



נר בחלון ופנסים אדומי זקן אותות הזמן והמקום בשירי כוכבים בחוץ

זיוה שמיר

א. המשך או מהפכה?

מדי פעם עולה בחקר אלטרמן הטענה שלפיה שירי כוכבים בחוץ שונים בתכלית מכל חטיבות השירה האחרות של אלטרמן בהיותם שירים שנכתבו כביכול ממרומי מגדל השן של האמנות הצרופה, ללא זיקה למציאות הלוקלית והאקטואלית. בתשתית טענה זו מונחת ההנחה ששירי קובץ הבכורה של אלטרמן אינם אלא שירים של א-כרונוס וא-טופוס (ללא צייני זמן ומקום), אף ללא מסרים אידאיים או אידאולוגיים – שירים שכל תכליתם אסתטיציסטית גרידא. האוחזים בהנחה זו רואים בשירי כוכבים בחוץ שירי תזזית צבעוניים ומוזיקליים, השרים שיר הל לעולם ולקשת מראותיו הססגונית, וגורסים שבכל חטיבות יצירתו הציג המשורר שירת הגות ציבורית בעלת סממנים לוקליים וטמפורליים מובחנים, המעוגנת במציאות החוץ-ספרותית והמעורבת עד צוואר בענייני השעה, ואילו בכוכבים בחוץ התנתק מאותות הזמן ומאירועיו, וכתב אך ורק שירים של "אמנות לשם אמנות" על אהבתו לאישה, לעיר ולעולם.

טענה כזו, בדבר החיץ הגבוה החוצץ כביכול בין שירי כוכבים בחוץ לבין השירה הז'ורנליסטית, עולה למשל מתוך דברי הסיכום הקצרים של בנימין הרושובסקי (הרשב), באנתולוגיה הדו-לשונית *The Modern Hebrew Poem Itself*. לפיהם, הליריקה האלטרמנית היא הרמטית ואוטונומית (אצל הרשב כתוב "literary" כלומר "ספרותית" או "מְסוּפְרֶתֶת"), ללא כל נגיעה באירועים אקטואליים או באירועי חיים קונקרטיים, וזאת לעומת שירי הטור השביעי, שהגיבו על בעיות השעה האקטואליות.¹ דבריו אלה של הרשב, שנכתבו במסגרתה של אנתולוגיה פנורמית, שמעצם טיבה אינה יכולה "לרדת" לפרטים, ונאלצת להסתפק ברשמים מחזותם החיצונית של השירים, השפיעו ככל הנראה על תלמידיו ועל תלמידי תלמידיו, ונקבעו כמין מוסכמה שאינה צריכה ראייה. מתברר שאפילו כיום, לאחר שחקר אלטרמן כבר העלה לא אחת טענות וראיות מוצקות שכנגד,

הנחה זו עדיין ממשיכה להדהד בדבריהם של אחדים מחוקרי אלתרמן וכותבי תולדותיו.

יש להודות: הטענה בדבר ניתוקם כביכול של שירי *כוכבים בחוץ* מן "הכאן" ו"העכשיו", אף שאינה מקובלת כיום על רוב חוקרי אלתרמן, מתאימה לסקירה סינאופטית, המתבוננת בתופעה ממעוף הציפור. היא עשויה להיראות טענה נכונה ותקפה אם קוראים את השירים הללו בקריאה חטופה, מבלי לנתחם ומבלי לנסות לראות את הנעשה בהם מעבר לקנקן. טעותם היסודית של האוחזים בה היא כטעותו של אדם המתעלם מצורתה המנומרת של הזברה, ומתעקש לטעון שהיא שחורה כעורב (או לבנה כשחף), תוך שהוא אוחז כביכול בחצי אמת, אך מסלף סילוף גמור. שירה אוקסימורונית כשל אלתרמן, המנומרת תמיד מניגודים בינריים, מציגה לא אחת חזית אסתטיציסטית ותכנים המעורבים עד צוואר בענייני השעה "הבוערים", כשם שהיא מציגה שירים לוקליים שחזותם חזות אירופאית. יצירתו האוקסימורונית של אלתרמן מפגישה לא אחת את הקורא ב*כוכבים בחוץ* עם שירים "קלילים", מוזיקליים ומושכי-לב, שאין בהם כדי להרתיעו ולהעמיס עליו את כובד העולם ואת צערו; ובו בזמן, מביעה באותם שירים עצמם חששות כבדים מפני הבאות. לא אחת שירתו מפגינה עליצות חוגגת, המתגלה בקריאה חוזרת כעליצות של "משתה ערב דבר", בהימוט סדרי עולם.

אכן, המעטפת של שירי *כוכבים בחוץ* מציגה שירה כמו-ארכיטיפית השונה ברושמה החיצוני מכל חטיבות השירה שפרסם המשורר לפני ספר הבכורה שלו או אחריו, לכאורה ניתן לראות בפסאדה כזו סטייה מדרך המלך של שירת אלתרמן, שבדרך-כלל הציגה לפני קוראיה שירה מעורבת (*poésie engagée*), ואילו כאן הועמדו כביכול במרכז אך ורק מראות תזזית, עתירי צליל וצבע. ואולם, כאמור, רושמו החיצוני הייחודי של הקובץ *כוכבים בחוץ* על רקע המכלול האלטרמני אין בו כדי להעיד על מהותו. קובץ הבכורה של אלתרמן אף מפגיש את קוראיו לא אחת עם שירים "פריזאיים" דקדנטיים, קרים ומנוכרים, המשקפים מאחורי מסך ומסכה נופים קרובים ומופרים מן המציאות האורבנית החדשה של "תל-אביב הקטנה".

לאמתו של דבר, בכל אחת מחטיבות יצירתו הציג המשורר מעטפת שונה, המשקפת אקספרימנט חדש בתכלית, הן מן הבחינה התמטית והן מן הבחינה הסגנונית. המעטפת של שירי *כוכבים בחוץ* היא כשל שירה אנרגטית, ססגונית ופוליפונית, הלוכדת באמצעות סמלים וארכיטיפים את תבל על כל גילויה – "אמנות לשם אמנות", ללא זיקה לאירועי הזמן וללא צבע לוקלי מובהק או ספציפי, אולם זוהי ככלות הכול אך ורק פסאדה של שירה בלתי-מעורבת (*non-engagée*),

ומעבר לגלוי מסתתרים שירים אוקסימורוניים סבוכים, האומרים בעת ובעונה אחת דבר והיפוכו. אלה משקפים לא אחת את אותות הזמן והמקום בשיא געשם, ואף נוקטים כלפיהם עמדה.

ברי, גם מועד כתיבתו של קובץ השירים הראשון קבע לא במעט את צבעו ואת צביונו, כי אין דומה ספר ביכורים, העולה על גדותיו מרוב תאוות חיים ואהבה לאישה ולתבל כולה (וגם מרוב חשש לאבדם מחמת המלחמה העומדת בשער), לקובצי שירה שנכתבו בעיצומה של המלחמה והשוואה, או אחריהן (כשם שאין דומה ספר שנכתב בשנותיה הראשונות של המדינה והתוהה על פלא היווסדה לספר שנכתב בערוב יומו של המשורר, בזמן שנתרופפה בריאותו, ובקרבו הלכו וגאו האכזבה והייאוש מן המצב הלאומי). שעה שחולפים מול חזיתם של שירי *כוכבים בחוץ*, מן הראוי להשתהות ולבדוק מה מסתתר מאחוריה, וכיום – בשלב הפרטני המתקדם שאליו הגיע חקר אלתרמן – דומה שכבר אי אפשר שלא לעשות כן. הכורה אוזן לשירי קובץ הבכורה, יגלה כי כל רבים מהם מגלים זיקה מוכחת אל אותות הזמן והמקום, ואומרים לחוקריהם: "דרשני".

יצירת אלתרמן, לסוגיה ולתקופותיה, מתאפיינת כאמור בהשתנות ובהתחדשות המתמדת שלה (*panta rhei*), וכל אחד מספריו הוא בבחינת *unicum* – תופעה ללא אח ורע. אלתרמן מעולם לא היה אפיגון, אפילו לא של עצמו, ובכל קובץ מקובצי שירתו הציג תופעה פואטית חדשה ואידיוסינקרטית בתכלית, גם אם לעתים גרם השינוי הבלתי צפוי לאכזבה בקרב אותם קוראים ומבקרים שהורגלו לנוסח הקודם והתקשו להתמודד עם החדש (על החידוש החיצוני, שאפיין את כל אחת מחטיבות שירתו, עמדתי בפרק העשירי של ספרי *על עת ועל אתר* [1999], אגב סקירה פנורמית של יצירת אלתרמן, לסוגיה ולתקופותיה, "ממעוף הציפור"). אפילו בעלומיו, שעה שעדיין חבש את ספסליה של "אסכולת שלונסקי" וחיבר לכאורה שירים הנענים לכלליו של המודרניזם הרוסי, יליד המהפכה, הוא הציג מבחינות רבות בשיריו תשובת-נגד לשירי החונך (המנטור) שלו. שעה ששלונסקי הציג בשירי "כרכיאל" את המטרופוליס המודרני, בנוסח שירי הכרך המתועש והמסואב של אָמיל וְרהארן, הציג אלתרמן הצעיר עיר קטנה ותמימה – על בארותיה, כיכר השוק שלה והיונים שעל כרכובי בתיה – עיר העולה כביכול מבין דפיהם של ספרי אגדה נושנים. במקום הדווי הניהיליסטי והכיעור המתגרה והחצוף של שירי שלונסקי, הציג אלתרמן שירים פוליפוניים המצטיינים לכאורה בשמחת חיים, בעליצות וביופי צבעוני (ובצד גם שירים סטטיים ומונוכרומטיים, המציגים בחרדה את העולם הצבעוני והעליוז כפי שייראה "בתום החגיגה"). במקום צייני זמן וסממני אקטואליה המצויים בגלוי בשירי שלונסקי, יש בשירי *כוכבים בחוץ* – על פני

השטח, לכל הפחות – ארכיטיפים אוניברסליים שכוחם יפה בכל זמן ובכל מקום. במקום נאולוגיזמים מדהימים, נוסח שלונסקי, יש בהם מילים פשוטות ומובנות לכול, שפשטותן עלולה להטעות. כל מילה ומילה כשלעצמה ברורה ומובנת בהחלט, אך בהצטרפן זו לזו מתקבלת אמירה שאינה פשוטה ונהירה כל עיקר (על תופעת פשטותם המדומה של אוצר המילים והתחביר של שירי כוכבים בחוץ, כמו גם על המענה שהציב בשיריו לפואטיקה של שלונסקי ולייצוגיה האורבניים, עמדתי בפירוט בפרק הראשון של ספריעוד חוזר הניגון מ-1988).

ככלל, ספר הבכורה של אלתרמן מעמיד נוסח מודרניסטי מתון בהרבה מזה של שלונסקי, נוסח הדומה אמנם באספקטים טכניים אחדים לשירתו של אבי האסכולה, אך גם חורג ממנה בהיבטים רבים ומצטלבים. אכן, בכל אחד מספרי שיריו פרץ אלתרמן נתיב משלו, שבו מרד אפילו בנוסחי השירה של חבריו, ואף בנוסחי השירה הקודמים שלו עצמו. עם זאת, ניתן למצוא במרחבי יצירתו מוטיבים וציניי סגנון טיפוסיים, שמשורש נשמתו של יוצרם, ואלה נותרו בעינם בכל חטיבות היצירה, חרף שינויי הדגשים, סגנון וטעם:

- כל אחת מחטיבות היצירה של אלתרמן מתרחשת בעיר, והעיר ממלאת בה תפקיד ראשי²;
- בכל אחת מחטיבות היצירה הללו, ניתן למצוא את דמות המת-החי, לפעמים במרכז היצירה ולפעמים בשוליה³;
- כל אחת מחטיבות היצירה עומדת בסימן פיגורות דיסהרמוניות "צורמות" כדוגמת האוקסימורון (oxymoron) והזאוגמה (zeugma), המעניקות לשירת אלתרמן את אופיה המודרניסטי המובהק – רב הסתירות והפרדוקסים⁴;
- בכל אחת מחטיבות היצירה הללו היחסים בין המינים אינם יחסים שוויוניים, כי אם יחסים בין אישה נישאה לגבר מעריץ ומתרפס, המתאבק בעפר רגלי האישה; או להפך, בין גבר עריץ לאישה נאמנה עד כלות והמוכנה לעשות כל דבר למען הגבר של חייה, אף להיות לו כאסקופה הנדרסת⁵;
- בכל אחת מחטיבות היצירה הללו מתהפכת על פיה הדיכוטומיה השגורה של "טבע ≠ אמנות" (art ≠ nature). למרבה הפרדוקס, בשירת אלתרמן האמנות קודמת למציאות החוץ-ספרותית, אך פרדוקס זה אינו אבסורדי כפי שהוא נראה ממבט ראשון, שכן הוא מבוסס על ההנחה שבלי תודעה אין הוויה⁶.
- כל אחת מחטיבות היצירה הללו אינה מנותקת מן ה"כאן" ומן ה"עכשיו". שירי אלתרמן יוצאים תמיד מתוך החוויה האישית והמוחשית, זו הנתפשת בחושים

"בזמן אמת", ומפליגים ממנה אל גבהים ואל תהומות בל ישוערו ואל מרחקי זמן אדירים.

שירת אלתרמן מכילה בכל חטיבותיה – בין שבגלוי ובין שברמז כמוס – הרהורים היסטוריוסופיים ועתידניים על מצב העיר והארץ, העם והעולם. אפילו פזמון "פשוט" כדוגמת "כלניות" מסתיר מאחורי חזונו הקלה והטריוויאלית אמירה הגותית עמוקה, הנוטעת את התיאור הפשוט-למראה במעגלים רב-דוריים המקנים לו איכות על-זמנית של "גלגל חוזר". כל שיריו, לרבות שירי *כוכבים בחוץ*, שואלים שאלות קיומיות גדולות והרות עולם, כגון: אילו ערכים שורדים בעולם כאשר מלחמות ואסונות טבע עומדים עליו להאבידו? מה חושב אדם בעומדו על קו הקץ? מה מניע את הקדמה האנושית חרף ה"סטיכיה" המסיגה אותה בכל דור לאחור? על חתירתם של שירים אלה אל האמתות הגדולות יעיד שירו האַרְס פואטי של אלתרמן "השיר הזר", משירי *כוכבים בחוץ*: "זֶה הַשִּׁיר, אֶל בִּינָה נְשָׂאתִיו וְאֶל גְּדֹל / בְּנִתִיבַת הַנְּדוּדִים הַיְשָׁנָה, / מִשְׁלָחַן אֶל חֵלוֹן וּמִכְתָּל אֶל כְּתָל, / בֵּין תְּמוֹנוֹת וְעִינִים / כְּלוֹת לְשָׁנָה". משמע, גם בשעה שחזותם כשל שירי קלים, שכל תכליתם להקסים את שומעיהם וקוראיהם, שירי *כוכבים בחוץ* הם שירים השואפים אל האמירה הגדולה והמשמעותית, ולעולם אינם מסתפקים באסתטיציזם דקדנטי מרפרף של "אמנות לשם אמנות".

*

אמת, *כוכבים בחוץ* הוא קובץ השונה בתכלית מקודמיו ומן הבאים אחריו, אך לא באותו מובן העולה מדבריו הנ"ל של בנימין הרושובסקי (הרשב). הוא שונה משירי *הטור השביעי*, המעורבים והמגויסים, לא בניתוקו מן ה"כאן" וה"עכשיו", אלא בכיסוי הסמלי הססגוני שבעזרתו הוא מכסה את ה"כאן" וה"עכשיו" (לב שירתו של אלתרמן בכל חליפות העתים). זיקתם של שירי *כוכבים בחוץ* לאטמוספירה של ערב מלחמה ניכרת לעין אף שהמשורר כיסה בהם את פרטי המציאות במסך, והציגם באופן חידתי ומופלא, עטופים בשבעה צעיפים של מטפוריקה ערפלית ואפופים בתחבולות של הֶזְרָה. קובץ הבכורה של אלתרמן מייצג פואטיקה נאו-סימבוליסטית, עמומה ביודעין ובמתכוון, הנכנעת כביכול ל"מאגיה של המילים", והמסתירה את "המציאות הפשוטה" מאחורי "יער של סמלים", בעזרת מראות זרים ומופלאים. בשירי *הטור השביעי*, לעומת זאת, נקט אלתרמן פואטיקה דיסקורסיבית של משל מחורז או של מסה מחורזת, ובדרך-כלל ויתר בשירים

בהירים ותכליתיים אלה על שלל תחבולות ההזרה (estrangement, deautomatization) וההפלאה (mystification), אם כי גם בהם לא ויתר על האיכות האוקסימורונית, רבת הסתירות והפרדוקסים, המאפיינת את כתיבתו לסוגיה ולתקופותיה.

שירי העת והעיתון בוחנים אפוא את העובדות ומנתחים אותן באזמל השכל וההיגיון, בעוד שבשירי כוכבים בחוץ ניכר לא אחת שקסמם ההיפנוטי של המילים חשוב לא פחות מתפקידן בייצוג המציאות (אם כי רק לכאורה ורק למי שאינו מסוגל להבקיע את מסך הערפל, כדי להבחין ברסיסה של מציאות קונקרטיה המסתתרים מאחוריו). בשירי הטור השביעי, לעומת זאת, ויתר אלתרמן תכופות על "המאגיה של המילים", תוך חתירה לעבר אמירה ברורה וקומוניקטיבית, שתדבר ללב של ציבור קוראים רחב. אם נסתמך על מאמרו הנודע של ביאליק – "גילוי וכיסוי בלשון" – מאמר שנתן אלתרמן הצעיר עשה בו שימוש מושכל בשיר הפתיחה ובשיר הסיום של כוכבים בחוץ, שני שירים ה"מתכתבים" זה עם זה והמשלימים זה את זה, אפשר לומר ששירי העת והעיתון שלו מושכים אל "הגילוי", ואילו שירי כוכבים בחוץ מושכים אל "הכיסוי".

כדי לבסס את ההבדל בין שני הקבצים, ניתן להסתייע בעדותו של אלתרמן עצמו. בבואו ללמד זכות על השירים הנאו-סימבוליסטיים העמומים שלו ושל חבריו המודרניסטיים, אמר המשורר הצעיר במאמרו "על הבלתי מובן בשירה": "השירה החדשה נראית לרבים כמין ערפל ומרגיזה כמו עשן מסובל ומפותל, אבל הלא תמיד, תמיד וגם עכשיו, יוצא אדם לרחוב ביום סגריר, ובמקום להגיד: כמה אטום הערפל הזה!... הוא אומר: כמה ערפל זה רך ועמוק! ובמקום להגיד: העשן הזה צורב את העיניים... הוא אומר: מבעד לעשן הזה מביטים ישראל השמש"⁷. כאן ביסס אלתרמן את הפרדוקס, שאותו הטעים גם במקומות אחרים, ולפיו דווקא שירה מעורפלת וחידתית מאפשרת לכותביה ולקוראיה להגיע לאותן אמתות ברורות ובהירות שקשה להגיע אליהן בלא חציצה. ידועה מימרתו של השופט האמריקני לואיס ברנדייס, שלפיה אור השמש הוא המחטא הטוב ביותר ואילו אור המנורה הוא החוקר הטוב ביותר.⁸ אלתרמן ביקש בשירי העת והעיתון לבחון את המציאות לאור השמש הברה, בעוד שבשירי כוכבים בחוץ הוא ביקש להצטייד בזכוכית מפויחת כדי להביט ישר אל השמש. כאן וכאן, ביקש המשורר להגיע לחקר האמת ולשאת עיניו אל השמש, אך בשירי כוכבים בחוץ הוא עשה כן מצויד בזכוכית מפויחת או במשקפי שמש כהים, לבל יסתנוורו עיניו ולבל יסתמא מחשיפת יתר לבוהק הנורא של האמת העומדת בשער.⁹

בשלב זה, האמין אפוא אלטרמן, כי רק בכוחו של שיר עמוס, המתבונן באמת דרך מסך של ערפל, לומר אמתות שקופות וברורות בתכלית, המבליחות לרגעים מבעד לענן ("הן לפעמים על ידי הברקה אחת של הסופר, או על ידי רגע כושר, רגע של מצב רוח אחד של הקורא, נעשה שיר בלתי מובן שקוף כזכוכית").¹⁰ בשיריו הז'ורנליסטיים, שנכתבו באותו זמן עצמו, לא פסק המשורר מלדרוש מן המנהיגים ומן הממסד לחשוף את האמת ולבחון את המציאות **לאור השמש**, ולא לאור גפרור, לאור פנס או לאור מנורה. גם שירי **כוכבים בחוץ** וגם שירי **הטור השביעי** אינם מנותקים מן הזמן ומן המקום, אלא שאלה מתארים את המציאות מאחורי ענן של ערפול ועמימות, וכמו מאיצים בקוראיהם להצטייד בצידו הגנה כדי להביט באורה המסמא של השמש, ואלה מתארים את המציאות בבהירות, ללא חציצה וללא מסך של הגנה. בשירי **כוכבים בחוץ** סממני האקטואליה מצועפים, ואינם כובשים את חזית השיר כבשירי העת והעיתון, אך הם מצויים בהם בשפע, ובקריאה שהויה ניתן לזהותם בוודאות. בשני הסעיפים האחרונים של פרק זה נדגים את דרכי ההתמודדות של שירים נאו-סימבוליסטיים עמומים כשירי **כוכבים בחוץ** עם סממני המקום ועם אירועי הזמן, ונסה להוכיח כי שירים "אסתטיציסטיים" אלה שנכתבו ערב פרוץ מלחמת העולם השנייה, אינם מנוטרלים מאותות הזמן והמקום אלא לכאורה, שכן חזותם החיצונית אינה אלא מסך ומסכה. בסעיף הבא ננסה להראות שמשוררים כדוגמת ביאליק ואלטרמן ידעו לקרוא את האותות לבאות, והשמיעו בשיריהם פרוגנוזות דקות ומדויקות שנים לפני שהתרחשו האירועים בפועל.

ב. נבואותיהם של גדולי המשוררים העבריים

בטרם נצביע על סימני המקום (על ריבוי הסממנים של "תל-אביב הקטנה") ועל אותות הזמן (ריבוי הרמיזות לאווירת ערב מלחמה), העולים ובוקעים מבעד למסך הערפל של שירי **כוכבים בחוץ**, מן הראוי שנקדים ונאמר דברים אחדים על מעורבותם של גדולי המשוררים העבריים בחיי עמם ועל אי יכולתם להתנתק מן הגורל הלאומי, גם כאשר ביקשו לא פעם לברוח מן השליחות ולהתגדר ברשות הפרט. גדולי השירה העברית אף ידעו לראות למרחוק ולצפות מראש את הבאות, והתגלו "בזמן אמת" כנביאי אמת: הם חשו במלחמה ובשואה בהתקרבות, ולעתים אפילו חזו אותן ואת שלביהן עשור תמים ויותר לפני שהתחוללו בפועל. לא פעם קראו משוררים אלה לשואה בשמה המפורש, שנים לפני שנקבע שם זה ברבים, אף כי טרם ידעו בשלב זה מתי תבוא ומה יהיו ממדיה.

טעה המשורר מאיר ויזלטיר בשירו "מילים"¹¹, שבו ביסס השקפה היסטוריוסופית שגויה שלפיה איש לא שיער שתתחולל שואה, ועל כן גם איש לא ידע לתת לה שם, ורק בדיעבד נקבע שמה. שיר זה נפתח בכעין מונולוג דרמטי שבמרכזו הרהורים סמנטיים: "שְׁנַתִּים לְפָנֵי הַחֲרָבֶן / לֹא קָרְאוּ לַחֲרָבֶן חֲרָבֶן ; שְׁנַתִּים לְפָנֵי הַשּׁוֹאָה / לֹא הָיָה לָהּ שֵׁם. // מָה הָיְתָה הַמְּלָחָה חֲרָבֶן / שְׁנַתִּים לְפָנֵי הַחֲרָבֶן? / מְלָחָה לְתֵאָר דָּבָר לֹא טוֹב / שֶׁהָלוּאֵי לֹא יָבֹוא. // מָה הָיְתָה הַמְּלָחָה שּׁוֹאָה / שְׁנַתִּים לְפָנֵי הַשּׁוֹאָה? / הִיא הָיְתָה מְלָחָה לְרַעַשׁ גָּדוֹל, / מִשֶּׁהוּ עִם הַמּוֹלָחָה". בשורות אלה של ויזלטיר עולה במשתמע הטענה שהשואה באה בחטף, כבפסוק המקראי: "וַתֵּבֵא עֲלֵיךָ פְּתָאִים שּׁוֹאָה לֹא תִדְעִי" (ישעיהו מז, יא), ולפיכך איש גם לא שיער שהיא תתרחש, שהרי אילו השכיל היהודי בן-הדור לשער שתתחולל, ואילו יכול היה לשוותה לנגד עיניו, הוא היה יודע לקרוא לה בשם, ואולי גם למלט את נפשו ואת נפש זולתו מפניה.

אילו קרא ויזלטיר בעיון את יצירותיהם של גדולי המשוררים העברים – את יצירתו המאוחרת של ח"נ ביאליק, את הבלדות של טשרניחובסקי, את שירתם המוקדמת של אורי צבי גרינברג (למן שיריו בידיש שחוברו בוורשה בראשית שנות העשרים) ושל נתן אלתרמן (למן "סקיצות תל-אביביות" (שפרסם המשורר הצעיר בשנת 1934 בעיתון *דבר*), ושאתם ניסה כמדומה ויזלטיר "להתכתב" במחזור שיריו "שרטוטים תל-אביביים" משנת 1976), הוא היה יודע אל נכון ששירו טועה ומטעה. גדולי המשוררים העברים לא זו בלבד ששיערו את הרעה שעתידה לבוא על עמם, אלא גם קראו לא אחת לשואה בשמה המפורש, שנים לפני שנשתגר ברבים המושג "שואה" כציון להשמדתו ההמונית של עם ישראל בשנות מלחמת העולם השנייה.

ביאליק השתמש אמנם במילה "שואה"¹² לתיאור אסונם של יהודי גרמניה בזמן התעצמות התנועה הנאצית ולאחר שרפת הספרים בברלין במאי 1933, אך באותו זמן עצמו ניבא במילים מפורשות כי חשרת העבים הנקשרת מעל אירופה מעידה ששחיטת היהודים בוא תבוא, ואף ביתר שאת מאשר בפרעות של שנות מִפְנֵה המאה או במלחמת העולם הראשונה. כאשר נתבקש על-ידי מרדכי אהרנפרייז, שעמד בשנות השלושים בראש ביטאון יהודי-שוודי, להעלות את תחזיותיו על עתיד העם, ענה ביאליק לעורך: "מיום שחרב בית המקדש ניתנה הנבואה לתינוקות ולשוטים [...] איני יכול משום כך לנבא עתידות. אין לי אלא מה שעניי רואות: היהדות שבכל הגולה, ולא רק זו שבגרמניה, עומדת על סף הַפְּלִיגָה. היהדות שבארץ-ישראל, כלומר הקומץ הקטן, שארית הפליטה – עומדת על סף התחייה וההתחדשות. המסקנה מובנת מאליה [...] המציאות היהודית בגולה של עכשיו – היא אֶבְדָן וּכְלִיָּה. ומי עיוור ולא יראה זאת – יִמָּק בעיוורונו"¹³.

ביאליק, שישב בברלין בראשית שנות העשרים, שעה שהתנועה הנאצית עשתה את צעדיה הראשונים, ראה מלכתחילה את הכתובת חקוקה על הקיר. הוא ניחש בחושיו החדים שלא ירחק היום וכִּלְיָה תבוא על יהודי אירופה. בשנת 1930, אמר ביאליק ליוחנן פוגרבינסקי, מזכירו האישי של אחד-העם, שאותו העסיק כחמש שנים תמימות: "עננים כבדים עולים בשמי גרמניה. הרשעים הללו עינם ולבם לא רק לרכוש היהודים, אלא גם, חלילה, לנפשם, לנפשם **ממש**. אין ספק כי הנציונאל-סוציאליסטים עם לודנדורף והיטלר בראשם עומדים לעלות לגדולה. איני יודע מתי יקרה זה, אבל הם יכבשו בקרוב את השלטון – כל הציפורים בברלין מציצות זאת מעל גגות הבתים – **ואז תבוא כליה חס וחלילה על כל יהדות גרמניה**. מי יודע באיזו צורה תוצא לפועל מחשבת הרשעים הללו, אבל לבי אומר לי, כי רע ומר יהיה גורל היהודים בארצו של גיתה, **והשומר נפשו צריך לברוח משם** [...] רואה אני, כי לא רק ביהדות גרמניה יפגעו הרשעים הללו, אלא בכל יהדות אירופה. בכל ארצות אירופה יושבים היהודים אל עקרבים, ואם חס וחלילה יעלו הנאצים לשלטון בגרמניה, יבואו, במוקדם או במאוחר, למלחמה עולמית, ואז **צפויה חס ושלום כליה לכל היהדות האירופית**".¹⁴

ואם יטען מאן דהו שאין להסתמך על עדות שבדיעבד, שעלולה לערבב פרשיות ולצבוע את ההיסטוריה שלא מדעת בצבעי ההווה, הרי שאפשר לגלות גם התבטאויות לא מעטות של ביאליק שנרשמו מפיו "בזמן אמת", ומהן עולה שלא זו בלבד שהמשורר ניבא את השואה, ולא זו בלבד שקרא לה "שואה", אלא אף ראה בעיני רוחו **את המשרפות ואת תאי הגזים**. הנה, בנאומו "בשעה זו", שאותו נשא במסיבת עיתונאים מטעם האוניברסיטה העברית, ביום ט"ו באייר תרצ"ג, הוא תיאר את רצונם של הנאצים "לעשן" את היהודים ולהמיתם: "והנה הם עכשו עורכים מלחמה נגדנו, לא בארצנו, אלא בעולם הגדול, בשעה שהם מוצאים אותנו בפזורנו, **והם רוצים "לעשן" ולהבריא אותנו** מתוך כל הסדקים והחורים שנחבאנו שם, הם רוצים להמית אותנו מיתת בצילים ולהוציא אותנו מכל הקנים **במזמת כְּלִיָּה גְמוּרָה** (גם בשירו "איכה יירא את האש" הזהיר "המשורר הלאומי" מפני כבשן האש הצפוי לעם ישראל מידי הגרמנים).¹⁵

לאור כל זאת החליט המשורר הלאומי לברוח מבית "הטֵבַח", תרתי משמע, לעלות ארצה ולהסתפק בה "בארוחת ירק" דלה, העולה על שולחנו-שלו, ללא טובות וחסדים. על הכרעתו לחיות ביישוב קטן ודל, ולא בעיר אירופית מעטירה הצפויה לכלות את יושביה, כתב ביאליק באגדה "שור אבוס וארוחת ירק", שבה המליץ לחבריו ולבני עמו המליץ להסתפק בארוחת ירק דלה, שאינה נתונה בחסדי זרים, ולהתנתק מן השולחן המאכילו מאכלי פיגולים.¹⁶ למעשה, גם יצירותיו לילדים

מתקופת ברלין – "הנער ביער" ו"גן עדן התחתון" – מכילות בסמוי המלצה לברוח מן היער ומזאביו (מוטיב קבע בספרות הילדים הגרמנית) לבית אבא-אמא, הממשי והמטפורי; או להימלט מבעוד מועד מבית העשוי כולו ממתקים, כבאגדות האחים גרים (קרי, להפסיק את חיי הפרזיטיות בגלות, ולהתחיל לחיות בארץ-ישראל חיי פרנסה פרודוקטיביים, המקנים לבעליהם שכר וכבוד עצמי). בכל היצירות הללו מתקופת ברלין, ניתן לראות שביאליק חש בקטסטרופה ההולכת וקרבה, וביקש למלט את עצמו ואת חבריו ובני עמו מן התופת.

קריאה ביצירותיו ובהתבטאויותיו החוץ-ספרותיות מלמדת כי הוא אף צפה וידע שעם שוך המלחמה – לאחר שתכבה האש בכבשנים ולאחר שייסגרו תאי הגזים – תבוא מפלתו המהירה והניצחת של היטלר. על כך כתב באחד משיריו האחרונים – שיר בפרוזה שכותרתו "איכה יֵרָא את האש" – שבו תיאר את כבשני האש שבכל הדורות שלא ניצחו את "נצח ישראל". בשיר זה ניבא כי "יְהִי בֵּית יַעֲקֹב אֵשׁ וּבֵּית יוֹסֵף לְהָבֵה", משמע, שני חלקי העם – חלקו היושב ישיבת קבע וחלקו הנודד בארצות הגולה – יהיו לבער. ואולם, לאחר שיכבו הכבשנים, תהיה "מְמִשְׁלַת הַזְּדוֹן וְהָאֲוֵלַת לְקֵשׁ [...] וְשָׂרִיד לֹא יִהְיֶה לָּהּ". משמע, אש הכבשנים שהציתה ממשלת הזדון והאיוולת תאכל גם את היד שהקימה את הכבשנים והציתה בהם את בני העם. כשם שתיאר ביאליק בשירו זה את נבוכדנצר, שהשליך את היהודים לתוך הכבשן, והפך בסופו של דבר ל"חַיֵּית פָּרָא הוֹלֶכֶת עַל אַרְבַּע וּמְלַחֶכֶת יַעֲשֶׂב הַשָּׂדֶה", כך גם תיאר בשיחה עם ידידיו את סופו הצפוי של היטלר, למעלה מעשור שנים לפני התרחשותו: "הסוף יהיה, שמקום לנצח חלילה וחס ולהיות אחד הגדולים שבתולדות הלוחמים-הכובשים, יהיה דחליל, שאפילו הצפרים לא ייחתו מפניו, וסופו שיציגוהו בפאנופטיקום לראוות-צחוק, לחוכא ואטלולה [...] 'המפלצת הטבטונית', לראשו קרני חרס, שניו ניבי חזיר, עיניו יוצרות מחוריהם".¹⁷

בדבריו על כבשניהם של הגרמנים ובשירו "איכה יֵרָא את האש" ניכר היטב כי ביאליק היטה אוזן למימרה הידועה של היינריך היינה, ששולבה במחזהו אלמנסור (1821): "Das war ein Vorspiel nur, dort wo man Bücher verbrennt, verbrennt man auch am Ende Menschen." ("זוהי רק הקדמה; במקום שבו שורפים ספרים, בסופו של דבר יישרפו גם בני אדם"). הוא כתב את שירו שבפרוזה "איכה יֵרָא את האש" לאחר שרפת רבבות ספרים במאי 1933 בעקבות יוזמה של שר התעמולה הגרמני יוזף גבלס (שיר זה נכתב ופורסם לאחר צאת מהדורת תרצ"ג של כל כתבי ביאליק, האחרונה בחיי המשורר, ורק משום כך אין הוא מופר כראוי), ובדיעבד ניתן לראות בו שיר נבואי, שחזה בדיוק נמרץ את סדר האירועים –

השמדת היהודים, סופם של המשמידים ותקומתם של האודים העשנים והעצמות היבשות מתוך גיא ההרָגה.

אורי צבי גרינברג, שישב בראשית שנות העשרים בוורשה ובברלין, כתב כבר ב-1922, בשירו ביידיש "אַין מלכות פֿון צלם" ("במלכות הצלם"), על הגז המרעיל שישולח ביהודים כדי לכלותם. בשירו "פֿאַי במחותרת" (1931), הוא תיאר שני יהודים, שרידים מתופת, הנאלצים לחיות כחפרפרות במעמקי האדמה בניסיון למלט את נפשם. דומה שבשנות המלחמה והשואה הדהדו שורות שיר זה בקרבן של אלתרמן, שעה שחיבר שירים מְקַבְרִיִּים כדוגמת שירי *שמחת עניים* שבהם העיט מרחף מעל לעיר הנצורה והחולד חותר תחתיה (אך בתשובת-נגד לאצ"ג, כלל אלתרמן בשירים אלה גם תחזית אופטימית לעתיד לבוא, בדבר יציאתם של העם והעולם מתוך ההפְּכה).

לצד ביאליק ישב בברלין בראשית שנות העשרים המשורר שאול טשרניחובסקי, שראה גם הוא את עלייתה של התנועה הנאצית, ונבעת מעצמת סיסמאותיה ומן הקסם האפל שלהן. כבר ב-1924, חיבר טשרניחובסקי את הבלדה הנודעת "קיר הפלא אשר בוורמייזה", שבה ביקש להזהיר את קוראיו מפני אכזריותו של הצבא הגרמני, ולייחל לנס שיארע לעם ישראל, כמו אותו נס שאירע בימי הביניים לאִמו של רש"י שעה שנבקע לצדה הקיר של חומת העיר, והיא והעובר שבמעיה ניצלו ולא היו מרמס לסוסו של הפֶּרֶש הגרמני האכזר. כשהגיעו הידיעות על השואה כתב טשרניחובסקי את "בלדות ורמייזה", ובהן את "בלדת הזאב". הוא והחזיר את הגלגל כאלף שנה לאחור כדי להראות שהאכזריות טבועה בדם הגרמנים למן קדמת דנא. הבלדה של טשרניחובסקי "קיר הפלא אשר בוורמייזה" השפיעה על אלתרמן, שעה שחיבר את שירו "על זאת", שבו הזהיר מפני הפיכתו של החייל היהודי, הנלחם להגנת עמו ומולדתו, לקלגס המתעלל ללא סיבה באוכלוסיה חפה מחטא.¹⁸

כשהחל אלתרמן לחבר את שירי *כוכבים בחוץ*, הוא עדיין עבד במערכת הארץ כמתרגמן של ידיעות מסוכנויות הידיעות בעולם, ומפעם לפעם, בעת ההמתנה ליד הטלפרינטר, הוא חיבר את שירי "רגעים" – שירים לוקליים, המעוגנים בהווה והמתרחשים ברובם על רקע "תל-אביב הקטנה". בבתי הקפה של המודרנה התל-אביבית כבר החלו לדון בשאלת השירה בתקופת מלחמה, ויש לכך עדויות רבות במאמרים שנכתבו בעיתונות היומית והעיתית וביומניהם של בני התקופה. מלחמת העולם השנייה פרצה אמנם רק ב-1 בספטמבר 1939, אך רוחות מלחמה החלו לנשב בחלל העולם זמן קצר לאחר עליית היטלר לשלטון בשנת 1933. במחצית השנייה של שנות השלושים כבר נתגבשה ההכרה שמלחמת עולם שנייה היא עניין בלתי

נמנע, והיא ראייה: כבר בסוף 1934, כתב אלתרמן את שירו הז'ורנליסטי "מלחמה" (מתוך הסדרה "סקיצות תל-אביביות" שפרסם אז בדבר), שיר המזכיר בגלוי ובמפורש את החשש מפני "סריבו ביי"ת", כלומר, מפני מלחמת עולם שנייה:

זֶה כָּבֵר הֵיא אוֹתָנוּ חוֹנֵקֶת / כָּסֵעַר תְּלוּי בְּאֵוִיר. / הַשְּׁמֶשׁ עוֹדְנָה דוֹלְקֶת, /
הַאֶפֶק מְשֻׁחֵר וּמְשֻׁחֵר. // לָרְגַע חֲשַׁבְנוּ: הֵנָּה! / לָרְגַע דְּמִינוּ: – כָּעֵת! / הֵנָּה
בְּחֻשְׁרֵת עֲנֵנִיָּה / הִבְרִיקָה "סְרִיבּוֹ בֵּי"ת". // [...] וְאֵנוּ יוֹדְעִים בָּנוּ פְּנִימָה / כִּי
טַעַם הַפֶּחַד אַחַר – / כִּי אִם הַסּוּפָה לֹא הִקְדִּימָה, / אֶפְשָׁר כִּי גַם לֹא תֵאָחֵר. //
וְאֵין מַעֲזוֹת הָעֵינַיִם / לַפְּנוֹת וּלְהַבֵּיט לְאַחֹר, / לְרֵאוֹת מֵה גֹדֵל שָׁם בֵּינֵתַיִם /
עַנְן הָאֶסּוֹן הַשְּׁחוֹר.¹⁹

סופו של שיר זה, הנוקט גוף ראשון רבים ומדווח על עצמת עיניים ועל החשש להביט במציאות ובאותותיה, מזכיר עד מאוד הן ברטוריקה והן במטפוריקה שלו את שירו של אלתרמן "כיפה אדומה" (משירי הפתיחה של *כוכבים בחוץ*), העושה שימוש באגדות הילדים הגותיות והמסתתיות בשורות: "ועומדות מרחוק השנים הבאות / ולשוא תמיהותינו פה רבו / ומוצץ לו ירח עירם אצבעו / כבימי בראשית, בחקיק אבא. // ואנחנו שותקים. אדמה עשבית / בירקרק הריסים מפרפרת... / ועינינו עצמנו – – ולפתע נביט / והנה כפר חשכה הצמרת" / גם בשיר הז'ורנליסטי וגם בשיר "הקנוני" ניכר הרצון לפענח את האותות, ולנחש מה יביאו אתן השנים העומדות מאחורי הכותל. כאן וכאן יש תחושה שענן האסון השחור הפרוש מעל הראש הולך וגדל (בשיר הז'ורנליסטי "מלחמה"), או שצמרת העצים שביער הולכת ומחשיכה (בשיר ה"קנוני" "כיפה אדומה").

ובמאמר מוסגר: כשמתבוננים בכושר ההתבוננות והניבוי של גדולי הסופרים העברים בימינו, אפשר להבין למה ומדוע היו זמנים שבהן נשא הציבור עיניים שואלות אל הסופרים, ובמיוחד אל המשוררים, ומדוע אין הציבור מוכן כיום להטות אוזן לדברי סופריו ומשורריו. לא פעם כינו את משוררי העבר בשם "נביאים" בזכות יכולת הראייה שלהם למרחוק, בזכות נכונותם למלא את תפקיד "הצופה לבית ישראל" ובזכות הפרוגנוזות הדקות והמדויקות שלהם. בימינו רוב הסופרים אינם מסוגלים לטפס על הר גבוה ולראות ממנו את מפת המציאות בכל צבעיה ומורכבותה. הם דוחקים את עצמם, מרצון ומאונס, לפינה צרה ונידחת, שממנה אי אפשר לראות את מפת המציאות הרב-גונית אלא מזווית ראייה אקסצנטרית ומתוך עיוורון צבעים חלקי. בשל עמדה אקסיומטית והעדר גמישות רעיונית, רבים מהסופרים נוברים עד לזרא באותה פיסת מציאות צרה ושוב ושוב, מבלי להרהר שמא נתיישנו האמתות שלהם וכבר בלו מזוקן. ציבור הקוראים הרחב

משלם להם באופן אינטואיטיבי כגמולם: הוא אינו נותן בהם אימון, ואינו מוכן להטות אוזן לדבריהם. הסופר אינו מסוגל לשמש לעמו מנחה ו"מורה נבוכים", והנתק בינו לבין קוראיו הוא הגדול ביותר שהיה אי פעם בתולדות התרבות.

אלתרמן היה אחרון המשוררים שנשא בתפקיד "הצופה לבית ישראל": הוא ראה את גורל עמו בתוך המעגלים האוניברסליים הרחבים, אף ידע לצפות תהליכים ולהזהיר מפניהם, כפי שעולה באופן מיוחד משירו המאוחר "אז אמר השטן". הוא גם אחרון המשוררים שזכה בתואר "משורר לאומי".²⁰ ביאליק זכה בתואר זה מתוך קונצנזוס – מתוך הערכה שהורעפה עליו מכל עבר. אלתרמן זכה בו מידם של חבריו המדינאים והמשוררים, ומתוך יחס דו-ערכי, כבשירו של חיים גורי "משורר לאומי". אחרי אלתרמן כבר אי אפשר היה להשתמש במושג "משורר לאומי" אלא למטרות אירוניות ופרודיות. משרבו מאחזי העיניים ונביאי השקר פסקה נבואה מישראל, ונקבע הכלל שלפיו "מיום שחרב בית המקדש ניטלה נבואה מן הנביאים וניתנה לשוטים ולתינוקות" (ב"ב יב, ב); ובמקביל, בימינו אנו, משרבו מאחזי העיניים בקרב המשוררים, ירד פלאים מעמדם של השירה והמשוררים, עד כי רבים הם כיום כותבי השירה מקוראיה. גם אם יש בימינו, פה ושם, משוררים מצוינים, אין קשב לדבריהם, ואין ביניהם אפילו משורר אחד שהציבור מצפה לדברו, כשם שציפו לדברי אלתרמן. לפיכך, גם אם נעשה בשנים האחרונות, בתוך מסע נמרץ של יחסי-ציבור, שימוש ציני ואנכרוניסטי בתואר "משורר לאומי" לתיאורו של משורר/ת דלת תובנות, שכל שיריו/ה סובבים ברדיוס מצומצם מסביב לטבורו/ה, איש ב"קריית ספר" העברית לא קיבל את התואר הזה ברצינות – לא הציבור הרחב, לא המבקר שהשמיעו ואף לא המבוקר/ת שזכה/תה בו מן ההפקר (על תואר "המשורר הלאומי" בימיהם של ביאליק ואלתרמן ועל הסיבות שהביאו לכך שאבד עליו כלח, ראו בספרו של שמואל טרטנר *מכל העמים עיונים בשירה הלאומית של ח"נ ביאליק ונתן אלתרמן*).

ג. שירת אלתרמן ואגדות הילדים הטבטוניות

על רקע הידיעות הראשונות על השמדת היהודים, כתב טשרניחובסקי את "בלדות וורמייזא" (1942), שבהן החזיר את הגלגל כאלף שנה לאחור, ובהן פנה אל אגדות ביניימיות שנוצרו בקהילות שו"ם שבאשכנז (גרמניה). אגדות אלה נתנו ביטוי לאכזריות הגרמנים במסע הצלב הראשון (1096), ומתוך עולה כי רבים בקרב התושבים היהודיים של קהילות שו"ם בחרו ליטול את נפשם בכפס, ובלבד שלא יפלו בידי הפורעים. טשרניחובסקי נתן באמצעותן ביטוי עקיף, אך ברור כשמש, לאירועי זמנו. בתוך מחזור זה כלולה גם הבלדה "בת הרב ואמה", שבה מספרת

הבת לאמה על האביר המבקש לשאתה לאישה, אך דורש שתמיר את דתה למענו. בבלדה נבואית זו האם עונה לבתה כי האביר החושק בה אמנם יתלה עליה רביד זהב ואמנם יעטה עליה רקמה ושש, אך לא יחוש להצילה ביום שבו יזרקוה לאש. הבלדה מסתיימת בשורות המצמררות:

בְּתִי, בְּתִי! בְּרִבִּיד זָהָב, עוֹטָה רִקְמָה וְשֵׁשׁ,
בְּךָ יִסְתַּכֵּל מִן הַגְּזִזְטָרָה, כִּי יִזְרְקוּךָ בְּאֵשׁ.

זיקתו של אלתרמן אל הבלדה היא מן המפורסמות, ובמהלך שנות יצירתו הטמיע בקרבו לא רק יסודות מן הבלדות הסקוטיות הקודרות שאותן תרגם לעברית, אלא גם מן הבלדות הטרגיות של טשרניחובסקי על גורל יהודי אשכנז בימי-הביניים. כשם שהטמיע בקרבו את הבלדה "קיר הפלא אשר בוורמיזה" (1924), ו"התכתב" אתה בטורו "על זאת" (1948), כאמור לעיל, כך הושפע מן המונולוג בין בת הרב ואמה (שבו כל הבתים הזוגיים פותחים ב"בתי, בתי!" וכל הבתים האי-זוגיים פותחים ב"אמי, אמי!") שעה שחיבר את המחזור "שירי מכות מצרים" (1939 – 1945), ובו בנה את הדיאלוג בין האב לבן בכל אחד מעשרת שירי המכות ("אבי, אבי!"). כשם שפנה טשרניחובסקי אל האגדות של יהודי אשכנז כדי לתאר את אכזריותה של גרמניה הנאצית, כך פנה אלתרמן הצעיר אל האגדה הגרמנית – "כיפה אדומה", "החתול במגפיים", "רועת האווזים", "הזאב ושבעת הגדיים", אגדת "לורליי", "החלילן מהמלין", "עמי ותמי" ("Hänsel und Gretel"), ועוד כיוצא באלה אגדות גרמניות שליוו את ילדותו בבית-אבא – כאשר ביקש לזרוע בשיריו רמזים מטרימים ל-*furor teutonicus* ("הזעם הטבטוני") שעתיד להשתולל באירופה. אגדות אלה מבטאות את האימה שאחזה במשורר, בבני עמו ובאנושות כולה לאחר עליית היטלר לשלטון.

שירים ובהם מוטיבים מאגדות הילדים הטבטוניות ניתן למצוא לא אחת גם בשירי העת והעיתון – בשירי רגעים ובשירי הטור השביעי – וגם בשירי כוכבים בחוץ, אף שהאחרונים מציגים חזות על-זמנית של "אמנות לשם אמנות", המנותקת מן האקטואליה. כאן וכאן הצמיד אלתרמן זה לזה על-דרך האוקסימורון המרחף את התום המתקתק של אגדות הילדים עם "הזעם הטבטוני" מעורר החלחלה; ומאחר שלאוקסימורון האלתרמני יש תמיד הנמקה,²¹ ואין הוא משחק-מילים בעלמא, הרי גם את חיבורם האוקסימורוני "הצורם" של אגדות הילדים התמימות עם אכזריותם של ימי המלחמה ניתן לנמק ולהבין: האגדות הגרמניות, שנועדו מלכתחילה למבוגרים ועברו ל"חדר הילדים", הן אינן מייצגות את עולם הילדות הטלול והתמים, העומד בדרך-כלל במרכז ספרות הילדים שממזרח וממערב. נהפוך

הוא, עלילותיהן של אגדות כדוגמת "כיפה אדומה", "החליילן מהמליין", "הנזל וגרטל" ספוגות ברשע ובאכזריות כה רבים ואפלים עד שבכוחם להדיר שינה מעיניו של ילד. הקורא בעיניים מפוכחות את סופה של אגדה כדוגמת "הנזל וגרטל" על השלכת המכשפה המתועבת אל אותו תנור, או כבשן, שלתוכו ביקשה להשליך את שני הילדים התמימים שנלכדו בביתה, צריך להבין אל נכון, שעם אשר דמיונו יכול היה לברוא אגדות כאלה, יהיה מסוגל לימים לממש את המסופר בהן גם במציאות החוץ ספרותית; קרי, לערוך דמוניזציה לשנואי נפשו, ולהשליכם אל כבשן האש. מוטיבים מאגדות הילדים הלחלו ליצירת אלתרמן ממורשת האב והדוד (יצחק אלתרמן וזלמן אריאל), אשר ראו את ייעודם בחינוכם של פעוטות ובני הגיל הרך. אולם ביצירת אלתרמן הם אינם מיועדים לילדים, ואף ידירו שינה מעיני הקורא הבוגר. אלתרמן מצא במוטיבים אלה חומרי קונטרסט והשלמה מצוינים לאמירות הקשות והמסויטות שאליהן חתר בשיריו, אמירות שאינן אמורות להגיע לאוזניו של ילד. הרמיזות לאגדות הילדים בשירי *כוכבים בחוץ* וכן הזדקקותו למקצביו הסדורים של שיר הילדים יש בהן כדי להוליך את הקורא שולל ו"לסמם" אותו בסם מרגיע, לצורכי הפתעה מסמרת שיער. בקריאה שנייה, מקיץ הקורא ומתפכח, בהבינו את גודל החרדה, החלחלה והבעתה. תגובה כעין זו מתבקשת, למשל, לאחר מקרא בשיר "כיפה אדומה", משיריו הראשונים של הקובץ. על פני השטח, זהו שיר כיסופים רומנטי אל תום הילדות ואל היער כמקום בראשיתי ופריסטיני, הרחוק מעולם הניסיון (experience) המסואב של ההתבגרות והבגרות ושל החיים האורבניים. שיר "תמים" זה מתברר בקריאה חוזרת כהצבתו של תמרור אזהרה מפני תמוטת ההומניזם ומפני חזרתו של האדם המודרני אל יערות-העד, שבהם שולט הכלל הדרוויני של "כל דאלים גבר". תמונתה של האדמה המפרפרת "בירקרק הריסים" דומה לתמונת חייה שניצודה במלכודת, ומפרפרת בניסיון שווא נואש לצאת ממנה:

עת יומנו הפרא נמחה כדמעה
מערים ויערות, משנה וחדש
הולכת בדרך כפה אדמה
ללקט פרח-בר בחרש.

ויוצאים אחריה פרה ואוז
וחתול מדדה על משענת - -
כספור שאבד, כנגון מני אז,

כַּבֵּת שְׁחֹק נְשָׁכָה וְנוֹשֶׁנֶת.

וְעוֹמְדוֹת מִרְחוֹק הַשָּׁנִים הַבָּאוֹת
וְלִשְׁוֹא תִמְיֵהוּתֵינוּ כֹּה רַבּוּ
וּמוֹצֵץ לוֹ גֵּרַח עֵירִם אֲצַבְעוּ
כְּבִימֵי בְּרֵאשִׁית בְּחִיק אָבִא.

וְאַנְחֵנוּ שׁוֹתֵקִים. אֲדַמָּה עֲשֵׁבִית
בִּירְקֶרְק הָרִיסִים מִפְּרָפְרֶת...
וְעֵינֵינוּ עֲצֻמְנוּ - - וּלְפֶתַע נְבִיט
וְהִנֵּה כְּבֵר הַשָּׁכָה הַצְּמֶרֶת.

במעגל המצומצם מתואר כאן המעגל של היממה והמעבר ההדרגתי שבין אור לחשכה. בהתקרב הלילה ושעת סיפורי הערש, מתייצבות בשורה דמויות-הקבע של אגדות הילדים, ועליהן משקיף הירח במולדו, כעולל המוצץ אצבע בחיק אביו. במעגלים רחבים יותר מתוארות כאן גם עונות השנה ותקופות שונות בתולדות האנושות, למן ילדותה של האנושות, עת חי האדם ביערות העד והתערסל כעולל בחיק אביו שבשמים, ועד לימי שקיעתה אכולי הספקות והחרדות של האנושות בעידן העיר המודרנית. האנושות החלה את דרכה ביערות העד האפלים, וצעדה בהתמדה אל עבר הקדמה, אך הצמרת החשוכה של היער (בין שזהו היער הגרמני ובין שזהו גיונגל הבטון המודרני) שוב ניבטת אל האדם מנגד, ומאיימת עליו להסיגו לאחור.

בשיר זה, כמו ברבים משירי אלתרמן, מתהפכת מערכת היחסים שבין art לבין nature, וגיבורי הספרים יוצאים מבין דפיהם, קורמים עור וגידים, ויוצאים לאוויר העולם ואל מרחבי הטבע (ללמדנו שהטבטונים החדשים יכולים היו ללמוד מנה גדושה של אכזריות מאגדות העם "התמימות" שהזינו אותם בילדותם). הילד נאבק בקורי השינה, והמציאות מפרפרת בירקרק הריסים (המילה "ירקרק" אצל אלתרמן משמעה לא אחת "זהב" כמו בתנ"ך, רמז לשיערו הזהוב של הילד [בן הגזע הארי?]), ולא רק "ירוק בהיר", הנקשר לצבע הדשא המתערב בצבע הדם ויוצר ביחד עם חשכת היער צירוף צבעים דרמטי האופייני לפולקלור הגרמני).²² עוד מעט ייעצמו עיני הילד התמים, ותשתרר חשכה בחדר. גם בחדרי העולם עומדות להשתרר דומייה וחשכה, עם התעצמותם של כוחות הפרא האֶטְבִּיסְטִיים (הנרמזים ממילות הפתיחה של שיר זה: "עַת יוֹמְנוּ הַפְּרָא"). כנרמז ממילות הסיום של השיר ("וּלְפֶתַע

נְבִיט / וְהִנֵּה כְּבֹר חֲשֻׁכָה הַצְמָרֶת" (ניתן להבין כי הצמרת החשוכה של יערות-הפרא עומדת להקדיר את החיים המודרניים, כבימים הראשונים של טרם היות האדם. בשירי רגעים, שנכתבו במקביל לשירי כוכבים בחוץ, השתמש אלטרמן באותם מוטיבים מאגדות האחים גרים. שירו "אגדה על ילדים שנדדו ביערות" (1938),²³ שנכתב בד בבד עם שיר כדוגמת "כיפה אדומה", הן פותח במילים:

אֲגָדָה גְרַמְנִית מְסַפְרֵי אַחִים גְרִים,
עַל אוֹדוֹת בֶּן וּבַת שֶׁתְּעוּ בַּיַּעַר,
עַל דְּבַר הַנְּזֹל וּגְרֵטֶל, עַל שְׁנֵי מְהַגְרִים,
שֶׁגְרָשׁוּם אֶל הַיַּעַר לְלִקְטַת גְּרַגְרִים
בְּלִילָה, בְּפַחַד, בְּסַעַר.

כאן, במסגרתה של אותה פואטיקה צלולת מתארים של המשל השכלתני, המאפיינת את שירי העת והעיתון (שבהם יש יחסי 1:1 בין משל לנמשל), אין מקום לטעות באשר לזהות הילדים ובאשר לזהות הוריהם שהפקירו אותם לגורלם ("עוד יִשָּׁנֶם פְּרִלְמָנְטִים טוֹבִים בְּעוֹלָם"). קברניטי העולם מפקירים את הילדים התועים ביערות – את הפרטיזנים היהודים המנסים להיחלץ "מבית המכשפה" – וחושפים אותם לגורלם המר. גם אין ספק באשר לזהות המכשפה המתכננת, לפי אגדות האחים גרים, לטרוף את הילדים שתעו ביער ("כִּי גְדוֹל וְחָזֵק הוּא הַרְיָד הַשְּׁלִישִׁי, / כִּי אֶלְפֵי תוֹתָחִים יֵשׁ לְרִיָּד הַשְּׁלִישִׁי, / הוּא טוֹרֵף יְלָדִים / שְׂבוּכִים בְּלִילִי"). בשירי כוכבים בחוץ הותיר אלטרמן חוטים פרומים המקשים על פתרון החידה, אך הפתרון בכל זאת מבליח פה ושם מבין השיטין.

גם בשירו "רועת האווזים" (משירי כוכבים בחוץ), עשה אלטרמן שימוש באגדה מאגדות האחים גרים, וגם בו כלל אמירה רבת חידתית וקשה לפירוש ולפשר. באגדה זו, הנסיכה יורדת מגדולתה עקב בגידת המשרתת שליוותה אותה בדרך לחתונה המלכותי, לבשה את בגדיה והפכה את הנסיכה לרועת אווזים פשוטה, מתחתית הסולם החברתי, אך בסופו של דבר הסדר הטוב מושב על כנו, ובן-המלך נושא, לשמחת לב הקורא, את כלתו היעודה. תיאור השלכת בשירו של אלטרמן "רועת האווזים" ("אֵת הַשְּׂדֵרוֹת שֶׁעָמְמוּ בְּסִמְק־סִתּוֹ וְזֶה־רְמֵץ") מזכיר את פתיחת שירו של ביאליק "הקיץ גווע" ("הַקִּיץ גּוֹעַ מִתּוֹךְ זֶהָב וְכֶתֶם / וּמִתּוֹךְ הָאֲרָגְמָן / שֶׁל־שֶׁל־שֶׁלֶת הַגְּנִים וְשֶׁל־עֵבֵי עַרְבִים / הַמִּתְבוֹסְסוֹת בְּדָמָן"), שגם במרכזו תיאור סתיו המרמז חילופי רשויות (*interregnum*) בתחום הפוליטי: להסתלקות ההדר הקיסרי ולעליית כוחם של המעמדות הפלבאיים והוולגריים. אלטרמן ראה איך בזמן

מלחמה דווקא אנשים מתחתית הסולם החברתי, כמו מנהיג התנועה הנאצית, הופכים למושלים אבסולוטיים כל-יכולים, שהכול סרים למרותם, כמו באגדה הגרמנית שבה לפרק זמן מסוים הפכה המשרתת החרופה למלכה החולשת על גורלה של גבירתה המלכותית. השיר מצייר בגלוי תמונה תמימה מהווי חדר הילדים, ובסמוי – אמירה היסטוריוסופית ואקטואלית קשה מהכיל.

האכזריות המבעיתה הגלומה באגדת "לורליי" מצאה אף היא את ביטויה ביצירתו המוקדמת של אלתרמן לסוגיה. אגדה זו, שהינה כתב עליה שיר ידוע, שימשה כידוע רקע לבלדות עממיות רבות על נערה שהשליכה עצמה לתוך נהר הריין מחמת אהבה נכזבת, והפכה לבתולת ים היושבת על סלע באמצע הנהר וסורקת שיערה במסרק זהב. לפי האגדה, דמותה ושירתה של נערה זו מסיחות את דעתם של הספנים ושל הדייגים, עד שסירותיהם מתנפצות לרסיסים אל הסלע שעליו היא ישובה. לראשונה השתמש אלתרמן באגדת לורליי בסוף הפרק השני של שירו הגנוז רב-הבתים "ניחוח אישה" ("לילה – לורליי, ושֶׁבִיל חֶלֶב – הָרִין, / סֶהר מְעִבִיר אֶת זֶהב מְסָרְקוֹ...").²⁴ תמונה זו מתארת את הצוק האפל "לורליי" באמצע נהר הריין הבהיר מאורו הזהוב של הסהר, תמונה שקיבלה כמדומה את ביטויה הסימבוליסטי העמום בשיר "שדרות בגשם" (כוכבים בחוץ), המתאר עיר "מסורקת", אשר בה "נְדָמָה – גַם הַלְיָלָה הוּא נֶהָר הַיּוֹמִים / אֶשֶׁר עַל חוֹפֵיו אֶרְצוֹת מוֹאֲרוֹת".

בשיר "לורליי" (משירי "רגעים"),²⁵ שאותו חיבר אלתרמן ב-1942 לפי מקצב שירו הנודע של היינריך היינה, המיתוס הגרמני מקבל תפנית חדה, בהתאם לאירועי השעה. כאן יושב "הפירר" שחור השיער על סלע באמצע הנהר ומסרק את שיערו הזהוב (רמז עבה כקורת בית הבד לאיוולת ולצביעות שבאיידאל "האדם העליון" ו"החיה הצהובה", שמצא את ביטויו בחוקי הגזע הנאציים המפלים בין בני אדם לפי צבעי שערם ועיניהם).²⁶ "שָׁבוּ, שָׁבוּ יְמֵי נִיִּלְוִנְגֵן", מקונן שירו של אלתרמן; משמע, לעולמנו המודרני הגיעה שוב אותה תקופה טבטונית קדומה, אפלה וקודרת, שביססה את המיתוס השבטי שלה על הסיסמה "דם ואדמה" (*blut und boden*). בשיר זה כלולה השורה האליטרטיבית "הַדּוֹן הָאֲדִים מְדִם", שהפך לימים לנהר היאור האדום מדם בשירי מכות מצרים. כאן כלולה גם השורה הקטגורית: "וְאֵין בֵּית בְּלֵי מֵת עַל מִפְתָּן", אשר קיבלה לימים את ביטויה המלא ביצירה "הקנונית" בשורות הבלתי-נשכחות מתוך שמחת עניים: "כִּי אֵין בֵּית בְּלֵי מֵת עַל כְּפִים, / וְאֵין מֵת שִׁשְׁפַח אֶת בֵּיתוֹ".

שנתיים לאחר פרסום שירו הז'ורנליסטי "לורליי", בשנת 1944, כתב אלתרמן את טורו "שחרורה של לורליי",²⁷ ובו הפך את דמותה של בת-הים האגדית לורליי לדמות של קלגס גרמני המשליך לאש את ספר השירים של היינה ועוקר את

מצבתו.²⁸ בסוף השיר לורליי שוב משנה את דמותה, והופכת לכיתת יורים המפילה את המשורר אל הקיר. השיר נפתח ביציאתה של לורליי מבין דפיו של היינה ("וְלוֹרְלֵי קָמָה / וּבְצַעַד טוֹפֵף / יִצְאָה מִן הַסֵּפֶר / לְקוֹל הַמְתוֹפֵף") כבשירו של אלתרמן "כיפה אדומה", משירי *כוכבים בחוץ*, שבו יוצאים גיבורי האגדות מבין דפי הספר ומהלכים בדרך. השיר מסתיים בחיסולו הפיזי של היינה, אך גם בהכרזה "בֶּן-חֶלֶף הַמְשׁוֹרֵר, / אֵדָּ נִצְחִי הוּא הַשִּׁיר"²⁹, המלמדנו כי שרפת הספרים בגרמניה לא הצליחה, אף לא תצליח, למגר את כוחה של יצירת אמת, ואף לא תצליח למגר את העולם התרבותי ולהפכו לעיי חרבות. להפך, היצירה האמתית, כמו תבל על כל אגפיה, תשרוד זמן רב לאחר שמשטרו של היטלר יקרוס וייעלם מעל פני האדמה. את ספרו *כוכבים בחוץ* סיים אלתרמן בשיר שכולו נפילה מוחלטת ואלם גמור, אך אחרי הקטקליזם הנורא של "הם לבדם" (שיר הסיום של הקובץ, שבו גם "מה צְלוּלָה וְנִכְרִית בֵּינָתָם, מָה עָרִיץ וְאַחֲרוֹן פֶּה הָאֵלֶם! / גַּם חֶלְלֵי הַרוּעָה יִטְרָף בְּלֵי הַגִּיעַ לְקִצּוֹת מִיִּשְׁוֹרֵיוֹ. / רַק הַבְּכִי וְהַצְחֹק עוֹד יִלְכוּ בְּדַרְכֵינוּ הָאֵלֵי; / עַד יִפְלוּ בְּלֵי אוֹיֵב וּבְלֵי קָרְבִי"), יש לפתוח מחדש את שיר הפתיחה, ולקרוא שוב את "עוד חוזר הנגון", והעולם שב ומסתובב מחדש על צירו כתבת נגינה על מנגנון הפעלתה.

גם מקץ שנים רבות לא שכח אלתרמן את שירו של היינה "לורליי", שבו השתמש לא אחת בטוריו ובשיריו. הוא חזר והשתמש בשורות הפתיחה של שיר זה בפזמונו הידוע "זֶמֶר מְפּוּחִית". נוסח המקור ("Ich weiß nicht, was soll es bedeuten / "Daß ich so traurig bin שְׂכָה עָצוּב אֲנִי", קיבל אצל אלתרמן תפנית קומית. פזמונו "זֶמֶר מְפּוּחִית" הוא מונולוג של גבר שנקלע בכף הקלע בין אהובתו הדורשת ממנו נישואין לבין כל הנשים היפות הקורצות לו מפתחי בתי היין והטברנות. גיבורנו הספן מבקש לברוח הימה, להרחיק עד חופי פנמה, ובבית החוזר של הפזמון הוא מקונן על מר גורלו: "מָה קָרָה לִי הַשָּׂד יוֹדֵעַ / לִי עֲצָמֵי הַדָּבָר לֹא בָרוּר / זֶה הָעָרֵב הַזֶּה הַמְשֻׁגָּע / אוּ הַזֶּמֶר הַזֶּה הָאָרוּר. / מְפּוּחִית מְפָרֶשֶׁת זְדִיהָ / שָׁרָה שִׁיר שֶׁל שְׂמָחָה וְלֵל / מָה קָרָה לִי הַשָּׂד יוֹדֵעַ / מָה הָיָה לִי יוֹדֵעַ הָאֵלֵי". מוטיב הנשים המפתות את המלח, מוטיב הזֶמֶר הארוּר והנעימה המושכת שעלולים למשוך את הגבר אל האבדון – כל אלה הם וריאנטים מרוככים ומחויכים לסיפור לורליי *via* היינה – אף הוא סיפור אכזרי ומעורר חלחלה, פרי הדמיון העממי הגרמני שהולידו.³⁰

אופיו המקברי של השיר "בהר הדומיות", המוצב בראש החלק השני של *כוכבים בחוץ* (אחרי שיר פתיחה קצר) ניכר למן הכותרת, המזכירה את הצירוף "הר המנוחות", שהוא הר של קבורות. השיר כולו ספוג אימה ועצב: יש בו נמענת

"אָתָּה", המכבה את השיר העצוב בלטיפה, יש בו אבל זוהר ומקפיא, יש בו ילדים שתעו בנופים רחבים ודוממים :

הַמְרָאוֹת שֶׁנִּפְּלוּ פֶּה אֵינָם קָמִים.
הַיְלָדִים שֶׁתָּעוּ פֶּה חִדְּלוּ לְרָאוֹת – –
מִסָּבִיב דּוּמְיָה שֶׁל הַרְבֵּה אֲגָמִים
וְהַרְבֵּה אֲרָצוֹת בְּהִירוֹת.

אזכורם של הילדים והאגמים בנשימה אחת מעלה אסוציאטיבית את אגדת החלילן מהמלין אשר הטביע באגם, או בנהר, את העכברים שנמשכו ככתבלי קסם אחר נגינת חלילו (וכך הציל את העיר המלין ממגפת הַדְּבָר שהעכברים חוללוה). לאחר שאנשי העיר התכחשו להבטחתם ולא שילמו לו את שכרו, משך החלילן בקסמי נגינתו את כל ילדי העיר, הביא אותם לתוך הר גדול והעלימם בתוכו לעולמי עד. כך איבדה העיר המלין את כל דור ההמשך שלה, כעונש איום ונורא, חסר כל חמלה וחוש מידה, על שהוליכה שולל את החלילן ולא פרעה את החוב שהיא חבה לו. על מוטיב "החלילן מהמלין" ועל זיקתו לקסם האפל של הנאציזם, כתב עוזי שביט בפרק 12 של ספרו *שירה מול טוטליטריות*, אגב דיון על הקסם המפתה של השירה והניגון, המוליך לאבדון :

המוטיב הוא מוטיב קדום המופיע כבר אצל הומוסוס [...] קירקי מזהירה את אודיסאוס מפני שירתן המפתה של הסירנות המושכת אחריה את ספינות יורדי הים אל האובדן. [...] אחד הגלגולים הידועים של מוטיב זה הוא הסיפור הגרמני המפורסם על **החלילן מהמלין** [...] שאול פרידלנדר במסתו המרתקת על הקסם הנאצי, 'קיטש ומוות' [...] מביא קטע מיומנו של ארנסט יונגר מ-18 באוקטובר 1944, שסיפור החלילן מהמלין נזכר בו, כאילוסטרציה לכוחו המהפנט של היטלר גם במועד מאוחר זה, כשברור כבר מי המנצח ומי המובס (ספרו של עוזי שביט כלול באתר האינטרנט "אתר נתן אלתרמן").

הילדים האבודים נזכרים גם בשירים אחרים של אלתרמן, כגון בשירו הגנוז "אָתָּה בלעדיך" ("תִּינוּקוֹת סוּמִים פּוֹרְשִׁים עֲכָשׁוּ כְּפִים / אֶל פְּרוֹת נוֹפוֹ מִתּוֹךְ הָעֵרִיסָה"); או "דוּמְיָת חִדְרִים אֲשֶׁר אֵין בָּהֶם יְלָד" או "אֶל תְּבוֹאֵי עֲכָשׁוּ, יְלָד מֵת בְּחִיקֵי" (בשירים "מעבר למנגינה" ו"את הלילה שלך", משירי *כוכבים בחוץ*). בשימוש במוטיבים מאגדות על הילדים המתים בכלל, ובמוטיבים מתוך אגדת החלילן מהמלין בפרט, הביע כמדומה אלתרמן את חששו מן הגורל הצפוי לדור העתיד מידיהם של הפּנְגִּים

החדשים בגרמניה, שהמילה "חמלה" מעולם לא עלתה על דל שפתייהם. הללו היכו את שנואי נפשם במכות ובעונשים, שהצביעו תמיד – בספרות כבתיים – על רצחנות לשמה ועל היעדר כל מידתיות בין החטא לעונשו. ניכר כישרונו של אלתרמן לעשות שימוש במוטיבים מתוך אגדת ילדים, מסמרת שיער באכזריותה הרצחנית, כדי לבטא את הסכנה הצפויה לעם ולעולם מעלייתם של הטבטונים. נרמז כאן, כבשירי הטור השביעי, שמנהיגי התנועות הפשיסטיות, הממיטים שואה על האנושות, אינם אלא ילדים קטנים המשחקים בצעצועים מסוכנים.

שירי כוכבים בחוץ גדושים בדמויות ובמוטיבים מתוך אגדות האחים גרים ושאר סיפורים גותיים, מעוררי חלחלה. יש בו גם מוטיבים מאגדות ילדים ממרחב התרבות האירופי כולו, כגון חיילי הבדיל או העופרת מאגדות אנדרסן, הנזכרים בשיר "הדלקה" ("חילים / העיר בוערת! / חילים / בתיכם האירו / הפלך – עונים חילים של עופרת – / ידינו אותם הבעירו!"). בשיר "אז חיוורון גדול האיר", הפותח את השער השני של כוכבים בחוץ, נרמזת דמותו של מדליק הפנסים מאגדות הילדים האירופיות, ובמיוחד אלה של אוסקר ויילד (לימים כיכבה דמותו בספרו של אנטואן דה-סנט אקזיפרי הנסיך הקטן, 1943): "הוא אל עירך עודו נכנס / עם כבד סער ועבים. / עודו מושב בכל פנס / את אפרוחיו המצהיבים". בשיר שלושה אחים", משירי השער הרביעי והאחרון של כוכבים בחוץ נרמזת דמותה של הבבא יאגה מן האגדה הסלאבית: דמות גרומה של מכשפה זקנה, המתגוררת בלב היער בבקתה העומדת על כרעי תרנגולת, והיא נוהגת לחטוף ילדים רכים ולטורפם חיים ("ויבקשוני לצאת ולנסע אתם / ברפפת יפה, בשדמות השבלת, / לנשק את ידיה של בת-אחותם / בתוך בית קטן, על פרגי תרנגולת"). הריתמוס והחרוזה הסדורים והמתנגנים, כמו גם הצבעוניות המרהיבה, משכיחים מהקורא שהתוכן אינו ילדי כל עיקר; שמשולבים ופתוכים בתוכו יסודות דמוניים מסמרי שיער. אלתרמן השתמש בחומרים מאותן אגדות ילדים אירופיות בכלל, וגרמניות בפרט, שאותן הכיר היטב מן האסופה 101 מעשיות, אגדות, וסיפורים שערך דודו, הסופר והעורך ז' אריאל. הוא עשה כן כדי לרמוז שהאכזריות המשוקעת באגדות אלה היא אות מסמר שיער לבאות.

ניתן אפוא לראות בבירור שגם בשירי העת והעיתון וגם בשירי כוכבים בחוץ פנה אלתרמן אל אגדות האחים גרים ואל ושאר האגדות הנודעות ממרכז אירופה וממערבה, אלא שבשירים הז'ורנליסטיים הוא ערך את המשוואות ההיסטוריות בגלוי, ואילו בשירה "הקנונית" הוא הותיר אותן ברמז. בשירה הז'ורנליסטית הוא השתמש באגדה בשמה המפורש, ובשירים "הקנוניים" הוא זרה רסיסי מוטיבים של האגדה ושל האקטואליה כבקלידוסקופ,³¹ וזאת כדי לערפל את הקריאה ולהסיר

מן השיר את צדה המופר של המציאות שאותה הוא מייצג (ובמונחיו של המשורר האנגלי הרומנטי ויליאם וורדסוורת' – להסיר מן השיר את מעטה הפמיליאריות [the film of familiarity =], הנסוך על פניו).

דא עקא, בימינו חדל הטקסט הספרותי להיות במרכז עיסוקם של אחדים מחוקרי הספרות. אלה שכחו והשכיחו אמת בלתי מעורערת: כל השיטות והתאוריות של חקר הספרות וכל המחקרים בתולדות הספרות אינם אלא **כלים** שתכליתם לסייע בהבנה משוכללת יותר ויותר של יצירת הספרות, והבנה משוכללת זו היא-היא הליבה הדיסציפלינרית של חקר הספרות (ואם אין הכלים משמשים להבנת היצירה הריהם כמשור שמעולם לא ניסר ונשאר באריזתו המקורית). במצב האנומלי שנוצר בחקר הספרות העברית בימינו, המתבטא בנטישת העיסוק בטקסט הספרותי, יש להתחיל מאל"ף ולהזכיר לאחדים מחוקרי אלתרמן את המובן מאליו: סופר עשוי להחזיר את הגלגל אלף שנה לאחור, כדי לומר אמירה אקטואלית, חדשה בתכלית החידוש; הוא עשוי להשתמש בחומרים "תמימים" מאגדות הילדים כדי לומר אמירה מסמרת שיער ומעוררת חלחלה; ביכולתו לכתוב שירה ארץ-ישראלית הנראית שירה אירופאית, וביכולתו לכתוב שירה המעורבת עד צוואר בענייני העת והמקום הנראית כ"אמנות לשם אמנות" בהיותה אפופת רמזים וסודות. אכן, משורר כדוגמת אלתרמן עשוי להעטות על יצירתו מסך של ערפל, ולקוות שקוראיו יידעו להבקיע אותו ולגלות את המציאות האקטואלית "הפשוטה", המסתתרת מאחורי "יער הסמלים".

ד. עיר לאור נר: ימי הביניים מתקרבים

מן הצד האחד, ברור לכול שבשירי "רגעים" השתמש אלתרמן תכופות בחומרים מאגדות הילדים הגרמניות כדי לומר אמירה אקטואלית על איומיה של גרמניה הנאצית. מן הצד השני, משום מה נדמה לאחדים ממבקרי אלתרמן ומחוקריו שאותם חומרים עצמם, שעה שהם משולבים בשירי **כוכבים בחוץ**, מנוטרלים מאמירה אקטואליסטית. האם יש שחר לסברה כזו? האם סביר להניח שמשורר ששיריו מכל תחנות חייו אינם מנותקים מן הזמן והמקום, יחליט להתנתק לגמרי מן המציאות המתהווה, דווקא כשזו מתגלה לעיניו בשיא געשה ויופיה הנורא והאלים³²?! מדוע, אם כן, ולשם מה שילב אלתרמן בשירי **כוכבים בחוץ**, אשר נכתבו ערב פרוץ מלחמת העולם השנייה, חומרים מן האגדות הגרמניות, אם אין לחומרים טעונים אלה זיקה לאימה הטבטונית שפשתה אז בעולם?

ברי, ההנחה שאלתרמן הציב חיץ גבוה בין חטיבות שירתו, ולא נתן לאותות הזמן לחדור לשירי **כוכבים בחוץ** אינה עומדת במבחן הסבירות וההיגיון, ואף בלתי

סבירה היא ההנחה שהרמיזות לאגדות הגרמניות בשירים אלה מנוטרלות מאותות הזמן ומכוונות אקטואליסטיות. הנחה כזו אף אינה מתיישבת כלל עם ידיעותינו על אורח חייו של אלתרמן ודרכי יצירתו. בשנים שבהן נתחברו שירי *כוכבים בחוץ*, הוא ישב כאמור, מעשה יום ביומו, במערכת עיתון הארץ, וקיבל ידיעות מסוכנויות הידיעות בעולם לשם תרגומן והעברתן לאנשי המערכת. בארץ-ישראל היו אלה ימי העלייה החמישית, מאורעות הדמים של ימי "המרד הערבי", התיישבות "חומה ומגדל", והתגבשותם של הארגונים הצבאיים. בעולם היו אלה ימי התפוררות הקולוניאליזם המלוכני ועליית המשטרים הטוטליטריים: מלחמת האזרחים בספרד, התעצמות התנועה הנאצית ו"ליל הבדולח", פרסום חוקי נירנברג ופלישתה של איטליה הפאשיסטית לאלבניה ולחבש. היו אלה גם שנות משפטי מוסקבה ו"טיהורי" סטלין (בפתח ספרו *שירה מול טוטליטריות* העמיד עוזי שביט לוח תאריכים ובו רשימת האירועים שנות השלושים, שהקדימו את שנות המלחמה והשואה).

אלתרמן ידע על המתרחש בארץ ובעולם עוד לפני עורכי העיתון ופְּתָבִיו, ובהכירנו את מזגו הז'ורנליסטי וההיסטוריוסופי, ההשערה שלפיה פסחו האירועים על יצירתו ולא חלחלו לכל פינותיה, היא השערה בלתי סבירה בעליל. השערה כזו מנוגדת גם לדעתו המוצהרת של המשורר על תפקידה של השירה בעת שמנשבות בחלל העולם רוחות מלחמה.³³ הייתכן שדווקא בספר שיריו החשוב ביותר, לדעת רבים, הוא ויתר כליל על אותות הזמן והמקום, וכתב רק על נפלאות הקרקס ומראות הדרך; על אהבתו לאישה, לעיר ולעולם? השאלה היא, כמובן, שאלה רטורית.

ראוי לתת את הדעת על יכולתו האוקסימורונית של אלתרמן לכתוב שירה ארץ-ישראלית, הנראית ונשמעת כשירה אירופאית, קרה ומנוכרת (ובה בעת, לשבץ בשירי *כוכבים בחוץ* "האירופאיים" אמירות רגשיות כגון "ארצי" [כבשירו "תמוז"], "עירי" [כבשירו "שערים לרווחה"] ו"עירנו" [כבשירו "האור"], המקרבות את שירתו למציאות הארץ-ישראלית הפמיליארית). המתח שבין הָזֵר והמנוכר לבין האישי והרגשי עולה בצורה מורכבת ומעניינת בשירו האַרְס פואטי "השיר הזר", המעמת את אמנות הניכור המודרנית עם הצד האישי והרגשי החבוי בה, שכמוהו כיחסים של בן ואמו, או של אדם ומולדתו.

הקורא את הרפורטז'ות שכתב אלתרמן בשנות השלושים על אתרים שונים במרחבי ארץ-ישראל,³⁴ יגלה בהם תיאורי נוף עירוני וכפרי, הדומים להפליא לתיאורי הנוף הכלולים בשירי *כוכבים בחוץ*. אלתרמן יכול היה לכתוב "גלויות" מירושלים, מחיפה, או מעמק הירדן, ולשוות להם איכות כמו-אירופאית או

ארכיטיפית, ואף לא נבצר ממנו לעשות זאת בשיריו, הנראים ונשמעים שירים אירופאיים גם בשעה שהם משקפים את מראות הלבנט החם וההומה. אבות הציונות הן ביקשו להביא את אירופה למזרח, ואלתרמן נענה לאתגר והלביש את העיר העברית, שהלכה אז ונבנתה, ב"שְׁלֵמַת בְּטוֹן וְמֶלֶט", אף פרש לה "מְרַבְּדֵי גְנִים". לגבי דיודו, הקמת כָּרֶךְ, ובו בתים ושערים, והקמת כרך שירים, ובו בתים ושערים, הם היינו הך. הן בתי העיר והן בתי השיר מרימים תרומה למפעל הציוני המחדש את ימיו של העם כקדם.

טעות בידם של אותם מבקרים שקבעו שאלתרמן מחזיר *בכוכבים* בחוץ את הגלגל לאחור, ומתאר בהם עיר אירופאית מימי הביניים, שבתיה מוארים באור נר. שגויה היא גם אבחנתו של דן מירון כי "לעתים קרובות אין אלתרמן עושה בנוף זה אלא שימוש סנטימנטלי, ומתייחס אליו כאל אביזרי תפאורה 'פיוטית' חביבה".³⁵ אלתרמן אמנם תיאר בשירי *כוכבים בחוץ* פונדקים, "טרופדורים" ובתים המוארים באור נר, ואלה העניקו לשיריו אלה אופי "אירופאי" ופטינה של יושן, אך אין כאן געגועים סנטימנטליים או נוסטלגיים לעולם הישן ו"הטוב". להפך, יש כאן התראה (בלשונו של המשורר זלמן שניאור) על ש"ימי הביניים מתקרבים"; דהיינו, שהפולשים הטבטוניים כבר עומדים בשערי העיר, ואילי הברזל שלהם כבר מאיימים על שלמות העיר ועל שלום תושביה. שלונסקי חשב, כאמור, שתפקיד השירה לעת כזו היא לכבות את האור, ואלתרמן אכן האפיל את חלונות עירו והזקיף את הארובות והאנטנות שעל גגותיה כהצדעה במועל יד, כמי שמראה למורהו שתפקיד השירה לעת כזו אינו לנקוט מדיניות של בת-יענה ולהיאלם דום, כי אם להמשיך לשיר ולשקף בשירים את צבעי הזמן ואת מראותיו. בטוריו הוא דיבר אותה עת במפורש על האקטואליה במונחים של חזרה אל חשכתם של ימי הביניים ואל המוסכמות הדוגמטיות שאפיינום (כבשירו "לכל המעונוינים": "מְתַקְרֶבֶת שְׁעַת צְהָרִים / נְשָׂאָרוּ רְגָעִים כְּעֶשְׂרִים. / הַשְּׁעָה הַיָּמִי הַבִּינִי / בְּאוֹלַם הַצְּעִירִים הַנוֹצְרִים".³⁶ בשירי *כוכבים בחוץ* הוא רמז ש"ימי הביניים מתקרבים" בסגנון סימבוליסטי מרומז ומעומעם, תוך שהוא מאיר את המציאות באור נר, באור עשית או באור לפידים – אורות המטילים צללים כבדים על סביבתם.

כוכבים בחוץ הוא ספר אחדותי, הבא לתאר את המציאות מצדיה השונים, וככזה אין לראות בעיר שבמרכזו עיר ביניימית אלא באופן מטפורי (מטפורה שנועדה להזהיר מפני הידרדרות הנורמות האנושיות ונסיגתן אל המקובל באותה תקופה אפלה, שכבר פסה מן העולם). העיר בשירי *כוכבים בחוץ* אינה עיר מימי-הביניים, שהרי יש בה רכבות ("כינור הברזל") ותחנות רכבת ("תחנת שדות"), יש בה פנסי רחוב ("ליל קיץ"), אוטובוסים ובתים בני חמש קומות ("יום השוק"),

מכבשים ("יום הרחוב"), מנופים ("הלילה הזה"), ועוד כיוצא באלה פרטי מציאות שאינם מתיישבים עם תיאורה של עיר מן הזמן העתיק. מה שעשוי להיראות בעין בלתי ביקורתית כהתרפקות סנטימנטלית על מראות "שמכבר", עשוי להכיל בסמוי איום וחזות קשה על סיכוני ההווה. אור נר מהבהב בחלונותיו של אלתרמן בשל הצורך בהאפלה, בגלל אימי המלחמה – בגלל פלישת הברברים המאיימת על העם, על העולם ועל אור התרבות.

עירו של אלתרמן היא, במובן מסוים, תמציתן של הערים כולן – מים ומקדם. ואכן, לימים, אפילו כשתיאר בגלוי ובמפורש את תל-אביב הקטנה, עיר חדשה שזה אך הוקמה על החוף, והיא "שְׁחֶמֶת פְּנִים! גְּלוּיַת כְּתָף!" (בשירו "צרור הציפורנים", משירי עיר היננה), הוא כתב עליה כי רחובה של עיר חדשה זו "עוֹד בְּ-בְּלִי-שֵׁם הַנּוֹ וְרֵשׁ, / אֵךְ בְּצַעְדֵי קְלֵי הָעֵמֶס / זֵיק יִלְדוּתָהּ שֶׁל קֶרֶת-חַדְשֵׁת, / נֶצְנוֹץ סַחָרן שֶׁל צוֹר וְרוֹמִי". משמע, גם עיר חוף חדשה כמו תל-אביב הולכת ונבנית לפי אותם כללים של תכנון אורבני שהנחו את מקימה של עיר חוף ונמל עתיקות יומין וגם על יושביה חלים אותם כללים אוניברסליים ששררו בין אדם לחברו למן קדמת דנא. עירו של אלתרמן היא תערובת מרובדת של "עכשיו" ושל "פעם", ורוב מאפייניה הם מאפיינים ארכיטיפליים המייצגים קטגוריה של עיר, אך בהחלט ניתן לזהות בה גם כתמים של "צבע לוקלי" ומאפיינים אקטואליסטיים.

ב"מקבילית הכוחות" שבין מודרני לישן, לא יימצאו בה, בעיר של שירי כוכבים בחוץ, מאפיינים אורבניים המזדקרים במודרניותם הקיצונית – כגון גורדי-שחקים, בתי-חרושת, בתי-קולנוע, חשמליות, מטוסים ושדות תעופה – כביצירות אולטרא-מודרניות מן הפוטוריזם הרוסי והאיטלקי. אך גם אין כאן חזרה גרסיבית אל העולם העתיק והנושן שבתיו מוארים בנר, ולא בנורת ניאון, אלא לכאורה. אלתרמן תיאר בכוכבים בחוץ עולם שבו האמנות השלטת היא אמנות התאטרון, ולא אמנות הקולנוע, שבו סובבות תבות הנגינה, ולא תקליטי הגרמופון, אך הוא לא עשה כן כדי להחזיר את הגלגל לתקופה קדומה יותר. אלתרמן הציב בשירים אלה מענה בהיר ואנרגטי למטרופוליס הקודר משירת הכרך האירופית ולכרכיאל השקוע במ"ט שערי טומאה משירת שלונסקי. לאמתו של דבר, בשנים שבהן כתב את כוכבים בחוץ, רק עיר אחת ויחידה עניינה אותו באמת: תל-אביב הצעירה והחיננית כעלמה שטרם מלאו לה עשרים שנה. הוא הטרובדור המאוהב בה והמופתע ממנה ומפלאי התחדשותה, יום יום ושעה שעה.

גם כאשר כתב בשירי כוכבים בחוץ על העיר בה"א הידיעה, ריבד אלתרמן, זו על גבי זו, בטכניקה של superimposition, "שיקופיות" של נופים אורבניים מכל הערים שהכיר: הוא עימת בהם, בהעלם אחד, את הלוּבן החדש והבוהק של תל-

אביב עם צלליה העתיקים והמקודשים של ירושלים, ואת שתיהן עם יופיה המופקר של פריז ועם אווירתן המסחרית-קרתנית של של ערי ספר במזרח אירופה ובמערבה שבהן עבר בדרך נדודיו ובהן ביקר ולמד. הוא ריבד גם מראות ושברי זיכרונות מכל הערים החרות שעליהן קרא בספרי ההיסטוריה: נוא-אמון המצרית, אור-כשדים השומרית, עיר הנמל הכנענית קרת-חדשת, הפוליס היווני וכיוצא באלה ערים שעמדו פעם על תלן, שקקו חיי מסחר ותרבות, ועתה אינן אלא עיי חורבות. לא ייפלא אם הוסיף עליהן גם את תל-אביב שעל הנהר **כבר** מספר יחזקאל (וייתכן כי הכותרת "שירים **שֶׁמֶפְבֶּר**", ולא "שירים **מִשֶׁפְּבֶר** הימים", רומזת לכך).

כך, למשל, תיאור העיר בשיר "ליל קיץ" ("בְּמַגְלַב זָהָב פָּנָס מְפִיל אֲפִים / עֲבָדִים שְׁחָרִים לְרַחֵב הָרְצִיף. [...] עִיר אֲשֶׁר עֵינֶיהָ זָהָב מְצֻפּוֹת, / מְתַאֲדָה בְּזַעַם, בְּתִמְרוֹת הָאֶבֶן, / שֶׁל הַמְגִדְלִים וְהַכְּפּוֹתִים") הוא תיאור מרובד, שמעלה על הדעת רסיסי תמונות מערים אחדות, שאלתרמן הכירן הכרות בלתי אמצעית, או כתב עליהן ביצירותיו. האם לפנינו תמונתה של פריז עם המגדלים והכיפות של מונמרטור ו-Sacre Coeur, שלמרגלותיהם רובע הזנות המושחת של פיגאל ורציפי נהר הסיינה? האם זוהי ירושלים עם רציף הרכבת המנדטורי, עם מגדליה וכיפותיה, עיר שכולה זהב וקדושה, ושבה הלב מצלצל אלפיים? שמא העלה כאן אלתרמן את תמונתה של קונסטנטינופול, עם מגדליה וכיפותיה, הניצבת בין מזרח למערב, כמו תל-אביב, עירו של המשורר, המכונה אצלו *מחגיגת קיץ* בשם "סטמבול"? ואולי זוהי תל-אביב עצמה, עם הרציף המרוצף שלאורך שפת הים וקו החוף שלה, וברקע נשקפת צדודיתה של יפו, עם המגדלים והכיפות? שירי אלתרמן יכולים ללכוד בתמונה אחת את כל הערים הללו, וגם את העיר הארכיטיפית שבכל דור ובכל אתר. היכולת האוקסימורונית הזו – ללכוד בהיעלם אחד עיר אירופאית ועיר ארץ-ישראלית, עיר עתיקה ועיר חדשה, עיר קדושה וקודרת ועיר של בילויים ותענוגות – מבטאת שימוש ייחודי ובלתי מצוי באוקסימורון, שאינו מצוי אצל משוררים אחרים. דומה שאלתרמן ביקש לומר באמצעותו, שתל-אביב כלולה מכל הניגודים הללו; שלפנינו עיר שבליינה חסרי הדאגה חוזרים לביתם בשעות הקטנות של הלילה "בְּנִהְיָמָה מְרַעֶבֶת" מן המסבאות ומבתי היין, והולכים לישון (מכבים את החשמל; את "עיני הזהב" של הלילה), ובאותן שעות עצמן קמים שכניהם "בְּנִהְיָמָה מְרַעֶבֶת", מדליקים את האור בדירתם, ויוצאים ליום חדש של עמל מפרך ודאגת פרנסה.

כבר בשלב זה, הפך אלתרמן למשורר התל-אביבי בה"א הידיעה, ולעיר לא היה מאז ועד עתה טרובדור מאוהב ונאמן ממנו. אף שהבטיח לעירו בשירו "הולדת הרחוב" כי לא יחבר לה דברי אהבה, הוא המשיך לכתוב לה ועליה בכל תחנות חייו. הוא, שנולד במקביל להולדת העיר תל-אביב והתגורר בעיר זו רוב ימיו, עגב עליה

בשיריו ובפזמוניו, והיא עולה ובוקעת גם מאותם שירים שבהם לא הזכיר את שמה במפורש. השם "תל-אביב" היה כאמור שם של ספר בטרם הוקמה העיר שעל חולות הזהב, ועיר זו הייתה כאמור עבור המשורר עיר שנולדה מן הספרים ("לא שָׁא נִכְתְּבו סְפָרִים / בְּטָרְם קוּם עִיר עַל חוּלִי", ככתוב ב*מגינת קיץ*). אלתרמן אהב להראות בשיריו, בטוריו ובפזמוניו איך קרסו בתולדות עם ישראל הגבולות בין האבן והניר, ואיך מילה שנהגתה ונכתבה על דפי הספר הפכה מספרות למציאות חוץ-ספרותית, שהלבישוה בטון ומלט.

המרכבות, הטרובדורים והפונדקים שבשירי *כוכבים בחוץ* מעניקים לשירים אלה את רושם האירופאי, אבל ביצירתו האוקסימורונית של אלתרמן, המפגישה ניגודים בלתי אפשריים, מוטיבים אלה ודומיהם אינם אלא סמלים על-זמניים, שאינם קשורים כלל במציאות גאוגרפית מסוימת. הנה, במחזה *אסתר המלכה*, המתרחש בפרס ומדי של תקופת המקרא, מכב טרובדור בשם מונדריש (שם מזרח אירופי, הלקוח, מתוך אנכרוניזם גמור, ממחזהו של י"ל פרץ *בלילה בשוק הישן*). דמותו של *משורר חצר* זה, המנצח על תזמורת המלך (רמז אוטו-אירוני לאלתרמן גופא, שאויביו תלו בו באותה עת את תווית "משורר החצר"), לקוחה מצד אחד היישר מן השירה החצרונית של ימי-הביניים ותקופת הרנסנס, אך – מתוך אנכרוניזם גמור כב"שירי המגילה" של איציק מאנגר – גיבורנו חי בעולם המזרחי העתיק, ובה בעת שר מדריגל מערבי לגבירתו המלכה ("פִּי רַק לָךְ נִשְׁאֲתִיחוּ מִתַּת וְשָׁלֵלִי"). מונדריש הוא בן-דמותו הקדום של הטרובדור-ההלך מן השיר "פגישה לאין קץ", המוכן להביא למלכתו ולעולליה "שקדים וצימוקים" ולשוטט בארצותיה בלי מתחרים ("לְבִדִי אֶהְיֶה בְּאַרְצוֹתֶיךָ הַלֵּךְ"). התרפסותו של מונדריש לפני המלכה ("אֲנִי מוֹנְדְרִישׁ הַהֵלֶךְ, עֵקֶם הַפֶּתֶף / מְשִׁתְּחֹה לָךְ מִלְפָּה, מְשִׁתְּחֹה קִיסְרִינָה / בְּתַפְקִיד שֶׁל זִיּוֹנְגֶלְר, טְרוֹבֶדוֹר וּמְתוֹפֵף") מזכירה את התרפסותו של ההלך, גיבור "פגישה לאין קץ", לפני "המלכה" הנעלה והעריצה, שאלה מושר שירו. המשורר בשירים אלה קד קידה לפני המציאות האורבנית העשירה, הנגלית לנגד עיניו, וכורע ברך לפניו, מתוך נכונות לשמש לה עבד נרצע ונאמן עד אחרית ימיו.

מכאן, שהימצאותו של משורר-הלך (בן דמותו של הטרובדור) בשירי *כוכבים בחוץ* אינה מעידה דבר וחצי דבר על זהותם הגאוגרפית וההיסטורית של שירים אלה. לשון אחר: שירי *כוכבים בחוץ* אינם חייבים להיות שירים "עתיקים" או "אירופאיים" רק משום שיש בהם ריבוי של פרטי מציאות כמו-אירופאיים שפטינה של יושן נסוכה על פניהם (ההלך האלתרמני דומה אמנם לטרובדור, למינסטרל ולשנסונייר מ"איי היס" שבקצה מערב, אך הוא יכול בהחלט להיות גם בן-דמותו הארץ-ישראלי). בו-בזמן, עץ הזית בשיריו אינו חייב להיות פריט נוף ארץ-ישראלי

בהכרח, שכן עץ זה הוא סמלה של אתנה, אלת החכמה היוונית, שעל שמה נקראת העיר אתונה, מן הערים העתיקות בעולם וערש התרבות המערבית (מהותו של הפוליס היווני, מקום הולדתה של הדמוקרטיה, העסיקה את אלתרמן בכל תחנות חייו כמשורר שהעמיד את העיר – פסגתה של התרבות האנושית – במרכז כל אחד מספריו, לרבות מחזהו האחרון שנמצא במגרתו, שהוכתר בשם *ימי אור האחרונים*, על-משקל כותרת הספר והסרטימי *פומפיי האחרונים*).

למן שיר הפתיחה של *כוכבים בחוץ*, נזכרת הדרך המוליכה אל העיר הבלתי מאופיינת, שהיא גיבורת הספר. בספר הבכורה שלו מחק אלתרמן כביכול את סממני הזמן והמקום והעמיד לכאורה עיר טיפוסית, הדומה לכאורה לכל הערים של ההיסטוריה האנושית. אופיה הכמו-אירופאי של עיר זו (עיר שבה יש מגדל עם שעון ואנדרטות על הגשר) מופר לעתים ומופרע פה ושם ביסודות ארץ-ישראליים, שאינם מתיישבים עם הפטינה המיושנת המצפה את תיאוריה של העיר. כך, למשל, בתוך שיר שבו מרכבות, טבחת וגינוני מלכות אירופאיים, מזדקר לפתע בזרותו עץ השקמה התל-אביבי שבשורות התאטרליות: "שם שְקָמָה תִפִּיל עֵנָף לִי כְמִטְפַּחַת / וְאֵנִי / אֶקְדֶּה לָהּ / וְאָרִים". הנה כי כן, כבר בשיר השני של *כוכבים בחוץ* – "פגישה לאין קץ", החשוב שבשירי הקובץ – נזכר עץ השקמה התל-אביבי, סימן-ההיכר המובהק של "עיר היהודים" (כך כינה אלתרמן את תל-אביב בספרו *עיר היונה*, כשם שפינה את המדינה שבדרך ב"מגש הכסף", משירי *הטור השביעי*, בשם "מדינת היהודים").³⁷ כך רמז שהצירוף "העיר העברית הראשונה" ניתן לה על שום רצונם של בונים להיפרד מיפו הערבית ולהקים עיר יהודית ("עבריי" או "ייבריי" [еврей]) פירושו ברוסית "יהודי".

עץ השקמה התל-אביבי, המופיע בשיר "פגישה לאין קץ" שבראש הספר ("שם שְקָמָה תִפִּיל עֵנָף לִי כְמִטְפַּחַת"), מכב גם בהמשכו, בשיר "ליל שרב" ("רוֹעֵם וְשׁוֹקֵעַ הַשֶּׁקֶט הָיָה אֲזִי. / יָרַח קֵטֶר בְּשִׁקְמִים צְהָבוֹת [...] נָחַשׁ עַל הַתֵּל צְנָאוּ לָהּ שְׁלַח / נְשָׂא כְנֹרוֹ הַיָּשׁוֹן וַיִּקְד. / בְּכָל הַשִּׁקְמִים הַתְּאֵבֵד הַיָּרַח / בְּשַׁעַר נִצְבוּ שְׁנִים עֵתִיקוֹת"). אזכורו של עץ השקמה, סמלה של העיר החדשה, שטרם מלאו לה עשרים, בנשימה אחת עם השנים העתיקות הניצבות בשער, יש בו כמובן מטעמו של אוקסימורון. ואולם, לצירופים האוקסימורוניים ביצירת אלתרמן יש תמיד הנמקה, וכאן נעוצה ההנמקה בהיות העיר תל-אביב שם חדש ומקראי כאחד, וכשנחום סוקולוב הכתיר בו את תרגומו לאלטנוילנד של הרצל, נועדה המילה "תל" לסמל את היסוד הישן והעתיק, ואילו ה"אביב" – את היסוד החדש (מלשון "אֵב", צורת היחיד של "אֵבִים" – צמח חדש ורענן).

האם חיבר המשורר הצעיר *בזכבים* בחוץ באופן שרירותי את מראותיה הדקדנטיים של פריז במאה התשע-עשרה עם מראותיה הוויטליים של תל-אביב הנבנית, המדיפים ריח של סיד ו"צבע טרי" אך רק לתפארת המצלול והחרוז ולצורך הפגנת וירטואוזיות מודרניסטית חסרת רסן? האם לפנינו שעשוע ותעתוע בעלמא? לאו דווקא. המילים "מרכבות" והצורה הארכאית "טבחת", המשולבות בין שורות שיר זה, מזכירות את דברי שמואל במשפט המלך, שבהם הנביא מזהיר את העם לבל ישים עליו מלך, כי מלך זה ייקח את הבנים לרָפָּבִים ואת הבנות לרָקָחוֹת ולטָבָחוֹת ("וַיֹּאמֶר זֶה הָיָה מְשֻׁפֵּט הַמֶּלֶךְ, אֲשֶׁר יִמְלֹךְ עֲלֵיכֶם: אֶת-בְּנֵיכֶם יִקַּח, וְשָׂם לוֹ בְּמִרְפְּבוֹ וּבְפָרְשָׁיו, וְרָצוּ, לְפָנָי מִרְפְּבוֹ. [...] וְאֶת-בָּנוֹתֵיכֶם, יִקַּח, לְרָקָחוֹת וּלְטָבָחוֹת, וְלֵאפוֹת."; שמואל א, ח, יא-יג). מוצמדים כאן אפוא גם הפכי העבר וההווה הלאומי, ההיסטוריה התנ"כית הקדומה והמציאות הארץ-ישראלית המתהווה: סוף שנות השלושים, הימים שבהם התחיל היישוב לנסות להביא לקצו של המנדט הבריטי ולהכשיר את עצמו לחיים ריבוניים – לחיי "ממלכה" – נקשרו בתודעתו של אלתרמן עם התקופה המקבילה בימי קדם, במעבר מכהונה למלוכה, ממש כשם ששמה של העיר תל-אביב נקשר בתודעתו גם עם האתר הקדום שעל הנהר כבר הנושא שם זה (כנזכר בספר יחזקאל) ועם העיר העברית הראשונה, שבתיה הלכו ונבנו אז לנגד עיניו על גדות הירקון.

בחגיגת קיץ הציג אלתרמן את תל-אביב כעיר שנולדה מן הספרים, כמילה שנהגתה ונכתבה על דפיו של ספר, והפכה לימים מ"חלום פורח" ל"מציאות פורחת": "לֹא שָׁאָ נִכְתְּבוּ סִפְרִים / בְּטָרְסָם קוֹם עִיר עַל חוֹל" (שיר ח' במחזור "שוק הפרות"). לא ייפלא אם הנמענת של "פגישה לאין קץ" – שיכולה להיות האישה, בת-השיר, העיר, או תבל על כל אגפיה וגילווייה – יכולה להיות גם עיר מסוימת מאוד, הלא היא העיר תל-אביב, שנולדה כדברי אלתרמן, מן הספרים. ייתכן שכאן נעוץ פשרה של השורה החידתית "לְסִפְרִים רַק אֶת הַחֶטָא וְהַשׁוֹפֵט" שמשמיע הטרובדור ל"אהובתו". זו עשויה לרמוז לכך שהאהובה, העיר תל-אביב, אשר נולדה מתוך "חטא הכתיבה" של קברניטי הציונות, עומדת כיום על תלה, והיא יישות עצמאית וכלל לא אוטופית, כפי שהייתה בראשונה.

המילה "מדינה" פירושה בערבית "עיר" (המילה המלעילית "אל-מדינה", *المدینه*, מקורה של המילה העברית המלרעית "מדינה", נגזרה מ"דין" – כלומר, מחוק ומשפט). גם ביוון, העיר – או "הפוליס" – שהייתה מדינה בזעיר אנפין, נתנה את שמה לכל המילים שעניינן הסדר והמשמעת: המשטרה, המדינאות והמדיניות. אלתרמן מראה בשורה החידתית "לְסִפְרִים רַק אֶת הַחֶטָא וְהַשׁוֹפֵט" איך עיר שנולדה מן הספרים, מחלום של אנשי הרוח והחזון, הפכה לעיר ממלכה – ליישות

אורבנית ממשית ומוחשית, שמוסדותיה, המופקדים על שמירת החוקים והכללים, כבר מנציחים ברחובותיה את האישים שראוה בחלומם והנציחוה בספריהם. העיר נולדה מן הספרים, ותונצח לימים בספרי השירה; היא נולדה מן הרוח ומן החלום הערטילאיים, אך עתה היא הולכת והופכת למציאות ממשית ומוחשית, העומדת על תלה ומשליטה סדר, משפט ומשמעת (ודרך אגב, גם מילה כדוגמת "שדרה", המופיעה תכופות בשירי העיר של *כוכבים בחוץ*, נגזרה מהשורש סד"ר ועניינה סדר, חוק ומשמעת).

בין שירי "רגעים" כלול שיר שכותרתו "מיותר", המתאר הריסת בית ישן שאינו צועד עם צו האופנה ומפריע בנוכחותו ל"התקדמות", ותיאורו דומה להפליא לתיאור הבית בשיר "בית ישן ויונים" (משירי *כוכבים בחוץ*).³⁸ משמע, בעיר שבמרכז הקובץ *כוכבים בחוץ*, הנראית בקריאה חטופה ובלתי מעמיקה כעיר אירופאית ובה שדרות, שווקים וגנים, מתבלט אותו "בית ישן ויונים", שכמותו ניתן למצוא גם בין בתי תל-אביב שבשירי "רגעים". מן הראוי להדגיש את האירוניה ואת ההומור האבסורדי המשוקעים בשיר "מיותר". שיר זה התפרסם בדבר מיום 29.7.1934, ובו מסופר שעל הבית התל-אביבי ההולך ונהרס, בית שקירו האחרון כבר מתנועע ועוד מעט יגווע "בְּקִטְרַת אֶשְׁפָּה וְאֶבֶק". לבית זה מוצמד – כמנהג בתיה של "תל-אביב הקטנה" – מין תבליט אורנמנטלי, שעליו חקוקות המילים "מה טבו – תִּרְפֵּי ג'". משמע, בית "מיושן" ובלתי-אופנתי זה לא עמד על תלו בעיר העברית הראשונה אלא כעשור שנים בלבד, והוא כבר מוגדר "בית ישן" המועד להריסה. כך שיקף אלתרמן לא רק את התחדשותה המהירה והמדהימה של תל-אביב ואת אוירת "הפרוספריטי" הגועשת, שהצדיקה אז, מן הבחינה הכלכלית לכל הפחות, "להוציא ישן מפני חדש". כך שיקף במרומז גם את השינויים הפואטיים המהירים שחלו באותן שנים עצמן בעיר זו; את ניסיונם של שלונסקי וחבריו לסלק מן הדרך את בני דור ביאליק "המיושנים" עם בתיהם המצועצעים (בתי המגורים ובתי השיר), כדי להכניסם למחסן הגרוטאות של ההיסטוריה ולרשת את מקומם ("שִׁירָה מְחֻדָּשֶׁת הִקְרַת הַרְיָעָה / גְּרוֹנוֹת פְּתוּנִים צוֹרְחִים – הַתְּקַדְמוֹת! / אֶתְּהָ מִיִּתֵּר פֶּה, אֶתְּהָ קִצֵּת מִפְּרִיעַ, / עֲלִידָ לָמוֹת"). בשירי "רגעים" ובשירי *כוכבים בחוץ* שיקף אלתרמן אותה מציאות עצמה, אלא שבשירים הז'ורנליסטיים עשה זאת באור יום ובטכניקה צילומית, שאינה משאירה למתבונן ספק באשר לזהותה של המציאות המצולמת, ואילו בשירי *כוכבים בחוץ* עשה זאת כבציור מודרניסטי העשוי כתמי צבע מעורפלים ואֵיגִמְטִיים הדורש מן המתבונן להתעמק בכתמים ולמצוא בתוכם סימנים עמומים של מציאות קוהרנטית ומוכרת.

ברבים מהשירים שפרסם אלתרמן בין השנים 1931 – 1935 (לפני שהתכנס בתוך עצמו, חדל לפרסם שירים ושקד על כתיבת ספרו *כוכבים בחוץ*), מתוארת עיר מערבית שוקעת, המדגימה את רעיון "שקיעת המערב" (כשם ספרו של הפילוסוף הגרמני אוסוולד שפנגלר, שהלך לעולמו בשנת 1936, לאחר שהושתק על-ידי הנאצים). לכאורה גם באחדים משירי *כוכבים בחוץ* יש הד למשנתו של שפנגלר, ובמיוחד בשיר כדוגמת "הרוח עם כל אחיותיה", שתמונת הפתיחה שלו היא כשל עיר לפני שקיעה ולפני פלישת אויב. אף-על-פי-כן, בהמשך השיר לפתע נפגש הקורא עם שורות כגון: "אֵיךְ כּוֹרֵעַת עֵינֵנו לְרַעַם חוֹצְבֵיהָ! / אֵיךְ רָקִיעַ נָחַר / עַל פְּנֵיהָ גֹוֹהַר, / עַל פְּנֵיהָ מְכָה וְצוֹנֵחַ!". תמונה אלימה זו, כשהיא מופשטת מצעיפי הזוהר המכושף של השיר הנאו-סימבוליסטי, היא תמונה ריאליסטית חסרת הילה של עיר מאובקת – כעין אלה שראו עיניו של אלתרמן הצעיר ב"תל-אביב הקטנה" – בזמן סלילת כבישה והנחת מדרכותיה.

גם שיר כדוגמת "הולדת הרחוב" מתאר משורר, בן דמותם של אלתרמן הצעיר ושל חבריו המודרניסטים, המהלך ברחובותיה של עיר ההולכת ונבנית לנגד עיניו, בזמן המולת בניית בתיה ובעת הצבת גדרותיה ושעריה בצבת הנפחים, ולפתע הוא פוגש בקרן רחוב את עירו-אהובתו, ואינו מכיר אותה כלל, כי היא משתנה לנגד עיניו מדי יום ביומו ("כִּי אֶפְגֹּשׁ בָּהּ לְפֶתַע בְּקֶרֶן הָרְחוֹב, / לְבָבִי יִרְתִּיעֵנִי, / לֹא יִפְרָנֶה"). כשהעיר נבראת מן התוהו לא רוח ה' מרחפת על פניה, כי אם "הָאֵשׁ עַל פְּנֵיהָ רוֹחֶפֶת, / כְּאֲשֶׁר חוֹצוֹתֶיהָ מִתִּים בְּנִשְׁיָקָה / בְּשִׁפְתֵי הַמְּכַבֵּשׁ וְהַזֹּפֵת", והוא מבטיח כי לא יחבר לה שירי אהבה, כי "לֹא מְצֹאֲתִי מְלִים / גְּדוֹלוֹת כְּמוֹהָ". בנייתה המואצת של עיר, שכבישה נסללים במכבשים וליד שלדי בתיה עומדים מנופים, מתוארת תכופות בשירי *כוכבים בחוץ*, שמראותיהם האורבניים לא אחת מרשימים את קוראיהם כמראותיה של עיר אירופאית, שבתיה ורחובותיה אפופים באווירה כמו-אגדית.

אלתרמן הצעיר, שעשה את לימודיו האקדמיים בצרפת, "הציץ ונפגע", הצמיד בשירים אלה, על-דרך האוקסימורון, את מוטיב העיר הדיקדנטית השוקעת (פריז) ואת מוטיב העיר ההולכת ונבנית (תל-אביב). התמהיל שנוצר הוא אוקסימורון, שניתן לנמקו ולמצוא לו פשר. בשיריו על בניית העיר והולדת הרחוב העמיד אלתרמן את האנטיתזה לשירי "כרכיאל" של שלונסקי ולשירים מודרניסטיים רבים שתיארו את הכרך המערבי השוקע. אצל אלתרמן כאבי הגניחה של העיר הגוססת, שצירי שעריה נתלשים ממקומם, וצירי היולדה של העיר הנולדת כרוכים אלה באלה כבמעגל, ומכאן הפתיחה של שירי *מכות מצרים* ("נֹא-אֶמֶן מִבְּרֹזֶל צִירֶיךָ / שְׁעָרִים נִתְלָשׁוּ בִּילִל"). מותה של תופעה נושנה והולדתה של תופעה חדשה כרוכות זו בזו,

ועל כן יללת היולדה וצירי הַלְדָה מתלכדים במילות הפתיחה של שירי *מכות מצרים* עם התלישה הכואבת של צירי השער של עיר שפולשיה עומדים עליה לילות. בסעיף זה (סעיף ד') ניסינו להראות ששירי *כוכבים בחוץ* אינם מנוטרלים מ"צבע לוקלי" תל-אביבי (יש בהם, כמובן, גם שירי כפר ושירי ישימון, כמו גם שירים שבהם ההלך מהלך בין שערי עיר לאבק דרכים). בסעיף האחרון (סעיף ה') ננסה להראות כיצד חדרו גם אירועי הזמן הגדולים, בצד ויניטות וסקיצות מן המציאות הלוקלית בת-הזמן, ללב לבם של שירים אלה, הנראים ונשמעים כשירים של "אמנות לשם אמנות". קריאה שהויה של שירים אלה מגלה שהמראה החושני והקליל, הצבעוני והפרוע, של רבים מהם אינו אלא המעטה השטחי והנוצץ שלהם, וכי מתבקשת במקביל גם קריאה רצינית, שיש בכוחה לחשוף אמתות הגותיות כבדות משקל על משמעות החיים בעת קטקליזם נורא המאיים עליהם להאבידם.

ה. רוחות מלחמה: על אותות הזמן בשירי *כוכבים בחוץ*

בספרי *עוד חוזר הניגון* (1988) העליתי את הטענה כי שירים כדוגמת "כיפה אדומה" "אל הפילים", "הדלקה", "הנאום", "הרוח עם כל אחיותיה", "הלילה הזה", "הסער עבר כאן לפני בוקר", "סתיו עתיק", ועוד כיוצא באלה שירים משירי קובץ הבכורה *כוכבים בחוץ*, משקפים את האימת ה-*furor teutonicus* – את הפחד מפני המשטרים הטוטליטריים ומפני המלחמה הקרבה.³⁹ ביתר שאת, העליתי טענה זו בספרי *הלך ומלך* (2010), שבו טענתי כי שירים אלה נראים לכאורה כשירים המנותקים מאירועי הזמן, אך "חזותם הטיפוסית והעל-זמנית נובעת מן ההנחה שבבסיסם, ולפיה הכוחות הסטיכיים והפרועים מרימים שוב את ראשם, והם עתידים להתפרץ כבימי קדם, ולהביא על העולם זוועות והרס – להלבישו במסכת הצבעים האטוויסטית של השבט הקמאי".⁴⁰ המגמה האטוויסטית בספרות המערבית, שהתבטאה למשל ברומנטים של ד"ה לורנס, קיבלה לגיטימציה מחיבורו של פרויד *אי הנחת שבת רבות*.

הנחה זו, שלפיה שירי *כוכבים בחוץ* משקפים את השקפתו של אלטרמן על המציאות המתהווה, בהימוט סדרי עולם, קיבל במידה מסוימת גם עוזי שביט הטוען בפרק החמישי של ספרו *שירה מול טוטליטריות*, כי שירים כדוגמת "הנאום" ו"הדלקה" הם שירים יוצאי דופן בכוכבים בחוץ – שירים שבישרו את ההתמודדות עם הקסם האסתטי של הפשיזם.⁴¹ בספרי *עוד חוזר הניגון* (1989) תיארתי את המעבר מפתוס לבתוס בשיר "הנאום", והשוויתי אותו לשירו של טיוצ'ב "ציפּרו". חרף חזותו העל-זמנית של שיר זה, טענתי שניתן למצוא בו הדים לנאומים חוצבי

הלהבות שנשמעו בכיכרות הערים בין מלחמות העולם, מפי נושאי הדגל של הבולשביזם מזה והפשיזם מזה (ולהבדיל אלף אלפי הבדלות, מהדהדים בהם גם נאומיהם רבי הפתוס של עסקני המפלגות בארץ-ישראל, שהושפעו מן הרטוריקה הבולשביקית והפשיסטית).⁴² אף בחנתי את השיר "הדלקה" על רקע המניפסטים הפוטוריסטיים, שהתפרסמו בברית-המועצות ובאיטליה.⁴³

לחיזוק הנחה זו, ניתן להביא ראיה מסייעת משיר ז'ורנליסטי כדוגמת "מוסוליני" (מאותם טורים שלא כונסו ע"י אלתרמן בקובץ *הטור השביעי*, ומנחם דורמן הביאם לדפוס לאחר מות מחברם),⁴⁴ המזכיר את השירים "הנאום" ו"הדלקה". הטור שנגזו נתפרסם לאחר שהחלה פלישת כוחות בריטניה וארצות-הברית לסיציליה, והוא מלגלג על מנהגו של מוסוליני להשמיע מול ההמון המריע נאומים חוצבי להבות (בשלב זה של המלחמה עוד הוסיף מוסוליני לנאום מעל גזוזטרת "פאלאצו ונציה" ברומא, ולהלהיב את ההמונים בנאומים לאומניים). טור זה של אלתרמן הוא שיר תאטרלי, כמו שירי *כוכבים בחוץ*, ובמיוחד כמו "הנאום" ו"הדלקה", והוא הופך את מוסוליני לכוכב נופל, תרתי-משמע (שחקן כושל ואסטרואיד הנופל ממרומי השמים): "הַבֵּיטוּ, שְׁמַיִם, וְנודו נוד: / אֵיזָה שְׁחָקוֹן / הוֹלֵךְ לְאִבּוֹד! / אֵיזָה דִיקָטָטוֹר, / אֵיזָה דְקָלְמָטוֹר, / אֵיזָה דְקוֹרְטוֹר / נוֹפֵל שְׂדוּד! // הַבֵּיטוּ, שְׁמַיִם, הַבֵּיטוּ רוֹמִי, / מֵה מְזֵהִיר הוּא עֲכָשׁוּ מְצָדוֹ הַקוֹמִי, / עַד שְׁגַם בְּנָפְלוֹ, בְּלִיל מֵר וְחֹשֶׁךְ, / אֵי-אֶפְשָׁר, אֵי-אֶפְשָׁר כָּלֵל שְׁלֵא לְחַיֵּד!". השיר מציג את מוסוליני ככוכב מזהיר, תרתי-משמע, שהלך לאיבוד. כישרונו הדרמטי, שיכול היה לעשות גדולות על במת התאטרון, במקום על במת הנאום הפוליטי, לא נוצל כראוי, מקונן השיר באירוניה. כל השיר הוא קינת לעג כבפסוק המקראי "אֵיךְ נִפְלְתָּ מִשְׁמַיִם הַיָּלַל בֶּן שָׁחַר" (ישעיהו יד, יב), ובה מכוּנה הקיסר (הדוצ'ה) בכינוי "דקלמטור" (מילה בעלת השתמעויות תאטרליות) המציגה את מוסוליני כדמגוג המדקלם אמירות דוגמטיות ואקסיומטיות.

ואם משווים את השיר "הנאום" לשיר הז'ורנליסטי "אספת בחירות",⁴⁵ הרי שהדמיון בולט עוד יותר: "הַפְּנֵה אֶת רֵאשֶׁךְ לְכָאן וּלְכָאן, / הַבֵּט, תַּאֲוָה לְעֵינַיִם: / כָּל דְּבָר בְּמִקוֹמוֹ - הַבְּמָה, הַשְּׁלַחן, / הַפְּתוּס וְכוּס הַמַּיִם". הצירוף הזאוגמטי של החפצים המוחשיים של הנאום – הבמה, השולחן וכוּס המים – ושל "הפתוס" המופשט הוא צירוף אופייני לשירי אלתרמן בכלל, ולשירי *כוכבים בחוץ* בפרט (ובל נשכח שאין מדובר בתפארת חייו ומותו של הנאום, כי אם ב"תפארת חָיָו ומותו שֶׁל הַנְּאֻם" – כלומר, באבזרי תפאורה כבתאטרון, ואותם אבזרים יאים לנאומים שמעל מרפסת הארמון ברומא או ב"בית העם" התל-אביבי). בשני השירים יש עירוב של פתוס ושל בתוס; של הדר ושל כוס מים פשוטה, המעידה שגם האורטור

המשפיע ביותר, ויהא זה הפיהרר או הדוצ'ה, אינו אלא בן-אדם רגיל, בשר ודם הנזקק לכוס מים מחשש פן יישנק גרונו וילעו מיליו.

תאטרלי ואירוני הוא גם הטור "מוסוליני פותח את ישיבת הקבינט האחרונה": "זכרו מה פרחנו! לחפש הלכנו! / ואת רומא, רומא, תופפת וחצצרת! / היסטוריה ערכנו, אימפריה פתחנו. / שחקנו את צזר ואת בונפרט! // נאמתי לאמר: מלחמה היא תפארת! / שרפה היא חלום, הרעשה היא פיוט! / עכשו הפואזיה אלינו חוזרת, / כדי להוכיח שאין זו טעות. // ואם איטלקית הנושאת גופת ילד / תועה מסביב לארמון בלילות. / אותנו, סיניורים, האם מקללת, / ויש לקוות לקיום הקללות. // ובתם התפים והאופרה-גרנדה / ישנם ספויים שהעם, כדרכיו, / יתלנו, סיניורים, על זו הנרנדה, / אשר ממולה הוא מחא לנו כף".⁴⁶ קשה לטעות: לפנינו אותם תיאורים כמו ב'הנאום' ו'הדלקה' – המחוות התיאטרליות, מחיאות הכף מול הוורנדה ומדרגות הארמון, התפארת והתפאורה, האם וילדה השבור בשיר "הקנוני" (או האם הנושאת גופת ילד בשיר הז'ורנליסטי), אזכורם של המניפסטים הפוטוריסטיים אשר המליצו לשרוף את המוזיאונים ולכלות את יצירות האמנות הקלסיות, ועוד כהנה וכהנה נקודות של זיקה ודמיון.

בכוכבים בחוץ כלולות שורות כגון "יהי לקיסר / אשר לקיסר" ("הרוח עם כל אחיותיה"); וכמו "פל עוד זה העולם את שיריו לא ירצח" ו"פל עוד אור בחלון [...] מתנדב באו או תד להפיר" ("ערב בפונדק השירים הנושן וזמר לחיי הפונדקית"), וכמו " - את נחשת ריסיו / בצבת ארימה, / אעננו לשוא: השבר וזעק! [...] בצנוק משפתיו / נעקרו ודוים" ("השיר הזר"); וכמו "אל תשכח, אל תשכח-נא, עפר העולם / את רגלי האדם שדרכו עליך" ("הלילה הזה"), וכמו "בתור הומה, באגרופים שלוחים [...] גדולים, גדולים רגעי הסוף" ("חיוך ראשון"), כמו "פנסיים אדמי-זקן" ("האם השלישית") וכמו "הלילה ירד עם לפיד למולנו / מעל מדרגות ההיכל הרחבות" ("עד הלילה). קשה שלא לזהות בשורות כאלה, וכגון אלה, המשובצות בספר, את ההקשר והאווירה מלאי המתח והחרדה של ימי-טרם-מלחמה אשר הולידו את השירים הז'ורנליסטיים האנטי-פאשיסטיים הנ"ל.

ראוי לשים לב כיצד השתמש אלתרמן בשירים אלה בתחבולת ההאנשה (פרסוניפיקציה). תחבולה זו, המעניקה תכונות אנוש לדומם, לחי ולצומח, בדרך-כלל מקרבת את הקטגוריות של "שלשלת ההווה הגדולה (The Great Chain of Beings), ומעניקים רגשות אפילו לעצים ולאבנים. כאשר אלתרמן מתאר את הבתים ב"הרוח עם כל אחיותיה" ("מפדיעים הבתים לסופה הדוהרת") הוא משתמש בתחבולת ההאנשה ולא כדי לרכך את אבניותם של הבתים, או להעניק

להם תכונות אנוש, כי תקופתם של המשטרים הטוטליטריים היא תקופה של דיהומניזציה ושל אפסות האדם. כך נהג גם בשירי "רגעים", שנכתבו באותו זמן שבו התחילו להתגבש אצל אלתרמן שירי כוכבים במוץ. כך, למשל, בשירו "התנגשות": "פְּתֹאֵם הַלְּיָלָה מְתֹאֵיִם / הֶרְחֹב פּוֹלֵט שְׁרִיקָה חֲדָה / וְהִבְתִּים עַל רְאֵשֵׁיהֶם / חוֹבְשֵׁים פּוֹבְעֵי-פְּלֻדָה".⁴⁷ אמנם השיר הזיורנליסטי אינו מתאר אלא תאונת דרכים עקובה מדם, ואולי התנקשות עקובה מדם, אך לא מלחמה של ממש, אלא שהמטפוריקה שנבחרה יאה לימי מתיחות של טרם מלחמה, ו"ההאנשה" היא, למרבה הפרדוקס, ההאנשה הפחות אנושית שניתן להעלות על הדעת, כיאה לשיר שנכתב בזמן התגברותם של המשטרים הטוטליטריים בעולם.

לנוכח שורות כדוגמת "מְצַדִּיעִים הִבְתִּים לְסוּפָה הַדוֹהֶרֶת [...] יְהִי לְקִיסָר / אֲשֶׁר לְקִיסָר" ("הרוח עם כל אחיותיה", קשה שלא לראות את מצעדי התנועות הלאומניות באירופה ואת גירסתם המרוככת במציאות הלוקלית. לא ייפלא שלקראת סופו של שיר זה נאמר "הפּוֹכֵב הָרוֹעֵד מְחַפֵּשׁ בְּגִפְרוֹר / אֶת כְּדוֹר הָעוֹלָם שְׁלָנוּ!". באחד משירי הטור השביעי שכתב אלתרמן בשנות האפלה וההאפלה של המלחמה – "על איפול השכל" – נזכרים כל אותם מורדי חושך, בני העולם העתיק והביניימי, ש"לא כבו את האור", ובהם הציניקן דיוגנס, שיצא באור יום מלא מצויד בפנס כדי לחפש את היושר והתבונה: "הִיָּה זָמֵן, וּבְשָׁנִים אֲשֶׁר אֶפֶל מְלֹאוֹ / הִתְלַחֲשׁוּ אֲזַנְרָחִים מִן הַשּׁוֹק הַיָּשָׁן: / 'הִסְתַּכְּלוּ נָא, אַחִים, אֶל דִּירַת גְּלִילָאוֹ / לֹא כִבָּה אֶת הָאוֹר הַזֶּקֶן הָעֵקֶשָׁן...". // כָּבֵר סֵפֶר בְּכַרְכִּים שֶׁל פִּיוֹט וְשֶׁל פְּרוֹזָה, / אֵיךְ הִיָּה הָאֵפוֹל רַב פְּרָצוֹת מִדוֹר דוֹר. / כָּאֵן הִבְקִיעַ הָאוֹר מִתְרִיסָיו שֶׁל שְׁפִינוֹזָה, / שֶׁם דְּוִינְצִי הִדְלִיק אֶת אוֹרוֹ בְּפְרוֹזְדוֹר... // וְהַגְדִּיל מִכָּל אֵלָה דִּיוֹגְנֵס גּוֹץ, / שֶׁהִלֵּךְ בְּפִשְׁטוֹת עִם פִּנֵּס בְּשׁוֹק".⁴⁸

כתביו של דיוגנס אבדו, אך הביוגרף שלו סיפר עליו שבפגישתו עם אלכסנדר מוקדון, שאל הקיסר את הפילוסוף אם יוכל לעשות דבר-מה למענו. "כן", ענה לו דיוגנס, "זוּז בבקשה, כי אתה מסתיר לי את השמש". אלתרמן תיאר בסוף שנות השלושים, בטוריו בבשירי כוכבים במוץ, תקופה שבה הפיהרר והדוצ'ה (הקיסר) הפנטו את בני-עמם, והסתירו לאנשי הרוח את אור השמש הברה.

אלתרמן, כך עולה מטוריו בגלוי ומשיריו בסמוי, חשש פן משטרים אפלים אלה ידרדו את העולם אל חשכת ימי הביניים, או גרוע מזה, אל ימיה הברבריים של הפרהיסטוריה: ימיהם של שבטי הפרא שהתגוררו ביערות העד. הקובץ כוכבים במוץ עשיר בשירים על השבת, ואלה מראים את חששו של מחברם פן ירימו הכוחות הסטיכיים והפרועים שוב את ראשם. אלתרמן חש בחושיו החדים כי הם עתידים להתפרץ כבימי קדם, ולהביא על העולם הרס חסר רסן – להלבישו במסכת הצבעים האטוויסטית של השבת הקמאי. מכאן שורות כמו "כִּי גוֹפְנוּ הַפְּרָא, חֲתָן הַדְּמִים, /

עוד לוחט בַּמְסוּהַ החיוך והבגד, / יגונו עוד עדוי טבעות ונזמים, / המלת היערות
בעיניו עוד חוגגת [...] הוא פורץ מתוכנו, כמו מבית כלא, / בקריאת אהבה
קדמונית, / בקרדס! ("אל הפילים"); "השביעוד בענן! את פניך פסתה / מסכת
הצבעים של השבט ביער [...] בראמי רעמיו הפוסעים בראש, / בשריקת השוטים,
במרחב הפרא [...] את ראת את שירך הקורא לך לציד, / הלוחט בנוצות ונזמים [...]
וידוך – ידי – בשער הכחל, בנקמת הקופים, מטפסות אל גרוני" ("סתיו עתיק"), או
"הציד בה ליום, / לפרא, לכחל. / הוא אל סבכה גורר שקיעות פרותות ידים [...] /
ורעם לדותיה תר עוד בנקרות / עוד החיה מפה גוריה ממלטת" ("מערומי האש").⁴⁹

בשנת 1938, היא שנת פרסום *כוכבים במוץ*, כתב אלתרמן גם בשירי "רגעים"
דברים דומים על התגברות ה-furor teutonicus בעולם. גם בהם השווה את
נהימתם של לגיונות הטבטונים לנהימת החיות בגיוגל. בשיר "רדיו וינאי":
"מוסקבה מדברת, / ברלין מדברת, / ווינה לפתע הכתה במיתרים. /
ההיסטוריה מפל הבירות משדרת, / הגיעו עד צואר / גליה הקצרים. // מוינה
הבקיעו / תרועות ושיר. / הרדיו שאג כנמר ברשת. / ועמדו דמוקרטים ליד המכשיר
/ חששו אל המכשיר לגשת. // נהמו לנואם לגיונות הטבטונים / והקשיב השוכן
בפרוס, / מה מאד התפתח / סלם הטונים / של בניו הלומדים לנהם. // רק בגן-
החיות נמנמו כפיר וראם. / ובשבי מתוך הסוגר, / באדם החפשי, / באדם הנוהם,
/ קנאו חזירי-הבר".⁵⁰ גם בשירי *כוכבים במוץ* (ולא רק בשירים "אל הפילים",
"סתיו עתיק" ו"מערומי האש" שצוטטו לעיל), תיאר אלתרמן את יערות העד ואת
גיוגל הבטון של העיר המודרנית, וגם בהם כלולים נמרים וראמים ושאר חיתו יער.
במיוחד בולטים דימויי הגיוגל בשירים "עד הלילה" ("החומק בין צלקיו כנמר בקני
גמא") ו"חיוך ראשוני" ("יעוד הלילה חי. שופכים יערותיו. החשך [...] פותח המלות
כביברים"), המוצבים זה לצד זה *בכוכבים במוץ*.

חוקי הגיוגל של "כל דאלים גבר" ו"אדם לאדם זאב", המשתלטים על עולמנו
המודרני ומאיימים על הישגיו, עולים גם מתוך הטור "ביטחון קולקטיבי",⁵¹
המראה כי דבר לא השתנה בעולם מאז האדם הקדמון: "בנבכי פרהיסטוריה, בערב
קדומים / נתכנסו טרוגלודיטים לאור מדורות, / בעורות נמרים, בקרני ראמים, /
בנבוטים של אבן... / שורות שורות. [...] מני אז הדורות הלואה אצו בשעט, / ונרדה
רכבתן לא אחת מפסים, / מני אז נערכו אספות לא מעט, / בשנוי תפאורה וטקסים.
// את עורות הנמר בן החליפו בפרק / ובמקום מדורות בהן צץ החשמל, / אך לפי
מהלך דיוגן המבקה / מסתבר שנשאר בן אותו הקהל". טור זה נכתב אמנם בהגיע
המלחמה לסיומה, בעוד שאת *כוכבים במוץ* פרסם אלתרמן כשנה לפני פרוץ
המלחמה, אך ההיבטים המטפוריים והתמטיים-אידיאיים נשארו בעינם: כאן וכאן

תיאר אלתרמן עולם הסומר אל קרב "כָּאֵל זְכָר אֶפֶל, כָּאֵל קָרֵב מִבְּרֵאשִׁית" ("סתיו עתיק"); כאן וכאן תיאר את **קרונוט** הזמן השועטים במהירות, ועלולים לרדת מן הפסים⁵²: "כִּי אִם דְּרָכִים רַבּוֹת שְׁכָלוּ אֶת כְּשׁוֹפָן / וּמִדְּלָקוֹת בְּלִיל פְּנֵי קֶטְרִים יְאֹרוּ, / הֵן יֵשׁ וְגַם רִכְבֵּת רְצָה כְּשֶׁפָּן / כְּסִחְחָרָה מְרוּחַ וּמֵיַעַר אֲרָן" ("כינור הברזל").

שיר כדוגמת "אל הפילים" שייך אף הוא לקבוצת שירים זו מתוך **כוכבים בחוץ**, המביעים חשש עמוק פן הכוחות הסטיכיים הפרועים, המתעוררים שוב, יתפרצו ויביאו על היקום שואה והרס – יחזירוהו אל ימי בראשית, אל ימי יערות העד של האדם הקדמון. קשה שלא לראות בתיאורו של עדר הפילים המתנון והנבון נבואה בדבר הפיכתו של העדר הממושמע לערב-רב פרוע של חיות פרא זורעות הרס, ובדבר הפיכתו של מיתוס האדמה הרומנטי ל"שדה" של קטל וקבורות. הדובר נופל בשיר זה ממרומי השמים, שבהם הוא משוטט בחבלי דמיונו, אל תבל "רחומה" ו"עטינית", האוהבת את עולליה וחומלת עליהם, אך גם בולעת אותם ללא רחם כרחם פעורה, כבור קבר ורקב.⁵³

בשיר זה יוצא הדובר אל הטבע במעיל קיץ פשוט, אך אז מתחוללה סערה אדירה, מלווה בברקים וברעמים, העיר הופכת ליער קדומים והאדם בן-התרבות לפרא קדמון המשיל את מסווה הנימוסים. עדר הפילים הצייתן הופך, כבימי קדם, לחיית מלחמה אימתנית ומשולחת רסן. ב"אל הפילים" הרעיון מעומעם ועטוף בשבעה צעיפים של ערפל, אך בשיר "ברלין דורשת מושבות" (משירי "רגעים" שנכתבו סמוך ליציאתו לאור של **הקובץ כוכבים בחוץ**), ניתן למצוא אותו רעיון עצמו כשהוא חשוף ומואר באור מלא: "בְּאַפְרִיקָה יֵשׁ עוֹד פִּילִים כְּבָדִי צַעַד / וְשׁוֹתִים הַפִּילִים מִן הַיָּאֹר לְתַמָּם [...] אֶבֶל, / אִם תִּצְלִיחַ בְּרִלִין בְּדִרְיָשָׁה / תִּבּוֹא גַם לְגִוּוֹנְגְּלִים תִּקּוּפָה חֲדָשָׁה".⁵⁴ בל נשכח כי הבריטים כינו את הטנקים של הגרמנים בשם "פילים מעופפים" וייתכן שאלתרמן רמז לכלי המשחית הללו, כשם שב"שירי מכות מצרים" תיאר בשיר "צפרדע" את הצבא במדיו האחידיים, או את המשוריינים אחידי המראה, במילים: "וְהִיא כְּלָה אַחַת, וְהִיא רַבָּה מְסֻפֶּר". אמנם כבר חז"ל אמרו שבמכת צפרדע הייתה אך צפרדע אחת גדולה שכבשה כל חלקה (שמות רבה י, ד; וראו רש"י שם, על-פי שמות רבה), ואלתרמן הכיר היטב את מדרשי חז"ל, אך להערכתי ב"שירי מכות מצרים" ראה בה אלתרמן בצפרדע המפלצתית סמל למונוכרומטיות ולאוניפורמיות, תרתי משמע, של הצבא הטוטליטרי המבקש לכבוש את אירופה כולה.⁵⁵

אין כמעט שיר בין שירי **כוכבים בחוץ** שאותות הזמן לא חלחלו לתוכו. כך ניתן למצוא בשיר "חיוך ראשון" את תיאוריה של "עיר לוחמת, עֲשֵׁנָה" ואת תיאוריו של "תור הוֹמָה, בְּאֶגְרוֹפִים שְׁלוּחִים"; כך אפשר אפשר למצוא בשיר "השיר הזר" את

תיאוריו של עציר פוליטי המעונה בצינוק ("בְּצִינוּק מְשֻׁפְּתָיו / נֶעְקְרוּ וְדוּיִים, / אֵךְ עֲלִידָה, הָאֵם, / לֹא סִפֵּר מְאוּמָה"). כך אפשר למצוא בשיר "ערב בפונדק השירים הנושן וזמר לחיי הפונדקית" את תיאורה של עיר נשרפת וגולגולת נערפת ושל התכחשות המשטרים הטוטליטריים לערכים האנושיים הבסיסיים ("כָּל עוֹד הָעוֹלָם אֶת שִׁירָיו לֹא יִרְצַח / יִלְכוּ הַשִּׁירִים / לְהַקִּיפֵד"). העת הנזכרת בשיר האחרון של הקובץ ("הם לבדם") הפכה לימים לגיבורה הראשית של ספר שיריו השני של אלתרמן – עיר היונה.

אמת, בסוף שנות השלושים, בעת כתיבת שירי כוכבים במוץ עדיין הייתה שירת אלתרמן נתונה בשלב הנאו-סימבוליסטי שלה. הייתה זו שירתו של משורר שהתקרב ל"אסכולת שלונסקי", ולמד רבות מאבי האסכולה. בשלב זה ציעף אלתרמן את האמירה הפיוטית בשבעה צעיפים (את האמירה האקטואלית החשופה הוא השאיר לשירי "רגעים"), אך גם בשירי כוכבים במוץ אי אפשר שלא לחוש את ההתקסמות והפחד מפני הכוחנות הבלתי מרוסנת של המהפכות שסחפו את אירופה ואיימו עליה למוטטה. כמו חבריו ל"אסכולת שלונסקי" הוא סלד מן הפשיזם ולעג לו, אך בניגוד לאברהם שלונסקי, לאה גולדברג ואלכסנדר פן, הוא לא השליך יהבו על המהפכה הקומוניסטית וחרד מפני תוצאותיה והשלכותיה. לאמתו של דבר, הוא חשש מפני שתי המהפכות הטוטליטריות הגדולות של המאה העשרים, שהתחוללו מול עיניו. שתיהן הקריבו את הפרט לטובת הכלל, בהניפן דגלים משיחיים, ואלתרמן דאג גם ליחיד הנאנק תחת עולן: "הָלוֹךְ וְדָבַר / שְׁמֵלָאָה הַבָּאָר, / שְׁהִיעַר בּוֹעַר בְּאֲדָרוֹת הַמְּלָכוֹת, / אֵךְ בּוֹדֵד וְחֹרֵשׁ / אֶת שְׂדֵהוּ חוֹרֵשׁ / כְּאֲבֵנו הַנְּכָלָם וְהַפְּעוּט. // כִּי אֵין לוֹ מְשִׁיחַ וְאֵין לוֹ דְּגָלִים / וְדִמְמוֹת בְּלִבוֹשׁ אֶבֶל שׁוֹמְרוֹת עֲרֻשׁוֹתָיו. / הוּא שׁוֹכֵן לְבֶדֶד כְּאֶחָיו הַגְּדוֹלִים, / הַסּוֹף וְהַלֵּב וְהַסֵּתוֹ".⁵⁶

נתן אלתרמן השתלב כביכול למשך שנים אחדות ב"אסכולת שלונסקי" ובפואטיקה האסתטיציסטית שלה, שביקשה לשמור על האוטונומיה של השירה מפני פגעי העת, וערק ממנה כביכול אל השירה "המגויסת", המעורבת בבעיות הכלל. ואולם, גם בספרו כוכבים במוץ, ששיריו "ארכיטיפיים" ו"אוניברסליים", הוא כרה אוזן לאותות הזמן, ונתן להם לחלחל לשיריו. חרף חזותם העל-זמנית של שירים אלה, המשורר לא חדל לרגע מלהתחשב באותם אירועים הטבועים בחותם הזמן והמקום: בעיצומם הוא כתב את שיריו, לאורך הוא ליטש את הגותו ובעטִים הוא שינה את סגנון כתיבתו. חבריו לאסכולת שלונסקי ראו בו בסוף שנות השלושים "אחד משלהם" – "גולה" מנודה ואנטי-ממסדי, המסתגר במגדל השן של האמנות הצרופה – ולא הבינו איך קיבל על עצמו בשנות המלחמה והמאבק על עצמאות ישראל תפקיד של שליח-ציבור ושל "הצופה לבית ישראל", המעורב עד

צוואר בבעיות האומה. לאמתו של דבר, המצב הלאומי (condition juive), השרוי ב"כלים שלובים" עם המצב האנושי (condition humaine) לא פסק להעסיקו אפילו לרגע גם באותן שנים שבהן חיבר שירים "ארכיטיפיים" ו"אוניברסליים", המתנכרים כביכול לקרוב ולפמיליארי. כדי לזהות את "הכאן" ו"העכשיו", המסתתרים בשירים אלה בין שיטי הטקסט, צריך לפקוח עיניים ולדרוך את מיתרי השמע.

הערות:

1. בפרק על אלתרמן שכתב בנימין הרשב באנתולוגיה הפרשנית של השירה העברית החדשה – *The Modern Hebrew Poem Itself* (1965). המובאה מתוך מהדורה מאוחרת: *The Modern Hebrew Poem Itself*, ed. S. Burnshaw, T. Carmi and E. Speicehandler, Harvard U.P Cambridge Mass. 1989, p. 107.

2. כך נהג בקובץ הגנוז *שירים מפריז*, מחברת השירים שהביא אתו אלתרמן משנות לימודיו בצרפת, כך בקובץ *כוכבים בחוץ*, שהציב עיר אוקסימורונית, אירופאית וארץ-ישראלית כאחת, שוקעת ונבנית כאחת; כך בשמחת עניים, שבמרכזה העיר הנצורה; כך בשירי *מכות מצרים*, שהגיבורה הראשית בהן היא נוא אמון המלכה; כך בעיר *היונה* וכך *בחגיגת קיץ*, שבה תל-אביב ("סטמבולי") עומדת במרכז. את המחזה שנמצא בעיזבונו לאחר מותו הכתירו מהדיריו בשם *ימי אור האחרונים* (על משקל *ימי פומפיי האחרונים*). העיר ("פוליס" ביוונית; "מדינה" בערבית) היא מציאות מדינית-פוליטית ואמנותית-פואטית כאחת, וראו על כך בהרחבה בספרי *על עת ועל אתר* (שמיר, 1999, עמ' 319 – 327).

3. *שם* (1999), עמ' 327 – 330. בספר זה (בעמ' 270, 328) העליתי לראשונה את הקשר בין דמות המת-החי שביצירת אלתרמן עם הגותו של לאו פינסקר בחיבורו *אוטואמנציפציה*, שהוליד את הציונות המודרנית, ובו מתואר היהודי בדמותו של מת-חי הסובב בארצות החיים ומפיל אימה על סביבותיו. הנחה זו התקבלה על דעת אחדים מפרשני אלתרמן, שאימצוה לעצמם בשנים האחרונות.

4. האוקסימורון (oxymoron) היא פיגורה המצרפת זה לזה שני ניגודים שאינם יכולים לדור בכפיפה אחת, כגון "דומיה בַּמְרָחֵבִים שוֹרְקֵת", והזאוגמה (zeugma) היא פיגורה המצרפת זה לזה שני עניינים שאינם מאותה רמת

הפשטה, כגון "קרונות רעש ואבן פורקת העיר". על האוקסימורון ביצירת אלטרמן, ראו בספרי עוז חוזר הניגון (שמיר, תל-אביב 1989, עמ' 60 – 89); על הזאוגמה (שם, עמ' 13 – 14; 99 – 104). בתפקידו של האוקסימורון הבחינו רבים ממבקרי אלטרמן (הראשון שקרא לתופעה בשמה היה כמדומה נתן זך במאמרו "הרהורים על שירת נתן אלטרמן" משנת 1959). תפקידה של הזאוגמה ביצירת אלטרמן אובחן לראשונה בספרי הנ"ל (1989). על ההבדלים בין האוקסימורון והזאוגמה האופייניים לשירי כוכבים בחוץ לאלה האופייניים לשירי עיר היונה, ראו בספרי על עת ועת אתר (הערה 2 לעיל), עמ' 214 – 220.

5. על היחסים הבלתי שוויוניים בין המינים בשירה הנאוסימבוליסטית, ראו בספרי להתחיל מאלף: שירת רטוש – מקוריות ומקורותיה, תל-אביב 1993, עמ' 143 – 148.

6. הבחין בכך דוד כנעני (1955), שעה שדיבר על "עולם הפוך בו הטבע מחקה את מחקיו". אפילו בחגיגת קיץ, שעה שכתב אלטרמן בהתרסה ש"העיר היא עיר, הָרְחוּב – רְחוּב", הוא הוסיף וטען "הַחֲשֵׁכָה בְרוּרָה פְּשֻׁמֶשׁ", והפך את דברי ההתרסה שלו על פיהם. תמיד שיקף מציאות רבת פרדוקסים, שבה האמנות קודמת למציאות ושולטת בה. רעיון זה שולט ביצירת אלטרמן מתחילתה ועד סופה, וכבר בשירי "סקיצות תל אביביות" ניתן למצוא שורות כגון בשיר "שירה אמיתית" (מיום כ"ז ניסן תרצ"ה; 30.4.1935): "וּבְקֶרֶן זְוִית בַּת הַשִּׁיר הַנְּשֻׁפָּחַת / רוֹעֵדַת מִכָּאֵב כְּפִלְגֶשׁ [...] פִּיטְנִים מְעוֹלָם לֹא לְמָדוּ מִן הַמוּזוֹת, / הַפִּיטְנִים תָּמִיד לְמָדוּ אוֹתָן". בשירה הקלסית, המשורר מקבל את שירו מן המוזות, ואילו אצל אלטרמן המשורר מלמד את המוזות לשיר (כשם שהלולין בשירו "קפיצת הלולין" מלמד את החרגולים לקפוץ). כאן וכאן, האמנות קודמת לטבע.

7. טורים, ו' בכסלו תרצ"ד (24.11.1933); נדפס שוב בספרו של אלטרמן במעגל (מהדורה, מורחבת [תל-אביב 1975]), עמ' 11-17. ראו גם ראו בסוף מאמרו של אלטרמן "צירופי דברים", במעגל (הערה 5 לעיל), עמ' 26. לפנינו רעיון סימבוליסטי, אשר שולב כבר בסיפורו של ביאליק "ספיח", בדבר עיני הרוח של האמן מול עיני הבשר של "כל אדם".

8. את דרישתו של אלטרמן בשירו "תחום המשולש" – "יש לדון על כל באור מלא" – הסמך השופט מנחם פינקלשטיין לאמרתו הידועה של השופט האמריקני לואיס ברנדייס כי "אור השמש הוא המטהר הטוב ביותר, ואור המנורה הוא השוטר היעיל ביותר" (וראו פינקלשטיין [תשע"א] עמ' 190, הערה 487).

9. אלתרמן בחר ב**כוכבים בחוץ** את האופציה הנאו-סימבוליסטית של שירה עמומה, מעורפלת וחדתית, הנוגעת בלב הדברים, זו החווה את המציאות מחדש, באופן ראשוני ובתולי, כמתוך תימהון והפתעה. כבר ציינתי בעבר כי ת"ס אליוט כתב את מאמרו על "שירה קשה" (difficult poetry) באותה שנה עצמה (שנת 1933) שבה פרסם אלתרמן את דבריו על "הבלתי מובן בשירה". אין ספק שכל אחד מהם ינק את הרעיון ממקורותיו שלו, אך הזימון הסימפטומטי של שני מאמרים אלה מלמד, שרעיונות בזכות שירה עמומה ומעורפלת ריחפו בחללו של עולם הרוח בין שתי מלחמות העולם; וראו בספרי *עוד חוזר הניגון* (הערה 4 לעיל), עמ' 93 - 94.

10. "על הבלתי מובן בשירה" (ראו הערה 7), עמ' 16.

11. מאיר ויזלטיר, *קיצור שנות הששים*, ספרי סימן קריאה, תל-אביב 1984, עמ' 189.

12. *איגרות ביאליק*, ה, עמ' רסא; *דברים שבעל-פה*, כרך א, עמ' רכה.

13. *איגרות ביאליק*, כרך ה, עמ' שז.

14. ראו יוחנן פוגרבינסקי, בסדרת מאמריו "חמש שנים עם ביאליק", עיתון *הדואר*, מיום כ"ד אדר תש"ה (9.3.1945).

15. *דברים שבעל-פה*, כרך א, עמ' רכג-רל.

16. כך פירשתי את יצירתו זו של ביאליק בספרי *שירים ופזמונות גם לילדים* (1986) ובהרחבה בספרי *מִיָּם וּמִקֵּדָם* (2012). כאן וכאן הראיתי כי ביאליק מתח בעצמו קו של אנלוגיה בין מנוסתו של שלמה המלך מבית הטֶבַח לבין הכורח שלו ושל בני דורו להימלט מגרמניה הנאצית ולהתחיל פרק חיים חדש בארץ-ישראל. התבטאויות דומות של ביאליק בדבר עדיפותה של ארוחת ירק העולה על שולחנו שלו משור אבוס העולה על שולחן זרים, ראו ב*איגרות ביאליק*, כרך ד, עמ' קכה, וב*דברים שבעל-פה*, כרך א, עמ' קמה. ראו גם מכתבו מקיץ תרצ"ג לידיד שהתלבט אם לעלות ארצה: "מאז התחוללה שואת היטלר על ראשי היהודים בגרמניה לא הסחתי דעתי ממך ומביתך [...] וברוך השם כי נמלטת בשלום מבין שני זאבים. גם אני חושב שאין מפלט ומבטח טוב לך מארץ-ישראל [...] ומהרה בואה הנה. וטוב פת חרבה ושלווה בה בארץ-ישראל משור אבוס ומהומה בה בגוב האריות" (*איגרות*, ה, עמ' רמד).

17. אביגדור המאירי, *ביאליק על אתר*, תל-אביב 1962, עמ' 151.

18. ראו מאמרי "משא התוכחה של נתן אלתרמן מנקודת תצפיתו של שופט", גג, גיל' 25, חורף 2011, עמ' 13 – 22.

19. דבר, מיום י"א בחשוון תרצ"ה (20.10.1934).

20. ראו ספרו של שמואל טרטנר, *מכל העמים: עיונים בשירה הלאומית של ח"י ביאליק ונתן אלתרמן*, תל-אביב 2010.

21. האוקסימורון מצמיד אמנם ניגודים שאינם יכולים לדור בכפיפה אחת, אך ביצירת אלתרמן יש לכל צירוף אוקסימורוני הנמקה המתרצת את הסתירה. בשיר "פגישה לאין קץ", פגישה אינה יכולה אמנם להיות "לאין קץ", אך פגישתו של האמן עם בת-השיר, העיר או תבל כולה יכולה להיות נצחית או "פתאומית לעד". גם לאוקסימורון "שם לוהט ירח" בהמשכו של שיר זה (במקום שמש לוהטת), יש הנמקה, שהרי אלתרמן מסביר *מגיגת קיץ* שירח גדול כמו שמש לוהטת הוא תופעת טבע ידועה בלילות הקיץ השרביים. הדומייה אינה יכולה לשרוק ("ליל קיץ"), אך לעתים הדומיה כה מכבידה עד שנשמעת שריקה באוזניים; ולחילופין, כשאדם הולך בעיר בלילה, באיזורים מסוכנים וריקים מאדם, הוא שורק לעתים מרוב פחד. לאוקסימורון האלתרמני יש אפוא תמיד הנמקה, ולפיה שני אגפי האוקסימורון המייצגים ניגודים שאינם יכולים לדור בכפיפה אחת, בכל-זאת יכולים לדור בכפיפה אחת.

22. בשיר "כיפה אדומה" השתמש אלתרמן בכפל משמעה של המילה "ירקרק". רוב הקוראים יממשו בקריאתם את המשמעות המודרנית של מילה זו, וידמינו תמונה של דשא ירוק ובו דמה האדום של חיה לכודה ומפרפרת (ירוק ואדום הם צבעיו האופייניים של הפולקלור הגרמני, וכך למשל דמותו של Kobold, דמות האצבעוני באגדה הגרמנית, מצטיירת כבעלת זקן אדום ובגד ירוק). אותם קוראים המכירים את משמעותו המקראית של התואר "ירקרק" (כעין הזהב, על-פי תהלים סח, יד) ידמינו את ריסיו הזהובים של ילד קטן שהדמויות מאגדות הילדים מפרפרות בהם שעה שהוא נאבק בחבלי השינה. כך גם בשיר "ליל קיץ": "רוע ירקרק" נקשר לצבע עיני החתולים משורות הפתיחה של השיר, אך גם "מגלב זהב" ול"עיר אשר עיניה זוהב מצופות" שבהמשכו.

23. "רגעים", ו' בכסלו תרצ"ט (29.11.1938). כונס בספרי *הטור השביעי* בשם "אגדה על ילדים שנדדו ביערות", ספר שלישי, עמ' 7.

24. "ניחוח אישה", *גזית*, כרך א, חוב' ט-י, תרצ"ב-תרצ"ג, עמ' 33 – 35. השוו לשיר "שבוייה", משירי "רגעים" (שנכתב בכ"ב באדר ב' תרצ"ה; 27.3.1935): "מַרְחֹק שׁוֹטֵף הַלְיָלָה / פְּנֵהָ שְׁאִין לוֹ סוּף. / הַלְבָּנָה פְּלוֹרֵלִי לָהּ / מִסְתַּרְקֶת עַל הַחוּף".

השיר הזיורנליסטי מתאר את הפליטים היהודים שהגיעו לתל-אביב מגרמניה הנאצית בעיניה של סבתא תל-אביבית שהגיעה מכפר בליטא. בליל הפרצופים שנראה אותה עת בעיר העברית הראשונה, אשר תואר לימים בשירה של לאה גולדברג "תל-אביב 1935", אפשר לאלתרמן להשתמש באותם מוטיבים עצמם הן בשירתו התל-אביבית והן בזו "האירופאית", שהרי אירופה הגיעה אז לתל-אביב ומתכנני העיר שאפו לתכננה במתכונת של עיר אירופאית, עם מרכז מסחרי, בולווארים רחבים ו-landmarks מרשימים.

25. "לורליי", הארץ, מיום ג' באב תש"ב (17.7.1942).

26. בהתאם למימרתו הצינית של סמואל בקט: "השתייכות לגזע הארי פירושה להיות יפה תואר כמו גבלס, חטוב כמו גרינג וזהוב-שיער כמו היטלר" (An "Aryan" must be handsome like Goebbels, thin like Göring and blonde like Hitler").

27. "שחרורה של לורליי", דבר, מיום ה' בתשרי תש"ה (22.9.1944).

28. כבר בשנת 1897 סוכלה תכנית להקים אנדרטה לזכר היינה בעיר הולדתו בטענה שהוא משורר "דקדנטי". אנדרטאות לזכרו, שהוקמו בשנות העשרים בהמבורג ובפרנקפורט, הוסרו או נהרסו בתקופת הרייך השלישי, וספריו נשרפו בברלין, כמו אישרו את נבואתו שבמקום שבו נשרפים ספרים יישרפו גם בני-אדם (במקום שבו נשרפו הספרים הוקמה לימים אנדרטה תת-קרקעית של הפסל מיכה אולמן, ובה מדפי ספרים ריקים, כדי כציון זיכרון וכתמרור אזהרה). מצבתו של היינה שהוסרה ממקומה נדדה לפריז ומשם לניו-יורק, והיא משמשת בדיעבד כעין סמל למצבו של "היהודי הנודד".

29. ייתכן שהכרזה זו על נצחיות השיר מקורה בהכרזתו של היינריך היינה בשיר האהבה האירוני שלו "Ein Jüngling liebt ein Mädchen" ("עלם אוהב עלמה"), המסתיים במילים: Es ist eine alte Geschichte / doch bleibt sie immer neu; / und wem sie just passieret, / dem bricht das Herz entzwei. (ובתרגום: "ספור עתיק יומין הוא / לנצח באבו; / מי שפגע מפניו / הן יחצה לבו"; מגרמנית: ז"ש).

30. ייתכן שמהדהדת כאן גם השורה הראשונה של הסוחר מונציה, מחזהו של שקספיר, הנפתח בדברי הסוחר אנטוניו, אשר שם את כל ממונו ואת כל גורל-חיוו ביד רוחות הים המוליכות את ספינותיו: "In sooth, I know not why I am so" ("השד יודע למה כה עצוב הנני"). יצוין כי גם בספרות האנגלו-סקסית (אשר ירשה מוטיבים מאגדות העם הסקסוניות והגרמאניות), ובמחזהו האנטישמי של מרלו היהודי ממלטה (ששימש דגם למחזהו של שקספיר הסוחר

מווננציה) בפרט, יש אכזריות שבטית, כמו זו המתבטאת בהשלכתו של היהודי בראבאס לתוך קלחת רותחת שבתוכה הוא מוצא את מותו.

31. כך תיארתי את הפואטיקה של אלתרמן בספרי *עוד חוזר הניגון* (הערה 4 לעיל), עמ' 27: "כך הוא שובר כבלי-משים תמונות סימטריות, והופכן להשתברות קלידוסקופית אינסופית של שברי מראות". כך תיארתי גם את דיוקנה החצוי של העיר בספרי *על עת ועת אתר* (הערה 2 לעיל), עמ' 211: "התמונה [...] של עיר חצוית פנים מתבררת אפוא כתמונה א-סימטרית, מורכבת וקלידוסקופית"; וכך תיארתי גם את *חגיגת קיץ* (שם, עמ' 311): "קובץ שיריו האחרון של אלתרמן הוא אפוא קלידוסקופ של רסיסי מציאות המצטרפים לתמונה פנורמית רחבה וססגונית, שבה כל רסיס מואר בכמה אופנים (באופן מדעי, פילוסופי, אתי ואסתטי)". חזר על אבחנה זו דן לאור, בדברו על האופי הקלידוסקופי של שירי *כוכבים בחוץ*, בהרצאה "עוד חוזר הניגון", מיום כ"ו בחשוון תשע"ב (23.11.2011), הכלולה באתר נתן אלתרמן, בקטגוריה "מדיה" (הרצאות).

32. מאמרו של אלתרמן מ-1939 "עולם והיפוכו" (המכונס בספר מאמריו של אלתרמן *במעגל* [1975], עמ' 32 – 38) תוהה על סוד קסמו האסתטי של הפאשיזם, כפי שהבחין ותיאר במפורט עוזי שביט בפרק השני של ספרו *שירה מול טוטליטריות*, תל-אביב תשס"ג.

33. עשור תמים לפני שהשמיע שלונסקי את הציווי: "אסור לומר שירה לעת כזאת! כשם שאסור לנגן בביתו של אבל, כשם שאסור להדליק אור בעיר נצורה. כי **צו ההתגוננות הוא: האפלה**" (במאמרו "פיקוח נפש" משנת 1939, *ילקוט אשל* [1960], עמ' 189); השמיע את הציווי: "**כבו את החשמל ויאירו הכוכבים!**" (בסוף מאמרו "באין סוד", *כתובים*, שנה ד, גיל' א, י"ג בתשרי תר"ץ [17.10.1929]); כונס בספר א' שלונסקי, *מסות ומאמרים*, בעריכת חגית הלפרין וגליה שגיב, תל-אביב 2010, עמ' 312). דומה שאלתרמן כרה אוזן לדבריו המחייבים של מורהו, ועם זאת התפלמס אתו בגלוי ובסמוי על תפקיד השירה בעת מלחמה.

34. "גלויות" אלה של אלתרמן, שנכתבו ופורסמו בשנים שבהן שקד על ספר שיריו הראשון *כוכבים בחוץ*, כונסו בספר *במעגל*, תל-אביב 1975, עמ' 128 – 161.

35. בספרו *ארבע פנים בספרות העברית בת ימינו*, ירושלים ותל-אביב, תשל"ה, עמ'

36. ראו *מחברות אלתרמן*, כרך ג (*הטור השביעי* 1943 – 1948), תל-אביב 1986, עמ' 188.
37. ראו בספרי *הלך ומלך: אלתרמן – ביהמ"ד ומשורר לאומי*, תל-אביב 2010, עמ' 137 – 154.
38. אברהם בלבן, *הכוכבים שנשארו בחוץ: שירי 'כוכבים בחוץ' מאת נתן אלתרמן – פרשנות, צורות, רטוריקה*, תל-אביב תשמ"ב, עמ' 51.
39. *עוד חוזר הניגון* (הערה 4 לעיל), עמ' 192, ובעוד מקומות.
40. *הלך ומלך: אלתרמן – ביהמ"ד ומשורר לאומי*, תל-אביב 2010, עמ' 31. דברים אלה ראו אור לראשונה במאמר "למציאות יש דמיון עשיר: על ארבע תדמיות כוזבות של נתן אלתרמן - האיש ויצירתו", *עלי שיח*, גיל' 49 (2003), עמ' 7 – 28.
41. ספרו של עוזי שביט כלול באתר האינטרנטי "אתר נתן אלתרמן".
42. *עוד חוזר הניגון* (הערה 4 לעיל), עמ' 202 – 203 ועוד.
43. שם, עמ' 213 – 217.
44. *מחברות אלתרמן*, כרך ד, בעריכת מנחם דורמן ואחרים, מוסד אלתרמן, תל-אביב תשמ"ו, עמ' 32 – 33. אלתרמן עשה בשיר זה שימוש בכפל משמעה של המילה "כוכב" (גרם שמים ושחקן תאטרו).
45. *רגעים*, א, 208.
46. *הטור השביעי*, ג, 28-29 התפרסם *בדבר*, ד' בניסן תש"ג, (9.4.43).
47. *רגעים*, כרך א, עמ' 11. נדפס לראשונה *בדבר* (תוספת ערב), מיום י"ג באב תרצ"ד (25.7.1934).
48. *הטור השביעי*, א, עמ' 175 – 177.
49. על הקשר בין שורות אלה לבין הרומן הצרפתי לבני הנעורים *המלחמה לאש*, המתאר פראים כחולי השיער מן הפריהיסטוריה, שאותו תרגם נתן אלתרמן בשובו מלימודיו בצרפת, כתבתי לראשונה במאמרי "אלתרמן אמן התרגום", על *המלחמה לאש* מאת ז"ה רוני (Rogny), *מעריב*, כ"ד בסיון תשל"ז (10.6.1977), שהוא המאמר הראשון שנכתב על הרומן המתורגם ועל זיקתם של שירי *כוכבים בחוץ* למוטיבים מתוכו.
50. השיר פורסם בחתימת "אגב", בעיתון *הארץ*, מיום י"ג באדר ב' תרצ"ח (16.3.1938). ראו גם: *רגעים*, ב, עמ' 46.
51. *דבר* מיום ז' באייר תש"ה (20.4.1945), ראו גם: *הטור השביעי*, ג, עמ' 83 – 84.

52. קרונות המסע של הרכבת נקשרים תמיד בשירת אלתרמן עם מרוץ הזמן (Chronus), וראו ספריעל עת ועל אתר, תל-אביב 1999, עמ' 85 – 86.

53. וראו בספריעוד חוזר הניגון, תל-אביב 1989, עמ' 109 – 113. דן מירון ניתח את השיר "אל הפילים" (וראו: "הטיול בעקבות הפילים", מפרט אל עיקר, תל-אביב תשמ"א, עמ', 151 – 180) מצדו הסטרוקטורלי בלבד, מבלי לקשרו לאירועי הזמן. לאחרונה חזר בו מראייתו את שירי כוכבים בחוץ כשירים אסתטיציסטיים גרידא, ובסדרת ריאיונות משנת 2010 המצולמת באתר נתן אלתרמן טען מירון, בהשפעת ספרו עוזי שביט שירה מול טוטליטריות, כי כל אירועי הזמן, ועלייתם של המשטרים הטוטליטריים במיוחד, משתקפים בכוכבים בחוץ (ובשיר "אל הפילים" באופן מיוחד) בדרכים מטפוריות סימבוליסטיות.

54. השיר "ברלין דורשת מושבות" התפרסם ביום ח' בחשוון תרצ"ט (ראו רוגעים, כרך ב, עמ' 63).

55. ראו בספרי השירה מאין תימצא, תל-אביב 1989, עמ' 297.

56. ראו מאמרו של צור ארליך, "אלתרמן כשמרון", תכלת, גיליון 27, אביב תשס"ז 2007; לשיר "מעבר למנגינה" (כוכבים בחוץ), שאליו פיוון הרי גולומב זרקור במאמרו "בדיות וקניינים: עיונים בשירת אלתרמן", קשת, יא (אביב תשכ"א), הסמיך צור ארליך את השיר המפורש יותר "קול והד", המעמיד את "הדין והרחמים" כעקרונות עליונים, והתובע מידן של "תורות פסוקות" את "נפש היחיד ופקדונה", משום ש"בהיות לעריצות מסנה צדקות, / דמי היחיד הם חרב היונה" (עיר היונה). אלתרמן יצא חוצץ נגד דריסתו של הפרט על-ידי המשטרים הטוטליטריים, שרוממות טובת הכלל בפיהם. הוא התנגד גם להתכחשותם של הקיבוצים – שבהם ראה את ייחוריה של המהפכה הקומוניסטית – לאינסטינקטים אנושיים בסיסיים כדאגת אם לעוללה, כנרמז ממחזהו כינרת, כינרת.