



# נקודת המוצא<sup>1</sup>

## דן מירון

1

את התפקיד אשר הוטל עלי בערב זה – לשוחח על שירתו של נתן אלתרמן – לא אוכל, כמובן, למלא כפשוטו ובמלואו. אפילו נתעלם מחוסר היכולת בשעה זו, כשהדעת עדיין אינה סובלת וכאילו גם אינה קולטת את הסתלקותו המדהימה של המשורר מקרבנו, לאמץ את המחשבה לתפיסה מקיפה של נוף יצירתו הנרחב, עדיין עומד בפנינו הקושי שבקוצר-המצע. רק מי שאין לו מושג של ממש על היקף הבעיות וגודל הקשיים, שמעמידה שירה עשירה ומורכבת כזו של אלתרמן בפני פרשניה ומעריכיה, ישלה עצמו בשווא, שיינתן לו לתארה, ואפילו להצביע על עיקריה בלבד, במסגרת של שיחה לא-ארוכה. בעל-כורחי לא אדבר כאן איפוא על כלל שירת אלתרמן. אסתפק בסימון כללי של צומת אחד מן הצמתים הרבים והמסועפים שבה, וארחיק דווקא אל ראשיתה. כמובן, אין בדעתי לדון דווקא במסגרת זו בשירי בוסר מוקדמים של המשורר. כוונתי היא לערוך מעין ניתוח קצר של נקודת המוצא השירית-הרוחנית, שממנה יצא אלתרמן לדרכו הארוכה. זאת לא רק משום שהעמידה הפתאומית אל מול סופה של הדרך מעורר למחשבה על הראשונה, אלא בעיקר משום שהבנה כונה של אותה נקודת-מוצא, שבה התחיל המשורר, תנאי הכרחי היא להבנה של כל המהלכים המסובכים, הרזיים לעיתים, שבאו אחריה. כל כמה שהמשורר עצמו נטה בשלבים המאוחרים של יצירתו להתנכר לנקודת-מוצא זו, או, לפחות, להתייחס אליה בביקורתיות מופגנת, נשארה זו בגלוי ובסמוי קבועה במרכז הווייתו, והיתה ממשיכה להשפיע על מעשיו ביצירה.

---

<sup>1</sup> דברים שנאמרו בערב-זכרון בשלושים לפטירתו של נתן אלתרמן

הגישה הנוחה ביותר אל נקודת-מוצא זו ניתנת, כמדומה, באמצעות השיר הפותח את "כוכבים בחוץ". הנה השיר במלואו:

עוד חוזר הנגון שְׁנִנְחָתָ לְשׁוֹא

וְהִדְרָה עוֹדְנָה נִפְקַחַת לְאֶרֶץ

וְעָנָן בְּשָׁמַיִם וְאֵילָן בְּגִשְׁמָיו

מְצַפִּים עוֹד לָהּ, עוֹבְר־אֶרֶח

וְהָרוּחַ תִּקְוֶה וּבְטִיסַת נִדְנֹדוֹת

יַעֲבְרוּ הַבְּרָקִים מֵעָלֶיךָ

וְכַבְּשָׁה וְאֵילַת תְּהִינָה עֲדוֹת

שְׁלֹטְפָתָ אוֹתָן וְהוֹסֵפָתָ לְכַת - -

--שְׁיַדִּיךָ רִיקוֹת וְעִירְךָ רְחוֹקָה

וְלֹא פֶעַם סְגֵדְתָּ אִפְּיָם

לְחִרְשָׁה יִרְקָה וְאִשָּׁה בְּצַחוֹקָה

וְצִמְרַת גְּשׁוּמַת עֶפְעָפִים.

לא במקרה קבע המשורר שיר זה בפתח קובץ השירים הראשון שלו. הדמות העומדת במרכז השיר, דמות ההלך בעל-הניגון, הנווד השר, היא, כידוע היטב, דמות סמלית מרכזית בכל יצירתו; דמות המייצגת באורח גלוי וחד-משמעי את האמנות, את השירה ואף את המשורר עצמו. יחסו של אלטרמן אל הדמות ואל הערכים שהיא מייצגת השתנה בחלקים המאוחרים של יצירתו, אך משמעותה ותפקידה של הדמות בתוך המרקם

הדראמאטי של היחסים הנקבעים בינה לבין הדמויות הסמליות הגדולות האחרות שבעולמו – האב, הרעיה, הפונדקית, הבת, האחים, החלפן, דמות הרפאים של הבעל החוזר אל ביתו מעבר לחיים וכו' – משמעות ותפקיד אלו לא נשתנו. את קביעתו של שיר זה, שהוא פנייה ישירה אל דמות ההלך, בפתח הספר הראשון, מותר איפוא לראות כמעשה של הכרזה על פואטיקה או אף כהצהרה של הזדהות עצמית מצד המשורר. משום כך עשוי השיר בכל פרט שבו: במבנהו התימאטי, בציריו, במבחר המלים המשמעות בו, במקצבו ובחרוזיו, ללמד על כלל יצירת אלתרמן, לפחות בחלקה המוקדם.

במסגרת זו לא אוכל להצביע אלא על משמעותו הכללית ביותר של השיר. אלתרמן מצהיר בו, כאמור, על מהותם ועל חוקיהם של חיי המשורר, שהם "הדרך הנפקחת לאורך", "נתיבת הנדודים הישנה", כפי שנאמר בשיר אחר. דרך חיים זו יש בה משום תערובת של קביעות ורציפות עם קלות או גם קלילות שמתוך אי־התקשרות ואי־התחייבות. הרציפות והנאמנות מופנות כלפי הניגון ודרך־הנדודים; היחס הבלתי־מתחייב – יחס שיש בו אף משהו שבדו־משמעות – מופנה לעבר המציאות שבצידי הדרך שמעבר לניגון. מציאות זו אינה זרה, כמובן, להלך־המנגן. היא מרהיבה אותו, מעוררת בו חמדה ושמחה ומביאה אותו אף למשהו מעין הערצה פולחנית ("ולא פעם סגדת אפיים"), אבל אין היא עשויה לרתק אותו אליה. האיילת והכבשה שבצידי הדרך זוכות לליטופוט של ההלך; לאישה, לחורשה ולצמרת הוא סוגד. אבל חוק הדרך והניגון מחייב אותו שלא להתקשר קשר של קיימא אף עם אחת מכל אלה. קשר כזה היה מביא אותו לסטייה מן הניגון, והמשורר מבהיר למן השורה הראשונה שבשיר שסטייה כזו, אף כי אולי היה מעוניין בה, אינה לפי כוחו. שורה ראשונה זו, הפותחת את "כוכבים בחוץ", "עוד חוזר הניגון שזנחת לשווא..." , כבר בה יש כדי לסמן את האופי הדו־משמעי והמתוח של רבים משירי אלתרמן, אשר בדרך־כלל נוטים לגלות בהם בעיקר את צידם הקליל והמתרונן. לכאורה, מלמדת השורה, גם במשמעותה גם במיקצבה המוטעם כל־כך, על שמחת הניגון ועל הנאת השירה של המשורר. למעשה, מלמד הוא על כך, שההלך ניסה לנתק את עצמו מן הניגון, לשרש אותו מקרבו, אך לשווא. הניגון חוזר – בין שהדבר לרצון להלך ובין שאינו לרצון לו. יש בו, כנראה, איזה כוח דיבוקי, שבאמצעותו הוא אוסף עצמו על המשורר, וכוח זה הוא, או לפחות גם הוא, קובע את מיקצב האנאפסטים המודגש של השיר. גם לדרך, המשווה כאן באמצעות מיטאפורה מאד בלתי־שגרתית לעין

הנפקחת לכל אורכה, יש, כנראה, כוח מהפנט, הכופה על ההלך להינתק מחניות הביניים שלו ולהוסיף ללכת; להוסיף ללכת עד אל מעבר לחיים – כפי שקובע אלתרמן בשיר אחר שב"כוכבים בחוץ" ("בדרך הגדולה": "להביט לא אחדל ולנשום לא אחדל ואמות ואוסיף ללכת"). מכורח זה של המשך ההילוך מתחייבים דברים רבים. בעיקר מתחייבת ממנו דרך הסתכלותו של ההלך בעולם שבצידי הדרך. זהו עולם של מראות חולפים בלי־הרהר, עולם שהכל בו חדש תמיד, זר, אקזוטי, מקסים, אך במקצת גם ערטילאי. משום כך הריהו, בעצם התחדשותו הבלתי־פוסקת וזרותו הבלתי־נפוגה, גם קבוע וכללי מאד. המראות חולפים על־פני ההלך במהירות כה גדולה – הן הוא אינו יכול להתעכב על־ידם, אלא לשם מגע קל ("ליטפת אותן והוספת לכת"), או אף לשם מחווה של הדרת־כבוד, שאין בה אפילו מגע קל (סגידה) – עד שבהכרח הם נעשים מרוחקים וכאילו חוזרים על עצמם. לא במקרה אין המשורר מדבר בשיר שלפנינו על אישה מסוימת, אלא על "אישה בצחוקה" גדולה וכללית; הכיבשה והאיילת אינן ניצבות אצלו על רקע של נוף מסוים, קבוע במקום ובזמן. הן גילומים סימליים־כלליים של רוח ועדנה. המוצבים תחת שמים דמיוניים ובצילה של צמרת גשומה סתמית למדי. הברקים חולפים מעל נוף זה כמו ליליני הטרפאפציה לא בכוחם של "חוקי הצטברות ומתח" של מזג אוויר, אלא בכוח חוקי הצטברות ומתח של דמיון פיוטי, הבורא כאן עולם מוכלל וסמלי של מציאות שירית עצמאית. לסיכום: הניגון והדרך הם גורל וגזירה, שהמשורר מקבלם לא־דווקא מרצון, אך הוא נכנע לחוקיהם. אלה מחייבים אותו ביחס אל המציאות כאילו היתה זו ספקטאקל מקסים, שהמראות חולפים בו ברצף צבעוני־קאליידוסקופי, אך הם נשארים בו גם קבועים וכלליים מאד; הם מזכירים במשהו "מיספרים" נהדרים ומפתיעים, החוזרים בסדר קבוע ולפי רוטינה מוסכמת בהצגה ענקית המוצגת מדי ערב.

2

לא קשה להבחין כיצד עיצבה מערכת־יחסים זו שבין ההלך, הניגון החוזר, הדרך והמראות המושכים שבצידיה, את כל עולם שירתו המוקדמת של אלתרמן; זה העולם שבו גילה עצמו כמשורר, שבאמצעותו כבש את לבו של דור קוראים שלם. מערכת־יחסים זו שהיא שקבעה את שני סימני ההיכר הבולטים כל־כך בכל שירי "כוכבים בחוץ" ואף ברבים מן השירים המאוחרים יותר: רציפותו המוטעמת ביותר של הניגון, של הריתמוס, לעומת חילופם המהיר של מראות צבעוניים, שזוהרם מודגש ביותר על־ידי שימוש תכוף

במטאפורות בלתי־שגרתיות, והם מבקשים להפתיע, להדהים, ועם זאת להצטרף למשהו מעין רצף קבוע של "עולם" כמעט סטריאוטיפי. הרבה דובר על צירוף מצוי זה בשירי אלתרמן, שהם מרגילים את האוזן בקבע מוסיקאלי מוסדר מאד, כמעט עריץ, ואילו את העין הם מכינים להפתעות בלתי־פוסקות בתוך מסגרת, שאמנם גם היא קבועה ומוסדרת למדי. רבים דרשו את הצירוף הזה לשבח רב; ראו בסדר הריתימי הסימטרי אות למוסיקאליות העליונה של המשורר, ובהפתעות החזותיות־המיטאפוריות סימן לפעולתו של דמיון פיוטי "אסכולוטי". אחדים דרשו את הצירוף לגנאי; ראו בו השתעבדות למכאניזם חסר־רגישות, מחד גיסא, והתמסרות לצבעוניות תיאטראלית לשמה, מאידך גיסא. אלו ואלו טעונים, לדעתי, תיקון, אם יש ברצוננו להוציא את הערכת אלתרמן משני שלביה הדיאלקטיים התחיליים – שלב ההערצה הבלתי־ביקורתית שלב הדחייה המגמתית, השרירותית־למחצה לשלב חדש של סינתיזה מבוגרת וצודקת יותר. הקביעות הריתמית המוטעמת של רבים משירי אלתרמן בוודאי אינה מעידה על חירות מוסיקאלית עליונה. אך היא גם אינה אות להשתעבדות למכאניזם מוסיקאלי חיצוני. המיטאפוריות העזה של אלתרמן איננה בהכרח סימן לדמיון פיוטי מושלם, וכשהיא מתגלגלת מידידו של אלתרמן לידי כמה מתלמידיו, עשויה היא להעיד אף על דלילות של דמיון שייר קונוונציונאלי. בידיו, בשיריו הטובים, מכל מקום, אין היא משמעת למטרות של אפקטאציה ותולא. בקצרה, הפואטיקה של אלתרמן, כמו זו של כל משורר אחר, אינה בהכרח פואטיקה אידיאלית, אבל אותה משמשת היא שימוש שירי הולם, לפחות בחלק של ששירתו; הן הוא עצמו ראה צורך להביא בה שינויים יסודיים כמה פעמים לאורך יצירתו.

הריתמיות המוטעמת של שירי אלתרמן מעידה לאו דווקא על התרוננות מוסיקאלית חופשית, אלא על קבלת עול של סדר מוקפד ביותר; סדר, שאינו אלא גילוי המוחשים של כוחה ניגוד הגפייתי, החוזר וחוזר ללא הרף. בשום פנים ואופן אין לראות בקבלת־על זו כפיפת ראש לסכימה טכנית או השתעבדות למסורת שירית מסוימת בלבד. הריתמיות המוסדרת הזאת, כל כמה שרשאים אנו לראות בה פרי השפעות מובהקות מתוך השירה העברית שקדמה לאלתרמן (שלונסקי) ומחוצה לה (בעיקר, מסורת הליריקה הרוסית), הריהי בראש ובראשונה תוצאה של תחושה במהותו הדיבוקית, האופססיבית של גורל השירה ושל ההכרה במהותה ה"חילונית" והאטונומית של השירה ביחסה ל"חיים". המשורר, כפי שתפס אותו אלתרמן הצעיר תפיסה שבחשיים ושבחבנה כאחד, הריהו

"אחוז" ניגון, כפוי בידי ההשראה וכפת להארמוניה ולסדר, שזו מצווה לו ("הפייטנים הליריים אין מפייטים זמירות יפות - - - אלא שעה שייכנסו לתוך ההארמוניה הקצב וישתגעו לדיאונים תוך כדי כפייה", קבע אפלטון ב"איאון"). בדרך זו ניתן לו ליצור עולם שירי משוחרר מקצב החיים הבלתי־מוסדר של המציאות שמחוץ לו; עולם אשר במובן מסוים הוא "יפה" ו"חזק" יותר מן המציאות. מראשית דרכו הבין אלתרמן עד מה פרובלמטית היא תפיסה זו של גורל השירה. הוא עצמו העיד ברורות על מהותו הרודנית של המיקצב שבשיריו. באותו שיר, אשר בו הסביר מדוע נשאר שירו בחינת "מלים נכריות" לאם, אף כי לכאורה לא נכתב אלא לשמה, מתאר הוא כיצד מגיע השיר אל שולחן הכתיבה מלא אהבה וקירבה לכל שמסביבו, אך כאן נעשה בו מעשה של אונס; הלבשוהו "כתונת מישחק וצלצול" (רמז לטיפול אלים במטורף או לדיסציפלינה המתחייבת מן התחפושת של הליצן) וכפו עליו שלימות וברק, שלא היה בו מתחילה:

כִּי רַחוּם וְרַב־כֹּחַ הִגִּיעַ עַד הַנָּה,

פָּרַע לְכָל עֶצֶב, בְּקֶשׁ – הִכָּה!

אֶךְ בָּעֵת שׁוֹרוֹתָיו פָּכַתְבֵּן תִּנְגְּנָה,

בְּזֵרוֹת הַמַּתְכָּת, בְּקֶצֶב הַגָּא - -

--אֵת נְחֻשֶׁת רִיסוֹ

בְּצִבְת אָרִימָה,

אֶעֱנֶנּוּ לְשׂוֹא: הַשֶּׁבֶר וְזַעַק!

הוּא שָׁקֵט וְיָפָה.

דְּמַעוֹתָיו בּוֹכוֹת פְּנִימָה.

הוּא מִמְּנֵי יֵשֶׁר וְחֻזֵק.

("השיר הזר")

"אעננו לשווא" – "עוד חוזר הניגון שזנחת לשווא", תיבת "לשווא" היא המלמדת. המשורר מנסה ואינו יכול לסטות מן החוג הפשוף של הניגון. בעצם כתיבת השיר הוא מגלה את הנכונות לקבל את הדין, אבל דין זה פנימי הוא, ומשום כך משתמרת בשירים עוצמת המאגיה ששברה, כביכול, את רצונו של המשורר עצמו, ואנו נהנים מהם לא בתורת דיווחים בלתי־רגישים על "חוויות" בלתי־ספיציפיות, אלא תבורת הכללות וקביעות בעלות תוקף מאגי, מעין השבעות.

הצבעוניות והקישוטיות של מראה המציאות בשירי אלתרמן המוקדמים מבטאות גם הן חוקיות שירית, שאם גם עשויה לעיתים להצטרף אליה הנטייה לאפקט המרעיש, אי־אפשר בשום פנים ואופן להסבירה ככניעה לנטייה זו ותו־לא. בכוח הנטייה לאפקטאציה בלבד אין משורר יכול להגיע בתיאוריו לסוגסטיביות השירית הבלתי מצויה של קטעי־שיר רבים ב"כוכבים בחוץ" מעין:

אָז חָרֹן גְּדוֹל הָאֵיר

אֵת הַרְחֹבוֹת וְהַשְּׁנָקִים.

עָמַד נְטוּי עַל פְּנֵי הָעֵיר

נִחְשׂוֹל שָׁמַיִם יְרָקִים.

הַמְדַרְכּוֹת שֶׁטְפוּ לְאֵט, מְמַלְמְלוֹת, מְלַחְשׂוֹת,

שְׁבוּיֹת בְּרַחֲשׁ מְרֵשֶׁת

שֶׁל מְבֹטִים וְשֶׁל פְּגִישׂוֹת.

אמנם, המציאות המתוארת בבתים אלה – מציאות של "ערב סתיו יפה", לדברי המשורר בהמשך השיר – מוצאת בהם מפשוטה הימומי. בחיורון הירקרק המגיה אותה יש לא רק משום בבואה לצבעי השקיעה, אלא גם מאורו של זרקור שבתיאטרון. המציאות כולה עוברת כאן מיטאמורפוזה; חומריות משתנים. הקל נהפך לכבד, המוצק – לנוזל. הכל נשקף כאן כאילו מתחת לפני מים עמוקים: המשים נעשים לנחשול שבים; הרחוב לנהר זורם, אשר רשתות של מבטים ושל פגישות פרושות בו. הלחץ המיט אפורי הגדול המופעל

כאן בלי-הרף, החל בפרסוניפיקאציה ההופכת את הרחובות והשווקים (או את השמיים שמעליהם) לפני-אדם, שחיוורון גדול מאירם, וכלה במטאפורה הכפולה והמכופלת שב"רחש המרושת של מבטים ושל פגישות" - לחץ זה מנתק את המציאות מהקשריה היומיומיים ועושה אותה לעולם קיים בפני עצמו. בניתוק זה, המתארע כמעט בכל שירי "כוכבים בחוץ" יש לכאורה מן הפאראדוקס, שהרי אלתרמן העמיד עצמו בשירים אלה במודגש כמבטאו של היומיום, כמשורר השוק והפרבר. אבל פאראדוקס זה מדומה הוא. השוק והפרבר של אלתרמן הם סמלים של אפשרויות אנושיות, ולא נופי חיים ריאליים; הם חלקים ממהו מעיין "דיסנילאנד" פרטי של המשורר, כשם שהלשון שבה הם מתוארים רחוקה עד מאוד מקשר של ממש עם לשון דיבור מסוג כלשהו (בעניין זה טעו כמה ממעריציו של אלתרמן טעויות אבסורדיות), והקלות המסוגנת הניכרת בשימוש שעושה בה המשורר אינה מעידה אלא על הקלות של תנועתו, תנועת רקדן ממושמע ומאומן, בתוך טריטוריה דמיונית זו.

התיאור המיט אפורי האלתרמני משנה בלי הרף כל קטע מציאות שהוא נאחז בו, לש אותו, מעוותו, משפרו ובורא אותו בריאה חדשה. אך הוא עושה זאת לא כדי להדהים את קוראיו (לפחות, לא רק כדי להדהים אותם), אלא בעיקר כדי לבטא עמדה של תדהמה. בצורה זו יכול המשורר-ההלך להמחיש את ראייתו בעולם של מראות חולפים-חופזים מרהיבים אך גם זרים, לתת ארשת להתרגשותו הבלתי-פוסקת ממציאות, הנשארת לגביו לעולם בלתי-מורגלת, בלתי-אינטימית. המציאות, כפי שאומר אלתרמן על האישה האהובה ב"פגישה לאין קץ" (האישה משמשת בכל שיריו הסמל המוחשי ועם זאת המקיף ביותר של כלל המציאות), היא "פתאומית לעד" - קיימת תמיד ועם זאת זרה ומפתיעה בכל רגע. המשורר נאלץ להביעה בלשון תיאורית, שיהיה בה משום ביטוי לתדהמה וזעזוע, ועם זאת יהיה בה גם כדי להשליט עליה סדר אמנותי. המיטאפורה האלתרמנית מנסה תכופות לשרת שתי מטרות אלו. מחד-גיסא היא שואפת לעורר במציאות המתוארת דינאמיות פראית, בלתי-צפויה, ומאידך גיסא היא חותרת לקבוע מציאות זו בהכללות מסדירות נרחבות ביותר. כך הדבר בשורות אופייניות כגון:

אַל מוּל תְּצוֹצְרוֹת הָאוֹר

אַלְדָּ!



("תמוז")

מה חמה אהבת הנפילים ביגוניה!

שושנת הפרזל הלוהט לא תפל!

("יום הרחוב")

או גם בדברים המופנים אל "תבל" ב"תיבת הזמרה נפרדת"

כעלות נחשול זוהר,

גהת אלי לקרב בינים.

כך גלגלתי כעור

ברחובות מלאי עינים.

או אפילו בשורות בעלות מיטאפורות "מתונות" או מקובלות יותר כגון:

כאפלות נוכטים חשד ומערבלת.

("סער על הסף")

בכל אלה (אפשר, כמובן, להביא מאות דוגמאות אחרות) מצרפת המיטאפורה את

הדינאמיות הקיצונית, הנוטה לעתים קרובות למהו מעין "אלימות" פיגוראטיבית, אל הכללות מעין "האור" (לא אור מסוים במקום מסוים, אלא "האור" בהתגלמותו הכללית והאידיאלית), "הברזל", "התבל" או אפילו ה"אפילות", שעצם הבאתן בריבוי הופכת אותן מאפילה קונקריטית להתגלמות הכללית של האפילה שבכל מקום ושכלל זמן (תופעה זו אופיינית ביותר לשירת אלטרמן. מתוך רצון להעצים ולהדגיש הופך המשורר את היחיד לרבים, ועל-ידי כך הוא הופך גם את המוחשי לכללי).

הקטעים האופייניים ביותר בשירי "כוכבים בחוץ", כמו גם ברבים מן השירים

המאוחרים יותר, מעידים על תפקיד כפול זה של התיאור האלטרמני: להדהים ועם זאת לבלום את התדהמה באמצעות קונצפציות של סדר שמעבר לטיבה המוחשי של המציאות, סדר של הפשטות, סדר כאילו-טראנסצנדנטאלי. הנה, למשל, השיר "ירח", שדרך פיתוחו

עשויה להיות מאלפת ביותר מבחינתנו. השיר נפתח בהכרזה כללית ביתור, אפיגראמאטית  
בניסוחה:

גם למראה נושן יש רגע של הקדחת

ומסתיים בקביעה פאתיטית:

לעד לא תעקר ממני, אלהינו,

תוגת צעצועיך הגדולים.

בין שתי קביעות אלו מופיעים כמה תיאורים מיטאפוריים אלתרמניים מובהקים:  
לילה סהור מעל "עיר טבולה בבכי הצרצרים", "ירח על כידון הברוש" וכו', והקשר בין  
התיאורים לבין הקביעות הוא ברור. באמצעות התיאורים הללו מבקש המשורר קודם כל  
לממש את הכרתו (המוסכמת בקביעה הראשונה), כי בעצם נולד העולם בכל רגע מחדש,  
והוא בכל רגע זר ומפתיע כנוף של ארץ לא־נודעת. עם זאת שואף הוא להוביל את הפתיעה  
ואת הזרות לסיכום, שבו מגיעים כל המראות המיטאפוריים, העשויים כשלעצמם להיות  
זרים ומרוחקים זה מזה, לזהות ולהסידות על־פי קביעת המכנה המשותף לעולם באמצעות  
הפשטה כאילו־טראנסצנדנטאלית: כל אלה, הירח על כידון מברוש, הדרך הצופה להלך,  
השמים ה"זרים ומבוצרים", האגמים הניבטים, העץ "באודם עגילים" - כולם צעצועיו של  
אלוהים, מאוחדים בשייכותם לו, בתוגתם ואף בזיקתם המשותפת אל המשורר הקולט את  
תוגתם.

דוגמא נוספת נתן למצוא בהימנון הקטן ליפי האישה הקרוי "לבדך". מעצם פתיחת

השיר:

שוקנך תהלה ללוטשי המתכת,

מרוץ גזרתך מפנק ומהיר

צריך להיות ברור, שהמשורר מנסה "לנפר" בו מייד ובמודגש את הדמות שאת  
שבחיה הוא משמיע, לנתן אותה מן העולם האנושי (לא רק היומיומי), להרחיב אותה  
ולעשותה כמין כלל סתמי של אישה קוסמית נצחית. לשם כך מעניק הוא לה מלכתחילה  
ממדים פיסליים וקושי מתכתי, ולשם כך הוא ממשיך ומתארה כמין גרם שמיימי זוהר,

המעורר ריגשה בקוסמוס כולו, ממרחקיו הנישאים ביותר ועד לנוף האדמה הקרובה: בה מסתכלים כוכבי־הלכת; לה נוהמים דובי הציר (אלה עשויים להיות מערכות כוכבים או דובי הציר ממש או אלו וגם אלו); באורה הלבן עומדים השדות והעצים "נושאי השובל" (של עצמם, אך גם שלה); לה מדליק הלילה "הסחרחר מיונים על השובך" את עצי הדובדבן שלו. נערך כאן, איפוא ניסיון אופייני ביותר ללכד מאקסימום של ריגשה, של דינאמיות, עם הפשטה. המשורר חותר, מצד אחד, להביע את מהותה המסחררת, המדהימה של האישה, ולשם כך אין הוא חושש אפילו לעורר את דובי הציר מתנומתם. מצד שני, הוא חותר לקביעת דמותה של האישה בתוך מערכת קוסמית – אולי גם מיתולוגית – של סדר. לשם מטרה דומה הוא לא יהסס בשיר אחר ("ערב בפונדק השירים הנושן וזמר לחיי הפונדקית") לשוות לדמות האשה ממדים כמעט מפלצתיים, כגון בשורות:

פִּי נְהַדְרָתָּ, פְּנֵדְקִית, מְהַדֵּר הַפִּילִים,

וּתְגַאֵי בְּמַתְנִיךָ וּמִי יִסְבְּקֶנּוּ?

מוֹל בְּצִרְתָּ יוֹמְנוּ שְׂגַבְתָּ כְּמַפְלָצָת

שֶׁל יָפִי, שֶׁל אוֹשֶׁר, שֶׁל קִיץ.

האישה כ"מפלצת של יופי, של אושר, של קיץ" מדגימה באורח מושלם את אופיה הכפול של המיטאפורה האלתרמנית המדהימה והמכלילה, המפתיעה בזרותה אך גם הקובעת סדר שמעבר לכל זרות. הן כל כמה שמבליטה מטפורה זו צד פראי וגרוטסקי ברושמה של האישה, הריהי קובעת גם את שייכותו לשלו קטיגוריות מוכללות וסדורות, האחת הפשטה אסתטית, השניה – פסיכולוגית, והשלישית הכללה זמנית־נופית.

3

להבנה המליאה של נקודת המוצא השירית־הרוחנית של אלתרמן בשירי "כוכבים בחוץ" דרוש ציון מודגש של גורם אחד נוסף, שאמנם כבר נתרמז יותר מפעם אחת במהלך הדברים, גורם זה, אגב, מתגלה בצורה בולטת מאוד בדמות המנוכרת של האישה בשירים כגון "לבדך" או "ערב בפונדק השירים הנושן" וכן ברבים אחרים. כידוע לכל מי שעיינ בתשומת־לב ב"כוכבים בחוץ", קובע שכולו לכאורה חדות־קיום והנאת המגע עם העולם, עומדת במרכז הספר קבוצת שירי אהבה (הבולט שבהם הוא השיר "חיוך ראשון"), אשר

עניינים המרכזי הוא ביטוי המועקה והתיסכול של האוהב שאינו מסוגל להגיע לידי מגע עם האישה האהובה. זו אמנם הוממת אותו ביופיה הזר ו"הפתאומי לעד"; ידה חודרת לתוך גופו ולוכדת את ליבו; לשווא ינסה לגונן על עצמו מפניה ב"חומה ודלתיים" ("פגישה לאין קץ"); תמיד הוא נאסף אל מפתנה מכל דרכיו; בא אל סיפה בשפתיים כבות, מצניח אליה ידיים; אבל לעולם הוא נעצר לפניו, רחוק כפשע ממנה, נרתע מיופיה ה"מפלצתי" ומנוע מכל מגע אימה. הידיים שהוא מצניח אליה נמשכות, אך גם נרתעות כמפני "הברזל הלוחט". לא כאן המקום לעמוד על מקורותיו ולתאר את השלכותיו הנרחבות של המוטיב החשוב הזה, אשר, כידוע, הוא שקבע את הסמל העשיר והסודי ביותר שבכל יצירת אלתרמן: סמל אהבת המת לרעייה או בהיפוך יחסי החי עם "כלת דומה". במסגרת הנוכחית צריך רק לציין, שהמועקה האופיינית לשירי האהבה-ללא-מגע היא רק חלק מהרגשה כללית של מתח ואי-נוחות או גם של כאב, המסתתרת, כפי שצוין כבר, מעבר לכל מחוות החן והנועם ולכל גינוני העליצות והקלות של "כוכבים בחוץ". עיקרה של מתיחות כללית זו היא תודעה של חוסר-מגע מלא עם המציאות בכללה, של נכר או גם של תהום בין המשורר לבין ה"דברים", שהאישה היא גילומם המושך אך גם הנבצר-מגעת ביותר. תודעה זו כרוכה באופן ישיר במעמדו כפול-הפנים של ההלך-המשורר. בהיותו כפוי על-פי גזירת הניגון החוזר ל"נתיבת הנדודים הישנה", חש המשורר עצמו מדוכא ומוגבל. אי-נוחות, כאב ופקפוק בשליחות השירה נרמזים בספר למן השורה הראשונה של השיר הראשון, דרך "השיר הזר" ועד לשיר המסיים, "הם לבדם", שבו נותן המשורר ביטוי ברור להרגשתו במגבלותיו שלו ובמגבלותיה של השירה.

את הביטוי הברור ביותר של אי-נוחות זו מצידה הנוגע ישירות לעניינינו, נתן המשורר, מכל מקום, בשיר קטן אחד, שגם אותו, כמו את שיר הפתיחה של "כוכבים בחוץ" אביא במלואו, בהיותו מעין תשובה לשיר זה או איפכא-מסתברא שלו:

הנה העצים בְּמִלְמוֹל עֲלֵיהֶם.

הנה הָאֵוִיר הַסְּתָרְתָר מְגֵבָה.

אֵינְנִי רוֹצֵה לְכַתּוֹב אֲלֵיהֶם.

רוֹצֵה בְּלִבִּי לְנָגֵעַ.

לשאת פת במלח ומים בדלי

ועת הדרכים ילבינו

צידה להביא לאחי הגדולים.

לאור ולרחב בשדות אבינו.

אם ציינו את שיר "עוד חוזר הניגון" כהכרזה על פואטיקה או כהצהרה של הזדהות מצד המשורר, הרי רשאים אנו לציין שיר זה כשיר של אנטי־פואטיקה וכהצהרה של שאיפה לזהות אחרת. השיר הראשון עומד על קבלת גזירת הניגון וכניעה למשפט חיי השירה, הנתונים ליצירה והמנותקים מן המגע המלא עם מה שמעבר לה. השיר הנוכחי אומר בדיוק להיפך; במרכזו – המחאה: "אינני רוצה לכתוב אליהם. רוצה בליבם לנגוע". היינו, המשורר אינו רוצה במציאות שעברה את הטראנספורמציה הפיזית, שהולבשה את "כתונת המישחק והצלצול", שעוותה ויופתה; מציאות שהיא חתומה בסופו של דבר בתחום האסטיטי המילולי, ותיאורה עשוי להיחשב לכל היותר למעין "איגרת" הנשלחת מן המשורר אל העולם. הוא רוצה לגעת ב"דברים" גופם; הוא מבקש לקבוע יחסים חדשים בינו לבינם. אין הוא רוצה לעמוד מול העצים במלמול עליהם, והאוויר הסחרחר מגובה כצופה במחזה, כהלך זר. הוא רוצה להיות "אח" לדברים, אח קטן. ולשרת אותם לא בהפקעת מראיתם מהקשריה היומיומיים במסגרת המישחק האסטיטי, אלא בשירותים של יומיום: "פת במלח ומים בדלי". שוב אין הוא רוצה לצאת "עת הדרכים ילבינו" לנדודיו הנצחיים, האובססיביים, אלא למהלך יומיומי אל תחום מופר וקרוב של "שדות אבינו".

ברור שהכרזה זו על הרצון שלא לכתוב אל הדברים, אלא לנגוע בליבם, כשהיא נשמעת בדרך השיר, יש בה מן האבסורדיות. המשורר מודיע בשיר על תשוקתו העזה לחרוג ולפרוץ אל מעבר לשירה; בעצם, על רצונו לוותר על השירה ולהתכחש לה. אבל כל המכיר את שירתו של אלתרמן יודע, שהכרזות "אבסורדיות" מעין אלו ממלאות בה תפקיד גובר והולך בחשיבותו, עד שבספר שיריו האחרון, ב"חגיגת קיץ", מפרט המשורר בכמה שירים ארוכים את הטעמים לאי־החשבת השירה ואף נוזף באלה המפליגים בערכה. חשוב עד מאד להבין, שנטייה זו לנקיעה מן השירה, להרחקה ממנה והלאה, המצויה בכל

יצירת המשורר, גם היא מהווה חלק בלתי־נפרד של נקודת־המוצא השירית שלו, ואף היא נובעת באורח ישיר וברור מן העמדה היסודית של המשורר־ההלך כלפי העולם. עמדה זו הצטיינה איפוא מראש במתח עז שבין הכניעה לניגון לבין דחייתו; בין הנטייה לראות בעולם מערכת של גילומים צבעוניים מוכללים של מהויות קבועות אך גם מתחלפות בלי־הרף ולהתחשב בו כבמין ספקטאקל סמלי, לבין התשוקה לפרוץ אל מעבר להכללות המפתיעות ולגעת בלב הדברים; בין השבועה לדרך הנדודים לבין הרצון להתחייבות ולהתקשרות.

קצר המצע לתאָר – ואפילו בקווים הכלליים ביותר – את תוצאותיו של מתח זה ביצירותיו של אלתרמן שלאחר "כוכבים בחוץ", אבל כל קורא נאמן לא יתקשה לראות כיצד נתחייבו ממנו השינויים הגדולים בתמאטיקה, במבנים ובלשון של אלתרמן; שינויים, שלא הפרו, כמובן, את האחדות היסודית של יצירת המשורר; כיצד נדחקו ההלך והפונדקית, לפחות לשעה, אל ירכתי בימת השירה האלתרמנית, ואת מקומם תפסו הבעל והרעייה, האב והעלמה במחלפות־הפטל; כיצד נחלפה במאמץ רב ובקרבנות שיריים גדולים הזיקה לרגעי ול"נצחי" בזיקה לזמן ההיסטורי; כיצד נדחקה מעט־מעט שירת היחיד מפני שירה של ציבור; כיצד בסופו של דבר העמיד המשורר לדין את ההלך ב"פונדק הרוחות", האשים אותו בבגידה, בריקנות, בזיוף החיים, וגזר עליו גזר־דין קשה; כיצד שב והעלה ב"הגיגת קיץ" בבואה מגוחכת ועלובה שלו, שכולה אומרת אין־אונים. כל זה ידוע למדי, כמדומה, מה שאולי אינו ידוע ומוחש במידה מספקת הוא כוח ההשתמרות של עמדת היסוד, עמדתו של המשורר־ההלך מ"כוכבים בחוץ", לאורך כל יצירתו של אלתרמן. רמזתי בראשית הדברים, שנקודת המוצא של אלתרמן נשארה בגלוי ובסמוי במרכז הווייתו גם בשעה שהתנכר לה. לא אוכל להוכיח כאן רמיזה זו, שניתן להוכיחה בדוגמאות רבות מכל שלבי יצירתו, ואסתפק בשיר קטן נוסף, הפעם לא מן הקובץ הראשון, אלא דווקא מן האחרון. השיר קרוי בשם "היציאה מן העיר", והוא כלול בסידרת "דברים שבאמצע", שהיא כמין אינטרמצו לירי ב"הגיגת קיץ":

בעל־בית אָתָד בָּא תְדַרְיו,

סָגַר הַדְּלָת אֶתְרִיו.

לְאוֹר הַמְנוּחָה מְנָה כְּסָפו,

מְנָה שׁוֹנְאָיו. מְעַל לִוְס לְבוּ  
אֶחָר־כָּף מְחָה אֶת הַשְּׁמוֹת כָּלָם,  
הַשְּׂאִיר שֵׁם אֶחָד לְשִׁמְרוֹ לְעוֹלָם.  
אֶחָר־כָּף עָמַד וְכִבֶּה הָאוֹר,  
צִמַח נוֹצָה, כְּנָפִים וּמְקוֹר,  
עַל אֶדֶן הַסְּלוֹן נִמַּר עָלָה,  
חֶלֶף עַל הָעֵיר כְּצִפּוֹר גְּדוֹלָה.

אני מבקש להפנות את תשומת-הלב למהותה המיוחדת במינה של המיטאמורפוזת המתרחשת בשיר הקטן והמושלם הזה. "בעל-הבית" נהפך כאן לציפור גדולה החולפת על-פני העיר. מושג "בעל-הבית" מציין על-פי עצם טבעו את הסיטרא-אחרא של המשורר-ההלך, את הפיליסטר הארכיטיפי; אבל אנו זוכרים, שתיכף לאחר חתימת שירי "כוכבים בחוץ", בפרקי "שיר עשרה אחים", שראו אור בשנת 1941, וכן בפואימה "שמחת עניים", שגם היא נדפסה באותה שנה, הפך אלתרמן מושג זה כמעט כצורתו לציון של אידיאל מרומם, בשעה ששר תהילות ל"עיניו הטובות" ול"עצבו הבלתי-שכיח של אבי-הבית" (בשיר "האב") וכן ל"הרגל האבות לחשב ולספור ולדאוג דאגת המחר" ("ב"קץ-האב"). "בעל-הבית" של השיר הקטן מ"חגיגת-קִיץ" מתגלה בתחילה בתוך ה־milieu המוכר לנו מתיאורי "אבי-הבית": סגירות של חדרים ודאגות, חשבונות כספים וחרדת המחר. בסוף השיר, מכל מקום, יוצאים אנו למסע העשוי להזכיר את מעופן של היונים "על העיר, על יער פרא" ב"תיבת הזמרה נפרדת". המשורר-ההלך קורע מעל פניו את מסיכת "בעל-הבית", מדכא בקרבו את "יצר האב והמפרנס", שהוא אמנם "קדמוני כשירה וכפרך", פורש מן החדר "הער והבודד", ובעלותו על אדן החלון הוא מכין עצמו לניתוק, לניתור, לחזרה הגדולה אל הדרכים, שסופיהן הם "רק געגוע". המעוף הפעם הוא קודר הרבה יותר משהיה בתחילה: מעוף שלאחר סילוק כל חשבונות החיים; אולי הוא מעוף בדרך אחרונה אל מקום שממנו אין חוזרים. אבל הסוף מתחבר בכל-זאת עם ההתחלה.