

הכוכבים שנשארו בחוץ – אברהם בלבן

פרק א*

הפתאומית לעד

א. מבוא, ב. העיר, ג. העיר והדרך, ד. העיר והסערה, ה. לילה בעיר, ו. העיר לאור היום, ז. העיר והשבט, ח. האישה והעיר, ט. השיר והדרך.

א. מבוא

החטיבה הראשונה היא, בלא ספק, החשובה בחטיבות 'כוכבים בחוץ'. מספר השירה שבה רב ממספר השירים המופיעים בכל אחת מן החטיבות האחרות, וכמה משיריה ('אל הפילים', 'סתיו עתיק', 'אגרת' ועוד) נחשבים על ידי הביקורת כשירי מפתח לקובץ כולו[1]. בהשוואה לחטיבות האחרות בולטת חטיבה זו אף בגיוון מרכיביה. כלולים בה שירי אהבה, הדומים לשירי החטיבה השנייה, שירי הלל לעיר, הקרובים ברוחם לשירי החטיבה השלישית, שירים של סערה העוברת בעיר, ואף שירים על העיר הלילית, החשוכה. למרות גיוון זה ניתן להצביע על תימה מרכזית, הקושרת אליה את השירים השונים. הרקע על מרבית השירים הוא העיר הגדולה, אשר החיים בה כמוהם כחולי מתמשך. הדובר חש בעיר זו מנותק מ"עולם האלוהים" ('כינור הברזל') והוא תר מן המחנק והשיממון שבה אחרי גילויים של מציאות טבעית, חסרת כבלים. רוב שירי החטיבה מתארים פנים שונות של מציאות נכספת זו. היא מתגלה לדובר בעיקר במרחבי תבל, המשתרעים מחוץ לעיר: מרחבים אלה מובאים לעיר באמצעות הסערה ('הרוח עם כל אחיותיה', 'אל הפילים', 'סתיו עתיק', 'הסער עבר פה לפנות בוקר', ועוד), ואליהם אמורה להוביל הדרך "הנפקחת לאורך" ('עוד חוזר הניגון', 'מזכרת לדרכים'). העיר עצמה עוטה קסם מחודש הודות לשמים העולים "ללחך את הציר גגותינו" ('יום פתאומי'), הגשם השוטף את שדרותיה ('שדרות בגשם'), ובעיקר הודות לחשכה היורדת עליה. בלילה עולה בידי הדובר לחוש מחדש את דופק ליבם של מרחבי היקום ('כינור הברזל'), ובחסות האפלה מפנים את מקומם מראותיה השגורים של העיר למראות מסתוריים, אגדיים ('עד הלילה', 'ליל קיץ'). באור היום מתגלה לדובר פיסת טבע בעיר בדמות בית ישן, בלתי אופנתי, אשר רועי השמיים צוהלים אליו "כאל הר וגבעה" ('בית ישן ויונים'). בהמשך הפרק נבחן איך מתיישבים עם תימה זו שאר שירי החטיבה הראשונה.

מראות תבל שבהם פוגש הדובר בעיר מעוררים בו תגובות מנוגדות: הוא שואף לחיות לעד על מנת להישאר עם המראות האהובים עליו ('הרוח עם כל אחיותיה'), או מגלה לפתע את מלוא מצוקתו בעולם העירוני ומבקש למות כדי להתמזג מחדש עם תבל ('כינור הברזל', 'סתיו עתיק'

[1] ראה, למשל, מאמריהם של צורית [26], קצנלסון [33] וברקאי [15].

ועוד). מראות אלה מעוררים בו כוחות קדומים (׳אל הפילים׳), או מבהירים לו כי חושיו נוונו (׳יום פתאומי׳).

המתח שבין ימי השגרה המשמימה בעיר לבין חידוש המגע עם איתני תבל הוא המנמק את הכללת השירים בחטיבה הראשונה. כך למשל, השיר ״יום פתאומי״ כולל תיאורים רבים הדומים לתיאורי העיר בשירי החטיבה השלישית. אולם בשיר זה, שלא כבשירי החטיבה השלישית, מתואר היום הפתאומי, שטוף האור, על רקע ״בתי הבדידות״ שבהם הזקין ״חיוכו הנרפה״ של הדובר[2].

ב. העיר

1. העובדה ששיר הפתיחה של הספר מדבר על חזרה אל הדרך, ועל ריחוקו של הדובר מעירו (״שידייך ריקות ועירך רחוקה״) וכן הופעותיה של הדרך בשאר שירי הקובץ, פתחו פתח להכללות מוטעות על הגיאוגרפיה של שירי ׳כוכבים בחוץ׳. הדובר הוצג על ידי הביקורת כמי שחייו עוברים עליו בנדודים.

לאמיתו של דבר, באף אחד משירי החטיבה הראשונה אין הדובר מתואר כמי שנודד בדרכים, אי שם ״בעולם הטבע״ (בקובץ כולו ניתן להצביע על שיר אחד בלבד שבו הדובר אכן עושה בדרכים, כוונתי לשיר ׳בדרך הגדולה׳, הכלול בין שירי החטיבה הרביעית, הרקע לרובם המכריע של שירי החטיבה הראשונה הוא העיר ורחובותיה. ב׳פגישה אין לקץ׳ מספר הדובר על ״רחוב לוחם״, ״רחובות ברזל ריקים וארוכים״ ועל ״ערי מספר חרשות וכואבות״. שירי הסערה מתארים את המפגש האלים שבין הסערה לבין העיר. הקול החד-פעמי ששומע הדובר בלילה (׳קול׳) ורגעי ההולדת של המראות הנושנים – גם הם מקומם ברחובות ובשווקים. שירים אחרים, כ׳הלילה הזה׳, ׳שיר על דבר פניך׳, ו׳כינור הברזל׳ מוסרים על הזרות הרבה שחש הדובר בעירו.

העיר בשירי החטיבה הראשונה איננה ״אלילית״, שטופת אור ותוססת, כעיר המתוארת בהרחבה בשירי החטיבה השלישית. הדובר מספר על ״ערי מסחר חרשות וכואבות״ (׳פגישה לאין קץ׳), על ״בתי הבדידות״ בהם מזקין חיוכו ובהם ניתן לגור עם עולם שנים רבות ״בלי דעת מה קולו, מה צבע לעיניו״ (׳כינור הברזל׳). הוא מבכה את עוניו הגדול ״בעולם ובתיו״ (׳סתיו עתיק׳), ומתאר את חייו כחיים של חולי ״בארצות תענית״ (׳אל הפילים׳).

2. המצוקה שחש הדובר בעיר חריפה במיוחד בשל זיקתו העזה אל תבל ואיתניה. בשיר ׳מזכרת לדרכים׳ הוא מסכם את אופי קשריו עם הדרכים ומרחביהן: ״דרכים, / אל מרחבן / השר והלבן / בחבל הובילתני התשוקה!״ המילה תשוקה מלמדת, כי המשיכה אל הדרכים כמוה כמשיכה אל אישה אהובה. תשוקה זו מוצגת ככוח עצמאי, המוביל את הדובר אל הדרכים בעל כורחו. כפילות זו היא מתווי ההיכר האופייניים ביותר למערכת היחסים שבין הדובר לבין העולם ושפע גילוייו (וביניהם הנשים). העולם מסתער על ההלך בשפע פניו ו׳כובש׳ אותו כליל. הדובר חפץ להתמסר מלא התרגשות לעולם, ובו בזמן הוא חש כי העולם כופה את עצמו על חושיו, וכי הוא

[2] בסמינריון על שירת אלתרמן (ראה הערה 4 במבוא) אמר ד״ר יוסף האפרתי, כי החטיבה הראשונה היא חטיבה של פגישה, פגישה ראשונה, או פגישה חוזרת. עם הדברים בתמציתם. ניתן לכנות, לדעתו, פרק זה פרק של פגישה לאין קץ או פגישה חד פעמית, עם הדברים שיהיו לנצח. ההבדל בין תפישה זו לבין התפישה המוצעת על ידי קובע הבדלים רבים נוספים, הן לגבי תיאור גיבורם של השירים, ההלך, והן לגבי ההקשרים שבין השירים השונים.

חסר אונים למולו. הוא משתוקק למפגש עם העולם, אך מפגש אינטנסיבי זה מעייפו ושוחק את חושיו[3].

לדמיון שבין הזיקה אל האישה לבין הזיקה אל תבל גילויים נוספים בשירי החטיבה הראשונה. בשיר הפתיחה מבטיח הדובר לסגוד ל"חורשה ירוקה ואשה בצחוקה". מבנה המשפט מעניק חשיבות זהה לחורשה ולאשה, ועובדה זו מתאשרת אף על ידי החריזה הפנימית הקיימת בשורה (חורשה – אישה, ירוקה – בצחוקה). כדאי עוד לציין, כי ברגעים שבהם חש הדובר קירבה אל מראות העיר שסביבו, הוא מתארים כנשים. ב'שדות הגשם' נתפסת העיר לאחר הגשם כאישה הרוכסת את שמלתה, וב'עד הלילה' – היא "קולעת את צמות החשמל"; ב'ירח' מתואר העץ עמוס הפרי כאשה ענודת עגילים.

זיקה זו מסבירה היטב את השימוש שעושה אלתרמן במין הדקדוקי הזהה של 'אשה', 'תבל', ואף 'עיר'[4]. בכמה משירי הספר הוא מנצל תופעה דקדוקית זו על מנת לתאר את תבל, או את העיר, במונחים של אשה אהובה[5]. דברים אחרונים אלה עשויים לרמז, כי דברי האהבה הנלהבים והמיוסרים המושמעים ב'פגישה לאין קץ' אינם מופנים לאוזן אנושית כלשהי אלא אל שפע גילוייה של תבל[6]. ההנחה כי הנמענת בשיר זה אינה אשה זוכה לחיזוק רב בבתיו האחרונים של השיר. הבית החמישי משווה את החיים לא ה'את' לחיים בחדר אפל, "בלי הכוכבים שנשארו בחוץ". עד כאן ניתן להניח כי הנמענת היא אשה, ואת "הכוכבים שנשארו בחוץ" ניתן לפרש כמייצגים, כמו האשה, את תמצית יופיו של העולם. אולם הבית הבא מעניק לדברים כיוון חדש:

שָׁם לוֹהֵט יָרֵחַ כְּנָשִׁיקַת טַבַּחַת,
שָׁם רָקִיעַ לַח אֶת שְׁיעוּלוֹ מַרְעִים,
שָׁם שִׁקְמָה תַּפִּיל עָנָף לִי כְּמִטְפַּחַת
וַאֲנִי
אֶקֹּד לָהּ
וְאָרִים.

העובדה שהבית כולו אמור להמחיש את מהותם של "הכוכבים שנשארו בחוץ" מתחוורת מן הקשר שבין ה"כוכבים" לבין ה"ירח" ו"הרקיע", ובעיקר מאופיו המדגים של הבית: הדובר אינו מצביע בו על מראה מסוים, אלא מעלה שלושה אימז'ים שונים, שאי אפשר לתפשם כלקוחים משדה מציאות אחד (הירח הלוהט אינו יכול להיראות בו בזמן עם הרקיע הגשום, ועם הסערה התולשת את ענפי השקמה). גם ההתרגשות המציינת בית זה מצביעה על הקסם שמהלכים מראות אלה על הדובר. ובכן, היד ה"לוכדת" את לב הדובר, יד אשר בלעדיה ליבו "מאפיל כחדר", אינה שייכת לאשה כלשהי, אלא לתבל הקוסמת לדובר כאשה. ונשים לב: הירח לוהט "כנשיקת טבחת", והשקמה

---

[3] בספרו 'זמן וריתמוס אצל ברגסון ובשירה המודרנית' ציין נתן זך, כי "האוקסימורון הוא אולי הפיגורה האופיינית ביותר לאלתרמן. [...] מעניין יהיה לעמוד פעם על עולמו הפיוטי של נתן אלתרמן בתורת עולם אוקסימורוני - מן בחינה הרחבה ביותר" ([17 א], עמ' 34).

[4] לתופעה זו מתייחסים בקצרה הרי גולמב ונעמי תמיר [16].

[5] השיר 'נשבעתי עינייך', המופיע בחטיבה הרביעית, בנוי כולו על תחבולה זו: הוא פותח בדברי שבח ל'את' אשר "ישנן יפות יותר ממנה, / אך אין יפה כמוה" וממשיך בהבעת אהבתו העזה אליה. רק בשורות הסיום מתברר, השיר והתהילה נישאים ל"עיר הלובשת סער".

[6] על משמעות זו של ה'את' עמד פרופ' מירון בסמינריון על שירת אלתרמן שנערך באוניברסיטת תל אביב, תשל"ז. פרטים נוספים בפירושו של שיר זה מושפעים מדבריו.

מפילה ענף כגבירה המפילה את מטפחתה. גם הדמיון שבין שיר זה, השיר השני בקובץ, לבין שיר הפתיחה של הספר, מחזק את ההנחה הנדונה. בדומה **לניגון** שנזנח **לשוא** נשבע הדובר בפתח 'פגישה לאין קץ' **לנגן** את ה'את', והוא מדגיש כי לשוא ינסה להשתחרר משלטונה; בדומה ל"עובר האורח", הנזכר בשיר הפתיחה, מציג הדובר את עצמו ב'פגישה לאין קץ' כ"הלך" וקידתו לשקמה מעלה על הדעת את הבטחת הדובר בשיר הפתיחה לסגוד אפיים לחורשות הירוקות ולנשים. קווי דמיון אלה מחזקים את ההנחה שהאהובה ה"פתאומית לעד" אינה אלא תבל. זו כוללת בתוכה את הדרכים, את המראות, ואף את הנשים[7]. יש עוד להוסיף, כי 'פגישה לאין קץ' שונה משאר שירי ה'את' בקומפוזיציה ובמוטיבים הכלולים בו (על כך בחלקו השני של הספר). נשים לב, כי הזיקה אל תבל מאופיינת גם בשיר זה על ידי הכפילות שנזכרה לעיל. תבל סוערת על הדובר, מאלמת אותו לאלומות ולוכדת את ליבו, ושמירה על הקשר עימה עתידה לעלות לדובר בחייו (בית אחרון).

3. ברוב שירי החטיבה הראשונה מהווה ההוויה העירונית רק נקודת מוצא לפגישות עם תבל ה"פתאומית לעד". באחדים מהם ('הלילה הזה', 'שיר על דבר פניד', 'כינור הברזל') עומדים השיממון והמוות שבעיר במרכז התמונה. אסקור להלן בקצרה את השיר 'הלילה הזה' (הערות ממצות על השיר ראה אצל הרושובסקי [37]), וביתר אריכות את השיר הסמוך לו, 'שיר על דבר פניד'. השיר 'כינור הברזל' הוא מן המורכבים שבשירי החטיבה הראשונה ועדיין לא זכה לכל עיון מחקרי; אעסוק בו, לכן, בהרחבה יחסית.

השיר 'הלילה הזה' מעמיד זה מול זה סיטואציה אנושית המאופיינת על ידי ניכור וזרות ונוף עירוני המאופיין אף הוא על ידי הרס ומוות. במקביל למותו של נר החלב (בית ד'), המסמל את מות האהבה ואת הכישלון להפיג את ההתנכרות, מתואר אף השוק כעומד "מאובן בשבץ". ההקבלה שבין התחום האנושי לזה הנופי מתבררת גם ממבנה השיר: בתים א' ו-ד' מתארים את מערכת היחסים האנושית, ובתים ב'-ג' את נופי העיר. הבית המסיים קושר יחד את מערכת היחסים האנושית (המיוצגת בבית זה על ידי "העיניים הקרות") ואת מראות העיר: אורו החיוור של הירח כמו מלביש מסיכת מוות את האנשים ואת סביבתם. הפנייה המופיעה בבית השלישי של השיר ("אל תשכח, אל תשכח-נא עפר העולם,/ את רגלי האדם שדרכו עליך") מרמזת, כי הדובר חש שגורל העיר ואנשיה נחרץ, והם עתידים להימחות מעל פני האדמה. מן הראוי להזכיר, כי להשקפה השעיר הינה צאצא מנוון של אנשי היערות, צאצא העתיד לחלוף מן העולם, נתן אלתרמן ביטוי כבר בשירו הראשון, 'בשטף עיר' (השיר פורסם ב'כתובים', ה', 12.3.1931)[8].

השיר 'שיר על דבר פניד' מרחיב את תמונת הדממה והקיפאון המתוארת ב'הלילה הזה'. בשני השירים נמסרים הדומייה והמוות בבתים ב' ו-ג', בין שני בתים (א'-ד') המתארים את הדממה והזרות שבחדר. בשניהם מטשטש בבתי הסיום אורו החיוור של הירח את הגבולות בין האנושי לבין הדומם. אולם ב'שיר על דבר פניד' מצביע אור הירח על המשותף לפני הרע וליקום כולו, ולא רק על המשותף לרע ולסביבתו הקרובה.

השיר מעצב שלושה מעגלים של קיפאון ודומייה. הבדידות שבחדר מוקפת "בדומיית חצות" של כיכר העיר, אשר מגעה הקר מסמן את קץ החיים (בית ג'). לדומייה זו שותף היקום כולו: "על פני העיר תלוי ירח מאובן - / עולם שאין בו צליל ואין בו רוח". העולם חסר החיים הוא ה"ירח

---

[7] אישור נוסף להנחה המוצעת נמצא בשיר 'תיבת הזמרה נפרדת', הכלול בחטיבה הרביעית. השיר מצביע במפורש על הדמיון שבין הזיקה לתבל לזיקה לאשה: "מה דבקתי בך, תבל, / שוא לפרוק אותך ניסיתי. / מה חיכיתי לך עם ליל, / כתלמיד לגימנזיסטית". הכרזה זו אופיינה על ידי הכפילות שצוינה לעיל: מצד אחד ציפייה נלהבת ו"דבקות", ומצד אחר - ניסיון "שוא" להימלט משלטונה העריץ של האהובה.

[8] בנושא זה ראה מאמרי 'מוטיב הפרא בשירתו המוקדמת של אלרתמן' [12 א'].

המאובן", אך נרמז גם קשר בינו לבין העיר שמעליה הוא תלוי: שתי השורות הבאות מתארות את הכיכר, המאופיינת על ידי "דומיית חצות" הניצבת בה. שיאו של השיר הוא השתקפות אור הירח בפני הרע, וגילוי המוות המשותף לשניהם:

וּבְעוֹד בְּאִישׁוֹנֶיךָ תִּמְהוֹנוֹת בּוֹהִים
וְהַיִּרְאָה בְּקְצוֹת הַפֶּה כּוֹאֶבֶת,
הוּאַרְתָּ עַד אֵימָה בְּצֶלֶם אֱלֹהִים,
בְּצֶלֶם עוֹלְמוֹתָיו חִוְרֵי הָאֶבֶן.

העולמות "חיוורי האבן" הם הירח וגרמי השמיים האחרים, ולאו דווקא המציאות העירונית המאובנת שבחוץ. עובדה זו מתחוורת מן הריבוי "עולמותיו", מן הקשר שבין העולמות "חיוורי האבן" לבין הירח ה"מאובן", וכן מן הפועל "הוארת", המרמז לירח ואורו. יוסף האפרתי, במאמרו 'לשאלת הקומפוזיציה של השיר הבודד ב"כוכבים בחוץ" [12] מסתייע בדמיון שבין השיר הנדון לבין 'אשמורת שלישית' (מתוך 'שיר עשרה אחים', 'עיר היונה' [2] עמ' 333) על מנת להסביר את התפישה המובעת בסיום השיר. הוא מצטט את הבתים ו'-ט' מ'אשמורת שלישית' ומסכם: "קטע זה אינו מתאר את המוות עצמו, אלא את התחושה הרגעית של המוות על ידי החי, ויש בו כדי להעיר את החוויה המרכזית המתבטאת ב'שיר על דבר פניך', שהיא למעשה חוויה של עמידת פתע מול המוות הנשקף להרף עין בפני הרע הנגלים למשורר ובמראה העיר. השורות המסיימות את השיר מצביעות על גילויו של היסוד המשותף לנוף ולפני הרע - יסוד הקיפאון והדממה. זו היותו מואר בצלם אלוהים, שהוא צלם הנצח והדממה" (עמ' 222). כאמור, המוות מתגלה בשיר זה לא רק מפני הרע ובמראות העיר, אלא אף באור הירח הנופל על פני הרע. ה"עולמות חיוורי האבן" אינם מצביעים על "מראה העיר", או "העולם חיוור האבן שבחוץ", כפי שגורס האפרתי, אלא על גרמי השמיים. פירוש זה עשוי להבהיר את משמעות ה"מולדת" הנזכרת בבית הרביעי:

פָּנֶיךָ רָעֲדוּ וּמֵתוּ בַּחַלּוֹן,
כְּמוֹ לְמוּל מוֹלֶדֶת מִשְׁתַּפַּחַת,
כִּי מַסֵּכָה סְהוּרָה שֶׁל רֹחַק בַּחֲלוֹם,
שֶׁל דֶּרֶךְ עֲרִירִית, גַּם עֲלֵיהֶם הֻנָּחָה.

כותב האפרתי: "הדובר, שכנראה התרחק מרעו זה זמן רב, נזכר בו לפתע, ותווי פניו מופיעים לנגד עיניו ההוזות מעבר לחלון, מופיעים ונעלמים ('מתים'). הופעה שבהזיה זו כמוה כהיזכרות בנוף מולדת שכבר החל להישכח". כאמור, מסתייע האפרתי בשיר 'אשמורת שלישית' על מנת לפרש את סיום השיר. בתים נוספים משיר זה עשויים להצביע על פירוש שונה מן הפירוש המוצע על ידו לבית הרביעי. בבתים ב' ו-ג' של 'אשמורת שלישית' מדובר על "צלמי לילה", ועל "צלמנו" ההופך להיות לאחד מצלמיו של "החומר ממנו לוקח". חומר זה מתואר כ"מכורה" וכ"מקור מחצבתו" של גופנו. מונחים אלה דומים למונחים שבהם משתמש הדובר בשיר שלפנינו. זאת ועוד, בשני השירים מהווים ה"כוכבים" הנראים מן החלון קרש קפיצה למגע הנוצר בין "צלמנו" לבין צלמו של היקום. ובכן, את ה"מולדת" אין להבין רק במובן שמציע האפרתי אלא כמתייחסת ליקום אשר ממנו נברא האדם, ואליו ישוב עם מותו. תפישה דומה של המולדת מובעת בשירים נוספים ב'כוכבים בחוץ'.

אולם אם בשירים אחרים בחטיבה הראשונה מתואר המוות במונחים של "גדי", או "שה", השב אל עדרי אלוהים ('כינור הברזל', 'סתיו עתיק') הרי בשיר שלפנינו אין במוות כל נחמה. הקיפאון והדממה השוררים על פני האדמה שליטים ביקום כולו.

השירים 'הלילה הזה' ו'שיר על דבר פניך' מציגים חיים הנושאים עליהם תו של מוות בעולם חסר חיים. ב'שיר על דבר פניך' מתואר, אמנם, קרש בין היקום לבין הרע, אך זה נוצר, כאמור, על יסוד המוות המשותף לשניהם. השיר 'כינור הברזל' מעצב קשר שונה לגמרי בין האדם לבין היקום ומייצג בכך מהלך חוויתי האופייני לשירים נוספים בחטיבה הראשונה: מן המציאות העירונית המחניקה והמנוונת נגלים לדובר יופיו וחיותו של היקום, והוא כמה לשוב אל "עולם האלוהים". במרכז השיר עומדת תחושת הניתוק מן העולם שחש הדובר בעירו:

עוֹלָם שֶׁלִּי, עוֹלָם, אֶפְשָׁר לָדוּר אִתּוֹ
שָׁנִים כְּשָׁנוֹת חַיִּים, בְּלִי דַּעַת מַה וּמִי הוּא.

בְּלִי דַּעַת מַה קוֹלוֹ, מַה צֶּבַע לְעֵינָיו,
מִבְּלִי הַחֲלִיף שָׁלוֹם עַל מַדְרֵגוֹת הַבַּיִת.

נהימתן של השקיעות היא קולו של העולם, ואור הירח הוא, אם כן "צבע עיניו". הירח המשתקף בבאר מעורר בדובר תחושה של קירבה, של הרמוניה בינו לבין היקום. בחיי היומיום בעיר אין הדובר זוכה לתחושה זו, והוא נכסף לכן למוות אשר יביא להתמזגותו המחודשת עם מרחבי היקום. התמזגות מחודשת זו מתוארת בפתיחה ובסיום בחזרה אל הערב, או אל הלילה. הלילה מסמל, כמובן, את המוות, אך באחדים משירי החטיבה הראשונה הוא נתפש כמייצג את המציאות הקדומה, הנצחית, אשר ממנה נוצר האדם ואליה הוא עתיד לשוב[9]. תפישה דומה, המסומלת על ידי הירח המשתקף בבאר, נמצא אף ב'סתיו עתיק': "כי גם לנו, גם לנו אי שם עוד בוער / ירח עתיק / בסתרה של באר. // כי לילות לא ידענו, קמורי מרחקים, / לדפיקה בברזל שערם מחכים". גם ב'סתיו עתיק' שב הדובר עם מותו אל הערב, ונישא עמו "עד עולם".

לתחושת הקשר המובעת באמצעות הירח והשקיעות, יש המשך בפתח חלקו השני של השיר:

עוֹלַם הָאֱלֹהִים, בְּהֶבֶל לַיְלָה חָם,
מוּל נְשִׁימַת שָׁמֶיךָ הַקְּרֵבִים לְמַטָּה,
מוּל חַלּוֹנוֹת אֲשֶׁר אִבְּדוּ אֶת חִיּוּכָם,
שַׁלְוַת כּוֹכָב וָמַיִם לְעֵינַי לִמַּדְתָּ.

שלוות הכוכב והמים מעלה על הדעת את הירח המשתקף בבארות, ומלמדת על תחושה של קירבה ושל שותפות. הדובר רואה עצמו חלק מן היקום כולו, וחש בשלווה הרבה היורדת עליו

---

[9] תפישה דומה לזו המובעת בשירו המפורסם של טשרניחובסקי, 'נוקטורנו'. המשורר בורח בשיר זה מן הקריה אל הלילה, ובהמשך הוא מתאר את 'הלילה הקדמון', המלכד בין עצי היער. הלילה מייצג בשיר זה מציאות שבה אין מקום לשלטון החוק, לכללי הציוויליזציה. הלילה, כותב קורצוויל, "מסמן את האווירה הקמאית, הטרום-תרבותית, שאליה מתגעגע המשורר" ([29], עמ' 224).

למרות המציאות חסרת החיוכים שסביבו. גם בבית האחרון מצהיר הדובר על שלוותו. זו קשורה כעת אף לכך שהוא נכון לקראת מותו ומצפה לו:

אֲנִי שָׁלֵו. דַּרְכִּי אֵלַיִךְ נִפְתְּחָה,
אִם גַּם אֹרְחַת זָרִים עֲדַיִן בָּהּ דְּוֹרֶכֶת.
מִדֵּי תָּבֹא, זְקֵנִי, תִּמְצָא אֶת נָכְדֵךְ
נָכוֹן לִהְיוֹת לְשֵׂה בַּעֲדָרֵיךְ.

הבית מפרש ומשלים את הבית הראשון בשיר: נשים לב ל"דרך" החוזרת בשני הבתים, וכן לקשר שבין הדרך (המדומה לדובר) השבה אל "אביה", לבין הדובר הנכון לשוב אל "זקנו".

בחיי היומיום, כאמור, מנותק הדובר מן העולם, וכמוהו כ"אריה רצוץ". השוואה זו מרמזת, מצד אחד, לדמותו המקורית, הטבעית, של הדובר, ומצד אחר - לניוונה ולדיכויה. ניוון ודיכוי אלה מוארים בשיר, בין השאר, באמצעות ההקבלה שבין הדובר לבין גורלן של מכונות המתכת:

אָמַרְנוּ גֵּא הַזְּמָן, הַשָּׁר בַּמַּפָּחוֹת,
שְׁיֵרֵינוּ הַיְשָׁנִים לֹא בוֹ יַרְחִיקוּ לֶכֶת - -
אֵלִי, אַתָּה הַבָּן לְלֵב הַמַּתַּכוֹת,
רְאֵה, הֲלֹא גַּם הוּא נִשְׁבָּר אֶל חֲלִילֶיךָ.

הזמן המודרני, ה"קר", הזמן שבו אפשר לגור שנים רבות עם העולם מבלי להכירו, מנוגד מעצם מהותו לשיריו הישנים של הדובר. אולם אפילו המתכות, פרי יצירתו של זמן זה, מוקסמות ומסתחררות מיפי עולם האלוהים. שני הבתים הבאים מפתחים הכללה זו: הדרכים איבדו את כוח משיכתן, ואף שלוות הלילה נקטעת על ידי רעש הקטרים, אך הרכבת עצמה מסתחררת לעיתים "מרוח ומיער אורן". ה"רוח" יוצרת הקבלה בין הרכבת לבין הדובר, המתואר בחלקו השני של השיר כאריה רצוץ הנושא את עיניו "לריח רוח". ליל הקיץ, שבו מוצא הדובר את הדרך אל היקום, מנחם אף את הרכבת וקרונותיה. יתר על כן, כמו שיריו "הישנים" של הדובר, כך גם לברזל "עוד יש כינור עתיק". הכינור מסמל את יכולתה של הרכבת להסתחרר מן הרוח ומן היערות, וזאת במקביל ליכולתו של הדובר לחדש את זיקתו עם העולם. אין ספק, כי לאור ההקבלות הנזכרות ניתן לייחס את "הסוהר" שבו נמצאות המכונות הכבדות (בית ו') אף לדובר עצמו. ובכן, נושא השיר הוא יכולתו של הדובר לחדש את המגע עם היקום מן הסוהר שבו הוא נתון בחיי היומיום, כיסופיו לצאת מסוהר זה ולשוב ולהתמזג עם העולם[10]

[10] מן השיר מתבררת יפה משמעות מושג האלוהים, כפי שהוא נתפש בשירי 'כוכבים בחוץ'. בראשית השיר פונה הדובר אל הערב, ומצהיר, כי אליו ישוב עם מותו. בהמשך הוא פונה אל האל, ומספר באוזניו על המתכות אשר ליבן "נשבר" אל חלילו. לאור ההקבלה שבין הדובר לבין המתכות, ולאור מעמדם המקביל של הערב ושל האל (הדובר והמתכות משתוקקים לשוב אליהם), נרמזת ההקבלה בין שני נמענים אלה. הקבלה זו מפותחת בחלקו השני של השיר. חלק זה מופנה כולו אל "עולם האלוהים", פנייה שהיא ספק אל העולם, ספק אל אלוהים. בבית האחרון מסכם הדובר את דבריו, אך אלה אינם מופנים אל "עולם האלוהים", אלא אל "זקני" (כינוי המרמז ליחס אינטימי אל האל). זקנו של הדובר אינו אלא "עולם האלוהים", כשם שהאל אינו אלא הערב שאליו ישוב הדובר עם מותו.

ג. העיר והדרך

1. ראינו לעיל, כי הרקע לרובם המכריע של שירי החטיבה הראשונה הוא העיר, רחובותיה ושווקיה. יש לבחון, אם כן, מה משמעות ה"דרך" המופיעה בשירים אלה, ומה מקומה בהוויה העירונית המעוצבת בהם.

ה"דרך" נזכרת כבמחצית משירי החטיבה הראשונה[11] . באחדים מן השירים ('שיר על דבר פניך', 'אגרת') יש לתפשה במובן מושאל, כמייצגת דרך-חיים. גם את ה"דרך" הנזכרת ב'אל הפילים' ("וסוף אין לדרך הזאת העולה. / סופי הדרכים המה רק געגוע") אין לפרש כפשוטה, אלא כמרמזת לקשר הסמוי שבין השמיים והארץ, לכמיהה אל מרחבי היקום.

"דרך" כציון גיאוגרפי מופיעה בכשבעה משירי החטיבה הראשונה. מה מקומן של "דרכים" אלה בעולם החוויתי המובע בשירי החטיבה הראשונה? בכמה מן השירים מהוות הדרכים נושא לגעגועים: מן המחנק והשיממון שבעיר נכסף הדובר אל מרחבי הדרכים ואל שפע מראותיהם. בשירים אחרים הדרכים כלל אינן ב"עולם הטבע"; הן מתגלות בעיר עצמה, וזאת במקביל לנושאה המרכזי של חטיבה זו: בד בבד עם גילוי איתני הטבע בתחומי העיר, נמצאת לדובר בתחומיה אף הדרך.

משיכתו של המשורר אל הדרך מובעת כבר בשיר הפתיחה של הספר: "עוד חוזר הניגון שזנחת לשוא, / והדרך עודנה נפקחת לאורך". הדובר אמנם מספר על ימים שבהם יהיה רחוק מעירו ("וכבשה ואילת תהינה עדות / שליטפת אותן והוספת לכת -- // שידיך ריקות ועירך רחוקה"), אך זאת בגדר משאלה לעתיד. בהווה הוא עושה בעיר, אחרי שזנח את הניגון, נטש את הדרכים. שורות הפתיחה הנדונות מהדהדות בשניים משירי החטיבה הראשונה: "יש נצא לדרכים החוורות שזנחנו, / שתזקופנה קומה בניגון וענן" ('מעבר למנגינה'), "ובראותך כי דרך עוד צופה אל הלך" ('ירח'). ב'מעבר למנגינה' הדובר אינו נודד בדרכים; הוא מספר כי זנח אותן, וכי רק לעתים רחוקות הוא שוב אליהן. רגעי הולדתם של המראות הנושנים, המתוארים ב'ירח', חלים בעיר ("בלילה הסהור מול חלונך עומדת / עיר טבולה בבכי הצרצרים"). ה"דרך" הנזכרת בשיר אינה שייכת בהכרח לנוף החוץ-עירוני, וניתן לתפשה כדרך הסלולה בין רחובות העיר. פירוש זה מתיישב יפה עם הסיטואציה המעוצבת בשיר, סיטואציה של אדם המתבונן מחלונו בלילה במראות העיר.

העובדה שהדובר בשירי החטיבה הראשונה אינו מהלך בדרכים המתפתלות אי-שם בין ערים ויערות משתמעת גם משיר ההלל לדרכים, 'מזכרת לדרכים'. עובדה זו משתמעת משם השיר ("מזכרת" כותב אדם רק לאחר שרחק במקום או בזמן מן הדבר שעליו הוא שר), והיא שבה ועולה במהלכו. תשוקת הדובר אל הדרכים נמסרת בלשון עבר, ואילו בהווה משתרעות דרכים אלה "הרחק הרחק" ממקום מושבו.

כאמור, בכמה מן השירים שייכות הדרכים לנוף העירוני. ב'הרוח עם כל אחיותיה' מתאר הדובר סופה המתקרבת לעיר ודוהרת ברחובותיה, ומספר על המפגש הדרמטי עמה: "מבוהל, מסוער, צחוק וזמר אפוף, / אל חגיה הוסגרתי בדרך!" הבית הבא ממשיך בתיאור העיר ה"כורעת" תחת רעמי הסופה, ובהמשך מביע הדובר את התפעלותו מ"עם העצים הנסער" ומ"מרוץ הקולות ברחוב הפתוח". ובכן, ה"דרך" הנזכרת בשיר אינה אלא כינוי לרחוב הפתוח

---

[11] ה"דרך" כמעט ואינה מופיעה בשירי החטיבות האחרות. "דרכים" נזכרת בלשון הכללה ב'בהר הדומיות' ו"משעול" מופיעה ב'על קבים אליך'. ה"דרכים" המתוארות בשיר הסיום הן כינוי לרחובות העיר.

שבו "הוסגר" הדובר לסופה. "דרך" זו אינה מרמזת לניגוד שבין מרחבי הטבע לבין העיר, אלא לניגוד שבין הבית הסגור לבין חוצות העיר.

דוגמא נוספת לדרך המצויה בגבולות העיר נמצא בשיר 'קול': הדובר שומע את "המלים הגדולות שנותרו לבדן" בהלכו ב"דרכים הריקות" של העיר. קשר מעניין בין הדרך לבין רחובות העיר נמצא ב'עד הלילה'. בפתח השיר מדומה תנועת הזמן למסע קרונות מטען ה"שבים אל הדרך". את הקרונות ואת שירתם ("לא קרונות המטען אל הדרך שבים. / לא שירם העמום על פנינו הושט") מוצא הדובר בהמשך בתוך העיר עצמה: "זה שירה הישן של העיר מול הראי, / בקלעה את צמות החשמל. // זה הסתיו העומם בקרונות וסלים".

מעניין לציין, כי בשיר 'פגישה לאין קץ' מציג הדובר את עצמו כ"הלך", אשר ארצות נדודיו הן "ערי מספר חרשות וכואבות". הקשרים שבין שיר זה, שהוא השני בקובץ, לבין שיר הפתיחה, 'עוד חוזר הניגון', עשויים לתמוך בקביעות שהוצעו לעיל. השיר 'עוד חוזר הניגון' זכה לאינטרפרטציה משכנעת ואעסוק בו, לכן, בקיצור רב[12]. ב'פגישה לאין קץ', מן המורכבים בשירי 'כוכבים בחוץ', אדון בהרחבה יחסית.

2. השיר 'עוד חוזר הניגון' מביע בתמציתיות את משיכת הדובר אל הדרך ואל מראותיה. כאמור, הדובר בשיר זה נמצא עדיין בעיר, לאחר שניסה לזנוח את הניגון ואת הדרך. בעיר מתחוור לו כי כוחם של אלה חזק ממנו, והוא משתוקק לשוב אליהם. משיכה זו מלווה בתחושה של קשר אמיץ, הדדי, בינו לבין היקום. הדובר חש כי ענן ואילן מצפים לו, ואף הברקים עתידים לברכו במעין מטס ברכה. רצונו לחיות חיים של סגידה והתפעלות מן המראות המזומנים לו בדרכים מחייבו לנוע בלא הפסק כדרכי תבל, והוא עומד לנטוש כל מסגרת המחייבת קביעות; על ידיו להיות "ריקות", ועל עירו - "רחוקה".

השיר מתייחס, אם כן, לעברו של הדובר (הוא מרמז לחייו כטרובאדור, וכן לניסיונו לשים קץ לאורח חיים זה), להווה שלו (משיכתו אל הניגון ואל הדרך), וכמובן אל העתיד. לפנינו אם כן, שיר של סיום דרך ושל פתיחת דרך כאחד.

השיר 'פגישה לאין קץ' דומה, כאמור, בכמה מפרטיו המרכזיים ל'עוד חוזר הניגון'. עם זאת, 'פגישה לאין קץ' איננו מהווה המשך סיטואטיבי לקודמו; הדובר בשיר זה איננו מלטף כבשים ואיילות במהלך נדודיו בדרכי העולם, אלא מהלך "ברחובות ברזל ריקים וארוכים". עובדה זו איננה קובעת ניגוד גמור בין השירים. הדובר, אמנם, אינו יוצא את גבולות עירו, אך אין הוא מוותר על המראות ועל החוויות המצפים לו בדרך. אדרבא, הוא תר אחריהם בעיר. נבחן דברים אלה ביתר הרחבה.

ראינו לעיל, כי משיכת הדובר אל האשה מתוארת בכמה וכמה משירי 'כוכבים בחוץ' כמשיכה אל אשה אהובה. כאמור, ההנחה כי גם בשיר שלפנינו הנמענת היא תבל, מתיישבת טוב יותר על כלל פרטי השיר, מן ההנחה כי הדברים מושמעים באוזני אשה אהובה (ההנחה השנייה תתקשה ביותר להסביר את המעבר מן הבית החמישי אל הבית השישי, את מקומו של הבית השישי בשיר, ואף את משמעות הבית המסיים).

ההכרזה הפותחת את השיר, "כי סערת עלי, לנצח אנגנך", מביעה את תמצית מערכת היחסים הנפרשת בשיר כולו. ה'את' מוצגת כרוח עזה המסתערת על הדובר (השווה את התיאור "סערת עלי" לביטוי המקובל 'הסערת אותי', המרמז ליחסים הדדיים). העובדה שאין מדובר

[12] על השיר ראה מאמריו של דן מירון [21], [21 א]).

כאן בדמויות שוות כוח מתחוורת גם מהתחייבותו של הדובר לנגן את ה׳את׳. אין הוא מסוגל להשיב מלחמה שערה, אלא יכול רק לנסות לתאר ׳את׳ זו, להנציחה. עוצמתו של מפגש זה מתבטאת גם בכך, שהדובר משעבד לנצח את שירתו לזו שסערה עליו. ההנחה שבניגון מרמז הדובר לשירתו זוכה לחיזוק בבית הבא, המדבר על הקשר שבין ה׳את׳ לבין הספרים[13]. יש להוסיף, כי ל״סערה״ בהוראתה המקורית יש רמז בבית הראשון (הרוח פורצת את דלתות הבית, שורה ב׳) ובבית השישי (נשמעים רעמים באוויר, וענפי השקה נתלשים ברוח העזה).

השורה השנייה ממחישה את השורה הפותחת. ניסיונו של הדובר להימלט מפגיעתה של הסערה נכשל. ל״דלתיים״ שני פירושים בהקשר זה: ראשית, הדובר ביקש להסתתר בביתו מאחורי סוגר ובריח, אך גם אלה אינם עומדים בפני הסערה, ושנית - אחרי שלא עלה בידו להינתק מן ה׳את׳ עתיד הדובר לצאת את דלתות ביתו ולהיות ״הלך״ בדרכי תבל. החיים מאחורי הדלתיים מוארים, כמדומה, בבית החמישי, בתיאור החדר המאפיל ״בלי הכוכבים שנשארו בחוץ״. שתי השורות הבאות, ״תשוקתי אליך ואליי גנך / ואליי גופי סחרחר, אובד ידיים״, מתפתחות את תמונת ה׳את׳ המסתערת על הדובר. הרמיזה לדברי אלוהים המעניש את האשה (״אל האשה אמר הרבה ארבה עצבונך והריונך בעצב תלדי בנים ואל אישך תשוקתך והוא ימשך בך״, בראשית ג׳ 16) מבהירה, כי תשוקת הדובר אל תבל כפויה עליו הר כגיגית והיא משולה לעונש. העובדה שתבל מוצגת ככוח רמיזה זו ככוח גברי, מכניע, מדגישה את עוצמתה הבלתי מתפשרת. עם זאת, בניגוד לקללה שמשמיע אלוהים באוזני אדם, זוכה הדובר ליהנות מ׳גנה׳ של תבל. ה׳גן׳ מייצג על פי פירוש זה את יפי מראות תבל (ל׳גן׳ במובנו המצומצם נקשרים השקמה, הנזכרת בבית ו׳, ואף הפטל, המשמש לתיאור השקיעה בבית ב׳). גניה של תבל מסתערים על הדובר וכובשים אותו. בהקשר של אשה אהובה יש, כמובן, ל׳גן׳ משמעות ארוטית מובהקת. תבל קוסמת לדובר, וזה נענה לפיתוייה כמו הייתה אשה המציעה את אהבתה.

הניגוד שבין מערכת יחסים אפשרית בין גבר לאשה לבין מערכת היחסים הנוצרת בין דובר לבין תבל מפותח בסוף הבית: ״ואליי גופי סחרחר, אובד ידיים״. תשוקת הדובר אל תבל, שלא כתשוקה אל אשה, היא חסרת מוצא, ואין כל דרך לספקה. ההסתחררות המתוחה והמיוסרת היא פועל יוצא של מערכת יחסים זו.

הבית השני חוזר באופנים שונים על קודמו. שורתו הראשונה, ״לספרים רק את החטא והשופטת״, היא וריאציה להבטחה שבפתח השיר: נושא כתיבתו היחיד של הדובר הוא תבל הסוערת עליו. ה״חטא״ הנזכר כאן נקשר, כמדומה, לחטא הקדמון הנרמז בבית הראשון. על פי פירוש זה אומר הדובר תבל כי יכתוב רק עליה, שכן היא שפקחה את עיניו. יש לציין, כי המילה ׳חטא׳ מופיעה במקרא פעמים רבות בציון למעשים שעונשם מוות. משמעות לוואי זאת של המילה ממומשת בבית האחרון של השיר, המרמז למותו של הדובר.

הקריאה ״פתאומית לעד!״ מאירה מזווית חדשה את שורתו הראשונה של השיר. מערך הזמנים בשורה הראשונה עשוי ללמד, כי כל חייו של הדובר יוקדשו להנצחת חוויה חד-פעמית, שאירעה אי-אז בעבר. מן הקריאה הנדונה משתמע קשר שונה בין החוויה לבין ביטויה השירי: העובדה שתבל היא פתאומית לעד, שכל מפגש עמה מסעיר, מלהיב ומפתיע, היא המבטיחה שהדובר ינגנה לנצח. הדובר יכול לשיר על תבל רק כאשר ה״דלתיים״ אינן חוצצות בינו לבינה,

---

[13] אוסיף עוד, כי ה״חיוך״ החותם את השיר מופיע בכמה משירי החטיבה (׳ערב בפונדק השירים הנושן׳, ׳אגרת׳) כמציין את מלאכת השירים.

רק כאשר הוא שומר על מגעו החשוף, הפתוח, עמה. מן ההכללה המשתמעת מדברים אלה עובר הדובר להדגמת פן אחד של תבל הפתאומית:

פִּתְאֹמִית לָעַד ! עֵינַי בָּךְ הֲלוּמוֹת,
עֵת בְּרִחוּב לוֹחֵם, שׁוֹתֶת שְׁקִיעוֹת שֶׁל פֶּטֶל,
תְּאַלְּמִי אוֹתִי לַאֲלֻמוֹת.

התיאור ההיפרבולי, הממחיש את "סערתה" של תבל על הדובר, אינו מצביע על שקיעה אחת, ספציפית, אלא על שקיעות רבות, ומאשר בכך את העובדה שתבל אכן "פתאומית לעד": למרות השקיעות חוזרות ונשנות עיני המשורר עדיין מתבוננות בהן בפליאה ובהתרגשות. תיאור זה מעיד מצד אחד, על ההתאכזרות וכפייה מצד תבל, ומלמד, מצד אחר, כי תבל המסחררת את הדובר היא אף המסדירה את עשתונותיו התועים. מערכת יחסים אמביוולנטית זו עולה אף מן הבית החמישי: "טוב שאת ליבנו עוד ידך לוכדת".

הבית הבא מצביע על ייחודו ועל ייעודו של המשורר. מאחר ולמפגש עם תבל יש אף צדדים כפייתיים, אלימים, מבכרים אנשים רבים להימנע ממנו. הדובר מבקש, לכן, מתבל כי לא תתחנן אל "הנסוגים מגשת", והוא מבטיחה, כי לבדו יהיה בארצותיה הלך. בתמורה לכך אין הוא מבקש דבר, וכל חפצו רק להעניק לתבל ממטעמיו. השקדים והצימוקים, הנזכרים בבית הבא, ממחישים נתינה זו. נשיאת השקדים והצימוקים נעשית במצוות אלוהיו של הדובר, עובדה המתיישבת יפה עם תפילתו הקודמת ("תפילתי דבר איננה מבקשת"). המשורר נתפש, אם כן, כהלך עני העושה ימים ולילות ברחובות, על מנת להביא לביני ביתו את הפירות והמאכלים האהובים עליהם.

על מנת למלא את תפקידו כמשורר חייב הדובר, כפי שראינו לעיל, להעמיד את חושיו בסכנה מתמדת של חשיפה לתבל ולשפע גילוייה. מתברר כעת, כי עליו לעמוד במבחן נוסף; על מנת להביא לקהל את פרי רוחו עליו להלך "עד קצוי העצב, עד עינות הלילי". העצב והלילה נתפשים כשני קצותיה של העיר, אליהם יש להגיע דרך רחובות הברזל הארוכים (הדבר מתקשר לתמונות ההלך הנושא שקדים וצימוקים). מן התיאור המשתמע, כי מלאכת הכתיבה כרוכה בעצב רב, וכי על מנת למלא את ייעודו על המשורר להגיע עד שורשיו של העצב האנושי (נושא זה מואר בשירים נוספים בחטיבה זו).

הקשר עם תבל עדיף בעיני הדובר, למרות ההרסנות הכרוכה בו, מחיים משמימים בחדר סגור. בבית הבא הוא משבח את תבל על שהיא עדיין קוסמת לליבו, והוא מבקשה: "אל תרחמיהו בעיפו לרוץ". עייפות הלב והחדר המאפיל "בלי הכוכבים שנשארו בחוץ", מרמזים למות הלב (ברקע של תמונת הלב המאפיל מצוי הצירוף 'חדרי הלב'). הניתוק מן התבל כמוהו, אם כן, כמוות. נרמז כאן, כמדומה, מוטיב נוסף, המופיע בהבלטה רבה בשיר הבא, 'הרוח עם כל אחיותיה': תשוקת הדובר לדבוק בתבל אף אחרי מותו.

הבית הבא ממחיש, כפי שראינו לעיל, את מהותם של "הכוכבים שנשארו בחוץ". אופיו המדגים משתמע ממבנהו הקטלוגי, וכן מן העובדה שהוא מצביע על שלוש תמונות שאינן עשויות להופיע זו בצד זו בשדה-מציאות אחד.

לכאורה קיים ניגוד בין ה"כוכבים שנשארו בחוץ" לבין "הרחוב הלוחם" ו"ערי מסחר חרשות וכואבות". על פי תפישה זו מתאר הבית האחרון את ניסיונו הנואש של הדובר להציל

את מערכת יחסיו עם ה׳את׳. הוא יודע כי שירתו וקשריו עם תבל זרים לערי המסחר, וכי יום אחד יהיה עליו להיאבק קשה, עד זוב דם, על מנת להצילם מידי המציאות העוינת. אולם העיר אינה רק רקע עוין ליחסים עם ה׳את׳, אלא היא עצמה פן אחד של ׳את׳ זו. בלב הרחוב הלוחם מאלמת תבל את הדובר לאלומות, ובתוך רחובות הברזל הוא נושא את שקדיו וצימוקיו. על פי פירוש זה מתאר הבית האחרון את המחיר שיהיה על הדובר לשלם עבור פתיחותו הנמשכת אל העולם. חיזוק לפירוש זה נמצא בדברים שכתב אלתרמן ברשימה ׳פרצופים והרהורים בין המפרץ וההר׳ (׳הארץ׳, 23.6.1933, 27.6.1933): ״אז סיפרתי לחיפה הקטנה את אשר שמעתי בכרכי העולם הגדולים. גיליתי לה את השנאה לאדם, שהיא נשמת כל הדברים ואת הטראגי הניצחי, הזולף מפצעי הערים והאנשים גם יחד. אמרתי לה בלשון הדודים כי עליה ללמוד לגדול, להיות חזקה ויפה ו...נוקמת; הם, הדודים עצמם, יעשו אותה לשכזו, האם ואני ועוד כמוני נתרוצץ בתוכה ומחוצה לה **רדופי שנאה ולכודי קסם. גלגלי מרכבותיה ינשאונו על מנת לשוב ולחבוט אותנו באבני המרצפת,** ידה האחת תלטף את ראשנו וידה השנייה תכרה לנו קבר מלמטה, את כל הרע נקבל מידה ובעד הטוב המעט נשלם עשרת מונים ומדי יום נישא אליה מנחות נפש וגוף - קרבנות חטאת על אשר יצרנוה ועולות תודה על אשר נוצרה״. (ההדגשות - שלי, א.ב). דברים אלה, הבאים בסיומה של רשימה ארוכה העוסקת בהצגת ׳אוהל׳ שנערכה בחיפה לכבוד חג הביכורים, מביעים יפה את האופי האמביוולנטי המציין את יחסו של אלתרמן אל העולם. נקל להבחין בדמיון שבין יחס העיר ואנשיה, כפי שהם עולים מציטוט זה, לבין יחסי הדובר וה׳את׳ הנפרשים ב׳פגישה לאין קץ׳.

מן הפירוש המוצע לשיר זה משתמע, כי הכינוי ״הלך״, שבו משתמש הדובר בבית ב׳, אינו מצביע על אדם הנודד בדרכים, אי-שם במרחבי עולם הטבע. ה״הלך״ הוא מי שקולט בעוצמה רבה את מראותיה וקולותיה של תבל, מי ששומר על פתיחותו אליה, בין אם דרכיו נמתחות בין שדות ויערות, בין אם הן סלולות בין חצרותיה ושווקיה של העיר.

השיר ׳פגישה לאין קץ׳ עומד, אם כן, ביחס ניגודי, או משלים, לשיר הפתיחה. את מראות תבל, את השירה, מוצא הדובר בעיר עצמה, ולאו דווקא במרחבים המשתרעים סביב לה. הוא אמנם ״הלך״, אך דרכו עוברת ברחובות הברזל הארוכים. ׳עוד חוזר הניגון׳ הוא שיר פתיחה לקובץ כולו. את ׳פגישה לאין קץ׳ ניתן לראות, כמדומה, כשיר פתיחה לחטיבה הראשונה. השירים הבאים לאחר שיר זה מתארים, כאמור, גילויים שונים של תבל בתוככי העיר. היחס בין שירים אלה לבין שיר הפתיחה אינו יחס של המשכיות, אלא, במובן מסוים, יחס של הקבלה: בדומה לעובר האורח, השואף לנטוש את עירו ולשוב אל עולם הטבע, מתואר הדובר בשירי החטיבה הראשונה ברגעים שבהם נגלים לו בתוך העיר פניה השונות של המציאות אשר אליה ביקש להגיע. רק בשלושה משירי חטיבה זו נמצא כעין המשך לשיר הפתיחה. כוונתי לשירים ׳חיוך ראשון׳, ׳עוד אבוא אל סיפך׳, ו׳מעבר למנגינה׳. אמנם גם בשירים אלה נמצא הדובר בעיר, אך הוא עושה בה כהלך שהשאיר את ביתו מאחוריו. שירים אלה אינם עוסקים רק בקשריו של הדובר עם תבל, אלא בוחנים אף את מערכת יחסים עם אהובתו ועם אמו.

ד. העיר והסערה

1. בניגוד להווייתה חסרת החיים של העיר מעמידים שירי החטיבה הראשונה את עוצמתה וחיוניותה של הסערה.

משיכתו של הדובר אל הסערה משתמעת כבר מן השירים הראשונים בספר: שיבתו אל הדרך קשורה בשיר הפתיחה קשר אמיץ עם הרוח והברקים ועם הצמרת "גשומת העפעפים"; בבואו להדגים ב'פגישה לאין קץ' את סיבת הימשכותו לתבל, הרי שתים מתוך שלוש התמונות שהוא מצייר מלמדות על סערה עזה (הרקיע המרעים והשיקמה המפילה ענף). השיר השלישי בקובץ, 'הרוח עם כל אחיותיה', מוקדש כולו לסערה המשתוללת בעיר. בבוא הסערה מקדמה הדובר בהתלהבות שיש בה אף רמז לחוויה דתית ("איזו יד על ראשי מגבוה"), בסערה יש משום "חג", והדובר מכריז, כי "ברעם הזה, הנפתח למולי, / טוב ללכת תמים וסחרחר כשגיאה / בין שמות לאין ספור ופגישות ומלים". את ה"טוב" הצפון בסערה מזכיר הדובר בשיר נוסף בחטיבה. ב'אל הפילים' הוא קורא: "טוב ליפול! [...] טוב לפקוח לפתע עיניים מאה / שהיו בגופך עצומות". השיר 'הסער עבר פה לפנות בוקר' מלמד אף הוא על ההתפעמות שמעוררת הסערה בלב הדובר. בחלקו הראשון של השיר נח מבטו של הדובר על ניסיונו של השוק למחות את סימני הסערה ולהחזיר את השגרה על כנה. אבל ברחוב הוא מוצא עדיין את שרידי הסערה שחלפה: באוויר עוד נישא ריח הגשם, והאנדרטות הן כדמות חיות שדמעות בעיניהן; העץ הפורח מביע חיות רבה, ובלב הרחוב הוא כמו שומר על קשר עם כוחות הסער שעבר, הרעם והרוח[14].

הכפילות המציינת את יחסו של הדובר אל תבל מאפיינת גם את יחסו אל הסערה. הסופה מביאה עמה צחוק וזמר, אך גם בהלה רבה ('הרוח עם כל אחיותיה'), ואף אימה מן האלימות שהיא מעוררת בלב הדובר ('אל הפילים', 'סתיו עתיק').

2. מה סוד קסמה של הסערה?

הסערה מביאה עמה אל העיר מקומות אחרים וזמנים אחרים, היא מייצגת חיות, עוצמה, מרחבים חסרי כבלים, וזאת בניגוד לשגרה ולמוות בחיים השוררים בעיר.

הסערה סוחפת עמה את המרחבים שמעבר לבתי העיר. בפתח 'הרוח עם כל אחיותיה' מספר הדובר, כי אל חצרות העיר "התגנבו ארצות חדשות", והוא ממשיך בתיאור הסופה המסתערת על העיר. הסופה מגיעה מן המרחק האפל, מן הכפר, מגובהי היקום ("מברק המזהיב ומסמא את הגשם") ומביאה עמה את אווירתם, את חיותם ואת מרחביהם ("איזה רוחב חדש, איזה כח אימים"). ב'סתיו עתיק' מתואר הסער כדמות מיתית העולה מ"חשכת האגם", צועדת רבת-און בדרכים אל העיר, ומביאה עמה אל "העולם ובתיו" את "המרחב הפרא".

העובדה שהסערה משליטה על העיר זמנים אחרים מתרמזת, באופנים שונים בכל שירי הסערה. ב'הרוח עם כל אחיותיה' מבקש הדובר להסביר לאלוהיו את סיבת הקסם שמעטה הסופה על העיר: "כי הרבה מרחקים ושנים אחרות / מעטפים את העיר בנהימה מאוהבת". הסערה מביאה עמה "שנים אחרות" ורק עם סיומה חוזר אל כנו הזמן העירוני, המוכר, הסדור: "רעוע וגושש / נרגע השוק וקם / מהפכת קרונות, מערמות השחת. / שוב שעוני העיר יניעו בחיקם / את רגעיהם / האחרונים עד שחר" ('הסער עבר פה לפנות בוקר'). אופיין של השנים

---

[14] על משמעות העץ הפורח ניתן לעמוד אף מרשימתו של אלתרמן 'לגמל' ('טורים', 15.4.1938, הציטוט - על פי 'במעגל' [5]). הרשימה מתארת, בין השאר, כמה מן התופעות שבלעדיהן אין תקומה לאדם: "הלילה שקט. הלילה שקט ולא נע ככדור פורח. האביב והמוות נובטים בלילות ניסן אלה. אש לבנה פורחת בעצי התפוח ובאש אדומה עולות ערים רחוקות". ובהמשך: "הלילה ריק מנביא, דרכיו נפלו כזרועות, וטוב שהירח נאמן לו עד עולם וטוב שעץ השדה זוכר כי עליו לפרוח, ואפילו בהיעקרו מן השורש יודע הוא לשוא נעקר, כי בחטא נעקר, כי עליו לפרוח. אחי בעניים ובעייפים, אחי המוברך! בלילה בו יאלם הניגון האחרון וימות העץ האחרון תמות התקווה האחרונה" (עמ' 139).

האחרות הנישאות על ידי הסערה מתחוור בשירים 'אל הפילים' ו'סתיו עתיק'. שני השירים מתארים סופה העוברת בעיר ומעוררת בדובר 'סופה' פנימית: בהשפעת סופה זו מתעורר בדובר איש היערות החבוי בו. חיי היומיום בעיר מדכאים את "גופו הפרא" של הדובר, והוא מבקש לפרוק מעליו את ההגבלות והאסורים בני הזמן. הזמן האחר והמקום האחר המציינים את הסופה באים לידי ביטוי ב'סתיו עתיק', בין השאר, בתיאור העננים, הנוסעים מארצות "מולדתה" של גופת הדובר ("הברקים ניערו את סדיני הזהב / ונסעו עננים / מארצות מולדותיך"). מולדת הגופה, כמו גם מולדתה של הסערה, הם מרחביו הנצחיים של היקום.

מעניין כי גם בשיר 'שדרות בגשם', המתאר את מראות העיר שלאחר הגשם, חל שינוי במערך הזמנים, והדובר מדמה כי יש בידו לשוב לימי ילדותו.

3. עוצמתה הקדמונית של הסופה עומדת בניגוד להוויה העירונית. הסופה פורצת לעיר באלימות רבה ('הרוח עם כל אחיותיה', 'אל הפילים', 'הסער עבר פה לפנות בוקר', ועוד). עם זאת, העיר, כמו הדובר, שמחה לקראת הסופה כעלמה הממתינה לאהובה ('סתיו עתיק'), ובתיה "מצדיעים" לסופה הדוהרת ('הרוח עם כל אחיותיה').

הניגוד בין החיים בעיר, אשר כמוהם כחולי מתמשך, לבין הסערה, עומד במרכז השירים 'אל הפילים' ו'סתיו עתיק'. ניגוד זה מהווה את צירו הקומפוזיציוני של 'אל הפילים': בחלקו הראשון של השיר מוארים חיי העיר העקרים, ובחלקו השני - ניגודם של חיים אלה, חיי היער. חלקו השלישי ממזג מהויות קוטביות אלה[15]. בחלקו הראשון של השיר מבקש הדובר להימלט אל העננים, הנתפשים בעיניו כ"פילי השמיים", ולספר באוזניהם על מצוקת חייו בעיר: "אז אקרא להם שיר הלילות שהלבינו, / שיר עינים פקוחות ללא צחוק ויונה. / הם יניעו ראשם הכבד - הם יבינו. / הפיל הוא חיה נבונה[16]". בצד התבונה שמייחס להם הדובר מייצגים הפילים חיות יער העשויות להתפרץ בעוצמה כבירה ("בוססים הם בטיט השקיעה הורוד, / איומים ונוגים מרוב-כח"). עובדה זו מהווה בסיס להקבלה שיוצר השיר בין הפילים לבין "גופו הפרא" של הדובר (כמו הפילים, המכונים בסוף חלק א' "מלכים", מכונה הגוף הפרא בחלק ב' - "מלכי האסיר").

כוחם הרב של הפילים אכן מתפרץ בחלק ב'. אם בחלק א' שואף הדובר להגיע אל "פילי השמים", הרי בחלק ב' מגיעים אלה אליו, בדמות סערה המאיימת להחריב את ביתו. איתני הטבע החודרים לעיר ו"גוררים את הרחוב בצמות", מעוררים את יצריו הרדומים של הדובר. ימי השגרה, בהם נסתרים יצורים אלה מאחורי "מסוה החיוך והבגד" מוצגים כימים של חולי. המעבר מן ההוויה העירונית אל זו של הגוף הפרא מסומל על ידי הנפילה: "טוב ליפול! אל השיר, אל שבית הסועה, / את הרחוב גוררים בצמות!" מהותה של הנפילה מפותחת בסוף חלקו השני של השיר: "בברקי חלומו תנומתנו נסקלת, / ואנו נופלים, / נפתחים כסדום! / הוא פורץ מתוכנו כמו מבית כלא, / בקריאת אהבה קדמונית, / בקרדם". נשים לב, כי ה"ברקים", מתווי ההיכר של הסערה, מתארים בשורות אלה את גיחותיו הפרועות של "המלך האסיר" אל חלומותיו של הדובר, ומאשרים בכך את הקשר האמיץ שבין הסערה לבין "הגוף הפרא". ה"נפילה" בבית זה קשורה בבירור ליסוד האלים, הבלתי מרוסן, שבדובר. היא מאפשרת לו לחדש את המגע הפתוח

---

[15] על מבנהו הלוגי של השיר עמד בהרחבה פרופ' דן מירון בסמינריון על שירת אלתרמן (אוניברסיטת תל אביב, תשל"ז).

[16] סירלוט [38] מצביע על הקשר שבין צבע עורם של הפילים לבין צבע העננים, ומציין כי בימי הביניים נחשב הפיל סמל החוכמה. אלתרמן התוודע אל חכמת הפילים בספרו של רוני, 'המלחמה לאש' [7], אותו תרגם לעברית בראשית שנות השלושים. בספר מתוארות הממוטות כחיות חכמות, ותבונתן אינה נופלת מזו של האדם הקדמון (ראה למשל, עמ' 114-113).

עם העולם, את הקליטה המועצמת של המראות והקולות (״טוב לפקוח לפתע עיניים מאה / שהיו בגופך עצומות״), אך היא משחררת אף יצרים פרועים, השואפים לנקום על דיכויים הממושך.

חלקו השלישי של השיר חוזר אל מראות השקיעה המתוארים בחלק א׳. מן היומיום חסר החיים כמה הדובר אל הווייתה האימהית, הדשנה, של תבל, והוא מבקשה שתכפר את פניו על שהורעל על ידי חיי העיר.

׳יציאת הנפש׳ החותמת את השיר (״כי הנה / נפשי העלמה, / מבושמת שדות ומור, / אלייך, אלייך יוצאת עירומה / ליפול על חזה האור״) מקבילה לגוף הפרא הפורץ מתוך הדובר ״בקריאת אהבה קדמונית״, בסוף חלקו השני של השיר. אולם ״עירומה״ של הנפש אינו מתבטא בגילויי אלימות כאלו של הגוף הפרא, הפוקח לפתע את מאת עיניו, ונפילתה היא אקט של סגידה, ולא של התחברות עם הווייתו הקמאית של הגוף[17]. המעבר מן הגוף הייצרי אל הנפש, הממזגת בתוכה יסודות שונים, מאפיין את הקשר התמטי שבין שני חלקים אלה. אמנם, גם בחלק זה ניתן ביטוי למציאות העירונית (״ארצות תעניות״), העומדת במרכז החלקים הקודמים, אך כעת חש הדובר בקשר העמוק שבינו לבין תבל (״הגידי אם לא כיאוריך יפיתי״) ונפשו יוצאת אל אורה. ״חגו״ של הדובר בחלק זה הוא יפי תבל (״חגים לעיניי שקיעותייך שלך״ ולא זקיפת קומתו של הגוף השואף נקם. (״את גגות השנים קרע וזקוף קומת חג״). מגמה זו ניכרת גם במעבר מן הפילים אל הפרות. הפרות, שלא כפילים, אינן אלימות, והן מסמלות רוגע רב, ואף קשר בין שמיים וארץ (״שקיעה- / הפרות שבאחו געוה״). תבל עצמה נתפשת כפרה שופעת חלב, אליה תועה הדובר כ״עגל כושל״. העיניים, המופיעות בכל אחד מחלקי השיר, מסמנות אף הן את המעבר הנדון. בחלק א׳ מסומלים חיי השגרה על ידי העיניים הפקוחות ״ללא צחוק ויונה״; המעבר להוויית איש העיר מובע אף הוא באמצעות העיניים: ״טוב לפקוח לפתע עיניים מאה / שהיו בגופך עצומות״. בחלק האחרון, לעומת זאת, נפקחות העיניים לראות את יפי העולם.

על מבנהו הלוגי של השיר עומד בהרחבה דן מירון, במאמרו ׳הטיול בעקבות הפילים׳ (בתוך [21א]). לדעתו שייך חלקו המסיים של השיר לשירי הדרך הכלולים בין שירי ׳כוכבים בחוץ׳, ודמות ההלך היא הפיתרון שמעלים שירי הספר לניגוד שבין טבע לתרבות: ״הניגוד בין טבע לתרבות מוצא את פתרונו כספר זה בעצם הדמות של גיבורו הראשי, המשורר ההלך, מי שעוזב את העיר ותרבותה השכלתנית (עוזב במובן מטאפורי, כמובן) ויוצא ל׳נתיבת הנדודים הישנה׳ כדי לחפש קשר חדש עם הטבע - אבל לא באמצעות ׳שיבה׳ פשטנית אליו, אלא באמצעות ׳הניגון׳, כלומר השירה. אכן, הספר כולו מציג את הניגון ואת אורח החיים המתחייב מקבלת עול הניגון כחיפוש הדרך לסינתזה בין התרבות לבין הטבע או בין המצב הנפשי הסנטימנטלי למצב הנאיבי (במשמעות השילרית של המושגים)״. ובהמשך: ״ההלך האלרתרמני, שעירו רחוקה וידיו ריקות, יוצא כ׳נזיר משולח׳ למדוד בנשיקות את נתיבות העולם, בא אפוא, לבצע תפקיד אנושי, בעל חשיבות עליונה: חיפוש דרך חיים בין הניגודים״. תפישה זו של ההלך מעוררת קושיות. ראשית, מן הדברים לא ברור כלל האם עזיבת העיר היא מטאפורית בלבד - ולמעשה משתרעת ״נתיבת הנדודים הישנה״ בין כותלי חדרו של המשורר השוקד על שיריו - או

[17] מעניין להשוות את חלקו השלישי של השיר לשיר ילדות של אלתרמן, ׳בת השמים׳ (פורסם ב׳אחדות׳, ט״ו, תרפ״ו. מצוטט כאן על פי ב.י מיכלי [22]). השיר מספר על בתו של ״שר בארץ בימים הקדומים״, השואפת ״לנוס מזוהמת החיים״. הבת היפהפייה, אשר נוצרה מדמעת מלאך, כמהה לשוב אל מקורה השמימי. בשני הבתים הסוגרים את השיר יוצר הדובר הקבלה בינו, או בין בני האדם כולם, לבין בת השמים. השיר עשוי לסייע בהבנת רקעו החוויתי של השיר, אם כי מניעי הכמיהה אל שמים שונים בשני השירים. בשיר הראשון מקורה ב״זוהמת האדמה״, בעצם חיבורה של הנפש אל גוף, ולא במציאות חברתית ותרבותית זו או אחרת.

שמא עירו של המשורר אכן רחוקה ממנו והוא נודד בנתיבות העולם (כפל משמעות זה מופיע אף בהמשך הדברים). מאליה עולה השאלה, אך מתיישב קישורו של החלק השלישי של 'אל הפילים' עם מחזור שירי הדרך, ואיך מתיישב תיאורו של ההלך כמי שעירו רחוקה ממנו, עם התפישה הגורסת שהסינתזה בין הטבע לתרבות מושגת באמצעות השירה, תפישה שעל פיה עזיבת העיר היא מטאפורית בלבד.

קושי אחר טמון בטיבה של הסינתזה המובעת לדעת מירון בחלקו המסיים של השיר. האמנם הניגון ואורח החיים המתחייב מקבלת עולו הם המובילים למציאת "הדרך לסינתזה בין התרבות לבין הטבע, או בין המצב הנפשי הסנטימנטלי למצב הנאיבי?" הן ניתן לטעון, כי הניגון, או השירה הם מן היסודות החשובים הגורמים להיעדר סינתזה בין המצב הסנטימנטלי למצב הנאיבי (מתח זה שב ועולה בשירי 'כוכבים בחוץ' וראה להלן סעיף ט': 'השיר והדרך'). ניתן אף לשער, כי המצב הסנטימנטלי הוא הדוחף את המשורר ליצור.

את הסינתזה המושגת בשיר ניתן לחפש בכיוון אחר. נתבונן בתהליך החוויתי המשתקף בחלקו השלישי של השיר. בעקבות המפגש המחודש עם איתני הטבע, ופקיחת מאה העיניים שהיו עצומות בגופו, מגלה כעת הדובר את הקשר העמוק שבינו לבין התבל והוא מסוגל לשוב ולהתבשם ממראותיה ומריחותיה. הסינתזה באה לידי ביטוי בהולדתו-מחדש של הדובר. העימות שבין התרבות העקרה לבין הטבע האלים, הפראי, נפתר על ידי ההשוואה לעגל שזה עתה נולד ("כעגל כושל"). העגל שייך, מצד אחד לעולם הטבע, ואלו מצד אחר נמנים העגלים והפרות עם החיות המאולפות, החיות עם בני אדם. המשורר מגלה, כי הניגוד שבין החיה היצרית והאלימה שבו לבין איש התרבות שבו אינו בלתי ניתן לגישור. ניתן לחזור למצב הטבעי, מצב של טרם-השחתה מבלי להיות טרף ליצרים ראשוניים, חסרי רסן, שאינם מתיישבים עם החברה האנושית וסדריה.

הניגוד שבין החוקיות השלטת ביער ובמרחבי היקום אשר מהם פורצת הסערה, לבין חייו של הדובר בעיר, עומד אף במוקד 'סתיו עתיק'. השיר דומה ברבים מפרטיו ל'אל הפילים': אף בו מעוררת הסערה העוברת ברחובות את איש היערות החבוי בדובר, ומעוררת בליבו רצון להתמזג עם מותו במרחבי תבל; במקביל ל"מלך האסיר" ול"מיטות החולים" נמצא ב'סתיו עתיק' גופה שבוייה ההופכת שממה "בלובנם העמוק של כרי החולי", ובדומה ל"גוף הפרא", "חתן הדמים", מדובר ב'סתיו עתיק' על גופה הבנויה מ"עיניים ודם". להוויית העיר המנוונת ניתן בשיר זה דגש רב. השקט השורר בעיר קודם לסופה הוא שקט של גסיסה ("והשקט הרם כיציאת נשמה / התחלחל וימוט"), ובהמשך מקדיש הדובר בית שלם לתיאור גופתו הגוועת. גוויעה זו אינה גוויעה טבעית, אינה גוויעה במועדה, והדובר חש כי אורח החיים שניהל בעיר הוא האחראי לה. כאמור, גם בשיר זה קמה הגופה לתחייה למראה הסופה המזכירה לה את מוצאה היערי (בית ד'). המשך השיר מעמד זה מול זה את העוני הגדול "בעולם ובתיו" ואת מרחבי הפרא החופשיים מכבלים. אם חיי העיר מאופיינים על ידי מסגרות כובלות, הרי מרחבי הפרא הם "עולמות על מסגר"; בניגוד לגופתו "השבויה, המוברכת", של הדובר, אווירם של עולמות אלה "לא כרע מעולם". הסערה מזכירה לגופה את השפלתה המתמדת, וזו חפצה לנקום בדובר על דיכויה. הדובר דוחה נקמה זו בדברי נחמה: עם מותה תתמזג הגופה שנית עם מרחבי היקום ("הערב זולג / שקיעתו הגדולה. / כאשר תכשלי / ממשא אבנייך / ישאוך, בת שלי, / עימדו עד עולם"). דברי נחמה אלה מומחשים בשני הבתים הסוגרים את השיר, המציגים את המוות כשיבה אל חיקו של העולם. עם מותה תעזוב הגופה את ביתה הצר, ותתקבל בביתה

הגדול: "ויהיה אז הסתיו בביתך הגדול, / בלילות העולם הכבדים, / ורועה הלום-סער ישא את גדיו, / בין העץ בברק והיאור באדים. / ויהיה אז הסתיו העתיק לך מיין". הברק והסתיו המכה בתריסים הוזכרו בבתיו הראשונים של השיר, במהלך תיאור הסופה, ואילו היאור ואדיו הוצגו כחלק מן המציאות הקדומה שבה נזכר הדובר למראה הסערה; גם הלילות נזכרו קודם לכן כקשורים במציאות זו. ובכן, עם מותה משתחררת הגופה ממאסרה הממושך, ושבה אל "ארצות מולדתה". בשורה "ורועה הלום-סער ישא את גדיו" משלים הדובר את הבטחתו הקודמת לגופה, כי עם מותה "ישאוה" עם הערב עד עולם[18].

מעניין לציין, כי גם בשיר 'שדרות בגשם', המתאר טיול בעיר אחרי הגשם, נמצא הד למהלך הנפשי המתואר ב'אל הפילים', ב'סתיו עתיק'. אמנם, הגשם אינו מעורר את יצריו המודחקים של הדובר, אך הוא משיב לו את הדרך הראייה הנאיבית, המייחסת חיים לאיתני הטבע וליסודותיו[19]. מעבר למראות הספציפיים שלעיניו מגלה הדובר את ה'דברים' הבסיסיים, הנצחיים. אין הוא מדבר על זגוגית כלשהי, אלא מוקסם מן התופעה 'זגוגית'. אין הוא מדבר על אבני המרצפות, או אבני הבניין, אלא על "אחותנו האבן". דרך תיאור זו בולטת בתיאור הברזל:

הִנֵּה הַבַּרְזֶל, הָאֱלִיל וְהָעֶבֶד,
נַפַּח הַיָּמִים הַנּוֹשֵׂא בְּעֵלָם.

הדובר מאניש, אם כן את התופעות שלנגד עיניו, וחש בקשר העמוק שבינו לבינן ("אחותנו האבן"). השיר מנמק את דרך הראייה הנזכרת: הגשם שטף את המראות מן הלכלוך והאבק, והדובר יכול, כביכול, לראות את 'הזגוגית' בטהרתה. יתר על כן, הדובר מהלך ברחוב שטוף הגשם עם בתו הקטנה, והוא מאמץ את דרך ראייתה, את ההתפעלות התמימה משקיפות הזכוכית, מעוצמת הברזל.

דרך ראייתו של הדובר באה לידי ביטוי בשיר זה גם בתפישת הזמן שלו. כאמור, הוא מדמה כי יוכל לשוב לימי ילדותו: "נדמה – גם אנחנו הבוקר נגיע / אל בית אחרון בנתיב הרחב / ושם עוד ניצב לבדד הרקיע / וילד משליך כדורו לרגליו". התפישה על פיה העבר לא חלף מן העולם מבוטאת אף בבית הרביעי, המתאר את יום האתמול ויום המחר כשתי "ארצות" לחופיו של הלילה ("נדמה – גם הלילה הוא נהר היומיים, / אשר על חופיו ארצות מוארות")[20].

לסערה, אם כן, מקום מרכזי בעולם המעוצב בשירי החטיבה הראשונה. באמצעותה מתואר המפגש המחודש עם תבל, ואף ניתוקו של הדובר ממנה. הסערה משמשת אף 'מוליד' (Vehicle) לתיאור תופעות רבות עוצמה: בפתח 'פגישה לאין קץ' מכריז הדובר – "כי סערת עלי, לנצח אנגנך", וההמון המשולהב המקשיב לנאום מתואר בשיר 'הנאום' באמצעות "סופות", "עננים" ואף "רעם". בשיר הסמוך לשיר זה, 'הדלקה', נתפשים קולותיו של ההמון הנרגש כ"רעם". יש

---

[18] תפישה דומה של המוות, המובעת באמצעות סמלים דומים, פגשנו בבית האחרון של 'כינור הברזל'. קשר הדוק בין הלילה ושעריו לבין המוות נמצא אף בסיום 'עד הלילה'.

[19] העובדה שדרך ראייה זו נתפשת על ידי המשורר כמציינת את האיש התמים, הפשוט, מתחוורת גם מן השיר 'שיר בפונדק היער', המציג את "אחינו" כמי ש"זכר עוד אפילו את שמם / של אבות הנפילים - של האור והמים".

[20] פירוש זה עשוי להתחזק, כמדומה, על ידי תיאורו של הלילה ברשימה 'ספינקס', בודהא ויהודי: "כיצורי בראשית מופלאים רבצו זה מול זה העיר והלילה. אדיר הלילה ושמן ומתנמנם. מפלי בטנו מבהיקים מעדי, עגילי פז גדולים נתלו על אוזנו - יום אתמול מזה ויום מחר מזה".

עוד להוסיף, כי בכמה וכמה משירי החטיבה השנייה פותחים בתיאורים של סופה. בשניים מן השירים אין הסופה רק רקע למערכת היחסים האנושית אלא נושא מרכזי.

ה. לילה בעיר

1. הלילה, או הערב, משמשים רקע לכמחצית משירי החטיבה הראשונה, והם מוזכרים בכמה וכמה שירים אחרים, במסגרת תיאורים מכלכלים, לא סיטואטיביים ('פגישה לאין קץ', 'יום פתאומי' ועוד). ללילה ולסופה מקור משותף, ובהשפעתם עולה בידי הדובר לחדש את מגעו עם היקום ולמצוא בעיר תופעות המייצגות את תבל ומרחביה.

מן הראוי להבחין בשירי החטיבה בין "לילה" ככינוי למרחבי היקום החשוכים, הנצחיים, לבין "לילה" כציון זמן. "לילה" כציון מקום מופיע, כזכור, ב'סתיו עתיק': "כי לילות לא-ידענו, קמורי מרחקים, / לדפיקה בברזל שערם מחכים". מרחבי הפרא נפרשים מעבר לשעריהם של הלילות והווייתם מקבילה בשיר זה להוויית הלילות. תיאור דומה של "לילה" הנסתר מאחורי "שער" נמצא בסיום 'עד הלילה': "עד שקור השדות הגדולים ימלאנו / ושער יסוב / ובמשמר חרבות / הלילה ירד עם לפיד למולנו, / מעל מדרגות ההיכל הרחבות". ה"לילה" מייצג את מרחבי היקום מהם נברא האדם ואליהם הוא עתיד לשוב (תפישה זו מובעת אף ב'כינור הברזל' וראה לעיל).

משמעות זו של ה"לילה" מבהירה מדוע הסערה, המייצגת אף היא את איתני הטבע הנצחיים, מתחוללת דווקא בשעות החשכה. נשים לב, כי זמנה של הסופה, בכל שירי הסערה, הוא הערב או הלילה. מעניין עוד לציין, כי שירי הלילה, אם גם אינם מתארים סערה, הרי חלקם הוא על רקע של סתיו.

2. בכמה משירי החטיבה הראשונה מהווה הלילה זירה לחוויות של מחנק ומוות ('הלילה הזה', 'שיר על דבר פניך'). בשירים אחרים מזכיר הדובר את עצבות לילותיו ותפלותם ('יום פתאומי', 'אל הפילים'). אולם הלילה, כמו הסערה, משנה את תחושת הזמן ותחושת המקום של הדובר. הוא מאפשר לו לחדש את מגעו עם העולם או לגלות בתוך העיר תופעות המאפיינות את ההוויה הפתוחה, המשוחררת, של מרחבי תבל. בשירים אחרים מקנה החשכה לעיר קסם מחודש. על מנת להמחיש הכללות אלה נדון בקצרה בשירים 'עד הלילה', 'ליל קיץ', 'כפה אדומה', 'קול' ו'ירח'.

החשכה היורדת משנה, כאמור, את תחושת הזמן של הדובר. אמנם, אין היא מחזירה את הדובר לימי השבט ביער, אך בחסותה הוא מגלה בעיר יסודות של מציאות אחרת, אגדית. ברשימה 'ספינקס, בודהא ויהודי' (תל אביב, 'ציורים', הארץ, 23.10.1932), כתב אלתרמן: "ליל קיץ. בלילה הולך שטף הזמן ומתעבה, ומתאטה, ונעשה מורגש יותר. מעל לראש הנטוי, מעל לגוף, מסביב לגוף שוטף הזמן. ריטון עמום לו, ריטון מתמלא, מתגבר וכובש. ופתאום – לא שקשוק גלגלים, לא ראדיו וצפירות אוטו, רק הזמן שוטף ושעון מתקתק, סובב כגלגל ריחיים". בשיר 'עד הלילה', המתאר את "מסעו" של הזמן, נמצא הד לתחושות אלה:

לֹא קְרוֹנוֹת הַמִּטְעָן אֶל הַדֶּרֶךְ שָׂבִים.
לֹא שִׁירָם הֶעָמוּם עַל פָּנֵינוּ הוּשַׁט.
כָּךְ נוֹסֵעַ הַזְּמָן. הוּא יָקָר וְשָׁבִיר.
הוֹבִילוּהוּ לְאַט. הוֹבִילוּהוּ לְאַט.

שתי השורות הראשונות הן דימוי הנמסר בדרך השלילה: מסעו האיטי של הזמן כמוהו כמסע קרונות השבים, בקולות עמומים אל הדרך (וראה ריטונו "העמום" של הזמן, ברשימה הנזכרת). במסעו הכבד והאיטי של הזמן יש משום חזרה אל הדרך ואל שירתה.

השיר כולו עומד בסימן נסיעתו היקרה והשבירה של הזמן. הדובר חש כעת קרבה רבה ליקום, והוא מבקש למצות עד תום את הזמן החולף. את ה"קרונות" ואת השירה", המציינים את הדרך, הוא מוצא כעת בעיר עצמה (בית ג', ד'). ברגעי פיוס אלה משווה "האוויר האגדי" לעיר דמות של נמר ואף של נערה הקולעת שערה. הקרבה הרבה אל העיר מובעת בעקיפין באמצעות ההקבלה שנוצרת בין לבו ה"מואר" של הדובר ("כי מתי עוד נמצא בלבבות מוארים") לבין אורות החשמל של העיר. קשר זה מובע במפורש בהמשך: "זה אתה העובר בין דברים ופסלים, / ומורעל עמהם בשלוה ובכוח". הפועל "מורעל" מלמד, כי "הדברים" ו"הפסלים" מאצילים על הדובר משלוותם ומכוחם, אך בכך הם אף מעבירים אותו מתחומם של החיים לתחומם של הדוממים. ואכן, הבית הבא מסמל את גבולותיה של הרעלה זו: הלילה האוסף אליו את הדובר.

גם בשיר 'ליל קיץ' מתרמזת תחושה של קרבה אל היקום, וגם בו נמצא שינוי בתפישת הזמן של הדובר[21]. ליל הקיץ, כלילה המתואר ב'עד הלילה', מחדיר לעיר סממנים של מציאות אחרת, אגדית. הדובר נמצא, אמנם, בעיר, אך הוא חש את דומיית המרחבים, ואת שלוות השמיים המכוכבים:

דּוּמִיָּה בַּמֶּרְחָבִים שׁוֹרֶקֶת.
בֹּהַק הַסַּכִּין בְּעֵין הַחֲתוּלִים.
לַיְלָה. כַּמָּה לַיְלָה ! בַּשָּׁמַיִם שֶׁקֶט.
כּוֹכָבִים בְּחִתּוּלִים.

"שריקת" הדומייה מבטאת, מצד אחד, דממה רבה, ומרמזת, מצד אחר, למשבי הרוח המפרים אותה ("רוח" נזכרת במפורש בבית ג'). משבים אלה אינם דמומים, אך קולם דווקא מבליט את הדומייה ומעניק לה יסוד חושי. ה"שריקה" גם מציינת שאין זו דומייה קפואה, דומיית-מוות, אלא דומייה של עולם חי ונושם, כפי שאמנם מתברר בהמשך הדברים. לא רק את הדומייה יכול הדובר לקלוט בחושיו. הלילה עצמו מוצג כתופעה גשמית, אשר ניתן למדדה ("לילה. כמה לילה!"). הדממה השוררת בשמיים, שלא כזו שעל פני האדמה, אינה מופרעת כלל, והכוכבים נחים בשלווה ב"חיתוליהם". "חיתולי" הכוכבים מרמזים להילת האור שסביבם, ומעצבים תחושה של רעננות, הולדת, בריאה-מחדש. תחושה זו מובעת, באופנים שונים, בשירי לילה נוספים, המדברים במפורש על הולדת מראות ('ירח', 'שדרות בגשם').

החתולים מחדירים לתמונה יסוד של מסתורין. בעצם הזכרת החתולים, המקושרים במסורות עממיות שונות לכוחות מאגיים וכוחות דמוניים, יש כדי להפר את השלוה. יתר על כן, הם מוצגים רק באמצעות "בוהק הסכין" שבעינם.

הבית השני מעצב את תחושת הזמן של הדובר, ואת האווירה האגדית שהוא מוצא בעיר. השורה הראשונה, "זמן רחב, הלב צלצל אלפיים", מעניקה לזמן מעין ממדים פיזיים, בדומה

[21] על השיר ראה דבריו של הרושובסקי ב [37].

לאלו שהוענקו ל״לילה״ בבית הראשון. ממדים אלה אינם מצביעים על מרוצתו של הזמן, על זרימתו המהירה, אלא להפך – מקפיאים אותו. הזמן אמנם מורגש על ידי הדובר בלילה יותר מאשר בשעות האור, אך כעת אין הוא נתפש כתופעה של משך, אלא כפן אחד של המרחב המתואר בבית הקודם. זמן חסר גבולות זה הוא כה ״רחב״, עד כי הדובר מדמה שהוא יכול להגיע בו עד שנת ״אלפיים״. חלקו השני של הבית חוזר אל מראות העיר. הצללים המרצדים לרגלי הפנס נתפשים כ״עבדים שחורים״, המוכים ב״מגלב זהב״. ה׳מוליד׳ של מטפורה זו חשוב, למעשה, מן המראה שאותו הוא משקף, שכן הוא מצביע על האווירה האגדית שמגלה הדובר בעיר. האגדה אינה מתגלית בפניה הנעימות דווקא, אלא בצדדיה האלימים, וזאת במובן מסוים, בהמשך למסתורין ולאיום שנרמזו בבית א׳.

הבית השלישי מבטא את אווירת העיר, ואינו כולל כמעט כל יסוד חזותי. היסוד הארוטי שנרמז בבית הקודם בתיאור הטל (״טל, כמו פגישה, את הריסים הצעיף״), מפותח כאן על ידי תיאור הרוח כאשה נרגשת, המתרפקת על ״כתפי גנים״. בהמשך הבית משורטטת אווירה של מסתורין וחשש:

רַע יֵרָקֵרַק. תְּסִיסַת אוֹרוֹת וָחֶשֶׁד.
רְתִיחַת מַטְמוֹן בַּקֶצֶף הַשָׁחֹר.

ה״רוע הירקרק״ נשקף, כמדומה, מעיני החתולים, אשר בוהק סכינם נזכר כבר בראשית הדברים. תסיסת האורות ורתיחת המטמון מעלות על הדעת טכס מסתורי, והן מתארות, כמדומה, את מראה הים מן הרציף (״רציף״ נזכר בסוף הבית הקודם, וגם תיאור הרוח כ״שטה״ עשוי להתקשר אליו). התסיסה מרמזת לקולות הגלים המתנפצים על החוף. מרחבי הים החשוכים מכסים, על פי תחושת הדובר, על מטמון נסתר. אם אמנם מתארות השורות את העיר עצמה, הרי שאין הן מתייחסות למראה מוגדר כלשהו, אלא מוסרות את האווירה המסתורית, המאיימת משהו, שחש הדובר המהלך בה.

בבית האחרון מתוארת העיר, על מגדליה וכיפותיה, כחיה ענקית, המזנקת לגובה ״בנהימה מורעבת״[22]. היסוד החייתי שמגלה הדובר בעיר מלמד על עוצמתה ועל אלימותה. דומה, כי תכונות החתולים, שנמסרו בבתים הקודמים, מיוחסות כעת לעיר כולה. ״התאדות״ העיר, המוסברת על ידי התנשאות ״המגדלים והכיפות״, ועל ידי חום הקיץ, מתקשרת גם ל״רתיחת״ המטמון שנזכרה בבית הקודם, ומחזקת את האווירה שמוצא הדובר בעיר בליל קיץ, אווירה שבה משתלבים יסודות של מסתורין ואגדה, ויסודות של איום ורוע.

השיר ׳כיפה אדומה׳ מציין את שיאה של המגמה המתוארת[23]. הלילה מוחק כליל את זמנו ואת מקומו של הדובר, הוא מחזירו לשנותיו הראשונות ומצעיד לעיניו את גיבורי ילדותו:

עֵת יוֹמֵנוּ הַפֶּרֶא נִמְחֶה כְּדִמְעָה
מֵעָרִים וְיַעָרוֹת, מִשָׁנָה וָחֹדֶשׁ,
הוֹלֶכֶת בַּדֶּרֶךְ כִּפָּה אֲדֻמָּה,

[22] נראה כי השיר מתאר את יפו, כפי שהיא נראית לאדם המהלך לחוף ימה של תל אביב. רמז ליפו מצוי, כמדומה, בבית המסיים, בתיאור המגדלים והכיפות. זיהוי זה עשוי להסביר את התכונות המיוחסות לעיר במהלך השיר, ובעיקר בבית האחרון.

[23] דברים על שיר זה שמעתי מפי מר בועז ערפלי, בקורס יסודות השיר הלירי, שנערך במסגרת החוג לתורת הספרות הכללית באוניברסיטת תל אביב, תשכ״ז. פירושי לשיר מושפע מדברים אלה.

לִלְקֹט פֶּרַח-בָּר בַּחֹרֶשׁ.

עם כיפה אדומה מהלכים אף "פרה ואווז / וחתול מדדה על משענת". הלילה נרמז בשיר זה בתיאור הירח (בית ג') והצמרת החשוכה (בית ד'), ואולי אף בתיאור היום "הנמחה כדמעה". על גיבורי ילדותו כתב אלתרמן ברשימה 'לגמל' ('טורים', 15.4.38) שבה הצביע, בין השאר, על זרותו של הגמל בהשוואה לבעלי החיים שהיו "גיבורי ספרי האגדות הראשונים שלנו". הוא מספר על הדוב, העורב והשועל, ומסכם: "כל חיות החצר והיער הנוכרי היו לנו שחקנים נודדים שעברו בשירים וכלי נגינה, חופשיים ועוטי מסכות, מסיפור לסיפור, מספר תמונות אחד למשנהו, ועד היום אנו מכירים אותם מרחוק, ועד היום אנו זוכרים להם, לרגעים, את חסד הילדות והמשחק" (מצוטט על פי 'במעגל', [3], עמ' 137)[24]. אין ספק כי השיר שלפנינו מעצב רקע כזה של זיכרון.

היעלמותה של המציאות הריאלית, הימחות ציוני הזמן והמקום ("מערים ויערות, משנה וחודש") הם תנאי להופעת כיפה אדומה ושאר "חיות החצר". קיים ניגוד חריף בין יומו של הדובר לבין עולם האגדות: היעלמות היום "הפרא" מדומה לדמעה הנמחית מן העין, ואילו המציאות האגדית הקמה לתחייה כמוה "כניגון מני אז, / כבת-צחוק נשכחה ונושנת". כיפה אדומה וידידיה מחזירים את הדובר "לימי בראשית", עת היה "בחיק אבא", אך המראה אינו נמשך זמן רב. הדובר מבקש לו להתמכר בעיניים עצומות, אך כשהוא פוקח את עיניו הוא שוב בתוך יומו הפרא, הרחק מגיבוריו הישנים שנעלמו בחשכה: "ועינינו עצמנו - - - ולפתע נביט / והנה כבר חשכה הצמרת". ה"צמרת" נקשרת לחורש בו מהלכת כיפה אדומה (בית א') והיא אף מלמדת, כמדומה, כי ימי הילדות היו ימי השיא, הפסגה.

3. השירים 'קול' ו'ירח' מעמידים ניגוד חריף בין העיר השוממת לבין תופעות כלשהן, המייצגות הוויה אחרת, הנגלות בה בשעות הלילה.

השיר 'ירח' נפתח במציאות של זרות ושל בכי. על רקע זה מגלה הדובר מחלונו את הדרך, ואת "הירח על כידון הברוש". "כידון הברוש" מרמז, כי כמו "השמים המבוצרים" (בית א'), גם האדמה זרה ומבוצרת. העובדה שהירח נמצא על "כידון הברוש" מלמדת על קשר בין שמים וארץ (בשירים הבאים בקובץ, 'סתיו עתיק' ו'כינור הברזל' מייצג הירח המשתקף בבארות תחושה של קשר והרמוניה בין שמים וארץ), אך גם על האיום הנשקף לירח. איום זה מסביר, בין השאר, את שאלותיו הבאות של הדובר: "העוד ישנם כל אלה? / העוד מותר בלחש בשלומם לדרוש?". ברשימה 'לגמל', שנזכרה לעיל, תיאר אלתרמן כמה מן הדברים המייצגים את "הלב", את היסוד שאובדנו משמעותו אובדן שארית האנושיות שבאדם. מקום של כבוד בין דברים אלה תופס הירח: "אך הנה גם בלילה זה עולה הירח הנושן והאחד, הירח שאין לו מבשר ואין מברך אותו לשלום. הוא עולה דקיק ומוכסף ואינו מרבה אור ואינו מעלה חיוך על הדרכים, אבל אתה היודע, כי גם לילות כאלה אסור לעזוב ללא ירח, כי אסור להם שישכחו את ירחם, את העץ הנובט בהם, את הילד הצוחק בחלום. הלילה ריק מנביא, דרכיו נפלו כזרועות, וטוב שהירח נאמן לו עד עולם, [...]" (עמ' 139). ברשימה זו, כבשיר הנדון, מדבר המדבר על ראייה מחודשת של מראות נושנים. זו מנומקת על ידי ייחודם של רגעי המעבר שבין הלילה והיום: "זה הרגע הנוכרי המאציל מזרותו הקרירה על כל הדברים שחדלנו לראותם והנה אנו רואים אותם

[24] "ספר תמונות" נזכר בשיר לילה נוסף, 'רועת האווזים'.

כבראשונה – את החיוך המאיר עדין, את הדשא המוריק עדין, את השיר החי עדין". כמו השיר מסתיימת אף רשימה זו בשבועה: "ואנו יודעים כי רק אליהם ולמענם חותרים אנו בימים ובלילות, ואנו נשבעים להם אהבה עד קץ" (שם). הדמיון שבין שתי היצירות מתבטא גם בהופעות העץ הפורח בשתיהן. לעץ הפורח יש ברשימה הנזכרת מעמד דומה לזה של הירח, הניגון וצחוק הילדים. בשיר נמנה העץ על "צעצועיו הגדולים" של אלוהים. אחרי "כידון הברוש" משרה העץ מעוטר ה"עגילים" שלווה ונועם, המהווים הכנה לשבועה הנרגשת החותמת את השיר:

לָעַד לֹא תֶעָקֵר מִמֶּנִּי, אֱלֹהֵנוּ,
תּוּגַת צַעֲצוּעֶיךָ הַגְּדוֹלִים.

הכינוי "צעצועים" מרמז לאופיים התמים, הראשוני, ה"ילדותי", של המראות הנגלים לדובר על רקע העיר הבוכייה. בראשית הרשימה הנזכרת הוצג הצעצוע כמנוגד לבגרות: "אתה הנושא את ראשך הזעיר, את ראשך העתיק מכל פסל, ומישיר להביט בי. לילה בעיר. לילה בוגר, בלי צעצוע". התוגה המיוחסת לשיר, אמנם, ל"צעצועיו" של אלוהים, אך אין ספק כי היא תוגה של הדובר עצמו (הוא מבטיח כי היא לא תיעקר ממנו). נראה, כי תוגה זו כמוה כמלנכוליה אותה מתאר שילר במאמרו המפורסם "על השירה הנאיבית והסנטימנטלית" [10]. לדבריו קוסמות לנו תופעות טבעיות הנגלות אלינו בערפילי המציאות המלאכותית שבה אנו חיים, באידיאה שהן מייצגות: ספונטאניות של פעילות, קיום בהתאם לחוקיהן הן, הכרחיות פנימית ואחדות נצחית עם עצמן. הן מייצגות את ילדותנו האבודה, מגלות לנו את המוגבלות שבמצבנו, ומעוררות בנו, לכן, מלנכוליה (ראה בעיקר עמ' 4-163).

בשיר "קול" אין הדובר מגלה בעיר את הדרך, אלא תופעה אנושית כלשהי שיש בה מן הפתיחות והשחרור המציינים את הדרך. על רקע הכיכר ששממה מאדם, ועל רקע "ציות הכפור" הוא שומע קול בלתי רגיל:

בַּדְּרָכִים הָרֵיקוֹת קוֹל דִּבֵּר וְנָדַם
וְהָיְתָה אָזְנְךָ הַשּׁוֹמַעַת
מַה גְּדוֹלוֹת הַמִּלִּים שֶׁנּוֹתְרוּ לְבַדָּן,
נְתוּקוֹת מְתִשּׁוּבָה וָדַעַת - -

מֶה חָזְקוּ, מָה הִבְהִיקוּ עַד אֵין לְהַכִּיר!
מַה יָּפְתָה חֻפְשָׁתָן בְּצִיוֹת הַקֹּר!

מה מקורו של קול זה? האם מקורן של מלים אלה הוא על אנושי או אנושי? הלל ברזל מפרש זאת בדרך הראשונה, ולדבריו יש לקרוא את השיר כשיר הקדשה ([14] עמ' 92). אולם ניתן לפרש את הדברים אף כשייכות לאיש מאנשי העיר. נתאר לעצמנו את הדובר הולך בחשכה ברחובות הריקים ושומע לפתע קול צעקה (של משוגע העיר?). האדם הצועק מבטא באפלה את כל אשר עם ליבו. הוא אינו מצפה לתשובה שתשים לו סייגים, ומלותיו לכן "נתוקות מתשובה ודעת". המלים השתחררו לרגע מהקשריהן המקובלים, המגבילים, ויצאו לחופשי. על פי פירוש

זה מתאר את השיר את התפעלות הדובר משמיעת מלים ששוחררו לרגע מכבליהן, מלים שבהן הביע אדם את משאלותיו, את יצריו או את פחדיו, עד תום, תוך התעלמות מן ההגבלות המוטלות עליהן בחיי היומיום.

ו. העיר לאור היום

בחסות החשכה מגלה, כאמור, הדובר בעיר יסודות החורגים מן היומיום התפל. באור היום שובה את העיר את לבו רק כאשר השמים עולים "ללחך את חציר גגותינו" ('יום פתאומי'), או באמצעות בית אבן ישן, הנתפש בעיניו כחלק מן הטבע ('בית ישן ויונים').

את שתי השלילות הפותחות את 'יום פתאומי' ("לא החג פה המריא, לא בשורת היונה") יש לפרש כדימויים הנמסרים בדרך השלילה: היום המתואר איננו יום של חג, אך הדובר מוצף תחושת חגיגיות ושמחה. ואמנם, בבית השישי מתוארת השמחה, המבקרת את הדובר, כ"אורחת של חג". כפי שנראה בפרק ג' מופיעה המילה "חג" פעמים רבות בשירי 'כוכבים בחוץ', והיא מציינת, כמעט ללא יוצא מן הכלל, את שמחת הפגישה עם תבל, עם איתני הטבע. חגו של הדובר בשיר זה מקורו במראות העיר מוצפי האור: האור הרוב הוא בלתי צפוי, והוא להוט מחלונות העיר. בעיר הבוהקת מגלה הדובר מתח ארוטי מובהק: ידיים חמות רודפות את העיר, נושקות וצובטות אותה, והשיחים מטפסים "אדומי שפתיים" על "חזה החומות". שחוק המחבואים" של הנשיקות, ושפתיהם האדומות של הגנים, מבליטים את הניגוד שבין היום המתואר לבין הימים שקדמו לו, בהם הזקין החיוך על שפתי הדובר (בית ד').

ההתפעלות מן העיר מתבטאת בבית השלישי בהשוואת קולותיה לקולות בעלי חיים שונים ("המולה – לביאה, / וחליל – איילת!"). ההשוואה ל"לביאה" מלמדת על התכונה הרבה שבעיר, על עוצמתה, אך גם על היסוד האלים שבה. גם בקשת הדובר מאלוהיו, כי יוציא אליו את "עירו ההוללת" לזירה מעידה על כפל פנים זה. הזירה מסמנת פגישה בין יריבים, מגע של התגוששות, מאבק. מגע אלים זה עומד במרכז הבתים הבאים. שלא כבשירי הסערה, אין הדובר בשיר שלפנינו מגלה בתוכו כוחות קדומים, אדרבא – הוא למד כי חושיו נוונו. בשל שגרתם המנוונת של חיי היומיום בעיר שוב אין הדובר מסוגל לקלוט את שפעת האור ומראותיו:

אֲבָל
כִּי תּוֹשִׁיט לִקְרָאתֵנוּ הַפֶּרַח,
מִי בִּנְתִיבוֹת חֶלְבְּךָ יַעֲבֹר?
לִבֵּנוּ דוֹמֵע כְּמוֹ חֲפַרְפֶּרֶת,
הוּא עִוֵּר,
הוּא עִוֵּר בָּאוֹר.

הפרח והאור מייצגים את המציאות ההדורה, המפתיעה, ואת השמחה שהיא מעוררת בלב הדובר. הדימוי ל"חפרפרת" מלמד על חיים המנותקים מאור השמש, ומתקשר ל"בתי הבדידות" שנזכרו בבית ד'. ל"אור" שני מובנים האחוזים זה בזה: מאחר וה"לב", ולא העין, הוא המוצג כעיוור, יש לתפוש את האור במובן מושאל, כמייצג שמחה, יופי, אושר. אולם בהקשר לסיטואציה המתוארת בשיר, מפגש עם עיר שטופת שמש לאחר ימים של דשדוש בבתים סגורים, אין ספק שיש לתפוש את האור אף כהוראתו המקורית: עיני הדובר אינן מסוגלות

להסתגל לאור הרב. אזכיר, כי בשניים מן השירים שנדונו לעיל (׳כינור הברזל׳ ו׳סתיו עתיק׳) נרמז ניוונו של חוש הראייה.

הבתים הבאים מפתחים את המובן המושאל של האור: הלב, ״העיוור באור״, אינו יודע כיצד לנהוג בשמחה המזדמנת לביתו. זו מתוארת כאורחת שיש להקביל את פניה, להשיח עמה, למצוא לה מקום ישיבה ולערוך לכבודה את השולחן. הבית האחרון של השיר מסכם את הדברים, ומטעים את המתח שבין ימי השיממון והעצב לבין היום החד פעמי, הפתאומי:

הָהּ, אֵלַי הֶחָזָק!
גַּגּוֹתֵינוּ מֻטִּים
לְאֶסְיף עִצְּבוֹנֵךְ בְּלֵילוֹת וְעַרְבַּיִם.
כִּי תַשְׁלִיךְ עֲלֵיהֶם אוֹר חִיּוּךְ אֲמִתִּי,
יִכְשְׁלוּ עַמּוּדֵי הַבַּיִת.

ה״אור״ משמש בבית זה בשני המובנים שצוינו לעיל. תחבירית הוא מתאר את אופיו של ה״חיוך״, אך הוא נקשר גם למראות העיר הבוהקים. מודגש אופיו האלים של החיוך. הוא אינו ׳מושט׳ או ׳נמסר׳, אלא ״מושלך״, ויש בו כדי למוטט את ״עמודי הבית״. הבית, אשר ״חיוך אמיתי״ יכול למוטטו, מייצג כמובן את הדובר, ואת בני האדם האחרים, אשר ״גגם״ מוטה לאסיף עצבונו של אלוהים.

ראינו לעיל, כי גם ב׳פגישה לאין קץ׳ תואר המגע עם תבל ה״פתאומית לעד״ (והשווה: ״יום פתאומי״) כבעל צדדים אלימים. אולם לאלימות בשני השירים משמעות שונה. כוחו ההרסני של החיוך אינו מוצג כפן הכרחי של הפתיחות אל תבל, אלא מנומק על ידי נדירותם של האור ושל השמחה.

השיר ׳בית ישן ויונים׳ מוקדש לאחד מבתיה הישנים של העיר. בעיר המודרנית נתונה אהדת הדובר לבית אבן הבנוי כמין אחוזה, עם גן ובאר המוקפים גדר, בית אשר קישוטיו (״לך פיתוחי משקופים וכרכוב״) עומדים בניגוד לשיכוני העיר מטושטשי הזהות. הדובר מטעים את זקנתו של הבית ואף מכנהו בחיבה – ״הזקן״. בית ישן זה נתפש על ידי העננים ו״רועי השמיים״ כאחד מאיתני הטבע, כ״הר וגבעה״.

כמה שירים על בתים ישנים, המשמרים את אווירת תל-אביב הקטנה, כלולים בין שירי ׳סקיצות תל אביביות׳ ושירים ׳רגעים׳. השיר ׳מיותר׳ (׳סקיצות תל אביביות׳, ד׳, ׳רגעים׳ [4], עמ׳ 13) מתאר הריסת בית שאינו צועד עם האופנה ומפריע ל״התקדמות״. כמה מאפיוניו של הבית הנהרס דומים מאוד לתיאורי הבית הישן ב׳בית ישן ויונים׳.

העובדה שמדובר בשיר זה על הריסת הבית מתקשרת להצהרת הדובר, בפתח ׳בית ישן ויונים׳, כי ימיו של הבית ״באים לערוב״, והיא עשויה להסביר מדוע נרעשות היונים בסיומו של השיר.

ז. העיר והשבט

רובם המכריע של שירי החטיבה מתאר, כאמור, גילויים שונים של עולם טבעי, בלתי מושחת, בתוך העיר. שניים משירי חטיבה זו מתארים את היסוד הקדמון, השבטי, שבדיירי העיר הגדולה. יסוד זה מתגלה בהם שעה שהם הופכים להמון שבו מאבד כל פרט את צביונו

האישי. תפישה זו של ההמון, המופיעה בשירים 'הדלקה' ו'הנאום', מסבירה את סמיכותם של השירים, ואת הכללתם בין שירי החטיבה הראשונה.

השיר 'הנאום' שייך, במובן מסוים, לשירי הסערה. הסערה המתוארת בו אינה סערת איתני הטבע, אלא סערה האצורה בהמון אדם המאזין לנאום. אולמי ההרצאות מכונים בפתח הדברים "אולמי הסופות", מרחפת בהם "עננת רועצת", ובין כותליהם כלוא "רעם". המלה "חשרה" ("וחשרת השמועות") נקשרת אף היא לתבנית זאת בכוח הקונוטציות שלה ('חשרת-עננים'). קהל המאזינים אינו מוצג כמי שנוהה אחרי נימוקים הגיוניים. בתוך ההמון מאבדים האנשים את אישיותם, ונימים שבטיים, חייתיים, נעורים בהם. ההמון מכונה "מפלצת העונה בנהימה ונפנוף כובעים", וכן – "ביבר משטמות, אמונה ודמדום". קהל המאזינים מוצג כבעל עוצמה סטיכית של "אשד" ו"מבול".

האספה עוברת בסימן מאבק איתנים בין ה"מפלצת" האנושית לבין הנאום. זה האחרון אמנם "כולא את הרעם", אך הוא עצמו הופך אסיר. בסופו של דבר, אחרי שהוא "כורע" ואף "מתמוטט", מכריע ה"ענק" את המפלצת ("ומגיח – ענק – ממפולת הידד"). תיאור דומה של אסיפה מצוי בשיר 'אסיפת בחירות' ('רגעים', א', עמ' 208). בדומה לשורות "הה, גדולת הימים, השולחן, כוס המים. / הה, תפארת חייו ומותו של הנאום!", נמצא בשיר המוקדם:

הַפְנֵה אֶת רֹאשְׁךָ לְכָאן וּלְכָאן,
הַבֵּט, תַּאֲוָה לָעֵינַיִם:
כָּל דָּבָר בִּמְקוֹמוֹ – הַבָּמָה, הַשֻּׁלְחָן,
הַפַּתּוֹס וְכוֹס הַמַּיִם.

ובמקומו גם הסדרן המשקיף חיוור מדאגה על אסיפת הבחירות הנפתחת.

משמעות המאבק המרומז ב'הנאום' מתחזקת על ידי מיקומו של השיר לצד 'הדלקה'.

השיר 'הדליקה', כמו 'יום פתאומי', מתאר יום של "חג": האש יוצאת לדרך ב"חגי הקיטור", וההמון מתפעל מן "החג" שהובא אל העיר. השיר מתאר שריפת ענק, המכלה את בתי העיר. הדובר מתפעל ממראה האש, והוא מכנה אותה "ענק האור". אין הוא בודד בכך: האש זוכה מצד ההמון ל"תגמול מחיאות כפיים"; אנשי העיר מתוודים כי "פעמון שריפותינו – אשכל הגפן", והחיילים משיבים למלכם, כי ידם היא שהבעירה את האש. התפרצות "ענק האור" מאירה, אם כן, את יצריהם הנסתרים של החיילים ושל דיירי הבתים הזקנים. הדובר חוגג את התפרצותם של כוחות אלה ואת מצעד הניצחון של האש.

מרבית בתי השיר פותחים בתיאור האש המשתוללת, ובהמשכם מושווית האש לדמות או תופעה כלשהי. נראה, כי האש מהווה אמצעי להצגת מספר תופעות, מתחומים שונים ('אש המרד', 'אש האהבה' ועוד), הקשורות כולן בהפרה פתאומית, נמרצת, של הסדר הקיים.

הבית הראשון הוא בית של אקספוזיציה. הוא מתאר את השרפה הפורצת, ואת עמדתו של הדובר כלפיה. הבית השני מתעכב על תהליך התמוטטותו של הבית הבוער. הדלקה משווה לבית חזות מלכותית: לרגע אינו בית ישן ודהוי אלא "ארמון" ו"אריה". הגיצים העפים, הקורות והקירות הנופלים, מדומים להתפרצות שיגעון של איש זקן. השוואה זו מוסיפה לתיאור נימה של אהדה, שכן הבית אינו מדומה לזקן חסר שם, אלא ל"מלך ליר" (ה"ארמון" וה"אריה", סמל

בית-המלוכה הבריטי, מכינים השוואה זו). הבית מוצג, אם כן, כמי ש״מאבד בינתו״, אך גם כמי שהופקר לעת זקנה (חיבתו של אלתרמן לבתים זקנים נזכרה לעיל).

הבית השלישי עובר מקרבנה של האש אל האש עצמה. זו מתוארת כמנהיג הנואם מעל הגזוזטרה ומלהיב את קהל שומעיו[25]. השורות עוסקות, אמנם באש עצמה, והסצינה של הנאום היא מטפורית בלבד, אך נראה שמתרמזת מהן אף השקפת הדובר על הנואם וההמון המקשיב לו. עליית המנהיג מוצגת כהתפרצות של כוחות הרסניים, המקסימים ומלהיבים את ההמון. בהמשך מרחיב הדובר את התמונה, בתארו את העיר כולה. כאמור, לא רק הדובר מתלהב למראה הדלקה, אלא אף ההמון העירוני. ההמון, הנתפש כחיה אדירה, מודה, כי קול הפעמון המזעיק את האנשים לכיבוי השרפה, אהוב עליו, משכר אותו כ״אשכול הגפן״. ״אשכול הגפן״ מבטא את המשיכה אל צלילי השרפה גם באמצעות הרמיזה לשיר השירים: ״ויהיו נא שדיך כאשכולות הגפן וריח אפך כתפוחים״ (פרק ז׳, 6). רמיזה זו מפותחת בשורות הבאות: ״צפירת האסון״ מתוארת כדמות נשית המזדקפת אחוזת תשוקה למול השמים. אם בבית הקודם מסר התיאור המטפורי של האש את השקפת הדובר על המנהיג ותומכיו, הרי התיאור הנוכחי מעצב בעקיפין את מהות האהבה. כמו בבית הקודם כך גם בבית זה ניתן, כמדומה, להפוך את היחס שבין שני אברי המטפורה: אם האש (או הקולות המבשרים על קיומה) היא ״אשכול הגפן״, וכמוה כאשה מאוהבת, הרי שאף אהבת האשה כמוה כאש.

משמעות הסמלית של האש מודגשת בבית הבא, שלו מעמד מיוחד בשיר. בית זה אינו נקשר למראה השרפה על ידי הצבעה על האש (בתים א׳-ג׳), או תיאורים של העיר הבוערת (בתים ד׳, ו׳). הוא אינו כולל כל יסוד תיאורי ומוסר רק דו שיח בין מלך אלמוני לבין חייליו:

חַיָלִים
הָעִיר בּוֹעֶרֶת!
חַיָלִים
בָּתֵּיכֶם הֵאִירוּ!
הַמֶּלֶךְ – עוֹנִים חַיָלִים שֶׁל עוֹפֶרֶת –
יֶדֵינוּ אוֹתָם הִבְעִירוּ!

את כינויים של החיילים ״חיילים של עופרת״ ניתן לפרש כמטפורי: תנועות החיילים עצלות, כבדות, מכניות. אולם ניתן אף לומר, כי תיאור זה מרמז שאין מדובר במלך ובחיילים של ממש, וכי אין לתפוש את הדו-שיח המתנהל ביניהם כחלק מן הסיטואציה שתוארה קודם לכן. במלים אחרות, בשעה שבבתים קודמים מפליג הדובר אל משמעויותיה הסמליות של האש מנקודת מוצא הסיטואטיבית, הרי בבית זה הוא מתנתק לגמרי מנקודת מוצא זו. עובדה זו מטעימה, כאמור, את משמעותה הסמלית של האש. האש נתפשת כמרד, כהתפרצות מהפכנית: המלך מצביע על העיר הבוערת, ומעורר את חייליו לפעולה, באומרו כי אף בתיהם בוערים, אך אלה אינם נזעקים. אדרבא, החיילים, שתפקידם להשליט סדר בעיר, מכריזים כי הם הם שהציתו את האש. אם מתאר הבית הקודם את ׳אש האהבה׳ הרי שהבית הזה עניינו – ׳אש המרד׳. הבית

[25] ניתן להניח, כי אלתרמן ראה לנגד עיניו את עצרות העם ההמוניות שרווחו בשנות השלושים במשטרים הדיקטטוריים של גרמניה, איטליה וספרד.

מפתח ומשלים את האמור בבית הקודם. קריאת המלך לחייליו מקבילה ל״פעמון השריפות״ ול״צפירת האסון״, ותשובת החיילים עשויה להיות מוסברת על ידי דברי הוידוי של ההמון.

הבית השני מתאר את הבית הנשרף, קרבן האש. שני הבתים האחרונים, המתארים את ״האם וילדה השבור״, מצביעים על קרבנותיה האנושיים של האש. אנדרטה של אם וילד נראית מבעד למסך העשן כאילו היא נמצאת בתנועה. החיים המיוחסים לאנדרטה מבליטים את משמעותה הסמלית: האם, הרצה בשארית כוחה, תציל את עצמה ואת ילדה. האם והילד הם הנפגעים הראשונים מן הדליקות למיניהן, אך הם גם השומרים על גחלת החיים. בשני שירים נוספים בשיר מוצגת האשה (אמנם בלא ילד) כמי שעתידה להינצל מכל ״שרפותיו״ של העולם. ב׳ערב בפונדק השירים הנושן׳ קובע הדובר, כי ״יד אלהים בעשן תגשש / אותך להציל / מביבר האש״. תפישה דומה מובעת ב׳שיר בפונדק היער׳.

האש מוצגת, אם כן, בשיר מזוויות שונות, והיא מנוצלת לבחינת ׳שרפות׳ שונות המצויות בחברה האנושית.

כאמור, קיים דמיון בין שני השירים האחרונים, למרות השוני שבין ההתרחשויות שהם מציגים. הן ב׳הנאום׳ והן ב׳הדלקה׳ מדומה ההמון לחיה ענקית ולרעם. הן הנאום והן האש מכונים ״ענקים״, והאש, כמו הנאום, מתוארת כנואם הנושא דברים מן הגזוזטרה. עם זאת, היחס שבין שני השירים הוא ניגודי: בשיר ׳הנאום׳ המפלצת ״רבת הכובעים״ איננה מתפרצת, ה״רעם״ נשאר כלוא.

ח. האשה והעיר

למקומה של האשה בעולם המעוצב בשירי החטיבה הראשונה מוקדשים שלושה שירים – ׳ערב בפונדק השירים הנושן וזמר לחיי הפונדקית׳, ׳חיוך ראשון׳, ו׳עוד אבוא אל סיפך׳. ׳ערב בפונדק השירים הנושן׳ הוא שיר הלל לפונדקית, והעימות שבינה לבין ״בצורת״ יומו של הדובר מסביר את הכללתה בין שירי החטיבה הראשונה. שני השירים האחרים, לעומת זאת, הם שירי אהבה, השייכים על פי נושאם לשירי החטיבה השנייה. ניתן לנמק את הכללתם בין שירי החטיבה הראשונה על ידי ייחודם בין שירי האהבה, ועל ידי הקרבה המוטיבית הקיימת ביניהם לבין שאר שירי החטיבה (חווית החיים בעיר לעומת הוויית הלילה, עוצמתם הכובשת של ״החוצות והתוף״, ועוד).

השיר ׳ערב בפונדק השירים הנושן׳, שלא כשירי האהבה הכלולים בחטיבה השנייה, מעמת את קסמה ה״קיסרי״ של הפונדקית עם בצורת יומו של הדובר: ״מול בצורת יומנו שגבת כמפלצת / של יופי, של אושר, של קיץ״. כאמור, השיר הוא שיר הלל לפונדקית, המרהיבה ומקסימה את הדובר, ובו בזמן מעוררת בו יראה רבה. יראה זו מובעת במפורש (״למראייך, כלה, לילותיי מפילים / את ליבם הנבעת, השומט מן הקן״), ומתרמזת מן התיאורים השונים, המשווים לאשה ממדים אדירים. הפונדקית מהווה נושא קבוע לשירים, והמשורר אימן את מלות שיריו רק למענה. לא רק המשורר מתענג למראיה. בעולם שבו ערים נשרפות ונרצחים אנשים (בית ז׳) מהווה הפונדקית נקודת משיכה לאוהבים החיים והמתים כאחד. הדובר משוכנע, כי אף בעיני אלוהים נתפשת שמירת חייה כערך עליון: ״אבל יד אלוהים בעשן תגשש / אותך להציל / מביבר האש״.

קיים קשר אמיץ בין הפונדקית לבין האור. הדובר שח על אורה (״מה רעוב לי אורך״) ומקביל אותה לאור (״כי הלילה החם והיום הנפתח / מציבים על סיפם את האור ואותך״); המתים באים אל הפונדקית ״כל עוד אור בחלון״, והאור אף חותם את השיר:

מִתְמוֹטֵט בָּא הָעֶרֶב עֲלֵי אֲדָמוֹת.
לֹא בַּלֶּחֶם הַטוֹב, לֹא בַּיַּיִן פֶּנֶק.
בַּחַלוֹן הַשָּׁקֵט
כְּבָר עֵינָיו אֲדֵמוֹת - -
הַעֲלִי אֶת הָאוֹר, בַּעֲלַת הַפֶּנֶדֶק.

יומו של הדובר, השרוי ב״בצורת״, מלמד על אופי חייו של הדובר, ולאו דווקא על יום מסוים; הערב היורד, שלא ״פונק״ במטעמי הפונדק, הוא ככל הנראה, ערבו של יום זה, משמע - מותו הקרב של הדובר. נחמתו היחידה של הדובר כעת היא ״אורה״ של הפונדקית (בית ו׳), לצאת לדרך העולה אל מפתנה.

לפונדקית בשיר זה מעמד דומה למעמדה של תבל ב׳אל הפילים׳. כזכור, מתאר חלקו האחרון של ׳אל הפילים׳ את משיכת הדובר אל תבל מתוך ״ארצות התענית״, והוא מסתיים בהתמזגות מיסטית עם אורה. בשיר שלפנינו מתפעל הדובר מן הפונדקית מתוך בצורת יומו, ועם סיומו של יום זה הוא נכון ללכת לקראת ״אורה״.

השירים ׳חיוך ראשון׳ ו׳עוד אבוא אל סיפך׳ עשויים היו, כאמור, להיכלל, בין שירי האהבה המקובצים בחטיבה השנייה. מדוע, אם כן, מופיעים דווקא שירים אלה בין שירי החטיבה הראשונה? בפרק הבא נראה, כי שירי האהבה מציגים שני מוטיבים עיקריים: מוטיב ההלך שהלך אחרי תבל והותיר את אהובתו מאחוריו, ומוטיב ההלך המעריץ את אהובתו מרחוק בשל רתיעתו מן הפגישה עמה. שני שירי האהבה הנדונים הם היחידים בהם מוטיב ההלך שנכבש על ידי מראות תבל הוא במרכז התמונה. במילים אחרות, השירים נקשרים לנושאה המרכזי של החטיבה הראשונה, הדבקות בתבל, והם מפתחים וממשיכים את שיר הפתיחה של הספר. יתר על כן, השירים אף מרמזים לשני האספקטים של הקיום בעיר: עוצמתם הכובשת של המראות, מצד אחד, והעצב והשיממון מן הצד האחר. ב׳עוד אבוא אל סיפך׳ נמצא הד לדברים שמשמיע הדובר באוזני תבל ב׳פגישה לאין קץ׳: אם ב׳פגישה לאין קץ׳ מכריז הדובר כי תבל מאלמת אותו לאלומות, ולוכדת בידה את ליבו, הרי ב׳עוד אבוא אל סיפך׳ הוא מציג עצמו כמי שנאסר בידי ״החוצות והתוף״. בכך הוא מסביר מדוע אין הוא שב מיד אל האשה, למרות עונייה ובדידותה, ומדוע ישוב אליה רק בסוף דרכו. ב׳חיוך ראשון׳, לעומת זאת, מעמיד הדובר את עולמו המתפורר למול האשה והלילה (״הכול, הכול נרגע ומתפורר, אך את עודך ועוד הלילה חי״). השיבה אל האשה מתוארת בשיר זה במונחים המעלים על הדעת את תיאורי ׳ממלכת הלילה׳ ואת תיאורי הסופה, המופיעים בשירי הלילה ובשירי הסערה. הלילה מאופיין על ידי חיוניותו ועל ידי יערותיו רבי הכוח. לאשה מעמד זהה למעמדו של הלילה (״אך את עודך ועוד הלילה חי״), וכמו הלילה בשירי הסערה - היא היא המולדת (״את ריח המולדת המלוח״). הפגישה עמה כמוה כפגישה עם מרחבי תבל: ״פרשי את שתיקתך. המרחבים שטים. אני נושם אויר בגובה מטורף״, ״את! מעולם עוד לא חייתי בך! את ים שלי! את ריח המולדת המלוח!״. בשיר מהדהד, אם כן, נושאה המרכזי של החטיבה הראשונה: פגישה עם איתני הטבע בתחומי העיר. מעניין להשוות בנקודה זו את השיר שלפנינו לגרסתו הראשונה של השיר (פורסמה ב׳גזית׳, תרצ״ו). בגרסה הראשונה תוארו בהרחבה הסיבות שהניעו את הדובר לעזוב את ביתו:

בָּאֻפֵּלָה, בְּשִׁרְיוֹנֵי בַּרְזֶל, הָרְחוֹב אוֹתִי הִשְׁבִּיעַ - אַתְּ זוֹכֶרֶת.
בְּשִׁיר שַׁלְשְׁלָאוֹת הוֹלִיךְ נֶגְדִּי שְׁבוּיִים - שׁוּרוֹת פַּנָּס, רוֹכְלִים, חַיּוֹת אֲשֶׁר לָכַד.
לַשָּׁוְא קָרָאת לִי - שׁוּב ! פָּרַץ מְחוֹל מַרְאוֹת ! עָלוּ חַיַּי עַל הַבָּמָה הַמִּסְתַּחְרֶרֶת
וְהַדְּרָכִים הִיוּ עֲפוֹת וְהַצְּבָעִים רַבִּים וְכָל פְּגִישָׁה אַחֶרֶת,
וְאַתְּ הָיִית אַחַת.

הדובר מדגיש, אם כן, את ריבוי פניה של תבל, בהשוואה ליחידותה של האשה. יחסי כוחות אלה השתנו תכלית שינוי בגרסה השנייה. יכולת ההשבעה, היכולת לקרוא לדובר ולמושכו, ניטלה מן הרחוב ונמסרה לאשה (״אל תקראי לי בשבועה נואשת״), וממראות הרחוב נותרו רק ״אבוקות, עיר לוחמת, עשנה״. השמטת הבית השלישי, שצוטט לעיל, מעניקה לתיאורים אלה משמעות חדשה. אמנם, גם בגרסה הראשונה הופיעה מטפוריקה דומה (״מלילה אל אחר, ומשנה אלי שנה, בהתאבקות שווקים רבי קולות, בין אבוקות, בעיר לוחמת, עשנה, / נשאו אותי הכיכרים חלל על המגן״), אך תפקידה בה שונה. היא מלמדת על שפע החיים והפעילות של השווקים ועל העובדה שהדובר ׳נכבש׳ על ידם. גם תיאור ה״שבויים״ בבית הקודם של השיר (״בשיר שלשלאות הוליך נגדי שבויים - שורות פנס, רוכלים, חיות אשר לכד״) מנטרל את הקונוטציות השליליות שנושאות מטפוריקה זו ומבהיר את משמעותה. בגרסה שלפנינו, לעומת זאת, יש להבין את התארים ״לוחמת״ ו״עשנה״ כפשוטם[26]. בגרסה זו, אם כן, הדובר כמוהו כמשורר המהלל את הפונדקית על רקע בצורת יומו (׳ערב בפונדק השירים הנושן׳), כדובר הנכסף אל תבל מתוך ״ארצות התענית״ (׳אל הפילים׳), או כדובר המגלה מעוניו הרב ״בעולם ובתיו״ - את מולדתו (׳סתיו עתיק׳). נשים לב: כי למלה ״מולדת״ הוענקה בגרסה השנייה משמעות רבה יותר. אם בגרסה הראשונה הושווה רק ריחה של האשה לריח המולדת (״ריחך כריח המולדת המלוח!״), הרי בגרסה השנייה מזוהה האשה עצמה עם ריח המולדת (״את ריח המולדת המלוח!״)[27]. הראייה החדשה של חיי ההלך תואמת את תפישת חיי המשורר, כפי שהיא מובעת בשירים נוספים בחטיבה זו (ראה להלן הדיון ב׳השיר הזר׳, ׳מזכרת לדרכים׳ ו׳אגרת׳).

ט. השיר והדרך

הדובר בשירי החטיבה הראשונה מציג עצמו כהלך וכמשורר. כבר בשיר הפתיחה מוצגת השיבה אל הניגון כקשורה קשר בל יינתק עם השיבה אל הדרך. אולם בשירים אחרים בחטיבה זו מתברר, כי קיים מתח חריף בין הניגון לבין הדרך. מתח זה מובע לשיאו בשיר ׳השיר הזר׳, שבו מספר הדובר כי ״נתיבת הנדודים הישנה״ משתרעת, למעשה, בין קירות חדרו, אשר ביניהם הוא עושה בתהליך המייגע של כתיבת השירים:

זֶה הַשִּׁיר, אֶל בֵּינָה נְשָׂאתִיו וְאֶל גֹּדֶל,
בְּנְתִיבַת הַנְּדוּדִים הַיְשָׁנָה,

[26] ניתן, אולי, לטעון, כי תאריה של העיר מצביעים על שפעת מראותיה ועל אופיים העריץ (בדומה ל״רחוב הלוחם״ המופיע ב׳פגישה לאין קץ׳). על פי פירוש זה מפתח השיר את מצבו של הדובר, כפי שהוא מעוצב ב׳פגישה לאין קץ׳: אין בכוחו לעמוד במפגש השוחק עם תבל, והוא מבקש מפלט בבית אהובתו. עם זאת, פירוש זה יתיישב רק בדוחק עם ההתפוררות הגמורה המתוארת בפתח הדברים.

[27] השוואה מקיפה של שתי גרסאותיו של השיר ראה אצל קרטון-בלום [29 א].

מְשֻׁלָּחָן אֶל חַלּוֹן וּמִפֹּתֶל אֶל פֹּתֶל,
בֵּין תְּמוּנוֹת וְעֵינַיִם כָּלוֹת לַשָּׁנָה.

ובכן, אם מצד תכונותיו נתפש המשורר כמי שקולט באינטנסיביות את מראות היקום, וכמי שחפץ ליהנות מן השירה ומן היופי שבדרכים, הרי על מנת לכתב על השירה שבעולם הוא כלוא למעשה בין קירות חדרו. המתח הנדון משתמע בשירה החטיבה הראשונה, בין השאר, מן המובנים השונים שמעניקים השירים ל"שיר" ול"ניגון". שמות אלה מתייחסים, מצד אחד, לדיווח המילולי על המציאות, ומצד אחר - להמולה ולשמחת החיים המצויים במציאות גופה. בכמה וכמה מן השירים מספר הדובר על שיריו (מובן א' של "שיר"), על נושאיהם ועל ייעודם. ב'ערב בפונדק השירים הנושן' הוא משווה את השירים לפונדקית אשר עליה סיפרו, מדבר על נושא שיריו, ומבקש מבעלת הפונדק שתעניק להם מחסדה. גם ב'אגרת' מזכיר הדובר את מלאכת השירים: "לו סלח-נא גם למלאכת השירים ורצינה / כצחוק אחד פשוט, אשר צחקתי כאן". אולם בשירים לא מעטים מהווים השיר והניגון חלק מגילוייה של תבל. כך, למשל, נפתח 'עד הלילה' בקביעה: "לא קרונות המטען אל הדרך שבים. / לא שירם העמום על פנינו הושט". ובהמשך: "זה שירה הישן של העיר מול הראי, / בקלעה את צמות החשמל".

בכמה מן השירים מופיע השיר בשני מובניו כאחד. השיר 'מזכרת לדרכים' נפתח בקריאה "שלחו את שיריכם כאיילה וכעופר" (שיר במובן א'), אך בהמשכו נתפשת השירה כחלק מהוויית הדרכים: "דרכים, אל מרחבן השר והלבן / בחבל הובילתני התשוקה". את ה"ניגון" הפותח את הספר ("עוד חוזר הניגון שזנחת לשוא") ניתן לפרש בשני המובנים הנזכרים: הניגון אשר "נזנח לשוא" עשוי לרמז לזמרה ולשמחת החיים שמצא הדובר בדרכים לפני שנטשן, ובו בזמן - לשירתו, לאמנותו. אזכיר, כי "ניגון" שהוא חלק מן המציאות נמצא ב'מעבר למנגינה', בשורות שבהן מהדהדות שורות הפתיחה הנדונות: "יש נצא לדרכים החיוורות שזנחנו, / שתזקופנה קומה בניגון וענן".

מן המובנים הנזכרים של השיר והניגון משתמע, כאמור, מתח חריף, שכן "מלאכת השירים" עשויה לנתק את המשורר מן השיר ומן הזמר שבעולם. השירים נותנים מבע ליופי ולעצב שבעולם ('פגישה לאין קץ', 'השיר הזר', 'מעבר למנגינה'), אך בהתמסרות להם יש משום קרבן ('השיר הזר', 'אגרת'). נבחן להלן את המתח הנדון, כפי שהוא מתבטא בשירים 'השיר הזר', 'מזכרת לדרכים' ו'אגרת'.

השיר 'השיר הזר' מתאר שלושה שלבים בתהליך היווצרותו של השיר: איסוף החומר, עיבודו של חומר הגלם ואופיו של התוצר המוגמר. הבתים הראשונים מצביעים על שלב ההכנה: הם סוקרים את חוויותיו הבלתי-אמצעיות של המשורר, ואת רצונו להיות פה לכל העצב שסביבו ("כרע לכל עצב, ביקש - הכה!"). תפקידו זה של המשורר נרמז גם ב'פגישה לאין קץ' ("עד קצווי העצב, עד עינות הלילי"). העובדה שהשיר מגלם בתוכו עצב רב מסבירה מדוע מדובר בהמשך על בכי מילותיו ועל דמעותיהן. העצב האצור בשיר אינו מובע במישרין, אינו 'מתפרץ'. הסיבה לכך נעוצה בדרך עיבודו של השיר. עיבוד זה מתואר במונחים של כליאה בכלוב ושל הטלת "כותנת משחק וצלצול" על החוויות הבלתי אמצעיות (עיבוד אלים זה עשוי אף הוא לנמק את בכיו של השיר). העיבוד השירי הופך את השיר לגולם של מתכת. כעת הוא זר לגמרי אם, כפי שמטעים המשורר שלוש פעמים בדבריו. אך עיבוד זה נתפש כפן מהותי של מלאכת השיר, והדובר אינו יכול לסטות מחוקיו. השיר נאמן לטבעו, והמשורר מכיר בכך שהוא "ישר וחזק"

ממנו. רק באמצעות עיבוד זה, המצניע את היסוד האישי, הסובייקטיבי ("בצינוק משפתיו / נעקרו וידויים, / אך עלייך, האם, / לא סיפר מאומה - -") יכול המשורר לשאת את שירו "אל בינה ואל גודל". לקרבן הכרוך במלאכת השירים יש, אם כן, שלוש פנים שונות: המשורר תר אחר כל העצב שבעולם על מנת לתת לו ביטוי, והוא כובש בתהליך היצירה את האישי והפרטי שבחוויותיו. יתר על כן, תהליך היצירה אינו מתיישב עם חיי הנדודים, והמשורר נודד, למעשה, בין כותלי חדרו.

דומה, כי לקרבן הנזכר נקשרים גם הרמזים לעבד אדוני המופיעים בשיר. עבד אדוני מאופיין, בין השאר, על ידי שתיקתו העומדת בפני נגישות ועינויים: "נגש והוא נענה ולא יפתח פיו כשה לטבח יובל וכרחל לפני גוזזיה נאלמה ולא יפתח פיו" (ישעיהו, נ"ג, 7). כמו עבד אדוני, הנושא בחולים של הרבים, כך השיר "כרע לכל עצב, בקש - הכה!". הדובר מענהו לשוא, שכן הוא יפה ושקט (על שימוש רחב יותר ברמיזות לעבר אדוני בפואמה 'שמחת עניים' עמדה אסתר נתן [23]).

השיר 'מזכרת לדרכים' מציג אף הוא בעייתיות חיי המשורר. 'מזכרת' כותב, כאמור, אדם המבקש להנציח דבר-מה, אדם שכבר אינו עושה בדרכים. מדוע התרחק הדובר מן הדרכים שכה אהב? תשובה לכך ניתן למצוא, כמדומה, בבית הרביעי. בתיו הראשונים של השיר מציירים את מרחבי הדרכים, ואת שפע מראותיהם. הדרכים מתוארות כחיה נוהמת, חותרת ושורטת בציפורניה. הבית הרביעי, לעומת זאת, מציג מצב של שגרה ומוות:

דְּרָכִים, דְּרָכִים - -
טוּרֵי לֵילוֹת עָבְרוּ בָּן כִּנְזִירִים אַחִים,
אֲשֶׁר יָצְאוּ בְּסָךְ גָּבֹה וְשָׁבִיר,
בְּפִרְחַ נִשְׁמָתָם שֶׁל מַיִם וַאֲוִיר,

הלילות המתוארים אינם חיים ונושמים כדרכים. אדרבא, הם יצאו לדרך כאשר פרחה נשמתם של המים ושל האוויר. מדובר כאן בלילות של התנזרות, לילות החולפים אחד אחר השני ללא שינוי, ללא ייחוד. על דרך הניגוד ניתן גם להשוות תיאור זה לתיאורו של "אחינו", גיבור 'שיר בפונדק היער', אשר "זכר עוד אפילו את שמם / של אבות הנפילים - של האור והמים". המשורר, כמדומה, איבד את תמימותו, ואינו מסוגל עוד לקלוט בדרך בלתי אמצעית את הווייתן מלאת החיים של הדרכים, ואת שירתן. כעת הוא יכול רק לכתוב להן 'מזכרת'.

את שורות הפתיחה של השיר ניתן לפרש בשני אופנים שונים. ראשית, המשורר כמו אומר למאזיניו: הדרכים אשר עליהן כתבתם עד כה אינן הדרכים כולן, "עוד הרחק הרחק מנהמות הרבה דרכים"; על מנת ששיריכם יגיעו לדרכים אלה עליהם להיות חופשיים ואוהבי מרחק כ"איילה ועופר". אולם לאור תיאור לילותיו של הדובר, ניתן כמדומה להבין שורות אלה אף כאומרות: שלחו את שיריכם לחופשי, הניחו להם והקשיבו לדרכים עצמן.

השיר 'אגרת' מתמקד במאבק הפנימי שבלב הדובר, ושלא כמרבית שירי החטיבה אינו כולל כמעט כל התייחסות לעולם החיצוני. המתח שבין תבל ואיתניה לבין העיר הגדולה מומר כאן במתח שבין היסוד הפשוט, האיכרי, שבדובר, לבין האמן שבו. קיים דמיון בין שני מתחים אלה: כשם שהמתח בין תבל לבין העיר נפתר, על דרך הסינתזה, על ידי גילויה של תבל בתוך העיר,

כך גם הדובר, אחרי שהוא הורג את תאומו, אינו מאבד כליל את תכונותיו, אלא משקע אותן בתוכו, וזוכה להגיע לתמימות מסוג חדש. תמימות זו, עליה הוא מצהיר בפתח דבריו ("אלי שלי, / אני תמים") הושגה לאו דווקא על ידי התעלמות מן החברה ושמירה על הפשטות הראשונית. אדרבא, הדובר חשף את עצמו לעולם, ועסק ב'מלאכת השירים', המנוגדת לכאורה לפשטות ולתמימות. אולם השירה, אשר בשמה נרצח האח התאום, נותנת ביטוי לאח זה, "היקר והטוב". תמימותו של הדובר נעלה על זו של 'אחיו', שכן יכלה למבחנים הקשים שבהם נוסתה[28]. המתח המציין את חיי הדובר מובע כבר בבית הראשון:

אֲנִי זוֹכֵר, בִּרְעוֹת הַשֶּׁמֶשׁ עַל הַמַּיִם,
נוֹלַדְתִּי לְפָנֶיךָ תְּאוֹמִים.

ה"שמש" וה"מים" מרמזים, כי השוני שבין התאומים הוא כשוני בין השמים והארץ. עם זאת, שמש והמים מתוארים ברגע של מגע ביניהם, בשעת השקיעה. יחס זה, של ניגוד ומיזוג, מאפיין את מערכת הקשרים שבין האחים הנפרשת בהמשך השיר. השמש הרועה על המים מזכירה תיאור דומה, המצוי ברשימה מוקדמת של אלתרמן, 'קרבן מנחה' ('תל-אביב, ציורים', הארץ, 23.10.32). המחבר מנסה לתפוש ברשימה זו את ייחודם של רגעי השקיעה: "ערב קיץ. [...] לא תואר קו ולא הדר צבעים לערבי הקיץ בתל אביב. מנוחת בית עמל לאחר יום עמל, ניקיון וסדר ודממה. רק מספר רגעים, רק מספר רגעים זעיר עומס על גבו את כל הפלא, והם רגעי השקיעה, עצם השקיעה, ברדת השמש אל המים". ירידה זו נתפשת כמעשה של קרבן: "השמש מאיר את כל אשר לא הואר מאז הבוקר, את אלה אשר מהם נסתרו השמים וארבע הרוחות מאיר השמש מלמטה ברגעים אלה. הלא לשם כך ירד ובא אל תוך הלוע. הבן תבין העיר את פלא הקרבן, אך בליבה לא תרגישנו, ולכן, בתום מעשה השקיעה תימחינה הדמעות, ידעך ורד הגגות, והכול רוגע, שותק ואדיש". נראה, כי גם ב'אגרת' יש במות האח, הקשור, כפי שנראה בהמשך, לשקיעת השמש, משום קרבן. המשורר, משרת הרבים, חייב לנתק עצמו מחיים של פשטות, ולחשוף עצמו למגעה הסוער, האינטנסיבי, של תבל. רמז לקרבן מצוי גם ברמיזה לסיפור העקדה: "כי מת בי יחידך, הבן אשר אהבת". יש לשים לב, כי למרות "ימיו המפוארים" כמה הדובר לשוב על עקבותיו ("לו רק ראית איך, בין לילה ובין שחר, / התחננו ידי על דלתך - לשוב"), וכי למרות שהמולות נכר "קיבלוהו אל חיקן" - נפשו "חיגרת" (הרסנותו של הוויית המשורר מסיימת, כזכור, אף את 'פגישה לאין קץ').

הבית השני של השיר יוצר קשר סיבתי בין הערב היורד לבין מות האח: "כיבית המנורה והמראות תדהה, / כי מת בי יחידך, הבן אשר אהבת". קשר זה מלמד, כי מבין שני היסודות הנזכרים בבית הראשון, השמש והמים, קשור האח התאום בשמש, באור. ואמנם, בהמשך מתברר, כי הדובר, שלא כתאומו, קשור קשר אמיץ ללילה (ראה בעיקר הבית החמישי).

המאבק בין הדובר לתאומו כולל שני שלבים. השלב הראשון הוא שלב של התלבטות, פסיחה על שני הסעיפים. הדובר מענה את תאומו אך גם מטפל בו "כאומנת" (כתחליף להרחקתו "מבית ואם"). יש להעיר, כי מאחר והאח התאום מייצג פן אחד באישיותו של הדובר, יש להבין את יחס הדובר אליו כמייצג תהליכים שעברו עליו עצמו. כך, למשל, גרירת האח "אל הממכר מבית

[28] על הקשר בין הדובר לתאומו עמד בהרחבה פרופ' מירון בקורס על שירת אלתרמן שנערך באוניברסיטת תל אביב. פרטים נוספים בדיוק בשיר זה מושפעים מדבריו.

ואמ״ מרמזת, כי הליכת הדובר מביתו, בשליחות השירה, כמוה כגרירת היסוד התמים, הפשוט שבו, אל הממכר. כבילת זרועותיו של האח מלמדת, כי בשל מלאכת השירים התרחק הדובר מעבודת כפיים.

השלב השני הוא שלב מכריע: הדובר אינו יכול עוד לשאת את הכפילות שבמצבו, והוא משנה כליל את אורח חייו: הוא נמלט אל ״לילו הזר״ של אלוהים ומשאיר את אחיו למות[29]. נראה, כי ה״לילה הזר״ מקביל ל״המולות הנכר״ אשר קיבלו את הדובר אל חיקן (בית ט׳), והוא מסמן אם כן, את מרחבי תבל בהם נודד המשורר אחרי שהחליט להתמסר לייעודו. מבחינה צלילית נקשר הלילה אל ״לילכה״ של האדמה, המוזכר בבית ח׳ (לילך - לילכך), ואמנם, הבריחה אל הלילה כמוה כהושטת היד אל לילכה של האדמה.

הליכת הדובר אל הלילה, ונטישת אחיו הגווע, אירעו בעבר. בשעת מסירת הדברים האח התאום כבר מת, והדובר אף הוא מתכונן לקראת מותו[30]. שלא כצפוי, אין הוא מכה על חטא שהביא למות אחיו. למול מערכת ערכיו של אלוהים, על פיה האח התאום ״יקר״ מן הדובר, ״והוא רק הוא הטוב והיחיד״, מבטא הדובר תפישה, שעל פיה השירה חשובה דיה על מנת להצדיק את מות האח[31]. שיבת הדובר אל אלוהיו אינה שיבה של בן שסרח. אדרבא, השוערים (בית ז׳), העומדים בפתח דלתו של אלוהים עתידים ליפול לרגלי ״ימיו המפוארים״, והדובר אינו מביע כל חרטה על הדרך שבה בחר (״וטוב שלא רחקתי עם בדידות צוננת / והמולות נכר קבלוני אל חיקן״). את דבריו המסכמים אל אלוהיו רוצה הדובר לנסח ב״אגרת״, אך עטו נמשך דווקא אל ״לב הזמר״. השיר גופו ממחיש, אם כן, את התפישה המובעת ביסודו.

כאמור, היחס שבין שני האחים הוא אף יחס של השלמה ומיזוג. השירים, אשר בשלהם הומת האח, מהווים פה ליחסו התמים, הספונטאני, אל העולם:

לוּ סְלַח-נָא גַּם לִמְלֶאכֶת הַשִּׁירִים וּרְצֵנָה
כִּצְחוֹק אֶחָד פָּשׁוּט, אֲשֶׁר צָחַקְתִּי כָּאן.

תיאור השירה כ״צחוק אחד״ מציג אותה כמבע רגשי ספונטאני, והתואר ״פשוט״ מלמד על הקשר שבינה לבין האח הנרצח. ה״צחוק״ עשוי להתקשר עם ״חיוכו״ של האח (בית ג׳). הצירוף ״מלאכת השירים״ מהווה, כמדומה, תשובה לכבילת זרועותיו של האח: הדובר, אמנם, התרחק מעבודת כפיים, אך בסופו של דבר עסק אף הוא במלאכה כלשהי. גם מן הבתים הקודמים משתמע, כי האח המת נטוע היטב בנפש הדובר. בהציגו לפני האדמה את הייחוד שבמגעו מצהיר הדובר: ״אני היד אשר הושטה אל לילכך״. לכאורה, אמור היה הרג האח הפשוט להתבטא בניתוקו של הדובר מן האדמה ומעולם הטבע. והנה, כל עצמותו של הדובר מאופיינת על ידי היד הנשלחת אל יפי האדמה.

---

[29] בבית השני הוצג האח התאום כיצחק, תיאוריו בהמשך מעלים על הדעת אף את ישמעאל: כמוהו הוא נותר בלא מים (״אחי המתאבק, אחי התם לגווע, / נותר בלי מים ווידוי״).

[30] זמן המסירה מרומז על ידי המילים ״היום״ (״לך עיניי היום פקוחות כפתאומים״) ו״עכשיו״ (״עכשיו ערבית. עכשיו החלונות העבת״).

[31] תפישה זו תואמת את התפישה המובעת בשירי האהבה, על פיה ההלך שהשאיר מאחוריו את אהובתו, בבית חשוך ועני, אינו ראוי כלל לגינוי.
השקפתו של אלתרמן בסוגיה זו השתנתה כליל בהמשך דרכו הספרותית (ראה, למשל, ׳פונדק הרוחות׳ [3]).

השיר 'אגרת' הוא, אם כן, כתב הגנה על המשורר ועל השירה. השירה תובעת, אמנם, קרבנות רבים, ומקרבת את קיצו של המשורר, אך זה שמח לשרתה, ומקבל באהבה את הייסורים השמורים לכוהניה.

* הספר "הכוכבים שנשארו בחוץ" של אברהם בלבן יצא לאור בהוצאת "פפירוס – בית ההוצאה, אגודת הסטודנטים, אוניברסיטת תל –אביב" (1981). אישור לשימוש בספר ניתן ע"י "פרובוק – הוצאה לאור" – בעלי הזכויות של פפירוס.