

## נקודת הנוצא

דברים שנאמרו בערב-זכרון בשלושים לפטירתו של נתן אלתרמן

1

את התפקיד אשר הוטל עלי בערב זה — לשוחח על שירתו של נתן אלתרמן — לא אוכל, כמובן, למלא כפשוטו ובמלואו. אפילו נתעלם מחוסר היכולת בשעה זו, כשהדעת עדיין אינה סובלת וכאילו גם אינה קולטת את הסתלקותו המדהימה של המשורר מקרבנו, לאמץ את המחשבה לתפיסה מקיפה של נוף יצירתו הנרחב, עדיין עומד בפנינו הקושי שבקוצר-המצע. רק מי שאין לו מושג של ממש על היקף הבעיות וגודל הקשיים, שמעמידה שירה עשירה ומורכבת כזו של אלתרמן בפני פרשניה ומעריכיה, ישלה עצמו בשווא, שיינתן לו לתארה, ואפילו להצביע על עיקריה בלבד, במסגרת של שיחה לא-ארוכה. בעל-כורחי לא אדבר כאן איפוא על כלל שירת אלתרמן. אסתפק בסימון כללי של צומת אחד מן הצמתים הרבים והמסופעים שבה, וארחיק דווקא אל ראשיתה. כמובן, אין בדעתי לדון דווקא במסגרת זו בשירי בוסר מוקדמים של המשורר. כוונתי היא לערוך מעין ניתוח קצר של נקודת המוצא השירית-הרוחנית, שממנה יצא אלתרמן לדרך הארוכה. זאת לא רק משום שהעמידה הפתאומית אל מול סופה של הדרך מעורר למחשבה על הראשונת, אלא בעיקר משום שהבנה נכונה של אותה נקודת-מוצא, שבה התחיל המשורר, תנאי הכרחי היא להבנה של כל המהלכים המסובכים, הרזיים לעיתים, שבאו אחריה. כל כמה שהמשורר עצמו נטה בשלבים המאוחרים של יצירתו להתנכר לנקודת-מוצא זו, או לפחות, להתייחס אליה בביקורתיות מופגנת, נשארה זו בגלוי ובסמוי קבועה במרכז הווייתו, והיתה ממשיכה להשפיע על מעשיו ביצירה.

הגישה הנוחה ביותר אל נקודת-מוצא זו ניתנת, כמדומה, באמצעות השיר הפותח את „כוכבים בחוץ“. הנה השיר במלואו:

<p>וְכַבֵּשָׁה וְאֵילַת הַהֵייִנָּה עֵדוֹת שֶׁלִּטְפָּת אוֹתָן וְהוֹסֵפֶת לְכַת —</p> <p>— שִׁדְיָהּ רִיקוֹת וְעִירָהּ רְחוֹקָה וְלֹא פַעַם סָגְדָת אַפִּים לְחֻרְשָׁה יִרְקָה וְאַשָׁה בְּצַחוֹקָה וְצִמְרֵת גְּשׁוּמַת עֶפְעָפִים.</p>	<p>עוֹד חוֹזֵר הַנֶּגֶן שֶׁנֶּחֱתָ לְשׂוֹא הַדְרָךְ עוֹדְנָה נִפְקַחַת לְאֶרֶץ עֵנָן בְּשָׁמְיוֹ וְאֵילָן בְּגִשְׁמֵיו מְצַפִּים עוֹד לָהּ, עוֹבֵר-אֲרָח.</p> <p>וְהָרֵחַ תִּקּוּם וּבִטְיֹסֵת נִדְנֹדֹת יַעֲבְרוּ הַבְּרָקִים מֵעֲלֵיךְ</p>
--	--

לא במקרה קבע המשורר שיר זה בפתח קובץ השירים הראשון שלו. הדמות העומדת במרכז השיר, דמות ההלך בעל-הניגון, הנודד השר, היא, כידוע היטב, דמות סמלית מרכזית בכל יצירתו; דמות המייצגת באורח גלוי וחד-משמעי את האמנות, את השירה ואף את המשורר עצמו. יחסו של אלתרמן אל הדמות ואל הערכים שהיא מייצגת השתנה בחלקים המאוחרים של יצירתו, אך משמעותה ותפקידה של הדמות בתוך המרקם הדדאמאטי של היחסים הנקבעים בינה לבין הדמויות הסמליות הגדולות האחרות שבעולמו — האב, הרעיה, הפונדקית, הבת, האחים, החלפן, דמות הרפאים של הבעל החוזר אל ביתו מעבר לחיים וכך — משמעות ותפקיד אלו לא נשתנו. את קביעתו של שיר זה, שהוא פנייה ישירה אל דמות ההלך, בפתח הספר הראשון, מותר איפוא לראות כמעשה של הכרזה על פואטיקה או אף כהצהרה של הזדהות עצמית מצד המשורר. משום כך עשוי השיר בכל פרט שבו: במבנהו התיאמטי, בצירוי, במבחר המלים המשמשות בו, במקצבו ובחרוניה, ללמד על כלל יצירת אלתרמן, לפחות בחלקה המוקדם.

במסגרת זו לא אוכל להצביע אלא על משמעותו הכללית ביותר של השיר. אלתרמן מצהיר בו, כאמור, על מהותם ועל חוקיהם של חיי המשורר, שהם „הדרך הנפקחת לאורך“, „נתיבת הנדודים הישנה“, כפי שנאמר בשיר אחר. דרך חיים זו יש בה משום תערוכת של קביעות ורציפות עם קלות או גם קלילות שמתוך אי-התקשורת ואי-התחייבות. הרציפות והנאמנות מופנות כלפי הניגון ודרך-הנדודים; היחס הבלתי-מתחייב — יחס שיש בו אף משהו שבדור משמעות — מופנה לעבר המציאות שבצידי הדרך שמעבר לניגון. מציאות זו אינה זרה, כמו, להלך-המנגן. היא מרהיבה אותו, מעוררת בו חמדה ושמחה ומביאה אותו אף למשהו מעין הערצה פולחנית („ולא פעם סגדת אפיים“), אבל אין היא עשויה לרתק אותו אליה. האיילת והכבשה שבצידי הדרך זוכות לליטופו של ההלך; לאישה, לחורשה ולצמרת הוא סוגר. אבל חוק הדרך והניגון מחייב אותו שלא להתקשר קשר של קיימא אף עם אחת מכל אלה. קשר כזה היה מביא אותו לסטייה מן הניגון, והמשורר מבהיר למן השורה הראשונה שבשיר, שסטייה כזו, אף כי אולי היה מעוניין בה, אינה לפי כוחו. שורה ראשונה זו, הפותחת את „כוכבים בחוץ“, „עוד חזור הניגון שזנחת לשווא...“, כבר בה יש כדי לסמן את האופי הדו-משמעי המתוח של רבים משירי אלתרמן, אשר בדרך-כלל נוטים לגלות בהם בעיקר את צידם הקליל והמתרונן. לכאורה, מלמדת השורה, גם במשמעותה גם במיקצבה המוטעם כל-כך, על שמחת הניגון ועל הנאת השירה של המשורר. למעשה, מלמד הוא על כך, שההלך ניסה לנתק את עצמו מן הניגון, לשרש אותו מקרבו, אך לשווא. הניגון חוזר — בין שהדבר לרצון להלך ובין שאינו לרצון לו. יש בו, כנראה, איזה כוח ריבוקי, שבאמצעותו הוא אוכף עצמו על המשורר, וכוח זה הוא, או לפחות גם הוא, קובע את מיקצב האנאפסטים המודגש של השיר. גם לדרך, המשווה כאן באמצעות מיטאפורה מאד בלתי-שגרתית לעין הנפקחת לכל אודכה, יש, כנראה, כוח מהפנט, הכופה על ההלך להינתק מחניות-הביניים שלו ולהוסיף ללכת; להוסיף ללכת עד אל מעבר לחיים — כפי שקובע אלתרמן בשיר אחר שב„כוכבים בחוץ“ („בדרך הגדולה“: „להביט לא אחדל ולנשום לא אחדל ואמות ואוסיף ללכת“). מכורח זה של המשך ההילוך מתחייבים דברים רבים. בעיקר מתחייבת ממנו דרך הסתכלותו של ההלך בעולם שבצידי הדרך. זהו עולם של מראות חולפים בלי-הרהף, עולם שהכל בו חדש תמיד, זה, אקזוטי, מקסים, אך במקצת גם ערטילאי. משום כך הריהו, בעצם התחדשותו הבלתי-פוסקת וזרותו הבלתי-נפוגה, גם קבוע וכללי מאד. המראות חולפים על-פני ההלך במהירות כה גדולה — הן הוא אינו יכול להתעכב עליהם, אלא לשם מגע קל („ליטפת אותן והוספת לכת“), או אף לשם מחווה של הדרת-כבוד, שאין בה אפילו מגע קל (סגידה) — עד שבהכרח הם נעשים מרוחקים וכאילו חוזרים על עצמם. לא במקרה אין המשורר מדבר בשיר שלפנינו על אישה מסוימת, אלא על „אישה בצחוקה“ גדולה וכללית; הכיבשה והאיילת אינן ניצבות אצלו על רקע של נוף מסוים, קבוע במקום ובזמן. הן גילומים סימליים-כלליים של רוך ועדנה, המוצבים תחת שמים דמיוניים ובצילה של צמרת גשומה סתמית למדי. הברקים חולפים מעל נוף זה כמו לוליני הטראפציה לא בכוחם של „חוקי הצטברות ומתח“ של מזג אויר, אלא בכוח חוקי הצטברות ומתח של דמיון פיוטי, הבורא כאן עולם מוכלל וסמלי של מציאות שירית עצמאית. לסיכום: הניגון והדרך הם גורל וגזירה, שהמשורר מקבלם לאורדוקא מדצון, אך הוא נכנע לחוקיהם. אלה מחייבים אותו ביחס אל המציאות כאילו היתה זו ספקטאקל מקסים, שהמראות חולפים בו ברצף צבעוני-קאלידוסקופי, אך הם נשארים בו גם קבועים וכלליים מאד; הם מזכירים במשהו „מיספרים“ נהדרים ומפתיעים, החוזרים בסדר קבוע ולפי רוטינה מוסכמת בהצגה ענקית המוצגת מדי ערב.

## 2. המושבים שבצידיה

2

לא קשה להבחין כיצד עיצבה מערכת-יחסים זו שבין ההלך, הניגון החוזר, הדרך והמראות המושכים שבצידיה, את כל עולם שירתו המוקדמת של אלתרמן; זה העולם שבו גילה עצמו כמשורר, שבאמצעותו כבש את לבו של דור קוראים שלם. מערכת-יחסים זו היא שקבעה את שני סימני ההיכר הבולטים כל-כך בכל שירי „כוכבים בחוץ“ ואף ברבים מן השירים המאחרים יותר: רציפותו המוטעמת ביותר של הניגון, של הדיתמוס, לעומת חילופם המהיר של מראות צבעוניים, שזוהרם מודגש ביותר על-ידי שימוש תכוף במיטאפורות בלתי-שגרתיות, והם מבקשים להפתיע, להדהים, ועם זאת להצטרף למשהו מעין רצף קבוע של „עולם“ כמעט סטריאוטיפי. הרבה דובר על צירוף מצוי זה בשירי אלתרמן, שהם מרגילים

את האוון בקבע מוסיקאלי מוסדר מאד, כמעט עריץ, ואילו את העין הם מכינים להפתעות בלתי־פוסקות בתוך מסגרת, שאמנם גם היא קבועה ומוסדרת למדי. רבים דרשו את הצירוף הזה לשבח רב; ראו בסדר הריתמי הסימטרי את למוסיקאליות העליונה של המשורר, ובהפתעות החזותיות־המיטאפוריות סימן לפעולתו של דמיון פיוטי „אבסולוטי“. אחדים דרשו את הצירוף לגנאי; ראו בו השתעבדות למיכאניזם חסד־רגישות, מחד גיסא, והתמסרות לצבעוניות תיאטראלית לשמה, מאידך גיסא. אלו ואלו טעונים, לדעתו, תיקון, אם יש ברצוננו להוציא את הערכת אתרמן משני שלביה הדיאלקטיים התחיליים — שלב ההערצה הבלתי־ביקורתית שלב הדחייה המגמתית, השדירותית־למחצה — ולהכניסה לשלב חדש של סינתזיה מבוגרת וצודקת יותר. הקביעות הריתמית המוטעמת של רבים משירי אתרמן בוודאי אינה מעידה על חירות מוסיקאלית עליונה. אך היא גם אינה אות להשתעבדות למיכאניזם מוסיקאלי חיצוני. המיטאפוריות העזה של אתרמן איננה בהכרח סימן לדמיון פיוטי מושלם, וכשהיא מתגלגלת מידידו של אתרמן לידי כמה מתלמידיה, עשויה היא להעיד אף על דלילות של דמיון שירי קונוציונאלי. בידו, בשיריו הטובים, מכל מקום, אין היא משמשת למטרות של אפקטאציה ות־לא. בקצרה, הפואטיקה של אתרמן, כמו זו של כל משורר אחר, אינה בהכרח פואטיקה אידיאלית, אבל אותו משמשת היא שימוש שירי הולם, לפחות בחלק של שירתו; הן הוא עצמו ראה צורך להביא בה שינויים יסודיים כמה פעמים לאורך יצירתו.

הריתמיות המוטעמת של שירי אתרמן מעידה לאו דווקא על התרוננות מוסיקאלית חופשית, אלא על קבלת עול של סדר מוקפד ביותר; סדר, שאינו אלא גיליו המוחשי של כוח הניגון הכפייטי, החוזר וחוזר ללא הרף. בשום פנים ואופן אין לראות בקבלת־עול זו כפיפת ראש לסכימה טכנית או השתעבדות למסורת שירית מסוימת בלבד. הריתמיות המוסדרת הזאת, כל כמה שרשאים אנו לראות בה פרי השפעות מובהקות מתוך השירה העברית שקדמה לאלתרמן (שלונסקי) ומחוצה לה (בעיקר, מסורת הליריקה הרוסית), הריהי בראש ובראשונה תוצאה של תחושה במהותו הדיבוקית, האופטיסיבית של גורל השירה ושל ההכרה במהותה ה„חיצונית“ והאוטונומית של השירה ביחסה ל„חיים“. המשורר, כפי שתפס אותו אתרמן הצעיר תפסה שבחשים ושהבנה כאחד, הריהו „אחוז“ ניגון, כפוי ביד ההשראה וכפוף להארמוניה ולסדר, שזו מצוה לו („הפייטינים הליריים אין מפייטים זמירות יפות — — — אלא שעה שייכנסו לתוך ההארמוניה הקצב וישתגעו לדיאניסוס תוך כדי כפייה“, קבע אפלטון ב„איאון“). בדרך זו ניתן לו ליצור עולם שירי משוחרר מקצב החיים הבלתי־מוסדר של המציאות שמחוץ לו; עולם אשר במובן מסוים הוא „יפה“ ו„חזק“ יותר מן המציאות. מראשית דרכו הבין אתרמן עד מה פרובילמאטית היא תפסה זו של גורל השירה. הוא עצמו העיד בדורות על מהותו הרודנית של המיקצב שבשיריו. באותו שיר, אשר בו הסביר מדוע נשאר שירו בחינת „מלים נכריות“ לאם, אף כי לכאורה לא נכתב אלא לשמה, מתאר הוא כיצד מגיע השיר אל שולחן הכתיבה מלא אהבה וקירבה לכל שמסביבו, אך כאן נעשה בו מעשה של אונס; הלב־שהו „כתונת מישחק וצלצול“ (רמז לטיפול אלים במטורף או לדיסציפלינה המתחייבת מן התחפושת של הליצן) וכפו עליו שלימות ובדק, שלא היו בו מתחילה:

פִּי רְחוּם וְרֵב־פֶּחַ הִיָּע עַד הַנָּה,	בְּצַבַּת אֲרִימָה,
פָּרַע לְכָל עֶצֶב, בְּקֶשׁ - הִפֵּה!	אֶעֱנֶנּוּ לְשׂוֹא: הַשָּׁבֵר וְזַעַק!
אֲךְ בַּעַת שִׁירוֹתָיו כִּכְתָבָן תִּנְנָה,	הוּא שָׁקֵט וַיִּפֵּה.
בְּנֹרֹת הַמִּתְכַּת, בְּקֶצֶב הָא - -	דְּמַעֲוֹתָיו בּוֹכוֹת פְּנִימָה.
	הוּא מְמַנֵּי יִשָּׁר וְחֻזֵּק.

— אֶת נְחֹשֶׁת רִיסוֹ

(„השיר הזר“)

„אעננו לשוא“ — „עד חזור הניגון שנחת לשוא“, תיבת „לשוא“ היא המלמדת. המשורר מנסה ואינו יכול לסטות מן החוג הכשוף של הניגון. בעצם כתיבת השיר הוא מגלה

את הנכונות לקבל את הדין, אבל דין זה פנימי הוא, ומשום כך משתמרת בשירים עוצמת המאגיה ששברה, כביכול, את רצונו של המשורר עצמו, ואנו נהנים מהם לא בתורת דיווחים בלתי-רגישים על „חוויות“ בלתי-ספיציפיות, אלא בתורת הכללות וקביעות בעלות תוקף מאגי, מעין השבעות.

הצבעוניות והקישוטיות של מראה המציאות בשירי אלתרמן המוקדמים מבטאות גם הן חוקיות שירית, שאם גם עשויה לעיתים להצטרף אליה הנטייה לאפקט המרעיש, אי-אפשר בשום פנים ואופן להסבירה ככניעה לנטייה זו ות-רלא. בכוח הנטייה לאפקטאציה בלבד אין משורר יכול להגיע בתיאוריו לסוגסטיביות השירית הבלתי מצויה של קטעי-שיר רבים ב„כוכבים בחוץ“ מעין:

אָז חוֹרוֹן גָּדוֹל הָאֵיר	הַמְדַרְכּוֹת שֶׁטָפוּ לְאֵט,
אֶת הַרְחוּבוֹת הַשָּׁקִים.	מִמְלָמְלוֹת, מְלַחְשׁוֹת,
עֵמֶד נָטוּי עַל פְּנֵי הָעֵיר	שְׁבוּיוֹת בְּרַחֵשׁ מְרֻשָּׁת
נֶחְשׁוֹל שָׁמַיִם יִרְקִים.	שֶׁל מְבֹטִים וְשֶׁל פְּנִישׁוֹת.

אמנם, המציאות המתוארת בבתים אלה — מציאות של „ערב סתיו יפה“, לדברי המשורר בהמשך השיר — מוצאת בהם מפשוטה היומיומי. בחיורון הירקרק המגיה אותה יש לא רק משום בבואה לצבעי שקיעה, אלא גם מאורו של זרקור שבתיאורו. המציאות כולה עוברת כאן מיטאמורפזה; חומריותה משתנה. הקל נהפך לכבד, המוצק — לנחל. הכל נשקף כאן כאילו מתחת לפני מים עמוקים: השמים נעשים לנחשול שבים; הרחוב לנהר זורם, אשר רשתות של מבטים ושל פגישות פרושות בו. הלחץ המיטאפורי הגדול המופעל כאן בלי-הרה, החל בפרסוניפיקציה ההופכת את הרחובות והשוקים (או את השמיים שמעליהם) לפני אדם, שחיורון גדול מאירם, וכלה במיטאפורה הכפולה והמכופלת שב„רחש המרושת של מבטים ושל פגישות“ — לחץ זה מנתק את המציאות מהקשריה היומיומיים ועושה אותה לעולם קיים בפני עצמו. בניתוק זה, המתארע כמעט בכל שירי „כוכבים בחוץ“, יש לכאורה מן הפאראדוקס, שהרי אלתרמן העמיד עצמו בשירים אלה במודגש כמבטאן של היומיום, כמשורר השוק והפרבר. אבל פאראדוקס זה מדומה הוא. השוק והפרבר של אלתרמן הם סמלים של אפשרויות אנושיות, ולא נופי חיים ריאליים; הם חלקים ממשוהו מעין „דיסנילאנד“ פרטי של המשורר, כשם שהלשון שבה הם מתוארים רחוקה עד מאוד מקשר של ממש עם לשון דיבור מסוג כלשהו (בעניין זה טעו כמה ממעריציו של אלתרמן טעויות אבסורדיות), והקלות המסוגנת הניכרת בשימוש שעושה בה המשורר אינה מעידה אלא על הקלות של תנועתו, תנועת רקדן ממושע ומאומן, בתוך טריטוריה דמיונית זו.

התיאור המיטאפורי האלתרמני משנה בלי הרף כל קטע מציאות שהוא נאחז בו, לש אותו מעוותו, משפרו ובורא אותו בריאה חדשה. אך הוא עושה זאת לא כדי להדהים את קוראיו (לפחות, לא רק כדי להדהים אותם), אלא בעיקר כדי לבטא עמדה של תדהמה. בצורה זו יכול המשורר-ההלך להמחיש את ראייתו בעולם של מראות חולפים-חפוזים מרהיבים אך גם זרים, לתת ארשת להתרגשותו הבלתי-פוסקת מציאות, הנשארת לגביו לעולם בלתי-מורגלת, בלתי-אינטימית. המציאות, כפי שאומר אלתרמן על האישה האהובה ב„פגישה לאין קץ“ (האישה משמשת בכל שיריו הסמל המוחשי ועם זאת המקיף ביותר של כלל המציאות), היא „פתאומית לעד“ — קיימת תמיד ועם זאת זרה ומפתיעה בכל רגע. המשורר נאלץ להביעה בלשון תיאורית, שיהיה בה משום ביטוי לתדהמה וזעזוע, ועם זאת יהיה בה גם כדי להשליט עליה סדר אמנותי. המיטאפורה האלתרמנית מנסה תכופות לשרת שתי מטרות אלו. מחד-גיסא היא שואפת לעורר במציאות המתוארת דינאמיות פראית, בלתי-צפויה, ומאידך גיסא היא חותרת לקבוע מציאות זו בהכללות מסדירות נרחבות ביותר. כך הדבר בשורות אופייניות כגון:

אֶל מוֹל הַצּוֹצְרוֹת הָאוֹר	מֵה חֲמָה אֶהְבֵּת הַנְּפִלִים בְּיַגְוִיָּה!
אֵלֶּךְ!	שׁוֹשְׁנַת הַבְּרָדִל הַלֹּהֵט לֹא תִבְלֵ!
(ת-מוז-)	(יום הרחוב-)



וקושי מתכתי, ולשם כך הוא ממשיך ומתארה כמין גרם שמיימי זוהר, המעורר ריגשה בקוסמוס כולו, ממרחקיו הנישאים ביותר ועד לנוף האדמה הקרובה: בה מסתכלים כוכבי הלכת; לה נהמים דובי הציר (אלה עשויים להיות מערכות כוכבים או דובי הציר ממש או אלו וגם אלו); באורה הלבן עומדים השדות והעצים, „נושאי השובל“ (של עצמם, אך גם שלה); לה מדליק הלילה „הסחרחר מיונים על השובך“ את עצי הדובדבן שלו. נערך כאן, איפוא ניסיון אופייני ביותר ללכד מאקסימום של ריגשה, של דינאמיות, עם הפשטה. המשורר חותר, מצד אחד להביע את מהותה המסחררת, המדהימה של האישה, ולשם כך אין הוא חושש אפילו לעורר את דובי הציר מתנומתם. מצד שני, הוא חותר לקביעת אמותה של האישה בתוך מערכת קוסמית — אולי גם מיתולוגית — של סדר. לשם מטרה דומה הוא לא יהסס בשיר אחר („ערב בפונדק השירים הנושן וזמר לחיי הפונדקית“) לשוות לדמות האישה ממדים כמעט מפלצתיים, כגון בשורות:

פִּי נִהְדָּרְתָּ, פִּנְדָּקִית, מִהֲדַר הַפְּיָלִים, מוֹל בְּצִרְת יוֹמְנוּ שְׁנֵבֶת כְּמִפְלָצֶת  
וְנִתְּנָה בְּמִתְנִיף וְיָמִי יִחְבְּקֶנּוּ? שֶׁל יָפִי, שֶׁל אִשָּׁר, שֶׁל קִיץ.

האישה כ„מפלצת של יופי, של אושר, של קיץ“ מדגימה באורח מושלם את אופיה הכפול של המיטאפורה האלתרמנית המדהימה והמכלילה. המפתיעה בזרותה אך גם הקובעת סדר שמעבר לכל זדוּת. הן כל כמה שמבליטה מטפורה זו צד פראי וגרוטסקי ברושמה של האישה, הריהי קובעת גם את שייכותו לשלוש קטיגוריות מוכללות וסדורות, האחת הפשטה אֶסְתֵיטִית, השניה — פסיכולוגית, והשלישית הכללה זמנית־נופית.

3

להבנה המליאה של נקודת המוצא השירית־הדרחנית של אלתרמן בשירי „כוכבים בחוץ“ דרוש ציון מודגש של גורם אחד נוסף, שאמנם כבר נתרמו יותר מפעם אחת במהלך הדברים. גורם זה, אגב, מתגלה בצורה בולטת מאוד בדמות המנוכרת של האישה בשירים כגון „לבדך“ או „ערב בפונדק השירים הנושן“ וכן ברבים אחרים. כידוע לכל מי שעיין בתשומת־לב ב„כוכבים בחוץ“, קובץ שכולו לכאורה חדוּת־קיום הנאת המגע עם העולם, עומדת במרכזו הספר קבוצת שירי אהבה (הבולט שבהם הוא השיר „חיוך ראשון“), אשר עניינם המרכזי הוא ביטוי המועקה והתיסכול של האוהב שאינו מסוגל להגיע לידי מגע עם האישה האהובה. זו אמנם הוממת אותו ביופיה הזר ו„הפתאומי לעד“; ידה חודרת לתוך גופו ולוכדת את ליבו; לשווא ינסה לגונן על עצמו מפניה ב„חומה ודלתיים“ („פגישה לאין קץ“); תמיד הוא נאסף אל מפתנה מכל דרכיו; בא אל סיפה בשפתיים כבות, מצניח אליה ידיים; אבל לעולם הוא נעצר לפניו, רחוק כפשע ממנה. נרתע מיופיה ה„מפלצתי“ ומגוע מכל מגע עימה. הידיים שהוא מצניח אליה נמשכות, אך גם נרתעות כמפני „הברזל הלוהט“. לא כאן המקום לעמוד על מקורותיו ולתאר את אשלכותיו הנרחבות של המוטיב החשוב הזה, אשר, כידוע, הוא שקבע את הסמל העשיר והסודי ביותר שבכל יצירת אלתרמן: סמל אהבת המת לרעייה או בהיפוך יחסי החי עם „כלת דומה“. במסגרת הנוכחית צריך רק לציין, שהמועקה האופיינית לשירי האהבה־ללא־מגע היא רק חלק מהרגשה כללית של מתח ואי־נוחות או גם של כאב, המסתתרת, כפי שצוין כבר, מעבר לכל מחוזות החן והנרעם ולכל גינוני העליצות והקלות של „כוכבים בחוץ“. עיקרה של מתיחות כללית זו היא תודעה של חוסר־מגע מלא עם המציאות בכללה, של נכר או גם של תהום בין המשורר לבין ה„דברים“, שהאישה היא גילומם המושך אך גם הנבצר־מגעות ביותר. תודעה זו כרוכה באופן ישיר במעמדו כפול־הפנים של ההלך־המשורר, בהיותו כפוי על־פי גזירת הניגון החורר „נתיבת הנדודים הישנה“, חש המשורר עצמו מדוכא ומוגבל. אי־נוחות, כאב וקפוק בשליחות השירה נרמזים בספר למן השורה הראשונה של השיר הראשון, דרך „השיר הזר“ ועד לשיר המסיים, „הם לבדם“, שבו נותן המשורר ביטוי ברור להדגשתו במגבלותיו שלו ובמגבלותיה של השירה.

את הביטוי הברור ביותר של אי־נוחות זו מצידה הנוגע ישירות לעניינינו, נתן המשורר, מכל מקום, בשיר קטן אחד, שגם אותו, כמו את שיר הפתיחה של „כוכבים בחוץ“ אביא במלואו, בהיותו מעין תשובה לשיר זה או איפכא־מסתברא שלו:

הנה העצים במלמול עליהם.

הנה האויר הסתרתר מגובה.

איני רוצה

לכתוב אליהם.

רוצה בלבם לנגע.

לשאת פת במלח ומים בדלי

ועת הדרכים ילבינו

צידה להביא לאחי הגדולים.

לאור ולרחב בשדות אבינו.

אם ציינו את שיר „עוד חוזר הניגון“ כהכרזה על פואטיקה או כהצהרה של הודהות מצד המשורר, הרי רשאים אנו לציין שיר זה כשיר של אנטר־פואטיקה וכהצהרה של שאיפה לזהות אתרת. השיר הראשון עומד על קבלת גזירת הניגון וכניעה למשפט חיי השירה, הנתונים ליצירה והמנותקים מן המגע המלא עם מה שמעבר לה. השיר הנוכחי אומר בדיוק להיפך; במרכזו — המחאה: „איני רוצה לכתוב אליהם. רוצה בליבם לנגוע“. היינו, המשורר אינו רוצה במציאות שעברה את הטראנספורמציה הפיוטית, שהולבשה את „כתונת המישחק והצלצול“, שעוטה ויופתה; מציאות שהיא חתומה בסופו של דבר בתחום האסתטי המילולי, ותיאורה עשוי להיחשב לכל היותר למעין „איגרת“ הנשלחת מן המשורר אל העולם. הוא רוצה לגעת ב„דברים“ גופם; הוא מבקש לקבוע יחסים חדשים בינו לבינם. אין הוא רוצה לעמוד מול העצים במלמול עליהם, והאויר הסתרתר מגובה כצופה במחזה, כהלך זר. הוא רוצה להיות „אח“ לדברים, אח קטן. ולשרת אותם לא בהפקעת מראיתם מהקשריה היומיומיים במסגרת המישחק האסתטי, אלא בשירותים של יומיום: „פת במלח ומים בדלי“. שוב אין הוא רוצה ליצאת „עת הדרכים ילבינו“ לנדודיו הנצחיים, האובססיביים, אלא למהלך יומיומי אל תחום מוכר וקרוב של „שדות אבינו“.

ברור, שהכרזה זו על הרצון שלא לכתוב אל הדברים, אלא לנגוע בליבם, כשהיא נשמעת בדרך השיר, יש בה מן האבסורדיות. המשורר מודיע בשיר על תשוקתו העזה לחרוג ולפרוץ אל מעבר לשירה; בעצם, על רצונו לוותר על השירה ולהתכחש לה. אבל כל המכיר את שירתו של אלתרמן יודע, שהכרזה „אבסורדיות“ מעין אלו ממלאות בה תפקיד גובר והולך בחשיבותו, עד שבספר שיריו האחרון, ב„חגיגת קיץ“, מפרט המשורר בכמה שידים ארוכים את הטעמים לאי־החשבת השירה ואף נווץ באלה המפליגים בערכה. חשוב עד מאד להבין, שנטייה זו לנקיעה מן השירה, להרחקה ממנה והלאה, המצויה בכל יצירת המשורר, גם היא מהווה חלק בלתי־נפרד של נקודת־המוצא השירית שלו, ואף היא נובעת באורח ישיר וברור מן העמדה היסודית של המשורר־ההלך כלפי העולם. עמדה זו הצטיינה אפוא מראש במתח עז שבין הכניעה לניגון לבין דחייתו; בין הנטייה לראות בעולם מערכת של גילומים צבעוניים מוכללים של מהויות קבועות אך גם מתחלפות בלי־הרף ולהתחשב בו כבמין ספקטאקל סמלי, לבין התשוקה לפרוץ אל מעבר להכללות המפתיעות ולגעת בלב הדברים; בין השבועה לדרך הנדחים לבין הרצון להתחייבות ולהתקשרות.

קצר המצע לתאר — ואפילו בקווים הכלליים ביותר — את תוצאותיו של מתח זה ביצירותיו של אלתרמן שלאחד „כוכבים בחוץ“, אבל כל קודא נאמן לא יתקשה לראות כיצד נתחייבו ממנו השינויים הגדולים בתימאטיקה, במבנים ובלשון של אלתרמן; שינויים, שלא הפרו, כמובן, את האחדות היסודית של יצירת המשורר; כיצד נדחקו ההלך והפונדקית, לפחות לשעה, אל ירכתי בימת השירה האלתרמנית, ואת מקומם תפסו הבעל הרעיעה, האב והעלמה במחלפות־הפטל; כיצד נחלפה במאמץ רב ובקרבות שירים גדולים הזיקה לרגעי ול„נצח“ בויקה לזמן ההיסטורי; כיצד נדחקה מעט־מעט שירת היתיד מפני שירה של ציבור; כיצד בסופו של דבר העמיד המשורר לדין את ההלך ב„פונדק הרחות“, האשים אותו בבגידה, בריקנות, בזיוף החיים, וגזר עליו גזר־דין קשה; כיצד שב והעלה ב„חגיגת קיץ“ בבואה מגוחכת ועלובה שלו, שכולה אומרת אין־אונים. כל זה יודע למדי, כמדומה. מה שאולי אינו יודע ומוחש במידה מספקת הוא כוח ההשתמרות של עמדת היסוד, עמדתו של המשורר־ההלך מ„כוכבים בחוץ“, לאורך כל יצירתו של אלתרמן. רמותי בראשית הדברים, שנקודת המוצא של אלתרמן נשארה בגלוי ובסמוי במרכז הווייתו גם בשעה שהתנכר לה. לא אוכל להוכיח כאן רמיזה זו, שניתן להוכיחה בדוגמאות רבות מכל שלבי יצירתו, ואסתפק בשיר קטן נוסף, הפעם לא מן הקובץ הראשון, אלא דווקא מן האחרון. השיר קרוי בשם

„היציאה מן העיר“, והוא כלול בסידרת „דברים שבאמצע“, שהיא כמין אינטרמצו לירי ב„חגיגת קיץ“:

השֵׁאִיר שֵׁם אֶחָד לְשִׁמְרוֹ לְעוֹלָם.	בְּעַל־בֵּית אֶחָד בָּא תְּדַרְוּ,
אַחַר־כֵּן עֶמֶד וְכִכָּה הָאֹר,	סָגַר הַדְּלָת אַחֲרָיו.
צִמַּח נוֹצָה, כְּנַפִּים וּמְקוֹר,	לְאֹר הַמְּנוֹרָה מָנָה כֶּסֶף,
עַל אֶדֶן הַחֲלוֹן נִתַּר עָלָה,	מָנָה שׁוֹנְאָיו. מַעַל לֹחַ לְבוֹ
חָלַף עַל הָעִיר כְּצִפּוֹר גְּדוֹלָה.	אַחַר־כֵּן מָחָה אֶת הַשְּׁמוֹת כָּלָם,

אני מבקש להפנות את תשומת-הלב למחותה המיוחדת במינה של המיטאמורפוזה המרחשת בשיר הקטן והמושלם הזה. „בעל-בית“ נהפך כאן לציפור גדולה החולפת על-פני העיר. מושג „בעל-הבית“ מציין על-פי עצם טבעו את הסיטרא-אחרא של המשורר-ההלך, את הפיליסטר הארכיטיפי; אבל אנו זוכרים, שתיכף לאחר חתימת שירי „כוכבים בחוץ“, בפרקי „שיר עשרה אחים“, שראו אור בשנת 1941, וכן בפואימה „שמחת עניים“, שגם היא נדפסה באותה שנה, הפך אלטרמן מושג זה כמעט כצורתו לציון של אידיאל מרומם, בשעה ששר תהילות ל„עיניו הטובות“, ולעצבו הבלתי-שכיח של אבי-הבית (בשיר „האב“) וכן ל„הרגל האבות לחשב ולספור ולדאוג דאגת המחר“ (ב„קץ-האב“). „בעל-הבית“ של השיר הקטן מ„חגיגת-קיץ“ מתגלה בתחילה בתוך ה־milieu המוכר לנו מתיאורי „אבי-הבית“: סגירות של חדרים ודאגות, חשבונות כספים וחרדת המחר. בסוף השיר, מכל מקום, יוצאים אנו למסע העשוי להזכיר את מעופן של היונים „על העיר, על יער פרא“ ב„תיבת הזמרה נפרדת“. המשורר-ההלך קורע מעל פניו את מסיכת „בעל-הבית“, מדכא בקרבו את „יצר האב והמפרנס“, שהוא אמנם „קדמוני כשירה וכפרך“, פורש מן החדר „הער והבודד“, ובעלותו על אדן החלון הוא מכין עצמו לניתוק, לניתור, לחזרה הגדולה אל הדרכים, שסופיהן הם „רק געגוע“. המעוף הפעם הא קודר הרבה יותר משהיה בתחילה: מעוף שלאחר סילוק כל חשבונות החיים; אולי הוא מעוף בדרך אחרונה אל מקום שממנו אין חוזרים. אבל הסוף מתחבר בכל-זאת עם ההתחלה.