

ספרות ותחייה לאומית

ביקורת הקריאה הלאומית

אנלוגיה היסטורית ואלגוריה לאומית בשירת נתן אלתרמן

בתקופת השואה¹

חנן חָבֵר

א. שיפוט מוסרי בלתי צפוי

בסוף פברואר 1944, בעיצומם של ימי האימה שעברו על יהדות אירופה ובימי שיאה של מודעות היישוב הארץ-ישראלי להשמדתה, בימים שבהם זרמו ארצה הידיעות על מחנות הריכוז, על תנופת הגירויים, על ההשמדה ועל ההוצאות ההמוניות להורג, וכשנה לאחר מרד גטו ורשה ואחריתו המזועזעת, פרסם נתן אלתרמן את ספר שיריו שירי מכות מצרים.² העמדה שביטא אלתרמן בספר היתה מפתיעה ביותר. נושא המרכזי של הספר הוא שאלת הנקמה באויבים. לנוכח עשר מכות מצרים, הניתכות על המצרים מטעמו של עם ישראל וביוזמת אלוהיו, מבטאים אב ובנו, תושביה המצריים של העיר נוא-אמון, את סבלם של החפים מפשע מקרב העם המצרי. בסדרה של עשרה דיאלוגים, המקבילים לעשר המכות, מעניקה הפואמה קול לזעקתם של מצרים שהוכו אף שהם אישית לא חטאו כלפי עם ישראל.

נוא-אמון הוא כינוין הקדום של לוקסור וקרנאק, בירת מצרים בתקופת הפארו שלה.³ אמון הוא גם אחד מאלוהי מצרים שעירו היא העיר נוא, ביוונית תֵבֵי, שנקראה בפני היוונים Diospolis (עיר האל). במקרא קרויה העיר נא-אמון (נחום ג:ח), והאל מכונה אמון מנא (ירמיה מו:כה), שמשמעותו בלשון המצרית הקדומה 'נעלם ומסתתר'. כשהפכה העיר לבירת מצרים הועלה אמון מנזר לדרגת מלך האלים וכונה בשם אמון־רע (Amon Re), אל השמש. בתבליטים ששרדו מימי מצרים הקדומה

1. אני מבקש להודות לד"ר פנחס גינוסר על הערותיו המאלפות ועל תרומתו לשיפור המאמר.
2. נ' אלתרמן, שירי מכות מצרים, תל-אביב תש"ד. כל ההדגשות במאמר מופיעות במקור אלא אם צוין אחרת. לידיעה על פרסום הספר ראה: 'ספרים שהתקבלו במערכת', הפועל הצעיר, טו, 22-23 (2.3.1944), עמ' 16.
3. נורית גוברין, 'מצרים בספרות העברית של הדורות האחרונים', דפים למחקר בספרות, ב (1985), עמ' 271.

מופיע אמון מנוא כדמות אדם שעל ראשו כתר מקושט בשתי נוצות פאר, או כדמות אדם בעל ראש איל, שהוא החיה הקדושה לאל אמון.

במקרא מתוארות מכות מצרים כדרך אלימה להמריץ את פרעה להניח לבני ישראל לצאת ממצרים. ואולם, ככל שהן מצטברות, בוז אחר זו, הן הופכות ממכשיר הפעלה ולימוד לקח על גדולת האל לאמצעי תגמול לפרעה המרמה את העם ואת האל. על התפקיד העיקרי של מכות מצרים מכריז האל כבר בפתיחת הסיפור, וכדי שיתמלא הוא אף מקשה את לב פרעה כדי לספק עילה להמשך הטלת המכות: 'ולא ישמע אלכם פרעה ונתתי את ידי במצרים והוצאתי את צבאתי את עמי בני ישראל מארץ מצרים בשפטים גדלים. וידעו מצרים כי אני ה' בנטתי את ידי על מצרים והוצאתי את בני ישראל מתוכם' (שמות ז: ד-ה). רק בתגובה לחמש המכות הראשונות מקשה פרעה את לבו מיוזמתו שלו; החל במכה השישית, מכת השחין, הופך האל לגורם פעיל בהקשחת לב פרעה: 'ויחזק ה' אל משה את לב פרעה ולא שמע אלהם כאשר דיבר ה' אל משה' (שמות ט: יב).⁴ במעבר הזה מהתחזקות לב פרעה להכבדת לב פרעה הופכות המכות ממכשיר להאדרת שם האל באמצעות הוצאת עם ישראל ממצרים לתגובת נקמה על הרעות שגרמו להם המצרים ומלכם. העובדה שכעת, מן המכה השישית ואילך, האל הוא המקשה את לב פרעה ומשנה את מטרת המכות מלימוד לקח לנקמה מתבטאת גם בכך שהבטחותיו החוזרות ונשנות של פרעה כי יאפשר לעם לצאת ממצרים – הבטחות שהוא מפר שוב ושוב – אינן מתפרשות כטעות או כאי-הבנה שניתן לתקנה בדרך של לימוד לקח. הן המספר המקראי (שמות ט: לד) והן פרעה מגדירים את הפרת הבטחות כחטא ש'חטאתי לה' אלהיכם ולכם' (שמות י: טו); וראה שמות ט: כז), ובכך מעניקים לתגובותיו האלימות של האל תפקיד מוגדר של גמול ונקמה. במדרש ובפיוט הפך עניין הגמול מרכזי כל-כך (שמות רבה יג: ד), עד שכל מכה ומכה מוצדקת בהם כתגובה לחטא מסוים.⁵

עיסוק זה בתמה של מכות מצרים בשירה עברית שנכתבה ונדפסה בעיצומה של תקופת השואה עורר ציפיות כמעט מובנות מאליהן למצוא בה ביטוי של תקוות לנקמה יהודית בנאצים. האנלוגיה ההיסטורית בין העבר המקראי לבין ההווה של מלחמת העולם השנייה נתקבלה אז באורח כמעט אוטומטי כאנלוגיה המבטאת תקוות כאלה, באותה דרך שבה שימש סיפור יציאת מצרים אנלוגי היסטורי קבוע לתיאור הסבל היהודי האקטואלי במשך הדורות. בתקופת ימי הביניים וגם בעת החדשה שבו והשתמשו היהודים בסיפור זה כדי לתנות את סבלם בהווה מתוך הקבלה בינו לבין הסבל והגאולה של בני ישראל שיצאו ממצרים.⁶ אך כאמור, בניגוד לצפוי בימי השואה, העמדה שביטא אלתרמן בשירי מכות מצרים היתה מפתיעה ביותר. הנקמה שבמרכז הפואמה היא אמנם נקמה באויבים, אך עיקר עניינה של הפואמה הוא לא בהרס ובהרג שיומט על כלל האויבים המצריים, אלא דווקא בהפגנת רגישות כלפי

4. גחמה ליבוביץ', עיונים חדשים בספר שמות: בעקבות פרשנינו הראשונים והאחרונים, ירושלים תש"ל, עמ' 110-111.

5. ד' סדק, 'מכות מצרים', מחנים, ה', 32 (ערב פסח תשי"ז), עמ' 36-38.

6. שם, עמ' 35-37.

הסבל והכאב שייגרם ל'חפים מחטא' - אלה שאמנם משתייכים לאומה האויבת והרודפת, אך מכיוון שלא חטאו ישירות בעצמם, הרי שהמכות ניתנות עליהם על לא עוול בכפם:

כי צדיק בדינו השלח, -
אך תמיד, בעברו שותת,
הוא משאיר, כמו טעם מלח,
את דמעת החפים מחטא.⁷

גם לולא היתה ערובה לכך שאלתרמן יצדד בנקמה בלא כל תנאי או הסתייגות, ואפילו ניתן היה לצפות כי ייצג את שאלת הנקמה באופן שידגיש את מורכבותה ואת ריבוי הפנים שלה, עדיין, ייצוג שירי המתמקד בסבלם של אלה מקרב האויבים שאינם נושאים באחריות אישית וישירה לסבל היהודי הוא ללא ספק שיפוט מוסרי בלתי צפוי. העובדה שהפואמה התמקדה דווקא בהיפגעותם ובסבלם האנושי של אלה מבני האומה הצוררת ה'חפים מחטא', תושבי נוא-אמון בירת מצרים, לא התיישבה עם שום ציפייה מיצירה ספרותית עברית שנכתבה באותה תקופה.

ב. חריגה של משורר בכיר

חריגות עמדתו של אלתרמן בשירי מכות מצרים בלטה במיוחד לאור העובדה שאלתרמן היה אז בעל מעמד בכיר ביותר בתרבות העברית בארץ-ישראל. שירתו הפכה זה מכבר ללב-לבו של קנון השירה העברית בארץ-ישראל. ספר שיריו כוכבים בחוץ (1938) ולאחריו ספרו שמחת עניים (1941) הקנו לו מעמד של בכורה בקרב המשוררים הארץ-ישראלים. תרומה רבה לביצור מעמדו הציבורי של אלתרמן תרמו השירים שפרסם במדרו 'רגעים' בעיתון הארץ, ולאחר מכן שירי מדרו 'הטור השביעי' שהתפרסמו מדי שבוע בעיתון דבר, 'יומן הסדרות העובדים, ששימש אז כבמה המרכזית של היישוב היהודי בארץ-ישראל. בשירים אלו עקב אלתרמן אחר האירועים השוטפים, וניסה שוב ושוב את עמדותיה המרכזיות של תנועת העבודה ובפרט של מפא"י - הזרם ההגמוני בפוליטיקה הארץ-ישראלית. תשומת לב מיוחדת הוקדשה בשירי 'הטור השביעי' לבחינת המדיניות הבין-לאומית כלפי היישוב הארץ-ישראלי וכלפי יהדות העולם, וברבים מהם ניתן ביטוי רשמי-למחצה של דעת העם או היישוב כלפי אומות העולם. בין היתר הוקדשה בשירים אלו תשומת לב רבה לאירועי השואה ולשאלות שהועלו בנוגע לתגובה הראויה להם.

בסדרה של שירים שפרסם בשנות הארבעים נתן אלתרמן ביטוי חריף לסבל היהודי בשואה והעמיד את שירתו כקול זעקה לאומית על אסונו של העם היהודי. כמה מן

7. כל המובאות הן עליפי נ' אלתרמן, שירים שמכבר, תל-אביב 1972. ראה שם, 'בורך נא-אמון', ג, עמ' 231.

8. נ' אלתרמן, 'מכל העמים', הארץ, 27.11.1942. נכלל בתוך: נ' אלתרמן, הטור השביעי, א, תל-אביב 1972, עמ' 9-11.

השירים הפכו לביטויי מתאה נודעים ביותר, כמו למשל 'מכל העמים' שפורסם ב-1942 ב'רגעים', מדורו של אלתרמן בהארץ, ונכתב כמחאה על רצח היהודים ועל שתיקת העולם בכלל ושתיקת הכס הקדוש בוותיקן בפרט.⁸ ב-1943 פרסם אלתרמן ב'הטור השביעי' את שירו 'נקודת ארכימדס', ובו הציג את הפעולות להשמדת יהודי אירופה כמנוף של תוכנית ההשתלטות הנאצית על העולם.⁹

תרומה מרכזית למעמדו של אלתרמן כדובר לאומי בתקופת המלחמה היתה הפואמה שלו שמחת עניים. אף שפורסמה בראשית 1941, בתחילת מלחמת העולם, רכשה לעצמה הפואמה במהלך המלחמה ובמשך השנים שלאחר מכן מעמד בלתי מעורער של טקסט הבולט בייצוגו ובכינונו של עולם ערכים לאומי קולקטיבי בעידן של סכנת קיום קולקטיבית.¹⁰ הימים היו ימי ראשית המלחמה, וביישוב חלחלה החרדה מפני פלישה גרמנית צפויה אשר תביא להשמדת היישוב היהודי.¹¹ במרכזה של הפואמה מוצבת דמותו של המת-החי - הבעל המת המקנא לאשתו החיה, והאב הצופה אל בתו. חייהם לגוכח המוות ובתוכו מתגלים כדרך להענקת משמעות וערך לחיים:

חיים על קו הקץ, שלמים וחזקים.
הכל גלוי! הכל! קרעת את כל קוריה!
בתי, על חד סכין לנצח לא נזקין!
כספינים יבריקו נעוריה!¹²

קיומו הפרטי של המת-החי בין עולם החיים לעולם המתים מוצג בפואמה על רקע מאבק קולקטיבי לחיים ולמוות. נכונותו של הפרט להקריב את חייו למען הכלל מצלה על גס קבוצה של ערכים קולקטיביים של נאמנות, של נקמה ושל תקווה. אך דווקא הקיום האמביוולנטי של המת-החי הפרטי הוא שמעניק לקיומו משמעות של חיים וגאולה קולקטיביים. כך, למשל, בפרק 'נופלת העיר', מוצג חורבן העיר דווקא כגורם לשמחה ולתקוות גאולה:

תעלה רננה הוי כי ליל פנה,
ולגילת אבדון עלה שחר.
הוי כי ליל פנה, הוי גילה נושנה,
האחים! אולי פעם לאלף שנה
יש למותנו שחר!

[...]

9. נ' אלתרמן, 'נקודת ארכימדס', דבר, 5.2.1943. ראה: הטור השביעי, א, עמ' 29-32.
10. ראה: ד' כנעני 'על קו הקץ ועל שירת נתן אלתרמן', בינס לכין זמנס, מרחביה 1955, עמ' 220-254; רחל כצנלסון, "מכות מצרים" ו"שמחת עניים" לנתן אלתרמן, מסות ורשימות, תל-אביב 1946, עמ' 177-181. להצגתה של הפואמה כביטוי לחרדה הקולקטיבית מכיבוש הארץ בידי הצבא הגרמני המתקדם ראה: ב' ערפלי, 'עברות של חושך': תשעה פרקים על 'שמחת עניים' לנתן אלתרמן, תל-אביב 1984, עמ' 146-151.
11. ערפלי, שם.
12. 'שיר של אור', שירים שמכבר, עמ' 173.

אב נֹרָא וְנוֹצָרִי! עֵיר דּוֹלְקָת כְּנָרִי!
עֵיר דּוֹלְקָה וְנִלְפָדֶת חֶצֶר, חֶצֶר!
קֶץ, בְּתֵיבָה בְּאֵי הַקֶּץ! וְחֵי גֵיל וְצָרָה,
חֵי אֶשְׁרֵךְ הַשְּׁהוּר שְׁגָרֵשׁ כְּמַצְרַע,
חֵי כָל עֲצָם רִישָׁנו, כִּי בֵין הַמְצָרִים
לֹא אֶשְׁרֵי הַצָּרִים, כִּי אֶשְׁרֵי הַנְּצוּרִים!¹³

האב מצביע לפניו בתו על עוצמתו של האסון הקולקטיבי. אך ההקשר הקולקטיבי של המוות ושל הסבל מעניק למוות שחר, משמעות, ובכך הופכים הייסורים למקור של גאולה.

הגאולה והייסורים נקראו דרך קבע בהקשרם הלאומי המובהק. במשך שנים מאז פורסמה, נתפסה שמחת עניים כטקסט לאומי בהקשר הציוני של התירה לקיום יהודי ריבוני, כמו למשל, בדברים אופייניים שכתב א"ד שפיר:

אך לכתחילה ובעיקר לא נתכוון כאן אלטרמן אלא ליהודי, אף אם אינו מפרש בשמו. ליהודי בזמן הזה. לטרגדיה של היהדות בעולם. [...] רואים אותה מרחוק ומחשבתנו לא תנום ולא תישן, ולא רק מתוך הרגשת הזוועה, אלא גם ובעיקר מתוך התעוררות כל הכוחות החיוניים שלנו על עברי פי פחת. כי לאמיתו של דבר נתכוון אלטרמן ליהדות החזקה ואת אופיה הוא משרטט כאן ולה הוא שר את השיר. זו שקשרה עם החיים הוא קשר בל ינתק, התובעת ולא סולחת, הזוכרת ומזכירה הכל, הלא מגוונת, היהדות האקטיבית.¹⁴

ולאחרונה פרסם מרדכי שלו ניתוח רחב יריעה של הפואמה ובו הוא מציג קריאה לאומית שלה כסיפור גאולה ציוני עשיר ביותר.¹⁵ דימויי הסבל והמאבק לנוכח האיום על היישוב היהודי בארץ-ישראל בראשית שנות הארבעים¹⁶ ארוגים לדעתו משני מאבקים: המאבק הציוני במורשת היהודית, והיפוכו – המאבק של המורשת היהודית בציונות, שמקורו בחרדה מפני אובדן היהדות בעקבות הניצחון הציוני. אלא שבסופו של דבר, טוען שלו, עוברים שני המאבקים הללו סינתזה, שהופכת את הפואמה לסיפור גאולה ציוני של התגברות דיאלקטית על הקונפליקטים הפנימיים בסיפור הגאולה היהודי המודרני. לבריו, המיווג בין אסון לגאולה ('חבלי משיח'), המעניק לאסון הצפוי משמעות נעלה של מאבק הרואי, כמו גם הסמנטיקה המשיחית הבולטת בפואמה, מצטרפים יחדיו ומבססים את סיפור הפיכתו של המת-החי מנרדף לרודף

13. 'נופלת העיר', שם, עמ' 220–221.

14. א"ד שפיר, 'על שמחת עניים לנ' אלטרמן', מעריב, 11.10.1974 (פרסום מאוחר של מאמר שנכתב, כנראה, בשנות הארבעים ולא פורסם עליידי המחבר).

15. מ' שלו, 'מי מִפְחַד מִשְׁמַחַת עֲנִיִּים?', אלפיים, 5 (תשנ"ב/1992), עמ' 152–206; אלפיים, 6 (תשנ"ג/1992), עמ' 211–253.

16. במיוחד ערפלי, 'עבותות של חושך', עמ' 146–151.

וממובס למנצח. שיבתו של המתיהחי ממוגת בין קוטבי הקונפליקט העומד במרכז הפואמה – הקונפליקט בין הרצון הציוני להרוס את העבר היהודי לבין הרצון לשמר עבר זה ולהגן עליו מפני מהרסיו. מיווג זה מתגלם בדמותו של הבן המשותף למת ולרעה, דמות שבהיותה סמל לתקווה לאומית מבססת את סיפור הישועה הלאומי כסיפור ישועה משפחתית.¹⁷

והנה, למרבה ההפתעה, דווקא ב־1944, בשירי מכות מצרים, הציג אלטרמן תמונה שונה בתכלית מזו שהצטיירה בשירי שמחת עניים. לעומת הערכים הקולקטיביים המופקים מסבלם של יחידים בשל היותם חלק מקולקטיב רדוף הנתון במצוקת קיום קשה, ערכים שבאו לידי ביטוי בשמחת עניים, כעת התרכזו אלטרמן דווקא ברגישות לסבלם של יחידים למרות שיוכם הקולקטיבי.

העובדה שבעיצומם של ימי השואה בהר משורר בעל מעמד כה מרכזי כנתן אלטרמן לכתוב על השואה מנקודת מבט כל כך בלתי צפויה עוררה מבוכה רבה. בראש ובראשונה נבעה המבוכה מן העובדה שהעבר המקראי הוצג בפואמה כאנלוגיה להווה של ימי השואה. האנלוגיה הזאת, המסבה את עשר המכות מאירוע בעבר המקראי למציאות של ההווה האקטואלי, הציגה את היחסים בין המכה למוכה בדרך כמעט הפוכה מזו שבה ניתן היה לצפות שיוצגו בתקופת האימים של השואה. במקום ליצור אנלוגיה המתרכזת בסבל היהודי במשך הדורות, גילה המשורר בתיאור מעשה הנקמה רגישות אנושית למצוקתם של בני האומה הרודפת שאינם נושאים באחריות אישית לפשעים שביצע עמם. כלומר, רגישותו היא דווקא לאלה הנפגעים על לא עוול בכפם כאשר מכות מצרים ניחתות אחת לאחת. וכך, בניגוד לציפייה הכמעט־טבעית שהאנלוגיה תדגיש את הדמיון בין הסבל היהודי במאה ה־20 לבין הסבל היהודי בעבר המקראי, הרי שהסבל המודגש בה הוא דווקא סבלם של המצרים מן העבר המקראי, שהוא סבלם של הגרמנים בהווה.

ג. תגובת הביקורת

כדי להתמודד עם המבוכה שעוררה ההזדהות עם המצרים בפואמה, נקטו מבקרי ספרות כמה אסטרטגיות פרשניות, שביסודו של דבר נחלקו לשני סוגים: מצד אחד, היו שדחו את עצם מתיחתה של האנלוגיה ההיסטורית ובכך, כמובן, ניסו לבטל מראש את המבוכה שהיא עוררה. כלומר: אם אין אנלוגיה אזי אין גם קשר בין המצרים לגרמנים, ולכן אין גם אמפתיה יהודית כלפי הגרמנים. מצד שני פותחה אסטרטגיה נוספת, שאמנם לא כפרה בעצם קיומה של האנלוגיה, אך ביקשה להתעלם מן הקונקרטיזציה של האנלוגיה ולמחוק את המשמעות העולה מזהותו היהודית של מחבר הפואמה האנלוגית. במקום להציג את האנלוגיה כאנלוגיה שיוצר משורר יהודי הכותב

17. מ' שלו, 'מי מפרד משמחת עניים?', אלפיים, 5, עמ' 161–167; אלפיים, 6, עמ' 245, 251–252, ועוד.

על בני עמו בזמן השואה, היו שהציעו לצמצם את תוקף האנלוגיה ולהגבילה אך ורק לייצוג כללי, אוניברסלי ומרוחק של מלחמת העולם השנייה, בסלקם את השאלה האקטואלית הגובעת מן העובדה שאת הפואמה כתב משורר יהודי.¹⁸ כך, למשל, במאמר רבי-השפעה, שפורסם לראשונה בראשית שנות השישים, קבע דן מירון כי שירי מכות מצרים הם בעלי משמעות אנטי-מקראית. דווקא ההזדהות של המשורר עם האב והבן המצרים, 'נציגיה של החברה החוטאת והנחרבת', ולא עם היהודים, היא שאפשרה למירון את הקריאה הזו. אך מה שסייע לו בהצגת ההזדהות המפתיעה והלא צפויה של הפואמה כעמדה מתקבלת על הדעת היתה טענתו העקרונית יותר, שבניגוד לאסכטולוגיה המקראית, תפיסת ההיסטוריה של שירי מכות מצרים היא אנטי-אסכטולוגית. כלומר, האנלוגיה אינה קשורה בשום דרך ליעוד כלשהו, שכן 'מה שהיה והווה הוא שיהיה. המעגל הנצחי של החטא והגמול מונע בכוח הסיבתיות המוסרית, אך אין לו יעוד אסכטולוגי; אין לו למעשה כל יעוד. סיבובו המתמיד הוא תוכן ההסטוריה, תוכן שאינו משתנה'.¹⁹

בנתקו את האנלוגיה המקראית מכל הקשר היסטורי ספציפי ניתק אותה מירון גם מכל ייעוד של קבוצה היסטורית ספציפית, ובתוך כך גם מהקשר הלאומי-יהודי. בכך תרם מירון לנטרול המזוהות וההפתעה שבעמדת ההזדהות המובעת בפואמה: מרגע שאין מדובר בעמדה יהודית, אין כמובן גם כל בעיה בהזדהות עם החפים מפשע מקרב המצרים שבמקרא. ובמילים אחרות: הפתרון שהציע מירון לבעיה ולמבוכה שמעלה הפואמה הוא קריאה שאינה מעוררת את בעיית ההזדהות אלא מוחקת את קיומה, בהציגה אותה כבעיה מדומה.

גם מבקרים אחרים הצביעו על האנלוגיה ההיסטורית למכות מצרים דווקא כדי לבסות ולצמצם את טווח העניינים שהאנלוגיה חלה עליהם, וזאת באמצעות הטענה שהאנלוגיה מספקת פרספקטיבה מרוחקת על האירועים. בכך נסללה להם הדרך להעלות על נס את עולם הערכים של הצדק האוניברסלי שבפואמה כמנותק מן ההקשר ההיסטורי הספציפי של ימי השואה: 'גימה אחרת, מאד אחרת, ניתנה ב"מכות מצרים" – זו שירת השבובו של העולם בימי הסיום של מלחמת העולם השנייה. לא עוד המלה המאופקת והגווירית על-פירוב של "שמחת עניים". מפורטים ועזים הם

18. ה' ברזל, 'אב, בן ובת מציגים את משפחת האדם', בתוך: 'סימבול "אילת" במכות מצרים', דבר, 9.4.1971. ניסוח חריף במיוחד של עמדה אוניברסלית זו הרחיק לכת עד כדי קריאת הפואמה כמבטלת את פשעם של המצרים כלפי היהודים: 'הלקה של נוא-אמון הפך גם לתמרוד דיוקן-עצמו. פשעם של שרי נוא-אמון אינו נשקל בהתנכרותם לנכרי, בבגידתם ביהודים, אלא בהביאם את עשרת המכות על עמם', ד' נחלת, 'מ"שירי מכות מצרים" עד "עיר היונה"', דבר, 3.7.1959.

19. ד' מירון, 'בין יום הקטנות לאהרית הימים – על משמעותה של ההיסטוריה בשירת אלתרמן', ארבע פנים בספרות העברית בת ימינו, ירושלים-תל-אביב תשל"ה, עמ' 100.

עתה תיאורי הזוועה של החטא והעונש; הבניין השירי הוא שלם ואחיד, כאילו ידי פסל יצקוהו, וכמו במכחול רבי-כוח הועלו הצבעים.²⁰

ניסוח פורמלי שיטתי לעמדה פרשנית כזאת ניתן למצוא בדברי עוזי שביט, שהקביל בין 'השלמות הפורמלית של השירים מבחינת המשקל, הארגון הסטרופי ותבנית החריזה, וגם מבחינת אופי החרוזים' לבין הסמנטיקה של 'שלמות אסתטית של אחדות הניגודים' של יופי וחורבן. את השלמות הפורמלית הזאת מציג שביט כפתרון שמציעה הפואמה לדילמה המוסרית של 'דמעת החפים מחטא', של 'דין השלח' שאיבו מבחין בין 'אשם וצדיק ותם': 'כרגע שנפסקת הדומיננטיות של זוית הראייה האתית - ומתחילה הראייה המורכבת, המשלבת את האתי, הוויסאלי והאסתטי למסכת אחת - נעלמים החרוזים החצויים, וההרמוניה המבוססת על אחדות הניגודים מומחשת הלכה למעשה באמצעות החרוזים השלמים, ההרמוניים'.²¹

ההפתעה מן האפשרות המביכה שאלתרמן כלל באנלוגיה שלו גם הקבלה בין המצרים לגרמנים הביאה בעקבותיה, למשל, את הצגתו של אלתרמן כמי שיצר בפואמה 'דמות טראגית, בעוקפו מסורת והכרעות הסטריות, בהשכיחו מאתנו כי לפנינו אשם',²² וגם התפעלות מאומץ לבו של אלתרמן, שיצר אנלוגיה סלקטיבית בין ההווה של השואה לבין העבר המקראי של מכות מצרים, אנלוגיה שאינה מכילה משמעויות אקטואליות שעלולות להתפרש כבעייתיות:

ואמנם דין לראות מידת-עוז מיוחדת, בבוא נתן אלתרמן לעשות בשירתו הזאת את פרשת המכות כמרכז הממזה את עצמו, מבלי שיוקיק עצמו לאגפו הגדול שלפניו - תיאור השעבוד, ומבלי שיוקיק עצמו לאגפו הגדול שלאחריו - תיאור הגאולה. ואותה מידת-עוז מתגברת כמעשה עוז, ככל שמתבלט כוחה של השירה הזאת לעמוד במתיחות כפולה. המתיחות האחת היא בין הרחוק ובין הקרוב - השירה עצמה נולדה מתוך שואת ימינו, והותמה טבוע בה אבל היא מבטאה אותה מתוך שהיא מכטאה נאמנה את השואה הקדומה, שחותם המקרא טבוע בה.²³

20. רחל כצנלסון-שזר, 'עם קריאה מתודשת בספריו', דבר הפועלת, כו (אוגוסט-ספטמבר 1960), עמ' 233; וראה גם: 'הלפרין, המהפכה היהודית, תל-אביב 1961, עמ' 583-585; וכן: ה' ברזל (עורך), "שירי מכות מצרים" לנתן אלתרמן, חתני פרס ישראל: שירה, רמת-גן 1971, עמ' 77; א' בלאט, "מכות מצרים" לנתן אלתרמן, הצופה, 31.3.1972; אידה צורית, 'דמעת החפים מחטא - הבן והעלמה ב"שירי מכות מצרים"', הקרבן והברית: עיונים בשירת נתן אלתרמן, תל-אביב תשל"ד, עמ' 114-116 (לגרסה מוקדמת של מאמר זה ראה: 'שירי מכות מצרים', משא, 3.7.1953); זיוה שמיר, עוד חוזר הניגון: שירת אלתרמן בראי המודרניזם, תל-אביב 1989, עמ' 294-297.
21. ע' שביט, חרוז ומשמעות: עיונים בפואטיקה ההיסטורית של השירה העברית, ירושלים 1993, עמ' 169.
22. רבקה גורפיין, 'סמל עתיק (עיון ב"שירי מכות מצרים" לנ' אלתרמן)', על המשמר (דף לספרות ואמנות'), 11.4.1960.
23. ד' סדן, 'מכות מצרים', מהנים, ה, 32 (ערב פסח תשי"ז), עמ' 40.

אם כן, שוב ושוב נתקלו קוראים ומבקרים בקושי הפרשני שהעמידה האנלוגיה ההיסטורית המפתיעה של אלתרמן, ושוב ושוב נקטו אסטרטגיות פרשניות מגוונות שבאמצעותן ביקשו להתמודד עם קושי זה. לעתים שיבחה הביקורת את ההומניזם האוניברסלי הסרי-הגבולות שהפגין אלתרמן,²⁴ והיו שאף נזפו במשורר אשר, כדברי המבקר הסוציאליסטי דוד כנעני, כלל את 'חשבון-נפשה של מצרים החטאה - היא אבטיפוס לאנושות כולה - גם לעת מלחמת עולם שניה [...] של מחזור "חטא ודין וחטא" בתולדות העמים - ספק אם ניתן הוא להכלל במסגרת בהירה והרמונית כזאת'.²⁵ פעמים אחרות פתרה הביקורת את הקושי באמצעות עקיפתו או התעלמות ממנו. לעתים פירשה את העמדה העולה מן הפואמה גם כעמדה של אירוניה וניהיליזם.²⁶ דוגמה אופיינית וחשובה לעמדת הביקורת העברית בעניין הפואמה היא מאמר שפרסמה המבקרת העברית רחל כצנלסון-שזר סמוך לפרסומה הראשון של הפואמה ב־1944: 'שנות המלחמה נותנות פה את קולן: הזועות הניתכות על העולם החוטא מימי מצרים ועד היום'. ואולם, כאשר בדבריה על 'פסק-הדין של מוות על ערים וארצות' הצביעה כצנלסון-שזר על הדילמה שבין ההענשה המוצדקת של הקולקטיב לבין הפגיעה בחפים מפשע, היא הודרזה לרכך את עוצמתה, ובאמצעות דיבור רצוף ומאחיד על הסיפוק 'שבנקמה והעצב שבנקמה' ניסתה להבליע את הדילמה שבין הציפייה לנקמה באויבים לבין רגישותו המפתיעה של אלתרמן לגורל החפים מחטא שבקרבתם.²⁷ בכך היא מייצגת מהלך אופייני של הביקורת, שבמקום להתעמת עם הקונפליקט שבין הסיפוק שבנקמה לבין צער הנקמה ביקשה להצדיק את שניהם גם יחד. ניסיון דומה עולה מדבריו של אלי שביד. שביד מתמודד עם עמדתו המפתיעה של אלתרמן בשאלת הנקמה בהעבירו את הדילמה המוסרית למישור אוניברסלי עליון, שבסופו של דבר אמור לטשטש אותה עד כדי הפלגה א-מוסרית, שלפיה 'האדם בפני עצמו אינו נמדד לפי מעשיו':

אך לגבי נ. א. שוב אין האבחנה בין צדיק לרשע פשטנית כלי-כך. האדם - כל אדם - יכול להיות צדיק ורשע כאחד, ראוי לעונש ואינו ראוי לו בעת ובעונה אחת, ומשום כך גם הדין הוא צודק ובלתי צודק בעת ובעונה אחת. האדם הוא חוטא מטבעו - ומסואב בחטאיו, אבל עד שאתה רואהו בכל נוולותו - הוא מתגלה בכל גדולתו. האדם הוא יציר חי וחפץ בחיים - ועצם

24. א' שביד, 'האמונה הגנוזה - עיון ב"שירי מכות מצרים" ו"שמחת עניים"', מולד, כ, 166-167 (מאי-יוני 1962), עמ' 209-214. זיוה שמיר הצביעה על המחזוריות הקבועה של בנייה והרס, שבמסגרתה יכולה להסתבר הרגישות המוסרית הפרדוקסלית הזאת. זיוה שמיר, עור חוזר הניגון, עמ' 293-294.

25. ד' כנעני, 'על קו הקץ (על שירת אלתרמן)', בינס לבין זמנים, עמ' 250.

26. זיוה שמיר, עור חוזר הניגון, עמ' 293.

27. רחל כצנלסון-שזר, 'נתן אלתרמן, "שירי מכות מצרים" ו"שמחת עניים"', על אדמת העברית, תל-אביב תשכ"ו, עמ' 168. המאמר פורסם לראשונה כ"שירי זמנים" ו"שמחת עניים" ו"שירי מכות מצרים" לנ. אלתרמן, דבר הפועלת, 13.7.1944.

התגלות החיים היא קדושה שמעבר לרשע וצדקה. האדם בפני עצמו אינו נמדד לפי מעשיו, הוא נמדד לפי עצם היותו אדם חי, ויש מידה אחת בלבד שבה אפשר למוד את הוויית האדם כפי שהוא לעצמו - והיא מידת האהבה.²⁸

ד. קריאה פוסט-לאומית

המבוכה לנוכח הפנים הלא צפויים האלה שלבשה בפואמה האנלוגיה בין העבר להווה הביאה אפוא בעקבותיה פרשנויות מגוונות, שתכליתן היתה ליישב מבוכה זו. ואולם, הנסיונות לרכך ואף לסלק את המבוכה הפרשנית העידו על עמדה עקרונית ומשותפת שעליה התבססה מסורת הדיון בשירי מכות מצרים: ככולם מוצגת הפואמה כביטוי של הזדהות לאומית יהודית מודרנית. גם כשדחו את ההזדהות הלאומית-יהודית לא נמצאה למבקרים כל אופציה לאומית אחרת. ולכן הזדהות זו בעיקרה היא הזדהות ציונית, המשלבת את הטקסט של אלתרמן במסגרת סיפור של מאבק קיומי יהודי, שגילומו המודרני הלגיטימי הוא הגילום הציוני. בנסחם את המבוכה שעוררה בהם הפואמה שבו והפגינו המבקרים את נאמנותם לקריאה הציונית שלה:

האסוציאציה הראשונה שיהודי מעלה על דעתו כשהוא שומע על מכות מצרים - הוא פרשת הגמול הבא על עם ששעבר את ישראל בגלות אכזרית ומפרכת, היא פרשת שחרורו של עם ישראל מן הגלות ההיא. ואם מתבקש יהודי לקשור את הסמל הזה אל מציאות זמנו - הוא קושר אותו, כמובן מאליו, אל הנסיון הציוני לחולל יציאת-מצרים חדשה. בסמל של גוא-אמון יש בשביל היהודי יותר מדי צידוק הדין על הגויים, מכדי שיוכל לראות בו סמל לאסונה של האנושות כולה, ולכלול בה את עצמו מתוך הרגשת שותפות כנה.²⁹

אם כן, בין שדחו את האנלוגיה ובין שקיבלוה, בין שקראו את הפואמה קריאה לאומית ובין שקראו אותה קריאה אוניברסלית, חזרו המבקרים והגבילו את טווח האפשרויות לקריאה לאומית מודרנית, ציונית, שבמסגרתה יכול הטקסט הספרותי העברי להיקרא באחת משתי אפשרויות המוציאות זו את זו: או שהוא מתאים למסגרת הלאומית או שאין לו דבר אתה. אך בין כך ובין כך, סיפור המאבק הציוני כסיפור יהודי מודרני של שאיפה לריבונות תמיד נוכח כקריטריון הכרחי שלפיו יש לקרוא את הטקסט הספרותי העברי. "שירי מכות מצרים", כתב אלי שביד, 'הם, איפוא, יצירה עמוסת מורשה. כלפי חוץ השתמש ג. א. בסימבוליקה עברית מקורית, אך בתכנה אין הוא מגלה בה את האינטרפרטציה היהודית המקובלת.

28. א' שביד, 'שירי מכות מצרים', ניב הקבוצה, ד, 2 (מרס 1955), עמ' 383.

29. שם, עמ' 382.

נא־אמון איננה סמל לנקמת עם משתחרר ממשעבדיו, אלא סמל לאנושות המתבלטת בין חסד לדין [ההדגשות שלי, ח"ח].³⁰ במקביל ובדומה לקריאה הלאומית של הפואמה שהציעה כצנלסון-שור, בלטו, כאמור, מאמצייהם של מבקרים נוספים לטשטש את הקונפליקט המוסרי המועלה בפואמה ולהמעיט מחשיבותו. לשם כך, במקום להציג את האנלוגיה ההיסטורית שבפואמה כבעלת משמעות בינארית ברורה וכנושאת מסר מוסרי ברור, העדיפו מבקרים רבים לטשטש את המסר ולהימנע מקריאה דידיקטית של הפואמה, ובכך למנוע גם את המבוכה שעלול לעורר מסר כזה. אך בין שקיבלו את הקוד הדידיקטי ובין שרחו אותו, תמיד הנחה אותם השיח המניח מראש את זהותו המתמדת והאחת של העם היהודי, שגורלו מיוצג באמצעות האנלוגיה ההיסטורית בין עבר מקראי להווה של מלחמת העולם השנייה. 'משורר עברי, המזיק את בת-שירתו, לנושא מן התנ"ך', כתב המבקר ישראל זמורה במאמרו על שירי מכות מצרים, 'לא תהא תפארתו, אלא אם כן יבין וידע כי שומה עליו לשנות מן המטבע בנדון זה, לעשות את ההפך דוקא: - לשוב לפענח את האגדה שבה לבושים ספורי ההיסטוריה שלנו, להחזיר את האגדה לפרוזה, לעשותה שוב היסטוריה, ודוקא עד לדרגה של היסטוריה שבימינו, לעשותה אקטואלית, כביכול'.³¹

'הקהילה הלאומית המדומיינת' שבמסגרתה יישמו מבקרי הספרות העברים את הפרקטיקה הביקורתית שלהם היא, ברוח גישתו הידועה של בנדיקט אנדרסון,³² קהילה הומוגנית, המכוננת את עצמה באמצעות סיפור קולקטיבי, אחיד ורצוף אשר מבסס את זהותו הקבועה של העם היהודי. הן קבלת הקריאה האנלוגית של הפואמה והן דחייתה מבוססות על הנחה אחת קבועה ובלתי משתנה כי מדובר באותו עם יהודי, שהציונות היא שלב מכריע בגלגוליו ההיסטוריים: 'ואין צורך לומר', כתב דב סדן, 'כי המשורר קיים בחינת בכל דור ודור חייב אדם לראות את עצמו וכו'; כך, בשפת האימאז'ים, המשמשים שיטת הגות מלוכדת, יצא המשורר בדרגו ממצרים וגם הוא, כמובן, מניח פתח להרהור, האם לא הוויית הדור, שראה את פרעה במלא־אימתו, ידה המכרעת באמצע'.³³

להנחה הזאת בדבר רציפות הזהות היהודית מן המקרא ועד ימינו מצטרפת גם הנחה מובלעת נוספת בדבר טיבה של תודעת הכוח העצמי של הקולקטיב היהודי. את היחס למצרים שבמקרא, כמו גם את היחס לגרמנים שבהווה, קוראת הקריאה הציונית מנקודת מבט של קולקטיב בעל תודעה עצמית של כוח ריבוני, שהוא בעל מרכז מובהק ואחדותי של זהות ושל פעולה. גם האלימות שמפעיל קולקטיב לאומי ריבוני נגד אויביו כרוכה תמיד בגיוס כלל הכוחות העומדים לרשותו. לכן היה לא סביר, ולמעשה גם מביך, לגלות כיצד בעיצומו של מאבק קיומי לחיים

30. שם, עמ' 389.

31. 'זמורה', 'שירי מכות מצרים', דבר, 30.5.1953. ההדגשות של המעתיק.

32. B. Anderson, *Imagined Communities*. London 1991.

33. סדן, 'מכות מצרים' (לעיל הערה 23), עמ' 41. ההדגשה במקור.

ולמוות מייצג דוברו של הקולקטיב את אויביו בדרך אמפתית, ובכך פוגע בהתגייסות של כלל הכוח הקולקטיבי למאבק באויב. לעומת הנורמה הלאומית של גיוס קולקטיבי טוטלי של כלל הכוחות, גיוס המבטל כל הבדל בין קיום פרטי לקיום קולקטיבי, מייצגת הפואמה את האויב בהכתיבה בין הקולקטיב לבין פרטים השותפים לו. בכך היא עוברת לדבר בשפה המבחינה בין הפרטי לקולקטיבי, שפה העלולה לאיים על חוסנו ועל עוצמתו של הקולקטיב הציוני.

מבחינת הפרשנים הוצאה מכלל השבון כל אפשרות של אנלוגיה אלטרנטיבית בין קיום קולקטיבי בעבר לבין קיום קולקטיבי בהווה – אנלוגיה שאינה מצייתת להבחנה הבינארית בין לאומיות ריבונית להיעדרה של לאומיות כזאת, שכופה מסגרת הקריאה הציונית. מה שלא ניתן לקריאה כייצוג של קולקטיב הנושא זהות אחידה ורצופה היסטורית והנתון במאבק על קיומו הריבוני – לא זכה בקריאה הלאומית למעמד לגיטימי. ולעומת זאת, קריאה ביקורתית של הפרשנות הלאומית, קריאה שאינה מקבלת מראש את הנחות היסוד הלאומיות-ציוניות אלא מעמידה אותן בסימן שאלה, לא תשתמש בהן כדי לשקף ולאשר את האנלוגיה ההיסטורית וגם לא כדי לדחות אותה בשלמותה. כדי לבקר את הקריאה הלאומית יש צורך לבחון אותה מנקודת מבט הטרוגנית, שאינה מקבלת את עצם קיומו של גרטיב היסטורי רצוף של קולקטיב אחד כנתון, אלא מעמידה אותו בסימן שאלה, ולכן, במקום לדבר על היסטוריה או אפילו על 'היסטוריות' של קיום יהודי, ניתן לדבר, במונחים של פרידריך גיטסה ומישל פוקו בעקבותיו, על גנאלוגיה שאינה מניחה מראש את ייצוג העבר כסיפור טלאולוגי רצוף של קולקטיב בעל זהות קבועה המתקיימת ברציפות.

לעומת ההיסטוריון, עוסק הגנאלוג בשכירת אותו סיפור התפתחות קוהרנטי המוביל מן העבר אל ההווה – ולכן גם מצטייר כהכרחי. לעומת ההיסטוריון, הטוה חוט רצוף בין העבר להווה, הגנאלוג מנתק את העבר מן ההווה, הוא הופך את העבר לזר – לא לחלק רצוף של ההווה אלא ל'אחר' ובלתי קשור אליו. בעשותו כן נמנע הגנאלוג מלהשתמש בעבר כדי להצדיק את ההווה. דווקא בכך שהוא מבליט את זרותו של העבר הוא נמנע מלהפוך אותו לנקודת משען ותחת זאת הוא הופך אותו לגורם יחסי, שאין בכוחו להעניק לגיטימציה להווה. החקירה הגנאלוגית של העבר מתנהלת כך שמיקומו הזר של העבר, שאינו מצטרף להווה, מערער את הרציונליות והמובנות של התופעה מן ההווה. והיא כבר אינה יכולה להיתפס כבעלת מקור ושורשים ברורים, ולכן גם לא כמובנת מאליה.

המחקר ההיסטורי מייצר סיפור של זהות רצופה, והכוח והרצון לאמת המושקעים בו תורמים לכינון זהותו של מספר הסיפור ההיסטורי. הגנאלוג, לעומתו, מתנער מכל שימוש בסיפור ההיסטורי לצורך בניית זהותו שלו, הרצופה והאחידה, כמייצרו של הסיפור. לכן דוחה הגנאלוג את הסיפור הטלאולוגי, מתרכזו בייחודיות של האירועים, ומבליט את הסיפורים האלטרנטיביים ואת החריגות והקטועים המערערים את סמכותו של הסיפור השליט והרצוף. נקודת המוצא שלו היא שההתחלה, מקור

השתלשלות האירועים, היא תוצר של החלטה שרירותית, כוחנית, ולא בעלת מעמד של התחלה יחידה ובלעדית.³⁴

קריאה גנאלוגית של הנרטיב המכונן את 'הקהילה הלאומית המדומינת' אינה מניחה אותו כנרטיב רצוף, עקבי ואחיד, אלא מעניקה לגיטימציה לסיפור היברידי, לא רציף, קרוע ועמוס סתירות.³⁵ לכן יכולה קריאה כזו להציג את הגנאלוגיה ההיסטורית לסיפור יציאת מצרים כאנלוגיה בין ישויות קולקטיביות לא רציפות, אנלוגיה שבה היהודים המודרנים אינם ממשיכיהם המובהקים והרציפים של העברים המקראיים. אנלוגיה הטרונגית מעין זו יכולה לשמש אנלוגיה חלקית. זוהי אנלוגיה בין אזורים דומים, למשל - בין הישרדות לאיריבונגית של קולקטיב מודרני לבין קיום קולקטיבי יהודי מקראי. מדובר אם כן באנלוגיה חלקית, ששני קטביה אינם מקיימים ביניהם רציפות ואינם חלק של סיפור אחיד ורצוף של קולקטיב, ולפיכך היא גם אינה נושאת בהכרח השתמעויות של גאולה לאומית.

בפירושהם ניסו הפרשנים הלאומיים להתאים את הפואמה למסגרת של דיון פרשני המניח את הנרטיב הלאומי הרצוף כנתון מובן מאליו, נתון שאין מערערים עליו אלא מקבלים אותו כנקודת מוצא לדיון. זיהוי המבוכה שמעוררת עמדת הפואמה וההידרמות המאומצת ליישב את ההפתעה מעידים על צורך עמוק להכליל את הפואמה בתוך קנון הספרות העברית - אותה מסגרת נורמטיבית של טקסטים ראויים וקבילים, אשר מציינים לסדרת אילוצים ותביעות המאפשרים להם להיכלל באורה לגיטימי בקבוצת הטקסטים המכוננים את הספרות העברית כספרות לאומית.

הפתרונות הפרשניים אמנם הגיבו למבוכה בתקווה למתנה ואולי אף לסלקה בכלל, אך נאמנותם למסגרת הקריאה הציונית לא אפשרה להם להעלים את המבוכה במלואה, אלא רק להדחיקה או לעקוף אותה. קריאת הגנאלוגיה ההיסטורית מנקודת מבטו של קולקטיב לאומי המקיים כוח ריבונני ושואף אליו שבה והעלתה את המבוכה שמעוררת הגנאלוגיה במסגרת הקריאה הציונית, שהרי בהפגינה אהדה כלפי המצרים שבמקרא נמצאת הפואמה אוהדת גם את הגרמנים שבהווה. ולכן, מכיוון שקריאת הפואמה במסגרת הגבולות שמציבה הבנה לאומית נכשלה (שכן לא הצליחה להעלים את המבוכה אלא רק להדחיקה), לא נותר אלא לנקוט את הצעד הרדיקלי, שפירושו להעמיד בסימן שאלה את עצם קבלת המסגרת הציונית כמסגרת טבעית וראויה לדיון בפואמה. במקום לקבל את כללי הקריאה הלאומית מתבקשת בחינה מחודשת של עצם מסגרת הקריאה הציונית, של הנחותיה המובלעות ושל מהלכיה המובנים מאליהם.

הקריאה הביקורתית של מסורת הדיון בשירי מכות מצרים המוצעת כאן מהווה מנייה וביה גם קריאה ביקורתית של המסגרת הפרשנית הציונית שבתוכה התפתחה. הקריאה הביקורתית הגנאלוגית מערערת אם כן על נקודת המבט הציונית של הפרשן

34. M. Foucault, 'Nietzsche, Genealogy, History', in: D. F. Bouchard (ed.), *Language, Counter-Memory Practice*, Ithaca, NY 1977, pp. 139-164

35. H. Bhabha, *The Location of Culture*. London-New York 1994, pp. 157-160

כנקודת מבט יחידה ומחייבת, ומציגה אותה כאפשרות פירוש לא הכרחית ולא מובנת מאליה. ראשיתו של מהלך זה בהעתקת מסגרת הדיון הפרשני מן הבלעדיות של גבולות הפירוש הציוני, ופנייה לדרך פרשנית של קריאה מחדש של טקסטים בתולדות התרבות העברית.

קריאה ביקורתית כזאת מניחה, בראש ובראשונה, כי פעולות הקריאה והפירוש הן בעצמן תופעה היסטורית. לכן מובנות פעולות אלו כמוסד בתרבות שמכיל בתוכו, במצב היסטורי מסוים, מבחר של קריאות קנוניות של טקסטים קנוניים ומבחר מועדף של אסטרטגיות קריאה, ובמצב היסטורי אחר – קריאות והעדפות אחרות. קריאה כזאת ניתנת לאפיון כקריאה פוסט-ציונית. ה'פוסט' במונח זה הוא בעל מובן כפול: בראש ובראשונה, מבחינה כרונולוגית, קריאה זו מאוחרת להקשר הלאומי האינטנסיבי שבו נוצרו ונקראו טקסטים כחלק מתהליך של תחייה ומאבק לאומי. אך בהיותה קריאה מרוחקת בזמן מן ההקשר המידי של הייצור והקריאה של הטקסט הציוני, הרי היא גם מרוחקת במרחב שלה ובמושגיה מנורמות הקריאה הציוניות המקושרות באורח מסורתי, ולכאורה טבעי, לטקסט הספרותי העברי. אמנם שני הטקסטים – הטקסט המקראי של מכות מצרים מזה ו'שירי מכות מצרים' של אלתרמן מזה – כתובים בשפה העברית, ועובדה זו משייכת אותם לאותה מסורת, אך היותם חלק מאותה מסורת אין פירושו בהכרח שהם נציגו הטקסטואליים של אותו קולקטיב עצמו – כזה שהתקיים בעבר, מתקיים בהווה, ויוסיף להתקיים בעתיד.

לעומת הזיהוי ה'טבעי' של הטקסט העברי כטקסט לאומי-יהודי, ניתן לפתח קריאה ביקורתית שתסיט את הטקסט הנקרא מן המסגרת הפרשנית הרואה בסיפור הלאומי הריבוני את המסגרת הטבעית שבתוכה או לעומתה יש לקרוא אותו. קריאה כזאת אמנם היתה אפשרית בשנות הארכעים והחמישים, עם התפתחותה של הצעת הקריאה ה'כנענית' מבית מדרשו של יונתן רטוש. כידוע ערערה גישה זו על הנחת הרציפות בין העם היהודי לבין העם העברי ההולך ונוצר בתרבות הילידית העברית בארץ-ישראל. ההבחנה שטבע רטוש בין 'ספרות יהודית' בלשון העברית ל'ספרות עברית'³⁶ ערערה על הטבעיות שבה איתה שית ביקורת הספרות העברית בין ספרות שאמנם נכתבה בלשון העברית אך עדיין היתה שרויה בהווייתה של הגולה היהודית, לבין זו שלשונה העברית ביטאה מהות ילידית-לאומית. רטוש עצמו נזקק גם לסוגיה של יציאת מצרים ושל תפקידה המודרני בכינון הלאומיות היהודית כאשר תיאר בביקורתיות את 'המלכוד היהודי המסורתי של הזהות עברים-יהודים-ישראל ("עם ישראל")'. לא היתה לי היכולת, לא היו לי כלים להתמודד עם שטיפת המוח היהודית. מזמן שאני יכול לזכור את עצמי אני זוכר את ספור ירידת יעקב ובניו למצרים ו"יציאת מצרים", וקבלתי אותו, כמובן, כפשוטו, כולל הזהות בין יוצאי מצרים והיהודים, (שאף לא נזכרו כל עיקר בספור המעשה המקראי).³⁷

36. 'רטוש, 'ספרות יהודית בלשון העברית', ספרות יהודית בלשון העברית: פתיחות בבקורת ובכעיות הלשון, א, תל-אביב 1982, עמ' 37-42. המאמר נדפס לראשונה באלף, ינואר 1950, עמ' ז.

37. 'רטוש, 'הקדמה', ראשית הימים: פתיחות עבריות, תל-אביב 1982, עמ' 10.

עם זאת, על אף גיבוייה של עמדה זו בשדה הספרות העברית, לא נראה שצמחה ממנה גישה פרשנית בעלת השפעה של ממש, וודאי שלא נמצאו לה הדים בפרשנות לשירי מכות מצרים. אגב, רטוש עצמו ביקר את אלתרמן בתוך שהוא שב ומשכפל את השיח הציוני שנגדו יצא. את שירו של אלתרמן 'מריבת קיץ' (שיר פולמוס נגד הכנענים שפורסם ב־1945) קרא רטוש כייצוג שירי זר של מהגר המתבונן בנוף הארץ, ובכך נקט עמדה דיכוטומית המעמידה את אפשרות הכתיבה הזרה של המהגר על נופי הארץ לעומת האפשרות הקוטבית של ייצוג ילידי אותנטי שלה. בהתקופה את חוסר יכולתו של אלתרמן להשתחרר ממקורותיו היהודיים-גלותיים הציג רטוש שתי אופציות המוציאות זו את זו (תרבות יהודית או תרבות עברית), תבע לנתק את הייצוג העברי מן הייצוג היהודי, ובכך, בסופו של דבר, גם שב ושכפל את מרכיב רציפותה של הזהות היהודית העומד ביסוד השיח הציוני. שכפול זה ניכר גם כאשר בדבריו על 'מריבת קיץ' הציג רטוש את 'שירי מכות מצרים' כניגודם של שירי 'שמחת עניים' באמצעות דיכוטומיה חדה בין תקווה לאומית יהודית לבין אוניברסליות לא-לאומית: לטענתו, בשירי מכות מצרים 'נסה אלתרמן להגיב על מוראות המלחמה מבחינה כלל-אנושית', ואילו 'בשמחת עניים נסה לגולל בשירה ובחיוניות את הבעיה היהודית, לנוכח שואת ההשמדה מכאן והתקווה-האחרונה מכאן, וזאת מתוך הטעמת הזהות והשילוב בין נפש היחיד היהודי לנפש היהודית הקבוצית'.³⁸ בדומה לביקורת הציונית על הפואמה, גם ביקורתו של רטוש דוחה ומחמיצה את האפשרות כי תיתכן קריאה שיכולה לאתר בשירי מכות מצרים עמדה לאומית אחרת, שאינה בהכרח לאומית-ציונית.

אפשרות נוספת לקריאה ביקורתית כזאת נוצרת היום בעקבות תהליכים שהתרחשו בספרות הישראלית הכתובה עברית. בעקבות התפתחות הספרות העברית כספרות ישראלית במדינת ישראל ובעקבות כניסתם של יוצרים ערבים כמו אנטון שמאס או נעים עריידי לקנון הספרות העברית הפך המרכיב האתני-יהודי של זהות כותבי הטקסט העברי לפרובלמטי ובלתי מובן מאליו. מרכיב הזהות האתני-יהודי של 'הספרות העברית', שנכלל בה זמן רב אך היה מוצנע מעין, הפך עתה לגלוי ולא 'טבעי'. החפיפה בין זהותו העברית של הטקסט לבין זהותו היהודית של מחברו, שבמשך שנים ארוכות היתה קבועה ומובנת מאליה, התערערה זה מכבר, ובעקבותיה התערער גם זיהוי מהותה של ספרות עברית כספרות ציונית-לאומית. קריאה פוסט-לאומית של הספרות העברית מאפשרת לערער על המסגרת הציונית כמסגרת פרשנית מובנת מאליה והופכת אותה לנקודת מוצא לבידור ולחקירה. במקום לדבר על הספרות העברית כעל מכלול ממוסד בעל קיום טבעי, אובייקטיבי, תוצר הצטברותם של כוחות יצירה אותנטיים, מאפשרת הקריאה הפוסט-לאומית של 'הספרות העברית' לראות בה תוצר של המצאה, כותרת מטפורית, המזהה קבוצה של טקסטים הכתובים בלשון העברית. עיקרון זה של כתיבה בלשון העברית, שהוא עיקרון מארגן (גם הוא 'טבעי', כביכול) המתקיים ב'ספרות העברית' לדורותיה, גם הוא אינו אלא המצאה,

38. 'רטוש', מנגד לארץ, ספרות יהודית בלשון העברית, עמ' 75-76.

היינו - עקרון זהו לשוני המצניע גורמות נוספות כגון טריטוריה לאומית משותפת, היסטוריה משותפת וזהות אתנית-יהודית משותפת. חשיפתה של הנורמה האתנוצנטרית, המוסתרת מאחורי הכותרת המטפורית 'ספרות עברית', יכולה לתרום רבות להבהרת מעמדה של 'הספרות העברית' כאתר של שיח ביקורתי וספרותי המפעיל כל העת גורמות של הכלה והדרה (exclusion), מיון ותיוג, של מה שראוי ומה שאינו ראוי לבוא בשעריה של 'הספרות העברית'.³⁹

קריאה ביקורתית כזאת, שאינה מקבלת את גורמות הקריאה הלאומית כטבעיות וכמובנות מאליהן, יכולה להוביל לקריאה אלטרנטיבית של הפואמה. העובדה שמקורו של הקונפליקט הפרשני בהזדהות הלאומית עם האויב הלאומי רומזת לכך שהססת הקונפליקט אל מחוץ להקשר הלאומי הריבוני הרווח תוכל ליישב את מה שנראה בתוך המסגרת הציונית כמקור להפתעה ולמכוכה. ולכן, לעומת המוזרות וההפתעה שבהזדהות עם המצרים שהציעה הפואמה לפרשניה הציונים, אשר הבליטו את הקונפליקט שבין ההזדהויות הלאומיות, יכולה קריאה פוסט-ציונית של הפואמה לספק רציונל דווקא לחריגות ולהפתעה שבהזדהות עם נפגעים מקרב מחנה האויב. דיון באנלוגיה ההיסטורית של שירי מכות מצרים, מתוך העמדת הציפיות האתנית של השותפים לאנלוגיה בסימן שאלה, פירושו דחיית קיומו של הווה לאומי משותף שיש לו מקור משותף בעבר. דחיית הזהות האתנוצנטרית בהווה היא גם דחיית של הזהות האתנוצנטרית שניתן להפיק מן האנלוגיה ההיסטורית בין ההווה היהודי לעבר המקראי.

ה. סמל ולא אלגוריה

כאמור, ההתלבטות של הביקורת בין תפיסת האנלוגיה ההיסטורית כבעלת משמעות בינארית ברורה וכנושאת מסר מוסרי ברור לבין דחייתה של תפיסה זו באה לעתים לידי ביטוי בטשטוש המסר ובהימנעות מקריאה רדיקטית של הפואמה. בכך ניסתה הביקורת להימנע מן המבוכה שעלול לעורר מסר כזה. המלצותיהם של מבקרים להתרחק מן הציפייה לדיקטיות ולמסר ברור בפואמה הביאו בעקבותיהן המלצות לראות בפואמה ייצוג מעורפל ואמביוולנטי. המונח המרכזי שבאמצעותו הבליטו המבקרים את הייצוג המעורפל והמטשטש של הפואמה היה הפיגורה של הסמל. כך, למשל, קבע המבקר ישראל זמורה כי הפואמה טוענת 'כי יש גמול על עוונים', ומיד צירף לכך את הקביעה כי 'המשורר עשה את השם "מכות מצרים" - או בלשונו הוא "מכות אמון" - לתואר, לסמל'.⁴⁰ באמצעות הסמל סומנה האנלוגיה ההיסטורית הבעייתית העולה מן הפואמה בדרך שתעניק לה לגיטימיציה: למשל, עצם השימוש בנוא-אמון, שהיא 'בירתה של מצרים בתקופת השיא שלה, בתקופת הממלכה החדשה, ושרידיה הם העדות האילמת לתרבות עצומה שפרחה כאן, ונעלמה מן העולם', פוענה כשימוש ראוי, שכן 'היא יאה לשמש סמל לקטסטרופה העולמית הנצחית, המתחדשת

39. ח' קבר, 'להכות בעקבו של אכילס', אלפיים, 1 (יוני 1989), עמ' 186-193.

40. י' זמורה, 'שירי מכות מצרים', דבר, 30.3.1953.

בכל פעם מחדש.⁴¹ הסמל המעורפל מאפשר להגביל או למנוע את האפשרות שהצידוד בנקמה יתפרש באורח אנלוגי ישיר ואקטואלי ובכך יעורר את השאלה המביכה מדוע יצאו מכלל זה האב ובנו המצרים-גרמנים.

גם הסמל וגם האלגוריה הם מושגים המסמנים משמעויות שאינן מופיעות מידית כחלק מנוכחות קונקרטיה אלא מצויות תמיד מעבר לנוכחות זאת. דוגמה לכך היא המשמעות הלאומית של ה'מגן דוד', הקיימת מעבר לקונקרטיות המטריאלית שלו. ההבחנה בין הסמל לבין האלגוריה היא הבחנה מורכבת, שעברה תמורות רבות בתולדות המחשבה האסתטית. השימוש הרב שנעשה בהבחנה זו בביקורת העברית המודרנית מעוגן ברובו במסורת האסתטית הרומנטית ואצל ממשיכיה במחשבה הלאומית.

על-פי מסורת זו, האלגוריה מוכרת כסימון שרירותי של תכונה מופשטת באמצעות מסמן קונקרטי. כיוון פעולת הסימון הוא מן האבסטרקטי אל הפרטיקולרי, שאמור להמחיש אותו. דוגמה אופיינית לסימון אלגורי הם משלי החיות של אזופוס או של לפונטין, שבהם חיות כגון שועל או עורב מדברות ופועלות, ומייצגות בכך תכונות אנושיות כלליות וברורות כגון עורמה או טיפשות. החיבור שיוצרת האלגוריה בין המסמן לבין המסומן הוא חיבור שרירותי, המתיר הן את המסמן והן את המסומן בתחומיהם. הקשר בין השועל לבין העורמה במשל האזופי הוא קשר רעיוני בלבד, שבמסגרתו משרת השועל את סימון העורמה, אך הוא נותר בעולם החיות, ואילו העורמה נותרת בתחום המופשט.

לעומת האלגוריה, שבה הקישור חד-משמעי ושרירותי, נתפס הסמל כסימון לשוני עשיר ורב-משמעות שבו הקשר בין המסמן למסומן הוא מורכב. בסמל כיוון תנועת הסימון הוא מן הקונקרטי, הפרטיקולרי, אל המופשט והכללי. האלמנט הסמלי מתקיים בעת ובעונה אחת בשני התחומים: בתחום המסמן הקונקרטי ובתחום המסומן המופשט. בניגוד לתפקידו באלגוריה, המסמן שבסמל אינו רק בגדר 'מוביל' (vehicle) קונקרטי, אמצעי שרק משמש אילוסטרציה למשמעות המופשטת ומדגים אותה. לצד תפקידו כמדגים של משמעות מופשטת נוכח המסמן בטקסט גם כאובייקט קונקרטי בזכות עצמו: גם כחלק המצביע על מכלול של משמעות שלמה ועשירה (סינקדוכה), וגם כאובייקט בזכות עצמו. הפרט הסמלי הוא בעת ובעונה אחת גם בעל משמעות חושית מידית וקונקרטיה, וגם מייצג מישור של משמעות נוספת הנמצאת מעבר לו. משמעותו של הסמל אינה ניתנת אף פעם למיצוי מלא, ורק חוזרת ומשמשת עדות לעליונותו כייצוג מדויק לחוויה מורכבת ועשירה.⁴²

דוגמה ברורה במיוחד לאלגוריה הן דמויות אלגוריות מובהקות כמו אמת ויושר במחזהו של רמח"ל לישירים תהילה, שקיומן האנושי מסמן מהות מופשטת כמו 'אמת'

41. נורית גוברין, 'מצרים בספרות העברית של הדורות האחרונים', דפים למחקר בספרות, 2 (1985), עמ' 271.

42. לניסוח בעל השפעה של עמדה זו ראה: H. G. Godamer, *Truth and Method*, New York 1975, pp. 63-75, 136-138; P. de Man, 'The Rhetoric of Temporality', *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, Minneapolis, MN 1983, pp. 187-208

ויִוִּשְׂרֵי. לעומת זאת, דוגמה טיפוסית לסמל היא חתול השיממון ב'על לבככם ששמים', שירו של חיים נחמן ביאליק. חתול השיממון מתפקד במקביל הן כמרכיב מוחשי בתמונה המטפורית של הלב ששמים ('וְעַל־מְצֵי מְזַבַּח לְבַכְכֶּם שְׁשָׁמֶם / יִלְלִיל וַיִּפְהַק חֲתוּל הַשְּׁמָמוֹן'), והן כמסמן של השיממון, שלפי השיר מאפיין את העולם של נמעניו.

ביסוד פענוחה של האלגוריה עומדת לעתים הנחה מטפיסית, הרואה בעולם החושים אחיות עיניים ומעשה רמייה ועל כן גם מסרבת להכיר בתוקף הידיעה שניתן להפיק מתצפית ישירה בעולם. את הבסיס לידיעה נכונה וודאית אמור קורא האלגוריה למצוא ברמה רוחנית ומופשטת, הנמצאת מעבר לנתוני החושים ולעתים אף מנוגדת להם. לעומת הקריאה האלגורית, השוללת את הידע החושי, ביסודה של קריאת הסמל עומדת ההנחה שעולם החושים יכול לספק שיקוף ודאי, נוכח ומוצק של אמת.

הסמל הוא בעל מעמד של נציג, בא־כות של המציאות. ככזה הוא נתפס לא כחיבור מקרי ושרירותי בין מסמן לשוני לבין המציאות שעליה הוא מצביע, אלא כקישור אורגני, מטפיסי, בלתי ניתן להתרה, בין הנראה לעין והמוחשי ובין הלא־נראה והמופשט. לעומת הסמל, האלגוריה נתפסת כחיבור קונבנציונלי, מכני ומלאכותי בין הלשון לבין המציאות, ובתור שכזו היא כוללת דימויים מוחשיים עבור ישויות בלתי מוחשיות כגון 'אמת', 'אהבה', 'גבורה' או 'צדק'.

בהשפעת המושג הרומנטי של דמות הגאון והבלטת חשיבותם של הביטוי וההוויה הסובייקטיביים במסורת האסתטיקה הרומנטית נתפס ההבדל בין האלגוריה לבין הסמל גם כניגוד ערכי בין האלגוריה הנחותה לבין הסמל הנעלה ממנה. נקודת המוצא להבחנה ערכית זו נעוצה בראיית האלגוריה כמלאכותית ורדוקטיבית לעומת הסמל, שנתפס כעשיר ורב־פנים. האלגוריה נראית כסימון שרירותי של תכונה מופשטת באמצעות מסמן קונקרטי, סימון מובהק שיוצר משמעות חדה וברורה, ואילו הסמל נראה כסימון לשוני עשיר ורב־משמעות שבו הקשר בין המסמן למסומן הסמלי שלו הוא מורכב ורב־משמעי.

לעתים קרובות הוצג הסמל כפרי מאמץ של טשטוש בין החוויה כשלעצמה לבין ייצוגה המילולי, המתווך (בלבד),⁴³ כמו למשל בניסוח אופייני של גיתה, שתרגם רבות לקיבוץ של תפיסה אסתטית זאת: 'זהו העניין מבלי להיות העניין ובכל זאת הוא העניין. תמונה מכווצת־מרוכזת באספקלריה רוחנית, ועם־זאת זהה עם האובייקט. עד־מה מפגרת מאחוריה האלגוריה; זו אולי שנונה וחריפה, אך לרוב רטורית וקונבנציונלית, ובמיטבה תימצא ככל שהיא מתקרבת לסימבולי.'⁴⁴

43. de Man, *ibid.*

44. J. W. Goethe, 'Über die Gegenstände der bildenden Kunst', *Schriften zur Kunst*, Zürich 1954 (1797), pp. 122-125. בתרגום עברי ראה: י"ו גיתה, פרקים (תרגום וערך ט' ריבנר), תל־אביב 1984, עמ' 42. ראה שם על תפקידו המשפיע של גיתה בהפיכת הסמל לחיובי והאלגוריה לשלילית. ביקורת על ההעדפה הרומנטית של הסמל על פני האלגוריה ועל הצגת האלגוריה כאילוסטרציה להפשטה בלבד ראה: W. Benjamin, *The Origin of German Tragic Drama* (tr. John Osborne), London 1985, pp. 159-234

כדי להציג באור איהו וכמועדף אפקט זה של טשטוש בין החוויה המיוצגת לבין הייצוג ניסה גיתה, וכמוהו גם אסתטיקנים אחרים, להבליט ולהנכיח – אך בו בזמן גם להרחיק – את עצם קיומו של תיווך בין הצופה־קורא לבין האובייקט המיוצג. לשם כך התנסה בלשון פרדוקסית של 'זהו העניין מבלי להיות העניין ובכל זאת הוא העניין', שמצד אחד מצביעה על התיווך הבלתי נמנע ומצד שני מנסה למחוק אותו. נגד 'רטוריקה של נוכחות' זו, המעלימה את התיווך בין הסמל לבין המציאות המסומלת באמצעותו, יצא פול דה מאן כאשר תקף את ההעדפה הקבועה של הסמל על פני האלגוריה בעידן הרומנטי והפוסט־רומנטי.⁴⁵ אותה 'רטוריקה של נוכחות' העלתה את הסמל על נס בזכות כושרו להנכיח, כביכול ללא מתוכים, עולם חי ו'אמתי' של משמעויות. לפיכך, התביעה לייצוג סמלי, לא אלגורי, המתלווית אל הרטוריקה הזו היא תביעה רומנטית לייצוג מידי, לא מתווך, שעיקרו אמונה בכך שאפשר לספר סיפור בלי סיפור 'אחר' המתווך בין משמעות מקורית לבין ייצוגה. לעומת זאת, ההכרה באלגוריות של טקסט מסוים היא הכרה בטקסט לא כייצוג שהופך את המסומל לנוכח, נראה בעין ומוחש, אלא כסיפור המסופר על דבר מה בהבליטו את עצם מעשה הייצוג והתיווך, כלומר את מנגנון הייצוג עצמו. בהבליטה את עצם מנגנון הייצוג מבליטה האלגוריה את התיווך המתקיים בין הדבר לבין ייצוגו, ולכן, בניגוד לסמל, המנכיח את מלאותו ועושר קיומו של הדבר המיוצג, האלגוריה ממעיטה ומצמצמת את נוכחותו של המיוצג. במקום ממשות היא מבליטה היעדר חוסר. המסמן האלגורי אינו הנכחה של משהו שנמצא שם במלוא ממשותו, אלא סימון של משהו שקיומו חלקי, מותנה וארעי, ולכן הסימון האלגורי נותר בעצמו משני, חלקי ומיותם.

התפיסה הרומנטית שלפיה הסמל נעלה מן האלגוריה רווחה ועדיין רווחה במוסדותיה של הביקורת הלאומית. בעקבות רוח רומנטית כזאת ניסו מבקרי הספרות העברית לטשטש בין הקטבים הבלתי מתיישבים של האנלוגיה ההיסטורית שבשירי מכות מצרים, ולשם כך פירשו אותה כסמל ולא כאלגוריה. במקום לקרוא את הפואמה כאלגוריה בעלת משמעות ברורה, דידיקטית, שההקשר שהיא מציעה בין מסמניה למסומניה הוא ברור וחד־משמעי, יהיו רבים שביקשו לקרוא את שירי מכות מצרים כפואמה סמלית, שמסמניה יכולים להיות מגוונים ולא חד־משמעיים. ולכן, כך טענו, הפואמה אינה מוסבת דווקא על מלחמת העולם השנייה, אלא גם על אירועים היסטוריים שבאו לאחריה, שכן – כדבריה של רבקה גורפיין – באמצעותה 'אנו ניצבים לפני סמל שירי עצום, היפה לכל הזמנים – והוא כולו שלנו'.⁴⁶ עם זאת, כאשר עולה האפשרות לפרש את הפואמה כאלגוריה, היא מופיעה כדרך של התמודדות עם המבוכה שעוררה הפואמה בקוראיה. לתחושת חוסר האורגניות והיעדר הטבעיות שעוררה האנלוגיה ההיסטורית של הפואמה בקורא הציוני נמצא

45. de Man, 'The Rhetoric of Temporality' (See above note 42)

46. רבקה גורפיין, 'על "שירי מכות מצרים"', דבר הפועלת, כו (אוגוסט-ספטמבר 1960), עמ'

פתרון מסוים כאשר זוהתה הפואמה כאלגוריה. כך, למשל, התמודד אליעזר שביד עם הכיוון המפתיע של הפואמה כשהצביע על האלגוריה ועל הסמל שלה כעל שתי חטיבות נפרדות ובלתי מתיישבות. האחת, לדבריו, היא בהירה ומפורשת, ואילו השנייה אפלה וסתומה. וכאשר הוא תוהה כיצד הסתתה הפואמה את הסיפור המקראי מאפיקו הלאומי לאפיקו האוניברסלי ומה פשרו של מיתוס הקורבן החף מפשע 'בתוך הקשרה של חויה אקטואלית', תשובתו היא כי 'כאן אנו באים אל תחום האפלה'.⁴⁷ ובמילים אחרות: כל מה שהוא בהיר ומובן ומתווך כהלכה עבור הקורא הציוני הוא אלגוריה, ואילו כל מה שמעורר תהיות וספקות ואינו ניתן להבהרה שייך כבר לתחום הסמל העמום והאפל. בכך ניסה שביד לתרגם את המבוכה ואת חוסר הנותות שבפואמה, המעלה על גס את סבלו של האויב, לאמירה מעורפלת, המטשטשת בין קטבים בלתי מתיישבים.

ג. האלגוריה של שירי מכות מצרים לעומת הסמליות של שמחת עניים

הצגת שירי מכות מצרים כפואמה סמלית⁴⁸ אפשרה לקוראים ולמבקרים גם להציגה כהמשך רצוף לפואמה שמחת עניים, שפורסמה, כאמור, שלוש שנים לפני פרסום שירי מכות מצרים. שתי היצירות גם יחד אופיינו כ'חותרות לחיפוש ערכי-היסוד, הנותרים בעולם בזמן של "חיים על קו קץ"',⁴⁹ אך בכך גם הוצגו כחלק מרצף שתפקודו הלאומי הוא אחד:

עז המוות. יריב אדיר שלא תמיד נהגה שמו-המפורש ניצב כנגד החי, כוחותיהם שקולים כמעט. [...] אך מלחמה זו היא עיקר תכנם של 'שמחת עניים' ו'שירי מכות מצרים'; על פני כל עמודיהם היא נמשכת, ורק בסיום עולה ישועה גדולה, בוקע אקורד הנצחון: 'חידת הכוח שתיכלה לו אין', 'לא יוכל לך מוות'. אין פלא כי לשירתו של אלתרמן ועגנו ראשונים בני-דורו הצעירים בארץ, אשר בעד חייה שילמו במאבק ללא-קץ.⁵⁰

ואכן, הדומיננטיות הפיגורטיבית בשמחת עניים היא של הסמל, וכך היא זוהתה ונתפסה שוב ושוב במשך שנים, כפי שעולה מדברי דן מירון:

ב'שמחת עניים' מובלעת החוויה הקולקטיבית הבלעה מלאה בתוך סמל הנטול מעולמה של השירה האישית-האוניברסלית. היא מאירה מתוכה אבל רק בעקיפין או מעבר למחיצה, כמו נר מוסתר בתוך עששית של זכוכית אטומה-צבעונית. בעוד שאורו הוא המקרין לעברנו את צבעי העששית, הרי צבעים

47. א' שביד, 'האמונה הגנוזה' (לעיל הערה 24).

48. ה' ברזל, 'סימבול "אילת" ב"מכות מצרים"', דבר, 9.4.1971.

49. זיוה שמיר, עוד חוזר הניגון, עמ' 292.

50. ד' כנעני, 'על קו הקץ', בינם לבין זמנם, עמ' 237.

אלה אינם ממנו ובו. העוצמה והמתח החרד-פעמיים של 'שמחת עניים' נובעים מצירוף זה של להט החוויה הקולקטיבית עם צריבתם של 'גנוי האדם היחיד' האינטימיים והאפלים ביותר.⁵¹

הלשון האבוקטיבית שבאמצעותה אפיין מירון את הסמליות של 'שמחת עניים' מעידה על יחסי הכוחות הפנימיים שמקיימת התבנית הסמלית בין מרכיביה. ברתומת הפרט או היחיד הקונקרטי למכלול קולקטיבי מעניק להם הייצוג הסמלי מיקום ומשמעות בתוך מכלול בעל סמכות ומרכז. הייצוג הקולקטיבי נתפס כייצוג לאומי, והסמל נתפס כייצוג ההולם אותו ביותר.⁵² אבל שעבוד זה שמשעבד הסמל את הפרטי אל הקולקטיבי כרוך גם בהדחקת נוכחותו העצמאית של הפרט. כדי שניתן יהיה למוג את הפרט אל תוך הייצוג הקולקטיבי יש להכפיפו ולהתאימו למסגרת המשמעות הקולקטיבית. אלא שתהליך זה אורך זמן רב. למעשה מדובר בסיפור בעל ציר טמפורלי המספר על השתלבותו של הפרט בתוך מכלול קולקטיבי לאומי. מבנה סיפורי כזה עומד בבסיסו של הסמל המרכזי של שמחת עניים - דמותו המיתית של הקורבן, המת'החי, שמסכת יחסיו עם הרעיה מעלה על נס סיטואציה קולקטיבית אמביוולנטית של חיי הסתכנות על קו הקץ. כדי להעניק טעם ומשמעות למוות הפרטי משועבד היחיד המת לצורכי הקיום הקולקטיבי, ובתמורה מוענקים לו חיים קולקטיביים. כך מגוכסים חיי היחיד והשותפים לדרכו לטובת הערכים ההגמוניים המשותפים של הקולקטיבי, ונוכחותו העצמאית של הפרט נעלמת.

כבר בשיר הפתיחה של שמחת עניים מסופר סיפור המעלה על נס את הכוחות המופקים דווקא מן המוות. השיר מציג דיאלוג בין 'האיש' לבין הדמות של שמחת עניים. לנוכח בואה מתמלא האיש תקווה:

הִפְקָה עַל הַדָּלָת שְׁמַחַת עֲנִיִּים.
כִּי חָכָה לָהּ הָאִישׁ עַד עַתָּה.
וְתִשָּׂא כְּגֹרִיָּה שְׁמַחַת עֲנִיִּים,
וַיִּשְׁמַח בָּהּ עֲנִי־כֶמֶת.
וַיֹּאמֶר מֶה טוֹב וּמֶה נְעִים,
כִּי שְׁמַעְתִּי שְׁמַחַת עֲנִיִּים.⁵³

אבל היא, 'שמחת עניים', מזדרזת להעמיד אותו על טעותו ומדגישה כי לא באה לתמוך בו בחייו אלא תצטרף אליו רק לאחר מותו, כשתלך 'עם נושאי הארון'. בתחילה הוא נדהם ותוהה האם בכך היא מתכוונת לחבור אל אויביו, אך בתשובתה

51. ד' מירון, 'דרכו של נתן אלתרמן אל השירה הלאומית', מפרט אל עיקר, תל-אביב תשמ"א, עמ' 226.

52. D. Lloyd, *Anomalous States: Irish Writing and the Post-Colonial Moment*, Durham 1993, pp. 59-87

53. שירים שמכבר, עמ' 149.

מבהירה לו 'שמחת עניים' כי אחרי מותו היא עתידה להצטרף אליו. בכך היא תמלא את חובה האמתי כלפיו, אותו חוב מוסרי שהוא תובע ממנה בעוצמה רבה דווקא אחרי מותו.

העוצמה והתוקף של תביעת האיש מ'שמחת עניים' לאחר מותו יהיו כמו אלה של תביעת החי. אך העדפת ההיענות לתביעה שלאחר המוות על פני זאת הנתבעת בחיים מעניקה למת יתרון על פני החי דווקא מפני שלאחר מותו הוא מתמיד לתבוע תביעות כמו חי ומתקיים בכך כדמות מיתית של מת-חי. יתרון זה של המת-חי מנומק בכך שהעובדה שלא ראה את 'שמחת עניים' בחייו מבטיחה שגם האויב לא ראה אותה ועל כן גם לא קיבל ממנה דבר:

ותאמר: בור ארד אתה, איש-הָאָרוֹן,
 כי נוֹשָׂה אֶתָּה בִּי כְמוֹ חַי.
 כִּי פָנַי לֹא רָאִיתָ עַד יוֹם אֶתְרוֹן
 וְגַם צָר אֶל יְרֵאֵנִי וְחַי.⁵⁴

ההיעדר והחסר של 'שמחת עניים' מופיעים בשיר כסוג של יתרון, בפרט לעומת האויב. ועל כן, בדרך של קל וחומר, גם המוות, ההיעדר המוחלט, מופיע בו כמצב שמייצר עוצמה וחיוניות. ואולם, את העוצמה הזאת ניתן להפיק רק בנסיבות של עמידה במאבק, בעימות עם האויב. אמביוולנטיות זו – השגת הערך והעוצמה דווקא באמצעות-המוות – מחזקת את האפקט הסמלי של השיר. המת-החי נוכח בשיר בעת ובעונה אחת כדמות קונקרטית וכהפשטה. כזוה הוא יכול להיתפס כסמל בעל משמעות בלתי-אמצעית וחמקמקה המקשה מאוד על רדוקציה מילולית של מרכיביו. גישה זו לפואמה רווחה בביקורת העברית במשך שנים. אידה צורית, למשל, הבליטה את הפרדוקסליות הקשה לפענוח של דמות המת-החי,⁵⁵ ולאחרונה הראה מרכיביו של כי עמדת הפואמה כלפי הבגידה רצופה ניגודים והפתעות, המתבטאים בכך שדווקא דמות הבוגד היא המטיחה בפני המת-החי את אשמתו.⁵⁶

את האפקט המעורפל והחמקמק הזה ניסו מבקרים רבים להחיל גם על שירי מכות מצרים, בהבלטת הרצף בין שתי הפואמות ובטשטוש ההבדלים ביניהן והבלעתן בתוך תבנית נרטיבית אחת, הומוגנית. זהו התפקיד שיועד במידה רבה לשימוש החוזר כסמל כמפתח פרשני מרכזי לשתי הפואמות. אבל קריאה גנאלוגית, כזו שאינה

54. שם, עמ' 150.

55. אידה צורית, 'בדמייך חיי – עיון אחר ב"שמחת עניים"', הקרבן והברית, עמ' 96-109.

56. מ' שלו, 'מי מפתח משמחת עניים? (המשך מאלפיים 5)', אלפיים, 6 (1992), עמ' 227-232.

גם אם ניתוח שיר הפתיחה לפואמה המוצע כאן נבדל מניתוחו של שלו, הרי המסקנה האידאית – שלפיה שיר הפתיחה של הפואמה 'מתאר כיצד בא המשחית על העם היהודי דווקא בדמות ישועות' (מי מפתח משמחת עניים?), אלפיים, 5 [1992], עמ' 205), ושי'הפתרון הגאולתי לחידת "שמחת עניים" – לא בלבד שאינו סותר אפוא את היפוך הישועה לשואה בשיר הפתיחה ובהמשכו – אלא אדרבא: יוצא ממנו מחוץ שבעתיים' (שם, עמ' 188) – היא מסקנה זהה.

מחויבת מראש למסגרת קריאה לאומית טלאולוגית של ההיאחזות הפרשנית הזאת בסמל, יכולה לבחון את הפירוש הסמלי לא כסוף פסוק, לא כעדות נוספת לטבעיותו של סיפור לאומי טלאולוגי שאותו היא מדגימה, אלא כאפקט, כתוצר של מנגנון. וכך, בין שהסמל משמש מפתח פרשני הולם לשתי הפואמות ובין שהוא משמש מפתח פרשני מועדף, שכל מה שאינו מתיישב אתו מושלך החוצה אל תחומה של האלגוריה ולכן נתפס כבלתי ראוי, עדיין יש לראות בו תוצאת הבנייה של סיפור רצוף המייצג קולקטיב לאומי בעל זהות רצופה, הבנייה שאמורה לשלב את הפואמה במסגרת הטקסטית הלאומיים הראויים. זהו אם כן אותו פרעה וזהו גם אותו עם יהודי, שהקריאה הסמלית של שמחת עניים מאפשרת למוג בסיפוריהם בקלות יחסית את הסיפור הלאומי בסיפור הפרטי ואת סיפור העבר היהודי בסיפור ההווה הציוני.

אלא שלעומת ההיענות הנוחה יחסית של שמחת עניים לקריאתה כסמל, שבו שירי מכות מצרים והקשו על הנסיונות לקרוא אותם קריאה סמלית. לעומת שמחת עניים, שירי מכות מצרים מקשים על הקריאה הלאומית למוג ולכנס את הזהויות השונות, זו של העבר וזו של ההווה, לכלל זהות אחת קבועה ויציבה. על-אף המאמצים החוזרים ונשנים 'לביית' את הפואמה באמצעות זיהויה כסמל, היא פרצה שוב ושוב את המסגרת הלאומית שנכפתה עליה. בראש ובראשונה תרמה לכך ההשתמעות המביכה של האנלוגיה האקטואלית ליציאת מצרים המקראית. ומשהתברר שהאנלוגיה המלאה כרוכה בקונפליקט ובמבוכה, נדרשו בה תיקונים ובעיקר צמצומים של תחולתה ושל היקפה. אלא שצמצומים אלו, שהוציאו מתחומה את האינטרס היהודי האקטואלי והציבו אותה, למשל, כאמירה הומניסטית, אוניברסלית, חובקת כול, חזרו ומנעו את האפשרות לקרוא את האנלוגיה קריאה אורגנית טוטלית, כלומר - קריאה סמלית. בשל החלקיות הזוהרה של המבקרים הם הבלישו את הדידקטיות ואת המלאכותיות שלה כאנלוגיה המכוונת לעניין ההומניסטי הכללי אך מוציאה מתחומה את העניין היהודי הפרטיקולריסטי הבעור. אלא שבעשותם כך נמצאו הפרשנים מערערים דווקא על התוקף הסמלי האורגני של הפואמה, שאמור היה למוג יחדיו ובלא צרימה את האינטרס הפרטיקולרי ואת האינטרס ההומניסטי הכללי. במקומו, וכנגד רצונם וכוונתם הראשונית, הם הטביעו בפואמה את המלאכותיות ואת החלקיות של הזהות האלגורית.

אך לאלגוריות של הפואמה תורמים גם גורמים מקומיים יותר. לעומת אפקט האינטגרציה וטשטוש התחומים בין עולם המתים לבין עולם החיים שמייצר הסמל בשמחת עניים, מבחינים שירי מכות מצרים, ובחדות, בין עולם החיים לבין עולם המתים: החי מתואר בהן כזה 'אֲשֶׁר רָץ אֶל שָׁעַר / נִהַפֵּךְ בְּרוּצוֹ לְמֵת'.⁵⁷ וכך, במקום ייצוג המטשטש בין המת לחי, המקוטבים זה לזה, ומתווך ביניהם באמצעות טרנסצנדנציה שלהם באחדו את שניהם לדמות מיתית אחת, נפרש בשירי מכות מצרים ייצוג אנטי-מיתי המתעכב על התהליך הקונקרטי - ולא הרוחני מטפיסי

57. שירים שמכבר, עמ' 227.

- שבו הופך החי למת. במקום הייצוג הסמלי של שמחת עניים, המאחד מוות וחיים, מציעים שירי מכות מצרים ייצוג של תהליך פיזי של מיתה. אין מדובר בסמל אלא באלגוריה - חיקוי אלגורי - של סמל. כחיקוי מביאה האלגוריה לתמטיזציה של עצם התהליך שמעביר את האדם מעולם החיים אל עולם המתים, ובכך היא מבליטה את ההבחנה בין קטגוריית המוות לקטגוריית החיים.

התוקף המיתי, המטשטש בין העולמות המקוטבים של המת-החי, מעורער גם בתמונת המתים המוסיפים לעמוד אל קירות בתי גוא-אמון. המתים מתוארים שם במפורש לא כמציאות נתונה אלא 'כתלום שֶׁ אֵינָנו גֹּד',⁵⁸ לא כמיתוס שמתראה כמציאות אלא כמציאות שמתראה כחלום.

בשיר אחר של אלתרמן, 'אֶמְרָה חֶרֶב הַנְּצוּרִים', שפורסם בשנה שבה פורסמו שירי מכות מצרים, פורק האוקסימורון של המת-החי אף ביתר שאת:

הַן לְשׂוֹא כֶּסֶה דָם אֶת עֵינַי,
הַן מְרֹאשׁ בְּיַד מִוֶּת הַשְּׂגָנוּ,
הַן קְמוּךְ רְאִיתִי אֲנִי
כִּי אֶל קֶרֶב אֵין תְּקוּהַ חֶרְגָנוּ,
אֶה רֵעִיךָ יָדְעוּ, אֲדוּנִי,
כִּי כְּאִישׁ וְחֶרֶבּוֹ נֶהְגָּנוּ.⁵⁹

היריעה הקולקטיבית של הרעים כי האתוס הקולקטיבי-לאומי של 'כאיש וחברו' נשמר מוצגת בשיר כתוצר של מנגנון אשלייתי: תנאי הסכנה הקיצוניים אינם הופכים את המוות הקונקרטי לראוי ולנעלה אלא דווקא למיותר. העובדה שהמוות משיג אותם מראש אינה מביאה להפנמת ערכו וחשיבותו של המוות הפרטי בשלב, כמרכיב, בתוך סיפור קולקטיבי של גאולה, אלא דווקא הופכת את המוות הקונקרטי, המצוין באמצעות הדם המכסה את העיניים, למוות שהיה לשווא. האפקט המיתי של המוות מוצג אם כן רק כמראית עין, האמורה להפיס את תודעתם הקולקטיבית של 'הרעים'.

העובדה שמן המתים שבשיר זה, כמו גם מן המתים שבשירי מכות מצרים, ניטלת מראית העין של המתים-החיים, יכולה להעיד גם על סוג הקוראים הראויים שמכוננים השירים האלה. בשמחת עניים הקורבנות, המתים-החיים, משמשים מוקד משותף להזדהות עם סבל עבור קוראים השותפים לקהילה קונקרטית. לעומת זאת, בשירי מכות מצרים הפכו הקורבנות למושא של הזדהות מופשטת, עקרונית, שכבר אינה

58. שם, עמ' 232. בהדגשה שלי. בהדגישו את העובדה כי המדובר בתלום מתמשך הולך אלתרמן, למעשה, בעקבות התמונה המופיעה בסיפור מכות מצרים שבספר הישר, ואשר לפיה התמונה המציאותית היתה ש'גם דמות בכורי מצרים החקוקים בקירות בתיהם נמחו ויפלו ארצה' (מהדורת יוסף דן, ירושלים 1986, עמ' 315). ההבחנה בין החפים מפשע לבין האשמים בפואמה של אלתרמן נמצאת ביסוד הגרסה המובאת בספר הישר, המדגישה במיוחד את חפותה של בתיה, בת פרעה, שגידלה את משה בביתה ועל כן, עליאף היותה בת בכורה, מבטיח לה משה כי לא תיפגע.

59. נ' אלתרמן, 'אמרה חרב הנצורים', לוח הארץ, תש"ד, עמ' 108, פורסם בשינוי קל בתוך: נ' אלתרמן, עיר היונה: שירים, תל-אביב 1978, עמ' 182-183 (מכאן הציטוט).

קשורה לקולקטיב זה או אחר. האופי האלגורי, המפורק והלא-אינטגרטיבי של האנלוגיה ההיסטורית בשירי מכות מצרים הוא שמאפשר לקרוא אותה מתוך למסגרת קולקטיבית ולמקם אותה בעולם של ערכים מופשטים, אוניברסליים.

התרומה העיקרית לקריאה אוניברסלית זו היא בטשטוש הבינאריות הצפויה בין עבר מקראי להווה יהודי שיוצרת האנלוגיה ההיסטורית של הפואמה. היעדר הבינאריות הזה מערער את רציפותה ואת יציבותה של הזהות האתנית והלאומית בין העברים, העבדים במצרים, לבין היהודים הנרדפים בזמן השואה. קריאת הפואמה כמציגה אנלוגיה הטרזוגנית מאפשרת לקרוא את שירי מכות מצרים בלא מחויבות לזהות ברורה בין העברים שבמקרא לבין היהודים שבהווה, ומכאן רק כפסע לטשטוש האנלוגיה בין המצרים שבמקרא לבין הגרמנים שבהווה.

כך מעניק חוסר בהירותה של האנלוגיה ההיסטורית שרוקמים שירי מכות מצרים מידה של לגיטימיות לרגישות המוסרית המובעת בהם באשר לגורלם של החפים מפשע מקרב האויבים. אמנם יש לדחות את הקריאה הדיכוטומית המבחינה בחדות בין האוניברסלי לפרטיקולרי, אך עם זאת, ככל שהאנלוגיה ההיסטורית רופפת יותר, כך מועלה עולם הערכים של הפואמה ממקום אבסטרקטי יותר, מופחת משקלם של האינטרסים היהודיים הפרטיקולריים (שאינם בהכרח לאומיים-ריבוניים), ועקב כך גם מעומעם הקונפליקט המוסרי שבין השבר לנוכח סבל האומה המושמדת ובין הרגישות לגורלם של יחידים מקרב האויבים.

ז. עמדה לא הגמונית כלפי השואה

תחושת חוסר הנוחות והקושי היתה משותפת למבקרים רבים, ואותה, כאמור, הם ניסו לתקן באמצעות קריאה המשנה את האנלוגיה ההיסטורית. כדי להרחיק את המבוכה שעוררה האנלוגיה ההיסטורית השתמשו המבקרים באנלוגיה בינארית, שבין קטביה הם ביקשו למזג. פעולת המיזוג שלהם היתה אם כן, ביסודו של דבר, קריאה של שירי מכות מצרים באמצעות הדחקה של מה שנתפס בעיניהם כדילמה, כבעיה. הביטוי העיקרי לנסיגנותיהם לצמצם את ההטרזוגניות של האנלוגיה ההיסטורית אל תוך דפוס בינארי היה המרתה של האלגוריה המזולזלת בסמל הלגיטימי, הממוג בין הקטבים. לעומת זאת, הצבעה על האלגוריות של הפואמה מעודדת דווקא ויתור על הסמל ומבליטה את האופי המכני של הייצוג, את ההתרחקות ממחויבות למבנה אורגני, טוטלי ושלם ואת הווייתור מראש על שעבוד טוטלי של כל אלמנט לתמונה אורגנית בעלת מרכז ברור. שכן, יש לזכור, במסגרת האלגוריה הלא-טוטלית והלא-בינארית הזאת מיוצגים החפים מפשע מקרב האויבים כתופעות הראויות לרגישות מוסרית בזכות עצמן, ורגישות זו אינה מוצגת כאיזו חריגה משיקול דעת מוסרי, כולל ומחייב.

הרגישויות המוסריות הללו אינן בגדר טעות או סטייה שיש לתקנה, אלא הן חלק מקריאה ביקורתית של הטקסט של אלתרמן המדגישה דווקא את חתירתו תחת קריאה אחדותית, אינטגרטיבית, של האנלוגיה ההיסטורית בין תקופת המקרא ובין המאה

העשירים. חוסר האינטגרטיביות הזה מצביע שוב ושוב על קיומה של האנלוגיה ההיסטורית, האלגורית והמפתיעה. בשל כשלון האינטגרטיביות היא שבה ועולה אל פני השטח של הטקסט, על-אף הנסיונות החוזרים ונשנים להרחיקה. למרות המאמצים הפרשניים הרבים שנעשו כדי למזג, באמצעות הסמל, בין קושבי הדילמה, חוזרת האנלוגיה ומעוררת את הקונפליקט בין הצדקת המכות בשל אחריותו הקולקטיבית של העם הצורר לבין שלילת צדקתן בשל חפותם של יחידים מקרבו שלא היו שותפים לעוול. ולכן, למעשה, בהציגם את הפואמה כפואמה סמלית, למעשה, כרו המבקרים את הבור שלתוכו הפילו הם עצמם את פרשנותם. זאת משום שהקריאות הסמליות של הפואמה, שניסו שוב ושוב לארגן אותה ואת סתירותיה תחת סכמה אחדותית ואורגנית שתבהיר את הרגישות לסבלו של היחיד, בן לאומה האויבת, במסגרת אחת כוללת, הן אלו שבסופו של דבר גם חשפו את הקונפליקט בין אחריות האויב הקולקטיבי לבין חפותם של יחידים מתוכו. דווקא הקריאה הסמלית, שהבליטה את האינטגרציה של מרכיבי הפואמה, היא זו שבסופו של דבר הבליטה בו בזמן גם את הקונפליקט המוסרי החורג מן האינטגרציה הזאת. לעומת זאת, קריאת הפואמה כאלגוריה, שאינה מחויבת למסגרת אינטגרטיבית הדוקה, יכולה לקיים את הניגודים בהיותם נפרדים, ובכך לסייע ביישוב המבוכה שמעוררת הדילמה המוסרית של הפואמה.

הביקורת העברית נתקלה כאן בגבולותיה האידיאולוגיים, בהיותה ביקורת הפועלת בתוך מוסד לאומי של פרשנות והערכה. גבולותיה של הביקורת, הכתמים העיווריים שלה והמגבלות הפרשניות שהטילה על עצמה מראש כביקורת לאומית תיעלו אותה אל עמדה של חוסר נחת פרשני ושל מבוכה. שהרי שבסופו של דבר, מה שהדחיקו המבקרים העבריים כאפשרות פירוש לגיטימית היתה האפשרות שבשירי מכות מצרים חרג אלתרמן מן הקו הסמלי האינטגרטיבי של שמחת עניים, ויצר אנלוגיה היסטורית בשמה של עמדה לאומית החורגת מן העמדה הלאומית ההגמונית.

פרק הזמן שעבר מאז פרסום שמחת עניים ב־1941 ועד פרסום שירי מכות מצרים ב־1944 הוא לכאורה קצר ביותר. עם זאת, זהו בדיוק פרק הזמן שבמהלכו חל שינוי בהתייחסות הארץ־ישראלית לשואה – מראייתה כעוד סדרת אסונות נוראים וכבדים, כשלב נוסף אם כי חמור במרטירולוגיה היהודית, ועד להתבססותה של ההכרה בממדיה חסרי התקדים של השמדת היהודים.

המפנה החד בתודעתו הקולקטיבית של היישוב היהודי בארץ־ישראל, מתפיסת השואה כשלב נוסף במרטירולוגיה היהודית לתפיסתה כרצח עם, החל בסוף 1942 ונמשך במהלך 1943. ב־23 בנובמבר 1942 התפרסמה ההודעה הרשמית של הסוכנות היהודית על ההשמדה השיטתית של יהודי אירופה.⁶⁰ בראשית 1943, בעקבות כשלונן של ועידת ברמודה ותוכנית טרנסניסטר־ייה, התבססה במוסדות היישוב ההכרה כי

60. דינה פורת, הנהגה במלכוד: היישוב נוכח השואה, 1942–1945, תל־אביב 1986, עמ' 32–1, 264–346.

למעשה אין סיכוי למפעלי הצלה המוניים שיצילו מיליונים או מאות אלפים.⁶¹ מפנה זה מצא את ביטויו החריף בתמורה שחלה בשירתו של אלתרמן. תמורה זו התבטאה בעמדתה הבסיסית של שירתו כלפי הסבל היהודי, ועקב כך גם בתמורה החדה בדפוסי הייצוג שלה.

עיקרה של התמורה שהתחוללה בשלוש השנים שהפרידו בין פרסום שמחת עניים לבין פרסום שירי מכות מצרים היתה, כאמור, בתפיסה הפיגורטיבית הבסיסית העומדת ביסוד השירים. ואולם, קריאה ביקורתית של התמורה הפיגורטיבית הזאת יכולה להצביע גם על תמורה בדרכים שבהן מפעילות הפיגורות שבפואמה כות וסמכות. על ההבדל בין עמדת הכות של הסמל לבין זו של האלגוריה כתב ולטר בנימין בעבודתו על מחזה התוגה של תקופת הברוק:

בסמל מתגלים לרגע, עם זוהר השקיעה, פני הטבע המזדככים באור הגאולה, ואילו באלגוריה נחשפים לעיני הצופה ה־"facies hippocratica" [פני הגוסס, ת"ח] של ההיסטוריה כמין נוף קדמוני שקפא. ההיסטוריה, על כל הבא שלא בזמנו, רווי־הסבל והמוחמץ הנלווים אליה מתחילתה, מתבטאת בפרצוף־פנים – לא, בגולגולת־מת. וככל שזו חסרה לחלוטין חירות 'סמלית' של ביטוי, הרמוניה קלאסית של צורה, כל מה שהוא אנושי – כך מתבטאים בדמות זו, המתמכרת כולה לטבע, לא רק טבע הקיום האנושי סתם, אלא ההיסטוריות הביוגרפית של הפרט כחידה רבת־משמעות. זהו גרעין ההתכוננות האלגורית, ההצגה הברוקית, החילונית, של ההיסטוריה כדרך הייסורים של העולם; רק בתחנות החורבן יש לה משמעות.⁶²

לעומת הכוח המופעל בעת השימוש הפיגורטיבי בסמל, שבזכות חירות הביטוי שלו מסוגל לזכך את הטבע ולעשות לו אידאליזאציה, בולטת חולשתו של הייצוג האלגורי כיצורן ייצוגיים מפורדים של חורבן, של מוות ושל אובדן. גם האלגוריה של שירי מכות מצרים משרטטת תמונת מציאות של עולם הרוס וכאוטי. הצגת העולם כעולם הרוס משמעה גם שאין יותר טעם ותכלית לשחק בו את המשחק הסימבולי המייצר אינטגרציות והזדהויות. ולכן, עמדת החולשה שממנה נכתבו שירי מכות מצרים יכולה להעיד גם על ויתור על האוטופיה הציונית הנורמטיבית, אשר על אף הרדיפות וההשמדה לא הדלה מלראות בקולקטיב הלאומי ישות בעלת מידות של עוצמה ושל אינטגרציה, ובעיקר – בעלת ממד עתידי של תקווה.

ולכן, בהדחיקה את האלגוריה שבפואמה למעשה, הדחיקה הביקורת העברית את העובדה שהעמדה שייצג אלתרמן בשירי מכות מצרים היא עמדה של קולקטיב חלש, נרדף וחסר תקווה. הכרה באפשרות כזו פירושה גם הכרה בכך שאלתרמן של שירי

61. שם, שם; י' ויץ, מודעות וחוסר אונים: מפא"י לנוכה השואה – 1943–1945, ירושלים 1994, עמ' 27–68.

62. ר' בנימין, "האלגוריה ומחזה־התוגה", מתוך: "מוצאו של מחזה־התוגה הגרמני", מבחר כתבים, ב, הרהורים (תרגום דוד זינגר), תל־אביב 1996, עמ' 15.

מכות מצרים נטש מרכיב מרכזי בעמדה הלאומית ההגמונית, שרואה במצב הירוד והנחות של הקולקטיב מצב ארצי שעליו צריך - ובעיקר ניתן - להתגבר, ושראתה בבניית ארץ-ישראל את התשובה ההולמת ואת המוצא הראוי להתגברות על השואה. אלתרמן של שירי מכות מצרים נטש את האוטופיה הלאומית ההגמונית והמיר אותה בהכרה נואשת ובהפנמה עמוקה של הנחיתות והחולשה של הקולקטיב היהודי בזמן השואה. את ההכרה הזו בחולשה הלאומית ביטא אז אלתרמן גם באלגוריות מובהקות עוד יותר, לעתים במתכונת המסורתית של המשל. לדוגמה, בשירו 'נקודת ארכימדס', שהתפרסם במדורו 'הטור השביעי',⁶³ המשיל אלתרמן את השימוש שעשו הנאצים בשיסוי ביהודים כדי לכבוש את העולם להכרזתו המדעית של ארכימדס שנקודת משען תאפשר לו להפוך את תבל ומלואה.

ואילו הביקורת העברית, שהתמידה לקרוא את הפואמה מן הפרספקטיבה ההגמונית של הסמל, זיהתה את הקושי אך ניסתה להדחיק אותו. בתוך גבולותיה של תרבות לאומית הגמונית חזרו המפרשים וכאמור השתמשו בקטגוריה של הסימבולי כדי לייצר ולשקם סמכות מרכזית וחזקה שאותה הם מציגים תמיד כקיימת מראש, כנתונה.

סמכותו של הסמל יונקת בראש ובראשונה מכוה העדות האותנטי שלו כפיגורה לשונית המטשטשת בין החוויה האמתית לבין ייצוגה. ככה מייצר הסמל שיקוף שהוא כאמור מידי ובלתי אמצעי, כלומר בלתי מתווך, של מציאות טוטלית, שלמה, המופיעה ככזאת שאינה ניתנת לייצוג ממצה ולכן גם כמציאות המתקיימת מעבר להשגה אנושית מלאה. בתוך הפרספקטיבה ההגמונית הזאת הציגו מבקרים את האוניברסליות של שירי מכות מצרים, למשל, כעדות ליציאה אל מחוץ לגדר הלאומית, או כהיענות לאינטרסים זרים לעם היהודי.⁶⁴ לחלופין היו שהתמודדו עם הקונפליקט המוסרי של פירוש הפואמה באמצעות ניתוק מכל הקשר לאומי יהודי וראו בה, כמו דן מירון במאמרו 'בין יום הקטנות לאחרית הימים', עדות לייאוש קיומי ומוחלט מכל אפשרות של תיקון אנושי במסגרת הטבע והחברה.

אמנם באמצעות הניתוק הזה מן ההקשר הלאומי שחררו את עצמם המבקרים מן ההתלבטות הלאומית של מי שמתקשה להצדיק את החפים מפשע מקרב אויביו, שהרי מחוץ להקשר הלאומי המצרים אינם אויבים והעברים אינם בני ברית. אבל דחייה זו של עצם הפירוש הלאומי שופכת את התינוק עם מי האמבט, שכן בעשותה כך היא סילקה את האפשרות שיתכן גם פירוש לאומי שאינו ציוני הגמוני. בכך תחם עצמו גם פירוש קיומי אוניברסלי זה בתוך גבולות הדיון הציוני ההגמוני.

המשותף לכל הפרשנויות הללו הוא קבלה לא ביקורתית של כללי הפירוש הציוני ההגמוני, שבאה לידי ביטוי בדבקותן בכמה הנחות ראשוניות שאינן מאפשרות להן לחרוג מגבולותיו של הפירוש הלאומי הציוני. בין שהן מציגות את הפואמה כנענית לאינטרסים זרים לעם היהודי ובין שהן ממקמות אותה בעמדה של אדישות וניתוק

63. אלתרמן, 'נקודת ארכימדס', דבר, 5.2.1943. נכלל בתוך הטור השביעי, א, עמ' 29-32.

64. א' בלאט, "מכות מצרים" לנתן אלתרמן, הצופה, 31.3.1972; א' שביד, 'האמונה הגנוזה' (לעיל הערה 24).

כלפי העם היהודי, עדיין הן חוזרות ובוחנות אותה על-פי הקריטריון של הלאומיות הציונית. עבורן זהו עדיין הקריטריון הראשון לבחינת הקשר שבין הפואמה לבין תולדות העם היהודי. גם אם קשר זה הוא בלתי נראה, הוא מוסיף להיות קריטריון מובן מאליו, המתמיד לסלק מכלל האפשרויות הלגיטימיות את האפשרות שמדובר בגורלו של קולקטיב שהוא אמנם יהודי, אך עם זאת נטול פרספקטיבה ברורה של גאולה קולקטיבית.

ולכן, למשל, גם כשאפיין דן מירון את הפואמה בכך ש'מה שהיה והווה הוא שיהיה. המעגל הנצחי של החטא והגמול מונע בכוח הסיבתיות המוסרית, אך אין לו ייעוד אסכטולוגי, והסיק מכך כי 'אין לו למעשה כל ייעוד', וכי התפיסה המחזורית של הפואמה מגלמת 'היוואשות מראש מתיקון שלם של חיי האדם במסגרת הנוף של החומר האדיש ובמסגרת של גופים שלטוניים וחברתיים כאחת',⁶⁵ למעשה הוא שב והגביל מראש את אפשרויות האנלוגיה ההיסטורית בין תקופת השואה לימי המקרא וצמצם אותה אך ורק לאנלוגיה בין עבר להווה של קולקטיב אחד, אינטגרטיבי, שיכול או אינו יכול לפעול פעולה אקטיבית תכליתית. גם בהצביעו על היעדרו של ייעוד אסכטולוגי ופוליטי הגביל מירון את מרחב הדילמה שזיהה בפואמה בין השתתפות בקיום חברתי-שלטוני לבין אי-השתתפות בו. על-פי העמדה זו של הדברים, ייעוד ותכלית יכולים להתקיים או לא להתקיים רק במסגרת של קולקטיבים אינטגרטיביים בעלי מרכז ברור של זהות ועוצמה.

אך בכך הוציא מירון מראש מכלל האופציות הלגיטימיות את האפשרות שפעולתו של החלש, הדרוס, שאמנם כבר אינה יכולה להיחשב כנציגה טיפוסית של קולקטיב לאומי והיא נעדרת ייעוד אסכטולוגי, עשויה בתנאים של הרס ושל חורבן להיות בעלת טעם וייעוד מסוג אחר, שהוא עדיין חברתי קולקטיבי אך אופיו החברתי שונה בתכלית מאופי ייעודו של הקולקטיב הלאומי.⁶⁶

ז. אלתרמן וזכרון השואה

הישראלותם של מבקרי הספרות העברית בתוך גבולות השיח הלאומי-ציוני לא הניחה להם לקבל את האפשרות הפרשנית של קיום לאומי מתוך חולשה, קיום נטול תיקון של גאולה קולקטיבית, כאפשרות לגיטימית. בכך נחסמה גם האפשרות לקישור פרשני בין העמדות המובעות בשירי מכות מצרים לבין עמדות אחרות שנקט אלתרמן בנוגע למשמעות הלאומית של השואה. כך, למשל, קריאת הפואמה מחוץ לפרדיגמה הציונית ההגמונית יכולה להצביע על כך שהפנמת החולשה והלגיטימציה שלה עולות בקנה אחד גם עם עמדותיו המוצהרות של אלתרמן בשאלת השיפוט המוסרי של

65. מירון, 'בין יום הקטנות לאחרית הימים' (לעיל הערה 19), עמ' 100-102.
66. עמדה דומה מבטאת רחל כצלנסון-שור, בהבליטה את ההבדל בנימה ובתקווה שמשרטטת כל אחת משתי הפואמות - האחת יהודית פרטיקולרית והשנייה אוניברסלית כללית. רחל כצלנסון-שור, 'עם קריאה מחודשת בספריו', דבר הפועלת, כו (אוגוסט-ספטמבר 1960), עמ' 232-233.

ההתנהגות היהודית בזמן השואה. לימים ביטא אתרמן עמדה חריגה כאשר יצא נגד ההנחה המקובלת, שהציגה את לוחמי המחתרות כמי ששימרו את מסורת הגבורה היהודית ברוחה של ארץ-ישראל ואת אנשי היודנט כניגודם המוחלט וכמי שבמעשיהם בגדו בעמם.

ב-1954, ביום הזיכרון לשואה, פרסם אתרמן את שירו 'יום-הזכרון והמורדים',⁶⁷ שבו יצא בתקיפות נגד ההבחנה הזאת, שביקרה את אנשי היודנט מן הפרספקטיבה הצרה של עמדה ציונית ארץ-ישראלית והתעלמה מן הנסיבות המיוחדות של תקופת השואה. בתיבועו לבחון מחדש את משמעות יום הזיכרון לשואה כיום וזכרון לאותו 'הזמן שאין לו אחר', ובנסיובו לרחות את 'שגרתה של המליצה / ושגרתם של הסמלים', דרש אתרמן להעניק מעמד של סמלים לאומיים של גבורה לא רק ללוחמי המחתרת שאותם העז גם לבקר: 'מגבורתו ומקבולו חלק העם / גם לאבות יהודיים אשר אמרו: 'שואה תמיט עלינו המתרת''. נוסח חריף פייכמה הופיע ביומניו מאותה תקופה: 'הלוחמים שהוללו את המרד הם גם היו הניצולים העיקריים. העם, שהמרד נכפה עליו, נספה בו כולו'.⁶⁸ לכך הוסיף אתרמן שירים שנכתבו סביב פרשת משפט קסטנר.⁶⁹ התגובות לעמדתו של אתרמן לא איהרו לבוא ובחלקן הן אף היו חריפות ביותר. בין המבקרים את שירו של אתרמן 'יום הזכרון והמורדים' ואת עמדותיו החריגות בשאלת שתי דרכי הגבורה היהודית בשואה, היו שטענו נגדו במפורש כי הוא מתכחש לצורך הלאומי להבחין בין התנהגות הלוחמים להתנהגות אנשי היודנט ולהעלות על נס את גילויי הגבורה האקטיבית כסמלים לאומיים מרכזיים, וכי בכך הוא מתנתק ממסורת ארוכה של שירה עברית שיצרה סמלים לאומיים של גבורה.⁷⁰

67. נ' אתרמן, 'יום הזכרון והמורדים', דבר, 30.4.1954, פורסם בשינויים בתוך: נ' אתרמן, הטור השביעי, ב, תל-אביב תשל"ג, עמ' 407-408.
68. נ' אתרמן, מחברות אתרמן, ה, על שתי הדרכים: דפים מן הפנקס (ההדיר וערך: דן לאור), תל-אביב 1989, עמ' 18. לאחר פרסום השיר באו אל אתרמן אבא קובנר ואשתו וייסקה קמפנר וטענו נגדו כי המחויבות לקהילה הגבילה מאוד את פעולות המורדים (שם, עמ' 19-23). בהמשך תור בו אתרמן ביומניו מניסוח חריף זה (שם, עמ' 62-63).
69. נ' אתרמן, 'מסביב למשפט', 'עוד על שתי הדרכים', 'דינו של עקרון', 'ולענין הלקה לדור', הטור השביעי, ב, עמ' 421-440.
70. ד' כנעני, 'כאור יהל', על המשמר, 14.5.1954; ט' בוז'יקובסקי, 'המורדים, הפרנסים והמסורר', משא, 27.5.1954; א' תרשיש, 'גלעד או לקח היסטורי? עם "ספר מלחמות הגיטאות"', על המשמר, 4.6.1954; מ' מגד, 'על האמת ההיסטורית והסמלים החיים (מכתב גלוי לנתן אתרמן)', דבר, 12.8.1955. על מאמריהם של בוז'יקובסקי וכנעני הגיב אתרמן במאמרו 'פני המרד וזמנו' (הטור השביעי, ב, עמ' 409-420) בהתייחסו במיוחד לשאלת יצירתם של סמלים לאומיים. על כנעני כתב אתרמן ביומנו, תוך שהוא מאיר את המנגנון הפוליטי של בניית הסמל הלאומי וחושף את מגבלותיו ככלי לייצוג עמדות הכוח והחולשה בתקופת השואה: 'אך הוא טוען כי "אם יש לבקש מסמלי הזמן וממלחמתו" כדי להורישם לדורות - רק תו זה [של המרד, ח"ח] ראוי להפך לסמל. אין הוא עומד, כמובן, על כך שעל-ידי הפיכת תו זה לסמל יחידי ונפרד מן הפרשה אנו עושים דווקא זאת, אנו משנים את התמונה מיסודה, אנו מצמצמים את כל האור והגבורה שבה בנקודה אחת ומשאירים את כל השאר בחושך ובניוון' (אתרמן, מחברות אתרמן, ה, על שתי הדרכים, עמ' 26).

בשיר 'יום הזכרון והמורדים' הצביע אלתרמן על כך שהלחימה בארץ־ישראל היא לחימה של עם על ארצו ועל אדמתו ואין להעמידה במישור אחד עם התנאים המיוחדים של השואה.⁷¹ ואולם, כבר ב־1947, כשלוש שנים לאחר שפרסם את שירי מכות מצרים, ביטא אלתרמן באופן גלוי יותר את ההבדל העקרוני שהוא עצמו ראה בין העמדה שהנחתה את כתיבת שמחת עניים לבין זו שהנחתה את כתיבת שירי מכות מצרים. בפגישה עם המשורר והפרטיון אבא קובנר אמר לו אלתרמן: 'לו אני הייתי בגטו - הייתי עם אנשי היודנרט'. כשהגיב קובנר: 'אבל נתן, קראתי את "שמחת עניים" - איך אתה יכול?', השיב לו אלתרמן: 'זה [כלומר 'שמחת עניים', שפורסם ב־1941, ה"ת] כאן... זה הרי כאן!'.⁷² ההבחנה החדה בין הפעולה הלאומית הארץ־ישראלית לבין זו שבגולה מופיעה אצל אלתרמן כבר שנתיים קודם לכן, ב־1945, בשירו הנודע 'הנה תמו יום קרב וְעָרְבוּ'. בספרו את סיפור נפילת שאול המלך בקרב נגד הפלשתים על הגלבוץ מציין אלתרמן במפורש את התקווה הלאומית שמעניקה הקרבת חיים כתקווה הקשורה לכאן, למולדת הארץ־ישראלית, ומעמיד באופוזיציה חרה את המוות במולדת ואת המוות בגולה:

אָז אָמַרְהָ לּוֹ לְעַר: דָּם
אֶת רַגְלֵי אֲמָהוֹת יָכֵס.
אֲבָל שָׁבַע יָקוּם הָעָם,
אִם עָלִי אֲדַמְתוּ יוֹבֵס.
אֶת הַמֶּלֶךְ פָּקַד הַדִּין,
אֶךְ יוֹרֵשׁ לּוֹ יָקוּם עַד עַתָּה,
כִּי עָלִי אֲדַמְתוּ הַשָּׁעִין
אֶת חֲרָבוֹ שְׁעָלִיהָ מֵת.⁷³

ביטוי מרוכז ומפושט יותר להפנמת החולשה והאובדן ניתן גם בשירי 'הטור השביעי' של אלתרמן מאותה תקופה. כבר בשירו 'פֶּסַח שֶׁל גְּלוּיוֹת', שנדפס ב־1943, עם פרוץ מרד גטו ורשה בערב פסח, וכשנה לפני פרסום שירי מכות מצרים, השתמש אלתרמן באנלוגיה ההיסטורית ליציאת מצרים. אבל גם כאן, כמו בשירי מכות מצרים, ובניגוד לצפוי לנוכח המרד, נקט אלתרמן דווקא לשון המציגה את העם היהודי כעם 'הַשָּׁעִין וְחָרָב / הַמֶּכָּה לְעַפְרָ בְּמוֹרְגָּ', ואילו בתיאור סרקסטי

71. הטור השביעי, ב, עמ' 407-408.

72. א' קובנר, על גשר צר, תל־אביב 1981, עמ' 111.

73. ראה: ב' ערפלי, 'דברים קלים על עניים כבדים', דבר ('משא'), 31.7.1987. השיר נדפס לראשונה בתו שין דלת, שנתון דבר (בעריכת זלמן רובשוב), תל־אביב תש"ה, עמ' 12-13. כשכלל אלתרמן את השיר בספרו עיר היונה (תל־אביב 1978, עמ' 184-185), הוא ביטל את ההדגשה בשורה 'אם עלי אדמתו יובס' ובמקומה הדיגש כך: 'כי עלי אדמתו השעין / את חרבו שעליה מת'.

74. 'הטור השביעי', דבר, 19.4.1943. השיר נכלל בהטור השביעי, ספר רביעי, 'תש"ג-תש"ח', תל אביב 1987, עמ' 18-19.

תיאר את העם כטהור עד כדי כך ש'כִּזְהָב הוא צָרוּף פְּבֵרִי. בסיומו של השיר מופיעה מהאתו האוניברסלית של החלש, ועיקרה הוא שאם בעתיד, כשיקום מאבלו, יישאר לעם מעט כוח, מה שיתאפשר לו על ידי כך הוא זיכרון אוניברסלי של 'הִלְלֵה הָזֶה, וְכֵן פָּסַח הָזֶה / לֹא יִשְׁפַח לָךְ, תִּבְלֵ! לֹא יוּכַל לְשַׁכְּחֵנִי'.

ח. יחסי האב והבן כאסטרטגיה של מאבק

עד כה הובלטה העובדה שלנוכח אימי השואה וההכרה בייאוש ובחוסר התקווה הקולקטיבי היו שירי מכות מצרים מהלך אנטייתי לשירי שמחת עניים. ביסודה של האנטייזה הזאת עמדה קריאה מחדש של דפוסי הייצוג השירי ההגמוני של המצב הלאומי, ובראש ובראשונה אלו שפיתח אלטרמן עצמו בשירתו. במסגרת מאמציהם לפרק את הייצוג הלאומי ההגמוני המירו שירי מכות מצרים את הסמליות ההגמונית באלגוריה של נואשות ותשישות. השאיפה לגאולה לאומית קולקטיבית, שהיתה אבן יסוד בסיפור המיתי של המת'החי בשירי שמחת עניים, הומרה בשירי מכות מצרים בסיפור של חוסר מוצא והיעדר תקווה, שמצא את ביטויו באלגוריה של מכות מצרים.

אך מלבד היוואשות מן העמדה הלאומית ההגמונית, האם מציעה האלגוריה של שירי מכות מצרים גם מענה לאומי אלטרנטיבי לנוכח אימי השואה? ואם התשובה לכך חיובית - מהי האסטרטגיה הפוליטית והמוסרית המותווית בפואמה לנוכח אוזלת היד וההשמדה?

קריאת הפואמה כייצוג לאומי אלטרנטיבי, שנוצר מפרספקטיבה לא הגמונית, מאפשרת לזהות בה גם מתווה לסוג אלטרנטיבי של מעשה לאומי. נראה כי מעמדת החולשה של מי שניצב מול עולם של רוע רדיקלי ושל אובדן טוטלי מפתחים שירי מכות מצרים דינמיקה מיוחדת של מאבק. לנוכח עולם נטול מערכת כוללת וברורה של חוקים, שגם סדר הזמנים שלו מיוצג באמצעות ניגודים אוקסימורוניים, מציעים שירים אלה להיאבק ברוע באמצעות אסטרטגיה כאוטית ומקוטעת. אסטרטגיה זו מבוססת על ההכרה שכל שנותר לחלש - שהודח מן הזירה ההגמונית וחלל מלקוות להשתתף במאבק בין ישויות קולקטיביות שהן בנות-תחרות - הוא להסיט את מאמציו מן המאבק האבוד ולהשקיעם בערעור על עצם קיומה של זירת הייצוג הסמלי ובפירוקה.

כאמור, האנלוגיה ההיסטורית ההטרוגנית שיוצרים שירי מכות מצרים אינה מבססת את הייצוג הסמלי ואינה מדברת בשמה של ישות קולקטיבית בעלת מרכז הגמוני. המהלך שהיא נוקטת הוא הפוך: במקום להציג עמדה מלוכדת היא מבליטה את הקיטוע ואת חוסר הרציפות, ובמקום לארגן ישויות יציבות וקוהרנטיות היא עסוקה דווקא בפריעת הסדר הסמלי. זוהי אנלוגיה היסטורית מקוטעת, מכנית ואלגורית בין העבר המקראי להווה של ימי השואה.

את עיקר מאמץ פריעת הסדר הסמלי הטילה הפואמה על האב המצרי. בדיאלוגים שלו עם הבן החף מפשע מתגלה האב כמי ששב ומונע את בנו מלהעניק משמעות

סמלית, טרנסצנדנטית, קולקטיבית ומכלילה לאלימות שממנה עומדים שניהם להיפגע בעקבות מכות מצרים. כך, למשל, בפרק 'ב. צפרדע', כשהבן מתאר את האימה שמטילה מכת הצפרדעים כאלימות ממוסדת וסמכותית שהיא 'כְּמֶלֶךְ בְּהוּדוֹ', מזדרו האב לתקן את דברי בנו ומבהיר לו שזוהי בסך הכול אלימות פרטית. היא אינה ביטוי צפוי מראש וטבעי של סמכות מלכותית אלא, כדבריו, 'אַתָּה, בְּכוֹרִי, תִּפְּיֵר הַשְּׁלַח בְּיָדוֹ'. כלומר אתה, הבן, תזוהה אותה לא על-פי הקשר חוקי, תרבותי וממוסד, 'כְּמֶלֶךְ בְּהוּדוֹ', אלא אך ורק כאשר יבוא אותו מלך ספציפי עם השלח הספציפי בידו כדי לפגוע בפועל בך, הבן הספציפי.

כשנכתב ופורסם הנוסח הראשון של פרק זה בשבועון השומר הצעיר ב־1939, עדיין לא ניתן בו ביטוי לניגוד בין הצפרדע כאויב ספציפי לבין הצפרדע כאויב טרנסצנדנטי. רק לאחר מכן, בימי השואה, כשעיבד אלתרמן את הנוסח המוקדם של השיר מ־1939 לקראת הכללתו בנוסח של הספר שהתפרסם ב־1944, הוא הציב במרכזו את הניגוד בין האויב הטרנסצנדנטי לבין האויב הספציפי. בנוסח מאוחר זה צירף אלתרמן שני בתים (ב ו-ג), והבליט בהם את אחדותה של הצפרדע ככוח הרסני:

צַפְרָדֵעַ, הַגְּלִי! מַלְכוּת לָךְ מִתְּחֵלָה;
צַפְרָדֵעַ חֲלָקָה! מַפְלֵצַת וּמְלַכָּה!
דַּלְגִי כַּפְרָשִׁים! רִירִית, גְּרוֹשֶׁת אָדָם!
צַפְרָדֵעַ, אֵת תִּרְשֵׁי עַמִּים וְשָׂרְבִיטָם!

וְהִיא עוֹלָה בְּשַׁעַט, וְהִיא תוֹפְקָה כְּשֶׁאוֹר.
וְהִיא כְּלָה אַחַת, וְהִיא רַבָּה מִסֵּפֶר.
וַיֹּאזֶר נֶשֶׂא מַעַב, וְלִילָה עַל גְּלוֹ...
אָבִי, קוֹרֵא הַבֵּן. בְּכוֹרִי, עוֹנֵה הָאֵב.⁷⁵

קביעות סוהפות אלו בדבר מהותה של הצפרדע הן ששימשו לאלתרמן רקע ובסיס ליצירת ניגוד חד וברור בין הצפרדע כאויב טרנסצנדנטי, האחראי להרס הכולל, לבין הציון המדויק של נפילת נוא-אמון באותו רגע קונקרטי, שבו יבוא המלך עם השלח בידו.

בנוסח המוקדם מ־1939 סיים אלתרמן את הפרק על הצפרדע בשורות הבאות: 'יָפָה היא, בְּנֵי בְּכוֹרִי, יָפָה היא נֹא-אָמוֹן / מוֹתָה, אָבִי, יוֹפֵעַ כְּמֶלֶךְ בְּהוּדוֹ... / אַתָּה, בְּכוֹרִי, תִּפְּיֵר הַשְּׁלַח בְּיָדוֹ'.⁷⁶ רק בנוסח המאוחר נוסף לבית זה ציון עובדת הריסתה של העיר, ובכך הועמד במרכזו הניגוד בין נקמה כללית, המכוונת נגד כל יושבי העיר, לבין

75. שירים שמכבר, עמ' 235.

76. נ' אלתרמן, 'ב. צפרדע, משירי מכות מצרים', השומר הצעיר, 1.9.1939.

גילוייה הפרטי של הנקמה, שפגיעתה באורח ספציפי ואישי בכן תתרחש רק כאשר הוא יוכל לזהותה ככזאת: 'בְּלִיל צְפָרְדֵּץ, בֶּן, קִרְסַת עֵיר אֲמוֹן. / מוֹתָה, אָבִי, יְבוֹא כְּמִלְךָ בְּהוֹדוֹ. / אֲתָה, בְּכוֹרִי, תִּפְכֵּר הַשָּׁלַח בְּיָדוֹ.'⁷⁷

ההבחנה של הנוסח המאוחר בין שתי הנקמות, בין שני סוגי אלימות - הפרטית והכללית - מעמידה בסימן שאלה את הטבעיות שבה ממוג הסמל הלאומי בין הפרטי לציבורי. הסמל הלאומי מגייס את הפרט למען הכלל על-ידי-כך שהוא מציג אותו כמרכיב אינטגרטיבי במכלול הגדול. ואולם, בהבחינו בין האלימות הפרטית לבין האלימות הכללית החדיר אלטרמן חיץ, מכשול, המחבל בטשטוש הגבולות ופוגע באפקט הטרנססצנדנטי, המטשטש, שאמורה ליצור ההסמלה. המתוך, שתורת הסמל של גיתה כה התאמצה להעלים, הועלה עתה אל פני השטח של הטקסט, ואילו הנפגעת העיקרית של התיווך המשבש הזה היתה הדמות הסמלית של הקורבן. שיבוש הקוהרנטיות של התבנית הסיפורית הקבועה של הקורבן, הממוגת בין המת כנפגע פרטי של אלימות לבין המת כקורבן, כנפגע קולקטיבי של אלימות, מערער את מעמדו של העיקרון הסמלי כשליט בלעדי בוירה של הרטוריקה הלאומית. המעבר החלק, הטבעי, לכאורה - המובן מאליו, בין הפרטי לבין הציבורי, נתקל בתיווכים ובחציצות המבחינים בין המת הפרטי לבין הקורבן הקולקטיבי. כך מפורק הסמל האמביולנטי והמטשטש בין התחומים לשני חלקים, ובמקומו מובלט הסימון האלגורי, הלא-טבעי, המחבר בין הפרט לבין האימה הכללית בדרך של הפשטה, של סימון ארצי. זהו סימון מקוטע, נעדר חזות אורגנית, ולכן גם נטול יכולת לשעבר את הפרט המוכה למערכת של סיפור לאומי.

בניגוד לסמל, האלגוריה מאפשרת לדבר על סבל האויב בנפרד מן הסבל היהודי, ולא כחלק ממכלול אורגני וטוטלי של אלימות בין יריבים, שכל צד בה מגדיר את משנהו. בכך היא גם מאפשרת להשעות את המחויבות הספציפית והמידית לסבל היהודי. לעומת הקריאה הסמלית, המהדקת והממרכזת, מציעים שירי מכות מצרים את הפרספקטיבה האלגורית המצומצמת של מה שהם עצמם מכנים, בשיר המבוא השלישי, 'השיר קטן-העין', כאשר הדובר בשיר מצהיר במפורש כי הוא עצמו עומד ליטול בידיו את סבלו של האב, כפי שהוא מיוצג ב'שיר קטן-עין' ההולך ונכתב:

בְּךָ נִבֵּט זֶה הַשִּׁיר קָטָן-עֵין
 כְּעֶכְבֶּר מִחֹשֶׁכֶת חָרוּ.
 הוּא שׁוֹמֵעַ בְּךָ אֵשׁ וְנִמִּים
 וּבְכִי אָב עַל גְּוִיַת בְּכוֹרוֹ.

נא-אֲמוֹן אֲפּוֹפֶת-צִלְמוֹת,
 אֵת בְּכִיוֹ שֶׁל הָאָב הַמֶּךָ

77. שירים שמכבר, עמ' 236.

בְּאֶחָד מִפְּרָחֵי אֱלֻמוֹת
בְּיָדִים מִמָּה אֶקַּח.⁷⁸

בניגוד לשיר המבטא פרספקטיבה רחבה, המכילה את שפע הפרטים ומעניקה להם משמעות בתוך תמונה כוללת, הרי שכאן מדובר בפרספקטיבה צרה של עכבר, המביט בסבל 'מחשכת חרו'. כך מתקבלת למעשה קריאה אלגורית, המוותרת על אינטגרציה ושעבוד מלא של פרטי המציאות. זאת ועוד, בתים ארס־פואטיים אלה באים מיד לאחר סיום שיר המבוא השני של הפואמה. בשיר זה נחשפים הכאוס והיעדרה של תמונת עולם יציבה וקוהרנטית, שבמסגרתה ניתן היה להנהיג דיבור סמלי המאחד את הפרטים לכלל מסמנים, 'אותות' בלשון השיר, שהם בעלי משמעות מוסכמת:

ובתפוח על ראשים, בְּאֶבֶן,
האותות שְׁנָרְאוּ בְּשָׁחוֹק,
ובבעור לעין־כל, כְּתֵבָן,
אמתות שְׁנָרְאוּ כְּחֶק --

-- גם לילה מְתַנְשֵׂא שְׁכוּחַ
וּזְמַנִּים נִקְרָעִים כְּסִגְר
וְאֶפְרָה מִתְעַרֵּב בְּרוּחַ
עִם אֶפְרָן שֶׁל בִּירוֹת כֵּל דוֹר.⁷⁹

עולם כאוטי כזה אינו יכול להיות מיוצג באופן סימבולי. האפשרות לייצגו ייצוג סמלי מתנפצת לרסיסים, ואתה היכולת הפיגורטיבית לארגן את המציאות ולנכסה לטובת תבנית שלמה וסמכותית. לנוכח הרוע הכאוטי הזה של ימי השואה מרים אלתרמן את ידיו ומציע את המבט האלגורי כמבט מפורק, מקוטע. אל מול האלימות המסיבית של מלחמת ההשמדה מעמידים שירי מכות מצרים את 'הפרגמנטציה האלגורית הבלתי מוגבלת כדיוקן קפוא של אימה, כחקיקה של הבדל מוחלט [מן המציאות הירועה], שמציג לראווה עולם של הריסות שנוטש את הממדים הרוחניים הטרנסצנדנטיים של הסבל ומייצג באופן חומרי את המת ואת הגוף הסובל'.⁸⁰

הפרגמנטציה האלגורית ניכרת בשינוי החד שהתחולל בפואמה בעת המעבר משלבי כתיבתה המוקדמים, בתקופה שלפני המלחמה ובשנותיה הראשונות, ועד לעיבודה הסופי ב־1944. לעומת הלשון הסוחפת והרטורית כל־כך שבאמצעותה מנוסחת בשיר 'ג. כְּנִים' התביעה לספציפיות בנוסח המוקדם:

78. שם, עמ' 231.

79. שם, עמ' 230.

80. Christine Buci-Glucksmann, *Baroque Reason: The Aesthetics of Modernity* (tr. Bryan S. Turner), London-New Delhi 1994, p. 69

בְּכוֹרֵי, בְּכוֹרֵי הַבֶּן, לֹא בָּא נֶקֶם עַד נֶפֶשׁ.
 אֵין דִּי לוֹ, בְּנֵי בְּכוֹרֵי, בְּנֶפֶשׁ תַּחַת נֶפֶשׁ.
 פְּרוֹטְרוֹט תַּחַת פְּרוֹטְרוֹט. טַפִּים טַפִּים עַד יָם.
 כִּי שָׁבַע יִשָּׂא. וְשָׁבַע עוֹד יָקָם.⁸¹

הרי שבנוסף המאוחר מובלטת המגמה האנטי-טרנסצנדנטלית. סולק לחלוטין הצירוף 'ושבע עוד יקם', המבליט - באמצעות עיבוד מקורו המקראי, המאפיין את דמותו של הצדיק (כי שבע יפול צדיק וקם', משלי כד:טז) - את מחזוריות האסון והגאולה. כמו כן, הרטוריקה המכלילה של הנוסף הראשון הומרה בתביעה שהמכות יפגעו ברכיבי הגוף הקונקרטיים, תוך התרסה נגד ייצוגם הסימבולי: הנקמה, מבהיר האב לבנו, אינה מסתפקת בנפש תחת נפש, אינדיבידואל תמורת אינדיבידואל, אלא מפרקת את נוכחותם כדמויות שלמות והופכת להיות נקמה הפוגעת באיבר תחת תחת איבר:

בְּכוֹרֵי, בְּכוֹרֵי הַבֶּן, לֹא בָּא עוֹד גָּמוּל עַד נֶפֶשׁ.
 אֵין דִּי לוֹ, בְּנֵי בְּכוֹרֵי, בְּנֶפֶשׁ תַּחַת נֶפֶשׁ.
 עוֹד תַּחַת עוֹד יָקָח. שְׁמוּרָה תַּחַת שְׁמוּרָה.
 כָּל אֶצְבַּע תִּגְבֶּה. כָּל שֵׁן, כָּל שְׁעָרָה.⁸²

החיבור בין הדמויות הפרטיות של האב והבן לבין הגורל הקולקטיבי של תושבי נוא-אמון הוא חיבור המציג את הדמות הפרטית כאלגוריה לסבל הכלל-אנושי. ואולם, המעבר מן האדם שבשיר למהות האוניברסלית של הסבל מיוצג בשיר שוב ושוב תוך התרכזות בפרטי-פרטיו של הגוף. כאובייקט הסופג את הנקמה האלימה מפורק הגוף האנושי לחלקים. אך ככל שהגוף מפורק יותר כך הוא מתמוסס כאובייקט של נקמה, ותשומת הלב מוסבת לעצם הקישור האלגורי בין האדם הפרטי לסבל הכללי, להיותו של הקישור הזה לא טבעי אלא ארעי ומלאכותי.

ט. הנקמה האקראית

בכתבו את הפואמה מנקודת מבט של חולשה מופלגת שב והפך אלתרמן את המעבר מן המקרה הפרטי אל המשמעות הכללית הלאומית למעבר מלאכותי, משובש, מקרי, שרירותי, ובעיקר בלתי מתוכנן. חוסר התכנון מובלט בהיעדרה של יד מכוונת המסוגלת לקבל על עצמה את האחריות והסמכות לבניית דמות הקורבן הלאומי. החיץ - התיווך המתמיד בין המת הפרטי לבין המת הלאומי - מפריע תמיד ומשבש את יצירתו של קורבן לאומי. לפיכך אין בפואמה אף לא מקום אחד שבו היא מעניקה למעשה האלימות מזה, ולסבלו של הנפגע מזה, משמעות כללית שהיא תוצר של

81. נ' אלתרמן, 'ג. כנים, משירי מכות מצרים', השומר הצעיר, 1.9.1939.

82. שירים שמכבר, עמ' 237-238.

תכנון מקיף וסמכותי. זו הסיבה לכך שהדרך לפירוק הייצוג הסמלי של הקורבן אינה עוברת דרך קורבן נבחר, מתוכנן, אלא דווקא דרך הנפגע האקראי, החף מפשע. כך, למשל, בשיר 'א. דם' פורץ הבן בזעקות שבר ובקריאה לעזרה, ואילו האב, בתשובתו לבן, מצביע בסופו של דבר על כך שאין מדובר באלימות מכוונת ותכליתית נגדם, וששניהם הם בגדר נפגעים אקראיים. הבן נזעק לגוכח צמאנו למים שהפכו לדם. הוא מקווה כי האב יבהיר לו את פני הדברים ובכך גם יושיע אותו, אך האב מסביר לו, בתהליך הדרגתי, כי בסופו של דבר ייפגעו שניהם לא מתוך כוונת מכוון אלא באורח עיוור.

גם במקרה זה, ההתחזקות אחר הדרך שעבר אלטרמן מאז כתיבת הנוסח המוקדם של השיר ועד לכתיבת הנוסח של ימי השואה ב-1944 ממחישה את התמורה שחלה בעיצובה המחושב של תמונה זו לצורך ייצוג הרוע כמשהו שאינו תוצר של כוונה מחושבת גיכרת לעין. הנוסח הראשון של 'א. דם', שפורסם ב-1 בספטמבר 1939, היום שבו פרצה מלחמת העולם השנייה, הסתיים בבית הבא:

אָבִי, אִין קֶץ אָבִי, אִין קֶץ לְצִמְאוֹן.
יָפֵה הָיָא, בְּנֵי בְּכוֹרִי, יָפֵה הָיָא נֶאֱמָוּן.
מִימֵיהּ, אָב תַּנּוֹן, פִּשְׁתֵּר בְּכַדָּם...
דְּמֵיהּ, בְּנֵי בְּכוֹרִי, פִּשְׁתֵּל בְּנָקָם.⁸³

לשמע תחינות הבן הצמא מנסה האב להסיח את דעת בנו באמצעות דברי הלל ליופיה של נוא-אמון. אך גם לאחר שבבית הקודם הבהיר האב לבן כי 'בְּכוֹרִי, בְּכוֹרִי תַבָּן, לְדָם הָיוּ הַמַּיִם' וכי 'תְּשַׁכּוּ עִמָּקֵי הַבְּאֵר, אֲדָמוּ עֵינֵי הָעִיר', מתעקש הבן הצמא כי מי העיר טהורים 'פִּשְׁתֵּר בְּכַדָּם...'. לעומת תמונת הבאר שחשכה משתמש הבן בתמונת הבוקר ומדמה את מי העיר לשחר המשתקף או שוכן בכדי המים. בכך הוא מדמה את כלל המים למי הכדים, שעל-פי הנחתו-משאלתו נותרו טהורים. בתשובתו מתעלם האב מטענת הבן, ותוך כדי הישענות דמגוגית על ההקבלה הצלילית הוא ממיר את 'מימיה' של הבן ב'דמיה', ומדמה את הדם שבעיר לנקמת האריה. בנוסח מוקדם זה, בהתייחסות לבן כאל מי שנעדר תחושת מציאות נכונה ואינו מבחין כי מדובר בנקמה, ביסס אלטרמן בדברי האב את האנלוגיה של האירועים האקטואליים למכות מצרים המקראיות כהקבלה בינארית פשוטה וחד-ממדית: בשני המקרים מדובר בנקמה באויבים.

אך כל זה עבר שינוי מרחיק לכת כשעיכד אלטרמן את הבית הזה לקראת הכללתו בנוסח הסופי של הפואמה:

אָבִי, אִין קֶץ, אָבִי, אִין קֶץ לְצִמְאוֹן.
פּוֹכֵב גְּרִים, בְּכוֹרִי, זֹהָר עַל עֵיר אָמוֹן.

83. נ' אלטרמן, 'א. דם, משירי מכות מצרים', השומר הצעיר, 1.9.1939.

מִימִיָּה, אָב, קָמִים כָּאֵשׁ בְּכִדְיָהֶם.
דְּמִיָּה, בֵּן, סוּמִים וְאָנוּ בִּידֵיָּהֶם.⁸⁴

עיקר עניינו של העיבוד המאוחר היה בהבלטת פעולתו הלא-מכוונת של הנוקם. עתה, במקום להסיח את דעת הבן באמצעות אמירת דברי הלל ליופיה של העיר, כדרך שעשה בנוסח המוקדם, מבליט האב את נוכחותו של גורם זר, 'כוכב גרים'. בכך מנסה האב להבהיר לבנו את זהותו של הנוקם בתוך שהוא מפתח באוזניו את אמירת הדובר הכללי של הפואמה בתחילת הפרק שבנוסח המאוחר: 'דָּרְךָ פּוֹכֵב הַגֵּר / וְאוּרוֹ לֹו כָּאֵשׁ פְּנֵי אֲגָמִים וּבְאָר'. לשם כך הוא אף כולל בדבריו שחזור דרמטי של מסלול הפגיעה, שבמהלכו 'הִפָּה שְׁנֵי זוּהָר פְּנֵי יִשְׁנִים וְעָר'. אך הבן הסובל מתעלם מדברי האב, ובתגובתו אין הוא מקשר בין סבלו שלו לבין הגורם לסבלו. במקום זאת בוחר הבן להגיב רק על אפיונו של האב את כוכב הגרים כזוהר. הוא משתמש בתכונת הזוהר של הכוכב רק כדי לתאר את השתקפותו בדם שבכדים, ובאמצעות פריפריה (עקיפה) מטונימית הוא מתאר את הדם כמים אשר 'קָמִים כָּאֵשׁ בְּכִדְיָהֶם'. אך תשובת האב מחזירה את הבן לשאלת פעולתו של הנוקם הגורם לסבל, ובעשותו כן מטעים האב את האקראיות של הטלת הסבל, שכן דמי העיר 'סוּמִים וְאָנוּ בִּידֵיָּהֶם'. בכך מבהיר האב לבנו כי שניהם ייפגעו מדמיה הסומים של העיר, ולא מתוך כוונת מכוון.

גם בנוסח המוקדם של 'ג. כנים' מ-1939 מסתמנת מגמה דומה. בנוסח זה פתח אלתרמן את הפרק בבית הבא:

שְׁנוּאָה אֶת, נֹא-אֲמוֹן, וְלֹא שְׁנֵאת חֲנָם.
שְׁנוּאָה אֶת. כִּי־שִׁימוֹן תִּפְּהָ בְּךָ הַכְּנָם.
לֹא חָרַב בְּךָ תִּשְׁכֶּר. לֹאֵט וּלְאִין רַחֵם
תִּפְּהָ הַמִּשְׁטָמָה. שְׁנוּאָה אֶת, עִיר וְאָם.⁸⁵

הפנייה לנוא-אמון כאל ישות אנושית שנואה חוזרת גם בנוסח המאוחר של 1944. בשני הנוסחים מדובר בהטחה כלפי אויב קולקטיבי. אך לעומת הנוסח הראשון, שבו מודגש קיומה של סיבה לשנאה ('לא שנאת חינם'), הנוסח השני מוחק את קיומה של הסיבה. הנוסח של 1944 מאפיין את השנאה - באמצעות טאוטולוגיה - כמתקיימת בזכות עצמה ('כדרך השנאה, שנואה את'), וכך גם את היעדר ההתכוונות של הכינים, המכות את נוא-אמון בעיוורונה:

שְׁנוּאָה אֶת, נֹא-אֲמוֹן, עֶפֶר הָאָרֶץ קָם
וְיָחִי וַיַּעֲלֶה בְּךָ וַיִּכְסֶּה כְּנָם.
וּכְמוֹ עוֹר יִפְּךָ, בְּלִי קוֹל וּבְלִי רַחֵם,
בְּדֶרֶךְ הַשְּׁנָאָה. שְׁנוּאָה אֶת, עִיר וְאָם.⁸⁶

84. שירים שמכבר, עמ' 234.
85. נ' אלתרמן, ג. כנים, משירי מכות מצרים, השומר הצעיר, 1.9.1939.
86. שירים שמכבר, עמ' 237.

י. פריעת מחזור העונש והגמול

בפרק על מכת השחין אומר הבן לאביו כי הירח מתבונן בו אישית ('ועל ריסי שוחק'), ואילו האב מבהיר לו כי מבטו של הירח הוא מבט כללי, הניבט ממרחק אל כל נער קטן. בכך אמנם חוזר האב ומודה בקוצר ידו ובתבוסתו לנוכח המכות הניתכות עליו ועל בנו, אך עם זאת, בכשלונו הוא מבקש להעניק לבנו גם תקווה, זוהי אמנם תקווה מוגבלת בהיקפה, אך בכל זאת יש בה כדי להצביע על אפשרות של היחלצות ממעגל האלימות שבתוכו נתונים כל הצדדים המעורבים. את התקווה הזאת מנסה האב לבסס באמצעות ערעור על תפיסת מעגל האלימות מבעד לפריזמה הדומיננטית של דמות הקורבן הקולקטיבי. זהו מי שנבחר להיפגע, זה המזוהה כקורבן מפני שהוא מושא של אלימות תכליתית, מכוונת, המעניקה לו בתוך הקולקטיב מעמד של נבחר וראוי, של מת כמייצג של קולקטיב, ולא של מת לעצמו.

בערערה על דמות הקורבן הראוי מפרקת הפואמה את הסיפור המקראי של מכות מצרים כסיפור מחזורי של חטא והגמול עליו, חטא והגמול עליו – וחוזר חלילה עד מכת בכורות. הקורבן הראוי מקבל את הסמכות ואת המשמעות הקורבנית שלו בקולקטיב כיוון שהוא חלק ממעגל של חטא וגמול. עובדת היותו קורבן – כלומר סובל פרטי שמייצג קולקטיב – גם היא מצדיקה את הימשכות מעגל האלימות, שכן החטא כלפיו יגרור בעקבותיו את הגמול מטעם הקולקטיב של האויב, וחוזר חלילה. המחזוריות של חטא-גמול משמרת, אם כן, את זירת העימות בין המחנות הניצים בשמרה את מעמדם של הקורבנות כמייצגיו של סבל קולקטיבי.

כבר בשני הפרקים הפותחים את הפואמה מועלה לדיון ונבחן עצם השימוש בנוא-אמון כמופת נצחי של נוסחת החטא והגמול עליו. שני הפרקים בנויים כסדרת פניות לנוא-אמון, המוכתרת בהם כעדה נצחית למחזוריות הבלתי פוסקת של חטא ונקמה. גם האשמה הולכת ומתמקדת בניציגי החברה, החל בחוזים המטיפים וכלה בשרים ובמלך:

וּנְקָץ אֶסְפָּסוּף הַפֶּלֶךְ
 וְקוֹלֵר הָאֲשָׁמָה עֲמוֹ
 לְתִלּוֹתוֹ בְּשָׂרִים וְמֶלֶךְ
 וּלְפָרְקוֹ מִצְוֹאֲרֵי עֲצָמוֹ.⁸⁷

בכך מוצגים החטא, ואתו גם הגמול שבא בעקבותיו, כתופעות המייצגות את הקולקטיב. אך המחזוריות המייצגת הזאת עוברת בפואמה תהליך שיטתי של פירוק. המופת של נוא-אמון מופיע בשיר כדגם ששב ומציג לפני תבל את 'חזיון הגמול'. ואולם, כפי שטוען אלי שביד, 'יש משהו ממראית הפנים התסודה ב'הצגה' זו של

"חזיון הגמול" האכזרי.⁸⁸ ולכן גם מוסר ההשכל המופק שוב ושוב מן הדגם הקדום של גוא-אמון הוא של מעשה כפוי ונלעג של החוזים החובטים בתבל כדי 'להוסיף על מכות מצרים / אַתְּ עָנָשׁוּ שֶׁל מוֹסֵר הַשֶּׁפֶל.⁸⁹ כשעיבד אתרמן את הנוסח הראשון של שיר הפתיחה לשירי מכות מצרים,⁹⁰ שפורסם בתו שין גימל, שנתון דבר, לשם הכללתו בספר, הוא צירף לו בית גוסף, שהבליט את הסדר המוסרי שנפרע ושבמסגרתו הנקמה, היוצאת מן הכות אל הפועל, מתגלה כאחיות עיניים בטולת שחר:

וּבְהַכּוֹת עַל רְאשֵׁים, כְּאַבֵּן,
הָאוֹתוֹת שֶׁנָּרְאוּ כְּשִׁחּוֹק,
וּבְבַעוֹר לְעֵין-פֶּל, כְּתֵבֵן,
אֲמַתּוֹת שֶׁנָּרְאוּ כַחֵק --.⁹¹

גם האב והבן מוצגים כמי שחורגים מן המעגליות של העונש והגמול. ואכן, שיאו של הפירוק מתרחש במכה העשירית, מכת בכורות, כאשר האב מכין את בנו לקראת מותו בטקסיות גלויה הנערכת במתכונת של עקדת יצחק. כל השיר הוא, לכאורה, סדרה של הכנות לקראת יצירת הקורבן המיתי הנעקד, המת-החי, שאמור, בסופו של דבר, להינצל מן העקדה: הדובר של הפואמה ובעקבותיו האב והבן נערכים לעקדת הקורבן. הדובר קורא מחדש לגיבורי המכות, לשליחי הנקמה, לקחת חלק במעשה הנקמה התכליתי:

כּוֹכֵב גְרִים, חֹזֵר. תִּלְבֵּשׂ אֲמוֹן שְׁנִי.
צְפַרְדֵּעַ, בַּת מְלָכִים, עַל הַחֹמוֹת חֲנִי.
עֶפֶר הָאָרֶץ, קוֹם וּכְמוֹ חַי הַבֵּט.
חִלְדַת הַבֶּרֶךְ, עֲמִדִי. כְּלֶכֶם קְרוּאִים לְעַתָּה!⁹²

בקריאה למכות לקראת הילוך חוזר שלהן, לקראת פגיעתה של מכת בכורות לבוכח 'קהל גדול ורב', מעניק להן הדובר של הפואמה מעמד תאטרלי של הצגה, של משחק, ולא של אירוע ממש.⁹³ העלאת הבן לקורבן מוכרזת בדברי האב: 'בְּכוֹרִי, בְּכוֹרִי, הֵבֵן. עֶפֶר, כּוֹכֵב וּבְכִי, / נִתְּנוּ לָנוּ תֵּבֵל שֶׁל אֲשֶׁר עוֹ מִבְּכִי, וְכֵן: 'עֶפֶר, כּוֹכֵב וּבְכִי, הֵם כְּתֵבֵת הַפְּסִים'⁹⁴ - המסמנת, כרגיל, את נבחרותו של הקורבן.

88. א' שביד, 'שירי מכות מצרים', ניב הקבוצה, ד, 2 (1955), עמ' 383.
89. שירים שמכבר, עמ' 229.
90. ג' אתרמן, 'פתיחה לשירי מכות מצרים', תו שין גימל, שנתון דבר, תל-אביב תש"ד, עמ' 83-84.
91. שירים שמכבר, עמ' 230.
92. שם, עמ' 251.
93. כנעני, 'על קו הקץ', בינם לבין זמנם, עמ' 231; זיוה שמיר, עוד חוזר הניגון, עמ' 304-308.
94. שירים שמכבר, עמ' 251-252.

לכאורה, שוב מופיעה לפנינו הדמות הסמלית של הקורבן, קורבן העקדה או הקורבן הנוצרי, החף מפשע, שסבלו גואל גאולה אוניברסלית את כלל האנושות.⁹⁵ אלא שבהמשך להעמדת הפנים התאטרלית של ההילוך החוזר של המכות מעורערת דמותו הסמלית של הקורבן, וגם דרמת העקדה כולה נקטעת באחת: הציפייה הדרוכה להתגלות האלימות הסמכותית של מכות מצרים, שבמסגרתן יהפוך המוות הפרטי של הבן לסמל קולקטיבי של קורבן, מוצגת בשיר כציפיית שווא. האב והבן משתתקים. דיבורם, שהעניק עד כה משמעות למעשה האלימות, נפסק בחדות, ועמו נעלמת גם הסמכות האלימה של האל. את מקום האלימות הסמכותית של האל תופסת דרמה משפחתית פרטית, שבמהלכה צונח האב על בנו. האלימות היא אלימות פרטית של אב כלפי בנו ולא אלימות של האב כנציג המוסר הקולקטיבי. במקום להציג מימוש פרטי של צו קולקטיבי, שבמסגרתו מוצדקת הריגתו של הבן בידי האב כביטוי סימבולי לעיקרון הקולקטיבי של הגמול המקראי, של פוקד חטא אבות על בנים, מערער אתרמן על עקרון ההצדקה הזה, והאלימות האלגורית מוצגת כאלימות שרירותית שאינה מתורגמת למעשה בעל משמעות מוסרית קולקטיבית.

הצגה פרטית ואקראית זו של האלימות יכולה, אם כן, לשמש מפתח לפרדוקס המוסרי שביסוד הפואמה. שכן כפי שמסתבר, תקוותם ודרך פעולתם האפשרית של החלשים והמובסים אינה במעשי גמול ונקמה במי שפגעו בהם, אלא דווקא בגרימת סבל בלתי מוצדק. הדרך היחידה שבאמצעותה יוכלו החלשים לפרוץ את מעגל האלימות הפועל נגדם ומשמיד אותם היא לא בגרימת סבל לאויביהם, כתגובה צודקת וכגמול לחוטאים נגדם, אלא דווקא בגרימת סבל אקראי, סבל הנגרם שלא בכוונה ולכן גם ללא הצדקה. האפשרות כי שני הצדדים יפנימו דפוס זה של סבל אקראי, סבלם של הנפגעים באקראי, מערערת את ההצדקה המוסרית של מעגל האלימות, מפוררת את צידוק הסיפור המתוזרי של חטא ועונש, ומחבלת בתהליך הפיכתה של האלימות השרירותית למעשה מוסרי, מוצדק וראוי:

גא־אָמֹן אָפּוּפ־צֶלְמֹת,
אֵת בְּכִיוֹ שֶׁל הָאָב הַפֶּן
כְּאֶחָד מִפְּרָחֵי אֵלִמֹת
בְּיָדִים מִמֶּה אֶקֶח.

וְהַפְּרַח נֶחֱר מִיָּשָׁן,
אֶךְ נוֹצֵץ הוּא וְלֹא יוֹעֵם.
כִּי רַבִּים, סוֹפְדֵי מַת בְּחֶשֶׁךְ,
הָאִירוּהוּ בְּדָם עֵינָם.

כִּי צְדִיק בְּדִינוֹ הִשְׁלַח,
אֶךְ תָּמִיד, בְּעֶבְרוֹ שׁוֹתֵת,

95. א' שביד, 'שירי מכות מצרים', ניב הקבוצה, ד, 2 (מרס 1955), עמ' 386; אידה צורית, הקורבן והברית, עמ' 119.

הוא מְשַׁאֵר, כְּמוֹ טַעַם מֶלֶח,
אֶת דְּמַצַּת הַתְּפִיִּים מִחֶטְא.⁹⁶

הפגנת התקווה הנצחית באמצעות האלגוריה של הפרח הנוצץ לעד מגומקת ומוסברת באמצעות טענה מוסרית פרדוקסלית: התקווה נשמרת דווקא מכיוון שהשלח פוגע באקראי גם בהפיים מפשע. באמצעות שימוש בלשון גלויה של 'כי' מגמק ואת השיר במפורש: מנקודת מבטו של החלש והמתפורר, אפשרות הפעולה והתקווה שנתורה לו היא למוטט את מעמדו המייצג של הקורבן. ואכן, באמצעות האנלוגיה ההיסטורית האלגורית והלא-בינארית שלו חושף השיר, ובכך גם מבקר, את התבנית של נקמה הדדית של 'חטא ודין' כמנגנון המייצר בשני המחנות הניצים קורבנות מייצגים, נבחרים, מתים שעברו טרנסצנדנציה קולקטיבית. נקמה וגמול אינם מתקיימים לעצמם, כאקטים אלימים עצמאיים, אלא מופיעים כתגובה, כלומר - מתווכים באמצעות אלימות שנוקטים אחרים. כפי שהראה רנה ג'יראר בעבודותיו על הדינמיקה התרבותית של הקורבן, התשוקה והרצון לאלימות הם תמיד תגובה לאלימות, חיקוי של אלימות של אחרים:

חיקוי הוא מקור לקונפליקט מתמשך. הפיכת תשוקה של מישהו להעתק של תשוקה של מישהו אחר מביאה בהכרח ליריבות. ואילו יריבות, פְּתוּדָה, הופכת תשוקה לאלימות.⁹⁷

ועוד טוען ג'יראר:

האופי המחקה של האלימות הנו גלוי ביותר בפועל באלימות גלויה, שבה הוא רוכש לו את השלמות הצורנית שהיתה לו כבר קודם לכן. בנקמת הדם יש תמיד אקט אחד של רצה, אשר מבוצע באותה דרך ובשל אותן סיבות, בחיקוי נקמני של רצה קודם. [...] והיא עוברת מדור לדור. ובמקרים אלו, מושלמותה והחיקוי התוקפני שלה נהיים שרשרת של תגובות נקמה, שבה מוגבלים בני האדם לחזרה המונוטונית של רצה. נקמה הופכת אותם לכפילים.⁹⁸

בנאמנותה לעקרון האלימות כחיקוי לאלימות שבה הקהילה ומשכפלת את העיקרון המוסרי של הסיבתיות המעגלית של החטא והגמול. המוצא של הקהילה ממעגל זה של אלימות הוא הקרבת קורבן, שכן גם הקרבת הקורבן בידי הקולקטיב אינה בגדר אלימות סתמית, עצמאית ומבודדת, אלא חיקוי לאלימות, ובמקרה זה תגובה לאלימות שהתפתחה בקרב הקולקטיב ואשר הקורבן בסבלו אמור לטהר אותו מן האשמה לאלימות הזאת. האלימות כלפי הקורבן מטילה עליו את האשמה של הקולקטיב, וכך - בייחוס האלימות שלו לגורם שמחוצה לו - מכפר הקולקטיב על

96. שירים שמכבר, עמ' 231. הדגשת המעתיק.

97. R. Girard, *Violence and the Sacred* (tr. P. Gregory), Baltimore 1977, p. 169.

98. R. Girard, *Things Hidden Since the Foundation of the World* (tr. S. Bann and M. Metteer), Stanford, CA 1987, p. 12.

עוונותיו ומייצר דימוי עצמי של קהילה חדשה ומוסרית. אך כדי לנקות את עצמה ולהסיר מעצמה כל אשמה על הקהילה החוטאת לייחס לקרבן את כל האשמה (בלא לחלוק אותה עמו), ולשם כך עליה להטיל את האשמה דווקא על קורבן שהורחף ונחף מכל אשמה, כמו יצחק הנעקד או ישו הנצלב.⁹⁹

לפי היגיון תרבותי זה, וכפי שאכן פועלת האנלוגיה ההיסטורית ההטרונגית של שירי מכות מצרים, את המלחמה באלימות המעגלית של פשע-גמול-פשע-גמול אי אפשר לנהל בדרך של תגובה אלימה, שתגרור תגובת נגד של חיקוי נוסף של האלימות ותהווה תרומה נוספת למעגל האלימות, אלא דווקא להפך: באמצעות פירוק דמותו של הקורבן החף מפשע המטהר את הכלל. כדובר מעמדת חולשה ביקש אלתרמן לפורר את ההיגיון המזין את מעגל האלימות המתקיים בין מחנות ובין קולקטיבים. הדרך להפסיק מחזוריות זאת היא, כאמור, דווקא באמצעות הפגיעה האקראית. בכך נשלל המעמד הייצוגי של הפוגע הנוקם, וכמוהו גם המעמד הייצוגי של הסובל והנפגע. משניהם נשלל מעמד הקורבן והמקריב בשם הקולקטיב. ברגע שבוטלה ההבחנה בין המת המיוחס, הקורבני, לבין המת האקראי, נוטרל הפוטנציאל הטרנסצנדנטי של המוות. המוות כבר אינו דבר מיוחס, וככזה הוא מאבד את כוחו כמכשיר סימבולי בשירות הקולקטיב. הדמוקרטיזציה של המוות מראה שגם המת המיוחס הוא קודם כל חלק מקהילת המתים כולה. הוא מוחזר לקהל בני התמותה במובן האוניברסלי של המילה, וניטל ממנו המעמד המיוחס של מייצג, שהוא יותר מאשר בשר ודם.

תחת פגיעה באויבים האשמים ממליצים שירי מכות מצרים דווקא על מאבק באויב באמצעות פגיעה אקראית – זו הפורעת את תמונת העולם הקוהרנטית שבה המת היחיד אמור למלא תפקיד קולקטיבי דתי או לאומי מוגדר, ושאיננה ביטוי ישיר של מעשה נקמה תכליתי, המחקה את אלימות האחר. דווקא הפגיעה האקראית היא הנושאת עבור החלש את התקווה שיהיה בכוחו לפרוץ את המעגליות המחזורית של אלימות המחקה אלימות, של הפשע והנקמה שבאה בעקבותיו – וחוזר חלילה.

האנלוגיה ההיסטורית ההטרונגית, הלא-הגמונית, שמייצרים שירי מכות מצרים מצביעה על כך שדווקא ממקומו של החלש, של מי שלא נותר לו דבר, נוצרת האפשרות להילחם באלימות באמצעות תקיעת מקל בגלגל האלימות המסתובב. הדרך למאבק באלימות הקולקטיבית, המייצרת את הקורבן הייצוגי, אינה אפוא באמצעות חבירה לאלימות ההגמונית, הייצוגית, המייצרת קורבנות חדשים, אלא דווקא על-ידי קטיעת המחזוריות של מעשה האלימות שנעשה בשמו של קולקטיב – ושל הגמול עליו, שגם הוא נעשה בשמו של קולקטיב.

לפיכך, 'בכיון של האב תמך / כְּאֶחָד מִפְּרָחֵי אֱלֻמֹּת' הוא בכי אקראי, השייך לנצח

99. על הקורבן ראה במיוחד: R. Girard, *Violence and the Sacred*: idem, 'The Plague in Literature and Myth', *To Double Business Bound: Essays on Literature, Mimesis and Anthropology*, Baltimore 1978, pp. 136-154 [להלן: 'The Plague']

ולאלמוות, ואינו תוצר בעל משמעות של קולקטיב היסטורי מסוים. האקראיות של הבכי היא המערערת את משמעותו הקולקטיבית, והיא המציגה את התקווה האוניברסלית של הפרח הנצחי כתקוותו של מי שחורג מן המעגלים הקולקטיביים והמתזוריים של עימות כוחני.

בכך רוכשים להם הבכי של האב המך, וכמותו גם אלמנטים אחרים בשיר, מעמד של ייצוג אלגורי. זהו ייצוג של סבל אקראי, שאינו מקושר למערכת סמלית אינטגרטיבית ואינו יונק את משמעותו ממיקומו הלאומי והקולקטיבי. בכך הם מתאימים לדפוס הייצוג האוהד והמודהה שהעניק אלטרמן לדרך שבה מאופיינת האלימות בדברי האב והבן, השייכים לקהילת האויבים. כך, למשל, בשיר 'א. דם', משנה האב בהדרגה את דבריו על האלימות המתוכת להסבר על האלימות האקראית: תחילה הוא טוען כי המים שהוא מבקש לשתות כבר אינם מים אלא מים שהפכו לדם. אחר־כך הוא רומז שלדם אחראים העברים, שכן כוכב גרים זוהר על העיר, ורק בסופו של השיר הוא מודה באוזני בנו כי הדם יפגע בו ללא מתווך מוכר ואחראי אלא באקראי:

סְחַרְחַר אָנִי, אָבִי, סְחַרְחַר לֹא מִפְחֹל.

נָחַר אָנִי, אָבִי, נָחַר אָנִי כְּחֹל.

חִבְקֵנִי כְּבִיּוֹם שֶׁד. סִמְכֵנִי עַד אֶבֶר.

סִמְכֵנִי, אָב, בְּנִטְף מַיִם מִן הַפֶּד.

בְּכוֹרִי, בְּכוֹרֵי הַבֵּן, לְדָם הָיוּ הַמַּיִם,

כִּי דָם טְהוֹר, בְּכוֹרִי, כִּי דָם שִׁפְךָ פְּמַיִם.

חֲשָׁכוּ עֵמְקֵי הַבְּאֵר, אֲדָמוּ עֵינֵי הַבְּעִיר,

כִּי דָם הָיָה בְּעִיר וְלֹא חֲרָדָה הַעִיר.

אָבִי, אֵין קֵץ, אָבִי, אֵין קֵץ לְצַמְאוֹן.

כּוֹכֵב גְרִים, בְּכוֹרִי, זוֹהַר עַל עִיר אֲמוֹן.

מִימֵיהָ, אָב, קָמִים כְּאֵשׁ בְּכַדְיָהֶם.

דְּמִיָּה, בֵּן, סוּמִים וְאֵנוּ בִּידְיָהֶם.¹⁰⁰

בריונה במכות מצרים העמידה נחמה ליבוביץ' זה מול זה שלושה מדרשים הדנים במכת הדם, והצביעה על כך שרק אחד מהם תופס את תכלית המכה כאמצעי חינוכי לתכרה בגדולת האל (שמות רבה ט:ח) ואילו שני המדרשים האחרים (משנת ר' אליעזר יט; ולקח טוב) רואים את המכה כגמול של מידה כנגד מידה. בהקשר זה הביאה ליבוביץ' גם את עמדתו של אלטרמן בשירי מכות מצרים, וציינה אותה כעמדה הרואה במכות אקט של נקמה, כדרך שבה הן מוצגות גם במדרש לקח טוב. לפיכך, את השורות 'סִמְכֵנִי, אָב, בְּנִטְף מַיִם מִן הַפֶּד.' / בְּכוֹרִי, בְּכוֹרֵי הַבֵּן, לְדָם הָיוּ

100. שירים שמכבר, עמ' 233-234.

הַמַּיִם, / כִּי דָם טְהוֹר, בְּכוֹרֵי, כִּי דָם שֶׁפָּרַךְ בְּמַיִם' (ההדגשות שלי, ח"ח) היא מפרשת על-פי דברי מדרש לקח טוב: 'לפי ששפכו דמם של ישראל כמים, נהפכו לדם יאוריהם ונוזליהם בל יִשְׁתַּיֶּן' (תהילים עח:מד).¹⁰¹

ואולם, קריאת שורות אלו בהקשר הכללי של הפרק יכולה לגלות כי בסופו של דבר עמדתו של אלתרמן הפוכה בתכלית. אמנם בחלקו השני של הבית הוא מגולל את פרשת התנהגות העיר בעת שנשפך דמם של העברים: 'כִּי דָם הָיָה בְּעִיר וְלֹא חָרְךָ הָעִיר'.¹⁰² ובבית הבא מוסיף הבן וזועק את סבל הצמא שלו, והאב שב ומזכיר את הגרים - כאן העברים, 'האחרים' של המצרים, שכוכבם 'זוהר על עיר אמון' - כמי שנושאים באחריות לסבלו של הבן. אך כל המבנה הזה, הרומז לנקמתם של העברים בבן ובאב, מתפרק באחת בשתי השורות האחרונות של הפרק: 'מִימֵיךָ, אָב, קָמִים כְּאֵשׁ בְּכַדֵּיָהֶם. / דְּמֵיךָ, בֶּן, סוּמִים וְאֵנוּ בְּיַדֵּיהֶם'.¹⁰³

סדרת ייצוגי הדם הרמוזים, כביכול, להיותו נקמה על שפיכת דם העברים מתגלה בעת רק כשלב בלקת החינוכי שמנחיל האב לבנו. הטענה כלפי העיר שלא חרדה בעת ששפכו את דם העברים מובחנת כעת מן הטענה בדבר גורלם הפרטי של הבן והאב. 'דמיה' של אמון הם סומים, ופגיעתם באב ובבן היא אקראית ואינה מכוונת אליהם באורח ספציפי. בסופו של דבר מובהנים האב והבן מן העיר החוטאת שבה הם שוכנים, ועל כן הפגיעה האקראית בהם היא הפגיעה הראויה, מלאת התקווה, אשר תתרום לשבירת מעגל האלימות והגמול עליה.

בהשתמשו באלגוריה של המכות מצטרף אלתרמן למסורת ארוכה של ספרות מגפות, ובראשה המודל של אדיפוס המלך. כאן ניחתת המגפה על העיר תבי, הלוא היא גוא-אמון המצרית, ופוגעת ללא הבחנה בכלל תושביה בעוון חטאיו של אדיפוס. 'המגפה', טוען רנה ג'יראר, 'אשר מיוצגת באורח אוניברסלי כתהליך של אי-הבחנה, הרס הספציפיות [...] הופכת כל ידע מצטבר וכל קטגוריות של שיפוט ללא-תקפות [...] [ובין מגפה לבין אי-סדר חברתי יש דמיון הרדי'.¹⁰⁴ אך המגפה שפוגעת בכול מופיעה בדרך-כלל כעילה להעלאת הקורבן כמעשה של טיהור. המגפה היא רגע של משבר באלימות המימטית, המתווכת, ותיקון המשבר יושג באמצעות כפרה על החטא שבעטיו באה המגפה - באמצעות הקרבת הקורבן המטהר. לכן הקביל ג'יראר בין אדיפוס המלך של סופוקלס - שאת הקונפליקט הטרגי שלו הוא מציע לראות כחיפוש אחר השעיר לעזאזל שיכפר במותו על חטאה של התברה כולה - ובין מכות מצרים, הצרעת של משה וכן מכת בכורות, שאותם הוא רואה כקורבנות שבעקבותיהם מכוונן הריטואל של קורבן הפסת.¹⁰⁵ אבל, טוען ג'יראר, 'מן התהליך

101. נחמה ליבוביץ', עיונים חדשים בספר שמות: בעקבות פרשנינו הראשונים והאחרונים, עמ' 126.

102. שירים שמכבר, עמ' 234.

103. שם, שם.

104. R. Girard, 'The Plague' (see a bove note 99), pp. 136-137.

105. ibid., pp. 144-145.

שתואר כאן משתמע שהקורבן האקראי חייב להיתפס כ"נאשם אמת" אשר נעדר קודם לכן ואילו עתה זוהה והוענש. במילים אחרות, הקורבן האקראי לעולם לא ייתפס כאקראי; ה"ריפוי" לא יהיה מעשי אם הנהנים ממנו ייווכחו באקראיות של בחירת הקורבן.¹⁰⁶

העונש על חטאיו של אדיפוס כמי שנושא באחריות עבור הקהילה כולה יהפוך אותו לשעיר לעזאזל במלוא מובן המילה, 'משום שמעולם הוא לא צוין ככוה'.¹⁰⁷ לעומת זאת, השימוש שעושה אלטרמן בחיבור התמטי בין קורבן למגפה הוא הפוך בתכלית. הקורבן מזוהה ומובלט כקורבן אקראי, ולפיכך השימוש במגפה כאמצעי של גמול לאויב מופיע כחתיירה תחת הגמול עצמו. זאת משום שהאלגוריה של מכות מצרים הניחתה על האויב המצרי-גרמני אינה אלגוריה של נקמה אלא אלגוריה של שבירת מעגל הנקמות. לכן, הגאולה שמשרטטים שירי מכות מצרים היא גאולה של מובסים: לא של מי שחוברים לסיפור גאולה לינארי לקראת עתיד קולקטיבי שכולו טוב ועוצמה, אלא של מי שמבקשים לייסד סדר של תקווה, שבו ייתכן קיומם של יחידים ושל קולקטיבים בעלי שאיפות צנועות יותר.

יא. היסטוריה של מובסים

ב'אֵילַת', הפרק המסיים את שירי מכות מצרים, מופיע כוכב איילת השחר כסימן לתקווה ולגאולה:

עומד השחר קם. שוב נוצצה אֵילַת.
 וכגוֹזַל הָנָה, אֶךְ מָה הַגְּבִיחָה עוֹף.
 בְּרֹאשׁ יָמִים תְּבָרִיק, חוֹצֶפֶת וּמְבַהֶלֶת,
 וְהִיא כּוֹכֵב־יְלֵדָה, וּבְטָרִם־יוֹם תְּסוּף.
 אֶבֶל זְקֵנֵי כָּל דּוֹר, מִדַּעַת אוֹ אֵילַת,
 נוֹשְׁקִים אֶת סַנְדְּלָה הַקֵּט וְהַצְרוּף.¹⁰⁸

ברקע תמונה זו עומד הסיפור התלמודי על שני תלמידי חכמים ארץ-ישראלים, ר' חייא הגדול ור' שמעון בן-חלפתא, 'שהיו מהלכים בבקעת ארבל בעלות השחר וראו איילת השחר שבקע אורה. אמר לו ר' חייא רבה לר' שמעון: כך תהיה גאולתן [...] של ישראל, בתחילה היא באה קמעא קמעא, ואחר-כך היא מנצנצת ובאה, ואחר-כך פרה ורבה, ואחר-כך מרטבת והולכת' (שיר השירים רבה ו:טז; ירושלמי, ברכות ב:ג).

ההתבוננות בשחר המפציע לאטו מומשלת בסיפור להופעתה המדורגת של הגאולה.

ibid., p. 146 .106

ibid., ibid. .107

.108 שירים שמכבר, עמ' 253.

אך בפואמה של אלטרמן, התקווה שנושא אתו אורה של איילת השחר מופיעה כאפשרות ולא כתוצר הכרחי של התמונה המיוצגת בשיר, וככזה הופעתו היא אלגורית ולא סמלית: זקני כל דור מתוארים כמי שנושקים את סנדלה הקט והצרוף 'מדעת או אִילת', וזאת אף שהתקווה שנושאת אתה איילת השחר היא רופפת ומסופקת: 'כִּי בְעוֹלָם נִוָּצֵץ שֶׁל חֶרֶב וְשֶׁל כֶּסֶף / תִּנְשֵׁב תִּקְוַת־דְּדוֹרוֹת כְּרוֹת בְּעָלִים'.¹⁰⁹

כל שמתאפשר לתקווה בעולם כוחני זה הוא לנשוב 'כרוח בעלים'. עם זאת, תקווה זו מוצגת כמוצאו האחרון של החלש, שגם במצבו הכמעט־נואש הוא מצליח לנצל את העובדה שיש לפחות אחד שזוכר את עצם נוכחותה של התקווה כדי להציב מול אויביו מידה מסוימת של עוצמה:

עָלִי עָפָר נִצְחִי שֶׁל אֶהְבֶּה וְעָצֵב
נוֹלְדֵת הִיא בְּלִיל צִירִים וְחֻבְלִים.
וְכָל עוֹד לֵב אֶחָד זֹכֵר לָהּ בְּרִית וְקָצֵב
אוֹיְבֵיהָ עוֹד יֵשְׁבוּ כְּמוֹ אֵל גְּחָלִים.¹¹⁰

קיומה של התקווה מוצג כקיום חידתי, שכן היא אינה פועל יוצא של מהלך היסטורי מקיף וכולל: לא מהלך לינארי בעל מטרות אסכטולוגיות,¹¹¹ אך גם לא מהלך חילוני של לאומיות היסטורית בעלת מטרות קולקטיביות משותפות. קיומה של התקווה הוא בעצם נוכחותה עבור לפחות לב אחד שזוכר לה 'ברית וקצב', וכזאת היא נוכחת בסדקים, במרווחים, בקיטועים ובחוסר הרציפיות הבלתי מפוענחים של הסיפור ההיסטורי הלאומי הכולל. כך מוצגת איילת השחר כמושא מבטם וכמקור חיובם (הלא מתוכנן) ותקוותם של בכורות כל דור הניבטים אליה 'מבעד לחרסים', אלה אשר ב'מכת בכורות', הפרק הקודם, כיסו את עיני הבן בטקס העקדה:

וְאֵת קֶלְהָ, קֶלְהָ, מִן הַגּוֹזֵל קֶלְהָ אֵת.
וְהַעֲלָמָה כְּמוֹךָ הִיא, רְחוּפֵת רִיסִים.
בְּכוֹרוֹת כָּל דּוֹר, אִילֵת, בְּשׁוּרֵה רוֹנֵצֵת,
אֵלֶיךָ נִבְטִים מִבְּעַד לְחֻרְסִים.
וּכְפֹלֵא הוֹלֵד פִּרְפֵר מִן הַתּוֹלֵעַת
כֵּן פִּלֵא חִיוֹכֶם הֵצֵץ מִבְּלִי־מִשִּׁים.¹¹²

האב והעלמה מוצגים כדמויות אלגוריות, שאקראיות התקווה והיותה מוצא אחרון של החלשים גורמים להם לחייך. באמצעות עקיפת המהלכים הקולקטיביים הכוללים מופחת בהם תקווה, במיוחד באב, ששוב משתחרר מאחריותו המוסרית לחטא

109. שם, עמ' 254.

110. שם, שם.

111. ר' מירון, 'בין יום הקטנות לאחרית הימים' (ולעיל הערה 119), עמ' 100.

112. שירים שמכבר, עמ' 253.

הקולקטיבי. ועל כן, חיובם של הבכורות הוא חיוך לנוכח האקראיות של התקווה, לנוכח היותה מוצאם האחרון של החלשים, וככזה נותר חיוך זה כחידה בלתי מופענחת על-ידי ההיסטוריה המחזורית:

עָבְרוּ תּוֹלְדוֹת עַמִּים כְּשֶׁד בְּצִהְרִים,
בֵּין חֹטֵא וְדִין וְחֹטֵא - אֶךְ כְּסֵל וּבְגִידָה
וְעוֹרוֹנֵי חוֹזִים וְשֹׁאֵר מְבוֹת מְצִרִים
אֶת הַחֵיוֹךְ הַזֶּה הוֹתִירוּ לְחִידָה.

וְהִיא חִידַת הַכֶּחַ שֶׁתְּכַלֶּה לוֹ אֵין,
וְהִיא חִידַת הָאֵמֶן שֶׁאִפְסָ לוֹ קֶץ.
גַּם נֶעַר יִפְתָּרוֹנָה, וְלִשְׁוֹא עֲדִין
רֹאשָׁם שֶׁל הַכְּסִילִים אֵלֶיהָ מִתְנַפֵּץ.¹¹³

ההיסטוריה, 'תולדות העמים', היא ממלכתם של בעלי העוצמה המשתתפים במעגל של חטא ועונש, של פשע וגמול, של מעגליות המייצרת את הקורבן הפרטי כבעל משמעות קולקטיבית. ואילו האנגלוגיה ההיסטורית שמעמיד אלתרמן מעלה על נס דווקא את תקוות החלשים. לשם כך מיוצגת התקווה כתקווה אלגורית - תקוות החלשים, שפורעת את הסדר המחזורי של ההיסטוריה. בעולם שבו הכוח הוא ללא שיעור והאמונה היא ללא קץ, התקווה היא חידה שפתרונה נתון רק לחלשים (גם נער יפתרונה), ולא למי שאינם רואים את הפוטנציאל החתרני של עוצמת החלשים שמאפשרת האלגוריה: 'ולשוא עדין / ראשם של הכסילים אליה מתנפץ'.

לפיכך, האור האלגורי של האיילת-התקווה אינו מופיע בשיר כאור הגובע מן האלימות האלוהית או מוקרן מן הקורבן הקולקטיבי, שמותו הפרטי הוא פתח להישארות נפש קולקטיבית, אלא דווקא להפך: 'ובליל נפל בכורות - בין הבהובי הקין / חולף גם סנדלה הקט והגוצץ'.¹¹⁴ כלומר, זהו הבהוב אחד מני רבים, הבהוב לא ייחודי ולא נעלה, ועל כן גם לא מוטל עליו התפקיד לשמש ביטוי קונקרטי למהות כללית ומופשטת. הבית האחרון של הפואמה חוזר ומטעים את היותה של התקווה האלגורית תקוות החלשים:

אֵילַת לַיִל אֵמוֹן, עַד־מָה לְעוֹף הַגְּבִהָה!
וְאֵת כּוֹכְב־גּוֹזֵל, אֶךְ מָה זוֹהָר וְרָם!
אֵת חֶסֶד אַחְרוֹן לְמַטְלִים בְּלֵי רֶעֶד
וְחֶסֶד שְׁחוֹק רֹאשׁוֹן לְנֹזְתָרִים רִיקָם.
אֵלֶיךָ שׁוֹחֲקִים, עִם רִמָּשׁ וְתוֹלְעָה,
הָאֵב וְהַעֲלָמָה בְּמַחְלָפוֹת הַדָּם.¹¹⁵

113. שם, עמ' 254.

114. שם, עמ' 255.

115. שם, שם.

זוהי תקווה שמתחברת לעולם הקונקרטי באמצעות סימון אלגורי המגדיר עצמו במפורש כסימון שאיננו סמלי: 'את חסד אחרון למטלים בלי רעד' - ולא חסד שיעניק למתים הפרטיים איזו טרנסצנדנציה מיתית של הישארות נפש קולקטיבית, 'וחסד שחוק ראשון לנותרים ריקם' - כלומר חסד שמתחבר לריקות, לאין.