

מאבק וסינתזה בין פוסט־ציונות יהודית לבין פוסט־יהדות ציונית ביצירת אלטרמן

מרדכי שלו

פרק ראשון: חוק השיבה המנצחת

א

תבנית רווחת ביצירת אלטרמן היא התבנית שאפשר לכנותה בשם השיבה המנצחת: משהו או מישהו שניסו לעזובו, לגרשו, לזנוח אותו, לנוס מפניו או למחות את עקבותיו, שב כמנצח אל העוזב, המגרש, הזונה, המוחה או הנס – ואין מנוס מפניו. המילים 'שוא' או 'לשוא' מיטיבות מאוד לשקף את כשלונם של נסיונות הדחייה ואת נצחוננו הסופי של הנדחה, או של זה שנסים מפניו, הקל מהשורה הראשונה של השיר הראשון בספרו הראשון של אלטרמן ועד שורות הלכות מן המחצית השנייה של ספרו האחרון:

[א]

עוד חוזר הנגון שזנחת לשוא
והדרך עודנה נפקחת לארץ

[ב]

חברים יקרים, חברות יקרות,

* המאמר שלפנינו הוא קיצור ועיבוד מסחו הנרחבת של מרדכי שלו – 'מי מפחד משמחת עניים' שנתפרסמה בגליונות 5 ו-6 של כתב העת אלפיים, 1992. במהדורת אלפיים המסה היא ספרותית בעיקרה, ואילו המאמר שלפנינו הוא בעיקרו הגותי, שכן המחבר משמיט בו חלק ניכר מערכת ההנמקות הספרותיות והמסורתיות לתזות שלו. המתעניין יוכל למצוא מערכת זו בהרחבה ובהעמקה במהדורת אלפיים, ואילו כאן המחבר מתרכז בפיתוח התזות גופן. מראי מקום למובאות מכתבי נתן אלטרמן מצוינים בתוך סוגריים בתוך הטקסט. מראי מקום למובאות אחרות מובאים ברשימת ההערות בסוף המאמר. כל ההדגשות, אם לא צוין אחרת, הן של מחבר המאמר.

אולי סתתנו שוא.
אם גם נמחה את עקבותיו מן הקורות,
הקורות תהיינה עקבותיו.

בקטע [א] הפותח כאמור את הספר הראשון (כוכבים בחוץ, 1938) 'הנגון שזנחת לשוא' הוא החוזר כמנצה לאחר שכל הנסיונות לזונחו מתגלים כנסיונות-שווא, ובקטע [ב], הלקוח מן המחצית השנייה של הספר האחרון (המסכה האחרונה, תל-אביב 1968; מובא מתוך במעגל, תל-אביב תשל"ה, עמ' 250), דוד בן-גוריון הוא השב וידו על העליונה - על אף כל טרחות-השווא למחות את עקבותיו מן הקורות'.

ההבדל העצום בין הו'אנרים, בין הנושאים ואפילו בין הרמות, וכן גם המרחק הכביר בזמן (יותר משלושים שנה!) - כל אלו לא זו בלבד שאינם מעיבים על התבנית המשותפת של השיבה המנצחת, אלא הם אף מחזקים אותה. יתר על כן, ההשערה על דבר קיומה הכולל, כאחת התבניות הרזות ביותר בשירת אלתרמן, נהפכת לוודאות נוכח התגלותה פעמים כה רבות, ובווריאציות לאין ספור, בין שני הקצוות הללו של ראשון ואחרון, בכל הרבדים בכל הרמות ובכל הסוגים הספרותיים. כך, למשל, לאחר התאבדותם של איש לח"י ואיש אצ"ל בבית הכלא בירושלים על-סף הוצאתם להורג, וחרף שנאתו העמוקה של אלתרמן ל'פורשים' (באותה תקופה) וקריאותיו החוזרות ונשנות למלחמת אחים גלויה נגדם - אין הוא יכול, בכנותו הרבה, שלא להתוודות בפני עצמו ובפני קוראיו על כשלון הניסיון לדחות מעליו את 'הודה של אותה שעת ליל'; ושוב פועם ה'שוא' בחוקה, פעמיים בוו אחר זו ובאותו תפקיד:

אל נסב את צינינו. לשוא נתפכש
להודיה של אותה שעת-ליל.
שוא נדם. כי דוברת לשון האש
בה שרפו את עצמם השנים.

(ליל ההתאבדות', הטור השביעי, ג, תל-אביב תשל"ה, עמ' 334)

כפל השוואים מחזיר אותנו כמעט מאליו אל ההלם הכפול של צמד השוואים המפורסם מכולם, מן השיר השני של הספר הראשון, כאשר הדמות הדחוייה שהיאני' מנסה לסלקה מעליו ולחסום בפניה את הדרך חזרה מבלי להגדירה - שבה אף היא וכובשת אותו בכוח עצום באמצעות שני השוואים, והפעם 'לנצח':

כי סערת עלי, לנצח אנגנה.
שוא חומה אצור לה, שוא אציב דלתיים:

(פגישה לאין קץ', שירים שמכבר, תל-אביב 1972, עמ' 8)

בין פוסט-ציונות יהודית לפוסט-יהדות ציונית ביצירת אלתרמן

בדיוק כפי שקורה בתחום הבידור הקל, גם בלא השוואים:

גם אם תנצל דלתים
לי תפתחנה הן.

(‘פרח בר’, פזמונים ושירי זמר, ב, תל-אביב 1979, עמ’ 323)

לא כל שכן ב’תבת-הזמרה נפרדת’, מן הפרק האחרון של ‘כוכבים בחוץ’; שם ‘תבל’ היא זו החוזרת כמנצחת לאחר שמנסים לדחותה, או כלשון השיר ‘לפרוק אותה, ושוב מגלים ה’שוא’ בבחירות שאין דומה לה את תבוסת הניסיון הזה:

מה דבקתי בך, תבל,
שוא לפרק אותך נסיתי.

(‘תבת-הזמרה נפרדת’, שירים שמכבר, עמ’ 113)

ההנחה כי מונח איזה דגם אחיד ביסוד כל המצבים האלה, הפוזורים על פני מחוזות כה שונים זה מזה בזמן, באיכות, בצורה ובתוכן, לא תהא אפוא קלושה מן האוויר, מה-גם שהתוצאה היא תמיד אחת ובהתאם לה אפשר, לפי-שעה, לנסח את מה שמתגלה כחוק ברזל של השירה האלתרמנית: מי שמנסים להינתק מעליו – חוזר תמיד כשירו על העליונה.¹

ב

האם גם ב’שמחת עניים’ שולט ופועל החוק המדהים הזה? אכן, שיבתו המנצחת של המית לארצות החיים, לאחר שגורש מהן ככלב, היא כמעט הנושא הראשי של היצירה:

כי מספד ואלות לא יוכלו למת.
ובמקלות יגרש וחזר ככלב.

(שם, עמ’ 198)

המית הוא, כידוע, מי שכרתו את ראשו בראשית ‘שמחת עניים’, אך בהתאם לחוק הברזל שנוסח לעיל – הוא חזר כמנצח ומנרדף נהפך לרודף:

אז עלה תברזל, בתי,
והסיר גם ראשי מאלך.
ודבר לא נותר, בלתי

עֲפָרֵי הַמֶּרְדֵּף גְּעֻלָּהּ.

(שם, עמ' 152)

שיבתו המנצחת של המגורש או המומת מושרת אפוא בעוצמה רבה גם ביצירה זו, והשתלטותה עליה שלמה ומושלמת. הנסיונות של הבת או 'הרעיה' להבריח את 'הדוד' מעליה, להינתק מעליו או לנוס מפניו - מושמים לאל לכל אורכה ורוחבה של 'שמחת עניים' והמת חוגג, וחוזר וחוגג, את חזרתו המנצחת באמצעות פעלים רבים משורש ש"ר"ב הממלאים, הן מבחינה צלילית והן מבחינה תוכנית, את תפקיד ה'שוא' ביצירות אחרות וגוברים תמיד באורח חד-משמעי על כל פועלי הניתוק, ההתרה, הקריעה והמנוסה המוצבים כנגדם כמימים ימימה:

כִּי גִתְקָה וְאֲנִי מְעַטֶּה.

כִּי גִתְרַת וְאֲשִׁיב הַקָּשֶׁר.

כִּי יָדִי הִנֵּה שָׁבוּ וַתִּבֶּךְ

גִּזְרֵתְךָ הַקְּשׁוּבָה כְּגֶשֶׁר.

(שם, עמ' 176)

וכן גם:

כִּי בִשְׁקֶר וּבְחֶשֶׁךְ קָרְעוּהָ מֵאִתִּי,

וְאֵמֶת הוּא שׁוֹבֵי אֵלֶיךָ.

(שם, עמ' 177)

כמו ה'שוא' כן גם ה'שוב' למינהו יכול גם כאן לפנות את מקומו למילים או לצירופים אחרים המשקפים אף הם את כשלון הנסיונות לדחות, להינתק או לנוס:

אִם תִּנוּסִי אֶל סֵתֶר בַּיִת,

אִם בְּשֶׁבֶת רָעִים תִּשְׁטִי,

לֹא תִנוּסִי מִקוֹל הָעֵיט,

הַמִּצְעֵק לָךְ: אֲשֶׁתִּי, אֲשֶׁתִּי!

(שם, עמ' 159)

פרק שני: המורשת המגורשת ושיבתה המנצחת

בין פוסט־ציונות יהודית לפוסט־יהדות ציונית ביצירת אלתרמן

באלף אלפי וריאציות, ביצירתו בכלל וב'שמחת עניים' בפרט? כאשר בורחים מדברים
כה רבים, בכל הרמות ובכל המישורים, ואלו חוזרים תמיד אל הבורח כמנצחים,
מתעורר החשד שבעצם אין בורחים אלא מדבר אחד והוא־הוא החוזר תמיד כשירו על
העליונה. אם נתחקה אפוא על עקבותיה של המנוסה הראשונה בכתבי אלתרמן
נמצא אותה כבר בשירי הבוסר המוקדמים שלו, 'בשטף עיר', 'לבן וצהוב' ועוד ועוד,
ובראש ובראשונה בשיר 'בעת שופר - לאם', שפרסם בכתובים, ה, גיליון כו, ה'
בסיון תרצ"א (21 במאי 1931) ומנחם דורמן כינס אותו בקובץ שירים 1931-1935
(תל־אביב תשמ"ד, עמ' 29):

וְאָנוּ נִסְנוּ מִמּוֹרֶשֶׁת,
אֲמָרְנוּ: נִצְלָה בָּהָר!
הָאֵם כָּל דָּרָךְ פָּח יוֹקֶשֶׁת,
אוּ כִּי פִתְנוּ שְׁבִיל נְאָר?

ההתוודות על עוון המנוסה, במקרה זה: המנוסה מן המורשת, מתקשרת היטב אל סמל
השופר שבו פותח השיר ובו הוא נגמר, ואל מוטיב יום הדין הקשור בו.
ואכן, תוצאותיה הקטלניות של המנוסה מן המורשת, כתוצאותיהן הקטלניות
של כל המנוסות וההינתקויות שנסקרו עד כה, אינן מאחרות לבוא בחשבון־הנפש
השופרי שהשיר כולו מבוסס עליו:

הִיָּה הָיִינוּ גְדוּעֵי שָׂרֵשׁ,
אֲמֹדָאִים בְּנִבְךָ יָם -
מִמְשָׁבוֹת מִשְׁבִּיתוֹת מֶרֶךְ
אִישׁ בָּרְעוּ נִפַח מְנָשִׁם.

(שם, עמ' 30)

גדיעת השורשים וקוצר הנשימה הם אפוא פועל יוצא של ההינתקות מן המורשת.
משום שנסנו ממורשת - היה היינו גדועי שורש, כפי שהדובר מתודה באותו נושא
ממש גם בהמשך:

אוּיָה לָנוּ שֶׁשָּׁגְגָנוּ,
צָרוֹר צָרְרוֹנוּ אֵימֹת שָׁנִיר.

(שם, שם)

ואכן, למול תמונת השורשים שנגדעו כתוצאה מן המנוסה השגויה והמבוהלת מן
המורשת, מופיעה בראשית השיר תמונת השורשים השלמים והרוויים לפני
המנוסה:

בְּחֶלֶב דְּמֵי אֶת שֶׁשֶׁךְ דְּרֵיתִי,
מֶלֶךְ עֲשִׂיתִיךָ בְּסִפּוּנוֹת חֲזָה.

(שם, עמ' 27)

הדוברת בשתי שורות אלו היא כמובן האם, האמורה לייצג באורח סטראוטיפי את המורשת האבודה, בלא כל התאמה הכרחית לאם האמתית. יתר על כן: כדי שהאם תוכל למלא את תפקיד המורשת והמורשת תוכל למלא את תפקיד האם, על אלתרמן להחזיר את האם הביתה וכך היא תתפקד כאם שורשית ותותר על האפשרויות שהעולם המודרני פותח בפניה, העולם המפחיד והמנוכר, האנטי-מורשתי:

בְּעֵדֶת אֶפְרוֹחַ, מְבַעֲתֶת עֵיט,
הַגִּיגֵי סְמֵרוֹ, יִקְרְאוּ - נוֹאֲשִׁים:
אִמָּא! אֵל תִּשְׂאֵי אֶת מִקְדָּשׁ הַבַּיִת,
אֵל תִּשְׂאֵי נְאוּם בְּאִסְפַּת נְשִׁים...

(שם, שם)

המורשת והאם - הראשונית, בניגוד צורב לאם המודרנית הנושאת נאום באספת נשים - צועדות אפוא יד ביד על פי שירים אלה. אכן, אין זה מקרה כלל כי כשם שהמשורר קורא ב'אוש': 'אל תשאי נאום באספת נשים' הוא גם קורא בנשימה אחת:

אֵל הַמִּיר נְתִיב קְדָמוֹן! (שם, עמ' 29).

שורשים גדועים, ואובדן החלב הבראשיתי המרווה את השורש וממילא גם את הצמח כולו, באים אפוא בעקבות המנוסה מן המורשת, ובצדם כל הפורענויות האחרות המתרגשות ובאות עקב המרת הנתיב הקדמון. ואומנם, הבית המתחיל במילים 'ואנו נסנו ממורשת' ופותח בו'ו החיבור הוא המשכו הישיר של הבית שקדם לו, המסתיים בשורות:

צְפוּר בְּדֵיהָ לֹא הִבְעִירָה,
יַעַל לֹא קָץ בְּמַעוֹן צוּרִים.

(שם, שם)

ציפור בדיה לא הבעירה. אבל אנחנו הבערנו! יעל לא קץ במעון צורים. אבל אנחנו קצנו! המנוסה מן המורשת וזה אפוא עם המרת הנתיב הקדמון, וזו מצדה זהה עם הבערת הענפים שאתה יושב עליהם ועם בעיטה שאתה עצמך בועט במעון צוריק

שגונן עליך תמיד. כלום ייפלא אפוא כי מיד לאחר הווידוי על כל אלה באה רשימת התוצאות המורחבת והמרשימה שפרדה זו ממקור החיוניות גוררת אחריה בהכרח? לבד מגדיעת השורשים, ומצבי האימה והחרדה הבאים בעקבותיה, מתווספות כאן המטפורות בדבר אובדן החום הטבעי ('מקרחון יום אל קרחון ליל') אובדן המחיה הטבעית ('עלינו טרוף ברית שנים') אובדן אוויר לנשימה ('ממשאבות משביתות מך/איש ברעו נפח מנשם') ועוד ועוד - כולן תוצאות הכרחיות של המנוסה מן המורשת ושל המרת הנתיב הקדמון, שמשוררים מן הדור הקודם הטיפו להן בכיטחון עצמי כביר וללא פשרה וכמה מתנועות הנוער החלוציות אכן אימצו אותן בהתלהבות:

אל תשמע, בני, אל מוסר אב
ולתורת אם אל און תט,
כי מוסר אב הוא: "קו לקו..."
ותורת אם: "לאט, לאט..."
וסופת אביב דוברת בן:
"הקשיבה, איש, לשיר הבן!

לשיר הבן ולשיר הבן,
הבא בצד ערפל עב...
והדרס לך שביל, וסירה מן
הדרך, הלק בה האב
כי למה תחטא אל הדור,
דור עתיד רחוק מוצף-אור?²

ד

במהדורה חדשה, בשלה ומשוכללת, מופיעה הקינה על השורשים הגדועים והצחיחים כעשר שנים לאחר הופעת הבוסר של 'בעת שופר - לאם'. המתכונת הפיוטית של הסליחות והימים הנוראים תופסת את מקום ה'שופר', והצבע היהודי, שבשירת הבוסר מודחק כמעט לחלוטין, בו'אנר המודרניסטי-אוניוורסלי, צובע ב'שמחת עניים' בראש ובראשונה את הצורות, המקרינות בעוצמה רבה גם על התכנים:

הנה שרשנו מך וכנצך הוא משלך
וגרעינגנו צם ואל מטר זעק,

(שירים שמכבר, עמ' 213)

'ארץ אבנים' היא ה-Wasteland של אלתרמן, 'ארץ הישימון' שלו. האם גם בה, כמו

גם אצל ט"ס אליוט, נגדעו השורשים ואבדו החיוניות והפּריון בעקבות המנוסה מן המורשת? ברור כי ברובד הזה האויב החיצוני ב'שמחת עניים' הוא פונקציה של המשבר הפנימי ולא הוא הגורם לעצירת המטר ולצום הגרעין. הנמענת היא 'הבת', ו'הבת' היא זו המנסה לשווא להינתק מעל 'תמת החי', שתפקידו המרכזי ביצירה הוא לסכל הינתקות זו ולמנוע התחברותה עם 'זרים', עם 'בני חם' שהיא מנסה לבוס אליהם מפניו:

ממלטך מבני־חם ונוצרך מקהלם,

ובעיקר:

ובלכתך אל משכב בשנים,
וביצוץ־זרים תשעטי,
לא תנוסי מאיש העינים,
המצעק לך: אשתי, אשתי!

(שם, עמ' 159-160)

הסוף הוא כמובן שיבה מנצחת של מי שנסים מפניו. אכן, השב האורב לבס מופיע אף הוא כבר בשירי הבוסר הראשונים:

לכל נס ולכל רוגע
יש אורב במארב...

(ליל קרנבל, שירים 1931-1935, עמ' 44)

מי הוא האורב? - הווה אומר: זה שנסים מפניו! אכן, גם בשירי הבוסר, אחת מתוצאות המנוסה היא נפילה במארבו של מי שמנסים להינתק ממנו. כך בכל הרבדים של השירה האלתרמנית: החל בשירו הראשון, 'בשטף עיר', המוביל ישר אל 'בעת שופר - לאם' ואל 'לבן וצהוב', דרך 'הרעיה' הנסה מפני המת' ב'שמחת עניים' ואינה מצליחה בשום פנים להינתק מעל 'עפרו המרדף נעליה', ועד לאב של חגיגת קיץ, ששיבתו אל הנס מפניו חוגגת את נצחונה כבר בעמוד הראשון של היצירה ('הבהוב ברק חורף') והיא למעשה 'החגיגה' הראשונה בחגיגת קיץ:

זכר אב עט לך־דף עד צואר
את הנס מפניו, ואין חיץ.

(חגיגת קיץ, תל־אביב 1977, עמ' 5)

בין פוסט־ציונות יהודית לפוסט־יהדות ציונית ביצירת אלתרמן

לא רק דימוי האב משותף לשתי היצירות, אלא גם המטפורה של העיט הרודף, חרף ההבדלים התהומיים; ועוד בעיר היונה, זמן רב לפני חגיגת קיץ, האורב מזוהה במפורש עם 'העצמות היהודית' הרודפת אחרי הנסים מפניה, זו החוגגת את שיבתה המנצחת אליהם ואין מנוס מפניה:

לְכֹל תִּנָּס מִמֶּנָּה - עַל תִּלְהָה
חִקְתָּהּ בְּקֶצֶה כֹּל דֶּרֶךְ וּמִסְלָה.

(יצלמי פנים, עיר היונה, תל־אביב 1978, עמ' 139)

על כן לא ייפלא כי 'עצמות יהודית' זו מעיר היונה ניתנת לזיהוי עם 'האב' לא רק בראשיתה של חגיגת קיץ אלא גם בהמשכה, כאשר נסיון 'הבן' להינתק מעליו - ובלשון היצירה 'לשכוח בן מי הוא' (!) - גורר אחריו שוב את שיבתו האלימה של האב הדחוי. מובן שאין זה אלא אחד המוטיבים בחגיגת קיץ, אך רישומו עמוק ורחב לאין שיעור יותר מכפי שהדבר נראָה במבט ראשון:

הָעַם יִרְבֶּה, יִגְיַע
אֶל עַת שְׁלוֹם שְׂאִין בָּהּ פֶּחַד,
וְאוֹ, לְבַל יִשְׁכַּח בֶּן מִי הוּא,
יָקוּם אַחֲרוֹן צְרִי בְשַׁעַר:
מִלִּילָה יַעֲמֵד אָבִיהוּ
לְהֶאֱבֵק עִמוֹ עַד שֶׁתֵּר.

(חגיגת קיץ, עמ' 69-70)

גם כאן 'האב' מוגדר כאויב, ואפילו אחרון האויבים וכנראה גם החזק שבהם, זה המונה בצורה מתוחכמת ביסוד כולם - אלא שהפעם תוצאות השיבה שונות באורח משמעותי מכל מה שהכרנו עד כה בשירת אלתרמן:

בְּזֶה הַמְּקוֹם הַמִּיעַד
יִהְיוּ נִפְתָּלִים הַשָּׁנִים
עַד הַיּוֹתֵם לְגוֹף אֶחָד,
חֲצִי עֶפְרַיִם, חֲצִי שְׁמַיִם.

(שם, עמ' 70)

תהום רובצת מבחינת הרמה, ההקשר והואנר בין הניסיון 'לנוס מן המורשת' בשירי הבוסר הפסאודו־מודרניסטיים הראשונים של אלתרמן לבין הניסיון 'לשכוח בן מי הוא' בחגיגת קיץ. אף על פי כן, ביסודו הניסיון הוא אחד במרבית גלגוליו

והתחפשויותיו (לא בכולם!); הוא הוא הגורר אחריו בסופו של דבר את שיבת מי שמנסים לשוכחו, זו אשר בהגיגת קיץ, לראשונה בשירת אלטרמן, מסתיימת במעין סינתזה ('עד היותם לגוף אחד/חציו עפר חציו שמים') הבאה דווקא כתוצאה משלילה, מניכור וממאבק איתנים כדרך הסינתזה ההגליאנית.

לפנינו אפוא הפעם, כמעט בסוף יצירתו של אלטרמן, לא שיבה מנצחת אלא שיבה ממזגת או מתמזגת, אם כי גם מיוזג זה כרוך באלימות לא מעטה. רמז למיוזג הזה אפשר למצוא כבר ב'שמחת עניים' – בבנם המשותף של 'המת' ו'הרעיה' השורד באורח-פלא בסוף היצירה לאחר המאבק המסורף המתנהל ביניהם.

סינתזה זו בין המורשת המגורשת והחוזרת, המתגלמת (ב'שמחת עניים') בדמות 'המת החי', לבין מי שמנסה להתיר עצמה מכבליו ('פי נפרת ואשיב הקשר'), זו המתגלמת בדמות 'הבת' או 'הרעיה' – סינתזה זו היא חלק אורגני בחזון הישועה האלטרמני, הכרוך בראשיתו בקטסטרופה איומה דווקא.

פרק שלישי: שמחת עניים כישועה וכשואה

ה

הדגם של סיפוק שנהפך לקטסטרופה או סיפוק שהוא קטסטרופה – לא זו בלבד שאינו סותר את הדגם הגאולתי-היהודי, כפי שהדבר נראה במבט ראשון, אלא שהוא עצם מעצמו ובשר מבשרו; שהרי היהדות מעיקרה, ולא דווקא בגלגולה הפרנקיסטי המעוות, דאגה באורח שיטתי ויסודי למלא דווקא את ימות המשיח בכל האסונות האפשריים ולא הניחה אפילו צרה צרורה אחת שלא מצאה לה מקום כבוד בכותל המזרח של החזון המשיחי: 'דור שבן-דוד בא בו --- צרות רבות וגזרות קשות מתחדשות, עד שהראשונה פקודה – שנייה ממהרת לבוא'.

משפט זה הוא חלק מפירוט הצרות והגזרות הללו, תומרות ורוחניות, חיצוניות ופנימיות, הכרוכות גם במותם בפועל של האמורים להיושע. אפשר למצוא פירוט כזה בתלמוד הבבלי, סנהדרין, צ"ו ואילך, ובמקורות רבים נוספים, תלויים או מקבילים, ועל פי מקורות אלו בואה של 'השמחה' ובואו של 'המשחית', אם נשתמש במינוח של 'שמחת עניים', הם כמעט הייבו-הך. כך אפילו מבחינת הרכב האותיות בכתיב המלא 'משחיתך'-'שימחתך'; ועל צהלת העני: 'מה טוב ומה נעים/כי באתני שמחת עניים', משיבה השמחה, כזכור: 'ותאמר השמחה: לא, כי בא משחיתך'.

דגם זה של סיפוק שנהפך לאסון הועתק לא רק קדימה, עד לגאולה בימיו של אלטרמן, הלוא היא הגאולה הציונית – ונדון בכך להלן – אלא גם אחורה עד לגאולה הראשונה: 'ציאת מצרים, שהיא אב-טיפוס לכל הגאולות האחרות (כגואל ראשון כן גם גואל אחרון) ולפי מדרשים רבים אף היא היתה כרוכה בשואה איומה ונוראה שכילתה את רוב העם.³ משמע כי לגבי עם ישראל בכללותו ימות הגאולה לא זו בלבד שאינם ימות שמחה – כפי שהעם חושב בטעות וגם כסברת 'העני' ב'שמחת

עניים', עד ש'השמחה' מעמידה אותו על טעותו - אלא הם ההפך הגמור מ'שמחה', דהיינו 'משחית'. המהפך הזה גם היה יכול להסתייע מבחינה לשונית בספר דניאל ('והודי בהפך עלי למשחית' - דניאל י:ח) - על דרך הדרש, כמובן, וכהשערה בלבד.

הבעיה כיצד ניצלים מחבלי המשיח נהפכה לנושא מבוקש ביותר, כתוצאה מן הדגם הזה, והצמיחה פתרונות שונים ומשונים. על כן נעשו חבלי משיח במידה מסוימת דומיננטיים יותר מן המשיח עצמו, חרף מחאותיהם הנמרצות של יחידים בדורם, כגון שמואל מנהרדעא במאה השלישית לספירה ('אין בין העולם הזה לימות המשיח אלא שעבוד מלכויות בלבד') והרמב"ם במצרים של המאה השתיים־עשרה, שחש בדאגה עצומה כיצד החזון האפוקליפטי בדבר חבלי הגאולה תופס את מקומו של חזון הגאולה הממשי כשהוא לעצמו.⁴

הן מבחינה כמותית והן מבחינה איכותית פותח הנושא והועצם כבר בתקופת המשנה והתלמוד עד כדי כך שכמה אמוראים ידועים־שם, גדולים שבגדולים, מבלל ומארץ־ישראל, וביניהם אפילו ר' יוחנן בכבודו ובעצמו, חרף התנגדותו הנחרצת של ריש לקיש, איחלו לעצמם, לא פחות ולא יותר, שלא יזכו לראות את המשיח לכשיבוא, ובלבד שיחשכו מעצמם את השואות הכרוכות בו. נראה כי הן היו בעיניהם בגדר של ודאות מוחלטת לא פחות ממנו, ואולי יותר. 'ייתה ולא אחמיניה!' (יבוא ולא אראנו!) - זו היתה אמרת הכנף המזעזעת המיוחסת לכל אלה. באורח טרגי למדי, התייצבה ההיסטוריה היהודית הלא־אלית דווקא לצדם ולא לצד הרציונליסטים ומתעבי האפוקליפטיקה, שהרי לאחר מכן, בדרך מסתורית שקשה עד מאוד להסבירה מבחינה רציונלית, כמה וכמה תאריכי גאולה מפורסמים שציפו להם בכליון־עיניים, לא פחות משיפה 'האיש' לשמחתו 'עד עת' - כגון רנ"ב (1492), ת"ח ות"ט (1648-1649 ואילך) ות"ר (1840) - נהפכו לשנים של אסונות כבדים כמו גירוש ספרד, פרעות חמלניצקי ועלילת דמשק; ניכרת התאמה מדהימה, היסטורית ולא רק ספרותית או תאולוגית, לדגם של היפוך הישועה לשואה.

1

הייפלא אפוא כי בואה של שמחת עניים, שמבחינת אחד מרבדיה המכריעים ביותר היא הישועה, כרוך יותר בחושך מאשר באור? 'בור ארד אתך, איש הארון!' - זו הנחמה שיש ביד 'השמחה' להגיש ל'עני' המסכן כשהיא רוצה להמתיק לו במקצת את בשורת האבדון שהנחיתה עליו בבתים הקודמים בד בבד עם הישועה שהביאה לו כביכול. ממילא דווקא בעצם האור הגדול שנגה עליו היא הופכת אותו לאחד מ'יושבי חושך' (שירים שמכבר, עמ' 163) 'ההולכים בחושך' (שם, עמ' 161), אשר שם חדש קורא לו: 'איש החושך' (שם, עמ' 160) המחשיך אפילו כל מי שמביט בו: 'ואראה את פניו וחשכתי' (שם, עמ' 195); ועוד ועוד - כל זאת כתוצאה ממה שהתאוה לו כל ימיו, מבוא השמחה אליו!

כבר הנביא עמוס, שיש לו זכות יוצרים על התבנית הבסיסית של הפרדוקס

הגאולתי, מתנבא במפורש על פי תבנית זו: 'הוי המתאווים את-יום ה' למה-זה לכם יום ה' הוא-השך ולא אור!' (ה:יח). כיוצא בזה מתנבא כביכול אלתרמן, כאלפיים ושבוע-מאות שנה אחריו: הוי המחכים לשמחת עניים! למה זה לכם שמחת עניים והיא משחית ולא שמחה! משחית ולא משית! חושך ולא אור! לא רק בתארו את בוא השמחה והבשורה ב'שמחת עניים' על פי דפוסים גאולתיים מובהקים: 'קול דודי דופק', ציפיה 'עד-עת', 'אשרי המחכה ויגיע', 'את עם עני תושיע' וכו', אלא גם בהופכו את הקערה על פיה ובשמו בבת-אחת ובאורח שיטתי ששון לאסון וגאולה לאפלה - צועד אלתרמן, מדעת ושלא-מדעת, בעקבות תבניות וסטראטיפים המתגלמים בין השאר הן במסורת המקראית והן במסורת התלמודית, הן במסורת הקבלית והן במסורת העממית, הן במישור הספרותי והן במישור ההיסטורי, הן במשיחיות אמת והן במשיחיות שקר.

הפתרון הגאולתי לחידת 'שמחת עניים' לא בלבד שאינו סותר אפוא את היפוך הישועה לשואה בשיר הפתיחה ובהמשכו, אלא אדרבא: הוא יוצא ממנו מתווק שבעתיים. ברם, מעבר לכל הדגמים והמקורות שאלתרמן הפליא לנצלם, ביודעין ובלאי-יודעין - ובלעדניהם אין להבין את היצירה עד תומה - אסור לשכוח כי 'שמחת עניים' היא קודם-ככל יצירה אקטואלית שנכתבה, כפי שמעיד עליה כמעט כל שיר בה, מתוך עימותים פנימיים קוטביים ומתוך חרדה איומה (אגב, חרדה זו עצמה היא אחד הגורמים שכפו על המשורר בחזקת-יד, ומתוך רגשות-אשם מובהקים, את השיבה אל דגמים, מקורות, תכנים וסגנונות אשר בעבר איש לא היטיב להשתחרר מהם יותר ממנו (כוכבים בחוץ!); לכן יש להעמידה למבחן הפרדוקס של ישועה-שואה לא רק על פי דגמיו התאולוגיים, ההיסטוריים והספרותיים-משיחיים, כפי שנעשה לעיל, אלא גם על פי דגמים קונקרטיים, הכרוכים ב'כאן' ו'בעכשיו' של היצירה ושל היוצר.

'שמחת עניים' היא אומנם הישועה, אבל הישועה שאלתרמן חווה ומכיוון שאלתרמן לא כתב לא תולדות ישראל בחרוזים ולא תאולוגיה יהודית בחרוזים; וגם לא סתם חידות שפתרון הוא היהדות, ובוודאי שלא המנונות פֶּרְנַקְסִיטִיִּים, אלא כתב (בחרוזים!) על מה שהפעים אותו ועל מה שריתק אותו ועל מה שזיעזע אותו ועל מה שהפחיד אותו, ובעיקר על מה שפילג אותו - הרי שאנו חייבים לפלס לנו דרך מן הישועה על פי דגמיה הפרדוקסליים המסורתיים, שהשפעתם עליו היא עצומה ומכרעת, אל הישועה על פי דגמיה האלטרמניים האקטואליים; אל הישועה שגם עליה, כמו על השמחה, תמיד מדובר בלשון נקבה - הלוא היא הציונות.

לציונות סיבות טובות מאוד להיקרא בשם 'שמחת עניים' גם מצד עצמה, ולא רק בהיותה יורשת תורגת ומוציאה לפועל מתוכמת של מבני ישועה קלסיים, שנושאי השמחה והעוני, כמוכח לעיל, תופסים בהם מקום מרכזי. במיוחד נאות הדבר בפי אלתרמן, שבצדס של שלונסקי, גרינברג, למדן ומשוררים אחרים שקדמו לו, הנציח

את דיוקנה של הציונות כ'שמחת עניים' זמן רב לפני שכתב את היצירה הנושאת את השם הזה. הוא עשה זאת בהקשרים שונים לחלוטין, בין השאר בלהיט שהרקיד שנים רבות את ארץ־ישראל והושר בפי כל על פי הלחן של יואל ולבה:

בָּאנוּ בְּלִי כֹל וְכֹל,
אָנוּ עֲנִי אֶתְמוּל,
לָנוּ הַגּוֹרֵל מָסָר
אֶת מִלְיוֹנֵי הַמֶּחָר.

צֹאֵנָא לַמַּעֲלָל,
תַּן־נָא שִׁיר מְנוּמֹר לְדָל,
הֵנָּה נֶאֱסַפּוּ לְרִקְד
בְּנֵי הָעֲנִי וְהַשּׁוֹט;
הוֹרָה, עָלִי, עָלִי,
אֵשׁ הַדְּלִיקִי בְּלִילִי,
טְהוֹרָה, רַבַּת אוֹרָה,
הוֹרָה מְדוּרָה!

(‘הורה מדורה’, פזמונים ושירי זמר, ב, עמ’ 307)

היש שם מתאים יותר לשיר זה מאשר ‘שמחת עניים’? השמחה נמצאת במרכז הפזמון החוזר שלו, כמו במרכזה של כל הורה, ומייצגים אותה הן מקצב הקפיצות והניתורים של מעגל הרוקדים והן בן־זוגה הקבוע, האור (עיין בסעיף הקודם), ששמחת המחול המשולהבת היא־היא המעלה אותו: ‘עָלִי, עָלִי’, ‘אֵשׁ הַדְּלִיקִי’, ‘רַבַּת אוֹרָה’, ‘מְדוּרָה’ וכו’. במרכז הפזמון החוזר עומדים אפוא האור והשמחה, ואילו במרכזה של כל אחד משני הבתים עומדים, כמובן, העניים: הן בשמות משורש זה ממש, ‘עֲנִי אֶתְמוּל’ בבית הראשון ו‘בְּנֵי הָעֲנִי’ בבית השני, והן באמצעות תארים ושמות נרדפים החוזרים על מוטיב העוני ומעצימים אותו במילים אחרות: ‘בְּלִי כֹל וְכֹל’ בבית הראשון ו‘מְנוּמֹר לְדָל’ בבית השני. אומנם השמחה אינה מופיעה בשמה, אולם השמחה והעוני מושלים בכיפה לאורך השיר כולו.

יתר על כן: העני בפתח ‘שמחת עניים’ הוא ‘שדוד ונוף’, ‘בלילה’, והעניים שלפנינו אינם רק ‘בני עוני’ אלא גם ‘בני שוט’, דהיינו מוכים ומוצלפים, או מוכים ומוצלפים לשעבר, שההורה, כלומר שמחת העניים שלהם, מגיחה את חשכת לילם: ‘אֵשׁ הַדְּלִיקִי בְּלִילִי!’ גם הם עניים מתבשרים (‘לָנוּ הַגּוֹרֵל מָסָר/אֶת מִלְיוֹנֵי הַמֶּחָר’). הייפלא אפוא כי הם פוצחים בשיר, ממש כשם שהעני מתבשר ב‘שמחת עניים’ ופוצח בשיר (‘מה טוב ומה נעים’) לקול נגינתה של השמחה? ‘ותישא כינוריה שמחת עניים’ – ‘עניים’ ו‘נעים’ גחרזים זה בזה. השיר בנוי אפוא כפתיחה ל‘שמחת

עניים', וחרף ההבדלים העצומים בו'אנר, ברמה ובאווירה, אף הוא בנוי על התלכדותם-עיונותם של מוטיב העוני ומוטיב השמחה באמצעות המוטיב המוסיקלי, כשהמתח ביניהם מקנה לעיונות הזה טעם של יעוד ותבלין של פרדוקס.

שמחת עניים כסמל לציונות המגשימה רווחת מאוד, כאמור, בשנות העשרים והשלושים. כבר בשיריו הראשונים על אדמת ארץ-ישראל שר, למשל, אורי-צבי גרינברג על משתה עניים, רון עניים והורה מדורה משלו: 'רן ועני, רקוד פרא',⁵ שמחוללים אותו 'יחפים ורנים'; עד כדי כך ששילוב העוני והרון, העוני והשמחה, נהפך לסימן הכר מובהק של הציונות גם במוכן האישי: 'הן עני ירדתי לרן עמכם מספירות'.⁶ כיוצא בו שילוב העוני והמלכות: 'מלכות עניים', 'העני המלך', 'עניים מלכים' ועוד ועוד.⁷

הקשר בין שמחת עניים ובין הבשורה הציונית הוא אפוא קשר מהותי גם מצד עצמו, מעבר לתפקודו הקריפטי והמתוחכם ביצירה הנושאת את השם הזה; ואלתרמן נשאר נאמן לו זמן רב מאוד אחרי 'הורה מדורה' ואחרי 'שמחת עניים' ומתח אותו בעקביות ובשיטתיות עד למרכז מלחמת הקוממיות ועיר היונה: 'אש ידי העני הריקות/תלהט בלחמת היהודים' ('שבחי החושך', שם, עמ' 90).

לא קשה לנחש בשליחות מי מלהטות ידי העני הריקות והמנצחות על דרך הכתוב בתהלים והנאמר בתפילה מדי ערב שבת: 'אש לפניו תלך/ותלהט סביב צריו'. גם בעיר היונה הגיבור הנצחי הוא אפוא העני שידיו ריקות מול צריו ומעניו. מתחת לפני השטח מתלכדות הידיים הריקות ('שידיך ריקות') והעוני הרב ('מעניי הרב') מראשיתם של כוכבים בחוץ ('פגישה לאין קץ', שירים שמכבר, עמ' 8), המובאים שם בהקשרים שונים לחלוטין; 'העני כמת' מראשיתה של 'שמחת עניים'; 'ענים מדעת' ו'יךם הריקה מכלי' של גיבורי 'שירים על רעות הרוח' (עיר היונה, עמ' 178); 'עני אתמול' ו'בני העני' הבאים 'כלי כל וכל' ב'הורה מדורה' (פזמונים ושירי זמר, ב, עמ' 307) - כל אלה מתלכדים מתחת לפני השטח עם ידי העני הריקות מ'שבחי החושך' כדי להצית את אש המלחמה הציונית של עיר היונה (שם, עמ' 90).

חרף ההקשרים השונים זה מזה באורח קוטבי, קיים גם קשר עמוק ומהותי בין כל אלה, ובגיננו הקרב על הגשמת הציונות, המגיע לשיאו במלחמת הקוממיות, הוא 'קרב אביון' (שם, עמ' 86) המאופיין ב'רישו' והמלחמה היא 'מלחמה צעירה בכלואים' (שם, עמ' 85). אלתרמן גייס את כל תוארי העוני האפשריים כדי להמחיש זאת, לא רק לגבי הלוחמים ונצחונותיהם, אלא אפילו לגבי כלי המלחמה. סכין הלוחם היהודי היא 'סכין הרש' (שם, עמ' 89); חרבו היא 'חרבו של האביון' (שם, עמ' 32); לתמו הוא 'לחם העני' (הטור השביעי, א, עמ' 138) והוא עצמו 'דל' ולבוש לבוש עוני, 'מדי ערב רב'.

אכן, דור הישועה כולו הוא דור עני, 'בביתו העני של דור', ובכך הוא ממשיך את מסורתם של 'גאוני העוני' (הטור השביעי, א, עמ' 14). לא הלוחמים בלבד עניים, אלא גם המתנחלים, הן אלה שעל סף מלחמת הקוממיות ('כל גבב ההתיישבות. עניו ונדדרו', עיר היונה, עמ' 35) והן אלה שאחריה. וכיוון שהישועה הציונית על פי אלתרמן אינה נפסקת עם הקמת המדינה, אלא נמשכת בקיבוץ הגלויות ובהתיישבות

- מי הוא המתנחל החדש העולה בכל הודו ותפארתו לארץ הנגב, לאחר שכבשו אותה במלחמת הקוממיות אותם 'דלים' ו'רשים', אם לא העוני בכבודו ובעצמו?

... עם צָרוֹר צָנוּס על גֵּב
מִי הָעוֹלָה בְּךָ הָרְהָ?
לֹא עֶשֶׂר מִתְחַרְוֵי
כִּי אִם עֲנִיּוֹ הַפָּרָא

(שירים על ארץ הנגב, מהדורת לוח הארץ, תש"י, עמ' 135)

אחרי הפרסוניפיקציה של השמחה ב'שמחת עניים' באה אפוא ב'שירים על ארץ הנגב' גם פרסוניפיקציה של העוני, ואף הוא נעשה, אם כי לשעה קלה בלבד, דמות הרואית, פראית, סמלית כשהיא לעצמה, העולה בהר הנגבה, בהמשך ישיר למסורות הפיוטיות 'הפראיות' על העני החלוץ הציוני מימות העלייה השנייה והשלישית. לכל אובייקט או סובייקט הכרוך בישועה מצמיד אלתרמן תארים או שמות של עוני, הרבה מעבר לנדרש, מבחינה מימטית, מן המציאות הענייה כשהיא לעצמה. בכך מקפיד אלתרמן לשמור מכל משמר לא רק על המאפיינים הִרְאִיִּים של התקופה החדשה ושל הישועה החדשה, אלא גם על הקשר שבין המושיע הציוני הִרְאִי, החלוץ או הלוחם שהוא תמיד אחד מני רבים, עני בין עניים הנשאר בדרך כלל באלמוניותו, ובין המושיע היהודי הקלסי, המשיח המסורתי, שהוא 'עני ורוכב על חמור', 'יושב בקרב עניים סובלי חלאים', לבד משפע סגולות העוני והשמחה (לכשיבוא) המורעף עליו בגלגוליו המדרשיים, הקבליים והעממיים המוקדמים והמאוחרים. כך 'שמחת עניים' מצליחה להישאר שמחת עניים הן על תקן של גאולה נְסִיית־מסורתית והן על תקן של גאולה ציונית חלוצית:

... עצב אפור היה רובץ על ראשינו והלב לא היה שמח. יש שהיה מתעדן בעגמימות זו כתולעת ויש שהיתה כמין תולעת כוססת בו ... פתאום נצנץ אור חדש והאיר את הלב. מרחוק ומקרוב שמענו, שאף אנו ככל העמים ואף לנו יש ארץ ככל הארצות ואין הדבר תלוי אלא ברצוננו לעלות אל הארץ הזאת ולהיות לעם. ... באותם הימים פסקה התולעת מלכוסס בלב, ועצב זה שהיה קשה כברזל נעשה כמין עגמימות של חן, זה החן של אדם שיש לו געגועים על דבר האהוב לו...⁶

בלי שמץ הירות שובינית, אלא כקביעת עובדה בלבד, יש לומר, כי בימי נסיגה אלה בעולם, בימי ויתור ואופורטוניזם, עוברת על העם היהודי תקופת חיוב ודביקות שמעטות כמוה ליופי. תקופה כזו אינה חוזרת בחייה של אומה, כאהבה ראשונה שאינה נשנית. עם זה, שראוהו לפעמים, ואולי לא לשווא, [!]

כחידק הדקאדנטיות, ההפרדה והספקנות, הרי דווקא עכשיו חולה הוא מאין

כמותו באהבת-חיים, באמונה בהם, בהקרבת נפש וגוף למענם. ... לכן
תוקפים אותו רגעי סחרחורת גדולה, שאינה חולשה אלא חלום, ... ולשונו,
שבה נשא תפילות ושירים לצבי המודה מאיזמיר, מזומנת עכשיו לבכות
ולשיר על צווארי הפרה שבשדות השרון (סוד המרכאות הכפולות, במעגל,
תל-אביב תשל"ה, עמ' 29; נכתב ב-1938)

עד כאן - הבשורה על פי עגנון והבשורה על פי אלתרמן. מובן שגם הפרדוקס אינו
מאחר לבוא.

פרק רביעי: שמחת עניים כישועה וכשואה: ישוב הסתירה על פי הדגם הציוני

ח

משנתבשר העם היהודי מן הציונות על ישועתו בדורותיהם של עגנון ושל אלתרמן,
ישועה פנימית וחיצונית כאחת, כדרך שהעני המחכה נתבשר על ישועתו מידה של
שמחת עניים - בעת ובעונה אחת, כבשורת השמחה לעני, הציונות גם בישרה לעם
היהודי על אוברנוו ולא רק משום ששנתיים בלבד לאחר שכתב אלתרמן (1938) את
ההלל לבשורה הציונית שקטעים ממנו הובאו לעיל, בעצם ימי הכתיבה של 'שמחת
עניים' במחצית השנייה של 1940, נהפכה הציונות בבת-אחת, כהרף-עין ובוודאות
כמעט מוחלטת משמחה למשחית, מבשורת הצלה וישועה אדירה למלכודת מוות לכל
נושעה, ואלתרמן בכללם; אנשי היישוב חיו באותה תקופה בתחושה ברורה של יום
אחרון ('לא, כי בא לך יום אחרון') שהיתה מניע ורקע לכתיבתה של 'שמחת עניים'
- דווקא הם, המתיימרים להציל את יהודי העולם, עומדים להיות מושמדים עד אחד
(לפני שנודע על תוכנית השמדה מוחלטת לכל ציבור יהודי אחר) בידי קואליציה
גרמנית-ערבית-איטלקית-צרפתית, שלא היה כל סיכוי לעמוד בפניה, ומתכננים
בקור-רוח את 'המצדה'⁹ שלהם במציאות ובפיזט כאחד.

ואף לא רק משום ששנים אחדות אחר כך, ב-1948, עמדה שוב בשורת הישועה
הציונית, והפעם בשורת הקמתה של מדינת ישראל, להיות בעת ובעונה אחת גם
בשורת חורבן, ויומה הראשון של המדינה המוקמת עמד להיות יומה האחרון, עם
פלישת צבאות ערב אליה מכל עבריה בעודה נתונה במלחמה לחיים ולמוות נגד הרוב
הערבי שבארץ-ישראל עצמה; כפי שניסח זאת אלתרמן עצמו בעיר היונה: 'וכי יום
בו על קלף תכתב ממלכה/הוא היום שיקום למגרה בעודנה/נבראת, ...' ('ובחורף
ההוא', עיר היונה, עמ' 88) וכדברי בן-גוריון: 'ערב מלחמת השחרור היה כל העולם
בטוח, שאחרי עשרה ימים עד שבועיים לא תישאר נפש אחת בישראל'.¹⁰

ואף לא רק משום שנושאייה של בשורת הישועה הציונית, ברובם המכריע (בן-
יהודה, אימבר, הרצל, ברוכוב, ביאליק, ז'בוטינסקי, בן-גוריון, עגנון, אורי-צבי
גרינברג ואחרים), היו בדרך כלל גם נושאי בשורת האבדון וכל אחד מהם על פי
דרכו הוהיר מפני קטסטרופה לעם היהודי לא פחות משבישר על תקומתו; ויתר על

כן, במקורם של הדברים בשורת הגאולה נועדה למנוע את בשורת החורבן, ואילו אז נראָה כאילו שתייהן מתגשמות כמעט בד־בבד, בהפרשי זמן מדהימים בקיצורם, כפי שאלתרמן התנבא, אולי, ב'שמחת עניים': 'רְאִיתִיךָ וְאָבִין פֶּמָה דַּךְ הַתָּג/שְׁבִין טָרִם־שׁוֹאָה וְעָרְב־חֶג. ...' (שירים שמכבר, עמ' 215).

מעבר לכל אלה נכרך בציונות חורבן גם, ובמיוחד, משום שאומנם הציונות נועדה מעיקרה להציל את העם היהודי ולגואלו, אולם כביכול היא גם נועדה - והפעם בלא כל זיקה לאיום כלשהו - לחסלו!

חיסול מעין זה תדאיג מאוד את אלתרמן, שנים אחדות לפני הקמת המדינה ושנים רבות אחריה. אכן, בכך היתה הציונות, על פי דרכה, קרובה כביכול לפרנקיזם על פי דרכו; שהרי מי אינו יודע כי ישועתו של עם ישראל על פי הדגם של 'מצוה הבאה בעברה' מתגלה עדימהרה ככלינו, בהיותה כרוכה בהמרתו, או כלשונו של פרנק בהליכתו אל עֶשׂו, בהתנצרותו, בשובו אל עֶשׂו, בהתחסלותו בדרך של הזדהות עם אויבו הגדול ביותר: 'יֵאמֶר: אֵל צְרִי וּמְעַנִּי, / אֵיךְ תִּשׁוּבִי, שְׂמַחַת הָעֲנִי?' (שם, עמ' 149).

אבל למה לנו להרחיק לכת עד גאולות הווועה המתסכלות והמבחילות של שבת־צבי המתאסלם ויעקב פרנק המתנצר, כאשר הישועה בדורו של אלתרמן, הישועה על פי אלתרמן, הלוא היא הישועה הציונית, עושה זאת כביכול לנגד עיניו ממש? ואכן, אם נשאל ממה 'מתרגש' כל כך גרשם שלום בקראו את 'גמגומיו' של יעקב פרנק, התשובה לכך היא בעיקרה אחת: גרשם שלום הוא אחד ממפנימי הציונות הגדולים ביותר של המאה, אדם שאין לתאר כלל את קיומו ללא הציונות, שכן ציוניותו, שנבלעה באישיותו לבלי־הכר, קדמה לעיסוקו בקבלה ואף גרמה לו.

חרף כל ההבדלים בין הפרנקיזם לציונות, המרחיקים אותם כרחוק מזרח ממערב - יש להם נקודת מוצא אחת משותפת שכבר חז"ל, בחלקם, עמדו עליה בתלמוד הבבלי במסכת סנהדרין:¹¹ אין דרך ישראל מעולם המסורת לעולם הגאולה!!! כל ניסיון לעבור כאורח מעשי מעולם המסורת לעולם הגאולה חייב להתבסס על מידה זו או אחרת של ניכור לעולם המסורת, על 'הליכה אל עשו' או על מה שחז"ל מגדירים כהשתכחות התורה ('ותורה משתכחת מלומדיה') האופיינית לימות הגאולה, זו שגאולה לא תיתכן בלעדיה.

במילים אחרות: כדי לחזור לעצמה על היהדות להתרחק מעל עצמה! כדי להיזכר בעצמה על היהדות לשכוח את עצמה! ובלשונו של גרשם שלום (על פי ישראל סרוג) בהקשר שונה לחלוטין, ועם זאת דומה להפליא: 'הורעים מוציאים פרי רק לאחר שנרקבו ונשברו';¹² או: מעולם לא הוגשמה השלילה העצמית של המתודה הדיאלקטית ההגליאנית, שראשיתה בניכור ואחריתה בסינתזה, בצורה יותר משכנעת מאשר ביחסי ציונות־יהדות או ביחסי ישראליות־יהדות, ובלשונו של אלתרמן:

בְּזֶה הַמְּקוֹם הַמִּלְעָד
הָיוּ נִפְתָּלִים הַשָּׁנִים

עַד הַיּוֹתָם לְגוֹף אֶחָד,
חָצְיוּ עִפְרָיִם, חָצְיוּ שְׁמַיִם.

(תגיגת קיץ, עמ' 70)

מה סיבה של השלילה העצמית ההכרחית לגאולה ועד היכן היא מגעת? בשאלה זו הציונות והפרנקיזם חלוקים באורח תהומי ובלתי-ניתן לגישור מכל בחינה שהיא. אבל לא יכולים להיות ביניהם חילוקי דעות על עצם העיקרון של ההכרח בניכור עצמי ובמידה מסוימת של 'הליכה אל עֶשׂו' הכרוכה בו, וההליכה הזאת איננה רק פרגמטית, אלא במובן ידוע היא גם אידאולוגית. לא רק חז"ל שותפים בחשאי להסכמה, ולו גם שלא מדעת, על דרך 'פעמים שביטול תורה הוא קיומה', אלא אפילו שפינוזה.¹³ ואם נשתמש במשל על פי קבלת האר"י, הרי שהיהדות היתה חייבת לצמצם את עצמה ולהתנכר לעצמה בתוך-תוכה, כדי לפנות מקום לבריאת הציונות, עם כל שבירת הכלים הכרוכה בבריאתה ועל כל התיקון הגדול שצריך לבוא בעקבותיה.

הייפלא אפוא שכאשר ניגש, כביכול, הקדוש-ברוך-הוא לתכנן את תולדות חייו של גואל ראשון, הגואל הגדול ביותר בדברי ימי ישראל, תכנן אותם כך שיהיו בעת ובעונה אחת גם תולדות חייו של המנוכר הגדול ביותר בדברי ימי ישראל: מינקותו ועד בחירתו ורק אותו לבית פרעה ומנע ממנו במכוון זיקה כלשהי אל מורשת אבותיו; ולאחר שאפשר לו מגע קצרצר וחולף עם בני עמו, שלא היה נעים ביותר - זרק אותו שוב לתקופת ניכור שנייה וארוכה בהרבה מן הראשונה, והוא בילה אז את מיטב שנותיו לא אצל גוי סתם, אלא (על פי חז"ל) אצל כהן לעבודה זרה! רק אחרי שני הניכורים הנוראים, האיומים והממושכים הללו הוא הוכשר לתעודתו כגואל ישראל ונותן התורה!

אם כך הדבר (ועיין מה שכתבו עליו המהר"ל מפראג¹⁴ והנצי"ב מוולוז'ין¹⁵), ודאי שאין זה כלל וכלל מקרה, להבדיל באלף הבדלות, כי כגואל ראשון כן גם גואל אחרון: מי שניגש לארגן מחדש את העם היהודי לקראת שיבתו לארצו בתקופה המודרנית והעלה על בימת העולם בעוצמה הגדולה ביותר את הפתרון הציוני היה, להבדיל באלף הבדלות, אחד היהודים המנוכרים ביותר ליהדות; ושנים ספורות בלבד לפני היותו לציוני הוא דגל בפתרון המרתי-חגיגי בנוסח 'הליכה אל עֶשׂו', אשר ריח "הגאולה" הפרנקיסטית, שלא-מדעת כמובן, נודף ממנו עד למרחוק. והאם מישוהו יכול להיות בשוח מה היו "הפתרונות" שעלו בדעתו של משה כשהיה הולך אחר הצאן המדברה ולפני שנתגלה אליו אלוהים בסנה?

פרק חמישי: מלחמת הציונות ביהדות

ט

הציונות היא קץ היהדות! זו משמעותו של שיר הפתיחה ל'שמחת עניים',

למעט הבית האחרון המתקן אותה, וזה גם הפן האחר של הציונות, הפטרא אחרא שלה. הבשורה הפררוקסלית הזאת התלוותה לציונות במספרים כמעט מראשית דרכה, בווריאציות שונות, אך במחצית הראשונה של מלחמת העולם השנייה היא מושמעת לראשונה במלוא עוצמתה, בכמה קולות ובראש מורם, כמעט יד ביד עם הופעתה של 'שמחת עניים', לפניה ואחריה, ודווקא בארץ־ישראל: 'עדיין לא נאמר דבר למהותה של הציונות' אומר יודקה התמהוני, איש 'ההגנה' הנאמן, ב'הדרשה'¹⁶. 'היא [הציונות] הרבה יותר עמוקה, הרבה יותר הרת תוצאות עצומות, גורליות, ממה שהיא נראית לעין וממה שנאמר בה'.

לאילו 'תוצאות עצומות, גורליות' הוא מתכוון? 'אין הציונות והיהדות דבר אחד, אלא שני דברים שונים זה מזה, אולי גם שני דברים הסותרים זה את זה. בודאי שני דברים הסותרים זה את זה! על כל פנים לא היינו הך. כשאדם אינו יכול להיות יהודי הוא נעשה ציוני.' [הציונות] מסיחה דעתה מן העם ... חותרת תחתיו ועוקרת אותו ופורשת ממנו לדרך אחרת, למטרה רחוקה ומסוימת. ...¹⁷

מה היא אפוא המטרה? 'היא [הציונות] וקומץ אנשים בראשה, גרעין של עם אחר ... בבקשה לשים לב: לא חדש ולא מחודש אלא אחר'. ולסיכום: 'אני מאמין שארץ־ישראל [הכוונה, כמובן, למפעל הציוני בארץ־ישראל] זה כבר לא יהדות. כבר אפילו עכשיו, לא־כל־שכן לעתיד לבוא'.

לא לחינם פותח הזו את המשפט הגורלי ב'הדרשה' ב'אני מאמין!' את מקום ה'אני מאמין' היהודי שהיה מושר בפי כל, 'אני מאמין באמונה שלמה בביאת המשיח' וכו' כחלק משלושה־עשר עיקרי האמונה של הרמב"ם, תופס 'אני מאמין' ציוני המגדיר עצמו מראש לא רק בתור לא־משיחי אלא גם בתור לא־יהודי. כך במפורש: 'זה כבר לא יהדות!' הציונות היא אפוא קץ היהדות שאותה היא באה להושיע! זהו הפרדוקס הציוני. זהו הניכור הציוני. זוהי השלילה־העצמית של הציונות המקבילה לשלילה־העצמית של השמחה, הלוא היא הישועה הציונית, בשיר הפתיחה ל'שמחת עניים': 'לא, כי בא משחיתך!'

יעוד חדש ניתן אפוא לציונות: לחסל את היהדות! להביא על היהדות את קצה או לפחות להיבדל מעליה.

מובן מאליו כי אין זה שגעונו הפרטי של יודקה ובוודאי לא שגעונו הפרטי של הזו, שיודקה אינו אלא אחד מגיבוריו ואין להקיש בפשטנות מדעות הגיבור על דעות יוצרו. יחד עם זאת, איך אומר ברדיצ'בסקי על ברנר, להבדיל באלף הבדלות, לאחר פגישתו עמו? – 'מה שבאמת מהריד ואיום כי האיש כשהוא לעצמו אינו יהודי עוד בנפשו, כי אורר הוא את היהדות, כי רואה הוא את הכליה ואולי גם רוצה בה'.¹⁸ ועוד בימים אלה ממש, ב־1991, טען בועז עברון כי 'הציונות לבדה שמה לה למטרה לבטל את המהות היהודית וליצור מהות אחרת תחתיה ...'. 'הציונות' הוא ממשיך, 'היא באמת שלילה של היהדות; השאלה האם הצליחה בהגשמת מטרותיה היא שאלה נפרדת'.¹⁹

'האידיאולוגיה הכנענית', אומר יעקב כץ, 'בתורת שכזאת, יכולה להראות כמתיחת הרעיון הציוני החילוני עד לקצה גבול העקביות שלו'. 'אחדים מראשי הוגי

הדעות המדיניות של הציונות, החל מהרצל, דימו לעצמם כי מיד לכשתקבץ המדינה היהודית את כל אותם יהודים שאינם רוצים או אינם מסוגלים למצוא לעצמם מקום בארצות המוצא שלהם, יתבוללו כל היהודים האחרים וייטמעו בתוך סביבתם. המדינה היהודית, שלא יהיה לה עוד צניין ביהודים מחוץ לגבולותיה, תפתח לעצמה זהות נפרדת[!]. תוך התקשרות עם שלב מוקדם יותר של התרבות היהודית, או אף הקדם יהודית. רעיון מעין זה הושמע על-ידי יעקב קלצ'קין, חוקר ופילוסוף, בשנות העשרים של המאה הזאת, וכן על-ידי ארתור קסטלר בשנות הארבעים המאוחרות, וז'ורז' פרידמן, הסוציולוג הצרפתי היהודי, בשנות השישים.²⁰

גם לדעתו של ברוך קורצווייל הציונות מתסלת במובן ידוע את היהדות והופכת חלק גדול של הנוער הישראלי ל'גוי'. יתר על כן: 'אפילו גוי הגון', אומר קורצווייל, 'שאינו רוצה להיות אנטישמי, היה מתפרץ אילו כפו היהודים על חייו את מנהגיהם. והנה מבחינה אמוצינולית לא נבדל חלק גדול של הנוער כאן מהגוי שבגלות [ההטעמה היא משל קורצווייל!]. זוהי עובדה שאין לטשטשה. זה הישג החינוך במשך עשרות השנים האחרונות. זוהי תוצאת הנורמליזציה עליה חלמה הציונות. אין זו אשמת הדור הצעיר אם הציונות נבהלת מפני התגשמות חלומה'.²¹

פרק שישי: מלחמת היהדות בציונות

י

אם הציונות נבהלת מפני התגשמות חלומה - אלתרמן על אחת כמה וכמה נבהל מפני התגשמות חלומו. והפעם לא בלשון סתרים, עלומה במידה רבה גם מעיני עצמו, כמו ב'שמחת עניים', אלא בגלוי וביודעין:

השיר העם את חשוקו, השיר
 חשוק גלות ודין,²² שבו עד הנה
 צָרָר הוא עצמותו לְבַל יִמִּיר
 טִיבָה. מֶה הַפְּלִים בָּהֶם יִתְנַנֵּה?

הִתְהַפֵּךְ בָּם מֵהַתּוֹ? הָאֵם
 יִקְהֶה דִּין הַמְּשׁוֹף וְהַמְּפַסֵּלֶת
 שֶׁל כְּלֵי הַהוֹיָה הַטְּבָעִיִּים
 אֶת יְחֻדוֹ הָעוֹ שָׁאִין דּוֹמָה לוֹ
 עַד זֶה הַיּוֹם בְּכָל קוֹרוֹת גּוֹיִים?

(צ'למי פנים', עיר היונה, עמ' 141)

בין פוסט-ציונות יהודית לפוסט-יהדות ציונית ביצירת אלתרמן

על יתוד זה שהוא-הוא היהדות עצמה - הן על פי רטוש, לשלילה, והן על פי אלתרמן, לחיוב ('ליל תמורה' 'צלמי פנים' נספח לשיר 'צלמי פנים' ועוד ועוד) - אין אלתרמן מוכן לוותר ויהי-מה, חרף שלילת הגולה החריפה שלו ואפילו אם הייחוד כרוך בהכרח במידה מסוימת של 'חולי' ו'גלותיות'. אם מחלה היא זו - מוטב לא להרפא!

- - לו רק נתהה אם אין בו בעליל
ניצוץ אשר טוב טוב כי נשמךנו
מן הרפאות... לכל יסוף כליל
מתוך דמנו. זיק אשר קורן הוא
באור שאין לו אף ...

(שם, עמ' 143)

ביטויים כמו 'שאין דומה לו', 'שאין לו אח' וכולי, הנשמעים כפרפרזה חילונית על רעיון הבחירה, חביבים על אלתרמן בהקשר זה במיוחד כדי להציג באמצעותם את הניגוד בין העצמות היהודית לבין העצמאות היהודית המאיימת עליה (!):

עת כי יקום עלי מֶסֶד
הַעֵם הַזֶּה וְשָׂרֵשׁ יָךְ
לו יִשְׁמַר בּוֹ, גַם בַּסֵּד,
טיבו הַזֶּה שְׂאִין לוֹ אֵת.

(שם, עמ' 119)

העצמאות, מטרת הציונות, היא סד! לא ייפלא כי דווקא אלתרמן, שרבים רואים בו במידה רבה של צדק משורר התקומה (בין השאר, כמובן), יוצא חוצץ להגן על האומה מפני התקומה! על העצמות מפני העצמאות! זו דרכו בכל עת שנדמה לו כי כלי התקומה החדשים, לרבות הכנסת המשטר הדמוקרטי, עומדים להיהפך באורח פרדוקסלי לפטיש המאיים להכות בקיעים ביהדות עצמה, המיוצגת לדעתו, בין השאר, בכמה חוקי יסוד, שהאיסור לגדל חזירים או אפילו האיסור להקים גן פסלים בירושלים תופסים מקום מרכזי ביניהם:

לא יתן שֶׁהַכְּנֶסֶת, בְּשָׁנוֹת הַתְּקוּמָה,
תְּחַוֶּקֶק לְפִי רֵב מְצַבִּיעִים
חַק וְחַק שִׁיְהִיו לֹא חֲשׂוֹק לְאֵמָה
כִּי פִטִּישׁ שִׁיִּכְנֶה בְּקִיעִים.

(לא תקום "מלחמת תרבות", הטור השביעי, ב, עמ' 239)

לא רק בכרוו למען ארץ־ישראל השלמה (1967), אלא כבר שנים רבות לפני כן (1957) קבע אפוא אלתרמן כי יש כוחות יהודיים־היסטוריים העומדים מעל לכנסת ומעל ל'רוב המצביעים', ובסופו של חשבון הם גם חוקים מן המדינה, הן מבחינת הראוי והן מבחינת המצוי:

אף גם זאת: לא פְּדָאי לְמִדְיָנָה, לא פְּדָאי
 לְבַקֵּשׁ הַכְרָעָה וְיִהְיֶימָה
 עִם כְּחוֹת שֶׁהָרָאוּ כִּשְׁרָר רֵב לְמִדְיָ
 וּבְלוּ מִמְּלָכוֹת מְלֻמְדוֹת מְלַחְמָה...

(שם, שם)

האמת היא, כמובן, כי לכל אדם, ולא רק לאלתרמן, יש קו אדום משלו שמעבר לו פג תוקפן של הכרעות לפי 'רוב מצביעים'; אך העובדה שאלתרמן מציב קו זה דווקא כאן היא רבת משמעות.

אלתרמן עובר אפוא מהגנה להתקפה ומרתיעה לאיום. האיום גלוי לעין: במאבק בין ההוויה הישראלית החדשה לבין היהדות בצניונה המסורתי, זו שההוויה הישראלית מנסה להינתק ממנה - תנצה ללא־ספק היהדות, לדעת אלתרמן, ועל כן מוטב לא לפתוח בו, שהרי התוצאות ברורות מראש, בהקבלה מלאה לתוצאות המאבק בין 'המת החי' לבין 'הבת' ב'שמחת עניים'. ומכיוון שמדינת ישראל היא המשכה של ההוויה הישראלית החדשה מיסודה של הציונות, ומכיוון שאלתרמן מכנה את המדינה בדרך כלל בשם 'ממלכה', ו'ממלכה' זו הוכיחה את עצמה, בעידודו הנמרץ של אלתרמן, כ'ממלכה מלומדת מלחמה' - הרי שהיהדות מאיימת, על פי שורות אלו ודומותיהן, לא רק לבלות את המדינה אלא גם לכלותה, אם היא תבקש 'הכרעה' עמה.

כאמור, ההוויה הישראלית החדשה היתה קיימת עוד לפני קום המדינה והיא לבשה אצל אלתרמן את דמות 'הבת' ב'שמחת עניים'; ו'המת החי', הלוא הוא היהדות - שהומת כביכול או נתבשר על מותו מידי שמחת עניים שבאה להושיעו, הלוא היא הציונות - שוחר את מותה, את מות 'הבת', לא רק בתור גקם על אובדנו מידי הציונות, אלא בעיקר בגלל נסיונה הבלתי־פוסק של 'הבת' להימלט מפניו, להשתחרר ממנו, ובגלל להיטותה לימשכב בשנים' עם 'זרים' ועם 'בני חס', על פי דרכם הקלסית של גדולי הנביאים לךמות את ישראל פעם לאישה אהובה מנוחמת ופעם לאישה בוגדה ומאוימת. האם יש שורות יותר מתאימות לתיאור מצבה של ההוויה הישראלית החדשה עתה, חמישים שנה אחרי כתיבת 'שמחת עניים' ועל סף שנת אלפיים, בנסותה לשווא לפרוץ את הרשת שאנשי החושך לבושי השחור, כפי שהם נראים בעינינו, הולכים וטווים סביבה?

ובהיות בִּינְתָךְ לְחֶשֶׁךְ,
 וּבְנִשְׁכָּךְ בְּקִלְלָה אֶת רִשְׁתִּי,

מה נותר לו לאיש־החֶשֶׁךְ,
המצַעֵק עוד: אֶשְׁתִּי, אֶשְׁתִּי!

(שירים שמכבר, עמ' 160)

יא

כשמדובר, עם זאת, במעמדו הנצחי המיוחד של עם ישראל בקרב העמים, שהוא־הוא העושה אותו ליהודי, ברור לגמרי היכן עומד המשורר: 'לו יִרְאֶה הוּא נְצַח/בֵּין הָעַמִּים כְּהֶלֶךְ וְכָגַר' (עיר היונה, עמ' 119).

אפילו לאחר הקמת מדינתו ודווקא אז: יְעוֹד הַנְּצַח שֶׁל ה'אֲנִי' הַמְשׁוֹרֵר לְהִיּוֹת הַלֵּךְ וגר, כפי שהוטבע בשיר הפתיחה לכוכבים בחוץ ובאין־סוף מקומות אחרים ביצירת אלתרמן, זהה אפוא למעשה עם יְעוֹד הַנְּצַח לְעַם יִשְׂרָאֵל, וגם לאחר השגת עצמאותו עליו להישאר נאמן לייעוד הזה. אלתרמן מקווה כי 'הִיָּה מְשׁוֹךְ הוּא בֵּין הַמְּמַלְכוֹת/כְּחוֹט שְׂמוּצָאָהוּ לֹא מְזָה' (שם, עמ' 118).

כמעט, להבדיל באלפי הבדלות, כמו 'יצור אשר אודראדק שמו' ב'דאגתו של אבי המשפחה' לקפקא:²³ 'כלום עתיד הוא עוד, אפוא, להיות מתגלגל במורד המעלות לפני רגליהם של ילדי, נכדי, וניני, ובדלי חוטים נגררים אחריזו?' - ממש כמו עם ישראל בין העמים וכמו משורר בין הבריות. בזאת אלתרמן ממשיך את המסורת הנבואית־פיוטית בכלל ואת זו הביאליקאית במיוחד, אם כי באמצעים שונים לחלוטין, ומחיל על האומה כולה את לבטיו האישיים והאמנותיים של ה'אני' המשורר, ובמיוחד את דיוקנו בתור זר, גר והלך נצחי שמוצאו לא מכאן - ולהפך, תוך הפריה הדדית מתמדת בין מקורות נפשיים אישיים ואמנותיים ובין מקורות היסטוריים ותרבותיים. אכן, יעקב אורלנד היטיב מאוד לתאר את הילוכו של אלתרמן עצמו, שהיה מן המפורסמות: 'הָיָה לוֹ הַלֹּךְ גְּמִישׁ, גּוֹאֵה וְשׁוֹקֵעַ מְדִי צֶעֶד, /וּבְמַדְרָכוֹת פֶּסַע בְּיַגְוִגִים תְּלוּמִיִּים/כָּאֵלוּ מִיִּשְׁהוּ קוֹרָא לוֹ לְפָרְקִים קְצוּבִים/מְשַׁנֵּי צִדֵּיהָ שֶׁל הַדֶּרֶךְ'.²⁴ כך צריך העם היהודי לפסוע בין העמים, על פי אלתרמן, וכך פסע אלתרמן ברחובות תל־אביב.

סדרה ארוכה של משאלות 'לו', שרק חלקן צוטטו לעיל, מדליפות חשש כבד הן מפני אובדן הייעוד האישי־פיוטי של המשורר עצמו, דווקא עם השגת עצמאותו האישית־פיוטית ואפילו התמלכותו בעיני רבים על השירה העברית בארץ־ישראל,²⁵ והן מפני אובדן הייחוד היהודי דווקא עם השגת העצמאות הממלכתית, וביתר דיוק: חשש מפני אובדן היהדות כתוצאה מישועתה! זהו לפי־שעה הרובד העמוק ביותר, הנאמן ביותר, הלא־מודע ביותר המונח מתחת לרבדים רבים אחרים שביסוד הישועה הנהפכת לשואה ב'שמחת עניים'; וזהו למעשה גם פתרון הבשורה הפרדוקסלית־חידתית שהשמתה מבשרת לעני בשיר הפתיחה. לאחר מכן, בעיר היונה ובהטור השביעי, כשהחזון הציוני נעשה למציאות הישועה והתקומה, הן מזדהות כאמור עם הקמת המדינה ('הממלכה' בלשון אלתרמן) וזו מצדה עלולה לגזור כליה לא

רק על קווי יחוד אלו או אחרים, אלא כאמור על עצם יחודו של העם שהיא באה לגאול אותו:

הֵה בְּטָרֶם נְשִׁיר, מִמְלָכָה, אֶת פֶּחַד
נְחֻשְׁתֵּיךְ, בְּטָרֶם נְשִׁיר אֶת חֶשֶׁשׁ
הַיּוֹתֵךְ מִשְׁבֶּשֶׁת בְּסֹד וּבִסְפָה אֶת
יְחֻדוֹ שֶׁל הָעָם. ...

(נספח לשיר צלמי פנים', עיר היונה, עמ' 151)

את מקום ה'לו', שביקש למנוע זאת, תופס עכשיו בדרך כלל 'הה' מקונן על מה שכבר קרה! ב'שמחת עניים' המאבק בין היהדות לישראליות, בין 'המת התי' ל'בת', היה בגדר חלום בלהות מודחק היטב ולא-מודע, והוא גם התמוזג עם החרדה מפני האבדון הפיסי שהיה צפוי במחצית השנייה של 1940 ונתפס אז בתור עונש על הינתקות הישראליות מעל היהדות; ואילו עתה, בעיר היונה, בהטור השביעי ובהחוט המשולש, המאבק היה לבושא פיוטי-הכרתי, כמעט פובליציסטי. מבחינה זו שלושה אלה הם בחלקם, כמובן, גם פירושים מאוחרים ל'שמחת עניים'. היהדות נהפכת כאמור לאויבת הישראליות ברגע שזו מאבדת את יחודה:

לִילָה קָרָה, לִיל תְּמוּרָה, בּוֹ גִּפְרֵץ עֲגוּלָה
וּבְחֶרְגָה מְתוּכָה כְּמוֹ פֶּגַע אֵיזָה קָסָם
שֶׁנִּגְלָה לָהּ עַד כֹּה לִיחֻד וּסְגֻלָּה...

(שם, עמ' 111)

יב

פג הקסם! נמוג הייחוד! אבדה הסגולה! מה נשאר? המילה 'כמו' אומנם מנסה לרכך את מה שקרה, אך ללא הועיל, כפי שיתברר להלן. יוצא שהעם היהודי חוזר לארץ-ישראל כדי לקומם את עצמו וכדי לאבד את עצמו בעת ובעונה אחת, כפי שחששו לא רק שלומי אמוני ישראל מן החרדים, אלא גם יהודים מן העבר השני של המתרס, כמו הרמן כהן, פרנץ רוזנצווייג, ובימינו, להבדיל באלף הבדלות, גם ג'ורג' סטיינר. מרוב התרחקות מן החרדים הם חזרו ונפגשו עמם בתנועה מעגלית. 'האם עוד יהודים אנחנו?', זעק בהקשר אחר גם ע"א סימון באותן השנים ממש. מה שהיה לאלה בגדר של אסון היה לאחרים בגדר של תקווה ומילוי משאלה.

עוד בימינו קבע עדין שטיינזולץ כי 'הציונות היא תנועה דו־פרצופית, מפני שמצד אחד היא לא רק תנועה לאומית רגילה אלא כמידה רבה גם תנועה משיחית. ... מצד שני, היא תנועה התבוללות קיצונית, שדוגלת ברעיון של "ככל העמים בית ישראל"

... ומדינת ישראל היא התגלמות הציונות, כלומר: האופן האלגנטי ביותר שבו העם היהודי יכול להתאבד.²⁶ עד כאן דברי שטיינזלץ, והוא 'חוזר' בהם על מה שכבר נאמר לעיל פעמים רבות: העם היהודי שהציונות מושיעה חוזר לארץ־ישראל כדי להפסיק להיות יהודי, כדי להיות לא־יהודי; ומה שנורא מכל, על פי אלתרמן ועל פי שטיינזלץ, עם כל ההבדלים התהומיים ביניהם, מה שאינו פוסק מלהדריך את מנוחתם: היא מושיעה אותו כדי להשיבו אל צריו ומעניו וכדי שיהיה כמותם:

והו נצחונם הגדול ביותר של צריו ומעניו עליו, שהרי דווקא ישועתו מירייהם היא בעצם שיבה אליהם: 'אל צרי ומעני/איך תשובי שמחת העני?' ו'שמחת עניים' או 'שמחת העני', כפי שכבר נאמר, אינה הישועה סתם אלא היא הישועה בדורו של אלתרמן, הישועה הציונית, והיא המחסלת, כביכול, את העם היהודי ובוראת תחתיו עם חדש בצלמם ובדמותם של צריו ומעניו! האם לצורך זה היכה 'העני' 'שדוד ונזוף' אלפיים שנה? כדי להיהפך לבסוף, בבוא העת, למהדרה חדשה של צרו, שפירושה המעשי הוא מבחינתו: 'לא, כי בא משחיתך/לא, כי בא לך יום אחרון?'

יג

השיבה לישראל העתיק, הקדם־יהודי או ה'עברי' – שבמובן ידוע היא־היא הישועה הציונית, מעין רנסנס שהציונות כמעט לכל זרמיה חרתה אותו תמיד על דגלה, בגלוי או בהיחבא – זהה אף היא באורח פרדוקסלי עם השיבה אל הצר והמענה! כך, למשל, יכולים 'צ'לם הרודף' ו'צ'לם הקדומים' להתקרב זה לזה ולהתקשר זה בזה בראשיתו של בית, עד כדי התלכדותם לאחד בסופו, כש'צ'לם אבותיו' חוזר במילים אחרות על 'צ'לם קדומים' ו'פני צריו' מחליפים את 'צ'לם הרודף':

צ'למי רודפיה כה הנה קמים
ותו קרבה של יצר וכלי־חמר
נטוה בינם לצ'לם הקדומים
אשר יושב לה עם מגן ורמח
של סמלי ארץ וממלכת. עם
עפר ואש ומי באר מעמק,
עם עיר ונהר, קורם העם על־סף
את צ'לם אבותיו עם פני צריו.

(צ'למי פנים, עיר היונה, עמ' 149)

אכן, הזיהוי המזעזע של 'צ'לם אבותיו' עם 'פני צריו' דווקא עם בוא הישועה בדמות 'סמלי ארץ וממלכת' אינו פחות מחריד מזיהוי הצבר, מפקד ספינת המעפילים המאיים על המעפילים בנסקו – עם הגוי שהיה מאיים עליהם בנכר: 'ועל הג'שור איש כמו בן

עם נָכַר // כָּבֵן עֲדַת נְכָרִים דְּרָכֶיהָ בַּל גִּדַע/וְהִיא הַמּוֹלִיכָה אוֹתָנוּ עַל הַמַּיִם' (חַפְתּוֹ מַיִם', שֵׁם, עַמ' 17).

ובמובנים אחרים, לא פחות חשובים אף כי בהקשרים שונים לחלוטין: 'עַם אֲשֶׁר עָלָה מִבֵּין צָרִים/אֵת פְּנֵי עֲצָמוֹ יְמוֹשׁ כַּפְּנֵי יָדָיִם. ...' ('צִלְמֵי פָנִים', שֵׁם, עַמ' 137). או: 'וּפְנֵי שְׂבָעִים רוֹדְפָיו שׁוֹפְכֵי דָמוֹ/הִנֵּה צוֹפוֹת עֲקָשׁוֹ מִתּוֹךְ צִלְמוֹ' (שֵׁם, שֵׁם). לא כל שכן, והפעם באותו הקשר ממש:

נִצְנַץ הַפֶּלֶד הַעוֹמֵם
וְהַשׁוֹתֵק, פְּנֵיו עוֹזוֹת.
אֲבָתָה חֶרְבוֹת גּוֹיִים הִיא אִם
לְחֶרֶב הַיְהוּדִית הַזֹּאת.

(ליל תמורה', שם, עמ' 116)

על החרב הזאת נאמר בהמשך, לא פחות ולא יותר, כי 'בְּנִתָּה הִיא אֵת הַגֶּשֶׁר עַל הַתְּהוֹם/אֲשֶׁר בֵּין דְּמֵי נְרָדָף לְדְמֵי רוֹדֵף' (שם, עמ' 117).
על כן אלתרמן צוחק ובוכה כאחד כאשר הוא מתאר בשיר הפתיחה ל'שמחת עניים' כיצד בא המשחית על העם היהודי דווקא בדמות ישועתו, כיצד ישועתו אמורה לשוב אל צרו ומענו וכיצד, על פי גרסת עיר היונה והטור השביעי, נהפך העם היהודי ללא-יהודי כתוצאה מישועתו ('זה כבר לא יהדות' בלשונו של הזו): '... מְרָאָה עָם הַנֶּצֶב בְּלֵיל חֶרֶף/וְגוֹפוֹ מִתְחַלֵּף. מִתְחַלְפִים עֲצָמָיו/וּבְשָׁרוֹ וְעֵינָיו, עַד שֶׁעַד וְצַפְרָן' (שם, עמ' 109); שהרי מי כמוהו יודע לפי איזה דגם, כביכול, נעשו החילוף והתמורה הללו:

בְּלֵיל מְצוֹר, בְּהִיּוֹת הַרְיֵי
אוֹיֵב מִמוֹל וְיָם מִגֵּב,
עֲמַד הָעָם וַיִּבְרָא
לְחִיּוֹת בְּאוֹר חַיֵּי צָרִיו.

(שם, עמ' 117)

לחיות באור חיי צריו! לאורם של משפטים מקודשים כמו 'באורך נראה אור' (תהלים לו:י), 'וְהִיה־לְךָ ה' לאור עולם' (ישעיה ס:יט); 'לכו ונלכה באור ה'' (שם, ב:ו) ועוד ועוד - שלפיהם נברא העם כדי לחיות באור אלוהיו והוא אף עתיד לזכות מחדש באור זה עם ישועתו ('אור חדש על ציון תאיר') ולזכות בו גם את אומות העולם - מוקנית להיבראות-מחדש זו על פי אלתרמן ('עמד העם ויברא/לחיות באור חיי צריו') משמעות של היפוך סוטלי, של זיוף מוחלט, של ניצחון שהוא אבדון, של ישועה שהיא שואה. והרי זוהי הבעיה המרכזית לא רק של שיר הפתיחה ל'שמחת עניים', כי אם גם של מיטב הקלסיקה הציונית הספרותית, כגון 'מתי מדבר האחרונים',

שבמישור הלא־מודע העם מאבד בו את יהדותו, בדמות משה המת, דווקא ברגע הכניסה לארץ; וכן גם בשמשון של ז'בוטינסקי, החוזה את ישועת הישראלים באמצעות הפיכתם לפלשתים ולצורך זה הושמטה ממנו אפילו תפילתו האחרונה של שמשון.

מה שקורה, כביכול, לעם ישראל כולו עם כניסתו לארץ קורה, כביכול, גם לביאליק עצמו: עוד בסוף 1903, על סף עלייה לארץ שלא יצאה אל הפועל, כתב באחת מאגרותיו: 'דע ששורש בשמתי הגלות, ומי יודע - אולי אין השכינה שורה עלי אלא מתוך עצבות ובארץ טמאה דווקא'. ולאחר שנים רבות, בניו־יורק: 'אין רוח הקודש שרויה עלי אלא בשבתי בגולה'. כך, להבדיל, קורה גם ליעיש, גיבורו של הזו ברומן הנושא את השם הזה, עם עלייתו מתימן לירושלים:

יצאו שבועיים ימים מן אותה שעה שנכנסו לירושלים ולא זכה יעיש שיעלה למרום כמות שהיה למוד.

מה זה? ... נצטער בלבד. - תימהה! תימהה גדולה... במקום שאסתייע בזכות קדושת ארץ־ישראל ואעלה למעלה, גבוה מעל גבוה, ואסתכל בצפיית המרכבה או איכנס להיכל משיח - הגה מן השמים אמרו לי: 'היכבד ושב בביתך!' מה זה? ... האם הם, חטאתי לשם, טעו בשמים, או שארץ־ישראל גרמה לי? ... הייא, יא מריה דעלמא! הנני פה! פה! בארץ הקודש! בירושלים! שתולים בבית ה'...

אולם הוא לא נענה לא בדבר של מעשה ולא במראה ולא בחלום. כל עמל שעמל וכל יגיעה שיגע לא הועיל. השמים ננעלו בפניו ולא נפתחו לו עוד כל ימיו, לעולם.²⁷

גם תמול שלשום לש"י עגנון הוא מבחינת גיבורו, יצחק קומר, ספר הישועה שנהפכה לשואה, והפעם גם במובן הפיסי ולא רק במובן הרוחני. שיבתה המנצחת של היהדות אל יצחק קומר, או שיבתו המנוצחת אליה, דומה מכמה וכמה בחינות לשיבתה המנצחת של היהדות ב'שמחת עניים', כשהכלב ממלא, באנלוגיה גסה ובלתי־מדויקת, את מקום העיט.

לפנינו אפוא מעין פוסט־ציונות יהודית נוסח ביאליק, הזו, עגנון ובראש ובראשונה אלתרמן - כולם יוצרים ציוניים מובהקים מן המעלה הראשונה, שבחלקים גדולים מאוד של כתביהם אין להפריד כלל את ציוניותם מעל יצירתם, ודווקא משום כך הם נתנו ביטוי נוקב, ביודעין ובלא־יודעין, לקונפליקטים הבסיסיים של הווייתם הציונית־יהודית.

מובן שכנגד שפע הדוגמאות הללו אפשר להביא שפע של דוגמאות הפוכות; שהרי מה שקרה ליצחק קומר הוא ההפך הגמור ממה שקרה לעגנון עצמו, אשר לא בלבד שלא נספה חס ושלום כתוצאה מעלייתו, אלא שמעיין יצירתו האמתית לא נפתח אלא בהגיעו לארץ־ישראל. יתכן שכך היה קורה גם לביאליק, לאחר שנעצרה כמעט יצירתו עוד בגולה, אילו הקדים בכמה שנים ונתן לארץ־ישראל גם את 'תלתליו' ולא רק את 'קרחתו'. ברם, מה שמעניין אותנו כאן הוא אופן

הצטיירותם של הדברים ולא הדברים עצמם, המיתוס ולא ההיסטוריה; וגם המיתוס עשוי ללבוש צורה מנוגדת לחלוטין אצל אותם יוצרים ממש.

יד

היהדות היא-היא אפוא השבה כמנצחת ב'שמחת עניים' בדמות 'הפת החי' המדריך את מנוחתה של 'בת-ירעייתו', הלוא היא ההוויה הישראלית החדשה המנסה להינתק מעליו. כאמור, בכמה משירי הטור השביעי ועיר היונה אלתרמן עצמו מבצע בגלוי וביודעין הטרדה מעין זו, בממדים יותר מצומצמים ויותר רדודים, וססמתה היא, כפי שהוא עצמו ניסח: 'לא יתן כי ישפח היהודי החדש/את חובו ליהודי "הישן"...' (הטור השביעי, ב, עמ' 239).

ומכיוון שבקשר הזה 'היהודי החדש' הוא הציוני והישראלי, והציונות בדמותה של שמחת עניים היא-היא, כזכור, זו המושיעה אבל גם קוטלת את היהודי 'הישן' שציפה לה עד עת - לא ייפלא כי גם לה אין אלתרמן מניח בשום פנים לשכוח בסופו של דבר את החוב שהיא חבה ל'מת החי', בשימו כפיה את המילים: 'בור ארד אַתָּךְ, איש-הָאָרֶז, /כי נוֹשָׁה אַתָּה בִּי כְמוֹ חֵי' (שירים שמכבר, עמ' 150). להגיד כי היהודי הישן ('איש הארון') נושה ביהודי החדש הבא להושיעו ('שמחת עניים'), ולהגיד כי 'לא יתן כי ישפח היהודי החדש/את חובו ליהודי "הישן"' - הרי זה כמעט היינו-הך. מדוע נוקק אפוא אלתרמן ללשון סתרים וחידות ב'שמחת עניים', ואילו בהטור השביעי ובעיר היונה הוא מוכן להניח לפחות חלק מן הקלפים על השולחן? 'כל אדם יש לו בחינת נגלה ונסתר... וצריך כל אדם לעלות בכל פעם מדרגה לדרגה, לעשות את הנסתר נגלה'.²⁸

פרק שביעי: הסירוב לפתוח

טו

אם היינו מציגים את שיר הפתיחה ל'שמחת עניים' כמחזה או כדרמה יוצרת, היתה השמחה נשארת כל הזמן בחוץ, מעבר מזה, כמו קבצן מתדפק שאין פותחים לו ומניחים לו לחכות בחוץ, חרף התדפקותה החוזרת ונשנית על הדלת²⁹ ועל אף נגינתה המופלאה ב'כנוריה'; ואילו 'האיש' הנמנע מלפתוח לה יתכן שלא היה קם אפילו מעל משכבו במחזה מעין זה, שהרי לשמות, לזמר, לדבר ולהיזכר - אפשר גם 'על מצע הקש'. יתר על כן: דפיקה על דלת ופתיחת דלת כרוכות לרוב זו בזו לא רק בחיי יומיום, ולא רק מבחינה הגיונית, אמפירית או סמלית, אלא גם מבחינה ספרותית. וכך, אם באה דפיקה מבלי לגרור אחריה אפילו את אפשרותה של הפתיחה (!) ואף לא את שלילתה, חייב הדבר לעורר תשומת לב מיוחדת והוא אף

בין פוסט-ציונות יהודית לפוסט-יהדות ציונית ביצירת אלתרמן

מכוון בידועין או בלא-יודעין לעורר אותה, בהיותו נוגד ציפיות ארכיטיפיות-אלמנטריות העשויות להיות רווחות, בסיטואציות דומות להפליא, גם בשדה הפיוט:

בלילות אַחַכָּה כִּי יִדְפֵּק עַל דְּלָתִי,
בְּכַתְנֵת לְבָנָה אֲרַד לְפִתּוֹחַ [אצ"ג].³⁰

או לשלילה אצל שלונסקי:

הֵה כְּמָה פְּעָמִים הוּא כָּבֵר דְּפֵק עַל דְּלָת
וְלֹא פִתַּח לוֹ אִישׁ לְהִכְנִס.³¹

הן במובאה מגרינברג והן במובאה משלונסקי, גורר אחריו אפוא נושא ההתדפקות כמעט אוטומטית את נושא הפתיחה כצמד בלתי-נפרד, בין לחיוב ובין לשלילה, ואילו ב'שמחת עניים', בניגוד גמור לכך, נושא הפתיחה כלל אינו מובא בחשבון, לא לחיוב ולא לשלילה. וכל זאת למרות העובדה שאצל כל אחד משלושת היוצרים מדובר בהמתנה מיוסרת וממושכת המושתתת על תבניות משיחיות, לרבות התבנית הפרדוקסלית של הפיכת המשיח ל'משחית'.

תבנית זו נתגלגלה באורח מתוחכם עד ימינו אלה להמצב השלישי של עמוס עוז³² ('המשיח הוא מלאך המוות שלנו'), ואפילו אותה אלטרמן היה יכול לשאוב הן מגרינברג בשיר שצוטט לעיל על גואלו המתדפק על דלתו, אשר כפשע בינו לבין מלאך המוות: 'אף-כי לא אדע אם זה אליפו/ואם זהו המנות המחזיר על פתחיו:'³³ והן מאותו שיר של שלונסקי ('בדמדומי משיח') על חזיוני משיח ההופכים כהרף-עין לסיוטי משיח ממש כמו בשיר הפתיחה ל'שמחת עניים': 'צַמְרַמְרַת-לִילוֹתִי עַל חֲזוֹנֵי-מְשִׁיחַ, מִי הִרְבִּיצָה הַיּוֹם אֶת כּוֹכְבֵי דָגוֹר. כִּמוֹ מְבִיצֵי-נֶחֱשׁ פִּתְאֵם עָלַי הַגִּיחַ/שְׁעִיר-כְּפִים הַמְּגוֹר.'³⁴

ההתעלמות הטוטלית מעצם הנושא של הפתיחה בשיר הפתיחה ל'שמחת עניים' בולטת אפוא שבעתים דווקא על רקע שיתוף התבניות במוטיבים כה רבים.

פרק שמיני: מי הוא הבוגד?

טז

היש קשר בין העובדה שהעני המגיב בשירה ובזמרה על התדפקות השמחה על דלתו נמנע 'יחד עם זאת מלפתוח לה את הדלת ובין העובדה שגם בדגם המקראי והמסורתי של 'קול דודי דופק' האהובה נמנעת מלפתוח את הדלת למתדפק עליה, חרף אהבתה אליו? ודאי שיש, שהרי הן העני על משכבו ב'שמחת עניים' והן האהובה על משכבה בשיר השירים ומדרשיו מגלמים ברובד מסוים לא רק את עצמם אלא גם

מעין אבטיפוס של היהדות, שאחד ממאפייניה המובהקים ביותר הוא, כידוע, הסטראוטיפ של אי-היענותה לדפיקות הגאולה על דלתה. הסטראוטיפ הזה תוקף את היהדות בעוצמה רבה בשלושה מישורים שונים: א. המישור הציוני; ב. המישור המדרשי-מסורתי-משיחי שקדם לו; ג. המישור הנוצרי-משיחי שסטה מן המסורת. יתר על כן: כמו בשיר השירים ומדרשו המסורתיים והציוניים,³⁵ כן גם בכרית החדשה, הספוגה בנושא זה יסודות יהודיים דומיננטיים, ההתדפקות על הדלת היא מבחן עליון לשומע אותה, כלומר למי שמתדפקים על דלתו ולמי שהתדפקות מיועדת אליו: 'הנני עמד לפתח ודפק והיה כִּי־ישמע איש לקולי ופתח הפתח אבוא אליו לסעוד עמו והוא עמדי' (חזון יוחנן ג:20); 'וכאשר יבוא ודפק יפתחו־לו כרגע!' (לוקס יב:36). פתיחת הדלת 'כ רגע' היא אפוא קריטריון-על לעמידה במבחן, ואוי לו למי שאינו מזדרז לפתוח, הן באורח ממשי והן באורח סמלי, כפי שאנו למדים מדרך הייסורים המקראית והמדרשית של גיבורת שיר השירים; שהרי לאֲחַר שאיחרה לפתוח את הדלת לדוד או לגאולה המתדפקת, נהפכה הישועה לשואה.

יתר על כן: אם זהו הגורל המצפה למי שאינו פותח מיד, אף על פי שבסופו של דבר הוא נענה, כמו בשיר השירים, נקל לשער מה יעלה בגורלו של מי שלא זו בלבד שאינו מזדרז לפתוח, אלא שהוא אינו פותח כלל, כמו ב'שמחת עניים'! כוכור, אלתרמן היה יכול לפגוש דגם זה גם בשירה העברית המודרנית ולא רק במקורות מסורתיים, ואפילו אצל שלונסקי, שאלתרמן בלע אותו כידוע בשקיקה עצומה בשנות נעוריו המאוחרות והשפעתו עליו אינה שנויה במחלוקת:

הֵה כַּמָּה פְּעָמִים הוּא כִּכָּר דְּפַק עַל דְּלַת,
וְלֹא פָתַח לוֹ אִישׁ לְהַכְנִס.³⁶

כאמור, אלתרמן הקצין מאוד גם את הדגם הזה בכך שהדחיק כליל את נושא הפתיחה בשיר הפתיחה. הייפלא אפוא כי המחכה הנאמן משיר הפתיחה ל'שמחת עניים', אשר חרף שמחתו העצומה בשמחה לא זו בלבד שאינו פותח אלא שאינו מעלה אפילו בדעתו לפתוח לה את הדלת או להזמין אותה להיכנס, זוכה לפתע, בבת-אחת וללא כל אתראה מוקדמת, לקיתון של גורות וקללות מפיֶה? והאם אין סירובו לפתוח הוא הסיבה הסמויה למהפך המדהים שחל בעמדת השמחה? בלי סיבה זו, המהפך מתגלה כאבסורד גמור; אומנם האבסורד הוא חלק אורגני ב'שמחת עניים', כשם שהוא חלק אורגני בכל יצירה מודרניסטית³⁷ (ועיין במיוחד 'שיר השקר' ב'שמחת עניים', שירים שמכבר, עמ' 168), אך המאבק באבסורד (ולא הכל הִבְלִים, בְּתִי/ לֹא הַכֵּל הִבְלִים וְהִבְלִי!) תופס בה, כביצירת אלתרמן בכלל, מקום לא פחות מרכזי מן האבסורד עצמו.

לא ייפלא אפוא כי השיר הבא מיד אחרי שיר הפתיחה, 'שיר לאשת נעורים', פותח במילים 'לא הכל הִבְלִים, בְּתִי' ומבקש אפוא לומר, בין השאר: ממה שמסופר בשיר הפתיחה שקדם לי, עולה לכאורה, בתי, כי הכל הבלים והבל והאבסורד שולט

בין פוסט־ציונות יהודית לפוסט־יהדות ציונית ביצירת אלתרמן

בכל; אבל באמת אין הרבר כך. השיר שולח אותנו אפוא מחדש אל שיר הפתיחה, כדי לחשוף את ההיגיון המונח ביסוד הטירוף.³⁸ היגיון סמוי זה חבוי ביצירותיהם של כל יוצרי האבסורד הגדולים, ובמיוחד ביצירותיהם של קפקא ובקט, אך אלתרמן נטל על עצמו את המאבק באבסורד בריש גלי, גם במאמריו ולא כל שכן ביצירתו הפיוטית האחרונה חגיגת קיץ; רק מקוצר־דעתנו 'נַעְלָמָה עֵלֶת דְּבָרִים וְאַחֲרֵיתָם' (שם, עמ' 7), שהרי 'דְּבַר בְּדָבָר נִקְשָׁר/בְּקוֹם בְּרַק עַד הֶרֶף־עֵין! (שם, עמ' 5) ואפילו מבחינה מוסרית -

יֵשׁ חַיִּי שְׂעָה לְמַחְסָה,
אֲךְ אֵין רַגַע שְׂאִינוֹ שׁוֹפֵט.
(שם, עמ' 76)

יו

אחד האבסורדים הגדולים ביותר ב'שמחת עניים' הוא שיר 'הבוגד' (שירים שמכבר, עמ' 192-193), כדי להקל על ניתוחו הוא יובא להלן במילואו קטעים־קטעים כסדרם וללא דילוגים:

אָמְרוּ הַנוֹפְלִים: לְגוֹעַ תִּמְנֶנּוּ.
אָמְרוּ הַכּוֹשְׁלִים: אָבֵד אֲבָדְנֹנּוּ.
אָבֵל אֲשָׁמִים לֹא אָמְרוּ: אֲשָׁמְנוּ,
אָבֵל הַבּוֹגְדִים לֹא אָמְרוּ: בְּגַדְנֹנּוּ.

הצורה הספרותית של השיר היא צורת התוכחה: כתב האשמה מופנה כבר בבית הראשון - ובתבניות וידוייות מובהקות, לקוחות בחלקן, כידוע, ממחזור התפילה ('אשמנו, בגדנו', כמקובל ב'שמחת עניים') - נגד 'האשמים' ו'הבוגדים' אשר לא זו בלבד ש'אשמו' ו'בגדו', אלא שאין בהם אפילו העוז המוסרי להתוודות על חטאם, שבעטיו, בין השאר, גוועו 'הנופלים' ואבדו 'הכושלים'. לא ייפלא אפוא כי גיבור השיר, הלוא הוא 'הבוגד', שהוא תוצר הצטמקותם של 'הבוגדים' כולם לאיש אחד - מנסה לנוס על נפשו מפני גיבור היצירה, הלוא הוא 'המת', אך ללא הועיל:

הִנֵּה הַבּוֹגֵד רָץ בְּפֶאת הַשָּׂדֶה.
לֹא הָיָה כִּי הִמַּת בּוֹ הָאֲבֵן יְדֵה.

וְרָץ לְרִיק
וְהָאֲבֵן תִּדְבִּיק.
וְהִפָּךְ אֶת פָּנָיו
וְהִכָּה עַל פָּנָיו.

וְצַעַק הַבּוֹגֵד: מִי בְשָׂדָה?
וְצָנָה הַסּוֹקֵל: אֲנִי בְשָׂדָה.

המשורר, או לפחות הדובר בשיר, זה המציג את גיבוריו, את 'המת' ואת 'הבוגד' כאחד, רחוק מלהיות נייטרלי במאבק המתפתח ביניהם. בשלושת הבתים הראשונים אהדתו נתונה כליל ל'מת'. הוא מזדהה עמו, ואילו את הבוגדים, ש'הבוגד' הוא אחד מהם או פרסוניפיקציה של כולם, הוא מגנה במפורש ואפילו בסרקזם כבר בבית הראשון. עד כאן הכל פועל לפי חוק השיבה המנצחת³⁹ ובהתאם לו מי שמנסים לדחותו או לנוס מפניו, במקרה זה 'המת', חוזר תמיד וידו על העליונה. דין 'הבוגד' כדין 'הבת' או 'הרעה' אשר גם בגידותיה ב'מת' ומנוסתיה מפניו אינן יכולות לחסום את הדרך בפני שיבתו אליה כמנצח:

וּבְלִכְתָּךְ אֶל מְשַׁכְּבֵי בָשָׂנִים,
וּבִיצוּעֵי-נָרִים תִּשְׁעָטִי,
לֹא תִנוּסִי מֵאִישׁ הַצִּינִים,
הַמְצַעֵק לְךָ: אֲשֶׁתִּי, אֲשֶׁתִּי!

(שירים שמכבר, עמ' 160)

הבוגדת בוגדת והבוגד בוגד, וידו הארוכה של 'המת' אמורה להשיג את שניהם בסופו של דבר. הקורא כבר רגיל כל כך לתבנית 'המת' החוזר תמיד כמנצח עד כי הוא כלל אינו נוטה לחוש במהפך הכביר המתחולל בבת-אחת במהלך השיר: 'הבוגד', הנרדף, שגם הדובר וגם 'המת' רודפים אותו, פותח לפתע את פיו ומשיב על משר האכנים שהמת הכלי-כול מיידה בו מכל העברים בדברים שאין ל'מת' שום תשובה עליהם, לא בשיר עצמו ואף לא ביצירה כולה. יתר על כן: גם מבחינה אמנותית שורות אלו הן מן השורות החזקות ביותר בשיר ואי-אפשר לקוראן ללא התרגשות, אפילו כאשר אין מבינים כלל את כוונתן:

וְאָמַר הַבּוֹגֵד: שׁוּבָה, מֵת, לְמִנּוּחְתֶּךָ.
כִּי צָדִיק אֲדוֹנִי עַל כָּל הַבָּא עָלָיָהּ.

כִּי צַעַק עָלָהּ מִקִּיר
וְאֵתָה שְׁתַּחֲתֶה עַד בּוֹשׁ.
כִּי עֲנֵנִי אֶת אַחִיךָ מֵעֵבֶר לְקִיר
וְאֵתָה כְּבִשְׁתֵּי רֹאשׁ.

וְשָׁבַע בְּגִדְתִּי, כְּלַמַּת אֲבִיךָ,
וְהִגָּה לְרֹאשִׁי הַרְחַכְתֵּי פִיךָ,

תוכחה מול תוכחה! כתב אשמה מול כתב אשמה! אכן, כתב אשמה כזה, המופנה כנגד 'המת' ודווקא מפּי 'הבוגד' (!) הוא-הוא המקנה לשיר את מרב המתח והעוצמה והופך אותו לאבסורד ולחידה, חידה נבואית ממש.

הוא־אנר שהמשורר מעצב לפיו את דְּבַר הבוגד אל 'המת' אף הוא ז'אנר תוכחתי־נבואי מובהק. כך קורה ש'הבוגד' נהפך כהרף־עין מגאשם למוכיח, כמעט לנְבִיא, וההסתמכות על 'אדוני' בפתח דבריו ('כי צדיק אדוני על כל הבא עליך') מכפילה ומשלשת את עוצמתם. תוכחתו כה עזה וכה נוקבת עד כי אין לה מענה, כאמור, שהרי לאחר שאמר 'הבוגד' את דברו – שוב אין 'המת' פועל בשיר. משמע שקיבל על עצמו את גזר־דינו של 'הבוגד', לפחות במסגרת שיר זה, ו'שב למנוחתו'!

המאבק בין 'הבוגד' ובין 'המת', שהשיר מושתת עליו, מסתיים אפוא באורח פרדוקסלי ובניגוד לכל המצופה, בנצחונן של 'הבוגד'. 'המת' באמת שב למנוחתו, כפי שהורה לו 'הבוגד' לעשות – כל זאת חרף נתוני הפתיחה של השיר, שהיו כולם לטובת 'המת'. לראשונה בשירת אלתרמן בכלל וב'שמחת עניים' בפרט נשבר חוק השיבה המנצחת והשב האמור לנצח נעלם לפתע כשידו על התחתונה. הייפלא אפוא כי השיר הבא מיד אחרי שיר 'הבוגד', אם כי בפרק חדש ובמשמעות חדשה, נקרא באמת 'שיר של מנוחות' ('שובה מת למנוחתך')? יתר על כן, השיר הקודם לשיר 'הבוגד' ('לאן נולך את החרפה', שירים שמכבר, עמ' 189–191) משמיע לנו כמעט אותה תוכחה כלפי 'המת', והיא אינה יוצאת מפּי 'הבוגד', אלא היא וידוי מסעיר מפּי 'המת' עצמו, ובכך מוקנה תוקף כפול ומכופל לתוכחת הבוגד:

חֲרַפְתָּ פְּחָדֵי יָרְפוֹת יְדֵי לְאִין עוֹר,
וְשָׁקַר וְתַחְנוּן וְחֲנֹף בְּעַד עוֹר,
וְזָכַר עֲלֻבוּנִים עַל בְּן וּבְנֵי בְּנִים,
וּמְקַח הַהֲרַגְלָה עִם בִּשְׁת׃ הַפְּנִים – -

חֲרַפְּהָ, עַל רַבְבוֹת אֲחִים הִנֵּךְ מוֹקְעֵת!
בְּצַלְקָתְךָ בְּעֶרְתְּ וְעַל גַּבְּסֵךְ מְכָה אֶת!
כִּי הַבָּלִים סְמָאוּם! כִּי אֲוִילִים רְמוּם!
כִּסִּי אוֹתְךָ, חֲרַפְּהָ! אֵל יִדְעֵ מְאוּם!

חֲרַפְתָּ כּוֹבְשֵי רֵאשִׁים בְּבִשְׁר׃ הַפְּרוּרִים –
לֹא גִתְּבָא מִמֶּךָ בְּמִים אֲרוּרִים!

חֲרַפְתָּ הַחֲכָמִים אֲשֶׁר הִלְכוּ שׁוֹלֵל,
 חֲרַפְתָּ רַבִּים כִּיִּם אֲשֶׁר נָפְלוּ שְׁלָל,
 קִצְוִיִּם בְּאֶפְסֵי־יָגֵעַ וּבְהָרוֹם שְׁרָבִיט--
 חֲרַפְתָּ, הָאֵם שְׂבַעְתָּ? חֲרַפְתָּ, הָאֵם רְוִיתָ?

דמיון תוכחה זו לתוכחת 'בעיר ההרְגה' אינו טעון הוכחה. אך כלום אין 'המת' עצמו אומר כאן על עצמו מה שאומר עליו 'הבוגד' בשיר הבא? די להשוות בין שורות כמו 'חרפת כובשי ראשם בבשר הפרורים' ו'ואתה כבשת ראש', 'חרפת פחדי ורפות ידי לאין עזור' ו'כי צעק עלה מקיר ואתה שתקת עד בוש', וכן להשוות את 'החרפה' ל'כלמה': אפשר להיווכח בנקל כי הווידוי בשיר הראשון והתוכחה בשיר השני אינם אלא שני ניסוחים של אותו דבר עצמו. במילים אחרות: 'המת' כבר מטיח נגד עצמו בפירוט רב בשיר הראשון ('לאן נולידך את החרפה') האשמות כמעט זהות לאלו ש'הבוגד' מטיח כלפיו באורח כולל בשיר השני ('הבוגד').

מכיוון ש'המת התי' ב'שמחת עניים' מגלם בין השאר, ברובד מסוים, את המורשת ואת העבר בכלל ואת המורשת ואת העבר במישור היהודי בפרט, אי־אפשר שלא להיזכר כי חרטה על הבגידה במורשת מטרידה את אלתרמן כמוטיב מודרניסטי־אוניוורסלי כבר בשירי הבוסר הראשונים שלו (משירים 1931-1935, תל־אביב תשמ"ד: 'בשטף עיר', עמ' 13; 'לבן וצהוב', עמ' 113; ובעיקר: 'בעת שופר - לְאֵם', עמ' 26), והיא הולכת ומתמקדת אט־אט למישור היהודי ולצורות ספרותיות יהודיות מסורתיות.

אומנם מוטיב הבגידה אצל אלתרמן רחוק מלהיות חרי־משמעי והוא פועל במישורים שונים (בגידה בשירה, בגידה ביעוד, בגידה ברעות, בגידה בערכים, בגידה במורשת, בגידה בחזון, ומעל לכל אלה וכוללת את כל אלה - בגידת האדם בעצמו ובעקבות זאת תמיד חזרה מנצחת של החלק הנבגר שבו), אולם לא יקשה כלל לנחש מה הוא כאן המישור הרלוונטי במיוחד ובמי הבוגד בוגד. מהיגס שהבגידה למיניָה, על כל שפע השמות, הפעלים והתארים הנגזרים ממנה, היא מונח תוכחתי־נבואי שגור מאוד במקרא לציון יחסם של הישראלים למורשתם ולא־לוהיהם שהנחיל להם מורשת זו ('כי בגוד בגדו בי בית ישראל' - ירמיה ה'יא; 'כי ידעתי בגוד תבגוד' - ישעיה מח:ח; ועוד ועוד); לא כל שכן שגור המונח לציון בגידה נשית־ארוסית, המסמלת בישראל מאז ומעולם את הבגידה במורשת. התוודות רישואלית על הבגידה, קולקטיבית ואינדיוידואלית, וכן התוכחה הכרוכה בה - הן עצמן חלק מן המורשת, שתבנית 'אשמנו־בגדנו' מאפיינת אותה במיוחד.

כרם בנצחוננו האבסורדי של 'הבוגד' על 'המת' דווקא באמצעות התוכחה המוחצת שהוא מטיח נגדו, כלומר דווקא באמצעות תוכחה שהיתה צריכה להיות מופנית מטבע הדברים כלפי 'הבוגד' עצמו, יש משום עדות על כך ש'הבוגד' אינו סתם בוגד. במובן מסוים הוא אומנם בוגד - בוגד במורשת, ולא רק בוגד מדומה, שהרי כך הוא נקרא - אולם במובנים אחרים הוא מגלם בדרך התשליל את התפך הגמור משתיקתו ואפס מעשהו של מי שכביכול אינו בוגד; ולא עוד אלא שבמובנים אלו התגלה דווקא

'המת' כבוגד, ואילו 'הבוגד' התגלה כמי שאין ל'מת' שום זכות להטיף לו מוסר וליראו: 'ושבע בגדת, קלמת אביך, והנה ליראני הרחבת פיך' (שירים שמכבר, עמ' 193).

לא זו בלבד שכלימה וחרפה של פחדנות חוסר מעש, אווילות והימנעות מעזרה ('הרפת פתחי ורפות ידי לאין עזור', ועוד ועוד) רובצות על 'המת', גם לפי עדות עצמו, אלא שבחוצפתו כי רבה הוא עוד מעז לידות אבנים במי שלפי כל הסימנים לא היה שותף למחדלים אלו ('הנה ליראני הרחבת פיך!') ואולי אפילו עשה את ההפך הגמור מהם – אף על פי שמבחינות אחרות, ובעיקר מבחינת יחסו אל המורשת, הוא יכול להיחשב בוגד ואומנם כך הוא נקרא מלכתחילה.

בשלב זה נראה כאילו בגידתו של 'הבוגד', שהוא כביכול הנאשם, היא כאין וכאפס לעומת בגידתו של 'המת' המאשים: 'ושבע בגדת!', כלומר בגידתך־שלך, 'המת', גדולה פי־שבעה מבגידת־יְשֵׁלִי, 'הבוגד', ועל כן אתה הוא כלימת אביך ולא אני. לאורך כל 'שמחת עניים', ועוד לפני שהחל לירא את 'הבוגד', אין 'המת' פוסק מליירא ולהפחיד את 'הבת' או 'הרעה' יד ביד עם הסעד הבוגדני, הציני, הצבוע והמתחסד שהוא כביכול מושיט לה שעה שהוא שוקר כל העת את מותה ואת התכרותה אליו בקברו; על כן חשיפת פרצופו האמתי של 'המת' דווקא מפיו של 'הבוגד' לא זו בלבד שאינה סותרת את מהלך היצירה, אלא היא אף משלימה אותו. בד בבד עם כתב האשמה שהמסורר מפנה אפוא בראשית השיר כלפי 'הבוגד', והוא שריר וקיים, הוא דואג לנסח כתב אשמה חריף שבעתיים כלפי המאשים עצמו, הלוא הוא 'המת', וכתב אשמה זה הוא הצד השני של המטבע ב'שמחת עניים'.

יח

מי הוא אפוא הבוגד? מי שבגד במורשת אבותיו, אך גילה אומץ לב, יוזמה ותושייה וחרף גפשו למען 'האחים', או מי שנשאר נאמן למורשת זו, אך גילה אוזלת יד מוחלטת באפס־מעשיו ובקוצר ראותו ועוד הרהיב עוז לירא ולהפחיד את העומדים בשער?

ברור כי קריאת 'הבוגד' אל 'המת' והנה ליראני הרחבת פיך – אשר בלשון הדיבור פירושה "ואתה עוד מעיז להפחיד אותי?", כשהדגש הוא על המילה האחרונה – מסתירה מאחריה, כאמור, את ההנחה ש'הבוגד' עשה ההפך הגמור ממה ש"עשה" 'המת', כלומר דווקא הבוגדים במורשת או בחלק גדול ממנה לא 'שתקו עד בוש' ולא 'כבשו ראשם בבשר הפרורים', אלא ניסו למצוא פתרון למצוקת אחיהם ואף הקריבו עצמם לצורך זה, ואילו הנאמנים למורשת לא זו בלבד שלא סייעו בידם, אלא אף לא פסקו מלהפריעם וליראם. במילים אחרות: מכלל לא אתה שומע הן, ממה שלא עשה 'המת' לפי עדות עצמו ולפי עדות אחרים, אנו למדים על מה שעשה 'הבוגד' הפותח סוף סוף את פיו ומטיף לו מוסר.

איך אומר על כך הרב אברהם יצחק הכהן קוק – 'הנפש של פושעי ישראל שבעקבתא דמשיחא [כלומר, על פי הרב קוק, בדורותינו, דורות הגאולה], אותם שהם

מתחברים באהבה אל ענייני כלל ישראל, לארץ-ישראל ולתחיית האומה - היא יותר מתוקנת מהנפש של שלמי אמוני ישראל, שאין להם זה היתרון של ההרגשה העצמית לטובת הכלל ובניין האומה והארץ. אבל הרוח הוא מתוקן הרבה יותר אצל יראי ד' ושומרי תורה ומצוות. 'פושעי ישראל' על פי הרב קוק הם, כמובן, הבוגדים, הבוגדים במורשת, 'אלה שרוח צועים אשר בתוכם מעכר את לבם, עד כדי להתקשר בדעות זרות ובמעשים המטמאים את הגוף ומונעים אור הרוח מלהתקן'. וראה זה פלא: דווקא הם (בחלקם כמובן), לפי הודאתו המלאה, 'מתחברים באהבה אל ענייני כלל ישראל לארץ ישראל ולתחית האומה' ונפשם היא מבחינה זו 'יותר מתוקנת מהנפש של שלמי אמוני ישראל שאין להם זה היתרון'! בזמננו פרדוקס זה רחוק מלהיות תקף במילואו, לפחות לא בניסוחו זה, אולם בשעתו העלו אותו רבים בציונות הדתית, שהשתדלה לתקן את המעוות ולחבר מחדש את הנאמנות למורשת עם החלוציות הציונית, כפי שעשו לפני רבים מחלוצי העלייה הראשונה.

ברם, לא רק הרב קוק ונאמניו הודו ביתרונם, במובן ידוע, של 'פושעי ישראל' על הנאמנים למורשת, אלא ששנים ספורות לאחר כתיבת 'שמחת עניים' הודו בעקיפין אפילו אדמורים אנטי-ציונים מובהקים בקוצר ראותם ובחסרון מעשיהם-שלהם לעומת הציונים; אך הם קבעו, לא פחות ולא יותר, כי הקדוש-ברוך-הוא העניק יתרונות אלו לציונים למען נסות בם את שלומי אמוני ישראל, אם אומנם אף הם ייהפכו חס ושלום לציונים.⁴⁰

אלתרמן מכיר אפוא בשני סוגי הבגידה, הבגידה במורשת והבגידה בעם. הוא מציג אותם זה לעומת זה ב'שמחת עניים', ולאחר מכן ובעקיפין גם בעיר היונה ובהטור השביעי. כמו הרב קוק, להבדיל, הוא חותר בסופו של דבר, מעבר לכל הייסורים והתבוסות, למעין סינתזה כוללת ובמסגרתה יכיר כל צד בבגידתו ובאשמתו על פי דרכו:

מי יאמר: תף מפשע תמתי?
 מי יאמר: על לא חטא אבדתתי?
 יאמר האשם: אשמתי,
 יאמר הבוגד: בגדתתי.

(שירים שמכבר, עמ' 193)

את המשמעות האמתית של העימות והפיוס בין שני סוגי הבגידה אין אלתרמן מעז לגלות ב'שמחת עניים'. הוא מעדיף לנקוט לשון סתרים וחידות הן כלפי עצמו והן כלפי הקורא, משום שמתן זכויות שוות לציונות וליהדות המסורתית, במסגרת עסקת הבילה נוסח 'כולנו אשמים' על סף שואה, היה נוגד את האתוס הציוני חלוצי, משמאל ומימין כאחד; היתרון על פני האתוס המסורתי היה עקרוני מבחינת הציונים אפילו נוכח חורבן ממשמש ובא, ולמות בכבוד, ולמות לא כמו 'בעיר ההרגה',

בין פוסט־ציונות יהודית לפוסט־יהדות ציונית ביצירת אלתרמן

היה לא פחות חשוב בשבילם מאשר לחיות בכבוד. סיבה נוספת לכך שאלתרמן נוקט לשון סתרים וחידות ב'שמחת עניים' היא שהוא לא העז להציג את עצמו בגלוי כנביאה הבלעדי של שואה מתקרבת שבמרכזה חורבן תל־אביב הממשמש ובא, אף על פי שבעומק לבו הוא חי את החורבן הזה כאילו כבר נתגשם, כפי שירמיה ויחזקאל, להבריל, חיו את חורבן ירושלים:

רק צִינָה שְׁמָמָה עַד דָּבַר תְּרֵבוֹת.
רק אָנִי הִנֵּה עַר בָּהּ כָּבִין תְּרֵבוֹת.

(ליל המצור, שירים שמכבר, עמ' 216)

והוא יֵשֵׁם בו במקום על תל־אביב, כאילו כבר חרבה, את שבועת 'אם אשכח ירושלים':

אֵיךְ אֶשְׁכַּח, וְיַחֲדָה לִי הָיִיתָ. יַחֲדָה.
אֵיךְ אֶשְׁכַּח, וְלַחֲדָה לִי נִשְׁאַרְתָּ. לַחֲדָה.

(שם, שם).

וארבעה עמודים אחר כך, ב'נופלת העיר':

אֶרֶץ, אֶרֶץ, עֲבִי מִחֲשָׁבִי וּבְגָדִי,
אִם גַּם זֹאת תִּשְׁכַּחַי, אִם בָּזֹאת תִּבְגְּדִי,
אֵת הַצָּחוּק אֵל יִדְעוּ חַיִּיךָ!

אִם אֵת זֹאת תִּשְׁכַּחַי, תִּשְׁכַּחַךְ הַשְּׂמֵחָה,
וְכִלְמָה כְּמוֹ שְׂמֵשׁ תַּעֲלֶה, ---

(שם, עמ' 220)

הסדרה של שלושת ה'אמים' (אם גם זאת, אם בזאת, אם את זאת) היוצרת את שלד הקטע המרכזי בשיר, קטע השבועה, הולכת כמובן בעקבות סדרת שלושת ה'אמים' היוצרת את שלד הקטע המרכזי בתהלים קלז (אם־אשכחך ירושלים; אם־לא אוכרכי; אם־לא אעלה את־ירושלים על ראש שמחתי), והשבועה לא לשכוח היא משותפת. בשני הקטעים השכחה מופיעה כגמול על השכחה ('אם אשכחך ירושלים - תשכח ימיני', מול 'אם את זאת תשכחי - תשכחך השמחה'); והשמחה בקונוטציה שלילית מופיעה בשני המקרים כחלק אורגני של תיאור השבועה. העובדה שנובאת החורבן של אלתרמן ליישוב העברי בארץ־ישראל בכלל, ולתל־אביב בפרט, נתגלתה כנובאת־שקר לאותם ימים ונתאמתה דווקא לגבי הגולה

הצדיקה עוד יותר, בדיעבד, את לשון הסתרים והחידות שהוא נקט. בזכותה, חרף השימוש המדהים בקטגוריות נבואיות בלתי־משתמעות לשתי פנים, איש לא הבין את תוכנה האקטואלי של היצירה בשעה שנתפרסמה, לא כל שכן שאיש לא הבין את הקונפליקט היהודי־ציוני והיהודי־ישראלי המונה ביסודה.

דבר זה כלל לא מנע, כמובן, התרשמות עמוקה מן השילוב המזהיר והאורגני של הפוסים מודרניסטיים וארכאיים ומן התבניות הארכיטיפיות, הקיימות לעד, של קונפליקטים בין אהבה ושנאה, דבקות בכל מחיר וקנאה מסורפת, נאמנות ובגידה, גבורת הלוהם וגבורת התולע, אהבת החיים ופולחן המוות, נקמה וסליחה, רעות ובדידות - כל זאת גם מבלי להעלות אל סף ההכרה את המסרים האידאולוגיים והאקטואליים המכאיבים והמבעיתים שאלתרמן הסווה מפני עצמו ומפני זולתו בהצלחה כה רבה. לא התפענתו אפילו ז'אנרים נבואיים מובהקים כמו אלה המתגלים בשורות כגון:

וְשָׁמְתִיךָ לְשִׁמָּה, וְיָשַׁבְתָּ נְשָׁמָה,
לֹא תִנֶּה יִרְצָה, לֹא קוֹלֶךָ יִשְׁמַע,

(שם, עמ' 160)

האהבה ליִפְתָּ והאהבה ליִעִיר' לא זו בלבד שהן אינן סותרות זו את זו כאן, אלא הן מפרות זו את זו ממש על פי המתכונת הארוטית־נבואית הבדוקה של הושע, ירמיה ויחזקאל - ('וְהִנֵּךְ לָהֶם כְּשִׁיר עֲנָבִים יִפֶּה קוֹלִי') - אולם אפילו ז'אנרים אלו לא נקלטו בהקשרם האקטואלי בשעה שנכתבו; והרי מי אינו יודע שארוטיזציה מופלגת של ישות לאומית ('בת כְּשָׁדִים', 'בת מְצָרִים', 'בת אדום', 'בת יהודה') ולא כל שכן של ישות עירונית ('בת צור', 'בת צידון', 'בת בבל', 'בת־ציון', 'בת ירושלים'), כשִׁבְתָּ ויעיר' מתחלפות זו בזו ומתלכדות זו עם זו, היא נשמת־אפו של התנ"ך והיא המאפשרת לנביא ולמשורר תבנית של פניות אינטימיות שיש בהן מצד אחד עידוד וזירוז ומצד שני, בגלוי או בסתר, גם לא מעט נקמה ואפילו שמחה לאיד על רקע של אהבה נכזבת:

לְעַג וְמוֹת אוֹיֵב יִשְׁקָה.
קוֹמִי בְּפִתַּח, כִּי צָר צוֹעֵד.
קוֹמִי בְּפִתַּח. וְאַמְצִי נְשָׁקָה.
הַכּוֹנֵן, כִּי בָא מוֹעֵד.

(ליל מצור, שם, עמ' 215)

שדברים אלה ודומיהם ב'שמחת עניים' היו מכוונים גם בתודעתו, ברובד מסוים, ליישוב העברי בארץ־ישראל ולהוויה הישראלית החדשה, אישר אלתרמן באורח חד־משמעי בשיחתו עם אבא קובנר; הוא טען בפניו כי לגבי הגולה תמך באתוס שונה

בין פוסט־ציונות יהודית לפוסט־יהדות ציונית ביצירת אלתרמן

לחלוטין וקרוב לזה של היונדראט(1),⁴¹ ואילו ב'ש מחת עניים' התכוון לארץ־
ישראל.

הנביא אינו רק מגיד עתידות, אלא הוא גם מפרֶשֶׁן; מצד אחד אלתרמן פירש
באורת חיובי את החורבן הצפוי הזה של היישוב בכלל ושל תל־אביב בפרט. זה
החורבן הראשון, לדעתו. מזה עירן ועידנים שניתנת בו האפשרות ליהודים לעמוד על
נפשם בתור לוחמים עצמאים ממש ולמות בכבוד ומתוך נאמנות עילאית לערכים
העומדים בכל מבחן:

האחים! אילי פֶּעַם לְאֶלֶף שָׁנָה
יֵשׁ לְמוֹתָנוּ שְׁחָר!

(שירים שמכבר, עמ' 220)

בניגוד מכוון ל'בעיר ההרָגה':

אין טַעַם לְמוֹתְכֶם כְּמוֹ אֵין טַעַם לְחַיֵּיכֶם

מצד שני הוא פירש אותו, כדרך הנביאים, בתור עונש על חטא קולקטיבי
(אם תהיה רעה בעיר - וה' לא עשה'?). ובמקרה זה בתור מכת הנגד הגדולה
שהמורשת היהודית הפתה - זו שהציונות רצתה, כביכול, ומאחריה מסתתר האל -
מנחיתה על ההוויה הישראלית החדשה. ההוויה החדשה ניתקה מעליה, נסה מפניה או
הניסה אותה, ובזאת חשפה עצמה, לפי חוק הברזל של השירה האלתרמנית, לשיבתה
המנצחת של היהדות בדמות 'המת החי', הַעֵיט, המפחיד לא פחות מן האויב החיצוני.
אכן, עם כל האהדה וההזדהות של 'המת החי' עם מאבקה האמיץ של 'הבת' באויב
החיצוני - הרי אויב זה עובד בסופו של חשבון בשירותו ומביא אותה אליו, ויהיו
השנאה לאויב והרחמים עליה עמוקים ככל שיהיו. כך בדגם הנבואי הקדמון,
הרואה באויב שבט־אפו של האל שתפקידו להחזיר את 'הבת' החוטאת אל מי שניתקה
מעליו, וכך ב'שמחת עניים':

עוֹד יָבֵא יוֹם שְׂמֵחָה, בְּתִי,
עוֹד גַּם לָנוּ בּוֹ יוֹד וְחֶבֶל.
וְצִנְחָתְךָ עַל אֶדְמַת בְּרִיתִי
וְאֵלֵי יוֹרֵידוֹךָ בְּחֶבֶל.

(שם, עמ' 152)

יתר על כן: מבחינתו האישית של אלתרמן כמשורר, לא זו בלבד ש'שמחת עניים'
מתארת שיבה מנצחת, אלא היא־היא השיבה המנצחת; שהרי חזרו כה

כמנצחים כל היסודות היהודיים או האנטי־יהודיים, בתוכן ובצורה, שנדחו והונסו מעל פני השטח בהצלחה כה רבה וללא־תקדים מספרו הראשון, כוכבים בחוץ. כתוצאה מכך נהפך כוכבים בחוץ ליצירה העברית הראשונה בעת החדשה שהיתה משוחררת על פני־פניה מכל פרובלמטיקה יהודית ומכל התייחסות מפורשת, חיובית או שלילית, לשלב זה או אחר במורשת היהודית. אולם כל היסודות היהודיים או האנטי־יהודיים הנדחים האלה שבים לפתע בתהלוכת ניצחון כבירה ל'שמחת עניים', בתוכן ובצורה, מעין מה שצפה ביאליק ב'שירתנו הצעירה'.

רק טבעי הוא אפוא שאחרי שני הפרקים הראשונים של 'שירת הקודש' המייסרת והמיוסרת ב'שמחת עניים', "נשבר לו" לאלתרמן, ובפרק השלישי, על כל שלושת שיריו ('הטנבור', 'הזר זוכר את רעיו'; ו'טיוול ברוח') פורצים לפתע בבת־אחת הגעגועים ל'כוכבים בחוץ', לשירת החול האמתית או המדומה שחלפה לכלי שוב תחת פרסות השיבה המנצחת:

אי אתה, רחובי, טנבורי הגדול?
איכם, איכם ימות החל?

אנה חרף הגיע? אי קיץ הלך?

...

על שוקים ונערות שפּרְחו פָּרַח,
על פל אלה, טנבור, הן לי, הן בכת:

(שם, עמ' 179-180)

התוף, הרחוב, החורף והקיץ, השוק, הנערות והפריחות - כל אלה הם כמובן האזרחים הקבועים של רבים משירי כוכבים בחוץ ומקבילותיהם. ומעל כולם 'והרוח עם כל אחיותיה', זו שהוקדש לה השיר השלישי בפרק השלישי של 'שמחת עניים' ('הטיוול ברוח'), וכן גם הרעות, שהוקדש לה השיר השני. אכן, תהום רובצת בין 'איש רעים להתרועע' (שם, עמ' 181)⁴² לבין 'רק אחריה הלכתי בתי, / כצנאר אחרי הקבל' (שם, עמ' 151), בין הצהרת הנאמנות הנצחית לרעים לבין המחויבות הטוטלית ל'בת' או ל'רעיה' שהיא היא 'הרע' ('רעיה, רעיה נרע', שם, עמ' 197) ב'שמחת עניים'. האין שתי הנאמנויות האלה סותרות זו את זו? לא כאשר 'הבת' היא תל־אביב:

ויהי ליל נאני מהלך לתמי
ומחבב את העיר תל־אביב (זה מומי)
ומונה, עם רעי, ברקיעה העצום
את מספר כוכביה שלא לפרסום

('ניסן', הטור השביעי, א, תל־אביב 1980, עמ' 414)

יט

לשון סתרים וחידות אינה משרתת רק מטרות ספציפיות, אלא היא גם רכיב אורגני בז'אנר הפנטסטי־אבסורדי־חידתי שהשתמשו בו קפקא, אליוט, בקט ואחרים, וגם 'שמחת עניים' משתייכת אליו, בהבדלים עצומים.⁴³ ואומנם 'שמחת עניים' אינה רק בלדה ואינה רק פואמה, כי אם גם חידה. עובדה זו מוצפנת היטב ונרמזת היטב, כמקובל בחידה, עמוק עמוק ביצירה עצמה, בשתי השורות האחרונות של שיר 'הבוגד', היחידות שעדיין לא הובאו כאן לעיל:

יאמר הבוגד: בגדתי,
ואירא, ודבר לא הגדתי.

(שירים שמכבר, עמ' 193)

השורה האחרונה מרמזת על כך שהמשורר עצמו מסתיר את המשמעות האמתית של הקונפליקט בין 'המת' ל'הבוגד', שהוא בבחינת פואנטיקה לשיר כולו, כשם שהוא מסתיר את משמעותה של 'הבת' בשירים אחרים:

איה אשפח, ויחידה לי הית. יחידה.
איה אשפח, ולחידה לי נשארת. לחידה.

(שם, עמ' 216)

אכן, 'יחידה' ו'חידה' היא גם תל־אביב בכל מה שאלתרמן כתב עליה; חיוו היו מוקדשים לה לא פחות מאשר חיי 'המת החי' ל'בת' וחיי הנביאים, להברדיל, לירושלים. מול 'רק אחר־ך הלכתי בתי', / צנאור אחר־י תחבל', במישור הטרגי של 'שמחת עניים', אפשר להציג את השורות הנלעגות מ'סרנדה תל־אביבית', האומרות אותו דבר במילים אחרות והן מיועדות, כמובן, במפורש לתל־אביב:

את - נסתבכתי בך כהגן
ואחרות לי לא היו...
קאנית מפרש אל עגן
נקשרתי לך, צו דיר, טו יו.

אני יודע - את אחת רק
אשר כחה אותי תפס.
[ועוד ועוד]

(רגעים, א, תל־אביב תשל"ו, עמ' 109)

יחידות זו, בלעדיות זו, חידתיות זו של תל-אביב (מייוחדת במינה היא. אין כמוה לזרות מתמיהה ומתקבלת על הלב כאחד', תל-אביב הקטנה, תל-אביב תשל"ט), הדומה בכל ליחידתיותה, בלעדיותה ויחידתיותה של 'הבת', היא גם נושא הפזמון המפורסם 'בכל זאת יש בה משהו':

כֵּן יֵשׁ בָּהּ אֵיזוֹ מִשְׁהוּ...
שֶׁכָּלֵל עוֹד לֹא הָיָה שֶׁהוּא
וְהוּא כָּלוּ שְׁלָה שֶׁהוּא.

וְיֵשׁ בָּהּ אֵיזוֹ חֵן שֶׁהוּא,
שֶׁלְאַחֲרַת אֵין שֶׁהוּא...

(פזמונים ושירי זמר, ב, עמ' 88)

גם בפזמון הזה אין להבחין כלל בין הקשר הארוטי לעיר ובין הקשר הארוטי לבת, ולא רק במובן החיובי אלא גם במובן השלילי, שהרי בכתבי אלטרמן בפרוזה ובשירה תל-אביב היא לעתים קרובות 'ללא תאר' ו'ללא דר',⁴⁴ כמוה כהווייה הישראלית החדשה, וכמוה כ'בת' ב'שמחת עניים':

לֹא תֵאָר לְנוּ, בַּת, וְלֹא הָדָר [שירים שמכבר, עמ' 213]
לֹא תֵאָר לָהּ, אֵלֵי, וְלֹא הָדָר [שם, עמ' 214]

אכן, גם ב'שמחת עניים' הגיבור יוצא בשן ועין מאהבתו ל'בת':

וְאָדָר לֹא לְנִשְׁךְ פְּתִי,
עַד שְׁנֵי מְכַסְרֵךְ תִּקְהִינָה.
וְאָדָר לְרְאוּתָהּ, בַּתִּי,
עַד עֵינַי מְרְאוּתָךְ תִּקְהִינָה.

(שם, עמ' 151)

כשם שהוא יוצא ב'סרנדה תל-אביבית', להבריל באלף הבדלות:

מְלֻטְפִיךָ הַתְרַצְלִיתִי
לְצֵאת בְּעֵין וּבִשְׁוֹן...

(רגעים, א, עמ' 109)

בין פוסט-ציונות יהודית לפוסט-יהדות ציונית ביצירת אלתרמן

ה'בוסר' (ראה תל-אביב הקטנה, עמ' 23, 70) וכאמור גם היחידה וה'חידה' ועוד ועוד חוזרים גם בפרוזה של אלתרמן בהקשר התל-אביבי. אין לתמוה על כך, כמובן, שהרי כפי שרות קרטון-בלום קובעת בצדק, 'את החטיבה המרכזית בפרוזה המוקדמת [של אלתרמן] ניתן לכנות בשם הכוללני הפרוזה התל-אביבית שכן משנת 1933 ואילך העיר [תל-אביב] היא הגיבורה הראשית של מרבית הפיליטונים, הציורים והרשימות ...', 'ואלמלא דמסתפינא היינו אומרים שהחוט המשולש בפרק זה של יצירת אלתרמן הוא - תל-אביב, הארץ והעם'. עד כאן דברי בלום.

אכן, חוט משולש זה פועל במחתרת בעוצמה רבה ובהקשרים דומים ושונים, גם ב'שמחת עניים', ולא עוד אלא שהצביון הארוטי והשיר-שירימי שניתן לו ביצירה זו (הה, לא יפה שלי, פשעו בך השנים/הה, לא שמחה שלי, עיניך לא יונים' ועוד ועוד) מצוי בשפע גם בפרוזה האלטרמנית המתייחדת, ושוב: לדברי בלום, בכך 'שהמיתוס של שיר השירים'... הוא בה 'רקע למזמור אהבה לעיר'. יתר על כן, 'תל-אביב היא האשה האהובה. זוהי ה"את" הנצחית...'⁴⁵.

כ

אם שמחת עניים היא-היא, ברובד מסוים, בשורת הישועה הציונית, שאלתרמן מזהה אותה לא אחת, חרף הניגודים התהומיים, עם בשורת הגאולה המסורתית, דהיינו עם 'קץ הפלאות': 'מְפַעַל הַתְּחִיָּה שְׁהַנִּיב/שְׁדוֹת הַדוֹר/וְאֵת קֵץ הַפְּלֹאוֹת הוֹלִיד' (הטור השביעי, א, עמ' 253); ואם בהתאם לכך היא גם 'הַשְּׂמִיחָה הַכִּי גְדוֹלָה בְּכָל תּוֹלְדוֹת עַם יִשְׂרָאֵל' (שם, ב, עמ' 8) - ברור לגמרי מדוע 'האיש' ש'חכה עד צת' ל'קץ' זה אינו קם לפתוח לה את הדלת ומסתפק בשירה ובזמרה שהוא שר לעצמו, או אפילו בתפילה. הרי זה הסטראוטיפ הציוני הידוע בדבר העם היהודי שלא נענה לבשורה הציונית המתדפקת על דלתו, לא זע ולא נע ובכך חרץ את גורלו. אי-היענות זו לבשורה הציונית היא נושא תוכחתו של ביאליק ב'אכן חציר העם', במישור הנגלה לעין כל, וללא כל צורך בחשיפות ובהוכחות:

אֲשֶׁר יִרְעַם קוֹל אֵל גַּם-מִפֶּה גַּם-מִשֵּׁם -
וְלֹא-נָע וְלֹא-נָע וְלֹא-תָרַד הָעָם.

והיא גם נושא תוכחתו של אלתרמן, לא רק בלשון הסתרים והחידות של שיר הפתיחה ל'שמחת עניים', אלא גם בלשונו של ביאליק עצמו ב'אכן חציר העם' כשהיא מתגלגלת במכוון לשורה הראשונה של אחד מבתי 'הטור השביעי':

אֶךְ הָעָם לֹא נָע אֶךְ הָעָם לֹא נָע
אֶךְ הָעָם לֹא יָצָא מִגֵּיא צְלָמֹת
אֶךְ בְּעֵים שָׁנָה,

אַרְבְּעִים שָׁנָה,
הוא חָפָה לְצִפְרִית מִחֲנוֹת הַמָּוֶת.

(ה'רצל והילדים', דבר, 14 ביולי 1944, לפי מחברות אלתרמן, ד,
תל-אביב תשמ"ו, עמ' 79)

גם השורה השנייה על 'העם' 'בגיא הצלמוות' מושרית כנראה מ'אכן הציר העם' (י'עם
מתגלגל בגיא גלות השכה כההם'). אכן, העם שסירב, על פי אלתרמן, לנסוע
ברכבות הישועה, נאלץ כתום ארבעים שנה ('ארבעים שנה אקוט בדור...') לנסוע
ברכבות המוות. כשם שה'שמחה' נהפכה ל'משחית' כן נהפך מסע הישועה המיוחד של
הבשורה הציונית⁴⁶ למסע המוות המזווע, למגינת-לבו של החוזה-הנביא השומע את
מסע רכבות המוות מתוך קברו באדמת האויב, לאחר שקרא לאקסודוס ממנה אל
ארץ-ישראל ברכבות הישועה:

הוא שומע הפל... בעיניו הטהורות
עומד בכי כאש בוערת.
הוא חָזָה, הוא נבא רַכְבוֹת אַחֲרוֹת,
ונסיעות אַחֲרוֹת,
ואל ארץ אַחֲרוֹת...

(שם, שם)

דגם ציוני זה⁴⁷ שהוא הווריאציה המודרנית לדגם המסורתי של 'קול דודי דופק',
דופק ולא נענה - הוא-הוא הפותח את 'שמחת עניים', והעובדה שהגיבור למעשה
איננו נענה להתדפקות השמחה על דלתו, לאחר שחיכה לה צד צת וחרף שמחתו
העצומה בה - היא-היא ההופכת, כאמור, ברובד הסמוי, את 'השמחה' ל'משחית'
ברובד הגלוי.

כא

מאחרי הרצינות התהומית השפוכה על פני 'שמחת עניים' בכלל ושיר הפתיחה בפרט
מסתתר גם רובד קומי-אירוני, שהוא כמובן טרגי-קומי בעיקרו, ובמרכזו עומד העני
השמח ואינו פותח: מה מגוחכת היא, במישור זה, השמחה בשמחה (וישמח בה עני-
כמת'), ומה נלעג הוא העני המזמר ואינו מזנק ממקומו נוכח התדפקותה. אכן, 'וישמח
בה עני-כמת' פירושו במישור האירוני הסמוי הוא וישמח בה העני מבלי לעשות
מאומה, מבלי לפתוח לה כלל, מבלי להזמין אותה להיכנס, מבלי להגיב תגובה
ממשית כלשהי, בקיצור - פְּמַת! במישור הטרגי-קומי זה סודו האמתי של הצירוף
'עני-כמת', המבוסס כמובן על דימויים מפורסמים במקרא ובתורה שבעל-פה,
ואלתרמן עשה בו, במישור זה, שימוש מתוחכם מתוך מגמה שונה לחלוטין.

המסר הסמוי ברור: העני כבר היה מת עוד לפני שמת. רק כך אפשר להסביר את תגובתו האנמית, את אי־היענותו ואפילו סירובו הממָרה לנוכח דפיקותיה של השמחה. יתר על כן: מכיוון שהגיב כמת – נגזר גורלו למות. איך אומר ביאליק מפורשות באותו הקשר ממש, באותו שיר שכמו שיר הפתיחה ל'שמחת עניים' הוקדש כולו לכך שהיהדות המדומה למת לא נענתה לבשורה הציונית:

הִיִּתְעוֹרֵר הַמֵּת? הִיִּדְעוּעַ הַמֵּת?

(אכן חציר העם')

דימוי העם היהודי או היהדות למת בהקשר הזה איננו חידושם של ביאליק ואלתרמן. הוא מצוי בתהלים, בישעיה, ביחזקאל, באיכה וכיוצא בהם, והמוטיב הבין־לאומי של 'המת החי' (ההולנדי המעופף של היינה ווגנר, גֶרְקוּס הצײד של קפקא ועוד ועוד) אף נוצל לדימויים מבעיתים בהקשר היהודי.

הספרות העברית החדשה השתמשה בדימוי הזה כדי להביע באמצעותו, בין השאר, את עוצמת התסכול מן ההיענות היהודית ה'מתה' לבשורה הציונית. במיוחד כדאי להזכיר כאן שיר נבואי מדהים של דוד שמעוני, אחד מ'בני העוני והשוט' ('הורה מדורה', פזמונים ושירי זמר, ב, עמ' 307)⁴⁸ המועטים שנענו לדפיקות הבשורה הציונית על דלתותיהם ועבדו בארץ כפועלים וכשומרים בימי העלייה השנייה. השיר נכתב כשלושים שנה לפני 'שמחת עניים' ולפני השואה (1912), זמן קצר לאחר ששמעוני חזר מארץ־ישראל לגולה:

... וְאֲנִי עִם כָּל הַגּוֹלָה
הוֹלֶה, הוֹלֶה עַל הַחוּף
מִבְּלֵי סוּף,
חוּף הַנֶּהָר, נֶהָר כְּבָר;
הוֹלֶה יָמִים, הוֹלֶה שָׁנִים
וְאֵין רֶשֶׁט וְאֵין קוֹל,
לֹא יִרְשָׁשׁ גַּם הַחוּל
וְחִלּוּקֵי הָאֲבָנִים...
וְהַלְבָּנָה חוֹרָה, גְּדוּלָה,
אֵינָה שׁוֹקֵעָה, אֵינָה עוֹלָה:
מֵתָה כְּבָר, מֵתָה כְּבָר...

וְאֲנִי לְפִתְאֹם בָּן:

הֵן בְּלִבִּי

מֵתִים אָנוּ –

לְמָה גִּלְהָ וּלְאֵן?⁴⁹

ל'מת' של אלתרמן קדמו אפוא בספרות החדשה 'המת' של ביאליק, שהוא רק אחד בשורת 'המתים' הרלוונטיים ביצירתו, ו'המתים' של שמעוני, ואפילו 'המת' של היינה השומר על 'הביבליה', ועוד רבים אחרים שנבחרו לייצג את העם היהודי בדמותה של רוח-רפאים: 'מת רוחם, נס לָחַם, וְאַלְהֵיהֶם צֹבֵב' ('בעיר ההרבה'). 'המת' של אלתרמן אינו קם ואינו פותח את הדלת לבשורה המתדפקת על דלתו, כמוהו כ'מת' של ביאליק, אשר לא זו בלבד שלא 'התעורר' ולא 'הודעו' ולא 'זע' ולא 'נע', אלא:

וְלֹא־קָם כְּאָרִי וְלֹא־נִעוֹר כְּכַפִּיר,
וְלֹא־תָרַד לְקוֹל גַּם אִישׁ אֶחָד מֵעִיר.

גַּם־לֹא פָשַׁט הַיָּד, גַּם־לֹא שָׁאַל לְשָׁלוֹם
כָּל־הַקְּוֹרָאִים בְּשֵׁמוֹ כְּאַמּוֹנָה וּבְתָם. ---

(אכן חציר העם')

אלתרמן היה יכול למצוא אצל ביאליק גם את ההתייחסות ל'שמחה' או ל'גיל' בתור חלק בלתי־ינתק של הבשורה הציונית. גם החלוצים הציוניים הם בשביל ביאליק 'עליוזים מתרוננים' ואי־ההיענות לשמחתם היא שורש הרע: 'וְלֹא־רָצַד בְּגִיל יָחַד לְב כָּל־הָעָם' ('אכן חציר העם'); 'מִי אֶסְפָּה גִיל הַפְּדוּת מֵעֵינֵיכֶם וּמִי כִבֵּה שְׂבִיב אֲשֶׁה?' ('ראיתכם שוב בקצר ידכם').

לא ייפלא אפוא כי חמש שנים לפני שמעוני, ב־1907, ברשימת נעורים שלא נכנסה לכתביו אלא למקוטעין ונתפרסמה בחו"ל עוד לפני עלותו לארץ, עגנון כבר כינה את עיר מולדתו בוטשאטש 'עיר המתים', מעין סמל ליהדות כולה, ובשם זה הכתיר את הרשימה:

בוטשאטש אשר בגליציה היא 'עיר המתים' לכל פרטיה לא רק משום שבכל מקום שחופרים, שם מוצאים שלדי בני אדם, גופות מתים ... - כי, עיר המתים היא מפני חסר החיים שבה. ואם חפצים אתם לדעת עד כמה בני בוטשאטש מחבבים את המיתה, עליכם לשמוע את האגדה, הסובבת בעיר על אודות הקבר הראשון, אשר בשדה־קברות לבני ישראל: כי עבר אדם חשוב דרך העיר בוטשאטש, וירא בני אדם חופרים, ועל שאלתו מה הם עושים, ענו אותו, כי חופרים הם קברים בשביל יהודי המקום. ויתקנא אותו האיש באֶשְׁרָם של אותם היהודים אשר יזכו לנוח באותם הקברים, וישתוקק לנוח גם הוא באותו מקום - ומיד מת, ... כך מתגעגעים היהודים בבוטשאטש על המות עד שחזרו אחר אגדה כי עובר־אורח ביקש למות. ולא עוד אלא תיכף כשהתאזרחו איזה יהודים, מיד חפרו קברים בעבורם ... כי מי יודע אם

מתו היהודים בדרך הטבע, אם לא השליך אותם הפריץ אל המים כשם שהיה עושה הרבה פעמים, כי כשנסעה עגלה מלאה יהודים דרך העיר, צוה להשליכם אל ה'סטריפא'.⁵⁰

המעבר ממוטיב המוות הפנימי אל מוטיב המוות החיצוני, שהוא אופייני לכל היצירות שצוטטו לעיל, הוצג אצל אלתרמן ב'שמחת עניים' בהקשרו הרחב ביותר דווקא בזכות לשון הסתרים וההידרות המודרניסטית־ארכאית שנקט. היא מאפשרת להבינו במישורים ארכיטיפיים רבים, אוניוורסליים ולאומיים, היסטוריים ומעל לכל – ספרותיים. במיוחד הצליח אלתרמן לקשור בין החורבן הפיסי, שבעת כתיבת היצירה הוא צפה אותו והתיירא ממנו, ובין שואה רוחנית שקדמה לו ויסודה היה בהינתקות חריפה מדי מן המורשת ומן השורשים.

כב

'שמחת עניים' כוללת אפוא הן כתב האשמה של היהדות נגד הציונות והן כתב האשמה של הציונות נגד היהדות. העימות בין היהדות לבין הציונות, בין המורשת היהודית המיוצגת על ידי 'המת' לבין ההווה הישראלית החדשה המיוצגת על ידי 'הבת', זוכה ב'שמחת עניים' לביטוי סוּחָף אך סמוי, ללא משוא פנים לאחד משני קטביו; כל זאת בצל החורבן שהיה צפוי לשתיהן, למורשת ולהווה החדשה, בעת כתיבת 'שמחת עניים' בראשית מלחמת העולם השנייה:

והַגִּד: בְּיוֹם צָר אֲשֶׁר קָם,
הַעֲרִים הַחֲכָם וַיַּחֲכֵם,
וַלְכָסִיל הַכָּסִילוֹת נִתְנָה יָד,
וַיִּקְרָם הַמְקָרָה הָאֲחֵר.

(מקרה הכסיל והחכם, שירים שמכבר, עמ' 187)

אומנם 'הכסיל', 'החכם' ו'הצר' יכולים להתקיים גם על המישור הטיפולוגי; אך בסערת הימים ההם, כאשר 'הצר' האיום והנורא מתדפק ממש על שערי הארץ ואין עוזר – קשה להניח כי אין מתכוונים גם אליו ואל כל הכרוך בו. יתר על כן, אלתרמן נבעת לא רק מן 'הצר אֲשֶׁר קָם', שכמוהו לא היה עוד – ובניסוח הכסיל: 'נֶאֱרָאָה כִּי בָא צָר, וְהִתְחַלְחַלְתִּי' (שם, עמ' 188) – כי אם גם מן האפשרות שגורל שווה יהיה נחלת מי שהזוהר מפני הסכנה (החכם) והקדים רפואה למכה ומי שהרדים את עצמו ואת עמו ולא עשה דבר (הכסיל). בתור ציוני נלהב, שעלה לארץ עם משפחה ציונית נלהבת, החיל אלתרמן על עצמו את האמרה 'איהו חכם? – הרואה את הנולד'. הוא נדהם אפוא מן העובדה כי בזמן כתיבתה של 'שמחת עניים' לא זו בלבד שנראָה כי הסכנה הצפויה ל'חכם' שווה לסכנה הצפויה ל'כסיל', כפי שעולה מן השיר, אלא סברו אז שהיא אף גדולה ממנה עשרת־מונים; שהרי רק לגבי היישוב היהודי בארץ־

ישראל דובר אז על השמדה טוטלית, מכוח שיתוף הפעולה הצפוי והוודאי בין הגרמנים לערבים ובשל האתוס של היישוב, שחייב במקרה זה מלחמה עד האיש האחרון. באירופה ההשמדה השיטתית עדיין לא החלה או ונדוע עליה רק לאחר כשנתיים.

כג

אם נחזור אל שני סוגי 'הבגידה', הרי כנראה בסופו של דבר המחיר ששילמה היהדות על 'בגידתה' בציונות היה גדול יותר, לדעת אלתרמן, מן המחיר ששילמה הציונות על 'בגידתה' ביהדות, אם כי שני המחירים היו כבדים מאוד. אלתרמן, מכל מקום, חרף היותו ציוני נלהב, הכיר בשתי 'הבגידות' וכתוצאה מכך נתרחב מאוד חוג מבטו בואנרים שונים של יצירתו בכלל, ובישמחת עניים' בפרט, וזו 'החוכמה' האמתית.

סוד כוחו הסמוי של אלתרמן טמון אפוא במידה רבה מאוד בדיאלקטיקה שלו, דהיינו ביכולתו להיות לפה ולהיענות בבת אחת לשתי נקודות מבט סותרות, כביכול, הנאבקות זו עם זו במלוא עוצמתן בתור תזה ואנטי תזה. 'הגן' או 'הגור' המסתורי המשותף לימת' ול'רעיה' שורד עם סיום היצירה והוא הוא הסינתזה בין שני הצדדים למאבק:

אֶת גִּוְרְךָ, אֶת הַחַי, בְּתִי.
בְּשֵׁנֶיךָ מְלֻטָּת מְמַעְצֵינִי.
קוּם, חַי בֶּן הַמַּת! קְרָא אֶתִי!
וְחִיְתָה הוֹרְתֶךָ לְעֵינַיִנִי.

(שם, עמ' 222)

'בן' זה, 'גור' זה השורד על אדמת ה'ארץ' (שם, עמ' 214), על אדמת ברית (!) כפי שמוטעם בכוח רב בראשית היצירה ובסופה (שם, עמ' 152, 223), השורד עליה אחרי מות אביו היהודי בראשיתה ואמו הישראלית בסופה - הוא הוא 'הצבר' המפורסם, גם קוצני ('דרדר') וגם בן הארץ, 'ארץ אבנים', והיחס בין ה'ארץ' לבין ה'דרדר' הוא כיחס בין 'הרעיה' לבין 'החבוק לה בסודר':

בָּרוּךְ נוֹתֵן כּוֹחוֹ עַל אֶרֶץ וְדָרְדָר
וְלָהּ וְלְחֻבּוּק לָהּ בְּסוּדָר.

(על ארץ אבנים', שם, עמ' 214)

וכן גם בווריאציות נוספות, שנהפכות למעין פזמון חוזר שלוש פעמים, ברווחים מתאימים, והמוטיב משתלש על השיר כולו:

ואת הַבֵּן חוֹבֶקֶת בְּסוֹדֵר [שם, עמ' 213]

וְהָיָא הַבֵּן חוֹבֶקֶת בְּסוֹדֵר [שם, עמ' 214]

הפזמון החוזר האחרון בשיר הוא, כמובא לעיל, זה החוזר 'סודר' עם 'דרדר', ה'נחרז' בסמוי עם ה'צבר' וזהו עמו במישור הנסתר. ואין פלא בדבר, שהרי ה'דרדר' שהארץ מצמיחה ('וקוץ ודרדר תצמיח לך' – בראשית ג:יה) לעולם אינו מופיע בתנ"ך כשהוא לעצמו, אלא אך ורק במסגרת הצידוף 'קוץ ודרדר', ועל כן הוא יכול לשמש, לפחות במישור האסוציאטיבי, גם שם כולל לצומח קוצני מסוגים שונים עד ימינו אלו. במישור אסוציאטיבי, השיח הקוצני המפורסם ביותר בארץ אחרי ה'צבר', שיח ותיק יותר ממנו בארץ לאין שיעור, הוא זה הקרוי בפי הערבים 'סָרְר' (סָרְרִיָּה). יתכן כי באורח לא־מודע הוא־הוא שהעלה בדעתו של אלתרמן את הסוֹדֵר בְּקֶשֶׁר של 'דרדר'. צמח זה היה חביב על המורים לטבע והמורים לתנ"ך, שראו בו את האטד של משל יותם, ואלתרמן לא היה יכול שלא להכירו מהסבריהם בטיולים המפורסמים שהגימנסיה 'הרצליה' היתה עורכת לתלמידיה ברחבי הארץ.

כל זה במישור הנסתר. במישור הנגלה תפקידו של הסוֹדֵר הוא, כמובן, ליצור את תמונת האם החובקת תינוק בורועותיה, החוורת שלוש פעמים בשיר, על כל הקובוציות המשיחות, היהודיות והנוצריות, הכרוכות בתמונה זו ובנסיבות אלו; והתינוק המושיע נולד כמעט בד בבד עם החורבן ('ביום שחרב בית־המקדש נולד הגואל'), על פי האגדה הידועה מן התלמוד הירושלמי (ברכות, ב:ד) וממדרש איכה רבה (א:גא).⁵¹ אגדה זו היתה לאחד הלהיטים הגדולים של תיאטרון 'הבימה' במחזה 'היהודי הנצחי' לפינסקי, שהוצג פעמים רבות בתקופת אלתרמן (וגם לפני כן) בכיכובה של חנה רובינא, הנערצה עליו.

כד

מי שנולד ביום החורבן הוא כמובן אלתרמן עצמו, שיום־הולדתו חל בתשעה באב. בן הארץ הוא אומנם לא היה, אך במובן ידוע הוא היה יותר 'צבר' מ'צבר'; שהרי אלתרמן היה לאילים של ה'צברים', ומבחינה פיוטית הם (ולא רק הם) המליכוהו עליהם למשך שנים רבות והערצה שרחשו לשיריו לא היתה כמוה לפניו ואחריו.⁵² עובדת הולדתו של אלתרמן בתשעה באב היתה הסרת־חשיבות כשהיא לעצמה לולא נתן לה אלתרמן ביטוי עקיף, יוצא דופן לחלוטין בשירתו, בהזניקו עצמו לפתע בגוף ראשון בתור פואנטה של אחד משני השירים הראשונים שכינס לכוכבים בחוץ. מדובר בשיר 'האם השלישית', שיחד עם 'זוית של פרור' הוא, במובן ידוע, כפי שכבר נאמר לעיל, ראשיתו של כוכבים בחוץ; שהרי מבחינה כרונולוגית בשני שירים אלו, שנדפסו בשעתם יהדיו בגזית, זמן רב לפני הופעת כוכבים בחוץ, התל אלתרמן את ספרו הראשון:

וְהָאֵם הַשְּׁלִישִׁית בְּעֵינֶיהָ תוֹעָה – –

- אין לי אורחים שיבואו
אבוי ואבוי כי אינני רואה,
אינני יודעת איפה הוא.

קריאתיה ההיסטריות-משיחיות של חנה רובינא בהצגה 'היהודי הנצחי', שהיו כנראה מאולתרות בחלקן, ובמיוחד קריאת 'אבוי ואבוי' החוזרת כמה פעמים בווריאציות שונות גם במחזה של פינסקי, הן-הן שעמדו בין השאר לנגד עיניו של אלתרמן כשהוא עיצב את דמותן של שלוש האמהות בשחור ובפרט כשעיצב את דמותה של האם השלישית. אם זו אינה יודעת איפה בנה אחרי שרוחות וסערות חטפוהו מידיה, דווקא משום כך מדהים גילוי הלב של אלתרמן בשגרו את עצמו לפתע אל הבימה ובוהותו את עצמו ככנה של האם השלישית עם סיום השיר, בתוך הצעקות והבכי:

אז הבכי רוחץ את ריסייה שלה
היא בוכה וחושבת עלי, רק עלי:
הוא מודד בנשיקות, כנזיר משלה,
את כבישיה שלה, אדני.

הופעת ה'עלי' פעמיים היא בלתי-צפויה לחלוטין ועל כן רחוק ה'אני' מלהיות גיבור ספרותי בלבד. אכן, אלתרמן מוחק מיד את ההכרזה על 'משיחות'. בנוסח השני של השיר, כפי שהוא עוצב ב'כוכבים בחוץ', כבר אין זכר להכרזה הזאת והגוף הראשון מטואטא מן השיר ביצילות וביסודיות:

אז הבכי רוחץ את ריסייה שלה...
- ואולי עוד לא נח. ואולי
הוא מודד בנשיקות, כנזיר משלה,
את נתיב עולמה, אלהי.

(האם השלישית, 'כוכבים בחוץ', שירים שמככר, עמ' 124)

ברם, אלתרמן אולי פועל על פי דפוסים משיחיים מובהקים גם בהעלימו את עצמו מן השיר בנוסח הסופי, לאחר שהבריק בו כברק בנוסחו הראשון ונעלם;⁵⁵ שהרי היעלמות זו, או העלמה עצמית זו, היא-היא האתקיסא' שבאה אחרי האתגליה' כחלק אורגני של התבנית המשיחית.

כה

השימוש התכוף במילה 'סודר' ובהרזויה הרבים בשיר 'על ארץ-אבנים', עם פואנטיקה דרדרית קוצנית מובהקת בסופו, עולה אפוא בקנה אחד לא רק עם הויקה הלא-מודעת

בין פוסט-ציונות יהודית לפוסט-יהדות ציונית ביצירת אלתרמן

ל'צבר', שהוא הוא כאמור בן הארץ האמתי הקוצני והמתוק, השורר יחירי ביצירה; הוא גם מתיישב עם דימוי התינוק המושיע שנולד בד בבד עם החורבן, ואכן אלה הן מילותיו של אלתרמן עצמו:

רק הבן עוד חִבְּקָתָ לִישׁוּעָה גְּדוֹלָה.

(שם, עמ' 221)

המתקשרות היטב אל הארץ ואל הדרדר כנאמר לעיל:

בְּרוּךְ נוֹתֵן כְּחוֹ עַל אֶרֶץ וְדֹרְדֵר
וְלָהּ וְלִחְבוּק לָהּ בְּסוּדֵר.

(שם, עמ' 214)

הדרדר הוא אפוא בן הארץ (יקוץ ודרדר תצמיח לך), כשם שהחבוק לה בסודר הוא בן 'הרעיה', ושניהם אחד. השערה זו תתחזק מאוד, אם נזכור את דיוקנו של ה'צבר' בתור הפלמ"חניק המושיע ב'מסביב למדורה' מן 'הטור השביעי':⁵⁴

אֵת הָעַל הַפְּשׁוּט כְּעַמֵּר
הֵם נִשְׂאוּ בְּלִי הַבֵּט אַחֲרָה.
לֹא תִקַּע לְפָנֵיהֶם הַשׁוֹפָר,
לֹא לְשָׁף קְדָקְדָם בְּלִיל־חֶרֶף.
לֹא בְּשָׁנֵי שְׂרוּוֹלִים הַקְּשׁוּרִים לְצִנְאוֹר
רַק הַסְּוֹדֵר חִבְּקָם מֵעֶרֶף.

(הטור השביעי, א, עמ' 309)

אם נציב את 'רק הסודר חבקם מעורף' מול שלושת חיבוקי הסודר של 'על ארץ-אבנים' - 'ואת הבן חובקת בסודר', 'והיא הבן חובקת בסודר', 'ולה ולחבוק לה בסודר'; ונזכור כי שלושתם מקדימים את חיבוק הישועה של 'נופלת העיר' המובא לעיל: 'רק הבן עוד חִבְּקָתָ לִישׁוּעָה גְּדוֹלָה' (שירים שמכבר, עמ' 221); לא נוכל להימנע מן המסקנה כי הסודר החובק מן 'הטור השביעי' והסודר החובק מ'שמחת עניים' הם ביסודם אחד, חרף ההבדלים העצומים בו'אנר ובתוכן, ושניהם אינם חובקים בעצם אלא את ה'צבר' המושיע בשתי וריאציות שונות, על כל הקונוטציות המשיחיות, היהודיות והנוצריות, הכרוכות בתינוק שנהפך למושיע. ועוד: אולי אין זה מן הנמנע שהמילה 'צוואר' (ב'שני שרוולים הקשורים לצוואר/רק הסודר חבקם מערף') מתפקדת גם כהומונים סמוי של המילה 'צבר'.

כו

'הבת', הלוא היא האם, חובקת לא רק את בנה. היא חובקת כמעט בד בבד גם את נשקה: 'קומי בפתח. ואמצי נשקה' (שם, עמ' 215). ידיה, מכל מקום, עסוקות מאוד, שהרי נוסף על הבן היא חייבת להתזיק בכוח רב גם את החרב או את הרובה: 'נדך הדוקה על קת'; 'כי נצבת אל הקיר ונדך על הקת'; כל זאת בשיר 'ליל המצור' (שם, עמ' 215, 216), הבא ברצף מלא מיד לאחר 'על ארץ-אבנים' (שם, עמ' 213-214) שמוטיב חיבוק הבן הוא פזמונו החוזר.

כיצד מתיישבות שתי התמונות זו עם זו, תמונת האם החובקת את בנה ותמונת האם החובקת את נשקה? אילו 'הבן' היה נספה יחד עם אמו ואחיה - לא היה כמובן כל קושי בדבר; אבל אלתרמן החליט להציל את 'הבן' ויהי מה ולחסל כל איש זולתו (פרט לאויב, כמובן):

את גורך, את חמי, בתי.
בשניה מלטת ממענינו.

(שם, עמ' 222)

איך הצליחה 'הבת' למלטו כשהיא עצמה מתה? למי מסרה אותו? בידי מי הפקידה אותו? בידי אחיה? והרי 'מחר הם נספים עד אחר'! (שם, 217). בידי מי ימצא אפוא התינוק? האם זאבה תיניק אותו? או מן השמים יושיעוהו? ואולי יגודל בידי האויב, אותו אויב שעמד לנגד עיני אלתרמן בזמן כתיבת 'שמחת עניים'? בניגוד לבת-פרעה, הלהיטות לגדל תינוקות יהודיים לא היתה בדיוק הצד החזק שלו.

אלתרמן חסם בפני התינוק באורח שיטתי את כל דרכי הישועה, ועם זאת הוא גמר בדעתו להושיעו ואף להופכו למושיע. מצב זה אופייני לז'אנר של סיפורי יעד: המושיע 'כמעט' מת בינקותו או אפילו לפניו,⁵⁵ אלא שאלתרמן 'שכח' לתלץ את הגיבור בפועל. הוא רק טוען וחוזר וטוען במצה נחושה כי התינוק ניצל והוא עוד עתיד לגבור, ואפילו להחיות את אמו על אדמת-הברית ('קום, חמי בן המת! קרא אתי! וחייתה הורתך לעינינו'), ולא עוד אלא שבהשרדות זו של הבן המושיע בחר אלתרמן לסיים וכמעט גם לפתוח את יצירתו (שירים שמכבר, עמ' 223, 152):

עוד תקיי בין אחים, בתי,
עוד תראי כי נצעת לא להבל.
ולעת, על אדמת בריתי,
בגך משקב לך ימד בחבל.
לא הפל הקלים, בתי,
לא הפל הקלים והבל.

(שם, עמ' 223)

כש'הַמֵּת' היהודי משגן השכם והערב באוזני 'בְּתוֹ' הישראלית כי 'לא הכל הבלים בתי/לא הכל הבלים והבל', בראשית היצירה ובסופה, הוא מנסה להחזיר לה חלק גדול מעיקרי האמונה שדחתה ואת אורח החיים שהיא ניתקה ממנו בהינתקה מעליו:

אָז עָלָה הַבְּרֹזֶל, בְּתִי,
וְהִסִּיר גַּם רֵאשִׁי מֵאַלְיָה.
וְדָבָר לֹא נֹתַר, בְּלִתִּי
עֲפָרֵי הַמְּרֻדָּף נְעָלִיה.
כִּי בְּרֹזֶל, יִשְׁכַּר, בְּתִי,
וְצִמְאֵי לֹא נִשְׁפַּר אֲלֵיָה.

(שם, עמ' 152)

בדרך זו הוא מבטיח לה שלא יפסיק להסריד את מנוחתה ולרדת לחייה, כפי שעשה ב'שמחת עניים' לפני חמישים שנה וכפי שהוא עושה היום בפועל, לאחר חמישים שנה, עד אשר ישיבנה אליו.

ואומנם 'הבל הבלים' הוא הניהיליזם, והניהיליזם הוא יסודה של תנועת התחייה העברית המודרנית. לא חסידים נלהבים שליחי אדמוריהם ולא בחוריי־שיבה שנשאר דבקים באמונתם ובלמודם הם שביצעו את 'ראשית צמיחת גאולתנו' בקיבוץ הגלויות ובהחזרת החירות והריבונות. ביצעו אותה בעיקר אלה שאמרו 'הבל הבלים' על חלק גדול מעיקרי האמונה וההלכה שחונכו עליהם. הניהיליזם הוא שביקע את האטום המשיחי ושחרר כתוצאה מכך כמויות עצומות של אנרגיה שהופנו לפעילויות מעשיות במישור הרציונלי־ראלי של הגאולה. מן ההכרח, כמובן, שביסוד הניהיליזם היה מצוי החזון המסורתי של הגאולה, ובמסתרים גם החזון המיסטי, שבלעדיו לא היה קורה מאומה; אבל חזון זה התנכר לעצמו, הצמיח שיניים, רק לאחר שנעקרו ממנו האמונה המשיחית הפשטנית, איסורי דחיקת הקץ למיניהם, ויחד עמם, לפחות לזמן ידוע, הלקים גדולים מאוד של עולם ההלכה והאמונה.

מכיוון שאלתרמן יודע היטב, כשם שעגנון יודע זאת היטב ב'תמול שלשום', כי שיבתו המנצחת של 'הַמֵּת' היהודי אל 'בְּתוֹ' הישראלית אין פירושה אלא מוֹתָה; ומאידך גיסא הוא גם יודע כי הינתקותה המוחלטת ממנו מובילה לחידולן גמור שאין אחריו כלום – הוא חותר בסופו של דבר, כפי שכבר נאמר, לא לשיבה מנצחת אלא לשיבה ממזגת.⁵⁶ הוא מצליח לעצב שיבה כזאת באמצעות הבן המשותף לשניהם, השורר בסוף 'שמחת עניים', וכן גם באמצעות יצירתו הפיוטית האחרונה, חגיגת קיץ, שסתומות רבות ב'שמחת עניים' מתפענחות לאורה.

כח

מכל זה צומח כאמור סיפור יְעוֹד, שהרי נוסף על כל הקטסטרופות החיצוניות, דווקא הישימון הרוחני לאחר הניתוק מן השורשים, על כל זוועותיו; דווקא ישימון זה, שבמובן ידוע גידלו בתוכו את ה'צבר', ולהבדיל באלף הבדלות האדם המודרני גדל עליו, במובן ידוע, על פי ארץ הישימון לאליוט; אותו ישימון המגיע לשיאו ב'שמחת עניים' בשיר 'המשתה', המשקף כביכול את 'המצב הישראלי', דהיינו את דלותה הרוחנית של ההווה הישראלית שאינה מאפשרת לה בעצם לחוג כל חג שהוא – דווקא הוא הוא המתגלה ב'על ארץ־אבנים' בתור תנאי הכרחי לייעודו של בן הארץ להתחיל הכל מבראשית ורק אחר כך להתחבר מחדש אל כל מה שנראָה לו ראוי להיחבר אליו. אולי מצב מעין זה ניהשו חז"ל, שראו בהשתכחות התורה מעין תנאי הכרחי לביאת המשיח (סנהדרין צו).⁵⁷

עם ישימון רוחני זה שרה אפוא אלתרמן ויכול לו, בהתיכו את שתי הקללות האיומות ביותר בתנ"ך: 'כי תעבר את־האדמה לא־תסוף תת־כחה לך' (בראשית ד:יב) ו'ארורה האדמה בעבורך ... וקוץ ודרדר תצמיח לך', (בראשית ג:יז-יח); דווקא מהן הוא יצק את ברכת הפריין החותמת את 'על ארץ־אבנים':

בְּרוּךְ נוֹתֵן כֹּחוֹ עַל אֶרֶץ וַיְדַרְדֵּר
וְלֵה וְלִתְבוּק לָהּ בְּסוּדֵר.

(שם, עמ' 214)

כמו יעקב אבינו במאבקו עם המלאך ('מַלְאֲכָה יַעֲמֵד אָבִיהוּ/לְהֶאֱבֵק עִמּוֹ עַד שָׁחַר' – ראה להלן בסוף המאמר), לא זו בלבד שאלתרמן מצליח בדרך זו לגבור על הקללות, אלא הוא אף מצליח לסחוט מהן ברכה; הוא מפיק ברכה לחידוש הכוח והפוריות בארץ הישימון שלו, 'ארץ־אבנים', באמצעות הבן המשותף, בן הארץ העתיד לשרוד חרף כל הקטסטרופות הפנימיות והחיצוניות ולהושיע אף את אביו ואת אמו ('וְחִיָּתָה הוֹרְתָה לְעֵינָיו'), שבמובן ידוע הרגוהו.

בברכה מעין זו מסתיים גם סיפור העקדה של ה'צבר' הראשון בעולם, בספר בראשית, וכן גם אחרים מספייחיו בספרות החדשה. האחרון בהם הוא מקדמות לס. יזהר,⁵⁸ אשר לפי ניתוחה של ניצה בן־דב שלטת בו מראש ועד סוף תבנית מעין זו. כך, למשל, הפרק הראשון שם הוא 'פרק ההקדשה או ההכתרה, מיתוס הבן שסכנה איומה נשקפת לחייו והוא מתגבר בעזרת האל, ושב לחיים מחוזק פי כמה, כי מלכתחילה, מבטן לגדולות נוצר. כמו יצחק שנעקד, אך מותו לבסוף נחשך'.⁵⁹ אין צריך לומר כי מדובר כאן ב'צבר' ש'יזהר, מראשית כתיבתו, תוהה על חידת יעודו. קדם למקדמות הספר המצב השלישי לעמוס עזר,⁶⁰ שגיבורו האמתי אינו פימה, אלא 'הצבר' הקטן שקוצו ומדקרות־לשונו אינם מניחים לפימה להתקרב אליו, הלוא הוא 'דימי טוביאס, ילד לבקן מרפיב משקפיים עבים על עיניים קטנות אדומות',

שלילה אחד נטשו אותו הוריו שנסעו לתל־אביב והוא 'מכווץ בשתיקה', כמעט מת, ובדומה ל'אסופי' של אלתרמן 'דומה לצרור מוארך שנעזב בלילה על ספסל בשדרה'.⁶¹ ברם מעז יצא מתוק: כמו הפלמ"חניקים במיתוס האלתרמני, שאִמם־אומתם עזבה אותם ולבסוף הם נתגלו כמושיעיה והיא משתחוה להם ובוכה, כך גם דימי זה, בן הארץ, מתגלה כמושיע בסוף הפרק, ובמיוחד במשפט האחרון, בחינת 'נוטה שמים לבדו ודורך על כמתי ים', והוא 'הולך ומכניע לבדו במשחק טכסיסים מסובך כנופיה של שודדי ים'.⁶² כמו ה'צבר' הראשון בעולם, כך גם דימי הוא גיבורו של סיפור עקדה (גם במישור הנגלה); והוא ניצל ממנה באמצעות חילופו בכלב.⁶³ שדמו נשפך במקום דמיו של דימי, בעל העיניים האדומות, על דרך 'בדמייך חיי', כדמו של האיל המקראי במקום דם יצחק.⁶⁴

כט

על פי תכונתו הבוטנית, הפולקלוריסטית, הייעודית־משיחית והמיתולוגית־ציונית, זהה ה'צבר' במובן ידוע עם 'הקורטס הדק', הלוא הוא ה'צבר' של א"ב יהושע, שאף הוא מסיים את שלושה ימים וילד בכרכה, לאחר שיצא חי מכל הקטסטרופות בדמותו של הילד, הבן – 'הגור' שהוא גיבור הסיפור. גם הבן 'הגור' מ'שמחת עניים', שקדם לו כמובן, יוצא חי באורח פלא מכל הקטסטרופות, והוא־הוא האמור לפתור את הקונפליקט בין 'המת' לבין 'הרעיה' – בין אביו לבין אִמו המנותקים, ששניהם חלקים מנפשו של המשורר והם אינם חדלים להיאבק בתוך נשמתו המיחלת לסינתזה.

'קום, הַחַי בֶּן הַמֵּת! קְרָא אִתִּי' (סימני הקריאה הם משל אלתרמן), קורא הַמֵּת לבנו שנשאר עכשיו, בסוף היצירה, יתום גם מאִמו, הלוא היא 'הבת' או 'הרעיה', ולצמד המילים 'קְרָא אִתִּי' יש כאן גם מובן של לימוד ופולחן, במיוחד בהקשר היהודי, שהלימוד והקריאה קיימים בו גם כשהם לעצמם וגם בתור חלק אורגני של הפולחן:

קום, הַחַי בֶּן הַמֵּת! קְרָא אִתִּי
וְחִיתָה הוֹרְתְךָ לְעֵינַיִנו.

(שירים שמכבר, עמ' 222)

הנס עתיד אפוא להתרחש כשהבן והאב יחזרו לקרוא יחדיו! אצל אלתרמן אין זה בשום פנים ואופן תהליך חד־סטרי, אלא תהליך דו־סטרי של מאבק ממושך על בסיס של קת ותן. הוא עצמו מבהיר זאת בצורה שאינה משתמעת לשתי פנים בהופכו את הנסתר לנגלה בספר חגיגת קיץ (מהדורתו הראשונה הופיעה, אגב, בשנת 1965, השנה שפורסם בה לראשונה שלושה ימים וילד), ושוב באמצעות זוגות של שְׁוֹאִים:⁶⁵

לא שְׁוֹא נִכְתְּבו סְפָרִים

בְּטָרֶם קוֹם עִיר עַל חוֹל.
לֹא שׁוֹא דְבָרוּ מוֹרִים נְאֻדְרִים
דְּבָרֵי אַמוּנָה וְחֶק.

(חגיגת קיץ, עמ' 68)

אין צורך להסביר מי ומה הם אותם 'ספרים', 'מורים נאדרים' ו'דברי אמונה וחוק'
ש'הבת' - במקרה זה, בין השאר, 'העיר' החדשה ש'קמה על החול' - מנסה לשווא
להינתק מהם. מן המאבק בינה לבינם ובין בנה לבינם עתידה לצמות הסינתזה הצברית
המיוחלת:

שָׁמַיִם עוֹמְדִים אַחֲרֵי כְּתָלָה
שֶׁל אֲדַמַת רֶכֶס הָרַ, נוֹשָׂאִים רֹאשׁ
לְרֹאוֹת אֵיךְ פּוֹשֵׁט בְּמַדְרוֹן הֶלֶה
עַם שֶׁחֹזֵר פְּעָמִים שְׁלֵשׁ.
אֵת קוֹרוֹת יָמָיו וְאֵת סִפְרוֹ כְּתָבָה
יָד אֶל בְּחֶרֶט אָנוּשׁ.

אֵלָיו מְרֹאשִׁית הַמָּאָה, מִבְּהֶקֶךְ
נֶר דּוֹלֵק בְּאַהֲל בֵּין בְּצוֹת,
נִשְׁקָפִים רֹאשׁוֹנֵי בְּנֵי-נְעוּר,
שֶׁמְסֵרוּ נִפְשָׁם עַל מְלִיצוֹת.

מָה הַגֶּשֶׁר בֵּינֵנוּ וּבֵינָם?
מָה הַצַּד הַשְּׂוֹהֶה?
הֲאֵם יִהְיֶה בּוֹ רְעִיוֹנָם,
אוּ בְּשִׁצְף הַחַי יִכְבְּהוּ?

הָעַם יִרְבֶּה, יִגִּיעַ
אֶל עַת שְׁלוֹם שְׁאִין בְּה פֶּחַד,
וְאֹז, לְבַל יִשְׂכַּח בֶּן מִי הוּא,
יְקוֹם אַחֲרוֹן צָרָיו בְּשִׁעָר:
מְלִילָה יַעֲמֵד אָבִיהוּ
לְהַאֲבִק עֲמוֹ עַד שֶׁחַר.

בְּזֶה הַמְּקוֹם הַמֵּיָעַד
יִהְיוּ נִפְתָּלִים הַשָּׁנִים

עַד הַיּוֹתֵם לְגוֹף אֶחָד,
חֲצִיּוֹ עֶפֶר, חֲצִיּוֹ שָׁמַיִם.

(חגיגת קיץ, עמ' 68–70)

סוף דבר

הפואמה 'שמחת עניים' כתובה בלשון חידות. זו יצירה פיוטית רבי־רבדית, ניתנת לפרשנויות שונות: פסיכולוגיות, היסטוריות, סוציולוגיות, ומעל לכל היא ניתנת לפרשנויות ספרותיות שונות. מאמר זה חתר להגיע לרובד העמוק ביותר, הנאמן ביותר והלא־מודע ביותר המונח בתשתית יצירה זו (וגם בכמה יצירות אחרות של אלתרמן) – הפחד מפני אובדן העם היהודי, ולא רק כתוצאה מסירובו להיגאל, אלא גם כתוצאה ממאמציו להיגאל, במילים אחרות – הפחד הכפול שהציונות תהרוס את היהדות ושהיהדות המסורתית תהרוס את הציונות, את ההווה הישראלית החדשה ואת המדינה היהודית הבאה בעקבותיה. כוחו של אלתרמן טמון בדיאלקטיקה שלו, דהיינו ביכולתו לתת ביטוי לנקודות המבט הסותרות – תזה ואנטי־תזה של שני הכוחות במאבק הגורלי המתנהל ביניהם.

שתי בחינות לציונות: האחת – הצלת היהודים בדרך ריכוזם בארץ־ישראל (שיבת ציון), בניגוד מוחלט לעמדה היהודית המסורתית שיש להותיר את הגאולה בידי שמים; השנייה – יצירת 'היהודי החדש', שהאתוס שלו מנוגד מבחינות רבות לאתוס של היהדות המסורתית. שני זוגות הניגודים כרוכים זה בזה. בשיד 'הבוגד' הציג אלתרמן את הקונפליקט משתי בחינותיו. מצד אחד היהודי החדש, "הבוגד" במסורת אך לעומת זאת מגלה אומץ ותושייה ומחרף את נפשו למען הצלת אחיו, ומצד שני היהודי המסורתי, הנאמן למסורת אך בוגד באחיו בכך שהוא מגלה קוצר ראות ואוחלת יד מוחלטת ואינו משתתף במאמץ להצילם בעוד מועד.

שְׁבוּנוּה של הבחינה הראשונה (הצלת היהודים בדרך של שיבת ציון) היה הדחף הראשוני ליצירת 'שמחת עניים', משהגיע המשורר להכרה הכמעט־זדאית כי הציונות, שהתיימרה להביא ישועה ליהודים, נהפכה למלכודת מוות לכל נושעיה. הדבר קרה במהלך שנת 1940, כאשר היה צפוי שקואליציה גרמנית–ערבית–איטלקית–צרפתית שאי־אפשר לעמוד בפניה תשמיד דווקא את כל היהודים שהתרכזו בארץ־ישראל. אותה חרדה תקפה שוב את אלתרמן בשנת 1948, כאשר היה צפוי כי מועד הקמתה של המדינה היהודית הוא גם מועד חורבנה וחורבן היישוב היהודי בארץ בידי צבאות ארצות ערב שיפלוש לארץ־ישראל בסיועה של בריטניה.

אומנם החשש שהישועה תיהפך לשואה – החשש שחבלי המשיח יגברו על המשיח עצמו – היה הדחף האקטואלי הראשוני ליצירת הפואמה ב־1940; אולם גילום החרדה הזאת בדגמים מסורתיים העלה בכתיבתו של אלתרמן גם את הבחינה השנייה של הקונפליקט. מצד אחד לא יתכן שהעם היהודי ייגאל, אם הוא לא ישנה, לפחות מבחינות אחדות, את דרך תגובתו על המציאות, דהיינו אם הוא לא ישנה את צביונו. ההנחה הזאת מצויה בטקסטים יהודיים שונים לאורך הדורות. מצד שני יש בכך סכנה שההווה הישראלית החדשה תחלל להיות יהודית ועל כן הצלת היהדות באמצעות הציונות תביא כליה על היהדות. מצד אחד המשורר מודאג מאוד מכך

שהיהודי החדש נעשה דומה לאותם עמים שרדפו אותו והוא מאבד את הייחוד שקיים אותו במרוצת הדורות, אותו יחוד שהוא גם הייעוד שלו. העצמאות היהודית מסכנת את העצמות היהודית, שהי יחודו של העם היהודי בין העמים הוא כייחודו של המשורר בין בני אנוש – להיות להלך נצחי (ויש כאן מעין קביעה תת־הכרתית שייחודו של היהודי הוא גלות נצחית). מצד שני יש להידרש לתבנית חוזרת שהיא חוק הברזל של השירה האלתרמנית, חוק השיבה המנוצחת: מי שמנסים להינתק מעליו חוזר תמיד כשידו על העליונה.

לאחר שאלתרמן הצליח להינתק מכל פרובלמטיקה יהודית ב'כוכבים בחוץ', פעל עליו בעוצמה רבה חוק 'השיבה המנוצחת', וקובץ שיריו השני, 'שמחת עניים', החזיר את הפרובלמטיקה היהודית לשירתו הלירית העמוקה ביותר. הוא הדבר במישור המסורת הלאומית. על סמך הניסיון ההיסטורי, היה המשורר משוכנע כי במאבק שכזה תצא היהדות המסורתית כשירה על העליונה.

אף על פי כן, חוק השיבה המנוצחת מופר בסיומו של 'שמחת עניים' וכן ביצירות מאוחרות יותר. במקומו הופיע הדגם של השיבה הממזגת: 'הגור' – בנס המשותף של ההווית הנאבקות, היהדות ('המת') וההוויה הישראלית החדשה ('הרעקה') – שורד לאחר אובדן שניהם. כאן באה לכיטוי אצל אלתרמן הדיאלקטיקה ההגליאנית בדבר המאבק בין התזה והאנטי־תזה. המוליד את הסינתזה.

(סוף דבר זה צורף למאמר בידי העורכים, על דעת המחבר).

הערות

1. דוגמאות, הוכחות והערות רבות נוספות לתבנית זו, כמו גם לתבניות רבות אחרות שתובאנה להלן, יוכל הקורא למצוא במאמרי 'מי מפחד משמחת עניים', אלפיים, 5 ו־6 (1992). התבנית והחוק הנ"ל ניכרים גם במחזותיו של אלתרמן ובפובליציסטיקה שלו, אך אלה לא ידונו כאן בדרך כלל.
2. ד' שמעוני, 'אל תשמע בני...', שירים, א, תל־אביב תשי"ד, עמ' שעב.
3. למקורות נוספים רבים ברוח זו עיין: מ' שלו, 'פגישה על הירדן', בתוך: מ' כהנא (עורך), 'חבלי מסורת ותמורה, רחובות תש"ן, עמ' 208-210. נדפס לפני כן בהמשכים בדבר, 'משא', ערב ראש השנה וערב שבת טובה תשמ"ז (1986). ראה גם הנ"ל, 'מי מפחד משמחת עניים', אלפיים, 5 ו־6.
4. עיין: מ' שלו, 'הבשורה על־פי ליבוביץ', בתוך: ח' בן־ירוחם וז"ע קוליץ (עורכים), שלילה לשמה, ירושלים תשמ"ג, עמ' 30-32; הנ"ל, כנ"ל, סדרה שנייה, בתוך: סימן קריאה, 19 (מרס 1986), עמ' 224-225.
5. א"צ גרינברג, 'התנצלות', אימה גדולה וירח, תל־אביב תרפ"ה, עמ' 50.
6. שם, 'HEROICA', עמ' 47.
7. א"צ גרינברג, כל כתביו, א, ירושלים תשנ"א, עמ' 156-158, 170.
8. ש"י עגנון, אורה נטה ללון, ירושלים ותל־אביב תש"ך, עמ' 172.
9. עיין: י' גלבר, מצדה, רמת־גן תש"ן; ולפניו, בגרסה שונה: א' ברנד, נוכח איום הפלישה הגרמנית לארץ ישראל, אפעל 1984. ראה עוד בסוף מאמרה של אסתר נתן 'מקורות לפואמה שמחת עניים לנתן אלתרמן', הספרות, ב, 1 (ספטמבר 1969); ב' ערפלי, עבותות

- של חושך, תל-אביב תשמ"ג, עמ' 146 ואילך. פרק זה מספרו של ערפלי פורסם מחדש: ויזה שמיר וצבי לוז (עורכים), הפואימה המודרניסטית ביצירת אלתרמן, רמת-גן 1991.
10. ראה: מ' פעיל וע' רונן, קרע בתש"ח, תל-אביב 1991.
 11. תלמוד בבלי, סנהדרין, דפים צו, צח.
 12. הערך 'קבלה', האנציקלופדיה העברית, כט, עמ' 116.
 13. עיין: מ' שלו, 'תורה ועזר', בתוך: מ' אידל ואחרים (עורכים), סגולה לאריאלה: מאסף לדברי מחקר וספרות לזכרה של אריאלה דיס, ירושלים תש"ן, עמ' 217 ואילך.
 14. נצה ישראל, ירושלים תשל"א, עמ' קלב-קלג, קמח-קמט.
 15. 'העמק דבר', פירוש הנצי"ב לספר שמות, פרק ד, פסוק 1.
 16. ח' הוז, אבנים ורתחות, תל-אביב תשכ"ה, עמ' 219-242. יונתן רטוש העלה לראשונה ב-1940 את האידאולוגיה הכנענית, הקיצונית יותר ('הררשה', נתפרסם לראשונה בלוח הארץ, תש"ג).
 17. ח' הוז, אבנים ורתחות, עמ' 240, 242.
 18. מ' קושניר (עורך), יוסף חיים ברנר: מבחר דברי-זכרונות, תל-אביב 1971, עמ' 113.
 19. בוויכוח עם ישעיהו ליבוביץ. אורנה לוי (עורכת), עם, ארץ, מדינה, ירושלים 1991, עמ' 61-62.
 20. 'כך, לאומיות יהודית, ירושלים תשל"ט, עמ' 78. מובן שאין אלו השקפותיו של כץ עצמו, הרואה בהן 'דברי נביאות דמיוניים'.
 21. ב' קורצווייל, ספרותנו החדשה - המשך או מהפכה?, ירושלים ותל-אביב תשכ"ה, עמ' 291.
 22. 'דין' הוא כמובן, בהקשר זה, הַלְקָה.
 23. פ' קאפקא, סיפורים ופרקי התבוננות, ירושלים ותל-אביב תשל"ל, עמ' 128-130. הו'אנר שלו הוא במידה רבה מאוד פרודי-אירוני.
 24. 'אורלנד, נתן היה אומר, תל-אביב תשמ"ה, עמ' 11. וראה: מ' דורמן, נתן אלתרמן: פרקי ביוגרפיה, תל-אביב 1991, עמ' 200, 205; וכן: ד' מירון, 'פלא היוולד פרפר מן התולעת', עיונים בתקומת ישראל, 6 (תשנ"ו), עמ' 426-478.
 25. 'אורלנד, נתן היה אומר, עמ' 47-48.
 26. ע' שטיינולץ, כל העיר, 22 בנובמבר 1991.
 27. ח' הוז, יעיש, ד, תל-אביב תשכ"ח, עמ' 230-231.
 28. ח' הוז, 'ברוגז', אבן-שעות: סיפורים, תל-אביב תשל"ז, עמ' 74. תשובה מפורטת לשאלה זו תבוא להלן.
 29. ראה מאמרי 'מי מפתח משמחת עניים', אלפיים, 5, פרק שלישי.
 30. א"צ גרינברג, אנקראון על קטב העצבון, תל-אביב תרפ"ח, עמ' סא.
 31. א' שלונסקי, 'בדמדומי משיח', שירים, א, מרחביה 1965, עמ' 235.
 32. ע' עוז, המצב השלישי, ירושלים 1991, עמ' 148. וראה לעיל, פרקים רביעי והמישי.
 33. ראה לעיל, אצ"ג, הערה 30.
 34. ראה לעיל, שלונסקי, הערה 31.
 35. עיין, למשל, במסתו המפורסמת של הרב יוסף בר סולובייצ'יק, 'קול דודי דופק', בסוד היחיד והיחד, ירושלים תשל"ו, עמ' 331-400.
 36. ראה לעיל, שלונסקי, הערה 31.
 37. עיין: מ' שלו, 'גונבים את הבשורה', אלפיים, 1 (יוני 1989).
 38. זהו הרובד הספרותי, ואפילו הארס-פואטי של 'לא הפל הַבְּלִים בתי', העובר כחוט השני כמעט בכל כתיבי אלתרמן הלוחם באבסורד.
 39. עיין בתחילת המאמר.

40. עיין: ר' יואל טייטלבוים (הרבי מסטמר), ויואל משה, ניו־יורק תש"ך, עמ' יח-יט; וכן דרשת האדמו"ר מביאלוגוריא, על דעת אחיו (האדמו"ר מבעל"ז), בהדרך, חוברת א (בודפשט, י"ג בשבט תש"ד/7 בפברואר 1944), עמ' ח-ט, יח-יט; מ' פייקאו', חסידות פולין, ירושלים תש"ן, עמ' 231, 324 ועוד.
41. א' קובנר, על הגשר הצר, תל-אביב תשמ"א, עמ' 110-111; וראה: נ' אלתרמן, 'על שתי הדרכים, דפים מן הפנקס' (ההדיר, ביאר והוסיף 'אחרית דבר' דן לאור), בתוך: מחברות אלתרמן, ה, תל-אביב תשמ"ט.
42. על הקשר בין שיר זה לבין שירת אלתרמן בכללותה, ראה מאמרו המעניין של משה שמיר, 'איש רעים להתרועע', בתוך מ' דורמן וא' קומם, אלתרמן ויצירתו, קריית שדה-בוקר 1989, עמ' 29 ואילך.
43. עיין: מ' שלו, 'גונבים את הבשורה', אלפיים, 1 (יולי 1989), פרק ראשון.
44. ראה, בין השאר: מאמרי באלפיים, 5, עמ' 157; נ' אלתרמן, עיר היונה, תל-אביב 1978, עמ' 77; הנ"ל, תל-אביב הקטנה, תל-אביב תשל"ט, עמ' 12.
45. רות קרטון-בלום, בין הנשגב לאירוני, תל-אביב תשמ"ב, עמ' 89-112.
46. ראה גם: נ' אלתרמן, 'לובלין', רגעים, ב, תל-אביב 1977, עמ' 108-109.
47. לשאלת מהימנותם ההיסטורית של דגמים אלה עיין: מ' שלו, 'עם ישראל איכה', הארץ (תרבות וספרות), 27 בינואר 1984, 3 בפברואר 1984.
48. ראה לעיל, פרק שלישי, תת-פרק ז במאמר זה.
49. ד' שמעוני, 'על נהר ככר', שירים, א, עמ' קצב-קצג. מובאת כאן רק המחצית השנייה של השיר.
50. העת, יט (לנוב, תרס"ז), מובא אצל א' בנד, 'עגנון לפני היותו עגנון', מולד, כא, 176-175 (ינואר-אפריל 1963), עמ' 61.
51. ראה נוסח עברי, מתורגם מארמית ומפורש פירוש ספרותי בידי יונה פרנקל בספרו: עיונים בעולמו הרוחני של סיפור האגדה, תל-אביב תשמ"א, עמ' 159.
52. ראה מאמרי חיים גורי ומשה שמיר בספר המוזכר בהערה 42 לעיל.
53. הסברים חשובים אחרים, ראה אצל רות קרטון-בלום, בין הנשגב לאירוני.
54. ראה מאמרי באלפיים, 5, עמ' 155-156.
55. אם אמו עקרה.
56. ראה כאן לעיל, הפרק השני, סיום תת-פרק ד.
57. ראה כאן לעיל, המחצית השנייה של הפרק הרביעי.
58. ס' יזהר, מקדמות, תל-אביב 1992.
59. ניצה בן-דב, 'אפוס לידה, השרדות וצמיחה, "מקדמות" של ס' יזהר', דברים על יזהר, תל-אביב 1996, עמ' 95-116.
60. ע' עוז, המצב השלישי.
61. שם, עמ' 112.
62. שם, עמ' 122.
63. שם, עמ' 119.
64. עיין: מ' שלו, 'שלושה ימים וילד לא.ב. יהושע', הארץ, 8 בנובמבר 1968, 15 בנובמבר 1968; 'הערבים כפתרון ספרותי', הארץ, 30 בספטמבר 1970; 'מסיפור אקטואלי לטקסט ריטואלי', הארץ, 29 במרס 1972, 4 באפריל 1972. וראה לאחרונה: הנ"ל, 'חותם העקידה ב"שלושה ימים וילד", ב"תחילת קיץ 1970" ו"מר מאני"', בתוך: ניצה בן-דב (עורכת), בכיוון הנגדי: קובץ מחקרים על מר מאני לא"ב יהושע, תל-אביב 1995, עמ' 399-448, וכן גם במבוא שם, עמ' 35-37.
65. עיין לעיל פרקים א-ד.