



## על מימד הזכרון ב"כוכבים בחוץ"<sup>1</sup>

דן מירון

א

יש ברצוני להציג את נושא דיוני באמצעות עיון קצר בשיר "אביב למזכרת"<sup>2</sup> מתוך "כוכבים בחוץ". לא אנתח את השיר ל"מרכיביו" ולא אפשרו באריכות לפי שיטה זו או אחרת, המקובלת בפרשנות הטקסט הספרותי. כוונתי רק להפנות את הדעת לתופעה בשיר, שיש בה כדי לעורר תמיהה וכדי להפיק לקח בעת־זמננו־האחת.

הכוונה היא לכך, שלכאורה מהווה השיר צירוף לא־אקראי אבל בכל־זאת כמו שרירותי של שני שירים שונים, שקיימות ביניהם זיקות קשר, אך ההבדלים אף הם רבים, ודומה שהם המכריעים את הכף, השיר, המתמשך על פני עשרה בתים מרובעים (בשניים אמני מתפצלים הטורים ומספרם עולה על ארבעה), ניתן, לכאורה, לפירוק בנקודת־התווך שלו לשני שירים בני חמישה בתים כל אחד.

חמשת הבתים הראשונים נראים כאילו היו מעמידים הימנון רצוף ואחיד בעניינו, באווירתו, בדובר המשמיע אותו ובטון שדובר זה נוקט. השיר נראה כאודה אסטאטית ליום האביב שטוף האור והצבעים. הוא מושמע מפיו של דובר בעל נטייה לרטוריקה גועשת: דובר המזכיר בכול את דובריהן של אודות אקסטאטיות אחרות ב"כוכבים בחוץ", כגון "הרוח וכל אחיותיה", "מזכרת לדרכים", "יום השוק", "השוק בשמש" וכו'. בכולן מקושר אקט התהילה ליופיו, רבגוניותו ואפילו אכזריותו של ה"עולם" בהזדהותו של הדובר עם גילויים של דינאמיות, השוכרת כל קפאון ושממון בטבע, בחברה ובנפש הפרט, בין שדינאמיות זו פורצת מתוך הטבע עצמו (סופות סתיו, פריצת האביב בפריחתו), בין שהיא בוקעת מתוך הפעלתנות הציוויליזטורית (בניית עיר) ובין שהיא נובעת מפגישת אדם אחד עם זולתו (בעיקר פגישתם של גבר ואשה). "אביב למזכרת" נראה איפוא שייך – בחלקו הראשון – שייכות חד־משמעית לקאטיגוריה זו של אודות רטוריות – אפשר אולי לומר גם אורטוריות – שקוראים רבים נטו לראות בה את עיקרו של "כוכבים בחוץ" ולזהות על פיה את הטון והמשמעות הכלליים שלו. העמדה המובעת בו היא, לכאורה, העמדה האופיינית לכל השירים מן הסוג הנדון: הדובר מסתער לקראת ה"עולם" בשפעתו המהממת; הוא משתוקק לחשוף עצמו אל מול החיוניות של יום האביב (אף כי השפעתה ההרסנית של הקרינה השופעת ממנה ידועה לו), להטיל עצמו אל תוכה, לספוג, להטמיע ולשמר אותה – כנראה לשם

<sup>1</sup> בעקבות דברים שהושמעו בערב עיון בשירת אלתרמן לרגל יום הזכרון התשיעי למות המשורר.

<sup>2</sup> נתן אלתרמן: "שירים משכבר" (הוצאת הקיבו המאוחד, תל־אביב, תשל"א), עמ' 131 – 133. כל המובאות ומראי המקומות להלן – על־פי מהדורה זו.

"פריקה" בדרך הביטוי השירי. המטאפוריקה ותכסיסי הרטוריקה שהוא נוקט אף הם אופייניים לשירים מן הסוג הנדון. המטאפורות טעונות דינאמיות כמעט היפרבולית ("מתוך דליקות אביב רצים עצי תפוח"); המשפטים נשזרים סביב חזרות אנא פוריות נרגשות וגואים בהדרגה לקראת שיא ("לקחת את המרחב, את כל צבעיו - - - את ערימות האור - - - את החיוך הרץ על גוף המלצרית". וכו'); בנקודות-שיא מופיעות פניות אפוס טרופיות שיריות אל אובייקט ההערצה המסומן תמיד בהכללות של הא הידיעה: "היום", "האור", "האדמה" ("האדמה, רסני את אביבך שלך!"). נראה כאילו ניתן היה לקבוע, שאילו סיים אלטרמן את "אביב למזכרת" בתום הבית החמישי שלו אפשר היה 'כביכול' לצרפו ללא היסוס אל השירים, המשרים על "כוכבים בחוץ" את הססגוניות, העליזות וה"קארנאבליות" שנוהגים למצוא בו.

אולם בשיר מצויים, כאמור, חמישה בתים נוספים, שההבדל ביניהם לבין קודמיהם מזדקר לעין תיכף ומיד, ולו רק משום השינוי הבולט באורך הטורים (שלושה יאמבים במקום שישה) ובחריזה, שהיא עתה על טהרת החרוז הגברי, לעומת סירוגי חרוזים נשיים וגבריים בבתים הקודמים. מתוך הקריאה מתברר עד מהרה, שהבדלים צורניים אלה מסמנים הבדל כללי ועמוק יותר. אמנם גם בחלקו זה של השיר עודנו מצויים בעולם האור, השעט והצחוק של יום האביב, אבל עולם זה משתקף כאן בפרספקטיבה חדשה. זו מתמחשת קודם-כל בקביעת חלקו השני של השיר במסגרת פניית הדובר אל אמו. משמעותה המיוחדת של פנייה זו מתבררת כבר בבית השישי של הישר, משום שבית זה אינו מניח מקום למחשבה, שהזכרת האם והפנייה אליה משמשים כאן כאמצעי להגברה רטורית של הריגושיות ותורלא. אדרבה, בית זה מבהיר, שהפנייה אל האם מסמנת תמורה קיצונית בזהותו של הדובר, שהוא עתה ילד קטן:

הָה, אִם טוֹכָה, רָאִי –

בָּבָה!

סוּסִים בְּרָאִי!

יוֹנִים עַל אֶרֶבָה!

עִרְי שְׁלִי, עִרְי!

אכן, עדיין אנו שרויים כאן ברחוב בבוקר של אביב, אבל אנו שרויים במחציתו של ילד, היוצא לטיול עם אמו ומנסה למשוך את תשומת-לבה לדברים המעוררים את התפעלותו הילדותית – בובה, בבואת סוסים במראה (אולי בחלון-ראווה), יונים – תופעות שיגרתיות בנוף עירוני. העולם המטאפורי של הדבור הקודם, שבו "ערמות האור" הן כערימות השחת, החיוך רץ על כל גופה של המלצרית, היום הבוהק כלובן הסוכר מובא "בלהט חצוצרות" אל כיכר העיר והעצים רצים מתוך דליקות אביב, נעלם מכאן; המשפטים הארוכים והמתוחכמים בהדרגתיות הרטורית שלהם מפנים את מקומם לקריאות קצרות כמו-פרימיטיביות, לשאלות של "תם", לחיוויים סיפוריים פשוטים בני מלים אחדות. בקצרה, הלשון כולה השתנתה והותאמה למגבלותיו של דבור ילדותי. בכלל עומדות ההבעה בחלקו זה של השיר לא רק

בסימן הפשטות אלא אף – ובמכוון – בסימן קוצר־היד, שהרי ענין החולשה או קוצר־היד של ההבעה נעשה כאן לנושאו העיקרי של השיר. אם בבתים הראשונים לבש הדובר את מסיכת האשף הרטורי האלטרמני האופייני, הרי עתה הוא מעמיד עצמו כמי שאינו מוצא מלים, ילד המושך נואשות בשמלת האם הטובה ומצביע על העולם, שאין ביכולתו לכנותו בשם.

מעבר להבדלים אלה מתמחש הבדל נוסף, נסתר ודק יותר. חמשת הבתים הראשונים נפתחו בלשון עבר ("מכל החלונות ראינו את יומנו"), אבל פתיחה זו, מסתבר, באה להכיננו לתפיסת מציאות שכולה הווה דווקא. הדובר, הנוקט לשון רבים (שימוש זה ראוי לתשומת־לב מיוחדת, וראה להלן), ראה בעבר סמוך ביותר, אולי בבקרו של אותו יום, את האור האביבי השופע בעד כל החלונות, ועתה, לאחר שיצא מביתו, הוא עומד בתוך ההתהוות השוצפת והתנועה, שעליהן הוא מדווח וכלפיהן הוא מפעיל דקדוק, שסימנו העיקרי הם פעלים בצורת מקור. (עידוד וקריאה לפעולה: "לקרוא לו!" [ליום האביב] "להשתער אליו" וכו') או בהווה. חלקו השני של השיר נפתח בלשון ציווי, המעידה על התרחשות בהווה ("הה, אָם טובה, ראי"). אבל מפתיחה זו מגיע הוא בקטע העיקרי שבו דווקא לדיווח על איזו התרחשות שאירעה בעבר, כאילו היה הילד מספר לאמו לא על המראות, העוברים לנגד עיניהם, אלא על איזה חלום־בלהות שחלם אי־פעם:

מְרוֹץ חוּצוֹת הָיָה,

מְלֻמּוֹל וְדָהָר רָב.

עָלִי זַנְקָה חַיָּה

שֶׁל תְּכֵלֶת וְזָהָב.

עַל שְׂמַיִם נְזַדְקָפָה,

נְשָׂאָה אוֹתִי כְּצִוּוֹר –

העיצוב המטאפורי של "היום הזה" ו"האור" נחלפו כאן בסיפור, שיש בו מן הקונקרטיות של הסיוט או של המעשיה המיתולוגית. תוך כך נטען השיר אווירה של בהלה. המשפטים הקצרים, החטופים, מעידים לא רק על מיגבלות ההבעה של ילד נרגש, המתקשה בדיבורו ("ואין הפה יכול..."), אלא גם על פחד משתק, הכרוך בעימות אליים. זה נמסר כאן בדימוי השאול מן המיתוסים על הפגישה עם הדרקון או מסיוטי הילדות. הססגוניות של הבתים הראשונים נשמרת (המפלצת שבה פגע הילד היא "חיה של תכלת וזהב" – רמז לשמש או לשמים מוצפי אור־השמש), אבל השמחה, הריגשה ה"קארנאבלית" – אין למוצאן כאן. הפגישה עם פלאי ה"עולם" חדלה להיות הווייה סמוכה ומתהווה, שהדובר מתמודד איתה בעזרת כליו השיריים ומפגין כלפיה את גבורתו הרטורית. היא נעשתה למשהו, המזכיר התרחשות מבהילה, עמומה

בעבר, אולי בילדות האישי ואולי בילדות של הגזע. עם התרחשות זו אין הדבור החדש יכול להתמודד – בוודאי לא בעזרת ה"ארסנאל" של השפה השירית והמיומנות הרטורית. היא משתיקה ומשתקת אותו, ורק בפנייה נואשת אל "האם הטובה" יכול הוא לבקש לו מפלט־מה ממנה.

## ב

מאליהן עולות כאן שאלות ותמיהות אחדות. המשורר העמיד לפנינו את "אביב למזכרת" כשיר אחד, ואף נמנע – בכל המהדורות של "כוכבים בחוץ" – מחלוקתו לפרקים או לקטעים נפרדים באמצעות סימון אלפאביתי או כוכבית, כדרך שנהג ביחס לשירים המורכבים בספר, כגון "אל הפילים", "כינור הברזל" "תחנת שדות", "מערומי האש" וכו'. משמע, אלתרמן הביע ברורות את תפיסתו בשיר כרצף אחיד ושלם. האם לא חש בהבדלים בין שני חלקיו? ושמה אין השיר אלא עדות נוספת לחוסר העקיבות הקומפוזיציונאלית, שיש הנוטים לראות בה תכונה מהותית של שירי "כוכבים בחוץ"? מלבד זאת: אם אמנם לפנינו שני שירים שונים, שצורפו זה לזה על־פי קשר תמאטי (העמידה הנרגשת פני אורו הבהיר של יום האביב), למרות ההבדלים הסגנוניים, הרטוריים והרגשיים, מהו טיבו של השיר השני ומה מקומו ב"כוכבים בחוץ"? בעוד ששירי תהילה רטוריים כדוגמת "יום השוק" מצויים בספר לרוב, הרי אין אף שיר אחד שדוברו יעוצב בבירור כילד, ומה־גם כילד מבוהל. האומנם חדר כאן לספר אלמנט נפשי וסגנוני, שמהשורר נמנע בדרך־כלל מהכללתו בו?

נראה לי שאפשר להשיב על כל השאלות הללו והתשובות בעיקרן עולות בקנה אחד עם תפיסתו של המשורר עצמו: דהיינו, הן מלמדות על אחדותו של השיר ועל השייכות המלאה של החומר החווייתי וההגותי שעובד בו למסכת החווייתית־התימאטית של "כוכבים בחוץ". ברור, כי בתשובות אלו יש, אם כן, כדי לשנות במידת־מה את תפיסתנו בשאלת האחדות של שירי הספר וכן של שירי אלתרמן כולם. האחדות הקומפוזיציונית של שירי אלתרמן, מסתבר, אינה ניתנת לאיבחון באמצעות הסימנים השיגרתיים: אחדות הדובר הלירי, הסיטואציה, רציפותם ה"אורגאנית" של חומרי הרקע, עקיבות במטפוריקה או בדיקציה וכו'. מי שיעקב אחר מהלך השירים באמצעות כל אלה יגלה בהם בקיעים וחוסר עקיבות, אבל ספר אם יתגלו לו גם הרציפות הגרשית, הרעיונית והמוזיקאלית הבסיסית, המתמחשת דווקא מכוחן של "קפיצות" ותפניות חדות החלות במהלכו של השיר. זה לא כבר ניסיתי להוכיח, שהדרך הדיאלקטית של העמדת שיר שלם מתוך ניגודים חריפים היתה הדרך הראשונה שבה הלך אלתרמן בצעיר ובה מצא את הצורה השירית הראשונה, שאיפשרה לו ביטוי עצמי אישי.<sup>3</sup> גם ב"כוכבים בחוץ", שהוא פרי התקופה השנייה ביצירת אלתרמן (למרות היותו הספר הראשון), נשאר המשורר נאמן – בספר בכללותו ובמרבית השירים הבודדים – לעקרון הדיאלקטי, אף כי הצורה המוקדמת, שתיארתי אותה כ"ראפסודית", חזרה והופיעה בו במקרים בודדים בלבד. אמנם, כמו שאר יסודות השיר האלתרמני עבר כאן גם עיקרון

<sup>3</sup> ראה מאמרי "שירת הגודל והבינה בתחילתה – על מקומו של ה'אנר הרפאסודי בשירתו המוקדמת של נתן אלתרמן" בכרך זה.

קומפוזיציונאלי זה תמורות מקיפות, ומתוך כך נעשתה פעולתו מעודנת, גמישה ובמקצת פחות גלויה משהיתה. המיפנה המתחולל בנקודת האמצע של "אביב למזכרת" הוא דוגמה לפעולה זו בנוסחה החדש.

למעשה, אין זה המיפנה הראשון בשיר. קדם לו מיפנה אחר, חריף כמעט באותה מידה, שחל באמצע חלקה ראשון, בבית השלישי של השיר, שבתוכו עובר כמין קו שבר, המפצל את חמשת הבתים הראשונים לשתי חטיבות שהיחסים ביניהם הם כיהיחסים שבין הגל העולה והמציף לגל הנסוג אחורנית. בחטיבה הראשונה מוצג האובייקט האודי, "יומנו", יום האביב, כרוגם סטאטי דווקא. הדינאמיות היא נחלתו של הדובר – הסובייקט. אמנם היום המבהיק לוחט ב"להט חצוצרות", אבל החצוצרות ותרועתן אינן חלק ממנו. הן שייכות לאלמנט המקיף אותו. היום כשלעצמו הובא "בלהט חצוצרות" כמו מלך באפריון או בובה בתהלוכת צלמים חגיגית, והוצג "לראווה" בלב הכיכר. אז מסתער לעברו הדבור ועממדי עצמו ביחס אליו במצב אופייני של היענות טוטאלית (הוא רוצה לפתוח לעברו "בנפץ" את "כל עינו", משמע – יותר משתי העינים האנושיות המצויות; כל "העינים" הכרויות בגוף בכל נקודות החישה שלו כמו דלתות וחלונות בקירות בית), אפילו של כפיפות (הדובר רוצה "להיות נושא כליו") ועם-זאת יש בו גם מן התקיפה ומיומרת ההשתלטות. מצב זה הוא המסתמן בבירור בשימוש התכוף בצורת המקור של הפועל שסביבו מתארגן המשפט הארוך הנפרש לאורך כל הבית הנשי ושוליו חודרים גם לתוך הבית השלישי. הדבור משמע כאן סידרת פקודות במסגרת של מבצע צבאי למחצה: "לקרוא לו", "להשתער אליו", "להיות נושא כליו", "למשוך ערי זהב ושמש", "להידרדר איתם בזמר בשיפוע". בכל אלה מתבטאת התפיסה העקרונית בדינאמיות של "העולם" כשפע הפורץ לא מן האובייקט אלא מן הסובייקט, מן הנפש המתפעלת, ובעקיפין – מן השירה, שהוא ביטויה של נפש זו. הסובייקט הוא שנוטל על עצמו את המלאכה הקשה של התנעת העולם; מכאן גם זכותו (המופעלת בראשית השיר) לנקוט לשון "אנחנו" ("ראינו את יומנו"), שאינו לשון פלוראליס מאקסטאטיס דווקא אלא ביטוי לשליחותו של הדובר כשלוזחם של הרבים.

תפיסה זו נעלמת במהלך הבית השלישי. שבירתה מסתמנת באורח גראפי בקווים המרוסקים שבסיום הטור הראשון של הבית כמו גם בשבירת הבית כולו בהשוואה למתכונת הבית המרובע. מבחינה זו זהו בית מאוד בלתי-שיגרת:

לְהִדְרֹדֵר אֶתְּם בְּנֶמֶר בְּשִׁפּוּעַ - -

עֵצֶר סוּסִיף!

הֵף!

תְּפִים עוֹבְרִים בְּסֶף!

מִתּוֹךְ דְּלִקּוֹת אֲבִיב רְצִים עֲצִי-תְּפוּתָ...

## הַאֲדָמָה, רִסְנֵי אֶת אַבִּיבֵךְ שְׁלֶךְ!

לכאורה, זהו טופס מובהק של בית מרובע מפורק, כדרך שהשירה העברית המודרנית של שנות השלושים סיגלה אותה מן המודרניזם הרוסי, הפוטוריסטי והאימאז'ניסטי. הכל נעשה כאן, כביכול, לשם הטעמה ויזואלית ואקוסטית כאחת של התגברות הדינאמיות: פיצול הטור השני לשלושה טורים שלכל אחד מהם כוח ה'לם' משלו, החריזה הפנימית הבומבאסטית (ה'ך/בסך), שתי הפניות הישירות ("עצור סוסך", "האדמה, רסני את אביבך"), המטאפורה במייחסת לעצמים קבועים-במקומם תנועה נמרצת ביותר. אף-על-פי-כן, תפקיד הבית בהתפתחות שיר איננה בהגברת הדינאמיות, אלא, להיפך, בשבירתה. נכון יותר, בהפקעתה מרשותו של הדובר ומאפשרות של אירגון פנימי ושל סדר משמעותי. שתי הקריאות האפוסטרופיות אינן מציינות שיא של הזדהות עם עוצמת הטבע, אלא להיפך, קריאות לעצירת המירוץ המטורף: הראשונה – מכוונת, כנראה, מצד הדובר אליו עצמו, והשנייה – מכוונת אל הטבע כולו. הטור המטאפורי המבריק "מתוך דליקות אביב רצים עצי-תפוח" ... מנצל את ה"כזב הפאתטי" שביחס תנועה מהירה לעצם קבוע במקומו לא לשם המחשת מצב של מרץ עילאי אלא לשם סימון התנועה כבריחה ללא-סיכוי מאימה ומעינויים. בו אנו מוצאים ביטוי מטונימי לדבור עצמו, שהפך פניו מן הפגישה המעוצמת עם יום האביב ועתה הוא בורח על נפשו כנס מן הדליקה. התופים ההולמים בסך באמצע הבית אינם מצרפים את קולם אל הריגשה של הדובר, אלא להיפך, הם הולמים בו וחוסמים את נסיונו הנואש לעצור בעצמו ("עצור סוסך!"). הבית כולו מתפקד, איפוא, כהיפוכו של הבית המאיקובסקאי הארכי-דינאמי. עצם הפירוק התחבירי שלו לבדל-משפט, השייך למעשה לבית הקודם, והמבטא עדיין את הלך-הרוח הקודם, ולשברי משפטים וקריאות, מלמד כיצד יכולה מראית-הפנים של הדינאמיזציה באמצעות שבירת התחביר לבטא את היפוכה המדויק. אמנם, כבר בשורה הראשונה מתבלט הכוזב שבאשליית הדינאמיות והגבורה של הדובר. עוד הוא מתיימר להצטרף לאיתני הטבע במישחקם וכבר הוא "מידרדר בשיפוע" ללא שליטה בעולם ובעצמו.

אכן, בין הקווים המרוסקים שבסיום השורה הראשונה לקריאת התחנונים לאדמה שבשורה האחרונה נהפך הדובר משליט לפליט. בבית הבא, הרביעי, עדיין הוא מנסה להפעיל את עצמו לגלות דינאמיות מסוימת אל מול העוצמה והתנועה הגוברות והולכות של האובייקט. הוא מנסה לפחות לקלוט עוצמה ותנועה אלו, "לבלוע" אותן אל קרבו כדי לשמרן, אבל עייניו כבר "עייפות" ומבול הגירויים המציף אותן הוא הרבה למעלה מכוח קליטתן. שוב מופיעה כאן תופעה סגנונית-צורנית המתפקדת בהקשר הקונקרטי שלה בצורה הפוכה לתיפקודה השיגרתי. המשפט האנאפורי ה"גואה" ("לקחת את המרחב, את כל צבעיו... את ערימות האור" וכו') מבטא כאן לא התעצמות של רגש אלא יאוש ועייפות מראש ביחס למילוי המטלות שהדובר מטיל על עצמו. הדובר אינו מגלה במשפט זה את תשוקתו הגוברת "לקחת את... את... את" אלא הרגשת קוצר-היד שלו למראה ההתרבות הנוראה של הדברים שעליו לקחתם. אין תימה, איפוא, בכך שבבית החמישי, המסיים את חלקו הראשון של השיר, נעשה עצם מצב החשיפה העצמית,

שהדובר הכריז עליו קודם לכן, כמין פקודת־יום לעצמו, לעיניו. הקרינה משאירה כוויות בכל גופו: "מכל מגע חולף נזרקה בי צרבת". מי שביקש להיות עצמו מלא עינים, כמו מלאך, נעשה עיוור ואילם למחצה, ואילו הרחוב שהוצג קודם "לראווה" כאובייקט להסתכלות הרעבתנית של הדובר, הוא שנעשה מלא "נפנוף שפתיים וריסים". הדובר שרוי עכשיו במצב המזכיר מה שתואר בשיר אחר בדימוי: "בך גולגלתי כעיוור / ברחובות מלאי עינים" ("תיבת הזמרה נפרדת", עמ' 114).

לבסוף הוא מגיע לסבילות ולקיפאון מלאים. בניגוד גמור לתנופת ההתפרצות שלו אל עבר יום האביב בראשית השיר עומד הוא עתה סחרחר "כתחנת רכבת, שעברוה מרחקים הורסים". הקשר בין הדובר לבין תחנת־הרכבת הנידחת ב"תחנת־שדות" כציון לחיי אנשים, שהמאורעות חלפו על פניהם והשאירו שכוחים ועזובים, נעשה נוקב במיוחד בשרה האחרונה של הבית בזכות השמירה על כפלי המשמעויות של המלים "עברוה" ו"הורסים". המסגרת התחברית והעניינית מאפשרת קריאה של "עברוה" הן במובן עברו על פניה והן במובן עברו עליה, כלומר, דרסוה. כן מאפשר השימוש במילת־התואר הפעילית "הורסים" ללא מילת־יחס אחריה קריאה כפולה: המרחקים "הורסים אָל" - - כלומר, עוברים בתנועה מלאת עוצמה לעבר מטרה מסוימת. באותה מידה הם גם "הורסים את", מחריבים ומשמידים את הדובר העומדים בדרכם. בתום חלקו הראשון של השיר עומד, איפוא, דובר זה לא רק במצב של פאסיביות, עזוביות וכישלון, אלא גם בצל אפשרות ההרס והכליון.

"אביב למזכרת" איננו, איפוא, שיר מן השירים החוגגים את יופיו של העולם. נושאו הוא הכוזב התמים שבאשליית ההתמודדות הנפשית והספרותית עם יופי קטלני זה. הדובר פתח את השיר בהכרזה, המבטאה את כל ההנחות האופטימיות בדבר האפשרויות של השירה, הנצחון הצפוי לה בהתמודדות עם העולם. הוא דיבר בלשון "אנחנו" ויחס לעצמו עוצמה וגודל אליליים. כמשורר הרטורי, שליח הרבים, נציג הגזע, יצא אל לב הפורום, שבו ציפה לו האביב כביכול כאובייקט סטאטי מוצב לראווה, או אפילו כמאכל מעורר תיאבון ("בוהק סוכרו הקר" של היום מייחס לו תכונות של גלידה ומעורר ביחס אליו ציפיות של ליקוק). אך עד־מהרה הוא נס על נפשו. מה שנראה כאובייקט סטאטי הוא, למעשה, סופה סוחפת. לשון הרבים של ראשית השיר נעלמת. במקומה מופיעה לשון־יחיד ("עיני העייפות", "אני עומד סחרחר"). הרבים אינם מזוהים עם הדובר אלא מקיפים אותו ומאיימים עליו ("הרחוב כולו נפנוף שפתיים וריסים"); מה שנישא קודם לכן בתהלוכה של "להט חצוצרות" נהפך לרכבת שועטת ודורסת.

לאמיתו של דבר, קיימת התפתחות דומה ברבים משירי "כוכבים בחוץ", שבהם יוצא הדובר כביכול לפגישה של אושר עם העולם. האַקסטאזה שבשירים אלה מכילה כמעט תמיד יסוד של היסטריה והפריצה לעבר העולם, עם אינה מובילה לתשוקת כליון עצמי, נהפכת תכופות לבריחה מבוהלת. ב"אביב למזכרת", מכל־מקום, זוכה המעבר מיומרה של כיבוש העולם לפחד ולבריחה לעיצוב מסקני ומעניין במיוחד. עיצוב זה מקבל כאן מימדים מיוחדים בעיקר בזכות המיפנה המוביל אל חלקו השני של השיר. החלפת הדובר מפרה אולי כלל זה או אחר בתיאוריה של הרציפות ה"אורגאנית" שהשיר הלירי חייב בה כביכול, אבל היא ממחישה את העקיבות והרציפות הדיאלקטיות, האופייניות להתפתחות השיר

האלתרמני. היא מביאה את תהליך הרדוקציה המתחולל בשיר למיצויו. לאחר שעמדת הדבור כגיבור וכובש בראשית השיר התמוטטה לחלוטין בסוף חלקו הראשון, מעמידה הופעת הדובר הילדותי את נושא השיר – שבירת האשליה של קליטת העולם וביטויו בשירה – על בסיס חדש. אף כאן, כמו בחלק הראשון, מתפתח הנושא בהדרגה מסוימת. עמדתו של הדובר הילדותי מקבילה מתחילה לעמדת הדבור הבוגר שבחלקו האשון של השיר, והיא אף מהווה מעין הארה קומיט-אירונית שלה. הילד גם הוא "מתפרץ" לעבר העולם, אף כי הוא עושה זאת ללא כל הפלגה רטורית אלא בקריאותיו הפשוטות: "בובה", "יונים על ארובה", שיש עימן שליחת יד והתאווה. רצונו של הדבור הבוגר "להיות נושא כליו" של היום ו"למשוך ערי זהב ושמש" והוא ילדותי באותה מידה. אבל עד מהרה נחרד הדבור הילדותי ונרתע מפלאי העולם ממש כמו קודמו. אם בתחילה הוא מדווח על מראות ודמויות בבהירות ובחיתוך קונטורות, הרי לאחר מכן מיטשטש המראה סביבו ונעשה דומה למראה הרחוב מלא השפתיים והריסים, שהקיף את הדובר בסיומו של החלק הראשון. הוא מבחין רק בקולות מעורבבים, קולקטיביים ("השעט והצחוק") ובאור בוהק ומסנוור ("האור והזכוכית"). מסביבו מתהווה סחרחורת ("מירוץ חוצות היה, מלמול ודהר רב"), הנהפכת לסחרחורת בתוכו, בעיניו, במוחו. הוא זונח את יומרת הדיווח – יהא ילדותי ככל שיהא – ובמקום לציין את מראות הרחוב הוא מבטא את תחושת הפחד והבהלה שלו ומממש אותן לא בדימוי הרכבת המודרנית אל במיתוס העתיק של הפגישה עם מפלצת השמש.

המהלך החדש שהתהווה בשיר עם הכנסת הדובר הילדותי מוסיף ומחריף, איפוא, את הוויתור על היומרה לדינאמיות עדיפה על זו של הטבע או משתווה לזו שלו. עכשיו עוסק השיר לא רק בהפרכת ההנחה בדבר יכולתה של הנפש לקלוט את העולם אלא גם, ובעיקר, בהפרכת ההנחה בדבר היכולת לתת מבע לחוויית העולם, כלומר בשלילת האפשרויות של השירה. את השצף הצבעוני האדיר, המקיף את הנפש מכל צד, אי-אפשר "לפרוק" ול"הגיד". העינים אינן רואות; האוזנים אינן קולטות, ו"אין הפה יכול...". רק בחלקו השני של השיר הוצג נושאו במלוא משמעותו. "אביב למזכרת" הוא איפוא, שיר רצוף, אחיד ומסקני, החותר מראשיתו עד סופו לעבר תכלית אחת, אם גם אין רציפותו ניתנת לסימון ספרותי שיגרתי. היא הושגה לא למרות הפיצול של השיר לחלקיו ולדובריו השונים אלא בזכותו. עם המעבר לטורים הקצרים ולחריזה הגברית של הבתים המושמעים מפי הדובר הילדותי לא נפתח שיר חדש. המנגינה שהושמעה קודם היא המושמעת עתה בוואריאציה חדשה, ברגיסטר גבוה יותר, בפיסוק מוזיקאלי חתוך וקטוע, באוויקה היסטורית יותר. אף בוואריאציה זו יש התפתחות מדורגת לקראת שיא הסחרחורת, בעת שהדבור, שמשון הגיבור שנעשה לתינוק שנשבה, צורח מבין מלתעותיו של אריה-השמש וברוח מן העולם אל מחבוא סינרה של אמו הטובה, שהיא היא העולם עצמו, הישות המקיפה והטורפת אותו.

ג

מתוך הבנת המיבנה וההתפתחות של "אביב למזכרת" מתבררת חשיבותו המכרעת של מימד מרכזי בשירי "כוכבים בחוץ", אשר הביקורת כמעט לא הבחינה בו: מימד הזכרון. הרי הזכרון הוא הגשר העיקרי המחבר את שני חלקי השיר, כשם שהוא יוצר מגע בין שני הדבורים – הרטוריקן המתהלל של



החלק הראשון והילד המבוהל של החלק הנשי. קביעה זו אינה כרוכה בהכרח בפירוש השיר על בסיס של הנחה בדבר קשר ביוגרפי-אישי ישיר בין שני הדוברים, אף כי פירוש כזה – כאפשרות אחת מתוך אפשרויות פרשניות אחדות – נראה לי לגיטימי בהחלט. אין אנו חייבים, מכל-מקום, בקבלת ההנחה שהילד שבחלק השני הוא "אבי האיש" של החלק הראשון: כלומר, שהדבור של החלק השני הוא הדבור של החלק הראשון בעודו ילד, ושהמעבר מן החלק הראשון לחלק השני הוא בבחינת שקיעה או קפיצה של הדובר מן ההווה, שעמו אין הוא יכול להתמודד, אל זכרונות, שהם ממין המצב שהוא נתון בו. כאמור, פירוש כזו הייתכן, אבל אין לנו חייבים בו. בכלל אין אנו חייבים לפרש את החלק השני כאילו היה מושמע מפי דובר-ילד "ממש" (גם הלשון בכל פשטותה היחסית מרמזת שלא כך יש לקרוא את השיר). המעבר הזכרונותי, הקפיצה מהווה לעבר (שגם הוא מוצג בחלקו כהווה) הם כאן פתאומיים ומופשטים יותר מ"פלאש באַק" פרוסטיאני. אין כאן שימוש באביזרי מעבר סוגסטיביים, בעצמים או בתחושות מעלי אסוציאציות וזכרונות, מעין עוגת-מאדלין הידועה, אלא מעבר חד מתודעה במצב אחד לתודעה במצב אחר, פרימיטיבי וקדום יותר. חדות זו של המעבר אינה מנתקת כאן את קשר הזכרון אלא, להיפך, מעמידה אותו על חזקתו העקרונית, תוך שהיא שוללת ממנו במידה מסוימת את הייחוד האישי. בצורה זו יכול המשורר להעתיקנו – ללא כל שהיות ותכסיסי מעבר – לא רק לעבר ייחודי של דובר ספציפי אלא גם לתחושת קיום מיתית קדומית. הזכרון האישי הורחב לזכרון קולקטיבי והילד ההולך ברחוב המואר עומד במקום שבו עמדו הילדים המוקרבים למולך או למפלצת שבלבירינת.

גם מבחינה זו מאלפת ההשוואה בין "אביב למזכרת" וכן שירים רבים אחרים ב"כוכבים בחוץ" לבין שיריו המוקדמים ביותר של אלטרמן. גם בשירים אלה ממלא הזכרון תפקיד מכריע. כמעט תמיד משמש הוא בהם לשם יצירת תפנית חדה. לעתים נזכר כאן המשורר בעבר אישי מאורגן בקומפוזיציה של "פלאש באַק", כגון ב"ניחוח אשה". תכופות יותר הוא נזכר אף בעבר היסטורי ואנתרופולוגי בלתי-אישי, המוליך אותו עד לימי קדומים של "בטרם היות האדם". בכל מקרה מוביל הזכרון מן ההווה אל תקדים מיתי, שיש בו כדי לפרש את ההווה בדרך הניגוד.<sup>4</sup> מבחינה זו יש ברבים משירי "כוכבים בחוץ" משום המשך ישיר לשירים המוקדמים. ביחוד בולט הדבר באותם שירים, שבהם נשתמרה גם התבנית ה"רפאסודית" של שירי-הנעורים, כגון "אל הפילים" ו"סתיו עתיק", הפותחים בתיאור מציאות מנוכת בהווה וחוזרים בכוח הסערה אל קדומי היער השבט והתשוקות האינסטינקטיביות של הילד. ב"כוכבים בחוץ", מכל-מקום, נעשית הזיקה הזכרונית אל העבר בצורה מורכבת ומשמעותית יותר מאשר בשירים המוקדמים. בשום מקרה אין המשורר מסתמך כאן על "פלאש-באק" כלוי מוסבר על-פי נסיבות אלו או אחרות, ואף כמעט שאין הוא נזקק לזכרון הספרותי, לציט[ו] ולאזכור, שבהם הוא משתמש תכופות כל-כך בשירים המוקדמים (ג'ק לונדון ב"שטף עיר", דיומאהאב ב"גן בדצמבר", אגדת הציפור הכחולה של מְטְרלינג ב"קונצרט לג'ינטה" או סיפור טריסטאן ואיזולדה ב"תליית חלומות"). בכל מקרה משתלב מימד הזכרון במימדיו האחרים של השיר בדרך מורכבת וגם מופשטת יותר, ומשום כך אף אין הוא חייב להעמיד בו תמיד מוקנט של ניגודיות פשטנית (עבר סוער וחיוני לעומת הווה שמים), אלא הוא

<sup>4</sup> ראה דיון מפורט על בעיה זו במאמרי הנ"ל.

יכול להגיע בדרך הניגוד גם להמשכיות בלתי־שגרתית כזו שהושגה ב"מזכרת לאביב", או לסינתזה מפתיעה של הניגודים כזו שהושגה ב"אל הפילים". בהתאם להתפתחות הכללית של הפואטיקה האלתרמנית ב"כוכבים בחוץ" ניטל כאן מן הזכרון המימד האישי החד־משמעי לשם הבלטת המימדים הארכיטיפיים והאוניברסאליים, ובאותה מידה הורחק כאן מפעולת הזכרון מנגנון הקישורים הסיבתיים הגלויים. הוויתור על מנגנון כזה הוא בעיקר שאיפשר למעריכי הספר ולפרשניו להתעלם במידה מרובה מן הזכרון וממקומו כצומת מן הצמתים העיקריים של המערך המיבני והתמאטי המלוכד והמתוכנן המתקיים ביסודו של הספר.

ב"כוכבים בחוץ" אמנם אין אלתרמן מבליט באורח חשוף את ענינו ב"בעיית" הזכרון, באפשרות או אף בצורך המוסרי בקישור מנטאלי בין עבר להווה. דיון כזה הופיע ואף נעשה בוטה ומודגש יותר ויותר ביצירותיו שנכתבו בשלב מאוחר יותר – מ"שמחת עניים" ועד ל"חגיגת קיץ". אבל הבעיה עומדת גם כאן במרכז ענינו. הוא בוחן שוב ושוב את האפשרות של הזכירה כאחד מאופני הקיום החיוניים ביותר של האדם. באותה מידה הוא מתמודד גם עם התופעה הבלתי־נמנעת של התפוררות הזכרון, אם משום העומס הבלתי־נסבל של רשמי המציאות המטילים את עצמם אל תוכו (כמו ב"אביב למזכרת") ואם משום השתלטותה ההכרחית של השכיחה, המתחילה ברגע בו מתנתקת התודעה מן הרושם החושי המידי ("באין רואה, אותך, רעי, פניך מתחילים לגווע / לבלי הציל, / לבלי עצור", "שיר על דבר פניך", עמ' 33). מצד אחד הוא מתרגל ושב ומתרגל את החיים באמצעות הזכרון כתסריט מוכתב מראש (כגון בשיר "גשם שני וזכרון"); הוא מצווה על הזכירה כערך מוסרי שלא רק האדם חייב בשמירתו ("אל תכבי את העבר, / נרו יחיד כה ורפה"), ("אז חיוורון גדול", עמ' 64), אלא גם הטבע, היקום כולו חייב בכיבודו. כן יכול הוא, למשל, להפסיק את השרטוט הרגיש של הסיטואציה הלילית המתוחה ב"הלילה הזה" לשם השמעת הקריאה הפאתטית:

אל תִּשְׁכַּח, אל תִּשְׁכַּחוּ נָא, עֵפֶר הָעוֹלָם,

את רגלי הָאָדָם שֶׁדָּרְכוּ עָלֶיךָ.

(עמ' 31)

או אף לפנות ברוח דומה – בשם ההלך־המשורר הנפרד מן החיים – אל האדמה בשיר "איגרת":

לְאֲדָמָתִי אֵמַר –

את מַגְעֵי זְכָרִי־נָא,

אֲנִי הַיָּד אֲשֶׁר הוֹשֵׁטָה אֵל לִילְכָךָ.

(עמ' 62)

מן הצד האחר הוא מודה בכך, שמבחינת הנפש הקולטת הווית העולם כולו היא בבחינת חלום עובר ונשכח, וכן בכך שבשיכחה יש לא רק כורח אלא גם רגיעה, שהיא סם־הנגד היחיד למתיחות, ליגיעה וליסורים שבקיום. מכאן הבטחות בנוסח:

הַרְדְּמִי. הַרְדְּמִי. זֶה עוֹבֵר וְנִשְׁכָּח.

זֶה הוֹפֵךְ רַק לזֶהר שְׁלֵקֶת נְפִישָׁת

וְכֵבֵד טְפוֹת בְּסִכָּךְ.

(עמ' 72)

לא רק בענינים אלא גם בנגינתם (ובעיקר בחזרה "הרדמי. הרדמי"<sup>5</sup>, שהוא המשך של רצף החזרות שבשיר: "אין דופקים. אין דופקים", "את שלה! - - את שלה!", "הוא ידום. הוא ידום") וקבעים הדברים זהות בין הסתיו לרגיעה שבשיכחה, שהיא, כמובן, מנוחת המתים. אנו נזכרים בכך כי בשיר "האב" מ"שיר עשרה אחים" איפיין אתרמן את דמות הגיבור, המרכז את כל כוחות נפשו בטרחת היומיום, בשרוה: "הוא ללב, הצועק מכלאו, את המוות מבטיח כשוחד"<sup>6</sup>, ושחטיבת שירי האהבה ב"כוכבים בחוץ" מסתיימת אף היא בהבטחה:

בְּלֵנוּ, בְּתִשְׁלִי, נְנוּחַ בְּלֵעֲדֵינוּ...

בְּלֵנוּ עוֹד נִהְיֶה רַק זְמַן אֲשֶׁר עָבַר.

(עמ' 84)

עם־זאת, זוכרים אנו שגם המוות עצמו אינו מעמיד ביצירת אתרמן כולה, לרבות "כוכבים בחוץ", חיץ של ממש בפני הזכרון. אדרבה, דווקא לאחר המוות עשוי הזכרון להגיע לדינאמיות המירבית שלו ולקלוט לתוכו את כל החיות של מימדי הקיום האחרים. המת תחת גל אבנים שלוש, בארץ בלי נר ואור, עם זכרון הרעים יגור, נעם זכרון האשה והבן: ואילו הנשארים בחיים ישמעו את צעקת העיט מקטנות היומיום ומשנת הבית.

ד

למימד הזכרון נודעת חשיבות ראשונה במעלה ב"כוכבים בחוץ" הן בשל חלקו במערך התמאטי־ההגותי של הספר ובעיצוב ה"עולם" החווייתי־השירי הנרקם בו והן בשל היותו גורם מכוון בקביעת ההתפתחות הקומפוזיציונאלית של שירים רבים (כגון "אביב למזכרת") ובקביעת הקומפוזיציה והמיבנה של הספר כולו. בענין אחרון זה, בקביעת הרציפות המתפתחת של ספר "כוכבים בחוץ" כולו עד כדי העמדתו

<sup>5</sup> נ. אלתרמן: "עיר היונה" (הוצאת הקיבוץ המאוחד, תל־אביב תשל"א), עמ' 306.

<sup>6</sup> כאן יש אותו מספר הערה במקור כמו בהערה הקודמת – נ.

כיצירה אמנותית וכאמירה הגותית־שירית אחת, גדול חלקו של הזכרון אולי יותר מחלקו של כל גורם אחר. לא מקרה הוא, שהתעלמותה הממושכת של הביקורת מן האחידות המיבנית והמשמעותית של "כוכבים בחוץ" באה יחד עם התעלמות מן המרכזיות של מימד הזכרון במרבית שירי הספר. הדברים כרוכים זה בזה ואף נובעים זה מזה. ההתעלמות מחשיבותו של הזכרון דרושה היתה משום שההכרה בו סתרה בצורות אחדות את הנחות־היסוד שהתגבשו בביקורת סביב "כוכבים בחוץ" ועיקרן הבנת שירי הספר כהתרחשויות חווייתיות של הווה מתמיד. הספר ביטא כביכול, את הכאן־ולעכשיו שבפגישת הנפש והעולם (ובשעתו ראו בו גם ביטוי לכאן־ולעכשיו שבפגישה עם ארץ־ישראל). להוציא כמה באלאדות, המרוכזות בחטיבה הרביעית של הספר, הורכב "כוכבים בחוץ", לפי תפיסה זו, משירים שולם התמודדות חזיתית עם החוץ, הקיומית בגילוייה המידיים. הביקורת האוהדת והמתפעלת ראתה בכך את עיקר קסמו הלירי של הספר. הביקורת השוללת והמנגחת, שבאה בעקבותיה, אף היא קיבלה הנחת־יסוד זו, שעל גביה הקימה את כל מערכת טיעוניה השליליים, שהרי הפואטיקה של שירי הספר אינה הולמת שירה של שיחזור אירועים חווייתיים מידיים. הנופים השיריים – סטראוטיפים וספרותיים מדי; הריתמוס – מיכני ומוטורי משיהיה בו כדי שימור ההתרחשות החווייתית בפרפריה האוטנטיים וכו' וכו'. ההכרה במימד הזכרון כגורם מארגן ומדריך בספר כולו, כמו גם בשירים הבודדים, היתה מחייבת בדיקה מחדש של הנחת־יסוד זו ושל שתי ההערכות המנוגדות שנלמדו ממנה גם יחד, ומשום כך הודחקה, בעיקר מסוכנת היתה מבחינת ההנחה הזו ההבנה הבסיסית, שהרצפים הליריים השונים של "כוכבים בחוץ" ניבנים על גבי תשתית אפית אחידה; כלומר, ההבנה, ש"כוכבים בחוץ" איננו ספר המכיל שירים ליריים בודדים בלבד, או אף רצפים של שירים ליריים המתחברים זה לזה מכוחם של סמלים, מוטיבים ודמויות יסוד משותפות, אלא הוא יותר מזה: הוא ספר המבוסס על סיפור סמלי אחד ורצוף, המתחיל בשיבת גיבורו, המשורר הקלך, אל חיי הניגון והדרך בשיר הפתיחה, והמסתיים בחציית גבול החיים לעבר השתיקה המוחלטת בשיר המסיים. כפואמה או כאפוס סמויים, המתגלים ברצפים של שירים ליריים בני ז'אנרים שונים, נזקק ספר "כוכבים בחוץ" למימד הזכרון (גם לזכרונו של הקורא) אף יותר משנזקקים לו האפוס או הפואמה הגלויים, הקובעים מפורשות קישורים המשכיים־סיבתיים של זמן ומקום בין חטיבות של שירה סיפורית. בזכותו וכן בזכות יסודות אחרים של ארגון מיבני ותמאטי<sup>7</sup> נוצרת בספר רציפות הדוקה, שההכרה בה וההתחקות על מהלכי ההתלכדות וההתמצקות שלה היא תנאי־יסוד לא רק להבנת הספר בכללו אלא אף להבנת כל אחד משיריו בנפרד.

רציפות זו לא היתה יכולה להיסתר מן העין אילו הושם לב לגילוי העלילתי והלשוני המובהק של מימד הזמן בשירי הספר: ארגון הזמן – העלילתי והדקדוקי כאחד. במרבית שירי "כוכבים בחוץ" מקלע אותנו המשורר מהווה לעבר ומהם לעתיד, שאלתרמן מעני קלו תכופות מעמד דקדוקי כמו־יוסיבי או כמו־אופטאטיבי (דהיינו, של ציווי, הוראה, משאלה, איחול). שיר הפתיחה, "עוד חוזר הניגון", הוא דוגמה מופתית של ארגון האמירה השירית על גבי מערכת דקדוקית כזאת,<sup>8</sup> ואכן השיר בא במפורש

<sup>7</sup> ראה מאמרי "מיבנה ובינה בקובצי השיר השל נתן אלתרמן", בספר זה.

<sup>8</sup> ראה הדיון בשיר זה מן הבחינה הנדונה במאמרי "על שלושה שירי דרך", בספר זה.

לקבוע את המעמד היחסי והמוגבל של ההווה במערכת הזמנים והמשמעות של הספר כולו. שורותיו הראשונות כבר הן מעידות על כך, שבמערכת זו מוקם ההווה על קרקע רב־שיכבתית של עבר וכהמשך של העבר: הניגון חוזר בהווה משום שנזנח בעבר, אשר כשלעצמו הוא מונח על גבי עבר אחר, שבו היתה הדבקות בין הדבור (הפונה אל עצמו בשיר בלשון אתה) לבין הניגון בלתי מופרת: היינו, נקבעת כאן מראש נקודת הווה שהיא סיכומו הדיאלקטי של עבר מתמשך, מלא ניגודים וסתירות ("תיזה"; דבקות ראשונית של ההילך בניגון; "אנטיתזה": זניחת הניגון ובגידה בו; "סינתיזה": עוד חוזר הניגון שנחת לשווא). על גבי ההווה מוקם מייד מִיבנה־על של עתיד משוער, שהוא איחול והוראה כאחד: הֶהֱלַךְ ימשִיךְ בדרכו ו"הרוח תקום" וכו' – עד לגבול החיים. קווי־היסוד של הסיפור המשמש בבסיסו של הספר כולו מותווים כאן בחסכנו מפליאה אך גם בבירור מלא.

הסיפור נמשך באורח מובן מאליו בשיר השני של הספר, שאפילו מלות פתיחתו ("כי סערת עלי, לנצה אנגנך") מלמדות על הקשר של המשכיות. מושגים אוקסימורונים אופיינים ומרכזיים, המשמשים בכותרת ובשיר עצמו, כגון "פגישה לאין קץ" או "פתאומית לעד" אפשריים רק בתוך מערכת הזמנים שנקבעה בשיר הראשון ומתוך התייחסות לסיפור המותווה בו. כיוון שסערת עלי או מעת שסערת עלי חייב אני לנגנך לנצה, קובע כאן הדובר השורה הפותחת בעבר ומובילה לעתיד כמו־יוסיבי. כך מוצג הקשר הפאראדוקסאלי בין מאורע שהוא בתחום הזמן תוצאתו, שהיא, כביכול, מעבר לתחום זה ("לנצה"), אותו פאראדוקס, המפגיש את הזמניות והחילופיות, המסתברות מן המושג פגישה, עם הנחה של נצחיות ("פגישה לאין קץ"), או הקושר את הפתאומי, שמעצם טבעו הוא אלא רק זמני אלא גם רגעי, עם הנצחי ("פתאומית לעד"). הרי כל הֶהֱקָשִׁים הבלתי־לוגיים הללו נעשים בעלי משמעות רק במערכת סיפורית פתוחה לעבר עבר מתממש: לולא נפגש הדובר עם ה"אָתְּ" של השיר פעמים רבות בעבר, תהיה אשר תהיה מהותה של ה"אָתְּ", לא יכול היה לדעת בהווה שהיא מצטיינת בסגולה של "פתאומיות" נצחית (כל פעם היא מפתיעה בחידושה); רק פגישות רבות במשך זמן או זמנים רבים מצדיקות קביעה המייחסת אי־התיישנות, ורק מתוך הנסיון של עבר או עברים אלה וההיווכחות בכוח הבלתי נפחת של הפגישה עם אותה "אָתְּ" של השיר יגיע הדבור ביסוסם דבריו לקביעות ביחס לעתיד ("ואני ידוע כי לקול התוף - - יום אחד אפול עוד" וכו'). כך ייקבע גם שיר זה במסגרת סיפור היסוד על נדודי אהבה, נזיחה ותשובה והמשך של דבקות עד מוות.

בשיר השלישי ("הרוח עם כל אחיותיה") אפשרית המסירה בהווה של חוויית הסופה רק משום שחווייה זו נתפסת כבבואה של העתיד האולטימטיבי (רגע המוות) ושל עבר קדמוני, עבר אפשרי רק במסגרת תפיסת זמן מְטֵאפיזית (ראה להלן). בשיר שלאחריו ("ערב בפונדק השירים הנושן וזמר לחיי הפונדקית") פונה הדובר, משורר זקן ושבע־נסיון, אל בני אומנותו הצעירים ממנו בבקשה שיביאו "שלומים ואיגרת" מאיתו לפונדקית שהכירה בימי נדודיו הרחוקים, ותוך כך יאשרו את בטחונו בשיבה אליה לא רק בעתיד אישי שלאחרי המוות אלא גם בעתיד קולקטיבי שלאחר חורבן, כשהפונדקית, כמו עשתורת וגילומים אחרים של ה"אלה הלבנה", תיוולד מחדש בהזקב המולד. בשיר החמישי ("כיפה אדומה") עוצר זכרון הילדות לרגע קסום אחד את מהלך הזמן הבלתי־נלאה וחסר־ההתחשבות, וכך־הלאה

– שיר אחר שיר לאורך הספר, מתוך התקשרות הדדית והשתלבות הן במסגרת של קבוצות מקומיות, הן בחטיבות הגדולות, שמהן מורכב הספר, והן בהתקשרויות מיוחדות של צמידי שירים ומשולשי-שירים מעבר לתחומי החטיבות.

כמעט בכל מקום מנצנץ מתחת לחיווי ההווה הליריים העבר הסיפורי של הספר. אמנם, המשורר נוטה על-הרוב שלא להצביע עליו באמצעות מונחים פשוטים של התקשרות סיבתית בזמן ובמקום, כפי שנהג בתקופה הראשונה של יצירתו. אדרבה, נטייתו האופיינית ב"כוכבים בחוץ" היא לטשטש את קווי ההתקשרות הנאראטיביים החיצוניים ולהותיר מבחינה זו חללים, המאפשרים לא רק הפעלה מלאה יורת של דמיון הקורא אלא גם הבנה אוניברסאלית ומופשטת יותר של הסיפור, שנעקר מצירי הזמן הומקום הספציפיים. מאלף מבחינה זו, כפי שהראתה רות קרטון-בלום, הוא השינוי שחל בשיר "חיוך ראשון", כשעיבדו אלתרמן שלם כינוס ב"כוכבים בחוץ" (זהו אחד השירים המוקדים הבודדים, שזכו לכינוס). בעוד שבנוסח המוקדם סופר בפירוש על פרידתו של הדבור מאהובתו בעבר הרחוק, על הרחוב שהולך אותו מעימה יחד עם שאר שבוייו ב"שיר שלשלאות", על דמעותיה ועל קריאות היאוש שלה אז ועל צערה ושוממותה מאז, הרי שבנוסח האחרון טושטש סיפור זה במידה רבה. הבקשה "אל תקראי לי בדמעות הפעם" הוחלפה ב"אל תקראי לי בשבועה נואשת", וכלל המהלך הסיפורי של הקשר בין הדבור לאהובתו נעשה מרומוז וקטוע.<sup>9</sup> אולם גם בנוסח הסופי נותר המתח בין עבר להווה ובין שניהם לבין העתיד החזוי (רגע הפגישה המחודשת שהוא בבחינת אפשרות בלבד) כוח מפעיל עיקרי בשיר. אדרבה, העובדה שקווי-ההיכר הסיפוריים-הסיטואטיביים הגלויים שלו נמחקו או נקטעו רק הגבירה אותו והעניקה יתר דינאמיות למעבר מקוטב אחד לקוטב אחר בו; מעבר, שמצא את ביטויו המטאפורי המושלם בטור המופיע ללא שינוי בשני הנוסחים:

רק יש וזכרונך הנה עובר בי פתע, בקפיצת נמר, במעוף דלתות ורוח.

(עמ' 54)

שני חלקיה של המטאפורה הכפולה מלמדים על רוחב הקשת של זינוק הזכרון-הנמר – מן הקדומים של היער ועד להווה עירוני ולאחריו, לעתיד של מיזוג מחודש בין העיר ליער-פרא. הסופה, הפורצת אל הבתים במעוף דלתות ורוח מביאה אל תוך ההווה העירוני של שירי אלתרמן את העבר הקדום ביותר, את הסתיו העתיק, את הממותות ואת קריאות השבט הפראי, והיא מעבירה אותם ואת הגיבורים האוהבים, המיוגעים והמיוסרים, אל עתיד מיוחל של חיות מחודשת.

ה

הפעלת מימד הזכרון נעשית ב"כוכבים בחוץ" בצורות ובהיקפים שונים, הניתנים לסיווג פשוט:

<sup>9</sup> ראה הנוסח הראשון של השיר ב"מחברות אלתרמן" כרך ב', עמ' 158 – 159 והנוסח האחרון ב"שירים משכבר" עמ' 54 – 55. ראה הדיון בשני הנוסחים במאמרה של רות קרטון-בלום "חיוך ראשון – ושני ב"מחברות אלתרמן" א, עמ' 204 – 212.

1. מצויים בספר שירים, העומדים כולם או בחלקם המכריע בסימן הזכרון. כלומר, הדבור בשירים אלה מעלה בדרך הזכירה רשמים או פרשיות בחייו או גם מנסח את כלל המשמעות של סיפור חיים הקרב לסיומו. כזהו, למשל, השיר "מזכרת לדרכים", שבו מחזק הדובר, משורר מקצועי, את קריאתו, המופנית אל חברי קהיליית המשוררים, שישלחו את שיריהם אל הדרכים "כאיילה ועופר", במסכת של זכרונות נרגשים מחייו ומחוויותיו בעולם הדרכים. המסכת כולה נקבעת במסגרת עניינית ודקדוקית של זמן עבר, וחתימתה בשורות, שיש בהן משום סיכום חיים מודע ומגובש ("אני אתכן, דרכים, כמו עיני שאבתי. / אני אתכן, דרכים, כמו חיי אהבתי" וכו', עמ' 25), והיא מעניקה לשיר כולו אופי זכרוני חד-משמעי. אפילו מיטשטש אופי זה במהלך השיר פה-ושם משום הריגושים הרבה שבדברים, הקובעת להם מדי פעם מעמד של הווה, הרי שמסגרתו הכללית מסתמנת בבירור רבה: אין זה שיר של חוויית דרך מיידיית, הוויית, אלא שיר "מזכרת לדרכים". השם עצמו מבליט את הזכרון כמימד הדומיננטי בשיר כולו.

יש גם שירים אחרים שבהם שליט מימד זה כמעט לחלוטין. ב"תיבת הזימרה נפרדת" מסכם הדובר-ההלך את מהלך חייו ונדודיו ב"תבל". לא במקרה פונה הוא כאן אל הזכרון במעין מחווה של אינבוקאציה ומבקש ממנה שיעלה לפניו את העבר (הזכרון מיוצג כאן הן על-ידי "רוח סער ועננת, / ריח יער ושנים", כפי שהוא מיוצג על-ידי הסערה בשירים רבים, והן על-ידי "בת שירי הנושאים", המוזה הזקנה, העושה את דרכה כשהיא נתמכת במשענת). ב"שיר שלושה אחים" מוקדש חלקו הראשון של השיר לסקירת דרך חייו של הדובר מאותו "ליל קיץ רחוק", שבו נהמו לעברו הדובים הגדולים וביקשוהו לצאת עימם לדרך ברכבת היפה כדי לנשק את ידיה של בת-אחותם "בתוך בית קטן, עלכרעי תרנגולת" (עמ' 118) ועד לרגע ההווה של השיר, שהוא הרגע שלפני המוות. השיר סוקר, איפוא, בדרך הזכרון את כל סיפור נדודיו של ההלך-המשורר, למן הופעתה הראשונה של תודעת שליחותו כמשורר בעודה מוצאת את ביטוייה בסמלים מאגדות הילדות, ועד לסיום הדרך שלאחר מיצוי עצמי מלא (הלב כבר "עייף להורגיו, לעלמה, לשירים ולדרך"). ב"שיר בפונדק היער" זוכר הדבור את דרך חייו של האח הצעיר, המת, שהיה מבחינה מסוימת נציג אילם של קטגוריית הזכרון, החוליה המחברת את האנושות של הווה לשבטי הקדומים. בעוד שכל בני ההווה שכחו את קשריהם עם הטבע ואיתניו הוא היחיד, שנשם את חרון בדידות האדמה.

ואולי הוא זכר עוד אפילו את שָׁמֶם

שָׁל אָבוֹת הַנְּפִילִים – שָׁל הָאוֹר וְהַמֵּים

(עמ' 142)

משום כך, בין השאר, הוא הגיבור היחיד של "כוכבים בחוץ" הנמצא ראוי לשיר של אזכרה, לקינה אודיית המצווה על הזכרון.

אך שירים אלה, העומדים בעיקרם בסימן הזכרון, אינם מרובים בספר, אף לא בחטיבתו הרביעית (שבה בעיקר הם מרוכזים), חטיבת הפרידה מן העולם לפני המוות. אלתרמן מעוניין בזכרון בעיקר כיסוד אינטגרטיבי, הקוש עבר בהווה ומפעיל את שניהם במהלך לקראת עתיד, ולא כביסוד משמר. אמנם, גם בשירים שנזכרו כאן פועל הזכרון בדרך זו וביחוד ב"שיר שלושה אחים" הוא מסייע לדובר בהבקעה מופלאה של ההווה (הדובר הגונע מול שני אחיו העומדים מולו) לעבר אפשרות היפותטית של עתיד:

ובְחַתוּךָ הַבָּרֶק נִחְשְׁפוּ לִי הַחֲחֵק

הַיָּמִים שְׁנוֹתָרוּ בְּלִעְדִי.

(עמ' 120)

אנו נמצאים כאן על סיפה של אותה פריצת זמן מטאפיזית, שבזכותה יוכל הגיבור המת של "שמחת עניים" לחזור אל הרעיה ולראותה – שוב, לאור "פיו וטירופו של הברק" – ופריצה זו, כאמור, מבוססת כולה על ההנחה בדבר עוצמתו הכבירה, העל־טבעית של הזכרון. אך אפשרויות של דינאמיות ואינטגרציה אלו מופיעות בשירים בצורה מעומעמת, ומשום כך לא בהם מגיע מימד הזכרון לביטוי האופייני המורכב. גם שירים הנראים, לכאורה, שייכים לקאטיגוריה זו מתפקדים, למעשה, בצורה מורכבת יותר, כשהם מתפרשים בתוך המיתווה הכללי שלה ספר. כך מתפקד "שיר בפונדק היער" כתאווה הבאלאדי של השיר האפוסטרופי "איגרת" וכך מתפקדים, למשל, גם שני שירי הזכרון הכלולים בחטיבה השניה של הספר, "אז חיוורון גדול האיר" ו"גשם שני וזכרון" (ראה להלן).

2. מצויים בספר שירים שבהם הופעת הזכרון היא בבחינת הופעה או הבלחה מקומית. הדבור הנראה כאילו היה מפנה את תשומת־לבו בעיקר לרצף של הווה מעלה בהבלחה קטע או קטעים מן העבר. הזכרון עצמו מוצג כאן כשחקן בדראמה המיידית של הווה מתוח, כגון ב"על קביים אליך שירי מדדים":

פֹּה זָכְרָךְ כְּמַצוֹר מְתַקְרֵב וְרוֹחֶק,

מְסַחֵר

וּמְרַפֵּה

וְתַלְיֵה־חַוֵּר.

אֶת הַתּוֹ הַקֵּץ מוֹן, הַצְּלוּל, הַצּוֹחֵק,

אֲשֶׁר לֹא יְכִילֵנוּ תְּלִיל הַתְּזָה.

(עמ' 69)



העוצמה והדרמאטיות של הזכרון מלמדים, מכל-מקום, על עומס העבר הרובץ על הסיטואציה המתוארת בשיר. המחשתן בדרך הדימוי האנתרופומורפי ("זכרך כמצור" – במובן כצבא מצור, כאויב צר), פוטר את המשורר מתיאור קונקרטי או אפילו רמיזתי של העבר, ומאפשר לו להבקיע גם לעבר העתיד שאחרי המוות (הדובר המת חודר לחזרה של האהובה ונוטל אותה לעולמו). עם זאת אין גם בהפעלות מקומיות כאלה, בכל יעילותן, כדי למצות את פעולתו של מימד הזכרון במלואה. פעולה זו מתגלה בכל היקפה במקום שהחזירה של העבר לתוך ההווה וההתנעה שלו עבר העתיד היא רחבה ומעמיקה יותר.

3. מצויים שירים, העומדים על השוואה שיטתית בין העבר וההווה. הזכרון כאן הוא חוליית הקשר, האלמנט המתווך בין שני מישורי הזמן. דוגמה מובהקת לאפשרות זו ניתן למצוא בשיר "היאור", שבו מזכיר הדבור לאהובתו את העבר הסוער כדי להבטיח לה שבהווה נשתנו אופיו ויחסו אליה לחלוטין. מידת ההפעלה שמפעיל כאן הזמן האחר, כלומר מידת הדינאמיות של הזכרון בשיר, מותנה באינטרפרטאציה. אם אנו מקבלים את הצהרותיו של הדבור כפשוטן ומניחים שעתה, בהווה, באמת "אין היאור בעולם שקט כמוני" (עמ' 79), כי אז משתלטת על השיר כולו סטאטיות, שגם הזכרון אינו נחלק ממנה. מסתבר, לפי זה, שגם הוא, הזכרון, היה דינאמי וסוער רק בעבר, בתקופת אהבתו הפראית של הדבור לאהובתו, כאשר:

רק על שְׁמֵךְ, רק עֲלֵי־ עוֹד סוֹבְבֵתִי רִיקָם,

כְּמוֹ דָלֶת עַל יָלֵל צִיָּה.

(עמ' 78)

אבל יש מקום לחלוק על אינטרפרטאציה מקובלת זו ולפקפק בתום כוונותיו והצהרותיו של הדובר. אם הקשר בין העבר להווה הוא סטאטי כלי-כך, לשם מה הפצרותיו הבלתי-פוסקות של הדובר ובקשותיו מן האהובה שתבוא אליו מחדש ו"תדפוק בו" שנית? לשם מה השימוש באמצעי הרטורי של ה"גמינאציו" (חזרה על מלה או על צירוף מלים), המעיד על ריגוש ומתיחות בהווה של האמירה השירית? משכנע יותר ההסבר, המניח שהעבר הסוער שעליו מספר השיר מעיד גם על טיבו האמיתי של ההווה ואף על הכוונות ביחס לעתיד, וההבטחות וההצהרות אינן אלא לפתות ולהרגיע את האהובה, כדי שהדבור יצליח להכניס אותה מחדש אל תחום השפעתו ולפיתתו. הדובר מעמיד כאן פני היאור רגוע שעל שפתו תוכל האהובה לשבת ללא חשש (בעוד שבעבר לפת את ראשה ומאן להינתק ממנה כאשר נעקרה מבשרו). אבל "מים שקטים מעמיקים לחתור", וכל הבסיס המטאפורי של השיר נשמט אם אין אנו מניחים, שהדובר מתכוון להטביע את האהובה מחדש בתוך מעמקיו, ושלשם כך הוא אפילו מפנה את מבטה ממנו והלאה בסוף השיר, כשהוא מצביע על המראה השָׁלוֹ של רקיע עם ענן על סף אופק. שאם לא כן, איך תוסבר הצעתו בראשית השיר לאהובה שתיכנס אצלו, שהרי "אצלי ישמחו לקראתך בלב". לב היאור הוא קרקעיתו, והשמחה לא תהיה שלמה לפני שהאהובה תגיע אליו; מה גם שהיא לא תשאיר אחריה יתומים, שכן היאור כבר "אסף" (בלע אל קרבו) את יתומיה, ועכשיו "זרוע לו" אור התמימות והעוני של הצדיק המעושה.

פירוש זה מגלה את מישורי הזמן בשיר בהפעלה הדדית מעוצמת ומעניינת לאין-ערוך יותר מן הפירוש הראשון, וזו אחת הסיבות לעדיפותו. העבר כאן איננו "מעשה שהיה" אלא אָלמנט פעיל, החודר באמצעות הזכרון אל ההווה ומכין את העתיד.

4. בשירים אחרים ופיעה השוואה שיטתית בין העבר לבין עתיד היפותטי. הזכרון משמש כאן בבחינת מכשיר שינון, שיחזור והכנה, המאפשר את עיצוב העתיד כחזרה אל העבר (למעשה, כך הדבר גם ב"היאור" לפי האינטרפרטאציה הדינאמית יותר). הבולט בשירים אלה הוא "גשם שני וזכרון", שבו נדונה בפירוט האפשרות של התנעת העתיד כהקרנה חוזרת, כפייתית, של העבר. הדובר, השרוי באפולולית ערב, מתייחס אל היום שחלף כאילו היה רחוק ממנו מרחק אינסופי והוא כבר העבר בגילומו התמציתי. אולם בזכות הזכרון עדיין חי יום זה, "לא נפל על חרבו". היום יכול להמית עצמו בנפילה על קרן שמש מלוכסנת ומאודמת: הוא גם יכול ליפול על חרבו, שאיננה אלא ערבו בחילוף הברה. אלתרמן הרבה לתאר את השקיעה, המעבר מיום ללילה כאקט של נפילה, התמוטטות; לפי שני הפירושים, שאינם מבטלים זה את זה, לא העריב היום, אף-על-פי שהדבור נתון כבר בשעת ערב. היום, יומה של האשה האהובה, משתמש בכל פרטיו בראי הזכרון, אבל אין זה שימור לשם עצמו. הדובר משמר את פרטי יומה של האהובה כיוון שהוא עומד להשתמש בהם לשם חזרה דמיונית עליהם, על כל פרשת היום, שכללה אולי פגישה עם האהובה או אפילו סתם טיול בכיכר כדי להציץ בה בעוברת לפנות ערב. חלקו השני של השיר מוקדש להקרנה המחודשת של הזכרון ולהורידה המחודשת של הגשם (מכאן הכותרת), שעמד בכל שעריו של היום "כחלחל וגבוה": האהובה תעבור ברחוב שנית: הדובר ישוטט בכיכר; השעונים הנושנים יגלגלו מחדש את זמנם הישן. בעצם משמש הזכרון בשיר זה בסיס לתפיסה מטאפיזית של המציאות, מכשיר שבעזרתו ניתן לנתק אותה מציריה הקבועים בזמן, לשחרר אותה, להקרין אותה חוזר והקרן ובכיוונים שונים, לפי נטיית החיים הרגשיים הסוערים של הדובר (א. שלונסקי תירגל אפשרות כזאת, אף כי בהקשר שונה למדי, בשירו "חשמלית בלילה" שב"אבני בודה").

5. אפשרות זו של נקיה מצירי הזמן באמצעות הזכרון מפותחת בצורה גלויה יותר בשירים נוספים. לעתים הופעתה מפתיעה ביותר כך הדבר, למשל, בסיום הבלתי-מוסבר של "Vרוח עם כל אחיותיה", שבו מתרחק הדבור לפתע מן הסופה, מהעיר ומ"עם העצים הנסער", שלהם הקדיש קודם את כל תשומת-לבו. הוא יוצא למעין אודיסיאה בחלל של "הרבה מרחקים ושנים אחרות". כאן מחפש הכוכב הרועד "בגפרור" את כדור-העולם שלנו. אנו נזכרים בכך, שהאור הרועד של הכוכב נקרן לעבר כדור-העולם לפני אלפי שנים. הזמן נשבר (המשורר מתאר את רגע השבירה כרגע היפתחות הרעם – "ברעם הזה, הנפתח ממולי", עמ' 12), וההתבוננות בהווה נעשית ממרחקי חלל וזמן אינסופיים של עבר או של עתיד. הסופה שזה עתה תוארה כמאורע מתהווה, כבר היתה בימיי-קדם והיא בבחינת סיפור ישן-נושן ("הפכות סופותיך יפו ונושנו" עמ' 11). הדובר, כמו הכוכב הרועד, מחפש אותה ואת ההווה בגפרור ממרחקים עצומים. הוא מתייחס אל נקודת ההווה, שבו הוא נתון, כאל זמן הטעון שיחזור זכרוני מאומץ ("בגפרור"). התרחקות זאת אפשרית, כמובן, ואפילו מחויבת המציאות הריגשית והמחשבתית משום שהדובר פירש את מהלומות הסופה (הרעמים, הברקים) כמהלומות שינחית עליו מלאך דומה בבוא

יומו. מבחינה מסוימת הוא כבר אחרי מותו וההווה מתרחק ממנו (או הוא מתרחק מן ההווה) במהירות של ספינת-חלל. כאפשרות מטאפיזית יכול הזכרון להפוך את ההווה לעבר קדום בעצם רגע ההתחרשות. הנחה זו היא צדה השני של ההנחה בדבר המשכיות הקיום של הזכרון אחרי המוות, ומבחינה זו המרחק בין "הרוח וכל אחיותיה" לבין "שמחת עניים" הוא כפשע.

6. בקבוצת שירים גדולה מוביל הזכרון את הדובר אל מרחקי המיתוס. כאן נבקע הרצף של ההווה לא בדרך הספקולציה המטאפיזית, אלא בדרך ההשבעה המאגית והביצועי-מחדש של מעשה פולחני. לעתים מתוארת התעוררות פתאומית מרדידות חיי ההווה האישיים למציאות על-זמנית מיתית ללא עזרי פולחן ומאגיה. דוגמה מובהקת לאפשרות הראשונה כלולה ב"סתיו עתיק", שבו מקשרת סופת הסתיו (הביטוי המוחשי של תנועת הזכרון) את ההווה עם העבר הדארוויני של עידן שבין הקוף לאדם. הסופה מוסברת כטקס פולחני-מאנטי המעוררת בדובר הקולקטיבי (הנוקט לשון רבים) את זכרון הקדומים, מלבישה על פניו את מסכת הטקסים הפראיים, ומתוך פסיחה על זכרונותיו האישיים מעלה מקירבו זכרונות, שהם ניגודה הגמור של כל הוויה אנושית מוכרת (ראה הקטע המתחיל ב"לא קולנו זורק להרעיד את חילם", עמ' 40). הוא נסחף אל תוך ההווייה הקדומה ומגלה את ה"שיער הכחול" המכסה את ידיו. אלתרמן עשה כאן שימוש באיזכור ספרותי (כדרכו ב"רפאסודיות" המוקדמות שלו) של "המלחמה לאש" מאת ז.ה. רוני (סיפור המתח האנתרופולוגי שתירגם בנעוריו), אשר גיבורו נפגש בדרך נדודיו ומסותיו עם האנשים כחולי השיער, שהם חוליית הקשר בין האדם לקוף.

האפשרות האחרת, המפתיעה לא פחות, של "התעוררות" שיירה אל תוך המיתוס מתמחשת בפתיחת השיר "איגרת" שבו נעשית המציאות של ימי בראשית לזכרון אישי אחר הפקיעה הפתאומית של העינים כ"פתאומיים":

אֵלֵי שְׁלִי

אֲנִי תָּמִים.

אֲנִי זֹכֵר, בְּרַעוֹת הַשְּׁמֶשׁ עַל הַמַּיִם,

נֹלְדָתִי לְפָנֶיךָ תְּאוֹמִים.

(עמ' 61)

על-כל-פנים, מן הראוי להדגיש, שבכל מקום, שבו משחזר הזכרון מציאות מיתית אין הוא עושה זאת כדי שהדובר ישתקע בעבר הגזעי הקדומי וינותק מן ההווה האישי על כל מיגבלותיו, ממש כשם שההשתקעות בעבר האישי לשם עצמה זרה לשירת אלתרמן. (ומכאן, בין שאר סיבות, הויתור המוחלט שלה על שירה אוטוביוגרפית, כזו המצויה בפרקי "ויהי" של שלונסקי ו"מביתי הישן" של לאה גולדברג). אדרבה, המיתוס והארכיטיפ משמשים מנופי מעבר רבי-עוצמה, המניפים את הדוברים בשירי "כוכבים בחוץ" לעבר המשכו ומיצויו של "הסיפור" הגדול שלהם, יספור נדודיו עד מוות של ההלך-המשורר. ב"סתיו

עתיק" שמשמת הדראמה הפולחנית-הטקסית כולה בבחינת rit de passage צבעוני וגדול לקראת הפרידה של הנפש מן הגווייה. "מסכת הצבעים של השבט ביער" שהסתיו מניח על פני העולם ועל פני הדובר (צבעי אדום ושחור) היא מסכת המוות. באמצעות המיתוס מלמד עצמו הדובר להיפרד מגופו, אם גם זה לא ימחול על עלבוננו לעבור בתחום הנפשי-הרוחני אל העולם הנשאר אחרי מותו. ההשלמה עם המוות מצטיירת כאן אפילו בתמונה איקואנית-קריסטולוגית ("ורועה הלום-סער ישא את גדיו"). השיר מפעיל סמלים תרבותיים קולקטיביים לשם ביצוע אותו מעבר הנעשה בשירים אחרים בנוסח איש-פרטי יותר.

ב"איגרת" נולד הדבור כקין והבל גם יחד לאו דווקא לשם סימון איזו דיכוטומיה נצחית שבתוכו, כפי שסבורים אחרים, אלא כדי לגבור על דיכוטומיה זמנית והכרחית. כאן משמש המיתוס של רצח האח כנקודת מוקד, שממנה יכול הדובר, המכין עצמו למות ("לדרך השוקעת המסע אכינה", עמ' 62) לצאת לאפולוגיה מקיפה על חייו ודרכו. הרצח הפנימי, שהיה דרוש לשם קיום השליחות של השירה והנדודים (לולא רצח את אח התאום הנאיבי לא יכול התאום האינטלקטואלי לצאת לדרכו כמשורר) מתקבל כקרבת רצוי, והדובר מוכן עתה לפגישה מחודשת עם אלוהיו. ב"כינור הברזל" בא זכרון הבראשית (בראשית פרק ב של השיר) לאפשר לדובר התגברות על הניכור והשממה של העולם המתכתי המודרני. ההתגברות מכלל-מקום, כרוכה לא רק בשיבה רוחנית אל הקשר הקדמוני עם אלוהים, אלא בגילוי הרעננות הנסתרת בארץ הישימון והמכונות, היינו בחישוף כינור הברזל, שעליו מכריזה הכותרת ("גם לברזל, אחי, עוד יש כינור עתיק", עמ' 44). מכאן נפתחת הדרך לא רק לבקשה כללית על ריענון חיי האדם המנוכר אלא גם להבעת נכונות אישית לפגישה חדשה עם אלוהים באמצעות המוות ("מדי תבוא, זקני, תמצא את נכדך / נכון להיות לשה בעדריך", עמ' 45) גם כאן מועלה העבר הרחוק ביותר כדי לפתור את הקונפליקט של ההווה פתרון של פיוס וסינתזה. מהלך זה מוצא את ביטויו השלם ביותר ב"אלה פילים", הנתון, כמו שירים רבים אחרים, בסימן הקשר בין סערה לזכרון. הסערה מאשפרת לדוב לשבור את הרצף המנוכר והחנוק של הווה עירוני מוגבל באמצעות העלאת זכרון הקדומים של קיום אינסטינקטיבי, אישי וגזעי, אבל קריעה זו של מיטווה החיים ופיצולו בין תיזה של הווה נירוטי ואנטייתזה של חופש ליבידיאני, חירותו של ה"איד", הסתם היצרי (השיר מבוסס ישירות על תמונת הנפש הפרוידיאנית) אינם באים אלא לשם הסינתזה שבהרמוניה חדשה בין הפראי לתרבותי, היחיד והשבט, האדם המודרני והטבע, התבל הרחומה וה"עטינית". סינתזה זו היא מחוז החפץ שאליו חותר הגיבור-ההלך של "כוכבים בחוץ" בנדודיו הבלתי-פוסקים בדרך הזאת העולה, שסוף אין לה, כי "סופי הדרכים המה רק געגוע" (עמ' 22), ומכאן מוביל המהלך המאחד עבר עם הווה ועתיד לרגע המיצוי העצמי הסופי שבמוות שהוכן היטב:

כִּי הִנֵּה

נִפְשֵׁי הָעֵלְמָה,

מְבַשְׂמֵת שְׂדוֹת וְמֵר,

אֵלֶּיךָ, אֵלֶּיךָ יוֹצֵאת עִירְמָה,

לִפְלַעַל עַל הַזֶּה הָאֹר!

(עמ' 23)

פעולתו הדיאלקטית של הזכרון – רק בה יש כדי להסביר את המהלך המפותל מן היציאה "במעיל קיץ פשוט" לטיול "בין פילי השמים" (ענני הסערה) שבראשית השיר ליציאת הנשמה – פשוטו כמשמעו – שבסיומו. ללא הבנתה לא תיתכן הבנה של הקומפוזיציה והמשמעות בשיר קשה זה, שהכשיל קוראים לא מעטים.

ו

סיווג זה, אף שכבר בו יש משום התווייה ברורה של התפקיד האינטגרטיבי המיוחד במינו הנקבע לזכרון ב"כוכבים בחוץ", לא יעמיד אותנו על כלל תפקודו ומשמעותו של הזכרון בספר, אלא אם כן ישתלב במערכת המבוססת על הבנת הספר כשלמות תמאטית וצורנית כאחת. הדרך להבנה כזו אינה מיידית. עלינו לעבור – ללא דילוגים – מסימון תפקידי הזכרון בשירים הליריים הבודדים לחישובם ברצפים מקומיים; מרצפים אלה עלינו לעבור לרצף החטיבתי השלם (היינו לקביעת תפקיד הזכרון בכל חטיבה מארבע חטיבות הספר), וממנו לרצף המיבני של הספר השלם. כיוון שניתוח מלא, העוקב אחר כל שלבי ההתארגנות של המיבנה ב"כוכבים בחוץ", לא ייתכן בעיון, שאיננו ספר שלם בפני עצמו, תובאנה כאן דוגמאות מייצגות בלבד.

1. דוגמה לעיצובה של קבוצת שירים ברצף מקומי סביב פעולת הזכרון או "בעיית" הזכרון אנו יכולים למצוא בלב החטיבה הרביעית שלה ספר. החטיבה כולה מוקדשת במובן מסוים לבדיקה זכרונית של חיי הגיבור ההלך והלקח המשתמע מהם. אולם בלב החטיבה קבוצה קבוצת שירים מיוחדת, המעלה את הנושא חריפות דיאלקטית בלתי רגילה, וזו מפירה במידת-מה את אוירת הפיוס הכללית של החטיבה. במרכז של הקבוצה מופיע השיר "אביב למזכרת", שרק זיקתו למימד הזכרון ולקבוצת השירים המעלה מימד זה מסבירה את שילובו בחטיבה ד' של הספר ולא בחטיבה ג', שבה מרוכזים שירי הרחוב והעיר העיקריים. הקבוצה נפתחת ב"זווית של פרוור" ומסתיימת ב"בשם העיר הזאת". בתווך היא מעבירה אותנו ממתחות מירבית ("אביב למזכרת") למעין הרפייה ("קרקס"). "בוקר בהיר" מעמיד מעין מדרגת-ביניים בין מתיחות להרפייה. הקבוצה כולה מגיעה לשיאה ההצהרתי-הפרוגראמטי בסיומה, "בשם העיר הזאת". "אביב למזכרת" קובע בה מוקד כוח מנוגד ובו ניתן לראות מעין שיא-שכנגד. קבוצות שירים רבות בתוך המערך הארגוני המסובך של הספר בנויות בדרך דומה, היינו סביב שני שירים שיאיים, שהיחסים ביניהם הם יחסי ניגוד.

לא זה המקום לניתוח מפורט של מכלול הקשרים בין השירים השונים של הקבוצה ואת מלוא המשמעות של המעבר משיר אחד למשנהו. די אם נציין כאן את המיבנה הכללי של הקבוצה, כפי שהוא

מסתמן על-פי היחס בין שני שירי המסגרת לשלושת השירים שבינותם. בשירי המסגרת נקבע בחומרה, בדרמאטיות ובקדרות מסוימת, הערך הקיומי של הזכרון ב"זווית של פרוור" מגלגל עצמו הדבור במטונימיה – בית ישן נוטה לנפול. בית זה כבר אין בו כלום מלבד צרצרו וזכרון הנערה הצעירה, שכחול עיניה שטפו מעל הסף. בעוד שעל-פי פתיחת השיר לא ברור אם הנערה שרויה בתוך הבית או שמא הבית רק ניבט לעברה והיא נשקפת מולו מספו של בית אחר שבפרוור, הרי בהמשכו, כשהנערה כבר איננה אלא צלם וזכר בלבד, מקיף אותה הבית המתמוטט ואוחז בה כברכוש אחרון:

--בו רק את. יותר אין לו.

עמוֹדֵיו הפושלים עוד זוכרים רק את שִׁמְךָ

לאֶרֶן הפחל של עֵינֶיךָ הָאֵלוּ,

הוא, עם פל צרצרו, אל המנות הולך.

(עמ' 129)

בסיומו של השיר מתגלגל הדובר בסמל אחר – קטר עיף ויגע, הבא מערים ויערות ומגיר את שארית נשימתו "אל חזה תחנה שוממה". בגלגול זה קרוב הוא יותר להוויית גיבור הספר כאיש נודד. אך משני הסמלים מתבקשת מסקנה אחת. העלמה מייצגת את כלל החיות, השחמות והעצבונות של "פרוור העולם"; זכרה הוא הרכוש האחרון שעליו יש לשמור בקנאות עד לסוף הדרך.

ב"בשם העיר הזאת", אודה עתירת סמלים ואיזכורים נוצריים, מתפרש משל הבית המתפורר בהצהרה גלויה. הדובר נשבע בשם העיר והאור לספוג את כל רשמי העולם, לרדוף את חושיו ולאנוס אותם לקלוט רשמים אלה ולא לחדול:

וְהֵימִים נִזְכָּר, הַמְסֻלְעִים בְּתִכְלֶת,

אֵת כֹּחַ גְּבֻהֵיהֶם, אֵת נִצַּח יְלֻדוֹתָם.

כִּי אִם נִשְׁכַּח, רְעִי, כִּי אִם נִשְׁכַּח אֵת אֱלֹהֵי,

אֵל מִי, אֵל מִי יֵצֵא לְפָנַי בְּעֵת דָּם?

כִּי אֵיךְ יִכּוֹן הַגְּדִי וַיִּתְקַדֵּשׁ לְמוֹת

אִם אֵין חַיִּיו שְׁלוֹ נוֹשְׁקִים לוֹ עַל מִצְחֹו?

לְאֶפֶק הַלְזָה, הַקָּר וְהַגְּלָמוּד,

(עמ' 138 – 139)

זוהי אחת ההצהרות החגיגיות ביותר ב"כוכבים בחוץ". הפנייה אל ה"רעים" והדיבור בשם מעידים על כך, שהדבור רואה עצמו נציג של הגזע כולו. הגמינאציו "כי אם נשכה - - - כי אם נשכה" מעלה על הדעת את "אם אשכחך" ומשווה לשיר הדר הימנוני. השיר כולו קובע את הזכרון ככלי פולחני מקודש ואת מעשה הזכירה כאקט-אמונה דתי. החיים מצטיירים כפאסיון, אשר אותו עובר הצלוב (סמלי הצליבה מרומזים בשיר לכל אורכו) בכוח הזכירה. משום כך נפתח השיר בשבועת אמונים לא רק למראות העולם אלא גם לאיברים ("איילות עינינו"), המאפשרים את קליטתם ושימורם. ההלך נוטל עמו בדרכו לאורך העולם את המראות בראשוניותם המיתית (מראה העץ שהוא עדיין עץ קודש מיערות "זמרות הזהב" של גיימס פרייזר ועליו משמיעים השבֵּעה מאגית; האופה הנראה בפתח כ"אליל הערפל" העבות) ועימם הוא והלך, טעון צלבו, אל טקס עקידתו או צליבתו. הזכרון נעשה כאן לאמונה באֵל.

שלושת השירים שבין "זוית של פרוור" ו"בשם העיר הזאת" מעלים את מימד הזכרון בהקשר דומה אבל ברוח שונה. השיר "קרקס", כשהוא נקרא במבודד, נראה כמעט כפזמון נוסטאלגי, זְמֵר געגועים לשעשועי ילדות רחוקים (ברור, שהטורים "כל ילדותך שלמה עוד / כאז בי, הקרקס", עמ' 134, משתמעם לשני כיוונים: ילדותיותו של הקרקס שמורה בזכרון הדבור כשם שילדותו של הדובר צרורה בזכרון הקרקס). אבל בתוך הקבוצה משתמע השיר בצורה מורכבת יותר. זכירת הקרקס הוא אחד ממעשי האמונה, שהשירים "זוית של פרוור" ו"בשם העיר הזאת" מייחסים לה ערך קיומי גבוה כל-כך. כך נצברים לאורך החיים המראות הנושקים על המצח "בעת-דם". אבל השיר עומד ביחס משמעותי גם מול שני השירים התיכונים, שהוא נתון ביניהם. ב"בוקר בהיר" עדיין מהווה אקט הזכירה מעשה רצוי ואפילו אפשרי. הבוקר הבהיר מְחַיֶה לא רק את זכרון ראשית הילדות ("שוב השמש תלתה עריסה, / זכרון לשחרית ילדותנו", עמ' 136), אלא הופך גם את התמונה של הנערה, החולפת ברחוב בלבוש כפרי, למופע ניתן להכפלה אינסופית. באותה שעה מהווה נערה זו גם פרק מרומאן נושן, דמות שנקבעה בגעגועיהם ובזכרונם של גיבורי סיפורים נשכחים שאבדו באבק הספריות. היא קטע-הוויה רוטט ונושא לספקולציה של אפשרויות הזכרון בעת-ובעונה-האחת. כמו השמש מחברת היא את העבר עם ההווה. אבל כבר בשיר זה מוצאים אנו אווירת סנוורים, סהרורות ובלבול. האור השופע מכל העצמים רב מדי, ובאור כזה מיטשטשת לא רק המציאות אלא גם בבואתה הזכרונית. תעייה, הטעייה ורמייה אורבות כאן מסביב ("ואיכה לא נתעה בדרכים, / והדרך כולה מסונוורת" ... "הה, עברי בשמלות כפריות, / בטרקלין המראות שרימני", עמ' 136). העולם נעשה ללונה-פארק אבל גם למבוך.

ב"אביב למזכרת", כפי שראינו, מובאת תחושה זו לביטוי חריף ביותר. בהדרגה חושף המשורר את האשליה והכזב באמונה בקליטת העולם לשם זכירתו והנצחתו ואת הכשלון האורב למי שמשים עצמו גיבור ונשבע לבלוע את מראות העולם. השיר הוא, למעשה, היפוכו המוחלט והמכוון של "בשם העיר הזאת". אם האחרון הוא שיר אמונה, הראשון הוא שיר כפירה. "בשם העיר הזאת" מצהיר וקובע אמיתות

ו"אביב למזכרת" מתקדם מקביעות רטוריות לגמגום מבולבל. תוך כך הוא מזים הצהרות וחושף טעויות. זהו שיר המעמיד בסימן-שאלה את כל אפשרות הקליטה החושיית הזכרון כאחד. ממילא הוא שומט את הקרקע מתחת לרגלי השירה עצמה. את הכותרת "אביב למזכרת" עלינו להבין, איפוא, כציון אירוני של שבחי הזכרון. הרידוד של מימד הזכרון עד לקליפתו הדקה ביותר – הסוכניר – הוא כמין קומנט מריר על עצם הנסיון התיירי ליטול את המראות, "להנציחם", לשמור אותם בנרתיק הזכרון כדי שיופקו ממנו לאחר-מכן הנאה ועידוד (ויהיה ה"אחר מכן" אפילו ביום שלפני המוות או ביום שלאחריו). דווקא באמצעות השקיעה הזכרונית אל הילדות ואל המיתוס מבליט אלטרמן בשיר בלתי-רגיל זה את גבולות הזכרון. כך נקבע בקבוצה כולה מתח עז בין מרכז "שלילי" למסגרת "חיובית", ומתח זה מהווה חלק ממערכת מתחים רחבה בין הניגודים המהותיים, הקובעים את המיבנה והמשמעות של הספר.

2. דוגמה לשליטתו של מימד הזכרון במערכת שירים שלמה בספר אנו מוצאים בחטיבה שניה, זו

המכילה את מרבית שירי האהבה שב"כוכבים בחוץ". אחת הסיבות העיקריות לאי-ההבנות שליוו תמיד חלק זה שבספר היא ההתעלמות מן העובדה, שהחטיבה כולה כפרק שלם במערך העלילתי-האפי של "כוכבים בחוץ" מתרחשת בעבר. הקביעה של פרק זה אחר הפרק הראשון של הפגישה המחודשת עם העולם כרוכה בהכרעה בעלת אופי עלילתי-מיבני מובהק; שכן מבליטה היא את ההבדל בין העלילה של הספר לבין סיפור-המעשה שלו. מבחינה עלילתית, על-פי צרכי התיזמור של "כוכבים בחוץ", חייב היה המשורר לקבוע את פרקי שירי האהבה אחרי פרק השיבה אל הניגון והפגישה המחודשת עם הטבע, אבל מבחינת סיפור-המעשה מעלה פרק ב' אירוע משברי שקרה לפני אירועי הפרק הראשון. המשורר החליט לשבץ כאן את הדיו של משבר שקדם לשיבתו של הקהל אל הניגון ואולי גם לזניחת הניגון. אף ייתכן שהיה קשר בין משבר זה לבין זניחת הניגון והסתגרות מן העולם שקדמו לשיבה, שכן עם השיבה בראשית הפרק הראשון מצהיר דוברם של השירים, שהניסון להתגונן הן מפני הניגון והן מפני אותה "אף" שהניגון מושמע לכבודה (אם גם אין זו אשה ממש אלא תבל שנתגלמה בדמות "האם הגדולה") היה נסיון-שווא ("עוד חוזר הניגון שזנחת לשווא", "שווא חומה [עוצור במקור] [אצור] לך, שווא [מציב במקור] [אציב] דלתיים"). בפרק השני מתואר בדרך הרמיניסצנציה איזה אירוע, המסביר את הטעמים לנסיון-השווא של הבריחה. מכל-מקום, הדובר של השירים אינו מדווח כאן אף פעם אחת על אירועי אהבה בהתהוותם, אלא מעלה וחוזר ומעלה זכרון אהבה או אהבות שהיו. המגע המעשיר והקטלני עם האהובה היה בעבר. בהווה היא קיימת קיום מרוחק, אם בחדרה הקטן במעלה המדרגות העקומות ואם כונוס או דיאנה מרחפות בראש הר הדומיות או בחלל הלילה, כשהן שופעות סביבן אור לבן מסחרר, מחייה וממית גם יחד. בשירים שב הדובר וחי את הפרשה שהיתה וכאילו נחתמה; הוא אף חוזה חזון של איחוד מחדש עם האהובה, על-הרוב בצל המוות או מעבר לו.

אלטרמן התאמץ לדייק בסימון תכונתה זו הזכרונית, הרטרוספקטיבית, של החטיבה כולה. מאמץ

ההבהרה שלו בולט ביחוד בצמד שירי הפתיחה והסיום של החטיבה. בכל חטיבות הספר וכן בספר כשלמות משמשים שירי הפתיחה והסיום של החטיבה כציוני נושא וסגנון וכהוראות קריאה. השיר הראשון בחטיבה השניה קובע את החטיבה במפורש בעבר. מלת המפתח בו היא גם המלה הפותחת "אז"



"(אז חיוורון גדול האיר / את הרחובות והשווקים", עמ' 64). את תפקידה וחשיבותה של מלה זו יש להבין על-פי היחס בינה למלת הפתיחה של החטיבה הראשונה והספר כולו: "עוד" (במובן עדיין: "עוד חוזר הניגון שזנחת לשווא"). המלה "עוד" פתוחה לעבר ולעתיד: התרחשות שהחלה בעבר עודנה נמשכת והיא אף עתידה להימשך. המלה "אז" פתוחה לצד העבר בלבד. הקיום היחיד שלה בהווה ובעתיד הוא קיום של זכרון; לכן מבקש כאן הדובר על טיפוח הזכרון ועל ההגנה עליו מפני השיכחה:

אַל תִּכְבֵּי אֶת הָעֵבֶר,

גֵּרוֹ יָחִיד פֶּה וְרִפְּהָ

(עמ' 64)

ההצגה המטאפורית של העבר מבוססת כאן, ישירות על המושג נר-זכרון. בכל שייר החטיבה ניכר המאמץ להגן על אורו של נר זה מפני רוחות השיכחה. רק באחדים מהם, כאמור, מודה הדובר באי-הנמנעות של השיכחה ואף מוצא בה מרגוע. כבר צוטטו השורות המסיימות של השיר האחרון בחטיבה ("עולנו, בת שלי, ננוח בלעדינו... / כולנו עוד נהיה רק זמן אשר עבר"). בהקשר הנוכחי מכלל-מקום, יש לשוב ולהבליט את המלים "זמן אשר עבר" כמלים החותמות את החטיבה כולה. מה שהחל ב"אז" הסתיים ב"עבר".

על-פי שתי הכוונות אלו יש לקרוא את החטיבה כולה. אמנם, המשורר חוזר ומזכיר בה לכל אורכה את יחסי הזמנים, אשר על-פיהם ניתן לשבח את הדברים בפרספקטיבה הנכונה שלהם. הוא עושה זאת לא רק ב"גשם שני וזכרון" שנקבע לא במקרה באמצע החטיבה, אלא כמעט בכל השירים כולם. שוב ושוב אנו נתקלים כאן בעיצוב מציאות שההווה מעוצב בה על-פי היחס שבינו לבין עבר מכריע בחשיבותו ובאינטנסיביות הקאטאסטרופאלית שהיה הלו. הזכרון נמתח כקשת דרוכה בין ההווה לבין עבר זה. כך הדבר ב"היאור" וב"הר הדומיות" (כאן בולטת ההוראה "לראותך ולזכור" – בחינת "שמור וזכור"), "על קביים אליך", "יין של סתיו", "את הלילה שלך", "סער על הסף" (כאן הלילה הוא הזוכר הכפיייתי: "והו אזוכר אותך ביקוד עצי תפוח, / והוא זוכר אותך בהישבר לבו" וכו', עמ' 82). אף שיר "תחנת שדות" החידתי (מהרבה בחינות הקשה והסתום שבשירי הספר) מעצב מציאות שבה קרו הדברים הגדולים והמסעירים בעבר. הרכבת עברה ביעף ובקריאה אדירה על פני תחנת השדות והשאירה אחריה דומייה, צללים, מתיחות, הוויית אנשים עזובים כמו "קרונית אשר עם ליל הטוה / אל מסילת טלולת אזוב וחלודה" (עמ' 81). הסער והפרץ כבר לא יחזרו, כי "רק פעם המרחב את רקיעו קורע" (עמ' 80). כהווה נותר רק מצב הציפייה והזכירה. אמנם במהלך השיר מתפתח עימות זה בין עבר סואן להווה סטאטי בהקשרים מסובכים מאוד, שאיש עוד לא זיהה את מסגרת ההשתמעות המדוייקת שלהם.

3. במערך המיבני של הספר כולו מתגלה התיפקוד של מימד הזכרון קודם-כל על-פי הניגוד

החד שבין החטיבות השניה והשלישית. זהו ניגוד טוטאלי של צבע, צליל, אווירה ומשמעות, הקובע את נקודת התפנית החריפה של הספר. בין שאר סימניו שלניגוד זה בולט הפער בין עבר להווה. בעוד שכל

החטיבה השנייה מתרחשת בעבר, הרי החטיבה השלישית מרדדת את הזמן והופכת את כולו להווה מתמיד. ההבדל מזדעק לא רק מצבעי האודם הזוהרים של שיר הפתיחה (לעומת האפלולית בשיר היסום של החטיבה השנייה) אלא אף מן העקיבות הדקדוקית של הפועל בשיר זה, שכל שימושיו, ללא יוצא-מן-הכלל, הם בזמן הווה. כך הדבר גם במרבית השירים האחרים של החטיבה. ההווה והעתיד המציין הווה מתמשך ("אל מול חצוצרות האור אלך", "תמוז", עמ' 98) שולטים כאן ברמה. אפילו הפגישה עם ההווה המיתית של האדמה הלוחטת בחרון הקדומים של ב"מערומי האש", או עם "אהבת הנפילים" של ימי נפילת המלאכים וב"יום הרחוב", אינה מביאה לשקיעה אל תוך העבר, אלא, להיפך להתכה של העבר בתוך ההווה הלוחט, בתוך "גיהנום התכלת והאור". חרון האדמה עשן בכל רגע ורגע, כשם שהוא גם "קדמוני". הדובר אינו זקוק לשום אקט של השבעה או היזכרות כדי להעלות את הקדומים מן האוב. אדרבה, הם כופים עצמם עליו כחלק מן הישות התכופה, המקיפה אותו מכל צד.

לעומת ניגוד חריף זה בין החטיבות המרכזיות של הספר נקלעת החטיבה הראשונה כולה בין עבר להווה. בדרך כלל מדחיקה החטיבה הראשונה את הזכרון, דוחה אותו לרקע האפל, ומנסה להתרכז בהתהוות. אולם הזכרון, כפי שראינו, פורץ מדי פעם ועולה אל פני השטח. לעומת זאת מגבירה החטיבה הרביעית את הזכרון על ההתהוות, אף כי גם כאן נעשים נסיונות בולטים להימלט ממנו (בולט מבחינה זאת שיר הפתיחה שלה חטיבה, שגם למלת הפתיחה שלו – "הנה" – נודעת משמעות עקרונית לעומת ה"עוד" וה"אז" של החטיבות הראשונה והשנייה). דווקא משום ההדחקה בחטיבה הראשונה, משום הנסיון לחוות מחדש את העולם כנתינתו, גדול כאן כליכך המתח מסביב למומנט ההיזכרות. כל אקט של זכירה כאן הוא גם אקט של מרידה, של שיבה לעבר רב-סתירות ושל תשוקה לשבירת מסגרות, להיפוך המציאות על-פיה לשם השתחררות מן הסתירות האימננטיות שבה. לעומת זאת, יורד המתח במידה ניכרת באגליות ובבא לאדות של החטיבה הרביעית, אף כי גם כאן הוא שב וגובר דווקא בשיירם, היוצאים לתהות על עצם האפשרויות של הזכרון, כמו "אביב למזכרת".

התארגנות זו של הנושא בתוך הספר מצטרפת להתארגנויות מיבניות ותמאטיות חלקיות אחרות, ואלו נכרכות ומשתזרות זו בזו בתיאום מלא.

4. בסך-הכל קובע מימד הזכרון כמה מן הצירים ונקודות הפגישה המרכזיים במערכת המיבניית והתמאטית הכללית של "כוכבים בחוץ".

בתחום העיצוב האסתטי מושך הוא את הספר לעבר הקוטב האפי ומכוון אותנו לאבחנה בסיפור המסתתר מתחת לרצף הלירי. בזכותו בעיקר אנו קוראים את הספר לא כלקט מקוטע של התבטאויות ליריות המופקות מן הנפש הנתונה בעיצומן של פעולה והיפעלות, אלא גם כפואמה שאירועיה מעוצבים ממרחק וכל סממניה – לשונה מיקצביה, תמונת המציאות המצטיירת בה, האוניבסאליות וההפשטה של גיבוריה וכו' – כולם עומדים בסימן המרחק הזה.

בתחום העיצוב התמאטי מחבר הזכרון את החוליות השונות בפרשת חייו ובעולמו הנפשי של גיבור הספר, ובזכותו יכולים אנו לקרוא את השירים גם כסיפור חייו של גיבור זה. אמנם, הסיפור אינו נפרש לפנינו בכל חלקיו; הוא רק מנצנץ מתחת לפני השטח, אולם נוכחותו היא מתמדת, ועל פי האנו קובעים את מקומו של כל שיר בפרספקטיבה שבין יציאה ראשונה לדרך נדודים, יציאה שניה וקתמד בחיי הדרך עד למוות הקרב והולך.

בתחום העיצוב ההגותי חושפת ההיאחזות בזכרון את הפאראדוקס המהותי של החשיבה האלתרמנית בתקופת "כוכבים בחוץ". בעוד הזכרון מאשפר למשורר בתחום מרכזי אחד של הגותו ליישב את הסתירות שבין התרבות לטבע, בין הנאיבי לסנטימנטאלי, הרי שבתחום אחר מחייב הוא אותו לעמוד בפני המפוקפק והבעייתי שבעצם היומרה שבמחווה השירית. מחווה זו אין לה משמעות אלא בתחומו של הזכרון, שכן הוא מבטאה רצון להנציח את מראות העולם, לשמרם ל"מזכרת", כשם שהוא מבטא גם את הרצון להיזכר, להיקבע בתודעה של ספרות, בזכרונם של קוראים. באותה שעה עצמה נתקל המשורר לא רק בוודאות הדממה השוררת מעבר ל"שקיפות המבול השקט" שעל גבול "הרקיע הקר והעת", אלא גם בהתנפצותם של כלי הזכרון בתוך הלהט והמחול של סופת האביב. לא רק הדומייה גדולה ממיתה את האמירה שירית ואפילו הבכי והצחוק אינם מרחיקים לכת במישוריה; גם ההמולה הגדולה ממיתה אותה. בסופו של דבר חוזר המשורר ומגיע לאותה נקודה. רצונו הוא "לראותך ולזכור", להטמיע, לבטא, להנציח. אבל האם יכול הוא לראות, לזכור ולפרוק את רשמיו במלים? בהכרח מעלה הוא את השאלה:

איפה אותם אפרק,

אל מי אותם אגיד?

(עמ' 132)

כל הדרך הארוכה שבין השיבה אל הניגון לבין השתררותו המוחלטת של האלם העריץ מתקפלת בתוך ניגוד נוקב זה.