



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.¹

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:²

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

וְאִזְ 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.³ 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.

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