



אדם ודמות

קריאה ב'פונדק הרוחות' ובמחזותיו האחרים של אלתרמן

הלל ברזל

א. הפרשנות ל'פונדק הרוחות'

דברי הפרשנות ל'פונדק הרוחות' כטקסט ספרותי יצאו עד עתה רובם ככולם מתוך נקודת מבט של זיקות בין-טקסטואליות.¹ הודגשה החזרה על מוטיבים המצויים בכוכבים בחוץ, בשמחת עניים, "שיר עשרה אחים", עיר היונה, או שצוינה ההסתמכות על מחזות מספרות העולם. כמו-כן הושם לב לתשתית מאגדות ישראל ואגדות העמים המתגלה במחזה. דן מירון טען כי האהבה בצל המוות היא הניצבת במרכז המחזה. לדעתו, אהבה כזו שכוחה עמה לעמוד מול המוות ואף לאחריו, באווירה של המעשיות הגותיות, היא לב ליבם של שירי שמחת עניים, והיא אף מצויה במוקד כל שירת אלתרמן ואף בפונדק הרוחות.² אלי שביד טרח בפירוט המוטיבים המשותפים: ההלך, הנווד, הפונדק והפונדקית.³ דבורה גילולה מציינת את שניות

¹ דיון בפונדק הרוחות מן הצד הבימתי, ראה: נתן אלתרמן, בשולי "הסערה הגדולה", "ועד האגודה החליט", במעגל, הקיבוץ המאוחד, תל אביב, מהדורת תשל"ה, עמ' 74 – 81. גרשון פלוטקין, "דיון שהגיע זמנו", דבר, 11 בינואר 1963. אלתרמן ופלוטקין מתיחסים להתקפתו החריפה של חיים גמזו על המחזה. גמזו ראה בביטוי את סיבת הכשלון. מאמרה של דבורה גילולה (ראה להלן הערה 4) מתיחס אף הוא לצד הבימתי. בהערות למאמרה היא מביאה פירוט של מאמרי ביקורת שנכתבו על ההצגה. פונדק הרוחות והצג לראשונה ב-29 בדצמבר 1962 בתיאטרון הקאמרי, שנה לאחר הצגת כנרת, כנרת ב-30 בדצמבר 1961. כתיבתו קדמה לכנרת, כנרת, והמחזה היה אמור לחנוך את אולמו החדש של התיאטרון הקאמרי. אך מטעמים של אריכות הטקסט והצורך בקיצורים, וכן מפאת קשיים שהתגלו במהלך הבימוי נדחתה הצגת-הבכורה. אלתרמן עבד יד ביד עם הבמאי גרשון פלוטקין על הכנת המחזה והכניס שינויים בטקסט לאור המסקנות הבימתיות. המחזה יצא לאור בסמוך להצגה בהוצאת "עמיקם". הוא הופיע במהדורות חוזרות בהוצאת הקיבוץ המאוחד, בנפרד, ונכלל בכרך "מחזות" במהדורת כל כתביו (לאחר כנרת, כנרת). כל המובאות להלן הן מתוך כרך זה.

² דן מירון, "על 'פונדק הרוחות'", הארץ, 28 בדצמבר, 1962.

³ אליעזר שביד, "על אם הדרך – 'פונדק הרוחות' ביצירת אלתרמן", במה, חוברת 20 (73) תשכ"ב, עמ' 28 – 42.

הגוף והרוח, מוטיב החציה והכפל המצוי במחזה ובמקומות אחרים ביצירת אלתרמן.⁴ כמו-כן ניתן להצביע על מוטיב החטוטר המשותף לשירי אלתרמן ולפונדק הרוחות.⁵

על קשרים הדוקים בין נגן הכינור, הכורת ברית עם בן לויתו פושט-היד (הוא מלאך-המוות) לבין פאוסט של גיתה. מתעכב בהרחבה גדעון עפרת (פאוסט בפונדק הרוחות),⁶ כמו כן נזכר פֶר גינט ונזכרו מוטיבים שקספיריים, כמו גם נוסח ברכט בשימוש בחמכים עממיים, כקובעים את נוסחו של אלתרמן במחזהו.⁷

מן המקורות צוינה האגדה על רבי עקיבא ואשתו: "רבי עקיבא רועה של כלבא שבוע היה. ראתה רחל בתו של כלבא שבוע שהוא צנוע ומעולה, אמרה לו: אם אתקדש לך, התלך לבית-המדרש? אמר לה: הן. נתקדשה לו בצנעה. שמע כלבא שבוע והוציאה מביתו והדירה הנאה מכל נכסיו. הלך וישב שתיים עשרה שנים אחרות בבית-המדרש. כשבא היו לו עשרים וארבעה אלף תלמידים" (על-פי: כתובות, ס"ב-ס"ג). לסיפור זה ראוי להוסיף מעשה נוסף, שיש לו תפקיד במחזה.

"מעשה ברבי עקיבא שעשה לאשתו עיר של זהב, ראתה אשתו של רבן גמליאל ונתקנאה בה. באה ואמרה לבעלה. אמר לה: וכי כך היית עושה לי את, כמו שזו עשתה לו, שהיתה מוכרת מקלעות ראשה ונותנת לו והוא עוסק בתורה" (על-פי: ירושלמי, שבת ה). אלתרמן יכול היה להגיע לסיפור זה באמצעות ספר האגדה של ביאליק ורבניצקי.⁸ מסיפור זה אפשר ונשאב מוטיב הזהב המופיע בעלילת המחזה. באגדה הבעל עושה לאשתו "עיר של זהב", לאמור תכשיט מרובה בזהב, כאילו היה עיר שלמה. במחזה הרי זה החלפן המציע הרבה זהב. "הרבה זהב הביא איתו שתיים עשרה מאות דינרי זהב" (150). חננאל חילק את צרור הכסף, מחציתו לו ומחציתו לנעמי. נעמי מבקשת לתת לבעלה היוצא לדרכו אלף דינרי זהב.⁹ הם מוטלים ככלי אין חפץ" (149). נעמי מופיעה לקראת סיומה של העלילה כאשר נגזזו שערותיה,

⁴ דבורה גילולה, "עיון חוזר ב'פונדק הרוחות'", במה, 69 – 70, אביב-קיץ, תשל"ו, 1975, עמ' 36 – 49; במה 71, סתיו תשל"ז, 1976, עמ' 13 – 26.

⁵ ראה בספרי משוררים על שירה, חלק ב', עקד, תשל"ל, עמ' 89; רות קרטון-בלום בין הנשגב לאירוני, הוצאת הקיבוץ המאוחד, תל-אביב, תשמ"ב עמ' 85 – 88.

⁶ גדעון עפרת, "פאוסט בפונדק הרוחות", הדראמה הישראלית, צ'ריקובר, תל אביב, 1975, עמ' 117 – 130.

⁷ סיכום קצר של הביקורת על פונדק הרוחות ראה גם כן: אורה באומגרטן, "קיום בהתפתחות ביקורת אלתרמן", נתן אלתרמן – מבחר מאמרים על שירתו, עם עובד, תל-אביב, תשל"א, עמ' 24 – 26.

⁸ ספר האגדה, בעריכת ביאליק ורבניצקי מביא את סיפור המקלעות וכן את סיפור רחל, השולחת את בעלה לשתיים עשרה שנה לבית-המדרש בצירוף אגדות נוספות המובאות ברצף אחד, ממסכת כתובות וממסכת נדרים. אין הנוסח בספר האגדה מתיחס לשתיים עשרה השנים הנוספות בהן שהה רבי עקיבא בבית-המדרש.

יש לשער שאלתרמן נזקק לא רק לספר האגדה, אלא גם עקב אחר השתלשלות הסיפור במקורות התלמודיים, שאותם מזכיר ספר האגדה.

⁹ מוטיב הזהב נזכר לא רק בהקשר המקלעות: "בימות החורף היו ישינים במתבן. היה מלקט תבן מתוך שערותיה. אמר לה: אלמלי הי בידי הייתי נותן לך ירשלים של זהב". (ספר האגדה, עמ' קע"ט). ייתכן שגם את תיאור עבודתה של נעמי בבית החלפן, שבו יש מתבן, נטל אלתרמן מאגדה זו, באחוות החלפן עובדת נעמי בנשיאת שקי קמה. אלתרמן משתמש במונחים מחסן וממגורה. בהמשך העלילה נזכרת "שריפת המתבן", בה מואשמת נעמי.

לאחר שחלתה בטיפוס הבהרות, לפני-כן היא נזכרה כבעלת צמות. צמות הרי הן מקלעות הנזכרות באגדה.

היו שהצביעו על אגדה הודית הדומה לזו של סיפור רחל ורבי עקיבא ובה נזכר גם הקורבן כדפוס-יסוד ארכיטיפאלי המצוי במחזה: הצורך בהקרבת נפש אהובה למען השגת מטרה. נעמי מקריבה עצמה למען אהבתה, למען אהוב-לבה. חננאל אף הוא מוכן לכל קורבן למען אמנותו. נמצא כי גם מזווית-ראייה פנים-טקסטואלית (פונדק הרוחות ומקומו ביצירת אלתרמן) וגם מזווית-ראייה חוץ-טקסטואלית (מחזות, אגדות, דמויות ומעשים בעלי צביון ארכיטיפאלי) המחזה מציע שפע של אפשרויות. תיאורו ומיונו של שפע זה הנו במרכז דברי הפרשנות והביקורת על המחזה.

ב. משמעות רעיונית

הבלטתם של המוטיבים החוזרים, אם בכתבי המשורר ואם אלה המשותפים להם ולמקורות אחרים, הביאה להעמדת המחזה על תכלית רעיונית. מדברי הפרשנות משתמע כי לא החיקוי האריסטוטלי של עלילה אחת, נעלה ושלמה, הוא הקו שהינחה את הכותב, אלא הזדקקות – שהריבוי מאפיין אותה – למקורות ספרותיים ועממיים שונים. תכליתה של הסתערות שופעת זו על מוטיבים, שכבר זכו לפיתוח במקום אחר, היא הבעתן של אידיאות. לדעת שמעון זנדבנק מהות האמנות היא הנבחנת במחזה.¹⁰ נעמי מייצגת את הממשות ההולדת וגדלה ככל שמתרבים סבלותיה. ביטוי חזותי לממשות הם השקים שהיא נושאת, ההופכים לחטוטרת בבית החלפן. חננאל, לעומת זאת, פונה לאמנות, המתגלית כחסרת ממש. ביטוי הניגוד, המתעצם לכדי קונפליקט אכזרי בין הממש למופשט, הוא תכלית סיפור המעשה.¹¹

דבריו של אלתרמן עצמו כאילו מאשרים את נטייתה של הביקורת לתפוס את המחזה תפיסה רעיונית. בדבריו על המחזה הוא מזכיר אגדת-עם שהמחזה רומז לה. בהמשך דבריו הוא עובר להדגשות אידיאיות ומעמיד את המחזה על שני רעיונות עיקריים. האחד, האם אכן משוחררת האמנות, בניגוד לכל מקצוע אחר, מצוויי מוסר? השני, האמנות היא מעשה יצירה ועליה לתת ביטוי לעולם כהווייתו, והנה היא מתגלית בעקרונותה. המוסיקה, הזוכה בביטויי

¹⁰ שמעון זנדבנק, "המטאפורה כמעשה ליסטים", **אמות**, חוברת ד, שבט-אדר, תשכ"ג, עמ' 99 – 120.

¹¹ שאלת היחס בין מוחש למופשט מעסיקה את הפואטיקה של אלתרמן במפורש בכנרת, כנרת.

תהילה מרובים ביותר, נבחרה להראות את הסוף המכלה, המלמד כי לא היה ממש ותוכן בר-קיימא בכל מה שהורעף על האמן. רעיון זה מגיע לשלמות-ביטויו בדברי פושט-היד (177):

[--] אף יש ענין אָחד

שְׁהוא מְקוֹר עֲצָמוֹ וְהוא תְּכָלִית עֲצָמוֹ

וְאֵין עָלָיו לְתַת דִּין וְחֶשְׁבוֹן

לֹא לְחֻקּוֹת אָדָם וְלֹא לְחֻקֵי אֵל –

הָרוּחַ הַיּוֹצֵר וּמַעֲלוֹת הָאֱמֻנוֹת...

המאזן המראה את ההישג האמנותי בעליבותו, בהתייצבו כחיץ בין העולם כהווייתו ובין מה שאמור להיות ביטויו הנאמן, מתמצה בדו-שיח של חננאל עם פושט-היד (232 – 233).

בסיום דבריו על המחזה אמר נתן אלתרמן, כי לאחר הכול, המחזה נדרש ליחסי אהבה. סיפור האהבה הוא המלכד את המחזה והוא העובר בו כחוט השני.¹² באמירתו זו סתר את דברי הפונדקית שלכאורה ניתן היה לתופסם כמסירת מפתח המחזה לקהל הצופים (218):

טְפֹשָׁה,

אֵין זֶה סְפוֹר שֶׁל שְׁתֵי נָשִׁים

הַמְחִזִּיקוֹת בְּאִישׁ אֶחָד ! אֵין זֶה סְפוֹר

שֶׁל אֲהָבִים.

לדעתה של דבורה גילולה אלתרמן נכנע כאן לדרישות הבמאי, שיפנה לצד המושך קהל. ההפשטה דוחה ואילו סיפור אהבה עשוי למשוך.

¹² דבריו של אלתרמן נמסרים לא מישרין על-ידו, אלא כדיווח ממסיבת עיתונאים שבה השתתף, דבר, 24 בדצמבר, 1962.

כפי שמסתבר להלן, מה שנראה כסטייה של אלתרמן ממהלך טיעונו הראשי, שעיקרו של פונדק הרוחות בהשמעת רעיונות על דבר האמנות, הוא למעשה חישוף של תשתית אישית, ביוגרפית, שהיא היסוד של פונדק הרוחות.

ג. מימזיס כפול

נוכל לחלק את התבטאויותיו של אלתרמן לשני סוגים. האגדה והרעיונות שייכים למימזיס הקדמי, המתייצב בחזית הגלויה של המחזה. הם הקובעים את דמות הסיפור ואת העלילה הנגלית לעיני הצופה. "נתחיל את הסיפור", הן המלים שבהן נפתח המחזה. "אין זה סופו של הסיפור. מכאן חוזר הוא תמיד אל ראשיתו", נאמר בדברי הסיום. אולם קיים מימזיס נוסף, סמוי: חייו האישיים של המחבר, שהם סיפור אהבתו ולבטיו של איש החצוי בין שתי נשים. הערתו החותמת של נתן אלתרמן, בדבריו על המחזה, מקורה בצד הוידויי, האישי, המופיע רק ברקע הנעלם, הנרמז.

המימזיס הנעלם, המופנה לחייו של המחבר, איננו השתקפות של פרשת חיים לפרטיה. המחזה שלפנינו איננו דומה למחזות אוטוביוגרפיים מובהקים דוגמת האב לאוגוסט סטרינדברג, מסע יום ארוך לתוך הלילה של יוג'ין אוניל, או לאחר הנפילה מאת ארתור מילר. במחזות אלה ההשתקפות של החיים האישיים מצויה בחזית הקדמית, והיא חותרת למלאות של פרטים. במעשה חננאל, נעמי והפונדקית ההתקשרות היא לצומתי דברים, לתחומים הכואבים, ל"עצבים הדלוקים", לנקודות רגישות ביותר של חיי המשורר. הקשר אל שתי הנשים מופיע בבעתיותו המוסרית: החטא שנטל על עצמו חננאל בעזיבת הרעיה הנאמנה, בהעמדת חירותו מעל לכל התחייבויות כלפיה, וזאת לנוכח נכונות ההקרבה והמסירות ללא גבול של נעמי. יופיה של הפונדקית, על כוח-המשיכה האירוטי שבו, ולא ההתקדשות לאמנות, הוא הגורם לפירוד. לגבי חננאל האמן – הפונדקית היא בת-זוג טובה יותר מן הרעיה. יוצא כי בסופו של חשבון טיעוני של חננאל, המצדיקים את נטישת הרעיה כמעט לצמיתות, יש בהם מן השקר. צד ביוגרפי אחר קשור בבחינה העצמית המאוחרת: אלתרמן המשקיף על עברו כאמן. מוקדם ומאוחר בחיי האמן נשקפים דרך שני השלבים בחייו של חננאל. השלב הראשון: ההעפלה לקראת התהילה והעלייה בסולם הצלחה, עליהן מעיבה הדאגה לנעמי, כתסביך אשם.¹³ השלב השני – האכזבה, פונדק החיים הכלה והולך, וכך גם עולמו האישי של חננאל המופיע בריקנותו.

¹³ מעיר על כך מנחם דורמן, "מקורותיו של משפט פיתגורס ומשמעותו", מחברות אלתרמן, ב, הקיבוץ המאוחד, תל אביב, תשל"ט, 1979, עמ' 291 – 340.

מן האני הביוגראפי מתפשטים הדברים לתיאורן של נעמי והפונדקית. בסיפורה האישי של רחל מרכוס, אשתו של נתן אלתרמן, שהופיע תחת הכותרת: "למרגלות הר הגעש", היא מסתייעת בנעמי גיבורת המחזה כדי לבטא את אשר עם לבה.¹⁴

יסודות אוטוביוגרפיים ניתן למצוא לא רק בחלקים הפאתטיים (סיבלה של נעמי, ההתנצחות בינה ובין הפונדקית, מנוסותיו של חננאל), אלא גם בחלקים ההיתוליים. כפי הרוחות הושמו דברים היתוליים על בעיות של מיקצב ואופן כתיבה של שירים (163):

פְּשָׁאֵנִי לֹקֶחַ, לְמִשְׁלַּי, בְּפוֹאָמָה

"הֵהוּא הִנֵּה וְהֵהוּא הֵהוּא" אֶת צֶמֶד הַשּׁוּרוֹת, בְּהֵן

יִמְבּ בְּמִקְצָב דְּמוֹי אֲנַפְסֻט

וְחִזְיוֹ הַסְּמָךְ מִתְּבַקְעִים פְּתָאם

בְּשִׁתִּי זְנִיקוֹת הַקֶּמֶץ וְהַצִּירָה

הַמְּבִיאֹת בְּכֹנֶה חֶרֶבֶן

לֹא רַק עַל אוֹתָן שְׁתֵּי שׁוּרוֹת בְּלֶבֶד

כִּי גַם עַל שְׁתֵּי הָאֲחֵרוֹת, פְּלוֹמֵר, לְמַעֲשָׂה,

חֶרֶבֶן הַבַּיִת כְּלוֹ.

אפשר למצוא בדברים אלה תגובה ל"הרהורים של נתן זך על שירת נתן אלתרמן", שהתפרסמו בתשי"ט ובהם הערעור על התפיסה המיקצבית של אלתרמן. דברי-הלעג למי שמפריזים בחשיבות שראוי ליחס לבעיות של משקל.

הלעג ל"תסביך התהום" (162) מתייצב נגד ביקורת אפשרית על שירת אלתרמן כאילו היא תבונית כל כולה וכאילו היא רדופה בעיסוק בבעיות מוסר ואינה מתפנית להתבוננות במעמקי הנפש. לשון אחר, אפשר לומר כי שירת אלתרמן, על כל הסתעפויותיה, משקפת בעיות

¹⁴ רחל מרכוס, בראיון עם תמר מרוז, הארץ, 13 בדצמבר, 1985. "מהרגע שפגשתי בו לא ראיתי אף אחד כל ימי חיי"; בשנת 1935, לאחר פיגשתה עם אלתרמן, "התידדנו, נקשרה בינינו אהבה חזקה". "הכיל אותי מקצוע התיאטרון". "בצד הדברים הנעלים שבו, זה עולם עם חוקים לא-אנושיים". רחל מרכוס מרבה לצטט את פונדק הרוחות כבבואה לחייה. "הקרדו שלי היה מה ששם בפי נעמי בפונדק הרוחות: "קרובן אשם היו חייד, נעמי, ואת אשם חטאי שילמת"

של "אני" ושל "אני עליון", אבל אין לה עניין במנגנונים המודחקים, בסתמי ובלא-מודע ככוחות ראשיים שעל השיר לשמש להם ביטוי. התפיסה הפרוידיאנית זוכה לקיתונות של לעג בדברי המוזות-הרוחות, כמו גם התפיסה התולה את כל יהבה בהסתכלות ביסודות המדודים והשקולים שבשירה.

צד אישי ביוגרפי נוסף במחזה היא התגוננותו של אלתרמן המודרני, החדשן, בפני טענה כי אין הוא נענה לנורמות כתיבה חדשות. אין הוא מאמץ לעצמו את נוסחו של השיר הפתוח, הזורם. הרוחות המהתלות הן נשקו של אלתרמן המגן על אופן כתיבתו (247):

אף מה המסקנה? היתה זו, ידידי,

טעות פטלית, שמהרנו לסלק

דָרְךָ מְשָל, מן הפיוט כל סימני פסוק.

כי מה עשינו כאֲשֶׁר זָרְקָנוּ

אֶת הַפְּסִיקִים וְהַנְּקֻדּוֹת. זָרְקָנוּ אֶת הַתּוֹךְ

אָבֵל אֶת הַקְּלֶפֶה – אֶת הַמְּלִים! – הַשְּׂאֲרָנוּ.

כָּל הָאֲבִסוּרְד הִזָּה – לְכַתֵּב מְלִים!

קצור דָּבָר, עֲשִׂינוּ אֶת הַהֶפֶךְ

מִן הַנְּחֻץ. אֲנִי כּוֹתֵב טְרַגֵּדִיָּה

בְּסִימְנֵי פְּסוּק בְּלִבְד. אֲשַׁמֵּעַ לְכֶם קְטַע?

כתיבה בסימני-פיסוק בלבד בלא מלים היא האירוניזציה החריפה של הדרך ההפוכה – מלים בלא סימני-פיסוק, שלילה בדרך ההיתול של אופנת השיר החדש, שבא לרשת את מקומו של השיר האלתרמני.¹⁵ נמצא כי המחזה בפניו הגלויות, מקיים את חובת המימזיס הראשון:

¹⁵ נתן זך, "הרהורים על שירת אלתרמן", עכשיו, 3 – 4, אביב, תשי"ט, 1959; וראה בספרי הנ"ל משוררים על שירה, עמ' 88.

סיפור שנשאב ממקורות ספרותיים שונים, סיפור העומד בפני עצמו ללא תלות בחיי המחבר. ואילו בפניו הסמויות קיים המימזיס השני: חיי המחבר באהבה ויצירה.¹⁶

ד. דרך ההצפנה

נקודות-החיבור בין הביוגרפיה ובין המחזה הן בחלקן גלויות ובחלקן מוצפנות, ומתקשרות למערכת-סימנים חילופית. הצד החושפני ביותר: האיש הנשוי לאשה אחת ומקיים קשרים הדוקים, פומביים למחצה, עם אשה אחרת, יוצא אל פני השטח. כנגד העובדה הגלויה באים דברי הפונדקית, כי אין זה סיפור של שתי נשים האוהבות איש אחד ופועלות בתחבולה שנועדה להעלמת הכוונה וטשטושה על-ידי עדות המתייצבת נגדה. אלא שגם כאן הדברים אינם חד-משמעיים. דברי הפונדקית נאמרים בעת מאבק עם נעמי, שדעתה אחרת. נמצא, כי המחזה נשאר פתוח לשתי דעות סותרות. אפשר גם לדקדק באמירתה של הפונדקית ולומר כי אמנם אין זה סיפור של שתי נשים המתחרות ביניהן על אהבתו של איש אחד, אבל זהו סיפור על איש אחד הנקלע בין מחויבותו לאשתו ובין התחברותו לבת-לוויה שניה. את המלה "אהבים" ("אין זה סיפור של אהבים") אפשר לדרוש לא כבאה לדחות כליל את צד האהבה, אלא רק את צדה הקל, המשתעשע. אהבים אין כאן, אבל אהבה עזה כמוות יש כאן, והיא נחלת נעמי.

הצפנה, כמחברת סימן גלוי לסימן נסתר, מסגירה את סודם של שני השמות היחידים הנזכרים במחזה; חננאל ונעמי. השם חננאל מתקשר, אם נחצה אותו לשניים (חנן-אל) לנתן אלתרמן. לשם חנן יש צליל ומוכן דומים לשם נתן; אל – הן האותיות הראשונות של אלתרמן.¹⁷ מי שנהג לחום על רבים משירים נתן א. קל לו להצפין – בצירופים אחרים – את שמו בדרך נוספת. ההצטרפות של חנון לנתון שכיחה במחזה. בדברי חננאל (150): "אמר, בַּקֶּשׁ זֶהב, הַכֵּל, רַק תִּנְנָה לְנוּ". בדברי נעמי (151): "תִּנְנֵי לוּ [- - -] ואילו שם לחמי נתון [- - -] אתה נותן את השבועה [- - -] איני יודעת מה בין שנינו, חננאל, נותן יותר. [- - -] אין לדעת מי נותן יותר". ברובד הגלוי מקור השם נעמי מלשון נעימות וסבל (השווה נעמי במגילת רות), לציון אופי טוב, עמידה מול נסיבות של אובדן כל היקר. בשקי הקמח אפשר למצוא רמיזות נוספות למעשיה של נעמי התנ"כית בבית לחם. אולם האגדות עצמן מוסבות על רחל, כשם רעיית המשורר. קיצוץ

¹⁶ דברי הרוחות מלמדים גם על יחסו השלילי של אלתרמן לכתיבה בנוסח האבסורד. על השלילה של תיאטרון האבסורד וספרות האבסורד, ראה: "בין סיפורה לסיפור", אחרית דבר למחזה 'משפט פיתגורס', מחזות עמ' 561 – 580.
¹⁷ וראה מאמרי: "עיקר וטפל ב'פונדק הרוחות'", הבוקר, 1 בפברואר, 1963.

השערות מתקשר לא רק לזו שמכרה את מקלעות ראשה, אלא גם אל הפסוק "וכרחל לפני גוזזיה נאלמה" (ישעיה נג, ז).

הכינור, ברובד הגלוי, מעיד על עיסוקו המוסיקאלי של חננאל, אולם כינור, אולי יותר מכל כלי מוסיקאלי אחר, מסמל את האמנויות כולן. כינור נקשר גם בשירה. בשירת אלתרמן הוא מופיע בריבוי פנים ומשמעויות: "כינור הברזל" בכוכבים בחוץ, או "בסמטה עם כינור, נעלמו סב ונכד" ("מעבר למנגינה", שם).

מישחקי הלשון המרובים במחזה מזמינים אווירה של כפל פנים, השתקפויות רב-צדדיות: מלאך-המוות הוא גם פושט-היד והוא גם האימפרסארי. הכינויים: חלפן ובן החלפן אינם מכוונים לעיסוק החלפת כספים. החלפן ובן החלפן הם בעלי-אחוזה ונעמי היא עבד, צמית של אדוניה. בשם מעסיקיה של נעמי נרמז החילוף, וכן היותם תחליף בשביל נעמי לחייה עם חננאל, תחליף ארעי המתמשך עד סוף חייה.

ה. שני מעגלי חיים

החוויה האוטוביוגרפית היא הקובעת דמותם של שני מעגלים. הראשון, פרידה מנעמי, שיבה לצורך פרידה, והמשך מדמה של מסלול ההצלחה והפעולה מתוך חירות. המעגל השני מתמקד בתחושת הכשלון: שקיעתם המשותפת של חננאל ונעמי. טעמה של השקיעה הוא ייחודי. בעקבות חננאל בא מלאך-המוות כמזכיר עוונות: נעמי מכלה כוחותיה מתוך נשיאת משא של קרבן. קיים גם הטעם האוניברסאלי לנפילת הגיבורים בהמשך דרכם – הבלייה והחילוף המצפים לכל באי עולם, אפילו לפונדקית היפה. "הסיפור" – המונח הז'אנרי המופיע במחזה – מגול פרשת חיים על צביונה המסוים. ה"זָצָר" – המונח הז'אנרי האחר המופיע במחזה – משמיע דברים יפים לכל אדם. כזהו הזמר בפי הפונדקית (236):

כִּי מִפֶּה לְפִעָמִים, פְּמִסָּר,

שָׁב אָדָם אֶל פְּנֵדֶק שֶׁל עֶפֶר

וּבְשָׁל פְּמָה סְבוֹת וְטָעָמִים

הוא מְשֵׁם לא חוֹזֵר לְפִעָמִים...

מסגרתו של הסיפור הן השנים התחומות, שנים עשרה ועוד שנים עשרה, מעגלים שלמים של זמן, רמז לחודשי השנה וליממה המלה. שנים עשרה שעות של יום ושנים עשרה שעות של לילה. מהות הזמר היא החזרה האינסופית. ל"סיפור" מתוסף ה"זמר" בסיום המחזה וקובע אותו כחזרה נצחית. על נעמי נאמר: "את רק סיפור זמר" (259). "הזמר" הוא הנוטל מן "הסיפור" את סיומו (שם):

[---] מְכַאֵן חוֹזֵר הוּא

תְּמִיד אֶל רֵאשִׁיתוֹ, עַל-מְנַת לְשׁוֹב

בְּחִלּוּפֵי שְׁמוֹת וּמַעֲשִׂים, שְׂכָף טִיבוֹ –

לְהִיּוֹת הוֹלֵךְ סוֹבֵב, לְהִיּוֹת מְתַחֵל

כָּל פַּעַם מִתְדַּשׁ. אֵין תְּקַנָּה לוֹ...

כֶּךָ נִשְׁאַרִים דְּבָרָיו לֹא תַתּוּמִים,

כִּי לֹא לְחַתֵּם אוֹתָם נוֹעֵד הוּא, רַק לְשִׁיר

אוֹתָם וּלְסַפֵּר אוֹתָם בְּדָרְךָ.

הזמר מכיל יסודות אוניברסאליים שמהותם היא החזרה המתמדת.: הסיפור מחזיק

בתוכו את חוויית האיון המאוחרת, לאחר חוויית החירות המוקדמת.

השיבה המאוחרת, המאינת, מבדילה בין המחזה ובין המקורות הטקסטואליים

המשתקפים בו. סיפור רחל ורבי עקיבא הוא בסימן של התווספות. שנים-עשר אלף תלמידים כנגד כל שנים עשר שנים של היעדרות המקלעות שנגזזו נועדו להעשרת מסלולו של רבי עקיבא, מידה כנגד מידה, גמול בעד גמול. מי שהעניק לאשתו עיר של זהב מקבל הימנה מתת יקרה, את שעה היפה. עניינה של האגדה איננו בקרבן מאיין, אלא בתוספת הוד והדר לגיבוריה. לא כן שיבתו המאוחרת של חננאל, הצופנת בחובה א החידלון. במעגל הראשון מתוארת התבלותה של נעמי. במעגל השני אובד טעם חירותו של חננאל. אפילו הפונדקית הנצחית שרה שיר אודות הפגישה הבטוחה עם הבלייה, שאיש לא יימלט הימנה (235):

מתקשטים פּוֹנְדִיקִית, לַפְּגִישָׁה חֲגִיגִית

עַם הַסּוּף הַמְּחֻכָּה לְלֹא-נִיעַ.

קָדַם כָּל הַשָּׁעַר – שְׁיִלְבִּין וַיֹּאֲר...

וְהָעוֹר שְׁיִיבֵשׁ – רַף וְטוֹב, כְּמוֹ קֶשׁ.

כאן השוני בין פאוסט, מחזהו של גיתה, לבין פונדק הרוחות. המחזה הגרמני מספר סיפור של הפתחות לקראת ידיעה גדולה שיש לשלם בעדה מחיר יקר. גרטכן יורדת דומה, אבל פאוסט קידם בזכותה את הבנת העולם שלו. לא כן במחזה העברי. חננאל צולח בזכות העזתו, יורד ומגיע לתחושת האין בהמשך דרכו. שקיעתו איננה בגלל נעמי. השקיעה היא בלתי-נמנעת, על אף נוכחותם המסייעת של מלאך-המוות כאימפרסריו ושל הפונדקית. שכן, בגורלם של חננאל, של נעמי ושל הפונדקית גם יחד נשקף הסוף הבלתי-נמנע, שאיננו קשור בהכרח בערמומיות ובשטניות. נעמי מקריבה עצמה מרצונה, והיא משלמת את מחיר מעשיה. חננאל טוען כי חייה היו קרבן אשם: "ואת אשם חטאי שילמת" (257). נעמי טוענת כי פעלה מתוך חירות: "האין רשות לאיש לתת נפשו בעד נפש זולתו" (שם). בשעה שחיכתה לחננאל בסיום המעגל הראשון כינתה אותה הפונדקית "סחטנית" (217). היא הגדירה אותה: "קללה", וציוותה עליה לחדול מן ההבטחה שהבטיח לה חננאל: "שכבי בחושך לרצפה" (217). נעמי, אם מתוך ציות ואם מתוך רצונה שלה, אומרת לחננאל כי הוא פטור מן השבועה (240). פושט-היד (הוא מלאך-המוות) מעלה הרהור של ספק: "אתה בטוח כי הדברים אשר אמרה –" (241). הוא מזוהר את חננאל: "אין מקריבים קרבן עולה אחד שתי פעמים". כמו מפיסטופל במחזהו של גיתה, גם הוא איננו שש להקריב קרבנות. חננאל יוצא למעגל חייו השני לפי רצונו ומתוך השתחררות מפשט-היד. בפגישה האחרונה עם נעמי יהיו חיים שלמים מאחורי שניהם: "אתה הוא שהגעת ממרחק... חיים שלמים עברו" (253). החיים שעברו, שהתאינו, קובעים פדות בין פונדק הרוחות לכוכבים בחוץ. השיר המוקדם "עוד חוזר הניגון" שבו פתח הקובץ כוכבים בחוץ הוא, לכאורה, בכואה בקנה-מידה קטן של סיפור חננאל, נעמי והפונדקית. גיבו השיר הוא ההלך היוצא לדרכו מתוך חירות, משאיר את הכבשה ואת האיילת לבדן וממשיך ללכת. כבשה על דרך ההסמלה, ולא על דרך הזיהוי, היא כרחל. רחל הוא, כידוע, כינוי לכבשה. האיילת מגלמת את יפה הפונדקית, סימלה של אהבה. אולם בתחנת החיים המוקדמת, הכבשה והאיילה נותרות מאחור מבלי כל תחושה של מחוייבות. הרי הן כמו כל אשה אחרת שנותרה מאחור.

שִׁדְדִי רִיקוֹת וְעִירָךְ רְחוּקָה

וְלֹא פָעַם סָגַדְתָּ אִפְּיִם

לְחֶרֶשׁ יִרְקָה וְאִשָּׁה בְּצַחוּקָה

וְצַמְרַת גְּשׁוּמַת עֲפָעָפִים.

ידיים ריקות נזכרות בשיר להבלטת קלות התנועה של ההלך הנודד בדרכים בלא משא. דרכו של הנווד עדיין נפקחת לאורך, ולא במעגל המחזיר את היוצא למקומו הראשון. בשיר המוקדם קיימת תחושת-עולם בחיוניותו: ענן בשמיו ואילן בגשמיו, חורשה ירוקה וצמרת עץ גשומה. בסיפור החיים המאוחר קדמה ליציאה לדרך, הקובה המחניקה, בה ניגן חננאל כל ערב. היציאה לדרך הביאה את חננאל לפונדק הרפאים. נעמי נותרה מאחור בלא שנותקו קשריה עם חננאל. חירות המסע שבמחזה איננה חירות אמיתית, אלא מדומה.

לסיכום: יצירתו הלירית של אלתרמן, שיש בה מוטבים של בעל, רעיה, פונדק ופונדקית, מתאימה למעגל החיים הראשון של חננאל. קיים סיכוי השיבה של האיש לרעיה ויש יסוד למסקנה: "לא הכול הבלים בתי, לא הכל הבלים והבל" (שמחת עניים, 152). מצויים סיכויי הצלה, שהם מעבר לשליטתו של מלאך-המות, "אבל יד אלוהים בעשן תגשש, אותך להציל מביבר האש" (שם, 14).

המחזה מתייחד במעגל החיים השני של חיי חננאל, שאינו נמצא בשירה. מעגל זה כולו כישלון וחרטה.

ו. חריגה – ונימוקיה

עיקרו של השוני בין המחזה לבין יצירתו הלירית של אלתרמן נתון לא רק בהתווספותה של השיבה השנייה, המאיינת, אלא בנכונותו של המחבר להסתכן במידה כה גדולה של חשיפה ולסטות באופן בולט מן החתירה לחוסר פרסונאליות המציינת את שירתו. אלתרמן יכול היה לחשוש מחשיפתו של הצד האישי, המוצפן, שהוא גלוי ומפורש לעיני שתי הנשים הקרובות

אליו ולעיני צופים וקוראים שהם בעלי התמצאות כלשהי בחייו.¹⁸ אמנם המעטה החיצון הוא מופשט, אוניברסאלי, תבוני, אבל הריקמה הפנימית, המיוסרת, מבקיעה לעצמה דרך על נקלה ופורצת לפני השטח. המחזה המוכלל הופך למחזה מזוהה. הפונדק של כל באי עולם מתייצב כפונדקו האישי של מי שכתב עליו. אכן, הסתכנות זו ביודעים הטמונה בצירופם של האוניברסאלי עם האישי-האינטימי מבדילה בין פונדק הרוחות לבין שאר מחזותיו של אלתרמן: **כנרת, כנרת, אסתר המלכה, משפט פיתגורס**, והמחזה שלא הושלם: חוף המדוזה, שאין לזהותם כמחזות בעלי תשתית אוטוביוגרפית. שירתו הציבורית של אלתרמן אף היא עוסקת תדר בנושא שהוא בעל עניין פומבי, אותה הולידה צרת הכלל, נמצא כי רק **בחגיגת קיץ** מופיע המחבר כאחת הדמויות, גיבור יד למתרחש וכהמלט עליז ("לשתות או לא לשתות הנה השאלה").

פונדק הרוחות היא היצירה היוצאת מן הכלל במכלול זה, וזאת באשר למימזיס העצמי שצביונו הווידיי החושפני מעמיד את יסורי הכותב וסיבתם ברשות הרכים.

את הנימוק לדרך הייחודית שבה הלך אלתרמן בפונדק הרוחות ניתן למצוא בפואטיקה שלו בתחום המחזאות. למחזה נדרשת אחדות עלילתית. הוא זקוק לסיפור-מעשה כמסגרת. בד בבד עם העלילה הוא חייב להיות בעל תכולה רעיונית כוללת. אלתרמן נאמן לתפיסה האריסטוטלית וגם לפואטיקה המונחת ביסוד המחזות שתירגם. הוא קרוב לשקספיר וכמוהו הוא תופס את המחזה כביטוי מתפשט החובק עולם ומלואו. הבמה בעיני היא מרווחת יותר מן הספר,¹⁹ אך קרוב למוליר הוא מכיר בערכה של העלילה המתרכזת מסביב לאישיות אחת, בעלת תכונה אחת, בולטת. בפונדק הרוחות ביקש לשלב התפשטות רעיונית גדולה ככל האפשר בסיפור מרוכז מסביב לדמויות סטריאוטיפיות. אבל עדיין נדרשה ההיענות לתביעת האחדות האריסטוטלית. לשם כך היה דרוש הסיפור האישי המונח ביסוד המחזה.

הנחה זו ראוי לבחון תוך התבוננות במידת הרחבות המציינת את פונדק הרוחות, כמחזה של התפשטות ללא גבולות.

הפונדק הוא העולם כולו במסלול הכפול של החיים והמוות. כל המתרחש בו מופיע ככפל פנים: לרצינות ולהיתול ולשנינה. הקוף, התופי והתיבה המזמרת מכפילים, משלשים ומוסיפים פירושים למהותם של חיי אנוש. האירועים נתונים לא רק בסגור: בקובה, באולם הקונצרטים, בין כותלי הפונדק, אלא גם ברחוב. לסצינות הרחוב והכיכר, לדמויות הפועלות ברשות הרבים, מעמד נכבד במחזה. פושט-היד, כינויו של מלאך-המוות כאוסף נדבות, לא נועד לצמצם, אלא דווקא להרחבה אירונית. הקדוש-ברוך הוא ידו פשוטה לקבל את כל השבים אליו

¹⁸ רחל מרכוס וצלה בינדר שנכחו בעת הצגת-הבכורה של המחזה, ישבו ובכו.

¹⁹ "הבמה היא מרווחת יותר מן הספר ורחבה יותר מן הבד המצוייר. האמוציה והביקורת נכנסות לתוכה מלוא קומתן, בלי לכופ אפילו מתוך חובת הכרח, הנהפכת לפעמים לחובת כבוד", "ראווה וראי – לצאת 'האוהל' למסעיו בחו"ל", עמ' 21. על הצורך בהרחבה גדולה של סיפור המשרת מחזה עומד אלתרמן גם בדבריו על המחזה **כנרת, כנרת**: "אחת מכוונות המחזה הזה היתה, איפוא, לחשוף פרק-זמן מסוים זה בעיגול של אור גדול". "במקום הקדמה 'לכנרת, כנרת', שם, עמ' 70.

בצדקה.²⁰ ידו של מלאך-המוות פשוטה לקבל בבוא הזמן את כל מתי העולם. קבצן יתפרש: מקבץ את כל הנשמות. הַזְמַר במחזה מתוסף לסיפור והופך את כל ההתרחשויות לסמלניות, חוזרות ומיועדות לכל אדם. המוסיקה, שהיא אמנות בעלת מידת התפשטות שאינה כלואה במלים, היא משלח-ידו של חננאל. מיתוס החיים והמוות גובר על מבעה הצנוע של האגדה. כנגד כל אלה היה צורך בדפוס מגבש, מאחד בסיפור מרוכז שיש בו דמויות חיות של בשר ודם שהתוכי והקוף, תיבת הזמרה ונגני הרחוב יכולים להצטרף אליהם, אבל לא למלא את מקומם. הסיפור המלכד נמצא לו למחבר בסיפור חייו שלו, על בעיות הכתיבה שלו ואורח חייו, והוא מתמקד בשני תחומים רגישים: האהבה ומשלח-היד. ההתמקדות של המחזאי בחייו כבנושא הנסתר של המחזה, פנתה מן התבוניות המנסחת דבריה מתוך מרחק, אל הווידי, שתסביך האשם הכבד ומועקת הכשלון, רובצים עליו. האירוניה היא נקודת המנוסה של האני המתוודה. **בפונדק הרוחות** נכבשה גם היא לתחום המוגדר של הבעיות המעיקות על האני השר. מסגרת החיים האישית היתה לסיפור, לעלילה הבאה להיענות לציווי האריסטוטלי בדבר גבולותיו הגדורים של המחזה. הווידי החושפני היה לגרעין הממשות, שמסביבו נארגו הסיפור והַזְמַר.

ז. יתרון לפרשנות האוטוביוגרפית

הפרשנות שהסתפקה בחיפוש הזיקות הביני-טקסטואליות ובהדגשת הצדדים הרעיוניים של המחזה, הגיעה לעמדות שוללניות בהערכת היצירה. אם המחזה אינו אלא חזרה על מה שכבר נאמר על-ידי המשורר בעוצמה רבה בשירתו הלירית, הרי שאין בו מן החידוש. יהיה בו מן הקסם והעוצמה של המוטיב החוזר, אבל הוא ישאר כיצירה מישנית בלבד, ללא ייחוד משלו (דן מירון). האידיאות מבוטאות על-ידי דמויות אלגוריות ולכן לא צפויה תולדה קאתארטית: השפעה עמוקה של המחזה על קהל הצופים או הקוראים (אלי שבייד). הדמויות השאובות מן האגדה הן חד-מימדיות ואין בכוחן לשאת משא רעיוני, כבד ומורכב; מכאן כשלונה של יצירה שהאגדה בלבד עיצבה את גיבוריה (דבורה גילולה). הציר הרעיוני (ממשות המסתמלת בנעמי והיעדרה אצל חננאל) הוא כושל. בסופו של חשבון גם נעמי שיש בה מן הסטריאוטיפיות היא דמות מופשטת; נמצא כי העימות המבוקש איננו משיג את תכליתו (שמעון זנדבנק). אם הנטילה מפאוסט היא כה משמעותית, הרי עם כל הכבוד לאלתרמן אין הוא יכול להתחרות בגיתה שקדם לו (גדעון עפרת).

²⁰ "ימינך פשוטה לקבל שבים", "סליחות", "לך ה' הצדקה".

לדעתי, ההתבוננות ברובד הנעלם מעשירה את הדמויות בממשות שאינה אידיאלית בלבד, אלא בראש-ובראשונה חויתית. אכן, דבריה של נעמי אינם יכולים שלא לעורר התרגשות ותולדה קאתארטית, אם חשים בהם את סיפור החיים הנעלם. גם מי שלא הכיר את סגולותיה ואת אורח התנהגותה של רחל מרכוס, יכול לחוש באישיות חיה העומדת מאחורי נעמי. גם חננאל והפונדקית, אף שאין הם מאבדים סגולות של ארכיטיפים, דבריהם נשמעים כבעלי גוון אישי. מסביב ל"משולש" זה מתרכזות דמויות-הליווי. החיוניות השופעת מן דמויות הראשיות מעניקה גם להן מלאות פיוטית ובימתית.

פונדק הרוחות איננו כתוב בנוסח הטרגדיה. רק גרעין ההתרחשות הוא טראגי, ומצד זה נעמי היא הגיבורה הראשית של המחזה. מסביב לגרעין מצויה ההתבוננות המהתלת ההופכת כל התרחשות למעשה של עליזות ובדיחות-דעת (152):

זֶה עֲנִין שֶׁל מִזֵּל

פֶּה בַּפֶּתַח מְקַפֵּל הוּא,

אם מְשַׁכֵּת – חֶסֶל,

לא יוֹשֵׁב אֶל הַסֵּל הוּא.

אֵין חֲקִים לוֹ וּכְלָל

כִּי מְשַׁחֵק לְלֹא כְּלָל הוּא.

כֹּל עֲנִין הַמִּזֵּל

רַק עֲנִין שֶׁל מִזֵּל הוּא.

תיאור חיי אדם כתלויים במזל וביד המקרה שולל חוקי כתיבה מגובשים כפי שתובעת הטרגדיה כז'אנר. המחבר מעדיף את החירות להתל, להפתיע, לבור מן החיה לאדם, להדגיש כי הכינור שבידי חננאל מצורף גידי חיה (מיתרים) ומעשה אדם, ולרמוז למידת החייתיות הכרוכה גם בדבר הנעלה ביותר. אך מידת החירות הגמורה אינה יכולה להיות פטורה מן החוק, מן הגורל הכופה עצמו על האדם. מתוך עמדה כפולה זו של פריצת תחומים וקשר אל מציאות החיים הממשית, מציאות המסתתרת ברקע האחורי של המחזה אך מקיימת ומאשרת את כל הנאמר בו;

כך צומח כוחו של פונדק הרוחות כפונדק העולם וכפונדק של מי שבא לשורר עליו, מתוך חירות ושעבוד כאחד.

ח. מכנה משותף: דמות כ"צורה"

צד משותף לפונדק הרוחות ולמחזותיו האחרים של אלטרמן הוא אופן הכינון של הדמויות. אופן זה נוכל להגדיר בעזרת שני המובנים של המלה דמות. המובן האחד הוא: איש, אישיות ("דמותו של בן-גוריון", "דמותו של אחד העם"). המובן השני הוא צורה, כמו ב"אין לו גוף ואין לו דמות הגוף". דמויות המחזה: גיבורים, משתתפים (אלטרמן משתמש במלה נפשות) מתקיימות מכוחם של שני המובנים כאחד. הן מופיעות כמשויות, כמידות של אנשים חיים, בשר ודם, ובמהותן הצורנית, הכליית (מלשון כלי), כניתנות להמחשה על-ידי שחקנים שונים, בתפיסות בימיו מגוונות ובעת ובעונה אחת, על בימות שונות. המסכה שהיתה מקובלת בתיאטרון היווני, באה להעיד על הצד המשותף הצורני, הקבוע של הדמות בדרמה. למן המחזאות היוונית (כולל מחזותיהם של שקספיר, צ'כוב, איבסן ומילר), להוציא את מחזה האבסורד וכיוונים נסיוניים, קדמה תפיסת הדמות כאישיות לתפיסת הדמות כצורה, ככלי שניתן להתמלא בתכנים שונים. התיאטרון בא להשלים את כוונתו של המחזאי לבטא גיבורים או נפשות במלאותם. לשון אחר, הדמות כממש והדמות כצורה, כאשר מדובר במחזאות המקובלת, מתרכזת במשמע הראשון ונותנת לו עדיפות.

אצל אלטרמן מועתקת ההדגשה למשמע השני. הצורה קודמת או קיימת כשוות-ערך לדמות כנפש חיה ופועלת, או כאישיות בהווייתה המגובשת, החד-פעמית. בפונדק הרוחות, הרי זה תוכנו של ה"זֶמֶר", הנקבע באחריתו של הסיפור. ה"סיפור" העניק לנו את דמויותיהם של חננאל ונעמי באנושיותן, ה"זֶמֶר" מסתכל בהם בצורות המתמלאות בכל פעם מחדש, עד אין קץ. התפיסה הצורנית של הדמות עושה את מלאך-המות למי שפושט צורה ולובש צורה: קבצן, אימפרסארי, תוך שהוא מקיים את מהותו הקבועה. אפילו הקוף עשוי לבוא במקום האדם, הוא נקטל מכדור שכוון לאדם, משום צורתם החיצונית המשותפת. ליד הקוף והתוכי בהווייתם המחקה, מופיעות הרוחות שניטלה מהן הממשות. חלפן ובן חלפן מעידים לא רק על החילוף, אלא גם על ההתחלפות, ההשתנות.

בשיר הפונדקית נתפס הגוף ככלי הנידון לבלייה ולכלייה, ועם זאת כהווייה חוזרת ומתמדת, שכן גם לצורה מקום בנצח. השמועה אומרת כי הפונדקית כבר היתה קיימת מכבר.

”כי הפונדקית הזאת כבר מזגה בו יין לפני הרבה מאות שנים. קבצן זקן הביא אותה לכאן ואומרים כי הוא ברא אותה והוא מושל בה כמו בצלם חי מעשה ידיו. ממנו בא יופיה שאינו קיים, כביכול, אלא בשעה שבני-אדם רואים אותה. אבל ברגע שאין איש מביט בה היא נהפכת לשבר כלי, כמו התיבה הבלה הזאת שאני נושא על גב” (170). צֶלֶם, דמות, מהות וצורה, במשמעויות של: ”נעשה אדם בצלמנו כדמותנו” (בראשית א, כ”ו).

ההסתכלות על הדמות כעל כלי-מישחק להשתנות ולחילופי צורה פותחת פתח לחלוקתה לשתיים. כך בכנרת, כנרת: יסנוגורסקי א’ ויסנוגורסקי ב’, שני שחקנים במחזה, גוף מפוצל לשניים של אישיות אחת. כמו כל התקופה הנתונה בהזייה רומאנטית, כך גם גיבוריה בוחרים בחיים של הגשמה. פייטלזון הקודח הוא דמות כפולה. הלוקומוביל הממשי מצוי ליד הסוחר. חולה הקדחת ההופך לבעל הזיות. שמעיה עדני העולה מתימן, נוטש את המסתורין המשיחיים, האופייניים למסורת של בני עדתו, ומוציא את פייטלזון מן החלום לממש. באופן זה הופכים גם פייטלזון הסוחר וגם הפועלים חברי הקבוצה, בני עדות שונות: תימני ואשכנזי, למהות קודחת ומפוצלת. תולדותיה של דגניה מציגות את הדמות המפוצלת ככלי שניתן לצקת בו תוכן של מציאות חיובית.

הוועידה של המפלגות הקומוניסטיות בשנות השבעים של המאה (”המאה העשרים היא בת שבעים”, חוף המדוזה, 13) היא זירה להצגת דמויות, שנחצו מתוך רוע של טירוף (16 – 17)

פיאטקין

שְׁמִי סְלִימוֹב

קאזוס

טְטָרִי?

פיאטקין

אולי גם זה, בראש ענף אֶחָד בְּמִשְׁפַּחְתָּנוּ יֵשׁ קְרָאִים וְהוֹרֵי הָיוּ מִן הַסּוֹבוֹטְנִיקִים.

קאזוס

פְּלוֹמֶר, שְׁמֶךְ סְלִימוֹב. וּמִיְהוּ פִּיאַטְקִין?

פיאטקין

אין פֿיאַטקין. בַּשֵּׁם פֿיאַטקין חַתְּמֵתִי עַל הַפְּרוֹטוֹקוֹל, שְׂבוּ הוֹדִיתִי בְּאַשְׁמָה.

קאזוס

האַשְׁמָה? ... פֿלומר, זױ שְׂפִיעֵדָה יִשְׁבֶּתָּ שְׁלוֹשִׁים שָׁנָה.

פֿיאַטקין

נָכוֹן.

קאזוס

נוֹרָא. בְּמָה הוֹדִיתָ?

פֿיאַטקין

הוֹדִיתִי שְׂרַצְחֵתִי אֶת סְלִימוֹב.

קאזוס

אַהָא... לאַ, רַגַע... אָמַרְתָּ שְׂסְלִימוֹב זֶה אַתָּה...

פֿיאַטקין

(בדיבור של קצת קוצר-רוח על שבן-שיחו אינו תופס דברים פשוטים כאלה)

כֵּן, זֶה אֲנִי, שְׂנִיָּהֶם אֲנִי.

גַּם פֿיאַטקין. גַּם סְלִימוֹב. הוֹדִיתִי וְחַתְּמֵתִי שְׂשָׂמִי פֿיאַטקין וְשַׁחֲסֵלְתִי

קאזוס

(במאור פנים) זֶהוּ בְּדִיוֹק סוֹף סוֹף אַתָּה תוֹפֵס.

במגילת אסתר הדמויות, ובראשן מונדריש הליצן, מתגלגלות מדור לדור כהוויות צורניות שעל כל דור להציגן מחדש כראות עיניו. במשפט פיתגורס המחשב מקבל צורת אנוש מכוח התפיסה שצורות ניתנות להעברה. המחשב העשוי אמנם חומרים ונורות מהבהרות, אך הוא פועל מכוח הצלם האנושי שהועתק עליו. גם על המחזה המתורגם שלמה המלך ושלמי

הסנדלר, שורה רוחו של אלטרמן במתן ביטוי לצד החיצון של האישיות. העמדת המלכות על הבגדים, היא כהעתקת נקודת ההסתכלות מן התוך אל החוץ, מן המהות אל הצורה.²¹

ט. גורמים מסייעים

מה שמעניק תנופה להעדפת הצורה בכינון הדמות היא הקומיות המשוזרת בכל המחזות. המלים המשחקות והמצבים המבדחים הבנויים על שניעות (טרנספוזיציות), נוטלים מן הדמויות את אופיין הרציני, הקבוע ומעמידים אותן על הקליל, החולף והמשתנה. חילופי זהות וסטריאוטיפיות, המאפיינים את הקומדיה כז'אנר, עשויים להסתייע בדמויות שניטלה מהן אישיותן המוצקה, החד-פעמית. לא רק במגילת אסתר חזק היסוד הקומי, אלא בכל המחזות.²² אלטרמן הולך בדרכו של ברכט לעניין שיזור מתמיד של מצבים מבדחים וחריוניות לשון בכל סצינה, או בחילופים מהירים מתמונה מעוררת חמלה ופחד, לתמונה שנועדה לעורר צחוק ושעשוע, וזאת מבלי פיתוח נרחב מדי של היסודות הפסיכולוגיים המורכבים, המאפיינים את הנפשות במחזה. השפעתו של מולייר ניכרת בחתירה לוורטואזיות לשונית שגם הדמות הנלווית מסוגלת להגיע אליה. בנבדל מן החולה המדומה, הקמצן או טרטיף לא ניתנת במחזותיו של אלטרמן עדיפות לטיפוס ראשי שמסביבו מתחוללת כל העלילה.

תפיסת המרובה, נוסח שקספיר, מביאה לכינון מחזה שיש בו דמויות רבות ועושר רב בהנעת הגיבורים במרחבים של זמן ומקום. אולם, שלא כשקספיר, אין אלטרמן פונה לאישיות גדולה שמסביבה מרוכזת העלילה. הוא מעדיף מערכת דמויות. הפונדק המאוכלס בפונדק הרוחות מקביל למלון שבו מתכנסים כל באי הוועידה בחוף המדוזה. במשפט פיתגורס מצויים, כמו בתיבת נוח, מדורים זה על גבי זה. המשרד של מכוון-החישוב נמצא למעלה, בקומה התחתית נמצא בית-הקפה. בתי-קפה ששמם ההיתולי הוא "העולם הבא", "שאול תחתיות" (446), נמצאים לא הרחק מן המכוון הדו-קומתי. התמונה המצולמת, בה מתרכזים כמעט כל גיבורי כנרת, כנרת, להוציא את הילד, באה להעיד על חלקם המשותף של אנשים רבים בהיווצרותו של סיפור המעשה. התמונה, על ריבוי משתתפיה, תואמת את העלילה המתרכזת בקיבוץ בצורת חיים ובהווי של תקופה הפורצת גדרות של מקום. המחזה מטלטל את דמויותיו מן הקיבוץ אל העיר, למלונם של חיים ברוך ושל שרה זלטה אשתו, המכונה פלאטינה. גם

²¹ "שכן לא בלבד שני נוסחים לפנינו, אלא שני אישים לפנינו שכל אחד ואחד עשוי להיות מרכז הנידון לעמו". דב סדן, "בין שמדי לשלמי", מחברות אלטרמן, א, תשל"ז, עמ' 230 – 246.

²² ניתוח של יסודות ההיתול בכנרת, כנרת, ראה: רות קרטון-בלום, הנ"ל, עמ' 113 – 128.

במחזה זה מסמל המלון את המוטיב של כל העולם – פונדק. הדמויות מן הקומונה והדמויות מן המלון גם מניעות את הטוריה וגם מובלות על ידה. כוח הזמן וכוח היחיד מזומנים יחדיו. בדומה לתמונה המצולמת, שבה ננעל המחזה כנרת, כנרת, כך השטיח-התמונה, שבו נפתח מישחק הפורים. מן השטיח הפרסי "יוצאים" אירועים ומשתתפים. אסתר המלכה, שמחזה נקרא על שמה, ממלאת תפקיד כמעט צדדי במחזה. כל גיבורי המגילה, מן הימים ההם ומן הזמן הזה, מרדכי ושיפרתי חוקר המקרא, האחד מתוך רצינות והשני כדמות נלעגת, הם אלה הממלאים את התפקידים הראשיים. לכל אלה מתוספת הנטיה, המצויה בשירת אלטרמן בכללותה, לדובב כל יצור, לרבות מוצגים, ולשים הלכה בפי רבים ("שיר עשרה אחים"), לקיים דו-שיח בין על הסמכות לקרבן הסמכות ("שירי מכות מצרים").

לסיכום: הקומיות היא תולדה של מלים משחקות, ולא תוצאה של התעצמות האישיות הפחותה במעלה או הנוקשה בתכונותיה (גם יהודה המתעקש מתרכך בסופו של דבר בכנרת, כנרת). העלילה המסובכת, מתן רשות-דיבור למשתתפים רבים ככל האפשר, קובעים את סגוליותו של המכלול הדרמאטי. הדמות כצורה, ככלי, ניבנית מכוחה של התפיסה המחזאית, שאלה יסודותיה.

י. עקרון הממשות: אדם ודמות

יחד עם תפיסת הדמות כצורה מתחלפת, הממלאת תפקיד בריבוי הבימתי, התיאטרוני, ובהצגת הכוללות הרעיונית שהמחזה חותר אליו, באה התביעה הנמרצת לממשות, לזיהוי הנפשות הפועלות כגיבורים בשר ודם. התביעה לממשות היא, כידוע, אחת מהתלבטויותיה של הפואטיקה האלטרמנית והיא מתנסחת בפירוט רב כמוטיב חוזר במחזה כנרת, כנרת. בכל המחזות נשענת התפיסה הרעיונית הכוללת על מצגים מוחשיים, הממלאים תפקיד של סמלים. הפונדק, המלון, הלוקומוביל, הכינור, הקובה, שק-הקמח על גבי נעמי, דינרי הזהב – לכולם נודעת משמעות ייצוגית. גם סיפור-המעשה המונח ביסוד התפיסה הרעיונית הוא מגובש בתכנון ובהתפתחותו. המעשה בכסף שאבד, בסיפורה של דגניה; חננאל היוצא לשני מחזורים של נדודים, הרחק מחובותיו כבעל; מעשה אחשוורוש על תכנון המגילתיים; גילוי הרוצח על-ידי המחשב; תשתית המעשים המתרחשים בחוף המדוזה; נאומו של חרושצ'וב בוועידה העשרים של המפלגה הקומוניסטית, הנותן אותותיו בהתכנסות החדשה. אין גם להתעלם מן המאמצים לשרטוטי דיוקן, פריעת חוב לדמות כאישיות, ולא רק כצורה. התפיסה האריסטוטלית הקלאסית מקדימה את החיקוי לאידיאה הכוללת. הצד הפילוסופי ניבנה על גבי העלילה השלמה הלוקחה

מן המיתוס או מן ההסטוריה. תפיסת אלתרמן איננה מושתתת על ביטול הצד המימטי, אלא על היפוך הסדר. קודם הרעיון ולאחר מכן המחשבתו.

ההתרשמות המלאה מ**פונדק הרוחות** דומה והיא נשכרת מן ההסתכלות גם בצד הביוגרפי. הקריאה במחזות האחרים יוצאת נשכרת אם מבינים את הזיקה שלהם לטקסטים הנוספים, שבהם מתבטא אלתרמן האדם ("הקדמה ל**כנרת כנרת**", "בין סיפרה לסיפור"), אם מחפשים את הקשר בין המחזות לבין כל פועלו הפיוטי והפובליציסטי של המשורר. יש לראות בכך תנאי לפרשנות נאותה שלהם ואף לתפיסתם הבימתית. המחזות, כמבטאים אדם ודמות מצטיינים בהפשטה ובממשות הנדרשות בפואטיקה האריסטוטלית, תוך כדי חידוש והפיכת הסדר, כמתחייב מן המודרניזם האלתרמני ומסגוליות נחרצותו האידיאולוגית בכל תחומי הבעתו. פרשנות מחודשת שלהם, תוך הצבתם במכלול היצירה האלתרמנית ובזיקת-גומלין אמיצה איתה ועם מחברה, עשויה להראות יצירות אמנותיות, בעלי עוצמה פיוטית, שיש להן חשיבות בתחומי הז'אנר הבימתי.

כל מחזה התקבל על-ידי הביקורת בצורה שונה. הצד השווה הוא – דחיית כל המחזות מן הזירה התיאטרונית ודחיקתם לעמדה מישנית במעלה ביצירות אלתרמן. הערכה זו עשויה להשתנות, תוך התבוננות חוזרת, כפי שהדברים אמורים בזמרים ספרותיים ותיאטרוניים רבים.