



אות

כתב עת לספרות ולתיאוריה

12 גיליון
2024 סתיו

עורכים מיכאל גלוזמן, מיכל ארבל, אורי ש. כהן
חברי המערכת חן אדלסבורג, גיא ארליך, איל בסן
רכזת המערכת הילה ברוקמן
מערכת מייעצת מיה ברזילי, אדריאנה ג'ייקובס, אבנר הולצמן, חנה נוה, מנחם פרי, חנה קרונפלד,
ורד קרתי שם־טוב, נעמה רוקם
עריכת טקסט ורד שמשי
עריכה גרפית מיכל סמו־קובץ ויעל ביכור, המשרד לעיצוב גרפי באוניברסיטת תל אביב

על העטיפה: דיוקן של הרולד שימל (באדיבות המשפחה, אוסף פרטי)

אות הוא כתב עת אקדמי שפיט היוצא אחת לשנה (שנתון) מטעם מרכז קיפ לחקר הספרות והתרבות העברית,
אוניברסיטת תל אביב
המאמרים המתפרסמים בכתב העת **אות** עוברים הליך שיפוט ומבוססים על כללי המחקר האקדמי

ISSN 2707-5680

© 2024 כל הזכויות שמורות למערכת אות, מרכז קיפ לחקר הספרות והתרבות העברית, בניין רוזנברג, אוניברסיטת תל אביב,
תל אביב 6997801

ot.kipp@gmail.com

הוצאת הקיבוץ המאוחד, ת.ד. 2104, בני ברק
נרפס בדפוס צדוק קינן

הדרך הוסיפה לרוץ לבדה על פזמונים ושירי-זמר של נתן אלתרמן משנות הארבעים (1941-1948)

דן מירון

זֶה שָׂרָק וְדָבַר
וְזָמַר וְצָעַק
וְחָגַג וְשָׂמַח
וְדָמַע וְצָחַק
וְשָׂאֵל וְעָנָה
וְסָעַר וְהָמָה
וְהוֹסִיף וּמָאֵן
לְהַפִּיךְ לְדִמְמָה –
אֵךְ כָּכָר אִישׁ לֹא שָׁמַע
וּכְכָר אִישׁ לֹא יָדַע
וְהַדֶּרֶךְ הוֹסִיפָה לָרוֹץ לְבִדָּה.
נתן אלתרמן, "באמצע המישור"¹

ערב חורפי, יום ד', 4 בפברואר 1948

בתחילת פברואר 1948, ביום של חולין באמצע השבוע, בעיצומו של חורף סגרירי, בתחילת החודש השלישי לפרוץ מלחמת העצמאות, ניצבה שושנה דמארי על בימת

1. נתן אלתרמן, "באמצע המישור", פזמונים ושירי-זמר, בעריכת מנחם דורמן ורינה קלינוב, כרך ב, הקיבוץ המאוחד, תל אביב 1979, עמ' 397-398.

האולם הזעיר על שם יאשה חפץ בלב תל אביב ה"ישנה", בסמטת בית השואבה, ושרה בהשמעת בכורה את הזמר הנפלא "לילה לילה" מאת נתן אלתרמן ומרדכי זעירא. היה זה רגע השיא של בכורת תוכנית הווארייטה שכונתה "רק למבוגרים", התוכנית הארבע עשרה של תיאטרון הבידור והסאטירה "ליילה-לו". אלתרמן, הנסיך הבלתי מעורער דאז של היכל השירה ומועדון הפזמון והשיר העיתונאי בארץ ישראל העברית, הוא שהעניק לתיאטרון את השם המוצלח. משה ואלין, האימפרסריו הוותיק ויזם מופעי הבידור, הרוח החיה בגלגלי תיאטרון הרוויזיון הפופולרי שהקים בשלהי 1944, שילם לאלתרמן עשר לירות ארץ ישראליות מנדטוריות שלמות כבונס בעד השם ופזמון הלוגו הקצר שהתלווה אליו: "ליילה-לו / זהו העניין כולו, / ונדבר אם כן או לא, / בליילה-ליילה-לו".²

הערב הגשום של ראשית פברואר לא התאים לשעשועי שנינה ולחן הקל והמבריק שלהם ציפו הקהלים המושבעים של "ליילה-לו" (רובם צעירים) משני הזמרים העיקריים שהגישו להם מטעמים אלתרמניים: מתתיהו רוזין הקל והנחמד, שביצע את השירים באלגנטיות אלה מוריס שבלייה ובתנועה מיומנת בין זמרה לבין דיבור פזמונים סאטיריים עוקצניים קלות (כמו "אני רוצה רק להציץ", "האשה היא לא מלאך"), ודמארי, הכוכבת התימנייה החדשה, יורשתן של שרה אסנת הלוי, ברכה צפירה ואסתר גמליאלית, שהפיקה בקולה העמוק והגרונני בזה אחר זה להיטים כמו "כלניות" (ינואר 1945), "אני מצפת" (מאי 1945), "זה יעבר" (ספטמבר 1945), "בכרמי תימן" (דצמבר 1945), "שולמית" (יוני 1946), "מרים בת-נסים" (מרץ 1947).³ התחומים שהיו שמורים לדמארי ברפרטואר של "ליילה-לו" היו תחומי הזמר ה"תימני" – תת-ז'אנר מקובל בתרבות הבידור של היישוב הציוני בשנות השלושים והארבעים של המאה שעברה, שבהומור שבו היה יותר משמץ פטרונות (אלתרמן תרם לתת-ז'אנר זה כמה מטובי להיטיו כמו למשל "שיר התימניות", דצמבר 1934)⁴ – ותחום ה"רומנס" או הזמר הלירי, שהממד ההומוריסטי הובלע בו ברצף ריגושי-רומנטי. דמארי, אז בשנות העשרים לחייה (היא הייתה ילידת 1923), הסתייעה כמובן גם בפי הנעורים האקזוטי שלה. היא הייתה התגלית הגדולה של ואלין, ונועדה לגדולות.

2. משה ואלין, ימים של חול וכוכבים: אימפרסריו עברי בארצנו הקטנטונת, ירון גולן, תל אביב 1998, עמ' 124-146.
3. השירים שהוזכרו עד כה כונסו בכרך השני של פזמונים ושירי-זמר, בעריכת מנחם דורמן ורינה קלינוב, הקיבוץ המאוחד, תל אביב 1976.
4. לאורך הזמן הצטבר אצל אלתרמן "קורפוס תימני". להלן כמה מכתורות הפזמונים ה"תימניים": "פוקסטרות תימני", "אל תפחדי תמר (טנגו תימני)", "חנניה מישאל ועזריה", "מסידני לחרם-התימנים", "שיר הילד נסים", "גמליאל", "בכרמי תימן", "מרים בת-נסים", "למרחקים (אני גדליה)". שירים אלו ו"שיר התימניות" נכללו בכרך הראשון של פזמונים ושירי-זמר.

הקהל שהצטופף באולם יאשה חפץ בערב ההוא של חורף תש"ח לא כמה לא לבידור ה"תימני" ואף לא לשיר אהבה הומוריסטי כמו "אני מצפת" או ריגושי-רומנטי כמו "זה יעבר". הוא הגיע להצגה כחודשיים אחרי הלילה הסוער של כ"ט בנובמבר 1947 (ליל ההכרעה של עצרת האו"ם בלייק סקסס בעד תמיכה בתוכנית חלוקת ארץ ישראל לשתי מדינות עצמאיות, יהודית ופלסטינית). בינתיים נחלפה אווירת האופוריה וריקודי הרחובות בקדרות, במתח, אפילו בדיכאון מסוים. ההכרזה על הקמת המדינה עדיין לא הושמעה – היא נדחתה עד לתאריך הרשמי של ביטול המנדט הבריטי, ובעצם הייתה נתונה בוויכוח לוהט עד ערב ההכרזה באמצע מאי. אבל מלחמת העצמאות כבר החלה, ובדצמבר ובינואר הייתה מצויה בעומק שלכה הראשון – התכתשויות בערים מעורבות ובעיקר מלחמה בדרכים. הכוחות הערביים המקומיים וחיל המתנדבים של קאוקג'י עשו כמיטב יכולתם – ומעשיהם צלחו בידיהם לא מעט – לנתק יישובים יהודיים מבודדים מן המרכז היהודי בשפלה. החלו ההתנכלויות לשיירות האספקה העולות לירושלים, ואלו גברו והלכו וגבו מחיר דמים במהלך חודשי ינואר ופברואר – עד כדי ניתוק ירושלים היהודית מן השפלה. כמו כן נותקה ירושלים מן היישובים היהודיים שמצפונה ומדרומה (כגון יישובי גוש עציון). בליל 16 בינואר יצאה מירושלים (דרך הרטוב) לגוש עציון כיתת הל"ה, שהוקפה מבעוד לילה ועם עלות השחר הותקפה מכל עבר. בקרב שנמשך כל יום המוחרת חוסלו אנשיה, עד לאחרון שבהם. ההמון הערבי התעלל בגופות הנערים. בה בעת התנהל מאבק נואש על הקשר עם יישובי הנגב ועל שמירת שלמותו של צינור המים הדרו-עורקי, שבה תלויה הייתה ההישרדות של אותם יישובים. בפברואר נותק הנגב היהודי מן הצפון. הדרכים בגליל, בייחוד בגליל העליון המזרחי, אף הן השתבשו לאין תקנה. המצור על יחיעם (הותקפה ב־20 בינואר) התהדק והלך. פתיחת הדרך אל נְבִי דניאל גבתה מחיר שנעשה אימתני יותר מיום ליום. אפילו תל אביב ופרכריה הותקפו מצדדים שונים; כגון ההתקפות על שכונת התקווה, שכונת שפירא וגבעת הרצל שבדרום מזרח העיר, והצליפה הבלתי פוסקת מעל מגדל המסגד של מנשייה לאורך רחוב הירקון ועד לב העיר. ב"הלילות בכנען" שהתפרסם ב"טור השביעי" כשבוע אחר אותו ערב באולם יאשה חפץ, אלתרמן עצמו העניק ביטוי עז לאווירת ימי החורף ההם:

ברוח־אֶדֶר סוּעֶרֶת
שָׁטִים עֲנֵי שָׁמַיִם
צְעִירָה, חֲמוּשָׁה, סוּמֶרֶת,
יֹרֶה תֵּל־אָבִיב הַלֵּיל.
מִנְרָה עַל צוּק שוּמֶרֶת,

החולה מדלֵקת עֵין.
מדינה בשמלת עופרת...
ושטים ענני שמים.⁵

אם כן הקהל שהתכנס באולם הקטן בלב תל אביב ב־4 בפברואר, היה מתוח ועמוס דאגות. הוא קיווה למצוא בתיאטרון הרוויזיו של שעה של קורת רוח והרפיה. אבל הזמר שהגישה לו דמארי לא הביא עימו הרפיה מחוייכת. אדרבא, היה זה זמר רווי יגון, מעין שיר ערש עצוב, שבו הציעו אָם או אב לבת חסרת המנוח להיוואש מציפייתה לאהוביה, שלושה פרשים שיצאו חמושים בדרכם אליה.⁶ הפזמון קבע ברורות: הפרשים כבר לא יגיעו. הדרך ריקה, לשווא מחכה הבת, מוטב שתכבה את נרה ותפרוש לשינה. המילים הרכות הממולמלות (לילה לילה, נומי נומי), שנחתכו מדי פעם בהגאי אֵימה של ר (R), כ (K/Kh) ו־ז (Z), כמו טרף, חרב, זכר; רחש הצמרות ברוח החורפית הגוברת והולכת עם ליל (גם מחוץ לאולם התיאטרון); האפלה של הדרך הריקה והבית המואר באור נר יחיד; ועל כל אלו הלחן המופלא של זעירא, המשתווה בריכוזו וברמתו המוזיקלית למיטב שירת הליד (Lieder) של שוברט ושומאן – סחפו את הקהל, חדרו לליבו, ריוו אותו באיזה תמהיל יגוני מופלא ומרווה צמא בלתי מודע לכבי.

הערב היה, כנראה, מופלא ומכונן. אנשים שנכחו באולם באותו ערב סיפרו לחבריהם על ההתרגשות שאחזה בקהל. סופר על כך שחלק מן המתקהלים באולם הקטן הצטרף לזמרת בהשמעת שורת הפזמון החוזר של הזמר: "לילה, לילה, נומי, נומי, כבי את הנר". נפוצה שמועה (עליה סיפר לי לימים יעקב אורלנד), שאלתרמן עצמו, שעמד מאחורי הקלעים, נרתע כדרכו מקרבת הקהל, זמזם את שיר ה"לילה-לילה" בזיופים נוראיים (אני עד לכך, שאלתרמן לא היה מסוגל לחזור בדיוקנות על מנגינה פשוטה שבפשוטות; מרווח מוזיקלי פשוט, אפילו טֶרֶץ בנאלית, היה בשבילו תהום שלתוכה נפל תמיד) אבל בהזדהות עמוקה. אלתרמן, שישה שבועות לאחר פרסום "מגש הכסף" (19 בדצמבר 1947), עמד בו בשיא הקשר הרגשי וההזדהות הרעיונית עם היישוב היהודי ה"מאורגן" בארץ, שהוא, המשורר, נחשב לדוברו ולמנסח הקונצנזוס הפוליטי והמוסרי שלו.

דמארי פעלה על קהלה לא פחות משפעלו אדית פיאף ב"החיים בוורוד", נינה סימון ב"אל תעזבני", בילי הוליריי בשירה "הגבר שלי", או להקת הביטלס ב"האנשים הבודדים". היא, שנכנסה לחיי הבידור של היישוב העברי הארץ ישראלי בשלהי מלחמת

5. נתן אלתרמן, "הלילות בכנען" (13.2.1948), הטור השביעי, בעריכת דבורה גילולה, כך א, הקיבוץ המאוחד, תל אביב 2010, עמ' 135.

6. "לילה לילה", פזמונים ושירי־זמר, כך ב, עמ' 137.

העולם השנייה, כבר נשאה אחריה בפברואר 1948 שובל ארוך של להיטים, הראשון שבהם, זמר ה"כלניות" הבלתי נשכח. הפרסונה הלירית שלה הייתה כפולת פנים: מחד גיסא, הייתה לה פרסונה קומית (הזמרת התימנייה הנחמדה אבל קצת "מצחיקה", מרים בת-נסים ההולכת ברחוב לצד "החמור הקטן פלעם");⁷ מאידך גיסא, הייתה לה פרסונה רומנטית, אם כי לא דווקא ארוטית (הזמרת הסקסית המובהקת של "לי-לה-לו" הייתה ג'ני לוביץ', המגישה הבלתי נשכחת של הפזמון האלתרמני המושלם "בכל-זאת יש בה משהו").⁸ דמארי הקרינה חן של נערה, שנשיותה אך זה החלה להנץ. בשיר-הזמר "לילה לילה" היא חרגה מכפילות זו חריגה ללא השבה, וזמרתה נעשתה ל"פס-הקול" של היישוב העברי החילוני בכללו.

למעשה, עמדה דמארי בפברואר 1948 בסופה של תקופת ההתקבלות המופלאה שלה. היא נעשתה לזמרת לאומית, וימי "לי-לה-לו" שלה כזמרת תיאטרון רווי היו כבר כמעט מאחוריה. קהלה הנאמן שישב באולם הקטן – וכנראה גם היא – אולי לא ידע כי הביצוע של "לילה לילה" יהיה הופעתה האחרונה על בימת תיאטרון הרווי, ערש הולדתה כאומנית. התיאטרון שנאלץ להפסיק את פעולתו בשנת הקרבות של מלחמת העצמאות שב והתלקט אחרי המלחמה, ואף ניסה להתאים את עצמו למציאות הישראלית החדשה של ראשית שנות החמישים. ואולם דאמרי כבר פרשה את כנפיה ועפה אל מעבר לים בחיפוש אחר קריירה בינלאומית. "לילה לילה" שלה היה רגע תמציתי וטהור של אומנותה ושל נוכחותה. הוא ביטא הרבה יותר משירי המלחמה הרשמיים (כמו "בערבות הנגב", או "האמיני יום יבוא") את היישוב במצוקותיו, ברגעי הפחד והדיכאון שלו, אשר לשווא ניסו להסתירם בקריאות האומץ והמרץ שלהם פקחי התעמולה המעורדרת והמשמחת שפשטו על החזית התרבותית – בייחוד זו הפופולרית – בימי המצוקה השחורים של השואה, מלחמת העולם, המרי האנטי-בריטי, ה"סזון", מלחמת המחתרות ביניהן לבין עצמן, ומלחמת העצמאות.

אלתרמן, ששיתף פעולה גם עם מבצע תעמולה זה (בעיקר במיטב "שירי העת והעתון" [הטור השביעי]), שנכתבו בימי ה"מאבק" ומלחמת העצמאות), יכול היה להרשות לעצמו דיכאון לירי אמיתי רק בשירים חצי "ניטרליים" כמו שיר-הזמר על אודות הנערה, שציפתה מדי לילה לשווא לשלושת הפרשים, והללו לא הגיעו לפתחה מעולם; כשם שכשליש מששת אלפי נערי הפלמ"ח, שנהרגו ונפצעו בהמוניהם בחדשי החורף והאביב של תש"ח, לא היו עתידים לחזור אל נערותיהם שעמדו מצפות אל מול דרך ריקה. את ה"טור" הקורד "הלילות בכנען", שנדפס כאמור ימים לא רבים אחרי הערב הנרגש ב"לי-לי-לו", ראה המשורר צורך לסיים, למרות הכול, בטון מאזורי

7. "מרים בת-נסים", שם, עמ' 119–123.

8. "בכל-זאת יש בה משהו", שם, עמ' 86–89.

מעודד, שבקע ברגע האחרון מתוך האפלולית: "אֶפְרַיִם הַלֵּילֹת פֶּחָרֶס, / אֶת פְּנֵיהֶם הַפְּשׁוּטִים רֹאֶה נָא, / כִּי עֲמָךְ יִזְכְּרֶם עוֹד חֶרֶשׁ / כִּפְּיִם בְּחַיֵּיו עַד הֵנָּה".⁹ לא כן הדבר ב"לילה לילה". עם זעירא צלל אלתרמן בזמר זה לעומק העצבות; למצב שבו אין ולא תיתכן שתהיה נחמה איזושהי. אבל דווקא בהתמסרות זו להלוך הרוח הלא־רשמי והלא־פטריוטי של היגון ורפיון הידיים נגעו המשורר והמלחין במקום העצבים הרגיש ביותר של שומעיהם, שהיו זקוקים לא רק לעידוד אלא גם לרשות מלאה לשרות בקוטב העיצבון. כך העניקו שני האומנים לדמארי רגע של שיא טהור ועז בקריירה שלה, שהיה גם רגע של שיא בתרבות היישוב, שעמדה אז במבחנה הקשה ביותר. בה בשעה אלתרמן העניק רגע של שיא טהור ועז גם לעצמו – רגע של הרפיה מבורכת במסע המכשולים שלו כמשורר הדור שגויס למטרות חברתיות ולאומיות; רגע של דיכאון לירי זך שלא התחייב לאיזון השלילה באמצעות משקל שכנגד חיובי מסוג ה"למרות", ה"אף על פי" ו"הדווקא משום כך". הטקסט של "לילה לילה", אף כי איננו יכולים לחשוב עליו בנפרד מן הלחן של זעירא, ממש כשם שאיננו יכולים לחשוב על שיר "ורד הבר" הקוצני של גתה ללא הלחן של שוברט, היה ועודו אחד משיריו הלייריים המושלמים של אלתרמן; שיר הראוי למקום מכובד בכל מבחר שירתו של המשורר, ויהא המצומצם והסלקטיבי ביותר.

הזנחה שנתארכה

נשאלת אפוא השאלה מדוע המחקר המצטבר והולך מסביב לשירת אלתרמן, גדול משוררי זמנו, כמעט לא אמר עדיין אמירה כבדת משקל על "לילה לילה" כדוגמה מופתית של ז'אנר השאנסון, היינו כאחד מן הז'אנרים הבולטים של טקסט פיוטי שאין לו עמידה יציבה ללא לחן (בנבדל משיר העומד בפני עצמו שגם הולחן, בין אם הלחנה מוצלחת או בלתי מוצלחת). הוא הדין בשאנסונים אחרים קרובים אליו ברמתם. הפזמונים ושירי־הזמר של אלתרמן צוטטו לא אחת בידי היסטוריונים של היישוב ותרבותו בתקופה המנדטורית ובראשית ימי מדינת ישראל. הציטטות הובנו כסיסמאות המשקפות מגמות תרבותיות ופוליטיות. בייחוד הובלטה באמצעותן זיקתו הגוברת והולכת של היישוב הציוני ה"מאורגן" לצבאיות ולשימוש בכוח צבאי. מבחינה זו הובנו השאנסונים כז'אנר משנה של השירה העיתונאית הפוליטית של המשורר, שירת

9. "הלילות בכנען" הטור השביעי, כרך א, עמ' 136.

"העת והעתון". כך במחקריה של אניטה שפירא או בספרו של אורי ש. כהן.¹⁰ דבורה גילולה סקרה את מסכת יחסיו של אלתרמן עם התיאטרון, לרבות "הבימה הזעירה" הקברטית, אולם הקדישה את עיקר מחקרה למחזותיו ה"רציניים" של אלתרמן שנכתבו בעשור האחרון של חייו, ולסקירת פעילותו כיוצר העיקרי של הפזמון לסוגיו בשנות השלושים והארבעים, בעיקר כפזמונאי העיקרי של תיאטרוני "המטאטא" ו"לי-לה-לו". היא מיעטה להגיב על עצם תכונותיו של הז'אנר (למעשה, התת-ז'אנרים האחדים; שכן מושג הפזמון הוא מושג כולל ה"מכסה" כמה סוגי משנה); וכמעט לא הזכירה את התחבולות האומנותיות המיוחדות לכל אחד מתת-ז'אנרים אלו ואת ההבדלים המשמעותיים המפרידים אותם מן השירה הקנונית הלירית הן כשהם לעצמם מבוססים על טקסטים מורכבים ולעיתים גם רב-שכבתיים (בייחוד כשמתערבת בהבניית טקסטים אלו האירוניה), והן כאשר השירה הלירית הקנונית עושה שימוש כזה או אחר בכמה מסממניו של הפזמון ומעמידה פני פשטות (שוב בסיועה של האירוניה).¹¹ לאחרונה פרסמה זיוה שמיר כרך עב-כרס העוסק בפזמוני אלתרמן.¹² הדיון המובא בו מצטיין לא רק ברדידות פרשנית, אלא, חמור בהרבה מכך, הוא מטשטש לחלוטין את הייחוד הז'אנרי והתת-ז'אנרי של הפזמון וסוגיו, וכורך בכריכה אחת שאנסונים מובהקים עם שירי עיתון פוליטיים ואפילו עם שירים ליריים קנוניים שהולחנו וכאילו "פוזמנו" (דבר שהביא לעיתים, כמו במקרה של "פגישה לאין קץ" בהלחנתה של נעמי שמר, לתוצאות קטסטרופליות מבחינה אומנותית). זאת בניגוד גמור להבחנה החדה שהבחין אלתרמן עצמו בין פזמוניו לשירתו הקנונית מזה, ולשירתו העיתונאית-הציבורית מזה; הבחנה שלה נשאר נאמן בקנאות לאורך דרכו, ומשום כך נמנע בעקיבות מכינוס פזמוניו, לא מחוסר הערכה להם ולז'אנר בכלל, אלא מן הסירוב להכשיל את הז'אנר השייך למחלקת הדו-חיים האומנותיים על ידי כריתת איבריו המוזיקליים והפיכתו לבעל מום כטקסט מודפס על דפי ספר.

בעיקרו של דבר, מתגלה ההזנחה של הפזמונים – יותר משל כל ז'אנר אחר ביצירת אלתרמן – במצב שבו מונחים הטקסטים לפנינו בשני כרכי הפזמונים ושירי זמר שהופיעו ב-1976 וב-1979 במסגרת המהדורה הראשונה של "כל כתבי" המשורר בעריכת מנחם דורמן ורינה קלינוב. דורמן עצמו הודה בהקדמתו לכרך הראשון בכך שהכרך לא כולל חלק ניכר מפזמוני המשורר הן מפני שלא הושלמה עבודת האיסוף

10. ראו אניטה שפירא, חרב היונה: הציונות והכוח 1881–1948, עם עובד, תל אביב 1992; אורי ש. כהן, הנוסח הבטחוני ותרבות המלחמה העברית, מוסד ביאליק, ירושלים 2018.

11. דבורה גילולה, מול תגמול מחיאות כפיים: נתן אלתרמן והבמה העברית, הקיבוץ המאוחד, תל אביב 2008.

12. זיוה שמיר, כלניות – על פזמוניו של נתן אלתרמן, ספרא והקיבוץ המאוחד, תל אביב 2022.

והעריכה, שתבעה גם חיפוש מחקרי של טקסטים שכוחים, והן משום המחשבה, שתוצאותיה ההרסניות נתגלו במהדורה כולה, שעל העורך מוטלת החובה להגן על המשורר על ידי הצגתו "במיטבו", ומותר לו לערוך סלקציה בחומר המוגש לקורא. מבחינה זו מצב הפזמונים גרוע בהרבה ממצבו של כל ז'אנר אחר ביצירת המשורר, לרבות הפרוזה, שירי הילדים, המחזות, ובעיקר השירה העיתונאית שנאספה לאחרונה במלוא הרצף הכרונולוגי שלה ותוך מיצוי ביבליוגרפי בתשעה כרכים (שלושת כרכי רגעים וששת כרכי הטור השביעי) – ואף השיח העוסק בה מגלה סימני בגרות. השאנסון, ז'אנר שאלתרמן הגיע בו לשיאים מזהירים, עודדנו במצב "פרוע" מבחינה ביבליוגרפית ומו"לית ועודדנו נתון בחיתוליו מבחינה מחקרית היסטורית. וזאת מבלי לדבר על הבנה ספרותית-אומנותית שלו בכללו, על הבחנה חדה בין תת-סוגיו, על הטכניקה המבנית והסגנונית ששירתה כל אחד מהם, ועל סוגי המתאם בין השתי והערב שבהם – הטקסטים והלחנים שהתאימו להם המלחינים שהזדהו עם השאנסון האלתרמני בתקופות שונות של התפתחותו: דניאל סמבורסקי, משה וילנסקי, מרדכי זעירא וסשה ארגוב. כל אלו פותחים שדות נרחבים שלהב המחרשה המחקרית כמעט לא פילס בהם תלם.

אם כן, יש לשאול מהו התו המיוחד שטבעה שירת הזמר בקלסתר הכולל של יצירת המשורר; מה מקומם של השירים "איזה פלא", "המדורה", "ליל גליל", "שיר הספנים", "שיר העמק", "זמר הפלוגות", "שיכור", "למרחקים (אני גדליה)", "צריך לצלצל פעמים", "דרך, דרך, נתיבה", "צ'רלי והמפוחית", "איה", "כלניות", "זה יעבר", "בכל-זאת יש בה משהו", "אליפלט", "זמר מפוחית" ("מָה קָרָה לִי, הַשָּׁד יוֹדֵעַ"), "פונדק הרוחות" ("בא הזמן, פונדקית"), "אוריאנה", "אם תלכי אחרי", "שיר ערש" ("הִיכָל וְעִיר נְדָמוּ פָתַע"), "באמצע המישור" ושל רבים רבים אחרים מסוגם,¹³ לצד כוכבים בחוץ, שמחת עניים, "שירים על רעות הרוח", "האסופי", "שירי מכות מצרים", שיר עשרה אחים, "שירי עיר היונה", חגיגת קיץ, גם אם אין הם שווים להם בגובה ובעומק? השאלה חייבת להישאל בשני כיוונים האפשריים, כיוון ההתחברות וכיוון ההיפרדות: במה קרובה שירת הזמר לשירה הקנונית וכיצד היא משקפת את נושאה, נופיה ועולמה האידאי בראי הצנוע יותר של השאנסון? וכן להפך, כיצד אפשרה המסגרת השאנסונית למשורר להרגיש ולומר משהו שהשירה הקנונית גדרה עצמה בפניו – שמא התיר לו ההקשר ה"קל" והמרווח של הטקסט המטיל לפחות מחצית כובדו על לחן פופולרי,

13. כל השירים המוזכרים כאן מכונסים בכרך השני של פזמונים ושירי-זמר, למעט "שיר ערש" מהמחזה "אסתר המלכה"; וראו: נתן אלתרמן, מחזות, הקיבוץ המאוחד, תל אביב 1973; ולמעט "פונדק הרוחות" מתוך מחזה בשם זה; וראו נתן אלתרמן, פונדק הרוחות: מחזה בשלוש מערכות, הקיבוץ המאוחד, תל אביב 1974.

להביע דבר שאסר עליו השיר הקנוני המהודק וה"צפוף" ("המלים חזקות. בכלובן לא תבִּיננה. / הדוקים, הדוקים חרוזי השיר")¹⁴

נתן זך ומאיר ויזלטיר הפיצו בקרב חלק מבני דורם את ההערכה שאלתרמן היה לא משורר אלא "רק" פזמונאי. ככל שחולפות השנים מתבררת יותר ויותר מידת טעותם, וכן הנזק שזו גרמה לקהילה ספרותית שלמה. אבל הייתה גם אמת חלקית בטענתם, היינו בהבלטה שהבליטו את סגולתה של השירה הפזמונאית שיצר אלתרמן לצד שירתו הלירית הקנונית. אלתרמן אכן היה ללא ספק פזמונאי מזהיר, גדול הפרקטיקנים בז'אנר שיר-הזמר והשאנסון העבריים ומי שחשף את האפשרויות הפיוטיות הגלומות בז'אנר זה וקבע את הנורמות הסגנוניות והצורניות שלו למשך יותר מחמישים שנה. בה בעת הוא היה כמובן גם משורר לירי גאוני – לפחות בחלקה העיקרי של יצירתו הקנונית, ואין שום טעם או צורך להמשיך בוויכוח בעניין זה שנעשה כבר לנחלת העבר. תולדות השירה מלאות דוגמאות המצביעות על האפשרות שהשיר הלירי המושלם והפזמון או שיר-הזמר הפופולרי, המסוגלים להגיע לשלמות בפני עצמם במסגרותיהם הז'אנריות המיוחדות להם, יכולים לעלות בקנה אחד. בשירת אירופה של המאה העשרים הדגימה יצירתו של ברטולט ברכט אפשרות זו במלוא עוצמתה; בשירה העברית שקדמה לאלתרמן מזדקר לגובה לא אחר מאשר חיים נחמן ביאליק, המשורר ה"לאומי", שהמדור "מזמורים ופזמונות" שבאסופת שיריו מכיל כמה מהישגיו המבריקים ביותר (כגון "בין נהר פרת ונהר חידקל", "יש לי גן", "לא ביום ולא בלילה" וכדומה). בשירת היידיש המודרנית מזדהרת בכפילות פניה הז'אנרית יצירתו של איציק מאנגר. אלתרמן, יותר מכל קודמיו וממשיכיו בשירה העברית, היה מי שפיתח וניצל את האפשרויות הגלומות בתת-הז'אנרים של שיר-הזמר והפזמון עד תום, מבלי שייכבל אל מגבלותיהם או יגזול מן השירים את הפופולריות ואת הנגישות המיידית, שהן סביבת החיים ההכרחית של השאנסון. כחוקרי שירתו אין לנו אפוא רשות להדיר משדה מחקרנו את פזמוניו. עלינו להיפנות גם אליהם, מבלי לנסות להפוך אותם למה שלא נועדו להיות, אבל גם מבלי להניח מראש שנגישותם אינה מסתירה מתחת לפני השטח שלה עומקים שאינם נגלים בסקירה ראשונה.

אך אל לנו לשכוח את העובדה שהמשורר עצמו לא רצה בהעמדה כזו של שירי-הזמר אל מול יצירותיו הקנוניות, כשם שלא גרס גם את ההעמדה של שירת "העת והעתון" לצד היצירות הליריות הקנוניות. במקרה של שירי-הזמר, הוא נהג בהם בזלזול. לעומת ביאליק, למשל, שהחל ממהדורת היובל של כתביו (1923) כלל בכרך שיריו את המדור "מזמורים ופזמונות", או יהודה קרני שצירף שירי-זמר ופזמונים בכרכי

14. נתן אלתרמן, "השיר הזר", שירים שמכבר, בעריכת עוזי שביט, הקיבוץ המאוחד, תל אביב 1999, עמ' 45-46.

שיריו השונים, אלתרמן מעולם לא כינס את פזמוניו ואולי גם לא התיר את כינוסם בחייו (ובכל זאת כמה משירי־הזמר הפופולריים נכללו החל בסוף שנות השלושים ב"שירונים", אנתולוגיות עם ובלי תווי נגינה, שהיו נפוצות מאוד באותה תקופה).¹⁵ אבל ניתן להוכיח, על פי כתבי היד של הפזמונים שנותרו בידו, שהמשורר שקד על ליטושם של הפזמונים, בחן אותם כמה פעמים לפני שמסרם להלחנה ולביצוע, ושילב בהם תיקונים המעידים על שיקול דעת זהיר (ראו להלן הדיון ב"צריך לצלצל פעמים"). עם זאת דומה כי מעולם לא ראה בפזמונים ובשירי־הזמר דבר הקיים ועומד מעבר לשעתו. רק לאחר מותו החל כינוס הפזמונים ושירי־הזמר, שכאמור עודו רחוק מאוד ממיצוי המבוסס על מחקר רציני ועל הבנה היסטורית מלאה של הנסיבות שבהן נוצרו השירים.¹⁶ אבל כשם שאיננו חייבים בקבלת ההבדלה הערכית המוחלטת בין שירתו הלירית לשירתו העיתונאית, אולי גם איננו חייבים בהבדלה החריפה עוד יותר שהבדיל המשורר בין שירתו הקנונית לשירת הַזֶּמֶר ההזדמנותית שלו. אנחנו רשאים להתבונן ביצירתו מזוויות ראות שלפחות באופן רשמי הוא נמנע מהן – מהצצה בעדן ומתובנה עצמית באמצעותן. אף כי גם בעניין זה אולי יש מקום לספק. חבריו סיפרו שהשיר "לילה לילה" טרד את מנוחתו כמו יתושו של טיטוס, ולמרות השמיעה המוזיקלית הלקויה שלו, ניסה למזם אותו בלי הרף במשך שבועות וחודשים. ליבו ידע מה שפיו למוחו לא גילה. בשאנסון "זמר מפוחית" דיבר על "הַזֶּמֶר הַזֶּה הָאָרוּר",¹⁷ שדבק באדם אשר לכאורה אינו יודע מה קרה לו ומדוע אינו יכול להשקיט את נפשו הסוערת. "הזמר הארוך" שדבק בו היה "לילה לילה", הַזֶּמֶר המינורי השוטף עם הגיחה הקצרה למאזין בפתיחת הפזמון החוזר והשיבה המהירה אל עצבות המינור בסופו.

15. ייתכן שהראשון בקרב השירונים שהכילו טקסטים של אלתרמן היה השירון 125 שירים: לזמרה בצבור ולמקהלה, שכלל את הטקסט של "איזה פלא"; ראו משה גורלי (עורך), 125 שירים: לזמרה בצבור ולמקהלה, עבר, ירושלים ת"ש, עמ' 24.

16. הכינוס הראשון של הפזמונים ושירי־הזמר של אלתרמן, הוא זה שממנו לקוחות המובאות לשירי־הזמר במאמר: שני כרכי פזמונים ושירי־זמר בעריכת מנחם דורמן ורינה קלינוב, שראו אור במסגרת המהדורה הראשונה של כתבי אלתרמן. הכינוס השני הוא מבצע "אלבומי" חסר ערך ביבליוגרפי וטקסטואלי אבל נעים לעין (איורים של מנשה קדישמן): נתן אלתרמן, צריך לצלצל פעמיים: שירי־זמר, שירי־ספר, פזמונים, בעריכת רפי אילן וגלעד בן־ש"ך, הקיבוץ המאוחד בשיתוף רשות השידור, תל אביב 2002. אלתרמן היה מתעוות לנוכח מבחר כזה שנתערבו בו ללא היכר שירי־זמר עם שירים קנוניים מתוך כוכבים בחוץ, עיר היונה וחגיגת קיץ – בניגוד גמור למדיניות הפרסום המסווג והרב־ערוצי של המשורר.

17. "זמר מפוחית", פזמונים ושירי־זמר, כרך ב, עמ' 275–277.



חבורת "מחברות לספרות" בבית הקפה קנקן, ברחוב דיזנגוף 13 בתל אביב, ראשית שנות הארבעים. מימין לשמאל: א"ד שפיר, ש' גינס, ד' פילר, אליהו טסלר, נתן אלתרמן, ישראל זמורה, צילה בינדר. פריט בתערוכת "בתי קפה של תל-אביב, 1920-1980", במוזיאון ארץ ישראל. צלם לא ידוע (תורה מיוחדת לשחר פינסקר)

"מדרך-דרך נתיבה" ל"נומי נומי, הדרך ריקה"

היענות לתביעה המשתמעת מן הדברים שנאמרו עד כה מחייבת, כמובן, מעשה מחקרי רחב היקף, שהעוסק בו צריך להשתמש בכלים מסוגים אחדים – ביניהם כליו של ההיסטוריון, הפולקלוריסט, האתנוגרף, המוזיקולוג והסוציולוג – נוסף ליכולת לקרוא טקסט שירי עד למעמקיו האמיתיים (ולהימנע מנגע פרשנות היתר המוצאת בשיר מעמקים מדומים. בתחום הפזמונאי סכנתה של זו גדולה במיוחד). במסגרת הנוכחית לא אציע אלא קריאה בארבעה משירי-הזמר של אלתרמן שנכתבו במהלך שנות הארבעים, החל בראשית מלחמת העולם השנייה וכלה בתחילתה של מלחמת העצמאות. הראשון ברביעייה זו, "דרך, דרך, נתיבה"¹⁸, נכתב כנראה מייד לאחר הופעת שמחת עניים באביב 1941, אולי לקראת פסח תש"א (טקס ייסוד הפלמ"ח), הולחן בידי זעירא, ונדפס בסתיו של אותה שנה בלוח הארץ לשנת תש"ב.¹⁹ לוח הארץ, מעין

18. "דרך, דרך, נתיבה", שם, עמ' 317-319.

19. "דרך, דרך, נתיבה", לוח הארץ, חיים, תל אביב תש"ב, עמ' 99-101.

המשך של אלמנך שוקן הגרמני המפורסם, יצא לדרכו עם רכישת עיתון הארץ בידו זלמן שוקן. עורך "לוח הארץ" גרשום שוקן, בנו של זלמן, שאף לערב את העיתונאי עם הספרות. לצד סקירות, סיכומים היסטוריים ופוליטיים וכן רישומים סטטיסטיים של השנה החולפת, הוא הכיל פרקי ספרות, בעיקר (אך לא רק) פרי עטם של הסופרים שהיו קשורים בהוצאת שוקן או בקרן שהקים זלמן שוקן לתמיכה בסופרי ארץ ישראל. הפרסום הבולט ביותר בכל "לוח" היה סיפור או פרק מרומן של ש"י עגנון. בסוף שנות הארבעים נוספה בכל כרך אל הפנינה העגנונית מסכת שירים לירית-מטאפיזית של אורי צבי גרינברג, שקבעה ברכה לעצמה. ה"לוח" נחשב בצדק לבימה ספרותית מרכזית ורבת יוקרה. אלתרמן, שלא היה מקושר בהוצאת שוקן, לא הוזמן להשתתף בלוח הראשון (לשנת תש"א), שעדיין נקרא "קובץ הוצאת שוקן לדברי ספרות". בכרך זה כיכבו מלבד שאול טשרניחובסקי, עגנון (פרק מתמול שלשום), חיים הזז (בשם העט ה"תימני" שלו: זכריה אוזלי) ושמעון הלקין (פרק מעד משבר), גם גרשום שלום וחוקרי שירת הפיוט וימי הביניים מנחם זולאי, א"מ הברמן וחיים שירמן. ואולם בכרך השני התחוללה "מהפכה" ספרותית קטנה. עריכת הלוח נמסרה מכאן ואילך לידי יעקב הורוביץ (מחברו של האפוס אור זרוע, שנתמנה בשלב זה גם לעורך המוסף הספרותי השבועי של הארץ). הורוביץ, מספר מודרניסט מובהק, היה ממייסדי כתובים וטורים ומן הבולטים בקרב החבורה שהתרכזה עתה סביב כתב העת מחברות לספרות תחת הנהגתו של אלתרמן. הידידות בינו לבין אלתרמן הייתה אמיצה מאוד.²⁰ כנראה בזכותה עתיד היה אלתרמן לתרום משיריו במשך כל שנות הארבעים לכל כרך מכרכי הלוח שראו אור מדי שנה לקראת חגי הסתיו – עד ללוח של שנת תש"י (אף על פי שבשנים אלו כבר היה מעמודי התווך של העיתון דבר שהיה קשור בהסתדרות העובדים ובמפלגת מפא"י). בכל הלוחות, להוציא זה של תש"ב ותש"ג, פרסם אלתרמן שירים קנוניים מובהקים כגון "אמרה חרב הנצורים" (תש"ד), "ערב רחוק" (תש"ה), "ניגון עתיק" (תש"ו), "האסופי" (תש"ז), "קניית היריד" (תש"ח), "שירים על ארץ הנגב" (תש"י). לעומת זאת, בשתי התרומות הראשונות לאלמנך התיר לעצמו המשורר, באורח בלתי אופייני לו, פרסומם של שירי-זמר ופזמון – "דרך, דרך, נתיבה" (כאמור, בלוח תש"ב) ו"צ'רלי והמפוחית" (בלוח תש"ג). פרסום "דרך, דרך, נתיבה" היה ניפלה וכמעט מוזה, שכן המשורר עמד על כך שלטקסט שלו יתלוו גם "הצלילים" של זעירא בצורת חמשה מוזיקלית רגילה, אשר התנועה התרחשה בה מימין לשמאל ולא משמאל לימין כנהוג.²¹ לתווים התווספה גם הוראת ביצוע של המלחין: "בקצב הליכה חגיגית". פרסום כזה

20. ראו שיר הידידות שכתב אלתרמן לרגל יובלו של הורוביץ, נתן אלתרמן, מחברות אלתרמן, בעריכת מנחם דורמן, דן לאור ודבורה גילולה, כרך ב, הקיבוץ המאוחד, תל אביב 1981, עמ' 23.

21. ראו "דרך, דרך, נתיבה" בלוח הארץ, לעיל הערה 19, עמ' 101.

היה אופייני לשירוני הזמר שרווחו בשנות הארבעים, אך לא מצאנו דוגמתו בשום פרסום ספרותי "קנוני".

עניין זה טעון בירור לא רק משום העניין הביוביליוגרפי שהוא מעורר, אלא גם מסיבות פואטיות עקרוניות; שכן אלתרמן דבק בקפדנות יתרה במדיניות פרסום דיפרנציאלית, מבוססת על חוקים קבועים, שלא הניחו עירוב מין בשאינו מינו – לא בשירים עצמם ולא במקומות פרסומם. אפשר להעלות השערות שונות בעניין הפרסומים של הזמר והפזמון, כגון שבשנות הארבעים הראשונות חייב עצמו המשורר לפרסם את שיריו הקנוניים בחוברות מחברות לספרות, כתב העת ה"חבורתי" של הקבוצה שהוא עמד בראשה, שהופיע באותן שנים במידה מסוימת של תדירות. אולי משום שראה עצמו חייב להיעתר לבקשתו של העורך, מסר ללוח הארץ, שירים "קלים" כביכול. אולי לא מצא תחת ידו טקסטים "נכבדים" יותר, שניתן היה לו למנוע את פרסומם במחברות לספרות. אלא שהשערות אלו וכיוצא בהן מעוררות שאלות יותר משהן מצביעות על תשובות אפשריות; והעניין, כאמור, תובע תוספת בירור. דומה שאלתרמן התיר לעצמו מה שהתיר בגין הקשר בין לוח הארץ לעיתון יומי; קשר המכשיר את החריגה בתחומה המבוצר של השירה הלירית לעבר שירת העת והעיתון.

שני ברביעייה הוא שיר-הזמר ה"מיתולוגי" "כלניות",²² שהפך בפיה של דמארי לשאנסון האלתרמני הידוע ביותר. הזמר, בהלחנתו הידועה של וילנסקי, הושמע לראשונה מעל בימת "לי-לה-לו" (במסגרת התוכנית השנייה של הלהקה, "ריאיון ב'לי-לה-לו") ב-18 בינואר 1945, כחמישה חודשים לפני תום מלחמת העולם השנייה. אולם, הטקסט עצמו נכתב קודם לכן, כנראה לא אחרי 1944. את הידיעות המשעשעות למדי בעניין זה מספק לנו ימים של חול וכוכבים (1998), ספר זיכרונותיו והתפארויותיו של ואלין שכבר הוזכר, האמרגן שהקים את "לי-לה-לו". אלתרמן, שהעניק לתיאטרון את שמו המכונף, קשר את עצמו בתיאטרון-קברט זה למן היווסדו. אך התקשרות זו לא הייתה בלתי בעייתית, שכן אלתרמן היה פזמונאי הבית של תיאטרון הסאטירה הוותיק המטאטא (נוסד באפריל 1928) שימיו הטובים כבר היו מאחוריו, ו"לי-לה-לו" התחרה עם "המטאטא" וזירז את תהליך שקיעתו, אשר אומנם נמשך עד לראשית שנות החמישים. ייתכן שכפילות זו הוצדקה על ידי ההדגש הבידורי של "לי-לה-לו" כתיאטרון "רוויז", לעומת האופי הסאטירי כביכול של "המטאטא", שאמור היה לטאטא את כל הרפש. ואכן אלתרמן תרם ל"לי-לה-לו" את מיטב הפזמונים ה"רומנטיים" שלו. מכל מקום, הזיקה של אלתרמן לתיאטרון החדש נקבעה החל בתוכנית הבכורה שלו (נובמבר 1944). לתוכנית זו הקדיש אלתרמן דווקא את השיר הסאטירי "הספר

22. "כלניות", פזמונים ושירי-זמר, כרך ב, עמ' 20-22.

פישלה" על ספר ומספרה כנציגי שיטה דיפלומטית שהעניקה "תספורת" לנזקקים לה (מבצע הפזמון היה אלכסנדר גרנובסקי, אומן התיאטרון הבידורי היידי, שהגיע זה עתה מאירופה הכבושה).²³ את הזמר הלירי-הרומנטי של התוכנית, "לילה בגלגול", תרם אברהם שלונסקי (הלחין נחום נרדי). הביצוע נמסר לידיה של דמארי, האלמונית באותה עת, והיא הורתה להשוות לו אופי "תימני" ללא כל קשר עם תוכנו. הצירוף לא נחל הצלחה. כדי להגדיל את פוטנציאל ההצלחה של הזמרת המוכשרת (שמלכתחילה ראתה עצמה כשחקנית ולא כזמרת) נמסרה כתיבת הזמר ה"תימני"-ההומוריסטי של התוכנית השנייה לידי של אלתרמן. הוא כתב בשביל דמארי את השיר "גמליאל" – שיר "אהבה" של בת תימן יפהפייה לבחיר ליבה החמור הקטן גמליאל (ברחה צולעת בעליל, שאף נוצלה פעמים נוספות בפזמונים אחרים, כגון "מרים בת-נסים", הצועדת בעקבות משפחתה מרובת הילדים לצד חביבה, "החמור הקטן בלעם").²⁴ היה ברור מראש, שזמר זה אולי יעלה חיוכים, אך בשום פנים לא יספק לתוכנית את ה"להיט" הרומנטי, שוואלין, כאימפרסריו ותיק ומנוסה, ידע שהוא בבחינת הכרח. הוא סמך על אלתרמן שיחליף אותו מן המצר אך הימים חלפו, הבכורה קרבה ועמדה מאחורי הכותל, ועדיין לא נמצא הזמר המבוקש. וילנסקי אף הוא הסתבך ו"נתקע" בהלחנת "גמליאל", והמפולת נראתה קרובה מתמיד. או אז נזכר אלתרמן שבמגירתו מונח מזה זמן מה שיר-זמר על כלניות שעדיין לא נעשה בו שימוש. האימפרסריו קפץ על המציאה עוד בטרם ראה את מילות השיר, כיוון שהניח שהצופים יסמנו קשר כלשהו בין כלניותיו האדמוניות והחינניות של המשורר לבין חיילי הדיוויזיה המוטסת הבריטית שחבשו לראשיהם כומתות אדומות ונקראו בפי הציבור "כלניות". מובן שהשיר לא היה קשור כלל בכלניות הבריטיות ובמאבקי המחתרות היהודיות נגדן. וילנסקי הקדיש להלחנת הזמר לילה אחד (גרנובסקי טען שלמיטב זכרוננו וילנסקי פשוט עשה שימוש בלחן פולני ישן, שהותאם למילות השיר). אלא שכל זה נעצר על סף חדר האיפור של דמארי, שנשבעה שהיא לא תשיר את הזמר המשונה מפני שהמילים והמנגינה "אינן אומרות לה כלום". בחזרה הכללית לקראת הפרמיירה לא זכה הזמר אף במחיאית כפיים אחת. דמארי עמדה על שלה: "לא בא בחשבון!". לוואלין לא הייתה ברירה אלא להרים את קולו ולצוות עליה כמנהל התיאטרון לצאת עם ה"כלניות" לבימה. כל השאר – היסטוריה.²⁵ שום זמר עברי לא נקבע בזיכרון הדורות כפי שנקבע בו

23. הפזמון מבוסס על מבוסס על אריית פיגארו-פיגארו של רוסיני; וראו "הספר פישלה", פזמונים ושירי זמר, כרך א, עמ' 221-224.

24. "גמליאל", פזמונים ושירי זמר, כרך ב, עמ' 11-15; "מרים בת-נסים", שם, עמ' 119-123.

25. ראו תיאור עסיסי למדי של הפרשה כולה בספרו של משה וואלין, ימים של חול וכוכבים, לעיל הערה 2, עמ' 139-148.

שיר ה"כלניות" של אלתרמן-וילנסקי. בין השאר זמר ה"כלניות" – הטקסט והתווים של הליווי בפסנתר – הודפס בצורת עלון מוזיקלי, שזכה לתפוצה נרחבת. בשנות הארבעים המאוחרות בקעו צלילי ה"כלניות" של וילנסקי בנוסחה המותאמת לביצוע בפסנתר מחלונות רבים בערי ארץ ישראל ובכפריה היהודיים.

מבחינתנו, חשוב לזכור שהשיר "כלניות" נכתב בעיצומה של מלחמת העולם, ולא בסופה; עוצבה בו מציאות של "בין סופות ורעם", כשם שסופות הרעמים ריחפו מעל לשיר "בדרך נא-אמון", ששולב בשירי מכות מצרים, וכנראה נכתב סמוך לשיר "כלניות" ("ערי-איש, כי תוצפנה רעם, / בך רואות את עצמן בראי").²⁶ הוויית המלחמה, נופה של אירופה המופצצת, למן הבליץ של לונדון וחורבן קנטרברי ועד לחורבן ערי גרמניה לקראת סוף המלחמה, ריחף מעל שיר ה"כלניות" התמים, שדמארי שרה בקול המצו-סופן העמוק שלה בלי שהיה לה אף שמץ מושג על דבר התת-טקסט שלו. אולי תרמה דווקא בכך להצלחה הכבירה של השיר.

השיר השלישי ברשימה, "זה יעבור", קיבל את הכינוי הז'אנרי "רומנס" בתוכנית "לי-לה-לו", שבה הושמע לראשונה (התוכנית הרביעית, "נא להציץ"; 9 בספטמבר 1945). אף הוא הושמע מפי דמארי, אלא שהן השיר עצמו הן ביצועו היו חפים מכל חינוכוני תימן שהזמרת זוהתה איתם. זה היה לכאורה שיר אהבה "פשוט", מושמע מפי אישה הנזכרת בקסם ההתאהבות הראשונה שלה, אך גם כבר מודעת להיותו של הקסם ברחלוף, לכך שהוא, כמו כל דבר, "יעבור". היא אפילו מודעת גם לכך שהאבל על דעיכתו של הקסם ההוא גם הוא "יעבור", שכן זו דרך העולם: "יגון ואֵשׁר מתחלפים בתור". בהתאם לריגושיות הגבוהה של הטקסט הנע בין דמע לחיוך, קבע אלתרמן למבע השירי שבו רמה סגנונית גבוהה במיוחד, כמעט כזו של שיר לירי קנוני, כפי שאנו יכולים ללמוד החל בבית הראשון:

עוד אני זוכרת, עוד אני זוכרת
רעש צמרות וזמר מעין.
לצדה דומם הלכתי כעורת,
בשמלה צחורה, בבקר הלכן.

גם הלחן של וילנסקי היה הפעם מלודי ורך במיוחד, עם מעבר מעניין מטונאליות של רה מינור בבתי השיר לרה מאז'ור בפזמון החוזר, שהכניס לזמר מודולציה לירית מפתיעה, שלכמותה הורגלנו מאוחר יותר עם כניסתו של ארגוב, המתוחכם והמקורי במלחיני הזמר הישראלי, למפעל הלחנת אלתרמן שלו.

26. "בדרך נא-אמון", שירים שמכבר, עמ' 239-243.

הַזֶּמֶר הרביעי, הנעלה על כל קודמיו ברמתו, הוא השיר שכבר הוזכר, "לילה לילה". כאמור, הוא הושמע בשעה קשה של ראשית מלחמת העצמאות. מבחינה תת־אנרית נעשתה בו מעין הכלבה בין בלדה לשיר ערש. בשיר נשמעו הדי מלחמה; לא רק סיפורי הרג וטרף אלא גם משהו מאווירת הכאוס החברתי והרגשי של עת מלחמה, שניכר בשיר לא בנפילתם של שני הפרשים הראשונים, אלא דווקא בכך שהפרש השלישי כלל לא זכר את שם הנערה שציפתה לו עם ערב.

אם כן השירים "דרך, דרך, נתיבה", "כלניות" ו"לילה לילה" מוליכים אותנו ממלחמה למלחמה. גם השיר "זה יעבר" עוסק – בגרסה רכה מאוד – במלחמה, מלחמת המינים. טענתו היא כי גם מלחמה זו מיותרת, הרי בין כה וכה הכול "יעבור". אגב, זמן לא רב אחרי בכורת התוכנית הארבע עשרה, שבה הושר "לילה לילה", ניתן היה לחוש שגם קסמו של "לי־לה־לו", כמו זה של "המטאטא" הוותיק ממנו מגיע לנקודת "זה יעבור". אומנם בשנות החמישים הראשונות הוסיף התיאטרון לפעול, עם רגע נוסף של התרוממות נפש קומית בזכות הופעתה של ג'טה לוקה (והפזמון המבריק שתורם אלתרמן: "חדש בארץ").²⁷ אבל "לי־לה־לו" בכלל, כמו "המטאטא" לפניו ו"הקומקום" שקדם ל"המטאטא", היה שייך לתרבות היישוב. נתגלמה בו תרבות זו (בנוסחה הפופולרית הקל) בשלבה המאוחר והבשל ביותר, זה של שנות הארבעים, ובעצם של שנות מלחמת העולם השנייה; הבידור של היישוב בשנים אלו קידם את תהליך העיצוב של אופיו החברתי־התרבותי המיוחד. עם הסתמנות קווי האופי של תרבות המדינה פג הקסם. "הכל עובר, חֲבִיבִי", אמר הטנגו הפופולרי של אותן שנים (שהטקסט שלו אומנם לא נכתב בידי אלתרמן, אלא בידי שמואל פישר; והלחן בידי אדמונד עגן), "אַל נָא תִבָּכֶה, חֲבִיבִי / חֲבֵל עַל הַדְמָעוֹת".

אלתרמן כמשורר הקברט הציוני

ארבעת שירי־הזמר שנמנו כאן מוסיפים קמט מיוחד, עקמומי־עגמומי, סוטה מכל קו אחר, לקלסתר של שירת אלתרמן בשנות הארבעים, שבהן סיגל המשורר לעצמו – גם בחלק משירתו הלירית הקנונית, ולא רק בשירתו העיתונאית – את הפרסונה המוכרת של הפייטן־האזרח, המדבר אל ציבור או אל קהילה, ולעיתים גם בשם. כך בהתפרצויות הליריות האדירות כוכבים בחוץ ושמחת עניים – שאינן ניתנות בשום אופן להגבלה במסגרת "ליריקה אזרחית" – גם בהן, בשתיהן (ולא רק בשנייה שביניהן), נשמע בין שאר קולות גם הקול הציבורי של אלתרמן, ומסתמנות בבואותיו של האדם החברתי־

27. "חדש בארץ", שם, עמ' 169–172.

ההיסטורי, שהוא הנמען של השירים, ולפעמים, כשהוא משתמש בגוף ראשון רבים, גם הדובר שלהם.

בארבעת שירי־זמר אלו מסתמן משהו חדש בשירת אלתרמן של שנות מלחמת העולם והמאבק שקדם למלחמת העצמאות; משהו שדווקא הז'אנר התת־קנוני הזה אפשר את הזדקרותו. אין ללמוד מכך שמערכת שירי־הזמר האלתרמניים הייתה תמיד – לרבות בשנים שבהן מדובר, שנות הארבעים של המאה הקודמת – פתוחה לחידושים תמטיים ואידאיים לעומת מערכת השירה הקנונית. למעשה, ברובה היא לא הייתה כזאת. לכן ארבעת השירים שנבחרו, עם כל הדמיון הצורני והסגנוני שלהם לשירי־זמר אחרים, עיקרם, מבחינתנו, בשונותם.

בשנות השלושים נחלקו מרבית פזמוניו של אלתרמן לשני סוגים. הסוג הראשון היו שירי ארץ ישראל הציונית הנושאת פניה אל השמש שבהרים כבר "מלהטת";²⁸ שמש מימושו של החזון הציוני באמצעות המפעל ההתיישבותי בארץ ישראל. מדובר בעיקר בחזון מצידו הלאומי־הקיומי, ובמקצת גם מצידו החברתי החלוצי הכמו־סוציאליסטי (ראו למשל "הורה מדורה").²⁹ בין המקצב הסוער של ריקוד ההורה והמצעד האיתן של המארש שפעו שירים אלו ביטחון ומרץ לאומיים. מתחילת המרד הערבי של 1936–1939 נמזגה לתוכם גם תודעת הסכנה והקורבן. האהבה למולדת וגאולת קרקעה עולות בדמים, תרתי משמע. הָרְגִיעָה הַיּוֹרֶדֶת עַל שְׂדוֹת עֵמֶק יִזְרְעֵאל בְּתוֹם יוֹם חָרִישׁ או קציר, המנוחה הבאה ליגוע והמרגוע הניתן לעמל נקנות במחיר לא קל, לעיתים מחיר דמים, של התרחשויות ליליות אלימות ("קוֹל זַעֲקָה עָף גְּבוּהָ, / מְשֻׁדָּת עֵמֶק יִזְרְעֵאל. / מִי יֵרָה וּמִי זֶה שָׁם נָפַל / בֵּין בֵּית־אֶלְפָּא וְנֶהְלֵל?")³⁰; אבל "אֵין עִם אֲשֶׁר יִסּוֹג מִחֲפִירוֹת חַיִּיו".³¹ המלחין המובהק שהניף אל על את חרוזיו אלו של אלתרמן היה סמבורסקי, יוצא גרמניה שהשליט על הזמר העברי דווקא את הטונליות של המארש הסלאבי.

הסוג המובהק השני נוצר בכוח הקשר המתמשך בין אלתרמן לתיאטרון המטאטא שראה עצמו כתיאטרון סאטירי (אף כי מעולם לא סטה, ולו גם כדי עובי של שערה, מהקונצנזוס הציוני הפורש והמקובל ביותר, ופיתח אמירות אירוניות וציניות בעיקר כלפי בריטים, ערבים, תימנים ועסקנים מושחתים). לצד שירים כמו־פוליטיים אלו נוצרו שירי "הווי" קלים והומוריסטיים, שאפשרו נשימות רווחה בין מדקרות הסאטירה, שכאמור מעולם לא העמיקו להינעץ. המלחין של הפזמונים הללו היה וילנסקי הצעיר, פסנתרן ומלחין ברוח "קפה שנטן" או הקברט הפולני־כמו־פריזאי. הלחנים שלו,

28. "שיר בקר", שם, עמ' 302.

29. "הורה מדורה", שם, עמ' 307.

30. "שיר העמק", שם, עמ' 310–311.

31. "זמר הפלוגות", שם, עמ' 315–316.

ששימשו לעיתים לא רחוקות רקע לזמרה מדוברת למחצה, הצטיינו בעריכה מוזיקלית שמשכה תשומת לב לא לעצמה אלא לנקודות השנייה שבטקסט. הלחן כמו כיוון אצבע מוזיקלית לעבר האמירות ה"נושכות", שמעולם לא הקיזו דם של ממש. לרוב שלטה הן בטקסט הן בלחן מגמה פרודית (פרודיות על אריות אופראיות, או על סגנון מוזיקלי "מצחיק", כמו הסגנון המזרחי, על מקצבי טנגו חושניים, כאילו-ארגנטיניים). כמה מן השירים ההומוריסטיים יותר נכתבו כביכול במקצב של מחול (לא רק טנגו; כגון בפזמון הידוע "למבת ווק" (Lambeth Walk), שהשתמש במקצב של מחול בריטי פופולרי בן הזמן כדי "להתחשבן" עם בריטניה ומדיניותה בארץ ישראל. הן הטקסטים הן הלחנים נועדו לא לפצוע (כמו בפזמוני ברכט-וייל והקברט האנטי-ממסדי הברלינאי) אלא לתווך, להכניס שִׁבֹּל ישר ומידה של מתינות לסיטואציות מתפרעות. כך למשל באחד המוצלחים שבפזמונים הסאטיריים – "יש אָדָם רוֹאֶה הַכֹּל בְּאוֹר נְרֵד-נְרֵד" – הטיף אלתרמן בראשית המרד הערבי (בתוכנית "חלום ליל כנען", יוני 1936) נגד ראיית שחורות כמו גם נגד אידיאליזאציה של המצב הפוליטי: "אֵת הָרַע צָרִיף לְרֹאוֹת, בְּכִדִּי לְהִלָּחֵם בוֹ, / עַל הַטּוֹב צָרִיף לְשֹׁמֵר, בְּכִדִּי לְהִתְנַחֵם בוֹ!"³² כך מילא המשורר את מה שנראה לו כתפקידו של הבידור האינטליגנטי הקל בתקופה סוערת ובקרב עדה מגויסת. הוא ניסה ככל יכולתו לאזן ולשקלל את ההתפתחויות הסוערות של העשור, בייחוד של חלקו השני, ששמיו כוסו בחשרת המרד הערבי בארץ ישראל, המלחמות הקולוניאליות (חבש), מלחמות האזרחים (ספרד) ומלחמת העולם הממששת ובאה.

אני אוהב את השמים, אני אוהב את הספסל

אמצעי יעיל במיוחד לבדיקת הנימה הבולטת בפזמונאות האלתרמנית מן התקופה שקדמה למלחמת העולם השנייה היא התבוננות מפוכחת בתשומת הלב שהקדישה פזמונאות זו לנושא הארוטי בשלל גווניו: אהבה, תשוקה, תאוה, עלבון ההידחות, ייסורי הכמיהה, הגעגועים, המימוש העצמי המיני וכדומה. אלתרמן ידע היטב שזהו נושאה העיקרי, או לפחות אחד מנושאה העיקריים של תרבות הבידור. את ה"סקיצות התל אביביות", שבהן יצא ב-1934 לדרכו כמשורר-עיתונאי, פתח בתיאור הרחוב התל אביבי עם העלאתם של אורות הערב:

הָרְחוֹב בְּחַל בְּמַעַט מָאֹד.

שְׂקִיעָה בְּנִלִית כְּמוֹ שֶׁלֹּט.

32. "סיום", פזמונים ושירי-זמר, כרך א, עמ' 72.

בניגוד לשירתו הרצינית־הקנונית, מסמן המשורר בשירתו ה“קלה” את כיוון הגישה שלו אל הנושא הארוטי – כיוון ההקטנה, אפילו ההשפלה והביזוי בדרך הפרודיה, האירוניה, ההדיפה ההומוריסטית – בציטוט הטקסט הלטיני הידוע “Amor vincet omnia” (האהבה מנצחת הכול). הציטוט מופיע בשיר בהקשר משפיל־משוטח: מודעה קולנועית צעקנית על עמוד המודעות, גיליון נייר צבעוני, במקביל לשיטוחה של השקיעה, שאף היא איבדה את מלאותה ונעשתה לשלט חוצות. לעומת זאת, בבסיס השירה הלירית המוקדמת של אלתרמן (זו שקדמה לכוכבים בחוץ ואי־אפשר לכנותה “קנונית”, משום שבסופו של דבר הודרה מן הקנון), ניצבים האהבה וחולשותיה הכמיהה הארוטית שאינה באה על סיפוקה, וכלל שיבושי היחסים הארוטיים (החל בהתנכרות האם לתפקידה האימהי וכלה בהתנתקותו של הארוס העירוני מן הטבע) במסגרת החיים האורבניים המודרניים העומדים בסימן “שקיעת המערב” השפנגלרית. בכוכבים בחוץ שולט הארוס הבעייתי, היוקד אך גם הדחוי והמרתיע, בחלקים לא קטנים של הקובץ. למעשה הוא מתווה אחד מהנושאים העיקריים של הספר. הנושא הארוטי עולה בקנה אחד עם העימות שבין חיי העיר המודרניים לבין הטבע והפראות; סיכוי ההתחדשות של החיים האנושיים היומיומיים – הבאתם ל“רגע של הולדת” מחודשת – באמצעות הביות של הטבע; סכנת המוות האישי והחברתי הגלומה בהתמסרות לפראות הארוטית והפוליטית). בשמחת עניים מתנשא מחזור השירים על מרכיבו השונים לקראת אפותיאווה של הנשיות ושל הקשר הארוטי בין הגבר לאישה, שרק הוא מסוגל להעניק לאדם החי והנוכח היתר לחציית הקו המפריד בין החיים והמוות בשני הכיוונים.

כאמור האהבה הארוטית בשירה הקלה היא נושא לגלוג. כך כבר בשירי “סקיצות תל־אביביות” מ־1934. בשיר “ימימה בקולנוע”, למשל, הפועלת ימימה מתמוגגת מהצפייה בסרט רומנטי עם הכוכבת אנה־מאיוֹונג; אבל בן זוגה, הפועל־העסקן־הסוציאליסט דב, שקוע בשינה כבדה אחרי יום עמל. לשווא מנסה ימימה לעורר אותו כדי שיראה “שִׁיבִיט – שִׁידֵע” כיצד עושים את זה.³⁴ כך גם בכמה ממיטב פזמוני “המטאטא” ובראשם הטנגו המפורסם “רומנס על הספסל” (“רִנָּה – אֲנִי אוֹהֵב אֶת הַשָּׁמַיִם!”; מאי 1935), אגב שימוש מוצלח מאוד בלחן ובמקצב הטנגו מן הסרט הסובייטי החבראי העליזה (המלחין: איסאק דונייבסקי, מלחין ההמנון של ברית המועצות, שירש את מקומו של

33. נתן אלתרמן, “ערב”, רגעים: שירי העת והעתון, בעריכת גידי נבו ואורן קלמן, כרך א, הקיבוץ המאוחד, תל אביב 2011, עמ’ 11.

34. “ימימה בקולנוע”, שם, עמ’ 80–81.

ה"אינטרנאציונאל"). העימות בשיר בין המאהב המעריך את סנדליה של רינה המחזורת ואת ארנקה אשר נפל, לבין רינה עצמה (שלא נחוץ לה "גִּבֵּר לִירִי" וגם לא גבר אתלטי מחבורת "שִׁיף־אֶבְרִיק" של אלכסנדר זייד ואלכסנדר פן, אלא ג'נטלמן מנומס ובעל אמצעים שכוונתו נישואין ולא מזמזמים גרידא), הופך את חרדת ההידחות הממלאה את שיריו הליריים הטרגיים של אלתרמן מאותן שנים, למשחק מגוחך המסתיים בהודאה מלאה בכישלון ("זֶה סִמֵּן שָׁאֵת הַכֹּל אֶמְרָנוּ כֶּבֶד!").³⁵ פסוודורומנס אחר, "רומנס" (נובמבר 1936) חושף מתחת לשבועות הרומנטיות את בעלי-הביתיות הזעירה ביותר (הנערה רוצה רק חופה ודירה קטנה בצבע ורוד עם וילון ועציץ בפינה).³⁶ ברומנס שלישי, "האהבה היא נס מן השמים" (פברואר 1939), מנסים רינה'לה ושמוליק להתייחד באפלולית הלילה על ספסל בשרדה עירונית, אלא שהם מופרעים כל העת על ידי עוברי אורח. אחד שואל מה השעה; שני מבקש הדרכה כיצד יגיע לרחוב חיבת ציון; שלישי, אזרח יגע, מנסה לשבת לצד הזוג המתמזמז ואף משמיע את דעתו על התנהגותם חסרת הבושה של שכניו לספסל: "זֶה פִּי! זֶה פֶּה! זֶה פוּי!".³⁷ מצד אחד משקף התסכול של הנאהבים – באורח לא בלתי נוגע ללב – את תנאי הצפיפות הנוראים של התקופה, שכפו על צעירים וצעירות חסרי אמצעים מעמד של דייר משנה, ואפילו כזה של דייר-בעל-כורחו בדירתם הקטנה של קרובי משפחה שנאנסו להציע קורת גג. תנאים אלו הפכו את חיי המין של הצעירים בני הדור למחזה גלוי לגמרי לאוזן ולעיתים גם לעין. כך גם אצל זוגות נשואים שחיי המין שלהם היו גלויים פחות או יותר לילדים ולמבוגרים האחרים שבבית, ועל אחת כמה וכמה אצל המון הצעירים ה"בלתי מסודרים", שחיי האהבה שלהם התנהלו על ספסל בשרדה, בחולות החוף או בפרדס סמוך לעיר (כגון "גן הדסה", שמאז נכבש על ידי בית העירייה ומגדל "גן העיר"). מצד שני, אי-אפשר שלא לשמוע מבעד להדי הצחוק הפזמוני על ייסורי ההתעלסות של שמוליק ורינה'לה את הדי הנאת הנקמה של המשורר, שבשיריו הליריים ראה עצמו כמחזור המובס, מי שכשל ב"קרב" האהבה והתשוקה. בפזמונים שבהם מדובר הוא ביצע את פעולת ההגנה העצמית הקלאסית, שהיא התשתית של הפעלת הפרוצדורה ההומוריסטית: הסטת חלק גדול של המטען הליבידיאני מן האגו הכאוב והפגוע אל הסופר-אגו המרוחק והמלגלג.³⁸

35. "רומנס על הספסל", פזמונים ושירי-זמר, כרך א, עמ' 53-56.

36. "רומנס", שם, עמ' 76-78.

37. "האהבה היא נס מן השמים", שם, עמ' 129-135.

38. זיגמונד פרויד, "ההומור", כתבי זיגמונד פרויד, כרך ב, מסות נבחרות, מגרמנית: חיים איזק, דביר, תל אביב 1967, עמ' 217-219.

בכיוון ההפוך לזה של הפרוצדורה ההומוריסטית, היינו מכיוון הפאתוס, ניתן לחזק טענה זו באמצעות טקסט עלום של שיר־זמר אלתרמני שמעולם לא עזב את הקן ופרח אל אוויר העולם. חוקר הזמר העברי אליהו הכהן מצא טקסט זה בין טקסטים פזמוניים אחרים שמסר אלתרמן הצעיר להלחנה כבר בשנת 1934 לידי מוזיקאי שהיה אז צעיר ומוכשר אף הוא עמנואל עמירן־פוגצ'וב (מי שחיבר לימים את הלחן הכמור־יהודי־מסורתי ל"ריקוד בלבימה").³⁹ אבל, מסיבות שאינן ידועות, הזמר לא הולחן ולא הושר מעולם. ייתכן שמהמשורר לא יכול היה להרשות לעצמו להוציא זמר גלוי לב זה על מחזור כושל, למרות העממיות, הברק, החן, והכנות העצובה שלו, משום שבאותה עת הוא הלך והסתבך ברומנים האומללים עם עבריה שושני בת הגליל התחתון ("יש לי גוף קליל, קליל / כי נולדתי בגליל")⁴⁰ ועם הניה זיסלא התל אביבית (שתיהן נישאו לגברים אחרים, "מתחרים"). כיוון שהזמר נעלם לגמרי, כדאי לצטט אותו כאן במלואו כדוגמה לגילוי לב (בשירה הפזמונית הפופולרית) של מחזור כושל.

יש מקום כזה בארץ,
הוא עזוב מאד מאד,
שם יש הר ועל ההר עץ
ובעץ כתובים שמות.

שם אחד אסור לשמוע,
השני אינו חשוב.
הראשון יפה כמוה,
השני ודאי עצוב.

אז היה אביב רומנטי,
ליל ירח כנהוג,
מי אשם אם האמנתי
שכל שנים המה זוג.

לא רציתי כלום לדעת,
לא רציתי כלום לרצות.

39. אליהו הכהן, "רומאנס' ו'כשאת מצטחקת, ימימה' שני פזמונים נעלמים של נתן אלתרמן", הארץ, 18 במאי 2010.

40. "מה לעשות?", פזמונים ושירי־זמר, כרך ב, עמ' 215–217.

רק אמרתי לה: – יפה את
ועיניך נוצצות.

אחר כך לעץ קרבתי
וצירתי בקלפה,
את השם אשר אהבתי
ואת שמי ואת לבה.

שם אחד השאירו נא לי,
השני אינו חשוב.
מה איכפת אם זה בנלי?
הלא זה כבר לא ישוב.

במסגרת הפזמון, אלתרמן עומד נפשית על סף האפשרות של כתיבת שיר אהבה נפלא
כ"אז חיוורון גדול האיר" מכוכבים בחוץ (בדומה לתיאורים שבטורי ה"רגעים" "לילה
שקט" ו"רגע לירי" שפורסמו ב־1935, שבהם עומד המשורר על סף כתיבת שירים
בשלים כ"ירח"). מה שהיה אפשרי בשיר הלירי המטאפורי המורכב המיועד לקורא
המתוחכם, עדיין סרב להיאמר בפשטות ובישירות בלב הפרהסיה של הקהל צורך
הבידור – אלתרמן נאלץ לכסות טפח ולגלות טפחיים.

צריך לצלצל פעמים: רצינות וסבלנות באהבה

כך עד ערב מלחמת העולם. בשנת 1939 כתב אלתרמן בשביל השחקנית והזמרת ברונקה
זלצמן, אז חברה בלהקת "כל הרוחות", את שיר־הזמר "צריך לצלצל פעמים" (המלחין
אינו ידוע. המלודיה נשמעת "יהודית" כאילו בקעה מעולם הזמר של תיאטרון הבידור
הידי). היה זה שיר מבשר מפנה. הדוברת־המזמרת, אישה צעירה ענייה, המתפרנסת
מתפירה ומתגוררת כדיירת משנה בחדר קטן, מספרת סיפור אהבה שלא עלה יפה.
תחילה "היה לימים איזה טעם כזה של תפוח עם טל". היא מסרה למחזר את כתובתה –
רמז ברור על כך שהוא רצוי לה וכדאי ש"יגש לפעמים". כיוון שהיא דיירת משנה
צריך לצלצל פעמים (סימן לכך שהביקור לא נועד לדייר הראשי). הדוברת מכירה
את מבוכתו וחוסר ביטחונו של הגבר ומציעה לו מעין תירוץ: בבואו יאמר מלבד ערב

טוב גם "נִכְנָסְתִי אֵלַיךְ בֵּינְתֵינוּ / פִּינֹן שְׁעַבְרָתִי בְּרָחוּב".⁴¹ היינו, הוא לא בא במכוון ובמטרה ברורה לפתח את הקשר שהחל להיווצר בינו לבין הדוברת, אלא נכנס "סתם כך", לשעה קלה, ללא שום כוונה רצינית.

סיפור האהבה המהוסס המשיך להתרקם; אבל באחת הפגישות, בלב "מדרכות רועשות", התחוללה איזו מריבה בין השניים. הושמעו מילים קשות, שצלפו כשוט. הדוברת, חנקה את דמעותיה וציפתה לבקשת סליחה. נדמה לה שהאיש אכן מתכוון להתנצל, שכן הוא הגיע וצלצל פעמיים בדלת דירתה, אך חזר בו – לא חיכה "רגע קט" וברח על נפשו הנתונה בקונפליקט פנימי, קודם שהיה סיפק ביד דיירת המשנה להיענות לצלצול הכפול. הדוברת אינה נואשת. היא ממשיכה לצפות לאיש ההססן והנרתע. היא חוזרת ומזכירה לו שאם פעם נוספת יתעו אותו רגליו לרחובה, יזכור שבחדרה יתקבל במאור פנים ללא טינה וללא כל צורך בהתנצלות. עליו רק לצלצל פעמיים ולחכות רגע קט עד אשר תיפתחנה הדלתות והמבטים ייפגשו.

בְּזִמְרָה הסתמנו כמה חידושים חשובים: מסירת הדיבור לאישה צעירה, שהיא חכמה, מנוסה ומודעת לעצמה הרבה יותר מן הגבר המוצא חן בעיניה. היא מבינה את ספקותיו ואת הניגודים הפנימיים שאולי אף גרמו להתפרצותו ברחוב, לזכרים הקשים שהטיח ולהיסוסים שתקפו אותו לאחר מכן. האלימות הרגעית, היא יודעת, אינה אלא צידם האחר של חוסר הביטחון ושל הפחד מדחייה. יש בה הבנה אפילו לתעתועים המגושמים של מי שאינו מעז וכאילו אינו מבין, למרות כל הרמזים הברורים הנשלחים לעברו, שהותר לו לבקש בישירות קרבה ואהבה, ושהוא לא יידחה ויורחק. עם זאת, האישה הדוברת והגבר הנמען – זו מבקשת אהבה וזה אינו יודע איך להיענות לבקשה זו – שניהם אינם מגוחכים כמו הזוג ב"רומנס על הספסל" (ההוא, הנשבע באהבתו ה"קִשָּׁה מְדַבֵּר", וההיא שאינה חפצה ב"גִבּוֹר לִירִי")⁴² ובפזמוני אהבה המוקדמים של אלתרמן. הגבר קצת מסכן וקצת חמול, אבל גם עשוי להיפתח ולפרוח כשיגבר בו ביטחונו העצמי. אומנם האישה אצל אלתרמן תמיד חכמה, שלמה וחזקה יותר מן הגבר, אבל גם היא – התופרת ענייה – מודעת למגבלותיה. היא כנראה אינה אישה שופעת כריזמה ונשיות כובשת. אולי גם אינה ברמי עלומיה. היא מבינה את רתיעתו של הגבר מן הקשר שאותו היא מבקשת (נישואין בתנאי הזמן היו בבחינת קושיה חמורה: מהיכן יושגו האמצעים לדירור נאות, לויתור על הכנסתה של בת זוג מושבתת בגלל היריון, לטיפול בתינוק בוכה בלילות), ומגלה בדבריה תבונה, זהירות, סבלנות וסלחנות. הכול כאן אמיתי, יומיומי, ועם זאת, באיזה אופן מסויג וכבוש, גם רומנטי באמת. מתמחשת כאן איזו רצינות חדשה במסגרת הזמר הפופולרי; רצינות העולה

41. "צריך לצלצל פעמים", שם, עמ' 261-263.

42. "רומנס על הספסל", פזמונים ושיריזמר, כרך א, עמ' 53-56.

בקנה אחד עם ישרות פנימית, קבלת החולשות של הזולת, סלחנות מהולה בעצבות. אבל עדיין לא מסתמנת השקפת העולם המגובשת יותר, שמצאה את ביטוייה בפזמונים אחרים משנות הארבעים, ובעיקר בארבעה שיהיו מכאן ואילך הנושא הישיר של דיוננו. אגב, מצוי בידנו חלק מכתב היד המקורי של "צריך לצלצל פעמים", וממנו ניתן ללמוד דבר או שניים על העמל שהשקיע אלתרמן בשיפור הטקסט של השאנסון. הבית השני של השיר, זה המתאר את ראשית אהבתם של הדוברת ושל הגבר המתחמק שאליו היא פונה, נכתב מלכתחילה כך:

הוי, כמה צחקנו אי־פעם!
ראשי המסולסל המזהיב.
היה לימים איזה טעם
של זר פרחים באביב.

אלתרמן הבחין בכך, שהשורה השנייה בבית אינה קשורה לקודמתה ואינה משרתת את עיקר המסר שהבית מנסה לשדר: שלב ההתאהבות היה כרוך באיזה ערפול חושים מתוק, שלא הכין את הדוברת אל ההתפכחות שבאה אחר כך, כשחלפו ימי ה"דבש" הראשונים ולפתע השמיע הגבר האהוב באזניה דברים אכזריים שפגעו בה נוראות. אילו הייתה מפוכחת יותר ביחס אליו ואל הקשר שהתהווה ביניהם אולי הייתה מבחינה במתח ובקונפליקט שהסתתרו אצלו מתחת לפני השטח של הצחוק הבלתי נשלט. בכתב ידו, שהיה כבר בשנות השלושים כמעט בלתי קריא, כתב אלתרמן על גבי הטקסט המודפס במכונה כתיבה שחוקת מקושים כך:

הוי, כמה צחקנו אי־פעם.
ראשי הסחרחר המטולטל.
היה לימים איזה טעם,
כזה של תפוח בטל.

כך השתנתה משמעות הבית מעיקרה. הדוברת מספרת על כך שהטולטלה והסחרחרות שאחזו בה מנעו ממנה הבנה מפוכחת של מצב הקשר בינה לבין אהובה. בנוסח המודפס בקובצי הפזמונים של אלתרמן (שכאמור לא הופיעו בחייו ולא הוא שערכם) כתוב: "ראשי הסחרחר המתולטל". מישוהו סבר ש"המטולטל" היא טעות כתיב ולא משחק מילים מפולפל והסיט את הכתוב מן המטולטל. כך נותק הקשר בין הראש הסחרחר לראש המתולטל. זו עדות לעבודה המצפה למי שיבוא להוציא לאור את כתבי אלתרמן במהדורה מדעית (מפעל מחקרי נחוי, ואף דחוי).

גם בהמשך השיר תיקן המשורר תיקונים מעניינים ומשני משמעות. הינה כך
נקרא הבית השלישי בנוסח המקורי:

אמרתי: "תבוא בין ערביים,
אותי לטיול להזמין
כתובתי הגליל מס' שתיים
קומה ראשונה מימין".

וכך נראה הבית לאחר תיקונו של המשורר:

אמרתי: "כתובתי היא עדיין
כקודם, תיגש לפעמים.
צריך לצלצל פעמיים,
קומה ראשונה, מימין..."

הנוסח המתוקן משנה את העלילה ואת אישיותה של הדוברת (שלא לדבר על החריוה המלאה שנחלפה כאן בחריוה אסונאנסית). בנוסח המקורי הגבר עדיין לא ביקר בדירתה של האישה, והיא מזמינה אותו בפה מלא ובישירות, שבנתוני הזמן נראתה בוודאי כחוסר צניעות. היא מוסרת לו כתובת (אגב, רחוב הגליל, היום רחוב מאפו ב"צפון הישן" של תל אביב, היה רחוב מגוריהם של נתן ורחל אלתרמן בשנים הראשונות שלאחר נישואיהם) וקובעת יעד: תבוא בין הערביים ותזמין אותי לטיול. היא נועזת ומפורשת, מדברת חד וברור. מן הנוסח המתוקן נשקפת מציאות הרבה יותר מורכבת וגם אישיות הדוברת הרבה פחות ישירה. מסתבר שהגבר כבר ביקר אותה בביתה, אבל כנראה הביקורים לא נמשכו, והיעדרם הצביע על היסוסים מצידו. הדוברת מציינת שכתובתה לא השתנתה (משמע הכתובת ידועה לו), ומשמיעה משאלה "צנועה" יותר ובטוחה פחות: "תיגש לפעמים". היא מזכירה לו שצריך לצלצל פעמיים, כי כנראה עניין זה לא היה מחוור לו לגמרי; או שהציפייה הממושכת להיענות לצלצול הכפול היא שאפשרה לו לשנות את דעתו ולסוב על עקביו, לברוח על נפשו.

סופי הדרכים המה רק געגוע

הזמר הבלדי "דרך, דרך, נתיבה" חובר, כאמור, ב-1941, זמן לא רב אחרי הופעת שמחת עניים, ונמסר לפרסום זמן מה לאחר מכן בלוח הארץ שראה אור בראשית הסתיו של אותה שנה. לכאורה לא היה זה אלא פיתוח זמרתי פופולרי של שירי ה"דרכים" הקנוניים

של אלתרמן. נושא ה"דרכים" וה"הלך" הצועד בהם לאורך מסע חיים בלתי נפסק כבר הופיע בשירים המוקדמים ביותר ששלח אלתרמן לטורים מפריז ובאלו שכתב סמוך מאוד לחזרתו לארץ ישראל ב-1932, כגון הפואמה "ניחוח אשה"; שירים שבהם לבש ההלך את דמות ה"משוטט" הבודלרי, ומסעו נמשך לאורך רחובות ארוכים של כך לילי – "עד קצוֹי הָעֶצֶב, עד עֵינֹת הַלֵּיל"⁴³. בכוכבים בחוץ הועמס על הנושא תפקיד מרכזי (אולי התפקיד המרכזי) בעלילה הסימבולית הנסתרת ששימשה ביסוד שירי הקובץ. בשלב זה המיר המשורר את מסכת ה"משוטט" המסתכל מרחוק בתעתועי ההווה העירונית, במסכת השוליה הנודד הרומנטי הנרגש, זה הנתון כולו לקסמי ה-Wanderlust (תאוות הנסיעות), או זה המרחיק עצמו בלב שבור למחצה מאהבה בלתי ניתנת למימוש. שני מניעים אלו, כל אחד לחוד וגם יחד, מוכרים היטב ממחזורי הליד מתחילת המאה התשע עשרה, כגון "הטוחנת היפה" של שוברט או מ"שיר לילה של הנודד" של גתה גם בהלחנתו של שוברט. הנודד הוא איש תמים במקצת העושה את דרכו בין שדות, יערים ופונדקים בעולם קדם-תעשייתי, מאזין לרחש הצמרות ביער ולפכפוך המים על חצציהם בנחלי ההרים. בשירתו של אלתרמן התפאורה שונה – הנודד נוסע גם ברכבות, מגיע עם לילה לפרוורי ערים או מחכה, רדום למחצה, ב"תחנות שדות" נידחות לרכבת המאסף, בעוד שקטר רכבת האקספרס חולף על פניו בצפירה חדה הנוקבת את הדומייה ונעלמת עם שאון הברזל בריצתה אל המרחקים האורבניים.

אלתרמן ידע היטב שהוא נטל לידי נושא פיוטי שכבר אבד עליו הכלח; "נושא נֶזֶן הוא וְשָׁגוֹר הוא", הודה לימים (ב"זמר" שהתלווה לשיר "הדרכים" שנכלל ב"שיר עשרה אחים").⁴⁴ אלא שהיא הנותנת. הספר כוכבים בחוץ בכללותו נועד להעניק "רִגְעַ שֶׁל הַלֵּיל" מחודשת ל"מִרְאֵה נֶזֶן"⁴⁵ – פרוצדורה שנראתה למשורר חיונית ותנאי מקדים למילוי תפקידיה של השירה: חידוש הקשר של האדם המודרני המנוכר, המושלך אל תוך עולם מתכתי, מכני ועקר, עם הוויטאליות של הטבע; בניית גשר בין הסופר-אגו המתוחכם והשכלתני לבין האיד שעודנו לווהט ביצריו המדוכאים ומנסה לנתק את אזיקי התרבות ולהתגבר על "אי-הנחת" שבה; חיפוש פשרה פוליטית ראויה בין היצריות השוצפת של הפראות הטוטליטרית-הפאשיסטית לבין היומיומיות האפרורית של חיי הפרוור, השוק, והעיר הקטנה; תיווך נאות בין ההמון, המפלצת "העֹנָה בְּהִימָה וּנְפֹנֵף פּוֹכָעִים"⁴⁶, לבין יחיד מכאן, והקהילה המדוכאה של אנשי היומיום מכאן. השגת כל המטרות הללו נתאפשרה במישור הפואטי באמצעות החזרה אל מוטיב ה"דרכים"

43. "פגישה לאין קץ", שירים שמכבר, עמ' 12-13.

44. נתן אלתרמן, "זמר", עיר היונה, הקיבוץ המאוחד, תל אביב 1972, עמ' 318-319.

45. "ירח", שירים שמכבר, עמ' 37.

46. "הנאום", שם, עמ' 31.

וה"הלך", המבטא את יציאתו של המשורר אל "העולם" (היקום) ואל "הניגון" (השירה), ואת ניסיונו להחזיר לאדם הנושא את עיניו "מִדְפֵי מִכְתָּב, מִחִשְׁבֹּנוֹת רָעִים, / מִפֶּתַח עֲרֵבִית נוֹגָה שְׁלֹא בְרָכוֹהָ",⁴⁷ משהו מתכונת האריה בסוגר המרים את ראשו "לָרִיחַ רוּחַ" הנושאת עימה את זיכרון המולדת בערבות אפריקה. המשורר בחר במודע במוטיב הבִּלְה מיושן ביודעו כי "בְּדָגֵר סְפָרוֹת עַל שְׁגָר־שִׁירֵי טְרָקְלִין, עֲמָה דָגוֹר הוּא כְּמוֹ בִּיצַת אֵזוּ הָבֵר"; בהיבקע ביציה של "שִׁירַת הַנֶּגֶר", הוא פתאום ממריא מעליה "וּבִשְׁאֲתוֹ קוֹל תִּרְעָד כְּנָפָה",⁴⁸ הניירית, הרופפת.

בלא פחות מחמישה עשר מתוך שישים ושבעת שירי כוכבים בחוץ – בהם כמה מן השירים המורכבים והבולטים ביותר בספר – "כיכב" מוטיב הדרכים וההלך, אם כגיבור הראשי של עלילת השיר ואם ככוכב אורח, אשר סר אל בימת השיר לשם הופעה קצרה, כדי להעניק לה שמץ מזוהרו. לא כאן המקום למעקב אחרי נפתולי הוואריאנטים השונים והניואנסים החדשים שהסתמנו בעיצובו של המוטיב בכל אחת מן השיבות ששב אליו המשורר, החל בקביעה בראשית הספר: "וְהַדָּרֶךְ עוֹדֶנָה נִפְקַחַת לְאַרְךָ, / וְעֵנָן בְּשָׁמָיו וְאֵילָן בְּגִשְׁמָיו / מִצְפִּים עוֹד לָךְ, עוֹבֵר־אֶרֶץ".⁴⁹ ועד לסיום המתאר את "היחלצותה" הסופית של "אֵילַתִּי הַמְרַצֶּפֶת", שחרורם ואובדנם של הדרך ושל ההולך בה, התמססותם אל לב הדומייה הענקית ו"הַמְּבּוֹל הַשֶּׁקֶט" של קץ החיים והזמנים ("גְּבוּל הָרָקִיעַ הָקָר וְהָעֵת").⁵⁰ המוטיב זוהה באופן כה שלם וחד־משמעי עם עולמה של שירת אלתרמן (כל מי ממשוררי ופזמונאי הדור שניסה להיזקק לו נתפס מייד כאפיגון) עד שבחלקה שנוצר לאחר חתימת פרשת כוכבים בחוץ, יכול היה המשורר להיזקק לו בדרך האזכור הקצר, ההפשטה או אפילו הפרודיה ההומוריסטית. כך נעשה ההלך בשמחת עניים למת הנוכח בשירים, והוא היחיד השומר על חירות התנועה במרחב הפיזי והמטאפיזי בעולם של מצור, מארב, שיתוק והגבל. אם בחייו היה כבול לאישה שאהב ואחריה נגרר והלך "כְּצִנְאָר אַחֲרֵי הַחֶבֶל".⁵¹ הרי במותו, משחצה את "קו הקץ", הוא נעשה לעצם ביטויה של האפשרות המובילית: "הָעִיר נִצְוָה מְבּוֹא וּמִצָּאת / וְאֵנִי אֶעֱבֹר לְבִטָּח".⁵² אלתרמן הפך כאן על פיה את האמירה שחתמה את שירו "בדרך הגדולה" מכוכבים בחוץ: "לְהִבִּיט לֹא אֶחְדָּל וְלִנְשֵׁם לֹא אֶחְדָּל / וְאִמּוֹת וְאוֹסִיף לְלַכֵּת".⁵³ ב"בדרך הגדולה" הייתה זו אמירה היפרבולית שביטאה בקיצוניות את עוצמת הצורך בהמשך

47. "כְּנוֹר הַכְּרוֹל", שם, עמ' 42-44.

48. "זמר", עיר היונה, עמ' 318-319.

49. "עוד חוזר הניגון", שירים שמכבר, עמ' 11.

50. "הם לבדם", שם, עמ' 147.

51. "שיר לאשת נעורים", שם, עמ' 155-156.

52. "גר בא לעיר", שם, עמ' 157-158.

53. "בדרך הגדולה", שם, עמ' 116.

ההליכה האינסופית בדרכים שסופן הוא רק געגוע. כה תקיף ואוכף הוא הצורך הזה עד שיש בו אפילו כדי לגבור על המוות. בשמחת עניים המוות אינו מעמיד מעצור בפני ההלך החייב לגבור עליו. אדרבא, הוא משחרר אותו מכל חובותיו ומאפשר לו לנוע בחופשיות שלא הייתה אפשרית בחייו. עכשיו הוא יכול לעקוב אחרי אהובתו מן הקרקע כחולד, או מן האוויר כעיט. הוא יכול לצפות בה בשנתה מבעד לחלון, והוא יכול גם להרחיק עצמו ממנה כדי לספק את צרכיה ולהגן עליה.

ב"שירים על רעות הרוח" מילא ההלך תפקיד משני אבל ייחודי. הוא מופיע לרגעים קצרים בפרקי הביניים הפתגמיים שחילקו את מחזור השירים לחטיבותיו התמאטיות והסגנוניות השונות. הוא משמש כאן כארכיטיפ הופכי ומשלים לארכיטיפ של האם: היא מגלמת היצמדות פיזית ורגשית למקום ולמשפחה, לבית; ואילו הוא מגלם הינתקות, תנועה קלה ממקום למקום, ויתור על זוגיות ועל הורות לטובת חיי הרגע המשוחררים. כך יכול הוא למצוא את השמחה והקלות במקום שבו תמצא האם רק יגון וכובד ("וְלִעֲצָב אֵין קֶץ, – אֲמָרָה אִם בְּדַמְעוֹת. / וְאֵין קֶץ לְשִׁמְחָה – אֲמָר הַחֵלֶף. / קוֹ לְקוֹ מִצְטָרְפִים חֲיִיכָן, אֲדָמוֹת, / מִפְּגִישוֹת וּמְלִים כְּאֵלוֹ").⁵⁴ לעומת זאת, יכול ההלך לרכך את ההלם הניחת על האם כשנודע לה דבר מותו של בנה בקרב; לאחר שבעצמו נשא על גבו את הבן הגווע, יכול הוא לחזור לפני האם על מילותיו האחרונות, שהיה בהן משום אישור וחיוב של חייו ומותו כאחד. בחייו היה הבן "רוֹעֵה רוֹחַ"; אבל הוא מת כ"אִישׁ הַיּוֹדֵעַ עֲשׂוֹת".⁵⁵ אומנם, פגישות משלימות כאלו של שני סוגי האדם המנוגדים זה לזה בתכלית חייבות להיות אקראיות. לעולם לא יישאר ההלך במחיצתה של האם. היא תברכו בצאתו לדרכו; הוא יבקש "אֶל לְרַע תִּזְכְּרִינִי" – "וְיִלֶּף, וְיִלֶּף. אֵין לוֹ זִכָּר וְשֵׁם, / רַק מְרַחֵב הַנְּתִיבִים הָאֵלֶּה".⁵⁶

בשיר "הדרכים" המשולב בשיר עשרה אחים,⁵⁷ פותח הנושא בצורת מסה פיוטית מפורטת, ארוכה, בנויה לתלפיות במהלכה הטיעוני, מפרשת ביסודיות את סמל הדרך שאינה נגמרת כאילו ייצג אולטימטיבית את החירות האישית והפוליטית של האדם האוניברסלי המסרב להיכנע להגבל המדיני, השבטי, הלוקאלי; חירות מקטנות השגתן של רשויות ומדינות, המקצצות את הדרך האינסופית למקטעים טריטוריאליים מוגבלים על ידי תחנות גבול ושינויי פספורט; וחירות מחומרת תביעותיהם של חיי קהילה, משפחה, זוגיות ואפילו "זהות", אותה הגדרה עצמית שבלעדיה אין היחיד יכול כביכול

54. "שירים על רעות הרוח", עיר היונה, עמ' 167.

55. שם, עמ' 170.

56. נתן אלתרמן, "שירים על רעות הרוח" (נוסח ראשון), מחברות לספרות, ה-1, 1941, עמ' 60.

57. "הדרכים", עיר היונה, עמ' 313-317.

למצוא את מקומו בחברה, בקהילה, בעם, בדת, במשפחה, אבל כשהוא נתון בתוכה כמוהו כמי שנכבל בנחשושתיים.

בפזמון הפופולרי "למרחקים (אני גדליה)" (לחן מאת וילנסקי) הרחיק אלתרמן לכת בניסיון לשזור את מוטיב הדרכים וההלך במסכת ההומוריסטית של פזמוניו ה"תימניים" מימי ה"מטאטא". גדליה הוא עלם תימני כחוש ("רַבֵּעַ אִישׁ"), שאין לו כול זולת שתי פאותיו המתנדנדות משני צידי פניו ועבודת הפרך שבה תלויה פרנסת יומו – התרוצצויות, שליחויות, גרירת שקים וחפצים כבדים. והינה גם הוא, נציג כה בולט של עדת משרתיה המגוחכים (servo ridicolo) של ההומורסקה היישובית, שאלתרמן תרם לה מלוא חופניים – גם הוא "רוֹצֵה לְמַרְחָקִים" "כִּי הָעוֹלָם גְּדוֹל־גְּדוֹל / צָרִיךְ לְרָאוֹת בּוֹ אֶת הַכָּל", לא רק את אמריקה ואוסטרליה, אלא גם את "עֲשָׂרַת הַשָּׁבָטִים", את "שׁוֹר הַכֶּרֶם שֶׁל הַמָּשִׁיחַ" ואת "לְוֹנָתָן נָחֵשׁ בְּרִיחַ" "יְשׁוּטֵי־שׁוּטֵי, אֲנִיָּה".⁵⁸ לכאורה, גם "דרך, דרך, נתיבה" אינו אלא גרסה נוספת – טרגית וגורלית – על אותו מוטיב עצמו: שני רעים־אחים יצאו לדרך האינסופית, שלרגביה "אֵין חָקִים".⁵⁹ אומנם שניהם ימצאו בה את מותם, אבל חייהם שייקטעו יבהיקו באור הנאמנות המוחלטת לאידיאל החירות המגולם בנתיבה מקפת העולם, שהיא גם נתיבת השיר והזמר אשר אין לו גמר ("זֶה הַשִּׁיר, אֶל בֵּינָה נִשְׁאַתִּיו וְאֶל גְּדֹל, / בְּנִתִּיבַת הַנְּדוּדִים הַיִּשְׁנָה");⁶⁰ ולכן היא תובעת את האדם כולו. השב ממנה משום טרחותיה והבדירות והאכזבות שבהן היא כרוכה, הוא בוגד, ורק הדבק בה עד למיצוי חייו, כלומר עד למותו, אינו מחלל את התחייבותו.

לכאורה הפנה המשורר את זרם שירת הנדודים שלו לאפיק הפזמוני הבלדי. אלא שעיון ממוקד בטקסט של "דרך, דרך, נתיבה" אינו מאשר את הבנת הזמר כ"וריאנט" גרידא. אומנם אלתרמן המשיך לפתח כאן את המוטיב הידוע, אבל בה בעת הוא גם שינה אותו מעיקרו באופן הקשור כנראה ברקע ההיסטורי המיוחד של מועד כתיבתו של הזמר: המחצית השנייה של שנת 1941 – מועד היקיצה האימתנית של מלחמת העולם השנייה מן השלב ההתחלתי ה"מזויף" או המנמנם שלה: השלמת הכיבוש של "מבצר אירופה" בידי הוורמאכט; הבליון מעל שמי בריטניה כהכנה לפלישה לאי הנצור; הפלישה לברית המועצות; התחלת הרצח השיטתי של קהילות ישראל במזרח אירופה (לפי שעה באמצעות "עוצבות הירי", עדיין לא במתכונת החרושתית של "הפתרון הסופי"). הזמר הבלדי שכתב אז אלתרמן אמר דבר שונה מאוד מזה שנאמר עד כה

58. "למרחקים (אני גדליה)", פזמונים ושירי־זמר, כרך ב, עמ' 251–253.

59. "דרך, דרך, נתיבה", שם, עמ' 317–319.

60. "השיר הזר", שירים שמכבר, עמ' 45–46.

וגם לאחר מכן, עד לשימוש במוטיב זה במחזה פונדק הרוחות ועד בכלל) באמצעות שירת הדרכים וההלך.

הנאמנות לשליחות הדרך

השוני מתברר לאשורו בעת המעקב המסודר אחרי ההבדלים בין דרכי המשמעות של המוטיב ב"דרך, דרך, נתיבה" לבין משמעיו בכוכבים בחוץ. שוני זה אולי אף מסביר את החלטתו של המשורר להדפיס את הזמר בשעתו לא במסגרת ה"קנונית" הטהורה של מחברות לספרות, אלא דווקא באלמנך שהיה קשור בעיתון יומי, ובו צורפו דברי ספרות מובהקים לסקירות פוליטיות ולשאר נושאים עיתונאיים. בעצם, שוני זה מאיר את הסוג המיוחד של השירים (רובם, לא כולם),⁶¹ שאלתרמן ייעדם לפרסום באלמנך הספרותי למחצה של הארץ, החל ב"דרך, דרך, נתיבה" (1941) וב"צ'רלי והמפוחית" (1942), עבור ל"אמרה חרב הנצורים" (1943) ול"האסופי" (1946), וכלה ב"שירים על ארץ הנגב" (1949).

ההבדלים מזדקרים כבר בעת קריאת שורות הפתיחה של "דרך, דרך, נתיבה": "יצאנו, יצאו לדרך בחורים, / יצאו עזי כתפים וחזה".⁶² השורות עומדות בסימן הכפילות: ההכפלה והשילוש של "יצאו" (שימוש בתכסיסים הרטוריים המכונים גמינאציו ואנאפורה); הציון המפתיע של הנושא (הבחורים שיצאו לדרך) בלשון הכפילות ("בחורים"), המקובלת בעיקר בתיאור איברי גוף (עיניים, רגליים, ידיים, שיניים) או אביזרים הקשורים בהם (מכנסים, גרביים, אופניים). התיאור הפיזי של הבחורים: כתפיהם, החזות השריריים ומלאי האון, ואחר כך גם הרגליים שאותם הבחורים "נושאים" – כלומר, מרימים כלפי מעלה בצעידה נמרצת שאינה לצורך הליכה בלבד, אלא היא מבטאת עוצמה, נכונות כמעט צבאית למסע ארוך ומפרך.

הכול כאן שונה, גופני, שרירי, חזק ומוכפל לעומת שירי הדרכים וההלך. בראש ובראשונה – הכפלת הגיבור. בכל שירי הדרכים ההלך הוא אדם יחיד ובודד, מנותק מחברת מוצא ומקיים מגע רגעי בלבד עם הנקרים בדרכו, כמו הכבשה והאיילת או האישה בצחוקה ב"עוד חוזר הנגון",⁶³ או בת הפונדקי מ"מזכרת לדרכים", "אֲשֶׁר תֵּצֵא יָפָה, בְּאֶדֶם הַסּוּדָר, / בְּקֶרֶחַ הַתְּכַלְפֵּל שְׁלֵעִינִים" כדי להשקות בחלב קר את האורח החולף

61. יוצאים מן הכלל מבחינה זו הם השירים "ערב רחוק" (לוח הארץ, 1944), "נגון עתיק" (לוח הארץ, 1945) ו"קניית היידי" (לוח הארץ, 1947). נסיבות פרסומם של שירים אלו תובעות דיון מיוחד.

62. "דרך, דרך, נתיבה", פזמונים ושירי־זמר, כרך ב, עמ' 317–319.

63. עוד חוזר הנגון, שירים שמכבר, עמ' 11.

על פני פונדקא "אִי־שָׁמָּה, בַּפֶּרֶסָה הַחֲמִשִּׁים וּשְׁתַּיִם".⁶⁴ הבדידות והיחידות של ההלך מודגשות שוב ושוב הן בשירים בהם הוא חולף על פני נופים רגועים (כגון ב"בדרך הגדולה")⁶⁵ והן בשעה שהוא נותר חשוף אל מול מפגעי הדרך, כמו הסופה הפתאומית ב"הרוח וכל אחיותיה", התוקפת את הנודד שעודנו "צָחוּק וְזָמֵר אָפוֹף" אבל גם כבר "מְבֹהֵל, מְסֻעָר", והודפת את גופו ה"אובד" אל איזו גדר דחוייה, קודעת את עיניו בברקיה והולמת על ראשו בקורנסי רעמיה עד שהוא מדמה לזהותה עם מי שאולי יקיים את רצונו "לגווע" על מפתנו של עולם האלוהים האהוב.⁶⁶ כמו כן, בשום הקשר שירי אין אנו מתוודעים אל ההלך כאל עֶלָם צעיר וחזק, פוסע באון, נושא רגליים, חושף חזה וכתפיים, שצורות השרירים מרקדים מעל מתאריהם המגובעים. אם גופו של ההלך מתואר בשירי הדרך, הריהו דווקא גוף "אובד", בא "בְּשָׁפְתַיִם פְּבוֹת",⁶⁷ ולעיתים הוא "עָגַל כּוֹשֵׁל, מֵאֲרָצוֹת תַּעֲנִית",⁶⁸ גופה "מְבֹרָכָת" ארצה, ומשפתייה "לֹאֲטֵ נֶס הָדֵם".⁶⁹ להכפלת הגיבור של שירי הדרך בְּזֵמֶר הַנִּידוֹן כאן נודעת גם משמעות טונאלית-מוזיקלית מרחקת לכת. תיאורם של שני היוצאים לדרך כ"בחורים" עזי כתפיים וחזה מחייב חריזה של חוזרת ונשנית של AYIM (רגליים, מים, שניים) ושל ZE (חזה, חזה). זו מצטרפת למוזיקה הנוצרת הודות לחזרה הבלתי פוסקת על המלה "דרך" הנשנית בשיר שלושים וחמש פעמים, וחוזרת עם עצמה בחרז אפיפורי. אלתרמן נזקק לחריזה מעין זו (המקובלת בפיט) בעיקר בכמה משירי שמחת עניים. כך נוצרות בשיר במכוון מוזיקה קשה, זיזית, של ר (R), ח (Kh), כ דגושה ורפוייה (K/Kh), מוזיקה של עיצורי חך ושיניים חרחרניים, וחריזה עניייה, דקדוקית או אפיפורית. כל זה בניגוד מודגש למוזיקה הרכה והעשירה של מיטב שירי הדרך שבכוכבים בחוץ. השוני המוזיקלי נובע לא רק מן ההבדל שבז'אנר (שיר לירי קנוני לעומת שיר־זמר פזמוני), ואולי כלל לא ממנו, אלא בעיקר מן הכוונה להעטות מעטה קשה ומחוספס על נושא הדרך וההליכה בה; כוונה שמצאה את מימושה גם בהלחנה ה"קשה" במכוון של זעירא – הלחנה של כוח, מאמץ, גורל וקורבן, חגיגות קורבנית, מרווחים רחבים וחזקים (כל בית נפתח במרווח אוקטבה שלמה המבטא הן כוח – יצ־או! – הן גורליות – ער־דם, נ־פֶל); הפזמון החוזר נפתח תמיד בחזרה נמרצת על הטונים המרכזיים של הטוניקה והדומיננטה. מעבר לחזרות מודגשות אלו כמעט ניתן לשמוע הלמות תופים. במהלכים הטונאליים

64. "מזכרת לדרכים", שם, עמ' 27-28.

65. "בדרך הגדולה", שם, עמ' 116.

66. "הרוח וכל אחיותיה", שם, עמ' 14-15.

67. "עור אבוא אל ספך", שם, עמ' 53.

68. "אל הפילים", שם, עמ' 22-26.

69. "סתו עתיק", שם, עמ' 38-41.

שבין הפתיחות לסיומים מופיעה לא אחת הספט־דומיננטה, התובעת פתרון הרמוני על ידי חזרה לטוניקה.

ה"דרך" עצמה אינה אותה דרך שבה מדובר בכוכבים בחוץ. היא דרך ערבה, דרך "עני וְעָרֵר", "דֶּרֶךְ נְחוּשָׁה וְגִזְרִי", "דֶּרֶךְ יָגַע וְאוֹיֵב", דרך ציה והררים. הרריה אינם מייפים את הנוף ומשווים לו מראה רומנטי, אלא הם מחייבים טיפוס בסלע "עֵד דָּם"; נהרותיה סוחפים וטעונים חצייה מסוכנת "בְּמַיִם עֵד חֲזָה".⁷⁰ אין בה לא שדה בזהב, לא דומיית בארות ירוקות, לא שדמות לאור ירח, לא מרחב "הַשָּׁר וְהַלָּבָן", לא "לִילָה מְהֻבָּה בְּכָל הָעֶדְיִים", לא "מְנַהֲרוֹת אֶפֶק" כחולות ואדומות,⁷¹ לא פונדקים ובנות פונדקי כחולות עיניים, לא "עַם הָעֵצִים הַנִּסְעָר",⁷² לא "עֵנָן בְּשָׁמַיִו וְאֵילָן בְּגִשְׁמִיִּי", לא "חֲרָשָׁה יִרְקָה וְאִשָּׁה בְּצֻחוּקָה / וְצֻמֶּרֶת גְּשׁוּמַת עֶפְעָפִים" וברקים חולפים מעל ב"טִיסַת נְדִנְדוֹת" קרקסית.⁷³ כל זה אינו קיים כאן כלל.

יתר על כן הדרך, כפי שהיא מיוצגת כאן, אינה מושכת כלל. ההליכה בה היא בבחינת חובה, אבל בשום פנים ואופן אין בה ולו גם שמץ התקסמות וגעגוע. ה"בחורים" נושאים את הרגליים וצועדים באון לאורכה גם כשהם כבר עייפים "לְמָוֶת", הלומי חום ונשופי נשימה, אבל גם אז הדרך וההליכה בה כשלעצמן אינן מושא לתשוקה ולתהילה כפי שהן בשירי כוכבים בחוץ. הדרך לא רק ארוכה עד אינסוף ("מְרַחֵקֶיךָ אֲרָכִים"), אלא גם פראית ומסוכנת. "לְרִגְבֶיךָ אֵין חֻקִּים", אומרים לה שני הבחורים.⁷⁴ לכאורה, מדגישים הם בכך את מהותה של הדרך כסמל החירות המשוחררת מ"בְּעָלִים" כביכול, פטורה מן הקטנוניות של סוברניות טריטוריאלית, מחוקי ממלכות ש"יִשְׁמוּהָ בְּסֹד" וקטעו את המשכיותה שנועדה להיות "אֲשֶׁר לְהִלָּךְ וְשִׁיר לְנֹד" ("הדרכים" ב"שיר עשרה אחים").⁷⁵ אולם היותה של הדרך פטורה מעול חוקים מסתברת בשיר־הזמר כתנאי לפראותה ולסכנה המרחפת על כל מי שנתעה אליה. היא אינה משחררת את ההולך בה מן הניגודים שבין הלאומים, מאיבותיהם, ממאבקהם, מסבך האינטרסים שלהם. אדרבא, הללו אורכים להלך לאורכה ומאיימים עליו בהיתקלות באויב, בירי מפתיע וקטלני. לכן רק "עֵזִי הָלֵב" ילכו בה, ואף הם פונים בשאלותיהם לא רק אל המרחק אלא גם אל האימה ("הַמּוֹרָא אֶתָּה, הַגִּד").⁷⁶

70. "דרך, דרך, נתיבה", פזמונים ושירי־זמר, כרך ב, עמ' 317-319.

71. "מזכרת לדרכים", שירים שמכבר, עמ' 27-28.

72. "הרוח עם כל אחיותיה", שם, עמ' 14-15.

73. "עוד חוזר הנגון", שם, עמ' 11.

74. "דרך, דרך, נתיבה", פזמונים ושירי־זמר, כרך ב, עמ' 317-319.

75. "הדרכים", עיר היונה, עמ' 313-317.

76. "דרך, דרך, נתיבה", פזמונים ושירי־זמר, כרך ב, עמ' 317-319.

מעניין במיוחד הוא קישור החירות הפראית של הדרך עם קוזות העפר שבה, הרגבים שמהם היא קרוצה. קישור זה מלמד לא רק על כך שהדרך אינה סלולה, אלא גם על כך שהיא פרועה, מתוזזת, מכשילה. רגביה ואבניה אינם תואמים אלו את אלו ("לְרִגְבֵיךָ אֵין חֲקִים"). יתר על כן, עצם היותה של הדרך עשויה רגבים פרועים מכין אותה לתפקידה כאדמה שתפצה את פיה ותשאב לתוכה את דם ההלך הירוי הגווע. כמו דמיו של הבל הזועקים מן האדמה בסיפור המקראי, צועקים הדמים השפוכים מרגבי הדרך המוכתמים בזמר של אלתרמן. הם מצווים לאח שנותר להמשיך בדרכו בארץ נוד ("מִרְגְּבֵיךָ וְסִלְעֶךָ / קוֹל אָחִי צוֹעֵק לִי: לֵךְ!"). גם הוא "נע ונד יהיה בארץ".⁷⁷ אזכור זה של פרשת קין והבל (שאוזכרה לא אחת גם בכוכבים בחוץ)⁷⁸ כופה עלינו את השאלה: מהי משמעות הנאמנות לדרך שנצטוו בה ה"בחורים", ומהי הבגידה שאפשרויותה מטרידה אותם למן יציאתם אל הדרך. מן השיר כלשונו מסתבר אך ורק שהנאמנות נתונה לדרך כשלעצמה, להליכה בה, והבגידה היא בגידה בדרך ובמצוות ההליכה בה. מן הרגע הראשון שואלים הבחורים "מִי מֵהֶם יָשׁוּב בּוֹגֵד". אחר כך קובעים הם כי "טוב הוא מות הַמֵּת בַּדֶּרֶךְ / מִשׁוּבוֹ שֶׁל הַבּוֹגֵד"; ובסיום השיר, לאחר שגם הבחור השני, זה שהמשיך בדרכו לאחר מות "אחיו", נפל בקרב ועתה הוא כבר "נַח רַחֲב־כַּתְּפִים וְחָזָה" פרקדן, רובץ תחתיו ללא תנועה, או אז מביאות רוחות המדבר את השיר לסיכומו התמציתי: "רַק הַמֵּת בָּךְ, הַדֶּרֶךְ, הַדֶּרֶךְ, / לֹא יָשׁוּב מִמֶּךָ בּוֹגֵד". בעניין זה מסתמנת בשיר איזו מעגליות טאוטולוגית: ה"בחורים" היוצאים לדרך, נראים כאילו היו שמים פניהם לעבר איזו מטרה רחוקה, המצפה להם בסוף הדרך. למטרה זו, להשגתה, ולו גם בקשיים ובמורא גדול, נתונה לכאורה נאמנותם. אבל השיר אינו מאשר הנחה ראשונית זו. לפיו, לא ברור אם קיימת בכלל איזו מטרה שהיא בבחינת "סוף הדרך". הבחוריים הולכים ומסכנים את עצמם לשם ההליכה עצמה. נאמנותם נתונה כביכול לדרך עצמה ולא לאיזה מחוז חפץ שאליו היא מוליכה. בה בעת אותה דרך נראית אדישה לחלוטין ביחס אליהם ואל גורלם. בעוד הם שואלים שוב ושוב את שאלתם ("מִי מֵהֶם יָשׁוּב בּוֹגֵד?"), היא סותמת, אינה עונה. הבחור שנותר לבדו אחר מות רעו טוען כמעט בזעף: "לֹא עָנִית לִי עוֹד, הַדֶּרֶךְ, / לֹא עָנִית, לִיל יוֹקֵד: / שְׁנֵי אָחִים הָלְכוּ בַּדֶּרֶךְ, / מִי מֵהֶם יָשׁוּב בּוֹגֵד?". רק הרוחות הנושאות את הדי הזמר של שני הבחורים שמתו מספקות את התשובה הסופית, שאינה חסרה סתימות משל עצמה: "רַק הַמֵּת בָּךְ, הַדֶּרֶךְ, הַדֶּרֶךְ, / לֹא יָשׁוּב מִמֶּךָ בּוֹגֵד".⁷⁹

77. שם.

78. ראו למשל "אגרת", כוכבים בחוץ, עמ' 58-59.

79. "דרך, דרך, נתיבה", פזמונים ושירי־זמר, כרך ב, עמ' 317-319.

בין נאמנות לבגידה

משמעותה של הבגידה בדרך עצמה מסתברת במידה מסוימת על רקע ההתחייבות לדרך – התחייבות עד מוות – בשירי הדרכים בכוכבים בחוץ. הקובץ נפתח בקביעה כי ניסיונו של ההלך לזנוח את הניגון והדרך היה ניסיון שווא. הדרך עודנה נפקחת לאורך, והיא מצפה לעובר האורח ומצווה עליו שלא יתפתה למנעמי הקביעות והרוגע אלא יוסיף להלך בה לפרק זמן בלתי מוגדר – למעשה, לשארית חייו. כי הרי "סופי הַדְּרָכִים הֵמָּה רַק גֶּעְגּוּעַ".⁸⁰ בכוכבים בחוץ, אחד הסמלים העיקריים הממחישים את מהותה של הדרך הוא סמל העין הנפקחת או הנעצמת. הדרך "נִפְקַחַת לְאַרְץ"; והיא "עוֹד צוֹפֶה אֶל הַלֶּךְ".⁸¹ הדרכים נעצמות כעיניים מול ההלך שכבר "באוּהוּ הַדְּמָמוֹת".⁸² בצפייתה העיננית הזו מגלמת הדרך את מכלול משמעויותיה. מחד גיסא, היא מכשפת ומהפנטת את ההלך, ובה בעת גם שופטת אותו כשהוא סר מעליה. מאידך גיסא, היא תלויה בו ומצפה לקרבתו; צפייתה היא בבחינת ציפייה, שיש בה גם תלות. הדרך מחייבת ניתוק של ההלך מסביבתו האורגנית – אישה, משפחה, קהילה, עיר, משלוח יד ("יָדֶיךָ רִיקוֹת וְעֶינֶיךָ רְחוּקָה"),⁸³ ומשום כך יש בה מן החטאת המדיחה הרובצת לפתחו של קין ("וְלִפְתָּח הַדֶּרֶךְ רוֹבֵצַת"),⁸⁴ ואפילו מגזרת הגלות לארץ נוד, שהיא במובן מסוים גרועה מגזרת המיתה. אלתרמן משתמש בווירטואוזיות בנבואת ירמיהו על גלות יהויכין: "אַל־תִּבְכּוּ לְמֵת וְאַל־תִּנְדְּרוּ לוֹ בְּכֹוּ בְּכֹוּ לְהֵלֶךְ כִּי לֹא יָשׁוּב עוֹד וְרָאָה אֶת־אַרְץ מוֹלְדָתוֹ" (ירמיה כב, י). בשיר "סער על הסף" הוא כותב: "אֲוִיר שִׂאִים אוֹבֵד. מְרוֹץ וְיָדִים וְדַפֵּק. / וְדֶרֶךְ נְעוּרָה כְּכִי לְהוֹלֵךְ".⁸⁵ ההתרגשות העצומה הכרוכה ביציאה לדרך כוללת בתוכה גם נימת קינה להולך הניתק מן היקר לו.

יתר על כן, מתחת לפני השטח הצבעוניים והכישופיים של הדרכים חולף צילו השחור של המוות. האח השלישי ב"שיר שלשה אחים", נוטה למות ויודע כי מי שמחץ את "לְבִי הָעֵינָף לְהוֹרְגוֹ",⁸⁶ הם העלמה, השירים והדרך. הדרך משחקת תפקיד ראשי ברצח מאושר זה, המתואר כשקיעה בשיכרון מתוק ("הֵהָ, אֵלֵי הַיָּפָה [...] רַק מִחֻצָּת אֵלֵי הָאֶשְׁכּוֹל הָאֶחָד / וְהִנֵּה נִסְתַּחֲרָרְתִּי אֵלֶיךָ!").⁸⁷ הדובר ב"מזכרת לדרכים" מכיר את

80. "אל הפילים", שירים שמכבר, עמ' 22-26.

81. "עוד חוזר הנגון", שם, עמ' 11; "ירח", שם, עמ' 37.

82. "תבת־הזמרה נפרדת", שם, 117-119.

83. "עוד חוזר הנגון", שם, עמ' 11.

84. "שיר שלשה אחים", שם, עמ' 123-125.

85. "סער על הסף", שם, עמ' 81-82.

86. שימוש נוסף בנבואת ירמיה: "אֲוִי־נָא לִי, כִּי־עֵינֶיךָ נִפְשִׁי לְהִרְגִים" (ירמיה ד, לא).

87. "שיר שלשה אחים", שירים שמכבר, עמ' 123-125.

הוויית הדרכים לא רק כזו של חיית טרף ("צִפְרָנִיכָן שׁוֹרְטוֹת, שׁוֹרְטוֹת צִלְקָת אֵשׁ"), אלא גם כמסכת מוות ("שְׁדוֹת לְאוֹר יָרֵחַ בְּמִסּוֹת הַגֶּבֶס") ובעיקר כמזן מסע הלוויה כנסיית: "דְּרָכִים, דְּרָכִים – / טוֹרֵי לֵילוֹת עֲבְרוּ בֵּן כְּנֻזִּירִים אֲחִים, / אֲשֶׁר יֵצְאוּ בְּסֹד גְּבוֹה וְשָׁבִיר, / בְּפֶרֶחַ נְשֻׁמָּתָם שֶׁל מִים וְאֵוִיר".⁸⁸

כל זה נמצא מוצדק, ואפילו הכרחי, בתנאי שהמשורר־ההלך ידבק ביעודו, המחייב התנתקות מן הקבע והתמכרות לנדודים בדרכי העולם. רק כך יוכל לחבר את המצב המודרני עם מה שקדם לו, את התעשייתי והמתכתי עם הטבעי והאורגני, את התבוני והמוסרי עם היצרי והאינסטינקטיבי. אך גם הדרכים כשלעצמן והתנועה לאורכן נעשו במציאות המודרנית להוויה מכנית מייגעת. התנועה המהירה של הקטרים והמכוניות חולפת ביעף על פני השדות, מוחקת את הפונדקים שבדרך, את התחנות הפרובינציאליות שהעצירה בהן אינה נכללת בתוכנית ה"אקספרס"; היא עוטפת את האדם בברזל ובקיסור והופכת אותו לחלק מן העולם המכונתי. אכן, כאשר "מְדַלְקוֹת בְּלִיל פְּנֵי קִטְרִים יְאוּרוּ", "שֶׁכְּלוּ" הדרכים את כישופן. אולם המשורר השולט במטאפורה ה"מלחימה", יוצקת הניגודים לנתיך אחד, יכול להחזיר להן את תכונתן הביולוגית המופלאה; הוא יכול לרמות לעצמו שה"רֶכֶבֶת רָצָה כְּשֶׁפָּן, כְּסִחְרָחָה מְרוּחַ וּמִיַּעַר אֶרֶץ"; הקטר הדוהר יכול ליהפך ל"כְּנוֹר עֲתִיק".⁸⁹ הכרח הנדודים וגורל הדרכים מקנים למשורר־ההלך את סגולת המטמורפזה שבאמצעותה הוא מחבר מה שלכאורה אינו ניתן לחיבור, הופך מראה נושן לרגע של הולדת.⁹⁰

אלא שאתוס זה זר לחלוטין לדרך ולהולכים בה בשיר־הזמר הטרגי "דרך, דרך, נתיבה". הדרך עורנה כופה עצמה על ההולכים, אבל היא עושה זאת באמצעות החוכה האכזרית ולא באמצעות הכישוף; ההולכים בדרך שרים לה "שִׁיר־זֶמֶר שְׁפֹזָה", אבל זהו שיר של שאלה שאינה מקבלת תשובה. המטמורפזה כאן היא ההתהפכות החי למת, שכן לנופלים בדרך "אֵין מְקִים" (יושם לב: הדרך בה "אֵין מְקִים" מחזירה את צבע הסומק החי ללחיי המטאפורה השחוקה "נופלים" במוכן הרוגים). הגמול היחיד הניתן להולכים בדרך הינו תודעת הנאמנות. "הבחורים", שלא ידעו מי מהם ישוב בוגד, הוכיחו שניהם את נאמנותם במוותם, כי "רַק הַמֵּת בָּךְ, דֶּרֶךְ, דֶּרֶךְ, / לֹא יָשׁוּב מִמֶּךָּ בּוֹגֵד".⁹¹ בוגד – אבל כמה ובמי?

88. מזכרת לדרכים", שם, עמ' 27-28.

89. "כְּנוֹר הַבְּרוּז", שם, עמ' 43.

90. "ירח", שם, עמ' 37.

91. "דרך, דרך, נתיבה", פזמונים ושירי־זמר, כרך ב, עמ' 317-319.

הצורך בבגידה

בוגד – במי? לכאורה הזמר ניתן להכנה מלאה על רקע מלחמת העולם השנייה ומלחמת היישוב היהודי בשנות המרד הערבי בארץ ישראל. כל אשר נאמר בו כאילו מתבהר ומסתבר אם הוא מדבר לא על הלך-משורר אלא על אנשי צבא, על אנשי הפו"ש (פלוגות השדה המיליציה שייסד יצחק שדה ב־1938; הגוף הארגוני שהוליד את הפלמ"ח), על נערי הפלמ"ח (שנוסד בפסח 1941, המועד האפשרי של כתיבת השיר), על מתנדבי ארץ ישראל לצבא הבריטי (שהשתתפו בקרבות שהתחוללו במדבריות צפון אפריקה ואחר כך באיטליה), או על חיילי הצבא הבריטי עצמם (אנגלים, הודים, אוסטרלים, קנדים – אלו שיחוללו תחת פיקודו של הגנרל מונטגומרי את נס אל-עלמיין, יעצרו את הגיס האפריקני הגרמני בשערי ארץ ישראל, וימנעו את שחזור השואה האירופית בתל אביב ובחיפה, ואת הקמת מחנות המוות כדוגמת אושוויץ-בירקנאו בעמק דותן או על גבעות השומרון). במסגרת פירוש שכזה כאילו נפתרות החידות: ברור מדוע מדובר בלשון רבים ("בחרים") ולא בלשון יחיד ("עובר אורח"); מדוע הבחורים צריכים להיות צעירים, עזי כתפיים וחזה, נכונים למאמץ ולקרב; ברורות הסכנות האורבות בדרך, הדם המרווה את רגביה הפרועים, הנוף המדברי השמם, השמש המכה "על ראש וְעַל קֶחֶה", המורא, העוז, העייפות עד מוות, המוות עצמו.⁹² אלא שפירוש מעין זה מותיר בכל זאת משהו עקרוני בלתי פתור. באורח מוזר הוא תלוי בין המובן מאליו לשאינו מובן כל צורכו, בין המשכנע ללא מאמץ לבין מה שבכל זאת אינו משכנע לגמרי. אלא שהוא בה בעת גם משכנע למעלה מן המידה, מצביע על הגלוי מדי לעין ומשאיר אחריו תחושה של התפרצות בדלת פתוחה.

נשאלת השאלה: אם הזמר מ־1941 מצביע על מוראות המלחמה, שאכן חשפה את מלמעותיה המוכתמות בדם כבר באותה שנה (בייחוד בחלקה השני), מדוע המלחמה עצמה אינה מוזכרת בו כלל? אלתרמן הרבה לכתוב ישירות על המלחמה: שירים ליריים נוקבים (כגון "אמרה חרב הנצורים", "הנה תמו יום קרב וערבו",⁹³ וחלקים חשובים בשמחת עניים ובשירי מכות מצרים), פזמונים פופולריים (כגון "צ'רלי והמפוחית" ו"מכתב מאמא"),⁹⁴ ובעיקר עשרות רבות של שירים עיתונאיים (במסגרת "רגעים" ו"הטור השביעי"), שהצטברו במשך שנות המלחמה לקורפוס רב ממדים. כידוע,

92. שם.

93. שני השירים כלולים בעיר היונה.

94. "מכתב מאמא" הוא שיר איגרת אם זקנה אל בנה הקרפוף בחזית. באיגרת היא מזהירה אותו שלא יצא להתקפה בלי טוודר, כי כבר גבר הסגריר ו"פֶּחָרֶף, פֶּנִי, צֶרֶף לְהִזְהָר". הלחן הוא של הזמר היידי הידוע "א בריוועלע דער מאמען", מכתב קטן לאמא; ראו "מכתב מאמא", פזמונים ושירי־זמר, כרך א, עמ' 240–242.

אלתרמן נאבק רעיונית על הרשות והצורך של השירה להגיב ישירות על המלחמה (כך בפולמוס המפורסם שלו עם לאה גולדברג: "לאה גולדברג יודעת זאת כמוני. היא יודעת כי אותו היצר העמוק, האמיתי, המעלה על הכתב את העץ הפורח, יכול להעלות על הכתב גם את שיר הטנקים ואת שיר הגבורה והמוות של קברניטיהם"⁹⁵). במאמרו הפוליטי המרכזי "עולם והיפוכו", הוא אף תבע מן האנושות הנאורה שתעורר בקרבה "את דחף השמירה העצמית, את יצר האנטגוניזם הטבעי לאויבה בנפש, לבלתי אנושי לא כמדרגה או כצורה אלא כמהות".⁹⁶ אין כל סיבה להניח שלא ראה בהתגייסות למלחמה בגרמניה הנאצית חובה מוסרית, שהשתמטות ממנה היא בבחינת "בגידה"; וברור שכך התייחס למלחמת העצמאות שפרצה פחות משלוש שנים אחר תום מלחמת העולם. אלא שכל אלו אינם שופכים אור בהיר דיו על טעם החיבור של המלחמה ונושא הדרכים, שמילא תפקיד כה מרכזי בשירה שקדמה למלחמה.

עוד יותר תמוהה בהקשר זה ההכרזה העולה ב"דרך, דרך, נתיבה" שרק המת בדרכי המלחמה לא ישוב מהן בוגד. אלתרמן מעולם לא נתפס להתבוננות אבסורדית כזו, אשר כשלעצמה אולי נבעה מן האתוס הפאשיסטי, שראה בקרב ובמוות בקרב את המיצוי הטוטלי והעליון של הפוטנציאל האנושי. אלתרמן החווה קידה עמוקה לגבורת הנופלים, "מגש הכסף" שעליו הוגש לאנושות הניצחון על המפלצת הנאצית ולעם ישראל – מדינת ישראל – הגמול על היסטוריה של ייסורים ורדיפות. עם זאת, הוא גם חגג את המשך הקיום של החוזרים מן הקרב המתמסרים לבניית חיים חדשים. הוא עשה זאת בארוכה ובמלוא הרצינות ב"שירי עיר היונה", אך גם בקלות ובעליזות בפזמון כגון "איה", שבו חבורת חיילים בני מושב מסוים בארץ ישראל מפנטזת על הנערה הנהדרת בת המושב איה ועל צמותיה הקלועות לה סביב ראשה ורגליה הקלות בעת ריצתה במשעול הכפרי היורד אל הגיא. כולם חצי מאוהבים בה, ומצפים לפגישתם המחודשת איתה עם שובם מן החזית בתום המלחמה. או אז תבחר איה מביניהם "את היחיד", וכל החבריה תברך את הזוג המאושר בפזמון מריד-מתוק: "אי, אי, אי, איה, אי, / לא נשאל אותך מדוע / רק אותו בחר לבך. אי, אי, אי, איה, אי, / זה עצוב, אך זה ידוע – / זוהי אהבה, 'אי-שיר'!"⁹⁷ הלחן הנמרץ והמאזורי-מינורי של זעירא מגלם את התמהיל הרגשי: שפע מתיקות ושמחה עם החזרה לחיים בעת שלום, אבל גם טיפות מרות אחדות של עצב וקנאה בגין ההפסד בקרב החיזורים לטובת היחיד הזוכה.

95. נתן אלתרמן, "מכתב על אותו נושא", סער ופרץ: פרוזה ומאמרים 1931–1940, בעריכת אורי ש. כהן וגדעון טיקוצקי, הקיבוץ המאוחד, בני ברק 2104, עמ' 302.

96. נתן אלתרמן, "עולם והיפוכו", שם, עמ' 299.

97. "איה", פזמונים ושיירי זמר, כרך ב, עמ' 320–321.

אין כל אפשרות אפוא לקשור את הקדרות והטרגיות של "דרך, דרך, נתיבה" אך ורק באימת המלחמה ובמודעות לקורבנותיה. השיר אכן נכתב על רקע המלחמה, אך לא מתוך התייחסות ישירה אליה ואל מוראותיה. הדרך התובעת נאמנות קטלנית היא בכל זאת דרכו של ההלך מכוכבים בחוץ, דרך שהיא שליחות קשוחה וגדול הרצון לחמוק ממנה, אלא שהיא עודנה נפקחת לאורך, צופה ואורבת להלך, תוקפת אותו לפתע ובתחנה נידחת לוחצת אותו אל הקיר, משליכה כפפה לעומתו כקוראת לדו-קרב. סופה של הדרך – רק מוות. הפרידה ממנה היא פרידה מן החיים,⁹⁸ גם אם ההליכה בה נמשכת כביכול אחר המוות, כהליכתו של בן האם השנייה בקרב שלוש האימהות, ההולך בשדות – אולי בדרך חזרה מחזית הקרבות של מלחמת העולם הראשונה – לעבר פְּפָרָה של אימו, שעודנה תופרת בשבילו כתונת חג, אלא שהוא כבר נושא בליבו כדור עופרת.⁹⁹ למעשה, צריך ההלך להכין את עצמו אל מותו, לצעוד לעבר ה"אֶפֶק הַלְזָה, הַקָּר וְהַגִּלְמוֹד",¹⁰⁰ בעוד הקיץ והצחוק או הבכי והצחוק מלווים אותו בדרכו אל "הַגְּבוּל הַרְקִיעִי הַקָּר וְהַעֵת".¹⁰¹ או אז, בעוד גופו נושם, יוכל לזמן אליו את "תוגת חייו": "עֲכָשׁוּ מִתָּר לְגֶשֶׁת...", וזו תסייע בידו לחצות את קו הקץ. "הַבְּכִי הָאֶפֶל" שלא התיר לעצמו לבכות בחיי נדודיו ייקשר עכשיו אל צווארו "כְּאֶבֶן בְּקַפְצֵי מְגֶשֶׁר".¹⁰² מבנה זה משוחזר ב"דרך, דרך, נתיבה", אבל עליצות ה-Wanderlust, הנאות הקיץ, הצחוק, היופי, השירים, האישה בצחוקה והצמרת הירוקה ניטלו ממנו. יתר על כן, הוא כבר אינו משמש את המשורר המנסה לאחות את ניגודי העולמות החדש והישן. עולם הדרך נותר עומד לעצמו – נמרץ, אפל, מר, חזק, אבל גם אבוד וקטלני. הנאמנות לדרך תובעת את שלה, אך אינה מוכנה לגמול בשום צורה זולת במוות. המיתוס כאילו ממשיך להתקיים, אבל האתוס שהפיח בו חיים ומשמעות נמר, התייבש והתכווץ. עם זמר הדרך הזה הגענו למקום חשוך מאוד בשירת אלתרמן, מקום של קורבן ללא גמול, נאמנות ללא הכרת תודה. כפי שעוד נוסיף ונראה, מקום זה שב ומופיע בצורות שונות דווקא בשירי-הזמר שכתב אלתרמן בשנות הארבעים, כאילו אפשר לו הפזמון החולף, זה שלא נועדה לו כביכול אריכות ימים, לומר מה שהשיר הקנוני הנחקק על לוח לזמנים שיבואו, אינו מרשה לעצמו לומר. בעוד המשורר מקבל על עצמו את מדי האופטימיזם האזרחי ולובש על חזו את חושן המשורר הלאומי הוא מניח לפזמונאי שבו לגלות סודות אפלים מן החדר. רק לפרחח הזה עדיין ניתנת לפעמים הרשות

98. ראו "תבת-הזמרה נפרדת", שירים שמכבר, עמ' 117-119.

99. "האם השלישית", שם, עמ' 127-128.

100. "בשם העיר הזאת", שם, עמ' 140-141.

101. "הם לבדם", שם, עמ' 147.

102. "בשם העיר הזאת", שם, עמ' 140-141.

לומר אמת קשה מנשוא: אין חיים ללא בגידה. רק המוות מאפשר נאמנות מוחלטת. כך בחיים האישיים, ואולי כך גם בחיים הציבוריים וכך בחיים מלאי הכאב והקושי בכללם. הבגידה והחטא הם כורח המציאות, ואיש אינו רשאי לראות עצמו נקי מהם או נעלה עליהם. כך אומר "הבוגד" למחרפו הרודף אחריו בשדה בשיר "הבוגד" בשמחת עניים: "מי יאמר: חף מפשע תמתי? / מי יאמר: על לא חטא אבדתי? / יאמר האשם: אשמתי, / יאמר הבוגד: בגדתי".¹⁰³

כלניות וזמר בין סופות ורעם

כאמור שיר-הזמר הקלאסי "כלניות" הושמע לראשונה מעל בימת "לי-לה-לו" בינואר 1945, כחמישה חודשים לפני כניעת גרמניה וסוף מלחמת העולם. אולם הוא נכתב קודם לכן, כנראה ב-1943 או בראשית 1944, ורבץ ללא שימוש במגירתו של אלתרמן עד שזכה בפתאומיות ובאקראי לתחייה סנסציונאלית. השאלה מדוע לא פורסם שיר-הזמר הנפלא לפני 1945 מעניינת בפני עצמה. אומנם הזמר נכתב לפני היווסדו של "לי-לה-לו", אבל אלתרמן יכול היה כבר להשמיעו מעל בימת תיאטרון המטאטא, שהוא היה פזמונאי הבית שלו החל ב-1934, והקשר עימו לא נותק במשך כל שנות המלחמה וגם לאחריהן; מרבית התוכניות שהועלו על בימת "המטאטא" בשנים אלו הכילו ניצוצות אלתרמניים לרוב. בשנים הנוראות 1941-1944 זמרו שחקני "המטאטא" את פזמוני המבריקים של אלתרמן, כמו "הספר פישלה", "תל-אביב, תל-אביב", "מכתב מאמא", "מוטקה מתגייס", "שיר געגועים", "שיר עבודה" ("כחל ים המים"), "טוביה, טוביה".¹⁰⁴ אם כך מדוע לא הושמע גם השיר "כלניות"? האם נרתע המשורר (או נרתעו אנשי "המטאטא") בימים אפלים מאין כמותם מהשמעת השיר הכמו-פסטורלי, שיר של אישה שזוכרת כבחלום כיצד ליקטה פרחי כלניות לאימה בילדותה עד שנעשתה בעצמה לסבתא שנכדתה היא זו המלקטת בשבילה זר כלניות? האם נשמע שיר זה צורם וגס לב על רקע הרג המוני של בני אדם שנקטפו ככלניות, "פִּלְגִּיּוֹת מְטָלְלוֹת חֲנִיּוֹת",¹⁰⁵ במרחבים שהאדימו מאש ומדם על רקע ההשמדה הנחרצת של מיליוני יהודי אירופה באושוויץ ובשאר מחנות המוות? האם התבהרות האופק עם קריסתה של גרמניה בחורף 1944-1945 היא ששחררה את הזמר ממאסר המגירה ואפשרה לו לפרוץ אל המרחב הציבורי על גלי קול המצו-סופרן הגרוני העמוק של "שושנת תימן"?

103. "הבוגד", שם, עמ' 198-199.

104. השירים המצוינים כלולים בכרך הראשון של פזמונים ושירי-זמר.

105. "כלניות", פזמונים ושירי-זמר, כרך ב, עמ' 20-22.

אף כי אין בדינו תשובה ברורה על שאלה זו, בכל זאת חשוב לדיוננו עצם הציון הכרונולוגי: "כלניות" נכתב על רקע המלחמה ובעודה בעיצומה, כנראה לפני הפלישה לנורמנדי ותחילת שחרורה של אירופה. חשיבותו של ציון זה נובעת מהאור שהוא שופך על השיר ומן המיקוד שהוא מאפשר בהבנת עיקר תוכנו. השיר "כלניות" אינו עוסק במלחמה, אבל כמו השיר "דרך, דרך, נתיבה" הוא משקף את אפלתה, ובעיקרו הוא נותר בלתי מובן (וכך הוא עד היום), ללא הבחנה בצללים הענקיים הממלאים את הרקע של נופו הצבעוני.

לכאורה זו הבחנה תמוהה הנראית מאולצת או מתחכמת. מה לשיר "כלניות" המלודי כל כך, העוסק בגיבורה שחייה זימנו לה ילדות מאושרת בצל אם אהובה, זיווגו לה גבר אהוב שריווה אותה באהבתו, פרכו אותה בבנים ובנכדים, והתירו לה להזדקן ללא פגע, ולאִימי הנוראה במלחמות העמים? התשובה על שאלה בלתי נמנעת זו נמצאת בשני מישורים שונים של השיר: מישור העיצוב התיאורי ומישור הסיכום ההגותי. בראשון מטבילה הלשון המטאפורית את השיר כמעט כולו באש. השקיעה "יוקדת"; הגיא "לוֹהֵט" ב"אֵשׁ פְּלִיזֹת". רצף הזמנים נמדד על פי מהלך השקיעות ש"תְּבַעֲרָנָה וְתִדְעַכְנָה" ובחילופי הסופות העוקרות כול והפריחה המחודשת של הכלניות ("מִתְחַדֵּשׁ פְּלִיזֹת תְּבַעֲרָנָה") שתתפרץ מן האדמה הפורה בשוך הסופה. כאשר הגיבורה המדברת תיעשה מילדה לעלמה צעירה היא תיסחף באש האהבה ותרווה להט משבועותיה. בהמשך היא גם תיווכח כיצד שבועות האהבה הבוערות "פְּלוֹת כְּמוֹ עֶשֶׂן" המתאבך מעל לשדה שרוף. אומנם לצד לשונות האש הדועכות והשבות לבעור, מרווה המשורר את השיר גם במה שכנגדן, מים צוננים, נוזלים, מטפטפים, מככים דלקות. השבילים בשדה הכלניות "מִתְפַּסִּים בְּטֵל" לעת ערב. הכלניות ה"אֲדַמְדָּמוֹת אֲדַמְדָּמוֹת" הצבורות בסל הינן לא רק "חִינִיּוֹת" אלא גם רטובות, "מְטִלֹלוֹת". הסופות ממטירות גשמים. הנערה מגישה לבחיר ליבה את ידיה הטלולות מטל ממש כפי שהגישה את הכלניות הלחות לאימה. האהוב גומל לה ב"נְשִׁיקוֹתִים", אשר ככל שהן חמות ויוקדות הן גם מכוסות נוזל הקריר של הפיות הנצמדים זה לזה. לבסוף, מתבוננת הסבתא בנכדתה כשעיניה החולמות מצועפות בדמע והן זוהרות בעד הדמעות אל מול השקיעה האדומה כאש.¹⁰⁶ העיצוב של השיר מושתת אפוא כולו על הניגוד בין האש הבוערת למים המצננים, שבסופו של דבר גם מכבים את האש ומותירים ממנה רק את שובל העשן; ועיצוב זה, על כל המפנים הקטנים אך המתוחכמים המתווכים בין קטביו (אש נהפכת לנשיקות, פורחת בכלניות, כלה בעשן, דועכת ויוקדת לחילופין; טיפות טל נהיות לסופת גשמים, לרוק הקר הנותר בפה המנושק לאחר ששבועות האהבה הלוהטות נשכחו, לדמעות

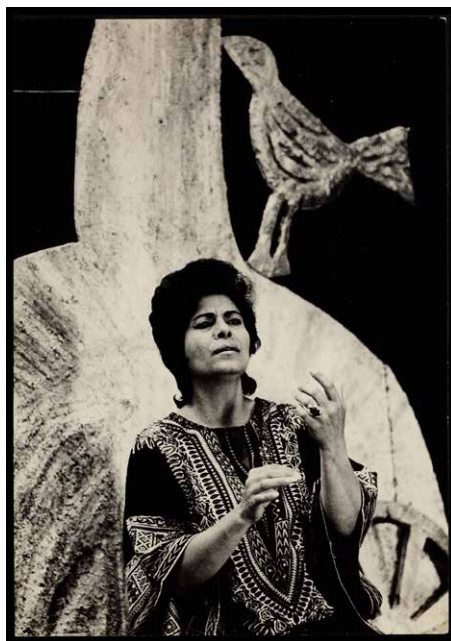
הזקנה המזהירות באור השקיעה) משמש פן יציב למסר ההגותי כפול-הפנים, הפסימי והיגוני ביסודו, למרות החיוב המועט המקופל בתוכו.

מסר זה מטופטף טיפין טיפין אל תוך הבתים המסיימים כל אחד משלושת חלקי השיר, שהם כשלעצמם מורכבים מארבעה בתים: תחילה שני בתים מרובעים סיפוריים-תיאוריים נחרזי א"ב-א"ב, לאחריהם הפזמון החוזר ("פְּלָנִיּוֹת / פְּלָנִיּוֹת"), צמד שורות שפורק לשישה שברי טורים בהתאם לחלוקה המוזיקלית של הפזמון, ואחרון הבית ההגותי המסכם את הכתוב בחרז צמדים (הנוטה לפתגמים מסכמת), והמשחזר בסופו את הטור הראשון של הפזמון. בתום החלק הראשון של השיר הסיכום ההגותי עדיין אינו מנסה לחרוג מן המעגל הצר של סיפור הכלניות וליקוטן בגיא לאור השקיעה. השקיעות תבערנה ותדעכנה. מעגל החילופין שלהן ייסוב על צירו בלא כל התחשבות בהתרחשות האנושית המתנהלת במסגרתו. הסופות תבואנה במועדן ושלא במועדן, והן תרמוסנה לזמן מה את ההתנהלות הזו. אבל גם הן, כמו השקיעות האדומות, תחלופנה. הכלניות, המייצגות את החיוניות האנושית ואת להט הקשר בין אם לכתה, בין סבתא לנכדתה, וכן גם בין גבר לאישה, תשובנה לפרוח. גם הן חלק מהגלגל הסובב – קיימות, נעלמות, שבות ומופיעות, פורחות, נובלות, בלתי ניתנות לחיסול ובה במידה גם בלתי ניתנות לשימור. חיי האדם הם חלק מן הטבע. הם משובצים אל תוך גלגל העונות והשנים, הפריחה והבלייה, האש והמים; אבל בתוך המעגל הזה שתנועתו אינה ניתנת לעצירה מתבצרת להם איזו פינה המאפשרת רגעי אושר זעירים – חולפים, נעלמים, אבל גם אולי חוזרים ומופיעים.

ההגות בסוף חלקו השני של השיר קשה ואכזרית הרבה יותר. רגעי האהבה נמלחים בעשן האכזבות. שבועות הנאמנות לנצח נשכחות תוך יום-יומיים. הטבע עושה את שלו, זורע את זרעו, מוליד את ולדיו, מפרה נערה והופך אותה לאם, ואחר כך לסבתא. אבל מעבר לחיץ שקוף למדי, הוא נותר אדיש, אולי גם ציני. אכן הכלניות תמשכנה לפרוח. תמיד יימצאו אנשים צעירים שיצר קיום המין יפגיש אותם, ישקיע אותם לזמן קצר בחלום של אושר שמתוך חיבור נצחי כביכול. אבל האנשים הצעירים יזדקנו ויתרפטו. הדורות שהולידו ימשיכו להתעניין במשחקי הפריחה והקמילה, והם יתבוננו מרחוק, ב"צֶחֳק וְדִמְעָה", בהמשך המשחק בכלניות (הליכידו, המיניות), ייזכרו כבחלום בפריחתם הקצרה שלהם; ישלימו עם דרך העולם ועם כמישתם הבלתי נמנעת. אשרי מי שזכה בפריחה ארוטית, לו גם קצרה, טעם טעימה כשלהי מדבש ההתאהבות. לא כל אדם זוכה לכך, וראוי לזוכה שיהיה שמח בחלקו ולא יבוא בטרוניה על כך שהכלנית הלוהטת שקטף בשדה האהבה כמשה עד מהרה, איבדה את רעננותה המטוללת ואת צבעה – צבע הדם החי, סגרה ברפיון את גביעה שהיה פתוח לרווחה,

נהפכה לסמרטוט צמחי דלוף. לא קשה להבין מדוע דמארי בת העשרים ושתיים שנאה בכל ליבה את השיר שהזניק אותה מן האלמוניות אל הכוכבות. בסוף חלקו השלישי והאחרון של השיר מורחבת ההגות עד כדי אמירה היסטוריוסופית: אכן, כזאת היא ההיסטוריה. לא קו עולה כלפי מעלה ואפילו לא כזה היורד כלפי מטה, אלא גלגל החוזר. הקיום ההיסטורי הוא מעגלי ונטול טלוס (תכלית). הקדמה ההיסטורית היא אשליה תמימה. הדורות באים והולכים; מלחמות וזוועות מתרחשות אך גם שוככות; הבריתות נכרתות ומופרות; ההבטחות ניתנות ונלקחות בחזרה. אוי למי שמצפה לגאולה איזושהי מן ההיסטוריה, לפתרון אסכטולוגי, להופעתו של איזה משיח. אשרי מי שמסתפק בנועם החולף של רגיעת הביניים, בעונה הקצרה של אהבה בוערת ומתכלה, בשלהבת האש קודם שהיא נהפכת לעשן.

כֵּן, הַדּוֹרוֹת בָּאִים חוֹלְפִים בְּלִי גֶמֶר,
אֶךְ לְכָל דּוֹר יֵשׁ פְּלָגִית וְזֶמֶר.
אֲשֶׁרִי הָאִישׁ, אִם בֵּין סוּפוֹת וְרַעַם
פְּרָחָה הַפְּלָגִית לוֹ, לוֹ רַק פַּעַם.¹⁰⁷



שושנה דמארי. צילום: יעקב אגור. אוסף ארכיון התיאטרון
ע"ש יהודה גבאי בספריית שער ציון – בית אריאלה

107. שם.

הכלניות בין מכות מצרים

שתי הערות מתבקשות להתווסף לנאמר כאן. ראשית, אין כל ספק בכך שהשיר הלם את הלקח שלמד המשורר (או סבור היה שהוא לומד) מן האסון של מלחמת העולם: ההיסטוריה אינה מבטיחה שום פתרון אמיתי למצוקות המצב האנושי. ולכן, מדי פעם, כשהמתח בין הכוחות המנוגדים המתרוצצים בלב החיים האישיים והציבוריים ובזירה ההיסטורית העולמית מגיע לשיא בלתי נסבל – כמו זה המתרחש באווירן המתקדר של שנות השלושים האחרונות – תתרחש הסופה הנוראה במקום יותר מאשר במאוחר, ולא יצלח לאורך זמן שום ניסיון להרגיעה ולהשיג "שלום בזמננו",¹⁰⁸ ולו גם לפרק זמן מוגבל. סופות המלחמה הן מחזוריות; מקורן יותר משהוא פוליטי הוא אנתרופולוגי (מאבק הישרדות בין שני סוגי אדם, כפי שקבע אלתרמן עצמו במאמרו "עולם והיפוכו")¹⁰⁹ ופסיכולוגי, כפי שסבר פרויד (תוצאה של ההדחקה התרבותית של האינסטינקטים והיצרים, החייבת מדי פעם להביא ל"פיצוץ"). בה בעת הן מוכתבות על ידי אינטרסים כלכליים, שכן העולם הוא "עולם נוצץ של חרב ושל כסף",¹¹⁰ של רוח ושל הרג בעד רוח, עולם מתכתי, קשוח, נוצץ באכזריותו.

סופות המלחמה הן תמיד בבחינת עונש "מוצדק" על חטא – לא רק חטאה של גרמניה הנאצית אלא גם זה של צרפת ההדוניסטית ושל בריטניה המרקנטילית. כי "מי יאמר: חף מפשע תמתי?" מי שלא חטא במעשה חטא באי-מעשה: "כי צעק עלה מקיר / ואתה שתקת עד בוש. / כי ענו את אחיה מעבר לקיר / ואתה כבשת ראש".¹¹¹ המנהיגים מלכים את האש, אבל ההמון גם הוא אשם. בגידת השרים משקפת כבראי את בגידת ההמון. הניסיון של "אספסוף הפלך" לתלות את קולר האשמה "בשרים ומלך" אינו אלא ניסיון "לפרקו מצוארי עצמו". אומנם תמיד מצויים גם "חפים מחטא", שגורל המלחמה המצמית אינו פוסח עליהם, והשלח שותת הדם, הצדיק בדינו, מותיר אחריו "כמו טעם מלח" את דמעתם.¹¹² אולם סועת המלחמה גם היא חולפת. מתוך האפלה "עמוד השחר קם", ומעל הראשים מתנוצצת האיילת, כוכבת שחר "מן הגזל קלה", המאירה במידה שווה את המתים השוכבים בשורה ארוכה-ארוכה ועיניהם מכוסות בחרסים, ואת השורדים, שעיניהם נשואות לעברה, "וכפלא הולד פרפר מן התולעת /

108. סיסמתו הריקה מתוכן של ראש ממשלת בריטניה ג'וזף צ'מברלין, שעלה לרגל עם עמיתו הצרפתי פייר לאוואל ללשכת הקנצלר במינכן, ושם נכנע לתביעותיו האירדנטיות של היטלר והסכים למסירת חבל הסודטים בצ'כוסלובקיה לידי הרייך הגרמני.

109. אלתרמן, "עולם והיפוכו", לעיל הערה 96, עמ' 291-299.

110. "אילת", שירים שמכבר, עמ' 269-270.

111. "הבוגד", שם, עמ' 198-199.

112. "בדרך נא-אמון", שם, עמ' 239-243.

כַּן פִּלֵּא חַיִּיכֶם הֶצֵּץ מִבְּלִי־מֵשִׁים". הרי העולם מנוהל בדרכו המחזורית לא רק בכוח החרב והכסף אלא גם בכוח אותו דבר תמוה ובלתי מוגדר המכונה "תְּקֻנַּת־דִּדְרוֹת", קשרי אומן בין אב לבנו ולבתו, "עבותות חושך" המקשרות דור בדור, כבלי שייכות ונאמנות המסכלים כל בגידה, המונעים התעלמות וזדון, המשלחים בשדה החיים זרוע החללים רוחות רעננות "כְּרוּחַ בְּעָלִים. / עָלִי עֶפֶר נִצְחִי שֶׁל אֶהְבֶּה וְעָצֵב". הזוועה תיפסק; מכות מצרים תחדלנה (לא לפני שהמיתו את "בְּכוֹרוֹת כָּל דֹּר");¹¹³ הדם יזרום בחזרה אל אפיקי הנהרות וייעלם בתהום; הכינים והצפרדע ייסוגו למחשכיהם. תבוא רווחה ואפילו נהרה – עד בוא עת, והחשרה תכסה מחדש את עין השמש.

לא במקרה נשאבו המובאות המשובצות בפסקה האחרונה משני הלוחות ה"חיצוניים" בטרופיטך של שירי מכות מצרים: "בדרך נא־אמון" ו"אֵילת". שני שירים מצוינים אלו, המחזיקים ביניהם את עשרת שירי המכות, נכתבו בשנים 1943 וראשית 1944; שלא כמו שירי המכות עצמם שהעבודה עליהם החלה בחודשים הראשונים של מלחמת העולם השנייה, בסתיו 1939. הראשון, "בדרך נא־אמון", הוא שירו הפוליטי הנוקב והמעמיק ביותר של המשורר, והאחרון, "אֵילת", הוא האודה הנישאה ביותר שלו, שיר הלל ל"חידת" כוחות החיים וההחלמה הפועלים בחיי האדם לא פחות מכוחות ההרס והכוחנות היצרית. שני השירים השִׁגִּיאים האלו משמיעים במִשְׁלָב הרם ביותר את הבנת ההיסטוריה, שחלחלה, במִשְׁלָב קליל ועממי, גם לשיר "כלניות". סביר מאוד להניח, שהזֶמֶר "כלניות" נכתב פחות או יותר יחד איתם או בעקבותיהם.

השיר מציג תפיסה של ההיסטוריה, של המִשְׁךְ ההיסטורי, כהיבט קבוע של תהליכי הטבע. ההיסטוריה מתוארת כהתרחשות מעגלית הנעה בין אסון להתגברות עליו, בין מוות לחיים, בין אהבה לזהות להצטננות העשנה של שבועות האהבה. הציר היציב, שעליו סובבת ההיסטוריה, הוא הקשר בין הדורות: אב ובנו וכתו "במחלפות הדם"; נערה ואימה, סבתא ונכדתה. תפיסה זו היא המכנה המשותף ל"שירי מכות מצרים" ולשירי־זמר אחדים שכתב המשורר באמצע שנות הארבעים על רקע מלחמת העולם הקרבה לסיומה. "בדרך נא־אמון" מציג את האסון שניחת על נוא־אמון, החטאה כמודל קדמוני החוזר על עצמו לאורך ההיסטוריה:

אֵת גִּלְעָד לְשִׁבְטֵי הַזֶּעֶם
הַפּוֹקֵדִים יִבְשׁוֹת וְאִי.
עֲרִי־אִישׁ, כִּי תוֹצִפֶּנָּה רַעַם,
כָּף רוֹאוֹת אֵת עֲצָמָן בְּרָאִי.¹¹⁴

113. "אֵילת", שם, עמ' 269–270.
114. "בדרך נא־אמון", שם, עמ' 239–243.

שבטי הזעם ההיסטוריים והרעם המציף ערים כמו לונדון בימי ה"בליץ" ודרזדן והירושימה לקראת סוף מלחמת העולם, מקבילים לסופות ולרעם המכים גם בחיים האישיים, בהיות חיים אלו חלק בלתי נפרד מן המארג ההיסטורי והביולוגי הנטווה והולך. אשרי האיש שהזדמנו לו כלנית וזמר ביניהם, ו"לו רק פָּעַם",¹¹⁵ כשם שאשרי האב ו"הַעֲלָמָה בְּמַחְלָפוֹת הַפֶּטֶל" ששרדו את מכות מצרים, ועל פניהם הסתמן החיוך החידתי של ההחלמה והתקווה. החורבן המחזורי הוא עונש לאשמים. הם תמיד נמצאים, אך תמיד נמצאים גם החפים מפשע הנמחים איתם. החורבן אינו מסוגל לדיפרנציאציה מוסרית. ההיסטוריה בכללה היא סיפור הזוועה המשתקף בעיניו של מלאך ההיסטוריה הנסוג אחורה ברישום הידוע של פול קליי. בין החרב לכסף "עָבְרוּ תוֹלְדוֹת עַמִּים כְּשֶׁד בְּצִהְרִים", אך "אֵת הַחַיּוֹף הַזֶּה הוֹתִירוּ לְחִידָה". כמו הכלניות השבות ופורחות בשוך הסופות, אורה המנצנץ של האיילת מרעיף "חֶסֶד אַחֲרוֹן לְמִטְלִים בְּלִי רַעַד / וְחֶסֶד שְׁחוֹק רֵאשׁוֹן לְנוֹתָרִים רִיקָם".¹¹⁶ הגלגל החוזר אינו רק גלגל האסונות אלא גם גלגל הנחמות. הערה שנייה: השקפת העולם הפסימית, האנטי־טאלולוגית והאנטי־אסכטולוגית, המגיעה לשיא ביטוייה בשירים שכתב אלתרמן בשלהי מלחמת העולם, נטועה עמוק בקרקע שירתו. מקורה הפילוסופי העיקרי הוא תורת "שקיעת המערב" של אוסוואלד שפנגלר, שהיה קריאת חובה אינטלקטואלית בימי שהותו של המשורר כתלמיד בפריז ובנאנסי (שפנגלר דיבר אל לב הנוער האינטליגנטי הצרפתי אף יותר משדיכר אל התרבות הגרמנית של עידן ויימאר). כל שירתו המוקדמת של אלתרמן, החל בשירו הנדפס הראשון "בשטף עיר",¹¹⁷ שטופה בהלכי רוח שפנגלריים (המחקר הספרותי טרם הקדיש לכך תשומת לב ראויה). גם בכוכבים בחוץ, מתחת למעטה הצבעוני והעליז כביכול, ולמרות התזווה עם בוא הבגרות ממקורות ההשפעה הפילוסופיים של ימי הלימודים בצרפת לאלו של הפנומנולוגיה של אדמונד הוסרל בגילוייה הצרפתיים בני הזמן (למשל סארטר הצעיר), נשמרה הנימה האנטי־משיחית הקשורה בתפיסה המעגלית של הזמן. כך בשירים כגון "יום פתאומי", "אל הפילים", או "מעבר למנגינה", השיר שהתמצה בשורות הבלתי נשכחות על דבר הפער בין הדלקות ההיסטוריות הגדולות של הזמן לבין חיי האדם החושני הבינוני. אומנם "הַיֶּעַר בּוֹעֵר בְּאֲדָרוֹת הַמְּלָכוֹת", אבל:

[...] בּוֹדֵד וְחָרָשׁ
אֶת שְׂדֵהוּ חוֹרֵשׁ
כָּאֲבֵנו הַנִּכְלָם וְהַפְּעוּט.

115. "כלניות", פזמונים ושירי־זמר, כרך ב, עמ' 20-22.

116. "איילת", שירים שמכבר, עמ' 269-270.

117. התפרסם בכתב העת כתובים ב־12.3.1931.

כִּי אֵין לוֹ מָשִׁיחַ וְאֵין לוֹ דְּגָלִים
וּדְמָמוֹת בְּלָבוֹשׁ אֲבָל שׁוּמְרוֹת עֲרֻשׁוֹתָיו.
הוא שׁוֹכֵן לְבָדָד כְּאֶחָיו הַגְּדוֹלִים,
הַסּוֹף וְהַלֵּב וְהַסֵּתֶר.¹¹⁸

פעולת המשורר יכולה ליצור קשרים חיים בין העכשיו לפעם לבין הכאן לשם; אבל היא עצמה מוגבלת וחסומה בתוך התנועה המעגלית של הזמן ושל הקיום. החיות שבה מוליכה כאמור למוות, שכן "כָּל נְתִיכָה, כָּל זֶמֶר, מְגִיעִים עַד דָּם".¹¹⁹ הדרך, כפי שהיא "נִפְקַחַת לְאֶרֶץ",¹²⁰ גם נעצמת כעין נרדמת, "כִּי הַסּוֹף, אֲחִים, הוא אֵלֶם. / כִּי בְּאוֹנֵי הַדְּמָמוֹת".¹²¹ והעיר אשר "עַד עֵינֶיהָ מוֹצֵפֶת" "בְּנִגּוֹן דּוּמִיּוֹת וְשָׁמַיִם, נרדמת גם היא "עַל הַגְּבוּל הָרָקִיעַ הָקָר וְהָעֵת".¹²² אפילו תפיסת הזמן בשמחת עניים משתלבת במעגליות של "עַל דְּאֵטְפֶת אֵטְפּוֹן וְסוֹף מְטִיפִיךָ יְטוּפוֹן". "שמחת העניים" הדופקת על דלתו של האיש הנידון למוות תיאחז אחר מותו באויבו "וְגַם צָר לֹא יֵרָאֵנִי וְחִי".¹²³ למרות פרשנויות מוטעות וקריאה פסוודו-משיחית של שירים כ"נופלת העיר" ושל "הישועה הגדולה" המוכרזת בה בעצם התחוללותה של התבוסה; גם כאן לא מדובר אלא על "גִּילַת אֲבִדוֹן" מִזֶּה,¹²⁴ ועל המשך החיים האפורים של השורדים (הרעיה והבן החבוק בזרועותיה) מִזֶּה. גם כאן הסופה משמידה את פרחי הכלניות, אבל איכשהו "תִּמִּיד כְּלָנִיּוֹת תִּפְרָחְנָה".¹²⁵

במחצית השנייה של שנות הארבעים, עם מלחמת המחתרות נגד הבריטים שהתגלגלה בשלהי 1947 למלחמת העצמאות, הציבה השקפת העולם האנטי-משיחית קושי גדול בפני המשורר הציוני, אשר חייב היה להתאימה למצב ה"גאולתי". מלחמת העצמאות, הניצחון בה וייסוד מדינת ישראל הגבירו את הקושי והכפילו אותו כמה מונים. כבר בשנים שלפני המלחמה ובאלו שבאו מייד לאחריה ניסה אלתרמן לפרש את המציאות הלאומית כמצב יוצא דופן בגלגול הזמנים. ניסיונות ההתאמה בין דברים שבאמת אינם עולים בקנה אחד, כגון בין תפיסת זמן מחזורית, הנובעת מן ההנחה שלהיסטוריה אין שום יעד סופי, לבין תפיסת זמן אסכטולוגית, התופסת את ההיסטוריה

118. "מעבר למנגינה", שירים שמכבר, עמ' 35-36.
119. "אולי היד אותך בלי דעת מבקשת", שם, עמ' 83.
120. "עוד חוזר הנגון", שם, עמ' 11.
121. "תבת-הזמרה נפרדת", שם, עמ' 117.
122. "הם לבדם", שם, עמ' 147.
123. "דפקה על הדלת שמחת עניים", שם, עמ' 151-152.
124. מתוך "נופלת העיר", שם, עמ' 231-232.
125. "כלניות", פזמונים ושירי-זמר, כרך ב, עמ' 20-22.

כמהלך לקראת יעד גאולתי סופי, נעשו כבר במחזור השירים "מריבת קיץ" (יולי 1945; מחזור השירים הראשון שפרסם אלתרמן אחרי כניעת גרמניה במאי של אותה שנה), ועוד יותר מזה ב"שירים על ארץ הנגב" (סתיו 1949; מחזור שירים שנכתב אחר מסע בנגב המשוחרר שהניב תחילה רפורטאז'ה רחבת היקף).

ניתן לומר כי בשני המחזורים, הפתרון שמצא המשורר לבעיה שניצבה לנגדו, היינו הבנת הזמן כאילו היה חילוני ויומיומי בגילוי ומשיחי בכיסוי, מעין אסכטולוגיה חילונית, "צִלְעַ עַל יָרְכוֹ". הביקורת עמדה על כך, ופתחה ברוויזיה קפדנית של שירת אלתרמן והערכתה (כך ברשימתו החריפה של מרדכי שלו "חרוזי נתן אלתרמן על ארץ הנגב" מ-1949,¹²⁶ שבה נפתחה רוויזיה זו, ולא במאמרו הידוע של זך שפורסם כעשור לאחר מכן¹²⁷). אלתרמן עצמו חש בכך ועצר את הפרסום של יצירתו הקנונית לשנים אחדות. פרסום כזה לא יכול להימשך לפני מיצויה של התמודדות פיוטית אמיצה ומרתקת עם עצם המהות המטאפיזית והקונקרטי-היסטורית של חידוש העצמאות היהודית; התמודדות שנמשכה לאורך המחצית הראשונה של שנות החמישים ומצאה את ביטוייה ב"שירי עיר היונה" ובדימוי המקורי של הזמן הגאולתי כפי שהבין אותו אלתרמן באותה שעה, זמן מרופט ועלוב לכאורה "יְמֵי טֶרַח, יְמֵי יִשְׁוּעָה עֲצִיבִים",¹²⁸ שאליו חייב היה המשורר להצמיד גם מבע פיוטי מחוספס במכוון ועיתונאי למחצה. אלתרמן חייב היה להמיר את האפוס בכרוניקה, שהיא ההיפך משירת הגיבורים שלה אולי ציפו מנהיגי המדינה הצעירה; היה עליו לפתח פואטיקה של מבע פיוטי יומיומי וחילוני. קוראיו, שציפו בקוצר רוח למבע הווירטואוזי והצבעוני של השירה המוקדמת, התאכזבו מרות מספר השירה עיר היונה שראה אור בשנת 1957. מבחינות רבות, מחזור "שירי עיר היונה", שעל שמו קרוי ספר זה, הוא מחזור השירים המקורי והמעניין ביותר שנכתב על מלחמת העצמאות וייסוד ישראל. אך באותה עת לא הובנו שירי המחזור ולא זכו אף לשמץ מן ההערכה שלהם ראויים. אדרבא, הם פתחו את הדרך לרוויזיה הכוללת שעמעמה לימי דור את זוהר שמשו של אלתרמן בטענות שאינן עומדות במבחן הביקורת המעשית והתיאורטית כאחת. אך כל זה יקרה בעתיד לעומת חלקת הזמן שבה מתרכז דיוננו – ימי ה"כלניות", שירי מכות מצרים, "האסופי", "צורר הצפורנים", "העלמה", "נגון עתיק" ו"ערב רחוק".¹²⁹

126. מרדכי שלו, "חרוזי נתן אלתרמן על ארץ הנגב", גוונים את הבשורה: מסותיו הספרותיות של מרדכי שלו, בעריכת דקל שי שחורי, דביר ומכון הקשרים, מודיעין 2018, עמ' 80-92.

127. נתן זך, "הרהורים על שירת נתן אלתרמן", השירה שמעבר למלים: תיאוריה וביקורת, 1954-1973, הוצאת הקיבוץ המאוחד, בני ברק 2011, עמ' 43-58.

128. "עוד דף", עיר היונה, עמ' 28-31.

129. ארבעת האחרונים כונסו בעיר היונה.

זה יעבור, זה יעבור

הפזמון "זה יעבר" הפך גם הוא ללהיט, אומנם לא "לוהט" כְּזֶמֶר "הכלניות" שקדם לו בכתשעה חודשים. וילנסקי הלחין אותו במלוא תנופת כישרונו המלודי-הלירי, שהגיעה לשיאה בפזמון החוזר "זֶה יַעְבֵּר, זֶה יַעְבֵּר";¹³⁰ פזמון מתוק-מאזזרי, הנחרט עמוק בזיכרון כשהוא מכיל בתוכו גם את הגרעין המר, המתגלה הן ב"סיפור" שמספר הפזמון הן במוסר ההשכל המשתמע ממנו; הגרעין שכמעט כל דבר שיצא מתחת לידיו של אלתרמן בשנות הארבעים מכיל אותו, למרות ההתחייבות האזרחית של המשורר, שחייבה אותו לסוג של אופטימיזם ציבורי ולאמירת "הן" ברורה במקום שאולי הייתה מתאימה בו יותר אמירה פחות ברורה של אין ולא ורפיא בידיה.

כמו "כלניות" גם "זה יעבר" מושמע מפי דוברת בוגרת, הזוכרת את ימי עלומיה ואת מהלך חייה מאז. הזיכרון נקבע כאן ככוח המוביל למן הגמינאציו (הכפלה) בשורה הראשונה: "עוֹד אֲנִי זֹכֶרֶת, עוֹד אֲנִי זֹכֶרֶת".¹³¹ ה"עוד" האלטרמני המפורסם ("עוד חוזר הנגון") מלמד על התעקשותו של העבר שלא להימחק מן הזיכרון, אף כי מה שאירע בהמשך החיים אולי תורם להשכחתו. הדוברת משמיעה את דבריה באוזני נמען שותק, אולי גם לא נוכח פיזית, ובכל זאת קיים. לא נאמר עליו בפזמון דבר וחצי דבר, ועלינו לבנות את דמותו על פי השיח שמכוונת לעומתו הדוברת; כשם שאנו יכולים לבנות משהו מעין דיאלוג משיחת טלפון שרק דברי המדבר הסמוך אלינו ידועים לנו, ואת כל השאר עלינו לשחזר בכוחות עצמנו באמצעות ההקשר והמתח הדיאלוגי.

הנמען הוא הגבר שבמחיצתו ידעה הדוברת לראשונה את קסם ההתאהבות, שאולי שום התאהבות מאוחרת יותר לא תכילו. אלתרמן בונה את זיכרון המאוהבות של הדוברת בצעירותה בדקות המעמידה את הפזמון על סף השירה הלירית המתוחכמת. הדוברת והגבר האהוב הלכו דומם – כנראה הלומי אושר שאינו מותיר מקום למילים – לאורכה של איזו שדרה או באיזו שבטבורה מזרקה. הדוברת הילכה "כְּעוֹרֶת". הבוקר נראה לה "לָבָן", מבהיק, מסנוור עיניים, מטושטש, והיא כאילו לא ראתה דבר אף כי קישרה את לובן האור בצחור שמלתה; כלומר היא הייתה אז חלק בלתי נפרד מן הלובן החגיגי הכללי, לובן הכלולות, המסמל כאן אושר, תום, בתולין, ובה בעת גם איזו הימחקות והיעלמות בתוך השלמות הזאת. אבל היא זוכרת את רשמי השמע: "רַעַשׁ צִמְרוֹת וְזֶמֶר מְעִין". מילה לא הוחלפה בין ההולכים, אבל מבין הזוג הגיע, ללא מילים, איזה משב חם ואוהב, שהדוברת מנסה עכשיו להבין את סיבתו ("כְּנֶרְאָה, מְאֹד הָיִיתִי נְהֻדָּרֶת, / כְּנֶרְאָה, הָיִיתִי חֲמוּדָה מְאֹד") מבלי שתוכל להיות בטוחה בהבנתה

130. "זה יעבר", פזמונים ושירי־זמר, כרך ב, עמ' 40-43.

131. שם.

(כנראה"). בכל מקרה, ליבה צחק בקרבה "מֵאַהֲבָה וְסוֹד"¹³². הכית הפותח פורש במלוא הרוחב הטוסי את מה שנרמז בראש ה"סחרחר" ו"המטולטל" בפתיחת "צריך לצלצל פעמים". בפזמון המוקדם נמנעה הדוברת מפיתוח התיאור של מצב הבלבול שאליה הטילה אותה ההתאהבות, אולי אפילו התנצלה עליו, העמידה אותו "במקומו" לאור ההתפכחות המאוחרת; ואילו הדוברת של "זה יעבר" נאחזת במצב המתוק-המעורפל שהוא (מכאן הכפילות של "עוד אני זוכרת"), מתארת אותו בכל מלוא קסמו, אינה בוששת בכך שהייתה "נהדרת", קסומה ומקסימה. מכאן השוני בהערכת מתק האהבה שהוא עיקרו התמטי והמוזיקלי של השיר. אכן ההתאהבות תעבור, הקסם ייעלם. אולם בפזמון המאוחר עובדת חיים זו, שאין להכחישה, אינה נקודת מוצא לניסיון ריאליסטי של תיקון המצב במידת האפשר, תוך קבלה מפוכחת של מגבלותיו; אלא היא נקודת מוצא לאתוס הפוך של אחוז ברגע המופלא, נסה בכל כוחך לנצור ולזכור אותו. דבר טוב ממנו או כמוהו לא תקבל בחיך; חיה בכל כוח החיים שבך לאורו של הזוהר הזה דווקא מפני שחזקה עליו שיתעמעם, יחשיך, ייעלם.

מנקודת המוצא של בניית הזיכרון וההגנה עליו מגיע השיר לנקודת המוקד הדיאלקטית שלו. הזיכרון מימי ההתאהבות המאושרים הכיל לא רק את הרגע המושלם של ההליכה הדוממת בשררה, הרגע הקצר שבו האדם הוא גם במקצת בן אלים; אלא גם רגע נוסף, לא פחות חשוב ממנו, אחוז בו אך גם סותר אותו, רגע שבו נשטט האדם משיא האולימפוס לעמק הבכא. הדוברת הרגישה כבר אז, "בִּימֵי הָאֶשֶׁר", שהשלמות שבתוכה הייתה נתונה, לא תחזיק מעמד. בקרוב היא תסדק ותתפורר. אושר האהבה "יעבר". שלמותו קשורה בזמניותו. השתיים – השלמות והזמניות – כאילו סותרות זו את זו, אבל למעשה הן גם משלימות זו את זו, כשם שהיום הזוהר "יָקָר הוּא שְׂבַעֲתִים" מפני שהוא "עוֹבֵר, עוֹבֵר", ואין כל אפשרות לעצור את מהלכו. לוקח לב בדקותיו הוא הניסוח של הידיעה הזאת – "זֶה יֵעֲבֹר", זה לא יימשך – כפי שחדרה ללב הצוחק והמאושר של הנערה המאוהבת: "לֹא יִדְעֵתִי אִיךָ / מִשְׁהוּ פָּאָז נִגָּז, נִגָּז בִּי וְחִיךָ: / זֶה יֵעֲבֹר, זֶה יֵעֲבֹר". הידיעה העצובה לובשת לבוש מוזיקלי: היא מתנגנת, מגבירה תוקף בכוח החזרה המלודית על המילים "זֶה יֵעֲבֹר". היא כמו "זִמְרָה עַל פִּנּוֹר" – רך, שובה לב, אבל גם מסתיים ומותיר אחריו חלל אקוסטי עגום אבל לא נסער, משהו הדומה לחיך עצוב, שהוא המשכו אבל גם היפוכו של הצחוק הפנימי המאושר ("אִיךָ לְבִי צָחַק") של ימי ההתאהבות ששמיים טהורים עדיין מכל עננה, כמו הלחן *valse triste* מאת ז'אן סיבליוס, שאי אפשר לשוכחו. מוסר ההשכל הוא: אין קביעות לא באהבה ולא בשום דבר אחר. קבוע הוא רק עקרון ההתפכחות והתנועה המעגלית: "יָגוֹן וָאֶשֶׁר

מִתְחַלְפִּים בְּתוֹר". המסקנה החיובית מן הידיעה הזו נושאת עימה צביטה שכלב: כיוון שהאהבה תעבור ותתמוסס, צריך להיאחז בה ולהתמסר לה כל עוד היא נמצאת ("כָּל עוֹד עֵינֵינוּ / מִשְׁמָחָה זֹרְחוֹת / אֶהֱב אוֹתִי הֶרְבֵּה, הֶרְבֵּה, הֶרְבֵּה מְאֹד").¹³³ באהבה המתעצמת, מפני שהיא מודעת מראש לשבירותה, יש כאב לא פחות מאושר, ואולי לכאב העדיפות. אבל ההשתקעות לשעה באהבה מתגברת זו היא העצה הפרקטית היחידה שבפי המשורר, פרי של תפיסת מציאות מפוכחת, עגמומית, אותנטית של מי ששר על האהבה וקסמיה אולי יותר מכל משורר עברי אחר, אך לא הסתיר מעצמו את האמת, כי רק משני עבריו של "קו הקץ", המפריד בין החיים למתים, תיתכן אהבת עולם: "וְדִבַּרְתָּ: זֶה דוֹדִי הָעוֹלָה בְּבִלְוָאִים / וְאֲנִי לוֹ אֲשֶׁתוֹ הִיפָּה לְאַלֵּהִים, / וְאַרְאֶה אֶת פָּנָיו וְחִשְׁכָתִּי, / וְלֹא אֶכְפֹּר, כִּי שָׁפְתִי נִשְׁכָּתִי".¹³⁴

עד כאן עיקרו של הפזמון, הקובע גם את גבולות ההגות שלו המערבת אור בצל. בחלקיו האחרים של "זה יעבר" מפתח אלתרמן הגות זו בתחכום ובחן. הינה, ובכן, האהבה תמה (כשם ששבועות האהבה עלו בעשן ב"כלניות"). את ימי האושר החליפו ימי חול ועוני, רוגז וקטטה. הדוברת ואהובה כנראה באו בברית הנישואין, או לפחות שהו זה במחיצתה של זו במשך תקופה לא קצרה; אבל לבסוף הם נפרדו. היא יודעת שהוא מסגר את תמונתה ותלה אותה במקום מגוריו החדש, "אף פי לא רצית את פני לְרֵאוֹת". זוהי נחמה פורתא, שמתלווה לה נחמה "פילוסופית" יותר: הרי כשם שנגזר על האהבה להיגדר ולחלוף כך נגזר גם שהצער על מותה יעבור ויחלוף. ידיעה זו עודנה מוזיקלית במהותה, מן מוטיב חוזר ומתנגן בעקשנות. אולם הפעם הוא מופיע לא בווריאציה של "זֶמֶר עַל כְּנוֹר" אלא בזו של "כָּכִי עַל כְּנוֹר". אף על פי כן חוזר הוא על העיקר: "יִגוֹן וְאֲשֶׁר מִתְחַלְפִּים בְּתוֹר / זֶה יַעֲבֹר, זֶה יַעֲבֹר". עד כדי כך שהדוברת מרשה לעצמה לטפח אשליה של שיבת האהבה מן המתים, כאילו גם מותה "יעבור". ושוב תובעת הדוברת מן הנמען הבלתי נוכח: "אֶהֱב אוֹתִי הֶרְבֵּה, / הֶרְבֵּה, הֶרְבֵּה מְאֹד". מדבר כאן קולה של האשליה, שגם היא משתתפת במשחק החילופין המעגלי.

בחלקו האחרון של השיר מדברת הדוברת על הזקנה ועל החיים החולפים בכללם: הרי גם הם משועבדים לעקרון המוזיקלי של "זה יעבר". "זִקְנָה וְנֶעַר מִתְחַלְפִּים בְּתוֹר". אומנם חלום הנעורים המחדשים של הזקן הוא אשליה פאתטית, לא כך זיכרונות הלב אשר "אֶהֱב בְּנֵעוּרָיו אֵי-פָעִם". אנחנו חוזרים אפוא ל"עוֹד אֲנִי זֹכֶרְתָּ, עוֹד אֲנִי זֹכֶרְתָּ" של פתיחת השיר; אבל הפעם מזווית הראייה של הזקנה. הזקנה יכולה לגלגל בזיכרונות האהבה, אולי לשאוב מהם איזו נחמה של חיוך "בְּנִצְנוּץ דְּמָעוֹת", וזאת תוך האזנה סבלנית לדקירות בגב ולכאבי הפרקים וללחשושי המחלות, שכולם "לוֹחָשִׁים אֶז בְּחִיוֹךְ

133. שם.

134. "שיר של מנוחות", שירים שמכבר, עמ' 203-204.

שָׁל אֹר: / זֶה יַעֲבֹר, זֶה יַעֲבֹר".¹³⁵ גם המחלות והכאבים ייעלמו. החושך, שאולי יהיה רך ומרגיע, ייקח את מקומו של האור; החיוך יתרפה לאיטו.
כדאי לזכור: אלתרמן כתב זמר זה בהיותו בן שלושים וחמש, אומן ואיש ציבור בשיא השפעתו ותהילתו. את הזמר השמיעה זמרת בת עשרים ושתיים, אשר זה עתה פרצה אל מרכז בימת הבידור והתרבות הפופולרית של היישוב. קהל הצופים והשומעים היה ברובו צעיר ונלהב, דחוק באולם קטן בליבה של עיר שעדיין לא מלאו לה ארבעים שנה. אבל את המרץ והאומץ של העדה הצעירה הזו, שייצגה הזמרת היפהפייה ושופעת הנעורים, הקיפה האפלה הגדולה של העולם: המלחמה, שזה עתה הסתיימה; השואה שאיש עדיין לא עיכל את משמעותה. המשורר ושירו "קטן העין" הביטו בכל אלו "פֶּעֶכְכָּר מִחֻשְׁכַּת חוֹר",¹³⁶ ולחשו: זה יעבור! זה יעבור!

הדרך ריקה

"לילה לילה" הוא שיר-הזמר המחוטב, התמציתי והמושלם בכל שירי-הזמר שכתב אלתרמן.¹³⁷ בשלמותו הוא עומד בכבוד לצד מיטב שירי כוכבים בחוץ. הלחן שחיבר לו זעירא הוא השלם והאינטגרלי בלחנים שחוברו לשירי אלתרמן (אף כי גם כמה מלחניו של ארגוב קרבו מאוד אל השלמות). הטקסט והלחן בהיצמדם זה לזה מביאים את השיר למקום הגבוה ביותר של שירת הליד. השיר כולו הוא נקודת שיא בתרבות היישוב, אשר בעת השמעתו (תחילת פברואר 1948) עמדה במבחנה העליון והמכריע, ולכן – דווקא משום שעמדה במבחן זה – גם ערב התפרקותה ההדרגתית ופינויה מהשטח לטובת זירוזה של התמורה ההיסטורית הבלתי נמנעת: החלפתה של תרבות היישוב בתרבות הישראלית. לא מיותר להזכיר ש"לילה לילה" הושמע בציבור שישה שבועות אחר הופעת השיר "מגש הכסף" (ייתכן שנכתב ימים אחדים לפניו או אחריו) וחודשים מעטים לפני שירים כ"מסביב למדורה" ו"אל מול הפלישה" (מאי 1948). מכל מקום, הלוח הרוח ששפע מ"לילה לילה" היה שונה לחלוטין מזה שמצא את ביטויו בשירים הפטריוטיים האלו, שהפכו במהרה גם לטקסטים-פולחניים של הישראליות הרשמית. אם כן גם בימים סוערים אלו של חורף-אביב תש"ח הייתה בשירת השירה של אלתרמן מגירה מיוחדת, מלאה אפלולית עמוקה יותר מזו של שירתו העיתונאית הציבורית בימיה הנשאים, החגיגיים והרציניים ביותר.

135. שם.

136. " בדרך נא-אמן", שם, עמ' 239-243.

137. "לילה לילה", סזמונים ושירי-זמר, כרך ב, עמ' 137.

כאמור השיר כתוב במתכונת של שיר ערש – מודל תת־ז'אנרי שנוצל עד כה בידי אלתרמן בעיקר למטרות הומוריסטיות. על פי מודל זה, מי שמרדים את הילד ומעתיר עליו דיבורים מרגיעים ("דובי־דובי, שן", "נומה, ילד", "נומי, נומי" וכדומה), למעשה מעורר ומאתגר אותו בדיבורים לא דווקא מרגיעים על מעללי הוריו.¹³⁸ ב"לילה לילה" הדובר השר אינו מזוהה; זהו כנראה הורה (אב או אם ואולי המשורר עצמו בתפקידו הבדיוני כהורה) המנסה להרגיע בת. אבל הסיטואציה אינה זו של שיר ערש קלאסי הן מפני שהנמענת אינה ילדה הן מפני שהדובר אינו מכביר עליה דברים מרגיעים, אלא להפך – הוא חושף בפניה אמיתות קשות מנשוא. הנמענת היא נערה או אישה צעירה המחכה לגבר או לגברים שיפקדוה, כפי שכנראה הבטיחו לה. הללו צריכים היו לעבור דרך ארוכה ומסוכנת כדי שיגיעו אליה בביתה המרוחק. לכן הם יצאו לדרך רכובים על סוסיהם ונושאים כלי נשק. הנמענת מחכה להם בחשש ובחוסר סבלנות בימים ובלילות. אבל הדובר מציע לה שתחדל לחכות ותפרוש לשינה, לא מפני ש"הכול בסדר" ומותר לה להירגע, אלא מפני שהכול אבוד, הכול לאחר ייאוש, ושום ציפייה או דריכות כבר לא תעזורנה לה. בניגוד לרוב שירי הערש הָרגיעה שמציע "לילה לילה" היא טרגית, כמעט אובדנית.

כדרך שירי הערש שופע הזמר רכות מוזיקלית אופיינית. הכול כאן שר: הרוח העוברת על גג הבית; צמרת העץ הסמוכה לחלון. אפילו הכוכב הנשקף בעד החלון הלילי "מְזַמֵּר". כל הקולות והרחשים הם בעת ובעונה אחת מעין עטיפה אקוסטית לדרמה המתוארת בשיר, ואישור כמו־אופראי של הגורל התלוי מעל לדרמה זו; משהו שאינו בלתי דומה לזמר הערבה הבוכייה ששרה דסדמונה עם פרישתה לשינה כשליכה כבד ומנבא לה רעות במערכה האחרונה של אותלו מאת ג'וזפה ורדי. הלחן הנהדר של זעירא מורכב יותר משהוא נשמע לאוזן בהאזנה ראשונה. שתי שכבות ריתמיות שונות מונחות כאן זו על גבי זו. המקצב הוא משולש כשהשליש הראשון הוא המודגש, כלומר מדובר במקצב האום־פֶּה־פֶּה של הוואלס. מדובר שוב, וביתר דיוק, במה שמכונה valse triste, מחול נוגה, נלאה כלשהו, ובכל זאת מדובר במחול. אומנם בבתיים המרובעים של השיר בעלי האופי הסיפורי או התיאורי, הביצוע נטה על הרוב לטמפו רובטו המעיב על "ואלסיות", וזו נמצאת מוסתרת, כמעט בלתי מוחשת. אבל אז הטונאליות משתנה ממינור הרמוני למאז'ור בפזמון החוזר, שאינו אלא חזרה על השורה האחרונה של הבית המרובע. פתאום השיר מפגין לרגע תנופת ואלס כמעט שטראוסית. אך זו דועכת מייד, והטונאליות מתקפלת בחזרה אל תוך המינור המזמין מקצב רפוי. ועדיין, הרגע המאז'ורי הוא בבחינת הבהוב ריקודי־ואלסי. כך רוקם הלחן

138. ראו למשל "בחדר הבוכות" ("דובי שן") מן התוכנית השלישית של "לילה־לו", "צחוק ללא תנאי", 29 במאי 1945.

מרקם עדין של אפלולית נוגה המופסקת לרגעים על ידי ניצוצי אור של תקווה; מרקם המקביל לשטף הרגשות, הציפיות, והאכזבות של הנמענת המסרבת לכבות את נרה, כלומר להודות בחוסר הטעם שבציפייתה.

הטקסט עצמו מפגין ניגודים פוניטיים-מוזיקליים אחרים. הוא נשמע טבול כולו בעיצורים רכים מן הסוג המרגיע המתאים לשיר ערש, בעיקר ל (L) ו־N). הצירוף "לִילָה, לִילָה" מופיע בשיר הקצר שלוש עשרה פעמים, והוא תורם לטקסט שמונים וארבע אותיות, שליש מכלל האותיות המרכיבות אותו. הצירוף "נומי, נומי" מופיע ארבע פעמים. השיר נילוש אפוא ברובו מן החומר הפונטי הרך ביותר, אלא שהמלוש הזה – כמו לחם הקודש המייצג את בשרו של ישו בתחריטים האנטישמיים מימי הביניים – נחדר מדי פעם על ידי סכיני מילים קשות, משוננות להב (כגון דרך, חמושים, פרשים, טרף, חרב, זכר). ניגוד מוזיקלי פחות בוטה, אך לא פחות פעיל, נוצר באמצעות העימות בין החדות והחד-פעמיות של שורות כגון "רָכְבוּ חֲמוּשִׁים [...] שְׁלוֹשָׁה פְּרָשִׁים", או "זֶה שְׁנוֹתָר [...] אֶת שְׁמִי לֹא זָכַר" לבין החזרות הרבות על מילות ההרגעה הממולמלות. יש כאן ניגוד מוזיקלי דינמי בין פורטה לפיאנו; אולם הניגוד הוא לא רק מוזיקלי אלא גם סמנטי: השורות החד-פעמיות נושאות עימן מסר סמנטי ברור, בעצם מפחיד, ואילו מילות ההרגעה הרב-פעמיות מנמיכות עד מאוד את הרף הסמנטי שלהן, עד שהן נראות לפעמים אוטומטיות וכמעט חסרות מובן. מבחינה ז'אנרית, הניגוד הוא בין שיר הערש המרגיע לאלמנט הבלדיסטי-הטרגי החותר תחת הרגיעה.

אלתרמן מפליא לחמוק מן האוטומטיזציה הצפויה לטקסט מונוטוני. הוא עושה זאת באמצעות הבזקים סמנטיים (רסיסי תוכן) שהוא מזריק אל תוך החומר הִלְמוּמי כביכול. כך למשל הצירוף "לִילָה, לִילָה", הנראה כמו היה חוזר על עצמו ותו לא, משמש בשיר בהקשרים סמנטיים דקדוקיים מפתיעים: הוא נראה בתחילה כאילו היה תואר פועל, היינו ציון ההמשכיות של הזמן החוזר על עצמו האופייני לרוח העוברת ולהמיית הצמרת הגוברת והולכת. הפעולות הללו מתרחשות לילה לילה, כלומר מדי לילה. בבית השני של השיר לובש הצירוף אופי של מילת קריאה, קריאה שיש בה אפילו מעין גערה רכה: "לִילָה, לִילָה, עֲצֵמִי אֶת עֵינֶיךָ"; כלומר כבר לילה, כבר מאוחר, צריך לישון. אחר כך נעשה הצירוף לחידה סמנטית: "לִילָה, לִילָה, בְּדֶרֶךְ אֵלֶיךָ". למה הכוונה? האם עדיין משמש הצירוף במובן מדי לילה, היינו בכל לילה ולילה יוצאים שלושת הפרשים החמושים בדרכם אל הנמענת הנערה או האישה, וזו מצפה לבואם מדי לילה? או שמא יציאתם של הפרשים לדרך הייתה אקט חד-פעמי, והצירוף "לִילָה, לִילָה" הוא בבחינת מילוי רך אבל ניטרלי, סתמי, חסר הקשר סמנטי. בבית האחרון חוזר הצירוף ובגדול לשימושו כתואר פועל: הרוח גוברת מדי לילה; הצמרת הומה מדי לילה; הנמענת מחכה מדי לילה לפחות לאחד משלושת הפרשים שיצאו בדרך אליה –

אך לשווא. החזרה על המלה "לילה" מאבדת לפתע את תוכנה הסמנטי ונעשית לצליל רך ועצוב, טהור ממשמעות ספציפית, אבל קרוב מבחינה פונטית ואולי גם סמנטית למילים כמו יללה, או אליה (קינה), או אוי-לה.

הוא הדין במשור העדין של ה"נומי, נומי", הצירוף הז'אנרי המופיע בכל שיר ערש. הוא נראה אוטומטי לגמרי, כדרכו במסגרת שירי ערש. אבל הוא אינו בהכרח כך. הוא מופיע כאמור בשורה המסיימת של כל אחד מארבעת בתי השיר. בסיום הבית הראשון הוא יכול להיראות כאילו היה משמש בדרך המקובלת כהפצרה רכה: "נומי, נומי, כְּבִי אֶת הַנֶּר". אבל בקריאה משנית הוא יכול להתחבר לשורה שקדמה לזו המסיימת אגב מחיקת הפסיק המפריד בין שתי השורות, ולהשתמע כאילו היה זה הזמר שמשמיע הכוכב: "לִילָה, לִילָה, כּוֹכֵב מְזֻמֵּר / נומי, נומי". בבית השני הצירוף נראה כאילו הוא מילוי פונטי סתמי המייצר חיץ במהלך משפט הגיוני, ישיר וסדיר כשלעצמו: "לִילָה, לִילָה, רִכְבוּ חֲמוּשִׁים, / נומי נומי, שְׁלֹשָׁה פְּרָשִׁים". למעשה, משמש כאן ה"נומי, נומי" כרית פונטית רכה המפרידה בין המילים החזקות והישירות. היא מין מעצור נשי הבולם לרגע את הגבריות של חמושים-פרשים-רכבו; כאילו הייתה יד חמה ורכה המפרידה בין שלושה גברים נושאי נשק ברזילי קר. בין שלושת איברי המשפט: נושא (שלושה פרשים), נושא (רכבו) ותואר הפועל המאיץ אותו ("לִילָה, לִילָה", מתי וכיצד רכבו) עומד ה"נומי, נומי" בגולמיות מסוימת, מלאה משמעות ורוך. בבית השלישי מתמלא לפתע ה"נומי, נומי" בתוכן ארסי: הפרש שנותר לא זכר את שם הנערה שבדרך אליה רכב על סוסו, ולכן היא, הנערה, יכולה כבר לישון. אין לה למי לחכות. בין כה לא יבוא כבר איש. בבית הרביעי והאחרון מושמע ה"נומי, נומי" במעין מחווה של ייאוש. הנמענת מסרבת לישון. היא עודנה מחכה. הדובר או הדוברת כבר הצביעו על חוסר התוחלת שבכך. הינה, הם מצביעים על הדרך הלילית הנשקפת בעד חלון חדרה: "הַדֶּרֶךְ רִיקָה". "רַק אֶת מַחְכָּה" מתוך סירוב לקבל את המציאות. מוטב שכבר תישני ותוציאי מראשך את הבל הציפייה למה שלא יבוא לעולם. הקורא של השיר כולו (וכן הזמר המבצע) נקרא לעטוף את עצמו במונוטוניות ישנונית, אבל תוך כך גם להישאר ער, לעמוד על המשמר, להבחין בגוני המשמעות המתחלפים כמו בקלידוסקופ של שברי זכוכית שחורה.

הקורא או המאזין האלתרמני נקרא תמיד לשמור על ערנות; מה שנחשב בטעות מרה לריתמוס קשיח ואוטומטי, לנקישתו של מטרונום מרדים, הוא למעשה רצף מלא תפניות והפתעות סמנטיות וריתמיות כאחת. ההפתעות יכולות להיות "קטנות" מאוד, מהירות וכאילו חולפות ביעף. אבל דווקא מפני שהן משולבות במערכת ריתמית-סמנטית סדורה מאוד, הן מתבלטות ונוגעות בעורו של הקורא הרגיש לא פחות או אולי אף יותר משנוגעות בו הפריצות הגדולות, המוכרזות, התובעות בקול תשומת לב להפרת

הסדר השירי הבנאלי שהן מבצעות בתעוזה ולעיתים גם בשחץ אפוזיציוני. כך סטייה קלה מדגם של שטיח עתיר קישוטים אבל סימטרי מעוררת תשומת לב יותר מכתמיות חסרת סדר בשטיח "מודרני", המתנכר לחוקי האומנות המופלאה של השטיחים.

השילוש שהכויב

"לילה לילה" הוא בלדה טרגית. מצבה של הגיבורה המחכה לגואלה הוא ללא תיקון. החוקיות הצורנית של המעשייה קובעת ששלושה אנשים יצאו לבצע משימה הנראית קשה עד בלתי ניתנת לביצוע. או שאיש אחד ינסה לפרוץ לעבר איזה מחוז חפץ שלוש פעמים – לפקוד את הנערה המסוגרת, לגאול את הנסיכה הישנה במגדל, למצוא את האוצר, לחלץ את הוולקירה שאביה הקיף אותה במעגל של להבה, או לגלות את הגביע הקדוש, שניים אומנם לא יגיעו ליעדם. או שני ניסיונות ראשונים יעלו בתוהו: סכנות הדרך תגברנה על השניים, או שהם יכשלו כי ילקו בבלכול, באיבוד הכיוון, בשיכרון ובתרדמה; כאילו כוחות פנימיים בלתי מודעים חוסמים את דרכם ועוכרים את הבהירות המוחלטת הדרושה לשם מימוש מפעלם. השניים יהיו לטרף או ייפלו בחרב. אבל השלישי – לרוב הצעיר, הנערי, הפחות גברי וכאילו הפחות מצויד ובטוח בעצמו שבהם – לעיתים הוא מתגלם גם בדמות של שוטה קדוש, "פרסיפל" – הוא שיזכה בפרס הגדול ויחזיר את ארץ הישימון לחיי פריון; או הוא שיגבר על מעגל השלהבת ויעורר מתרדמתה את ברונהילדה. אולי הוא ייעזר בעצתם של זקן חכם או של פיה דורשת טוב או בבעלי חיים נבונים (כמו הפילים ב"המלחמה לאש", ראשון תרגומיו של אלתרמן, וכן "הפיל הוא חיה נבונה" ב"אל הפילים" שלו עצמו).¹³⁹ מכל מקום, הוא יעמוד בניסיונות הקשים המחכים לו בדרכו וסופו שיוציא את בת המלך מרשותו של ה"לא טוב" (השד) כמו ב"מעשה מבת מלך" של ר' נחמן מברסלב.

הסיפורים הללו מנוהלים על ידי מערכות סיפוריות אוניברסאליות, חוצות יבשות ותרבויות שהחקר המודרני הרבה לפרשן מזוויות מבט שונות. רבים פירשו אותם כ"מוטיבים" או "מוטיבים מנחים" (על פי המושג שטבע ריכרד וגנר בהקשר של המבנה המוזיקלי) ועסקו באיסוף הסיפורים ובקטלוג טיפולוגי של המוטיבים המשמשים בהם לסוגיהם ולתת-סוגיהם עד כדי ניסיון ליצור "מפתח" אוניברסאלי שלהם (כך אנטי ארנה וסטית תומפסון בספריהם רבי הכרכים, בייחוד מפתח המוטיבים של הסיפור העממי מאת תומפסון). אחרים ראו בהם תשקיפים של תבניות פסיכיות קולקטיביות עמוקות מאוד

139. ראו ז"ה רוני, המלחמה לאש, מצרפתית: נתן אלתרמן, הקיבוץ המאוחד, תל אביב 1977; "אל הפילים", שירים שמכבר, עמ' 22.

(שאותן חקרו קרל גוסטב יונג ותלמידיו, בייחוד אריך נוימן). הופעתן של תבניות אלו בסיפורי עמים שונים ובמקומות שונים לימד, לדעת חוקרים אלו, על מקורן בלא-מודע הקולקטיבי הכלל-אנושי, מושג שהכניס יונג לפסיכואנליזה. החוקרים הפורמליסטים (בראשם ולדימיר פרופ) עסקו ב"מורפולוגיה" של הסיפור העממי, מסכת הצורות והתצורות שהכתיבו את הפיתוח של הסיפור ואת ההשחלה של יחידותיו המוטיביות זו על גבי זו בסדר מסוים. החוקרים בני האסכולה הסטרוקטורליסטית, ובייחוד תלמידיו וממשיכיו של קלוד לוי-שטראוס (דוגמה בולטת: אלן דאנדס), הבינו את הסיפורים כמנגנון תקשורת-לשוני המבוסס על ניגודים בינאריים המגדירים זה את זה (כמו חיים ומוות, שמיים וקרקע, הר וים, חורף וקיץ, מזון אכיל ומזון מרעיל או מחלה וכדומה) והמהווים יחד שפה המאפשרת יצירת דימוי המציאות כמרחב ששולט בו סדר מתוח אבל גם יציב. בין שהפרשנויות הללו הציגו את הסיפור העממי כביטוי של ההנחה האופטימית, שחיבור הנפש האנושית לכוחות הטבע והצמיחה יחלץ את האדם ה"תמים" דיו (כי רק התמים מסוגל לחיבור כזה; ראו בעניין זה שירו של אלתרמן "שיר בפונדק היער": "רַק לְעֵלֶג / וְרַק לְעֵנָה / אֲמַנּוּ נֹתֶנֶת פֶּרֶח" ¹⁴⁰) מן המלכודות שטומנת המציאות לכולנו, ובין שהן ייחסו לסיפור תכונות דקדוקיות-צורניות, המעידות על המסוגלות המהותית של המוח האנושי להמציא סדרים של הגאי לשון (פונמות) שיאפשרו באמצעות צירופים מסוימים שלהם וכן החסרתם או הוספתם לאחרים לשם חידוד השוני הפונטי בין הצירופים השונים, המייצר את הגיוון הסמנטי, כלומר תקשורת עשירה ומדויקת; וכן ההבנה של הרכבי ה"מוטיבים" כשפה משווה סדר למציאות כאוטית. מה שחשוב לענייננו הוא המכנה המשותף של אידיאות הסדר והפתרון המונחת ביסוד הסיפורים. כולם יוצאים מנקודת מוצא של הפרת סדר זמנית אבל בעלת פוטנציאל קטסטרופלי, ובכולם נוכח הצורך האוכף בהחזרתו לעבר נקודת תכלית של השבת הסדר על כנו לאחר ניסיונות כושלים אחדים, מפעלי רה-קונסטיטוציה שקרסו בדרך.

אלתרמן השתמש בסיפור התשתית על שלושת הניסיונות, או על שלושת המנסים, הן בבניית הקווים העלילתיים של כמה משיריו הן ביצירת תבניות מורכבות של שירים נפתלים וארוכים יחסית. בולטים לעין מבחינה זו שירי "האם השלישית", "שיר שלשה אחים", ¹⁴¹ או השיר "הנה העצים", שבו רוצה הדובר הצעיר לצאת לדרך כדי להביא צידה ומים לשני אחיו הגדולים, "לְאֹרֶז וְלְרֹחֵב בְּשָׂדוֹת אֲבִינוּ". ¹⁴² אפילו שיר-הזמר המאוחר "אם תלכי אחרי", הקרוי גם "שיר שלוש השאלות", טבוע בחותם זה. ¹⁴³ מבחינה מבנית

140. "שיר בפונדק היער", שירים שמכבר, עמ' 144-146.

141. שני השירים מתוך שירים שמכבר.

142. "הנה העצים", שם, עמ' 115.

143. "אם תלכי אחרי", פזמונים ושירי-זמר, כרך ב, עמ' 393-394.

מאפשר עקרון השילוש את הכנת הרצף (גם כשהוא בלתי סיפורי) בשירים מסובכים כמו "ערב בפונדק השירים הנושן וזמר לחיי הפונדקית", "אל הפילים", "סתו עתיק", "תחנת שדות", "כנור הברזל".¹⁴⁴ ברבים מן הפזמונים ושירי-הזמר המבנה המשולש מוכן מאליו כייצוג של ילדות, בגרות וזקנה (כמו ב"כלניות" וב"זה יעבר"), וכן שילושים מתוחכמים הרבה יותר, כמו אישה נאה – לא יפהפייה אבל סקסית; תל אביב – עיר חילונית מאוד בלי אוניברסיטה וכנסיות, אבל מלאת מרץ וכוח יצירה; ומדינה יהודית – שלמרות הפגמים שבוודאי יהיו בה היא תכניס את ההיסטוריה היהודית לשלב חדש ומשופר לעומת קודמיו. כל השלוש, מוכרחים להודות, "יש בהן משהו", למרות הביקורת שניתן להפנות כלפיהן.¹⁴⁵ כמעט בכל המקרים השילוש הוא דיאלקטי, והרכיב השלישי שבו הוא רכיב הפתרון, הסינתזה או המוצא מן הסבך.

ב"לילה לילה" הפך אלתרמן את חוקי המעשייה האלו על פיהם. רק למראית עין מתרחש השיר בעולם של מעשייה שאינו עולמנו; כאן עדיין מדליקים נר עם רדת ליל ומצפים לשלושה פרשים חמושים שיגיחו כביכול מנבכי שלושת המוסקטרים של אלכסנדר דיומא האב. העובדה שמדובר בשלושה מתמלא משמעות חתרנית. אין זה אך ורק אזכור גרידא של הסיפור העממי או של המעשייה. יש כאן הכנה מטעה לתבנית הכישלונות מול ההצלחה. הדרך אל הנערה הנמנעת אינה קלה. היא עוברת במחוזות חרב וטרף כמו הדרך בשיר ה"בחורים", ושניים מן הפרשים נשמטים ונופלים בה. אבל נותרת הציפייה להצלחת השלישי. אחרת – לשם מה הוא קיים? בסיפור העממי קיומו הוא המענה לכישלונם הצפוי של שני קודמיו. אלא שכאן משך אלתרמן את השטיח מתחת לרגלינו. הסיפור על הפרש השלישי הוא, מבחינת הנערה הנמנעת, הנורא מכול. על שני הראשונים היא יכולה לשאת קינה מתוך אמונה שהם התכוונו והתאמצו בכל כוחם להגיע אליה, אלא שכוחות עליונים מנעו זאת מהם. אבל מה היא יכולה לחשוב על השלישי, שפשוט לא זכר את שמה? אלתרמן ניצל את הזמר הפשוט לכאורה לא לשם יצירת מציאות דמוית אגדה, אלא לשם קריעה ברוטאלית של מסווה האגדה מעל פניה של המציאות. זו מתגלית כאן במלוא אכזריותה, ומי שלא יכיר בעובדה זו וינסה להמשיך לחיות בעולם המעשייה – כמו הנמנעת של השיר – ייחשף לפניה המכוערים ביותר. כמה משפיל הוא המקרה של הפרש השלישי, שהסיר מליבו את זכר הנערה המייחלת לבואו. בדרך אליה שבו את ליבו משאלות חדשות והוא סטה מן המסלול. הוא

144. כל השירים המוזכרים כלולים בשירים שמכבר. למרות חלוקת השיר "כנור הברזל" לשני פרקים בלבד, מנחה את השיר מהלך משולש נטול המשכיות סיפורית: ערב עירוני מנוכר, שיר הקרבה הרופפת בין האדם ואלוהיו, המסיים בקווי ריסוק המייצגים סיום בלתי מספק, ושיר השיבה של האדם אל הטבע ואל אלוהים, מעין תפילה והמנון.

145. "בכל־זאת יש בה משהו", פזמונים ושירי־זמר, כרך ב, עמ' 86–89.

פשוט "כגד" בדרך הקשה ופנה לעבר מטרות ניתנות להשגה בקלות, ואת שכוועתו פשוט "לא זָכַר". אלתרמן כתב במכוון "לא זָכַר" (לעומת "שכח"). לא רק החרוזה (עם "זָה שְׁנוֹתֵר") חייבה סטייה מן החיווי החיובי לזה השלילי. גם למלה "זכר" נועד תפקיד – פונטי ואסוציאטיבי – בעיצוב הסגנוני של השורה. "זכר" היא אחת המילים ה"אכזריות" ביותר הכלולות בשיר. הן בעיצוריה החיכיים והשיניים הן בתנועותיה הרחבות, קמץ ופתח, היא מבטאת כל מה שהוא ההיפך מנומי ולילה; האינטימיות של השורוק והחיריק ושל עיצורי נ (N), מ (M), ל (L) לעומת העירום המחוספס של ז (Z), כ (Kh), ר (R). כך משלימה המילה בבית השלישי של השיר את המשולש הברוטאלי: טרף, חרב, זכר. מבחינה סמנטית היא מצטרפת לפן הקשיח וה"גברי" של השיר (לעומת הנומי הנשי), המבוסס על הפרשים והחמושים. הנערה חיכתה לשלושה אבירים, אבל לפחות השלישי שבהם לא היה אביר כלל אלא זָכַר, גבר המחפש הרפתקאות נוחות וזמינות.

מה גדול היגון ומה עמוקה הרגשת הריקנות שבה מסתיים השיר. העיצור ק (K) הקשה החותם את "הַדֶּרֶךְ רִיקָה" מעמידה את הקורא או את הזמר בפני הכותל האטום של המציאות, שבו הוא מטיח את ראשו. הינה, ככה זה. זה מה שיש. הדרך ריקה, ואין למה לחכות. אם יש בשיר נימה של אבלות, הרי זו אבלות שונה לחלוטין מזו של טורי המלחמה שכתב אלתרמן בתש"ח ובתש"ט. המתים – הנערה והנער שלא נפרדו במותם כבחייהם – הם מגש הכסף שעליו ניתנה לאומה קרועת הלב מדינת היהודים במעמד המקביל באופיו ובנופו למעמד הר סיני. האומה המקבלת את המתת הנוראה עומדת "שְׁטוּפֵת דְּמַעַן וְקֶסֶם" אל מול אור הסהר ואודם האש הדועכת בגבולות שבהם התנהלו הקרבות. זהו מעמד קדוש, בעל משמעות היסטורית ("וְהַשָּׁאֵר יִסְפָּר כְּתוּלֹדוֹת יִשְׂרָאֵל")¹⁴⁶ ומטא-היסטורית. הנופלים בשיר "דבר מבקיעי הדרך" "טְרִפוּ וְלֹא עָמְדוּ מְלָכֶת", ולכן הם נחים עכשיו תחת "תֵּל וְפָרַח" כמו אחרי "עֵמֶל חָרִישׁ עֵמָק". "לֹא יִשְׁגִּים קוֹל שִׁיר וְשִׁחוֹךְ / שֶׁכֵּן עָבְרוּ הֵם אֶת הַדֶּרֶךְ",¹⁴⁷ דרך החיים המשמעותיים וההישגיים. מאומה מכל זה אינו משתמע משיר-הזמר. גם שם יש הרג ומוות, אבל מסגרת המשמעות חסרה. במקומה – רק טרף, חרב, הזיות קירבה, בגידה, התנכרות.

עצב כזה יכולים אנחנו למצוא רק בשירת אלתרמן המוקדמת מאוד, שירת אדם המבקש דרך חיים ואהבה ואינו מוצא אותן (ראו "ליל קרנבל", "מות הנפש", "ניחוח אשה", "הוד אדישותנו", "אתך בלעדיך", "ערב עירוני", "מנגד").¹⁴⁸ עצבות מאוזנת

146. נתן אלתרמן, "מגש הכסף", הטור השביעי, בעריכת דבורה גילולה, כרך ב, הקיבוץ המאוחד, תל אביב 2010, עמ' 282-283.

147. נתן אלתרמן, "דבר מבקיעי הדרך", הטור השביעי, בעריכת דבורה גילולה, כרך ג, הוצאת הקיבוץ המאוחד, תל אביב 2011, עמ' 35-36.

148. שירים אלו חזרו ונדפסו בנתן אלתרמן, מחברות אלתרמן, בעריכת מנחם דורמן ודן לאור, כרך ב, הקיבוץ המאוחד, המכון לחקר הספרות העברית ואוניברסיטת תל אביב, תל אביב 1979.

יותר אבל בכל זאת דומה בטיבה משתמעת גם מכמה משירי האהבה בכוכבים בחוץ ("אז חיוורון גדול", "יין של סתו", "את הלילה שלך", "גשם שני וזיכרון", "אולי היד"); אולם עם התגברות התודעה האזרחית והלאומית בשירת אלתרמן היא כאילו נעלמת. למעשה היא רק שוקעת אל מתחת לפני השטח; מחלחלת אל איזו תחתית נסתרת, שבה היא ממשיכה לפכות וממנה היא חורגת החוצה בשירים בודדים (כגון "האסופי") ובעיקר בשירי־הזמר, שבהם כאילו מצאה לה מפלט שבהיתר מוגבל הנסמך על "קלות" הז'אנר ועל מעמדו הבלתי קנוני. אבל העצבות התהומית שבה ומופיעה בשירים שכתב אלתרמן בשנות חייו האחרונות, כגון בכמה פרקים בחגיגת קיץ (1965) ובכמה משירי־הזמר המאוחרים ששולבו במחזה אסתר המלכה ("שיר השטיח", "היכל ועיר נדמו פתע", 1966), ובעיקר במופעי "שוק המציאות" ו"צץ וצצה" (1969), כמו "אם תלכי אחרי", "אורינה" ו"באמצע המישור":

מִסְכִּיב הָאֶפִּילוּ מִיִּשׁוּר וְרָקִיעַ.
וְהָאִישׁ הַהוּלֵךְ מִן הַדֶּרֶךְ נָטָה
וְעַל אֶבֶן יָשֵׁב וְהִרְגִּיעַ
וְאֵת שֵׁם הַמָּקוֹם לֹא יָדַע.
וְסָבִיב הָאֶפִּילוּ מִיִּשׁוּר וְרָקִיעַ
וְהַדֶּרֶךְ הוֹסִיפָה לָרוּץ לְבָדָה.

וּבְעוֹדֵנוּ מִבֵּיט כֹּה נֹכַח
הוּא כְּאִלוּ הַקְּשִׁיב, הַהֲלֹךְ,
אֵיךְ מַלִּים וְדְבָרִים שֶׁהֵמוּ בְּתוֹכוֹ
שֶׁדָּבָר בְּשִׁפְתָיו, שֶׁהִגָּה בְּמֶחוּ,
מִשְׁתַּתְקִים, נִהְפָּכִים לְאֵלִם.
[...] כָּל חַמוּת וּכְעָסִים
וּטְרוֹנִיּוֹת וּמְרִיבוֹת,
כָּל הַשְּׁאֵלוֹת
וְכָל הַתְּשׁוּבוֹת
הֵלְכוּ נִהְפָּכוּ
לְדִמְמָה בּוֹדְדָה
וְהַדֶּרֶךְ הוֹסִיפָה לָרוּץ לְבָדָה.¹⁴⁹

תל אביב, מאי-יוני 2022

149. "באמצע המישור", פזמונים ושירי־זמר, כרך ב, עמ' 397-398.