



## מיבנה ובינה בקובצי השירה של נתן אלתרמן\*

דן מירון

א

בדברי אלה מבקש אני לעורר את הדעת – בכמה הערות כלליות – על תופעה מרכזית ביצירתו השירית של אלתרמן. תופעה זו טעונה, לדעתי, הדגשה מיוחדת, הן משום שלא זכתה עד כה, ככל הידוע לי, להבלטה שהיא ראויה לה, והן משום שהיא עלולה, דווקא בשעה זו, להיעלם כליל מעיני הביקורת והחקר, במידה שהללו ילכו ויתרכזו, כפי שמעידים כמה סימנים, בניתוח "מיקרוסקופי" של היחידה השירית האלתרמנית הקטנה. אותה תופעה, שאליה אני מתכוון, הינה על-פי עצם טבעה, בלתי-נתפשת לאינטרסים ולכלי-הניתוח של ביקורת וחקר המכוונים אך ורק לבדיקת הדגמים היסודיים הזעירים שבמירקם השורה, הבית או השיר הבודד. יעמוד עליה ויעריך את משמעותה רק אותו קורא, שלא יסתפק במעקב זה, אלא יבקש להבין גם את טיבם ותפקידיהם של הדגמים הגדולים המשמשים במירקם היחידות המורכבות של יצירת אלתרמן, ואף את טיבה של יצירה זו בכללותה, כפי שהיא משתלבת ברצף התרבותי-האמנותי של ספרותנו. אל קורא מסוג זה מכוונים דברי.

על מהותה הכללית של התופעה ניתן לעמוד בלא קושי תוך השוואה בדרך הסקירה החטופה של כל אחד מקובצי-השירה של אלתרמן, החל ב"כוכבים בחוץ" וכלה ב"חגיגת קיץ", עם מרבית קובצי-השירה המופיעים אצלנו (ולא רק אצלנו) בעשרות השנים האחרונות, להוציא שניים או שלושה. השוואה כזו מגלה מיד כמה הבדלים בין עקרונות הכינוס והסידור שעליהם מושתתים קבציו של אלתרמן לבין אלו המשמשים קובצי-השירה הסטאנדארטיים (מדובר כאן, כמובן, לא בסטאנדארטיות שברמה שירית, בנושאים, בלשון ושאר דברים שבהם מתייחד כל משורר מחברו, אלא בסטאנדארטיות של קובצי-שירה כצורה של פירסום מכונס). עיקרים הבדל אחד, רב-משמעות: בנוהג שבעולם, סתם קובץ-שירה מהווה סיכום יצירה בתוך מסגרת כרונולוגית ביוגרפית מסוימת, ואילו קבציו של אלתרמן, כולם ללא יוצא-מן-הכלל, מהווים מיבנים שיריים-אינטלקטואליים, המונחים על-ידי אידיאה מרכזית, או על-ידי מערכות אידיאיות מבוססות על התאמים וניגודים מסוגים שונים, אך מצטרפות, בסופו של חשבון, לכלל אחד מלוכד. בקובץ-השירים ה"סטאנדארטי" מקבץ המשורר את שיריו שכתבו למן פירסום קובץ קודם שלו והצטברו, בכמותם ובאיכותם, לחטיבה, הנראית לו מצדיקה פירסום מקובץ חדש. המומנט המכריע בפירסום מעין זה קשור תמיד בהרגשת הצטברות של רכוש שירי, הרגשה משמחת אך גם מעיקה, ההולכת וגוברת במשורר ככל שהוא מתרחק בזמן ובמאמצי-יצירה מחוויית ה"התרוקנות" שליוותה את פירסום הקובץ הקודם,

\* בעקבות הרצאה שהושמעה בערב-עיון לרגל יום השנה הראשון לפטירת המשורר.

וסופה שהיא נהפכת לאותה "תשוקת כינוס" דוחקת, שאלמלי היא לא היינו זוכים (ופעמים מותר לומר, לא היינו נענשים) במרבית קובצי-השירה שמשוררינו מזכים אותנו בהם. מבחינה זו אין הבדל עקרוני בין המשורר הקפדן, הנוהג בעצמו חומרה והתאפקות, מרבה בניפוי וממעט בכינוס, לבין המשורר הנוהג בעצמו עין טובה וותרנית, מרבה בכינוס ומוצא מקום בספריו לכל דבר שיצא מתחת ידו. המשוררים משני הסוגים משתיתים את מעשי-הכינוס שלהם, בסופו של דבר, על המשך הביוגרפי של חייהם ויצירתם. במרכז כל קובץ-שירים משלהם עומדים הם עצמם, כפי שבאו לידי גילוי שירי בשלב מסוים של חייהם ויצירתם. קבצו של אלתרמן מושתתים על בסיס רוחני שונה לחלוטין. המשך הביוגרפי של חיי המשורר ויצירתו אינם ממלאים בהם שום תפקיד. בדיעבד מתגלה בהם, כמובן, המשורר בשלב מסוים של חייו ויצירתו, אך גילוי זה אקראי הוא, ועולם אינו מכוון ואף אינו עיקר. הסדר בקבצים לעולם אינו כרונולוגי, ועל-הרוב גם אינו תימאטי גרידא. השיקולים, שהנחו את המחבר בפירסומם, ככל שניתן לנו לדעת דבר-מה עליהם, אם בדרך העדות החיצונית ואם מתוך העיון בקבצים עצמם, לא היו קשורים בעצם תהליך הצטברותם של דברי-השיר, שהמשורר האמין בערכם. כשהישהה אלתרמן זמן מרובה את כינוס שיריו (וכך נהג, כידוע, ביחס לשירים שכוונסו בספר "עיר היונה"), לא עשה כן משום שלא נתאספו אצלו שירים בכמות ובאיכות מספיקות כדי העמדת קובץ-שירה מכובד; וכשהסמיק – באורח יחסי – פירסום ספר אחד למשנהו (כמו במקרה "שמחת עניים", שפורסם פחות משלוש שנים לאחר פירסום "כוכבים בחוץ" – לגבי אלתרמן, משך זמן קצר ביותר), לא עשה כן בשל גידול מהיר ביצירתו, אלא מטעמים שונים לחלוטין.

פרסום ספר-שירים נראה לאלתרמן תמיד, גם בשעה שעסק בכינוס אותו חלק ביצירתו הקרוי "פרסונאלי", כעין אקט ציבורי וחברתי מן המדרגה הראשונה. משום כך התייחס לכל ספר מספריו, גם לבעלי האופי ה"פרסונאלי", ואולי דווקא להם במיוחד, כאל תעודה החייבת לעמוד במבחן אובייקטיבי לא רק על-פי רמתה האסתטיטית, אלא גם – ובעיקר – על-פי מידת השלמות של השירות השירי-האינטלקטואלי שהיא מציעה לציבור; תחילה לציבור במובן מצומצם – ציבור קוראי השירה – ואחר כך לציבור במובן הרחב ביותר – ציבור האומה כולה. שלמותו של שירות זה, כפי שהוא תפס אותו, ניתנת להיקבע על-פי המשמעות הכללית של הספר, על כל חלקיו, ומשמעות זו מתבטאת בסדר מסוים, בתוכנית המשליטה בספר רציפות והמשכיות. השירים הבודדים חייבים, כמובן, לעמוד בביקורת, כל אחד בפני עצמו, אבל ערכם האסתטי והאינדיבידואלי לבדו עוד אינו מצדיק את כינוסם. בשלותם לכינוס מותנה במהות היחסים המתקמים ביניהם, במידת השלמות והעקיבות המצרפת אותם לחטיבות הנסדרות זו אצל זו, או זו לעומת זו, במערך רצוף-משמעות. כלל זה, יש להדגיש, חל בהחלט על כל ספרי-השירה של אלתרמן, ולא רק על אלה שניתנו בידי הקורא מראש כסדרות אחדותיות, או, כפי שנוהגים לומר כ"פואמות".

כאן כדי לזכור, שאלתרמן לא ציין מעולם שום יצירה מורכבת שלו בשם פואמה. להוציא את "שיר עשרה אחים", ששמו מעיד בפירוש על אחדותו כ"שיר" אחד, לא קיבלה שום יצירה מורכבת שלו כותרת המעידה באורח חד-משמעי על אחדותה, ולעומת זאת קיבלו יצירות רבות כותרות כגון "שירי מכות מצרים", "שירים על רעות הרוח", "שירים על ארץ הנגב", "שירי עיר היונה", "שלושה שירי גוזמאות", ו"שירי נוכחים", שלשון-הרבים המשמשת בהן מעידה אולי על רציפות שאין לפרשה כאחידות. על כך מעידה גם כותרת המישנה של "חגיגת קיץ" – "סידרת שירים". האחידות

הפואמתית של "שמחת עניים" לא זכתה לשום ציון, ואמנם רבים, בייחוד בקרב הקוראים והמבקרים הראשונים של הספר, התייחסו אליו כאל קובץ-שירים ולא כאל יצירה אחת. ולא רק ב"שמחת עניים", או ב"מכות מצרים", או ב"שיר עשרה אחים" שולט הסדר המשמעותי, הבלתי-כרונולוגי והעל-תימאטי, אלא גם ב"כוכבים בחוץ", ב"עיר היונה" (הכוונה לספר בכללו ולא רק למחזור הפואמתי הפותח אותו) ובכרכי "הטור השביעי", שארגונם המדוקדק קובע הבדל מהותי בינם לבין הרצף הכרונולוגי של ה"טורים", כפי שנתפרסמו בשעתם ב"דבר". באחרונים קבעו חוקיו של סדר זה את עקרונות הסלקציה, שעל-פיהם בירר אלטרמן ממאות ה"טורים" שהדפיס, את העשרות, שמהם הרכיב את הספרים. אפילו "ספר התיבה המזמרת", בכל קלילותו, הוא קובץ שכוונה סטרוקטוראלית ואידיאית אחת מבריחה אותו כולו, למן שיר "מסעות בנימין מטודלה" (המקבילה הקלילה ל"עוד חוזר הניגון" שבפתח "כוכבים בחוץ" ולשירי הופעתו של ה"גר" בחטיבה הראשונה של "שמחת עניים") ועד למחזור "שירי שיחתן של הבריות" שבסוף (מקבילה מסוג קליל עוד יותר ל"שיר עשרה אחים", החותם את ספר "עיר היונה"). אלמלי הצליח אלטרמן לקשור את שירי "התיבה המזמרת" בתוך מערכת מיבנית-משמעותית, לא היו השירים מגיעים ליד כינוס, וגורלם היה דומה לגורל שירי "רגעים" או לזה של מאות הפזמונים מלאי-החן, שהמפורר לא ראה אותם כחומר העשוי להצטרף לספר, ומכל מקום, לא יזם את כינוסם.

ברור: הספרים בעל האופי ה"פואמתי" המלוכד מצטיינים בסדרים מוטעמים וגלויים יותר מן הספרים האחרים, אף כי גם בהם קשה לעתים עד-מאוד לקבוע באורח סכימאטי ומוכלל את מהותו של הסדר, שאין כל אפשרות להתעלם ממנו (דוגמה מובהקת: כל הנסיונות שנעשו עד עתה לקבוע את משמעות הסדר של השירים ב"שמחת עניים" באיזו נוסחה מוכללת עלו בתוהו). כן ברור, שהסדרים הסטרוקטוראליים השוררים בספרים ובמחזורים ה"פואמתיים" מעידים על רציפות פיוטית ורעיונית מסוג מיוחד, "גבוה" יותר מסוג הרציפות שניתן לגלות בספר המורכב משירים בודדים, כגון "כוכבים בחוץ" או מסדרות ומחזורים אחדים, כגון "עיר היונה". עם זאת, אין להקים חייץ גבוה מדי בין הספרים והסדרות השונים. מן הבחינה הנדונה כאן גדולה חשיבות היסוד המשותף לכל הספרים והסדרות בהרבה מזו של היסודות השונים המבדילים אותם אלו מאלו.

"שמחת עניים" לא ביטא, כפי שסברו בשעתו, ניתוק גמור מן השירה של "כוכבים בחוץ", ושני הספרים קשורים זה בזה לא רק, כפי שהוכח כבר, בנימות תימאטיות רבות, אלא, כפי שעדיין צריך להוכיח, גם בסימנים שונים של דמיון בין הקונצפציות המיבניות המשמשות ביסודם (על כך ראה להלן הערה מס' 14); קונצפציות, הקשורות זו בזו באופן לא בלתי-דומה לזה שבו קשורים הספרים מן הבחינה התימאטית: היינו, הספר השני מבודד ומפתח כדי שלמות חדשה אלמנטים מסוימים, שהיו משולבים בראשון בצורה רודימנטארית יותר בתוך מערך רחב יותר ובעל שלמות מסוג אחר. ההבדלים הבולטים שבין שני הספרים נובעים בעיקרם מהיסט מכון זה של המיבנה מן הקווים הרחבים והפתוחים יחסית של "כוכבים בחוץ" לקווים מוגדרים יותר, שהופקעו מן המסכת של הספר הקודם, ושולבו שילוב מהודק וסגור במיבנה המעגל של "שמחת עניים". בהיסט זה, שהוא בעל אופי סטרוקטוראלי מכוון, ואינו נובע מהשתנות סתמית של "הלך-הרוח" של המשורר, יש לראות סיבה מרכזית לחילוף החרף בטון השירה של אלטרמן במהלך התפתחותה מן הספר הראשון אל הספר השני. (אלטרמן שב ויצר, אחרי כתיבת "שמחת עניים", ואולי אף במשך כתיבת הפואמה,

שירים, שיש בהם משום המשך ישיר של הטון של "כוכבים בחוץ", כגון "העלמה", "ערב של שוק", "שלושה שירים בפרוור" (1940), "שירים על רעות הרוח" (1941) וכו'. בכלל, יש להבין את ההבדלים בין הקבצים והסדרות של אלתרמן לא כהשתקפות ממילאית של שוני שחל באלתרמן עצמו, כפי שהיא מתפתחת, לכאורה, בתוך רצף כרונולוגי-ביוגרפי. גם השתנות כזו מתגלה בחייו וביצירתו של אלתרמן, כשהם שהיא מתגלה בחייו וביצירתו של כל יוצר. אבל לא בה נעוץ עיקרו של הבדל מעין זה, המתגלה בין "כוכבים בחוץ" לבין "שמחת עניים" או בין "עיר היונה" לבין "חגיגת קיץ". כל אחד מספריו של אלתרמן שונה מקודמיו (הוא, כמובן, גם קשור בקודמיו) בראש-ובראשונה משום שהמשורר מבקש בו ון להעמיד בו את הסדר המשמעותי היסודי על בסיס חדש, המותאם בקפדנות לצרכי ההמחשה של אותו אספקט ב"עולם" האידיאלי-השירי האלתרמני, העתיד להגיע בסידרה או בספר המסוימים לסיכומו המפורט. כמי שהעריך פירסום ספר כאקט ציבורי מחייב, ולא כהתבטאות פרטית, הרשאת לצאת לתחום הרבים בשל הערכים האסתטיים בלבד ששוקעו בה, לא יכול אלתרמן להתיר לעצמו להופיע פעמיים הופעה זהה או אף דומה. אם גם שהמשיך בכל הספרים להקים את עולמו השירי האחד והמיוחד, ביקש לומר בכל אחד מהם אמירה חדשה, בעלת תוקף ציבורי המותאם לזמן ולמקום. משום כך סירב בעקשנות ראויה להערצה להיות לאפיגון של עצמו, גם בשעה שאפיגוניות זו היתה מתקבלת ברצון ובחיבה, שכן דווקא לה ציפו קוראים רבים, שקיוו, לפני הופעת "עיר היונה", להופעת "כוכבים בחוץ" חדשים או ל"שמחת עניים" שחזרה על עצמה.

חקר ההתפתחות השירית של אלתרמן חייב, איפוא, לעמוד בראש ובראשונה לא על המעקב אחר התמורות שחלו באישיות המשורר ואף לא על המעקב אחר גלגוליהם של יסודות בודדים בנושאים, במוטיבים, בתימונת (imagery). בלשון, בפרוסודיה וכן בשאר גורמים חלקיים במערך השירי האלתרמני השלם, אלא על המעקב אחר ההתפתחות הטוטאלית של הסדר המשמעותי בספרים ובסדרות השונים. עליו לצאת מן המיון הכללי, הפתוח, יחסית, של העולם השירי האלתרמני הראשוני ב"כוכבים בחוץ" אל הקשרים שהודקו במוסרות הסמל של המת-והרעיה והסיפור של העיר הנצורה ב"שמחת עניים"; מהם אל הסדרים הצורניים הנוקשים ביותר של "שיר עשרה אחים" ושל "שירי מכות מצרים", - שני המחזורים שהיסוד הסיפורי משמש בהם, בצורות שונות, רק כמסגרת למיון שיטתי של חלקי עולם שירי, או של אפשרויות לקביעת יחס שירי אל העולם. מכאן מתפתחת שירת אלתרמן לעבר פתיחות או גמישות חדשה המתגלה במיבני הכרכים של "הטור השביעי", מיבנים המבוססים בעיקרם על עימותים היסטוריים אירוניים; "מכל העמים" - היהודי הטראגי-הפאתיטי, לעומת הסאטירה הצולפנית המבריקה ב"אל, בריטניה נצור"; ההירואיקה של "דרך בים" היהודית ושל סטאלינגראד במלחמת העמים, לעומת הסאטירות על ההסדרים המדיניים של "העולם ושות'" אחרי המלחמה והמחלוקות הציבוריות "בבית הזכוכית" שלנו. הספר נחתם בפאתוס של "מגש הכסף", שהוא התשובה וההשלמה לפאתוס של "מכל העמים"<sup>1</sup>. מכרכי ה"טורים" נתמסכה ההתפתחות לעבר הרצף ההיסטורי-הכרונולוגי של "שירי עיר היונה"; בתפנית חדה חזר אלתרמן לסימטריה נוקשה ולמיבנה רצוף אנאלוגיות מדויקות בעימות סיפוריים של חננאל ונעמי בדראמה הפיוטית "פונדק הרוחות" שמותר ואף צריך לשלבו בכל דיון מקיף על שירתו הלירית של אלתרמן; לבסוף, פנה שוב להסדר הפתוח, המיוחד במינו של שיווי-משקל רופף אך מתמיד בין סדר לאנארכיה ושל דברים המסתבכים זה בזה בנוסח רומאן-אינטריגה פתלתול ב"חגיגת קיץ". ב"המסיכה

האחרונה" שקע אל יחסים בלתי-מוגדרים ובלתי-מסתברים שבין שירה לפרוזה או בין פליטון לתוכחה; מכאן הובילה הדרך אל ההשתקעות בפובליציסטיקה פוליטית (משום פטירתו הפתאומית של המשורר אין לדעת אם היתה זו חתימה סופית של שירתו, כפי שרמז הוא עצמו כמה פעמים, או שמא היה עתיד לחזור מן הפובליציסטיקה ולהביא את יצירתו לסיכום שירי). בתמורות הללו, המשקפות את השוני שבין הטוטאליות של האמירות השיריות השונות שאמר אלתרמן במידות הצלחה שונות, כמובן, במהלך הקאריירה שלו, מתגלה הריתמוס הכולל של התפתחותו כמשורר. מי שיעקוב אחריהן יעמוד על הקו העיקרי של התפתחות תפישתו בעצם מושג השירה, כפי שניסה לממשו הלכה-למעשה בתקופות יצירתו השונות במיבנים השיריים שהקים, וממילא יעמוד גם על הקווים העיקריים המצרפים מיבנים אלה לנוף אחד, ואולי אף יתהה על סודה של הרוח האדריכלית האחת החיה בכל מעשי המשורר והמבקשת לה מדי פעם את לבושיה המשתנים.

## ב

המעקב ההכרחי הזה, שביקורת אלתרמן לא נפנתה אליו עד עתה אלא זעיר-פה זעיר-שם כרוך, כמובן, במעשה חקר מפורט ומאומץ, שירד לפרטי-הפרטים של השירים בספרים השונים ואף לפרטי-הפרטים של היחסים בין השירים בתוך הספרים השונים וכן של היחסים בין הספרים השונים לבין עצמם. במסגרת זו אין מקום לפירוט שהחקר חייב בו. עם-זאת מתחייבת גם המחשה כלשהי של ההנחות והקביעות שהועלו עד כה. תובאנה, איפוא, שתי דוגמאות, שתהיינה, אמנם, כלליות מדי ובלתי-מספקות כחומר הוכחה, אך תתייחסנה במכוון לנקודות הרגישות ביותר בכל דיון אפשרי בהנחות ובקביעות הנ"ל; היינו, לשני קובצי-השירים, העשויים להיראות יותר מכל קבציו האחרים של אלתרמן, כבלתי-נענים להכללות על דבר סדר מתוכן ומשמעותי השורר בהם, כביכול: הלא הם "כוכבים בחוץ" ו"עיר היונה". אפתח דווקא במאוחר שבשני הספרים.

תהליך התגבשותו הממושך של ספר "עיר היונה" (1957), שהופיע כשלוש-עשרה שנה אחר ספר השירה הלירי ה"פרסונאלי" שקדם לו: קונטרס "שירי מכות מצרים" (1944), עשוי להדגים בצורה מאלפת את מושג "הספר" או "הספר הגדול", שהמשורר טיפח בלבו זמן רב. במשך עשר, חמש-עשרה השנים שקדמו להופעת הספר נעשה אלתרמן, כידוע, לדמות המקובלת והאהובה ביותר בשירה העברית. ה"טורים" העתונאיים שלו הקנו לו מוניטין של דבר לאומי בקרב הציבור כולו, ואילו השירים ה"פרסונאליים" מסוף שנות השלושים ומראשית שנות הארבעים עשאוהו לגיבור הפיוטי המרכזי של האינטליגנציה הצעירה בת-הזמן. שיריו הליריים, שהיו מופיעים באותן שנים – לסירוגין הולכים וגדלים – באותם כתבי-עת ספורים שבהם נהג להדפיס את יצירתו ה"פרסונאלית" (בעיקר "מחברות לספרות" ובמידה מסויימת גם "לוחות הארץ" ושנתוני "דבר"), היו נקראים על-ידי אלפים ונקלטים מיד בלבם. כל כינוס שירה שהיה מכנס באותן שנים, אילו רצה בכינוס, היה מתקבל בהתלהבות; אבל אלתרמן נמנע בעקיבות מכינוס, ובמשך הזמן גם מפירסום, ויצר בצורה זו את המתח והסקרנות העצומים שהגיעו לפורקן כמעט אורגאיסטי עם פירסום "עיר היונה" (ראה תיאור מלא-חן של מתח וסקרנות אלה בשיאם במאמרו של דב סדן "במבואי עיר היונה"). אלה היו בין הגורמים העיקריים לריאקציה הנרחבת, פחות או יותר, ביחס אל אלתרמן, שבאה זמן לא רב לאחר הופעת הספר המקווה. לדחייה ממושכת זו של הכינוס היו, ללא ספק, טעמים רבים, אשר שניים מהם,

לפחות, גלויים לעין: האחד הוא רצונו הברור של המשורר לתת ביטוי שהוי, מקיף ומאורגן כהלכה, לתחושתו בתמורה המהותית שחלה במשמעות קיומו ההיסטורי של הציבור שאליה אמר להפנות את ספרו. תמורה כזו, שבאה על הציבור היהודי בארץ-ישראל בשנות "המאבק" ומלחמת הקוממיות, לא יכלה שלא לבוא על ביטוייה בספר של משורר, שלא ביקש לו בימה להתבטאות פרטית בלבד, אלא מסגרת, שבתוכה יוכל להעמיד גם את הפרטית שבהתבטאויות כמעשה ציבור מחייב. מכאן, שכינוסם של השירים שנכתבו בשנות הארבעים חייב היה לחכות עד להשלמתו של מחזור "שירי עיר היונה", אשר – שלא כסדר הכרונולוגי – אמור היה לפתוח את הספר ואף להעניק לו את שמו. טעם שני – והוא קשור בראשון ובמידה מסויימת גם נובע ממנו – נעוץ בהנחתו של המחבר, שהשירים משנות הארבעים, שבערכם לא זילזל כלל, לא הצטרפו ל"מיבנה" שלם, שיהיה בו משום יצוג מאוזן של עולמי השירי בשלימותו. למיבנה כזה חייב היה מעשה הכינוס להידחות עד להשלמתה של הפואמה הגדולה השניה שבספר: "שיר עשרה אחים", שראשיתה נעוצה עוד בימים שתיכף לאחר פירסום "כוכבים בחוץ" (ארבעת הפרקים הראשונים של הפואמה ראו אור ב-1940, לפני פירסום "שמחת עניים). רק עם השלמתן של שתי היצירות הפו אמיתיות, אשר בעיני צופה מן החוץ עשויות היו להיראות כשני מעגלי-שיר נפרדים לחלוטין, המחייבים גם שני פירסומים נפרדים, נראה היה למשורר כי נפתרו הבעיות הארכיטקטוניות הקשות, וכי נמצא המסד להצבתו של "הספר הגדול". שכן, במצורף ל"שירי עיר היונה" ול"שיר עשרה אחים" יכלו גם השירים הבודדים והמחזוריים הקצרים, שהיו מוכרים ואהובים כל-כך – "שירים על רעות הרוח", "שלושה שירים בפרוור", "שמחה למועד", "מריבת קיץ", "ניגון עתיק", "האסופי" וכו' – להתארגן בחטיבות מסודרות ולהשתלב במערך המקיף של הספר, לא מבלי שכמה מהם יעברו שינויים רבי-משמעות, אשר יכשירו אותם למלא את מקומם בתוך מערך זה.<sup>3</sup>

להכרה באמת שבתיאור כללי זה יכול להגיע לא רק מי שהכיר את דרך מחשבתו של אלתרמן ואת מהלך עבודתו באותן שנים, אלא גם מי שיעיין בספר עצמו, ללא כל ידע מן הסוג הקרוי היום "חוץ-ספרותי". הספר נשען כולו, כמו גשר התלוי על שני עמודים איתנים שאצל שתי גדות הנהר, על שתי הסדרות הפואמטיות – סידרת "שירי עיר היונה" שבפתיחה ו"שיר עשרה אחים" שבסיום. שלוש הסדרות שבתווך נסדרות בברור על-פי היחס שביניהן לבין שתי היצירות. מכאן ניתן להסיק שתי מסקנות: א. פתיחת הספר וסיומו בשתי הפואמות ולא באחת הסדרות התיכונות, העומדות בסימן של רציפות מסוג פחות מוטעם (אף כי חלק ניכר מן החומר המרוכז בהן קודם מן הבחינה הכרונולוגית לשירי הפואמות, ובמיוחד ל"שירי עיר היונה"), באו להבליט את האופי הסדור וה"סגור" של הספר כולו. הווה אומר, שבמעשה העריכה של הספר גברו האלמנטים האדריכלי-הצורני והמשמעותי על האלמנט הכרונולוגי-הביוגראפי. פעולתו של אלמנט אחרון זה, אגב, אינה ניכרת כמעט אפילו בסידור הפנימי של השירים הבודדים ב ת ו ך הסדרות ההטרוגניות התיכונות. ב. השתתת המיבנה על הפואמות, המוצבות זו לעומת זו בשתי קצותיו של הספר, רומזות על מהותו הדיאלקטית של מיבנה זה. ברור, כי הדרך הנוחה להבנת המשמעות של הספר ככלל תהיה דרך ההשוואה של שתי קצותיו, שיש להבינם כשני צירים מנוגדים או כשני קטבים, שביניהם משתרע הספר (בעצם, העולם האלטרמני כולו), על מתחיו, עימותיו, מזיגותיו וסתירותיו.

הדיאלקטיקה מקיפה כאן את כל תחומי המשמעות והעיצוב: תימאטיקה, משמעות רעיונית, מיבנה, לשון וכו'. מבחינה סטרוקטוראלית מציג העימות של "שירי עיר היונה" עם "שיר עשרה

אחים", זו לעומת זו, שתי אפשרויות קיצוניות, אולי את שתי האפשרויות הקיצוניות ביותר, במירווח האפשרויות המיבניות של הפואמה האלתרמנית. "שיר עשרה אחים" הוא הדוגמה המובהקת לרציפות הסטרוקטוראלית והתימאטית של היצירה האלתרמנית בצורתה הנוקשה והמודגשת ביותר. דבר זה ניכר לא רק באירגונו המעוגל ה"דצימאלי". כל פרקיו, החל בשתי הפתיחות, העומדות עמידה סימטרית-דיאלקטית אל מול שיר "הביקתה" (הבא לאחר הפתיחות), שרויים ביחסים צורניים סימטריים ברורים לחלוטין זה עם זה. בכל אחד משירי האחים, להוציא השניים האחרונים, מתקיימת תיקבולת ניגודית, תיאמטית-ריתמית-לשונית, בין ה"שיר" עצמו ובין זמן האחים המלווה אותו<sup>4</sup>. השירים אף מסתדרים על-פי קישורים תיאמטיים ונקודות דמיון צורניות-לשוניות בצמדים, המוצבים זה לעומת זה ביחסים של "קלות" לעומת "רצינות", או של עליזות לעומת פאתוס (השיר על תורת השיר ב"הביקתה" ושיר "היין" והחמוטל, לעומת "הספרים" ו"האב"; השירה מוצאת את המשכה המהופך בספרים, היין והחמוטל – באב). המיבנה של "שיר עשרה אחים" הוא מתוכנן וסימטרי כל-כך, עד שלעומתו נראית אפילו הנוקשות הקלאסיציסטית של "שירי מכות מצרים" מרוככת במידה מסויימת. בחטיבה ה"דצימאלית" של שירי המכות עצמם אמנם מגיעה השירה האלתרמנית לנקודת שיא של קביעות סימטרית. כל אחת מן השורות האלקסנדרוניות יוצרת כאן עימות סימטרי, כשם שכל אחד מן השירים מציג את שלושת בתי התיאור שבראשיתו לעומת שלושת בתי הדיאלוג המסוגנן שבסופו. אבל יש לזכור שקביעות מירבית זו מתרככת במידה מסויימת על-ידי היחסים הנרקמים בין שירי המכות לבין המיבנים השונים, המשוחררים יותר, הנקבעים בשירי הפתיחה והסיום<sup>5</sup>.

ב"שירי עיר היונה", לעומת "שיר עשרה אחים", מתגלה הפואמה האלתרמנית בצורתה ה"פתוחה" ביותר, הנשענת על רציפויות רופפות של זמן ומקום בנוסח הכרוניקה. לעומת הצורות הפואמטיות המבוססות על המחזוריים העשרוניים, בעלי השלמות הגיאומטרית, או על שלמותו הפנימית של מיתוס (כגון ב"שמחת עניים"), משקף המיבנה ב"עיר היונה" במידת-מה את חוסר הסדירות שבהתרחשות ההיסטורית עצמה. כמובן, גם כאן נקבעים סדרים שיריים פורמאליים בתוך השירים או המחזוריים הבודדים (דוגמה בולטת: מחזור "ילודי האשה") ואף בין המחזוריים לבין עצמם. סדרים מסוג בין-מחזורי זה הם הממחישים בדרך סטרוקטוראלית את היחסים בין שלושת חלקיה העיקריים של הפואמה: חלק ה"מאבק" והימים שלפני מלחמת תש"ח, חלק המלחמה וחלק הסיום, המשקף את ראשיתה של המציאות שלאחרי המלחמה. הקבלה ברורה בין חטיבות המאבק לחטיבת המלחמה נקבעת, למשל, על-פי הרצף של מחזורי שירי ה"לילות": "סיפור מלילה" מביא לשיא את אוירת ימי ה"מאבק" ומרכז אותה סביב דמותה הסמלית של "הנערה העבריה" (ברכה פולד), ואילו פרקי "ליל חניה" ובייחוד "ליל תמורה", מביאים לשיא את חטיבת מלחמת תש"ח, ועימה את הפואמה כולה. הקשר בין כל שלוש החטיבות מתגלה, בין השאר, על-פי היחסים האנאלוגיים בין שירי הערים שבמחזור: "עיר הגירוש" שבראשית הפואמה ("צלמי פניו" של העם היהודי הגולה בימי "המאבק" והעלייה-הלתי-ליגאלית), לעומת "עיר חדשה" שבסופה (אותם צלמי-פנים לאחר התמורה ההיסטורית של תש"ח בערי העולים הדלות של ישראל), וכן שתי ערי קצוות אלו של יוצאי גולה לעומת "מלחמת הערים" שבאמצע הפואמה (מלחמת תושביה של ארץ-ישראל, יהודים וערבים, כפי שהיא מתגלה במאבק הגורלי, מאבק לחיים ולמוות, בין שתי הערים: תל-אביב ויפו). סדרים צורניים אלה

מתמחשים בפעולתם מתחת לפני השטח המרופים כלשהו של "שירי עיר היונה". עם-זאת ברור שאינם מתהדקים אף פעם עד כדי מיבנה "טבעת" סגור. אדרבא, מודגשת ביצירה חירות תיאורית ודיסקורסיבית, שאין למצוא דוגמתה כמעט בשום סידרה פואמטית אחרת של אלתרמן, להוציא, אולי, את "חגיגת קיץ". המחבר חש עצמו בן-חורין לספר ולעמוד מלספר, להאריך בעיונים היסטוריים-היסטוריוזופיים, להיעצר להשמעת שירי המנון חגיגיים ולשוב, משסיים, אל שירה שעל סף הכרוניקה.

הבדלים צורניים מכריעים אלה שבין "שירי עיר היונה" ל"שיר עשרה אחים" מתחייבים מן הניגוד המשמעותי הדיאלקטי שבין שתי הפואמות. הפואמה על תקופת המדינה מעמידה במרכזה את המושג המוכלל של התקופה ההיסטורית, הרת-התמורות ורב-הפנים, המכונה כאן בקביעות בשם "העת". זו נקבעת בפירוש בשיר הפתיחה, המקביל מבחינות רבות לפרק הפרופוזיציה (הצעת-הנושא) והאינבוקאציה (בקשת הסיוע במעשה השיר) שבפתח האפוס המסורתי, בתורת הגיבורה האפית של היצירה. היענות זו ל"עת" מחייבת העמדת מיתווה צורני כללי חופשי, נוטה לאי-פורמאליות, שכן חייב הוא להיכרך פחות או יותר על גבי סדר דברים, שאיננו נובע מתוכו, אלא הוא בבחינת "נתון" חיצוני לו: הסדר הכרונולוגי-ההיסטורי של המאורעות. אם שרה הפואמה על התקופה ההיסטורית, הרי חייבת היא ליצור חיקוי עלילה, שתהיה צמודה, פחות או יותר, להיסטוריה. המשורר אינו בורא כאן את הסדר המהותי של הדברים, אלא מתייחס לסדר זה כאילו היה הוא עצמו גיבור היסטורי, בעל מציאות אובייקטיבית חוץ-שירית, שיש לקבלו כמות שהוא, אם כי ניתן לפרשו ולהאירו מנקודות-מוצא שונות. מכאן גם הצורך הבלתי-פוסק בפואמה בהבעת ה"מחשבה" (במובן האריסטוטלי), לא באמצעות "סיפור המעשה" ו"המידות", אלא באמצעות קטעים מסאיים מיוחדים, המפסיקים מדי פעם את סיפור-המעשה ומתלפפים עליו כמין קיסוס. התרת מוסרות הסדרים הפורמאליים – עד לגבול ידוע – היתה כאן, איפוא, בלתי-נמנעת.

ב"שיר עשרה אחים", לעומת זאת, מוביל הכול להידוק מירבי של הסדרים הפורמאליים, משום שהיצירה מבוססת על תפישת מציאות, אשר לפיה אין לדבר כלל על איזה סדר שהוא, שאינו נובע מלכתחילה מתחומה של "המחשבה" (כלומר, כאן, של השירה). ה"מציאות" כנתינתה היא ערבוביה חסרת כל מובן והיא עשויה להיות משמעותית רק בשעה שהיא משתברת בפריזמה המסדירה והמפצלת של "המחשבה" השירית. כתוצאה מהשתברות זו היא מתפצלת, מתמיימנת ונסדרת כמערכת של גוונים טהורים או של קאטיגוריות כמעט מיטאפיזיות. כשם שהאחים עצמם מצויים כבר בתחום הקיום המופשט שמעבר לחיים החומריים, כן נושאי שירתם – האב, העלמה, היין, החמוטל, הספרים, שמחת המעשה, האשמורת השלישית וכו' – הם עקרונות כלליים, אידיאות, העשויות להתגלות בזמן ובמקום רק בצורה חלקית ובלתי-טהורה. מכאן, ב"שירי עיר היונה" – שירה השואפת לחקות בסדר ההרצאה ובלשון שלה דיון היסטורי (ופעמים אף מהלך הרצאה של כרוניקה), והעוסקת בלי-הרף במה שניתן אולי לקרוא בשם פובליציסטיקה פיוטית, תוך שהיא בוחנת הוויות ומצבים היסטוריים מוחשיים; ואילו ב"שיר עשרה אחים" – שירה הבוחנת את המצב האנושי בקביעותו הא-היסטורית, כפי שהוא ניתן, כביכול, למיון "ניצחיים", במערכת של אודות מפוארות במכלולי לשון וכבדות בסטאנצות מלכותיות (פרקי הזמר מספקים, אמנם, רגעי מפלט מכובדן של אלו), תוך שהיא הולכת וקרבה בסדר ההרצאה ובלשון שלה לחיקוי השיחה הפילוסופית. ב"עיר היונה" מהווה הזמן



ההיסטורי ערך עליון מן הבחינה ההגותית והסטרוקטוראלית. ב"שיר עשרה אחים" אין המשורר רואה בזמן ובהיסטוריה ערך, או, בכל אופן, הוא קובע, כי "עוצמתן של שמחות אנושי", היינו – עוצמתם של היחסים או האפשרויות האנושיים הנקבעים לנושאים לשירי האחים, גדולה בהרבה מעוצמת הזמן, השוחק ממלכות והרים<sup>6</sup>. משום כך יהוו כאן יחסים או אפשרויות אלה מערכת, הקובעת באופן בלעדי את המשמעות והמיבנה של היצירה. אמנם, בשתי היצירות רואה אלטרמן צורך לעצמו להחדיר לתוך המיתווה הרעיוני-המיבני השליט את היסוד המנוגד לו. ב"שירי עיר היונה" הוא עושה זאת באמצעות שיר הווידוי "לא כך ולא כך ראוי לכתוב", ואילו ב"שיר עשרה אחים" הוא עושה זאת בעיקר באמצעות שירו של האח התשיעי, "קול והד" (ומכאן השוני הצורני הבולט, המבדיל שיר זה מכל שאר שירי האחים). בצורה זו מכשיר הוא כאילו את שתי היצירות מתוך כן לתפקיד המשלים שהן אמורות למלא במסגרת הספר. מכל-מקום, תפקיד זה בעיקרו הוא תפקיד של קיטוב צורני והגותי. ניתן לומר כמובן, שקיטוב זה שבספר משקף את המתח הפנימי, שהיה אופייני לאישיותו ולחיי הרוחניים של המשורר; אבל יש להדגיש שמתן הביטוי למתח הפנימי האישי איננו בשום פנים ואופן המטרה העיקרית של העמדת המיבנה המקוטב של הספר. מטרה זו ניתן אולי לתאר באורח כללי ביותר כיצירה באמצעות השירה עצמה על חיווי מקיף על דבר מהותה ואפשרויותיה של השירה ב"רגע" האנושי הנצחי ("נפלאים, נפלאים עד אין חקר חיי הגדושים של הרגע"), שהוא גם "רגע" היסטורי חולף אך רב-תוצאות. באמצעות המיבנה קובע אלטרמן ב"ספר הגדול" שלו, כי השירה חייבת, לפחות ברגעים היסטוריים מסויימים, להתפצל לשני הכיוונים – האקסיסטנציאלי- הנצחי וההיסטורי-החולף; אין לה כל דרך (בתנאי שהיא מבקשת לשמור על מהותה ועל תפקידה התרבותיים-הציבוריים) לעקוף פיצול זה. עליה לאחוז אחיזה איתנה בשני הקטבים, אם כי היא יכולה, כמובן, לחזור לשטחים הנרחבים שביניהם.

לשטחים אלה חודרים השירים הכלולים בחטיבות-הביניים שבספר, אך גם בהם ניכר המיבנה הסימטרי והקוטבי של הספר בכללו. הן מתייחסות זו לזו באורח המותנה ביחסים שבין החטיבות הקיצוניות. המתח שבין החטיבות הללו חוזר בהן בנוסחה מרוככת ומתונה יותר. כך, למשל, ברורה הקירבה הפנימית שבין "שירי עיר היונה" לבין חטיבת השירים הבאה לאחריהם, זו המכילה בקרבה כמעט רק אותם שירים ליריים של אלטרמן משנות הארבעים, שבהם כבר נקבע יחס פחות או יותר ברור, אם כי לא חשוף ו"פובליציסטי" כמו בשירי החטיבה הראשונה, למציאות ההיסטורית הקונקרטית או, לפחות, למציאות חברתית בעלת סממנים של מוחשיות היסטורית. "שירים על ארץ הנגב" ושירי "מריבת קיץ" מפלסים בבירור את הדרך משירת הנוף של "כוכבים בחוץ" ("מערומי האש", "עץ הזית" וכו') לשירת העלילה ההיסטורית או להיסטוריוזופיה העלילתית של "עיר היונה". באלאדות כ"אמרה חרב הנצורים" ו"הנה תמו יום קרב וערב" מגשרות בין הסימבוליזם הבאלאדיסטי המוקדם של אלטרמן ("האם השלישית", "שיר בפונדק היער"), לבין הרובד הבאלאדיסטי, בעל האופי הלאומי ההיסטורי של "עיר היונה" ("ידות-שיח", "ילודי האשה"). שירי הפרוור ובת-הפרוור מעניקים לשוק האלטרמני, הפיוטי-הכללי של "כוכבים בחוץ", סממנים של הווי מקומי, תל-אביבי. אלה ילכו ויתגברו בשירי "מלחמת ערים" שב"עיר היונה" ויגיעו למלאית ב"חגיגת קיץ". המחזור הגדול "שירים על רעות-הרוח", שעל שמו קרויה החטיבה כולה, בוחן בפירוט את הפרובלמטיקה של היחסים בין עולם שירי משוחרר של "רעות-רוח" לבין המציאות ההיסטורית

החברתית של השוק והעיר הנבנית. כמובן, השירים כולם נבדלים מ"שירי עיר היונה" בצורה בולטת, אם כי לא במידה שווה (הקרוב מכל ל"עיר היונה" הוא לדעתי, המחזור "מריבת קיץ"). הסיבה לכך היא שההתייחסות אל המציאות ההיסטורית והחברתית נקבעת בהם עדיין במידה מרובה על-פי הצורה שבה משתברת מציאות זו בפריזמה השירית האלתרמנית הישנה. בלשון אחרת, החומר ההיסטורי עובר בהם תהליך של עיבוד יסודי, המקרב אותו אל ההכללות האקסיסטנציאליות היסודיות של שירת אלתרמן המוקדמת: השוק התל-אביבי הוא בכל-זאת גם שוק פיוטי אלתרמני סטריאוטיפי; ארץ הנגב, כשהם שהיא זירה למאבק היסטורי, היא בכל זאת נוף הקלל הפיוטי, שבאמצעותו ביטא אלתרמן לעתים קרובות כל-כך את תפישתו הקבועה במהות המיפגש העדין שבין האדם לבין הטבע; ב"שירים על רעות הרוח" בכל-זאת מזוהה עדיין השירה עם "רעות-רוח", ועדיין נקבעת בהם, כמו ב"אל הפילים" חובתו של המשורר להישאר ה"כסיל לקישוט" בעולם שכולו מעשה ו"חכמה". הבעיות החדשות מתבארות עדיין בעזרת הסמלים הישנים.

יחס דומה לזה שבין החטיבות הראשונה והשנייה שורר בין החטיבות האחרונה וזו שלפניה. סידרת "שירי נוכחים", הבאה בספר לפני "שיר עשרה אחים", קרובה לפואמה זו בתורת מערכת מוסדרת וכמעט מופשטת של העולם האלתרמני. אמנם, המשורר אינו מתייחס כאן לקאטגוריות מוכללות לחלוטין, כגון שמחת המעשה, קלות-הדעת, אהבת הספרות או מהות השירה, אלא לחלקי מציאות מוגבלים וקונקרטיים יותר ("הרחוב", "החלום", "הפונדק הישן" וגם "מחברות עמנואל" או "המדקדק"). עם-זאת ברור, שגם חלקי מציאות אלה נדונים, או ליתר דיוק, מדברים בעדם (הסידרה ערוכה בצורת מונולוגים מסוגננים) בתורת קאטיגוריות כלליות, או אפשרויות קבועות בחיי האדם ובטבע, והם נסדרים כאן זה אצל זה לא על-פי סיבתיות שבזמן ובמקום, אלא על-פי מקומם בתוך תשבץ שירי-רעיוני, בעל חוקים משלו. אף-על-פי-כן, קרובה סידרה זו אל המציאות ההיסטורית בצורה שאין להעלותה על הדעת במסגרת הפואמה המסיימת. לא במקרה משמיעים כאן את קולם בין חלקי המציאות ה"נצחיים" (שאון הים, האש, הרחוב, הפונדק וכו') גם "חצרו של קיבוץ" ו"זהבם של היהודים". אמנם המציאות ההיסטורית עוברת כאן תהליך מרחיק לכת של הפשטה. לעומת זאת, משלם המחבר את המחיר על עצם הסטייה מתחום ההכללות האקסיסטנציאליות באובדן הסדר המופתי של "שיר עשרה אחים". אף כי גם כאן נקבעים הסדרים צורניים מחייבים, הרי הצורה בכללותה היא "פתוחה". דומה, שהיה ניתן להוסיף על הסידרה או לגרוע ממנה בלי לפגוע בה פגיעה כללית.

באמצע הספר נקבעה החטיבה, העומדת בנקודת-התווך שבין שתי האפשרויות הקיצוניות; זו החטיבה המהווה בכל שירתו של אלתרמן (וב"שמחת עניים" במיוחד) את נקודת-המיזוג המוצלחת ביותר בין העולם ההיסטורי לעולם ההכללות השיריות האוטונומי. כוונתי לחטיבת הבאלאדה הסמלית, שבה חיפש אלתרמן, ובמקרים רבים אף מצא, דמויות ומצבים שכללו בתוכם את שני הקצוות של שירתו. ב"שמחת עניים" הגיע מיזוג זה לגיבושו המושלם. משהו משלמות זו משתקף כאן בזעיר-אנפין בשירים, כגון "האסופי" (העשוי להיות מוסבר בתורת אחד מן השירים הסמליים על המת והרעייה, הפעם בגירסת הילד המת והאם החיה, אך גם כבאלאדה בעלת רקע יהודי היסטורי של שנות השואה), או שירי הגוזמאות של רבה בר-בר-חנה, או גם בשרי הגדול על החולי ועל הפגישה עם מלאך דומה, הנראה מכמה בחינות קרוב ביותר לשירים רבים ב"שמחת עניים" (שמו, "שמחה

למועד", גם הוא מעיד על כך). שירי חטיבה זו רחוקים במידה כמעט שווה מן הכרוניקה ההיסטורית של "שירי עיר היונה" ומן ההכללות ההימנוניות של "שיר עשרה אחים". ספר "עיר היונה" עומד, איפוא, כולו על המתח, שאיים לא פעם בפיצוץ עצם המסד, שעליו נבנתה שירת אלתרמן. כאן, מכל-מקום, משמש מתח זה מטרות קונסטרוקטיביות מובהקות. בעזרתו נקבע הספר כעולם שירי שלם או כאמירה שירית רצופה וגדולה, שהקוטביות החריפה אינה מפרקת אותה, אלא להיפך, ממקדת אותה עד מלוא בהירותה.

ג

הדוגמה השנייה שאביא, נטולה, כאמור, מתחומם של "כוכבים בחוץ" – אותו קובץ, הנראה אולי יותר מכל קובץ אחר של אלתרמן, רחוק מארגון אדריכלי.

תהליך חיבורו של ספר "כוכבים בחוץ" הוא מאלף מן הבחינה שבה אנו דנים לא פחות מתהליך גיבושו של ספר "עיר היונה", ובעצם, מלמד הוא על כך, שהקונצפציה של "הספר", שהמשורר הגיע אליה בשיא בגרותו, לא היתה רחוקה במהותה מזו שעיצב בראשית בשילתו. לכאורה, "כוכבים בחוץ" הוא קובץ המכיל דברי שירה, כפי שנצטברו בכמה שנות עבודה של המשורר. באמת, אין זה כך. טעות היא בידי הסוקרים והמעריכים הרבים, המציגים ספר זה כסיכום מיכלול שירתו הלירית של אלתרמן, כפי שנתגבשה בשנות יצירתו השונות. במשך חמש שנות יצירתו הראשונות (תרצ"א-תרצ"ה) היה אלתרמן מפרסם את שיריו כסדר (מדי כמה שבועות) בכתבי העת המודרניסטיים של אותם ימים ("כתובים", "טורים", "גזית"), ולקראת סופן נצטברו אצלו כחמישים שירים, שהיה בהם, ללא ספק, כדי להעמיד ספר-ביכורים הגון. אבל שלא כמשוררים צעירים רבים בני-הזמן, לא הזדרז לכנס את ביכוריו. במקום להוציא בתרצ"ה קובץ ראשון כדוגמת קובץ הביכורים שפירסמה באותה שנה, למשל, לאה גולדברג, בת דורו וקבוצתו ("טבעות עשן"), החליט הוא להתייחס אל כל מה שכתב עד אז כאל מעשי-שוליה, שאינם אמורים להצטרף לחשבון האמנותי של יצירתו.

במשך שנתיים ויותר פרש כמעט לחלוטין מפירסום דברי שירה (בשנים אלה פירסם בסך-הכל ארבעה שירים ב"הארץ", בתרצ"ז לא פירסם שום דבר שיר), על-מנת להופיע בתרצ"ח בספר גדול בן שבעים שיר, לערך, שרק דוגמאות ספורות מתוכו ראו-אור קודם לכן. מטעם זה גרם הספר להפתעה הגדולה, הניכרת כמעט בכל דברי הביקורת שנכתבו עליו עם הופעתו, לרבות אלה שהסתייגו ממנו ואף גינו אותו. אלתרמן הפתיע בספרו לא רק את קהל קוראי-השירה ה"רחב", שאולי לא זכר את השירים משנות השלושים הראשונות, אלא אף רבים מבני החוג האינטימי פחות-או-יותר של ה"מודרנה", שהוא היה חבר נאמן בו. גם לאנשי חוג זה, ואולי בעיקר להם, היה בהתגלותו השנייה, המחודשת, של המשורר משום חידוש מדהים; חידוש, שהפך את אלתרמן בבת-אחת לדמות הדומיננטית ביותר בקרב צעירי החוג, ואיפשר לחלק מהם לפרוש בהנהגתו מתחום חסותו של המנהיג הוותיק (א. שלונסקי) ולהקים בימה לעצמם.

ניתן למצוא כמה וכמה טעמים לדרך פעולה (ניתן אף לומר, איסטראטגיה) בלתי-רגילה זו של המשורר הצעיר, מהם טעמים הכרוכים בנסיבות חיצוניות<sup>7</sup>. הרצון המכוון להפתיע, להרהיב, להדהים גם הוא פעל כאן, ללא ספק: כל ההפתעות הרבות, האופייניות לקאריירה הספרותית של אלתרמן, לא היו מקריות, ובכולן מתגלה ידו המאומנה של הבימאי או האיטראטגוס הספרותי. אבל יש להבין, כי

חתימה מכוונת זו אל אפקט ההפתעה, מלבד זאת שהיא כשלעצמה לגיטימית ופעמים היא אופיינית לגדולי המשוררים, אמורה היתה לשרת במקרה זה, וכן בכל מקרה אחר בתולדות יצירתו של אלתרמן, מטרה שירית מהותית, ולא רק מטרת הקשורות בניהולה ובקידומה של קאריירה אישית. מטרה שירית זו התחייבה במישרין מאותה התכוונות אדריכלית אלטרמנית טיפוסית, שהיא נושאו של דיון זה. אלתרמן ביקש להופיע הופעה מקובצת ראשונה לא כיוצרים בודדים, טובים יותר או פחות, אלא כיוצרו של עולם שירי שלם, המבוסס על התאמות וניגודים, על הקבלות ועל עימותים, על מוטיבים ועל דמויות, שהיחסים שביניהם חשובים היו לו לא פחות מהם עצמם. הוא רצה, שכל אחד מן השירים שהספר ייקרא לא רק לעצמו, כפי שהוא, אלא גם על-פי מקומו בין שירים אחרים ומתוך השוואה אליהם. משום כך, ולא רק משום בשילתה המהירה של יצירתו, ניתק את עצמו כמעט לחלוטין מן השירים שפירסם ברבים בשנות יצירתו הראשונות. שירים אלה (כגון "בעת שופר – לאם", "יתד", "ליל קרנבל", "קונצרט לגיינטה", "אופליה", "גן גיהנום" או גם "משהו כחול, מאוד כחול" ו"שיר הגיליוטינה"), אף כי לא קשה לגלות את הקשרים שביניהם לבין שירי "כוכבים בחוץ", היו מכניסים לספר יסודות בלתי-מסוגלים להיתוך מוחלט ולנטילת חלק מלא ביצירתו של אותו אפקט ססגוני, אך אחיד, שאליו התכוון המשורר. השירים המוקדמים הספורים שהוכנסו אל הספר (כגון "זווית של פרוור", "האם השלישית", "חיוך ראשון) תורמים תרומה ברורה ליצירתו של אותו אפקט. התגובות על הספר, מהופעתו ועד היום, מוכיחות עד כמה הצליח אלתרמן בתיכוננו ובבנינו של אפקט זה. האוהבים הנלהבים של "כוכבים בחוץ", ממש כמו מתנגדיהם הנמרצים, מתייחסים אליהם בראש ובראשונה כאל מהות שירית אחת, מוצקה באחידותה. בשל כך מגיעים אלו ואלו לעתים לא-רחוקות לטענות ולהדגמות ביקורתיות שרירותיות למדי, תוך שהם מבססים התרשמות, האמורה להקיף את הספר כולו, על שירים או על קטעי שירים המייצגים בבירור רק אלמנט אחד או אלמנטים בודדים מתוכו. בין כה וכה ברור, שהמשורר השיג את מבוקשו: הכוכבים שלו אינם כוכבים בודדים. הם מצטרפים למערכות כוכבים הקבועות ברקיע אחד.

השתמשתי זה עתה פעמים אחדות במלה "אפקט", ורצוני הוא ששימוש זה יובן כהלכה; היינו, שהמלה תתקבל במלוא משמעותה האפשרית ולא רק על-פי אותו גוון משמעות, המסמן, על-הרוב בהקשר שלילי, את היצירה המכוונת אל רושם חיצוני. מחד-גיסא, אי-אפשר בשום פנים ואופן להכחיש, ואף אין צורך להכחיש, כי הנטייה ל"אפקט", אפילו במובן חלקי זה של המושג, אמנם אופיינית ביותר לשירי "כוכבים בחוץ" כמו לשאר שירים מוקדמים של אלתרמן. שום קורא לא יתקשה לגלות בשירים אלה את התיכונן הזהיר, שכוונתו היא יצירת רושם (ויזואלי, מוסיקאלי, אפיגראמטי וכו') באמצעות "פעלולים" שיריים. סניגוריו ואוהביו של הספר אינם חייבים כלל לנקוט עמדה של התגוננות בפני "האשמה" זו, אשר אותה ניתן להטיח גם בפני משוררים כגון דון, בודלר, פאסטרנאק, ות.ס. אליוט. קביעת האופי ה"פעלולי" של אמנות-השיר האלטרמנית ב"כוכבים בחוץ" הינה קביעה של תיאור ביקורתי ובשום פנים ואופן אינה יכולה ליהפך מעצמה להערכה ביקורתית. קביעת ההערכה מסוג זה כרוכה בהכרח במתן תשובות לשאלות, המכוונות לבירור מהותן של המטרות האמנותיות, שהמשורר מבקש להשיג בפעלוליו, וכן מידת ההצלחה (השונה) שלו בשירים השונים בהשגתן; מתן תשובות לשאלות כאלו כרוכה בהכרח בכניסה לבירור ה"אפקט" של ספר כ"כוכבים בחוץ" במשמעותו המלאה של המושג, היינו לא על-פי שימושו במובן "פעלול" אלא על-פי

שימושו במובן "תוצאה", כי על-כן אלתרמן אמנם מפעיל בספר "פעלולים", אבל הללו משמשים בו לא לשם עצמם, אלא לשם השגתה של "תוצאה". הוא עושה זאת, כפי שכבר נאמר, בכל ספריו, כיוון שלגביו מהווה פירסום ספר מעשה ציבורי, כלומר – מעשה שנועד לשמש את הציבור, להפעיל אותו וממילא להשיג "תוצאות". ברור, שלא מדובר כאן (לפחות לא בשלב זה של יצירת אלתרמן) בתוצאות בעלות אופי חברתי או מדיני ישיר, אבל תחומי החברה והמדינה אינם התחומים היחידים, או אף העיקריים, שבהם עשוי ציבור תרבותי להיות מופעל ולקבל שירות מידי המשורר.

השאלה המהותית, החייבת, איפוא, להישאל ביחס ל"כוכבים בחוץ", הינה השאלה על דבר מהותה של ה"תוצאה" הכללית המושגת בו, ולא על דבר מהותם הנפרדת של היסודות והאמצעים השיריים השונים המשמשים בו, כגון יסודות פרוסודיים או לשוניים-פיגוראטיביים, או לשוניים-מיצלוליים או אפילו תימאטיים. לפי מיטב הבנתי, אין דרך טובה ומהימנת יותר לבירורה של שאלה זו מאשר דרך הניתוח המדוקדק של המערכות הסטרוקטוראליות השונות, המצטרפות בספר למיבנה אחד ושלם; אמנם בדרך שונה למדי מזו שבה הצטרפו זו לזו החטיבות השונות של "עיר היונה". שוני זה הוא הסיבה לכך, שהדיון במיבנה הכללי של "כוכבים בחוץ" לא יוכל להיערך במסגרת הנוכחית, אפילו באותה צורה כללית ומקוטעת, שבה נערך הדיון ב"עיר היונה". ב"כוכבים בחוץ" מבוסס המיבנה על הפעלתן של מערכות סטרוקטוראליות אחדות, הקשורות זו בזו לא ביחסים דיאלקטיים חריפים וברורים כמו אלה השוררים בין החטיבות השונות של "עיר היונה", אלא ביחסים קונטראפונקטיים מסובכים למדי. הכללה זו עשויה להתמחש במידת-מה, אם נציין, שוב באורח כללי ביותר, את שתי המערכות הסטרוקטוראליות העיקריות שבספר וננסה לשוות לנגד עינינו את היחסים השוררים ביניהן.

רובד עיקרי אחד במיבנה של "כוכבים בחוץ" נקבע בצורה גלויה לעין על-ידי המשורר עצמו בחלוקתם של השירים לארבע חטיבות, המסומנות בא', ב', ג', ד'. חלוקה זו נתונה מראש, והיא אף מסייעת את הקורא בקריאת הספר, בעיקר באמצעות השירים הפותחים את החטיבות ("עוד חוזר הניגון", "אז חיוורון גדול האיר", "האור - / הצועד ממראות נחושה" ו"הנה העצים במלמול עליהם"), ובהם נקבעים בפירוש ה"מפתחות" או סוגי הטונאליות השונים, של השירים המכונסים בכל אחת מהן. אף-על-פי-כן מעורר הנסיון לקבוע את מהותו של העיקרון, על-פיו נקבעו החטיבות, קשיים רבים. לא מקרה הוא, כמדומני, שאיש מן המבקרים שעסקו ב"כוכבים בחוץ", לרבות אלו, שהקדישו לספר עיונים מפורטים, לא ניסה להציע הסבר עקיב של החלוקה לחטיבות. מבקרים ספורים הקדישו לה הערות חלקיות; הרבים – התעלמו ממנה לגמרי. את הסיבה לכך לא קשה למצוא: ברור שאין לחפש בחלוקה רשמים של רצף כרונולוגי-ביאוגראפי. קשה גם להשתית את החלוקה בכללותה על עיקרון תימאטי, אף כי דבר זה ניתן אולי להיעשות באופן חלקי ביחס לחטיבות השניה והשלישית; שהרי גם אם מהווה החטיבה השניה, כדבריה של אידה צורית, "מעין אינטרלוד על אהבה"<sup>8</sup> הרי ניתן למצוא גם מבחינה תימאטית קירבה רבה לכמה משיריה העיקריים של חטיבה זו (השווה "חיוך ראשון" ו"עוד אבוא אל סיפך בשפתיים כבות" מן החטיבה הראשונה ל"בהר הדומיות" ו"על קביים אלך שירי מדדים" מן השניה). ממילא מסתבר, כי העיקרון התימאטי, אם גם יש לו חלק בעיצוב החלוקה של הספר, בוודאי אינו הגורם העיקרי בה. הנחה זו מתחזקת ביחוד לאור הקירבה הבולטת השוררת בין שירים רבים שבחטיבה הראשונה לשירי החטיבה הרביעית.

לקשיים שמעוררים החלוקה לחטיבות יש להוסיף גם את אלה, הנוצרים מן היחס שבין חלוקה זו למערכת ההקשרים והעימותים, שעליה מבוסס הרובד הסטרוקטוראלי העיקרי השני של הספר, זה הרובד הסמוי מן העין, המתמחש תחילה במעומעם, ואחר קריאה מרובה בבהירות גוברת והולכת, על פי הקשרים הבין-חטיבתיים הקיימים בספר במסגרת קבוצות שיריות מסוימות. המדובר הוא לא בקבוצות גדולות, שניתן לרכזן סביב המוטיבים הראשיים שבספר, אלא בצמדי שירים או במשולשי שירים, שכל אחד ממרכיביהם קשור במשנהו ולא רק על-פי דמיון תימאטי, אלא בעיקר על פי התייחסות סטרוקטוראלית ואידיאית מרומזת, אך ללא ספק מכוונת. הדוגמה הפשוטה ביותר להתייחסות זו, היא דוגמת צמד השירים "עוד חוזר הניגון" ו"הם לבדם" – הראשון פותח והשני סוגר את הספר. ברור, ששירים אלה מסתברים במלוא המשמעות, שהמשורר ייחס להם, רק משאנו מוסיפים לבחינת כל אחד מהם בפני עצמו גם את בחינת הסיבות, שהביאו לקביעתם כ"תפארת הפתיחה" ו"תפארת הסיום" של הספר, וכן את בחינת היחסים המתקמים ביניהם. שוב, המדובר הוא לא רק בנקודות של דמיון תימאטי אפשרי (מוטיב ההילך וההליכה הנצחית), אלא בעיקר ביחסי קשר משמעותיים-סטרוקטוראליים, היינו בקשר שבין שני השירים בתורת שני קצוות של אמירה שירית דיאלקטית אחת. משאנו בודקים שירים אלה על-פי כל הקריטריונים הללו מתבררת מיד המסגרת הכללית של הספר כולו. שיר-הפתיחה עומד כולו בסימן הקבלה של השליחות השירית, שהמשורר היה רוצה אולי להתנער ממנה, אך הוא כפוי למאגיה שלה (הניגון שהוזנח לו ש ו ו א חוזר ומשתלט על המשורר)<sup>9</sup>. גורל הנודדים של ההלך, כפי שהוא מוצג בשיר זה, הוא ביטוי סמלי של הגורל הכרוך בקבלת השליחות השירית. המשורר-ההלך יוצא לדרכו הרחוקה, שבה יוכל ליצור רק קשרים ארעיים עם חלקים שונים של המציאות (כבשה, איילת, "חורשה ירוקה ואשה בצחוקה"), משום שתפקידו הוא תפקיד של הגיאוגרף, המודד את תחומי העולם הניתן להיתפש בכלים של שירה. בתחומה של השירה חייב הוא להיות תמיד בחינת "נוסע", "תייר גדול", אחד מן הנודדים, מגלי היבשות והימים. משום כך, עולמו הוא, בעיקרו, עולם פתוח של "חוץ" שירי, עולם של אור, רוחב, רוח, שמי-ענן וברקים (בכך קשור שמו של הקובץ, המבוסס על השורות הידועות מתוך "פגישה לאין קץ"). השיר הבא אחרי "עוד חוזר הניגון": קיום השליחות השירית, מותנה בכך, שהמשורר ימשיך בלי הרף בדרכו במרחבים, גם "בעייפו לרוץ", ולא ייסגר ו"יאפיל כחדר בלי הכוכבים שנשארו בחוץ".

"עוד חוזר הניגון" הוא שיר היציאה (או, ליתר דיוק, החזרה) למסע מיפוי תחומיה הנרחבים של ארץ השירה. "הם לבדם", שיר הסיום, מסמן, לעומת זאת, את קו הגבול, אשר אליו עשוי המסע השירי להגיע, ואותו אין הוא יכול לחצות: אלתרמן מנסה להגדיר בו אותה נקודה בסולם האפשרויות של הנסיון האנושי, שבה פוקע כוחה של ההבעה הלשונית-השירית, וממילא נהפך בו הניגון שחזר בשיר הראשון ל"ניגון דומיות". המשורר ושירו הגיעו אל קצה דרכם: "לפנינו גבהו על הגבול הרקיע הקר והעת". העובדה, ש"העת", הגיבורה האפית המוכללת של "שירי עיר היונה", מצויינת כאן יחד עם הרקיע הקר והריק בתורת סימן-ההיכר של התחום, שאליו אין ההבעה השירית עשויה לחזור, מלמדת על השינוי העצום, שחל במשך השנים ביחסו של אלתרמן אל מושגי הזמן והשירה. מכל מקום, ציון זה מתכוון, ללא ספק, לקבוע את גבולותיה של אמנות השיר, כפי שאלתרמן הבינה בשלב המוקדם של יצירתו. בעצם, נקבעים כאן לא רק גבולותיה של אמנות זו (שהיא הלשון האידיאלית), אלא אף אלה של אמצעי-הביטוי האנושיים-הבלתי-מילוליים: "מה צלולה ונכרית בינתם, מה עריץ

ואחרון פה האלם! / גם חליל הרועה יטרף בלי הגיע לקצות מישוריו. / רק הבכי והצחוק לבדם עוד ילכו בדרכינו האלו, / עד יפלו בלי אויב ובלי קרב". אחר שפקע כוחן של המלים, נותרה המנגינה ("חליל הרועה"), שגם היא "נטרפת" ונפסקת לפתע. אחריה נותרים הביטויים האנושיים הספונטאניים יותר, הצחוק והבכי, והם חדלים מעצמם (לעומת המנגינה הנקטעת באמצע); לבסוף משתלט האלם העריץ והאחרון. השורות האחרונות של השיר מזכירות לנו בבירור את פסקת הסיום ב"גילוי וכיסוי בלשון" של ביאליק ("עד כאן לשון המלים, אבל מלבד זה 'עוד לאלוה' לשונות בלא מלים: הנגינה, הבכי והשחוק. - - - הללו מתחילות ממקום שהמלים כלות"<sup>10</sup>), ואפשר שסיום זה נרמז בהן בדרך של אלוזיה מכוונת. בין כה וכה, מעיד הדמיון לדברי ביאליק, החותר במאמרו לקביעת המקורות והגבולות של הלשון בכלל ושל לשון השירה בפרט, על היקף ההתכוונות ההגותית-השירית של אלטרמן ב"הם לבדם". לא רק שהוא שואף למוד כאן, כביאליק, את קצה גבולה של לשון השירה, אלא שהוא אף מרחיק לכת אל מעבר למנגינה, לבכי ולצחוק, בעוד שביאליק מסיים את דבריו בהעלאה על נס של אמצעי-ביטוי בלתי-מילוליים אלה, ה"מבעבעים ועולים" - מן התהום". ב"הם לבדם" מסתמן, איפוא, ההיפוך המושלם של ההיגד שהוגד ב"עוד חוזר הניגון". בשיר הפתיחה הוצג הניגון ככפייה, כגורל וכדרך-חיים; כאן, בסיום, מגיעים אנו לרגע ה"שחרור" מן הכפייה, לפריקת עולו של הניגון, לסופה של הדרך, אל "החוף" האחר, הקר והזר להווייה האנושית ולהוויית השירה; חוף, שהם הוא מתרמז בכותרת הספר.

בהבנת העמידה המעוממת של "עוד חוזר הניגון" ו"הם לבדם" תלויה, במידה מרובה, הבנת הספר כולו כחיווי שירי דיאלקטי רצוף. מי שאינו מבין את שני השירים על-פי עקרון "זה לעומת זה", קל לו לטעות בפירוש המשמעות הכללית של הספר ולהעמידה על אחד היסודות, המשתלבים במערכת המורכבת שלו לאחדות מסובכת ורחוקה מכל אמיתות פשטניות על גורל האדם והמשורר. כך ניתן לטעות ולפרש את משמעות הכותרת "כוכבים בחוף" כאילו היא מבטאה אך ורק את "אדישות הנצח כלפי מצבו של האדם" ואת השיר "הם לבדם" כביטוי מלא וחד-משמעי (ולא כאגף במערכת דיאלקטית) של תפישת המשורר במהותה של השירה<sup>11</sup>. ההתעלמות מן העקרונות הסטרוקטוראליים הקונטראפונקטיים מובילה לפישוט התפילה במיבנה התימאטי של הספר ולאיבוד ממדים רבים במיבנה הרוחני רב-הכפילויות שלו.

היחסים המשמעותיים-הניגודיים בין שיר הפתיחה ושיר הסיום, והכוונה המיוחדת שבקביעתם במקומות שיוחדו להם בספר, אינם יכולים להיות מוטלים בספק. פחות ברורים וחד משמעיים אך קיימים באותה מידה של ודאות, הם יחסים מקבילים בין זוגות או משולשים<sup>12</sup> אחרים, היוצרים בהצטרפותם מערכת שלמה של תיקבולות בין החטיבות השונות, וביחוד בין החטיבה הראשונה לרביעית. כך מתייחס השיר "איגרת", החותם את החטיבה הראשונה, יחס ברור ל"שיר בפונדק היער", שלפני שיר הסיום של החטיבה הרביעית (שני השירים מייצגים גירסאות שונות, אולי מנוגדות, של רצח האח בשדה). מצטרף אליהם גם "שיר שלושה אחים"<sup>13</sup>. השיר "ערב בפונדק השירים הנושן וזמר לחיי הפונדקית" שבחטיבה ראשונה מתייחס יחס דיאלקטי וודאי לשיר "בת המוזג" שבחטיבה האחרונה. קיימים יחסים רבי-משמעות בין "הרוח עם כל אחיותיה" ל"תיבת הזימרה נפרדת" (השווה פרטים: העיר, תיבת-הזימרה, התפוח הלוהט, נפילת הגוף וכו' כו'). אפילו שיר כ"הנאום" מוצא את השלמתו-ניגודו ההומוריסטיים-הנוסטאלגיים ב"קרקס". הדברים המעטים

אשר נאמרו כאן על משמעות היחסים בין "עוד חוזר הניגון" ל"הם לבדם" עשויים ללמד אמנם בדרך של רמז בלבד, עד כמה תלויה הבנתנו המלאה במשמעות האחדותית של "כוכבים בחוץ" בניתוח מפורט של כל אחת מן ההקבלות הללו ושל רבות אחרות שלא הוזכרו. למעשה, לא תיתכן אפילו ההבנה המלאה של השירים כשלעצמם בלא ניתוח כזה. אבל כאן מגיעים אנו בבירור למקום, שבו חייב החקר המפורט לתפוס את מקומה של האקספוזיציה הכללית.

אוסוף רק ברמיזה, שלדעתי, עשוי המיתווה הכללי של "כוכבים בחוץ", שיתגלה תוך בדיקה משולבת של שתי המערכות הסטרוקטוראליות העיקריות (החטיבות והתקבולות הבין-חטיבתיות), בצירוף יסודות מסדירים אחרים (ז'אנרים, מוטיבים, סמלים, צירופי-מלים "אובססיביים" וכו'), לעמוד על עקרון הניגודים הדיאלקטיים לא פחות משעומד הוא על עיקרון זה בספר "שמחת עניים", אם כי לניגודים ולהשלמות שביניהם יודע כאן אופי מיוחד לעצמו. מבחינה זו תתגלה כמכרעת בהצבת המיבנה נקודת-המעבר שבין החטיבה השניה לשלישית. היינו – נקודת התווך המדוייקת של הספר כולו, שבה מתרחשת התמורה העצומה, המתפוצצת, הקוטעת את הלילה השלו, היין האפל וה"דומיה החדה עד היותה לקשב. / אשר נולדה – יאור/ ונהפכה ראיי", שעליהם שר אלתרמן ב"אולי היד אותך בלי דעת מבקשת", בשאון מצלתיים וחצוצרות של: "האור - / הצועד ממראות נחושה, הקושר את כתריו לאילן ולשה / הגיבור הצעיר על חזה יאורות הקורא כאל חג למלחמת-בנינים, / האור, / אור עירנו" וכו'. לא יקשה להבחין, כי החטיבה השניה כולה ממלאת תפקיד של היפוך ביחס לחטיבה השלישית, אף כי שתי החטיבות עוסקות בשתי דמויות כבירות-אליליות, שיש הקבלה ביניהן: האשה המיתית והעיר בגילומה מלא האנרגיה והחיים (לעומת העיר המיכאנית או המאובנת של החטיבה הראשונה). החטיבה השניה עומדת כולה בזמן עבר ובסימן של אפלולית עם חיוורון ערבי או לובן ירחי (או לכל היותר – אורו של יום-גשם, ששעתו "תתאפלל בחוצות המתכת"); היא נשלטת על-ידי כוחות הלילה, והדמות הנשית העומדת במרכזה מבוססת על המודל של ונוס או דיאנה ירחית ("שדות שחווירו ועצים נושאי שובל / עמדו באורך הלבן"). החטיבה השלישית, לעומת זאת, עומדת בסימן השלטון המלא של ההווה והאור. היא מסונורת כולה מ"ראם האור", או מ"חצוצרות האור", ומוטלים בה בשפע זה על גבי זה כתמי האודם של מערומי האש והזהב של "שמש מסומר אל סלע הרקיע". בשניה מתמחש כמעט בכל שיר הלך-רוח של וידוי אינטימי, דמום, של המשורר, שהסתבך במערכת יחסים "לילית" כשופה של "אני" ו"את", ואילו בשלישית עומד האני בפני הגעש של העולם החברתי ("חי! חי! המולות נשפכות! / / מבהיקים, נשחזים סכיניים!", ראה "יום השוק", "יום הרחוב" וכו'), או בפני העוצמה הכבירה של הטבע ("מערומי האש")<sup>14</sup>. משמעותו של היפוך זה תתבהר יותר, כשיסתבר: א. ששתי החטיבות האחרות של הספר מכילות, כל אחת בפני עצמה, את שתי ההוויות, שניתנו בצורה מבודדת, כביכול, בחטיבות השניה והשלישית; ב. ואף-על-פי-כן מתייחסות הן זו לזו בצורה לא בלתי-דומה לזו שבה מתייחסות זו לזו החטיבות התיכוניות, אם כי הדבר קורה כאן בדרך שונה. בחטיבות התיכוניות משווה אלתרמן שני אגפים שונים לגמרי של שירתו: האגף האפלולי המתוח של היחסים שבינו לבינה, לעומת האגף הזהיר והמתפרץ של ההתמודדות עם השוק והנופים הקודחים. בחטיבות הקיצוניות שר אלתרמן על הווייה אחת, הוויית ההלך-המשורר, העושה את דרכו "בנתיבת הנדודים הישנה". אלא שכאן מתבטא המתח הקונטראפונקטי (ביחוד באמצעות צמדי השירים, שכבר הוזכרו) ביחס השונה, שהמשורר מגלה לאובייקט האחד, לסיטואציה היסודית



הקבועה, לסמלים החוזרים. ההבדל הוא כמעט תמיד זה שבין דראמה והתנגשות, מפגשים סוערים ואוקסימורונים מתוחים בחטיבה הראשונה ("הרעש רב. הרעש רך. רק רגע של דממה צורמת") לבין ויתור, פיוס, ריחוק הולך וגובר, התגברות הנימה האפית-הבאלאדית בחטיבה האחרונה. במקום העימות המרהיב-המבהיל עם הפונדקית, שהיא "מפלצת של יופי, של אושר, של קיץ", באה הפגישה הסתווית, הנינוחה, המתוקה-המרה עם בת-המוזג, שהמשורר אינו בא אליה כדי להיתקל ב"קיסרות גופה", אלא "עינים להחם אל תנורה". בשני המקרים יוצאים השירים להקיף את האשה, להסתחרר סביבה; אבל במקרה הראשון ההקפה היא כפייתית ומלאת-מתח, ואילו בשני היא מפוייסת, משועשעת, מלאה קלות שלאחר ויתור. במקום העימות העוין של המשורר עם "השיר הזר" בחטיבה הראשונה (רמזים על עינויים, צינוק, כתונת-הכפייה וכו') באה הבקשה הפשוטה: "איני רוצה לכתוב אליהם. רוצה בלבם לנגוע". התיאמטיקה היא (בעיית היחס או ההתאמה המבוקשים בין השירים למציאות החוץ-שירית), אך האווירה שונה לגמרי. שוב לא דיבורים על לילות ללא שינה, על זרות ועל מאבק, אלא משאלה "לשאת פת במלח ומים בדלי". בשתי החטיבות ממלא המוות תפקיד מכריע בחשיבותו, אל בראשונה הוא אלים ופאנומי, ועיקרו מעשה הרצח הפנימי של "האח"-התאום שבלב המשורר ("כי מת בי יחידך, הבן אשר אהבת, אשר ידי היתה בו בשדה"), ואילו בחטיבה האחרונה ("שיר בפונדק היער", "האם השלישית" וכו') מוצג המוות, גם כשהוא אלים (כדור של עופרת, "העץ הנופל רדפהו" וכו'), כסיומה ההכרחי של הפגישה עם העולם, וכגבול, שאין להבינו כהפסקת הקיום, אלא כהחלפת המימד של הקיום; שכן שירי חטיבה זו מכילים רמיזות רבות על דבר המשך ההילוך של המשורר-ההולך אחרי המוות ("ואמות ואוסיף ללכת", או תיאור בנה של האם הראשונה, הממשיך בתנועה אחר מותו (כשהוא תלוי על ראש התורן בספינה בלב ים); את בן האם השניה, ההולך בשדות וכדור של עופרת בלבו, ואת בנה של האם השלישית, שגורלו אינו ידוע; ספק מת הוא ספק חי, "ואולי / הוא מודד בנשיקות, כנזיר משולח, / את נתיב עולמך, אלוהי"). כך מכינים שירי החטיבה האחרונה, במובן מסויים, את הופעתו של הזר-המת ב"שמחת עניים", אם כי כאן תחדש החטיבה הראשונה של הפואמה את המתח והדרמאטיות של החטיבה הראשונה מ"כוכבים בחוץ" (סימן נוסף להקבלה הסטרוקטוראלית בין שתי היצירות). אפילו על-פי רמזים מעטים אלה עשוי להתמחש במידת-מה הריתמוס הכללי של "כוכבים בחוץ": מהלך ראשון – יציאה סוערת ודרמאטית של המשורר אל העולם בשליחות הניגון: "פגישה לאין קץ", היתקלות, התמודדות, שמחה ואלימות. מהלך שני – חיזור, אפולונית, מתיחות כבושה: "דומיה חדה עד היותה לקשב". מהלך שלישי – יום – על הרים ויאורות הבעירוהו!", יום השוק, יום הרחוב, היום הגדול של הנוף הלוהט. מהלך רביעי – שיבה מפוייסת ושקטה, יחסית, של המשורר-ההלך מן העולם ("תיבת הזימרה נפרדת") והבאת השליחות של הניגון אל קיצה: פרידה לאין-קץ, התרחקות, התפייסות, תוגה מתוקה, המבליעה אף את האלימות ההכרחית של הקץ. המיבנה הוא סימפוני, וחלוקת הספר לארבעה פרקים מעידה אולי על התכוונות מפורשת מצד המשורר לשחזר בספרו מערכת סימפונית; פרק ראשון – אלגרו וויוואצ'ה, ששני נושאים מתנגשים בו: הנושא הטראגי (התאבנות והתמעטותו של העולם) והנושא האודי-האקסטאטי (כוחם של הטבע המתפרץ ושל השירה בחידוש העולם). פרק שני – אנדאנטה מתוח על היחסים שבין גבר לאשה; פרק שלישי – סקרצו סוער, רצוף פורטסימי, על היחסים שבין האדם לעיר ולטבע, ופרק רביעי – לארגו נרחב ומלכותי, שהנימה הטראגית-הגורלית שבו (המוות הקרב) נבלעת

בפיוס, כשם שהדרמאטיות שבו נבלעת באפיקה. מכל-מקום, משמעותו הכללית של המיבנה ב"כוכבים בחוץ", כמוה כמשמעותן של סימפוניות רבות (לפי עדותם המפורשת של גדולי יוצרי הסימפוניה): הנסיון להקיף את ה"שלם" הגדול – "העולם", "החיים". אבל לא פחות מזה הנסיון למצוא את מיכלול אפשרויותיו של הצליל, למיין ולארגן באמצעות עימותים והשלמות צליליים את שלמותו המתוכננת של "הניגון", כמובן, כפי ששלמות זו נתפשה למשורר בשלב שבו היה שרוי בעת חיבורו של הספר. מכאן מתבהרת גם משמעותו של ה"שירות" שמגיש המשורר לציבור: הצגה מאורגנת ושיטתית של שפת השירה החדשה ואפשרויותיה. מכאן גם ה"תוצאה" של פועלו – שינוי היסטורי מרחיק לכת בתודעה השירית של החלק הצעיר והרענן ב"ריפובליקה הספרותית"; תמורה מעמיקה בשימוש בלשון הסמלים והציורים של השירה, שהשפעתה ניכרה במשך ימי דור ויותר.

ד

שתי הערות נוספות לסיום:

א ח ת, כל האמור לעיל צריך להיחשב כהצעה של הנחה לבדיקה, לאימות או להזמה, לפיתוח או לסיוג, ולא כנסיון של הצגת תיזה והוכחה. אף-על-פי-כן, דומה, שכבר בשלב זה מותר לקבוע, שהנסיון להעריך את שירת אלטרמן בלי להביא בחשבון את האפשרות, שמשמעותה המלאה עשויה להסתבר רק תוך בחינת המיבנים העיקריים שלה בשלמותם, נידון לכשלון או, לכל היותר, להצלחה חלקית. הדברים אמורים בכל ספריו של אלטרמן, אך הם אמורים במיוחד ב"כוכבים בחוץ", הספר שסבל בשנים האחרונות ממידות גדושות מדי של קוצר-הבנה וצימצום שרירותי שבהערכה, וזאת דווקא בשל היותו, מבחינות רבות, ספר-הספרים של אלטרמן ושל השירה העברית המודרנית בכללה. כמו "שמחת עניים" חייב ספר זה להיבדק בראש ובראשונה כמערכת, שמשמעותה אינה מסתברת אלא מתוך הטוטאליות שלה, וכמהלך שירי, שהוא "חיקוי עלילה נעלה ושלמה, בעלת שיעור מסויים, שלשונה מתובלת, ומיני התבלין שלה מחולקים בין חלקיה" (אריסטו), ולא כסידרה מקרית פחות-או-יותר של שירים מתקופת נעוריו של המשורר. רק בשעה שייבדק הספר מנקודת-מוצא כזו יהיה ניתן להבין הבנה של ממש את היסודות הרוחניים של הפואטיקה המיוחדת לספר, שהיא פואטיקה של סדר, אירגון והכללה ולא פואטיקה של "אקספרסיה" ישירה. טעות גמורה טעתה אותה ביקורת, שניסתה לשפוט את שירי "כוכבים בחוץ" (כמו את שאר שירי אלטרמן) כאילו היו חייבים להסתבר כדיווחים שיריים אדיקוואטיים או בלתי-אדיקוואטיים, "רגישים" או "בלתי-רגישים", "אנושיים" או "מיכאניים", של מצבים נפשיים מומחשים ומיוחדים בזמן ובמקום; בקצרה, כאילו חייבים הם לבטא "חוויות חד-פעמיות", שהמשורר מבקש להן פורקן בלשון, בצורה ובריתמוס הייחודיים שלהן. שירת אלטרמן אינה כזאת ואינה חייבת להיות כזאת. בשום פנים ואופן אין להחיל עליה את הכללים האסתטיים, שנקבעו בתורת השירה, המבססת את המערכת השיפוטית שלה על המושג המעורפל של הנאמנות ל"חוויה" האותנטית, והרואה בשיר האידאלי מעין המשך מילולי "טבעי", או "חיצוני" (אקסטרנאליזציה) לשוני של החוויה עצמה – מעין הכלל שקבע וילהלם דילתי, המבסס העיקרי של תורת החוויה כמקור השירה, ב"אבני הבניין לפואטיקה" שלו: "השירה נובעת מחוויה החותרת ומבקשת למצוא לה ביטוי במלים ובמשך-של-זמן"<sup>15</sup>. תורה זו יפה לכל היותר ליצירתם של משוררים מסוג מסויים, משוררים היוצרים בראש ובראשונה את השיר הלירי הקטן הבודד, ויצירתם אינה

מצטרפת אלא משירים-שירים בודדים, וניתן לתארה כעולם שירי a-posteriori, שלא בכוונה-תחילה. היא אינה יפה למשורר, המבקש לומר מה שיש לו לומר במיבנה ארכיטקטוני-שירי מורכב, כגון יוצרי האפוס או הדראמה השירית וכגון יוצרים מסוגו של אלתרמן, שיצירתם היא בבחינת עולם שירי, a-priori ומשום כך אין הם מבקשים ביטוי ישיר ו"נאמן" לחוויותיהם, אלא ביטוי מכליל של עולם מוסדר ומאורגן, העשוי להיות אישי מאוד, ועם-זאת הוא גם עולם הרבים. השופט את שירת אלתרמן כמערכת שירים "חוויתיים" בודדים ומוציא את דינה לזכות ולשבח, חש אולי בערכה האמיתי, אך אינו מבחין במהותה האמיתית. השופט אותה באותה דרך ומוציא את דינה לשלילה ולגנאי, חש אולי – בדרך ניגאטיבית – במהותה האמיתית, אך בוודאי שאינו מבחין בערכה האמיתי.

שני ת, כאמור בפתח הדברים, אלתרמן הוא מן הבודדים בשירה העברית בשני הדורות האחרונים, היוצרים את שירתם כאדריכל החוזה את מראה הבניין ומתקין לבנים להקמתו, ולא כלבן, המתקין לבנים-לבנין ומנסה אולי לאחר-מכן להקים גם בניין, בבחינת סוף מעשה במחשבה תחילה. הוא מן הבודדים, אך אין הוא יחיד. הרבה למד אלתרמן בעניין עקרוני זה מא. שלונסקי, שספרו "אבני בוהו", כבניין שירי רצוף ומתוכנן לפרטיו, היה לו בוודאי הדוגמה הקרובה ביותר למעשה אדריכלות שירי מקיף (האם מקרה הוא, שעם הופעת "אבני תוהו" בתרצ"ד החלה להתקרב לקיצה התקופה הראשונה ביצירת אלתרמן, תקופת הפירסום הקבוע אך חסר האירגון המקיף?). קווים מפתיעים של קירבה ניתן למצוא מן הבחינה שנדונה בין יצירת אלתרמן ליצירתם של משוררים אחרים, שנראו בשעתו, ומבחינות רבות עודם נראים, רחוקים ממנו תכלית הריחוק, כגון בן-דורו ש. שלום, בעל כלילי-הסונטות המצטרפים כולם למיבנה אחיד, מוקפד ומאורגן, והמערכות הסטרוקטוראליות המורכבות של ספר "פנים אל פנים", וכגון א.צ גרינברג, בן הדור הקודם, שיצר גם הוא, לאורך כל דרכו, חטיבות-שירה גדולות ומסועפות באירגון (כמה טועים אלה שנאחזים בשירי "אנקריאון" שלו בתורת דוגמאות לשירים ליריים בודדים, "חוויתיים", חד-פעמיים, ואינם רואים עד כמה מותנה כל פרט בשירים אלה, אשר רבים מהם אינם אלא אפיגראמים מורחבים בדרך של שיר, באידיאה ובסדר המיבני והלשוני, שעליהם מושתת המיבנה המקיף של הספר כולו). בוודאי יש מקום להשוואה מקיפה בין שירת אלתרמן ושירת גרינברג: השוואה, שאמנם כבר החל בה ברוך קורצווייל בהערותיו לספר "עיר היונה"<sup>16</sup>. אין לי ספק, שהשוואה כזו תלמד על שני המשוררים וכן על התפתחותה של השירה העברית המודרנית בכללה לא פחות מהשוואה מן הסוג הנהוג ביותר בין אלתרמן לבין משוררים קרובים לו מבחינות אחרות, כגון בני החוג המודרניסטי, שחיו ויצרו במחיצתו. ההבחנה במהות האדריכלית של שני המיבנים האלתרמניים עשויה לשפוך אור חדש על בעיית ההשפעה (או, מוטב לומר, ההמשך) של יצירת אלתרמן בשירה העברית. היא תעביר את הזרקור מאלה הנחשבים בדרך-כלל ל"מושפעים" (או אף למחקים) העיקריים ותפנה אותו לעבר משורר, שאין לחשוד בו בכניעה ל"נוסח" האלתרמני, כגון אבא קובנר, בעל הפואמות העיקרי בשירתנו כיום. חשוב לא פחות מזה, אם לא יותר, הוא האור, שתזרוק אבחנה זו לאחור, אל עברה של השירה העברית שמלפני שלונסקי. באור זה תונמכנה המחיצות, המפרידות הפרדה מוחלטת, כביכול, בין אלתרמן לגדולי השירה העברית של דור התחייה, ביאליק וטשרניחובסקי. גם בעניין זה כבר העיר ב. קורנצווייל כמה הערות רבות-עניין<sup>17</sup>. כך יובן יותר התהליך שהביא את אלתרמן למעמד של "משורר לאומי", ואף

יובן יותר טיבו של המקום שתופשת שירתו בלב המסורת הגדולה של השירה העברית מימים עתיקים ;  
מקום, ששום התכחות-שבאופנה, לו ולמסורת זו, לא תוכל לשנותו.

## הערות

- <sup>1</sup> כך בכרך הראשון של "הטור השביעי", כפי שעוצב לראשונה, בתש"ח. במסגרת הכתבים בארבעה הכרכים צורפו "הטורים" לחטיבות חדשות וסודרו על-פי קונצפציה חדשה של מיבנה.
- <sup>2</sup> דב סדן: "בין דין לחשבון" (הוצאת "דביר", תל-אביב, 1963), עמ' 124-130.
- <sup>3</sup> כמה שירים מצויינים משנות הארבעים, כגון "הבאר", "שיר מאור עינים" או "עיר השוטים" לא כונסו, משום שלא השתלבו, כנראה, במיבנה הכללי של הספר. קשה להסביר את פסילתם לכינוס על-פי טעם אחר.
- <sup>4</sup> אופים החריג של שני השירים האחרונים מבחינה זו גם הוא אינו מקרי ואף אינו מפר את שלמות הצורה. בשיר האחר העשירי חייבים "שיר" וה"זמר" להתלכד כדי לאפשר את סיומה הנאות של היצירה בפינאלה חזק אחד. בשיר התשיעי שולב הזמר בתוך דברי האחר בצורת פזמון חוזר הבא אחר כל בית מטעמים הנובעים מתוכנו ומתפקידו של פרק זה שבפואמה. על כך ראה הערה להלן.
- <sup>5</sup> ראה בעניין זה מאמרו של אלי שביד "שירי עיר נצורה" בספרו "שלוש אשמורות בספרות העברית", הוצאת עם-עובד, 1967, עמ' 153-167.
- <sup>6</sup> ראה בעניין זה את המאמר "בין יום הקטנות לאחרית הימים", בספרי "ארבע פנים בספרות העברית בת ימינו" (מהדורה מורחבת), הוצאת שוקן, תל-אביב וירושלים, תשל"ה, עמ' 94-124.
- <sup>7</sup> את הימנעותו של אלתרמן מפירסום מרבית שירי "כוכבים בחוץ" בכתיב-עת, למשל, ניתן להסביר, בין השאר, על רקע סגירתו (בשנים תרצ"ו-תרצ"ז) של השבועון "טורים", שבו ראה עצמו קשור, ובו פירסם את מרביו שיריו קודם לכן. אמנם, מי שיציע הסבר כזה יצטרך להסביר גם מדוע נמנע אלתרמן לחלוטין מפירסום דברי שירה ב"טורים" גם כשחודשה הופעת השבועון (אחר פירסום "כוכבים בחוץ"), אף כי הירבה, יחסית, להשתתף בו ביצירות פרוזה.
- <sup>8</sup> ראה מאמרה "כמה מוטיבים ב'כוכבים בחוץ'", "משא" (הדו-שבועון) תשי"ד, חוברת 1-2, 14/28.1.45. המובאה – מסיום חלקו השני של המאמר. ראה גם ספרה "הקרוב והברית", הוצאת "דביר" (תל-אביב תשל"ד), עמ' 123-138.
- <sup>9</sup> ראה דיון מפורט, יחסית, במשמעותו של שיר זה במאמר "נקודת המוצא", ב"ארבע פנים בספרות העברית בת ימינו", עמ' 13-30, וכן במאמר "על שלושה שירי דרך" בקובץ זה.
- <sup>10</sup> כל כתבי ח.נ. ביאליק (הוצאת דביר, תרצ"ה), כרך ב', עמ' רכ"ט.
- <sup>11</sup> ראה מאמרו של ב. קורצויל, "ה-conditions humaines" בשירה הפרסונאלית לנתן אלתרמן", בספרו "בין חזון לבין האבסורדי" (הוצאת שוקן, ירושלים ותל-אביב תשכ"ו), עמ' 208-210.
- <sup>12</sup> "לעוד חוזר הניגון" ו"הם לבדם" מצטרף, כקדקוד נוסף במשולש, השיר "בדרך הגדולה". על משמעותו המיוחדת של צירוף זה אי-אפשר לעמוד במסגרת הנוכחית.
- <sup>13</sup> על החשיבות המרובה של מוטיב רצח האחר או הניגודים בין האחים ב"כוכבים בחוץ" עמדה בפירוט אידה צורית במאמרה שכבר נזכר (ראה הערה מס' 8). אמנם, נסיונה להשתית את כל משמעות הספר על מוטיב זה אינו אלא דוגמה נוספת לנטייתם של רבים ממבקרי אלתרמן להתעלם מריבוי-הפנים, שהוא מתכונותיו המהותיות ביותר של המשורר, ולהעמיד את יצירת אלתרמן על דגם-יסוד פשוט, אולי גם פשטני, המקל על הפרשן ועל הקורא את התפישה באחדותה וברציפותה.
- <sup>14</sup> כאן המקום להערה, שהובטחה בראשית הדברים, על דבר יסוד מיוחדות הדמיון הסטרוקטוראלי בין "כוכבים בחוץ" ל"שמחת עניים". מעבר מקביל למעבר מ"אולי היד" לשיר "האור" בספר הראשון חל בשני בנקודה סטרוקטוראלית דומה: גם כאן המעבר הוא מהחטיבה השניה, שהיא כולה וידי ועשיית חשבון, המופנים מצד ה"אני" הדראמאטי ("הזר") לעבר "האת" (הרעיה), אל החטיבה השלישית, הנפתחת בצליל חזק במיוחד ("הרחוב הגדול בטנבור הגדול / טפח, טפח כל ימות החול") ומעבירה את הפואמה מן העולם האפלולי והמכושף של היחסים שבינו לבניה, לעולם הרעים והחברה, המואר באור יום, והמלא רוח וקולות אדם ("רוח יך ברוק והילך על רחוק / וקורא בחוצות רוח, רוח!", מובן, המיפנה, המקביל לזה שחל ב"כוכבים בחוץ", מותאם בשלמות לטון ולאווירה השונים של "שמחת עניים". עם-זאת, אין לטעות בדמיון הסטרוקטוראלי, והוא אינו מצטמצם בנקודה זו – נקודת-התווך – של שני הספרים.
- <sup>15</sup> Wilhelm Dilthey: Gesammelte Schriften, Vol. VI, (Stuttgart-Göttingen, 1958). P. 192.
- <sup>16</sup> ראה "בין חזון לבין האבסורדי", עמ' 181-201.
- <sup>17</sup> ראה שם, במאמר על השירה הפרסונאלית, עמ' 215-224.