

׳ארס־פואטיקה׳ של המשורר ההלך על שירה ומציאות ביצירת נתן אלתרמן[1]

דן מירון

״לוּ סְלַח נָא גַּם לִמְלֹאכֶת הַשִּׁירִים וְרִצָּנָה

כִּצְחוֹק אֶחָד פָּשׁוּט אֲשֶׁר צָחַקְתִּי כָּאן״.

(׳אגרת׳)

א

במרכז שירי ׳עיר היונה׳ קבע אלתרמן שיר, שענינו לא פרק מפרקי המאבק והמלחמה על הקמת המדינה וגם לא הוויה מהוויות ישראל החדשה, אלא ענין מלאכת השיר וטיבה. ׳חניית ליל חשון, ליל תש״ט, שהיא ׳סיום וראש פרק לאומה, שחצתה בין גויי ארצות עד בואה אלי זה המישור עם ערב׳ – מוקד ומרכז ההיסטוריוזופיה הציונית של אלתרמן – משמשת רקע להרצאת כלליה של ׳ארס־פואטיקה׳ שירית מחורזת, מבריקה בשלל ניסוחים אפיגראמטיים־ציוריים רבי־חריפות.

נטיה זו של אלתרמן להזקק בשיריו לבעיות העיוניות של תורת־השיר, אינה מתחדשת עם ׳עיר היונה׳. היא מתגלה באורח עקיב למדי בפרקים השונים של שירתו[2] . ב׳כוכבים בחוץ׳ נשאלות שאלותיו של השיר בתיאור ׳השיר הזר׳, שחרחיו ׳הדוקים, הדוקים׳, וטוריו מתנגנים ׳בזרות

---

[1] נדפס לראשונה בעיתון ׳הארץ׳, תחת הכותרת ׳עם יובלו החמישים של נתן אלתרמן׳. שב ונדפס בספרו ׳ארבע פנים בספרות העברית בת ימינו׳ (1962)

[2] השקפתו של אלתרמן על בעיות השיר, כפי שנראו לו בשלב המוקדם ביותר של פעולתו הספרותית, נוסחו במאמרו ׳על הבלתי מובן בשירה׳. המאמר נתפרסם ב׳טורים׳ שנה א׳ (תרצ״ג–תרצ״ד) חוברת י״ט

המתכת, בקצב הגא׳, ומסרבים לשבור את שלמותם אף למראה סבל ומצוקה. בשיר ׳הבקתה׳ (שיר ראשון בעשרת שירי האחים), שנכתב בראשית שנות הארבעים, עם העליה הגדולה בכוח היצירה של המשורר (תקופת ׳שמחת עניים׳), נשמעים שוב דברים על ׳דרך השיר׳. כאן ניכרים תקפו וסמכותו של הפייטן הבטוח בכוחו, באדנותו על כלי השיר, על הלשון והחרוז, ביכולתו לעצור בשיר ׳עד ימלא כלבנה במחצית חודש׳, ולהעניק לו את ׳חרות הברק הנרצע לחוקי הצטברות ומתח׳. הערות על השיר, על ההבדל בין שירה למליצה, על דרך שימושן השירי של המלים, על ׳המשחק והפרך׳, שבמלאכת השיר משתבצות בעשרות שירים אחרים של אלתרמן. הזיקה ל׳ארס־פואטיקה׳ בשיר, כפי שהיא מתגלה ב׳עיר היונה׳, או גם בפרקים המאוחרים של ׳שיר עשרה אחים׳, מפתחת, אפוא, צד מהותי בדרכו השירית של הפייטן, ומבטאת צורך מתמיד של פירוש עצמי ושל סיכום עצמי, הפועל בשירתו כולה.

יש, אפוא, משום משמעות מיוחדת בעובדה, שדווקא בשיר מתוך ׳עיר היונה׳, הבא לסכם את ה׳ארס־פואטיקה׳ של שירת אלתרמן בשלביה המאוחרים, בולטת כל כך נימת ההתנצלות, האפולוגטיקה. למעשה, ניתן לתאר את השיר כולו כעיון פולמוסי־אפולוגטי, הבא להצדיק את דרכו השירית של אלתרמן ב׳עיר היונה׳, ולהסביר את מניעיה. אלתרמן פותח את השיר בתיאור הדרכים שבהן אין השירה צריכה ללכת (׳לא כך ולא על כך ראוי לכתוב׳...). בתיאור זה משכיל אלתרמן, כמדומה, יותר מכל מבקריו, לסמן את פגמיה השיריים המהותיים של שירת ׳עיר היונה׳. באמצע השיר מגיע תיאור זה, מכל מקום, למפנה דיאלקטי (הבא עם הבית, הנפתח במילים ׳ובכל זאת׳). מכאן ואילך, מתכוון אלתרמן להציג פגמים אלה שבשירת המדינה שלו כפרי בלתי נמנע, ועל כן גם כסימן לגיטימי, של המהות השירית המיוחדת, שאותה באו שירי המחזור לגלם.

הדיון השירי מרוכז כולו בבעיה הנושנה של שירה ומציאות. חלקו הראשון של השיר מביא לידי ביטוי מובהק את האמונה בחובתה של השירה להצמד אל המציאות בגילוייה המהותיים הראשוניים והנצחיים. לשיר ׳לא על כי את׳, להתרחק מן ההכללה, ׳הסוחטת מן המסופר את החיות׳, ולוותר לגמרי על הגורם־ההיסטורי בחיי האדם, שכן כל תיאור היסטורי נבנה. ביסודו של דבר, על יסוד ההכללה, שלעולם היא מקפחת את חיי האדם האמיתיים. הוויותיהם הנצחיות של חיים אלה – הווית גבר מול אשה, הורים מול בניהם, אדם בבדידותו, בכאבו ובמותו – ׳רעש הקמה המשתוחחת׳ של הקיום האנושי, ולא ׳הקמח הטחון׳ של סיכומי קיום, הנאחזים במושגים פיקטיביים של ׳דור׳, ׳תקופה׳ ו׳תהליך׳ – הם ענינה האמיתי של השירה. השיר השר את ׳הקמח הטחון׳, המביא לא ׳גופי דברים וחיותם׳, אלא את ׳הדגש המשתמע׳ של טיבם המוכלל והמקובץ, מסתכן בחמורה שבסכנות, המאיימות על דבר שיר – סכנת השקר:

״הַכֹּל הָיָה שׁוֹנֶה מִן הַמְסֻפָּר בַּשִּׁיר –

שֶׁבִּהְיוֹתוֹ עוֹמֵד כְּבַיָּכוֹל עַל כְּלָלוּתָהּ שֶׁל עֵת,

דְּמוּת לְשַׁוּוֹת לָהּ וַאֲרֻשָּׁת,

וּבִהְיוֹתוֹ כּוֹתֵב דֶּרֶךְ־מָשָׁל עַל רַחֲשֵׁי לֵב עָם אוֹ לְבַב עִיר,

קָרֵב הוּא רַק אֶל שְׁמוֹתֵיהֶם שֶׁל הַדְּבָרִים,

אֲבָל בֵּינוֹ וּבֵינֵיהֶם בּוֹעֵר הַגֶּשֶׁר״

חלקו השני של השיר בא להוציא מכלל זה אותן תקופות, שבהן מעניקה מהותו המסוערת והמיוחדת של הזמן להפשטות המסכמות את הקיום האנושי באורח מוכלל, חיות עצמית אדירה, שמעבר לחיות המוחשית של ׳גופי הדברים׳, ושמעל לה. מושגי העם, הדור, הארץ והמורשת נוטלים בזמן כזה מן האדם את פרטיותו, חורצים גורלו, ׳מאירים עיני החי ומחשיכים למת כוכב וסהר׳. בתקופות כאלו חייבת גם השירה לשבור את גדריה ולנסות להתמודד עם מהויות אלו, השרויות, כאילו, מחוץ לתחומיה.

הניגוד, שעליו עומד השיר, נעוץ בהגדרות שונות של המציאות: הגדרה מנקודת מוצא היסטורית והגדרת־נגד, שמנקודת מוצא אנטי־היסטורית. אלתרמן מנסה להציג את זיקת השירה לגורם ההיסטורי של המציאות כגורם זמני, האופייני לתקופות מיוחדות של ׳משברים׳ ו׳מפנים׳ גדולים. השירה מתחייבת, לדבריו, בהתחשבות זמנית בערכים היסטוריים מוכללים — ׳עד בוא הזמן ליטול מהם את הבכורה ולפני אל ואיש להפילם אפיים׳. אבל, למעשה, אין ריכוך זה של הניגוד המהותי הגיוני. אין תקופה, שלא חלים בה ׳משברים ומפנים׳, ושבה אין גורלות אדם נחרצים על ידי גורמים, שניתן לסמנם כתהליכים אובייקטיביים. מאידך גיסא, אין אידיאולוגיה פיוטית אנטי־היסטורית חייבת להכיר בעצם הרלוואנטיות של המינוח ההיסטורי (משבר, נצחון, מפלה). בלי לחוש, אולי, בגוּרליות ובמהותיות של הניגוד שבין שתי השקפות אלו, מסמן אלתרמן בשיר זה את המעבר המכריע, שעשתה שירתו מהשקפת העולם הסקפטית של ׳שמחת עניים׳ ו׳שירי מכות מצרים׳, שבהם הוצגה ההיסטוריה כמחזור מתמיד של פורענויות, להיסטוריוזופיה האסכאטולוגית של שירי ׳עיר היונה׳.

הניגוד שבין תפישות המציאות שבשני חלקי השיר עשוי לסמל ולהסביר תמורות יסוד רבות שבשירת אלתרמן, אבל לא פחות ממנו בחשיבותו ובאופייניותו הוא צד הדמיון שבין שני חלקי השיר. שתי הגדרות מציאות משמשות בשיר. אבל עצם הבטחון בחובת הכפיפות של השירה למציאות, תהא הגדרתה מה שתהא, שרירה ומודגשת לאורך השיר כולו. בשמה פוסל אלתרמן את הליכתה של השירה אל ׳המשמעות והסמלים׳ שמעבר למראה ׳בעוד הוא בן־חורין וחי מכוחו הוא׳, בחלק הראשון של השיר, ובשמה הוא מחייב את השירה להיצמד למשמעות ולסמלים אלה בחלקו השני; בשמה קובע הוא בפסקנות נוסח־בואלו, כמעט, כללים של ׳ארס־פואטיקה׳ נורמאטיבית, מצווה, המתנגדת בכל מהותה לשירה הרצאתית־דידאקטית (׳פחות דרשה... תת חידה בלי פתרונה... לא לעגל׳ וכו׳), ובשמה הוא לועג ל׳עמקנות הטרקלין׳ של

׳שירת האופנה׳, הבורחת מן ׳הדבור המחייב׳ של השירה הלימודית־ההרצאתית, אל ה׳דוק הקליל של היסוס ותהייה׳ (׳נספח לשיר צלמי פנים׳).

אמונה זו בכפיפותו של השיר לעולם שמחוץ לו, עולם של ׳מציאות׳, ׳חיים׳, ׳מעשה׳ ו׳יצירה׳ במובן הפיסי, האירגוני והממלכתי, מאחדת לא רק את שני חלקי ׳לא כך ולא על כך׳ שב׳עיר היונה׳, אלא את כל חלקי שירתו של אלתרמן מראשיתה. מתחילתה נוקטת שירת אלתרמן עמדה של הערצה וכפיפות לעולמם הנמרץ של העושים והבוראים. בירור טיבה של הערצה זו עשוי לסמן את קויו של אחד האספקטים הרוחניים המהותיים והקבועים שבשירה זו.

ב

בכל חטיבותיה מביעה שירת אלתרמן רצון מציק ומתמיד לבוא במגע עם גופי המציאות הגדולים, עד כדי קוצר־רוח לגבי המדיום השירי, המילולי. המדיום מרחיק את המשורר מן הדברים ׳גופם׳. ׳העצים במלמול עליהם׳, ׳האויר הסחרחר מגובה׳, כל אותו עולם קוסם של ׳יש׳, שאלתרמן שואף להיצמד אליו, כל אלה נשארים מעבר לתחום תפישתן של המלים, ולפיכך:

״אֵינֶנִּי רוֹצֶה

לִכְתֹּב אֲלֵיהֶם.

רוֹצֶה בְּלִבָּם לִנְגֹּעַ.״

(׳הנה העצים׳)

בשירים מאוחרים יותר עשוי קוצר־הרוח כלפי המדיום המילולי של השיר להעמיד ביטויים, שיש בהם גם מן השנאה למעשה השיר. שיר הפתיחה של ׳שירים על רעות הרוח׳ מבטא בבהירות שנאה כזאת. מילות הפתיחה שלו כשלעצמן מכילות את תמצית קוצר־הרוח שחש המשורר לגבי אמצעיה של השירה:

״לֹא בְּמִלִּים יְסֻפַּר

וְלֹא יְסֻלָּא בְּכֶסֶף, —

אֵיךְ עָבַד בְּפִתְחוֹ הַסַּפָּר

כֻּלּוֹ תַּעַר וְאוֹר וָקֶצֶף״.

השיר נפתח, אפוא, בהבעת חוסר אמון באמצעיו המהותיים: במלים. בבית אחר של השיר מוסיף אלתרמן להכללה ׳לא במילים יסופר׳ הכללת משנה: ׳ולא יכונה בתואר׳. המלים אינן מסוגלות, אפוא, לספר כמו. התואר אינו מסוגל למלא את תפקידו – תפקיד הכינוי, שבלעדיו אין השירה יכולה להתקיים. אמצעיה של השירה אינם הולמים, אפוא, את חזון המציאות הגדול של יום החול: את הספר, העומד בפתח חנותו, את נער הדואר, שעל חזהו הבריקה טבלת המספר, את מהותם של כל אלה ה׳הולכים אל עולם המעש לבקש את חיות מליו, ועונים בסרוב ובכעס למליץ והפשט סמליו׳. השירה חייבת להיצמד אל חזון מציאות זה ולשרת אותו, אבל אמצעיה אינם מספיקים לה לשם כך. מכאן ביטויים כגון: ״הָהּ, נוֹצַת הַסּוֹפְרִים שֶׁנִּשְׁנָא.״

או ׳נוצת עט אמולה׳. משום כך. מלווה תמיד מעשה הרקונסטרוקציה של המציאות בשיר תחושה של קוצר־יד (׳לא אני אחבר לה דברי אהבה. לא מצאתי מילים גדולות כמוה! – ׳הולדת הרחוב׳), ומשום כך טעונה השירה תמיד התנצלות וכפרה. בשיר כגון ׳אגרת׳ מבקש המשורר:

״לוּ סְלַח נָא גַּם לִמְלֵאכֶת הַשִּׁירִים וְרָצֶנָּה״,

ובפתיחת ׳שירים על רעות הרוח׳ הוא מבטיח:

״רוּצִי רוּץ, הַנּוֹצָה, יְכֻפַּר

חֶפְזוֹנֵךְ, מַחְקָנִית לֹא בְּרוּכָה״.

כיפורים וסליחה – לאלה, לכל היותר, רשאית השירה לצפות מצידו של עולם היש והמעשים.

מתוך הרגשה זו מגיעה שירת אלתרמן לציור קבוע של השיר, היוצא לחזר אחר עולם היש המוחשי ולנסות לזכות בחסדיו. לעולם נתון המשורר בסיטואציה של שילוח השיר (׳שלחו את שיריכם כאילה ועופר׳) על מנת שיקיף את עולמם הרחוק של הדרכים הארוכות, של העלמות, של בתי האב המטים ושל נוף האדמה החמה. כל עוד לא ׳ירצח׳ העולם את שיריו ילכו הללו ׳להקיף׳ את בת הפונדק שב׳ערב בפונדק השירים׳, לחוג חוגים סביב ׳בת המוזג׳ (׳נאמר לה בעגול שירנו עג עליך, על דלתותיך תר, אורב לרשרושך׳), ל׳עטר׳ כ׳שירת ספרד׳ את העלמה מ׳צרור צפורנים׳ ולראות מרחוק את העיר הצעירה, הצוחקת עם לילה בחיק זרים ומחלקת ביום את דמעותיה עם המשורר. השיר עג, חג, סובב, עוטר ,משום שלעולם אין הוא מצליח לגעת בגוף הדברים; לעולם נותר בינו לבינם ׳הרווח היוצר את שירי התהילה

וסובל את גוזמות השבח׳ (׳רעות הרוח׳). השיר מדדה ׳על קביים׳ אל פתח האהובה, ומתחנן אליה שתשלוט בו (׳וחרטום סנדלך האדום את שירי הנרפה יזרז עוד כהאץ העלמה באתון׳ – ׳קרן הפוך׳), אבל אינו זוכה לתשומת לב מצידה. במידה שהוא זוכה לתשומת לב כזאת, הרי היא פאטאלית לגביו:

אִם הַשִּׁיר הֶעָצוּב לְחַבְּקֵךְ יִשָּׂלֵף,

בִּלְטִיפָה תְּכַבְּיהוּ לְאַט״.

(׳בהר הדומיות׳)

תמונת דמותו החיוורת והשקופה של מיכה יוסף לבנזון, ההולך ברחובות הפרבר אחר חנה של שירו וזו אינה משגיחה במת המלווה אותה, כמו גם תמונת המשורר המת המלווה את העלמה עד לפתח ביתה (׳ערב רחוק׳) ממצות באורח ציורי־סמלי את היחסים שבין השיר לאהובה ולמציאות כולה, יחסים של רדיפה והקפה מתמידות, שאין בהן כדי הישג (לא פחות טיפוסית היא הסלחנות מגבוה של סבלי הרחוב, המצרפים את מיכה יוסף החולני לקהלם: ׳מה הרע? יהלך לו ביננו הפייטן מיכה יוסף׳ בסלחנות זו מתבטאת הרגשת הנחיתות של השירה ביצירת אלתרמן במלואה). אי אפשר, כמובן, שלא לראות את הקשר שבין ציורים סמליים אלה לבין הסמלים היסודיים של מוטיב המת והרעיה בשירת אלתרמן. תמונת האוהב המת, החג את חוגיו סביב האהובה, ותמונת השיר, הסובב סביב האהובה, אינן אלא שתי פניה של חוויה אחת שיסודה – במשורר עצמו.

אבל לא רק סביב האהובה חג השיר, ולא רק היא ממיתה אותו. השיר ׳מת׳ אל מול גודלו ועצמתו של השוק הגדול (׳השוק בשמש׳). הוא קרב אל האדמה הגדולה והחמה ורוצה להצמד אליה, אבל:

״הַיָּד אֲשֶׁר תִּגַּע בָּהּ שָׁבָה מֵצָתָהּ.

הַשִּׁיר קָרֵב אֵלֶיהָ וְנוֹפֵל גָּדוּעַ״.

(׳מערומי אש׳)

השירה המנסה לקרב אל אדמת הארץ, ארץ ישראל, ׳דורך על נחש׳ (׳שירים על רעות הרוח׳).

כשמשנה שירת אלתרמן את תפישתה במציאות, נחלפת תמונת האהובה והנוף, שאליהם חותרים השירים, ותחת ידם הם מתים, בתמונת ה׳עת׳ כפולת הפנים (פני חרב ופני יונה), שגם סביבה חגים ועגים השירים. העת ׳בונה ובוראה הארץ ולשונה׳ והשירים מבקשים לגעת

בשוליה (׳לו יגעו בשוליה שירי זה הצרור, אשר שם להם עיר היונה׳, ׳שיר פתיחה׳ ל׳עיר היונה׳). בבקשה זו אין הם נבדלים מן המשורר המת הרוצה לגעת בחטיפה בגבה של האהובה, לפני שהיא סוגרת את דלת ביתה (׳ערב רחוק׳). השירה ׳הולכת שבי׳ אחר קולותיה ומראותיה של ׳העיר החדשה׳, עיר העולים. היא מכה ׳אבן חלמיש באבן צור׳ כדי לראות

את פני הזמן׳ מוארים על פס החוף (׳מראה חוף׳) ונבהלת מהם. ׳הזמן׳ מיירא אותה ׳בסיסמותיו הנוצקות׳, ׳את משחקה הוא מברא בשאלותיו המצולקות׳ (׳נספח לשיר צלמי פנים׳). היחסים שבין השיר לעת אינם אלא המשכם של היחסים שבין השיר לאהובה; המציאות שאליה עורג השיר, ושלה הוא כפוף — משתנה; יחסו אל מציאות זו אינו משתנה. לעולם הוא עבדה המצפה לעולה שינוח על צווארו. הוא אוהב הנעצר בפתח בית האהובה, הוא המת המתבונן בחיים מבעד לחלון הנצחי של המלים, החוצצות בינו לבין העולם הנחשק.

ג

שירת אלתרמן נתונה במתח מתמיד של מאבק על זכות הקיום של עולם בדוי, עולם המלים והתארים של השירה, לעומת הממש של המציאות הטבעית ושל הקיום האנושי. האהובה, העיר, השוק הגדול, האדמה ואחר כך גם ׳העת׳ ו׳הדור׳ — כולם משמשים לשיר האלתרמני מחוז חפץ ומקור של חוויות התבטלות כאחד. אופייני למתח זה אף שיר ׳הספרים׳ ב׳שיר עשרה אחים׳, הבא לטעון לאוטונומיות המלאה של המציאות הספרותית הבדויה ולערכה, שאינו נופל מערכם של איתני הטבע: הקור והחום, הרוח והמים. האח השלישי מצרף את שיר הספרים לשירי היין, החמוטל, הדרכים, המעשה, האב, קלות הדעת והלילה של אחיו, ומפרש את גדולתם של הספרים על פי כוחם להחיות את מציאויות היין, חמוטל והמעשה מחדש. גדולתה של הספרות היא גדולה של ריקונסטרוקציה. יותן האות, אות חייו של הספר, ׳והועלו מנורות וקול, ולחמו קיצים ושלג ונפתחו דלתות וסוגרים׳... הספרים ׳קודחים שנית על השולחן׳ ומחיים את העולם שמחוץ להם. אף מציאויותיו של עולם זה, כל כמה שהן תכלית לעצמן ואין להן מגמה שמעבר להן, חרדות למראיהן כפי שישתקף בספר ובשיר. המעשה הגדול קם אדיר כוח להעתיק צור ממקומו ולכונן עיר על תל, אך גם בשעתו הגדולה ׳נלווה אליו נצנוץ חשד: חרד הוא לשער מה תואר וטעם ישווה לו שיר מזמור הולך בטל׳ (׳שיר שמחת מעשה׳). עם זאת, חש האח השלישי בזרות הגדולה שבין שירו לבין שיריהם של שאר האחים:

״הִנֵּה דִּבַּרְתִּי אֶת הַשִּׁיר. אוּלַי לַהֶבֶל אֲמַרְתִּיהוּ,

אוּלַי נָכְרִית אַהֲבָתוֹ, וּתְשׁוּקָתוֹ לָכֶם זָרָה.

בֵּין שִׁירֵיכֶם, בֵּין הַתִּשְׁעָה הוּבָא אִתִּי וּבָם קְשַׁרְתִּיהוּ.

יֵלֵךְ אִתָּם כְּאָח אֶל אֶרֶץ הַגְּזֵרָה".

שיר ה'ספרים' הוא 'כאח' ולא אח ממש, משום שהעובר אל הטריטוריה של הפיוט, אל 'עיר הגיונו ונפתוליו על רחובותיה הבדויים', עובר אל 'מעבר לחיים', אל תחומו של הבדיון הספרותי, אל תחומו של האוהב המת משיר 'שמחת עניים'. אפשר, בודאי, גם בספריות 'לאהוב עד מוות', אבל אהבה זו נשארת לעולם מבחוץ, מעבר לחיץ; היא מסוגלת להגיע 'עד מוות' אך לא עד המגע הממשי. האחים המנחמים את האח השלישי בדברי היהודים למלך אגריפס, צאצאו של אנטיפטר האדומי ('דברו האחים ופניהם עלטה: אחינו אתה, אחינו אתה'. ראה האגדה על אגריפס המלך, שבכה למשמע הפסוק 'לא תוכל לתת עליך איש נכרי אשר לא אחיך הוא' ואמרו לו 'אל תירא, אגריפס, אחינו אתה, אחינו אתה!', סוטה, מ"א, ע' ב.) אינם מתעלמים מן הזרות, שבין שירם לבין שירו של אחיהם, שבינם לבין המשורר. הם אוספים אותו אל קרבם כאסוף את הזר, שנסלחה לו זרותו.

הווייה זו מסבירה כמה מעיקריה המוטיביים והחווייתיים של שירת אלתרמן. היא מסבירה למשל, את תפקידם של ההלך הפיקארו, רבה בר בר חנה, ושל 'רעות הרוח' ו'קלות הדעת' בשירה זו. שירת אלתרמן אחוזה כולה במסגרות המיתוס של ההלך, שלעולם קוראת לו הדרך להמשך נדודים. השיר הראשון של 'כוכבים בחוץ', ספר הבשלות הראשונה של אלתרמן, נפתח באישור האמת היסודית של מיתוס זה:

"עוֹד חוֹזֵר הַנִּגּוּן שֶׁזָּנַחְתָּ לַשָּׁוְא

וְהַדֶּרֶךְ עוֹדֶנָּה נִפְקַחַת לָאֹרֶךְ

וְעָנָן בְּשָׂמָיו וְאַיִלָן בִּגְשָׁמָיו

מְצַפִּים עוֹד לְךָ, עוֹבֵר אֹרַח".

כל קשר שקושר ה'אני' של שירת אלתרמן עם עולם הקביעויות והסדר האנושיים מוצג בפתיחה זו כארעי וכמוטעה. ניגון הנדודים נזנח 'לשוא'. הדרך, הענן, האילן – כולם עוד מצפים להלך, שימשיך למלא את יעודו ההכרחי, שינתק את הקשרים שבינו לבין מה שמונע בעדו את מילואו של יעוד זה. משום כך תשארנה ידיו ריקות ועירו תשאר תמיד רחוקה. הוא יסגוד לא פעם 'לחורשה ירוקה ואשה בצחוקה', אך תמיד יעזוב אותן, וימשיך ללכת. 'ספר התיבה המזמרת', ספר שיריו האחרון של אלתרמן עד עתה[3], נפתח גם הוא באישור אמיתות היסוד של מיתוס הנדודים:

[3] המאמר פורסם לפני הופעת 'חגיגת קיץ'(1965)

״עִם אוֹר שַׁחַר, בְּיוֹם לֹא עָבוֹת,

מֵעִירוֹ אֲשֶׁר עִיר לֹא תַּשְׁוֶה לָהּ.

מֵרֵעָיו שֶׁדִּבְּרוּ בּוֹ טוֹבוֹת,

מִשּׂוֹנְאָיו שֶׁדִּבְּרוּ דִּבְרֵי בֶּלַע,

מִנּוֹשָׁיו שֶׁנָּשׁוּ בּוֹ חוֹבוֹת,

(יְקַלְּעֵם אֱלֹהִים בְּכַף קָלַע!)

אֶל דַּרְכֵי נְדוּדִים

אֶל דַּרְכֵי נְדוּדִים

יָצָא בִּנְיָמִין מְטוּדֶלָה״.

(׳מסעות בנימין מטודלה׳)

גם בנימין מטודלה מנתק את קשריו עם עולם הקביעויות והחובות, מוותר על יחסי ידידות ושנאה, שצומחים במסגרת חיי קבע, ויוצא למילוי יעודו כנודד. מיתוס זה של ההלך, של ׳תיבת הזמרה הנפרדת׳ פרידה לאין קץ מעולם של ׳ימים יפי קומה סחרחרים משוק וקיץ׳ על מנת להמשיך במהלכה ׳בנתיבה הנושנת׳ ובדרכים, שסופן הוא ׳רק געגוע׳ – מסמל את תפישתו של המשורר בעצמו, ביחס שבינו לבין עולם המעשה, בבדידותו ובזרותו, זרות ההלך העומד תמיד מן הצד. לא במקרה מתואר הלך זה כמי שעומד על הגבול, שבין חיים למוות (׳להביט לא אחדל ולנשום אל אחדל, ואמות ואוסיף ללכת׳ – ׳בדרך הגדולה׳). הוא אח למת האוהב מ׳שמחת עניים׳ ולמתים שחורי המשקפיים, הבאים להכיר את האהובה ב׳ערב בפונדק השירים הנושן׳. כמוהם עומד גם ההלך העליד־הנוגה עמידה שמעבר למחיצה. הסיפור על רבה בר־בר־חנה הגוזמן (סמלו המובהק של המשורר: ׳מיטב השיר כזבו׳, או אמת השיר כזבו) הקונה את היריד, הוא סיפור סמלי הומוריסטי על השירה והמציאות. השוק הוא סמלה המומחש ביותר של הווית חיי־הממש בשירת אלתרמן. ההלך הנודד, המנסה לקנות אותו בכזביו ולשחרר אותו אחת ולתמיד מעולם של חלפנים וממון, מגלם את המשורר במאמצו העליון לכבוש את העולם הקוסם, המשליך אותו תמיד אל מחוץ לגבולותיו. אבל אשלית ההשתלטות על היריד היא רגעית בלבד. ׳השוק פורץ במעוף חצץ ורעף ובנהמת חימה מגג ומסולם׳ – המשורר־ההלך יוצא בשן ועין ובחבורה גדולה ׳מעסק היריד׳, וחוזר לדרכו הארוכה, דרך של פליט, טרובאדור, מוקיון, כזבן ופילוסוף.

שירי ההלל ל׳רעות הרוח׳, ל׳קלות הדעת׳ ול׳רודפי השטותים׳, מהווים גם הם נסיונות של הגדרה עצמית, הגדרת השירה והגדרת המשורר. הקשר בין שירה לבין קלות דעת מודגש ביותר:

״כִּי אֲפִלּוּ יֶחְכָּמוּ שִׁירִים עַד לְפֶלֶא,

עוֹד יִנּוֹן בָּם תָּמִיד זִיק שֶׁל זִיק שֶׁל אִוֶּלֶת,

שֶׁמֶץ מָה קַלּוּת־רֹאשׁ וְנִיצוֹץ מִיֵּינֶךָ.

זוֹהִי זְכוּת חָכְמָתָם: שֶׁאַתָּה הִיא נוֹבֶלֶת, —

זֶהוּ כָּל יִחוּסָם, אֲחוֹתֵנוּ אַיֶּלֶת:

הַקִּרְבָה הָרְחוֹקָה שֶׁבֵּינָם וּבֵינֶךָ״.

(׳שבחי קלות הדעת׳, ׳שיר עשרה אחים׳)

פשטותו של ׳הכסיל לרפואה׳ תמהונו של הקל והפחות, שהזמיר ידיבר בלבבו׳, זרותם של כל אלה שעברו ׳הרבה אדמות׳ ושלהם ׳נכרית מכולם׳ (נוסח ראשון של ׳שירים על רעות הרוח׳. נוסח מתוקן: ׳עברנו הרבה אדמות ושלנו מוקשה מכולן׳) וקלות דעתו של רבה בר בר חנה — בכל אלה מסמל אלתרמן את תכונותיה של השירה, את תכונותיו שלו. ׳רודפי השטותים׳ נשארים תמיד מחוץ לעולם ההנאות והממשות של היריד ושל העיר הגדולה. העלמות ׳הנופלות ברשתים׳, והנאנחות בעומקי השדרות. אינן נופלות אל חיקם. הם מניחים לעיר לצחוק עם זרים בלילות ובעצמם מניחים ראש ׳עלי אבן׳, אוהבים את העיר מעבר לרווח, לתהום הנצחית, שבינם לבינה.

ד

סימולה של השירה בדמותו של רבה בר בר חנה, ההלך ׳רודף השטותים׳ וקל הדעת פותח אפשרויות אחדות של קביעת יחסים בינה לבין עולם הסדר והמעשים של המציאות החברתית האנושית היומיומית. עימותו של רבה בר בר חנה עם החלפן הזקן, הפיליסטר הנצחי בכיפת הלילה, סמלה הקודר של תאוות הממון, מוביל את אלתרמן לאידיאולוגיה בוהמיינית ולאודות לקלות דעת. אבל נציגו הלגיטימי העיקרי של הסדר היומיומי בשירת אלתרמן אינו החלפן אלא האב, זה האב השוכב על מיטת הברזל של החולי והמוות ב׳שמחת עניים׳ פוסע מקיר אל קיר בבית הקטן והנושן, בבית דאגות המחר, שבדברי האח הרביעי ב׳שיר עשרה אחים׳, ומניח חרסים על עיני בנו בכורו ב׳שירי מכות מצרים׳. אל מול דמות של אב, שאינו חדל מחשבון

הקיום הקטן, כמו אל מול דמותה של ׳הרעיה והאם׳, השוטפת את הרצפות וחובשת שביס נקי לראשה בעיר הנחרבת, נשברת האידיאולוגיה השירית הצוענית של אלתרמן, מסתלקים שבחיה של קלות הדעת, ונולדת ה׳ארס־פואטיקה׳ של שירת החובה, שירת הציבור, שירת המוסר, שירת דאגות המחר של האב־השליט. מתוך אותה נקודת מוצא של ריחוק מן הדמות הגדולה של המציאות, מתוך כמיהה אליה וכפיפות לה, מחזיר המאבק שבין המיתוס של האב בבית הקטן למיתוס ההלך, את אלתרמן לתאורו של השיר השליח, היוצא ׳כאיילה ועופר׳ לשחר את דמות החיים, לגעת אל לבה, לחוג סביבה ולהתבטל בפניה.

״הַהִגִּיעַ אֵלַיִךְ שִׁירֵנוּ? הֲבָא עַד לִבֵּךְ כְּשָׁלִיחַ

אֶל הַחֶדֶר בּוֹ גֵּר נֶאֱבָק וְהַצֵּל מְהַלֵּךְ עַל קַבַּיִם?

אֶל הַחֶדֶר הָעֵר וּבוֹדֵד, אֶל עָצְבּוֹ הַבִּלְתִּי שָׂכִיחַ,

אֶל לֵילוֹ שֶׁל אָבִי הַבַּיִת״.

(׳האב׳)

כמו האהובה, העיר, האדמה, והנוף מסמל גם האב את מחוז החפץ, שאליו נשלח השיר. אליו הוא ניבט ב׳שירי מכות מצרים׳ כ׳עכבר מחשכת חורו׳, ואת דמעתו הוא לוקט ׳כאחד מפרחי אלמוות׳. ממחוז חפץ זה מגיעה השירה האלתרמנית אל ציווייה החברתיים, הציבוריים. המוסריים והלאומיים. מנצחון זה, שמנצח האב את ההלך, נצחון החובה (׳הזרה לחובת העבד׳), ההתקשרות, חשבון המחר, על החירות, ההפקרות וחידוש העולם בכל יום, נולדים הציוויים השיריים שב׳פתיחה חדשה׳ שב׳שיר עשרה אחים׳ (׳שיר עשרה אחים, לו באלה תבוא אל ספר: לו קול אנשים מסיחים ישמע בך עם ניגונו של זמר׳) ושבשיר האח התשיעי (׳קול והד׳), שכולו תרעומת על שירה זו, שאינה חותמת את עצמה בחותמי ׳הדין והרחמים׳, ולו גם על חשבון ׳גיוון הטעמים׳, ועל ׳חשבונו של החידוש׳. תיבת הזמרה, סמל שירו החפשי של המשורר־ההלך בכל ספריו של אלתרמן, עד ׳ספר התיבה המזמרת׳ ועד בכלל, נעשית לסמל יהירותה וריקותה של שירה, שאינה מקבלת על עצמה את עול האחריות והחובה המוסריות. בלי שתתבע ׳דין עם או דין חברה, או דין העלבונות הנסתרים׳ נוקעת בינתה של שירת יפי העולם מצירה, והיא:

״כְּשָׁחוֹק רֵיקָן פָּרוּעַ וְיָהִיר

וּכְקוֹל תֵּבַת זִמְרָה בְּנִפֹּל הָעִיר״.

לא רק בפרקי שירתו המאוחרים של אלתרמן באה 'ארס־פואטיקה' חברתית־מוסרית זו לידי ביטוי. כבר בשירי 'כוכבים בחוץ' מתאר אלתרמן את מלחמתו בשירו, שהוא 'שיר זר', על שום שאינו רוצה להזכיר את שמה של האם, ולוותר על 'קור החרוז הצלול' ושלמות 'הקצב הגא'. בשירתו המאוחרת של אלתרמן הולך מוקד האחריות. מכל מקום, ומתרכז לא רק בדמויות הנצחיות של האם והאב, אלא גם בדמויות המגלמות אירגונים מדיניים ובעיקר בדמותה של המדינה. ב'טור השביעי' מזדהה דמותו של האב עם זו של בן־גוריון, 'גדול הכתפים אשר לדור הזה' (ראה הטורים 'בן־גוריון בטרם צעד', 'אזרח מדינת ישראל – דוד בן־גוריון') בדמות זו של המנהיג המדיני האוטוריטטיבי לובשת המדינה לגבי אלתרמן תמונה של 'פאטר־נוסטר'.

חוויית היסוד של הריחוק מעולם המציאות החברתית ושל הכמיהה להאחז בו, מולידה את החטיבות הדידאקטיות וההיסטוריסטיות ביותר שבשירת אלתרמן, כשם שהיא עשויה להוביל אותה לאמונה ביעודו של המשורר כהלך נודד וזר לכל. שירי רבה־בר־בר־חנה ושירי 'עיר היונה' גם יחד נובעים מחוויית יסוד זו.