



## מ"אבני ביהו" ל"כוכבים בחוץ"<sup>1</sup>

בעז ערפלי

השפעה, התמודדות, התעצמאות

תוכן המאמר

- א. כוכבים בחוץ כפרי התמודדות דיאלקטית של אלתרמן עם אבני ביהו לשלונסקי.
- ב. שירים משני הספרים: השוואות. 1. המסע והדרך; סוגים של הכללה או של מוחשיות: "בסירה" (שלונסקי) ו"עוד חוזר הנגון" (אלתרמן). 2. "מצבו של האדם", דמות המשורר ויעודה של השירה: "בצל אילן בוער" (שלונסקי) ו"פגישה לאין קץ" (אלתרמן). 3. מאלגורי למטאפורי ומ"שקיפות" ל"עיבוי" בדמות הדור-ערכית של ה"אָת": "שָׁבִי" (שלונסקי), "פגישה לאין קץ" ו"בהר הדומיות" (אלתרמן).
- ג. גיגולום של צמתים תמאטיים ופואַטיים מאבני ביהו לכוכבים בחוץ. 1. מ"מטרופוליס" ל"עיר ואם" (מרכיבים של נושא ודרכי עיצוב). 2. ה'דרך' – ממשות ומכלול סמלי. 3. פראדוקס והיפוכו: מ"תג הספינות אֲשֶׁר טָבְעוּ לְעַד" (אבני ביהו) אל "כָּל אֲשֶׁר נָאָה וַיִּיף לְאֵין מְרָא" (כוכבים בחוץ). 4. עוד על תפיסת השיר, המשורר והשירה בשני הספרים. 5. רמזים לסוגיות נוספות: הקשרים ספורטיים, מוטיבים, צירופים אוקסימורונים.
- ד. כוכבים בחוץ כספר שירים "ניאו" רומנטי. 1. נושאים רומנטיים או עיבוד רומנטי של נושאים מודרניסטיים. 2. בין מודרניזם שלונסקי לרומנטיקה ביאליקאית: דרכי סימול ואופני קיום של סמלים בכוכבים בחוץ.

## א. "כוכבים בחוץ" כפי התמודדות דיאלקטית של אלתרמן עם "אבני ביהו"

לשלונסקי

מכבר מקובל ומסוכם בחקר השירה העברית, שדיוקה הפואטי של שירת אלתרמן עוצב מראשיתו בהפשעה של שירת שלונסקי, ובמסגרת האסכולה המרכזית בשירה העברית לאחר דור ביאליק

<sup>1</sup> מאמר זה מבוסס על הרצאה ביום עיון על יצירת אלתרמן שנערך מטעם אוניברסיטת באר-שבע בבית בן-גוריון בתל-אביב ב-20 לנובמבר 1985. את התזה המרכזית שלו הצגתי ביום עיון לזכרו של יוסף האפרתי שהתקיים באוניברסיטת תל-אביב במאי 1980 ופירטתי אספקטים אחדים שלה בספרי (1983). הדברים שבו ונדונו בשיעורים ובסימניונים בחוג לתורת הספרות הכללית ובחוג לספרות עברית שבאוניברסיטת ת"א בשנים 1984 – 1987.

– הקרויה בדרך כלל אסכולת שלונסקי־אלתרמן. שלונסקי מקובל כמייסדה, אלתרמן כמייצג הבולט ביותר שלה. חוקרים ומבקרים נטו להתייחס לצדדים המשותפים לשירתם של שני המשוררים או, מכל מקום, להצביע עליהם, הן אגב דיון בתולדות השירה הארצישראלית והן אגב עיון בשירתו של כל אחד משני המשוררים ("להתייחס", "להצביע" – משום שספק אם צדדים משותפים אלו נחקרו או תוארו לפרטיהם). במסגרת דיון בתולדות השירה כשנדונות התמורות שחלו בשירה העברית ובפואטיקה שלה בשנות העשרים והשלושים מזה, ובשנות החמישים והשישים מזה, מופיע המשותף לשני המשוררים כעניין מוסכם, כמעט מובן מאליו, (כשדנים בהתבססות האסכולה – ניצב שלונסקי במרכז הדיון: כשדנים במרד נגד האסכולה – אלתרמן במרכז). במסגרת הספציפית יותר של עיון בשירתו של כל משורר כשלעצמו, מוצגים בדרך כלל הישגיה של שירת שלונסקי, כנקודת־מוצא לתיאור שירת האסכולה כולה וזו של אלתרמן בתוכה; ואילו בתוך תיאור התגבשותה והתקבלותה של שירת אלתרמן מרומזים או מובלטים גם אותם מאפיינים פואטיים שקיבל המשורר משלונסקי, כתלמיד מרכזי.<sup>2</sup>

מכל מקום "המוסכם והמקובל" אינו יכול, כמובן, לטשטש את ההבדלים המובהקים שבין שני המשוררים (במסגרת הזהות "האסכולאית" המשותפת). עדות עקיפה, אבל ברורה, לאותם הבדלים ניתן למצוא בטיב הכיבוש שכבשה שירת אלתרמן את לבו של קהל הקוראים: של הקהל הספציפי המצומצם של קוראי השירה בפרט, ושל קהל הקוראים הרחב בכלל. במהלכו המהיר והבלתי־הפיך של כיבוש זה דחקה שירת אלתרמן את שירת שלונסקי ממרכז ה"מפה הספרותית" למקום משני למדי והיא עצמה תפסה באותה מפה מרחב גדול ומרכזי יותר משתפסו כל שירות הדור. אכן, גם עדות זו והדומות לה מצביעות על כך שאיתור מדויק של מאפייני הפואטיקה האלתרמנית צריך להיעשות קודם־כל בהקשר שמזמנת שירת שלונסקי ורק אחר־כך ביחס למשוררים כמו ביאליק שאליהם מתייחסת שירת אלתרמן, לכאורה לפחות, באופן מרוחק־מנוגד, יחד עם שאר משוררי האסכולה.

תיאור יחודה של שירת אלתרמן ביחס לשירת שלונסקי (ושאר משוררי האסכולה) כמו הבנת הסיבות למהלך המהיר של הכיבוש האלתרמני הנזכר, מוליך בהכרח, לפחות לכאורה, להסתת הדגשים של הדיון מן המשותף אל השונה; מן הדברים שעשוי היה אלתרמן לקבל משלונסקי או בהשפעתו, אל הדברים ששינה בהם, או הוסיף עליהם, משלו, לעיתים בהשפעת מקורות־השראה אחרים. באמת אין זה אלא לכאורה. הסתת הדגשים של הדיון אל הבדלים בין שני המשוררים ואל המייחד אותם זה ביחס לזה, אינה מכוונת לסתירת התיאורים המקובלים של הקשרים הפואטיים שביניהם, אלא להצגתם כקשרים דיאלקטיים ומורכבים יותר. תיאור מדויק של קשרים אלו, כרוך לפי תפיסה זו בהבהרת־גומלין של השוני והדמיון, כשתיאור המשותף משמש כבסיס להבנת השונה, ותיאור המיוחד יסייע להבנה מדויקת יותר במהותו של אותו בסיס. שני האספקטים הללו חיוניים לכל המבקש לעסוק בפרק זה של תולדות השירה העברית בכלל ובמיוחד בתיאור הפואטיקה האלתרמנית.

<sup>2</sup> להבנת הרקע ההיסטורי ספרותי של קשרי אלתרמן לאסכולת שלונסקי רה במיוחד, הגורני־גרין (1976, 1985), מירון (תשל"ה, תשמ"א, תשמ"ד) שביט (1983), דורמן (תשמ"ז). על העקרונות המרכזיים של הפואטיקה של האסכולה ראה במיוחד מאמריו של מירון (תשל"ה, תשמ"ד), הגורני (כנ"ל). על התהוותו של **כוכבים בחוץ** ראה מירון (תשכ"ב), קרטון־בלום (תשמ"ג). להבחנות בין הפואטיקה של אלתרמן לזו של ביאליק ראה מירון (תשמ"א, 43 – 69).

במאמר זה בכוונתי להציע, כפתח לתיאור של שירת אלתרמן בפרספקטיבה השלונסקאית כפולת הפנים שלה, דיון בזיקה שבין **כוכבים בחוץ** (1938), הספר שקבע לראשונה את מעמדו המרכזי של נתן אלתרמן בשירה העברית, לבין **אבני בוהו** (1934), ספרו המרכזי של אברהם שלונסקי, רבו בשירה. ספר שנחשב מיום הופעתו לספר השיא של האסכולה של שלונסקי נחשב לראש ולאב לה. תיאור הזיקות הללו מבוסס כאן על הטענה ש**כוכבים בחוץ** הוא מבחינות רבות ומכריעות פרי של התמודדות דיאלקטית של אלתרמן עם **אבני בוהו** לשלונסקי. וביתר פירוט, הטענה היא שהפואטיקה הגלומה ב**כוכבים בחוץ** וספר השירים עצמו עוצבו במהלך כפול של קליטת השפעה ושאלית יסודות מזה: של התגברות על השפעה זו, התעצמות ביחס אליה ודחיית יסודות אחרים שלה, מזה.<sup>3</sup> במהלך הכפול הזה מומשו באופן עקבי, מורכב ומעודן יותר, או במקרים מסוימים, גם מותנו, על-ידי אלתרמן, אספקטים מודרניסטיים ו"קלסיציסטיים" של שירת שלונסקי והותכו יחדיו אספקטים מרכזיים של פואטיקה (ותמאטיקה) מודרניסטית עם אספקטים מרכזיים של פואטיקה ותמאטיקה רומנטית, שכמובן שינו בתוך ההיתוך הזה במידה רבה את פניהם.<sup>4</sup> ההישג הגדול של **כוכבים בחוץ**, גם מבחינה ספרותית "טהורה" וגם מבחינת התקבלותו בקהל הרחב, יוסבר לפחות בחלקו, בהיענותו של הספר למערכת כפולה, אם לא למעלה מזה, של נורמות. ביכולתו של הספר, לאחר זמן קצר של הסתגלות, אם לנסח במידה נסלחת של פשטנות, לשאת חן גם בעיניהם של קוראי ביאליק וטשרניחובסקי וגם בעיניהם של קוראי שלונסקי.

ידיעותינו על ימי הניכוח של אלתרמן כמשורר ועל הנסיבות הביוגרפיות הסטוריות שבתוכן

נכתב **כוכבים בחוץ**, תומכות לכאורה, בהיפותזה האמורה. מדובר קודם-כל בעדויות על זיקתו של אלתרמן לשלונסקי כאל דמות-אב ספרותית, עורך וראש חבורה, על התפעלותו של אלתרמן הצעיר משירים אלו של שלונסקי (מאלה שנכללו אחר-כך ב**אבני בוהו**), אך גם על סממנים של שמירה על עצמיות, בתוך אותה זיקה ואותה התפעלות. אשר לשני הספרים שנו דנים בהם, כמדומה שגם בהעדר עדויות מפורשות, התאריכים והנסיבות מדברים במידה זו או אחרת בעד עצמם: **אבני בוהו** יצא לאור ב-1934 כסיכום ושיא של פעילות שירית מצטברת של מחברו (רוב השירים שנכללו בו הופיעו בכתבי-עת שונים החל מ-1929). הופעת הספר נתפסה על-ידי אנשי המודרנה הארצישראלית כמאורע הסטורי בתולדות השירה העברית, וה"הגיגות" לכבוד יציאתו לאור לא פסקו עד להופעה ספרו של זמורה על שלונסקי בתרצ"ז. בשנים 1935 עד 1938 שקד אלתרמן על השירים שהיו עתידים להצטרף ל"ספר שירים" הידוע לנו כיום בשם **כוכבים בחוץ**. ספר זה, שרק שניים-שלושה מן השירים הנכללים בו

<sup>3</sup> סביר, כמובן, להניח, שאלתרמן הושפע באופן ישיר מן הספרות האירופית, גם בעניינים שבהם הוא קרוב לשלונסקי וגם בעניינים בהם הוא שונה או מנוגד לו. אפשרי בהחלט שאותם אספקטים ב**כוכבים בחוץ** שאכנה "רומנטיים" נקלטו שם על פי גירסתם המאוחרת בסימבוליזם הצרפתי, כשם שאפשרי שהמודרניזם ב'**אבני בוהו**' משלב אספקטים של הפוטוריזם הרוסי עם השפעה (דומה או אחרת מזו שקלט אלתרמן) של אותו סימבוליזם עצמו. מאליו יובן, שבעניינים אלה צריך דיון בהשפעה הדיאלקטית של **אבני בוהו** על **כוכבים בחוץ** השלמה ע"י בדיקת צינורות ההשפעה הישירים – ובמידת מה המשותפים – של השירה הרוסית והצרפתית על שלונסקי ועל אלתרמן, שניהם ביחד וכל אחד לחוד. כשלעצמי אני מעז לשער, גם ניתן כפי שנראה, לבסס זאת, שבכל מקרה, מעמדו של **אבני בוהו**, לעניין זה, ולו רק כמעצב הדפוסים העבריים של אותה השפעה, ישאר מכריע.

<sup>4</sup> "קלסיציזם", "רומנטיקה", "מודרניזם" וכל כיוצא באלה, אינם, כידוע, יותר מתוויות כוללניות המכסות יותר משהן מגלות. אני משתמש בהן כאן כאילו היה מצורף לכל אחת מהן צמד המלים "מסוג מסוים", וכדי לסבר את האוזן. מחוסר מקום לא אוכל לדייק כאן בהגדרתן, אבל אנסה להעניק להן באמצעות רמיזה לתופעות קונקרטיות ולמאפיינים ספציפיים שאצביע עליהם בהמשך, קצת "כיסוי". הכינויים כאן, מכל מקום, אינם הסטוריים אלא טיפולוגיים בלבד. וראה הערות על הבעייתיות של הגדרת משורר בן זמננו בזיקה למושגים אלה בספרי (תשמ"ז, עמ' 199 ואילך).

פורסמו בנוסח ראשוני לפני שיצא לאור, נוצר מלכתחילה כמבנה שירי מורכב שיחידותיו מצטרפות על יסוד חוקיות פואטית ותמאטית, ולא כקובץ שירים שנצטברו בזה אחר זה בתקופת זמן מוגדרת, והוא קבע, כידוע, את מעמדו של מחברו ראש וראשון למשוררי האסכולה. כל תקופת חיבורו של הספר עמדו לנגד עיניו של אלתרמן שירי שלונסקי בכלל ושירי **אבני בוהו** במיוחד; שירים ששימשו כדגמי המופת של האסכולה שהיתה בית גידולו השירי.

סביר, איפוא, ואולי יותר מסביר, להניח, שבדרכו המכוונת והמתוכננת של אלתרמן לעיצוב דיוקן פואטי עצמאי, היתה להתמודדות עם הדגמים – של הספר, של השיר ושל המרקם – שהציב שלונסקי **באבני בוהו**, מקום מרכזי. כמדומה שגם השוואת השירים שכתב אלתרמן עד 1935 לאלה הכלולים ב**כוכבים בחוץ** מקרבת למסקנה שהבעיה שעמדה לפני אלתרמן לא היתה, כמקובל, גיבוש דיוקנו שלו על-ידי השתחררות מהשפעה חונקת של משורר שקדם לו, אלא עיצובו של דיוקן זה באמצעות אותה השפעה, ותוך כדי התמודדות איתה. כפי שכבר רמזתי מדובר כאן בשני מהלכים המתרחשים אולי זה בצד זה ולא־דווקא זה לאחר זה. **הראשון** עולה בקנה אחד עם מה שתיארה רות קרטון־בלום במאמר הראשון בספרה (תשמ"ג) והוא מהלך המוביל להכללה ולהפשטה, להתרחקות מן האישי והחד־פעמי, להשמטה של חוליות־קישור סיפוריות, סיטואציוניות והגותיות, לחיזוק האוטונומיה של המדיום (הטקסט המייצג חשוב ומעניין יותר מן המציאות המיוצגת), לעירפול (השיר הקשה), לספרותיות, ושאר תכונות סימפטומטיות לשיר המודרניסטי. בענינים מסוימים, כמו אימפרסונאליות (ניתוקם של השירים מן הביוגרפי והאוטוביוגרפי), או צימצום מירבי של הזיקה בין השירים לזמן ולמקום, להסטורי ולהברתי (אלתרמן אפילו מקצין במהלך הזה עוד יותר משלונסקי). **המהלך השני**, כמין נסיגה עד מחצית הדרך, מוביל בכיוון הפוך, או מכל מקום בכיוון **אחר**: אל יתר מוחשיות, ואל יתר ספציפיות, אל זיקה הדוקה יותר למציאות: אל איפוק של פאתוס, בלימה של נטיות דידיאקטיות ועוד.

התקיים בו באלתרמן מה שקרה פה ושם גם למשוררים אחרים: חצי צעד לאחור (לעבר מסורות ספרותיות קודמות) הקפיץ אותו בסופו של דבר שני צעדים קדימה (מבחינת ההישג השירי). השתמשתי בביטויים "נסיגה עד מחצית הדרך" ו"חצי עד לאחור" כדי לרמז על כך שאין לי כל כוונה להוציא את אלתרמן הממסגרת הפואטית ההסטורית שאליה מקובל לשייך אותו בדרך כלל (לא אקרב אותו אל דור ביאליק ולא אעשה ממנו מבשר של זך או עמיחי). כל ההבדלים שאצביע עליהם בהמשך הם יחסיים לאותה מסגרת, ואין לתארם ולהבינם אלא ביחס למאפיינים המשותפים במידה זו או אחרת לכל המשוררים המתייחסים אליה.

ידעוּתנו על הזיקות הביוגרפיות־הסטוריות של אלתרמן לשלונסקי, מורות, כאמור, בכיוון ההיפותזה המוצעת (ראיית **כוכבים בחוץ** כפרי התמודדות דיאלקטית של אלתרמן עם **אבני בוהו**), אך רק השוואה מפורטת בין שני הספרים תוכל להעמיד אותה על בסיס של ממש. השוואה כזאת שתדגים את סימני ההתמודדות האמורה על פי שורות, קטעים, שירים שלמים, וחתיכים כוללים בספר השלם ותצביע על קיומם ברמות מגוונות ביותר של מימוש – מן המבנים הגדולים המארגנים את הספר, דרך נושאי היסוד, דמות הדובר, חומרים ומוטיבים, קומפוזיציה של השיר ועד לרטוריקה, לדרכי הסימול, חריזה וריתמוס ובחזרה לאספקטים עקרוניים של פואטיקה הגלומים בכל אותם ענינים – השוואה כזאת לא

אוכל, כמובן, לערוך כאן במלואה, אבל אוכל להציג כאן דגמים אחדים שלה ולעורר על הצורך ועל התועלת בפיתוחם ובהשלמתם. מאמר זה יוקדש איפוא, רובו ככולו, לסימון השוואתי של קווים, פרטים ואספקטים סימפטומטיים אשר עשויים להעיד על ההתמודדות הזאת ועל טיבה, ולהמחיש אותם. סימון זה, מוגבל ככל שיהיה, יוכל בכל אופן לשמש פתח לעיון במכלול זיקותיה של שירת אלטרמן, במלוא היקפה, לשירת שלונסקי, ולהוליך, כפי שרמזתי בפתח הדברים, גם לכיווני התבוננות חדשים, או כאלו שלא נבחנו עוד במידה מספקת, הן בכל אחת מן השירות המדוברות (שירת אלטרמן במיוחד) והן ברקים בתולדות השירה העברית הקשורים בהן.

להלן אפרוש את העדויות לזיקות שבין **כוכבים בחוץ לאבני בוהו** בשלושה שלבים:

(א) אפתח בסקירה השוואתית של שירים מתוך שני הספרים, כדי לבסס את טענת ההשפעה של הראשון על השני וכדי להציג את המאפיינים התמאטיים והפואטיים שלהם כפי שהם מתגלים בזיקות-הגומלין שביניהם בתוך הטקסטים.

(ב) לאחר מכן אדגים חתכים תמאטיים ופואטיים כלליים בשני הספרים, הנתפסים כשלמים שיריים.

(ג) לבסוף, אדגים את האפשרות להציג את המשותף והנבדל בין שני הספרים במסגרת דיון עקרוני בזיקותיהם למאפיינים מקובלים של "אסכולות" של שירה אירופית ועברית ("מודרניזם", "רומנטיקה", "קלסיציזם" וכיו"ב). בין שלושת השלבים תתקיים, כמובן, זיקת-גומלין והם ישענו זה על זה.<sup>5</sup>

## **ב. שירים משני הספרים: השוואות**

### **1. המסע והדרך; סוגים של הכללה או של מוחשיות: "בסירה" (שלונסקי, 11)**

#### **ו"עוד חוזר הניגון"] (אלטרמן, 7)**

את הסקירה המדגמית שלנו יאה להתחיל, כמעט כמובן מאליו, בשירים הפותחים את שני הספרים: "בסירה" הניצב בראש המחזור הראשון של **אבני בוהו** ("מסע") ו"עוד חוזר הניגון שבפתחו של חלק א' של **כוכבים בחוץ**. והנה, אין צורך ביותר מעיון קל כדי לעמוד על כך ששני השירים מציגים אכן נושא משותף (או מוטב לומר, אשכול נושאים משותף) שהוא גם עקרון או ציר מבנה משותף, המבריה כל אחד מן הספרים, בצד נושאים וצירי מבנה אחרים, ספר ספר לפי דרכו, לשלם שירי. בתוך "אשכול נושאים" זה תוספים מקום מרכזי – המסע, שהמשורר יוצא אליו ספק מרצונו, ספק בעל-כרחו, בתוקף יעודו השירי; דמותו של המשורר כאיש המתנתק מביתו ומן הקשרים האנושיים היומיומיים; הדרך

<sup>5</sup> כנרמז, החומר שאגע בו במהלך המאמר הוא רב ועצום ויכול לפרנס סדרת מאמרים או ספר. כאן אסתפק ברמזים, מפורטים יותר או פחות, לסוגיות מרכזיות אחדות (אחרות אפילו לא מצאתי מקום לאזכר). הוא הדין בביבליוגרפיה הנרחבת שהמאמר נשען עליה. איזכור מדוקדק של פרטיה, ועוד יותר הדיינות עימה, לא תהיה אפשרית במסגרת זאת. מן הספרות על אבני בוהו ראה בעיקר ספרו של ליון (1960), שני מאמריו של דן מירון (תשל"ה) והדיסרטציה של הגורני-גריין (תשל"ו). מן הספרות על **כוכבים בחוץ** – את ספריו של מירון (תשכ"ב ובעיקר תשמ"א). על מבנה הספר לחטיבותיו (בעקבות מירון), פירושים לשירים בודדים ודברים על דרכי הדיבור השירי ועל סוגיות בלשונו הפיגורטיבית, ראה בלבן (תשמ"ב). פרק תמציתי על **כוכבים בחוץ** ופרטי דברים על אלטרמן כמשורר [ניאו-]רומנטי, מצויים בספרי (1983, 122 – 146).

והנדודים כמגלמים סמליים של חתירה אל איזו מהות עקרונית של "עולם" או "חיים" (אך גם חתירה ל"מיפוי" חדש שלהם, מנקודת-המוצא של אותה מהות), שהם בה בעת גם מגלמי גורלו הפרדוקסאלי של המשורר השליח בתוך אותו עולם (דרך "ספרותית" של השיר ואל השירה).

על רקע המשותף הזה (או בעצם, המשותף השלונסקאי הזה) יבלטו, כמובן, ההבדלים בין שני המשוררים: **אבני בוהו** – זהו מסע באוניה, ברכבת ובחשמלית, אל הכרך הגדול ובתוכו. מסע אל נבכיה של הציוויליזציה של המאה העשרים, המתגלגל בהמשך הספר – ובמיוחד בחלקו השני – במסע מטאפורי אל לב המאפליה של הגורל האנושי. **בכוכבים בחוץ** זוהי דרך השדות והיערים, בה מהלך הנודד, עובר האורח, עם הרוח והברקים, בין מראות העולם המתגוונים. או, לחליפין, ה"דרך" שעושים אותם מראות – הרוח וכל אחיותיה, הסתיו ועל פריו ועל רעמיו, הגשם והעננים, שמי התכלת ואור השמש – אל תוך עירו-מולדתו של אותו "הַלֶךְ" או "עובר אורח". הפעם מוליך המסע לא אל "אופל מדומדם" של אימה, אלא מוליך הוא אל גופו של עולם ואל אורו ("נשמתו") של עולם (ראה "זהר" לביאליק והשווה צור, חש"ד, על השיר). בעוד הנוסע של שלונסקי יוצא בדרך עקלתון, בשביל שאינו שביל, כדי לחשוף תוך כדי הזדהות את מלוא אימתו של גורל הַנֶכֶר, התלישות והאבדן של האדם בן הזמן, מהלך עובר האורח של אלטרמן בדרך של חירות, יופי ותשוקה, בבקשו לחדש על האדם בן הזמן את עולמו ואת חייו, להשיב לו זיקת-בראשית לתבל, ליקום שאיננו רק סדר מסוים של אובייקטים, אלא גם ישות חיונית, אלוהית, שניתן ליצור איתה מגע.

משני השירים (והדר מתפתח ומעמיק בשני הספרים) עולה שהוויית הנדודים וזיקת המשורר להוויה זו הן פרדוקסאליות או לפחות אמביוולנטיות (דו-משמעיות ודו-ערכיות). היציאה לדרך הנדודים ב"בסירה" מוצגת אמנם גם ככורח של גורל, אבל בעיקר יש לראות בה מעשה של בחירה. באופן כזה מובלט אופייה הפרדוקסאלי כמו הגוון ההירואי (או המטורף) שלה. המשורר החוגג את יציאתו למסע ב"כוס לחיים" שהיא גם (או שמא קודם-כל) קבעת רעל, ספק יוצא אל חיים חדשים, ספק "נטבע לדעת". בוחר הוא במפורש בדרך עקלקלה, בדרך לא-דרך, כתביעתו המפורשת מן הקברניט (כלומר ממנו עצמו: "נא עקלקל דרכי תופשה-הגה. / יותר מדי הישרת קברניט". הבחירה בהוויית הנדודים היא בשירי **אבני בוהו** בחירה בחיים של מצוקה ומרירות, ביטוי של הזדהות עם מצב הנכר והניכור, הבדידות והתלישות של האדם המודרני, היא מעשה הטבוע מלכתחילה בחותם של פראדוקס. לפראדוקס המודרניסטי הנועז הזה, אין ולא תוכל להיות הנמקה במושגים של שכר ישר אזרחי או של הוויה נורמלית (באמת צריכים אנו להעמיק בספר כולו כדי להתקרב להנמקה כלשהי שתצדיק אותו פראדוקס).

גם ב"עוד חוזר הניגון" ובשירים אחרים של **בכוכבים בחוץ** הוויית הנדודים היא הוויה בעייתית ורוויית מתחים, אבל ביסודה ובעיקרה היא נתפסת כהוויה של מלאות, של חיוניות ושל יופי. כהוויה המוצגת ביסודה כחיובית, כמושא של כיסופים. בין בחירה לכורח, בולט יותר הכורח (לכאורה, המשורר הוא דמות הנכנעת לפיתוי או ליעוד, מבקשת לשווא להיחלץ מהם). גם כאן יסודות דו-ערכיים ברורים; ההתמסרות לניגון ולדרך כרוכה בניתוק מן העולם האזרחי, מן הבית והמולדת, מהתקשרות של ממש לדברים ולאנשים ("שידיך ריקות ועירך רחוקה"). הבעייתיות והמתחים, מכל מקום, הם יחסיים (נמדדים בהקשר הבורגני-אזרחי) ואינם בלתי מובנים. פיתוי החירות, חוסר האחריות, האָרוס או לחליפין יעודו

של האמן אמנם חורגים מן המקובל הבורגני האזרחי, אבל עדיין הם ניתנים להבנה או לסליחה מנקודת-הראות של מי שרואה עצמו כפוף לאות ומקובל; בלשון אחרת – הם נתפסים כשייכים למודל ספרותי מופר יותר, ואפילו משופשף יותר.

ולסיום השוואה קצרה זו: שני השירים כתובים ברמת הכללה גבוהה. בשניהם דמותו של הנוסע או הנווד נתפסת כדמות מוכללת בעלת מעמד סמלי, יותר משהיא נתפסת כדמות קונקרטי. הדרך, כאן ושם, מייצגת באופן סמלי הוויה (או הוויות) שמעבר לה. אך גם מבחינה זו ההבדלים בולטים: בשיר של שלונסקי, למרות שהיציאה מוצגת כאירוע חד-פעמי בחיי הדובר ותוך כדי התרחשותה, היא נתפסת במובהק ומלכתחילה כאלגוריה. הסימבוליקה המקובלת לפיה 'דרך', 'מסע', 'אוניה' הם אנאלוגיים לחיים ולדרך החיים, מחזקת כאן על-ידי המשמעויות ה"כבדות" המיוחסות לה בשיר בלא שתתאזן על-ידי הנמקות ספציפיות והקשרים קונקרטיים (כך גם בהמשך הספר – למרות הסימון הספציפי – מקומות ופרטי ביוגרפיה מתפקדים בעיקר כמרכיבים אלגוריים). היציאה למסע – כמו המסע עצמו (ואפילו הזיהוי הספציפי של פאריס ככריאל) – הם קודם-כל אלגוריים: לפרטים המגלמים אותם אין כמעט חשיבות ספציפית. בשיר של אלתרמן ככל שיש לדרך וליציאה לדרך (המעוצבת כגילום של הוויה חוזרת) שממעות סמלית עקרונית, אין הן יוצאות מכלל ממשות (מוכללת, אבל לא מופשטת). הפרטים ב"עוד חוזר הניגון" (כמו בשירים מרובים ב**כוכבים בחוץ**) הם גם מייצגים (מטונימיים וסינקדוכיים) של הוויות כוללות (הממשות המוחשית שבעולם, עולם פנימי וכוחות הנפש שבו, "דרך החיים"), אבל הם גם לוקחים חלק באותן הוויות. הם גם מרמזים על מה שמעבר להם, אבל גם נתפסים כממשות וכחלקי ממשות הקיימים בפני עצמם.

## 2. "מצבו של האדם", דמות המשורר ויעודה של השירה: "בצל אילן בוער"

(שלונסקי 109) ו"פגישה לאין קץ" (אלתרמן 8)

ההתמודדות עם התמאטיקה של **אבני בוהו** מתגלה ב**כוכבים בחוץ** לא רק בשירים שהדמיון ביניהם ניכר באופן מיידי (במיבנה ה"שטח" שלהם) אלא גם בשירים הנראים לכאורה שונים זה מזה לחלוטין, כמו שני השירים הפרוגרמטיים "בצל אילן בוער" ו"פגישה לאין קץ". מיבנה העומק התמאטי (היחסים בין נושאי המשנה) כמעט זהה בשני השירים, למרות שהתכנים עצמם, כמו המימוש הלשוני-ריתורי-פואטי שלהם, שונים בתכלית. אינטרפרטציה של שני השירים (שלא תפורט כאן) מאפשרת לשחזר על פיהם (ברמת הפשטה גבוהה) מבנה כמולוגי של יחסים בין אותם נושאי יסוד: מצב אנושי (שהוא "מצב של חושך"), שליחותו של המשורר המתמודד עם המצב הזה (בתוקף התגלות המדווחת או מומחשת בשיר), דמותו וגורלו של המשורר הזה. אופיים ועיצובם של נושאי יסוד אלה נגזרים זה מזה ומשקפים זה את זה. אפרט להלן בקיצור את התוכן הספציפי ה"מתארגן" בתוך המבנה הזה, בכל אחד מן השירים (שהם שירי מפתח בספרים שאליהם הם משתייכים), כדי לעמוד על ההבדלים ביניהם מבחינה זו (ליתר דיוק, כדי לעמוד על מה שעשה אלתרמן במודל ובתכנים שהעמיד שלונסקי

לפניו). הואיל ודגם המבנה המשותף של שני השירים הוא גם אחד מדגמי המבנה המרכזיים הכוללים המארגנים את שני הספרים, ונושאי היסוד הללו הם בעלי מעמד עקרוני ומרכזי בתמאטיקה הכוללת שלהם, יש גם לציון המשותף ביניהם וגם לפירוט ההבדלים שביניהם חשיבות מיוחדת.

### "בצל אילן בווער"

**מצבו של האדם** נתפס כאן כמצב של חושך מוחלט, טוטאלי ואוניברסאלי. מהותו המדויקת אינה מוגדרת, אבל היא מומחשת בסדרה של תמונות סמליות היפרבוליות. אולי התמציתי שבכולן היא התמונה המתארת את האדם כ"ילד סום המַדְדָה אֵל תְּהוֹם בְּמְרוּצָתוֹ הָאֶכְזְרִית אַחַר צִפְרֵת". תמונה זו, כחברותיה, מאפיינת את המצב האנושי על פי שני אספקטים. מצד אחד, הוא כוללני, מתמיד ("הַיְלֵד הַנְּצָחִי בְּמַעֲרָכוֹת הַקָּרֵב") ודיספרופורציונלי ("מוֹל אֵלֶּף יְרִיבִים אָדָם עֲשׂוֹק הַקָּרֵב", "אֵלֶּף בְּלֵהוֹת אוֹרְכִים לוֹ מִפֶּל דָּלֵת"); מצד אחר, אין הוא עשוי להיקלט במלוא עוצמתו ומשמעותו בשל העיוורון האנושי כלפיו (האדם אינו מסוגל, לפי השיר ולפי הספר, להבין את אימת מצבו, גם אינו רוצה לדעת אותו. הוא מעדיף להתעלם מן האמת משום שידיעתה מביאה רק מבוכה ויסורים). שני אספקטים אלה – עוצמתה וכללותה של האימה, כמו העיוורון המוחלט כלפי עצם קיומה – הם המכתיבים את אופייה וטיבה של **השליחות השירית** על פי השיר (ועל פי הספר כולו); אופי וטיב שהם בהכרח ומלכתחילה, פרדוקסאליים.

התגלותו של המצב האנושי בכל אימתו היא נחלת המשורר ויחיד־סגולה שכמותו בלבד. הן על פי טיבה (חומרתי הקיצונית) והן על פי אפשרות תפיסתה (שהיא היפוכה של תפיסת החושים הנורמלית והשכל הישר), לא תוכל האמת על מהותו של המצב האנושי להיות נחלתם של כל בני־האדם. יתר־על־כן, גם חישוף האמת על המצב האנושי וגם ההתמודדות עימו (כפי שהם נתפסים למשורר) אינם אפשריים במסגרת המושגים והאמצעים המקובלים. כל הדרכים "ההגיוניות" המוליכות לפתרון וכל הפתחים הנדמים ולו לכאורה כשערי גאולה מסתברים כאן כבלתי־אפשריים. למשורר נשארו איפוא רק ה"לא שְׁבִיל הַמּוֹלֵךְ אֵל הַלְא־נָה" ו"הַמְּבּוֹא לְא־בוֹהֵא" כפתרון לא פתרון. לפיכך גם שליחותו לא תהיה כמקובל – להוציא את הסובלים מחושך לאור, להביא להם אושר, חג ושמחה; אלא תהיה פרדוקסאלית מיסודה – "לְכַבּוֹת אֶת כָּל הַפְּנִסִים גַּם יַחַד", "לְהַקְלִיק בְּאֶפֶל הַמְּדַמְדָּם אֶת הָאִמָּה פָּחַג לֹא פָּחַד", להוביל את האדם דווקא אל "גֵּיא הַתְּבַעֲרָה" ו"אֵל שַׁעַר הַפְּלִיָּה הַמְּתִלְלֵת".

ולפי השליחות, גם דמותו של השליח, **דמות המשורר**. המשורר הוא זה שנתברך, או קולל בראיית אותם הדברים, או אותם פנים של הדברים, הנסתרים מכל אדם, אלו שכל אדם מבקש לברוח מהם ומידיעתם. ברצונו ושלא ברצונו נגזר עליו להיות מבשרה של האימה, נאמן לאמת הנוראה ומוליך אליה את אלה המסרבים לדעתה. הוא אומלל ומקולל הן בשל גורלו כשלעצמו והן משום יציאת הדופן, והחריגות שלו בין בני־האדם. חסר בית (חוסה בצל הסנה הבוער) וחסר מנוחה (מהלך על אבני הבוהו הלוהטות), הוא מסתובב כ"הוזה" בין הבריות, רואה את המוות מבעד ללבושים הגלויים של היומיום, חש באיום, בתהום ובאובדן, האובים גם במוכר ובביתי. הוא האיש הרואה ירח כגולגולת מוקעת על וו, ההולך לישון כמי שהולך ליהרג, המניח את ראשו על כך כעל גרדום; מצפה לקרדום שהוא ליטש – שינחת על ראשו, צועד יום יום אל "משרפות אני, אל הכלייה בסוד הבוהו". אומללותו איננה רק תוצאה של הווייתו



כשלעצמה ולא רק פרי הניגוד שבין הוויה זו להוויית הרבים (להם הוא אמור להביא את הבשורה והגאולה), אלא גם תוצאת הספקות המטרידים אותו באשר לצדקת דרכו האבסורדית כל־כך ובאשר למחיר שהיא תובעת מנו ומארחים. אבל גם הסבל וגם הספקות אין בכוחם לערער את תחושת הכורח שביעודו ואין הם מסיטים אותו מדרכו.

## "פגישה לאין קץ"

גם כאן מעוצב **המצב האנושי** כ"מצב של חושך", אבל למרות אֶלמנטים דומים (בעיקר אלו הקשורים לחיים בעיר ולאספקטים רגשיים מסויימים, שעוד אשוב לדון בהם), זהו מצב אחר. לפי מהותו ומידותיו אין הוא טוטאלי ואינו דראסטי כזה שעוצב בשיר הקודם; גם על פי עיצובו ומאפייניו הוא פחות מוכלל ויותר ספציפי. המצוקה שהמשורר נתבע לה ב"פגישה לאין קץ" (ובכלל הספר) היא מצוקתם הרגשית של בני־אדם כיחידים, הסגורים ב"רחובות בְּרִזְלֵ רִיקִים וְאַרְפִּים", "בְּעֵרֵי־מִסְחָר חֲרָשׁוֹת וְכוֹאֲבוֹת", מנותקים ממקור חיותם, מן האֵם הגדולה ("התבל"), מן היקום (הטבע שמחוצה להם, הטבע שבתוכם). שיממון, ניפור, עצבות, חיים ללא שמחה, קהות חושים – הם הסימפטומים של הניתוק הזה (שכמוהו כניתוק של עוללים מחיק אימם). את המצב הזה אין לבני־האדם כוח ואומץ לשנות (הסיבות והמשמעויות של חוסר־אונים זה, כמו נסיונות להתגבר עליו, מפורטים בשירים אחרים של **כוכבים בחוץ**).

שלא כמו "בצל אילן בוער", נמצא במרכז של "פגישה לאין קץ" לא את תיאור "מצב החושך האנושי (זה מופיע בשיר כהשתמעות, כנתון שברקע) אלא את ההתגלות הנתפסת כאן כמקור השליחות השירית. שלא כמו בשיר הקודם, אין זו התגלות של שלילה ואינות, אלא של יופי ועוצמה. לא הווייתו של האדם במרכזה, אלא סערת היקום. **שליחותה של השירה** (המרומזת ב"אַנְגֵּנָה", ומפרשת גם את "אַלְהֵי צוּנֵי שְׂאֵת לְעוֹלָלָהּ, / מְעַנֵּי קֶרֶב וְשִׁקְדִים וְצִמּוּקִים") קשורה כאן בכינון מחודש של הקשר בין התבל לעולליה, בין הטבע לתרבות, בין תבונה ותודעה לבין הכוחות הוויטאליים שבגוף ובנפש האנושיים. להשיב ליקום שקהה על האדם, את הרעננות, הפליאה והקסם; למבע ולמגע האנושיים – את הספונטאניות והחינוניות שאבדו להם. מבחינת תוכן בשורתה, גם השליחות השירית של **כוכבים בחוץ** כרוכה בהתמודדות עם הראייה המוסכמת, האזרחית־תבוניית של המציאות, אבל אין זה מונע בעדה מלהתנסח במושגים תבוניים מקובלים. שלא כמו **באבני בוהו** אין מדובר כאן בביטולה של המציאות הנראית כדי לחשוף מציאות אחרת, נסתרת, אמיתית יותר, שהיא היפוכה של זו הנראית, אלא נסיון לתאר את המציאות הנראית באור נוסף, לחשוף בה עצמה פנים חדשות, לעשות את מה שסמוי בה, לגלוי. להצביע על יופיה וכוחה. שם (מלכתחילה) וכאן (בדיעבד), השליחות היא פרדוקסאלית (או יש בה יסודות פרדוקסאליים), אבל גם טיבו של הפראדוקס, גם מיקומו וגם דרכי פתרונו (או אי־פתרונו) שונים בתכלית (ראה על כך בהמשך).

שלא כמו ב"בצל אילן בוער" אין **המשורר** של "פגישה לאין קץ" דמות חריגה במידה קיצונית כל־כך בין בני־אדם סתם. יותר משהוא מוטרד בשל מחיר כבד שעשויה הגשמת שליחותו לגבות ממנו

ומהם, הוא מוטרד בשאלת אפשרות הגשמתה. המשורר ב"פגישה לאין קץ" נמנה מלכתחילה על בני-האדם "אסירי עוני וברזל", אלה שגאולתם היא גם גאולתו. אמנם גם הוא שונה מהם ונבדל מהם, אבל שונות ונבדלות אלו הן הרבה פחות קיצוניות והרבה יותר מסתברות במושגים אנושיים וספרותיים כאחד. המשורר של "פגישה לאין קץ" (ושל **כוכבים בחוץ** בכלל) מציג את עצמו כיחיד בין בני-האדם חניכי התרבות, שתופעות הטבע המצויות נתפסות לו כהתגלויות של יישות כמו-אלוהית, ויחיד הוא ביניהם שנועז להיענות להתגלויות הללו ולהביא את בשורתן אל אחיו אלה, ובלבד שלא ישקע ליבם בעצלות עצבותו ו"יִאֲפִיל כְּחֶדֶר בְּלִי הַפּוֹכְבִים שֶׁנֶּשְׂאָרוֹ בְּחוּץ" (עבודת ה"אלוהות" הגדולה שלו, תפילתו לתבל, זו ש"דבר איננה מבקשת", ה"הא לך" שלו, מתממשות במתת ה"צימוקים והשקדים", הלא היא מתת השירה שהוא מביא "לעולליה" בני-האדם, "מעניו הרב"). גם "המשורר" של **כוכבים בחוץ** כמו המשורר של "בסירה" ושל "בצל אילן בוער", מסתכן בניתוק מן המישור של החיים האזרחיים הרגילים, מכיר בסכנות הכרוכות בשליחותו, ובקשיים הכרוכים בה; בשל "חיוכנו" (כינוי למגע-לא-מגע שעשויה השירה ליצור בין האנושי ליקומי) הוא עשוי אפילו למות ('לאבד את ראשו'). אבל גם הניתוק וגם הסיכון – על פי טיבם ועל פי מידתם – שונים הם התכלית ממקביליהם בשירי שלונסקי; את, כמובן, בהתאם לשוני שבין דמות המשורר ומהות שליחותו כאן ושם (וראה גם על כך בהמשך).

### 3. מאלגורי למטאפורי ומ"שקיפות" ל"עיבוי" בדמות הדו-ערכית של ה"אָת": "שְׁבִי" (שלונסקי 117 – 121), "פגישה לאין קץ" ו"בהר הדומיות" (אלתרמן, 8, 65).

חיפוש אחרי מקור שלונסקאי אפשרי ל"פגישה לאין קץ", שהוא אולי הניסוח המרוכז והמפורש ביותר ב**כוכבים בחוץ** של "סיפור ההקדשה" האלתרמני, מוליך למחזור השירים "שבי", המגלם באבני **בוהו** (בצד שירים אחרים) סיפור מקביל. בשני הטקסטים ממלאת תפקיד מרכזי (תפקידה של ה"מוזה", מקור השירה, או זו שהשירה מהללת אותה), דמות נשית, זו ה"אָת" שתפסה בשירת שלונסקי מקום משני למדי, ואילו בשירת אלטרמן היא עתידה להפוך לדמות שלטת ורבת פנים. בשני הטקסטים מרומזת מערכת יחסים אמביוולנטית וסבוכה בין המשורר הדובר לבין ה'אָת' הנמענת (אף היא כשלעצמה אינה פטורה מאמביוולנטיות: "בַּת־מֶלֶךְ לְכַלּוֹכִית, / דְּמָדוּם אֵלִים וְפֶשַׁע" ועוד, אצל שלונסקי; "לְסָרִים רַק אָתְּ הַחֲטָא וְהַשׁוֹפֵטֶת" ועוד, אצל אלטרמן). בשניהם מבקש המשורר להימלט ממגעה הסוער והמפחיד של הדמות ואינו יכול, משום שהוא גם נמשך אליה בעוצמה רבה; ובשניהם מומחשים דברים אלה באמצעות השאלות דומות, כמעט זהות (אָת דְּלִתִּי נְעֻלְתִּי: לֹא אֲצַא הַחוּצָה! / לֹא אֲפַתַּח! הֲרַפִּי! מִשְׁכִּינִי וְאֶרְצָה! וכו'), מול "שְׁוֹא חוֹמָה אֲצוּר לָךְ, שְׁוֹא אֲצִיב דְּלִתִּים!" (וכו'). שם וכאן היא בסערה והוא ברננה ("וּמִי הַשְּׂאִיג בִּי אֵת הַרְנָן? / סָבִיב סוּפָה־סוּפָה וְלֹא אֶרְאֶנָּה" מול "כִּי סַעֲרַתְּ עָלַי, לְנִצַּח אֲנִינָה"). שם וכאן מופיעים "תבל ועולליה" (במידות שונות של מפורשות): ב"שְׁבִי" מתואר "כְּכִי יְלָדִים סָבִיב. גַּם אֵל בּוֹכָה כְּיָלֵד". [- -] כְּיָלֵה זֶה [שבו] יִכְפוּ תַבֵּל וְעוֹלְלֵיהָ", ואילו ב"פגישה לאין קץ" – "עַד קֶצְוִי הָעֶצֶב, עַד עֵינֹת הַלֵּיל /

בְּרַחֲבוֹת בְּרָזֶל רִיקִים וְאַרְפִּים, / אֱלֹהֵי צִוְנֵי שְׂאֵת לְעוֹלָלֶיךָ...). בשני הטקסטים הדמות גדולה ואדירה ובשניהם מדובר לא באירוע חד־פעמי, אלא במהלך חוזר ונשנה של התחמקות וכניעה, הסתגרות והיפתחות (אלה, כמובן, רק עיקרי דברים).

ההבדלים (מה שעשה אלתרמן באַלמנטים ובתבניות ששאל מקודמו) מאלפים לא פחות מן

השוויונות (או הדמיונות). מבחינה תמאטית (בה אצטמצם בשלב זה של המאמר) בולטים בעיקר ההבדלים בזהותה של הדמות הראשית, בסוג ובהנמקה של היחסים בינה לבין הדובר־המשורר, בחוויית היסוד שאלו משקפים וכמובן, במקום היחסי של כל אלה בתוך המבנה הכולל של הספר השלם המקנה לכל אלה את משמעותם הסופית. ה"את" של **שלונסקי** היא "רואה ולא נראית", דמות ללא פרצוף ושם מזה (גלגול מודרניסטי מהופך של "בת השיר" הקונבנציונאלי), מהות מופשטת המוגדרת בדיוק יחסי, מזה ("רוח באנוש"). ה"את" של **אלתרמן**, הממלאת גם היא, בשיר הזה ובשירים אחרים, את תפקיד "בת השיר" (מוזה), היא כוליותו הממשית של הטבע ("תבל"), המתגלה במראות מוחשיים (בשירים אחרים היא לובשת פנים של עיר או פנים של אשה אהובה; גם כאשר היא מגלמת כוחות פסיכיים או מטא פסיכיים אין הם נתפסים בנפרד מן הממשויות המפעילות אותם או מופעלות על ידם).

היחסים בין הדובר ל"מוזה" שלו ב"שבי" הם אמביוולנטיים: למרות שעל פי טיבה (אופן ייצוגה

בשירי המחזור) כולה שלילה, היא נוסכת על המשורר קסם שאין לחמוק ממנו. על פי פרטי מימושה (הפיגוראטיבי), הלכה למעשה, היא מוזה של טירוף ("דמדום אֵלִים וְפֶשַׁע! / כְּלֵב שְׁגָעוֹן", "מִי הַטְּרִיף עָלַי לִילוֹת־יָמִים גַּם יִחַד"?), מוזה "ארורה" ההופכת את המשורר בצו "סהרורי" למין כלב הקורא "אֶאו" אל "אין עונה לי". בפקודתה בונים המשורר וחבריו את "בית העצב", מוסרים "מיד ליד את אבן הטירוף", חוגגים את "חג הספינות אשר טבעו לעד". אותה רוח מוזית־מטורפת מושכת את המשורר אל הריה המלאים "כפור לעיפה" ובעקבותיה הוא ידדה "מצוץ אֵל צוץ" ויקפץ על חומות וסלעים באיזור־הגבול שבין החיים למה שמעבר להם, שכולו אימה, טירוף וגועל (ההתקרבות לגבול זה ["מבוא לא בודהוא"] עשויה לפי הספר כולו להוליך לגאולה – היפוך הקללה לברכה, וראה הרמז לבלעם). אותה "את"

שתוארה כך מושכת את ליבו של המשורר בעוצמה רבה למרות שהוא יודע כי "כָּדָם וּבְזִמְרוֹת הֵן נַעֲבָדָה סֵלָה / וּמִשְׁפָּרְתָנוּ לְעֵנָה", והוא גם המכנה אותה בתארי האהובה משיר השירים ונותן בפיה את מליצותיה של אותה מגילה ("פעמי נדיב", הנך יפה רעיתי, הנך יפה"; "סב דְּמָה לְצִבִּי", "מִשְׁכִּינֵי וְאַרְוָצָה" וכו'). את הקביעה שהדמות הזו יפה ומושכת, כמו את עוצמת זיקת המשורר אליה אמור הקורא לקבל כמות שהן מוגשות לו. קסמיה אינם מנומקים כאן הנמקה של ממש. (נסיון לברר את ההעדר הזה, שהוא סימפטומאטי למוקדי המשמעות של **אבני בוהו** בכלל, לא אוכל לעשות במסגרת צרה זו, וראה עוד על כך בהמשך).

גם ה"את" של אלתרמן היא אמביוולנטית, אבל באופן שונה, כמעט הפוך. מן האמביוולנטיות של המצב האנושי ושל השירה אצל שני המשוררים ואפשר לראות בו פונקציה של השוני בין אותן התפיסות. מכל מקום, דו־ערכיותה של ה"את" מעוצבת ב"פגישה לאין קץ" (כמו בכל **כוכבים בחוץ**) כהיפוכה של זו הגלומה ב"שבי" (וב**אבני בוהו** בכלל). על פי מהותה ה"את" ב"פגישה לאין קץ" (ובכל **כוכבים בחוץ**) היא קודם־כל מקור של כוח ויופי. יופי זה וכוח זה מתגלים במראות הטבע (או – בשירים אחרים – באשה, ביצרים, בנפש ובדמיון) ומעוררים תשוקה כמו־ארוטית (בשירים אחרים – ארוטית ממש). הקסם

שהיא נוסכת על המשורר מנומק בראש־וראשונה בתכונותיה אלו. השלילה או ההרסנות הכרוכים ביחסים עימה, יותר משהם קשורים בטיה של ה"את" הם קשורים בהווייתו של הדובר (או בהווייתם של בני־האדם שהדובר הוא אחד מהם, ומבחינות שונות, גם מייצגם). באופן זה, אם ה"את" נתפסת כאלמה הרי אלימותה היא אלימות החיים במלוא עוצמתם, חיים שבהתגלותם אינם מניחים לבני־האדם להסתגר מפניהם על־ידי שקיעה בשרה של שיממון, עצבות וחוסר־אונים. אם היא נתפסת כמאיימת, הרי אימתה היא תוצאת חולשתם של אלה שעוצמתם ועצימותם של החיים עושיה להרוס את שגרת חייהם, לשבור את מסגרות הגיונם וזהותם. הפחד מפניה נובע מקוצר כוחם של כלי הנפש, המוסר והחברה לקלוט בלא להתפרק את שפעתה ועושרה, ולא מאיזה "רוע" שהוא מהותי לה, או שהיא מוליכה אליו. מול תלונת המשורר של **אבני ברהו** "בְּדָם וּבְזַמִּירוֹת הֵן נַעֲבְדָהּ סֵלָה / וּמִשְׁפָּרְתָנוּ לְעֵנָה", עונה הדובר האלתרמני "תְּפַלְתִּי דָבָר אֵינְנָה מְבַקֶּשֶׁת, / תְּפַלְתִּי אַחַת וְהִיא אוֹמְרַת – הֵא לָךְ!". ואמנם, שוב בניגוד לקודמו, אין הוא בונה במצוותה את "בית העצב" אלא נושא לעולליה המיותמים "מְעַנְיֵי הָרֵב, שְׂקָדִים וְצְמוּקִים" ומבקש ממנה שלא תחדל מלהאיר את ליבם. גם אם המגע עימה מסעיר ומפחיד, גם אם לא יוכל להתממש ביותר מחיוך, הוא יסכן את חייו כדי "לְקַטֵּף אֶת חַיִּיכָנוּ זֶה מִבֵּין הַמְּרַכְּבוֹת".

בקצרה, לא הטירוף והאימה מעוצבים כאן כמושכים ורבי קסם, אלא כוחות שמצעם טיבם הם מעוררים משיכה וקסם, נתפסים כאלמים ומעוררי אימה בשל האינטנסיביות שלהם מזה, ובשל חולשתם של כלי הקיבול האנושיים שאינם מסוגלים ואינם מורגלים לקלוט את שפעתם ולהכילה, מזה. הן קסמה של ה"את" והן אימתה וכן שאר הדברים הכרוכים ביחסו הדו־ערכי של הדובר אליה מנומקים יפה על־ידי ההקשרים שהשיר מכוון אליהם, הניגוד שבין העיר, התרבות, והתודעה מזה, הטבע, והיסודות הוויטאליים שבנפש, מזה, והדברים מתפתחים ומתפרשים בספר השלם. לסיום ההשוואה החטופה הזאת בין "שבי" ל"פגישה לאין קץ", ארמוז בקיצור על הבדל בולט נוסף: בעוד "רוח באנוש" של שלונסקי היא ישות מופשטת המתפקדת בחלל שירי **אלגורי** (ההישענות על רמזים ברורים לשיר השירים מסייעת אף היא לתיאור זה), ה"את" של אלתרמן היא אמנם ישות מוכללת, אבל היא ישות ממשית, ליתר דיוק, הממשות עצמה. ישות זו מתפקדת בחלל שירי **מטאפורי** (סיטואציית יחסי האהבה והסגידה), אבל מתממשת בהקשרים ריאליים ואידיאיים שבמציאות קונקרטית (מראה השקיעה ברחוב, הסערה והכוכבים, הירח והשקמה, רחובות המסחר, הגוף המסוחרר, והמרכבות, האופוזיציות העקרוניות שנרמזו לעיל), הקשרים שהם גם חלקי הסיטואציה המטאפורית וגם בסיסה.

שיר מרכזי נוסף של אלתרמן ש"שבי" עשוי היה לשמש לו מקור השראה, הוא השיר "בהר הדומיות" (65), מן השירים החשובים להבנת דמות ה"את" של **כוכבים בחוץ** באספקט הנשי המוחלט והמוכלל שלה, שאמנם יכול להתגלם, ואף מתגלם לעתים, בדמות אשה ממשית. השוואה בין שני השירים היא אכן מרתקת ומאלפת. אך לפרט אותה כאן לא אוכל. אסתפק בהצבעה על אחדים מבסיסה האפשריים. נקודות־מוצא טובות לסימון הדמיון בין השירים (שאמנם יש לראות בו לעיתים דמיון שעל־פני השטח בלבד) יכולות להיות, למשל, הגובה והריחוק של הדמות מן המישור האנושי המורגל (תרתי משמע), נוף ההרים הקפוא שבו "שוכנת" הדמות, כוח המשיכה המרתק שלה, השראתה השירית

ודרכים אחדות של עיצובה (כמו הדרך המטונימית המעמידה [בהשאלה] את תבנית הדמות על פי תבנית "נוף מולדתה"). וראה למשל, שלונסקי:

אַתְּ דִלְתִי נְעֻלְתִי: לֹא אֶצֵא הַחוּצָה!  
בְּגָבֵי הַרְיָד כְּפֹר לְעֵינֶיךָ.  
לֹא אֶפְתַּח! הֲרָפִי!  
מְשַׁכְּנִי וְאָרוּצָה!  
אָרוּרָה בְּתִמְלֶךְ!  
כִּי הִנֵּךְ יָפָה!

בהשוואה לאלתרמן

הנצחית! לֹא קָרָאתִי בְּשֵׁמֶךְ הַמְּקַפֵּיא.  
אֶל יְמֵי מִן הַהַר אֶל תֵּרְדֵי.  
מְאֻבְּלָךְ הַזֹּהַר, מְשַׁפְּתֶיךָ עַל פִּי,  
מְמוֹתֶךָ בְּעֵינַי, יָרָאתִי,

וכן

רק אימתך לי מכל מנשקת" וכו'

נקודות-מוצא טובות לסימון ההבדלים (גלגולים אלטרמניים של הבסיסים השלונסקאיים) בין השירים יכולים להיות – זהותה של הדמות: נשיות, כעיקרון אוניברסאלי, כמו-מטאפיסי, אך גם כממשות אינדיבידואלית-פיסית, שבאבני בוחו כמעט איננה קיימת ובכוכבים בחוץ היא מרכזית כלי-כך. מידת הריחוק או הקירבה שבין ה"את" למציאות אנושית קונקרטי: אלתרמן שומר על מתיחות מאוזנת בין הדמות כמגלמת עיקרון נצחי המרוחק מן החיים (חיים לא ייתכנו במחיצתו), אבל מפעילה את החיים מרחוק (כמין "מניע בלתי מונע" אריסטוטלי), לבין בבואותיה המוחלשות אך הממשיות שבתוך המציאות, היונקות אמנם את כוחן וערכיותן מאותו עיקרון. הדובר אינו מניח ל"את" לדרת ממקומה שבאגדה או שבדמיון אל עולמו שבמציאות ("אל ימי מן ההר אל תרדי") ואין לו דריסת רגל ב"מולדתה", עם זאת, כל חייו סובבים סביב דמותה. אצל שלונסקי מנותקת ה"את" מן המציאות האנושית המורגלת והיא מושכת את המשורר אל הריה הקפואים, מאיימת לנתק אף אותו מאותה מציאות. שלונסקי מזהה את ה"את" עם השירה או עם רוח השירה, אלתרמן מעמיד יחס דו-ערכי בין ה"את" לשירה: היא גם מקור ומעורר לה, היא גם קוטלת ומחסלת אותה. קיום יחד של אֵלֶּמֶנְטִים קונקרטיים שקשה להוציאם מפרוטם ("לראותך

ולזכר, צל ריסיך שלו") ושל מסגרות הקשר אידיאיות ספציפיות (כאן, למשל: יחסים בין אידאל לבין ממשות המגלמת אותו ובין ריחוק "בטוח" לבין קירבה המאיימת על האהוב או על האהבה) בשיר של אלתרמן מקשה מאוד לפרשו באורח אלגורי בלעדי, דבר המתבקש כמעט מאליו ביחס למחזור השלונסקאי המקביל. ואלה כאמור, רק מקצת מראשי הפרקים להשוואה.

### ג. גילגולם של צמתים תמאטיים ופואטיים מ'אבני בוהו' ל'כוכבים בחוץ'

דיון ביחסים שבין שירים מתוך **אבני בוהו** לבין שירים מתוך **כוכבים בחוץ** מוליך כמעט מאליו (על פי טבע היחס בין השירים ובין המכלול בשני הספרים) לדיון ביחסים שבין אספקטים תמאטיים ופואטיים כוללים המעצבים ומאפיינים את שני הספרים בשלימותם. אסקור עתה בקצרה ובאורח השוואתי שלושה, ארבעה מאלה ומאלה, מהם שעלו מתוך העיונים בשירים, ומהם שלא, מהם שאזכיר בקיצור נמרץ ומהם שאפרט מעט יותר, ואפתח ב"עיר".

#### 1. מ'מטרופוליס' ל'עיר ואם' (מרכיבים של נושא ודרכי עיצוב)

מרכזיותה של העיר בשני הספרים אינה צריכה ראייה. בשניהם העיר היא נושא צומת, רב־היקף ומורכב מבחינת היחסים שבין גילויים אלה. העיר היא מן הנושאים שדיון מלא בהם מחייב כמעט ממילא התיחסות לרוב הנושאים האחרים באותם ספרים (כאן אאלץ, כמובן, להסתפק באספקטים בולטים בודדים בלבד). בשני הספרים העיר נתפסת כתופעה אדירה, מושכת ואפילו חידתית ובשניהם היא מעוצבת באמצעות לשון פיגורטיבית עשירה שבולטות בה היפרבולות, האנשות והעצמות מיתיות. חלק מן החומרים המשמשים בתיאור העיר אף הם משותפים לשני המשוררים. עם זאת, אין צורך להעמיק הרבה בשני הספרים כדי לעמוד על ההבדלים המכריעים שביניהם בעניין זה, הבדלים הניכרים בעצם הצגת הנושא, בבחירת מרכיביו הקובעים ובעיצוב היחסים שביניהם, ובעמדות המפורשות והמשתמעות כלפי הנושא וכלפי מרכיביו (עמדות שהן מנוגדות במובהק). לשיטתנו נראה גם הבדלים אלה כפירותיה של ההתמודדות האלתרמנית עם **אבני בוהו**. מעט מכל אלה אנסה לסקור להלן בראשי פרקים וברמזים. מעמדו של נושא הכרך **באבני בוהו** הוא ללא ספק אחד מן הגורמים המרכזיים שעשו את הספר לחוליה בשלשלת המסורת המודרניסטית בשירה האירופית מבדליר ואילך מזה, ולספר מהפכני יחיד במינו בשירה העברית, מזה. **באבני בוהו** מוצג הכרך הקוסמופוליטי, המטרופוליטי, כגילומם של המצב האנושי ושל הציביליזציה במאה העשרים. הכרך מגלם את גורל הנכר והבדידות של היחיד בין ההמונים, את מלחמת־הקיום הדורסנית, את הדהומניזציה, את שלטון הכוח והכסף, את הבוז לאידיאלים מסורתיים של מוסר וצדק, את ההתעלמות מסבל וכאב ואת היפוכם של כל הערכים האנושיים. מעבר לקשת נרחבת של קלקלות ועוולות בתחום החברתי והאישי המתגלות בכרך (וראה פרישה של עיקריהם במחזורים ראשונים של הספר) נחשפות במעמקיו גם הקואורדינאטות העקרוניות של הקיום

האנושי בכל אימתו האפוקליפטית, אימת היתמות הקוסמית, הרע השטני, הטירוף הגרוטסקי, האי־רציונאליות ההנדסית והמכנית, אימת המוות והתווה (במחזורים האחרונים של 'כרכיאל' ובחלק השני של הספר, זה הקרוי אף הוא **אבני בוהו**). בה בעת מוצג הכרך **באבני בוהו** כתופעה אדירה, שופעת כוח וקסם, מרתקת ומושכת, מרגשת בשלל ניגודיה ובעוצמת הרוע הגנוז בה. במחזורי המשנה של 'כרכיאל' ("גגות", "שעות שרופות", "ערבי כרך", "עזאזל") מעוצבת העיר עיצוב מית־מאונש, ומתעלה באמצעותו למעלת יצור שטני־אלוהי, אלוהי־שטני, השולט לרע בגורל נתיניו וזוכה להערצתם כמין אליל מודרני כלי־כול (שלונסקי, או דוברו, מתהלך בכרך המודרני [פאריס] כבן כפר שראה את המלך...).

ייצוגו של הכרך **באבני בוהו** נשען בעיקרו על תמונות של כיעור ושלייה; כך כשמדובר בייצוג ישיר וכך כשמדובר בייצוג מושאל (שלונסקי אמנם מכתיר את הכרך בתוארי יופי ושבח, אבל אין הוא ממש אותם בתמונות). גגות העיר כמוהם כאגרופים סותמי פיות, הארובות נמשלו לשיניים רקובות, השמש בעיר היא "סנה ארור מרקיע ופוזל", קולות הכרך כמוהם כסכינים הנתקעים בגב, אור פנסיה כמוהו כדם השותת מכף פושע; העיר היא גיא עקדה, גרדום, משרפות ליל, בתיה שטים כמו רעיונות מבוהלים, המוניה צועדים בה כעדר ענושים והיא מלאה זעקות וילל. האדם בעיר כמו עצם בגרון ענקי או כמו חיה בגוב. הדמויות שהוא פוגש בעיר הם אביונים, זונות, קטועי רגליים או גדומי ידיים, מטורפים ושיכורים. השהייה בעיר המשך היום כמוה כשהות בסחרחורת בלתי־פוסקת של המולה קדחתנית, בלילה היא מתגלה כעולם רצחני מלא עצבות, שבו חש המשורר ביתמותו עם אחיו בני עמים שונים המבקשים להטביע את עיצובנם בזימרת הצוענים או בשאונה של מוסיקת ג'ז החושפת ערוות אשמדאי בפיתולי טירוף; כמין ביב ענק שהכל יורקים לתוכו.

לצורך העיצוב המיתי של הכרך מנצל שלונסקי בעיקר חומרים מן המקרא וממקורות המתחסים למקרא, באופן שהכרך, עם כל המודרניות שבו, נתפס כחזרה לאיזו פרהיסטוריה אלילית חשוכה ואכזרית, או כהגשמה של איזה ציווי קדמון או נקמה קדומה, כגילוי מאוחר של אימה או גאולה גנוזה (ככל שהכרך נתפס בספר כנורא יותר כן הוא צופה יותר לגאולה). הכרך נמשל איפוא ל"דג נינוה" הפולט את המשורר בלועו ולנינוה עצמה, והמולתו ל"ערבולת סדום ומוריה"; כמוהו כ"נעקד בצו התעודה" או כ"קֶן הַמְּשֹׁחַ". הוא (או גילומו ה"אלילי") מכונה בשם "כרכיאל" ו"עזאזל"; בתיו כמוהם כתיבות־נוח השטות במבול אל עבר "אררט" בלתי־ידוע (ואלה דוגמאות בודדות בלבד).

כנרמז לעיל גם **בכוכבים בחוץ** העיר היא נושא צומת ובעל מעמד מרכזי מבחינות רבות. ההבדלים שבין הכרך של שלונסקי לעיר של אלתרמן (או לשיטתנו כאן – האספקטים החושפים את ההתמודדות האלתרמנית עם הכרך של שלונסקי כמו עם הכרך "המודרניסטי" בכלל) מתגלים, כמובן, בדמות העיר האלתרמנית כשלעצמה (השונה מאוד מזו של שלונסקי) ובדרכי עיצובה היחודיות; אבל ביתר יחוד מתגלים הבדלים אלה בזיקה שיוצר אלתרמן בין העיר ודרכי עיצובה ובין נושא או אשכול נושאים מרכזי אחר ודרכי עיצובו באותו ספר, הלא הוא אשכול הנושאים הקשור בטבע, בכוחותיו ובהתגלויותיו ("תבל", "עולם" וכו') ובזיקתו של האדם אליהם (כידוע, אין לאשכול נושאים זה כמעט זכר **באבני בוהו**, לכל היותר הוא נרמז פה ושם כעניין שחלף והיה לעבר). אפשר שזיקת־הגומלין שיצר אלתרמן **בכוכבים בחוץ** בין העיר לטבע, זיקה שבכוחה הפך נושא מודרניסטי מרכזי לנושא

ניאורומאנטי, היא החידוש המרכזי שלו ביחס לקודמו (או לקודמיו) בכל הנוגע לנושא העיר (ובעקיפין גם ביחס לנושאים אחרים הקשורים בה) וסימפטום מרכזי להתמודדותו עם השפעתו (או השפעתם).<sup>6</sup>

העיר **בכוכבים בחוץ** איננה "כרך" או "מטרופוליס" המעוצבת מנקודת-הראות של הזר הרואה בה תמצית הניכר, אלא מוקד הגעגועים, המולדת הרחוקה של ההלך שנמש אותה, או זירת החיים של אזרחיה-בניה היושבים בתוכה. יותר משהיא גילום של איכויות מופשטות (מעוול חברתי ועד לאימה קיומית) היא ממשות ריאלית-נופית, סביבה שבה מתרחשים אירועים אנושיים (סיפור האהבה של חטיבה ב', למשל) ובה משתקפות עונות השנה וחילופי הימים והלילות. העיר כאן היא קודם-כל מכלול של מראות ופעילויות, התרגשויות והתרשמויות שעומו מקיים המשורר זיקה מיידית ואינטימית, גם אם וכאשר הוא מגלם בה זיקות הגותיות, תרבותיות ואנתרופולוגיות. מן הבחינה האחרונה ניתן אמנם לזהות **בכוכבים בחוץ** (בעיקר בשירים הראשונים של הספר) נקודת-מוצא שכבר הכרנו **מאבני ביהו**: עצבות, שיממון, תחושה של עולם שקעה על יושביו, תחושת מחנק ודיכאון ("רחובות ברזל ריקים וארוכים"), אנאלוגיות שבין העיר, התרבות והתבונה וכיו"ב.

כפי שנאמר לעיל, אין מדובר כאן בעוול חברתי או באימה קיומית אלא בכאבו ובחוסר אונים של היחיד כיחיד, בדברים שהם, לפחות לכאורה, מינוריים למדי. אלא שדברים אלה אינם **בכוכבים בחוץ** יותר מנקודות-מוצא. בניגוד לשלונסקי היורד מפני השטח של המצוקה אל עומקה ומעומק לעומק עמוק ממנו, אלתרמן חושף מאחרי המצוקה את גורמיה ואת היפוכיה. עיקרו של הספר בחתירה להציג את העיר כמיזוג אפשרי של הטבע והתרבות, של התבונה והדמיון, של הרוח והגוף ועוד כיוצא בהם. בני-האדם נקראים כאן לעשות את העיר למולדתם, לראות בה בעת ובעונה אחת גם חלק מן הטבע וגם חלק מרצף התרבות האנושית. תכלית זו, שהיא קשה להשגה ומלאת מתחים במציאות, היא אפשרית – או לפחות ניתן לדמיון אותה – בשירה (מדובר כאן, כידוע, לא רק במיזוג עקרונות או הגותי, אלא במיזוג קונקרטי של הוויות ורגשות, ושל פרטים ומראות רבים משני התחומים).

כמו **באבני ביהו** כך גם **בכוכבים בחוץ** מעוצבת העיר כתופעה רבת עוצמה, מושכת ומרגשת, אבל בעוד שאצל שלונסקי זוהי עוצמה שלילית, עוצמתה של קרית שטן המרשימה בדמוניות שלה, כמו התגלמו בה כוחות שהם אלוהיים על פי הודם ועוזם, אך מעוררי סלידה ואימה על פי תוכנם ועל פי התכליות שהם אמורים לשרת, בשירת אלתרמן זוהי עוצמה של מליאות חיים, של כוחות ויטאליים סוחפים ומתפרצים שקשה למשורר ולאדם לעמוד במחיצתם ולספוג אותם בכלי אישיותו הרופפים. לעיר **בכוכבים בחוץ** פנים רבות, מהן שאין להן תקדימים **באבני ביהו**; היא גם מעוצבת בזיקות מגוונות של ניגוד, הקבלה ומזיגה (דיאלקטיות) לאנושי ולקוסמי. מכל אלה אביא כאן לצורך ההשוואה פרטים אחדים על פי חטיבה ג' של **בכוכבים בחוץ**, ששירי העיר הכלולים בה עומדים בזיקת ניגוד ברורה יותר ל"כרכיאל" של **אבני ביהו** משירים אחרים שבספר. עיצובה של העיר נשען כאן בעיקרו על תמונות

<sup>6</sup> השוואה מאלפת בין עמדתו של אלתרמן כלפי העיר הארץ-ישראלית (בעיקר במאמריו ובשירתו הקלה) לבין עמדתו של שלונסקי ומשוררים עבריים אחרים, הנוגעת מבחינות שונות לעניינים שלנו ניתן למצוא ב"אלתרמן בין משוררי תל-אביב" (מירון תשמ"ד).



האמורות לייצג אינטנסיביות, כוח ויופי של חיים; כך כשמדובר בייצוג ישיר וכך כשמדובר בייצוג מושאל.

אותם הפרטים ששלונסקי השתמש בהם, או עשוי היה להשתמש בהם כדי להעמיד את הכרך כמהות בלתי־אנושית, דורסת כל רגש במכאניוּת שלה, חונקת כל יחיד בהמולתה ובמסחרה מופיעים אצל אלתרמן (בחטיבה המדוברת) כמוקדים של התפעלות הגובלת באַקסטזה. גובהי הבתים (קומה חמישית), הזכוּכית והמתכת, המולת השוק, הקללות, ברק הסכינים וקולות השחזתם, קולותיהן של מוכרות הדגים ושל עקרות הבית, רעש העגלונים ואבק הקרונות, סלילת הכבישים, חצץ ואספלט, כבשנים וחרושת, עשן הזפת, קולות הפטישים ועוצמת הפלדה נשמעים כאן בין צי העיר וגניה המתוארים באור השמש, הקייץ והתכלת, משתלבים באודם היין, בברק הסוכר, עם הררי האסיף, מקהלות האווזים וקרונות הקמח, ועם החיים האנושיים המפכים בתוך כל אלה, מתעצמים ומואצים עימם.

השוק, שהוא בשירת שלונסקי סמל לתרגומם ולהשפלתם של כל הערכים האנושיים לסולם חומרי תועלתני, זוכה כאן להימנון שכולו שבח כגילום של חיים אנושיים בתפארתם. ההמולה העירונית המסחררת, המגלמת אצל שלונסקי דיסאוריינטאציה קוגניטיבית ומוסרית, מופיעה כאן כגילום של ריגשה עצומה הממוקדת בהתפעלות מעוצמתם של החיים בעיר המציפים את עיניו וליבו של המשורר עד ללא נשוא. בהימנונים אחרים חוגג אלתרמן את הולדת הרחוב כמעשה של כיבוש הירואי, של אהבה ושל לידה. מה שאצל שלונסקי משורטט בקווים של פּיח (קולוויץ, מַזְרָל), זוֹהָר אצל אלתרמן בזהב, בתכלת, בירוק ובאדום. כשאלתרמן נוגע פה ושם במושג העיר ובמשמעויותיו ההיסטוריות, הוא מבליט בעיר את יסוד הרציפות שבה עם כוחות הטבע האדירים ("ליל שרב") מזה ואת כיבושם להיות מולדת לאדם ("מערומי האש", למשל) מזה. בשניהם, כמרומז, כוחה ותפארתה. בעוד שלונסקי מעצב את העיר כאויב של האדם ושל המשורר, המתהלכים בעיר כנרדפים וזרים, המשורר והאדם של אלתרמן מאוהבים בעיר, אורים אותה כיציר־כפיהם וכמולדתם, וחשים את חייה ואת חייהם – כגילויה של אותה הוויה עצמה. כשלונסקי, מנצל גם אלתרמן שפע של חומרים פיגורטיביים בעיצוב דיוקנה של העיר וכמוהו הוא גם מאניש אותו ומעניק לו ממדים מיתיים, אך טיבם של החומרים המנוצלים למטרות אלו, ובמידה רבה גם התפקידים שהם ממלאים, שונה כאן לחלוטין, או, במקרים אחדים, הדמיון רק מדגיש את ההבדלים. חלק מן הפיגורות (האנשות, סינסתזיות והיפרבולות) יותר משהן מעצבות את העיר הן ממחישות את התפעלותו של המשורר; חלק אחר מעניק לעיר עצמה תפארת וגודל או מפאר את שמיה ושמשה (למשל, תיאור יום השוק על־ידי "חצוצרות למלכה וחילה!" או "סוסים ההורסים אל הרוח"). התפעלות זאת משלובת, כמובן, עם התפארת והגודל המוענקים לעיר עצמה (העיר מוצפת ב"מבול הנפלא", שמיה "אדירים כמקהלה", "בוכת אור מאימים ומאושר", מתוארת באוצר המלים של מלחמות אבירים וטקסי מלכות, בדימויים של אור וזהב, של אש ("להבות האודם", "עמודי אש"), אך גם של "רקיע לטוש כקרח".

ההאנשות של אלתרמן וכן העיצובים המיתיים שלו נשענים רק מעט על ארכיטיפים מקראיים מן הסוג שהכנו אצל שלונסקי ("עקדה", "קין", "סדום ומוריה", "נינוה"). העיר מתוארת כאן כאַם גדולה וכאשה אהובה, אליילית וחתולית, קוסמת לבושה בחגורת צבעים ענקית, הגודשת ובוחשת את חייה באדי

הרחובות והשווקים, כמוה כעקרת־בית ענקית היוצאת לקניוניה בשמלה רחבה שרת השווקים, מלכת הרי המכולת. השוק מעוצב כענק פרוע־בלורית בעל כתפיים שרירות, כמין גלית הדור ומלא תאוות־חיים. הרחוב הנסלל יתואר כלוחם, תנין גדול וכובש בהיר המתנהל בתוך האבק "הזוהב כלביא" שהמשורר עושה עצמו בחפץ לב מדרס לרגליו, וקורא לו קריאות אהבה נרגשות ("תבורך אהובי, אור לבבי, גיבורי הנוצץ"). גם כאשר יתוארו אספקטים שבעיר או ברחוב באמצעות דימויים של אלימות והתאכזרות הם יתפסו כגילומים של כאב הכרחי, כאותו הכאב הכרוך בעיצומם של חיים, אהבה וצירי לידה, וכביטויים אוקסימורונים של יופי וגדולה (האנשות וגילומים מיתיים מעצבים כאן גם גורמי טבע וגם חומרים וכלי־עבודה המשמשים בבנין העיר ובסלילתה).

## 2. ה'דרך' – ממשות ומכלול סמלי

ומן ה"עיר" אל ה"דרך". מרכזיותה של ה"דרך" כצומת תמאטי ומבני **בכוכבים בחוץ** הוא כבר מן המפורסמות (וראה, למשל, מירון, תשמ"א עמ' 70 ואילך). רק בספר שירה אחד בספרות העברית זכתה הדרך למעמד דומה או קרוב לזה שיש לה בשירי אלתרמן, והוא, כמובן, **אבני ביהו** של שלונסקי. והנה, על פי מהותה ועיצובה ועל פי המשמעויות המיוחסות לה, אין "הדרך" האלתרמנית אלא היפוכה הסימטרי של "הדרך" השלונסקאית. אלתרמן מנצל את הדגם של שלונסקי למטרות מנוגדות לאלו שלשמן עשה בהן שימוש מורו ורבו בשירה; מושפע ומתמודד עם ההשפעה בעת ובעונה אחת. המחזורים הראשונים של **רבני ביהו** נתפסים מלכתחילה כמין יומן מסע המדווה על תחנות בדרך הים מארץ־ישראל למרסיי ומשם לפאריס, ועל שיטוטים ברחובות וברבעים של פאריס עצמה. המסע, שיש לו מבחינות מסוימות אופי אוטוביוגרפי, מתנהל תחילה באוניית־הקיסור, ברכבת ובחשמלית, מנמל לנמל ומבית־נתיבות לבית־נתיבות (עד שהנוסע מגיע לפאריס) ולאחר מכן – מבית־קפה לבית־קפה ומקבארט לקבארט. יחד עם האופי ה"דוקומנטרי" הזה, נושא המסע וכל האביזרים הנלווים אליו אופי סמלי־אלגורי. עם היציאה לדרך כבר ברור שיש לנו עניין עם "מסע" אל ליבה של הציביליזציה המודרנית, אל הזדהות עם גורל הנכר והזרות של האדם עלי אדמות ועם אימת הקיום בצל המוות. במחזורים מאוחרים יותר נעשית הדרך סמלית יותר ויותר, היא נהפכת לדרך אל עומק הנפש ותסביכה; לשיטוט שבו מחפש המשורר את זהותו הבודדת בהמון המתנכר, לצלילה אל לב המאפליה של הקיום האנושי ועד ליציאתו לדרך האחרונה של פיוס ומוות (הבלחות של מסעות כפשוטם מופיעות פה ושם גם במחזורים האחרונים).

כללו של דבר, **באבני ביהו** משמשים הדרך והסמלים הנלווים אליה (הקאברט, הקפה, מלון האורחים, הרכבת, בית־הנתיבות, הנמל ודומיהם) כגילומים אלגוריים של מצב הקיום העקרוני שבו נתון האדם (גם אם הוא מדמה לעצמו שיש לו בית ושרשים), מצב קיום הנתפס כשלילה וקללה – תמיד ב"טלטלה", תמיד חסר בית, תמיד נידון ליפול "בין פה לשם". הדרך והמסע מוליכים את המשורר (כפשוטם וכמדרשם) אל ההתוודעות למצבו של האדם, על כל נוראותיו, ואל הגשמת שליחותו השירית; הדרך והמסע גם מגלמים את השלבים הפנימיים בתהליך ההתוודעות הזה.

**בכוכבים בחוץ**, כפי שכבר נאמר לעיל, מוליכה הדרך בין השדות והיערים, בתוך הטבע או בתוך העיר, עם כוחות הטבע המתפרצים אליה. ההלך, עוברי-האורח, הוא המודד אותה ברגליו, מפונדק דרכים אחד למשנהו, עם מסע קרונות היבול ועם עונות השנה. הדרך מוליכה בטבע ואל הטבע – מן הטבע כממשות ("גופו של עולם") אל הטבע כישות אלוהית ("אורו של עולם"). הדרך היא דרך החירות, היופי והשירה; אמורה היא להשיב את האדם על העולם ולעשות את העולם לביתו של האדם. **בכוכבים בחוץ** מצבו של אדם איננו מצב של בן-בלי-בית, אלא מצבו של מי שביתו (הן במובן האישי הן במובן הקוסמי) נעשה זר לו, שתחושת הבית שלו קהתה עליו. הדרך עשויה לקרב את העולם ואת האדם זה אל זה ולהשיב לעולם את ביתיותו ואת קיסמו, הדרך גם כפשוטה וגם באופן מושאל – היא החיים החוזרים, הנצח, וגם התהליך שבו יוכל האדם להתקרב אל היקום ואל הנצח; הדרך היא ניגודה של התרבות ושל הסדר הבורגני (בעיקר של השימון והשעמום הקשורים באלה), אבל היא גם הנתיב המקשר בין התרבות לטבע, בין היקום והעיר. אכן, אם ניקרים בדרך אמצעי-חבורה מודרניים (רכבות ברזל וקטרי קיטור) הם מתבייתים בה והופכים, כביכול, ליצורי הטבע. הדרך האלתרמנית איננה מקשרת בין שמות ידועים של ערים ומקומות ואין לה קשר ביוגרפי ישיר עם חיים מוגדרים של המשורר, או עם זמנים ומקומות שמחוץ לשירה. היא קיימת במפה הספרותית היחודית של **בכוכבים בחוץ** ובמפה הספרותית של הרומנס האירופי (משירת הטרוברורים ועד ל'נרקיס וגולדמונד' של הרמן הֶסֶה); כל זה אינו מונע ממנה להיקלט על-ידי הקורא כמוחשית, משום שהיא מתוארת ככזאת על שלל מראותיה וצבעיה – כמוליכה אל תכליות שמעבר לה, אך תמיד גם כתכלית לעצמה.

גם במבט כולל יותר עשוי ה"מסע" (שלונסקי) או ה"דרך" (אלתרמן) לשמש כנקודת-מוצא (מטאפורית) נוחה לתיאור משווה של שני הספרים. בקווים כלליים ניתן לתאר את מהלכו של הספר **אבני בואה**, על שני חלקיו, כמסע אל "לב המאפליה" של הקים האנושי. מן השטח של מראית הדברים כמות שהם נתפסים למבטו ולתבונתו של האדם ה"נורמאלי", דרך עוולות חברתיות ואנושיות, אל תחושת הניפור והזרות המאפיינים את הקיום בתוך הכרך, ובתוך הציביליזציה המודרנית בכלל, אל הכרת הזלזול בערכים הומניסטיים ודריסת היחיד בתוך ההמונים, אל נבכי הנפש האפלים ואל הרוע הקיומי-האוניברסלי ועד לשורשיהם ה"מטאפיסיים". מן הגלוי אל החבוי; מדרגה אחת של הכללה או הפשטה, לדרגה גבוהה או "טהורה" ממנה: מן הדגמים אל העקרונות ומן האדם החיצוני אל פנימיות נפשו. המציאות הריאלית, על כל שכבותיה, נתפסת בעת ובעונה אחת כמסווה וכמכלול סימפטומים, של התהום האורבת, של האין והמוות. ממילא עיצובה של המציאות בספר הוא כפול פנים: המציאות כפי שהיא נראית מזה, אימת התהום האורבת מזה. המשורר נדון או נועד לחשוף את האשלייתיות שבחויית החיים הנורמלית ובבטחון המוגבל של השכל הישר. הוא יוליך את קוראיו, ולו בעל-כורחם, אל הכרת האמת הנוראה, אל התהום ואל האבדן, והמכרה זו, כך הוא מקווה (לפי תפיסתו, כל הדרכים האחרות הכזיבו), אל התגלות חיובית, אל תקוות גאולה.

**בכוכבים בחוץ**, יותר משמדובר על "דרך", מדובר על "דרכים" ויותר משיש כאן קו "סיפורי", יש כאן גיחות חוזרות ונשנות (גם אם הספר מצייר, מבחינה מסוימת, מהלך שלם, או שניתן להבינו מתוך מסגרת שלימה – נראה שמדובר במהלך חוזר ובמסגרת שהיא אחת מרבות בעולמו של המשורר ובעולמם

של יחידים אחרים). מכל מקום אין כאן דרך אל "לב המאפליה" של הקיום האנושי ושל הציביליזאציה המודרנית, אלא דרך אל "לב העולם"; מסע לחישוף מקורות החיים החבויים בטבע ("תבל"), באשה, בגוף האנושי, באָרוס, בכוח הדמיון; מקורות, שהאדם שהתנתק מהם, הדחיק והעלים את עצם קיומם. ניתוק זה מן הטבע – כמכלול כוחות החיים שבעולם החיצוני וכגילום של המטאפיסי מזה, וכמכלול העוצמות הפסיכופיזיות שבעולם הפנימי מזה – הוא המאפיין המרכזי של מצב המצוקה האנושי בשירים הראשונים של הספר. המצוקה הזאת מתוארת כמצוקתו של היחיד, האזרח הזעיר-בורגני, וכמעט שאין המשורר כולל בה אספקטים חברתיים או ערכיים כלליים. הסימפטומים שלה מצוקה הזאת הם השממון והעצבות, הבכי והעליבות המעידים על הקרע העמוק יותר שבין יסודות התודעה ליסודות הוויטאליים והאי-רציונליים שבתוך האדם; הוא הקרע שנפער בין האדם בחניך התרבות והמדע לבין התבל, שפעת מראותיה, כוחה ויופיה. המשורר הוא גם מי שחולק עם אחיו בני-האדם את מצוקתם זו, אבל בעיקר הוא האיש שלקח על עצמו לגלות להם, בעזרת השירה, את יופיו של העולם, להשיב לו את רענותו ואת חידושו בעיניהם, לגשר בין העיר ליקום ובין האדם בן התרבות לבין הטבע שבתוכו ומחוצה לו (כוחה של השירה להשיג את המטרות הללו ולשנות את החיים מוטל אמנם בספק בספר; הישגה הגדול ביותר בתחום זה מסומל ב"חיוך").

ההולך בדרך המובילה מפני השטח המופרים של המציאות של "לב העולם" מניח, לא פחות מזה היורד בדרך המובילה מאותם פני שטח אל "לב המאפליה" של הקיום האנושי, שהמציאות כפולת פנים היא, אם לא רבת-פנים. כצפוי, גם בכוכבים בחוץ מעוצבת המציאות עיצוב כפול – כמו שהיא נראית לאדם ה"יודע כל" שעולמו קהה עליו, וכמו שהיא נראית למשורר. אבל "הסרת המעטה הפאמיליארי" איננה חושפת איזו "מציאות אחרת" המבטלת או מאיינת את זו המופרת (כמו באבני בוהו), אלא מאירה באור חדש, את זו הקיימת, חושפת את המפתיע שבתמיד ובחוזר, ואת המופלא שבמורגל וביומיומי. תפקידה כאן אינו מוסרי-תודעתי דווקא אלא קודם לכל תפקיד אסתטי. התמודדותו של המשורר עם הבנאלי אמורה להביא לשינוי בקליטה החושית של העולם. שינוי כזה אמור להוביל את היחיד לחיים עשירים ומלאים יותר, להווייה חדשה, לאו דווקא לידיעה חדשה. קליטה זו של העולם איננה מגלה בו פנים שונות ומנוגדות, אלא פנים משלימות לאלו המופרות. היא מוליכה מתפיסת היקום כסדר אובייקטים חיצוני ידוע ומופר, אל תפיסתו כביטוי של מהות מטא-פיזית או מטא-פיזיכית שחיי האדם עשויים לקחת בה חלק.

### 3. פראדוקס והיפוכו: מ"חג הספינות אשר טבעו לעד" ('אבני בוהו') אל "כל אשר

גאה וייף לאין מרפא" ('כוכבים בחוץ')

חויית המרכז של אבני בוהו היא פראדוקסאלית גם מבחינה אסתטית וגם מבחינה תמאטית. מבחינה אסתטית זהו ספר המעצב בפנים רבות את הקסם שבאימה, את היופן שבכיעור, את עוצמת קיומו של הנעדר, את הדרו של השטני, את החדווה שברוע וכל כיוצא בהם. מבחינה תמאטית זהו ספר

המבקש לעצב ('מבקש' – משום שספק אם הוא מצליח בכך) את החשכה שהיא מוחלטת עד כדי כך שבאופן פרדוקסאלי כלשהו היא תהפוך לאור או תוליך אליו. הכרת "המוחלט השלילי", אליו מולכים ובו נגמרים כל הפנים וכל הדרכים בחיים, תביא אולי להתגלות של "מוחלט חיובי". לכן יכבה המשורר את "פְּלֵ הַפְּנִים גַּם יַחַד", כדי "לְהַדְלִיק בְּאֵפֶל הַמְדַמָּדָם / אֶת הָאֵימָה פְּחָג לֹא־פָחַד", הלא הוא "חַג הַסְּפִינֹת אֲשֶׁר טָבְעוּ לְעֵד" ... לכן הוא ישלול את כל הדרכים המקובלות של הבנה, עשייה וגאולה כדי שמתוך הכרת האבדן הגמור יתגלה ה"שְׂבִיל הָאֵץ אֶל הַלֵּא זֶה" ויפתח "מְבוּא [...] לֹא־בוֹהֵא" (גרעיניה של תפיסה תמאטית זו כבר כלולים ב'דווי', יצירתו המוקדמת של שלונסקי משנת תרפ"ד).<sup>7</sup>

חויית המרכז **בכוכבים בחוץ** – או מכל מקום חויית המרכז שהמשורר חותר אליה באותו ספר – אף היא חויה פרדוקסאלית גם על פי תוכנה וגם על פי עיצובה, ואף היא מתנסחת לעיתים קרובות באמצעות אוקסימורונים. מן הבחינות המיבניות הללו היא כמעט זהה לחויית המרכז של **אבני בוהו**. אבל חשיפת הדמיון המיבני הזה מוליכה כמעט ממילא להבנה, שעל פי מהותה, על פי טיבו וכיוונו של הפארדוקס המארגן אותה ועל פי המתחים הערכיים שפארדוקס זה מגלם, אין חויית המרכז של **כוכבים בחוץ** אלא היפוכה הסימטרי של חויית המרכז של **אבני בוהו**.

המוחלט שעומו מבקש המשורר **בכוכבים בחוץ** ליצור מגע, איננו על גבול הקיום שבין חיים למוות ואיננו במקום שבו עתידה השלילה המוחלטת להפוך לחיוב. המוחלט הזה מצוי, אם הוא מצוי, ב"לב העולם", בתוך "גופו" ובתוך "חיו"; הוא מתגלה, או עשוי להתגלות, בהקשרים המוחשיים של מגע עם העולם ("תבל", "עיר") ועם האשה, באמצעות החושים, היצרים וכוח הדמיון. 'מתגלה' לא רק כתופעה שבעולם אלא גם כישות מטא־פיסית או מטא־פסיכית הזזה לעולם ("תבל"), נכללת בו, ואולי כוללת אותו. בעוד המשורר של **אבני בוהו** מצהיר: "חֹגֵג אֶלֶף יוֹם יוֹם אֶל מְשֻׁרְפוֹת אֲנִי / אֶל הַפְּלִיגָה כְּסוּד הַבוֹהוּ", יאמר זה שב**כוכבים בחוץ**: "אֶלֶף נָא הַיּוֹם עִם בְּתֵי הַצּוֹחֶקֶת / בֵּין פֶּל הַדְּבָרִים שְׂנוּלְדוֹ שְׁנִית", בעוד האחד צופה ב"פֶּל הַלֵּילוֹת הוֹלְכִים אֶל שְׂדוֹת הַבְּלֶקָה / הַשְּׂקוֹת בְּרִנּוֹנִים אֶת שׁוֹשַׁנַּת הַמְּנֹת", מגלה השני, שוב ושוב, כי "גַּם לְמִרְאָה נוֹשֵׁן יֵשׁ רְגַע שֶׁל הַלְדָּת".

חויית המפגש האקטואלית או המשוערת עם החיים במלוא עוצמתם ועצימותם נתפסת כאלימה, מפחידה ומסוכנת, בבחינת "כי לא יראני האדם וחי", משום שההתמסרות למוחלט (לאָרוֹס, ליופי, לוויטאלי ולאֶסְתֵּי) כרוכה בניתוק מקשרים חברתיים מקובלים, ממוסכמות של מוסר וחברה, מגדרי ההגיון, ומכל מה שמגדיר את הזהות העצמית של היחיד. המשורר מתאר איפוא את המפגש עם מלאות החיים בשיא האינטנסיביות שלה כמפגש עם "פֶּל אֲשֶׁר גָּאָה וַיִּיף לְאֵין מְרָא". האהובה בעיניו היא "יפה עד בושה", "אהובה מְנֹשָׂא" או "אהובה עד אֶנְלָת" – מפלצת של יופי, של אושר, של קיץ". התבל "לֹכֶדֶת" את ליבנו, והמשורר "מוסגר אל חגיה". כדי שהאדם יפקח את כל חושי ויצא מ"מיטות החולים" שהוא שרוי בהן צריך לזעזע אותו בחוויות המעוצבות כלקחה בשבי וכמעשי אונס (ואין לי מקום להרחיב כאן בדוגמאות). לא הבוהו קוסם לו ולא האימה מושכת אותו, אלא המופלא מחשיך את הכרתו והאושר

<sup>7</sup> גם לדברים אלה שורשים בשירת "המקוללים" הצרפתיים ששמותיהם נזכרים לא בכדי ב**אבני בוהו** בשם המפורש והמשורר מציג את עצמו בגאווה כממשיך את מורשתם. במיוחד ניכרת כאן השפעת בודליר ("פרחי הרוע") ורמבו ("עונה בגיהנום"). ברקע – אולי הדים מרוחקים מטקסטים של מיסטיקה נוצרית ("הלילה האפל של הנשמה").

מפחיד ומסחרר את נפשו. המגע עם החיים, עם הכוח והיופי לאמיתם מסכן את שפיות דעתו, מאיים לפרוץ את גדרי התפיסה וההרגשה המוגבלים שלו מבפנים או לבלוע אותו מבחוץ. שיאם של החיים מעוצב איפוא בכוכבים בחוץ במטאפורות של אימה, אבדן תודעה, סחרחורת, טירוף ומוות (מתוך שלל דוגמאות הנוגדות דיאמטרית, השווה שלונסקי: "השליכו מחשבים אל תוך הצהרים כי רב מדי האור" לאלתרמן: "לבנו דומע כמו תפירת, הוא ענר, הוא ענר באור"...).

#### 4. עוד על תפיסת השיר, המשורר והשירה בשני הספרים

התכנים המנוגדים של חוויות-היסוד שבשני הספרים (כמובן, על רקע המיבנים הדומים או הזהים) מתקשרים, בין השאר, לאיפיון השונה של דמות המשורר ושל תפיסת השירה שבהם. לא אוכל להרחיב כאן את הדיבור בנושא זה, אוסיף רק קווים אחדים על אלו שכבר שורטטו בהשוואה בין "בצל אילן בוער" לבין "פגישה לאין קץ" לעיל. באבני בזהו דמות המשורר ניצבת במרכז עולמו של הספר, אין אתר פנוי ממנה או מדמויות המשמשות כבבואותיה. חוויות-היסוד של המשורר, המוצגת בדרך כלל בספר כ"אמת אחרונה" ולא רק כחוויה סובייקטיבית, היא כה חריגה מנקודת-ראות של תפיסת המציאות הרגילה, והשאיפה להציגה כתפיסה הנכונה היחידה של הממשות היא כה יומרנית ואבסורדית, שבעליה אינו יכול להיתפס אלא כמטורף, סהרורי, שיכור או מוקיון מזה, או כקדוש מעונה המתייסר בדרך הקוצים אל פסגות של חזון נעלה מזה. המשורר הוא כאחד ה"נפילים" – "ירידתו" היא עליונות, טירופו הוא אומץ-לב, מוקיונותו היא חכמתו ויללתו היא שירתו. אם הדור איננו רוצה לשמוע ואינו מוכן להבין אותו, זוהי עדות לעוורונו ולשפלותו של הדור. המשורר החזור תודעת עצמו אינו שונה מבחינה זו מכל ההוים והחוזים הנושאים את דבר אלוהים ואת שם האדם כמכווה של אש ועונש.

לפיכך צריך המשורר "להקעיר פל ערב תבערת המרי באפל מחות", לקוות ש"השיר יאדים מעל שיאי חומות פנס המרד". להשתולל ככלב ולילל כמוהו אל אין עונה. הוא נמשל לינושוף המקדים להביא את הלילה או לשכווי הקורא בטרם יום. הוא מפר את שמחת החוגגים ומבריח את האיל מן הסבך, מדליק את הנרות למראשות החיים ומכסה את המראות. הוא אמור להוילך את התודעה אל קצה גבולה, לרדת אל עומק האימה ולהגיע אל הגבול שבו מסתיים היש והדיבור הברור על הישר. "שכור העוד" הוא חותר אל ה"איננו האילם", מבקש לשמוע את הצלילים ש"מכנתת היד הנעדרת של גדם" לקרוא את האותות שמסמנות "רגליו של הקטע" ולראות מה שרואה הסומא שדמעותיו "מתגללות באין". על גבול הביטוי הוא ניצב – זועק, מגמגם ובוכה אל מה שמעבר לגבולות הקיום, מעבר למוות ולאין, אל "נוף לא תלמוהו יבשות... (וראה עוד לעניין זה בפרק הבא בדיון על "נפילים").

גם בכוכבים בחוץ מתלכדים השירים בין השאר באמצעות דמות של דובר-גיבור-משורר שהקורא אמור לבנות על פיהם. דמות זו, מכל מקום, איננה "עומדת במרכז הספר", אלא גלומה בפרטיו ובכלליו. היא מתגלה (ונחבאת) ברגשות, בזיקות ובעמדות שהיא נוקטת כלפי המהויות הגדולות והקטנות שבעולם

ובנפש האדם, אלו המשמעות כנושאים המרזיים של הספר. ה"אני" השירי<sup>8</sup> בכוכבים בחוץ איננו מתפעל מעצמו או משליחותו השירית, אבל הוא מתפעל, עד לביטול עצמי ולפקפוק ביעודו, מנופי היקום והעיר, מן התבל, מן האשה, מן הכוחות הגדולים ומקטנות העולם הנגלים באורם של רגעי יופי. שלא כמו המשורר של שלונסקי המבקש לחדור מעבר לעולם אל הוויה אחרת, הדובר של אלתרמן די לו בעולם כמות שהוא ("להביט לא אֶחָדֵל, וְלִנְשֵׁם לֹא אֶחָדֵל, וְאָמוֹת וְאוֹסִיף לְלַכֵּת"). דובר זה, יותר משהוא כוח העומד מול העולם (או המבקש להטביע חותם עליו), הוא מעין "מדיום" שהעולם ממלא עד בלי הכיל. השיר איננו רק דרך ליצור גשר בין האדם לעולם, להשיב זיקה בעד זיקה, ומתן על מתן ("כִּי סֶעֱרַף עָלַי לְנֶצַח אֶנְגֵּנָה") אלא גם דרך לעצור בעד השפע, לארגן אותו בגבולות שיעשו אותו ניתן בכלל לביטוי ולהשליטה. לצניעות או ל"הצטנעות" של המשורר כלפי נושאים הגדולים או ה"מוגדלים", תואמת מודעותו למגבלותיה של השירה ושל השליחות השירית שנטל על עצמו, מודעות המתגלה באופנים שונים וב"קומות שונות" של הספר (פירוט ראה בין שאר בספרי [תשמ"ג], 132 ואילך).

בעוד המשורר של שלונסקי יוצר זרות וניכור בינו לבין קוראיו, כחלק מפואטיקה של היפוך הנורמלי, של הלם וזעזוע, תוך הפרה בוטה של המוסכמות המשוערות שלהם בדבר מהות המשורר ומהות השירה, הדבור של אלתרמן מבקש, ומאפשר, את הזדהותו של קורא. ההזדהות הזאת נוצרת, למרות ומתוך המאפיינים המודרניסטיים, האדריכליים והאינטלקטואליים של הספר, בדרכים שונות ומגוונות. **כוכבים בחוץ**, שהוא ספר אימפרסונאלי ביותר מנוקדת-הראות של היחס בין אלתרמן האיש לבין השירים, הוא ספר אישי מאוד מבחינת היחס שבין הדובר שבו לנושאים ולחומריו, ומבחינת הרטוריקה שלו כלפי קוראיו. כאזרח מן השורה הוא "מתחלק" עם הקורא, אזרח מן השורה גם הוא, בשממונו ובעצבונותיו הפרטיים: כגיבור שירי, הוא מפעיל את משאלותיו הרומנטיות ("הבלתי-בוגרות") ואת געגועיו הכמוסים של אותו קורא. הקושי הכרוך בפיצוחי המיבנים המורכבים של שירי **כוכבים בחוץ** אינו אלא צד אחר של הניגוניות הקליטה כל-כך שלהם. הנושאים המסורתיים, הג'סטות הריגושיות והדרמטיות, והמטפוריקה הארוטית, בונים קשרים חזקים בין השירים לקורא, גם אם העולם העשיר, המשמעויות המורכבות וצירופי הלשון המודרניסטיים נשארים לעיתים קרובות מעבר לתפיסתו (ואלה דברים שיש כמובן לפרט ולהוסיף עליהם).

## 5. רמזים לסוגיות נוספות: הקשרים ספרותיים, מוטיבים, צירופים אוקסימורונים

השפעת שלונסקי וההתמודדות עימה ניכרות, כמובן בכוכבים בחוץ בתחומים רבים נוספים ולא רק בנושאים המעטים שדנתי בהם בקיצור בפרק הזה (העיר, הדרך, חוויית המרכז ודמות המשורר).

<sup>8</sup> כבר הובחן בביקורת אלתרמן העדרו של כינוי הגוף "אני" מכוכבים בחוץ, ולעומתו, ריבוי של רימוזים (דאיטים) צנועים יותר של נוכחותו (סיומות גוף ראשון של פעלים, כינויי שייכות וזיקה באותו גוף, וכיוצא בהם). ניתן לראות בתופעות אלו סימפטומים של הצנעת הדובר (יחסית לשלונסקי) ושל החדרת נוכחותו בדרכים מעודנות יותר, אם גם אולי "חודרות" יותר. לאותו עניין אעיר גם שלעומת שירים רבים באבני ביהו, שבמרכזם עומדת דמות המשורר ולבטיו כמשורר, יש בכוכבים בחוץ רק שניים, שלושה שירים שזהו נושאם המפורש. רוב השירים הארס-פואטיים בספר האחרון עוסקים בשיר ובשירה, הרבה יותר מבאישיותו של המשורר.

לסיום הפרק אמנה את אלה מביניהם שבדיקתם ההשוואתית עשויה, כמדומה, להיות פורה במיוחד להבנת שני הספרים ולתיאור הדרך המוליכה מן האחד אל משנהו.

למשל: **האופי הספרותי של שני הספרים** והרפרטואר הספרותי שתפקידו מרכזי בשניהם. הזיקות הגלויות של שלונסקי **באבני בוהו** למשוררים כבודליר, רימבן, א.א. פו וורהארן ואחרים (שמות, מראי-מקומות, מובאות ממניפסטים נזכרים במפורש בתוך הטקסט), ולשירה המודרניסטית האירופית (והרוסית) בכללה, ההזיקות לדמויות בבואה ספרותיות ידועות, בזיקה לשקספיר, בין השאר (שיכור, מוקיון, סהרורי, יכיו"ב), השימוש באוצר סמלים מקאבריי-גרוטסקי-דוהה. וכמובן, דרכי השימוש ברמזים למקרא ולמיתוס העברי. לעומת זאת, העדר כמעט מוחלט של איזכור מפורש לזיקות ספרותיות אצל אלתרמן. חילוף של סמלים ודמויות מהאוצר המודרניסטי והמורבידי בדמויות וסמלים מן האוצר הרומאנסטי-רומנטי (הפונדק והפונדקית, ההלך הטרובדור, גינוני המלכות והאבירות, העלמה והגברת ללא רחמים, ועוד ועוד). הצמצום הדרסטי של השימוש ברמיזות למקרא, או הבלעתו; גם הזיקה המשותפת לפרויד (מירון, תשמ"ד) נושאת אופי שונה ביותר בכל אחד מן הספרים.

למשל: **מוטיבים מרכזיים**. "שיר" ו"ניגון" הם לרוב **באבני בוהו** – שוועה, מספד, קינה, "שיר מתייפח" וכן "ניגון אשמדאי" ו"ילל סירנות". הם מופקים מצופר אניה, מגרמופון, מכליה של תזמורת ג'אז או להקת צוענים בקבארט; **בכוכבים בחוץ** הם יובנו על פי פשוטם ("השיר הנושן") ויופקו בעזרת הכינור העתיק (גם כינור הברזל), החליל, החצוצרה, וכיו"ב (שם וכאן מדובר גם, ואולי בעיקר, במשמעויות מטאפוריות נבדלות). "בכי וצחוק" ונרדפיהם, מרכזיים להבנת שני הספרים. אצל שלונסקי הם בעיקרם מייצגים משותפים של הרגש שאבד מן העולם ("רק ילדים ואלוהים", וכן המשורר, המוקיון והשיכור יודעים עוד לצחוק ולבכות). במיוחד בולט בספר מוטיב ה'בכי' המשמש בו אביזר פאתטי-היפרבולי מרכזי, גם מבחינת ייצוגו המילולי (לרוב, נגזרות של שוועה, ילל, התייפחות וזעקה) וגם מבחינת הערך (החיובי) העצום שהמשורר מעניק לו (אילו ידעו בני-האדם לבכות כראוי, היה העולם נגאל...). **בכוכבים בחוץ** הבכי והצחוק מופיעים במאופק (דמעה, עיצבון, כאב, תוגה, מול חיוך, בת-צחוק, פרח, זמר), ומסמנים ברוב המקרים את הניגוד המקובל שבין העצב והכאב (שהם שליליים) ובין הצחוק והשמחה (שהם חיוביים); ממילא מובן שלפי **כוכבים בחוץ** הבכי שכיח בעולמו של האדם (סילוקו של הבכי – ושל הדברים שהוא מבטא – מן העולם, הוא שיעיד על גאולתו...). אכן, בתיאום לכך, מנוסחות לעתים קרובות תכליותיה של השירה **בכוכבים בחוץ**, מורכבות ככל שתהיינה ונובעות מסיבות ונסיבות שגם הן אינן פשוטות כל עיקר, כהבאת חיוך, שמחה ואור אל עולמו של האדם.<sup>9</sup>

למשל: **האוקסימורון**, שעשוי לשמש נקודת-מוצא טובה לדיון השוואתי בדרכי לשון השירה של שני המשוררים. צירופים שניתן לכנות אותם מבחינת שונות כאוקסימורוניים, ופראדוקסים המתנסחים באמצעותם בחידוד ובחריפות (אך מתגלים גם בדרכים אחרות), בולטים מאוד בשני הספרים, גם כשלעצמם (כמות, פונקציות בתוכם), וגם מנקודת-ראות ספרותית היסטורית (ביחס לדרכי הופעתם בשירי משוררים קודמים). כמו בעניינים אחרים שנדונו לעיל, סביר להניח שגם השימוש שעושה אלתרמן

<sup>9</sup> לטיפול האלתרמני במוטיבים הקשורים ל"שיר" ול"ניגון" גוון "רומנטי" מובהק, בהשוואה ל"מודרניזם" השלונסקאי. לטיפולו באופוזיציה 'חיוך מול בכי' וכל מה שמסתעף ממנה, גוון "ריאליסטי" בהשוואה להיפרבוליים ולפאתוס השלונסקאי.



בדרכי שיר אלה מעיד על השפעת שלונסקי ועל התמודדות עימה. כבר הצבעתי מאמר זה על כך שניתן לתאר את חוויית היסוד בעולמם של שני הספרים כחווייה "אוקסימורונית", וכי החווייה האוקסימורונית שאלתרמן מעצב ב**כוכבים בחוץ** הוא היפוך סימטרי של זו ששלונסקי עיצב לפניו ב**אבני בוהו**. כאן אני רוצה לרמז על אופיים השונה של הצירופים האוקסימורוניים, או על השימוש השונה שעשו שני המשוררים בצירופים כאלה, בטקסט של שני הספרים.

צירופים אוקסימורוניים ובעלי משמעות פראדוקסית ב**אבני בוהו** מרובים, בולטים ומפורשים מאלה שב**כוכבים בחוץ**. לרוב הם מפגישים ניגודים ישירים בין משמעויות ראשיות (דנוטאציות) שהן מופשטות, לוגיות וכלליות יותר מאלו שמצרף אלתרמן באוקסימורונים בספרו שלו ("הנָכַר הַנְצָחִי, הַנָּהּ היא המולדת! / דָּגְנוּ הַמָּר לִי לְחַם-הַפָּנִים" [27]; "בְּזֹבוּל הַשְּׁעוֹן ; אֲנִי כֹן-נִכָּר וּכְן-בֵּית" [57]; "וְהוּ הַכָּרֶךְ, / סַחְרַחְרַת אֱלֹהִית בְּעֶגְן אֵין-אֵלֶּה / זֶהוּ הַכָּרֶךְ / מְשַׁבֵּב בֵּינוֹת בְּאֵל-בֵּינָה טְרוּפָה" [85]). לצירופים אוקסימורונים בספרו של שלונסקי יש לעיתים קרובות אופי של אנטיטזות מפורשות ושכיח שהם כוללים מלים מקובלות של שלילה וחיוב ("אֵל-שֶׁבֶתוֹן אֲרֵשׁ אֶל-דּוּמְיָה", / "בְּאֶפְסֵ צִיר סוּכְבַּת אִיזוּ דָלֶת" [24]; "אֵל סוּד זוֹרֵם בְּעֶרוּצֵי הַרְחוּב / וְאֵל כָּל בֵּית גָּח אֶל-פֶּשֶׁר" [75]; "הַקוֹל הַפְּלִי / הַיֶּשֶׁר: אֲרוּר! הַלְלוּיָהּ! - - [- קְרִיָה: עַרְבֶלֶת סְדוּם וּמוֹרִיָה" [87]; "בְּכַף יָדֵי הַמַּאֲכֶלֶת שְׁאִינְנָה / וּמוּל עֵינַי – הַמֵּת שְׁלֵא הוּמַת" [128]; "אוּלֵי לֹא הוּא לֹא הוּא יוֹפִיעַ" [155]). בדרך כלל אין הניגודים המצורפים באופן זה מתבטלים זה על-ידי זה אלא מתקיימים זה בצד זה עם כל ניגודיותם ההדדית ("כְּמוֹשׁ וַיִּפְעֶה נֶאֱרָשׁוּ בְּסַחְרַחְרַת" [100]; "הַדְמַע הַמְבָרֶךְ וְהָאָרוּר" [168]; "כָּל וַי בֵּי מִתְנַגֵּן: כִּי טוֹב" [170]). צירופים כאלה אמורים מן הסתם לשרת או להבליט את הניגודיות הגלויה או הנסתרת שבהוויית האדם, העיר והקיום בכלל, שהם מנושאי המרכזיים של **אבני בוהו** ומנוסחים בו לעיתים קרובות במפורש ("וְהוּא [האדם] דוֹכֵר וְרָן – שְׁמָעוּ: אֵלֶם לְנֶצַח" [92]; "הַכֵּל פֶּה מְטָמֵר / וּמִתְגַּלֶּה פֶתְאוּם בְּדוּ-מִרְאֵית-וְכוֹן" [93]; "אֲצָלֵי כָּל הַנְגָלָה פֶשׁוּט וְלֹא פֶשׁוּט" [139]; "הַכֵּל בּוֹהֶה סְבִיב בְּכַפֵּל הַן-וְלֹאוּ" [168]; אני נמנע מלהביא כאן בתים ושירים שלמים; וראה, מכל מקום, דוגמאות בפרקים קודמים של המאמר. ההתקשרות שלהם לנושאי הספר ולמרקמו הכללי ותרומתם לעיצוב התמאטיקה והפואטיקה שלו, ישירות כאן ומתגלות בנקל לעין הקורא (כנ"ל).

**כוכבים בחוץ** צירופים אוקסימורונים מעטים יותר ומובלעים יותר במירקם הטקסט. לרוב הם מפגישים חומרים שהניגוד ביניהם הוא יותר עקיף וקשור במשמעויות-לוואי (קונוטציות), בהשתמעויות ובמורכבויות תחביריות ופיגורטיביות (אָיִמִים וְנוֹגִים מְרַב כַּח" [19]; "סוֹפֵי הַדְרָכִים הַמָּה רַק גְּעָגוּעַ" [22]; "בְּוִדּוּי וְזִמְרָה מִתְפַּלֶּלֶת כְּרַעַם / חֵית רִבְבָה" [27]; "דּוּמְיָה כְּמוֹ שִׂיא, כְּבִשׁוֹרֶת חֲצוּצָרַת" [29]; "הַלֵּב מִחֲשִׁיף לֹאט וְאֵת אֵלָיו נִגְשָׁת, / בְּהִירָה, בְּהִירָה מְאוּד" [74]; "וְהָרֵאשׁ יִתְמוּטֵט מִן הַלֵּב הַקָּר / שֶׁל זְכָרָה הַמְדַלֵּק אֶת יָדָי" [77]; "אֵת בַּהֵק סְפָרוֹ הַקָּר! בְּלֶהֱט חֲצוּצָרוֹת אוֹתוֹ הִבִּיאוּ הַנָּה" [131]). ב**אבני בוהו** נפרצים בדרך כלל גבולות האוקסימורון בכיוון לאנטיטזה (כמו שראינו לעיל), ב**כוכבים בחוץ** הם נפרצים בכיוון למטאפורה ("כּוֹכְבִים בְּחַתוּלִים" [57]; "לְתוֹגָה הַפְּרָאִית" [68]; "שׁוֹשְׁנַת הַכְּרִזֵּל הַלוֹהֵט לֹא תֵבֵל" [91]; "בְּכִכֵּי אִמְהוֹת שֶׁל בְּרִזָּל וְשֶׁל אֶבֶן" [93]; "אִשֶׁר אֶפֶל" [143]; "מֶה צְלוּלָה וְנִכְרִית בִּינְתָם" [145]).

הניגודים המצטרפים באוקסימורונים של **כוכבים בחוץ** הם בדרך כלל יותר חושיים, רגשיים, וחווייתיים מאשר מופשטים וכלליים ("דומיה במרחקים שורקת", "עיר - - -] מתאדה פועם, בתמרות האבן, / של המגדלים והפיפות" [57]; "הרעש רב, הרעש רב" [60]; "יען רב הוא האור ותרש פרעם" [98]; "זרח גיהנום התכלת והאור" [103]; וראה רוב הדוגמאות לעיל). כאן תכליתו של צירוף הניגודים הוא לעיתים קרובות להוליך אל משהו שלישי שלא ניתן, כביכול, לנסחו באופן אחר. חלק מן הצירופים האוקסימורוניים בספר הזה מנומקים (מתפרשים) על-ידי ההקשר או הסיטואציה, או בזיקה לסוג הרגישות של בעל החוויה (ה"אני השירי" שאותה הם אמורים לנסח; בכך הם מאבדים משהו מן ה"אוקסימורוניות" שלהם ומשהו מתוקפם הכולל, אבל בכך הם גם זוכים, מצד אחר, בקונקרטיות מסוגים מסוימים ("לספרים רק את החטא והשופוט" [8]; "מול בצרת יומנו שגבת כמפלצת / של יפי של אשר, של קיץ!" [13]; "זה ככד העולם באגל טל" [74]; "שלות אין קץ של פיו-רפכת-לרפכת" [80]). בצירופים האוקסימורוניים שלו, כמו בעניינים אחרים שהזכרתי ולא הזכרתי, אלתרמן (לרוב) פחות מופשט, פחות מפורש ופחות דיאקטי משלונסקי, יותר חושי ויותר קונקרטי ממנו.

השתדלתי לנסח את הדברים על הצירופים האוקסימורוניים **באבני בוהו** וב**כוכבים בחוץ** בזהירות ואני מקווה שהקורא יתייחס אליהם ביתר זהירות. אשוב ואזכיר (א): ההבדלים בין שני הספרים אינם מוחלטים בעניין זה, אלא מודרגים ומתגלים בעוצמות שונות בתחומים שונים, וחומקים מניסוח חד-משמעי. (ב): מדובר במיגוון תופעות המצטיין בדקויות ובמורכבויות. (ג): מצויות גם דוגמאות בכיוונים הפוכים להבדלים שציינתי, מבחינות שונות, ומצויות דוגמאות שנתפסות בתור שכאלו, לפחות לכאורה. (ד): מדובר בסימפטומטיות ובדומיננטיות ולא בחתך "נקי" כיאה להקשר ההשפעה הדיאלקטי הנדון כאן. (ה): גם לקט הדוגמאות מצומצם ומקרי למדי, כל זה אינו בא לבטל את הדברים שנאמרו לעיל, אלא רק להצביע על חלקיותם ועל הצורך לשוב ולדון בהם, בפירוט ובמיצוי הראוי, בהזדמנות אחרת.

## ד. 'כוכבים בחוץ' כספר שירים "ניאור-רומנטי"

דרך נוספת להצגת היחסים בין **אבני בוהו** ל**כוכבים בחוץ** ולאירגון השוואתי של הדוגמאות הקונקרטיות, שעל אחדות מהן רמזתי לעיל, תהיה לבחון ולארגן אותם על פי שלושה תחומי התמודדות משלימים (שיש ביניהם גם יחסים של חפיפה חלקית) בין אספקטים נוגדים-מקבילים של פואטיקה. לפי האופן הזה אטען שב**כוכבים בחוץ** מתמודד אלתרמן עם שלושה אספקטים מרכזיים של הפואטיקה השלונסקאית כפי שהיא מתגלה ב**אבני בוהו** (בלא שיחרוג מתחומיה לחלוטין): עם האספקט המודרניסטי שלה (גם התמאטי וגם הסגנוני), עם האספקט המשכילי-דיאקטי שלה, ועם האספקט הפאטטי-היפרבולי שלה. ביחס לאספקט הראשון (אבל לא ביחס אליו בלבד) מתגלה אלתרמן לעיתים קרובות כמשורר "רומנטי" או "ניאורומנטי". ביחס לאספקט השני מתגלה אלתרמן כמשורר רב-משמעי, מרבה בדרכי עקיפין, נמנע מאמירה ישירה, מפעיל רשמי חושים, אמוציות ואווירה; מעביר מסרים עקרוניים באמצעות מכלולים שהם, בהקשר שלנו מכל מקום, קונקרטיים. ביחס לאספקט השלישי הוא מתגלה כמשורר

שימרותיו הפואטיות והאנושיות הרבה יותר צנועות, שיחסו למצב האנושי הרבה יותר מאופק וה"אני השירי" שלו הרבה פחות מועצם ומוגבה. החריגות והדרסיות של תפיסת העולם ושל תפיסת השיר שלו אינן בולטות כל-כך, וקניי-המידה האזרחיים, התפיסתיים והסמנטיים (ששלונסקי באבני בוחו עושה הכל כדי להעמיד אותם על ראשם) וכן המוסריים, ממלאים, אמנם לרוב במובלע, תפקיד של ממש בשיריו.<sup>10</sup> משלושת הדרכים הללו להצגה כוללת של הפואטיקה האלתרמנית המתגלית בכוכבים בחוץ ביחס לפואטיקה השלונסקאית המתגלית באבני בוחו, בחרתי להדגים כאן את הדרך הראשונה. כלומר, את הטענה שמכמה וכמה בחינות, תמטיות ופואטיות כאחד, כוכבים בחוץ הוא ספר "רומנטי" או "ניאורומנטי", הן כשלעצמו והן, ביתר ייחוד, ביחס לאבני בוחו. מבין בחינות אלו אוכל לסמן כאן רק אחדות, מן הבולטות והכוללות ביותר:<sup>11</sup>

## 1. נושאים רומנטיים או עיבוד רומנטי של נושאים מודרניסטיים

"החשד" שמבחינה תמטית כוכבים בחוץ הוא אכן ספר 'רומנטי' מתעורר כבר בבחינה גסה של צומתי הנושאים הראשיים של הספר (ההשוואה לאבני בוחו רק מחדדת אותו). קריאה כפשוטה מצביעה על מרכזיותו של הנושא הרומנטי הראשי – הטבע ואביזריו (זיקת הדם לטבע במיוחד) – בספר הזה. קריאה מעמיקה יותר מגלה שממש כמו אצל משוררים כביאליק וטשרניחובסקי בשירה העברית וכאצל גדולי השירה הרומנטית בספרות העולמית, גם אלתרמן אינו מקבל בכוכבים בחוץ את המוסכמה, המבוססת על השכל הישר ועל העדות הישירה של החושים, על פיה הטבע איננו אלא רצף של אובייקטים (שתואר מכבר ובאופן תבוני על-ידי המדע). רצף הפועל על פי חוקים מנופכים ואדישים להוויה האנושית (האדם, בזיקה לאותם חוקים, אף הוא אובייקט בין אובייקטים). מול מוסכמה זו מעמיד אלתרמן, כאותם משוררים, את התפיסה (או את המשאלה לאימותה ולהמחשתה של אותה תפיסה), שהטבע

<sup>10</sup> מן הראוי, אולי, ומר במפורש דברים שברקע פיסקה זו. גם אבני בוחו וגם 'כוכבים בחוץ' אינם ספרים הומוגניים מבחינה פואטית. אם 'כוכבים בחוץ' מתמזגים אספקטים של מסורות רומנטיות-סימבוליסטיות ומודרניסטיות בשלמות מסוימת והמתח ביניהם כמעט איננו מורגש, מעורר אבני בוחו לעיתים קרובות תחושה של "אבדן כיוונים פואטי" (את 'אבדן כיוונים' כתרגום ל'דיסאוריינטציה' למדתי מראובן צור). בצד שירים "קשים" בעלי טקסטורה מורכבת התובעים מהקורא מאמץ פרשני רב-שכבתי ורבי-משמעי, מופיעים בספר שירים אמירתיים המנסחים אותם דברים עצמם במפורש באופן שניתן להבינם בקריאה ראשונה. תופעה מקבילה ניכרת גם ברבים מן השירים כשלעצמם (שורות מפענחות במפורש מה שמטאפורות סבוכות וסמלים אוטוריים אמורים להסתיר בשורות אחרות סמוכות, באותו שיר עצמו). דוגמא אחרת: הופעת יסודות אוטוביוגרפיים, תפקידם לנמק את תמונת העולם העולה מן השירים, לפי מוסכמה (רומנטיקה, "שירת ההתנסות"), הסותרת, לכאורה, את הנחות-היסוד של פואטיקה ההפשטה המרכזית כל-כך לספר, זו ההופכת פרטים מאותה אוטוביוגרפיה עצמה למרכיבים של אלגוריה (ראה, למשל, "עכברים בלילה" והמחזור – "ויהי"). כלום אין שלונסקי המהפכן בוטח כל צרכו בקורא המיועד?! או שמא חסר לו קורטוב של אומץ-לב כדי לדבוק בעקביות במודרניזם המוצהר שלו? ולבסוף, אם אנו משווים את המטרות המרכזיות של תיאור העולם בשירת ההשכלה, האירופית והעברית – להעיד על שלמותו המושכלת של העולם ועל חכמתו של הבורא שעשה אותו כך מזה, ולעורר התפעלות והתרגשות מאותה שלמות ומאותה חכמה, מזה – לאלו העולות מאבני בוחו, נמצא שהאחרונות הן ממש זהות, כמובן תוך כדי היפוך ערכי. אבני בוחו מעיד על התפוררותו ואפסותו של העולם ומבקש לעורר רגש עז של אימה, כאב וסלידה שאמורים לנבוע מעובדות אלו. בדומה לשירה הנזכרת, שבה כל הפרטים המיוצגים משועבדים לתכליות אלו, כדגמים להכללה החיובית וכיוצרי ההיפעלויות הנובעות ממנה (רטוריקה של פאתוס וסנטימנט), כך מבחינות רבות גם שירת אבני בוחו; רק ההכללות, כמובן, אחרות והרגשות רבי העוצמה בעלי ערכיות אחרת; הדידאקטיות של שלונסקי משרתת מטרות הפוכות מאלו של שירת ההשכלה; גם עניין זה תובע דיון לעצמו (על דרכי התיאור ועל הרטוריקה של ההשכלה ראה, למש, האפרתי, 1976; על שימוש של שלונסקי במליצות משכיליות ראה, למשל, מירון, תשל"ה; על ההטרונגיות של הפואטיקה האלתרמנית, ראה בגוף הפרק).

<sup>11</sup> פירוט מסוים ודוגמאות לכל הנושא, ראה ספרי (תשמ"ג, 122 – 146).

"תבל", "עולם", וכיו"ב) הוא מכלול רציף וחי, הן כשלעצמו והן ביחס להוויה האנושית היונקת ממנו ומעורה בתוכו. הטבע הנגלה מגלם, לפי תפיסה זו, ישות אלוהית או משמש זירה לפעילותה של ישות כזאת; לתופעות שבטבע מוקנה לפיכך מעמד כמו־מטאפיסי והן נתפסות (בנוסף כמו־פנתאיסטי) כדרכי ההתגלות והביטוי של האלוהי. אלתרמן ממשיך כאן אותה מסורת רומנטית־סימבוליסטית שבמסגרתה נוצרה הקונצפציה של "לשון המראות" הביאליקאית.

גם ה"מצב האנושי", שעל כמה ממאפייניו **בכוכבים בחוץ** רמזתי לעיל, מעוצב בשירי הספר

בזיקה לאופוזיציות רומנטיות וניאו רומנטיות בסיסיות. כגון זו המעמידה מתח בלתי מתיישב בין ציביליזציה עירונית־תעשייתית ותרבות המיוסדת על אדנים רציונליים ותכליתיים ועל נורמות אזרחיות של הראוי והמועיל, לבין הטבע ואיתניו, כפי שהם מתגלים במחזוריים של צמיחה וכליון, במעגל העונות, בחילוף היום והלילה, האור והחשכה, בשלווה ובסערה; או ניגוד חריף בין תבונה, תודעת וקבלת דינם של צווים מוסריים וחברתיים "חיצוניים", לבין היסודות הוויטאליים הבלתי־מודעים, היצרים, החלום והאספקטים האסתטיים בקיום האישי של כל יחיד (בנוסחים מאוחרים, ניטשיאניים ופרוידיאניים, של האופוזיציות הרומנטיות הישנות). גם הדיאגנוזה התואמת לתיאור זה, לפיה נובעת מצוקתו של היחיד **בכוכבים בחוץ** מן הקרע שבין אדם לתבל, מניתוקו מן היסודות העמוקים של החיים שבתוכו ושמחוזה לו, מהתנכרותו לכל מה שקושר אותו מכוח מהותו הפיסית־יצרית־אמונציונאלית, אל הוויית היקום – גם זו שייכת במובהק למסורת הרומנטית.

כמתחייב מן ה"דיאגנוזה" האמורה, מספר **כוכבים בחוץ** את תולדות הנסיון לאחות את הקרע שבין האדם לתבל ומציג את פניו השונות של המפגש שבין האדם בן התרבות לבין "הטבע". מפגש זה עם ההתגלויות הקוסמיות מזה ועם האשה מזה, מעוצב **בכוכבים בחוץ** כהיענות הכוחות האירציונאליים שבאדם (חושים, יצרים, בלתי־מודע, דחפים אסתטיים) למסתורין ולכוח המתגלים מחוצה לו – בטבע ובאשה.<sup>12</sup> חוויית המפגש היא בעלת אופי אֶסְתֵיטִי־אָרוּטִי מועצם והיא ממיסה את המחיצות בין האובייקט לסובייקט ובין דברים לדברים בכלל. לפיכך יש לה אופי דו־ערכי הן כשלעצמה והן ביחס לנורמות התרבותיות־אזרחיות לפיהן היא אמורה להישפט. מצטרפים בה המופלא והמאיים, מיצוי אינטנסיבי של החיים וסכנה של אבדן זהות ואיבוד חושים. היא ממוטטת את כל מנגנוני ההגנה האזרחיים הזעיר־בורגנים ומסכנת בעוצמתה המסחררת, האלימה והאָרוּטִית את מבני התודעה ומנגנוני התרבות. גם תיאור זה המבליט את הסכנה שבהתמסרות ל"אורו" של עולם, למוחלט האלוהי־האסתטי, גם הפחד מפני אבדן הזהות האישית והרצון האישי וגם, ובמיוחד, השימוש במטאפורות של מוות כדי לתאר את ההתמזגות האָרוּטִית (או הפנתאיסטית, בניסוח אָרוּטִי), אינם אלא גלגולים של מוטיבים רומנטיים (שיש להם, כמובן, שורשים במיסטיקות של ימי־הביניים) ואין קושי לזהות את הקירבה שביניהם ובין חוויות מקבילות בשירת ביאליק ("זהר") וטשרניחובסקי ("נוקטורנו"); כפי שנרמז בסעיף קודם – אגב היפוך דיאמטרי של מטאפורות וחוויות מרכזיות משל שלונסקי.

<sup>12</sup> כידוע, גם באשכול הנושאים הרומאנטי המובהק שבמרכזו האשה והאהבה, הרבה אלתרמן לטפל. אף כאן מהדהדים בשיריו כמה וכמה מן המוטיבים הרומאנטיים והרומאנטיים המרכזיים של המסורת האירופית. בעניין זה, שכבר עסקו בו (בעיקר מירון ובלבן), לא אדון במסגרת זו.

האספקטים הרומנטיים והניאורומנטיים שאלתרמן אימץ לעצמו ב**כוכבים בחוץ** (שרק על קצתם עמדתי בקצרה בשורות הקודמות) איפשרו לו להתמודד מנקודת-מוצא חדשה-ישנה עם עיקרי הנושאים המרכזיים של **אבני ביהו** – העיר הגדולה, הציביליזציה הטכנולוגית, מצבו של האדם במאה העשרים, דמותו של המשורר ותפקידה של השירה וכן עם חוויות היסוד הפרדוקסאליות המרכזיות שבו. כך יכול היה להעמידם במידה מסוימת על ראשם, ובוודאי להאיר אותם באור חדש. מצד אחר, הסבת אספקטים של הפואטיקה המודרניסטית של שלונסקי לשירותה של תמאטיקה רומנטית, איפשרה לו להעניק גם לפואטיקה זו פונקציות חדשות ולרענן אותה מיסודה. יש לזכור, כמובן, ששירה "רומנטית" הנכתבת לאחר דורות אחדים שלמודרניזם אירופי ועברי, כבר אינה יכולה להיות זהה עם הגירסות המקוריות שלה. בתוך ההתמודדות עם **אבני ביהו** ועם כל מה שספר זה ייצג וגילם שינו מבחינות מסוימות גם התמאטיקה וגם הפואטיקה ה"רומנטיות" את פניהן. שתי דוגמאות לעניין מורכב ומסועף זה (על אחרות רמזתי בסעיפים קודמים) הן השינוי שחל במעמד של העיר בעולם השירי של **כוכבים בחוץ** (גם ביחס למעמדה בשיר הרומאנטי וגם ביחס למעמדה בשיר המודרניסטי) והפואטיקה של "התמודדות עם הבנאלי" ("לכל מראה נושן יש רגע של הולדת"), המהותית כלי-כך לאותו ספר.

בחינת מעמדה של העיר ב**כוכבים בחוץ** מעלה שבספר זה יצר אלתרמן זיקת-גומלין הדוקה בין נושא רומנטי טיפוסי – תיאור הטבע כישות אלוהית, לבין נושא מודרניסטי אופייני – הוויית העיר הגדולה; כאן הוא חתר לנטרל את הניגודים המסורתיים בין שני הנושאים הללו וכל מה שמשתלשל מהם, כשם שעשה זאת באספקטים אחרים של האופוזיציה 'רומנטי' – 'מודרניסטי'. שלא כמו משוררים רומנטיים ידועים ובניגוד לשלונסקי המוקדם (של "אדמה" ו"זרעאל", למשל) אין החתירה לחידוש הזיקה שבין אדם לבין היקום והטבע אשר בתוכו, מותנית בהסתלקות מן העיר ובשלילתה, אלא כרוכה היא בעיצוב העיר כחלק מן הטבע ובגילוי הטבע בתוכה של העיר. המיזוג בין התבל והעיר המתרחש בשירי **כוכבים בחוץ**, הוא גם גילום חיצוני ממחיש של ההבקעה הפנימית המפגישה את הייצורי-חוש-אמוציונאלי עם התרבות-תודעתית בתוך נפשו של היחיד, אזרח העיר.

כפי שכבר פורט לרוב בחקר אלתרמן (ואף נרמז לעיל) מעצב המשורר את העיר בפרספקטיבה ה"יקומית" של גשם ורוח, סערה ופריחה, באור המסמא של שמש הקיץ ובנוגה המסתורין של הירח, עם רדת הערב ובבוא הסתיו. את ההמון העירוני הוא מתאר כחיה אדירה, את השוק כענק קדמון או כגברת רבת ממדים ואת הרחוב כתנין מיתי; למתכת, לאבן ולזכוכית הוא משווה "טבעיות" ו"אנושיות"; את מערכות המים והחשמל שבעיר הוא מציג כגילגולים מודרניים של יסודות קמאיים – "האש והמים"; את הקטרים הוא "מריץ" כשפנים, את הרכבות הוא "מסחרר" ברוח היערות ואת אוזניו הוא כורה לצלילי "כינור הברזל". באופן זה מעניק אלתרמן פנים חדשות לטבעי ולעירוני, לאובייקטים מוחשיים ולרגשות אנושיים כאחד; דבר זה מעביר אותנו לאותה מגמה מרכזית בפואטיקה של **כוכבים בחוץ** שרמזתי עליה קודם.

'התמודדות עם הבנאלי' היא אכן מגמה מרכזית בפואטיקה של **כוכבים בחוץ**. 'גם לְמַרְאֵה נוֹשָׁן יֵשׁ רֵגַע שֶׁל הַלְדָּת' ("ירח") היא כותרת ההולמת את מרבית שירי הספר, גם אלו השונים ביותר זה מזה או אפילו סותרים זה את זה מבחינות אחרות. עשיית השגור לחד-פעמי, דרמטיזציה (לעיתים

"תיאטרליזציה") של השגרת, הפלאת המורגל והחוזר, עשיית הבנאלי הקרוב, לנכרי ומרוחק וגלגולו של "השיר הישן" ב"שיר הזר" – אלה הם כלי הנשק של המשורר במאבק לחידוש פני העולם ופני השירה אשר יובילו גם לחידוש הזיקה שבין אדם ליקום ובינו לבין השיר, הדמיון, האגדה והמיתוס (גרעינים – בנוסח מהופך – של אספקטים מרכזיים בתפיסה זו, מצוי כבר בשירים בודדים של **אבני בוהו** וראה "שעות", שירים ב', וד' [150; 153]). בהכללה רבתי ניתן לומר כי ההתמודדות עם הבנאלי היא – בנוסחה האלתרמני – מיזוג לש אספקט מוצהר בפואטיקה הרומנטית (מראשיתה במאה ה-19) – הסרת "מעטה הקירבה" (the film of familiarity) מן התופעות המופרות שבטבע כדי לחשוף את האלוהי הנסתר בתוכן – עם אספקט מרכזי בשירה הסימבוליסטית והפוסט-סימבוליסטית – עיצוב (או התמודדות עם) השגרה והשיממון, ה-spleen וה-ennui המאפיינים את החיים בעיר הגדולה. בהכללה פחות מקיפה, מנקודת-המוצא של הדיון ההשוואתי הנוכחי, עשויה הדרך האלתרמנית (ה'רומנטית') של ההתמודדות עם הבנאלי, להיתפס כאלטרנטיבה פואטית לדרכו של שלונסקי **באבני בוהו** באותה התמודדות עצמה.

במחזורי השירים של שלונסקי משנות העשרים והשלושים שכונסו בספרים **לאבא-לאמא**,

**בגלגל**, **באלה הימים**, וכן בשירי **אבני בוהו** שכיחה תחושת ה"סתם" והשיממון, המוטלת במופגן ובמוצהר אל תוך חללו של עולם או אל תוך חללה של עיר, חללים המצטיירים כאילו ניטלו מהם כל קסם ומסתורין. במקביל, משתמעות מן השירים (וכן מהצהרות בענייני פואטיקה שפירסם שלונסקי בפרוזה באותן שנים) אותן טענות בעצמן ביחס לשירה ולנושאים שיריים במסורתיים שמרוב שימוש נשחק ואיבדו את רעננותם ואת כוחם לעורר עניין. עיצובן של תמונת עולם ותמונת שירה זו, כמו ההתמודדות עימן, נעשית (בין השאר) במחזורי השירים שנרמזו, על-ידי עיבוד גרוטסקי-מקאברי של הנושאים הרומנטיים הידועים, שימוש בחומרים בלתי-שיריים במופגן (כמו הפרשות הגוף) ועיוות היחסים המקובלים שבין הריאלי (ליטראלי) לפיקטיבי (פיגורטיבי) בעיצוב המציאות השירית (לדוגמאות ולדיון בהן פנה אל הגורני-גרין, תשל"ו). **באבני בוהו** נוקט שלונסקי מכלול מורכב של אמצעים שתכליתם, כפי שכבר רמזתי לעיל, להטיל ספק בעצם קיומה של המציאות הנראית, כפי שהיא נתפסת על-ידי האזרח הממוצע. מאחרי אותה "מציאות מדומה" נחשפת ה"לא-מציאות", הבוהו, האין, התהום של אימה ומוות, זו שהיא אמת בעיני המשורר ואילו בני-אדם רגילים נמנעים מהביט בה, תכלית אחרת לאותם אמצעים שיריים – לסלק מן העולם את "השיר הנושן", כלשון אלתרמן, ולהעמיד במקומו "ניגון" חדש.

כאמור, אלתרמן אף הוא מעמיד מכלול אמצעים שתכליתו חסרת "מעטה הקירבה" מן המציאות

כפי שהיא נתפסת על-ידי ה"אדם התרבותי", "ידיעת כל" השוממת שלו, קהיון חושיו והרגליו הבלתי-משתנים, אף הוא נוקט בטכניקות של הלם, בדרכים פואטיות דראסטיות, בניצול נועז של לשון פיגורטיבית (פרסוניפיקציות, אוקסימורונים, סינסטזיות, היפרבולות). אבל כל אלה נוצלו כאן לא לביטולה של המציאות הנראית, אלא לגילוייה מחדש, להתחברות אל השפע החי שגנוז בה; לא לביטול החושים לשם איזו ראייה טרנס-חושית, אלא לפקחתם אל עוד ועוד פנים של הממשות. לא ביטול היש בשם האֵינות, אלא הפגנת מליאותו שהיא הדבר היחיד שעשוי להגן מפני האֵינות. ובהתאם לכך, לא ביטולה של השירה הנושנה, אלא החיאתה. הניגון הרומנטי הישן כופה עצמו על המשורר והשירה. לזנוח

אותו אי-אפשר, אבל אפשר להשמיע אותו בקולות חדשים, מודרניסטיים.<sup>13</sup> אפשר אולי ששיר הפתיחה של **כוכבים בחוץ** אינו רק ביטוי למשורר שאינו יכול להחליץ מגורלו כמשורר אלא גם "אני מאמין" שעניינו השירה בת הזמן בכלל שרק לשווא חשבה לנטוש את הניגון הרומנטי הישן ואת הנושאים הרומנטיים הישנים; אפשר שמקופל בו גם חיווי-דעת על זמניתו ועל יחסיות הישגו של המודרניזם מבית מדרשו של אברהם שלונסקי.<sup>14</sup>

## 2. בין מודרניזם שלונסקי לרומנטיקה ביאליקאית: דרכי סימול ואופני קיום של

### סמלים ב'כוכבים בחוץ'

אם, בתחומים מסוימים, ניתן לתאר את הפואטיקה של אלתרמן ב**כוכבים בחוץ** כשילוב של אספקטים רומנטיים ומודרניסטיים, הרי בתחומים אחרים עדיף לתאר אותה כצעידה זהירה על קו הגבול שבין הקוטב הרומנטי לקוטב השלונסקאי (כלומר – קוטב המודרניזם בנוסחו השלונסקאי; וראה לעיל הערות 3 ו-10) של אותו אספקט עצמו, או כשמירה על נקודת אמצע הקרובה או רחוקה ממאפיינים של שתי הפואטיות, במידה שווה. לתחומים אלה שייכת בין השאר לשון הסמלים והתמונות שהשימוש בה מקובל כאחד מן המאפיינים המשותפים המרכזיים של שני המשוררים ושל שני הספרים. כוונתי כאן איננה לטיבם של החומרים הסימפוטומטיים המנוצלים (רומנטיים-רומאנטיים בעיקרם ב**כוכבים בחוץ**, לעומת גרוטסקיים ומקאבריים בעיקרם ב**אבני בואה**), אלא גם, ובעיקר, להבדלים בדרכי הסימול ובאופני הקיום של הסמלים בשני הספרים.

איני רואה מקום, במסגרת מאמר זה, לדיון מפורט בהבחנות התיאורטיות בנחוצות כדי לתאר במדקדק את ההבדלים הללו, או כדי להציג ולו באופן חלקי את מגוון התופעות וסוגי השיר בשני הספרים, שהבדלים אלה מתגלים באמצעותם. אסתפק כאן בניסוח מפושט או פשטני של הצד העקרוני של הנושא ובדגמים סימפוטומטיים אחדים, בנוסף לאלה שכבר נרמזו בתוך ניתוחי השירים, מתוך המגוון העשיר האפשרי של התופעות הטקסטואליות. עקרונית, נוח לתאר את ההבדלים בין שני הספרים מן הבחינה האמורה, הבדלים שאינם בעיקרם הבדלים מוחלטים אלא הבדלים של דרגה, אם נניח "סולמות" של דרכי סימול (ואופני קיום של סמלים) ונמקם "לאורכם" את ממצאינו, במרחק יחסי נכון. כך למשל, אם נניח "סולם" (כנ"ל) שבקצה אחד שלו ימצא ה[מודוס ה] אלגורי ובקצה השני שלו ימצאו ניגודיו – הקונקרטי הממשי-מוחשי מזה, והקונקרטי הדמיוני או המופשט מזה – שלונסקי יהיה קרוב הרבה יותר

<sup>13</sup> "ב'רחובות הפכה עוד ינהיב המולד / וקולות חדשים בנתיבה הנושנת / עוד אליך ישאו את הלב היגד / ואקרו - / את הני לו אומנת // רק למען יזכור כי שמים עליו / כי הדשא החי מפרפר בטלליו" (14 – 15): בתוך פנייה זו אל המוזה (אשה, תבל ועיר) שבה מוזהה הרחוב (בעיר) עם הנתיב (בתבל) מוצהרת התקווה להתחדשות השירה הנושנה ולחידוש פני העולם בעיני הנולדים לתוכו. תכלית השירה המוצהרת כאן היא ללא ספק יצירת הגשר המחודש בין האדם החדש והטבע הישן-חדש.

<sup>14</sup> ה"ניגון" הוא, כידוע, מטבע לשון ומושג נפוץ בפואטיקה המוצהרת של שלונסקי (במניפסטים ובשירים). שימוש של אלתרמן במטבע לשון זה גם הוא עדות סימפוטומטית לקליטת השפעה מזה ולהתמודדות עימה, מזה (והשווה למה שנאמר על הנושא בפרק הקודם).

לקצה האלגורי של הסולם,<sup>15</sup> אלתרמן (בלי שיגיע אליו ממש) – לקצה השני שלו ("קונקרטי" כאן במשמע המנוגד ל"אוניברסאלי", כלומר חד-פעמי, בלתי ניתן למיצוי מופשט, בין משום שהוא ממשי-מוחשי, בין משום שהוא מורכב או רב-משמעי או רב-ערכי). או, אם נניח סולם שבקצה אחד שלו ייצא אותו סוג של סמלים הנתפסים, מלכתחילה או בדיעבד, כשווי ערך סמאנטיים למשמעות (נתונה) המסומנת עליהם ולסמלים אפשריים אחרים העשויים גם הם לסמל אותה, ובקצה השני שלו ימצא אותו סוג של סמלים הנתפסים (כנ"ל) כבעלי ערך סמאנטי עודף ביחס לכל משמעות המסומלת באמצעותם – שלונסקי יהיה קרוב יותר לקצה הראשון של הסולם: אלתרמן, בלא שתמיד הגיע אליו, לקצה השני, שהוא, כידוע, (מבחינה זו אין הבדל בין שני הניסוחים לעיל) מאפיין מרכזי של הפואטיקה הרומנטית (על "סולמות" אחרים לבחינת ההבדלים בין הסימולת והמטפוריקה בשני הספרים, לא אוכל לעמוד במסגרת זו.<sup>16</sup>)

הביקורת כבר עמדה (במפורש ובמשתמע) על אופיים האלגורי של מרכיבים מסוגים שונים ושל חטיבות מסוימות **באבני בוהו** ואף אני הצבעתי על אחדים מהם בסעיפים הקודמים של המאמר. מתוך מגוון סוגי הסמלים **באבני בוהו** אעיר כאן על שני סוגי סמלים עיקריים אלה הנבנים מחומרים המסומנים כבעלי מעמד במציאות מוחשית (טבעית, ביוגרפית, חברתית, גאוגרפית והסטורית),<sup>17</sup> ואלה הנבנים מחומרים הנתפסים מלכתחילה כבעלי מעמד דמיוני-סימלי בתוך מכלולים סמליים. הסוג הראשון מצוי בעיקר בחלק הראשון והשלישי של הספר (**אבני בוהו – כרכיאל, ויהי**); הסוג השני – בעיקר בחלק השני שלו (**אבני בוהו - נפילים**); ומצויים, כמובן, מקרי ביניים ועירובי סוגים. ההבדלים בין תפיסת הסמל של **אבני בוהו** לזו של **כוכבים בחוץ** ניכרים במיוחד ביחס לסמלים המנצלים חומרים מן הטבע. אצל שלונסקי אור היו שוחשכת הלילה הם כינויים למצבי תודעה. האור מגלם את התפיסה האזרחית, את התודעה התבונית הטועה לקבל את הדברים כמות שהם נראים, בשפיותם המשלה. הלילה, לעומתם, מגלם את האמת שבחלומות הזוועה, את מסתרי הבלתי-מודע, את אמת הסיוט, האין והמוות. לקיום המוחשי-נופיי של האור (יום) ושל החשכה (לילה) כשלעצמם, אין חשיבות ומעמד של ממש בספר. הירח ("גִּלְגֶּלֶת מוֹקְעָה עַל נוֹן שֶׁל יִלְיָהּ הַמֵּאֲבָד עֶצְמוֹ לְדַעַת") והשמש ("אות קין" ו"סֶנָה אָרוֹר, מְרַקֵּעַ וּפּוֹזֵל") גם הם מופיעים **באבני בוהו** כסמלים או אביזרי תפאורה שבאמצעותם בונה המשורר "עולם" המגלם את תחושותיו הפנימיות. כדין אלה גם דין ה'אילנות' (הכרותים או המלבלבים), ה"שלכת", ה"סתיו" וכיוצא בהם. **כוכבים בחוץ**, תופעות שבטבע (גם אם הן מסומנות בשמות-עצם

<sup>15</sup> "אלגוריה" תשמש לי כאן ככינוי לפיגורה הספציפית המכונה בדרך כלל בשם זה, ו"אלגורי" ככינוי לדרך הייצוג המאפיינת אותה פיגורה. אין לי כאן עניין באלגוריה כז'אנר ולא בנסיונות לתאר את **כוכבים בחוץ** או את **אבני בוהו** כספקים אלגוריים. ההבחנה בנוסח זה בין האלגורי לסמלי על פי דברים של גיתה משמשת בווריאציות שונות להנגדת הקלסיציסטי והרומנטי. לשימוש בדברי גיתה בתוך דיון במודרניזם (אֶקְסֶפְרֶסִיוֹנִיזְם) הגרמני ראה סוקל, 1959, 31 – 32. הפשטה היא אחד המאפיינים המובהקים במודרניזם ויסודות אלגוריים מצויים לרוב בזרמים שונים בתוכו. לא כאן המקום להבחין בין דרכי הופעתם השונים בספרות ההשכלה ובמודרניזם. **באבני בוהו**, מכל מקום, הם פונים גם לכאן גם לשם (וראה לעיל הערה 10)

<sup>16</sup> פוריה במיוחד לצורך זה עשויה להיות ההבחנה של ראובן צור (תשמ"ה, למשל) בין "מוקד מאוחד" ל"מוקד מפוצל" בדרכי העיצוב והקליטה של המטאפורה הרומנטית-קלאסיציסטית מזה והמנריסטית-מודרניסטית מזה. הנגדת הרומנטי למודרניסטי (צור) עשויה להשלים לענייננו מכיוון אחר את הנגדת הקלסיציסטי והרומנטי (האפרתי, תשל"ז). בלי שיהיה לי מקום להגדרת המושגים ולבחינתם על הטקסטים הנדונים כאן אני מהמר על כך שב**כוכבים בחוץ** המוקד יהיה בדרך כלל מאוחד יותר מאשר **באבני בוהו**, שם הפיצול המודרניסטי חוגג.

<sup>17</sup> "המסומנים" וכו' בעקבות הניסוח המבריק של צור (תשמ"ה) שלחומרים מעין אלה יש לעיתים קרובות בשירת שלונסקי מעמד מושגי ("קונספטואלי") בלבד ואין הם זוכים למימוש מוחשי-חזותי (פרספטואלי).



כלליים, או אמורות להשתלב במסכת משמעויות כוללת כלשהי) נתפסות קודם־כל כממשויות מוחשיות, כתופעות שבעולם וכחלקי הווייתו המוחשית. כך היום והלילה, הירח והשמש, האביב, הקיץ, הסתיו, הסערה, האור והחושך, הדרך והיער, הדליקה, הגשם, הרוח וכל שאר אחיהם ואחיותיהם. אפילו "תבל" (כמו ה"אֵת"), שאיננה ממשות פרטית או ספציפית, אלא כוללות מקיפה, איננה ב**כוכבים בחוץ** הפְּשֻטָה. הספר מתיחס אליה כאל ממשות קונקרטיית רבת פנים המגלמת לעיתים (אבל אינה מייצגת, אם ייצוג פירושו סימון של משהו אחר, שאינו זהה עם המייצג) ישות מטאפיסית.

כצפוי (על פי טבע הספר וביחס ל**כוכבים בחוץ**), תופסים סמלים "טבעיים" מקום מצומצם **באבני בוהו**. שלא כצפוי (על פי אופיו ה"מודרניסטי"), ספר זה מלא אלמנטים "ריאליסטיים" המתייחסים באופן ברור (לעיתים על־ידי שמות ספציפיים) לביוגרפיה של שלונסקי, לתחנות ממשיות אפשריות בדרך מיפו לפאריס, לכלי־תחבורה בים וביבשה, מחוץ לעיר ובתוך העיר, להוויות ריאליות המאפיינות את הכרך הגדול (בניניו, שכונותיו, רחובותיו, בתי־הקפה, הקבארטים שבו, דמויות המשוטטות בו, ודברים הכרוכים בכל אלה). והנה, מעמדם של רבים מן הדברים הללו בספר הוא מעמד סמלי־אלגורי, בדרכים שונות הם מנטורלים, כביכול, מאופיים המוחשי הספציפי והופכים, קודם לכל דבר אחר, למייצגים של משמעויות מופשטות בתוך מערכת מושגית כוללת (הדגמות אחדות לעניין זה ראה לעיל אגב ניתוח השירים בפרק ב'). **בכוכבים בחוץ** אנו שרויים כמעט תמיד בעולם שסימני הזמן והמקום ניטלו ממנו ולא נשאר בו כמעט זכר לביוגרפיה של מחברו. מצד אחר, ביחס לדובר הבדוי של הספר זהו עולם שפרטיו וכוללויותיו מכוונים לעורר בו (ומכוונים לעורר בקורא) תחושה עזה של ממשות ורגשות חזקים כלפיה. השוק, הרחוב הנסלל, מראה העיר בגשם, בסער ולאחר סער, ליל הקיץ, הדליקה (או המהפכה), הנאום, הקירקס וכיוצא בהם עשויים אכן להיתפס גם הם כחלק ממערכת משמעויות כוללת, אבל זו מערכת המכוונת אל הממשי ואל החד־פעמי, המבקשת להציג את התחדשותו של הישן ואת גילויו השונים והמתחלפים של הכללי. ההכללה של שלונסקי אומרת – המיגוון שעל פני השטח שקולטת התודעה הוא מדומה, הכל בעולם (האנושי) הוא אחד ומשקף את האחד (שלילה, בוהו). ההכללה האלתרמנית אומרת – העולם (טבע) הוא תמיד חד־פעמי, רב־פנים ומלא חיוניות והפתעות. רק חכמת אזרחים מלומדה, אטימות חושים, קהות דמיון והסתגרות מפוחדת מפני החיים לאמיתם, עשוה את העולם לחוזר, בנאלי וידוע מכבר. שלונסקי מבקש לסלק את הממשות כדי לחשוף את אפלת הבוהו שמאחריה, אולי אור שמעבר לה. כאמור לעיל, אלתרמן מבקש את אורו של עולם בגופו, לא מעבר לו.

**באבני בוהו** מרובים, כידוע, גם סמלים שאין להם בסיס במציאות ריאלית כלשהי, ומלכתחילה נוצרו כדי לתפקד כמגלמי משמעויות מופשטות בתוך מסכת משוגיית. אחד מהם, ה"אֵת", מתוך "שבי", כבר השויתי ל"אֵת" מ"פגישה לאין קץ". הצבעתי אל כך שה"אֵת" של "שבי" היא מושג, מליצה משיר השירים שהוטענה תוכן מופשט, כדי לגלם את רוח השירה הארורה, זו המוזה הפרדוקסאלית של המשורר המקולל. ואילו ה"אֵת" של אלתרמן היא גם מוזה וגם היפוכה, גם אשה ממשית וגם עיקרון נצחי של נשיות בכלל, תבל ממש ועיר ממש וגם ישויות מטאפיסיות שהן מגלמות. כאן ההבדל אינו רק בזה שהסמל קיים גם, או קודם־כל, כממשות, אלא בעיקר בריבוי המשמעויות המעבה את הסמל, אינו מניח לקורא לפסוח עליו בדרך אל המשמעות המיוצגת, מונע, או לפחות מקשה על אפשרות מיצויו ומקנה לו באופן

הזה, קונקרטיזם (זאת, כמובן, בניגוד ל"את" השלונסקאית ה"שקופה" והחד־משמעית למדי). ניגוד דומה בין שני סמלים בעלי מעמד מקביל־מנוגד בשני הספרים ניתן להציג על פי "נפילים" באבני ביהו"ו אל הפילים" בכוכבים בחוץ. להלן רמזים אחדים להשוואה אפשרית כזו.

"הסמלים כאן [במחזור "נפילים"] אינם סודיים כלל, אדרבא, דרך כלל עומדים הם על סף הפשטות האלגורית" – כך מירון (1975) הדוחה בצדק את הפרשנות הפסיכואנליטית של רטוש. הקושי הכרוך בפענוח אחדים מהם אינו קשור במורכבות או בריבוי השתמעויות, אלא במה שנראה כפוערי אינפורמציה. לעיתים הם יוצרים רושם של חידות שמחברן לא כלל בהן את כל הנתונים הדרושים כדי לפתור אותן. לאמיתו של דבר הנתונים הללו גלויים למדי לעיניו של מי שמתבונן בתבניות ההגיגיות הניגודיות שעל פיהן מאורגנים הסמלים בשיר הבודד וביחסים (האנאלוגיים לרוב) שביניהם לבין סמלים אחרים במחזור השירים ובספר כולו. ה"נפילים" הם דבר והיפוכו: ענקים, גיבורים, בני אלוהים (לפי הפירוש המקובל לבראשית ו' 41), אבל גם מודחים ומגורשים שנפלו ממעלתם ומן השמיים לארץ (על פי אותם פסוקים), ואפילו 'נפלים', על יסוד דמיון אטימולוגי וצילילי בין המלים. הם מקדימים לבוא: נולדו לפני הזמן, בלתי מסוגלים לחיים נורמליים, מברשים עתיד לפני בואו ובטרם עת, לכן צוחקים ובזים להם, ומקדימים ללכת לפני שחזונם הוכח או התגשם, ואינם זוכים לתמורה על בשורתם. הם מדליקים את החשכה ("יָר הַמְרָאֲשׁוֹת") ומכבים את האור ("הנברשות") כמו ציפורי הסער (יסעור, אלפטרואס...), הם עפים ישר אל תוך הסכנה, כורעים למרגלות נבו, הם לא יזכו להגיע לארץ הבחירה (חסד אלוהים שמעבר לבוהו ולאימה), עובדים את הצבי־השעיר המשתלח שהוא גם כלב, זה המתמודד עם האימה, אוספים את אבני המפל הלוהטות ולעיתים נפגעים־נמחצים על ידן.

הקורא הבקי בשירי הספר ובסמליו לא יתקשה במיוחד ל'זהות' ב"נפילים" את המשוררים המקוללים. אחיו של המשורר מ"בצל אילן בוער", שעל גדולתם ועל בזיונם כבר שמענו למשל ב"לא זה הדור" ואשר שליחותם הפרדוקסאלית תשוב ותואר, למשל, ב"ינשוף"; הנפילים הם גם סמל אה לסמלי השיכור, המשוגע, המוקיון, הסהרורי וכיוצא בהם, כולי יודעי האמת המוחלטת והסופית שבעלי השכל מורדים בה, ובשל כך הם בזויים ונידחים בחברה הנורמלית. את "הר נבו" קל לזהות עם הרי הכפור שבהם שוכנת המוזה ("שבי"), הוא הגבול שאליו נקראים המשוררים ("בלעמים שלוחים בצו בלק") כדי "לחוג את חג הספינות שטבעו לעד"; זה תחום החשכה הסופית שרק מי שמגיע אליה, כגון זה "המגשש ביד לא מְאֶצְצֶעֶת אחרי האיננו האילם", יזכה אולי בגאולה. הצבי־הכלב הוא, כמובן, וריאציה נוספת על ה"צבי כפול הקרניים" מ"ערבי כרך" ועל "עזאזל" השעיר המשתלח לארץ גזירה (וראה גם המחזור "על קרן הצבי" שנכלל בספר המקורי והוצא מתוכו במהדורת הכתבים). היחס שבין אותו צבי־כלב לבין הנפילים מתבאר על־ידי היחס הדומה להפליא שבין ה"מוזה" והמשורר ב"שבי". האבנים הבערות שהצבי מדרדר אל (או על) הנפילים יתפרשו בלא קושי, על פי אבני הבוהו הבערות "בצל אילן בוער" ועל פי "שיר פְּאָבֶן קָלֶע. / צֵא אָחִי וְסָקֵל אֶת – נִפְשָׁךְ". הקלות שבה ניתן היה להוסיף עוד ועוד סמלים ויחסים מדגימים לכל הכללה או הפשטה שנרמזה כאן היא סימפטומטית לשירת שלונסקי, משורר החוזר בווריאציות רטוריות וסמליות מגוונות על הנושאים והלקחים הכלליים שהוא מבקש להטעים לקוראו (לפי היחס בין פרטים להכללות שכבר תואר לעיל).

הבחירה ב"פילים" של אלתרמן לצורך ההשוואה עם ה"נפילים" של שלונסקי איננה נובעת רק מן הדמיון בין שני השמות,<sup>18</sup> בין המשמעויות שהם מסמנים (גודל, עוצמה, ובמובנים שונים גם מצב של נפילה או דיכוי), אלא בעיקר משום ששני הסמלים נתפסים מלכתחילה כסמלים "מוצאים", פיקציות פיוטיות טהורות שאין להן קיום בהקשרים הריאליים של השירים הנוגעים בדבר (בכך הם שונים מהסמלים שהזכרנו קודם). דווקא על בסיס משותף זה בולטים ההבדלים. את סמל הפילים אי-אפשר כמעט לפרש או לתאר בלא תיאור או פירוש לשיר "אל הפילים", בו הוא מופיע (גם בעניין זה ניכר ההבדל שבינו לבין שלונסקי); אפילו תמציתו של תיאור או פירוש כזה, לא אוכל להביא כאן.<sup>19</sup> אסתפק איפוא ברמזים. ה"נפילים" (וכן שאר סמלים שרמזתי עליהם בפסקה הקודמת) הם סמלים שיש קודם-כל להבינם, כלומר ליחס להם את המשמעויות המופשטות הנכונות שהם אמורים לייצג (לרוב הן נתונות בספר בצורות אחרות) ובמסגרת מסכת קונצפטואלית, שבה הם משתלבים על יסוד אופוזיציות הגיוניות ו"אנטי-הגיוניות" שקופות למדי (לפחות מסיום הקריאה הראשונה של הספר). ה"פילים" של אלתרמן הם סמלים שיש קודם-כל לממש בהקשרים השונים שלהם. למרות שהפילים בשיר הם יצורי דמיון, ניתן לממש את ממדיהם, את תנועתם ואת השפעת הופעתם כאילו היו פילים של ממש. בדומה לכך ניתן לממש את העננים, סערת הגשם, ופרטים אחרים בנוף הערב שהם מגלמים בהקשר המטאפורי (שהוא כאן ההקשר הריאלי). הזיקות בין המל הזה להקשרי משמעות שונים כמו המתח שבין תרבות לטבע (עיר וג'ונגל), הגוף שיצריו נרמסים תחת כובד המוסכמות האזרחי, דרכי בקיעתה של שירה ממעמקי הגוף, יצריו ורגשותיו אל הבלתי-מודע (החלום) ואל הדמיון היוצר ("אל הפילים" הוא בין השאר גם שיר ארס-פואטי מרכזי בספר), זיקות אלה אינן ישירות וגלויות, אלא עקיפות וקשות לזיהוי. גם ההתקשרויות של סמל הפילים לסמלים אחרים בשיר (כגון ה"את" או העלמה, וכגון הפרות הגועות שבסיום השיר) אינן סימטריות אלא אמורות להיווצר על יסוד משמעויות-לוואי או אנאלוגיות צדדיות.

מה שטענתי למעלה על ההבדלים שבין **אבני בוחו** ל**כוכבים בחוץ** בכל הנוגע לסמלים

המבוססים על חומרים מן המציאות מסתבר כנכון עקרונית גם לגבי סמלים הנתפסים כמבוססים על חומרים שנקלחו מן הדמיון או מן הספרות. הסמלים בספר הראשון נוטים להיתפס כ"תרגום" של רעיונות מופשטים ללשון תמונות, כדגמים פרטיים שנועדו להמחיש הכללות הקיימות גם בנפרד מהם והניתנות להדגמה גם על-ידי פרטים אחרים. היחסים בין הסמל למסומל הם כיחסים שבין דגם ותיזה, משל ונמשל, עובדות ואָפּקט ריטורי (פאתוס, שגב, רחמים, אימה, וכיו"ב). הסמלים בספר השני נוטים להיתפס כבעלי קיום משל עצמם בהקשרי הבדיון השירי (ה"ריאליסטי" או ה"דמיוני" או הלשוני. הם אמורים לגלם את "הנעלה" או "הכולל" השרוי בתוכם, כביכול, ולא רק לשמש לו כדוגמה. הם מבטאים במורכבותם, בהשתמעויות המגוונות שלהם ובזיקות הבלתי-צפויות שביניהם לבין מה ש"מסומל" על-ידם, משהו שאי-אפשר היה להביע ואולי אפילו להעלות על הדעת בלא הם. הבחנה זו נוסחה כאן בעקבות הבחנות דומות שבין הקלסיציסטי (ובאופן אחר גם המודרניסטי) לבין הרומנטי, שמקורן בהבחנה של גיתה בין הסמלי לאלגורי.

<sup>18</sup> אלתרמן משתמש ב"נפילים" כסינונים מטאפורי ל"ענקים" (האש, המיים, המכונות הסוללות את הרחוב, ענני האבק וכו').  
<sup>19</sup> ראה למשל מירון (תשמ"א), 151 – 180, ערפלי (תשמ"ג), 137.

כדי שהדברים האחרונים יובנו כרוחם, אוסיף ואעיר: א) השתמשתי ב"נוטים להיתפס" כדי להבליט שאין כאן מיקום חד-משמעי בין שני קצוות, אלא התקרבות או נטייה של כל ספר לאחד משני הקצוות, ב) מן הדברים שלמעלה משתמע שאיפיון עקרוני אחד (נטייה להפשטה) עשוי, במימושים שונים, לתאום מבחינות מסוימות לפואטיקות מנוגדות לכאורה זו לזו (קלסיציזם ומודרניזם) ולהתגלות באופן כפול זה בתכונות ספציפיות של אותה חטיבת שירה עצמה (שירת שלונסקי). השתמעות אחרת היא שמשורר (אלתרמן) עשוי לממש נורמות כמורומנטיות בדרכים מודרניסטיות דווקא (למשל: ריאליזציה של מטאפורות ב"אל הפילים"). שתי השתמעויות אלה הן בהחלט מכוונות. לצערי, אין לי כאן מקום לבסס את הדברים ולהציג, על רגע (ולמרות) האיפיון העקרוני המשותף, את ההבדלים (בין הפואטיקות, בין המשוררים) כראוי להם. אבל נראה לי שאין השתמעויות אלו צריכות לפגוע כשלעצמן בטיעון המפורש שבכאן. ג) את הטענה שביחס לשלונסקי נתפס אלתרמן כרומנטיקן או כניאורומנטיקן יש להבין כניסוחה, כלומר כטענה יחסית, המבדילה בין המשוררים המשתייכים לאותה אסכולה ועל יסוד מכלול עשיר של מאפיינים פואטיים משותפים. די בהשוואה שטחית עם שירים אופייניים של ביאליק וטשרניחובסקי כדי לקבוע כי גם בעניין זה נסוג אלתרמן מן הדגם השלונסקאי, לעבר הדגם הרומנטי, רק עד מחצית הדרך. ד) לבסוף – והדברים יפים לכל המאמר ולא רק לפרק זה – אשוב ואדגיש: לא נתכוונתי לסכם כאן נושא או נושאים, אלא להציג קווים לבחינתם ולפתוח דיון בהם. אין כאן בשום מקרה ועניין תיאור שלם של תופעות אבל יש כאן נסיון למסור עיקרי דברים שמדרך הטבע עשויים פרטים כאלה ואחרים לסייג אותם או לשנות ברוב ובמעט את תפיסתם. הדברים יפותחו ויושלמו, אני מקווה, על-ידי ועל-ידי אחרים.

## מראי מקום

שלונסקי, אברהם, תשל"ב (תרצ"ד). /אבני בוהו', בתוך 'כתבים', כרך שלישי, ספריית פועלים ומפעלי נייר חזרה, תל-אביב.

אלתרמן, נתן, תשכ"א. (תרצ"ח). 'כוכבים בחוץ', בתוך 'שירים שמכבר', הוצאת הקיבוץ המאוחד, תל-אביב.

בלבן, אברהם, תשמ"ב. 'הכוכבים שנשארו בחוץ', הוצאת פאפירוס, ת"א.

דורמן, מנחם, 1986. 'אל לב הזמר: פרקי ביוגרפיה ועיון ביצירתו של אלתרמן'. הוצאת הקיבוץ המאוחד, תל-אביב.

הגורני-גרין, אברהם, 1976. 'מלחמתו של אברהם שלונסקי למען החדש בשירתו בין שתי מלחמות העולם, האוניברסיטה העברית, ירושלים (דיסרטציה).

---, 1985. 'שלונסקי בעבודות ביאליק, הוצאת 'אור-עם' (ללא ציון מקום).

האפרתי, יוסף, תשל"ז. 'המראות והלשון: להתפתחות דרכי התיאור בשירה העברית החדשה', ספרות, משמעות, תרבות, המכון הישראלי לפואטיקה וסמיוטיקה, ת"א.

לוי, ישראל, 1960, 'בין גדי לסער', ספריית פועלים, ת"א.

מירון, דן, תשכ"ב. **ארבע פנים בספרות העברית בת ימינו**, הוצאת שוקן, ת"א וירושלים, 13 – 191  
(מהדורה מורחבת, תשל"ה, כנ"ל, 13 – 191).

---, תשל"ה. "הערות חדשות למחלוקת ישנה – על הספר 'אבני בוהו' לאברהם שלונסקי וסביביו",  
**עכשיו**, 29-30 ש (סתיו), 63 – 85.

---, תשל"ה. "'אבני בוהו' לאברהם שלונסקי – שירת ההפשטות", **עכשיו**, 31 – 32 (אביב-קיץ), 63,  
91.

---, תשמ"א. **מפרט אל עיקר: מבנה, ז'אנר והגות בשירתו של נתן אלתרמן**, הקיבוץ המאוחד וספריית  
פועלים.

---, תשמ"ד. "כניסתו של אלתרמן לספרות", **ידיעות אחרונות** (שיחה ראשונה, 16.4.84; שיחה שניה,  
20.4.84; 27.4.84).

---, תשמ"ד. "אלתרמן בין משוררי תל-אביב", **ידיעות אחרונות**, 12.10.84; 19.10.84.

ערפלי, בעז, תשמ"ג. **עבותות של חושך: תשעה פרקים על "שמחת עניים" לנתן אלתרמן**, המכון  
הישראלי לפואטיקה וסמיוטיקה ע"ש פורטר, אוניברסיטת תל-אביב, הוצאת הקיבוץ המאוחד, 122 –  
146.

---, תשמ"ז. **הפרחים והאגרטל: שירת עמיחי 1948 – 1968, מבנה, משמעות, פואטיקה**, ספרי  
סימן-קריאה, הוצאת הקיבוץ המאוחד, תל-אביב.

צור, ראובן, חש"ד. **דברים כהווייתם: עיונים בשירי ביאליק**, הוצאת דגה, ת"א.

---, תשמ"ה. **יסודות רומאנטיים ואנטי-רומאנטיים בשירי ביאליק, טשרניחובסקי, שלונסקי ועמיחי**,  
הוצאת פאפירוס, תל-אביב.

קרטון-בלום, אות, תשמ"ב. **בין הנשגב לאירוני**, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב.

שביט, זהר, תשמ"ג. **החיים הספרותיים בארץ ישראל 1910 – 1933**, ספרות, משמעות, תרבות, המכון  
הישראלי לפואטיקה וסמיוטיקה ע"ש פורטר, הקיבוץ המאוחד, ת"א.

Sokel, H. Walter, 1964. **The Weiter in Extermis**, McGraw-Hill Paperbacks. Stanford  
University Press. N.Y., Toronto, London, 1 – 83.

