



שירה מול טוטליטריות - אלתרמן ו'שירי מכות מצרים' - עוזי שביט

פרק שישה עשר

משעיר לעזאזל למרטיר

השיר 'מכת בכורות', שיר הסיום של החלק המרכזי ביצירה, הוא לכאורה חזרה מדויקת מבחינה מבנית על השירים הקודמים; אך חזרה זו היא חיצונית-פורמלית בלבד. בשירים הקודמים יוחדו שלושת הבתים הראשונים לתיאור המכה ושלושת הבתים הבאים לתגובה הדיאלוגית של הבן והאב למכה; בשיר זה אין המכה קודמת לדיאלוג אלא באה אחריו, כפי שנרמז בשתי השורות האחרונות של השיר. שלושת הבתים הראשונים אינם אלא הכנה, יצירת מתח, לקראת השיא של הסיום.

אם כל שירי עשר המכות אינם אלא סצנות בהצגה שמציגה להקת שחקנים נודדת לפני התבל, כפי שנרמז בבית השני של שיר ב' של 'בדרך נא-אמון' ('את גל-עד לערוב ודבר, / הנוטים אוהלים על גבול, / ויוצאים אל תבל, כחבר, / להציג לה חזיון הגמול'), הרי הסצנה האחרונה בהצגה שנושאה הוא 'מכות מצרים' היא התמונה של 'מכת בכורות'; אך אם החזיון של מכות מצרים אינו אלא מחזה אלגורי-פיגורלי, כפי שנאמר בפירוש ב'בדרך נא-אמון', וכפי שנרמז מדי פעם במהלך היצירה, אינו אלא פרה-פיגורציה לחזיון הפסיון – הרי הסצנה האחרונה בהצגה היא בבחינת תמונת מותו של ישו, השה-הבן.

הסצנה הקודמת, זו של 'חושך', מתחוללת כולה באפלה מוחלטת, ואילו הסצנה האחרונה, כקונטרסט גמור, אף שעניינה המכה הקשה מכול, מכת בכורות הקשורה במות הבן, היא הבהירה והמוארת מכל עשר הסצנות של המכות. יש לכך גם הנמקה ריאליסטית, שהרי מועד התרחשותה הוא אמצע החודש, ליל הסדר, גם בסיפור המקראי הקדום וגם בסיפור האוונגליוני של ישו, כשהירח הוא במלואו, דבר החוזר ומודגש בשיר שלוש פעמים ('הליל סהור וזך'; 'הליל סהור כל כך'; 'הליל סהור, סהור'). בכל אחת מהסצנות הדרמטיות הקודמות השתתפו, כפי שניתן ללמוד משיר זה, שלושה שחקנים – הבן, האב והפרסוניפיקציה האלגורית של המכה, ואילו בסצנת סיום זו משתתפים השתתפות פעילה שני שחקנים בלבד, הבן והאב,

שהרי מלאך המוות, בן אלף העיניים ('שמחה למועד') הוא בלתי נראה, ושאר השחקנים, הפרסוניפיקציות של המכות, הם בבחינת קהל הצופים משולי הבמה.¹ שלא כבשירי המכות הקודמים, שעיקר הדיון האידיאי בהם מרוכז בשני הבתים הדיאלוגיים הראשונים, ואילו הדיאלוג המסורג בבית האחרון הוא, לרוב, בבחינת הערות השלמה בלבד – מרכז הכובד בשיר זה עובר, להערכתי, אל הבית האחרון, שצמד שורותיו הראשון הוא הדיאלוג האחרון בין הבן והאב לפני מותו של הבן, ובצמד שורותיו השני ניתן תיאור חיצוני, אפי, לאחר שדיאלוג אינו אפשרי עוד, לפחות במישור הריאליסטי, שיצירה זו מקפידה ברובד הנגלה שלה לשמור לו אמונים לכל אורכה:

אָבִי, עָלִי הַפְתָּנִת. אָב, אָנִי נָכוֹן.
בְּכוֹרֵי וַבְּנֵי-זְקוּנֵי. בְּכוֹרֵי, וּבְכוֹר אָמוֹן.
- - צַנַח הָאָב עַל בְּנוֹ. נֶצֶב הַשֶּׁקֶט רָם.
שְׁלֹמוֹ מִכּוֹת אָמוֹן. עֲמוּד הַשָּׁחַר קָם.

השורה הראשונה מורכבת משני משפטים קצרים, שהרובד הקונוטטיבי שלהם, האינטר טקסטואלי, מסמן תפנית ביצירה. עד עתה, לכל אורך שירי המכות, עוצבה דמותו של הבן באופן ברור כדמות טיפוסית של 'שעיר לעזאזל' על פי המינוח העברי, או פְּרָמְקוֹס, על פי המינוח היווני.² הפרמקוס, לפי תיאורו התמציתי של נורתרופ פריי, 'איננו חף מפשע ואיננו אשם. הוא חף מפשע במשמעות שמה שקורה לו גדול יותר מכל מה שמעשיו עשויים היו לגרום, בדומה למטפס הרים שצעקתו מחוללת מפולת שלגים. הוא אשם במובן זה שהוא חבר בחברה אשמה, או חי בעולם שמעשי אי-צדק כאלו הם חלק שאין מנוס ממנו' (Frye 1990, 41). אין ספק שאלתרמן היה מודע לכך שהבן, ב'שירי מכות מצרים' הוא אכן 'שעיר לעזאזל' במובן זה שמתאר פריי. עדות מעניינת לכך היא השינוי הטקסטואלי שעשה אלתרמן בבית האחרון של 'בדרך נא-אמון' בין הנוסח הראשון שלו, שהתפרסם בשנתון דבר תו שין גימל זמן קצר לפני שהיצירה ראתה אור בשלמות כספר, לבין הנוסח הסופי שלו. בנוסח הראשון נכתב:

עוֹד צוֹפוֹת בְּךָ אֵלוֹת עֲשֶׂרֶת
שְׁהָפוּ אֲשָׁמִים נְתָם.
עוֹד זוֹכְרָה אֶת לֵילוֹת עֲשֶׂרֶת
וְרֵאשׁוֹן לָהֶם לֵיל הַדָּם.

¹ לעניין ההבט הדרמטי של סצנה זו, ראו: כנעני 1954, 231; שמיר 1989, 306-307.
² על דמות השעיר לעזאזל' או הפרמקוס בהיסטוריה, במתיוס ובספרות, ראו: Girard 1986; Frye 1990, 41-42.

על פי נוסח זה ברור שאלתרמן ראה לנגד עיניו חברה אשמה (מכאן השימוש ב'אשמים', בלשון רבים), שכתוכה 'תם', שעיר לעזאזל. על פי נוסח זה מתברר שאלתרמן, כפי שניסיתי להראות בדיוני בעשר המכות, ראה בבן את הגיבור המרכזי של היצירה, בניגוד למבקר וחוקרי היצירה, שנטו לתאר את הבן ואת האב כשני גיבורים שווי ערך, מקבילים זה לזה. אך דומה שהוא חשש שמא לא יבין הקורא לאשורו את משמעות המושג 'תם', ויתפוס אותו כאקוויוולנטי לצדיק, חף מפשע לחלוטין, על פי הפסוק המתאר את נוח כ'איש צדיק תמים'. לפיכך, כנראה, שינה את השורה השנייה בבית זה והעמידה על הנוסח הסופי: 'על אשם וצדיק ותם', שבו האבחנה בין צדיק ותם מסווגת בהכרח את התם כמשהו שבין אשם לצדיק, כשברור לפי ההקשר שהבן הוא התם והאב הוא הצדיק. את מהותו של הבן כ'תם', כמי שהוא חלק מחברה אשמה, ראינו באמצעות המעקב אחר תגובותיו האמביוולנטיות למכות. תגובות אלו ציירו אותו כדמות שאינה יוצאת דופן אלא כדמות אנושית טיפוסית, כמו דמותו של 'השעיר לעזאזל' המובהק ביותר בספרות המודרנית, גיבורו של קפקא *במשפט*. כמי שנועד להיות, על פי גורלו, 'שעיר לעזאזל', הבן אינו יכול להימלט מגורל זה. מותו כקורבן הוא בלתי נמנע. אך היחלצותו מקורי הקסם האסתטי של המכות, למן מכת הארבה ואילך, מאפשרת לו לבחור למות לא כשעיר לעזאזל אלא כמרטיר, על פי תיאורו של ו.ה. אודן את דמותו האופיינית של המרטיר: 'המרטיר הוא קורבן עולה [שעיר לעזאזל]', אך במקרה שלו הוא-הוא שבוחר להיות מוקרב, או ליתר דיוק – ובמובן זה הוא דומה לגיבור האפי – זה ייעודו להיות מוקרב והוא מקבל את ייעודו' (Auden 1968, 14).

כפי שמציין אודן, הכינוי 'מרטיר', אף על פי שמקורו בנצרות, הולם לא רק את מי שמת בנושא עדות לאמונתו הנוצרית, אלא את כל מי שמת על אמונתו; מי שמת בנושא עדות לצדקת המטריאליזם הדיאלקטי, למשל, אינו פחות מרטיר מזה שמת בנושא עדות לאמונת השילוש הנוצרית. עם זאת ניתן לומר שהנצרות והתרבויות שהושפעו ממנה הן שהכירו לראשונה במרטיר כטיפוס הניתן לסיווג, שכן הנצרות היא היחידה מבין הדתות המונותאיסטיות הגדולות, שתיארה את מייסדה כמי שסבל ומת מוות אלים ומשפיל על קידוש השם, ולכן עוצב הנרטיב הטיפוסי של המרטיר בכלל על פי הנרטיב של ישו (שם, 15).

מילות המפתח ההופכות את הבן מ'שעיר לעזאזל' למרטיר הן שלוש המילים 'אב, אני נכון'. יצחק, בסיפור העקדה המקראי, הוא בבחינת 'שעיר לעזאזל' שאיננו מודע לתפקידו. רק במדרשים ובפיוט העברי של ימי הביניים, מצד אחד, ובפרשנות הפיגורלית של אבות הכנסייה ובמיסטריות הנוצריות הימי-ביניים, שתפסו את עקדת יצחק כחלק בלתי נפרד מהנרטיב של מחזור ה-*Corpus Christi* מצד שני (בשני המקרים – בהשפעת המרטירולוגיה הנוצרית), עוצבה דמותו של יצחק כמרטיר המקבל עליו את גורלו.³

³ השפעת סיפור הצליבה של ישו על עיצוב דמותו של יצחק כמרטיר ניכרת כבר בבראשית רבה, בפירוש לפסוק 'ויקח אברהם את עצי העולה וישם על יצחק' (בראשית כב 6): 'כזה שהוא טוען צלובו בכפתו' (שם, פרשה נו, ג) וכן בדומה בפסיקתא רבתי

ישו, לעומת זאת, מקבל עליו את ייעודו-גורלו באופן מודע ונותן לכך ביטוי בדבריו האחרונים לאלוהים לאחר הסעודה האחרונה, בגת שמנים: 'ויתפלל לאמור: אבי, אם לא תוכל הכוס הזאת לעבור ממני מבלי שתותי אותה – יהי כרצונך' (מתי כו, 42).
דברי הבן לאב – 'אב, אני נכון', הם תמצית דברי ישו (הבן) לאלוהים (האב); והם מקבלים תגבור מן המשפט הראשון של הבן: 'אבי, עלי הכתונת'. לכאורה זוהי כתונת הפסים שעשה יעקב לבן זקוניו יוסף, כביטוי לאהבת היתר שלו אליו ('וישראל אהב את יוסף מכל בניו כי בן זקונים הוא לו, ועשה לו כתונת פסים' – בראשית לז, 3), אותה כתונת פסים שאחי יוסף טובלים בדם על מנת להטעות את אביהם (שם, 31-33), כפי שמשמע מדברי האב בצמד השורות הקודם לצמד זה:

עָפָר, כּוֹכַב וּבְכִי, הֵם כְּתֹנֶת הַפְּסִים
כְּלִילָה בּוֹ יוֹשְׁמוּ שְׁנֵי הַחָרָסִים.

אבל כשהבן אומר 'אבי, עלי הכתונת', הדברים מתקשרים לקורבן אמיתי ולא מדומה; ולכן, כמו במקרים אחרים לאורך היצירה שמתחוללים בהם מעברים פיגורליים מהמקרא לברית החדשה, מתחולל גם כאן מעבר מכתונת יוסף לכותנתו של ישו, והאמירה 'אבי, עלי הכתונת' מתקרת שוב, כמו האמירה 'אב, אני נכון', לסיפור הקורבן של ישו כמסופר באוונגליונים הסינופטיים, ובאופן מיוחד לנוסח האוונגליון של יוחנן (יט, 23-24):

ויהי כאשר צלבו אנשי הצבא את ישוע, ויקחו את בגדיו ויחלקום לארבעה חלקים
לאיש איש חלק אחד, וגם את כותנתו, והכתונת לא היתה תפורה כי אם מעשה אורך
מלמעלה ועד קצה. ויאמרו איש אל אחיו: אל נא נקרעה לקרעים אך נפיל עליה גורל
למי תהיה למלאת דבר הכתוב: 'יחלקו בגדי להם ועל לבושי יפילו גורל'. (תהילים כב,
19)[4].

אפיון הבן כמרטיר, בן דמותו של ישו, באמצעות האלוזיות לסיפור הצליבה, מקבל חיזוק נוסף בדברי האב בשורה הבאה, 'בכורי ובן זקוני'. בכל תשעת השירים הקודמים חוזרת שוב ושוב המלה 'בכורי', בהתאמה גמורה לסיפור המקראי של מכת בכורות. כאן לראשונה מצטרף לתואר 'בכורי' התואר 'בן זקוני'. תואר זה מתגלגל לכאן, כמובן, באמצעות צירוף המילים של האב

לא: 'ויצחק היה טעון עצים כאדם שטעון את הצלוב שלו'. על הקשר בין מדרש זה לבין הפרשנות הפיגור לית הנוצרית של אבות הכנסייה: ראו לוי 1986, 38; על ה־Corpus Christi וסיפור עקדת יצחק בכלל זה, ראו: Polland 1950, xi-xlv, 21-30; Rhys 1950, vii-xx, 37-51; Kolve 1966; Happe 1975, 9-35, 133-171; Wickham 1987, 62-69, Cowley 1993, xiii-xxiii, 49-64

⁴ הסיפור מופיע גם, כאמור, באוונגליונים של מתי (כו, 35) ושל מרקוס (טו, 24), אבל בנוסחים אלו לא נזכרת במפורש המילה 'כותנת', אלא הניסוח הוא כללי – 'בגדים'.

בבית הקודם, 'כתונת פסים', שעשה ישראל לבן זקוניו יוסף (בראשית לז, 3), אבל את יוסף לא יכול יעקב להגדיר כ'בכורי' (בשם 'בכורי' קורא יעקב רק לראובן – בראשית מט, 3). צירוף התארים 'בכורי וכן זקוני' אינו יכול להתאים לא ליוסף לא ליצחק (שניהם אמנם בני זקונים לאביהם, אך שניהם אינם בכורים לאביהם), והוא אינו קיים כלל, כמדומני, במקרא, במקרא. אבל צירוף זה מתאים לישו, האומר על עצמו ב'חזון יוחנן': 'מאת ישוע המשיח העד הנאמן ובכור מן המתים [...] אני האלפא ואני האומגה [אני האלף ואני התיון] ראש וסוף [...] אני האלפא ואני האומגה הראשון והאחרון [...] אני הראשון והאחרון' (א, 5, 8, 11, 18); 'אני האלפא והאומגה הראשון והסוף הראשון והאחרון' (כב, 13).

בדבריו האחרונים הבן בוחר אפוא למות כמרטיר, הנאמן לאמונת אביו. מהותה של אמונה זו, על פי עשרת שירי המכות, אינה ברורה, אם כי ניתן להבין שבניגוד ליחס האמביוולנטי של הבן כלפי המכות, להוציא המכות האחרונות, יחסו של האב למכות הוא חד-משמעי לחלוטין ואנטגוניסטי באופן מלא – כך שהמחזור שהתחיל בשיר 'דם', בחזות של מוות מכאן ובהיכשפות ושיכון גוברים נוכח הקסם האסתטי של המכות מכאן, מתסיים בשיר 'מכת בכורות' בהתממשות חזות המוות ובהתפכחות משיכרון הקסם האסתטי המהפנט של המכות. המוות הבלתי נמנע של הבן מקבל אפוא בסיום מחזור שירי המכות **משמעות חדשה**, עדיין מעורפלת, אך בעלת כיוון ברור, הנקשר עם גמר הסיוט הלילה הממושך וזריחת השחר, בדומה למה שנרמז ב'שמחת עניים' בבית השני של השיר 'נופלת העיר', שמיד לאחריו בא השיר 'סיום':

תַּעֲלֶה רִנָּה, הוּי כִּי לַיִל פָּנָה
וּלְגִילַת אֲבִדוֹן עָלָה שַׁחַר.
הוּי כִּי לַיִל פָּנָה, הוּי גִּילָה נוֹשָׁנָה,
הָאֲחִים ! אוּלַי פָּעַם לְאֶלֶף שָׁנָה
יֵשׁ לְמוֹתָנוּ שַׁחַר !

החריזה ההומונימית של 'שחר' (אור ראשון) עם 'שחר' (משמעות), אשר באמצעותה נקשרות שתי השורות זו לזו, היא אולי שיאה ותמצית משמעותה של היצירה כולה, אך היא אינה חוזרת על עצמה ב'שירי מכות מצרים'. המלה 'שחר' מופיעה אמנם פעמיים, שורה אחר שורה, בשורת הסיום של 'מכת בכורות' ובשורת הפתיחה של 'איילת', וקושרת בכך את שני השירים והופכת את הסיום לראשית חדשה: 'עמוד השחר קם'. אך זו אינה חריזה אלא חזרה: במקום חריזה של שתי מילים זהות בצלילן אך שונות במשמעותן באה חזרה על אותה מילה ועל אותו צירוף מילים באותה משמעות בסיסית, כשרק הקונוטציות משתנות – מקונוטציות של אחרית לקונוטציות של ראשית. אולי רק הקורא שיחוש בקשר האינטר טקסטואלי בין ה'שחר' של

'שירי מכות מצרים' ל'שחר' של 'שמחת עניים' יקלוט בסמוי גם את המשמעות הנוספת של המילה, כרמז מטרים למשמעות הכוללת של 'איילת' ושל 'שירי מכות מצרים' בשלמותם.