

המודוס האלגורי ושירת אלתרמן

מאת ראובן שהם

לאורי

1. עקרון המימזיס וביקורת אלתרמן

מאז הוצאתו לאור של ספר השירים 'כוכבים בחוץ' (1938), הפך מחברו לעמוד התיכון של האסכולה המודרניסטית, שהתגבשה בשנות העשרים והשלושים סביב מנהיגותו של שלונסקי. הספר, שזה עתה ראה אור, הפך את אלתרמן ממוצל למצל, תוך התמודדות סמויה על הבכורה עם מורו ורבו בשירה. אך לא הכל אמרו אמן אחר שירתו. נמצאו קוראים-מבקרים שדחו בתוקף את הפואטיקה האלתרמנית, כולה או קצתה. עיקרה של הביקורת התמקד בשאלת הנאמנות למציאות, משמע, בשאלת המימזיס.

הטענה החוזרת ונשנית בוואריאציות שונות היא: שירתו של אלתרמן אינה משקפת ואינה נאמנה למציאות החוץ-שירית או לחוויה החד-פעמית, המאפיינת את השיר הלירי הטוב. המשורר בונה לו עולם אנטי-מימטי: "אלתרמן אינו יוצר כלל בשירים חיקוי של מציאות, אלא מחליף את הממשי-המציאותי במשחקים פיגורא-טיביים שאינם משועבדים שעבוד של תכלית להבעת המציאות, שאותה ראוי להביע". (באומגרטרן 9/9, עמ' 9). בין ראשוני המבקרים שטוענים טענה זו מציינת באומגרטרן את פנואלי ואת צמח (שם, שם).¹

בראשית שנות החמישים, וביתר תוקף כסופן, חוזרות ונשנות ההתקפות על אלתרמן, עם פירסום מאמריהם של רטוש 32/16, שָׁלוֹ 40/16, ובעיקר של נתן זך 16/2. רטוש, שָׁלוֹ וזך חוזרים על טענת הניכור שמפגינה שירת אלתרמן כלפי המציאות החוויתית-נופית החוץ-שירית, הארץ-ישראלית, כשניכור זה בא לידי ביטוי בלשון הפיגורא-טיבית, 'המאניריסטית', בריתמוס הקיצבי, המכאני, ובסיטואציות מלאכותיות, סנטימנטאליות, שאינן אלא ז'סטות תיאטרליות חסרות רגישות למציאות הממשית. חוסר נאמנות זה מנומק ע"י כל אחד מן השלושה בהנמקות שונות,³ אך למרות השוני המכנה המשותף הוא אחד, והוא מתקשר אל ביקורת אלתרמן של שנות השלושים. בעוד ששָׁלוֹ ורטוש מהווים חולית ביניים או מעין פתיחתא לביקורתו של זך, הנה ביקורתו של האחרון מהווה 'ניתוח אלילים' קלאסי.

1. פירוט נוסף של הנקודות המרכזיות בביקורת האנטי-אלתרמנית של שלהי שנות השלושים וראשית הארבעים, ראה אצל באומגרטרן (9/9, עמ' 10-11).
2. ולהלן בספרו של זך: 'זמן וריתמוס אצל ברגסון והשירה המודרנית' (17/).
3. שָׁלוֹ מנמק זאת כהנמקה אידאית; רטוש בעובדה שאלתרמן הינו משורר מהגר שאין לו זיקה אינטימית לנוף, כלומר כהנמקה ביוגראפית. ואילו זך מנמק בהנמקות אסתטיות-מוסריות. ועיין אצל באומגרטרן (9/9, עמ' 18-22), וכן הערת העורך, דן מירון, בעמ' 19, שם. סקירה מפורטת לגבי עמדותיו של זך בפולמוס אלתרמן ימצא הקורא גם אצל מירון (24/28, עמ' 12).

פולמוס זך הותיר רושם בקרית-ספר, והוא עורר תגובות נגד לא מעטות (באומגרטרן /9/, עמ' 22-24), כשאת התשובה המרכזית ואף העקרונית ביותר מציג דן מירון, בראשית שנות השישים /24/, אך בעיקר מאוחר יותר, מאז החל לפרסם את סדרת מאמריו על הפואטיקה הניאו-קלאסית של אלתרמן בראשית שנות השבעים, שאותם כינס לאחרונה בספרו 'מפרט אל עיקר' /28/. טענותיו המרכזיות של מירון סובבות אף הן סביב עקרון המימזיס:

א. בשירה ובביקורת של הספרות העברית במאה הנוכחית מתקיימת המוסכמה הרומאנטית, ששיר לירי הוא שיר שהוא בבחינת 'החצנה' - 'מידית ורגישה של חוויה או המחשה מילולית ישירה של התנסות חיים מועצמת'. מהנחה זו מסתעפות נורמות משנה פיוטיות בתחומי הלשון, הפרוסודיה, המבנה, התמטיקה וכו'. נורמות אלה קשורות בפואטיקה שמירון, בעקבות דילתי ורוברט לנגבאום, נותן לה את השם: 'הפואטיקה של החוויה' (/28/, עמ' 39, 57), או: 'שירת החוויה', שנציגה המובהק בשירתנו הוא ח'נ' ביאליק. פואטיקה זו, שהיא פואטיקה רומאנטית, מתקיימת אף בימינו, כ'מסורת מודרנית' (לנגבאום /58/, עמ' 9-37).

ב. פואטיקה זו הפכה מפואטיקה מתארת לנורמה מעריכה, שמעוותת את השיפוט הספרותי ואת תאורי התופעה הספרותית, הקודמת לשיפוט; כשמייצגו המרכזי של שיפוט זה ביחס לשירת אלתרמן הוא אליבא דדן מירון - נתן זך (/28/, עמ' 10-11).

ג. הוויכוחים הפואטיים בקרית-ספר שלנו לאורך המאה העשרים לא התנהלו על עצם הפואטיקה של החוויה, אלא על הרגיסטר הלשוני ההולם אותה, כשכל דור פוסל את קודמו כאילו שירתו מגלה "קהות וריחוק של המימוש המילולי מן המקור החוויתי" (שם, עמ' 12).

ד. טענותיו של זך כלפי אלתרמן נובעות אף הן מפואטיקה זו, כפי שהיא מצטיירת בפריזמה של דורו, שניסה: (1) "להטות את השירה מאפיקה הריטורי-הציבורי-הגרנדיוזי"; (2) "להקנות לה אופי של שיח אישי, חוויתי, חסכני בלשונו"; (3) שחשד בכל "צבעוניות יתר בשימוש בפיגוראטיביות"; (4) שסלד "מן הקסמים המיצלוליים 'הקלים' של מטריקה רהוטה" (/28/, עמ' 12).

ה. שירת אלתרמן אינה שירה רומאנטית ואינה מנסה לממש את הפואטיקה של החוויה כיוון שהיא שירה המבוססת על פואטיקה ניאו-קלאסית. הביקורת הרומאנטית בספרות העברית מעולם לא נאלצה להתמודד התמודדות של ממש עם שירה ניאו-קלאסית ראויה לשמה, שכן, לפני אלתרמן נציגי פואטיקה זו הם משוררי ההשכלה, שמטעמים אובייקטיביים-היסטוריים לא היו מסוגלים להעמיד שירה גדולה; לפיכך נידחו עקרונותיה של פואטיקה זו כלאחר יד ע"י הביקורת הפואטית, הרומאנטית (שם, עמ' 14).

1. כיוון שאלתרמן כותב ברגיסטר של פואטיקה ניאו-קלאסית, אין להפעיל עליו ביקורת המיוסדת על קריטריונים רומאנטיים, אלא על אמות-מידה ניאו-קלאסיות.⁴

עד כאן מירון. אלא שמירון, אשר לכל אורך ספרו מחזק את טענותיו בניתוחים טקסטואליים מרשימים, כאילו נעצר באמצע הדרך ואינו נותן לעצמו היתר להביא את טענותיו אל מלוא מיצויין. שכן נתן אלתרמן אינו רק משורר ניאו-קלאסי, העושה שימוש בסוגי שיר מסוימים, כגון: ברפסודיה, בשירת האומר, בליד או באודה (/28/, עמ' 94-96, 118-119, 157), אלא הוא משורר בעל נטיה חזקה למודוס האלגורי, ובעל זיקה עמוקה לתפישה האפלטונית של המימזיס. מודוס זה בא אצלו לידי מימוש שקוף במחזה 'פונדק הרוחות' /4/, אך גילוייו וסממניו צובעים את שירתו כבר ב'כוכבים בחוץ' ובכל הקבצים שבאו לאחר ספר זה.

2. ביקורת אלתרמן והמודוס האלגורי

הביקורת על שירת אלתרמן, מראשיתה, היתה חלק ממלחמת דורות פיוטית, שהתנהלה בין דור ביאליק ומאספיו לבין דור שלונסקי-אלתרמן. שירה זו, שניזונה מן האכספרסיוניזם והסימבוליזם האירופי-רוסי, לא היתה יכולה או לא רצתה לממש את המימזיס במתכונתו הרומאנטית. אבל אלתרמן התרחק מחיקוי המציאות בשל ארבע סיבות (לפחות: 1) השפעה ניאו-קלאסית, כפי שהראה מירון, ושאת גבולותיה המדו-ייקים יותר עדיין יש לתתום; (2) השפעות אכספרסיוניסטיות וסימבוליסטיות, כפי שהצביע עליהן נתן זך;⁵ (3) השפעות של נסיבות חיים ביוגרפיות, בהיותו שייך לדור עולים-מהגרים, שלא היה מסוגל להטמיע את המציאות הארץ-ישראלית, כפי שהראה רטוש /32/;⁶ (4) השפעת המודוס האלגורי המפעפע במכלול שירתו, מראשיתה, מודוס שבו חשו רבים אך חששו להעלותו במפורש לדיון גלוי, אולי מפני השם המפוקפק שיצא למודוס זה מאז גטה וקולרידג', שראו בו סוג ספרותי נמוך, ודעתם זו נתקבלה גם אצלנו כפי שהראה אורי שהם בפרק השני של ספרו: 'המשמעות האחרת' (/37/, עמ' 58-78).

כיוון שבשלושת האספקטים הראשונים הוחיבו ראשונים ואחרונים, יתמקדו דברי באספקט הרביעי שהושמט או נשמט מסדר היום ביודעין ובלא יודעין; וראשית כל נסקור בקצרה כמה התייחסויות של כמה מחשובי המבקרים שדנו בשירת אלתרמן, ובדבריהם ניתן למצוא התייחסויות מרומזות או מפורשות לנוכחותו של המודוס האלגורי בשירת אלתרמן.

4. כפי שהוא טוען, ובצדק, לגבי מאפו (/26/, עמ' 15-175). כלומר, ניכרת אצל מירון נטיה להציג במערכה מקיפה את מעמדה של הפואטיקה הניאו-קלאסית בספרות העברית החדשה.

5. בסמינר על שירת דור שלונסקי-אלתרמן, שהתקיים באוניברסיטת חיפה, תשמ"ג.

6. ואותה מעלה בפירוש נתן אלתרמן עצמו בשיר השביעי של המחזור: 'שירים על רעות הרוח' ש'בעיר היונה' (/3/, עמ' 171-172). בעניין זה ראה גם אצלי (/38/, 'אסתר ראב ובני דורה', עמ' 22-51).

דוד כנעני במאמרו 'על קו הקץ' /19/, מייחד מקום נרחב לפירוש אלגורי של 'שמחת עניים' ו'שירי מכות מצרים', כשהוא רואה בשתי יצירות אלה מבני שטח המצפינים מאחורי הפשט שלהן הגדים חד-משמעיים על המציאות ההיסטורית האקטואלית: על מלחמת העולם השנייה ועל השואה (עמ' 239-242), כל זאת מבלי להוציא מתחת קולמוסו את השם המפורש - אלגוריה.

דב סדן עומד על כך, ששירת אלתרמן מפרנסת "שתי רמות-שירה, האחת סבירה ונהירה ושווה לכל נפש, האחרת כמערכת חידות המצריכה כושר-פיענוח מיוחד שאינו מסגולתם של רבים" (/29/, עמ' 127). תכונה המאפיינת את האלגוריה שהיא מעין כתב חידה וקוד מוצפן, כפי שעוד נראה.

ברוך קורצווייל, מצביע על אי אלה מאפיינים אלגוריים מובהקים בשירת אלתרמן: על ההלך הנצחי, הנמצא בתנועה מתמדת, שהוא גם המחפש הנצחי (/31/, עמ' 208); הוא עומד על כך שההליכה והחיפוש הם כפיתיים-אובססיביים; שמסעו הינו 'פּרֶפֶטָאוּם-מוֹבִילֶה', חזרה מעגלית ללא סוף על אותם דברים עצמם (עמ' 220); על כך שאהבתו כפויה וחולנית: "אי רציונלי וארציונלי, מעין 'Obsession', 'Passion', רוח תזזית, המלכדת בצורתא את חווית העליה ל'הר הדומיות' (...). עם הרדוקציה שבירידת האדם למימד של חולד המתגנב במחתרת" (עמ' 226); ועל כך שאהבתו היא אמביוואלנטית (עמ' 232) וכו'. כל אלה, כפי שעוד נראה הם מאפיינים מובהקים של המודוס האלגורי, אך גם קורצווייל נמנע מלקרוא 'לילד' בשמו.

הרי גולומב, העוקב אחר 'דמות האב בשירת אלתרמן', טוען למשל, את הטענה הבאה לגבי 'עץ הזית' המפורסם שב'כוכבים בחוץ': "העץ הוא סמל אורגני להתערות בחיים וליניקה משרשים, ובתור שכזה הוא קשור באב. כאן אפשר להוסיף גם ש'עץ הזית' ב'כוכבים בחוץ' הוא שיר המציג את האב בצורתו ההיולית והראשונית ביותר כעץ-זית" (/13/, עמ' 177). גולומב הופך את עץ הזית למוליך מטאפורי שנושאו, החצי השני שלו, מצוי מחוץ לטקסט, באופן שיש לפענחו, והרי לפנינו צורת היסוד של הטרופוס האלגורי (שהם /37/, עמ' 19-20; ברוך רוז /43/, עמ' 24).

יוסף האפרתי בותן כשיר הבודד של אלתרמן סימנים המאפיינים את האלגוריה, גם הוא מבלי להזכיר את שמה. במקביל לדרך מירון הוא טוען שאחדות השיר של אלתרמן "אינה נשענת על 'עיצוב נאמן למציאות' של מצב אנושי או של נוף", כי בשיר האלתרמני יש שבירה "מתמדת של מסגרות נוף קונקרטי או של רגעי חוויה המעוגנים במקום ובזמן מוגדרים", העיצוב של הנוף, של אירועים ורגשות "נעשה על-פי-רוב בדרך ההפשטה", השיר תמיד קופץ "מן התאור של נופים להכללות הגותיות הנוגעות בהם", מן הקונקרטי אל האוניברסאלי (/14/, עמ' 215). האפרתי מדבר על 'תמונה סוריאליסטית' בשיר: 'שיר על דבר פניך' (עמ' 217), על כך שההגות הפילוסופית מבליעה בתוכה את החוויה המשועבדת לה, ומדגיש את היסוד

ההגותי "הקונה לו שביטה איתנה יותר ויותר בשירתו של אלתרמן" (עמ' 219), כשהרעיון מעמיד "מסגרת הקשר חדשה, המלכדת את בתיו של השיר במשמעות חדשה" (עמ' 221). כמו כן מדגיש האפרתי את היחס הדיאלקטי-אמביוואלנטי לטבע החוץ-אנושי: משיכה וזרות (עמ' 222); והוא מסכם: "הקומפוזיציה של השיר בנויה על קפיצות ועל אי-התאמות בין הפרטים. כשם שדווקא העתקת המילים ממשמעותן הרגילה ודווקא השבירה של התאור הנאמן למציאות הן שהעמידו את משמעותו הכללית של התאור, (...)" (עמ' 224). גם כאן, כמו בדברי קודמיו, נמצא הד נאמן למאפייני האלגוריה.

הלל ברזל דן ב'זהות וכוללות' בשירת אלתרמן בכלל וב'שירי עשרה אחים' בפרט, והוא תוהה על תוקפו של הניגוד כביכול, שבין שירתו הלאומית, שירת הרבים, לבין שירת היחיד של אלתרמן; וכך הוא מהרהר: "מי לידנו יתקע כי מה שנראה בעינינו כשירת היחיד אינו שירת הכלל. אם נפרש 'רעיה' ו'בת', למשל, כקשורות בכנסת ישראל, יופיעו רבים מן השירים שבקובץ 'שמחת עניים' כנוגעים בגורל האומה" (12/), (עמ' 143). או: "בשעה שהמשורר מאניש את העת, למשל, הוא מעתיק מושג מופשט לשפת הממש" (שם, שם). ועל 'שיר עשרה אחים' הוא אומר שיש לראותו כשייך לחטיבה המכלילה של שירת אלתרמן; האחים והאב אינם דמויות קונקרטיים אלא מופשטות, "קונבנציה לצורך הצגת הנושא השלם" (שם, שם). טענות שארומה אלגורית חריפה מוחשת בהן, כפי שנראה להלן. ביחוד בולטים הדברים כאשר מזהה ברזל את הבקחה עם העולם, שהרי יש כאן זיהוי אלגורי מובהק (עמ' 148).⁷ באפיון אלגורי אחר נוגע ברזל כשהוא מזהיר, שאת האחים יש לתפוש "בין השאר כפרויקציות של דמות 'האני השר', את הפונדקית ואת חמוטל כפרויקציות של כמיותו אל היסודות המשלימים את 'האני' במישור האירוטי ובמישור של חדוות החיים. . ." (שם, עמ' 126). גם כאן הוא נוגע במאפיין מהותי של הגיבור האלגורי, שמטבעו הוא גיבור גנראטיבי, המייצר באופן פרוייקציוני את דמויות המשנה של עולמו. אבל מכאן ועד להכרה שלפנינו יצירה בעלת יסוד אלגורי עדיין רחוקה הדרך.

אפשר שאיש מבין אלה שמנינו אינו עושה את הצעד המכריע ומצהיר על זיקתו של אלתרמן למודוס האלגורי משום שכולם מטפלים ביצירות, שקל, אולי, להתחמק מהגדרתן כאלגוריות או כיצירות בעלות מאפיינים אלגוריים בולטים. לא כן הדבר לגבי המחזה 'פונדק הרוחות'. מחזה זה, שיצא לאור בשנת 1963, הינו אלגורי ללא ספק, כשהוא בנוי על-פי מיטב המסורת של המחזה האלגורי. ולכן טוען, למשל, אלי שביד שזהו 'מחזה אלגורי' (34/), (עמ' 155; 35/), (עמ' 152-153). יתר על כן, שביד אומר, ובצדק, ש"הנטיה לאלגוריה ניכרת גם ביצירתו הקודמת של אלתרמן (...)", 'שירי מכות מצרים' (34/), (עמ' 157). נאמן לתפישתו זו מפענח שביד את דמויות המחזה אחת לאחת ומסכם: "הדמויות כולן, סופן שהן מתפצלות מדמות אחת

7. ועיין גם אצל ברזל בעמ' 156, על 'שיר עשרה אחים', שהוא רואה בו דרשה, הנוטה אל הכוללות ובעמ' 162 על השיר כמחרוזת של עיקרים מופשטים.

ומבטאות אספקטים שונים של מצב אחד ועל כן נצדק כשנראה בהן התגלמות של רעיון אחד על דרך האלגוריה" (שם, עמ' 155). שביד אמון על כך שהאלגוריה היא "צורת הבעה מסופקת ורבת סכנות" ולכן הוא טוען, שיש לה אמנם שימוש לגיטימי "אבל תחומיו מוגבלים מאוד", ובמחזה הזה "עשויה היא לגלות את מרבית חסרונותיה שהן: הפשטנות, הסכימטיות והשרירותיות הפרשנית" (/35/), עמ' 160-161). לכן המחזה חלש, משום היותו אלגוריה חשופה, בעוד ששירי המכות, שגם כהן יש אלגוריה ניצלים מרעתה של זו שכן בהם האלגוריה מכוסה; בתוך האלגוריה "מצויה הסימבוליקה שהיא היא עיקרה של היצירה" (שם, שם).

אלי שביד אחוז בקונצפציה, שהאלגוריה היא צורה נחותה ולכן 'שירי מכות מצרים' ניצלים ע"י הרובד הסימבולי. לענייננו חשובה יותר הכרתו באלתרמן כמשורר אלגורי, ובאשר לפסיקתו לגבי נחיתותה של האלגוריה רק נעיר, שאל-גוריה כמו כל סוג או מודוס ספרותי אחר אינה 'טובה' או 'רעה' מטבע בריאתה, והצלחותיה או כשלונותיה תלויות באופן השימוש בה (וראה יצירות מופת כמו: 'מסע הצליין', 'מלכת הפיות', 'הקומדיה האלוהית', 'המשפט', 'הדבר' וכו').

דן מירון אף הוא מרמז על הפוטנציות האלגוריות של אלתרמן, לעיתים ברמז, לעיתים במפורש, תוך כדי הגנה על עיקר יצירתו של המשורר מפני סכנותיו של המודוס. זאת משום שגם מירון אחוז, אולי, כתפישה הרומאנטית האנטי-אלגורית. הדברים באים לידי ביטוי במאמר מוקדם של המבקר, מאמר, שלמען הדיוק יש לציין שהוא קודם לתפישתו הניאוקלאסית. כוונתי למאמרו 'על "פונדק הרוחות" של אלתרמן' /22/, בו הוא משבח את חלקיו האגדיים, הסימליים של המחזה ומגנה את האלמנטים האלגוריים המחלישים אותו. מירון טוען שיש במחזה 'דילדול אלגורי', שבמהותו "מהויות הגותיות מוכללות, מושגים אידאיים מופשטים" וכו'; אי לכך נזהר מירון שלא לכנות את המחזה כולו בשם המפורש 'אלגוריה', כפי שעשה שביד.⁸ גם בספרו האחרון 'מפרט אל עיקר' /28/, מרבה דן מירון לרמז על אלמנטים אלגוריים בשירת אלתרמן. כך למשל, כשהוא מדבר על השיר: 'הפונדק הישן' (/3/), עמ' 261-262), מסביר המבקר שיש בשיר 'קטאלוג' של 'אופיים' ומקצועות, קטאלוג שמסתיים ביהודי, משום שהיהודי על-פי 'המזג הלאומי' שלו ועל-פי נסיונו ההיסטורי רואה בפונדק "רק משל לדבר", שכן היהודי "נוטה לאותה הפשטה וקטגוריזציה של המציאות...". היתהודי יודע שהחיים "אם אינם חלום - הרי הם משל. הקיום הספציפי הוא אלגוריה, שבה לא תמיד מודעים המשלים לנמשליהם" (/28/), עמ' 54); והלאה: 'העולם התמטי האלתרמני מורכב בעיקרו מ'דרמטיס פרסונאי' מוכללים (...), המופיעים בתפקידי-קבע על גבי כימת תיאטרון בוא-ריאציות שונות ומורכבות של מחזה כמו אלגורי" (שם, שם; ההדגשות שלי - ר.ש.).

8. על רתיעתו המרומזת של מירון מן האלגוריה ומן המודוס האלגורי ניתן לעמוד גם במאמרו המאוחרים המתייחסים לאופיה של הסיפורת בת זמננו, מאמרים שכוונסו בספרו 'פנקס פתוח' (/27/), בעיקר עמ' 106-107).

ועל שירי הדרך של 'כוכבים בחוץ' הוא מעיר, שאחת הדרכים להבין את מוטיב הדרך היא לתפוש אותה בין השאר גם כ"דרך החיים במובן האלגורי-הסימלי המקובל: מהלך החיים מלידה עד מוות, מהלך החיים מדור דור" (שם, עמ' 71).⁹

אנו רואים איפוא, גם מן המבחר המצומצם שהבאתי לעיל, שאין להימלט מבירור השאלה האם אלתרמן הינו משורר אלגורי? אם התשובה היא חיובית, יש לברר את המאפיינים האלגוריים שקיימים בשירתו וכיצד הם משפיעים על הבנת הטקסט. שכן חוסר הנכונות, או אי היכולת, להגדיר נכונה את אחד המודוסים המרכזיים בשירת אלתרמן, עשוי לעוות את הכתוב בשני מישורים: (א) הוא גורם לתאור בלתי מספק של הטקסט, תאור הגורם לאינטרפרטציות חלקיות או בלתי מספקות; (ב) הוא מעלה הערכה, המבוססת על קריטריונים בלתי הולמים של הכתובים. ואכן בשני אלה לוקים קוראים שונים של המשורר. נתן זך, למשל, שופט ומעריך את שירת אלתרמן על-פי קני-מידה שאינם שייכים לשירת קודמו (כפי שהראה מירון); ואילו מירון עצמו מחליש את טעונו בתחום התיאורי-אינטרפרטטיבי, כשאין הוא לוקח בחשבון שלפנינו שירה בעלת זיקה אלגורית מובהקת. מעניין לציין, שאלתרמן עצמו, כשנדרש לצאת להגנת הפואטיקה שלו ושל שותפיו לדרך, בוחר לעשות זאת באמצעות משל אלגורי, כחמש שנים לפני צאתו לאור של 'כוכבים בחוץ', במאמרו הידוע: 'על הבלתי מובן בשירה', שפורסם ב'טורים', 24.11.33, (1/), עמ' 11-10.¹⁰

9. ועיין עוד אצל מירון (/28/), עמ' 54, 58, 59, 63, 71, 82, 84-89, 91, 93, 95-96, 154, 172, 202, 204, 206) בכל אלה מרמז מירון על כך ששירת אלתרמן הינה דראמה רעיונית ודידאקטית. תופעה שמאפיינת את המודוס האלגורי. מירון עומד על תופעות שונות בשירת אלתרמן שהן אופייניות לניאו-קלאסיקה, אך אינו נותן דעתו שמאפיינים אלה מזהים לא פחות, ואולי אף יותר, את המודוס האלגורי, ועל כך להלן.
10. כדאי לציין, שמבקרו החריפים של אלתרמן, אותם שנוזפים בו על העדר מימזיס דמוי מציאות בשירתו, מצרפים קולם, בלי לחוש בכך, לאותם מבקרים המשבחים את שירתו, תוך רמיזות מודעות, פחות או יותר, לפוטנציאל האלגורי שבה. אלא שהשוללים, כמו גם המחייבים, אינם מנמקים את התנג-דותם ואת שבחיהם בהתנגדות לאלגוריה או כתמיכה בה.

3. שירת אלתרמן וזיקתה לתורת המימזיס האריסטוטלי/אפלטוני

כל דיון בנושא הקשור לאלגוריה אינו יכול לפסוח על ספרו המרכזי של אנגוס פלטשר, המעמיד את התיאוריה של המודוס האלגורי-סימבולי. פלטשר רואה באלגוריה מודוס נרחב ביותר, שכולל בתוכו סוגים ספרותיים שונים: שירה, דרמה וסיפורת, כמו גם: רומאנסות פיקארסקיות או אכיריות, אפוסים אנצי-קלופדיים, אנאטומיות קוואזי-פילוסופיות, אוטופיות, מעשיות, רומאנים נאטורליסטיים, ספרי בלשים, מערכונים, מדע בדיוני, מסעות בחל' ומלחמת עולמות, וכל טקסט שאומר דבר אחד כדי לרמוז במודע לדבר מה אחר, שהוא מעבר לאותו עניין (51/), עמ' 3-6). משמע, כל טקסט האומר דבר אחד במילים ומרמז לדבר מה אחר במשמעותו הנסתרת.

אפשר שפלטשר מותח מעט את החבל, אך אם אני מבין את הכללותיו נכונה, הרי הוא מחלק את הספרות המערבית, למעשה, לשני מודוסים 'מימטיים' רחבים: מצד אחד ספרות מימטית על-פי תפישת המימזיס האפלטוני, כפי שהיא באה לידי ביטוי בעיקר ב'המדינה' (ובמיוחד בספר העשירי) (6/), עמ' 537-577) וב'טימאוס' 7/), ומצד שני עומדת הספרות הנאמנה לתורת המימזיס האריסטוטלית הנשענת על ספרו 'פואטיקה'.

המימזיס האריסטוטלי והאפלטוני חשובים לענייננו משום שכבר ראינו לעיל (סעיף 1) שביקורת אלתרמן מראשיתה נזקקה לשאלת אופן חיקוי המציאות של שירתו, ובעיקר ב'כוכבים בחוץ'.

אריסטו לא ראה בגילום המציאות חיקוי ישיר של המציאות המוחשית, אלא גילום 'המציאות הצורנית' של "הצורות הנמצאות בתוך הדברים שבעולמנו" של "הכללי המונח ביסודו של כל פרט" (הלפרין 15/), עמ' 39; אריסטו 8/), ט', עמ' 33-34). חיקוי זה של אמיתות כלליות, אינו חיקוי של אבסטרקציות מטא-פיסיות, אלא של אפשרויות הקיימות בטבע האנושי: "אפשרויות האופנים של מחשבה, רגש ופעולה" (הלפרין, שם, שם). משמע, תורת המימזיס האריסטוטלית כפופה למציאות, אך רק למודלים אפשריים ולא לפרטים. זוהי הצגה אסתטית של עקרונות "המושלים בחיי אנוש" (שם, שם), ולכן החיקוי הוא קונקרטי ואוני-ברסאלי, מציג תמונה ממשית של החיים, אך לא של חיים מקריים, חסרי פשר, אלא את החוקיות הכללית והטיפוסית שלהם, שבאה לידי ביטוי במבנה פיוטי בעל חוקים משלו. כלומר: הצגת החיים כפי שיכולים היו להיות (שם, שם).

לעומת זאת, החיקוי האפלטוני הולך בעקבות התפישה היוונית המקובלת שרואה בחיקוי העמדת ראי לטבע (6/), עמ' 539) וגילום כלתי אמצעי, כביכול, של המציאות המשתקפת באותו ראי. אלא, כיוון שאפלטון סבור, שהמציאות המוחשית איננה המציאות האמיתית, אלא רק חיקוי של מציאות רוחנית אידיאלית, שקיימת כמערכת של אידיאות מופשטות וטהורות בעולם הרוח, לכן הוא טוען, שחיקוי

המציאות הטבעית הינו עיצוב עקיף של אותה מציאות אידיאלית, מטפיסית; ולפיכך "רחוקה הספרות מרחק שתי דרגות מן האמת, כבבואה של בבואה" (15/), עמ' 38). המימזיס הפיוטי אליבא דאפלטון מתאמץ לחדור מבעד לפני השטח הגלויים אל 'המציאות' שאותה הוא חייב לעצב מחדש, אל האידאות (אברמס 42/; אלס 48/). משמע, המימזיס האפלטוני אינו חיקוי של המציאות כפי שהיא, או כפי שצריכה היתה או עשויה היתה להיות, בהיותה מחקה מודלים כלליים של המציאות, מודלים קבועים של מחשבה, הרגשה ופעולה, נוסח אריסטו (אלס 48/), אלא חיקוי של מציאות אוטופית, מטפיסית, שהיא מעבר להשגתו של האמן, הכבול בכבלי החושים הגשמיים.¹¹ תפישה זו של המימזיס מעודדת ספרות אלגורית, אוטופיסטית, שתכליתה ביקוש עקשני אחר השלמות העל-אנושית, האידיאלית והאידאית (מק-קווין 61/), עמ' 1-14). אם נתרגם את תפישתו של אפלטון לשפת הפואטיקה, הרי לגבי המציאות עצמה היא חיקוי אלגורי של עולם האידא-אות, או: התופעות הנראות לעין הן אקוויוולנטיות אלגורית למציאות גבוהה יותר, והמימזיס הספרותי הינו מימזיס של אלגוריה באמצעות מיתוס פאראדיגמטי (פלטר 51/), עמ' 232).

למרות השוני בין אפלטון לבין אריסטו באשר לשאלת 'מה מחקה הספרות?', יש ביניהם מכנה משותף: שניהם מאמינים, שהמימזיס אינו חיקוי שחותר לעצב מציאות פרטיקולארית, אלא תופעות אוניברסאליות, מופתיות. אלא שאפלטון רואה את המופת באידיאה המופשטת, הטרנסצנדנטית, ואילו אריסטו מוצא את המופתים האוניברסאליים שלו בעולם החושי. המימזיס האפלטוני הינו, בהכרח, עיוותו של האידאלי; המימזיס האריסטוטלי הינו עיצובו האסתטי, האידיאלי, של המפעל האנושי, לפחות בשני הז'אנרים הגבוהים, באפוס ובטראגדיה.¹²

בין כך ובין כך, שתי תיאוריות אלה של המימזיס מסמנות שני זרמים עיקריים בספרות: מצד אחד ספרות מימטית המתכוונת אל העולם החושי, ספרות הנעה מן הפרטי, הקונקרטי, אל האוניברסאלי, ומצמיחה תוך כדי כך סוגים שונים של

11. ועיין, למשל, במשל המערה, האלגורי, שבספר ז' של 'המדינה' (6/), עמ' 517-512), או באלגוריה: חזונו של איר, בפרק י' (שם, עמ' 569-571).
12. אברמס טוען, שהתיאוריה המימטית על שני אגפיה, האפלטונית והאריסטוט-לית, נוצלה להצדקת פרוצדורות אמנותיות מקוטבות, מן הקוטב של האידא-ליזם המזוקק ביותר, האפלטוני, ועד לקוטב של הריאליזם הגס ביותר, הנאטורליזם. הקוטב הראשון מוצדק בטענה, ששירה מייצגת אינטואיציות של היוצר לגבי מודלים הקיימים מעבר לנסיון האנושי; ואילו הקוטב השני מוצדק בטענה ששירה מייצגת את הטבע, את היפה, או את הממוצע הסטטיסטי של הצורה הביולוגית או של האנשה כללית, אוניברסאלית-טיפוסית; או את היום-יומי, הפרטיקולארי, המיוחד ו'האופייני' (42/).

ריאליזם חברתי ופסיכולוגי, תוך שאיפה לבטא באמצעות הקונקרטי את האוני-ברסאלי. שיאו של מימזיס זה בצורת הרומאן, שמבקש ליצור רושם של נאמנות לנסיון האנושי-המידי של המחבר, וליתר דיוק של גיבורו או מספרו, בתוך זמן ומרחב ריאליים; או בניסוחו של וואט, לפנינו ריאליזם פורמאלי, שהוא מערכת נוהלים סיפוריים המופיעים יחדיו והם טיפוסיים בעיקר לרומאן. מערכת זו היא נסיון לגילום של הקונבנציה הטוענת שהרומאן הינו דו"ח מלא ואוטנטי של הנסיון האנושי ולכן הוא חייב לספק לקורא פרטים על ייחודם של הגיבורים: על זמנם, מקומם, פעולותיהם וכו', וכל זה בלשון שהולמת אותם, עצמם /64/. ריאליזם פורמאלי זה, ואולי עוד יותר ממנו, זרם התודעה, הם הגילויים הקיצוניים של מימוש החיקוי בתפישתו האריסטוטלית, שהוא אנטי אלגורי במהותו.

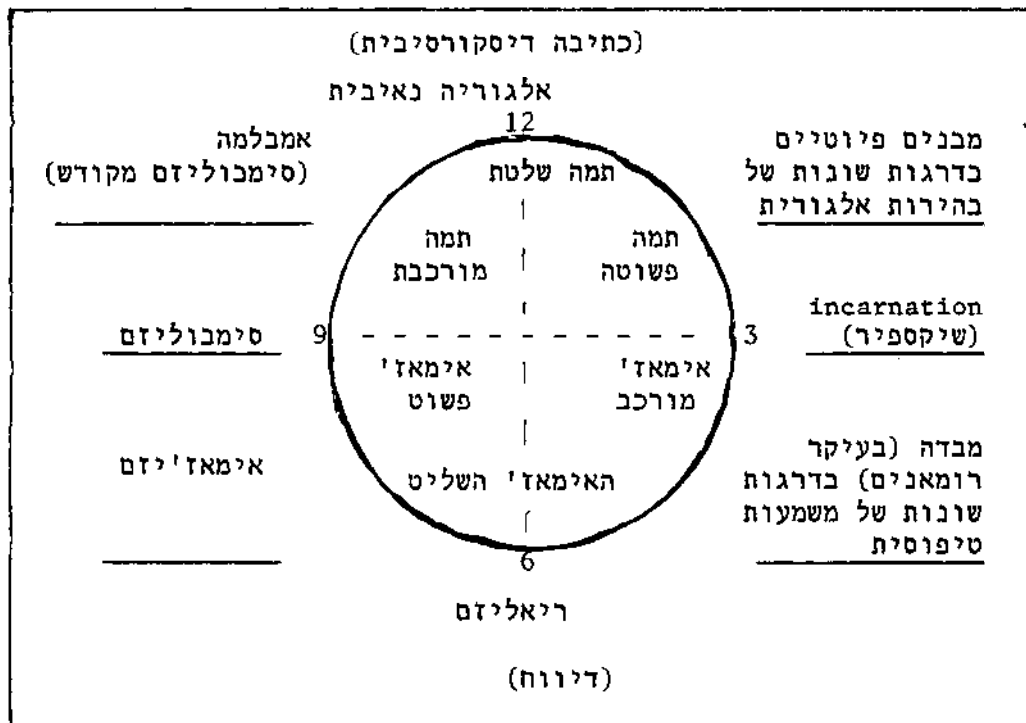
לעומת זאת, תפישת החיקוי האפלטונית, המתכוונת לעצב את עולם האידאות, נעה מן האוניברסאלי אל הקונקרטי והפרטי, כביכול. כיוון שספרות חייבת להתגלם בדמויות ובעלילות, 'משחמש' מימזיס זה בלית ברירה בישויות קונקרטיות, המרמזות על האקווריואלנטים המטאפיסיים שלהם. מודוס זה מצמיח ספרות שנוהגים לכנותה כ'לא מימטית' (במשמעות האריסטוטלית), כיוון שאינה צמודה בהכרח למציאות החושית, המוכרת. זוהי ספרות פנטאסטית, שמנסה לעצב הוויה אידיאלית, והיא היא המצמיחה את אותם ז'אנרים שקוטלגו לעיל ע"י פלטשר.

במרכזן של עלילות אלה עומד החיפוש הכלתי נלאה אחר השלמות האידאית-מטאפיסית תוך כדי קרבות בלתי פוסקים, אובססיביים, כנגד כל מה שמעכב, מפריע או בולט את הגשמת היעוד האוטופי. המודוס האלגורי עשוי להתרכז בתאור האוטופיה האסכא-טולוגית עצמה כ'מציאות' של ראשית או אחרית הימים, כ'מציאות' אוטופית חברתית נוסח 'המדינה' של אפלטון, או כאוטופיות טבעיות, ארקאדיות, פסטוראליות; והוא יכול להתרכז ב-quest הרומאנטי (פריי /52/, עמ' 187-196, 316-324). מאידך, הוא עשוי להתמקד בדיסטופיה (כמו אצל: אורוול: '1984'; 'המשפט' של קפקא וכו'), או בהלעגה סאטירית על אויבי האוטופיה ומייסדי הדיסטופיה, 'הדראקונים' האמי-תיים או המדומים, ולברוא ספרות סאטירית שהיא מעין פארודיה על הרומאנס (פריי /52/, עמ' 223-239). כלומר, המודוס האלגורי מניח בתשתיתו, בגלוי או במובלע, 'מלכות שמים', ולכן הוא קשור בטבורו בתיאולוגיה ובפילוסופיה האידאליסטית-אפלטונית (מק-קווין /61/, עמ' 1). הדבר בולט הן בפרשנות היוונית למיתוס היווני והן במסורת היהודית-נוצרית, מסורת שעושה שימוש גובר והולך במשלים אלגוריים כדי לבטא אמיתות נצחיות, טרנסצנדנטיות, או בהעמדת פרשנות אלגוריסטית

לטקסטים מקודשים, ששוב אי אפשר היה לקבלם כפשוטם.¹³ הגיבור האלגורי הטיפוסי הוא גיבור רדוף שלמות, מְנִיחַ של שלמות, תשוקה בלתי אפשרית להתאחד עם הטוהר הבלתי משתנה. זהו סוכן המבקש להיות מוקפא בתוך צורה נצחית, בתוך אידיאה, במשמעות האפלטונית של המושג אידיאה (פלטון /51/, עמ' 65).

שירתו של נתן אלתרמן, החל מ'כוכבים בחוץ', עם עליות ומורדות, קשורה בטבורה למודוס החיקוי האפלטוני-אלגורי ולכן אלה שתובעים ממנה את עלבונה של החיקוי במתכונתו האריסטוטלי תובעים תביעה שאינה לגיטימית, ורמזים על כך ראינו בסקירתנו השטחית לגבי ביקורת אלתרמן בשני הפרקים הקודמים.

13. כדאי אולי, לעיין בתרשים של Hough בהקדמתו ל'מלכת הפיות' (/56/, עמ' 106), תרשים הבנוי על מודל השעון, ומשליט מידה של סדר בזיקתה של הספרות למודוס האלגורי, תוך התייחסות בלתי מפורשת, אולי, לחלוקה המימטית שתוארה לעיל:



על סוגים שונים של אלגוריות עיין אצל מקווין /61/, ובעקבותיו אצל שהם (/37/, עמ' 22-23, 26-27).

4. אלגוריה - הגדרות ומאפיינים

בפרק זה אינני מתכוון להיכנס בהרחבה למכלול ההגדרות והשאלות המורכבות של המודוס האלגורי, אלא להעמיד הגדרות יסוד ולברר כמה מאפיינים של המודוס, בקווים כלליים בלבד, כדי יכולת הצבעה טנטטיבית אל שירת אתרמן בכלל ושירי 'כוכבים בחוץ' בפרט.¹⁴ ונתחיל ביחידה האלגורית האלמנטרית, בטרופוס האלגורי.

1.4. הטרופוס האלגורי

היחידה האלגורית הקטנה ביותר קשורה באחד ממיני הטרופים שהוגדרו ונמסרו לידינו במסורת של הריטוריקה היוונית-רומית. השם 'אלגוריה' נגזר משתי מילים יווניות: *allos + agoreuein*. 'אגוראין' משמעו: דבר גלוי באסיפה, בשוק, באופן פומבי-דקלארטיבי; ואילו 'אלוס', משמעו: אחר. משמע, הקידומת - אלוס, אחר, מהפכת את הדיבור הגלוי, והופכת אותו, משנה אותו לדיבור המרמז על משמע-ות אחרת, סמויה. אי לכך נקרא הדיבור האלגורי גם בשם הלאטיני: *inversio*, דהיינו, היפוך (לאנהאם /59/, עמ' 3-4; פלטשר /51/, עמ' 2; שהם /37/, עמ' 17-15). כלומר, אלגוריה משמעה לומר דבר אחד במילים ולהתכוון לדבר שונה במשמעות. לכן האלגוריה כטרופוס וכמודוס ספרותי הינה תהליך ראשוני של הפיכת הדיבור לקוד מוצפן (/51/, עמ' 2-3). מבחינה זו קיימת בכל פרשנות מידה מסו-ימת של אלגוריזציה, דהיינו קישור של אידיאות מרומזות אל מבנה של אימאז'ים פיוטיים (פריי /52/, עמ' 89), אלא שפריי רואה באלגוריה טכניקה מבנית ולא תופעה ז'אנרית או צורנית גרידא, כפי שנראה להלן.

אין זה הכרחי שלכל יצירה תהיה בהכרח משמעות אחרת אחת, מחייבת, חד-משמעית, כפי שהדברים מצויים באלגוריה הנאיבית, שהוציאה שם רע לאלגוריה. ניתן לקרוא טקסט אלגורי וליהנות מן ה'אגוראין', אלא שפני השטח הגלויים מחייבים את הקורא לחפש כוונה נוספת, מיוחדת ומוצפנת בדיבור הגלוי, שאותה יש לפענח; לאחר הפיענוח משמעות זו מחזקת את פני השטח, את ה'אגוראין' (/51/, עמ' 7). לא המשמעות האחרת היא התשובה למודוס האלגורי, אלא הצורך בפיענוח של משמעות אחרת כזאת. אורי שהם טוען בספרו 'המשמעות האחרת' ש'הכיסוי האלגורי הוא איפוא דיבור שאינו שלם כשלעצמו, והוא יוצר תביעה להשלמתו מצד המאזין או הקורא. אלה חייבים למצוא את המחצית השנייה שלו. תביעה להשלמה כזאת, אין פירושה שתמיד יימצא החצי 'האחר' 'הנכון' - שהוא אחד ויחיד. ההדגשה כאן היא רק על ההכרח בפירוש' (/37/, עמ' 15-16). לכן, אם אלגוריה מבחינה מבנית היא רק חציו האחד של מבע נתון, 'החצי השני של הטרופוס', הרי רק טבעי

14. בכל הנוגע להרחבה עיונית במודוס האלגורי עיין אצל אליאד מירקה /47/; אמפסון /49/, /50/; פלטשר /51/; פריי /53/; הוניג /55/; Hough /56/; מק-קווין /61/; מורין /62/; קליפורד /45/; מארטין /57/; לוויס /60/; ואצל שהם /37/.

הוא ששָׁהם יאתר את היחידה הטרופולוגית הקטנה ביותר באותו סוג של מטאפורות, תמכונה אצל קריסטין ברוק רוז בשם: 'החלפה פשוטה; החלפה מלאה', בה מופיע המוליך המטאפורי (ה-vehicle) בלבד, כשהחצי הראשון, הנושא הליטראלי (ה-tenor) נעלם מן הטקסט וניתן לגלותו על-פי הקונטקסט או על-פי התמצאות כללית ונרחבת במוסכמות החברתיות והתרבותיות של המחבר והיצירה, ובאופן זה, למשל, להבין שבטקסטים מסויימים שושנה אינה פרח אלא מוליך מטאפורי, לאהובה (/43/, עמ' 26-67). לדעתו של גֶּהֶם, במקרה של מטאפורה מן הטיפוס הזה אנו עוברים מן הטרופוס המטאפורי לטרופוס האלגורי, כי "ביטוי שרק מחציתו האחת נתונה לקורא, ואילו את השניה הוא חייב להשלים על-פי הקשרים חשונים ועל-פי צופן מיוחד - ראוי לכנותו ביטוי אלגורי" (/37/, עמ' 20).¹⁵

לפיכך, אם 'הֶלֶךְ' היא מילת קוד המצפינה מאחריה את האידיאה של המשורר; אם 'דרך' אינה סתם דרך מתברת בין שתי נקודות בשטח, אלא מסמנת דרך חיים, אופן קיום, מהלך חיים, גורל וכו'; אם 'פונדקאית' זו מילת צופן לא לאישה מוזגת יין ומארחת בפונדק, אלא לאספקט מסויים של האם הגדולה; אם 'פונדק' אינו בית הארחה על אם הדרך אלא - העולם; ואם ה'אֵת' אינה סתם אהובה, בשר ודם אלא צופן ל'תבל' (בלבן /11/, עמ' 30), הרי לפנינו דמויות טרופולוגיות, אלגוריות, מאוצר דמויות הקבע של 'העולם' האלתרמני.¹⁶ זאת ועוד, אם אכן דמויות אלגוריות לפנינו, לפחות בחלקם של השירים, משמע לא רק הן כשלעצמן הן טרופים אלגוריים, אלא מערכת היחסים שהן מקיימות זו עם זו אף היא מערכת שרק ה'אגוראין' שלה מצוי בטקסט ואילו את ה'אלוס' יש לפענח. במקרה כזה אנו חורגים מתחומה של היחידה האלגורית האלמנטארית ועוברים אל האלגוריה במבנה הארוך והמורכב.

15. על הבדלים נוספים בין טרופים סמוכים ובין האלגוריה, עיין אצל שָׁהם (/37/, עמ' 17-21), שם הוא מתייחס להבדלים בין המטאפורה לאלגוריה; ובעמ' 37-47 הוא מתייחס להבדל שבין הסמל לאלגוריה.
16. והשווה אצל מירון (/28/, עמ' 53-59, 70-72, 82, 86, 168, 175-176, 206-207). מירון מדבר על דמויות שהן *topoi*, מערכת דמויות ומצבים, סיפורים ארכיטיפיים ותבניות ריטוריות המופיעות בריטוריקה ובפואטיקה של התקופה הקלאסית וימה"ב, שהיו אוצר משותף של בני התקופה ושימשו כחומר לבניין (בעקבות ארנסט קורטיוס, שם, עמ' 69, הערה 16). את ה'טופוי' האלה מכנה מירון בעקבות אלתרמן כ'אבות השיר' (שם, עמ' 53), אלה דמויות וסיטואציות שמירון קורא להן לעיתים גם בשם 'ארכיטיפים'.

2.4. הסיפור האלגורי ו'כוכבים בחוץ'

ביצירות האלגוריות הארוכות שוב אין להסתפק בהגדרות הטרופולוגיות המצומ-צמות, ויש לאתר את המאפיינים של המודוס בצורתו המורחבת והמפותחת.

נותרת פריי רואה את האלגוריה העלילתית כטכניקה מבנית, שבה האירועים המסופרים מצביעים במפורש ובהתמדה על מבנה סימולטאני אחר של אירועים או של אידיאות. אירועים אלה עשויים להיות אירועים היסטוריים, מוסריים, פילוסופיים או תופעות טבעיות. אם הרציפות של קשר דו-מפלסי זה נשמרת לכל אורך הרצף, הרי זו אלגוריה מושלמת; אם הקשר נשבר, נקשר ונשבר מחדש, הרי זו יצירה בעלת מגמות אלגוריות (/53/). ובמקום אחר מגדיר פריי את הטכניקה הזו כטכניקה קונטראפונקטית, שיש בה כדי דמיון לחיקויים הקאנוניים במוסיקה (/52/, עמ' 90).¹⁷

פלטשר, שאינו נותן הגדרה משלו למודוס האלגורי המורחב, הולך מכל מקום בעקבותיו של קולרידג' ומביא מדבריו. קולרידג' רואה באלגוריה המורחבת אופן כתיבה, שעושה שימוש במערכת דמויות, אימאז'ים ופעולות, המביע על דרך ההסוואה איכויות מוסריות או קונצפציות והשקפות אשר אינן, כשלעצמן, פונקציה של קליטה חושית. זוהי מערכת של אימאז'ים, דמויות ופעולות, המאורגנת באופן שההבדל בינה לבין האיכויות והקונצפציות המוסריות-אינטלקטואליות יהיה גלוי לעין או לדמיון; ואילו הצד השווה שביניהם יהיה נרמז לשכל, ושני הצדדים חייבים להיות מחוברים לשלם עקבי אחד (/51/, עמ' 19).

אורי שָׁהם, בעקבות פלטשר, מגדיר את האלגוריה במבנה הארוך כך: "האלגוריה הארוכה היא מבנה של פעולה סמלית כפולת מובן, פעולה של 'מסע' ו'קרב', הנשענת על סדר ריטואלי, על גיבור גנראטיבי-דמוני, ועל מערכת אימאז'ים פיגוראטיביים-טרופולוגיים, באופן שכולם (הפעולה, הגיבור, האידיאה והאימאז'ים) משועבדים לשלטונה של תמה מרכזית נסתרת, שהיא האידיאה המתניעה את המבנה כולו" (/37/, עמ' 24).¹⁸

17. והשווה גם אצל אמפסון, שמדגיש כי האלגוריה יוצרת אצל הקורא הרגשה ששתי הוויות תואמות זו את זו באמצעות איזושהי מציאות נסתרת, הקיימת באופיים של הדברים ומאפשרת את קיומו של תואם זה. האפקט האלגורי מותנה לדעתו בכך, ששתי ההוויות הנ"ל תהיינה מובחנות זו מזו בתודעת הקורא (/49/, עמ' 346-347, ובעקבותיו שָׁהם /37/, עמ' 21-22).

18. בהמשך מפרק שָׁהם את ההגדרה הזו למרכיביה ומייחד דברים לכל מרכיב בהגדרה (עמ' 24-36).

הגדרה זו, כמו ההבחנות של קולרידג', פריי ופלטשר, מתייחסת, כמובן, לאלגוריה כמערכת עלילתית, ולכן היא חלה ללא קושי על מחזה כמו 'פונדק הרוחות'. אך ניתן לשאול מהי ההצדקה של יישום הגדרה מעין זו לקובץ שירים כמו 'כוכבים בחוץ'? על שאלה זו ניתן להשיב תשובות שתיים:

א. גם אם אין להכיל את ההגדרה הזו כפשוטה על המכלול של קובץ שירי זה או אחר של אלתרמן, בכל זאת ניתן להצביע על אלמנטים מרכזיים של ההגדרה כמאפיינים של שירת אלתרמן גם במסגרת השיר הבודד; בעיקר כאשר רבים משיריו בנויים על רמזי עלילה או על עלילות של ממש, גם אם מבחינה סטרוק-טוראלית קיים בהם אלמנט בולט של אי התקשרות (האפרתי /14/). היסוד הבלא-דיסטני-גוטי שעליו הצביע מירון כבר לפני מלעלה מעשרים שנה (/23/), עמ' 15-18) בעקבותיו של רינג (/33/), מעמיד מצד אחד יסודות עלילה מובהקים ומצד שני יסודות סוריאליסטיים בולטים, המאפיינים את שירת אלתרמן בגבו-לות השיר הבודד ואת המודוס האלגורי (פלטשר /51/), עמ' 100-108) כמערכת של אימאז'ים פיגוראטיביים-טרופולוגיים.

ב. אלתרמן בונה את ספריו, החל מ'כוכבים בחוץ' במחשבה תחילה. אין אלה קבצים של "סיכום יצירה בתוך מסגרת כרונולוגית ביוגרפית מסוימת", אלא בקבצים שכולם, "ללא יוצא מן הכלל, מהווים מבנים שיריים-אינטלקטואליים, המונחים ע"י אידיאה מרכזית, או ע"י מערכות אידיאיות מבוססות על התאמים וניגודים מסוגים שונים, אך מצטרפות, בסופו של חשבון, לכלל אחד מלוכד" (מירון /28/), עמ' 18). אידיאה מדריכה מעין זו היא כלל ראשון במודוס האלגורי, כפי שמסתבר מן ההגדרה שהובאה לעיל. זאת ועוד, מירון אף מרחיק לכת ומצהיר שיש לבדוק את 'כוכבים בחוץ' בראש ובראשונה "כמערכת שמשמעותה אינה מסתברת אלא מתוך הטוטאליות שלה, וכמהלך שירי שהוא 'חיקוי עלילה נעלה ושלמה, בעלת שיעור מסויים, שלשונה מתובלת, ומיני התבלין שלה מחולקים בין חלקיה' (אריסטו), ולא כסידרה מקרית פחות-או-יותר של שירים מתקופת נעוריו של המשורר (...). לפנינו פואטיקה של סדר, ארגון והכללה ולא 'אקספרסיה' ישירה" (שם, עמ' 39). זאת ועוד, 'מימד הזכרון' בונה ב'כוכבים בחוץ' "תשחית אפית אחידה" שאחדותה אינה רק אחדות של "סמלים, מוטיבים ודמויות יסוד משותפות, אלא הוא יותר מזה: הוא ספר המבוסס על סיפור סמלי אחד ורצוף, המתחיל בשיבת גיבורו, המשורר ההלך, אל חיי הניגון והדרך בשיר הפתיחה, והמסתיים בחציית גבול החיים לעבר השתיקה המוחלטת בשיר המסיים" (שם, עמ' 193). "אמנם הסיפור אינו נפרש לפנינו בכל חלקיו; הוא רק מבצנץ מתחת לפני השטח, אולם נוכחותו היא מתמדת, ועל-פיה אנו קובעים את מקומו של כל שיר בפרספקטיבה שבין יציאה ראשונה לדרך הנדודים, יציאה שנייה והתמד

כחיי הדרך עד למוות הקרב והולך" (שם, עמ' 209). 19.

יוצא איפוא, שהגדרת המודוס האלגורי במבנה הארוך, עשויה לשמש אותנו, כזהירות המתאימה, גם לגבי קובץ כמו 'כוכבים בחוץ', ובוודאי לגבי הקבצים המאוחרים, שבהם האחדות הסיפורית בולטת עוד יותר מאשר בקובץ הראשון.

5. מאפיינים אלגוריים ב'כוכבים בחוץ'

במאמר קצר אין אפשרות להרחיב במאפיינים האלגוריים ובוודאי שאין אפשרות להרחיב בדיון הנוגע לאופן קיומם בכלל יצירתו של המשורר; אי לכך יש לראות בנאמר רק מעין ראשי פרקים המצפים להרחבה ולהבהרה. לפיכך נקצר במרבית המאפיינים ונרחיב רק באספקט אחד או שניים הנוגעים לדמות ההלך, דרכו ומאבקיו הפסיכומאכיים.

1.5 פעולה סמלית - כפולת מובן

מעצם הגדרתו של המודוס האלגורי, חייב הקורא ליצור קשר אינטלקטואלי בין שני המישורים, בין ה'אגוראין', הקוד הטקסטואלי המפורש ובין ה'אלוס' (ה-tenor), הנושא המוצפן. אינני בא לטעון שלאורך כל 'כוכבים בחוץ' חייב הקורא לקשר בין הגלוי והסמוי, כלומר לא תמיד הוא יכול לומר שהמחבר אומר: (פריי 52/5, עמ' 90), "by this I also (allos) mean that"

19. ההיפותזה של מירון על שלמותו של הקובץ מקובלת עלי, אך את תפישת השלם, בניסוחו האריסטוטלי קשה לקבל, בעיקר לאורן של ההגדרות האריסטוטליות עצמן. העלילה של 'כוכבים בחוץ' אינה 'שלם' בעל "התחלה, אמצע וסוף" (פואטיקה, פרק ז' 8/). הגיבור האלטרמני מתחיל מן האמצע: "עוד חוזר הניגון . . .", מעשיו באים תמיד אחרי משהו אחר שאינו בהכרח תולדה של סיבה ומסובב, כל מעשה שלו עשוי להיות אחרון: "ויד איש לא היתה בו". ('שיר בפונדק היער' 2/5, עמ' 143; ועיין להלן: 3.6, 1.3), ואין הוא מוליד בהכרח, על-פי חוקי ההסתברות מעשים אחרים. הסוף של 'כוכבים בחוץ' אינו נובע בהכרח לא מן ההתחלה ולא מן האמצע, ואחריו עשויים לבוא מעשים נוספים. ואפילו המוות, שבעלילות המימטיות האריסטוטליות הוא סיום נאות, אינו מהווה סיום בעלילה האלטרמנית, בה ההלך אינו חדל מלכת גם לאחר שנפסקו חייו: "ואמות ואוסיף ללכת". לפיכך אין לדבר כאן על סוף, אלא על עצירה ובלימה שרירותית (הרנשטיין 54/5, עמ' 1-2) כמו במשחקי כדור, שאת תנועתם האין-סופית, הסימטרית, בולמת למעשה רק משרוקית השופט. תופעה זו אופיינית למודוס האלגורי, שבמרכזו מסע וקרב אין-סופיים (פלטישר 51/5, עמ' 153; מק-קווין 61/5, עמ' 12-1). זוהי עלילת מסע פרטאקטית (51/5, עמ' 162-178) המחייבת סיום פתוח ושרירותי. ניסוחיו של מירון הופכים את 'עלילת ההלך' של 'כוכבים בחוץ' לעלילה בעלת אופי מימטי-אריסטוטלי, שהיא בניגוד לאופיה של עלילת הקובץ הזה (ועיין להלן: 5.6).

אבל בשירים לא מעטים הוא נאלץ לחפש את המשמעות האחרת, שכן אחרת אין לדברים המושמעים באוזניו כל פשר 'מתקבל על הדעת'. הדבר בא לידי ביטוי כבר בשיר הפתיחה של הקובץ. אין כל אפשרות להבין את היציאה הכפויה אל הדרך כיציאה ממשית, או דמויית מציאות. ההאנשה הסוריאליסטית של הדרך 'הנפקחת לאור' כמו עין ענקית, הצפייה של הענן ושל האילן לעובר-האורח; עדותן הצפויה מראש אך המוזרה, של הכבשה והאיילת באיזה משפט שעתיד להתרחש בעתיד, על כך שההלך עמד במטלה שהוטלה עליו (על-יד: מי? 20), שממנה ברח ובה בגד לשעה, לפני הרמת המסך; סגידתו ההכרחית, הפולחנית, לחורשה הירוקה, לאישה הצוחקת ולצמחת גשומת העפעפיים, סגידה שהיא עבודת קודש, ושמירון מפענח אותה כהמלצה לפולחן הפריזון (28/), עמ' 82; כל אלה מוליכים את הקורא לקישור אינטלקטואלי בין שתי הוויות: האחת גלויה, השניה מרומזת ומחוץ לטקסט: 'הדרך היא, איפוא, 'דרך החיים' במובן האלגורי-סמלי המקובל: מהלך חיים מלידה עד מוות, מהלך חיים מדור לדור. המהלך בדרך הוא האדם ברצף קיומו הביולוגי והמטא-ביולוגי (...). במקומות רבים, ובייחוד ב'כוכבים בחוץ' מייצגת הדרך גם את השירה, או את שליחות חייו של המשורר' (מירון 28/), עמ' 71; ומעט הלאה: 'בכל מקרה מציינת המטאפורה (של הדרך הנפקחת, ר.ש.) מראש את טיבה של הדרך כמהות שופטת' (שם, עמ' 80), ומירון מסכם: 'הכל מוליך כאן את השיר מן החד-פעמי הסיטואטיבי אל המוכלל והסמלי ואף אל הפולחני' (שם, עמ' 82). משמע, אין אפשרות לקבל את 'המציאות' העלילתית של הטקסט הזה כפשוטו, וממנו ללכת אל המישור הסימבולי, כלומר, מן הקונקרטי אל האוניברסאלי, כמו אצל ביאליק לדוגמה (שם 39/), עמ' 163-199), אלא להיפך: יש ללכת מן האוניברסאלי, האידאי אל המחשבו המואנש הקונקרטי באופן מוזר למדי, על-פי חוקי המימזיס האפלטוני-אלגורי.

2.5 'כוכבים בחוץ' כשירה טלאולוגית

בפרק השישי של ה'פואטיקה' מדרג אריסטו את ה'דיאנויה', כלומר את המחשבה, במקום השלישי בסדר החשיבות ההירארכי של המבנה הטראגי, לאחר העלילה והנפשות הפועלות (8/), עמ' 28-30). הדבר מסתבר מן העובדה, שה'דיאנויה' היא אחד מאמצעי האפיון של הנפשות הפועלות, המשרתות את העלילה. במודוס האלגורי ה'דיאנויה' עולה בחשיבותה, ומאלמנט מאפיין ומשרת היא הופכת לאלמנט המחניע את היצירה האלגורית כולה, כיוון שהיא נחלתו של המחבר-המשתמע של הטקסט ולא של הנפשות הפועלות, אף על פי שגם הן יכולות, כמובן, לחשוף את מחשבתן, אך זו אינה בעלת חשיבות בעיצוב הדמות בשל אופיה הדימוני (להלן 5.5). מחשבה זו אינה מתפתחת בהדרגה, משתנה וכו' בנוסח 'עלילות המחשבה' של קריין, המתאפיינות בתהליך מושלם של תמורה במחשבת הגיבור וברגשותיו, בהשפעת האופי והפעולה

20. לפי מירון ה'אני העליון' של ההלך, שהוא רשות עליונה ושופטת, נוזף ב'אני', בהלך, שמשמט מלמלא את תפקידו, שהוא לדבוק בניגון, השתמטות שאינה אלא בגידה ביעוד (28/), עמ' 85). בזיהוי של הדובר אני חולק על מירון, אך על כך להלן 2.6.

(/46/, עמ' 239), אלא להיפך, הגיבור האלגורי הוא גיבור שאינו מתפתח ואין תמורה ברגשותיו כמו גם במחשבותיו, שכן הוא משרת את האידילאה, את ה'דיאנויה' הכפויה על היצירה – 'הר כגיגית' (שם /37/, עמ' 24-26). כפיה זו קובעת את טיבם ואת אופיים של חלקי השלם: עלילה, דמויות, מספר או דובר. המודוס מפעיל כוונה טלאולוגית הבונה את השלם באופן שחלקיו מהווים סינקדוכות המייצגות אותו (פלטר /51/, עמ' 84-86). "הסיפור הוא סדר מאורגן באופן טלאולוגי – חיים שלמים כביכול מתוכננים לאור שלטונה של מטרה עליונה וסופית" (שם /37/, עמ' 25). הרצאת הדברים נעשית מתוך אידילאה "שמחשבתה היא סוף מעשה ב'מחשבה' תחילה" (שם, שם). ואידילאה זו היא הנושא (ה-tenor) שאותו יש לפענח מן הקוד המצפין של הטקסט האלגורי. הכוונה הסופית, האוניברסאלית, האידילאית, היא השלטת, ולפיכך אין היא זקוקה לעקרון של ההתפתחות הסיבתית, שהוא עקרון דמוי מציאות נוסח אריסטו. כוונה סופית זו היא העקרון הטלאולוגי המפעיל את הסטרוקטורה ובונה אותה על כל אגפיה (שם, שם).

אם אנו מעיינים ב'כוכבים בחוץ', מתברר שהעקרון הטלאולוגי פועל ביצירה ומפעיל לא רק את השירים הבודדים אלא את השלם כולו. בעניין זה אנו יכולים להרשות לעצמנו קיצור דרך ע"י כך, שנשלח את המעיין אל ספרו של מירון 'מפרט לעיקר', שם מעלה המחבר הערות רבות הנוגעות לאופיה הטלאולוגי של שירת אלתרמן בכלל ושל 'כוכבים בחוץ' בפרט. והרי כמה מובאות נבחרות: "הרציפות של השיר האלתרמני מתגלה במקרים רבים לא בתחום המקורות החוויתיים שלו (...) אלא בתכלית, ב'טלוס' ההגותי-הריטורי של השיר. לא השתקפות של מציאות נסיונית בחלל ובזמן רצופים הם המאחדים את חלקי השיר, אלא הסתמנות של כוונה אמיתית, המתמחשת בקטעי מציאות, או, יותר נכון ב-topoi ערוכים בסדר מסויים" (/28/, עמ' 63). או: "טבעה המהותי של שירת אלתרמן (...) הרי היא בעיקרה שירה של 'טלוס' ", ההבדל בין השירים השונים הוא "כמידת החישוב ובצורת התיפקוד של ה'טלוס' המוסרי. בחישוב ובתיפקוד אלה (...) כרוכה הזהות הז'אנרית של השירים, שהיא למעשה, זהותם האינטלקטואלית" (שם, עמ' 96-97).²¹

מירון אינו הראשון המדגיש את אופיו האינטלקטואלי של ההגד השירי של אלתרמן: "אינני מכיר משוררים רבים אחרים בשירה העברית בת זמננו ששירתם היא שכלתנית-מגמתית באותה מידה (...). שכלתנות זו של אלתרמן יכול אתה לגלות ממבט ראשון, כבר בעובדת היותו של השיר מרוכז סביב לנושא". דברים אלה נאמרים ע"י נתן זך כבר ב-1959 עם ראשית עירעורו על מרכזיותו של אלתרמן בשירה העברית החדשה (/16/, עמ' 118). אלא, שזך, כמו גם מירון אחריו, אינו מייחס את האינטלקטואליות אליזם הטלאולוגי הזה לאופיה האלגורי של שירת אלתרמן.

21. ועיין גם בסעיף 2.4.ב. לעיל, ובמובאה מעמ' 18 של מירון. כמו כן עיין שם: עמ' 19-21, 26, 32-33, 40, 58-59, 63-64, 72, 78, 85-87, 96-97, 123, 155, 162, 165-168, 175-178, 202-203, 206.

3.5. הקוסמוס, 'המרכז' האלגורי, ו'כוכבים בחוץ'

כיוון שהאלגוריה מקורה בתיאולוגיה, בתפישות מאגיות-ארכאיות, ובפילוסופיה האידיאליסטית, לכן מספר רב של אלגוריות מבוססות על עקרון הבידוד: על מקום טופוגרפי, גיאוגרפי או פאנטסטי שמבודד את הגיבור. ההנחה היא, שהגיבור חייב להתנתק מכל מגע עם ה'רע', הפיסי והמטאפיסי, כדי להגשים את יעודו הכפוי. הנחה זו מבוססת על התפשה, שיש מקומות קדושים ובלתי נגועים, שהם משאת נפשו הכפויה של הגיבור; מקומות שאליהם הוא עולה לרגל בדרכים קשות ורבות-נפתולים. פלטשר (/51/, עמ' 210-214) בעקבות מירקא (/47/, עמ' 18) מסכם את המאפיינים של המקום הזה:

- א. קודם כל הוא חייב להיות קדוש, דהיינו מנותק מכוחות הרע והטומאה;
- ב. הוא חייב להיות במקום מרכזי ביקום. ולכן מקום אופייני כזה יהיה:

1. הר קדוש, בו נפגשים שמים וארץ, כלומר מקום שהוא לב העולם;
2. בהקטנה, כל עיר קדושה, מעון מלכות, מקדש או ארמון, עשויים להיות תחליף להר קדוש, כלומר ל'מרכז';
3. בהיות המרכז axis mundi, הוא נחשב לנקודת המפגש שבין השמים לארץ, בין האדמה והשואל (סירלוט /44/, הערך 'מרכז').

משמע, מרכז אוטופי כזה הינו איזור הקדושה המוחלטת והמציאות המוחלטת, ובו ניתן למצוא סינקדוכות סימבוליות המייצגות אותו, כמו: עץ החיים, מעיין הנעורים וכו'. לעיתים 'המרכז' נדחס לצורות מיקרוקוסמיות: לאגם, בריכה, גיזת זהב, עשב החיים, אובייקטים בעלי כוח טליסמאטי וכו'. לאובייקטים קדושים, מאגיים וסימבוליים אלה יש חשיבות מכרעת ברומאנסות ובאלגוריות, והדרך אל המקום הקדוש או לתחליפו המיקרוקוסמי היא 'דרך קשה'. עלילת הדרך היא למעשה מסע צליינות אל המקום הקדוש: לירושלים, מכה, לגיזת הזהב, אל עשב החיים וכו'. מסע בתוך מבון פיסי או פסיכולוגי בדרך אל מרכז הוויתו של ה'אני'. זוהי דרך רבת סכנות, שהיא למעשה טקס פולחני של מעבר מן החול אל הקודש, מן הקיווני, החולף, האילוסיוני, אל המציאות הנצחית; מן המוות אל החיים, מן האדם אל האלוהות. לכן, רק כשהגיבור מגיע אל המרכז הוא מגשים את יעודו, תוך שהוא עובר למעשה, טקס של חניכה: השלת החולין והחולף של אתמול והצטרפות אל האמת ואל המשמעות המוחלטת (סירלוט /44/, הערך 'מסע').

המודוס האלגורי מכיר, כמובן, גם את המקום האנטיתיטי, את המרכז הטמא הדיס-טופי, המכונה בדרך-כלל 'שואל', 'גיהנום'. מקומות מיקרוקוסמיים מעין אלה הם: בתי סוהר, הסלע של פרומיתאוס, הכור, האי של גולדינג, המתהפך ממרכז טהור, גן עדן, לגיהנום, או, בדרך משל, האי ובית הסוהר של א.ב. יהושוע כ'גאות הים'. במקומות אלה הגיבור הינו נגוע, טמא ומזוהם (פלטשר /51/, עמ' 214-229).

גן-עדן/תופת זה הוא 'העולם הנוצר במודוס האלגורי במחשבה תחילה, במאמר, "בו שולט הטלוס על בוראו". "המחשבה מניעה את היוצר ליצור מציאות סגורה ומבודדת על-פי חוקיה או על-פי חזונה" (שהם 37/), עמ' 27). זהו הקוסמוס האלגורי.

קוסמוס אלגורי זה מעוצב באמצעות אימאז'ים אמבלמטיים, סכמאטיים ודיאגרא-מאטיים, מבודדים, אשר נתפשים לקורא כבעלי כוח דמוני (קמעות, טאליסמות), כמו בציוורים האלגוריים (פלטר 51/), עמ' 370 ואילך). אמבלמות אלו ממוקמות בטקסט או בציוור האלגורי ללא כל פרספקטיבה, באמצעות קווי מיתאר חדים, ועם זאת בצורה הירארכית, כיוון שאין הן מייצגות את עצמן אלא את האידאה הכללית, המופשטת, שהיא האמת הנצחית (כמו: מאזני צדק, טבעות חותם, כוכבים וכו'); אימאז'ים אסטרוולוגיים כמו הכוכבים השולטים בחיי האדם, ניסי מלחמה, שילטי אבירים וכו', כל אלה מהווים דוגמאות לאמבלמות, ל-topoi אלגוריים בעלי כוח מאגי-נסתר. הקישור של אימאז'ים אלה הינו קישור סוריאליסטי, המבודד את האובייקט תוך כדי ניתוקו ממערכת קשריו והקשריו בעולם המוכר, דמוי המציאות. כל זאת באמצעות דפורמאציה, מודיפיקאציה ועיוות של צבע וצורה, מיקום בהקשר לא טבעי (פסל בתוך בור, כנר על הגג), עיוותי פרספקטיבה, קיטוע של יחסי זמן ומרחב וכו'. טכניקות אלה מאלצות את הקורא או הצופה לזנוח את המשמעות של פני השטח, את ה'אגוראין', ולבקשה מחוצה לטקסט, ברובד של המשמעות התמאטית-אידאית שרק היא מספקת את הלוגיקה של הקישור לשלם אחד. העיצוב הסוריאליסטי של הקוסמוס האלגורי מחייב תגובה פרשנית מיידית מצדו של הקורא, כדי לגשר על פני הפערים הקיימים בין האובייקטים המנותקים והמוזרים, ואז הוא נאלץ להגיע אל הגשר המשוקע מתחת או מעל פני המים, שהוא גשר אידאי ולא מימטי אריסטוטלי (פלטר 51/), עמ' 87-117).

אלתרמן ב'כוכבים בחוץ', אך לא רק שם, מעצב את המקום האוטופי, את המרכז הקדוש, המבודד שאליו עולים לרגל, ובמרכזו עומדת ה'אֵת'. 'אֵת' זאת עשויה להיות, למשל, הפונדקית, שהיא מעין 'אם גדולה' (סירלוט 44/), 'אם'; 'אם גדולה', היושבת ב'פונדק השירים הנושן', אשר עומד לו אי שם, מחוץ לזמן ולמקום, ב'כפר שבגיא', פונדק שאליו מגיעים הכל: החיים כמו גם המתים, והיא בתוכו אנטיזה מוחלטת ל: "בצורת יומנו", שכן היא: "מפלצת/של יופי, של אשר, של קִיץ" (2/), עמ' 13). הפואטיקה האוקסימורונית של אלתרמן (27/17), עמ' 34) משרתת היטב את 'המרכז' האלגורי שהוא מרכז של חיים ומוות: "כל עוד אור בחלון והדרך שקופה היא, / מתה / באו אותך להכיר"; ומאידך: "בְּרַחוּבֵה הַיָּפֶה עוד זָהִיב הַמִּזְלָד/ וקולות חדשים/ בְּנִתִיבָה הַפּוֹשֶׁת/ עוד אֵלֶיךָ יֵשְׁאוּ אֶת הַלֵּב הַיּוֹלָד/ וְאָמְרוּ - / אֵת הַיּוֹד לֹא אֶמְנֶת" (2/), עמ' 14-15), או: "כִּי הַלֵּילָה הַחֹם וְהַיּוֹם הַנִּפְתָּח/ מְצִיבֵם עַל סֶפֶס אֶת הָאֵר וְאֶתְךָ!" (שם, שם). אין פלא איפוא, שמהיותה מרכז של חיים ומוות, רק אותה תציל יד האלוהים "מכיבר האש", ורק אותה מקיפים השירים כאקט פולחני-ריטואלי (שם).

מרכז אחר ועם זאת אותו עצמו הוא 'הר הדומיות' שהוא מן השירים המרכזיים של החטיבה השניה של 'כוכבים בחוץ', כפי שהשיר המוקדש לפונדקאית הוא משירי המפתח של החטיבה הראשונה. הר זה עומד בתוך דומיה מוחלטת ומשרה דומיה מוחלטת, פסטוראלה אוקסימורונית של מוות ושל חיים שבה 'עפות לאטן היונים הגדולות' (שם, עמ' 65), יונים שקשורות באמבלאמה של חיים ומוות, כאשר 'פמשק נדנדה/רחבה וכבדה/זריחה ושקיעה לך יורדות ועולות'. משמע, היא מרכז של האור והחושך, סביבה נעים השמש והירח בריתמוס נצחי, סימטרי, ומסביבה תועים ילדים עיוורים (תג של חיים ושל מוות). הר הדומיות מבודד ורחוק: "מסביב דומיה של הרבה אגמים/והרבה ארצות בהירות" ולמרות זאת הוא המרכז: "העולם לרגליה הביא את הרכיו/ומאז פה מושכות הדרכים בעולם". ההר הוא המרכז והיא מרכזו של ההר, האבן השואבת, היא 'הנצחית' שאת שמה 'המקפיה' הוא אינו יכול להעלות על דל שפתיו. 'את' זאת אינה רק המרכז המאקרוקוסמי, אלא אף המרכז המיקרוקוסמי של הדובר: "הלא לך, מפל הרך, אשא את פלי, הלא כל שמחותי בגומת לחיזה - /מסביבה, מסביבה נסתחרר עגולי/וכל זריחותי/וכל שקיעותי/משקות את זיבן הלוחט לחיזה" (שם, עמ' 66). משמע, ההר והאהובה, תהא דמותה אשר תהא, הינם מרכז מקרו ומיקרוקוסמי כאחד, מרכז שאליו עולה הדובר לרגל תוך כרי אמביוואלנטיות של משיכה ודחיה.²² אין טעם להזכיר כאן את כל השירים שבהם מופיעה דמות נקבית-אמבלמאטית, סוריאליסטית, כחלק מן המרכז הקוסמי-אידיאלי, שכן במרבית השירים שבהם מופיעה 'האישה' כבשר ודם או כהפשטה מואנשת, היא מוצבת במרכז שהוא עדן או גיהנום ולעיתים שניהם. אך בכל זאת נזכיר בקיצור שלושה שירים:

בשיר: 'לברדך' מופיעה 'את' שהיא מרכז קוסמי מובהק, שעיצובה נעשה על דרך העיצוב האמבלמאטי הסוריאליסטי: "שוקיה תהילה ללוטשי הפתקת./מרוץ גזרתך מפונק ומהיר./בה מסתכלים כוכבי הלכת, לך נותמים דפי הציר" (עמ' 67). העיצוב הפנטאסטי הזה הופך אותה למעין דיאנה ירחית (מירון 25/, עמ' 9-10; סירלוט 44/, ערך 'דיאנה'), מרכז הקוסמוס כולו: "שדות שחרור ועצים נושאי שבל/עמדו באורה הלכו./הלילה, סחרחר מיונים על השכה, מדליה לך עצי דבדבן" (שם). גם 'כיפה אדומה' (עמ' 16) ו'רועת האוזים' (עמ' 60), הן דמויות כאלה של מרכז קדוש, העומד מעבר לזמן ולמקום; ואילו ה'את' מ'חיוך ראשון' (עמ' 54) אף היא נמצאת במרכז, אבל אופיו דיסטופי יותר מאשר אוטופי.

22. אגב, האמביוואלנטיות הקשורה בטאבו היא תופעה מהותית למודוס האלגורי (פלטר 51/, עמ' 224-278, 298-302). כאשר למקומה במרכזי של ה'את' בשירי 'כוכבים בחוץ' עיין אצל מירון 23/; קורצווייל 31/, ולאחרונה אצל בלבן (11/, עמ' 68-100). אין באפשרותי להיכנס לדיון מפורט בנושא זה, אך כמובן ששלושה אלה ורבים אחרים מעמידים את הקורא על מרכזיותה של האישה בעולמו של ההלך האלתרמני, מבלי להסיק את המסקנות הסופיות. כמו כן עיין בערך 'הר' אצל סירלוט 44/.

משמע, המרכז האוטופי או הדיסטופי ב'כוכבים בחוץ' קשור קשר הדוק, אם כי אולי לא בלעדי, עם דמות ה'אֵת', כאשר לעיתים היא מופיעה כמרכז עצמאי, מנותק מן המרכז כמקום. לעיתים האוטופי והדיסטופי הוא אותו מקום עצמו, כמקובל בתפישתו האוקסימורונית של אלתרמן. הפונדק עשוי להתהפך למקום אוטופי, כאשר חל מהפך תמאטי ב'דיאנויה' של המחבר המשתמע, ומפונדק אידי-אלי, אוקסימורוני, הוא הופך לפונדק אנטי-אידיאלי של רוחות, כלומר, ל'פונדק הרוחות', ממנו מתחיל חננאל את מסעו במקום לסיים בו בסופה-האין-סופי של הדרך הגדולה והקשה; ובאותו פונדק אירוני מצויה פונדקית, הקשורה בדיסטופיה של 'פושט היד', 'האימפרטרינו', 'מלאך המוות', שאיננו אלא השטן המדיח;²³ ומסעו של חננאל, הנתפש לו עצמו כמסע של חיפוש אחר יעודו, מוחלף לו, מבלי שהוא מודע לכך, למסע של בריחה מיעודו ומעצמו, בריחה מנעמי, שהיא המרכז האמיתי, החד-משמעי של המקום הקדוש, ובכך הוא מגשים את התפישה האפלטונית השלילית, האנטי-מוסרית של האמנות.²⁴

4.5. האנשה וגנרטיביות אסקטית של גיבור נוסע

הדמויות האלגוריות חייבות, כאמור, לענות על צרכי התמה או האידיאה הטלאו-לוגית השלטת בטקסט. לפיכך הדמות האלגורית היא פרטוניפיקציה של רעיון מופשט או של קונצפציה מופשטת, חלק מן המארג האימאז'יסטי של האלגוריה. לדמויות מופשטות אלה קורא פלטר כשם: 'סוכנים אלגוריים' או 'סוכנויות אלגוריות', המייצגות מידות מוסריות, אידיאלים וכו', 'סוכנויות' המקנות מידה מסוימת של 'חיים' לאותן הפשטות אידיאיות (51/), עמ' 26-31; שָׁהם 37/), עמ' 28-29). 'סוכנים' אלה הם בעלי תדמית ריאליזם על-אף היותם האנשה בלבד, והם בעלי כוח 'רפרזנטאטיבי ארקטיבי' (51/), עמ' 32). כך יכולה ה'אֵת' של אלתרמן לייצג הפשטה המסומנת באמצעות סימן 'תבל' ב'פגישה לאין קץ': 'ההנחה כי גם בשיר שלפנינו הנמנעת היא תבל, מתישב טוב יותר עם כלל פרטי השיר, מן ההנחה כי הדברים מושמעים באוזני אישה אהובה' (בלבן 11/), עמ' 30). זיהוי דומה עושה בלבן גם לגבי ה'אֵת' ש'בחיוך ראשון': 'היא היא המולדת ('את ריח המולדת המלוח'). הפגישה עמה כמות כפגישה עם מרחבי תבל' (שם, עמ' 57). ולפונדקית בשיר 'ערב בפונדק השירים הנושן וזמר לחיי הפונדקית' יש 'מעמד דומה למעמדה של תבל' (שם, עמ' 56). אינני רוצה להיכנס לשאלה האם הזיהוי של האישה בכל המקרים האלה עם התבל הוא זיהוי תקף; מה שחשוב לענייננו הוא, שבלבן אינו מסוגל להשאיר את ה'אֵת' כגישות 'אנושית' והוא נאלץ לתפוש אותה כ'סוכנות מואנשת' של קונצפציה מופשטת, כלומר כ'סוכנות אלגורית'.

23. ועיין עוד על 'האי האוטופי' שאיננו אלא דיסטופי, אצל שָׁהם 37/), עמ' 28-27 ויישומו ל'עידו ועינים' (שם, עמ' 180-182) וא.ב. יהושוע (שם, עמ' 261-305).

24. אגב, האמביוואלנטיות האלתרמנית הידועה כלפי המעשה השירי, המרחיק את הדובר מן המציאות ניתנת להנמקה בנקודת המוצא המימטית-אפלטונית של שירת אלתרמן, שעליה עמדנו לעיל.

דן מירון, בפירושו המפורט לשיר 'אל הפילים' רואה בעלמה המופיעה בסיומים של שירים א', ג', את 'העלמה האלתרמנית הארכיטיפית', שעוברת מטאמורפוזת מסיום א' לג'. לדעתו, בסיום של שיר א' העלמה ממלאת תפקיד של נביאה, כמעמד של פיתיה או סיבילה, הזוכה לחזון בדומה לעלמה "מספר ישעיהו המבינה את החזון המשיחי של השיר"; ואילו בסיום השלישי היא מתהפכת מעלמה נבואית לנפשו של הדובר המשיחי בעצמו, ל-"נפש העלמה", "הפיתיה נהפכת לפסיכה", כלומר "להאנשה של הנפש" (28/), עמ' 164-165).²⁵ משמע, געלמה היא פרסוני-פיקאציה של קונצפציה מופשטת, אלגורית. אבל לא רק הדמויות עצמן הן האנשות, גם אובייקטים אחרים בשירת אלתרמן משמשים כסוכנים אלגוריים מואנשים. וכך, למשל, טוען מירון לגבי הדרכים, תוך כדי התייחסות לשיר 'מזכרת לדרכים': "כאן מתממשות הדרכים במסגרתה של פרסוניפיקאציה גדולה; בתנועתן העולה והיורדת על-פני בקבעות וגבע דומות הן לתזה העולה והשוקע בנשימתו. לאור הירח הרי הם כפנים 'במסות הגבס' ". והלאה: "וכך נעשה מרחבן של הדרכים למרחב המופשט של החיים והמוות" (28/), עמ' 92-93).

הסוכן האלגורי עשוי לייצג קשת רחבה של תפישות קונצפטואליות, אך רב-גוניות זו אינה קיימת בתכנית בו-זמנית, הטרוגנית (ש"ס 39/), עמ' 24-27), אלא כמגוון של הפשטות וקונצפציות המתגלות בזו אחר זו, כל תכונה בעיתה, כל הפשטה בזמנה. עם כל הרפתקה נחשפת תכונה מופשטת חדשה, ללא קשר אורגני הכרחי עם קונצפציות שנחשפו קודם לכן באירועים קודמים (פלטר 51/), עמ' 34-35). מבנה כזה של דמות מצריך גיבור ועלילה שיאפשרו חישוף הפנים השונות שבאישיותו הבנויה מרצף של קונצפציות הבאות בזו אחר זו ועומדות זו ליד זו ולא ממאגר תכונות הנובעות זו מתוך זו. לפיכך, הגיבור האופייני לאלגוריה הוא הגיבור הנוסע, שעלילתו היא עלילת המסע, שכן זו מאפשרת גיוון של סיטואציות בהן יכולה להתחשף 'דמותו' בצורה מודרגת, צעד אחר צעד (ש"ס, עמ' 36-37) בקישורים פאראטקטיים.

נדמה לי, שאין צורך להביא דוגמאות משירת אלתרמן כולה, כדי להוכיח את הברור מאליו, שהגיבור של אלתרמן הינו הלך, ועלילתו היא עלילת המסע הנצחי, שחושפת בו את צדדיו השונים ובו בזמן קובעת את יעודו, כאשר ההלך עצמו אינו אלא פרסוניפיקאציה של המשורר האידיאלי, האורפאי, ולכן הוא מוצג כמנגן: "עוד חוֹזֵר הַפִּיגֵן שֶׁנִּחַתָּ לְשׂוֹא" (2/), עמ' 7; "כִּי סֶעֱרַתְ עָלַי לְנֶצַח אֲנִי גֶּהֱנִי" (ש"ס, עמ' 8) וכו'.²⁶ עלילת המסע ודיוקן ההלך אינם מצריכים הרחבה בשלב זה, אך שני אספקטים נוספים הקשורים בדיוקן הצליין האלתרמני, האלגורי, אכן דורשים הרהר מסוימת.

25. ועיין גם בפירושו של מירון לשיר: 'מזכרת לדרכים', בעיקר בעמ' 188-189. גם שם מפרש מירון את ה'אם הטובה' כ"עולם עצמו, הישות המקיפה והטורפת" את הגיבור שהוא מעין "שמשון הגיבור שנעשה לתינוק ונשבה" (עמ' 189).
26. ועל מוטיב השירה כניגון וזמרה עיין גם בשירים: 'אגרת', 'בהר הדומיות', 'אולי היד אותך', 'תולדת הרחוב', 'תיבת הזמרה נפרדת', 'בוקר בהיר', 'בת המוזג' ו'הם לבדם'.

המבנה הקטאלוגי, או הפאראטאקטי של דיוקן הסוכן האלגורי, הופך אותו למחולל של דמויות משנה, שאינן אלא אספקטים חלקיים של עצמו, של אישיותו. כלומר, זוהי דמות המייצרת על דרך הפרויקציה מספר בלתי מוגדר של פרוטאגוניסטים הפועלים איתו שכם אחד, או של אנטאגוניסטים הפועלים נגדו בדרך סילוגיסטית. לפיכך, הסוכנות האלגורית נתפשת כמייצרת את עולמה, כשדמויות משנה פרויקט-ציוניות מסייעות בחישוב 'אישיותה', בחישוב פניה השונים, שעל אחר שעל (פלטשר /51/, עמ' 35-36, 190-195), ומאבקה מתפרשים כמאבקים של ה'אני' עם עצמו (שם /37/, עמ' 30). אספקט אחר של הגנראטיביות בא לידי ביטוי בצורה תחליפית, באמצעות הגיבור המתהפך, המטאמורפוזי, הלושט ופושט צורה. גאי קליפורד טוענת כי המטאמורפוזיה והטראנספורמציה הן תופעות שכיחות באלגוריה, ומקורן ב'מטאמורפוזות' של אובידיוס. אבל המטאמורפוזיה נוסח 'הגלגול' של קפקא, היא חלק מתפישת היסוד של הגיבור הגנראטיבי (/45/, עמ' 29-35).

תופעה זו של גיבורים גנראטיביים-מטאמורפוזיים, הינה תחבולה חשופה במיוחד ב'פונדק הרוחות'. חננאל שיצא למסעו מגיע לפונדק כבר ביום צאתו הראשון, ומתרווח להנאתו מול הדרך ומול החופש הנפרשים למולו. בהזדמנות זו הוא מצהיר כי מול 'סערת כוחם' של הימים אשר יבואו, יהיה גם יום המוות רק "כפושט יד עלוב"; ואז בזיחות הדעת הוא מתריס: "בא, קרב, פושט היד!". והמחבר בהערות הבימוי מעיר: "מאתוריו נכנס פושט יד (...) הוא ניגש אל חננאל ונוגע בכתפו מאחור. חננאל נרעד. פונה אליו": "הא! מי אתה?/פושט היד: מה זה נבהלת?/חננאל: נבהלתי? מפני מי?/אדם עומד בהרהורים ומה הפלא/אם הוא נרתע כשפתאום לפתע/מחשבתו נוגעת בכתפו. פושט היד: אתה הרהרת בי?" (/4/, עמ' 15). ובהמשך, כאשר פושט היד רוצה ללכת, להליות עם נעמי המבקשת לשלוח יד בנפשה, מזנק עליו חננאל לעוצרו ואומר: "זקן אשמאי! זקן אשמאי! זקן נבל! אינני/יודע אם חלום אתה, או דמיון שוא, או משאלת לב טמאה שנצנצה בי/ולא אתה הוא שדברת - " (עמ' 16); וקצת הלאה טוען פושט היד באוזני הפונדקית: "כך מטורף מושלם (...)/פתאום היה נדמה לו כי אחד מהרהורי טירוף שלו/יוצא מפיו" (עמ' 17).

בדומה לכך, נעמי, כשהיא ממתינה לחננאל בביקתה, עם תום שתיים-עשרה שנות עבודתה, לפתע מופיעה הפונדקית מאי-שם ונאבקת איתה בחושך. על חשדותיה של נעמי, כי הפונדקית, אותה אין היא מכירה, היא מאהבתו של חננאל, מגיבה הפונדקית כך: "טיפשה,/אין זה סיפור של שתי נשים/המחזיקות באיש אחד! אין זה סיפור של אהבים". - כלומר לא סיפור אהבה עם עלילה מימטית לפנינו, אלא עלילה אלגורית קונצפטואלית, ונעמי, תוך כדי המאבק מעירה: "הרפי! הרפי! ה, אלוהים! כאילו/עם עצמי אני נאבקת, כאילו בידי/אני אוחזת ומטלטלת את עצמי, שורטת/בציפורני שלי עצמי את עור בשרי! הניחילי/אינני יודעת מי את? איפה את?" (עמ' 59).

משתי דוגמאות אלה ניתן ללמוד, שהדמויות השונות המאכלסות את האלגוריה של 'פונדק הרוחות' הן כולן דמויות פרוייקציוניות, שהושלכו מדמותו הגנראטי-בית של חננאל; נעמי, הפונדקית - כפילתה ההדוניסטית של הראשונה, פושט היד, וכפילו החלפן, כולל בן החלפן, כולם הם אספקטים מואנשים, מטאמורפוזות של חננאל ושל ה'טלוס' המניע את המחזה. בצורה ברורה בא הדבר לידי ביטוי במטא-מורפוזות שעובר 'פושט היד', המתגלגל לפי הצורך ב'אימפרסריו', במלאך המוות או בשטן המדיח.

ב'כוכבים בחוץ' ניתן גם כן להצביע על כמה שירים שבהם הדובר השירי בורא, על-דרך הפרוייקציה כפילים של עצמו, כמו למשל בשירים: 'שיר שלשה אחים', 'שיר בפונדק היער' ובמיוחד בשיר 'אגרת', שאליהם נתייחס במפורט להלן (3.6).²⁷

מאפיין נוסף של הגיבור האלגורי-גנראטיבי, הוא היותו גיבור אסקטי, דמות נזירית, סגפנית, שכן הסגפנות מעודדת חזיונות ופרוייקציות של תשוקות ושנא-אות. הניוון האסקטי הגופני והרוחני, מגרה את הדמיון המורעב, ולכן נפוצה באלגוריה התמה של הפיתוי, של התשוקה או התשוקות, המיוצגות סימבולית באמצעות חיות ומפלצות (פלטשר 51/, עמ' 36; בעקבות לוויס 60/).

ההלך של אלתרמן מוצג לא פעם ולא פעמיים כדמות אסקטית, נזירית, המקדישה עצמה ליעורה הכפוי. הפונדקית ב'פונדק הרוחות' מזהה בחננאל דמות נזירית: "אתה מספר לי כל זאת כדי לומר לי שאתה נזיר"; ומעט הלאה: "כוחו של נזיר אינו בזה שהוא מתנזר/ממשהו, אלא בזה שהוא מתנזר למשהו, לא? אני/רואה שיש לך כינור" (4/, עמ' 27). אך גם ההלך של 'כוכבים בחוץ' הינו גיבור אסקטי: "שֶׁנֶדֶךָ רִיקוֹת וְעֵינֶיךָ רְחוּקָה" (2/, עמ' 7) מעיד הדובר על ההלך, ואותו הלך עצמו מתוודה ב'פגישה לאין קץ' לפני ה'את': "אֵלֹהֵי צִנְנִי שְׂאת לְעוֹלָלִיךָ, /מֵעַנִי הָרֵב, שְׂקִידִים וְצִמְצִימִים" (שם, עמ' 8); ובשיר 'ערב בפונדק השירים הנושן וזמר לחיי הפונדקית', הפונדקית היא הזיה של דובר מסוגף הנמצא ברעב חושי חריף: "מוֹל בְּצוֹרֶת יוֹמָנוּ שְׂגָבָה כְּמַפְלָצַת/שֶׁל יָפִי, שֶׁל אֲשֶׁר, שֶׁל קֶץ!" (שם, עמ' 13). ואולי לסיום רק בזכיר את העני כמת, המתהפך למת החי תוך כדי דיאלוג עם 'שמחת עניים' המתגלגלת לדמות המשחית, שאינה אלא פרוייקציה הזויה של העני המסוגף ש'חלקמה על מצע הקש': חֲלוּמָה כְּנֶקֶם וְכוֹאֶבֶת כְּגִיף/וְצַחָה כְּכַבֵּשֶׁת הָרֶשׁ" (שם, עמ' 149).

ואולי רק הערה קצרה לסיומו של עניין זה. הגיבור האלגורי הוא כאמור סוכן נוסע, ומשום כך הוא נדון להיות האיש הזר, ה-outsider הנצחי בכל מקום שאליו הוא מגיע. דבר זה מאפשר להשתמש בו כבמכשיר יעיל לראיה רעננה של חברות אנושיות,

27. ועל תופעה הגנראטיבית ב'שיר עשרה אחים' ראה אצל ברזל (12/, עמ' 162), לעיל סעיף 2.

לבחינה מחודשת של אידאות ואידאליזם. הוא יכול להיות זר תמים או מיתמם, חכם או מתחכם, אך תמיד מתבונן מן הצד במציאות, באוטופיה או בדיסטופיה (קליפורד /45/, עמ' 23-25). אין ספק שההלך של אלתרמן הינו outsider מובהק והדבר נקבע כהוראה מחייבת בשיר הפתיחה של 'כוכבים בחוץ' ובא לידי ביטוי חוזר ונשנה לאורך כל שירתו של אלתרמן.

יוצא אפוא שהדובר האופייני של אלתרמן הינו סוכנות אלגורית, המתאפיינת באמצעות התכונות המרכזיות של הגיבור האלגורי: סוכן נוסע, זר, אסקטי וגנראטיבי, שאינו אלא האנשה של קונצפציות ואידאות מופשטות, המונחה ע"י 'טלוס' הקיים א-פריורי בטקסט.

5.5 גיבור דמוני-אובססיבי

כיווצה של 'הדמות', או הסוכנות האלגורית ופיצולה לאספקטים שונים, מופשטים, נחשף לקורא באמצעות הפעולה. בדיקת הפעולה האופיינית לגיבור האלגורי מגלה כי היא אנאלוגית לטיפוסי התנהגות של אנשים אחוזי 'דיבוק' דמוני. כשאנו מדברים על דמוני, או על דמוני, איננו מתכוונים לדמון במשמעותו בימי-הביניים, השטנית והשלילית דווקא, אלא לדמון במשמעותו הקלאסית: כוח על-ואל אנושי, הנע בין הטוב לבין הרע בכל גווני הקשת ושולט באדם לחלוטין. הדמונים נתפשו ביוון וברומי כיצורים המתווכים בין האדם לאלים. בן תמותה שדמון שולט בו הינו אדם בעל תודעה חד-מסלולית, דבק במטרתו, עם הרגלי חיים ערוכים בקשיחות, שאינו מסוגל לשום סטיה מדרכו, שכן הוא מונהג ע"י כוח נסתר השולט בגורלו העומד מעל ל'אגו' שלו. לכן האדם הנשלט ע"י דמון נקרא באופן מטונימי 'אדם דמוני', או 'גיבור דמוני'. גיבור זה קרוב במאפייניו לגיבור הרומאנטי על-פי הגדרתו של פריי (/52/, עמ' 33-34), ודמותו הולמת את הרומאנס, את האגדה ואת המעשיה (פלטר /51/, עמ' 38-41; שהם /37/, עמ' 30-31).

אליבא דפלטר נגזר השם 'דמון' מן היוונית daiomai, שמשמעו: לחלק, להפיץ; ומכאן באה כנראה התפישה של חלוקה אין סופית של העולם לאלמנטים נפרדים, הניתנים לקיטלוג ולעיון. אי-לכך, הדמון של האדם הוא גורלו, ה'מוירה' שלו, ולפיכך אין הוא יכול לחרוג מן הגבולות שהוקצו לו ע"י הדמון. כל אדם והדמון שלו, והכל יחד יוצרים קוסמוס טוטאלי, הירארכי. הדמונים מסמלים את היחסים המואנשים שקיימים בין המישור האלוהי לאנושי (פלטר /51/, עמ' 61). לפיכך הגיבור הדמוני נעדר חופש בחירה אלא פועל באופן קומפולסיבי, כתוצאה מן השליטה הדמונית בגורלו.

הדמות המימטית, במשמעותה האריסטוטלית, מסוגלת להחליט, יודעת את רצונה, יודעת לברור את האמצעים הנאותים להשגת מטרתה, מסוגלת להתגמש בשעת הצורך, לצמוח מבחינה מוסרית ופסיכולוגית בזמן, להתכבד, להשתנות, ואם אין היא משתנה בפועל היא לפחות מרשימה את הקורא, שההשתנות טמונה בה לפחות בכוח. היא פועלת לפי

המסתבר ולא רק על-פי ההכרח הקבוע. בקיצור, היא אינה קרבן של ה'מקרה העיוור', אלא של מהותה הפנימית. לעומת זאת, הגיבור הדמוני, האלגורי, אינו בוחר אלא נבחר, אינו משתנה או מתפתח, מפני שהכל מוכתב ע"י הדמיון שלו (שם, עמ' 66-67). אריסטו דוחה דמות כזו, שכן לגביו הדמות חייבת להיראות לפחות כשוקלת כיווני פעולה אפשריים ושונים מהיותה דמות רציונאלית, מימטית.

את הגיבור הדמוני ניתן גם במונחים פסיכואנאליטיים. זהו גיבור הנתפש לקורא כאדם בעל התנהגות כפייתית, שתודעתו שבויה באידיאה פיקס אובססיבית. זהו 'אדם' בעל נזירות כפייתית אימפולסיבית ובלתי רציונאלית. האובססיה היא אידיאה או תשוקה, הכופה עצמה לחלוטין על תודעת החולה, שחווה אותה כהתנהגות בלתי רציונאלית. האובססיה יוצרת את הכפייה, שהיא הפעולה המתבצעת הלכה למעשה. שתיים אלה הן סיבה ותוצאה, והן מתפקדות כעין גופים זרים המשתלטים על החולה שאינו חווה אותן כחלק מן ה'אגו' שלו. הפעולה הכפייתית באה לידי ביטוי בהתנהגות ריטואלית מלווה בחרדה. החרדה מאפינת את הגיבור האלגורי-הדמוני, הכפוי להגיע למטרה כלשהי, כשהפחד מאי-מילוי המשימה חזק מן הפחדים הזמניים, המאיימים עליו בדרכו למילוי המשימה האין-סופית. משמע, זהו סוכן חדור חרדה אובססיבית להשלים מטרה, להגיע ליעד, ולכן הוא דמות בעלת מחויבות טוטאלית ל'חלום' תרבותי או אידיאי, כשמתחח לאידיאליזם הצרוף חבויה תמיד עוינות מאופקת אך ממשית, הבאה לידי ביטוי בפסיכומאכיה, שהיא אחד המאפיינים של העלילה האלגורית, ובה נדון בהמשך (פלטר /51/, עמ' 286-302).

הגיבור האלגורי הקוואזי-אנושי או הקוואזי-אלוהי, הינו יצור אשר עשוי להיות משוחרר מן העכבות האנושיות, הפסיכולוגיות והמוסריות שכובלות את הפרט בעולם המציאות או את הגיבור בעולם המימטי-אריסטוטלי. סוכן אלגורי כפוף לחוקי המוסר רק כאשר אלה הולמים את האינטרסים שלו לשלוט בזולת, והוא מתנער מהם כשהאינטרס שלו מחייב זאת (ראה בשיר 'אגרת', להלן 3.6), ובכך הוא מפעיל על הקוראים את הצורך להזדהות עם רצון ועם כוח בלתי מוגבל להגשים משאלה כמוטה, לחפש ולחקור את גבולות החיים, לגלות את סוד הסדר הקוסמי. הסוכן האלגורי הינו מכשיר אידיאלי לחקור את החתום, לחשוף את סדרי היקום, להשליט סדר בכאוס (51/, עמ' 68-69).

אם אנו חוזרים מן ההלכה אל המעשה השירי של אלתרמן, הנה כל קורא יכול להעיד על דיוקנו האובססיבי-דמוני של הגיבור של אלתרמן. כמעט בכל שיר נמצא את הכפייה הדמונית גלויה או מרומזת כשהיא שולטת בגיבור. זה מתחיל בשיר הפתיחה של 'כוכבים בחוץ', 'עוד חוזר הניגון שזנחת לשוא', ועובר כחוט השני באין ספור של שירים: 'כי סערת עלי, לנצח אנגנה' או 'איזה רוחך חדש, איזה כח אימים, /איזו יד על ראשי מגבוח - - ' (2/, עמ' 11), ועוד ועוד, כולל העני

המת החי, שאין לו בעולמו אלא חלומה של 'שמחת עניים' אובססיבית, המתגלה כ'משחית' דמוני. ואולי אין לנו אלא לצטט את מירון ביחס ל'כוכבים בחוץ' בכלל ולשיר הפתיחה בפרט: 'בכפל הפנים שלו, מכל מקום, מעיד דווקא שיר הפתיחה על המהות הכפולה של הספר כולו. מתחת לעושר הפיגוראטיבי ולנועם המיצולי מסתתרת החומרה הכמו פולחנית. מעבר לשפע המראות - עולם ההפשטה והאמת הצומחת 'בלי תהיה צמיחתה נשמעת עד קומה לאכול בשר'. הרואה ב'כוכבים בחוץ' רק את צידו הצבעוני-ה'קרנאכלי' ואינו קולט את צד החומרה וההוראה, לא הבין את הספר כלל. הניגון החוזר אינו רק שיר-זמר אלא גם דמון ואל קנא. העולם הצבעוני הוא גם כנסייה. ההליכה בדרכים - פולחן" (28/עמ' 98).²⁸ (ההדגשות שלי - ר.ש.).

משמע, ההלך הוא סוכן אובססיבי-כפייתי לדמון הניגון, ובכך הינו סוכן אלגורי אופייני, בעל יעוד, המנסה לשוא לברוח מיעודו הכפוי. אלא שדן מירון אינו מסיק את המסקנות המתבקשות לגבי זיהוי המודוס האלגורי בשירת אלתרמן.

6.5. עלילה של מסע ריטואלי וקרב פסיכומאכי

'ההגיון' המדריך את הגיבור הדמוני חייב לבוא לידי ביטוי בדרך שתהלוך את אישיותו אחוזת הדיבוק. והגיון זה בא לידי ביטוי בשתי עלילות אב:

1. עלילת המסע האפיסודית;
2. עלילת הקרב או הפסיכומאכיה.

ונתחיל בפסיכומאכיה האלגורית.

ראשיתה של עלילה זו כפי הנראה בגיגאנטומאכיה הקלאסית, במלחמת הטיטאנים על השליטה בעולם, ומשם בגלגולים שונים אל ה'פסיכומאכיה' של פרודנטיוס. פרודנטיוס בספרו 'פסיכומאכיה' וכן גאורגיוס הגדול בהקדמתו לאיוב 'מוראליה' (Moralia in Job) מסכים את הקרב דמוי המציאות וממירים אותו בקרב אלגורי מופשט על נפש האדם. קרב שאומץ ע"י האלגוריה הנוצרית, המסמנת באמצעותה את המלחמה בין כוחות האור לבין כוחות החושך בנפש האדם.²⁹ הפסיכומאכיה עשויה לבוא בצורות שונות: קרב פיסי, ממשי, ויכוח או דיאלוג סוקראטי, מילולי או אירוני, כמו ב'פרומיתאוס הכבול', קרבות חלל נוסח 'מלחמת העולמות, דו-קרב בין הטוב והרע במערכונים, מלחמת המוחות בין הבלש לרוצח בספרות הבלשית וכו'.

28. על עניין הכפיה כבר עמד מירון (/23/, /25/, וכן ב-/28/, עמ' 35, 37, 48, 71, 84, 93, 160, 164, 166, 201). ועיין גם אצל קורצווייל, לעיל, סעיף 2.
29. ועיין בנושא זה גם אצל מרסין, המביא את מקורות הפסיכומאכיה והשפעתה על המשוררים האנגלו-סאקסים העתיקים. שם הוא מצביע על הפסיכומאכיה התאולוגית של פרודנטיוס ועל הפסיכומאכיה המוסרית של גאורגיוס הגדול /57/. כמו כן ראה אצל פלטישר (/51/, עמ' 157-161, 196-208); אצל זאקס (/18/, עמ' 63-92, 40-41); מק-קווין (/61/, עמ' 59-66) ובעיקר אצל לוויס /60/.

הקרב האלגורי מייצג תמיד עימות אידיאי בין אידיאות וקונצפציות מנוגדות שעברו תהליך של פרסוניפיקציה בלבוש של *topoi* קונבנציונאליים, הלוקחים ממסורת השירה האפית הרומית, ובעיקר על-פי הדגם של 'איניאס' של וירגיליוס (מארטין /57/, עמ' 40, 47, 53; קליפורד /45/, עמ' 26-27, 15).³⁰

מאידך גיסא, המסע גם הוא, כאמור, מהווה עלילה אופיינית לגיבור הנוסע והמחפש. עלילת המסע אינה מהווה רק מכניזם לחישוב פניו השונים של הסוכן האלגורי (לעיל, 4.5), אלא הוא מהווה מסע של חיפוש (*quest*) אין סופי אחר השלמות; מסע אידיאי, אפלטוני, בחלל ובזמן. לכן הסוכן האלגורי הינו 'אדם' שאינו חדל מלחפש, שלעולם אינו מגיע לסיפוקו, כי השלמת המשימה היא רק תחנת ביניים לאתגר הבא הנמצא בדרך אל המרכז האוטופי. הגיבור האובססיבי רדוף מאניה של שלמות ומצוייד בתשוקה להשגת האידאלי ולכן המסע אינו רק מכשיר לחישוב אופיו אלא לחישוב האידאיה הטלאולוגית. עפ"ר יוצא הגיבור מביתו כדי להגיע לבית אידיאלי מושלם מזה שבו הוא חי עד כה, או שהוא שם פעמיו לעיר אידיאלית, שמימית, 'ירושלים של מעלה', כשמטרתו לחקור את גבולות היקום או את גבולות ההכרה העצמית (באלגוריה הפסיכולוגית). המסע עשוי להיות בעולמות עליונים, תחתונים, באוויר, ביבשה או כיס, מעוצב באופן ריאלי או באופן פנטאסטי והוא יכול להיות אינטרוספקטיבי בתוך המבוך של ה'אני'. כל זאת לאורך מסלול חד-סטרי, כעל מעלות ומורדות, כשהגיבור מודרך ע"י אידיאה כפיי-תית הקשורה למטרה אובססיבית, שהיא תמיד: גילוי, למידה קוסמית או עצמית, התאחדות עם המרכז הקדוש המודע (ה-*grail*) או הבלתי מודע (פלטשר /51/, עמ' 151-157; מק-קווין /61/, עמ' 2-9; קליפורד /44/, עמ' 15-35).

דרך ההתקדמות במסע דומה במהותו לפולחן, שגם הוא סדר טלאולוגי כפוי, ומהותו התקרבות הדרגתית, מעין תהלוכה פולחנית, בעלת סדר פעולות קבוע, המסמלת רעיון דתי כלשהו המייצג את ה'אמת'. תהלוכה פולחנית מעין זו מאפשרת סטיות מן הכיוון הכללי, אך אלה בטלות בשישים בתוך הסדירות הפולחנית הנורמאטיבית, המדגישה את שיויון הצעד (פלטשר /51/, עמ' 159; זאקס /18/, עמ' 40). הפעולות המתבצעות אינן נובעות מסדר של סיבה ומסובב אלא מדגימות תכלית עליונה. לפיכך הצטרפותם של המעשים היא פאראטאקטית: זה ליד זה, זה אחרי זה ולא זה מתוך זה או מפני זה ברצף היפוטאקטי של סיבה ומסובב, הכל לפי צרכי ה'טלוס' (שהם /37/, עמ' 31-32).

לעומת עלילת המסע הפולחנית, הליניארית, צורת הקרב היא סימטרית, מאוזנת וסטאטית. את הדינאמיות שלה היא שואבת מן העובדה שהקונפליקטים חוזרים ונשנים.

30. על השימוש ב'טופוי' בשירת אלתרמן כבר עמד מירון, ועיין לעיל הערה 16, לסעיף 1.4. וכן סעיף 2.5. לעיל.

כתוצאה מן העובדה, שהמסע הינו פולחן אין סופי בכוח, ואף הסימטריה של הקרב עשויה לחזור שוב ושוב עד אין סוף, העלילה האלגורית בין אם היא עלילת מסע פולחני, בין אם היא עלילת קרב סימטרית ובין אם היא משולבת, הרי היא עלילה פתוחה, בעקרון, לאין סוף. משמע, לאלגוריה אין גבול אור-גאני פנימי במשמעותו האריסטוטלית (הערה 19 לעיל). לכן האלגוריה, במידה שיש לה סיום הוא נראה תמיד כשרירותי, כי הדמון דוחף את הסוכן האלגורי עוד ועוד במסעו הפולחני ובקרבותיו הסימטריים, והוא עשוי להיעצר רק אם יפגוש על דרכו כוח דמוני מנוגד וחזק מן הכוח הדוחף אותו, שיכלום את תנועתו כליל, או לשעה. לכן אין לדבר באלגוריה על סיום אלא על עצירה, ולעיתים אף המוות אינו עוצר את הגיבור: "ואמות ואסיף ללכת" (2/), עמ' 111; והשווה: (קליפורד 45/), עמ' 20-23).

הקרב האלגורי נובע מאמביוואלנטיות קיומית ופסיכולוגית. אמביוואלנטיות זו מקורה הראשוני, כפי הנראה, בתיאולוגיה ושורשיה בתפישות הזראטוסטריאניות של דואליזם טוטאלי השולט בעולם בין כוחות האור וכוחות החושך (בעיצובם המאניש במודוס האלגורי). זהו מאבק בין אוהרמיז ואוהרמין, בין זווס לפרו-מיתאוס, בין כריסטוס לאנטי-כריסטוס, בין אלוהים ושטן. לדואליזם זה יש בסיס משותף בו ההפכים נפגשים בשורשם והוא המסד האמביוואלנטי של המשכח והדחיה של הטומאה והטהרה הקיימים בו-זמנית באובייקט המעורר את הרגשות הסותרים. אבל אמביוואלנטיות זו עשויה להיות גם פסיכולוגית: אהבה-שנאה לאישה אהובה וכו'. וכבר שער פרויד שמקורה בתפישות קמאיות, הנוגעות לאוב-ייקטים מאגיים הקשורים בטאבו, המכיל בקירבו את הטוב והרע, את הקדושה והטומאה (פלטשר, בעקבות 'טוטם וטאבו' 51/), עמ' 220-278).

על עלילת המסע והנדודים כפואטיקה של אלתרמן כבר הערנו והעירו רבים לפנינו,³¹ אך אולי אין זה למותר אם נרמז על אופייה הפולחני של עלילת המסע המשרתת את ההלך של אלתרמן, על הפסיכומאכיה המשתלבת במסעו האין סופי ועל התשתית האמבי-וואלנטית של הפסיכוסומאכיה של אלתרמן.

כבר בשיר הפתיחה של 'כוכבים בחוץ' נהג ההלך לסגוד אפיים "לחורשה זרוקה ואשה בצחוקה/וצמרת גשומת עפעפים" (2/), עמ' 7), משמע, מסעו של ההלך הוא מסע פולחני, ודן מירון מזהה בשיר מכלול הוראות לפולחן עשתורת, פולחן פריון הנכפה על הגיבור (28/), עמ' 82), כשהדרכים הופכות בשיר למעין "רשויות כמו דתיות (...), הן באות אליו בתביעה, במשפט, בהאשמה, בחומרה כמעט פולחנית" (שם, עמ' 98). כי "התליכה בדרכים - פולחן" (שם, שם). ועל שני הסיומים בשירים א' ו-ג' של 'אל הפילים' מעיר מירון: "בשני המקרים מדובר בהליכת הדר

31. בעיקר מירון (25/), עמ' 5-11) ובמקומות רבים ב-28/.

פולחנית-טקסית" (שם, עמ' 164, וראה גם עמ' 166). ובמקום אחר טוען מירון: "המיתוס והארכיטיפ משמשים מנופי מעבר רבי-עוצמה, המניפים את הדוברים בשירי 'כוכבים בחוץ' לעבר המשכו ומיצויו של 'הסיפור' הגדול שלהם, סיפור נדודיו עד מוות של ההלך-המשורר. ב'סתו עתיק' משמשת הדראמה הפולחנית-טקסית כולה בבחינת rit de passage צבעוני וגדול לקראת הפרידה של הנפש מן הגוויה" (שם, עמ' 201-202). "החיים הם מעין פאסיון אשר אותו עובר הצלוב" (שם, עמ' 205).

הפסיכומאכיה: כעלילה קיימת בשירת אלתרמן באופן ברור, אך עליה נרחיב את הדיבור להלן (3.6). כאן רק נעיר לגבי תחושת העולם האמביוואלנטית שהיא התשתית לפסיכומאכיה של אלתרמן והיא היא שמזינה אולי את האסתטיקה האוקסי-מורונית שלו. כשירים לא מעטים חש הקורא את המשיכה ואת הדחיה הסימולטאנית מאובייקט מקודש שהוא בבחינת טאבו בעולם של אלתרמן. שירת האהבה שלו מעמידה, כפי שראינו, את המרכז הקדוש שבליבו עומדת 'האהובה מנשוא' (3.5), שהיא אובייקט כמעט מאגי וקשור בתפישות קמאיות של טאבו, כמו ב'הר הדומיות' או ב'חיוך ראשון', וכבר הרחיבו בנידון מירון (/23/, /25/, עמ' 6, 10-11) וקורצווייל (/31/, עמ' 216-255). האמביוואלנטיות כלפי האישה-האלה-התבל משתלבת במתיחות הכללית, שנובעת "מתודעה של חוסר מגע מלא עם המציאות בכללה, של נכר או גם של תהום בין המשורר לבין 'הדברים' שהאישה היא גילום המושך אך גם הנבצר מגעת ביותר" (/25/, עמ' 10). האמביוואלנטיות ביחס לעולם וביחס למעמד המשורר בעולם היא אכן פינה בתחושת העולם שמקרינן הספר כולו וכל שיר בפני עצמו. אמביוואלנטיות זו יש לה מסד אפלטוני מובהק ותוצאותיה במישור האסתטי-אוקסימורוני, כמו גם במישור התמאטי.

יוצא איפוא, שכל המאפיינים המרכזיים שמנו בעלי התיאוריה במודוס האלגורי מצויים בשירת אלתרמן, חשופים, כמעט ללא הסוואה, על פני השטח, ומעצבים את אופייה, את סגנונה ואת המסר התמאטי שלה. בפרק הבא נעקוב בצורה מפורטת יותר אחר כמה מן המאפיינים הללו ובדרך שילובם בכמה משירי המפתח של 'כוכבים בחוץ'.

6. הומו-פואטיקוס והומו-נאטוראליס ב'כוכבים בחוץ'

1.6. ההלך. השליח הדמוני.

לעיל עמדנו (2.5) על מקומו של ה'טלוס' במודוס האלגורי. אם אנו מעיינים בשיר הפתיחה של 'כוכבים בחוץ', יתברר שההלך עצמו, שהוא הנמען הפנימי של הטקסט,³² אינו מגלה סימן כלשהו של יוזמה או של מחשבה עצמית, הוא פאסיבי לחלוטין. הגיבור האריסטוטלי מבטא את ה'דיאנויה' שלו, והיא באה לידי ביטוי

32. באשר לנמען הפנימי, לדובר וכו' ומקומם במערכת הטקסטואלית, ביחסיהם ההדדיים, עיין אצלי /39/, עמ' 10-14.

ב"יכולת להגיד את מה ששיך (לעניין) ואת מה שמתאים לו". 'דיאנויה' זו מגלה את אופיו, ולכן היא חייבת לבוא לידי ביטוי בדיבור כזה שבו יובע מה רוצה הגיבור ואת מה הוא דוחה, שבאמצעותו יוכח כי דבר מה קיים או אינו קיים, או באמצעות דעה כללית (8/), עמ' 30). משמע, אריסטו מתכוון ליסוד האינטלקטואלי שבאדם, המתבטא בשיחתן של הנפשות הפועלות (הלפרין 8/), עמ' 74). ההלך, לעומת זאת, אינו מתאפיין כלל באמצעות מחשבתו, אלא הוא כפוי לפעול על-פי מחשבה שעלתה במוחו של מישהו אחר, זולתו, מחשבה וקיימת מלכת-חילה, כשהיא מכוונת את גורלו לתכלית ידועה, שהוא אולי יודע את מגמתה הכללית, אך אינו מודע עד הסוף למשמעותה הכללית, המפורטת, לפחות לא בשלב זה.

נסיונו לכרוח משליחותו נדון מראש לכשלון, ובריחתו אל ה'שוא', או אחר ה'שוא' אולי אינה ראשונה.³³ ההלך שנח את יעודו מוחזר אל דרך הישר; אין הוא 'מוחזר בתשובה' אלא 'מוחזר בתשובה', כשזו נכפית עליו 'הר כגיגית' לצורך הגשמת יעוד אמביוואלנטי שלא הוא בחר בו. משמע, הוא נפעל ע"י 'טלוס' עליון. דווקא זניחת הניגון, בעבר, מעידה, אולי, על איזו מחשבה עצמית של ההלך, אך בהווה הטקסטואלי מבטלים חוקיה של תכלית עליונה כל שיקול דעה שלו, תוך מחיקת מהותו האישית וכפיה מוחלטת להגשים גורל שנתפר למענו ככוחות פסים שהפכה תוך כדי כך לכוחות כפיה.

ההלך הוא איש בשורה בעל כורחו, הוא נושא בשורת הניגון והדרך, בשורה הנכפית עליו באורח דמוני, כפי שמצינו בסיפורי השליחים-הנביאים בקונטקסט המקראי והבתר-מקראי. בעיקר מזכיר לנו ההלך-השליח את אותם שליחים המבקשים להימלט לשוא מיעודם הכפוי ומשליחותם (משה, שמות ד' 10-17; גדעון, שופטים ו' 15-24; ירמיהו, א' 4-10, כ' 7-11; יונה, א'-ד'). תופעה דומה אנו מוצאים גם אצל בן-דמותו האירוני של ההלך מ'כוכבים בחוץ', אצל חננאל מ'פונדק הרוחות', שגם הוא יוצא עם פתיחת המחזה לנדודיו בדרך הגדולה וכינורו בידו: "כל זה/חיכה לשעתו, ארב לי בתוכי מכבר" (8/), עמ' 7), ולהלך: "אבל אני/אשוב נעמי. איני יכול שלא/- - כשם שאין אני יכול/שלא לנוס מפה הלילה אל תכלית חיי/שבשבילה נוצרתי" (עמ' 9-10). חננאל בוחר לכאורה את מסלול חיי הקשור בדרך ובניגון של הפרוטוטיפוס שלו ב'כוכבים בחוץ', אך חננאל גם הוא אינו כוח, שכן לפי בעל הדבר כוח זר יושב בקירבו, אורב לו זה מכבר ככוח דמוני, בלתי ניתן לריסון, כוח שלוקח אותו מביתו, מנעמי, אל דרכי הנדודים ואל 'תכליתו':

33. על משמעות התיבה 'שוא' בשיר הזה ועל משמעות השורש זנ"ח, עיין אצל מירון (8/), עמ' 83). לדעת מירון 'ז נ ח' משמעו גם 'ז נ ה'; 'שוא' משמעו גם עבודה זרה, על-פי תהילים כד' 4; ירמיהו יח' 15. באופן זה גם אקט הבריחה וגם אקט 'החזרה בתשובה', מקבלים מימד פולחני חריף.

אל הפונדק והניגון. העובדה שבמחזה התהפכו היוצרות והיציאה אל הדרך היא היציאה אל השן, שייכת למהפך האידיאי שחל בתפישת העולם של אלתרמן. אך המהפך בתפישת העולם אינו משנה את אוצר ההפשטות המואנשות, את מערכת ה-topoi של אלתרמן אותה הוא ממשיך לתזמר תוך כדי המהפך. ולכן שוב אנו מוצאים את ההלך הדמוני שכוח זר מזרזו בנתיבות העולם, אם כי בצורה אירו-נית; ולכן מיד עם יציאתו מתחבר חננאל עם 'פושט היד', 'מלאך המוות', 'האימפרסריו' והשטן המדיח על כל גילגוליו הפרוייקציוניים של הגיבור, משמע עם הדמיון שלו (לעיל, 4.5). 34. אך גם בשיר הפתיחה של 'שמחת עניים' מתברר שהעני-כמת אינו אלא גיבור דמוני הנשלט ע"י דמיון המכונה 'שמחת עניים', שאינה אלא 'המשחית' המתגלה לו תוך כדי חיתוך החיים שנותרו בלעדיו ושאינה היא יורדת לקבר כי "נִוְשָׁה אֶתָּה בִּי כְמוֹ חַי" (2/), עמ' 150). ואף הבן והאב ב'שירי מכות מצרים' מגשימים, אם כי באורח פאסיכי, תכלית עליונה של מהלך היסטורי שהם קרבנותיו, קרבנות למופת, כשהבן לומד מפי האב את מהותה ומשמעו-תה של הטלאולוגיה ההיסטורית-מיתית המניעה את גורלם ואת היותם קרבנותיה הדמוניים. 35

2.6. הדובר כשולח דמוני

לאחר שזיהינו את הנמען בשיר הפתיחה של 'כוכבים בחוץ' כמשורר-הלך שבמבנה העומק שלו הוא מעוצב על-פי המודל של הנביא-השליח, המנסה, לשוא, לנוס מאלוהיו ומיעודו הכפוי, לא נותר לנו אלא לזהות את המוען הדובר אל שליחו הסוטה.

דן מירון מזהה את הדובר 'כסופר אגו', 'רשות עליונה ושופטת' הנוצפת במשורר, בטרובדור על "שבגר לשעה ביעודו" ומזרזו "לדבוק בניגון". משמע, 'אני עליון! פונה אל ה'אני' של עצמו (28/), עמ' 85-86), תוך פיצול אישיות ריטורי. אבל בזיהוי זה קיים קושי בדברי מירון עצמו, שכן מעט קודם לכן הוא טוען במידה לא מעטה של חריפות, שאשמתו של ההלך היא אשמה של "זניחת הניגון, שכמוה כזניחת האל", על-פי הושע ח' 3: "זָנַח יִשְׂרָאֵל טוֹב": "המטען הדתי של השורש זנ"ח וקירבתו לזנ"ה ברורים לכל היודע תנ"ך", ולכן "עליו לחזור אליו ואל גורל הנדודים הקשור בו שהוא גורלו של הצליין". ולהלן: "הוא עומד למשפט המתנהל לפי חוקת התורה (שנים עדים)" (שם, עמ' 58). במשפט זה תעדנה הכבשה והאיילת על נקיון כפיו העתידי, "על בור לבבו ועל סגידתו" לעשתורת, לקדשה ולאשרה; "לטבע ולאשה, ועם זאת נזיר לדתו, דת הניגון והנדודים" (שם, שם).

34. ואכן חננאל חוזר אל נעמי בעל כורחו, בכוח הכפיה של 'האימפרסריו' שלו, כתום שתיים-עשרה שנות החופש שקיבל מנעמי (4/), עמ' 64-65, 67-68).

35. ועיין בדברי האב בשיר 'ברד', ובאפילוג 'איילת'.

יוצא איפוא שמירון מזהה שתי דראמות, בשני מישורים, מצד אחד דראמה פסיכו-לוגית המחקיימת במישור של 'סופר-אגו' מול 'אגו', ובמישור השני דראמה כמו פולחנית. אבל אם מדובר בדראמה פולחנית המוען כ'סופר-אגו' אינו הולם ואינו סביר. מוען כזה אינו עולה בקנה אחד עם גודל השליחות ועם מהותה הפולחנית. אם ההלך הוא צליין, שליח-נמלט, שיעמוד למשפט בו תעדנה כבשה ואיילת כשניים עדים אמבלמאטיים-איקוניים (שם, עמ' 82, 84), או אז השולח חייב להיות משהו או משהו שהוא מעבר ל'סופר-אגו'; משהו הרואה מראשית אחרית. יכול לקבל עדותן של כבשה ואיילת.

לעניות דעתי, שיר הפתיחה הינו 'התגלות' ולכן הוא גם שיר הפתיחה של 'כוכבים בחוץ' ושל כלל שירתו הקאנונית של אלתרמן. 'התגלות' על-פי המסורת המקראית והבתר-מקראית עד ימינו. מבחינה זו היה לאלתרמן ממי ללמוד, ואין כוונתי רק למסורת היהודית-נוצרית, אלא גם למשוררים בני זמנו, כמו ביאליק, אך אולי ובעיקר ממורו ורבו בשירה העברית, משלונסקי, שקבע שיר 'התגלות' מובהק בראש שירתו הקאנונית (5/11, 'א', עמ' 11).³⁶ אלא שאלתרמן זהיר משלונסקי, כפי שביאליק היה זהיר לגבי זיהוי דובריו כדוברים נבואיים מאורי צבי גרינברג, למשל (שם 39/), עמ' 183-194). אלתרמן מטשטש את הסיטואציה של ההתגלות ולכן מיטשטש זהותו של הדובר. מסקנה זו עולה בקנה אחד עם זיהוי תבנית העומק שאותה מצאנו לעיל (1.6): סיטואציה של משורר-נביא-שליח, צליין שנס מיעודו.

אורי שהם, בעקבות מיכאל מורין, טוען שמקור הצורה האלגורית "נובע מן הצורך של המטיף, איש הנבואה, הכהונה והחכמה ל'דבר בשם ה'", 'להיות איש מבשר, המודיע את הבשורה ל'עמו' מצד אחד; ומן החשש הגדול שלו ומחשדו בציבור מאזיניו שאינו מסוגל לקבל את 'הבשורה' מצד שני. היצירה האלגורית היא פשרה, שבין פניה אל הקהל ובין רתיעה ממנו, אמירת ה'אמת' הבוררת וכיסויה כאחת" (מורין 62/), עמ' 21-53; שהם 37/), עמ' 26). טישטוש ההתגלות יוצר סיטואציה אניגמטית שיש צורך לפענחה. פענוח ה'אניגמה' מאפשר הבנה טובה יותר לא רק של השיר הפותח אלא של שירת 'כוכבים בחוץ' כולה. זיהוי של הקול הדובר בשיר כ'אל מסתתר' יוצר סימטריה בין המוען האלוהי לבין שליחותו, בין המוען לבין ה'שוא' שאחריו זנ"ה ליבו מעל הניגון, אליבא דמירון. לפנינו מאבק של כוח בין אל שולח לבין כוחות אנטי-אלוהיים המסיטים מן הדרך, ולצורך זה יתקיים אותו 'משפט' שעל-פיו ייקבע האם חזר הצליין למוטב וכיפר על בגידתו. אם זוהי הסיטואציה, או אז לפנינו פסיכומאכיה מוסווית הנערכת על נפשו של הצליין הפיוטי לפי מיטב המסורת

36. שירו של שלונסקי 'התגלות' נתפרסם לראשונה ב'הפועל הצעיר', תרפ"ד, שנה יז', גליון 1-2, עמ' 9. לאחר מכן העמידו המשורר בראש ספרו השני 'בגלגל', תרפ"ז, הוצאת דבר, ושוב בראש הכרך הראשון של שני הכרכים המקובצים (5/). ועיין אצל כהן (10/), עמ' 170).

האלגורית. ההלך מבסס לברוח מן הניגון, מן הדמון הקוואזי-אלוהי שדבק בו (אפלטון /7/, עמ' 605) כדי לדבוק, כנראה, במציאות כפי שהיא (כפי שעוד נראה להלן), אולי משום שכוח דמוני נגדי לוחש לו שהדבקות בניגון היא בגידה במציאות, בטבע, או במושגים אפלטוניים: התרחקות מן האידיאה של המציאות לטובת עיצובה המימטי.³⁷

לאחר שהקול האלוהי-דמוני הבטיח את שובו של ההלך הנמלט הוא נאלץ, ומעתה אנו שומעים בשירי 'כוכבים בחוץ' רק את קולו של הדובר-המשורר (אולי פרט לשורות הפתיחה של 'הרוח עם כל אחיותיה') שחזר למוטב. אבל חזרה זו, שנכפתה עליו, מלווה כל העת באמביוואלנטיות חריפה (6.5). תוך פסיכומאכיה בלתי פוסקת (3.6). הנה כי כן, מיד בשיר הבא 'פגישה לאין קץ' אנו עדים לכך שההלך נכנע ליעודו והוא מצהיר: "כִּי סֵעֶרֶת עָלַי, לְנִצָּח אֶנְגֶּנֶד" (עמ' 8). בלבן מזהה כאן את ה'את' כ'תבלי' (/11/, עמ' 23), כִּין אם זיהוי זה קולע לסיטואציה השירית בין אם לאו, אנו עדים לכך, שההלך נכנע להסתערותה, אך אינו מתמכר לה התמכרות חושית אלא נשאר מרוחק. היענותו אינה בתחום החושי, הבלתי אמצעי, אלא בתחום האסתטי, המנוכר: "לְנִצָּח אֶנְגֶּנֶד". סביר להניח שההלך, קודם שהוחזר למוטב, היה נענה לה לא כמשורר אלא כבשר ודם תדבק באותה 'את' אידיאלית.

התיבה 'שוא' חוזרת בטור השני פעמיים: "שוא חומה אצור לך, שוא אציב דלתים!", לאחר שבשיר הפתיחה כבר הופיעה תיבה זו לראשונה בצורת 'לשוא' ("עוד חוֹזֵר הַנִּיגוֹן שֶׁנִּבְחַת לְשׁוֹא"). משמעותה שם היתה 'ללא תועלת', בלי הצלחה' אך גם כ'קטגוריה דתית חיובית' (/28/, עמ' 83), על-פי תהילים כד' 4; ירמיהו יח' 5. גם בשיר השני יש לתיבה זו משמעות כפולה. מצד אחד כמו בעברית של ימינו: 'הבלי', 'ריק', 'חינם' כתואר פועל, אבל השימוש בצורת השם 'שוא' ולא בצורת התואר 'לשוא', כפי שדורשת העברית התקנית, מעלה משמעויות ארכאיות, מעשים של שקר ואוון: "וְלֹא-תַעֲנֶה בְרַעְיָה עַד שְׁוֹא" (דברים ה' 17), כלומר, עד שקר; או: "חֲזֹז שְׁוֹא וְקַסֵּם פִּזְבִּי" (יחזקאל יג' 6) וכו'. משמע, אין מדובר רק בציון פעולה אובייקטיבית של אזלת יד להתמודד עם תבל או 'את' המסתערת, אלא גם הכלעה עקיפה של הערכה של פעולתו בעבר ו/או בהווה: הערכה שלילית הנושאת בחובה רגשי אשם. קשה לקבוע מתי היה השקר גדול יותר, בעבר, לפני שהוחזר למוטב, או עתה מששב. לשיר יש אופי של בקשת מחילה, והקורא מתקשה להחליט האם המחילה היא על שבגד בה כהלך-אדם או על כך שבגד בה כהלך-משורר. בכל מקרה על-פי ההרמזה המקראית המשולבת בטור הוא עתיד לשלם מחיר כבר אם יבנה לה חומה ואם יציב דלתים, על-פי הנאמר ביהושע ו' 26 ועל-פי התגשמות הנבואה במל"א ט"ז 34.

37. וראה, למשל, שיר כמו 'אגרת', או 'הנה העצים', 'בדרך הגדולה' ואחרים. להלן אני מרחיב בנקודה זו.

מה שהיה סמוי בשיר הפותח מתגלה כאן כמעט בבירור. בבית השלישי אנו שומעים את דברי ההלך-המשורר האומר את הדברים הבאים באוזני ה'אֵל': "עַד קֶצֶוֹ הָעֶצֶב, עַד עֵינֹת הַלֵּיל, (...) / אֱלֹהֵי צִוְּנִי שֶׁאֵת לְעוֹלָלִיךָ, / מַעֲנֵי הָרֶב, שְׁקִדִּים וְצִמּוּקִים" (2/2, עמ' 8). יש כאן הודאה מפורשת שההלך הינו שליח ושהשולח הוא אל: אותו אל שאת קולו כפי הנראה שמענו בדברו בשיר הקודם. מדבריו גם ניתן להבין שכניעתו לאותו אל/דמון של השירה לא נעשתה בלב שלם, ולפיכך יחסו לשליחותו הוא אמביוואלנטי כמו גם יחסו אליה כתור משיר.

גם בשיר השלישי, 'הרוח עם כל אחיותיה', אנו עדים, אולי, לפניה של קול אלוהי, המזמין את שליחו לסיור מודרך בעירו: "כֹּא וְרָאָה אֶת עִירִי בְּעֶמְעָם מְגִינָה" (2/2, עמ' 10). הדברים נאמרים מתוך איזו נקודת מבט גבוהה וכולל-נית של מעוף הציפור.³⁸ ניתן לזהות את הפניה הזו כפניה של ההלך אל הקורא, המזמין להצטרף אליו, אלא שנקודת המבט הגבוהה, הכמעט אלוהית, והסיום של השיר, המוציא את הדובר "למעין אודיסיאה בחלל של 'הרבה מרחקים ושנים אחרות' (...)" כשהתבוננות "בהווה נעשית ממרחקי חלל וזמן אין סופיים של עבר או של עתיד" (28/2, עמ' 200). כל אלה מחזקים את הסברה שבשורות הפתיחה הדובר הוא שוב האל/הדמון, המזמין את צליינו להתבונן ב'מציאות' שאותה הוא הולך לעצב כניגון, כמסר וכשליחות. אין זה מפליא לכן, שלפני תחילתה של אותה 'אודיסיאה בחלל' אנו שומעים את ההלך-המשורר קורא: "אֵיזָה רֶחֶב חֹדֶשׁ, אֵיזָה פֶּחַ אֵימִים, / אֵיזוֹ יָד עַל רֹאשִׁי מִגְבָּה - - / אֱלֹהִים אֲדִירִים בְּהִיגֵעַ יוֹמִי, / עַל מִפְתּוֹ עוֹלָמָה הַנִּיחֵנִי לְגֹעַ" (2/2, עמ' 11). זוהי תגובתו של הצליין הפיוטי להזמנה הכפויה ששוגרה אליו בבית ו'. כלומר, לפנינו שוב סיטואציה 'נבואית', כשבתחילת השיר הדובר הוא האל ובהמשך, כמקום כלתי מוגדר לאורך הרצף, מתהפך הקול הדובר, עד שבבית ד' 4 כבר ברור שהדובר הוא ההלך, המתאר בבית ו' סיטואציה נוסח יחזקאל (ג' 14-21, 22, 24; ח' 1, 3; לז' 1; מ' 1-4).

אלוהים כנמען פנימי ב'כוכבים בחוץ' מופיע לפחות בשישה משירי החטיבה הראשונה של הספר, בשלושה משירי החטיבה השלישית, ובשניים משירי החטיבה הרביעית, ס"ה ככאחד-עשר שירים. אני מציין זאת כדי לרמוז, שהופעת האל כנמען אינה מקרית בקובץ. אין זה, כמובן, האל היהודי, המסורתי, אלא אל דמוני, הקרוב יותר באופיו לאלוהות הדיאלקטית של ביאליק, "אלוהי ההרים והעמקים/אלוהי השמים",³⁹ ובהקבלה אצל אלתרמן: אלוהי הטבע מול אלוהי השירה. פניה ריטורית זו אל האל כנמען אינה מחווה ריטורית סתמית בנוסח הפניה 'אל הציפור' של ביאליק (פרי 30/2, עמ' 78) ואף לא מחווה מטאפורית, אלא פניה של שליח אל שולחו (ועיין במיוחד בשיר 'כינור הברזל' 2/2, עמ' 43-45).

38. נתן זך, בסמינר על שירת דור שלונסקי-אלתרמן, באוניברסיטת חיפה תשמ"ג, עמד בהרחבה על 'נקודת המבט הגבוהה' והאוניברסאלית המאפיינת את השירים של משוררי 'כתובים' וביניהם כמובן גם אלתרמן.

39. ועיין אצל מירון 20/21, וכן אצלי 39/2, עמ' 172-176.

3.6. הדובר הדמוני כגיבור גנראטיבי בסיטואציה פסיכומאכית

בפרק הקודם עסקנו בעיקר בעלילת המסע והשליחות, ואילו כאן ברצוני להצביע על הסיטואציה הפסיכומאכית ועל הגיבור הגנראטיבי המאפשר אותה.

השיר 'אגרת' חותם את החטיבה הראשונה של 'כוכבים בחוץ'. אם בשיר הפתיחה נשלח הצליין-המשורר אל דרך הניגון, ובו מתגלה יחסו האמביואלנטי ליעודו, הנה בשיר 'אגרת' הושלם, כביכול, אקט ה'חניכה' המאוחרת באמצעות מעשה פולחן של רצח או הקרבת אה-תאום, שהוא ו'רק הוא' 'הטוב והיחיד' לאלוהים. הקרבת האה התאום שיחד עם רוצחו נולד בראשית הימים: "פְּרָעוֹת הַשֶּׁמֶשׁ עַל הַיָּמִים" (2/), עמ' 61) לא היה אקט מקרי, מהיר וחד-פעמי, אלא תהליך ממושך, מודע ומתוכנן היטב כאקט פולחני: "... לֹאֵט לֹאֵט הִפִּיתִי / גִּירְתִּי אֶל הַמִּמְכָּר מִבֵּית וּמֵאִם. / פִּשְׁטִי כִתְנָתוֹ. / דְּמָעוֹתַי חִפִּיתִי. / כִּבְלֹתַי זְרוּעוֹתַי וְהוּא חֵיִךְ אִלֵּם. // (...) / עַל עֶרֶשׁ מְכַאֲבִיו גִּהְרָתִי כְּאוֹמֶנֶת, / הִנְעַמְתִּי לוֹ שִׁירִים עַל מְפוֹחִית" (בתים ג'-ד'). פולחן זה של רצח האה מקבל עומק מיתי באמצעות רמזים לעימותים בין ישמעאל ויצחק, קין והבל והאחים מול יוסף (בתים ב'-ג'). לפיכך הטקס הפולחני הוא פולחן מיתי-פסיכואנאליטי לפי מיטב המסורת האלגורית (פלסטר /51/), עמ' 4, 7). רק אם שיר הפתיחה הוא שיא של התגלות, מקבל השיר 'אגרת' את מלוא משמעותו כחותם החטיבה הראשונה. האל הדמוני, שאת קולו שמענו בהחזירו את ההלך הסורר למוטב, מקבל עכשיו דין וחשבון משלו, דין וחשבון 'חיובי': התמסרות מוחלטת, כביכול, למלאכת השירים, התמסרות שחייבה את רצח התאום הנצחי, הנאיבי, שהוא הפן האחר שבו, ושהיה כנראה בין הגורמים היותר מכריעים שהסיטו את ההלך מדרך הניגון.

דן מירון סבור, שמוטיב התאומים אינו מסמן "איזה דיכוטומיה נצחית" שבלב הדובר, אלא התגברות על דיכוטומיה זו.⁴⁰ לפני שנתייחס לטענה זו נציין, שלפנינו סיטואציה שבה פועל גיבור-דובר גנראטיבי (לעיל 4.5). בתוך עלילה פסיכומאכית מובהקת (6.5. לעיל). אבל אם לפנינו מאבק פסיכומאכי בין תאומים פרויקציוניים, או אז קשה להניח שהמאבק יסתיים בהכרעה חד-משמעית לטובתו של צד זה או אחר, שכן הקרב הפסיכומאכי הינו בעקרון קרב ללא הכרעה. בשיר 'אגרת' אמנם נרצח התאום הנאיבי - ה'הומו נאטוראליס', ולפיכך שוחרר, כביכול, רוצחו, המשורר - ה'הומו פואטיקוס', מנכחותו הכובלת, מן התחרות על הבכורה, אבל הנרצח הוא הפרויקציה החיובית דווקא: הבל, יצחק, יוסף, נושאי היעוד המקוריים. לעומתם, מי שבוחר 'בחיים' לשאת את השליחות הוא דווקא האנטאגוניסט המסורתי: קין, ישמעאל, האחים. כלומר, הדובר, המקריב, נושא קונוטאציות שליליות, שאינן

40. ובעקבותיו גם בלבן: "השיר 'אגרת' הוא אם כן כתב-הגנה על המשורר ועל השירה. השירה תובעת, אמנם, קרבת רבים, ומקרבת את קיצו של המשורר, אך זה שמח לשרתה ומקבל באהבה את היסורים השמורים לכוהניה" (11/), עמ' 61-64, 141-143). נעיר רק שתמוהה עד מאוד קביעתו של בלבן שהדובר 'שמח', 'מקבל באהבה'. זה בכלל מנוגד לרוח הטקסט.

מתהפכות בסיטואציה השירית החדשה, והוא ממשיך להיות הגיבור-האנטאגוניסט. הדבר בא לידי ביטוי ברגשי האשם והקנאה שהוא ממשיך לבטא לאחר הרצח, רגשות שלא תמו אלא אף התגברו לאחר המעשה הפולחני. לפיכך פסיקתו של מירון כאילו הקרבת האח "מתקבלת כקרבן רצוי" אינה מדייקת לרוח הטקסט. זהו אולי קרבן 'הכרחי' אך לא רצוי; לא מבחינת הדובר-המקריב ולא מבחינת הנמען שהוא האל-דמון שלמענו הוקרב האח הנאיבי: "פִּי מֵת בִּי זְחִידָה, הֵבֵן אֲשֶׁר אֶהְבֵּה, / אֲשֶׁר יָדִי קִיְתָה בּוֹ בַּשָּׁדָה". וכן: "הֲלֹא תָמִיד זָדַעְתִּי - / הוּא זָקֵר מִמֶּנִּי. / וְהוּא רַק הוּא לֹהֵט טוֹב וְהִיחִיד" (בתים ב', ד'). הרצח אינו מבטל את רגשי האשם, את הידיעה הנחרצת שהנרצח עדיף גם עכשיו בעיני האל. ועל כן, למרות שעתה נפתחה לו הדרך לאלוהיו, זה שדרש מידו את הקרבן 'ההכרחי', הרי המשך מסעו אינו מתבצע מתוך הקלה של מי שהגשים את יעודו אלא כמי שהולך לקראת לילה זר (ה', 1). גם עתה אין הוא חש עצמו כמי שסוף סוף השתחרר מיריבו והוא פנוי בשלמות ליעודו, כפי שהיינו מצפים. ההליכה אל אלוהיו, שאינו אלא מסע צליינות מובהק לאחר טקס החניכה, מתוארת כבריחה מבוהלת: "וּבְהִפְתָּח לִילְךָ הִזֵּר לְקֹרֵא לִי - בּוֹאָה! / וּבְהַמְלָטִי אֵלָיו, בְּנִיגוֹנוֹ עָדִי - - / אֲחִי הַמְתַּאֲבָק, אֲחִי הַסֵּם לְגֹוֹעַ, / נוֹתֵר בְּלִי מָס וְדָוִי" (בית ה'). המקריב, ה'הומו-פואטיקוס' חש רגשי אשם על שהותיר את אחיו-כפילו, ללא מים ווידוי, ובכך חסם את דרכו אל הגאולה, כשהוא מניח לו למות ב'חטאיו' על-פי המסורת האבנגליונית. זאת ועוד, מתברר שלאחר הרצח הצליין הפיוטי אינו ממשיך במסע אלא פשוט נס על נפשו אל אלוהיו. הרצח אינו משחרר את 'התליין' מנוכחותו הפסיכומאכית של קרבנו; יתר על כן, הוא בחזקת 'הרצחת וגם ירשת?', שכן תוך כדי מנוסה אל אלוהיו הוא נותר 'עדוי' בניגונו של אחיו התמים, הגווע.

כל אלה מעידים שהפסיכומאכיה אינה יכולה לבוא אל קיצה, שכן לפנינו אולי קרב אחד, אך לא סיומה של המערכה כולה. ואכן בחציו השני של השיר מתעצם המוטיב 'קין', והדובר רחוק מלהרשים את הקורא שלפניו אדם שזה עתה עמד במבחן מוצלח. להיפך, הוא נתפס כ'אדם' שקללת קין דבקה בו והוא נע ונד בארץ, מתדפק לשוא על דלתות אלוהיו שלמענו הקריב את אחיו: "לֹא-רַק רָאִיתָ אִיָּהּ, בִּין לְזִלָּה וּבִין שָׁחַר, / הַתְּחַנְּנֵה יָדִי עַל דִּלְתָךְ - לְשׁוֹב!" (בית ו'). הוא מסולק לא רק מלפני אלוהיו אלא גם מעל פני האדמה שאת נציגה, את ה'הומו-נאטוראליס' שלה, קטפה ידו: "לְדָרָה תְּשׁוּקַת הַמָּסַע אֲכִינָה. / בְּאִירָה הָקֵר וְהָעֵרֵב לַחֵף / לְאֲדָמָתִי אָמַר - / אֵת מִגְעִי זָכְרִי-נָא, / אֲנִי הָיִד אֲשֶׁר הִנְשָׁטָה אֶל לִילְכָהּ" (ח'). זהו מסע של שקיעה. 'לשיא' מגיעים הדברים בשעה שהקורא מאזין לתחנוניו של הדובר לפני אלוהיו כדי שזה, האחרון, ירצה את מנחתו: "לֹא-סֶלַח-נָא גַם לְמִלֻּאֲכַת הַשִּׁירִים וּרְצִנָּה / כְּצָחֹק אֶחָד פְּשׁוּט, אֲשֶׁר צִחֲקָתִי כָּאֵן" (ט'). משמע, מאומה לא נשתנה, כפי שהאל לא שעה למנחתו של קין-פואטיקוס' לפני הרצח, כך גם עכשיו אין הוא שועה למנחתו, והצחוק האחד, הפשוט, שהוא מנחתו של הבל-נאטוראליס', עדיף בעיניו גם עתה. אין ספק שלא כך מדבר מי שזה עתה התגבר על 'דיכטומיה זמנית הכרחית'. יתר על כן, סיומו של השיר מעיד על כשלונו המוחץ של הדובר: "אֶל עֵץ כֶּבֶד, אֵלִי, תָּבוֹא נַפְשִׁי חֲגֵרָת. / תְּסִיר אֶת תְּרִמְלָה הַדֵּל וְתַתְמוּט - - / - רְצִיתִי לְחַבֵּר לָךְ הַיּוֹם אֲגֵרָת, / אֲכַל אֶל לֵב

הזמר נשברה העט". משמע, הקרב למרות שנסתיים כנצחוננו של האח/המשורר אינו משיג את התוצאות המיוחלות ואינו עולה יפה. הוא יודע שגם עכשיו הנרצח הוא הוא 'היחיד', הבן האהוב, ובלעדיו אין תקומה גם לו כמשורר. לפיכך המאבק הפסיכומאכי אינו יכול להיפסק שכן אין לו הכרעה, לפחות לא הפעם, וכפי שעוד נראה גם להבא, שכן הכרעה פירושה גזר דין מוות לא רק לכפיל הנאיבי אלא גם לרוצחו – הפיוטי.

1.3.6. הפסיכומאכיה נמשכת

פסיכומאכיה אלגורית היא מערכה ולא קרב אחד בודד, ולפיכך ההכרעה שהושגה בקרב שהתנהל בשיר 'אגרת' היא זמנית, וכפי שגם ראינו היא מכילה בקירבה את זרעי הקרב הבא.

השיר הפותח את חטיבה ד' של 'כוכבים בחוץ' נפתח במילים: "הנה העצים ...". (2/), עמ' 110). שיר זה הוא מעין וידוי אישי של המשורר הצליין, 'ה'הומו-פואטיקוס', ווידוי 'מוזר' לגבי מי שהקרבת כפילו הגנראטיבי היה מעשה של 'קרבן רצוי': "הנה העצים במלמול עליהם. / הנה האויר הסחרחר מגבה. / אינני רוצה/לכתוב אליהם. / רוצה בלבם לנגוע" (בית א'). מתוך דבריו מסתבר שהוא מבקש ליהפך לכפילו-הנאיבי, שירו היתה בו בשדה ('אגרת'): "הדובר בשיר זה מייצג את שני התאומים הנאבקים ב'אגרת': הוא אמנם משורר, אך ברצונו לנטוש את השירה ולחיות בפשטות גמורה מחוץ לציוויליזציה העירונית" (בלבן 11/), עמ' 143). אבל אם כך הם פני הדברים, כיצד ניתן לקבל את דברי בלבן עצמו, שהולך במקרה זה אחרי דן מירון, שהקרב ב'אגרת' הוכרע (הערה 40), כל זאת כאשר מירון קובע שבתשתית של 'כוכבים בחוץ' מסתמנת עלילה אחת מתמשכת? (2.4. לעיל, והערה 19 לעיל).

הדברים ברורים עוד יותר בשיר 'שיר בפונדק היער', שאלתרמן מיקמו לפני השיר החותם את הקובץ (2/), עמ' 142-144). זהו שיר-בלאדה המספר בשבחי האח הנוטה למות. לאורו של השיר 'אגרת' היינו מצפים שהאח הגווע הפעם יהיה ה'הומו-פואטיקוס', שנותר ללא תאומו עם סיום השיר; ולא היא, שוב חוזר ו'מת' מול עיני הקורא הכפיל הנאיבי ש"לשיר לא היטיב", ה'הומו-נאטוראליס', שידע לחיות עם תבל חיים בלתי אמצעיים ללא אותו ריחוק אסתטי המחייב את תאומו-תליינו: "הוא לשיר לא היטיב, / הוא חנה במלוא פיו, / במצאו פשדות השלום את פניו, / הצופים לו מפאר ומנחל פדרה" (בית א'). הוא הוא האח ש"ירד אל הגי הרטוב" ושם: "האיר אלהים את עיניו כנר ויראנו ישר וטוב" (ב'), כמו בשיר 'אגרת' (בתים ב', ד'). אח זה הוא אולי היחיד שנשם את חרונה, את בדידותה ואת כוח שמיה של אדמתו, וזכרוננו המיתי מגיע אולי עד "אבות הנפילים – של האור והמים" (ד'). הוא העילג והוא העניו ולכן לו "אמנו גותנת פרח" (ה'). בקיצור הוא הכפיל שנרצח ועליו נסתם הגולל, כביכול, עם סיום חטיבה א' בשיר 'אגרת'. הפעם "יד איש לא תיתה בו" ומותו הוא תוצאה של 'תאונה' מקרית, הוא

'נטרף' ע"י: "הארץ הירוקה - העץ הנופל/רדפהו ויהי ולא שב עוד" (ו'), אך זאת לא לפני שפגשוהו רבות "פְּתִיכָה הַמוֹעֵבֶת" כשהוא: "אֶפּוֹף אֶד וְנוֹשֶׁף כְּמִבְקִיעַ מִדֶּהֶר./מִנְשֶׁק, מִלֶּטֶף כְּמִנְקָה-אַרְבוֹת, הוּא חָצָה בְּמֵאוֹת הַשָּׁנִים שֶׁל הַיַּעַר" (ג'). מסתבר שלפנינו פיגורה מיתית, שלזמן אין שליטה עליה, והיא מייצגת קונצפציה קיומית, נאיבית, החוזרת שוב ושוב ולכן אין היא מסוגלת להיות מוכרעת בקרב פסיכומאכי סימטרי. בקרב כזה ניתן לעצור את מהלכה לשעה אבל לא לזמן רב; כמו הפונדקית ב'פונדק הרוחות' (4/), עמ' 82). היא קמה מעפר וחיה. רק הטבע עצמו, אולי, יכול להכריעו: "העץ הנופל", ואז הסתלקותו אינה מאפשרת לכפילו הפיוטי להמשיך בפעילותו האסתטית: "וְשִׁירָנָה תֵּם". ל'הומו-פואטיקוס' הסנטימנטאלי אין אפשרות להגשים את יעודו ללא כפילו, המקרקע אותו לאדמה, המתחרה בו על הככורה, על הברכה ועל היעוד.

כלכן אף הוא מניח, שהאת המסתלק ב'שיר בפונדק היער' הוא אותו עצמו, שהוצא כבר להורג בשיר 'אגרת' (11/), עמ' 132-135), אך אינו מסיק את המסקנה המתבקשת: שלפנינו פסיכומאכיה מתמשכת, בה נאבקים תאומי החיים והשירה ללא הרף זה בזה, ובמאבק המתנהל בין ההלך-האסתט, הצופה בחיים ממרחק, ושעבורו העולם הוא מושא להתבוננות, חומר גלם לעיצוב אסתטי של 'השיר הזר' (2/), עמ' 46-48), לבין ההלך-הנאיבי, שעבורו העולם הוא מציאות ראשונית וסופית של חיים טוטאליים ללא כל ריחוק; במאבק זה, שאין לו הכרעה, משמש ה'הומו-אסתטי-קוס', בעל היעוד, בתפקיד של האנטאגוניסט - 'הרע', ואילו תאומו, ה'הומו-נאטוראליס' הנאיבי את כפילו 'הטוב'. כל זאת משום שהוא ממלא אחר התפישה האפלטונית הלכה למעשה: הוא קרוב יותר למציאות האידיאלית, הוא נוגע 'בלבם' של הדברים, של 'העצים', ומכין את מילמולם. לעומתו, אחיו האינטלקטואל הסנטימנטאלי, יכול רק לכתוב עליהם, ובשעת כתיבתו הוא רוצח, כל פעם מחדש, את אחיו האותנטי.

שיר אחר, השייך גם הוא לסדרת 'שירי האחים' ב'כוכבים בחוץ' הוא 'שיר שלושה אחים' (2/), עמ' 118-121). גם בשיר זה מופיע מוטיב האח הגווע ובדיקה זהירה מצביעה על כך, שהגוסס הוא שוב האח התמים הפונה לאלוהיו שיבוא לסעדו בחוליו וינחמו: בוא פִּנְי אֶתָּה פִּאֲדָתָ./בוא נחם את לפי העיף להורגיו./לְעֵלְמָה, לְשִׁירִים וְלִדְרָה" (שם, עמ' 119). כלומר בין שלושת הגורמים שהאח הגווע מונה כאחראים למותו, הוא מונה את השירים. תמימותו באה לידי ביטוי גם בביתם א'-ג', בשעה שהוא מצטרף למסע, על-פי הזמנת 'הדובים הגדולים' כדי לנסוע "בְּרִכְבֶּת יָפָה, בְּשָׂדֵמוֹת הַשִּׁיבוֹלֶת", כדי: "לְנִשֵּׁק אֶת יְדֵיהָ שֶׁל בֵּת-אֲחוֹתָם, בְּתוֹךְ בֵּית קָטָן, עַל פְּרָעֵי תְּרַנְגוֹלֶת" וכו'. ואח זה עושה הכרה לאלוהיו עם שני אחיו שאינם אלא: "עֲגֻלּוֹנִיָּה, אֵלִי, בְּכָפָר" (בית ז'). מתברר איפוא, שהדובר הפעם אינו האח הסנטימנטאלי אלא הנאיבי, כששני אחיו, העגלונים המסוקסים הם פרוייקציה, שעולה מנבכי הווייתו, ומאפינת אותו באופן מטונימי. מותו החוזר ונשנה של ה'הומו-נאטוראליס' מעיד על כך, שהמאבק אינו ניתן להכרעה, שכן זהו מאבק סימטרי כמקובל בעלילה האלגו-רית, אלא שהדברים באים לידי ביטוי בתיקון קל המתחייב מאופי המאבק בין שני

התאומים היריבים ב'כוכבים בחוץ'. בשירה זו המובס בקרב הוא תמיד האח הנאיבי, החוזר לחיים באורח פלא כדי להיות מוקרב בשנית ובשלישית וזאת על שום ההגיון הטלאולוגי המדריך את הספר כולו. האח התמים הוא גיבור המציאות בניגוד לכפילו, שהוא גיבור העט המעצב את אחיו כחלק מעולם אסתטי, המקריב את המציאות למען בריאתה מחדש כשיר.

לאורו של מאבק זה יש להבין את שיר הסיום של הקובץ כולו, את השיר 'הם לבדם' (2/), עמ' 145). נראה לי, שדן מירון אינו מדייק כשהוא טוען שבספר כולו מסתמן מהלך רצוף, שראשיתו בשיבת ההלך אל דרך הנדודים ואל הניגון, בשיר הפתיחה, מהלך המגיע אל סיומו הטבעי עם חציית גבול החיים של ההלך הקשור עם השתיקה המוחלטת של שיר הסיום (28/), עמ' 193, 201); וצודק ממנו בלבן, שטוען כי: "שיר הסיום של החטיבה הרביעית, ושל הקובץ כולו, אינו מציג את הדובר בהפרדו מחיו, אלא בהפרדו משירתו", היות ו"מיקומו של השיר ('שיר בפונדק היער' - ר.ש.) לפני שיר הסיום, מלמד כי עם מות 'אחינו', המייצג את דרך הקליטה הנזכרת (הבלתי אמצעית - ר.ש.), אין עוד מקום לשירה" (11/), עמ' 135).

אלא שגם בלבן אינו מדייק בכתובים. אמת, בשיר הסיום אין מדובר במותו של הדובר; אנו שומעים אמנם דיבורים על 'גבול' של 'הרקייע הקר והעת', על 'אלם' 'עריץ ואחרון', אך אין בכל אלה לקבוע את עובדת מותו של הדובר, שהוא במקרה שלפנינו ה'הומו-פואטיקוס', החצי השני של האח שמת ב'שיר בפונדק היער'. זאת ועוד, השיר אינו מדבר כלל על פרידה של המשורר משירתו, אלא הוא עוסק בשאלה: מה יהא אופיה של שירתו מכאן ואילך, כל-עוד אחיו, ה'הומו-נאטוראליס', שוכב על גבו חסר חיים.

מן הטור הפותח את השיר: "בְּנִגּוֹן דּוּמִיּוֹת וְשִׁמְיֵם הָעִיר עַד עֵינֵיהָ מוֹצֵפֶת", ניתן להבין שאין מחסור בניגון, העיר מוצפת בו, אלא שהוא ניגון של דומיות, ההופך ל'מבול שקט'. משמע שוב 'חוזר הניגון', אבל הפעם כמבול המציף את העיר. אופיו האוקסימורוני, הסוריאליסטי אינו מבטל את קיומו, אלא מעיד רק על אופיו של ניגון זה.

אם אנו מקבלים את ההנחה, ששיר הפתיחה הוא שיר התגלות ושליחות כפוייה על הלך שניסה לשוא למלט נפשו ממנה אל חיים של דרך אך לא של ניגון, אל דרך חיים נאיבית-טבעית, המיוצגת ע"י הכפיל שהוקרב שוב ושוב בשם היעוד האסתטי, האינטלקטואלי, הצחיח; אם אנו מקבלים זאת, או אז ניתן להבין את הנאמר בשיר הסיום בצורה שונה ממה שהובן ע"י מירון ובלבן. דהיינו, בשיר הקודם, 'שיר בפונדק היער' הוכרע, ולו רק זמנית ה'הומו-נאטוראליס' הנאיבי. עם הסתלקותו נותר תאומו הפואטי, המיוצג מטונימית באמצעות המוצר שאותו הוא מייצר על-פי

יעודו הכפוי, הניגון. עתה משנעלם תאומו שהפריע לו עד כה מלהתמסר לניגון בשלמות, הוסרו כל הסכרים, והניגון הולך ומתגבר והופך למכול ואין עוצר. אלא שבתנאים האלה זהו ניגון צלול ונכרי של הרקיע הקר ושל העת, ניגון המכחיד אפילו את הכיטויים האלמנטאריים והספונטאניים ביותר של ה'הומו-נאטוראליס', את 'הבכי והצחוק', ואף את השירה האנושית, הטבעית המסומלת בסינקדוכה של 'חליל הרועה' הנטרף, בדומה לגורלו של האח הנאיבי שנטרף ע"י 'האריה הירוק' ביער, ('שיר בפונדק היער'). ומשום כך שואל הדובר הסנטימנטאלי: "אֵיךְ אֶצֵא לְעֵבֹר לְבִדּוֹ י פְּשִׁיפוֹת הַמְּבֹל הַשָּׁקֵט?" (ההדגשה שלי - ר.ש.). ה'הומו-פואטיקוס' נותר הפעם לבדו, באופן מוחלט, לפחות לפי שעה, ללא אחיו 'הטוב ממנו'; סוף סוף, נותר השליח-התליין האובססיבי, הגנראטיבי והפולחני, חופשי, משוחרר מנוכחותו המתחרה של כפילו. אך בכך הוא חורף את דין שירתו, לא למוות, לא להפסק הניגון, אלא להיפך: להתפרצותו הבלתי מבוקרת של הניגון, ההופך למכול, כמו בשוליית הקוסם. אבל זוהי שירה עקרה, לא אנושית, מנותקת ממקורה. כרגע שהוא מגשים את יעודו והופך למשורר 'טהור' הוא חורף את גזר דינה של שירתו ל'ניגון דומיות ושמים', ובכך, באופן פאראדוקסאלי הוא מגיע אל קצה דרכו כמשורר דווקא כאשר שירתו הופכת למכול. הפאראדוקס של חייו הוא שאסור לו להגשים את יעודו הכפוי, שכן הגשמת היעוד פירושה רצח-אח, כפיל פרוייקציוני, פירושו גזר דין מוות על יעודו כמשורר אנושי.

ההיפותזה הזו משתקפת באופן ברור במחזה 'פונדק הרוחות'. חננאל הוא 'המנגן' שנותר ללא כפילו הנאיבי, שבמקרה זה הוא מיוצג ע"י נעמי, כדי להגשים את יעודו האמנותי, האורב לו כתוכו, מצפה לשעת כושר ראשונה. חננאל מקריב את נעמי בטקס פולחני מובהק לאלוהי הממון, המיוצגים ע"י החלפן ובנו, וע"י כך הוא מקריב למעשה את מקורות יניקתו, את התצדקה היחידה להיותו צליינה של השירה. הוא מקריב את הבשורה האמיתית, שאיננה בשורה אסתטית מזוקקת 'מחלאת אדמות', אלא בשורה שהיא אולי אידיאלית, אוטופיסטית, אפלטונית, אך דווקא בשל כך היא נזקקת באופן מוחלט לתיווכו של הכפיל הנאיבי המוצא שוב ושוב להורג, שכן בו, ורק בו מסומן המודל, ולו רק מודל מרוחק, של אותה מציאות אידיאלית שהשירה על-פי אלתרמן מבקשת לחקותה. מי שמקריב את המודל האנושי הטבעי, דן עצמו כמשורר לחיים ב'פונדק הרוחות' ולהתמסרות מיידית לאימפרסריו שאינו אלא מלאך המוות. אבל אם במחזה זוהי נקודת המוצא, הרי ב'כוכבים בחוץ' זוהי רק המסקנה הסופית, זהו סוף 'הדרך', המסקנה שאותה בא להדגים המחזה האלגורי, שגיבורו הוא 'חנן-אל', הנגן האורפאי, הכאריזמאטי, שחסד-אל שלו הופך אותו לאחד מרוחות הרפאים הפיוטיים של הפונדק, מאותו רגע בו הקריב את נעמי, את המציאות. ולפיכך המחזה המאוחר הוא המשך מסקני לעולם האלגורי של 'כוכבים בחוץ'.

רשימה ביבליוגרפית

1. אלתרמן, נתן. על הכלתי מובן בשירה. במעגל, הקבה"מ, תל-אביב, תשל"א, עמ' 11-17.
2. " " " שירים שמכבר, הקבה"מ, תל-אביב, 1972.
3. " " " עיר היונה, מחברות לספרות, 1957.
4. " " " פונדק הרוחות, הוצאת עמיקם, 1963.
5. שלונסקי, אברהם. שירים, א', ספרית פועלים, מרחביה, 1965.
6. אפלטון. המדינה. כתבי אפלטון, תר' יוסף ליבס, כרך שני, הוצאת שוקן, ירושלים ותל-אביב, תשי"ז, עמ' 159-577.
7. " " טימאוס. כתבי אפלטון, תר' יוסף ליבס, כרך שלישי, הוצאת שוקן, ירושלים ותל-אביב, תשי"ך, עמ' 517-608.
8. אריסטו. פואטיקה, תר' שרה הלפרין, בר-אילן והקבה"מ, תשל"ז.
9. באומגרטן, אורה. 'קווים בהתפתחות ביקורת אלתרמן'. נתן אלתרמן - מבחר מאמרים על יצירתו, בעריכת אורה באומגרטן, עם עובד, תל-אביב, 1971, עמ' 7-26.
10. בהט, יעקב. 'עיונים ב"התגלות' לאברהם שלונסקי', על המשמר 4.4.1966. חזר ונדפס ב-אברהם שלונסקי - מבחר מאמרים על יצירתו, בעריכת אביעזר ויס, עם עובד, תל-אביב, 1975, עמ' 170-179.
11. בלבן, אברהם. הכוכבים שנשארו בחוץ, פפירוס, תל-אביב, תשמ"ב.
12. ברזל, הלל. 'נתן אלתרמן: זהות וכוללות', משוררים בגדולתם, יחדיו, תל-אביב, 1979, עמ' 142-167.
13. גולומב, הרי. 'דמות האב בשירת נתן אלתרמן', בתוך 9/, עמ' 162-179.
14. האפרתי, יוסף. 'הקומפוזיציה של השיר הבודד ב"כוכבים בחוץ"', הספרות ג', 2, נובמבר 1971, עמ' 213-224.
15. הלפרין, שרה. על 'הפואטיקה' לאריסטו, הקבה"מ ובר-אילן, תשל"ח.
16. זך, נתן. 'הרהורים על שירת נתן אלתרמן', עכשיו 3-4, אביב תשי"ט, עמ' 109-122.
17. " " זמן וריחמוס אצל ברגסון ובשירה המודרנית, אלף, תל-אביב, 1966.
18. זקס, אריה. שקיעת הלץ, ספרית פועלים, תל-אביב, 1978.
19. כנעני, דוד. 'על קו הקץ', בינס לבין זמנם, ספרית פועלים, מרחביה, 1955, עמ' 220-254.

20. מירון, דן. 'לחולדות התלתל', למרחב 3.1.58. חזר ונדפס ב-מאמרים ורשימות על ביאליק, בעריכת דן מירון ולילי רתוק, אונ' תל-אביב (ללא תאריך), עמ' 166-171.
21. " " . 'על אגדת שלשה וארבעה', מאזנים, תמוז-אלול תשי"ט. חזר ונדפס ב-מאמרים ורשימות על ביאליק, /20/, עמ' 178-198.
22. " " . 'על "פונדק הרוחות" של אלתרמן', הארץ 28.12.62.
23. " " . 'המת והרעיה', ארבע פנים, שוקן, ירושלים ותל-אביב, תשכ"ב, עמ' 13-37.
24. " " . 'הערות לויכוח על שירת אלתרמן', ארבע פנים, /23/, עמ' 84-108.
25. " " . 'נקודת מוצא', מאזנים, כך לא', חוב' א', יוני 1970, עמ' 5-12.
26. " " . 'בין חזון לאמת, מוסד ביאליק, ירושלים, 1979.
27. " " . 'פנקס פתוח, (על הסיפורת בתשל"ח), ספרית פועלים, תל-אביב, 1979.
28. " " . 'מפרט אל עיקר, הקבה"מ וספרית פועלים, תשמ"א.
29. סדן, דב. 'במבואי עיר היונה', בין דין לחשבון, דביר, תל-אביב, 1963, עמ' 124-130.
30. פרי, מנחם. 'המבנה הסמנטי של שירי ביאליק, סימן קריאה והספרות, תל-אביב, 1976.
31. קורצווייל, ברוך. ' "Conditions Humaines" בשירה הפרסונלית לנתן אלתרמן', בין חזון לבין האבסורדי, שוקן, ירושלים ותל-אביב, תשכ"ו, עמ' 202-257.
32. רטוש, יונתן. 'ספרות יהודית בלשון עברית', אלף, ינואר 1950, עמ' ז-ח.
33. רינג, ישראל. ' "שמחת עניים" לאלתרמן', אורלוגין, כך 13, פברואר 1957, עמ' 169-189.
34. שביד, אלי. 'פונדק הרוחות', שדמות, חוב' 9-10, עמ' 155-157.
35. " " . 'על שתי יצירות של אלתרמן', בתוך: נתן אלתרמן - מבחר מאמרים על יצירתו, /9/, עמ' 145-161.
36. " " . 'שירי עיר נצורה', שלש אשמורות, עם עובד, תל-אביב, 1964, עמ' 153-167.
37. שהם, אורי. 'המשמעות האחרת (מן המשל האלגורי ועד הסיפור הפארא-ריאליסטי)', מכון כץ, אונ' תל-אביב, תשמ"ב.

38. שָׁהם, ראובן. שירת אסתר ראב-מונוגרפיה, (כ"י, עבודת גמר בהדרכת פרופ' גרשון שקד), האוני' העברית ירושלים, יולי 1973.
39. " " . הקול הדובר בשירה העברית החדשה, (כ"י, חיבור לשם קבלת תואר דוקטור לפילוסופיה, אוני' תל-אביב, בהדרכת ד"ר ראובן קריץ), אוני' תל-אביב, נובמבר 1979.
40. שלו, מרדכי. 'חרוזי אלתרמן על ארץ הנגב', סולם, שנה א', חוב' ז', חשון תשי"י, עמ' 18-20.
41. שפיגל, נתן. תורת הפיוט לאריסטו, מוסד ביאליק, ירושלים, 1971.
42. Abrams M.H. Poetry, Theories of, in: Preminger (ed.), /63/, pp. 639-649.
43. Brooke Rose Christine. A Grammar of Metaphor, London, (1958), 1970.
44. Cirlot J.E. A Dictionary of Symbols, London, 1971.
45. Clifford Gay. The Transformations of Allegory, London and Boston, 1974.
46. Crane R.S. The Concept of Plot, in: Scholes R. (ed), Approaches to the Novel, University of Iowa, (1961), 1966, pp. 233-243.
47. Eliad Mircea. Cosmos and History, N.Y. 1959.
48. Else G.F. Imitation, in: Preminger (ed.), /63/, pp. 378-381.
49. Empson William. The Structure of Complex Words, London, 1951.
50. " " . Some Versions of Pastoral, N.Y. 1960.
51. Fletcher Angus. Allegory, Cornell U.P. (1964), 1970.
52. Frye Northrop. Anatomy of Criticism, Princeton U.P. New-Jersey, 1957.
53. " " . Allegory, in Preminger (ed.), /63/, pp. 12-15.