



למקורות ספרותיים מסווג אחד לגמרי (אנו גם בחלק חרואז נולט הגיטט. מוחון אחרית הימים של ירושון בבית המסיים).

ישעינו בבית דמטיים).  
קשה, איסוא, להימלט, מתחיota מהמירות והולכות  
ביחס לאחיזות של השיר השלט ולהתקשרות הנושא,  
המשמעות. החומרים, הרטוריקה וסתוראותו של  
שלושת חלקיו. נשאלות בהכרז: השאלה: האין כאן  
לפנינו שלושה שירים נפרדים ? האם אי אפשר לקודא  
לפחות את החלק השלישי, זה שהפילים נעלמו ממנה  
זה כבר, כשיג לעצמו ? האם אין באל הפילים ?  
משום ראייה ניצחת לכך. שאלותמן של "כוכבים  
בଘוץ" גוטה גארוח מהותי לייעדר טקסטים מלאי  
נתקים, ובאמת שיריו "משחלשל במלכות הפתעה"  
בשלהן הפומי שלו משוכנעד ורוי לרווחות רבים ?

עקרון הרציפות הדיאלקטית

לדרתני. צלינו להסביר על שאלות אלו בלבד  
החלטי. "אל הפליטים" הוא אכן שיר מורכב ומסתיע,  
רצוי מתח ומלא ביגודים פנימיים. אבל הוא שיר  
אחד ושלם. המביא את ניגודיו לנוכחיה של איזון  
ומתקדם תוך כך לקרה מצוי הגותי והבעתי האמוסג  
בסייעתו. אהיזותו משקפת את הרציפות. העמקות  
וזרומת-התיקף של התגותה גדיאלקטית. המשמשת  
בחשתיות, כשם שהיא ממלשת את עצמה במילנה  
ובקומפוזיציה, שארם הם הורותים בדרך הניגודים  
הדיאלקטיים לרציפות, ולשלמות, למיצוי עצמי ולהדרה  
מונומנטלי. השיר חייב להיראות "מושברך" כדי  
שוכן באפשרות של יצירת רציפות טשנותית  
בשיר בדרך העימות וההנגדה; אבל דוקא זו היא  
דרכו של אלתרמן ביצירת קישורים עטוריים-משמעות  
במיושב שידי "כוכבים בחוץ". הוא אינו מפתח את  
השיר פיתות "אורוגאני" מתח "גרעין" חוויתי אחד,  
המחייב מילנה מונוליטי והבטחה אהייזות במערכות  
הלשונית, הריטורית, המתאפשרת ותקומפוזיציונאלית.  
אדרבא, הוא זורע אל תוך השיר מראש ובמכונן  
"גרעינים". אחדים ובלתי זרים, שמתוכם יתפתחו  
עיפוי בכיוונים שונים, אלא טופס של אלה שם  
משמעות וזה או זה לשעת זה במילנה דיאלקטית,  
משמעות רבגנית בכל תחומי. "אל הפליטים" הוא  
המחייב רבגניות בכל תחומי. דוגמת המופת ביצירתו לשיר מסוג זה.

המשורר מפתח כאן מערכות שידיות אחרות ומאחין אותן זו בזו עד שאין להבין את משמעותה של כל אחת מפניהם לאשור. אלא מתוך הבנת השיר כמערכת שלמה אחת, הוא עוזה זאת בעיקר משום שהשיר נועד להיות מועט 'המוחיק את המרובה', להתח מבע ממצאה אבל גם חמוץ-למסכת הגותית רוחנית רחבה ומורכבת. בשמוניים ושלישת טורי הפייר הנה אומר מה שבתקופה אחרת ואצל משורר אחד היה משתרע על פני פואמה בת פרקים רבים, ואולי אף חובע לעצמו יצירה בעלת היקף של פיות זהילוגים רבים. שעל אחדים מהם עמדנו. הכרת היה שתביא למתייחס צורנית ניכרת. כמו שהכרת היה שחעורר בעיות של פיענוח. וכך אפשרה הדיחסות הבעה דינאמית לעילא, הממחישה בשלמותו אוויה של טילטול וסערה, היקלעות בין כתבים ובקשת פתרונים.מן ההבעה הדחיסת הוואת שופע הברק החדריפוצי של "אל האילים" שהוא משל הנציגים הבולטים ביותר בשירה העברית. של סוג טרי מודרני אופיני — האפוא או הפשא — שהופעל עליהם לחץ גכה עד שנזחטו בחטיבה לירית קקרה יחסית, מבריקת ומרעיתה, אך גם "קשא"

(פרק מ' ב' בחרטום המאוזן) — «ספרית פנעלימיס  
אוור בהחצאות „הקייבוץ המאוזן“. ולבסוף, ג'ון ג'ון (הבריטון)

## שלושה שירים נפרדים?

בנוסף לכך, השיר פיתות "אורגאני" מתחדש "גראין" חוויתי אחד, המחייב מיבנה מונוליטי והטבזיב אהייזות במערכות הלשונית, הרטורית, המטאפורית ומטופויצונגנאלית. אדרבא, הוא זורע, אל תוך השיר מראש ובמכונן "גראינים". אחדים ובלתי זהים, שמתוכם יפתחו ענפיו ביוונים שונים, אלא סופם של אלה שהם מתחורים זה בזה או זה לשעת זה במילגה דיאלקטי, המחייב רבגניות בכל תחום. "אל הפיליט" הוא דוגמת המופת ביצירתו לשיר מסוג זה.

המשורר מפתח כאן מערכות שידיות אחיזות ומאהינו אותו זו בו עד שאין להבין את משמעותה של כל אחת מבן לאשורה אלא מתוך הבנת השיר במערכות שלמה אחת, הוא עשה זאת בעיקר משום שהשיר נועד להיות מעט 'המחזיק את המרובת', לחתם מבע ממאה אבל גם חמוץ למסכת הגותית חזותית רתבה ומורכבת. בשינויים ושלשות טורי השיר הנה אומר מה שבתקופה אחרה ואצל משורר אחד היה משתרע על פני פואמה בת פרקים רבים, ואולי אף חובע לעצמו יצירה בעלת תיקף של אפס. דרישותיו כשלעצמה היא שחייבת את התפזיות והדילוגים הרבים. על אחדים מהם עמדנו: הכרח היה שתbia למתייחס צורנית בিירה.قاسم שהכרח היה שתוורר בעיות של סיענות. בצד זה אפשרה הדרישות הבעה דינאמית לעילא, הממחישה בשלמותו הויה של טילטול וסערה, היקלעות בין קטבים ובקשת פתרונות. מן הבעה הדחוסה הווא

למעשה, ניתן להבחין בהבדלים חימאים בולטים ימורי גס בין החלק הראשון להלך השני של השיר. אף כי הקשר ביניהם אמיץ ובולט הרבה יותר מאשר הקשר לשני החבדלים הבולטים בין הדבר נבר הטמנו לבין התבדלים נושאם. אחרים ממה עמדתו (ביחס לפיליט, מודג'יס) בשני החלקים. אחרים כרוכים נאוף הדיסקודסיבי-הרטורי המוכתק של החלק גוטני, שניכרות בו בבירור השפעות הפסיכולוגיות של המעמיקים. לעומת זאת העומת האוזן הסיטואטיבית ההואית של החלקים הראשונים והשלישי. הבדל זה מתבטא בהם בחדל הרטורי המיזהר של חלק זה, המבוסס ניגוד לחלק הראשון הן על קאנזיה אפוטרופית החפניה אל הגוף, "גופנו הפה". וכן בחומר הספרותי-האלוסיבי המיחד את עיאבו של חלק זה: העומת שני החלקים האחוריים, ארוי בו, כתלק השני, גפים וועלם לפתח בהתאם לביציפות רבה זכרם בברים ספרותיים, המעלים על הדעת את הטקסטים החדשניים הקודמים: סיפור דואג האדוומי ("ולקדוזה – סוב ופגע", ש' 44. השווה שמואל אי' כ"ב, 80) – ויאמר המלך לדיג סב אתה אפנע בכוהנים") – קרייאת אירב לחשובה אלוהים מן הסערה (מן הזעף ענן) – ש' 44) – פרשת "חתון דמים" של משה רבנו ("בי גופנו הפה, חתן הדמים, עוד לוHot במתווה החזק והכבד", ש' 48–49); סיפור סדורם אמר נופלים, / נפתחים כסדום", ש' 57–58); וברשותם מתוילת אמחר (שם ישבו באשונה אל

שופע הברק החדר-פעמי של "אל הפלים" שהוא נס  
הנציגים הבולטים ביותר בשירה העברית. של סוג  
שירי מודרני אופיני — האפוס או הפזמה שהופעל  
עליהם להצגתה עד שנדפסו בחטיבה לירית  
קקרה יתנית. מבריקת ומרעיתן, אך גם "קשה"  
ולפעמים "בלתי מובנת".

(פרק מתוך פדר על שירות אלתרמן, העומד לראות  
אור בהתיאור "הקידוש המאוחר". — "ספרית פנעליטין"  
במ"מ, חנוכה תשענין, עמ' 100, גוף כתובות)

# הטירל בעקבות הפלים

נתם ייאנו, / בהלומות הכהות, במחיאות עפעריים, / ש' 25—29). אלא שטראית-יעין זו של רציפות וקישור מתחוגגת ברגענו בו נזוחנים אנו את הדעת על פרטיה, "סיפור" הפירות, שחלק זה התרחש לפניו החלק הראשון, מחברה, שחלק השני מטה מנחים מיטבלים בחלוקת השני. סופה שהחלק הראשון נפתח עט סיומה. בהתאם לכך גם אין החלק השני מעמיד המשך תאורטי של שעת השקיעה ואינו מנסה לקבוע לעצמו רקע אחר שהיה יכול להעיד על המשכיות שכונן ביחס לחלק הראשון — כגון רקע של ערבית או, של לילה. למעשה, חסר הוא מבחינה זו רקע כלשהו והתארח שות אמתווארת בו יכולה להתרause בכל שעת. למעלה מזה, גם חנעותם של הפלים שונה בכך לאלוון מזו שבחלק הראשון. שם מרחפים הפלים במיזמי השמיים עד שהם נעצרים לשיטים עצםם — "מושטים הולכים / השמיים חולבים", ש' 22—23). הם גם שרויים בשיפוליה של בירת הרקיע, במערב (לכן הם — "מושטים" — בטיט השקיעת האורוד") וכל מראות השמיים והארץ — "היום שעבר זה יט טטר והאור שננדע הארץ" — טמים לעברם. בחלק השני מחליכים הפלים על הארץ. גופם העזום מהחקק בכתלי התבאים שלהם מונחים את כפותיהם על כתפי התוברים או הקהיל, שהדורר מדבר בשטן ההבדל מחייב או הקהיל, שהדורר מדבר בשטן ההבדל מחייב להבדל שבין שעת הסערה. שבנה באית השמיים במנעל ישר עם הארץ. (ב-יין של סתו"י מסומן מגע זה —'accast מייניו: "לרגע, בונגה הקר, החזק, / השמיים יבראו הרוחבה...", עמ' 70) לטענה של אחר הסערה, שבנה מתרחקים השמיים בכוכב מן האדמה והרוצחה להצטרכ אליהם, כדוגמת הרורר בחולץ הראשון, צרייך אף הוא לנתק את עצמו במובן הכספיים בין גדרה מחרבה גאות איז באליהו.

(המשך מעמ' 13)

את חופהו "אי-התקשרות", בשיד זהיא רק אחד מגילויה הרבים של תופעה זו, גילוי אחר של ה הוא החילוף בזוהותו הרקודשית והristolית של הדבר בחלקים השונים של השיר. בחלק הראשון מציג הדבר את עצמו בגוף, לראשונה ייחד. הוא מעמיד עצמו בוגד לכלל האנושי שנשפטו מילו בחכמה ובשליכות. אסילו ה-"את" שאליה פונה הדבר בבית הראשון. מוצבת מן העבר השני של המתรส, זאילו הדבר מוצא לו את ידידי בקרוב "פיליהשם". הוא הצעיר הקטן נהוג בס"י על פי נבואה אתנית הימאים של ישייאג. ככלומר, הוא הגאנז האזרון של התום וה-כסיימות. והלו מאפשרים לו לא רק את המגע עם פיליהשם. אלא גם שליטה מסוימת בהם, בחלק השני נוקט הדבר גוף ראשון רביים ומיצג כל'י כל טפק את הכלל האנושי. הפליטים מאירים עלייו כאן כשם שהם מאירים על שאר בני העיר. השומעים בחורדה זאת - גוטס העזנים / מהחך בכתלי הבית" (ש' 22-23). יחד עם שאר האנשיים צפוי הוא בעת המפגש עט הפליטים למונות, כפי שקרה, בחלק השלישי של השיר אזור הדבר לבני ראשון ייחיד. אבל הפסט נזורה מדבריו הניתה הקובעת סיג' בין לבין הכלל החברתי המשני בחכמה. אדרבא, נראה, שבתלייכו לעבר תבל הרחותה והעטיניות. מיצג הוא כל'ן אונשי נרחב מאד; אלא שככל זה אינו זהה בתכחה עם הכלל העירוני החולה והמושל, המופיע בחלק השני (הדבר בגוף ראשון רכיב שם קלבע: "תנה ממיטות תחוליס / זד הסער הזה הקטנו! ", ש' 34-35).

אף כי גם הפעם מציג הדבר את עצמו כמורעב, כושל ואסילו מורעל ("על כל' באר שהרעלת בי", ש' 78). בקצורה על פי זיהוי דטורי שיגרתי, כמעט שאין מכנה משותף בין הדברים בשלושת חלקי השיר. מילא מתעוררת שאלת לגבי עצם התח' לכדוות של שלושת החלקים ולגביו וראיטומו של השיר בשלפ'.

מוקדם ומאותה בשיר

(“אתה מסוחזר באדי חלבך”, ש' 37). נוף תים („היס שטער”) של החלק הראשון בחלף כאן בנוו' פנימיבשתי של טירות („הפרות שבאהו געה”, ש' 62) ונחלים („הגידי אם לא כיאוריך יפיתה”, ש' 74). לארוך התמונה המבושמת שדות ומור” (ש' 18) נמתנות הרכבים, רבי השדות האינטנסיות (וסך אין לדרך הזאת העלה, / סופי הדרכים, המה רק געגווע”, ש' 66–67). המזיאות העירונית של החלק הראשון והשני – הבתים, מיטות החולמים, הרדאָן „הנגרד בעומת” – אל שבית הסועה” (ש' 14) – נעלמות ולא הותירה שריד. אנו נמצאים בנוו' הפתוח הנרחב של „מוכרת לדרכיס” ובדרוך הגדולה”.

נסيون להעתיד רציפות זו על השתלשלות סיבתייה. סיפורית צפוי גם הוא לכישلون. אם גנטה לתביא את השיר לרידוקציה סיטואטיבית סיפורית נמצא שחילקי הראון מתחולל בשעת ערב טל אחר יום סוער ונשלים. שהוא אבן יום קץ. היום כבר עבר; הים טהר; סופת הגברקים והרעמים הטעיצה קרבה לקיצה. רק „רעם ורדף”. אחרון עודו – מתחנן למרגוע” (ש' 12). השעה היא שעת שקיעה והשימים צובעים בצעע השקיעה האדמוני („טיט השקיעה הוורוד”, ש' 13) ובכתמי הכתול הכהן של ענני הסערת השטים לדרכם, אלה הם פיליהם. “בחולי

השיכות למאזר שיר, הדרכים

הקשר הבירור בין הוויה הנופית של חילוק השליימי לבין זו של שירי הזך והמרוחבים של "כוכבים בחוץ" מעלה ספקות גם ביחס לרצף של שלושת החלקיים מנהיגת נישאות המושגיות (ה'המה' של כל אחד מהם). החלק השלישי נראה שיר למאנל שירי הדרך של הספר ושל יצירות אלתרמן כולה. הדבר נכון בכך בסיטואציה הארכיטיפית של ציידה בדרך האינטופית, שופה הוא רק במאובאות, אבש מנגנון שיטות ערך לא-טכני אל הפלים הכהולים במשמעות על פני הרקע.



אין צורך שאפרטן יוכל מחדש את הסימנים שי  
נומי בזיאנרג זאות גילוייהם השונים בשידורים  
שונאים ל'זינטה', "וניחות אשיה", וכו'. די שאציגן,  
בכל הסימנים הללו מתגלים בגיראה מושכלת לאין  
יעיך יותר ב-אל הפטילים", כמו גם בסחו עתיק",  
געדים על כך שני שיריים אלה שב-כוכבים בחוץ"  
וילומי השיא של הזיאנרג הזה. שהמשורר הגער  
צב אותו בראשית דרכו, כשהיתה שרוי בתיפושים  
אשוניים אחר סיגצינה-שרית, שיהיה בה מן הצורוף

שירי ה- „גדול“, ה- „גראנדיוזי“ של הגות נצורות. כמו בשירים האקדמיים שוואן אלתרמן ב- „אל ג'ילם“ לניבושה של צורה לירית „גדולה“, שהוא יצאת דיחות של הפטואמה או האפות המטורתים. שאיפת לגודל ולהיקף בא. בינה“, כלומר, בהגות, ונובעת ממנה. גודל ולהיקף בא. בינה“, כלומר, בהגות, ונובעת ממנה. שום כך ההגות היא המכhiba את הכללים הדומיינו-גוטיים. המעצבים את הצורה, ואילו היוצרים הסיטר ציוניים כפוסים לה. אבל, שוב כמו בשירים מוקדמים, חיבר השיר של האורה הגדולה תהתנות הנזולה להפעיל את הקורא ריגניות – ולא בדרך ניתוח האינטלקטואלי. גרידא. השיר צריך להביא לתוךנו לא רק לתקון שבמתשכת אלא גם ובעיקר קתרזיס חוויתית. היפulings זו מושגת בעורף יחסית האיטים בין „דיאנוזיה“ (הגות) ו„מייאס“ (סיפור), ערבת של אמצעים רטוריים (אפוסטרופות, גמיונאיו, נאמנויות, פרזוניטיקיות) ובתוכן רצף של „מלוס“. הפעלה השלמה של הקורא מביא, מכל מקום, רק אחרי המתבונן והמתוחדר של השיר قول, ביצירה מתחמתה על פי דגמי מוסיקאים. האיכות המוסיד אלית המוחדרת של השיר מושנת, בראש ובראשונה, באמצעות המבנה הכלל שלו. או הדינמייה של מלך מהלך התפתחותו, ורק אחר כך, באמצעות פקטים מקומיים של מצלול וריתמוס, גם חשיבות דזלה (כגון החשיבות של החזירה הפונית והאל-ראציה בשורה „כי היوم עבר וזה שעד“, ש' 5).

בтон הדינמייה גם לסדרות או לאיסדרות שמעות מוסיקלית גם לסדרות או לאיסדרות יתנית של הקטעים השונים. פיתוחה של דינמייה זו חייב ניגודים. השיר אינו אמר לסתום טוֹן אחד

גפוים בו מעברים פתאומיים. מכאן שהשיר ממחיב פתיחות צורנית. עליו לאכלס ייחוז שנות בעלום יידה מפיהמת של אוטונומיות. ויחידות אלו מסומנות עתים קרובות כמספרים או באותיות המלמדות על יומי של פרק אחד וחלקו של פרק אחר. המעברים שיר מחיבים הנעה בין רצפים ליריים של מיאור גם של דיוון ריגושי לבין קטעים של מיתום, והוא לא רק סיפור-מעשה (במובן האристוטלי של רושג המיתום). אלא גם עליות קדומים שיש בהן הסקראליות והדגමאות (במובן הרווח של יושג המיתום). המ עבר כרוך ביצירת זיקה של ציטט או אלוסיה לבסיבתי טקסונאלית אפית, תהא זו ביבחן של סיפור המקרא או של "המלחמת לאש" בוג זרגל". בעורת והתייחסות לסביבה זו דותס צשorder את השיר ועושה קפיצת דרך — לעומת יירות שיריות גדולות, שבהן מופיע היסוד היסורי א-ברט שמציטט אלא בפירות מלא (אפסות, פואמה). ס-יצת-דרך זו מעניקה יצירה דינמיות. עצמה בהרsuma דרמאטיות מרוכות, כוח מוץ שירי של א-רום גונמן.

1012

ד. מילון

# התקדר האלתרמבי ופתחרו הלוונטיליקט: טבע – מרבות

שירת "כוכבים בזוק". "אל הפליטים" הוא השיר, הרצף שבשיר איןנו נובע מטיסותאציה אחת, מطن דותי, מדויבר אחד. אדרבא, משימוש אלטובי - בחומר קור ספרותי אחד. אולם, הטיטואצית. כאן הן יות ושותות, המון נחלת, הדובר משותגן. החומר ספרותי המשמש את המשיר משתרע מן התנ"ך נריאת-התקדשה ועד "בוג זיגול" של גוט ז. המלה מה ש" של ג.ה. רוני. החילופים הכרזאים הם, אם כן השיר למלא את יודו, וחמת שיפגעו בראף זו הטעינה מאפשרים אותן.

הרצף מושחת לא על מצב אלא על רעיון, על רכבה. של חשיבה דיאלקטיבית. אבל הרעיון אינו אחד כאן בניגוד לא לחוויה ולא להמחשה במצב.חויה והמצב אינם יכולים לקבוע. מכל מקום, ההיררכיה הטרו-קונדרלית של השיר. אם זו רשות את הנאת הסערות בשלב שני בהתחווה ייאלקטיבית, תובא הסערה בחלקיו השני של השיר, רשות שהיא כבר הסתיימה בחלקיו הראשון. באותו מוחלט השיטה המונגנת של התלק הראשון יקיעת טהורה וסקופה בחלק השלישי לשם המתחת הלב השלישי, המסכה. באוות החפותות. בקרה. גנות חופשת כאן מעמד דומיננטי לעומת תיסודות ימיטים-המהוריים וסורה עולית בחשיבותם על

אבל הហנות איננה שרוייה כאן במחום של שיקול  
לתוכניידיסקורטיבי. סדרה זהה ומקנית — בנסיבות  
ণימית מיוחדת — אם סדרים וחוקים מוסיקליים.  
וילו היו כל הגורמים האחרים מהיבטים עדריכת  
ונגה שונה בשיר, די היה בקביעות המודל המוסיקלי  
ודרייך את השיר כדי לאשר ולהזכיר את קיומו של  
מבנה כפי שהוא. מבנה זה מחייב פרק של סערה,  
רצאו, באמצעות תיצירות ופרק של פioms ורונגע. לארגו,  
ופה, הפרק הראשון הוא איטי אבל נסער, אגיטאטור.  
בקש לשוחה לעצמו את המבנה הזה בסתרתו  
מוסיקליות יזין לדראפסוזיה השניה של פראנץ  
קס. השיר "אל הפליים", כמו שירים רבים אחרים  
אלתרמן מן העשור הראשון של יצירתו, עוקב  
ყיקנות אחר המבנה המוסיקלי של יצירה זו  
של יצירות דומות לה.

אל הפלים – ראפטודיה

במאמר אחד ניסיתי לאבחן סימני תיבר של זאנדר  
וזהذ ביצידתו המוקדמת של אלתרמן, שכינתי אותו  
יינרי „ראפסודיה“ משום שסבירו היחי שמדובר מודרך  
ידי דגם מוסיקלי החזם את הדגש של גראטֶ  
דית הרומאנטיב בנוטח ליסט 70  
70) המאמר „שירות הגוזל והבינה בתמלחמתה —  
על מקומו של הויאן“ הראפסודיה בשירתו המוקדמת

ונני החלקים הראשוניים. עם סגניהם זו יעמוד השיר  
ימפני האפויו או החתירה אל הפה. הסורה תיעלם,  
לימים יעלמו. ובמקומם תישג אמת הטבע היפה  
סינית, הרחומה. המבוקש להיזיק לא מאהת  
ההgel מבקש לינוק. הפרות נועות כאן, בחלק זה  
השיר, ומצטרפות לסדרות הנטינאציו שלו ("בגהמי",  
כ"י אליר אלרי), ש' 57, במקביל ל"שמענו"  
ענו, גוף האזום מוחכר בכתלי הבית", "אליך",  
קד "יצאת עירומה", וכו'), משום שהמשורר חווה  
ו חווון של התקרובותurdית בבחינת "בצאי  
דרכך" – לקרהתי מצאתיך". הדוברה ההלך יוצאת  
טשו אל חבל, אבל חבלי נס היא יוצאת לקרהתו,  
טחה ונועה לעברו, כמו פרה-אט המתגעגת אל  
י' בטנה. הוא מצידו קרב וגאלך אליה – כעגל  
של מראות תענית", אבל עם המפשח טובע הוא  
וניה את עלבון ריחוקו, נירושו, כשם שהוא טובע  
וניה הירבה בחלהה בו, באבאיו ירשו:

ונגידך אם לא ביאוריך יפתי ?  
ימם לעיני  
במושגנו שלב ו'

176-741

וְהַדָּרֶת, מִמְּשֵׁבֶת בָּנָהֶר; מִשּׁוּם נַךְ יִכּוֹלוֹת  
יִגְּנִימִים לְהִיוֹת מַעֲיִגּוֹת טָהוֹרִים, כַּשֶּׁ שָׁהָן יִכּוֹלוֹת  
בָּאוֹרוֹת פּוּרָעָלָות — כַּשֶּׁהָן מַבְטָאָה מִצְבָּ  
נִיחּוֹק גִּנְזִירִי. בְּפִנְיָה עַם תָּבֵל תָּבוּעַ, אִיטּוֹא,  
לְלִפְנֵי הַמְּשׂוּרָר מִמְּנָה כְּפָרָה וּבְקַשְׁתַּת מְחִילָה; סִיחָור  
בְּרָאָת שֶׁל הַבָּאוֹרוֹת שָׁחוּרָלָנו. („עַל כֵּל בָּאָר  
רְעָלָת בֵּי הַגִּידִי — סְלָחִי“), וְאַיִלּוֹ הַוָּא מִצְידָר  
לְהַלְלָה לְעִבְרָה אֵת גַּפְשׁוֹ הַעֲלֵמָה בָּעִירָות וּבָשִׁיכְרוֹן  
הַתְּמִסְרוֹת גִּמְוִיתָה, שֶׁל דְּבָקּוֹת מוֹות. הַזְּכוֹת  
בִּבְיאָת הַכְּפָרָה כְּרוּכָת בְּגִמְנוֹת לדְּבָקּוֹת זוֹ (מִכְאָן  
שָׁדוֹר הַבַּיִת האַחֲרֹן לְקֻדּוֹמוֹת בְּאַמְצָעוֹת הַמִּילִית  
).

הדמיון. בריהתנו זו ביחסו את הקרע שבין  
בדר לבין מזבבו האנושי יותר מאשר את הקשר  
זו לבען הטבע או הדמיון, שכן הקשר המדומה  
הטבע אפשרי כאן אך ורק במלכות השמים,  
וועו לימות המשיח. אמשך הטויל עם הפילים החזיר  
הזכיר אל הטען ואל הדמיון בדרך המובילה  
אל אטאטורופה. השידרה הסטרילית של החלק הראשון  
נידר לילות שהלבינו"). לא מזאה לה כאן תיכון  
א בשורה בירנית של דם ו האש, נקמות והרג.  
לק לאחר נפרד הדובר מן הפילים, שאינס  
ללים לעשות איתור אלא חלק מדרךו. הוא מתחווה  
זה אל הפרות בדרך העלה שאין לה סוף. חלק  
של השיר אינו מנוק מחלוקתיהם האחרים, אלא  
נור בהם ומחווה את המשכם התהכרתי. משום כך  
אי במשמעותו לפניו איזה צוות גאנזען ווועגן

איך? רצף הנטוי = רצף מופעל אליגטיבי

לסייעם: מתחת לשכונה הシリית בה מתגלים אל הפלילים" הפערים, הסתירות וטימני "אי-תקשות" נחשפות שכבות אחריות, שבهن מהוות רצוי מפואר של הגומת יחויה מרובות פנים, וזה הוא המעד אותו במיין טינתיות של שכבים בחוץ" כולם ומקנה לו – ביחס לספר ללן – מעמד יוצאי Excellence Par. אם חייבים לבוגר בשיבח אחד שיש בו בשתות ייצוגו שלם

הפטריליזט של התרבות בשיטותיה מוה, והכאוס הפלרי ששביבת אל הטבע הפראי מות, משאירים אותנו בקונפליקט טראני, אשר דומה שאין לו פתרון. דרך תשיבת אל הטבע מכיאה לתפעות הבוכירות את הנזאים. ואילו התייחסות בתרבות חובל בהכרח להגברת הדיכוי הפסיכי ו-אריתחת' עד להאנקה סופית של חייו הרוגש, לניכוד מלא (אטיילו ידע הלבנה אשמה היא), לחיי אימה וגאויה «לא צחוק ויונה» (הиона שבשורה זו שבחלק הראשון – שורה 16 – מתקשרות אולי עם יונת נוח המبشرת את שורך המבול). אכן, ברובם משיריו המוקדים האינו אלתרמן קונפליקט זה ברוח פסיפית לחלווטין (ראה „בשפת עיר“, „ליל קארנגןבל“, „תליה תלוות“, וכך), ואטיילו בכמת משורי „כוכבים בחוץ“, המעלים את הנושא, גוברת החושת אין המוצא. ב-„צח עתיק“, למשל, מסתימים השיר באירוע השלמה עם המות, שיש בה אטיילו רמזים דתיים (ורוזעה הלומיסטר ישא את גדיו). אך עתה, אין בהשלמה זו אין כדי לבטל את חונן ההרגס הכלתי ומונע של הגוף בעת הפניה עם הטענה והקדומים המשפיעים עליו לכורה וויטאליות. „אל הפילים“ מיאנג מכל מקום. אה ההגזה של אלתרמן בחקומה „כוכבים בחוץ“ בנוטחה הבשל, המלא והמורכב ביותר. שחררי אחד מסימני העיקרים של התבגרות ההגותית, שהפקיעה את אלתרמן מעילט שיצנע תמוֹק דatto והבשילה אותו לקרה יצירא „כוכבים בחוּץ“, הוא הריחוק הגובר והולך מתפשית מציאות העומדת בסימנה של קווטביות ללא פתרון לה תחפישה דיאלקטיבית. המבוקשת ומוצאת לה פתרון בדרך של תיזוך וסינטזה, הגוזר בין טבע לתרבות מזאך אה פתרונו בספר זה בעצם הדמות של גיברוו הרומי, המשוחרר הגלן, פִי שעוצב את העיר ותרבotta השכלנית (עווב במובן מטאפורי. כmoben) ויוצר נותיבות הנזדים הישנה" כדי להפסיק קשר חדש עם הטבע – אבל לא באמצעות „шибה“ משטנית אליו, אלא באמצעות ה-„זיגון“. כלומר, השירה. אכן, הספר כולל מציג את הניגון ואת אורח החיים המתהייב מכבלה. על הניגון כחימר השדרך לטינתייה בין התרבות לבין הטבע או בין המזב הנפשי הפסיכי מנטאלי למצב הנאיibi (כמשמעות השילנית של ה-„זיגון“).

הסינטזה נמצאת ב"דרך הגדולה", שתיא –  
יצירה תרבותית, ומעכני. של עיר, אבל תיא  
גם עוברת בתוך עולם השדות והעיריות ומתקשרת  
עם הווייתו הסטטistica-אינטואטיבית. – דרך זו היא  
החותם המקשר את הניגודים, שנדראו מנותקים זו מזו  
לעולם. מבאיינה זו ניתן להציג את ה"טיפוס". הבסיסי  
של הטיפוס כולם כמייחסים לפיו הפירוש שמקנה ק. לוי  
שטרואס למושג: מיזנה סיפורי חסר פשר לכואו  
לה, הבא לבקש ולהציג – בדרך תמנונתית-עליליתית  
פתרון של מיצועו ואינו במאוב שבז' חיים לממות,  
בפני ניגודים מאימים. הניגודים הם בין חיים לממות,  
חרבות וטבע, גבר ונשת, התאות השכלתני והחאנאי  
פולאטיי וההתאות והטבעי שבלב כל אחד  
מאותנו ("ברעות השמש על הטים, / נולדתי לפני  
תאותים" – אגרתת, עמ' 16). הקדומים והעתה,  
הקור והאדישות של קוסמוס. שאין בו כל יחס לגורל  
האדם, י-חbill רחומה וצבעונית. המקיפה אותנו  
במרחביה, המזינה אותנו וגם קווטלה אותנו בסופו  
של דבר. ההליך האלתרמוני, שעיריו רחוכה וידיו  
דיקות, יוצא ב-גזר משולח" למדוד בונישיות את  
נתיבות העולם, בא איטוא, לבצע תפקי אנושי. בעל  
חשיבות עליונה: יטוש דרך חיים בין ניגודים;  
דרך חיים המובילה בהכרח לממות, אך בהיותה דרך  
חיים היא גם מבטיחה מעין חיים שלאחרי המות  
("זאות וואסיף ללככת") מכוח הקשרים, האהבה  
לעצות, לאשה, לדרכיהם. לעצם במלמול עליהם  
ולאויר התרבות מוגבה. הדרך הזאת נעשית אפשרית  
ביצירת השירים, בניגון. שירות הפעלה מרצנחת נמהיה  
עולם שבז' – אין קן לחכמה (אין כסיל ללקישוט).  
היא משלימה – לשעה רק האדם לטבע. המטוהר  
ההלך הוא במנון זה הנען הקטן. מהזונג, של ישעיהו,

בצאתך לארץ – לך ראי מנצחך

המנניה אל דמותו ההלך ועל נושא הדרכים היא,  
איפוא, לא רק אפשרית אלא אף הכרתית בחלוקת  
השלישי והאחרון של "אל הפלים", שכן רק באמצעות  
אליה יתאפשר אכן פתרון הניגודים הטריאנוגיים שהוצעו