

נתן אלתרמן: "כפל הפנים" של המשורר[1]

מתי מגד

בשירים רבים, במשך כל שנות יצירתו, חיווה נתן אלתרמן דעתו על השירה, מהותה, מעמדה ושליחותה בעולם. יש שעשה זאת במפורש ואף באריכות ויש שנגע בדבר כמו באקראי, או ברמז, בשורות מעטות ובניבים קצרים ששיבצם בתוך שיריו השונים. אם כה ואם כה, ברי שהבעיה העסיקה אותו הרבה ולא לחינם חזר והתמודד עמה, אף ניסה להציע לה פתרונים.

אמנם, לא קל להעלות מכלל דבריו בסוגיה זו מסקנות ברורות וחד־משמעיות; כל שכן, להעמידם על משנה סדורה וגדורה. במקצת, "אשמה" הצורה השירית, על־פי עצם טיבה; ובמקצת, צפון הקושי בסתירה הפנימית שאנו מוצאים לכאורה ביחסו של המשורר אל השירה ואל טיבה ומקומה במציאות. עם זאת, עניין רב בחיוויים אלה של המשורר על השירה, ושמא טמון דוקא בהם אחד המפתחות להבנת עולמו ולפשר הזיקה שבין שיריו השונים, לקביציהם ולתקופותיהם, לבין עולם זה בכללותו.

ואין הדברים אמורים דווקא, או בעיקר, בדעותיו המפורשות של אלתרמן על שירתו. הללו, ככל שגדולה חשיבותן להבנת עולמו, עדיפה מהן עדותם של אותם חיוויים — הן אלה המפורשים והן האמורים ברמז — שהם חלק אורגני ובלתי־נפרד מן העולם ששירה זו מעמידה. בהם איפוא מקופל יחסו האמיתי של המשורר אל טיבה ושליחותה של השירה ובהם מגולמים היחסים הפנימיים הראשונים במעלה בין היסודות השונים שעליהם ומהם בנוי עולם שירתו. דומה, אם ננסה לעקוב אחר גילויים אלה, בהקשרם הנכון, נוכל להתחקות על "צלם פניו" — בלשונו של אלתרמן — של המשורר ושל עולמו, על כל מורכבותו ועל כל סתירותיו הפנימיות, הממשיות או המדומות, המצטרפות אף הן לכלל דמות שלימה, המתגלה בשירים השונים בכפל פנים או בריבוי פנים.

---

[1] נדפס בכתב העת "מולד", סיון תש"ל, יוני 1970), עמ' 231–247.

ב

בשני שירים, לפחות, מוצאים אנו לכאורה מעין הרצאה של "תורת השיר" האלתרמנית, כחטיבה העומדת לעצמה; או, ליתר דיוק, כשתי חטיבות, הנבדלות זו מזו בעיקרי השקפותיהן.

השיר הראשון הוא "הבקתה", שהופיע לראשונה במחזור "שיר ארבעה אחים", בשנת 1941[2] ולימים — בשינויים קלים — בתוך "שיר עשרה אחים"[3]. בשיר זה מרצה "בכור" באחים, שנאספו ב"ערב נושף סערה / של מטר וברק, לא של סמל", בפונדק־אורחים אחד, שמעבר לכל זמן ומקום מוגדרים, את השקפתו על השיר:

וְזֶה דֶּרֶךְ הַשִּׁיר: בְּעוֹדוֹ בְּאִבּוֹ

יִתְרַגֵּל בַּשָּׁרָב גַּם בַּקֶּרַח.

וְשַׁלַּח לֹא יִשְׁלַח לַחָפְשִׁי אֶת לִבּוֹ

עַד יִגְדַּל כַּלְבָּנָה בְּמַחְצִית הַיֶּרַח

בִּתְבוּנָה נַהֲלוּהוּ מִפְרָט אֶל עִקָּר,

סוֹבְבוּהוּ בְּכַחַשׁ, בְּאֹרֶךְ־רוּחַ,

וְאִם גֶּדֶר יִפְרוֹץ, — בְּמַלְמַד הַבָּקָר

אָרְצָה, אָרְצָה אוֹתוֹ! לֹא מָחוֹל, לֹא סָלוּחַ.

כִּי לֹא עֶבֶד הַשִּׁיר וְאַשְׁרָיו אִם פָּרַק

צִוּוּיִים וְעֵצוֹת כִּרְתְמָה וָמֶתֶג.

אֲבָל גַּם חֵרוּתוֹ הִיא חֵרוּת הַבָּרָק,

הַנִּרְצָע לְחֻקֵּי הִצְטַבְּרוּת וָמֶתַח.

---

[2] נכלל ב־6 פרקי שירה", בעריכת א. שלונסקי, הוצאת הקיבוץ הארצי השומר הצעיר (השנה — 1941? — לא צוינה).

[3] נכלל בתוך "עיר היונה", הוצאת מחברות לספרות, תשי"ז–1957.

אֶהֱבוּ הַמִּלִּים הָעֲרוֹת כְּמוֹ וְרִיד,

הַמְפַכּוֹת בְּסֵבְכֵי מְלִיצָה וָשַׁיִת.

לִבְלִי יֵגַע רָדְפוּן עַד קַצְוֵי הָעִבְרִית,

גְּרֵרוּן בָּצַמּוֹת אֶל הַבַּיִת.

כָּל שׁוּרָה תִּבָּחַר כְּעַלְמָה בַּשִּׁבְיָה

וְחַפְּשׂוּ הַיָּפָה בִּבְנוֹת הַפֶּלֶךְ.

וַחֲרוּז תִּמְחֲצוּ לָהּ, שָׁלֵם כִּשְׁבוּעָה

אוֹ חָצוּי וּמַגִּיר עֲסִיסוֹ כַּפֶּלַח.

וְהָיָה זֶה הַתַּגְמוּל, וְדוּיוֹ וְשִׂיחוֹ

שֶׁל הַשִּׁיר הַיּוֹצֵא בְּלִי רֵעִים לַדֶּרֶךְ.

וְהָיָה לוֹ זֶה שְׂכַר עֲמָלוֹ הַשָּׁחוֹר,

הַמְטַשְׁטֵשׁ אֶת גְּבוּלוֹת הַמִּשְׂחָק וְהַפֶּרֶךְ.

כשש־עשרה שנה לאחר הופעת "שיר ארבעה אחים" הופיע קובץ השירים "עיר היונה", ובשערו הראשון — הקרוי אף הוא בשם זה — בשיר "ליל תמורה" (ה), הרצה המשורר שוב, בשמר־הוא, את השקפתו על השירה, והנה היא שונה לכאורה עד מאד מזו שבשיר הקודם.

אמנם, שלא כב"הבקתה", קשה להפריד את הדברים העוסקים ב"תורת השיר" מכלל שירי "עיר היונה." שכן, ב"הבקתה", כאמור, אין דברי "הבכור" נסמכים לשירים מסויימים והם מכוונים, איפוא, כלפי השיר בכללו; ולא עוד אלא יותר משהם מדברים על השיר כמות שהוא, מרבים הם בעצות ובמשאלות כלפי השיר הראוי והרצוי ("בתבונה נהלוהו מפרט אל עקר..."; "...ואשריו אם פרק / צוויים ועצות..."; "כל שורה תבחר כעלמה בשביה / וחפשו היפה בבנות הפלך", וכיו"ב).

ואילו ב״ליל תמורה״ נסמכים הדברים בעליל ובמישרין על הכתוב בשירים הקודמים, שעניינם, כידוע, הוא דין־וחשבון שירי, אם מותר לומר כן, של פרק מסוים ומוגדר בתולדות ישראל. או, כלשון המשורר ב״שיר פותח״: ״כאן נאספו דברי שיר / שחוברו בשוא שאונה / של העת בהיותה בונה עיר / ובוראה הארץ ולשונה .״זיקתם של שירי ״עיר היונה״ (הכוונה כאן, בכל מקום, לשירי השער הראשון בלבד) לתקופה וקורותיה מודגשת שוב־ושוב, במקומות רבים, בנוסחאות שונים. ההשקפה המפורשת, העולה מכלל הדברים, היא כי לפחות בתקופה כזאת, וכלפי המאורעות המתרחשים בה, יש לשיר תפקיד ברור ומסויים. כלשון המשורר: ״יקח השיר לו אבן חלמיש / ובאבן צור יכה וזיק ירום / והוארו פתאום פני זמן ואיש...״ (מראה חוף, ע׳ 11).

ממילא, אין דאגתו של המשורר נתונה, בהקשר זה, לחיפוש אחר ״היפה בבנות הפלך״, למלים ״המפכות בסבכי מליצה ושית״, אלא, היפוכו של דבר, ממליץ הוא במפורש על ״הזמר הנפוץ, שלא דבר־ערך / ולא שכית חמדה הוא...״ ומעדיפו על־פני ״פרק שירה צרופה״, כיוון שדווקא אותו זמר ״על אהבה הוא מדבר (בה הוא פותח) / ועל חובה וקרב ועול. הכל בכל. / אין הוא אומר את זאת בכל דקויותיה / של השירה, אבל אומר בקול גדול / בלי מורך־לב ובלי חשש מפני הזול״ (ליל חניה, ע׳ 95). השיר ״ליל תמורה״ בא איפוא כמעין סיכום לכל האמור בשירים הקודמים והוא מדגיש כי ״תורת השיר״ הכלולה בו כוחה יפה רק כלפי שירה כזאת, שכולה רצופה תודעת זמנה ותודעת שליחותה.

לפיכך, פותח השיר במעין הסבר והתנצלות:

לֹא כָּךְ וְלֹא עַל כָּךְ רָאוּי לִכְתֹּב. עָיֵף הָעֵט

לַהֲכָלָלוֹת

הַסּוֹחֲטוֹת מִן הַמְסֻפָּר אֶת הַחִיּוּת, בְּהִתְיַמְּרָן לְהַעֲמִיד

הַפָּרָשָׁה עַל עִקָּרֶיהָ,

וְחוֹצְצוֹת בֵּין הַכָּתוּב וּבֵין פְּרָטֵי הָעֲצָמִים וְהַקּוֹרוֹת וְהַקּוֹרוֹת

וְהַמַּרְאוֹת הַחֲשׁוּפִים לְשֶׁמֶשׁ וּירֵחַ.

שֶׁכֵּן הַדֶּרֶךְ הַנְּכוֹנָה אֵינָהּ כִּי אִם אַחַת:

לָשִׁיר אֶת הַמַּרְאֶה בְּעוֹד הוּא בֶּן־חוֹרִין וְחַי מִכֹּחוֹ הוּא, בְּטֶרֶם יִהְיֶה עֶבֶד

לַמַּשְׁמָעוֹת וְלַסְּמָלִים. לַהֲקִימוֹ בְּכְתָב כְּיֵשׁ מֵבְדָּל, כְּיֵשׁ מֻחְלָט,

אֲשֶׁר אֵמָה וְתוֹלְדוֹתֶיהָ מִשְׁתַּקְפוֹת בּוֹ רַק כִּלְיַי, כְּמוֹ הָהָר בִּרְסִיס הָאֶבֶן.

לָשִׁיר לֹא עַל כִּי אֶת. פָּחוֹת דְּרָשָׁה. יוֹתֵר

גּוּפִי דְּבָרִים וְחִיּוּתָם. לַהֲבִיאָם בְּלִי הַדֶּגֶשׁ הַמִּשְׁתַּמֵּעַ.

גַּם תֵּת חִידָה בְּלִי פִּתְרוֹנָהּ. לִסְמֹךְ עַל הַקּוֹרֵא שֶׁהוּא פּוֹתֵר.

לֹא לְעַגֵּל. לָתֵת בַּשִּׁיר מִפְלָשׁ אֶל אֶרֶץ וְשָׁמְיָהּ.

אף זו: בשירי "עיר היונה" ניכר בעליל שאלתרמן מכוון את דבריו אל קוראים או מבקרים היפותטיים[4], שהרי יודע הוא מראש מה טענות יטענו כנגד שירים אלה, ובדברי ה"התנצלות" שהבאנו הוא כפורק מעליהם את נשקם. ואומנם, חוזר הוא לפולמוס זה גם בשיר־הסיום של "עיר היונה", ב"נספח לשיר צלמי פנים", בכתבו: "ייתכן כי על שפת־המנונים אבד כלח, / גם יפה, כנודע, לשירה דוק קליל / של הסוס ותהיה, — אך הנה, בכל אלה, / לו רחק נא מפני עמקנות־הטרקלין / אשר אין בה דבור מחייב, ואין חלק / לה כי אם בטעימת־מבינות מן הכליל" (שם, ע' 151).

ובידיעה זו, מתוך הכרה מוצקה בצידקת דרכו־שלו בשירה לעת כזאת, מרצה אלתרמן כאמור את השקפתו על מהותה של השירה הראויה להיכתב ומפרש את טיבה וטעמיה:

וּבְכָל זֹאת, כַּנִּרְאֶה, יֵשׁ עֵת וּבָהּ קָמִים

אוֹתָם שֵׁמוֹת אֵין־גּוֹף לָמֹץ תַּמְצִית חַיָּיו שֶׁל חֹמֶר

וְהֵם מְגַלְגְּלִים אֶת הַבְּשָׂרִים וְהַדָּמִים

מִכְּסָאוֹתָם וְהַנַּחֲלָה יוֹרְשִׁים הֶמְיָה בְּלִי אֹמֶר.

וְהֶמְיָה מִתְעָרֶבִים בֵּין הַבְּרִיּוֹת וְהֵם

מְחַלְחֲלִים כְּמוֹ הַסַּם הַדַּק בַּכֹּל, וּבְאֵין מַפְרִיעַ

[4] אמנם, לאחר הופעת "עיר היונה" חדלו אותם מבקרים להיות "היפותטים" וטענו אותן טענות ממש שאלתרמן ציפה להן וביקש כביכול להקדים להן תרופה...

מַחְלִיפִים הֵם חֶרֶשׁ

קִשְׁרֵי חֶבְרָה וּמְנִיעָיהָ, מִיֵּצֶר בֶּצַע כֶּסֶף וְעַד יֵצֶר

אֵם,

וְחֻקָּתָם שָׂמִים בְּרֹאשׁ לִהְיוֹת אַמַּת־מִדָּה וְאֵין אַחֶרֶת .

וְהֵם בְּאֶפֶס יָד, בְּעַרְטִילָאוּתָם הַחֲזָקָה מִכָּל הַיֵּשׁ,

חוֹרְצִים אֶת הַפְּרִידוֹת וְהַפְּגִישׁוֹת, אֶת הַשְּׁמָחוֹת וְאֶת הַצַּעַר,

וְגַם קוֹצְבִים מִחְיָה לְפִי הַחֶרֶב וְנוֹתְנִים אָכְלָה לְפִי הָאֵשׁ,

וּמְאִירִים עֵינֵי הַחַי וּמַחְשִׁיכִים לַמֵּת כּוֹכָב וָסַהַר.

זְמָן פֶּרֶא וְנִמְלָץ. פָּנָיו לֹא פְּנֵי הָאִישׁ וְהָאִשָּׁה,

פָּנָיו פְּנֵי הַתְּאָרִים הַנּוֹדָעִים — אֲמָה וָדוֹר וָאָרֶץ וּמוֹרֶשֶׁת.

אֲשֶׁר מַחְשֶׁבֶת הָאָדָם אוֹתָם הָרְתָה וְהֵמָּה אֲפִיקֶיהָ וּדְפוּסֶיהָ. הֵם גְּבִישָׁהּ,

בּוֹ מִשְׁתַּבְּרִים הַמַּעֲשִׂים וְהַמַּרְאוֹת וּבְתַבְנִיתָם תֵּבֶל נִרְאֵית לָהּ וּמוּחֶשֶׁת.

לָכֵן עַד בּוֹא הַזְּמַן לְטוֹל מֵהֶם אֶת הַבְּכוֹרָה

וְלִפְנֵי אֵל וָאִישׁ לְהַפִּילָם אַפַּיִם

לֹא יַעַקְפוּם לֹא הַמִּלִּים וְלֹא הַמַּחְשָׁבָה, לֹא הַיָּחִיד וְלֹא הַחֲבוּרָה.

גַּם מְלִיצָה הֵם גַּם יְסוֹד עוֹלָם. זָרִים הֵם לַתֵּבֵל אַךְ כְּבָר טְבוּלִים בִּדְמֵי לִבָּהּ הֵם.

מִן הֶהָמוֹן־בַּסָּךְ כֹּחָם וְהֵם כֹּחוֹ. שֵׁמוֹת הַנֶּחֱרָתִים עַל מַשְׁקוֹפִים וּבְרֹאשׁ עַמּוּד— ,

אַךְ רַק לְאוֹר הַנֵּר לַמְּרַאֲשׁוֹת, בַּהַאִירָם פְּנֵי מֵת וּפְנֵי שָׂמַיִם,

וּפְנֵי אִשָּׁה וָאֵם בְּשִׁתִּיקָתָהּ, הֵם מַגִּיעִים אֶל הַשְּׁלֵמוּת

שֶׁהַחַיִּים בָּהּ וְהַחֻדָּלוֹן. וְאָז — אִם יַעֲלוּ עַל דַּל שְׂפָתַיִם —

אָז מִתְעָרְבִים הֵם עִם פְּרָטֵי הַזְּמַן, עִם שִׂמְחָתָם

וְדִמְעָתָם וְרַעַד חִיּוּכָם,

וּמִתְעָרְבִים עִם לַיְלָה, עִם מָטָר וָשַׁעַט,

וְקוֹל נָשִׁים וַאֲנָשִׁים הִנֵּה בּוֹקֵעַ מִתּוֹכָם

כְּמוֹ מִתּוֹךְ שָׂעָה שֶׁל חֹל אוֹבְדָה וְלֹא נוֹדַעַת.״

(״ליל תמורה״, ה׳, ע׳ 115–112)

לכאורה, כאמור, שתי השקפות שונות לפנינו על דרך־השיר, ואולי אף סותרות זו את זו: האחת, ב״הבקתה״, מעמידה את אידיאל השיר הרצוי על קיומו העצמאי, משל היו גם מקורו ומניעיו וגם תכליתו וגמולו מקופלים ומסוגרים בתוך תחומיו היחידים. ולפיכך עיקר עניינה של ״תורת השיר״ העוסקת בו — בהגדרות ובעצות המכוונות אל חוקיותו הצורנית בלבד, אל מבחר־המלים, ההקפדה על החריזה, המבנה הסגור והמשוכלל. ואילו השנית, ב״ליל תמורה״, מעמידה כביכול את השיר על תלותו במציאות שמחוצה לו, בחינת מקור ומניע ובחינת תכלית וגמול כאחד. וממילא, עניינה העיקרי של ״תורת השיר״ הדנה בו אינו בחוקיותו הצורנית כי־אם במעמדו בתוך העולם, במשמעותו הרוחנית, החברתית והמוסרית, בתפקיד שהוא ממלא בחייהם של בני־אדם ובחיי אומה ותולדותיה.

זאת ועוד: הבחנה זו, בין שתי השקפותיו השונות או המנוגדות של אלתרמן על השירה, יש לה סימוכין לכאורה גם בביוגרפיה שלו כמשורר, אשר חילק את זמנו ואת כשרונו בין שני תחומים נבדלים של השירה — בין השירה ה״אישית״ או ה״לירית״, לבין ״שירת העת והעתון״[5]. ואולם אם נעיין יפה בשירים אלה כשלעצמם, מכל־שכן בזיקתם למכלול־שירתו של אלתרמן, נראה שההבדל או המרחק בין גרעיני ההשקפות הטמונים בהם אינו רב כל־כך, למרות השוני במראית־עין. וליתר דיוק: ניווכח לדעת, שבעצם אין הם מגלים אלא פנים שונות של תפיסת־עולם אחת ביסודה, אשר חרף כל גלגוליה ברוב השנים שמר לה המשורר אמונים בכל שיריו והיא שהינחתה אותו בדרכי יצירתו, אפילו הוא עצמו נוטה היה לפעמים להדגיש את הניגודים שבין רכיביה העיקריים.

---

[5] שיריו הליריים האישיים הראשונים של אלתרמן נכתבו כידוע בשנות השלושים — החל בשיר ״בשטף עיר״, שפורסם ב״כתובים״, בשנת 1931, ועד להופעת קובץ שיריו הראשון, ״כוכבים בחוץ״, בשנת 1938. כמקביל לכך החל אלתרמן כותב את ״טורו״ האקטואלי בשנת 1934, תחילה ב״הארץ״ ומשנת 1943 ב״דבר״ — ושירים אלה הופיעו לימים בשני הקבצים של ״הטור השביעי״, הראשון ב־1949 והשני ב־1962. על אלה האחרונים אפשר להוסיף גם את פזמוניו הרבים של אלתרמן, שברובם הגדול מוקדשים הם לנושאים פוליטיים וחברתיים אקטואליים.

כדי לעמוד על השקפתו היסודית האחת של אלתרמן על מקומה של השירה בעולמו ועל זיקתה למציאות, עלינו לחזור אל שיריו הראשונים ולראות כיצד מתגלה כבר בהם יחסו האמיתי של המשורר לענין זה ולתולדותיו.

אומנם דומה כי בראשית יצירתו לא היה אלתרמן מודע תמיד את חשיבותה המכרעת של בעיה זו כגורם המעצב את מהות שירתו ואת דמות עולמו. יתירה מזו: ברבים משירי "כוכבים בחוץ" דומה הדבר שלא היתה דעתו נתונה במישרין לבירור השאלות הכרוכות ביחסו אל השירה ואל תפקידה בעיצוב עולמו; לא תמיד הקפיד להבחין בין עיקר לטפל ואף לא העריך נכוחה את משמעותם העמוקה של צירופי־לשון, ניבים ודימויים שבהם חיווה — לא אחת, כלאחר־יד ובלא שיברר לעצמו מדוע ולמה — את יחסו לשאלות אלו. אך דווקא אותם דברים שבאקראי, שהמשורר הטילם כביכול בדרך־אגב, או במשובה, עשויים ללמדנו על הזיקה הפנימית שבין יצירתו כולה לנושא השירה, לא פחות אם לא יותר מן השירים או קטעי השירים שבהם היתה דעתו מכוונת אליו במישרין.

אין ספק איפוא שבשירי "כוכבים בחוץ" שואפים כוחות־יצירתו של אלתרמן בראש וראשונה לברוא עולם ססגוני ,מלא תנועה ויצורים, מראות וקולות, שכולם פרי דמיון אישי מאד, ועתים שרירותי־להכעיס, המתרחק כבמתכוון מכל מציאות "אובייקטיבית" מוגדרת בזמן ומקום.

לא ננסה לדון כאן בשאלה, מניין צמח עולם זה שברא אלתרמן בשיריו, ובעיקר בראשונים שבהם, ומה מקורות יניקתו הפיוטיים. ברי, מכל מקום, שמתחלתו אתה מוצא בו תכונות־יסוד, המצטרפות לכלל חוקיות, שתעמוד בעינה בכל מהלך יצירתו השירית של אלתרמן, לפחות עד "חגיגת קיץ", אם לא עד בכלל.

אחד הבולטים בין גילוייה של חוקיות זו הוא יחסו הפאראדוכסאלי לעולם אשר ברא בדמיונו. מצד אחד הרי לפנינו עולם שהוא מעין מחוז־כיסופים, שנפש המשורר נמשכת אליו תמיד, ולו בעל־כורחה, כאילו יש לו לעולם זה קיום עצמי משלו, שאינו מותנה כלל ברצונו של יוצרו. מצד אחר, יודע המשורר כי נבצר ממנו להגיע, או אף להתקרב הרבה, אל אותו עולם, וממילא מתלווה לכך ההודאה, כי עולם זה אין לו קיום אלא בשירים בלבד.

ואולם בשירי "כוכבים בחוץ" (ולא רק בהם) אין אלתרמן מודה במפורש במסקנה בלתי נמנעת זו מזיקתו לעולם שברא בשיריו. אם מדעת ואם שלא מדעת — ובשירים הראשונים דומה שבאמת לא נתן דעתו על כך ביותר — בוחר הוא לבטא את זיקתו הפאראדוכסאלית אל עולמו ואת תולדותיה ומסקנותיה, באפנים שונים המתעלמים מעצם קיומו של המשורר במערכת יחסים זו; כביכול, לא משאלותיו שלו לברוא עולם מיתי ולשוות לו צביון של ממשות עצמאית ולא ההכרח להודות בנבצרות־מימושו הם שמעצבים את דמותו

המיוחדת, אלא גורמים אחרים, "אובייקטיביים", פועלים כאן לתומם, בלא שום התערבות מצד המשורר עצמו.

כך, למשל, אתה מוצא בשירים רבים את הקוטביות השוררת בעולמו השירי של אלתרמן — בין איזה נוף קדמון, פראי, על איתניו ויצוריו הקמאיים לבין העיר, על בתיה ורחובותיה ושווקיה, והיחסים שביניהם הם יחסי משיכה ודחייה בעת ובעונה אחת, או לסירוגין, כשהנוף הקמאי פולש לעיר לכבשה וזו משתוקקת אליו וחרדה מפניו, נכנעת ומורדת חליפות, בדומה לקטביות שביחסי אוהב ואהובתו, וכך לובשים כאן הגעגועים — שבאמת אינם, כאמור, אלא המשאלה להפוך את העולם ברוא־הדמיון לעולם שיש לו קיום עצמאי משלו — צביון של כמיהה לזכר אבוד של נוף־ילדות, בית, אשה, וכדומה, שרק החולי או המוות מונעים את מימושם. כיוצא בזה מצייר אלתרמן גם את ה"אני השר" עצמו, כנטול ביוגרפיה אישית, ומבקש להעניק גם לו את התכונות האופייניות ליתר היצורים המאכלסים את עולמו. נסיון זה — שבאמת אינו אלא הנסיון־שלא־מדעת להתעלם ממציאותו של המשורר הפרטי כדי להעניק לעולמו יתר תוקף וממשות — מובלט ביותר על־ידי אמצעי הניכור שאלתרמן נוקט בדו־שיח שבין ה"אני השר" לבין עצמו: לא פעם איפוא פונה הוא אל עצמו בלשון "גופי" או "גופתי", משל יש לו לגוף קיום נבדל משלו, או בלשון "אנחנו" הסתמית והאל־אישית.

אך האמת היא, כמובן, שעולם מקוטב מעין זה אי־אפשר לו בלי תודעת השירה, כלומר בלא שיעיד על עצמו כי יכול הוא להתקיים רק מכוחה של השירה. ועל־כן, אין גם המשורר יכול להתעלם מן השירה כמדיום האמיתי של התייחסותו לעולמו, והריהי פורצת, עובדת־יסוד זו, שוב ושוב ו"מסגירה" את סוד־קיומו האמיתי של עולמו. נפתח את הספר "כוכבים בחוץ" בכל מקום שנפתח, ומיד יזדקרו לעינינו המלים, הצירופים, ציורי־הלשון, המאשרים עובדה זו.

"עוד חוזר הניגון שזנחת לשוא", פותח השיר הראשון בקובץ[6] (ע' 5), והשיר שלאחריו: "כי סערת עלי, לנצח אנגנך" (פגישה לאין קץ, ע' 6). ובאותו שיר, להלן: "תפילתי דבר איננה מבקשת, / תפילתי אחת והיא אומרת — הא לך !" (שם). ושוב: "שלחו את שיריכם כאילה ועופר, / הקישיבו — / עוד הרחק הרחק מנהמות / הרבה דרכים" (מזכרת לדרכים, ע' 20). ובשיר אחר: "אבנים כדמעות בריסי העולם. / איך אצא למחותן במטפחת משי ? / על אחרון השירים הרועד למולן / הגה הדממה כנשר" (מעבר למנגינה, ע' 28). וכן: "כי מתי עוד נצא בלבבות מוארים / אל הלחש הרב, המפיס — לך ושמע: / זה שירה הישן של העיר מול הראי, / בקלעה את צמות החשמל" (עד הלילה, ע' 43). ועוד: "עברי באפלה, חוגגת וזועמת. / לך שערים נפתחו ושירים הרבה. / היי לי שם נרדף ברוח ובזמר / לכל אשר גאה וייף לאין מרפא" (סער על הסף, ע' 72). ועוד ועוד.

---

[6] כל המובאות — על פי "כוכבים בחוץ", הוצאת מחברות לספרות, מהדורה שניה, תש"ה.

חשיבותן של דוגמאות אלו איננה, כמובן, בעצם השימוש בשם "שיר" או בנרדפיו, כי־אם בהקשר שבו הם משובצים, כי במקרים רבים לא בלבד שאין המשורר מסתייע בכינויים אלה כדי להדגיש כי מתייחס הוא אל מושאי־שירתו כמשורר הנזקק לשירה, אלא, אדרבה, מביא הוא אותם בהקשר הבא לטשטש, ולעתים שלא במתכוון, כי המדובר הוא בשירה, ויש לפעמים שמשתמש הוא בהם במשמעות שכוונתה, במיכלול הדברים, שונה או הפוכה.

נטיה זו בולטת ביותר בשירים שבהם מתכוון המשורר להאדיר יצורים או כוחות המייצגים את העולם ה"אנטי שירי", כביכול, מותר לכנותו כך, המיועד להראות עד כמה חסרי־אונים ועלובים לעומתו הם השירים — ככל יתר "מוצרי התרבות ."

בשיר "אל הפילים" (ע' 19—16), למשל, מבליט המשורר עד־מאוד את כיסופיו והערצתו לנציגים ה"איומים ונוגים מרוב כוח" של אותו עולם קמאי, שופע־אונים, אל־אנושי, ומגלה במלים מפורשות את טעמם: "כי גופנו הפרא, חתן הדמים, / עוד לוהט במסוה החיוך והבגד, / יגונו עוד עדוי טבעות ונזמים, / המולת היערות בעיניו עוד חוגגת ." — אין צריך לומר, שחוויתה של פגישה מעין זו אין חפץ לה בעצם במלים ובשירים: "הה, מלכי האסיר, המושפל עד עפר ! / השותק, המובל לעבדות ולטבח. / עת בכיו האפל בלבנו נפער, / איך נישא לו השיר והשבח. // בברקי חלומו תנומתנו נסקלת / ואנו נופלים, / נפתחים — כסדום ! / הוא פורץ מתוכנו, כמו מבית־כלא, / בקריאת אהבה קדמונית, / בקרדום ! " אך באמת, חש הוא ויודע גם בשעת פגישה כזאת, היכן או כיצד יש קיום למראות הללו, או לריגושים הפוקדים אותו ניכחם. ועל־כן, לאחר שהוא מתאר את בואם של "הפילים", תיאור הפותח בקריאה: "יפה, / הה, יפה !" וממשיך: "שמענו ! / הנה ממטות החולים / יד הסער הזה תקטפנו ! / הנה, / כמצור, / כבדי־לחש עולים, / כפותם מניחים על כתפינו " מוסיף הוא מיד ומודה: "טוב ליפול ! אל השיר, אל שבית הסועה, / את הרחוב גוררים בצמות." !

הדוגמאות לסתירה פנימית זו רבות הן ב"כוכבים בחוץ", ונביא כאן רק עוד אחת מהן: גם "בת המוזג" שייכת לאותו עולם נכסף, שמעבר לשירה, ולא לחינם נאמר עליה, (שם, ע' 131—130), כי "לתלפיות יפתה משובל עד כתפים / ואין ולא היתה כמוה בספרים". וגם להלן: "בחלונה בליל ירח־אש בוער לה / ויין לה אפל, וטוב יינה, רעים. / לשוא, לשוא אולי עמלנו לחבר לה / רב מחשבות טובות וחרוזים רעים". אך למרות זאת נאמר שם מיד לאחר מכן: "נאמר לה: בעגול / שירנו עג עליך. / על דלתותיך תר, אורב לרשרושך. / קסמי לו באחד עגיל מעגיליך, / רמזי לו באחד עפעף לשעשעך".
המשורר יודע את חולשתה של השירה לעומת העולם שמנגד, הנערץ והנכסף. אך כלום יש לו ברירה ? כלום יכול הוא לקיים את העולם הזה, או את הניגוד שבינו לבין השירה, שלא באמצעות השירה ? - אמנם לא אחת חוזר המשורר ומצהיר כי שוב אין הוא רוצה או אינו יכול להזדקק לה: "מערומי האש. לשמש מצודה. / אדמת קלל גאה. גפרית וצור גידוה. / היד אשר תגע בה, שבה מוצתה. / השיר קרב אליה ונופל גדוע" (מערומי האש, ע' 96—95). וכן: "הנה העצים במלמול עליהם, הנה האויר הסחרחר מגובה. / אינני רוצה /

לכתוב אליהם. / רוצה בלבם לנגוע״ (שם, ע׳ 103). את הסתירה הזאת אין בכוחו של המשורר ליישב, כמובן. גם את ה״איני רוצה״ או ״איני יכול״ לשיר מוכרח הוא לאמור באמצעות השיר. מכאן, כנראה, גם השימוש הרב באוקסימורונים דווקא בקשר לדממה וכיוצא בה. גם את הדממה אין לדובב אלא בשיר, ודווקא על־ידי אותם צירופים פאראדוכסאליים החביבים על המשורר, בעיקר ב״כוכבים בחוץ״, ״שתיקתך לא תדום״; ״דומיה במרחבים שורקת״; ״הרעש רב... רק רגע של דממה צורמת״; ״הדממה שהשגבת / בשריקה את שמיך פולחת״; ״בניגון דומיות ושמים״, ועוד ועוד. האמצעים הפיוטיים הללו אין בכוחם להעלים כי המאבק האמיתי, והפאראדוכס, מתרחשים בתוך תחומה של השירה, פרי הסתירה בין מאמצה העז לממש את דמיונותיה לבין קוצר ידה של הלשון לעשות זאת.

עובדה זו יש לה כמה גילויים חשובים, החל בשירי ״כוכבים בחוץ״, שהבולט בהם הוא כמידומה הצביון התיאטראלי המובהק שאלתרמן משווה לא פעם למראות־דמיונו. כביכול, הוא הבמאי, המעמיד מראות אלה, חיים ודוממים כאחד, מרים את המסך, מאיר את התפאורה־שברקע, מצווה על ״הנפשות הפועלות״ שברא לפעול וסופו משתאה בעצמו למראה עיניו וחוכך בדעתו אם עולם של ממש לפניו. צביון זה ניכר גם מתוך בדיקתן של מיזאנסצנות ומחוות שונות שחיבתו של המשורר נתונה להן, כגון: ״שם שקמה תפיל ענף לי כמטפחת / ואני אֶקוד לה / וארים״ (פגישה לאין קץ, ע׳ 7); ״כל עוד אוֹר בחלון והדרך שקופה היא, / מתיך יבואו אותך להכיר / וישבו דוממים ושחורי משקפים, / בלי צחוק ובלי רעד לאורך הקיר״ (ערב בפונדק־השירים הנושן, ע׳ 11); ״לא פעם, באדים של חג בודד מאד, בהיות ראשי גוסס על השולחן, / ראיתי — את יוצאת מן הזוית. כולם הלכו ואת נותרת בחשיכה / להקפיאני בידיך הקרות״ (חיוך ראשון, ע׳ 45—44); ״נחש על התל צוארו לה שלח, / נשא כנורו הישן ויקוד״ (ליל שרב, ע׳ 88). ציורים מעין אלה ודומיהם לא נוכל להכיר בחיותם ומשמעותם ופשר קשריהם ההדדיים וזיקתם לרקע שעליו הם מתגלים אלא בהקשר זה, כלומר, כנפשות פועלות ואביזרי־במה שהמשורר הבמאי מעלה ומחיה לרצונו. ואומנם תכונות אלו של עולם־השירה כבמה של תיאטרון, — גדולה מאד, כמובן — תעמודנה גם בשיריו המאוחרים יותר של אלתרמן.

המשורר עצמו אינו מסתיר כלל את צביונו התיאטרלי של עולמו, ו״הבית זקן ולוהב בבלואיו / ומדקלם במפל הקורות והקיר, / מאבד בינתו, מנופף אגרופיו, / הוא ארמון, / הוא אריה, / הוא המלך ליר!״ (הדלקה, ע׳ 22); ״בקרונות נושנים בא הלילה העירה. / בא קרקס מתנודד, בעמעום וקריאות / — — — — ונוטה אהלים ומענה מנדולינות / ותולה פנסים לריסי הככר / — — — — פה שמים של אופרה קמו מנגד — — — — ״ (זוית של פרוור, ע׳ 120). אלא שגם אמצעים אלה אינם ממצים את אופן־ראייתו של המשורר את עולמו. שהרי את ״במת התיאטרון״ הזאת מאכלסים לא רק מראות ודימויים שאפשר להמחישם כי אם גם צירופי לשון, מושגים וסמלים מופשטים, הקיימים וחיים כמלים בלבד, וגם להן אנוס המשורר, כביכול, להעניק מעמד של ״נפשות פועלות״, שאינן נזקקות ליוצר, ולעתים מתגלם דווקא בהן עיקר חיותו של

״תיאטרון־העולם״. עדות לכך מוצאים אנו לפעמים בשורות יחידות, המשובצות בשיר זה או אחר, כגון: ״בתור הומה, באגרופים שלוחים, על סף הלב עומדים הרבה / הרבה דברים״ (חיוך ראשון, ע׳ 44); ״בדרכים הריקות קול דיבר ונדם / והיתה אזנך השומעת / מה גדולות המלים שנותרו לבדן, / נתוקות מתשובה ודעת —— ״ (קול, ע׳ 48); ״אם השיר העצוב לחבקך ישלף, / בלטיפה תכביהו לאט״ (בהר הדומיות, ע׳ 56); ״מי פותח / דלתות למלמול העצים הנרדף, / הנופל אין־אונים ונושף על הסף ?״ (יין של סתו, ע׳ 62); ״קבלי את זה השיר, אשר הורג אליך, / אמצי אותו היטב, לטפיהו וישני״ (תחנת שדות, ע׳ 71); ״כי בכאב ובכוח יולד רחובה, / כי לעד יהלך בו שירה הגבוה. / לא אני אחבר לה דברי אהבה, / לא מצאתי מלים / גדולות כמוה״ (הולדת הרחוב, ע׳ 99).

אך מוצאים אנו גם עדות מובהקת וברורה יותר לתפיסתו של המשורר את השיר כ״יצור״ חי, עצמאי, ב״השיר הזר״, שרבה חשיבותו להבנת הנושא גם בשיריו המאוחרים יותר של אלתרמן. וכך אנו קוראים בו על כוחו וגבולותיו של השיר המופנה אל האם:

כִּי רַחוּם וְרַב־כֹּחַ הִגִּיעַ עַד הֵנָּה,

כָּרַע לְכָל עָצֵב, בְּקֹשׁ הַכֵּה !

אַךְ בְּעֵת שׁוּרוֹתָיו כִּכְתָבָן תְּנַגֵּנָה,

בְּזָרוּת הַמַּתֶּכֶת, בַּקֶּצֶב הַגֵּא

-- אֶת נְחֹשֶׁת רִיסָיו

בִּצְבָת אָרִימָה,

אֲעַנֶּנּוּ לַשָּׁוְא: הִשָּׁבֵר וּזְעַק !

הוּא שָׁקֵט וְיָפֶה.

דְּמָעוֹתָיו בּוֹכוֹת פְּנִימָה.

הוּא מִמֶּנִּי יָשָׁר וְחָזָק.

הוּא מִמֶּנִּי חָזָק ! מָגִנָּיו הַדְּהִים

עַד יֵאוּשׁ

לְפָנַי יָקוּמוּ.

נֶעֱקְרוּ וְהוּיִים,

אַךְ עָלַיִךְ, הָאֵם,

בַּאֲזנוֹת מִשְׁפָּחָיו

לֹא סִפֵּר מְאוּמָה --

("השיר הזר", ע' 39–38)

מצד אחד ממלא "השיר הזר" את תפקידו כ"נפש פועלת" באיזו דרמה כמו־מסתורית, מיתולוגית, מחוץ לתחום זמן ומקום, ומצד אחר נשמר צביונו כשיר. אמנם, נאמן לתפיסתו הכוללת את נחיתותו של השיר לעומת "החיים", מתנצל המשורר על "עלבון אהבה כה פשוטה ואכזרת / שהלבשתי לה כתונת משחק וצלצול", ומודה — בבית אחד ויחיד, יחיד לא רק בשיר זה אלא דומה בכל שירי "כוכבים בחוץ", שאכן הוא מחבר השיר. ובאמרו זאת, הוא "שוכח", כי בכל האמור לפני כן קיים השיר בלעדיו ואף חזק ממנו...

אלא שסתירה זו בלתי־נמנעת היא מעיקרה, פועל־יוצא הכרחי מאותה משאלה שעמדנו עליה, להעניק לשיר קיום עצמאי, שאי־אפשר לה עם זאת לפטור לחלוטין את המשורר מן הידיעה כי סוף־סוף מישהו — כלומר, הוא עצמו — צריך לברוא את חרוזי השיר, להדקם, להכניס את המלים בכלובן, להלביש את הדברים "כתונת משחק וצלצול." לשון אחר, עליו להודות במעשה־היצירה ולשלול באופן זה את קיומו העצמאי של השיר.

אכן גם בשיר זה וגם בשירים שכתב אלתרמן לאחריו — בקבצי־שיריו הבאים — אין הוא משלים עם מסקנה זו וחוזר ומנסה להיאבק עמה ולקיים את השירה בבחינתה הראשונה, הנכספת. מאבק זה הוא שמייחד את עמידתו של המשורר בעולמו, בכפל־פניה, והוא שקובע גם את פרטי השקפתו על השיר, תכניו וצורתו.

ד

קו ברור של גיבוש רעיוני ושכלול צורני אתה מוצא בשירה זו, למן הגרעינים הפזורים ב"כוכבים בחוץ" ועד הקמה המלאה בקבצי שיריו המאוחרים. מכל מקום, היסודות הלשוניים, הצורניים והרעיוניים, לא נשתנו מעיקרם. הדברים אמורים קודם כל במוטיבים הבלדיים, שראשיתם ב"כוכבים בחוץ" ("שיר שלושה אחים", "שיר בפונדק היער", "האם השלישית" ועוד), וגיבושם — ב"שמחת עניים" או בבלדות מאוחרות, ב"ניגון עתיק", "האסופי", "העלמה" וכיוצא בהם. וכן אמורים הדברים ביסודות הדראמאטיים המובהקים במבנה

השיר ויחסי "הנפשות הפועלות" בו, והוא הדין בציורים חוזרים של "זירת ההתרחשות" (כגון הפונדק ובאיו) או בהשקפות על מקומם של המוות, הזכרון, הגעגועים, הנאמנות, אשר בקבצי השירים המאוחרים יגיעו לגמר־בישולם, עד כדי להוות תמונת־עולם שלימה.

עניינו כאן בגילוייה של עמדת המשורר כלפי עולמו ושל תפיסתו את מהות השירה ותפקידה. גם גילויים אלה, שראשיתם בשירי "כוכבים בחוץ", זוכים לפיתוחם וגיבושם בשירים המאוחרים. כך השקפותיו של אלתרמן על "דרך השיר", בשיר "הבקתה" שהבאנו, יש בהן משום המשך ישר לעמדה כלפי השיר בשירי "כוכבים בחוץ". רוצה לומר: הגם שב"הבקתה" מדובר על השיר האידיאלי, על הדרך שבה צריך השיר להיכתב, הרי בדיעבד מקופלות בו המסקנות מן הדילמה הממשית ונמנעת־הפתרון, שבה נתקל ברבים משיריו הקודמים, וביטוי מעוצם ומובהק ביותר ניתן לה ב"השיר הזר".

גם ה"ציוויים" המפורטים ב"הבקתה" מסתברים יפה על־פי אותה חוקיות פאראדוכסלית, המאפיינת את כל שיריו של אלתרמן. כך, למשל, מעיד השיר, איזו חשיבות מייחס המשורר לשמירה על הסימטריה, על דפוסים ברורים, אם כי נתונים תמיד ב"מתח גבוה", המשמשים מעין מסגרת מוצקה סביב "חירותו" ו"משחקיותו" של השיר. והוא הדין בציווי אחר" — בתבונה נהלוהו מפרט אל עיקר "(הדגשת המעתיק) — שעוד נראה להלן מה רבה משמעותו בתפיסת השיר האלתרמנית בכללה.

כמה מן הציוויים והסייגים, האמורים ב"הבקתה" באורח סתום וללא פירוט והדגמה, חוזרים ונשמעים בשירים הבאים במחזור "שיר עשרה אחים"[7] [8]. אישור וחיזוק אנו מוצאים כאן להכרתו היסודית של המשורר כי יש למלים חיים משלהן, עשירים ועזים לא פחות מכל חיים שבעולם (הספרים, ע' 302—301). ועם כל ידיעתו בחומרתן ורצינותן של המלים, הצרורות בספרים וחיות לעד, העמוסות תפקידים וחובות לרוב, מציב המשורר לעומתן את "שבחי קלות הדעת": "כי אפילו יחכמו שירים עד לפלא, / עוד ינון בם תמיד זיק של זיק של איולת..." (שבחי קלות הדעת, ע' 321). ונאום האחים ב"זמר": "איך, זמרה ? איך, רוננת ? / איך, קלה וחלילית ? / מתי תהיי לנו ניתנת / כבלי משים ולאין תכלית ?" (זמר, ע' 323). הוא השואל והוא המשיב: "אולי רק הם, איתני החומר, / המשחקים בברק אורו / של החזיז הקל כעופר, / שומרים צלמך כתארו" (שם, 324). הוי אומר, גם את יסוד קלות־הדעת שבשירה (והוא, כמובן, יסוד המישחק שהזכרנו, או יסוד רעות־רוח, שאלתרמן הקדיש לו את אחד השערים ב"עיר היונה": שירים על רעות הרוח, ע' 180—161) מבקש איפוא המשורר לא בה כי אם בחיים עצמם, כביכול.

---

[7] כל המובאות מ"שיר עשרה אחים" — על־פי "עיר היונה", 1957

[8] לא נתברר לי מתי כתב אלתרמן את המחזור בשלמותו. מכל מקום, בין 1941 ל־1957.

ועדיין לא תמה ההתנצחות. ב"שיר שמחת מעשה" אנו שומעים: "זו חולשתו של מעשה... שלכאורה (כך ידענוהו) / שכרו או תכליתו עיקר לו. הם בריח לו וציר. / אך בעמקו, על אף הכל, הוא לא ישקוט ולא ינוח / עד יזכר ויפקד בדבר סיפור ושיר. // זו תורפתו מימות עולם... גם בקומו אדיר בכוח, / בהעתיקו צור ממקומו, בכוננו העיר על תל, / נילוה אליו נצנוץ חשש: חרד הוא לשער מה תואר / וטעם ישוה לו שיר־מזמור הולך בטל" (שם, ע' 326). ובאותו שיר עצמו: "נשיר צלמו של מעשה. תוכו הוא תארו, הוא חרט / חוקי אנוש ואמתם. מחוץ לו אין להם קיום. / ולעת הפכו אותם טפלים־לו נכרתים המה מארץ / ורק עוד שמם נישא בכל... אך המלים לא יחזיקום" (שם, ע' 329). לפנינו כביכול דבר והיפוכו, ולאמתו של דבר הרי זה כפל־הפכים שהיא נשמת חייה של שירת אלתרמן, שהמתח בין קטביה הוא המחשק בה את השיר לחטיבה שלמה אחת.

אף זו: ראינו קודם, בשיר "ליל תמורה", כי המשורר מבחין בין שני סוגים של שירה: זה היודע כי על השירה "לשיר את המראה בעוד הוא בן־חורין", "לשיר את הפרטים המצטרפים, לא את הסכום", "לשיר לא על כי את", את החיים עצמם ולא את משלם וסמלם; וכנגדו, זה הקרוי לשרת את התקופה ואירועיה, ואשר על־כן אנוס הוא לצקת דברו בתבנית סמלים והכללות, ולהשלים עם קיומה של מחיצה בין הכתוב "ובין פרטי העצמים והקורות והקולות" ולהיכנע, ולו כגזרת־שעה, למרותם של "שמות אין־גוף" ושל "התארים הנודעים — אומה ודור וארץ ומורשת". אך לאמתו של דבר, מדומה הוא גם בשיר זה עצמו הניגוד בין שני סוגי־השירה. לא אמת היא, לדעת המשורר, כי הסוג הראשון מוסר את המראֶה "כמות שהוא", על פרטיו ובמלוא חיותו, והשני הוא "עבד למשמעות ולסמלים." אדרבה, דווקא בסוג השני מתמצים החיים ביתר כוח ושלימות, דווקא בו "משתברים המעשים והמראות ובתבניתו תבל נראית לה (למחשבת האדם) ומוחשת".

כיצד ניישב אפוא את הסתירה שהמשורר עצמו טורח כל־כך להדגישה, בהעדיפו את סוג השירה הראשון על משנהו?

באמת, פשוטה היא התשובה ואופיינית לדרך מחשבתו ולשירתו של אלתרמן: בחלק הראשון של "ליל תמורה" מכוון הוא את דבריו כלפי השירה בחינת שירה, ואילו בחלקו השני של השיר שוב אינו מדבר כביכול על השירה, וכיצד צריך לשיר, כי אם על "שמות אין־גוף", על "פני הזמן" שהם "פני התארים הנודעים", ובאופן זה הוא מייחס להם גם כוח רב ומיוחד־במינו ומעניק להם סגולות נעלות, אשר בכוחן "הם מגיעים אל השלמות / שהחיים בה והחדלון", "וקול נשים ואנשים הנה בוקע מתוכם" ביתר עוצמה וחיות מאשר מתוכו של השיר כשלעצמו. ושוב כביכול "שוכח" הוא כי שמות ותארים אלו אינם אלא אותם סמלים והכללות, שלדבריו רק שאולים הם מהויה אחרת, "מעולמם של אנשים חיים", ואין להם ממשות משל עצמם...

כלום מעשה אחיזת עינים לפנינו, כשהמשורר מחליף במתכוון כינוי אחד במשנהו כדי להיחלץ מן הסתירה שבין "שירת הפרטים והחיות" ו"שירת ההכללות והמשמעות" וכדי ללמד סניגוריה על השניה מכוחן של סגולות שאינן בנמצא בה כלל ?

הוא הדבר, ששירת אלתרמן כולה עונה עליו בשלילה. שהרי מטבע בריאתה חותרת היא תמיד להעניק למלים, לסמלים, למושגים ולציורי־הדמיון חיים עצמיים, שאינם נופלים בממשותם מכל חיים אחרים ביקום, ואף עולים עליהם בבחינות מסוימות בהיותם גם צורתם וגם חוק להם ואמת מידה נצחית ללא־המיר. זה סוד כוחה של שירה זו, בעושר דמיונה ותנופת שאיפתה אל פסגות שמהן תוכל להקיף ולחבוק עולם ומלואו. וזה כביכול גם סוד חולשתה, שהרי מטרה נכספת זו שהציבה לה אין להשיגה לעולם, והנסיון רצוף יסורים וסתירות שאין ליישבם.

בשיר "ליל תמורה" דומה הדבר כאילו מוצא המשורר צידוק לשימושו בסמלים ובמשלים ובהכללות, כיוון שמשרתים הם את צרכיהם של אומה ודור וארץ ומורשת. אך באמת חורגות אמונתו של המשורר והשקפתו הרחק מגבולות התקופה שעליה מוסבים שירי "עיר היונה ."דוגמה מובהקת לחריגה זו ישמש השיר "אשמורת שלישית", השמיני במחזור "שיר עשרה אחים" (עיר היונה, ע' 337—333). על פי תוכנו, נושאיו ורעיונותיו, הרי זה שיר אישי בתכלית. ראשיתו בניסיון למצות את חווית עמידתו של אדם, ב"שעה דוממת ונכרית" של אשמורת שלישית, "מול החומר ממנו לוּקח, מול מקור מחצבתו", והנה הוא "צופה תוהו פתוח וריק" אשר מהותו "במגע קפאונה השקט היא מכה לפי חרב / את חושינו ובעוד הם קורסים מתאַחה היא אתם לשלמוּת" (שם, ע' 333). הסיטואציה השירית וחוויות־היסוד המקופלות בה מוכרות משירים קודמים של אלתרמן, אך אף באחד מהם לא זכתה לביטוי מקיף וממצה כל־כך. נאמן לטיבה של סיטואציה מעין זו בעולם־שירתו, מתאר המשורר את עמידתו של ה"אני השר" מולה — או, בלשונו, עמידתם של "אנחנו האחים" — כאילו ניטל ממנו הדיבר ונותר "רק ברק פתאומי של חירוּת ושל אושר / שאינם חירותו ואושרו של החי ואחריו איבחת חושך / ובערת כוכבים דוממה והזמן שנגדע ונפסק" (שם, ע' 334). ועם זאת, נאמר שם להלן, אף־על־פי שהשעה עצמה אפשר שאינה אלא "רגע הדמי הקצר בהפסק אשר בין נשימה לנשימה", ממשיכה היא את קיומה או שבה ועולה בזכרון, "וידענו — זרה היא לעד, אך לְנַי היא אתנו ורקע / לחירוק הפרוור, לחיות־מלאכותיו — — — ", שכן, "התוהו על סף ועיורון חוקתו שאינה תובעת / — — — לא יפריכו את חוק האדם ומאזני ערכיו — — — " (שם, ע' 335).

אך סיטואציה כזאת, של דממה ומות, של זרות ו"אינות כל", מעלה כמו־מאליה את השאלה הישנה־נמוכרת בדבר זיקתה אל המלים ואל השיר. לשון אחר: מאלצת היא את המשורר להסביר, כיצד תיתכן מעיקרה מסירתן של חוויות מעין אלו — שמעצם טבען שוללות הן את הדיבור ואין המלה תופסת בהן כלל — באמצעותו של השיר ? — והתשובה, הניתנת לשאלה זו בהמשכו של השיר "אשמורת שלישית" אופיינית היא לאלתרמן, אף דומה להפליא לתשובה הניתנת לשאלות דומות, אם כי בהקשר שונה לגמרי, בשיר "ליל

תמורה״. אף כאן כוללת תשובה זו בתוכה מניה־וביה את סתירתה, אך באותה מידה אינה מסתברת כלל בלעדיה.

מצד אחד:

- - אֲבָל יֵשׁ וְנִדְמֶה כִּי מִלִּים כְּמוֹ יָם וְשָׁמַיִם

וּפְנֵי חֹשֶׁךְ וְאֵשׁ־כּוֹכָבִים הֵן מִלִּים נָכְרִיּוֹת וּגְדוֹלוֹת

מִלְּצָרֵף אֲלֵיהֶן דִּמּוּיִים מַפְתִּיעִים וְחַדִּים שֶׁל כְּלְאַיִם

הַטּוֹרְדִים אֶת יַשְׁרוּת קַוֵּיהֶן. יִפְעָתָן מִטִּיבָהּ בּוֹדְדָה הִיא

וְסוֹלְדָה מֵרִבּוּי טַכְסִיסִים הַבָּאִים לְהָסִיר מֵהֶן לוֹט.

(שם, ע׳ 336)

ומצד אחר:

כִּי אוֹבְדִים הַמַּרְאֶה וְהַקּוֹל בַּאֲבַד הָרוֹאֶה וְשׁוֹמֵעַ

וְהַחֹמֶר יִכְלֶה בִּסְעָרָה בְּיוֹם כְּלוֹת בָּנוּ זִיק הַכָּרָה

הַמְקַיְּמוֹ וּמְאַשְּׁרוֹ... אַךְ גַּם הִיא, הִיא עַצְמָהּ, הַבְּלִימָה, שִׁמְמוֹתֶיהָ

נְטוּלוֹת הַתַּכְלִית, הָאֵינוּת אֲשֶׁר אֵין מַשְׁמָעוּת לִשְׁמוֹתֶיהָ -

הִיא יֶשְׁנָהּ רַק בְּעוֹד מְדַבְּרִים בָּהּ מִלֵּילָה אַחִים עֲשָׂרָה...״

(שם, ע׳ 337)

ה

בשירים שעמדנו עליהם מחווה המשורר דעתו על מהותה של השירה ועל זיקתה אל החיים במישרים ומנסה להתמודד עם הבעיות הכרוכות בזיקה זו. אך חשיבות רבה יותר נודעת דווקא לשירים או למחזורי השירים שבהם אין המשורר עוסק כלל בבעיה זו, או נוגע בה רק ברמז, ומתגלה בהם ביתר תוקף עמדתו הראשונית, המורכבת ורבת המתח, כלפי עולמו.

בשבעת הפרקים המחזורים של ״שמחת עניים״[9], שהיא פואימה בעלת יסודות בלדיים, אין זכר לבעיות של מהות השירה אף אין המשורר מופיע כלל בשירים אלה בחזקת משורר. לעתים, באקראי, נרמז באחדים מן השירים האלה עצם קיומו או תפקידו של ״האני השר״, אך בדרך כלל מעלים ״האני השר״ את זהותו כמשורר ומבכר להופיע בדמות ״העני כמת״, ״איש הארון״, ״האחרון לכל״, ״הנכרי״, ״איש העינים״, ״איש החושך״, ועוד. ממילא, גם תפקידו בשירי ״שמחת עניים״ אינו מורה כלל, אף לא ברמז, כי משורר הוא, אלא הוא האוהב, העומד דמוי צל בחלון הקר, ושומע את בכי רעיתו (הבכי, ע׳ 12—11) והוא ״הזר המקנא לחן רעיתו״ העג לה ״מעגל עולמים״ ומצעק ״אשתי, אשתי !״ (הזר המקנא לחן רעיתו, ע׳ 16—15); והוא הפוקד את הרעיה־הבת בזכרונה, אשר ״בידיו המצוות תיאנק עוד ותבך / גזרתה הנקשתת כגשר״, / מוכר ומודע כעוניה וכמוהו דבוק ומדובק בה (שיר מחול, ע׳ 37—34). ועוד הוא, אל־נכון, גם האב, אשר ״מעבי / מחשכיו הוא שאל לך. מוכה עד חך״, אשר על עיניו החיות גוחן ״האומן המפיל בעתה: / החולי הדיקן, מפרק החוליות...״ ואף־על־פי־כן, ״עוד נדמה לו כי הוא הנקרא לעזור, / ואת המבקשת סעד״, ״כי האב לא ימות. כי הוא אב לאין קץ. / כי שאולה ירד חיים״ (קץ האב, ע׳ 81—78). ועוד ועוד. כללו של דבר ה״אני השר״ ב״שמחת עניים״ הוא גיבורה של פואֶימה בלדית זו, שהיחסים הנרקמים בינו לבין הרעיה־הבת־האם הם גם כגילום אישי וגם כסמל לחוקיות כללית יותר, דראמאטית מאד, החלה (ביחוד באחרונים שבשירים אלו) על גורלה של אומה העומדת על סף כליונה ועל סף תחייתה כאחת.

אין זה מעניינו כאן לבחון מהי משמעותה של הזיקה הפנימית בין העלילה ״הפרטית״ של הדרמה המתרחשת ביחסי ״המת החי״ ורעייתו לבין שירים כמו ״מקרה הכסיל והחכם״, ״לאן נוליך את החרפה״, ״תפילת נקם״, ״השבעה״, ״המחתרת״, ״ליל המצור״, ״שחר״ ו״נופלת העיר״, אשר ברור כי עלילתם חורגת מתחום הפרט וחלה על הרבים (״חרפה, על רבבות אחים הנך מוקעת !״ וכן: ״אמרו הנופלים: לגווע תמנו״; ״שאת אחי תלה על אורן ואלה״; ״האחים, האחים, כל אשר נשמה באפיו״; ״כוחם מעפר ועוניים עד עפר / וקנאת נצורים לא יכס העפר״, וכדומה). אף לא ננסה לפרש מי הם הרבים הללו שבהם מדובר בשירים אלה, ואם יש איזו משמעות אקטואלית, הקשורה לזמן ולמקום ולציבור מסוים, לאותה עלילה דראמאטית של מוות ותחיה.

ברי, בכל אופן, שאפילו עלה בידו של ה״אני השר״ להסתיר את זהותו כמשורר בשירים המתוחמים בגבולות העלילה הפרטית, בשום פנים אינו יכול להסתירה, משעה שחורגים הם מגבולות אלה וחלים על הרבים, יהיו אשר יהיו. בשירים אלה נושא הוא את דברו בעת־ובעונה־אחת גם כאחד־מרבים, שותף לגורלם, לחרדתם ולתקוותיהם, וגם כמעין ״שליח הציבור״, המשקיף על המתרחש, מזהיר, מצווה ומשביע. למשל: ״רעיה, רעיה ורע, / יום ימר עוד וליל ירע, / אך בקום הדממה במסבנו / אל יוריקו דשאים על לבנו, / אל נדום

[9] המובאות על־פי ״שמחת עניים״, הוצ׳ מחברות לספרות, מהדורה שניה, תש״ה—1944.

באשכול ובפלח, / אל נובא אל שולחן המלך, / אל נשכח את אשר אין לשכוח, / אל נסלח לאשר אין לסלוח, / כי נשבענו היום בעורנו, / כי שלום לא יהיה לעפרנו" (כאשר הרואות תחשכנה, ע' 64). ובדומה לזה: "אב נורא ונוצר ולמות קוצר, / לשמחה ולששון יולדנו! / מן העיר המודברת חצר, חצר, / לשמחה ולששון, אב נורא ונוצר, / תעלה רינתנו — איבדנו ! // תעלה רננה, הוי כי ליל פנה, / ולגילת אבדון עלה שחר. / הוי כי ליל פנה, הוי גילה נושנה, / האחים! אולי פעם לאלף שנה / יש למותנו שחר !" (נופלת העיר, ע' 91). לא רק הדיבור בלשון רבים כשהוא לעצמו אלא, יותר מזה, המעבר מלשון יחיד ללשון רבים, מתפקיד של "גיבור דראמאטי" לתפקיד של "שליח ציבור", מעיד כי אכן גם ה"גיבור הדראמאטי" עצמו אינו אלא משורר ושרק מכוח תפקידו זה יכול הוא למלא גם את תפקידו כ"נפש פועלת."

ואף למעלה מזה: בדומה לדרכו ברבים משירי "כוכבים בחוץ" כן גם ב"שמחת עניים", מקים אלתרמן בשיריו עולם שמעצם טבעו אינו יכול להתקיים אלא בתחום הדמיון או הסמל. ולא עוד אלא ניתוקו של עולם זה ב"שמחת עניים" מכל זיקה למציאות מודגש פי־כמה מברוב שירי "כוכבים בחוץ", הן בגלל הסיטואציה ההתחלית שבחר בה כ"רקע" להתרחשות כולה — סיטואציה של פגישה בין "מת חי", ספק שוכן־עפר ספק צל־מהלך, לבין רעייתו — והן בגלל משאלתו הברורה לשמור אמונים לסיטואציה האחת בכל גילוייה וגלגוליה של העלילה הדראמאטית, להקיף בה ובציוריה חזיונות־חיים שונים, פרטיים וכלליים, ולהעניק להם חוקיות אחת. ממילא נאלץ המשורר לצקת את עלילת שירתו בדפוסים ציוריים ומושגיים, אשר אי־אפשר לתפסם ולגרסם אלא כסמלים מופשטים או כמצבים המתקיימים רק מכוח הדמיון.

מצד אחר, ניכר הדבר כי אלתרמן גייס את כל כוחו הלשוני וכשרונו היוצר כדי לשוות גם לאותם מצבים צביון מוחשי, משל תמונות חיות ועלילות שבמציאות לפנינו. אלא שדבר זה ממש נבצר ממנו, כל־עוד דבק הוא בדמותו ובתפקידו כ"נפש דראמאטית" בלבד: בדמותו זו, המבקשת להיגלות לעינינו במוחש, אין ביכולתו של ה"אני השר" להקיף במבטו חזיונות־חיים המשתרעים על־פני תחומים נרחבים של זמן ושל מקום, או להעניק להם אותו תוקף של חזיונות נצחיים, חוזרים ונשנים, כפי שהוא מבקש לעשות ב"שמחת עניים".

כך, למשל, מסתיים השיר "החולד" במלים אלה: "כי חצוי העולם, כי הוא שנים, / וכפולה היא המית מספדו, / כי אין בית בלי מת על כפים, / ואין מת שישכח את ביתו. // ובלי קץ אל ערי נכאינו / יושבי חושך ותל נבטים. / נפלאים, נפלאים הם חיינו, / המלאים מחשבות של מתים" (שם, ע' 19). ובדומה לזה: "רעיה נרצעה ונצחית, / אם כל חי הצופה חצרמות, / את שומרת הקו היחיד, / המבדיל בין חיינו למות" (שיר שמחת עינים, ע' 29). וכן: "חיים על קו הקץ, שלמים וחזקים. / הכל גלוי! הכל! קרעת את כל קוריך! / בתי, על חוד סכין לנצח לא נזקין!... " וגו' (שיר של אור, ע' 32). ועוד: "זה הרגל האבות הקדמון והתם, / זו שבועה שבינו ובינך. / את זכריה. הרבה יישכח ויתם. / אבל בה תגדלי את בנך. // עוד עליך כעב ירד זכר

האב, / להזכיר ביום דין ופקודה, / כי לבו שאהב ובשרו שכאב / אחרונים בעולם לבגידה״ (קץ האב, ע׳ 80).

והנה, את כל הדברים הללו, האוצרים בתוכם תודעת־עולם, חכמת־חיים או משאלות וציוויים, מבקש המשורר להסיק מתוך מצבים קונקרטיים־כביכול, המקפלים בתוכם תמונות ועלילות דמויות־מציאות. אך למעשה אין הם מסתברים כלל במסקנות שניתן להסיקן מתוך מצב קונקרטי פרטי ומסוים. רוצה לומר: רק המשורר, המודע את מעמדו כמשורר והמודה, בדרך זו או אחרת, כי הכל מתרחש ומתקיים בצורתו זו רק בהקשר שירי, הוא לבדו יכול לגשר בין המוחשי והמופשט, בין הפרטי והכללי, בין המצב הממשי והסמל; הוא לבדו יכול להעניק לראשונים את ההיקף והמשמעות של האחרונים, ולאלה — את המהימנות והחיוּת של הראשונים.

ואמנם, אמצעים שיריים רבים שאלתרמן השתמש בהם בכמה וכמה משירי ״שמחת עניים״ — שלא כאן המקום לפרטם ולדון בהם לגופם — מסייעים לו להקים את הגשר הדו־סטרי הזה, חרף המתח הגבוה האַצור בו והקונפליקט הפנימי השורר בו בהכרח[10]. ואילו במקומות או בשירים שאין הוא מסתייע באמצעים אלה, או שאין כוחם עומד להם, שם מתגלה חולשתה של שירה זו, אם על־שום שאין הפרטי והמוחשי מופקעים מגדרם ואז אין בכוחם להעיד על החוקיות האחת והכל־חובקת השוררת בעולמם, ואם על־שום שהכללי והמופשט אינם משנים את צביונם ואינם מקבלים תוקף של סמלים חיים, המעורים במציאות חיה, אלא נשארים בגדר אמרי־חכמה ומשלים סתמיים בלבד.

לפני בעיות ודילמות דומות עמד אלתרמן גם ב״שירי מכות מצרים״, אשר מבחינות רבות הריהם הנסיון האמביציוזי ביותר שניסה המשורר מעודו, להקיף במחשבתו ובדמיונו את כל תולדות האנושות, לקבוע את החוקיות הנצחית השוררת בהן ולהמחישה או להדגימה בסדרה של תמונות דראמאטיות, שיש בהן גם כוח־חיים וממשות משל עצמן וגם תוקף של סמלים בעלי משמעות כוללת. אך בשונה מאשר ב״שמחת עניים״ מדגיש המשורר ב״מכות מצרים״ גם את אופיין של התמונות כשהן לעצמן וגם את תפקידו של השיר לגביהן. כך, למשל, נאמר במפורש, בשיר הפותח, ״בדרך נוא־אמון״: ״את גל־עד לשבטי הזעם / הפוקדים יבשות ואי. / ערי־איש, כי תוצפנה רעם, / בך רואות את עצמן בראי. // את גל־עד לערוב ודבר, / הנוטים אהלם על גבול, / ויוצאים אל תבל, כחבר, / להציג לה חזיון הגמול״ (שם, ע׳ 6 — הדגשת המעתיק)[11] וכן גם להלן, באותו שיר: ״בך ניבט זה השיר קטן־עין / כעכבר מחשכת חורו, / הוא שומע בך אש ומים / ובכי אם על גוית בכורו. // נא־אמון אפופת־צלמות, / את בכיו של האב המך / כאחד מפרחי אלמות / בידים ממך אקח״ (שם, ע׳ 8), וכן גם בשיר־הסיום, ״איילת״: ״איילת ליל אמון, בת רחופת ריסים —/ גדולות קרו

---

[10] מן נראוי להזכיר כאן רק אחד מן האמצעים האלה, הלא הוא שימוש בזכרי־לשון ובאסוציאציות תמוניות הלקוחים מאוצא הפולקלור היהודי, על מנהגיו ופיוטיו וכדומה.

11 המובאות — עפ״י ״שירי מכות מצרים״, הוצאת צבי, מחברות לספרות, תש״ד.

מאז, הרבה עפר טולטל, / אין דור ששעריו שלמים עלי ציריים, / אבל תמיד, תמיד, בין חרבות וטל, / אליך נבטים, כבשיר מכות מצרים, / האב והעלמה במחלפות הפטל" (שם, ע' 35). ועוד להלן: "כי בעולם נוצץ של חרב ושל כסף / תנשוב תקות־דורות כרוח בעלים. / עלי עפר נצחי של אהבה ועצב / נולדת היא בליל צירים וחבלים. / וכל עוד לב אחד זוכר לה ברית וקצב / אויביה עוד ישבנו כמו אל גחלים" (שם, ע' 36. — הדגשות המעתיק).

הכלל, בפיסקאות אלה אין המשורר מעלים את תפקידו כ"במאי", המעלה על במתו את חזיון־הגמול, על מוסר־ההשכל המפורש בו, ונאמן הוא לתפיסה זו אף באופן העלאתו את התמונות עצמן: מבנהו של כל שיר ושיר, הפתיחה, שבה פונה המשורר אל "נוא אמון", לספר לה את העתיד לקרותה, אופים של ציורי כל אחת מן ה"מכות", הדיאלוג שבין האב ובנו וסיומו המפרש את מוסר־השכלו, כל אלה מכוונים איפוא לתכלית האחת ואינם מסתירים כלל את טיבם האמיתי, כאמצעים המשרתים את המשורר ואין להם קיום אלא בבחינתם זו.

אך אפשר, שדווקא חד־צדדיות זו ש"בשירי מכות מצרים", משמעותם הסמלית המובהקת, בלא שיתלווה אליה הנסיון להמחישה ולהעניק לסמלים קיום אחד, עצמאי־כביכול, הרתיעה את המשורר. מכל מקום, אל מתכונת זו לא שב עוד כי אם בשירים מעטים בלבד. ואילו בכל שאר יצירותיו, חזר ונטל עליו את העול הכבד של שירה טעונת בעיות וסתירות ואת חובת ההתמודדות עמן.

ו

גם בשתי יצירותיו האחרונות, המחזה "פונדק הרוחות" (1963)[12] וסידרת השירים "חגיגת קיץ" (1965) יכולים אנו לגלות אותו "כפל־פנים" שבעמדת המשורר כלפי עצמו ועולמו וכן בהשקפתו על השירה. בשניהם חוזר הוא ומתמודד עם הבעיות הכרוכות בכפל־פנים זה, מתקיפן כביכול מצדדים שונים ואף מנסה למצוא להן פתרונות. ואולם יש הבדל ניכר, אולי אף עקרוני, בין אופן הגילוי וההתמודדות שבמחזה לבין זה שבסידרת השירים.

ב"פונדק הרוחות", אף־על־פי שמחזה הוא ונבדל במבנהו, בצורותיו ובמקרים רבים גם בתשתיות־לשונו מן השירים שקדמו לו, אכן ממשיך אלתרמן בפיתוחן של המגמות שמצאו ביטוין בשיריו. יתירה מזו: בניסוח פאראדוכסלי במקצת רשאים אנו לומר כי דווקא כאן, במחזה, ניסה אלתרמן להביא אחדות מן המגמות הראשוניות והחשובות ביותר של שירתו לידי גמר צמיחתן ולמימושן השלם. ודווקא משום כך, נקלע דווקא

[12] המובאות — על־פי "פונדק הרוחות", מחזה בשלוש מערכות, הוצאת עמיקם, 1963.

במחזהו למבוי סתום, שב״חגיגת קיץ״ השכיל להיחלץ ממנו ולהיפטר עם זאת ממטען ישן ומיותר שהעיק על שירתו כמעט מראשיתה.

לכאורה, היתה משאלתו של המשורר לממש את חזיונות־שיריו במחזה, שנועד במפורש להיות מוצג על במת התיאטרון (ואף הוצג עליה, כידוע), תולדה הגיונית ומובנת מאליה של פעלו היוצר בשנים שקדמו לכך. רק בדרך זו אפשר היה לו לספק את עצם נטייתו לתיאטרון (שאם כי הוסברה לעיל בזיקתה לתפישתו את השירה, אין הכרח לתלותה רק בגורם זה: נקל לשער שנמשך אל התיאטרון בראש וראשונה בזכות עצמו, כפי שיעידו גם תרגומיו הרבים והמעולים למחזות שקספיר, מולייר, ועוד). שנית, מן הטעמים שהסברנו, שימשה לו במת־התיאטרון הרחבה, זו שראה וצייר בדמיונו, כ״זירה״ מתאימה ביותר להעלות עליה את המערכה בין יצורי־הדמיון הכפופים למרוּת שירתו ועם זאת הריהם גם יצורים חיים וממשיים מכוח עצמם.

ואכן חוזרים ומוצאים אנו במחזה כמה־וכמה מן ״היצורים״, החיים והדוממים, המחובבים עליו, שפגשנו בשיריו הקודמים: הפונדק ובעלת־הפונדק; התיבה המזמרת ובעל־התיבה; הקוף והתוכי, מן הקרקס האהוב; הריבה, השוליה, אומני־הרחוב, הבנקאי, המוכרים משירים אחדים כנציגיהם של רחוב־העיר והשוק ההומה; פושט־היד, המגלם את דמות המוות, וכיוצא באלה. וקודם כל, כמובן, מוצאים אנו כאן את חננאל ונעמי, גילומם החי של דמויות האוהב והאהובה שבשיריו, אשר גם עלילת־חייהם, הפרידה והנדודים, נאמנותה של האשה ושיבת האוהב על סף המוות, ה״תחרות״ על אהבתה של נעמי בין חננאל, האמן, לבין בן־החלפן, נציגו של עולם החומר והבצע, אף הם וכיוצא בהם מן היסודות שעליהם בנה אלתרמן רבים משיריו.

פיסקאות רבות של המחזה הריהן כפאראפרזה של שירים או מחזורי־שירים שלמים, ולעתים חוזרות הן על אותם ניבים וציורים, אלא שהפעם יוצאים הללו בקול מפי אנשים חיים במחזה.

מבחינה רעיונית סובב המחזה על ציר אחד, הוא המאבק בין ״האמנות לשם אמנות״, או כפי שאלתרמן מכנה אותה לפעמים ״אמנות הטרקלין״; ואילו המחשתו הדראמאטית של מאבק זה מתגלמת בראש־וראשונה בנסיונו של חננאל ״להגשים את עצמו״ באמצעות האמנות, שתחילתו בשכרון האושר של האמן המצליח, המתפתה להאמין גם בדברי השבח שממטירים עליו ״עמקני הטרקלין״; ואילו בהמשך דרכו, כשחננאל סבור כי הגיע לשיאה של אותה ״הגשמה עצמית״, מגלה הוא, לדבריו, כי ״האמנות כמו חדלה פתאום... היא נבקעה פתאום תחתי ובמקומה הגיחה הורתה... לא! היא עצמה, אבל אחרת... כמו אין היא אלא העולם, החושך והאושר, השרים אותה בקול... שרים אותה... לא היא אותם, כי הם אותה... וזה מילא אותי גם ידיעה של קוצר־יד וגם עוצמה שלא ידעתי...״ (מערכה שלישית, תמונה שניה, ע׳ 67).

ובעקבות הגילוי הזה, מכיר הוא בכך, כי שתים־עשרה שנה רק נגרר בתוך עולם שנעשה לו כטרקלין גדול, ״עולם שהדברים המכונים אדם, שמים, אושר, בכי, מות, מרחפים בו כשיחות דקות של טעמי מקצוע, עולם אשר המחשבה על צער חי, לא יצוק בפסל, לא מומחז או מתוזמר, על דם ובכי של ממש, על ארץ ושמים לא

מצוירים, אינה תופשת בו אף חלק המאה מן המוקדש, אגב גמיעת גביע מקושט בדובדבן, לויכוחים רמים על האימה הקיומית המתמצה בכתם הסגול שבתמונה מספר פלוני בתערוכה, עולם שנעשה כחיץ בינינו לתבל חיה... ״

לכאורה, איפוא, יש במחזה הכרעה ברורה וחד־משמעית לזכות העולם ״הממשי״, שבו ״אנחנו משמיעים רק את הצוחה הראשונה ואת האנחה האחרונה״, וכנגד עולם־האמנות, החוצץ בין האדם לבין הצער החי, הדם, הבכי, הארץ והשמים. והכרעה זו מתחזקת, או צריכה למצוא את חיזוקה, לפי כוונתו המפורשת של המשורר, גם תודות להופעתם הקריקטורית של ״רוחות הפונדק״, שאינם אלא נציגיה המוגזמים והמגוחכים של אותה ״עמקנות הטרקלין״ שכבר ליגלג עליה אלתרמן בשיריו; הללו, שהאמנות אינה להם אלא להג־שבאופנה על ״ההרמטיזציה האנטיקומוניקטיבית של היש האנושי״ או ״חזיזי הסמך המתבקעים פתאום בשתי זניקות הקמץ והצירה״ והחולמים על ״טרגדיה הכתובה בסימני פיסוק בלב...״.

הכרעה חד־משמעית זו, סופה שהיא מחזירה את חננאל אל נעמי, לאחר־מועד, ביודעו כי ״אותו כוח שגזר עלי ללכת, נשבר בי, סר ממני, תם, נלקח... נלקח אחרי שהוא נגלה לי פעם ראשונה במלוא אמת שבו... ״

אלא שבאמת אין המחזה מסתיים ואי־אפשר לו שיתמצה בהכרעה חד־משמעית זו: וזאת, בראש וראשונה, לא משום שנעמי, באהבתה הנאמנה, העיקשת, מצדיקה את בחירתו של חננאל באמנות ומביאה אף אותו לידי כך שיאמר כי דבר אחד נשאר מכל השנים שהקדיש לאמנותו, והוא ״אותה רשות כפופה, גלוחה, בודדת שנטלת (נעמי) .״ ... למען האמת, לא אהבתה של נעמי היא העיקר, כי־אם המלים שהשמיע חננאל עצמו, באמרו כי ״הלילה אמר לי עובר אורח כי רואה הוא דם נוטף מסיפורי... ״ — ודוק: מן הסיפור, כלומר, מהויה שאף היא בגדר אמנות, הגם שאלתרמן — כאן, כבמקומות אחרים — מנסה לשוות לה צביון של הויה ראשונית, שיש לה קיום משלה, כפי שאומר בעל התיבה, בראשית המחזה וכן בסיומו, ״שכך טיבו (של הסיפור) להיות הולך סובב, להיות מתחיל כל פעם מחדש, אין תקנה לו... כך נשארים דבריו לא חתומים, כי לא לחתום אותם נועד הוא, רק לשיר אותם ולספר אותם בדרך״ (תמונה אחרונה, ע׳ 88).

בעל־התיבה עושה רצונו של אלתרמן בדברו כך על הסיפור, וממלא באופן זה את המשאלה שבגללה נכתב המחזה. אך דברי המחזה ועלילתו כולה מכחישים את בעל התיבה: למן הרגע, עם עלות המסך, שבו אומר חננאל ״נתחיל את הסיפור״, מתגלה לנו אופיו של סיפור זה, המיועד לגולל לפנינו עלילה שסופה נעוץ בתחילתה ולהמחיש את סמליה וחוקותיה, שמשמעותם מתפרשת עוד בטרם יופיעו בעליל. כך יודע חננאל כי ישוב, ״רק השנים תחלופנה לבלי שוב, רק החיים אולי יאבדו בלי שוב״, ואף אומר: ״אפשר כי רק לשוא אני הולך... ״ ולהלן, בתמונה השניה, בראשית דרכו אל ״הגשמת עצמו״, הוא אומר: ״מגע אחד ופתאומי של חופש נגעתי בסיפור חיי — וכבר אני שומע מתוכו את סערת כוחם של כל ימים אשר יבואו, אשר לעומתם יהיה גם יום אחרון, יום מות, כפושט יד עלוב הבא לקחת רק את קליפת הגוף שתיזרק אליו

כאסימון שחוק". ואז, בקראו: "בוא, קרב, פושט היד!" מופיע מיד, כצפוי, המות בדמותו של פושט־היד, וחננאל עצמו מפרש הופעתו ואומר: "מה הפלא אם (אדם) נרתע כשפתאום לפתע מחשבתו נוגעת בכתפו..." (שם, ע' 15).

הוי אומר: ההמחשה מפרשת את עצמה, כהמחשתם של סמלים מוכנים, אשר הסיפור שכבר נכתב עד סופו זקוק להופעתם במועדם כדי שיוכל לפתח את עלילתו. לפיכך מגלה לנו "פושט היד", באותה תמונה עצמה, כי הוטל עליו לקחת נפש מן הגוף, וכבר אנו יודעים כי נפשה של נעמי היא; ולפיכך מגלה גם בעל התיבה את סוף־סיפורה של הפונדקית, שלאחר־מכן הוא מומחש לעינינו; ולפיכך מקבילים דברי חננאל, בדברו על עול מלאכתו, בדיוק מפליא לדבריה של נעמי על מלאכתה היא, סחיבת השקים הכבדים, כמו ש"טקס הכבילה" של חננאל ב"שרשרת המיסדר" מקביל לכבל ששם בן־החלפן על ידה של נעמי — והוא עצמו מפרש את המשמעות הסמלית שבהקבלה זו, באמרו: "אפשר שאנו (האמנים) מלסטמים בכך איזה עולם אחר, אשר מלים כמו כבלי ברזל ועול ודם חיות בו לא חיים של השאלה..." (שם, ע' 39); ובאותו אופן "מנחש" פושט־היד את "סיפורו" של בן־החלפן, הוא גם סיפורם של חננאל ונעמי, ומספרו כהקדמה והכנה להופעת נעמי עצמה, במפתיע, כקרויה ל"ממש" בגופה את הסיפור ואת סמליו. דא עקא, אמצעים אמנותיים אלו וכיוצא בהם, המיועדים כאמור להעניק לסיפור ולסמליו את ממשותם, עושים שליחות הפוכה ומבליטים את אופים המופשט והסכימאטי של העלילה וסמליה כאחד. שהרי דווקא המחזה מדגיש, יותר מן השירים, את שרירות־הדמיון שרק מכוחה הוא קיים; ויותר מהם ממחיש הוא עד־מה בלתי אפשרית היא המשימה, לשוות למלאכת האמנות את צביונם של החיים, כאשר אמצעי־ההגשמה מסוייגים בתחומה של האמנות ואין החיים הנכספים, הממשיים, יכולים לפלוש אל תוכם.

המאבק הפרדוכסלי, נמנע־הפתרון, שעורך אלתרמן בין שני הקטבים האלה שביצירתו אחד הוא, גם בשירים וגם במחזה. אך בעוד שהשירים מניחים לדמיונו של הקורא להשלים את החסר, או לעבור את הגבול המפריד בינם לבין החיים, הרי המחזה, דווקא משום שמבקש הוא למחות כביכול את הגבול הזה, מבליטו שבעתיים כגבול שאין לעבור.

ז

דומה, שפסיעה הגונה לקראת ההיחלצות מן המבוי הסתום הזה פסע אלתרמן בסידרת השירים "חגיגת קיץ"[13]. וזאת, כמובן, לא על־ידי שפתר את הבעיה, שאינה ניתנת לפתרון, או על־ידי שיישב את הסתירות שאינן מתיישבות בעמדתו כלפי עולם שירתו, אלא דווקא משום שכאן הודה לראשונה ובפה מלא בעמדתו

[13] המובאות — על־פי "חגיגת קיץ", סדרת שירים, הוצ' מחברות לספרות, תשכ"ה (1965)

— כמשורר ש״פן״ אחד שלו מתבונן בחיים, נמשך אל חיותם ושאונם בעבותות־קסם ואינו יכול להגיע אל תוכם ממש; ואילו ה״פן״ השני מתבונן בעולם שברא לו בדמיונו, בידיעה כי אומנם רחוק ונבדל הוא מעולם־הממש והמלים שבהן בראו אפשר דווקא הן חוצצות בינו לבין המציאות. אך עם זאת יודע הוא, בענווה מבוגרת ובהומור, כי הוא מצדו עשה ועושה כל שבידו לעשות, אלא ש״לא עליו המלאכה לגמור״, ואף אין הוא רשאי לדרוש משירתו מה שנבצר ממנה: להכיל את כל החיים בתוכה. דיו בכך, אם תטיל מעט חיות, תנועה, צבע, מעללים־שבדמיון, בחמרים שהיא נזקקת להם בבראה את עולמה, שככלות־הכל גם הם נחצבו באותו מקום שחמרי החיים נחצבו ממנו.

כשלעצמו, אין המחבר שב״חגיגת קיץ״ — שזו לו הפעם הראשונה שאינו מעלים את מלוא זהותו ותפקידו כמשורר בעולמו — שונה בהרכבת־נפשו, נטיותיו, השקפותיו, כשריו, מן ה״אני השר״ המתעלם בשיריו הקודמים של אלתרמן. לא אחת מגלה הוא גם כאן כי השקפתו על זיקתה המצויה או הרצויה של השירה אל החיים אינה שונה מיסודה ובעקרונותיה מזו שהביע פעמים הרבה קודם לכן. כלשונו: ״שורטים זה בזה שרטת / סמלי־הכלל והפרטים, / וציוחת פי איש בקצף / עושה במליצה שפטים, / אך סיסמות של תקופה נמלצת / נהפכות לאנשים ונשים״ (שם, ערב קיץ והזמנה לחגיגה, ע׳ 12).

ומעין הרעיון הזה אתה מוצא גם ב״ראיון עם המחבר״, באמרו: ״המלים ארץ, עם, אפילו תקופה, / לרבים אומרות לחם ובגד. / לרבים אחרים הן אסופה / של נושאי כתיבה רוממת או מלעגת. / ואילו למעטים הן אמתלה שקופה / להשליך נפשם מנגד״ (ע׳ 164).

והלא כדברים הללו ממש כתב אלתרמן בשירי ״עיר היונה,״שמונה שנים לפני־כן.

אלא שהבדל ניכר בין אלה לאלה: קודם כל — הבדל שבנעימה, שכאן היא נעימה של הומור ושם של כובד־ראש. שנית, ב״עיר היונה״ (וכן גם ב״שמחת עניים״ ועוד), אין האמירה עצמה קשורה בסיטואציה אישית מציאותית: אפילו יודעים אנו על איזו תקופה ועל אילו מאורעות הם חלים — את המשורר עצמו אין אנו רואים, אין אנו יודעים זהותו ומקומו ומה ארשת־פניו וקולו בשעת דיבורו. ואילו כאן, נאמרים הדברים בסיטואציה מוגדרת יפה ומתוארת לפרטיה, ספק מציאותית ספק דמיונית, אך כולה תואמת את דמותו ומצבו של המחבר, המתוארים אף הם לפרטיהם. ואמנם, בטרם ישיב מה שהשיב קודם על שאלתם ״הרצינית״ של מראייניו, מגלה הוא להם כי ״פעמים ניטל ממנו החוש, המבדיל בין מה שבפנים ומה שבחוץ, ובהיותו מוקף, כמו בלילה זה, קולות ומראות והתרחשויות ופני אנשים לא נמים, יש שאין הוא בטוח בין כה וכה איה כל זה מתחולל, בסטמבול שבחוץ או בסטמבול שבתוך מוחו... ״ וכאשר ה״מראיינים״ תמהים ושואלים, אם נתכוון לומר שאין סטמבול זו קימת אלא בדמיונו בלבד, משיב הוא על כך בשלילה, אך מוסיף: ״ביום בו אדם הגביה / ראשו מעפר כמו חומט, / קימר מוחו את הרקיע / והתאימו לצורתה של הגולגולת״ (שם, ע׳ 162).

אותה נעימה של הומור ושל תודעה עצמית מפוכחת עומדת למשורר, גם ב"שיר הערת שולים", שיש בו מעין תמצית וסיכום של עמדתו והשקפותיו:

"אַל תִּתְיַגֵּע, הַקּוֹרֵא, לְתָהוֹת עַל סוֹד שִׂיחוֹ

שֶׁל סֵדֶר הַשִּׁירִים הַזֶּה. מִדָּה מֻגְזֶמֶת

שֶׁל מַשְׁמָעוּת וְכַוָּנוֹת־כְּבָיְכוֹל

אַל תְּבַקֵּשׁ. לֹא כָּל שׁוּרָה רוֹמֶזֶת רֶמֶז.

הָעִיר הִיא עִיר. הָרְחוֹב רְחוֹב.

הָאוֹר הוּא אוֹר. הַחַשֵּׁכָה בְּרוּרָה כַּשֶּׁמֶשׁ.

לָכֵן אַל נָא נִרְאֶה אֶת הַשּׁוּרוֹת וְהַמִּלִּים,

שֶׁנִּקְבְּעוּ מְפֹרָשִׁים בִּכְתָב,

כְּאִלּוּ הֵם רַק חַיִץ שֶׁמַּקִּיף

אֶת הַחֶבְיוֹן בּוֹ הַמְּשָׁלִים פּוֹגְשִׁים בַּנִּמְשָׁלִים

כְּדֵי לִפֹּל אִישׁ עַל צַוָּארֵי אָחִיו.

אִם אֵין הַשִּׁיר אוֹמֵר דְּבָרִים נוֹסָף עַל אֵלֶּה

שֶׁנִּקְבְּעוּ מְפֹרָשִׁים בִּכְתָב,

אֵין זֶה תָּמִיד סִמָּן שֶׁחֲבוּיִים הֵם בְּתוֹךְ סֵמֶל,

זֶה לִפְעָמִים פָּשׁוּט סִמָּן שֶׁהֵם נוֹתְרוּ מִחוּץ לַדָּף,

שֶׁהֵם נוֹתְרוּ בַחוּץ. שֶׁהֵם אוּלַי בְּסֵפֶר

אַחֵר שֶׁל מְחַבֵּר אַחֵר. וְהַיְגִיעָה לַשָּׁוְא".

וכן, באחד מפרקי "שיר סיום":

לֹא כָּל הַמְסֻפָּר חָשׁוּב.

הַרְבֵּה מִן הֶחָשׁוּב חָסֵר.

גַּם הַדָּבָר הַכָּתוּב

מֻחְדָּשׁ מְחַכֶּה לִמְחַבֵּר.

צָרִיךְ יִהְיֶה אוּלַי לָשׁוּב.

אִישׁ אַחֵר אֶל עֶרֶב אַחֵר".

(שם, ע׳ 178)

דומה, כיון שלא הספיק אלתרמן — ולא זכינו אנו — שישוב אל ערב אחר, יש בשורות אלו כדי סיכום הולם לעמדת המשורר בעולמו.