבטאה במניפסטים הפוטוריסטיים מהשני 1909-1916, כפרה-פיגורציה של האסתטיקה הפשיסטית של מוסוליני ושל היטלר בשנות השלושים והארבעים, או שמא ראה, כמו ולטר בנימין, במניפסט הפוטוריסטי של מארינטי לרגל המלחמה הקולוניאלית באתיופיה ב-1935 מטונימיה לאסתטיזציה של החיים הפוליטיים על ידי הפשיזם?

אין לבטל כליל היפותזה זו; אך חולשתה, כמדומני, בייחוס עודף חשיבות לזרם האמנותי, שגם בשנות השיא שלו, מ-1909 עד 1916, לא היה אלא זרם שולי לצד הקוביזם והאקספרסיוניזם (השפעתו העיקרית, מחוץ לאיטליה, הייתה באנגליה וברוסיה) ואשר בשנות השלושים והארבעים כבר לא נותר ממנו כמעט דבר. יתר על כן: מהשוואה בין הנוסח הראשון של שירי המכות (1939) לנוסח השני (1944) נראה שבנוסח המוקדם לא מופיע עדיין בצורה מובהקת הציורף הבסיסי הזה של דינמיות ואלימות. האלמנט של היופי אמנם בולט בנוסח הראשון של השירים, אך הוא מיוחס באופן בלעדי לנא-אמון ולא למכות, והשורה החוזרת הקבועה בכל שלושת השירים, הכלולה בדברי האב, היא: 'יפה היא, בני בכורי, יפה היא נא-אמון'.

היסוד של האלימות קיים אמנם כבר בנוסח הראשון, אך היסוד של הדינמיות חלש הרבה יותר ואינו בולט. בהשוואה מדוקדקת בין שני הנוסחים ניתן להבחין, כי חלק מהשינויים שחלו בשירים נוגעים ישירות לעניין זה (וכוונתי לבית הראשון של השירים, שגם בנוסח הראשון הוא תיאורי), והשינויים נועדו לחזק ולהבליט את היסוד הדינמי.

כפי שראינו, יש בנוסח הקנוני של השיר 'דם', בשורה הראשונה, ביטוי לדינמיות של המכה באמצעות הבלטת השינוי בסיטואציה: נחשף לילך, אמון. דרך כוכב הגר'. בנוסח הראשון אין לכך זכר: 'קורע רקיעים יופיה של נא-אמון'. בנוסח הקנוני של השיר 'צפרדע', השורה הראשונה – 'זרועות יוון וטיט שוצפות על נא-אמון' – כולה תנועה, המזכירה את התנועה הנסערת בפסל הרומי המפורסם של לאוקואון או בציור המפורסם של לאוקואון מאת אל גרקו, או את תיאורו הדינמי של וירגיליוס בספר השני של אינאיס, ששימש בסיס ליצירות פלסטיות אלו:

...מתוך הצולֵה הדומֵמת  
שְׁנֵי נְחָשִׁים מְפֹלְצוֹת זָנְקוּ וְעָלוּ עַל הָאָרֶץ.  
צָבַע דָּמִים לְרֵאשָׁם וְחָצְצָם עַל הַמַּיִם יָצוּפוּ  
וּמְחִיצֵתָם מְתַפְתְּלֵת בְּתוֹךְ הַגְּלִים בְּמַעֲרָבֶלֶת.

(ורגיליוס 1962, 82)

ושוב: בנוסח הראשון של השיר – 'קורע רקיעים שברה של נא-אמון' – אין זכר לכך. השיר 'כינים' נפתח בשני הנוסחים באותן מילים עצמן: 'שנואה את, נא-אמון'; אך ההמשך, בנוסח הקנוני, מבליט את המטמורפוזה ל הדומם לחי, של הסטטי לדינמי ('עפר הארץ קם / ויחי ויעלה בך ויכסך כינם'), דבר שאינו מצוי כלל בנוסח הראשון ('ולא שנאת חנם. / שנואה את. כישימון תכה בך הכינם'). ההבדל בפתח השורות הבאות בין שני הנוסחים אינו גדול, אך גם הוא, כמדומה, ניתן להנמקה מהבט זה. בנוסח הראשון נכתב: 'לא חרב בך תשכר. לאט ולאין כרחם / תכך המשטמה. שנואה את, עיר ואם'. המילה 'לאט', שאינה הולמת את היסוד הדינמי, הוחלפה בנוסח השני בצירוף 'בלי קול', שאינו נוגד יסוד זה: 'וכמו עיוור יכך, בלי קול ובלי רחם, / כדרך השנאה. שנואה את, עיר ואם'.

מתברר שהאלמנט של הדינמיות, של התנועה המהירה, שבלט כבר בשיר הכמו-פוטוריסטי 'הדלקה', ושנחלש מאוד בנוסח הראשון, הטרומ-מלחמתי של שירי המכות, הודגש הדגשה יתרה בנוסח המאוחר, שנכתב בעיצומה של המלחמה, ובאופן מיוחד בשירים החדשים, ובראשם 'ערוב' ו'ברד. דומה לפיכך, שמה שהניע את אלתרמן לחזק את יסוד המהירות והדינמיות היה השינוי במציאות, דהיינו פרוץ המלחמה, ובמיוחד הטקטיקה הצבאית המיוחדת של היטלר, ה-Blitzkrieg, שזכתה להצלחה כה מרשימה ב-1939 וב-1940 בפולין, בארצות השפלה ובצרפת. ה-Blitzkrieg הפך לסימן ההכר של הצבא הגרמני והתקבל כמאפיין הבולט של סגנונו המודרני, החדשני. את הצירוף של מהירות ואלמות או דינמיות וברוטליות ניתן לראות כביטוי אלגורי להלם המהפנט שהפעילה גרמניה, על שתי שלוחותיה הכוחניות העיקריות בראשית המלחמה – הוורמכט, מכאן, והגסטפו, האס-אס והאס-דה מכאן – על

העולם כולו. ואם זה היה הדחף הראשי להציג בחזית של 'שירי מכות מצרים' את התמה של המהירות והאלימות, יש בכך הסבר גם להבדל הסגנוני-פרוזודי בין הריתמוס של שירים אלה לריתמוס של 'הדלקה'.

התמה של 'הדלקה' היא המהפכה הפשיסטית, תפיסת השלטון והאתסטיזציה של החיים הפוליטיים, ולפיכך התאים לשיר הסגנון הפוטוריסטי, בנוסח 'השיר הפרוע' של שלונסקי הצעיר;<sup>1</sup> ואילו הסגנון הפרוזודי המדויק להפליא, הקלסיציסטי, החוזר על עצמו בקפדנות משורה לשורה, מבית לבית, משיר לשיר, עם החרוזה הצמודה הגברית לכל אורך שירי המכות (למעט הצמד הנשי יוצא הדופן, הקבוע אף הוא, בבית החמישי של כל שיר), ללא סטייה אחת ובחרוזים 'שלמים' בלבד (בלא להשתמש אף לא פעם אחת בחרוזים 'אלתרמניים' טיפוסיים, מודרניסטיים, 'חצויים', לא מדויקים – שביט 1993, 153-167) – הולם להפליא את הדיוק המכני, הלא-אנושי כמעט, של הצבא הגרמני ב-Blitzkrieg.<sup>2</sup>

לבחינת האפקט האסתטי של הדינמיות והאלימות ביתר יסודיות, נתבונן בחלק התיאורי השלם של שלוש מכות שהבט זה מרכזי בהן: צפרדע, ערוב וברד. ונפתח ב'צפרדע'. המבנה הפורמלי והארגון הפרוזודי של 'שירי מכות מצרים' כבר נידונו לא פעם, בין השאר על ידי זיוה שמיר (1989, 307-308). מעניין לראות כיצד אלתרמן מנצל את המבנה הפורמלי הקבוע על מנת להשיג את האפקט האסתטי שהוא מבקש ליצור. ראשית, אלתרמן משתמש במבנה הקבוע של שלושה בתים מרובעים בחלק התיאורי של השיר, כדי להמחיש שלושה שלבים בהתפתחות המכה, ובמקביל להם זוויות ראייה שונות ורטוריקה שונה. הבית הראשון, שעל שורותיו הראשונות כבר עמדתי, מתאר את ראשיתה של המכה. הצפרדע מתוארת כמפלצת מסתורית, מיתולוגית, החיה במעמקי היאור, משום היא שולחת את זרועותיה המרופשות המבקשות לתפוס את נא-אמון ולהשתלט עליה. היחס אל נא-אמון בבית זה הוא אמביוולנטי: היא מתוארת כחוטאת הראויה לעונש; ועם זאת הדובר מגלה אליה אמפתיה, שהרי מתחולל כאן מאבק בין האנושי למפלצת, והוא חרד, כמובן, לצד שלו. הבית השני מתאר את הציפייה המתוחה להתגלותה של המפלצת. הוא כתוב כפנייה ישירה אל הצפרדע, ובנימה של הערצה והתפעלות. גם היחס אליה, כמו אל נא-אמון, הוא אמביוולנטי: הדובר מודע למפלצתיותה, לכיעורה, לגועל שהיא מעוררת ('מפלצת', 'חלקה', 'רירית', 'גרושת אדם'), ועם זאת הוא מלא הערצה לכוחה המיסטורי ולעוצמתה הקמאית, שבעטיה היא נראית כשליטה העתידית, הכל-יכולה, של נא-אמון. הבית השלישי מתאר את השלב של התגלות הצפרדע-המפלצת ערב כיבוש העיר על ידיה. המסתורין לגבי מהותה עדיין נותר: היא טרם התגלתה כולה והיא נראית מרגע לרגע גדולה יותר, ספק מפלצת אחת ספק רבבות צפרדעים המלוכדות

<sup>1</sup> ראו: שביט 1986.

<sup>2</sup> כיוון פרשני דומה, במידה מסוימת, הציעה גם זיוה שמיר: 'היצירה כולה, שהיא, כאמור, עירוב של יסודות כאוטיים ושל עקרונות הסדר והמשטר, עשויה לשמש ראי ומעין קורלטיב אובייקטיבי למיזוגם המדהים של ההפכים, שזה אך נתן אותותיו וכבר הספיק לרדת מעל במת ההסטוריה: המיזוג בין התפרצות היצרים האנרכית של העם הגרמני לבין אהבת-הסדר של אותו עם עצמו' (שמיר 1989, 197).

יחד. התיאור בבית זה, כמו בבית הראשון, הוא בגוף שלישי, והטון נשאר אמביוולנטי: הערצה מהולה באימה.

כפי שציינה זיוה שמיר (1989, 297; תשנ"ט, 340), 'ריבויה, אחדותה וצבעה הירוק מעלים על הדעת את מראה הצבא'; אך כמו שהצפרדע איננה צפרדע רגילה אלא בעל חיים מפלצתי, מיתולוגי, כך גם הרושם הצבאי המתקבל אינו רושם של צבא רגל אלא של צבא מפלצתי ומיתולוגי. רושם מיליטריסטי ייחודי זה של 'והיא כולה אחת והיא רבה מספור' מקבל חיזוק גם מהדרך המיוחדת שאלתרמן מנצל בה את התבנית הפרוזודית הקבועה של ההקסמטר הימבי (האלכסנדרני).<sup>3</sup> ההקסמטר הימבי, בגלל אורך השורה (שש הטעמות) מצד אחד, והמספר הזוגי של הטעמות מצד שני, נוטה להתפרק, באמצעות צורה משקלית קבועה באמצע השורה, לשני המיסטיכים שווים, כל אחד בן שלושה ימבים. ניתן למתן, במידה מה, נטייה זו באמצעות צורות תחביריות שאינן ממקומות באמצע השורה, או באמצעות צורות משקליות נשיות, או באמצעות ההיפרקטלקסיס בסוף השורה, הקשור בחריזה נשית. אלא שאלתרמן אינו מממש כאן אף לא אחת מאפשרויות אלו, הרווחות אצלו בשירי כוכבים בחוץ: כל הצורות הן משקליות וכולן גבריות, כשהצורות התחביריות המרובות חופפות אותן באופן מלא; החריזה בסופו השורות אף היא כולה גברית, כך שכל השורות, ללא יוצא מן הכלל, מתפרקות לשני המיסטיכים שווים, זהים זה לזה בדיוק נמרץ, מה שמחזק את תחושת האחידות והמונוטוניות ויוצר אפקט מכני או צבאי. יתר על כן: כדי לתגבר עוד יותר רושם זה, באמצעות חיזוק הצורות, מצד אחד, וכדי לחבר יחד את כל היחידות הזוהות הנפרדות (ההמיסטיכים), מצד שני, מרבה אלתרמן להשתמש בבתים אלו בחריזה פנימית, בשתי צורות שונות: בראשונה ההמיסטיך הראשון של השורה חורז עם ההמיסטיך השני שלה; ובשנייה הוא חורז עם ההמיסטיך הראשון של השורה שלאחריה. בבית הראשון אנו נתקלים בצורה השנייה ('כשאוּל-למשול'); בבית השני – פעם אחת בצורה הראשונה ('חלקה-ומלכה') ופעם שנייה בצורה השנייה, בחרוז מודרניסטי ('כפרשים-את תירשי'); ובבית השלישי אנו נתקלים שוב בשתי הצורות: תחילה בשנייה ('בשעט-אחת') ואחר כך בראשונה ('מעב-גליו'). כך מתחזק כאן הרשום של הארגון המכני-צבאי של אחדות מוחלטת בנוסח מיליטריסטי-טוטליטרי, שבה הכול שווים אך חסרי זהות עצמית, שכן אין הם אלא חלק מישות גדולה אחת, המוחקת כל צלם אנוש.

גם ב'ערוּב' מומחשת ההתפתחות הדרמטית תוך ניצול המבנה של שלושה בתים תיאוריים לציון שלושה שלבים בהתגלות המכה: בבית הראשון – עילת ההתרחשות, הופעת חולדת הבר היוצר תגובת שרשרת, שבה כל החי, חיות הבית והאנשים הנחשפים לנוכחותה של חולדת הבר, הופכים עורם ונהפכים אף הם לחיות טרף, והמחשה ראשונה ב-close up של

<sup>3</sup> הצירוף של אחת ורבים מבוסס, כמובן, על המדרש בשמות רבה, פרשה י': ותעל הצפרדע ותכה את ארץ מצרים' (שמות ח, ב) – תני: ר' עקיבא אומר: צפרדע אחת היתה והיא השריצה ומלאה את ארץ מצרים. אמר לו ר' אלעזר בן עזריה: עקיבא, מה לך אצל הגדה? כלה מדברותיך ולך אצל נגעים ואהלות! צפרדע אחת היתה ושרקה להן ובאו'.



תגובת הפר; בבית השני אנחנו עוברים מפרט לכלל, מלשון יחיד ללשון רבים, ועדים למטמורפוזה בהתרחשותה המהירה, הפתאומית, המומחשת באמצעות האימאז' של הקרקס; ובבית השלישי אנו עדים כבר לתוצאה – מערבולת כללית של 'טורף ואיש ובעיר', כשהפרטים מיטשטשים ונבלעים בתוך התנועה הכללית, הסיבובית או האופקית, בנוסח התמונות הפוטוריסטיות של בוצ'וני (Boccioni), בלה (Balla), קרה (Carra), סברני (Severini) ורוסולו (Russolo) מהשנים של ערב מלחמת העולם הראשונה וראשיתה (1910-1915).

לשיאו מגיע האפקט האסתטי האופייני של שירי המכות ב'ברד', כשבאותו בית עצמו, הבית הפותח של השיר, באים זה ליד זה הצירוף של מהירות ואלימות והקונטרסט של שחור-לבן, ומתלכדים לתמונת-בזק אחת, מרוכזת, של 'יופי וחורבן', אותו צירוף ניגודים החוזר בכל שירי המכות, והזוכה בחלקם לביטוי תמציתי דומה, כמו 'מפלצת ומלכה' ב'צפרדע' או 'אמון בשחור וזיו' ב'דבר'. שני הבתים הבאים ממחישים, בראש וראשונה, כיצד המסה של המהירות הופכת למסה של כוח, כשם שהמסה של הגודל ב'צפרדע' והמסה של החייתיות המידבקת ב'ערוב' הופכות למסה של כוח. כמו ב'צפרדע' וב'ערוב', גם ב'ברד', ואולי אף ביתר עוצמה, מומחש היסוד הלא-אנושי. ב'צפרדע' זהו היסוד של המפלצתיות הלא-אנושית; ב'ערוב' – היסוד של החייתיות הלא-אנושית; וב'ברד' – היסוד של המכניות הלא-אנושית:

בְּעֵיַן הַקְּרַח - אֵשׁ. לֹא אֶכֶּל לוֹ נְחָג.  
אֶת צְעָקַת הַרְץ מְתָרִישׁ הוּא בְּמוֹרָג.  
וְגַם אַחַר נְפִלוֹ יִפְהוּ רֹאשׁ נֹגֵב...

בדומה למה שנרמז בשירים הקודמים, אך בעוצמה כפולה ומכופלת, הדובר בשיר מגלה עמדה של התפעלות ואפילו של היסחפות, של הזדהות. כמו סימני הקריאה הצפופים בבית השני של 'צפרדע', שהעידו על עוצמת התפעלותו של הדובר, וכמו סימן הקריאה היחיד אך רב-המשמעות בשורה השנייה של 'ערוב' (דרך טורף בעיר!), כך גם ב'ברד' מגלים סימני הקריאה את התרגשותו של הדובר:

הַבְּרִיקוּ אֶפְלוֹת! קְרָעוּ אֶת סְגוֹר לִבְךָ!  
וּתְחַשֵּׁף אֲמוֹן לִיפִי וְחֶרֶבְךָ

אך שיאה של התפעלות זו הוא, כמובן, בסוף הבית השני:

בְּעֵיַן הַקְּרַח אֵשׁ. בְּהֵמָה פְּצוּעַת קֶדְקֵד  
כוֹרְעַת וְזוֹנְקָה. רְקִיעַ, הֵךְ בְּהָ עוֹד!

קריאת עידוד רצחנית זו משקפת יותר מכול את עוצמת ההיסחפות של הדובר ואת הזדהותו הטוטלית עם הקסם האסתטי הכובש של המהירות והאלימות, והיא מעלה בהכרח את השאלה, שכבר התעוררה למקרא התיאורים הקודמים: מי הוא הדובר בחלק התיאורי של השירים ומהי נקודת הראות המשתקפת בתיאורים אלה?

'אחת-עשרה השורות הראשונות בכל שיר מתארות את המכה, מטעמו של המספר הכול-יודע', מציינת זיוה שמיר (1989, 307) כדבר המובן מאליו. אינטרפרטציה שונה, מדויקת אולי קצת יותר (אך כפי שיתברר, גם היא בעייתית) מציע הלל ברזל:

אחת עשרה שורות שמורות תמיד לקול הפותח [...] בעוד שהפתיחה 'בדרך נא-אמון' השמיה קולו של דובר הנמצא הרחב בזמן ממקום האסון, דובר שניתן לזהותו עם המחבר-המשורר, המספר המשתמע, הרי שלכ אחד מן הקולות הנשמעים בעשרת שירי המכות הוא קול מבפנים, הנמצא בעיר הנגופה ויודע אותה מקרוב [...] 'דרך כוכב הגר' [...] הוא נוסחו של המצרי תושב העיר הנחרבת הרואה את הזר בגדולתו [...] קולו של מתאר המכות הוא קול נבון היודע את טעם ההתרחשות. הוא נמאן לאל אמון, אלוהי עמו ועירו [...] אבל בהתרחשויות הוא מכיר מהלך של עונש הבא בתולדה מן החטא. (1993, 139-141)

אך האם האפיון של 'מספר כול-יודע', שמציעה שמיר, או האפיון של 'קול מבפנים, נבון התרחשות', שמציע ברזל, הולמים את הדובר של 'רקיע, הך בה עוד!' ב'ברד'? והאם הם מתאימים לדובר של 'צפרדע, היגלי! מלכות לך מחכה!' וכו' ב'צפרדע'? ובעיקר: האם התפיסה הבסיסית של הערצה ופחד, התפעלות ותיעוב, יופי וחורבן, המשתקפת בצורות שונות בכל התיאורים, מבטאת אמנם את תפיסתו של קול חיזוני, 'מטעמו של המספר הכל-יודע' או את תפיסתו של קול הבא אמנם מבפנים, אך 'נבון, היודע את טעם ההתרחשות'?

כבר נוכחנו לדעת כי הנוסח הראשון של שירי המכות, מ-1939, הוא כולו דרמטי, דיאלוגי, ללא מספר, וכי הבית הראשון, התיאורי כביכול, נאמר בו מפי הבן. בהתבוננות חוזרת בנוסח זה מתברר כי הצירוף התמטי של 'יופי וחורבן' נעשה על ידי הבן כבר במשפט השני של דבריו בשיר 'דם', הוזהה עם השורה השנייה של שיר זה: 'יפה היא נא-אמון בספוד כפירים וצאן'. עוד מתברר, כי שלוש מתוך ארבע השורות של הבית הראשון של השיר 'צפרדע', בנוסח הקנוני שלו, זהות לחלוטין לשלוש השורות המקבילות בנוסח הראשון של השיר:

קֹרֶסֶת נֶא-אֶמֶן עַל חֲטָא וְעַל עֶוֶן,  
לְשׁוֹא תְחַמַּר כְּשֹׂאֵל, לְשׁוֹא תִרְעַם: עֶצֶר! –  
הִיאֹר יִצָּא לְמִשָּׁל! אֵל, נֶא אֶמֶן נְצֹר!

מסתבר שהתחושה האינסטינקטיבית, כי צירוף המילים 'אל, נא-אמון נצור!' (שיש בו, כמובן, משחק מילים פרודי על 'God save the King!') אינו הולם מספר כל-יודע אלא חייב להיאמר מפי תושב נא-אמון, כפי שטוען הלל ברזל, היא נכונה ומתברר שאפילו התובנות שבשתי השורות הקודמות הן לא משל מספר כול-יודע אלא משל הבן. אך למי שאומר 'היאור יצא למשול!' מתאים לומר גם 'צפרדע, היגלי! מלכות לך מחכה!'; ולמי שאמר, בנוסח הראשון של 'דם', 'יפה היא נא-אמון בספוד כפירים וצאן' מתאים גם לומר 'מפלצת ומלכה' בשיר 'צפרדע', וכן 'ותיחשף אמון ליופי וחורבן' בשיר 'ברד'. כך הולך ומתבהר שגם התיאור של דינמיות ואלים בבית הראשון של השיר 'כנינים', הוא משל הבן, שהרי בית זה (למרות השינויים המשמעותיים שחלו בו בין הנוסח המוקדם למאוחר, כפי שהראיתי לעיל) הוא בעיקרו וריאציה על הנוסח הראשון, זה שאמנם נאמר על ידי הבן.

מכאן, כמדומני, ניתן להסיק שבמידה זו או אחרת משקף כל החלק התיאורי של המכות

את זווית הראייה של הבן, אף שמבחינה פורמלית, שלא כמו בנוסח הראשון, אין הדברים נאמרים מפיו אלא מפי דובר אחר, בגוף שלישי. דובר זה תורם לתיאור תובנות משלו, אך דומה שהגרעין הבסיסי של נקודת הראות המשתקפת בתיאוריו, זה שהדומיננטה שלו היא הקסם האסתטי של המכות והיחס האמביוולנטי אליהן, הבאים לידי ביטוי בצירוף של יופי וחורבן, זה שלמרות השוני הגמור בין מכה למכה מתגלה תמיד ככולן באותה תבנית עומק אלגורית משותפת, שלפיה כל המכות, בסופו של דבר, הן אקוויוולנטיות זו לזו – גרעין זה משקף, כנראה, בעיקרו את נקודת הראות של הבן. לפנינו אפוא דיבור משולב (גולומב 1986, 251-253): מבחינת צורתו הפורמלית זהו דיבור בגוף שלישי של דובר-עַד, שאינו מאופיין; אך קולו הפנימי הבסיסי, מסתבר, הוא קולו של הבן. ואם אמנם צודק אני בהשערתי – עשוי, להערכתי, זיהוי זה לספק גם מפתח להבנה חדשה של החלק השני של שירי המכות, החלק הדיאלוגי, שאליו נעבור עתה.



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

פרק שנים עשר

### בין 'שמחה ברכת שמים' ל'שר היער'

מה מייצגים הבן והאב?

לפי אידה צורית (1953; תשל"ד, 111-112), 'אלה הם שני קולות, שני הקולות העוברים כביכול בחלל ההיסטוריה האנושית בכל הדורות, בתגובתם על מכות הגורל הניחתות, אם מידי שמים ואם מידי אדם: קול התבונה היודעת וקול התום המתפתל במכאוביו. זהו דיאלוג לא בין שתי השקפות עולם שונות, אלא בין שתי תגובות יסוד המצויות בנפש של כל אדם'.

לפי הרי גולומב (1961, 49-57), 'הבן רואה ומזדעזע ונתון לפחדים ולמצבי רוח משתנים, בהתאם למראה עיניו. האב אינו מזדעזע לעולם; מדבריו נשקפת תבונת דורות וידיעת המוות בלתי הנמנע [...] תמיד רואה הבן לעיניים, והאב – למהות [...] האב מייצג את קול הפיכחון והתבונה [...] דברי האב והבן [...] אינם אלא דו-שיח של אדם עם נפשו'.

לפי אלי שביד (1964, 158-160), האב מייצג את כוח האהבה ואת תודעת החוקיות וההכרח, והבן מייצג את התום, את אי-הידיעה: 'האב חי בעיניים מופנות אל העתיד ואינו חי את ההווה ומיצויו, ואילו הבן שאינו צופה אל העתיד מראש חי תמיד בהווה'.

לפי זיוה שמיר (1989, 292), האב רואה ראייה כוללת ומכלילה ומסוגל לנסח את החוקיות שבתוהו, בעוד שהבן קצר-ראות ונגוע בפניקה למראה האימים: 'באמצעות הדרמה המתחוללת בין האב לבנו מתנסחות ביצירה שתי השקפות העולם כמתגלות בעת שואה: הפסימית והאופטימית, הניהיליסטית והמאמינה'.

לפי הלל ברזל (1993, 142-143), 'הבן משמיע את קולו של הסובל, שהמכה פוגעת בו. האב הוא הכתובת אליו הוא פונה לעזרה. האב משלב בדבריו דברי הסבר שאין בהם כדי לנחם אבל יש בהם כדי להבהיר את המתרחש [...] תשובותיו של האב פונות אל העומד להתרחש, בעוד שענייני הבן נשואות להתרחשות המיידית'.

בדברים הבאים אנסה להציע אינטרפרטציה חדשה, שאינה סותרת בהכרח את האינטרפרטציות הקודמות, הפסיכולוגיות והפילוסופיות, אבל מבקשת לקחת בחשבון הבט נוסף, שלהערכתו יש לו משקל מרכזי ביצירה – ההבט האקטואלי-פוליטי.

אני מבקש לטעון, שהדיאלוג בין הבן לאב איננו רק דיאלוג פילוסופי-פסיכולוגי, אלא בין השניים מתנהג מאבק סמוי שעניינו ההתייחסות למכות – הצפרדע, הכינים, הערוב וכו' – המייצגות את הפשיזם והנאציזם, והמסקנות הקונקרטריות הנובעות מהתייחסות זו. על מנת להבהיר את הסיטואציה הדרמטית אני מבקש להתבונן תחילה בבית הדיאלוגי הראשון בשיר 'כינים':

אָבִי, כְּלִיל צִיָּה חֲשַׁכְתִּי עַד עֵינַי.  
אָבִי, בְּדוּמְיָה נִשְׁכָּתִי בְּשֵׁר יָדַי.  
שְׁלַחֲנִי לְחַפְּשִׁי ! שְׁלַחֲנִי לְחַפְּשִׁי !  
יִסֹּב, יִכְנִי נֶפֶשׁ מִבְּקֵשׁ נֶפֶשִׁי !

מה פשר השורה השלישית של הבית? הצירוף 'לשלח לחופשי' מתייחס, כזכור, במקרא לסיטואציה של שחרור מעבדות: 'וכי יכה איש את עין עבדו או את עין אמתו ושחתה, לחופשי ישלחנו תחת עינו' (שמות כא, 26-29); וכן: 'כי ימכר לך אחיך העברי או העבריה ועבדך ששנים, ובשנה השביעית תשלחנו חפשי מעמך' (דברים טו, 12-13). משמע, הבן מרגיש עצמו כאסיר, כלא-חפשי. כפי שמסתבר, הדיאלוג בין האב לבן, בכל המכות, מתרחש בבית. הבן, כפי שמשמע מחלק ניכר של השירים, שבהם נפתח הבית הראשון של דבריו בתיאור המתרחש מחוץ לבית (למשל ב'צפרדע', ב'ערוב', ב'דבר', ב'ברד', ב'ארבה'), צמוד כנראה לחלון, צופה קשוב ומרותק למתרחש בעיר. מתברר שלמרות הסכנה, ואולי אפילו בגללה – הבן רוצה לצאת החוצה, והאב מונע זאת ממנו, בכוח סמכותו ואולי אפילו בכוח ממש (הפנייה בגוף ראשון 'שלחני' מזכירה את סצנת המאבק בפניאל ואת הפנייה ליעקב, המחזיק בפונה בכוח: 'שלחני, כי עלה השחר' [בראשית לב, 27]).

לכאורה, קל להסביר מדוע מונע האב מבנו לצאת, שהרי סביר להניח שהוא רוצה לגונן עליו כמידת יכולתו. פחות ברור המניע של הבן בבקשת היציאה: האם היא קשורה ברצונו להיאבק, בצורה זו או אחרת, במכה, כמו בדברי הבן ב'הוא אמר לה' של ברנר? או ברצון להימלט, לנסות לחלץ את עצמו? מהשורה הבאה, מכל מקום, משתמע יחס אמביוולנטי של הבן ל'מבקש נפשו', בדומה ליחסו האמביוולנטי של דוד, שהרי שורה זו מבוססת, מבחינת האלוזיות הלשוניות, על שני פסוקים שעניינם פרשת היחסים המורכבת בין דוד לשאול: 'ויטול שאול את החנית ויאמר: אכה בדוד ובקיר, ויסוב דוד מפניו פעמיים' (שמואל א יח, 11); 'ויברח דוד מניות ברמה ויבא ויאמר לפני יהונתן: מה עשיתי, מה עוני ומה חטאתי לפני אביך, כי מבקש את נפשי?' (שמואל א כ, 1).

דומה ששיר המפתח להבנת הסיטואציה הוא השיר 'דבר'. על פי התיאור המקראי דומה מכה זו לשאר המכות, שכולן קשות ומכאיבות, אך אף אחת מהן אינה פוגעת בנפש אלא בגוף

או ברכוש בלבד: 'הנה יד ה' הויה במקנך אשר בשדה, בסוסים, בחמורים, בגמלים, בבקר ובצאן, דבר כבוד מאוד [...] ויעש ה' את הדבר הזה ממחרת וימת כל מקנה מצרים' (שמות ט, 3, 6). אך לפי רמזי התיאור בשיר – זו הקשה מכולן, שכן הדבר פוגע, לפי השיר, גם באנשים ('אמון בנפול גוויות'; 'עשן גוויות עולה ורם'). השימוש במילה 'נגף', בשורה השביעית של השיר, רומז למגפה המונית הקשורה במתים רבים, כמו בפרשת קורח: 'ויאמר משה אל אהרן: קח את המחתה ותן עליה אש מעל המזבח ושים קטורת והולך מהרה אל העדה וכפר עליהם, כי יצא הקצף מלפני ה', החל הנגף. ויקח אהרן כאשר דיבר משה, וירץ אל תוך הקהל, והנה החל הנגף בעם, ויתן את הקטורת וכפר על העם. ויעמוד בין המתים ובין החיים, ותיעצר המגפה, ויהיו המתים במגפה ארבעה עשר אלף ושבע מאות מלבד המתים על דבר קורח' (במדבר יז, 11-14). אף שהיא הראשונה מכל המכות שנרמז בה במפורש על פגיעות רבות בנפש, מתרכז התיאור בהבט שהוא לכאורה שולי: התגובה היא בנוסח 'משתה לעת דבר' (פושקין), ובנוסח הנהנתנות הניהיליסטית של 'אכול ושתה כי מחר נמות', המוצגת בפתיחה ללקמרון של בוקצ'ו כאחת התגובות של תושבי פירנצה למגפה הגדולה:

אָבֵל בְּלֵיל הַנִּגָּף, כְּמוֹדֵעַ בְּעַם,  
פּוֹשֵׁטֵת הַשְּׂמֻחָה כְּשׁוֹדְדֵי הַיָּם.

תגובה זו היא היפוכו של מאבק כנגד המכה, מעין שיתוף פעולה עמה, בנוסח בתי הקפה ההומים של פריס בשנים הראשונות של הכיבוש הנאצי. דו-השיח בין הבן לאב ב'דבר' מגדיר היטב את הסיטואציה:

אָבִי, עֲשֵׂן גְוִיּוֹת עוֹלָה נָרָם כַּחֲקִי.  
אָבִי, לְבִי יוֹצֵא אֶל הַבְּלִים, וּשְׂחֹק.  
אֶל הַבְּלִים, אָבִי, אֶל שִׁיר וּמְעוֹף צָעִיף...  
אֵת הַשְּׂמֻחָה, אָבִי, אֶרְאֶה וְלֹא אוֹסִיף!

כל מי שקורא בית זה ומכיר את שירת אלתרמן אינו יכול, כמדומני, שלא להבחין בקשר האינטרטקסטואלי הבולט לעין בינו לבין שני השירים הראשונים של 'שמחת עניים', השיר חסר הכותרת העומד בפתח היצירה ו'שיר לאשת נעורים', שראו אור כשלוש שנים לפני שיר זה. וברור ללא ספק, שהקשר הזה הוא קשר ניגודי, המאיר את דברי הבן בבית זה באור שלילי עז. שני השירים הראשונים של 'שמחת עניים' הם בבחינת שירי פתיחה. הראשון, נטול הכותרת בגוף השיר, אך המצוין בתוכן העניינים של המהדורה הראשונה בציון 'פתיחה' (אלתרמן 1941, 95), הוא מעין פרולוג הניצב לפני שבעת פרקי היצירה, והוא היחיד בין שירי

'שמחת עניים' שאינו חלק מהמונולוג הדרמטי של המת-החי. השני, 'שיר לאשת נעורים', אינו רק שיר הפתיחה של הפרק הראשון אלא גם שיר הפתיחה של מחזור שבעת הפרקים כולו, שהרי הבית האחרון של האחרון של שיר זה, כששתי השורות הפותחות של 'שיר לאשת נעורים', שהן גם החותמות אותו – 'לא הכול הבלים, בתי, / לא הכול הבלים והבל' – הן גם שתי השורות הנועלות את השיר 'סיום' ואת היצירה כולה. אך השיר 'סיום' איננו רק המקבילה של 'שיר לאשת נעורים' אלא, כפי שמציין כבר שמו, גם המקבילה של השיר 'פתיחה' (דפקה על הדלת שמחת עניים). שני שירים אלה יחד מהווים אפוא את האקספוזיציה ליצירה, ובהם מוצגים לראשונה שני המושגים המרכזיים או המוטיבים הראשיים שלה, 'שמחת עניים' מכאן, ו'הבלים והבל' מכאן. שני מושגים אלה ללא ספק סותרים זה את זה, כך ששילת ה'הבלים והבל' מביאה להקבלה חיובית בין שני ההגדים, הנתפסים כאקוויוולנטיים או כמשלימים זה את זה. משמעות הצירוף 'הבלים והבל' ברורה, פחות או יותר, בהיותה נסמכת באופן ישיר על קוהלת א-ד. סתומה יותר היא משמעות צירוף הסמיכות 'שמחת עניים', למרות ניסיונות הפרשנות השונים (ערפלי תשמ"ג, 100-121, שלו תשנ"ג ואחרים). מקומו של צירוף סמיכות זה, כפי שחשפה חנה ריבלין (1981, 34-95), הוא בשיר המלחמה של שמואל הנגיד 'אלוה עוז':

יִוִּם שְׁשִׁי בְּרֵאשׁ אֱלוֹל בְּעֵינֵי / כְּיוֹם תְּשֻׁעָה בְּאָב אוּ הַעֲשָׂרָה,  
וְסוּפוּ יוֹם גָּאֻלָּה, יוֹם שְׂמֵחוֹת, / כְּיוֹם שְׂמֵחַת עֲנִיִּים בְּקִצְיָהּ.

(שורות 118-119)

הקונטקסט הריאלי של שיר זה הוא המלחמה בין צבא גרנדה, שבראשו שמואל הנגיד, לבין צבא אלמריה, שבראשו בן עבאס, המשנה למלך, אויבו האישי של הנגיד; הקונטקסט הרוחני הוא קונטקסט של אמונה וגאולה, כמשתמע משורות הפתיחה של השיר:

אֱלוֹהַ עֹז וְאֵל קְנוּא וְנוֹרָא, / מְרוֹמֵם אֶתְ עָלֵי כָּל שִׁיר וְשִׁירָה,  
לְמַעַן כִּי פִּעֲלִיךָ מְרוֹמִים / יוֹם תְּגַאֵל – גָּאֻלְתְּךָ בְּהִירָהּ.

המתח שבא לידי ביטוי בשורות 118-119 הוא, כדברי ריבלין (שם), המתח שבין חרדת מפלה לשמחת ניצחון, בין תשעה באב או עשרה בטבת לבין יום גאולה. הבית שבו מופיע צירוף הסמיכות 'שמחת עניים' – 'וסופו יום גאולה, יום שמחות, / כיום שמחת עניים בקצירה' – נסמך באופן ברור על נבואת ישעיהו בפסקה הראשונה של פרק ט:

הָעַם הַהֲלֻכִים בְּחֹשֶׁךְ רָאוּ אֹרֶךְ יוֹם, יִשְׂבִּי בְּאֶרֶץ צְלֻמֹת אוֹר נָגְהָ  
עָלֵיהֶם. הַרְבִּיתָ הַגּוֹי לֹא הִגְדַּלְתָּ הַשֶּׁמֶתָהּ, שְׁמַחְתָּ לְפָנֶיךָ.

כְּשֶׁמָחַת בְּקֶצֶר יָרַע אֲשֶׁר יִגִּילוּ בְּחֻלְקָם שָׁלָל (פס' 1-2).  
כִּי יִלְדוּ יִלְדֵי לְנוּ בֶן נִתֵּן לְנוּ וַתְּהִי הַמְּשֻׁרָה עַל שְׂכָמוֹ וַיִּקְרָא שְׁמוֹ פֶּלֶא  
יֹעֶזֶץ אֵל גְּבוּר אָבִי עַד שֶׁר שְׁלוֹם (פס' 5).  
לְמַרְבֵּה הַמְּשֻׁרָה וּלְשְׁלוֹם אֵין קֶץ עַל כִּפְסָא דְּוֹד וְעַל מְמַלְכָתוֹ (פס' 6).

טקסט זה הוא בעל אופי אסכטולוגי משיחי מובהק, הן לפי הפרשנות היהודית (תרגום יונתן) והן לפי הפרשנות הנוצרית, הכלולה כבר בברית החדשה, בדברי הבשורה של המלאך למרים אם ישו:

והִנֵּן הָרָה וַיִּלְדֶּת בֶּן וְקָרְאת אֶת שְׁמוֹ יֵשׁוּעַ.  
וְהוּא גָדוֹל יְהִיָּה וּבֶן עֲלִיּוֹן יִקְרָא, וְהוּא אֶל־הַיִּם יִתֵּן לוֹ אֶת כִּפְסָא דְּוֹד אָבִיו.  
וְעַל בֵּית יַעֲקֹב יִמְלֹךְ לְעוֹלָם וָעֶד וְלִמְלָכוֹתוֹ אֵין קֶץ.

(לוקס א, 31-33)

מכאן אך כפסע למקור אחר לצירוף 'שמחת עניים', וכוונתי לדרשת ההר של ישו, על שני נוסחיה (מתי ה ולוקס ו):

אֲשֶׁר־יִכֶּם הָעֲנִיִּים, כִּי לָכֶם מְלָכוּת הַשָּׁמַיִם [...]  
אֲשֶׁר־יִכֶּם אִם יִשְׁנְאוּ אֶתְכֶם הָאֲנָשִׁים, וְאִם יִגְדוּ אֶתְכֶם [...]  
שְׂמַחוּ בַּיּוֹם הַהוּא וּרְקֹדוּ, כִּי הִנֵּה שְׂכָרְכֶם רַב בְּשָׂמַיִם.

(לוקס ו, 20, 22, 23)

הודות ליחסים האינטר טקסטואליים עם מקורות אלו – שמואל הנגיד, ישעיהו, הברית החדשה, וכן עם המקורות שמזכירים ערפלי ושלו – נתפס צירוף הסמיכות 'שמחת עניים' כמושג בעל אופי אפוקליפטי, אסכטולוגי ומשיחי ברור, הקשור באמונה באל ובגאולה; מצד שני, שני ההגדים, 'לא הכול הבלים והבל' ו'ותשא כינוריה שמחת עניים', נתפסים כמשלימים זה את זה: שלילת הניהיליזם מכאן, ודבקות באמונה ובתקווה המשיחית מכאן. כך הם מצטרפים זה לזה גם בשיר 'סיום': 'אלוהי, אלוהי בתי / קרע מספד, כי שמחה במעוננו' בסיום הבית השלישי, ו'לא הכול הבלים, בתי, / לא הכול הבלים והבל', בסיום הבית החמישי, האחרון.

על פי תפיסת 'שמחת עניים' המושגים של הבלים ושמחה מנוגדים זה לזה, ואילו הבן תופס אותם, בשיר 'דבר', כמושגים אקוויוולנטיים, דהיינו, השמחה קשורה לעולם של 'הבלים והבל' ולא לעולם האמונה וערכיה. הדבר מתבטא בבהירות בתקבולת השלמה הנוצרת



בין ההמיסטיך הראשון של השורה השלישית בבית הרביעי ('אל הבלים, אבי') לבין ההמיסטיך הראשון של השורה הרביעית בבית זה ('את השמחה, אבי'), תקבולת המוצדקת באמצעות האפיפורה הזוהה, 'אבי'.

מי שמבין היטב את משמעות כמיהתו של הבן 'אל הבלים ושחוק', 'אל שיר ומעוף צעף' הוא האב, המנסה להסביר לו כי השמחה שאליה הוא נמשך בחבלי קסם היא שמחה שקרית, שמקורה לא באמונה אלא בפחד ובאסון:

בְּכוֹרֵי, בְּכוֹרֵי, הַבֵּן, שְׁמֵחָה בְּרַכַּת שָׁמַיִם,  
הִיְתָה כְּמוֹ קֶלֶלָה יוֹרֶדֶת מִשָּׁמַיִם.  
אֲשָׁרֵי שְׁלֵא קָרְאַה וְלֹא שָׁמַע שְׁמֵעָה  
בְּהִיּוֹת אָבִיָּה פֶּחַד וְהִלָּל אָמָה.

הוא מחזק את אמירתו בהדבקת התואר 'ברכת שמים' לשמחה, ובכך יוצר אלוזיה שקופה לשירו המוכר ביותר, אולי, של פרידריך שילר, 'אל השמחה' ('An die Freude'), ודרכו, כמובן, גם לסימפונייה התשיעית של בטהובן, ששיר זה הוא הטקסט המשרת אותו ב-choral finale שלה, שיר זה הוא, כידוע, אוֹדָה לאמונה, לחופש, לצדק ולאחווה האנושית, כשלשמחה, שמקורה בשמים, בגן-העדן, נועד התפקיד לאחד מחדש בקסמיה את מה שנפרד והתפצל, ולגרום לכל האנשים להיות אחים:

Freude, schöner Götterfunken  
Tochter aus Elysium,  
Wir betreten feuertrunken,

אֶת שְׁמֵחָה, נִיצוֹץ אֱלֹהִים  
בֵּת מַעֲדָן, גֵּן יִשְׁעַן,  
אֲנוּ שְׁכוּרֵי אֵשׁ נְבוֹאָה,

Hinnliche, dein Heiligtum.  
Deine Zauber binden wieder,  
Was die Mode streng geteilt;  
Alle Menschen werden Brüder,  
Wo dein sanfter Flügel weilt.

בֵּת מְרוֹם, אֵל דְּבִיר קִדְשָׁן.  
שׁוֹב קְסָמֶיךָ יַחְבְּרוּ  
אֶת אֲשֶׁר נִפְרָד בַּיּוֹם,  
אִישׁ לְאִישׁ הוּא אֶחָד נִרְעֵ  
אִם בְּצֵל כְּנָפֶיךָ יִשְׁכַּן.

Seid umschlungen, Millionen!  
Diesen Kuss der ganzen Welt!

יַחַד הִתְבָּקְנוּ, מִיְלִיוֹנִים!  
זוֹ נְשִׁיקָה לְמֵלֵא עוֹלָם!

Brüder, überm Sternezelt  
Muss ein lieber Vater wohnen.

שָׁם, אָחִי, בְּאֹהֶל רָם,  
לְנוֹ אָב רַחוּם יִשְׁכְּנָה.

[...]

[...]

Freude trinken alle Wesen  
An den Brüsten der Natur,  
Alle Guten, alle Bösen  
Folgen ihrer Rosenspur  
Küsse gab sie uns und Reben,  
Einen Freund, geprüft im Tod;  
Wollust ward dem Wurm gegeben,  
Und der Cherub steht vor Gott.

כָּל יְצוֹר מְשָׁדִי אִם-טָבַע  
גִּיל יִגְמַע, כּוֹס מְגָדִים,  
גַּם טוֹבִים גַּם בְּנֵי הָרָשָׁע  
כָּל דְּרָכָם בְּנִתִּיב וְרָדִים.  
הִיא נְשָׁקָה, נְתִנָּה פְּרִי גִפְן,  
רַע אֲמֵן לְכָל עֵת,  
רָמַשׁ - אֵל הַיֵּצֵר יִפְן,  
אֲךָ לְאֵל - כְּרוֹב מְשָׁרֵת.  
(מגרמנית: ידידיה פלס)

אלא שהדיאלוג בין האב לבן הוא בשלב זה דו-שיח בין חירשים: הבן כאילו לא שמע כלל או לא הבין כלל את משמעות דברי האב: הוא חוזר ומדבר בשם האינסטינקטים, בשם הריתמוס המוסיקלי, הזורם בגוף: 'אבי, גופי רונן כחלילי אגמון'. האב חוזר ומנסה לדבר שוב בשם הרציו, לאזכר את המקור השלילי של המשיכה האסתטית, המוות והאלימות ('בלפידים, בכורי, שוצפת עיר אמון'), כשלא רק למילה 'לפידים' קונוטציות שליליות אלא גם למילה 'שוצפת', שכבר הופיעה בקוונטקסט שלילי בשורת הפתיחה של 'צפרדע' ('זרועות יוון וטיט שוצפות על נא-אמון'). הבן משלים, כביכול, את דברי האב – 'מכים תופיה, אב, וחצוצרות קלל' – אך מתעלם למעשה לחלוטין ממשמעותם, ושב וחוזר לנושא הריתמוס המוסיקלי, תוך יצירת הקבלה לאומנית מרומזת בין הריתמוס האישי שלו לריתמוס הקולקטיבי הנא-אמוני. דבריו האחרונים של האב, החותמים את השיר – 'עלי ספיה, בן, גם שמחתה חלל' – הם דבריו של מי שיודע שאין לו סיכוי, בשלב זה, לשכנע את הבן ולא נותר לו אלא להחזיק בו בכל כוחו, גם אם אחזקה זו אין בכוחה להצילו, לא פיסית ולא רוחנית, שכן היא חיצונית בלבד. ניסיתי לתאר את מערכת היחסים בין האב לבן בשיר זה כניסיון נואש של האב להיאבק על נפש הבן כנגד הקסם האסתטי המפתה, הפיגורטיבי והמוסיקלי, המוליך לאבדון. המוטיב הוא מוטיב קדום, המופיע כבר אצל הומרוס וחוזר בספרות שוב ושוב, באופן מיוחד בספרות הגרמנית של ה-Sturm und Drang והרומנטיקה. בספר השנים עשר של האודיסיאה הומרוס

מספר את הסיפור של אודיסיאוס והסירנות. קירקי מזהירה את אודיסיאוס מפני שירתן המפתה של הסירנות, המושכת אחריה את ספינות יורדי הים אל האובדן. הדרך להימנע מכך היא לאטום מראש את האוזניים בשעווה, כדי שלא לשמוע. אך קירקי מציעה לאודיסיאוס, שאם הוא מעוניין בכל זאת לשמוע את שירתן הנפלאה – שיורה לאנשיו, לאחר שיאטום את אוזניהם, לקשור אותו היטב, וגם כשיבקש מהם לשחררו בהשפעת הקסם המפתה של שירת הסירנות, לא להיענות לבקשתו אלא לחזק את כבליו. אודיסיאוס אכן פועל לפי עצת קירקי וזוכה לשמוע את שירת הסירנות ולחוש בקסמה העצום בלי ללכת לאבדון.

אחד הגלגולים הידועים של מוטיב זה הוא הסיפור הגרמני המפורסם על החלילן מהמליין, שגם הוא כולל את המוטיבים של מגפה וקסם אסתטי, האפקטיבי במיוחד לגבי צעירים או ילדים. שאול פרידלנדר, במסתו המרתקת על הקסם הנאצי, 'קיטש ומוות' (1985, 63-64), מביא קטע מיומנו של ארנסט יונגר מ-18 באוקטובר 1944 שסיפור החלילן מהמליין נזכר בו, כאילוסטרציה לכוחו המהפנט של היטלר גם במועד מאוחר זה, כשברור כבר מי המנצח ומי המובס:

קריאתו של קנייבולו [שם הצופן של המחבר להיטלר] באמצעות הרדיו להקמת גדודי הסער העממיים למטרת השמדה – מכוונת נגה העם [...] תרועות הטירוף שליוו את הופעתו היו בבחינת הסכמה להרס עצמי, מעשה של ניהיליזם גמור. האימה שבי נובעת מכך ששמעתי זאת מן ההתחלה: מחיאות הכפיים מעוררות הפלצות לנגינת החלילן מהמליין.

אך הקשר בין 'שירי מכות מצרים' (בשיר 'דבר') למוטיב סיפורי זה איננו כללי בלבד. הוא קשור, להערכתו, בטקסט קונקרטי, שרישומו ניכר הן בתבנית השטח הרטורית של שירי המכות והן בתבנית העומק הפסיכולוגית והאידיאית שלהם לא פחות מרישומם של סיפור עקדת יצחק (לפי אידה צורית) או סיפור 'אפרים משיח צדקי' (לפי אלי שביד) או סיפור הפסיון של ישו (לפי אלי שביד ולפי תיאורי); וכוונתי לשירו הבלדי הידוע של גיתה Erlkönig ('שר היער'):

## Erlkönig

Wer reitet so spat durch Nacht und Wind?

Es ist der Vater mit seinem Kind;

Er hat den Knaben wohl in dem Arm,

Er fast ihn sicher, er halt ihn warm.

## שר היער

מי הוא הָרוֹכֵב בְּסוּפָה נְחָצוֹת?

הָאָב הוּא עִם בְּנוֹ. בְּזֵרוּעוֹת אִמְיצוֹת

יֶאֱמָצְנוּ הַלָּה, יִחְבְּקֵנוּ חֶבֶק

וּבְיָד חֲזָקָה וְיַחֵם לְתִינוּק.

Mein Sohn, was birgst du so bang dein Gesicht?-      - מה תירא, היָלד, פְּנִיךָ תִסְתִּיר ?

Siehst, Vater, du den Erlkönig nicht?      - אָבִי, שֶׁר הַיַּעַר, כָּלוּם אֵינְךָ מִכִּיר ?

Den Erklenkönig mit Kron und Schweif?-      כְּרֹאשׁוֹ לוֹ עֲטֹרֶת, זָנָב לוֹ שְׁחֹר.

Mein Sohn, est ist ein Nebelstreif.-      - מִטְּלִית עֲרַפֵּל הִיא, בְּנִי, עַל פְּנֵי הַיָּאוֹר.

Du liebed Kind, komm, geh mit mir!      - אֲלֵי בּוֹא, הַיָּלֵד, אֲלֵי, הַנְּעִים –

Gar schöne Spiele spiel ich mit dir;      אֶתְּךָ אֲשַׁתְּעֶשֶׂע שְׂעֻשׂוֹעִים נְאִים.

Manch bunte Blumen sind an dem Strand,      פְּרָחֵי צְבָעוֹנִים עַל גְּדוֹתֵי לֵי לְרֹב,

Meine Mutter hat manch gülden Gewand.'      אִמִּי לָהּ כַּמָּה גְּלִימוֹת כְּתָם טוֹב'.

Mein Vater, mein Vater, und hörest du nicht,      - אָבִי, הוּא, אָבִי ! וְכָלוּם לֹא תִשְׁמַע

Was Erlenkönig mir leise verspricht? -      מַה שֶׁח שֶׁר הַיַּעַר, מִבְּטִיחַ לִי מָה ?

Sei ruhig, bleibe ruhig, mein Kind;  
In dürren Blättern säuselt der Wind. –  
'Willst, feiner Knabe, du mit mir gehn?  
Meine Töchter sollen dich warten schön;  
Meine Töchter führen den nächtlichen Reihn,  
Und wiegen und tanzen und singen dich ein.'

- הרגע, הרגע, ילדי הנעים :  
אך הרוח מרשרשת בעלים יבשים.  
'הוי נער נחמד, כלום אלי לא תאבה?  
בנותי תטפלנה בך מה יפה,  
בנותי כי תצאנה בלילה בסך,  
תחלנה, תשרנה, תישנה אותך.'

Mein Vater, Mein Vater, und siehst du nicht  
dort

- אבי, הוי אבי ! כלום רואה אינך

Erlkönigs Töchter am düstem Ort?–  
Mein Sohn, mein Sohn, ich seh es genau:

את בנות שר היער שם בהשכה?  
- הוי, בני ! הוי, בני, מאד אטב לראות

Es scheinen die alten Weiden so grau. -

לא, כי ערבים עתיקות מקדירות.

'Ich liebe dich, mich reizt deine schöne Gestalt;

'אני אהבתיך, נעמתי לי מאד,

Und bist du nicht willig, so brauch ich Gewalt.'

אם לא ברצונך, אבא בחיזק יד.'

Mein Vater, mein Vater, jetzt fast er mich an!

- אבי, הוי אבי ! הנה תפס בי

Erlkönig hat mir ein Leids getan!

הוי הוי, שר היער פגע בי, אבי !

Dem Vater grauset, er reitet geschwind,  
Er halt in Armen das ächzende Kind,  
Erreicht den Hof mit Müh und Not;  
In seinen Armen das Kind war tot.

נבהל תפרש, הוא נחפז, הוא שוקק,  
הילד בידו נאנק וצועק.  
היפק את סוסו וברא חצרו.  
וברועותו מת מוטל – נערו.

(מגרמנית: שאול טשרניחובסקי)

כמו שירי המכות, גם שיר זה דרמטי בעיקרו: ארבע השורות הראשונות וארבע השורות האחרונות בלבד הן סיפוריות, בבחינת פרולוג ואפילוג לדרמה, וכל שאר עשרים וארבע השורות הן כדיבור ישיר. עשרים וארבע שורות אלו – שישה בתים מרובעים – מתחלקים, בדומה לעשרים וארבע השורות של כל מכה ומכה ב'שירי מכות מצרים', לשני חלקים כמעט שווים: בערך במחצית השורות מתקיים דיאלוג בין הבן לאב; בשלושת הבתים האחרים, הבאים לסירוגין בין בתי הדיאלוג של הבן והאב, אנו שומעים את קולו המפתה של שר היער (בבית השלישי, החמישי ומחצית השביעי). החלק התיאורי של כל מכה, עם הצירוף הקבוע של 'יופי וחורבן', מתפקד, באופן עקיף, כמקביל לקולו הישיר של שר היער. גם אצל שר היער מצוי הצירוף של יופי ואלימות, אלא שהאלימות מוסתרת לכל אורך השיר ומתגלה במפתיע רק בשורה האחרונה של דברי שר היער: *Und bist du nicht willig, so brauch ich Gewalt* (אם לא ברצונך, אבוא בחוזק יד).

מבחינה רטורית יש דימיון בין הפניות החוזרות ונשנות של הבן ב'שר היער', *mein Vater* (אבי, אבי) ותשובותיו החוזרות ונשנות של האב *mein Sohn* (בני), לתבנית הרטורית החוזרת על עצמה של 'אבי' ו'בכורי הבן' בשירי המכות. אך הנקודה המעניינת ביותר קשורה בדמיון בתגובת הבן בשתי היצירות: בדברי הבן ב'שר היער' אין תגובה יירה למראה שר היער ובנותיו ולמשמע דבריו, אך מורגשת התרגשות הגדולה שלו, הנרעשות והמשיכה הבלתי-נשלטת. הדברים מגיעים לשיאם בשורה שלפני האחרונה בדברי הבן, ובה הוא מבשר לאב ששר היער תפס אותו, *Jetzt fasst er mich an!*, תפיסה שהיא, כפי שמסתבר, בבחינת חיבוק-מוות. הוא הדין ב'שירי מכות מצרים': הבן אינו מגיב אף לא פעם אחת מפורשות לפיתוי הקסם האסתטי של המכות. רק מרמזי ביטוי שונים אנו יכולים לנחש את עוצמת המשיכה, את עוצמת ההיקסמות.

הבדל ניכר קיים בין שני הטקסטים בעיצוב דמותו של האב. מבחינת ההתנהגות – יש דמיון: האב ב'שירי מכות מצרים', כמו האב ב'שר היער', מחזיק בכך בחזקה ואינו מאפשר לו, פיסית, להיערנות לפיתוי. אך מבחינת התובנות יש הבדל גדול: האב בשירו של גיתה מתואר כמשכיל טיפוס, נאור, שאינו מאמין בכוחות דמוניים, המנוגדים לרציו ולמדע, ולכן אין הוא רגיש כלל לסכנה. הוא בטוח שהבן אינו רואה אלא חזיונות שוא (מראה שר היער אינו אלא תעתוע של ערפל; מראה הבנות אינו אלא השתקפות העצים) ואינו שומע אלא קולות שוא (לחשו המפתה של שר היער אינו אלא רשרוש הרוח בעלים). האב ב'שירי מכות מצרים' מפוכח הרבה יותר, מכיר בעוצמת הקסם האסתטי המפתה של כוחות הרוח, יודע עד מה עצום הכוח ההיפנוטי של עיני חולדת הבר. הוא יודע שלא ניתן למנוע את פגיעתו, וודאי שלא ניתן לחסלו;

אך אפשר להיאבק בו, לא להיכנע לפיתויו, ועל ידי כך לא לתת לכינים ולצפרדע למלוך ולהפוך למושא של כניעה, סגידה והערצה.

נראה אפוא שב'שירי מכות מצרים' אלתרמן לא רק 'כתב מחדש' בנוסח תפיסתו של הרולד בלום ב'חרדת ההשפעה' (Blum 1973) את סיפור מכות מצרים המקראי ואת סיפור הפסיון הנוצרי, אלא גם 'כתב מחדש' את הבלדה הגותית של גיתה, בעקבות התממשותה המחרידה עם עליית הפשיזם והנאציזם בשנות השלושים ובראשית שנות הארבעים.



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

פרק שלושה עשר

### הבן, האב וחולדת הבר

ננסה עתה, לאור תובנות אלו, לקרוא מעט בדיאלוג בין הבן לאב בשאר שירי המכות, ולעמוד על כיוון התפתחותו.

הדיאלוג בשיר הראשון, 'דם', נפתח בשני מפשטים של הבן האומרים, לכאורה, אותו

הדבר עצמו פעמיים:

סְחַרְחַר אָנִי, אָבִי, סְחַרְחַר לֹא מִמְּחֹל,

נָחַר אָנִי, אָבִי, אָנִי פְּחֹל.

משמעות השורה השנייה ברורה לחלוטין: הבן צמא. אבל מה פשר השורה הראשונה? האין זה אלא משחק מילים ברוקי בין סחרחר לניחר, החוזר פעמיים, כשמשמעות 'סחרחר' אינה שונה מ'ניחר'? ומה פשר ההסבר 'סחרחר לא מחול'? והרי האב יודע היטב שהבן לא היה בשום נשף מחולות אלא ישב אתו בבית! גם ההמשך אינו מתקשר לכאורה: במקום להשיב ישירות לבקשת הבן ולומר לו כי אין מים בכד, מסביר האב את הסיבה למכה. האם כאן דו-שיח של חירשים? בכוונתי להציע תשובה אחרת: אין זו דו-שיח של חירשים אלא דו-שיח ברמזים, דו-שיח שבו הבן מנסה להצניע את מה שלו עצמו איננו מחוור עד הסוף, והאב מנסה להשיב למה שלא נאמר בגלוי. להערכתו, המשפט 'סחרחר אני, אבי, סחרחר לא ממחול' משמעותו שונה לחלוטין ממשמעות המשפט המקביל לו והמתחרז אתו בצורה כמעט מושלמת (סחרחר אני, אבי – ניחר אני, אבי; סחרחר לא ממחול – ניחר אני כחול). המשפט השני מדבר על הצימאון, כלומר על ההבט השלילי של המכה, ואילו המשפט הראשון מדבר על השיכרון, על ההבט החיובי שלה, על הקסם האסתטי-ארוטי שלה, הבא לידי ביטוי באימאז'ים המרהיבים: 'יהלום שני', 'שני זוהר', 'צמות עלמה צונחות כפטל על פי הבאר'. הבן אינו סחרחר לא ממחול ולא מיין – הוא שכור יופי, מהופנט. והאב מבין זאת היטב, ומנסה להסב את תשומת לבו מהיופי למקורו השלילי, מההסתכלות האסתטית אל ההתבוננות האתית, האמורה לחשוף את שקריותו.



על סוג מסוים של קשר בין יופי למוסר ובין שיפוט אסתטי לשיפוט אתי עמד קאנט בספרו *ביקורת כוח השיפוט*, בראש וראשונה בסעיף 59. היחס בין שני תחומים אלה מוגדר שם כסמלי: 'היפה הוא הסמל של הטוב המוסרי' (קאנט 1960, 163-166).<sup>1</sup> אבל היות שההתבוננות הסמלית, לפי קאנט, נעשית באמצעות *אנלוגיה*, הרי שזו מאשפרת לנו להפעיל את הקשר גם בכיוון הנגדי, דהיינו, מהשיפוט האתי לשיפוט האסתטי, כפי שקאנט עושה בסעיף 60: 'ההכנה האמיתית לכיוון הטעם היא פיתוח של אידיאות מוסריות ושל תרבות הרגש המוסרי; כי רק אם החושניות הובאה לידי התאמה עם הרגש המוסרי, יכול הטעם האמיתי לקבל צורה מסוימת שלא תשתנה' (שם, 163).<sup>2</sup>

תשובת האב –

בְּכוֹרִי, בְּכוֹרֵי הַבֶּן, לְדָם הָיוּ הַמַּיִם,  
כְּדָם טְהוֹר, בְּכוֹרִי, כִּי דָם שֶׁפָּךְ כַּמַּיִם.  
חֶשְׁכוֹ עֶמְקֵי הַבְּאֵר, אֲדָמוּ עֵינֵי הַפְּעִיר,  
כִּי דָם הָיָה בְּעִיר וְלֹא חֶרְדָּה הָעִיר.

נועדה, להערכתך, להפנות את מבטו של הבן מהשדה האסתטי אל השדה האתי, ובאמצעות הצבעה על הסתירה בין השניים, לשחרר את הבן מקסם היופי המזויף של המכה. הבית הראשון של הדיאלוג בשיר 'צפרדע' משקף שוב באופן חד וברור את יחסו האמביוולנטי של הבן למכה:

אָבִי, הַיְאוֹר, הַיְאוֹר נִשָּׂא כְּמֶרְכָּבִים!  
צְפַרְדֵּעַ בּוֹ נוֹהֵג! דִּיֵּק לוֹ כְּשֶׁבָבִים!  
כִּפּוֹ עַל מְשֻׁכָּבִי! הִגָּה עַל פִּי אָטֵם!  
הַמְּנֹת בָּא, אָבִי! הוֹשִׁיעַ, אָב! קָרַע יָם!

שתי השורות הראשונות עומדות בסימן התדהמה וההתפעלות מהתנועה המהירה והעוצמה האדירה של היאור-הצפרדע, תנועה ועוצמה שלא ניתן לעמוד בפניהן. בשורות אלו ההתבוננות היא אסתטית טהורה, בנוסח האסתטיקה הפוטוריסטית של מארינטי וחבריו. שתי השורות הבאות מבטאות פניקה, חרדה אישית בלתי נשלטת וקריאה נואשת לעזרה. התשתית הציורית, האימאזיסטית, מבוססת על הסיפור המקראי של רדיפת פרעה וחילו אחרי בני ישראל בצאתם ממצרים, כשהיוצרות מתחלפים: הבן ואביו, המצרים, הם בבחינת בני ישראל, ואילו היאור והצפרדע הנוהג בו הם בבחינת צבא מצרים ופרעה: 'ויגד למלך מצרים כי ברח העם [...]

<sup>1</sup> על מאפייני הקשר הסמלי בין התחום האסתטי והתחום האתי, לפי קאנט, ראו: טאובר 1999.  
<sup>2</sup> לעניין זה ראו שם, 171.

ויאסור את רכבו ואת עמו לקח עמו, ויקח שש מאות רכב בחור וכל רכב מצרים ושלישים כולו [...] וירדוף אחרי בני ישראל [...] וישיגו אותם חונים על הים כל סוס רכב פרעה ופרשיו וחילו' (שמות יד, 5-9). על פי הקריאה האקטואלית, האלגורית-פיגורלית, שאליה מכוון אותנו בפירוש שיר הפתיחה ליצירה, 'בדרך נא-אמון', ובמיוחד פרק ב' שלו ('ערי איש כי תוצפנה רעם, / כך רואות את עצמן בראי') – ניתן לקרוא את שתי השורות הראשונות כתיאור פיגורטיבי חי של ה-Bitzkrieg בארצות השפלה ובצרפת (היאור כגרמניה או צבאה, המרכבים כטנקים של הוורמכט, הצפרדע כהיטלר וכו'), כשבמילים 'דייק לו כשבבים' ניתן לגלות רמז כפול, הן לסכרים המגינים על יבשת הולנד מפני הים והן, ואולי בעיקר, לקו מז'ינו המפורסם, שנחשב לבלתי עביר, ושהצבא הגרמני עשה אותו במלחמה ללעג וקלס. הוכחה אבסולוטית, כמעט, לכיוון פרשני אלגורי זה לשתי השורות הללו ניתן למצוא על ידי בדיקת השינוי שעברו מהנוסח המוקדם למאוחר. הנוסח הטרומ-מלחמתי מ-1939, היה נאמן בעיקרו לסיפור המקראי בדבר **מכת טבע** (בידי שמים, כמובן) –

אָבִי, הַיָּאוֹר, נוֹשֵׁף בְּהִיכָלִים!  
מִפֶּה בְּצַפְרֵדָעִיו, בְּטִיט וּבְחָלִי!

ואילו לנוסח החדש, מ-1944, אופי **מלחמתי** מובהק. השינוי במטפוריקה מדימוי שיטפון ומגפה לדימוי תנועה ומלחמה הוא ברור ומדבר בעד עצמו, ומשקף, קרוב לוודאי, את האפקט הכפול של ההלם וההתפעלות ממלחמת הבזק הגרמנית בשנים הראשונות של המלחמה. בשתי השורות האחרות, לעומת זאת, שנותרו ללא שינוי, יש כנראה, מלבד בקשת ההצלה על פי האימאז' המקראי של קריעת ים סוף, הדים לניסיונות הנואשים של פליטים יהודים מגרמניה ערב מלחמת העולם השנייה, ובמיוחד לאחר ליל הבדולח (דהיינו, בימים בהם נכתב הנוסח הראשון של השיר), לחצות את הים ולמצוא מקלט בארצות אחרות, כגון ארץ ישראל, דרום אמריקה, ארצות הברית וכו', שנעלו בפניהם את שעריהם.

תשובת האב בבית החמישי של השיר נועדה בעיקר לשכך את הפניקה של הבן. הוא מצליח בכך במידה מסוימת, שכן שתי השורות של הבן בבית האחרון מתמקדות בלעדית בהבט הכללי של המכה, ומשקפות שוב את היחס האמביוולנטי שלו, את כפל הראייה: השורה הראשונה – 'אבי, אין קץ אבי, לילל ולאסון' – עניינה החורבן והכאב שהוא רואה סביב; השורה השנייה – 'מותה, אבי, יבוא כמלך בהודו' – עניינה היופי שהוא מגלה בסיטואציה של המוות התיאטרלי הצפוי, כמו בשיר ה'דלקה': 'הוא ארמון, / הוא אריה, / הוא המלך ליר!' על שורה זו מגיב האב בשורה האחרונה של השיר במשפט שמעבר למה שנאמר בו ישירות, דהיינו, לחזות המוות הצפוי של הבן - 'אתה, בכורי, תכיר השלח בידו' – נועד, כנראה, לנסות שוב לשחרר את הבן מקסם הראייה האסתטית.

כידוע, התנאי הבסיסי ביותר במרבית התיאוריות האסתטיות של היפה למן ראשית המאה השמונה עשרה ואילך הוא אי-האינטרסנטיות (disinterestedness). הוא הוכנס לראשונה למחשבה האסתטית על ידי שפטסברי (Shaftesbury) בראשית המאה השמונה עשרה, בוסס על ידי אדמונד ברק (Burke) באמצע המאה והגיע למלוא פיתוחו ומעמדו בסופה של המאה (1790) בביקורת כוח השיפוט של קאנט, כיסוד הראשון של משפט הטעם (סעיפים 2 ו-5): 'טעם הוא כושר ההערכה של מושא או של אופן דימוי מתוך נחת או אי-נחת ללא כל חפץ עניין. מושא של הפקת נחת כזאת קרוי יפה' (קאנט 1960, 43).

פיתוח קיצוני של מושג אי-האינטרסנטיות, שצבר פופולאריות רבה, נעשה על ידי אדוארד בולו (Bullough) במאמרו הידוע מ-1912, 'רוחק נפשי כגורם באמנות וכעיקרון אסתטי' (בולו 1971). בפתיחת מאמרו, בולו מציג את תפיסת הרוחק הנפשי באמצעות דוגמה של ערפל בים – תופעה הגורמת בדרך כלל אי-נעימות רבה לחווה אותה, אך באמצעות יצירת רוחק נפשי מהסיטואציה ניתן גם ליהנות ממנה. וכך הוא מגדיר את מושג הרוחק הנפשי:

רוחק נוצר, בדוגמה זו, על ידי ניתוק התופעה מהאני המעשי, הממשי שלנו; על ידי הרשות שניתנה לה לעמוד מחוץ לקונטקסט של דרכינו ומטרותינו האישיים – בקיצור, על ידי ההסתכלות בה באופן 'אובייקטיבי', כפי שהדבר כונה תכופות, בהתירנו לעצמנו אך ורק אותן תגובות המבליטות את התכונות ה'אובייקטיביות' של החוויה. (בולו 1971, 29; Bullough 1957, 93)<sup>3</sup>.

את ההתאכזרות הנפשית של האב בשורת המחץ המסיימת של השיר, שהוא מבשר בה לבנו על מותו הצפוי והבלתי נמנע, ניתן להבין, כמדומני, כניסיון ל'ריפוי בהלם', כמאמץ לשבור את קסם החוויה האסתטית שהבן שבוי בה ולהחזירו לקרקע המציאות הכואבת שהוא חלק בלתי נפרד ממנה ושאינו לו שום אפשרות להינתק ממנה.

הבית הראשון של הדיאלוג בשיר 'ערוב' (ב'כינים' דנתי לעיל) מתחלק, מבחינה תמטית, בדומה לבית המקביל ב'צפרדע', לשניים, על פי המבנה הפורמלי של צמדי השורות: הצמד הראשון מתאר את המכה מההבט הכללי, והצמד השני מההבט האישי:

אָבִי, דוֹרְךָ עָרֵב בְּזָאֵב וְנִץ נִתֵּן.  
אָבִי, חַיּוֹת הַבַּיִת מְהַפְּכוֹת עוֹרְךָ.  
רְחֵק מִמְּנִי, אָב, רְחֵק וְאַל תִּגְהַר.  
אָבִי, אָבִי, פְּנִיךָ פְּנֵי חֲלָצֵת הַפֶּר.

<sup>3</sup> להצגת תפיסת הרוחק הנפשי של בולו ולביקורת תפיסה זו, ראו: Dickie 1997, 29-31; Dickie 1969; עפרת 1998, 65 – 71.

בצמד הראשון מורגשת שוב ההשתאות למראה כוחה העצום של המכה, המוצאת את ביטויה לא רק במתקפה (הטבעית) של חיות הטרף אלא גם, ובעיקר, במטמורפוזה המדהימה שעוברות חיות הבית. פתיחת דבריו במילים 'דורך ערוב' מתקשרת לראשית השיר, למשפט 'דרך טורף', המתקשר מצדו לפתיחת המחזור כולו במשפט 'דרך כוכב הגר', וכך מודגשת שוב הדומיננטה של הצירוף 'מהירות ואלמות' כתמצית הסיטואציה המתמשכת שראשיתה באירוע הראשוני, ההיסטורי-קוסמי, בליל הדם. אך ההפתעה היא, כמובן, בצמד השורות השני, האישי: שהרי עד עכשיו, בשלושת השירים הראשונים של המכות, שימש האב עוגן הצלה לבין, היסוד היחיד היציב והבטוח לנוכח האירועים האפוקליפטיים המתרחשים לנגד עיניו – ולפתע גם האב נראה אחר, חלק מהעולם החדש, המפחיד.

בתשובת האב יש להבחין, כמו בשירים האחרים, בין האמירה הגלויה לאמירה המרומזת. גם דבריו, כמו דברי הבן, מתחלקים מבחינה תמטית לשניים, על ידי המבנה הפורמלי של הבית:

בְּכוֹרִי, שָׁנוּ פָּנֵי אִישׁ וּפְנֵי חַיַּת הַבַּיִת.

כִּי פָּנֵי חֲלָדָה זֹרְחוֹת בְּפֶתַח בַּיִת.

וְהָרֹאֶה פָּנֶיהָ כְּמִטְחָוֵי סַפִּין

עַל עָרֶשׁ יַחְלָמָם וְעִמָּהֶם יִזְקִין.

צמד השורות הראשון דן בשינוי המתחולל בעולם, במציאות, כשאף בדבריו, כמו בדברי הבן, נרמזת ההקבלה בין מכת הערוב למכת הדם: כשם שהכוכב האדום של המלחמה זרח על נא-אמון האזרחית והשלווה ושינה באחת את פניה בליל הדם, כך גם פניה של חולדת הבר, סמל החיה הטורפת לשמה, זורחות על נא-אמון הביתית, בליל הערוב, ומשנות כליל את פניה. צמד השורות השני דן לא בשינוי במציאות עצמה אלא בשינוי בראייתו של המתבונן בה, זה שהיה חשוף לקרינה הרדיואקטיבית המסוכנת שלה.

בהיות הבן, כפי שכבר ראינו, צמוד כל הזמן לחלון, למתרחש בחוץ, בקסם המשיכה הכפולה של ההתפעלות והאימה – הוא זה שנפגע, כנראה, מזריחת פני החולדה ולא האב, הער לסכנה. לפיכך, דומה שרתיעת הבן מאביו ('רחק ממני, אבל, רחק ואל תגהר'), הנהפך בעיניו ממושיע פוטנציאלי ונותן חיים ('ויגהר [אלישע] אליו ויחי בשר הילד', מלכים ב ד, 34) למקור סכנה ואיום, משקפת, לפי האינטרפרטציה של האב, את השינוי שחל בבן ולא באב עצמו. דבר זה נרמז, כמדומני, גם בשתי השורות האחרונות של השיר, בשני המשפטים המקבילים, לכאורה, של הבן והאב. על דברי האב, 'עיני חולדה, בכורי, זורחות על עיר אמון' מגיב הבן באמרו 'עיניה, אב רחום, מבלי תכבינה עוד', וב'עיניה' הוא מתכוון, כנראה, לעיני החולדה הזורחות,

המהפנטות, שאינן נראות לו כאירוע חולף אלא כמצב פרמננטי שאין להיחלץ ממנו. במשפט המסיים של האב, 'עיניה, בני בכורי, רבות תראינה עוד', המילה 'עיניה' מתייחסת, להערכתי, לעיני נא-אמון, שצפוי לה עדיין מסלול ייסורים ארוך עד שתשתחרר מעיני החולדה הזורחות. הבן, לפי פירוש זה, מרוחק, בראש וראשונה, לקסמם האמביוולנטי של המפכה והמפכה, ואילו תשומת לבו של האב ממוקדת, בראש וראשונה, במשמעות המכה לגבי נא-אמון ותושביה. דברי הבן בבית הדיאלוגי הראשון של השיר 'שחין' (על השיר 'דבר' כבר הרחבנו את הדיבור) ממוקדות הפעם בלעדית בהבט האישי:

אָבִי שְׂאֲנִי, אָב, אֶל נְהָרוֹת נְגִיא.  
אָבִי, מְלִטְנִי, אָב, פֶּן לֹא תִרְאֶנִי חִי.  
עוֹרִי עָלַי כְּאֵשׁ. יְנַשְׁךְ וְלֹא יָנוּם.  
אֶל שְׁחַר, אֶל מְחַר, שְׂאֲנִי, אָב רַחוּם.

הבן מרגיש כי ההצלה האפשרית היחידה היא הבריחה. במשפט הראשון מתוארת הבריחה במושגים של מרחב, ואילו במשפט האחרון – במושגים של זמן; בשניהם יש רמז לסוג של גאולה משיחית, לאיזה גן-עדן של 'עולם המחר', והדברים מתקשרים היטב לתחושה האפוקליפטית המהממת שבה חי הבן. בתשובתו שולל האב לחלוטין את הכיוון המשיחי של הגאולה, הדתית או הפוליטית:

בְּכוֹרִי, בְּכוֹרֵי הַבֵּן, לָנוּס מִזֶּה אֵין דְּרֶךְ.  
כִּי בְּאֶשׁ נִלְךְ תִּהְיֶה צְרוּעָה הַדְּרֶךְ.  
עֲצֵם עֵינֶיךָ, בֵּן, כְּבָד־לַח עוֹד תִּטְהַר.  
רַק אֶל תִּשְׁאַל מְחַר. צְרוּעָה תִקְנֶת מְחַר.

בשורות אלו יש הד, כמדמוני, לשורותיה של רחל בשירה 'יום בשורה': 'אך אני לא אוכה בשורת גאולה, / אם מפי מצורע היא תבוא. // הטהור יבשר וגאל הטהור...' אך השלילה ששולל האב את תפיסת הגאולה האפוקליפטית היא כנראה טוטלית יותר, ואיננה נוגעת רק לדרך אלא לעצם האמונה ב'עולם המחר': אין מוצא שהוא מחוץ למקום ומחוץ לזמן, טוען האב. האמונה ב'קפיצת הדרך' או ב'עולם המחר' אינה אלא אשליה. הבית הראשון של הדיאלוג בשיר 'ברד' מעורר תחושה כי 'מלחמת הבזק' של המכות, הפיסית והפסיכולוגית, מגיעה בשיר זה לשיאה:

אָבִי, אָבִי, שְׁמַיִם גָּחוּ פְּחִיָּה.  
אָבִי, יִשְׂאוּ אוֹתֵי שְׁמַיִם פְּדִיָּה.  
זָרְקֵנִי אֲלֵיהֶם! יִרְצוּ קֶדְקֶדִי!  
אָבִי, הֲתֵהוּ כָּא! מַה תְּחַפֶּה בְּכֶדִי?

בכל שירי המכות שקדמו לשיר זה נפתח הבית המקביל לבית זה במילה 'אבי', כמילת פנייה יחידה, שלאחריה בא המשפט הראשון של הבן. כאן, לראשונה, מופיעה המלה 'אבי' פעמיים ברציפות, לפני תחילת התיאור של 'מתקפת השמים', ואי-אפשר שלא לחוש באלוזיה הברורה לסיפור עלייתו של אליהו בסערה השמימה: 'ויהי המה הולכים הלוך ודבר, והנה רכב אש וסוסי אש ויפרידו בין שניהם, ויעל אליהו בסערה השמימה. ואלישע רואה והוא מצעק: אבי, אבי, רכב ישראל ופרשיו!' (מלכים ב ב, 11-12).<sup>4</sup>

מה שעשוי היה להיתפס בדברי הבן כביטוי בלעדי לאימה ולאיום שבסיטואציה, מקבל, הודות לאלוזיה המקראית, משמעות חדשה, מורכבת יותר: ביטוי להתרגשות האקסטטית של 'חיל ורעדה' למראה סערת הברד השמימית, מחד גיסא, ולכוח המשיכה העצום, לגביו, של אותה סערה שמימית עצמה, מאידך גיסא. מכאן גם הבקשה החוזרת מן האב לשחרר אותו מכליאתו בבית, בית המהווה הגנה אך גם מעצור ואי-חופש – ולאפשר לו ליטול חלק פעיל בתוהו ובוהו האפוקליפטי.

תפיסה קטסטרופלית זו, שלפיה חוזר העולם בלאו הכי לתוהו ואין עוד טעם בכל החוקים, ההגנות והמעצורים, נדחית על ידי האב:

בְּכוֹרֵי, בְּכוֹרֵי הַבֵּן, לֹא תֵהוּ עוֹד. לֹא תֵהוּ.  
גַּם כָּאן חֲקִים בְּרִזָּל. לֹא נְחַקְקוּ לַתֵּהוּ.  
אַחַר נְפֹל מְלָכוֹת מִכֶּסַּעַד עֲרִיסוֹת  
נְגָלִים הֵם בְּהַמוֹג עֲשֵׁן הַהֲרִיסוֹת.

לדעת האב, חוקי המוסר וההומניזם, חוקי החברה האנושית, חזקים יותר מהכוחות הפוליטיים והצבאיים ההרסניים הפוגעים בהם שוב ושוב, והם יתגלו מחדש בחלוף הקטסטרופה.<sup>5</sup>

<sup>4</sup> למען הדיוק יש לציין, שהשימוש בצורת הפנייה הכפולה 'אבי, אבי' הופיע פעם אחת בשיר קודם, 'כינים', אך לא בבית מקביל לבית זה, אלא בשורה הראשונה של הבית הראשון, ולא בקונטקסט של סערה שמימית.  
<sup>5</sup> והשווה לשיר 'האב' בשיר עשרה אחים', שנכתב מאוחר יותר, כנראה בשנות החמישים: 'כי התוהו על סף ועורון חוקתו שאינה תובעת, / שב'שיר עשרה אחים', שנכתבו מאוחר יותר, כנראה בשנות החמישים: 'כי התוהו על סף ועורון חוקתו שאינה תובעת, / שנכרית היא לטוב ולרע, לשכר ולעונש על חטא, / לא יפריכו את חוק האדם ומאזני ערכיו. כמלוא צעד / לא תסור מן החי אינות כל, אבל הוא, בידעו זאת, ידע את / פליאתם של שכלו השוקל ושל צו מוסרו השופט' (אלתרמן תשל"א, 335).  
אינטרפרטציה זו שונה כמובן לחלוטין מן האינטרפרטציה ההיסטוריוסופית הדטרמיניסטית של מירון (1975, 39-41; 1992, 97-100).

הבית האחרון של השיר מסתיים בדו-שיח סתום במקצת, העשוי להתבהר אם ננסה לקרוא אותו על רקע ההתרחשויות הפוליטיות הריאליות הקשורות לכתיבת 'שירי מכות מצרים':

אָבִי, דְּמַךְ עָלַי נוֹטֵף אֲדַמּוֹן אֲדַמּוֹן.  
חֲקִים בְּרִזָּל, בְּכוּרִי, צוֹפִים אֶל עֵיר אָמוֹן.  
קִטְנֵי דְרוּרִיָּה, אָב, נִפְלוּ פְּצוּעֵי חֲזָה.  
גְּדוּלֵי צְרִיָּה, בֶּן, בָּכוּ בְּלֵיל הַזֶּה.

אם בשיר 'צפרדע' ניתן לשמוע הדים ממלחמת הבזק בצרפת ובארצות השפלה במאי-יוני 1940, הרי שבשיר זה ניתן, כמדומני, לשמוע הדים מן 'הקרב על בריטניה', ובאופן מיוחד מהתקפות האוויר על לונדון ביולי-ספטמבר של אותה שנה. כפי שציינה זיוה שמיר, 'השיר "ברד" הוא כבואה להפגזת ערים על יושביהן בעת מלחמה' (1989, 297). דומה שבשתי השורות של דברי הבן בבית זה ('אבי, דמך עלי נוטף אדמון אדמון'; ו'קטני דרוריה, אב, נפלו פצועי חזה'), יש הדים לדיווחים ברדיו ובעיתונות הבריטית והארצישראלית בדבר הקרבנות האזרחיים הרבים של ההפצצות ובמיוחד לדיווחים על הזקנים והילדים הפצועים וההרוגים. דברי האב, בשורה המסיימת של השיר, רומזים כנראה לצד השני של המטבע ב'קרב על בריטניה': הניצחון הבריטי, הודות לעמידתה האיתנה של בריטניה בהנהגתו של צ'רצ'יל, למרות ההרס הרב והקרבנות הרבים, והכישלון הגרמני, הכישלון הראשון של היטלר וגרמניה הנאצית במלחמה, שהביא להחלטת היטלר לוותר על תוכניות הפלישה לאי הבריטי והיה בבחינת אות ראשון לבאות.

מכת הארבה מתאורת בסופו של התהליך שהחל במכת הדם, וכמעבר לשתי המכות האחרונות, חושך ומכת בכורות, ששיריהם כבר במידה רבה בעלי אופי שונה וסיכומי. עם מכה זו נשלם, למעשה, תהליך החורבן של נא-אמון. הדבר בא לידי ביטוי הן בתיאור הפיסי של המכה ובתגובה הייחודית של הבן בבית הראשון של החלק הדיאלוגי, והן בסגירת מעגל אידיאי-מיתי שראשיתו במכה הראשונה, ואשר הגיע במכה זו, השמינית, לסיומו, ושעליו אעמוד להלן. במקביל נשלם פה גם המהלך הנפשי-אסתטי של הבן, שהחל עם המכה הראשונה, ומתחיל מהלך נפשי-אסתטי חדש ושונה.<sup>6</sup>

<sup>6</sup> מבנה פנימי זה, שאינו חופף את המבנה הפורמלי של עשר המכות, דומה למבנה הפנימי של 'שיר עשרה אחים', שאף הוא אינו חופף את המבנה הפורמלי של היצירה. גם יצירה זו, שלכאורה הייתה אמורה לכלול עשר אודות לערכים הבסיסיים של האנושות, מביאה, למעשה, שבע בלבד: לשירה ('הבקתה'), ליון, לספרים, לאב, לדרכים, לקלות הדעת ולשמחת המעשה. שני השירים הבאים, 'אשמורת שלישיית' ו'קול והד', אינם אודות אלא אלגיות, ובהן תהייה על גבולות הערכים שנידונו בשירים הקודמים; ואילו השיר האחרון הוא בעל אופי סיכומי-מכליל מובהק.



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

פרק ארבעה עשר

### התשתית הקלסית: ארבעת היסודות

נפתח במעגל האידיאי-מיתי.

המתבונן בדרך התיאור של שמונה המכות הראשונות עשוי להבחין כי מעבר לסדר הפורמלי המקראי מבצבץ סדר נוסף, הקשור בתפיסה הפילוסופית-מיתית בדבר ארבעת יסודות הקיום – אש, מים, עפר ואוויר, שראשיתה ביוון העתיקה, ועקבותיה ניכרים בספרות ובאמנות המערבית עד ימינו אלה.<sup>1</sup>

את הקונצפציה כי העולם כולו – הדומם, הצומח והחי, ובכלל זה האדם – מורכב מארבעה יסודות: אש, מים, עפר ואוויר, בתוספת שני כוחות, אהבה ומריבה, המביאים אותם לידי אחדות (אהבה) או פירוק (מריבה), הציג לראשונה הפילוסוף היווני אמפדוקלס (Empedocles), מאקרַגֶס שבסציליה, שחי במאה החמישית לפנה"ס. את תפיסתו הציג אמפדוקלס בספרו 'פיסיקה', שלא נשתמר, אבל פרגמנטים ממנו שובצו בכתביהם של סופרים יוונים שונים המתייחסים לתורתו ומצטטים אותו.<sup>2</sup> החשוב ביותר בין מקורות אלו הוא פירושו של הפילוסוף הניאו-אפלטוני סימפליקיוס (Simplicius), מהמחצית הראשונה של המאה השישית, ל'פיסיקה' של אריסטו. מתוך מקור זה אציג כאן פיסיקה קצרה אחת, המביאה את גרעין תפיסתו של אמפדוקלס:

אני אספר סיפור כפול: בפעם אחת הם נעשו בהדרגה לאחד מתוך היותם רבים, ובפעם אחרת הם נחלקו בדרגה לרבים מתוך היותם אחד – אש ומים ועפר והגובה האינסופי של אוויר, ומריבה משחיתה בנפרד מהם, שקולה כנגדם בכל כיוון, ואהבה ביניהם, שווה להם באורך וברוחב. כחן אותה עם השכל, ואל תשב צופה מבולבל. היא מוכרת כטבועה בדמם של גופות בני האדם, והודות לה מחשבותיהם ידידותיות והם עובדים

<sup>1</sup> אחת הדוגמאות המובהקות לשימוש במיתוס ארבעת היסודות כבסיס ארגוני ואידיאי ליצירה היא ה-Four Quartets של ת"ס אליוט, מהיצירות המרכזיות בשירה המודרנית של המאה העשרים.

<sup>2</sup> ההוצאה השלמה ביותר של הפרגמנטים של אמפדוקלס, ביוונית ובאנגלית, בתוספת מבוא ופרשנות, היא של רייט (Empedocles 1995). הוצאה אחרת, נוחה לשימוש לקורא שאינו שולט ביוונית, היא של ברנס (J. Barnes), הכלולה בספר: *Early Greek Philosophy* (Barnes 1987). על אמפדוקלס ותפיסתו, בתמציתיות, ראו: גליקר 1982, 58-66; שקולניקוב 1981, 111-122.



יחד, בקראם לה בשם שמחה ובשם אפרודיטה. אף בן תמותה לא ראה אותה בסובבה

ביניהן (Empedocles 1995, 166-167)

אין ספק שאלתרמן הכיר את תורתו של אמפדוקלס, ולא רק בגלגולה העממי הנפוץ של ארבעת היסודות. הוכחה ברורה לכך ניתן למצוא בדבריו של האח השמיני ב'שיר עשרה אחים', בבית האחרון של השיר 'אשמורת שליטת':

וְזֶה סוּד הַחוּצָה לַפְּעָמִים אֶת חַיֵּינוּ כְּלִי דַעַת מִנֵּן,  
כְּמוֹ טַעַם חֶמֶת נִצְחוֹן וְכְמוֹ פֶּחַד-פְּתָאִם-וְתָמִיד  
וְכְמוֹ נִגְהָ אֲבַחַת הַשְּׂמֻחָה הַפּוֹלְחָה אֶת הַגּוֹף שֶׁהוּא מִים  
וְהוּא רוּחַ נְאֻשׁ וְעָפָר

(אלתרמן תשל"א, 337)

לא זו בלבד שבבית מסכם זה מופיעים ארבעת היסודות של העולם ושל הגוף האנושי, אלא שבאותו הקשר מופיע גם הכוח המאחד בשני שמותיו העיקריים: הראשון – נוגה, שמו העברי של כוכב הלכת ונוס, השם הרומי של אפרודיטה, אלת האהבה; והשני – שמחה. בשמונת השירים הראשונים של 'שירי מכות מצרים' יש תיאור שיטתי של הרס תשתית החיים, או, במילים אחרות, אנו רואים כיצד ארבעת היסודות, שכל זמן שאהבה שורה ביניהם הם מאוחדים והחיים פורחים, משנים צורתם כשהמריבה שולטת בהם והחיים מתפוררים, כפי שניסח זאת אמפדוקלס בפרגמנט אחד: 'בכעס יש להם צורות שונות וכולם נפרדים זה מזה, אך באהבה הם מצטרפים יחד ומשתוקקים זה לזה' (Barnes 1987, 167). בכל צמד שירים ב'שירי מכות מצרים' אנו יכולים לראות כיצד יסוד אחד נהפך מחיובי לשלילי, מיסוד של חיים ליסוד של הרס. בשירי המכות הראשונות, 'דם' ו'צפרדע', נהפך האלמנט החיובי של המים באגמים, בבארות וביאור, לאלמנט שלילי. בשתי המכות הבאות, 'כינים' ו'ערוב', נהפך העפר ליסוד שלילי: גם הכינים וגם חולדת הבר מקורם באדמה. בשתי המכות שלאחריהן, 'דבר' ו'שחין', מובלט הקשר עם האש וגלגולה מחיוב לשלילה: אור הלפידים העקום, קופו של אור חמה, ועשן הגוויות הם מטונימיות של הדבר, ואילו השחין מקורו בפיח כבשן (שמות ט, 8-10) והוא גורם לעור לבעור כאש. הצמד הבא, 'ברד' ו'ארבה', מקורו באוויר, וכך גם יסוד זה עובר אותו גלגול עצמו, ממקור חיים לגורם של הרס ושממה. את הקשר האפשרי בין ארבעת היסודות לבין המכות ניתן למצוא, לכאורה, כבר בסיפור המקראי: בשתי השורות הראשונות נאמר למשה בפירוש לפגוע בכל מקורות המים (שמות ז, 19; שמות ח, 1); במכת הכינים נאמר לו להגיד לאהרן לפגוע במטהו בעפר הארץ (שמות ח, 12-13); השחין נקשר עם פיח כבשן (שמות ט, 8-9), דהיינו, עם אש; ובמכת הברד נאמר

למשה 'נטה ידך על השמים' (שמות ט, 22), כלומר, המכה קשורה באוויר. עם זאת לא ברור עד כמה תבנית זו מכוונת מלכתחילה וקשרה בקונצפציה שיטתית.

דומה שמובהק יותר הקשר בין חזון שבע המכות באפוקליפסה של יוחנן לבין התפיסה של ארבעת היסודות של אמפדוקלס, בבחינת הרס עולם החטא והשטן על מנת לאפשר בריאת שמים חדשים וארץ חדשה. בתיאור המכה הראשונה נאמר שם: 'וילך הראשון וישפוך את קערתו על הארץ והיה שחין רע' (חזון יוחנן טז, 2); בתיאורי המכה השנייה והשלישית נאמר: 'וישפוך השני את קערתו על הים והיה לדם' (שם, 3); וכן: 'וישפוך השלישי את קערתו בנהרות ובמעיינות המים והיה לדם' (שם, 4). בתיאור המכה הרביעית נאמר: 'וישפוך המלאך הרביעי את קערתו על השמש, ויתן לו לצרוב את בני אדם באש' (שם, 8); ובתיאור המכה השביעית נאמר: 'וישפוך המלאך השביעי את קערתו על האוויר [...] והיה קולות וברקים והיה רעש גדול' (שם, 17-18).

בשימוש בתשתית של ארבעת היסודות לגבי המכות הלך אפוא אלתרמן בעקבות מקורותיו, המקרא והברית החדשה (שמות וחזון יוחנן), אך עשה זאת תוך ניצול מלוא המסגרת הקונצפטואלית של אמפדוקלס כתשתית עומק אלגורית. סדרת המכות מתחילה, בפתיחת השיר 'דם', עם זריחת מרס, כוכב המלחמה: המריבה והמלחמה הם שמפוררים, בזה אחר זה, את היסודות הפיסיים והחברתיים של נא-אמון. סדרת המכות מסתיימת עם זריחת כוכב השחר, דהיינו, נוס-אפרודיטה, אלת האהבה, בראשית השיר 'איילת', זריחה המלכדת מחדש את ארבעת היסודות ומביאה להתחדשות החיים. כאמור, התהליך של הרס ארבעת יסודות הקיום האנושי של נא-אמון נשלם במכת הארבה. לא נותר עוד דבר:

בְּלִילָה הַשְּׁמַיִי מָאֵז לִילוֹ שֶׁל דָּם  
יִסִּיק מִמֶּנּוּ אַרְבֶּה אֶת צֶלֶם הָאָדָם.

הבית הראשון בחלק הדיאלוגי – זה של הבן – מבטא את המצב החדש, שבו הכלי המרכזי שבאמצעותו הגיב הבן אסתטית ואמוציונאלית, ההתבוננות הוויזואלית, שוב אינו יעיל:

אָבִי, אָבִי אֵיךָ עִיר מְטָר נֶעֶץ?  
מִתּוֹךְ בְּרֶד וְדָם צֶלְמָה אֵלֵי נִצָּנֵן.  
מִתּוֹךְ בְּרֶד וְדָם הַבִּיטוּ בִּי פָּנֵי אָם...  
וַיַּעֲבֹר אַרְבֶּה עִם רוּחַ נִימְחָם.

מול המציאות של ריקות מוחלטת שלאחר שרפה טוטלית, שכאין לבן דבר להיאחז בו, נהפכו לפתע המכות הקודמות לאובייקטים של נוסטלגיה – במיוחד שתי המכות ה'יפות' ביותר, הציוריות ביותר: ברד ודם, שבהן הציורף של 'יופי וחרובן' היה השלם ביותר, הקסום ביותר. כבר החזרה הכפולה על המילה 'אבי' בשורה הראשונה של הבית מחזריה אותנו לשיר 'ברד'; ואז באה החזרה הכפולה, האובסיבית, על הציורף 'מתוך ברד ודם' בשתי השורות הבאות, ונותנת לה תוקף כפול ומכופל, כששתי המכות מקבלות, באירוניה שהבן עיוור לה, כמובן, משמעות חיובית בבחינת 'הימים הטובים' שהיו ואינם עוד.



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

פרק חמישה עשר

### האסתטיקה של הנשגב

סיטואציה חדשה זו מאפשרת סוף סוף לאב לעבור, בוויכוחו הסמוי עם הבן, מקרבות בלימה למתקפה. האב מציג את האסתטיקה של הנשגב מול האסתטיקה של היפה, שעל פי התפיסה של קאנט בביקורת כוח השיפוט הייתה בסיס לתפיסת ה'אמנות לשם אמנות' שפותחה באמצע המאה התשע עשרה, ושימשה, בשנות העשרים והשלשים של המאה העשרים (בסיטואציה שבה הפשיזם, לפי ולטר בנימין, הביא לאסתטיזציה של החיים הפוליטיים), בסיס לאסתטיקה הפשיסטית, שבה, כדבריו, 'ניכורה [של האנושות] מעצמה הגיע לדרגה כזאת, שהיא מסוגלת לחוות את השמדתה היא כהנאה אסתטית ממעלה ראשונה'. גם אסתטיקה זאת מבוססת על התפיסה של קאנט בביקורת כוח השיפוט, ובתשתיתה האידאה בדבר ייצוג מה שאינו ניתן לייצוג. מכאן גם חוויית הנשגב הממזגת עונג וכאב או תענוג ואי-תענוג, ושיאה, לפי קאנט, באבסטרקט, ועל כן היא יכולה להוות בסיס, כטענת ליטר, לאמנות של האבסטרקט והמינימליזם המאפיינת את המודרניזם והפוסט-מודרניזם של המאה העשרים.

בְּכֹרִי, מְחָה אֲרָבָה פְּנֵי מְכוֹרָה נְצֹלָם,  
לְמַעַן נֹאֲהָבָה אֶהְבֶּה בְּלִי צֹלָם.  
עַת לְעֵינָיו הִיא כְּמוֹ אוֹדִים שְׁחוֹרָה,  
שׁוֹב בְּלִבָּנוּ הִיא כְּמוֹ יוֹנָה צְחוֹרָה.

הקטגוריה האסתטית של הנשגב הוצגה לראשונה בטקסט היווני 'על הנשגב', המיוחס ללונגיניוס, ואשר נכתב, כנראה, במחצית הראשונה של המאה השנייה לספירה (לונגיניוס 1982). אל המחשבה האסתטית המודרנית הוא נכנס לראשונה במחצית השנייה של המאה השבע עשרה, באמצעות תרגום לונגיניוס לצרפתית בידי בואלו (Boileau), שנדפס ב-1674, במקביל לפרסום ספרו *אמנות השירה*. לתרגום צירף בואלו הקדמה, שהורחבה במהדורה של 1683 ולוותה בדיונים ביקורתיים נוספים שלו על הנשגב בשנים 1694, 1701 ו-1710 (Boileau).

1965, 43-52, 65-72). לאנגליה חדר מושג 'הנשגב' מצרפת בראשית המאה השמונה עשרה על ידי שפטסברי ואדיסון (אם כי התרגום האנגלי הראשון ראה אור כבר ב-1652). באמצע המאה ה-18 נתפרסמו במקביל שני חיבורים מרכזיים על הנשגב, באנגלית ובגרמנית: האחד חיבורו של אדמונד ברק, *A Philosophical Inquiry into the Origin of our Ideas*, והשני חיבורו של משה מנדלסון, *of Sublime and Beautiful*, שהתפרסם באנגלית ב-1757. בגרמניה ב-1758. ב-1764 התפרסם חיבורו המוקדש של קאנט, *Über das Erhabene und Naive in den schönen Wissenschaften*, שהתפרסם בגרמניה ב-1758. ב-1764 התפרסם חיבורו המוקדש של קאנט, *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen*, וב-1790 – חיבורו הדפיניטיבי *ביקורת כוח השיפוט*, ספר היסוד של האסתטיקה המודרנית.

לפי פרשנותי, תביעת האב מהבן, בבית שלפנינו, להתייחס לתופעה של מכת הארבה על פי הקטגוריה של הנשגב ולא של היפה, מבוססת על האבחנה הראשונית שעושה קאנט בסעיף 23 בין היפה לנשגב: 'היופי של הטבע חל על צורת המושא, שיש בה משום הגבלה, ואילו הנשגב נמצא גם במושא חסר צורה, עד כמה שכרוך בו, או נגרם על ידיו, דימו של אי-הגבלה, ונלווית בכל זאת במחשבה כולית שלה' (קאנט 196, 72), וביתר דיוק: 'המושא [שלא נתפס על ידי החושים] מוכשר לגלם שגב, העשוי להימצא בנפש' (שם, 73). את גרעין תפיסתו של קאנט את הנשגב, הנוגעת לענייננו, ניתן להציג בהרחבת מה באמצעות הקטע הבא מביקורת כוח השיפוט

מן ההכרח שהנשגב יזקק תמיד לאופן החשיבה, היינו, לכללים מעשיים העשויים להשליט את השכלי ואת אידיאות התבונה על החושניות. אין מקום לחשוש, שעל ידי אופן גילום מופשט כעין זה, שנעשה שלילי לגמרי ביחס לחושני, יפסיד רגש הנשגב, שהרי הכוח המדמה, אף על פי שאינו מוצא מעבר לחושני שום דבר שהוא יכול להחזיק בו, מכל מקום הריהו מרגיש עצמו, על ידי סילוק זה של חסימותיו, בלתי מוגבל. אותו סילוק הוא אפוא גילום של האינסוף, שאינו יכול להיות לעולם אלא גילום שלילי, אך בכל זאת הוא מרחיב את הנפש. ייתכן שאין מקום נשגב יותר בספר התורה של היהודים מאשר הדיבר: **לא תעשה לך פסל וכל תמונה** אשר בשמים ממעל ואשר בארץ מתחת ואשר במים מתחת לארץ וכו'. רק דיבר זה עשוי להסביר את ההתלהבות, שהרגיש עם היהודים לדתו בתקופת תרבותו המוסרית, כשהשווה את עצמו אל עמים אחרים, או את הגאווה שהאיסלם מעורר בלב מאמיניו. כיוצא בזה הדימוי של החוק המוסרי והכשרון למוסר שבתוכנו. החשש, שאם נסלק מדימוי זה כל מה שעלול לחבבו על החושים, יביא הכשרון למוסר לידי אישור קר וחסר חיים של החוק המוסרי, שלא יהיה בו כוח מניע או כמירה, אינו אלא חשש מוטעה מכול וכול. נהפוך הוא; **שכן כשהחושים לא יראו לפניהם כלום ובכל זאת תעמוד בעינה האידיאה של המוסריות**, שאין לטעות בה ואין לכבותה,

הרי יותר משיהיה צורך לחפש עזרה לאידיאות, מתוך חשש מפני חוסר כוחן, בתמונות ובמנגנונים ילדותיים, יהיה הכרח לבלום את התנופה של כוח מדמה שאינו מוגבל, כדי שלא יתרומם עד כדי התלהבות [...] ואילו גילום טהור של המוסר, גילום מרומם את הנפש, שלילי בלבד, אינו גורר את סכנת ההזיה, שהיא שיגעון לראות משהו מעבר לכל גבול של החושניות, כלומר לרצות לחלום לפי עקרונות (להשתולל מתוך תבונה); הסכנה נמנעת דווקא מפני שהגילום כאן הוא שלילי בלבד. שכן נמנעות החקר באידיאה של החירות חוסמת את הדרך בפני כל גילום חיובי. מכל מקום, החוק המוסרי הוא לעצמו מספק והוא קובע ראשית בננו, עד כדי כך שאינו מרשה אפילו לשאול לטעם קובע מחוצה לו. (קאנט 1960, 97-98; ההדגשות שלי – ע.ש.) על סמך תפיסת הנשגב של קאנט, ובמיוחד בהסתמך על קטע זה, שבמרכזו המובאה מעשרת הדברות 'לא תעשה לך פסל וכל תמונה', מפתח ליוטר, בשנות השמונים, את תפיסתו בדבר הנשגב, כבסיס מרכזי לאמנות המודרנית והפוסט-מודרנית של המאה העשרים, על נטייתה הדומיננטית לאבסטרקט ולמינימליזם. ליוטר אינו נלאה מלחזור שוב ושוב על דוגמה זו: 'צריך להוסיף מעט להתבוננות זו על מנת לשרטט אסתטיקה של הציור הנשגב. כציור, יהיה כמובן "נוכח" משהו, אם כי באופן שלילי. הוא ישלול, לפיכך, פיגורטיביות או ייצוג. הוא יהיה "לבן" כמו אחד הריבועים של מלביץ' (Lyotard 1984, 78; ראה גם 1991, 85, 86).

'עם האסתטיקה של הנשגב', אומר ליוטר, 'ניתן לטעון כי קיימת אפשרות של התקדמות בהיסטוריה האנושית שלא תהיה רק התקדמות של הטכנולוגיה והמדע. זו לא התקדמות של היפה או של טעם היופי, אלא של האחריות לאידיאות של התבונה, כפי שהן "מוצגות" באופן שלילי בחוסר הצורניות של סטואציות כאלו או אחרות שעלולות להתהוות' (Lyotard 1988, 41).<sup>1</sup>

בדומה לליוטר מנסה האב בשיר 'ארכה' להפוך, באמצעות תפיסת הנשגב של קאנט, את ההלם של הבן מול העולם של המציאות הנגלית שנעלם כליל למנוף של חשיבה חדשה, לעיון מחודש בתופעת המכות ומשמעותה. שתי השורות הראשונות בדבריו מסתמכות על אותה דוגמת מופת מקראית שמביא קאנט מעשרת הדברות, אך הוא מוציא את הצייווי בדבר ההפשטה מההקשר הדתי ומעביר אותו להקשר חילוני: האלמנט של האהבה, המרכזי כל כך בהקשר הדתי ('ואהבת את ה' אלוהיך בכל לבבך ובכל נפשך ובכל מאודך' וכו') מתפקד כאן בהקשר פטריוטי של אהבת המולדת, שנשמע אקטואלי מאוד על רקע כיבושי הצבא הגרמני בשנים הראשונות של המלחמה; אך מבחינה סטרוקטורלית הוא קשור לתבנית המיתוס של ארבעת היסודות של אמפדוקלס, כראשית חזרתה של אפרודיטה לאחר שהמריבה השלימה כמעט את מלאכת ההרס שלה. שתי השורות האחרונות של הבית ממחישות בצורה אימאז'יסטית את מה שאמר קאנט

<sup>1</sup> על תפיסת הנשגב של ליוטר והקשריה, ראו: roether 1992, Murphy 1999, 273-288; Zima 1999, 174-185

בדרך לוגית: כאשר החושים אינם רואים עוד דבר לנגד עיניהם – האידיאה שאין לטעות בה ולא ניתן למחוק אותה, האידיאה של המוסריות ושל החירות, שלמה ובהירה מתמיד.

השיר 'חושך' הוא המשך ישיר, מבחינה אימאז'יסטית ואידיאית, לשיר 'ארבה'. אם את הייצוג השלילי ב'ארבה' ניתן להשוות לייצוג השלילי בציורו הידוע של מלביץ' מ-1918, 'קומפוזיציה סופרמטיסטית: לבן על לבן' (המוזיאון לאמנות מודרנית, ניו יורק), הרי את הייצוג השלילי ב'חושך' ניתן להוות לייצוג השלילי בציור הידוע האחר של מלביץ' מ-1915, 'ריבוע שחור' (גלריה טרטקוב, מוסקבה). גם כאן אבסטרקט ומינימליזם בנזירותם הדייקנית: צבע או לא-צבע אחד בלבד, הבולע הכול, ועליו כתם לבן יחיד – 'רק נער מערשו נושא ראשו השב...'. בעיצומן של המכות, כשתהליך ההשחתה החייתית מגיע לאחד משיאיו, אומר האב לבן (בשיר 'ערוב'):

וְהָרֹאֶה פְּנֵיהָ כְּמַטְחֵי סָפִין  
עַל עֶרֶשׁ יַחְלִמֶם וְעַמָּהֶם יִזְקִין.

מסתבר שמי שנפגע ישירות, כמו הבן, מזריחת פני החולדה, שוב אין לו מזור: תמונת הבן שהזקין בטרם עת, השוכב על ערש דווי והנושא במאמץ אחרון את ראשו השב, היא התממשות החזות הקודרת של האב. אך עם גמר תהליך ההרס והפירוד מתחיל תהליך הבנייה-מחדש. כשם שהיחס האמביוולנטי של הבן אל המכות הסתיים, והוא משתחרר מקסמן האסתטי, כך גם היחס האמביוולנטי כלפי האב, המגן והכולא גם יחד, מסתיים, וכל ההסתייגויות שנרמזו בשירים הקודמים נעלמו: 'תמוש אותי, אבי, תמוש אותי, אבי'. שתי השורות הבאות בדברי הבן כוללות אלוזיות המחזקות את התשתית האלגורית של יחסי בן-אב בבחינת היחס שבין ישו לאלוהים:

אֵל תַּעֲזָבֵנִי, אָב. אִם חֲשֶׁךְ כְּהָרִים  
עֲבָרְהוּ, אָב רְחוּם, כְּמוֹ הַצְּפָרִים.

התואר 'רחום' בשורה האחרונה, המתייחס לאב, הוא מתוארי האל במקרא ('ויקרא ה' ה', אל רחום וחנון' – שמות לב, 6, והוא חוזר בדברים, תהילים, יואל, יונה, נחמיה ודה"ב);<sup>2</sup> ואילו המשפט 'אל תעזבני, אב', בשורה שלפניו, רומז כמדומני למילותיו האחרונות של ישו על הצלב בטרם מותו, על פי האוונגליונים של מתי ומרקוס: 'אלי אלי, למה שבקתני, אשר פירושו: אלי אלי למה עזבתני' (מתי כז, 46; מרקוס טו, 34).

<sup>2</sup> בשירי המכות הוא הופיע כבר קודם לכן, בשיר 'ערוב'.

תשובתו של האב בבית השני של החלק הדיאלוגי היא המשך והקבלה לתשובתו בבית המקביל בשיר הקודם. אם שם נתפרש האבסטרקט הלבן כאלגוריה של אהבת המולדת, בבית זה מתפרש האבסטרקט השחור כאלגוריה של קשרי האהבה שביין אב לנו:

בְּכוֹרִי, בְּכוֹרֵי הַבֵּן, לֹא יִפְרִידֵנוּ חֶשֶׁךְ,  
פִּי אָב וּבְנוֹ קְשׁוּרִים בְּעִבּוֹתוֹת שֶׁל חֶשֶׁךְ,  
בְּעִבּוֹתוֹת חֶרוֹן וּבְכִי עֵוֶר נָחֵם  
אֲשֶׁר לֹא פָּה נְטוּוּ וְלֹא בָּזָה סוּפָם.

השורה המרכזית בבית זה היא כמובן השנייה, ובמיוחד ההמיסטיך השני שלה, 'עבותות של חושך', שהרי היחס בין השורה השנייה לראשונה הוא כיחס שביין הפנימי לחיצוני או בין הנסתר לנגלה; ואילו שתי השורות האחרונות אינן אלא תמורה, פירוש ותיאור המושג הבסיסי 'עבותות של חושך'.

ובכן, מהם אותם 'עבותות של חושך' שבהם קשורים האב ובנו? אף שמדובר פה על קשרים משפחתיים בין אב לבן, לא נזכר בשום צורה קשר דם – ולא במקרה. כל המטפוריקה הקשורה בדם (כגון 'קשרי דם', 'קול הדם', 'טוהר הדם' וכו') טומאה כליל על ידי השימוש שעשו בה האידיאולוגיה והפרזיולוגיה הנאצית. המושג 'דם' נקשר לתורת הגזע הנאצית, שייחדה את הנאציזם כזן מיוחד גם במסגרת הכלל-פשיסטית.<sup>3</sup> במקום קשר ביולוגי מצוין כאן קשר אחר: קשר אמוציונאלי (העבותות הם 'עבותות חרון ובכי עיוור וחם'), אבל לא של כאן ועכשיו בלבד אלא קשר ארוך טווח, היסטורי, אולי ארכיטיפי, קשר ששורשיו רחוקים במקום ובזמן וסופו מי ישורנו. דהיינו, זהו קשר שיש בו מיסוד האינסוף, שהוא מסימניו המובהקים של הנשגב (Burke 1998, 67-70, 126-127; קאנט 1960, 75-82).

אם ניזכר בקטע המסיים את הפרק השני במאמרו של אלתרמן 'עולם והיפוכו' (סופה של הדרך הקצרה), דומה שמשמעות המושג 'עבותות של חושך' תתבהר במידת-מה:

כל הבא לדון על כוחה הפועל של האמנות, על עומק חרישתה, אינו צריך לפטור עצמו מחשבונות כאלה, אך עם זאת אין עליו לעשותם מוצא לכפירה כוללת. מערכי הנפש שנטעה היא באדם, מימות ילדותו של עולם ועד עתה, הם מן היתרים החזקים ביותר, המקשרים את האנושות אל עולמה ואמונותיה, חזקים הרבה יותר מן המשוער. אלה לא יקוצצו על נקלה בקרדומות. אם מאמינים אנו עדיין בהצלתו של עולם, בהתפכחותו, הרי גדול יהיה בהצלה זו חלקם של כוחות התורשה האיתנים שטיפחו באדם אמנויותיו השונות, אלפים בשנים. (אלתרמן 1975, 35)

<sup>3</sup> ראו: שטרנהל, שנייד ואשרי 1996, 17-18.



המונחים 'יתרים' ו'עבותות' או ('עבותים') הם מונחים אקוויוולנטיים, שהרי לשניהם נועד תפקיד סטרוקטורלי זהה בסיפור המקראי על שמשון ודלילה. לראשונה, בתשובה לשאלתה של דלילה 'במה תיאסר לענותך' משיב לה שמשון: 'אם יאסרוני בשבעה יתרים לחים אשר לא חורבו וחליתי והייתי כאחד האדם' (שופטים טז, 7). בשנייה, לאחר שמתברר לדלילה שמשון התל בה והיא שבה ותובעת תשובה לשאלה 'במה תיאסר', עונה לה שמשון: 'אם אסור יאסרוני בעבותים חדשים אשר לא נעשה בהם מלאכה, וחליתי והייתי כאחד האדם' (שם, 11). משמע, אנו יכולים להחליף בין המונחים 'עבותות' ו'יתרים' ולפרש את הצירוף 'עבותות של חושך' כ'יתרים של חושך': אלה אותם מערכי נפש מיסטוריים שנטעו באדם במשך אלפי שנים האמנות, התרבות, ההיסטוריה, הדת, הסבל האנושי, מראשיתה של הציוויליזציה ועד ימינו. מערכי נפש אלה, שלא ניתן לראותם, שהם אפלים, נשגבים, מופשטים, הם המקשרים את האנושות אל עולמה ואמונותיה, שתמציתם, אולי, על פי קאנט, הם האידיאה של המוסריות והאידיאה של החירות. עבותות אלה חזקים הרבה יותר מן המשווער; הם כוחות תורשתיים איתנים שטיפחו באדם אמנויותיו השונות במשך כל ההיסטוריה האנושית. משמע, בין בן לאב יש אמנם קשר תורשתי, אך אין זה קשר ביולוגי אלא קשר תרבותי, רוחני, אתי ואסתטי. מכאן החשיבות הרבה שמייחס האב למאבקו הסמוי על נפשו של הבן כנגד הקסם האסתטי הפשיסטי של המכות, שאיים לפגוע בקשר התורשתי האמוציונלי-רוחני-הומניסטי החזק שביניהם.



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

פרק שישה עשר

### משעיר לעזאזל למרטיר

השיר 'מכת בכורות', שיר הסיום של החלק המרכזי ביצירה, הוא לכאורה חזרה מדויקת מבחינה מבנית על השירים הקודמים; אך חזרה זו היא חיצונית-פורמלית בלבד. בשירים הקודמים יוחדו שלושת הבתים הראשונים לתיאור המכה ושלושת הבתים הבאים לתגובה הדיאלוגית של הבן והאב למכה; בשיר זה אין המכה קודמת לדיאלוג אלא באה אחריו, כפי שנרמז בשתי השורות האחרונות של השיר. שלושת הבתים הראשונים אינם אלא הכנה, יצירת מתח, לקראת השיא של הסיום.

אם כל שירי עשר המכות אינם אלא סצנות בהצגה שמציגה להקת שחקנים נודדת לפני התבל, כפי שנרמז בבית השני של שיר ב' של 'בדרך נא-אמון' ('את גל-עד לערוב ודבר, / הנוטים אוהלם על גבול, / ויוצאים אל תבל, כחבר, / להציג לה חזיון הגמול'), הרי הסצנה האחרונה בהצגה שנושאה הוא 'מכות מצרים' היא התמונה של 'מכת בכורות'; אך אם החזיון של מכות מצרים אינו אלא מחזה אלגורי-פיגורלי, כפי שנאמר בפירוש ב'בדרך נא-אמון', וכפי שנרמז מדי פעם במהלך היצירה, אינו אלא פרה-פיגורציה לחזיון הפסיון – הרי הסצנה האחרונה בהצגה היא בבחינת תמונת מותו של ישו, השה-הבן.

הסצנה הקודמת, זו של 'חושך', מתחוללת כולה באפלה מוחלטת, ואילו הסצנה האחרונה, כקונטרסט גמור, אף שעניינה המכה הקשה מכול, מכת בכורות הקשורה במות הבן, היא הבהירה והמוארת מכל עשר הסצנות של המכות. יש לכך גם הנמקה ריאליסטית, שהרי מועד התרחשותה הוא אמצע החודש, ליל הסדר, גם בסיפור המקראי הקדום וגם בסיפור האוונגליוני של ישו, כשהירח הוא במלואו, דבר החוזר ומודגש בשיר שלוש פעמים ('הליל סהור וזך'; 'הליל סהור כל כך'; 'הליל סהור, סהור'). בכל אחת מהסצנות הדרמטיות הקודמות השתתפו, כפי שניתן ללמוד משיר זה, שלושה שחקנים – הבן, האב והפרסוניפיקציה האלגורית של המכה, ואילו בסצנת סיום זו משתתפים השתתפות פעילה שני שחקנים בלבד, הבן והאב,

שהרי מלאך המוות, בן אלף העיניים ('שמחה למועד') הוא בלתי נראה, ושאר השחקנים, הפרסוניפיקציות של המכות, הם בבחינת קהל הצופים משולי הבמה.<sup>1</sup> שלא כבשירי המכות הקודמים, שעיקר הדיון האידיאי בהם מרוכז בשני הבתים הדיאלוגיים הראשונים, ואילו הדיאלוג המסורג בבית האחרון הוא, לרוב, בבחינת הערות השלמה בלבד – מרכז הכובד בשיר זה עובר, להערכתי, אל הבית האחרון, שצמד שורותיו הראשון הוא הדיאלוג האחרון בין הבן והאב לפני מותו של הבן, ובצמד שורותיו השני ניתן תיאור חיצוני, אפי, לאחר שדיאלוג אינו אפשרי עוד, לפחות במישור הריאליסטי, שיצירה זו מקפידה ברובד הנגלה שלה לשמור לו אמונים לכל אורכה:

אָבִי, עָלִי הַפְתָּנִת. אָב, אָנִי נָכוֹן.  
בְּכוֹרֵי וַבְּנֵי-זְקוּנֵי. בְּכוֹרֵי, וּבְכוֹר אָמוֹן.  
- - צַנַח הָאָב עַל בְּנוֹ. נֶצֶב הַשֶּׁקֶט רָם.  
שְׁלֹמוֹ מִכּוֹת אָמוֹן. עֲמוּד הַשָּׁחַר קָם.

השורה הראשונה מורכבת משני משפטים קצרים, שהרובד הקונוטטיבי שלהם, האינטר טקסטואלי, מסמן תפנית ביצירה. עד עתה, לכל אורך שירי המכות, עוצבה דמותו של הבן באופן ברור כדמות טיפוסית של 'שעיר לעזאזל' על פי המינוח העברי, או פְּרָמְקוֹס, על פי המינוח היווני.<sup>2</sup> הפרמקוס, לפי תיאורו התמציתי של נורתרופ פריי, 'איננו חף מפשע ואיננו אשם. הוא חף מפשע במשמעות שמה שקורה לו גדול יותר מכל מה שמעשיו עשויים היו לגרום, בדומה למטפס הרים שצעקתו מחוללת מפולת שלגים. הוא אשם במובן זה שהוא חבר בחברה אשמה, או חי בעולם שמעשי אי-צדק כאלו הם חלק שאין מנוס ממנו' ( Frye 1990, 41). אין ספק שאלתרמן היה מודע לכך שהבן, ב'שירי מכות מצרים' הוא אכן 'שעיר לעזאזל' במובן זה שמתאר פריי. עדות מעניינת לכך היא השינוי הטקסטואלי שעשה אלתרמן בבית האחרון של 'בדרך נא-אמון' בין הנוסח הראשון שלו, שהתפרסם בשנתון דבר תו שין גימל זמן קצר לפני שהיצירה ראתה אור בשלמות כספר, לבין הנוסח הסופי שלו. בנוסח הראשון נכתב:

עוֹד צוֹפוֹת בְּךָ אֵלוֹת עֲשֶׂרֶת  
שְׁהָפוּ אֲשָׁמִים נְתָם.  
עוֹד זוֹכְרָה אֶת לֵילוֹת עֲשֶׂרֶת  
וְרֵאשׁוֹן לָהֶם לֵיל הַדָּם.

<sup>1</sup> לעניין ההבט הדרמטי של סצנה זו, ראו: כנעני 1954, 231; שמיר 1989, 306-307.  
<sup>2</sup> על דמות השעיר לעזאזל' או הפרמקוס בהיסטוריה, במתיוס ובספרות, ראו: Girard 1986; Frye 1990, 41-42.

על פי נוסח זה ברור שאלתרמן ראה לנגד עיניו חברה אשמה (מכאן השימוש ב'אשמים', בלשון רבים), שכתוכה 'תם', שעיר לעזאזל. על פי נוסח זה מתברר שאלתרמן, כפי שניסיתי להראות בדיוני בעשר המכות, ראה בבן את הגיבור המרכזי של היצירה, בניגוד למבקר וחוקרי היצירה, שנטו לתאר את הבן ואת האב כשני גיבורים שווי ערך, מקבילים זה לזה. אך דומה שהוא חש שמא לא יבין הקורא לאשורו את משמעות המושג 'תם', ויתפוס אותו כאקוויוולנטי לצדיק, חף מפשע לחלוטין, על פי הפסוק המתאר את נוח כ'איש צדיק תמים'. לפיכך, כנראה, שינה את השורה השנייה בבית זה והעמידה על הנוסח הסופי: 'על אשם וצדיק ותם', שבו האבחנה בין צדיק ותם מסווגת בהכרח את התם כמשהו שבוין אשם לצדיק, כשברור לפי ההקשר שהבן הוא התם והאב הוא הצדיק. את מהותו של הבן כ'תם', כמי שהוא חלק מחברה אשמה, ראינו באמצעות המעקב אחר תגובותיו האמביוולנטיות למכות. תגובות אלו ציירו אותו כדמות שאינה יוצאת דופן אלא כדמות אנושית טיפוסית, כמו דמותו של 'השעיר לעזאזל' המובהק ביותר בספרות המודרנית, גיבורו של קפקא *במשפט*. כמי שנועד להיות, על פי גורלו, 'שעיר לעזאזל', הבן אינו יכול להימלט מגורל זה. מותו כקורבן הוא בלתי נמנע. אך היחלצותו מקורי הקסם האסתטי של המכות, למן מכת הארבה ואילך, מאפשרת לו לבחור למות לא כשעיר לעזאזל אלא כמרטיר, על פי תיאורו של ו.ה. אודן את דמותו האופיינית של המרטיר: 'המרטיר הוא קורבן עולה [שעיר לעזאזל]', אך במקרה שלו הוא-הוא שבוחר להיות מוקרב, או ליתר דיוק – ובמובן זה הוא דומה לגיבור האפי – זה ייעודו להיות מוקרב והוא מקבל את ייעודו' (Auden 1968, 14).

כפי שמציין אודן, הכינוי 'מרטיר', אף על פי שמקורו בנצרות, הולם לא רק את מי שמת בנושא עדות לאמונתו הנוצרית, אלא את כל מי שמת על אמונתו; מי שמת בנושא עדות לצדקת המטריאליזם הדיאלקטי, למשל, אינו פחות מרטיר מזה שמת בנושא עדות לאמונת השילוש הנוצרית. עם זאת ניתן לומר שהנצרות והתרבויות שהושפעו ממנה הן שהכירו לראשונה במרטיר כטיפוס הניתן לסיווג, שכן הנצרות היא היחידה מבין הדתות המונותאיסטיות הגדולות, שתיארה את מייסדה כמי שסבל ומת מוות אלים ומשפיל על קידוש השם, ולכן עוצב הנרטיב הטיפוסי של המרטיר בכלל על פי הנרטיב של ישו (שם, 15).

מילות המפתח ההופכות את הבן מ'שעיר לעזאזל' למרטיר הן שלוש המילים 'אב, אני נכון'. יצחק, בסיפור העקדה המקראי, הוא בבחינת 'שעיר לעזאזל' שאיננו מודע לתפקידו. רק במדרשים ובפיוט העברי של ימי הביניים, מצד אחד, ובפרשנות הפיגורלית של אבות הכנסייה ובמיסטריות הנוצריות הימי-בינימיות, שתפסו את עקדת יצחק כחלק בלתי נפרד מהנרטיב של מחזור ה-*Corpus Christi* מצד שני (בשני המקרים – בהשפעת המרטירולוגיה הנוצרית), עוצבה דמותו של יצחק כמרטיר המקבל עליו את גורלו.<sup>3</sup>

<sup>3</sup> השפעת סיפור הצליבה של ישו על עיצוב דמותו של יצחק כמרטיר ניכרת כבר בבראשית רבה, בפירוש לפסוק 'ויקח אברהם את עצי העולה וישם על יצחק' (בראשית כב 6): 'כזה שהוא טוען צלובו בכפתו' (שם, פרשה נו, ג) וכן בדומה בפסיקתא רבתי

ישו, לעומת זאת, מקבל עליו את ייעודו-גורלו באופן מודע ונותן לכך ביטוי בדבריו האחרונים לאלוהים לאחר הסעודה האחרונה, בגת שמנים: 'ויתפלל לאמור: אבי, אם לא תוכל הכוס הזאת לעבור ממני מבלי שתותי אותה – יהי כרצונך' (מתי כו, 42).

דברי הבן לאב – 'אב, אני נכון', הם תמצית דברי ישו (הבן) לאלוהים (האב); והם מקבלים תגבור מן המשפט הראשון של הבן: 'אבי, עלי הכתונת'. לכאורה זוהי כתונת הפסים שעשה יעקב לבן זקונו יוסף, כביטוי לאהבת היתר שלו אליו ('וישראל אהב את יוסף מכל בניו כי בן זקונים הוא לו, ועשה לו כתונת פסים' – בראשית לז, 3), אותה כתונת פסים שאחי יוסף טובלים בדם על מנת להטעות את אביהם (שם, 31-33), כפי שמשמע מדברי האב בצמד השורות הקודם לצמד זה:

עָפָר, כּוֹכַב וּבְכִי, הֵם כְּתֹנֶת הַפְּסִים  
בְּלִילָהּ בּוֹ יוֹשְׁמוּ שְׁנֵי הַחָרָסִים.

אבל כשהבן אומר 'אבי, עלי הכתונת', הדברים מתקשרים לקורבן אמיתי ולא מדומה; ולכן, כמו במקרים אחרים לאורך היצירה שמתחוללים בהם מעברים פיגורליים מהמקרא לברית החדשה, מתחולל גם כאן מעבר מכתונת יוסף לכותנתו של ישו, והאמירה 'אבי, עלי הכתונת' מתקרת שוב, כמו האמירה 'אב, אני נכון', לסיפור הקורבן של ישו כמסופר באוונגליונים הסינופטיים, ובאופן מיוחד לנוסח האוונגליון של יוחנן (יט, 23-24):

ויהי כאשר צלבו אנשי הצבא את ישוע, ויקחו את בגדיו ויחלקום לארבעה חלקים  
לאיש איש חלק אחד, וגם את כותנתו, והכתונת לא היתה תפורה כי אם מעשה אורך  
מלמעלה ועד קצה. ויאמרו איש אל אחיו: אל נא נקרעה לקרעים אך נפיל עליה גורל  
למי תהיה למלאת דבר הכתוב: 'יחלקו בגדי להם ועל לבושי יפילו גורל'. (תהילים כב,  
19)[4].

אפיון הבן כמרטיר, בן דמותו של ישו, באמצעות האלוזיות לסיפור הצליבה, מקבל חיזוק נוסף בדברי האב בשורה הבאה, 'בכורי ובן זקוני'. בכל תשעת השירים הקודמים חוזרת שוב ושוב המלה 'בכורי', בהתאמה גמורה לסיפור המקראי של מכת בכורות. כאן לראשונה מצטרף לתואר 'בכורי' התואר 'בן זקוני'. תואר זה מתגלגל לכאן, כמובן, באמצעות צירוף המילים של האב

לא: 'ויצחק היה טעון עצים כאדם שטעון את הצלוב שלו'. על הקשר בין מדרש זה לבין הפרשנות הפיגור לית הנוצרית של אבות הכנסייה: ראו: לוי 1986, 38; על ה־Corpus Christi וסיפור עקדת יצחק בכלל זה, ראו: Polland 1950, xi-xlv, 21-30; Rhys 1950, vii-xx, 37-51; Kolve 1966; Happe 1975, 9-35, 133-171; Wickham 1987, 62-69, Cowley 1993, xiii-xxiii, 49-64

<sup>4</sup> הסיפור מופיע גם, כאמור, באוונגליונים של מתי (כו, 35) ושל מרקוס (טו, 24), אבל בנוסחים אלו לא נזכרת במפורש המילה 'כותנת', אלא הניסוח הוא כללי – 'בגדים'.

בבית הקודם, 'כתונת פסים', שעשה ישראל לבן זקוניו יוסף (בראשית לז, 3), אבל את יוסף לא יכול יעקב להגדיר כ'בכורי' (בשם 'בכורי' קורא יעקב רק לראובן – בראשית מט, 3). צירוף התארים 'בכורי וכן זקוני' אינו יכול להתאים לא ליוסף לא ליצחק (שניהם אמנם בני זקונים לאביהם, אך שניהם אינם בכורים לאביהם), והוא אינו קיים כלל, כמדומני, במקרא, במקרא. אבל צירוף זה מתאים לישו, האומר על עצמו ב'חזון יוחנן': 'מאת ישוע המשיח העד הנאמן ובכור מן המתים [...] אני האלפא ואני האומגה [אני האלף ואני התיון] ראש וסוף [...] אני האלפא ואני האומגה הראשון והאחרון [...] אני הראשון והאחרון' (א, 5, 8, 11, 18); 'אני האלפא והאומגה הראשון והסוף הראשון והאחרון' (כב, 13).

בדבריו האחרונים הבן בוחר אפוא למות כמרטיר, הנאמן לאמונת אביו. מהותה של אמונה זו, על פי עשרת שירי המכות, אינה ברורה, אם כי ניתן להבין שבניגוד ליחס האמביוולנטי של הבן כלפי המכות, להוציא המכות האחרונות, יחסו של האב למכות הוא חד-משמעי לחלוטין ואנטגוניסטי באופן מלא – כך שהמחזור שהתחיל בשיר 'דם', בחזות של מוות מכאן ובהיכשפות ושיכון גוברים נוכח הקסם האסתטי של המכות מכאן, מתסיים בשיר 'מכת בכורות' בהתממשות חזות המוות ובהתפכחות משיכרון הקסם האסתטי המהפנט של המכות. המוות הבלתי נמנע של הבן מקבל אפוא בסיום מחזור שירי המכות **משמעות חדשה**, עדיין מעורפלת, אך בעלת כיוון ברור, הנקשר עם גמר הסיוט הלילה הממושך וזריחת השחר, בדומה למה שנרמז ב'שמחת עניים' בבית השני של השיר 'נופלת העיר', שמיד לאחריו בא השיר 'סיום':

תַּעֲלֶה רִנָּה, הוּי כִּי לַיִל פָּנָה  
וּלְגִילַת אַבְדּוֹן עָלָה שַׁחַר.  
הוּי כִּי לַיִל פָּנָה, הוּי גִילָה נוֹשָׁנָה,  
הָאֲחִים ! אוּלַי פָּעַם לְאֶלֶף שָׁנָה  
יֵשׁ לְמוֹתָנוּ שַׁחַר !

החריזה ההומונימית של 'שחר' (אור ראשון) עם 'שחר' (משמעות), אשר באמצעותה נקשרות שתי השורות זו לזו, היא אולי שיאה ותמצית משמעותה של היצירה כולה, אך היא אינה חוזרת על עצמה ב'שירי מכות מצרים'. המלה 'שחר' מופיעה אמנם פעמיים, שורה אחר שורה, בשורת הסיום של 'מכת בכורות' ובשורת הפתיחה של 'איילת', וקושרת בכך את שני השירים והופכת את הסיום לראשית חדשה: 'עמוד השחר קם'. אך זו אינה חריזה אלא חזרה: במקום חריזה של שתי מילים זהות בצלילן אך שונות במשמעותן באה חזרה על אותה מילה ועל אותו צירוף מילים באותה משמעות בסיסית, כשרק הקונוטציות משתנות – מקונוטציות של אחרית לקונוטציות של ראשית. אולי רק הקורא שיחוש בקשר האינטר טקסטואלי בין ה'שחר' של

'שירי מכות מצרים' ל'שחר' של 'שמחת עניים' יקלוט בסמוי גם את המשמעות הנוספת של המילה, כרמז מטרים למשמעות הכוללת של 'איילת' ושל 'שירי מכות מצרים' בשלמותם.



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

פרק שבעה עשר

### 'בדרך נא-אמון' והתפיסה הפיגורלית

בחרתי לפתוח את הדיון ב'שירי מכות מצרים' לא בסדר הטבעי לכאורה, בשיר הפתיחה 'בדרך נא-אמון', אלא בשירי המכות – לא רק משום שזה היה, כנראה, סדר הכתיבה של היצירה, ולא רק משום שזה החלק העיקרי של היצירה, לפחות מבחינה כמותית, אלא גם, ובראש וראשונה, משום שלהערכתי רק מחלק זה ניתן ללמוד על הנושא האמיתי של היצירה: לא 'השואה', גם לא מלחמת העולם השנייה באופן כללי, גם לא 'דמעת החפים מחטא', אלא הקסם הרוחני של הפשיזם והמלחמה הנואשת ל'הצלת העולם' באמצעות המאבק על נפשה של האנושות כנגד מקסם השווא של השטן, וגיוס כל כוחות הנפש והרוח הקשורים במורשת תרבות המערב ההומניסטית, למלחמה הגורלית.

הגיע הזמן לפנות לשיר הפתיחה, 'בדרך נא-אמון'. יש לשער שכדרך מרבית ההקדמות נכתב השיר בסוף, לאחר שגוף היצירה הושלם, והוא נועד להדריך את הקורא לעבר הקריאה הנכונה של היצירה השלמה.<sup>1</sup>

במסתו 'המספר', מ-1936, כותב ולטר בנימין את המשפטים הבאים, העשויים לשמש מוטו ל'בדרך נא-אמון':

מנמוזינה, הזוכרת והמזכירה, היתה ליוונים המוזה של האפיקה. שם זה מוליך את המתבונן לאחור, אל פרשת דרכים בתולדות העולם [...] ההיזכרות מייסדת את שלשלת המסורה, המעבירה את ההתרחשויות מדור לדור. היא ההבט המוזי של האפיקה, במובן הרחב של המילה. (בנימין 1996, 188; ההדגשה שלי – ע.ש.)

<sup>1</sup> עדות משכנעת למועד הכתיבה המאוחר של 'בדרך נא-אמון' ניתן למצוא בשימוש החוזר שעשה אלתרמן בפתיחתו בחומרים לשוניים ותמטיים ובתבניות פרזודיות, רטוריות ופיגורטיביות מהשיר 'עיר השוטים', שפרסם במחברות לספרות כרך ב, מחברת א (מאי 1942). שימוש חוזר זה, שנעשה כנראה ב-1943, קרוב לוודאי לאחר שהחליט שלא להמשיך בכתיבת המחזור ששיר זה נועד לשמש כשיר פתיחה שלו. על הזיקה בין 'עיר השוטים' ל'שירי מכות מצרים' הצביעה כבר בפירוט זיוה שמיר (1984, 295-294; 1991, 13-14).



'בדרך נא-אמוץ' עומד כולו בסימן הזיכרון, המחבר בין ההווה לעבר, והופך את העבר לאקטואלי, רלוונטי, להווה חי ונוכח. הדבר בא לידי ביטוי גלוי, בין השאר, בבתים המסיימים את פרק הפתיחה ואת פרק הסיום של השיר:

וְזָכְרוֹן עֲוֹנִים נְעִנֵשׁ  
בְּשִׁלְמָה עֲקֵבָה דָּמִים  
קִמְתָּ-נִצַּבְתָּ בְּלִי יִשְׁלַט בְּךָ עֲבָשׁ  
עַל רֵאשִׁית נְתִיבוֹת עַמִּים.

כִּי הִפּוּ בְּךָ אֱלֹהֵי עֲשָׂרָה,  
עַל אֲשֶׁם נִצַּדִּיק נְתָם.  
וְזוֹכְרָה אַתָּה לֵילֹת עֲשָׂרָה,  
וְרֵאשׁוֹן לָהֶם לַיִל הַדָּם.

נקודת המוצא להיזכרות נעוצה, כמובן, באירועי ההווה, כמתואר במפורש בסיום הפרק השני של השיר:

וּבְהַפּוֹת עַל רֵאשִׁים, כְּאֶבֶן,  
הָאוֹתוֹת שֶׁנִּרְאוּ כְּשִׁחֹק,  
וּבְכַעֲזוֹר לְעֵין-כָּל, כְּתֶבֶן,  
אֲמַתוֹת שֶׁנִּרְאוּ כְּחֹק - -

- - גַּם לַיִל מִתְנַשֵּׂא שְׁכוּחַ  
וְזִמְנִים נִקְרָעִים כְּסִגְר  
וְאֶפְרַיִם מִתְעַרֵּב בְּרוּחַ  
עִם אֶפְרַיִם שֶׁל בִּירוֹת כָּל דּוֹר.

אך היזכרות זו הופכת גם את העבר להווה, והדבר מנמק את אחת התכונות הסגנוניות הבולטות בשירי עשר המכות – הדומיננטיות של לשון ההווה, התקפה לא רק לגבי החלק השני של כל שירי המכות, זה של הדיאלוג הדרמטי, אלא מאפיינת, בדרך כלל, גם את החלק הראשון, התיאורי, של שירים אלו.

הזיכרון, ובכלל זה הזיכרון ההיסטורי, איננו, כמובן, מוזה יוונית בלבד. יש לו תפקיד חשוב ביותר גם במסורת היהודית העברית, מהמקרא ואילך, ובאופן מיוחד בהקשר של יציאת

מצרים: 'ויאמר משה אל העם: זכור את היום הזה אשר יצאתם ממצרים, מבית עבדים, כי בחוזה יד הוציא ה' אתכם מזה' (שמות יג, 3).<sup>2</sup>

אלא שהזיכרון של מכות מצרים במקרא קשור בגאולת עם ישראל, ואילו הזיכרון ב'בדרך נא-אמון' קשור בהיסטוריה האנושית של המכות, של הקטסטרופות, בסיפור חורבנה של נא-אמון כ'אבטיפוס לאנושות כולה' (כנעני 1955, 250).

'בדרך נא-אמון' הוא שיר קצר בעל אופי של ארגומנט. יש בו ארבעה פרקים, הממשיכים זה את זה מבחינת התבנית הפרוזודית (בתים מרובעים, משקל של טרימטר אנפסטי בחריזה מסורגת נשית-גברית, כשהרגל השלישית בכל שורה מתקצרת מאנפסט לימב) ומבחינת הרצף המחשבתית. אך הם נבדלים זה מזה בבירור במוקד התמטי של כל פרק: הפרק הראשון עניינו עצם הסיפור ההיסטורי של נא-אמון בסיטואציה של סיפור עשר המכות, שכותרתו התמטית היא 'עוונים ועונש'; הפרק השני עניינו בהשוואה בין הסיפור ההיסטורי העתיק לבין סיפורים היסטוריים דומים מאוחרים יותר, כולל סיפור ימינו אלה, סיפורים שכותרתם זהה מבחינה סמנטית – 'חזיון הגמול'; הפרק השלישי עניינו קטע אחד מתוך הסיפור הכללי, צדדי אמנם, אך כזה שלא ניתן להתעלם ממנו – סיפור האב השכול ובכיו, שכותרתו 'דמעת החפים מחטא'; והפרק הרביעי חוזר, באופן מעגלי, אל הסיפור ההיסטורי הראשוני, בווריאציה חדשה.

נקודות אחדות בולטות לעין מיד בקריאה ראשונה: לפנינו יצירה שעניינה פרשה היסטורית מוגדרת, ברורה; היא מסופרת לא כהיסטוריה פוליטית, שגיבוריה הם השליטים והמנהיגים, אלא כהיסטוריה חברתית, שעניינה כל שדרות העם ('מהיכל עד גרגר המלח / ומכתר ועד בלואים': מלך, שרים, חוזים, המון, אספסוף); להיסטוריה זו יש נרטיב ברור, מודחק אמנם, אך חם ואקטואלי, בעל אופי מוסרי: זהו סיפור על חטא ועונש; לפרשה ההיסטורית המוגדרת יש משמעות החורגת מזמנה, משמעות החוזרת ומתבהרת בתקופות שמתחוללות בהן פרשיות היסטוריות דומות; ולצדו של הנרטיב הכללי, הציבורי, זה של חטא ועונש, ניתן להבחין גם בנרטיב צדדי, פרטי, הסותר את הנרטיב הבסיסי, זה של 'דמעת החפים מחטא'. נתבונן עתה בשני הבתים הפותחים את הפרק השני של 'בדרך נא-אמון', הנראים לי כמפתח להבנת דרך הקריאה הנתבעת מאתנו:

אֶת גַּל-עַד לְשִׁבְטֵי הַזַּעַם  
הַפּוֹקְדִים יִבְשׁוֹת נְאִי.  
עָרֵי-אִישׁ, כִּי תוֹצִפְנָה רַעַם,  
בְּךָ רֹאוֹת אֶת עֲצָמָן בְּרָאִי.

<sup>2</sup> על הקטגוריה של הזכירה כקטגוריה יהודית במשנתו של ולטר בנימין, ראו: שלום 1975, 448-449. עוד למשמעות הזיכרון בהיסטוריה היהודית, ראו: ירושלמי 1988.

את גל-עד לערב נדבך,  
הנוטים אהלם על גבול,  
ויוצאים אל תבל, פתחך,  
להציג לה חזיון הגמול.

באמצעות התקבולת הסגנונית והתמטית של שני בתים אלה – החזרה האנפורית על הצירוף 'את גל-עד' בפתחתם, המבנה התחבירי הזהה של שתי השורות הראשונות של כל בית ושתי הטכניקות המקבילות של מימזיס בשתי השורות האחרונות – תובע מאתנו הטקסט להקביל בין הבתים ולחלץ מהם את הארגומנט המשותף. ארגומנט זה עיקרו: בנרטיב של נא-אמון, דהיינו בסיפור מכות מצרים, יש עניין לא רק לגופו אלא גם, ואולי בעיקר, כפך-פיגורה לנרטיבים היסטוריים מאוחרים יותר. אנו נדרשים אפוא להתבונן בסיפור מכות מצרים באופן פיגורלי, ולראות בסיפור הקדום רמזים או השתקפויות של סיפורים מאוחרים יותר, מודרניים. טכניקה זו, המתממשת בפועל בטקסט האלתרמני, מומחשת בשני הבתים שלפנינו בשתי צורות שונות: בבית הראשון באמצעות המטפורה של הראי; ובבית השני באמצעות המטפורה של ההצגה התיאטרונלית. שתי המטפורות קשורות לעולם האמנות ולתפיסת האמנות במושגים של מימזיס (mimesis), או של הצג (representation), או של השתקפות (reflection).<sup>3</sup>

המטפורה הראשונה, זו של הראי, קשורה הן לעולם של אמנות הספרות למן אפלטון ואילך, והן לעולם האמנות הפלסטית, כאחד מסמלי היסוד שלו או כמטונימיה רווחת בצירוף עצמו למן ון-אייק ('הפורטרט של הזוג ארנולפינו', 1434, הגלריה הלאומית, לונדון) ואילך. המטפורה השנייה קשורה, כמובן, לעולם של אמנות התיאטרון הטרגי, אמנות שנחשבה בעיני אריסטו למימטית שבאמנויות.<sup>4</sup> אף ששני הבתים מתייחסים במקביל לאותו גיבור ספרותי-היסטורי עצמו ולאותו נרטיב עצמו, דהיינו, הם אקוויוולנטיים זה לזה, ניתן לראות שהראשון, המציג את מטפורת הראי, מתממש בעשרת שירי המכות בעיקר בחצי הראשון, התיאור, של כל שיר, שכמוהו כצירוף; ואילו השני, המציג את מטפורת ההצגה, או הטרגדיה, מתממש בשירים אלו בעיקר בחצי השני, הדיאלוגי, של כל שיר, שכמוהו כמחזה. הפרסוניפיקציה של הערוב והדבר בבית זה, בבחינת מטונימיה של כל עשר המכות, ותיאורם כחבר שחקנים הנווד עם המופע שלו, 'חזיון הגמול' רומז להווי של ראשית התיאטרון המקצועי באירופה בשלהי ימי הביניים, במאות החמש עשרה והשש עשרה, וללהקות השחקנים שהיו נודדות מעיר לעיר עם הרפרטואר שלהן (כפי שצוין כבר אצל שמיר 1989, 304) – רפרטואר שהעלילות והתמות שלו היו

<sup>3</sup> לתיאוריות השונות של המימזיס, ראו: ברינקר 1982, 15-29; לורנד 1991, 16-55; Beardsley 1958, 8-14; Abrams 1958, 30-68; Gadamer 1986, 92-104, 116-122; Ricoeur 1991; Gebauer & Wulf 1995 או הייצוג, ראו: ברינקר 1980, 61-150; 1989, 85-174; 2000, 85-112; גודמן 1989; לורנד 1991, 56-81; Abrams 1958, 30-46; Miller 1976; Goodman 1976; Beardsley 1958, 267-317. לעניין הראי (ההשתקפות), ראו: Abrams 1958, 30-46; Miller 1976; Goodman 1976; Beardsley 1958, 267-317.

<sup>4</sup> ראו: אריסטו 1977, 54-56.

מבוססות על סיפורי המקרא והברית החדשה בצירוף מחזות מוסר, והיו אף הן בעלות אופי פיגורלי מובהק.<sup>5</sup>

מכל האמור לעיל חוזר ומתברר, כי ההנחיה המרכזית הניתנת לקורא היא להתבונן בנרטיב של נא-אמון ומכות מצרים, כפי שהוא מוצג בטקסט כשיר, כציור וכדרמה, התבוננות פיגורלית, על פי המסורת המפותחת של האמנות הפיגור לית באירופה הנוצרית בימי הביניים, ושר שיאה בקומדיה האלוהית של דנטה – מסורת שתוארה והוארה בצורה מזהירה על ידי אריך אוארבך (Auerbach 1984) בחיבורו הקלאסי מ-1944. להלן כמה מעיקרי דבריו הרלוונטיים לענייננו.

המילה הלטינית figura בגלגולה המפותח הראשון הקלסי, היא מונח מרכזי בספר התשיעי של ה-Institutio oratoria של קווינטיליאנוס (Quintilian). בספר זה הוא מציג במפורט את התיאוריה של הטרופים והפיגורות. קווינטיליאנוס מבחין בין טרופים לפיגורות: טרופ הוא המושג המצומצם יותר, ועניינו השימוש במילים ובצירופי לשון במשמעות שונה ממשמעותם המילולית; פיגורה, לעומת זאת, היא צורה של מבע הסוטה מהשימוש הנורמלי והמוכן מאליו. המטרה של פיגורה אינה, כמו בטרופים, להחליף מילים מסוימות במילים אחרים; ניתן ליצור פיגורות ממילים בשימושן ובסדרן המקובל. בשם 'טרופים' מכנה קווינטיליאנוס את המטפורה, הסינקדוכה, המטונימיה וצורות לשון דומות. בשם 'פיגורות' הוא מכנה שימושים רטוריים שונים, כגון השאלה הרטורית שהנואם עצמו משיב עליה וכן הצורות השונות של האירוניה; אך הפיגורה שבעיניו היא החשובה מכולם הייתה האלוזיה הנסתרת על צורותיה המגוונות. מתוך גרעין קלסי זה של תפיסה אינטר טקסטואלית של מושג הפיגורה צמחה והתפתחה התפיסה הנוצרית הימי-בינימית של המושג, שראשיתה אצל אבות הכנסייה ואשר הגיעה למלוא פיתוחה אצל אוגוסטינוס ובאמנות ימי הביניים. בדרך זו נתפסו האישים והמאורעות של המקרא כפְּרָה-פיגורציות של הברית החדשה על אישיה ואירועיה. האינטרפרטציה הפיגורלית הפכה את המקרא מספר של חוקים והיסטוריה של עם ישראל לסדרת פיגורות של ישו המשיח והגאולה, כזו שאנו מוצאים מאוחר יותר בסדרת המחזות של ה-Corpus Christi הפותחת ב'נפילה' ובסיפורי קין והבל והמבול; המשכה בסיפור אברהם ויצחק ובהולדת ישו, סיפור הפסיון במרכזה, וסיומה ב'יום הדין' (Happe 1975, 24-26); זו אינטרפרטציה שאנו מכירים היטב גם מהאמנות הפלסטית של ימי הביניים והרנסנס.

האינטרפרטציה הפיגורלית כוננה קשר בין שני מאורעות או אישים, שהראשון בהם סימן בנוסף לעצמו גם את השני, ואילו השני כלל בתוכו את הראשון או הגשים אותו. שני הקטבים של הפיגורה נפרדים בזמן, אך בהיותם אירועים ריאליים הם בתוך הזמן, בתוך זרם החיים

<sup>5</sup> ראו: Happe 1975, 24-26; Wickham 1987, 179-196.

ההיסטוריים. רק הבנתם של שני האישים או המאורעות היא פעולה רוחנית; אך פעולה רוחנית זו עוסקת באירועים ממשיים, אם בעבר, אם בהווה ואם בעתיד, ולא כמושגים או בהפשטות. היות שבאינטרפרטציה הפיגורלית דבר אחד מייצג ומסמן דבר אחר, זוהי אינטרפרטציה 'אלגורית' במשמעותו הרחבה של המושג. עם זאת היא שונה ממרבית הצורות האלגוריות הידועות לנו בהיסטוריות של שני הקטבים – הן של הסימן והן של מה שהוא מסמן. מרבית האלגוריות שאנו מוצאים בספרות ובאמנות מציגות מידה טובה (למשל, חוכמה) או תשוקה (קנאה), אינסטיטוציה (צדק) או לפחות סינתזה כללית מאוד של תופעה היסטורית (שלום, מולדת), אך לא אירוע מוגדר במלוא ההיסטוריות שלו. כאלו הן האלגוריות של שלהי הזמן העתיק ושל ימי הביניים, המשתרעות בערך מהפסיכומכיה של פרודנטיוס (Prudentius) המאה הרביעית ועד ל-Roman de la Rose (המאה השלוש עשרה).

הפיגורה שונה לא רק מהאלגוריה אלא גם מהצורות הסמליות או המיתיות הקדומות. התכונה המאפיינת של הסמלים המיתיים היא שהדבר המוצג הוא דבר חשוב מאוד וקדוש לקשורים אליו, המשפיע על כל חייהם ומחשבתם, והוא בא לידי ביטוי לא רק בסימן או בסמל אלא גם נתפס כקיים בתוכו בממש. לסמל כוחות מגיים, לפיגורה לא. הפיגורה חייבת להיות היסטורית, הסמל לא. נבואה פיגורלית מתייחסת לאינטרפרטציה טקסטואלית של היסטוריה, ואילו הסמל הוא אינטרפרטציה ישירה של חיים וטבע. לפיכך אינטרפרטציה פיגורלית היא מוצר של תרבויות מאוחרות, מורכבת ורווית היסטוריה הרבה יותר מן הסמל או מן המיתוס שתי השוואות אלו – עם האלגוריה מצד אחד ועם הצורות הסימבוליות, המיתיות, מצד שני – מאירות את הנבואה הפיגורלית באור כפול: היא חדשה ורעננה בתורת אינטרפרטציה תכליתית, יצירתית, קונקרטי של היסטוריה אוניברסאלית; והיא עתיקה עד אין סוף בתורת אינטרפרטציה מאוחרת של טקסט מקודש, רווי היסטוריה, שנוצר לפני מאות ואלפי שנים. עד כאן אריך אוארבך והפיגורה; ובחזרה לאלתרמן.

אין ספק ש'בדרך נא-אמון', ובמיוחד שני הבתים הפותחים את החלק השני של השיר, מכוון אותנו בבירור לקריאה פיגורלית של היצירה, דהיינו, לאינטרפרטציה היסטורית אקטואלית המבוססת על מערכת אינטר טקסטואלית מורכבת ביותר. בתשתיתו מצוי הנרטיב ההיסטורי היהודי המקראי הגלוי, שהוא פרה-פיגורה של הנרטיב הנוצרי של הברית החדשה וגלגוליו; מעליו – הנרטיב ההיסטורי הנוצרי הסמוי למחצה של הברית החדשה והתרבות הנוצרית של ימי הביניים והרנסנס, הנחשף טיפין טיפין הודות למערכת מפותחת של אלוזיות ספרותיות ואמנותיות, נרטיב שהוא עצמו פרה-פיגורה לנרטיב ההיסטורי המודרני;<sup>6</sup> ועוד מעליו – הנרטיב ההיסטורי האקטואלי הסמוי של שנות השלושים והארבעים, שאיננו נוכח בטקסט במישרין, אך אליו הוא מכוון אותנו בפירושו, באמצעות ההנחיה הפיגורלית, הקושרת את ההווה

<sup>6</sup> על הקשר הפיגורלי בין סיפורו של ישו המושיע לבין סיפור יציאת מצרים, הנרמז כבר בברית החדשה עצמה, ראו: Happe 1975, 172; Auerbach 1984, 50.

עם העבר הקדום, בבחינת שני הקטבים הקיצוניים של הפיגורה. אל נרטיב היסטורי זה מנחה אותנו כל שיר הפתיחה 'בדרך נא-אמון', ובמיוחד החלק השני שלו, זה שבשני בתיו הראשונים עיינו, והמסתיים בהצבעה מפורשת על הקשר בין שני הקטבים:

ובְּהַפּוֹת עַל רְאשִׁים, כְּאֶבֶן,  
הָאוֹתוֹת שֶׁנֶּרְאוּ כְּשָׁחֹק,  
ובְּכַעֲזוֹר לְעֵין-כֹּל, כְּתֵבֶן,  
אֲמַתּוֹת שֶׁנֶּרְאוּ כְּחֹק - -

- - גַּם לֵילֶךְ מִתְנַשֵּׂא שְׁכוּחַ  
וְזַמְנִים נִקְרָעִים כְּסֹגֵר  
וְאֶפְרָן מִתְעַרֵּב בְּרוּחַ  
עַם אֶפְרָן שֶׁל בִּירוֹת כָּל דּוֹר.

קשר זה בין העבר וההווה, דהיינו, התביעה לקרוא את הצירה קריאה פיגורלית, אקטואלית, בבחינת גילויים היסטוריים שונים של אותו נרטיב בסיסי עצמו – הוא הלייטמוטיב של כל השיר 'בדרך נא-אמון'. הוא נכנס לראשונה לשיר בשני הבתים האחרונים של הפרק הראשון:

בֵּין קְדוּמֵי סְפוּרֵי מוֹרְשֵׁת  
סְפוּרֶךְ הַמְּגִדָּה לוֹהֵט.  
כְּדִלְקָה רְחוּקָה מְגִשֵׁת  
אֶת עוֹלָה מְעַבֵּי הָעֵת.

וּכְזָכְרוֹן צְוֹנִים וְעֹנֶשׁ  
בְּשִׁלְמָה עֶקְבָּה דָּמִים  
קִמְתָּ-נִצְבָּתָּ בְּלִי יִשְׁלֵט בְּךָ עֹבֵשׁ,  
עַל רְאשֵׁית נְתִיבוֹת עַמִּים.

הוא מפותח, כאמור, במיוחד בפרק השני של השיר, אך חוזר ומופיע גם בפרק השלישי, בשני הבתים האמצעיים:

נֹא-אֲמוֹן אֲפוּפַת צְלָמוֹת,  
אֶת בְּכִיוֹ שֶׁל הָאֵב הַמָּךְ

בְּאֶתֶד מִפְּרָחַי אֶלְמָנֶת

בְּיָדַיִם מִמֶּנֶךָ אֶקַח.

וְהִפְרַח נִחַר מִיִּשְׁן,

אֲנִי נֹוֹצֵץ הוּא וְלֹא יוֹעֵם.

כִּי רַבִּים, סוֹפְדֵי מֵת בַּחֲשָׁךְ,

הָאִירוּהוּ בְּדָם עֵינָם.

כאן לפנינו, באמצעות דימוי הפרח, מה שאורבך תיאר ככפל פניה של התבנית הפיגורלית, שהיא מצד אחד ישנה נושנה, עתיקת יומין, ומצד שני רעננה, אקטואלית ותכליתית. ועם לייטמוטיב זה, חוזר ושוב ושוב ב'בדרך נא-אמון', אם כתחבולה רטורית ואם באורח כפייתי, אובססיבי, גם מסתיים השיר:

נא-אמון, עוד עומדים מתיך

אל קורות בתיקה מאז.

וקופאים עליהם עיטיך

פחלום שאיננו גז.

כי הכו בך אלות עשרת

על אשם נצדיק נתם.

וזוכרה את לילות עשרת,

וראשון להם ליל הדם.

הזיכרון האנושי, התרבותי, מחבר את נא-אמון המודרנית, 'בירת כל דור' (לרבות דורנו) עם נא-אמון העתיקה. ההתבוננות הזיכרונית של נא-אמון המודרנית בנא-אמון הקדומה היא בבחינת התבוננות בראי, שתוצאתה – עשרת שירי המכות הצירויים, שכמוהם כעשר תמונות של פורטרט עצמי, תמונות שגרעיןן הריאלי הוא תמיד התבוננות בראי;<sup>7</sup> אלא שאת תפקיד הראי הריאלי תופסת כאן הפיגורה, שמשמעותה המקורית, כפי שמציין אורבך במשפט הראשון של מחקרו, 'צורה פלסטית'.

האינטרפרטציה האקטואלית, ה'אלגורית' במובן הרחב, שניסיתי להציג במהלך

הקריאה בעשרת שירי המכות, לא הייתה אפוא אינטרפרטציה כפויה, לפחות לא בתשתיתה

---

<sup>7</sup> Miller 1998, 186-195

הבסיסית, הפיגורלית; היא התבססה על צופן שנכלל בטקסט עצמו (והדבר איננו מחייב, כמובן, לקבל את כל הפרשנות הזו לפרטיה).





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

פרק שמונה עשר

### 'בדרך נא-אמון' ותפיסת ההיסטוריה

בחיבורו האחרון של ולטר בנימין, מ-1940, 'על מושג ההיסטוריה', מופיעה הפיסקה הידועה הבאה, המשקפת את מלוא תפיסתו ההיסטורית הפסימית:

יש תמונה של קליי הנקראת Angelus Novus. מתואר בה מלאך, הנראה כאילו הוא עומד להתרחק ממה שהוא נועץ בו את עיניו. עיניו קרועות לרווחה, פיו פעור וכנפיו פרושות [...] במקום שם מופיעה לפנינו שרשרת של אירועים, רואה הוא שואה אחת ויחידה, העורמת בלי הרף גלי חורבות אלו על אלו ומטילה אותם לרגליו. בלי ספק היה רוצה להשתהות, לעורר את המתים ולאחות את השברים, אבל סערה הנושבת מגן-העדרן נסתבכה בכנפיו והיא עזה כל כך, שהמלאך שוב אינו יכול להסגרן. סערה זו הודפת אותו בהתמדה אל העתיד, שהוא מפנה אליו את גבו, ובאותה שעה מתגבהת ערימת ההריסות לפניו עד השמים. מה שאנו מכנים קדמה הוא הסערה הזאת. (בנימין 1996,

313)

דומה שתפיסת ההיסטוריה של אלתרמן, כפי שהיא משתקפת ב'בדרך נא-אמון', אינה שונה במדיה רבה בראייתה הבסיסית מזו של ולטר בנימין. אם מלאך ההיסטוריה של בנימין רואה את ההיסטוריה כולה כ'שואה אחת ויחידה, העורמת בלי הרף גלי חורבות אלו על אלו' – הדובר של 'בדרך נא-אמון' רואה את ההיסטוריה כולה כ'אפרן של בירות כל דור' הנישא ברוח ומתערבב זה בזה, החל באפרה של נא-אמון וכלה באפרן של בירות אירופה המודרנית. לכך רומזת, כמדומני, גם הכותרת. הצירוף 'בדרך נא-אמון' אינו מצוי במקרא, והוא מבוסס, קרוב לוודאי, על הצירוף המקראי 'בדרך מצרים', ומבחינת ההקשר הוא קרוב לזה של עמוס ד, 20: 'שילחתי בכם דבר בדרך מצרים', ואילו משמעותו מתקשרת בבירור לתפיסה המחזורית של ההיסטוריה כרצף של מכות וקטסטרופות, כשבירות כל דור ודור הולכות בדרך נא-אמון. זוהי, במידה רבה, אותה תפיסה היסטורית המשקפת גם ביצירתו הידועה ביותר של ת"ס אליוט, The Waste

Land, ושיאה בשורות הבאות, מתוך הפרק האחרון של היצירה (שורות 371-376), המקבילות לאימאזים של ולטר בנימין ושל נתן אלתרמן שעניינם ההיסטוריה:<sup>1</sup>

What is the city over the mountains  
Cracks and reforms and bursts in  
the violet air  
Falling towers  
Jerusalem Athens Alexandria  
Vienna London  
Unreal

מהי העיר העל ההרים  
מתבקעת ומתחַדֶּשֶׁת ומתפוצצת  
בְּאֵוֵר הַסָּגֵל  
מְגֵדָלִים נוֹפְלִים  
יְרוּשָׁלַיִם אֲתוּנָה אֶלְכְּסַנְדְּרִיָּה  
וִינָה לוֹנְדוֹן  
לֹא-רְאֵלִי  
(הנוסח העברי שלי; ע.ש.)

'מלאך ההיסטוריה' של בנימין רואה לנגד עיניו רק מתים ושברים. משורר נא-אמון, כמו המשורר המובלע של 'ארץ השממה', רואה ושומע אף הוא אותו דבר עצמו: אש ומים, המטונימיות של המוות מתפילת 'נתנה תוקף' של ראש השנה ('מי במים ומי באש, מי בחרב ומי בחיה') ובכיו של האב המך על גוויית בכורו. נראה שאלתרמן יכול להזדהות בשלמות עם הערתו האירונית של ולטר בנימין בדבר מושג ה'קידמה'.<sup>2</sup>

תפיסה זו של מהות ההיסטוריה האנושית עשויה לנמק גם את בחירתו של אלתרמן ב'שירי מכות מצרים' בצורה האלגורית, הקשורה, לפי ולטר בנימין (בחיבורו 'מוצאו של מחזה התוגה הגרמני'), בתפיסת ההיסטוריה כמחזה ייסורים וחורבן: 'באלגוריה נחשפים לעיני הצופה פני הגוסס של ההיסטוריה כמין נוף קדמוני שקפא [...] ההיסטוריה מתבטאת, בצורתה זאת [כמחזה-תוגה], לא כתהליך של חיי נצח אלא כתהליך של חורבן מתמיד, שאין לעצרו' (בנימין 1996, 15, 23).

אבל גם ולטר בנימין, למרות הביקורת שלו על רעיון הקידמה, אינו מסיק מכך את המסקנה ש'מה שהיה הוא שיהיה ואין חדש תחת השמש'. הוא מסיים הן את המאמר עצמו והן את הנספח שלו בדיון על הזיכרון ההיסטורי, הקושר את ההווה עם העבר, עם 'מפתח העניינים הסודי שלו המפנה אותו אל הגאולה' (שם, 310):

<sup>1</sup> לעניין ההקבלה האפשרית בין 'ארץ השממה' של אליוט לטקסטים של ולטר בנימין, ובמיוחד לחיבורו האחרון, מ-1940, 'על מושג ההיסטוריה', ראו: Brown 1994.  
<sup>2</sup> עוד על ביקורת רעיון ה'קידמה' (progress) במשנתו של ולטר בנימין, ראו: שלום 1989, 444-448; מוזס 1991, 11-15; Benjamin 1999, 460-485; Traverso 1999, 22-23, 44-47

מגידי העתידות חוו בלי ספק את הזמן, שביקשו לדעת מה הוא טומן בחובו, לא כהומוגני ולא כריק. מי שמעמיד זאת לנגד עיניו עשוי לתפוס אולי כיצד נחוה הזמן בזיכרון: ממש כך. כידוע נאסר על היהודים לשאול על העתיד. התורה והתפילה, לעומת זאת, מלמדות אותם שמירת זכר. זו נטלה מן העתיד את הקסם שברשתו נופלים כל המבקשים מידע אצל מגידי העתידות. אבל העתיד לא נעשה ליהודים, משום כך, לזמן הומוגני וריק דווקא, שכן בו נמצא בכל רגע ורגע השער הקט שדרכו עשוי המשיח להיכנס ולבוא. (שם, 318)

זמנו של השיר 'בדרך נא-אמון' הוא הזמן ההיסטורי, לשונו של השיר נעה כל הזמן בין לשון עבר ללשון הווה. נא-אמון, בירת מצרים הקדומה, שהיא כדברי כנעני (1955, 250) 'אבטיפוס לאנושות כולה', ועל כן מסמלת את 'בירות כל דור', זוכרת שוב ושוב, עם כל פורענות חדשה, עם כל חורבן חדש, את החורבן הישן, כשם שהזיכרון ההיסטורי היודי קשר זה לזה, באמצעות המסורת על תשעה באב ביום החורבן החוזר על עצמו, את גירוש ספרד עם חורבן ביתר, עם חורבן בית שני ועם חורבן בית ראשון. לא מקרה הוא שהן הבית המסיים את הפרק הראשון והן הבית המסיים את הפרק האחרון של 'בדרך נא-אמון' כוללים את השורש 'זכר' ('זכזכרון עוונים ועונש'; 'וזוכרה את לילות עשרת'). אבל ביום שחרב בית המקדש נולד, כזכור, גם הגואל; לפיכך נקשר ההווה של החורבן בה בעת הן לעבר והן לעתיד.<sup>3</sup>

החלק האמצעי של 'שירי מכות מצרים', שירי המכות עצמן, כולו זמן הווה, בבחינת החיאה דרמטית של העבר. החלק הראשון עומד בסימן האקטואליות של זמן העבר מנקודת הראות של ההווה, ואילו החלק השני, הדרמטי, עומד בסימן הזמן הנוכח, דהיינו, העבר כהווה. החלק הראשון נפתח ונחתם בציון הזמן הלילי, זמן הפורענות ('וזוכרה את לילות עשרת', / וראשון להם ליל הדם). החלק האמצעי נפתח אף הוא בציון הזמן הלילי, האפל ('נחשף לילך, אמון'), ונחתם בציון הזמן החדש, הבהיר: 'עמוד השחר קם', באותן מילים עצמן נפתח החלק השלישי, 'איילת'. כמו קודמו, חלק זה מתחיל בזמן הווה, אך אין זה ההווה של מכות מצרים אלא הווה שהוא בבחינת תמונה סינכרונית של כל הדורות מימי מכות מצרים עד היום. עם זאת, הבתים המרכזיים של השיר, שני בתי השבועה (הרביעי והחמישי של השיר), עומדים בסימן זמן העתיד ('כי לא ימלוך כינם ולא ימלוך צפרדע / ולא יפלו עמים [...] / תנשוב תקוות דורות [...] / אויביה עוד ישבו'); ואקלימו הבסיסי של השיר הוא אקלים הציפייה לגאולה.

<sup>3</sup> ראו האגדות והמדרשים בנושא זה בירושלמי ברכות פ"ב ובקהלת רבה פ"א.



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

פרק תשעה עשר

### איילת': בסימן האקלים המשיחי

השיר 'איילת', אף שהוא הקצר בשלושת חלקי היצירה (הוא כולל 48 שורות בלבד), מקרין תחושה של רחבות וחגיגות. המשקל הבסיסי לא השתנה אמנם: זהו אותו משקל אלכסנדרוני (הקסמטר ימבי) של עשרת שירי המכות;<sup>1</sup> אך המעבר מבתים מרובעים בחריזה צמודה גברית (פרט לצמד שורות אחד בראש כל בית חמישי, בחריזה-חזרה נשית) לססטטים בחריזה מסורגת נשית-גברית, מארגן את השיר ביחידות מרווחות יותר, עם נשימה ארוכה. מבנה זה יוצר תחושה של יציאה מהחדר האטום, הקלאוסטרופובי, שבתוכו התרחשו הסצנות הדיא לוגיות הדרמטיות בין הבן לאב, אל המרחב הפתוח ואל המעבר מרצף עשר המכות, עם הליליות הדחוסה והאפלה שלהן, אל האור הטבעי של השחר:

עמוד השחר קם. שוב נוצצה אֵילת.  
וכגוֹזֵל הָנָה, אַךְ מָה הַגְּבִיחָה עוֹף.  
בְּרֵאשׁ יָמִים תְּבָרִיק, חוֹצֶפֶת וּמְבַהֵלָת,  
וְהִיא כוֹכַב-יְלִדָה, וּבְטָרָם-יּוֹם תְּסוֹף,  
אַבְל זְקָנִי כָל דּוֹר, מַדְעֵת אוֹ אֲנֵלָת,  
נוֹשְׁקִים אֶת סַנְדְּלָה הַקָּטָן וְהַצָּרוֹף.

מול התמונות האפלות, הברוקיות, של 'יופי וחורבן', שהן הכוח והן החולשה הנוכחים בהן באינטנסיביות מהפנטת שייכים באופן בלעדי לעולם גברי, שהנוכחות הנשית מסולקת ממנו באלימות כבר בשיר הראשון של המכות – מעמיד אלתרמן ב'איילת' תמונה בהירה ויפה להפליא, בעלת אופי דתי, שבבסיסה צירוף הרמוני של עוצמה רוחנית גברית עם יופי פיסי ורוחני נשי, ובקודקודה הנוכחות הקורנת של תום וחסד נשי.

<sup>1</sup> ברזל (1993, 147) טעה בציינו כי 'טורי הסיום' ('איילת') מתארכים לשבע יחידות מטרייות, שבע הטעמות ראשיות בכל טור'.

כבר הקונוטציות של השורה הראשונה קשורות באופן ברור בהקשר של גאולה. צירוף הסמיכו 'עמוד השחר' אינו מקראי, אמנם, אלא משנאי (ברכות א א), אך הוא דומה בתבניתו הדקדוקית לצירופי הסמיכות המקראיים 'עמוד הענן' ו'עמוד האש', שהקונוטקסט שלהם הוא קונוטקסט של גאולה: 'וה' הולך לפניהם יומם בעמוד ענן לנחותם הדרך ולילה בעמוד אש להאיר להם ללכת יומם ולילה. לא ימוש עמוד הענן יומם ועמוד האש לילה לפני העם' (שמות יג, 21□22).<sup>2</sup> לכאורה, ההקשר המידי של הצירוף 'עמוד השחר' בפתח המשנה איננו קשור לעניין הגאולה: 'מאימתי קורין את שמע בשחרית? משעה שכוהנים נכנסים לאכול בתרומתן, עד סוף האשמורה הראשונה; דברי רבי אליעזר. וחכמים אומרים: עד חצות. רבן גמליאל אומר: עד שיעלה עמוד השחר'. אך הפרק כולו (ברכות א) מסתיים, במשנה ה', שנכללה לימים גם בהגדה של פסח, בזיכרון הגאולה הראשונה, זו של יציאת מצרים, ובאיזכור הגאולה האחרונה, זו של ימות המשיח:

מזכירין את יציאת מצרים בלילות. אמר רבי אליעזר בן עזריה: הרי אני כבן שבעים שנה ולא זכיתי שתיאמר יציאת מצרים בלילות, עד שדרשה בן זומא, שנאמר: 'למען תזכור את יום צאתך מארץ מרים כל ימי חיידך', 'ימי חיידך' – הימים, 'כל ימי חיידך' – הלילות. וחכמים אומרים: 'ימי חיידך' – העולם הזה, 'כל ימי חיידך' – להביא לימות המשיח.

יתר על כן: במדרש למשנה זו בגמרא בירושלמי ברכות פ"א ה"א, מוחלף צירוף הסמיכות המשני 'עמוד השחר' בצירוף הסמיכות המקראי 'איילת השחר' (תהלים כב, 1), ומדרש זה כל עניינו בגאולה:

ר' חייא ור' שמעון בן חלתא היו מהלכין בהדא בקעת ארבל בקריצתה, וראו איילת השחר שבקע אורה. אמר ר' חייא רבה לר' שמעון בן חלפתא בירבי: כך היא גאולתן של ישראל. בתחילה קימאה קימאה, כל מה שהיא הולכת היא רבה והולכת.

השימוש שעושה אלתרמן בשורה הראשונה של 'איילת' בשני המונחים הצירויים כשני מונחים אקוויוולנטיים, 'עמוד השחר' בהמיסטיך הראשון ו'איילת' בהמיסטיך השני, רומז מהרגע הראשון כי הקונוטקסט של השיר 'איילת' הוא הקונוטקסט של הגאולה. ברור גם מעל לכל ספק כי לנגד עיניו של אלתרמן עמדו במקביל הן נוסח הירושלמי של מדרש הגאולה והן הנוסח השני של מדרש זה. נוסח שיר השירים רבה ו, המובא שם כמדרש על הפסוק 'מי זאת הנשקפה כמו שחר' (שיר השירים ו, 10):

<sup>2</sup> צירופי הסמיכות 'עמוד ענן' ו'עמוד אש' חוזרים בקונוטקסט דומה בשמות יד, 19, 24 ובשמת לג, 9□10; במדבר יב, 5 ובמדבר יד, 14; בדברים לא, 15; בתהלים צט, 7; ובנחמיה ט, 19, 12.

ר' חייא ורבי שמעון בר חלפתא הוון מהלכין בהדא בקעת ארבאל בקריצתה, וראו איילת השחר שבקעה אורה. א"ל ר' חייא רבה לרבי שמעון: כך תהיה גאולתן של ישראל מצפצפת [...] בתחילה היא באה קימעה קימעה ואח"כ היא מנצנצת ובאה ואח"כ פרה ורבה ואח"כ מרטבת והולכת.

ההקבלה בין 'עמוד השחר' ל'איילת השחר' (או האקוויוולנטיות שלהם) מקורה במדרש הירושלמי למשנה ברכות א. השימוש במילה 'נוצצה' בשורה הראשונה של השיר ובמילה 'חוצפת' בשורה השלישית שלו מקורן, קרוב לוודאי, בנסח שיר השירים רבה, שמופיעות בו המילים 'מצפצפת' ו'מנצנצת'.

כאמור, השימוש המקביל בשורה הראשונה במונחים 'עמוד השחר' ו'איילת' מבליט את הקונטקסט של הגאולה; אך דומה שיש לשימוש מקביל זה תפקיד חשוב נוסף. אמנם מבחינה סמנטית, דנוטטיבית, שני המונחים הם אקוויוולנטיים (שניהם מסמנים את השחר), אך מבחינה פיגורטיבית, קונוטטיבית ומגדרית הם מסמנים שני דברים שונים: הראשון את היסוד הזכרי והשני את היסוד הנקבי, כרמז מטרים לשתי הדמויות המרכזיות של השיר בהמשך: האב והעלמה. לעניין זה מתקשרת, כמדומני, גם העובדה שאלתרמן, שלא כבמדרש או ב'מגילת האש' של ביאליק, נמנע בעקביות, לכל אורך השיר, משימוש בצירוף הכבול 'איילת השחר', ומשתמש במקומו במילה 'איילת' בלבד או בצירוף הסמיכות המקורי שלו, 'איילת ליל אמון'. בכך הוא מקשה עלינו לממש את המילה 'איילת' כקיצור בלבד של 'איילת השחר', ודוחף אותנו לדמיין אותה לעצמנו באופן פיגורטיבי מיתי, כדמות נשית סימבולית ('בת רחופת ריסים') – דהיינו, ככפילה אלוהית-שמימית של העלמה.

זאת ועוד: כשם שצירוף הסמיכות 'איילת השחר' עשוי לרמוז למדרש הגאולה ביר ושלמברכות ובשיר השירים רבה, כן הוא עשוי לרמוז בצורה אפקטיבית לא פחות לסיפור הישועה בנוצרי, שהרי הפעם היחידה שהביטוי 'איילת השחר' מופיע במקרא היא בפסוק הראשון של פרק כב בתהילים, אחד הפרקים שנצרות עשתה בו שימוש רב וחזק ביותר כבר בברית החדשה, בסיפור הצליבה, ובמיוחד באונגליונים של מתי (פרק כז) ומרקוס (פרק טו); ואפשר שמדרש הגאולה היהודי הקשור באיילת השחר נוצר בתגובה לשימוש הנוצרי בפרק זה, כשם שנעשה הדבר, לטענת ישראל יובל (2000, 71 □ 105), במקרים אחרים, כגון במנהגים ובמדרשים הקשורים בפסח. הדוגמאות הבולטות ביותר לשימוש נוצרי בטקסטים מקראיים הן, כמובן, מילותיו האחרונות של ישו לפני מותו – 'ויצעק ישוע בקול גדול: אלי אלי למה שבקתני, ותרגומו, אלי אלי למה עזבתני' (מתי כז, 46, ובדומה לכך במרקוס טו, 34) – שהן ציטוט ישיר מהפסוק השני בתהילים כב; והסיפור בדבר חלוקת הבגדים והפלת הגורל, המופיע בכל האונגליונים, כשבאונגליונים של מתי ויוחנן אף מובא במפורש הציטוט המלא של פסוק 19

באותו פרק: למלאות דבר הכתוב: ויחלקו בגדי להם ועל לבושי יפילו גורל' (יוחנן יט, 24; ובדומה לכך במתי כז, 35).

דוגמה נוספת היא השימוש בפסוקים 8-9 מתהילים, 'כל רואי ילעיגו לי, יפטירו בשפה, יניעו ראש: גל אל ה' יפלטהו, יצילהו כי חפץ בו' – שמנבאים, לפי האוונגליונים, שהמשיח יהיה ללעג ולקלס: 'וכן הלעיגו גם ראשי הכוהנים עם הסופרים והזקנים לאמור [...] בטח באלוהים – עתה יפלטהו אם חפץ בו' (מתי כז, 41 □ 43).

מסתבר שלמרות המקורות היהודיים המובהקים לשורה הפותחת את 'איילת', כבר בשורה זו יש רמז למה שהולך ומתבהר בהמשך, דהיינו כי התמונה הפיגורטיבית הבסיסית של השיר, כפי שציין כבר שביד (1964, 161 □ 167), היא במידה זו או אחרת בעלת אופי נוצרי. שתי הדמויות האנושיות המרכזיות של התמונה, האב והעלמה הקבועות הניצבות, לרוב, בציורי הצליבה, משני צדיו של הצלב: הגבר, יוחנן האוונגליסט, מימין, והאישה, מריה הקדושה, משמאל.<sup>3</sup> זהו, כנראה, הגרעין הוויזואלי הדומיננטי של הקומפוזיציה; אך הרושם הכללי הוא רושם של תמונה אלגורית רנסנסית או מנייריסטית, שקשה לזהות בה בוודאות את המשמעות האלגורית של כל דמות וכל פרט. ולא במקרה, שכן תמונה שירית פיגורטיבית זו נשענת על שלושה יסודות שונים, ויש בה הדים לשלושה אשכולות

טקסטואליים – אידאיים – אמנותיים נפרדים: היסוד הראשון – היהודי-עברי, החלק בסיפור המקראי, דרך המדרש וההגדה של פסח וכלה ב'מגילת האש' של ביאליק; היסוד השני – הנוצרי, החל בברית החדשה, דרך האמנות הפלסטית והדרמטית של ימי הביניים והרנסנס וכלה בתרבות האירופית המודרנית; והיסוד השלישי – היווני-קלסי, החל באמפדוקלס והפיסיקה שלו, דרך המורשת הקלסית של ימי הביניים והרנסנס, וכלה שוב בתרבות האירופית המודרנית. דב סדן, כשחזר ודיבר בהרצאותיו ובשיחותיו על מקורות שונים לאותו מוטיב ספרותי ביצירה כלשהי, נהג להבהיר תופעה זו באמצעות המדרש הקשור ל'חלום יעקב', הבא לפתור את הסתירה בין מה שנאמר בפתיחת הסיפור: 'ויקח מאבני המקום וישם מראשותיו' (בראשית כח, 11), לבין מה שנאמר בסופו: 'ויקח את האבן אשר שם מראשותיו' (שם, 18) – שהתחילו האבנים מריכות אלו עם אלו על מי יניח יעקב את ראשו, עד שנבלעו כולן באחת. גם ב'איילת' מתחברים זה לזה אבני המסד והמקורות התרבותיים השונים למקשה אחת, בבחינת סמל לנושא המרכזי של היצירה – 'הצלת האנושות', המאבק להמשך קיומה של הציוויליזציה המערבית המודרנית, שהתשתית התרבותית הנוצרית היא הבולטת בה, אך היא נשענת על שתי התרבויות העתיקות שקדמו לה, תרבות עם ישראל מזה, והתרבות הקלסית, היוונית-רומית, מזה.

<sup>3</sup> תבנית זו מבוססת על המסופר באוונגליון של יוחנן יט, 26-27 – 'ויאמר אל אמו: אישה, הנה זה בנך. ואחר כך אמר אל תלמידו: הנה, זאת אמך' – סצנה שנתפרשה על ידי הכנסייה כסצנה סימבולית שבה מריה נעשית לאם הכנסייה הנוצרית, לפרסוניפיקציה שלה.

נתבונן לשם הדגמה, בשתי הדמויות הנשיות שבתמונה, האיילת והעלמה. איילת ליל  
אמון מתוארת כ'בת רחופת ריסיים', כגוזל שהגביה עוף, ככוכב מבריק וזוהר, וכילדה שלה סנדל  
קט, צרוף ונוצץ. העלמה מתוארת כבעלת מחלפות אדומות, 'מחלפות הפטל' או 'מחלפות הדם',  
אף היא 'רחופת ריסיים' כמו האיילת, וכמוה אף היא 'נוהרת', אלא שהאיילת מתוארת כילדה  
'חוצפת ומבוהלת' ואיל העלמה מתוארת כ'נגידה'.  
בדבריו על המקורות לתמונת האיילת והעלמה מצביע אלי שביד על המקורות העבריים  
והנוצריים:

איילת השחר כסמל התקווה מופיעה כבר בספרות העברת הקדומה, באותו סיפור מופלג  
על כמה מחכמי ארץ ישראל שהיו מהלכים בבקעת גינוסר וראו את איילת השחר  
שאורה מפציע לאיטו עד שמגיע למילואו – ואמר: 'כך היא גאולתם של ישראל'.  
ביאליק נטל את הסמל הזה ושיווה לו משמעות כפולה ועמוסה מאוד ב'מגילת האש',  
כפל דמות של כוכב תקווה ועלמה, והנה אצל אלתרמן מופיע שוב סמל האיילת  
בסמיכות מאלפת אל דמות העלמה, אולם התמונה בה מתגלה איילת מיד בראשית  
הפרק השלישי היא נוצרית מובהקת. (שביד 1964, 163).

ואכן, ההכפלה של דמות העלמה – איילת השחר במרום והעלמה במים – איננה המצאה של  
ביאליק ב'מגילת האש'; כבר בנצרות אנו מוצאים את רוח הקודש בדמות היונה המרחפת  
במרום, כקודקודו של השילוש הנוצרי, מצד אחד, ואת העלמה, הניצבת משמאל לעמוד הצלב  
של בנה, מצד שני.<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> על הדמיון בין תיאור העלמה ב'איילת' לבין כמה מציורי ונוס מתקופת הרנסנס הצביעה כבר אידה צורית (1953; תשל"ד, 121). לתיאור העלמה ומקבילתה איילת כאלות מתאים גם התיאור של 'סנדלה הקט והצרוף', השייך לעולם הקלסי היווני, לניסיונו של ברזל (1971, 82; 1993, 144-145; 2001, 404-405) לקשור את הסנדל עם אגדת סינדרלה אין בסיס, כמדומני, שהרי סיפור הלכוכית קשור בפירוש בנעל ולא בסנדל (גרים 1994, 79-81).





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

פרק עשרים

### חידת החיוך

כל המערכת האינטרקסטואלית המורכבת של הבתים האחרונים של 'מכת בכורות' והבתים הראשונים של 'איילת' כמו מכוונת את הקורא אל גאולה משיחית-אסכטולוגית<sup>1</sup> או, אם נתפוס את הנרטיב המשיחי כפרה-פיגורה בלבד או כסמל לנרטיב של המשיחיות החילונית – בכיוון של גאולה חילונית המבוססת על האידיאה של הקידמה.<sup>2</sup> אבל ציפיות אלו אינן מתממשות, למעשה, בהמשך השיר. גם השבועה עם שחר, השיא הדרמטי של השיר, מוגבלת בכשורתה, והיא מנוסחת כולה על דרך השלילה, כמוה כשבועת הברית בין אלוהים לבין נוח ובניו לאחר המבול: 'והקימותי את בריתי אתכם, ולא ייכרת כל בשר עוד ממי המבול, ולא יהיה עוד מבול לשחת את הארץ; (בראשית ט, 11).

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

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

בבית הראשון של השיר:

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

<sup>2</sup> ראו: טלמון; 1965; 1981

כְּרֵאשׁ יָמִים תִּכְרִיק, חוֹצֵפֶת וּמְבַהֶלֶת,  
וְהִיא כּוֹכֵב-נִלְדָה, וּבִטְרָם-יוֹם תְּסוּף.  
אֲבָל זְקֵנִי כָּל דּוֹר, מִדַּעַת אוֹ אֲנִלֶת,  
נוֹשְׁקִים אֶת סִנְדְּלָה הַקָּטָה וְהַצָּרוּף.

בבית השני:

אֵין דּוֹר שֶׁשָּׁעָרָיו שְׁלָמִים עָלֵי צִירִים,  
אֲבָל תְּמִיד, תְּמִיד בֵּין חֲרָבוֹת וְטָל,  
אֲלֵיךְ נִבְטִים, כְּבִשְׂרֵי מַכּוֹת מְצָרִים,  
הָאֵב וְהַעֲלָמָה בְּמַחְלָפוֹת הַפְּטָל.

בבית השלישי:

בְּכוֹרוֹת כָּל דּוֹר, אֲנִלֶת, בְּשׁוֹרָה רוֹגֵעַת,  
אֲלֵיךְ נִבְטִים מִבְּעַד לְחֲרָסִים.  
וּכְפֹלָא הַנִּלְדָה פֶּרֶפֶר מִן הַתּוֹלַעַת  
כֵּן פֹּלָא חִיוֹכָם הַצֵּץ מִבְּלִי-מִשִּׁים.

ולבסוף בבית החמישי:

כִּי בְּעוֹלָם נוֹצֵץ שֶׁל חֶרֶב וְשֶׁל כֶּסֶף  
תִּנְשָׁב תִּקְנוֹת-דּוֹרוֹת כְּרוּחַ בְּעָלִים.  
עָלֵי עֶפֶר נִצְחֵי שֶׁל אֶהְבָּה וְעֶצֶב  
נוֹלְדָתָהּ הִיא בְּלִיל צִירִים וְחֻבְלִים.

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

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

מרקסיסטית, דוד כנעני:

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

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

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

הוא חוזר ומופיע בפעם השנייה בשורה האחרונה של הבית השישי:

לְכֵן שְׂחַק הָאֵב, מִשֵּׁן עַד צְפָרְנִים,  
וְהַעֲלָמָה אֶתּוֹ, נוֹהֶרֶת וְנִגְיָדָה.  
עָבְרוּ תוֹלְדוֹת עַמִּים כְּשׁוֹד בְּצִדְקָתָם,  
בֵּין חֲטָא וְדִין וְחֲטָא – אַךְ כְּסֵל וְכִנְיָה  
וְעוֹרוֹנֵי חוֹזִים וְשָׂאֵר מִפּוֹת מְצָרִים  
אֶת הַחֲיוֹךְ הַזֶּה הוֹתִירוּ לְחִיָּדָה.

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

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

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

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

מוטיב החידה הופיע לראשונה בספרי השירה של אלתרמן ב'שמחת עניים', בשיר 'ליל המצור', כפותח את הפרק השביעי של היצירה; ובפעם השנייה בשיר שלפנינו. בשניהם הוא קשור במעבר מפסיביות לאקטיביות ובגילוי מקורות כוח נסתרים, בלתי מובנים. ב'שמחת עניים' מופיע מוטיב החידה בצמוד למוטיב הכוח בדיוק בנקודת המפנה של הנצורים החיים מהתנגדות פסיבית להתנגדות אקטיבית. השיר החותם את הפרק השישי של היצירה, 'על ארץ אבנים', מסתיים בתפילה לכוח, ליכולת עמידה:

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

רק כֹּחַ תֵּן לָהּ, אָב רַחוּם, רַק כֹּחַ.  
לְמַעַן לֹא תִפְּל בְּטָרְם עֵת בְּלִי כֹחַ.  
בְּרוּךְ גּוֹתֵן כֹּחוֹ עַל אֶרֶץ וְדַרְדָּר  
וְלָהּ וְלִחְבוּק לָהּ בְּסוּדָר.

(תשל"א, א, 214)

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

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

[...]

אֵךְ בְּלִיל מְצָרִים, בְּלִיל נְסִיוֹן,  
אֲחִיךְ נִצְבּוּ לְמוֹדֵי נְסִיוֹן.  
נִצְבּוּ נוֹאֲשִׁים, נִצְבּוּ חֲמוּשִׁים,  
וּכְיַעַר סָמְרוּ וּכְאֵיבַת אֲנָשִׁים.

כֹּחַם מְעַפֵּר וְעֵנִים עַד עָפָר  
וְקִנְיַת נְצוּרִים לֹא יָכֵס הָעָפָר.  
עֲמָהֶם הִיא טַפְחָה. שְׁלֵמָה בְּלִי מְגֻרַעַת.  
וְעַד עֵת אֵל דְּבַר בָּהּ נִגְעַת.

(שם, 215-216)

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

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

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

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

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

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

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

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

... שׁוּב קָסְמִיךְ יַחְבְּרוּ  
אֶת אֲשֶׁר נִפְרָד בְּיוֹם,  
אִישׁ לְאִישׁ הוּא אַח נֶרְעֵ,  
אִם בְּצֵל כְּנֶפֶךְ יִשְׁכַּן.<sup>4</sup>

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

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

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

<sup>4</sup> שילר, 'אל השמחה' (ראו לעיל, עמ' 105).

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

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

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

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

---

<sup>6</sup> ראו לעיל, עמ' 38.

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





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

פרק עשרים ואחד

### ההיסטוריה וחירות האדם

תשובתו של אלתרמן לדילמה של 'הצלת האנושות' ב'שירי מכות מצרים' דומה לתשובותיהם של שני הוגים אירופיים גדולים בני זמנו, שניתנו פחות או יותר באותו זמן: קרל פופר בספרו הגדול החברה הפתוחה ואויביה (1945) וז'ן פול סרטור בספרו הקטן האקזיסטנציאליזם הוא הומניזם (1946).

פופר הוא, כידוע, מתנגדו החריף של ההיסטוריציזם – של התפיסה כי להיסטוריה יש תכלית, יעוד, קידמה. האומנם חייבת תפיסה כזו להוביל ליאוש או לניהליזם? תשובתו של פופר הפוכה: היא מטילה את כל כובד האחריות על האדם ומעשיו, על כל פרט ופרט. וכך הוא מסכם את עמדתו בסוף הפרק האחרון של ספרו, פרק שכותרתו 'היש להיסטוריה משמעות כלשהי?':

להיסטוריה עצמה – כוונתי להיסטוריה של הכוחות הפוליטיים, כמובן, לא לסיפור הלא-קיים של התפתחות האנושות – אין לא מטרה ולא משמעות, אבל אנו יכולים להקנות לה את שניהם. אנו יכולים לעשות את מלחמתנו למען חברה פתוחה ונגד מתנגדיה לתכליתה. ואנו יכולים לפרש אותה בהתאם לכך. בסופו של דבר, אנו יכולים לומר אותו דבר עצמו לגבי 'משמעות החיים'. ביכולתנו להחליט מה תהיה תכליתנו בחיים, לקבוע את מטרותינו.

אני מאמין כי שניות זו של עובדות והחלטות היא בסיסית. לעובדות כשהן לעצמן אין משמעות: הן יכולות לזכות בה רק באמצעות החלטותינו. ההיסטוריציזם הוא רק אחד מניסיונות ריבם לגבור על שניות זו. כמו משחקי הימורים, ההיסטוריציזם נולד מיאושנו מהרציונליות ומהאחריות למעשינו. זו תקווה מזויפת ואמונה מזויפת, ניסיון להחליף את התקווה ואת האמונה שנובעות מהתלהבותנו המוסרית ומהבוז להצלחה; מדע מדומה של המזלות, או של 'טבע אנושי', או של יעוד היסטורי.

אמת, אנו זקוקים לתקווה; לפעול, לחיות ללא תקווה זה מעבר לכוחנו. אך אין אנו זקוקים ליותר מכך. ואין אנו צריכים לקבל יותר מכך. אין אנו זקוקים לוודאות. הדגשה זו של השניות של עובדות והחלטות קובעת גם את גישתנו כלפי אידיאות מעין אלו כמו

'קידמה'. אם אנו סבורים שההיסטוריה מתקדמת, או שאנו בדרך לקידמה, אזי אנחנו טועים, כשם שטועים אלה הסבורים שבהיסטוריה טמונה משמעות שניתן לגלותה בתוכה, ושאינן צורך להעניק לה אותה. כי להתקדם פירושו לנוע לעבר מטרה כלשהי, לעבר מטרה הקיימת למעננו כיצורים אנושיים. ה'היסטוריה' אינה יכולה לעשות זאת; רק אנו, הפרטים האנושיים, יכולים לעשות זאת: אנו יכולים לעשות זאת על ידי הגנתם וחיזוקם של אותם מוסדות דמוקרטיים שבהם תלויה החירות, ועמה הקידמה.  
(Popper 1945, 265-266)

דומה שאת דבריו של פופר ניתן לקרוא כפירוש הולם לשורותיו של אלתרמן:

פִּי בְּעוֹלָם נּוֹצֵץ שֶׁל חָרֵב וְשֶׁל כֶּסֶף  
תְּנַשֵּׁב תִּקְנֵת-דוֹרוֹת פְּרוּחַ בְּעָלִים.  
עָלִי עֶפֶר נִצְחִי שֶׁל אֶהְבֶּה וְעֶצֶב  
נוֹלֶדֶת הִיא בְּלִיל צִירִים וְחֻבְלִים.  
וְכָל עוֹד לֵב אֶחָד זוֹכֵר לָהּ בְּרִית וְקֶצֶב  
אוֹיְבֵיהָ עוֹד יִשְׁבוּ כְּמוֹ אֵל גְּחָלִים.

את טבעו המטריאליסטי של העולם כ'עולם נוצץ של חרב ושל כסף', עולם שבו שולטים שני כוחות בסיסיים – הכוח הפיסי הצבאי והכוח הכלכלי הפיננסי – לא ניתן לשנות. התקווה מותנית ביכולתנו לבחור ובכוננותנו לקבל אחריות אישית לבחירתנו ולמעשינו. המשפט המסיים בית זה – 'וכל עוד לב אחד זוכר לה ברית וקצב / אויביה עוד ישבו כמו אל גחלים' – הוא חזרה, על דרך ההכללה, על המשפט האחרון של האב ב'ברד': 'גדולי צריה, בן, בכו בליל הזה'. נאמנותו של אדם אחד, באשר הוא – צ'רצ'יל, האב, או כל אחד מאיתנו – לערכי החירות האנושית, היא, והיא בלבד, עשויה להבטיח 'כי לא ימלוך כינם ולא ימלוך צפרדע'. תשובתו של סרטור דומה במהותה. אף היא מטילה את מלוא האחריות על הפרט, על בחירתו ועל מחויבותו לבחירתו:

אין אנו מאמינים בקדמה. כי קדמה פירושה שיפורים, אבל האדם נשאר אדם, הוא עומד לפני מצבים המשתנים תדיר, והבחירה נשאת תמיד בחירה של מצב. הבעיה המוסרית לא נשתנתה מהתקופה שבה היתה זו בחירה בין מלחמה בעבדות לבין עבדות. [...] אני יכול לחרוץ משפט מוסרי, כי אני מצהיר שהחופש במקרים נתונים מהווה מטרה כשלעצמה; וכשהאדם רואה שהערכים תלויים בו בעצמו, במצב נטוש כזה, הוא יכול לרצות רק דבר אחד, דהיינו, חופש כבסיס לכל הערכים [...] אנו רוצים בחופש

כשלעצמו בתוך ובאמצע המריבות המסוימות. ובדרך זו אנו מגלים שהחופש תלוי לחלוטין בחופש של האחרים, וחופש האחרים תלוי בנו. מובן מאליו שהחופש בהגדרת האדם אינו תלוי באחרים, אולם משקיימת המעורבות, אני חייב לרצות בחירות הזולת ברגע שאני רוצה אותה לעצמי [...] ציפור נפשו של האקזיסטנציאליזם היא האופי המוחלט של המעורבות החופשית, בעזרתה האדם מגשים את עצמו בהגשימו את אופי האנושות [...] אנו רוצים לכונן את ממלכת האדם כדפוס ערכים השונה מן העולם החומרי. (סרט 1988, 34-43)

אין בכוונתי לטעון בדברים אלו שיש להגדיר את 'שירי מכות מצרים', מבחינה פילוסופית, כיצירה אקזיסטנציאליסטית או פופריאנית. הצבעתי על הדמיון על סמך ההנחה, כי סיטואציה היסטורית משותפת עשויה להוליד אצל דמויות שונות מאוד זו מזו במוצאן, ברקען, בחינוכן, בהשקפותיהן ובנטייתיהן, הרהורים דומים ותשובות דומות. אף שאלתרמן לא יכול היה להכיר, בשנים שכתב את 'שירי מכות מצרים', את חיבוריהם של פופר ושל סרט, הם רלוונטיים, כמדומני, לענייננו, ועשויים לסייע בפענוח משמעותה של יצירה זו, שכן אלו ואלו נולדו על רקע השבר הרוחני הגדול – ולא הפוליטי בלבד – של הציוויליזציה המערבית בסוף שנות השלושים ובראשית שנות הארבעים למאה העשרים.



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

פרק עשרים ושניים

### השבועה, האב והעלמה

שיאו של השיר הוא, כאמור, הבית הרביעי והבית החמישי של 'איילת', בתי השבועה שבהם ביטא אלתרמן, כמדומני, את ה'אני מאמין' שלו אל מול המשבר הרוחני-קיומי שלו ושל בני דורות. את ה'אני מאמין' הזה בחר אלתרמן לשים בפיהם של האב והעלמה. מה הכשיר אותם לכך מה הם מסמלים כדמויות ארכיטיפיות, לא-אינדיווידואליות?

לפי אידה צורית (1974, 116-122), האב והעלמה הם מעין פרסוניפיקציה אלגורית:

האב הוא מעין פרסוניפיקציה של התבונה, דהיינו, של הלוגי, ואילו העלמה היא מעין פרסוניפיקציה של היפה, דהיינו, של האסתטי. פירוש אלגורי חד-משמעי זה הוא בעייתי, ולו רק משום שהדמויות של האב והעלמה נתגלגלו ליצירה, כפי שכבר עלה במהלך דיוננו, ממקורות שונים – עבריים, נוצריים וקלסיים – ועל כן הן כוללות בתוכן יותר מהפשטה של תכונה בסיסית אחת. מבחינה זו שתי הדמויות מייצגות מסורת ארוכה של תרבות.<sup>1</sup>

נחזור ונתבונן תחילה בדמותו של האב, המוכרת לנו כבר, לכאורה – בניגוד לדמותה של העלמה שזה מקרוב באה – הן מ'בדרך נא-אמון' והן משירי המכות. מסתבר שהיכרות זו מוגבלת במקצת, שכן, כפי שכבר ציינתי קודם לכן, לבן ולאב אין תפקיד שווה בשירי המכות. התפקיד הראשי הוא, ללא ספק, של הבן, שאנו מכירים אותו לא רק באמצעות חלקו בדיאלוג אלא גם בעקיפין, באמצעות תיאורי המכות, המשקפים במידה מסוימת את זווית ראייתו. הבן מתגלה כדמות מורכבת, מלאת סתירות, משתנה ומתפתחת; דומה שדמותו של האב קשה יותר לתיאור ולהגדרה. ב'בדרך נא-אמון' בפרק ג, הוא משורטט, באמצעות המטונימיה של בכיו, כסטריאוטיפ של האב השכול. בשירי המכות, לפי תיאורו התמציתי של דוד כנעני (1955, 250), מתגלה האב כפרשן הכול-יודע של המאורעות, כחכם ('חכם מדי', לטעמו של כנעני), 'מפוכח, בן ומבין לכול, ניצב מעל למאורעות כאלוה, אציל וטרגי ומצדיק את הדין'. תיאור זה, להערכתו, הוא חלקי בלבד, שכן אין הוא כולל את האלמנטים הנרמזים, הסמויים למחצה,

<sup>1</sup> נסיונו של הרי גולומב (1961) להגיע לקונספטואליזציה של הדמויות באמצעות מעקב רצוף אחר הופעתן וגלגוליהן לאורך שירת אלתרמן הוא מורכב יותר ולכן גם משכנע יותר, אם כי אינני מסכים למסקנותיו בכול. ניסיון שונה במקצת למעקב חלקי אני עושה להלן.

בדמותו של האב, והחשובים אולי יותר מאלו הגלויים לעין. האב הוא, בראש וראשונה, 'שומר הבית', 'אב המשפחה': הוא מי שהבן נסמך עליו, מבקש את עזרתו ותמיכתו בסיטואציה המתמשכת והבלתי צפויה של המכות, והוא גם המונח מהבן לצאת את הבית, להצטרף ל'משתה לעת דבר'. אך יותר מכך: האב מתגלה כלוחם – לוחם לא בחיל ולא בכוח כי אם ברוח. הוא הנאבק על נפשו של הבן כנגד הקסם המהפנט של המכות, נאבק בהתמדה וללא לאות עד שהוא מנצח, אם כי אין בכוחו להציל אלא את נפשו של הבן, לא את גופו. במאבק חסר פשרות זה מתגלה משהו שהוא מעבר לחוכמה: המחויבות לבן והנאמנות לערכים.

תכונות אלו הן גם התכונות המרכזיות של האב כפי שהן מתגלות ביתר בהירות בשניים מהשירים הגדולים והמופלאים ביותר של אלתרמן: 'קץ האב' מתוך 'שמחת עניים' ו'האב' מתוך 'שיר עשרה אחים', שני שירים שכנראה נכתבו ב-1940. יש בהם אל נכון, לצד המסר האינטלקטואלי והתפקיד הפונקציונאלי החשוב שכל אחד מהם ממלא במסגרת היצירה שהוא חלק ממנה, גם הדים לחוויה האישית האמוציונאלית העזה שאלתרמן עבר, כמדומה, עם מות אביו ב-1939. התכונה הבולטת הראשונה בדמותו של האב ב'קץ האב' היא המחויבות – לבית, לבת, לערכים האנושיים. התכונה הבולטת השנייה היא כושר הלחימה, הנכונות למאבק ללא פשרות, עד הסוף, ללא רתיעה וללא כניעה. גילון המוצהר של שתי תכונות אלו, בנוסף למופת החיים, כמו ב'שירי מכות מצרים' מאוחר יותר, הוא בשבועה, 'שבועה שבינו לבינך', כלומר, כמו ב'איילת' – שבועה שנשבעים האב והבת זה לזה במשותף:

זֶה הַרְגָל הָאֲבוֹת הַקְדָּמוֹן וְהַתָּם,  
זו שְׁבוּעָה שְׂפִינוּ וּבִינָךְ.  
אֶת זְכָרֶיךָ. הַרְבֵּה יִשְׁכַּח וְיִתָּם,  
אֲבָל בָּהּ תִּגְדְּלִי אֶת בְּנִיךְ.

עוֹד עֲלִיךְ כְּעַב יִרְד זְכָר הָאֵב,  
לְהִזְכִּיר בְּיוֹם דִּין וּפְקֻדָּה,  
כִּי לְבוֹ שְׂאֵהָב וּבְשָׂרוֹ שְׂפָאָב  
אֲחֵרוֹנִים כְּעוֹלָם לְכַגִּידָה.

(אלתרמן תשל"א, 211)

תכונות אלו הן גם תכונותיו הבולטות של האב ב'שיר עשרה אחים'. גם כאן הוא מתגלה קודם כול כ'אבי הבית' שמחויבותו אין סופית. הבית הוא הבית הפרטי, הקונקרטי, העכשווי:

עוֹלָמוֹ הַנֶּצְחִי, הַדְּאוּגָה, מֵה רַבָּה טְרַדְתּוֹ וּמוֹדַעַת.  
אֶת עֲנָיו וּבְכִיַּת יְלָדָיו הוּא נוֹעֵל עַל בְּרִיחַ עִם לַיִל.  
הוּא נִשְׁאָר עִמָּהֶם לְבִדּוֹ, קִצַּת שְׁפוּף כְּתָמִיד וְשִׁקוּל דַּעַת  
בְּדַמָּה הַמְּלֵאָה מִחֲשׁוֹבוֹת וְאוֹר גֵּר וְדִשְׁדוּשׁ נְעֻלִים.

אך זהו גם הבית הציבורי, העולם, הנוכחי וההיסטורי, המורכב, למעשה, מרכבות בתי אב פרטיים, ולכן זו גם המחויבות לאנושות כולה, ל'הצלת העולם':

הַפְּכוֹת לְאֲמִים גְּלִגְלוּהוּ. הַרִיצוּ. בְּגָדוֹ בּוֹ מַעֲרָף.  
הוּא עָלָה מִתּוֹכָן מִתְנַוֶּדֶד. מִיִּגַע וְשְׁפוּי עַד לְפָלֵא.  
הוּא שָׁמַר עַל קְטַנּוֹת הָעוֹלָם הָעֲשׂוּי בְּתִי-אֵב וְשָׁמִי חוֹרֵף.  
הוּא קִדְּשׁוֹ. הוּא סִמְךָ בְּיָדָיו אֶת קִירוֹת סִכְתּוֹ הַנוֹפֶלֶת.

הוא לוחם, ללא חת וללא לאות, אחד מול רבים, מגנה של תבל:

אֶרֶץ, אֶרֶץ נוֹשֶׁבֶת, רֵאִי: הַחֲזֵק מִנִּי פֶל מְבַצְרֶיךָ  
הוּא הַקָּרֵב הָעֲרוּךְ שֶׁלֹּאֵב בְּאִשְׁמֹרֶת לִילִית מְכַכֶּבֶת.  
הַקִּיפוּהוּ דִּיק וְאֵילִים, אֶבֶל לָךְ הוּא וְלֹא לְצַרְיֶךָ,  
בִּיגִיעָה שְׁתַּגִּיחַ עָקָר, כְּדִינִיָּה שֶׁל מְלֵאכֶת-מַחֲשָׁבֶת.

(ובנוסח ראשון של שיר זה, כפי שנדפס בשישה פרקי שירה ב-1941: 'בשבועה, בגבורה העקבית, ההופכת למלאכת מחשבת' (שם, 43).

כָּאֵן פְּרוּר שֶׁל תַּבַּל. פֹּה גִרְעִין שְׁמֵמָנוּ צְמָחָה הִיא צְמַח.  
פֹּה דְמָמָה. פֹּה רִגְעֵי הַבְּרִזָּל. הוּא רוֹאֵה יִבְשֶׁתוֹ מִתְבַּקְּעַת.  
הוּא אֵל עָרֵשׁ גּוֹחֵן וְנֹצֵב. עוֹד בּוֹ כַּח. לֹא קֵץ יֵשׁ לַכַּח.  
עוֹד לוֹחֵשׁ הוּא: אֵל, נִפְשׁ נְצֹר. הוּא לוֹחֵשׁ: אֵל נְצֹר אֶת הַדַּעַת.

(אלתרמן תשל"א, 1, 306-309)

תיאור דמותו של האב בשני שירים אלו, הפרטיקולארית והאוניברסאלית, עולה בקנה אחד עם זו שנחשפה לעינינו טיפין טיפין ב'שירי מכות מצרים'. על פי שלושת הטקסטים של שלוש היצירות הארוכות שכתב אלתרמן פחות או יותר במקביל באותה סיטואציה היסטורית, כתגובה להבטים שונים של אותו אתגר כולל, מצטיירת דמותו של האב כדמות יסוד ארכיטיפים, חזקה,

מונוליתית, הנציגה האותנטית ביותר של מורשת התרבות האנושית, בבחינת 'אבי הבית' ו'אבי העולם' – אבהות שאינה מקנה זכויות אלא חובות בלבד: מחויבות אישית ללא גבול לבית הפרטי והציבורי ולבני הבית, ונכונות למאבק מתמיד, ללא פשרות, ללא עייפות או כניעה, בשירות מחויבות משפחתית ואנושית זו. הרקורד ה'היסטורי' של דמות זו, 'פנקס השירות' שלה, הוא שעושה אותה כשירה וכשרה לשאת את השבועה, והוא שנותן לשבועה תוקף של ממש. הרבה פחות נתונים יש לנו לגבי העלמה, השותפה של האב לשבועה. פרט לאזכור אחד בשיר 'דם', מופיעה העלמה לראשונה ב'שירי מכות מצרים' ובתפקיד מרכזי רק ב'איילת', כמוה כביאטריצ'ה של דנטה *בְּקוֹמְדִיָה הָאֵלֹהִית*, המופיעה לראשונה בתפקיד מרכזי רק בחלק השלישי (או, ליתר דיוק, בסוף החלק השני). על משמעות דמותה של העלמה אנו יכולים ללמוד, לפיכך, בראש וראשונה מהמקורות השונים שבאמצעותם נתגלגלה ליצירה. על פי התשתית הנוצרית, הדומיננטית כל כך ברקע היצירה, העלמה היא בת-דמותה של המדונה, סמל האהבה הנוצרית. על פי התשתית היוונית הקלסית, זו של אמפדוקלס, העלמה היא בת דמותה של ונוס-אפרודיטה, אלת האהבה. על פי התשתית העברית – העלמה היא בת דמותה של העלמה הביאליקאית מ'מגילת האש', ואף במקרה זה ההקשר הוא של אהבה וארוס. שלושת המקורות השונים משלימים אפוא זה את זה. שלא כמו במקרהו של האב, לא ניתן להסתייע כאן ב'שמחת עניים', שכן העלמה אינה נוכחת בה כלל (כפי שציין בצדק הרי גולומב, 1961, 45). עם זאת ניתן למצוא סיוע חלקי ב'שיר עשרה אחים' אם כי גם שם באופן פחות ישיר ומפורש מאשר לגבי האב. ב'זמר' המחבר בין השיר הראשון של 'שיר עשרה אחים', 'הבקתה', לבין השיר השני, 'היין', מופיעים שני הבתים הייחודיים הללו, הנוגעים לענייננו:

וְהִרְחַק הִרְחַק מִהֵנָּה, כְּגִבְעוֹל לְפָנַי מִגָּל,  
 גָּרָה בַת אֲשֶׁר אֲחִינוּ שֵׁם קָרְאוּ לָהּ חֲמוּטֵל.  
 אַךְ לֹא שָׁוָא אֶל אֹר פְּנִיָּה וְשִׁחּוּקָהּ שְׁלֹא יוֹעֵם  
 נִהְרוּ פְּנִיָּהֶם עַד הִגַּע וְאֶפְלוּ גְבִיעֵי יַיִן.  
 וְלִכֵּן – אָמַר הָאֵח – אֵף כִּי תוֹרָה לֹא בָּא עֲדֵיךָ,  
 יַעֲלֶה נָא בִּינְתִים זְכוּרֹנָה בְּשִׁיר הַיַּיִן.

(אלתרמן תשל"א, 1, 294)

נראה כי בשעה שנכתב שיר זה, הכלול ב'שיר ארבעה אחים' שבשישה פרקי *שירה*, דהיינו, ב-1940, אמורה הייתה אחת מעשר האודות המתוכננות לשיר את ערכי החיים, להיות מוקדשת ל'עלמה אשר בני חיל שם קראו לה חמוטל'. בסופו של דבר, כשסיים אלתרמן לכתוב את 'שיר עשרה אחים' בשנות החמישים, לקראת פרסום היצירה בעיר *היונה*, לא נכלל שיר מתכונן זה בין

שירי עשרת האחים. אך מסתבר שבראשית שנות הארבעים נראה הנושא כה חשוב לאלתרמן, שכלל אותו חלקית כבר בשיר היין. נתבונן אפוא בשיר זה, ונראה מה ניתן ללמוד ממנו על העלמה.

מכל שירי 'שיר עשרה אחים' שיר זה הוא, כמובן מסוים, המוזר ביותר. יש בו (ובשיר 'זמר' המקדים אותו) מעברים בלתי פוסקים מהיין לחמוטל ומחמוטל ליין, כך שבין חמוטל והיין נוצרים יחסים מטפוריים ברורים; אך לא ברור כלל ועיקר מי מהם הוא הנושא (tenor) ומי המוליך (vehicle), על פי המינוח הידוע של ריצ'רדס בדיונו במטפורה (Richards 1965, 96-138). זה בולט כבר ב'זמר': ברגע שמוזכר היין, בבית השני של השיר, ונוצרת הציפייה לשיר היין – צפה ועולה דמותה של חמוטל, והיא שנותנת דחיפה לאח השני, בבית השלישי של השיר, לדבר את שיר היין. באותה צורה עצמה היין מוליך אל חמוטל וחמוטל מוליכה אל היין, וחוזר חלילה לכל אורך השיר.

אין ספק כי שיר זה, ושיר הזמר המשמש לו כפרולוג, הם שירי אהבה מובהקים. הדבר בא לידי ביטוי, בין השאר, ברובד הצלילי והריתמי שלהם. שני הבתים המרכזיים רחבי השורות, של הזמר, מתנגנים בריתמוס פיאוני נדיר, שאין דומה לו בכל מחזור השירים (המשקל הפורמלי הוא אוקטמטר טרוכיא, אך המקצב הוא של פיאון שלישי). גם תבנית החריזה שלהם ייחודית, שכן אותם שלושה חרוזים הבנויים סביב המילים 'חמוטל', 'ינם' ו'יין' חוזרים בשני הבתים. בשיר היין עצמו מתפתח סביב שמה של חמוטל משחק צלילים מרחיב של חזרה וחריזה, ההופך את הבית השישי כולו לחגיגה חושנית נדירה של אהבה:

חמוטל, חמוטל, אַצְבְּעִיךְ בְּטַל,  
אַצְבְּעִיךְ נִגְעוּ עַד עֵינִי,  
גִּוֶןךָ פֶּר, חמוטל, כְּעִנְבֵּר, חמוטל  
וּכְבָּרְךָ בְּרִקְעֵי אֲדָנִי.

(שם, 297)

גם בדוגמה הראשונה וגם בשנייה נוצר אותו קסם חד-פעמי, בלתי מוסבר, הנתפס כמטונימי או מטפורי לקסם החד-פעמי, הבלתי מוסבר, של האהבה. בסופו של דבר, היין וחמוטל נתפסים כמהות אחת, שתמציתה היא הנאמנות המוחלטת חסרת הפשרות לערכים האנושיים הראשוניים, הטרומ-קפיטליסטיים. אם ב'איילת' מתואר העולם החברתי כ'עולם נוצץ של חרב ושל כסף', הרי האלמנטים המקבילים בשיר היין הם רדיפת הכבוד והזהב והמסחור הטוטלי של יחסי אנוש:



אל תִּשְׁפַח פִּי הֵיִינוּ לְךָ לְצַנִּינִים

בְּרִדְפָנוּ כְּבוֹד וְזָהָב.

אֲךָ יֵינְנוּ כְּקָדָם עֲצָב וְעָנִי

וְהַמֶּלֶךְ נִרְאָה מְקַרְעִיו.

[...]

הִזְכִּירְנוּ עוֹד פְּעַם אֶת עֲצָם חֲנָם

שֶׁל דְּבָרִים בְּלֹא תוֹעֵלֶת וּמְחִיר.

רַק אוֹתְךָ וּבִתְךָ עוֹד עוֹבֵד בְּחֲנָם

לְכַבְּנוּ הַזֶּה הַשְּׂכִיר.

(שם, 298, 199)

היין וחמוטל-העלמה קשורים בהוויית התום של בטרם ההתברגנות, אם ההיסטורית אם האישית, ב'חנים' / של דברים בלא תועלת ומחיר'. החרוז ההומונימי 'חנים' (החן שלהם) עם 'חנים' (בלא מחיר) הוא ביטוי סמלי של העולם האנושי האמיתי, שבו האדם הוא תכלית לעצמו, ההיפוך המוחלט של החרוז המנוגד, המצטלב אתו, 'מחיר-שכיר', ביטוי הסמלי של העולם הממוסחר, שבו האדם נהפך לחפץ. היין וחמוטל מחוברים חיבור בל יינתק להווייה של החירות, השמחה, האהבה והיופי. מה פלא כי גם בשיר זה, הקשור בעלמה, כמו ב'קץ האב' וב'האב', אנו פוגים במוטיב השבועה, הקשור בניגוד שבין נאמנות לערכים לבגידה בערכים?

פִּי יָדוּ בְּשִׁבְעָה וְיִדְּנוּ בְּמַעַל.

וְחִסְדוֹ אֶל תִּשְׁפַח לוֹ, אֲלֵה מְמַעַל.

(שם, 298)

שבועת הנאמנות לערכים היא היא הקושרת בין העולם של מטה לעולם של מעלה, בין האב האנושי לאב האלוהי, בין העלמה הארצית לאיילת השמימית.

האב מביא אל השבועה את ניסיון חייו, את מחויבותו רבת השנים, ההיסטורית,

לבית, לבנים, לערכי האנושות, ואת כוח עמידתו ולחמתו; העלמה, כנגדו, מביאה אל השבועה את תום נעוריה הנצחיים, את אהבתה בלא חשבון ותכלית, את אור פניה ושחוקה, ואת קסם יופיה הרענן, הטבעי, הפשוט, השונה כל כך מקסם היופי האלים, הפשיסטי, של המכות. המחויבות שבשבועה ועוצמתה יונקים את כוחם מהצירוף של הגברי והנשי, של הניסיון והתום, של התבונה והאהבה, של העבר וההווה. לא מקרה הוא, לפיכך, שגם 'שיר העשירי וזמר של סיום', החותם את המחזור 'שיר עשרה אחים' ואת הספר עיד היונה כולו,

מסתיים בצירוף של האב וחמוטל-העלמה, הבאים זה אחר זה, שלא לפי סדר הופעתם  
במחזור עצמו:

מי עוד בָּנָה? בְּרוּךְהָ, מוֹדַעַת,  
עוֹבְרֵת יְשׁוּתוֹ שֶׁל אָב.  
כֹּחַ רְחוּק וְרַךְ, הוּא רַעַם  
שֶׁקֶט, מִתְמִיד, חוֹזֵר וְשָׁב.  
וְלֵב הַבֵּן שׁוֹמְעוֹ וְנֹעַ אָט  
כְּמוֹ אֶצְפָּה בְּיָם הַשָּׁב.

וְלֵב הַבֵּן שׁוֹמְעוֹ שֶׁמַּע  
כְּאֵת עֲצָמוֹ, כִּי נְעוּרִים  
בוֹ קוֹל הָאֵמָן וְהַכֹּחַ  
וְהַרְחָמִים הַנִּכְמָרִים, -  
כִּי הוּא עֲצָמוֹ, כְּכֹלֹת תוֹר נֶעֱר,  
לֵב אָב הוּא. כֶּךָ הֵם הַדְּבָרִים.

הַמִּית דְּמָמוֹת עוֹלָה, גּוֹבְהַת,  
וּבְטָרָם הַשְּׁתַּבְּרָה כְּגֹל,  
מִי זֹאת נִשְׁקָפֶת כְּמַבְעַד  
לְדִק זוֹהָר, צְלוּל וְקַל?  
מִי קָם קְרוֹב, קְרוֹב עַד גִּיעַת?  
הַחְמוּטֵל, הַחְמוּטֵל.

נֶצֶב חֲנִיָּה הָעֵז, הַפְּלָאִי  
הַחִי, הַחֵם וְהַנּוֹשֵׁם,  
שְׁאִין לוֹ הַגְּדִרָה כּוֹלֶלֶת,  
שְׁיֵשׁ לוֹ מְעוֹלָם רַק שֵׁם  
פְּרָטִי, שְׂרַק אֱלִיוֹ נִמְשָׁלֶת  
כְּלָה וְכוּ צְלָמָה שְׁלָם.

ישותו של האב היא ברורה, מודעת. ישותה של החמוטל היא מעורפלת, פלאית. אך גם האב וגם העלמה מתוארים באמצעות מטפוריקה צלילית-ריתמית: ישותו של האב קשורה ב'רעם /שקט, מתמיד, חוזר ושב'; ישותה של החמוטל קשורה ב'המיית דממות עולה, גובהת / בטרם השתברה כגל'. הצירוף של האב והעלמה הוא הצירוף הריתמי האנושי הבסיסי, ריתמוס החיים, של קול ודממה, של הגברי והנשי, של הכללי והפרטי, של המסורת והחידוש, של האתי והאסתטי. הם הבסיסי לשבועה, 'כי לא ימלוך כינם ולא ימלוך צפרדע / ולא יפלו עמים נשק את שרביטם.



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

פרק עשרים ושלושה

חתימה: השלילה, ההעדר ורסיסי הזמן המשיחי

ציינתי פעמים אחדות כי שתי השורות שבסוף הפרק הקודם, החותמות את הבית הרביעי והחמישי של 'איילת', דהיינו סצנת השבועה ששורות אלה הן פסגתה, הן להערכת שיאו של השיר מבחינה תמטית ודרמטית גם יחד. בהן התשובה לסיטואציה הבסיסית ולדילמה המרכזית שהולידה את היצירה – ההתמודדות עם הקסם הרוחני-אסטתי של הפשיזם. שבועה זו, שהיצירה כולה כמו חותרת אליה, עומדת כל כולה בסימן ההתנגדות והשלילה: ההתנגדות לטוטליטריות של הרוע ושליטתו המוחלטת, ללא פשרות, המודגשות באמצעות החזרה המוטעמת, המשולשת, על מילת השלילה 'לא'.

לכאורה ניתן לצפות, על סמך הנרטיב של הפסיון בסיום שירי המכות ועל סמך מערכת הרמיזות העשירה למוטיבים של גאולה וישועה בראשית 'איילת', שסיום היצירה לא יתמצה בסיטואציה זו של שלילת הרוע אלא יחתור לשלב האחרון של הנרטיב, ולו באמצעות איחוד כל המוטיבים שנטלו חלק פעיל ביצירה, כמו, למשל, אצל אליוט בפרק החמישי של Little Gidding (1942), פרק הסיום של Four Quartets, שהכול כמו מתלכד בו בשורות הסיום שעניינן חזון העתיד של הגאולה:

And all shall be well and	וְהַכֹּל יָבוֹא עַל תְּקוּנוֹ
All manner of things shall be well	וְכָל דְבָר וְדָבָר יָבוֹא עַל תְּקוּנוֹ
When the tongues of flame are in-folded	עַתָּה יִשְׁלְבוּ לְשׁוֹנוֹת הָאֵשׁ
Into the crowned knot of fire	בְּקֶשֶׁר-הַכֶּתֶר שֶׁל הַשְּׁלֵהָבוֹת
And the fire and the rose are one.	וְהָאֵשׁ וְהַרְוֵד יִהְיוּ לְאֶחָד.

(מאנגלית: אסתר כספי, אליוט 1999, א, 56)

אלתרמן, בדומה לאליוט, אמנם יוצר 'איילת' תמונת סיום יפה להפליא, שיש בה הרמוניה מלאה בין הארצי והשמימי, בין האור העליון שמקורו באיילת לבין האור התחתון שמקורו ב'נוהר שבועתם' של האב והעלמה; אך למרבה ההפתעה אין הוא כולל בתמונת סיום זו את הגיבור האנושי הראשי של 'שירי מכות מצרים' (או לפחות אחד משני הגיבורים האנושיים הראשיים של היצירה) – את הבן. הבן המת, המרטיר, זה שנוכחותו דומיננטית כל כך בכל אחד משירי המכות (וכן כמעט בכל ציור מימי הביניים והרנסנס שעניינו הדרמה המשיחית הנוצרית), אינו נוכח כלל, לפליאתנו, בסצנת הסיום ואף אינו נזכר בה במפורש אפילו פעם אחת. נוכחות המוות בתמונת הסיום היא כללית והמתים נזכרים בה בלשון רבים פעמיים בלבד: 'בכורות כל דור' בבית השלישי, ו'המוטלים בלי רעד' בבית האחרון. במקום השילוש האלוהי הנוצרי – האב, הבן ורוח הקודש, או השילוש הארצי של המשפחה האנושית – האב, האם (העלמה) והבן,<sup>1</sup> או השילוש הביאליקאי מ'מגילת האש' – העלם בהיר העיניים, העלמה ואיילת השחר – יוצר אלתרמן את השילוש הבלתי צפוי של האב, העלמה ואיילת, כשיפי התמונה כמו מחפה על ההעדר התמונה של הבן.

אלא שלהעדר זה יש, כמדומני, משמעות: נראה שבמקביל לאמירת הלאו הקטגורית לפשיזם ולנאציזם יש בו גם אמירת לאו לכל אוטופיה אפוקליפטית, אסכטולוגית, דתית או חילונית, משיחית או פוליטית, שאותה עשוי לסמל הבן. זוהי שלילה של כל אידיאה של קידמה ככוח (Nisbat 1980, 237-296), לא רק בצורתה הגזענית-פשיסטית אלא גם בצורתיה האחרות (Bronk 1999, 52-69) ובמיוחד ההגליאנית-לאומית והמרקסיסטית-קומוניסטית, אלו שקרל פופר ייחד להן את כל החלק השני של ספרו *החברה הפתוחה ואויביה* (Popper 1945). ועם זאת אין בהעדר זה ובשלילה זאת כל ניהיליזם, שהרי השיר 'איילת' נושם כולו תקווה ואמונה.

פרדוקס? אולי. ואפשר אף שיש דמיון מסוים בין פרדוקס זה לפרדוקסים המאפיינים את חיבורו האחרון של וולטר בנימין, 'על מושג ההיסטוריה'. כאמור, כמו בנימין גם אלתרמן שולל שלילה מוחלטת את רעיון הקידמה האוטומטית, ההכרחית, את האמונה ב'עולם המחר' הבלתי נמנע, שנתן לה ביטוי מרומז בתשובת האב לבן המבקש ממנו, בשיר 'שחין' למלט אותו ממצוקת ההווה ולשאת אותו 'אל שחר, אל מחר': 'רק אל תשאל מחר. צרועה תקוות מחר'. לשלילה משתמע זו של האמונה ב'עולם המחר' נתן אלתרמן ביטוי גלוי, כחצי שנה לאחר פרסום 'שירי מכות מצרים', בשירו הסטירי 'המחר' (אלתרמן 1948, 245-247), שפורסם בדבר ב-3.11.1944 במסגרת מדורו הקבוע 'הטור השביעי', והנפתח בשורות הבאות:

<sup>1</sup> לעניין השילוש הכפול, האלוהי והארצי, בנצרות ובציור הדתי הנוצרי, ראו Finaldi 2000, 47-49

סח האל לאדם: - דל נשארת נרש  
קום הבט בגנני, מה מהמה תבחר?  
וישמע האדם לעצת הנחש,  
ויבחר האדם במחר.

בדומה לוולטר בנימין, מבקש אלטרמן להפריד בין התקווה לעתיד, בצורתה הדתית להפוליטית, לבין האמונה הפטליסטית ב'קידמה' או ב'מחר'. והוא עושה זאת במרומוז בפתחת השיר 'איילת' כשהוא מנתק את אזכור השחר, בעל הקונוטציות המשיחיות, ממה שנתפס בדברי הבן בשיר 'שחין' כמושג אקוויוולנטי שלו, 'המחר'. כמו בנימין, אף אלטרמן מבסס את תקוותו על 'שמירת זכר', על יצירת קשר בין תקופתו שלו לתקופה קודמת. בנימין קושר זאת עם ההיסטוריוגרפיה המאטריליסטית (למרות הרמיזה האירונית בפתח המאמר בדבר התשתית התיאולוגית שלה), שחשיבתה כוללת, לדבריו, 'לא רק תנועה של מחשבות אלא גם עצירה שלהן':

במקום שהחשיבה נעצרת פתאום בקונסטלציה רוויית מתחים, שם החשיבה מנחיתה לה הלם, שבעקבותיו מתגבשת קונסטלציה זו כמונאדה. המטריאליסט ההיסטורי ניגש אל מושא היסטורי אך ורק במקום שזה ניצב לפניו כמונאדה. במבנה זה מכיר הוא את העצירה המשיחית של ההתרחשות, במילים אחרות, את הסיכוי המהפכני במאבק למען העבר המדוכא. (בנימין 1996, 317)

אלטרמן, שלא כבנימין, אינו מאמין בסיכוי המהפכני. דמות המופת שלו איננה בלנקי, המהפכן, 'הקושר המקצועי', זה הלועג בחשאי לאמונה בקידמה, אך נחוש בדעתו 'לסלק את אי-הצדק שבימיו' ולחלץ את האנושות, תמיד ברגע האחרון, מן האסון הנשקף לה באותה שעה (בנימין 1996, 131-132); אלא האב מ'שיר עשרה אחים', אביהם הרוחני של עשרת האחים השרים את האודות לערכי החיים ולמייצגיהם המטונימיים או הסמליים, זה שאינו מנסה לשנות את העולם באופן רדיקלי אלא רק לחזק את היסוד ההומני שבו, לשמור 'על קטנות העולם העשוי בתי אב ושמי חורף', לקדשו ולסמוך בידיו 'את קירות סוכתו הנופלת', ועל ידי כך לא להניח לכינם ולצפרדע להשתלט ולמלוך עליו. אבל גם אצל אלטרמן, כמו אצל בנימין, נותרים, בצד שלילת האידיאולוגיה של הקידמה, רמזי הגאולה. אף הוא יודע, כמו בנימין, כי 'העבר נושא עמו מפתח עניינים סודי, המפנה אותו אל הגאולה' (בנימין, 310), כי 'נמסר לנו, כלכל דור שחי לפנינו, כוח משיחי חלש, שהעבר יש לו זכות עליו'. ועל כן במקום סיכום או פרפרזה בלתי אפשרית או פתרון דחוק אחר לחידת 'שירי מכות מצרים', אני מעדיף להביא לסיום כהקבלה כמה ממשפטיו האחרונים של וולטר בנימין, שלא זכה לראות את 'עמוד השחר קם':

ההיסטוריים מסתפק בהצבת קשר סיבתי בין מומנטים שונים של היסטוריה. אבל שום מכלול עובדות לא נעשה על ידי כך בלבד להיסטורי. הוא נעשה להיסטורי בדיעבד, בעקבות אירועים העשויים להיות מרוחקים ממנו אלפי שנים. ההיסטוריון, היוצא מנקודת מוצא זאת, חדל להעביר את רצף האירועים בין אצבעותיו כמיין מחרוזת תפילה. הוא תופס את הקונסטלציה שתקופתו שלו יוצרת עם תקופה קודמת מסוימת. בכך הוא מבסס מושג של ההווה כ'זמן עכשווי', שבתוכו תקועים, כבעקבות פיצוץ, רסיסים של הזמן המשיחי. (שם, 318).



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

נספח

### נוסח ראשון של שירי המכות

נתן אלתרמן

משירי מכות מצרים

א. דם

קורע רקיעים יפיה של נא-אמון  
יפה היא נא-אמון בספד כפירים נצ'אן.  
מימיה, אב חנון, פא'שר בכדם.  
דמיה, אב חנון, כח'שך בהודם.

סחרחר אני, אבי, סחרחר לא ממחול.  
נחר אני, אבי, נחר אני כחול.  
חבקני כביום שד. סמכני עד א'בד.  
סמכני אב, בגנף מים מן הכד.

בכורי, בכורי הבן, לדם היו המים.  
בי דם טהור, בכורי, כי דם שפך פמים.  
חשכו עמקי הבאר, אדמו עיני הבעיר,  
כי דם צעק בעיר ולא תרדה העיר.

אבי, אין קץ, אבי, אין קץ לצמאון.  
יפה היא בני בכורי, יפה היא נא-אמון.  
מימיה, אב חנון, כשחר בכדם...  
דמיה, בני בכורי, כשחל בנגם.



## ב. צְפָרְדֵּעַ

קוֹרֵעַ רְקִיעִים שְׂבָרָה שֶׁל נֹא-אָמוֹן.  
קוֹרֶסֶת נֹא-אָמוֹן עַל חֲטָא וְעַל עוֹן.  
לְשׁוֹא תְחַמֵּר כְּשֹׂאוֹל, לְשׁוֹא תִרְעַם – עֲצוֹר!  
הִיאֹר יֵצֵא לְמִשָּׁל! אֵל, נֹא-אָמוֹן, נְצוֹר!

אָבִי, הִיאֹר, הִיאֹר, נוֹשֵׁף בְּהִיכָלִים!  
מִכָּה בְּצַפְרְדֵּעִי, בְּטִיט וּבְחָלִי!  
כִּפּוֹ עַל מִשְׁכְּבִי! הִנֵּה עַל פִּי אָטֵם!  
הַמְנוֹת בָּא, אָבִי! הוֹשִׁיעָה, אָב, קִרַע יָם!

בְּכוֹרִי, בְּכוֹרִי הַבֵּן, נוֹפֶלֶת עִיר הַמְּלֶךְ.  
אָבֵל מוֹתָה, בְּכוֹרִי, יוֹפֵעַ אַחֲרוֹן – כְּמֶלֶךְ!  
וְעוֹד הַלֵּילָה רַב. אֲמַץ לְבָךְ נְדָם.  
יִקְרָתָ לִי מִיּוֹם. נוֹתַרְתָּ לִי עַד יוֹם.

אָבִי, אָבִי, אֵין קֶץ לְלֵיל וְלְאָסוֹן.  
יָפָה הִיא, בְּנֵי בְּכוֹרִי, יָפָה הִיא נֹא-אָמוֹן.  
מוֹתָה, אָבִי, יוֹפֵעַ כְּמֶלֶךְ בְּהוֹדוֹ...  
אֲתָה, בְּכוֹרִי, תִּפְרִיר הַשְּׁלַח בְּיָדוֹ.

## ג. פנים

שנואה את, נא-אמון, ולא שנאת חנם.  
שנואה את. פישיון תפה בך הכנס.  
לא חרב בך תשכר. לאט ולאין רחם  
תכך המשטמה. שנואה את, עיר נאם.

אבי, כליל ציה חשכתי עד עיני.  
אבי, בדומיה נשכתי בשר ידי.  
שלחני לחפשי! שלחני לחפשי!  
יסב, יכני נפש מבקש נפשי!

בכורי, בכורי הבן, לא בא נקם עד נפש.  
אין די לו, בני בכורי, בנפש תחת נפש.  
פרוטרוט תחת פרוטרוט. טפים טפים עד זם.  
פי שבע ישנא. ושבע עוד יקם.

אבי, אבי. דמי בוכים בקול המון.  
יפה היא, בני בכורי, יפה היא נא-אמון.  
לילה גדול, אבי, דומם וכל-ימט...  
ליל נקמות, בכורי! גדול ליל נקמות!