



המת והרעיה*1

על שירת האהבה של נתן אלתרמן

דן מירון

"אמרה האשה: אלוהי,

שמתי מאז קדמת עת

להיות נופלת לרגלי הסי,

ולקיות נצבחה למראשות המת.

(מתוך 'שירי נוכחים')

א

גם עתה, אחר שסיכם אלתרמן את תפיסתו במשמעות מפעל הקמת מדינת ישראל במחזור 'עיר היונה' וניצל ניצול מלא את הסיטואציה הבוקצ'יונית-הצ'וסרית של פגישה בפונדק בשעת שטפון או מגיפה, על מנת לשים בפי עשרת האחים לא סיפורי עלילות ואהבים, אלא סידרת מסות פיוטיות מלוטשות על קרי התימות והמושגים, הרווחים ביצירתו – גם עתה עדיין ניתן לנו לראות בשבעת הפרקים של 'שמחת עניים' את חטיבת הלב של שירתו.

שירי מחזור זה, שנתפסו בשעתם ועדיין הם מוחזקים לרבים כמפעל פיוטי, המבטא את חריגתו של המשורר מהעולם הצבעוני, המופקר-משהו של שירתו הקודמת, ואת כניסתו לתחום הרצינות והאחריות החברתית המלאות, המתחייבות מרצינותה ומאימתה של שהתקופה (מלחמת העולם, השואה), מגלים לאמיתו של דבר את רובי המוטיבים הקבועים בשירתו של אלתרמן כולה. 'שמחת עניים' הוא למעשה הצבר של מוטיבים אלתרמניים טיפוסיים, תוך כדי הצמחתם משורש חוויתי אחד, ושילובם במסגרת אורגנית של פאבולה ספורית אחת. אורגניות זו, התפתחות טבעית זו משורש חוויתי אחד, הרי הם מן הטעמים העיקריים לעובדה, שנסיון ראשון זה מצידו של אלתרמן לחרוג ממסגרת השיר הלירי הבודד אל תחום הפואמה הלירית

1 פורסם לראשונה במשא (מצורף ל'למרחב'), שנה ז', גל' 50 (י' בכסלו תשי"ח, 29 בנובמבר 1957)

הסדרתית הוא גם נסיונו האמנותי והמוצלח ביותר בשטח זה. הסדרות הפואמיות המאוחרות יותר, אף על פי שגם בהן מתגלה עולמו האחיד והמיוחד של אלטרמן, ניזקקו לאמצעים חיצוניים מלאכותיים לשם בנין מסגרתם המוחלקת והסימטרית. הבנין המעושר של שירת האחים ('שיר עשרה אחים') אין לו שורשים עמוקים יותר מאלה, המתגלים בחקוי דוגמת עשרת הימים שבספרו הגדול של בוקצ'יו, ובשימוש במוטיב המרכזי של השיר העממי 'צען ברידער זענענן מיר געוועזן' (עשרה אחים היינו, וניותר...); והוא הדין, במידה פחותה, בשירי מכות מצרים, שגם הם נסמכים על המסגרת החיצונית של עשר המכות, אף שתוספת ההקדמה והסיום השיריים מעניקה למחזור כולו אורגניות דיאלקטית. בשירי 'עיר היונה' – לעומת שיר 'עשרה אחים' ו'שירי מכות מצרים' המהודקים במסגרותיהם הסימטריות – מתקתית התחושה בהבדל שבין סדרה או מחזור לבין אסופה או קובץ. הסדר ההתפתחותי, המשווה להם רצף והמשכיות – תלוי כולו בסדר המאורעות ההיסטוריים, שאותם באים השירים לתאר ולהסביר, ואינו נזקק לגורמים, המגלים את השתלטותו של עקרון סטרוקטורלי פנימי על החומר החוויתי הגולמי.

התפתחות המבנה של 'שמחת עניים' מצדיקה את עצמה לחלוטין, בהיותה נשאבת מתוך העקרון החוויתי והפאב ולארי של השירים, ולא מתוך עקרון מספרי-מסורתי או כרונולוגי-היסטורי. המהלך המורכב, המוביל אותנו במחזור זה מפרק אל פרק, למן בקורו הראשון של הגרמהמת בעיר הנצורה ועד לנפילת העיר, מעמיד קו התפתחות בעל הגיון ושלמות פנימיים ללא פגם. קו התפתחות זה נתפס לנו קודם כל על פי בחינתו הספורית העלילתית. שכן, קודם שטורחים אנו להעמיק במשמעויותיה של 'שמחת עניים' ולהסתבך בפירוש סמליה חייבים אנו לראות את היצירה ביסודה הבאלאדיסטי הטהור. בראשיתה אין היא אלא סיפור מעשה במת, שניתנה לו אפשרות חזונית לחיות את המציאות שמעבר לימיו (מעין אותה אפשרות, המתנחשת לאח השלישי ב'שיר שלושה אחים', שברגע האחרון של חייו 'נחשפו' לפניו הרחק 'בחתוך הברק' – הימים שנתרו בלעדיו).

בין כל ההנחות, שהעלה ישראל רינג במאמרו על 'שמחת עניים'², אין אף אחד, כדומה הקולעת אל האמת יותר מזו, המזהה את צורתה של הפואימה עם זו של **האגדה**. עם כל סממני הסמל וההגות, שבעזרתם העלה אלטרמן את החומר האגדי שלו למדרגתו השירית הגדולה, עדיין ממשיך הוא כאן בפירוש את מסורת סיפור הבלהה (הספור הגוטי), ההולכת ונמשכת בספרות האירופית והאמריקנית מימי הרומאנס ו'מסתורי אדולפו' דרך ספוריהם של א.ט.א. הופמאן, פו, מלויל, הותהורן, דיקנס, גוגול, דוסטויבסקי והנרי ג'יימס ועד לקפקא ולפוקנר ועד בכלל. אלטרמן מנצל כאן במודע ובמכוון את אוירת הספור הגוטי על פי מיטב סממניה, ועושה שמוש נרחב באביזרים הקלאסיים של התאפחה התיאטרלית האופיינית לה. המת העולה מבית העלמין כדי להפריע את מנוחתם של החיים, הנשף שבו נוטלת חלק רוחו של המת, קנאתו של המת לאהובה החיה, האמונות התפלות, יבבת הכלבים, אותות האסון המתקרב – כל אלה זכורים לנו מעשרות באלאדות רומנטיות ונובלות במסורת הופמאן-פו. אפשר למצוא גם קשרים מוטיביים ישירים בין 'שמחת עניים' לבין יצירות אופייניות כגון השיר 'אהבת המת' מאת לרמונטוב, המכיל בקרבו לא רק את הסיטואציה היסודית של 'שמחת

² ישראל רינג: 'שמחת עניים לאלטרמן'. 'אורלוגין', כרך 13 (פברואר 1957). עמ' 169-189.

עניים', אלא אף חלק ניכר מהסיטואציות המפורטות יותר שבה (למשל, אזהרותיו של המת לאהובתו: 'לכל אחר אסור לך, אשת, / אהבה לתת, / בניב נדרך את מאורסת / רק לי, למת'. וכו').³ דמיון רב ניתן לגלות בין הפאבולה של 'שמחת עניים' לבין זו של הספור 'נשי המתים' של הותהורן, המתאר ביקור לילי של שני מלחים טבועים בבית נשיהם המתאבלות.

במאמרו 'עיון בסיפורי הבלהה', שנכתב מתוך התענינות בסיבות שהביאו להתעוררותה של הסיפורת הגוטית באמריקה בימי מלחמת העולם השנייה (התקופה, שבה נוצר גם מחזור 'שמחת עניים'), תמה אדמונד ווילסון⁴ על חוסר המודרניות של הריאליה ושל הנוף ברוב הסיפורים הללו. סיפורים, הנכתבים בעולם החשמל והניאון, מתארים בתי עץ נושים, שבהם מעלים מדי ערב את האור בעששיות, או אף מדליקים נרות – הכיצד? ווילסון משיב, שלמעשה כבולה הספרות הגוטית מבחינת הרקע ההיסטורי שלה לתקופת הנר: הן יכול תמיד לכהות על ידי משב רוח, והייב אתה לטרוח במידה מסוימת על מנת לשוב ולהדליק, והוא הדין גם בואר הגז. החשמל לעומת זאת, מציף את החדר כולו ואינו נבהל ממשבי הרוח האתריים של רוחות אוזלות ערטילאיות.

לאורך כל 'שמחת עניים' משכין אותנו אלתרמן בבית, שאינו נבדל מ'ביתו של אשר' בסיפורו של פו, מביתן של שתי האחיות האלמנות בסיפורו של הותהורן על 'נשי המתים', מן הבית שב'סבוב הבורג' של הנרי ג'יימס, מבית 'סאטיס', שבו יושבת מרת האבישם המתה-החיה ב'תקוות גדולות' לדיקנס, או מרוב בתי הבלהה, האופייניים לסיפורים כגון אלו שב'ערבים ליד הכפר דיקנקה' מאת גוגול:

"את שמעיני בנפץ הטיח,

בחרוק הרצפה בלילות..."

"מיל מראה משבצת בנהשת

מתנועע נרד האביון.

ההולכים אל פניך בחשך

בך צפו מפתלים וחקיון".

(החולד, 'שמחת עניים')

אנו חייבים להודות, שחלק ניכר מן הרושם, שמשרה עלינו הפואימה, נשאב מאפקטציה גוטית-מסורתית, מבלי שיהיה בכך כדי לפגום בערכו ובאמנותיותו של רושם זה. השימוש באפקטציה הגוטית-המאקברית הוא

³ מ.י. לרמונטוב: 'כתבים נבחרים'. תרגום: דוד שמעוני. 'מוסד ביאליק'. ירושלים, 1956. עמ' 82.

⁴ Edmund Wilson: "A Treatise on the Tales of Horror". "A Literary Chronicle". Doubleday. New York, 1956, pp. 287-295.

לגיטימי לחלוטין במסגרת האגדה של 'שמחת עניים', ולאמיתו של דבר, אופייני הוא לחלקים נכבדים בשירת אלתרמן כולה. אוירת הבית, שהנר מטיל בו צללים יותר משהוא מאיר אותו, שרצפות העץ חורקות בו תחת רגלי הולכים מוחשיים ונעלמים ('דממת חדרים וזיקנה פמוטות ושטיח - - הסידור הניחר של הטיח') משתלטת, למעשה, על מרחבי שירתו של אלתרמן עד לעצם שירי 'עיר היונה'. מיכל ומיכאל, גיבורי הסימליים של דור תש"ח, נפגשים גם הם בבית שאינו נבדל מביתה של הרעיה ב'שמחת עניים' או מב'יתו של אשר':

"מיכל, אַיִךְ? סוֹכֵב הַשְּׁעָר עַד יוֹגֵף

לו עוֹד אַרְאֶה פָּנִים לְדוּמְיָה וְאֶשֶׁר.

נָר הַעֲלִי, מִיכָל, וְקוּמִי עַל הַסֶּף.

פְּסִינִי אֹר, מִיכָל, עַד יִכְסְּנִי הַשֶּׁף".

(דו-שיח, 'עיר היונה')

האוהבים של שירת המדינה נפגשים גם הם בבתיים מאגדות האחים גרים, משום שהמתח היסודי של אהבתם, מתח אהבת המת והחיה, מסתבר במלואו דוקא על רקע אגדי בלתי מודרני. בכל המנונתיה העירוניים מסרבת שירת אלתרמן, למעשה, להמיר את הנר ואת פנסי הגז וכיוצא בהם בתחליפיהם המודרניים. מבחינת הערכה האסתטית של שירה זו, נותן ענין זה מקום רב להבחנה בין נוף לתפאורה. לא תמיד שומר השימוש בנופה של העיר, אשר בחוצותיה הריקים 'צעדו בשורות פנסים אדומי זקן', על צידוק פנימי מלא. לעתים קרובות אין אלתרמן עושה בנוף זה אלא שימוש סנטימנטלי, ומתיחס אליו כאל אביזרי תפאורה 'פיוטית' חביבה. מסיבה זו אין רבות מן הבלאדות של אלתרמן מצליחות להחריג את אימי בלהותיהן מן המסגרת הריתמית המתנגנת של החרדה הקברטית, הקוראת לנעימה הסנטימנטלית. במיטב שיריו נעשית התפאורה לנוף, התיאטרליות לדרמטיות, 'המצב' השיגרתי לסיטואציה שירית וה'פיוט' להויה. השימוש בנוף הבית הגוטי ב'שמחת עניים' הוא לגיטימי, שכן אין הוא מצטמצם בכוונה הסנטימנטלית של ההנאה והגרוי שבאימים, זו ההנאה האופיינית לסיפור הגוטי מן הסוג הגס והזול. הנוף משרת כאן את עילויה של אגדת הבלהות לעבר הסמליות ההגותית.

ב

פירושה המדויק של סמליות הגותית זו שב'שמחת עניים' אינו קל, מכל מקום, כפי שעלול להדמות בשעת הקריאה במאמריהם של כמה מן הפרשנים. קואורדינציה חושפנית וחסרת זהירות של תוכן היצירה עם זמן היווצרותה הובילה את ישראל רינג, למשל, למסקנה נטולת ספקות, שמדובר כאן בגטו היהודי של שנות השואה הנאצית. ביצירה עצמה אין אף רמז העשוי להוביל למסקנה זו; מה גם שבדיקה כרונולוגית זהירה יותר הביאה את מבקר כדוד כנעני (במאמרו 'על קו הקיץ')⁵ לידי רמז בדבר האופי ה**נבואי** של היצירה,

⁵ בספר 'בינם לבין זמנם'. ספרית פועלים, 1955. עמ' 220 – 254.

ש'נהגתה שנים לפני מרד גטו ורשה'. אין צורך לומר שיחוס זה של נבואיות לאלתרמן – יחוס סתמי וחסר פשר – לא בא אלא לתאם את היצירה למסגרת של פירוש בלתי אדיקוואטי. הצד השווה בין רינג, המציג את 'שמחת עניים' כשירת השואה, לבין כנעני המזהיר ממנו, היודע שהמדובר כאן ב'ימי ערב השואה', עומד מכל מקום על הבחירה המכוונת מצידו של אלתרמן בסמל המתהחי האגדי כביטוי להויה המיוחדת במינה של התקופה ההיסטורית. רינג מתאר את הבחירה בסמל זה כפתרון שמצא אלתרמן לבעיה האמנותית של מתן ביטוי שירי לשואה. גדולת המשורר מתבטאת, לדבריו, בחוש, שהגיע אותו לויתור על הצורה הנוסטלית, צורת הקינה. שבה מתבטא הצער בדרך כלל. תחת הקינה בחר אלתרמן באגדה. את 'תפקוד המוות' שביצירה יש להבין, לדברי רינג, כמסקנה אמנותית הנובעת מניתוח סוציולוגי והיסטורי של התקופה הפאשיסטית; הוא מבטא את 'בדידות האדם בעולם בורגני, הנטרף במלחמות, ובדידותו זו רודפת ומכלה אותו לאחר מותו'. גם דוד כנעני מגיע להכרה, ש'קשה להעלות על הדעת צורה אדיקוואטית יותר [מזו שבסמל המתהחי] להבליט את חווית - - ימים אשר בהם, דק התג, שבין טרם שואה וטרם חג' (לשון פשוטה: חרדת ההכרעה בין נצחון האויב נושא המוות לבין סיכויי החיים).

אין טעם לויכוח עם הנחה זו, הקובעת את הקשר בין סמל מרכזי של יצירה רבת משמעות כ'שמחת עניים' לבין תקופתה. את ההנחה הזאת לא תפריך, כמובן, גם ההכרה שאת הסמל עלול היה אלתרמן ליטול מן המסורות הספרותיות הארוכות, הנפתחות בבלאדיסטיקה הצפונית, זו הקרובה כל כך ללבנו, והנמשכות כאמור עד ימינו. ההנחה בדבר קשר הקיים בין כל יצירת ספרות בך-ערך לבין זמנה היא כלכך מובנת מאליה, עד שספק הוא אם יש בעצם קביעתה משום ערך ביקורתי רב; אבל דומה, שמן הדין הוא לברר את אמיתות ההנחה בדבר הבחירה המכוונת של סמל המתהחי ב'שמחת עניים' לשם ביטוי אדיקוואטי של עמידה מול העולם, שהתפוררותו החברתית הסופית מתגלה בנאציזם (לפי גירסתם של כנעני ורינג כאחד).

הנחה זו מגלה נטיה להתפקפק משנשאלת השאלה בדבר הקשר המוטיבי בין שירי 'שמחת עניים' ושירי 'כוכבים בחוץ'. הדעה המקובלת מציגה את המעבר, שחל בשירת אלתרמן בדרכה מ'כוכבים בחוץ' ל'שמחת עניים' כמעבר נחרץ. דעה זו, על אף מידת האמת החלקית שבה, עשויה להתגלות כשטחית וכחיצונית ביותר. לאמיתו של דבר, אין למצוא בשירי 'שמחת עניים' אף גורם מוטיבי נכבד אחד, שלא נקבע במפורש ב'כוכבים בחוץ' מחד גיסא, ושאינו מתח בשירתו המאוחרת יותר של אלתרמן (עד 'עיר היונה' ועד בכלל) מאידך גיסא. התמורה, שבאה בשירתו של אלתרמן עם כתיבת 'שמחת עניים' היתה תמורה של קונדנסציה, של ריכוז מהות ולא של חילוף מהות. סמל המתהחי לא נברא, אפוא, ב'שמחת-עניים'. הוא מופיע הופעה מרובה בשירי 'כוכבים בחוץ' ואף בשירי אלתרמן המוקדמים יותר, שנכתבו בראשית שנות השלושים. הבנת הפונקציונליות הסמלית המיוחדת של הגבור המתהחי אפשרית רק על רקע הדרכים, הפונדקים, הערים הסתויות, כיכרות התליינים נוסח פרנסוא ויון ותיבות הזמרה העתיקות, רקעה המהותי של שירת אלתרמן מימי 'טורים' ו'כוכבים בחוץ'. אותו הלך פיקרסקי, וואגאבונד עליז שלעולם 'נפקחת לו הדרך לאורך', שמצפים לו תמיד הענן והאילן, הרוח והברקים, החורשה הירוקה והאשה בצחוקה – עשוי להפוך בקלות יתרה לדמות שלא מעלמא הדין, לדמות של מת. למעשה, מתחייבת תמורה זו מעצם חוקיות מהותו. אם אמנם אין כדרך 'עזה ויסודית במתנות החרות', כדברי האח החמישי משיר 'עשרה אחים', ואם 'סופי הדרכים המה רק געגוע', כפי

שנקבע בשיר המוקדם 'אל הפילים', הרי שיש משום הגיון פיוטי-חוויתי מלא בעובדה, שאין נדודיו של ההלך מסתיימים ונקטעים על ידי המוות. בשיר קטן ומלוטש כ'בדרך הגדולה' ממצה אלטרמן הכרה זו במשפט חותם רב משמעות:

"העצים שֶעָלוּ מִן הַטֵּל,

נוֹצְצִים כְּזֹכֵכִית וּמִתְקַת.

לְהֵבִיט לֹא אֶחָדֵל וְלִנְשֵׁם לֹא אֶחָדֵל

וְאֵמוֹת וְאוֹסִיף לְלֶכֶת".

("בדרך הגדולה", כוכבים בחוץ)

בשורות הראשונות של השיר מתגלה במוחש החמדה הגדולה, הקושרת את גיבורו של השיר אל עולם העצמים והמראות של הדרך הגדולה. תמונת העצים שעלו מן הטל בלבוש זכוכית ממחישה את החידוש הניצחי, שהוא מוצא בעולם זה. שתי השורות האחרונות מגלות במרץ הריתמי את החלטתו הפנימית הנמרצת של ההלך להמשיך את מסעו הניצחי על פני הדרך הגדולה למרות המוות הקרב. המעבר מן החיים אל המוות, הנעשה כאן תוך חווית **המשך התנועה**, מגלה את רגע הולדתו של הגבור, שנעשה לאחר מכן למרכז שירת 'שמחת עניים'. הגיבור המת-החי נולד תוך כדי הילוך. סיבת הולדתו – ההיצמדות אל עולם היש האהוב, שעליה אין שירת אלטרמן מוותרת אף בדלילים שבפרקי 'עיר היונה'. המשיכה אל העלמה, אל האשה, אל הרעים, אל העיר הנצורה, המתניעה את גיבור 'שמחת עניים', אינה אלא חלק מסחרחורת חשק משכרת כללית זאת. האשה היא רק מרכזו של עולם היש, ש'האני' של שירי אלטרמן מסרב לראות במוות גזר של הינתקות ממנו. בכוחו של אותו משך תנועה, שבתוכו חלה התמורה, שהפכה את החיים למוות, קובע אלטרמן בשיר הפתיחה של 'שירי מכות מצרים' כי:

"הסי אֲשֶׁר רָץ אֶל שְׁעַר

נְהַפֵּךְ בְּרוֹצוֹ לְמֵת"

('בדרך נא-אמון', שירי מכות מצרים)

הקריאה הדיקנית במכלול שירתו של אלטרמן תגלה אותו גר, העובר ב'שמחת עניים' את חומת העיר המסוגרת, והחוזר ('בתפילת נקם') כ'ארבע ואפר', בכל קצותיה.

בשיר האה התשיעי מ'שירי עשרה אחים' מתוארים 'סולם בו המתאים עולים לשוב אל קרב', והאחים הנפזרים 'מי אל עירו ומי אל עפרו אשר משם יקום בהיקראו'.

ה'שיר הפותח' של 'עיר היונה' מציג את התקופה האסכטולוגית של תקומת ישראל כתקופה אשר:

"לא כָּה תַסַּח גִּפְן הַסִּי יָשָׁב

ולא כה פסח אֶכֶן המת יִשָּׁבב".

(שיר פתח, עיר היונה)

סמל המת העולה מקברו, שנקבע על ידי רינג וכנעני כאדיקוואט פיוטי מושלם לחזות האדם בימי הנאציזם העולה, בהתגלות רקבונה של החברה הקפיטליסטית, מוצג על ידי אלטרמן כאדיקוואט הגון לא־פחות לחזות האדם בימי המפעל המשיחי של תקומת ישראל. ההכרה, שלמעשה אין מת זה שאינו נח גם בקברו, אלא אותה דמות של האח המת, אשר לבו עייף להורגיו, 'לעלמה, לשירים ולדרך' מ'שיר שלושה אחים', או הבן של האם השניה (בשיר 'האם השלישית') ה'הולך בשדות' ו'מגיע לכאן', אף על פי ש'הוא נושא בלבו כדור עופרת' (שוב מוות תוך כדי הילוך), מבהירה סופית את העובדה, שאף שיש לנו כאן סמל, שקשרו עם אימיו וגדולתו של הזמן אינו מוטל בספק, הרי שזיהויו כאדיקוואט מתוכנן, שנועד להביע קטע מסוים ממצאות זמן זה, הוא עדות לקריאה שטחית בשירת אלטרמן, ולהתעלמות מאחדות עולמו הפיוטי. סמל המת־החי הוא סמלה המרכזי של כל שירת אלטרמן, הוא הכי שבו מגיב אלטרמן לא רק על תופעה כגון הפאשיזם, אלא על עצם חוויית הקיום האנושי. שורשו העיקרי של סמל זה, המופיע ביצירת אלטרמן בכל שלביה וגלגוליה, נעוץ לא רק בקונפרונטאציה שבין המשורר לבין זמנו, אלא קודם כל בקונפרונטאציה שבין לבין עצמו, בינו לבין מבוכי עולמו החווייתי.

ג

העולם החווייתי, שמתוכו נולד סמל המת־החי בשירת אלטרמן, עשוי להסתמן במידה מסוימת של בהירות משניתנת הדעת על מקומה של דמות ההלך המת בשירי הפרבר והפונדק, שדווקא בהם מגיע המשורר, לכאורה, לקוטב העליונות והנהנתנות שבשירתו. יש משמעות רבה בעובדה, שדווקא בשירים אלה, האומרים כולם קלילות וסגנונות והסובבים סביב צירי שמחת החיים והחשק (העלמה אדומת הסנדל, הפונדקית), קונה לה הדמות המקאברית הרוחפת של המת המהלך שביתה מיוחדת. הופעתם של המתים בעלם צבעוני ועליו זה היא תכופה, למעשה, לא פחות מהופעתה של העלמה ושל הפונדקית, ולאמיתו של דבר יש אף צמידות בין שתי הופעות אלו, כשם שרודף הגר המת שב'שמחת עניים' את צל הרעה, כן רודפים המתים שבשירי הפרבר והפונדק אחר העלמה העוברת 'בשוק כגן נשוק' ('סתו מאור'). הופעתה של סצינת רדיפה זו חוזרת ומופיעה בשירי השוק והפונדק בתכיפות, בעקביות ובלהיטות, שניכרים בהן אותו הכוח והתשוקה הדימוניים, האופייניים לשירי 'שמחת עניים', גם בשעה שאין לגלות בשירים, לכאורה, כוונה של יצירת אורת אימים. במחזור קליל ופיליטוני כמעט כגון 'שלושה שירים בפרוור' מתאר אלטרמן את דמותו של המשורר מיכ"ל, המשכיל המעודן שמת בנעוריו, הממשיך להלך אחר חנה אהובתו, שעליה שר בשירו 'הג האביב'. חנה זו עברה בינתיים מרחובות ברלין, שבהם 'אור הגז זרוח', לרחובות הפרבר התל־אביבי אבל מיכה יוסף לבנזון הצעיר, שהגה את שמה מלעיל ובישר את הופעתה מאה שנים קודם היותה, ממשיך להלך אחריה שקוף וחיוור. הדמות הבוסרית, המגרה, ממשיכה לרתק אותו אליה גם מעבר למותו. במיכ"ל של שירי הפרבר מסתמל, למעשה ההלך־המשורר של כל שירת אלטרמן, ובהליכתו אחרי חנה באהבתו אותה ('אהבת מוות') מתגלה אחת הוואריאציות על הנושא המרכזי בתאוריו של הלך־משורר זה.

כדי להיווכח שאין סיטואציה זו נסגרת בתחומי הרמיניסציה הספרותית-היסטורית ושאין מיכ"ל שבשיר זה אלא אב-טיפוס של דמות הפיטן שבכל שירי הפרבר, שתמיד הוא אכפוף לסנדלה הקטן של העלמה ומקיף אותה בהווייתו האוירית, אין לנו אלא לפנות לשיר כ'ערב רחוק'. הסיטואציה מזדהה כאן זיהוי מוחלט עם זו של "שלושה שירים בפרוור"; ערב בשוק הצופרים והנפחים (אגב: הקשר בין הפרבר התל-אביבי של שירת אלתרמן לבין הפרבר התל-אביבי המוחשי הוא רופף ביותר. גם כאן מפתח אלתרמן אידיאל ספרותי תיאטרלי של פרבר צבעוני בלתי מודרני). בשמים מצליף הברק את קוי כ'מורה המכתב על שחור לוח'. הנערה בת העשרים ושתיים מנקשת בעקביה לאורך הרחוב הגשום, ומאחוריה דמותו הקבועה של המת:

"וּבְעֶרְבֵי הַהוּא, הַנְּפִלָא, הַנְּצָת,

הַנְּצָת וְכָבֵה עִם שְׁמַיִם,

מָה אֲשָׂאֵל? לְרֵאוֹתָ לֹו בְּעֵין אַחַת

מִמְקוֹם, אֲשֶׁר אֵין בּוֹ עֵינַיִם,

לְרֵאוֹתָ בְּכַפֵּר הַבְּנוּיָה סֶדֶן וְצָבֹת

וְשׁוֹתֶמֶת בְּרֶק נְמִיִּם".

('ערב רחוק', עיר היונה)

ה'אני' של השיר מקבל על עצמו את תפקידו של המשורר המת קבלה שלמה. העלמה המנקדת בעקביה בחוצות, כחנה, אינה אלא העלמה שבעתיד ('זמנים ינקופו, אך אני עוד אראך'), שאותה שר המשורר בשירו, שלשמה לוכלכה היד בסיד הבונים ובדיו הכותבים. השיר מסתיים באותה משאלה, שמביע הגר ב'שמחת עניים' בדברו על רעיו. משאלתו של הגר, הנכסף מתחת גלי-האבנים לחברת הרעים היא משאלת ה**הנגיעה החטופה** ('ונגעתי, רעי, בגבכם השפוף, וקורא בחוצות רוח, רוח!'). המת הצועד אחר העלמה ברחוב הגשום ומביט בה ממקום אשר אין בו עיניים אינו רוצה גם הוא, אלא לראות את יופיה ולטעום אם אויר חירותה. וכן:

"לְנֶגַע בָּךְ עַד שְׁתַּגִּיעֵי בֵיתָךְ

וְתַגִּיפֵי חֵישֶׁקֶל הַדֶּלֶת".

(שם)

תאוות המגע המוחשי הולכת ואוכפת עליו (מרצון ראייה הוא עובר לרצון **טעימה**, טעימת האויר המקיף את העלמה, וממנו לרצון **המגע**, ולו גם הטוף). אנו חייבים להודות, שאוירת הפרבר העליונה, האופיינית כל כך לשירת אלתרמן, קולטת כאן את יסוד הבלהה והסמרמורת. מגע חטוף ובלתי מזיק זה בגבה של העלמה, אף שהוא אומר שובבנות אינטימית, משרה על סיומו של שיר כגון 'ערב רחוק' אוירה שיש בה מן הדימוניות. יסוד הסיפור הגוטי שב'שמחת עניים' חודר לפרבר העליון. אמביוולנטיות זאת, המשווה לחיננית שבתנועות

כפל משמעות, אינה מצטמצמת בתנועות המת. גם בתו הקטנה של הלולין, הניגשת אל האבן האילמת (סמל אביה המת) ומציגה עליה את רגלה הקטנה ('קפיצת הלולין') מגלה אותה. למעשה, חוזרת היא בנוסח אחר על תנועת הדריסה הקלה של הגיבורה שב'שמחת עניים', שהיא לעולם דריסה על גבי פניו של אוהבה המת, ועל גבי עיניו, הנבקעות אליה מן העפר (ו'נבקע העפר בו תדרוך רגלך, ובקעו מעפר עיני' - 'כי על חי את מצגת רגליך'). שירי הפרבר והשוק עשויים, אפוא, להבליט את מהותה המיוחדת של העליזות האלתרמנית, שכמה מבקרים מצאו מקום לראות בה סימן מובהק לגילויי הומניזם חברתי רחב-לב ובריאות פסיכולוגית יתרה דווקא. זוהי עליזות המצטיינת בכל סימני האמביוולאנטיות המתוחה וההיסטוריה הכבושה. המרחק בין האהבה לדריסה, בין המהתלה לבלהה, בין קוקטיות לדימוניות, כמוהו כאיל בתחומיה הצבעוניים של עליזות זאת.

ד

ושוב, אין אנו יורדים למלוא משמעותה של תמונת המת והעלמה בפרבר, אלא אם כן בוחנים אנו אותה על פי קשריה עם מרחב שירת האהבה של אלתרמן בכל גילוייה, וביחוד בגילוייה המובהקים שב'כוכבים בחוץ'.

את שירת אהבה זו מתאר דוד כנעני, אף שהו אמכיר באמביוולנטיות שבה, כשירה שאינה 'חולנית'. השימוש הבקורתי במושגים פסיכולוגיים קליניים בהערכת היצירה הספרותית מעורר בעיות חמורות ביותר, ונראה במקרים רבים מפוקפק מעיקרו. המושג 'דקאדנקס', למשל, נשאר בתחום של בהירות הגדרתית כל שהיא כל עוד משתמש בו המבקר על מנת לציין בעזרתו תקופה היסטורית או זרם אמנותי מוגדר פחות או יותר מבחינתו ההיסטורית. בשעה שמנסה שמוש זה להפקיע את המושג מאוצר המינוח של תולדות הספרות ולהופכו למושג מעריך, הרי הוא חורג למעשה מתחום המינוח הענייני. משום כך, אולי אין ערך רב בחשיפת 'בריאות' או 'חולניות' בסיטואציה חוייתית זו, ששירת האהבה האלתרמנית חוזרת עליה בעשרות וואריאציות. סיטואציה זו עומדת, אמנם, כולה בסימן האמביוולנטיות, שכן אומרת היא הימשכות ארוטית עצומה, מגנטית, הנתקלת בכוח דחיה עצום לא פחות.

שיר כגון 'חיוך ראשון' (מתוך 'כוכבים בחוץ') עשוי, כמדומה, לשמש אילוסטרציה טיפוסית ביותר להויה כפולה זו של הימשכות והידחות כוחה של ההימשכות מקבל כאן ביטוי עליון בתיאור התנועה הסוחפת, הבלתי רצונית, התולשת את מהשורר וסוחפת אותו אל האהובה:

"אל תקראי לי בשבועה נואשת, אל תקראי לי במלים רבות.

אני שנית אליך נאסף, עולה אל מפתגם מכל דרכי.

והמסע יגע נאביון. אל תקראי לי במלים רבות.

הפל, הפל נרצע ומתפורר, אף את עורך ועוד הלילה חי".

('חיוך ראשון', כוכבים בחוץ)

פתיחה זו של השיר ממחישה את כוחה של המשיכה בהבלטת יחידותה של האהובה כגורם קיים ושומר על ממשותו, בעולם מתפורר כולו. הכוח המוליך את המשורר אל האהובה מתגלה בכל עריצותו בשמוש בפועל 'אסוף' בבנין נפעל ('אני שנית אליך נאסף'), ההולם עצמים מפוררים, שכוח חיצוני בא ולוקט אותם, יותר משהוא הולם אדם. המשורר נאסף אל אהובתו בכוח שמעל לו משום שגם הוא התפורר בכל דרכיו הרבות. האהובה היא הגורם היחיד המסוגל ללקט ולאסוף את פרוריו כולם ולמשכם אליו. אבל משיכה זו אינה מסתיימת בשום פנים ואופן במזוג המאושר, ההדדי, שהוא תכליתה. תנועת המשיכה מובילה אותנו במהירות המסחררת של הלילה החי והיערות השוטפים אל עולמה של 'שמחת עניים', אל 'בית אשר' נוסח פו, אל הנרות הכבים ('גדולים, גדולים רגעי הסוף. כבר את הנרות. האור זועק לנוח'), הרצפות החוקרות, השכרון והמוות. דמותה של האהובה מ'חיוך ראשון' שייכת שוב לאוצר הדמויות של ספרות הבלהה הגוטית. באפלת החדר נשארות עיניה לבדן 'באבל עיגולים של נדודי שינה', בלחיייה ניכר 'הרזון הקר והבוטח'; הנשנים עברו על חלונה דמומות וחסרות פשר. צמד עגיליה 'מת בתוך תיבה'. זוהי האהובה האבלה והקודרת היושבת בבית הבלהה הגוטית. באפלת החדר נשארות עיניה לבדן 'באבל עיגולים של נדודי שינה', בלחיייה ניכר 'הרזון הקר והבוטח'; השנים עברו על חלונה דמומות וחסרות פשר. צמד עגיליה 'מת בתוך תיבה'. זוהי האהובה האבלה והקודרת היושבת בבית הבלהה העזוב ומבלה בו חיים של זכרון, שאליהם חוזרים האוהבים הנעלמים. 'תמיד חוזרים ריקם, מאבוקות, מעיר לוחמת, עשנה'. יש בה, באהובה זו, מסימניה המובהקים של הדורסנות הדימונית:

"לא פעם, באדים של חג בודד מאד, בהיות ראשי גוסס על השלחן, ראיתי – את יוצאת מן הניית. כלם הלכו ואת נותרת בחשכה להקפיאני בנדיף הקרות".

(שם)

אזירת 'שמחת עניים' מתמחשת אף ביתר בהירות בשיר כגון 'על קבים אליך'. לא המשורר נאסף כאן אל האהובה; השירים הם המדדים אליה דידי נואש. ההליכה אחר האהובה מיתרגמת מיד לתמונה ויונית של תלוי היורד מתלייתו בכוח זכרה של האשה ומתקרב אל ביתה.

הסיטואציה קולטת את כל סימניה של אגדת האימים. רוח זרה וסתוית נושבת, והאהובה שומעת את צעדי 'האורח' המתקרב אל ביתה החיוור, אחר שכבה בו האור:

"את נרדמת. ואני אפגס ואשב.

לרצפה אשב

להביט עליך.

שומק ונכרי, בסדרך השלו

אחקה לך כמו נעליך".

("על קבים אליך", כוכבים בחוץ)

תאור זה ממחיש את הנאת ההכנעה ההרמסות המופיעה בשירת אלתרמן הופעה תכופה ביותר. כמוהו כתיאור בעיטת סנדלה של 'קרן הפוך', או כתמונת בת-הלולין המציגה את רגלה על האבן. בסופו של דבר יעביר האורח המת את הרעיה אל עולמו באמצעות חלומות 'לא טובים', שיתקרבו לאיטם, 'יאחזוך בידם ויובילו אותך אלי'.

את תמונת המשתה ב'שמחת עניים', משתה המת והחיה, אנו מוצאים בשינוי מה דווקא בשיר הפותח בנוסח העליץ ה'גאלי' של שירת הפונדקית, ב'ערב בפונדק השירים בנושן'. במיתמורפוזה ההופכת את הפונדק המואר ל'בית אשר' הדימוני היא חטופה עד כדי סחרחורת. תוך ההתעכבות הנהנתית אצל 'קיסרות גופה' של הפונדקית מביאנו המשורר לתיאור זה:

"כָּל עוֹד אֹר בְּסֵלֶן וְהַדָּרָךְ שְׁקוּפָה הִיא,

מִתִּיךְ יְבֹאוּ אוֹתָךְ לְהַפִּיר

וְיָשְׁבוּ דוֹמָמִים וְשָׁחוּרֵי מְשֻׁקָּפִים,

בְּלֵי צָחוֹק וּבְלֵי רֵעַד לְאֶרֶץ סְקִיר".

("ערב בפונדק השירים בנושן", כוכבים בחוץ)

פטאליות זאת המרחפת על פגישת האוהבים בשירי אלתרמן, והופכת אותה כמעט ככולם למפגש הרת-זוועה, מתגלה גם בשירים שהנוף הנפשי והסיטואציוני של 'שמחת עניים' אינו מתבלט בהם בבהירות כזו, שאליה הגיע ב'חיוך ראשון', 'על קבים אליך', או 'ערב בפונדק השירים בנושן'. בסימנה עומדת עצם תפיסת מימד הזמן בשירת האהבה האלתרמנית. לאורך כל שירה זו מוצגת האהבה ככוח, שאינו מוכן להכיר בגזרותיו של הזמן ולקבלן על עצמו. הוא עומד מעבר לזמן וממעל לו. הכרה זו, המתנסחת בטורים מובהקים, כגון: 'בתי, שנותי חולדות לרוץ לקראת המוות, בהתגלות ברכך מבעד לשמלה', מתמצית בכותרתו של שיר האהבה הראשון שב'כוכבים בחוץ': 'פגישה לאין קץ'. ביתר פרוט מובעת ההכרה בהתגברותה של האהבה על כל המגבלות בשני הטורים הראשונים של השיר:

"כִּי סְעָרְתָּ עָלַי, לְנֶצַח אֲנִנְגָה.

שְׁנָא חוֹמָה אָצוּר לְךָ, שְׁנָא אָצִיב דְּלֵתִים!"

("פגישה לאין קץ", כוכבים בחוץ)

האהבה מתפשטת כאן לעבר הנצח, ולעבר המרחב, שאין לו גבולות וחמות. היא מתגברת, אפוא, על תחומיהם של חיי האדם בזמן ובמקום. שני הטורים הבאים מלמדים, מכל מקום, כיצד קנתה לה האהבה האלתרמנית את תכונותיה הטרנסצדנטליות הללו:

"תְּשׁוּקַתִּי אֵלַיךְ וְאֵלֵי גִּגְדְךָ

וְאֵלֵי גּוּפִי סְתָרְתָּהּ, אֲבָד יָדַיִם!"

("פגישה לאין קץ", כוכבים בחוץ)

אהבתם של האוהבים האלתרמניים היא נצחית, לפי שאינה מגיעה לעולם לכלל התגשמות מלאה. התשוקה מובילה את האוהב ואת האהובה זה אל זה, אך אל הקרבה הסופית אין הם מגיעים. גופו של האוהב 'סחרחר, אובד ידיים'. חתירתו אל האהובה אובדת בחלל של אי-מגע. הפגישה היא פגישה לאין קץ, כיון שהיא פגישתם של 'הנסוגים מגשת'. דמות ההלך האלתרמני, הנסחפת מכל דרכיה את פתח האהובה, נראית צועדת במבוך אין קץ של רחובות וסימטאות ('עד קצוי העצב, עד עינות הליל / ברחובות ברזל ריקים וארוכים...'), 'פגישה לאין קץ'). ההלך נעשה לאדם בודד הנע בלב הריקנות, השומר היחיד באינסוף האטימות הברזילית של העיר, או אף להפך: הוא עיור ברחוב שכולו עניים ('בך גולגלתי כעיור ברחובות מלאי עינים', 'תיבת הזמרה נפרדת'). לעולם אין הוא מגיע אלא עד **סיפה** של האהובה. כאן הוא נכרת ונופל, אך לעולם לא יחדל מהליכתו. ההבטחה בנוסח: 'עוד אבוא אל סיפך בשפתיים כבות, - - עוד אומר לך את כל המילים הטובות', אינה מבטלת את ההכרה בעובדת היסוד: 'היי שכרעו בלי הגיע אליך - הוסגרו לחוצות ולתוף'. ב'פגישה לאין קץ' מסתיים המסע הלבירינט אל סיפה של האהובה בהכרה מלאה של אובדן:

"וְאֵנִי יוֹדֵעַ כִּי לְקוֹל הַתּוֹף,

בְּעָרֵי מְסָחֵר חֲרָשׁוֹת נְכוֹאָבוֹת,

יוֹם אֶחָד אֶפְלַע עוֹד פְּצוּעַ רֵאשׁ לְקִטָּף

אֶת חַיִּיכֵנוּ זֶה, מִבֵּין הַמְרָקְבוֹת..."

("פגישה לאין קץ", כוכבים בחוץ)

שוב מתגלה כאן במלוא חריפותו המזוג האלתרמני המובהק של הקוקטי (הרמת חיוך, מעין הרמת מטפחת שהוטלה דרך פלירט) עם המזוויע (ההתנפלות את תחת לגלגלי המרכבות, שיש בה יותר משמינית שבאבוד עצמי לדעת). אבל גם הסיום המקאברי הזה אינו חותם למעשה את המהלך. מתחת לגלגלי המרכבות קם האוהב, כשהוא מעורטל מחומר, על מנת להמשיך במסעו אל סיפה של הרעיה. גם מאחורי מותו עוד הוא אניגש אליה בלבוש הערטילאי של קול או של רוח, על מנת להמשיך ולטוות את יחסי הדורס והנדרס שביניהם ('אם קולי עוד אליך ניגש, אם את תה הערבית כבר גמעת, חבשי כמו אז את מגבעת הקש, דפקי בי שנית גם את', 'היאור').

העמידה הנצחית של הגר המת אצל החלון או אצל הסף מבטאת בשירי 'כוכבים בחוץ' תחושה של היתקלות בלתי פוסקת מצד האוהב במעגל המכושף, מעגל קסמים, שאין לחדור לתוכו, אבל גם אין להחליץ ממנו. תחושה זו מתבלטת במעומעם באותו שילוח מתמיד, ששולח המשורר את השירים (עצמותו המופשטת) על

מנת שיקיפו את עיגולה הקסום והבלתי נשבר של האהובה ('בת המזוג': 'נאמר לה: בעיגול שירנו עג עליך / על דלתותיך תר, אורב לרשושך'... – 'ערב בפונדק השירים הנושן': 'על עוד זה העולם את שיריו לא ירצח, / ילכו השירים / להקיפך'). עמידה זו באה לביטוי בהיר יותר בשיר כגון 'בהר הדומיות', שגם בו מופיעה הסיטואציה של ההליכה הבלתי פוסקת אל האהובה, מתוך ידיעה ואף מתוך רצון שלא להגיע אליה:

"הלא לך, מפל דרך, אשא את פלי,

הלא כל שמחותי בגומת לקיך –

מסביבך, מסביבך, נסתתר עגולי..."

("בהר הדומיות", כוכבים בחוץ)

המשורר מסתובב סביב האהובה בעיגול בלתי פוסק משום שהוא חושש מן הפגישה איתה. הוא לא קרא 'בשמה המקפיא'; הוא מבקש: - 'אל ימי מן ההר אל תרדי', ומשום כך נשארת היא לגביו 'הנצחית'.

הרגשה זו של סחור-סחור שאין לו קץ, המתבטאת גם בדימוי המשורר לדלת, הסובבת על ציר שמה של האהובה ('רק על שמך, עוד סובבתי ריקם, כמו דלת על ילל צירה', 'היאור') ומוצהרת חזור והצהר ('כאן אני עומד שבוי בעיגולך', 'אולי היד') היא המאפיינת את שירו של הגר מ'שמחת עניים', שהפך לעיט. כי כשם ששבוי המת בעיגולה של החיה, כן שבוייה החיה בעיגולו של המת. משום כך עג הוא סביבה 'מעגל עולמים', ומשום כך הוא סובב על קו של מעגל זה 'כמו עיט חג'. כמו עיט סובבות גם השרופה והאובדת והטבועה, שב'שיר ילודי אשה' ('עיר היונה'), סביב הבן המשחק עם התינוקות ומגלגל את חישוקו ומפריח את כדורו.

הקפה נואשת וקבועה זו של המת, החג סביב החי, מלווה בנסיון מתמיד וכושל של מגע. תמונת היד המוצנחה את האהובה ופוגעת בריקנות מופיעה בקביעות מתמיהה לאורך שירתו של אלתרמן. כבשיר 'פגישה לאין קץ', האומר סחרחורת גוף ו'אבדן ידים' אל האהובה, מגלה גם השיר 'עוד אבוא' את המשורר בנסיון המגע הכושל. המשורר מצניח אל האהובה את 'ידיו הכבדות': התוגה הפראית דוחפת אותו להצמד אליה. אבל אהבתו כמוה כ'מושטת כפות לברזל הלוהט' ('על קביים אליך') ומושכת את ידיה בבהלה. בשיר היין מודה האח השני מתוך 'שיר עשרה אחים':

"נאנקנו ידים גדלנו לתהו

ועד לב תמוטל לא נגענו פמוהו".

("היין", "שיר עשרה אחים", עיר היונה)

מיכאל מ'עיר היונה' מספר למיכל על תעייתו, תעיית רוח שניטל ממנו חומרו, בתוהו ובוהו של 'אין אש ארץ ושמים' ומודה: 'רק בשומעי קולך תועות ידי אליך'.

פריצתו של מעגל קסמים זה, שלשוא מונפות מעבריו הידים הרבות, כרוכה תמיד בניסון לשבור את מחיצת החיים, המפרידה בין המת לחיה, היינו – לצרף את החיה לעולם המתים. לעתים קרובות חבויה בשיר האהבה האלתרמני פראות אלימה, רצחנית, המנצנצת מתוך שפעת הצבעים והצלילים. מתוך כניעתו של הגוף, ה'מלך האסיר, המושפל עד עפר' המובל לעבדות ולטבח, עלולה להחשף אותה תכונה, שגיאורג לוקין⁶, המגלה אותה, למשל בשירי ר.מ. רילקה, מכנה אותה בשם המפורש 'בסטיאליות' (ראה מסתו 'מרקס ובעית הניוון האידאולוגי')⁶: 'גופנו הפרא', קובע אלתרמן ב'אל הפילים' הוא 'חתן הדמים', הלוהט במסוה החיוך והבגד', כולו נושם עדיין אורו של ג'ונגל קמאי:

"בְּבִרְקֵי תְלוּמוֹ תְנוּמָתְנוּ נִסְקֶלֶת

וְאָנוּ נוֹפְלִים,

נִפְתָּחִים – פְּסוּדִים!

הוא פוֹרֵץ מִתוֹכְנוּ, כְּמוֹ מִבֵּית־כְּלֵא,

בְּקִרְיַת אֶהְבָּה קַדְמוֹנִית,

בְּקִרְדֵּם!"

("אל הפילים", כוכבים בחוץ)

אלימות זאת אינה נעלמת גם משהיא עוברת שלבים של עידון ושל סובלימציה. היא אחותה התאומה מן הבחינה הפסיכולוגית של ההכנעה וההרמסות הנהנתית, המתבטאות בתאורו של האוהב, המחכה ליד מיטתה של האהובה 'כמו נעליה'. הכניעה הגדולה מלווה תמיד בנכונות לדריסה. הגר המת של 'שמחת עניים' מתבונן באהובתו החיה ברחמים אין קץ, באהבה, אבל גם בתפילה: 'שתכלי כמו נר, שאלי תרודפי בחרב'. הילד המת ב'האסופי' חוזר יום-יום אל אמו בחלומה, מחבקה ב'זרועות של צל', ומושכה אליו על מנת להלבישה לבנים ולהניחה לציידו שותקת, מתה. דואליות זו של אהבה ואלימות מגיעה לביטוייה הקלאסי באחת הבלדות הקצרות והמושלמות ביותר של אלתרמן, 'ניגון עתיק'. האוהב השר שיר זה מבטיח לאהובה להבעיר לה 'כצורר תבן' את שמחתו אם תרדנה בליל דמעותיה; אם תחסר לה מתנת הולדת – את חייו ומותו יתן לה:

"וְאִם לָקַחְתָּ תֵּן, וְאִם לָקַחְתָּ תֵּן,

מִן הַבֵּית אֶצְא כְּפוּף שְׂכָם

וְאֶמְכַר אֶת עֵינֵי הַשָּׁמַיִם

וְאֶבִּיא לְךָ גַּם יַיִן גַּם לָקַחְתָּ.

⁶ בספר 'הריאליזם בספרות', ספרית פועלים, 1951. עמ' 324 – 325.

אך אם פעם תהיי צוחקת

בלעדי במסבת מרעיד

מעבר קנאתי שותקת

ותשרף את ביתך עליך".

(*"ניגון עתיק", עיר היונה*)

הגר והנווד המתחזי בשירת אלטרמן הוא 'חתן דמים'. כן מצטיירת הרעיה, הכלה, כ'כלת דומה'. מפתיע הקשר הדימויי הקבוע, שמתגלה בשירי אלטרמן בין הרעיה לבין מכשיר של קטילה. האוהב ההולך אחר הרעיה כמוהו כצוואר ההולך 'אחרי החבל' ('שיר לאשת נעורים'); נעוריה של האהובה 'מבריקים כסכינים' ('שיר של אור'). היא עוברת בשוק 'כסיף' ('סתיו מואר') וכולה 'מפלצת' של יופי, של אושר, של קיץ' ('ערב בפונדק השירים הנושן'). היא היוצאת ב'חיוך ראשון' מן הזויות ואצבעותיה מתאות את טבעת החנק, ואליה מדמה האח השמיני מ'שיר עשרה אחים' את פני התוהו של ה'אשמורת השלישית':

"העומדת על סף הבקתה נצופה פנו מחלונים

כמו פני הכלה המתה, היודעה כי נפשנו שקלה היא,

תרף כל עלמות וריבות, היא היא פלזת נתיבה נתכלית".

(*"אשמרת שלישיית", "שיר עשרה אחים", עיר היונה*)

בטורים אלה מתחלף החתן המת, העומד על הסף, בכלה המתה; הסיטואציה כשלעצמה אינה משתנה.

ה

בסמל המרכזי של שירת 'שמחת עניים' אין לראות, אפוא, אלא סיכום לכל שירת האהבה האלתרמנית. דמות המתחזי מבטאת ללא ספק את עמידתו של המשורר נוכח מכלול המציאויות של קיומו, וביניהן גם המציאות ההיסטורית של הזמן, אבל קודם כל בא הוא לבטא את הקונפרונטציה, שבין 'האני' השר לבין הרעיה, האשה, הארוסה. לא הערכת המשמעות הפוליטית-החברתית של הנאציזם ואף לא שואת ישראל עיקר בו, הוא נולד על מנת להסתיר ולגלות בעת ובעונה אחת את הלבירינט החווייתי שבמשיכה ושבהידחות, את המהלך האינסופי של 'פגישה אין קץ', את הסיבוב הנואש המכושף סביב הרעיה. זהו סמל שנועד להסתיר ולגלות את עינויי ההנאה, שבקנאה לאשה האוספת זרים למיטתה (על מוטיב זה, העומד במרכז 'שמחת עניים', חוזר המשורר 'בניגון עתי' וב'שירים על רעות הרוח': 'עם זרים היא צוחקת בליל – וחלקנו ביום דמעותיה'). באותה מידה מסתיר הסמל ומגלה באחת את הדמוניות האלימה ואת הכניעה המלטפת המחלחלות במתח זה

שבין האוהב לאהובה. שיר הסיום המאז'ורי, שבו נחתמת 'שמחת עניים', הוא אמביוולנטי כמו כל שיר שמחה אלתרמני. קשה לגלות מקום, שבו הוליכה האמביוולנטיות שבשירת אלתרמן את המבקרים שולל כבשיר זה, שנתפס כעדות ליצירה 'הומניסטית בכל תגיה' - המטיפה לגבורה ולמוות רק לעת צורך ומחשבת נקם נצחית רחוקה ממנה' (כנעני). המאז'וריות של סיום 'שמחת עניים' אינה אלא ביטוי לשמחת ההתאחדות, ההתמזגות של המת והחיה, השמחה על פריצת מעגל הקסמים. משום שהחיה נעשתה למתה גם היא, ואין איחוד אמיתי מוחלט בין האוהב לאהובה אפשרי בשירת אלתרמן אלא באמצעות המוות. זהו 'יום השמחה', שעליו מתבא המת ב'שיר לאשת נעורים', הפותח את פרקו הראשון של המחזור. כבר בשיר זה תולה 'הענייכמת' את חיוב ההויה ואת הפקעתה מתחום האפס של 'הבל הבלים' בתקוה:

"עוד יבא יום שְמָחָה, בְּתִי,

עוד גם לנו בו יָד נְחָל.

וְצַנְחָתָּךְ עַל אֲדַמַּת בְּרִיתִי

וְאֵלֵי יוֹרִידוּךָ בְּחָל.

לֹא הִכַּל הַבָּלִים, בְּתִי,

לֹא הִכַּל הַבָּלִים וְהַבָּל."

("שיר לאשת נעורים", שמחת עניים)

עכשיו, עם נפילת העיר, מתגשמת תקוה זו. הבן מודד בחבל משכב לאמו 'על אדמת ברית'. המוות מאחד את האוהבים. 'סתירת התזה הקוהלתית' אינה תלויה, אפוא, בחזון הומניסטי של תקומה לאומית או תקון חברתי, אלא בשמחה של האהבה הטורנסצנדנטאלית, שהתגברה על חומריה, וזכתה בנצח במלכות המוות, אהבתם של המשורר ושל אנאבל לי ב'מלכות ים ערפלי'. בשמחתו של נצחון זה מסתיים גם שירם של מיכאל ומיכל מ'עיר היונה'. גם הם רוננים ברינת המתים המתאחדים:

"הָהָה, מִיכָאֵל, נָנָה שׁוֹקֵט לִי לְמִשְׁפָּן,

לֹא בֵּית אָבִל אֲנִי וְלֹא סְדְרֵי חֲתָן.

וְכִמוֹ עַל פִּי הַנְּבִל נִשְׁמַתִּי רוֹנְנָת,

כִּי בְצַדְךָ אֲנִי בֵּין רְגָבִים שׁוֹכְנָת."

("דוֹר־שִׁיחַ", עיר היונה)

קישורו ההדוק של שיר 'שמחת עניים' בשואה של יהדות אירופה הוא סילוף מוחלט אף מן הבחינה הכרונולוגית גרידא. קישורו באימי הזמן, בחזות חברה מתפוררת, מוצדק רק באותה מידה, שאפשר לתלות

הקשר מעין זה כמעט בכל שיר של אלתרמן. מובן, שתמונת העיר הנופלת במצור, המשמשת רקע לאגדת המת והחיה, מביעה את אימי העת; אבל אין היא מביעה אותם ואף אינה שואפת לעשות זאת יותר משעושה זאת שיר כ'הדלקה' או כ'האם השלישית', שב'כוכבים בחוץ'. כל שירת אלתרמן רוויה אורה זו של 'רעם עיר במצור'; אף בנלהבים שבהמנוני העיר הנבנית אין אלתרמן שוכח את המחזוריות הנצחית של 'עיר אחת באש בנינו, ואחת באש הבערנו' ('זמר' ל'שיר שמחת מעשה').

על רקע זה של העיר הנבנית והנשרפת, הקמה והאובדת, בצהלה כפולת הפרצופים של הטבוחים, בשמחה ההיסטרית, שהיא שמחת הנצורים ולא הצרים, נרקמת אגדת הבלהה של הבית החשוך והמואר באור הנר, שליד חלוננו ניצב המת כמו באגדותיו של פו. מרחבי משמעויותיו של סמל המת־החי האלתרמני הם כה מרובים, הצלילים העליונים שלו הם כה עשירים – עד שרק קריאת שירה דלת־שמע ביותר עשויה לצמצמו למדרגת 'אדיקוואט שירי לניתוח סוציולוגי'. הסמל מבטא ללא ספק את עצמם עמידתו של 'האני' האלתרמני לעומת המציאות של הקיום האנושי, אבל קודם כל, במישורו הגלוי ביותר, מכוון הסמל, כמו הסמלים ב'סיבוב הבורג' להנרי ג'יימס, למשל, לעבר הארוס, לעבר דמותה של האשה, שהיא גישומו התמציתי של הקיום. דרך הסמל הפיוטי מנסה היצירה להביא את קולם של תהומות הנפש לידי פורקן אמנותי שלם.