



## ”יַעֲבְרוּ הַבְּרָקִים מֵעֶלְיָדִי”:

### אימת המאה העשרים בשירי כוכבים בחוץ

שי עבדי

הנוודות כפליטות בשירת אלתרמן בשנות השלושים

עֲנַבְלִים בְּמַרְעָה וּשְׂרִיקוֹת

וְשָׂדֶה בְּזָהָב עַד עָרֵב.

[...]

לְהַבִּיט לֹא אֶחָדֵל וְלִנְשֵׁם לֹא אֶחָדֵל

וְאֲמוֹת וְאוֹסִיף לְלַקֵּת.

נתן אלתרמן, "בדרך הגדולה"<sup>1</sup>

ההלך, גיבור שירי ספר הביכורים של נתן אלתרמן **כוכבים בחוץ**, הוא אדם ההולך ומביט ומוסיף ללכת, ונופי הדרך החולפים על פניו עומדים במרכז רוב שירי הספר. מדוע ההלך אינו עוצר ומשתקע במקום אחד? מה יחסו להימצאותו המתמדת בדרך? ומה מניע הליכה שתימשך גם לאחר יום המוות? כמה כיווני קריאה בשירים אלה התקבלו עם השנים על דעתם של רוב פרשני הקובץ שביקשו לענות לשאלות מעין אלה שהעליתי כאן. לפי התפיסה השגורה, ההלך הנווד בדרכים חווה תחושת שיכרון לנוכח הנופים הנפרשים לעיניו בזה אחר זה ומאפשרים לו שחרור והתחדשות. כך לדוגמא תיאר דן מירון את דמות ההלך בשירת אלתרמן: "ההולך בדרכים הוא בן-החורין האמיתי.

---

\* מאמר זה מבוסס על עבודת גמר לתואר מוסמך, וראו שי עבדי, שירה בעתות מלחמה: שירת המלחמה של לאה גולדברג ונתן אלתרמן, אוניברסיטת תל-אביב, 2015. אני מודה למנחה העבודה, מיכאל גלזמן, על ההכוונה, הקשב, העידוד והסבלנות הרבה, ולמיכל ארבל, על הערותיה מאירות העיניים שסייעו לי רבות בכתיבת המאמר.

<sup>1</sup> נתן אלתרמן, **כוכבים בחוץ**, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 1995 (1938), עמ' 128.

הוא כופר בכל הגבלה, שמקורה בשרירות החוק החברתי והמדיני, ומנתק עצמו מכל הקשר חברתי, העלול ליטול ממנו את חופש-התנועה. בצורה זו הוא מנתק את עצמו מן הקבוע המתיישן ומתמסר להתחדשות בלתי-פוסקת".<sup>2</sup> בעז ערפלי הציג תפיסה דומה לזו של מירון והדגיש, בנוסף, את תפקידו של הארוס כמניע ליציאתו של ההלך ל"דרך של חירות, יופי ותשוקה, בבקשו לחדש על אותו אדם עצמו את עולמו ואת חייו".<sup>3</sup> תפיסה זו של דמות הנווד האלתרמני מבוססת על הפיגורות הידועות של המינסטרל, הז'ונגלר או הטרובדור מן השירה הצרפתית והפרובנסלית של ימי הביניים,<sup>4</sup> וכן על דמותו של המשוטט העירוני, ה-Flâneur, המזוהה עם שירתו של שארל בודלר ועם השירה הסימבוליסטית הצרפתית בכלל.<sup>5</sup> בהשראת הפואטיקה הסימבוליסטית, שנתפסה כצ-פוליטית, כמנותקת מן המציאות ההיסטורית וכמנוכרת לארצי ולאקטואלי, נתפסה גם שירת אלתרמן כמייצגת הלך רוח בוהמיני, לעתים אף דקדנטי. קריאות אלה בשירי **כוכבים בחוץ** נשענו (אם כי לא במוצהר) גם על הביוגרפיה של אלתרמן, שבדומה לרבים ממשוררי דורו בילה את זמנו

---

<sup>2</sup> דן מירון, "על שלושה שירי דרך", **מחברות אלתרמן**, א, אוניברסיטת תל-אביב והקיבוץ המאוחד, תל-אביב 1977, עמ' 167.

<sup>3</sup> בעז ערפלי, **חדוות ההשוואה: תמורות בשירה העברית המודרנית**, המכון לפואטיקה וסמיוטיקה על שם פורטר, אוניברסיטת תל-אביב, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 2004, עמ' 149. בדומה למירון ולערפלי, גם אידה צורית כתבה כי **כוכבים בחוץ** הקורא "נע" בתוך עולם הטבע עם המשורר. תנועה זו מאפשרת "לראות את החזיונות מתוך השתאות ראשונית, חד-פעמית, שלא כמי שמורגל אליהם בשיבת-קבע" (אידה צורית, "העולם החצוי של 'כוכבים בחוץ'", **הקרנף והברית: עיונים בשירת נתן אלתרמן**, דביר, תל-אביב 1974, עמ' 135). לתיאור דומה של ההלך בשירתו של אלתרמן ראו דן לאור, **אלתרמן: ביוגרפיה**, עם עובד, תל-אביב 2013, עמ' 180-196.

<sup>4</sup> חוקרי שירתו של אלתרמן ראו קשר ישיר בין דמות ההלך לבין פיגורות אלה. זיוה שמיר, למשל, הציגה את ההלך כבן דמותו של המינסטרל וטענה לקיומה של זיקה בין פיגורה זו לבין הדקדנס הבוהמיני של המשוררים המקוללים, בראש ובראשונה בודלר; וראו זיוה שמיר, **רוצי נוצה: אלתרמן בעקבות אירווי הזמן**, הוצאת ספרא והקיבוץ המאוחד, תל-אביב, עמ' 106-132.

<sup>5</sup> ולטר בנימין, מנסחה העיקרי של תופעת השוטטות העירונית, תיאר את ה"Flâneur" כמשוטט כפייתי הנע בקדחתנות בלתי פוסקת כחלק מסאון העיר, חרד מפני הישיבה בבית ורואה את הרחוב כביתו המזדמן. על המשוטט העירוני ראו ולטר בנימין, **בודלייר**, מגרמנית: דוד ארן, ספרית פועלים והקיבוץ המאוחד, תל-אביב 1989 (1938), עמ' 32-59; דוד גורביץ' ודן ערב, **אנציקלופדיה של הרעיונות: תרבות, מחשבה, תקשורת**, בבל, תל-אביב 2012, עמ' 1166-1169. בניסיון לדייק בתיאור ההלך בשירת אלתרמן טען אברהם בלבן כי הלך זה נודד בתוך העיר ולא בדרך הפתוחה, ומירון כינה אותו "פלאנר"; וראו אברהם בלבן, **הכוכבים שנשארו בחוץ: שירי 'כוכבים בחוץ' מאת נתן אלתרמן – פרשנות, צורות ורטוריקה**, פפירוס, תל-אביב 1981, עמ' 28-35; דן מירון, **פרפר מן התולעת: אלתרמן הצעיר – אישיותו ויצירתו**, האוניברסיטה הפתוחה, תל-אביב 2001, עמ' 126-131.

בבתי הקפה ובבתי המרוח של תל-אביב. כך היה ההלך האלתרמני לטרובדור מאוהב המשתכר מנופי הדרך ומתהלך בה חופשי ונטול דאגות.

אלא שלדמותו של אלתרמן היו גם פנים אחרות. גם הוא, כמו רבים מבני דורו, חווה בילדותו את השהייה בדרך כחוויה מאיימת, ואת **כוכבים בחוץ** ניתן לקרוא כגרסה מרהיבה משלו לגילוי וכיסוי בלשון השיר. הקריאה המקובלת בספר, שנעשתה זה מכבר לקנונית, אמנם מדגישה היבט קיים וחשוב בדמותו של ההלך, אך היא מחמיצה היבט מרכזי וחשוב לא פחות של דמות זו. ההלך הוא פליט שנעקר מביתו, אדם שהשהייה בדרך נכפתה עליו ואין ביכולתו למצוא לעצמו בית. הוא מעלה בדמיונו את זכרם של מראות נושנים ורבי-קסם, אך אלה אינם מספקים אלא מפלט רגעי מאימת ההווה, מהוויית הדרך. הפסיביות האופיינית לדמותו של ההלך **בכוכבים בחוץ**, לצד האקטיביות המופלאה של העצמים ושל הכוחות המאכלסים את העולם הסובב אותו, מצביעות על חוסר האונים שלו. ואכן, שירתו המוקדמת של אלתרמן טומנת בחובה עדות לטראומה של עקירה. מקריאה בשירים שכתב בשנות ילדותו ונעוריו ניתן להתחקות אחר מקורן של הפיגורות המרכיבות את העולם המיוצג בשירתו הבוגרת ולחשוף רמזים לחוויות הטראומטיות ולדיסוציאציות העומדות ביסוד הכפילות האופיינית לשירי **כוכבים בחוץ**: העולם המוצג כמופלא וכמהלך קסם הוא גם עולם דכאני ומאיים. בעיצובה של כפילות זו ביטא אלתרמן את טראומות המחיקה והעקירה של דורו. האופי הכללי של שירי **כוכבים בחוץ** מסמן את המחיקה של כל מה שאישי, פרטי וחד-פעמי ביצירת המשורר.<sup>6</sup>

### היציאה לדרך

השיר "עוד חוזר הנגון", הפותח את ספר הביכורים של נתן אלתרמן, מסמן גם את נקודת הפתיחה במסעו של ההלך, גיבור שירי הספר:

עוד חוזר הנגון שְׁנַחֲתָ לְשׂוֹא

וְהִדְרָךְ עוֹדָנָה נְפֻקֶחֶת לְאַרְךְ

וְעָנּוּ בְּשִׁמְיוֹ וְאֵילָן בְּגִשְׁמִי

מְצַפִּים עוֹד לְךָ, עוֹבֵר-אֶרֶץ.

<sup>6</sup> על נטייתו של אלתרמן להסתיר את פרטי הביוגרפיה שלו ולהיחבא אל הכלים (בשירתו ובחייו) הרחיב מירון את התיאור בספרו העוסק בחיי אלתרמן הצעיר וביצירתו המוקדמת, וראו מירון, **פרפר מן התולעת**, שם, עמ' 58-70.

וְהָרוּחַ תִּקְוֶה וּבְטִיסֵת נִדְנָדוֹת  
 יַעֲבְרוּ הַבְּרָקִים מֵעֲלֵיךְ  
 וְכַבְשָׁה וְאַיֶּלֶת תִּהְיֶינָה עֵדוֹת  
 שְׁלֹטְפֹת אוֹתָן וְהוֹסֵפֹת לָכֶת – –  
 – – שְׁיִדִּיךְ רִיקוֹת וְעִרְךָ רְחוֹקָה  
 וְלֹא פֶעַם סָגַדְתָּ אִפְּיָם  
 לְחַרְשָׁה יִרְקָה וְאִשָּׁה בְּצַחוֹקָה  
 וְצִמְרַת גְּשׁוּמַת עֶפְעָפִים.<sup>7</sup>

השיר מציג עולם מכושף ובו מראות וצלילים אקטיביים במיוחד: הרוח קמה, הדרך נפקחת והברקים מהבהבים מעל ראשו של הגיבור כנדנדות מעופפות. גם הסדירות הריתמית של השיר מייצרת אפקט של "הימשכות" קדימה בתהליך הקריאה ומנכיחה את ההליכה שבי אחר המראות והצלילים של הדרך. ואמנם, ברוב הקריאות בשיר זה הודגשו היענותו של ההלך לניגון החוזר "שְׁנַנְחַת לְשֹׁא" ויציאתו לדרך. אולם להיענות זו אין כל ביטוי בשיר. בבית הראשון, לא ההלך אלא העצמים הנקרים בדרכו הם הפועלים: הדרך "נִפְקַחַת לְאֶרֶץ" כמתעוררת משינה, הניגון שב ואוחז בו, הענן והאילן הם המצפים לבואו, ולא זו בלבד שההלך אינו מבצע כל פעולה, תודעתו חתומה בפני הקוראים ואין לדעת מה יחסו ליציאה זו לדרך. יתרה מזאת, ציפיית הענן והאילן להלך ממוקמת בהווה, אף על פי שטרם הגיע אליהם; מכאן שהגעתו ידועה מראש ונתיבו מסומן. גם בבית השני של השיר ניכרת סבילותו של מי שהברקים יעברו מעליו והכבשה והאיילת תהיינה עדות לכך שליטף אותן. עדותן של הכבשה והאיילת חושפת ניסיון של ההלך לעצור ולגעת באובייקטים החולפים על פניו, להתקשר למקום קונקרטי שעבר בו, והיא נחוצה משום שההלך אינו משאיר אחריו כל סימן ומשום שהיא ההוכחה להתממשות גורלו החתום, להליכתו בנתיב המסומן לו מראש.

בבית השלישי של השיר מאופיין ההלך לראשונה ונרמזת עמדתו באשר להימצאותו בדרך. בפתיחת הבית מתואר ההלך בזמן הווה, זמן-מה לאחר יציאתו למסעו, ואפשר שסיומו של הבית השני בשני קווים מפרידים מסמן קפיצה בזמן. הבית השלישי נפתח גם הוא בשני קווים מפרידים

<sup>7</sup> אלתרמן, **כוכבים בחוץ**, לעיל הערה 1, עמ' 7.

ואחריהם המילים "שְׁנֵי־יָדַי רִיקוֹת וְעִרְדָּ רְחוֹקָה". פתיחת המשפט באות השימוש שי מעידה כי הדברים אינם מובאים מתחילתם וכי ההלך **נמצא כבר בדרך** ועירו רחוקה תמיד ולעולם. הצגה זו של ההלך מצביעה הן על כמיהתו לבית שממנו רחק והן על הסיזיפיות של המסע, שידיו של ההלך נותרות ריקות במהלכו. השיר נחתם באזכור סגידתו של ההלך "לְחַרְשָׁה יִרְקָה", "ל'אִשָּׁה בְּחֹקָה" ול"צְמֶרֶת גְּשׁוּמֵת עֲפַעְפִּים". סגידתו של ההלך לפיגורה הראשונה ולזו השלישית, המייצגות את מראות הטבע הרענן והמתחדש החולפים על פניו בדרכו, מצביעה על זיקתו אליהם ועל הימשכותו אחריהם. לשון השיר ממקדת את תשומת לב הקורא בהופעתן הקסומה של הפיגורות (למשל בתיאור עלעלי הצמרת כעפעפיים) ומספקת בכך הסבר אחד להימצאותו המתמשכת של ההלך בדרך, ואילו סגידתו לאישה מסמנת את כמיהתו לתחושת אינטימיות שלא ניתן לחוות בדרך. ואכן, האישה מוצגת **בכוכבים בחוץ** לא פעם כמחוז כיסופים בלתי מושג שההלך מבקש לשוב אליו כדי לחוות רוך אימהי. עבור הנווד, האישה היא סמל לבית האבוד, וברור שהכמיהה למגע עמה היא משאת נפש שאי אפשר לממשה בדרך. ההימצאות בדרך מאפשרת אפוא קשר ישיר עם מראות הטבע המתחדשים אך מחייבת קריעה מן הבית.

מקריאה זו בשיר הפותח את המסע של **כוכבים בחוץ** מתברר כי על גיבור השירים נגזר גורל של הלך: ראשית, משום שבשני הבתים הראשונים הדברים מוצגים כאשר הם קורים (חזרת הניגון) ועתידים לקרות (ציפיית העצמים), אולם בבית השלישי ניתן להבין כי הדברים כבר קרו וימשיכו לקרות; שנית, מכיוון שנתיבו של ההלך מסומן מראש ואפשרויות הפעולה שלו מסתכמות בהתבוננות ובסגידה למה שחולף על פניו בדרך ולמה שאין ביכולתו להשיג. אפילו נשיאת העדות על מה שנראה ונחוה היא נחלתן הבלעדית של הכבשה והאיילת, כנראה משום שהן עומדות במקומן, שהרי עדות מחייבת עצירה לשם רפלקסיה ואילו ההלך מצוי תמיד בתנועה. כפי שיתברר להלן, המיסטיפיקציה של כוחות הטבע ושל העצמים, המתוארים בעולם המיוצג כדינמיים וכפעילים, משמשים **בכוכבים בחוץ** לא פעם להסוואת אופיו הפסיבי של גיבור השירים.

כדי להבין מדוע היציאה לדרך היא גזרת גורל עבור ההלך, להסביר את האקטיביות המופלאה של האובייקטים החולפים על פניו ולעמוד על הצורך של אלטרמן בהסוואת הפסיביות של גיבור שיריו, יש לצאת לדרך אחרת, לא כללית ומופלאה אלא היסטורית וביוגרפית. נתן אלטרמן נולד בן־רשה בשנת 1910.<sup>8</sup> בטרם מלאו לו ארבע שנים, עם התקרבות החזית המזרחית של מלחמת העולם הראשונה לן־רשה, עזבה משפחתו את העיר. בארבע השנים הבאות התגוררה המשפחה במוסקבה,

---

<sup>8</sup> הסקירה הביוגרפית המובאת כאן מבוססת על מנחם דורמן, **נתן אלטרמן: פרקי ביוגרפיה**, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 1991, עמ' 27-33; לאור, **אלטרמן: ביוגרפיה**, לעיל הערה 3, עמ' 24-29.

שם התקשה האב, יצחק אלטרמן, שעסק בחינוך יהודי-ציוני, לספק את צורכי המשפחה בתקופה של מצוקה חריפה ומחסור במזון, בחומרי גלם להסקת הבית ובתרופות.<sup>9</sup> עם התבססות השלטון הבולשביקי במוסקבה והקמת המחלקה היהודית של המפלגה הקומוניסטית, הייבסקציה, נסתם הגולל על המפעל החינוכי הציוני של יצחק אלטרמן ברוסיה, ובאביב 1918 נאלצה המשפחה לעקור בשנית ולצאת מתחומי המדינה הקומוניסטית ההולכת ומתרחבת. היא השתקעה בקייב אך לא מצאה בה מקום מקלט בטוח, שכן חודשים ספורים לאחר הגעתה התפשטו הקרבות בין הצבא האדום לגדודי הלבנים לתחומי העיר. אלה ואלה ערכו פוגרומים נרחבים בקהילות היהודים, ורעב כבד שרר בעיר. למה, אחותו הצעירה של אלטרמן, נדבקה במגפת הטיפוס, והחשש לחייה היה כבד. עדות על מצבה הקשה של משפחת אלטרמן בקייב מביא מירון:

באביב 1919 כבשו ה"אדומים" את העיר ועמם הגיעה גם ה"ייבסקציה", ומוסדות החינוך העבריים נסגרו גם כן. יצחק אלטרמן השיג עבודה חינוכית בשכר מועט במעונות ילדים עזובים [...]. אבל מצב המשפחה היה בכי רע, והוא נאלץ לצאת לרחוב, פשוטו כמשמעו, להרוויח כמה פרוטות לכלכלת הבית במכירת סבון בשוק השחור. אחותו מספרת שהוא "היה מקיש בסבון כדי להראות שהסבון יבש, ובוזה התפרנס. מצבו היה רע מאד".<sup>10</sup>

המשפחה נאלצה לעקור פעם נוספת ממקום מגוריה, בניסיון לחצות את הגבול לרומניה. מסעם של הפליטים ארך שבועות אחדים. הם נעו בעגלות, ברכבות וברגל, הסתתרו במערות בימים ונדדו ביערות בלילות. גבולה הדרום-מערבי של אוקראינה היה חסום וחצייתו על פני נהר הדנייסטר הקפוא הייתה מסוכנת ביותר, בשל הצורך לחמוק הן מן הקוזקים, שומרי הגבול בצד האוקראיני של הנהר, והן משומרי הגבול הרומנים בצדו האחר. יחד עם המוני פליטים אחרים הגיעה משפחת אלטרמן אל עיירה סמוכה לדנייסטר, קאמינקא, שם המתינו למבריחים שיעבירום לצדו האחר של הנהר הקפוא.<sup>11</sup>

<sup>9</sup> אב המשפחה, יצחק אלטרמן, ניהל סמינרים לגנות והיה פעיל מרכזי ברשת החינוך "תרבות". על מפעלו החינוכי ראו לאור, שם, עמ' 17-29; מירון, **פרפר מן התולעת**, לעיל הערה 5, 17-35.

<sup>10</sup> מירון, שם, עמ' 76.

<sup>11</sup> תיאור זה מבוסס על דורמן **נתן אלטרמן: פרקי ביוגרפיה**, לעיל הערה 8, עמ' 33-34; מירון, שם, עמ' 77.

בימי ההמתנה כתב נתן בן התשע במחברתו את השיר "לפני דנייסטר".<sup>12</sup> השירים המוקדמים המופיעים במחברות הילדות והנעורים של אלתרמן לא נקראו עד כה כחלק אינטגרלי משירתו ונתפסו כיצירות בוסר.<sup>13</sup> אכן, שירים אלה אינם ראויים להיכלל בקנון של שירת אלתרמן, אך הקריאה בהם עשויה לסייע בהבנת דמות ההלך בשירתו הבשלה של המשורר ובאיתור ניצני הפיגורות המרכזיות המופיעות בה. כך, למשל, העמדה הפסיבית של מי שכוחות חזקים ממנו משחקים בו וקובעים את גורלו, האופיינית כאמור לשירי **כוכבים בחוץ**, מופיעה לראשונה בשירים שכתב אלתרמן בילדותו במחברת שיריו. בשיר "לפני דנייסטר" ניתן לראות את שיר המסע הראשון שכתב אלתרמן:

עוֹמְדִים לְפָנַי נְהָר צָר

פְּלִיטֵי אוֹקְרֵאִינָה.

בְּתוֹכָם צְרוֹת, מְסֻפֵּד מֵר

לֹא יִדְעוּ גֵיל וְרִנָּה.

דְּנִיָּפֶר, דְּנִיָּסְטֶר, שְׁנֵי נְהָרִים,

שְׁנֵיהֶם מְלֵאֵי צְרוֹת,

אֶל אֶחָד מִתְרַבֵּים חֲמָרִים חֲמָרִים,

מֵאֶחָד בּוֹרְחוֹת שְׁיָרוֹת.

לְפָנַי נְהָר עוֹמְדִים פְּלִיטִים

אֲנָשִׁים חֲסָרֵי אִשָּׁר.

לְצַד הַשְּׁנֵי הֵם מְבִיטִים

וּמְחַכְּכִים לְשַׁעַת כְּשָׁר.

אֲנָשִׁים שְׁלֹפְנֵי חֲדָשִׁים

יִשְׁנּוּ עַל כְּסֻתּוֹת וְכָרִים,

<sup>12</sup> נתן אלתרמן, מחברת מוסקבה-קייסינב (מחברת שירי ילדות, 1918-1925), ארכיון אלתרמן, מרכז קיפ, שיר 12. השיר נחשף לראשונה בידי מנחם דורמן, וראו דורמן, שם, עמ' 44-46. השירים המובאים ממחברות הילדות של אלתרמן מופיעים במקור בלא ניקוד.

<sup>13</sup> ראו דורמן, שם, עמ' 41-43; מירון, **פרפר מן התולעת**, לעיל הערה 5, עמ' 82-86.

עתה יסגרו עיני  
על תרמיליהם, בלבבות נשברים.

אב ובנו מצד השני,  
אם ובתה פה.  
הוא שולח שליח הנח  
להביאן לו.

הנה באה זו הברכה,  
הולכים נותנים כסף כפר.  
אצל הנקר קול ריח,  
הוא בורח לו כזר...

דניסטר, הגד, הגד לי  
אנה גליד ישטפו?  
דניסטר, אותך ישאל פי –  
מה שפתיך ישטפו?

האם תבשר בשורת אור  
לפליטים הצמאים חדשות?  
או תשא בגליד צרות ומרור  
לנפשות חרדות נרעשות?

מה תחפץ מפליטים עניים הבוחרים  
מצרות מספד נצורות?  
קבלהם כנאה, קבלהם פאורחים,  
יהיו צרותיהם אחריהם נשארות.

דניסטר, הפך אלינו פניך!  
נר, גש נא הנח!



בא וקבל את אורחך

והעבירם לצדך השני!

השיר נחלק לשני חלקים – בחלק הראשון מובא סיפור המעשה, בחלק השני פונה הדובר אל הנהר בתחינה. בששת הבתים הראשונים מתוארים הפליטים הכלואים בין שני נהרות, הדנייפר והדנייסטר, "אל אחד מתרבים חמרים, / מאחד בורחות שירות". הפליטים כמוהם כאומללים חסרי בית שהחליפו בשברון לב "כסותות וקררים" בתרמיל גב, שבו "יסגרו עינים". אל חוויית החלפת הבית בתרמיל הסגור נוספות קריעת המשפחה לשניים וברירתו של המבריח-המושיע לקול הירייה הראשונה. בחלקו השני של השיר, המתחיל בבית השביעי, פונה הדובר בשם הפליטים לנהר הדנייסטר ומבקש ממנו להושיעם. השימוש באפוסטרופה מדגיש את תחושת חוסר האונים של הפליטים, הפונים אל אינסטנציה גבוהה, המייצגת כוחות עליונים. כמו בשיר "עוד חוזר הניגון", גם בשיר מוקדם זה מוצגת השהייה בדרך כהתייצבות אל מול איתני הטבע בידיים ריקות, כשעירם של הפליטים רחוקה ונקודת הסיום של מסעם לוט בערפל. גם בשיר "פליטים", שנכתב בסמוך לכתיבת "לפני דנייסטר", מתוארים קורותיהם של "אנשים הנסים ממנות מתלאות / על חוף זה הנקר נצברו", וגם בו מתגלה חוסר הישע של הפליטים מול "הארץ", משאת נפשם, שגירשה אותם באכזריות: "הם מקוים המלט מארץ מפלתם, / ובזאת תקוותם הם חיים. / ומה שמחו אלה אמללים / לו צמחו על גבם כנפים. // לא ידעו ידוע, כי משאת נשמתם / הארץ לה קוי, הנעימה, / תגרשם כעדה של כלבים רעבתנים, / בחרפה, גדופים וכלמה".<sup>14</sup>

תחושות של חוסר אונים לנוכח התרחשויות מעוררות אימה, כמו אלה המוצגות בשירים "לפני דנייסטר" ו"פליטים", לצד התבוננות מרוחקת, חיצונית, באירועים מעצבים שחוה הפרט, עשויות להעיד על המצב התודעתי המכונה "דיסוציאציה" בפי פייר ז'נה או "תודעה כפולה" בפי יוזף ברויאר וזיגמונד פרויד – מצב תודעתי שבו ה"אני" של נפגע טראומה מנותק מן ההתרחשות מעוררת האימה שחוה.<sup>15</sup> על כל פנים, פרט לשני שירי מחברת הילדות שהובאו כאן, אלתרמן לא הותיר כל עדות ישירה לרושם שטבעו בו אירועים משנות הנדודים של משפחתו, ככל הנראה בשל נטייתו

<sup>14</sup> אלתרמן, מחברת מוסקבה-קשינב, לעיל הערה 12, שיר 38.

<sup>15</sup> בדיוני על ביטויי הטראומה בשירתו של אלתרמן אסתמך על מגוון רחב של תיאוריות שנוסחו מאז העשור האחרון של המאה התשע עשרה, אז הגיעו פייר ז'נה בצרפת וזיגמונד פרויד ויוזף ברויאר בנינה למסקנות דומות להפליא בדבר מקורות הטראומה הנפשית ותוצאותיה. לסקירת הממצאים הבולטים והמונחים התיאורטיים בתחום ראו ג'ודית לואיס הרמן, **טראומה והחלמה**, מאנגלית: עתליה זילבר, עם עובד, תל-אביב 1994 (1992), עמ' 24, 54-62.

בבגרותו להימנע מהתייחסויות ישירות לחוויות ביוגרפיות מעצבות. עדות עקיפה ומעניינת למשא העבר ניתן למצוא ברשימה מוקדמת בשם "חטוטרט: איך אוהב הגבן את החיים ואיך נעשה לאוהב חיים", שראתה אור ביוני 1933, בגיליון הראשון של **טורים**. ברשימה נפרש סיפורו של הלך גיבן הנודד ברחובות עיר בשעת לילה מאוחרת ומשאו הכבד, החטוטרט, על גבו:

סבל ושמחה, קטנות וגודל-רוח, זכרונות וצפייה – את הכל הצמיחה לו המענית הזאת. גם גופו אשר היה מקודם יפה וזקוף ועני, נבט פה בשדה. נבט והפריח מבין כתפיו את תרמיל החיים, את חטוטרט שימורי העבר.

כבדה היתה עליו החטוטרט. כבדה ואטומת מכאוב. פעם נפערה כפצע שותת-מוגלה, ופעם – כפרח מפתח עלי-כותרת, כבובת-תולעת מבקיעה כנפי פרפר. אחרי אלה היתה שבה ונסגרת, והיא כבדה יותר ואטומת עושר ומכאוב יותר. כל מגע רך וכל פגיעה מלוטשת היו מוסיפים נטל-מטמון על אוצרותיה, ואם עבר יום ומאום לא נוסף לה, כי אז צעקה כעולל-פראים רעב, מצומד לגב אמו, ודחפה אותו לפשוט יד לנדבות. מקרבה היו זוחלים חלומות לילותיו היפים ביותר ואל תוכה יצק לבו את הטובות שבאהבותיו ושנאותיו. איש לא ידע, כי גיבן הוא, כי איש לא התרפק עדיין על גופו ושום יד סקרנית עוד לא לטפה אותו לכל ארכו.<sup>16</sup>

רק בסיום הקטע המצוטט כאן מתברר כי איש אינו יודע כי ההלך נושא חטוטרט על גבו, ונראה שאין זו חטוטרט ממשית. החטוטרט היא הסוד הכמוס של ההלך, מקור של כאב, יופי וחלום בחייו; לענייננו חשוב שהיא גם מקום "שימורי העבר" שגופו הצמיח מ"תרמיל החיים". לעתים היא מופיעה כתולעת ולעתים כפרפר, לעתים כפצע פתוח או כתינוק צווח ולעתים כפרח. ההלך הוא אמן היוצר מצורו וסלעו, מזיכרונו השמור היטב, נוגע בחטוטרט, לעתים ברכות ולעתים ב"פגיעה מלוטשת", וכך מוסיף "נטל-מטמון על אוצרותיה". האופי הכפול של החטוטרט, גם אסונו של ההלך וגם מקור יצירתו, יש בו כדי להעיד על המקום המרכזי שמילא משא העבר בחייו וביצירתו של אלתרמן ועל המאמץ שהשקיע בליטוש ובסובלימציה של זיכרונות הילדות הקשים. התנסות

---

<sup>16</sup> נתן אלתרמן, "חטוטרט: איך אוהב הגבן את החיים ואיך נעשה לאוהב חיים", **טורים**, א:א, 23 ביוני 1933, עמ' 15. הרשימה כונסה בכרך המאמרים והרשימות של **כל כתבי אלתרמן, במעגל: מאמרים ורשימות, תרצ"ב-תשכ"ח**, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 1971, עמ' 120-122. מירון הגדיר רשימה זו, לצד רשימות נוספות שפרסם אלתרמן באותן שנים, כ"פרוזה לירית" – סיפורת דלת עלילה המחזיקה עולם פיגורטיבי עשיר; וראו מירון, **פרפר מן התולעת**, לעיל הערה 5, עמ' 456.

בוסרית זו ביצירת פרוזה לירית חושפת, גם אם על דרך האלגוריה, חוויות מכוננות העומדות בבסיס אישיותו ויצירתו של המשורר. ראיית מקום הפצע כמקום נביטת הזרע מרמזת על האפשרות שזיכרונות עבר רודפניים, חוויות שפערו חלל בנפש, הם שאפשרו את "פריחת הפרח" המגיח מתוך המורסה, מתוך הטראומה.

מראשית המחקר על אודותיה תוארה הטראומה כפצע שנפער בנפשו של הנפגע; כבר בחיבורו "מעבר לעקרון העונג" הציג פרויד משל פיוטי על הטראומה כ"פצע מדבר".<sup>17</sup> כאן, החטוטר הנפער "כפצע שותת-מוגלה" צועקת "כעולל-פראים רעב, מצומד לגב אמו" כאשר עובר יום שבו לא קיבלה ביטוי בחייו ("מאום לא נוסף לה"), ואז היא גם דוחפת את ההלך "לפשוט יד לנדבות", דהיינו להבליט את נכותו הכמוסה, את הגבנון שלו. גם אזכור "חלומות לילותיו היפים ביותר", הנובעים מן החטוטר, חלומות על עבר שהיה ואיננו, מחזק אפשרות קריאה זו ברשימה המוקדמת.

### אופיה הכפול של הדרך בכוכבים בחוץ

הדרך בכוכבים בחוץ היא תוצר של חוויותיו של ההלך ויחסו להתארכות נודדיו עד בלי די. פיגורת הדרך נושאת כאן תכונות מנוגדות זו לזו, והיא ממלאת פונקציות סותרות ביחסיה עם ההלך. מחד גיסא, בהתאם לתיאור המקובל של הנווד האלתרמני כבן דמותו של המשוטט העירוני או המינסטרל, הדרך מתוארת לא פעם כפיגורה מופלאה, מאגית ורבת-כוח המכשפת אותו; מאידך גיסא היא מאיימת בלא הרף על חייו, גוזלת את חירותו וכופה עליו עקירה נצחית מן הבית. השיר "מזכרת לדרכים", הנקרא על פי רוב כשיר אהבה לדרכים, הוא אולי השיר המזוהה ביותר עם הרעיון לפיו ההימצאות בדרך משחררת את ההלך מכל מגבלה ומאפשרת לו לגלות מחדש עולם נוסף.<sup>18</sup> השיר נפתח בקריאה "שֶׁלְחֵחוּ אֶת שִׁירֵיכֶם כְּאֵיִלָּה וְעֶפְרָ", העשויה להיתפס כפנייה של הדובר אל המשוררים. דימוי השירים לחיות קלות רגליים מעיד על אופטימיות רבה באשר ליכולתם לנוע במהירות ולהגיע

---

<sup>17</sup> זיגמונד פרויד, "מעבר לעקרון העונג", [1920], **מעבר לעקרון העונג ומסות אחרות**, מגרמנית: חיים איזק, דביר, תל-אביב 1968, עמ' 101–110. על הטראומה כפצע כתבה בהרחבה קתי קרות' בפרשנותה לחיבור זה של פרויד, וראו קתי קרות', "חוויה ללא דורש: טראומה, נרטיב והיסטוריה" [1996], מאנגלית: עודד וולקשטיין, **רעידת אדם** (קטלוג תערוכה), מוזיאון על התפר, ירושלים 2008, עמ' 136–139.

<sup>18</sup> אלתרמן, **כוכבים בחוץ**, לעיל הערה 1, עמ' 25–26. לאור הוא האחרון בשורה ארוכה של חוקרים שקראו את שירתו של אלתרמן כ"שיר הלל למרחבים הפתוחים, האין-סופיים, שבהם משוטט המשורר-ההלך כבתוך שלו"; לדבריו, כאן "נהפכים ההלך, הדרך והארוס למהות אחת, המסמלת יותר מכול את פולחן החיים, הנופים והיופי שהם מאבני היסוד של **כוכבים בחוץ**" (לאור, **אלתרמן: ביוגרפיה**, לעיל הערה 3, עמ' 185–184).

ליעדם. אלא שהבחירה בנקבת האייל ובצאצאה הרך בשנים, ולא, כצפוי, באייל או בצבי קלי הרגליים, אומרת דרשני. ואכן, כבר בשורה הבאה טמון רמז מאיים באשר לגורלן של הפיגורות הללו: "הַקְּשִׁיבוּ – / עוֹד הַרְחֵק הַרְחֵק מִנְהָמוֹת / הַרְבֵּה דְרָכִים". נהמת הדרכים מרפררת לחיות טרף האורבות בדרכים ומסכנות את האיילה והעופר (בוודאי בהעדר הזכר, האייל). בניגוד חד לרעיון המקובל, לפיו היציאה לדרך מביאה להתעוררות המוזות, כאן הדרכים מאייכות כמאיימות בנהמתן על ציפור נפשם של המשוררים ומוצגות כחיות המשחרות לטרף. בשורות הבאות נזנחים השירים והדרכים עצמן נעשות לנושא השיר ולדמויות הפועלות בו. בהמשך הבית הראשון מוצגות הדרכים אשר "חֲתָרוּ בְּמִנְהָרוֹת הָאֶפֶק", חצו "בְּקִיץ הַסּוּעָר", גלשו "עַם הַכְּפָרִים לְבָאָר" ונסעו "אֶל הָעָרִים וְהַיְרִידִים". תיאור מואנש זה של מסע הדרכים מעלה באוב עולם כפרי נאיבי של "כְּרִי מְרַעָה וְשִׁמְשׁ וְשָׂרִיקָה", שבו הדרכים עוברות ואליו הן משויכות. בבית השני מתווסף אינוונטר של סוגי דרכים, לרבות "דְרָכֵי שְׂדֵה, דְרָכֵי בְּקָעוֹת וְגִבְעֵי". כל אלה תורמים להיווצרות הרושם שהשיר הוא אכן שיר אהבה לדרכים והתנועה בדרך היא מסע מופלא, חוצה מרחב וזמן, שבמהלכו נחשפים מראות עולם מגוונים לעיני ההלך המסוחרר.

עם זאת, כמו בשיר "עוד חוזר הניגון", הפותח את הספר, גם כאן ההלך אינו יוזם כל פעולה. אופיו הפסיבי מומחש ביתר שאת בהצהרתו כי ביחסיו עם הדרכים "אֶל מְרַחְבֵן / הַשָּׂר וְהַלָּבָן / בְּחֶבֶל הוֹבֵלֶתְנִי הַתְּשׁוּקָה!". מתמונת ההובלה בחבל עולה כי ההליכה בדרך נכפתה על הדובר, אולם מאחר שתשוקתו היא שהובילה אותו למרחבי הדרך, מתחזק הרושם שאין זו אלא תלונת שווא של הלך המאוהב בדרכים. ואכן, הבית האחרון של השיר נפתח בפניית הדובר-ההלך לדרכים: "אֲנִי אֶתְּכֶן, דְרָכִים, בְּמוֹ עֵינֵי שְׂאֵבְתִי. / אֲנִי אֶתְּכֶן, דְרָכִים, בְּמוֹ חַיֵּי אֶהְבֶּתִי". ההלך אינו מתאר את עצמו כמי שהלך בדרך במו רגליו אלא כמי ששאב אותה בעיניו. בדומה למצבו של ההלך ב"עוד חוזר הניגון", גם כאן נראה כי ההלך מובל או אפילו נגרר קדימה; לא הוא חולף על פני המראות אלא המראות הם שחולפים על פניו. הביטוי "בְּמוֹ חַיֵּי" רומז לכך שחייו כבר הושלמו, ומכאן שדבריו הם מילות סיכום ופרידה מן הדרך ומן העולם. לאור זאת ניתן להבין גם את תיאור הדרכים בשורות המסיימות את השיר: "צִפְרִינְיָךְ שׁוֹרְטוֹת, שׁוֹרְטוֹת צִלְקֵת אֵשׁ / בְּאֶפֶק הַקּוֹרָא וְהַגּוֹעֵשׂ". שריטת האש של ציפורני הדרכים מתקשרת לאפיון הדרכים בתחילת השיר כחיות טרף ומגבירה את האפקט המאיים בחתימתו. השיר מעלה אפוא קושי: כיצד ניתן להכריע בין מגמות שונות כל כך באפיון נושא השיר, הדרכים, ובהבנת יחסו של ההלך אליהן?

אופיה הכפול של הדרך ואופים המוכפל של יחסיה עם ההלך הם תולדה של שני מנגנונים הייחודיים לשירת אלתרמן, "הפלאה" ו"היפוך אפקטים" – המונח שפרויד הסביר באמצעותו כיצד

עשויים רגשות, עמדות ורעיונות לקבל ביטוי מהופך בחלומות ובזיכרונות ילדות.<sup>19</sup> לפי פרויד, ההיפוך הוא מנגנון הגנה משני המאפשר ל"אני" להסתיר את הדחפים ואת המשאלות האמתיות שלו באמצעות התנהגות הפוכה לדרישות הדחפים. ההפלאה משמשת בשירת אלתרמן להסתרת מאפייניה המאיימים של הדרך, היפוך האפקטים מאפשר לראות את המפחיד ככביר וכמדהים; כך, המדהים והמקסים נושא בחובו אפרוירית את המאיים והנורא. המרת המאיים במפליא מסייעת בהסתת אופיו הפסיבי של ההלך ואופיה הכפוי של ההליכה בדרך לשולי השיר.

ההפלאה והיפוך האפקטים מתקיימים בשירים במידה רבה בשל נטייתו של אלתרמן לכלליות בתיאור הסיטואציות והאובייקטים בעולם המיוצג. במאמר על השינויים שהכניס המשורר בשלושה משיריו שראו אור במהלך שנות השלושים בעת שנאספו בכוכבים בחוץ – "האם השלישית", "זווית של פרוור" ו"חיוך ראשון" – טענה רות קרטון-בלום כי בכל שלושת השירים הוחלף התיאור הקונקרטי בתיאור מכליל ומופשט:<sup>20</sup> ראשית, אלתרמן השמיט מן השירים את כל שמות המקומות הפרטיים וסממני הייחוד הלוקאליים והציג את זירת ההתרחשות כ"טריטוריה דמיונית, שהיא נטולת גבולות לוקאליים או גיאוגרפיים"; שנית, "מזרימה בזמן עובר השיר אל הקפאתו של הרגע", וכך "השירים נעים עתה במרחב הנצח יותר מאשר במרחב הזמן הממשי".<sup>21</sup> שני אלה מקנים לכל אובייקט ופיגורה בכל אחד משלושת השירים ממדים מיתולוגיים; טווח הייצוג של כל פרט מתרחב ככל האפשר והוא משמש כעת כמשל פיוטי אוניברסלי. רוחב היריעה המושגי הוא שמאפשר להטמיע את האיום בעצום ובמופלא. מנגנוני ההפלאה וההיפוך מסייעים אפוא לאלתרמן להסוות את תחושותיו ומועקותיו האישיות במסגרת גדולה, רחבה וכללית מהן.<sup>22</sup> מעשה המחיקה החלקי, הניסיון להסתיר את הפרטי מאחורי הכללי, הוא שעומד בבסיסו של הטקסט הכפול.

על התפתחותן של פיגורות הדרך וההלך בשירת אלתרמן ועל התעצבותו של האופי הכפול של היחסים ביניהן ניתן לעמוד באמצעות קריאה בשירים שכתב אלתרמן בנערותו ומיד אחריה,

---

<sup>19</sup> רעיון זה מרכזי בפרשנותו של פרויד לחלומות ולזיכרונות של "איש הזאבים" ובהסבריו ל"תשוקות ההומוסקסואליות" של מטופל זה, וראו זיגמונד פרויד, איש הזאבים: מתולדותיה של נירוזת ילדות, [1918], מגרמנית: ערן רולניק, ספרים, צפת 1999, בייחוד עמ' 52-53, 131-139.

<sup>20</sup> רות קרטון-בלום, "חיוך ראשון ושני (תמורות בפואטיקה האלתרמנית)", מחברות אלתרמן, א, לעיל הערה 2, עמ' 203-229. לחיזוק נוסף לטענותיה של קרטון-בלום ראו רויאל נץ, "על הקריאה באלתרמן (כלומר על פסטרנק)", בתוך רויאל נץ ומאיה ערד, מקום הטעם, מסות על ספרות ישראלית: בין צליל להיסטוריה, אחוזת בית, תל-אביב 2008, עמ' 50.

<sup>21</sup> קרטון-בלום, שם, עמ' 227-228.

<sup>22</sup> וראו גם מירון, פרפר מן התולעת, לעיל הערה 5, עמ' 160.

בשנות השלושים. כך תיחשפנה עמדותיו של המשורר המתבגר בשאלת ההימצאות בדרך ותתברר התפתחותם של מנגנון ההפלאה ומנגנון היפוך האפקטים. ואכן, הלך שונה לגמרי מזה המוצג ב**כוכבים בחוץ**, נווד הנמצא בדרך בעל כורחו ונאבק במסעו בכוחות איתנים, מוצג בשיר "ההלך", שנכתב בחורף של שנת 1925, כמה חודשים לפני עלייתו של אלתרמן לארץ.<sup>23</sup>

הלך נודד עם מקלו בידו,  
עובר בשדות, ביערים.  
סערות אַימות תחוללנה סביבו,  
ילעגו לו רוחות אַכזרים.

וחומות לו יציגו בדרך של כפור,  
של גשם, של שלג, של עב,  
רגליו הם יקפואו, עיניו יסמאו,  
יִרטיבו בגדי סמרטוטיו.

אף הוא זקוף קומה ואמיץ לב, יעבר  
ויבקיע ביניהם לו נתיב.  
אלי שמש הדרור הרחוקה, היחידה,  
אל כוכב האוֹרָה והזיו.

והיה אם תראה את ההלך הלז  
נא חזק את רוחו ונחם.  
כי רחוקה היא דרכו, חשוכה וכבדה  
והסער עוד עז וזועם.

הדרך "רחוקה", "חשוכה וכבדה", מכשול שעל ההלך להתגבר עליו, ולא מקום שהשהייה בו נעימה או משחררת. הסערות לועגות לו, מקיפות אותו וניצבות מולו כחומות, רגליו קפואות ובגדיו המסמורטטים רטובים. עם זאת, שלא כמו בשירים "לפני דנייסטר" ו"פליטים", בשיר זה מבטא

<sup>23</sup> נתן אלתרמן, מחברת תל-אביב (מחברת שירי ילדות, 1925-1927), ארכיון אלתרמן, מרכז קיפ, עמ' 21.

הדובר אמונה בכוחו של אותו הלך בודד, "זְקוּף קוֹמָה וְאַמִּץ לֵב", להבקיע לו נתיב "אֶלֵי שְׁמֶשׁ הַדְרֹר הַרְחוֹקָה, הַיְחִידָה, / אֶל כּוֹכַב הָאוֹרָה וְהַיָּוִי". אף על פי שרוב הפעולות בשיר מיוחסות לאיתני הטבע, דמות ההלך הנועזת והגברית שעיצב אלתרמן בן החמש עשרה אוזרת כוחות ונאבקת בהם. אולם מקריאת מחברות שיריו של אלתרמן משנות ילדותו ונעוריו מתגלה כי לא תמיד הוא האמין ביכולתו של גיבורו הנווד לפרוץ אל מעבר לתוואי הדרך ולהגיע אל המנוחה ואל הנחלה. גורל שונה לגמרי מצפה להלך בבלדה על בת מלך, שנכתבה בתקופה שבה נכתב השיר "ההלך"<sup>24</sup>. שלא כמו בדגם המוכר של מעשיות בת מלך של רבי נחמן מברסלב, כאן מוחלף סיפור מסע ההרפתקאות של המשנה-למלך בסיפורה ובנקודת מבטה של בת המלך המצפה לבואו, יושבת ליד החלון ומדמיינת כיצד ייראה כשיגיע, מה יאמר לה ומה תשיב לו. בחלוף שעות רבות גוברת חרדתה והיא תוהה: "אם חי הוא עוד או מת / אם לא מונח הוא זה עתה / בָּלֵב מְדַבֵּר לוֹהֵט". בינתיים "חולֵּפִים, עוֹבְרִים זְמַיִם / הַשְּׁמֶשׁ בָּא וְשָׁב / וּלְבָבָהּ רַק דְּוִי חֲדָשׁ / רַק כְּאֵב חֲדָשׁ נוֹסֵף". לבסוף קובע הדובר כי נגזר עליה להמתין לעד מבלי לגלות אי פעם מה שרק "עֵבִיבִים-קָלִים" (צורה מוקטנת של עבים) יודעים – שהלהבה הדולקת בארמונה תכבה משום שהמשנה-למלך לא בא "וְלֹא יָבֵא לְעַד". השימוש במשל החסידי הידוע על בת המלך, המשולה לשכינה המצפה לבוא המשיח ולגאולה, הוא אפוא חתרני – באמצעותו מקונן המשורר על חוסר התוחלת שבציפייה לגאולה – וכך גם מיקוד עלילת השיר בגיבורה המצפה לבואו של ההלך, במקום בעלילות הגיבור הנווד. כך החליף אלתרמן הצעיר את סיפור הרפתקאותיו של הנווד האקטיבי בסיפור על בת מלך פסיבית שאין בידיה לעשות דבר כדי לקדם את בוא הישועה. העמדה הנשית, המזוהה על ידי אלתרמן כפסיבית, היא העמדה שעמה בחר להזדהות בשיר, וכמו ב"עוד חוזר הניגון", גם כאן ניתן לראות בפיגורה הנשית ייצוג של הבית המיותם שהשאיר ההלך מאחור, בית הממתין לשיבתו של מי שיצא לדרך. בחתימת הבלדה נמסר לקוראים כי המשנה-למלך לעולם לא יגיע; באמירה קודרת זו על אודות מצבו של הקיומי של האדם, שישאר לעולם בדרך, עקור מביתו ומצפה לשווא לגאולה, נחתמת הבלדה.

שני שירי המסע הללו נכתבו זמן קצר לאחר תום תקופת ההגירה והנדודים של אלתרמן הצעיר. מסתבר כי המאבק בין תקווה לייאוש, המשתקף בהוויית הדרך, וכמוהו הציפייה למצוא מחדש בית ומזור לתחושת התלישות, לא היו זרים לאלתרמן בשנות התבגרותו. לאחר חציית

<sup>24</sup> שם, עמ' 41-43. סיפור העלילה של "מעשה באבדת בת מלך" – הראשון מסיפורי המעשיות של רבי נחמן מברסלב, על בת מלך שנעלמה ועל משנה-למלך הנווד בעקבותיה ברחבי העולם כדי לגאול אותה משביה – עניינו אובדן, חיפוש וכיסופי גאולה. בסיפורי רבי נחמן מברסלב, ההימצאות בדרך היא תכלית מקודשת המאפשרת את הציפייה לגאולה.

הדנייסטר התגוררה משפחת אלתרמן כשש שנים בקישינב,<sup>25</sup> ובאביב 1925 הגיעה לארץ-ישראל. כבר באפריל 1925, לאחר חופשת הפסח, החל נתן הצעיר את לימודיו בתחכמוני, בית הספר היחיד בתל-אביב ששילב לימוד תורה ולימוד מדע עם חינוך ציוני,<sup>26</sup> ובספטמבר 1926 החל ללמוד בגימנסיה העברית הרצליה, במגמה הספרותית. לימים תיארו אותו חבריו לספסל הלימודים כנער ביישן ומתבודד עם נטייה קלה לגמגום, שלא התבלט משום בחינה. הילד שנהג לפרסם את שיריו בעיתוני כיתתו בקישינב, ואף לקרוא אותם בפני חבריו, התבלט הרבה יותר מן הנער התל-אביבי המופנם שלא גילה לאיש כי הוא כותב שירים. אין ספק כי רוחה של גימנסיה הרצליה הייתה שונה מזו של הגימנסיה הדתית-לאומית "מגן דוד" בקישינב, שנוהלה בידי איש אגודת ישראל. ניתן לשער שהאתוס החלוצי ששרר ביישוב היהודי בתקופת המנדט, ורווח, כמובן, גם במוסד כגימנסיה "הרצליה", דרש מידה לא מבוטלת של הסתגלות מצד נער שניחן בנטיות אמנותיות. ואמנם, השירים שכתב אלתרמן בחודשים שלאחר הגעתו ארצה מעידים על קשיי קליטה ועל געגועים לעולם שעזב. בשיר שכותרתו "מוקדש לחברי בקישינב" כתב אלתרמן על חבריו לכיתה: "הם נִמְצְאִים מְעַבְרִים / אֶבֶל אֲנִי רֹאֵה אֶרְאֶם. / עַל כֶּנֶף חֲלוֹם כֶּכָּה אֶלִי / כֹּל לַיִל וְלַיִל יָבֹאוּ הֵם". בשירים אחרים הוא תיאר חלומות שבהם הוא פוגש את חבריו מקישינב; באחד מן השירים שואל הנער "הם יבואו או לא?", ובשיר אחר הוא עונה "וְהֵמָּה לֹא בָּאוּ וְהֵמָּה אֵינָם".<sup>27</sup> בשיר "היה", שנכתב בסתיו 1925, מסופר על "בְּחֹר אֶחָד" ש"הֵיָה בְּתֵל-אָבִיב",<sup>28</sup> חלוף הנוטש את משפחתו כדי להיות לפועל, אך עם הגיעו ארצה הוא מתבודד, מנוכר להווי החלוצי ומתבדל מן הכלל: "אֶף הוּא הֵיָה אֶחָד / בְּיָנוֹת כְּלָם שְׁלֹא שׁוֹרֵר / ה'וֹרָה' לֹא רָקֵד". הדובר מסביר את הסיבה להיותו "אחד": לְבָחוֹר שְׁנֵי לִבְבוֹת "רְבִים וְנִרְגָּנִים", לב אחד קורא לו להישאר בארץ-ישראל והשני מפציר בו לחזור אל הגולה. אותו לב מתרה בו: "אֶת חֻלְקֶךָ וְנִשְׁמָתְךָ / תִּקְרִיב פֹּה לְעוֹלָה. / וְאֶחָדִי כֵן תִּבּוֹל בְּלֹא עֵת / תָּמוֹת בְּאֶפְלָה". בהמשך

<sup>25</sup> שנות קישינב היו תקופה של יציבות ורווחה יחסית עבור משפחת אלתרמן. נתן הצטרף לגימנסיה העברית הדתית-לאומית "מגן דוד" בגיל תשע ולמד בה מן הכיתה השנייה ועד השישית. בגימנסיה זו, שנוהלה בידי איש אגודת ישראל רבי יהודה לייב צירלסון, ניתנה עדיפות למקצועות היהדות, ובין אלתרמן לבין המורה שהופקד על לימודי העברית, יחיאל מיכל קובלאנוב, נוצר קשר מיוחד, לאחר שהמורה זיהה את הכישרון הספרותי של תלמידו. עדות לקליטתו המוצלחת של המשורר לעתיד בקישינב ניתן לראות בכך ששם כתב אלתרמן כשמונים שירים, ויותר מתריסר מהם אף ראו אור בשני ירחונים שהוציאה לאור כיתתו משלהי 1923 ועד 1925. אלתרמן השתתף במלאכת העריכה של העיתונים הללו ומעורבותו בהם הייתה קבועה ובולטת, וראו לאור, **אלתרמן: ביוגרפיה**, לעיל הערה 3, עמ' 29-59. על תקופה זו בחיי אלתרמן כתב לראשונה דורמן, וראו **נתן אלתרמן: פרקי ביוגרפיה**, לעיל הערה 8, עמ' 35-56.

<sup>26</sup> על עניין זה עמד לראשונה לאור, וראו **אלתרמן: ביוגרפיה**, לעיל הערה 3, עמ' 55-56.

<sup>27</sup> אלתרמן, מחברת תל-אביב, לעיל הערה 23, עמ' 11, 14 ו-20 בהתאמה.

<sup>28</sup> שם, עמ' 16-17.



מתוארת האש שאחזה בלבו של הגיבור בשל הדילמה הקשה, ולבסוף, "בְּלִיל אֶחָד קָבַל הַיָּם / אֶלָּיו אֶת הַבְּחֹר [...] // וְטִלְטְלָה גְּוִיָּה קָרָה / בְּזָרְעוֹת יָם גּוֹעֵשׁ, / וּמִיָּם מְלוּחִים קָרִים / כָּבוּ בָּהּ אֶת הָאֵשׁ [...]". בכיבוי אש הגעגועים הבוערת בו מבטל גיבור השיר את הכפילות שבלבו, כמתבקש מן האתוס הציוני, אך בניגוד לציווי לשלילת הגלות ולמחיקת הזהות הקודמת, הגיבור בוחר בביטול שתי הזהויות גם יחד: לא לידה מחדש אלא התאבדות. וגם כאן, כמו בשירי הילדות המוקדמים של אלתרמן, נושאי הפעולות ומניעי העלילה אינם הגיבור, הנותר פסיבי, אלא הלב והים. דמותו של הגיבור מזכירה במידה רבה את זו של אלתרמן הצעיר עצמו, כפי שתיארוהו חבריו לכיתה בגימנסיה "הרצליה". נראה אפוא כי דווקא בתל-אביב נאלץ אלתרמן לזנוח את כמיהתו לבית, בדומה לבחור חצוי-הלב בשיר "היה" ובדומה לגיבורי השירים שיכתוב אלתרמן מכאן ואילך, שלא יזכו לשוב לביתם.

קדרותה של הוויית הדרך והצגת ההלך כאדם נושא הכמה לבית אופייניות גם לשירים שכתב אלתרמן בראשית שנות השלושים. ביטוי לכך ניתן למצוא בשיר "ערב שכזה", שנכתב בקיץ 1930, עם חזרתו של אלתרמן לתל-אביב לחופשה מלימודיו בצרפת.<sup>29</sup> הדובר בשיר זה הוא הלך "נושא עול" המשתרע על הקרקע למנוחה ולתפילה, ובתוך כך הוא פונה לאל ושואל לפשר ייסוריו: "אֶבְאָ בְּשָׂמִים, / הִנְנִי עַל נְתִיב. / לִי מִשָּׂא נֶתָן / בַּל אִמַּר: – מִדּוּעַ? / לִי צָנָה לָנוּעַ / בַּל אֶגִּיד – לָאֵן? / דְּרָךְ מִמְשָׁכָת / וְאַבְק סִנּוֹר, / לְכַת, לְכַת, לְכַת...".<sup>30</sup> האופי הסיזיפי של הנדודים בלא מטרה מודגש בשל החזרה המשולשת על המילה "לכת". אם בשירו המוקדם של אלתרמן מצפה בת המלך להלך שלעולם לא יגיע, בלי לדעת זאת, כאן ההלך כבר יודע כי גורלו נגזר וכי נדודיו יימשכו.<sup>31</sup> בהמשך השיר מתואר רגע נדיר של חסד: האל מופיע בדמותו של אב גדול ומניח את ידו על ראשו של ההלך, "וּלְפָתְעוּ, / קָדָה, / בְּעֵצָם נְדוּדִים... / מְעַמֵּס כְּפָדָה / אֶרְגִּישׁ עַל קַדְקָדָיו... / אֶז אֶשְׁחִיק שְׁפָתַיִם, / אֶת גְּוִי אֶטִּיל – / אֶבְאָ בְּשָׂמִים / מְלֻטָּף אוֹתִי... / וּבְלֻטְפוֹ אֶלְכָה...".<sup>32</sup> אלא שגם בשעת רצון זו מטילה יד האל על ראש ההלך "מעמסה". ניתן לראות זיקה בין הדובר בשיר לבין גיבור הרשימה "חטוטרות": בשני הטקסטים הגיבור נושא משא שאין ביכולתו לפרוק מעליו, ובשני המקרים משא זה הועמס על כתפיו

<sup>29</sup> שיר זה שולב כעבור זמן-מה בשיר "ניחוח אישה", שראה אור בגזית, א: ט-י, תרצ"ב-תרצ"ג, עמ' 33-35; וראו נתן אלתרמן, **מחברות אלתרמן**, ב, אוניברסיטת תל-אביב והקיבוץ המאוחד, תל-אביב 1979, עמ' 72-85.

<sup>30</sup> שם, עמ' 72.

<sup>31</sup> מירון זיחה קווי דמיון בין הדובר בשיר זה ובין קין והעיר כי מצבו של ההלך קשה משל קין משום שחטאו אינו מחוור לו כלל; וראו מירון, **פרפר מן התולעת**, לעיל הערה 5, עמ' 133-134. כפי שאראה בהמשך, זיקתו של ההלך האלטרמני לקין מרכזית גם **בכוכבים בחוץ**.

<sup>32</sup> אלתרמן, **מחברות אלתרמן**, ב, לעיל הערה 29, עמ' 72-73.

בעל כורחו.<sup>33</sup> בהמשך השיר, עם דעיכת אדמומית השקיעה, נעלמת כפו המלטפת של האל האבהי וההלך חוזר למסעו כמת-מהלך: "כְּבִדָּה מְעַמָּסָה / עַל גְּוִיָּתוֹ הַמְעֻנָּתָת [...]. / אֲדָמוּמִית עֹמְמָת, / תְּכַלְפּוּלִית כּוֹחֶלֶת. / שְׁמֵשׁ נְעֻלְמָת".<sup>34</sup> אם בשיר "היה" מכבה הגיבור את האש בלבבו, הבוער בשל כפילותו, ומסיים את מסעו בהתאבדות, כאן עולה לראשונה האפשרות כי המסע הכפוי עתיד להימשך אל תוך הלילה ואף מעבר לחיי ההלך. הוא ימות ויוסיף ללכת.

יחסו של ההלך לנדודיו, ההבנה כי הציפייה להגיע למחוז החפץ, למקום הביתי, איננה עתידה להתממש – כל אלה מוצאים ביטוי כבר בשירים מוקדמים אלה של אלטרמן. וכאמור, גם פיגורת הדרך של שירי **כוכבים בחוץ** מתעצבת כבר בשירתו המוקדמת של אלטרמן. בשיר "דרך", שראה אור ב-11 ביוני 1935 במדור "רגעים" בעיתון **הארץ**, מוצבת לראשונה פיגורה זו במרכז השיר.<sup>35</sup> השיר נפתח בתיאור מואנש של העולם הכפרי לעת ערב: שדות ארוכים פושטים את רגליהם, ועם שקיעת השמש העולם "נִתְרוֹקֵן מְאוּרוֹ וְזָהָבוֹ" וירח דופק על "פֶּתַח הַלְּיָל". אולם האווירה הפסטורלית והנינוחה בבית הראשון מתפוגגת בשני הבתים הבאים, עם הופעת פיגורת הדרך:

הַחֹיֵר הָאֵוִיר.

בְּנִשְׁימָה נְעֻצָּרֶת

הַדֶּרֶךְ מְתַחָה צְנֵאָרָה הַצָּמָא,

כְּמוֹ עֲלוֹקָה אֲכֻזָּרִית וְעֹנֶרֶת

אֶל אֶפֶק סוֹפֵי שְׁאֵלִיו תִּצְמָד.

הֵנָּה הִיא תְּגִיעַ.

הֵנָּה רָגַע בָּא

וְהִיא תִתְמַלֵּא מִדְמוֹ הַפּוֹרֶץ – – –

אוֹטוֹ חֶלֶף לְכָל אֶרֶץ גְּבֵהָ

<sup>33</sup> הרשימה "חטוטרת" ראתה אור פחות משנה לאחר פרסום השיר "ניחוח אישה", שבו, כאמור, שולב שיר זה בסתיו 1932.

<sup>34</sup> אלטרמן, **מחברות אלטרמן**, ב, לעיל הערה 29, עמ' 73.

<sup>35</sup> חוקרים רבים נוהגים להפריד בין שירי העיתון של אלטרמן לשאר אפיקי יצירתו. הפרדה זו נראית לי מלאכותית, ואין די בה כדי לאפיין פיגורות מרכזיות ביצירת אלטרמן; ברור כי עולמו הרגשי ומחשבתו של המשורר משוקעים בשירי העיתון כמו בכל יצירה אחרת שכתב.

הדרך נצמדת לאופק, מבקשת להתארך, להתמשך בזמן. דימויה לעלוקה המתמלאת "מְדָמוּ הַפּוֹרֵץ" של הרגע ורעד הצמרמורת האחרון "לְפָנַי קָץ" מעידים על כך שהשהייה בדרך מכלה את חיי האדם. כך נקשרת כאן ההימצאות בדרך לבוא המוות – קישור שזיהינו, כזכור, גם בשיר "ערב שכזה", שנכתב כחמש שנים קודם לכן. יתר על כן, את האקטיביות המיוחסת לדרך בשיר זה, את עוצמתה האלימה ואת היצמדותה לאופק, זיהינו כאמור כבר בחתימת השיר "מזכרת לדרכים", שראה אור שנים אחדות לאחר מכן, בקובץ **כוכבים בחוץ**, וגם בו היצמדות הדרך לאופק מעידה על מותו של ההלך בעודו בדרך. בכל השירים הללו משולה היציאה לדרך לגירוש מגן עדן. ההלך הוא אדם שנעקר מביתו, וחוויה זו משנה את מצבו מן היסוד ומבשרת את קצו.<sup>37</sup>

### ההלך בשירת אלתרמן כיהודי הנווד

בקריאה המוצעת כאן בשירי **כוכבים בחוץ** מצטיירת הדרך כפיגורה דכאנית ונחשקת, קטלנית ומופלאה בעת ובעונה אחת, הנדודים מצטיירים כגְזֵרָה, וההלך – כנווד פסיבי שנעקר מבית שלא יוכל עוד לשוב אליו בחייו. בקריאה זו בשירת אלתרמן מתגלית זיקתה ליצירות מודרניסטיות המשקפות את האימה של המאה העשרים, אולם את כפילותה של הוויית הדרך בשירי **כוכבים בחוץ** ואת דמות ההלך יש להבין גם באמצעות זיקתה של שירה זו למודוסים ספרותיים עתיקים בהרבה, ובייחוד באמצעות דמותו של היהודי הנווד. על פי המסורת הנוצרית, בעת שנשא את הצלב על גבו ביקש ישוע להישען על קיר בית כדי להקל עליו את משאו, אולם בעל הבית, סנדלר יהודי, אסר עליו לעשות זאת. בתגובה גזר ישוע על הסנדלר נדודי-נצח, העתידים לבוא לקצם רק עם ביאתו השנייה

<sup>36</sup> אלתרמן, **רגעים**, א, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 1974, עמ' 151.

<sup>37</sup> על המורבידיות של הוויית הדרך בשירי **כוכבים בחוץ** כתב ברוך קורצווייל במאמר יוצא דופן בקורפוס המחקרי על אודות יצירת אלתרמן, שבו טען כי את הדה-הומניזציה והרדוקציה של האנושי בשירי ספר הביכורים של המשורר יש לראות כביטוי נוסף להצגת מצבו של האדם בספרות המודרניסטית; וראו ברוך קורצווייל, "ה-Condition Humaine" בשירה הפרסונלית לנתן אלתרמן", בתוך אורה באומגרטן (עורכת), **נתן אלתרמן: מבחר מאמרי ביקורת על שירתו**, עם עובד, תל-אביב 1971, עמ' 102-145; על התמה המודרניסטית ראו שם, עמ' 124. טענה זו של קורצווייל עולה בקנה אחד עם המסקנות שהצגתי עד כה. כך, למשל, את השהייה של ההלך בדרך, עד יום המוות, ניתן לזהות עם עמידתו של בן הכפר מול הפתח שבו לא יעבור ב"לפני שער החוק". אצל אלתרמן, כמו אצל קפקא, עומד גיבור פסיבי על הסף וצופה לעבר מחוז חפצו, שהיה ויהיה בלתי נגיש עבורו.

של ישוע ובוא הגאולה.<sup>38</sup> בשלהי ימי-הביניים שימש סיפור זה כהסבר נוסף וכהצדקה למקומם הנחות של היהודים בעולם, לצד קהילת הרוב הנוצרית,<sup>39</sup> אך ברומנטיקה נתפס היהודי הנווד כגיבור וכמושא חיקוי דווקא. בתקופה זו הוא הובן לא פעם כקורבן, כדמות שוליים וכמורד בסמכות, מי שפשעו זיכה אותו בידיעה המוחלטת שרק מנודה נצחי עשוי להחזיק בה. בנוסחים אלה של הסיפור היה היהודי הנווד לדמות אוניברסלית של אינדיבידואליסט אנטי-בורגני ואנטי-ממסדי, בדומה לדמויות המופת של הרומנטיקה – אדם, תרסיאס ופאוסט.<sup>40</sup> מורשת רומנטית זו תרמה לעיצוב דמות המשוטט העירוני בשירתו של בודלר. ככלל, בספרות המודרניסטית מילאה דמותו של היהודי הנווד בגרסתה הרומנטית תפקיד חשוב. בתקופה שסופרים רבים גלו מארצותיהם ונאלצו לכתוב מחוץ לגבולות המולדת, או בחרו בכך כחלק ממהלך אנטי-לאומי משחרר, סומנה דמותו של היהודי הנווד כמודל לחיקוי. אולם, כפי שהראה מיכאל גלזמן, בשעה שגויס, פאונד, אליוט, המינגווי ואחרים ראו על פי רוב בדמותו של היהודי הגולה מארצו סמל של המודרניזם והגדירו את יצירתם כ"יהודית", במובן מסוים, בספרות העברית נתפס היהודי הנווד כפיגורה של היהודי ה"ישן" וכסמל למטען היסטורי שיש למחוק ולהעלים, במסגרת פרויקט שלילת

---

<sup>38</sup> גרסאות מוקדמות של סיפור היהודי הנווד הופיעו לראשונה בלטינית בימי-הביניים התיכונים. החל מן המאה השש עשרה התרבו הנוסחים ומרחב התפוצה שלהם גדל, והסיפור הופיע כמעט בכל לשון אירופית. על מקורותיו של הסיפור ועל ההתפתחויות שחלו בו בראשית העת החדשה ראו, George K. Anderson, *The Legend of the Wandering Jew*, Brown University Press, Providence 1965, pp. 11-53; Rafael Edelman, "*Ahasuerus, the Wandering Jew: Origin and Background*", in Galit Hasan-Rokem and Alan Dundes (eds.), *The Wandering Jew: Essays in the Interpretation of a Christian Legend*, Indiana University Press, Bloomington 1986 (1968), pp. 1-10; גלית חזן-רוקם ופרדי רוקם, "צמתים ואינטרטקסטואליות באירופה של ראשית העת החדשה", בתוך מיכאל גלזמן ואורלי לובין (עורכים), *אינטרטקסטואליות בספרות ובתרבות: ספר היובל לזיוה בן-פורת*, המכון לפואטיקה וסמיוטיקה על שם פורטר, אוניברסיטת תל-אביב, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 2012, עמ' 75-88.

<sup>39</sup> על פי קביעתו של אוגוסטינוס מהיפו, היהודים כופרים באל, ועליהם לשלם את מחיר רצח האל; עליהם להעיד בעצם קיומם הנחות כמיעוט בתוך העולם הנוצרי על נכונותה של הדוקטרינה הנוצרית, להודות בטעותם ולחזור אל חיק הדת הנוצרית עם בוא הגאולה. הסיפור על היהודי הנווד עלה בקנה אחד עם תפיסה קדומה זו של תפקיד היהודים בעולם; וראו Rosemary Radford Ruether, "The Adversus Judaeos Tradition in the Church Fathers: The Exegesis of Christian Anti-Judaism", in Jeremy Cohen (ed.), *Essential Papers on Judaism and Christianity in Conflict*, New York University Press, New York 1991, pp. 174-189.

<sup>40</sup> על מאפייניו של היהודי הנווד ברומנטיקה ראו אנדרסון, *The Legend of the Wandering Jew*, לעיל הערה 38, עמ' 181-211; Hyam Maccoby, "The Wandering Jew as Sacred Executioner", בתוך חזן-רוקם ודאנדס, *The Wandering Jew*, לעיל הערה 38, עמ' 254-255.

הגלות.<sup>41</sup> בהצבת דמות ההלך במרכז **כוכבים בחוץ** ייבא אפוא אלתרמן תמה מודרניסטית לספרות העברית, ובד בבד החיה את דמות הנווד המקולל, העקור מבית, המופיע בגרסאות הטרומ-רומנטיות של סיפור היהודי הנווד: כמו היהודי הנווד, גם ההלך האלתרמני הוא אדם שנעקר מביתו, נווד שמסעו מתארך עד אין קץ.

דוגמא לשימוש שעשה אלתרמן במאגר האסוציאציות שדמות היהודי הנווד אוצרת בחובה ניתן למצוא בשיר "אגרת", החותם את החטיבה הראשונה של **כוכבים בחוץ**.<sup>42</sup> בשיר זה פונה ההלך-הדובר במישרין אל האל ומתוודה על חטאו, חטא הכפילות. כבר בפתיחה מצהיר הדובר כי עיניו "היום פְּקוּחוֹת פְּתָאִים" – שורה הנחרזת עם זיכרון מראה "הַשְּׁמֵשׁ עַל הַיָּמִים". כשם שהשתקפות השמש על המים יוצרת הכפלה, כך גם שתי עיני הדובר נפקחות ברגע הפנייה לאל בפתאומיות מוכפלת ("כְּפְתָאִים"). בהמשך מספר הדובר כי נולד "תמים", דהיינו שלם או נאיבי, בפני האל, כ"תאומים". בכך הוא מציג את הסתירה העזה שבין האחדותי למוכפל, בין השלם למחולק, זה שעבר דיסוציאציה; סתירה העומדת, לדבריו, בבסיס זהותו.

בבית השני ובבית השלישי מתבארת כפילותו של ההלך-הדובר בעזרת שלושה אינטרטקסטים מקראיים: סיפור עקדת יצחק, סיפור רצח הבל בידי קין וסיפור מכירת יוסף לישמעאלים בידי אחיו. המשותף לשלושת הסיפורים הללו הוא מוטיב האלימות בתוך המשפחה, המדגיש ביתר שאת את הסכסוך הפנימי של הדובר החצוי.<sup>43</sup> זיוה שמיר טוענת כי הסצנה המקראית שברקע השיר "אגרת" מסבירה מדוע יצא ההלך לדרכו: אף על פי שהדרמה המוצגת בשיר היא פנימית, בעקבותיה מת איש השדה התמים שבדובר, והנווד המקולל נאלץ לצאת ל"דרך הגדולה".<sup>44</sup> מתוך כך מתברר תפקידו של השיר בסיגור החטיבה הראשונה של **כוכבים בחוץ**: המונולוג של הדובר

---

<sup>41</sup> גלזמן הצביע על כך שהניגוד הבינארי בית-גלות התהפך במודרניזם העברי: המקום שעזבו היוצרים הציונים באירופה תואר כגלות, והמקום שאליו עקרו, פלשתינה, תואר כמולדת; וראו Michael Gluzman, *The Politics of Canonicity: Lines of Resistance in Modernist Hebrew Poetry*, Stanford University Press, Stanford 2003, ch. 2, esp. pp. 36-40

<sup>42</sup> אלתרמן, **כוכבים בחוץ**, לעיל הערה 1, עמ' 64-66.

<sup>43</sup> סיפורו של קין, איש האדמה שסומן וגורש מאדמתו ונגזר עליו לנוע ולנוד, הוא המקור לרבים מן המוטיבים ששימשו את סיפור היהודי הנווד: "וְעַתָּה אֶרְוֶר אֶתְּךָ מִן הָאֲדָמָה אֲשֶׁר פָּצְתָה אֶת פִּיהָ לְקַחְתָּ אֶת דְּמֵי אֶחָיִךְ מִיָּדְךָ. כִּי תַעֲבֹד אֶת הָאֲדָמָה לֹא תֹסֵף תֵּת כֹּחָהּ לָךְ נָע וְנָד תִּהְיֶה בְּאֶרֶץ" (בראשית ד, יא-יב). על מרכזיותם של סיפורי האחים בהיסטוריה של הפולמוס היהודי-נוצרי ועל הפרשנות שנתנו להם אבות הכנסייה ראו רותר, "The Adversus Judaeos Tradition in the Church Fathers", לעיל הערה 39, עמ' 179-181. על הקשר שבין דמותו של קין לבין היהודים ועל השלכותיו ההיסטוריות ראו Ruth Mellinkoff, "Cain and the Jews", *Journal of Jewish Art*, 6, Spertus College of Judaica Press, Chicago 1974, pp. 16-19

<sup>44</sup> שמיר, **רוצי נוצה**, לעיל הערה 4, עמ' 127.

מסביר את סצנת הפתיחה של הספר, את חזרתו הבלתי נמנעת של הניגון ואת היציאה הכפויה לדרך כתוצאה של קונפליקט פנימי, של תודעה כפולה. ההלך המוצג בשיר זה הוא אפוא בד בבד נווד עקור מבית, ברוח הגרסאות המוקדמות של סיפור היהודי הנווד (והזיקה לדמותו של קין מדגישה זאת), וגיבור ששחרר עצמו מכל מגבלה, בהתאם לפיגורת היהודי הנווד במודרניזם.

הקישור הישיר בשיר בין ההלך לבין קין, הנווד המקולל על-אדמות, מאפשר לנו להתקדם צעד נוסף ולשאל מדוע נגזר על ההלך גורל אכזר שכזה; מה פשעו? בדבריו המאזכרים את מעשהו של קין הדובר מתוודה כי "יְדִי הִיָּתָה בּוֹ בְּשֻׁדָּה" ורומז בכך לרצח "התאום" שזכר בפתיחת השיר. בדבריו המרפררים לעקדת יצחק הוא מקונן בפני האל על כך ש"מֵת בֵּי חֵידָךְ, הֵבֶן אֲשֶׁר אֶהְבֶּתְּ", ונראה כי מחק את החלק התמים שבו, המאמין כי עולמו של האל טוב וחסדו רב. אולם מהמשך השיר עולה כי הוא כמה לשוב ולחסות בצלו של האל: "נִפְשֵׁי בָּךְ הַיּוֹם רוֹצָה לְשָׁכֵן נִשְׁפָּחֶת... / [...] / לוֹ רַק רְאִיתָ אֵיךְ, בֵּין לְלָה וּבֵין שָׁחַר, / הִתְחַנְּנוּ יְדֵי עַל דְּלֶתְךָ – לְשׁוּב!" דומה כי אלתרמן מציג כאן את תוצאותיה של האלימות שבפעולת המחיקה העצמית ואת תחושת הכפילות ורגש האשמה על מעשה הרצח של חלק מאישיותו של הדובר, שהוא שהוביל לעקירה הסופית מן הבית. הניסיון לאחות את הקרע שבבסיס זהותו, לשוב ולאחד את שני החלקים, נועד לכישלון. בבית השמיני של השיר, עם תיאור "שקיעת" הדרך, פונה ההלך ל"אדמתו" ומבקש ממנה לזכור את מגעו. סצנת הפרידה מן האדמה מסמנת את מותו הקרב של הדובר, ואכן, בבית העשירי והאחרון מתמוטט נפשו תחת עץ כבד ומסירה מעליה את תרמילה הדל, וההלך פונה בפעם האחרונה אל האל: "— רְצִיתִי לְחַבֵּר לָךְ הַיּוֹם אֲנֶרֶת, / אֲבָל אֶל לֵב הַזְּמֵר נִשְׁבְּרָה הָעֵט". סיום החטיבה הראשונה של שירי **כוכבים בחוץ** בהישברות העט מעיד על תחושת חוסר האונים של האמן המתייצב אל מול האל וחווה שבר המדומה לאימפוטנציה. דומה שבשיר זה מעיד אלתרמן על מקור הטראומה המכוננת את יצירתו: ההיעקרות מן הבית היא עונשו של אדם חצוי המוחק חלק מזהותו, או, לפחות, מסתיר אותה, כדי להתקבל ב"מולדת" שהיגר אליה.

כאמור, מתקופת הרומנטיקה ואילך משקף סיפורו של היהודי הנווד מורכבות גדולה; דמותו מכילה יסודות הסותרים זה את זה והוא נתפס לעתים כמופת של מורד ולעתים כדוגמה מייצגת לניוונו של היהודי חסר הבית. המורכבות והאמביוולנטיות הטמונות במודוס ספרותי זה הכשירו אותו לשמש כמתווך בין שירת אלתרמן לבין הקוראים בני התקופה: מחד גיסא, הדגם הרומנטי של דמות היהודי הנווד אפשר לקוראים לראות בהלך האלתרמני מורד בסמכות ומהפכן או מגלה ארצות נועז, מופת של קוממיות יהודית, ובהתאם לכך הוא זוהה פעמים רבות עם הטרובדור, המינסטרל, והז'ונגלר – דמויות שמסען מבטא חירות מוחלטת; מאידך גיסא, גם לנוסחים הימי-ביניימיים של דמות היהודי הנווד – נווד עקור ומקולל, בן דמותו של קין – היה

תפקיד חשוב בהתקבלות ספר הביכורים של אלטרמן, שהרי רבים מקוראיו בני הזמן היו "יהודים ישנים" שנעקרו מעולמם ונאלצו לוותר על זהותם הקודמת. לפיכך, בבסיס תחושת ההזדהות של רבים מן הקוראים הללו עם שירי **כוכבים בחוץ** עומדת, ברובד הגלוי, דמות כללית ואוניברסלית של הלך, הנסמכת על היהודי (הנודד) ה"חדש", אך בה בעת היא אוצרת בחובה ברובד הנסתר את מאפייני היהודי (הנודד) ה"ישן".<sup>45</sup> בכפילות זו אפשר לראות פרפורמנס של הדיסוציאציה שחווה אלטרמן בעקבות העקירה הטראומטית בשנות ילדותו, ביטוי לתודעה הכפולה של אמן היוצר מתוך פצעו הנפער "כפרח מפתח עלי-כותרת, כבובת-תולעת [ה]מבקיעה כנפי פרפר".

### אימת האורבניות בשירי **כוכבים בחוץ**

בעת כתיבת שירי **כוכבים בחוץ**, בשנים 1935-1938, הלכו והתחזקו באירופה רוחות המלחמה. עדות להשקפתו של אלטרמן על המתרחש בעולם ניתן למצוא בשיר "המלחמה", שראה אור ב-1934 במדורו של אלטרמן **בדבר**, "סקיצות תל-אביביות":

זֶה כָּבֵר הִיא אוֹתָנוּ חוֹנֶקֶת

כְּסַעַר תְּלוּי בְּאֵוִיר.

הַשְּׂמֶשׁ עוֹדֵנָה דוֹלֶקֶת,

הַאֲפֶק מִשְׁחִיר וּמִשְׁחִיר.

לְרַגַע חֲשַׁבְנוּ: הִנֵּה!

לְרַגַע דְּמִינוּ: – כְּעַת!

הִנֵּה בְּחִשְׁרַת עֲנֵנֶיהָ

הַבְּרִיקָה "סְרִיבּוֹ בִי"ת".

[...]

וְאֵין מְעֻזּוֹת הָעֵינַיִם

לְפָנוֹת וּלְהַבֵּיט לְאַחֹר,

לְרֹאוֹת מֵה גֹדֵל שָׁם בֵּינֵתַיִם

<sup>45</sup> בייצוג הפליט היהודי שנקרע מביתו שימש ההלך האלטרמני עבור הקוראים בני הזמן גם כפיגורה של האלבית; וראו זיגמונד פרויד, **האלביתי** [1919], מגרמנית: רות גינזבורג, רסלינג, תל-אביב 2012.

עֲרוֹתוֹ שֶׁל אֶלְתֶּרְמָן לְהִשְׁלֹכֹתֶיהָ הָרוֹת הָאֶסוֹן שֶׁל הַפּוֹרְעָנוֹת הַצְּפוּיָה, כַּחֲמֵשׁ שָׁנִים בְּטֶרֶם הַחֲלָה, בָּאָה לִידֵי בִיטוּי בְּשִׁיר בְּתִיאֹר הַמִּלְחָמָה שֶׁבִּפְתַח בְּמוֹנַחִיהָ שֶׁל מִלְחַמַת הָעוֹלָם הַקּוֹדֶמֶת, הַנִּרְמָזֶת בְּאִזְכוֹר הַחֲשֵׁשׁ מִ"סְרְיִבוּ בְיִ"ת". נִיתֵן לְהַנִּיחַ שֶׁאֶלְתֶּרְמָן חָרַד בְּשָׁנִים אֵלֶּה מִפְּנֵי פֶרֶץ אֵלִימוֹת נוֹסֵף, וְחָרַדְתּוּ בָּאָה לִידֵי בִיטוּי מְקִיף בְּסִפְרֵי שִׁירָיו הָרֵאשׁוֹן בְּיִצּוּגֵי הַמִּרְחָב הָאוֹרְבָנִי הַמִּתְפַּתֵּחַ וּבִיִּצּוּגֵי הַמּוֹדֶרְנָה בְּכֻלָּל. הַקְּרִיאָה שֶׁהַצְּעִתִּי עַד כֹּה בְּשִׁירֵי הַסֵּפֶר מִתְמַקְּדֶת בְּפִיגוֹרוֹת הַדֶּרֶךְ הַפְּתוּחָה וּבִיחְסוֹ שֶׁל הַהֶלֶךְ אֵלֶּיהָ, אֹלָם דְּרָכּוֹ שֶׁל הַהֶלֶךְ אֵינָה חוֹצָה רַק מִרְחָבִים מֵעֵין אֵלֶּה. דִּיכּוֹטוּמִיָּה מִרְכּוּזִית בְּיוֹתֵר בְּשִׁירֵי סֵפֶר הַבִּיכּוֹרִים שֶׁל אֶלְתֶּרְמָן מֵעוֹצֶבֶת בְּאִמְצָעוֹת הַצְּבֵת הַנּוֹשֵׁן מוֹל הַחֲדָשׁ, הַכִּפְרִי וְהַטְּבָעִי מוֹל הָעִירוֹנִי, הַמּוֹדֶרְנִי וְהַמִּתְעוֹשׂ. לְפִי הַטְּעָנָה הַמְּקוֹבֶלֶת בְּמַחְקֵר, יַחְסוֹ שֶׁל אֶלְתֶּרְמָן בְּסֵפֶר זֶה לְעִיר וְלַמּוֹדֶרְנָה הוּא חַיּוּבִי, וְזֹאת בְּהִתְאָם לְתַפְיִסַת הַהֶלֶךְ כִּבְּן דְּמוֹתוֹ שֶׁל הַמְּשׁוֹטֵט הָעִירוֹנִי הַמְּגַלָּה מִחֲדָשׁ אֶת מִרְאוֹת הָעוֹלָם הַנּוֹשָׁנִים, לְצַד אֵלֶּה הַמּוֹדֶרְנִיִּים, וּמִתְבּוֹנֵן בְּהֵם כְּנוֹוֹד בֶּן חוֹרֵן. דּוֹגְמָא מִיִּצְגַת לְטְעָנָה זֹאת נִיתֵן לְמִצּוֹא בְּדַבְרֵיהָ שֶׁל שְׁמִיר, שֶׁכְּתִבָּהּ כִּי "עִירוֹ שֶׁל אֶלְתֶּרְמָן הִיא, בְּמוֹבֵן מְסוּיִם, תְּמַצִּיתָן שֶׁל הָעֵרִים כּוֹלֵן – מִים וּמְקֹדֶם", וְכִי אֶלְתֶּרְמָן "הוּא הַטְּרוֹבֹדוֹר הַמְּאוֹהָב בֵּה וְהַמּוֹפְתֵעַ מִמֶּנָּה וּמִפְּלָאֵי הַתְּחַדְּשׁוֹתָהּ, יוֹם יוֹם וְשַׁעֲהָ שַׁעֲהָ",<sup>47</sup> וְכֵן בְּדַבְרָיו שֶׁל עֶרְפֵּלִי, לְפִיהֶם "הַמְּשׁוֹרֵר וְהָאֵדָם שֶׁל אֶלְתֶּרְמָן שֵׁנִיָּה מְאוֹהָבִים בְּעִיר, רוֹאִים אוֹתָהּ כִּיִּצִיר כְּפִיהֶם וְכַמּוֹלְדָתָם, וְחָשִׁים אֶת חַיִּיהָ וְאֶת חַיִּיהֶם, כְּגִילוּיָהּ שֶׁל אוֹתָהּ הוּוּיָה עֲצָמָה".<sup>48</sup> עוֹד טְעָנָה מְקוֹבֶלֶת הִיא כִּי בְּנִיגוּד לְשִׁירֵי "הַעֵת וְהָעִיתוֹן", שִׁירְתּוֹ הַסִּפְרוֹתִית שֶׁל אֶלְתֶּרְמָן הִיִּתָּה "שִׁירָה צְרוּפָה" שֶׁל מְשׁוֹרֵר אֲשֶׁר חָרַת עַל דַּגְלוֹ אֶת הָעִיקְרוֹן בְּדַבֵּר "אֲמֻנוֹת לְשֵׁם אֲמֻנוֹת", וְלִכֵּן לֹא נִיתֵן לְמִצּוֹא בֵּה בִיטוּי לְתַכְנִיִּים אֲקְטוֹאֵלִיִּים וּפּוֹלִיטִיִּים.<sup>49</sup> אֹלָם מְקִרִיאָה זֶהִירָה בְּשִׁירֵי **כּוֹכְבִים בַּחוּץ** עוֹלָה כִּי תִיאֹרֵי הַמּוֹדֶרְנָה, הַתִּיעוֹשׂ וְהָאוֹרְבָנִיזְצִיָּה מְבַטָּאִים עֲמֵדָה נַחֲרָצַת בְּאֲשֶׁר לְהַתְּרַחְשׁוּיּוֹת אֲקְטוֹאֵלִיּוֹת, לֹא פָחוֹת מִזֹּו שְׁבָאָה לִידֵי בִיטוּי בְּשִׁירֵי הָעִיתוֹן, לְמִשַׁל בְּשִׁיר "הַמִּלְחָמָה" שֶׁהוּבָא לְעִיל. לְטְעָנָתִי, פִּיגוֹרוֹת הַקְּדָמָה הָעִירוֹנִיּוֹת הַמּוֹצְגוֹת כְּרַבּוֹת הוּד

<sup>46</sup> נִתֵּן אֶלְתֶּרְמָן "הַמִּלְחָמָה", **דָּבָר**, סְקִיצוֹת תֵּל-אֲבִיבִיּוֹת, 20 בְּאוֹקְטוֹבֵר 1934; הַמְּאָמֵר כּוֹנֵס בְּתוֹךְ אֶלְתֶּרְמָן, **רְגָעִים**, א, לְעִיל הָעֵרָה 36, עִמ' 47-48.

<sup>47</sup> שְׁמִיר, **רוֹצֵי נוֹצָה**, לְעִיל הָעֵרָה 4, עִמ' 56-57.

<sup>48</sup> עֶרְפֵּלִי, **חֲדוֹת הַשְּׁפָעָה**, לְעִיל הָעֵרָה 3, עִמ' 159. דּוֹגְמָא נּוֹסֶפֶת לְתַפְיִסָּה זֹאת נִיתֵן לְמִצּוֹא בְּטְעָנָה כִּי הַמִּרְחָב הָעִירוֹנִי מְעוֹרֵר בְּהֶלֶךְ וּבְקוֹרָאִים הַשְּׁתָאוֹת וּפְלִיאָה, וְרָאוּ לְאוֹר, **אֶלְתֶּרְמָן: בִּיּוֹגְרַפִּיָּה**, לְעִיל הָעֵרָה 3, עִמ' 183.

<sup>49</sup> לְדַבְרֵי לְאוֹר, לְמִצִּיאוֹת הַפּוֹלִיטִית הַהִיסְטוֹרִית "לֹא הִיָּה זָכֵר כְּלָשָׁה בְּ**כּוֹכְבִים בַּחוּץ**", וְרָאוּ שֵׁם, עִמ' 182. שְׁמִיר יִצְאָה נֶגֶד תַּפְיִסָּה זֹאת, וְרָאוּ שְׁמִיר, **רוֹצֵי נוֹצָה**, לְעִיל הָעֵרָה 4, עִמ' 28-81.



ועוצמה מטילות אימה על ההלך, המחפש מוצא מן ההווה המעורר פלצות בבריחה מן המציאות ובדמיון מתמיד של זכר הנושן.

את ההתייחסות השלמה, המרשימה והבולטת ביותר של אלתרמן לאימת הזמן בכוכבים **בחוף** ניתן למצוא בשיר "הדלקה", המתאר סיטואציה דרמטית המתרחשת בגבולות העיר – התפשטות שרפה: "אור! את ענק האור / מי בעינים יקיי? / צוֹחֵקוֹת, / יחפּוֹת, / בְּחֵגֵי הַקִּיטּוֹר, / יִצְאוּ הַדְּלָקוֹת לְקִטְיָי!"<sup>50</sup> האש מוצגת בפתחת השיר כמהות נשית, מינית ויצרית: צורתה כשל ענק, כמחרוזת על צוואר שלא ניתן להקיף, דלקותיה כמוהן כנערות יחפות שהתפשטותן ויציאתן לקטיף מטונימית להתפשטות השרפה בעיר. בבית השני מתוארת האש הנאחזת בבניין, ובבית השלישי מוסטת נקודת התצפית אל תוכו. גם כאן מוצגת האש כפיגורה מלהיטת יצרים הפורצת לבניין "עם כְּרוּזִים נְפִזָּרִים", ולאחר שהיא מטפסת במדרגות וחולפת בפרוזדור היא "זורחת" בגוזזתה: "מול עִמָּה, מול עִיָּה, / מול תְּגִמּוֹל מְחִיאוֹת פְּפִים!". תיאור זה של היאחזות האש במבנה, של פיזור כרוזים ו"נאום" מן המרפסת אל מול ההמון המריע, מרפרר בבירור לעצרות ההמונים שאפינו משטרים טוטליטריים בשנות השלושים.<sup>51</sup> בבית הרביעי מתוארת פעולתו האחדותית של ההמון באמצעות הפיגורה של העיר: "יְחוּרְגֶת הָעִיר, / שְׁעָרֶיהָ קוֹרְעֵת, / הֶחָג לָהּ הוֹבָא! / בְּנֹדֵי וְזִמְרָה מְתַפְּלֶלֶת כְּרָעַם / חֵיַת רְבֵבָה!". העיר, סינקדוכה של המוני תושביה, חורגת משעריה, קורעת את גבולותיה בסגידתה לשרפה; ההיבט הדתי של החוויה הטוטליטרית מוצג מנקודת מבטו של ההמון המשולהב. בתיאור הנלהב של התפשטות האש בעיר, ושל קהל ההמונים האקסטטי המריע לה, ניתן לזהות פעם נוספת את פעולתו של מנגנון ההפלאה בשירת אלתרמן, אלא שכאן תגובת ההמון לאש, ולא האש עצמה, היא שזוכה למעמד מיתי ומתוארת כפלא. לבסוף, בחתימת הבית, מוצגת האש הרוקדת עירומה על גג הבניין: "צְפִירַת הָאֶסוֹן עַל גַּגוֹת מְדַדְקָפֶת, / עִירְמָה מוֹל שְׁמִים, / פְּרָאִית, / מְאֵהָה!". גם כאן ניתן ביטוי לנקודת המבט של ההמון הפורק עול ורואה את האש כמהות ארוטית מלהיבה, גם אם הרת אסון.

עוזי שביט הציע לראות בארבעת הבתים הראשונים של "הדלקה" ביטוי לפואטיקה ולאידאולוגיה הפוטוריסטיות המהללות את האלימות, את הסכנה, את התעוזה שבמלחמה ואת היופי שבפעולתו המתואמת של ההמון.<sup>52</sup> כל אלה אכן מוצאים ביטוי בבתי השיר שתיארנו עד כה,

<sup>50</sup> אלתרמן, **כוכבים בחוף**, לעיל הערה 1, עמ' 27–29.

<sup>51</sup> אפשרות קריאה זו מתאשרת גם לנוכח השיר שהציב אלתרמן לאחר "הדלקה" – "הנאום". על הקשר בין שני השירים הללו ראו בהרחבה אצל עוזי שביט, **שירה מול טוטליטריות: אלתרמן ו'שירי מכות מצרים'**, הוצאת הספרים של אוניברסיטת חיפה וזמורה-ביתן, חיפה 2003, עמ' 40.

<sup>52</sup> שם, עמ' 41–44.

אך לא די בהם כדי להבין את זיקתו של השיר לפוטוריזם. הפוטוריזם היה תרגום של המודרניזם לשפה פוליטית אלימה, תפיסה של המודרניות כצורה חדשה של פרימיטיביות.<sup>53</sup> בהתאם לרעיונות אלה יש לראות בקריעת השערים, בתפילת העיר כ"רַעַם / תִּזַּת רִבְבָה" ובסגידה לאש ה"עִירְמָה" וה"פְּרָאִית" ביטוי להשתחררות מן התרבות וההיסטוריה, מתוך ניסיון להתאחד עם יסודות טרום-תרבותיים. האש המשתוללת היא אולי הפיגורה המתאימה ביותר לייצוג הרגש השבטי-הקמאי המוביל את תושבי העיר המודרנית להחרבת הקיים.<sup>54</sup> בקריאת שלושת הבתים האחרונים של השיר נחשפת אפוא הפואטיקה הפוטוריסטית במערומיה. בסיומו של השיר מתהפכת המגמה ה"פוטוריסטית" והדובר נצמד לנקודת המבט של קורבנות השֶׁרְפָה. תוצאותיה של התרת הרסן של ההמון מתוארות בבית השישי של השיר: "וַיִּמְעַל מִדְּרָגוֹת הַשְּׂדֵרָה הַגְּדוֹלָה, / בְּחִשְׁרַת רְחוּבוֹת נִמְלָטִים, / דָּרְדָּר רַעַשׁ הַגֶּן הַיּוֹצֵא בְּגוֹלָה, / בְּאֶנְקַת אֶלּוֹנָיו עִם צְרוּרוֹת וַיִּלְדִּים –". אנקת האלונים הנשרפים מבהירה מדוע יוצא "רַעַשׁ הַגֶּן" לגולה, והשקט שישרור בתום השֶׁרְפָה, עם חורבן העיר, הוא היפוכו של רעש ההמון החוגג כעת את השֶׁרְפָה. דימוי האובייקטים המייצגים את הטבע בעיר למיעוטים נרדפים, או למתנגדי משטר שעולמם חרב עליהם, מדגיש את השלכות השֶׁרְפָה על אובייקטים אלה, המייצגים את המחזוריות הנצחית שבטבע, זו שלא תתקיים עוד בעיר לאחר הדִּלְקָה.

השיר נחתם בתיאור סיטואציה נוספת של פליטות ואובדן: "עוֹד רִצָּה, / עוֹד רִצָּה אֶנְדֵּרְטָה שֶׁל שֵׁיט – / הָאֵם וַיִּלְדָּה הַשְּׁבוּר". הופעתן הפתאומית של שתי פיגורות חסרות ישע – צמד פליטים, אם ובנה, המתוארים במנוסתם מחד גיסא וכאבן זיכרון שבורה מאידך גיסא – משלימה את המעבר מן התיאור הסמלי של השֶׁרְפָה, שהציג רק את השלכותיה על אובייקטים דוממים (גם אם מואנשים), לתיאור הסבל הקונקרטי, המוכר והממשי של אם וילד. הצגת השלכות השֶׁרְפָה על בני האדם יוצרת קרע במרקם הפיגורטיבי של השיר עם חשיפת המדומה הסמלי. כך מוחלף הטון

---

<sup>53</sup> וראו דוד אוחנה, **מסדר הניהיליסטים: לידתה של תרבות פוליטית באירופה 1870-1930**, מוסד ביאליק, ירושלים 1993, עמ' 219–224.

<sup>54</sup> לדברי אוחנה, "מושגי הזמן מקבלים אצל הפוטוריסטים משמעות ערכית מוחלטת. [...] אין זו תפיסת קידמה המעניקה חשיבות פונקציונלית לעבר בשל הכשרתו והקדמתו של העתיד, ואין זו תפיסה של התקדמות מהעבר אל העתיד או התפתחות המקנה לגיטימיות לעבר. לפנינו פסילה טוטלית, א-פריורית של העבר מעצם היותו עבר. [...] פסילת העבר איננה הרהור אינטלקטואלי או מסקנה פילוסופית: עצם הפעולה, המתבטאת באלימות כלפי העבר, היא מעשה של שחרור אותנטי. הרס הציביליזציה נתפס כמעשה שחרור אלים [...] (שם, עמ' 223).

האקסטטי, האופייני לתיאור האש בשיר הפוטוריסטי, בטון אלגי, והשיר מסתיים כקונה על מצבם של הפליטים שאיבדו את ביתם בשל התמסרות ההמון לאש.<sup>55</sup>

בשיר "הדלקה" מציג אלתרמן התרחשויות אקטואליות מוכרות דרך עיניים זרות ומציב את הקורא, בהתאם לפואטיקה הפוטוריסטית, במרכז ההתרחשות, כחלק מן ההמון האקסטטי.<sup>56</sup> הדילוג מנקודת המבט של ההמון לנקודת המבט של פליטי העיר השרופה ומהשיח הפוטוריסטי לטון האלגי יוצר פרפורמנס של החוויה הטוטליטרית משני צדי המתרחש אם האפקט של ארבעת בתי השיר הראשונים דומה לזה של **ניצחון הרצון** של לני ריפנשטאהל – סרט התעמולה שנעשה בהזמנתו של היטלר ובו הוצגו עוצמת הפעולה האחדותית של ההמון במצעדים ובעצרות הנאציות, והסגידה למנהיג הטוטליטרי, כחוויה אסתטית מרשימה – האפקט של התמונה החותמת את השיר דומה לזה של "גרניקה" של פיקאסו, המדגים את תוצאות הכוח והאלימות, את השבר שחוו הקורבנות חסרי הישע של משטרים טוטליטריים בכלל ושל מלחמת האזרחים בספרד בפרט. תנועה זו בין פרספקטיבה אחת לשנייה בשירי **כוכבים בחוץ** משקפת את הזדהותו של המשורר עם החלש ועם בן המיעוט, והיא אופיינית במיוחד לאותם שירים בספר שעניינם השלכות המודרניזציה על חי האדם. את שורשיה המוקדמים של עמדה זו ניתן לאתר בתרגומו של אלתרמן לשיר של אמיל ורהרן, "בתי-חרושת", שראה אור ביולי 1934 בכתב העת **טורים**.<sup>57</sup> מאחר שניתן למנות על אצבעות כף יד אחת את המשוררים שאלתרמן בחר לתרגם בשנות השלושים, יש להניח שבחירות אלה מעידות על ההשפעות שספג ועל תרומתן לגיבוש עמדותיו הפואטיות. בשיר זה של ורהרן מואנשים בתי החרושת במרחב האורבני ומתוארים כהמון מוסת: בבית השני של השיר הם מתאבקים "חזה אל חזה" ומפירים את "דממת הפְּרָךְ הָאָבוּד" בהבהוב ברקים, בבית השלישי שאון צעדיהם מרעיד את הארץ, ובבית הרביעי מוצגות מעשנות המפעלים כמפלצות הפוערות פיות מתכת ויורקות אש "בְּזַעַף נוֹהֵם וּמְרִיעֵ". בניגוד מוחלט לבתי החרושת, הפועלים מוצגים בשיר כמי שמנסים לבלום את התפרצויות האש והברקים שפולטות המכונות. לבסוף, בבית השמונה עשר, מוצגת "המלאכה" כישות בולעת-כול הטובחת בבני האדם ומעבדת אותם כחומרי גלם למוצר: "כָּאֵן בֵּית מְטַבְּחִים לְלֵא

<sup>55</sup> לכן קשה לקבל את טענתו של מירון לפיה בהבלטת האופי הפרוע והלא רציונלי של ההמון בשיר זה אלתרמן "מדגיש את זהותה של העיר כהמשך של הטבע וכורך בה את התפיסה האופטימית הרואה בעיר ובאדם העירוני ילדי טבע חדשים, הנושאים את עוצמות הטבע" (מירון, **פרפר מן התולעת**, לעיל הערה 5, עמ' 206).

<sup>56</sup> התיאוריה של הציור הפוטוריסטי גורסת כי יש להעמיד את הצופה במרכז התמונה כדי שלא יהיה אדיש או אובייקט סביל בחוויה הפוליטית, וראו אוחנה, **מסדר הניהיליסטים**, לעיל הערה 53, עמ' 242.

<sup>57</sup> אמיל ורהרן, "בתי-חרושת", מצרפתית: נתן אלתרמן, **טורים**, א: מז, 27 ביולי 1934, עמ' 4; השיר נדפס שוב בתוך **מחברות אלתרמן**, ב, לעיל הערה 29, עמ' 175-183.

מֵאֲכֶלֶת / לְנֶפֶשׁ הַגֶּפֶט, הַבְּרִזָּל וְהַפְּלֵד, / לְבָשֶׁר הָאָדָם וּלְנִתְחֵי בֶשֶׂר הַנְּחֹשֶׁת... / כָּאֵן בֵּית חֶרֶשֶׁת!".

סצנת עיבוד בשר בני האדם בבית החרושת מסמנת בשירו של ורהרן היפוך היררכי ומציירת תמונה של עולם מסויט. כוחות ה"עכשיו" יוצאים משליטה ומביאים לכיליונו של האדם. במובן זה ניתן בהחלט לזהות את השפעתו של ורהרן על עיצוב העולם הפיגורטיבי והרעיוני בשירת אלטרמן בתקופה זו, הן בשיר "הדלקה" והן בשירים נוספים **בכוכבים בחוץ** המתארים את ההתרחשות בעיר המודרנית.

הסכנה שבמודרנה ובהתחדשות האופיינית למרחב האורבני בולטת במיוחד במחזור השירים "יום הרחוב" ובשיר "הולדת הרחוב".<sup>58</sup> השיר הראשון במחזור "יום הרחוב" נפתח בתיאור סלילת כביש. הקרון המרוקן את הבטון על האדמה הטרשית מוצג בבית הראשון כמאהב נואש השופך "אֶל גְּבֻעוֹת הַחֶצֶץ אֶת לְבוֹ", אך בבית השני מתואר סבלן של הדרכים הנסללות: "זַעֲקֵת הַדְּרָכִים בְּחָרִישׁ – מָה בְּבוֹשָׁה הִיא! אֶת מְכַאֵב הַרְצִיף הַנְּסָלָל מִי יִשְׁקִיט? / אֵינְקוֹיזִיצְיָה קְדוֹשָׁה, נְהַלִּי מְכַבְּשֵׁיךְ, / אֶל תְּסוּגִי, הַשְּׂפִיעֵי אֶת כְּלֵי הַמְּשָׁחִית!". מעשה סלילת הכביש נובע מתשוקת הסולל; מנקודת מבטה של הדרך, המכבשים משולים למענים אכזריים, לכלי משחית שאינם יודעים שובע, ופעולת הסלילה משולה לאונס, לא פחות. תיאור דומה באופיו ניתן למצוא גם בשיר "הולדת הרחוב", שבו חוצות העיר "מתים בנשיקה", / בְּשִׁפְתֵי הַמְּכַבֵּשׁ וְהַזְּפֹת". גם בשיר זה מבטאת פעולת הבנייה אלימות, למשל כאשר הבנאי עולה "מְקַרְבֹּת הַבְּנִיִּים" למלאכתו, המוצגת כ"מְלַחֶמֶת הַבְּנִיּוֹת". בשני השירים מתוארת המודרניזציה של העיר כהקרבה אכזרית של האובייקטים הטרומ-מודרניים למולך הקדמה, הבניין וההתחדשות, המבצע בהם מעשה ארוטי אלים המביא להשמדתם. בבית החמישי של השיר הראשון במחזור "יום הרחוב" מתוארת העיר כנופלת בחול ביחד עם פְּרָד, חיית

---

<sup>58</sup> אלטרמן, **כוכבים בחוץ**, לעיל הערה 1, עמ' 102, 122, בהתאמה. הקריאה שאציג בשירי הבנייה וההתחדשות של העיר עומדת בניגוד חד לקריאות המקובלות בשירים אלו: לטענת שמיר, אלטרמן קד קידה בפני המציאות האורבנית העשירה "וכורע ברך לפנייה מתוך נכונות לשמש לה עבד נרצע ונאמן עד אחרית ימיו" (שמיר, **רוצי נוצה**, לעיל הערה 4, עמ' 59–60); לאור כתב על "הולדת הרחוב" כי "הנה, העיר האפלולית, המכניית, הדכאנית, מורשת השירה האורבנית של הסימבוליסטים, זו שנכחה בחלק הראשון ובחלק השני של הספר, נעלמה לחלוטין, ובמקומה הזדקרה עיר מסוג שונה לגמרי – יפה, צעירה, מלאת אור, ויטלית, עיר של אביב ושל קיץ, עיר נבנית, שמעשה הבנייה שלה מחייב מאבק לכיבוש השממה" (לאור, **אלטרמן: ביוגרפיה**, לעיל הערה 3, עמ' 188). תפיסה זו כה רווחת, עד כי גם קורא כרויאל נץ, החותר לרוויזיה בחשיבה על שירת אלטרמן, טען כי בהתפעלותו של אלטרמן מ"הבנייה הציונית" בשירי **כוכבים בחוץ** מהדהדת שמחתו של פסטרנק על מהפכת 1917; וראו נץ, "על הקריאה באלטרמן (כלומר על פסטרנק)", לעיל הערה 20, עמ' 45.

משק שאינה רלוונטית עוד במרחב האורבני המתחדש, ואבניה מוצגות כמי ש"למדו עד מותן להקשות".

ככלל, האבנים הן פיגורות המזוהות בספר זה עם החלקים הטרומ-מודרניים, הנושנים, של העיר. פיגורות אלה מואנשות תדיר ומוצגות בגסיסתן לנוכח הכוח האלים שמפעילים המכבש ומערבל הבטון, המייצגים את הקדמה. גם עיבוד המתכות כחלק מתהליך הבנייה מוצג בשירים כאקט של אלימות: ב"הולדת הרחוב" נשמעת אנקת "הפְּלָדָה הַנְּנָעֶת" לנוכח עינוי "לא-אָנוֹשׁ" של "בְּרָזָל מְתֹכֹפֶף". וב"יום הרחוב", השינויים במראה קו הרקיע בעיר עם הקמתם של בניינים רבי-קומות חושפים אף הם את האלימות המופעלת בתהליך עיבוד חומרי הבנייה: "פה גָּבְהוּ הַבְּתָיִם כְּנְאוּמֵי קְטֹגוֹרִים, / פֶּה הוֹבֵל הַבְּרָזָל אֶל סֵדֶן וְגִרְדוֹם!". הברזל המובל אל הסדן (והגרדום) כדי לכופפו הוא חומר הגלם שממנו יבנה בניין רב-קומות, המדומה לנאום ארוך ותקיף של קטגור. היסודות המרכיבים את העיר החדשה משמשים כרוצחי העיר הישנה. גם בשירים אלה ניתן לזהות עקרונות פוטוריסטיים, למשל אלה שנוסחו בקריאתו של מרינטי: "דרוס את הערים על רחובותיהם [!] כמו קטקומבות / דרוס ללא רחמים את אנשיהם [!] המכוערים והמנודים".<sup>59</sup> דריסת הערים ויושביהן תחת גלגלי הקדמה מתחייבת מתהליך הבנייה-מחדש של העיר על פי התפיסה הפוטוריסטית. ב"מניפסט האדריכלות הפוטוריסטית" כתב אנטוניו סנטי'אליה כי "בתינו יחזיקו מעמד זמן קצר יותר ממשך חיינו, וכל דור יצטרך לבנות בתים חדשים לעצמו".<sup>60</sup> רעיון זה מחייב את הריסת העיר הקיימת, שהרי הקריאה הפוטוריסטית להתחדשות מתמדת מכוונת לאיין את הישגי הדורות הקודמים ולבטל את ערכי התרבות הישנים. זה אפוא כוחו המסוכן של ההמון וזו התשוקה להרס התרבות ולמחיקת עקבותיה.

אולם הזדהותו של הדובר בשירי **כוכבים בחוץ** היא לעולם עם היסודות הנושנים בעיר, כפי שמתברר גם משורת המעברים הפרספקטיביים בשירים העוסקים בהתחדשות העיר. בשיר השני במחזור "יום הרחוב", למשל, הרחוב מדומה ללוחם, לתנין גדול ולכובש המהודר ב"תְּמֵרוֹת הַשָּׁיְרִים" – והם לו "עֵתֶר הַקִּיטוֹר". כמו בשיר "הדלקה", גם כאן מצטרף הדובר אל ההמון הסוגד לרחוב ההולך ונבנה וקורא: "תְּבַרְךָ, אֶהוּבִי / אֹרֶן לְבָבִי, / גְּבוּרֵי הַנּוֹצֵץ, הָרְחוּבִי!". בהמשך השיר

<sup>59</sup> בתוך אוחנה, **מסדר הניהיליסטים**, לעיל הערה 53, עמ' 252.

<sup>60</sup> שם, עמ' 268. אוחנה טוען שהעיקרון האדריכלי המרכזי של הפוטוריזם קובע כי על האדם להכפיף את עצמו להתפתחות העירונית ולשרת את צמיחתה והתחדשותה: "הפוטוריזם הוא אפוא אנטייתזה לדבריו של מרטין בובר כי 'עיקרה של אדריכלות אינו אלא כהומניזציה של החלל'. הסדר הקשיח של 'עיר העתיד', המאיין את היסוד האנושי, מדגיש שוב את העיקרון הארכיטקטוני הפוטוריסטי שהאדם פונקציונלי לבית ולא ההיפך. הטכנולוגיה הפוטוריסטית היא א-פרסונלית לחלוטין" (שם, עמ' 267).

מקצין הדובר עוד יותר את הפאתוס בתיאור הרחוב; דברי ההלל מרמזים כי היה לעובד אלילים הסוגד לרחוב המתחדש ומתמסר לרגשותיו הקמאיים, ברוח הפרימיטיביות המודרנית של מרינטי: "כִּי תִפְרֹץ בְּרֵאשֶׁתָּךְ אֶפְקִים וּמַדְבָּר, / כִּי תִפְגֹּשׂ אֶת הַשָּׁמֶשׁ, לָךְ יַעֲדוּהָ". גם בשיר "הולדת הרחוב", ההצטרפות להמון המעריץ את החדש ו"משתחרר" מכבלי התרבות באה לידי ביטוי בהתבטלותו של הדובר בפני העיר: "אֶעֱצֹם אֶת עֵינַי מוֹל רֵאשֶׁה הַמוֹלָךְ, / הַזֹּהַר, הַמְּשֻׁחַ בְּשָׁמֶשׁ". ואולם, כפי שראינו, ההתמסרות לקמאי ולראשוני בשירי **כוכבים בחוץ** מובילה לחורבן. בבית הסוגר את המחזור "יום הרחוב" מתוארת בהערצה עיוורת "פריצתו" של בניין חדש, הלום תאוה "מִקְבָּלִים וְנִדְיִים": "בְּשִׁגְעוֹן-הַגְּדֻלוֹת, בְּתִשׁוּקַת הַכּוֹבֵשׁ, / הוּא עוֹלָה, הוּא נוֹלָד, הוּא חוֹרֵג מִן הַשָּׂאג. / בְּקִרְעֵי קִירוֹתָיו עוֹד שְׁמַיִם וָאֵשׁ / וְעֵשֶׂן כְּנִפְחַ מְזֻדְקָף עוֹד בְּשַׁעַר!". חתימת השיר בתמונת העשן המיתמר בשער מנבאת רעות באשר לגורלה של העיר, וגם הלידה מתוארת כחריגה, כיצאה מגבולות מוכרים. גם אפיון הבניין ככובש האחוז שיגעון גדלות אינו מתיישב עם האדרתו. בכך נחשף הספק העמוק של הדובר, הנע מעמדה אחת לעמדה מנוגדת לה. ההלך המתווך בין מראות העולם המתחדש ובין קוראי השירים עומד ומריע לכוחות הקדמה, לעתים הוא חלק מן ההמון ולעתים הוא מתבונן משתאה וחסר אונים לנוכח עוצמת ההרס והיקף החורבן שזורעים אותם כוחות. דחף ההתחדשות המודרני מוצג ככוח אלים הזורע הרס ומטיל אימה. בשירי הדרך והמסע של **כוכבים בחוץ** שימשה ההפלאה להסתרת הפן המאיים, ואילו בשירים ה"אורבניים" היא משמשת דווקא לחשיפת הסכנה והאיום שבהתמסרות לקדמה. בתקופה שבה הוצבו הבנייה וההתחדשות במרכז העשייה הציונית בארץ-ישראל ורוחות המודרנה כבשו כל פינה במערב, נמנע אלתרמן מהזדהות מלאה עם שיח הקדמה.

### קולו של האחר בשירת אלתרמן

"לו אני בגטו – הייתי עם אנשי היודנראט".

נתן אלתרמן, 1947<sup>61</sup>

**כוכבים בחוץ** נכתב בשליש השני של שנות השלושים, כאשר אלתרמן היה עדיין אלמוני למדי. בשנים שלאחר פרסום הספר חל שינוי יסודי במעמדו והוא נחשב ל"משורר לאומי", וברבות הימים היה ל"איש של בן-גוריון" וזוהה עם הממסד של מפא"י. תמורה זו במעמדו הובילה גם לשינוי

<sup>61</sup> הדברים נאמרו לאבא קובנר בפגישתם הראשונה של שני המשוררים ב-1947, וראו דן לאור, "עוד על שתי הדרכים", **המאבק על הזיכרון: מסות על ספרות, חברה ותרבות**, עם עובד, תל-אביב 2009, עמ' 144.

בקריאת שירתו המוקדמת ובהבנתה. זו אולי הסיבה לכך שרבים מקוראיו מתקשים לזהות מופעים של התנגדות לאידיאולוגיה ההגמונית בת הזמן בשירי **כוכבים בחוץ**. אך בכתבתו בשנות הארבעים, החמישים והשישים התייצב אלטרמן לא פעם לצד המיעוט: בפולמוס "שתי הדרכים" צידד בחברי היודנראט המושמצים שהואשמו בסיוע להולכת היהודים להשמדה "כצאן לטבח" ובשיתוף פעולה עם הנאצים, בשירי **הטור השביעי ועיר היונה** כתב באהדה על יהודי ארצות האסלאם, מי שיכוננו לימים "ישראל השנייה", ובספרו **חגיגת קיץ** הציג את חיי התושבים בשכונת "סטמבול", שעוצבה בדמותה של פלורנטין.<sup>62</sup> תקופת השיא של הלאומיות המודרנית הייתה גם תקופת השיא של רדיפת השונה, השולי והחריג בחברה. בהצגת הזיקה שבין הבנייה וההתחדשות המודרנית לבין ההרס שזורע ההמון ברחובות הערים שנכבשו בידי כוחות טוטליטריים באופקים, ובזיהוי כוחות החדש עם אלימות ההמון, האיר אלטרמן את הפן הדכאני של החברות המגויסות במאה העשרים, ובהזדהות עם קבוצות מיעוט הוא התייצב בעמדה ייחודית של התנגדות להגמוניה. מכאן ואילך, יצירתו קיימה בתוכה ריבוי שאפשר לו להתייצב בעמדה דו-ערכית ביחסו לכוח: בעקבות **כוכבים בחוץ** הוא הוגדר כקולו של הדור – אך בד בבד, בסתר, הוא התייצב "בחוץ" והגדיר את עצמו לעומת הכוח ולא מתוכו.<sup>63</sup> קוראי שירתו נאחזו גם בעמדתו המוצהרת וגם בעמדתו המרומזת; זה היה סוד כוחם של שירים שנכתבו עבור דור שביקש למחוק את עברו ולטשטש את סימני הטראומה והעקירה מתוך אמונה שלמה כי במאה העשרים, גם היהודי הנווד יכול להיוולד מחדש כבעל הכוח.

---

<sup>62</sup> על עמדתו הייחודית של אלטרמן בפולמוס על זכר השואה והיחס לניצולים ועל תיאור העולים מארצות האסלאם ביצירתו של אלטרמן בכלל ובספרו **חגיגת קיץ** בפרט ראו לאור, שם, עמ' 142-179; הנ"ל, **אלטרמן: ביוגרפיה**, לעיל הערה 3, עמ' 660-666, בהתאמה.

<sup>63</sup> במאמר שפרסמה דליה רביקוביץ ב-1967 בעיתון **הארץ** תוארה האווירה בארץ-ישראל המנדטורית כ"תערובת של פוזיטיביזם דארוויניסטי שנתרכך מעט על ידי המליצה התנ"כית" וכ"עולם שבז לחלשים ולכושלים". במאמר זה הציגה רביקוביץ את אלטרמן כמייצג של קול הדור וכמורד בו בעת ובעונה אחת: "כיום נראה לי שאלטרמן היה גם בן נאמן לתקופתו וגם הבן הממרה שלה. באותו זמן הבחנתי רק במריו. בניגוד לחגיגות הבלתי מתקבלת על הדעת של חלק משירי **הטור השביעי**, הרי במה שנראה כשיריו האמיתיים, לא היה אלטרמן טח טיח על הפצעים" (דליה רביקוביץ, "השירים שהיו שמחת נעורי", **הארץ**, 1 בספטמבר 1967). על תפיסתה הייחודית של רביקוביץ, שראתה את אלטרמן כמי שמבטא את "כאב המובסים", ראו מיכאל גלזמן, "להאציל אלגנטיות לסבל: על מקומה של דליה רביקוביץ' בשירת דור המדינה", **ספרות ומרד: [מחקרי ירושלים בספרות עברית, כב]**, ירושלים 2008, עמ' 131; המאמר נדפס שוב בתוך חמוטל צמיר ותמר ס. הס (עורכות), **כתמי אור: חמישים שנות ביקורת ומחקר על יצירתה של דליה רביקוביץ**, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 2010 (2008), עמ' 586-587.

חמה יסקנו אנוס  
 או ורחמיכם בקבוצה ולברכים.  
 אזה וברנו מצב פשוט  
 אס וברנה פה.  
 כשו שאת שית פנה  
 אהב'און או  
 בלה באנה צו הקרוב  
 באכנים נחמנים כשל כהר.  
 אצל העם קול יורה  
 הוא באמת או כזה...  
 צניטה פק פקצ'א  
 אנו ג'יק' ישלוח  
 צניטה אונק' ישל פו  
 מה שפ'ת'יק וט'ס'צ  
 פה נלה אש'ת' אול  
 אפ'א'ים הנ'א'ים מ'פ'א'ת'  
 או ג'ש'א ג'יק' צ'ות ומ'כ'ר  
 אנ'ש'ת' ו'כ'ת' נ'כ'ש'ת'  
 אר'ת' פ'ול מ'פ'א'ים א'נוס פ'ח'ו'ת'יק  
 מ'צ'ת' מ'ס'פ' ו'כ'ת'



קל אומיהק, הככות עזכות,  
הסעכה מואסת: ומאוסט או משאונת.  
טוז עוטימ גמקום טאמם כמלם,  
ורית גוז הממם במלכה.

*[Handwritten flourish]*

סו, קאיווקם

אמר צעטלך  
זונפוט אמני עפם צר  
פאלי אוקר אינעם.  
הינגט קנות מלכט אק  
או יפאן קול אלה.  
צפיר צעטלך טענה רוק,  
טענה מאני קנות.  
אל אמם מברוק ממעם, מברוק,  
מלכט קומת טירות.  
אפני עפי זונפוט פאליטם,  
אנטימ מטי אלמם  
אנפ הלע פם מברוק,  
וממכים אלמם טעם.  
אנטימ אלמם מברוק,  
ילאו ע פמלמם, וכמם

קבלים כמנהג קבלים האלוקים  
 יפול צדוקים אמרם לשאול  
 צדוקים פסוק אלוט פסוק ו  
 רבי גש נח פנהו  
 בא וקבל מעט אור חוק  
 והעבירם לנצח בשמי!



10 קבלים

פריים

כיום קבלים אל צד

היו עולם הדי צד

אין גמול את עולם

המנה פריים אבדתי

כעקום צדוקים כמנה

כקבלים פתחתי

העם מושם וכה - כח

אין ימנו אצדוקים המעקב מושם

את העם בשם פתח יצדוקים

אין את מושם פס ימנו

אין המנה הוא אין המנה ימנו

במנהג כח אין העם צדוקים