

‘אתך בלעדיך’:
התגוננות באמצעות
הפרדוקס

השיר ‘אתך בלעדיך’ (שירים 1931-1935, 143-144) מבוסס, כפי שמלמדת הכותרת האוקסימורונית, על דבר והיפוכו, או על מה שנראה, לפחות במבט ראשון, כפרדוקס. הדובר מספר לנמענת הנעדרת, אהובתו, כי הוא חי עם זיכרונה ומתרפק עליו, וזו זאת אין בו כל תשוקה אל נוכחותה הפיזית: ‘טוב לי ומוזר לי בלעדיך להיות. העדרה של האהובה מקהה את העוקצים שנתחדדו בקירבתה. אי־נוכחותה הפיזית מאפשרת את נוכחותה המנטלית הרכה והמיטיבה. היא מגינה על הדובר ועל הנמענת מאפשרות של בגידה, נעיצת סכין בגב, הודלולות והשפלה עצמית. באפלת הלילה הדובר יכול להתייחד עם הנוכחות המדומה, להגיע עמה לאינטימיות (‘הן כעת את פה ולנו טוב ביחד’), שאולי לא הושגה מעולם בעת הקירבה המוחשית. הדובר קורא לנמענת, כביכול, לבוא ולראות כי רק בה הוא הוגה ורק עמה הוא מצוי (‘אין שנייה עמי, רק את, רק את, ואך את’); אבל בה בעת הוא גם חותר לשמירה על הריחוק ממנה. האופי הפרדוקסלי של המצב הרגשי שהוא שרוי בו וכן של הרטוריקה של השיר מתגלים בקריאה זו לאהובה שתבוא כדי שתראה כי מצד אחד הוא שרוי עמה ורק עמה, אבל מצד אחר, שיכולתו להיות שרוי עמה כרוכה בתנאי שהיא, בסופו של דבר, לא תבוא. במילים אחרות, הנמענת מתבקשת להודות שאפשר להיות אתה רק כשנמצאים בלעדיה. שכן אם תקרב האהובה ותופיע ייהרס הלך־הנפש המתוק־המפויס שהדובר שרוי בו ואותו מביע השיר כולו. הדובר יהיה מצוי אולי אֶתה אבל גם, ובהכרח, בלעדיה.

המצב הנפשי שאלתרמן מדווח עליו ב‘אתך בלעדיך’ הוא מצב רוֹנֵן למדי, והוא אופייני לפרשת אהבים שאינה מתנהלת על מי מנוחות, אשר בה שני השותפים, או לפחות אחד מהם, מנחיתים מהלומות זה על זה. פרשה כזאת יכולה לעורר כעס רב באוהב הרואה עצמו פגוע ומוכה, כעס שיש עמו הזיות נקמה אלימה, כפי שאלתרמן מעיד ב‘שיר בחרוזים אדומים’ ובשירי אהבה רבים אחרים שלו. היא יכולה לעורר רחמים עצמיים, משאלות מוות מדומות, ושאר רגשות פסיכיים־אגרסיביים (שהרי במשאלת המוות נעוצה כוונת הנקמה באוהב או באהובה המתנכרים), כפי שראינו בשיר ‘הלאה’. ולהיפך, היא יכולה לעורר את ה‘אגו’ הפצוע להתגבר על פציעתו באמצעות צבירת העוצמה הגלומה במעשה היצירה ובסובלימציה האסתטית, כפי שמתואר ב‘עץ הפלפל’. אבל היא יכולה להתניע גם תסמונת נפשית אחרת, ובתסמונת זו עוסק ‘אתך בלעדיך’. ביסודה זוהי תסמונת הכרוכה ביצירה מכוונת של שסע בין האהובה ה‘רעה’ והפוגעת לאהובה ה‘טובה’ והמיטיבה. תסמונת זו היא מצד אחד המשך של הפיצול האינפנטילי של דמות האם ל‘אם טובה’ ול‘אם רעה’; אולם מצד אחר היא היפוכו של פיצול זה, שהרי התינוק מזהה את האם ה‘טובה’ עם האם הנוכחת, הקרובה, ואת האם ה‘רעה’ עם האם הנעדרת, המנועה. ואילו בשיר של אלתרמן האהובה ה‘טובה’ היא הנעדרת והאהובה ה‘רעה’ היא הנוכחת. היפוך זה

מלמד על טיבו הוולונטרי, המודע ואפילו המתוחכם של השימוש שהדובר עושה בתבנית הנפשית הילדותית-הפרימיטיבית. ההיפוך מעניק לדובר מעין שליטה במצב שבו בעצם אין לו שליטה (כמו התינוק שאינו שולט בהיעדרותה של אמו ה'רעה').

אכן, השיר ממוקד רובו ככולו בדינמיות הנפשית, שבאמצעותה האוהב הפגוע מנסה לאלחש את כאביו ולהחליפם בתחושת עונג, שיש בה גם שמץ של נקמה מתוקה. הוא חודר בדקות לאופרציות הפסיכיות הדרושות לשם השגה זו ומגלם אותן במיטב הלשון הפיגורטיבית השלטת בשיר. לפרשת היחסים הפוגעניים, שקדמה למצב ההזויית הנינוח שהשיר מדווח עליו, מוקדש רק בית אחד (החמישי מששת הבתים); בית תמציתי וטעון שממנו אנו למדים על שלושה שלבים בהתפתחות הקשר הרומנטי עד להווה השירי: שלב הקירבה, שלא נאמר עליו דבר אבל התרחשותו מתבקשת מאליה; שלב ההתרחקות בסימן של אדישות אמיתית או מדומה ('סכין' 'שלום' שוכח/ כבר בגב תקענו פעם זה לזה); ושלב מאוחר, שבו 'זנו' האוהבים, כלומר התנסו - בכוח או בפועל - ביחסי קירבה, או, לפחות ביחסי מין, עם בני זוג אחרים.

מעניין האופן שהדובר מרמז על שלב אחרון משפיל זה ביחסים שבינו לביתה. הוא מדבר על עינו ש'זנתה ותתפקח', ולעומת זאת על צעיפה הדק של אוהבתו, ש'נדרס ויתבוה'. הסינקדוכה (עין) והמטונימיה (צעיף) שהוא משתמש בהן אינן שוות ערך, מבחינת מידת הגנות והזילות שניתן לייחס על פיהן לכל אחד מצמד האוהבים: הוא רק הזנה את עינו (אבל לא את שאר גופו), ולא עוד אלא שהזוניית העין היתה אצלו בבחינת שיכרון חולף, שניתן להתפכח ממנו (במסגרת הפיגורה הסינקדוכית העין ה'מתפקחת' מתפכחת). ואילו היא הפקירה עד אין תקנה את צעיפה הדק, שנרמס, נקרע והזדהם. הצעיף הדק מתפקד מטונימית כמייצגה של האהובה, אך סימבולית כגילום צניעותה, שהרי צעיף הכלה מייצג סמלית את בתוליה, כשם שהסרת הצעיף בידי החתן מסמלת את תום עידן הבתולים. האהובה הפקירה אפוא את בתוליותה - במובן האינטגרליות המינית שלה ולא דווקא במובנה של המילה כפשוטה. 'צעיפה' נרמס והתבוה. הדובר חטא בהרהורי עברה בלבד (הוא 'נתן' עינו' בנשים אחרות), ואילו האהובה ביותר את עצמה ואיבדה את תומתה שאין לה השבה.

וכך, אף על פי שהדובר מנסה להמעט מערכם של שני החטאים ולהציגם במשותף במסגרת השאלה 'מה איכפת אם', ברור שבאופן הצגת החטאים הוא נוטל לעצמו עמדה של יתרון ומדגיש את נחיתותה הקבועה של האהובה, שהיא כבר בבחינת עובדה שאי-אפשר לשנותה. הצגה זו עומדת בניגוד לאווירת הפיוס והרוגע שהשיר מנסה להשרות, ויש בה כדי לעורר אותנו לזהירות ולחשדנות ביחס לאותה אווירה גם בחלקים אחרים של השיר.

אבל בעיקרו השיר עוסק לא בעבר אלא בהווה; והווה דו־ערכי זה מוצא כאן כמה ביטויים מורכבים ומעניינים. מעניינת עד מאוד היא, למשל, השורה הפותחת:

על ערְפֵל גופך גופי מתַעַעַע.

השורה מפתחת מטפורית את האוקסימורון שכבר ניתן בתמציתיות בכותרת: הדובר מתגעגע לא אל גופה המוחשי של אהובתו ואל המגע עמו אלא ל'ערפל גופה', היינו, לגוף כישות בלתי מוחשית, בלתי נגיעה ובלתי משישה. אולם המשורר מוסף גוון לאמירה זו כשהוא בוחר במילה 'על' במקום במילה 'אל' או בלמ"ד הבכ"ס. שגם בהן הוא היה יכול להסתפק מבחינת העניין והמשקל כאחד. מבחינה לשונית גרידא ניתן באותה מידה של תקניות 'להתגעגע ל...', 'להתגעגע אל' וגם 'להתגעגע על', אף כי 'הגעגועים על' נשמטו מלשון הדיבור. המשורר בחר להשתמש דווקא ב'על' הבלתי דיבורית משום שבאמצעותה ניתן לו להשיג את כפל המשמעות: הדובר מתגעגע אל גופה של האהובה; הדובר מתגעגע כשהוא שרוי 'על' ערפל גופה של האהובה, כאילו היה שוכב עליו. המשמעות השנייה הזאת דרושה לשיר משום שהיא מעניקה לו, מראשיתו, את האווירה ההזייתית המעורפלת שהדובר שרוי ברובו בה, ומשום שהיא מציגה מיד את הסיטואציה הריאלית של הדובר, שאותה אין הוא מתאר ישירות. הדובר שוכב במיטתו באפלת הלילה. ייתכן שהוא הקיץ משנתו לקול 'גמגמו' של השעון, ש'רצה' לומר 'אחת אחר חצות'. הוא שרוי בערפל, כאילו היה שוכב עליו או בתוכו, ו'טוב לו ומוזר לו' כשהוא חושב על אהובתו שאיננה ועל מתיקות גופה שאינו נמצא בסמוך לו.

ברור שהנעימות שהדובר מדבר עליה היא שטחית ושבירה. הערפול ואי־המוגדרות נחוצים כדי להגן עליה. הרי הדובר הוא מי שכבר ננעץ בו סכין אדישותה של אהובתו, אשר כבר נתנה את 'צעפה הדק' לקרס. בשוכבו על מיטתו בחדר החשוך, כשכל מחשבותיו אחוזות באהובה ש'בגדה' בו, כמוהו כיצחק על מזבח העקדה או כאיל שנאחו בסבך ושימש תחליף ליצחק. כלומר, הוא קרבן מועד לשחיטה. עם זאת, היד השוחטת גם מלטפת, והוא מלופף כולו בנועם ארוטי, המורכב מדבר והיפוכו: 'מרגוע וערגה'. הדמיון הפונטי בין שתי המילים, שמקורו בסיכול אותיות בשורש הכמו משותף שממנו הן נגזרות (רג"ע, ער"ג), רק מבליט את הניגוד הענייני שביניהן – הערגה מעוררת ויוצרת תחושת חסך ותשוקה למילוי החסך, ואילו המרגוע מרגיע ומבטל כל עוררות שיש בה כדי לחתור תחתיו. בין המרגוע לערגה, כמו בין הדימוי העצמי של הקרבן לדימוי עצמי הפוך של מי שנתון בתוך רצף מפנק ומרגיע, תלויה, כמו על שערה, התחושה המעורפלת־המתוקה האופפת את הדובר. את מצב הביניים הרגשי ה'מוזר' וה'טוב' הזה ממחישה המטפריקה הסימבוליסטית המוזרה

'אתך בלעדיך':
מטפריקה
סימבוליסטית

במכוון. פעולתה האופיינית, המבוססת לא על הדמיון אלא דווקא על חוסר הדמיון בין ה'נושא' ל'מוביל', ניכרת ביותר בבתים השני והשלישי שבשיר:

קַךְדִּי עָטוּר בְּתִלְתִּי הַלֵּיל
וּבָהֶם לְבַנַּת יְדִיךָ נֶאֱרָגָה.
צָמַד אִישׁוֹנִי, כְּשִׁתִּי קָרְנֵי הָאֵיל,
נֶאֱחָז בְּסִבְךָ מְרַגּוּעַ וְעָרְגָה.

פֹּה אֲדַמָּה מִקֶּדֶם מִחֲרַשַׁת עָרְבִים
וְעַתָּה כָּאֵן יַעַר אֶפְלָה נֶשָׂא.
תִּינוּקוֹת סוּמִים פּוֹרְשִׁים עֲכָשׁוּ כַּפִּים
אֶל פְּרוֹת נוֹפוֹ מִתּוֹךְ הָעָרִיסָה.

בראשון שבין שני הבתים האלה הדובר הוא איל העקדה, אשר ידה הלבנה של האהובה ספק בוחשת בשערו בחיבה ספק לופתת את בלוריתו כאילו היתה מטה את ראשו אחורה לשם חשיפת צווארו. בכפילות זו היא אולי משחזרת את מגעו הרך והקשה כאחד של אברהם בסיפור העקדה. אולם מצבם של שני השותפים לאקט הפולחני אינו מתאים בדיוק למודל אברהם-יצחק שהמטפורה מושתתת עליו. ידה הלבנה של האהובה לא רק אוחזת בשערו הסבוך של הדובר, אלא היא גם 'נארגה' אל תוכו. השימוש בבניין נפעל אינו מקרי. מצד אחד, הוא מקשר את האהובה הנמענת עם דלילה הבוגדנית, אשר ארגה את מחלפות שמשון במסכת כדי להפילו ביד פלישתים (שופטים טז, 13-14). מצד אחר, כפי שמלמד השימוש בבניין נפעל ('נארגה'), האהובה עצמה נפלה בפת. ידה יותר משלפתה - נלפתה. האהובה נקלעה לסבך ו'נארגה' לתוכו עד לאין חילוץ. היא לא רק שׂוּבָה אלא גם שבויה, כלומר, אין בכוחה לחלץ את עצמה ממחשבותיו של הדובר, המקבילות לתלתליו הסבוכים. לעומתה, הדובר אף הוא סבוך ושבוי. צמד אישוניו בוחק-מתלכסן באפלת החדר כעיני חיה לכודה. אבל הסבך שהוא נאחז בו הוא סבך של 'מרגוע וערגה'. במילים אחרות: באותה עת שהוא נלכד על ידי תשוקתו לאהובה ונעשה קרבנה, הוא גם 'לכד' את זכרה או את דמותה, והוא יכול להפיק רגיעה ותשוקה בעת ובעונה אחת. לפנינו דוגמה מובהקת לשימוש מודע במטפוריקה סימבוליסטית מעוררת אסוציאציות ובה בעת משרה זרות.

בבית השני המטפוריקה הצבעונית משמשת לכאורה לשם הבחנה בין מוקדם למאוחר, בין הערב ושקיעתו המואדמה ובין הלילה האפל שבא אחריו, והוא ההווה שהדובר שרוי בו. אבל ההבחנה ניתנת גם לפירושים אחרים. הערב, סופו של היום, היה כרוך

בהוויה של מאמץ רב (עבודת חריש), ולעומתו הלילה הביא עמו התרפות ורווחה. מחרשה היא מכשיר שבעזרתו מצמיח האדם את לחמו בויעת אפיו; לעומת זאת הלילה, בתור יער עד, שלא יד האדם שתלה אותו, מצמיח מנופי אילנותיו פירות הנופלים מאליהם, ללא מאמץ, לידי אלה השרויים בצלו ונהנים מטובו. זאת ועוד: הערב מייצג הוויה חדה, שיש בה סכין פולחת (מקבילה לסכין הישלום) שהדובר ואהובתו תקעו זה בגב זה, ומשום כך יש בה גם שפיכות דמים (ועל כן 'אדמה' מחרשת ערביים), ואילו הלילה הוא רך, כמוהו כסבך מלפף, כמקלעת ענפים ועלים מתרפדת מכל עבר. ובעיקר: הערב (כנציג סינקדוכי של היום כולו) היה חייב לא רק במאמץ אלא גם בבגרות ובגבריות, שכן מלאכת החריש היא מלאכתו של גבר, כשם שהיא מסמלת את תפקידו המיני של הגבר. לעומת זאת הלילה, המעניק מטובו גם למי שאינו מתאמץ, מאפשר התיילדות, נסיגה מן הגבריות אל עריסתו של התינוק, שאפילו אינו חייב לפקוח את עיניו כדי שהשפע הצונח מעל יבוא אל פיו ויזין אותו. בצורה זו יוכל הדובר להיות תינוק בן יומו, שעדיין אינו רואה 'תינוק סומא'.

שני הבתים מפרשים אפוא את הסבך המנטלי הנינוח או את הערפל המתוק שהדובר נקלע לתוכם. הוא נסוג מזהותו הגברית, המסומלת במחרשה הפולחת, ואימץ לעצמו זהות ילדותית של קרבן פסיבי, אשר הסכין החותכת תינעץ בו תחת שהוא ינעץ אותה בוולתו. בה בעת הוא הצליח, כתינוק השוכב בעריסתו, לרתק אליו את אהובתו הבוגדת - כמו תינוק שהצליח לרתק את אמו - על ידי האחיזה בזכרה והשימוש בו לשם הפקת עונג ופחד גם יחד. העיבוד המטפורי הופך את האהובה לאם רעה, הלופפת את שער הבן הקרבן, אבל גם לאם טובה, ששדיה - אילנותיו של היער האפל - מזליפים את מתקם אל תוך פיו של התינוק עצום העיניים. ההיתלות התינוקית הזאת בין שתי האימהות נוחה ונעימה לדובר, משום שהיא משחררת אותו מן התפקיד הגברי שבו לא הצליח, ובאמצעות תחושת הבן האהוב גם מאפשרת לו לאזן את תחושת הבן הקרבן ולהפוך את הפגיעה שנפגע למתיקות מרגיעה ומעוררת כאחת, לעצום את עיניו מראות את כישלונו, ואגב כך לבטל את הכישלון מעיקרו: כי אם הדובר אינו אלא תינוק סומא, משמע שהכישלון, הגם שהוא אפשרי ביחס אליו (ניתן להיכשל בטיפול בו), אינו יכול להיות כישלונו שלו.

הבית הרביעי מחזק ומפתח עיבוד הגנתי מורכב זה של חוויית הכישלון בבקשה שהדובר מבקש מן הנמענת שתתיר לו להתקטן ולהתעוור, כלומר, ליהפך לתינוק שעניו עצומות. מצב זה של ילדותיות ('להתקטן בגובה') ושל עיוורון (ריסיים להגיף) יאפשר לו לצאת לדרך ההזיות, שבה הוא רוצה לשאת את 'שובל' זיכרונה של האהובה ולהשיטו מן הלילה אל האביב. כלומר, הדובר משתתף בחג נישואיה,

אבל לא בתפקיד החתן אלא בתפקיד הילד הנושא את ההינומה, או שהוא פז' הנושא את שובל שמלתה של הגבירה בדרכה אל אדוניה. הדובר-הילד-הפז' יכול להשתעשע בו ולהשיטו כרצונו, מפני שהוא רק ילד או משרת, ולא הוא האמור להסיר את הינומת הכלה. ברור בשלב זה שפנטזיית השובל של הדובר קשורה ישירות בידיעתו כי האישה האהובה כבר הפקירה את צעיפה הדק והוא כבר נרמס והתבזה - ידיעה שיש בה, כאמור, מן הפצע הזועק ומן ההשפלה של האישה הפוצעת בעת ובעונה אחת. בתור הילד או הפז' נושאי השובל יוכל הדובר להפוך ידיעה זו לפנטזיה בלתי פוגעת, שיש בה כביכול כדי להחזיר לאהובה את מעמדה ה'טהור'. היא תשוב להיות כלה תמימה בזכות הזיכרון הארוך שהדובר נושא עמו; וזכרון שבו הצעיף הדק עדיין לא נקרע ונרמס.

באמצעות הזיכרון הזה יגיע הדובר בסופו של השיר לסיפוק הערגה או הגעגועים שהוא דיבר עליהם בראשיתו. אם בשורת הפתיחה גופו 'מתגעגע' על ערפל גופה של האהובה, הרי בבית האחרון הוא שוכב בנועם על הערפל הזה ובתוכו. במחשבתו 'את פה ולנו טוב ביחד'. היא נמצאת בתוכו ומסביבו והוא נתון בתוכה ומתעטף בה. אין שנייה עמו. שוב אין הוא נותן עינו באחרות ואינו 'מזנה' אותה. לשם מה לו המאמץ והביזיון שבפעולה זו של הזניית העין שעה שהוא יכול לשכב עצום עיניים על ערשו ולהתלכד עם דמות הערפל של האהובה הבלתי נוכחת. בעולם ההזיה שהוא שרוי בו, המונוגמיות אינה מחייבת שום ויתור או מאמץ או נכונות לעמוד בכאב. על כן הוא יכול לפרש את 'אמירתו' של השעון בראשית השיר - 'אחת אחר הצות' - בדרך החידוד ומשחק הלשון - כ'אחת ואין שנית'. לא רק השעה היא אחת אלא גם האהובה היא אחת ואין בלתי במקום שאין לו צורך לא לכבוש את לבה, לא לספק את תשוקתיה ולא לחלוק את משא הזוגיות עמה.

'אתך בלעדיך' הוא המורכב בין השירים העוסקים באהובה הבלתי נוכחת והבלתי מושגת. בה בעת הוא גם הילדוטי ביניהם במובן זה שהמשורר עוקף בו את כאב המהלומות שספג בקרב האהבה באמצעות הזיה הרגרסיבית. המעקף המשחרר מכל אחריות ומרחיק מן הכאב כרוך בויתור על הגבריות, בהתיילדות, בהתיינקות. אלתרמן נותן ביטוי דק למדי לתסמונת הרגרסיבית המוכרת הזאת. ניכר בעליל כיצד קשורות אצלו התובנות הפסיכולוגיות הלא-שגרתיות בשימוש בטכניקה הסימבוליסטית של העמימות המכוונת וההזרה.

השיר 'וריאציה' (שירים 1931-1935, 145-146) הוא יוצא דופן לעומת השירים שעסקנו בהם כאן, בהיותו לא שיר של ויתור ארוטי, של נסיגה מקרב המינים, אלא שיר שהמשורר חוזר בו אל הקרב בגילוי הראשוני והפשטני ביותר, שכבר נתקלנו בו