



הכוכבים שנשארו בחוץ – אברהם בלבן

פרק ד'

## עם הרוח הנוודת לא ניסע הרחק מכאן

א. מבוא. ב. פרידה מן השיר ומן הדרך. ג. אחינו עוצם את עיניו. ד. קירבי תוגת היי

### מבוא

החטיבה האחרונה היא חטיבה של סיכום ופרידה מן העולם. ההלך המשורר מגיע בה לסוף דרכו. נופיה הקסומים של תבל עולים לעיניו לפני מותו, ומנחמים אותו ברגעיו האחרונים. בשירים אחרים הוא מוצג כאיש שבע ניסיון, בשלהי חייו, השמח על כי ניתן לו לפגוש, ולו פעם נוספת אחת, את המראות שאהב!<sup>1</sup>

מבנה החטיבה מעיד על נושאה: כלולים בה ארבעה שירים המתארים את מות הדובר ('תיבת הזמרה נפרדת', 'שיר שלושה אחים', 'זוית של פרור', 'ובשם העיר הזאת'). אלה מפוזרים ברווחים שונים, פחות או יותר, לאורך החטיבה, וביניהם מופיעים שירים המוקדשים לאהבותיו של הדובר, לעיר ולאשה. נושאייהן המרכזיים של שתי החטיבות הקודמות נבחנים בהם לא רק לגופם, אלא אף לנוכח המוות הקרב. שירי ההלל לעיר ולאשה מעניקים יתר מוחשות ועוצמה למוטיבים שונים המופיעים בשירים המתארים את מות הדובר ('שערים לרווחה' מפתח את השורות 'רוח סער ועננת, / ריח יער ושנים', המופיעות בשיר הקודם לו, 'זמרה' מתעכב על תמונת ה'עלמה' המרומזת בשיר שלפניו) או שהם מרחיבים את תמונת העולם שאלה מציגים: אם ב'זווית של פרור' מבטיח הדובר לאשה כי עם מותו הוא "זוכר רק את שמה", הרי השיר הבא, 'אביב למזכרת', מטעים כי גם למראות העיר מקום של כבוד בעולם זיכרונותיו של הדובר. ולהפך, אחרי השיר 'בשם העיר הזאת', שבו נשבע הדובר לרדוף עד מותו את העיר ושלל נופיה, מוצג בשיר הבא, 'בת המוזג', הקוטב האחר של עולם חוויותיו: "בשם רעיי שלי נשבעתי, דודתנו, / רק לך עונה הלב כעגל מן הדיר". השיר אינו עומד כאנטי־תיזה לקודמו, אלא כהרחבה, כשהלמה. בין שני צמדי השירים הנזכרים קיימים קשרים מוטיביים נוספים אשר יידונו בהמשך.

<sup>1</sup> קיים דמיון בין פירוש זה של שירי החטיבה לבין הפירוש שהוצע על־ידי ד"ר האפרתי (ראה הערה 4 במבוא). עם זאת, קיים אף שוני ניכר: סצנת המוות, או סצנת הפרידה, מופיעה, לדעת ד"ר האפרתי, כאמצעי שתפקידו להדגיש את ההרגשה הבסיסית המובעת בשירי 'כוכבים בחוץ', הרגשה של היות מאוהב עד מוות בתבל על כל גילוייה. תפקיד שירי הפרידה, לדעתו, הוא לתת דגש יתר לדבקות בעולם.

בשל המבנה המיוחד של חטיבה זו אדון בשיריה כסדרם, ואצביע על קשרי הגומלין שבין השירים. שירים שאינם מעלים קשיי פירוש יידונו רק מאספקט זה; שירים מורכבים יותר יידונו ביתר פירוט.

## ב. פרידה מן השיר ומן הדרך

שיר הפתיחה של החטיבה אינו עוסק בפרידה מן העולם, אלא בפרידה מן השירים. כבשירי החטיבות הקודמות מביע הדובר גם כאן את הערצתו לתבל ואיתניה, אך כעת שוב אין הוא חפץ לנדוד בדרכיה כהלך משורר. אדרבא, הוא מבקש להתיישב במקום אחד ולחדול ממלאכת השירים. פרישה מן השירה, מנקודת מוצא שונה, מוצגת גם בשיר הסיום של חטיבה זו.

השיר נפתח בשני מראות: מבטו של הדובר נח על העצים, ואחר מופנה כלפי מעלה: "הנה העצים

במלמול עליהם. / הנה האויר הסחרחר מגובה". התואר "סחרחר" משקף את תחושת הסחרחרות של האיש המתבונן במרחבי האויר הגבוהים. האנשת המראות (האויר כדמות שראשה סחרחר מרוב גובה) מכינה את האנשת האור והרוחב בשורות הסיום. מן המראות עובר הדובר להבעת יחסו אליהם: "אינני רוצה / לכתוב אליהם. / רוצה בליבם לנגוע". נשים לב, כי אין מדובר כאן בכתיבה על המראות, אלא בכתיבה אל המראות. השירה נתפשת כמעשה של יצירת קשר, של הושטת יד. שירתו של הדובר היתה מופנית אל הנופים שקסמו לו (וראה, בין השאר, הפניות המרובות אל המראות השונים בשירי החטיבה הראשונה והחטיבה השלישית). מן המשאלות המובעות כאן משתמע, כי בכתבו אל העצים ואל האויר אין הדובר קרב אליהם במידה מספקת, אין הוא נוגע בליבם. הוא מבקש לכן לחדול מן הכתיבה ולהסיר בכך את אחת המחיצות שבינו לבין עולם הטבע.

בבית השני ממשיך הדובר לפרט מה "רוצה" היה לעשות (הקשר ההדוק בין הבתים מובלט גם על ידי התחביר: הבית כולו מפתח את הנשוא "רוצה" המופיע בבית הראשון). המשאלות המובעות בבית זה מבהירות איך מתכוון הדובר לגעת ב"ליבם" של המראות. הוא חפץ לנהל חיים של פשטות והסתפקות במועט מחוץ לגבולות העיר. על ידי כך יוכל להתקרב אל גופה של תבל, להיות משרת למראותיה:

לְשֵׁאת פֶּת בְּמֶלַח וּמַיִם בְּדָלִי  
וְעַת הַדְּרָכִים יִלְבִּינִי  
צִיָּדָה לְהִבִּיא לְאַחֵי הַגְּדוֹלִים,  
לְאוֹר וְלִרְחֹב בְּשָׂדוֹת אֲבִינִי.

ה"אור" נקשר ל"אויר" שבליבו מבקש הדובר לגעת. הצירוף "לאור ולרוחב" מעלה על הדעת את הצירוף 'לאורך ולרוחב', משמע – היקום כולו. הדובר מאניש את ממדיו של היקום (אחיי הגדולים) ומתייחס אליהם כאל ענקים. תפישה דומה נמצא באחד משיריו המוקדמים של אלתרמן 'מלכודת' (גזית' ב', חוב' ד, תרצ"ד – תרצ"ה), שבו רואה הדובר בגובה ובמרחק – "נפילים". גם באחדים משירי 'כוכבים

בחוקן' הובעה ראייה זו ('האור', 'שיר בפונדק היער' ועוד). הכינוי "אחיי הגדולים" מעיד על תחושה של קירבה רבה בין הדובר לבין האור והרוחב. הדובר, שחש ב'אנושיותם' של העצים ושל האויר, או, אולי, ב'טבעיותו' הוא, בתור אחיהם הקטן של האור והרוחב, מדמה כעת כי לו ולמרחבי תבל אב משותף ("בשדות אבינו"). יש עוד לציין, כי בשיר 'השוק בשמש', המופיע בחטיבה זו, נתפשת הנשמה כ"אור" והיא, אם כן, אחות לאורו של היקום. תיאור הדרכים המלבינות מרמז לאור השחר העולה, או לאור הרב השפוך על הדרכים (וראה: "דרכים, / אל מרחבן / השר והלבן / בחבל הובילתני התשוקה", 'מזכרת לדרכים'). מעניין עוד לציין, כי בשני שירים נוספים בחטיבה זאת מבקש הדובר להיות נושא כליהם של המראות ('אביב למזכרת', ו'השוק בשמש'). השיר מבטא, אם כן, את הערצת הדובר לנופי תבל, את תחושת קטנותו למולם ואת רצונו לשרתם. על מנת למלא רצון זה, ועל מנת להגיע לקירבת יתר עם איתני תבל, עליו לוותר על השירה.<sup>2</sup>

בשיר הסמוך לשיר הפתיחה, 'בדרך הגדולה' מועלה לראשונה נושא המוות. אחרי סידרה של מראות באה הבטחתו החגיגית של הדובר, כי ימשיך להלך בדרכים לעד: "להביט לא אחדל ולנשום לא אחדל; ואמות ואוסיף ללכת"<sup>3</sup>. המראות מעוררים בדובר רצון לדבוק בהם אף לאחר מותו (רצון דומה מובע אף ב'הרוח עם כל אחיותיה'). את החיים שלאחר המוות ניתן לפרש כמשאלה, או כפיתוח של התפישה המרומזת בסוף השיר הקודם: אם יסודות היקום כמוהם כענקים, הרי עם מותו יצטרף הדובר אליהם, ועמהם יהלך ב"שדות אבינו".

השיר 'תיבת הזמרה נפרדת' סוגר את המהלך הראשון של החטיבה הרביעית. המוות אינו מופיע בו כתופעה עתידית, אלא כחלק מן המציאות הנבנית בשיר. השיר הוא שיר פרידה, והוא מסתיים עם מות הדובר. עובר האורח שיצא לנדודיו בשיר הפתיחה מגיע כאן לקצה דרכו. ההלך המשורר מיוצג, בשם השיר, על ידי אחד מכליו, "תיבת הזמרה" (משמעות זו של התיבה מתחווירת גם מחזורתו של הפועל 'פרד': 'תבת הזמרה נפרדת' – 'אפרד מרחוב האבן', בית ג'). בכך מביע הדובר את הזדהותו עם הווי הנדודים של בעל התיבה, ועם נושאה השחוקים-הנצחיים<sup>4</sup>. הוא מנתק עצמו מכל אספקט בחייו שאינו קשור בהווית ההלך המשורר, ומדגיש כי ייעודו האחד הוא לשמש כלי המשמיע זמרה וניגון<sup>5</sup>. לתיבת הזמרה נקשרים בהמשך כמה מסממניהם המסחררים של הימים בהם נזכר הדובר בגעגועים. הזיהוי שבין המשורר לבין תיבת הזמרה מעניק משמעות נוספת ל"אלם" ול"דממות" המציינים

<sup>2</sup> עם זאת, ניתן להקשות, האם הערצת המראות ונכונות הדובר לשרתם תאפשר לו לגעת בליבם. אפשר שמן הדברים מתרמזת דרך אחת של התקרבות אל המראות: המשורר יגע בלב מרחבי הטבע בהתמזגו בהם עם מותו. על פי פירוש זה מתאר הבית השני שני שלבים בתהליך יצירת הקירבה עם המראות: ראשית, חיים של פשטות גמורה מחוץ לגבולות העיר, ושנית, השתלבות גמורה עם העולם. עם מותו ישוב הדובר אל העפר, וגופתו תהיה, לכן כ"צידה" ליקום. מוטיב זה רווח בשירה הרומנטית, והוא מובע, בין השאר, בשירו המפורסם של טשרניחובסקי, 'נוקטורנו'.

<sup>3</sup> ניתוח מפורט של השיר ראה אצל מירון [21].  
<sup>4</sup> וראה, למשל, שירה של תיבת הזמרה במחזהו של אלתרמן, 'פונדק הרוחות': "בעל התיבה: 'זהו שיר על כמה כוחות חזקים שיש בהם סוד ויש בהם פלא. יש בשיר הזה ציפור ויש בו אשה. על הציפור אני אומר: אדירים כוחות רעם וסער אש / אך נפלא מכוהם של הללו / סוד כוחה של ציפור מרחפת על קן / בטפס החתול למעלה / - לאחר מכן אני מדבר על אשה אוהבת אשר שום כוח ושום מרחב שבעולם אינם מרחקים אותם מאהבה" [3], עמ' 24.

<sup>5</sup> על טיבה של התיבה המזמרת עומד אלתרמן בפתח ספר שירי הילדים שלו, הנקרא 'ספר התיבה המזמרת': "פשר השם 'תיבה מזמרת': מהי תיבה מזמרת? מה טיבה ובמה כוחה? בשעה שפותחים אותה, ולו רק כזרת, / קול זמר עולה מתוכה. / כי חבוי בה מנגנון זעיר / הגעור בסוב המכסה על ציר, ' בכוחו מתחילה לזמר ולנגן היא. / אכן כשמה כן היא". [6], עמ' 5.

את רגעי "הסוף". אין ספק, כי גם הריתמוס הקליל של השיר מנומק בכך שהשיר הוא, כביכול, שירה של תיבת הזמרה.

השיר אינו מנסה לשכנע במהימנות הריאליסטית של המוות. הטון הקליל, הפזמוני, מדגיש את היות השיר שירה של תיבת הנגינה, ומטעים את אופייה המסוגן, הספרותי, של החוויה הנמסרת. לכך תורמת אף העובדה שהדובר, לאחר מותו, עדיין מסוגל לדבר (ראה בית אחרון). כביכול, לפנינו לא שיר המעלה את מותו של ההלך, אלא שיר ששר ההלך, בליווי תיבת הזמרה שלו, על הלך הנוטה למוט. השיר נפתח בתיאור המעיד על יחסו הדור־משמעי של הדובר אל העיר:

עַל הָעִיר עֲפֹת יוֹנִים,  
עַל הָעִיר, עַל יַעַר פְּרָא,  
עַל כְּפַר הַתְּלִינִים,  
עַל רִיסֵי נְשִׁים בְּעָרָב.

היער הפרא הוא כינוי לעיר, לאווירתה ולאופי החיים בה (הקשר המהותי שבין העיר ליער תואר בפרק קודם). "פראותה" של העיר מומחשת על ידי "כיכר התליינים" (כיכר העיר שבה נהוג היה לבצע הוצאות להורג) ועל ידי ריסי הנשים. אופיין ה'קטלני' של הנשים מרומז בכמה משירי האהבה, וב'על קביים אליך' נזכרת במפורש סיטואציה של תלייה. בעיר יש, אם כן, חיוניות, ויטאליות פראית, ואלה מקסימים ומאיימים כאחד. כפל פנים זה מפותח בהמשך: הדובר, המספר על קסמיה של תבל, עושה שימוש במטפוריקה של קרב ושל הטלת נכות.

בבית הבא מופיע נושאו הראשי של השיר: על רקע הרוח ה"נודדת", והשקיעה ההולכת בדרך (השקיעה מתוארת כדמות נשית ההולכת בדרך כשהיא נושאת סלי דובדבן) יודע הדובר, כי הוא שוב לא ירחיק בדרך. בשני הבתים הראשונים מצביע הדובר על תופעות שונות המאופינות על ידי תנועה והמשכיות, תופעות שאינן מוגבלות לתחומיה של העיר (יונים, רוח, שקיעה). על רקע תופעות אלה הוא מסביר מדוע לא יוכל הוא לנסוע "הרחק מכאן". הוא חש כי הגיעה שעתו, והוא מזרז עצמו להיפרד מעירו, מחיותיה ומאבניה. למשפט החסר – "ערב, ערב, עיר ערבית" – יש גוון ריגושי מובהק. הדובר, היודע כי בא יומו, עדיין מאוהב בעירו, ודבריו נשמעים כאנחה־אובה. אנחה זו מטילה צילה גם על הבתים הבאים. ההלך־המשורר, המזהה עצמו עם תיבת הזמרה, אינו מציג את סופו כתופעה ביולוגית שסיבתה זיקנה או חולי, אלא בהשתתקות: "כי הסוף, אחים, הוא אדם." / כי באוני הדממות". כבשיר הפתיחה, אף בשיר שלפנינו שלובים זה בזה הקולות והדרך, ועם בוא הדממות נעלמת מן העין אף הדרך: "כעניינים מול ההלך / הדרכים נעצמות". מול הדרכים הנעצמות כעין עומדות להיעצם אף עיני הדובר ("את חיינו ניישן / כתינוק נרדם בשבע"). השוואה לתינוק מרמזת, כמדומה, למוטיב החיים־לאחר־המוות שנרמז בשיר הקודם.

מן הבית השישי חל מפנה בשיר: הדובר קורא לבת שיריו, וזו מופיעה לפניו, על מראותיה וקסמיה. המוזה של המשורר, שלא כמקובל, אינה עלמה צעירה ונאה, אלא ישישה הנשענת על משענת:

רוח סַעַר נַעֲנֶנֶת,  
ריח יַעַר וְשָׁנִים.  
בּוֹאִי, בּוֹאִי, עַל מְשַׁעֲנֶת,  
בַּת שִׁירֵי הַנוֹשָׁנִים.

בת השיר זקנה, כיוון שהשירים נכתבו בסגנון ישן, שלא לפי טעם הזמן. המוזה של המשורר היא רוח הסערה, המביאה עמה "ריח יער ושנים" (געגעעים לשנים רחוקות מובעים בשירים נוספים בקובץ, בין השאר בשירי הסערה הכלולים בחטיבה הראשונה).<sup>6</sup>

המוזה מייצגת את איתני תבל העתיקים, הבלתי משתנים, ואף השירים הנכתבים בהשפעתה אינה, לכן, חדשניים, אלא שירים "נושנים". אזכיר, כי ב'כינור הברזל' מצביע הדובר במפורש על הניגוד שבין שיריו "הישנים" לבין הזמן החדש. התארים "נושן" ו"ישן" מופיעים בשירים נוספים בקובץ, ובכולם הם מצביעים על תופעות נצחיות, קבועות ועומדות.<sup>7</sup> בת השיר הישישה קשורה גם להווי הנושן של תיבת הזמרה ולנושאה האוניברסאליים.

המוזה שנקראה אכן מביאה עמה זכר "שנים" אחרות, זכר "ימים יפי קומה". באפיונם של ימים אלה משתתפים מוטיבים רבים המציינים את חיי ההלך – שווקים ונשים, דרכים ושירה. ימים קוסמים אלה מהווים הכנה לוידויו של הדובר על דבקותו בתבל: "מה דבקתי בך, תבל, / שוא לפרוק אותך ניסיתי". כעת התרחק הדובר מתבל מושכת זו, ורק הטל שבידיו, והשיר שהוא שר לה, עשויים להעיד על קשריו עמה בעבר.

בשני הבתים הבאים, י"א-י"ב, מסכם הדובר את מערכת קשריו עם תבל:

פְּעֻלוֹת נַחְשׁוֹל זוֹהַר,  
גִּחְתָּ אֵלַי לְקַרְבַּי בְּיָנִים.  
כִּן גִּלְגְּלֹתַי כְּעֹנֵר  
בְּרַחֲבוֹת מְלֵאֵי עֵינִים.

הבית מצייר תמונת לילה ברחובות הכרך (את ה"עינים" ניתן לפרש, בין השאר, כאורות הפנסים). כפל פניה של תבל מובא כאן למיצויו: הנחשול – "זוהר", ובו בזמן מאיים להטביע את הדובר. תבל כמוה כגלית היוצא לקרב (גלית מכונה "איש בינים"). אפשר שגם ה"גיא", נזכר בסוף הבית הקודם

<sup>6</sup> ה"יער" מתקשר ל"יער הפרא" שנזכר בבית א'. משמע, בעיר עצמה יש דריסת רגל לאיתני הטבע. נושא זה נדון בהרחבה בפרק א'.  
<sup>7</sup> וראה 'הרוח עם כל אחיותיה', 'ירח', 'השיר הזר' ועוד.

קשור לסיפר המקראי, וראה שמואל א' פ' י"ז), ולמול שפע עיניה הדובר הוא כעיוור. הצירוף "מלאי עינים" מעלה על הדעת, כמובן, את תיאוריו של מלאך המוות במסורת היהודית, אך גם את הדרכים שכמוהן כעין<sup>8</sup>. הצירוף מרמז, אם כן, לאחד המוטיבים השכיחים ביותר בקובץ שלפנינו: מראות תבל המפעיימים את הדובר מחישים בו בזמן את מותו. תיאור הדובר כמי שגולגל כעיוור ברחובות, בלא רצונו, ממחיש את יופים העריץ של המראות. הבית הבא ממחיש את האספקט הממית של תבל. הדובר מתאר עצמו כפי שהתפורר, קרעים קרעים, "על קוצי המחסומים, / של חימות, של עת-נמכרת, / של פגישות ופתאומים." ה"מחסומים" כוללים, כצפוי, הן תופעות עגומות ("חימות", כורח האדם להתפרנס, למכור את עיתותיו) והן תופעות משמחות (ה"פגישות" וה"פתאומים" הם מתווי ההיכר של הפגישה עם תבל). שני הבתים האחרונים סוגרים את המעגל השירי והאנושי. על רקע היונים העפות חוזה הדובר במראות כל ימיו, ומתמוטט<sup>9</sup>. היונים, הממשיכות לעוף מעל לעיר, מרמזות, כי העיר ממשיכה בחייה, העולם ממשיך במסלולו.

כאמור, השיר אינו מנסה לשכנע במהימנות הריאליסטית של רגעי המוות. עובדה זו מרככת את המעבר משיר זה לשיר הבא, 'שערים לרווחה', שבו נושא הדובר דברי הלל לעיר ולנופיה. על מנת לעדן מעבר זה שב הדובר ומשתמש ב'שערים לרווחה' בכמה מן המוטיבים ששימושהו ב'תיבת הזמרה נפרדת': בשני השירים מתוארת העיר בשעות הערב, בשניהם נזכרות השקיעה, הרוח, ושמלות הנשים, ובשניהם מושיות העיר ליער. ה"תפוחים" המופיעים בשני השירים מבהירים את אופי הקשר שביניהם. בשיר הראשון הם שייכים לעברו של הדובר ("כי גם לי אדמו באופל / תפוחיך שבגני") ובשני – לעתיד ("כי תראוה יפה וקוטפת תפוח, / מיסרו לה ממני ברכת אהבים"). בשעה ש'תיבת הזמרה נפרדת' הוא שיר של סיכום ופרידה הרי 'שערים לרווחה' מעניק תנופה חדשה לשירי החטיבה הרביעית. הוא מתמקד בסיטואציה אחת, במראות ובתחושות המציינות אותה, ומחדיר לחטיבה הרביעית את המוטיבים של הסערה והאשה.

השיר משלב מוטיבים מן החטיבה הראשונה (עיר משמימה נעורה לחיים בכוח הסערה), והשנייה (הערצת העלמה העוברת ברחוב), ואולי אף מן החטיבה השלישית (אהבת הקיץ). הדובר פותח בתיאור הרוח העזה:

**חִלְחַלְתָּ הָעֵצִים וְטָפִיחַת פְּנִיָּהֶם**

**וְשָׁנְקִים בְּמְרוֹץ רְעָמוֹת וְטֹלְפָיִים.**

**רוּחַ, רוּחַ בָּהֶם ! סִחְרָרוּהָ בָּהֶם !**

**בְּרִיעוֹת וּתְרִיסִים רְדוּפָה הִיא !**

<sup>8</sup> בשיר 'שיר שלושה אחים' נזכרת הדרך בין שלושת "הורגיו" של המשורר: "בוא נחם את ליבי העייף להורגיו, 'לעלמה, לשירים ולדרך'".

<sup>9</sup> התפישה לפיה זוכה אדם לראות טרם מותו את מראות כל ימיו הובעה בספרות העברית באופן הממצה ביותר על-ידי ביאליק. עם זאת, ביאליק מדבר בעיקרו של דבר על מראות ילדותו (וראה 'ספיה': 'וברי לי, כי ביום היפקד עלי פקודת כל אדם, עם פתיחת שערי העולם ליציאה – בשעה אחרונה זו יצאו אלי שוב כל מראות ילדותי מאחורי הפרגוד ובאו והתייצבו לפני מחנה אחד', [8] עמ' רט).

העצים הנעים ברוח מדומים לציפורים גדולות, והשווקים – לשוורים דוהרים (ברקע של המילה "שווקים" נשמעת, בהקשר של "רעמות וטלפיים", המילה "שוורים"). ה"היא" הנזכרת בסוף הבית היא הרוח: הרוח ספק מניעה את העצים, את היריעות והתריסים, ספק מונעת על ידם. הדובר מתבונן בהתרגשות ברוח, שלקראתה פושטים שערי העיר את זרועותיהם (בית ב'), אך הוא זוכר אף ימים אחרים: "כי תראוה יפה וקוטפת תפוח, / מיסרו לה ממני ברכת אהבים." הבית הבא מנמק מדוע מוסר הדובר את ברכתו ל'היא' דוקא כשהיא "יפה וקוטפת תפוח". כעת דמותה שונה לגמרי: הערב פורש עליה את חשכתו, ורחובות העיר טובלים בגשם. עם זאת, גם העיר החשוכה, הגשומה, אהובה על הדובר, ובזכות הרוח היא זוכה להפוך שנית, בסתיו, חייה, ליער: "ועיני האדם הן רק שתי ילדות / בסתיוך הנוסע כיער". שני הבתים הבאים מעלים מוטיב המוכר היטב משירי החטיבה השנייה: הרחוב כולו, והדובר בתוכו, נמשכים אחרי "זרותה הקרירה" של עלמה העוברת ברחוב. הגשם מחיה את שפתי הרחוב (בית ג') ושפתיים אלה כעת לחות מתשוקה. כאן מופיעה העלמה: "בדרכנו עוברת עלמה חבוקה / בשמלות, בלחישות, בחדש". לשון הרבים, "בדרכנו", מתייחסת אל הדובר ואל הרחוב כאחד. שניהם מתבוננים בהערצה בעלמה המקרינה סביבה מסתורין, זרות וצינה. הדובר, המשתכר מ"זרותה הקרירה" של העלמה, אינו מבקש כלל להתקרב אליה, רק פנסי הרחוב, כחבורת פרחים השורקת אחרי אשה נאה, מלווים אותה בדרכה לפרוור: "פנסים בשורה – בריוני הברזל - / ילווה כשיר ושריקה הפרורה". גם השיר הבא, 'נשבעתי עיני' (עמ' 117) מלבד כמה מן המוטיבים המרכזיים של החטיבות הקודמות. הוא כתוב כשיר אהבה (נושא החטיבה השנייה) לעיר (נושא חטיבה שלישית); העיר זוכה לדברי שבח והלל בשל הסערה העוברת ברחובותיה (נושא חטיבה ראשונה)<sup>10</sup>. השיר נפתח בשבועת הדובר, כי ישוב ויראת את ה'את', אשר "ישנן יפות יותר ממנה, / אך אין יפה כמוה". ואכן, הוא זוכה לראותה: הברק מאיר את "כוחה וצלצולה". 'את' זו מסחררת את הדובר, והוא חפץ לשמוע עוד ועוד את קולותיה: "בענן־מרחקים של פסיעה מנגדי / שתפשיל צוארה ותצחק ותצחק - " <sup>11</sup>. את ההפתעה שומר המשורר לסוף. ה'את' המקסימה אינה אלא העיר הסתווית:

### וְהִסְתָּו, וְהִסְתָּו נְשָׂא שִׁיר וְתִהְיֶה לְעִירוֹ הַלּוֹבֶשֶׁת סֶעַר.

<sup>10</sup> נושאה של החטיבה האחרונה מרומו, כמדומה, בשורות הפתיחה ('נשבעתי, עיני, כי נשוב ונראנה, / כי נוסף לקולה לתמוה'). את שבועתו הנמרצת של הדובר, ניתן לנמק על־ידי נדירותה של הסערה: הדובר מתגעגע אל נופי העיר "הלובשת סער" ומבטיח לעיניו כי תזכינה לראותם שנית, ואפשר שהדובר חש כי נגזר עליו להיפרד מן העולם, והוא נשבע, למרות זאת, לראות את מראות העיר עוד ועוד.

<sup>11</sup> ה"צוואר" הנזכר כאן אינו צריך להטעותנו. האנשות דומות רווחות בשירתו של אלתרמן, ואף ברשימותיו. כך, למשל, ברשימה על 'טיול בתערוכה הקולוניאלית הבינלאומית, פאריס 1931', הוא כותב: "פרצוף חי אין די לצלם במלים. גם התערוכה חיה, חיה באלף נשמות, על כן רציתי למסור מה מניבה ודומייתה, משטפה וקפאונה, מששונה והזויתיה. על כן אשוב לראות בה במשנה הליל, עת, דלוקת עיניים מזמר ומשיכרון, תפשיל צווארה ותגמע יינות אור [...]" (הציטוט על פי 'מעגל', [5] עמ' 113. ההדגשה – שלי, א.ב.).

## ג. אחינו עוצם את עיניו

אחרי שני שירים השבים ומעלים את נושאי החטיבות הקודמות, חוזר השיר הבא, 'שיר שלושת האחים', אל נושאה הראשי של החטיבה הרביעית. הדובר בשיר זה זוכה לראות לפני מותו את מיטב המראות שראה בימי נדודיו באמצעות אחיו העגלונים. השיר נפתח בנהימת "הדובים הגדולים", המבקשים מן הדובר לנסוע עמם.<sup>12</sup> הנסיעה המוצעת עוברת בנופים המוכרים משירים אחרים ב'כוכבים בחוץ' ("אל שוקי הזמרה והאבן"), ולחלקם גוון אגדי מובהק ("לנשק את ידיה של בת אחותם, / בתוך בית קטן, על כרעי תרנגולת"). ה"דובים הגדולים", יצורי־אגדה גם הם, מעלים על הדעת, בדיעבד, את דמויות העגלונים: העגלונים מתוארים כגדולים ושעירים, וכמו הדובים הנוהמים, אף הם ליבם "הומה" והם מביאים לאחיהם את "המית העצים בתכלת"; בהמשך אף מעדיף הדובר את התואר "גדול" ("ואחי הגדול על עיניו אז כיסה") על פני התואר 'מבוגר' או 'בכור' (בדומה לתואר "צעיר" הנזכר בהמשך). ואכן, תיאור מסעם של שני האחים דומה במרבית פרטיו לנסיעה המוצעת על ידי הדובים: ה"יום", ה"שדמות" וה"יער", ה"סנאי" וה"קרונות", הנזכרים בבתים ב' – ג', שבים ונזכרים אף בדברי האח הגדול, בתים ט' – י"ב.

הנסיעה ומראותיה מהווים הכנה לפניית הדובר אל אלוהיו. הוא מציין באוזניו את ריבוי גניו וגודלם, ומוסיף: "רק מחצת אלי האשכול האחד / והנה נסתחררתי אליך!" ניתן לפרש משפט זה כקריאת התפעלות: די באשכול אחד מגניך על מנת לקרבני אליך מלא התפעלות, סחרחר. אולם ניתן אף לפרשו כקריאת צער: רק טעמתי מן האשכול האחד וכבר נסתחררתי אליך; אתה נשאר צעיר לעד ואני כבר נוטה למות. בדיעבד מתברר, כי שורות אלה מהוות הקדמה לתיאור ליבו של הדובר "העיף להורגיו": תיאור המגע שבין הדובר לבין האשכול על ידי הפועל "מחצת" מרמז ליסוד האלים המלווה מגע זה. בבית הבא מתאר הדובר את מצבו העכשווי: שוכב על מיטת ברזל הוא ממתין למותו. שתי בקשותיו מאלוהיו מלמדות כי המוות נתפש בעיניו כמנחמה:

עַל מִטַּת-הַבְּרָזֶל אֶשְׁכֵּב.

בּוֹא פִּסְנֵי אַתָּה בְּאַדְרָת.

בּוֹא נַחֵם אֶת לִבִּי הָעֵיף לְהוֹרְגָיו.

לְעֵלְמָה, לְשִׁירִים וְלַדְּרָךְ.

פרישת האדרת על גופו עם מותו כמוה כמנוחה ללב העייף. על המתח, הכפייה והאלימות המציינים את המיפגש שבין הדובר לבין הורגיו, עמדנו בפרקים הקודמים. חלקו השני של השיר מתאר תהליך המוכר משירים נוספים בחטיבה זו: מראות תבל פוקדים את הדובר ברגעי מותו ומקלים עליו את העצב והקור שבמוות. האחים, המביאים מראות אלה, מתוארים

<sup>12</sup> ברקע של הציורוף "הדובים הגדולים" נמצא, כמדומה, שמה של קבוצת הכוכבים 'הדובה הגדולה'. לכך מתקשר אף הלילה הבהיר שבו נשמעת נהמת הדובים. רקע קונטסטיבי זה תורם לאווירה החלומית שיוצרת הנסיעה המוצעת.



כאנשים קדמונים, ועל פי מקצועם הם עושים תמיד בדרכים, המשיכה אל הדרך, כמו גם טיבה של הווית הנודים, מוארים במשפט "ולפתח הדרך רובצת", הרומז להטחה שמשיע אלוהים באוזני קין (בראשית ד' 7). משפט זה מהווה, אם כן, וריאציה על תיאורם: "נפקחו עיניהם. - - וסמרוני לקיר / ארבעה סכינים של עצב". על פי הפירוש השני, יודע המשורר כי בהימשכותו אל הדרך טמון "חטאת" (הדבר מתקשר למוטיב רצח האח, העומד במרכז השיר 'אגרת', וכן למוטיב ההלך המשאיר מאחוריו אהובה אבלה ואם בודדה).

הנופים שנושאים עמם העגלונים מפיגים את בדידותו ועצבותו של הדובר. הם מחדשים את 'הסתחררותו' אל אלוהיו, והוא שב ופושט ידיו אליו. בשיר זה, שלא כבשירים האחרים המתארים את מות הדובר, אין המשורר זוכה לראות טרם מותו רק את נופי עברו, אלא אף את מראות הימים הבאים:

### וּבְחִתּוֹךְ הַבְּרֵק נִחְשְׁפוּ לִי הַרְחֵק הַיָּמִים שְׁנוֹתָרוּ בְּלַעֲדִי.

חשכת הימים הבאים מוארת לרגע, כמו על ידי ברק, והדובר רואה בחזון את העולם הממשך להתנהל בלעדיו. "חיתוך הברק", המלמד על חזון זה, מרמז אף על רגע הקץ. אופיו האגדי של השיר מבהיר, כי הדובר אינו מבקש להעניק מהימנות ריאליסטית לחווית המוות. עם זאת, נראה כי השיר הבא, 'זמרה', מתיחס אל עובדת מותו של ההלך כאל עובדה קיימת. דומה, כי "שעת הפרידות" אליה פונה הדובר בשיר זה ("שעת הפרידות, מה קדושה את!") היא שעתו של ההלך הנפרד מן העולם, וכי ניתן לתפוש את השיר כולו כמימוש חוויית התגלותם של "הימים שנותרו בלעדי". השיר מתאר את ציפיית השוא של העלמה. האורח הנכסף אינו מופיע, ובמרחב כולו נראית רק דמותו התמירה של הברוש. כמו ב'תיבת הזמרה נפרדת' וב'שיר שלושה אחים', גם בשיר שלפנינו אין העולם מתחשב בהתרחשות האנושית של אדמתו, והוא ממשיך בחייו הנצחיים, הבלתי־מופיעים: "על סף הרקיע בודד הברוש / ושיר העלמה שכוח / ונותר העולם במלים שלוש, / בשדות רחבים ורוח". איך יש לפרש את ה"מלים" בהקשר זה? דומה, כי שלוש המלים זהות לאובייקטים הנזכרים בשורה האחרונה. במלים אחרות, המשורר כאילו מבטל כאן את ההבחנה שבין הסמל הלשוני לבין האובייקט עליו מצביע סמל זה, ויוצר זהות גמורה ביניהם ("מלים" ו"שמות" הנתפשים כאובייקטים בנוף נמצא גם בסיום 'הרוח עם כל אחיותיה' וב'תמוז'). עוד ניתן לומר, כי כעת, עם מות ההלך המשורר, אין עוד תודעה כלשהי שתאציל על העולם מחזונה, אין מי שיעניק למציאות החשופה משמעות כלשהי.<sup>13</sup>

שלושת השירים הבאים, 'האם השלישית', 'אל החורשה' ו'השוק בשמש', שלושתם שירי אהבה לדרכים ולנופי הטבע והעיר. בשלושתם אין הדובר אדם צעיר, אלא איש שבע נסיון, בשלהי ימיו.

<sup>13</sup> בנושא זה חלה התפתחות ביצירותיו המאוחרות של אלטרמן. ב'פונדק הרוחות' מספר בעל התיבה: "האיש הזה עוד לא שמע - - כי הפונדקית הזאת כבר מזגה יין לפני הרבה מאות שנים. קבצן זקן הביא אותה לכאן ואומרים כי הוא ברא אותה והוא מושל בה כמו בצלם חי מעשה ידיו. ממנו בא יופיה שאינו קיים, כביכול, אלא בשעה שבני אדם רואים אותה. אבל ברגע שאין איש מביט בה היא נהפכת לשבר כלי, כמו התיבה הבלה הזאת שאני נושא על הגב" [3], עמ' 25).

השיר 'האם השלישית' מתאר סיטואציה קודרת של שלוש נשים השרות על בניהן. שתיים מהן יודעות בוודאות (אמנם – בדרך של "חזון", Clairvoyance) כי בניהן מתו. האם הראשונה זוכה לראות את יקרה בכוח ראייה אסטטית, והיא מנשקת את גופו ה"תלוי על ראש התורן". האם השנייה, התופרת תכריכים לבנה, משוכנעת, כי למרות מותו יגיע בנה אליה. שונה מצבה של האם השלישית. זו אינה זוכה לראות את בנה ואף אינה בטוחה שתשוב לראותו. השיר מסתיים בהשערה, כי בנה של אם זו עדיין בחיים:

אָז הַבְּכִי רוֹחֵץ אֶת רִיסֵיהָ שְׁלֵה...  
-נְאוּלִי עוֹד לֹא נָח.  
הוא מוֹדֵד בְּנִשְׁקוֹת, כְּנִזִיר מְשֻׁלַּח,  
אֶת נְתִיב עוֹלָמְךָ, אֵלֵהי.

הדברים נאמרים ספק על ידי האם, ספק על ידי בנה, משמע – הדובר. הדמיון המוטיבי שבין שורות הסיום לבין שירים אחרים בקובץ עשוי לחזק את ההנחה השנייה, על פיה הדובר אינו מצטט כאן את דברי האם, כפי שציטט את דברי האמהות האחרות, אלא שם בפיה דברים, אודות אופי מגעו עם העולם.

בגירסתו הראשונה של השיר הדברים ברורים יותר:

אָז הַבְּכִי רוֹחֵץ אֶת רִיסֵיהָ שְׁלֵה...  
היא בּוֹכָה וְחוֹשֶׁקֶת עָלַי, כִּי עָלַי:  
הוא מוֹדֵד בְּנִשְׁקוֹת, כְּנִזִיר מְשֻׁלַּח,  
אֶת כְּבִישֵׁיךָ שְׁלֵךְ, אֲדַנִּי.

בגירסה זו מזדהה הדובר כבנה של האם השלישית, המוסר מה מחשבות חושבת האם בשעת בכיה<sup>14</sup>. התמונה העולה מן הבית האחרון מוכרת היטב: הבן מוקסם מן הדרכים שבהן הוא מהלך, וצעדיו כמוהם כנשיקות. האינטנסיביות והמתח המציניים את חייו הופכים את מותו למנוחה ("ואולי עוד לא נח"). נשים לב, כי שלושת הבנים נמצאים בתנועה, והשיר מרמז לאפשרות של תנועה מתמדת בדרכי העולם. העובדה ששני הבנים ראשונים מצאו את מותם במאבקים כלשהם מאירה את האינטנסיביות הרבה, המכלה, המאפיינת את חיי ההלך המשורר. את התואר "משולח" ("כנזיר משולח") ניתן לפרש כ'פרוע', 'סורר', או כ'שליח' התואר "משולח" ("כנזיר משולח") ניתן לפרש כ'פרוע', 'סורר', או כ'שליח', 'שד'ר'. על פי הפירוש הראשון יש בצירוף זה יסוד אוקסימורוני, המצביע על כפל פניה של הווית ההלך-המשורר. משמעותו השנייה של תואר זה מחזקת ומדגישה את אופיים הנזירי, המתקדש-לייעודו, של חיי ההלך.

<sup>14</sup> העובדה שבהן "עדיין לא נח" כלל אינה מוטלת בספק בגירסה הראשונה. הפניה אל "אדוניי", הקושרת את הדובר לדת היהודית, הומרה בפניה אל "אלוהיי", שלו משמעות רחבה הרבה יותר.

השיר הבא, 'אל החורשה', מפתח את המטפוריקה של קודמו: אם ב'האם השלישית' ההליכה בדרך כמוה כמתן נשיקות לדרך, הרי ב'אל החורשה' היחסים שבין היום ה"נכרי", שבו יוצא הדובר אל השדה, לבין נופי הטבע, הם יחסים של חתן וכלה. נושא השיר מוכר יפה משירי החטיבה הראשונה: יום בהיר, השונה מן הימים שקדמו לו, משכיח מן הדובר את שיגרת ימיו, ומעלה מן השנייה זמנים אחרים. המשורר מזרז את עצמו "להוליך" יום זה אל מרחבי השדות: "אוליכנו מפה בשדה לפני לקט, / אל מקום שם דרכנו בדשא קלחה". הצירוף "לפני לקט" עשוי להתקשר לשדה וליבוליו, אך הוא מרמז גם ליום האסיף, יום המוות. פירוש זה נתמך גם על ידי השורה הבאה, שבה, כבחלק ניכר משירי חטיבה זו, מעלה הדובר ידי השורה הבאה, שבה, כבחלק ניכר משירי חטיבה זו, מעלה הדובר זיכרונות מימים עברו. שנותיו הרבות של דובר מרומזות בפתח הדברים ("עת נפשנו על סף מרחביו מתחלחלת, / נעשות השנים רחוקות"), ואולי אף בסיומם: השורה "בין ימינו, רבי התבוננות והדעת" מצביעה, בין השאר, על אדם שנתעייף מעלילות ימיו, משפע הדעת שרכש. השיר 'השוק בשמש' שייך על פי נושאו לחטיבה השלישית. במרכזו – הערצת השוק, קולותיו, קרונותיו ונערותיו. כתופעות נערצות אחרות, המוצגות בשירי החטיבה האחרונה כ"אחיו" של הדובר, כך גם השוק מכונה כאן "אחי". אולם הערצה זו נבחנת בשיר שלפנינו לאור עובדת המוות:

### הַמְלִיךָ בְּלֵב לְעַד לֹא תִנָּחַם. עַד פְּלוֹת הָאֹר בְּגוֹף אֲהִיָּה נוֹשָׂא-כְלָיָה,

עם מותו יניח הדובר את צרורו הדל על מפתנו של השוק, ואמני השוק הם שיספידוהו. בשיר הבא, 'זווית של פרוור' אין המוות שייך לעתיד עלום. הדובר חש כי קיצו קרב, ומותו משתמע בבית האחרון תמונת קטר הנופח את רוח "אל חזה תחנה שוממה". נושא השיר רווח בחטיבה זו: הדובר הנוטה למות מוצא נחמה במראות תבל. השיר מעורר בעיות פירוש קשות. האם הדובר וה"בית" הם היינו הך? האם הדובר מצוי בבית, או שמא הוא רחוק ממנו וחושב על שיבתו אליו? האם האשה נמצאת בבית (כמקובל בשירי האהבה הכלולים בקובץ) או שהפעם הדובר הוא העושה בבית? ננסה ליישב קושיות אלה.

הבית הראשון פותח, לכאורה, בהצגת דבר והיפוכו: הבית "אין לו כלום", אך העלמה שעל הסף שוטפת את הדובר "עד צואר". למעשה, אין כל סתירה בדברים: הבית, כפי שנראה להלן, מייצג את הדובר; הדובר, שמותו קרב, חש עצמו עייף וריק. העלמה אינה ניצבת על סיפו של הבית אשר "אין לו כלום", אלא בפתחו של אחד מבתי העיר. נוסף עוד כי בגירסתו הראשונה של השיר ('גזת' ב' חוב' ז' תרצ"ד) דובר לא ב"בעלמה על הסף", אלא ב"ילדת המזנון" ("ילדת המזנון בעיניה האלו / אותי עד צואר שטפה"). בגירסא הראשונה היתה, אם כן, הבחנה ברורה בין ה"הבית הקטן" לבין ה"מזנון". בדיעבד ניתן לומר, אם כן, כי העובדה שהעלמה שוטפת את הדובר עד צואר אינה עומדת בסתירה לקביעה שהבית "אין לו כלום", אלא מהווה עדות נוספת להנחה שהעלמה כלל אינה ב"בית" זה.

הבתים הבאים, המתארים את הלילה היורד על העיר, מבליטים את חד-פעמיותה, חיוניותה, של העלמה. תחילה נדמה, כי הדובר מגלה ענין בלילה ובמראותיו. הוא משווה את החושך המתעבה לקרקס המגיע אל העיר עם קרונותיו וריחותיו, ונהנה, כמדומה, מן המסתורין שמביא הלילה אל העיר. אולם בבית הבא חודר יסוד חדש לתיאורו. מתברר, קסמיו של הלילה שוב אינם פועלים עליו. כעת, בחושו את המוות הקרב, שוב אין הוא מסוגל להיענות למראות ה"קרקס", והוא מבחין רק במחזוריות המייגעת שבהופעותיו. אגב, בגירסתו הראשונה של השיר הופיע נושא זה כבר בבית ב': "עם כלביו, עם ריחות העטרן והבירה, / עם בדיחות מוקיניו הידועות בעל פה" (ההדגשה – שלי, א.ב.) המילה "שוב", הפותחת את הבית הבא ("שוב תזמורת את גן המתכת פותחת / וצחוקה מסתחרר כלוליין בסולם") מלמדת אף היא על תחושה של חוסר סבלנות, חוסר עניין. יתר על כן, הצירוף "גן המתכת" מורה, שהדובר שוב אינו מוצא סביבו עולם חי ונשום, אלא עולם דומם, מתכתי. תחושה זו מתגברת בבית הבא, בתיאור שמי הקרטון התיאטריים<sup>15</sup>. המשכו של בית זה אינו חד-משמעי. "האור הכואב של הבדיל והפח" מזכיר את תיאורי האור בשירי העיר; האמנם כעת אין הדובר מסוגל להיהנות מאור זה? האמנם הוא דוחה כעת אור זה וזוכר רק את "אורן הכחול" של עיני העלמה (בית ז')? תיאורה של האקציה עשוי ללמד, כי יופייה עדיין משמח את לב הדובר, אם כי גם בה יש, כמדומה, מן התיאטרוני, השעונים, המהלכים "במשמרת שחורה" / מול ירח גבוה, שבים ומזכירים את מימד הזמן. הצבע השחור, "גוועת" הצלילים והזמנים הרחוקים אשר בהם נזכר הדובר, מעלים באופן סוגסטיבי את אוירת הקץ. ואכן, בבית הבא נזכר המוות בשמו. איך יש לפרש לאור דברים אלה את ההכללה המופיעה בבית ד': "מזווית לחוצה ובדידות מרווחת, / מפגישה בסמטא, מנפנוף של מטפחת / עשויות שמחותיו של פרוור העולם". דומה, הכללה זו אינה באה לסכם את רצף המראות שבתוכו היא מובאת, אלא עומדת בניגוד להם. הדברים אינם מתייחסים כלל אל המראות אלא רק לקיומו (או העדרו) של קשר אנושי את הדובר הנוטה למות מעסיק כעת רק קשר זה, ונופי הפרוור שוב אינם עשויים לפרנס את שמחותיו. השורה הראשונה מציירת, כמדומה, את הדובר השרוי בודד בחדרו (הצירוף "זווית לחוצה" עשוי להתקשר, סוגסטיבית, ל"בית הקטן", ליבור-ביתו של הדובר), והשנייה – רגעים של פגישה ופרידה. רק אלה, הבדידות האנושית והקשר הנוצר בין שניים, הם העושים את "שמחותיו" של פרוור העולם.

כעת, אחרי שתיאר את קסמיו השגורים, המרופטים, של הלילה, יכול הדובר להטעים ביתר שאת

את קסמה של העלמה:

וְהַבֵּית קָטָן. בּוֹ רַק אֶת. יוֹתֵר אֵין לוֹ.

עֲמוּדָיו הַכּוֹשָׁלִים עוֹד זוֹכְרִים רַק אֶת שְׁמֵךְ

לְאוֹרָן הַכָּחַל שֶׁל עֵינֶיךָ הָאֵלוֹ,

הוּא, עִם כָּל צְרָצְרָיו, אֶל הַמְּנַת הוֹלֵךְ.

<sup>15</sup> על קסמיו הנדושים, החבוטים, של הפרוור העמידני פרופ' מירון.

על מנת להבין בית זה יש לעמוד, קודם כל, על משמעות ה"בית הקטן". הבה נתבונן לשם כך בקשר התימאטי שבין הבית הנדון לבין הבית הבא: הבית השביעי מוקדש כולו לבית הקטן, המתואר באמצעות האנשות. אלה נעשות "אנושיות" יותר בבית הבא: אם את ה"זיכרון" ואת ה"הליכה אל המוות" ניתן לפרש כמטונימיות של הבית, הרי את הרצון, האנושי כל כך, שבפתח בית ח' ("ורוצה עוד אותך על ברכים לקחת / לבכות על ראשך מתוגה וטפשות") אי אפשר לתרגם למונחים של מראה־נוף כלשהו. יתר על כן, אחרי שורות אלה חדל הדובר לדבר על ה"בית", והנה הוא מדבר בגוף ראשון: "את מוזמנת לבוא בחלום אלי ככה, / בתלבושת הזו, בסינר הפשוט". דברים אלה מתקשרים היטב אל רצונו של הבית לקחת את העלמה על ברכיו ולבכות על ראשה. במלים אחרות, אין ספק שה"בית הקטן", אשר עמודיו כושלים, מייצג את הדובר שמותו קרב. מטפוריקה דומה נמצא בקוהלת: "ביום שיזעו שמרי הבית והתעותו אנשי החיל ובטלו הטחנות כי מעטו וחשכו הראות בארבות" (י"ב, 3-4). נראה שברקע של מטפורה זאת מצוי גם הצירוף 'חדרי הלב': אם יש חדרים ללב, הרי שהוא עצמו כמוהו כבית. המשפט "והבית קטן" מחזיר אותנו לבית הראשון, אולם כעת נשתנה מצבו, ושוב אין הוא ריקן. את הקביעה "בו רק את. יותר אן לו" יש לפרש לאו דוקא כלשון המעטה, אלא אדרבא – כלשון של הפרזה: כל שיש כעת בבית הוא את, כל שאני זוכר כעת, לפני מותי, הוא קסם הווייתך. הדברים מהווים המחשה לנאמר בבית הראשון: העלמה באמת ובתמים שטפה את הדובר "עד צואר", היא ממלאת כעת את כל ישותו.

התפקיד שממלאת האשה בשעה שהדובר "אל המוות הולך" מעלה על הדעת את האשה הנצחית,

השומרת על המשכיות הקיום האנושי, המופיעה בשירים כ'ערב בפונדק השירים הנושן' ועוד. הבית התשיעי מעצים את דמות העלמה: הנוף כולו תר אחריה, מבקש לדעת את מקום הימצאה. שתי השורות האחרונות ("יתחנן שאגיד לו איפה את ומי את, / כי אסור שאשמור אותך לי לבדי") מפתחות, כביכול בדרך של הסק לוגי, את שנאמר קודם לכן: את את בבית הקטן משמע – אי אפשר למצאך במקום אחר ברחוב. מסקנה זו עוברת מן ההוראה המטפורית של "את בבית" (אני זוכר אותך בלבד) להוראה המקובלת של 'את בבית' (העלמה נמצאת בבית ואין יודע היכן מקומה).

הבית האחרון מתאר את סוף חייו של הדור, באמצעות תמונת קטר המגיע אל תחנתו. תארו של הקטר: "פרוע, מבוהל ועייף עד אובדן נשימה", מלמדים על חיים סוערים ומעייפים. הקטר, ה"עייף עד אובדן נשימה", חדל לנשום בהגיעו אל התחנה:

עַד יִגִּיר אֶת שְׁאוֹן הַבְּרִזָּל וְהָרוּחַ  
אֶל חֲזֵה תַחְנָה שׁוֹמְמָה.

הקטר, סמל חיי הנדודים, מגיע כאן אל תחנתו האחרונה. ה"רוח" מרמזת לתנועת הקטר, ל"נשימתו" (שורה ב'), ולמרחבים בהם עבר. ביחס לדובר ניתן לפרשה כ'נשימה' או אף 'נשמה'. האנשת התחנה ("חזה תחנה שוממה"), והעובדה שהקטר מוציא את נשימתו אל חזה, מעלים על הדעת את הדובר ה"הולך אל המוות" לאורן הכחול של עיני העלמה. בגירסתו הראשונה של השיר מפותח יותר הקשר ה'אנושי' שבין הקטר לתחנה:

אַתָּ שְׁמַעְתָּ, לָךְ סִפְרוּ, אֵיךְ קִטְר בָּא, פְּרוּע,  
מְאַבֵּק וּמְבַהֵל בְּלִי לְדַעַת מָמָה,  
וּמְכַבֵּה אֲוֵרוֹתָיו, שְׁזָרִים לֹא יִרְאוּהוּ,  
וּבּוֹכָה עַל צִנּוּר תַּחְנָה שׁוֹמְמָה.

בכי הקטר מקביל בגירסא זו לבכיו של הדובר. העובדה שהקטר מכבה אורותיו, כדי ש"זרים לא יראוהו", מצביעה על קירבה רבת משמעות בינו לבין התחנה, קירבה שעין זרה עשויה לפגוע בה. השיר הבא, 'אביב למזכרת' מרחיב את טווח זכרונותיו של הדובר ההולך "אל המוות". מתברר, ההלך המשורר אינו זוכר רק את שם האהוב ויופיה, אלא אף את האביב העירוני ושפע קסמיו. הקשר שבין השירים דומה לקשר שבין 'תיבת הזמרה נפרדת' 'שערים לרווחה': בשני השירים מתוארת "כיכר" העיר, אולם השיר האחד מתארה בלילה, בקיץ, ומשנהו – ביום, באביב. עם זאת, שלא כב'שערים לרווחה', המראה הנמסר ב'אביב למזכרת' אינו חלק מחוויות ההווה של הדובר. שם השיר מרמז כי הדובר כבר נתרחק מן האביב, והוא חפץ כעת להקים לו יד, לשמרו. השיר אופייני במרבית המוטיבים שבו לשירי ההלל לעיר הכלולים בחטיבה השלישית: שפעת האור והקולות, והמיפגש ההרסני עמם. הרגשת האלימות והאונס מובעת בעיקר בחמשת הבתים האחרונים של השיר, שבהם פונה הדובר אל "אימו". גילוייו של יום האביב נתפשים כאן כמשא כבד מנשוא, שהדובר חפץ לפרוץ מעליו. הפנייה אל האם נעשית במסגרת ניסיונו "להגיד" את "השעט והצחוק" ("השעט והצחוק, / האור והזגוגית, / איפה אותם אפרוק, / אל מי אותם אגיד"). אם קודם לכן (בית ב') הציע הדובר את עצמו כנושא כלים של היום ושל שלל מראותיו, הרי כעת הוא חש בקוצר ידן של המלים למול מראות אלה. הבתים הבאים מחריפים תחושה זו: השמים והשמש כמו מסתערים על הדובר, והוא חש עצמו כמי שנלכד על ידי "חיה של תכלת וזהב", ונאכל על ידה. לסיום השיר יש מעין 'הנמקה ריאליסטית': הדור שוב אינו יכול "לפרוק" מעליו את מראות האביב, אלא רק להצביע עליהם, חסר קול, לפני אמו.

השיר 'קרקס', המביע את אהבת המשורר להוויית הקרקס, הוא לכאורה יוצא דופן בין שירי החטיבה הרביעית, אולם, למעשה, הוא אחוז בכמה וכמה אופנים בשיר הקודם לו ובשיר שאחריו. נשים לב, כי בשלושת השירים – 'אביב למזכרת', 'קרקס', 'בוקר בהיר' – מופיעה דמות ילד, או נמסרות חוויות ילדות, וכי קיים דמיון מוטיבי בין 'קרקס' לבין 'בוקר בהיר': האור "רוגם" את הדובר ב'בוקר בהיר' ו"מכהו באגרוף" ב'קרקס'; כמו אווירת הקרקס, ה"גורפת" את לב הדובר, כך העלמה, ב'בוקר בהיר', תולשת מליבו את הדלת. יתר על כן, הרחוב עצמו מדומה ב'בוקר בהיר' לאיש קרקס:

וְהִרְחֹב שְׂגָדָל לְלֹא חֵיק  
מְפָחָם וּמְטִיחַ קוֹרָא לָךְ.  
שׁוּק אֲדִיר, כְּאַתְלֵט מְשַׁחַק,  
שֶׁלְשֵׁלוֹת לְכַבּוֹדְךָ קוֹרֵעַ.

הקרקס שייך, אם כן, לחוויות העבר המובעות בשירים אלה, והוא מהווה מעין מטפורה לשפעת החיים של השוק ושל הרחובות הנבנים.

נושא השיר מעלה על הדעת את שירי החטיבה הראשונה: התפעלות מגילוייה של מציאות מלאת חיים, דינאמית, בתוך העיר. הקירבה הקיימת במציאות זו בין בני אדם לבין בעלי חיים, והעובדה שהצופה מאבד בה את זהותו ומתמזג בגוף הצופים הגדול ("יציע מול יציע / פוצח / זרעונים!"), תורמות אף הן להתפעלות זו. יש להעיר, כי חיבתו של אלטרמן לקרקס הובעה עוד ברשימותיו הראשונות. ברשימה 'קרקס' עמד על ירידת קרנו של הקרקס בשל הופעת "להטוטי הצלולויד", והוסיף: "ובכל זאת... נדמה לי, כי אין מקום האוצר כל כך הרבה שירת-חיים, הקורע אשנבים כה נפלאים ליוני הדמיון, המעלה את הדמויות והמשעים למדרגת סמל. אין מקום אשר ידמה באלה לזירת הנסורת הצהבהבה"<sup>16</sup>. הרשימה מסתיימת בשורות אלה: "הקרקס! כוכב חלומות לילדים לפני היות ה"סטארים", מין ריד ואנדרסן בנוגה מזרקור, תמהוני נפש בפני פלאי גוף. איון מותר האדם מן הבהמה ובשר-חיים נוטף צחוק ודמע. כעת הוא נדחק לקרן זווית, תוהה ומתבייש ונשכח מלב" (ההדגשות – שלי, א.ב. המלים המודגשות מופיעות אף בשיר). נקל להבחין, כי בשיר 'קרקס' הדובר הוא כילדים המוזכרים ברשימה: השורות "כל ילדותך שלמה עוד / כאז בי, הקרקס!" מצביעות, מצד אחד, על אופיו הילדותי, התמים, של הקרקס, ומצד שני – על "ילדותו" של הדובר, המלווה אותו אף בבגרותו. יש לציין, כי עשויות להיות נקודות השקה בין איש הקרקס לבין ההלך המשורר. כך, למשל, בשיר 'אגרת' (חטיבה ראשונה) מציג עצמו הדובר כצועני המרקיד דוב בשוק בין הצועני הנודד עם חיותיו לבין איש הקרקס מפריד רק צעד קטן<sup>17</sup>.

השיר 'בוקר בהיר' אחוז, כאמור, בשירים הקודמים לו, והוא כולל אף מוטיבים המוזכרים מן החטיבות הקודמות. השיר פותח בתיאור היום שטוף השמש. האור ה"עירום" וה"צעיר", מעלה על הדעת את האור "הגיבור הצעיר", שבפתח שירי החטיבה השלישית. גם ב"גאות הימים וחגם" פגשנו בשירי חטיבה זו. בדומה לשירי החטיבה הראשונה, מתברר מיד, כי מראותיו של יום זה אינם מראות של יומיום, והדובר חש בתוכם כאורח. לחטיבה הרביעית קשור השיר בעיקר באמצעות זיכרונות הילדות השוטפים את הדובר. אלה שבים ועולים במהלך הדברים: המראות שטופי השמש מזכירים לדובר את ימי ילדותו והבהוב הזגוגיות והפחים הופך את העיר כולה ל"טרקלין מראות", מוסד לונה-פארקי זה (חדר מוקף מראות, היוצרות מבוכים ומעוותות את מראה המתבונן) מחזק את הקשר שבין השיר לבין קודמו, 'קרקס'<sup>18</sup>.

לחוויות הילדות השבות אל הדובר שייכים גם גיבורי הרומנים שקרא בילדותו. למראה האשה "בשמלות כפריות" נזכר הדובר בגיבורים ספרותיים נשכחים, שנפשם כלתה אל האשה הטהורה,

<sup>16</sup> הרשימה נתפרסמה ב'כתובים' 15.9.1932, בצד שירו של אלטרמן 'מות הנפש'. על הרשימה לא חתם אלטרמן בשמו, אלא בפסבדונים נ. העזתי שבו חתם על כמה מרשימותיו הראשונות.

<sup>17</sup> קיים דמיון רב בין תיאוריו של הקרקס ברשימה הנזכרת, לבין תיאוריו של הקרקס ב'זווית של פרוור'.  
<sup>18</sup> את "טרקלין המראות" ניתן לפרש גם ככינוי לעיר ה"תרבותית", המלאכותית, שאיבדה כל קשר עם מראות הטבע. הדובר מבקש מן העלמה שתעבור בעיר זו, שכמוהו טרקלין מראות מטעה ומעוות, על מנת שתייצג את ממדיהם הנכונים, הטבעיים, של המראות. על פי פירוש זה לפנינו מוטיב המוכר משירי החטיבה הראשונה: פגישה עם איתני הטבע אחרי ימים של שיממון בעיר הגדולה.

הפשוטה. תשוקתם של אלה כה עזה, עד כי הם חורגים, כביכול, מן המציאות הספרותית, הרחוקה בזמן ובמקום, ונמשכים אל העלמה העוברת ברחוב. גיבורים אלה עשויים לייצג אף את הדובר עצמו: תיאורם נמסר אחרי שמובעת ריגשתו של הדובר למראה העלמה ("הה, עברי בשמלות כפריות"), ומהם שב הדובר ומביע את תחושותיו למולה. הבית הבא מחזק פירוש זה, על פיו הדובר עצמו, כגיבורי הרומנים, הוא המבלה כל ימיו ב"ספריות": ליבו של הדובר מוצג כחדר שדלתו נתלשת מציריה למשמע צחוקה של העלמה; עם תלישת הדלת נכנסת ה'את' פנימה, שוטפת את "אבק" הספריות, ומעלה זכרונות מימים רחוקים.

ציינו את הדמיון המוטיבי שבין השיר לבין שירי החטיבה הראשונה והחטיבה השלישית. בצד דמיון זה ניתן להבחין בהבדל ברור בטון: שלא כשירי החטיבה הראשונה, המעצבים טון סוער ונמרץ, הטון בשיר שלפנינו הוא של אדם שבע נסיון, מפוכח.

### ד. קירבי תוגת חיי

ראינו לעיל, כי השיר 'שערים לרווחה' כמו משיב לחיים את ההלך המשורר, אחרי שב'תיבת הזמרה נפרדת' תואר מותו. מהלך הפוך נמצא במעבר מ'בוקר בהיר' לשיר הבא, 'בשם העיר הזאת'. שיר זה, כקודמו, נפתח בציון שפע אורה של העיר וכמוהו הוא מספר על ה"ימים" ו"תכלת" שמיים. אולם הדובר בשיר זה אינו מצביע על מראות שלעניו, אלא נזכר בהם כבשירים אחרים בחטיבה זו מנחמים נופי תבל את ההלך ברגעיו האחרונים: "כי איך יכון הגדי ויתקדש למות / אם אין חייו שלו נושקים לו על מצחו?"

בפתח הדברים נשבע הדובר להתבונן עוד ועוד במראות העיר:

בְּשֵׁם הָעִיר הַזֹּאת וּצְבָא הַיּוֹם שְׁפָה,  
בְּשֵׁם הָאוֹר אֲשֶׁר סָמַר אֶל הַקִּירוֹת,  
אֲנִי לְרִדְף אֶתְכֶם עַד אֵין מָתָם נִשְׁבַּע.  
חַיִּי שְׁלִי,  
רֵאשִׁי,  
עֵינַיִם קְרוֹת !

"רדיפת" המראות ספק יזומה על ידי הדובר, ספק כפוייה עליו. "צבא היום", המסמר את האור אל הקירות, אינו מותיר בידיו הרבה ברירות. הכינוי "גדי", המשמש לתיאור הדובר בהמשך, עשוי לשפוך אור חדש על המלה "סומר". ה'גדי', מן הסמלים המרכזיים במיתוס הנוצרי, מתקשר לאקט של צליבה: העיר ו"צבאה" צולבים את האור ועמו את הדובר. בצירוף 'עד אין מתום' מאיר אף הוא 'צליבה' זו. ניתן



לפרשו כצירוף של זמן (עד שלא יהיה בי מתום, עד מותי), אך גם כצירוף של סיבה (הרדיפה אחרי המראות היא שתגרום לכך שלא יהיה בי מתום).

בבתים הבאים מעלה הדובר בעיני רוחו את שפע המראות שענינו "ידעו לפקוח". מראות אלה מקילים עליו להתכונן ולהתקדש לקראת קיצו והוא מבקש ללוותם עד מותו. השיר מסתיים בתיאור רגעיו האחרונים של הדובר: הדובר עדיין חי, וחיו, ה"נושקים לו על מצחו", מקיימים את "חגו". כעת, מלווה על ידי "הקיץ והצחוק", הוא נכון לפגוש את מותו ("קירבי תוגת חיי. עכשיו מותר לגשת"). כל ימיו התמכר הדובר לעיר ולאורה והתעלם מן המוות. העובדה שלא נתן ביטוי לחששותיו מן המוות, לעצב הכרוך בו, עוזרת כעת למוות להכניעו, כאבן הקשורה לצוארו של מתאבד.

השיר הבא, 'בת המוזג', כמו 'שערים לרווחה' ו'אביב למזכרת', מחזיר לחיים את הדובר. בשיר זה, ובשיר שלאחריו, 'שיר בפונדק היער', פונה הדובר אל רעיון על רקע הפונדק ובת המוזג-העלמה שבו. השיר דומה ברבים מפרטיו ל'ערב בפונדק השירים הנושן': בת המוזג הוא ציר עולמו של המשורר, היא מגלמת את יפי תבל והשירים "עגים" רק סביבה.

הדובר מטעים את הקשר המהותי שבין בת המוזג לבין תבל: "לדמותה קרובה כערב של מולדת, / בהתערפל היאור בתבלולי חלב". תחושת הקירבה אליה היא תחושה שחש אדם אל ערבי מולדתו. היאור, המתערפל "בתבלולי חלב", הוא שביל החלב הדומה לנהר (חז"ל כינהו 'נהר דיינור')<sup>19</sup>. פיתוח מעניין של תיאור זה נמצא בבית השישי, בהשוואת המשיכה אל האשה למשיכת העגל אל אמו. הבית המסיים מטעים את הדמיון הנזכר: "כי יש תבל רבה ואת בתה עדיין".

בצד הדמיון הקיים בין השיר לבין 'ערב בפונדק השירים הנושן' נעדרים משיר זה התנופה והעוצמה המציינים את דברי הדובר ב'ערב בפונדק השירים הנושן', ואת מקומם תופש טון נינוח-מתחטא של אדם מבוגר, שבע ימים<sup>20</sup>. קישור לנושאה של החטיבה האחרונה מופיע בבית ב', ממנו משתמע כי הדובר נמצא בסתיו חייו.

השיר הבא, 'שיר בפונדק היער', הוא משירי המפתח של הקובץ. משוקעים בו מוטיבים המוכרים משירים שונים בספר, והוא מכין, למעשה, את סיומו של הקובץ. המשפט הסוגר את השיר, "ושירנו תם", מתייחס לשיר המסוים שהוא חותם, אך מלמד, כי עם מותו של "אחינו", המייצג את הפן התמים, הפשוט, שבדובר, אין עוד קיום לשירתו של ההלך המשורר.

השיר מפתח את הסיטואציה המרומזת בקודמו: גם בו מופיעה 'בת המוזג', העלמה, וגם בו היא מגישה לאורחיה ממטעמי הפונדק. כמו ב'בת המוזג' מודגש אף כאן הקשר האמיץ בין העלמה לבין העולם, והדובר מציין, כי העלמה היא שתיוותר לאחר ההרס והשריפות.

השיר מתקשר, כאמור, לכמה וכמה שיירם נוספים. העגלונים הנזכרים בסיומו מעלים על הדעת את העגלונים המופיעים ב'שיר שלושה אחים'. ואכן, קיימים קווי דמיון נוספים בין השירים. בשניהם נזכרת ה'אדרת', המונחת על האדם עם מותו, ובשניהם חשים האנשים הפשוטים, הקרובים אל הטבע, ב'בדידותה' של האדמה. למעשה, אף "אחינו" כמוהו כעגלון העושה בדרכים: "בנתיבה המועבת פגשנוהו

<sup>19</sup> על קסמו של שביל החלב ניתן ללמוד גם מן השיר 'יום פתאומי'.

<sup>20</sup> היטיב להצביע על כך מירון, במאמרו 'מבנה ובינה בקבצי השירה של נתן אלתרמן' [20].

רבות, / אפוף אד ונושף כמבקיע מדהר". "אחינו" דומה גם לתאום המומת בשיר 'אגרת', המאופיין על ידי פשטות ותמימות. כזכור אומר הדובר ב'אגרת': "הלא תמיד ידעתי - / הוא יקר ממני. / והוא רק הוא לך הטוב והיחיד", ובמלים דומות מוצג אף "אחינו": "האיר אלוהים את עיניו בנר / ויראנו ישר וטוב". קשר תימאטי אחר קיים בין השיר לבין שני השירים הפותחים חטיבה זו. הדמיון במקרה זה הוא בין "אחינו" לבין הדובר עצמו. השיר הפתיחה מדבר הדובר על "אחיו" הגדולים, "האור והרוחב", ובדומה לכך הוא מספר על "אחינו", כי "זכר עוד שמם של אבות הנפילים, / של האור והמים". הכינוי "אחיי הגדולים" מרמז לנפיליותם של האור ושל הרוחב ועל תחושת הקירבה שחש אליהם הדובר. הדובר ב'הנה העצים' חפץ לבטל את החיץ שבינו לבין עולם הטבע והוא מתגעגע לחיים של פשטות. "אחינו" עשוי, אם כן, להוות עבורו מודל, אידאל. לשיר 'בדרך הגדולה', מתחבר השיר באמצעות התיאורים הכלולים בפתיחתו.

הדמיון שבין "אחינו" לבין התאום הנרצח ב'אגרת', והקשרים התימאטיים שבינו לבין שני השירים הפותחים את החטיבה הרביעית, מעידים כי גיבור זה מייצג את אחד מפניה של אישיות הדובר. "אחינו" הוא היסוד התמים, הבלתי מלומד, הקולט את העולם קליטה ראשונית, בלתי אמצעית. העובדה שהדובר בשיר זה שלא כבמרבית שירי הקובץ, איננו גיבור השיר, מאפשרת לו לפרוש בהרחבה את תכונותיו של הגיבור. המשורר חש אהדה גדולה אל גיבורו, והוא כמיה אל ההוויה התמימה שהוא מגלם. לדעתו, האדם הפשוט הוא "הישר והטוב", והוא הזוכה לברכת אלוהים ולברכת האדמה. יתר על כן, בקשת הדובר מן העלמה – "הבי עלמה, התירוש והלחם. / נבצע ונקומה ללכת" - בקשה המושמעת לאחר שהוא מספר על מות "אחינו", מצביעה במרומז על רצונו ליצור קשר עם גיבורו המת, להפנים את תכונותיו. ללחם וליין תפקיד מרכזי בפולחן הנוצרי (בטקס המיסה הם הופכים לבשרו ודמו של ישו), והם אחד הצינורות הראשיים דרכם מתחברים המאמינים אל החסד האלוהי. בעקיפין מבטא כאן הדובר את כמיהתו להתחבר עם הווית האיש המת.

על התפקיד המרכזי שיש ל"אחינו" בעולמו הרוחני של הדובר ניתן ללמוד גם מהשוואתו לעלמה אל ינצור את אורך יען אין עוד אחר". הכרזה זו משתלבת עם הדברים הקודמים של הדובר, על פיהם מייצגת העלמה את המשכיות הקיום האנושי, אך כעת נוסף להם יסוד של השוואה: עם מות אחינו נותר בעולמו רק אורה של העלמה. משמע, אף אחינו היה עבורו בבחינת אור. "אחינו" חי, אמנם, בזמנו של הדובר, אך זמנו האמיתי היה זמנו הבלתי משתנה, הקבוע ועומד, של היער:

בְּנִתְיָהּ הַמוֹעֵבֶת פְּגִשְׁנוּהוּ רְבוֹת,  
אֶפּוֹף אֵד וְנוֹשֵׁף כְּמִבְקִיעַ מִדְּהַר.  
מְנַשֵּׁק, מְלֻטָּף כְּמִנְקָה-אֲרָבוֹת,  
הוּא חָצָה כְּמֵאוֹת הַשָּׁנִים שֶׁל הַיַּעַר.

תיאורו יוצר השוואה סמוייה בין מראהו ותנועותיו לבין דהרה של בעלי חיים. להשוואה זו תורמת אף ה"אדרת" הנזכרת בפתיחה: מלה זו, שלא כשאר שמות המלבושים, שומרת על קשר קונוטטיבי עם פרוות בעלי החיים. המגע בינו לבין העולם הוא מגע מוחשי, בלתי אמצעי ("מנושק, מלוטף"); עם זאת, הדימוי ל"מנקה-ארובות" מורה כי יש בקירבת-יתר זו כדי לפגוע ולהכאיב. השורה האחרונה בבית מרמזת, כי מימד הזמן לגבי "אחינו" איננו גורם מודע. החיים לגביו אינם קצרים או ארוכים, שכן אין לו כל קנה-מידה למדד.

קשריו ההדוקים של האיש עם עולמו מייתרים את קשריו החברתיים: מבחינה ריגשית אין הוא זקוק לאחרים. הדבר נרמז בבית הראשון ("הוא חייך במלוא פיו, / במצאו בשדות השלווים את פניו, / הצופים לו מבאר ומנחל בדרך"), והוא משתמע אף מן ההכרזה "אנחנו למדנו ליפול רק ביד. / אחינו ידע – לבדד". לכך קשורה כמדומה, אף עלגותו: כמי שחי "לבדד" אין הוא נזקק לפתח את שפתו. מרכיב מרכזי באיפיונו הוא האופן שבו הוא קולט את העולם שסביבו. הוא מוצג כמי שמבחין בחיים הסמויים האצורים בטבע, ואת המתח והמאבק הקיימים ביקום: "ואולי הוא אחד, אדמתי, שנשם / את חרון בדידותך ואת כוח שמייך". קליטה אינטנסיבית זו פוגעת בחושיו:

### מְקוֹלֵם הָעָצוּם

### כְּבִדוֹ אֶזְנִי.

### גַּם גָּדְלוֹ הָעֵינִים פָּרַע.

כזכור, מתארים כמה וכמה משירי הספר את האופי הקטלני שיש לפתיחות המתמדת אל תבל. השורות הנזכרות הן הביטוי המוחשי ביותר לתהליך זה. בין תופעות הטבע ש"אחינו" ידע להבינן נמנית אף האשה. בפרק ב' ראינו, כי האשה כמוה כאחד מאיתני הטבע, וכי הדובר מתקשה לעמוד במתח המתחייב מן המגע עמה. רק "אחינו", שזכר עוד את שמם של אבות הנפילים, הוא היכול להבין את סיפורה הפשוט, ואת חשיבות קיומה בעולם. האיש שאינו מודע למימד הזמן – האיש הפשוט החש בקשר ההדוק שבינו לבין עולם הטבע, אינו חושש מן המוות. כמדומה, אין הוא רואה ניגוד מהותי בין חייו בעולם הזה לבין המשכם בחיקו של עולם זה. אמנם, הוא ידע את אימת המוות, אך זו לא ליוותה אותו כל ימיו; אימת המוות "מצאה" אותו לפתע, למראה עץ המתמוטט עליו, ועוררה בו "אושר אפל". דמות הגיבור מהווה קוטב מנוגד לדמות הדובר. כשריו האינטלקטואליים מוגבלים, אין הוא איש דברים, ומלאת השירים, כמובן, אינה צולחת בידו ("הוא לשיר לא היטיב"). עם זאת, בשל פשטותו ובשל מגעו הבלתי אמצעי עם עולם הטבע, הוא מהווה עבור הדובר אידאל נכסף. כזכור, בשירים אחרים בקובץ זה ביטא הדובר את רצונו לשמר אך דרך-הקליטה החשופה, האינטנסיבית, ואת חפצו לקיים זיקה הדוקה בינו לבין איתני הטבע. מיקומו של השיר, לפני שיר הסיום, מלמד, כי עם מות "אחינו", המייצג את דרך-הקליטה הנזכרת, אין עוד קיום לשירה.

שיר הסיום של החטיבה הרביעית, ושל הקובץ כולו, אינו מציג את הדבור בהיפרדו מחייו, אלא בהיפרדו משירתו.

בדיון במשמעות ה"שיר" וה"ניגון" בשירי 'כוכבים בחוץ' ראינו, כי ניגונו של המשורר הוא הד לניגון שהוא פוגש במציאות. והנה, הניגון המציף את העיר בשיר הסיום הוא "ניגון דומיות ושמים". השמים קרים והעיר שרוייה ב"מבול שקט". שלא כבשיר 'ירח', אין הדובר מגלה מתחת לרקיע הקר מראות כלשהם המפירים את הדממה ואת הקור, והוא חש ניכור גמור בינו לבין עולמו:

**מה צְלוּלָה וְנִכְרִית בִּינְתָם, מָה עָרִיץ וְאַחֲרוֹן פֶּה הָאֵלִים!  
גַּם חֲלִיל הָרוּעָה יִטְרַף בְּלִי הַגִּיעַ לְקִצּוֹת מִשׁוֹרְיוֹ.**

את "חליל הרועה" ניתן לפרש כצלילי נגינתו של רועה העובר בשדות, אולם "הרועה" הוא בלי ספק אף אלוהים (וראה 'כינור הברזל', 'סתיו עת' ועוד). ציינו בפרק א', כי אלוהים נתפש בשירי 'כוכבים בחוץ' כפן מסויים של היקום עצמו. הניתוק שחש הדובר בעירו מתבטא כאן, אפוא, אף בחיץ הקם בינו לבין אלוהיו.

בשירי החטיבות הקודמות הצביע הקשר שבין השמים לארץ על תחושה של הרמוניה, והתאחדות השמים והארץ נתפשה כאקט של אהבה. בשיר הסיום, לעומת זאת, התחברות זו היא בסימן דממת המוות השורה בעיר: "בניגון דומיות ושמים העיר עד עיניה מוצפת... / לפנינו גבהו על הגבול הרקיע הקר והעת". הדממה, היא, אם כן, מוחלטת.

בדרכים נותרים רק הבכי והצחוק, העתידים לחלוף במהרה מן העולם. ה"אלם" המובע בשיר הוא כפול: דממתה הגמורה של העיר, ואילמותו של המשורר.

מלוא משמעותו של השיר מתחווה מתוך השוואתו לשיר הפתיחה של הקובץ<sup>21</sup>. ב'עוד חוזר הניגון' מתעתד הדובר לצאת אל הדרכים, והוא חש בזיקת הגומלין שבינו לבין הטבע. בשיר הסיום, לעומת זאת, אין הוא יוצא לרחוב, והוא חושש אף לצאת לרחוב: "איך אצא לעבור לבדי בשקיפות המבול השקט". אם בשיר הפתיחה מקדמים הברקים את הדובר בברכה בצאתו לדרך הרי ב'הם לבדם' הרקיע "קר", צלול ונוכרי. נשים לב, כי האיילת שעתידי הדובר לפגוש בדרכו בשיר הפתיחה, הופכת בשיר הסיום לאחת ממדרכות הרחוב ("מרשתות הזהב הדולק נחלצה איילתי המרצפת"). גם הבכי והצחוק חוזרים בשני השירים: ב'עוד חוזר הניגון' הם חלק מן המראות אשר להם סוגד הדובר (ה'בכי' בשיר זה, שלא כצחוק, אינו נזכר במפורש, אלא מתרמז מתיאור צמרת העץ הרטובה מגשם). בשיר הסיום ל"בכי" ול"צחוק" מעמד זהה, והם מייצגים את שני קצותיה של החוויה האנושית, המוצאת לעצמה ביטוי מידי, לא מילולי.

בשירי החטיבה הראשונה מצליח הדובר לשבור את חומת הזרות המקיפה אותו בעיר, וליצור מגע מחודש עם היקום. בשיר הסיום נס זה אינו מתרחש. שוני זה נקשר להבדל מכריע נוסף הקיים בין

<sup>21</sup> ראה על כך מירון במאמרו הנזכר ([20]).

שיר הפתיחה לבין שיר הסיום: הופעת הזמן כגורם בעל משמעות ("לפנינו גבהו על הגבול הרקיע הקר והעת"). שיר הפתיחה מוסר מציאות על־זמנית. גם ארבע חטיבות השירים שאחריו מעצבות עולם בדוי, ואינן מבקשות לשקף, לפחות לא במישרין, את התקופה שבה נוצרו. אין ספק, אמנם, שתקופה זו ואווירתה מצאו להם ביטוי בשירים, אך ביסודו של דבר מבטאים השירים את חווית ההלך המשורר בכל מקום, בכל זמן. בשירי החטיבה הראשונה מצליח הדובר לגבור על המקום ועל הזמן, ולחדש את זיקתו אל יסודותיו העל־זמנים והעל־מקומיים של העולם. בשיר הסיום אין הוא מצליח בכך: הזמן חזק ממנו והעיר סוגרת עליו ואינה משאירה כל פתח של תקווה. הופעת ה"עת" בשיר זה מעבירה אותו, אם נזדקק למונחיו של פריי [40], מן הנוסח הרומנטי אל הנוסח הריאליסטי. ראינו לעיל, כי לקיצה של השירה יש בשיר הנמקה מימטית: בהעדר שירה, בהעדר המולה וזמר במציאות גופה, נכרתת אף שירתו של המשורר. ה"עת" מאירה קץ זה מזוית נוספת: "בינתה" זרה לעולמם של השירים, לחוויותיו של ההלך המשורר ("מה צלולה ונכרית בינתם, מה עריץ ואחרון פה האלם!"). מבחינת הארס־פואטיקה של המשורר אומר, כמדומה, שיר הסיום, כי שירה לירית היא על־זמנית במהותה. במציאות שבה לא ניתן להתעלם מן ה"עת" וליצור קשר עם יסודותיו הניצחיים של היקום – אין השירה יכולה להתקיים.

\* הספר "הכוכבים שנשארו בחוץ" של אברהם בלבן יצא לאור בהוצאת "פפירוס – בית ההוצאה, אגודת הסטודנטים, אוניברסיטת תל-אביב" (1981). אישור לשימוש בספר ניתן ע"י "פרובוק – הוצאה לאור" – בעלי הזכויות של פפירוס.