



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 מאופייין; 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, אֲדָמוּ 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 חטאינו 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).¹ 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

¹ 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).²

² 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.