

אור בלי רואה [1]

עיון ב״כובים בחוץ״

אהרן קומם

כששר המשורר –

ובראותך כי דרך עוד צופה אל הלך

והירח על כידון הברוש,

אתה אומר – אלי, העוד ישנם כל אלה?

העוד מותר בלחש בשלומם לדרוש? (עמ׳ 30)[2]

נראה היה כי הדברים תואמים את האווירה השלטת בקובץ, זו ה״רוויה שמחת חיים ושכרון יופי״. הצירוף ״על כידון הברוש״, כמו הפניה לאל, נתפסו כמטאפורות צבעוניות, שכל עיקרן תוספת ריגוש אסתטי, ללא משמעות עמוקה. ״העלמה, הבת, האֶרוס הם אובייקט התפילה היחיד״. מה, איפוא, למשורר ה׳כאניות׳, ה״חילוניות המוחלטת״, המתמכר לרוח התזזית של האֶרוס המשפיל, ולפנייה לאלוהים?

בלהטוטי הקרקס והמולת השוק והפונדק נקל להבחין. אולם אלתרמן מדגיש את העמדת הפנים, את עוויית האימה, שמעורר לא הליצן החייכן, אלא השד המסתרר מאורי המסווה: למן ״מסכת הצבעים של השבט ביער״ (עמ׳ 31) ועד ל״מסוות הגבס״ (עמ׳ 20) ו״מסכות שעווה״ (עמ׳ 25) ו״מסכה סהורה״ (עמ׳ 26) שהירח מלביש ליקום.

על דרך ההשאלה ניתן לומר, כי שפע המטאפורות והגוונים מכאן, והניגון האלתרמני המיוחד, השואף אל סופו, והנוח להידלקם, מאן, יוצרים התרשמות־חוץ, מעין ״מסווה״ של ״שוק״ או ״קרקס״ צבעוני, שכל סדר בו הוא מקרי, ועיקר העיקרים הוא ההמולה – בין זו קריאת התפעלות לעלמה, ובין לדרך או לעיר. הנדנדות, הצעצועים, העגילים, הכוכבים, היונים, הקרובונות, השדרות, הסוסים – ושאר אביזרי הרומנטיקה, האמיתיים והמדומים, היה בהם משום משב רוח רענן למי שהלעיטוהו בבית־הספר מנה הגונה משירת ההשלה, למשל, ויש בהם עדיין, כדי למלא לבו של כל המגלה את אלתרמן לראשונה, אך הם עלולים ליצור אכזבת התפכחות במי שנכנס לעולמם של **כוכבים בחוץ** ״שניתי״ מתוך אי־הסתפקות בוירטואוזיות אימאז׳יסטית ובשעשועי לשון ותפאורה, כביוכל הקובץ חסר את מימד העומק, ההתבוננות הנוקבת בסוד ההוויה.

---

[1] נדפס ב׳מולד׳ כרך ג׳, חוב׳ 15-14, תש״ל

[2] כל המובאות הן על־פי מהדורת ״מחברות לספרות״, תל־אביב, תשט״ז.

אולם ייחודו של ספר־שירים ומשקלו הסגולי אינם נקבעים על פי רוב ומיעוט. יכול המשורר בשניים־שלושה שירים לבנות לו "אליבי", ליצור נקודה ארכימדית, שהיא כביכול, מחוץ לעולמו השירי, ואשר ממנה ניתן להשקיף מזווית חדשה על כללות יצירתו.

השיר **איגרת** מפריך, קודם כל, את הזלזול כלפי פנייתו של המשורר אל האל. אלתרמן אינו משתעשע בפניותיו אלו, אלא מנסה, בצורה נואשת, להביא דברו לפני הסמוכת העליונה. ודאי, המשורר הצעיר אינו מקפיד תמיד על כובד־ראש. ביטויים מקוטעים כגון – "הא, אלי החזק!" (עמ' 15), "הה אלי היפה, הצעיר לעד" (עמ' 111), או פראזות מפותחות יותר – "מה ידמה, אלי, לעלילות הרכס? / פר בנחשוליו אל מפתנך הורץ!" (עמ' 92); "אלהי, הדורה היא עירך ההוללת, / הוציאנה אלי לזירה!" (עמ' 14); "ראה, אלהי, עם בתי הצוחקת / אני מטייל ברחובך הראשי" (עמ' 41), ואפילו "אלהי צווני שאת לעולייך / מעוניי הרב, שקדים וצימוקים" (עמ' 6) – הריהם, רובם ככולם, ביטויים שמטענם הרליגיוזי דל ומצומצם, והם אך משרתים את ההיפרבולה האלתרמנית, את הנטיה לביטוי המופרז, כגון השימוש במילים - שיא, צוק, סופה, נפילים, לעד, והמוצאת ביטויה גם בשפע סימני הקריאה. ביטויים מקבילים כגון –

אלהים אדירים, בהגיע יומי,

על מפתן עולמך הניחני לגווע (עמ' 9)

ועל אחת כמה וכמה –

אם ירצה אלהים ונרד מתליה

ודמותֵך עד מחר מעינינו תרפה (עמ' 60)

נוח יותר לראות בהם אביזרי תפאורה גותית־מקאברית, או ביטויים ההולמים את הליריקה של המשוררים־הנודדים, על זיקתה העמוקה לפזמון העממי ולפולקלור, ולא צעדים ראשונים, מגששים, לקראת הויעוד ההכרחי, ב"סופי דרכים", עם הטראנסצנדנטאלי. אולם השיר **איגרת**, כשירים אחרים המתקשרים בו, הופך את ההערות המקריות להתדיינות נוקבת, פנים אל פנים, עם האל.

תחושת אשמה כבדה רובצת על כותב ה"איגרת". בבת אחת, "כפתאומיים", נפקחות עיניו אל מול האלהים. הכותב מכריז פעמיים – "אני תמים", אולם בכך הוא מנסה אך לחפות על הקרע שבנפשו, בעקבות רצח פול ומשולש:

כי מת בי יחידך, הבן אשר אהבת,

אשר ידי היתה בו בשדה.

אני תמיד, אלי, לאט לאט הכיתי.

גררתיו אל המימכר...

פשטתי כותנתו... (עמ' 51).

בהעלם אחד הרי כאן בדמות האח התאום – יצחק, והבל ויוסף, אשר כותב ה"איגרת" מודה בהמתתם ובהתעללות בהם. ומבחינת היחס אל המקורות, לפנינו לא "טראנספורמציה מהספירה

הסאקראלית לספירה החילונית״, אלא כובד־ראש גמור. (אפשר להשוות את הטכניקה של אלתרמן כאן לקינת האב על מות בנו ב**מעשה העז** לעגנון: המספר ממזג שם שתי קינות – קינת יעקב על יוסף עם קינת דוד על אבשלום)[3]. אמנם חל אצל אלתרמן שינוי בתפיסת האל –

נפשי בך היום רוצה לשכון נשכחת...

אתה לי יער עב, כבד כוח ועצוב.

אך אין במטאמורפוזה הפאנתיאיסטית כדי להעלים את העיקר: התחטאות ובקשת מחילה מלפני האל, תהיה הווייתו מה שתהיה –

לו רק ראיתָ איך, בין לילה ובין שחר,

התחננו ידי על דלתך **לשוב**! (שם, עמ׳ 52)

הכשלון בסיום השיר, אינו, בהכרח, כשלון האדם:

אבל אל לב הזמר נשברה העט.

כל מאבקו של האדם, על אחת כמה וכמה המשורר, החותר אל המשמעות, הוא לגעת בלב התופעות: ״אינני רוצה / לכתוב אליהם. / רוצה בלבם לנגוע״ (עמ׳ 103). הודאת המשורר כי אל לב הזמר־הוידוי נשבר העט, יש בה יתר טראגיות ויתר אמת בנוגע ל׳מצבו של האדם׳ מאשר בהצהרות מרוממות על זיקה ישירה בלתי פרובלמאטית אל הטראנסצנדנטאלי.

אלתרמן חוזר ופונה אל האל, ומרחיב את תחומי התדיינותו:

שלוות כוכב ומים לעיני לימדת.

עולם האלהים...

ותעזבנו שוב, בלי דעת קרוא וכתוב.

(**כנור הברזל**, ב׳ עמ׳ 36).

הרי כאן סיבה אחרת לכשלונה של האגרת. אלהים לא לימד את האדם ״קרוא וכתוב״. אין כל אפשרות של הבנת האדם את ״עולם האלהים״ (״קרוא״), ועל אחת כמה וכמה אין סיכוי למשא־ומתן בין האדם לבין קונו (״כתוב״). לא נשאר לו, למרות הסתירה הפנימית, אלא לבקש רחמים: ״סעד את עצבונו... רחם את מעשיו״... והעיקר, אל נא יזנח האל את האדם בתוך שאר עיסוקיו בעולם:

בצוותך אביב לחורף ולסוף

גם ללבבו הלבישה נא תונת.

אולם המשורר אינו מסתפק בתחינה, ששמץ התרסה משתמע ממנה. בסיום השיר מגיע הוא אל הוידוי, שאין בו חציצה בין אמירה לכוונה:

---

3 אלו ואלו, תשכ״ד, עמ׳ שע״ה.

אני שלוו. דרכי אליך נפתחה.

אם גם אורחת זרים עדין בה דורכת,

מדי תבוא, זקני, תמצא את נכדך

נכון להיות לשה בעדריך. (עמ׳ 37).

הציור מרחיב את הביטוי - ״נפשי בך היום רוצה לשכון נשכחת...״ שב**אגרת**. ברם הפעם אין אלתרמן מנצל זיקה ישירה אל המקורות – אם י ״דרך״, כמשמעותה אן, אינה חסרה קונוטאציה רליגיוזית. המשורר הופך את שפת שירתו הוא – ושוב, מן החילוני אל הסאקראלי. ה״דרך״, שבכל **כוכבים בחוץ** היא דרכו של המשורר־הנודד, המת־החי, ה״סוגד״ לערכי העולם הזה (שיר הפתיחה), הופכת אן לדרך היכולה להוליך אל האל. הוא הדין לגבי מוטיב ההיאספות, הקשור בעלמה, והמציין, בקובץ כולו, מוות (״אני שנית אליך נאסף״ – עמ׳ 44 ; ״עת ברחוב לוחם... תאלמי אותי לאלומות״, עמ׳ 6) – ואשר אן מציין הוא את חסד האל. גם ההזדהות עם ה״שה״, הזקוק לחסות, מהפכת את משמעות ״בשה ואיילת״ (עמ׳ 5), ״איילת״ (עמ׳ 14), ״רועה הלום סער הנושא את גדייו״ (עמ׳ 34), ה״אילן והשה״ (עמ׳ 77), ובמיוחד את –

רציתי לה לומר שאני מין **גדי**

מגע אצבעה בצמרי הצית חג ... (עמ׳ 110).

המתח הקוֹנטראפונקטי שבין ״אני נכון להיות לשה בעדריך״ לבין ״רציתי לה לומר שאני מין גדי״ הוא המתח שבין ההצטעצעות ההדוניסטית לבין כובד־הראש הגמור, ששום משורר, ואפילו בצעירותו, אינו יכול להתעלם ממנו. ה״שה״ שוב אינו אביזר רומאנטי־סנטימנטאלי המשתבץ בתפאורה ססגונית, אלא הוא מביע את הערגה לחסד האל. כשם שה״ידים״, אשר הביעו את התשובה לעלמה – ״עוד אצניח אליך״ (עמ׳ 46) ; ״בידי, שנגעו בך״ (עמ׳ 63) ; ״זיכרך, המדליק את ידי״ (עמ׳ 67 ועוד), ואת האווירה המחושמלת, האֵרוטית – ״העיר מרודפת ידים חמות״ (עמ׳ 14), הפכו להיות הידים ש״התחננו על דלתך לשוב״. משמע, מוטיב האהבה לעלמה אינו נושא־העל ב״כוכבים בחוץ״. ה״סגידה״ לעלמה היא אך שלב־הכנה בכיבוש ה״דרך״ הגבוהה יותר, שבכוחה להוליך אל הטרנסצנדנטלי. רק תנאי אחד לכך : ״מדי תבוא, זקני״. האדם נכון, הדרך נפתחה, על האלהים לבוא.

בדרך זו אנו נוכחים כיצד חוזר אלתרמן ומלטש את שפת שירתו. לא רק הישג **תימאטי־אידיאי** כאן, אלא, אם כבר נחרץ, י יש להפריד בין הדברים – הישג שירי נדיר לקובץ ראשון של משורר. השימוש הרב־משמעי באותן ״פיגורות״ עצמן הוא לא רק אות לשליטה בשפה, אלא סימן־היכר לנקודת הגובה בהשקפה אל פני המציאות, גובה שרק ממנו אפשר לגלות במצב האנושי זוויות מהופכות, פנים לכאן ולכאן.

בשיר ״איגרת״, שהוא צומת שבו מתרכזים המוטיבים החשובים שבשירת ובים בחוץ, נשענת הפנייה לאל על תחושת אשמה בשל מות האח ״היקר ממני״, ״הטוב והיחיד״. **מות האח**, שהוא נושא־תשתית בשירת אלתרמן כולה, חוזר ומופיע ב״כוכבים בחוץ״, אפילו בתמונת מישנה :

נר חלב,

מול ריבוא נרות של אלהים,

מאיר על לחם וגליון **אגרת**.

- -אחי, עודני פה. ראיתי את מותך... (עמ' 97).

אלהים, האגרת, שמענה אינו ידוע, ומות האח - - אף כאן נסמכים הם זה אל זה. אך לפיתוח מרבי זוכה נושא זה בשני שירים: "שיר שלושה אחים" ו"שיר בפונדק היער". בראשון שבהם מזדהה ה'אני' לא עם האח החי, הרוצח, אלא עם האח המת:

הה אלי היפה,

הצעיר לעד...

רק מחצת אלי האשכול האחד

והנה נסתחררתי אליך!

שוב נפרד המשורר מן האירוס בחינת פתרון קיומי יחיד. "האשכול הנמחץ" הוא אשכול האהבים: "כאשול העינב אל עיני אַת נמחצת!" (עמ' 10) – קורא הצעיר הסוגד לעלמה. אך כהרף־עין, והנה הוא "מסתחרר" אל האל. (המלים "סחרחר", "מתמוטט"ף "נופל", "קביים" מציינות בעקיבות את חוסר־היציבות ואי־הוודאות בעולם). ושוב עולה נימת ההתחטאות של וידוי – הכן שבמבעים:

על מיטת הברזל הבודדת אשכב.

בוא כסני **אתה** באדרת.

בוא נחם את לבי העייף להורגיו

לעלמה. לשירים ולדרך. (עמ' 112-111).

לא שעשוע פה, לא אביזר־עזר במערת הביוּם האלתרמנית, העשירה כל כך, אלא מוקד הקובץ כולו.

בשיר השני, "שיר בפונדק היער", האח־המת הוא שוב האחר:

ואולי הוא אחד אדמתי שנשם

את חרון בדידותך ואת ככוח שמייך,

ואולי הוא זכר עוד אפילו את שמם

של אבות הנפילים – של **האור** והמים (עמ' 132).

לפנינו, כ"באגרת", סיטואציה מיתולוגית: "אני זוכר, ברעות השמש על המים"... (עמ' 51). ואף כאן ממית האלהים דוקא את האח "הישר והטוב". יתרונו של האח־המת הוא בשמירת צלמו וייחודו אל מול המוות:

כולנו

לאור הדליקה הנפקחת

בעדר נובל עד זכרנו יאבד.

אנחנו למדנו ליפול רק ביחד.

אחינו ידע – לבדד. (עמ׳ 133)

האם רומז כבר כאן אלתרמן על ה״סכנה״ הצפויה לו – היטמעות ב״עדר״, בבעיות הציבור? יתן. אך לעניין מוטיב האח־המת חשוב הוא י ״יד איש לא היתה בו. באושר אפל / מצאתו ביער אימת המוות״. בזאת עושה אלתרמן את הצעד המכריע בהתדיינותו עם הסמכות העליונה: יכול ״האח״, שהוא חלק ה׳אני׳ הטוב יותר, למות מבלי שאדם אחר יפגע בו, מכוח האימה. המשורר רומז אמנם להשתעשעות הנרקיסית של האח: ״הוא לשיר לא היטיב, / הוא חייך במלוא פיו, / במוצאו בשדות השלווים את פניו, / הצופים לו מבאר ומנחל בדרך״ (עמ׳ 132) – אולם בכל זאת מותו הוא חסר־שחר. ההתרסה כנגד האל, שנשתמעה תחילה בביטוי ״ויראנו ישר וטוב״, ולפיכך, על פי הגיון אל־אנושי, המית את האח, אינה מתרככת, והפעם, אלא היא מחריפה והולכת: בניגוד גמור ל״נכון להיות לשה בעדריך״, כדלעיל, כאן העדר הוא עדר הבהמיות ואובדן הצלם האנושי. המשורר שנואש מן האל, מחדש פנייתו לעלמה: ״הבי, עלמה, מן התירוש והלחם, / נבצע ונקומה לכת״. ובאין ברירה, על דרך הפרדוכס –

אל ינצור את **אורך** יען אין עוד אחר - - - (עמ׳ 134).

אין כאן, כבשירים האחרים, שכרון התלהבות לעלמה. מות האח מונע את השמחה הספונטאנית. האל, אשר חמד את האח והמיתו בכדי, חייב לנצור את **אור** העלמה. המשורר חוזר אל העלמה רק לאחר שגילה כי מוות חסר־שחר שליט בעולם. סיום השיר, כסיום הקובץ,ה וא מינורי:

ושתקה העלמה.

ושירנו תם. (עמ׳ 134).

כל פגישה עם המוות ב״כוכבים בחוץ״ מזעזעת את אָשיות המישחק והבּיוּם, שהמשורר טרח כל־כך הרבה בשיכלולם. ב״שיר על דבר פניך״ מת לא האַח, אלא הריע, ברם מותו אינו מות יחיד, אלא משל להכחדת המין האנושי:

על פני העיר תלוי ירח **מאובן** –

עולם שאין בו צליל ואין בו רוח (עמ׳ 26)

האדם אינו נכון לקבל בשלווה סטואית את גזר־הדין: ״היכון והיכנע... אין המולה רעי, שלא תידום אליה״. הריע מתקומם, לשוא, ועם מותו נופל אור על חזות אימים:

ובעוד באישוניך תמהונות בוהים

והיראה בקצות הפה כואבת,

הוארת עד אימה בצלם אלוהים,

בצלם עולמותיו חוורי האבן. (עמ׳ 27).

לא האדם הוא בצלם אלוהים – אלא האבן. ״אחותנו... זו שאיננה בוכה לעולם״ (עמ׳ 40). (האבן כמו הברזל, היא מהמוטיבים הסטאטיים – כגון המים, היאור, השקיפות, הזגוגית, המראה, המציינים חדלון, בניגוד למוטיבים הדינאמיים – ברק, דרך, סופה, רוח, נדנדנות, המציינים ב״כוכבים בחוץ״ את ההתפעמות היצרית). אלתרמן אינו מצייר כאן שואה חלקית: ״אל חיינו נשקפת שיבת אמהות, / דומית חדרים אשר אין בהם ילד״ (ע׳ 28), אלא את הדומיה הנצחית, שמעבר לחיים כולם: ״שמיים בלי צפור״ (עמ׳ 30), ועולם בלי אדם:

אל תשכח, אל תשכח נא, עפר העולם,

את רגלי האדם שדרכו עליך. (ע׳ 25).

ללא אדם עוטה היקום מראה מבהיל: ״ירח מלביש מסכות שעווה / על חלון, על עיניים קרות, על נופים״. אף השוק, סמל ההמולה והתאווה הגסטרונומית והאֵרוטית – ״עומד **מאובן** בשבץ״.

לנוכח הקץ הבלתי נמנע חוזר המשורר ומצייר את ממד הזמן הקריטי, שבו נכחד ה׳אי׳. בניגוד לזמן התודעה, זמן הזכרונות, שבו שולטת (על פי קורצווייל), החירו הנעלה, היכולת לנוע כמשאלת הלב, שולטת בהשקפה אל הזמן שמעבר ל׳אני׳ חרדה שאינה מוצאת לה ניחומים – לא באל, ולא בעלמה ולא בשיר:

--אז נשב אליהם לבבי הצוחק,

אז פרשתי עד קץ את ידיי

ובחיתוך הברק נחשפו לי הרחק

הימים שנותרו בלעדי. (עמ׳ 113).

הברק, המאיר וחושף את העץ (עמ׳ 34) והשדרה (עמ׳ 61) והדרך (עמ׳ 5), סימלי הואגאבונדיות חסרת הדאגה, הקיומיות וה׳כאניות׳. מאיר לו למשורר את הזמן שמעבר לעצמו. וכן בשיר שהוא כולו בסימן שאלה:

האור...

הגיבור הצעיר...

האור..

מהו עושה **לבדו, לבדו**,

בעוצמנו לרגע עיניים?...

אור ענקים,

אור בלי רואה... (עמ׳ 77)

האור המיתולוגי, שהוא "מאבות הנפילים", שהוא סמל הבריאה, ושתיאורו זהה לזה של האל, "הצעיר לעד"; האור, שהוא בן־זוגה של הפונדקית (עמ' 12), ומצד אחר הוא ניגודו של העוור־המת; האור המתפרץ ב"חצוצרות האור" (עמ' 90) – שוב אינו מייצג בריאה תכליתית, שהאל מכוונה, או עולם רב־גונים, אלא הוא נתפש בעקרותו, בחוסר־המשמעות שבו, בהתעלמותו הגמורה מן האדם.

רק על רקע זה יובן השיר החותם את הקובץ, שהוא חשוב כשיר הפתיחה, אם י מפורסם הרבה פחות ממנו. ב"הם לבדם" נותר תחילה ה'אני' "לבדו", בדרך צופנת אימה. שרדו עוד יישויות מופשטות, המתקיימות, כביכול, בלעדי האדם, אך גם הן נמחות – ועמן כל שריד למן האנושי:

רק הבכי והצחוק לבדם עוד יילכו **בדרכינו** האלו

עד יפלו בלי אויב ובלי קרב.

כללו של דבר, שירי האהבה לעלמה ולפונדקית, עם כל יופיים, הצעקני לעתים, אינם נקודת הגובה בקובץ. כדרך שירי אהבה הם נתפסים ראשונים, אך אין הם אלא צד קל־משקל בפריסמה העשירה של "כוכבים בחוץ". לעומת זה, התמודדותו של אלתרמן עם האספקט הרליגיוזי מתגשמת ב"כוכבים בחוץ" יותר מאשר בכל קובץ אחר שלו. בכך לא טבע המשורר חידוש, אלא להיפך, המשיך בהתדיינותו מסורת רצופה מימות ביאליק וטשרניחובסקי ושטיינברג ופיכמן, ועד בני דורו כמעט, כגון הלקין, וכך עד לדור המשוררים שלאחריו. אפשר אף לקבוע, כי חוסר־התיחסות כבד־ראש כלפי הטראנסצנדנטאלי הוא, בינתיים, אחד מסימני החולשה לשורה ארוכה של יוצרים, למן שניאור והזז ועד לאחרוני האחרונים.

נקודת המוקד השניה ב"כובים בחוץ", ההתמודדות עם אימת האבן, אינה רק פרי המאה העשרים, אלא היא התפתחות אורגנית ביצירת אלתרמן עצמה – צעד מסקני מנסיון־השוא להיאחז בטראנסצנדנטאלי. מותו החוזר של האח, ומות הריע, כמו המוות המקנן בגיבור "כובים בחוץ", שהוא המת־החי, (כהגדרת ד. מירון), קוראים שוב ושוב להציץ אל האַין. אף אן הולך אלתרמן בעקבות קודמיו, ובעיקר יעקב שטיינברג. ובכך פתח שער למשוררי שנות החמשים והששים.

הדגשת קלות הדעת והצבעוניות ההוללת ב"כוכבים בחוץ", והטעמת הליקויים בשירים אחדים, שאינם מרזיים, מסיחה את הדעת הן מנקודות הכובד שבקובץ כולו, והן מכמה וכמה שירים שהם מהטובים בשירתנו שלאחר ביאליק.