



פרק שלישי

הפתרון הוא אילם

למעמדן של האניגמה ושל הזאוגמה בשירת אלתרמן

א. בזכותה של שירה חידתית ומעורפלת

אחדים מן ההיסטוריונים של הספרות הכללית סבורים, שאין השירה המודרניסטית בת המאה העשרים אלא המשך – שמתוך תמורה מסוימת – של השירה הרומנטית, ילידת המהפכה הצרפתית.¹ הללו מניחים כי אין המודרניזם אלא הקצנה של הרומנטיקה האינדיווידואליסטית, אשר העלתה על נס את רעיון המקוריות החד-פעמית, הבזה לדינסטיה האריסטוקרטית, וכי עולם הרוח, שמתוכו נולד המודרניזם (עולמם של דרווין, ניצשה, פרייזר, פרויד ועוד), הוא תוצר מובהק של הרומנטיציזם האירופי. אולם, גם אותם היסטוריונים, שאינם רואים במודרניזם מהפכה והינתקות מערכי העבר של הרומנטיקה, יודו בעל כורחם, כי בתחום אחד לפחות נתחוללה בספרות המאה העשרים מהפכה של ממש, אשר יצרה קרע בין המודרניזם לבין השירה הקלאסית-רומנטית שקדמה לה: משוררי העבר, לא רק הקלסיציסטיים מביניהם, שהעלו על נס את הרטוריקה הבהירה ואת הארכיטקטוניקה צלולת המתאים, אלא אפילו הרומנטיקונים שבהם, אשר ערפלו את דרכי המבע וטשטשו את קווי המתאר, כולם כאחד השתדלו להיות קומוניקטיביים, פחות או יותר, גם כאשר עסקו בנושאים סבוכים וגם כאשר ביטאו נפש מורכבת וקרועה. לעומתם, ויתרו המשוררים המודרניסטיים מראש על המובנות (וכתוצאה מכך גם על הפופולאריות), וכתבו בידועין "שירה קשה", מעורפלת וחידתית, גם כשנושאייהם הפכו לעתים טריוויאליים יותר ויותר.² היסטוריון בעל הכוונה סוציולוגית עשוי לזהות בעניין זה פראדוקס מעניין, שניתן, אמנם – אם בוחנים אותו בתשומת לב – לפרשו ולהבין היטב את תקפותו ואת האמת החבויה בו: דווקא המשוררים הרומנטיים האירופיים, שהיו ברובם בני מעמד האצולה, כתבו במוצהר, בהשראת מגמות של דמוקרטיזציה שנילוו למהפכה הצרפתית, למען "הקורא הפשוט" ולמען "בני עמם", בעוד שהמשוררים המודרניסטיים, שבאו לעתים קרובות מן המעמדות העמלים לפרנסתם, כתבו למען עלית מצומצמת (אריסטוקרטיה אינטלקטואלית), ולא למען "המוני העם". היוצרים המודרניסטיים, שהחלו ליצור סביב מלחמת העולם הראשונה והמהפכה הקומוניסטית, ואהדו ברובם את הסוציאליזם לגונווי (הגם שכמה מדבריה הבולטים של המודרנה, כגון פיליפו תומאסו מארינטי ועזרא פאונד הזדהו עם הימין הקיצוני, ואפילו עם הפאשיזם), לא הביאו לדמוקרטיזציה של האמנות ולהתאמתה להמונים. להפך, המוני העם התרחקו מן השירה, ומן האמנות המודרנית בכללה, וראו בה עניין קריפטי ומוזר ולעתים גם אחיזת-עיניים שרלטנית. היוצרים המודרניים, מצדם, התרחקו מפני פופולריזציה של האמנות, ובזו לפיליסטרים מכל

המעמדות, ולנציגי הבורגנות, המחפשת ערכים קבועים וסולידיים, בפרט. בשירה המודרניסטית, מכל מקום, הלשון החידתית והקריפטית, היא למתמעת, והנושאת חן בעיני קומץ יודעי ח"ן, הייתה לאידיאל ולסימן ההיכר של החדש. במקומה של השירה הרומנטית, היפה – לפחות למראית-עין – לכל נפש, העמידו שירה אָניגמטית וסתומה, בעלת תחביר מרוסק ומפורר, שירה הקשה לפיצוח והתובעת מן הקורא מאמצי פענוח, שיש בהם לא אחת מן האתגר האינטלקטואלי.³

אלתרמן עצמו נקרע בין המגמות הסותרות הללו – ה"אליטרית" וה"דמוקרטית". מן הצד האחד, הוא השתייך לחבורה שהאמינה בעליונותה האינטלקטואלית על פני כל החוגים האחרים ב"קרית ספר", לרבות "הברבורים האבוסים" של הבורגנות (שבהם מנו "הצעירים" גם את ביאליק ואת משוררי "שירתנו הצעירה" שלו). הוא וחבריו הביאו עמם אל השירה העברית יסודות מרדניים דיסוננטיים, שהטעם הממוצע טרם הסכין להם. ולמרות שמן הבחינה הפוליטית הזדהו סופרי המודרנה הארצישראלית עם מפלגות הפועלים, עם החלוצים קרועי הבגד, ואף הציגו עצמם כאספסוף פרולטרני של יחפנים ונוודים, הם אף ראו עצמם כעלית נבחרת, היוצרת את יצירתה למען עלית נבחרת, המבינה את לשונם החידתית, ולא נשאו עיניהם אל הפופולאריות של קודמיהם, ששירתם נישאה בפי כול (התואר "משורר לאומי", שבו זיכה העם את ביאליק, היה זר להם ולרוחם). וחרף גישה אליטרית זו של אריסטוקרטים, המכירים בערך עצמם, אלתרמן גם הרבה לדבר בשיריו על חשיבותה של האמנות הפופולארית ה"פלבאית", הפונה אל הציבור הפשוט, המחפש לעצמו לחם ושעשועים, זו הנחשבת בעיני רבים כגילוי של טעם וולגרי ונחות. לא אחת הוא אף הצהיר בשיריו הצהרות שונות בדבר עליונותה של האמנות העממית ה"נחותה", שהוא צורך אותנטי לאדם הפשוט, אם מתוך פוזה פיוטית (שהרי הדובר בשיריו הוא, ככלות הכול, משורר-נווד המתנבא כביכול בלשונם של הטרובדורים שמכבר הימים), ואם משום שאכן האמין בכך בכל לבו.⁴

בשירו 'השוק בשמש' מניח ההלך את שק הנדודים על מפתן השוק, ומביע הערצה כלפי הענק הוולגרי, בן דמותו של גלית הפלישתית, כלפיו וכלפי אמניו ההמונים, "פיטני הקוף והתוכי", השרים שירים פשוטים, עתירי רגש וסוחטי דמעות. הוא, האמן הנחשב והיומרי מהם, שנוא עיניו אל האמנות הצרופה, אינו מגיע לקרסוליו של השוק (ולכל מה שמייצג השוק: הפשטות ההמונית, המציאות הבסיסית והבריאה, האמנות הפשוטה והבלתי מסובכת, הפונה אל הלב ולא אל האינטלקט). גם בשיר 'איגרת', מביע האח הנווד (מעין קין, "רוצח אחיו") את הרעיון, שדווקא אמות השוק הנחותה, המתגלמת בלצנותם הוולגרית של הבפון ושל המומס (משוררי השנינה ההמונית, השרים ורוקדים בשוק, מנגנים ומאלפים חיות), היא האמנות הנחשבת יותר בעיניו מזו הנחשבת בעיני כול. לאביו-אלוהיו מבטיח הנווד המקולל: "לו אך ראית איך ימי המפ' ארים / הרקידו ד' ב' בשוק, על אהבה ולחם - - / לרגליהם, אלי, יפלו השוערים, / בהביאי אותם להראות אליך". ולמרות שכביכול אין כל ההצהרות הללו אלא מחוות של גיבור בדוי, גלגולו של הנוג'אנט הביניימי התועה בדרכים שבין כפר לעיר, חבויה כאן גם אמת אישית כמוסה: אלתרמן עצמו יצר גם יצירה קלילה פופולארית לבמה ולעיתונות, זו שסיפקה את צורכי פרנסתו, וגם יצירה "קאנונית", אינטלקטואלית ועמוסת משמעויות, שאינה מיועדת לציבור הרחב. איזה מן התאומים, שהתרוצצו בקרבו, הוא החביב יותר? איזהו ה"בן יקיר" בעל כתונת הפסים, המועדף על אביו מולידו? איזה מהם ישרוד בעתיד וישא משמעות לקוראי הדורות הבאים? בסוגיה זו הוא התקשה להכריע.⁵

במאמרים שכתב בראשית הדרך, ניכרת השפעתם של המשוררים והוגי־הדעות הפוסט־סימבוליסטיים, שהטמיעו בהגותם גם משקעים מן הסימבוליזם הצרפתי־רוסי, שבו ניכרו החזרה אל החריזה "העמומה" של הטרובדורים וחיפושו של הבלתי־מוגדר, החידתי והסתום. כמה מן הסימבוליסטים, כגון מלארמה, שנתנו ביטוי מסאי ופרוגרמטי לעקרונות הפואטיים שלהם, האמינו שהשיר חייב להיות משהו מסתורי, שהקורא חייב לחפש את המפתח לפתרונו. את מאמרו 'על הבלתי מובן בשירה' (1933)⁶ פתח אלתרמן בהנחה, כי בספרות אין לסווג יצירות לפי קטגוריות של "מובן" ו"בלתי־מובן", כי בספרות יש רק "אמנות וחוסר אמנות". דעה זו, שבשנות השלושים כבר קנתה לה שבייתה בעולם החשיבה המודרני, מקורה אולי בדבריו של בודליר, שקבע כבר במחצית המאה התשע־עשרה, שאין לשפוט את האמן לפי שום קריטריון שהוא, זולת כישרונו. אין הוא חייב להיות מוסרי, הגון, מועיל (וכיוצא באלה תכונות, שהביקורת חיפשה במשוררי המאה התשע־עשרה). לדידו, הוא יכול להיות אדם מושחת, ובלבד שיהיה אמן אמת, בעל כשרון פיוטי מובהק. גם ואלרי בריוסוב, מן הבולטים במשוררי הסימבוליזם הרוסי ומנושאי דגלו ברמה, דיבר על האמנות כתכלית לעצמה, ועל כך שתפקידו העליון של המשורר הוא לגלות שלמות טכנית: "משוררים יישפטו על פי מעלותיהם ומגרעותיהם בשירה, ולא על פי שום אמת־מידה אחרת", כתב בריוסוב בכתב־העת *Vesy* ('מאזניים') במאה 1905.⁷

הספרות, טען אלתרמן בהמשכו של המאמר הנזכר, אינה מספרת על השמחה ועל הצער ואין היא מתארת את החיים, אלא **חיה** אותם באופן ראשוני ובתולי, מלא תימהון והפתעות. גם רעיון זה, החוזר בכמה משירי 'כוכבים בחוץ' ו'יער היונה',⁸ בא תכופות לידי ביטוי בהגותם של רבים מן היוצרים המודרניסטיים, הרוסיים והצרפתיים, בני אסכולות וקבוצות שונות. פסטרנק, למשל, הרבה לכתוב על רעיון החידוש וההפתעה, וראה את המשורר כמי שנולד כאילו מחדש וכמי שתוהה על חידת החיים בכל יום ויום. בנושאים אלה אף מתגלה דמיון ניכר בין הדעות, שהשמיעו מנדלשטאם ופסטרנק על השירה לבין הדעות שהשמיע עזרא פאונד, למשל, בשמה של התנועה האימאז'יסטית (לדוגמה, תביעתו לסלק מן השירה את שם־התואר, כי מתפקידה של השירה ללכוד את הרגע האחד והמיוחד, ולא לתארו בצורה אמירתית).⁹

את מאמרו 'על הבלתי מובן בשירה' חתם אלתרמן בקביעה הפראדוקסלית, שלפיה דווקא השירה המעורפלת והחידתית היא היא השירה הבהירה, המאפשרת לקורא להגיע לאמתות, שנסתרו ממנו, או שלא מצאו עד אז את מקומן באמנות, מחשש להתבונן בהן ישירות ובלא כל חציצה

השירה החדשה נראית לרבים כמין ערפל ומרגיזה כמו עשן מסובך 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 ישר אל השמש.

אלתרמן האמין בעליונותה של השירה המעורפלת והחידתית, הנוגעת בלבם של הדברים והחיה את המציאות מחדש, מתוך תימהון והפתעה. על האמן לראות את העולם "כפתאומיים" (כמאמרו בשירו

'איגרת', אחד השירים המורכבים והמעניינים ביותר מבין שירי 'כוכבים בחוץ'), ואף לחכות לאותו רגע נדיר, שבו, כדבריו במאמר הנדון, נעשה הבלתי־מובן "שקוף כזכוכית". מעניין להיווכח כי ת"ס אליוט כתב על "שירה קשה" (Difficult Poetry)¹⁰ באותה שנה עצמה, - 1933 – שבה פרסם אלטרמן את רשימתו "על הבלתי מובן בשירה" ('טורים', 24.11.1933). מובן, אין בכוחה של עובדה מעניינת זו להצביע על קשר ישיר בין דבריו של אליוט לדברי אלטרמן. סביר יותר להניח, שכל אחד מהם ינק את הרעיון ממקורותיו שלו. אף עלפי כן, הזימון הסימפטומטי של שני המאמרים מלמד, שרעיונות בזכות שירה חידתית, מעורפלת וקשה לקליטה ריחפו בחללו של עולם־הרוח שבין שתי מלחמות העולם.

ב. אלטרמן והחידה

אפילו עיון מרפרף בכרטסת ספרייתו הפרטית של אלטרמן, יש בו כדי ללמדנו על הימשכותו של אלטרמן, בכל תחנות חייו, אל ז'אנר החידה לסוגיו. באחרית דבר ל'ספר החידות' של אלטרמן, מספר מנחם דורמן שהביא את הספר לדפוס אחר מות מחברו, כי ביחד עם 'ספר החידות', שנמצא מוכן לדפוס בעיזבוננו של המשורר, נתגלו גם עשרות עמודים של רשימות מקוטעות, הוכנו, כלל הנראה, לשם כתיבת הקדמה לספר. אלטרמן העיר בהן, בין השאר, הערות רבות־עניין בדבר בינלאומיותן של החידות, ולשם הדגמה הביא חידות, הנפוצות בגרסאות רבות אצל עמים שונים (למשל, חידת החייט והמחט כבעל חיים עם זנב). על תפקידה החברתי של החידה, כמשחק המשלב הנאה עם מאמץ אינטלקטואלי, כתב אלטרמן באחד מפזמוניו: "החידה היא משחק שידעו בו לשמוח / מדורות קדמונים ועד כאן. / היא יפה, כמפורסם, לחידוד המוח, / ובכלל / לבילוי הזמן".¹¹ מ' דורמן אף מעלה בדברי ההקדמה ל'ספר החידות' את דבריו של המשורר במאמרו 'עץ החיים במשתלה',¹² שבו חזר הסופר על המימרה, שליוותה אותו למן ראשית דרכו, ואשר נזכרת כמה פעמים ברשימותיו הנ"ל – "האדם היא חידה הפותרת חידות":

בפזמון ישן אמרתי פעם, על דרך ההיתול, כי 'האדם הוא חידה הפותרת חידות'.
למעשה, הוא חידה החושפת חידות חדשות. גדולתו של המדע הוא בכך שהוא מגלה
ומפרש לנו את שפת החידות של היקום, ואילו הפתרון הוא אילם ואין לו שפה
ופירושים.

אלטרמן השתמש אפוא במושג החידה בשתי הוראות לפחות: (א) בהוראה ה"טכנית" המצומצמת, כז'אנר של ספרות הפולקלור, ז'אנר הבנוי על החידוד האינטלקטואלי, ואשר פתרונו – מרגע שהושג, אגב התגברות על תחבולות ההצפנה המכוונות – מתברר כפתרון ברור וחד־משמעי, אפילו טריוויאלי; (ב) בהוראה המטאפיזית הרחבה, כביטוי לרב-גוניותן ולעומקן של תופעות הקיום, אשר פתרונו – גם כשנדמה לכול שהוא ביד האדם – לעולם אינו מושג במלואו.
"הפתרון הוא אילם", טוען אלטרמן ביחס לחידה, במובנה המטאפיזי הרחב, וייתכן שכוונתו לומר, שאין המדען יכול אלא לפרש את "שפת החידות של היקום", יכול הוא לתווך בין המציאות החידתית לבינינו,

אך לא למעלה מזה (אין הוא יכול, למשל, לברוא חיים), כי פתרון החידה יישאר תמיד בלתי־מושג. בעניין זה עולים על הדעת טוריו הנודעים של ביאליק, בשירו 'הברכה', בדבר "חידתה העולמית" של הברכה, המושפעים אף הם בדרכם מן ההגות הסימבוליסטית הצרפתית־רוסית, שהאמינה כי "הפתרון הוא אילם": "שפת אלים חרישית יש, לשון חשאים, / לא קול ולא הברה לה (...). הלא היא לשון המראות" (ביאליק נחשב אמנם כרומנטיקן מובהק, אך בראשית המאה כבר נסתננו לישרתו ולמסותיו רסיסי הגות סימבוליסטית, מאלה שרווחו בספרות אירופה מזה עשרות בשנים).¹³

ההוראה השנייה, הרחבה, של מושג החידה העסיקה את אלתרמן בשירתו ובהגותו ללא הרף: כמי שלמד הנדסה חקלאית (וכן את שאר המדעים המדויקים הנלווים למקצוע זה), העריץ אלתרמן את הדיוק ואת התחכום של "שפת הסרגל" (ראה את סדרת השירים, הנושאת שם זה, בסוף יצירתו הפיוטית האחרונה – 'חגיגת קיץ'). "לא פחות מן הרם בשירים / שגבו המספר והקו", כתב אלתרמן בשירים אלה, בהצדיעו ל"מוחות חמושי הדמיון", אשר אמרו את דברים "בשפת הספרות הנזירה". קסמה לאלתרמן האלגנטיות החותכת של הפתרון המדעי, שאיננה – לדבריו – אסתטית, עתירת־דמיון ומרגשת פחות מן המוסיקה, הציור והספרות. וחרף ברק הדיוק של הפתרון המתמאטי או ההנדסי, על האדם לדעת, כי העולם מורכב גם מיסודות שאינם שועים לחוקי היסוד המנחים אותו, ולפיכך חידת הקיום תיוותר לעולם בעינה. על הבינה האנושית נאמר באותו שיר (שיר ב' בסדרה 'שפת הסרגל'):

אֲשֶׁר־יִהְיֶה הָרוֹאֶה בְּרֶק-
דְּמִיוֹנָה הַמְּמַרְיָא עִם סֶרְגֵּל

וּמְאִיר בְּאוֹרוֹ הַחַד
אֶת הָרֵיק וְאוֹמֵר: אֲדַע,
שְׁאִין הַפְתָּרוֹן אֶלָּא יָד
הַחוֹשֶׁפֶת אֶת פְּנֵי הַחִידָה.

אלתרמן נותר, אם כן, בפליאה מתמדת לנוכח חידת החיים וחידת הנצח. הדברים הפשוטים ביותר הם לדידו, באורח פראדוקסלי, החידתיים ביותר. המעורפל הוא דווקא לעתים מזומנות הבהיר והברור. מדעי־הטבע, כמו האמנות הנשגבה ביותר, באים להסיר את הלוט מעל חידת החיים ולגלות לאדם אמתות נסתרות על עצמו ועל סוד קיומו. ואולם, גם על המדען וגם על האמן לגלות מידה של צניעות ולהכיר במגבלותיהם: אין הם אלא יד החושפת את פני החידה. משמע, לרגע הם מסירים את הלוט מעל הפנים, אך החידה במקומה עומדת. ייתכן שאלתרמן רומז כאן, בדרך האלוזיה, לשירו המיסטי של שילר 'Das Verschleierte Bild zu Sais', שיל"ג תרגמו לעברית בשם 'סוד אלוה', ואשר בו חותר הגיבור כל ימיו להגיע אל המקדש, כדי להסיר את הצעיף מעל פניה של הדמות החידתית, סמל ומשל לחידת החיים הנצחית, שפתרונה אינו מושג אפילו במחיר החיים עצמם.

על נצחיותה של חידת החיים, הנותרת בעינה חרף התפתחויות המדעים, כתב אלתרמן במאמר ההגות הנרחב ומאיר-העיניים ביותר, שכתב מעודו ('בין ספרה לסיפור' – אחרית דבר למחזהו 'משפט פיתגורס'):¹⁴

עלינו לדעת כי שעה שאומרים לנו שהמדע הולך ומתקרב אל הסיכוי להרכיב את התא החי בתוך מבחנה ניסיונית, אין זה סימן שאנו עומדים לפני פתרון החידה אלא רק לפני סיכוי של הצלחת הדגמתה בתנאי מעבדה. מי שאומר, על סמך הניסיונות הנעשים כיום, שהמדען הצליח, או יצליח בקרוב, לברוא חיים בתוך שפופרת, אינו רחוק הרבה מאותם בני שבטים של תקופת האבן שסברו (...) שהמכשף המנבא ומדגים הלכה למעשה את ליקוי החמה, הוא גם הגורם לכיסוי פני השמש והוא המחשיך את אור היום ומשיבו כרצונו.

תורת דרווין, אליבא דאלתרמן, אינה פותרת את חידת החיים; היא מציעה לה פירוש, אך מותירה אותה בעינה. מי שמאמין שעם התבססות הדרוויניזם נפתרה חידת החיים, כופר "לא בתפיסה הדתית אלא במה שמשותף לתפיסה הדתית ולכל יצירי-רוחו הגדולים של האדם, והמדע בכללם – בתמייה האנושית הנצחית אל מול חידת הבריאה, אשר תורת האבולוציה של דרווין, ואף מוחו של דרווין עצמו, הם מן הגדולות שבפליאותיה".¹⁵

במקום אחד, דרש אלתרמן מן האמן ומן האמנות, ובכלל זה מעצמו, להותיר בשיריו חידות ללא פתרון, דברים פתוחים ובלתי מעוגלים, עניינים רוטטים, המצויים בתהליך התהוותם, ושאינם ברורים ומחזוריים עד תום:

לְשִׁיר לֹא עַל פִּי אֶת. פְּחוֹת דְּרָשָׁה. יוֹתֵר
גוֹפֵי דְּבָרִים וְחִיּוֹתָם. לְהִבְיֵאֵם בְּלִי הַדְּגֵשׁ הַמְּשַׁתְּמָע.
גַּם תֵּת חִידָה בְּלִ פְּתוּרָנָה. לְסִמֵּךְ עַל הַקּוֹרֵא שֶׁהוּא פּוֹתֵר.
לֹא לְעַגֵּל. לְתֵת בְּשִׁיר מְפֹלֵשׁ אֶל אֶרֶץ וְשָׂמִיָּה.¹⁶

יומרות של החוקר, כמו גם יומרתו של הסופר, לפתור את חידות היקום ואת חידות הקיום האנושי ראו לאלתרמן יומרות שווא, או טעויות של היבריס, שאינן שונות במהותן מן היומרות ומן הטעויות של הקדמונים, הגם שהן נשענות, כביכול, על הוכחות מדעיות מוצקות, שאין עליהן עוררין. למרות הערכות המרובה למדע, ידע אלתרמן כי על המדען להודות לעתים בקוצר ידו להגיע אל המטאפיזי, או לבטל את קיומה של אותה סטיכיה, "שאינה מקבלת לא מרות של עקרונות מוסר ולא הסבר של חוקי טבע".¹⁷ ולא חוקי הטבע לבדם יוותרו לעולם בחידתיותם, גם אם כל חוקר יחשוף בתורו ולפי שיעור קומתו טפח של

"פני החידה", גם חוקי ההיסטוריה האנושית יוותרו חידה החומקת מפתרון חד וחותר: "והיא חידת הכח שתכלה לו אֵין, / והיא חידת הא' מן שאַפס לו קֵץ. / גם נער יפתרנה, ולשווא עדֵין / ראשם של הכסילים אליה מתנפץ" (ראה שירו 'איילת', שירה החתימה של המחזור 'שירי מכות מצרים')¹⁸.

ואולם, אלתרמן נמשך אל החידה לא רק במשמעותה המטאפיזית הרחבה, כי אם גם במשמעות ה"טכנית" המצומצמת, הנזכרת לעיל. משיכה זו אל החידה הפולקלוריסטית, שפתרונה דורש הבזק של דמיון יוצר, נעוצה כמדומה עוד בשחר ילדותו: בספרי הילדים שהקיפוהו בבית אביו, שהתמחותו בספרות הילדים ועיסוקו בעריכת כתבי־עת לגננות חייבוהו לאסוף ספרי ילדים, שייצגו קשת רחבה של תרבויות, לשם סיגול תכניהם לצורכי החינוך העברי המתהווה. גם דודו, אחי אמו, שלמה זלמן לייבוביץ', הידוע בכינוי הספרותי ז' אריאל, פרסם ספרים רבים לילדים ולנוער.¹⁹ ספרים אלה, שהקיפו את אלתרמן בילדותו, מלאו חידות ושעשועי חידוד שונים, שפיתחו בוודאי את כושרו של מי שעתידי היה להפוך למשורר להבין את "לשון המראות". גם חוברות 'הגנה', שערך יצחק אלתרמן, אביו של נתן, ביחד עם שותפו יחיאל הילפרין, כללו חידות ושעשועים, כיאה לחוברות הדרכה לגננות ההולכות לשיטתו של פרבל, וסביר להניח כי לנתונים ביוגרפיים אלה נודעה השפעה על הימשכותו של נתן הילד אל ז'אנר החידה. בחוש של משורר מניאריסט הוא הבחין, בוודאי, לימים, כי התמודדותו של הנשאל עם פיצוח הצופן של החידה דומה עד מאוד לאתגר האינטלקטואלי שמציב המשורר המודרני לפני קוראיו. שהוא שהוא מפגישם עם דימוי מבריק, המצמיד זה לזה להרף עין שני עניינים, שהדומה ביניהם הוא מפתיע, שרירותי, בלתי אורגני וללא תקדים בשירת הדורות הקודמים. בשני המקרים נוקט המחבר תחבולות הצפנה מכוונות, שמתפקידן לערפל את הפתרון ולהקשות על הפותר, ועל המאזין או הקורא מוטלת חובת ההתמודדות עם התחבולה המחוכמת.

לפיכך, ברורה מאליה נטייתו של אלתרמן אל הסוגה הזו ואל תת־סוגותיה, שכן לא רק מנקודת המוצא של ספרות הילדים (כחלק מספרות הפולקלור הסכמטית והנאיבית או הפסבדו־נאיבית) נמשך אלתרמן אל ז'אנר החידה. כמי ששילב ידע שיטתי ורחב־יריעה הן בהומניסטיקה והן במדעים המדויקים, נבעה הימשכותו אל החידה גם מסיבות שונות בתכלית, הנעוצות בנטייתו של המשורר אל המתוחכם ואל האינטלקטואלי, היפוכם של הסכמטי ושל הנאיבי. ספרייתו הפרטית, שהייתה – כדברי סוניה רוזנברג, שקטלגה את הספרייה, "ספריית עבודה" ו"מעבדה" – אף הכילה ריבוי של ספרים משל משוררי ימי־הביניים,²⁰ ואלה הרבו, כידוע, בחיבור חידות, בשל נטייתם אל החידוד (WIT) השכלתני המבריק, הדורש לעתים מן הקורא או המאזין הפותר לגלות ידיעות אזוטטריות למדי, שאינן בהכרח ממאגר הנושאים האופייני לבלטריסטיקה (החידה הביניימית הצפינה בתוכה לא אחת ידע באסטרונומיה, במטלורגיה, בבוטניקה, ברפואה ועוד).

במאמרה על החידה בימי־הביניים,²¹ הראתה טובה רוזן־מוקד כי חשובי המשוררים בספרד פנו לחיבור חידות, ומנתה בו כמה וכמה סוגי פרדוקסים, שעליהן נהג מחבר החידה לבנות את הצפנת הפתרון (הפראדוקס והאוקסימורון הם, כידוע, אף מצייני־הסגנון הבסיסיים של שירת אלתרמן). היא אף הטעימה כי "הפער בין בנין־העל המתוחכם של החידה (המבנה, הווירטואוזיות הלשונית וכיוצא באלה) והמאמץ השכלי המושקע בפענוחה, מצד אחד, לבין הטריביאליות של הפתרון, מצד שני (...), יוצר אפקט מכוון

באתוס אירוני ואפילו 'אנטי קלימקס' קומי". גם צדה הקומי של החידה, כפי שעלה בין השאר בחידה העברית בימי הביניים, תרם כמדומה למשיכתו של אלתרמן אל הז'אנר, שהרי אפילו בשירתו ה"קאנונית", ואין צריך לומר שבשירתו ה"קלה", הטמיע יסודות קומיים והומוריסטיים, גם כשכתב על נושאים רציניים והרי גורל.

בספרו על החידה העברית באיטליה ובהולנד,²² הסביר ד' פגיס את דבר התקבלותה של החידה באותן ארצות בתקופת הבארוק, על רקע הפואטיקה של החידוד וה'חריפות' (acutezza) האופיינית לתקופה. חריפות זו היא היסוד ל"קונצ'טו" (conceit, concetto, concept), שפירושו הברקה שכלתנית הנוצרת בעזרת רעיון או טיעון מחוכם, עוקץ מפתיע או דימוי סבוך, המצרף חומרים זרים ורחוקים אלה לאלה. כל התכונות האינהרנטיות הללו של החידה, שכוחן יפה לתיאורן של תחבולות היצירה בכל דור, ובתקופות של אמנות מנריסטית מסוגנת בפרט, היו קטליזטור לפנייתו של אלתרמן אל הז'אנר. ולהיפך, בשל התחנכותו על ברכי הז'אנר ובשל משיכתו אל יסוד החידוד של תקופות מנריסטיות, כימי הביניים ותקופת הבארוק, לבשו גם כמה משיריו הנודעים לבוש של חידת "קונסטי" מחוכמת. כפי שנראה להלן, שתי ההוראות השונות של החידה אינן נבדלות זו מזו לגמרי, כי שורש אחד מאחדן, והוא החתירה האינטלקטואלית לחישוב האמת הנעלמה שמאחורי המראות הנגלים לכל עין. צד זה הוא, כמדומה, שהביא את מ' דורמן לקביעה, ש'ספר החידות' הוא לכאורה "ספר מספרות הילדים כפשוטה, אבל במשתמע ממנו הוא בכל זאת גם ספר פילוסופי".²³

ג. הזאוגמה: ציין-סגנון מודרניסטי

בהמשך הדיון נראה, כי כמה משירי 'כוכבים בחוץ', כדוגמת השיר 'לבדרך', 'בנויים על עקרון החידה והחידוד האינטלקטואליים, הדורשים מן הקורא הברקה מבזיקה, שבעקבותיה יהא הפתרון מונח על כף היד. פתרון החידה מעוכב ומושהה במכוון, וזאת באמצעות הדילוג המהיר מפרט לפרט, המקשה על הקורא לעקוב אחר הרצף הרעיוני העקיב ולהבין את העיקרון המאחד את האמירה המפוררת והפרדוקסלית. אך בטרם נדגים משירי חידה ומניסוחי חידה אופייניים, ראוי שניחד דיון קצר בתפקידו של ציין-סגנון מרכזי בשירת אלתרמן, שהמשורר הצעיר הכניסו אל השירה המודרנית העברית ואשר סייע לו בבניית חידותיו. כוונתי לפיגורה, הקרויה בתורת הרטוריקה בשם **זאוגמה**, ואשר חרף מרכזיותה בשירת 'כוכבים בחוץ' לא הושם אליה לב בביקורת ובמחקר, ועל כן יש בתיאור מעמדה ותפקידיה בפואטיקה המודרניסטית משום מילוי פער.

מקור המלה "זאוגמה" במלה היוונית zeugos, שפירושה רתמה וכן רתימת שני דברים זה לזה (ממנה נובעת, ככל הנראה, אף המלה העברית "זוג"). פיגורה רטורית זו מציינת לפיתה או קשירה של שני חלקי דיבר שונים או שתי קטגוריות דקדוקיות שונות או שני עניינים שאינם מאותה רמת הפשטה, כאילו שאין בכריכתם יחדיו משום הפרת חוקי דקדוק או היגיון. אלתרמן הרבה "לרתום" יחדיו שמות עצם מוחשיים ומופשטים: "לספרים רק את החטא והשופטת" ('פגישה לאין קץ'); "משקט וזוגיות שבירים לילות סיון" ('שיר על דבר פניך') "שלות כוכב ומים לעיני לימדת" ('כינור הברזל'); "קרונות

רעש ואבן פורקת העיר" ('יום השוק') ועוד זאוגמות כהנה וכהנה, שלא יובאו כאן מקוצר היריעה. כך כביכול קורסות בשירים אלה המחיצות ומתבטלים ההבדלים בין הקטגוריות, בין הקונקרטי למופשט, בין החי לדומם, בין האנושי לבין הלא־אנושי. אך למעשה, ניתן אף לטעון טענה הפוכה ולהראות כי בשירתם של המודרניסטים דווקא מתחדדים תכופות ומחריפים ההבדלים בין הקטגוריות השונות, הנתרות לא אחת בייחודן ואינן מתמזגות זו עם זו, ומכאן הרושם ה"צורם", הדיסוננטי, של השירה המודרנית. מעניין להיווכח, כי ביקורת אלתרמן כה הרבתה לדוש באוקסימורון האלתרמני,²⁴ עד כי נשכחה ממנה הפיגורה הרטורית הרווחת ביותר בשירי 'כוכבים בחוץ' מן הבחינה הכמותית, הלא היא הזאוגמה. זאת ועוד, חסרונה של הזאוגמה בתיאור הפואטיקה האלתרמנית הוא פגם התובע את תיקונו, שכן תפקידה של פיגורה זו ביצירת הרושם המודרני אפילו מכריע ודומיננטי יותר מתפקידו של האוקסימורון. הנחה אחרונה זו על מה היא נסמכת? כל צייני הסגנון היוצרים את הרושם המודרניסטי ה"צורם", מתוך שהם רותמים באגרסיביות מין בשאינו מינו – האוקסימורון, הסינסטיזה והזאוגמה – עשויים ליצור לא אחת רושם של שרירותיות ומלאכותיות של wit, של אינטלקטואליזם מכיוון. ואולם, בזאוגמה לא זו בלבד שההצמדה מזדקרת לעין בשירותיותה הסימנטית, היא גם מפירה את ההיגיון התחבירי של הצירוף, ואל רק את ההיגיון הלקסיקלי שלו, ומשום כך הופעתה בטקסט הי אגרסיבית, מודגשת ובולטת יותר. ניתן אף לקבוע כלל ביחס לפיגורות אלה, המצמידות אלה לאלה יסודות "זרים" ו"משונים", שאינם עולים בדרך־כלל בקנה אחד: שככל שההצמדה מזדקרת פחות לעין ושרירותית פחות, כך היא גם אינטלקטואלית פחות, אמוטיבית יותר (ועל כן מקורבת יותר אל היצירה הרומנטית ופחות אל האבסטרקט המודרניסטי). גם ברומנטיקה נודע מקום לציני סגנון אלה, המזוהים אמנם בדרך־כלל עם הזרמים האינטלקטואליים של האמנות: עם הנאוקלאסיציזם מזה ועם המודרניסטים מזה. ואולם, באמנות הרומנטית, הצינים הללו מביאים למעין טשטוש או ביטול הגבולות בין הקטגוריות ה"בלתי־מתאימות" (ולעומת זאת, בשירה המנייריסטית הם מתחדדים בדרך־כלל את ההבדלים בין המרכיבים הזרים, מחריפים ומדגישים אותם). אצל ביאליק, למשל, השימוש בסינסטיזות – כדוגמת "תערובת האור והחושך המתוקה" ("זוהר"), "תנומתי וחלומי המתוק הפסיקו" ('צפירים'), "השומעת את ריח שרביטים" ('גבעולי אשתקד') וכדומה – אינו יוצר רושם של זרות. אוזנו של הקורא כבר הורגלה בכגון אלה,²⁵ ומעומעם כאן יסוד ההפתעה וההברקה האינטלקטואלית. אצל אלתרמן, סינסטיזות כדוגמת "באווירה הקר והערב לתך" ('איגרת') או "חיי! חיי! המולות נשפכות" ('יום השוק') או "בניגון (...) העיר עד עיניה מוצפת" ('הם לבדם') זרות ושרירותיות יותר גם מעצם החידוש וההפתעה: צירופים כגון אלה לא פגש הקורא מעודו.²⁶ כך גם לגבי הזאוגמה: כאמור, פיגורה זו, הנפוצה כמדומה בשירת 'כוכבים בחוץ' הרבה יותר מכל צייני הסגנון המנייריסטיים, שהושם אליהם לב, יוצרת בשירים אלה תחושת מלאכותיות ושרירותיות, תחושה של עולם שנתפורר לפרודותיו והורכב בחוסר זהירות, תוך שבירת כללי הדקדוק וההיגיון. כשנפגש הקורא בצירופים כגון "אל מרחבן השר והלבן" ('מזכרת לדרכים'), "אל שוקי הזמרה והאבן" ('שיר שלוש אחים'), "לפנינו גבהו על הגבול הרקיע הקר והעת" ('הם לבדם'), "צידה להביא לאחי הגדולים, / לאור ולרוחב בשדות אבינו" ('הנה העצים'), הריהו שרוי בתחום שבו כל הביטחונות

הבלתי-מעוררים, ה־ universals שבהם האמין מאז ומתמיד, קרסו ונתמוטטו. וכמאמר ויליאם באטלר ייטס על העולם המודרני, בשירו הידוע 'The Second Coming':

Things fall apart; the centre cannot hold;

Mere anarchy is loosed upon the world

(ובתרגום פראפראזה: "הדברים מתפוררים, המרכז אינו יכול לשאת / אנארכיה גמורה השתלטה על העולם").

ואולם, הרגשה זו של עולם המתפורר לפרודותיו, שבו שלטת שרירותיות גמורה, היא רק מדומה, ולפחות אין היא אלא צד אחד של שירי 'כוכבים בחוץ'. כשם שהפראדוקסים והאוקסימורה בשירת אלתרמן ניתנים לעתים קרובות ל"פיצוח", המוכיח כי הסתירה היא רק סתירה מדומה, כך גם הזאוגמה, המפוררת את המציאות לפרודותיה, מסתירה לא אחת אמת קוהרנטית, הגיונית ועקבית, שאינה שרירותית כלל וכלל. למשל, הצירוף הזאוגמטי הנזכר מתוך השיר 'הנה העצים' – "לאור ולרוחב" (שבו חסרה בסך הכול הברה אחת לעומת הצירוף ה"נורמלי", השגור וההגיוני, "לאורך ולרוחב") יוצר תחילה רושם זר ומוזר אצל קוראיו, אך בקריאה שנייה ההזרה מתפוגגת, והצירוף מתברר כבעל היגיון משלו. זאוגמה זו שוברת אמנם את ציפיות הקורא וגורמת לו מבוכה ודיסאוריינטציה, כי "אור" ו"רוחב" אינם, כמובן, מאותה רמת הפשטה. הראשון אינו מדיד אלא במכשירים אופטיים נדירים ואילו את השני יכול כל אחד למוד. ועם זאת, יש כאן מעין היגיון פנימי: קרן האור היא אנכית ורוחב השדות הוא אופקי, וכדי ללכוד את ממדי היקום כולו, יש ללכוד גם את הבלתי ניתן ללכידה (את "האוויר הסחרחר מגובה"). יש כאן רצון להבקיע את גבולות החושים, להרקיע אל על ולהגיע לאינסוף, ששם אין לחוקי היקום הבסיסיים שקבעו המדעים המדויקים שליטה.

נתבונן בעוד כמה מן הזאוגמות הבולטות בשירי 'כוכבים בחוץ', וננסה לעמוד על ההיגיון הפנימי שלהן, הבוקע ועולה חרף החזות האי-לוגית וחסרת האינטגרציה. כך, למשל, הראה י' האפרתי כי בשיר על דבר פניך יש בצירוף כדוגמת "משקט וזוגית שבירים לילות סיוון" שבירה של תבניות דמויות מציאות וקפיצה מהירה מן המופשט לקונקרטי, ואלה יוצרים רושם של אי התקשרות.²⁷ ואכן, שבירותו של השקט ושבירותה של הזוגית אינן עולות לכאורה בקנה אחד: זו מטאפורית וזו ממשית. ואולם, אם נפרש את הסיטואציה שבשיר – כהצעתו של ב' ערפלי – כתמונת אדם העומד בלילה בחדר מואר ורואה בחלון, בעת ובעונה אחת, את בבואת עצמו ואת הנוף שבחוץ,²⁸ תתהווה מעין הנמקה לזאוגמה זו, הכורכת את דממת האדם המנוכר, השרוי לבדו בחדרו בדממת הלילה, ואת הזוגית המשקפת את הפנים ואת החוץ אהדדי. לצירוף הזאוגמטי הזה יש גם מעין הנמקה ריאליסטית (הנסמכת על קשר סיבתי), שהרי אפשרות שבירתה של זכוכית תגרור בעקבותיה בהכרח גם שבירתה של הדומיה. וגם הנמקה אסתטית יש, כמובן, לצירוף "אי-לוגי" זה, שצלילי ה- /S/ שבו "משקט (...)" שבירים יוצרים תחושת היסוי ("ששש..."), אף כי בהקשר אחר הם עשויים ליצור, ואכן הם יוצרים, תחושה אחרת לגמרי.

כך, למשל, בשיר השני של 'יום השוק' בולטת הזאוגמה, בעלת האיכות האליטרטיבית –

"והשעט הרב ושיר והשוט" – המצמידה זו לזו איכויות שאינן עולות בקנה אחד, מן הבחינה הדקדוקית

או מן הבחינה הסימנטית (אפילו "השעט" ו"השוט", שהם מאותו השדה הסימנטי, אינם מאותה רמת הפשטה). לאמתו של דבר, ניתן לראות בצירוף זה גם סדרה של מטונימיות או סינקדוכות, הממחישות את אווירת הדהירה (שעיטת הסוסים, שירת הרקב או הנוסעים, שוט העגלון), ולאזן דווקא זאוגמה מובהקת, קוראים שונים יפרשו, מן הסתם, את הצירוף בדרכים שונות: יהיה מי שיראה בו עדות לתמונת-עולם זאוגמטית (מפוררת ובלתי מתקשרת), ויהיה מי שיטען כי המרכיבים ה"בלתי-מתאימים" דווקא נקשרים ומנומקים היטב. לכאורה, צורפו השעט, השיר והשוט בשרירותיות, לתפארת הצליל בלבד, לשם יצירת תחושה של דהירה קדחתנית (כאן תורה ריבוי צלילי /š/ דווקא לתחושה של שצף-קצף, ולא של שקט והיסוי כבדוגמה הקודמת). ואולם, ניתן להעניק לצירופם של המרכיבים הנמקה אידאית, ולא רק הנמקה אסתטית: השיר, במובנות הבסיסי והראשוני, כצירוף של צלילים ומקצבים, עולה בקנה אחד עם דהרת הסוסים וקריאות הרכבים. יש כאן הכרזה "אָרְס פּוּאָטִית" סמויה, בדבר מהותה של השירה, שהיא קודם כול ריתמוס וצליל – "ניגון". הוא הדין לגבי הזאוגמה "טוב ללכת - - בין שמות לאין ספור ופגישות ומלים" ('הרוח עם כל אחיותיה'), ש"הגיונה" הפנימי נובע מן הרעיון הפואטי שהדריך את אלתרמן, לפיו צירוף מלים הוא זימון מעניין ומפתיע, ממש כשם שפגישה היא זימון מעניין ומפתיע במישור האנושי, ועל כן צירוף מלים גם הוא "פגישה". בזאוגמות שלו מגלה אלתרמן את עולמו האידאי, ה"אָרְס פּוּאָטִי", שאמתותיו מוצקות ובהירות, ואין הן מפוררות ואי-רציונליות כלל וכלל.

רעיון "אָרְס פּוּאָטִי" חשוב עולה, למשל, מסוים השיר 'תבת הזמרה נפרדת', הבנוי גם הוא על העיקרון הזאוגמטי, שתואר לעיל בדוגמה מתוך 'יום השוק':

עַל הָעִיר יוֹנִים עֲפוֹת,
כָּל יְמֵי שְׁטִים בְּיַחַד,
אוֹר, עָרִים וּמְרַצְפוֹת,
זְרוּעַ מְנִיפָה מְטַפַּחַת - -

לכאורה, מתבטלים כאן הגבולות בין כל היישויות: ימיו של הדובר "שטים" מעל העיר ביחד עם היונים (כדמויותיו הנודעות של מארק שגאל, כדוגמת דמות הצייר כאיש צעיר ומאוהב המרחף מעל פריז וצורר פרחים בידו) וביחד עם מהויות מופשטות כמו ה"אור" ועם מהויות סטאטיות ומוחשיות כמו מרצפות הרחוב. כשבית זה מוקרא או מושר, ²⁹ אף יקשה על המאזין להחליט אם הטור האחרון מדבר על שלושה עצמים שונים, שכל אחד מהם הוא מטונימיה של האהובה הנפרדת (זרוע, מניפה, מטפחת; בדומה לטור השלישי המכיל שלוש מטונימיות "אור, ערים ומרצפות"), או משפט שיש בו נושא, נשוא ומושא (ואשר בו המלה "מניפה" היא פועל, ולא שם-עצם). למעשה, מצירופם הזאוגמטי, חסר-ההיגיון והעקיבות, של האור, הערים והמרצפות עולה בהיגיון מוצק ועקיב העיקרון האימפרסיוניסטי הבסיסי, לפיו על האמן להשתדל ללכוד את הרגע המיוחד, שבו משתברת קרן אור באובייקט המתואר, ויוצרת שברירים וזהרורים אפמריים. "אור" ו"עיר" אינם מצורפים כאן שרירותית בשל דמיון צלילים, כי אם מתוך

"היגיון ברזל", גם אם היגיון נסתר לפעמים. לכן גם צירוף, שהוא ספק זאוגמה ספק סדרת מטונימיות, כדוגמת "מול הבהוב חלונים, חיזים ומתכת" ('יום השוק') מתפרש היטב לאור עיקרון זה. כאן, שועט "ראם האור" ("ראם" משום שקרני האור הערטילאיות נתחלפו האסוציאטיבית בקרני הבקר המוחשיות) מול דברים אפמריים, לרבות ברק המתכת המרצד (המתכת היא אמנם מוצקה, שלא כחיוך הערטילאי, אך התנוצצות האור בתוכה הוא אותה מהות בתחלוף, שאותה מקווה האמן האימפרסיוניסט ללכוד).

לפעמים הגיונה של הזאוגמה הוא היגיון פנים-לשוני, כגון בזאוגמה "שותתי אור ומים" ('סתיו עתיק'), שבה מוצמדות שתי מלים, שהן לכאורה זרות זו לזו (זו ערטילאית וזו ממשית), ולמעשה הן יכולות להיתפס גם כמלים נרדפות ("אור" פירושו גם "מים", על-פי כמה מן המפרשים לפסוק "יפיץ ענן אורו", איוב לו, יא). הוא הדין בזאוגמה "הערב המכסיף שפתים וגביע" ('כינור הברזל'), שבה "מרחפת" המלה הנרדפת של "גביע" – "סף" – שדמיון צלילים וקרבה סימנטית לה עם המלה "שפה" (וראה, דרשתו של אלתרמן על השורה הראשונה בשיר-הקונגרס מעורר-המחלוקת של ביאליק "ראיתכם שוב בקוצר ידכם ולבבי סף דמעה").³⁰ בדומה שמעות זו של המלה "סף" עשה אלתרמן שימוש גם בשיר 'עוד אבוא אל ספך בשפתיים כבות' הן "טבעי" לבוא אל מפתנה של האהובה בידיים ריקות או ברגליים כושלות, ואין מקובל לבוא אל הסף "בשפתיים כבות". אך אי-טבעיותו של הצירוף מתברר ומתבאר לאור כפלה-משמעות של המלה "סף", שפירושה כאמור גם "ספל" (שאפשר לבוא אליו ב"שפתיים כבות", על משקל "עיניים כבות" ובהיפוך מ"שפתיים לוחטות"). לעתים, האסוציאציה המקשרת את מרכיביה השונים של הזאוגמה היא אסוציאציה בין-טקסטואלית (רמיזה למקור מיתולוגי משותף, כפי שנראה להלן בדיון על השירים 'לבדרך' ו'הם לבדם'). מכל מקום, הגיון הסמוי של רבות מן הזאוגמות מלמד כי רק החזות היא שרירותית, ומתחת לפני השטח מתארגן לא אחת עולם סדור ושיטתי, שחוקיו מוצפנים אמנם היטב, אך ניתנים בכל זאת לחישוף.

בהמשכו של פרק זה, כלול דיון בשלושה שירים, שבהם העיקרון הזאוגמטי מתפקד לא רק ביחידת-הטקסט הקטנה, כי אם מתפרש אף על-פני הטקסט כולו, והוא המקנה לו את אופיו החידתי. שירי החידה של אלתרמן הם לעתים בעלי אופי חידודי, אלגנטי וקליל, אך לעתים הם מכילים בסמוי אמתות קשות והרות-גורל. חזותם האפיגרמטית השנונה והצבעונית אינה צריכה להטעות את הקורא באשר לאמירות הפילוסופיות הכבדות, המוצפנות בהם בכוננת מכון.

ד. כיצד יודע הפסל לרוץ במהירות?

עיון בשיר החידה 'לבדרך'

השיר 'לבדרך' הוא דוגמה אופיינית לשיר-החידה האלתרמני, הבנוי על העיקרון הזאוגמטי, הכורך, לפחות לכאורה, מין בשאינו מינו. השיר בנוי, כרבים משירי 'כוכבים בחוץ', במתכונת של אודה קצרה ומלוטשת, ששבחיה המרוממים מופנים אל נמענת נערצת, שזהותה אינה מתפרשת בנקל. בהתאם לקו הנקוט ברבים משירי אלתרמן, מוצמדים אלה לאלה הצמדה חדה ושרירותית דבריה-הלל שונים, שאינם מצטרפים כביכול למסכת אורגנית וקוהרנטית כלשהי. חלקם עומד ביחס אוקסימורונים לזולתם (דברי ההלל על רגלי

המתכת המחוטבות של היישות הנשית לעומת השבחים על זריזות התנועה של אותן רגליים עצמן יוצרים סתירה התובעת את יישובה); חלקם עומד ביחס זאוגמטי לצירופים השכנים ("מיהי היודעת לשאת רגליה במרוץ מהיר וגם להאיר באור לבן?" – שתי התכונות הללו אינן מתיישבות לכאורה זו עם זו). השיר הקצר בנוי, כאמור, כחידה שנונה, הדורשת את פתרונה:

שׁוֹקֵיךְ תְּהִלָּה לְלוֹטְשֵׁי הַמַּתְכָּת.

מְרוֹץ גְּזֵרְתֶךָ מְפַנֵּק וּמְהִיר.

בְּךָ מְסַתְּפָלִים פּוֹכְבֵי הַלֶּקֶת,

לְךָ נוֹהֲמִים דְּבֵי הַצִּיר.

שְׁדוֹת שְׁחֹרוּ וְעֵצִים נוֹשְׂאֵי שֶׁל

עָמְדוּ בְּאוֹרֶךְ הַלֶּבֶן.

הַלְיָלָה, סְחָרְחָר מִיוֹנִים עַל הַשֶּׁבֶךְ,

מְדַלֵּק לְךָ עֵצֵי דְבִדְבָן.

אם נראה שנמענת אשה נערצת ונחשקת, ייראו פרטים רבים בתיאורה שרירותיים, בלתי-מסתברים ומנותקים זה מזה, הן מן הבחינה הלוגית והן מן הבחינה החזותית, כפי שיאה לשייר-חידה המערפל את הפתרון במתכוון ומקשה על קוראיו. אך רק לכאורה לפנינו מקבץ של שבחים שונים ומשונים, שהמכנה-המשותף שלהם חידתי ומערפל. מרגע שנחשף הגיונו הסמוי של העיקרון הזאוגמטי, המבריח את השיר כבריח, ופתרון החידה על כף ידו של המפענח, כל פרט ופרט בשיר מסתבר ומתחוור היטב, ושוב אין הוא נראה כה "בלתי מתקשר" כבתחילה. השיר מותאם אפוא לשני סוגי קוראים: לקורא ה"קלאסי", המחבב שירה אורגנית ומובנת, שבה כל פרט מנומק היטב, ולקורא המודרני, היכול לשאת אמירה מפוררת ובלתי מקושרת, אניגמטית וקשה לפתרון.

נתבונן בשבחים הכלולים באודה הקצרה 'לבדך', ונעקוב אחר מקצת הקשיים, שהשיר מציב בפני קוראיו: אם השורה הראשונה מתאימה לתיאורו של פסל מתכת, הרי השורה השנייה עשויה לתאר יישות נשית "דולקת", תרתי משמע: רצה ומאירה, שהרי בתחילת השיר מתוארת הנמענת כבעלת מרוץ מהיר ובסוף השיר נזכר "אורה הלבן" של הישות הנעלמה. קשה להסכים עם מי שקבע כי "המשורר חותר (...)" להביע את מהותה המסחררת, המדהימה של האשה, ולשם כך אין הוא חושש אפילו לעורר את דובי הציר מתנומתם"³¹, שכן המטפוריקה המדהימה והדינאמית שבתיאור הישות הנערצת אינה חסרת-פשר, כי אם מתלכדת היטב לכל מי שיבין, כי לא המגוון ליפי האשה לפניו. השיר 'לבדך' בנוי במתכונתה של חידה שנונה ומחוכמת, המלכדת בתוכה קלסיציזם ומודרניזם, סדר ואנרכיה: התיאור עשוי להלוּם היטב את תיאורה המודרני-העתיק של הלבנה, הן ככוכב-לכת הרץ במסילתו והן כאחת מאלות הירח הקדמוניות (דיאנה, למשל, שתוארה כציידת הדולקת בעקבות טרפה) והן כאנדרטה חצובה בשיש. הינזרותה של

דיאנה, אלת הירח, מגברים, ואמונתה העקבית כי טוב היות האדם לבדו, עשויות אף לנמק את כותרת השיר 'לבדך' ולהעניק לו ממעות עשירה ומעופה.

גם מעין "סתירה גיאוגרפית", שנבעית בשיר 'לבדך', מוצאת את יישובה לאור חשיפת פתרונו

של שירי-החידה: מן הצד האחד, לפנינו – כפי שהבחין היטב נתן זך³² - שבחי גוזמה אוריינטליים מובהקים ("שוקיך תהילה ללוטשי המתכת"), ומן הצד השני, הדמות הנערצת מוצבת באור זרקור צפוני וקר, שאינם עולים כביכול בקנה אחד עם אוירת המזרח ("לך נוהמים דובי הציר"). לאור פתרון החידה, מתבררת "הסתירה הגיאוגרפית" הזו כסתירה לכאורה, שהרי ישותה של הנמענת מקיפה חוג ארץ רחב ללא גבול. בגילוייה המיתולוגי, יש לנהמתם של דובי הציר (דובי הקוטב הצפוני ומערכות הכוכבים שבחוג הציר הצפוני – הדובה הגדולה והדובה הקטנה)³³ אף כפל פנים וכפל משמעות: הם נוהמים ללבנה נהמת הערצה ותהילה, אך גם נהמת אימה וחרדה, כי דיאנה-ארטמיס, אלת הירח והציד, עלולה לפגוע בהם בקציה. בקשר לזה ייזכר גם כי אלת הירח הפכה בזעמה את נערתה הנימפה לדובה, עד אשר זאוס קבעה בשמים והפכה לקבוצת כוכבים. ומן המיתולוגיה אל המציאות: הדובים, ושאר חיות הטרף, אכן מפנים ראשיהם בנהימה כלפי הלבנה במילואה. יש אפוא יסוד להניח, שהשיר אכן מופנה אל הלבנה, בגילוייה הרבים, שאורה הלבן נוסך חיוורון על פני השדות (אורה הלבן של הלבנה הוא אבזר קבע בשירי 'כוכבים בחוץ').³⁴

אלומת האור של הלבנה. המאירה את השדות באור חיוור, כמוה כהינומת כלה הנגררת על פני הארץ, או כשובלה של גלימת מלכות, הניגר על הרצפה, והלילה כחתן נרגש, כמחזר או כמעריץ נלהב, שראו סחרחר עליו מאהבה ומרצון לשאת חן,³⁵ עורך מחוות ראווה לכלתו-מלכתו הלבנה, ומדליק לכבודה את עצי הדובדבן באור יקרות ארגמני (אדום ולבן הם, בין השאר, גם צבעיהם של אדרת המלכות ושובלה). למעשה, הלבנה היא שמאירה, או "מדליקה" את עצי הדובדבן, ולא הם ה"מודלקים" עבורה, אך כרגיל בשירת אלטרמן מתחלפים תפקידיהם של הפעיל ושל הסביל, של מבצע הפעולה ושל מקבל הפעולה (וזאת כחלק מטירוף המערכות של המודרניזם, בלשון-השירה ובשיקוף פני המציאות).

תיאורו של הלילה ("סחרחר מיונים") אינו רק ביטוי לסהרוריותו מאורה הלבן המסחרר את הלבנה. תיאור זה הוא, כמדומה, גם פירוק של הצירוף הכבול "שיכור מיין". יישותו המואנשת של הלילה סחרחרה וסהרורית מאורה הלבן של הלבנה, השורר על סביבותיו בשררה מלכותית-אלילית. אולם, החיוורון הלבן, הנסוך על פני הטבע, אינו רק ביטוי לרחשי הכבוד וההערצה כלפי הדמות המלכותית, כי אם גם חיוורון של אימה ופחד מפני אכזריותה של המלכה, שחצי קשתה מהירים וקטלניים. על כן, צבעו האדום של הדובדבן (כמו צבעו האדום של הרחוב, השותת שקיעות של פטל, בשיר 'פגישה לאין קץ') עשוי לרמז גם למציאות עקובה מדם, ולא רק למציאות תיאטרלית מתקתקה בטעם הפטל והדובדבן. לפיכך, צירוף כדוגמת "מדליק לך עצי דובדבן" הוא צירוף דרמטעי, בעל מטען חיובי ושלילי בעת ובעונה אחת: אפשר להבינו כמפגן ראווה, בדומה לפרישת שטיח אדום, שעורך הלילה ה"קוואלייר" הנרגש לכבוד מלכתו הלבנה. אפשר גם להבין את התיאור כתיאור של עצים דולקים במנוסת פחד

מאימתה של הציידת האכזרית.³⁶

אגב עימותם של צבעי הלבן, השחור והאדום (צבעם הלבן של אור הסהר, של היונים ושל הדובים הארקטיים ומולם צבעו השחור של הלילה וצבעם האדום של עצי הדובדבן "בדלקת הפרי"), מן הבחינה הוויזואלית ומן הבחינה המטפורית-סמלית, לא נפקד אף מקומה של ההנמקה הריאליסטית הבוטאנית הפשוטה. אין לפנינו סדרת תיאורים מיתיים מופלאים בעלמא, כי אם גם תיאור ממשי ופשוט, המעוגן במציאות החקלאית של איזורי האקלים הקממוזג, העומדים תחת כיפת שמי הצפון: בסוף האביב, או בתחילת הקיץ, נושרת פריחת הדובדבן, הדומה ללהקת יונים לבנות, מתעופפת והופכת לפרי אדום. ב'לבדך' מתמזגים מציאות וסמל: פריחת העץ הוא מסמלי האהבה, הכלולות והאביב, והיזורו של הלילה מוליד ציפיות למימוש האהבה בשמלה לבנה ובהינומה. אלא ש"חיזורו" של הלילה אחר הלבנה לא יישא פרי ולא יניב כלולות, והיא תישאר – כפי שקובעת הכותרת – לבדה.

במאמר מוסגר, ננסה לנסח כאן חוק מכליל לגבי דרכי השימוש של אלתרמן בשירי 'כוכבים בחוץ' בהנמקה הריאליסטית, הבוטנית והזואולוגית. כמי שלמד בננסי שבצרפת את מקצוע האגרונומיה ונטשו למען השירה, הכניס המשורר לא אחת לשיריו אמתות ממדעי החקלאות, הטבע והחיים. בשירי 'כוכבים בחוץ' הרבה אמנם לדבר על פלורה ופאונה מוכללים וקטגוריאליים ("וענן בשמיו ואילן בגשמיו"), אך גם השתמש לא אחת בדנוטציות בוטניות מן המציאות האירופית והארצישראלית (שקמה, אקציה, ברוש, זית). התכונות שהעניק לעצים אלה, גם כשהן מצועפות בדרך ההסמלה וההפלאה, מנומקות על-פי-ירוב בהנמקה ריאליסטית ברורה ומובחנת. כך, למשל, אמירה טעונת-רגש על עץ הזית ("מה קדושה שבועתו, ענפיו השחורים / לא עמסו כוכבים וירח"), העשויה להתפרש כדברי אפולוגטיקה נרגשים על חייל מסור ונאמן, שעמד במשימתו, בלא שידבק בכליו שלל-מלחמה, מכילה עם אמת פשוטה על עץ הזית, שפריחתו הצנועה אינה נראית לעת לילה כשלל כוכבים, כפריחתם של העצים הנשירים – התפוח והדובדבן.³⁷ תיאורי טבע, המוארים בשירת אלתרמן באור מופלא והנקלטים מזווית-ראייה מיוחדת במינה, בטכניקה של מיסטיפיקציה והזרה, מתבררים בבדיקה חוזרת כתמונות שגרתיות ובנאליות, אשר עין האמן היא שהעטתה עליהן זוהר מיוחד.

מכל מקום, ללא זיהויה של נמענת השיר עם הלבנה (בגילוייה הפיזיקלי כגרם שמים, בגילוייה המיתולוגי כאלת ירח ובגילוייה האמנותי כפסל של אלילה), היה הקורא מתקשה ליישב את הסתירות ואת הסתירות-כביכול, המתגלעות בשיר. סתירה כזו מתגלעת, כאמור, בין השבח האוריינטלי לבין התיאורים הצפוניים, בין תיאור שוקיה של ה"אהובה", היצוקות מתכת, לבין תיאור מרוצה המהיר. אמנם ברבים משירי אלתרמן מתוארים אובייקטים סטאטיים במונחים דינאמיים ולהפיך. כך, למשל, בסוף השיר 'הדלקה' מתוארת אנדרטה של שיש בעת מרוץ. אולם, גם לתיאור על-טבעי זה יש הנמקה ריאליסטית ברורה ומובחנת: בעת נסיעה, נדמה לו לנוסע כאילו הטבע שבחוץ נתון במרוצה ואילו כלי-הרכב הנע הוא סטאטי. בשיר 'לבדך' יוצר אלתרמן אוקסימורון שנון, המלכד בתוכו את הסטאטיות של שוקי המתכת ואת תנועתם המהירה והאלגנטית. אולם כאן, ההנמקה ל"חידה" מתבררת בדרך האסוציאציה המחוכמת, ולא בדרך ההסבר הלוגי או הפיזיקלי. כאן יכול הפסל למהר ברוצו, כי הוא פסלה של דיאנה, אלת הלבנה. שמרוץ גזרתה "מפונק ומהיר" כשל כוכב-לכת קצר-מסלול וכשל ציידת צעירה וקלת-רגל.

שיר־ההלל הקצר 'לבדך' הוא דוגמה מובהקת לשימוש הכימרי, המחליף צבעים כזקית, שעשה אלתרמן בכוכבים, גיבורי ספרו 'כוכבים בחוץ'. כאן, הדמות הנערצת, שאליה פונה הדובר בדברי שבח ותהילה (שבחים שפני יאנוס להם, אם בודקים היטב את מרקמם), היא דמות אֶסטרלית, שתכונותיה תואמות את תכונותיהן של אלות הירח הרבות, שהמיתוס הקדום משופע בהן (סְלֵנָה, לוֹנָה, דיאנה, ארטמיס ואחיותיהן). בלא חשיפת התשתית המיתולוגית, נותר שיר־התהילה הזה בבחינת אוסף היגדים מוזרים ו"בלתי מתקשרים",³⁸ שנבחרו כביכול לתפארת הצליל והחרוז. אך אם נבחן את "נמענת" השיר לאור התשתית המיתולוגית המרומזת, העולה מבין השיטין, יתברר לנו לפתע כיצד משנה גיבורת השיר את דמותה במהירות רבה, והיא גם אלילה־אלה, גם האנדרטה שלה וגם כוכב־הלכת, המציף את השדות באור לבן.

ה. כסיל מיהו? עיון בשיר 'אל הפילים'

דומה שגם הבית הראשון של השיר 'אל הפילים' בנוי במתכונת של חידה מחוכמת ומתחכמת. גם כאן, עשויה, כמדומה, הלבנה – כגרם שמים וכאלה־אלילה מן המיתולוגיה – להיות הנמענת, שאותה מאשים הדובר במעל: בהסתלקות אור התבונה מן העולם ובהשבתם על כנם של חוקי עולם הג'ונגל:

אֵין קֶץ לַחֲכָמָה וְאֵין פְּסִיל לְקִשׁוּט
וְאֶפְלוּ יָדְךָ הַלְבְּנָה אֲשֶׁמָּה הִיא –
אֲצֵא לִי עַל פֶּן, בְּמַעִיל קִיץ פִּשׁוּט,
לְטִיֵּל בֵּין פִּילֵי הַשָּׁמַיִם.

אפשר אמנם לפרש אמירה זו כפנייה אל נמענת אלמונית ובלתי־מזוהה, אשה־אהובה בעלת יד לבנה, ידה של התרבות.³⁹ אך פירוש זה אינו נותן דעתו לדור־המשמעות המילולית והתחבירית, שעליה בנוי – מעשה חושב – הבית הראשון. דומה אף שפרטים רבים יותר בשיר מתלכדים בו ומתבהרים אם נראה באמירה פניית־תוכחה אל הלבנה (גם בגילוייה המוחשי כאלת־הירח הקדמונית) והאשמתה במצב שנשתרר מסביב. ומהו המעל, שבו מאשים הדובר את הנמענת? ידה של הלבנה אשמה בכך, שבכיפת השמים "אין כסיל לקישוט" (השמים קודרים, ואף לא כוכב אחד מקשטם). והרי הלבנה־ארטמיס הרגה את כסיל, הוא גיבור־הצייד אוריון, והותירה את העולם ללא אטאויזם וללא רעות־רוח ("אין קץ לחכמה"). כזכור, אוריון־כסיל, המקביל לנמרוד מן החטיבות המיתיות של סיפורי בראשית, התפאר כי יבער מן העולם את חיות הפרא, אך נפל שדוד בחציה של ארטמיס־הלבנה, שהרגתו בטעות, למרות שאהבתו אהבה עזה. כסיל־אוריון הוא סמלו של הצייד, של איש־היערות החי על טרפו, איש עידני הקדומים, של טרם התבססות של הקדמה ושל התרבות. כסיל־אוריון הוא, כמובן, גם הכוכב הנושא את שמו של גיבור־הצייד (הנזכר במקורות ביחד עם קבוצת הכוכבים כימה). אולם, "כסיל" הוא גם שם־נרדף לסתם כוכב, ואינו מציין דווקא כוכב ספציפי (ראה, למשל, "כי כוכבי השמים וכסיליהם לא יהלו אורם", יש' יג, י).

הכוכב נחשב בעיני הקדמונים ל"קישוט" (ornament), המעטר את פני רקיע השמים,⁴⁰ וכאן מתואר מצב, שבו "אין כסיל לקישוט", מצב שבו השמים נטולי כוכב, הן במשמעות הליטרלית והן במשמעות הסמלית, העולה מדבריו של א"צ גרינברג, בשירו 'פרספקטיבות', שבו מכריז הקטר – נציג הקדמה והאוטומציה – כי "אין כפר עוד. אין כוכבים ומזלות" (נשברה האמונה התמימה באיתני הטבע כבכוחות אלוהיים).⁴¹ לאמתו של דבר, ביטא אלטרמן באמירה "אין כסיל לקישוט" את אשר ביטא באמצעות הכותרת 'כוכבים בחוץ': החכמה שביערה מן העולם את הכסילות ואת הבערות סילקה ממנו גם את האמונה ואת הרגש. ידה הלבנה של החכמה, של התרבות המתקדמת, לא הותירה כוכבים ומזלות בכיפת השמים.

ומה הוראת הדברים לגבי המשמעות הטוטאלית של השיר? בפתיחת 'אל הפילים' מתואר מצב רצוי, לכאורה, שבו אין חשש מאוריון גיבור הצייד, מצב, שבו כל נער קטון יכול לרעות את חיות היער הממושמות והנבונות ולהנהיגן כרצונו. אולם, מצב זה (המזכיר באוטופיה שלו את חזון אחרית הימים) אינו אידיאלי ואידיאלי כל עיקר, כי אם אידיאלית כזב. זהו מצב, שבו הסתירו הכוכבים־הכסילים את אורם,⁴² ושבו נהפכו כל סדרי תבל: דווקא הנער, עול־הימים והתם, מנהיג את הפילים הנבונים והמנוסים, הידועים באריכות־ימיהם ובחכמת־החיים שלהם. הוא מנחה אותם בדרך ומלמדם בינה, ואף משמיע באוזניהם שיר, כאילו היו אומנת לילדים או רועה לעדרו.

דווקא עם יציאתו אל "המרעה"⁴³ במעיל קיץ פשוט, מתחולל ביקום סער אדיר, מלווה בסופת ברקים ורעמים, ההופך את העיר ליצר קדומים ואת האדם בן־התרבות לפרא קדמון. עדר הפילים הצייתן, ההולך בעקבותיו, מאבד עד מהרה את התבונה ואת הרסן, וזורע ברחובות העיר הרס ואלימות. מחיה נבונה וממושמת הופך הפיל לחית בראשית אימתנית ומשולחת רסן,⁴⁴ ואילו הנער העוויל (עול־הימים והאוויל) מתפקח. התפקחותו היא דר־משמעית: הוא מבין את המציאות לאשורה, ואף פוקח עיניים, שהיו עצומות בו עד כה. אולם ההיפקחות – פקחתן של מאה עיניים – היא רק על סף המוות, והנפילה, הן הנפילה כפשוטה מן השמים אל הקרקע והן ה"נפילה" הארכיטיפית שהוציאה את האדם מעידן התום והכניסתה אל עולם הנסיון, פירושה לא רק התפקחות והתבררות, אלא גם נפילה על מזבחה של תבל – מותם הממשי או המטפורי של העלומים.

תקיעת השופר, של־משמעה זוקפים הפילים את אוזניהם, מבשרת את שובו של עידן הצייד אל העולם, לאחר שנדמה היה לכול שכבר חלף־עבר לו. הן נאמר בתחילתו של השיר ש"אין כסיל לקישוט": אוריון גיבור־הצייד איננו, והאדם המודרני חכם ומתוחכם לכאורה מכדי להאמין בכוכבים ובמזלות ומכדי לצאת לצייד כאבותיו הקדמונים. תרועת השופר מבשרת גם את המלחמה, המקעקעת את חומות העיר ואת בתיה. קול השופר נקשר אסוציאטיבית בקריסת חומות העיר, וכאן, פולשים הפילים אל רחובות העיר, מתחככים בבתים והופכים את העיר לשדה־קרב אלים וסעור־יצרים. אולם, השופר איננו רק שופר הצייד ושופר הקרב, כי אם גם שופרו האסכולוגי של המשיח, שעם הישמעו נרפאים כל המדווים וכל החוליים,⁴⁵ ואף שופר המבשר את בוא החג ("וזקוף קומת חג"), החולים נקטפים כאן ממיטת חולים (נרפאים, כבחזון אחרית הימים, או, להיפך, "נקטפים" אל מותם), והעיר חוגגת את קצה, את שקיעתה.⁴⁶

כל ההפכים נעוצים כאן בקצותיהם כבמעגל: בכל הרס מבצבצת גם ברכה וכל ברכה סופה שהיא מוליכה להרס ולמוות. התבונה היא סכלות והסכלות תבונה; היופי הוא כיעור והכיעור מלא חן ויופי; האכזרי והנורא מכול מוצג כאן כמעודן וכרחום; החגיגה היא למעשה מלחמה וקרב עקובים מדם; היקיצה וההחלמה מן החולי פירושן למעשה מוות, שהרי פקחתן של מאה עיניים, המרמזת ליקיצה ולהתפכחות, נקשרת גם אל המוות, על-פי המדרש שמלאך המוות "כולו מלא עיניים" (ע"ז כ, ע"ב). כברבים משירי אלתרמן, משולבים ב'אל הפילים' מעגלי זמן שונים, בגדלים שונים, למן הפאזות השונות של היממה ומחזוריות עונות השנה, ועד לתקופות שונות בחיי אדם ולתקופות שונות בחיי האנושות – למן שחר הילדות והתרבות ועד למות האדם ולגסיסת התרבות האנושית. השיר פותח בשקיעה ומסתיים בשקיעה, וביניהן מתחוללת סופת ליל ויום, שבעקבותיה מקיץ האדם מתרדמת חלומותיו ופוקח מאה עיניים (מתעורר או מת, או שמא מתעורר לחדרתו רק אל מול פניו של המוות). במעגל המצומצם לפנינו מחזור בן יממה אחת, בין שקיעה לשקיעה, אולם לקורא ברור, שלשקיעה נודעות בשירי אלתרמן משמעויות שמעבר לפשט – משמעויות מטאפוריות, סמליות וארכיטיפיות.

מעגל העונות נרמז כאן משקיעתו של הכוכב כסיל-אוריון, הנזכרת בשורת הפתיחה של השיר. זו מתרחשת במציאות בסוף יוני, בראשית הקיץ האירופי, והיא מלווה בסערת גשמים.⁴⁷ היציאה אל פילי השמים – אל העננים צבי הכרס – מתרחשת אפוא בראשית הקיץ, ועל כן לובש הנער "מעיל קיץ פשוט". החזרה אל "אמא אדמה" מתרחשת בשלהי הקיץ, עת הבשילה התבואה והשדות מקוטרים מור ובשמים. "מחזור העונות" שלפנינו מצטמצם אפוא לעונה אחת בלבד, עונת הקיץ, שבסופה מת – לפי אמונת הקדמונים – האל הצעיר, אדוניס או התמוז, אשר מותו הפך סמל למותם של צעירים בלא עתם אם במלחמה ואם מחמת אהבה נכזבת.⁴⁸

תקופות שונות בחיי האדם נרמזות כאן מגילומם של חמשת "מצבי הצבירה" שלהם: ילדות ונעורים, עלומים, בשלות, זקנה ומוות. הנער הקטון ועלמת השמים הנופלת על פניה מייצגים אם הנעורים מזה ואת העלומים מזה; הנער הכסיל מת בנעוריו על מזבחה של תבל רוחמה ועטינית. בעת הליכתו אל סופי הדרכים, הוא מתואר כעגל לא לומד, הכושל ותועה בהליכתו. משמע, הוא עדיין צעיר התועה בדרכי החיים, בניגוד לפילים הישישים והחכמים ובניגוד לתבל הבשלה והעטינית.

תקופות בתולדות האנושות עולות כאן מעימותן של שתי תקופות בפרה-היסטוריה: התקופה הפליאוליטית, שבה חי איש-היערות על חרבו ועל קרדומו, והתקופה הניאוליטית, שבה החל האדם לעסוק במרעה ובחקלאות וביית את החי לצרכיו – עידן הפיל מול עידן הפרה. אולם, מן הצד השני, העידנים הפרה-היסטוריים הללו מתגלגלים בגלגול חדש גם בעידן הכרך המודרני. הכרך (המגאלופוליס כורך בתוכו את העבר הקדום בעתיד האסכטולוגי, שכן העיר היא הגלגול של היער. איש התרבות הדווי והחיוור משמר ברובדי התת-מודע שלו, מתחת למסווה החיוך המנומס, יצרים פרימיטיביים של אדם קדמון, של איש בראשית, ואלה פורצים מאליהם בעת סערה-מלחמה ומביאים הרס ומוות. עם שוך הסער והמהומה, אחרי שיושבי העיר "נקטפו" ממיטות חולקם, מתרחש ביקום מין "ערב יפה", במעין "שדות אליזיום" מבושמים ונוטפי מור, במציאות גן-עדנית שלאחר המוות.⁴⁹ חייו של המין האנושי התחילו בגן-עדן וסופם שיחזרו אליו.

ב'אל הפילים' נכרך הסוף בהתחלה, הקץ בראשית: העתיד האסכטולוגי מוליך להרהורים על ימי בראשית, ולהיפך. הנער הכסיל יוצא אל עולם הדמיון, אל פילי השמים,⁵⁰ אל הרקיע המעונן, ואף מנהיג את עדרי השמים כרצונו, אך נופל בחזרה אל המציאות, אל האדמה, ביחד עם עדר הפילים הצייתן, המתפרע ופולש אל רחובות העיר ועושה בהם שמות. עם הנפילה, באה היפקחות וההתפכחות מן החלומות ומן הדמיון, מן הפנטסיה הנעימה של פילים פורחים באוויר.

על כנפי הדמיון הרקיע הדובר הנער אל השמים, אל הפילים "רכי הכרס" (השמים ופיליהם הנבונים מסמלים גם את הדמיון וגם את האינטלקט, את היסוד הסופירלי-השמימי שבדמות האב-האל),⁵¹ אך נופל בכוח המשיכה אל האדמה, כעגל הנמשך בחבל (האדמה מסמלת את הארציות הברשור ודמית, את דמות האם "הרחומה" וה"עטינית" כפרה דשנה, סמל הנתינה והפרייון). רחמה הרחבה של תבל היא גם מקור חיים וגם מקום קבורה. ממרומי השמים, שאליהם נישא בחבלי דמיונו, נפל הנער הכסיל אל תבל "רחומה", האוהבת את עולליה וחומלת עליהם,⁵² אך גם בולעת אותם ללא רחם, כרחם פעורה, כבור קבר נצחי.⁵³

ההימשכות אל "סופי הדרכים" מתרחשת לאחר הנפילה (תרת-משמע), ואף היא מלמדת על תמונת-עולם, המעוגנת בקוסמולוגיה התלמאית, לפיה היקום פרוש כיריעה שטוחה, ואשר בה ניתן לדבר על "סופי דרכים" ועל "קצווי תבל". בסוף העולם, לפי תמונת-העולם הקמאית, משתרעים שדות האליזיום שופעי הפרייון והתנובה, ואליהם נמשכת הנפש העירומה, המעורטלת מלבושיה.⁵⁴ הנפילה בשורת הסיום של השיר היא נפילה סופית ומוחלטת, ופירושה חידלון ומוות, נפילה על מזבחה של תבל. סופו של השיר נעוץ בראשיתו: אלת הירח והצייד, שהרגה את כסיל, הביאה כביכול לקץ העידן הברברי ושפכה על פני תבל אור לבן, אורה של תרבות ושל קדמה. אולם הכוחות הסטיכיים הפרועים מתעוררים שוב ביתר שאת, והם עתידים להתפרץ ולהביא על היקום שואה והרס ולהחזירו אל ימי בראשית. קשה להימלט מן המחשבה, שכלולה כאן נבואה מרה, ערב מלחמת העולם השנייה, בדבר התפרצות ה-*furor teutonicus* – בדבר הפיכתו של עדר ממושמע, נבון ותרבותי לערברב של חיות-פרא זורעות הרס, ובדבר הפיכתו של מיתוס האדמה ל"שדה" של קטל וקבורות.

1. חידת זהותם של הרקיע והעת – עיון בשיר 'הם לבדם'

לא במקרה חתם אלתרמן את קובץ שיריו הראשון בשיר 'הם לבדם', שהוא שיר שבו הכול נגמר ונפוג, נופל ומת דומם. גם מלארמה סיים את קובץ שיריו הראשון בשיר *Mes bouquins*, שכולו אומר העדר ושלייה. סוף החיים וסוף ההצגה, היאלמות הניגון והיעשותו של העולם שקוף כשקיפות המבול, ללא צבע וללא סליל – כל אלה הן תימות, המתאימות לסופו של ספר.

גם שיר-החתימה בנוי במתכונת שיר-חידה, וגם ממנו עולות פרשיות מיתולוגיות מרומזות,

הקושרות אותו קשר אמיץ להגות המשתמעת מ'אל הפילים'. כאן וגם כאן, יורדים השמים על הארץ ומביאים עליה כליה:

בנגון דומיות וּשְׁמִים הָעִיר עַד עֵינֵיהָ מוֹצֵפֶת.
אֵיךְ אֶצֵּא לְעֵבֶר לְבִדֵי בְּשָׁקִיפּוֹת הַמְּבּוּל הַשְּׁקֵט?
מִרְשָׁתוֹת הַזֶּהָב הַדּוֹלֵק נִחְלָצָה אֵילָתִי הַמְּרֻצֶּפֶת.
לְפָנֵינוּ גָּבְהוּ עַל הַגְּבוּל הַרְקִיעַ הַקָּר וְהָעֵת.

מָה צְלוּלָה וְנִכְרִית בֵּינָתָם, מָה עָרִיץ וְאַחֲרוֹן פֶּה הָאֵלִם!
גַּם חֲלִיל הַרוּעָה? שְׁרַף פְּלִי הַגִּיעַ לְקִצּוֹת מִישׁוֹרָיו.
רַק הַבְּכִי וְהַצְּחֹק לְבָדָם עוֹד יִלְכוּ בְּדַרְכֵינוּ הָאֵלוֹ,
עַד יִפְלוּ פְּלִי אוֹיֵב וּבְלִי קָרָב.

השיר פותח בקביעה תיאורית, שפנים לה לכאן ולכאן: העיר מוצפת עד עיניה (עד חלונותיה) ב"מבול" שקט של "ניגון דומיות ושמים". הצירוף "ניגון דומיות ושמים" הוא גם אוקסימורון, גם זאוגמה וגם סינסטיזה. בתורת אוקסימורון הוא מצמיד את הפכי הצליל והדומייה. בתורת זאוגמה הוא מצמיד שני שמות-עצם מופשטים, שאינם מאותה רמת הפשטה ("דומיות" ו"שמים"). בתורת סינסטיזה הוא מצמיד איכות קולית לשמים, הנתפסים באופן טבעי בחוש הראייה, ולא בחוש השמע. יתר על כן, בשל דמיונם הוויזואלי של השמים למים (וכן בשל הדמיון הפונטי בין שתי המלים) מצטיירת גם תמונה סוריאליסטית, שבה מציפים השמים את הארץ, כמו מים רבים, והופכים אותה למעין "עולם אקוורלי", תרתי משמע (עולם מימי, כבימות המבול הרחוקים, ועולם שקט, צבוע בגוני אקוורל רכים). כך, אגב, מתאר אלתרמן את מראה העולם, בעת הפרדה הסופית ממנו, בשיר הגנוז 'הלאה',⁵⁵ שהוא מעין תקדים של השיר 'הם לבדם'. אף הוא מכיל את המרכיבים המוטיביים הוויזואליים שלפנינו: את העולם המוצף במים, או צבוע בגוני אקוורל רכים ושקופים, את מרצפת הרחוב, את השמים המתחלקים למטה אל הים, את העיר המנוכרת והמתנכרת (ועוד). גם הניגון דומה למבול, המציף את פני העיר כאתר שקוף; ואגב, המלה air פירושה בכמה מלשונות אירופה, והצרפתית בכללן, גם "אוויר" וגם "ניגון, לחן".

השיר האחרון בקובץ 'כוכבים בחוץ' הופך אפוא את סדרי הבריאה: השמים ירדו אל הארץ, האתר אשר תחת כיפת השמים מציף את העולם ב"שקיפותו", המרצפת נחלצת כאיילה מן המבול ונמלטת (מה עלה בגורלה אחר שנחלצה אין אנו יודעים; אולי הגביהה עוף ונקבעה כאיילת השחר, ככוכב בכיפת השמים).⁵⁶ למרות תחושת הסכנה, החודרת אל שורות הפתיחה, עדיין נסוכה על ראשית השיר אווירת שקט ושלווה ושקיפות, שאין בהן כדי לזרוע אימה ופחד על הקורא. הדובר, כמו ילד נבוך, החושש לעבור את הרחוב המוצף ללא עזרה, שואל בדאגה: "איך אוכל לעבור לבדי בשקיפות המבול השקט". ראוי להעיר כאן, כי "לעבור ב" אינו צירוף ניטראלי או חד-משמעי, ואין פירושו רק "לחצות את", כי אם גם "ליהרג" (כגון בצירוף "לעבור בשלח"). משמע,

הדובר ירא לצאת לבדו אל הרחוב המוצף, אל ניגון הדומיות, אל שקיפות המבול ואל שני הענקים הניצבים מאיימים על הגבול: הרקיע הקר והעת.

כבר הראינו בסעיף ג' לעיל, כי צירופים זאוגמטיים, כגון "לפנינו גבהו הרקיע הקר והעת", הם צירופים שכיחים בשירת אלתרמן בכלל, ובשירי 'כוכבים בחוץ' בפרט. בצירופים אלה נקשרים בדרך-כלל שני מושאים או שני לוואים, שאינם מתאימים זה לזה מן הבחינה הדקדוקית, התחבירית או הסמנטית, אל אותו נשוא עצמו. למשל, הצירוף הזאוגמטי "לפנינו גבהו הרקיע הקר והעת" הופך כביכול את "הרקיע" ואת "העת" לשני נושאים שווי-ערך, למרות ש"העת" מופשטת, כמובן, יותר מן "הרקיע". אולם, אם נסתייע בתשתית המיתולוגית הסמויה, לא ייראה הצירוף הזה כה שרירותי וחסר פשר, כפי שהוא נראה במבט ראשון. אם "נתרגם" את הצירוף בעזרת הצופן המיתולוגי, שוב לא תהיה לפנינו זאוגמה, כי אם צירוף מובן וסביר, המסמך את "אורנוס" (אל הרקיע) ואת "כרונוס" (אל הזמן) זה לזה. כזכור, מרד כרונוס באביו אורנוס, מיגר את כוחו ושלט תחתיו. כאן, תיאור הרקיע והעת, הניצבים על הגבול – על גבולה של תבל, על גבולה של תקופה – מחזירנו אל העידן הבראשיתי של העולם, אל הימים שבהם טרם נולד זאוס, אבי האלים. הסיפור שלפנינו הוא, במישור המטפורי לפחות, סיפור ימות המבול ובריאת השמים והארץ.

סופו של הספר 'כוכבים בחוץ' נעוץ בראשיתו, והוא מחזירנו אל פרשת בריאת העולם. ראשיתו נעוצה בסוף ומרמזת לקץ ולאחרית. בפרשת בריאת העולם בייחוד במיתולוגיה היוונית, נפרדו השמים מן הארץ, והכאוס – שהיה חומר אטום ועכור – פינה את מקומו לאוויר ולאתר, המצויים בין השמים לבין הארץ. בשיר 'הם לבדם', חוזרים השמים אל הארץ ומציפים אותה בחומר שקוף, דמוי אתר. אלא שהארץ – מרצפת המדרכה של רחובות העיר – חומקת מרשתות הזהב הדולק (הזהב הבורע כאש; הזהב הרודף בעקבות טרפו כאל שמש קדמוני), נחלצת ונמלטת.

איזו סיטואציה עולה לפנינו? אם נסיר מן התמונה את הדוק המיתי הפרוש עליה, תתגלה לעינינו תמונה ריאליסטית, בנאלית ויומיומית של עיר לעת ערב, שעה שהמולת החיים שוככת בה, והיא "טובלת" בדומייה. בעת שקיעה, "מוצפות" מדרכות העיר בנחשול של אור זהוב, הפרוש עליה כרשת זהובה, שבה ריבועי המרצפת הם כחוטי השתי והערב. כאשר נעלמת השמש, נראות מרצפות העיר כאילו אך "נחלצו" וניצלו מרשתות הזהב. נאמן לשיטתו, הפך אלתרמן את הסטאטי לדינאמי ואת הדינאמי לסטאטי;⁵⁷ הוא העניק תכונות של איילה קלת-רגליים למרצפת הרחוב הקבועה, ואת האור הזהוב והחמקמק של שעת בין-הערביים הפך לרשת ציידים פרושה.

המרצפת מתוארת כאיילה, כחית-יער מהירה ונפחדת, שחמקה מרשת הציידים, אך הצורה בתוספת כינוי הקניין ("איילתי") רומזת לאפשרות שלפנינו אף "איילת אהבים", אשה אהובה וחמקנית, הנמלטת מן הרשת שפרש לה אוהבה התובעני. ומהי הסכנה שמאימתה נמלטת האיילת? לא רק מרשת הצייד ומזרועות הגבר, הדולקות אחריה להשיגה היא נמלטת, כי אם גם מן השמים המאיימים ליפול עליה וללכדה ברשת הזהב. באחד משיריו המוקדמים שנגנזו – "שעה לבנה" – כתב אלתרמן הצעיר: "כאשר הסיפון יילחץ לרצפה / בנהימה כאל חיק אהובה לא מושגת" (משמע, כאשר יפול הגג על הארץ, ליטרלית

או מטפורית, וייאבק בה כדי להכניעה ולזכות בחסדיה, חסדי אשה כנועה).⁵⁸ נפילת הגג על הרצפה, או ירידתם של השמים על הארץ, היא הסכנה שעליה מדובר בשיר־החתימה של הקובץ. אלה כמוהם אף כירידת המסך על זירת ההיסטוריה, לאחר נפילתם של ה"צחוק" ושל ה"בכי", שתי המסכות של הקומדיה ושל הטרגדיה מן התיאטרון הקדום, בסוף המערכה האחרונה. הספר 'כוכבים בחוץ' מסתיים באלם מוחלט, באבדן המלים ובנפילתם של אופני הביטוי הלא־ורבליים: הצחוק והבכי.

בניגוד למסופר בסיפורי בראשית המיתולוגיים, שבהם נפרדו השמים והארץ והכאוס פינה מקומו לקוסמוס ("קוסמוס" פירושו "סדר"), בשיר־החתימה 'הם לבדם' חוזרים השמים אל הארץ ומציפים אותה ב"מבול" של "ניגון דומיות ושמים". זוהי השעה, שבה נוקם כרונוס (העת) את נקמתו האורנוס (הרקיע), ממגר את כוחו ויורש את מקומו. הבית השני של השיר קודר וטרמיניסטי מקודמו: אפילו "הניגון", השיר, לא ישרוד לנצח. בניגוד למימרה האוניברסאלית – "והמנגינה לעולם נשאת" – כאן, בשיר הסיום המתאר את קץ היקום, אנו למדים כי "גם חליל הרועה ייטרף בלי הגיע עד קצות מישוריו"; כלומר, גם על המנגינה נגזר[ים] כליה ומוות. מן המלה "ייטרף" עולים כמה משמעוים: האחד מלמד, כי הרועה, צאנו ואפילו חלילו יהיו לטרף, ומכאן שגם האיילה שנחלצה מן הרשת לא תינצל כנראה מעריצות הקץ האכזר. ההוראה האחרת של המלה "ייטרף" נקשרת בטירוף, בשיגעון: הרועה וחליל־ניגונו יגיעו עד טירוף, עד שיגעון, כאותו טירוף־חרדה המכונה "פאניקה" (על שם חליל־הרועים של האל פאן, בנו של זאוס וצאצאו של אוראנוס), האוחזת באדם במקומות בודדים ומבודדים. ואולי לא בשיגעון מדובר אלא בבלבול (כבצירופים "טירוף מערכות", "ביצה טרופה" וכדומה), אות לחזרתו של היקום לתהו ובהו.

אם משיר־הפתיחה של הקובץ ('עוד חוזר הניגון') נרמז גלגל חוזר, שבו תופעת הנדודים תחזור ותישנה כל עוד עומד העולם על תלו, ב'הם לבדם' מגיע רגע ההתפוררות והכליה, שאינו פוסח אף על המנגינה. הכול מגיע לקצו, אפילו חליל הרועה וניגונו. על כן בנוי שיר־הפתיחה 'עוד חוזר הניגון' כמשפט אחד ארוך,⁵⁹ ואילו שיר־החתימה מכיל הפסקים רבים, המדגימים כאילו במוחש "מה עריך ואחרון פה האלם". זהו שלב הדיסאינטגרציה, שבו נפרדים היסודות המאחים את הבריאה והולכים איש לדרכו, אל עבר קצו.

ב'הם לבדם' שרוי כל "גיבור" בגפו, עזוב לנפשו: השמים ירדו על הארץ, אך הארץ נמלטה מן השמים; הדובר נותר בבדידותו, אובד־עצות ונפחד, ואילו איילתו נחלצה וחמקה לכיוון בלתי־נודע. על הגבול ניצבים הרקיע הקר והעת, אך אלה עתידים (לפי המסופר לנו במיתולוגיה היוונית) להילחם זה בזה. בדרכים נותרים עוד שני "עוברי אורח" עייפים וכושלים, כשני שחקנים נודדים – הצחוק והבכי – מסכות התיאטרון הקדומות ממחזה־התוגה וממחזה־ההיתולים, שני ההפכים הנצחיים של הקיום האנושי, ואף אלה עתידים ליפול באי־אונים.

הבית האחרון עומד אפוא בסימן דה־הומאניזציה מוחלטת ונחרצת: נותרו רק החפצים ולא בני האדם. חליל הרועה נותר בלי בעליו הרועה, המסכות (ה"פרוסופונות") של הצחוק והבכי מן הטרגדיה והקומדיה הקדומות נותרות בלי השחקנים העוטים אותן. אף החפצים הדוממים, החליל והמסכות, סופם שייטרפו ויפלו כבני־אדם, כנוודים התועים בדרכי החיים. הסוף הוא סוף בלתי־קראוי, שלא כסופה של מלחמה ושלא כמערכה האחרונה בטראגדיה קלאסית. החפצים נופלים "בלי אויב ובלי קרב". אין הם

נופלים על חרבם ואין הם מתים מות גיבורים, כי אם נופלים מאפיסת כוחות, או משום שהגיעו אל קצווי ארץ, אל קצות המישורים, ונפלו מן היריעה השטוחה של הקרקס האדיר והנוגה הזה ששמו תבל רבה. האומנם אפוקליפסה ללא שמץ של תקווה? כך היה משתמע מן השיר אלמלא ידענו, שאחרי המבול המציף את הארץ ומכחיד כל חי, שוככים המים, הקשת מופיעה והעולם חוזר לקדמותו, ואלמלא ידענו שלאחר תבוסת אורנוס־הרקיע מידי כרונוס־העת באה לעולם תקופה של שפע ופריון – תקופת "דור הזהב". אפשר שהסוף היה רע ומר, אלמלא נרמזה הדיאלקטיקה ההיסטורית הזו משיר־הפתיחה, הפותח במלים "עוד חוזר הניגון", והמלמד על "גלגל חוזר" בעולם, על התרעננותו של היום לאחר הגשם. דומה שאחרי האפוקליפסה של 'הם לבדם', יש לחזור ולקרוא את שיר־הפתיחה, והעולם לקדמותו חוזר ועל צירו טובב, כתיבת־נגינה על מנגנון הגליל שלה.

הערות:

- ¹ דעה זו רווחת בין ההיסטוריונים, העוסקים בצמיחת המודרניזם. ראה, למשל, בדברי ההקדמה של אלמן ופיידלסון בספרם 'המסורת המודרנית' (Ellmann & Feidelson [1965]), שבהם מוצג הסימבוליזם כתוצר מובהק של הרומנטיקה (אשר הדגישה את עליונותו של הדמיון היוצר, ונתנה לו עדיפות על פני המסורת). את ניצניה של דעה זו ניתן לאתר בדבריו של עזרא פאונד משנת 1916 על הוורטיסיזם (אלמן ופיידלסון, עמ' 142-145): "כולנו פוטוריסטים בכך שאנו מאמינים, ביהד עם גיוס אפולינר, ש'אי אפשר לו לאדם שיישא אתו את גוויית אביו לכל אשר ילך'. אבל ה'פוטוריוזם' בהגיעו לאמנות הוא, ברובו, צאצא של האימפרסיוניזם. אין הוא אלא סוג של אימפרסיוניזם מואץ".
- ² ראה, למשל, מאמרו של נ' אלטרמן "על הבלתי מובן בשירה" ('טורים', ו' בכסלו תרצ"ד; 24.11.33), שבו לימד המשורר סגוריה על השירה החידתית והקשה לפיצוח.
- ³ אנגוס קלדר (Calder [1978]) מצביע על הסתירה הסוציולוגית, שאפינה את התנועות המודרניסטיות למיניהן: מן הצד האחד, הן צמחו מתוך התסיסה החברתית של מעמד העובדים, באווירת מלחמת העולם הראשונה והמהפכה הקומוניסטית, ומן הצד השני, הן היו אליטיסטיות ובלתי מובנות. שנאה הדדית שררה ביניהן לבין המעמד הבינוני: הן מצדן ניסו להדהימו, והוא תיעב את התמורות, בקצב התזוית, שהביא עמו המודרניזם.
- ⁴ את מאמרו "על הבלתי מובן בשירה" (ראה הע' 2 לעיל) סיים אלטרמן בקביעה, שהשירה הבלתי מובנת איבדה את הפופולאריות, אך "לא איבדה מאומה מן היחס העמוק והנדר של יחידים". הוא הביע את אמונתו כי האבידה תחזור במרוצה הזמן, עם ההרגל והחינוך, אך ההבנה האמיתית לא תהיה לעולם נחלתם של רבים. את פושקין, טען, הבינו כולם עד אחד, אבל את שירתו ספגו והרגישו רק מעטים, לא רבים מאלה שהרגישו את מלארמה המעורפל. גם בקביעה זו ניכר יחסו הדו־ערכי, האליטרי־דמוקרטי, של אלטרמן (ושל חבריו המודרניסטים בכלל), כלפי ציבור־הקוראים הרחב.
- ⁵ בשירו 'ליל חניה' ('עיר היונה', עמ' 95) מעיר אלטרמן באירוניה מרירה כי במראות המלחמה לא תעסוק השירה הצרופה חלילה, "ורק הזמר הנפוץ, שלא דבר־ערך / ולא שכית־חמדה הוא, יישאן במלוא / צווחת צבעיו החריפים על חלילו // - אין הוא אומר את זאת בכל דקויותיה / של השירה, אבל אומר בקול גדול / בלי מורך לב ובלי חשש מפני הזול". ניכרת גם כאן משיכתו ואהדתו של אלטרמן לזמר, לפזמון, המסוגל לעתים לעשות את שאין השירה הקאנונית יכולה. בנושא תפקידה החברתי של האמנות נבעית בחשיבה המודרניסטית סתירה אינהרנטית: דווקא השירה המודרנית, האינטלקטואלית והאליטרית, חותרת להגיע למעמדם של "פייטני התוף והתוכי". גם ת"ס אליוט טען בהערות הסיכום לספרו על תפקיד השירה ותפקיד הביקורת, כי היה מעדיף קהל שאינו יודע קרוא וכתוב. השירה האפקטיבית ביותר, להערכתו, היא זו החוצה את כל שכבותיו של טעם הציבור. לכן, הוא מעדיף את אמנות התיאטרון, המגיעה לשכבות נרחבות: יש שיסתפקו בעלילה, אחרים יתעניינו בדמויות ובקונפליקטים, יש שיכירו אוזן למלים ולצירופיהן ויש שיהנו מן הריטמוס. הצופה בעל הרגישות וההבנה יתעניין בדינמיקה של המשמעות. (Eliot [1933]) על אלטרמן כמשורר פוליטי, שכיוון את שיריו לציבור רחב והטרונגי, ראה ד' לאור (1983), עמ' 9-11.
- ⁶ ראה לעיל הע' 2.
- ⁷ Rice (1975), 85.
- ⁸ ראה בשירים 'הנה העצים במלמול עליהם' ('כוכבים בחוץ'), שיר ה' במחזור 'ליל חניה' ('עיר היונה'), שיר א' במחזור 'שירים על רעות הרוח' (שם) ועוד.
- ⁹ ראה מאמרו־מנשרו של ע' פאונד "כמה לאווים של אימז'יסט" (הרושובסקי [תשכ"ה], עמ' 200-204). גם אלטרמן ראה את תפקיד השירה בלכידת הרגע המיוחד, וקורא למשורר לשיר על הדברים בעוד מתהווים: "עֵף העט להכללות / הסוחטות מן המסופר את החיות". הדרך הנכונה היא "לשיר את המראה בעוד הוא בן חורין וחי מכוחו הוא, / בטרם יהיה עבד למשמעות ולסמלים - לתת בנאמר לא את הקמח הטחון / כי אם את רעש הקמה המשתוחחת. // לשיר לא על כי את. פחות דרשה יותר / גופי דברים וחיותם" ('עיר היונה', עמ' 112). למרבה הפראדוקס, אלטרמן שר נגד ההכללות וההפשטות בלשון מכלילה ומופשטת, הגם שאין היא לשון דנטוטיבית כל עיקר, ורבות מן האמירות הן סוגסטיביות ופתוחות לפירושים רבים.

10 דבריו של ת"ס אלוט נפרסמו בדברי הסיכום לספרו על תפקיד השירה ותפקיד הביקורת (ראה הע' 5 לעיל).

11 בפזמון 'החידה הרוסית', בחתימת אג"ב, 'הארץ', ח' באדר תש"א, 7.3.1941 (ראה 'רגעים', כרך ב', עמ' 153-154).

12 'מעריב' 19.1.1968. המאמר כלול בספר 'החוט המשולש' (תשל"א), עמ' 170-173. 'הפזמון הישן', שבו נזכרה המימרה לראשונה הוא הפזמון 'תשבצים', שהושר ב"לי לה לוי", ונכלל בספרו של אלתרמן 'פזמונים ושירי זמר', ב, (1979), עמ' 177. וראה הפרק "החידה ופטרונה שאיננו" (דורמן [תשמ"ז], עמ' 154-158).

13 ראה שמיר (תשמ"ו), עמ' 142; שמיר (תשמ"ח), עמ' 234-235.

14 נ' אלתרמן, 'מחזות' (תשל"ג), עמ' 561-580. מ' דורמן מביא את הדברים הללו במאמרו הנ"ל (הע' 12 לעיל). על מסה רבת-חשיבות זו של אלתרמן, ראה קרטון-בלום (1983), עמ' 9, 47-63.

15 אלתרמן, שם, עמ' 571-572. ההדגשה אינה במקור.

16 שיר ה' במחזור 'ליל תמורה', בספרו של אלתרמן 'עיר היונה' (תשי"ז), עמ' 112.

17 'בין ספרה לסיפור' (הע' 13 לעיל), עמ' 563-564.

18 ב' ערפלי (תשמ"ג), עמ' 97.

19 מ' דורמן (תשמ"ז), עמ' 17.

20 העיון בכרססת ספרייתו של אלתרמן נתאפשר לי באדיבותה של גב' סוניה רוזנברג, הספרנית והמזכירה של "מוסד אלתרמן", שהגדירה במאמרה 'ספרייתו של אלתרמן' (מחברות אלתרמן, ג, עמ' 166-174) את ספרייתו של המשורר כ"ספריית עבודה", כ"מעבדה" וכ"כלי עבודה", להבדיל מספרייתו של אספן, על מקומם של ספרי החידות בספרייתו היא מעירה: "מקום מיוחד תופסים בספרייה זו ספרים המוגדרים כ"ספרות עממית" (...) ספרי חידות, משלים, פתגמים ומכתמים. ככל הנראה הסתייע נתן אלתרמן בספרים אלו שעה שחיבר את 'ספר החידות' שלו, שנמצא בעיזבונו מוכן לדפוס (הופיע בהוצאת הקיבוץ המאוחד ב-1971, עם ציורים מאת צלה בינדר). מן הראוי לבדוק באיזו מידה שימשו ספרים אלו מקור לכתבת מחרותו שיריו הקטנים 'דברים שבאמצע', הכלולים ב'חגיגת קיץ'. במאמר זה מציינת ס' רוזנברג, כי למעלה מעשרים אחוזים מספריו של אלתרמן בתחום הספרות העברית הם מספרות ימיה הביניים.

21 'לנסות בחידות' (עיון בחידה העברית בימי הביניים), **הספרות**, 31-30 (1981), עמ' 168-183.

22 'על סוד תחום' (לתולדות החידה העברית באיטליה ובהולנד), המכון למדעי היהדות, האוניברסיטה העברית, תשמ"ו.

23 דורמן (תשמ"ז), עמ' 154.

24 וך היה, כמדומה, הראשון שנקב בשמה של פיגורה זו ותיארה כתופעה מרכזית בשירת אלתרמן. במאמרו 'עולם הסמלים בשירת נתן אלתרמן' ('משא', 19.8.1960), לגלג דן מירון על כי "זך אינו אוהב" את האוקסימורונים (כך!) של אלתרמן, אך כשניסן מאמר זה בספרו 'ארבע פנים בספרות', מחק את הערת הלגלוג, והביא תחתה הגדרה של המושג 'אוקסימורון'.
25 הסינסטיזה הראשונה בנויה על הפסוק "ומתוך האור טוב לעיניים" (קוה' יא, ז); השנייה – על ההוראה המושאלת של המלה "מתוך" (נעים, ערב), כגון בפסוק "מתוקה שנת העובד" (קוה' ב, יא), שעל יסודו חיבר ביאליק (בשירו הגנוז 'באהל התורה') את השורה "תמתק שינה לבטלנים". השלישית – על המימרה היידית "הערן א ריח" (לשמוע ריח). שלוש הסינסטיזות מתבססות אפוא על סירוסם של פסוקים ופתגמים, שהקורא כבר פגש, ואין בהן מיסוד ההפתעה וההיחודש המדומים, האופייניים לשירת אלתרמן, ולשירה המודרניסטית בכלל.

26 על הסינסטיזה בשירת אלתרמן, ראה בלבן (תשמ"ב), עמ' 186-188.

27 האפרתי (תשל"ב), עמ' 215-224.

28 ערפלי (תשמ"ג), עמ' 140-141.

29 [את] שיר זה, הבנוי בסכמה מעגלית, כשירה של תבת-נגינה, הסבה על צירה, הלחין י' רכטר.

30 ברשימתו "במעגל", 'כתובים', שנה שישית, גיל' טו (רמז), כ"ד באדר ב' תרצ"ב (1.4.1932).

31 מירון (1975), עמ' 24-25.

32 זך (1966), עמ' 34.

33 מירון, שם, עמ' 24.

34 בתיאורים כגון "הלילות שלהבינו" ('אל הפילים'), "שדות לאור ירח במסוות הגבס" ('מזכרת לזרעים'), הנופים ב'מסכות השעווה' ["'הלילה הזה') ועוד. תיאורים אלה מתבססים, בין השאר, על החייאת הניב השחוק "לילות לבנים" שהורא[ו]תו בצרפתית היא "לילות שימורים", "לילות נדודים". בשירי 'כוכבים בחוץ' מתמזגים השינה הטרופה של הלילות הלבנים ואור הירח הלבן, המשרה אווירה סהרורית, לאיכות אטמוספירית וחזותית אחת.

35 ראשו הסחרחר של האוהב מתואר כשוכך יונים, בשירו הגנוז של אלתרמן 'מנגד' (דורמן [תשל"ט], עמ' 149): "שום חתול כעת בשוכך גלגלתי / את יוני עיניך לא יטרופ". בשיר זה זוכה הצירוף הידוע משירי-השירים ("עיניך יונים") לריאליזציה ולהרחבה כדי "קונסטיט" מחוכם, שבו מחשבות הטרף של הגבר החושק לובשים דמות חתול שחדר אל השוכך. הדימוי מושפע גם משירי 'פרחי הרוע' של בודליר, שבהם מתגלגלת דמותו של החתול מן המישור דמוי-המציאות אל המישור הפיגורטיבי, ולהיפך.

36 ייתכן שהצירוף "הלילה סחרחר מיונים על השוכך" מתאר לא רק את הפריחה הלבנה שעל עץ הדובדבן, המבטיחה לאורו הלבן של הירח, כי אם רומז גם לכוכבי הפליאדות, הזורחים באביב, והמתוארים במיתולוגיה היוונית כלהקת יונים (וגם כאשכול ענבים וכענפי העץ). כוכבי הפליאדות וארקטורוס (כוכבי הדובה, העולים כאן מן הצירוף "כוכבי הציר") סימנו לקדמונים את תחילתן וסופן של עונות השנה. הפליאדות, לפי הסיפור הקדום, הפכו יונים לבנות, בעת שנמלטו מאימתו של גיבור הצייד אוריון. ראה גם הערך constellations והערך time reckoning במילון הקלאסיקה של אוקספורד.
37 1075-1076 282-283 [Hammond 1970].

38 וראה גם בדיון על ההנמקה הריאליסטית, המסתרת מאחורי תיאורן המופלא של האקציה ('זווית של פרוור') של השקמה ('פגישה לאין קץ'), עמ' 194-198 והע' 4, עמ' 207.

39 ראה תיאורו של האפרתי (תשל"א), עמ' 215-224 על תופעת אי ההתקשרות בשירי 'כוכבים בחוץ'.
כפי שפירשה ד' מירון (תשמ"א), עמ' 158, 175.

40 בשיריו שילב אתרמן בצורה חדה ושרירותית את תפיסת העולם המדעית המודרנית עם התפיסה הקמאית, הרואה את הכוכב כקישוט, והשווה לתיאור הכוכבים בשיר 'מזכרת לדרכים'; "ולילה מהבהב בכל העדדים". על תפיסה זו ועל מקורותיה הגנוסטיים, ראה בספרו של טיליארד (Tillyard), עמ' 51.

41 שירו של אצ"ג כלול בספרו 'אימה גדולה וירח', הוצאת הדים, ת"א תרפ"ה.

42 והשווה לשורותיו של אתרמן: "לוהט החומר הצרוף / בדמות אין שחר של דוכה ואוריון", **הגיגת קיץ** (1965), עמ' 71.

43 והשווה לתיאור היציאה אל השמים כאל שדות מראה, בשירו הגנוז של אתרמן 'ערב עירוני' (דורמן [תשל"ט], עמ' 147): "שקיעה ורודה בין הגגות / אספלט כחול מלמטה. (...) בין הימים והלילות / לנאות מראה כחולים נלך נא, / כל נשמותינו הבלות / שם דשא עשב תלחכנה". היציאה אל שדות המרעה-המראה הכחולים, ממחזות הדמיון, שבהם מתענגות הנשמות, היא מימוש מטאפורי של "שדות האליזיום" מן המיתולוגיה היוונית. אגב, בשמם של "שדות האליזיום" האגדיים ([Shamps elysées]) קרויה שדרה ידועה בפאריז (בשירתו המוקדמת, הרבה אתרמן לשבח בשיריו, הן מקומות קונקרטיים מן המציאות הפריזאית, והן אזכורים קונקרטיים ומפורשים למיתולוגיה היוונית-רומית).

44 הפילים מייצגים כאן לפחות שתי תקופות שונות בתולדות האנושות: (א) את העידן הפרה-היסטורי, שבו היה האדם איש-יערות, החי על חרבו; (ב) את עידן התרבות והקמת העיר (הפיל שימש בימיקדם כלי תחבורה למלכים במלחמותיהם). בשיר 'אל הפילים' מתפקדים הפילים גם בשני אופנים לפחות: (א) במודוס האירוני: הדובר כנער קלידעת יוצא לטייל בין העננים הכחולים, הנראים כפילים עבי כרס; (ב) במודוס המיתי: הדובר, הנמשך אל סופי הדרכים, עתיד להגיע "אל הפילים", אל קצווי ארץ, שם נשען הקוסמוס – על-פי אמונת הקדמונים – על ארבעה פילים.

45 אמונה זו, המקובלת בעולם-הרוח הנוצרי, עולה גם מן המימרה היהודית העממית "אז משיח וועט קומען וועלן אַלע קראַנקע געהיילט ווערן" (כשיבוא המשיח יירפאו כל החולים". ראה נ' סטוטשקאוו **דער אוצר פֿון דער יידישער שפראך**, ניו-יורק 1950, סימן מס' 340. ואגב, בשירתו המוקדמת של אתרמן משובצות לא אחת מימרות הנטולות מן המציאות היהודית המזרח-אירופית, המעומתות עימות אוקסימורוני "צורם" עם אווירת השיר, הלקוחה מן המציאות הפריזאית, המערבית והנכרית. כאן "נקטפים" החולים ממיטת חולקים (בכפל המשמעות של המלה: נתלשים ממיטתם כי נרפאו, או מתים בחולים]).

46 כמו בכמה משיריו הגנוזים של אתרמן: 'בשטף עיר' (דורמן [תשל"ט], עמ' 13-15), 'ליל קרנבל' (שם, עמ' 42-50) ועוד.

47 ראה ערך "Orion", במילונו של למפרייר (Lemprière) לספרות הקלאסית.

48 מיתוס אדוניס נרמז אף משירו של אתרמן 'תמוז': "לכן כה אדמה על דרכי הרקפת". מותו ותחייתו של האל הצעיר, שבמקום שבו ניגר דמו עלתה וצמחה כלנית (או שושנה, יקינתון ועוד) מסמלים את מות השדות ותחייתם בשנה שלאחריה. מיתוס זה עולה גם מפזמונו הידוע של אתרמן 'כלניות'.

49 והשווה לסוף השיר הגנוז 'קונצרט לג'ינטה' (דורמן [תשל"ט], עמ' 37), שבו מזמין הדובר את האהובה, אחר שהתעלל בה, ואולי אף המיתה (כנרמז מן הצירוף הסמלי "ציפור כחולה שסועת צוואר") אל שדה רחוק, "אל אדמה הרה לאלף תאומים", שם עתידים הוא והיא להיוולד מחדש.

50 פירוש זה מקבל את חיזוקו מתיאור העננים בפתיחת השיר הגנוז 'תליית חלומות': "היום עננים נערמו על העיר / פלאות האריכו ריסן" (דורמן [תשל"ט], עמ' 99).

51 והשווה לתיאור הרקיע בשיר הגנוז 'שיר צריך לנגן': "כבוד הרקיע (...) כרסו ניפח בעיגול, וגם ליטף ביד ענן" (דורמן [תשל"ט], עמ' 108).

52 השורש רח"ם מכיל, בין היתר, את משמעיו של השורש אה"ב. והשווה לסיום שירו הגנוז של אתרמן 'בשטף עיר': "מה ארחמך סיום נתיב..." (דורמן [תשל"ט], עמ' 15).

53 והשווה לתיאור האם-התבל "רבת הכרס" בשיר הגנוז 'ליל קרנבל' (שם, עמ' 47): "אל אמו רבת הכרס / אל אביו רחב היד" (בולט הדמיון בין תיאור פילי-השמים "רכי הכרס" לבין תיאורה של האדמה "רבת הכרס").

54 ראה סופו של השיר הגנוז 'קונצרט לג'ינטה' (והשווה הע' 49 לעיל). כאן מעיד הדובר על עצמו: "לבבי – עולל דוהר נטול כתונת". משמע, השיר מתאר את היציאה מן הרפש של "עולם הניסיון", הוא עולם ההשחחה והשחיתות, היפוכו של עולם התום, ואת הכניסה אל "עולם שכולו טוב", אל השדות הרחוקים והדמיונים – שדות האליזיום האגדיים. נפשו של הנער הדובר עירומה ומעורטלת ממלבושיה, כאדם שפשט את מחלצותיו המזוהמות של העולם הזה ויצא אל שדות הנצח. אל השמים ואל "פליהם" יצא הנער בגופו (במעילו), ואל האדמה הוא נופל עירום, בנפש מעורטלת ("נפשי... עירומה"). והשווה לתיאור החמלה למראה הקרבן, במחזהו של שייקספיר 'מקבת' (מערכה א, תמונה שביעית), המדומה לעולל עירום, שאך נולד, הרוכב על כנפי רוח או על כרובי השמים.

55 דורמן (תשל"ט), עמ' 115.

56 והשווה לפתיחת השיר 'איילת' (הוא שיר החתימה של [']שירי [']מכות מצרים'): "עמוד השחר קם – שוב נוצצה איילת / וכגזל הינה, אך מה הגביהה עוף".

57 זהו ציין סגנון, האופייני לשירתו המוקדמת של אתרמן. בשירי **כוכבים בחוץ** גן העיר נרדף ונמלט (ולא הפושע נמלט אל הפארק כאל יער), השווקים עוברים בנגינה (ולא הנגנים עוברים בשוק), האנדרטה המוצבת בכיכר העיר רצה (ולא הפליט נמלט מן העיר הנשרפת). להפיכת הסטאטי לדינאמי יש לפעמים "הנמקה ריאליסטית" פשוטה ומובחנת. לדוגמה, לתמונה הסוריאליסטית של העיר, המתאדה בתמרות האבן, בשיר 'ליל קיץ', יש הסבר פשוט ויומיומי: בשעת לילה מאוחרת כבים חלונות העיר אחד לאחד, עד שהעיר מתכסה כאילו בערפל אפל וכאילו היא נעלמת בתמרות עשן אביך (או להיפך: מתעוררת מתרדמת הלילה בנהימה מורעבת, כשחלונותיה מופזים באורה הזוהר של השמש). לפעמים, ההסבר לתחבולה הפואטית הזו אינו הסבר פיזיקאלי, מן המציאות הריאליסטית, אלא הנמקה אמנותית, המתבססת, למשל, על אסמכה שנונה של אסוציאציות מילוליות זו לזו, כמו בתיאור הלבנה-האלילה-ההפסל בשיר 'לבדך' (ראה סעיף ג' לעיל).

58 דורמן (תשל"ט), עמ' 161.

59 למרות שבסוף הבית הראשון יש סימן הפסק, המעיד כביכול על חלוקתו של השיר לשני משפטים, הבית השני פותח בוי"ו החיבור, ומאפשר לקרוא את השיר כולו כמשפט אחד, ארוך ומתמשך.