

דן מירון

# אילן צומח מאופל

על שירת יעקב אורלנד

יצירתו הפיוטית של יעקב אורלנד, המוגשת עתה לקורא במבחר מייצג ומקיף, סובלת, מבחינת המודעות של קוראי השירה העברית, ממצב של שסע או פיצול: חלקה הקטן – הוא צרור שירי הזמר של המשורר, ובמיוחד אותם שירים שנכתבו בשנות השלושים והארבעים והולחנו ברוב כשרון על ידי מרדכי זעירא – זכה לפופולאריות עצומה, ונעשה למה שמכנים "חלק מן הארץ הזאת" ולציון דרך הכרחי בכל מסע נוסטאלגי אל ארץ ישראל החלוצית, הישנה וה"טהורה". שירי־זמר אלה, שטעמם הלירי לא פג ותוכנם הרגשי עודנו פעיל חמישים ושישים שנה לאחר שנכתבו, העניקו ועודם מעניקים לשירת אורלנד נוכחות ציבורית איתנה (כשם שזיכו את המשורר בפרס ישראל). לעומת זאת, חלקה הגדול של יצירת המשורר, על שפע סגנונותיה והמגוון העשיר של תכניה, כמוהו כספר חתום לא רק בפני קהל הקוראים הרחב־יחסית אלא גם בפני החוגה־פנימי של קוראי השירה בישראל. כמעט שלא ניתן להימנע, ביחס לשירת אורלנד, מן השימוש במשל השחוק של הקרחון הצף במים רבים, קצהו העליון גלוי לכל עין ואילו הגוש הגדול והמאסיווי, המהווה את עיקרו, שקוע במעמקים, נסתר מכל עין, להוציא אולי את זו של האמודאי הבודד.

מן הדין שנעיר מראש, שאין הכוונה בדברים שלהלן לשאת קינה על אי־הצדק שנעשה לאורלנד בהעדפת חלקה ה"קל" של שירתו על חלקה ה"רציני". שירי־הזמר אינם שלוחה צדדית ביצירת המשורר אלא חוליה מרכזית בה. בהם מתגלה בבהירות מפתיעה עיקרה של החוויה, המשמשת בתשתית השירים כולם, ושלמותם המופתית – בתוך מסגרת המוסכמות של סוגם – מעידה על התאמה מרבית שהושגה בהם בין המבע למסר, בין האמירה למה שנתבקש שייאמר. שום דיון בשירתו הלירית והאפית ה"רצינית" של המשורר, זו המצטיינת תכופות לא רק בריגוש עז אלא גם בזיקה להגות מופשטת, ובחלקים מסויימים שבה גם לחשיבה מדעית, לא יהיה שלם ומושכל אם לא תוצלב בו העדות המשתמעת מן השירים ה"כבדים" (תואר־שם מטעה; שירת אורלנד מצטיינת בקלות בסיסית, מהותית. היא אינה נעשית "כבדה" אף פעם) עם זו המשתמעת מאחיהם ה"קלים". בה־בעת גם לא נוכל להשיג את מלוא המשמעות של השירים ה"קלים" והפופולאריים

אם לא נקרא אותם בהקשר הכולל של מערך השירה הגדול ורבי-הרבדים, שיצר אורלנד במשך למעלה משישים שנה (שירו הראשון, "מגדל שרירים", ראה אור בשנת 1933, בהיות המשורר בן תשע עשרה), ורק את חלקו הציג לפני הקוראים בשמונת ספריו: 'אילן ברוח' (1939), 'שירים על עיט ועל יונה' (1946), 'שירים' מארץ עוף' (1963), 'יום תל פאחר' (1976), 'עיר האובות' (1978), 'כ"ז שירים – נתן היה אומר' (1985), 'סימטת החבשים' (1987) ו'קייב' (1991).

מדוע לא זכתה שירת אורלנד בכללותה לתשומת לב הקוראים ולמתן דעתם של המבקרים במידה שהיא ראויה להם? ייתכן כי אין טעם להידרש בפירוט לשאלה מסובכת זו, המחייבת את המבקר והפרשן לא רק בתהייה על הדינאמיקה ההיסטורית של "התקבלות" ואי-התקבלות בשירה העברית במשך שישים שנה, אלא גם בחשבון נפש אישי; ומוטב לו, אולי, למבקר ולפרשן שיקדיש את הזמן והמקום העומדים לרשותו לא לתהייה על מה שלא אירע בעבר אלא לתיאור שירת המשורר, כפי שהיא ניצבת לפנינו כעת מכונסת במיטבה בשלושה כרכים גדולים וכפי שהיא מובנת לנו היום. לניסיון תיאור כזה יוקדש עיקר הדיון שאנו עומדים בפתחתו; עם זאת אין אנו פטורים מהפניית דעת קצרה לשאלה שהצגנו, ולו רק על מנת שנסלק מעל הפרק כמה מן התשובות הפשטניות והמטעות שכבר ניתנו לה, ובייחוד זו התולה את הנידחות המסויימת של שירי אורלנד במה שנראה כקרבתי-יתר או דמיון-יתר ביניהם לבין המודל השירי שהעמיד גדול משוררי דורו, נתן אלטרמן.

טענה זו איננה נכונה עובדתית ואינה מסבירה באורח משכנע, מבחינה היסטורית, את דינאמיקת ההתקבלות או אי-ההתקבלות, שאותה היא באה להסביר. המודל האלטרמני, שהשפעתו על שירת אורלנד כמו על זו של משוררים רבים שיצרו בארץ ישראל בשנות הארבעים וראשית שנות החמישים, אינה מוטלת בספק, היה רק אחד מן המודלים הפואטיים הרבים, שהמשורר הסתייע בהם אם במשך תקופה ארוכה ואם במסגרת ניסוי קצרי-מים בכל אחד משלבי התפתחותה של שירתו. אורלנד היה תמיד משורר מחפש; משחר אחרי התנסויות וניסויים פואטיים; ובכל כרך מכרכי שיריו אנו יכולים למצוא אותות של זיקות למודלים פואטיים שונים ניתנים לזיהוי ואפילו משקעים של "השפעות" ספרותיות, שהטביעו חותם עמוק יותר או פחות. עובדה זו אינה נוטלת מן הכרכים את הייחוד המובהק ואינה פוגמת בחותמו האישי הברור של אורלנד כיוצר בעל סגנון, טמפו והרגשת-עולם משל עצמו. כך כבר בספר הנעורים, 'אילן ברוח', שכמה משירי הנוף שבו מתקשרים בשירי ההלך והנופים של 'כוכבים בחוץ', אך לא

פחות מזה קשור הוא בחלקו ההגותי ובעיקר בסונטות שבו (כגון "יש ימים  
 העומדים זעופים וצנופים בדממה אל תוכם"; "אני לא אלך עמהם בנתיב  
 המירמה הנלוז"; "את סוערה בדמי בריבוא נחשולי שיכרון") בשירתו של  
 ש. שלום מתקופת 'ספר השירים והסונטות'; שירים אחרים שבו ממשיכים  
 בפירוש את נוסח שירת ה"עמל", ההגנה וההתיישבות של משוררי תנועת  
 העבודה ובייחוד משוררי הקיבוצים והקבוצות של התקופה, כגון לוי בן  
 אמתי ופניה ברגשטיין (ראה שירים כ"שיר הילדים במצור"; "צל על קברו  
 של אחד שאהב" וכן השיר הארוך על איש העמל החקלאי, הנתקל בגופתו  
 של הרוג בשדה, "שיר מגופו של אדם"); אפילו האידיליות המאוחרות של  
 דוד שמעוני, למן "ובל העגלונים" ועד "מצבה" ול"רסיסי לילה", טבעו כאן  
 חותם ברור ביצירה האפית הארוכה "שירת 'נען' – פרשה אידילית". למרות  
 כל ההשפעות המגוונות הללו ניכר בספר בבירור קולו הייחודי של אורלנד.  
 ב'שירים על עיט ועל יונה' גברה מאוד, בכמה מן השירים, הקרבה לאלתרמן  
 עד שהמשורר עצמו הודה בה במעין שיר טרוניה כנגד בן דורו הגדול אשר  
 "את שירי הוא כתב בעטו. וגונבני נפש" ("שיר קנאות", א: 90). אלא  
 שכנגדה גברה עד מאוד גם הזיקה למודלים פואטיים מנוגדים, כגון שירת  
 פרוזה פיוטית בנוסח רבינדרנת טאגור ("עלים מגן הסתו") או שירת הדרמה  
 המקראית בנוסח מתיתיה שהם ויעקב כהן (ראה מדור "זמויות מהתנ"ך"  
 במהדורה המקורית של 'שירים על עיט ועל יונה'). בשנות הארבעים, שבהן  
 נכתבו 'השירים על עיט ועל יונה' היה אורלנד נתון בתקופה של חיפושים  
 פואטיים ואולי גם של מבוכה, המשתקפים בהטרוגניות הסגנונית של הספר.  
 עם זאת, גם ספר זה הוא בעל ייחוד "אורלנדי" מובהק. על אחת כמה וכמה  
 שייחוד זה מתבלט ב'שירים מארץ עויץ', הקובץ שבו בעיקר הסתמן המהלך  
 לקראת גיבוש ובגרות ביצירת המשורר. אם מצויות גם כאן נקודות מגע  
 רבות עם שירת אלתרמן (בייחוד עם 'שמחת עניים') הרי בכל מקום שבו  
 מגע כזה ניכר, הוא מלמד על השוני המפריד בין המשוררים יותר מאשר  
 על הדמיון הקושר אותם זה בזה. כך, למשל, בשיר "ביקור שני", חוזר המת  
 של אורלנד אל עירו ואל הבית שהיה ביתו במסגרת של מקצבים באלאדיים  
 אופייניים, המזכירים בבירור את אלו של אלתרמן; אלא שביקורו מביא אותו  
 לא למחול מכושף עם מי שהיתה רעייתו ולא למגע טראנסצנדנטאלי בין  
 המת לחי אלא לחזרה משוממת לחיי השיגרה שבין "בית היוצרים" ל"בית  
 הבושת", למעט שקרים, לשמץ שיכרון, לקמצוץ תפילה ולקורט מריבה  
 והתדיינות בבתי המשפט – "הכל כבימי חלד" (א: 150-151). במקום בו  
 קובע אלתרמן כי "נפלאים, נפלאים הם חיינו, המלאים מחשבות של מתים",  
 מגלה אורלנד – ביתר פיקחון – את כוחם האוכף של חוקי החיים,

הכופים על כולנו ויתור על ה"פלא" של מחשבות המתים והפרדה גמורה בין עולם השקר לעולם האמת. לא המוות הוא ש"גדיל" את החיים, אומר כאן אורלנד. לא הוא ייטע בהם סוד וכשף. רק בתוך עצמם אם בכלל, יוכלו החיים למצוא את סודם.

כך, אם גם ניתן להוכיח בפירוט קיום של קרבה הדוקה, מבחינה סגנונית, רטורית ומבנית, בין שירים מסויימים של אורלנד לבין שירים מקבילים של אלתרמן,\* הרי קרבה זו אינה מעידה כלל על דמיון מהותי בין ה"עולם" הנפשי-השירי של המשורר ה"מחקה" לבין זה של המשורר ה"מחוקה". כפי שמיטיב לדעת כל מי שבדק ברגישות את הסוגיה המסובכת של ההשפעה הספרותית, הזיקה למודל חיקוי, הגם שלעולם אין היא מקרית, ותמיד היא מלמדת, כשאנו מתבוננים בה התבוננות מושכלת, על משהו המונח בלב הישות השירית של המשורר ה"מחקה", הרי לעתים קרובות כרוכה היא לא בקבלת העולם של המשורר ה"מחוקה" אלא דווקא בהתעמתות ישירה או עקיפה עימו. האחיזה במודל החיקוי, הניסיון לדבר, כביכול, ב"שפתו" של המשורר האחר, יוצרים זירה שבתוכה ניתן ביטוי לרגישויות אנטגוניסטיות ומתרחש מאבק סמוי. אורלנד, כפי שאמר לרמונטוב על עצמו ביחס לביירון, הינו "אחר", משורר שונה מאוד מאלתרמן; ולעתים בולט השוני במיוחד דווקא בשיריו ה"אלתרמניים" ביותר, שירי ה"תאומים" שלו, החל בראשון שבהם, "בוא ניסע מכאן לדרכים הגדולות", שהוקדש והופנה אל אלתרמן, ובו טוען הדובר כי נולד כאחת-אום לנמען וכי "ככה דומים מראינו" (א': 24), ועד לשירי תאומות-עימות מאוחרים מאוד, שבהם מתבונן אורלנד ב'תאומו' מזווית ראות פואטית שנתרחקה מאוד מן המודל האלתרמני וכאילו גם ממקורותיה של שירתו שלו עצמו.

עניין זה של הריחוק שנתרחקה-כביכול שירת אורלנד המאוחרת ממקורותיה הפואטיים המוקדמים (למעשה, בכל התמורות שעברו עליה, היא נשארה צמודה תמיד לכמה עקרונות יסוד פואטיים-סגנוניים, שעובדו בדרכים שונות, אך נשארו בעינם) מעלה על הדעת אפשרות הסבר אחרת של ההתעלמות מחלקה הגדול של יצירת המשורר. לפי אפשרות זו, לקתה שירת אורלנד מבחינת ההתקבלות והנוכחות הציבורית שלה משום איזו תכונה של השתהות והבשלה מאוחרת, שהביאה להתממהות היסטורית, לאיחור ה"רכבת" מבחינת תמורות הטעם וחילופי הסגנונות בשירה העברית.

\* ראה בעניין זה מחקרה של חיה שחם "כי ככה דומים מראינו": שירת אורלנד בזיקת-אח לשירת אלתרמן", דפים למחקר בספרות, אוניברסיטת חיפה, חוב' 9 (תשנ"ד): 100-75. וראה לעומתו מאמרו של אבידב ליפסקר "....והכל קול יעקב: שירת יעקב אורלנד – היבטים ישנים חדשים", צפון – קובץ ספרותי, כרך ג' (תשל"ה), 133-150.

שירת אורלנד קלטה לתוכה את הטעמים והסגנונות המשתנים; אבל אולי דווקא משום שקליטה זו היתה כרוכה בתהליך של עיבוד מעמיק והתאמת האפשרויות הפואטיות החדשות לתבניות עומק פואטיות בלתי משתנות, היא היתה "איטית" מאוד, מלווה בחיפושים ממושכים, טעונה תקופות ממושכות של "דגירה". התוצאה מבחינת הנוכחות הציבורית – רושם של איחור, אפילו של היגררות מסויימת אחרי התמורות הפואטיות. כשאנו עוקבים אחרי מהלך התפתחותה של שירת אורלנד על פי קבוצה העיקריים היא נראית לנו כאילו היתה נתונה תמיד בעמדת מאסף, יוצאת למסעותיה אחר שהמחנה, שלא לדבר על חלוציו, כבר הרחיק ברובו מנקודת המוצא. כך ב'אילן ברוח' שרוי המשורר המתחיל עדיין בין גירסאות שונות של פואטיקה שמרנית למגעים עם הפואטיקה המודרניסטית בת-הזמן בנוסח הניאורסימבוליסטי של שלונסקי, אלתרמן וחבריהם. בעת שפואטיקה זו כבר הגיעה, למעשה, למיצויה היצירתי ('אילן ברוח' הופיע שנה אחרי 'כוכבים בחוץ' של אלתרמן ו'שירי המפולת והפיס' של שלונסקי ושנתיים לפני 'שמחת עניים' של אלתרמן ו'חופה שחורה' של יונתן רטוש). בשלב זה אורלנד רק יוצר קשר ראשוני וחיצוני-למדי עימה. בעוד הוא מעבד ומעמיק את זיקתו לפואטיקה זו, תוך חיפושים בלתי-נלאים גם בכיוונים מנוגדים לה, במשך שנות הארבעים, עומדת הפואטיקה הנדונה כבר בסתווה הזהוב, מבשילה פירות אפילים אחרונים ('שירי מכות מצרים' של אלתרמן, 'על מלאת' של שלונסקי, 'אהבה במדבר' של רפאל אליעז, 'על הפריחה' של לאה גולדברג). למלוא הגיבוש של הנוסח השירי שלו במסגרתה של אותה פואטיקה ניאורסימבוליסטית הגיע אורלנד רק בשירים שנכתבו בשנות החמישים ('שירים מארץ עוץ'), אך הושהו ופורסמו ברבים רק בראשית שנות השישים (1963). באותה שעה כבר היתה הפואטיקה, מבחינת תולדות השירה העברית, נחלת העבר. בהיותה מבוססת מבחינה תרבותית על הרגישויות וההשגות של הקהילה הספרותית ה"צעירה" או המודרניסטית בשיאה של תקופת ה"ישוב" (שנות השלושים והארבעים), היא לא עמדה בהלם העימות עם המציאות החדשה שהתהוותה בעשור הראשון שלאחר הקמת מדינת ישראל. בראשית שנות השישים, עם הופעת 'שירים מארץ עוץ', כבר הוכרע מאבק המאסף של הפואטיקה השלונסקאית-אלתרמנית לטובת אופציות פואטיות מנוגדות, מעוגנות ברגישויות הישראליות החדשות, וקשה מאוד היה באותו רגע להתייחס לגופם של השירים, שיכלו להיראות כמוצג מוזיאלי מימי 'שמחת עניים'.

דבר דומה אירע לאורלנד אחר שמצא – ללא שיוותר על ייחודו ועל סגנונו העצמאי – דרך לקרבה מסויימת לאופציות הפואטיות החדשות,

הגם שמבחינות עקרוניות אחדות לא היה מקום למכנה משותף בינו לבינו (למשל: המינימאליזאציה של הביטוי השירי, ה"הרזיה" של המבע, שהיו אופייניות לכמה מן המשוררים הישראליים העיקריים, היו ונותרו זרות לחלוטין לעקרון השפע, העושר, המתן האקספרסיבי בידיים מלאות, הפועל גם בשיריו ה"רזים" ביותר של אורלנד). ניסיונות ההתקרבות של כמה מן המשוררים הוותיקים אל הסגנון הישראלי החדש נעשו במחצית השנייה של שנות החמישים ובראשית שנות השישים, ומצאו את ביטויים בקובצי שירה כ'צלע' של יונתן רטוש (1959), 'כאלמונים בגשם' של אברהם חלפי (1959), 'שושנת רוחות' של חיים גורי (1960), 'מכל האהבות' של אבא קובנר (1965), 'עם הלילה הזה' של לאה גולדברג (1967) וקבצים מקבילים להם. במהלך הזה הופיע אורלנד, שוב, כמשתהה. אמנם, סימנים ראשונים לפנייה בכיוון זה ניכרו כבר ב'שירים מארץ עוי'; אבל למלוא התנופה והעקיבות הסגנונית הגיע המפנה רק בקובץ הענק 'עיר האובות' ב-1978. בשעה זו כבר היתה השירה הישראלית ה"חדשה" של שנות החמישים והשישים בבחינת "כובע ישן", שכבר נחבש לכל ראש ונתבלה והתרפּט. הרעננים והמוכשרים שבקרב המשוררים הצעירים בני-הזמן כבר ניסו – והצליחו – להסירו מראשם. שוב נראה אורלנד כמביא בשורה של אתמול ספרותי, והקובץ הגדול והמורכב כמעט לא זכה להתעניינות.

אמנם, גם הסבר זה טעון בחינה ספקנית, ולו רק משום שאין בו כדי להשיב תשובה מלאה על השאלה מה היה הגורם הפנימי שגזר על אורלנד את ההתמהמהות הממושכת הזו, שהיה בה כאילו גם משום הכשלה עצמית. בניסוח אחר: מאיזה צד מהותי באישיותו הספרותית של אורלנד נבע השיט האיטי הזה, האנטי-עדכני, על פני ים השירה העברית. מה היה הטעם לניסויו הבלתי פוסקים בהליכה בין הסגנונות, בין הישן והחדש, שהביאה ביצירתו לא פעם להרכבות ניסיוניות מפתיעות ואפילו מוזרות – כגון בפואמה הכמרעיתונאית 'יום תל פאחר' (1976), שנכתבה בשלושה קולות, אשר כאילו אינם עולים בקנה אחד: קולן של הבלאדה והאודה הכמראלתרמניות; קולה של שירת הגות מטאפיסית וקולם של הרפורטאז'ה או הראיון העיתונאיים. נרמז כבר, שכל אלה קשורים היו באיזה תהליך עיבוד מיוחד וממושך שהפעיל אורלנד על כל הסגנונות והנסחים שקלט מן השירה העברית המתפתחת אל תוך שירתו, תוך התאמתם למאפייניה של תבנית עומק פואטית אישית-ייחודית ואלמינאציה של אותם מרכיבים שלא עלו בקנה אחד עם מאפיינים אלה (כגון המרכיב של הקטנת נפח המבע, שכבר הוזכר). אבל קביעה כזאת עדיין אינה מרחיקה את ההסבר הנדון כאן מתפישה היסטורית מיכאנית באיתואם כרונולוגי-סגנוני בין פרקיה

השונים של יצירת המשורר לבין קצב ההשתנות של אינוונטאר האפשרויות הפואטיות המתחלף. כדי להפיק מתפישה זו הבנה דינאמית אמיתית של שירת המשורר בהתפתחותה עלינו להסיט את מבטנו מן הזיקות בינה לבין מה שמחוץ לה אל זיקותיה למה שבתוכה. אי־התואם שבינה לבין שירת זמנה בפרקי התפתחותה השונים יכול לשרת אותנו באמת – אפילו במאמץ להבין מדוע היא לא התקבלה בשעתה – רק אם נתחשב בו כבמין בבואה חיצונית של מבוך פנימי.

## ב

כשאנו מתבוננים בשירת אורלנד מתוכה ולא על פי מקומה ב"מפה ההיסטורית" של השירה העברית בת־זמנה מתגלים לעינינו הקשיים שעיימם נאבק המשורר וכן ההשתהויות וחוסר הכיוון הברור, שנגרמו בעטיים ואיפיינו בייחוד את חלקה המוקדם של יצירתו, באור שונה לגמרי מזה שהורגלנו להאירם בו. הקשיים אינם נובעים לא ממגעי ההשפעה ההדוקים או גם ההדוקים מדי של שירת אורלנד עם מודל פואטי זה או אחר, וכן אין קשר ישיר בינם לבין "פיגור" היסטורי מעין זה שתואר בפרק הקודם. לכל היותר, מהווים אלה שיקוף חלקי של בעייתיות עמוקה ומשמעותית הרבה יותר. אנו קוראים את שיריו המוקדמים של אורלנד, שנכתבו בשנות השלושים – הן אלה שכונסו בספר 'אילן ברוח' והן אלה הידועים יותר, שנפוצו כשירי זמר פופולאריים – ותוהים על רושם לא ברור ולא אחיד, שהשירים בכללותם מותירים בנו, גם בשעה שהם לוקחים את לִגְנוֹ ברעננותם, בהתרוננות המלודית והריתמית שלהם ובעצם הצירוף של הצעירות, ניתן לומר הבסירות, שבהם עם בשלות המגע המלוטש, עם השכלול והגמישות שבלשון ובמקצבים. ליתר דיוק, אנו מוטרדים ממהו מעין נתק פנימי בין שתי שכבות נפשיות שמהן נטולים חומרי השירים: שכבה גלויה, חיצונית, המוצאת את ביטוייה בעיקר בשירים הליריים ושכבה עמוקה ונסתרת יותר, הפורצת ומתגלה במפתיע דווקא בפזמונים ובשירי־הזמר, או גם באותם רגעים – על פי רוב רגעי התפרצות של סנטימנטאליזם בלתי מבוקר – בשירים הליריים עצמם.

השכבה העילית מאורגנת סביב הדימוי של "האילן ברוח", אשר לא במקרה קבע את כותרת ספר הביכורים, מצא את ביטויו המובהק בשיר הפתיחה של הקובץ ושב ואישר עצמו מדי פעם גם בשירים אחרים. ה"אני" המייצג עצמו בדימוי זה מתיימר להיות נתון בתוך מערכת מושלמת של זיקות "חיוביות" אמיצות למציאות בכל היבטיה התקניים. כאילן גבוה וענף



הוא נטוע בעומק קרקעה של המציאות, שאנו אמורים להבינה הן בהקשרה החברתי והן בהקשרה הפסיכולוגי-האישי. הוא מחובר עם העומק, עם המקורות הנסתרים של החיות, העוצמה, הלחץ והתזונה הגנוזים בחיקם של העם והאם. כך יכול הוא להתנשא זקוף ופורח כלפי השמים, ושם, במרומים, להפקיר את צמרתו הכבדה, המצטיירת כבלורית שופעת ("וכבדה על כתפיו הצמרת", כךך א: 17), לרוחות – השטף הזורם, הגועש לעתים, של החיים. הוא "אילן ברוח": הרוח באה בכל עוצמתה בצמרתו ובענפיו והוא גועש ומתנשב לעומתה. בהיותו איתן באחיותו בקרקע הוא יכול להיענות בלי חשש לטלטוליה של הסטיכיה שמעל. משום כך יכול הוא לקבל בכל מאודו את "היום החזק". אפילו יחשוף לפניו אורו ה"גבוה" של היום את סופו, לא יעצור בו הדבר ולא ימנע ממנו להסעיר את "נפשו העצית": לחיות, להיטלטל, לקחת חלק מלא בסערה. כיוון שהוא חי חיים מלאים, גם מותו, בבואו, יהיה שלם, משוחרר מחולשה וכיעור, מלא כבוד וכוח. בנפול השמים עליו הוא פשוט "יאסוף את נופיו אל גזעו העמוק / וישתוק" (שם).

כך מסגיר עצמו אורלנד הצעיר לדימוי עצמי נטול שברים, חסר סדקים, שלם מדי ועל כן גם פשטני ורדוד. לכאורה, אין שום כוח שיוכל לערער דימוי עצמי זה. לא רק המחשבות על סופו של ה"אני" עוברות באמצעותו עיבוד אסתטי-נארקסי, ההופך את המוות לאקט מלא הדר וכאילו נטול אימה וכאב, אלא אפילו ההיתקלות ברצח, בגוויית אדם שחייו נכרתו ופגרו הוטל בשדה, אפילו היא אין בה כדי לזעזע באמת את האילן כבד הצמרת, אשר זעזועי החיים לא באו, כביכול, אלא כדי להוסיף יופי ו"שלהבת" לעתרת צמרתו. בשיר הארוך "שיר מגופו של אדם", שכבר הוזכר (ואשר לא נכלל במבחר שלפנינו), "מאזן" הדובר את הזעזוע שבהיתקלות באדם שנרצח תוך שהוא מזכיר לעצמו שוב ושוב כי הוא "אילן בגופי", ולא סתם אילן אלא אילן ברוח ("סופת ענפים"), מי ששגה והרקיע "מחוטר נצנע – לעבים". אמנם, גם האדם שנרצח היה אילן, והוא נכרת; אבל "יש פריחה בגופו של אדם שאותה אי אפשר להמית / הוא סוד הקיום בנעלם, הוא הד הדממה שבוקע". מה היא אותה פריחה שאי-אפשר להמיתה גם על ידי כריתת גופו של האדם? המיסטיפיקאציה (ברוח ש. שלום), הדיבורים על הקיום הנעלם, אינם באים אלא לחפות על ביטחונו הנארקסי של הדובר, המשורר עצמו, בהמשכיותו ובעומק של חייו הוא:

אֲנִי בְּאֵילָן בְּגוֹפִי, הֵייתִי סוּפַת עֲנָפִים,  
כִּזְה אֶהְיֶה, לֹא אֶבֶל, תָּנוּב בִּי תְּנוּבָה מְבֻרָכָת,  
בִּיסוּד הַקְּרָקַע הַטּוֹבָה אֶת פְּסָף חַי עוֹד אֶבְאִי,

לְפָרוֹת בְּתוֹכָהּ לְתַמִּיד וְלְהוֹסִיף, לְהוֹסִיף בָּהּ לְלָקֶט.  
(‘אילן ברוח’, עמ’ מ”ט).

אין כאן לא אמונה מיסטית כנה בהמשך הקיום אחרי המוות וגם לא מן האובססיה הוויטאליסטית של “ואמות ואוסיף ללכת” האלתרמני, אלא תחושה של חיות, שעדיין אינה מסוגלת לתפוש את המוות כמציאות; אפילו לא את מותו החד־משמעי של האיש הרצוח המוטל בשדה. משום כך יכול כאן המשורר להוביל את חייו בהתרונות מלאה גם לעבר “בוקר זוהר וסופי” ואפילו לפצוח בשיר “מול הרצח”.

בצורה דומה יכול הוא להתגבר, כאילו בלי קושי, על כל ניגוד מהותי אחר שמציבה לפניו המציאות. הוא יהיה תמיד בנה של “האדמה האמהית” הנצמד לרגביה ודבק בה לעובדה ולשומרה; אבל באותה שעה הוא יהיה גם הלך צמא למרחקים, לנכר, לנדודים, אפילו למחוזות הנסתר והנעלם. באותה מידה וצורה הוא יהיה תמיד מקושר “אל אָמָא” (“אמא, אמא, עוד אבואה / לחוֹנֵן את קְרִבְתְּךָ”, א: 20), אבל בהיבט יהיה הוא נער חולם שניתק מאמא ו”על ריבוא דרכים ינוע”. הוא יקיים קשר חי, נטול בעיות, עם זיכרונות של עבר בחשכת יער ותחת גנוגנות הקש של כפרים רודמים בשלג, וכמובן, הוא ישאף גם לחזור אל מחוזות הילדות ולאורך כל חייו יהיה כאילו צועד “לשם” (א: 23). אבל באותה שעה עצמה הוא יהיה גם רועה אידיאלי על אדמת האבות, מי שהגמיע עדרים בחום הצהריים ונשא על כפיים את הגדי הרך עם שוב המקנה בערביים. לא לו “כאב שתי המולדות”, הסתירות שבין השייכות לשם ולכאן, לעבר ולהווה. כשם שהוא יראה את עצמו כמי שמקורו ביערות במזרח־אירופה, שמהם נעקר, ולכן מצעדו ב”כל ארצות העולם” הוא מצעד מיוֹתָם, כך הוא יראה עצמו שייך ל”ארצי”, אשר תיף “בצמֶרֶךְ העבות, בצמרת עצינך” (א: 27). הוא יהיה בודד ו”עלום” אך גם איש רעים להתרועע. הוא ייצא למרחקים כמי שנושא אבוקה בודדת באופל לילה, אך הוא גם יזמין את רעו, אותו רע קרוב כל כך עד כי בהשתקפם בראי הפלג יגלו השניים “כי ככה דומים מראינך” וכי יש ביכולתם לקלוע זר אחד לאמם המשותפת, להתלוות אליו במסעו בדרכים הגדולות, אשר ב”ערישות הכחולות” התלויות בשמיהן האלתרמניים, נולדו השניים, הדובר ורעו, תאומים (א: 24). במקצבי מחול תוססים הוא יעלה לקראת הנערה האהובתו, ואף היא תעלה לעברו “נעלה, חכלילית, טלולה / מטללים / ולילית”; אבל באותה שעה עצמה הוא יציג לעומת הנערה “שתי ידיים כואבות / מכנען, / שפרחו בין רחובות / ונעך” (א: 31); היינו, הוא יוכיח לה כי הוא לא רק נודד ומאהב ונסיד העילוסים אלא גם חלוץ,

המקיים במו גופו את כל מצוות הציונות של תנועת העבודה, וכאילו לא יחוש כלל בפער שבין המצעד הטלול והחכלילי לידיים הכואבות, הכבדות. הוא יעמוד על משמר מול צר וישיר את שיר הילדים הגדלים במצור. "משד אמותינו ינקנו הכאב", יאמר בשמם (א: 30), אך באותה שעה ידבר גם בשם ילדי אותה אדמה, שעליה ובגינה הוטל המצור, כאילו לא ינקו ממנה אלא "שירת אהבה", יופי, עלומים וריח אדמה הדבק בבשרם (א: 25). לבו יהיה פתוח לנערות המסעירות את דמו ב"ריבוא נחשולי שיכרון, אדומים, אדומים, שוקקים" (א: 36). אך באותה שעה הוא גם יירתע מהיסחפות בשיכרון הארוטי ויבקש מן הנערה שתשפיע עליו בידה הקטנה, המלטפה את לובן גופו, רגיעה, חסד, נועם שבאיפוק ("הבי לי שקט מעט, נערה". א: 35). בקצרה, ה"אני" השירי של 'אילן ברוח' מתיימר לחיות בעולם שאין בו ניגודים פנימיים בלתי־פתירים. הוא, לכאורה, הגילום של הסינתזה האנושית, שכל האידיאולוגיות האופטימיות מציבות את הסטריאוטיפ שלה במרכזן. משום כך לא הוא ילך "בנתיב המרמה הנלוז" של דקדנטים ואנשי ייאוש למיניהם, אלה שמזבחם נהרס ומקדשם נזנת. בדמיו "נוהרים עוד חיים ואמת אדירה עוד זורחת" ובלבו "עצורה עוד סופת הששון הגאה שבעוז" (א: 47).

אנו קוראים כל זאת, נכונים לפטור מלפנינו את המשורר הצעיר כמי שעדיין לא הגיע להבחנה בין ה"אני" האמיתי שלו לסטריאוטיפ האידיאולוגי של זמנו, אך דבר מה עוצר בנו ומחזירנו לעיון נוסף בשירים המתרוננים מדי, אשר בהתרוננותם גלומה בכל זאת איזו אמת פנימית שהיא מעבר לסטריאוטיפ. הן התרוננות זו עצמה בוקעת גם מתוך שירי הזמר של אורלנד, שנכתבו לצד שירי 'אילן ברוח', ועדותם, לכאורה, כה שונה מזו של ספר השירים. בניגוד למצופה ובהיפוך תפקידים חושפים דווקא שירים אלה עולם פנימי סוער, רחוק מכל שלמות וסינתזה, המפיק התרוננות עזה דווקא מן המתח שבין ניגודי הפנימיים. היינו מצפים, שהעולם הפנימי הזה ייחשף דווקא בשירים הליריים ולא בטקסטים הכמרפשטיניים של הפזמונים, שנועדו להלחנה ולשירה בציבור. כך הדבר, פחות או יותר, בשירת אלתרמן בת־הזמן. השירים הליריים שסועי ניגודים פנימיים, חושפי עולם פנימי קרוע ואלים, ואילו הפזמונים אפופי הומור אלגאנטי, מורחקים מן המוקדים הרגשיים הכאובים בכל אמצעי השנינה וקלות המבע. אצל אורלנד קורה ההיפך. השירים הליריים מצטרפים לפאסאדה מוחלקת ואטומה, ואילו הפזמונים – בדרם ההיפרבולית והסנטימנטאלית – מספרים על קרע עמוק. בייחוד בולטים בעדותם בעניין זה שירי האקסטאזה הציוניים שכתב אורלנד בשנות השלושים ובראשית שנות הארבעים, ואשר בהלחנתו המופתית של מרדכי

זעירא יצרו צירוף חד־פעמי של התלהבות ואלמות, אקסטאזה וכאב. ברוח צירוף זה, כנראה, הם נעשו ביטוי מרכזי של מציאות נפשית עמוקה מאוד ומשותפת לרבים מבני התקופה. שוב ושוב מופיעים בשירי הזמר הללו לא רק הלהט, האש הבוערת, אלא גם הפחד ובעיקר החרב, שמקומה אינו נפקד, כמדומה, בשום שיר־זמר בולט שכתב אורלנד בתקופה הנדונה. כך בשירי ההורה המפורסמים, כגון שיר "חניתה" או "הורה טוב", וכך במרבית שירי הזמר האחרים. המשורר תובע כאן שיסובבוהו "להט, אש בוערת" ויציתו במחול המתלקח את חייו ל"אבוקה דולקת למחר ולאתמול" (א: 245), מפני שהוא אפוף פחד ודקור חרב. הוא פונה להורה היוקדת ואומר:

נְבִיאָךְ בְּסוֹד הַפֶּחַד,  
נְרַקִּי־ךָ לְקוֹל הָאֵלִם:  
סְבִי, סְבִי עַל פִּי פֶּחַת,  
בֵּת חֲנִית וְכִדּוּנִים.  
(א: 243).

הזמר והחרב נעשים בשירים אלה לשני אגפיה של משוואה החוזרת על עצמה, כמעט לסינונימים. בין עופרת לעופרת מזמר החזה "בכידון אל השמים" (א: 251); כי "אם מת השיר בלב / והלב היה לטרף, / נזמר על פי הכאב / ונרקוד על פי החרב" ("שיר לחרב", א: 254). באקסטזה של ריקוד חרבות שבטייקדמוני מול מדורה זוּעק המשורר:

כְּסִכִּין שְׁלוֹפָה מְטָרָךְ  
לְפִידְנוּ דָּלֵק!  
כְּחִינּוּ עַל פִּי חָרֵב,  
לְפִידְנוּ דָּלֵק!  
(א: 253).

אנו קוראים בשירים ונתקלים מחדש בנכונות לרינה "מול הרצח", אבל הרינה בוקעת הפעם ממקור שונה לגמרי ועמוק הרבה יותר מזה של הנארקיסיות הצעירה והנינוחה של השירים הליריים. מאין, שואלים אנו, הגיעו לשירים החרבות, הכידונים, הנעליים המסומרות הדורסות תחתיהן במלוא הכוח ומשקל הגוף, הלפידים שהם כסכין שנשלפה מגופו המדמם של ה"טרף"? לכאורה, אין כאן אלא השתקפויותיו של הזמן ההיסטורי – ימי "חומה ומגדל", חניתה, המרד הערבי, עליית הנאציזם וראשית מלחמת העולם.

למעשה, נובעים הדברים ממקור פנימי גועש, ומכאן האמת האקסטטאטית והמדבקת שבהם, שהפכה אותם לשירי התקופה האמיתיים, האוטנטיים. ליתר דיוק, התואם המלא שבין המקור הפנימי לחוויות הזמן הוא שהקנה לשירים את מעמדם המיוחד. זהו תואם שבין פוביה לקאונטרפוביה, בין פחד מרטיט להתגברות אלימה ונחרצת עליו, בין תחושה עמוקה של פגיעות לרטוריקה נמרצת של אי־פגיעות. החרב המופיעה כאן בכל אתר לטושה ומשווננת משני עבריה. הדובר דוקר בה אך גם נדקר; הוא מניף אותה בריקודו הלוהט, כמעט ריקוד של לוחמים הממריצים עצמם לפני היציאה לקרב, אך הריקוד הוא גם בבחינת זינוק הרתיעה של מי שנדקר ונחתך ודמו שות.

הפזמונים הסנטימנטאליים, פזמוני האהבה והשיכרות, מגלים צד נוסף בהווה פגועה, שהמשורר כה היטיב להסתירה בשיריו ה"רציניים". בכל פשטנותם, הנובעת מעצם זהותם הז'אנרית, הם מגלים אמת, שנעדרה מאותם שירים: "עמוק, עמוק העצב בעיניים — אל תשאלני מה, אל תשאלני איך — בני אדם נולדו לצנוח וללכת כרוח הנושבת בשלכת" (א: 270). מישוהו השאיר את דלתי ליבו פתוחים; מישוהו מיילל ברוח והרוח בו (א: 274). אכן, "צער עולם" מן הסוג הידוע; רחמים עצמיים במנות גדושות. אבל הצער והרחמים "נכונים" לאין ערוך יותר מן השמחה האטומה של השירים הליריים. בפזמוני האהבה הסנטימנטאליים, העשויים להרכיד רגליים למנגינת טנגו "טראג'י" של קאבארט, האהבה היא ריאלית יותר מאשר בשירי הארוטיקה הקלילים של 'אילן ברוח'. היא צופנת בתוכה את אפשרות הפגיעה וההיפגעות. זו הזוכרת את הלילות שהיו, בשעה שבמשעולים, בין דגניה לכינרת, עמדה "עגלת חיי העמוסה", היתה בסופו של דבר נדהמת ובוכייה משום שאהובה "הלך לו ולא שב" (א: 276). הנערה משיר "הטנדר נוסע", שמצאה את בחיר־לבבה, הותירה אחריה, דעוכים ועזובים, את כל "הבחורים", שהיו מוכנים לנסוע בטנדר עימה לא רק "עד סדום ועד עפ"ו" אלא גם "אל מקום שעוד איננו בעולם" (א: 258). "עץ הרימון", הפזמון המופתי, בחר פזמוני ארץ ישראל של התקופה, מתאר ניסיון בלתי־אפשרי של רקונסטרוקציה של אהבה, שאי־אפשר, למעשה לבנותה מחדש. הדובר הגיבור, איש הגדודים והקרבות, שב מן המלחמה אל אהובתו כשהוא נכון למחול בשבילה על כל גבורותיו וניצחונותיו: לה התרועעות, לה הזרים, לה כל שלטי הגיבורים; מה לו חיל־אלף ומה רבבה, אם לבו מת באהבה?! אבל הפגישה המחודשת בינו לבין כלתו עם רדת הליל איננה הצלחה מובטחת. רק אם ישוב החץ אל הקשת והרימון שנקטף יחזור אל ראש העץ תחזיר פגישה זו את האוהבים לנקודת המוצא שלהם. אבל האם יכול החץ לחזור

אל הקשת? הניתן להחזיר את הרימון הקטוף אל ראש העץ? האם אין האידיליה של המפגש המחודש בעייתית ומסופקת ממש כמו ריחו של עץ הרימון, שהתפשט במלוא המרחב ש"בין ים המלח ליריחו"; והרי לפרחי עץ הרימון אין ריח כלל.\*

לאמיתו של דבר, מאפשרים לנו הפזמונים לחשוף סדקים דקים גם בדימוי העצמי הסינתטי המוקרן מן השירים הליריים. כאמור, דווקא באותם רגעים ב'אילן ברוח', שבהם קרב הטקסט אל הפשטנות ואל הסנטימנטאליזם החשוף של הפזמון, בוקעת מן הספר נימה שאינה עולה בקנה אחד עם הטון הדומיננטי שלו. ברגעים אלה יודע המשורר כי "דרכי אבד" וכי "לבי מיוגן ועני ונפחד ועריר" (א: 40). הוא מודע לכך כי שיריו המתרוננים לכול ובכול אינם נוגעים ב"אני" האמיתי שלו: "אינני יודע לצפון אף אחד ניגוני למעני" (א: 42). ולכן דרכו "מיושר ונפרע, אמיתי ובדוי", היינו, רצוף סתירות, מוליך בכיוונים מנוגדים. אהבתו, כמו האהבה שבפזמונים, יכולה להיות לקויה, פגועה ופוגעת:

אָנִי נוֹשָׂא עִמִּי אֶת צֶעַר הַשְּׂתִיקָה,  
אֶת נוֹף הָאֵלֶם שֶׁשָּׂרְפָנוּ אֶז מִפְּחָד,  
הֲלֹא אֲמַרְתָּ אֵלַי: הָעִיר כָּל כָּךְ רִיקָה  
הֲלֹא אֲמַרְתָּ אֵלַי: נִשְׁתַּק מְעַט בְּיַחַד.  
(א: 34)

השתיקה, האלם, הפחד והצער מסתדרים כאן ברצף הקליל, הריקודי, של הטורים היאמביים. אבל הצירוף של אֵלֶם ודברת, של שתיקת פחד עם מקצבי מחול של בית-קפה אינו מפחית מאמינותו של השיר. אדרבא, הוא מאשר אותה. דווקא בשיר הסנטימטאלי ביותר שבספר, הקרוי "פזמון" והמגדיר את עצמו כ"פזמון בנלי", והוא באמת מצטיין בטקסט פשטני המסוגל להלחנה ולזמרה מבלי שייפגע פגיעה כלשהי (השיר אכן הולחן בידי משה וילנסקי), יכול המשורר להודות בפני עצמו כי משהו בסיסי ומהותי חסר בשיריו ובחיייו; ומכאן הפגם שבשירתו:

\* הטענה כי המשורר "טעה" ביחסו ריח לעץ הרימון, שנשמעה בשעתה מפי בוטנאים ומשוררים (שלונסקי) כאחד, הביאה את אורלנד לחיקון בלתי מוצלח של השורה הפותחת את שיר הזמר הקלאסי שלו: "עץ הרימון נתן ליח". זהו תיקון בעייתי לגופו – ה"ליח" של עץ הרימון הוא לא פחות מסופק מן ה"ריח" שלו – שפגם בשלמות השיר, וראוי שנתעלם ממנו.

נגונים הרבה נגנתי  
נגונים ללא הבן,  
רק אותו אשר הבנתי  
לא אדע נגן.  
(א: 20)

המשורר יצטרך עוד לעמול קשות וארוכות עד שיוכל לתת מבע מנוגן לאותו דבר יחיד ומיוחד שהבין ודווקא עליו לא שר בניגוניו הרבים. בינתיים שורר נתק בין "הבנתו" של המשורר לבין שיריו, והמשורר כמעט שאינו מתגבר על נתק זה. כמעט רק בפזמונים ובשירי הזמר שלו מוצאים אנו "אני" אמין וחי. בזכותם בעיקר אנחנו, כקוראים, מוכנים, כבר בשלב מוקדם זה, להעניק למשורר אשראי, ולהמשיך לעקוב אחריו בחיפושיו ובהתלבטויותיו.

## ג

שנות הארבעים היו, כאמור, שנות חיפוש ותעייה בשירת אורלנד. המשורר היה מודע ל"משהו" החסר בשירתו ותר אחריו בכיוונים שונים, אבל החיפוש לא היה רצוף ועקיב, ומה שנתגלה בו למחפש לא התקיים בידי המשורר קיום יציב. עם זאת מסתמנת בכמה מן השירים פתיחות ומודעות עצמית אשר לא יכלו אף לעלות על הדעת בעולם המלוכד והסיתטי של 'אילן ברוח', ודווקא משום כך הקובץ שבו כונסו השירים של אותה תקופה, 'שירים על עיט ועל יונה', הוא לא רק הטרוגני הרבה יותר מקודמו מבחינה תמאטית וסגנונית אלא גם בלתי אחיד ברמתו. המשורר עולה בו ויורד, מזדקף ונופל, נוגע בצמתים נפשיים ומתרחק מהם לעבר מחוזות דקורטיביים סתמיים. מבחינות רבות הוא נראה כאן פחות "בשל" ושליט בטונאליות השירית שלו מאשר ב'אילן ברוח'; אבל חוסר הבשלות והאחידות נובע דווקא מתהליך של התבגרות.

לכאורה, אורלנד ממשיך גם בספר זה במשחק הלא-מודע או המודע רק באורח חלקי של מחיקת ה"אני" באמצעות ההזדהות עם הסטריאוטיפ החיובי הרשמי של תרבות הזמן. הוא חייל בעולם השרוי במלחמה, והוא מתיר לעצמו הבעה מבוקרת של פחד, שהוא ממהר להתגבר עליו תוך הבעת נאמנות מוחלטת למולדת ('נשבעתי, ארצי בכוכבי הליל, / כי גם כל שיני אם הושרו לשווא, / וגם אם אפול על חוטי התיל - / שירך האחד לא יפול בקרב". א: 71). הוא מתאבל על חייו הצעירים החשופים להרג אך גם ממהר להתנחם עליהם, ומבקש מן האל כי אם ייגזר עליו ליפול "כעלה בסערת

סת" לפחות ישמור [האל] למענו, על האביב, על השקמים העתיקות, על הסירות על הירקון ועל "המון העם מפצח הזרעונים" (א: 70) – נחמות מפוקפקות, קלות מדי, מהירות מדי. הוא מביע את כל הרגשות הנכונים: געגועים לאמו, לנוף נעוריו; זעם ופלצות לנוכח רדיפת העם היהודי באירופה וההרג האוניברסאלי, שהמלחמה נושאת בכנפיה. עם זאת, המלחמה גם מעשירה את עולמו הצבעוני. הוא מתוודע לאפריקה המיסטרית. לנופי איטליה הציריים. הוא נשבה לקסמי המזרח-הרחוק והקרוב ומקונן על "אירופה השוקעת". הוא מסוגל לניתוקים אסוציאטיביים מוזרים, המעידים על כך שעדיין לא התגבר על איזו אטימות בסיסית ברצף ההגות והרגש שלו. למשל, בעיצומה של המלחמה כותב הוא שיר על עירו המזרח-אירופית הקטנה, מוקפת היערות והשוכנת על חוף נחל, מבלי שיזכור ויזכיר, ולו גם בשורה אחת, כי עיר זו היא עתה שדה-קרב וכי כל יהודיה הוצאו להורג על פי קבריאחים גדולים שכרו בעצמם באחד היערות הציריים הסמוכים. כל מה שיש בה, בעיירה האוקראינית שבשיר, הם רק זיכרונות ילדות סלקטיביים, ממותקים וספרותיים מאוד: בתים ישנים שבבקיעיהם "נפתל האזוב", בית תפילה "עתיק ורוגע", צהלת סוס המובל עם ערב לשוקת, שלג נופל ואנשים מתכרבלים באדרותיהם, עגלונים, רועי חזירים, צוענייה יחפה טורפת קלפיה, "יריד עליז", נערות פרוור יפהפיות מקוטרות בבשמים זולים ועטויות רקמות, בת איכר החושפת שוקיה בכיכר ורטט כתפיה מעלה גם בצופה בה ריטוטים חשודים, וכן הלאה (א: 85-87).

במלים אחרות, 'שירים על עיט ועל יונה' – לפחות חלקים נרחבים שבהם – עדיין מגלים לעינינו משורר, המסנן את חוויותיו וידיעותיו דרך המסננת של אינוונטר "פיוטי" תמאטי ורגשי מוקבע, המותאם לאידיאל אנושי סינתטי "חיובי", קונסנסואלי. על רקע המציאות ההיסטורית של התקופה, המשתקפת גם ברבים מן השירים, נעשה אידיאל זה רדוד ובלתי-אמין יותר מאי-פעם. אבל המשורר עדיין אינו מסוגל להשתחרר ממנו ולהעמיד במקומו "אני" אותנטי מעורטל מקוסמטיקה. עם זאת, בנקודות רבות הוא כבר יכול לקרוע קרעים של ממש בפני המסיכה שלו. נקודות אלו, באורח אופייני, לא תתקשרנה – לפחות לא באורח ישיר – עם ההתנסויות ה"גדולות" של הזמן – המלחמה, השואה, המאבק בארץ ישראל. על התנסויות אלה עדיין אין שירת אורלנד מגיבה באורח אמין אלא באמצעות הז'אנר של הפזמון ובתרגומים מבריקים משירי איציק מאנגר ומרדכי גבירטיג. הנקודות מתקשרות דווקא עם התנסויות אישיות, אשר מבחינת המערך התמאטי הכולל של הספר, הן כאילו צדדיות: למשל, קנאתו היוקדת של המשורר ב"תאומו", נתן אלטרמן, הכותב, כביכול, את שיריו שלו, של אורלנד, בעטו



ו"גונבני נפש" (א: 90). הידיעה כי הוא נשאר הרחק מאחורי אחיו שהורם "אל שולחן נדיבים" והוא, אורלנד, עתה, את "פרוריו מלקט". או, לדוגמה נוספת, התחשבנותו ספוגת המרירות עם רעיו – ושוב, בעיקר עם נתן אלתרמן – שהפרו בריתם, החשו בצביעותם בראותם בבוא הרעה אליו, נהגו ברעות כלפי חוץ אך התעלמו מן הדם שנטף טיפין־טיפין, ואפילו, בסתר, יידו אבן ברע הנופל. מה שמתגלה בצמד השירים ה"אנטי"־אלתרמניים הללו, "שיר קנאות" ו"שיר ידידות" (האחרון הוא בבחינת מענה חריף ופולמוסי ל"הזר זוכר את רעיו" שב'שמחת עניים') הוא, בעיקר, לא עצם הדמיון הסגנוני־הפארודי של השירים לשיירי אלתרמן – דמיון זה מתחייב מעצם המעמד הפארודי האנטגוניסטי של השירים – אלא השימוש שעושה המשורר בפאסטיש האלתרמני לשם שחרור עצמי לא רק מעולו של אלתרמן ומן ההשפעה ההיפנוטית של קרבתו, אלא גם ובעיקר מן השקרים האישיים, הפנימיים: מן הנטייה להחליק, לייפות, להציג הרמוניה במקום שזו אינה קיימת, לדבוק ב"חיוב", להיענות לציפיות לאיפוק ולאיזון עצמי. אדרבא, דווקא באמצעות שירי החיקוי החשופים מגלה אורלנד הפעם את השלילי שבו: את קנאתו ושנאתו, את תחושת העליבות והפיגור שלו, את חוסר נכונותו לסלוח, את רצונו להתבוסס בעלבונו ובכאבו באשר יש באלה כדי להטיל כתם במי שגרמם.

בצורה פחות ישירה ויותר מתוחכמת מתגלה אותה יכולת שלא להזדהות עם הסטריאוטיפ במחזור "שירים על חיות הקודש" (א: 98-101), מחטיבות השירה המגובשות ביותר שכתב אורלנד בשנות הארבעים. ארבעת השירים, המוטבעים אף הם בחותם הצמידות למודל האלתרמני, מציעים לכאורה תיאורים מטאפוריים־סימבוליסטיים של ארבע חיות הקודש, הצבי, הארי, הנשר והנמר. מה שמכריע בהם, מכל מקום, איננו התיאור המלוטש מאוד אלא דווקא אי־הנכונות הרגשית של המשורר להזדהות עם מרבית החיות. למעשה, מוצא הוא הַד לעצמו, לזהותו, רק בנמר האכזרי. הצבי – "חץ, נרדף, חופו / מריץ את לבו התם" – זר למשורר בחפותו ובפגיעותו. הוא איננו רוצה להניח את חייו "על קרן הצבי", אך גם אינו רוצה לחיות על מותו של הצבי. בסופו של דבר, הצבי הנופל שדוד על במותו הוא בעיניו "פעוט" ובלתי מעורר כבוד. הארי הגא, לעומתו, כולו הוד והדר, גבורה ועוצמת קדומים. אבל דווקא משום כך מסתייג ממנו המשורר. שיריו, הוא אומר, "נבוכים" בצאת הארי לקרב. זרי תהילתו – זרים. סופו – מוות, שהמשורר אינו רוצה ליטול בו חלק. כושים יהפכו עורו ויבכו למראה ראשו המומת. המשורר ראה את יופיו של הארי יותר משהוא רוצה לראותו. הוא מבקש: "המלך! הרפה יופיך מעט, / כי עינינו מלאו ממראיך". הנשר הרוחני,

הגא, העז, הנאור, הפרוש כאור על מים רבים (שיר הנשר הוא פארודיה על שירו של אלתרמן "האור הצועד ממראות נחושה" מ'כוכבים בחוץ') מושל כ"מלך עליון". המשורר יכול אולי לשאת שיר לו בקרב להקת לויים או חבל נביאים. כנפיו האדירות של הנשר יכולות להיפרש כ"סוכת שלום" על כל הראשים. אבל רק לנמר יכול המשורר לומר מיד, בפשטות ובאורח אישי לגמרי: "אתה רָעִי, / אני האיש אותו הכית". הטורפנות, המזימה, הצימאון לדם, הזינוק הרצחני מן המסתור – הם המעוררים באורלנד את תחושת ההזדהות ואת הנכונות לברך את הנמר ("מנמרים ביער תבוֹרְךָ") ולהשליך את נעוריו ליפי מלתעותיו. השלילה, העיקשות, הזעף והבדידות של הנמר, שייכותו לנוף הרים חרְרִי והתנכרותו לכל מה שהוא נוח וידידותי הם המקרבים אליו את הלב: "כי מְרִית קהל עמים – אני לך אח". כמובן, השלילה, הזעף והאנוכיות של הנמר מוצאים את הרגשות המקבילים להם בלב המשורר. אף הוא טורפני ובודד וזועם, ומשום כך נכון הוא, בסוף השיר, להכות בנמר, רָעוּ, ממש כפי שהנמר היכה בו בראשית השיר:

אֶתְּה רָעִי,  
אֲנִי הָאִישׁ, אֹתְךָ הִפֵּיתִי,  
בִּי רֵן עֶזְךָ הַנְּמָרִי –  
וּבְהָרִים חִפֵּיתִי.

בין שהפארודיה האלתרמנית מלמדת על כך, שמותר לקרוא אל תוך דמות הנמר מעין פורטרט של המשורר הרָע, ובין שאין מקום לקריאה אליגוריסטית-סמלית כזו, שיר ה"נמר" כסיכום וכפסגה של "שירי חיות הקודש" מאפשר גם הוא למשורר, ממש כמו שירי הקנאות והידידות הפסבדו-אלתרמניים שלו, לחשוף את הצד האפל שבו וליקרב בכך קרבה של ממש לרגע החשיפה העצמית, שתשחרר אותו מן הדימוי העצמי השלם מדי שעימו יצא לדרכו כמשורר.

ב'שירים על עיט ועל יונה' מצוי גם מחזור שירי אהבה, שיש בו עניין כאילוטרפניה נוספת של התקדמותו של אורלנד לעבר מבע שירי כן ואמין יותר. המחזור, "עלים מיער ארדן" (א: 114-122), משחזר פרשה אוטוביוגרפית, שהמשורר כבר נגע בה בעקיפין בכמה משירי 'אילן ברוח' (למשל, בסונטה "את סוערה בדמי בריבוא נחשולי שיכרוך", העוסקת בפרשת אהבה בין נערה אנגלייה לצעיר מארץ ישראל). בעת שהותו של אורלנד באנגליה ב-1936 (הוא נשלח בסיוע מנחם גנסין ו'הסטודיה' של חניכי 'הבימה' ללמוד מחזאות – פראקטיקה, תיאוריה והיסטוריה –

באקדמיה המלכותית לדראמה בלונדון) הוא קשר קשר אהבה לא ממושך עם רוז, כנראה, שחקנית טירונית. השמות של שני הצעירים, שהומרו בקלות ל"רוזלינד" ול"אורלנד", הקלו עליהם את העמדת הפנים שהם שרויים בלבה של פאסטוראלה שקספירית במחבוא יער ארדן (שלא היה למעשה אלא ההיידפארק-הלונדוני על גדות האגם המלאכותי, הסרפנטין). צרור השירים שב'שירים על עיט ועל יונה' מעלה פרשה זו ומתיר לעצמו חזרה קצרה מאוד אל אשליית הפאסטוראלה הרומאנטית, אבל בעיקרו הוא בא לא להחיות את האשליה אלא לבטא את כאב ניתוצה. המחזור כתוב כמכתב או רצף מכתבים אל רוזלינד האבודה, אשר בבוקר מעונין אחד, קמה פתאום ועזבה את העלם הכרוך אחריה. המשורר נזכר הן איך "פתאום כגלגל הרושף בגלגל – נדלקנו בשן ועיין" והן איך "פתאום כמו גל השוצף בגל – דעכנו ונהי לאין". בפעם הראשונה בשירתו מפעיל אורלנד את הזיכרון כדי להעלות חוויות שאינן מתיישבות עם רצף החיים העכשווי, הנמשך, אלא, להיפך, הן קורעות אותו. בפעם הראשונה הוא מעלה מעין אנטומיה של כישלון. הפורמולה של הקיום מעל הסתירות והניגודים – במקרה זה הן הסתירות והניגודים שבין המינים וכן אלה שבין עלם ארץ-ישראל לנערה בריטית – התרסקה. לשווא מנסה המשורר להפעיל את מיטב האמצעים האלגיים כדי לגשר מעל לפער שנוצר או, לפחות, להביא נחמה ללב הפגוע. בתום כל ניסיונותיו האלה יודע המשורר כי הם לא צלחו, וכי לחינם כתב את שיר אהבתו על ספר: "כי מה'תוחלת ויתרון בו לאוהב – אם חכליתו רק עלי ספר תיכתב". ה"עלים מיער ארדן" אינם מצטרפים למחזור שירה "גדול". יש בהם עודף מלל, חזרות, שימוש תכוף בלשון "פיוטית" שדופה. עם זאת מגלה כאן המשורר את היכולת לספר סיפור אמיתי, שהוא כמעט אינו עוטף אותו בחיפויים ובקישוטים. יכולת כזו מתגלה פה-ושם גם בכמה משירי התנ"ך הכלולים בקובץ, כגון שירי "פליטאל בן ליש" (א: 106-108) ו"מסילות אבשלום" (א: 123-124), שבהם מאפשרות ההרחקה של העדות וההיאחזות בגיבורי הסיפור המקראי העלאה של רגשות קשים, של מציאות נפשית סבוכה ברשת של קנאה ובגידה.

#### ד

לגילוי העצמי המכריע לא הגיעה שירת אורלנד, מכל מקום, אלא ב'שירים מארץ עוי', הקובץ שהתאחר כל-כך מבחינת הקוראים (כאמור, הוא ראה אור רק ב-1963, אף כי השירים, ברובם, נכתבו כעשור קודם לכן) ואשר בו הושג

הגיבוש המלא של ה"נוסח" השירי-הלירי של אורלנד לעומת הנוסח הפזמוני, שגובש עד שלמות כבר בשנות השלושים ובראשית שנות הארבעים. הגילוי העצמי הזה הותיר אותם קוראים של אורלנד, שהתרגלו לשירתו המוקדמת, תוהים, כמעט נדהמים. נתן אלטרמן, שהיה קוראם הראשון של השירים, תהה: "מתי כתבת אותם? היה איזה שבר? עברת גשר, דילגת תהום?" (ג: 82). אכן, המשורר עצמו ידע כי "מישהו אכן עבור עבר בי אז. / עבר סועף. בחרבות שלופות" (ג: 81), ואף כי לא ידע בבירור מי היה זה, הכיר בכל גילומיו וגילוייו כי "הצד השווה שבכולם היה מוות". כך בעוד המשורר מחזק וממַצֵּק את המבע הווירטואוזי האופייני לו הוא דיווח כאן באמצעותו על איזו מפולת נפשית אדירה, שלא היתה, למעשה, אלא נפילת המסיכה או הפסל המחייך, שהוצבו במרכז שירתו המוקדמת, ועתה התרסקו לרסיסים. מאחוריהם או מתחתם נחשפו מחילות אפלות ושוממות, שקוראי שירת אורלנד לא ניחשו את קיומן עד כה.

מכריעה בחשיבותה מבחינת ההתרחשות הזאת היא הבלדה "גוויל עתיק", שהוצבה בפתח הקובץ כמין הקדמה והסבר של תוכנו ומגמתו. היא אמורה לסמן את הפרוייקט שהמשורר נטל עצמו בספר כולו: חיבורם של שרידי עדות אינֶבִית, "מילין בלי דעת", תוך ניסיון לשחזר איזו קטסטרופה קדומה בחיי הנפש. פרטי הסיפור הבלדי מלאים משמעות: תחילה בא ניסיון קיבוצי לגלות סתריה של אמת עתיקה וקשה שנשתכחה. "שבעים חכמי סתר ורז" מוצאים גוויל אבן עתיק ויושבים על מדוכת פיענוחו; אך בעוד הסוד בוקע ונגלה לעיניהם והפשר נִגְה מעליהם נעלמים שישים ושלווה מהם ונותרת החבורה המצומצמת, האינטימית של השבעה. היא מחליטה שהאמת שבגוויל סכנה בה ויש לצפון את האבן בעפר ולהעלים את הכתוב עליה מכל אדם: "מעולם לא מצאנו, מעולם לא גילינו". אבן הגוויל נטמנת במקום מסתור, אך שישה מבני החבורה מתים בזה אחר זה, והשביעי אינו יכול לגבור על יצרו. הוא חופר את האבן מחדש, איתן בדעתו לחשוף את כל סתריה, אלא שהיא מתפוצצת בידו, מתפוררת לרסיסים ולאבק, וכל שנותר לו הוא קומץ שברים שהוא עמל בלי הצלחה לחברם מחדש. מה שמכריע בעלילה זו, שיש בה הרבה מן הנוסחאיות הבלדית, היא הידיעה הפנימית של המשורר, שהוא היה נתון בתקופה ארוכה של הדחקה אמת פנימית, הגם שהיא לא היתה לגמרי נסתרת מעיניו; שהדחקה זו היתה קשורה בחיי חיפוש ותגליות בחבורה, ושעתה הגיעה לו תקופה של בדידות מוחלטת ושל חתירה למימוש רצונו האישי ויהימה. כמו כן יודע המשורר עתה שרק בבדידות המוחלטת ייווצר מגע אמיתי בינו לבין הכתובת החרוטה על האבן; הגם שבדידות זו כרוכה גם בהתפוררותה של האבן. הקשר המשמעותי הוא

בין שבר האדם לשבר המובן, בין יחיד ליחידות משמעות. ידיעה זו יכולה לשמש נקודת מוצא לפרוייקט הפיוטי שהמשורר נוטל עליו – הפקת "מילין בלי דעת" מתוך איזו אמת סתומה ושכוחה.

אמנם, אל נחשוב כי המילין בלי דעת יתממשו בשירים סתומים, מקוטעים ושבורים. אפשרות זו אינה עולה בקנה אחד עם הפואטיקה של אורלנד, שהיא פואטיקה של מובנות, ליטוש ואמירה מכונפת בכל תנאי. עם זאת, הקישוטים הסגנוניים, התבנית המותנוית בבהירות והמסר המנוסח היטב אינם פוגמים באמינותם של השירים, שהם מן המרשימים והטובים שכתב המשורר. המתוד הפיוטי הסימבוליסטי, שאורלנד העלה עמו מחברותו בקבוצת אלטרמן בסוף שנות השלושים ובראשית שנות הארבעים, ורק עתה הביאו ביצירתו לגיבוש מלא המאפשר שימוש אפקטיבי באמת, הוא המסייע אותו. אמנם, המשורר אינו מקיים בשירים את הנטייה הסימבוליסטית למוזרות, לערפול ולא־מוגדרות. נטייה זו, הקיימת, מתחת למסווה הפיכחון והשכלתנות, במיטב שירי אלטרמן, אין לה, כאמור, קיום ביצירתו. כנגד זה הוא מיטיב להשתמש בהרחקה הסימבוליסטית, בייצוג של המהות האחת על ידי מהות אחרת, שונה לגמרי ממנה, אך מסוגלת לקיים "התאמה" מסויימת ביחס אליה; מה שבודלר כינה בשם *correspondances*. ה"התאמות" מסוגלות ליצור זיקה של ייצוג בין מהויות נפשיות עמומות ומקוטעות לבין אמירות שלמות לחלוטין מבחינות ההיגיון והאסתטיקה כאחת. כך יצר אורלנד ב"מילין בלי דעת" קבוצה של שירים מלוטשים ובהירים – בלדות, שירי־אָמֶר (שיר־אומר – *Spruchdichtung*: שיר הגות מסוכמת באמירות כמו פתגמות), מונולוגים מסוגננים, המושמעים לא מפי יחידים אלא מפי ארכיטיפים (עולי גרדום, יושבי בור, יורדי דומה), ואף שירים אישיים אלגיים – המייצגים, בכל בהירותם ושנינותם, מציאות נפשית מעורפלת ופגועה. אורלנד יוצר כאן "עולם" פיוטי־בלדי קטן המתייחס התייחסות מיטונית למערך רוחני, אשר הוא כשלעצמו נותר בלתי מוגדר. הדמויות הפעילות בעולם זה הן דמויות של מִתִּים או של אנשים מועדים למוות, או של אנשים הצמודים בעל כורחם למציאות של מוות. כל הדמויות הללו מגלות אקטיביות, המוצאת את בבואתה הסגנונית במרץ הלשוני של השיר. אפילו המתים, הרובצים בבור קברם, משחילים עצמם בגבעולו של ציץ, משתרבים מחור של חולד, קולטים נחרת נרדמים סמוכים, רחש רוח בשדה קרוב, שריקת רכבת אובדת במרחק או צוויץ ציפורים על חוט הטלפון. הם יוצאים, כפי שכבר תואר, ל"ביקור שני" בעירם; מתכווצים לאבן במשעול הילוכם של בניהם בתקווה שהבנים יישבו עליהם או אפילו יבעטו בהם. גם כשאין הם שומעים בבור האטום אלא "דממה מלבנית וצפופה" ואינם

רואים אלא אדמה "בלתי נמנעת לעד" הסוגרת עליהם לבטח (א: 231), הרי הם מקיימים קצב סמוי של פעילות מדודה:

הַמְתִּים, הַמְתִּים, גֹּרְלָם  
לְהִיֹּת שְׁעוֹנֵי הָעוֹלָם.  
בְּקֶצֶב־נְשִׁימָתָם הַנֶּצַח נִמְדָּד  
כִּי הֵם יִשְׁנִים לְעַד.  
(א: 233).

לכאורה, מתים אלה הם המשכיו או בבואותיו של המת־החי האלתרמני, כשם ש'שירים מארץ עוץ' בכללו טובוע, ללא ספק בחותם הקרבה ל'שמחת עניים'. למרות זאת – הדבר הואר כבר בראשית הדיון – הקרבה אינה משמשת כאן אלא נקודת מוצא למסע של פרידה רדיקאלית. מאלף מבחינה זו הוא הסיפור שסיפר אורלנד עצמו על תגובתו של אלתרמן על 'שירים מארץ עוץ', שקראם בכתב־יד בשתיקה, הודה בערכם ובצורך להוציאם לאור כספר, ועם זאת הסתייג מהם בהעירו כי הוא עצמו אינו מסוגל לשירים כאלה, שאותם יכולים לכתוב "רק מי שמת בתוכם משהו או מישהו", שעה שהוא, אלתרמן, רק "פוחד קצת מן המוות", ומשום כך הוא "האחרון הראוי להראות לו שירים כאלה לחיווי דעת". אף על פי כן העלה אלתרמן את ההסתיוגות הביקורתית העקרונית בדבר איזה חוסר תואם הכרחי בין הפחד שבחוויה ליופי שבעיצובה. השירים "יפים. באמת", פסק, אך "הייתי נזהר מלהתרגש מהם. משום שבתוכך אתה יודע היטב שאין זה מדוייק. כלומר, שהיופי לעולם אינו אמת־מידה לפחד" (בתוך "נתן היה אומר", כרך ג': 81-83). אלתרמן, משמע, לא סבר שבשירי המתים־החיים שלו עצמו קיים ניגוד מהותי בין החוויה לעיצוב המושלם, משום שלא האמין שהמוות קיים באמת בשירים אלה כשם שהוא קיים בשירי סוצקוֹר, למשל. "כנפו של המוות", אמר, "לא נגעה בו". כאן לפנינו אבחנה צודקת וחודרת, ללא ספק, אל תוך עומק הסמל האלתרמני, שהקיום לאחר המוות מביע בו רק את עוצמת חוויית הקיום העולה על גדותיה והגולשת כביכול אל המציאות שמחוץ לכל החיים. אצל אורלנד הקשר עם המתים מעיד בעיקר על התרוקנות החיים או על גילוי החלל הריק החבוי בהם מתחת לגושי התשוקות, הצער, השמחה, הסקרנות ורצון הקיום העיוור. הוא כרוך בזיקת אחריות אך לא בזיקת חיים. כך בשיר "הבקעה", למשל, מוצב המשורר במצבו של הנביא יחזקאל, נישא ביד אלוהים מעל לבקעה המלאה עצמות "בן על אביו ועצם כלה על דוד – חיל גדול מאוד", לא על מנת שיחיה את העצמות היבשות

ויעלה אותן מקבריהן, אלא על מנת שירתום את חייו אל מותן הנצחי. תחילה יכיר בעצמות כב"בשרו ודמרו" – היינו כבעצמות אביו, אמו ואחיו. אחר כך ינסה לצבור עפרן לקבורה ולא יעמוד בו כוחו לכך, ורק לבסוף יעלה בידו לרכז את אבקן בתוך כד חרש ותוך כך להבחין גם בפלא ההיפחחות של משקלן כדי כוח הנשיאה שלו. עליו לשאת את הכד מכאן ואילך "בברית עפר / שעד יום אחרון לא תופר":

כִּי יוֹם בּוֹ הִכָּד יִשְׁמַט –  
אֶפֶל עִמּוֹ יִחַד מֵת.  
(א: 153).

הוא הדין לא רק בזיקה למוות אלא גם לכל הוויה או אי־הוויה אחרת, שהשירים עוסקים בה. מדובר תמיד על קשר מכביד, מחייב, ממעיט חיים. כך הזיקה לדין הצדק. בבלדה כמו עממית אפקטיבית במיוחד מספר אורלנד כיצד מתווכחות על גורלו שלוש נשים שישבו על אבן אחת (על משקל הלחש העממי כנגד העין הרעה, הנפתח תמיד בתיאור שלוש הנשים היושבות על אבן אחת והדנות בגורלו של מי שלקה בעינא בישא). האחת דנה אדם שזהותו אינה מפורשת (אך הוא, ללא ספק, המשורר עצמו) לזכות. השנייה – לחובה, ואילו השלישית תולה את דינו בין זכות לחובה לזמן בלתי מוגדר: "הדין יישאר ויוכרע בבוא עת" (א: 158). השטן המזדמן למחיצתן של שלוש הנשים, הנעשות לאלות הגורל, ממחר לבחור באפשרות שהציעה השלישית. הוא עט על המאזניים, מעיין את כפותיהם ותולה "את הדין על חוט בין ארץ ובין שמים", אגב השעיה מציקה ומענה של הגזר לזמן בלתי מוגבל. האדם (המשורר) כפות בחוט המתוח – עד בוא עת.

בבלדה הגדולה "יש אלוהים בסלע", החותמת את "מילין בלי דעת", והמקבילה בתפקידה המבני במחזור ל"גוויל עתיק" שבפתיחתו, אפילו התגלות האלוהים וחויית הקיום בתוך ההתגלות או ניכחה מתמחשים כהתנסות משוּמָּמֶת והרסנית. הגיבור העיוור (אבל בעל האור הפנימי, האינטואיציה) וחבריו, מחזיק האש ומניף השלח, יוצאים בדרכם לעיר סלע, לאחר שבצוער, עירם שלהם, השתררה אנדרלומוסיה מוסרית מוחלטת והאלוהים עזבה. בסלע, העיר החצובה בשחם בלב המדבר, יש צוק שראשו מגיע השמימה, ובה קיוו שלושת הצעירים הצוערים למצוא מחדש את הדרך לאלוהים. בדרך בא לקראתם "פחד גדול", שהצליח לערער את רוחו של אוזו השלח ולהבריחו בחזרה אל העמק החוטא. אחריו נתקלו שני הנותרים באיש "חמוץ בגדים" שכרת בחרבו השלופה את נושא האש. הצעיר הנותר

גישש ומצא את דרכו אל סלע ונוכח, בדממה הזרה והנוראה שקמה סביבו, כי הוא מצוי בעיר מתה, ריקה מאדם. בטפסו בצור הוא נבקע לשניים ב"נפץ אדירים" – חציו נופל וחציו מעפיל, חציו עיוור וחציו רואה. סופו שהוא נפגש עם גוש של אש בא ממזרח, "איום ומשֶׁחֶת", דומה לנשר אדום כנף וללביאה להזבת אדרת; ובעודו רואה כיצד צוער עירו מתהפכת ועולה באש חוטפתו יד האלוהים, שהתגלה לו, ומציבה אותו ברכב אש שגח פתאום מתחתיו. עד היום הזה עדיין הוא נישא בה, במרכבה הבוערת, בתוך ריקנות מוחלטת, במציאות שבה מֵתו כל השאר – הצדיקים והחוטאים גם יחד (א: 171-178). העלילה הבלדית זהה בשלדה התבניתית עם זו של "אבן גוויל". מנחה אותה התהליך של האלימינציה, הקושר חיפוש בחבורה בכישלון ובהדחקה. רק עם בוא הבידוד המוחלטת תתאפשר גם ההתגלות. עם זאת, הפרידה מכל חֲבֵרוֹת ושותפות, ההמרה של עיר המולדת בעיר הרפאים, מסכנת את שלמות ה"אני" ומביאה להתפוצצות של הנפש לחלקיה. גיבור השיר מתפוצץ מתוכו ממש כמו אבן הגוויל וההתגלות הניתנת לו היא משום כך בבחינת "מילין בלי דעת". מה שנתבקש כתיקון (מציאת האֵל שעזב את צוער החטאה) התקיים כחיסול לא רק של צוער וכל בניה אלא גם של ה"אני" האינטגראטיבי של המחפש, שהוא מעתה "אני ואנוכי", המעפיל והנופל, העיוור והרואה. ההתגלות כמוה, אפוא, כשיגעון המשסע את האישיות, והגיבור נתון בו מעתה ללא מוצא כנביא שהורכב ביד אל תקיפה על מרכבת אש מרחפת באינסוף, בקוסמוס ריק מאדם. הנושא המשותף לשני השירים הוא ההתגלות (של אבן גוויל, של האל) ומחירה – בידוד וטירוף. המציאות הנפשית המוצאת כאן את ביטויה הסמלי היא מציאות של היעדר, חסך ואימה של אדם שנותר בחיים, אך ראה מה שראה ונתהוותה בנפשו איזו שממה, התובעת חיפוי, הסתרה, הדחקה, אבל היא מבצבצת ובוקעת מבעד לכל המכלולים והכיסויים.

שורשה האוטוביוגרפי של מציאות זו, אשר אלתרמן זיהה אותו ואף הצביע עליו כש"הביך" את היכולת של אורלנד לכתוב את השירים כתוצאה מהיותו שריד של פוגרום, שראה את בני משפחתו נטבחים לעיניו ("כשריד פוגרומים – אתה נגעת מוות, והוא פסח עליך, מותר לך לשיר דממה דקה". כרך ג: 82), עדיין אינו יכול להיחשף. ב"שירים מארץ עוג' הוא נגלה רק להרף-רגע בשיר מריבה של המשורר עם אלוהים ליד מיטת הילד החולה ("ברגע זה", א: 223-224). אבל בעיקרו של דבר הספר נמנע מנגיעה ישירה בו. עדיין הוא חייב להסתירו מעיני עצמו ומעיני קוראיו ולהיאחז בכל אבזרי ההגנה שהתקין לו כנגדו: מחוות הַחֵן; הג'סטה של המשחק – בעיקר המשחק בלשון; אשליית הקלות, ואשליית השפע; הצבעוניות



והדקורטיביות; הריתמוס הקליל, החרוז הווירטואוזי, ובעיקר המובנות, השקיפות שהן כה הכרחיות כמנגנון הגנה כנגד מציאות קוגניטיבית ורגשית מרוסקת של "מילין בלי דעת"; כל אלה, כפי שכבר נאמר, ייעשו לסממני הקבע של השיר האורלנדי משום שהם מגלמים את עצם טעם הקיום של השיר, את התפקוד המייצב והמרגיע שלו. כל שירי אורלנד הם, במובן זה או אחר, פזמונים הנשרקים בחשכה. עם זאת, ב'שירים מארץ עוץ' אורלנד קרוב יותר משהיה אי־פעם למקורות האמיתיים של חוויית הקיום שלו. ההרחקות הסימבוליות, הפרוסודיות והסגנוניות באות כאן לא רק להפריד בינו לבין המקורות הללו אלא גם לאפשר מגע עימם – מגע מבוקר, מוגן על ידי אמצעי בידוד הכרחיים.

משום כך יכול אורלנד עתה לפתח בצד השירה הסימבולית ה"גדולה" של "מילין בלי דעת" גם שירה אישית "קטנה" יותר, כזו המוצאת את ביטוייה בשלושת המדורים ה"אחוריים" של הקובץ, "מלח הדמעה" (שירי צער, עלבון, "בלות הנפש"), "אתה ואני" (שירי התחבטות כמררליגיוזיים של דין ודברים עם האל) ו"כדרך האבות" (שירי התלבטות של אב לעומת בנו). קולו של אורלנד בשירי מדורים אלה הוא קול אישי וחשוף יותר מכל קול שבקע מן הליריקה שלו עד כה. אמנם, גם בשירים אלה הווידוי הישיר נפגש עם אלמנטים ניגודיים, המשווים לדברים מדי פעם ריחוק. השירים נשמעים לעתים כאמירות אישיות כמעט טרום־שיריות ולעתים כמשלים מגובשים, אמרי חוכמה והתבוננות, שנשקלו במאזני צורה מאוזנת וניסוח שנון. למידה גבוהה במיוחד של אפקטיביות הם מגיעים באותם מקומות שבהם החשיפה העצמית הווידויית וההסתרה העצמית באמצעות השנינה והפתגם עולים בקנה אחד, כגון במיטב שירי "כדרך האבות", הנפתחים בווידי ומסתיימים בפואנטה פתגמית מחודדת. כך נפתח השיר "לך" באיחולי אב ובבקשותיו הנרגשות והבלתי מציאותיות ביחס לבנו הרך ומסתיים בהבעה תמציתית וחריפה של המשאלה המפוכחת, המרירה, שהאב והבן יוכלו בכלל להתקיים זה לצד זה:

מבלי שתראני מִזְקִין וּמְעִי  
וּמְבָלִי שְׁאֲרָאָה אוֹתְךָ נִבְנָה מְחַרְבְּנִי  
(א: 217).

השיר הכמרסנטימנטאלי על ייסורי הילד בעל־המום, הרואה בעיניים כלות ובלב הולם את עולמו ה"שלם" של הקב"ה, "שהכול בו הולך כשורה", מסתיים בפנייה חדה אל האל הנעלם, שיחשוף לעין הילד את המום שבו בעצמו

ויגלה לו כי דווקא במומו מוטבע החותם של צלם האלוהים שגם הוא איננו "תם ומושלם" (א: 223). השיר "אילו רק ידעתם", שבו מפתח המשורר את הזיית המשאלה ליהפך לאבן כדי לחוש את "החום הרך והצעיר" של בשר בנו שישב לפוש עליו ואת מקש עקביו הקטנים, מסתיים במשאלה אחרת לגמרי, חדה וממוקדת בראייתה: המעפילים בדרך והבועטים באבניה חייבים לדעת "כי כל אבן הררית היא אביכם" (א: 227). בכל מקרה כרוך הגיבוש של השיר לקראת סופו הפתגמי בהגברת הפיכחון והריאליזם של המשורר ובהשלטתם על תנועת הנפש הרפויה, ההזיה, המחשבה המשאלתית והרחמים העצמיים. תפקיד מגבש ומחזק מקביל ממלאים בכמה מן השירים היפוכים אירוניים. כך, למשל, בשיר "כילי", המפתח את דימוי הדמעה החסוכה, המנועה, דרך קמצנות, כביכול, מן האחר, שאורלנד יכול היה להעלותו משירת ביאליק ("נטוף נטפה הדמעה"). המשורר חסך בחייו רק שלוש דמעות – זו שנגוזה מצער וריש, זו שהתאבנה עד שגם הפטיש אינו יכול לה וזו שהוחנקה והודחקה "כדרך איש", כלומר, על פי מצוות ההתגברות ה"גברית". מלבד הדמעות הללו לא נותר לו מאומה ורק בהן יוכל למצוא לעצמו מבצר להסתגר בו בבוא יום מצור ומיצר. אפילו לבנו לא יוכל, אללי לו, להוריש דמעה מדמעותיו; הוא נזקק לכולן:

אֶבֶל בְּרוּךְ אֱלֹהֵי הַמְצִיאוֹת,  
 בְּרַחֲמָיו הוּא יִדְאָג לְבָנָי.  
 אִם לֹא יִהְיֶה לוֹ בְּמָה לְבָכוֹת,  
 יִכְרֹסֶם אֶת מוֹטוֹת סִבְלוֹ  
 וַיִּבְרָא לוֹ דְּמָעוֹת מְשָׁלוֹ  
 כְּמוֹנֵי אֲנִי.

(א: 180)

ההתנחמות האירונית מחברת משחק ורצינות בדרך הדרושה מאוד לשיר האורלנדי והמגנה עליו מפני היריטה הבלתי מוצלחת אל הרצינות העודפת מזה ואל הקלילות הנבובה מזה. הצירוף של וידי ואירוניה, השתפכות נפש וחכמה פתגמית, שיש בה אפילו קורט ציניות, הוא ה"מתכון" האידיאלי של שירת אורלנד בשלבה הבשל.

צירוף דומה מנחה את המשורר גם במיטב שירי 'עיר האובות', הקובץ רבי-המידות, שבו כינס אורלנד (בנוסף לשירים מארץ עוץ, שנכללו כאן פעם נוספת) את שיריו ואת קטעי הפרוזה הפיוטית שכתב מאמצע שנות השישים ועד לסוף שנות השבעים. בסקירה ראשונה נראה הספר הגדול, למרות חלוקתו הפנימית למדורים תמאטיים, כאילו היה מבוסס על איזה יומן פיוטי מתמשך, שבו רשם המשורר במשך שנים קטעי חשבון נפש, התבוננויות בתופעות חברתיות שונות, תרגילי-הגות בעניינים מופשטים שונים, רשמי נופים ומסעות, זיכרונות, ופורטרטים של ידידים – בתקופה הנדונה החלו יידידי האמנותיים והאינטלקטואליים של אורלנד, מאלתרמן ולאה גולדברג ועד לצייר צבי מאירוביץ ולמדען אהרן קציר, להיפטר מן העולם, איש בדרכו ובנסיבות מותו המיוחדות. לתוך הרצף הזה, שנאסף אל הספר אולי בלי סלקציה מספקת, השתבצו גם כמה יצירות שרירות רחבות מבנה ועתירות תכנון, כגון מחזור השירים "שירי הערכים הנמסים" או הפואמה הסאטירית "מעשה העגל", או היצירה מעורבת-הז'אנרים "המכשף או אגדת בית הפרווה", שהיא מעין פואמה בלדית, הכתובה בפרוזה מסוגננת ובחלקים אחדים גם בפרוזה מחורזת (נוסח המאקאמה). ואולם יצירות אלו, בכל חשיבותן, אינן קובעות את הרושם הכללי של הספר, הנראה כאילו שימש בעיקר זירה למפגש כמרימוני של המשורר עם עצמו, עם ה"אני הפנימי" שלו – נידח, מוכה, מתכנס בתוך עצמו, בוחן את חייו כגבר מזדקן, כמשורר שאולי החמיץ את יעודו, כאב משפחה שאולי לא הצליח במיוחד גם בהעמדת הקהילה המשפחתית הקטנה שלו על בסיס איתן. השעה בעולמו, בחייו ובשירתו, אומר כאן אורלנד, היא "שעת הכלוב", שעת ההסתגרות, שבה "כולנו גלמודים – כפחד, כבושה, כאהבה", ומה שעולה ומתייצב לפנינו הוא "מה שעמוק, מה שביני לבני, מה שקובע", ואותו "לעולם לא ידע רַע, ואפילו לא רעייתי או בני" (כרך ב: 16). אנו מטים אוזן לקונכיותינו, ובאוזנינו בא "ילל בוהו – וסערים פרוע / ונפץ שברי אניותינו" ("שבלול", שם). ובשעה זו, כביכול, מגיע הרגע, מבחינה פואטית, לאמירה החשופה והפשוטה ביותר, הרחוקה מכל קישוט והיקצוץ מעין אלה שאורלנד כה הרבה לטרוח עליהם ולהשקיע בהם. המשורר מצהיר:

הִזְרֵתִי אֶת שִׁירֵי מְכַל צַעְצוּעֵינִי,  
מֵעֵטוּרֵי הַחֵן

מגננִי הַנֶּסֶח,  
מִכָּל אַפְנוֹת־הַקֶּסֶם שֶׁל הָעֵט.

בְּרֵאתִי אוֹתוֹ בְּצִלְמִי:  
גִּלְמוֹד,  
יוֹשֵׁב אֶל עַקְרֵבִים.  
צִוִּיתִי אוֹתוֹ שְׂיִגְע  
אֶךְ לֹא יָמוּת,  
שֶׁתְּהֵא נַפְשׁוֹ תִּלְוֶיהָ בְּחוּט  
כְּמוֹנִי,  
הֵה, יִצוֹר עֵנִי,  
שֶׁצַּעְרוּ כְּצַעְרִי  
וּמְרוּרוֹ כְּמְרוּרִי  
מְלוֹא הַכּוֹס;  
שֶׁמִּפְתָּהּ,  
שֶׁמֵּאֲמִין,  
שֶׁנִּלְכָּד,  
לֹאִין מְנוּס.

(“שירי”, ב: 18).

אין להטיל ספק בכנותה של ההצהרה הזאת או של אחרות כדוגמתה. גם אין לוותר עליה כהכוונה לקריאה נכונה בשירי הספר. עם זאת, אסור גם לקבלה כפשוטה, אפילו ניתוח סגנוני וצורני שלה עצמה יוכיח, שהמשורר לא ויתר – גם בה גופה – על “צעצועי” שיר, גינוני נוסח פואטי, קסמי חריזה, אפקטים סינקופטיים של משקל, אלוזיות פיוטיות ודתיות (המשורר הוא כמין אל הבורא את השיר בצלמו, מצווה לו חיים ומוות וקיום ביניים שבין חיים למוות; הוא הנביא יחזקאל היושב “אל עקרבים”; הוא הגורל או ה”שטן”, התולה את החיים על חוט השערה; יחד עם שירו הוא שותה מכוס היגונים המדרשית וכו’). ניתוח של שירים אחרים בספר, המפגינים ברובם תחכום ומשחק אמנותיים בולטים ומודעים הרבה יותר מאלה של השיר הקטן שציטטנו יפריך את טענת הנזירות הצורנית (“הזרתי את שירי”) אף ביתר תוקף. לא רק שאורלנד איננו מסוגל לנזירות כזו והיא מנוגדת לאישיותו הספרותית בגילויה הקבועים והעומדים, אלא שהוא בעצם גם אינו רוצה בה באמת. יתר על כן, הוא מודע כעת גם ברמה המושגית המוכללת והמופשטת מדוע לא יוכל לעולם לדבוק בה; מדוע הזיקה לצורה

האמנותית ולליטושה היא לגביו בבחינת זיקת קיום, ויכולת האחיזה ביופי הצורני – עניין של היות או חדול. באחד מן השירים הרליגיוזיים של 'עיר האובות', שירי ההתדיינות עם האל והמחשבות הרגוזות או המפוייטות על האל, מודה המשורר כי לא ברא את אידיאת האל ולא בנה מזבח והביא קרבן לאל, אלא כדי שימצא מפלט מתחושת התוהו, כדי שיחוש מדרך לרגלו "הגוששת בבלי־אנה, בין שמש לירח, / ומנוסה בפחד מוות וחורבן". באותה מידה ממש, ומאותם טעמים בדיוק הוא זקוק ל"עיתורי החן" של השיר, לחרוז ולמשקל ולקסמי הצורה האמנותית באשר היא:

— — אני נמלט אל סיגי השיר ומקצבי המנגינה  
 ואל מעברי־הצבע ומסלולי־הקו ואל כוונה המשלים של התנועה  
 ואל כל מה שמכנים צורה, או כלי;  
 כי רק למגעם אני מפתע ממציאותה היוקדת של מהות, או תבונה,  
 והם כמו גרגיר היוצר בועה  
 בנפלו אל מימי הדלי.

אני עורג טבעית, כנראה, אל גבולות מסוימים ואל מעט סדר בקוסמוס  
 שלי, שאינו אלא דף־ניר מרבע ודלת־אמות של חדר.  
 ("שיר על נסי החומר", ב: 53).

הדברים קובעים לצורה האמנותית מעמד מטאפיזי ובה בעת מאירים את הזיקה אליה כצורך פסיכולוגי. היא מוצגת בהם בעת ובעונה אחת כתבנית הקוסמוס וכעיר מקלט ("אני נמלט אל סיגי השיר..."). היא הכלי או דפוס־האם שרק במסגרת גבולותיו יכולה המציאות ליהפך ל"מהות או תבונה", והכוונה היא, שוב, הן למציאות במשמעותה האונטולוגית העקרונית והן למציאות הנפשית ההתנסותית, אשר בהווייתה הנזילה וחסרת הגבולות הברורים היא רק תוהו, ובלי "מעט סדר" צורני לא תתגלגלה בה לא "מהות" ולא "תבונה".

משום כך אל נתפלא על כך, שרגעי הווידוי החושפניים ביותר מופיעים בעיר האובות' דווקא באותם שירים – לא מעטים – שבהם משיל המשורר את הנוסח היומני־הדיווחי או לפחות מטמיע אותו בתוך אלמנט נוסף, המאפשר משחק צורני בינו לבין ניגודו. בכמה מן השירים המשובחים ביותר בספר חוזר אורלנד, לפי זה, לנוסח הסימבוליסטי העקרוני שלו, המאפשר לו להגיע דווקא בעזרת ההרחקה ושיטת ה־correspondances, לאמירות האישיות הנוקבות ביותר. כך, למשל, בשיר התמציתי והאפקטיבי מאוד "החורבה":

יְרַח פְּגוּם וְצַעוּף עֲנָנָה.  
וְאֲנִי עַל הַגְּבוּל, בְּחֶרֶב נּוֹשָׁנָה,  
כִּי תָמִיד – בְּהִיּוֹת לִי חֲשׂוֹף וּבְהוֹל –  
אֲנִי בְּחֶרֶב הַנִּצְבָּת עַל גְּבוּל.

וּבִקֵּר מִקֵּץ, אֶד הַשֶּׁמֶשׁ נִחְבָּא,  
עוֹדִי לְבְדִי שֵׁם וְאִישׁ אֵינּוּ גָא,  
וְלִכּוֹד צְוֹאֲרֵי בְּאוֹתָהּ חֶרֶבָה –  
כִּי אֲנִי הוּא הַגְּבוּל  
וְאֲנִי הַחֶרֶבָה.

(ב: 173).

בשירים אחרים מצליח המשורר ליצור אמירה אישית אמיצה ואמינה יותר, דווקא בעזרת מרקם של אמירות פתגמיות-סכמניות, של "אני" אין, לכאורה, שום חלק בהן. כך, למשל, ב"מאלף עד תו" (ב: 27-28), הנקרא כפרק מספרות חוכמה, שהיא בעת ובעונה אחת אוניברסאלית ואישית מאוד (27-28); וכך בבלדה המופשטת "שלושה לטי חרטום" (ב: 128-129), שבה מדברים המטה שנכרת מן הברוש, המבול ואור-היום, וכל אחד מהם מגלה, תחת אימו של החרטום (המכשף, הקוסם המצרי הקדום), כי מהותו הגלויה, שעליה הכריז בביטחון ואפילו בחגיגות, יכולה בעצם ליהפך על פיה ולהיעשות ניגוד-עצמה: המטה, המגדיר את עצמו כמי או כמה שנועד להכות בראש אדם ולפוצעו, נוכח כי בעצם "לא לחינם הקציעני האל קצותיים", שהרי הוא יכול לא רק להלום ולפצוע אלא גם להושיע; למשל לבקוע את הים בפני האדם הנס מאיבו. המבול יכול לא רק להמית אלא גם לרוות ולהחיות. אור היום יכול לעוור ולהאיר עיניים. המשורר אומר בצורה זו לא רק אמירה כוללת על אופיה דו-הפרצופי של המציאות אלא גם משהו אינטימי על אופיו שלו ועל היסוד הפרוטיאני, המתהפך, שבו ושבשירתו.

גם שירי הווידוי הישירים לגמרי מגיעים לגיבוש שירי אמיתי כמעט רק בשעה שהיסוד הווידויי, הכרוך בדרך כלל ברחמים עצמיים, מתאזן בהם על ידי יסודות אחרים, המאפשרים משחק צורני ואינטלקטואלי, שהוא מן הרחמים העצמיים והלאה. כך, למשל, השיר "ביני לבין קרוזו" (ב: 21-23). הווידוי האישי משתלב כאן ב"חידה" (קונסיט) שנונה ומתוחכמת, המתפתחת בדרך של השוואה – אמנם, השוואה ניגודית – בין ה"אני" לרובינזון קרוזו מסיפורו הכמר-דוקומנטארי של דניאל דיפו. קרוזו וה"אני" שניהם נטרפה ספינתם והוטלו אל אי נידח בלב ים. אלא שקרוזו, שחי

באי לא נעשה בעצמו לאי מבודד ובמרצו ובעשייתו הנבונה הפך את האי לארץ נושבת, חלק מרצף טריטוריאלי של קיום אנושי פעיל. הוא הפיק תועלת מן היער, צד ציד, שלט בסביבתו. ואילו ה"אני", הגם שאינו חי על חוף אי, הוא "אי לעצמו" הזקוק לימו כלאמנט מבודד ומרחיק, המאפשר לו לחיות "בְּשָׁלִי" (בהסתר, בדומייה); והוא אינו שולט לא בעצמו ולא בסביבתו, ולא השכיל לסגל עצמו למשחק "עם הנחש והקוף" שמחוצה לו ושבתוכו. גם אם כמו קרוזו מצא גג ומזון והוא מוגן מרעב ומסער, עדיין הוא נבדל ממנו בהיעדר תשוקה והכנות לחזרה אי־פעם למולדתו ולחברת בני־האדם. ה"אני", "למרבה הפליאה או הלצון", נעשה "בודד מרצון". הוא אינו יודע לאן ישוב, "ואם יש משמעות לשובי, ואם מחכה לי איזה ישוב" לעת שיבה. הדברים הינם חושפניים וקשים מאוד; ועם זאת הם נאמרים בהקשר של שעשוע "מטאפיזי" (היינו, שעשוע מן הסוג שהיה מקובל בשירה המאניריסטית־ה"מטאפיזית" של המאה ה־12 – שירת גונגורה ודון ג'ון), שיש בו גם שעשועי לשון, כגון המשחק במלים שיבה, שוב, ישוב, ישוב. המשורר מתעמת, למשל, עם השם הלועזי רובינזון קרוזו ומוכיח, מעשה וירטואוז, כי ניתן למצוא לשני מרכיביו חֲרָזִים עֲבָרִיִּים מושלמים, כגון בקטע:

גַּם לְאַחַר שְׁמוּצָא בִּי אֵי אֶת חֲרוּזוֹ  
 לְרוֹבִינְזוֹן קְרוּזוֹ,  
 וְאַפְלוּ גַּג לִי וּמְזוֹן  
 כְּמוֹ לְרוֹבִינְזוֹן,  
 גַּם אֲזִי נֶכְרַ עוֹד בְּהַחֲלֵט  
 הַבְּדֵל יְסוּדֵי וּבּוֹלֵט  
 בֵּין מַחֵי לְבֵין לוּזוֹ,  
 שְׁכֵן קְרוּזוֹ  
 יָדַע מֵאֵין הוּא בָּא וְכוּ'  
 (ב: 22)

למרות הנאת השעשוע החרזוני, הניכרת כאן בכל טור, הדברים הם גם רציניים בהחלט, אפילו טראגיים ברצינותם; ואכן זהו טיבה המהותי של הרצינות של אורלנד בגילווייה האותנטיים ביותר: רצינות שמתוך שעשוע, טראגיות שאינה נפגעת על ידי הקשר פְּזוּמֹנִי קליל. אלו הן רצינות וטראגיות המתגלות במיטבן ובמלוא אמינותן כשהן מצרפות לעצמן קורט הומור ואפילו שמץ סארקאזם. מכל שירי ההתדיינות של המשורר עם אלוהים

משכנע ביותר הוא דווקא אותו שיר בידוחי־לכאורה, שבו מודיע הדובר לנמען הנעלה והנסתר שלו כי הוא, הדובר, יודע בוודאות, וכבר הוכיח לעצמו אלף ואחת פעמים, שהנמען כלל אינו קיים, ואייקומו כשלעצמו אף אין בו כדי להטריד ולהביך, ומה שמטריד ומביך באמת "הם המיסתורין שבכורח להודיעך כל זאת יום יום / ולשתף אותך במסקנות האישיות שלי" ("המיסתורין שבכורח להודיעך", ב: 89). הבדיחה, הקובעת כי אין אל ומה ש"מקניט" הוא רק הצורך להודיע לאל שוב ושוב על אינותו, היא בדיחה רצינית לחלוטין, החושפת את הדיאלקטיקה האמיתית שבה נתון הכופר הרליגיוזי. אפילו המלה "מיסתורין" היא כאן לגמרי במקומה, אף שהמשורר משלב אותה בהקשר לשוני ניטראלי ואטום ("לשתף אותך במסקנות האישיות שלי"), אשר, לכאורה, אינו יכול לעלות בקנה אחד איתה. הצורך הבלתי־מרפה לספר לאל על אי־היותו הוא באמת, "מיסתורי" במובן העמוק של המושג. מכל השירים על אופיו וגורלו של עם ישראל משכנע ואמין במיוחד הוא השיר ה"מדעי"־הבדיחתי על הצפרדע, המסוגלת לעבור בכל ניתור וניתור שלה – כנראה בזכות איזה חומר כימי הפועל על שרירי שוקיה – מרחק של שלושים פעם ויותר מאורך גפיה. לאדם לא ניתנה תכונה זו, כמובן, ואילו היתה ניתנת לו היה מסוגל לנתר בכוח שריריו ניתורים של שבעים מטר. קיים רק עם אחד שירש את סגולות הצפרדע וניתר "ניתורים מעבדות לחירות / שעצמו פי אלפיים מכוח שריריו / ואורכם"; אלא שעם זה, לאחר שניתר והפליא להעביר עצמו "מעבר לגבול המסוכן", אינו מסוגל לטהר את גופו מן החומר הכימי, ששיתק בו את ההרגל האנושי הפשוט: לפסוע באורח טבעי (ב: 177-178). ה"חידה" (קונסיט) השעשועית מאפשרת לאורלנד גם כאן, כמו בשיר על רובינזון קרוזו, להגיע אל הרצינות המיוחדת לו ואל הטונאליות ההולמת יותר מכול את קולו הפיוטי. כך גם בשיר הפנייה אל דוד המנגן, וירטואוז פרובינציאלי, שנגזר עליו להשמיע את הסקרצו והאדאג'יו המופלאים שלו באוזני "פלחים גסים ומיובלים" בבית־לחם, שבוודאי אינם "מעריכים" אותו. בעברית ישראלית עדכנית וקרה, אבל גם משועשעת עד מאוד, מפציר המשורר בדוד, שייטוש את בית לחם ויעלה לארמון המלך החדש, שאול, בגבעת בנימין. שם יש "מלך – שראוי לנגן לפניו, שאינו יכול בלי ניגון". אמנם, מלך זה הוא, כנראה, מטורף, ואפשר ש"לא יעמוד כוחו אל מול פלא כינורך", והוא יכה את דוד בחניתו ויתנכל לו. ובכלל זהו מלך שיש לו שיג ושיח עם אלוהים, מזה, ועם המוות והמתים, מזה. הוא רואה באוב ו"פלומת מוות רועדה על זקנך", ומשום כך השהייה במחיצתו היא מסוכנת ביותר. אף על פי כן מעודד המשורר את דוד להצטרף אליו:



— כְּדַאי לָךְ —

קָהַל נִרְגַשׁ מִמֶּנּוּ, אֲנִין מִמֶּנּוּ,  
לֹא תִמְצָא בְיִשְׂרָאֵל.

(ב: 134).

הדברים הם בבחינת קומנט סארקאסטי על האמן, שהצורך שלו בקהל "אנין" ורגיש גובר על כל שיקולי זהירות ושמירה עצמית. בה בעת הם גם וידוי אישי של משורר, המשקֵר בלי הרף אחר שומעים רגישים ומעריכים, אף כי הללו מטילים בו מדי פעם חניתות של לעג קטלני. בין הסארקאזם לוודיוי מסתתרת האמת הרצינית של השיר ה"קליל": "אמן אותנטי חייב לחשוף את עצמו לסכנת המפגש עם המלך המטורף, ולו רק משום שהלה "אינו יכול בלי ניגון" כשם שהמנגן אינו יכול להתקיים בלי מאזין לניגונו.

ספר 'עיר האובות' עומד בכל חלקיו המשובחים על ניגוד בסיסי, האופייני לכלל שירת אורלנד המאוחרת: מחדגיטא חותר בו המשורר באורח עקיב לקירוב שירתו אל הנוסח האקסיסטנציאליסטי של השירה הישראלית. על פי כללי נוסח זה הוא נאחז בקונקרטי, בכאן־ובעתה הנפשיים והסיטואטיביים ה"קטנים", שהם המציאות ואין בִּלְתָם. למשל, הוא יכתוב שיר ישראלי משכנע על "כינרת של חורף" (ב: 112-113), שבו ימצאו את מקומם לא רק פרטי הנוף אלא גם ריח הדגים המטוגנים במסעדה הסמוכה למועדון הלילה של "בעלת השדיים הגדולים", הגשם הניתז טיפין־טיפין, השולחנות הלחים שנעזבו על הרציף ועליהם "מזלג וחצי כוס־תה ומפית שרוייה", ואפילו האיש מנצרת המהלך על גלי המים והרמב"ם החורג "ממבוכי ארונו" בקברו הסמוך לחוף הכינרת וגם שירם של ה"חיפושיות" הבוקע מן הרמקול, ואפילו אמירתו — המוצדקת מבחינה עובדתית — של ג'ון לנון שהוא מורה הנבוכים של זמננו, "מפורסם יותר מישו". חיבורם של כל אלה, ללא הנתק שנהגו לכנותו "בידול הרגישויות" (היינו, הפרדתן לפי מידת ה"גובה" או החשיבות או הסוג שלהן. ת.ס. אלוט האשים את השירה הרומאנטית בבידול או פיצול מעין זה וראה בהיעדרו סימן לעדיפותה של השירה המטאפיסית), וללא ניסיון לחשוף איזה מכנה משותף מטאפיסי המקנה אחידות לכל רכיבי המִחְבֵּר ההטרוגני, הוא מסימניה המובהקים של השירה הישראלית, שמרדה בשירת אלתרמן ובני דורו (אורלנד בתוכם) בדיוק בגלל נטייתה המוטבעת לחפש ולמצוא מכנה משותף כזה למיכלול הנסיונות האנושיים. מאידך גיסא, אורלנד אינו יכול לעקור עצמו משורשו האסנציאליסטי־הסימבוליסטי. הצורך למצוא מכנים משותפים מטאפיזיים, תבניות־על או "מקורות", שמעבר, מעל או מתחת לכאן־ולעתה הוא, לגביו,

צורך אוכף. כך הוא מזהה עצמו כמי שחופר בעפר רק כדי למצוא את "העפר האחרון", האבסולוטי והאפלטוני (א: 165). ושוב מעוניין הוא בעפר כמהות מופשטת, ש"הנפלא" ו"הנפליך" והיפה והנשגב ו"הדין הנחרץ" מתחברים בה למסכת ניגודים דיאלקטית (ב: 31-33). הוא חוקר לא את מציאות הערפל או את התחושה הקונקרטית של הקיום בתוך הערפל אלא את "מיהות הערפל", שאולי הוא "אלוהים המתפשט ומתאדה / והופך להיות אין / לפני שהוא שב להיות יש" (ב: 37). לכאורה הוא כמה לאחיזה ב"פרטים" – "בבורג, בפיסת הנייר, במחט, בחוט"; אבל באותה עת הוא מכיר בזמניות ובארעיות של הפרטים, שקיומם כמעט מדומה. הרי "העץ ישרף / והאריג ייקרע / והחי יפול כאבן" (א: 35) ורק מה שקיים מעבר לקונקרטיות של הפרטים – היינו, העיקרון המופשט של המציאותיות שלהם – הוא אולי יתקיים. אורלנד "מכור" לאמנות מפני שהיא אינה המשכו של הטבע אלא תחילתו של מה שהוא "מאחורי הטבע", אף כי הוא מוסיף, בדרך הסארקאזם והבידוח האופיינית לו, כי מה שמאחורי הטבע הדומם שבתמונה על שיפעת גוניו הוא רק האריג הגס שעליו צוירה התמונה, "כמה גזרי-עץ במרובע ובמצולב / עם נטפים של דבק נגרים יבש" (ב: 92).

בין הנטיות המנוגדות הללו – אל הקונקרטי ואל המופשט, אל האסנציאלי והאקסיסטנציאלי – מפלסת שירת אורלנד את דרכה לאורך 'עיר האובות', נוטה פעם לכאן ופעם לכאן ומבצעת פיתולים שונים ומשונים, המאפשרים לה לגעת בשני הקצוות. פיתול מרכזי כזה במסלולה הוא פיתול השירה ה"מדעית", הנאחזת ב"סודות" החומר ו"ניסיו" והנסמכת על ידיעה פופולארית של הפיסיקה והכימיה בנות זמננו. לכאורה, נוטה שירה זו בעיקר אל הקוטב ה"עכשווי" והאקסיסטנציאליסטי במערך הדו-קוטבי המתואר כאן. הנושא המדעי הוא נושא "מודרני", שהשירה הרומאנטית והסימבוליסטית הסתייגה ממנו. הוא מחדיר לשיר גוון של ראצינאליות, אינפורמטיביות, עובדתיות. הוא מאחיז אותו בחומר-הממשי, והוא מחייב שימוש בשפה טכנית-קרה-מינוחית ובלתי-ריגושית. אבל בהבעת הז'אנר הפיוטי-המדעי מאפשר למשורר התרחקות מירבית מן הכאן-והעכשיו; הלשון המדעית מאפשרת הפשטה מיידית וטוטאלית של הקונקרטי. והשאיפה המדעית להעמדת המציאות-המקרי על עיקרו הנוסחאי המהותי מאפשרת שיבה בריש גלי מן הקיומי אל התמציתי, אל ה"גייסט", המשתמש במציאות לשם גילוי-פנים בנסיבות חומריות-היסטוריות מסוימות, שאחריו, בהיפוך דיאלקטי, יבוא גילוי-הפנים הנגדי, הכרוך, אם בדרך הסיבה או בדרך המסובב, בנסיבות אחרות. כך ניתן לאורלנד להפוך את החומר למיסטורין של "אסנציות" מתנגשות: "כוח הברזל", היופי המתכלה של הזהב, "תהפוכות

הכסף", "תעתועי הכספית", החולשה המתרברבת והמקרקשת של הפח, הכובד הרועץ של העופרת, העשוי פתאום להמריא אל על שעה שהמתכת האפורה נוצקת לאותיות דפוס ונהפכת "לציפור האש ולאותיות פורחות". אורלנד אינו מעוניין בחומר אלא במהויות הרוחניות המסתתרות בו. בפואמה "מעשה העגל" (ב: 53-76) הוא מפתח סטירה על הפשטנות הגסה של המקובלים הקדמוניים, אשר בעזרת "ספר יצירה" הצליחו ליצור יש מאין, עגל "עב בשר ורחב־כרעיים", רק על מנת שיטבחו אותו ברעבונם ויעשו ממנו נֶרָה ממוחֶיה כאלו היה זה עגל מרבק בן פרה רועה באחו. החומר חשוב משום ה"נס" או המיסתורין הגנוז בו, ומשניטל הנס אין הוא אלא גוש תפל, מכביד, מיותר. באותה מידה ה"דברים", העצמים, חשובים לא בשל עצמם אלא בשל הסדר הסימבולי שניתן ליצור באמצעותם. כך הירקן שברחוב, "פשוטו של עם", יכול לחשוף כרבי־מג את "ערך הדברים" (ב: 40) שעה שהוא מעביר אצבעותיו החומות־הגרומות על גבי מרכולתו, בוחן אותה "בארשת חומרה של דיין נפשות, במבט עיניים הגוזר נוצה באוויר" ומציג את אשכול הבגנות הטהור, האבסולוטי, האפלטוני, על כפות המאזניים. הירקן, אשר כל ה"דברנים, טריבונָרים, פיות המדינה" צריכים ללמוד ממנו כיצד "לשוות ערך לדברים", נעשה בשירו של אורלנד לבן דמותו של מאלארמה, שחתר לא לשחזור תיאורי של הפרח הריאלי אלא לגילוי מוסיקאלי של הפרח האבסולוטי, "זה הנעדר מכל זר".

אכן, גם בשירו ה"מדעיים" הקרים והפרוזאיים ביותר כותב אורלנד שירה סימבוליסטית, החושפת בדרך ההתקה וה־correspondances מהויות פנימיות, מצבים נפשיים סובטיליים, שהתיאור הוודוי היומני הישיר אינו מצליח להמחישם. כך ב"אלגיה על החלודה", המסיימת את מחזור "שירי הערכים הנמסים" (ב: 41-49) הוא יוצר את השיר האישי ביותר שב'עיר האובות'. אגב, הכותרת עצמה מלמדת על כך שהמשורר מחפש בספר זה לא את הממש אלא את הכישוף. הוא מנסה להחיות בו לא את העיר הריאלית של מקומו וזמנו, אלא את עיר התחתיות המכושפת, שלא ניתן להגיע אליה ואל שוכניה (המתים) אלא בעזרת בעלת האוב, וקולותיה "כאוב מארץ קולך" הם וכיצוי "האובות והידעונים המצפצפים והמהגים". כשם שהכותרת "שירים מארץ עוץ" רמזה לא רק על האופי האיובי של שירי הקובץ אלא גם על זהותם כשירים מיסתוריים ועלומים, "מילין בלי דעת", כך כותרת 'עיר האובות' – כולה התנכרות והפניית עורף להידרשות השירי למוחשי ולמידי.

הזיקה ה"מדעית" של אורלנד ב'עיר האובות' מזמנת לנו נקודת השוואה נוספת בין שירתו לשירת אלתרמן. זו האחרונה, כידוע, אף היא נדרשה בשלב התפתחותה המאוחר לעולם המדע, וכבר הרחיבו דברים בעניין זה הפרשנים, שעסקו ביצירות מאוחרות של המשורר כגון המחזה 'משפט פיתגורס', הרובד המאוחר ב"שיר עשרה אחים", ולראש לכול – 'חגיגת קיץ', הפואמה הגדולה האחרונה של המשורר, אשר סיפור המעשה הסנטימנטאלי-הפארודי מעומת בה ללא הרף עם הסברים מדעיים מדוקדקים של תופעות רקע, כגון תמורות במזג האוויר וכו'. מבחינתנו חשוב לציין כי בעוד שהפנייה אל עולם המדע – ובייחוד אל מדעי הטבע – אצל שני המשוררים בני הדור האחד בשלב דומה של התפתחותם ובערך בזמן אחד (שנות השישים) – יש בה כדי ללמד על המצע המשותף להם, הרי ההבנה של מושג המדע והשימוש הפיזי שניתן לעשות בו שונים הם לחלוטין אצל שני המשוררים ומבליטים את ההבדלים שביניהם. אלתרמן הבין את המדע בראש ובראשונה כשפה, "שפת הסרגל", שהמשורר, כאמן השפה, בוחן אותה ומגלה, כי לצורך תיאור המציאות בכל רבדיה היא עדיפה לאין ערוך על שפת המשורר. בעוד מילות המשורר "משחקות / מנגד לעולם, בהיאספן / לא לספר את חידתו, כי לחקות / אותה בלעגי שפה", האות והספרה של הנוסחה המדעית קולעים אל צלמה ומנסחים בדייקנות את "חוקות הנצח" שלה, הנעשות גם לחוקות הנצח שלהן. שפת המדע מדוייקת, יציבה ואמינה יותר משפת השירה ובה בעת היא גם מלאת הוד והדר לפחות כמוה. "לא פחות מן הרם בשירים / שגבו המספר והקר", שכוחם רב להם לומר את מה שהלשון האנושית האחרת מכחדת ומבלבלת. קיים רק תחום מכריע אחד שבו שפת המילים עדיפה על שפת הסימנים המדעיים, האדם עולה בו על המחשב, והוא לא התחום האסתטי או הפואטי אלא דווקא התחום המוסרי, תחומו של השיפוט הערכי ושל ההבחנה בין טוב לרע; ומשום כך, האמין אלתרמן בשלב זה, רק הזיקה לשיפוט הערכי המוסרי מצדיקה את עצם קיומה של הספרות, ובלעדיה מתעוותת נגינתו של היפה שבשירים והיא נעשית "כשחוק ריקן פרוע ויהיר / וכקול תיבת זימרה בנפול העיר". שיר, שחותם "עיקרי הדין והרחמים" אינו טבוע בו, ולו גם "על חשבון גיוון הטעמים, ולו גם על חשבוננו של החידוש", הוא לא רק שיר גרוע ומיותר אלא גם שיר מזיק. כשפה שאינה ערכית-שיפוטית, סבר אלתרמן, אלא תיאורית-הבעתית בלבד, אבד הכלח על שפת השירה, והשפה המדעית היא זו שבאה למלוך במקומה. הכרה

עמוקה זו שימשה, למעשה, אות ורקע לפרידתו של המשורר מן השירה. לא במקרה היא הגיעה לביטוייה המלא בפואמה שהיתה יצירת הפיוט הגדולה האחרונה שכתב. בכל מקרה, שפת המדע, שהיא השפה הסמלית המושלמת, שפת ה־correspondances הטוטאלית, נוטלת סופית משפת המילים את זכות העיסוק-בסמלים, אשר מחוץ לתחומם של המדעים המדוייקים הוא בהכרח חובבני, מטושטש ומטעה; ומשום כך הזהיר אלתרמן את קוראי 'חגיגת קיץ' שלא יקראו את השיר קריאה סימלית, לא יחפשו בו רמזים ומשמעויות נסתרות ובכלל לא ייחסו לו "מידה מוגזמת של משמעות וכוונות כביכול", שהרי "העיר היא עיר. הרחוב רחוב. / האור הוא אור. החשכה ברורה כשמש". אבל קביעה כזאת, העוקרת את השירה סופית מדפוס־האם הסימבוליסטי שלה, היתה, מבחינתו של אלתרמן, גזר דין מוות על השירה. היא הביעה, למעשה, לא רק את א־היכולת של המשורר לכתוב שירים נוספים אלא גם את הסתייגותו המוחלטת – שלא לומר התנערותו – מהשירים שכבר כתב, מ'כוכבים בחוץ' ומ'שמחת עניים', אשר אין להם קיום שירי ללא המאגיה של ההשתמעויות הסמליות.

אורלנד, כפי שראינו, הבין את המדע ואת משמעותו מבחינת ה־raison d'être של השירה הבנה שהיתה לא רק שונה מזו של אלתרמן אלא, בעצם, מהופכת לה באורח די־א־מ־ט־י. המדע לגביו איננו בעיקרו שפה אלא תמונת מציאות – המרחב האדיר של הערפיליות הקוסמיות או מרחקי האינסוף שבין חלקי האטום, שאיננו "אלא מערכת־שמש קטנה", או מערכת היחסים המורכבת להפליא בין עשרים ושתיים החומצות האמיניות היוצרות, באורח מדהים, את כל פעולות החיים. התמונה הזאת יוצרת במשורר תחושה של אבדן, של היסחפות אל תוך האין, של הכחשת עצם הקיום של המוח החושב ('דקארט אינו צודק. אמנם אני חושב כרוחב ים, / אך אין לי טיפת מופת שאני קיים'). "שיר על ניסי החומר", (ב: 52), ומשום כך מעוררת בו התהייה על אמיתות המדע תנועה חזקה ומודעת של "נסיגה", אפילו של הימלטות ('לכן אני נמלט') אל הרגשות, אל הדו־שיח הרליגיוזי של המאמין־הכופר עם האֵל הקיים או הבלתי־קיים, ובעיקר אל הסדר האסתטי של השירה והאמנות, המבטיח גם קוסמוס מסודר (ולו גם גודלו כגודל דף נייר מרובע או דלת־אמות של חדר), והמקנה לחוויה הקיומית "מהות" ו"תבונה". אורלנד מכיר את שגב הדיוק של התיאור המדעי אך הוא בורח ממנו, ואפילו, לפי דרכו, מלגלג לו, למשל בשיר "הרצאה" (ב: 50-51), שבו הוא משחזר בהתפעלות מעורבת בנימה לגלגנית, המסתתרת לפעמים מאחורי מסיכה של נאיביות, את תמונת העולם הפיסיקאלית והביולוגית שצייר הפרופסור בהרצאתו ש"החלה בתשע בדיוק ונגמרה בדיוק בעשר",

עד לנקודה שבה מספר המרצה, בקול של "רזין דרזין" על חומר חדש ששמו לזיזין, חלבון נדיר מאוד, שניתן להפיקו מדמעות. יש חוקרים, אמר הפרופסור, המפיקים חומר זה, בליט ברירה, מדמעות ילדיהם. הדובר מעמיד כאן פני תם גמור ואינו מזכיר בפירוש את דבריו הידועים של דוסטויבסקי על דמעות הילד, שכל הקוסמוס וסדריו והאל ומערכות מלאכיו אינם שווים בהן ואינם יכולים להצדיקן; אבל בשאלתו האירונית "מה סוף סוף דמעת ילדים מול יצר המדע?" הוא קובע בחריפות את דעתו על מגבלות הנטייה המדעית, שהיא "יצר" כמו כל יצריו האחרים של האדם. נוסף על כך – גם זאת כבר צויין – ההפשטה המדעית אינה עומדת מבחינתו של אורלנד ב"תחרות" עם ההפשטה הסימבולית של השירה, אלא היא עולה עימה בקנה אחד. בצורה זו ההתעניינות במדע אינה גוזרת גזר דין מוות על השירה, אלא, להיפך, היא מאפשרת את הרחבתה והעשרתה ללא המרת עקרונותיה הסימבוליסטיים בעיקרון מקפיא של ליטראליות ("העיר היא עיר"). אדרבא, החשיבה המדעית, בכל המודרניות הצוננת והמדויקת שלה, מעניקה לעקרונות הסימבוליסטיים של השירה לגיטימיות ועוצמה חדשות, שהמודרניזם, בחלקו, ניסה לשלול מהן. המדע אינו כופר, לפי אורלנד, באינטואיציות הסימבוליסטיות, המייחסות למציאות לא רק סדר נסתר אלא אפילו "מיסתורין", ומשום כך הוא מסייע לאינטואיציות אלו במאבק העמידה על אמיתן ועל זכות קיומן אל מול הריאליזם האקסיסטנציאליסטי, הנכון להכיר רק ביש לפרטיו ובאבסורד המשתמע מחוסר התואם שבין הפרטים הללו. למעשה, מנצל אורלנד את המטאפורה המדעית במסגרת של ויכוח אפולוגטי נמרץ על זכות קיומה של השירה הסימבוליסטית.

קיימת נקודה נוספת של פגישה המוליכה לפרידה בין היצירה המאוחרת של אורלנד לזו של אלתרמן, והיא הנקודה של עירוב הז'אנרים והסגנונות. בחלקה המוקדם של יצירתו הקפיד אלתרמן, כידוע, על הימנעות מוחלטת מעירוב כזה, והיה נכון, משום כך, לקיים בשירתו פיצול ז'אנרי קפדני; פיצול, שהתמחש במיוחד בביתור הקורפוס השירי שלו לשתי חטיבות עיקריות, שאינן מתערבות זו בזו: חטיבת השירה הלירית-הסימבולית וחטיבת השירה ה"עיתונאית" הדיונית-האקטואלית. בחלקה המאוחר של יצירתו – החל ב"שירי עיר היונה" (המחזור ולא הספר הכולל, הקרוי "עיר היונה"), ואולי עוד קודם לכן ("מריבת קיץ", "שירים על ארץ הנגב") – הסתמן תהליך של טשטוש הגבולין בין התחומים המופרדים והחלה זרימת "חומרים", תחילה בפיעפוע אוסמוטי דק ואחר כך בשטף מאסיבי, בעיקר מן החטיבה הדיונית-האקטואלית אל תוך החטיבה הלירית-הסימבולית, אשר בצורה זו "נמהלה", למגינת-לכם של חסידי שירת אלתרמן ה"טהורה". המשורר עצמו

התייחס לתהליך זה בנימה של גלגול עצמי, כשציון, בנוסחה פארוודית של ראיון ספרותי-עיתונאי (בפרק "ראיון עם המחבר" ב'חגיגת קיץ'): "סגנונות רבים בשלל צבעים מרהיב / את יצירת מחברנו גיוונו. / זה בצד זה הם שכנו בלי ריב / וזה את זה בהתמדה נִיוונו". כמובן, העירוב הז'אנרי התחייב לאו דווקא מ"ניוון" כפשוטו, אלא מהכרתו העמוקה של המשורר בהתפוררות "הסדר הסימבולי" של עולמו השירי. התפוררות זו היתה מוכרחה למצוא את ביטוייה הן בעירוב הז'אנרים ה"גבוהים" (האודה, האלגיה, השיר הלירי הריגושי והסמלי) בז'אנרים ה"נמוכים" (השיר העיתונאי-האקטואלי, הפזמון, הפרוזה החרוזה וגם זו שאינה מחורזת) והן בעירוב הלשוניות ה"גבוהות" בגינוני לשון "נמוכים", בעימות המקצבים הרהוטים עם המקצבים השבורים או הסינקופטיים, בערבוב הַחֲרָז המודרניסטי המפתיע והמבריק בחריזה בנאלית וכו'. ב'חגיגת קיץ', היצירה המאוחרת החשובה ביותר של אלתרמן, נעשתה הערבוביה התמאטית, הז'אנרית, הסגנונית והפיגוראטיבית לעיקרון תבניתי (או אנטי-תבניתי) מְנַחָה, ובצדק תוארה יצירה פוסט-מודרניסטית זו כאילו היתה בעלת תכונות של סְטִירָה מְנִיפָאִית.

אורלנד מעולם לא שמר על טוהר החלוקה או ההפרדה הז'אנרית-הסגנונית במידת ההקפדה והחומרה שאיפיינה את קובצי שירתו של אלתרמן. בקבציו המוקדמים שלו, החל ב'אילן ברוח', ניכר ערבוב מסוים של ז'אנרים וסגנונות, שנגרם הן על ידי המבוכה והחיפוש המתמידים, שהמשורר היה שרוי בהם (לעומת הביטחון העצמי המושלם של שירת אלתרמן המוקדמת החל ב'כוכבים בחוץ'), והן על ידי תחושתו (המוצדקת) של המשורר – בכך, ששירתו הגיעה לעתים להישגיה הנאים ביותר דווקא במסגרת של ז'אנרים "בלתי-תקניים" כגון ז'אנרי הפזמון ושיר-הזמר; ומכאן הצורך בהחדרת נציגי הז'אנרים הללו גם לקובצי השירה הליריים הרציניים – דבר, שאלתרמן לא היה "חוטא" בו בשום פנים ואופן. עם זאת, הקפיד גם אורלנד על כללי היסוד של הפואטיקה של זמנו ובני קבוצתו, ונמנע בקפדנות מעירוב סגנונות וז'אנרים בתוך מסגרת היצירה השירית הבודדת. מבחינה זו נותר הוא בבידור בתחום שגדרו שלונסקי, אלתרמן, לאה גולדברג ותלמידיהם. אולם ביצירתו המאוחרת, החל במדורים ה"אחוריים" של 'שירים מארץ עוץ', החלה הערבוביה הסגנונית לחדור גם לשירתו. ב'עיר האבות' היא בולטת ביותר, וניתן לומר עליה שהיא נהפכת לעיקרון מנחה. במהדורה המקורית של הספר עירב המשורר בכוונה קטעי פרוזה בדברי שירה וצירף שירים הכתובים ברגיסטרים סגנוניים שונים זה מזה לגמרי. מצויות בספר יצירות בולטות אחדות, כגון הסיפור-הפואמה "המכשף או אגדת בית הפרווה" (ב: 138-151), שניתן לתארן כאקספרימנטים בעירוב סגנונות וז'אנרים. "המכשף"

הוא מעשה הכלבה של סיפור כתוב בפרוזה ריאליסטית (המבטא בדרך-כלל, אם כי לא באורח בלעדי את המספר ומכוון לזווית-הראות שלו), מונולוגים כתובים בפרוזה מחורזת-מאקאמתית (והם מבטאים בלעדית את התודעה של הגיבור, רועה צאן היוצא ללחום בהקרבת הקרבנות במקדש ירושלים של ימי הבית השני) ושירים חגיגיים המושמעים מפי כוהנים ומקהלות כוהנים ומבטאים את הגישה הרשמית אל הפולחן (שהיצירה חותרת תחתיה ומוחה כנגדה). הצירוף לא נועד ליצור רושם ממוזג, מאוּחָה, והמשורר איננו מנסה להבליע את הז'אנרים והסגנונות השונים זה בזה. אדרבא, הוא משתמש בהבדלים שביניהם – בהצלחה ניכרת – לשם יצירת מציאות טקסטואלית מפוצלת, המקדמת את המגמה הסטירית של היצירה בכללותה.

ואולם התופעה של עירוב הסגנונות והז'אנרים מצאה את ביטויה הבולט ביותר בשירת אורלנד לא ב'עיר האובות' אלא ביצירה הארוכה 'יום תל פאחר', שראתה אור כספר מיוחד שנתיים לפני הופעת קובץ השירים הגדול (1976) והיתה – והיא עודנה – הניסיון המקיף ביותר ביצירת המשורר ובשירה הישראלית בכללה לצאת להתמודדות שירית עם המציאות הישראלית בפן הדרמאטי והכאוב ביותר שלה – הפן הקיומי-הקולקטיבי, סיפור מלחמות ישראל ונופליהן. רק מחזור "שירי עיר היונה" של אלתרמן מקביל ל'יום תל פאחר' ברוחב ההתעמתות עם הסיפור הזה. אמנם, בעוד אלתרמן מנסה להקיף ביצירתו לא רק את כל מלחמת העצמאות אלא גם את המלחמה הארוכה יותר, זו שהוא מכנה בשם "מלחמת היהודים", שראשיתה בעליה ב' של השנים 1946-1947 וסיומה רק בעיירות הפיתוח של העולים החדשים בשנות החמישים הראשונות, אורלנד מתמקד ביצירתו בת מאה וארבעים העמודים רק באחד מששת ימי מלחמת 1967, הוא יום הקרבות העקובים מדם על כיבוש משלט תל-פאחר במרומי רמת הגולן. הצמצום הרב של השקף הכרונולוגי איפשר לא רק פירוט ודיוק במסירת אירועי היום – היצירה מבוססת על תחקיר עיתונאי מפורט ועל עיון מעמיק בחומר התעודי העשיר – אלא גם התעמתות תיאורית עימם בשפע אמצעי עיצוב, תיאור, מבע וסיכום הגותי. התעמתות זו חייבה שימוש בסגנונות ובז'אנרים שונים במידה שלא היה לה, כמדומה, תקדים בשירה העברית. אורלנד כינה את היצירה במהדורתה המקורית בשם "בלדה עם וריאציות על נושאים קיומיים", אולם כותרת משנה זו, למרות הפתיחות של מושג הווריאציות, אינה מתארת נכונה את הגיון הז'אנרי והסגנוני של היצירה; כשם שגם דברי המשורר ב"פתח השיר", המסמנים את "שני הערוצים" של היצירה, העלילתי-הסיפורי, מזה, וערוץ התגובות של המחבר, מזה (ב: 211), מפשטים מאוד את מפת הפיצול הפנימי של היצירה, שהיא רב-ערוצית,



והן הצד הסיפורי-העלילתי הן תגובות המחבר על המסופר מוצאים בה את ביטויים בערוצי מבע אחדים – לעתים אף מנוגדים זה לזה; מה גם, שלא להאריך, מצטרפים סיפורי מאורעות ותגובות ברמות שונות ומשונות של הכללה ו"גובה" הגותי, שמקורם הוא בשני הגיבורים הראשיים, יוסף'לה ויואב, זבכמה מחבריהם, והם נמסרים בשפע סגנונות – החל בזה של הדיווח הדיבורי-הישראלי המצוי וכלה בסגנון של ויכוח הגותי נוקב, שלא חסרים בו ממדים תיאולוגיים.

אורלנד הביא אפוא להקצנה רבתי את התופעה של עירוב הסגנונות והז'אנרים, שהתגלתה גם ביצירתם של כמה מבני דורו האחרים בשלביה הישראליים המאוחרים, כגון ביצירת אלתרמן או ביצירתו של יונתן רטוש. ואולם, שוב, כבפרשת הזיקה למדע, גילה עצמאות ומודעות עצמית ייחודית במעשה הקצנה זה. ביצירת רטוש ואלתרמן מגלה תופעת עירוב הסגנונות את תודעת התפוררות "הסדר הסימבולי" בתפישת המציאות ובשירה. ביצירת רטוש מוצגת התפוררות זו כשבר טראגי שאין לו השבה. תפישת המציאות, שיכלה למצוא ביטוי עדיף בארכיטיפים הכמו-אליליים של שירתו המוקדמת, התרסקה, ומה שנותר במקומה הוא מערך מפוצל ושבור, שבו שרוי המשורר בדרך כלל בנומך יומיומי-דיבורי-יקומי המתמחש כהוויה של עליבות ו"צלע" (כישלון, נפילה), אם כי לפעמים הוא עדיין יכול לנסוק למרומים אידיאולוגיים-חזוניים-כמורמקראיים, המעמידים אל מול ההוויה הזו אנטיתזה הירוואית כוחנית-פאשיסטית (כגון בחזון "ההולכי בחושך"). אלתרמן הכיר גם הוא בפער העצום שנבקע בין ה"חזון" למימושו במציאות כ"גאולה" פורתא, "ימי טורח, ימי ישועה עֲצִיבִים / במריבות ובדחק. הה, תקופה חידלת-תואר" של פליטים ומחנות ותור וזיוף תעודות וקרבות בפרברי ערים ועיירות פיתוח נצלות בשמש הקיץ הארצישראלי. הוא עשה מאמץ עצום לגשר על פני פער זה, לחשוף את ה"צב" ו"עמוד האש", שיופיים ואורם היבהב מעבר למראית-הפנים הנמוכה והעכורה של המציאות, ומאמץ זה מגולם בעיקר ברצף ארוך מאוד של קומנט היסטוריוזופי מייגָץ וכן בהתפרצויות קצרות לעבר שירה בלדית "גבוהה", המנסה לשחזר את התפישה החזונית האינטגראלית של המציאות, שהיתה אפשרית בימי 'שמחת עניים' ו'שירי מכות מצרים'.

לא זה המקום לדיון בבעייתיות של "שירי עיר היונה" – יצירה מרכזית, מכריעה בחשיבותה, אך לאו דווקא ברום סגולותיה האמנותיות, בשירת אלתרמן, שעדיין לא נדונו בביקורת ובמחקר כמה מן ההיבטים המרכזיים שלה. עם זאת, עלינו לציין את ההבדל בינה לבין "יום תל פאחר" ברמה האידיאולוגית וברמה הפואטית כאחת. ברמה האידיאולוגית דוחה אורלנד

לחלוטין את הטענה בדבר הפער העמוק בין החזון למציאות. וייתכן שהכחשה זו קשורה בעובדה ש"יום תל פאחר" לא נכתב אחרי מלחמת העצמאות, כמו "שירי עיר היונה" ושיריו של רטוש ב'צלע', אלא אחרי מלחמת ששת הימים בעלת התוצאות ה"משיחיות"-האופוריות (אורלנד, לא לשכוח, היה מן החותמים הראשונים על כרוז היסוד של התנועה למען ארץ ישראל השלמה מיסודו של אלתרמן). הפער, במידה שהוא קיים, מצוי לא במציאות הלאומית בתשתיתה אלא בתודעה שטחית ורפויה של דור "עכשווי" בעל כוונות טובות אך לקוי-אורות; ואף תודעה זו עומדת בפני מהפך של התגלות חזונית נסתרת כתוצאה ממאורעות כמו יום תל-פאחר, מלחמת ששת הימים בכללה וגאולת ארץ ישראל השלמה שהושגה במהלכה. "יום תל-פאחר" בא לבשר על מהפכה מנטאלית, שתאפשר את החיבור מחדש של הפסיכה הישראלית, שהתפרקה ל"חזון" לעומת "אמת", ליום התמיד לעומת יום העכשיו.

השימוש בערבוביה הסגנונית והז'אנרית לא בא איפוא לתת ביטוי למציאות נפשית מפוצלת אלא לבצע את הֶרְאִינְטֶגְרַאצִיָה של אותה מציאות העומדת עתה בראש הלידה – בצירים ובחבלים – של האחדות המחודשת. כדי שהֶרְאִינְטֶגְרַאצִיָה תמחיש את תהליך המעבר מפיצול לשלמות ומריבוי לאחדות חייבים הנציגים של ה"נוחות" השונים המשתתפים במאבק הלידה המחודשת להיות בעלי נוכחות סגנונית וצורנית מוחשת ביצירה. כך יימצאו כאן אלה לצד אלה אודות מרוממות כתובות במיטב סגנון ההפשטה הסימבוליסטית ("שיר אדמת הצהריים", "שיר ליל ברית", "שיר בדמיך חיי"); בלדות אלטרמניות ("שיר מי שמתיו מבוקר", "שיר יורש האותות", "שיר חתן דמים", "שיר לבוא עפר", "שיר האם שאין לה סוף"); קטעי רפורטז'ה וראיונות עיתונאיים בפרוזה ובפרוזה חרוזה, קטעי "קומנט" בנוסח מאמר מערכת מחורז (כזה הוא, למשל, "שיר קרב יום" על "דור האספרסו", שבניו "אינם בני אלוהים ואינם בכורי שטן" אלא נערים רגילים, אשר ביום בו ייתבעו לקורבן ייתנוהו בנפש מלאה ובעוז גיבורים); שירי הרהור "פילוסופיים", המבקשים להתבונן במציאות המתוארת מזווית ראות גבוהה של גלקסיות קוסמיות; הפשטות אוניברסאליות על דבר טבע האדם ועוד. עיקר ה"עבודה" מוטל, מכל מקום, על המונולוגים הפולמוסיים של יוסף'לה ויואב – המתנהלים הן בעליל הן בחזון (שני הצעירים פצועים אנושות, והאחרון שבהם ימות תוך זמן קצר). במהלך השירים האלה יושג הניצחון הסופי של התודעה העמוקה – היהודית והאוניברסאלית – המיוצגת על ידי יואב בן ירושלים הגווע על התודעה הרדודה, התל-אביבית, העכשווית של יוסף'לה, הפצוע שישרוד, יעבור את הקונברסיה הרוחנית וידווח עליה

למחבר המראיין אותו. כאן, במונולוגים אלה, צריך להתחולל גם תהליך ההלחמה הסגנונית, שעה שהשיח הישראלי הרדוד מן הסוג המצוי ייפך – תחילה בפיו של יואב, אך בהמשך גם בשיח של יוסף'לה – ללשון הגבוהה של הדיון ההיסטוריוזופי והתיאולוגי; כלומר, לסגנונו של המחבר ברגיסטר ההגותי הנשגב שלו.

האם הצליח אורלנד במשימה הנועזת שנטל על עצמו? דומה, שהוא ניגש לביצוע חיבור, שהיה בלתי אפשרי לא רק מבחינה סגנונית אלא גם, ובעיקר, מבחינה הגותית-תרבותית, ומשום כך הסתיים המבצע במה שלפחות בעיני כותב הטורים הללו הוא כישלון אמנותי; כישלון שמקורו בכפיית סינתזה רגשית, הגותית וסגנונית על מציאות שאינה סובלת סינתזה כזאת והיא נענית בסרבנות ובמעשי הכשלה גלויים וסמויים לצו האידיאולוגי, התובע ממנה שתתגבר על ניוודיה הפנימיים ותגלה בתוכה את הקוהרנטיות, אשר הוא, הצו, מניח את קיומה. התוצאה של כפייה זו איננה רק יצירה מפוצלת, למרות כוונת היוצר, אלא גם קטעים ארוכים מחוסרי אמינות ברמה הראשונית של המבע והלשון. הכוונה היא במיוחד למונולוגים בוויכוח בין יוסף'לה ויואב, שהם, מבחינת התשתית האידיאולוגית של 'יום תל פאחר', הלזו והעיקר, אבן השתייה שעליה עומד המבנה כולו – או שבגללה הוא נופל ומתרסק. אינני מסתיר את דעתי, שהמבנה הרוחני והסגנוני של 'יום תל פאחר' איננו ברעמדה, למרות קטעים יפים רבים המצויים ביצירה. כדאי, מכל מקום, להזכיר, שהכישלון ביצירה זו הוא "גדול" לא רק במובן זה, שהוא מגיע, בנקודות מסוימות לקראת הסיום, למדרגה של קאטאסטרופה פואטית, אלא גם בהיותו תוצאה של מעפל גדול ונועז. אורלנד הלך בגדולות ונכשל בהן, אבל לכישלון בגדולות יש לפעמים גדולה משל עצמו, ולפעמים הוא מעניין וחשוב מבחינה תרבותית הרבה יותר מכמה וכמה ניצחונות בקטנות. כמו כן, ראוי להזכיר, שבפנייה לכיוון הסינתטי, שהביאה לכישלון, גילה אורלנד נאמנות עמוקה לעצמו. כאמור, הוא ניסה להשיג בשיר ההגות הלאומי מה שניסה להשיג – ביתר הצלחה – בשיר ההגות המדעי. אורלנד ביקש לא לסגת מאמונות ופואטיקה קודמות אלא להרחיבן, לכלול בתוכן את ניוודיהן. כל זה בעוד הוא מתקדם צעד צעד לעבר ההבקעה, אל נקודת המוקד הנפשית המונחת בתשתית יצירתו כולה.

## ז

אחד ההישגים החשובים או התועלות העיקריות שאורלנד הפיק מן הניסוי של 'יום תל פאחר' התגלם בתרגול השיטתי במימוש אפשרויותיה של

השירה הסיפורית. כמובן, המשורר כבר התנסה ברבות מאפשרויות אלה בקבציו הקודמים. הוא כבר שיכלל היטב את נוסח הבלדה ב'שירים על עיט ועל יונה' ובעיקר ב'שירים מארץ עוף'; הוא כבר תירגל נוסחי סיפור כמו פרוזאיים וכמו מאקאמתיים ב'עיר האובות'. בקובץ זה הופיע בכוח רב גם הז'אנר של השירה הסיפורית-הזיכרונית, בין זו המעלה דמויות מכרים וידידים שמתו (במהדורה המקורית של הספר כבר נכללו כמה מן הפרקים של המחזור "נתן היה אומר") ובין זו המשחזרת אירועי חיים שונים בילדות (כגון סיפור הנס של "הרבי מבויאן") או בימי הבגרות (כגון פרשיות מסעות ופגישות ונס ההינצלות מן הטביעה בנהר הזמזי באפריקה, הפעם לא בזכות הצדיק אלא בזכותם של שלושה כושים, ש'בוהק שיניהם נוצץ ועורם שחור מאפולונית-הערב ואלוהי-האדם שחה עם פניהם בקרב". ב: 111).

יותר ויותר נגלו לו החשיבות והשימושיות היצירתית של השירה הסיפורית הכמוריאליסטית, המהלכת, מבלי לאבד את הפאראמטר השירי-הסימבולי, על קו הגבול שבין השירה לפרוזה המיטונימית. שירה זו איפשרה לו – כמשורר בשל ואף כמשורר "זקן" – להחיות בחיוניות בלתי רגילה עולם חברתי-אנושיות-רבותי שחלף והיה עולמו של המשורר עצמו, נקודת המוצא שלו בדרכו הארוכה. למעלה מזה, שירה כזאת, מרוסנת באסורי ההיגד התיאורי המפוכח, הנאחז בפרטים, המצהיר על עובדתיות, איפשרה לו בפעם הראשונה מגע ישיר עם חוויות האימה והמצוקה, אשר עד כה יכול אורלנד לתת להן אך ורק מבעים עקיפים או סמליים. חוויות אלו כבר מצאו ביטוי בולט בבלדות הסמליות של 'שירים מארץ עוף', אשר עם הופעתן נפל מבנה-העל הדקורטיבי שחיפה עליהן בשירים המוקדמים של המשורר (להוציא הפזמונים). הן מצאו מבעים חלקיים בשירי הווידוי היומניים של 'עיר האובות', התחפשו בתחפושת השקופה של השירים על השואה שנכללו בקובץ זה (במדור "כמנור הורגים"). מדי פעם הצליח המשורר לגעת בהן נגיעה אפקטיבית במיוחד דווקא בשירים אשר ל'אני' כמעט לא היה חלק בהם, שירי סיכום, הכללות ומטונימיות בלתי מקושרים בזמן ובסיטואציה, כגון השיר הקטלוגי "פחד" (ב: 169-170), המייצר מצבור בלתי סיטואטיבי של מיטונימיות וסינקדוכות: גוף שנגע בחושך, ריח טהרת המתים, טעם החומצה של המאכלת, מבטו של מטורף שקט, צל מלפנים וצעדים מאחור, "ערכו הנסתר של בורג" (כלומר, התלות המוחלטת של מערך מכאני שלם וכבד בכוחו ובתקינותו של הבורג הקטן) וכו'. המשורר דיבר-כאן בעצם על מאורעות ילדותו. לכן נחתם השיר בפריטים הבאים:

יְלֵד שְׁפוּגָשׁ מֵוֹת.  
יְלֵד שְׁנִשְׂאָר חַי לְבָדוּ.

יְלֵד שְׂרָעֵב. שְׁמַיִם! עֵינַי יֵלֵד שְׂרָעֵב.  
יְלֵד שְׁהֵבִיט בְּשֵׁת.

אלא שכל אלה היו רק בבחינת סיבובי סחור-סחור מסביב לנקודת המוקד, ללא נגיעה אמיצה בה. גם הסיפורים המפורטים על חוויות האימה בתעלות הקשר של מוצב תל פאחר היו רק בבחינת הכנות לנגיעה כזאת, אשר עדיין צריכה היתה לבוא. אם כי כאן כבר הכין השחזור התיאורי הכמר-ריאליסטי המדויק את כלי התיאור שבאמצעותם ניתן לאורלנד לגעת במרכז השחור של הווייתו הנפשית ביצירותיו העיקריות שנכתבו בשני העשורים שחלפו מאז פרסום 'יום תל פאחר' ו'עיר האובות', ובייחוד אלה שנכתבו בסוף שנות השמונים ובראשית שנות התשעים.

שירתו של אורלנד, שהיא עתירת פירות יצירה בתקופה מאוחרת זו לא פחות (אם לא יותר) משהיתה בתקופות המוקדמות בהתפתחותה (על כך יעמוד כל מי שיעיין בכרך השלישי של מבוחר הכתבים), ממשיכה לזרום בכל הערוצים שפילסה לעצמה במהלך השנים: שירים יומניים-אישיים מתובלים בשנינה ובהפשטות; שירי הגות "פילוסופיים", שירי דיאלוג רליגיוזיים, שירי ידידות, זיכרונות ולגלוג, המעלים דמויות משוררים ואמנים בהקשרים נוסטאלגיים ואירוניים, בלדות סימבוליות, שירים פוליטיים על המאבק בין יהודים לערבים ועל גורל עם ישראל בארץ ישראל, שירי מסע ונופים, שירי זמר ופזמונים. בכל אחד מתת-הז'אנרים המוכרים הללו מעניק לנו אורלנד גם עתה שירים שלמים ומשוכללים, שאינם נופלים מאלה שכבר דנו בהם. עם זאת, עיקר חידושה של התקופה המאוחרת ביצירת המשורר והישגה העיקרי מתגלים בחטיבות השיר הגדולות הסיפוריות-ההרהוריות הזיכרוניות, המפתחות תכופות מתח שירי גדול על גבול הפרוזה. הבולטות שבהן הן המחזור "כ"ז שירים – נתן היה אומר" והפואמה "קייב" על שני חלקיה – "קייב" ו'אני כותב טְטִיב'. המחזור על אלתרמן נכתב פרקים-פרקים בעיקר מפטירתו של אלתרמן בשנת 1970 ואילך, אך גובש כספר שלם רק ב-1985. הפואמה "קייב" ראתה אור במאסף 'איגרא' גם היא ב-1985/6, אך לא הופיעה בצורתה השלמה, כלומר בלוויית הפרק "אני כותב טְטִיב", שרק בו היא מגיעה למיצויה, אלא בשנת 1991. בין "נתן היה אומר" ו'קייב" ראתה אור (ב-1987) ה"מאקאמה הירושלמית" הגדולה – למעשה, מסכת זיכרונות מקיפה כתובה בפרוזה מחורזת – 'סימטת החבשים'. האחרונה, בכל חינה ומלאות העולם החברתי-האנושי המתחיה בה, הינה מעין דיון־רטימנטו או אינטר־מצו: סדרת נעימות ביניים חינוכיות-נוסטאלגיות, מעין מעורב ירושלמי

טיפולוגי-מוסיקאלי. עיקרה של יצירת אורלנד בתקופה הנדונה – מחזור השירים על אלתרמן והפואמה ה"אוקראינית", אשר רק בה, בייחוד בפרק על הפוגרום בֶּטְטֵיב, עיירת הילדות, הגיע אורלנד לנגיעה הישירה בחוויות ההרסניות, שקבעו במידה רבה את מבנה אישיותו ואת מהלך התפתחותה של שירתו בדרכה הארוכה מהדחקה לגילוי ובאחיזתה הנואשת בהשקפת עולם ובפואטיקה "מתקנות", משוות "סדר", "מהות", "תבונה" ואפילו "יופי" למציאות, שנתגלתה מלכתחילה כאילו היתה נעדרת לחלוטין את כל אלה. המחזור על אלתרמן ופואמת "קייב" נראים בקריאה ראשונה כיצירות שונות ונבדלות זו מזו לגמרי למרות המכנים המשותפים של הפנייה אל הזיכרון, הפרוזאיות בטון, ההיאחזות בפרטים המטונימיים, הכשרון הסיפורי התיאורי הוודאי, שהוא כשרון של איפיון, מסירת אווירה, החייאה של סיטואציות טעונות מתח. "כ"ז שירים – נתן היה אומר" הוא סדרה של סקיצות ורישומים מן החיים במחיצתו של נתן אלתרמן במשך שנים רבות, תוך סימון קווים באופיו ובאורחו, רמיזות רבות ליצירותיו הידועות וכן רמיזות מעודנות למערך היחסים שנקם במשך השנים בינו לבין המחבר. בעיקר מנסה המחזור להעלות כלשונם או, לפחות, כרוחם, דברים שנתן – "נתן החכם", כינוי הרווח – אמרם. הז'אנר – ז'אנר הזיכרונות הנעים בעדינות בין תיאור ריאליסטי של האדם בשיחו ושיגו וגם בחולשותיו ובכיעורו לבין הערצה בלתי מוגזמת – מוכר לנו היטב מספרות הממזאריסטיקה האמנותית, כגון ספר זיכרונותיו של גורקי על טולסטוי וצ'כוב. נהוג לכנותו "בוזוֹלִיאָנָה" על שם ספר הזיכרונות המונומנטאלי של גיימס בוזוֹל' חיי סמיואל ג'ונסון'. אורלנד נראה כאילו היה מסמך עצמו על חוקי הז'אנר וכלליו, כאשר הוא מעיד בהקדמה, מחד גיסא, על האותנטיות והעובדתיות של ציטוטי ותיאוריו, הנשענים על רשומות שנרשמו בשעת המעשה, ואילו, מאידך גיסא, הוא מצביע על יחסו החגיגי אל נושא התיאורים כאילו היה סמל או נציג של תרבות או של דור "שקיבל עליו עול מלכות שמים על-פי דרכו שלו, בנסותו לפרש ולממש משמעותה של מלכות זו בביטויי המעשה, כשערך הדברים וסמלי העצמים משמשים קני מידה לתפישת עולמו, ובטפחו בשל כך איכות חיים ותקוות חיים נאצלות מדי, שהרחיבו חסותן על יחסי-חברה ושיכנו ושיבתן בין אדם לחברו וקיבלו כל ייסוריהם באהבה מראש, מעבר לקיבולת ולמכסה היעודה – כביכול – של כל דור לעצמו" (ג: 14). במלים אחרות: אורלנד מבטיח לספר סיפור אמיתי, לצטט אמירות כנתינתן, לדייק במסירת העובדות, ועם זאת להציג – באמצעות הדמות של נתן אלתרמן – תרבות חיים וספרות "גבוהה", אצילית, אלטרואיסטית ואידיאליסטית, שאם גם לקתה

באיזו הגזמה או תביעה עצמית בלתי־ריאליסטית, ואם גם התנוונה, בסופו של דבר, אולי משום הפער הבלתי נמנע בין התביעות המוגזמות למציאות, וכך שקעה שמשה מכבר, הריהי ראויה לשמש מופת וכן מן הראוי לדון בה ולתהות עליה, שכן אפילו שיחת חולין על אלתרמן, דורו ותרבותו, יש בה משהו "חגיגי"; "הלוך־נפש של ערב שבת", והיא משובבת את הנפש האובדת בעולמנו השוקי והפלבאי.

"קייב־טְטֵיב", לעומת זאת, היא פואמה סעורה־ריגושית, קצרה הרבה יותר מ"נתן היה אומר" והרבה פחות תיאורית־אנקדוטאלית. המשורר מעלה בה לא רק זיכרונות אישיים צורבים מאוד – מהם כאלה שהלב מסרב לגלותם לפה ולעט – אלא גם סוגיות רגשיות מענות, כגון מהו פשר הזיקה הבלתי־מרפה של המשורר לרוסיה, לתרבותה, ללשונה, לרוחה, לתמצית־מהותה כפי שנתגלתה לפניו בהוויה האוקראינית הנוצרית־הרצחנית שבתוכה גדל; ומה מלמדת זיקה זו, למרות הזיכרונות האיומים, למרות ההתאחזות הנלהבת בארץ ישראל ובעשייה בה, על תוקפה של "שיבת־ציון" של המשורר, כמו גם זו של רבים אחרים מבני דורו וסביבתו, שנותרו, כביכול, תלויים לעד בין "שתי המולדות", זו ההרסנית והרוצחת, והאהובה למרות הכול, וזו הנבגית והקמה, המעוררת, למרות הכול, גם איזה רצון או צורך להתרחק ממנה, לנדוד למרחקים. שאלה נוקבת אחרת שאורלנד מעורר אגב סיפור הזיכרונות מקייב וטְטֵיב של הילדות היא שאלת הזיקה שלו ושל רבים מבני דורו לעולם היהודי שחרב, ללשונו היידי, לתרבותו היהודית־המזרח־אירופית, שעל חורבותיה קמה התרבות הציונית־הישראלית, ומעל ומעבר לכל זה – הזיקה הבעייתית מאוד – זיקת קשר ורתיעה והתנגדות ואי־יכולת להשתחררות מלאה – אליו, אל האל היהודי, לאמונה בו, שהיתה כה שלמה ועמוקה בימי הילדות עד שנופצה בבתי־אחת בלבו השבור של "אפיקורוס בן ה' למניין עולמו. בורח מלפני אלוהים על נפשו" (ג: 222), מוצא מפלט בחבית של אשפה שמבין סדקי לווחיה הוא רואה את הקרדום של הפורעים ננעץ בגולגלתו של אביו, את ראשו הכרות של דודו, את סבו בוער באש, את דודותיו נפחסות ונבקעות תחת גופותיהם של האנסים, העושים בהן את מעשיהם ואחר כך מעבירים תער על צוואריהן: "ילד שפוגש מוות. / ילד שנשאר חי לבדו – ילד שהביט בושת". כל זה עולה בשיר באמירות רחבות, גליות, תיאוריות אך גם עמוסות ריגוש ורטוריקה, כלל וכלל לא דומות לאמירות המהוקצעות, הזהירות, השנונות, שמהן הורכבו תיאוריו וציטוטי אמירותיו של נתן אלתרמן.

עם זאת, הזיקה בין שתי היצירות עמוקה, ובה, ולא בהבדלים הברורים שביניהן, מתגלה המהות של שירת אורלנד בשלבה המאוחר והבשל ביותר.

זוהי זיקה כפולת־פנים, הנוגעת בהיבטים החשובים ביותר הן של חוויית הקיום והן של אמנות השיר, הקובעות את עיקרה של יצירת אורלנד. מחד־גיסא מתגלה בשתי היצירות גישה חדשה או מתגלה גיבוש חדש של גישה, שהיתה כבר קיימת, למפעל היצירה או העיצוב של הסמל (מה שמכנים Symbol Formation), עניין שעמד מבחינה קוגניטיבית ואסתטית כאחת במרכז עולמם הרוחני והפואטי של אורלנד ושל כל חברי הקבוצה הספרותית שבמחיצתם עמד על דעתו הפואטית. מאידך גיסא מתגלה בהן גם הבנה חדשה, או מתגלה גיבוש חדש של הבנות שהיו כבר קיימות באורח חלקי, של התוכן והמקור הנפשי של הסמלים המרכזיים ששירת אורלנד נאבקה על עיצובם ופיתוחם.

אשר ליצירת הסמל או עיצובו, אורלנד מגיע עתה להכרה שהוא יכול או אף חייב לוותר על אקט ההתקה או ההרחקה, שהיה חלק בלתי נפרד מאמנותו הסימבוליסטית כמו גם מזו של מרבית חבריו. הוא איננו נדרש ובעצם אף איננו יכול עוד ליצור סמלים משמעותיים המנותקים מן הריאליות האקסיסטנציאלית והממירים אותה בהפשטות או בתצורות דמיוניות המשקפות מהויות אֶסְנַציאליות. הסמל חייב לנבוע מן המציאות ולהיאחז בפרטי הפרטים הסינקדוכיים והמטונימיים שלה. במקרה של אלטרמן הוא ייאחז באלטרמן ההיסטורי, לפחות בחלקים מסויימים שבאישיותו, כפי שאורלנד הכיר והבין אותה, ויממש את עצמו בשחזור סיפורי מפורט של עשרות סיטואציות קונקרטריות ובציטוט מהימן מדוייק וחיוני של מאות משפטים, שהושמעו מפי אלטרמן בנסיבות המתוארות. במקרה של קייב וֶסְטֵיב יבנו הסמלים מתיאורים ריאליסטיים רחבי ממדים, עמוסי מטונימיות, ומשחזור זיכרוני כמעט מלא של אירוע הפגורם כפי שראה וחווה אותו הילד בן החמש. המשורר ידבר על נופים אמיתיים ועל אירועים אמיתיים שאירעו בהם. הוא יזכיר ויתאר הרבה בני משפחה, יעגן את תיאוריהם בתאריכים וציוני מקומות, ייטול על עצמו אחריות כמעט היסטוריונית לדייק התיאור. עם זאת, אורלנד גם אינו מוכן להניח לתיאוריו שיינתקו מן התבנית הסימבולית וייצרו מציאות כאוטית מחוסרת תשתית או תבנית־על שניתן להביעה באמצעות הכללה והפשטה. הניתקות כזאת מובנת לו כנטייה ל"סתגנות", לשקיעה לאקסיסטנציאליזם, כלומר לקבלה כנועה של הכאן־והעתה כמציאות בלעדית. שקיעה כזאת הינה זרה לעצם מהותו והיא חותרת תחת אמנות השיר שלו בכל שלב של התפתחותה ובכל דמות וסגנון שהיא מתלבשת בהם. אפילו את זוועת טְטֵיב, ששברה את עולמו הנפשי והרוחני, אין הוא מוכן לקבל כמציאות כאוטית חסרת־פשר. גם היא חייבת להתארגן כתבנית־על סימבולית בעלת משמעות או "מהות"



ר"תבונה", ואפילו תהיה זו משמעות שלילית לחלוטין. טְטִיב, הוא אומר, חדלה ברצף השנים "מלהיות לי סתם אדמת-הולדת, אתר ביוגרפי מקרי. יותר ויותר היא נחזית ונקבעת בעיני כסמל" (ג: 197). אחר שנוכח כי לא יוכל למחוק ממוחו ומלבו את זיכרונות האימה שלה, הבין כי עליו לעבד אותה, בכל פרטיה הדיאליים, לתבנית רוחנית ומוכללת "כאילו כל יהדותי אכופה בצירוף אותיות שמה. כל מה שאירע בי ובמשפחתי מאז ועד הנה בצווארי טטיב אני תולה. אמנם כן – אָם הוֹלֶדֶת היא, אבל ראש לכל – אבי חטאת. היא הרע אשר פקד אותי. כל אסונות חיי במיצויים, כל עיוורון הצדק, כל מְרֵי הגורל. – טטיב היא האסון עצמו". כסמל יכלה טטיב לפעול בהסתתר בכל שירתו. על פי המתוד הסימבוליסטי של ה־correspondances היא יכלה להתגלות במה שאיננו ממנה ובה, בכל דבר כמעט, לפחות בכל דבר אפֶל ואסוני. ואכן, אומר המשורר, תמיד ובכל מקום הוא "שר טטיב". "אני כותב טטיב כל ימי" הוא קובע בפתח פרק טטיב שבפואמת "קייב" שלו (218). בכל מקום טטיב מסתתרת מתחת לפני הדברים, הופכת אותם לסמליה. טטיב קיימת לא רק בקייב, קישינב, גלץ או קונסטנצה, אלא גם בכפר גלעדי, טבריה, ירושלים, תל־אביב וחיפה. ואין צורך לומר, שאורלנד נתקל בטטיב בכל מקום של אימה ומלחמה – באירופה של מלחמת העולם השנייה, ברמלה ולוד של מלחמת העצמאות ("הס והרס ברחובות. מבטי נפחדים. חטוני עיים – חללים שטרם נקברו, עיניים קפואות – כל העת ערפלו את עיני בערבוביה חרדות המציאות וזוועות הזכרון, מראות טעקיעב שלי..". כרך ג: 80), בתעלות המוצב בתל פאחר. אלא שעתה המשורר שוב אינו מוכן ואינו יכול "לכתוב טטיב" סימבולית־ערטילאית מנותקת מהזיכרונות הריאליים שכמעט אי־אפשר להעלותם על דל־הקולמוס, אלא הוא חייב לקיים את טטיב בסמליותה ועם זאת להציגה בממשותה; לעקוד את המטאפורה והמטונימיה ולהתיכן למהות פיוטית אחת; לספר ועם זאת גם לשיר; לתאר בדיוקנות ועם זאת גם לדמיון; להמחיש ועם זאת גם להפשיט.

הוא הדין בקייב, שאיננה רק עיר זכורה היטב ביופיה ובאימתה, ובה מצאה משפחת יעקב הילד מפלט ארעי לאחר הרס ביתם בפוגרום. אורלנד עומד בגוף הפואמה בפירוט על התהליך הסמלני שהפך את קייב הראלית לגביו לסמל:

הַכֵּל קִיב. שׁוֹב קִיב.  
כָּאֵלוּ כָּל מַה שֵׁיִשׁ לִי – מִשָּׁם יֵשׁ לִי.  
מִמְּנָה בְּנוֹף. מִכְּתִיב־הָאָרֶץ שֶׁלָּהּ.

שְׁהֵלָא אִם נֹאמֵר לִי יִצְחָק – מְרַדְדִיצְבָּ גָּא לִי.  
וְאִם ר' דְּוֹדֵל – מְטֵלְנָא הוּא לִי. מוֹסִילְקוֹב הוּא לִי.  
וְאִם ר' מְרַדְדִי – מְצ'רְנוֹבִיל שְׁמַעְתִּי קוֹלוֹ, מֵאֲנֹטְבָּקָה הַגִּיעֲנִי,  
שֵׁם נְפֹטֵר,

שֵׁם – אֲמָרוּ לוֹ – אֵין דְּנִדוֹן פְּעֻמוֹנִים לְכִנְסֹתוֹת־הַגּוֹאֵל.  
פְּתָאִם כְּלָם בְּצוֹתָא – רוֹסְיָה. וְכָל רוֹסְיָה – קֵיב הִיא לִי.  
לוֹחֹת וְשִׁבְרֵי לוֹחֹת. שְׁדָה שְׁזַרְעוּיָה עֲרְבוּבָיָא.  
מִין בְּמִינוֹ וּבְשָׂאִינוֹ מִינוֹ.

(ג: 207)

כך מייצגת קייב לא רק את יהדות מזרח אירופה (אשר, במציאות, מעולם לא הכתה שורש עמוק בעיר הקודש הפרובוסלאבית הזאת), אלא גם כל מה שהוא "רוסקה דושה" (נשמה רוסית; למרות האוקראיניות המובהקות של קייב בניגוד לרוסיות המוסקבאית-פטרבורגאית), את הערבה הגדולה, את הספרות הרוסית, את השירה הרוסית המודרניסטית, את "אגרופיה הרוחניים של המהפכה". "הכול קייב, מנוקז לקייב. פתח המעיין" (ג: 208). והוא הדין, ביתר סובטיליות ובנוסחה הרבה פחות הצהרתית, בנתן אלתרמן, שאיננו רק נציג דורו ("דור מופלא בדורותינו, שאלתרמן שימש לו טריבון אציל ונאמן". ג: 13) או גם נציגה של התרבות הציונית בגילומה האידיאליסטי הכמעט-דתי, היינו בקבלת "עול מלכות שמים" שלה תוך מתן פירוש חילוני-מעשי למהותה של המלכות. הוא מייצג גם סוג נדיר ומיוחד של חוכמה אנושית, ומעל לכול – הוא מייצג סמלית את האישיות השידית באשר היא ואת רוח השירה, את העיקרון המוזיי הפועל בתשתית השיר. אורלנד בונה את התפקוד הייצוגי-הסמלני הזה של המשורר העברי הגדול בדורו בזהירות, ללא פרשנות יְתָר, תוך היאחזות בממשות של סיטואציה ואמירה שנאמרה בה ובממשות היחסים הלא קלים והלא חד-משמעיים שבין אלתרמן לבינו, למחַבֵּר עצמו. הוא גם אינו מנַפֵּה את דמות אלתרמן שהוא מעצב מקווי אופי אפלים ואימתניים ומתאר אותו לא רק בשכרותו אלא גם ברגעי הרשעות הנוראים שלו (ראה, למשל, הפרק "תפארת בחורים" במחזור "נתן היה אומר", ג: 57-60), בבוגדנותו ובקנאת הסופרים הקשה, שהיה מסוגל לה (ראה הפרק "שמחת עניים", שם: 48-51). עם זאת הוא אינו נרתע מן הרדוקציה הסובטילית, שהיא חלק בלתי נפרד מֵהַתְּלִיךְ ההסמלה, אפילו נותר הסמל "רב-משמעי", כפי שנהוג לומר; ובעצם, התהליך הינו מחוסר כל ערך וכל שימוש קוגניטיבי ללא רדוקציה כזאת; שהרי ההסמלה בעיקרה היא מבצע אקונומי של הנפש והמוח, נטייה המגלה את הצורך של

הפסיכה בחיסכון. ב"נתן היה אומר" מגיע אורלנד לתחנה רחוקה במהלך החותר ללכד חיסכון עם פזרנות, תמצית עם שפע, כלל עם פרטים. התכנים הסמליים המשתקפים ב"נתן היה אומר" כמו גם ב"קייב" וב"טטייב" הם משום כך מורכבים אבל באותה שעה גם חשופים וגלויים לעין. הרי הסמלים מעוצבים כאן ללא שינותקו מן הֶרְפְּרָנְטִים המציאותיים שלהם. עם זאת, תובעים הם, כמו כל מערך סמלי, גם כאן, במקום בו נותרים הם מחוברים עם שורשיהם הביוגראפיים הריאליים, מאמץ פרשני הכרוך בהמראה אל אותה נקודת גובה, שממנה נשקפים הפרטים כשהם נמסים ונמזגים אל תוך התבניות הגדולות, שבתוכן הם משובצים. כשאנו מתגייסים למאמץ כזה מתגלה לנו המכנה המשותף התוכני-החוויתי, המעמיד את שתי היצירות הגדולות, בכל השוני שבהן, על קרקע נפשית אחת. הרי בשתי היצירות עוסק אורלנד בטרואמות מרכזיות בחייו, שסימן ההיכר שלהן היה שהן יצרו תנועת מערבולת נפשית דרכיונית. הדבר נאמר במפורש ב"קייב-טטייב". זוועות הפוגרום נחקקו בלבו של המשורר כעצם המהות והישות של חוויית הפחד ואיבוד האמון בעולם ובאָל. הם עוררו בו תנועה צנטריפוגאלית עזה, תנועת בריחה, הימלטות (בזכות הדינאמיות של התנועה הזאת ניצל ממוות, כיוון שעמד בו כוחו להסתיר עצמו, בעוד הפוגרום מתרחש לנגד עיניו, בחבית האשפה שעמדה בזווית החצר בבית סבו). אכן, תנועה זו ניתן לפרשה גם כתנועה בכיוון ציון, כדינאמיקה ציונית. אבל לעומת טטייב מתייצבת בפואמה קייב, והיא מעוררת תנועה צנטריפוטאלית עזה, תנועת הימשכות, היאספות, התלכדות ושיבה. עד כדי כך גדול כוחה של קייב הסמלית כיִשּׁוֹת מעוררת אהבה ומושכת לחזרה אליה, עד שאורלנד רואה בה סכנה לציונות שבו, למפעל הציוני בכללו. הוא מדגים סכנה זו בפירוט בתיאור בני משפחתו – כולם אנשים ריאליים-היסטוריים ועם זאת גם בבואות של המשורר עצמו – שלא עמדו בהתרחקות מקייב, וסופם שחזרו אליה על מנת שימותו בה. אורלנד אף אינו נרתע מהצגת השאלה מה היה עולה בגורלו של דודו מוטל, שנרצח בפוגרום, ואשר היה בחייו חובב ציון, מזה, ובעל "סימפטיה אידיאית" למוז'יק הרוסי, מזה, ושני ה"גויים" התרוצצו בבטנו. אם היה שורד ועולה ארצה, האם היה נשאר בה, או שמא היה "פשוט חוזר... לקייב?" (ג: 211).

נתן אלתרמן איננו שונה עקרונית מבחינה זאת מקייב-טטייב, אף כי השיבה החוזרת ונשנית אליו והחברות המתחדשת עמו אינה כרוכה בהכרח, כמובן, דווקא בשיבת-ציון. אדרבה, אין ספק שמפגשי אורלנד עם אלתרמן היו לפעמים טְעוּנֵי־מִתָּח מעבר לשיגרת היום-יום ואפילו טראומטיים-הרסניים (כשם שהיו גם טְבוּלֵי יָעוֹת ורוממות-דוּחַ) ככל שזימן המקרה. באחד

ממקרים משונים אלה, עלה הדבר לאורלנד כמעט במחיר חייו, הלכה למעשה, כאשר בשנות צעירותו הראשונות (לאחר שובו מלימודיו באנגליה, וכנראה גם לאחר אכזבת אהבים קשה שאירעה לו) סירב אלתרמן (ושמא גם תֶּשֶׁש) להיענות להפצרתו הנואשה והמיוסרת של רֶעו הטוב, לעלות אליו לצפת ולסמוך את רוחו בימי שברונו בהכרעת גורל לכאן או לכאן. אורלנד עצמו מרמז על כך באותו פרק במחזור השירים "נתן היה אומר", שבו הוא מתאר את מסעו לצפת מתוך כוונה לאבד עצמו לדעת. הרע הטוב נסוג פתאם ונזהר מלגעת בדיני נפשו של ידידו המאוהב, ולשים עצמו יועץ ברסמכא במקום שהוא עצמו היה רגיש בו ביותר. לאחר זמן, אף על פי כן, כשאלתרמן הסביר את זהירותו המופרזת באותה תבונת רעים אנינה ובוגרת יותר בניסיון, חזרה שוב השלווה לשכון בנחלת יידידותם ואורלנד אף הוסיף ושיער כי "...היום, יש ונדמה לי כי אפשר שאני חב לו את חיי" ... נוכחותו של אלתרמן היתה, אפוא, גם מוקד של רעות אמיתית ושל תחושת נגיעה בפלא של קירבה אליו. המחזור "נתן היה אומר" מקרין אלינו, מעבר לכל הנופים האנקדוטאליים ורישומי האופי המלאים אותו, את הכפילות הזאת, שהיא כפילות של הרס ואימה – מזה ושל הימשכות עצומה – מזה. גם במחזור זה נוצרות, אמנם מתחת לפני השטח, אבל במלוא העוצמה, התנועות הסהרוריות, הפונות פעם בכיוון הצנטריפוגאלי ופעם, בכיוון הצנטריפטאלי.

כך יכול אורלנד להגיע ב"קייב" וב"נתן היה אומר" לנקודה שאליה חתר לאורך כל שירתו: נקודת העמידה פנים אל פנים לנוכח המציאות כישות מפחידה ומאימת אבל גם מושכת ומרתקת; ישות ממיתה אך גם מחזירה לחיים; אסונית אבל במובן מסויים גם גאלתית. כל האלימות והאמביוואלנטיות שהתמחשה בשירים החל בפזמוני החֶרֶב, הלהט והעצב בעיניים של שנות השלושים, מגיעות עתה לחישוף באמצעות המדיום המצנן והמבהיר של הזיכרון והסיפור הזיכרוני. הפיר אל התהום שנפתח ב'שירים מארץ עוץ' נכרה עתה עד לקרקעית הסלע. לרגע יכול המשורר אפילו לרדת בו, לשלשל את עצמו באופל ולהעמיד עצמו על אותה קרקעית; כלומר, להחזיר עצמו בפועל אל החוויה ההרסנית והמאימת עצמה. רגע זה מוליד קטע לירי מזעזע, שלעוצמתו אין שום מקבילה בשירת אורלנד כולה:

יוֹם־אִימִים שְׁלִי  
יוֹם־דָּמִים שְׁלִי  
תָּמִים שְׁלִי  
אֵין־אוֹנִים שְׁלִי  
קְלוֹנִים שְׁלִי  
צַל־פְּנִים שְׁלִי

בַּתְּעַר עוֹבֵר  
וְגוֹשֵׁשׁ עוֹר  
קָרָדִם שׁוֹבֵר  
בְּבֵית־הָעֶלְמִין קוֹבֵר  
וְהַקֶּלֶב נוֹבֵר  
אֶתָּה כֹּה חוֹר.

(ג: 226)

קְנֵה־רוֹבָה בְּחֵלוֹן  
מֵת נוֹפֵל עַל פְּנֵי  
אֵיךְ אֲסִיחַ עֵינַיִךְ  
וְעֵינַיִךְ רוֹאוֹת  
עָרוֹת אֲבוֹתַיִךְ  
טְרוֹף פְּנֵי אִמְךָ

צִוָּאר דוֹדוֹתַיִךְ  
סִבֵּךְ לְפִיד־אֵשׁ  
גְּלַגְלַת אֲבִיךָ  
מִי זֶה  
אִישׁ עָרוֹף־רֹאשׁ  
לְמָה יִלְדִי

המעין היטב בשיר המדהים הזה ("אני כותב טטיב – טיטה ב") נוכח, שאפילו כאן, בעת הנגיעה בנקודה האפלה ביותר שבנפש, לא חדל המשורר מן המשחק הפואטי הצורני-השנינתי, המתגלה הן בנוסח הפארודי (על שירת ימי הביניים), הן בחריזות פנימיות ("סבך לפיד אש וגושש") הן בלהטי שקילה וחרוזה; והרי זו ההוכחה הניצחת ביותר לא רק לכך שהמשחק הצורני הוא שורש נשמתו הפיוטית של אורלנד, אלא גם לכך שבעיקרו משחק זה זהה לחלוטין עם החוויה הטראגית המונחת ביסוד אישיותו של המשורר. ליתר דיוק, המשחק הוא התשובה ההכרחית של הנפש לאותה חוויה. אבל משום שאורלנד חייב להשיב לחוויה המפוררת תשובה מתבוננת ולהגיב על הכאוס ב"הימלטות" אל הסדר ואל היופי, גם אין ביכולתו להישאר לזמן רב בנבכי התהום, שמהם עולה קטע השיר שציטטנו. הוא ממהר להתרחק מהם – ונענה בכך לצו המהותי של הפואטיקה שלו, הנובעת לא מרגישויות אסתטיות בלבד אלא מצורך קיומי ראשוני. עדיין ומעבר לכול הוא צריך להיות לא רק יליד התהום אלא גם האילן ברות, האיש היפה ועתיר החיים הנטוע תחתיו במציאות נפשית וחברתית, המסוגלת להזין את שורשיו ולקיימו ב"מקום". הוא יודע ידיעה של שכל, נפש וחושים, כי "כל הארץ מקופלת תחת"; כי "הצל טבעו שהוא עובר. גם החלום. הכל עובר – רק המקום נותר. – כי רק המקום. כי המקום מנחם. המקום הוא לפעמים גם אלוהים. הצל עובר והחלום יעוף. רק האדמה נשארת" (ג: 199).