



מהותה של "שמחת עניים"¹

ברוך קורצווייל

השיר הפותח את מחזור שירי "שמחת עניים" הוא דיאלוג בין אותה השמחה – שבהגדרת מהותה תלויה במידה לא מעטה ההבנה של הקובץ כולו – לבין גיבור השירים, ה"עני-כמת", המת-החי, הזוכה והמתייסר בשמחה הפרובלמאטית. אותו הגיבור, 'האיש', שהוא 'עני-כמת', מצוי במצב של ציפיייה מתמדת לשמחה: "כי חיכה לה האיש עד עת". בין האיש המצפה לבין אובייקט-הציפיייה, השמחה, משתרע הזמן, העת, שהיא, במישרין או בעקיפין, תמיד הממד המודע, היסוד המותח, המדרבן והמבעית בשירי אלתרמן. בשירנו, הופעתה של השמחה היא מעין תחנה-סופית של זמן-הציפיייה; תחנה-סופית, שרירותית כמובן, בתוך מערבולת הזמן האינסופי, שאופיייה האשלייתי בחינת עת-רצון, שעת-מילוי של געגועי הציפיייה, יתברר מייד. ברגע נדמה כאילו הזמן הוביל לקראת מטרה:

ויאמר: מה טוב ומה נעים,

כי שמעתי שמחת עניים

(שיר הפתיחה לשמחת עניים)

המשך הסיטואציה השירית יחשוף אמנם את הטעות כאילו הושגה 'מטרה' עם הופעתה של השמחה. עצם הופעתה היא מומנט בלבד באותו זרם אינסופי של הזמן. אבל כבר הבית הראשון של השיר משתמש בתמונות וצירופי מלים השוללים מראש את האושר המלא, את השלמות והשגת המטרה הנכספת מחתן-השמחה. הוא ושמתו פגומים לפי מהותם. היא

¹ נדפס במקור תחת הכותרת ה-"condition humaine" בשירה הפרסונלית לנתן אלתרמן. בתוך: מאסף: דברי ספרות, בקורת והגות, כרך א' (תש"ך 1960), עמ' 101-125.

"שמחת עניים" והוא, שחיכה לה עת עתה, הוא "עני-כמת". אבל אין לו לאיש שמחה אחרת. השמחה הפגומה היא והיא בלבד מנת-חלקו, ולו ניתן לו לצפות עד קץ כל הדורות לא היתה דופקת על דלת ביתו של האיש אלא השמחה הדו-פרצופית הזאת, שהיא בחינת 'כבשת-הרש' של העני-כמת. וגם לאיש שציפה לה "עד עת" אין ספקות בדבר טיב השמחה. הוא מקבלה ברצון בתור "שמחת עניים". פעמיים, לפני שהשמחה מגלה לעיני האיש את תחתית עומק תהומיותה, מקבלה האיש כאח וקרע: "ויאמר: מה טוב ומה נעים / כי שמעתי שמחת עניים... ויאמר: מה טוב ומה נעים / כי באתני שמחת עניים". הקורא שומע, כמובן, יחד עם דברי האיש, את הפסוק: "הנה מה טוב ומה נעים שבת אחים גם יחד".

רעות-אחים קיימת בין האיש והשמחה. אלא שרק עתה נותן השיר להבין את מלוא משמעות הפגישה בין השמחה ובין האיש:

ותאמר השמחה: לא, כי בא משחיתך,

לא, כי בא לך יום אחרון.

לא פקדתי ביתך, לא דרכתי גתך,

רק אלך עם נושאי הארון.

(שם)

ארבע פעמים הולמת מלת-השלילה 'לא' באשלייה ויוצרת במתכוון את אפקט הדיסונאנס האקוסטי ומגיעה לשיא חדש בשימוש המלה 'רק', המציינת את המטרה הפינאלית, את דרכה האחרונה של שמחה זו, ללכת עם נושאי-הארון. אבל לא די לה לשמחה בגילויי מהותה. היא גם קורעת, יחד עם הסבר מהותה, את הלוט מעל פני טיב הזמן, שהיה עת-ציפייה-למטרה מצד האיש, שחיכה לה 'עד עת'. אותה שעת רצון, מטרת-הציפייה, היא 'יום אחרון' שבא לו לאיש, היינו, יום מותו. בחינת עני היה תמיד, כמת בכוח. והופעת השמחה, שמחת-עניים, היא תחילת יום אחרון, המוות בפועל. ועל אף הכל סבור האיש, שהוא המת-החי, שקשר נצחי נתקשר בין שמחה דמונית זו לבינו והוא מקבלה כמות שהיא. השערות מתאמת על-ידי תשובת השמחה:

ותאמר: בור ארד אתך, איש־הארון, - - -

כי פני לא ראית עד יום אחרון

וגם צר אל יראני נחי.

(שם)

אבל המלים האחרונות של השמחה מקרבות אותה, לפי המסורת הלשונית העברית, לספרה האלוהית: "כי לא יראני האדם וחי". לפרט זה נודעת, כפי שעוד נראה, משמעות מכרעת להבנת שירי אלתרמן. וגם הנכונות של האיש, המת־החי, להשלים עם השמחה הפגומה בחינת אח ורע, נכונות מחייבת זו מובעת בצורה המזכירה השלמה אחרת, ידועה הייטב מהסיפרה הדתית־סאקראלית. הוא 'איש־הארון', שלא יראה את פני השמחה במלואה 'עד יום אחרון', מתמסר כולו לה:

ויאמר: מה טוב ומה נעים,

כי אתי את שמחת עניים.

(שם)

משורר אחר, מתוך תחושה קיומית אחרת, שר: "גם כי אלך בגיא צלמות לא אירע רע כי אתה עמדי" (תהלים, כג).

בפתיחה לעיל, הערכנו את הגדרת מהותה של השמחה כאחד מעיקרי תפקידנו. ברור שאותה החשיבות נודעת לזיהוי האיש, המת־החי. כן ברור שבלי הסבר משביע־רצון של משמעות 'שמחת עניים' קשה לדבר על הבנת שירי הקובץ כולו, הנראה לי כחשוב בין כל ספרי אלתרמן. הניתוח המפורט של שיר הפתיחה עשוי היה לקרב אותנו למטרותנו. במאמצנו לתור אחרי החוקיות הפנימית שבשירי הקובץ נרחיב את הקף דיוננו ונעקוב אחרי מוטיבים בשירי "כוכבים בחוץ" ונביא בחשבון גם שירי "עיר היונה". מעבר לכל הקבלות והשוואות עם מוטיבים בספרות העולמית, שהבלטתם לעולם אינה יכולה להיות תפקיד ראשוני בניתוח הספרותי, ושעליהם מאריך את הדיבור דן מירון במאמרו, הן נצטרך להתעכב בהרחבה בחזית הראשונה של דיוננו על שירי אלתרמן, בחינת גלגול והתגבשות של תימאטיקה ידועה בספרותנו. יוגד מראש: לפנינו שירה פרסונאלית

מובהקת, המפתחת בדרך עצמאית נושאים שעומדים במרכז שירי ביאליק, טשרניחובסקי, גרינברג, שלום, שלונסקי ואחרים. וגם זה יש לציין: דרכו של אלתרמן היא מקורית ומלאת חידושים, אבל היא אינה מאבדת את הקשר עם מסורת שירית עברית. שתי טענות אלו גם יחד – אופיה הפרסונאלי של שירה זו והשתלבותה במסורת תימאטית עברית – זקוקות להוכחה.

שירתו של אלתרמן בדמותה המקורית איננה מה שנקרא אצלנו שירה יעודית. ודאי שאין היא שירה המדובבת ציפיות של אסקאטולוגיה חברתית-חילונית, דבר שהוסבר כדבעי על-ידי מאמריו של דן מירון. אלא שיוגד כבר כאן, שעצם ההכרה כי יש לנו עניין עם שירה פרסונאלית אינה סותרת את האמת, שלשירה הפרסונאלית דווקא קשרים עמוקים מאוד עם המציאות החברתית-הלאומית. ויש שדווקא השירה הפרסונאלית ביותר – אם היא שירה גדולה – היא המסוגלת להפיץ שלא במתכוון אור על הסיטואציה החברתית-לאומית במידה שלא תושג לעולם על-ידי שירה מגמתית מתוכננת. ובכן: טענתי השלישית אומרת, שהשירה הפרסונאלית של אלתרמן פותחת ראות מעניינת על מצב האדם היהודי וגם על מצב האדם בכלל בזמננו.

בשני הקבצים, ב"כוכבים בחוץ" וב"שמחת עניים", עניין לנו עם שירי אהבה. אלא שטיב האהבה דורש תשומת-לב רבה ולא דווקא בגלל זיקתם של שירי אהבה לשירה המאקאברית האירופית (אף-על-פי שזיקה כזאת אמנם קיימת), וודאי שאין מקום לעמוד על הקשרים שבין העיצוב האמנותי של שירי אהבה אצל אלתרמן לבין "סיפורי הבלהה" ו"הסיפורת הגותית" באמריקה בימי מלחמת-העולם השניה. האפליקאציות הללו, במיוחד השניה, בעקבות מאמר של אדמונד וילסון, הנעשות על-ידי דן מירון, מעמידות אותנו על הצורך להסתייג לגבי אפליקאציות שאינן נדרשות ואינן מוצדקות די צורכן על-ידי נושא הדיון. במלים פשוטות: את האופי המיוחד של שירי "שמחת עניים" ו"כוכבים בחוץ" יכולים ומצווים אנו להסביר מתוך חוקיות אימננטית לשירי אלתרמן ולשירה העברית המודרנית.

בצורה מיוחדת מזכירים שירי האהבה של אלתרמן את אופיה הקוטבי של האהבה בכלל, את האמביוולנטיות של האָרוס, את הקשר הנצחי ללא-הינתק שבין אהבה ומוות, בין הארוס והתאנאטוס. האהבה יודעת מראש על סופיותה. היא נקנית במחיר המוות. והיא

קמה שוב ושוב לתחייה ועמה גם המוות. החזות הפיוטית אינה ניהיליסטית. האָרוס הוא הערובה הנצחית להתהוות נס התחייה. אבל לשווא נחפש בשני כרכי השירים, מעבר לאמונה זו שבעצמת החיים המתחדשים, מעבר לחיוב השמחה שעמה גם המשחית – לשווא נשתדל למצוא איזו אמונה ספציפית. הדיאלקטיקה שבשירים אלה גם היא פרסונאלית חווייתית. ארוס – מוות ושוב "החי בן המת!" ובניגוד לאיומי האינות, האפס, מביעה השירה את אמונתה בחיים: "לא הכל הבלים בתי, / לא הכל הבלים והבל" ("שמחת עניים"). תודעת המוות רובצת מעל השירים ועמה ידיעת הבדידות, הדומיה הקטנה והדומייה הגדולה: "...כי הסוף אחים, הוא אלם. / כי באוני הדממות" ("כוכבים בחוץ"). האלם הגדול הוא הצל הכבד, האכזרי שמעל החיים. האדם הוא לפי עצם מהותו העני החשוב כמת, כמת בכוח. אדם עני זה נפגש ללא חציצה עם איומי האיך־סוף במקום ובזמן. הוא ההלך הנצחי, היצור היודע על הסיטואציה המיוחדת הפתוחה בכל רגע לביעותי האבדן. הכוכבים זרים לאדם. הם עומדים בחוץ, ללא שום זיקה לגורל האדם. הם ההפגנה התמידית של אדישות הנצח כלפי מצבו של האדם. ההלך נמצא אמנם בתנועה מתמדת. הוא המחפש הנצחי, דרך רחובות, שווקים, ערים, בתים. הוא הנווד הנצחי, הנכסף להטביע את בדידותו בשכרון הרעות, בניחומי האחוה עם הבת, העלמה, שהיא בלבד נשמת הבתים, השווקים, הרחובות והעיר, אליה מובילות כל הדרכים, ובפיה בשורת השמחה, שמחת־עניים. הבכי והצחוק לבדם, הצער והשמחה לשעה, הם תמצית החיים, האמיתות הגדולות בתוך עולם ללא מטרה:

בְּנִגּוֹן דּוֹמִיּוֹת וְשָׁמַיִם הָעִיר עַד עֵינֶיהָ מוֹצֵפֶת.

אֵיךְ אֶצֵּא לְעֵבֶר לְבָדִי בְּשִׁקִּיפּוֹת הַמְּבּוּל הַשְּׁקֵט?

לְפָנֵינוּ גָּבְהוּ עַל הַגְּבוּל הַרְקִיעַ הַקָּרֵן הַנֶּעֱת.

מֵה צְלוּלָה וְנִכְרִית בִּינְתָם, מֵה עָרִיץ וְאַחֲרוֹן פֶּה הָאֵלִים!

גַּם תְּלִיל הָרוּעָה יִטְרַף בְּלִי הַגִּיעַ לְקִצּוֹת מִישׁוֹרָיו.

רַק הַבְּכִי וְהַצְּחֹק לְבָדָם עוֹד יִלְכוּ בְּדַרְכֵינוּ הָאֵלוּ,

עד ?פלו בלי אויב ובלי קרב.

("הם לבדם", כוכבים בחוץ")

הדומייה שבתבל – שירת אלטרמן לא תלאה בנסיונות־שווא לפרוץ את מעגלותיה – היא שפת הנצח. אבל נצח זה, המטיל הס ואלם על הכול, מתנכר לספירה האנושית. שטות היא להניח, שהנצח הזה פתוח להומאני. רק עולמו הקטן של האדם יכול להיפך למפגש להומאני. הקוסמוס, ה"דומיות ושמים" העוטפים את העיר, אטומים לגבי האנושי. "הרקיע הקר והעת" הם מיטא־הומאניים ולשונם האלם. ביתר שאת הם ממחישים לאדם את מצבו. "בינתם" – "צלולה ונכרית". זרות אופפת את האדם, את המת־החי. הרקיע הוא קר למרות המאורות הגדולים והקטנים שבו והעת מקפיאה את הכול. בינתם הנכרית מתנכרת לאדם. והאלם הוא שפת עריץ, ההבעה של הלא־אנושי, של הנצח. הבכי והצחוק לבדם הם עדות לאנושי, אבל האנושי הזה עזוב, מוצף דומיות אכזריות. ארעיותם, בחינת ההבעה האותנטית ביותר של האנושי מול הדמויות, אינה טעונה הבלטה יתירה. עצם היותם, קיומם של בכי וצחוק, הוא שטר אבדנם. ולא יתכן אחרת מאחר שבכי וצחוק הם שפתו של העני־כמת, של המת־החי. הבעה מול הבעה; הדומייה של הרקיע הקר והעת מול הבכי והצחוק של האדם. ומשום כך, בכי וצחוק כביטוי האנושי־הארעי נושאים בדומה למקורם, לאדם, את מותם בחובם ויפלו "בלי אויב ובלי קרב".

הרהורים אלה על תחושת־תבל בשירי אלטרמן, המתגבשת בבהירות בשיר המסיים את שירי "כוכבים בחוץ", הם דבר בעתו בשעה שאנו תרים אחרי חידת "שמחת עניים". והרי אין ספק שעצם עיצוב דמות האדם בדיוקן העני־כמת והמת־החי הוא יותר ממשחק־האופנה עם נושא מאקאברי. לגבי הספרות האירופית הוכח מריו פראז את חשיבות הנושא המאקאברי.² ויש לציין שאפילו שם, למשל לגבי שירת בודליר, סיפורי פלובר ואחרים, מבליט מחקרו יתר על המידה את החשיבות של יסוד אחד בלבד בשירה הרומאנטית המאוחרת. ניתוחיו של פראז משועבדים באופן חד־צדדי לאספקט הפסיכולוגי־הסוציולוגי ומזניחים את עצם פינומן היצירה האמנותית. אבל לגבי שירי אלטרמן אין אנו נזקקים לסיוע־חוץ של המוטיב המאקאברי כדי להגיע להבנה מעמיקה בשירי "שמחת עניים". חוקיות אימננטית לספרותנו החדשה חלה גם על שירי אלטרמן.

² ראה: Mario Praz, *The Romantic Agony*, New-York, 1956

המדיום הלשוני מביא בעליל להתמודדות כלשהי עם מקור־מחצבתה של הלשון, עם העולם הסאקראלי. וכפי שעוד נראה, רישומה של התמודדות זו ניכר בשפתו של אלתרמן. אין להניח משום כך שאיזשהו דיון על שירי אלתרמן פטור מהמאמץ לבדוק את שיריו בכל הנוגע למידתה ולאופיה של ההתמודדות עם המסורת הלשונית של עמו על מטען האסוציאציות הרוחניות הגנוזות בחיק מסורת זו. ולעומת זאת, ברור שבמסגרת עבודתנו נצטרך להסתפק בהדגמות ההכרחיות ביותר, כדי שלא להעניק למשחק האסוציאטיבי את התפקיד של המטרה העיקרית על חשבון המטרה האמיתית, שהיא ראות פינומנולוגית אימננטית של שירת המשורר.

השיר הנזכר, "הם לבדם", כולל מספר גדול של מלים כבודות־משקל אופייניות לנוף הפיוטי של אלתרמן. בוקע ועולה מראה העיר, על דרכיה. ב"דומיות" ו"שמים" מוצפת העיר. "העת" על פניה המְדוּזיים ו'הרקיע' הקר והלא־אנושי בולעים ומבטלים את העיר על האדם שבה ופורשים מעליהם את עריצות האלם הגדול. השיר הוא סיכום היחס האמיתי שבין האדם והקוסמוס. כבר ראינו ש'בכי וצחוק' בלבד הם אות לאנושי. אם נשלב את "שיר בפונדק היער" מ"כוכבים בחוץ" אל תוך דיוננו, נעמוד שוב על הקו המבדיל בין הספירה ההומאנית לבין ההתנכרות של הקוסמוס. אור אנושי בזוהרו החם הוא האנטיתזה לאור אכזרי, המתנכר לאדם. שלוש פעמים משמיע השיר את מוטיב האור האדיש:

הכּוֹכֵב עַל הַיַּעַר

גְּדוֹל. סוֹעֵר.

("שיר בפונדק היער", כוכבים בחוץ)

אבל בניגוד לאור הקר של אחד מבין ה"כוכבים בחוץ":

הַאִיר אֱלֹהִים

אֶת עֵינָיו בְּנֵר

וַיִּרְאֵנוּ יֵשֶׁר וְטוֹב.

(שם)

זהו האור האנושי. לעת עתה אין עוד השיר מגלה לנו את מעין האור הישר וה'טוב' בו האיר האל את 'אחינו' ש"ירד אל הגי הרטוב". מי יודע, אפשר שהוא אור 'הבית', 'הפונדק' ביער, ביער עולמנו. אבל מיהי נשמת העיר, הפונדק, הבית, את זאת אנו לומדים מכל שאר שירי אלתרמן. היא העלמה, הבת. בפעם השנייה שוב מעלה השיר את האנטיתזה, שבין הכוכב מבין 'כוכבי-חוץ' על אורו הלא-אנושי, לבין מקור החמימות האנושית, האור הביתי הקטן.

הכוכב על היער

גדול. סוער.

אחינו הנער

מטל עור.

הבי עלמה, התירוש והלחם - - -

(שם)

העלמה, הבת, היא מקור האור הישר וה'טוב'. אבל 'תירוש' ו'לחם' בפונדק הם רק וריאנטה של ה'יין' וה'פת' ב"שמחת עניים":

הנה הנרות ויין.

והנה הפת לקרף.

תבוא השמחה אל שלחן עניים

בליל התקדוש מועד,

("המשתה", שמחת עניים)

הנרות בתוך הבית, בתוך הפונדק, בנוכחות העלמה-הבת, הם האור הקטן, הישר והטוב, בניגוד לאורות הגדולים שברקיע הקר. אבל האור הטוב בפונדק היער עומד בסימן האבדן:

אז פלים הנרות. רק היין

שוקט פאשר נמזג.

וְהַבְטָחָה פֶּה נְכֵה, וְאִישׁ אֵין,

וּבְכִיתָ: מֵה גְדוֹל הַחֵג.

(שם)

החג, השמחה, המועד ואור־הנרות מציינים את פסגת אושרנו בתוך הספירה האנושית, אבל הם עומדים בצל הדומייה הגדולה, האור הקר, ובצל בינתם הצלולה והנכרית של אורות הרקיע, של "כוכבים בחוץ", והעת האכזרית, המוות, הקבר, מפילים את צלם על השמחה, שהיא לפי מהותה פגומה, שמחת־עניים.

...מֵה יָפֵה אָתָּה, שְׂמֵחַת עֲנָיִים,

לְכַבְּנוּ שְׂאֵתְךָ לֹא נִסָּה.

גַּם חַיֵּינוּ שְׁלָנוּ לֹא לָךְ עֲשׂוּיִים,

גַּם אֶל קֶבֶר אוֹתְךָ לֹא נִשָּׂא.

(שם)

לחם ויין הם סמלים קדושים מני אז בספרות הסקראלית של כל עמי־התרבות. בשיר "המשתה" מתרקמת, הן בדימויי השיר, ההבאות הפיגוראטיביות, הן בשימוש התמונות המסורתיות, האווירה של החג היהודי. אבל – והדבר אינו טעון הנמקה – לפנינו טרנספורמציה מהספירה הסקראלית לספירה החילונית. הכאניות (Diesseitigkeit), והיא בלבד, היא המימד היאה למועד המשתה שבו חוגג את הקומוניקציה הקדושה האיש, העני־כמת, עם העלמה, נציגתה של שמחת־עניים. ובדומה לסיטואציה של החג ב"המשתה" גם ב"שיר בפונדק היער" הועם זיוו של אור השמחה, של אור־הנר הטוב והישר, האור הקטן והאנושי, על־ידי איומי הסופיות, האבדן, המוות, הקבר:

כְּלָנוּ

לְאוֹר הַדְּלָקָה הַנְּפִקֶסֶת,

בְּעֶדֶר נוֹבֵל עַד זְכָרְנוּ יֵאבֵד.

("שיר בפונדק היער", כוכבים בחוץ)

אור הדליקה מנוגד לאור־הנר שבפונדק; הדליקה משתוללת בעולם האדיש לאדם. הערובה
היחידה לאור הקטן, האנושי, זוהי נשמת־הפונדק, העלמה:

עֵינַיָךְ הַיּוֹם עֵרְמוֹת, הָעֵלְמָה -- -

אֵל יִנְצֵר אֶת אוֹרְךָ יַעַן אֵין עוֹד אַחֵר ---

הַכּוֹכֵב עַל הַיַּעַר

גָּדוֹל. סוֹעֵר.

(שם)

מעיי־האור הטוב, האנושי, הבלעדי, הוא עיני העלמה. המאורות שברקיע קרים,
לא־אנושיים. הכוכבים הם בחוץ, הם מיטא־הומאניים. האור בפונדק היער, שהוא יער
עולמנו, הוא גם אור־הנר, שהוא נר החג במשתה־החיים של שמחת־עניים. לרגע־קט בלבד
היא מדבירה את אימת האבדון, את ביעות־המוות והקבר, אין בעין אתם. בואה של
השמחה, העלאת אור נרות החג, אישור הם לבואו של המשחית, של כיבוי הנר. הסופיות
שבאשרנו, שבשמחת חג־חינו, נזקקת להבעה פיוטית מתאימה, שבכוחה להמחיש את
הארעיות של שמחת־עניים, לא בגלל השתייכותה של שירת אלתרמן ל'ספרות הגותית' לפי
המתכונת של פו. אין כאן בשום פנים ואופן 'אפקטציה גותית' בעקבות 'האגדה
המאקאברית' שהיא יסוד "שמחת עניים", כפי שסבור דן מירון. כן אין הנוף שבשירי
אלתרמן "משרת כאן שירות חווייתי את עילויה של אגדת הבלהות בעילויה הסמל
וההגות". לא כך! בכוח חוקיות פנימית נדרשת שירת אלתרמן להיעזר למען מטרתה
הכוללת, היינו כדי לדובב את הסיטואציה החווייתית של היהודי־האדם בזמננו, לתמונת
הנר. אור הנר הוא האור הקטן, הארעי, העובר וחדל, המזהיר, המאשיר ומעציב, האור,
"אורך" ש"אין עוד אחר" – מול האדישות הקרה של אורות הרקיע, של "כוכבים בחוץ"
ושל שטף העת האכזרית. הוא אור "המשתה", סמל של "שמחת עניים" שהיא שמחת
הארוס.

אבל נוסף לפונקציה החיונית הנודעת לאור־הנר דווקא בנופו השירי של אלתרמן מהווה השימוש במוטיב אור־הנר המשך, העשרה וואריאציה מעניינת של אחד המוטיבים המרכזיים בספרותנו החדשה, שהוא סמל פיוטי לקוטביות שבין אבדן ותחייה, היינו של מוטיב הנר. המתח הדיאלקטי הכלול בעצם הדימוי המסורתי של העני המת־החי, האמביוואלנטיות שבשמחת־עניים, שבחווית הארוס על הדו־משמעות של "שמחת־משחיתך", של "רעיה נרצעה ונצחית", / אם כל חי הצופה חצרמות", אינו יכול להיעזר באור אחר כדי לציין את העראיות אלא באור־הנר. אור־החיים, אור־הנר, מסמל את הסיטואציה, את טיב השמחה. תמונת הנר מקשרת כמובן שוב את שירת אלתרמן עם המסורת הלשונית הסקראלית של ספרותנו. ומשום כך פונה עתה מחקרנו אל בירור מהות הקשר שעליו כבר נרמז למעלה. ובוודאי שיש מקום לשאלה, מה משמעות לפניות כמו: "אל ינצור", "האיר אלוהים", "אלוהי אלוהי בתי" וכו' בשירה חילונית כל־כולה.

הסיטואציה השירית היא הסיטואציה של האדם המודרני, של המת־החי מול קוסמוס אדיש. בתוך עולם משולל מכל מטרה כוללת, השמחה היא פגומה לפי עצם מהותה. מעיינה, כמו מעיין האור הקטן, הטוב והישר, העלמה הבת, הארוס. היא הכוהנת הגדולה של פולחן שמחת־עניים. כל הרחובות, השווקים, הערים, השירים מובילים אליה בלבד. היא הדרך והשיר. [---]

האלהת הארוס והעיגול

אֶת הַלֵּילָה שְׁלָךְ, שְׁעֲזַבְתָּ לְבָדָד,

שְׁעַמַּד עַל דָּלְתֶיךָ, סֶסֶרְחַר מְשִׁיאִים,

שְׁנִשָּׂא אֶת חֲלָיִי הַמְּקַדֵּשׁ לָךְ לְעַד,

שְׁיַדַּע לְעֲנוֹת רַק בְּשִׁמְךָ הָאֶחָד –

אֶת הַלֵּילָה שְׁלָךְ מְרַגְּעִים, מְרַגְּעִים.

("את הלילה שלך", כוכבים בחוץ)

החלק השני במחזור השירים "כוכבים בחוץ" כולל שירי אהבה שהם מן היפים והמעניינים ביותר בספרותנו החדשה. יחד עם כמה מבין שירי "שמחת עניים" הם מאפשרים הבנה

מלאה והערכה נכונה של הפונקציה הנודעת לארוס בכל שירי אלטרמן. על הקוטביות
הכאובה שבחויית הארוס כבר דיברנו. אין כמוה בכוח־שכנוע שבגילוי הסיטואציה
האנושית. היא נהפכת לציר החיים ולאבן־הבוחנת של קיומנו. גדולתנו וקטנותנו,
נצחונותינו ומפלותינו, האושר העילאי ויסורים ללא־קץ, צלמוות ואלמוות, מאוחדים
ומלוכדים במיסתורי הארוס. הוא מקום ההנדסה של אחדות הניגודים. האלוהי והשטני
נפגשים בו. וכל מה שאי־פעם הניע והסעיר את השפה העברית כדי לדובב את המתח שבין
הנצח וארעיותו, בין שמים לארץ, בין האלוהי לבין האנושי, מכונס כאן לשם מתן ביטוי
לרבגוניות הנסיון עם מיסתורי הארוס. הוא הברק המאיר את הנוף האנושי והכוח המפרה
אותו. הוא הגורל במובן ה־Fatum. הוא ה'חולי' שנהפך לביתנו והוא 'החבל', שלו מתמסר
צווארנו משום שחבל זה הוא נחלתנו ביום השמחה:

וְהִפָּה הַחֲלִי, בְּתִי,

וְהֵעֲנִי כֶסֶה פְּנֵינוּ.

וְאָמַר לְחֲלִי בֵּיתִי,

וְלֵעֲנִי קְרָאתִי, בְּנֵנוּ.

וְנָדַל מִקְלָבִים, בְּתִי,

וְיָנוּסוּ כְּלָבִים מִפְּנֵינוּ.

("שיר לאשת נעורים", שמחת עניים)

דרך היסורים וההשפלות מוליכה הדרך אל הבת, אל הבית. החולי והעוני הם המבטיחים
בית ובן. אין לו לאדם דרך אחרת, אלא דרכה של שמחת־עניים. הטרנסצנדנטי מתגלה
בתוך האימננטיות האפורה. אין לו לאדם תחום אחר מחוץ למציאותו הארצית הקוטבית,
האמביוולנטית. וההליכה של הצוואר אחרי החבל דרך היסורים וההשפלה, היא ההליכה
אל יום השמחה. ההליכה אחרי החבל היא הערובה, שביום שמחה יהיה "עוד גם לנו בו יד
וחבל". אבל נחלתנו, אושרנו, מוליכים את אובייקט הארוס, את הבת, אל האוהב ועמו יחד
אל המוות, אל הבור, אל הקבר.

אושר אנושי זה והשמחה שבירים הם, תמיד מוטלים בספק, השגם יש שהוא תלוי
בביטול-העצמי. משהו אפלולי, מחתרתי וחולני אופף את מיסתורי הארוס. סמל החולד
תואם את הסיטואציה של האוהב, המת-החי, המסנוור בעלותו ממעמקי ישותו הערפילית
כגנב במחתרת, מ"הנר בהילו". אפילו הנר הקטן ו'האביון' ה'מתנועע' והמזכיר את הנר הדל
בבית המדרש מתוך סיפורי פייארברג ומוך שירי ביאליק, מבהיק יתר על המידה, מסנוור.
כאילו הנסתר, החשוך, החשאי, הם מן התנאים החיוניים להיווצרות החווייה הארוטית.
האוהב נעוֹנֵד עם אות-המוות על מצחו, כהלך שְׂדֵי בין שני העולמות. ואם אמנם אין מקום
לשמים במובן הטרנסצנדנטי בשירי אלטרמן שהם חילוניים מכל וכל, ישנו מקום לשאול,
למימד הקיום השְׂדֵי, שהוא מנת-חלקו של האוהב, המת-החי, המשול לחולד, שאינו יכול
לשאת את האור. האהבה בשירי אלטרמן היא גם מצב-כפייה חולני, אי-רציונאלי
וארציונאלי, מעין 'obsession', 'passion', רוח-תזזית, המלכדת בצוותא את חוויית
העליה ל'הר הדומיות' של "כוכבים בחוץ", עם הרדוקציה שבירידת האדם למימד החולד,
המתגנב במחתרת ב"שמחת עניים", אבל ההתגנבות המחתרתית של החולד והעליה ל'הר
הדומיות' הם שניים שהם אחד, מאחר שבין כך וכך מוליכות כל דרכי עולמנו, לפי אלטרמן,
אך ורק אל רגלי האהובה, העלמה, הבת. ושתי ההליכות הן עליות והשפלות כאחד.
מתחתית קיומו החשוך עולה החולד כמו שעולה האוהב אל 'הר-הדומיות'. וגם העלייה
ל'הר הדומיות' אינה משחררת מהירידה שאולה, מביעותי המוות, מאימת-החיים, ממועקת
הזרות, שהיא מהותית ולא מקרית, תחושת-קיומנו. הקנאות – מוטיב כה מרכזי בשירי
"שמחת עניים", היא רק דוגמה ספציפית של זרות-קיומית כוללת. האוהב הוא 'הזר'
ה"מקנא לחן-רעיתו". האהבה מציינת כאן את הנסיון הנואש של האדם לפרוץ מעבר
למעגל זרותו, להתגבר על הקיום החולדי, להשכיח ולהטביע את תודעת המת-החי. אבל
העלייה ל'הר הדומיות' היא עלייה מדומה בלבד. אין היא מסוגלת לשחרר את העני מזרותו
המהותית. הדרכים לקראת העלייה מובילות בחזרה אל העיגול הנצחי של קיומנו: "העולם
לרגליך הביא את דרכיו / ומאז כה מושכות הדרכים בעולם" ("בהר הדומיות"). כל
השירים והדרכים מוליכים 'לרגליך' ול'הר הדומיות' – תרתי-משמע, למוות הקטן, בשיא
החווייה הארוטית. אבל המוות הקטן, הדומייה הקטנה שבעיני האוהבים, מרמזת כבר על
המוות הגדול, על הדומייה הגדולה, הנצחית, על משמעות הצליל והקצב, שעולים מטפיחת
'הרחוב הגדול' בטנבור. הדומייה, היא שפת הנצח והזמן, אופפת את הכול, בולעת את
הכול, מאפסת את הכול. הרחובות, הדרכים, מכים בטנבור ומזכירים את הזמן. העלמה,

'הנצחית' ב'הר הדומיות', לא זו בלבד שאין היא מסוגלת לבטל את הזרות, ובוודאי שלא את איומי הזמן – ומשום כך 'נצחיותה' היא ארעיותה, אלא היא אף ממחישה בשעת רצון ומילוי כיסופי האהבה ביתר-שאת את אימת המוות. האוהב והאהובה ברחו מעצמם, מאיומי הזרות והמוות. הם מצאו זה את זה באקט ההתבטלות כדי לקרוא איש בעיני רעהו את לשון-המוות:

מְאַבְלָךְ הַזֹּהֵר, מְשַׁפְתִּיךְ עַל פִּי,

מְמוֹתֶךָ בְּעֵינַי, יֵרֵאתִי.

("בהר הדומיות", כוכבים בחוץ)

ההצלה היא הצלת-שווא, היא שיכון לשעה קלה. הארוס משחרר מהזרות כדי להפגין את מלוא עצמתה. האוהב רואה בשעת ההתחברות הפיסית עם האהובה את נצנוץ המוות בעיניה. היא נשארת זרה, אימתנית. "הר הדומיות" הוא מרכז שירי האהבה של אלתרמן. באקט חד-פעמי של האהבה האישית חי המשורר את מלוא משמעותו של הקיום האנושי באשר הוא שם. הפרטי והכולל מהווים כאן אחדות מפליאה.

...מְסַבֵּב דוּמְיָה לְשֵׁל הַרְבֵּה אֲגָמִים

וְהַרְבֵּה אֲרֻצוֹת בְּהִירוֹת.

(שם)

הדומיה של הכאן, של העתה, זהה עם הדומיות שבכל אתר ואתר ובכל העיתים וכמעט שמתעורר הרושם כאילו נשבר כוחה של העתה. העולם כולו מכונס ומלוכד באחדות הפה והשם, העתה והאז. העולם הביא את דרכיו לרגלי האהובה. אלא שהאחדות היא מדומה בלבד. במולדת האהבה נדמה היה כאילו בוטלו אחת לתמיד הניגודים. אבל רק הבתים הראשונים של השיר, בעצם ארבעת הבתים הראשונים, מעוררים את האשלייה:

מֵה לְשִׁקְטָה מוֹלְדֶתֶךָ. עַל שִׁיאֵי יְמֶיךָ

עֲפוֹת לְאֶטֶן הַיּוֹנִים הַגְּדוֹלוֹת.

כִּי זֹהֵב הַשָּׁדָה וְשׁוֹתְקִים הַשָּׁמַיִם

וּבְמִשְׁקֵי נְדָנָה

רְחֵבָה וְכִבְדָּה

זְרִיחָה וְשְׂקִיעָה לְךָ יוֹרְדוֹת וְעוֹלוֹת.

(שם)

הכול אומר כאן עת-מילוי ורצון, שלווה חגיגית וציפייה. האדם הגיע אל המנוחה ואל הנחלה. מוטיב 'היונה', שהוא כה מרכזי ודור-משמעי בשירי אלתרמן, המגביר עוד את אוירת ההרמוניה. היונים עפות באיטיות במעוף חרישי. דימויי הנוף נושמים לרווייה. האדם כאילו חזר למקור-מחצבתו. הוא, הטבע, עולם האובייקטים הזרים, כאילו שולבו ונעשו אחדות מפליאה. האוהב והאהובה מטולטלים בעולם כמו במצב הילדות הרחוקה: "במשק נדנדה / רחבה וכבדה". כאילו באמת חזרו ל'חיק הטבע'. ומשק הנדנדה מבטל את הניגודים בין זריחה לשקיעה, בין עלייה לירידה, בין חיים למוות. אבל מהבית הרביעי מצטייר המפנה, פורצת ההתפכחות והארעיות של כל השגינו, הפגום שבאושרנו מרים את ראשו. הבית החמישי מכיל ארבע שורות. המלה הראשונה של השורה הראשונה והמלה הראשונה של השורה האחרונה מסמנות את הקוטביות הקיצונית שבשירי אלתרמן, "הנצחית" – מול "ממותך בעיני". זהו הנצח הקטן בלבד המשקף את המוות. ובכן: נצח הנושא בחובו את המוות והמעלה לפתע את נצנוץ המוות בעיני האוהבים הוא האמת המחרידה, תמצית מהותה של "שמחת עניים". ומייד צף ועולה מוטיב הארעיות, מוטיב 'הטנבור' מוטיב התוף והרחוב הטופח על הטנבור, 'כל ימות החול' ב"כוכבים בחוץ": "אם נשבעתי לרחוב ואטיל על תופו את לְחֻשֶׁךְ הַיָּמִי..."

ושוב, כמו בשאר שירי אלתרמן, מחייב העניי-כמת את האמביוואלנטיות ההכרחית שבחויית הארוס. לא זו בלבד שהוא משלים עם הדו-פרצופיות, עם האופי הדיאלקטי שבאהבה אלא הוא גם מעדיף את הנצח הקטן עם ארעיות האושר שבו, עם הפגום שבו, שהוא האנושי, על השלמות הקרה של הנצח הגדול, על איזו הרמונייה של הרקיע הקר עם כוכביו שהם מחוץ לאנושי – "בהר הדומיות": "אבל רק אימתך לי מכל מנושקת, / אבל רק זרותך לי מכל חבוקה!". אפשר לומר שהאהבה היא תמיד ביטוי הכוסף לחופים זרים, המפתים בזרותם והמבטיחים מולדת שתוכיח בעליל את ביטול האשלייה שבה פותח השיר: "מה שקטה מולדתך". משום שלא רחוקה היא השעה שבה האוהב מגלה בעיני האהובה את

האימה, את הזרות, את המוות, שהם אימתו, בדידותו, זרותו ומותו. וכך תמיד האוהב בשירי "שמחת עניים" הוא הזר, המקנא. אין זה כלל וכלל מקרה שהמשורר הגדול של "שמחת עניים" הוא גם המתרגם הקוגניאלי של הטראגדיה, שהיא הטראגדיה של הזר-המקנא בתוקף זרותו, המבליטה רק בצורה קיצונית את מהות הקנאה, שהיא אות וסימן לזרות המהותית שבאדם. אין זה כלל מקרה שאלתרמן תירגם את "אותלו" לשקספיר.

מה רעוע הוא בסיס האושר האנושי! מה ענייה ודלה היא שמחתנו! מה שברירית היא האהבה ומה אפלולי, קודר ומעורפל הוא קיומנו, הנכסף אל הנר הקטן של הארוס, אל "נרך האביון"! "ובצאתי לגנבך כשבלת..." "כי נשברת הנך כשבלת..." ("החולד", "שמחת עניים"). 'הנצחיות' היא שבירה, במחתרת מתקרבים אליה, וה'עניי-כמת', המת-החי, הוא הוא האדם – אתה, אנחנו.

ההולכים אל פניך בחושך...

ובלי קץ אל ערי נכאינו

יושבי חושך ותל נבטים...

("החולד", שמחת עניים)

ולעומת זה:

העם ההולכים בחושך, ראו אור גדול. יושבי בארץ צלמוות, אור נגה

עליהם

(ישעיה ט, א)

שוב אבל בבהירות יתרה, משתרע לפנינו המרחק העצום שבין *condition humaine* של האדם התנ"כי לבין האדם המודרני. אין כמו השפה העברית מיועדת להמחיש את השוני שבזוהה לכאורה. אותם הדימויים אותן התמונות אלא שמשמעותם נשתנתה לחלוטין. הנביא התנ"כי רואה את הסיטואציה של האדם, של העם, בקדרותה החולדית, אבל ההתקרבות לאלוהים משנה את מצבם מן הקצה אל הקצה. הם ראו אור גדול. יושבי בארץ צלמות אור נגה עליהם. בדומה ל"יושבי חושך וצלמות" ש"יוציאם מחושך וצלמות ומוסרותיהם ינתק"

(תהלים קז, יד), בכוח האמונה והוודאות באל הועבר האדם ממצב החולד, המת-החי, לחיי חופש מלאים, לקיום בחסות ה'אור הגדול', בחסות קיום שבו "אור נגה" עליו. בשירה המודרנית, המעניקה באקט הפיקציה השירית לארוס, לאהובה, לבת, לעלמה, את האטריובוטים של האלוהות, נשאר המתח הדיאלקטי, נשאר האמביוולנטיות המכאיבה כחלק בלתי-נפרד מעצם הקיום האנושי, ללא תיקון, ללא פתרון. רק הנר הקטן, "אורך", "יען אין עוד אחר", "נרך האביון", "הנר הלוחך" של הארוס מאיר את חוף המבטחים המדומים של השירה האלתרמנית. ומשום כך נשאר "חצוי העולם, כי הוא שניים" והליכותינו-מסעותינו הן ללא קץ, פגישותינו ל"אין קץ", ו"בלי קץ". נע ונד המת-החי "אל ערי נכאינו". הקרבה והזהות כמעט שבהבעה הלשונית משמעותן כמכשיר היעיל ביותר להעמיד אותנו על התהום המפרידה בין קיומנו לבין הסיטואציה הקיומית שהועלתה עליידי שפתו של המשורר העברי המודרני דווקא בעקיבתו הדבקה אחרי הלשון התנ"כית ושילוב דימוייה בתוך הפסיפס של נופו הפיוטי.

עצם הספירה של הקיום האנושי נראית מפוקפקת וכל 'הדרכים' המוליכות אל הארוס, במקום להסיר את איומי המפוקפק אך מגבירות אותם. משהו מתהליך הדהומאניזציה והרדוקציה של השיר האנושי, המאפיינות את תיאור מצבו של האדם בספרות המודרנית, מורגש בשירי אלתרמן. קאפקא רואה בכמה מסיפוריו ברדוקציה של האנושי לספירה של עולם החיות דרך פיוטית כדי לציין את הסיטואציה של האדם. ואם גם הצדק עם גבריאל מוקד,³ המבחין בין דרגות שונות של עיצוב מוטיב 'המטאמורפוזיס ביצירת קפקא', אין ספק שגם 'מוטיב ההאנשה של פעילות ואופי החיות',⁴ המתבטא בסיפורים כמו "עיוני כלב", "יוספינה הזמרת" ו"המחילה", מגלה בדרך תיאור טיב ה'האנשה' הזו את המפוקפק והפרובלמאטי של קיומנו אנו. לצורך דיוננו ראוי להזכיר, שמוטיב 'החולד' תופס מקום חשוב בסיפורי קפקא. לא רק בסיפור "Der Bau" ("המחילה") אלא בעיקר בסיפור "החולד-הענקי".⁵ האופי הכפייטי של האהבה אצל אלתרמן הוא אספקט מיוחד של תהליך הדהומאניזציה המוליך ל'הר הדומיות', למקדש הארוס ולפולחן העלמה:

³ גבריאל מוקד: עיונים ב'המטאמורפוזיס' לפראנץ קאפקא, המהדיר, תל-אביב, בעיקר עמ' 197 – 207.

⁴ גבריאל מוקד, שם, בעיקר עמ' 198.

⁵ פ' קאפקא, Der Riesenmaulwurf.

על קבים אליך שירי מדדים –

הה, קראי לי!

יפה עד בושה את!

לבוש לתפארת אצא מדעתי

אל אורך הבוקע בשער!

מה המחיר לחיי שחצו בגלגלך,

שחךדו לקולך? מה לומר, מה לתת

לתוגה הפראית הרוצה רק אליך,

המושטת פפות לפרזל הלוחט?...

("על קבים אליך", כוכבים בחוץ)

יש משהו משפיל, משעבד וחולני בפולחן הארוס, בחוויה 'בהר הדומיות'. הנעלה ביותר משפיל, מדכא. עם מצב זה משלים המשורר ואין מנוס מפניו. "מה גדול המחיר שנתתי בבשרך" – הסיום הזה של השיר "העיניים הרעבות" לביאליק כבר מעלה אמנם את נושא הרדוקציה של האנושי בחווית הארוס. אבל אצל ביאליק מציין סיום זה את תהליך ההתפכחות והוא אות ההתקוממות נגד השתלטות פולחן הארוס, נגד הנצחת 'שמחת עניים', נגד הפיכה של 'רגע קטן' שבו "מאושר הייתי בלי-חוק", לנצח כביכול. האלה של הארוס מופיעה אצל ביאליק כאפשרות בלבד, שממנה מסתייג המשורר. אצל אלתרמן האלה זו נהפכת לעובדה, לסיוט מרכזי ומכריע בעולמו הפיוטי. ארוס הוא הערך עליון שבשירי "כוכבים בחוץ" ו"שמחת עניים". "ב'עיר היונה" התמונה הולכת ומשתנית, אבל שם גם הולך ומשתנה עולמו של אלתרמן משירה פרסונאלית על יחסה המיוחד לזמן, הטעון עוד בירור יסודי, לשירה חברתית, פוליטית, שעניין מיוחד לה בהיסטוריה וממילא יש בה תפישה חדשה של הזמן.

השוואה בין שירי "כוכבים בחוץ" ושירי "שמחת עניים" מלמדת אותנו להקשיב לשינויים שבהערכת הארוס. בשני הספרים הארוס הוא אמנם ערך־החיים העליון. יסודות מאקאבריים ונטיות לדהומאניזציה בעקבות מסירת הפרימאט לארוס בולטים ב"שמחת עניים" כמו ב"כוכבים בחוץ". אך ב"כוכבים בחוץ" מגיע פולחן ההאלהה של הארוס לשיאו. שירי "שמחת עניים" מתרחקים ממידת ההאלהה של הארוס הכלולה בעיקר בחלק השני של שירי "כוכבים בחוץ". ושוב נדמה לי שנחוץ להזכיר שהשיר "בהר הדומיות" מהווה את המרכז ובהבנתו תלויה האינטרפרטציה הנכונה של שאר השירים. ומשום שאסור לה לפרשנות – אפילו אם היא קולעת למטרה – לפגוע ביופיו ובשלמותו של השיר על־ידי חישוף הריאליה החווייתית, שרק שפת השיר יאה לה, נסתפק ברמז, שהיחס בין השיר "לבדך" לבין השיר "בהר־הדומיות" הוא זה של חלק חווייתי לחווייה בכללותה. גופה העירום של האשה הוא אובייקט הפולחן והוא מרכז העולם. הכוכבים הם אמנם מחוץ לספירה האנושית, אבל למרות ההכרה שהרקיע הוא קר ואדיש לגבי האנושי, משך כביכול העירום של העלמה אפילו את תשומת לב הכוכבים:

שׁוֹקֵןךָ תְּהִלָּה לְלוֹטְשֵׁי הַמַּתְכָּת.

מְרוֹץ גְּזַרְתְּךָ מְפַנֵּק וּמְהִיר.

כֶּךָ מְסַתְּפָלִים כּוֹכְבֵי הַלָּקֶת,

לֶךְ נוֹתְמִים דְּבִי הַצִּיר.

("לבדך", כוכבים בחוץ)

חוויית הארוס בחינת חווייה קוסמית יכולה לרגע קט אפילו לזעזע את אדישות הכוכבים. כל העיגולים הם למעשה עיגול אחד בלבד, סביב האהובה, סביב הארוס. כל העליות והירידות של האדם מתרחשות בתוך העיגול הזה.

מן הראוי להזכיר כאן איזו משמעות אחרת לגמרי מעניק אורי צבי גרינברג למוטיב העיגול בשיריו! אבל הבדל זה קשור בתפישה נבדלת מאוד של הזמן וההיסטוריה בשירי גרינברג מזו שבשירי אלתרמן. בעוד שאצל אלתרמן הארוס, האשה, הם העיגול המקפל בחובו את כל הדרכים והניגודים, העיגול אצל גרינברג הוא עיגול ההיסטוריה היהודית על חוקיותה האימננטית, על אמיתותה וערכיה. עיגול הארוס הוא פרט

בלבד, שערכו ומשמעותו מותנים גם הם על-ידי החוקיות ההיסטורית, שבעיגולה היא ראות
היסטורית סינאופטית, על-זמנית:

נְשׂוּאָה אֲנִי כָּךְ אֶת עַמִּי!...

ועופות הטֶרֶף צוֹנְחִים-בְּעִגּוּל-לְכַל-רֹאשׁ.

אָבֵל – הוּא הָעַם הַגָּדוֹל, הוּא הָעַם הַקָּדוֹשׁ;

הִנֵּה הִנֵּה וַיְהִי כְּאִלְהֵי מִסִּינַי... וְדָגוּל,

בְּזָה עִגּוּל הַזָּמָן, הָעֶפֶר וְהַמְּרֹאֵת הַצּוֹבְאוֹת:

בְּזָה עִגּוּל יָמִים וּנְהָרוֹת, שְׁגוּיוֹת בָּם טוֹבְעוֹת

ועופות הטֶרֶף מְעַל, שְׂגָם הֵם בְּעִגּוּל - -

סיני הָהָר לְפָנֵינוּ עֵשֶׂן וּבֹעֵר.

מִשֶּׁה מְדַבֵּר וְהֶאֱלֹהִים יַעֲנֵנוּ בְּקוֹל.

(אצ"ג, "שיר העיגול", רחובות הנהר, שיח-שכ)

ואותו המוטיב אצל אלתרמן:

מְסַבֵּיבֵךְ, מְסַבֵּיבֵךְ נִסְתַּחֲרַר עִגּוּלִי,

וְכָל זְרִיחוֹתֵי

וְכָל שְׁקִיעוֹתֵי

מְשִׁיקוֹת אֶת יַיִן הַלֹּהֵט לְסַנֵּיף.

...כָּאֵז אֲנִי עוֹמֵד שְׁבוּי בְּעִגּוּלֵךְ.

("בהר הדומיות", כוכבים בחוץ)

העיגול, 'עיגולי', 'עיגולך' הוא ממלכת הארוס. הוא מבטיח אותה השיבה שעל טיבה דיברנו בפרק הקודם. אין לעיגול זה משמעות היסטורית. הוא אֶ-היסטורי, אבל במובן הדורש עוד עיון ובו נעסוק בפרק הבא. זריחה ושקיעה, עלייה וירידה, חיים ומוות מאוחדים בעיגול הזה. האלוהי הוא אימאננטי בלבד, אפשר לומר שהוא זהה עם האילי, ואובייקט הפולחן הוא הבת־העלמה. וכך נהפכת שירת אל־תרמן לשלב חשוב וגורלי בתהליך עקירת הלשון העברית משורשי קרקעיותה הסקראלית, תהליך הפותח את שעת לידת ספרותנו החדשה. מטבעות־לשון מהתנ"ך, מהתפילות והפיוטים, הדימויים הנועזים ביותר המוגשים בעולם הסאקראלי לקראת המאמץ לבטא מה שאינו ניתן לביטוי, היינו קשר האהבה בין האדם והאל, הסתערות הלשון עד קצה־גבול אפשרויותיה – לכל זה רק מטרה אחת ויחידה אצל אל־תרמן: העיגול, דרך־הדרכים, רגלי הבת, האהובה: "...כי עבר בשנתך אלהי" הוא אל־הארוס, ה'אל' ש"ינצור את אורך" ... זהו האל שאליו פונה שירת אל־תרמן. אין מלבדו: "אלהי, אלהי בתי / קרא מספד, כי שמחה במעוננו!" שיר הסיום ב"שמחת עניים" מזהה את האל עם הבת, שהיא מקור 'שמחת־העניים', בה שמחה ומספד קשורים קשר בל־ינתק. מצבנו האנושי אינו משאיר מקום לאל אחר, ולשמחה אחרת, ויש ותפילת המשורר, האדם, המת־החי, פונה ישר אל הבת, העלמה, האחות, בדבקות הבוקעת ועולה מתוך חווית המסתורין האימננטי:

...בואי, בואי אחת אין שְׁנֵיהָ

בואי, בואי אַחַת עֲנֵיהָ,

הַעֲלֵי הַמְּנוּרָה

בְּקִבּוּן,

וְסֵלִי פְּנֵי נוֹרָא

וְאַבְיּוֹן-----

שְׁתֵּהֵי רִנּוֹנוֹ

עד שְׁחֲרִית, - -

("שיר מחול", שמחת עניים)

מבחינה לשונית לפנינו טכסט מאלף עד מאוד, היכול לשמש דוגמה לגורלה של הלשון העברית במעברה מעולם סאקראלי לעולם חילוני. ואל יחשוב מישהו שלפנינו פרובלמה פורמאלית-אסתטית בלבד. מה שקורה ללשון קורה לנשמת-העם ויש שמהפכות רוחניות, תהפוכות בנשמת העם, קובעות יחס חדש לשפה. על כל פנים, בלי פסקנות נוקשה בדבר מוקדם ומאוחר יש מקום לומר, כי מה שאירע ללשון משנה את הנוף הנפשי-הרוחני של העם. בדיקה קפדנית של הקטע השירי שלפנינו יכולה להסתמך על ארבעה מקורות של הספרות הסקראלית, ששימשו מעין-השראה לאלתרמן:

"בואי אחות" - "בואי כלה"

(שם) ("לכה דודי")

"אחת ואין שנייה" - "והוא אחד ואין שני"

(שם) (תפילת "אדון עולם")

לצליל הפנימי (innerer Gliecklang) 'אחת-אחות' פונקציה מיוחדת, לקרב את הייחוד של אחת, הזזה עם האָקָד, שהוא האל, עם ה'אחות', הבת, העלמה.

"וחלי פני נורא ואביון" חלו נא פני אל במיטב הגיון

"-מלאכי רחמים משרתי עליון ירחם".
אולי יחוס עם עני ואביון. / אולי

(שם)

(פזמון מתוך סליחות)

בפזמון, האדם הפונה אל קונו, עם ישראל הפונה לאלוהיו, הוא המבקש רחמים על העני ואביון, שהוא האדם מול האל. אצל אלטרמן הוצא האל, והדו-שיח מתרחש בין העני-האביון, העני-כמת, לבין הבת.

"שתהיי רנונו" - "ויבא שוועתנו מבוקר"

עד שחרית". וייראה רינונו עד ערב"

(שם) ("יעלה" מתוך ערבית ליום-כיפור)

העניי־האביון הוא האדם המודרני הפונה מתוך הסיטואציה המבטיחה כמטרה עליונה את ההליכה ל'הר־הדומיות', את 'שמחת־עניים', אל העלמה, אל האחות־הבת, בחינת 'אחות עניה'. היא אובייקט ההאלהה והתפילה, כפותה וצמודה לאותו המצב, ל- condition humaine של שמחת עניים. ארעיותה אינה מכשול בדרך ההאלהה. התחומים מתערבבים ומתחלפים בתוך השיר. 'האביון', האדם, המת־החי, הוא גם ה'נורא', האל. המת־החי פונה אל האחות־העלמה (ב"שיר מחול"), בקריאת האל אל האדם בגן־עדן: "הן שמעת, הן שמעת בקראי לך אֵיך...".

האוהב, בחינת המת־החי, מופיע בתכונות ובסמכויות של האל־הקנא. הגרוטסקי שבהאלהת הארוס, הוא האופי הפיקטיבי שבהפיכתו לערך מוחלט, בולט יותר בשירי "שמחת עניים" מבשירי "כוכבים בחוץ". האוהב כמעונה, כהלך נצחי – כאילו אהבתו הטביעה על מצחו אות־קין – מוטיב זה מתפתח במלואו ב"שמחת עניים". ואין תימה: "כוכבים בחוץ" הם וידוי אכסטאטי על התגלות מיסתורי הארוס בכל קסמי־אושרו, ששיאם הושג בארבעת הבתים הראשונים של השיר "בהר הדומיות". אחר־כך עוברת האהבה לשלב חדש של שיעבוד, הדורש התבטלות, השפלה, שלב הלוּבש יותר ויותר אופי של כפייה חולנית. ולא יתכן אחרת משום שהקרבה הגדולה והאפשרית ביותר הוציאה לאור את הזרות במלואה, שסימנה המובהק היא הקנאה. אבל מהרגע שבו האוהב הוא המקנא הוכח בעליל האופי הפיקטיבי של הארוס כערך מוחלט, כאילו היה לאל ידו לגאול את האני הבודד! טראגית־קומית היתה ההאלהה של הבת ודו־פרצופית התפילה אל אליל הארוס:

כִּי אֲנִי מִתְפַּלֵּל

שְׁתֵּהֵי שְׁלִי,

רק לְמַעַן אוּכַל אוֹתָךְ לְשַׁפֵּחַ.

("על קביים אלייך", כוכבים בחוץ)

הנהו ההיגד העילאי! הנהו הסיכום של העלייה להר הדומיות! הארוס כמחשבת־כפייה, כטירוף המחלל את כבוד האדם! מסע לאין קץ, הליכה מייגעת סביב סביב העיגול עם הנטל המוחץ של הזרות שהתנוונה לקנאה. "שתהיי שלי" כדי ששוב לפחות אוכל לומר אני,

מאחר ש'אנחנו' התחמק מאתנו. לפנינו בעצם תהליך טבעי, ידוע היטב בשירה המודרנית, בעיקר מאז *Fleurs du mal* לבודלר. מאין לו מטרת חיים כוללת, עם אבדן ערכים מוחלטים, נאחז הכוסף למשהו נצחי בארוס והעמיסו במשא כבד מנשוא. הארעיות שהוחלפה במקום הנצח, סופה אכזבה צורבת. האל המדומה נהפך לדיבוק. לשווא הוא המאמץ "לארוז את שרידי הבינה..." לבריהה. גם היא, הבריהה, בדומה למסע הגעגועים, מוליכה סחור סחור, עמוק-עמוק לתוך העיגול. המחלה היא התרופה והתרופה מולידה את המחלה.

"אם ירצה אלהים ונרד מתליה..." אבל מי כאן אלוהים, מאחר שהסמכויות ותוארי האלוהי חולקו בין האוהב והאהובה? הדרכים אלייך והדרכים אלי מוליכות שוב אל העיגול המוליד את הברכה ומחדש את הקללה. האמת האחרונה היא הזרות:

שׁוֹתֵק וְנִכְרִי, בְּחֶדְרֵךְ הַשָּׁלוֹ,

אֶחָפָה לְךָ כְּמוֹ נֶעְלִיף.

(שם)

האוהב הוא הזר המקנא לחן רעייתו. קיומו הוא שדי. אבל קנאתו מרעילה את אהבתו והופכת אותה לשנאה. כל מה שהיה קודם מעיין האושר נהפך לו למקנא למקור היסורים. שמלתה של האהובה, צחוקה, הם עתה נשקה המסוכן ביותר, משום ששמלה, צחוק וחג, בדומה לתכשיטי הבת, נראים לו למקנא כסימני הבגידה, משום שהם מיועדים לבני הזימה. וכך האוהב הוא האל-המקנא והעיט. המת-החי לא יחדל לדאוג לעלמה, אבל דאגתו היא נקמתו:

מְאַצְבֶּע זָרִים, מְמַבֵּט וּנְשִׁימָה,

קִנְאָתִי תִסְבֵּךְ פָּאם.

וְשִׁמְתִיךָ לְשִׁמָּה, וְיִשְׁבֶּתְךָ נְשִׁמָּה, - - -

וְכֹפְצוֹ עוֹגְבִיךָ וְלֹא נְשִׁיבִם,

("הזר מקנא לחן רעייתו", שמחת עניים)

המת־חזי סובב בקנאתו את האהובה כאם, אבל הוא גם האב והאל המקנא. "והיית לשמה,
למשל ולשנינה... " (דברים כח, לז): כך מאיים 'אל קנא' על עמו. בניגוד לשירי "כוכבים
בחוץ", שמרכזם האלהה של הבת־האשה, מפתחים שירי "שמחת עניים" את תהליך
הצמיחה של היסוד הקוטבי להערצה, להאלהה, יסוד אימאננטי לאהבה האמביוואלנטית,
את הקנאה הנקמנית, עיגול הארוס הוא עיגול העיט

וְאֲנִי מְעַגֵּל עוֹלָמִים לְךָ עָג

וְאֲנִי עַל קוֹו כְּמוֹ עֵיט חָג.

----לא תנוסי מקול הָעֵיט.

בְּעֶרְבֵךְ הַדְּאוּג, בְּסִדְרֵךְ הָעֵנִי ---

צוֹעֵקָה, צוֹעֵקָה אֶהְבֵּת הָעֵיט ---

בוֹאִי, בַּת! לְעוֹלָם אֵל יִצְמַח הַשֵּׁת,

בְּדֶרֶךְ בִּינֶךָ וּבֵין הָעֵיט!

("שיר מחול", שם)

והמוטיב של צעקת העיט צף ועולה עוד פעם באותו השיר. זוהי זעקת האהבה הנקמנית של
הזר המקנא, שמעלה את עצמו ממימד המת־חזי לדרגת אל קנא ונוקם. אבל האם אין היסוד
הזה, שהוא הקוטב השני של חוויית הארוס, האם אין השדי, החולני וההרסני שבתגובה
המאוכזבת של 'המת־חזי', קורע את הלוט מעל פני ההאלהה? לאילו ירידות תהומיות
מוליכה העליה ל'הר־הדומיות'! מה נועז, עצוב ומפוקפק נראה ממעוף העיט, העג בעיגול
הקנאות הנקמנית, הנוף האכסטאטי של מסתורי 'הר הדמויות'! ומה לא נעשה בשירי
"כוכבים בחוץ" כדי להעניק אותנטיות פיוטית, תוקף משכנע, לזיהוי הבלעדי של האלוהי
עם חוויית הארוס! דימויי השיר, תמונותיו, הבעות פיגוראטיביות, הועברו אליו מתוך
אוצרותיה הנעלים ביותר של הספרות הסקראלית!

נתעכב נא על כמה דימויים:

...את הלילה שְׁלָךְ...

שְׁנֵשָׂא אֶת חֲלִי הַמְּקַדָּשׁ לָךְ לְעַד,

שְׁיַנְע לְעֲנוֹת רַק בְּשִׁמְךָ הָאֶחָד –

("יין של סתו", כוכבים בחוץ)

"אכן חליינו הוא נשא" – נאמר על עבד ה'. חוויית הלילה, העמידה על "דלתייך", זהות עם הסיטואציה של 'עבד ה'. "שמך האחד", שהוא שם האחת, האחות, האהובה, הוא הייחוד האלוהי: שמה של 'היחידה' ושל זה שהוא "אחד ואין יחיד כיחודו" – כאילו הם היינו הך! והבית השני ממשיך בחישול לשוני של פולחן ההאלהה המוחלטת: "...מה יקרו לי חיי שהיו הדומך!" – והארץ הדום רגלי... האל בשירי אלתרמן הוא הארוס. אוצרות הלשון ההיסטוריים, ערכי העם מני אז הוערמו לרגליו, שהן רגלי הבת־העלמה. פולחן זה הוא דו־פרצופי. מצד אחד הוא שחרור מאימת המוות, מביעותי האפס:

בְּתִי שְׁנוֹמֵי חוֹדְלוֹת לְרוּץ לְקִרְאֵת הַמְּנוֹת

בְּהַתְּגַלוֹת בְּרַכְּךָ מִבְּעַד לְשִׁמְלָה

("תמצית הערב", שם)

או בלשון "שמחת עניים":

רְעִיָה נִרְצָעָה וְנִצְחִית,

אִם כָּל סֵי הַצּוֹפָה תִּצְרַמְנוֹת,

אֶת שׁוֹמְרֵת הַקּוֹ הַיְחִיד,

הַמְּבַדִּיל בֵּין חַיֵּינוּ לְמָנוֹת.

("שיר שמחת עינים", שמחת עניים)

אבל השחרור והגאולה הם רק לשעה. חוקת העיגול מובילה לקוטב המנוגד – אל 'משחיתך', אל 'בור', אל הקבר. הדבקות המיסטית וההאלהה מולידות את הזרות ואת הקנאה. גם האכסטאזה של הר־הדומיות אינה מוליכה מעבר לעיגול של "שמחת עניים".