



מִן הַסֵּף אֶל הָאֲמִצֵּעַ פִּיצוּלִים פְּנִים-אִישׁוֹתִיִּים "הֶלֶךְ וְהִצֵּל" - רוֹת קֶרְטוֹן-בִּלּוֹם

שְׁנֵי זְמַן לֹא חוֹלֵף, שְׁנֵי
שָׁל זְמַן לֹא נֵעַ, מָה רַב כְּחָף.
גַּם דְּמֵי הַתְּהוֹ שְׁמֹנֵד לְכַרְיָאָה
אֵינוֹ מַעֲבֵר לָךְ, הוּא בְּתוֹכְךָ.

אחד הקווים המאפיינים את האפוס הוא המרחק האבסולוטי המפריד בין העולם האפי לבין מציאות ההווה, זה שהסופר וקהלו חיים בה. האפוס לעולם לא נסוב על ההווה אלא על העבר, כשהוא מעביר את העולם המתואר לעבר אבסולוטי של התחלות לאומיות ותקופות שיא. המסורת של העבר היא מקודשת, משום שהיא סוגרת את העבר בתוך מערכת סגורה, שאין בה יחסיות ואינה פתוחה לתהליכים והשתנויות. עמדה זו אופיינית, למשל, לז'אנרים הגבוהים של ספרות העולם העתיק.

מכאן ניתן לומר, כי אין רחוק מעולמה של **הגיגת קייץ** מאשר האפוס, תשתיתה של היצירה הוא הזמן האופייני למניפאה, זמן הווה, לא כזמן דקדוקי אלא ההווה כנושא, שכן המניפאה היא ז'אנר של עירוב ואמצע. זו העמדה האופיינית לז'אנרים השרויים באזור המצחיק-רציני. ההווה מתואר ללא מרחק, והצחוק הוא המבטל את המרחק. בדברים הבאים ננסה להבהיר את משמעות המושג "אמצע" וכיצד הוא מארגן תבניות עומק ביצירה שלפנינו.

כמו שנאמר, חטיבת השירים "דברים שבאמצע", הממוקמת כמעט באמצע היצירה, כמו באה לאשר, כבר בעצם שמה ומיקומה, את המוצהר בשיר הפתיחה של הספר: "כי נעלמה עילת דברים ואחריתם / והעולם באמצע מתרחש". ואכן היצירה כולה עומדת בסימן האמצע, עומדת-גם-שוכבת כפי שמומש לעינינו בדרך גרוטסקית לקראת סוף החגיגה, במעמד הקומי של טקס האשכבה הבדוי, כאשר היו"ר עם הקופאי משכיבים את המחבר "על גבי דרגש שנמצא להם באמצע החדר, והמחבר ראה בחרדה, כיצד הם פורשים ונעלמים וחוזרים ומתגלים מיד משני פתחים, זה מול זה, כשבידיהם כסאות, והם קרבים אליו משתי רוחות-שמייים, בעוד שאר רוחות הולכות ומחשיכות" ("ראיון עם המחבר", עמ' 183, ההדגשה שלי).

כדי להעצים את תחושת האמצע גם מלמעלה, שולף אלטרמן את אביזרו הקבוע – הירח כמאפיין חללי – ומלווה בו את סידרת השירים, כשהפעם זה הירח המלא של **אמצע החודש** העברי: "ליל אמצע ירח, / שבו כל הרעות פתוחות". כזכור, בין שאר תפקידיו הירח אינו אלא אחד מגלגוליה של מרת

סימן־טוב הדגולה, "הנפטרת המוזמנת" לחגיגה עם בעלה, שומר הלילה סימן־טוב. זיהויו של ירח־אמצע־החודש כמרת סימן־טוב האשה הגדולה מסמבול היפואי – מעמיד את המשוואה המשולשת המרכזית של היצירה: האשה היא מרכז ההווה, ההווה הוא האמצע, האמצע הוא ביתוקור־לכאורה של האבסורד. לכאורה, כי האבסורד כבר חילחל פנימה.

אשה כמרכז ההווה

על הקשר בין האשה וההווה בשירת אלתרמן, הקדימה לעמוד אידה צורית: "הנשים הן הקיום הממשי, החומרי, קיום שיש לו רק הווה ללא עבר ועתיד [---] הן הקיץ כנגד הסתו"¹. ואכן, החגיגה כאן היא חגיגת הנשים. על אף שעסקני החגיגה הם גברים. הדמויות הגדולות, החיות לעינינו, הן האלמנה־המכשפה ש"זקן גדול צמחה היא / ובעלים כארבעה וחמשה / הורידה אל הבור" (עמ' 15); המטרונה קלרה ("האיטלקית היווניה"), בעלת מסעדת סטמבול; ועולה על כולן מרת סימן־טוב, הירח של אמצע החודש, ששבחיה מוצגים בפירוט רב בשיר נפרד, "שבחי מרת סימן־טוב", זו שעל אף מותה אין לה כליה והיא חוזרת ומתחיה. עצם חילוף המינים ביחסי המת החי מעידה על הסתת נקודת הכובד לעבר האשה. אך הפעם, בניגוד לשמחת עניים ול"דו־שיח" בעיר היונה, המתה היא הפעילה, החוזרת אל בעלה. זהו ספר הרצוף שבחי נשים. כל מה שהבטיח לנו אלתרמן עד עתה ביחס לנשים הוא מקיים כאן; סוף סוף נתמעטו הקווים הארכיטיפים – אף על פי שעודם קיימים – ונתחזקו הקווים דמויי המציאות. אלה הדמויות המיטיות ביותר בשירת אלתרמן. אולי דווקא דמות האשה המזרחית חילצה את אלתרמן מכבלי הארכיטיפ ואיפשרה לו לממש גלריה מגוונת יותר ודמויות אנושיות מלאות וממשיות יותר משעשה עד כה (כשם שדמות היהודי המזרחי במחזה העברי איפשרה למחזאים בשנות החמישים להתקרב אל הלשון המדוברת ולנטוש את הלשון הספרותית)².

האשה תוספת מקום מרכזי גם בשירים בעלי האופי הבלדי אשר בחטיבה "דברים שבאמצע", שהמודוס המיתי הארכיטיפי שלהם מקרבם לשירים המוקדמים, בעיקר לשירי שמחת עניים. חוזרים כאן מוטיבים אלתרמניים קבעוניים (קשר החושך בין אבות לבנים, הפרה ותיקון ערכים מקודשים), כשהפעם הם מוארים מנקודת מבטה של האשה. אבל עיקר החידוש הוא זה: **האשה היא השנאי** (הטרנספורמטור) **ההופך את החטא לעונש, ומשיב את המכה לבעליה**. מצד אחד החטא מכוון כלפיה: הבעל מכה את פניה; החנווני בוגד באהבתה של אמו ומנצל את פרוטת הנחושת, שנתנה לו כקמע, כדי להרבות את הונו; בבלדה אחרת **כפילו** השדי של הבן דוחק באמו להסתלק למנוחתה האחרונה. ואילו בקצה השני – האשה היא גם מקור הנקם והשילם, וזאת בתוך מנגנון מורכב: אהבת האשה נהפכת למקור עונשו של החוטא. האשה המוכה תלד לבעלה את מי שיהיה שונאו־מחריבו, וכדי שזה יהיה מקור עונשו היחיד, היא דוחה את התערבות הענישה של אלוהי־השואל. בשיר אחר, פרוטת הקמע, אות אהבת האם, היא שקמה על הבן כדי

¹ אידה צורית, **הקרוב והברית, עיונים בשירת אלתרמן**, הוצאת דביר תל־אביב, תשל"ד, עמ' 125.
² רינה בן־שחר, לשון הדיאלוג בדרמה העברית המקורית ובדרמה המתורגמת מאנגלית ומצרפתית בשנים 1948-1975, חיבור לשם קבלת תואר "דוקטור בפילוסופיה", הוגש לאוניברסיטת תל־אביב, 1983.

לרוששו ולהיות לו לעד מזכרת עוון. האשה דוחה את התערבות האלהים כי היא עצמה נעשית מעין אלה והיחס אליה מהווה קריטריון מוסרי: כל הפוגע בה – חוטא ויבוא על ענשו. וכיוון שעיקרה של העלילה ניתן לתימצות באופוזיציה הבינארית של הפרת עיקרון מוסרי ותיקונו, הרי האשה הופכת לנשמת העלילה.

ובסוף החטיבה – בשיר "היציאה מן העיר" – מהו השם האחד, שהשאיר בעל־הבית על לוח לבו ל"שומרו לעולם", בטרם כיבה את האור ו"חלף על העיר כציפור גדולה"? כלום שם אשה הוא החקוק בלבו כהווה נצחי? ומכאן לצלע הבאה במשוואה – ההווה כאמצע.

ההווה כאמצע

"והעולם באמצע מתרחש". נשאלת השאלה – מה טיבו של אותו "אמצע" שהיצירה עומדת בסימנו? לפי ההגדרה המילונית אמצע הוא המקום המרוחק במידה שווה מן הקצוות, בין תחילת הדבר לסופו. אך כאמור, מבחינת הזמן האישי־הביוגרפי, **חגיגת קייץ** קרובה יותר לסוף החיים מאשר לתחילתם: כולה מלאה אלמנים ואלמנות, וציבור ותיקים. רב חלקה של הזיקנה גם בחטיבה "דברים שבאמצע", וכדי לשיר את שיר הסיכום – מרכזו ההגותי של הספר – בוחר אלטרמן בארכיטיפ "הוגה אחד זקן". אין מקום לטעות: מחבר החש איך הזיקנה "מוכנת להוציא את הנשמה, / אך עדיין, בזה השלב / כוח אין לה" – הוא שכתב את הספר. דרגש־האשכבה הנמצא באמצע החדר אכן קרוב לו. אך מה טיבו של אמצע זה? ב"שירים שמכבר" – אין כמעט זכר למלה "אמצע" ואף לא ל"בינתיים", "תוך כך", וכיו"ב, במיוחד לא כמלות יחס גרידא. במקום שהעמדה האופיינית לאפוס שליטה, משמשת המלה סף ומילים קרובות לה כמלות מפתח. הסוף חוצה את הנחצה – לא לשני חלקים זהים, כדרכו של אמצע, כי אם לשני חלקים מנוגדים, כמו יום ולילה. מתחולל עליו מעבר חד ממהות אחת לאחרת. זהו הסף בין ההלך לעלמה; בין האדמה־ההרים לשמיים, לאל; והסף השכיח כלי־כך בין חיים למוות, בעיקר **בשמחת עניים**, הסף "כחתך עמוק שבין אשורות" כהגדרתו של משה שמיר בספר **ענין אישי**.

הסף בשירת אלטרמן הוא הגבול המפריד בין שני "חצאים" קוטביים, המעומתים זה כנגד זה במתח דרמטי, שאי אפשר לפוגגו באמצעות מיזוג הקטבים. חצייה זו בולטת במיוחד **בשמחת עניים**, בתמונת העולם החצוי לשניים – לבית ולמת. והנה, בבואנו ל**חגיגת קייץ** נעלמת ההפרדה. כך למשל, מתואר הקהל הרב בפתח הבית: "משום כך, בתוך זה הקטע / המואר, קהל רב ימצא / והחי עם המת בפתח / נפגשים. זה נכנס, זה יוצא" (עמ' 12). חוץ מן האפקט החריף של הנמכת העולם השירי הקודם, ברוח הטראבסטיה, הרי נפגשים כאן החי והמת, מתרוצצים, מחליפים מקום, וכל זה בתוך רגע ההווה. כאן, החי והמת שייכים לאותו עולם המוצב בין שני חלקים שווים, על פי רוב בין אפלה לאפלה.

ובכן, בניגוד לסף – האמצע בטקסט שלפנינו חודר כטריז לתוך איזה חלל אחיד, שאין להבחין בין חלקיו, כמין כוכב בודד באפלה או נווה של קיום בתוך מדבר לאי־קץ. הדבר מתחווה כבר בשיר הפתיחה, "הבהוב ברק חורף": אור הברק המבקיע את החשיכה חשף את העולם, "והעולם באמצע

מתרחש". ומיד אחרי משפט־מפתח זה, נפתח הבית האחרון בשורה: "וידע כי חיים עברו / ביעף בין חשכה לחשכה".

האמצע כאן אינו נקודה קבועה: בדומה לירח־אמצע־החודש הוא מחליף את מקומו (ברקיע) וכן את פניו (מרת סימן־טוב, פתילה). אך יחד עם זאת – בכל חילופיו הוא רק "מתחלף ואינו נגרע": כל יום הוא היום למרות שהוא כבר יום אחר. שהרי גם בשקיעתו הירח הוא באמצע מעגלו, שכן כל נקודה במעגל היא אמצע הקו העגול. ואמנם תחושת המחזוריות רווחת גם ב**הגיגת קיץ**. אבל היא שונה לחלוטין מזו של **שירי מכות מצרים**, דרך משל. שם חוקיות הברזל של חורבן ותקומה מבטלת את האבסורד. לעומת זאת את תפישת המחזוריות כאן ניתן להמשיל לתנועת נקודה מוארת, המוקפת חשיכה מוחלטת על היקפו של מעגל (לתואר "מואר" יש כאן רק משמעות הכרתית, דהיינו – שהיא הדבר היחיד שאנו מכירים). לאחר תקופת־מה תשלים הנקודה את סיבובה ותשוב למצבה הקודם, וחוזר חלילה, ויש בכך רק להעצים את תחושת האבסורד. הדרך היחידה להפיג תחושה זו ולו רק במקצת, היא היאחזות פעילה בכל המתרחש בנקודה המוארת, שבכל אחד ממצביה היא באמצע המעגל. כאמור הכל כאן אמצע ללא דרמה וללא סף; חוזרת אפוא, תחושת הזמן המחזורית ששלטה בעוצמה רבה ב**שירי מכות מצרים** ונבלמה לאחר מכן ב**שירי עיר היונה** ששליט בהם הזמן הליניארי־אסכטולוגי. על עיקרון המחזוריות בשירי המכות ובלימתו בעיר **היונה** היטיב לעמוד דן מירון במאמרו "בין יום קטנות לאחרית הימים"³, ולאור ניתוחו המאלף חשוב להבהיר מה קרה לעיקרון הזה בשובו ליצירה השירית האחרונה, כאילו על מנת להשלים את מחזורו.

להדגמת טיעונו מביא מירון את השורות האלה **משירי מכות מצרים** ("ברד"): "לא תוהו עוד, לא תוהו. / גם כאן חוקים ברזל. לא נחקקו לתוהו. / אחר נפול מלכות מכס עד עריסות / נגלים הם בהימוג עשן ההריסות". אכן, ביטוי בוטה ודרמטי של עיקרון המחזוריות, אך אין להתעלם מראשית הציטטה ("לא תוהו עוד, לא תוהו.") שבאווירת שירי המכות אין אפשרות לייחס לה כל כוונה אירונית. מכאן: לא בעולם אבסורדי אנו חיים, שהרי חוקיות הברזל של חורבן ותקומה מבטלת את האבסורד. אחרי החורבן חייבת לבוא התקומה, והיא אכן מופיעה במלוא תפארתה בשיר הסיום "איילת", אותה איילת שלמרות סיווגה הקוהלתי במילים "ובטרם־יום תסוף", הריהי "מגביהה עוף" והיא "כפלא היולד פרפר מן התולעת". יתר על כן: חוט חיובי רצוף מושחל לאורך כל התנודה המחזורית הזאת, המגלגלת "תולדות עמים כשוד בצהרים", והוא החוט של "תקוות דורות כרוח בעלים", הנולדת "עלי עפר נצחי של אהבה ועצב", חוט של חידת החיוך ו"חידת האומן שאפס לו קץ". איילת זו אינה אפוא חזיון צנוע, כפי שמירון מנסה להמעטו כי אם שלב הכרחי ולא יותר צנוע מאשר שלב החורבן, מה עוד שמתגלה בו התלקחות של אותו פתיל חיובי, החודר את כל הקיום האנושי. בסיכום: לא "נעלמה עילת דברים ואחריתם" ב**שירי מכות מצרים** ובוודאי לא בספרים הקודמים. המעבר משפל לשיא בקבצים אלה הוא דרמטי והוא מחייב סף דרמטי.

³ דן מירון, "בין יום קטנות לאחרית הימים", ארבע פנים בספרות העברית בת ימינו, שוקן, תשל"ה.

סביר להניח, כי העתקת המחזוריות מן החיצון והמרוחק אל האני עצמו (העתקה הנובעת בעיקר מתהליכים רגשיים הקושרים בהזדקנות) היא שחוללה את השינוי בתפישת המחזוריות בשירת אלטרמן. התפאורות הדרמטיות סולקו הצידה ונותר האני לגורלו, כשהוא מחפש מוצא בהיצמדות מוגברת לרגע החולף, על כל פרטיו הזעירים, האובייקטיביים (עד כדי רציונליזציה מדעית) – פרטים שנהפכו עתה לעוגן הצלה מפני האני עצמו. פרטים אלה אינם עוד השלכה של האני העומד נסער על סף החיים על המציאות החיצונית, כי אם מפלט של האני מן המתחולל בתוכו על סף המוות (על פרצי נסיעה מן האובייקטיפיקציה ראה בהמשך).

מבחינה [ה] פואטית, המעבר מן הסף אל האמצע מתגלה במעבר אל הטון המונמך ואל לשון אותנטית יותר כביכול, שהרי מי שהולך באמצע הולך בשביל הזהב, אינו נוהג בקיצוניות. המעברים פחות חדים והדברים יותר ממוזגים ופתוחים זה בזה. העירוב וההתחלפות הן הקואורדינאטות המרכזיות של הז'אנר המניפאי, והן תבניות העומק המארגנות את הטקסט הזה. בתוך ההווה "מתערבות מחשבות עבר / במחשבות יום זה ויום מחר", ודבר מתחלף בדבר: "העיר היא עיר, אף כי ברור שלעתים / העיר היא איש, האיש הוא זמן, הזמן הוא קיץ" (עמ' 145). מתערבים יהודי מאודסה, זקנה משנחאי, "צעירה מקירואן או קזבלאנקה" – בקיצור קיבוץ גלויות. אך כפי שנראה בהמשך הדברים – יש כאן לא מעט מן ההסוואה: הקרקע מתחת לשביל הזהב מאד לא יציבה, ומעבר למהומה אורבת האימה. כאמור, האמצע הוא ביתוקן של האבסורד. היי היומיום במלאותם, במוחשיותם, בריבוי פרטיהם – הוא הטריז המבקיע את האבסורד באמצעו כמנורה הנדלקת בחדר אפל. הדגש הוא על ריבוי הפרטים, שכן ההפשטה המטאפיסית אחת דינה להצעידינו אל שתי החשיכות; היא מאפילה על חוסר הסדר והחספוס שבחיים כמות שהם. לכן – את השווקים והפונדקים, אלה שהבטיח ב**כוכבים בחוץ** קיים ב**חגיגת קיץ**. לא במקרה נחתמת היצירה באריית הקטלוג, שיר הסיכום האיננונטרי, שהוא שיר־הלל לתאוות האגירה, לאיסוף הפצים ללא סיבה ברורה – איסוף לשמו:

כִּילִי חֶקֶם. הַבֵּין

כִּי לֹא לְהִנָּאֵה נּוֹצְרוּ דְבָרִים.

כִּי אִם כְּדִי לְצַבֵּר אוֹחֶם. לְשֶׁמֶם. כְּדִי

לְדַעַת כִּי יִשְׁנֶם. הַבֵּין הַיָּטֵב.

כִּילִי פִקֵּחַ. צוֹפֵיָה עֵינוּ.

לְרַנֵּעַ וּבְהֵל. מִתְחִיל לְמִנּוֹת.

מוֹנֵה מְהֵרָה, בְּלִי דַלֵּג עַל פְּרוֹטָה,

אָגוּרוֹת, דִּינָרִים, רִגְבֵי עֶפְרָה,

מְאוּרוֹת, אוֹתִיּוֹת. רוֹאֵה כִּי לֹא טָעָה.

נְרַנֵּעַ, לְחֶמֶד, אוֹ לְזִמְן קֶצֶר. (עמ' 201-202).

כילי חכם: לצבור אותם לשמם, לדעת כי ישנם – זו החוכמה. ברוח האקזיסטנציאליזם מתבטא הקיום האנושי באותו צד מעשי-שימושי שממנו הוא שואב את ידיעתו על העולם. אלתרמן מתקרב עד מאד לעיקרי האקזיסטנציאליזם החילוני, בעיקר בלבושו הסארטרי: "קיום" (אקזיסטנציה) בניגוד ל"מהות" (אסנציה); קיומו של האדם כמות שהוא, בזמן חי, קיום פעיל שבורא את עצמו ללא-הרף; קיום המתבטא בחפצים ובשימושם, והמארב המתמיד של מועקת האבסורד – שעיקרה תחושת הסופיות הזעירה של ישות-האדם בלא אל – מועקה המולידה את החרדה, את האימה. ההווה מצוי ברגע החולף כהרף-עי[ן] והקיים לעד שבין פעימות הלב, בין תיקתוקי השעון.

תשובתו של אלתרמן, אם כן, לראייה הכוללנית המופשטת של האבסורד היא בחתירה לייצג נתחי חיים ממשיים, על כל חיספוסם; לייצג את עושרם ופראותם של הנמשלים כ"התרחשות" ולא כ"מושג"; להתרחק מן הסגנון ומן ההפשטה ולגעת בחוויה הקיומית החד-פעמית באמצעות החוויה האוטנטית. "האדם האבסורדי" כותב קאמי במיתוס של סזיפוס "אינו מבקש עוד להסביר ולפתור אלא להרגיש ולתאר"⁴. הגישה התיאורית המהווה בפואטיקה של קאמי עיקרון מתודי בסיסי המעוגן בסקפטיציזם אפיסטמולוגי עמוק, בהרגשה "כי כל ידיעה ממשית היא בלתי אפשרית" – הופכת גם בעולמו של אלתרמן כלל אסתטי מרכזי. היא מציבה גם כאן את התופעות ב"שיר סיום" ובשיר "הסיכום" כמות שהן ללא סידור ומיון, ניתוח או הסבר. הוויתור על הניסיון "להפוך מראה עיניים למוכר תחת לבושו של עיקרון גדול"⁵, הוא שחולל את התמורה בנורמות שקבע בתוך יצירתו, ושמוכחן הפך עולמו השירי שלו עצמו מושא להתבוננות ספקנית, לעתים אף מתאכזרת לעצמה.

בהקשר זה מן הראוי להעיר כי האבסורד, שאלתרמן יוצא כנגדו ב"בין סיפרה לסיפור" מקביל לזה שרווח בדרמטורגיה של שנות החמישים – כהשתקפותו המובהקת במחזותיהם של יונסקו, בקט, ז'נה. "נקטעו שורשיו הדתיים, המטפיסיים, הטרנססנדנטליים של האדם והוא אובד. מעשיו חסרי פשר, חסרי תכלית ואבסורדיים"⁶. משמעויות אלה של האבסורד (שגם מרטין אסלין בספרו התיאטרון של האבסורד מצביע עליהן) נמנות עם ההקשרים של הפילוסופיה האקזיסטנציאלית והתכנים של הדרמטורגיה המודרנית.

כנגד זה, קאמי, דרך משל, באבסורד "שלו" בראשית שנות הארבעים, הן ב"האדם המורד" והן ב"מיתוס של סזיפוס", מגיע למסקנות אחרות. ככל שהמושג נותר אצל קאמי מעורפל בהגדרתו (שהיא אף קאמי הוא משורר הוגה הבוחר בניסוחים ציוריים), כך מתגלה דמיון בין מסקנותיו לאלה של אלתרמן. סזיפוס שלו סירב לשוב לגיהנום למראה המפרץ הזוהר וחיוכי האדמה: "כששב וראה את פני העולם, טעם טעם מים ושמש, נגע באבנים החמות ובמייהים, סירב לחזור אל חשכת הגיהנום"⁷. בניגוד לזרמים אחרים גירסת האבסורד של קאמי אינה מסקנה כי אם נקודת מוצא. הטענה של קאמי כי היאוש איננו פי

⁴ אלבר קאמי, המיתוס של סזיפוס, תרגום צבי ארד, ספרית אופקים, עם עובד, 1978, עמ' 129.

⁵ שם, עמ' 23.

⁶ "בין סיפרה לסיפור" (אחרית דבר), כל כתבי נתן אלתרמן, מחזות, הוצאת הקיבוץ המאוחד, תשל"ג, עמ' 561-580.

⁷ אלבר קאמי, המיתוס של סזיפוס, שם, עמ' 128.

התהום אלא נקודת זינוק לאישור מחדש של החיים, אהבתם וטעמם, אינה רחוקה מן ההשקפה של אלטרמן בשנות השישים כי האבסורד והיאוש תקפים רק כשהעמדה היוצרת היא עמדה של הכללה והפשטה – אך הם מופרכים ומתנפצים אל הפרטים הרוטטים של ההווייה, אל האבנים החמות ואל מי הים, ובסטמבול – אל ערב קיץ ופירות השוק.

ואולם, בספר השירים האחרון הולך אלטרמן שלב אחד הלאה וחותר גם נגד עמדה זו.

התוהו בפנים

לרגע נדמה כי שנייה זו של הווה היא מקלט מבוצר מפני התוהו; אבל כסוס טרויאני מנוסה, התוהו כבר מעוגן בתוך הרגע "החי וחם והומה", משורבב היטב בין יתר הדברים שבאמצע (כפי ש"רגבי עפר" משורבבים בשורות הסיום של החגיגה, בין ה"דינרים" ל"מאורות"): "גם דמי התוהו – שמנגד לבריאה / אינו מעבר לך, הוא בתוכך". ומעניין כי את שיר "הסיכום" ב"דברים שבאמצע" חותמות המלים: "נעצים" "כפתורים" – הפצים שתפקידם לחבר, להדק, כאילו מבקש ההוגה הזקן לסכם את דבריו בניסיון נוסף להדק את "תמונת היש המתפוררת", על מנת שלא לשקוע בתוך אפילה של אין שחר. ובשלב מאוחר יותר ביצירה, ב"שיר סיום" – באותו חלק המהלל את השינה, את ההינתקות המוחלטת ("נפלאים חיי הישן"), יש ביטוי מטונימי נפלא להצטמצמות כל הקיום במוח ה"גומע דמים חמים" בתוך "חשכת עולמים": "חושיו אינם רואים, אינם שומעים, / אינם חומדים, אינם שלוחים לגעת. / רק מוחו, כבחשכת עולמים, / רובץ מצונף כפקעת, / גומע דמים חמים / הבאים בחפזה בשעט" (עמ' 198)⁸. המוח כמו פקעת צופן בתוכו חיים אפילו כאשר האדם על סף המוות, שכן ההיאחזות בחיים היא גם באמצעות המחשבות. **חגיגת קיץ** היא שיר הלל למחשבה. המחשבות הן המערבות את "מחשבות עבר / במחשבות יום זה ליום מחר" (עמ' 161); הן סוד החיוניות הגדולה "כשפעות השמש הירוקות, / הממלאות את העלים במשכים, / והן כצעד הנשים החזקות עם צלצלי המפתחות הארוכים / והכבדים, אשר בהן הן מחזיקות / כדי לפתוח ולנעול את השוקים" (עמ' 161).

בשירים שמכבר ובעיר היונה מתחולל כאמור המעבר החד בין הקטבים המנוגדים על הסף, על קו גבול מוגדר בין שתי מהויות נבדלות. קריאה מרפרפת ביצירה שלפנינו עלולה להטעותנו, כי בדרך מן הסף אל האמצע נתקו המתחים, בעוד כל הדברים מתקבצים יחדיו אל תוך הרגע "המתחלף ואינו נגרע". אמנם מחוצה לו אפילה חסרת פשר ותכלית, אך בתוכו, כביכול, מתקשרים הדברים בהרמוניה הניתנת אף לניסוח ב"שפת הסרגל והמחוגה". טעות אופטית זו נובעת מן האווירה של פיוס והשלמה – עד תחושה מסוימת של וודביל – שמשרים העלילה הבורלסקית והאלמנטים הפארודיים.

ואולם, קריאה קשובה מגלה תמונה נוספת: הדיחה הזו של כל ההויה בתוך האי האקזיסטנציאלי טומנת בחובה מתחים אף עזים יותר מקודמיהם, מתחים העלולים להוליך לשיסוע ופירוק, כיוון שעם יתר

⁸ דומה ששיר זה מהדהד בפואמה **מוח** של דן פגיס. בשיחותי עם דן גיס, הוא הביע לא פעם את קירבתו ואהבתו המיוחדת לחגיגת קיץ.

הדברים שנדחסו לתוך האמצע – נדחס גם התוהו. החי והמת הנפגשים בפתח – "זה נכנס וזה יוצא" – פגישתם אינה מהווה מתכון בדוק להרמוניה בין החיים והמוות; ההיפך, הקירבה בין הקטבים – כמעט ללא חציצה – מבהילה. בלשון הפסיקה היינו אומרים כי עוצמת השדה גדלה. במאבק הנואש לשמור על אחדות "תמונת היש המתפוררת", חלה העתקת ההתפוררות אל האני עצמו, אל הפסיכה שלו. וצריך לומר מיד: בגלל זהותו של הדובר, קרבתו אל המחבר המשתמע גם מכוח החומרים הביוגרפיים הרבים המצויים ביצירה, כרוך המעבר מן הסף אל האמצע במעבר אל תודעה של פרט ממשי, ולא רק בדרמה של כוחות אישיים אידאיים ואוניברסאליים כמו בשמחת עניים או שירי מכות מצרים – יסודות המרכיבים את התודעה האנושית האוניברסלית.

כך גם ביחס למחזוריות: העתקת המחזוריות מהחיצון והמרוחק אל האני עצמו (העתקה שחלה בוודאי מחמת עייפות ותחושת מוות הולך וקרוב) היא שחוללה את השינוי השירי בתפישת המחזוריות. האני נותר לגורלו כשהוא מחפש מוצא בהיצמדות מוגברת לרגע החולף על פרטיו הזעירים האובייקטיביים (עד כדי רציונאליזציה מדעית), פרטים שנהפכו עתה לעוגן הצלה מפני האני עצמו. פרטים אלה אינם עוד השלכה של האני (העומד נסער על סף החיים) על המציאות החיצונית, כי אם מפלט של האני מן המתחולל בתוכו על סף המוות. העתקת ההתפוררות אל האני עצמו מתגלה כאן בשני כיוונים שהם אחד: תחושת אי־הוודאות לגבי החלוקה בין פנים לחוץ ופיצולים תוך אישיותיים באני (הכוונה למוטיבים סכיוואידים במובן פיצולי אישיות ולא לסכיוופרניה – שסעת – במובן הרפואי, שהיא תופעה שונה).

"איה זה מתחולל, בתוכי או בחוץ"

מבחינת היחס לעולם החיצון, הושגה ביצירה השירית האחרונה התקדמות רבה בכיוון של העתקת מרכז הכובד מן הסובייקט אל האובייקט, כלומר אל העולם הפיסי, מדעי. ב"בין סיפרה לסיפור" קובע אלתרמן, שהמהפיכה המדעית הוסיפה לתחושת החידלון בחושפה את הריקות של העולם עד תוך תוכו של האטום. מסתבר כי לזיקתו של אלתרמן לרוח הזמן היתה השפעה על שירתו בשני כיוונים מנוגדים: מצד אחד – דחיית תחושת החידלון־האבסורד על ידי יתר אובייקטיביזציה, ומצד שני – בכיוון הפוך: כניעה תוך נסיגה לתוך האני בהתהפך הלך־הרוח. פרצי־נסיגה כאלה מן האובייקטיביזציה ניכרים כאן היטב. וכיוון שכל העולם נדחס כאן ל"רגע" אחד, שהוא לפתע ב"הבהוב ברק חרף" (כשם שכל העלילה מתרחשת בערב אחד) – הרי כל פרץ של ספק בקיום העולם החיצון כמות שהוא גורם במעין תהליך שרשרת להריסתו הטוטאלית, לא רק במה שמעבר ל"רגע" (דהיינו אותן שתי חשיכות) אלא גם בתוך ה"רגע" עצמו, עד שנראה כאילו כל העולם מתקיים רק בתוך האני, לרבות הפיקציה של קיומו.

ביטוי חשוף לטישטוש בין פנים לחוץ, ניתן למצוא ב"ראיון עם המחבר" כחלק מצוואתו הרוחנית הגרוטסקית ב"חגיגת רדת שחת". למשמע דברי היו"ר והקופאי, שהמחבר "נכסף אולי לרגע של מנוחה ויחוד, שבן אדם חדל מלצפות כלפי חוץ ופונה פנימה" (עמ' 178), מדגיש המחבר "כי הדברים היו לו

מלח חדש על פצע ישן", כלומר: נושא כאוב שהעסיקו מזמן אך עלה בידו לדחוק. באי־רצון הוא משיב (בשורות של פרוזה), "כי פעמים נטל ממנו החוש, המבדיל בין מה שבפנים ומה שבחוץ [---] שאין הוא בטוח בין כה וכה איה כל זה מתחולל, בסטמבול שבחוץ או בסטמבול שבתוך מוחו". על כך הוא חוזר גם בטורי שיר כמו להראות, שבענין זה – בשונה מכמה נושאים אחרים שהעסיקו את אלטרמן באותן שנים – מתאחדות השירה והפרוזה:

**בְּקוּם שִׁחַר יֶרֶק כְּמוֹ עֵשׂוֹב
וּשְׂמֵי סָתוּ מִתְחִלִּים לָרוֹץ
פְּעָמִים לֹא בָרוּר לִי אֵיךְ זֶה
מִתְחַוֵּל, בְּתוֹכִי אוֹ בְּחוּץ. (עמ' 179).**

ואמנם, שני השומעים התמהים לוחצים על המחבר, "אם נתכוון לומר שאין סטמבול זו קיימת אלא בדמיונו בלבד". המחבר נסוג ומשיב בשלילה, כאילו נתחווה לו לפתע המשמעות ההרסנית של דבריו, "אך עם זאת הוסיף וציין":

**בְּיוֹם בוֹ אָדָם הַגְּבִיָּה
רֹאשׁוֹ מִעֲפָר כְּמוֹ חֶמֶט,
קָמַר מִחוּ אֶת הָרְקִיעַ
וְהִתְאַיְמוֹ לְצוּרְתָהּ שֶׁל הַגְּלָגֶלֶת. (עמ' 180).**

בהצהרה זו, חותם אלטרמן את סוגיית הפנים והחוץ בראיון: מוחו של האדם עיצב את הרקיע כדי להתאימו לצורה הקמורה של גולגולתו (בהפעלת רמז אפשרי לציור אל־עליון בדמות המאמין, שכן כדאי לזכור כי יש מסורות באמנות, כמו באיקונות ביזנטיות ורוסיות, לפיהן מציירים את הקדושים ואת ישו עצמו עם גולגולת גדולה ועגולה כי היא מעתיקה את צורתו של העולם, של החלל). המרכז הוזז אפוא מן האל אל האדם. הוא הבורא. אך אליה וקוץ בה: הבורא הוא חומט שאך זה הגיח מן העפר והרי הוא מתייהר שהתאים את הרקיע לצורתו של ראשו. אלטרמן לועג להתייהרות של התפישה הפואטית, למיתוס של האמן כבורא. כדרכו בראיון הוא חותר לבלבל את מראייניו ותוך כדי כך גם לועג למעמדו כיוצר־בורא. סטמבול קיימת או לא קיימת? אין לדעת

המתח בין פנים לחוץ מתגלה גם ביחס ללשון. האם המלים בוראות את המציאות, או המציאות מכתיבה אותן. שאלה זו מחריפה במיוחד לגבי הלשון העברית, שכן סוגיית חלקה של תחיית הלשון בתחיית ישראל בארצו, היא סוגיה בעלת משמעות אובייקטיבית. ברוח זו יש לקרוא משפטים כגון: "וכתב נהפך לעם"; או "סיסמאות של תקופה נמלצת / נהפכות לאנשים ולנשים" (עמ' 12), וכיו"ב. כאמור, דומה שרק בסוגיה זו נשמרת ההתפעמות האודית שאיפיינה את פרקי שירתו הראשונים, וכך נשמרים גם הניצוצות האוטופים ביצירה. מאבקיו של האני מתגלים גם בתחום ההרהורים הארס־פואטיים. כוחה של השירה – בהיותה בוראת עולם "יש מקרים בהם היא כמו בוראה יש מאין / והיא עולם מלא [---] בזמן

שהיא כלה עינים / או פה צועק, או דם אוהב", ומיד חוזר המשורר ומנמיך ומסיים בדרישה, שהשירה תדווה על העולם חיצון: "וקצת פרטים – איך הסביבה נראית / ואימתי זה מתרחש ומתארע". תנודה זו בין התביעה למעורבות ערנית ועמדה שיפוטית בעניינים חיצוניים לבין התכנסות סוליפסיסטית בתוך האני – היא הנקודה הארכימדית של היצירה המיטלטלת בין הקצוות, כשהעירוב של פרוזה ושירה בא להמחיש את הטלטול. טשטוש הגבול בין השירה "הטהורה" ושירי העת והעיתון, המציין את שירתו המאוחרת של אלתרמן, משקף טשטוש מהותי יותר בתוך הפסיכה – בין פנים לחוץ – ואת הניסיון להתגבר עליו בכוח ההיצמדות לאובייקטיביזציה.

אפילו בשירים הפארודיים, שתפקידם גם לגרום לשינוי וגם להגחיק מתייחס אלתרמן ליחסי חוץ

ופנים בשירתו המוקדמת. בשיר "החום נהפך לשרב" (שניתן לקרוא גם כשיר ארס־פואטי) מתאר המחבר את התמורה שחלה בו עם השנים, כאשר זירת הסערות עברה מן החוץ אל הפנים. כשהיה "עול ימים" העדיף את החורף, ציפה ל"סערות יוני" כלומר לסערות חיצוניות "אבל כעת שהנני בר־דעת" הוא מעדיף את השרב, "לחוש מה חמת־סער / נוסכים למעשה בגוף ימות־חמה" (עמ' 42). והשיר כולו מתאר את חמת־הסער הזאת, דהיינו הסערה הפנימית שלעומתה מתגחכות הסופות החיצוניות שבספר: הסופה הבורלסקית של מרת סימן־טוב; סופת הרעמים של תיגרת העולם התחתון בקומה התחתונה של קפה סטמבול; וסופת הנואמים בקומה שמעליה. **בהגיגת קיץ** – שלכאורה היא חגיגת חוצות מרהיבה, עמוסת פרטים ועצמים למכביר כשוק הפירות בעצמו, ועדיין נשמרת בה גם שמחת החוץ – הנסיגות הן עזות, ומחשיכים בה רמזים לפחד מפני אבדן הבינה.

נפשך שמרי ובינתך

"שיר משמר" הוא דוגמה מובהקת. בקריאה ראשונה הוא בולט במחזור השירים כמעין נטע זר, כאילו נעקר **משמחת עניים**. ואמנם אפשר למצוא בו מה שעשוי להתפרש כרמזים למה שעתיד לקרות למרים־הלן בהמשך העלילה. אבל מבחינת סגנונו וניגונו הוא שונה בתכלית: לכאורה קרוב יותר ל"שיר של אור" **בשמחת עניים** מאשר לשירי **הגיגת קיץ**. אולם דווקא השוואה זהירה עם "שיר של אור" מגלה מה רב ההבדל בין "שיר משמר" לשירי **שמחת עניים** בכלל ולשיר זה בפרט ובאיזה תואם של רוח משתבץ "שיר משמר" ביצירה כולה.

"שיר של אור" מופנה גם הוא לפרסונה המכונה "בתי", וגם בו סכינים וסכנות ופחד ובכי, אך מכוח הקונטקסט הסמלי או האלגורי של **שמחת עניים**, פנייה זו אינה ממוקדת והיא בעלת אופי אלגורי, וכדרך האלגוריה היא כופה על הקורא לחתור אל המופשט ולחפש פשר בכמה מישורים. יתר על כן: הקורא נהדף מראש אל הפירוש הלא אישי, שכן אמירה כמו "יפה בתי בסכיניה, / כמו מנורה בזיו קניה" בהכרח מרחיקה אותנו לפחות ממעמד של קירבה. כנגד זה, קירבתו של הדובר למחבר המשתמע ביצירה שלפנינו ממקדת את "שיר משמר" כתחינה וצעקת־אזהרה, שבהחלט ניתן לכוונן לדמות מסויימת, המצויה באמצע ההווה האישית של הדובר.

האמירות הפסקניות ב"שיר של אור" העשיר בסימני קריאה, מתחלפות כאן בשאלות תחינה וסימני שאלה. כאן האשה המייצגת את ההווה אינה סמל אלא ממשות חיה שהעתיד לקרות לה מחריד את הדובר, כמו בנפשו היה מדובר (אין ספק כי מותה של תרצה אתר ב-1980 העצים את ההשתמעויות הביוגרפיות של השיר. תרצה עצמה טענה שהשיר נכתב אליה. בראיון עם טלילה בן-דכאי אמרה: "ויום אחד, כך אמר, כתב שיר בשבילי. שוב לא הייתי צריכה לנסות לנחש מה בין השורות נכתב עלי ובשבילי, הפעם זה היה גלוי, פתוח. הייתי באותה תקופה במשבר, זה קורה אצל צעירים. אב אחר לוקח את בתו לשיחה, יושב איתה על כוס קפה או כוסית, ומשוחח. הוא אמר הכל בדרכו שלו, בשיר. – בחזרות על הצגת **הגיגת קיץ** (בקאמרי) נוכח השיר הזה ("שיר משמר") התרגשתי במיוחד. אני חושבת שגם השחקנים התרגשו. בונים סיפר להם שאבא כתב את השיר בשבילי. ולפתע מערכת היחסים בין האב (ציבא תשובה) ובתו (מרים-הלן) קיבלו משמעות נוספת. כולנו מחפשים את היסודות האוטוביוגרפיים ביצירות ספרותיות, לרוב מגששים כסומא בארובה. והנה עתה דברים בשם אומרם. פה אומר אב מסור לבתו הנרגשת: 'אמרי מדוע העולם כה זר עדיין / ואש ומים מביטים בו מכל צד? / אמרי מדוע בו מפרפרים חייך / כמו צפור מבהלה בתוך כף יד? / אמרי מדוע את מעוף ורעד רב / כמו צפור בחדר בחפשה אשנב?'⁹. ("שיר הנשמרת" שהוא שיר התשובה של תרצה אתר ל"שיר משמר" ונתכנס בקובץ שיריה **עיר הירח**, ממקד עוד יותר את תשומת לבו של הקורא ברובד הביוגרפי¹⁰).

כמו הדהודי תוף ביער חוזרת הבת ומוזהרת ב"שיר משמר" לשמור נפשה ובינתה. ומן השאלה הנוראה: "אמרי מנין לך פתיה מאמינה, / שהחיים נוצרו לא ללמדנו דעת, / כי אם נוצרו כדי ליטול את הבינה?" – שאלה שלכאורה היא תגובת-שלילה לדבריה, אך למעשה נשמעת ממנה הסכמה, שכן מיד הוא מוסיף: "אמרי מנין? מי גילה לך את הסוד?" – כלומר, דברים שהדובר ניסה להסתירם, היא גילתה בעצמה. לא רק הסכנות שבחוץ ("מספרן מאה") הן המסכנות את הבת ב"שיר משמר", כי אם אף אלו שבפנים: הנפש "הרכה" והנפש "הרעה". לפיכך, מנסה הדובר לחזקה מבפנים: "אולי האושר בכך שוכן והוא דבשך". רק כמיפלט אחרון הוא פונה אל החוץ לעזרה: "הערב בא. יפה ממנו אין בינתיים". הנה כי כן, פרטי הפרטים של הרגע ה"חי וחם והומה", הם המפלט האחרון למנוע את ההתפוררות הפנימית. ברוח זו יש לראות את השתלבותו של "שיר משמר" בפואמה כולה. ואם נותר עוד ספק, הרי באות השורות האלה מתוכו: "זה ערב קיץ לכאורה, זה לכאורה / רק ערב קיץ טוב ידוע וישן, / [---] שבא עם ריח תבשילים ועם מנורה" (אולי גלגול ריאלי של "מנורה בזיו קניה"). הנה תמצית הוויתר-החוץ בחגיגה הקיצית, על רוח ההנמכה והפיוס שבה, עם הקיץ הטוב והתבשילים והמנורה, כשכל אימי הכשפים והעולם התחתון הסטמבולי רק מוסיפים לה נופך ונומך בורלסקי. אבל כל זה **לכאורה** (שלוש פעמים

⁹ טלילה בן-דכאי: "סטמבול צועקת שיר", מעריב 13.7.73.

¹⁰ בדברי התשובה נתקלת הבת בדימויים מתוך **שיר משמר**: "אני נזהרת מדברים נופלים / מאש מרוח משירים. / בתריסים כל מיני רוחות מכים. כל מיני עופות מדברים. // אבל אני שומרת את נפשי מהם. וגם איני בוכה. / אני זוכרת שביקשת שאהיה ברוכה". תרצה אתר, **עיר הירח**, מבחר שירים, הוצאת הקיבוץ המאוחד, תשל"ט, עמ' 72.

"לכאורה" – זו תפאורה בלבד, שמתחתייה מתוחים בעוצמה רבה ה"מורא" ו"רחש השדות ודבר אשם", ובעיקר – הפחד מן הטירוף, שאותותיו ניכרים פתאום אפילו בקולות הצפורים: "כל השדרות בעיר צווחות כמטרופות". שמור נפשך – גם זו קריאה העולה מן השיר.

פנים חצויות – פנים כפולות

מכאן אל הפיצולים התוך־אישיותיים, אל הפנים החצויות, פנים כפולות. הרבה מתחושת האני קשורה בפנים. הפרסונה כזכור היתה מסכה, והנה פיצולי האישיות ממוקדים כאן בפנים הן ברמה של העלילה והן ברמה השירית־סמלית. פיצול הפנים מאותת לפיצול הזהות. על פניה של מרים־הלן מאיים וולדרסקי במי־אש וסכין, ופניו של ברחסיד, מקולקלות כל כך שאותן "אפשר עוד לקלקל אולי רק בתותח" (עמ' 122). הרופא שבא מן הגולה לטפל בעולים החדשים מתאפיין על פני היצירה כולה בפניו החצויות: "מחצית פניו קפאה בשלג בימי המלחמה העולמית. / ועכשיו רקתו ולחיו ומחצית לסת שלו אינן מן החי ואינן מרגישות / לא חם ולא קר, / שכן עשויות הן לוח־מתכת דק תחת העור" (עמ' 45-46). כך מתאר אותן מר קטן ראש משלחת המתיישבים, ומוסיף לספר כיצד ראה אותן לראשונה: "ורגע לא ידעתי, אם הוא צועק בקול רם או צוחק / בלי קול או חורק שן / או מבקש על נפשו ומתחנן" (עמ' 48). מכאן שחציית הפנים היא גם חצייה פנימית: לצעקה ולצחוק, לחריקת שן ולתחינה.

הפיצולים הפנים־אישיותיים, פיצולי הפנים, מצויים לא רק בעלילה אלא מארגנים גם את הבלדות הסמליות. והנה, בחטיבת השירים "דברים שבאמצע" מוקדש שיר מוזר ומעורפל לענין הצחוק ("הצחוק"). כמו בחלום סיוטים נפרד הצחוק מן הפנים ועולה "כאש במעוף בלואים". לא ברורה תכלית ניתוקו של הצחוק מן הפנים וריצתו, אך דומה כי הוא מחפש לו פיות אחרים להיאחז בהם. אבל מה שמקדם אותו במרומים הן דומיות שפניהן מחוקות: ללא פיות ובמקום עיניים תבלולים. רק לאחר שהוא נס מהן בבהלה, מתברר כי הדומיות חמדו לצון ועטו מפיות כמסכות. השימוש במפיות כמסכות, כמו תיאור הבריחה בעליבותה – "נס. דליים / הפך בדרך, חביות, / פחים ריקים וגם מלאים" – מעמידים את מנוסתו המבוהלת של הצחוק באור מגוחך, כך שלאורך השיר נעים הצחוק והאימה ביחד, וללא קול. מעמדו של הצחוק דומה למעמדו של המוסר בקובץ. הדומיות מיצגות כאן את האבסורד האינסופי המאפס את האנושי אבל כשהצחוק פוגע בהן "הן צחקו". הצחוק ממלא את העולם בהתייחסות אנושית, כשם שהמעשה המוסרי ממלאו בתכלית.

ברוח 'המאויים' של פרויד, האימה היא תת־קרקעית, חבויה תחת מעטה סוריאליסטי מבודח, ורעדיה הסיסמיים מתגלים ובוקעים רק בהגיעם אל הבקיעים: אל הצחוק־בלייקול של הרופא, אל האיום על צחוקה היפה של מרים־הלן – כמו לקיים את האמור "כך אתם נגלים פתאם / בהתלש מסכה". תבנית פיצולית מובהקת מתגלית בבלדה "הצל" שגם היא מתאפיינת בנינוחות מבודחת. הצל התפצל מן האיש, נוטל ממנו את פניו (לאחר שלא הצליח להסיר את ראשו) ואת בגדיו ויוצא בבוקר לטייל. הצל נוטל מן האיש את זהותו. מחיקת הזהות אומרת מחיקת הזיכרון, ועל כן זה מעין

משל לחנווני ששכח את הפרוטה, או לציבא ששכח את מורשתו. והרי היו אלה הלצים והשוטים בימי־הביניים שהכריחו אותנו לזכור. הלץ והצל הם אפוא פניה המתחלפים של אותה מהות. קרובים ברוחם לקבוצה זו הם השירים, שבהם חל גלגול בדמות המרכזית בכורח איזה גורם פנימי מביש (או גורם חיצוני שהוא גלגולו של גורם כזה), כגון: גלגול החנווני בשד, שלבש את צורתו וירש את מקומו ("החנווני והשד"); גלגול בעל־הבית – לאחר הסתגרותו – בציפור הגדולה ("הציאה מן העיר"); גלגול המשורר הצעיר – תוך יום אחד של בולמוס כתיבה עקרה – בזקן. ("כלי הזמר"); גלגול הבעל דרך זרעו במי שעתידי לנקום בו את נקמת האם; וכן גם גלגול כבשת הרש – לאחר שנותר ממנה רק בדל צמר – בכבשה של אש, הנוקמת את נקמת הרש ("הכבשה"). הרעיון המשותף לכמה משירי הגלגול וההתחלפות הוא כי אדם נושא בתוכו דבר הנוקם בו או בוגד בו.

בפשטותן, עממיותן, ובנימת ההיתול הערמומי השזורה בעלילתן הטרגית־דימונית – קרובות הבלדות הפזורות ב"דברים שבאמצע" אל הבלדות הישנות של אנגליה וסקוטלנד (שאלתרמן תירגם מקצתן לעברית) יותר מאשר לבלדות הכבדות, הסתומות, בשמחת עניים ובשירי מכות מצרים. אף ניתן להצביע על הקבלות בין כמה בלדות ב"דברים שבאמצע" לבלדות האנגליות־סקוטיות. הזיקה מתגלה בין השאר בהשקפה הגורסת כי עוולות מוסריות מקבילות לכוחות הטבע. בבלדה האנגלית "שתי אחיות" צפה ועולה האחות הצעירה שטובעה בידי האחות הבכירה מחמת קינאה. היא עולה בגלגול חדש: "במחגרת פאר היא היתה חבוקה, / עד כי לא נראתה גזרתה הדקה. // מרגליות ופנינים עטרוה לרב, / עד כמעט לא נראה שערה הצהב"¹¹. כמו המים הנעים במעגל נצחי ותמיד שבים ועולים בצורות שונות, כך גם עוולה מוסרית שמנסים להסתירה צפה ועולה בלבוש אחר. זהו אותו יסוד המשותף לעולם השירי האלתרמני ולעולמה של הטרגדיה.

לתבנית כפל־הדמות (הכפיל) יש גם השלכה ברורה על עיצוב שתי דמויות המשורר: "המחבר" ומישה ברחסיד. "המחבר" המזדקן הוא הדמות הסבילה, המתבוננת, שהחיים חולפים על פניו ולא בתוכו, כפי שמציין היו"ר בראיון האשכבה: "השנים לא יכלו למחברנו, / לא שינוהו לטיב ולמראית, / ומה טוב לראותו בינינו / נטול רוח־חיים כתמיד." (עמ' 184). לא ההלך הנווד בדרכים אלא היושב בבית הקפה של סטמבול ומתבונן. יש בו ב"מחבר" משהו מן המשורר ב"כלי הזמר", מבחינת אי־מעורבותו בחיים:

שְׁלֵטָה כְּלִי-זָמֵר נִגְנוּ בְּעִיר
עַל כְּנֹר, עַל חֲלִיל, עַל תֵּף.
עָבַר עַל פְּנֵיהֶם אִישׁ צָעִיר,
אָמְרוּ לוֹ: מַלִּים לְנֹגֵן הַזֶּה כָּתַב.

כָּתַב וּמָחַק וְחָזַר
וּמָחַק וְכָתַב וְחָזַן
וּלְפִינֵי וְשִׁנָּה וְעָבַר

¹¹ ראה: נתן אלתרמן, בלדות אנגליות: בלדות ישנות ושירי זמר של אנגליה וסקוטלנד, הוצאת הקיבוץ המאוחד, תשל"ב.

בְּקִלְמוֹס, הוֹסִיף, גָּרַע, סִגְנוּ.
וּכְשֶׁרָאָה כִּי עָרַב כָּבֵר,
הִעֲלָה אוֹר וְהַמְשִׁיף לְכוֹן
לְבוֹ לְמִלְאכָה, וְלִפְנֵי שְׁגִמָר,
קָם וַיָּצֵא אֶל הַקּוֹל הַמְּנַגֵּן
וַיְצַחַק בְּפֶה שְׂאִין בּוֹ שֵׁן
וּבִידוֹ הִצְהַבָה בְּדֵל נִיר
וְגוּפוֹ גּוּחוֹ, שְׁמוֹ, זָקוֹ.

אָמַר לְמִנְגְּנִים: לְהִסְפִּיק אֵי-אֶפְשָׁר

עַל רֶגֶל אַחַת, הַזְמַן דָּחַק...

זֹאת אָמַר, וְהַכְנוּר בְּצַעֲקַת מִיתָר

זָמַר, זָמַר, כְּאֵלוֹ מְפֹרָחֵק,

וְהִתְפָּעַם, וְהִחְלִיל הַשָּׁר,

הַחֲכָם, הַנְּהַדָר, צָחַק, צָחַק. (עמ' 93-94)

שתי תנועות מתסכלות מתרחשות בשיר: אחת מעגלית בנוסח "הולך טובב", הקשורה בכתיבה עצמה – כתיבה ומחיקה, הוספה וגריעה, גילוי וכיסוי – והשנייה ליניארית: הזדקנותו של המשורר במרוצם של חיים שבעצם לא מומשו, לא נחיו. השיר מעמיד קשר בין שתי התנועות האלו: תנועת הכתיבה המעגלית היא השוללת את היכולת לחיות. הקישור בין שני התהליכים מתעצב בשיר על ידי המטמורפוזה שחלה במשורר תוך כדי כתיבת השיר. בדומה לסמסא הקפקאי, שעלה על יצועו אדם ולבוקר הוא חרק – כך המשורר מתחיל את שירו כ"איש צעיר" ומסיים בערב בצאתו של "הקול המנגן", כשהוא צוחק "בפה שאין בו שן / ובידו הצהבה בדל ניר / וגופו גוחן, שמן, זקן". מוטיב היצירה כנגד החיים מוצא את ביטויו כאן במערך סיפורי־בלדי.

אבל לעומת חיסולה של החיוניות הסובייקטיבית בדמות המחבר, יש בברחסיד, האלטר־אגו, ש"פניו נשאו חותם של מעשי בראשית" – מיסוד הצל היונגיאני. התרכזו בו החיות והחירות, שכמו נאסרו על "המחבר" ונדחקו מתוכו. אך מהיותו כפל־דמותו של "המחבר" נושא הוא בתוכו מיסודות נפשו של זה ולכן הוא עצמו מפוצל בין בריונותו האלימה לבין הערצתו המעודנת ללשון העברית ולספרותה (אפילו את תוכניות השוד הוא חורז לעצמו בלחש). וכמובן, הוא ניכר ביחסו האבירי לאשה – מרכזו של היש האלטרמני.

בהקשרים שונים נמצא כאן הבהובים קצרים של אדם בלי גוף: "כמו מגבעת בלי קודקוד ובלי קולב". בשירים ההגותיים מומשל הגוף ל"מעיל דמים נאה" תוך תמיהה "איך שוכנות בגופים הנשמות" – ומתוארים גלגולי הגוף בין החיים למיתות משונות ("מושלך על אדמה", "מתנווד על עץ", "מרדף כלימות ורוק"). שלילת הגוף מגיעה לשיאה בסיום האירוני האכזרי: "מעיל נאה, מעיל דמים, / שאילולא הוא / היקום תמים" (עמ' 157). (בהיפרדות של הראש מן הגוף מתהדהדים מוטיבים לא רק מן הבלדות

אלא גם מן השירה האנגלית האפית הקדומה כמו האפוס הימ־ביניימי של "משורר הפנינה" האלמוני "גאווין והאביר הירוק" שיש בו תיאור מפורט של האביר הירוק – אליל טבע בלבוש אדם המלקט את ראשו הכרות שהתגלגל לרגלי גבירות החצר, תוחב אותו תחת זרועו, ויוצא עימו בשלווה על סוסו הירוק, כשהראש, כמובן, מבטא את דברי הפרידה).

הנתקים הללו מכונים בפסיכולוגיה תהליכים דיסוציאטיביים, תהליכים המפרידים בין חומרים מנטליים שונים ומאותתים לתחושה של התפרקות המציאות או התפרקות האני. אינטרפרטציה פסיכולוגית תקשור נתקים אלה גם אל התבנית הספרותית של ספירת המלאי, ספירת היישים ביצירה. הכילי החכם בשיר "הסיכום" צובר את הדברים לשמם "כדי לדעת כי ישנם".

ופעם אחת, אולי,
כמו לפעמים, ישאר,
נצנוצו נטל הרהור אחרון, כילי,
רוכץ ער. ערמת צרורותיו שומר.

החכים לא לחוס על אבוד ימיו.
שומר הבלי נהם דמיו.

כילי חכם. הבין
כי לא להנאה נוצרו דברים.

כי אם כן לזכר אותם. לשמם. כדי
לדעת כי ישנם. הבין היטב.

כילי פקח. צופיה עינו.
לרנע נבהל. מתחיל למנות.

מונה מהרה, בלי דלג על פרוטה.
אגורות, דינרים, רגבי עפר,
מאורות, אותיות. רואה כי לא טעה.
נרנע. לחמיד, או לזמן קצר. (עמ' 201-202).

המטרה בספירת העולם להיווכח כי הכל נמצא. האני מגדיר עצמו מחדש דרך ישים שהגדירו אותו עד עכשיו; מעין מנגנון הגנה בחידוד הקיים כנגד היטשטשות העולם. אבל את ספירת המלאי יש לפרש גם בהקשר של עמדת המשורר כלפי השירה. לא במקרה שני שירי הסיכום של היצירה (האחד מופיע באמצע הספר והשני בסופו) הם שירים של ספירה. ולא במקרה הדמויות הסופרות הן ההוגה הזקן והכילי. הספירה היא אנטונימית לשירה. אם עד עתה היה המשורר מעין

קרוסלה בסחרחרת ובסחרחרת, במצב של תנועה מטשטשת, עכשיו הוא מתעקש על ידיעה דרך מניה קפדנית. קודם השיג המשורר את האני דרך השיר וכאשר פגה האמונה בכוחו הסמלי של השיר הוא מתחיל לספור את עצמו. הגישה של המניין היא מעין גישה אנטי־שירית. העמדה השירית המחברת, הוחלפה בגישה אטומיסטית, מפרקת.

ונשאלת השאלה: מדוע בחר המשורר בדמות הכילי לשמר את שיר הסיום? הכילי הוא האיש המסרב לשיר ולכן זה שיר סיום. הוא כילי כי אינו רוצה לבזבז את אוצרותיו. המשורר הוא מי שמתגבר על אימת המוות על ידי הבזבוז. ואילו עתה "החכים לא לחוס על אבוד ימיו", הפסיק לפחד והוא מביט במוות עין בעין. שמירה היא היפוכה של ההנאה, כיוון שההנאה קשורה בפחד מפני המוות. גם אצל ביירון בדרך־ז'ואן מופיע בקאנטו העשרים ואחד – אחד מן השירים האישיים והקודרים יותר – המשורר בדמות הכילי הצובר. אצל שניהם המשורר מוצג כאספן. אספנות שבאה בהתקפים ("לרגע נבהל. מתחיל למנות"). הישיבה על האוצר מעניקה ביטחון בזהות. כשמוחו מחשיך הוא חוזר על הדברים כמו מנטרה, כדך לשמור על השפיות. בעצם לא הבין כלום אלא מה שעובר מתחת לידיו. אצל ביירון זהו ויתור על האידאל הרומנטי ואילו כאן – ויתור על הניסיון למצוא פשר; ולכן נאחז הכילי ביש, בספירתו, במניה סוליפסיסטית שהיא חסרת תכלית. גם ההוגה הזקן מודיע כי הגיע הזמן לסכם, "אחרי שנות בינה ועצה", את הפריטים שמהם "העולם עשוי". הוא מסכם – כמו בטור חשבוני – ואינו מפרש. זהו הטרגי שבמעדה כמו מוליירית. על הסתלקות מן השירה רומז אלתרמן בשיר הפרידה "היציאה מן העיר" (שהוא מן השירים הנפלאים בספר). אחר הספירה שעושה בעלי־הבית לכספים ולשונאים, הוא מוחק את כל השמות (פרט לשם אחד שהחליט לשומרו לעולם), ומתגלגל בציפור. מחיקת השמות והמלים היא במידה רבה הכרזה על הסתלקות מן הלשון והשירה, והתגלגלות בציוף ללא מילים¹².

כזכור, הז'אנרים השייכים לאזור הרציני־מצחיק מתאפיינים בגישה ביוגרפית־זיכרונית. כך גם כאן, ההתקרבות בין הדובר למחבר המשתמע היא אחד הגילויים למהפך ז'אנרי, ולכן האמירות על שרידי הבינה והתערעורת הדעת ב"כוכבים בחוץ" כאילו חצו את הסף וכבר פלשו אל הווית הנפש, כ"חתך של אש בתוך השעווה". מתחת לאשליות־השקט המפוייסות ואווירת נשף־המסכות רוחשת האימה. וכיוון שנתמעט המטען האלגורי, הדמוניות היא עתה נחלתה של תודעה של פרט ממשי מאד והיא חורגת מהיות מחווה ריטורית או מטפורית. גם בנקודה זו מתחבר אליה ביתר קלות קורא בן זמננו.

את פיצולי האישיות כאן יש לקרוא לא רק בהקשר האישי־פסיכולוגי, אלא גם בהקשר הז'אנרי. באחטין בספרו על דוסטויבסקי מציין את פיצול האישיות כאחד הגילויים של הז'אנר המניפאי: "ההזיות ופיצולי האישיות" – אומר באחטין – "מערערים את הכולות האפית והטרגית של האדם וגורלו: נפתחות בו אפשרויות של אדם שונה ושל חיים שונים, הוא מאבד את מוגמרותו וחד־ערכיותו, הוא מפסיק להיות זהה לעצמו. [...] לעירעור הכולות והמוגמרות של האדם מסייע אף היחס הדיאלוגי של האדם אל עצמו,

¹² דן מירון רואה בשיר חזרה אל האידאה של המשורר ההלך: "המשורר ההלך קורע מעל פניו את מסכת בעלי־הבית" מדכא בקרבו את "יצר האב והמפרנס" [...]. ובעלותו על אדן החלון הוא מכין עצמו לניתוק לניתור לחזרה גדולה אל הדרכים, שסופיהם הם רק געגוע". ראה נקודת המוצא בארבע פנים בספרות העברית בת ימינו, שוקן, תשל"ה, עמ' 30.

המופיע במניפאה (פיצול האישיות המגונה). בהקשר זה מעניינת במיוחד המניפאה של וארון, בימארקוס היינו מארקוס הכפול. ככל המניפאות של וארון, אלמנט הצחוק כאן חזק מאד [---] נציין אגב, שגם דוסטויבסקי, בתיאור הכפילות, מקיים תמיד יחד עם הטרגי אף את האלמנט הקומי"¹³.

תבנית הכפיל, שהיא תבנית יסוד בשירה האלתרמנית, הפנים החצויות, השד והצל מתגלים כאן בהיבטיהם המניפאיים: בחיבור של הטרגי עם הקומי; "זה צל! זה לץ!", שתי פניה של אותה מלה; המבדח נתחבר למאיים. פיצולי האישיות נושאים אפוא, גם אופי ז'אנריסטי מובהק, ומציבים גם הם את היצירה השירית האחרונה בתחומי המניפאה.

¹³ באחטין, סוגיות בפואטיקה של דוסטויבסקי, שם, עמ' 120.