



הדרך הנפקחת והדרכים הנעצמות¹

ההתחלה והסוף כבמעגל

זיוה שמיר

א. ריתמוס של תיבת נגינה

כאשר תקף נתן זך את שירי אלתרמן בטענה שהם כתובים ב"ריתמוס של תיבת נגינה" הוא נגע למעשה ביסוד המוסד שעליו ביסס אלתרמן את שירי כוכבים בחוץ: עקרון המעגליות. אלתרמן הצעיר – הן כאגרונים הן כאינטלקטואל בעל מזג היסטוריוסופי – ביסס את שירתו המוקדמת על התופעת המעגליות של הטבע: זריחה ושקיעה, יום ולילה, קיץ וחורף, לידה ומוות, ילדות וזקנה, לבלוב וכמישה. במעגליותן של תופעות אלה זיהה המשורר את ההבטחה שהעולם לא ייהרס והאנושות לא תיכחד. הוא עמד מולן כמו אל מול אותה קשת מסיפור המבול אשר סימלה את ההבטחה האלוהית שהעולם והאנושות ימשיכו להתקיים לנצח נצחים. אסונות מידי שמים ומידי אדם, שאיימו בזמן פרסום הספר כוכבים בחוץ לשבש את חוקי הנצח הללו, לא יאריכו ימים, ויגדו עד מהרה מעל במת ההיסטוריה, כבדברי ההבטחה שבסיום "שירי מכות מצרים": "כִּי לֹא יִמְלֹךְ כְּנֶם וְלֹא תִמְלֹךְ צְפַרְדֵּי / וְלֹא יִפְלוּ עַמִּים נִשְׁק אֶת שְׂרָבִיטִים".

גם משוררים רומנטיים כדוגמת ביאליק וטשרניחובסקי הרבו לתאר על סף המאה העשרים את מעגל השקיעה והזריחה, הכמישה והלבלוב, הזקנה והעלומים, וזאת כדי לרמוז למותה של תקופה ישנה, עמוסה במטען כבד, ולראשיתה של תקופה חדשה, קלה ואופטימית. בשירו המכונן "שירתי" (שכלל בתחילה גם את השיר "זוהר") התבטאה תופעה זו ביציאתו של ילד מתוך חדר אפלולי ורב-צללים בבית אבא-אימא אל השדה המופז במחול הצפרירים הקליל, ללא כל קשרי משפחה מכבידים ומעיקים. בשירו "לאחד העם" דיבר ביאליק במפורש על "שעת ערבוב התחומים / של אחרית וראשית, של סתירה ובגנון, של זקנה ועלומים". אצל אלתרמן התבטאו התופעות המנוגדות הללו באמירות של double entendre ("תרתית דסתרי"), שפל אחת מהן מכילה בתוכה את רגעי הסוף ואת רגעי הראשונים של התחלה חדשה המתנוצצת בצבעי התקווה והאומן.

¹ מהספר 'בעיר וביער: טבע ואמנות ביצירת אלתרמן', הוצאת ספרא והוצאת הקיבוץ המאוחד, 2017.

בפרק זה ברצוני להצביע על אחד העקרונות החשובים ביותר בשירת אלתרמן לסוגיה ולתקופותיה, עיקרון המחלחל לכל מישורי הטקסט ופולש בו לכל פינה – למן הפרוזודיה ועד לאיךאולוגיה. כוונתי לדרך שבה אלתרמן כורך את ההתחלה ואת הסוף באופן מעגלי כנחש הנושך את זנבו, ואיך שיריו מצליחים לדבר בעולם אחד על שתי התופעות השונות והמנוגדות – ההתחלה והסוף. כך, למשל, הערש בשיריו יכולה להיות גם ערשו של התינוק שזה אך נולד וגם יצועו של הזקן בשכבו גזוע על ערש דוויי. הצחוק הוא צחוקו של עולל שזה אך הנביט את שניו וצחוקו המבעית של שלד חושף שניים. הסכין היא גם הכלי החותך את חבל הטבור, משחרר מן היילוד את הצעקה הראשונה ובכך הוא מעניק לו חיים, והוא גם הכלי הנוטל חיים וגורם למותו של אדם. האדמה היא גם באר החיים, וגם בור רקב וקבר. המילים החותמות את הבלדה האלטרמנית "על אם הדרך" ("בִּזְקַעַת מַיִם") מזכירות את בקיעת הים ביציאת מצרים, אך גם את בקיעת מי השפיר שאֵתם יוצא התינוק לאוויר העולם. דור חדש של בנים נולד לאם-לאומה, הכורעת ללדת כמו הספינה הכורעת על צדה ומחשבת לטבוע במים רבים.

את הסמלים האוקסימורוניים הללו – המכילים בתוכם דבר והיפוכו – למד הסופר א"ב יהושע משירת אלתרמן, שאֵתה הוא "מתכתב" לא פעם בספריו. ברומן *מר מאני* (1990) יש ריבוי של פרטים בעלי איכות סמלית, לרוב אוקסימורונית, המוצגים אף הם על גבי רצף מחזורי-מעגלי: המֵאֶכְלֵת היא הכלי שבו חותכים את חבל הטבור, וככזו היא מעניקה לאדם חיים, והיא גם הגוזלת את חייו באֶבְחָה אחת. המשקפיים מחדדים את הראייה ומשפרים אותה, אך גם חוצצים בין המתבונן לבין העולם. המיטה היא הערש הרעננה של האוהבים ואף מקום גסיסתו של הישיש. האדמה היא גם מקור חיים וגם בור קבר. הדרכון, סמלו של הנווד ושל המהגר, הוא – בעת ובעונה אחת – פתח הצלה ומקור לצרות צרורות (ויעיד הדרכון הבריטי שהשיגה אָמו של משה מאני לְבָנָה, תעודה נכספת שנועדה להגן על חייו וכמעט שגרמה שלא במתכוון לקיפוחם של חיי נכדה, יוסף מאני השלישי. גם צלילי התרועה שמשמיע הישיש הגוסס ("טו-טו-טו") הם ספק הברות קטועות של זקן סנילי שהפך לעולל חסר-ישע ספק תרועות שופרו של משיח (כפי שמעיד שמו – "שבתאי"). הַרְאֵשִׁית נעוצה אפוא בקֶץ, והקֶץ בְּרֵאשִׁית, כבמעגל קסמים שאין לו סוף.

התופעה המעגלית הזאת, העומדת בבסיס יצירת אלתרמן, ניכרת למן שיר הפתיחה של *כוכבים בחוץ* הפותח במילים "עוד חוֹזֵר הַגָּנוֹן", המלמדות על גלגל חוזר כבתיבת נגינה הנעה שוב ושוב על מנגנון הגליל שלה. אם מתבוננים בשיר זה לעומקו ניתן לגלות בו בנקל את שלל המוטיבים המרכזיים של יצירת אלתרמן,

ולא רק את דמותו של האָפּן-הֶלֶךְ המהלך בדרך הגדולה. הדרך בשיר זה, כבמיטב שיריו של אלתרמן, היא גם הדרך הנמתחת בין שערי עיר לאבק דרכים, גם דרך החיים של האָפּן וגם דרכה של האנושות כולה המתקדמת במעלה-הדורות. הדרך "נפקחת" (ולא "נפתחת") כמו עין מופתעת אל מול העולם (בשיר "תיבת הזמרה נפרדת", המתכתב עם שיר הפתיחה של הקובץ, מסופר ש"כְּעִינִים מוֹל הַהֶלֶךְ / הַדְרָכִים נֶעְצְמוֹת"). היא חוצה בעזרת הרוח, בכל משמעה של המילה "רוח", את העולם ואולי גם עולה אל-על ומבקיעה נתיב אל שבילי השמים ואל מסלולי הכוכבים. ניתן לקרוא את השיר כשיר רֶאֱלִיסְטִי פשוט שבו הֶלֶךְ נודד בדרכי עפר פשוטות (כמו בתמונה מימטית טבעית ורגילה שבה הנווד חולף מול הענן שמרחף מעליו בשמים וליד האילן שנטוע באדמה, לצדי הדרך). אפשר גם לקרוא את השיר כשיר אָ-מִימְטִי, או סוֹרְאִלִיסְטִי, שבו הענן צופה אל הֶלֶךְ ומצפה ממנו שִׁפֵּר את חוקי המשיכה ויבקיע אל עולמות עליונים שמעבר לחיים (בחינת "וְאֶמּוֹת וְאֹסִיף לְלַכֵּת", כפי שכתב המשורר בשירו "בדרך הגדולה").¹

"כבשה" ו"איילת" בשירי כוכבים בחוץ אינן רק חיות המרעה – המבויתות או המשולחות – כי אם גם העננים וגרמי השמים. לפי שיטת ה"קורספונדנציות" של אלתרמן גם לחיות היער ולעציו יש מקבילה בשמים. בשירי כוכבים בחוץ כל מה שמתרחש על פני כדור הארץ הוא פְּבּוּאָה בִּזְעִיר-אֲנִפִּין של עניינים קוסמיים עליונים, ומפת דרכיו של העולם היא תמונת ראי של המפה האסטרלית – של העגלה הגדולה והקטנה ושל שביל החלב השמימי. אכן, האיילת ש"מככבת" גם בשיר הסיום של כוכבים בחוץ ובשיר הסיום של "שירי מכות מצרים" היא גם אותו כוכב – איילת השחר – שניתן לראותו ברקיע זמן קצר לפני זריחת השמש והופעתו נחשבת לסמל אורו הראשון של הבוקר. הופעתו בשירת אלתרמן מבשרת גם את היציאה מתוך ההפכה במישור הפואטי ובמישור הפוליטי.

השיר "עוד חוזר הניגון" שעשוי להיראות כשיר-עם קליל ופשוט בנוסח השנסון הצרפתי העממי מתברר אפוא כשיר עמוס ברעיונות פואטיים והיסטוריוסופיים על נצחיותם של העולם ושל רוח האדם. חיי הפרט אינם אלא חיוך או ליטוף חולף, אך המנגינה לעולם נשארת. לעולם יחזור הניגון כשיר של תיבת נגינה הסובבת על צירה, ולעולם תיפקח הדרך כמו עין הנפקחת מדי בוקר בשעת יקיצה. זה שכרו של האמן, של הֶלֶךְ, המהלך בדרך הגדולה בידיים ריקות ובעיניים כלות. ולא רק המנגינה כפשוטה תוסיף להתנגן לְעַד, אלא גם הניגון הקוסמי – המוזיקה השמימית – המבטיחה את קיום העולם והאדם.

בהמשכו של הקובץ כוכבים בחוץ משובץ השיר "תיבת הזמרה נפרדת", שבו נאמר כאמור כי הדרכים נעצמות. כלומר, הדרך שנפקחה בשיר הראשון כמו עין מופתעת לקראת פגישה, מגיעה עתה אל שעת הפְּרָדָה (ודברי אלתרמן: "כִּי הַסּוֹף,

אחים, הוא אֵלֶם / פִּי בְּאוֹנֵי הַדְּמָמוֹת. / פְּעִינִים מוֹל הַהֶלֶד / הַדְּרָכִים נְעֻצְמוֹת".
השיר האחרון של הקובץ – "הם לבדם" – הוא שיר שבו הכול נגמר, מתפורר ומתפוגג – נופל ומת. השמים יורדים על הארץ ומביאים עליה כלֵיה ("מה זְלוֹלָה וְנִכְרִית בֵּינֵתָם, מָה עָרִיץ וְאַחֲרוֹן פֶּה הָאֵלֶם! / גַּם חֲלִיל הָרוּעָה יִטְרֹף בְּלִי הַגִּיעַ לְקִצּוֹת מִישׁוֹרָיו. / רַק הַבְּכִי וְהַצְחֹק עוֹד יֵלְכוּ בְּדְרָכֵינוּ הָאֵלוּ; / עַד יִפְלוּ בְּלִי אוֹיֵב וּבְלִי קָרְבִּי").

שיר הסיום של הקובץ פותח במבול של דומיות ושמים, המרצפת נחלצת כמו איילה מן הרשת ונמלטת (מה עלה בגורלה? אין יודע. האם נמלטה אל היער? האם הגביהה עוף והפכה לאיילת השחר; כלומר, נקבעה ככוכב בכיפת השמים?). סופו של הספר נעוץ בראשיתו כשם שראשיתו נעוצה בסופו. אם נסיר מן התמונה את הדוק המיתי הפרוש על פניה, תתגלה תמונה יום-יומית פשוטה של עיר לפנות ערב, בשעה שהמולת החיים שוככת בה, והיא שקועה בדומייה. לעת שקיעה המרצפות מוצפות באור זהוב, ומי הגשמים שנקווים ביניהן נראים כמו רשת של זהב עם חוטי שתי וערב. כשיורד הלילה, המרצפות מחשיכות ונראות כאילו נחלצו מרשתות הזהב. ייתכן שמבול של דומיות מאיים פחות ממבול של מים, וייתכן שהוא טרמינלי ומפחיד יותר. אלתרמן הציב בשיר תמונה שפני יאנוס לה והשאיר את מילוי הפערים לכל קורא וקורא.

ייתכן שהמילה "איילתי" שמזכירה את הכבשה והאיילת משיר הפתיחה רומזת גם לאיילת אהבים – לאישה חומקנית שנמלטה מן הרשת שפרש לה אהובה המשורר, וזה מלמדנו ש"כבשה" ו"איילת" הן התקדים של נשים כדוגמת נעמי והפונדקית מיצירת אלתרמן – של גילויים שונים של האישה הביתית והנאמנה מול האישה משולחת-הרסן המזמנת לאמן ההלך הנאה בת-חלוף של חיי שעה. הקרע שבין חיי החובה והפרנסה לבין "רעות הרוח", בין "אשת חוק" ל"אשת חיק" (חידוד של שלונסקי) פרנס את יצירת אלתרמן מראשיתה ועד סופה (וראו שירו "שקר החן" בחגיגת קיץ).

גם הצחוק והבכי – שהם המבעים הקדם-ורבליים של התינוק ומבעיו הבתר-ורבליים של הזקן שדעתו נתבלעה – נופלים בסוף השיר כמו שתי המסכות של הטרגדיה והקומדיה מן התאטרון הקדום, למעשה מופיעים כבר בשיר הפתיחה, במילים "חֲרָשָׁה יִרְקָה וְאִשָּׁה בְּצַחֲוֹקָה וְצִמְרָת גְּשׁוּמָת עֲפֻעֵפִים" (העפעפיים הנוטפים טיפות של גשם נראים כמו עיניים בוכיות). בסוף השיר כל הגיבורים (לרבות חליל הרועה שייטרף, בריבוי משמעיה של המילה "ייטרף": יהיה לטרף, תתבלע דעתו, יתבלבל) אינם נופלים על חרבם כמו במערכה האחרונה של טרגדיה קלסית, אלא מגיעים אל קצותיה של היריעה השטוחה כבתמונת העולם הקדם-קופרניקאית, ונופלים מן היריעה השטוחה של הקרקס האדיר והנוֹגָה הזה ששמו "תבל רבה".

לא מקרה הוא שהשיר מסתיים במות הצחוק והבכי. אלה הם שני המבצעים האנושיים שבהם סיים ביאליק את מסתו "גילוי וכיסוי בלשון", ואליהם הוסיף את הניגון (שגם הוא מופיע הן בשיר הפתיחה הן בשיר הסיום של *כוכבים בחוץ*). אלה הם מבצעי של תינוק בערשו שעדיין לא הוציא מילה מפיו היודע לבכות, לחייך ולצחוק, וגם מבצעי של זקן השרוע על ערש דוויי, שפינתו נתבלעה והמילים ניתקו מפיו, כלומר מבצעי הראשונים והאחרונים של האדם. ואף זאת: כל ההיסטוריה האנושית הן נעה בין הקומי לטרגי, בין חג לחגא ובין משתה ל"משתה ערב דְּבָר". לפיכך, העליתי לגבי השיר "הם לבדם" – שיר הסיום של הקובץ *כוכבים בחוץ* – את השאלה הבאה:

האם לפנינו אפוקליפסה ללא שמץ של תקווה? כך היה משתמע מן השיר אלמלא ידענו שאחרי המבול המציף את הארץ ומכחיד כל חי, המים שוככים, הקשת נמתחת בשמים ומבטיחה שהעולם יחזור לקדמותו. השיר הראשון הפותח במילים 'עוד חוֹזֵר הַנְּגוֹן' מלמד על גלגל חוזר בעולם ועל התרעננות היקום אחרי הגשם. אחרי האפוקליפסה של 'הם לבדם' צריך לחזור ולקרוא את שיר הפתיחה, והעולם חוזר לקדמותו וסובב על צירו כמו תיבת-נגינה על מנגנון הגליל שלה.

עוד חוזר הניגון (תל-אביב 1989)

בספרו *אלתרמן: ביוגרפיה* (2003) קָלֵל דן לאור אבחנות דומות לאלה שהעליתי בספריי *עוד חוזר הניגון* (1989) *רוצי נוצה* (2013) לגבי שיר הסיום של *כוכבים בחוץ*, ובסוף דבריו אף העלה שאלה דומה לזו ששאלתי:

האומנם זהו סופה של הדרך, האומנם הגיעו החיים לקצם? אחרי שהשלים את קריאת השיר "הם לבדם" יכול הקורא לסגור את הספר או, לחלופין, לחזור ולעלעל בו, ובתוך כך לשוב ולהיתקל בשיר שנדפס בעמוד 111, בצמוד לשיר הפותח את המדור הרביעי. שם השיר הוא "בדרך הגדולה".²

אם כן, לאחר שהציע כמוני לפתוח שנית את קובץ שיריו של אלתרמן בתום סיום קריאתו – סטה לפתע דן לאור מהצעתי (לחזור ולקרוא את שיר הפתיחה "עוד חוזר הניגון"), והביא הצעה משלו: עם תום הקריאה ב*כוכבים בחוץ* הוא המליץ משום-מה לפתוח בקריאה שנייה של הקובץ בשיר "בדרך הגדולה" – המלצה בלתי מנומקת המחמיצה לחלוטין את עיקרו של עקרון המעגליות של *כוכבים בחוץ*.

יש להדגיש: הרעיון שעליו ביסס אלתרמן את ספרו הוא רעיון אופטימי מעיקרו שנועד לעודד את קוראיו ולהבטיח להם שהעולם ימשיך להתקיים גם לאחר שוֹף:

המבול וסופה של ההפכה. בהצעה לפתוח שוב את הקובץ ולקרוא אחרי התיאור האפוקליפטי של "הם לבדם" את המילים "עוד חוזר הַנְּגוֹן" מובלעת האמונה שהביע אלתרמן ביצירתו: האמונה בנצחיות הניגון ובנצחיות העולם (וכן את אמונו ב"נצח ישראל" שאף הוא לא ישקר ולא יכזיב; ואגב "נצח ישראל" בכפל משמעיו, שהרי על-פי המקרא "נצח ישראל" איננו עם ישראל אלא אחד מכינויי האלוהות: "נִצַּח יִשְׂרָאֵל לֹא יִשְׁקֶר [...] כִּי לֹא אָדָם הוּא"; שמואל א' טו, כט). מלחמה עומדת בשער והיא תגפה מחיר דמים כבד, אמר כאן אלתרמן מבלי לומר זאת גלויות ומפורשות, אך בסופו של דבר קולות התופים והחצוצרות יידמו והעולם יחזור למסלולו. האם אמונה זו של אלתרמן ב"נצח ישראל" מעידה על דתיותו? לאו דווקא, אלא אם כן ניחס דתיות למימרתו הידועה של איינשטיין שאמר לעמיתו הפיזיקאי נילס בוהר ש"אלוהים אינו משחק בקוביה". גם אלתרמן, איש רוח ואיש מדע, עמד משתאה מול חידות היקום, ולא שלל כמדומה את קיומם של כוחות עליונים המניעים אותו ומשליטים בו סדר (וראו טורו "הקלריקל הקטן" המלגלג על אלה הרואים בתפיסה כזאת אות לאמונות טפלות וחשוכות).

שיר החתימה עלול היה להתפרש כשיר אפוקליפטי אלמלא ידענו שאחרי השיר "הם לבדם" יש לחזור ולקרוא את שיר הפתיחה "עוד חוזר הַנְּגוֹן", והעולם לקדמותו חוזר ועל צירו סובב, כתיבת-נגינה הממשיכה לנגן אותו ניגון שוב ושוב, ללא לאות (וכדבריו הבוגרים והמפופחים יותר בפרק הסיום של ימי אור האחרונים, יצירתו המאוחרת ביותר: "וְרַק הַקֶּשֶׁת בָּעֵנָן אַחֲרֵי כָּל מִבּוּל, / תִּזְרַח לְהַעֲיֵד וּלְבַשֵּׁר, / כִּי מִבּוּל שֶׁהָיָה לֹא יָשׁוּב לְעוֹלָם, / שֶׁכֵּן הַמִּבּוּל הָבֵא יְהִיָּה אַחֲרָי". בבסיס הדברים אף עומדת התפיסה המעגלית של ספר קהלת: "דֹּר הַלֵּךְ וְדֹר בָּא וְהָאָרֶץ לְעוֹלָם עֹמֶדֶת. וְזָרַח הַשֶּׁמֶשׁ וּבָא הַשֶּׁמֶשׁ וְאֶל-מְקוֹמוֹ שׁוֹאֵף זֹרַח הוּא שֵׁם. וְהוֹלֵךְ, אֶל-דְּרוֹם, וְסוֹבֵב אֶל-צָפוֹן. סוֹבֵב סָבֵב הוֹלֵךְ הָרוּחַ וְעַל-סָבִיבֵתָיו שֵׁב הָרוּחַ. כָּל-הַנְּחָלִים הַלְּכִים אֶל-הַיָּם וְהַיָּם אֵינָנו מְלֵא. אֶל-מְקוֹם שֶׁהַנְּחָלִים הַלְּכִים שָׁם הֵם שְׁבִים, לְלַכֵּת. כָּל-הַדְּבָרִים יִגְעִים לֹא-יִוָּכַל אִישׁ לְדַבֵּר, לֹא-תִשָּׁבַע עֵין לְרֵאוֹת וְלֹא-תִמְלֵא אֲזֵן מִשְׁמַע. מֵה-שֶׁהָיָה הוּא שֶׁיְהִיָּה וּמֵה-שֶׁנַּעֲשָׂה, הוּא שֶׁיַּעֲשֶׂה וְאֵין כָּל-חֵדֶשׁ, תַּחַת הַשָּׁמַשׁ. יֵשׁ דָּבָר שֶׁיֵּאמַר רְאֵה-זֶה חֵדֶשׁ הוּא, כְּבָר הָיָה לְעֵלְמִים אֲשֶׁר הָיָה מְלַפְּנָנוּ. אֵין זְכָרוֹן, לְרֵאשֵׁינִים וְגַם לְאַחֲרֵינִים שֶׁיְהִיוּ לֹא-יְהִיָּה לָהֶם זְכָרוֹן עִם שֶׁיְהִיוּ לְאַחֲרָנָה" (קהלת, א, ד-יא). לאמתו של דבר זוהי גם התפיסה הפוליטית של אפלטון בחיבורו המדינה – תפיסה מעגלית שלפיה בדרך-כלל עתידה כל דמוקרטיה להתגלגל לאנרכיה שתוליד לרודנות (טירניה), וחוזר חלילה.

אלתרמן ידע תמיד לכרוך את ההתחלה ואת הסוף ולהפוך אותן למקשה אחת. המחזור "שירי מכות מצרים" נפתח בכאבי הגניחה של העיר הגוססת, שצירי השער שלה נתלשים ממקומם, וביללות של צירי היולדה ("נא-אָמון מִפְּרָזֶל צִירֶיךָ / שְׁעָרִים נְתָלְשׁוּ בִּילִי"). מותה של תופעה נושנה והולדתה של תופעה חדשה דרות אצלו בכפיפה אחת, ללמדנו שגם אחרי מותו של אדם ימשיכו ילדיו וילדי-רוחו לשמר את זכרו, בחינת "וְאָמוֹת וְאוֹסִיף לְלָקֵת" כמאמר אלתרמן בשירו "בדרך הגדולה". בשיר הסיום "איילת", שמתאר את איילת השחר המתנוצצת ומבשרת את התחייה, נאמר: "אֵין דּוֹר שְׁשֻׁעְרָיו שְׁלָמִים עָלֵי צִירִים" וכן נאמר בו: "וְתִנְשֵׁב תִּקְוֹת דּוֹרוֹת כְּרוּחַ בְּעָלִים. / עָלֵי עֶפְרַיִם נִצְחֵי שֶׁל אֶהְבֶּה וְעֶצֶב / נוֹלֶדֶת הִיא בְּלִיל צִירִים וְחִבְלִים" (צירי השער החלודים וצירי הלידה של התחייה קשורים זה בזה כבמעגל). אלתרמן ניסה לבודד ביצירתו את חוקי הנצח של הקיום האנושי, ולהגיע למסקנה המעודדת והמייאשת כאחת שעל-פיה מה שהיה הוא שיהיה. כראליסטן חד-עין וכאיש בעל הכשרה מדעית הוא לא הלך שבי אחר אוטופיות, וכשתיאר במחזהו *כנרת*, *כנרת* את הקיבוץ הוא לא ראה בו חברת מופת של חולמים ולוחמים, אלא מעבדה אנושית שבה מתקיימים כל היצרים האנושיים שמניעים את האנושות במעלה הדורות, ובראש וראשונה האהבה והקנאה.³

אצל אלתרמן ההתחלה והסוף כרוכים כאמור זה בזה כבמעגל, כמו נחש שנושך את זנבו. החיוך "מִשֵּׁן עַד צְפָרְנִים" שנוצר בשיר הסיום של *שירי מכות מצרים* הוא גם חיוך של תינוק שזה אך נולד והנפיט את שניו הראשונות, וגם חיוך מבעית ומקברי של שלד ושל גולגולת מחייכת. הערש בשירי אלתרמן היא גם ערשו של התינוק וגם ערש דוויי של הזקן הנוטה למות. העיר הכורעת לרעם חוצביה היא גם עיר שוקעת הנכבשת באלימות, וגם עיר חדשה ולבנה הכורעת ללדת – עיר ההולכת ונבנית על חולות הזהב. אלתרמן ראה מול עיניו גם את הפֶּרֶךְ המערבי השוקע, שעליו כתב אוסוולד שפנגלר את חיבורו ההיסטוריוסופי *שקיעת המערב*, וגם את העיר העברית הראשונה שגילה היה כגילו. במקביל, הוא היה עד גם לתמורות היסטוריות אדירות שהתחוללו מול עיניו: שקיעתה של אירופה ההומניסטית ונפילתה ביד משטרים רודניים; שקיעתה של העיריה היהודית והתפזרות בניה במנוסת בהלה לכל קצות תבל; או (להבדיל אלף אלפי הבדלות) ההתבססות של ההתיישבות העובדת, הקמת כוח המגן העברי והפיכתה של עירו הצעירה תל-אביב למרכז התרבות העברי החשוב ביותר בעולם – חלף ברלין, ורשה, וילנה ואודסה השוקעות.

ההתחלה והסוף כרוכים זה בזה ביצירת אלתרמן וקשורים זה בזה כבמעגל נצחי גם בזכות הכשרתו האקדמית של המשורר: אלתרמן היה כידוע אגרונום שהכיר את מעגל הזרע שבטבע, וידע שרחמה של האדמה מצמיח חיים חדשים, אך

הוא גם בור רקב וקבר. לכן, כשפָּתב עוד לפני אלכסנדר פֶּן בשיר "אל הפילים" את המילים "אדמה רחומה", הוא התכוון לא רק לאדמה אהובה או חומלת, כי אם גם לאימא-אדמה שיש לה רָחַם, ועל כן הוסיף גם את התואר "עטינית". המעגליות הזאת של יצירת אלתרמן, שמתבטאת בכל המישורים, היא אחת התכונות החשובות ביותר של יצירתו, והיא ניפרת בה בכל מישוריה – לָמָן המיקרו-טקסט ועד למבנה הכולל של הקובץ.

לסיום דיון זה אעיר עוד שהאשמה שתלה נתן זך באלתרמן – ששירתו כתובה בריתמוס של תיבת הנגינה היא אשמת שווא, הבל ורָעוּת רוח. אלתרמן ביקש לְשׁוֹת לשירי כוכבים בחוץ אופי של ניגון של תיבת נגינה, ניגון המלווה את יצירתו לסוגִיָּה ולתקופותיה, המסמל את יסודות הקבע בעולם המסודרים בסדר מחזורי קבוע: זריחה ושקיעה, צמיחה וכמישה, גאות ושפל, חורף וקיץ, וכן הלאה. כשם שאי אפשר לבוא לקריקטוריסט בטענה שהוא הפריז במידות האף והאוזניים; כשם שאי אפשר לבוא ולטעון כנגד נתן זך שהוא כתב שירים נטולי חרוז ומשקל, כך אי אפשר לבוא כנגד אלתרמן בטענה על שהוא עשה את מה שביקש ונתכוון לעשות: להדגים את המעגליות הנצחית ואת החוקיות הנצחית של הקיום האנושי בכלל ושל רוח האדם בפרט.

ב. גזר דינו של החלוף

שירי אלתרמן המאזכרים את אגדות הילדים ("כיפה אדומה", "רועת האווזים") הם למרבה הפרדוקס שירי אימה המבטאים למעשה את החשש מפני השתלטות הזעם הטבטוני (*furor teutonicus*) על העולם, חשש שהלך וגבר בזמן שבו חיבר המשורר את קובץ שיריו הראשון. רוב השירים המתארים עריסה כורכים בתיאור זה בהעלם אחד את עריסת העולל ואת עריסת הזקן הגזוע, במין גלגל נצחי של תקומה ותמוטה ותקומה. חיוכו של האח "בבוהק שְׁנִיִּים" שבסוף "שיר שלושה אחים" הוא גם חיוך תמים ונעים של תינוק שזה אך הנָפִיט את שְׁנִיָּו, וגם חיוך מבעית ומעורר פלצות של גולגולת מְקַבְרִית חשופת עצמות. דואליות דומה עתידה לעלות לימים מן השיר "אֶיֶלֶת", שיר החתימה של "שירי מכות מצרים", שבו האב שוחק "עם רמש ותולעת", "משן עד ציפורניים" (שְׁחֹקוּ הוא שחוק תמים ואופטימי, שמלמד על בריאת החיים ותקומתם מן התוהו – שהרי הרמש והתולעת הן מן הַפְּרִיּוֹת הראשונות של האָבֹלוּצִיָּה – והוא אף שחוק מְקַבְרִי – שְׁחֹקוּ של מת שכולו רימה ותולעה).

בשורת הפתיחה של השיר "כיפה אדומה" נזכרים דפיו של לוח השנה, ללמַדְנו שאותה מעגליות של היממה, של השבוע, של החודש ושל השנה, הרשומה ביומן

ובלוח-השנה של הילד הקטן המתחיל את חוק לימודיו, ניכרת גם בלוח חייה וביומנה של ההיסטוריה האנושית בדמות תקופות ועידנים. השיר כורך בכריכה אחת את בוא הלילה, זמן סיפורי הילדים עם חיות היער שלהן, ואת שקיעת המערב המחזירה לעולמנו את העידן הפרה-היסטורי של הפראים ביערות-העד. בעבור הפרט החיים נראים לו כמסכת ארוכה ורבת תהפוכות, אך להיסטוריון, למשל, היכול לכווץ תקופה שלמה לממדיו של ספר, חייו של הפרט אינם אלא צל עובר ("אָנוֹשׁ פֶּחָצִיר יָמִיו כְּצִיץ הַשָּׂדֶה כִּן יְצִיץ", תהלים קג, טו; "כִּי צֶל יָמֵינוּ עָלֵי-אֶרֶץ", דבה"י א' קט, טו; כְּצֶל יָמֵינוּ עַל-הָאֶרֶץ", איוב ח, ט). אם יש במרומים ישות טרנסצנדנטית אלוהית, היכולה לראות את כל העולם ואת כל ימות עולם, הרי שחיי הפרט בעיניו אינם אלא הרף-עין.

בשיר כדוגמת "כיפה אדומה" היום הנמחק מלוח השנה מראה גם באיזו מהירות חלפה כל ההיסטוריה האנושית משחר ההיסטוריה ועד ימינו אנו: רק "תמול-שלשום" היה האדם פרא מפראי היער, והנה גלגל ההיסטוריה מאיים להסיגו לאחור ולסכן את כל הַשָּׂגִיו. רק "תמול-שלשום" היו הגרמנים שבטים פגניים, והנה ההיסטוריה מוליכה אותם שוב אל אפלת היער. בפזמון "כלניות" מעגל החיים מוליך את הילדה ואת הסבתא אל הגיא שבו צומחים אותם פרחים אדומים הצצים מן האדמה במקום שבו עולי ימים מוצאים את מותם. בשירי עיד הַיּוֹנָה מתוארת התמורה העוברת על עם זָקֵן ההופך לצעיר באור מיתולוגי כבשיר "ובחורף ההוא": "עַם זָקֵן. אֵךְ בְּהִיּוֹת פְּנֵי הָאֵשׁ הַגְּלוּיִים / מְאִירִים אֶת נוֹפְלָיו, נְחֻשְׁפִים פְּנֵי הָעֵלֶם [...] בְּעוֹד רֹאשׁ נְעָרִים בְּלִילוֹת הַזֶּפֶךְ שָׁב / וְשִׁיבַת הָאֵמָה מִשְׁחִינָה בֶן-עָרֵב". בן-לילה הלפין שָׁעַר ראשם של הצעירים הלוחמים (אפשר שהדאגה הלבנינה את ראשיהם, ואפשר שהגיעו בקרב הלילי לסוף דרכם וסיימו את חייהם כאותו זָקֵן שָׁעָרוּ לבן כשלג), ובו-בזמן הַשְׁחִיר שָׁעָרוּ של העם הזָקֵן שהפך בן-לילה לעם צעיר, שפֹּחוּ במתניו.⁴

בסוף דרכו שָׁרַטט אלתרמן דיוקן עצמי אוטו-אירוני (שיר י"ז של המחזור "דברים שבאמצע", מתוך חגיגת קיץ), המתאר את מְהַלֵּךְ חייו במלואו כאילו לא היה אלא יום אחד ויחיד, שעבר עליו ביעף בין זריחה לשקיעה בעודו רכון על מכתבתו: "שְׁלֶשָׁה כְּלִי-זָמֵר נִגְנוּ בְּעִיר / עַל כְּנוֹר, עַל חֲלִיל, עַל תֵּן. / עָבַר עַל פְּנֵיהֶם אִישׁ צְעִיר, / אָמְרוּ לוֹ: מְלִים לְנִגּוֹן הִזָּה כָּתֵב. // כָּתֵב וּמְחַק וְחִזֵּר / וּמְחַק וְכָתֵב וְתִקֵּן / וְלִטֵּשׁ וְשִׁנָּה וְעָבַר / בְּקִלְמוֹס, הוֹסִיף, גָּרַע, סִגְנוּ, // וּכְשֶׁרָאָה כִּי עָרֵב כְּבָר, / הִעֲלָה אוֹר וְהִמְשִׁיד לְכוֹן / לְבוֹ לְמִלְאכָה, וְלִפְנֵי שְׁגָמֵר, / קָם וְיָצָא אֶל הַקּוֹל הַמְּנַגֵּן / קָם וְיָצָא אֶל הַקּוֹל הַמְּנַגֵּן / וְצָחַק בְּפֶה שְׂאִין בּוֹ שֵׁן / וְגוּפוֹ גּוֹחוּ, שְׂמוֹ, זָקֵן".

משמע, נוצתו של המשורר רצה ללא הרף בכל תחנות חייו, ותיעדה בהתמדה את אירועי הזמן, הקטנים והגדולים. את כל ימיו הקדיש למלאכתו זו, ורק ביום מותו – עם הישמע קולם של נְגְנֵי "מְחֹל השחת" המוליכים בנגינתם את הנדונים למוות אל עברי פי קבר, יכול המשורר לשבות סוף-סוף ממלאכתו ולהתפנות לחיים החוץ-ספרותיים. למרבה האירוניה המרה, הוא מתחיל להתבונן בעצמו ולחיות חיים פרטיים, רגילים ונורמליים, רק ביום מותו. אלתרמן ידע לתאר את מעגל היממה, את זריחת השמש ושקיעתה ואת מולד הירח ודעיכתו, את מעגל עונות השנה ואת מעגל עונות החיים – ינקות, ילדות, נעורים, בגרות, זְקֵנָה ומוות – בהעלם אחד.

גם החיים במְלוּאָם יכולים אפוא להיראות כיום אחד ארוך, שבסיומו נקרא האדם ללכת לבית עולמו. באחד משיריו האחרונים שנותרו בעיזבון – "באמצע המישור" – כתב אלתרמן: "וְהוֹסִיף וּמָאן / לְהַפְּיֵךְ לְדָמָה / אֵךְ כָּבֵר אִישׁ לֹא שָׁמַע / וּכְבֵר אִישׁ לֹא יָדַע / וְהִדְרֵךְ הוֹסִיפָה לְרוּץ לְבָדָה". אלתרמן יכול היה להבקיע את מִסַּךְ הזמן, ולשַׁעַר את מראָה פְּנִיָה של המציאות שתישאר אחריו, בלעדיו, בְּדַעוּ הֵיטֵב כִּי "בֶּן חֲלוֹף הַמְּשׁוֹרֵר, אֵךְ נִצְחִי הוּא הַשִּׁיר" (כדבריו של היינריך היינה המצוטטים בטורו של אלתרמן "שחרורה של לֹרְלֵיי"). בדרך-כלל התבונן המשורר באירועי הזמן ומוראותיו בראייה היסטורית, רב-דורית. הוא ידע למתוח קו של אנלוגיה בין אירועים שאירעו מול עיניו הרואות לבין אירועים שאותם הכיר מתוך ספרי ההיסטוריה. במקביל, ידע אלתרמן להבקיע את הקיר האטום הניצב בינו לבין העתיד, ולשַׁעַר כיצד ייראו אירועי האקטואליה כשיתבוננו בהם לימים אנשי הדורות הבאים מ"מעמקי" העתיד.

שירי אלתרמן בכלל, ושירי העת והעיתון שלו בפרט, לעתים קרובות אינם מְכוּוֹנִים את מבטם מן ההווה אל העבר כדי ללמוד לקח מן התקדימים ההיסטוריים, כמקובל, אלא מפליגים על כנפי הדמיון אל העתיד, וממנו משקיפים אל המציאות העכשווית כדי להבין את ההווה המתהווה – להתברך בסיכווינו ולהתריע על סיכונינו. כשהפך את המשקפת, ודיבר על ההווה כאילו כבר התיישן ואפשר לדבר עליו מתוך פְּרִסְפֶּקְטִיבָה היסטורית, גרם אלתרמן ל"הִזָּרָה" (דְּאוֹטוֹמַטִּיזַצִּיָה) של המציאות, וּאֶפְשֵׁר לעצמו ולקוראיו להתבונן בה מתוך "דיסטַנְץ", ביישוב הדעת ולא בעיצומם של האירועים. ואולם, הוא לא התבונן בעבר שהפך תחת ידו להיסטוריה כמי שקורא בכדור של בדולח, אלא כמי שיודע לנתח מצבים ותהליכים בכלים של איש מדע והיסטוריוסוף ולהוסיף על הניתוח המושכל גם את חזונו האינטואטיבי וְגִלּוּי העיניים של איש הרוח. הוא ידע להפיק לקחים מהתקדימים ההיסטוריים, לנתח אותם ואת הדינמיקה שלהם, ולאֶוֶרְם של לקחים

אלה אף ידע להשמיע פרוגנוזות לעתיד לבוא. הרעיון שהחיים אינם אלא הרף-עין, ועוד מעט קט נהיה כולנו זמן אשר עבר, חלחל אפילו לפזמון שחיבר אלתרמן בעבור הבמה הקלה כמו "זה יעבור": "אֶף גַּם בְּיָמֵי הָאֶשֶׁר – לֹא יִדְעֵתִי אֵיךְ / מִשָּׁהוּ נֶגֶן, נֶגֶן בִּי וְחֵיף: / זֶה יַעֲבֹר, זֶה יַעֲבֹר, / זֶה יַעֲבֹר, יִלְדָּה, כְּזֶמֶר עַל כְּנֹר. / יִגֹּן וְאֶשֶׁר מִתְחַלְּפִים בְּתוֹר, / זֶה יַעֲבֹר, זֶה יַעֲבֹר".⁵ המילים "זה יעבור" הן גם מילים מרגיעות ואופטימיות, המלמדות על סופם של היגון והסבל, וגם מילים מאיימות המלמדות שלכל דבר יש סוף, לא רק לסבל, אלא גם לחיים עצמם.

בשיר "אז חיוורון גדול העיר" השתמש אלתרמן באוקסימורון המילולי "אֶפְרוֹחֵי הַמְּצָהִיבִים" (במקום "הצהובים") המלמד שכל דבר חדש ונוצץ הופך עד מהרה לאובייקט משומש ובִּלָּה מזוקן. לכאורה לפנינו אוקסימורון, אך אם מדליק הפנסים בשיר "אז חיוורון גדול האיר" הוא העבר (או: ההיסטוריה), הרי שהאוקסימורון "אֶפְרוֹחֵי הַמְּצָהִיבִים", הכורך יחדיו את רפותם של האפרוחים הצעירים ואת הצבע המצהיב, המתאים לגוויליהם של ספרים עתיקים ובלים, יש לו אחיזה במציאות המתוארת. לא אחת תיאר אלתרמן תהליך מואץ של הזדקנות והתבלות, כמו בפתח "שירי מכות מצרים" ("וְהָחִי אֶשֶׁר רָץ אֶל שַׁעַר / נִהְפֵּךְ בְּרוּצוֹ לְמֵת"), ולא אחת הזכיר לקוראיו כי "גַּם לְמִרְאֵה נֹשֵׁן יֵשׁ רִגַע שֶׁל הַלְדָּת": גם המצהיב מיוֹשֵׁן היה פעם צהוב כאפרוח שזה אך בקע מהביצה.

א. בין שלטון המלך לשלטונו של אשמדאי

בפרק הראשון ראינו כי אלתרמן יכול לתאר בהעלם אחד עיר הקמה משנתה למלחמת הקיום ועיר ה"מתאדה" ונעלמת בצללי הלילה. הוא יכול היה לתאר בבת-אחת ובאותן מילים עצמן עיר נבנית ועיר נחרבת ("אֵיךְ כּוֹרַעַת עֵירָנוּ לְרַעַם חוֹצְבֵיהָ", בשיר "הרוח עם כל אחיותיה"). אפילו בשיר קליל כדוגמת "ערב עירוני" (1934), משיריו המוקדמים של נתן אלתרמן, שנגנו והפך בשנים האחרונות בזכות לחנו של יוני רכטר לפזמון מושר ופופולרי, כרך המשורר הצעיר יחדיו תמונת קיטש מתקתקה של שקיעה, בצבעי ורוד ותכלת, ואת שדות האֶלִיזִיּוּם של העולם הבא.⁶ "ערב עירוני", כמו שירו הראשון של אלתרמן שהתפרסם בעיתונות, "בשטף עיר",⁷ נכתב תחת רישומו של ההיסטוריוסוף הגרמני אוסוולד שפנגלר וספרו החשוב שקיעת המערב (*Der Untergang des Abendlandes*), ששני כרכיו ראו אור בין השנים 1918 – 1922, ומיד עם פרסומם זכו לתפוצה רבה ולהשפעה נרחבת. ספרו של שפנגלר נכתב בהשראת מלחמת העולם הראשונה, וכלולה בו נבואה על דעיכתה הצפויה של תרבות המערב לאחר שתעבור עליה תקופה של חומרנות חסרת רסן ושל חולשה אידיאולוגית.

כמו ברבים משיריו המוקדמים של אלתרמן, לפנינו תיאור אורבני של עיר בלתי מאופיינת, לעת ערב. כאן מתוארת העיר כששקיעת השמש מציפה את הגגות באור ורוד סְכָרִינִי, רגלי הנשים טובלות בתכלת, והאספלט כבר כחול כהה כצבע הלילה הקרֵב. תיאור של ערב עירוני בצבעי אדום-כחול, או בצבעי ורוד-תכלת, אופייני לשירים מוקדמים אלה, והצבעים המנוגדים משקפים גם את המציאות החוץ-ספרותית וגם נושאים בתוכם מטען רעיוני ספרותי. כך, למשל, מתאר אלתרמן ב"כוכבים בחוץ" את הדרכים "אֶשֶׁר חָתְרוּ בְּמִנְהָרוֹת הָאֶפֶק, הַפְּחָלוֹת וְגַם הָאֲדָמוֹת", וכך תיאר את השוק הלוחט בשמש האדומה ומרצפות סמטאותיו עדיין כחולות כצבע הלילה ("בְּשַׁעְרֵי יָמִיו כְּבֶשֶׁן הַכֹּחֹל יִלְהֵט, / יִצְאוּ מְרַצְפוֹתָיו לְקֶרֶב הַתְּנַיִנִים. / אֲדִיר אֶתָּה, גְּלִית! הַדּוֹר אֶתָּה, גְּלִית! / עֲלֵה, אָדָם-שֶׁעַר וּלְכֵן-עֵינַיִם"). בתיאורים עזים אלה הצבעים הניגודיים אדום-כחול מתארים את הצבע החם של אור השמש ואת צבעו הקר של הלילה, אך כלול בהם גם רמז לריתמוס של היממה כסמל וכמשל לתהליכי זריחה ושקיעה של תופעות גדולות מן היממה – חיי אנוש וחיי עם ועולם.

שירת אלתרמן מציגה לנגד עיני הקורא תמונות עם כפל-פנים: אותה תמונה עצמה יכולה להיתפס גם כתמונה מסתורית ומופלאה וגם כתמונה המשקפת מציאות פשוטה, יום-יומית וטריוויאלית. אותה תמונה עצמה יכולה לשקף עולם תמים וילדותי, שְׁלוֹ ופסטורלי, ובמקביל – עולם מסויט, מלא רוע וזדון, שחיתות ואלימות. אותה תמונה עצמה יכולה לשקף עולם קליל, תוסס וחושני, ובמקביל – עולם רציני ואינטלקטואלי, ספוג רעיונות היסטוריוסופיים. כך גם ב"ערב עירוני": לכאורה לפנינו תמונה רכה בצבעי פסטל ובצבעי קיטש מתקתקים, ולאמתו של דבר לפנינו שיר פילוסופי על סוף תרבות המערב – על הפְּרֵךְ השוקע אל קצו.

מצד אחד, אלתרמן מתאר כאן תופעה טבעית – יום-יומית וטריוויאלית – שיש לה הנמקה רְאִלִיסְטִית ברורה ומובחנת: כשהחשכה כבר נופלת על הארץ, עדיין מוארים גגות הבתים באורה הקלוש של השקיעה. תופעה מקבילה לזו תיאר אלתרמן בפזמונו הידוע "שיר בוקר" ("בְּהָרִים כְּבֶר הַשֶּׁמֶשׁ מְלַחֵט, / וּבְעֶמְקַ עוֹד נוֹצֵץ הַטֵּל"). אולם, בְּדַעְנוּ שהשקיעה שבשיר "ערב עירוני" איננה רק תופעת טבע פשוטה, אלא גם תופעה היסטורית-תרבותית ("שקיעת המערב"), הרי שהתמונה מקבלת משמעות נוספת, וההבדל שבין האספלט הנמוך והשחור לגגות הגבוהים, שעדיין זוהרים בברק זהוב, נטען במשמעות חברתית ומדינית, פואטית ופוליטית.

על טיבה של משמעות זו אפשר דווקא משיר הילדים האלתרמני "שירי שיחתן של בריות". כאן מסביר אחד הגיירפים את יתרונות הגובה: ממרום גובהם יכולים הגיירפים לראות את הנוף בלי לעלות על הגג, וכאשר משתררת חשכה על פני הארץ, הם-הם היצורים האחרונים שהשמש נוגהת עליהם, נוגעת בראשם ועוטרת להם

עטרות פז ואודם: "בִּינְתִים כְּבָר חֲשֵׁךְ עַל אֶרֶץ... רַק עוֹד / אֶת רְאֵשֵׁינוּ הַשֶּׁמֶשׁ עוֹטְרָה פֹּז וְאֹדֶם. / וְאוֹמְרִים אֲנֵשִׁים (וְאֶזְנֵינוּ שׁוֹמְעוֹת) / הַגִּירָפִים הִלְלוּ מִמֶּשׁ מְלֵאֵי הוֹד הֵם". הַגִּירָפִים מִתּוֹאֲרִים כֵּאֵן כֵּאֵילוּ הֵיוּ הָרִים גְּבוּהִים, שְׂרָכְסִיהֶם מוֹגֵהִים וּמִזְדַּהֲרִים בְּאוֹר שְׂקִיעָה אֲדָמָדָם, בְּהַ בַּעַת שְׂבַעֲמָק כֵּבֵר שׁוֹרֶרֶת חֲשֵׁכָה גְּמוּרָה. כְּלוּלָה כֵּאֵן גַּם תּוֹבְנָה מִתְּחוּמֵי הַפּוֹאֲטִיקָה וְהַפּוֹלִיטִיקָה: כֵּשֶׁם שְׂרָכְסֵי הָהָרִים מוֹאֲרִים בְּאוֹר שְׂקִיעָה אַחֲרוֹן, בַּעַת שְׂבַעֲמָק כֵּבֵר שׁוֹרֶרֶת חֲשֵׁכָה גְּמוּרָה, כֵּךְ גַּם הַמַּעֲמָדוֹת הַגְּבוּהִים שִׁירְדוּ מִנְּכִסְיָהֶם, אוֹ הַאִימְפֵּרִיּוֹת הָעִשִׁירוֹת וְהַשׁוֹקֵעוֹת, מִשְׁמֵרִים אֶת שְׂרִידֵי הַתְּפֹאֲרֵת הָאַחֲרוֹנִים שֶׁל הַסֹּדֵר הַיִּשָּׁן, הָעוֹבֵר וּבִטֵּל מִן הָעוֹלָם גַּם כֵּאֲשֶׁר מִסְּבִיב מִתְּגָלִים סִימְנֵי שְׂקִיעָה, וּוֹלְגְרִיזְצִיָּה, דִּלְדוֹל וְהַסְּתָאבוֹת. כֵּךְ גַּם בְּתַחוּמֵי הַסְּפָרוֹת: בַּעַת חִלּוֹף מִשְׁמֵרוֹת וְהַשְׁתַּלְטוֹת נוֹסְחִים פְּשוּטִים יוֹתֵר אוֹ וּוֹלְגְרִיִּים יוֹתֵר, עֵדִיִן מִשְׁתַּמֵּר מִשְׁהוּ גַּם מִזוּהָר הָעֵבֵר שֶׁל הַפּוֹאֲטִיקָה הַיִּשְׁנָה, זֶה הַהוֹלְכָת כְּבִיכּוֹל לְבֵית עוֹלְמָה.

שוב לפנינו מראה נעים ומסויט, תמים ומקברי, בעת ובעונה אחת: הצבע הכחול הוא גם צבעו של האספלט השרוי כבר בצבעו הכהה של הלילה הקרב, אך הוא צבעם של "נְאוֹת מְרָאָה כְּחֹלִים", כְּנֹזֵכַר בְּבֵית הַרְבִּיעִי. הַמוֹשֵׁג "שְׂדוֹת הָאֵלִיזִיּוֹם", אוֹ כְּפִי שֶׁהוּא נִקְרָא בְּצַרְפֶּתִית Champs-Élysées – הוּא שֶׁם-נֶרְדָּף לְגֹן-עֵדֶן, שְׁבוֹ רוֹעוֹת הַנִּשְׁמוֹת בְּנֵאוֹת מְרָעָה כְּחוֹלִים (הַהוֹפְכִים כֵּאֵן, מַעֲשֵׂה לֶשׁוֹן-נוֹפֵל-עַל-לֶשׁוֹן, לִ"נְאוֹת מְרָאָה כְּחֹלִים"), וְעַל כֵּן זֶהוּ מוֹשֵׁג הַמְּכִיל בְּתוֹכּוֹ קוֹנוֹטִיצִיּוֹת סוֹתֵרוֹת – שֶׁל נוֹעַם וְעֵדְנָה, מַחַד גִּיסָא, וְשֶׁל מוֹוֹת וְחִידְלוֹן, מֵאִידֶךְ גִּיסָא.

אלתרמן מתאר בשיר זה את גזר דינו של החלוף ואת קוצר ימיו של האדם. הדובר בשיר מתבונן "אֵיךְ הִלְבְּנָה חוֹלְצֶת שֶׁד", וְנִרְמֶזֶת תְּקוּפַת הַיִּנְקוּת שֶׁל הָאָדָם, וְכֵבֵר הוּא "נוֹלָד לְרַגַע וְאֵינְנוּ" – מִתְּבַלָּה וְהוֹלֵךְ לְלַחַךְ דְּשָׂא לְשְׂדוֹת הָאֵלִיזִיּוֹם הַכְּחוֹלִים שֶׁמַּעֲבֵר לְאוֹפֵק הַחַיִּים (רִמְזוֹ לְמִזְמוֹר כ"ג בְּתַהֲלִים הַמוֹשֵׁמֶע אֲצֵל אוֹמוֹת הָעוֹלָם בְּכָל טַקְס הַלוּוִיָּה, בְּשֶׁלֶל תְּרַגּוּמֵי לְשׁוֹנוֹת הַמַּעֲרָב: "מִזְמוֹר לְדָוִד: ה' רָעִי לֹא אֶחְסֵר. בְּנֵאוֹת דְּשָׂא יִרְבִּיצֵנִי עַל-מֵי מְנַחֹת יִנְהַלְנִי. נִפְשִׁי יִשׁוּבָב, יִנְחֲנִי בְּמַעְגְלֵי-צֶדֶק לְמַעַן שְׁמוֹ. גַּם כִּי-אֶלֶךְ בְּגִיא צְלָמוֹת, לֹא-אֵירָא רַע כִּי-אֶתָּה עִמָּדִי. שְׂבִטְךָ וּמִשְׁעֲנֶתְךָ הִפָּה יִנְחַמְנִי").

לקראת סוף השיר – בסדרת מחוות "קלילות" של הבמה הקלה – מצהיר הדובר, המיטלטל מצד לצד וידו על לוח לבו, שהוא קל מימין וכי געגועיו פנו שמאלה. הוא אף מצהיר שהוא מוכן להאמין לכל אדם, ורק לעצמו אין הוא מאמין, וכי גופו הולך ומתנמד, בעוד שראשו מתגבֵּה, כְּבַתְּמוֹנֶת אֲבַסוֹרֵד הַלְּקוּחָה כֵּאֵילוּ הַיִּישׁוֹר מִסְּפַר הַיְלִידִים "עֲלִיסָה בְּאַרְץ הַפְּלֹאוֹת": "גוֹפִי נִקְטָן וּמִתְנַמֵּךְ / אֲבָל רֵאשִׁי כָּל-כֶּךְ גְּבוּהָ, / עַד שֶׁאֲפֹלוּ אִם אֶלֶךְ / לֹא אֶתְבּוֹנֵן לְאֵן אֲבוֹאָה".

מעניין להיווכח כי באחדים משיריו המוקדמים מראשית שנות השלושים, שלא כונסו בספר, תיאר אלטרמן את חילופי מצב הרוח של גבר הססן, שאינו בטוח בעצמו, עד שבעזרת דמיונו הוא נמתח, מתגבֵּה לגובה על-טבעי ומסייע ברוב אפירות לילדה קטנה, המבקשת לשווא לקטוף פרי נחשק מן העץ: "אֵילָנוֹת גְּדוֹלִים שָׁם... וְיִלְדָה קְטָנָה / אֶל אֶגֶס בְּשֵׁל נוֹהָה מוֹשְׁטֵת זְרוּעַ – – / לְיִלְדָה אֶגֶיד: מִמְּנֵי מִתְּנָה, / אֲנֹכִי קִטְפֹתֶיהוּ כִּי אֶנִי גִבֵּה" ("ערב חגי")¹⁰ בשיר גנוז אחר, אף הוא מראשית שנות השלושים, מבקש הגבר מהנערה שיותר לו להתנמך לממדי ילד קטן ולהשתרך בעקבות זיכרונה כמי שנושא את שובל הכלה, או את שובל המלכה: "תְּנִינִי גַם אֶנִי לְהִתְקַטֵּן בְּגִבָּה, / תְּנִינִי גַם אֶנִי רִיסִים לְהִגִּיף / וְלָצֵאת לְדֶרֶךְ... וְלִשְׂאת אֶת שֶׁבֶל / זְכָרוֹנְךָ הִשָּׁט מִלֵּילָה אֶל אֶבִיב" ("אתך בלעדיך"). מתברר אפוא שפנטזיות כאלה בדבר שינויי גובה קיצוניים – התגבהות או התנמכות – כבספרים על גוליבר ועל עליסה בארץ הפלאות, העסיקו את יצירת אלטרמן, לסוגיה ולתקופותיה. כמי שהיה נער גבוה וגמלוני שישב בכיתתו שבגימנסיה הרצליה בשורה האחרונה ולא זכה אפילו לחיוך מן הנערות שאחריהן חיזר, חזה אלטרמן את התחושה הזאת מבשרו. מניסיונו האישי אף ידע המשורר היטב שרגשי הנחיתות והקיפוח של הנמוכים והגבוהים כאחד מיתרגמים תכופות לרגשות עליונות: לא אחת דווקא הטיפוס הדחוי והמזולזל מתגלה כמי שמטפח בלבו חלום גדולה ומצליח להגיע למעמד רם ונישא.

אפשר אפוא לראות שבשיר "ערב עירוני" שיקע אלטרמן סודות אישיים לא מעטים, ובמקביל אף נתן ביטוי לעולם הרעיוני הבין-אישי שפיעם בתקופה שבין מלחמות העולם – היא התקופה שבה התחיל לכתוב את שיריו. אור החשמל בשיר זורח לרגע כאביב קצר מועד, המלבלב ומציף את עולמנו בניחוח נעים, אך לא רחוק היום, רומז השיר, והקמילה והבלאי יירשו את מקום האביב המלבלב. כאמור, זהו שיר על חיי אנוש שהם כצל עובר וכאבק פורח (ובמקביל: זהו שיר הרומז שגם אימפריות ותרבויות יש להן מחזוריות חיים של ינקות-ילדות-נעורים-עלומים-בגרות-זקנה-שקיעה-מוות-תחייה, כמו לאורגניזמים שבטבע). העיר בשיר זה הוא מטונימיה ומשל של התרבות האנושית כולה. גגותיה עדיין מופזים באור ורוד של שקיעה רכה ופנסיה עדיין דולקים, אך החשכה כבר אורבת לה מנגד.

הרעיון ההיסטוריוסופי המעגלי הזה המייחס גם למדינות ולתרבויות תכונות אורגניות ומעגל חיים הנע בין לידה לשקיעה ומוות עולה ברבות מיצירותיו של אלטרמן. המציאות המדינית נעה ביצירות אלה בין תקופות שלווה שבהן המלך יושב על כיסאו ומנהיג את הממלכה לבין תקופות שבהן אשמדאי מדיח את המלך ותופס את השלטון. אשמדאי והשטן נזכרים אצל אלטרמן גם בספר שיריו האחרון חגיגת קיץ (1965) וגם בשיר המאוחר שנדפס לאחר מותו – "אז אמר השטן...".

ביצירות מאוחרות אלה מתח אלתרמן קו של אנלוגיה בין הרודנות הבוטה של המשטרים הטוטליטריים לבין רודנותם של כמה סופרים צעירים שיצאו נגדו במתקפה בוטה כדי להדיחו מכיסאו. הוא רצה להאמין כי אחרי תקופה שבה שולט אשמדאי המצב חוזר לקדמותו ושלמה המלך חוזר ויושב על כיסאו. ההערכה הרבה שזוכה לה כיום שירת אלתרמן מלמדת שחרף ניסיונות להדיחו ולגזול את הכתר מעל ראשו, הפרוגנוזה שביסס אלתרמן על התפיסה המעגלית של תקופות בחיי הרוח, כבחיים הפוליטיים, הוכיחה את עצמה.

בסוף דרכו הכיר אלתרמן שהתקופה אינה תקופה אינדאולוגית, או אפילו אנטי-אינדאולוגית, שבה כל אדם אדון לעצמו. הוא נתן לכך ביטוי במחזהו הלא-גמור *חוף המדוזה*, שבו אומר זיפ, בנו ההיפי הצעיר של הרש פלטינה, המיליונר המזדקן, כי "האינדאולוגיה היא ארכיאולוגיה"¹¹. במחזהו האחרון, שנמצא במגירה לאחר מותו ודבורה גילולה ההדירה אותו והכתירה אותו בכותרת *ימי אור האחרונים*, שם אלתרמן בפי ניגימישו החמר את האבחנה שהתקופה היא תקופה של מות האלוהים וסוף האינדאולוגיות הגדולות, ושהכול מדברים כיום על אודות איזה אל שהכזיב. הסופר עונה לו על דבריו במילים: "נכון, הנסוּחִים נְמוּגוּ וְיִפּוּצוּ / וְסֵעִיפִי הַהִשְׁפָּעוֹת רִיקִים בְּכָל־... / הַתְּבַדּוֹ הַתְּזוֹת וְהַרְזוּלוּצִיּוֹת...". והחמר ("השוטה" מן הדרמה המתגלה כנביא גלוי עיניים) מוסיף: "זֶהוּ. מִתְעַרְעֵר כְּמַעַט בְּנֵן הָעֵל" (שם, עמ' 95). לאשאו, משורר החצר וראש הלהקה, קריקטורה-עצמית של אלתרמן, רואה בכך תופעה טבעית וחוזרת, שכבר היו כמותה לאורך ההיסטוריה: "אֲמַרְתִּי לוֹ בְּעָרְךָ / שְׁזָה גוֹרֵל כָּל מְמַלְכוֹת רְבוֹת-עֵזוֹז / וּבְעוֹד אַחַת יוֹרְדַת אַחֲרַת עוֹלָה הָרָה...". (שם, עמ' 102). עוד בשירי *כוכבים בחוץ* נהג אלתרמן לתאר את תהליכי ההיסטוריה כתהליכי טבע מעגליים, כדוגמת הולדת הירח, התמלאותו ונסיגתו. גם ביצירותיו המאוחרות ביותר הוא תיאר, למשל, את מצבה של המהפכה הקומוניסטית בדמות הלבנה במילואה, תוך שהוא צופה את קצה ותמוטתה הקרבים, כבשיר "מראה קח", מתוך המחזור "נביחת הציפור", אפילו למחזה *חוף המדוזה* שלא הושלמה כתיבתו, שלפיו המהפכה הולכת וגועת: "נִפְרָד מְמָנָה שִׁיר הַלְּקֵת / בְּחֻצוֹצְרוֹת אֲשֶׁר בְּשָׂרוֹ בּוֹאָה. [...] קִיסְרוֹת אֲדָמָה בְּמִלּוּאָה. / עֵשֶׂן אֲמוֹנָה מִחֲשִׂיף / אֵת שְׁלֵהִי הַמָּאָה"¹².

אלתרמן חזה אפוא את תמוטת האינדאולוגיות הגדולות, ובמיוחד את תמוטת הקומוניזם. הוא היה משוכנע שלאחר תמוטתה של האינדאולוגיה האנטי-קלריקלית של ברית-המועצות (שהייתה בעיניו סוג של דת חדשה עם מצוות "עֵשֶׂה" ו"לא תעשה" שאסור לסטות מהן כמלוא הנימה), תעבור על העולם תקופה קונטרה-רבולוציונית שתתבטא בחזרה אל חיקן החם והנוח של ערישת הדת ה"ישנה".

במחזה ימי אור האחרונים הכוהנת אומרת: "הממלכה קורסת, העיר מתפוררת, החברה אינה מוצאת את המלט / המלך אותה לגוף אחד", והחמר עונה לה: "נכון, מצד אחד הכהנים, אנשי המקדש המתחסדים, / מצד שני אנשי המלך המתמסדים, / ומצד שלישי – הנער המפקר, / פשוט קשה להפיר את אור כפדים". הכוהנת עונה לו: "כל זה מפני שאבדה האמונה. / השמים נתרסקו מן האלים ובמקומם / צופה האין" (שם, עמ' 184). באותה עת ראה את התרמון כיצד הצעירים מכים שוב ושוב "על חטא שחטאנו". תחילה נלחם במאמרי החוט המשולש באותם סופרים צעירים "תבוסתניים", שאיבדו את האמונה בצדקת הדרך. בסופו של דבר, הרים ידיים בייאוש, וכתב את ספרו האחרון – המסכה האחרונה.

האומנם לפנינו ביצירות מאוחרות אלה של אלתרמן – הבורלסקה המסכה האחרונה והשיר "אז אמר השטן" – גילויים של חזון אפוקליפטי ללא שמץ של תקווה? האם לא צייר כאן אלתרמן תמונה שחורה משחור, ללא ניצוץ של תקווה? כבר ראינו שלקראת סוף הבורלסקה מתואר צחוקו של יוסף בכר ("בוֹנְטָה") הרץ במנותק מבעליו כבבית האחרון של השיר "הם לבדם", החותם את הקובץ כוכבים בחוץ ("רק הפכי והצחוק עוד ילכו בדרךנו האלו; / עד יפלו בלי אויב ובלו קרב"). ואולם, כבר הועלתה כאן בפרק השני ההנחה שגם אחרי הקטקליזם הנורא של "הם לבדם" יש לפתוח מחדש את שיר הפתיחה, ולקרוא שוב את "עוד חוזר הנגון", והעולם שב ומסתובב מחדש על צירו כתיבת נגינה על מנגנון הפעלתה. גם אם עלינו לגזור גזרה שווה מסיפור שלמה המלך ואשמדאי, הרי שלאחר תקופה שבה תפס השטן את כיסאו של המלך והשליך אותו מממלכתו, נחשפה זהותו של המתחזה שהמליך את עצמו, והמלך האמיתי שב לשבת על כיסאו.¹³ פירושו של דבר, אלתרמן האמין ככלות הכול שאחרי קטסטרופות גדולות, הממיטות על העולם ועל האנושות אסונות של הרג והרס, העניינים חוזרים לתקנם. הוא גם שיער כנראה שתקופת שלטונם של יריביו, שביקשו להפילו מכיסאו ואף הצליחו במזימתם, תגיע יום אחד לקצה, וכי כבודו האבוד יושב לו. אם נגזור גזרה שווה מן השיר "הם לבדם", הרי שיתכן שנרמז כאן שאחרי "אניית היובל" תיכנסנה אל הנמל עוד אנייה ועוד אנייה, והדרך תמשיך לרוץ, הענן יוסיף לחייך מן השמים, וצמרתו של העץ הנטוע בקרקע תמשיך לדמוע ולהשיר מפין עליה מי גשמים, יהודים ימשיכו לעלות ארצה ו"לרדת" ממנה, עוד יקרו מחדלים וייפתרו בעיות, והארץ בכל זאת נוע תנוע.

הערות:

1. על האפשרות שהשיר "עוד חוזר הניגון" מפר את חוק המשיכה ומבקיע גם אל עולמות עליונים כתבתי בספרי *עוד חוזר הניגון* (תל-אביב 1989, עמ' 44). אחר-כך באו אחרים שלא הבחינו בכך בדבריהם על שיר זה, ואימצו את האבחנה בקשבם שאם ידברו על "חוקי הגרוויטציה" במקום על "חוק המשיכה" יוכלו ביתר קלות לנכס את האבחנה לעצמם.
2. בפרק "שעתו היפה של אלתרמן" הכלול גם באתר נתן אלתרמן: <https://goo.gl/HiwR5z>
3. ראו בספרי *הלך ומלך: אלתרמן – בוהמיין ומשורר לאומי*, תל-אביב 2010, עמ' 242 – 256.
4. ברקע הדברים עומד (במהופך) המעשה בר' אלעזר בן עזריה ששערו הפך שיבה, מעשה נס, בן-לילה (ברכות כח ע"א).
5. פזמונם של אלתרמן ווילנסקי משנת 1945 "זה יעבור" נכלל בתכנית "נא להציץ!", התכנית הרביעית של תיאטרון "לי-לה-לו", שהוצגה לראשונה בתל-אביב ביום 9.9.1945.
6. *גזית*, ב, חוברת ג, תרצ"ד, עמ' 9; נדפס שוב בתוך *שירים 1931 – 1935*, תל-אביב 1984, עמ' 147 – 148.
7. *כתובים*, ה, גיל' יט (רט), כ"ג באדר תרצ"א (12.3.1931), עמ' 1. נדפס שוב בתוך *שירים 1931 – 1935* (ראו הערה 6), עמ' 13 – 15.
8. ראו בפרק "דרך מלקת אופק דובשני": דרכי השימוש של אלתרמן במוטיבים בעלי פוטנציאל של קיטש", בתוך *ספרי עוד חוזר הניגון*, תל-אביב 1989, עמ' 184 – 207. המאמר כלול באתר נתן אלתרמן.
9. תוך רמז לשירי שלונסקי, שתיארו את הירח בדימויים בוטים ונועזים, ובין השאר כשד הזולף את לובן חֶלְבו, ותוך רמז לשביל החלב השמימי. גם אלתרמן תיאר את הירח כמינקת ("הַיָּרֵחַ גֹּחֵן עַל שְׂדוֹת כְּמִינְקָת"), בשירו הפְּרֹדִי "וריאציה".
10. *גזית*, ב, חוב' א, תרצ"ד, עמ' 33. כונס בספר: *נ' אלתרמן, שירים: 1931 – 1935*, תל-אביב תשמ"ד, עמ' 143-144.
11. *מחברות אלתרמן*, בעריכת מ' דורמן ואחרים, כרך א, תל-אביב תשל"ז, עמ' 90.
12. *מחברות אלתרמן*, בעריכת מ' דורמן ואחרים, כרך א, תל-אביב תשל"ז, עמ' 151. מחזור שירים זה נתפרסם בעיתון *מעריב* של ערב ראש-השנה תשכ"ט, 22.9.68.
13. בשיר "החנווני והשד" (*חגיגת קיץ*, עמ' 95) לפנינו גלגול "נמוך" של אגדת "שלמה ואשמדאי": "חֲנֻנִי אֶחָד לְמַרְתֵּף יָרֵד / שְׁמֹן לְתֵת בְּכַדּוֹ / הָיָה שֶׁם שֵׁד אֶחָד / שֶׁתְּפֹסוּ בַּחֲשָׁף בְּיָדּוֹ // אֶת צוֹרֵת הַחֲנֻנִי הַשֵּׁד לְבֶשׂ, / עָלָה לְמַעְלָה. מְקוֹמוֹ יִרְשֵׁ". "משל" זה, המבוסס גם על אגדות חז"ל על אשמדאי (שצורת טלפיו אינה כשל רגלי אדם שנברא בצלם), מלמד כי בסופו של דבר מתגלה חותם הטלפיים הפְּסִטִיאלי של המתחזים, חסרי צלם האנוש, המשליכים את השליט האמיתי מעל כיסאו וממלאים לכאורה את תפקידו. אלתרמן שילב כאן מסרים פוליטיים ופואטיים נגד יריבי בן-גוריון ונגד יריביו שלו (ואף שילב כאן מסר אוטו-אירוני כמי שהניח לשד שבבקבוק להשתלט על חייו).