

דרך המשך, דרך קוצים

על שירתו של ק. א. ברתניני

מאת

דן מירון

אשרי האיש אשר הלך
בדרך ולא שב
אשריו כי לא ישב
שתול בערוגות רושו
ולא טבל בפלגי מים רדודים ראשו.
ולא אמר שלום לקרוב הנגוע — —
ולא הסס למחק
את המלה נגוע — —
ידע מבין קוצי ההמשך לתמק
אל התחלות חדשות.
(ק. א. ברתניני, 'אשרי')

א. תְּמוּל דֵּהָהּ*

בשנת 1939, חודשים ספורים לפני פרוץ מלחמת העולם השנייה, ראה אור בקישינב — אז בירת מחוז בסראביה במדינה הרומנית — קונטרס שירים עבריים, שהיה ראוי לתשומת לב רבה יותר מזו שזכה לה בנסיבות הזמן הסוער ההוא. הקונטרס — תמוּל דֵּהָה שמו, ומחברו ק. ברתני — עוצב עיצוב מודרניסטי 'מתוך'. הפורמאט, כמעט ריבוע במקום המלבן המקובל, היה בלתי שגרתי, אך גם לא 'זועק' בחידושו, כנהוג בספריהם של כמה מן האקספרסיוניסטים העבריים והיידים בני הזמן, שביקשו להיראות לא כספר אלא כמין עיתון או מודעת קיר. העטיפה, בשחור, לבן ואפור, הציגה חיתוך לינולאום קוואזי-אקספרסיוניסטי (מאת הצייר ל' דובינובסקי), שלא נזקק, בכל זאת, לאיקונות בוטות, מביעות רגשות עזים ותחושות אימה ומצוקה. העיצוב הלם היטב את האופי והטונאליות של קבוצת השירים שכונסו בקונטרס. השירים לא רק התמקדו, תמטית, בניגוד בין הווה עירוני-חילוני ירוד לעבר ספוג חמימות עיירתית והווי מסורתי, אלא גם התמקמו, פואטית, בין נוסח השירה הוותיק והמוכר של תקופת התחייה הביאליקאית לבין נוסחים מודרניים, בני הזמן. הדובר השירי, נציגו של המשורר, הציג עצמו בשיר הפתיחה כ'אדם כמעט צעיר' שהוא 'בן דור-ביניים' הפוסח על סעיפי העבר והווה. רגשותיו קושרים אותו לעולם תרבותי ופואטי שוקע, ל'תמוּל דֵּהָה', אך רגישותו מפנה אותו מעולם זה והלאה, לעבר אופקים תרבותיים ופואטיים חדשים. הדובר אף הודה, בעיקר בשיר החתימה, כי קשה להצדיק — אל נוכח ההווה הגועש והרצחני, המתגלם במלחמת ספרד, מזה, ובמרד הערבי וניסונו לקעקע את המפעל הציוני בארץ ישראל, מזה — את ההשתקעות השירית בהווה של עבר. הוא הביע את תקוותו ואמונתו ששיריו הבאים יתנו ביטוי להווה על 'המרי והזוהר' שבו.

* מספרי העמודים בסוגריים העגולים מפנים את הקורא אל הקבצים המקוריים המוזכרים בראשי הפרקים; המספרים בסוגריים מרובעים מפנים אל השירים כהופעתם בשני כרכי המבחר.

השירים היו כתובים בהטעמה ובהגייה ה'ספרדיות' הארץ-ישראליות, שמשוררים צעירים רבים ברחבי הפזורה העברית באירופה ובאמריקה (חיים לנסקי, בר פומרנץ, מלכיאל לוטרניק, נוח שטרן, גבריאל פרייל ואחרים) נזקקו להן בטבעיות וברהיטות. הלשון היתה 'תְּקִינִית', לשון ספרותית מקובלת, אך לא 'גבוהה' במיוחד. הפרוסודיה היתה מסורתית בעיקרה — גם במרבית השירים שנכתבו ללא חלוקה לבתים ובטורים בעלי אורכים משתנים, שאף באחדים מהם שלט משקל מדויק והסתמנו מתווי חריזה; אולם נמצאו בספר גם שירים שנכתבו במקצב חופשי, ללא משקל (כגון השיר היפה 'פורטרט'). לעתים לא רחוקות התיר המשורר לעצמו חריזה 'מודרנית', כלומר אסונאנסית (כגון: זמר/ עוגמת; קורנת/ רנן; יין/ שבעתיים; שמן/קמט); אך הוא לא 'הפריז' בשימוש בחריזה זו ולא הקנה לה מעמד של תופעת קבע, כזה שהיה לה בשירה המודרנית המזרח-אירופית ובזו העברית הארץ-ישראלית מבית מדרשו של אברהם שלונסקי. ככול ניכרה נטייתו של המשורר לברור לעצמו דרך ביניים בין אופציות פואטיות מנוגדות. הנטייה היתה, ללא ספק, מודעת ומכוונת, ודווקא משום כך הביאה לכמה תוצאות שיריות מעניינות; שכן היא הכתיבה מהלכי עיצוב ניגודיים או גם עימותיים. כלומר, היא עוררה בשירים מתחים פנימיים, שהיו, אמנם, תמיד תחת בקרה ובשליטה, ועם זאת שיחררו את השירים מנוקשות ומחד-ממדיות.

למעשה, מיטב שירי 'תמול דהה' הפגינו עשייה שירית בוגרת, מקצועית וממושמת. אף כי היה זה ספר שיריו הראשון של המחבר. שמו של ק. א. ברתני (גם כק. א. גולריגאנט) היה מוכר זה כבר לקוראי כתבי העת הספרותיים העבריים — בעיקר אלה שראו אור מחוץ לארץ ישראל. יליד 1903, ברתני היה בן שלושים ושש בעת ההופעה של 'תמול דהה', אשר בו לא כלל מבחר מתוך שיריו שנדפסו בכימות שונות החל בשנת 1924. במשך השנים הרבות שבהן פעל הן כמשורר הן כמחנך במרכזי התרבות והחינוך העבריים בבסראביה (הוא נולד באוקראינה בעיר הקטנה קלוס, גדל בבסראביה ואת חינוכו האקדמי קיבל בפראג ובפאריס), הוא ראה עצמו, בצניעות אופיינית, כמי שאינו בשל לכינוס שירים בספר; נחבא בצלם של 'ראשי המדברים' במרכז הספרותי העברי הבסראבי — משוררים כיעקב קוטשר, מרדכי גולדנברג ואליהו מייטוס. רק משנמצאו לו בסדרת השירים של 'תמול דהה', שנכתבה בשנים 1937-1938, הן נקודת האחיזה התמטית המשקפת את מצבו הרוחני כבן 'דור-ביניים', הן הפשרה הפואטית, שהלמה את אופיו ועלתה בקנה אחד עם מה שביקש לומר, מצא בקרבו את העוז הדרוש לשם הופעה פומבית בספר שירים משל עצמו.

מה שברתני ביקש לומר לא היה פשוט ונעדר סתירות פנימיות, כפי שניתן לדמות בעת הקריאה הראשונה בשירים, הנמנעים מכל צירוף מילים 'קשה' והרחוקים

לחלוטין מכל סממניה הסגנוניים והצורניים של שירה 'הרמטית'. המשורר היה נתון במצב נפשי מורכב, ומורכבות זו השתקפה בשיריו.

הנה, למשל, השיר 'הרמוניה לילית' (עמ' ל"ה-ל"ח) [א: 25], שעיקרו תיאור מלא חום וחיבה של ליל שמחת תורה בבית הכנסת בעיירה: 'לרי 'צאן קודשים' נוהרים בשירה לבית הכנסת, קהל המתפללים 'קודח' בחדוותו, הרב ר' איצי, יוצא במחול של דבקות כשספר התורה המפואר במעיל ארגמני שזור חוטי זהב חבוק בזרועו הימנית, גוו יציב, וכאילו הוא נטוע במקומו, מביע ריכוז עליון, ורק חודי המגפיים הטופפים מבטאים את האקסטאזה המרטיטה אותו. לכאורה — לפנינו פרק נוסף, לא דווקא מחדש, של ספרות עיירה נאורומנטית, נוסטלגית. אולם, אף כי הריגוש הנוסטלגי מצוי בדברים, ללא ספק, אנו נתקלים בשיר, מראשיתו, גם באלמנטים מנוגדים. תחילה — בתיאור הקצר של העיירה 'בדעוך היום' — מוצגת הוויה כלל לא חגיגית, מוטלת במשופע, אפילו מאוימת. הלילה 'גח ללכת/ על שיפועי גגות מתמודדים כרכס/ למול רמזי מרום'. לא ברור כלל שרמזים אלה מבשרים טובה לגיבובי גגות העיירה ולרחובותיה השרויים בחשכה, ללא אור ירח וללא פנס. אחר כך — כבר בתוך תיאור השמחה בבית הכנסת — מופיע רצף של צירופי לשון ותמונה, שאם אין בהם משום היפוך של שמחה, הרי הם בכל זאת מוסיפים לתיאור ממד של ריחוק, ממד של התבוננות מפוכחת של מי שאינו נוטל חלק בהתלהבות הכללית: החלונות הצבעוניים של בית הכנסת בוערים 'בנוגה-חד'; בתוך בבות העין של קהל המתפללים 'מתמוססות' 'שלהבות של גיל מורק', וכאש שנהפכה לנחל עולות הן על גדות הבבות ונשפכות מתוכן כאילו היו דמעות. הסינקדוכות והמטונימיות המייצגות את ר' איצי במחולו — זקן וצוואר משורבכים כלפי מעלה, 'סבך גבות מזודעזע', חודי מגפיים מבצבצים ומסתתרים חליפות, כנפות קפוטה מתבדרות — מרחיקות אותנו מן הדמות ומעולמה הפנימי האקסטאטי. הסטייה מן הדפוס הנוסטלגי נעשית כולטת ביותר בסיום השיר, שאינו נחתם עם דעוך השמחה בבית הכנסת, אלא הוא נמשך בתיאור התייחדותם של זוג נאהבים. מתוך האפלה הכחולה של הלילה, שנעשה ירידותי הרבה יותר משהיה בראשית השיר, מזדקרת סילוואטה כפולה: 'הוא והיא מתייחדים ומתמזגים ברטט'. הדובר השירי משווה את הזוג, ש'ברק חשמל' שופע ממנו, לזוג 'מתמונת ה"נאהבים" למרק שאגאל'. הוא קובע שתמונת הזוג החי 'תיף שבעתיים' מן התמונה האמנותית של הצייר היהודי הגדול. בדרך זו קובע הדובר השירי כמובלע גם את עדיפותם של האוהבים המתייחדים ברטט (כלומר, מקיימים מגע מיני אקסטאטי, כמשתמע מן המילים 'מתייחדים ומתמזגים', גם אם המגע הוא חלקי) גם על ר' איצי משורבך הזקן וסבוך גבות העיניים. בניגוד למשתמע כביכול מן התיאור הנוסטלגי, קובעת חתימת השיר את הדבקות הארוטית המחשמלת של זוג הנאהבים לפחות כשוות ערך לדבקות הרליגיוזית של שמחת תורה. העמדת

הזוג המתייחד בין התמונה המסורתית של בית הכנסת לבין התמונה המודרניסטית של מרק שאגאל קובעת בזיקנות את מיקומו התרבותי והפואטי של המשורר כמי שפתוח לאופציות מנוגדות ואינו מנסה להגיע להכרעה פשטנית ביניהן.

כך הדבר גם בשירים אחרים שבקובץ — לרבות אלה, שבהם נראה העימות בין הווה דלוח לעבר טהור כאילו היה חד-משמעי, כגון בשיר 'שבת בין השמשות' (עמ' י"ט-כ"ג) [א: 18]. השיר נפתח בצמדי טורים נמרצים (בני שישה יאמבים כל אחד), הממחישים את המקצב החד והמודגש של מחול הטנגו. לעת מוצאי שבת מתכנסים אנשים צעירים בבתי-יין אפוף אדים כדי להשכיח מלבם באמצעות מחול חושני את תלאות השבוע הבא עליהם. הדובר השירי, לכאורה אחד מן הצעירים הללו, אינו יכול לשקוע כמותם במקצב ובגירוי החושים של הריקוד המצמיד ירך ובטן. הוא נתון בתחושה כאובה של ריקנות, המתגלמת, כבר בצמד הטורים הפותח את השיר, במטונימיה עזת צבע:

גְּבִיעַ רֵיק פְּחֻלְחַל עוֹמֵד עַל הַשֶּׁלֶחָן.
תָּמָה הוּא פּוֹזֵל אֶל פְּחַל הַקֶּנֶקֶן.

גם ניסיונו של הדובר למלא את הגביע הריק ולהטביע את עצבונו ביין אינו עולה יפה. הוא מילא לעצמו רק 'קובעת עצב', שאינה מסתירה מעיניו את עליבות חזיון המחול: את המחוללים צמודי הירך והבטן, את הזמר מדובלל השיער ועייף השמורות היוצק את שירו כשמן על פצעים. אין לו אפוא מוצא מן העצבות אלא במעבר פנימי, נפשי, אל 'עולמו המשומר' — תואר השם נבחר כאן בקפידה, והוא מציין את העולם הנפשי הן כהוויה שמורה בעומק לכו של הדובר, הן כמין יין ישן, משובח, שונה לחלוטין מן היין הבסיר 'המקציף והמרתח' המוגש בבית המרוח שבהווה. בעולם המשומר מלווים את השבת היוצאת בסעודת מלווה-מלכה ובזמירות הפרידה משבתא מלכתא, הבוקעות מפי היושבים סביב שולחן הסעודה באפלולית המתגברת, מוסיפים מן הקודש אל החול ודוחים את הדלקת נר ההבדלה, שעמה יפתח שבוע החולין החדש. המוסיקה הקצבית-היאמבית אינה מתאימה לעולם זה. היא נחלפת בריתמים שהויים וחופשיים יותר של טורים בעלי אורכים משתנים, שרובם גם אינם שקולים. דוחס אדי הסיגריות והאלכוהול שבחלקו הראשון של השיר נחלף באפלה הרכה האופפת את הסועדים והמזמרים בחלק השני, וחילוף זה מאפשר למשורר להמיר את ההיצמדות הארוטית של זוגות המחוללים בהיצמדותם של יחידים ל'גושי' אנשים הנפרדים בצוותא מן היום הקדוש. התיאור מתארגן סביב הפיגורה של הליטוטס: מדובר לא באנשים אלא ב'צללי גושים'; לא בעיניים אלא בגחלים לוחשות באפלה; לא בקול זמרה אלא ב'רנן עיינות על יד רגלי הדקל'.

בקצרה, מדובר במציאות רוחנית, נטולת משקל, מרחפת, עילאית. אולם ככל שמפליג הדובר בתיאור הסעודה והזמירות שלאחריה — שוב, כביכול, פרק מתוך ספרות עיירתית נאורומנטית — מתברר, שהעצבות ותחושת הריקנות, שנבצר ממנו להתגבר עליהן בבית היין, שולטות בו גם ב'עולמו המשומר', הנעשה בצורה זו רק למקבילו של בית היין. במובן מסוים, המחול שבמרוח אף 'עולה' על הסעודה השבתית בעצם היותו הווה, התרחשות חיה, אם כי פגומה, בעוד הסעודה השלישית המתוארת איננה אלא זיכרון — עולם 'משומר' במשמעות נוספת של המושג: עולם חסר רענונות וראשוניות, מקוים באורח מלאכותי, במאמץ מודע של שימור. הדובר אמנם נכווה במרירותם של שמרי היין התוסס בהווה, אך גם אינו יכול להיזון מן ה'שימורים' של ההווה ששקעה. ריחוקו מהווה זו, למרות היחס המעריץ שהוא מפגיץ כלפיה, מתבטא ברצף של צירופים ציוריים שיש בהם פנים לכאן ולכאן. הוא אינו שוקע בהתהלכותם של המזמרים, אלא רואה את שולחן הסעודה בעליבותו; את שיירי הסעודה ה'משחירים' עליו, את היין המר בכוסות שהורקו עד חציין. הוא גם רואה אנשים 'אטומי פרצוף, מטושטשי דיוקן' ועיניים מתגחללות בתשוקה, שאולי אינה שונה לגמרי מזו של המחוללים בבית היין, אף שהיא מעתיקה את המתח הארוטי מן הכאן והעכשיו אל מרחקי המטאפוריקה הקבלית, והיא ניצתת לא לנוכח השבת הנפרדת אלא אל 'מול שדי לילית/ שחומה וחכלילית'. השבת הקדושה פגומה, מוכת יגון, נפרדת, אובדת. קדושתה ה'שמורה' בלב הדובר אינה יציבה ובטוחה יותר מרגשת הטנגו. הדובר אינו יכול להיאחז בה ולהסתמך עליה כשם שהוא אינו יכול למצוא שכחה ומרגוע בחיקה של אותה רגשה. בשני העולמות — גביעו ריק, או שהוא מלא 'קובעת עצב וכאב הפיט'.

בשיר 'אסרו חג' (עמ' ל"ט-מ"ב) [א: 27] — הבחירה בזמן המעבר, בין חג למה שכבר אינו חג, אופיינית; אנו נתקלים בה, למעשה, גם ב'הרמוניה לילית' וב'שבת בין השמשות' — מגיע המשורר לאמירה דומה אגב התמקדות יעילה וחסכונית בכמה תחומים מצרניים, שמהם הוא שואב את חומריו המטונימיים והמטאפוריים: תחומי האריג, הביגוד, הריהוט והקישוט. הבית היהודי עודנו מפואר באריגים ססגוניים — מפת צבעונית על השולחן, מרבדים 'ששי גוונים' על הרצפה המצוחצחת; בגדי החג המהודרים עדיין לא הוחזרו לארונות; אבל האריגים החגיגיים כבר נהפכים ל'חוטם של משי דק, שהתמרטו מן השוליים' — כביכול קורי דקייטא חיוורייניים נתלו על גבי ריפוד הרהיטים והם מבצבצים מבין קפלי השמלות, שכבר אינן מגוהצות כדבעי. הגוונים השמחים נחלפים באור שמש פושר, רפוי, באודם 'חלוד, חיוור, מהוה' של העלים הנושרים. הבתים דומים לבעליהם בהיותם 'שמוטי מגבעת'. עדיי החג נחלפים ב'חוט אלמוגים מתוח' — שיירת החסידות היוצאת בדרכה דרומה. ההווה הצבעונית של האריגים, השטיחים, העדיים, מכריעה את עצמה בעצם כובדה.

היא נעשית פתטית, עלובה, מעוררת רחמים ביומרת החגיגות והשמחה המשתמעת ממנה. המשורר, שידו האמונה ושליטתו המלאה בכליו הפיוטיים ניכרים כאן בכל שורה, ביטא בהצלחה הלך-נפש אמביוולנטי, מתוקמר, נינוח אבל גם אבוד.

בשיר 'פורטרט' (עמ' כ"ח-ל') [א: 21], שכבר הוזכר, התמודד ברתני עם מודל פיוטי רב סמכות, ועם זאת גם נתון בוויכוח. הוא העלה כאן את דיוקנה של הדודה פרידה שנתאלמנה זמן לא-רב אחר נישואיה, ומאז היא מקיימת את עצמה ואת ארבעת ילדיה מחנות מכולת דלה, המצויה בתוך דירתה, מובדלת בפרגוד של קרשים מחדר המשפחה, ועומדת כולה על חבית ועל כמה קופסאות, תרמילים וקנקנים הפזורים על פני מדפים ריקים. כל היום מצפה הדודה לקונה, אשר תמכור לו רביעית לוג שמן ונפט בפרוטטיים; ובשעות הציפייה הארוכות היא יושבת בחנותה האפלולית והקרה וקוראת בעצב ובקצב מתוך ה'טייטש-חגוש' המונח לפניה. השיר מסתמך בביורר על שירי האלמות והעניות של ביאליק, הן אלה המוקדמים ('ביום סתיו', 'שירת') הן אלה המאוחרים ('אמי זכרונה לברכה', המחזור 'יתמות'): השירים על האם שהתאלמנה ונעשתה רוכלת בשוק; על האב שהבדיל את דירת המשפחה מבית המרזח, שממנו ניסה להתפרנס, על ידי מחיצת קנים, והיה יושב בין חביות המזג שקוע בספר 'צהוב גווילים', שבאמצעותו ניסה להתנשא אל מעל להמולת השיכורים. שירים אלה — שהשפיעו השפעה עצומה על השירה העברית במשך למעלה מעשרים שנה והפכו את הפואמה האוטוביוגרפית לז'אנר מרכזי בה — נעשו נושא לוויכוח בימי 'המחניים' — תקופת המאבק בין המחנה הספרותי הוותיק, ה'שמרני', שראה בהם מופת של שירה מימטית שהיא גם שירה של ריגוש מעוצם, לבין המחנה המורד, שהסתייג מן המימטיוס הפרטני, מן הכרקטרולוגיה והשחזור המדויק של המציאות החברתית, שמקומם יכירם, אם בכלל, בפרוזה הריאליסטית ולא בשירה. ברתני, בעצם בחירתו במודל הביאליקאי ובכיסוס שירו על יסודותיו, הצביע לכאורה יחד עם ה'שמרנים' ונגד החדשנים. אולם, לאמיתו של דבר, 'פורטרט' שלו רחוק מהיות העתק שירו של ביאליק. הוא, למעשה, פארודיה רצינית (בלתי מלגלגת) עליהם.

הפארודיה ניכרת כאן בהתרחקות המכוונת מן המודל בכיוונים שונים. האחד — כיוון השימוש המוגזם באחת מתכונות היסוד הפואטיות של המודל; שימוש המוליך תכונה זו לעבר קיצוניות ומסקניות, שאינן עולות בקנה אחד עם המודל עצמו. כך הוביל ברתני את היסוד המימטי-התיאורי שבמודל לעבר פרטנות מופלגת, שיש בה מסמניה של פרוזה נטורליסטית — הגזמה שכזו היא, כידוע, מן האמצעים החשובים ביותר המשמשים בז'אנר הפארודיסטי. ביאליק הסתפק בתיאור לא ארוך של דיוקנאות הוריו; תיאור שעיקרו לא במסירה מדויקת של הדיוקן, אלא בהטעמת תוכנו הריגושי על ידי מטאפורות ומטונימיות, כגון תיאור עיניו של האב כ'בארות

יגון', ומראהו כמראה שור המסיע עגלה כבדה, עמוסת אבנים לעייפה, בדרכים כבדי עבטיט; או כגון ייצוג האם על ידי אנחותיה, לחישותיה הרסוקות וחריקות המיטה תחת גופה שמפריעות לו לשקוע בשנת מרגעה. נשווה את כל אלה לתיאור הדודה בשירי של ברתני. היא עומדת בחנות הקרה והחשוכה (שמשת החלון מכוסה בקרח):

מְכַנְנֶסֶת בְּחִמְלָתָהּ הַחֲנֻנִית — —
יַעַל רֵאשָׁה עֲדוּי שְׁעַר הַפֶּסֶף,
מְטַפַּחַת צָמֵר עֵב תְּעִיק.
עֲגֻלְגָּלִים פְּנִיָּה,
חֲרִיצֵי מִצְחָהּ מְסַתְּעִים בְּעֲדֵינֹת
(וּבְחֻבָּם הַדְּאֵגָה הַמְּסַתְּרָת),
בְּקֹנִים, שְׁנָה עֲכָשׁוּ יָצְאוּ מְשֻׁרְטָטִים
מִתַּחַת מִכְחֹל אָפֶן;
מְגַלְף חֲטָמָה כְּמוֹ מֵשֵׁשׁ נוֹד
וַיִּמַר הָעֵצָב מְסַתְּפֵף בְּצֵל כְּלִיטוֹת הַנְּחִירִים.
אָדָם מִכְחִיל נִסְדָּק בְּקִמְט קָל
רְצוֹא נוֹשֵׁב עַל פְּנֵי הַלְחָיִים,
וַיִּמְחַלְקָהּ קְטִיפַת הַצֶּעֶר הַנֶּגֶר
מִתַּחַת לְשִׁמּוּרוֹת צִינִיָּה.

ביאליק ותלמידיו היו נבעתים מפני פרטנות כזו — פירוק פני הדודה למרכיביהם הקטנים תוך ציון מדויק של כל תו ותו שבהם. הפרטנות נוטלת מן התיאור בהכרח את הפאתוס שבו. סבלה ועוניה של הדודה, הגם שאין הם נעלמים מעינו של המתאר, אינם זוכים להבלטה הראויה. אבל, למעשה, בתיאור הדודה בשירי של ברתני מקופלת ביקורת סמויה על עודף הפאתוס בתיאורי ההורים העניים בשירי ביאליק. ההגזמה הפארודית של האלמנט המימטי עולה בקנה אחד עם הקטנה, באותה מידה, של האלמנט הפאתטי. שני המהלכים — ההגזמה מזה, והמיאוזיס (המעטה) מזה — הם רק שני צדדים של מהלך אחד, שעיקרו התרחקות מן המודל הביאליקאי תוך כדי היאחזות בו. בעוד שאצל ביאליק תיאור האב הקורא בספרו הקדוש הוא, ביסודו, היפרבולי ('עינים זולגות דם'), הממחיש תפיסה בדמות האב כבדמותו של קדוש מעונה, הרי תיאורה של הדודה הקוראת ב'טייטש-חומש' שלה אינו חורג מן הממדים האנושיים היומיומיים. דיוקן הדודה איננו איקון מארטירולוגי. הוא איקון אנושי אסתטי מעוצב באהדה אך גם בפיקחון, אפילו בקור כלשהו, המאפשר תשומת לב לפרטים, כגון הדקות האמנותיות של חריצי המצת, שכאילו צוירו ביד צייר, וחיטוב האף משיש ורוד כאילו בידי פסל.

בחתימת תיאורה של הדודה הקוראת בספרה קורץ ברתני לעבר הקורא, תוך שהוא משלב בטקסט שלו רמזים למודלים שיריים קלאסיים נוספים, אבל דווקא כאלה שאינם עולים בקנה אחד עם המודל הקודם. תחילה הוא מרמז על טקסט ביאליקאי נוסף, 'משירי החורף', מתזרז ב'. מראשית שירו הדגיש את האפלולית העגומה השוררת בחנותה של הדודה בגלל 'עובי ציפוי הכפור המחוספס' המכסה את שמשות החלון. אבל לקראת חתימת השיר 'נפלחת' שכבת הכפור 'מחץ השמש השלוח' וקרני אור מפזזות ממלאות את החדר. קורא בן הזמן לא יכול להחמיץ את הרמיזה לתיאור אותו 'צפריר פוחז בן פזיזא' או 'שביב די-נור', שהצליח להמס את הכפור על שמשות חדרו של הדובר בשירו של ביאליק, למלא את החדר אורה ולאפשר לשמש לירות את חניתותיה ביושב החדר. אבל 'משירי החורף' מייצגים בשירת ביאליק את הקוטב המנוגד לשירת היגון והעוני. ששון החורף העזיז הוא היפוכו של יגון הסתיו והיתום. ברתני חיבר אפוא בשירו את הקטבים המנוגדים של שירת ביאליק במעשה מכוון של קשירת דבר בשאינו מינו. הוא הדין ברמיזה האחרת, המקשרת את דמותה של הדודה פריידה בדמותה של גיטל מ'לביבות' – האידיליה הידועה של שאול טשרניחובסקי. בסיום שירו של טשרניחובסקי רוכנת גיטל, המומה, על מכתבה של נכדתה רייזל, המהפכנית שנאסרה, והשמש מלטפת את לחייה הזקנות. גם אצל ברתני רוכנת הדודה על ספרה, וקרן האור, שהתגנבה בעד שמשות החלון שכפוררה נמס, מפזזת 'על פני החנווניות'. גם רמיזה זו מהווה קישור של עניין אחד בעניין אחר שאינו עולה עמו בקנה אחד. הדודה הדלה בחנותה העלובה אינה דומה לגיטל, שביתה מלא כל טוב ולביבות ממולאות בגבינה רחשות על הכיריים שלה; מכתבה של הנכדה המהפכנית אינו דומה לחומש־טייטש. השמש העליזה, שהיא עיקר ההוויה האידילית בשירו של טשרניחובסקי, אינה דומה לשמש החיוורת המאירה את פני האישה עמוסת הדאגה. ברתני מקשר את שירו במודלים הקלאסיים, אך הקישור בא להצביע על השונה יותר משהוא בא להצביע על הדומה.

תמול דהה שייך, למעשה, לסדרה של כמה וכמה חטיבות שירה, שנכתבו בשנות העשרים והשלושים; חטיבות שירה שונות זו מזו עד מאוד, ועם זאת מפגינות כמה מכנים משותפים חשובים אחדים. במקום אחר תיארתי סדרה זו כמסכת גילוייו של המודרניזם ה'חוץ-לארצי', שהתפתח במשך שני העשורים שבין שתי מלחמות העולם במזרח אירופה (בריה"מ, פולין, ליטא, רומניה), במערבה (גרמניה, צרפת) ובארצות הברית של אמריקה. מודרניזם זה, שהפגין נטיות פואטיות שונות, היה מאוחד, בכל זאת, סביב העימות הסמוי בינו לבין המודרניזם הארץ-ישראלי, שתפש את מרכזו של זירת השירה העברית. נציגיו הבולטים של המודרניזם החוץ-לארצי – חיים לנסקי בבריה"מ, לאה גולדברג (לפני עלייתה לארץ בשנת 1935) בליטא, ברל פומרנץ ומלכיאל לוסטרניק בפולין, דוד פוגל בווינה ובפאריס, גבריאל

פרייל ונוח שטרן בארצות הברית — למרות כל ההבדלים הברורים בין הזהויות הפואטיות שלהם, היו שותפים, במידות שונות, להתרחקות מן הנוסח הביאליקאי; התרחקות מובלטת יותר או פחות, אך תמיד בלתי מתריסה, בורחת מן הרטוריקה של מלחמת הדורות. כמעט כולם קיבלו את המוסיקליות החדשה של העברית ה'ספרדית' והפנימו אותה, ובה-בעת גם הצליחו להתרחק מן העברית החגיגית, רבת ההדהודים האינטרטקסטואליים של השירה בתקופת ביאליק, ולהגיע למידות שונות של קרבה לעברית תקנית אך יומיומית, תלויה יותר בלשון הדיבור ורחוקה מן ההסתמכות הבלתי פוסקת על המקורות. עם זאת, המודרניזם החוץ-לארצי נרתע מן הלשון והנימה של האקספרסיוניזם, האימאזיניזם והסימבוליזם הארץ-ישראליים. כמותם הוא היה צמוד לכאן ולעכשיו, אך שלא כמותם הוא סירב לראות עצמו כאילו היה פועל בסיטואציה הרת עולם וחייב לבטא רגישויות אפוקליפטיות. הוא חתר להקטין את ממדי הבוואה השירית של המציאות, לעשותה יומיומית ומפוכחת, עומדת למבחן שמכריעים בו לא החזון המשיחי ונבואות הזעם אלא הממדים האמיתיים של הקיום האנושי המוגבל. לא כאן המקום לתיאור מפורט של המודרניזם הזה, שהשפיע במשך הזמן על התפתחותה של השירה הישראלית (בעיקר באמצעות שירי פוגל ופרייל), ולהדגים את דרכי התמודדותו עם נקודות המוצא שלו — הנוסח הביאליקאי, מזה, ועם אחיו הרעשני והדומיננטי, המודרניזם הארץ-ישראלי, מזה. פרשה היסטורית מסועפות זו בתולדות השירה, שעצם קיומה עדיין הוא בבחינת חידוש בחקר הספרות העברית, טעונה תיאור מחקרי, שבוודאי עוד תגיע שעתו. עם זאת, מותר לקבוע, שכאשר יגיע המחקר לתיאור המודרניזם החוץ-לארצי, לא ייפקד בו גם מקומו של ברתיני, ששירי תמול דהה שלו, ככל שהם תרומה צנועה ומועטה בהשוואה לחלון ביער של בר פומרנץ, או שירי סיביר של חיים לנסקי, או שירי ניו יורק ומיין של פרייל, וככל שמיקומם במפת המודרניזם קרוב יותר אל גבול הישן מאשר לתחום החדש, יזכו לתשומת הלב המגיעה להם, וההישג שהושג בהם לא ייעלם מן העין.

ב. מראות על האַפֶּר

בתקופה הלא ארוכה שבין הופעת תמול דהה להגלייתה של יהדות בסראביה בידי הממשל הרומני הפאשיסטי אל מעבר לנהר הדנייסטר, לשטח הכיבוש הגרמני שבין הדנייסטר והבוג, כתב ברתיני שירים ספורים נוספים. בראשית אביב 1940, כבר בתוך מלחמת העולם, הוא כתב שלושה שירים מצוינים, שבשניים מהם, 'ערבית אחת' ו'בליל של פסחא', ביטא בחריפות את האימה והמתח של הימים שלפני הגירוש, ואילו בשלישי, 'אדר', יצר שיר התבוננות מפליא ברגיעתו, בדקות התיאור וההגות

שבו. ב'בליל של פסחא' (מראות על האפר, עמ' 38-39) [א: 29] הפך את ההוויה הכפרית הבסראבית לנוף תופתי, זומם כל רע. דרכי העפר של הערבה הבסראבית הן כאן 'רכות' רק על מנת שתוכלנה לארוב להולכים בהן, להתכונן במסתרים להתקפה עליהם. רגבי האדמה הדשנים 'כעין פחם יבריקו את האופל', וקילוני בורות המים הכפריים מכוונים במלכוכסן כלפי מעלה כאילו נועדו 'לירות כלפי שמים'. על רקע כל אלה מתנסה ישו, המוקע אל צלבי העץ שלצדי הדרכים הכפריות, מחדש בייסורי הפסחא העתיקים שלו. שליחותו נכשלה. הוא גלמוד וגר, ותורתו נעשתה פלסתר. המשורר קורא לו, אגב אזכור 'במערב', שירו הידוע של אורי צבי גרינברג, שירד מעל צלבו ויחזור אל מולדתו, ארץ ישראל. לעומת זאת ב'אדר' (שם, עמ' 34-35) [א: 29] מתמסר השיר למיצוי ההוויה הרכה, הפושרת של לילות אדר רוויי הלחות של השלגים שנמסו, והם גוהרים על 'שרמות ושלחין שיצאו זה עתה לחרות מתחת לעבי חמילה מחוספסת במוך' (יושם לב לעושר המצלולי האליטרטיווי של טור יפהפה זה), נכונים למעשה זריעה, הפריה, היריון. המשורר מנסה להיצמד אל תחושת ההתחדשות של לילות אדר, וכמו שיחי הלילך, היונקים בתמימות את נוזלי האדמה שהתרככה ו'הוגים פתרונים לזוועות החלום החורפי', הוא מבקש להרחיק מעליו תחושת שואה קרבה, לצפות לימים של פריחה חדשה. במידה שאנו רשאים להסתמך על עדותם של שני שירים אלה, מותר לקבוע כי שירתו של ברתניני אכן עמדה עתה בסימן של התעצמות שבישרה בשלות ופריחה. אולם הגזרה שגזר הגורל על המשורר, כמו על מיליונים אחרים, מנעה את מימושה של ההבטחה שהתמחשה ב'אדר' ו'בליל של פסחא'.

המהלומות הונחתו על ברתניני ובני עמו וגדעו את שירתו. תחילה הוא עצמו נאסר בקישינב בידי השלטונות הסובייטים והוגלה למחנה עבודה בסיביר עד מרס 1946. עם כניסת רומניה לבסראביה והצטרפותה לגרמניה וכנות בריתה גורשו בני משפחתו — הוריו, אחותו, אשתו ובנו הילד — למחנות ולגטאות שמעבר לדנייסטר (טרנסדניסטריה), באזור הכיבוש הגרמני באוקראינה המערבית. כאן ניסו, עם שאר מגורשי בסראביה, לקיים עצמם ללא מזון ותרופות ותחת פיקוחם המרושע של מפקדים רומנים שונאיישראל. רבים מהם — בתוכם אמו של המשורר — נספו ברעב ובמחלות. ברתניני חי אז בצל הטרגדיה המשולשת — מאסרו בארכי פלג גולאג הסטליניסטי, ניתוקו מאשתו ובנו, האיום על חיי בני משפחתו בטרנסדניסטריה.

ב-1946 שוחרר ממחנה הסגר והוברח על ידי "ההגנה" דרך רומניה לאיטליה, שממנה הגיע בסוף השנה לארץ ישראל — שעמדה כבר בעידן הדמדומים של המעבר מתקופת המנדט הבריטי לעצמאות המדינית, שהוכרזה באייר תש"ח, ולמלחמה שהחלה חודשים אחדים קודם לכן ונמשכה עד ראשית 1949. בתוך הטלטולים והזעזועים האלה היה עליו לאסוף את הכוח הדרוש לשם התחלה חדשה:

חידוש חיי המשפחה, חידוש חיי היצירה, מציאת מקום ואפשרות קיום לו ולבני ביתו בארץ החדשה.

התחלה חדשה זו אמנם שיחררה בו כוחות שהיו כלואים במשך זמן רב והניכה שפע של שירים ליריים וסיפוריים, שנאספו לימים בשני ספרים רחבי היקף, מליל עד בוקר (תשי"א) ומראות על האפר (תשי"ד). למרות זאת, היא לא התרחשה בנסיבות מבטיחות. המשורר המשתקם עמד בפני קשיי יסוד, אשר במשך זמן רב, יותר מעשור, לא עלה בידו להתמודד עִמם בהצלחה ולגלות מחדש את קולו השירי האותנטי. הוא נאבק מאבק קשה, שלא הביא לניצחונות מהירים, והתמדדו בו, למרות מה שהיה יכול להיראות כחוסר סיכוי, עוררה בו את הכוחות ואת העקשנות שבזכותם יצא שלם בגופו ובנפשו מן המאסר הסיבירי. היתה זו פרשת מאבקים מאלפת, שיש בה וברבים מן השירים שנכתבו במהלכה משום עדות נוגעת ללב לפרשת התאקלמות רוחנית-תרבותית רבת ייסורים של דור שלם.

הקשיים שבפניהם עמד ברחיני היו משלושה סוגים: ראשית, היה עליו למצוא ביטוי להתנסויות האיומות שעברו עליו, על משפחתו ועל עמו במלחמת העולם. כמו רבים בקרב בני דורו, ויותר מרבים אחרים, הוא היה עמוס עד להתמוטט במטען הרגשי והמחשבתי הבלתי אפשרי של התנסויות אלה. ביטוי היה דרוש לעצם ההמשך של חייו הנפשיים; אבל ככליו הספרותיים לא נמצא כמעט אף אחד שהיה בו כדי לאפשר ביטוי ספרותי הולם של חוויה מאיינת ומפוררת, שביטלה, בין השאר, את עצם אפשרות הביטוי, שלא לדבר על הביטוי הנשמע לחוקי הארגון האסתטי. שנית, היה עליו, תוך כדי התלבטות עם הצורך לבטא את חוויות השואה, לעשות את המעבר הקשה כל-כך מיצירה בעברית בחו"ל ליצירה בארץ ישראל. כמעט שום משורר, שדמותו וסגנונו הפיוטיים כבר עוצבו במציאות הספרותית של פולין או ליטא או רומניה או בריה"מ ה'עבריות', לא הגיע ליצירה בארץ ישראל בלי שעבר עליו משבר ממושך יותר או פחות, שהביא גם לפיחות זמני או קבוע ביכולת ובהישג הפיוטיים שלו. היו כאלה שתחושת המשבר והפיחות העצמי שיתקו אותם; אחרים (פוגל, פרייל) מיהרו לחזור לחו"ל ואל דפוסי יצירתם שעוצבו שם; אחרים, ברחיני ביניהם, כמו השלימו עם הפיחות העצמי והתמידו ביצירה עד שמצאו מוצא מן המשבר שנקלעו אליו. שלישיית, היה על ברחיני למצוא קשר מחדש עם עצמו, וקושי זה לא רק שלא נפל משני קודמיו אלא גם, במובן מסוים, עלה עליהם. שירתו וחייו הנפשיים נקטעו בהיותו בן שלושים ושבע, 'אדם צעיר כמעט', כפי שכתב, שאולי גם לא הספיק עד כה, משום איטיות ומתינות שבאופיו, לחיות את צעירותו במלואה. עכשיו, כשהתחדשה שירתו, הוא היה גבר בן ארבעים וחמש, איש בגיל העמידה, שחטיבת חיים שלמה כאילו חסרה בחייו. הוא היה חייב — רגשית ופיוטית —

לנסות למלא את החסר, לשיר מחדש את האהבה, התשוקה וכיבוש החיים שנמנעו ממנו, והוא חיפש נואשות — זמן רב ללא הצלחה — את הקול השירי, שבו יוכל להשמיע את קול החיים החנוקים שבתוכו בצורה אמינה ובהתאמה עם הנסיבות הקיומיות של חיים על סף החמישים.

הצורך לתת ביטוי לאימי השואה אכף עצמו לא רק על ברחיני אלא גם על רבים אחרים, בוודאי על אלה, שבאו כמוהו 'משם', והתחייבו לא רק בפריקת העול הנפשי הרועץ אלא גם במתן עדות, שיש בה גם הצבת יד, 'הנצחה'. זו היתה חובה שכמעט לא היה אפשר לעמוד בה בכבוד. רווחת אצלנו הטענה, כאילו השירה העברית של שנות הארבעים והחמישים — להוציא המקרה הבולט של אורי צבי גרינברג — התעלמה מן השואה. הפרשנות המתלווה לטענה זו — ברוחם של היסטוריונים 'חדשים', שאינם מניחים מידם כלי שיש בו כדי לנגח את ההווה הציונית של התקופה — תולה התעלמות זאת באדישותה של התרבות הציונית הארץ ישראלית לרצח העם היהודי באירופה, משום היותה מרוכזת כולה בעצמה ובמאבק הציוני הגדול, שאכן הגיע בסוף שנות הארבעים לשיא סוער משל עצמו. הן הטענה והן הפרשנות הללו בטעות יסודן. אין צורך בידע ביבליוגרפי ממצה כדי לגלות שבמשך העשור שמאמצע שנות הארבעים ועד אמצע שנות החמישים נכתבו מאות שירים וסיפורים, שבהם נעשו ניסיונות כנים, ולעתים גם מאומצים מאוד, לבטא את מה שכמעט לא היה ניתן לבטאו. כתבום כמעט כל סופרי הזמן — ותיקים וצעירים, יוצאי גולה ובני הארץ. אבל סיפורים ושירים אלה, ברובם, נשכחו — בצדק, מבחינה ספרותית — באשר מחבריהם, למרות הכוונות הטובות ביותר, לא הצליחו להתגבר על הקשיים העקרוניים שהעמיד בפניהם הנושא — לא מפני שלא ניגשו אל ההתמודדות עמם ברצינות ובאומץ, אלא מפני שהקשיים היו עצומים מנשוא.

בראש ובראשונה עמד בפניהם הקושי של השפה. חוויות מאיינות בהיקף טוטאלי כמו זו של חורבן יהדות אירופה שוללות את עצם התקפות של הביטוי הלשוני, ובעיקר את זו של הביטוי השירי. 'אין עוד משלים', הכריז אורי צבי גרינברג באחד משירי 'ספר רחובות הנהר' שלו, שבו הדגים בפירוט את מותן של כל המטאפורות לנוכח המציאות הפיסית והנפשית של החורבן, שאותה הן מבקשות לבטא. שום דבר אינו דומה למציאות זו. ממילא היא בלתי ניתנת לביטוי מטאפורי, ובאין ביטוי כזה נעלמת השירה ונותר הדיווח הפרוטוקולי. הקושי הכביר הזה גרם לכך שבכל רחבי הספרות העולמית הופיעו רק משוררים ספורים, שהצליחו, על ידי עריכה חדשה, מהפכנית, של סדרי הלשון, להתמודד בהצלחה מלאה עם נושא השואה. בשירה האירופית, פול צלאן, המשורר היהודי הגרמני, הוא הבולט שבהם. בשירתנו הצליחו במידה ניכרת אורי צבי גרינברג ודן פגיס — שהלכו בדרכים לא רק שונות אלא גם מנוגדות זו לזו. לא כאן המקום להסביר את הצלחתם — עניין התובע

עיון מעמיק ומורכב. נסתפק רק בקביעה, שאורי צבי גרינברג הצליח לייצב מסד לשירה שהכילה בקרבה ניגודים אימתניים מבלי שהתפרקה והתפוררה, משום שהביא עמו אל הוויית החורבן, מחד גיסא, את מורשת שירתו האקספרסיוניסטית ה'פרועה' משנות העשרים, שבה כבר חישל כלים לביטוי תהליכי האנתרופיה נפשית, התפוררות ה'ישות', שבירת רצפיה הקוגניטיביים והתקשורתיים. מאידך גיסא, הוא הביא משירתו הפוליטית המגויסת של שנות השלושים חזון אפוקליפטי-משיחי זוהר, שאיזן במידה מסוימת את מצבי האנתרופיה והחולשה התהומית על ידי תמונות גרנדיוזיות לזהטות של גאולה כוחנית בעתיד. לאלה הוא הוסיף עתה יסוד ליטורגי, שחיבר אותו בצורה אמינה עם מסורת הקינה הפייטנית-הקולקטיבית על ערכיה האמוניים והצורניים, ואיפשר לו להשתמש במונוטוניות שלה שימוש מאופק ולתווך באמצעותה בין הזוועה לגאולה. אורי צבי גרינברג הצליח במידה מסוימת להתגבר על ביטול תוקפה של הלשון על ידי 'הפצצתה' ביסודות לשוניים הטרוגניים שכאילו ביטלו אך גם איזנו זה את זה. לנוכח ירידת תוקפה של הלשון הוא, משורר ההבעה המקסימלית, כאילו הזין אותה הזנת יתר, ובכך הצליח לקיימה. דן פגיס, משורר ההבעה המינימאלית, ערך ללשון השירית דיאטה אנורקסית, שהביאה אותה אל גבול השתיקה או הדיווח היבש, קפוף השפתיים. כך אורי צבי גרינברג כתב על המתים (כלומר, על עצמו, על עמידתו שלו בפני אינותם) ואילו דן פגיס כתב כאילו מפי המתים. בין כה וכה ניגשו שניהם לבעיית המבע גישה מהפכנית, שתבעה לא רק כישרון יוצא דופן אלא גם יכולת אקספרימנטליסטית — נכונות לסטות מכל אפיק הבעה מוכר.

מרבית המשוררים בני הזמן לא היו מוכנים ומסוגלים לאקספרימנטים מעין אלה. הם השתמשו בכלים הסגנוניים, התיאוריים, הז'אנריים והאידיאולוגיים שעמדו לרשותם, וכלים אלה, שעוצבו במסגרות קונסטטואליות ובנסיבות פואטיות שונות לגמרי מאלה שתבעה ההתמודדות עם החורבן, פשוט לא יכלו לעמוד במבחן. כך היה הדבר גם במרבית השירים שכתב ברת'ני בסוף שנות הארבעים. ההתנסויות היו חרוטות בזיכרון בכתב מְכֻנָּה, אבל הכלים שהמשורר ניסה ליצוק אותן לתוכם יכלו להכיל רק חלקים קטנים מאוד מהן, ולא דווקא החלקים העקרוניים — אלה שבהן מגלות ההתנסויות את אופיין הטוטאלי והחד-פעמי; אותם אופי או תכונה שלהן, אשר 'אין עוד משלים' והשוואות העשויים להסבירם. מהר מאוד גילה המשורר את מגבלות ההבעה הלירית הישירה, הרגיושית של חויותיו. ההבעה הזאת, על מאפייניה הרטוריים והמטאפוריים, היא הראשונה לקרוס אל מול התנסויות שליליות טוטאליות. ככל שליריקת יגון ומצוקה יכולה להתאים להבעת מצבים שבהן האובדן — מכאיב ומאיים ככל שיהיה — הוא בכל זאת חלקי, אישי, יחסי, כך היא נעשית חסרת ישע בעומדה בפני מצבים, שבהם האימפקט של האובדן הוא מהמם עד כדי

ביטול הזהות של היחיד. ללא זהות כזאת המבע הלירי המקובל כמעט שאינו יכול לתפקד. ברתיני מיעט להשתמש במבע כזה. הוא כתב שיר מרשים על אמו, שמתה בגטאות טרנסדניסטריה, על געגועיו אליה ועל הצל שפרש מותה על חייו ('בדמי חצות', מראות על האפר, עמ' 44-45) [א: 37]. הצלחת השיר נבעה במידה רבה מיכולתו לממש בו תודעה מוגבלת, כמעט ילדותית. השיר הוא מעין שיר ערש שמשמיעה האם מתוך קברה ה'לח', ובו היא מערכת זיכרונות עבר עם תיאור נטורליסטי, גס במכוון, של הווייתה כעת, הוויית גווייה מתפוררת בקבר מגואל. הצירוף של הרכות האמהית (המתגלמת גם במקצב של השיר) והזוועה שבדמות המתה, נפוחת הבטן ומוכתמת הדם, הוא אמין ומזועזע, והוא מאשר ומאשש את טענת הדובר כי קולה הרך של האם רודף אותו 'בדמי חצות', וכי יש ברצונו למות גם הוא ולמצוא מרגוע בצד האם בקברה העמוק. אבל צירוף זה עצמו גם מגביל מאוד את הראייה של הדובר, שיש בה, מחד גיסא, משהו שבהתפנקות נרקיסית, ומאידך גיסא, התמקדות אובססיונית בפרטים הפיסיים של המוות; התמקדות שאינה מאפשרת התבוננות רחבה יותר, קונטקסטואליזציה של הזוועה האישי והפקת תובנות ממנו. בעיקרו של דבר, נמנע המשורר מכתובת שירים נוספים במתכונת זו. שיר בוגר בעל אופק רחב יותר הוא 'בליל זיכרון' (מליל עד בוקר, עמ' 83-84) [א: 77]. הבגרות כרוכה כאן בידיעה שהשיר הוא בעצם 'מיותר':

הפל מִיָּתֵר:
 גַּם אָנִי, גַּם אַתָּה,
 גַּם הַשִּׁיר הַזֶּה הַמוֹשֵׁר
 וְנִדְלָה מִתְּהוֹמוֹת עֲלֻטָּה.

אל נוכח עולם שכולו 'קבר לוע ענק', אשר לתוכו נפלו כל בני דורו של המשורר, התרוקנו שמי הערב מצבע, 'החיבוק הערבי' של הניצול עם בת זוגו נעשה 'יגע וקר', 'הפה הנושק הוא בלה'. המשורר שר בלי שום דחף שירי. הוא מייחס את הכוח המביא לכתובת השיר לא לעצמו אלא למתים המבקשים זיכרון: 'ציינו בשמות כל נחנק ונטבח, / סמנו בזרים של פא-נון'. השיר מסמן בבהירות, גם במקצב הנחרץ של טוריו הקצרים, את המרחב האדיר של השממה הפנימית, של תחולת ההרס והאינות, שהותיר אחריו חורבן העם. אולם במרבית השירים שנכתבו בשנות הארבעים נבצר מברתיני לעמוד מול מרחב שומם זה. דרושים היו לו, גם בתיאור החורבן, תנועה אנושית דרמטית, תוכן ריגושי, עליות וירידות של קרשנדרו ודימינואנדרו. משום כך נמנע בדרך כלל במסירת ההתנסויות בטרנסדניסטריה ובסיביר מזווית הראות הלירית הסובייקטיבית, ופנה, תחת זאת, אל האופציה הכמו-אובייקטיבית, שהעמידו לרשותו ז'אנר הבלדה או הז'אנר

של השיר הסיפורי-הפואמתי הארוך הטבוע בחותם בלדיסטי. במסגרת הז'אנרים הללו כתב בתקופה זו (שנות הארבעים וראשית שנות החמישים) כמעט את כל שירי השואה והחורבן שלו – ביניהם בלדות קצרות כגון 'בלדה על הקירות המתים' (מראות על האפר, עמ' 110-111) [א: 62] ו'בלדה על תיבת הכסף' (שם, עמ' 112-114), ופואמות בלדיסטיות ארוכות כגון 'בליל סופה' (עמ' 50-67) [א: 39], 'רומבת טרנסדניסטריה' (עמ' 73-81) [א: 55] ו'על פי תהום' (עמ' 96-109).

הבלדה והשיר הבלדיסטי הממזג אותה עם יסודות סיפוריים, תיאוריים וליריים, שאינם ממנה ובה, לא נבחרו במקרה. ברתיני חש בקרבה מהותית אל אופציות ז'אנריות אלה, והוא היה עתיד לפתח אותן, תוך חידוש והרחבה שלהן, לאורך כל יצירתו. אולם בשלב שבו אנו מדברים, ניסיונותיו בתחום הז'אנרים הללו לא יכלו להיות מוצלחים. בכך הוא אינו שונה ממשוררים רבים שניסו לגעת בהוויית החורבן באמצעות שירה בלדיסטית, ורובם ככולם (לרבות אורי צבי גרינברג) לא יצאו מניסיון זה כשידם על העליונה. מחד גיסא, התמרדה ההווייה המושרת כנגד האיפוק האפי, שבשמירה עליו מותנית האפקטיוויית של הבלדה. נכתבו בלדות אפופות ריגוש וחדורות מתח רטורי, ששמו לאל את הניסיון למסור את המציאות באמצעות סיפור, המבוסס על סלקציה דרמטית של עובדות ומחוות, והמפיק ריגוש מפערים ומחזרות כמו-מונוטוניות ולא מרטוריקה מפורשת של יגון, זעם או תדהמה. כך, למשל, טבע הסיפור המשמש ביסוד 'בלדה על הקירות המתים' (מעשה בגולי טרנסדניסטריה שנדחקו בהמוניהם בליל כפור מצמית אל איזו רפת שבה נתקלו בדרכם וקפאו למוות בעומדם – מאין מקום לישיבה – כשהם דבוקים-קרושים אל הקירות שלא הגנו עליהם) בשצף הרטורי הבלתי נמנע ('חרתי, היד האכזרית, במחט מלובנת/ על ריקועי הזמן, אורחהו מעבט, / חרתי עד כתובת קעקע שואגת ומובנת/ תטבע בבשר המוראות של תו שיין בית' וכו'). ב'בלדה על תיבת הכסף' מקלקל הריגוש הסנטימנטלי את שורת הבלדה. המשורר אינו מצליח לשכנע אותנו שאובדן תכשיטי-המורשה של האם, שאתם רצתה להוריש לכלותיה, איננו עניין טריוויאלי לעומת האסון שפקד את המשפחה ואת העם כולו, וכן לעומת מותה הצפוי של האם עצמה.

גם הפואמות הבלדיסטיות הארוכות לא תמיד משכנעות אותנו בתואם, בפרופורציות הנכונות, בין הסיפור המסופר לעתים בפרטי-פרטים תיאוריים לבין הטוטליות של החורבן, שסיפור זה אמור לשמש מעין מטונימיה שלו. כך, למשל, בפואמה 'בליל סופה': הסיפור – מעין ואריאציה מודרנית על סיפור 'במצולות ים' של י"ל גורדון, מזה, והסיפור העתיק של יהודית והולופרנש, מזה – מספר על רופאה יהודייה צעירה, מגולי טרנסדניסטריה, שנקראה לטפל בפציעה של הקפיטן

מורדו, המפקד הרומני האכזרי והאנטישמי, שבידו היה נתון גורלם של הגולים. במשך עשרים לילות היא מטפלת בו תוך שהיא עדה לתאוותו הגדלה והמתפרצת ולהחלטתו לכבוש אותה מינית. כלילה האחרון היא מחליטה להרוג אותו, והיא אף מכינה את הסכין הדרושה למעשה. אולם הצורך אינו מוצא בקרבו עוז להתגבר על התנגדותה. הוא שוקע בשנת שיכרון, ואחר כך, כשהוא יוצא בזעמו לחפש אחריה, הוא נרדם שנית בשלג ומת מות קיפאון. הסיפור עצמו אינו ממוקד ואינו מוליך לעבר יעד ברור. המשורר אינו מספר אותו כסיפור כישלונה של הרופאה, שלא הרגה את הצורך, וגם לא כסיפור של ניצחון מוסרי שהתגלם בהימנעות זאת. כך, ההגברה הרטורית של המתח התיאורי ('עשרים לילות [אולי זה אלף?]) הוא ממצע אצבעותיה מחושמל') נותרת ללא תפקוד נאראטיבי ברור. אבל הרבה יותר מכך מפריעה לנו המחשבה, ששמירת תומתה של הרופאה או הקרבתה לתאוותו המשתוללת של הז'אנדרם יש בהן בכלל חשיבות על רקע המציאות המתוארת בשיר, שבה מתים חוליה של הרופאה בהמוניהם, לילה אחר לילה, מחוסר מזון ותרופות וממיצוי אחרון של שרידי כוחותיהם כש'בעיניהם נשקף הצער/ של ידע קר מוצף לפני גסיסה'. המשורר אינו מצליח לשכנע אותנו, שעל רקע כזה יש לפרשת יהודית והולופרנש שלו משמעות כלשהי. לעומת גיבורותיו של יל"ג, הנערה פנינה ואמה, המקיימות לפני התאבדותן ויכוח נוקב על המשמעות הדתית הכוללת של ניסיון חייהן הטראגי (ויכוח, שהמשורר ביססו על ויכוח מקביל בבלדה 'לאונורה' מאת גוטפריד אוגוסט בירגר), גיבורת הפואמה של ברתיני אינה מנסה להעניק לדילמה המוסרית שלה משמעות מטאפיסית או מורלית כוללת. ואם הסיפור עצמו נראה לנו בלתי אדיקוואטי, על אחת כמה וכמה שאיננו יכולים לקבל את הרקע התיאורי הנרחב שמציע בו המשורר-המספר, ככל שהוא עושה זאת ביכולת, שאולי היתה יכולה להיות מרשימה בנסיבות ובמסגרות אחרות. מדוע נייחס חשיבות או משמעות לכך, שהפרשה המתוארת מתרחשת על רקע קפוא, שיש בו גם יופי ('יהלום, איזמרגד וספיר/ נוצצים בחלל האויר')? ליקויים דומים פוגמים גם בפואמות-בלדות אחרות.

משכנעת יותר היא סדרת השירים (בלדיסטיים ואחרים), שכתב ברתיני בשנות החמישים הראשונות על נושא 'בסראביה האחרת', היינו, על נושא שיבתם של פליטי בסראביה היהודית למולדתם בעקבות הצבא האדום לקראת סוף מלחמת העולם, ועל תחושת הריקנות והחורבן שהתעוררה בקרבם למראה ביתם ועולמם שנהרסו עד היסוד. מה שמסביר את ההצלחה היחסית של המשורר בשירים אלה — שהם קצרים ברובם ופחות מורכבים משירי טרנסדניסטר — היא העובדה שההשמדה עצמה, זו המעמידה במבחן כה קשה את המבע הפיוטי, היא בהם רק זיכרון, אמנם זיכרון קרוב, חי וצורב. עובדה זו מעניקה לגיטימציה למבעים של הלך רוח קודר, לתמונות נוף, לתיאורי העיירה ההרוסה, לקטעי הזיכרונות המחזירים את

דוכרי השירים לבסראביה היהודית הקודמת, זו שגוועה ברעב ובחולי בין הדנייסטר לבוג. כל אלה הם, למעשה, המציאות שבפניה ניצבים השירים: בסראביה הכפרית, הדשנה, חוזרת לשגרת חייה ולשנאת היהודים הוותיקה שלה, ואילו היהודי החוזר אליה תועה בה כצל, וכל שנותר לו הוא הזיכרון, ההרהורים, הכאב. במידה שמתרחש בשיר מן השירים האלה מאורע בלדי-טראגי, כגון בשיר 'בלדה על מפת השבת' (עמ' 124-126) [א: 70], הוא נובע ומתפרש מתוך הוויית עולם התוהו שבה שרויים הדוכרים שבשירים וגיבוריהם — במקרה זה הזקן רב דודי, התועה בין חורבות העיירה, נתקל בגויה הצעירה יבדוקיה, שתפרה לעצמה שמלה ממפת השבת שלו, רואה פמוט דולק על גבי השמלה, נתקף טירוף ורוצח את הנערה. כל מרכיבי השיר מותאמים כאן לסיפור הטראגי, שאת מאורע השיא שלו נמנע המשורר מלספר ישירות. כך מוצדקת פתיחת השיר בתיאור חייה ההומים של זגוריצה היהודית מלפני החורבן בנוסח שהוא כמעט סיפורי-עממי:

בין דְרוֹקֵה הַתַּחְנָה וּבֵין הָעִירָה זְגוּרִיצָה
הַתַּפְרָקְדָה אֵי-פַעַם דְרָף מְרִנֵּינָה:
עֲגָלוֹת הַבַּר הַיְהוּדִים לַתַּחְנָה הָרִיצוּ,
עוֹרוֹת כְּבָשִׁים וְשִׁמְשָׁמִין וְדוֹנָג וּגְבִינָה.

מוצדקים הקיטוע והחזרות בתיאור העיירה ההרוסה (שהם שיקוף התודעה המבולבלת של רב דודי) והיובש ה'בלתי פיוטי' שבאור הנוף הפורח שמחוצה לה (שהרי, מבחינתו של דודי, 'לא נאים האילנות ולא נאה הניר' ושוב אין יופיים מפתה אותו כפי שהיה יכול לפתות את האיש מפרקי אבות המהלך בדרך ופוסק ממשנתו ואומר מה נאה אילן זה מה נאה ניר זה). מוצדקת השהיית המבט על צבעוני המפה, המאפשרת שחזור תהליך אטי של היזכרות ואיתור. הזיית הפמוט הבוער על המפה, שאיננו אלא ראשו של רב דודי ש'נדלק' בטירוף, מאפשרת את הפסיחה על תיאור מעשה הרצח עצמו בלי שהשיר יתחמק בכך מן האימה שבמעשה, שאותה הוא דווקא מדגיש על ידי השוואת הדם המאדים את גופת יבדוקיה לאודם הארגמני של קרעי המפה שבידי רב דודי. באותו אופן מוצדקים ואפקטיביים הם הריתמים של המחול העממי ב'דוינה' (עמ' 129-131) [א: 75], לכאורה שיר של רועה ההולכת לבקש את שיותיה שאבדו לה, ולמעשה שיר קינה על בית ישראל. כפל משמעויות זה מתאפשר על ידי עמימות מסוימת בשיר, שהמשורר יכול להתירה לעצמו משום הריחוק המסוים שבין הדיבור השירי לבין מעשה ההשמדה שאליו מתייחס דיבור זה. ללא עמימות כזו היה גם המקצב הקל של המחול קורס תחת הכובד הבלתי נסבל של הנושא, ואילו בזכותה הוא דווקא מתפקד כגורם המגביר בדרך הניגוד את הרושם הטראגי של השיר. כמוכן, לא רק הניתוק במקום ובזמן מעצם הוויית

ההשמדה הוא המאפשר למשורר את העקיפין ואת הלך הנפש המהורהר-המעורפל, המביאים לעליית מדרגה בשירים אלה לעומת קודמיהם. מאשר זאת גם הפער הכרונולוגי הגדול יחסית – השירים נכתבו, כאמור, בראשית שנות החמישים ולא בשנות הארבעים, שבהן נכתבו שירי טרנסדניסטרית. הנושא כבר עבר תהליך – חלקי לפחות – של עיכול והמשגה. פער גדול הרבה יותר הפריד, כפי שנראה, בין אותן פואמות שנכתבו בשנות הארבעים המאוחרות ובהן ניסה המשורר לתת ביטוי להתנסויות שהתנסה במחנות ההסגר של סיביר, כגון 'איגרת אחרונה' (עמ' 82-95) ו'על פי תהום' (עמ' 96-109), לבין 'שירי סיביר', שנכתבו (ברובם) כעשור ויותר לאחר מכן. באלה האחרונים משתקף תהליך שלם יותר של גיבוש החוויה ושל שילובה בהשקפת עולם בוגרת, ודווקא משום כך החוויה עצמה קרובה, רוטטת ומושגת יותר לקורא. אולם ברתני, בשלב החזרה ליצירה שירית תכף לאחר מלחמת העולם, לא היה יכול לחכות לגיבוש ולהמשגה. ציפיה ארוכה כזאת היתה לגביו לוקוסוס שלא היה יכול להתיר לעצמו. אחרי שש שנות שיתוק הוא היה חייב לשוב למעשה הכתיבה עצמו כאל מין תרפיה, ולהגיע אל אותה מידה של בהירות וגיבוש שאליה היה יכול להגיע באמצעותו, ולא על ידי הימנעות ממנו.

ג: מליל עד בוקר

לא רק הצורך לתת ביטוי, יהא בלתי מגובש ככל שיהיה, להתנסויות האיומות בטרנסדניסטרית ובסיביר דחק במשורר כעת. לא פחות דוחק היה הצורך להשיג משהו מעין אוריינטציה שירית, 'השתלבות' או היקלטות במולדת החדשה, בארץ ישראל הפיסית והתרבותית של 'היישוב' בימיו האחרונים, ערב מלחמת העצמאות וייסוד מדינת ישראל. צורך זה פעל, כמובן, על כל אמן שהגיע ארצה כששלביו העיצוב הראשוניים של אישיותו היוצרת כבר מאחוריו. כל אמן כזה התחייב במשהו מעין ריאוריינטציה פואטית, וזו גבתה לעתים מחיר כבד מאוד. הריאוריינטציה היתה צריכה להקיף תופעות מתחומים שונים אך קשורים זה בזה קשר ברור ואמיץ – בעיקר התחומים האידיאית-התמאטי והפואטי. המשורר או המספר, שהגיע לארץ כשהוא נושא בקרבו דימוי מסוים שלה ושל החיים היהודיים החדשים בה – על הרוב דימוי זוהר, פשטני, טבוע בחותם מחויבות אידאולוגית תמימה – היה חייב להביט בחיים אלה מחדש, לראותם כפי שהיו בפועל, על אורותיהם ועל צלליהם, ולגבש דימוי חדש, מורכב יותר, שלהם, והתייחסות אידיאולוגית בוגרת יותר אל משמעותם. בה בעת היה עליו לחולל תמורות מסוימות בבסיס הפואטי והסגנוני של יצירתו. בהיות המציאות הארץ ישראלית, על כל פגמיה, 'גאולתית' ושונה באורח

עקרוני ממציאאות החיים שבה הורגל המשורר או המספר העברי בחוץ לארץ, היא חייבה תמורות כאלה.

לכורח עקרוני זה התלווה תכופות גם כורח חברתי. במידה שהסופר לא רצה או לא יכול להישאר בודד במועדיו, איש מסוגר ובלתי מעורב (ולגבי יוצר שהגיע ארצה, כמו ברתניני, כמעט עלום-שם, בדידות כזאת לא היתה בבחינת אופציה אפשרית כלל), חייב היה למצוא את מקומו על פני ה'מפה' הספרותית התרבותית שנוצרה בארץ ישראל במהלך הגיבוש של המרכז הספרותי הארץ-ישראלי מראשית המאה העשרים — וביתר תוקף מימי העלייה השלישית בראשית שנות העשרים — ואילך. מפה זו היתה שונה למדי מזו שהסתמנה בחו"ל בתקופה שבה נמצאו מרכזי הספרות העיקריים במזרח אירופה, והיא היתה עוד יותר שונה מזו שהסתמנה בחו"ל אחר הסתת נקודת הכובד היצירתית ממזרח אירופה לארץ ישראל. כבר ראינו, למשל, שהשירה העברית המודרניסטית שנוצרה בפולין, ליטא, בריה"מ, רומניה ובמערב אירופה וארה"ב, בשני העשורים שהפרידו בין שתי מלחמות העולם, היתה שונה למדי מזו שנוצרה באותה תקופה בארץ ישראל, ובין השאר היו אפשריים בה, כאמור, מיזוגי חדש וישן ויצירת גוני ביניים פואטיים שלא היו אפשריים בארץ ישראל. האינטנסיביות של ההתפתחות הספרותית בארץ יצרה דינמיקה של קיטוב שלא פעלה במציאות הפחות אינטנסיביות בחו"ל. דינמיקה זו, שהסופר העולה, שהורגל עד כה בכדידות שיש עמה גם מידה של חירות, נתקל בה עם בואו, פעלה עליו תכופות כלחץ מחייב בחירה, שנוח היה לו אולי דווקא להימנע ממנה. שומה היה עליו 'להצטרף' למחנה ספרותי מוגדר, מספק גיבוי ומאפשר (באמצעות כלי הביטוי ומנגנוני השיפוי והקאנוניזאציה הספרותיים שלו: כתיבי עת, הוצאות ספרים, ביקורת ספרותית אוהדת) נוכחות ספרותית ר'מקום' בהירארכיה ספרותית, שעם כל היותה שנויה במחלוקת, סיפקה רשת ביטחון הכרחית. הריאוריינטאציה שבה מדובר חייבה אפוא מאמץ הגותי, פואטי וחברתי עצום, שהביא בהכרח לבזבוז מסוכן של אנרגיה יצירתית חיונית. ממאמץ זה ברחו בשעתם יוצרים בני דורות ספרותיים שונים, שהגיעו ארצה אך בחרו שלא להישאר בה, או גם כאלה שזנהרו שלא להגיע אלא לביקורים קצרים — אופציה כזאת לא עמדה, כמובן, לרשותו של משורר ניצול כברתניני, וספק הוא אם היה רוצה בה גם לו עמדה לרשותו.

ברתניני ניגש אפוא ליצירה מחודשת בארץ ישראל הסוערת של שנת 1946 בנסיבות ותחת אילוצים שהבטיחו קשיים מופלגים. כמו רבים, הוא הגיב על המצב החדש תגובה שהיה בה משום מעשה של הכשלה עצמית. מחד גיסא, הוא 'התנפל' על היצירה השירית ופיצה עצמו על שנות השתיקה הרבות בכתיבה מרובה, קדחתנית. בתוך שנתיים-שלוש יצר קורפוס שירי אשר בנתונים אחרים היה תובע מאמצי יצירה

של עשור ויותר. הוא כתב עשרות רבות של שירים ארוכים וקצרים: פואמות, בלדות, שירי תשוקה ונוף, שירי ארס-פואטיקה, שירים 'לאומיים', שעניינם מלחמת העצמאות, מזה, והגאולה הזוהרת שממציאה ארץ ישראל לפליט שבוע התלאות, מזה. בקדחתנות היצרית הזאת ניכרה איוו נואשות להוטה של אדם העומד באמצע חייו ועדיין אין בידו כלום זולתי רשמי 'אושר כסוח' — אושר שלשום' שחלף זה כבר (ראו השיר 'על גביע מקציף', מליל עד בוקר, עמ' 140-141) [א: 111], או 'קווי זיכרון דקיקים', שבריריים, אשר אם יש בכוחם לחדור את כתמי הדם המכסים את פני האגם, הם מחברים את ה'אני' עם איזה עידן שכוח של איזון פנימי, המונח כאלו בתחתית, מתחת למים הרבים של השנים הנוראות (ראו השיר 'על אגם', עמ' 150) [א: 118]. המשורר עצמו הגדיר את הכתיבה כפעילות תרפויתית ('בך, השיר, ממלתעות היום מלט — אתה מגן בצר ובית קיבול לזעף הנידח, למרי רותח' — 'מפלט', עמ' 148). הוא ראה עצמו כמי שמערה את נפשו אל תוך השירים, מרטש את בשרו 'בזוללות כעוף דורס צורח', ו'הלום שְכָרוֹן הפרא, כורע תחת נטל ההיות' הוא חושף את כאביו לפני קורא, שעליו הוטל להיות 'גואל הדם' ('לפייטן', עמ' 138-139) [א: 111]. מאידך גיסא, היו בהתנפלות חושפנית זאת גם מעין נסיגה, התבצרות, התקפלות ואפילו כיסוי. המשורר ויתר לא רק על איוו אנינות שהיתה בו בעבר, על איזה איפוק עקרוני שציין הן את סגנונו הן את העמדות הבלתי פשטניות שביקש לבטא, אלא גם על עצם השקיפות והדיוק של הביטוי שנתהוו בכוחו של אותו איפוק. אמנם, הוא לא פנה גם עתה, ולו גם ברזו, לעבר שירה הרמטית מסוג כלשהו — אדרבא. אבל הוא התמסר בצורה בלתי מבוקרת לרטוריקה בלתי מזוככת וללשון עברית 'גבוהה', ספרותית-במפגיע, שכמותן לא מצאנו בתמול דהה, ושכמותן לא נמצא בשירה הבשלה שכתב בשלב מאוחר יותר. שתי אלה, הרטוריקה וההתלעלות בעברית הספרותית, חוסמות בפני הקורא את המראה והמשמעות בקטעים ארוכים של השירים שנכתבו בסוף שנות הארבעים ובראשית שנות החמישים. בקטעים אלה מסתתרים המראות והמשמעים מתחת למה שהמשורר עצמו תיאר כ'קצף רס' ו'רגש שווא מבליח בְּעֵינַי' ('תפילה קודם השירה', עמ' 142-144) [א: 114].

בייחוד מפריעה לנו כאן העברית הנכבדת, הכבדה והמגושמת, הנוקקת בלי הרף לביטויים היפרבוליים כגון 'ים של נצחי הרזים', 'תהום הבלימה השחורה' ('הגות', עמ' 91-92); 'קמת היגונים המתנחשלת' ('מרחפים רוחות', עמ' 100); 'שאג הדמי' (אוקסימורון מליצי) ו'כיסופי הישות הרוגשים' ('על קוטב הבדידות', עמ' 109); 'זלפי העצבת' ו'אור שופע ממרומי הפלא' ('חלמתי אור', עמ' 112); 'חזיון הדממות' (סינסתזה קולקלת; כיצד יכולה הדממה להיות בעלת חזות, להיראות?); 'אברות הכיסופים' ('רקטה', עמ' 129); 'להבת שפתותי' ('האלילה הנצחית', עמ' 132); 'עוד רגע חבה בין פסגות השואה הלילית' ('דושיח על סף אשמורת', עמ' 172)

[א: 88], 'בהולם פעמי לבנו היוקד' ('ה' באייר תש"ח, עמ' 179); 'רקמה משולבת בהוד נצחים' ('ליל שבת בניר עס', עמ' 192) [א: 94]; 'אשדות נהרה', 'רתחת משבריו', 'סות קסמים' ('סונטה לליל תו שיך למד', עמ' 193-204) וכו'. המשורר הרבה בחידושי מילים, אולם אף פעם לא פנה בחידושים אלה לעבר לשון הדיבור. הוא הסתמך בלי הרף על שמות עצם סגוליים בלתי קיימים (עֶלֶט, דָּמָם, הָדָר, אפילו זָדָן מלשון זדון), והוסיף בכך לכובד הלשון הספרותית גוון של מלאכותיות ואילוץ. לא פעם העלה בשיר ניאולוגיזם מרתיע, כגון בשורה המדברת על 'תִּקְרָצֶת השוהם רחוק בעמקי המרומים' ('ערב ראשון במולדת', עמ' 174) [א: 89]. הכוונה היתה לכוכבים הדומים לאבני שוהם והם קורצים מגובהי השמים; אבל המילה 'תִּקְרָצֶת' נשמעת כמין חידוש של ועד רפואי, שחיפש כינוי עברי הולם למחלת עור מסוכנת. לכל אלה התלוו מטאפורות מגושמות (כגון תיאור נגינתה של הפסנתרנית בבית הקפה בשורה 'הלמי קצבך יפלו על רתך הזוגות' ההופכת את המחול הסוער לפעולת ריתוך המסתייעת בהולם פטישים; 'לפסנתרנית באולם הריקודים' (עמ' 146) או גם אבסורדיות: 'כאנדרטה אשר קפאה על צוק הסלע/ קרסנו דום שמוטי כנף ועצובים' ('חלמתי אור', עמ' 112)). האוהבים המאוכזבים אינם יכולים להיות בעת ובעונה אחת הן אנדרטה המזדקרת בראש צוק סלע הן בעלי כנף שקרסו תחתיהם אל העפר. אנדרטה 'קפואה' אינה קורסת; זוג עופות שקרס אינו אנדרטה. אמנם, מדי פעם מופיעים בשירים בתיים פשוטים, שיש בהם משום סימון אפקטיווי ומדויק של מצב, מקום, אווירה. כך, למשל, בתיאור מחנות הפליטים שנתקעו בדרכם לארץ ישראל:

כְּלִי הַפֶּחַ עָלִי שֶׁלֶחַן רְעוּעַ
 וְלוֹחַ עֵץ בְּמִקּוֹם זְגוּגִית חֲלוּן.
 מַעַל הַקִּיר פּוֹזֵל פּוֹרְטֵרֵט קְרוּעַ
 וּכְתוּבָת מְדַמְדָּמֶת: בֶּן גּוּרְיָן.

('חצות במחנה פליטים', עמ' 165) [א: 83]

או גם:

דַּעְכוּ הַשְּׂמֵשׁוֹת בְּמוֹשָׁב.
 פְּנָסִים שְׁבִין דָּקֵל לְדָקֵל
 זוֹהָרִים כְּרָאֵי הָרֵטֵב שֶׁל הַכִּבִּישׁ הָרֶחֶב
 בְּעֵינֵם הַכְּתֻמָּה הַמְּפִקֶחֶת בְּשֶׁקֶט.

('סונטה לליל תרשיך-למד', עמ' 194)

או הטור המתאר אדם ניעור באוהלו אל קול גשם לילי כמי ש'נרתע מבשורת אגלים שדקרו כסיכות' ('בלדה על ליל הגשם', עמ' 183) [א: 92]. בשיר המתאר קבוצת פליטים עושה דרכה בחושך לעבר גבול הגליל, נתקלת בשיחים, שוקעת במהמורות וחשה כי 'מלכה חתית מגושמה, כבדת מגף/ צועדת שיכורה על רחבי השטח' ('בליל כזה', עמ' 164) [א: 81], מצליח המשורר לרכז תחושה נופית כדי סמל. אבל אירועים טקסטואליים חיוניים כאלה אינם מרובים בשירים.

בשירים ה'לאומיים' משמשים לא רק סגנון היפרבולי, החוצץ בינינו לבין העניין המסופר או המתואר, אלא גם עמדות היפרבוליות, שאין לנו יכולים לעמוד בגוזמאותיהן. לא די למשורר בתיאור ההתרגשות האוחזת בעם כולו 'ממטולה עד גבולות ועד ניר-עם/ מבוקרשט ורומא וניו יורק' לשמע הכרזת העצמאות. גם ששת המיליונים הטבוחים מתנערים מקבריהם 'לקשיב לקול הפדות הזוהרה/, אשר לשמה עלו על המדורה' ('ה' באייר תש"ח', עמ' 179-180). מי שבעצמו התנסה בניסיון המפורר של ההשמדה אינו חושש להציגו כמעשה מכון — לא אסון שהומט על עם שלם בידי רוצחים, אלא אקט רצוני של קידוש השם: לשמה, לשם השגת העצמאות הישראלית, עלו הטבוחים על המדורה מרצונם כביכול. ההתלהבות העבירה את המשורר על דעתו והביאה אותו לאמירה, שיש בה משום התכחשות לניסיון האמיתי שבו הועמד העם, שבו הועמד הוא עצמו. כך האם המתה מתלוננת לא על מותה כ'פגר כלב' אלא על כך שלא זכתה להזין ברקב עצמותיה ובשרה 'אדמה קדושה נכספת', אדמת ארץ ישראל ('בלדה על ליל הגשם' עמ' 184) [א: 92]. בירושלים, הנתונה במצור אבני הגזית, 'חשפו חזן אל מול המרגמות' בג'סטטה של תיגר וגבורה. הנערה השליחה בת הי"ד, שאצבעות ידה נקטעו מרסיס של פגז ובכל זאת המשיכה בשליחותה, היא לא רק גיבורה אלא גם קדושה: 'כי אור גדול החל מן האומצה לזרוח'. לשווא תטמון את ידה הפצועה (שנהפכה בכוחה של מטאפורה כושלת למנת מזון) מתחת לאריג שמלתה. היא לא תוכל להסתיר מן העין את 'אור הפלאים בדם טבול' ('בלדה על ליל ירושלים תש"ח', עמ' 190). בהתקפה המתוארת ב'סונטה לליל תו שין למד', הפצועים והנהרגים 'קורסי מכדור' אמנם משמיעים 'גינוחים'. עם זאת הם מוסכים 'את דמם הרונן בזרמי צהלה/ לתוך כוס הקידוש לראשית השחרור/, לברכה על שחרית גאולה' (עמ' 198); הקרב שאליו יצאו היה לא רק בלתי מנע, הכרחי, משחרר, אלא גם 'קרב כמוה' (עמ' 202) — קרב המעורר כמיהה והשתוקקות: אוקסימורון מצמרר ודוחה במיוחד).

הדברים היו בלתי נסבלים אלמלי חשנו בהם לא קול ענות גבורה של משורר שלבו גם בסבל והוא חי בעולם של סמאות נכובות, אלא ביטוי עמוק של חולשה, של קוצר יד ותחושה של פחיתות ערך וצורך עמוק לא פחות להתגונן, להתבצר

להסתתר מאחורי המילים הגדולות, העברית ה'גרנדיוזית', הג'סטות הכמו-גיבוריות. השירים כולם טבועים בחותם הפער בין המבע ה'מבוצר', המוגזם, הכוחני-כביכול, לבין מציאות פנימית של חולשה ותסכול. בשום מקום אין פער זה ניכר יותר מאשר בשירים הליריים האישיים שכתב ברתני בסוף שנות הארבעים, ובהם לא ניתן לו להסתתר לא מאחורי האובייקטיוויות התיאוריות של הבל-יה ולא מאחורי הרטוריקה הלאומית של שירת הקרב והניצחון. גם בשירים אלה שולטים המבע ההיפרבולי והלשון הספרותית הכבדה והמיושנת; אבל אין צורך לחפור עמוק מדי מתחתם כדי לגלות את החרדות והאכזבות ההופכות אותן למנגנון הגנה נחוץ-כביכול. המשורר עומד כאן אבל ומוכה ומקונן 'על חיים שמעבר לכאן', לא טעמת מהמה עדיין ('דושיח עם ליל סיוון', עמ' 90). הוא שטוף תשוקה — דבר רווח בקרב אנשים, שתנאי קיום אכזריים במיוחד, כגון אלה ששררו במחנות ההסגר, הביאו אותם להשעיה ממושכת של המיניות שלהם. אבל אין ביכולתו להשלים עם העובדה, שהתשוקה מפעילה עתה לא גוף צעיר ותודעה המסוגלת לאידיאליזציה של הארוס, אלא גוף מצולק וכבד של גבר, ששנות מצוקה רבות עיוותו וכיערו אותו ('תפחו עקבים שניגפו באבני הגורל', — — — נקרח משדי הזוועות שערי המדובלב, / פרחו צלקות בכל זרוע ושכם', 'דושיח על סף אשמורות', עמ' 172) [א: 88] ותודעה מפוכחת, הרואה לפניו 'יבול חיים שדוף'. הוא אינו יכול להשלים עם העובדה, שהאישה, שהיתה רעיית נעורים חשוקה, כבר איננה יכולה להתייחס אל הזוגיות בהתרגשות שאליה הוא כמה. האהבה הרומנטית נגולה ממנו, והוא אינו יכול להשלים עם הגזלה; שכן גזלת האהבה היא, מבחינתו, גם גזלת השירה המכוננת, המתרווננת, ובלא שתי אלה מה נותר בידי? רק תחושה אינסופית של אי-רוגע וקינה על 'סרק חיים נזרה מיום ליום' לעבר עתיד מעורפל ובלתי מבטיח ('דופק הגשם', עמ' 97). כשהוא מזמין את האישה לטיול, הוא רוצה לחזור על הקונוונציות של ג'סטת האהבה, אך האמת אינה מניחה לו לעשות זאת וה'נצאה' הרומנטית של שיר ההתייחדות נהפך אצלו ל'נצאה' קינתי:

נִצָּאָה לְצִבֵּר חֲלָדָה מְלֵא חֲפָנִים

עַם אֶפֶר שְׂקִיעָה,

כִּי תָם עוֹד יוֹם סָרְק וְנִלְאוּ הָאֲזָנִים

מִשְׁמַע אֲנֶקֶת הַבְּרִיָּאָה.

(ה'זמנה לטיול', עמ' 107) [א: 103]

עדיין המשורר נזקק להיפרבולה הסתמית — 'אנקת הבריאה' — אנחת היקום כולו, כאילו באנקתו שלו, של המשורר עצמו, ובתחושת חיי הסרק שממנה היא נובעת אין די. אולם לקורא בשירים ברור כי למרות הפואטיקה הזבלתי אדוקוואטית והשריון

הסגנוני הכבד והמיותר, דווקא בשירים כגון אלה — שירים על ליל חשק שהביא לאכזבה, על התנכרות בת הזוג, על טיול ערבי שלא הביא רווחה ועל תחושת הכיעור המתסכלת של הגבר בגיל העמידה הרוצה להחזיר לעצמו את גזלת עלומיו — דווקא בהם נגע המשורר בגרעין של אמת פנימית, שמתוך האזנה קשובה ונאמנה לה ולמשתמע ממנה יכולה שירתו למצוא לה דרך חזרה מן המדבר המליצי שבו תעתה אל מרחב יצירתי פורה. בשירים אלה, עם כל עיסוקם בעולם האישי החבול, ביטא ברתני ציבור רחב של אנשים חבולים-משתקמים כמוהו. חותם החורבן הלאומי הטבוע בשירים אלה אותנטי ומשמעותי הרבה יותר מן החותם הטבוע בפואמות הבלדיסטיות על טרנסדניסטריה וסיביר ובשירי הניצחון, שבקעו כביכול מפי 'חיל השלדים' של 'קדושי תו שין בית', שיצאו ללחום לצדם של לוחמי תש"ח. מן המודעות העמוקה לחורבן הפנימי, הנפשי, האישי, היה יכול המשורר לצאת לדרך של חידוש יצירה.

כמעט עשר שנים היה ברתני שרוי בדיסאוריינטציה פואטית. בשנים אלה גם נקבע מקומו על פני ה'מפה' הפואטית הישראלית. הוא זוהה, במידה ניכרת של צדק, עם המאסף של המחנה ה'שמרני-הוותיק בשירה, זה שהתבצר סביב אגודת הסופרים העברים וירחונה, 'מאזניים', והיה שרוי בניתוק גובר והולך הן מן ה'מודרנה' של שנות השלושים והארבעים (אסכולת שלונסקי-אלתרמן) הן מן הדורות הצעירים יותר של משוררי תש"ח ושל הבאים בעקבותיהם — אלה שהיו עתידים תוך זמן קצר למרוד בקבוצה השלונסקאית הדומיננטית. הוא עצמו אישר את 'שייכותו' למחנה הנסוג הזה, שההימנות עם מייצגיו העניקה לו לפחות תחושה של 'מקום', של שייכות ושל קונטקסט. בשיר שהוקדש 'לשלום' — כנראה, למשורר ש. שלום — הציג עצמו כמי שמהלך בחשכה גוברת והולכת, אלא שאורו הבוקע של המשורר האחר, המגיע אליו 'כבשורת מגדלור', מאיר לפניו שביל ישר שבו ילך כל הליל 'בלי חשק'. 'מה לי גבול אם ישנו ואם אין? טוב ללכת על שביל כי ישר!' ('דועכה כבר שלהבת הזוהר', עמ' 102), קבע בהתרסה, שניכר בה כי השביל שבו בחר ללכת איננו השביל המקובל, דרך הרבים. ש. שלום, מי שהיה בראשית דרכו (סוף שנות העשרים, שנות השלושים) מודרניסט עברי בולט, שעיצב ניב אקספרסיוניסטי עצמאי, ולאחר מכן אף הגיע (כפי שהגיעו שלונסקי ותלמידיו, אם כי בדרך שונה לגמרי) למעין חזרה אל הסימבוליזם, נעשה בסוף שנות הארבעים ובשנות החמישים לנציג הבולט של הזרם השמרני בשירה וליוצר שחגג את תקומת ישראל בשירים רטוריים-נמלצים, מעין אלה שגם ברתני ניסה ליצור. ההזדהות עמו ועם שבילו ה'ישר' (בפולמיקה האנטי-מודרניסטית של המחנה השמרני הופיעה שוב ושוב הפיגורה של הנתיב הישר — המימטי-הרטורי — לעומת ה'עקמומית' המטאפורית, הפרנומאזיה ה'נפתלת' וה'פזוה' או חוסר היושר הפואטי של שלונסקי

ותלמידיו) היתה בעלת תוכן ספרותי-חברתי קונקרטי. גם היא ביטאה יותר מכול חרדה וצורך בהגנה, והיתה חלק מן הדיסאוריינטציה הכוללת שבה היה ברתני נתון. לרוע המזל, ה'מיקום' הספרותי שהיא ייעדה לו, כרכם של מיקומים כאלה, שמרגע היקבעותם הם דבקים בממוקם, היה עתיד ללוותו לאורך דרך ארוכה, גם לאחר שהוא איבד את הצדקתו. הערכת שירתו של ברתני חייבת להשתחרר מן ההקשר הפואטי-ההיסטורי-החברתי הזה, שלא ביטא אלא שלב מעבר, אמנם ממושך, בהתפתחותו של משורר שלא נולד אל תוך ההקשר הזה, ואף לא היה צפוי להיאחז בטופס השירי השמרני-המליצי-הרטורי בשלב הבשלות שאליו הגיע בהמשך דרכו.

ד. שביל כחול

אמנם, הפרידה מהטופס הזה היתה אטית. במציאות תרבותית חדשה, מביכה בפיצוליה ובזרמי הניגודים שבה, הוא העניק לברתני בכל זאת אחיזה, מעין זהות, סביבה ומשוב. קשה עד מאוד היה לוותר בבת אחת על כל אלה. עם זאת, מהלך של התרחקות מן המודל היה הכרחי. שביל כחול, קובץ רחב היקף, שברתני פירסם בשנת תשכ"א ובו כינס את שיריו שנכתבו במשך שנות החמישים, טבוע בחותם הלבטים הללו ומתעד כיוונים ושלבים במהלך ההתרחקות ההדרגתי הזה. העמדה הפואטית הבסיסית המשמשת בקובץ היא, לכאורה אותה עמדה 'שמרנית', שמצאה את ביטוייה ב'מליל עד בוקר'. המשורר אף מנסח עמדה זו בשירים ארס-פואטיים כגון 'דבקות', שיר פנייה אל 'בת השיר', המוזה המסורתית, האוורירית, הקלה, הבתולית. מוזה זו מופיעה כאן כשהיא 'עוטיה ועוגמת' שכן היא זנוחה ושכוחה. בעיני הרבים היא 'להד"ם, בדויה'. רק 'בשביל שכמוני' היא 'חיה וקיימת'. המשורר פונה אליה בגיטה המסורתית של האינזוקציה, ומבקש שתדעף עליו 'כמקודם', כלומר, כפי שנהגה בעבר, מ'חסד נצחה'. בעולם 'ריק-מאיים בפיקחות', נטול חדרוה, תום, סוד ותחושת פלא היא תופיע בשעה שבין יום לליל (שעת הגבולין שבין פיכחון לחלום) ותעורר את המשורר בבושמה העתיקה. במגעה הרך היא תגרה אותו לכתיבת שירה בנוסח, שהשיר עצמו מגדיר אותו בבקשה נמלצת: 'הגירי שיקוי משומר בקובעת הניב' ('שביל כחול', עמ' 44). ההגדרה קובעת באמצעות המטאפורה המסולסלת הפרדה בין תוכן לצורה. התוכן הוא יין משומר, ישן וחרוף; הניב או המבע הם הקובעת, הגביע המוכן מראש לקליטת השיקוי הניגר. קיימת התאמה בין השניים (יין משומר ראוי לגביע מפואר), אך אין הם זהים. הלשון השירית המפוארת קיימת לעצמה. התכנים — ראוי שיהיו מאורגנים על ידי נושאים שיריים קלאסיים, יין משומר ועתיק — מותאמים אליה. עליהם להתממש בדיקציה 'גבוהה', בסדר תחבירי ופרוסודי מוקפד, במבע פיגורטיווי מקושט. המשורר הכותב את השיר צריך

להתנתק מן היום־יום המפוכח והיובשני (ולכן בת־השיר לא תופיע אליו בעיצומו של יום, אלא 'בלחות אַן־רירית של בין־יום־ובין־לילה'), להתייחד עם המוזה, להיות נתון במצב ההשראה, המשנה, לפחות באורח זמני, את טבעו ואורחו. כל אלה הן הנחות פואטיות ניאור־קלאסיות מקובלות, שברתיני מתרפק עליהן ומנסה להחיותן בתקופה, שבה הן נעשו זה כבר לנחלת עבר רחוק.

ואכן, במידה רבה מנסה המשורר לממש בשיריו הנחות אלה. הוא כותב שירים על נושאים שיריים מקובלים (אהבה, 'ערגונות', בדידות, יפי הטבע, גבורת עם) בלשון ספרותית גבוהה, כמשקלים מוקפדים ובחריזה מלאה או חצויה (כמנהגו מראשית דרכו הוא מרבה בחרז אסונאנסי), אך תמיד מלוטשת. גם כשהשירים עוסקים בנושאים או במצבים אישיים מאוד, ה'אני' שבהם מנותק מן ההקשר היומיומי, מרצף החיים ה'פרוואי'. בה במידה מטהרים השירים מכל הד של החיים החברתיים הישראליים כפי שהיו בפועל בשנות החמישים. ה'רחוב' הישראלי של התקופה אינו מציץ אלינו אף מאחד מהם. תחת זאת אנו מוצאים בהם הדים רבים לאתוס הישראלי הרשמי של התקופה, תקופת ה'חזון' וה'בניין' הבן־גוריוניים: ברתיני כותב שיר תהילה לחוזה המדינה, שעצמותיו נטמנו בסמוך לאלה של נופלי מלחמות ישראל על הר נישא במבואות ירושלים ('מעל הר הרצל', עמ' 77-78); משמיע אודה נלהבת ונמלצת לסוללי כביש הערבה, בני כל הגלויות ('תהילה לסוללי הכביש לסדום', עמ' 96-97); מריע לעבר מרחבי סיני שבהם 'הדממה שואגת בדיבורות' ('אש על גווילים', עמ' 80-81); השיר נכתב בימי הכיבוש הזמני של סיני במלחמת קדש); מעלה בסדרות של תמונות נוף את עתיקות הארץ וחידושיה. סדרות אלה משוות לחלקים מן הקובץ אופי אלבומי כלשהו ומוסיפות ממד משלהן לחגיגות ה'שמרנית' האופיינית לו, כאשר הן מדגישות את הקשר בין שירה לחופשה, כלומר, להתפנות מענייני היום־יום, להתעלות מעליהם בשעת מסע במדבר או רגיעה במרומי הכרמל, וכן בקובען את הקשר המהותי בין השירי למה שהמשורר מכנה 'יפי הטבע' — אותו יופי ראשוני, מתחדש תמיד, אשר לשווא קברה אותו אמנות אופנתית 'במזבלות שפתי חולין'. המשורר יוצא כנגד כל אלה שלכם 'טֶפֶש ונאטס לקול וצבע', ויציאתו נעשית בהקשר אסתטי־פואטי אנטי־מודרניסטי מובהק. אלה שלכם טֶפֶש ייענו לאמנות פלאסטית בלתי פיגוראטיבית (המתכחשת לטבע כמקור האסתטי) ולשירה בלתי מימטית. הם יתפתו ל'נאופי המכחול והנוצה' ויתפעלו מ'עלג־ניב' ו'רזרזיפי הסחי המילולי' של שירה קיקיונית ('יפי הטבע', עמ' 125-125); כמו כן הם ייענו לקסמיה המפוקפקים של 'מוזיקה אלקטרונית', שכל כוחה בהרס ההרמוניות ובהתכחשות לסדרי הטבע. מוזיקה כזאת פורמת את 'תפרי הנצח', מרסקת את השורות הישורות של התלמים שבשדה, מטה את הנוהרות מערוצייהם, מדבללת את תכלת הרקיע, עוקרת כל מראה מהקשרו הטבעי וכל צליל מן הצירוף ההרמוני המתאים לו, מפוצצת 'נמלי מרגוע'

ומחרישה בנחרת קטר הן את בכי התינוק הן את צהלת העיר לעת ערב ('מוזיקה אלקטרונית', עמ' 55) [א: 152].

למרות כל אלה, ומבלי שתפרוץ את המסגרת הפואטית המסורתית שקיבלה על עצמה, מתקדמת שירת ברתני בשביל כחול התקדמות רבה לעבר שחרור פנימי, המתגלה בעיצוב הלשוני ובתכנים של השירים כאחד, והמקנה לקובץ בכללו קלות וזרימה שלא היו לשירת המשורר מיום בואו ארצה. השחרור מתגלה לא רק בטונאליות הכללית של הקובץ אלא גם במספר לא מבוטל של שירים מצוינים, 'מסורתיים' מבחינה פואטית, ועם זאת חיוניים ונוגעים ללב. כזה הוא אפילו השיר הארס-פואטי 'לידידי המשורר' (עמ' 51-52) [א: 148], החוזר, מבחינת התוכן, לציוד בזכותה של שירה מסוג 'ישן' — הפעם מדובר בשירה מן הסוג הקולקטיווי או ה'לאומי'; שירה המבקשת 'לעורר את הלבבות' והמשתמשת חליפות ברטוריקה של 'זעם' ו'רוך', ביקורת ותחנונים. בתוכן של השיר אין מן החידוש; אבל המטאפורה המורחבת, שבאמצעותה השיר ממחיש תוכן זה היא אפקטיווית ומעוררת ביותר. הדובר וידידו המשורר מתבקשים לשוב ולדפוק 'על תריסי לבבות' אטומים. עליהם להיות דומים לשמש בית הכנסת בעיירה, אשר בלילות אלול נכאים היה מקיש במקלו המסוקס על 'תריסים נבהלים' של עדה יגעה, שקועה ב'מתק טמטום' של שנת ישרים, כדי לעורר אותה לסליחות. המטאפורה הולמת היטב את הקריאה לשיבתה של השירה אל תפקידיה הדידקטיים-הלאומיים. היושן של האידיאה והיושן של ההווי העיירתי עולים בקנה אחד (אגב, התאמה זו מעידה גם על כך, שהמשורר מודע לכך שקריאתו הארס-פואטית לא תוכל למצוא אוזניים קשובות; שהיא שייכת למציאות רוחנית שעברה מן העולם ממש כמו העיירה המזרח-אירופית שנעלמה). אגב כל אלה ניתן למשורר להחיות בעוצמה תיאורית ולירית את אוירת לילות שלהי הקיץ בעיירה המזרח-אירופית: השמים הגוהרים ממעל בכובדם הענני; משב הטבח העולה מן האפרים בראשית כמישתם; הערפל הזולל את שחיפי הגגות של בתי העיירה המטים ולוחך את לבנת הקירות הנסדקת; קול השמש המהלך מקצה הרחוב הרדום אל קצהו ויש בו 'ספק-שיר-ספק-בכי', זעם ורוך, תלונה ותחינה: 'קומו נא, קומו!'. אנו חוזרים כאן לבהירות ולעוצמה של מיטב שירי תמול דהה. הספרותיות של הלשון והמשקל המוקפד (פנטאמטר דאקטילי) אינם כופים על האמירה השירית שום מלאכותיות. אדרבא, המשקל ממחיש את הקצביות האטית של קריאת השמש ומסייע ביצירת הטונאליות המרירה-המתוקה של השיר.

ואין מדובר כאן בשיר בודד, שברתני התעלה בו על עצמו משום שהחזיר את זירת ההתרחשות השירית לנוף המכורה המוכר וטעון הריגוש. מצויים בשביל כחול שירים משובחים שאין קשר ישיר — תימטי או תיאורי — בינם לבין נוף זה. ברתני מתגלה בקובץ בכללו (אם כי לא בכל שיריו; 'שביל כחול' היה נעשה קובץ משובח

בהרבה משהנו אילו עברה עליו ידו של עורך בלתי ותרני, יד מדללת ובוררת) כשהוא נעשה מיומן יותר ויותר בעיבוד החומרים השיריים שלו תוך שהוא מתקדם בשני כיוונים מקבילים או משלימים זה את זה: הכיוון האחד מוליך פנימה, אל תוך תחושות הקיום של אדם פגוע, המחפש תיקון כלשהו לחייו; הכיוון האחר מוליך החוצה — בעיקר לעבר מראות הנוף, שהמשורר מתאמץ 'לראות' אותם באמת, ולמצוא, בתוך המסגרת הסגנונית המוגבלת המקובלת עליו, את הלשון שבאמצעותה יגיע למגע חי עם המרחב המקיף אותו. בשני הכיוונים, הן בזה האקספרסיווי והן בזה המימטי, מנסה המשורר לחיות בכנות ובמידה גוברת והולכת של יכולת הבעה והמחשה את מצבו כאדם מבוגר, שנגזר עליו כביכול להתחיל את חייו מחדש בגיל שבו מגיעים בני אדם בדרך כלל לראשיתו של סיכום, של כינוס אוצרות, וכן כאדם שניתק מנוף ומחוויה מרחבית שהיו קרובים לו נפשית עד מאוד והוטל אל תוך 'מולדת' חדשה, שאֵתה הוא מזדהה לחלוטין מבחינה אידיאולוגית, אך אין בהזדהות זו כדי להמעט את זרותה. אותו אדם מחליט שלא להסתגר, לא בפני התנסויות החיים החדשות ולא בפני הנוף הזר, אלא לנסות לקיים את עצמו לעומתם בכנות, ללא תקוות וציפיות מוגזמות. הוא מודע היטב למגבלותיו, לפערים שלא יגושרו, ומודעות זאת מוסיפה לשירים אמינות ותוקף. הכישלונות שבקובץ, כמו אלה שטבעו את חותמם במליל עד בוקר מופיעים בעיקר באותם מקומות שבהם מדמה המשורר לעצמו שיש בכוחו לגבור על הפערים ולבטלם. כך אנו נרתעים לא רק מכמה שירים שבהם הוא מנסה להפגין עוזו נעורים מחדש, אלא גם משירים המבקשים להזדהות ללא סייג עם אתוס ההתיישבות החלוצית על ראשיתה המיתולוגיות (כגון בשירים על ייסוד פתח תקווה, מקום מגוריו של ברתני בשנות הארבעים-חמישים, שנכתבו בנוסח האידיליות של דוד שמעוני — ספק חיקוי משועבד ספק פרודיה בלתי מוצלחת — כאילו המציאות של שנות החמישים מאפשרת שירה שהתאימה למציאות של העלייה השנייה); שלא לדבר על שירים שבהם המשורר מעלה על נס את קורבן הלוחמים, שפרצו את הדרך לירושלים הנצורה ו'לפנו בגופם הטהור את פלדת השעה הגואלת' ('מעל הר הרצל', 'עמ' 78). אולם שירים כאלה, הגם שהם מצויים בספר במספר בלתי מבוטל, אינם קובעים את רושמו הכללי, שהוא שונה מאוד מזה של מליל עד בוקר.

רושם זה נקבע בעיקרו על ידי שלוש קבוצות שירים. האחת, מורכבת משירים המרוכזים ברובם במדור 'ערגונות וחוף', עוסקת בעיקר הרגשת החיים המוחמצים, האבודים, שהדובר השירי מנסה לכובשם מחדש — בידיעה ברורה, שהדבר לא יעלה בידו. בקבוצה זו כלולים הן שירים חושפניים על ניסיונות בלתי צולחים לשחזר בהווה נעורים שגזו, הן שירים עדינים של בריחה מודעת לעצמה למחוז הערגונות, ההזיות, החושך ה'מתוק' (ברתני הופך את דברי קהלת: 'מה טוב

החושך לעינים, מה מתוק!; 'קול השלשומים', עמ' 11) [א: 128]; בריחה שאינה יכולה להסתתים אלא ביקיצה נכאבת אל תוך יומיום 'תפל'. בשירים, המתרגלים כביכול נעורים משוחזרים, מתמודד המשורר עם ההתעוררות הסקסואלית של גבריות מדוכאה. 'נרדוף ימי אביב בשנות החמישים' הוא קובע תוך היפוך שאלתו הרטורית של יהודה הלוי ('התרדוף נערות אחר חמישים?!'), ומוסיף תכף ומיד: 'אך יד לילית רושמה הגזר באפר' ('אינרוגע', עמ' 32) [א: 139]. הגזר מוצג בשירים לא רק בהכללות על דבר 'עלומים שקמלו', אלא גם בהמחשות דקות של הרחשים הארוטיים הנדונים לאלם, נהפכים לתפוח 'בלה מגמלות', דבק בעוגמה 'אל הבד הקרוח' ('מה גורל הרחשים', עמ' 23), משום שהמרקם הרגשי העדין שבתוכו יכולים הם להתממש נפרם. החיים הרגשיים-היצריים אינם מפכים רוגע, שהדובר מזמין את האישה האהובה 'לדרוך על גליו' ('הים לפנינו', עמ' 42) [א: 144]; ההזמנה עצמה נושאת בתוכה את ידיעת אי-האפשרויות שלה (על הדובר ואהובתו ליהפך לישו פלאי כדי שיוכלו לפסוע על הגלים); אלא הם ים זועף, המעלה קצף שכמוהו 'כארוות הלגלוג שבצבץ בפניך' למראה הרגשה הארוטית של הגבר המבוגר, המפקיר את ראשו לזעפה 'הקר המלחי' של אשתו ('דהר ירוק', עמ' 43). מדי פעם מנסח הדובר השירי את המצב בבהירות נחרצת ומעוררת כבוד: 'לא ידענו לחיות את לילנו' ('אל נביט את שלהיו של הליל', עמ' 56); 'בינינו קצרה היא הדרך, קצרה, תהומית'. הגשר רוסק — ושתיקה מתאכזרת, / ושנינו כזוג 'תומים' ('בינינו קצרה היא הדרך', עמ' 31). מרשים הוא השיר 'ציפיה', מעין בלדה לירית קצרה, הנפתחת בקביעה:

הם נתלו על פך התהום
 ושיך לא הושר עד תם,
 כי הקדים פקחון לחלום,
 כי גבר אור היום.

(עמ' 70)

הבלדה נמשכת בתיאור מתיחת התיל בין שפתיים של האיש והאישה והשבעת האיש (בידי האישה) שלא יבוא לפקוד את ספה 'עד יכס את פניך האפר'. רק בבואו במסווה של אדישות ימצא את דלתה נפתחת לפניו. על הדובר אפוא לברוח אל תוך עצמו, אל העלם הגנוז בגופו המתבלה, זה שעודנו ממשיך לטוות הזיות ארוטיות תמימות (כמו בשיר: 'החלומה', את לי תעלומה', עמ' 35-36), אך בעיקר הוא מנסה להחיות בתוכו ערגונות בלתי מוגדרים, מאויים מטושטשים, זיכרונות של רגעי התנסות אינטנסיוויים, שספק אם התרחשו בעליל אי-פעם. ב'על טיל הערגונות', מן המשובחים בשירי הספר (והוא גם השיר הפותח אותו), שוקע הדובר תחילה בכחול הערב המתכהה ואחר כך ב'גיגיות האופל'

של הלילה על מנת שיגיע אל החלום ויעלה בו נופים קסומים, מפועמים רגשת נעורים, תנועה נלהבת, מימוש עצמי יצרי ('שם סוס ירוק על אפרי הוורד/ ועלומים פרועי שער על אוכפן'), מחבואים בחיק הטבע שבהם התרחשו — לא בעליל אלא בהזיה בלבד — מחזות חשק (כגון אותה סוכה חבויה ש'פעם, / ייתכן בטרם הַגִּלְדֵנוּ, / עלינו שם בלהבות), שיכרונות שאינם רשומים אפילו בספרי הזיכרונות, איזו תמצית לזהטת של תשוקה 'להיות, להיות, להיות/ על אף המוות' (עמ' 7). הזיכרונות-לא-זיכרונות העולים בשירים אלה בוקעים מתוך אפלה עמוקה, ספק אפלת רחם האם ספק אפלת המוות. בשיר 'גם אחרי מותו' (עמ' 14) מופיע בפירוש האיקון של המת-החי, ואולם אין זה המת-החי האלתרמני המקנא לחן רעייתו והמרחף סביבה כעיט, אלא מת פסיווי שגחן רק בכוח הזיכרון, ובצורה זו יכול הוא לשמור בשביל האישה החיה את זיכרונותיה, בעוד היא מביטה לעבר עתיד קודר. בכל אלה יודע הדובר של השירים, שגם הבריחות אל העבר ואל מעבר לחיים אינן פותחות לגמרי משהו שנסגר ונחתם בתוכו. גם ההזיה הפרועה והצבעונית ביותר לא תוכל לפתוח אותו דבר שאבד 'בטרם נעשה ליש רותח'; 'הפנים סגור./ לא יפתח' ('פרידה אחרת', עמ' 10) [א: 127].

הקבוצה השנייה היא קבוצת שירי הנוף והמראות. כאמור, ברתיני מתרגל כאן ראייה קונקרטיה של נופים, אשר עד כה הסתתרו מתחת לחלומות, סמלים, מליצות. בשיר פרוגרמטי, 'נופים מתהווים' (עמ' 111) הוא מצביע על המעבר המתרחש בשירים — מנופים 'בלב חלומים' וממליצת חיבת ציון וסיפורי אברהם מאפו לנופים 'מתהווים' 'כי העין רואה בממש'. הנופים הממשיים, קובע השיר, הם בעלי 'גִּנְוִים פי אלף עזים'. אבל לאמיתו של דבר, הגוונים והמראות המופיעים בשירים הטובים יותר אינם עזים ואקזוטיים, כשם שההסתכלות בהם אינה קלה ומובנת מאליה, כפי שהיה ניתן אולי ללמוד מן ההצהרה הפרוגרמטית, שלפיה ה'רזים' המקופלים במראות הארץ 'מקיצים' כאילו מאליהם. למעשה, המשורר התקשה עד מאוד בהעלאה קונקרטיה של מראות אלה. במליל עד בוקר, כפי שראינו, עלה הדבר בידיו רק במקרים נדירים. בשביל כחול הדבר עולה בידיו יותר ויותר, אף על פי שהקושי אינו נעלם. אדרבא, הוא מובנה אל תוך השירים, וההודאה העקיפה בו מחזקת אותם. כאינדיקציה של הקושי מותר להבין את נטייתו של המשורר בכמה מן השירים להתבונן בנופים בעד עינו ה'מקצועית' של הצייר, זה היודע לנתח את המראה שהוא רואה לקומפוזיציה של קו וכתם המזמינה הנחת צבע בדרך זו או אחרת. התבוננות זאת נצמדת אל הנוף, אך גם מעידה על ריחוק מסוים ממנו. עם זאת היא מספקת למשורר מעין טכניקה פיגורטיבית, המאפשרת לו להתגבר על הריחוק. כך נתקלים אנו תכופות באבחנות צייריות, המתעכבות על המורכבות הצבעונית של האובייקט, היכול להיראות לעין הבלתי מנוסה כמשטח מונוכרומי גרידא. כך, למשל, בשיר הקובע כי 'גם לאופל

שכבות/ וגננים לכל רוכד ורוכד' ('אבוקה של חצות', עמ' 47). בשירים אחרים מובלטים עירוני צבעים ('התגוששות ירוק ואפרפר עם עין הכחלת'; 'אדמה עם גון נחושת שלא יכבה גם בלילות', 'אדווה', עמ' 15) [א: 131] ואגב כך — חתירה לקביעת הזהות החומרית של הצבע והצורה: 'האור שמני מעל גלי הירק' (שם); 'ברושים כדיו על מחברתו של ילד', על רקע עופרתי, צונן ומת' ('ברושים באופק', עמ' 49) [א: 146]; 'מדרגות הגזית בחשפן המשומן מירח' ('לילה בצפת', עמ' 79) [א: 161]; 'והים בָּרְקוֹ החיזור-הכבוי/ לוקק בלי חשך את אבץ הרקיע' ('מנחה', עמ' 90) [א: 17]; מחלפות הקצף של הגלים בלילה מצליפות 'על פני חולות הנחושת — בגבס חי' ('ים בלילה', עמ' 18) [א: 134].

בכוח הניתוח ה'צירי' משיג המשורר הישגים תיאוריים מרשימים; אולם דומה, ששירתו הנופית עולה מדרגה בעת שהמשורר זונח את העיסוק בפרטי הצבע והצורה ומנסה לבטא את מוחשיות המרחב והעצמים שבו, לא באמצעות השוואת הגלים לגבס או אור הירח לצבע שמן, אלא באמצעות גיוס לשון תיאורית בעלת משקע מצלולי טאקטילי, לשון בעלת איכות חומרית שאינה תלויה ברפרנציאליות המימטית, אלא היא 'מישושית' בזכות המבנה הפונטי שלה. כזכור, ברתני הגיע לגיבוש לשון כזאת בשיריו הבסראביים המאוחרים. עתה הוא מסוגל לעורר לשון כזאת להתמודדות עם נופי ארץ ישראל. כך הוא כותב את הקטעים התיאוריים המשובחים ביותר שלו:

גִּזְזוּת הַבְּלוּרִית בְּיֶרֶק־אֶפְרָר,
צְאֵלָה מִפְּשֶׁקֶת צְלָעוֹת וּמִפְּצֵלָה
גּוֹחֲנָה בְּכַבְדוֹת־תַּרְדֵּמָה לְעֶפֶר,
סוֹכְכָה בְּשׂוֹכִים עַל רִגְבֵי הַבְּגֵלָה.
[צאלה', עמ' 94] [א: 168]

הלשון עצמה, בעיצוריה ותנועותיה, היא המעניקה לתיאור זה את המוחשיות העזה שלו והופכת את הפגישה עם הצאלה המפוצלת ומפושקת הצלעות למאורע חושי עז. כך גם בתיאור 'הקרקע הדביש' של האדמה המעובדת שעל גבול חולות המדבר ('בדרך מבאר שבע', עמ' 98) [א: 170]; או בתיאור ירושלים סתווית, חשוכה בשעה שלפני עליית הירח, המסתיים בטורים: 'האגוזה לו [לרוח. ד.מ.] תענה בלחשי שלכת/ ותאגז צמרת החרוב' ('בטרם סהר', עמ' 99) [א: 171]; או הטורים הפותחים את תיאור היורה: 'טיפין ראשונות על טרפי אגוזה, / שחצים נאכל מן הצוהב' ('ראשית יורה', עמ' 102) [א: 177]; או תיאור החיטה הצעירה המתכופפת תחת המלקוש: 'קמה רכת שבלת מתערסלת/ כופפת ראש לשיח בלבלים' ('מלקוש', עמ' 117) [א: 184]; או תיאור שקמי אשקלון, שהן 'כרכונות עלי ברך/ תקועות בחספוס

החוליי ('שקמים באשקלון', עמ' 103) [א: 175]. או ההחייאה האקוסטית של המרחב
בתיאור ציודי הציפורים המצטופפות אצל הלחלוחית של המעיין:

דק אַפְלוּלִית מְשִׁטָּח:
סָח הַבְּלָבֵל לְחֹזְתִית.
קוֹל שִׁיחָתָם מְשִׁטָּפֵץ —
צָלִיל שֶׁל שְׁבָרֵי זְכוּכִית.

[אבן על פי המעיין, עמ' 112] [א: 181]

הקבוצה השלישית של השירים הבולטים בשביל כחול היא קבוצת 'שירי סיביר',
החותמת את הספר. ברתיני החל בכתיבת המחזור הנרחב, שנעשה למיטב ולעיקרה
של שירתו הסיפורית, בסוף שנות החמישים, והוא היה עתיד להוסיף לה פרקים
ולהרחיבה עד ראשית שנות השבעים, שאז ראה אור המחזור בשלמותו בספר
מחשכים ודרכים (1974). כיוון שהמשובחים שבשירי המחזור הם דווקא אלה שנוספו
במשך שנות השישים לקבוצה הראשונית שנכללה בשביל כחול, מן הראוי לדחות
את הדיון בשירי סיביר עד לתחנה הכרונולוגית-ההתפתחותית, שממנה יהיה ניתן
להציג את המחזור בשלמותו ולדון בו על פי מיטבו. אולם כבר כאן ראוי להעיר,
שבמחזור זה — לעומת שירי טרנסדניסטריה וכן שירי סיביר המוקדמים ('אגרת
אחרונה', 'על פי תהום') — מצא המשורר את הטון, שאיפשר לו עיצוב הולם
של חוויות מאוימות ואף אובדניות. באורח אופייני הוא בחר כאן לדבר על חוויות
כאלה בעקיפין. במקום להתעכב על הרגעים המחרידים ביותר של ההתנסות הקשה,
התמקד בשירים האפקטיוויים ביותר דווקא בפרקי זמן 'מת', ימים מתמשכים ללא
תוחלת אך גם בלא שום אירוע דרמטי, תחושות עמומות של כביון חיים. הבחירה
בנושאים אלה מאפשרת לו לפתח באורח לגיטימי אפשרויות שיריות, שנראו בלתי
רלוונטיות בשירים שבהם גוועו המונים לנגד עינינו. כך, למשל, מפיק כאן ברתיני
כמה מן הרגעים השלימים ביותר מעיצוב תמונות נוף ותיאור עונות שנה.
מוצלח בייחוד הוא תיאור הקיץ הסיבירי — זמן כוזב, כפול פנים, שיש בו חום
יוקד (לעומד תחת קרני השמש) וגם קור חודרני (לעומד בצל). האופק מוריק אבל
'תלוי דומם ואכזרי כתער', ושפע הצמיחה והירק המשיי 'מצוננים בצל כמזג רעל
קר', עולפים בלק של הוויה אחרת/ אשנב הצריף, כבמאמר מוסגר ('קיץ', עמ' 176)
[א: 287]. לא רק החלון הקטן המוקף בירקות הממהרת לחלוף נראה כאילו היה
נתון בסוגריים, מוצא מן ההקשר הסיבירי הקבוע ומועתק אל 'הוויה אחרת', הקיץ
הסיבירי כולו — ובמשמע, כל עונה של רגיעה יחסית בחייו של מחנה ההסגר —
מסתמנים כאן כמאמר מוסגר, אמירה שאינה שייכת להקשר הכולל. בה בעת אותו
מאמר מוסגר הוא גם אמביוולנטי ומטעה, ובכל רגיעתו הוא רווי רעל קר. ברתיני

שהתקשה בעיצוב 'חזיתי', ישיר, של חוויות אימתניות, מצליח דווקא בעיצובים עקיפים כאלה, הממחישים מועקה וייאוש יותר מתיאורי החקירות הליליות במרתפי הניקוד.

לא חסרים בשביל כחול שירים בנאליים, שבהם משתדל המשורר לעורר מסביב לנושא שבו הוא מתמקד את האסוציאציות הצפויות מראש (כגון: צפת – מסתורין, קבלה, זוהר). כאלה הן, למשל, מרבית הבלדות המקראיות הכלולות במחזור 'בראשית', שהפירושים שהם מציעים לסיפורים ולדמויות המקראיים אינם מחדשים דבר (יוצא מן הכלל הזה הוא השיר 'עקדה', עמ' 146-147 [א: 203]), המציג את הנושא המוכר לעיפה מזווית ראות בלתי שגרתית). כמו כן עדיין מרוכים בשירים רגעים מביכים של עודפי לשון וכן של חידושי לשון מגושמים, הבאים בדרך כלל ליצור באורח מלאכותי מילים המסתיימות בהברה בלתי מוטעמת – לצורך המשקל: 'ירח האושר' (עמ' 77), 'תזרעת השחם' (עמ' 94), 'קטיפת העֶלֶט' (ע' 95), 'זהוב הוא הֶרְמֵס' (עמ' 100), 'צֶנֶן ים יפוח' (עמ' 113), 'תְּקִמְטֵי הַצֶּפֶד' (עמ' 138), 'תְּקַמְטֵת הרכס' (עמ' 141) וכיוצא באלה. אולם בסך הכול, ניתן לומר, סגר ברתני בשביל כחול את הפער שנפער בשירתו אחרי תמול דהה. שוב הוא משורר מיומן, שולט בכליו, משכיל לתמן את מרבית נושאו לזירות עיצוב שבהן ידו רב לו. אולי משום כך משרה הספר בכללותו אווירה של קלות ורוממות רוח, למרות הנושאים הקשים שהוא מעלה. אווירה זו היא המצדיקה את הכותרת 'שביל כחול', שיש להבינה כאילו הצביעה על פס של תקווה במציאות בלתי מנוחמת. 'שיר כחול', שבו מוסברת הכותרת, נפתח באחת השורות המפתיעות בקונקרטיות שלהן והנחרטות בזיכרון יותר מאחרות; שורה שלאחריה בא בית שלם, שבה מתגלה שירת ברתני במיטבה:

אֶת שְׂמִיכַת הַלֵּילָה עַל גִּבְנוֹ פֶּל הַיּוֹם נָחוּשׁ,
אוֹר הַשֶּׁמֶשׁ בְּרַחְמוֹ נוֹשָׂא עֶבֶר הָאֶפֶל,
רֶף הָאֶצְבָּעוֹת כְּמֵה לְמַגֵּעַ בְּשֶׁר חֲלוּם,
שִׁיר פָּחַל מְפָרִיחַ צְעָדֵינוּ.

[עמ' 33] [א: 140]

יומו של הדובר, המציאות המפוכחת שבתוכה הוא נתון, נסחפים אל מקצב השיר הכחול משום שהלילה והחלום, ההזיה והמחשבה המשאלתית מקופלים בתוכם. אנו חשנו על גבנו את רוח שמיכת הלילה במשך היום כולו כשם שאנו חשים ברוך האצבעות את המגע הארוטי ההזוי, שאין לו מקום במציאות. המשורר מצביע כאן על איזה שיווי משקל רופף שהוא מצליח בכל זאת לקיים בין העליבות של החיים הטובעים בחולין ובין משק פנימי של הזיות ופנטזיות. שיווי המשקל מושג באמצעות ה'שיר', בפעילות התרפויטית של המבע היצירתי. ממילא המקצב של השיר שולט

במצעדנו. בשיר אחר בקובץ מצביע המשורר על שיווי משקל אחר — בין הלילה הרוחש סכנות ופחדים לבין היום המאיר. שם השיר, 'סָפֵר', מציין לא רק את הוויית הספר המוחשית של יישוב סמוך לגבול עויין, אלא גם הוויית ספר פנימית של נפש הנתונה על הגבול שבין האור לחושך, בין הרגיעה לרוגז, אך מנצח בה בסופו של דבר דווקא המקצב ה'תמים' של השיר ושל הנוף, כנאמר בטור המסיים, הנהדר:

הַיָּם וְהַיּוֹם זֹהָרִים בְּקֶצְבָם הַתָּמִים.
(עמ' 116)

ה. בקבוק על פני המים

אם אמרנו, שהמשורר הצליח לסגור את הפער שנפער בשירתו בעת שחייו נקטעו למשך שש שנים של בלהות ועינויים, עדיין לא אמרנו שהגיע אל המנוחה והנחלה. הוא חזר, פחות או יותר, למקום שבו עמד, מבחינת המיומנות השירית, על סף שנות הארבעים, אבל בינתיים הביאתהו דרכו אל סף שנות השישים, למציאות תרבותית שונה לחלוטין מזו שבה היה הניב השירי המוקדם שלו מוצדק וקביל. שומה היתה על ברתני, שהתערה בינתיים בנוף הספרותי הישראלי, להעתיק את שירתו אל ההווה התרבותי — מלאכה קשה ומכשילה מאין כמותה. כמה משוררים בני גילו וסביבתו הפואטית, ממשיכי הזרם ה'שמרני' בשירה העברית, ניסו בשלב זה, שנות השישים, לרענן את שירתם ברוח הפואטיקה הישראלית החדשה בת הזמן, ורובם נכשלו כישלון חרוץ — איבדו את קולם השירי האותנטי בהשמיעם קולות חיקוי מוזרים, צורמים את האוזן. גורלו של ברתני לא היה כגורלם, אף על פי שגם הוא התנסה בקשיים שהכריעו אותם. בשיריו שנכתבו במשך שנות השישים וכונסו בסוף העשור בקובץ בקבוק על פני המים (תשכ"ט) ניסה להעתיק את שירתו מן העבר אל ההווה, או, כמו שאמר הוא עצמו, 'להתחיל מבראשית', להיולד מחדש, לזבל את שדהו 'בעפר הטעויות' ולהצמיח מתוכו צמח רענן. הדברים נאמרו במסגרת של 'תפילת חצות' לאלוהים בלתי ודאי; תפילה לאל שילמד את המשורר 'הגדולה באמנויות — לחיות, לשבור את כל הכלים — — בין רגבי האפל להצניע זרעי' ועם זאת להיות מסוגל גם למחות את 'רשתות החלום' עם בוקר, 'לקום אל פשטות היום, / לצעוד בעיניים פקוחות/ על פי התהום'. במידה רבה שיר זה (עמ' 29) [א: 218] הוא המזוזה שתלה המשורר על דלתו של קובץ שיריו החדש.

תנאי ראשון להתחדשות ולקרבה אל הטונאליות של ההווה היה ויתור על הקשר עם המוזה החגיגית, הנישאה, עם 'בת השיר' מרעפת ההשראה, שאליה פנה ברתני בשירי האינבוקציה הקודמים שלו. המשורר הציג עתה ויתור כזה כאילו נבע לא

ממנו אלא מבת־השיר עצמה. המוזה הרומנטית רמזה לו, כביכול, שהגיעה לו העת לפרוש ממנה ולתור אחר מרחב קיום שירי אחר. בבלדה 'פגרה' (עמ' 38) סיפר הדובר השירי בגוף ראשון רבים — ספק כמדבר בעד עצמו ספק כמדבר בשם רבים כמותו — על איזו שיבה פלאית אבל רגעית 'מחבל היום האפור' לעולמה הקסום, הרענן, הצונן ושוקק המעיינות של בת השיר: 'איבים ואודם גווע/ עם צל אהבה לא בגרה'. בת השיר, מצדה, העניקה לו, או גם לאלה שחזרו עמו, קרבה, פינוק, מגע אינטימי, שאולי מעולם לא ניתנו להם מידיה. היא התירה לדובר להניח את את 'אפר הראש העייף' על שדיה, וידיה ריחפו, לוטפות, מעל לריסי העין המתנערים כדי להרגיעם, כלומר — כדי להשרות על העיניים הנעצמות רגיעה, תרדמה רגעית. מעל לראש היגע נטפו מילותיה המלוחשות כטיפות של אור, אבל תוכנם לא היה מרגיע כלל: 'חזרו אל חבל היום האפור', היא אמרה. המגע הרך והמענג לא היה אלא מתנת פרידה, ורגע התרדמה על שדיה — רק 'רגע קליל של פגרה', הזיית שיבה מאוחרת 'אל תבל אשר מתה'. העולם הארקאדי הקסום נגוז, ולא ייתכן קיום אותנטי אלא מחוץ לתחומיו.

התבנית הסיפורית המשמשת ביסוד 'פגרה' משמשת, למעשה, בתשתיתם של שירים בולטים אחדים ב'בִּקְבוּק' על פני המים', כמו, למשל, במחזור 'פגרה על אי' (עמ' 64-67), שהדובר חווה בו חוויות שחרור ומימוש עצמי ללא הגבלות, יכולת להתמסר התמסרות מלאה לעצמו ולרצונותיו, רק כדי שישוב 'אל הנודע' ואל המגבלות האופייניות לו; או בשיר הארס־פואטי 'תפילת חצות' (עמ' 29) [א: 218], שכבר הוזכר, ואשר בו מתיר לעצמו הדובר להתפלל להתחדשות מוחלטת, להתרעננות פלאית באופל הלילה, כשהוא יודע, שתפילתו, כדי שתתקיים, ולו גם במידת מה, חייבת לכלול גם את היכולת לקום עם בוקר לעולם האפשרויות המוגבלות. בשיר 'סִמְטאות ביפו' (עמ' 41) נשברת הרומנטיקה של הסמטאות, המתרפקות על יושן מסוגנן, אל הפיכחון והשאון של הרחוב הראשי שזמנו זמן הווה, והוא חובט 'במחוגי שעונו ובמקלו'. במחזור 'אלגיות פירנצה' הדובר מלמד עצמו להשתחרר מן הזיכרונות הקסומים שהותירה בו העיר כשביקר בה בימי נעוריו ולהיזהר מהם ('כאן מגנט הזיות מנוער — / קלים ורחוקים אז היינו/). עתה נפקוד קברותינו/, בלי מצבות הם', 'פגישה ראשונה', עמ' 97) [א: 245]. עליו לקבל את העיר כפי שהיא בהווה, מלחיתה בכובד זְקֵנָה על גבעותיה, 'האודם הרעפי' של גגותיה גווע עד השתחמות' באפולולית הערב, הארנו שלה 'ישן — — שינה עמומה', והפונטָה וְקִיו, שהיה כה יפה לפנים, כבר אינו יפה. הרנסנס השכוח 'מתעלף' כאן, טועה ומטעה כמו שעון כנסייה, שמנגונו התקלקל והוא מצלצל ומצלצל 'בלארגו אד ליביטום' ואלף קטנועים עונים לו בניסורם החד ('רישום', עמ' 101) [א: 247].

הדרך המתרחקת מקסמי עבר ששוב אין בהם ממש איננה בהכרח זו המוליכה לשיירה העוסקת ביומימי, באפרורי, בפכים הקטנים של ההווי האזרחי. אדרבא, דרך

זו מוליכה בראש ובראשונה להכרה באי-אפשרויות של השירה, או לפחות בקושי העצום של קיומה במציאות שאינה מוכנה לקולטה, ומכאן היא מוליכה בהכרח להכרה נוספת בכך, שהולדת השיר האמתי היא, משום אותה אי-אפשרויות, לא פחות ממאורע פלאי — פלאי הרבה יותר משהיה ה'פלא' השירי בימים שבהם היו מחזות הפלא קרובים וזמינים כביכול. שוב אין הופעתו של השיר מודרכת על ידי כללים אונטורסליים של פואטיקה אובייקטיבית, סדורה, תובעת השראה אך גם ממליצה על אמצעים בדוקים שהקלו על השגתה. הכללים הללו נעלמו, והמשורר חייב לברוא לעצמו 'ארס פואטיקה פרטית' (כותרת מדור בספר), שנקודת המוצא שלה איננה זו של ההארה או ההשוואה השירית, השמות דיבור כמו-נבואי כפי המשורר. ברתני מתעמת עם שירו הארס-פואטי הידוע של אברהם שלונסקי 'התגלות', שבו שומע הנער שמואל הישן באוהל מועד את הקול הקורא לו: 'אי מי קרא לי: שמע! / אי מי קרא בשמי', וסופו שהוא נענה לקול למרות אזהרותיו של עלי, הכוהן הישיש: 'שוב שכב! — לשווא!'. בשירו של ברתני, הנקרא 'הסתלקות' (עמ' 85) [א: 242], קובע הדובר: 'שוב שכב, / לא קרא הקול. / הכביכול / אף הוא נרדם באפלה'; תבל נרכנת אל לילה כבדה, אטומה 'ואין מלה'. המשורר חייב לוותר על נקודת מוצא של התגלות, של שליחות. מה שמעורר אותו בלילו איננו הקול האלוהי אלא סיטי הלילה, החתול היתום המרשף באישוניו, הצל המטפס בסולמות, שובר את 'תְּקִיָּהם' (שליביהם; ולכן אין הוא יכול להעפיל כלפי מעלה), שורף את החלומות, 'מכבה ביריקותיו כוכבי שחקים'. כאן, בתוך עולם זה, טובע ביער שלהבות, חייב המשורר לטעות, להיכשל 'בתהומות מלים לא נהגו עדיין', שהם יותר מכשולים ממקורות השראה ('המשורר', עמ' 87). עליו לחכות בתוך חושך עמוק על גדות אגם 'כהה כאבץ' עד להתבקעותו הפתאומית של איזה 'גלעין' נסתר, שאורו הירוק המסנוור ורעמו ההולך מסוף העולם ועד סופו אולי יולידו שיר. גם בכואו לעולם השיר הנולד עדיין איננו בבחינת יש, אלא הוא מאבק, התרחשות קשה מלאה טורח, הנראה כחסר תועלת, טיפוס עקשני, נואש, על סולמות שחוקיהם נשברים שוב ושוב מתחת לרגליים, והעלייה בהם יכולה ליהפך מדי רגע לצניחה כלפי מטה, כלפי המוות ('השיר', עמ' 90). שכן קיומו של השיר תובע פעולה שהיא כמו מנוגדת לדרך הפעולה המורגלת של המשורר. בעוד שהמשורר ה'קלאסי' יוצא לדרכו מידיעת 'הנמשל' (המשמעות, המסר), אשר אותו הוא צריך להמחיש ב'משל' נאות, המשורר בעידן החדש חייב לברוח כל עוד נפשו בו 'משלטון הנמשל' ולחפש לעצמו משל בדוי, שאין לו שום אחיזה, ובו לדבוק, כי 'הוא העיקר'. אבל כיצד ימצא המשל ללא צופן הנמשל? אין לו, למשורר, מתכון שבו יוכל להסתייע. בעולם שבו מתרופפים הקשרים בין סימן למסומן, התעייה היא החיפוש האפשרי היחיד. לשווא יחפש המשורר את הצבע הנכון בקטלוג הצבעים. אפילו ידבק בצוויה של המוסיקה הסריאלית, המחייבים שימוש בכל אחד משנים-עשר הצלילים של הסולם

האטונאלי הדוֹקְפוּנִי, לא ימצא את הטוֹן הנכוֹן, הַנְחָבָא בִּין כְּלִים. אִישׁ בְּמַרְחָב הַבְּלָתִי מוֹגְדֵר בִּין שִׁיר הָעַם ('הִיָּה הִיָּה מַעֲשֵׂה / הַמַּעֲשֵׂה אִינוּ שְׂמַח'; תְּרֻגוּם פְּתִיחַתוֹ שֶׁל שִׁיר הָעַם הַיִּידי הַיְדוּעַ: אֲמָאָל אִיז גַּעוּוֹעֵן אַ מַעֲשֵׂה, / דִּי מַעֲשֵׂה אִיז גְּאָר נִיט פֿרִיילֵעֵךְ') לַמְּחֻז נִסְתֵּר 'מַעֲבֵר לַמֶּם-טִית פֿרַגוּדִים' נִסְתֵּר סִיפּוֹר הַמַּעֲשֵׂה חֶסֶר מוֹסֵר הַהִשְׁכַּל שְׂאוֹתוֹ חֵיִבּ הַמְשׁוֹרֵר לְשִׁלּוֹף מַגְנִיזָה. הוּא יִמְצָא אוֹתוֹ, אִם בְּכֻלּוֹ, כִּאִילוֹ בְּאִקְרָאִי. עֲלִיו לְסִטוֹת מִדְּרַךְ הַמֶּלֶךְ לְדִרְכִים צַדִּיּוֹת, לְהַסְגִיר עֲצָמוֹ לְכַבִּישׁ לְלֹא מוֹצֵא לְהִיתָקֵל בַּחֲלוּת, בִּקְיֵר תְּלוּי אֶל הַיָּם' וְלִנְסוֹת 'לִפְגוּעַ בְּמַקּוֹם' (בְּמוֹבֵן שֶׁל 'וִיצֵא יַעֲקֹב — — וַיִּפְגַּע בְּמַקּוֹם וַיִּלֶּן שָׁם כִּי בֹא הַשֶּׁמֶשׁ', בְּרֵאשִׁית כ"ח: 11) שֶׁהוּא לְכֹאוֹרָה סִתְמִי. שָׁם יַחֲכָה עִירוֹם 'כֹּאֲשֶׁר לֹא הִיִּית, / כֹּאֲשֶׁר אִישׁ לֹא הִיָּה' לְאִפְשָׁרוֹת הַבְּלָתִי מִתְקַבֵּל עַל הַדַּעַת שֶׁהַחֲלוּם יִישֵׁנָה וְהַסּוּלָם הַשְּׂמוּט אֲרֻצָּה, סוּלְמוֹ שֶׁל יַעֲקֹב, יִזְדַּקֵּף. עֲלִיו לַחֲכוֹת עַד בּוֹשׁ. חֲלִילָה לוֹ לַחֲזוֹר אֶל הַכְּבִישׁ הָרֵאשִׁי ('דְּרַךְ צַדִּיּוֹת', עַמ' 62) [א: 231]. רַק צַפִּיָּה אֲבַסוֹרִדִּית כֹּזֶאת אוֹלִי תוֹלִיד שִׁיר אֲמִתִּי. שֶׁכֵּן הַלִּירִיקָה גּוֹעָה, 'חֲנָקוֹ אוֹתָהּ', כִּרְתוֹ אֶת פֶּרְחָה וְשִׁבְרוֹ אֶת גְּבֻעוּלָה. אֲבָל בְּמַדְבָּר, אוֹ בְּפִינַת קוֹמַת קִרְקַע נִידַחַת, טְחוּבָה, אוֹ 'בְּתֵא אֲנִיָּה שֶׁהַחֲמִיצָה נִמַּל עֲגִינָה', 'בִּין מְלָה לְאַחֲרַת שֶׁנִּפְלְטָה בְּטַעוֹת' הַגְּבֻעוֹל מִזְדַּקֵּף מַחֲדֵשׁ 'דֶּק מִשְׁהִיָּה וּמִתְמִיָּה', וְהִיד הַנְּשִׁלַּחַת לְכוּרְתוֹ נִתְקַלַּת בִּיד אַחֲרַת, מַעֲכַבְתָּ. הַרוּאָה אֶת הַמְרֵאָה בְּקִרְבוֹ יֵאֲצֻרְנוּ, לֹא יִסְפֵּר עַל אוֹדוֹתָיו 'מְשׁוּם בּוֹשָׁה, הַתְּפַעְלוּת, אִימַת גַּעוּוֹעִים' ('בְּלֻדָה עַל הַלִּירִיקָה', עַמ' 93-94) [א: 243]. 'אֲשֵׁרִי הָאִישׁ אֲשֶׁר הֵלֵךְ / בְּדֶרֶךְ וְלֹא שָׁב / אֲשֵׁרִי כִי לֹא יִשָּׁב / שְׂתוּל בְּעִרוּגוֹת רוֹשׁ / וְלֹא טָבַל בְּפִלְגֵי מַיִם רְדוּדִים רֵאשׁוֹ. / וְלֹא אִמַּר שְׁלוֹם לְקִרְבוֹ הַנְּגוּעַ / — — וְלֹא הִיסַס לְמַחוֹק / אֶת הַמְּלָה גַעוּוֹעַ / — — וַיִּדַּע מִבֵּין קוֹצֵי הַהַמְשָׁךְ לְחַמוֹק / אֶל הַתְּחַלּוֹת חֲדָשׁוֹת שֶׁל הַנְּהִיָּה לְבִקְרִיָּה' אוֹמֵר הַדּוֹבֵר הַלִּירִי שֶׁל בְּרַתִּינִי בְּשִׁיר, שֶׁבוֹ הוּא קוֹבַע לְעַצְמוֹ אֶת עֵיקְרֵי תוֹרַת הַהַתְּחַדְּשׁוֹת שֶׁלוֹ ('אֲשֵׁרִי', עַמ' 72) [א: 234]. בְּפִרְקִיטִיקָה הַשִּׁירִית מִיוֹשְׁמִים עֵיקְרִים אֵלֶּה בְּרֵאשׁוֹ וּבְרֵאשׁוֹנָה בְּצוֹרַת מַסִּירָה מְקוּטַעַת וּפְגוּמָה' שֶׁל הַתְּנַסּוּיּוֹת מוֹגְדָרוֹת רַק לְמַחְצָה. בְּסִדְרָה אֲרוּכָה שֶׁל שִׁירִים לִירִיִים וְסִיפּוֹרִיִים, טוֹבִים יוֹתֵר וּפְחוֹת, מִתְּרַגֵּל הַמְשׁוֹרֵר אֶת הַאֲפְשָׁרוּיּוֹת הַמְּקוּפְלוֹת בְּעִיצוּב הַחֲלָקִי. אוֹפִיִינִיִים מְאוֹד לְשִׁירֵי אֵלֶּה שִׁימוּשִׁים תְּכוּפִים בְּסִינְקְדוּכוֹת וּבְמִטוֹנִימִיּוֹת הַמֵּאֲפָשָׁרוֹת לְדוֹבֵר לְהַחִיּוֹת אִירוּעַ בְּהַבְזָקִים הַמֵּאִירִים קְטַעִים שֶׁהַקֶּשֶׁר בֵּינֵיהֶם אִינוֹ מוֹבֵן מֵאִלּוּ. אַחֲדִים מֵהֶם שִׁירִים 'פְּשׁוּטִים' יַחֲסִית, הִיִּינוּ, שִׁירִים שֶׁבָּהֶם חֵיבּוֹר הַשְּׁבָרִים הַסִּיטוּאֲטִיבִיִים אִינוֹ תוֹבַע מֵאֲמָץ מוֹפְלֵג שֶׁל הַדְּמִיוֹן. בְּאַחֲרֵים חֵיבּוֹר כֹּזֶה הוּא כְּמַעַט בְּלָתִי אֲפְשָׁרִי. הִנֵּה לְדוֹגְמָה שִׁיר שֶׁהַקִּישׁוֹר הַעֲלִילָתִי' בִּין הַסִּינְקְדוּכוֹת הַמְּרַכִּיבוֹת אוֹתוֹ קֵל יַחֲסִית:

הָאֲצָבָעוֹת יוֹדְעוֹת לְחָרֵשׁ
 עַד פְּלוֹת הָרוּחַ.
 יוֹדְעוֹת הָאֲצָבָעוֹת לְשִׁתָּק,
 כְּמִטִּיל עַל הַגֵּב לְנוֹחַ.

וְאֶף־עַל־פִּי־כֶן
 הוּא עֲלֵע בְּאֶפֶל
 דְּמַעוּתֶיהָ מַעַל לְשׁוֹנָה.
 שְׁעָרָה נְבוּכָה עַל הַלְחִי
 טְבוּלָה בְּמַלְחָה.
 תְּצִיצָה אַחֲרוֹנָה
 דּוֹמָה שְׁהֵנָה הִיא תְּמוּגָה —
 וַיְהִי אוֹר
 אוֹר בְּאֶבְתָּהָ
 וְהָאֶפֶס עִמוֹ.

(עמ' 12) [א: 210]

השיר מתאר, יש להניח, סצנת התפייסות לא מוצלחת בינו לבינה. כותרתו 'אחר שתיקה' מכוונת אותנו להבנת הניכור התובע גישור, שאותו מנסה ה'הוא' הבלתי מוזכר להשיג תחילה באמצעות ליטוף באפלה; אחר כך בהגעת פיו אל פיה המלוח מדמע, בהסרת שערה רטובה שדבקה אל לחיה. אבל כל זה — ללא הועיל. החציצה האחרונה אינה נופלת. האור החזק המגרש את האופל מבריח גם את ראשיתה של האינטימיות המחודשת, והשתיקה, כנראה, נמשכת. אנו שמים לב, מכל מקום, לכך, שגם אם נקבל את ה'סיפור' המסופר כאן כאילו היה משתמע מן השיר, עדיין נותרות בו, בסיפור, נקודות אחדות של אי־מוגדרות. לא ברור אם האצבעות היודעות לחרוש והאצבעות היודעות לשתוק הן אצבעותיו של אותו אדם. האם הראשונות הן אצבעותיו של ה'הוא', המנסה לפייס את בת זוגו בליטוף נמרץ? אם כן, האם האצבעות המוטלות כמטיל על הגב הן אצבעותיה? או שמא הן אצבעותיו שנואשו מעורר אותה אחר שניסו 'עד כלות הרוח'? אי־הבהירות בעניין זה משפיעה ישירות על משמעותו של ה'ואף על פי כן' הבא בהמשך: האם הוא מכין ניסיון נוסף מצדו אחר שקודם לכך נואש ואצבעותיו השתתקו? או שמא הוא מסמן ניסיון נמשך לאחר שה'היא' לא נענתה ואצבעותיה דממו כמטיל על הגב? והאור המכה כ'אֶבְתָּה' (כלומר, כמכת חרב) האם הוא בא מממקור אור שהופעל בידי אחד מבני הזוג (היא העלתה אור במנורה?), או שמקורו אחר לגמרי. כל שאנו יודעים הוא שהאור שהרס בבת אחת את קשר הפיוסין הרופף הנו היפוכו של האור במעשה הבריאה שבספר בראשית ('ויהי אור'). מה האור שהוא השליט סדר בתוהו ובוהו, האור הזה הפך את היש הרופף לאפס. כך, בכל בהירותו היחסית, מותיר השיר פערי משמעות וסיבתיות רחבים למדי. אנו זוכרים שירים קודמים של ברתני על נושא הניסיון הכושל של חידוש הקשר הרגשי והגופני בין בני זוג שנעשו מנוכרים זה לזו — כאמור, הנושא אופייני מאוד ליצירת המשורר מן השנים שלאחר החורבן. ככל שהשיר שלפנינו

ממשיך שירים קודמים אלה, עיצובו של הנושא השתנה בו לחלוטין. עכשיו הדובר אינו מביע רגשות אכזבה או געגועים ואינו מייצר סמלים של פירוד וריחוק. הוא מסתפק באזכור של שברים וקטעים: אצבעות בלתי מזוהות, נעות או נייחות; לשון נוגעת בלשון; שערה על לחי ותו לא. את 'סיפור המעשה', שהוא בעיני המשורר עתה 'עיקר העיקרים', מייצר כאן הקורא; והסיפור הוא בהכרח 'פתוח', היולי, ניתן להטיה בכיוון אחד אך גם בכיוון אחר. בוודאי שהוא אינו מוכן ושלם, ועל אחת כמה וכמה שאין הוא מכיל בתוכו 'נמשל', מוסר השכל או מסר ברורים. כמו כן ברור, שדווקא משום שסיפור המעשה הקטוע והמשתמע 'מתעורר' עתה ('סיפור המעשה יתעורר/ הסיפור הבדוי של בטרם', 'עיקר', 'עמ' 81) [א: 239] במהלך האינטראקציה שבין הקורא לשיר, ואינו מייצר מעגל סגור של סיבות ותוצאות, הוא קרוב אלינו יותר משהיה בכל השירים הקודמים שהזכרנו. הטנטטיביות והעליבות של ניסיון הפיוס וסיומו בכישלון אכזרי מתחיים בדמיונו בעוצמה מסוג שבו עדיין לא נתקלנו בשירת ברתיני.

בשירים ליריים וסיפוריים אחרים (העיצוב המקוטע מנמיך מאוד את המחיצות שבין הז'אנרים השונים), המרוכזים בבקבוק על פני המים במדרר שנקרא, לא במקרה, 'היה. לא היה?', משום שההתנסויות מעוצבות בהם בצורה כה חלקית ומבוזרת עד שלפעמים אי-אפשר לדעת אם התרחשו בעליל, השבירה של המערכת התיאורית או הסיפורית יכולה להיות הרבה יותר מרחקת לכת מאשר ב'אחר שתיקה'. בידיים נכלמות' (עמ' 11; [א: 209] הכותרת הסינקדוכית-המטאפורית מדברת בעד עצמה) נעות ידיים עלובות, 'ידיים קבצניות', בחלל לא מוגדר ובזמן המתואר כ'ערב אחר מן המשוער', ואחר הן שבות מבוששות 'כציפורי כיסוף'. מעל לראש מתהפכת חרב (מטאפורית, יש להניח). האורלוגין משמש לוח מטרה להצים מורעלים (האם הכוונה לכך שהמחוגים מצביעים על זמן מקולל?). לפתע יורד קור. האוויר נמלח קלות והחול מתעמק תחת רגליים מתרחקות (משמע: עלילת השיר מתרחשת על שפת הים?). הדקות נמתחות בצפייה צובטת ואחר כך צונחות יחד עם 'פסת יקום' אל הסגריר שיבוא מחר. האם השיר מתאר התנסות אישית — נאמר, פגישת אוהבים שלא עלתה יפה — או שהחרב המונחת מעל לראש מציינת מצב ציבורי יוצא דופן והערב ה'אחר מן המשוער' הוא ערב מלחמה או פורענות? האם הידיים הנכלמות הן ידיו של מי שמבקש אהבה, והצעדים המתרחקים הם אלה של מי שסירב להעניק אותה? האם הזמן נחתך ו'צונח' בסיום השיר אל משהו מעין אפוקליפסה, או שהוא שוקע אך ורק אל תוך מחר שגרתי, אפרורי, סגרירי, של חיים ללא אהבה? השיר פתוח כמעט לגמרי. מספר הסיפורים האלטרנטיביים שהקורא יכול להפיק מתוכו הוא כמעט בלתי מוגבל. אף על פי כן, אי-המוגדרות הנסיבתית והסיבתית אינה מקהה את רושמו. השיר משדר תחושת מצוקה, סכנה, מתח וכישלון מביש, מבלי שיתחייב לסיפור מעשה ברור.

בשיר 'זוית' (עמ' 45) [א: 225] הנפשות הפועלות הן כוס יין ('ענברי קרוש'), אצבע 'משועממת', עין, אפרכסת, והזווית המשתנה או שאינה משתנה בין כל אלה. כל שאנו יודעים הוא כי בסופו של דבר היין אינו נשתה והכוס המלאה דוממת בשעת חצות 'נובלת'. בשיר 'דקות גנובות' (עמ' 48) [א: 226] מתעמתות הדקות שחלפו 'ומימיהן המתוקים לא נגמעו' (כלומר, דקות שהיו יכולות לשמש לשם ביצוע חטא מענג ונסתר בבחינת 'מים גנובים ימתקו') עם המילים שהחניקו את החטאים שלא נחטאו והכוס ש'נלאתה לחכות' משום שלא נגעו בה. מה היו אותן מילים? שיחת מבוכה שמילאה את החלל וגרמה להחמצת החטא שהתאוו לו? דברי כיבושין ומוסר שמנעו את ביצוע החטא? ומהי הכוס המלאה: כוס יין כפשוטה, או ייצוג מטאפורי של החטא או של איבר מאיברי האדם העשוי שיחטאו באמצעותו? בשיר 'תסריט' (עמ' 49) [א: 227] מנצל המשורר את טכניקת החיתוך של הנאראטיב הקולנועי כדי ליצור באמצעותה רצף דימויים ללא חיבור ברור של סיבה ומסובב, ועם זאת בעל עוצמה אווירית-סיפורית רבה: 'ערופים' (אנשים ערופים? דמויות שמוטות ראש?) נעים בעיר 'לא קיימת', נואקים כל הלילה 'בברק הפחם של החושך' שהוא ברק פנסי חשמל, שהרי 'כל פחם הוא חשמל'; 'סחוטים' מהדסים 'אל דלפק שהשכים'; 'מצילה עמומה מאיימת'; 'ערפל על בתים לא הקיצו'. בשיר 'דו קרב' (עמ' 59-60) [א: 230] קיימות כמעט רק עיניים: עיניהם המסתייפות של שניים בזירה ועיני ההמון הנעוצות בהם. ברובד האקוסטי קיימות כאן רק 'אבחה מול אבחה' עד לסיומו של השיר, שבו מסתיים הדו-קרב ונשמע קול ניחר: 'קרבי, / קרב'. האם השיר מתרחש באמת בזירה ציבורית אל מול עיני המון, או שמטאפורת הזירה והדו-הקרב מייצגת את המציאות הפרטית-האינטימית של קרב מינים המסתיים במשגל?

לעתים קרובות מורכבים השירים, כפי שראינו, לא רק משברים מטונימיים וסינקדוכיים, אלא גם משברים מטאפוריים הצמודים לאלה המטונימיים. לעתים השברים המטאפוריים משתחררים מנקודות האחיזה המטונימיות. או אז נוצרת בשירים מערכת מפורקת-פתוחה עוד יותר מזו שבה תיפקדו הסינקדוכות והמטונימיות בכל זאת כנקודות מעגן בקרקע מציאותית. כך למשל הגיא המוזר שמעבר להרי החושך בשיר 'גיא' (עמ' 9) [א: 207]; גיא 'אינתחומי', פלוש, מדברי, פתוח אל תוך משהו שאינו ברור. בגיא זה — ספק 'גיא בדידות' ספק 'גיא צלמוות' 'שחור צונח על גבי שחור', צללית נבלעת בתוך צללית' — 'משזור חוטים' מתחבר אל 'שלא יהיה'. 'האזוב הירוק בלילה' בשיר הנושא שם זה (עמ' 23) [א: 216] הוא, כנראה, השיר שנכתב או לא נכתב במהלך לילה סיוטי, שבו איבד הגוף את משקלו, הקבר ריחף מעליו וסולם 'זוחל עולה עקלקלות' אולי איפשר גישה אליו; כך עד עלות השחר (כנראה), שאז מתפורים 'נפצי חמה לוחטת כזרעונים של אבטיח שנופץ'. האזוב הירוק מנסה, כמדומה בלא הצלחה, לחתל פני פצע שנותר פעור. בשיר 'יומם ולילה' (עמ' 32) [א: 219] דליים בלא נושא דליים — כמו ב'שוליית הקוסם' של

גיתה־פול דיוקא — עולים ויורדים בלי הרף. יומם הם כבדים בריקותם, אך בלילות, כשהם מתמלאים באגלים של 'טל ערגונות' ו'יגונות', הם נעשים קלים — עד שהם נופלים ומתרסקים. בבוקר הם שבים ונעשים ריקים וכבדים.

בשירים אחרים המטאפוריקה ה'פתוחה' נוצרת מכוח דקונסטרוקציה של ניב או היפוכה של אמירה רווחת. כך בשיר 'קנה' (עמ' 37) מישהי היא קנה ששני רצונות מנסים בלי להצלחה לעלות בו, ומשום כך אותה 'היא' הנה 'צנטרופוגלית', והיא עתידה להתפרק ולהתפורר אלא אם כן 'יבוא חושך עכה', מסמא, והיא בסמאונה תכרות אחד משני הרצונות, ואז ייוותר האחר 'לברו כפורח' — רצון אחד העולה בקנה אחד. השיר מתאר, יש להניח, מציאות נפשית מפוצלת, סכיופרגנית, אך בה בעת הוא גם מהווה תרגיל שנייתי בפירוק הניב 'עולה בקנה אחד' ובהצבעה על הסתירה המונחת ביסודו. בשיר 'למפרע' (עמ' 31) מבצע המשורר תרגיל קונג'יטיווי מבריק בקובעו כי רק 'את שלא נעשה אין להשיב', פשוט משום שמה שלא נעשה הוחמץ והופסד לעד. רק אותו ולא את החטא שנעשה חייב כל אחד להחביא בלבו, להסתיר 'ממכונת האמת' (שלא תוכל לגלותו כיוון שלא נעשה, בעוד שהיא יכולה לגלות רק את שנעשה), להחזיק 'במקרר השנים', לחייך 'עם רבות הקמטים' לזכרו הבלתי קיים 'בלאות מהולה במליחות'. תרגיל מקביל מתבצע ב'מעבר לגדר' (עמ' 10) [א: 208]. מתפתח כאן טיעון פרדוקסלי, ולפיו רק הקבורה הבזויה 'מאחורי הגדר', מחוץ לתחומה של העדה, יכולה להבטיח מעין קיום שלאחר המוות, שהרי רק הנקבר מאחורי הגדר פטור ממצבת אבן כבדה השומרת על המת בתוך תחומה של הגדר ודואגת לכך שיהיה קבור לעד. לעומתו, מי שנקבר בביזיון (משום ש'נפתה למרד') הריהו, במפתיע, קצת 'פחות' קבור, ומכל מקום יכול הוא לשגר את ריחו 'לרוח שלאט'. הריח הזה — בוודאי לא ריח ניחוח — מציין בכל זאת סוג של פעילות מתריסה, בלתי ניתנת לשליטה, בתוך המוות.

לא תמיד תהליכי הפירוק וההפשטה נושאים פירות שיריים בשלים. כמו כן לא בכל השירים האפקטיביים והמרשימים שבי'היה. לא היה? נחשפת ההתנסות לתהליכים מפרקים ומפשיטים מן הסוג שתואר. כמה מן השירים הטובים שבקובץ מקיימים בתוכם חיבורים מלאים, פחות או יותר, של סיבתיות עלילתית. כזה הוא, למשל, השיר 'געגועים' (עמ' 25) [א: 217], שבו מחפש הדובר את הנר הקטן שלאורו יפקוד את קבר אמו האלמוני בערבות אוקראינה ('רק דשא על בור טבוחים'), את קבר אביו נטול המצבה בקרחי סיביר, ואת גבעות של'שומיו, שהדובר לא אמר קדיש עליהן אלא טמן את בכיו בקרבו לבל תדע רוח השדות 'מתי בעצם הושברתי'. ב'בלדה על צלם האדם' (עמ' 43-44) [א: 223] מועלה בזיכרון המגרש המגודר בעיירה הבסראבית בריטשאן, שבו נערכו ברגיל ירידי הבהמות, אלא שהפעם הבהמות אינן, ובמקומן כלואים כאן — דחוסים ברפש הסתווי (הימים 'שלהי ת"ש אלף') — יהודי העיירה ערב יציאתם למסע הקטלני לטרנסדניסטריה. על סטווי הבתים הסמוכים יושבים

הגויים, חורכים בניחותא את שפמיהם בטבק גרוע, וצלביהם 'משחקקים' בסבך הדבוללים שעל חזותיהם. רק רועה החזירים סטאך — 'דווקא הוא!' — ניצב אצל הגֵּדְרֵת ו'תוחב מהר-מהר' לתוך הידיים הנשלחות מעברה האחר 'פרוסות חסד לחמי' ומטבעות, עיניו זולגות בוושה ורחמים בתוך חשרת האדם וענני הערבית ה'חומים עד חושך'. הסיפור שלם כאן כל צורכו ואינו מותיר פערים המאפשרים פיתוחם של סיפורים חלופיים. עם זאת, הפואטיקה החדשה משפיעה בבירור גם על עיצובו, ולדבר יש תוצאות ברורות: השיר חזק ונוגע ללב. חוץ מאשר בבית המסיים הוא משוחרר מכל תוספת מליצית פתטית. סגנונו הפונקציונלי מאפשר תנועה סיפורית חופשית בטורים שוני אורכים, נטולי משקל וחרוז, אך מפועמי ריתמוס תזזיתי. סיפור המעשה ערוך עריכה 'קולנועית', כלומר עריכה של תמונות ואיקונות הבאות בזו אחר זו ללא קישורי הסבר: המגרש המגודר; הבהמות שאינן; היהודים שבאו במקומן והם יראים כבהמות 'משוט מטר, ממגלכו של סרדיוט'; הגויים הנינוחים על סטווי הבתים; שפמיהם ה'נחרכים'; הצלבים הנחבאים בין קֶלְקֵי חזותיהם השעירים; רועה החזירים הבוכה; חשרת האדם הצובאת עליו; ענני הערבית החומים-הכהים. גם בשיר ה'אגעגועים' משפיעה הפואטיקה החדשה על העיצוב הסיפורי למחצה, ועוד יותר מזה על ההפשטה של מטאפורת הנר הקטן שאיננו נר זיכרון כפשוטו אלא איזו מציאות פנימית נסתרת, החושך מחניק אותה ו'סערת אנשים ללא טעם' סוגרת עליה ומצמצמת את אורה, ואפילו רוח השדות מסכנת אותה ויש להסתירה ממנה. המשורר מדבר כאן לא רק על אביו, אמו ונעוריו שנגזזו, אלא על חייו הנפשיים בהווה, שעליו לקיימם כבמין מחתרת. אין ספק שבהשפעת הפואטיקה המפרקת וה'פותרת' משיג המשורר בשירים אלה הישגים עדיפים על אלה שהשיג בשירים על נושאים דומים בעבר. אפילו ההיוקנות לנושאים 'לאומיים' נעשית בזכות הפתיחות החדשה, מורכבת ומשכנעת יותר משהיתה. כך בשירי ירושלים שנכתבו אחרי מלחמת ששת הימים, ובעיקר בשיר 'בין אזעקה וארגעה' (עמ' 143-144) [ב: 22], שבו מתוארת ירושלים המשוחררת ה'מתאחדת' כ'אם הסופגת צריכות, מחוטטת בשתי הלחיים', ניצבת על קו שבר, אשר גם 'מעבר משם/ לא פחות אדום הדם', ושוקעת לתוך אופל לילה, שהוא 'כה רך אבל אטום'. הוא רך ואטום בעת ובעונה אחת, משום שהתקיימותו כביכול של חזון העצמות היבשות ('כי קרבו עצם אל עצמו/ עם לידת השלם מחדש') אינו יכול להמציא נחמה מלאה למשורר המנסה לראות מבעד לשחור הלילה את המחרתיים, אשר בהם אולי תזכינה נכדו'תו 'למות רק בידי שמים'.

בסך הכול עברה שירת ברתיני בשנות השישים מפנה שהיה בבחינת עליית מדרגה. זו התבטאה, בין השאר, בחירות ובקלות שניכרו בעיצוב הטור והבית, במעבר הבלתי מאולץ מחריזה ומשקל לחרוז חופשי, בפשטות היחסית של הלשון, שנשארה אמנם תמיד (וכך עד לסוף דרכו של המשורר) עברית ספרותית תקינה. בתחום זה — התחביר, תורת הצורות, שימושי הפועל והלקסיקון — נעצר התהליך המפרק

וה'פוחת'. ברתני גם לא יכול להתיר לעצמו פלירט עם לשון הדיבור וההפנמה של מקצבי השיח הדיבורי. כאן הוא נשאר בן דורו, אף כי נטש את הדקרום ה'גבוה' ונקט לשון 'בינונית' תרבותית, שנעשתה בשירתו המאוחרת ללשון השיחה האידיאלית של תלמיד חכם בן זמננו. מנעד הטונאליות של לשון זה מאפשר לו עתה, מכל מקום, לתבל את העברית בלעזים הנטולים מן השיח האינטלקטואלי הבינלאומי. בכלל, הפתיחות החדשה מאפשרת לברתני להחזיר לשיר אלמנטים שלא יכלו למצוא את מקומם במסגרת ההדוקה והפוריסטית של הפואטיקה הקלאסית. עכשיו יכול המשורר לגלות את תכונתו כאיש משכיל בן זמנו; להרבות באזכורים ספרותיים, פסיכולוגיים, מוסיקולוגיים ואסתטיים. ברתני — מן המשוררים העבריים המשכילים ביותר בדורו — משתמש באזכורים אלה באופן טבעי ומתוך ידע העולה על זה של החובבן המצוי. כך, כאמור, הוא זכיר את הסולם האטונאלי הדודקפוני של המוסיקה הסריאלית מבית מדרשו של שנברג בדיוק במקום שבו המבנה הכפייתי שלה (המבוסס על חובת השימוש בכל שנים-עשר הטונים בסדר נתון וברוחים קבועים מראש) מתאים לניסיון הכפייתי (וחסר התועלת) של המשורר למצוא את הצבע או הטון הדרושים לו על פי שיטה קבועה מראש. בה במידה יפיק המשורר תועלת אמיתית מציטוט טור של בודלר בסיום שירו 'שחור עם ורוד' (עמ' 98-99) [א: 246], שבו הוא מנסה 'לפייט', על רקע הדואומו בפירנצה ושישו הצבעוני, את הנושא ה'לא מודרני' של 'זונה בחצות'; זונה, הניצבת בצל הכנסייה, מול נערים ונערות היושבים על מדרגותיה, כשהיא עוטפת את גופה המלא ברדיד שחור ובתחרים של צמר ורוד. הדובר השירי מבחין הן בדמיון שבינה לבין דמויות המדונה עתירות הבשר הרענן בתמונותיהם של ציירי הרנסנס האיטלקי (בוטיצ'לי, אנדריאה דל סארטו), הן בתואם שבינה לבין הטור הבודלרי: 'קסם לא צפוי של תכשיט שחור-עם וורוד'. המרחק הרוחני והאסתטי שבין שתי נקודות התואם הללו — הרנסנס האיטלקי על חדות הקיום שבו ועל אהבתו לגוף האדם הצעיר, מזה, ושיריו ה'אסורים' של בודלר, רוויי הפריצות, החומרה ההגותית והסגפנות הנוצרית ש'הועמדה על הראש' וכן הדיוק הפיסולי הקר והמונומנטאלי של הטור והבית — מציגים לא רק את טווח השכלתו של המשורר אלא גם את הדיסונאנס הקוגניטיבי והאסוציאטיבי שבו הוא שרוי בפירנצה מחולנת, מקולפת מכל עיטוף רומנטי, הומיית שיח תיירים ה'מסה את המלעילית האיטלקית הקטיפנית' ('רישום', ע' 101) [א: 247] ורעשם המנסר של קטנועי הנוער. בעיר, ובלבו של המשורר השרוי בה במצב של דיסאוריינטציה, מתרוצצות אסוציאציות ספרותיות שאינן עולות בקנה אחד. דוסטויבסקי שהה כאן שלוש שנים, שבהן כתב את 'אידיוט' ו'מבט גחליו' כאילו יוקד 'עד ריבוע אפור שבחדר המלון' ('אש ודשא', עמ' 104-105); 'פָּרְסִי בֵּישׁ שְׁלִי חיבר כאן, על חוף הארנו הרדוד בחום הקיץ, את ה'אודה לרוח המערבית' המזכירה למשורר גם את 'זה רוחך צד מערב יפוח' של יהודה הלוי ואת השיר לרוח

הערב הצוננת, המנחמת, שכתב בצעירותו יעקב פיכמן הבסראבי ('שהיום הוא כמעט שכוח'); שיר פופולרי בשעתו ('רוח ערב, רוח דממה, / כולך רוך ומקור תנחומים! / רכו'), שהולחן והיה מושר (בעיקר בנוסחו היידי) בעיירות נעוריו של ברתני. כל אלה אינם מרגיעים את המשורר ואינם משרים עליו אווירה של מסורת ספרותית מתמשכת שהוא יכול לנסות, ככל הצניעות הראויה, להתחבר אליה; אלא, אדרבא, הם דוחפים אותו מהם והלאה, הרחק מן היופי האבוד של שירתם. הם מעוררים בו את הקריאה: 'קום, הרוח, / טלטל אל יורה שמעבר מכאן / וגם שם לא תנוח' ('אודה לרוח', עמ' 102-103) [א: 248].

כפי שראינו, האפקטיוויות של הפואטיקה החדשה מתגלה בעיקר בשירים שבהם מתארגן פסיפס לא שלם של שברי התנסות במערך הניתן להשלמה בצורת סיפור. הסיפור יכול להיות סתום ואבסטרקטי, כגון ב'בלדה על שורה פשוטה' (עמ' 71), שבו מדובר בשורה כתובה — שורת שיר? שורה מתוך איגרת? — שקיבלה 'משמעות אחרת' לאחר שבין שנים שזהותם אינה מפורשת ('הוא' ו'היא' שהיו קשורים זה בזה בעבר?) 'מטוטלת אילמת מבהיקה בקצב אבחה' ו'לבנה של נחושת קלל תלויה על חוטה'. האם מספר השיר, שהדיו של סיפור 'הבור והמטוטלת' של אדגאר אלן פו נשמעים ממנו, על אדם הקורא מחדש, לאחר פרידה, איגרת, ש'שורה פשוטה' שבה מתפרשת לפתע באורח שונה, הולם ומפורר, לנוכח הפרידה או הזמן שחלף (מטוטלת השעון)? שום סיפור ברור אינו נרקם בשיר, ועם זאת הוא רווי אווירה בלדיסטית ומתחות של קיום בין חיים למוות. גם בשירים שבהם הקישורים הסיפוריים ברורים יותר ייעשה, הסיפור, כפי שראינו, דחוס ודרמתי יותר. כך ב'בלדה על זו שחיכתה' (עמ' 74) [א: 236], המספרת על אישה שירשה את מקומה של יריבתה לצד הגבר שבו רצתה. במשך שנים חיכתה למותה. אבל עתה האישה המתה היא המחכה 'שחורה כפחם' לצד 'המשכב החם', שנעשה רחב מדי, ואילו זו השוכבת לצד הגבר הישן שינה עמוקה מפרפרת בצמרמורת מאכלת. כך בשיר 'במקביל' (עמ' 68-69) [א: 232] החצי־מופשט: ראש בשער נחושת ועיני פחול מהלך, ובמקביל לו ראש עם חורי חושך ושיניים מהודקות. בהתעקל הנתיבה סביב גבעה, והראש תכול העיניים מהלך ברוח קלה בדרך העוקפת, בא לעומתו לפתע הראש האחר, ותכול העיניים 'הציץ לא צפוי אל חורי החושך'.

1. מחשכים ודרכים

האפקטיוויות של שירים כמו־סיפוריים אלה מכוונת את הדעת אל מרכזיותו של הז'אנר הבלדיסטי בשירת ברתני. כאמור, המשורר נטה אליו כמעט מראשית דרכו, והיה אחד ממשוררי הדור הלא־מרוכים שהתמידו בפיתוחו אל מעבר לגיבושיו

הרומנטיים הידועים (בעיקר בשירת שאול טשרניחובסקי). אולם, למעשה, רק בשנות השישים והשבעים הגיע השימוש של ברתיני בכמה ממוסכמות הז'אנר להישגים מרשימים באמת. בתקופות מוקדמות כתב בלדות תקניות ולא בלתי אדוקואטיות, אך גם מוחלשות מחמת עומס לשוני, תיאורי ובעיקר ריגושי-רטורי, שחתר תחת מאפייני הלקוניות, הפשטות הסגנונית, החסכנות הסיפורית והאיפוק הרגשי הדרושים לשם מימוש מלא של האופציה האסתטית הגלומה בבלדה. הוא פיגר ביצירתו הבלדיסטית באותה תקופה הרחק-הרחק מאחורי הבלדיסטנים המובהקים של התקופה — חיים לנסקי, נתן אלתרמן, במידה מסוימת גם ש. שלום. עתה, בשנות השישים ולאחריהן — עם בוא ההפשטה, הריסוק המטונימי של הסיפור, הפערים האינפורמאטיביים הגדלים והולכים, הורדת הרמה הלשונית, ההשתחררות מן הפרוסודיה המהודקת ושאר מאפייני השיר החדש שלו — נעשה ברתיני לאחד המחודשים העיקריים של הבלדה העברית, למשורר אקספרימנטליסטן שביקש, ובמידה רבה גם מצא, דרכים לעקירת הבלדה מן ההקשר הרומנטי הטבעי לה ולהכנסתה להקשרים מודרניים. הוא הביא להתחדשות הז'אנר במסגרת פואטית, שכבר לא יכלה להכיר בשלמות הגורלית הטרגית של הסיפור הבלדיסטי המסורתי, שלא היתה אלא ביטוי לשלמות האנושית המונוליתית של האדם הבלדיסטי ההולך בדרך שבה הוא חייב ללכת, והמתמסר לחורבן שדרך זו מובילה אליו. ברתיני תיגל סיפורים בלדיסטיים-למחצה, חלקיים, מרוסקים, שביטאו גם אדם מפורק, טנטיבי, נע בחוסר ביטחון בין הזיה למציאות. ההפעלה המוצלחת-תכופות של כמה ממוסכמות הז'אנר — אשר בנוסחו המקורי והעקרוני אין הוא עוסק אלא במה שקרה והכרח היה שיקרה — על מציאות אנושית אנתרופית, שבה כמעט שום דבר איננו בחזקת הכרח אימננטי, היא חידוש של ממש בהיסטוריה של הבלדה בשירה העברית.

החידוש בשיריו הבלדיסטיים של ברתיני ניכר במלואו בשני צורות שירים, אשר כשלעצמם לא היו דומים אלה לאלה: השירים שהמשורר כינה אותם בשם 'בלדות עגנוניות', מזה, ו'שירי סיביר', שכבר הוזכרו, מזה. הבלדות העגנוניות נכתבו בעיקרן בשנות השישים, ועשר מהן כונסו בבקבוק על פני המים. אחר פטירתו של עגנון בשנת 1970 כתב ברתיני שבעה שירים נוספים. המחזור בשלמותו כונס, יחד עם 'שירי סיביר' באסופה מחשכים ודרכים (1974). כל שירי המחזור, מחוץ לאחד, מבוססים ישירות על סיפורים שהם ממיטב יצירתו של עגנון (השיר החורג עוסק בדמות המחבר, היינו, בעגנון עצמו). ברור לנו, כשם שהיה ברור למשורר, שהוא נכנס בשירים אלה לאקספרימנט שיש בו סכנה כפולה: מחד גיסא, הקורא הבקי בסיפורים יטען, ובצדק, שהטקסטים שעוררו את השירים עדיפים בהרכה מהם, ועל כן מה באו השירים להוסיף ומהו הצורך בהם. מאידך גיסא, ברור שברתיני נכנס בשירים למשהו מעין פרשנות ספרותית, לעתים אף לוויכוח סמוי עם פרשנות קיימת (כך, למשל, בשיר 'המחבר', העוסק, כאמור, בעגנון עצמו, חולק הדובר השירי על

אלה ה'מאמינים' לסיומות הכמורה הארמוניסטיות של כמה מסיפורי עגנון, סיומות כאלה של 'בדמי ימיה' ועוד יותר מזה של סיפור פשוט, ואינם רואים את האירוניה שבהן, את 'שחפת הכזב' הזורעת בהן את 'אדמומיתה החלומית' ואת 'סרטן הבגידה העצמית' הפושה בגיבוריהן המובלים יום יום לעקדה. (מחשכים ודרכים, עמ' 88) [א: 313]. לא קורא אחד ישאל אם יש מקום לפרשנות כזאת בתוך שיר, הפטור, על פי עצם טיבו, מחובת ההוכחה או אפילו ההדגמה המוטלת על הטיעון הפרשני התקין. אולם טענות אפשריות כאלה לא הרתיעו את המשורר, ובמיטב שירי המחזור אין הן תופסות. השירים, כמובן, אינם באים להציע תחליף לטקסטים המופתיים של עגנון, ומשום כך הם משתפרים והולכים דווקא באותם מקומות שבהם נמנע המשורר מחזרה כפשוטה (ולו גם בתוספת של הפנמה בצורת מונולוגים פנימיים של הגיבורים) על סיפור המעשה שמגולל המספר. במיטב השירים משמשים הטקסטים של עגנון נקודות אחיזה ומוצא, שמהן מתאפשרת הפלגה למציאות שירית כמעט עצמאית, הגם שאף פעם אין היא ניתקת מטקסט אב זה או אחר. כך, למשל, בשיר 'גרשותו' (עמ' 67) [א: 303], המבוסס על 'הרופא וגרושתו', מנצל המשורר את הכפילות המוזרה בגון עיניה של הגיבורה (האחות דינה), שהוא 'מעין תכלת שחורה' (לשון עגנון). בעוד שבסיפור מגלם כפל צבע זה את ייחודה של הגיבורה וכמו מסביר את ההשפעה המרגעת והמנחמת של מבטה, הרי בשיר הוא משמש מקור ליצירת ערכוביה צבעונית — משחור דרך אודם שלהבת ועד לסגול — המגלמת את האמביוולנטיות שביחסו של הדובר השירי אליה ואת הערכוביה הפנימית העוכרת את שלותו. היא ממחישה מצב 'מורעל' שבו 'שתיים עשרה השורות של הקלף' (כלומר, פתשגן הגט) רושפות בלילות כחלף מושחו ודוהות בימים כבוקר סתווי. התכונה הבלדיסטית של השיר אינה תלויה כאן בסיפור המעשה (שהקורא מכירו מן המקור העגנוני) אלא דווקא במבע הלירי-הדרמטי הקוהרנטי רק למחצה, המוסר את הגעש הנפשי המטלטל את הגיבור 'בכל הלילות' עד לעליית היום, שבו מופיעה מחדש 'התכלת השחורה' של עיני דינה, כשהיא מוקפת 'הילה קרה'.

ב'הריח מאז' (עמ' 74-75) [א: 304] מצלב הדובר שתי סצנות נפרדות בסיפור שבוועת אמונים: סצנת טיולם המוקדם של רכניץ ושושנה ארליך סמוך לבית הקברות המוסלמי הישן שעל חוף הים, שבו מאלצת הנערה את האיש הצעיר לחזור 'מלה במלה' על לשון שבוועת האמונים שנשבעו זה לזו בילדותם, וסצנת התחרות הלילית המופלאה, המופיעה בסיום הסיפור, שבה מנצחת שושנה הסהרורית את שש הנערות המתחרות על אהבתו של רכניץ. ההצלבה יוצרת מסכת סיפורית חדשה, מורכבת מאלמנטים שנלקחו מן הטקסט המקורי אך אינה מהווה חזרה עליו. כאן שש העלמות המתוחות עומדות לא סביב רכניץ, על חוף הים השטוף באור הירח, אלא סביב בית הקברות המוסלמי, שבו חוזר רכניץ על לשון השבועה. שום תחרות אינה מתקיימת; שום זר של אצות אינו מוגש למנצחת. זיכרון הילדות ששושנה מעוררת

הוא, למעשה, עשיר ומפורט יותר משהוא בסיפור, והוא מכיל את האלמנט החושני שאינו משחק שום תפקיד בטקסט העגנוני — ריח החריכה שעלה מתלתליהם של שושנה ורכניץ בילדותם, שעה ששרפו את שערותיהם המעורבות אלה באלה כאות וכחזיון לשבועתם. כפי שמלמדת הכותרת, דווקא ריח זה, אותו 'ריח מאז' המדגדג בנחיריים לקול המילים הישנות שרכניץ חוזר עליהן כאילו כפאו שד, הוא הנעשה כאן לעיקר. ברתיני יצר וריאציה עצמאית על סיפור זה שבועה ואישורה המחודש, שיש לה אווירה משל עצמה — מתוחה, תובענית, עצבנית בגלוי, לעומת האווירה הכמורנינוחה, כובשת המתחים ומדחיקתם, המוחשת ברצף האפי האטי של הסיפור העגנוני. ב'חץ הזהב' (עמ' 72-73) [א: 301], המבוסס על הסיפור הסימבוליסטי המוקדם 'חופת דודים', נצמד ברתיני לפריט אחד, אשר אנגוס נודעת לו משמעות רבה גם בסיפור המקורי, אך הוא אינו משתלט עליו כפי שהוא משתלט על הסיפור הבלדי שמספר המשורר: חץ הזהב, אותה מכבנה שנעצו בשער ראשה של הנערה החולנית צילה לאחר שהזו עליו דמם של שלושה עופות לשם נגולה ורפאות. בבלדה של ברתיני נעשה פריט זה לעיקרו של סיפור המעשה ולתמצית אווירתו הגוטית, אווירת קברים ורוחות רפאים. שלא כבסיפורו של עגנון, בולט כאן היעדרו של חץ הזהב משער ראשה של צילה המתה ברגע הופעתה על פתח חזירו של שומר הקברות. חץ הזהב הוא התכשיט העיקרי שלשמו חוזרת המתה לביתה בליווי של השומר (בעוד שבסיפור היא נזכרת בו כבאקראי), ובעיקר — חץ הזהב התקוע בגרונו של השומר, שהתעטף בחופת החתנים, הוא שהרגו והכשירו לנישואי קברות עם הנערה המתה — ג'יסטה סמלית החסרה לגמרי בסיפורו של עגנון, ואילו בשירו של ברתיני היא נעשית לג'יסטה המביעה אהבה ושאפת מוות כאחת. לאמור: ברתיני עשה שימוש חופשי למדי בחומרי הסיפור, ודווקא משים כך הצליח להחיות את אווירתו המצמררת בשיר קרוב מאוד לבלדה קלאסית. ב'מעבר לחלון' (עמ' 70-71) [א: 306], המבוסס על 'האדונית והרוכל', מפתח המשורר את תמונת החורים שחוררה האדונית בכפּת של הרוכל כשהתנפלה עליו לרוצחו, כדי לאכול את בשרו (ואילו הוא יצא באותה שעה אל החצר המושלגת, כי נתערר בו הרצון לקרוא קריאת שמע ולא יכול לעשות זאת בחדר שהצלב תלוי על כותלו). אצל עגנון מוזכרים חורים אלה כבדרך אגב. הרוכל מגלה אותם בשוכו אל מיטתו, ואינו מבין מהיכן באו עד שהוא נתקל באדונית הפצועה הרובצת על קרקע החדר החשוך. אצל ברתיני נהפכים החורים בהדרגה לעיניים פקוחות, קרועות לרווחה, עיני בעליה הקודמים של האדונית, שאותם 'אכלה אחד אחד עד תום'. עיניים אלה, כמו גם התפילה היהודית הרועפת 'מעבר לחלון' (ועל שמה קרוי השיר) הן שהביאו את האדונית לכוון את להבת הסכין אל בשר עצמה — מהלך, שהסיפור העגנוני אינו מאשרו, שהרי לפיו האדונית רק פצעה עצמה בהתנפלותה המטורפת על מיטת הרוכל הריקה. כלומר, היא לא התכוונה להמית את עצמה.

בשירים אלה ובכמה בלדות עגנוניות אחרות, שבהן התיר המשורר לעצמו מידה מרובה של חירות (כגון ב'פרק שירה' ו'בלעד' מתוך 'הנושא שירה בשלוש וריאציות', עמ' 89-92) [א: 314] מתממשת פעולה שירית כפולת פנים. מחד גיסא, המשורר מודה ב'ספרותיות' ובאופי המשני של השראתו (המשך לאזכורים הספרותיים הרבים, שאחדים מהם כבר הוזכרו). הוא פונה אל הקורא המצוי בטקסטים של עגנון ומציג לפניו את הווריאציה שחיבר להם, את ההפלגה שהפליג מחופיהם אל עבר אופק חדש. מאידך גיסא, המשורר פונה גם אל הקורא שאינו מכיר את סיפורי עגנון, או, ליתר דיוק, אל קורא אידיאלי המסוגל לקרוא את השירים תוך השעיית היכרותו וביטולה הזמני כדי שיקרא את השיר שלפניו כטקסט 'ראשוני'. בפני קורא כזה מציג ברתיני בלדיסטית חדשנית. ההסתמכות על סיפורי עגנון מאפשרת לו ליצור טקסטים 'פרומים' ו'פתוחים' במיוחד המספרים בכל זאת סיפורי גורל. הקורא המשוחרר ממתען הטקסטים המקוריים אינו יודע מי בדיוק הם ה'הוא' וה'היא' של השירים ומה הן מסכתות הקישורים הסיפוריים שבהן הגיבורים הללו (שהם חסרי שם וזהות) קלועים; היכן ומתי מתרחשים הדברים המתרמזים ומדוע הם מתרחשים. השירים עצמם מספקים לו הסברים חלקיים ומקוטעים בלבד, או שהם אינם מספקים לו הסברים כלשהם. אף על פי כן, חזקה על הקורא שייתפס לאווירה הבלדיסטית הדחוסה של השירים ויחוש במתח הדרמטי שלהם, אשר ידיעת מקורותיו אינה דרושה לו עוד.

'שירי סיביר' שונים עד מאוד מן הבלדות העגנוניות. למעלה ממחציתם נוצרה בשנות החמישים וכונסה בשביל כחול. רק שישה עשר ממ"ב פרקי המחזור חוברו בשנות השישים (שבעה כונסו בבקבוק על פני המים) ובראשית שנות השבעים. ניתן אפוא לראות ב'שירי סיביר' כמין גשר המגשר על פני הפער המפריד את שירתו המוקדמת של ברתיני משירתו המאוחרת, ויש ברבים מהם מסמני השירה המוקדמת במיטבה. עם זאת, כשאנו קוראים את המחזור בשלמותו כפי שכונס במחשכים ודרכים, אין אנו יכולים שלא לראות כי בו מיצה המשורר את יכולתו כמשורר-מספר ההולך על הגבול שבין השירה הלירית לזו הבלדיסטית. ב'שירי סיביר' משולבות בלדות כמו-סורתיות, מוקפדות מאוד בעיצובן השקול והמחורז (אמנם, עם הרבה חרוזים 'חצויים', אסונאנסים, שברתיני מעשיר באמצעותם את האפקט המוסיקאלי של שיריו) בתוך רצף של שירים 'פתוחים', מקוטעים, הממירים תיאור וסיפור במבעים ליריים מתפרצים, או, לחלופין, בשברי מציאות מעוצבים עיצוב ריאליסטי מלא, שהמסגרת הבלדיסטית הקונוציונאלית כאילו אינה הולמת אותם. במקביל נשמר במחזור לכל אורכו שיווי משקל מוקפד בין הפתוס הכבוש או המתפרץ-לעתים הנובע מן המצבים המעוצבים (חיי אסירים בארץ גזרה, עמל מפרך ביערות צפוניים בראשיתיים, ניתוק ההמשכיות של חיי בני אדם ללא תקווה לאיחוויה מחדש, צפי של מוות אטי או מהיר בעטיינו של רעב, קור, מחלות, מאמצים פסיים קטלניים, ייאוש

המשמים את הנפש) לבין ריאליזם מפוכח, בלתי שוגה בדמיונות, נרתע מעודפי רגשות; ריאליזם הנפתח מדי פעם לעבר נטורליזם קשוח וקודר, מזה, ולרגעים של הזמור שחור, מזה. ברתני מחליף במיומנות סגנונות והדגשים תוך שהוא נשאר צמוד הן לקו עלילתי כולל (מן השילוח ברכבת לארץ הגזרה, דרך הימים הראשונים במחנה ההסגר וההסתגלות האטית לקצב החיים המונוטוני והמשמים שבו, עד לשירי ייאוש לנוכח מוות צפוי) הן למהלך עונות השנה — סתיו, חורף ארקטי, אביב קרחי, קיץ על לילותיו ה'לבנים' ושוב סתיו וחורף.

כך השירים הראשונים, הבאים אחר שיר הפתיחה (שבו מסביר הדובר כיצד המציאות הסיוטית של מחנה ההסגר הסיבירי ממשיכה לפעול עליו בתוך האור, המרץ והחירות של המציאות הישראלית), טבועים בחותם המקצבים של הרכבת העושה דרכה מארצות החיים לירכתי הצפון. המשורר מעלה מן המקצבים המנושפים והמקוטעים הן את פחדיהם של האסירים המוסעים, החשים כאילו היו מוגשים אל תוך לוע פעור, הן את תחושתם שחיייהם האישיים, חיי ה'אתמולים', מתרסקים, נשחקים על הפסים עד איבוד תחושת ה'פעם' שהובלעה עד אין הכר ב'עכשיו' רודני, כובש-כול. אולם הוא אינו עושה זאת רק באמצעות יצירת מתח פתטי הניזון ממטאפורות היפרבוליות המציגות את האסירים 'כשלדי אדם [מובלים ד.מ.] אל יערות קדומים' ('מסע', עמ' 11) [א: 254] אלא גם באמצעות מטונימיות וסינקדוכות המציבות את התיאור על קרקע ריאלית מוצקה ('פחם. עפרת מתכת./ עגורנים כקילונות. פלגי חשמל של קומבינטיים./ צריפי העץ האפלים'; 'בדרך', עמ' 12) [א: 258]. תיאור ה'אלכסנדרובסקי צנטרל' — בית הכלא המרכזי השוכן על נהר האנגרה ובו מתמיינים האסירים ונשלחים למחנות ההסגר המפוזרים ברחבי היבשת הענקית — מצטיין בסגנון אפי גבוה, כמעט קלאסי, בהתאם להדר הקודר ול'עתיקות' של המבנה הענקי, שייכותו לימי הצארים ותפקידו במסע לדיכוי המהפכנים הרוסים בשלהי המאה הי"ט. מיקומו של בית הכלא בלב הנוף הסיבירי מסתמן ברחבות אפית כמו-פושקינית. האנגרה ה'מולכת על שחור טבורה של סיביר למן ימת הבייקל ('מראת הכשפים הקרה') ועד לנהר היאניסיי 'הדוהר בשצפו הכביר', לוחכת בשפתיה:

חַגְוֵי הַרְכָּסִים וּבְתוֹלֵי יַעְרוֹת
וְגוֹן מְשַׁבְּרֵיהָ נִלְכָּד בְּמִשְׁחַק גְּמַחוֹנֵי
שֶׁל כְּחוֹל הַהוֹפֵף לְשַׁחַם זֵרֶק,
אֶל מוֹל רַחְבוֹת מְתַנַּשְׁמֶת
בְּשֶׁקֶט קְפוּא שֶׁל פְּרָאוֹת רְאוּשׁוֹנִית.

(אלכסנדרובסקי צנטרל, עמ' 14) [א: 257]

המקצב הוא כמעט הקסאמטרי; מסירת תווי הנוף וגוניהם — שהייה ומלאת הדר ריתמי שאינו מתחשב באימת המקום ובגורל הצפוי לזה (הדובר) הבא בשעריו. אפילו תיאור קירות התא בבית הסוהר ('קיר מכוויר ברקמה של גידים') או מראה השמש הלוטשת חציה לעבר גלידים בקצה השמשה המפוחמת (עמ' 15) נעשה במלוא הכרת הערך והחובה של המשורר הקלאסי המקדים דיוק ותפארת ביטוי לריגוש הסובייקטיבי. אולם כבר בשיר הבא ('אגרוף', עמ' 16-17) [א: 258] מתנתק המשורר מן הרצף הפסבדו־קלאסי באמצעות אנלוגיה פאתטית־גרוטסקית ההופכת אותו על פיו. ההדר הקלאסי מזוהה כאן עם מרתף גלוסקמאות — הוא מרתף הקבורה של הפנתיאון של פאריס, שבו הוצבו מצבות תפארת לגדולי ההוגים ואנשי הרוח, ו'אד האמתות' הנצחיות כביכול מתנשא בו אל עבר הקמרונים האדירים של התקרה. המשורר מחבר מעין אודה ניאור־קלאסית לנצחיות הרוח; אודה המגיעה לשיאה בתיאור המכסה המפואר של הגלוסקמה של וולטר, שידו של הפילוסוף־המשורר כאילו מרימה אותו, נשלחת אל מחוצה לקבר כשהיא מניפה אל על את לפיד הדעת והמחשבה הביקורתית כדי להפיץ 'אור אמת' — אשון עולם קורע'. אלא שבנקודת שיא זו נקטעת האודה והשיר נוחת מן הגבהים אל העומק העכור, מחנה ההסגר הסיבירי, שבו מתים בעודם בחיים אנשים חסרי שם ותוחלת (לעומת המתים ה'חשובים' המונצחים בפנתיאון). הזרוע וכף היד המאוגרפת של וולטר מוצבים אל מול אגרוף זקור בין מוטות הסורג של הכלא, 'זועק אל המרחב במחאה צורבת' ומכחיש בתוקף את יומרת הנאורות של 'עולם השווא הגאוני'. לזעקת האגרוף האלמוני יש, בין השאר, גם השתמעות ארס־פואטית, שכן האגרוף הזקור זועק לא רק נגד העוול הנעשה בשם הקדמה אלא גם נגד הסגנון הקלאסי השלם, המלוטש של השיר עצמו, עד לנקודת השבירה שלו, או סגנון השיר שקדם לו.

צמד השירים הבא ממחיש היטב את השלכותיה של מחאה זו. הראשון, 'חקירה בלילה' (עמ' 18-19) [א: 260], מתארגן סביב מטאפורה 'נשגבת' כביכול: חקירת הנקו"ד כריטואל דתי. הנחקר כמוהו כאדם 'קרוא' אל לשכה קדושה על מנת שיתייצב מול 'חשמנים אדומי כוכב'. בהליכתו בצעדה של 'פולחן גרדום' עליו להשיל נעליו על הסף, כמי שבא אל הקודש. לעומת זאת, השיר השני, 'אמנות הסיפור' (עמ' 20-21) [א: 262], מן המשובחים שבשירי המחזור, מבוסס על מסירה ריאליסטית־מטונימית של מציאות נמוכה שבנמוכות: חדר המיון בבית החולים של בית הסוהר באירקוטסק — בלויי אדם שרועים על רצפה נאלחת, כינים, עשן מאכורקה גם, 'זימש ריח' (על פי 'זימש חושך' המקראי; הריח מעובה כל כך שניתן למשש אותו כשם שניתן לחתוך בסכין את 'דחס האויר'). בתוך כל זה, חולה עגבת מספר לחבריו 'מתון־מתון בכובד־ראש' משהו מעין רומן־משרתות סנסציוני, סיפור הרפתקאות סוער, שהדובר מצטט ממנו ארוכות. מכוון לצד 'עביט הפרש' הוא מאזין לסיפור 'חרש', שותה בצמא את פרטיו המופרכים על איזה גיבור נועז,

שנשבע להאביד מחצית העולם, ובלבד שיינתן לו להעניק לזו הנועדת לו יהלום 'של כך וכך קרטיים'. הריח החריף והעייפות המטמטמת המאפשרת לעמוד בו אינם מפריעים לו לבצע במחשבתו היפוך מבריק. כשם שהמטאפורה הפולחנית הורדה בשיר הקודם מגבהיה והוכפשה בעפר, כך מוגבהת למרומים בשיר השני המטונימיה הבזויה, סיפור ההרפתקאות שמספר חולה העגבת. הדובר נוכח כי לפניו אמנות הסיפור בטהרתה. המספר מבצע באמצעותה משהו מעין אקט גואל, המשחרר את בלויי האדם ממועקת חדר המיון של בית הסוהר ומעניק להם מעין חירות בכוח הבדיה הסיפורית. 'אני הגבר/ פרקים בתורת הסיפור/ למדתי מפי חולה עגבת' מכריז הדובר בחגיגות בפתיחת השיר, ובסיומו הוא נשבע: 'את המספר ואת שומעיו לא אשכח לעולם'. למרות ההקשר הכמעט הומוריסטי, ההכרזה והשבועה כאחת נאמרות בכל הרצינות.

השיר הבא, 'זה מול זה' (עמ' 22-23) [א: 264], נפתח במשחק מילים מבריק, שלכאורה אין לו מקום בשירה קודרת מעין זו ששר המשורר במחזור שירי סיביר שלו:

זֶה מוֹל זֶה הַסֵּהר וְהַסֵּהר
וּבְיָנֵיהֶם אֵטוּם הַצֵּהר.

אולם משחק מילים הוא הגרעין החיוני שממנו צומח השיר. הוא קובע את מוקדו, את ה'כרונוטופ' שלו, שהוא כרונוטופ של 'בינותיים' ללא אפשרות מעבר, של סף חסום. השיר כולו ימחיש את הוויית הסוהר על ידי התרכזות ברצועת הביניים המפרידה בין צוהר הכלא למרחבים הנשקפים בו. זוהי רצועה המשתרעת בתחום שבין גדרות תיל שאין חיים ותנועה בו. משום כך, באורח אירוני, נשמר כאן הטבע בשלמותו הראשונית. בחורף מכוסה הרצועה בשלג 'תכול-ירוק-בתולי' 'תם וחלק', ללא מטבע כף רגל. לכל היותר מסתמנות בו טביעות כרעי עורב — רדודות, מחיקות. בקיץ משתרע פס הקרקע 'דשן וקטיפני כשחור הצמר'. 'הושמה פדות בין שני העולמות' קובע המשורר, בעוד הוא מאותת בכפל כיוונים באמצעות המילה פדות בשני מובניה: המובן המשמש בשיר כפשוטו — פדות במשמעות הבלד, הפרדה — ובמובן המשמש בו כטרופה אירונית — פדות במשמעות שחרור, הצלה, גאולה. שני המובנים מתקשרים במילה הטעונה 'בוצעת' החותמת את השיר המלוטש: הפדות הראשונה חותמת את שני העולמות, מפרידה אותם זה מזה לעד; הפדות השנייה בוצעת פת כביכול, מאכילה ומזינה בעולם של חסר ורעב. השיר רָצֵן לחלוטין, אך לשונו הפיגוראטיבית שנונה עד כדי הבהקי הומור. בין הפתוס והשנינה מתייצב השיר כולו כעל חודה של חרב.

לא נוכל לעקוב כאן אחר מהלך ההתפתחות השלם של מ"ב פרקי המחזור. די אם נזכיר את העושר שמפיקים השירים מתיאורי המרחב; עושר המשמש להמחשה עקיפה וכאילו נינוחה של זוועת הקיום המתואר, שברתיני ממקד אותה לא באימי הסוהר כשלעצמם, אלא בשממה הנפשית, בהרס ה'אני', המתחייבים מהפיכתם ל'הווי' של קבע, כאילו התנהלו הם על פי חוקי הטבע. כבר הוזכר (במסגרת הדיון בשביל כחול) השימוש המעניין שעושה ברתיני דווקא בנוף הסיבירי הקיצי, החנון והנוח כביכול, ובשפעת צמיחתו המשיית אך ה'מרעילה' מפני שהיא מבטיחה הבטחות שלא תקוימנה. בכלל, ההתעכבות המרובה בשירי המחזור על עונות השנה והמרחב האופייני לכל אחת מהן היא הכרחית לא רק לשם קידום ההתנהלות האפית הסדורה של השירים, אלא גם לשם מסירת התמצית של המציאות הנפשית המתמחשת בו: מציאות של שגרת ייאוש, של ימים נוראים שהם בכל זאת ימים כ'תיקונם' וכסדרם, של סדר זמנים מונוטוני מסתובב אט אט במעגלותיו, טוחן לאט את הנפש המתפוררת תחת כובדו, ותוך כך גם אץ רץ לקראת מוות מוקדם וודאי. בעיזוב המרחב משתמש המשורר בחכמה הזן במטאפורות פתטיות-מגדילות ומעצימות, והן בהיפוכן, מטאפורות 'קונקרטיות' מקטינות, כמעט הומוריסטיות. כך התקצרות הימים עם בוא החורף מסומנת הזן באמצעות מטאפורה היפרבולית:

הַשֶּׁמֶשׁ עוֹלָה בְּאַחֹר מְאֹגֵם הַדָּמִים
וְנַחֲפוֹ לְהַצִּית בְּשֵׁלֶהֶבֶת שְׂקִיעָה אֶת הָאֶרֶץ.
(יום ככל הימים, עמ' 37) [א: 276]

הזן במטאפורה קומית של מיאוזיס:

קָצְרוּ רִגְלֵי הַיּוֹם,
קָצְרוּ יָדָיו —
שָׁלַג עַל פְּרֶסוֹ כְּצֶמֶר.
(לובן, עמ' 35) [א: 274]

על פי המטאפורה הראשונה, יום החורף הקצר עולה לאטו ממרחץ דמים ומיד הוא שוקע בשרפה רבתי. על פי השנייה — הוא איש שנתקצצו גפיו והוא נהפך לגוץ בעל כרס או לילד בערשו, מכוסה היטב בשמיכת צמר.

לא מיותר להפנות את הדעת להבהקים של כמעט-שנינה בדרך הרמיזה הספרותית המפוררים על פני המחזור. כך, למשל, בשיר 'שמש רחוקה' (עמ' 26) [א: 267] מתואר ריחוקה של השמש, שאורה מדמדם וחמתה אינה מחממת, באמצעות המטאפורה:

קו של פז פושר נשלח/ אל קלף המצח'. לתיאור נוספת הערה הקובעת כי 'אישוהו היה סיפור שלא נשלם/ והוא נכרת לנצח!'. בעוד שההערה יכולה להתייחס לסיפור החיים הקטוע של הדובר, שהגלות לסיביר קיפדה אותו לתמיד, הריהו יכול להתייחס גם לסיפורה הבלתי גמור של גיטל מ'לביכות' של טשרניחובסקי (שכבר נרמז, כפי שראינו, בשיר המוקדם 'פורטרט'), זו שמכתבה של נכדתה, המהפכנית שנתפסה והושמה בבית הכלא, מטיל עליה תדהמת עילפון עד שאין היא נותנת את לבה ללביכות המתבשלות למעלה מצורכן במים הרותחים-המבעבעים שעל הכירה, ואף לא לקרן השמש התועה, המלטפת את קמטי לחייה. כך נעשית השמש הרחוקה שבשירו של ברתיני לנושאת פריסת שלום נוגה לא רק מרצף חיים אישיים שנהרס באמצעו, אלא גם מרצף חיים ספרותיים שנקפדו באבם, מטשרניחובסקי ומביאליק. משום כך אין אנו תמהים כשאנו נתקלים בסיום השיר בתיאור המרחקים המוארים באור השמש כמרחקי 'ספר אגדה חתום. אין קורא ואין שומע'. בשיר אחר, 'דצמבר' (עמ' 43) [א: 282], מאזכר ברתיני את המחשוף הלח, הזולג, שנִבְעָה בכפור שעל החלון, מ'שירי החורף' של ביאליק, ולאזכור זה הוא מוסיף בדיחה בצורת פנייה אל אגל הדמע שעל החלון: 'אל תדמע:/ "מוסקבה לדמעות לא מאמינה" — שם הסרט הסובייטי הידוע.

המחזור כולו מסתיים באזכור ספרותי מפורש: 'ואולי לא היו הדברים מעולם,/ כדברי אחותנו שמתה' ('חרוזים לסיום זמני', עמ' 63) [א: 299]. אזכור שירה של רחל בלובשטיין משתלב בכלל המערך החותם את המחזור בדרך ההיפוך. רחל החולה והמיוסרת ושואלת אם הימים הרחוקים של הנעורים על גדות הכינרת התקיימו בפועל או שמא היו רק חלום. ברתיני המשוחרר שואל אם ימי הייסורים והייאוש בסיביר, הנראים עתה כה רחוקים ובלתי מוחשיים, התקיימו בפועל, או שמא הם רק יצירי דמיון רע. בעוד שבשירה של רחל נושאת השאלה מטען רגשי כבד (המשוורת שואלת אם ייתכן שאי-פעם היתה צעירה, בריאה ומאושרת), בשירו של ברתיני טעונה השאלה מטען מוסרי. המשורר חושף באמצעותה את נטייתו הטבעית להתנתק מהקיום המשמים של שנות סיביר ולהתמזג עם הווה חיוני, המתכחש כביכול לכל מה שקרה לא רק למשורר עצמו, אלא להמוני האדם שהיו אִתו תחת אותה כיפת רקיע צפוני הנמתחת מעל ל'טייגה עד אין קצה', וברובם הותירו שם את שלדיהם האלמוניים. השאלה באה לתהות על המשמעות המוסרית של השכחה, שהנפש כה מתאווה לה. בכך היא גם מעמתת את שיר הסיום (החייב תמיד להיות 'זמני', שכן הפרשה המתוארת במחזור אסור לה ש'תיחתם' ותישכח) עם שיר ה'פתיחה' (עמ' 10-9) [א: 253], שתהה על הכפילות בחיי המשורר — פעילות משוחררת ונמרצת יומם וזיכרונות אימה משתקים מדי לילה — והצביע על הערך התרפויטי של כתיבת השירים כאמצעי להדחה ולהרחקה של המשקע הארסי מקרקעית הנפש. שיר הסיום מעלה את השאלה לא רק אם ההתנערות המבוקשת היא אפשרית, אלא

גם אם היא מותרת מבחינוז מוסרית. 'מי ימנה את הקברים, קברי הנופלים ההם', שואל המשורר באחד מן וזשירים החותמים את המחזור ('עשבים עלו פרא', עמ' 61) [א: 297]. 'הרי היה א ז, היה ש ס, ויער היה וקרה, / לחם לחץ. / בלויים דבקו בכפורם אל גופות שחומן אזל', והיו המתים שנפלו בזה אחר זה כשם שקרסו אלוני היער שכריתתם הופקדה בידיהם. 'למה ברחת?' שואל המשורר בשיר נוקב אחר ('למה ברחת?', עמ' 55) [א: 292] ומוסיף: 'כך שואל הנרצח הנמשך אל מקום הירצחו' (בניגוד לרוצח או לפושע, שמקובל לחשוב שהוא נמשך למקום שבו ביצע את הפשע) — היינו, כך שואל את עצמו זה שרק במקרה לא נרצח והוא נמשך אל המקום שבו היה עלול להירצח. הנרצח משגר מירכתי אלמוניותו, ממרחקי חוג הקוטב, את 'קרעי געגועיו' — אל מקום הירצחו' אל זה שלא נרצח, כלומר למשורר, מחדיר אותם אל תוך לילותיו המסויטים על מנת שהללו ייהפכו לחצותות של קדיש'. משמע, סיטי הלילה אינם שרידיו של רעל שיש להרחיקו, אלא הם איתותיו של צו מוסרי שיש להישמע לו. האומנם יניח המשורר לזוועת סיביר להשתכח כאילו 'לא היו הדברים מעולם' ולא ייזכר ב'אנקת הגלמידות' שנאנק זה שחירחר ארוכות לצדו עד ששקע ב'שתיקת פתע'? כך מגדיר המחזור בסיומו את עצם תפקידו ומהותו באורח שונה משהגדירם בפתחתו. הוא בא לא לשחרר מסיטי האזוהשם, אלא להחיותם כחלק מן הכאן-והעתה, לחרוט את כתבם המתעוות על לוחות החיים המתחדשים ולא להניח לכתב זה שיימחק.

ז. כל הצבעים ההם

במהלך שנות השישים פנה אפוא ברתיני לעבר מסלול של התחדשות כשהוא חותר לשיבוץ שירתו בהקשר המודרני בן הזמן. פואטיקת השברים והפיצולים, שטבעה את חותמה בשירים שנכתבו במשך העשור הזה, היתה הביטוי הראשון, הדרמתי למדי, של המפנה. אף כי הותירה משקע גם בשירים שנכתבו לאחר מכן, לא היא זו שקבעה את המרכז הפואטי של השירים שנכתבו מראשית שנות השבעים ועד לחתימת יצירתו של המשורר באמצע שנות השמונים של המאה. ברתיני, שזכה לא רק לאריכות ימים אלא גם לצלילות דעת מתמשכת ומתגבשת, הגיע בתקופה זו למעין plateau רגשי ופואטי, שעל גביו יצר בשפע, כמו ללא מעצור, את שירת הִזְקְנָה הצלולה שלו. כך נוצרו השירים הרבים, שכוונסו, ברווחי זמן לא גדולים, בשלושת קובצי השירים כל הצבעים ההם (1978), היין הקר והחרון המר (1982) ומאחורי הפרגוד (1985). קבצים אלה קרובים זה לזה בנימתם ובנושאייהם, והם מהווים יחד חטיבת שירה רצופה, בעלת תווי היכר פואטיים משותפים. עם זאת, מתמקד כל אחד מהם בהדגשים משלו, שמקורם הן במהלך החיים אל תוך עומק הִזְקְנָה, הן, לפעמים,

במאורעות שהזמן גרמם (מלחמת יום הכיפורים, המהפך בבחירות 1977, מלחמת לבנון). אנו נדון כאן בכל אחד מהם לעצמו.

מבחינת ההתפתחות הפואטית, בולטת בכל הצבעים ההם ההתרחקות ההדרגתית מן המאפיינים הבולטים של שירי בקבוק על פני המים (אמנם, שורשי הנוסח החדש נעוצים בכמה מן המחזוריים שנאספו כבר בקובץ המוקדם יותר, כגון 'אלגיות פירנצה' ו'בין אזעקה לארגעה'). המשורר קרב כאן לאיזו 'מידת השתוות', שפואטיקת השברים הסינקדוכיים היא תזזיתית ו'חדה' מדי לגביה, והיא תובעת נוסח שירי מתון, מאופק ו'מגולל' יותר. אין ללמוד מכך, ששירת הסינקדוכות והמטונימיות הבלתי מתקשרות נעלמה לגמרי משירי הקובץ החדש. מצויים כאן כמה שירים בולטים, שהקו הפואטי שהסתמן בקובץ הקודם מסתמן גם בהם. כזה הוא, למשל, השיר 'בלדה קצרה' (עמ' 57-58) [ב: 39], שבו נפרשת בקיטוע מרבי איזו עלילה סתומה, שחלקיה מתחברים זה לזה כמעט רק על ידי הפזמון החוזר המופיע בסופי הבתים: 'שלהבת ריטוט רחוקה-רחוקה'; פזמון, אשר גם הוא כשלעצמו נראה כאילו היה בלתי מקושר במה שבא לפניו או לאחריו. מתחילה מתקשרת העלילה (או מתקשרות העלילות) המעורפלת עם משהו מעין מריבה בין שני אנשים, אולי בני זוג כעוסים, התובעים זה מזה הסברים, טוענים טענות בדבר 'פסיחות' — על יחס וקשר'. אחר כך מוסט המוקד העלילתי לזירה שונה לגמרי, זירת עשייה אמנותית, בעיקר מעשה ציור או פיסול. המכנה המשותף לעלילה זו ולקודמתה הוא הרוגז, תחושת אי-הנחת, המשבשים את העשייה האמנותית. מדובר כאן על 'גזרה משונה-להכעיס', על 'שרבוט שהותז ביד מרוסקת-בגבס', על כתמים ש'נתעבו ללא סבר'. בבית השלישי מדובר כבר, כנראה, על כתיבת שיר, שטוריו מצטיינים ב'צרימה מתמשכת', מכוונת או בלתי מכוונת; אחר כך — על גלגול מחילות, על חיפוש נואש של מוצא בתוך 'חושך גושי כפחם'. כל אלה מוארים מקוטעות באורה של אותה 'שלהבת ריטוט רחוקה-רחוקה' הנזכרת חמש פעמים. השיר מרשים ואפקטיווי בשני האלמנטים המצטרפים בו זה לזה: הקיטוע העלילתי הקיצוני והלך הרוח (רוגז, רצון לפגוע, חיפוש מוצא) הכרוך בהכרה מתמשכת באיזה פגם או 'צרימה'. אולם בסופו של דבר המשורר מספק לסיפור השירי השבור שלו מסגרת מלכדת. כל ההתרחשויות הכלולות בשיר, מסתבר, הן חלקים של חלום או רצף חלומות במהלך לילה טרוף שינה. בסופו של השיר עולה השחר. המדון והשאון שהיו בו נעתקים מן הפנים החוצה, וכאילו נמשכים ברעש נסרני של אופנוע מקדים, בקול חבטה של עיתון שהוטל אל סף בית, בנביחותיו של כלב שהוטרד משנתו. בעולמו הפנימי של הדובר, שהתעורר למחצה, משתררת דומייה. עולם זה מדומה ליער אודים, שכבר כלתה בו השרפה ועתה הוא מוולף גשם דקיק. גם השלהבת שריטטה לאורך כל השיר כבה

ונעלמת. כך 'תורצו' במידה מסוימת אי־המשכיות ואי־המוגדרות של עלילת השיר, אשר כעלילת חלום לא היתה יכולה לסגל לעצמה בהירות סיבתית ורצף הגיוני. 'תירוך' אחר מאחה את העלילה המפורקת בשיר המצוין 'מפה פיסית' (עמ' 76) (ב: 46), המאכלסת בתוכה 'חלומות קרועים', סיורים לאורך נופים ירוקים וחומים כהים, כריית מחצבים, 'צניפת סוס שמעבר לגבולות החושך', רעידת אדמה, ולבסוף גם הופעת 'מטאור באדיר'. כל אלה מוצאים את מקומם המטאפורי הנאות בתוך מסגרת עלילתית, הנקבעת בטורים הראשונים: 'מינו מתחת לראשה/ ושמאלו מסיירת' (על פי שיר השירים ב 6 ו־ח 3): 'שמאלו תחת ראשי וימינו תחבקיני'. במסגרת סיפור של יחסי מין על שלביהם השונים, למן ראשית ההתעלסות ועד לאבינה המתפרצת (הופעת המטאור), נקבע לכל קטע שבשיר מקומו המסתבר. מרקם השיר, הנתעה, לכאורה ללא טעם מספיק, בין מאמרים שאינם מוסגרים למאמרים בלתי המשכיים שבקטעי סוגריים, לא בא אלא למסור את עליות המתח הסקסואלי משני צדיו, צד הגבר — המאמרים הבלתי מוסגרים העוסקים בסיורי הנופים, בכריית המחצבים ובהזנקת המטאור; וצדה של האישה — המאמרים המוסגרים העוסקים בחלומות קרועים, ב'אפרסמון טל ניגר', בהתלהטות 'עיסה שבפנים לובהת', בהאזנה לצנפת הסוס. בקריאה שנייה השיר הוא הרבה יותר רצוף ו'הגיוני' משהיה ניתן היה לדמות בקריאה ראשונה. הקיטוע שבו מקורו לא במסירה של התרחשות מקוטעת או של מציאות חסרת פשר, אלא באינטנסיוויות של ההתנסות המתוארת ובעובדה שהיא עוברת במשותף על שתי תודעות ונצפית מזוויות ראות שונות. ניסיונות אלה (ואחרים) 'לביית' ולמתן את התהליכים המפרקים והמפצלים, אפילו בשירים שבהם עדיין ניתן לשירים אלה ביטוי ברור, מצביעים על הנטייה הפואטית להתרחקות מתהליכים כאלה כגורם המעצב את השירים מבנית ותמטית.

אינדיקציה מקבילה משתמעת גם מן השירים ה'מופשטים' שבקובץ, שהפשטה שבהם אינה באה על חשבון ההמשכיות הסיבתית. כך, למשל, השיר 'הפנים אל הים' (עמ' 93-94) (ב: 57) העוקב באורח מוכלל ומופשט אחר תהליך, שבו חטא 'קצר' (שהעניק 'תענוג קצר ממנו') מביא בעקבותיו עונש מתמשך, המגיע גם הוא למעין מיצוי לאחר פנייה אל 'השוקל במאזניים' בבקשה שיגלגל מידת חסד 'שלא כאיוולתנו'. בעוד שברמת ההמחשה מפגין השיר אי־מוגדרות ואי־המשכיות קיצוניות (סיפור החטא והעונש על שלביו השונים מומחש בו על ידי ייצוגים כאילו בלתי רלוונטיים) (אמן ה'מתגעגע על צורה וצבע', הים שאל גליו ה'רצים חופזים' מכוונים הפנים לאורך כל השיר), הרי ברמה ההגותית נשמר הרצף המוסבר היטב לכל אורך השיר. המשורר מעוניין כאן לא בהפשטה עצמה אלא, לכל היותר, בתהליך הנפש־המוסרי המביא אליה, שהוא כשלעצמו אינו מופשט כלל. כך גם בשיר 'אבסטרקט בחושך' (עמ' 73) (ב: 46) מבין המשורר את הציור האבסטרקטי שראה ('ריבוע ענקי שחור עם קובייה לבנה זעירונת באחת הזויות') לא כקונספט

אמנותי אבסטרקטי אלא תוצאה מתהליך פרצפטואלי-פסיכולוגי-סיבתי ממושך של הפנמת החושך של הלילה ה'מתוק לעיניים' על שום שהוא משחרר את המראות מ'חֲדָרְגֵּיּוֹתָם' ואת הרגשות מהגדרותיהם המילוליות הכובלות.

אולם, בעיקרו של דבר, שירי כל הצבעים ההם אינם שרויים לא בתחום ההפשטה ואף לא בתחום ההמחשה האנתרופית, המתפרקת. בסקירה ראשונה נראה הקובץ כאילו היתה בו כמין תזרה למוחשיות המימטית ולרציפות הלוגית של השירה שקדמה לבקבוק על פני המים. רושם כזה יכול להיווצר בייחוד לאחר הקריאה בשירי הנוף הרבים הכלולים הן בראשון שבין שני מדורי הספר ('שירי ירושלים') הן בשני שבהם ('שירים אחרים'). העיצוב המימטי המוקפד של המרחב הירושלמי בולט כל כך בשירי המדור הראשון, עד שהיה ניתן למשורר לשלב במדור זה כמה שירי נוף מוקדמים (כגון המחזור 'ירושלים התִּשְׁרִית' משביל כחול), שבהם הושקע עיקר המאמץ השירי ב'כיבוש' התיאורי-החושי של הנוף הארץ-ישראלי ובחילוץ מן הדימוי המליצי הבלתי-קונקרטי שלו. אולם עיון זהיר בשירי ירושלים החדשים של ברתיני, אלה שנכתבו משלהי שנות השישים ובעיקר בראשית שנות השבעים, מגלה שהעיצוב המימטי של המרחב איננו עיקר בהם. המרחב מהווה במרבית השירים רק פתח לתהייה על רציפות הזמן. העיר אמנם מייצגת זמן 'עמוק', מתמשך; אבל 'זמן הדורות' הזה איננו רצוף. משום כך גם המרחב איננו יכול להיות רצוף באמת. לא רק שהוא עומד על סתירה מוחלטת שבין העיר העתיקה לעיר החדשה (ראו השיר 'חזרתי מן העיר העתיקה', עמ' 7), אלא שגם בתוך כל קטע שבמִתְחַבֵּר בלתי אורגני זה (לרבות העיר העתיקה כשלעצמה) שוררת ערבוביה שאינה יכולה להגיע להרמוניה; ערבוביה המצדיקה את סימון הרושם הוויזואלי של ירושלים במילים 'הפל ביחד' ואת סימון הרושם האקוסטי שלה ב'הכל ביחד' ('הכל ביחד', עמ' 11) [כ: 18]. הזמן והמרחב כאחד מלאים פערים וניגודים בשירי ירושלים המאוחרים של ברתיני. המשורר חש בהם בחריפות גוברת והולכת ככל שהוא נעשה מודע לכך שיותר משהעיר מעוררת בו הדהודים היסטוריים מן הסוג המקובל ('שביל אל מרחקי התנ"ך') היא מעוררת בו דווקא הדהודים מן ההיסטוריה האישית שלו, אשר לכאורה אין קשר בינה לבין נופי ירושלים. כך מתקשרת העיר איכשהו דווקא בפיות פעורים של 'סבתות רכונות על סריגה בעינים עששות' ('לא אבנים מתות', עמ' 8) [כ: 15], והרכבת היוצאת לדרכה באפלולית השחר מתחנת ירושלים שבין דרך בית לחם לרחוב עמק רפאים מזכירה צלצולים ונקישות של רכבת 'אחרת', אימתנית, כאילו היתה ירושלים נטועה לא בין הריה אלא בלב המישור הסיבירי הכביר ('תנומת הזמן', עמ' 17) [כ: 19]. יש כאילו מן ה'היגיון' בכך, שבדרתו אל מרתף השואה שבה-רציון, ייתקל המשורר באמו, שהוא מכיר אותה על פי 'רדידה גון-הדבש-החיוור' ותכלת עיניה, שהיא עתה 'זוגה ומכהה על סברה' ('הר ציון בלי אור קול', עמ' 9) [כ: 16]. ההיגיון הוא, לכאורה, זה של האתוס הרשמי, המוצא מעין 'פתרון' לחידת החורבן האיומה בקימומה של

ירושלים יהודית עצמאית. אולם אתוס זה מוצב בסימן שאלה שעה שהמשורר תוהה אם הדממה המשתררת בירושלים בעת שקיעת החמה מגיעה בצורת 'קליפות של מלים — בלשון לא כתובה ולא מדוברת' לאוזני אביו הקבור בירכתי סיביר ואמו שמתה בטרנסדניסטריה ('לוחות זמנים', עמ' 12). שעת השקיעה במוצאי שבת בירושלים, עם צלצולי פעמוני הכנסיות 'בלארגו עד גסיסה' ('מוצאי שבת', עמ' 38), מזכירה למשורר לא רק את בלדת הפעמונים המרטירולוגית של טשרניחובסקי אלא גם קטעי שירה אחרים, לא יהודיים, כגון הקטע משירו של א' קוזלוב, המשורר הרוסי העיוור, שברתיני מתרגמו לעברית מודרנית: 'צלצול ערבי, צלצול ערבי, / שפעה של הרהורים מביא' (לעומת התרגום הקלאסי של טשרניחובסקי, המשולב בשירו 'זמירות': 'בערוב היום עם צליל פעמון / שעפים קמים בי בהמון'); ושוב הוא נמצא סמוך לכנסיות רחוקות, 'נדהם' מריח הלבונה החרוף שלהן. שדרת הברושים המעטרת את כרכוב שער הרחמים שבחומה המזרחית מזכירה את האילנות המצוירים ב"מזרח" שהוא בבית דודי, / אז. שם. אבל הדמיון אינו מבטיח שום המשכיות; ומכל מקום, שער הרחמים שתום, ובכפל קמרוניו אטומי החלל הוא דומה ל'שני לוחות הברית בלי אותיות. מתים'. הרחמים 'אלו'. אולי משום כך ניגר צבען של האותיות מעל השער, או שצבעיהן פויחו 'עד אין הכר' ('הכל ביחד'). בוודאי שבגלל כך אבד ה'מזרח' של הדוד כפי שאבד.

המזרח הפצוע והמסובך שבו שרוי המשורר בהווה לא יוכל בשום אופן להחיות את ה'מזרח' הנאיבי שהוא מן העיירה הבסראבית. אולי משום כך מלאה ירושלים עתה לא רק ניגודים אלא גם ניתוקים פנימיים משתקים. ברחוב השלשלת שבעיר העתיקה שואלת המדרגה את רגלי המשורר החפוזות מעליה 'מי אתה?'; מפתח ללא מנעול, המוטל בין שאר שכרי כלים חלודים על דוכנו של רוכל, שואל: 'היכן המנעול?'; ברחוב היהודים, 'שאין יהודים בו', עשנים 'רפי שלשומים' בתלי אשפה שהוצאו לשרפה. 'מי סופג עשנים?' שואל המשורר. רחובות העיר העתיקה כולם, בין מדרגה למדרגה, בין מחצלת לקדרה, שואלים את המשורר: 'ממתי עד מתי?' ומבליטים בשאלתם את הפרובלמטיות שבעצם הופעתו של ההווה הישראלי בתוך הקשר כה זר לו ('בת קול', עמ' 28-29) [ב: 23]. אמנם, בשיר אחד קובע המשורר בתוקף: 'אני כאן. / מאז ומקדם. / וגם / כנסיות ומנזרים מלפני כך וכך שנים'. הזהויות נתערבו עד אין הכר בעיר הקדושה. את סוג הדם המשוקע בכתמים שלאורך החומה והגיאיות שמסביבה 'תתקשה המעבדה לקבוע' ('טיח על טיח', עמ' 35) [ב: 27]. אבל בשיר אחר הקביעה 'אני פה' אינה כרוכה בהרגשת שייכות לקמרונים, למנזרים, לכנסיות, לחפירות הארכיאולוגיות שבעיר דוד. אדרבא, היא מלווה בקריאה לזהירות ולחשדנות. 'משכרי הכדים נשפכת / שתיקת ימים שבחנק. / ולמי ההווה, ולמי העבר?' ('שכרי הכדים', עמ' 42) [ב: 29]. החפירות הארכיאולוגיות, כל כמה שהן באות

להבטיח את ה'שייכות' היהודית לעברה של ירושלים, מחייבות הילוך זהיר ודילוג בעוד מועד, שאם לא כן עלול המהלך לשבור יד או לנקוע רגל.

חשובות יותר מן התוכן הספציפי של תהייה זו או אחרת הן הקביעות 'אני כאן', 'אני פה', לא כהצהרות נוכחות בעלות תוקף היסטורי ופוליטי רב או מועט, אלא כציון ה'אני' ותודעתו כנקודת המוצא והיעד של המהלכים ההיגודיים והתיאוריים הכלולים בשירים; שכן שירי ירושלים החדשים של ברתני ממוקדים לא בעיצוב מרחב אלא בשחזור התהליכים הקונגניטיביים המתעוררים לנוכח המרחב על כל רבדיו ההיסטוריים והארכיאולוגיים. המשורר איננו 'מתאר' את ירושלים אלא מוסר רצף תודעה בתוך ירושלים. אותה תודעה יכולה להיות ממוקמת בנקודה ספציפית במרחב ובזמן (בתוך חדר חשוך בבית בין דרך בית לחם לדרך חברון, לא הרחק מתחנת הרכבת; בין המצבות על הר הזיתים ביום חורף נשוב ורחות; מול ביתו של ש"י עגנון בתלפיות; מול בית מואפל בטלביה הלילית וכו'). אולם גם אז היא היא הזירה שבתוכה מתארגנים המרחב והזמן, ולא להפך. שירי ירושלים שכתב ברתני בשנות השבעים משליטים על נופי ירושלים לא רק את סיפור החיים האישי שלו, על נופיו שאינם עולים בהכרח בקנה אחד עִמָם, אלא גם ובעיקר את ההווה המנטלי-הקונגניטיבי שלו, המורכב מירושלים, העבר הביוגרפי למן בסראביה דרך טרנסדניסטריה ועד לסיביר, והעניינים התודעתיים האישיים והציבוריים המעסיקים את המשורר במציאות שלאחר מלחמת ששת הימים. ההווה הקונגניטיבי שהשירים מדווחים עליו איננו מתאחה לישות אחדותית ואיננו מייצר זהות חד-משמעית. אדרבא, יותר משהוא יוצר זהות הוא מעורר שאלות בדבר עצם קיומה של הזהות; יותר משהוא משדר תואם הוא משדר תחושות זרות ונתק.

כך מגלים שירי ירושלים כמו מיטב 'השירים האחרים' שכונסו ב'כל הצבעים ההם' את מאפייניה העיקריים של שירת ברתני בשלבה הָאֶפִּיל. השירים ברובם המכריע ממוקדים עתה במסירה שוטפת, כמעט יומנית, של רצפים תודעתיים של הגות, ריגוש ותחושה. ההגות, הריגוש והתחושה אמנם אינם נובעים מעולם חווייתי הרמוני ורצוף, אבל רצף התודעה המשנע את שברי החוויה הנו רצוף. יתר על כן, הן המתאמים הן הניגודים והנתקים שבחוויה הם עתה מודעים ובחונים כל צורכם, ומשום כך יכול המשורר לכתוב שירים אחדותיים, שהיגיון סיבתי מונח על-הרוב בתשתיותיהם. משום שהשירים מוסרים לא את החוויה אלא את התודעה המכירה בה, ומשום שהתודעה כבר שיבצה את חלקי החוויה בתוך הקשר מוכר ובחון, יתרחקו השירים בדרך כלל מעיצוב סינקדוכי-מטונימי 'מפורק'. גם כשהשירים דנים במצבים אנתרופיים, או להפך, במצבים של תחושות אינטנסיוויות עד כדי איבוד תחושת ההבדל בין מרכיביהן, הם אינם נוקטים אמצעי עיצוב מפרקים עד כדי איבוד הקוהרנטיות או מלכדים על כדי 'התערבבות' אקסטאטית. בעוד שהמצבים הנדונים (כגון בחלום הסיוטי או בהתרגשות המשגל) יכולים להתמחש כנטולי סדר סיבתי,

הרצף התודעתי, גם כשהוא אסוציאטיווי וחופשי, מדגים תמיד סדר מנטאלי סיבתי. התוצאות הפואטיות של אבחנה זו הן מרחיקות לכת. ראשית, הן קובעות ששירת ברתני, בשלבה זה, תרחק, למעשה, ממסירה ישירה של 'חוויות' (שבשיר מאוחר יותר ימשיל אותן המשורר ל'העוויות'). המשורר לא ינסה לדבר 'מתוך' מצב ריגושי (חיובי או שלילי) ובלשון ובמקצבים המתחייבים מן הריגוש והמחצניים אותו. בדרך כלל מדובר כאן המשורר מנקודה במקום ובזמן המאפשרת לו להתבונן במצב הריגושי ולבחון אותו ובלשון הנובעת בעיקרה לא מן הריגוש אלא מן ההתבוננות בריגוש; אותה נקודה שהמשורר מתארה בשירו 'ועכשיר' (עמ' 69) [ב: 44], שבו הוא מנסה לבטל את החיץ בין ה'חיים' לסיפור על אודות החיים:

וְעַכְשֵׁוּ יִסְפִּיק הַזְמַן לְהִיּוֹת עֶצוּב
מִסְפָּרִים הַמְסֻפָּרִים עַל חַיִּים,
מִחַיִּים שֶׁהֵם כְּמַעַט כְּמוֹ בְּסֻפָּרִים,
מִהַזְמַן שְׂאִינוּ נִמְדָּד בְּחוֹל הַשְּׁעוֹן.

כך השיר 'חיה אחת' (עמ' 71-72) עוסק לא במסירה ישירה של חוויית 'היקיצה אל היום האכזר' בעוד הראש עמוס ב'נטלי החלום שלא התרחש כראוי ולא חזר', אלא בבחינת היום במהלכו, או, ליתר דיוק, בבחינת התחושה המתעבה והולכת במשך היום בסולידיות העריצה, החונקת, של המציאות — תחושת 'אמתאמתאמת'. בחלקו השני בוחן השיר את התפוגגותה ההדרגתית של אותה תחושה עם ערב, כשהעץ הוא אמנם 'אותו עץ', אבל צל משתנה והולך, ובאוויר מתמחשים 'גבישי המלח שעל אדוות הערב'. במחזור 'רוח המקום בשלושה פרקים' (עמ' 49-51) [ב: 13-32], מן הפרקים הארס-פואטיים המרכזיים שבכל הצבעים ההם, בוחן המשורר את תהליך ההיווצרות של השיר מרגע ה'טנדר' הראשוני (העימות שבו ניצב המשורר מול 'טרומו של שיר', עובר פיוטי חסר צורה), דרך הולדת השיר בבחינת 'ויהי', ועד לרגע הבלתי חגיגי שלאחר הוצאתו של השיר לרשות הרבים ('וכששבנו משם בשניים' / פשטתי את כתונת השבת. / את ימי החול גִּירָסוּ הַשָּׁנִים), שלאחריו בא ה'טנדר' הסופי: המשורר והשיר, שנעשו זרים זה לזה, מוטלים בכל זאת זה מול זה, 'נטושים', אך גם בלתי ניתנים להפרדה. כבמין תשליל או תמונת ראי מהופכת בוחן המחזור 'מבצר השתיקה' (עמ' 84-87) [ב: 53], אף הוא מן השירים הארס-פואטיים, את תהליך התגברותו של המשורר על כוחה ההיולי, כובש הכול, של השתיקה, של אי-הרצון לכיטוי. ברצף של אבחנות דקות הוא מתאר את ההתגברות הזאת לא כמעשה יוצר אלא כתהליך הרסני, מפורר. לאט לאט מבצר השתיקה מתכרסם, נסדק, מתפצל, עד היותו ל'מפולת גדולה' ואחריה עיים עיים, שעליהם יצוף הביטוי וייכתבו השירים.

כך הדבר גם במיטב 'שירי הנוף', שאינם, כאמור, שירי נוף מימטיים אמתיים. במחזור 'ישוב בבית דניאל' (עמ' 52-55) בוחן המשורר לא את הנוף של בית המרגוע הידוע שבמרומי הכרמל אלא את יחסו אליו על רקע הביטוי המוקדם יותר שקיבל יחס זה במחזור 'חרוזים מ"בית דניאל"' (מתוך שביל כחול). כשם שהמתזור 'גלויות ממרגלות המונבלך' (עמ' 116-119) [ב: 63] מתייחס למחזור המוקדם יותר 'פגרה על אי' (מבבוק על פני המים). היצירה המוקדמת היא נקודת מוצא לדיונו של המשורר לא פחות מן המרחב שהוא רואה בהווה. בזכות היחס שבין שירי המונבלך לבין 'פגרה על אי' מצטייר גם המונבלך כ'אי אחר' — חטיבה של שלג עולמים בתוך ים של 'ירקות סרוקה למשעי'. השתייה למרגלות ההר מעוררת אותה תחושה, שכבר תוארה, של רגיעה שמתוך התמסרות לאישי, ועם זאת מעורב בה חוסר שקט שמחמת הארעיות של מצב ה'פגרה'. אלא שהפעם, בקיץ תשל"ג, גובר חוסר השקט ביותר. לרגע מבקש המשורר להתמסר לאידיליה האלפינית המסורתית, שמצאה ביטויים כה רבים בשירה העברית של ראשית המאה העשרים ('בהרים' של זלמן שניאור, 'הלווציה' של יעקב כהן), אף כי הוא יודע מראש שזוהי 'הזיית בוסר' ספרותנית. אוחזו מחפשת את הצליל המונוטוני של הזוג שבצווארי הבקר הרועה בקיץ במעלה ההר, לא רק כפי שהוא נשמע בעליל אלא גם כפי שנשמע ב'ספרי העלומים', כגון בפרק 'מנגינת הזוגות' ב'בהרים' של שניאור, אבל הוא מטיב לדעת שחיפוש זה אולי מפריע לו לקלוט 'איזה צפצפון ציפור שלא ידעתי לקרוא בשם'. ככל שהמחזור מתפתח והולך גובר קוצר הרוח הן כלפי הספרות הן כלפי השלווה השווייצרית עצמה. המשורר מתבונן בנופים המוצקים, ב'דידות הבורטחת אל עלי' של דבשות ההר, אך נזכר בתאריך המסומן בלוח: 'תשעה באב' ומזדהה עם סערת הברקים הפתאומיים המפרה את שלוות הנוף. כל מראה שהוא רואה מעורר בו תהייה ואפילו טרוניה. טחנת הנחל הצירורית היא ללא טוחן. 'איה הטוחן ובתו', הוא שואל; איה העשן שהיה צריך להיתמר מארובת הבית?! המונבלך שוחק בשלגיו אל השמש, ובה בעת ה'לה מונד' אוסר במאמריו על השימוש במילים כמו 'עצב'. כל ניסיון לשקוע בתוך ההתנסות הנופית המיידית, להיאחז בכנפיה, לשאוב מתוכה ריתמוס ולשון 'רומנטיים' מעורר סימני שאלה: 'איך אפשר לצלוח/ אל מעבר לשם האפל/ לפני שעת נעילה?'

כמובן, לא כל השירים שבקובץ עוקבים בפירוט כזה אחר רצף תודעתי-קוגניטיווי מתמשך, שיש בו גם רטרוספקציה ביקורתית כלפי העבר (לרבות עברן של השירה העברית ושל שירת ברתני עצמו). אבל במרבית השירים, גם אלה המתעכבים לכאורה על רגע אחד, מתבלטים האלמנטים של הרטרוספקציה והמחשבה הביקורתית-האנליטית. כך בשיר היפה 'לילה כאז' (עמ' 127) [ב: 68], הנפתח כאילו בניסיון למסור חוויה ריגושת מתיכה ומלכדת, המערבת את הלילה העכשווי בליל נעורים רחוק 'כאילו כלל לא זקנתי', גובר במהירות הפיכתון האנליטי על הרגשה

ה'אסמפלאסטית' (לשה לאחד; ביטוי של ס.ט. קולריג'). ההבזק הרומנטי או ה'נאורומנטי' כבה ומפנה את מקומו לאנגליזה ביקורתית מושחזת. אמצעי העיצוב הסגנוניים והפרוסודיים, הנראים לרגע כאילו היו מחיים נוסח שירי ישן, גם הם מעלים נוסח זה רק על מנת לחתור תחתיו ולשוברו:

וַיְהִי הַיּוֹם. וְאַתְרֵיּוֹ לַיְלָה, לַיְלָה,
לַיְלָה כְּאֵז. כְּאֵלוֹ כְּלָל לֹא זְקָנָתִי.
כּוֹכֵב אֶל כּוֹכֵב מִשְׁחִיז מִכְּטוֹ
כְּסִיף נְאוּרומְנָטִי —

אֶף הַשְּׂדֵה הֵהוּא אֵינְנוּ
וְאֵין שְׂדֵרֵת זִית־הַבֵּר
וְלֹא הַמּוֹרֵד הַעֲשׂוֹבִי אֶל הַנַּחַל,
הַשּׁוֹתֵק עַל צְעָדִים גְּנוּבִים שֶׁקָּבַר.

רַק תִּשְׁבֶּץ בְּנִינִים פְּרוּעַ
בְּמַרוֹץ גְּבָהִים שֶׁל זְגֹזַג,
עֲבָרִים בְּתַחֲרוּת אֶקּוּלוֹגִית,
כְּמוֹכֵן, כְּנִגְזֹר.

וּבֵין טְרוּף לְטְרוּף כְּלוֹא
דִּירוֹת־גַּג בְּהֵלֶה נְלִפְתּוֹת —
בְּקֶרְעֵי הַשָּׁמַיִם, דְּבִלּוּלֵי תְמוּלִים שֶׁכְּלוּ,
כּוֹכֵב אֶל כּוֹכֵב מִשְׁחִיז מִכְּטוֹ.

תכופות נבחן בשירים רגע מסוים בזמן לעומת רגע אחר, מרוחק ממנו. שבת פסלווית זוחלת אל בין השמשות' בהווה מוטלת כמין 'כפל תצלום' על גבי שבת פסלווית אחרת של ימי הילדות, לא לשם איחוי שתי התמונות כמונטאז' מלכד אלא לשם המחשת חוסר האחידות שברצף החיים ('שבת שבטרם', עמ' 120). תיאור 'ציורי' של דומם: נר כבוי בלתי אוכל תקוע בטיט על גבי שולחן חשוף מובא לא לשם עצמו ואף לא לשם עימותו עם הנרות הדלוקים בפמוטיהם על גבי מפת השבת שבבית אבא, אלא לשם הפה — אותו פה שכיבה בנשיפה את הנר המעוך בטיט ואחר כך בלע הרבה דמעות עד שנעלם יחד עם בעליו (כנראה, האם, ואולי האב), ואחר נשתררה בחושך שתיקה רוחשת ויגון נקווה בעיניים עד שכלה גם הוא ('דומם', עמ' 121). הקיטוע הסינקדוכי, המוכר לנו משירי בקבוק על פני המים, משולב כאן ברצף משלים, שזיכרון ויגון חיים שלמים ממלאים בו את מקום הפרטים הסיפוריים

החסרים. השיר מגולל היסטוריה שלמה של סבל, המגולמת הן בסינקדוכה של הפה האנושי הן במטונימיה של הנרות השבתיים; שתיהן היו שרויות במצבים שונים בזמנים שונים, אלא שהשיר מכווץ מצבים וזמנים אלה לרגע סינתטי אחד. עזרא זוסמן המת' הוא שם והוא כאן'. קולו קרוב מאוד, חוזר על המילים שהיו שגורות בפיו ('כן, ידידי. ככה'), אך בה במידה צעדיו מרוחקים והם כבר 'צעדים עשבים', שאינם מותירים משקע כף רגל ב'תחיות אדמה' ('הוא שם והוא כאן', עמ' 64-65) [כ: 42]. דולצינאה, שלא היתה אף פעם ורק משל היתה, עודה יפה, אף כי בשרה 'מצורר' ונפול. ניצבת בחלון ביתה שבטובוס, היא קוראת בפעם המיידע איזו את מכתבו של דון קיחוט, וחשה כי 'כל מה שציפתה לו חלף כעשן'. עם כל זאת עודה יפה בציפייתה למה שלא יבוא; הציפייה הנהפכת במהירות לשנת מוות ('דולצינאה', עמ' 77-78) [כ: 50].

מובן שמאחורי כל זה עומדת זקנתו הצלולה של המשורר על הפרספקטיבות והמקצבים האופייניים לה; על הקהלתיות שבה, היודעת כי 'כל הצבעים ההם', צבעי הנעורים, שתתו דמיהם ומקומם פונה ל'לובן סתום בלילות מהלך/ בין גושי החושך/ פושר ותפל' ('כל הצבעים ההם', עמ' 123) [כ: 67]. ברתיני שר שירת זקנה מודעת לעצמה, בלתי בוש בעייפותה המסוימת, שיחד עמה ואולי בכוח ההודאה בה היא מלווה גם ברעננות ובעוצמה. המשורר מסיק מסקנות סגנוניות וצורניות מתבקשות מן הפואטיקה של האינטרוספקציה והרטרוספקציה שהוא מפתח. הוא כותב עתה רק לעתים רחוקות טורים המנסים להחיות סערה פנימית בכוחה של עוררות ריתמית והפלגה פיגוראטיבית, וגם טורים אלה נתונים כמעט תמיד בהקשר מנטרל, מרחיק, אירוני או קונטמפלאטיבי. במקום מבע מְעָצֵם הוא מפתח רצף של שיחה פנימית שקטה, שהויה, תרבותית, אבל גם דייקנית, ממוקדת היטב, ובשעת הצורך גם חדה וחותכת. הלשון העברית הספרותית התקנית מאוד, האופיינית לברתיני לאורך כל דרכו, מוצאת כאן את תיקונה המלא. שוב אין היא זקוקה למחלצות, לקישוטים ולחידושים הניאולוגיסטיים שבהם התהדרה במליל עד בוקר ובשביל כחול. לעומת זאת, היא אינה עומדת בניגוד לתודעה מפוצלת, המומה, המתגלה בשירי בקבוק על פני המים; אלא היא קולחת בטבעיות שאינה פחותה מזו של לשון דיבור, אף כי היא שונה מאוד ממנה; טבעיות של שיח נאמן לרגיסטר העצמי שלו, למקצבים ההולמים אותו:

עֶצֶב מְכָר וְחֶדֶשׁ כֹּל כָּף.

כָּל הַשּׁוֹרֵת הַיְפוֹת שְׁאִינָן מִתְקַשְׁרוֹת בְּיַגְיָן לְאוֹר הַיּוֹם הַמְבָלִית

גוֹלְשׁוֹת מֵעַל שְׁמוֹרוֹת הַעֵינַיִם שֶׁלְפָנֵי־שָׁנָה.

שָׁקַע בְּקִטְיַת הַפִּיחַ

(ב'קטיפת הפיח', עמ' 74) [כ: 47]

אמנם, המקצב האיטי, הגולש של הטורים הבלתי שווים באורכם ייקטע בהמשך השיר, כשהמשורר ימיר את המשפטים הארוכים בשברי משפטים:

וְעָשׂוּ. וְאֶתְמוֹל. וְיָמָּה אָז. מָה בְּעֵצָם.
כָּל הַתְּשׁוּבוֹת נוֹלְדוֹת כְּנִפְלָיִם.

אולם גם בקיטועו ממשיך השיר אותה שיחה פנימית מתונה-מהורהרת המשכנעת אותנו באותנטיות שלה בזכות הקשר הגלוי לעין בין ה'מה' וה'איך' של הנאמר.

ח. היין הקר

היין הקר הוא קובץ מגובש המציג את שירתו האפלה של ברתני במיטבה וכן בגילומיה האופייניים והעקרוניים ביותר. הפואטיקה השלטת בו מוצאת ביטוי תמציתי במטאפורות 'היין הקר' ו'החרוז המר', שסביבן מתארגנים שני שירי ה'מפתח', השיר הפותח את הקובץ והשיר החותם אותו. מטאפורות אלה כבר הופיעו בשירים מוקדמים יותר כגון השיר 'נגיעה וריח' בכל הצבעים ההם (עמ' 111), שבו דובר על השיר כעל 'מסך קר', 'שרף נוזל מריר', ואולם רק עתה התגבשה המחשבה הפואטית הגלומה בשתי המטאפורות למערכת הגותית — מערכת מורכבת למדי, הנשענת על שני אגפים מנוגדים ומשלימים זה את זה. מחד גיסא, היא מלמדת על זיקתו של המשורר עתה לשיר 'קר', נטול אשליות, חף מ'העוויות' של 'חוויות' בדויות, ישיר ופשוט במבעיו, סוגר עצמו 'בתחום הצר' של ההתנסות שעליה יכול הדובר להעיד ביותר אינטלקטואלי, ועם זאת באותו תחום הוא צולל ב'לא-נודע של היס' ודולה מתוכו את 'החרוז המר', שאינו מחניף לחושי של הקורא ואינו נענה לציפיותיו הרגשיות והתמאטיות ('היין הקר והחרוז המר', היין הקר, עמ' 5) [ב: 75]. מאידך גיסא, גם כיון קר השיר הוא בכל זאת יין, משקה עז ומשכר, שיש לגומעו לאט ולקבל את השפעתו המרוממת, זו שמגבירה את ה'כוח המדמה הלא-מבוקר' על ניגודו, הפיכתו היוםיומי, מאפשרת את ההתחברות עם 'מציאות חלומית', 'משכחת ערכי הדברים המדומים' / משככת כאב הימים' ומחזירה את האדם לא לעולם האשליות אלא אל איזה תחום 'בראשיתי' של שלמות פנימית ('היין הקר', עמ' 89) [ב: 127]. מצדו זה השיר, בכל הקור שבו, מעורר את 'חמימות הדמים'. למעשה, תובע ברתני מן השיר קור, המכיל בתוכו גם חום. בין קוטב הקור לקוטב החום הוא מנסה לנוע במיטב שירי הקובץ, אשר השירים הארס-פואטיים האחרים הכלולים בו מדגישים חליפות אחד או כמה מן המרכיבים הניגודיים של הפורמולה הפואטית.

בשירים אחדים מודגשת החיות הספונטנית, המעוררת של השיר, זו המתפרצת למרות כל השיקולים ההגיוניים המנסים לדכא אותה. כך 'תהליך' (עמ' 31) [ב: 117] מתאר את סיכול התהליך המחושב והמכולכל של חיבור השיר על ידי 'שרירותיות משתוללת' — / סוס צוהל המשבש כיוונים'. ב'רגעים' (עמ' 61) מובלטת יכולתו של המשורר להערות מעין חיות חדשה על 'פיסות' זמן שחלף, לעורר את 'ריח הבלבוב' בעצים שכבר שורשו ו'בדיהם היו למאכולת קרדום ואש'. ב'ילכת מרים שאיננה' (עמ' 51) [ב: 102] מעיד המשורר על יכולת ההישרדות התקשורתית של השיר האמתי, אף כי ההאזנה לו מחייבת פעילות נמרצת של השקטת רעשי רקע מפריעים, של היסודי 'שאון היום הנזעם'. אולי ביום הגועש קליטה מלאה אינה אפשרית, אך בלילה, כשהשאון מהוסה ('שאון בסורדינה'), האוזן המתחדדת כרויה 'להולמי פטישון של כסף' ולפעולה זהירה של מגלף עקשני שהביאו עמם את לידת טוריה של המשוררת. לעומת כל אלה מצביעים שירים אחרים ללא כחל ושרק הן על סיכויי ההישרדות הכמעט־אפסיים של השיר הן על התהליך השירי היצירתי עצמו כמסע המסתיים תכופות במבוי סתום. כך בשיר 'תכלית' (עמ' 85) [ב: 125], הנפתח בהיפוך האמירה המדרשית הידועה על מהלך חייו של שלמה המלך: 'כשאדם נער, גם אז/ לא תמיד הוא אומר דברי זמר', עוקב המשורר אחר מהלך החיים, שבו יורדת העשייה השירית בהתמדה. בתחילתה היא בבחינת התפרצות מתלהמת אל רשות הרבים. אחר כך היא ככתיבת איגרת לקורא אחד 'אלמוני'. שאולי. לבסוף, אחר לילות של נודדי שינה וסיוטים, היא נעשית ל'לחשי וידוי לא שפויים' שאינם מגיעים לאוזנו של שום אדם ודינם דין הנייר הנקרע, המופקר לגורל החוק של שימור החומר. ב'פוקחת מלים' (עמ' 19) [ב: 82] מוצג המעשה האמנותי כולו כ'מעוות לא יוכל לתקון'. אמנם, 'היצירות ככבשים נצטופפו בזמן האחר/ וריח ייגן המר/ משומר עד הנה'; אבל לריח אין קולט. השיר, אמנם, 'שלוח', אך אין מצפה לו 'ליד הטלקס'; כמוהו כחוט של חכה, שעליו השוחלו המילים כפתיון ('שורות מעל שפת הירקון', עמ' 6) [ב: 76], אך אין כל ביטחון שהפיתיון אמנם יפתה. הדגים התפקחו, כמו איל העקדה ש'נתפקח ושחרר את קרניו מן הסבך' ('זהות', עמ' 9). בכלדה הקודרת 'בית גנזיו' (עמ' 23) [ב: 84] מסתמן הגילוי מרפה־הידיים שמגלה המשורר — אמנם בהדרגה, אך גם בבהירות גדלה והולכת — שהעולם הפנימי ה'מופלא', שממנו נובעים שירי, הוא הרבה פחות מופלא משחשב. מתחילה הוא חש שבבית הגנזים שבאופל עולמו הפנימי המלא והגדוש מצויים 'מכמני מילים אין מספר/ וצירוף אל צירוף עם רזיו'. אחר כך, בפתאומיות, 'הכל משתפה', השיכרון מתפוגג. המשורר חוזר אל תוך גושי האפלה שבבית גנזיו ומגלה שמרבית המכמנים הם חסרי ערך. עליו לברור בזהירות את ה'גנזים' האמתיים ולפסוח על אלה שאינם בבחינת ערכים בחונים. הוא חוזר מן הגנוך כשהוא מלווה מאחור ב'קול וההד המר/ וריטוט הבחירה והכאב'; ואז, באחד הלילות הרעים, על 'מצע הנלוש מנדודים',

המשורר יורד פעם נוספת אל אוצרו ומוצא בו רק 'מלים אין מספר נקפאו כמתים', 'נפל אל נפל צפוף/ בטור מאובן משנים'. בשוכו רק אבק הגנזים המתפוררים שעל ידיו וריח עמום של בלואים עשנים' מלווים אותו אל פיכחון היום.

המשורר חייב אפוא לנווט את ספינתו במצרים הצרים וזרועי המכשולים שבין החופים המנוגדים. המצפן שבידו הוא הידיעה ש'אין שיבה' (עמ' 10) [ב: 78]. אין שיבה אמתית 'אל נפות הילדות' או אל נופי הבגרות המוקדמת. העתה מופרד מכל אלה במשוכות גבוהות שהן גם לוטות 'בערפל מעובה', ולו רצה מי לדלג מעליהן היה צריך לפרוש כנפיים ולעוף, אלא ש'הכנפיים מרוטות עד זוב'. 'העתה', כמטוטלת שעון שעמד מלכת, נהיה ל'אנך' היחיד — 'אנך כבד' — שעל פיו יוכל המשורר לכוון את עצמו. כל ניסיון להתעלם מכובדו, לחזור אל איזה 'אלול רומנטי' (עמ' 54) [ב: 105], יסתיים בכישלון צורב. המשורר שירצה לצוד איזה לחן מוכר־נשכח, 'קטוע ופתאום מתמשך' שמביאה עמה הרוח האלולית, ישקע ב'גליסאנדו בירידה עמוקה' אל תוך דממה אל מול 'אותיות מדפים ישנים', ואל ידיעה מודגשת על ידי סגריר ראשון ו'צליף מטר' עם לילה, כי 'הוא זקן. לא רק משנים — ו'מן הזמן ההוא מה נותר?'. כמו כן חייב המשורר למחוק מלוח לבו ומלוחות שיריו את תנחומות היגון של הנוסטלגיה. כשזכר 'הימים ההם', ימי החזרה מסיביר אל העיירה החרבה בבסראביה, קרב אליו מתוך העלטה כמו 'בדל סירה ומפרש', הוא יודע כי בסירה זו לא יפליג לשום חוף. עליו לסלק מעל זיכרון העבר כל ערפל מרכז ומשפה ולהתבונן בו עין בעין, במלוא הפיכחון: 'מה אמרנו? — שבנו מערבה, אל מה/ שהיה לפנינו עיירה/ ואל מה ששרד:/ חורי קירות שהאימה עדיין/ מביטה דרכם'. זוהי שיבה המכילה בתוכה את כל השיבות אל העבר. החזור לא ימצא אלא חורבות, שיש להתירן מאחור. 'בית העלמין? בלב יישאר, וכל השאר/ יש למחוק מן הנוסטלגיה' ('למחוק', עמ' 68) [ב: 115].

אין פירוש הדבר, שהמשורר חייב או אף יכול להתנתק מן ההמשכיות של חייו. לא רק שאין לו מפלט מהמשכיות זו — האוכפת עצמה עליו בזיכרונות, בחלומות, בסיוטים, באסוציאציות ובתמונות מנטאליות פתאומיות, צובטות לב ועוצרות נשימה — אלא שהוויתור על הערפל הנוסטלגי המעמעם ועל האשליה שניתן להעלות המשכיות חיים זו באיזה קנה אחד ומאחד מאפשר עתה, לעת זקנה, התחברות אמתית עם מה שהיה לפניו. המשורר מסורג וקלוע בהמשכיות חיים לאו דווקא נוחה ומנחמת. כל אימת שהוא חש באיזו התרקמות או התהוות שהוא חושש מפני תוצאותיהן, הריהו מוצא עצמו מחדש:

צמוד אל הסורג של האֶשְׁנָב
בְּרִכְבַּת אֶסִירִים שְׁאֶרְכָּה מְפֹלָג

חוצה הוּלְגָה על פְּנֵי גֶשֶׁר קוֹיִבְיֶשֶׁב
הַנִּמְשָׁךְ אֵין קָן
צְמוּד אֶל הַסּוּרְג וּמְפָלֵל
לֹא לְהַגִּיעַ
('הלילה כמו אז, עמ' 25) [ב: 86]

ציפור קטנה המדדה על פני המרפסת בבוקר מביאה עמה ביעף גגות מאפירי שחיפים בעיירה שלוגה של שבת שירה (שבה היו יהודי מזרח אירופה מוציאים קערות דייסה בעד האשנב — מזון לציפורים) — זיכרון להקות ציפורים נודדות דרומה, 'לשם', זיכרונות קריאה ראשונה ב'הפרחים' ובי'מולדת' (כתבי עת לילדים ולנוער בראשית המאה העשרים; ראו 'ציפור קטנה', עמ' 58) [ב: 109]. סדקים באריחי שיש שבאיזה ארמון ישן שהוסב לבית הארחה מזכירים לכפות הרגליים ה'ממששות-מחליקות' תספסו רצפות אחרות במקום אחר בעוצמה חושית כה רבה עד כי לרגע כאילו 'נצטמק ההווה עד לאין כמעט' ('אריחי השיש', עמ' 50) [ב: 101]. 'זיכרונות הדס' (עמ' 41) [ב: 95] מבליחים באופל הקאמרה אובסקורה של המחשבה כ'שקופיות קופצות בעצלתיים', מחיות לרגעים לא רק את זיכרונות הבייקל ותרדמת היערות הסיביריים או את הסמובר המהביל ומסכת סנהדרין על השולחן בערבי טבת בעיירה הבסראבית, כי אם גם את המונפרנס, את רי מופֶטֶר, את הקריאה הראשונה בפרקי הפתיחה של 'מגילת האש', בפרחי הרע, בכוכבים בחוץ. מראה הגלוסקמה של וולטר במרתף הקבורה של הפנתאון בפריס (שכבר הוחיה בשיר 'אגרוף' ממחזור 'שירי סיביר'), עם הזרוע השלוחה כאילו מעבר למוות, נושאת את לפיד הדעת הביקורתית, אינו מרפה מן המשורר עד שהוא 'מאזן' אותו כביכול על ידי המראה של סופר הסת"ם הירושלמי, רבי דוד אלבז ממארקש, שציווה לקוברו כשקולמוס הסופרים בכף ימינו, שכן 'סופר גם בקבר/ את קולמוסו לא יניח' — אמירה, שהמשורר מוסיף לה את הערתו הספקנית-העוקצנית, המיוחסת ל'בת קול':

'גם שם, בקבר, / קולמוס לסופר לא יניח' ('עימות', עמ' 81) [ב: 122].

אלא שהזיכרונות, שאינם מרפים מן התודעה כאילו גם שם, בקבר, מזמינים התייחסות זהירה ומפוכחת. הכרח הוא לשמור ביחס אליהם את הידיעה, כי אין הם, בסופו של דבר, אלא 'עלה שהצהיב עין-טבק עד הנה-הנה ישתחק' ('עלה שהצהיב', עמ' 15) [ב: 79]. מי שיתייחד עמם עלול למצוא עצמו כלוא בארכיון מאובק. חיותם של הדברים שחלפו נמצאת להם רק מכוח איזה קשר בלתי ברור בינם לבין הדברים המתרחשים עתה ('הלוך הלכו הימים', עמ' 18). 'זה כאן?' שואל עצמו המשורר למראה חלונות המאבדים את כחולם עם אופל הערב, 'או, דרך דוגמה, בבית העלמין של פראג מימי המהר"ל?'. וכן גם ביחס לאשנבים המהבהבים שהוא רואה — 'זה כאן, או מה שקרה שם?'. השאלה היא הכרחית, כי ה'שם' אינו

נוכח באמת אלא אם כן הוא מצוי גם 'כאן'. משום כך מצטווה המשורר להתבונן בראש ובראשונה לא בשם אלא בכאן. עליו לחיות את ההווה במלואו, ללא סלקציה מתקנת או מעדנת. וה'כאן והעכשיו' של שירי היין הקר הם בעיקר כאן ועכשיו אפוליים-ליליים-קודרים.

במרכז הקובץ עומדת קבוצה גדולה של שירי לילה, מעין נוקטורנות משוללות מרגוע, טרופות נדודי שינה, חלומות ומצבי ערות-למחצה. בשירים אלה נשמע בבהירות גוברת והולכת קולה של התודעה הבודקת את עצמה, מסמנת את גבולותיה, מביינת את פחדיה, מונה את תקוותיה המעטות. בין שהמשורר מעניק לקול זה נוסח של שיחה תרבותית, אפילו שיחה אנליטית, מופשטת (כמו בשיר על 'בת מרים שאיננה') ובין שהוא משווה לו נימה של קול מספר בלדי-לירי, הלילה וחשכתו הם הקובעים את התחום, שבו יכול הקול להישמע בבהירות, לגבור לגמרי על שאון היום שהוקך ל'סורדינה'. הנה, לדוגמה, סיפור בלדי שמספרת התודעה לעצמה בלילות:

מה עושים המתים בלילות?
מתוך הברידות מגרשם אל מתוך
הם יושבים על אבני מצבות
וחורי עיניהם קוראים
את השקרים וגרגירי האמת שבכל
פא נון.

(מה עושים, 'עמ' 17) [ב: 81]

הסיפור הוא אימתני והומוריסטי בעת ובעונה אחת. מוחו של הדובר מנסה להפחיד ולשעשע את עצמו (הן ההפחדה הן השעשוע באים להסיח את הדעת מן התהום האמתית: האינות). מתוך נדודי שינה הוא מזכיר לעצמו את שיר הילדים הנחמד של לאה גולדברג 'מה עושות האיילות בלילות' וכאילו אומר לעצמו: הבה נמיר את האיילות השולכות את רגליהן הקלות ועוצמות את עיניהן הגדולות במתים הגוררים את שלדיהם מתוך הקברים, יושבים על גבי המצבות וקוראים בחורי עיניהם הפקוחים לתמיד את דברי התהילה המפוקפקים (אך בכל זאת מכילים גם גרגיר של אמת) שנחרטו מתחת לפ"נ שעל אבן המצבה. לא קשה לראות כיצד המסגרת הכמו בלדית, על אוירתה ה'גוטי', איננה אלא השלכה של מצב יומיומי ורגיל למדי: מצבו של האיש הזקן, שהשינה חומקת ממנו, פחד הברידות לופת אותו, והוא מהרהר הרהורים לא שמחים על מהלך החיים, על הישגיהם המדומים ותהילתם החולפת, וכמובן, גם על המוות שבסופם (הוא הדמות השותקת, חסרת העינים, הניצבת אצל החלון בסיום השיר). מצב זה הוא עתה המצב התודעתי הכמעט קבוע בחיי המשורר — מצב של חשיבה אקסיסטנציאליסטית, שאינה חסרה מומנט של בידוח ואירוניה עצמית, ושל

שיחה פנימית, המתנהלת כאילו בנחת, או לפחות באטיות מסוימת, גם כשתכניה מבהילים למדי — שיחה שיש בה תערובת של יישוב הדעת עם עצבנות כבושה. וכל זה מתנהל בזירה האפלה של הכרת הישות הלילית.

המשורר עוסק עתה ב'מדרש לילי' (עמ' 38), המתנהל לאטו ובמקוטע, כש'עופרת הלאות מכבידה על המטוטלת/ ולאחר התיק משתהה התק'. במסגרת מדרש זה יכול הדובר להציג לעצמו שאלות שכלתניות מעניינות כגון 'איזוהי הדרך שיבור לו/ האדם המפחד לשאול' ('איזוהי הדרך', עמ' 39) [ב: 93] — היינו, מה יעשה האדם החושב בעת שהמחשבות מביאות עליו רק חרדה ודיכאון: האם יתרכז כל כולו בעצמו, בגופו הנושם, בשאיבת האוויר לתוך ריאותיו ובפליטתו, ובדרך זו אולי ישחק את מחשבותיו, או, להפך, יעלה את המחשבות בצורת שיר על הכתב, ישרבט 'סימני יחוד של/ אלף-בית עצמי על חלקת הנייר'; ושמה יניח לעצמו להיסחף בורם המחשבות, להפליג עצום עיניים 'מעל למצולות עם גבב שנים' אל תוך האפלה העמוקה של השינה או של המוות; או שמה ראוי לו שיכרה אוזן לרחשים ולרעשים העולים מתוך דומיית הלילה — אדוות הים, רשרוש החול, התרחשויות לא ברורות בקומה השלישית של בית הדירות שבו הוא נמצא? ('הרוח פתאום', עמ' 64) [ב: 112]. או שמה יעלה האדם לנגד עיניו דווקא תמונות מנחמות, או ירקום לעצמו סיפורים שסופם טוב: באופל הלילה, כשהרח מגוללת 'טלאי זיכרונות', מוצאת עצמה התודעה מופקרת לסער על גבי 'אֶרְפָּה בדויה', כוודת בלב ים. הנחשולים מטלטלים אותה, אך מטילים אותה לבסוף אל חוף, אשר אם גם הוא אינו מוכר, יש בו צריף מקבל אורחים ובו מנורת נפט ואודים באח וגם מרק חם, ובעיקר-בעיקר גם אדם — ניסיון תמים ושקוף למדי של התודעה לספר לעצמה בצורת סיפור, שאיננו מזמין בחינה ביקורתית מדי, שגם ב'מעבר מזה', מעבר לחושך ולכאוס של המוות, יש איזו קיומיות צנועה אבל מסבירת פנים, מפיקת חמימות אנושית. הניסיון הוא כה גלוי לעין עד שאנו יכולים לקרוא את השיר ('אוזן כרויה', עמ' 65) [ב: 113] לא רק כשיר של חשיבה משאלתית-אשלייתית, אלא גם כשיר של מודעות לחשיבה המשאלתית-האשלייתית הבלתי-נמנעת בעת שמחצית הפנים כבר שקועה בכרית, המשקפיים הונחו על כיסא או שולחן, המנורה כובתה, 'אבל העיניים פקוחות אל תוך מצולות החושך/ והאוזן מקשיבה כל הלילה'. ב'ספרים נפתחים ונסגרים' (עמ' 84) הופך הדובר את ספרי הדין השמימיים, הנפתחים והנסגרים בעת חריצת דינו של כל אדם, לספרי שירה וסיפורת שכתבו אנשים ובהם גילו טפח מייסוריהם, אך גם כיסו טפחיים 'תחת לבוש הלשון'. הספרים האלה נפתחים ונסגרים כביכול באופל הלילה בידי דמות בלתי ברורה — איש שזקנו ובלוריתו כאילו 'שייכים לכאן' אבל 'כל כולו' — לעולם אחר שאבד עליו הפלא' (במקום הכלח). המשורר שואל את עצמו במסגרת התרגיל הרוחני הדמיוני שהוא מבצע אם גם בקריאה מיוחדת זו בספרים הנפתחים כאילו מאליהם עדיין לבושי הלשון מכסים על רגשות

ותשוקות עירומים, או שמא עתה 'נקרעים לבושי הלשון' והספרים משדרים את תוכניהם הרגשיים היישר אל תוך האפלה והדממה, ושוב 'אין להם צורך בפירושים'. בשיר אחר ממשיך המשורר, שהרבה לעסוק בתרגום (ברתיני תירגם כשלושים ספרי פרוזה ושירה מיידית, צרפתית, רוסית ורומנית), 'לתרגם' גם בשנתו, אלא שעתה הוא מתרגם לא משפטים ופסקות אלא 'את האתנחתות שבין דממה לדממה', שכן בתרדמתו נמסים קולות הספרים אל תוך 'נופים רהויים של חלום' ו'ההיוליות מסרבת להיכנס לספירת העיצוב' ('תרגום', עמ' 59) [ב: 110]. בכל אלה העיקר איננו בפרטי התכנים הספציפיים של המחשבות וההזיות הליליות — אותם 'הרהורי לילה', Night Thoughts, של אדם בסתיו חייו — אלא בעצם השיחה הפנימית המתמשכת והולכת: שיחת התודעה עם עצמה, שהיא עתה התשתית והתמצית של שירת ברתיני.

כמובן, מצויים בהיין הקר גם שירים הנראים בלתי שייכים לרצף השיחה הפנימית הזאת: שירי נוף (ראו המחזורים 'יומן דרכים '77', עמ' 20-22, ו'שירים מעבר לים', עמ' 45-47), בלדות חסידיות ('בלדות קצרות של הבעש"ט', עמ' 11-14) ואחרות ('בלדה חוזרת', עמ' 43, [ב: 97] ו'בלדה בנוסח ישן', עמ' 55 [ב: 106]), שירים חזיוניים, המעלים מראות שלמים או מקוטעים (כגון 'קטע מתסריט ישן', עמ' 82 [ב: 123]), שירי הגות דיוניים ומוסרניים (כגון 'נקודה', עמ' 62 [ב: 111], או 'נקמה', עמ' 37 [ב: 92]), ואפילו שיר או שניים העוסקים באקטואליה (כגון השיר '5 ביוני המסך הקטן', המבטא את הזעזוע של המשורר מניצחון הליכוד בבחירות 1977, עמ' 27). אולם בעוד שכל אחד משירים אלה (ואחרים שאינם מוזכרים) מנסה לקיים את עצמו בתחומו התת-ז'אנרי והתמאטי המיוחד, הרי לא קשה לראות כיצד כמעט כל אחד מהם משתלב בדרך זו או אחרת בדיאלוג הפנימי הלילי שמנהל המשורר עם עצמו לאורך הקובץ כולו. כך השיר ההגותי 'נקודה', אשר לכאורה מפתח תמונה אבסטרקטית לחלוטין, בעצם מבטא ומגדיר מצב של בדידות מאונס אבל גם מרצון — מצב של היפלטות אבל גם של בריחה מן המעגל האנושי החסום והצפוף, וזהו המצב שבו מוצא עצמו הדובר בשירי התודעה המשוחרת עם עצמה. כאן ניתן בפירוש לשמוע את נימת השיחה הפנימית הזאת על דיאלקטיקת השאלות והתשובות האופיינית לה:

נְקֵדָה

בְּמֶרְחֵק לֹא רַב (אֲבָל מֶרְחֵק)

מֵעֵגוֹל סָגוּר. מִי הַפְּלִיט

אֵת הַנְּקֵדָה הַחוּצָה?

רְבוּאוֹת נְקֵדוֹת שֶׁבְּפָנִים

בֵּין חוֹמוֹת וּבֵין מְתַאֲבְנוֹת לְאַחַר סְתֵרְחָרֵת —

הַנְּקֵדָה הִיא מִבְּחוּץ

לְעֶצְמָהּ. הִיא לֹא
אוֹזֶרֶת אוֹנֵי תְאוּצָה
לְפָרֵץ אֶל פְּנֵים הָעֲגוּל

הִיא לְעֶצְמָה
(עמ' 62) [ב: 111]

או השיר הכמרחיוני 'תיאטרון' (עמ' 49) [ב: 100] המתרחש כביכול באולם תיאטרון שבו התהפכו היוצרות: הצופים נעים על קרשי הבמה ואילו היושבים באפלולית האולם מציגים — כל אחד בפני עצמו — מוזה חלומי, אשר להם נועד בו 'תפקיד חלום'. ההיפוך ממחיש בצורה ברורה למדי לא רק את המצב התודעתי הדיאלוגי, שבו המחזה וצופיו מחליפים תפקידים בלי הוץ (אורי צבי גרינברג סימן מצב זה תמציתית בטור הידוע שלו מתוך 'באלף דששי': 'כמדומה שכך היא הכרת הישות: אנן לעצמנו המחזה'), אלא גם את המודעות האירונית למגבלותיו; שכן בתיאטרון החלום של ברתיני השחקנים החולמים יוראים להקיץ מחלומותיהם. הם רוצים להימלט 'מן הפשר/ שבוודאי יתאכזר עם/ פרוץ התשואות'. כך מייצר מחזה תודעתי מתהפך, לא רק הכרת ישות אלא גם הדחקתה. בשיר פעילה לא רק התודעה ה'תמימה', המתמסרת כולה להזיה רומנטית או נרנדיזית אלא גם התודעה הביקורתית ה'קשה', המלגלת לתמימותה של תאומה ה'רכה'. השיר 'נקמה' (עמ' 37) [ב: 92] מתנסח בשורה של היגדים כמו דידקטיים:

לֹא לְכָבוֹת פְּתָאם כְּנָר
כִּי הִנֵּר הַכֶּבֶה בְּפִתִּילָתוֹ הַמְּחֻטָּה-שְׁחָרְחָרֶת
נֶצֶב אַנְדְּרִטָה שֶׁל חֶלֶב,
מְצַפֶּה כְּכִיכּוֹל לְגַפְרוֹר אַחַר
שְׂבִיבֹא וְנִצִּית — —

לֹא כְּנָר פְּתָאם לְכָבוֹת
אֶלֶּא לְכָלוֹת כְּנָר,
חֶלֶב נִתְדָּן גִּטְף גִּטְף
נִגְרַע בְּעֶצְלָתִים — —

אֶל תְּסִי עֵינֶיךָ
שִׁיר הַפִּתִּילָה יְתְּבוֹסֵס בְּמַגְלָה הַמְּלַכְלֶכֶת
הַחֲמָה עֲדִין

אולם המדבר והנמענת שבאוזניה הוא משמיע את עצותי-הוראותיו פועלים שניהם כגיבורים בדרכה מופנמת של דעיקה. הטון התקיף של הדובר מכונן בראש ובראשונה אל עצמו. הוא מזהיר את עצמו מאשליה, מתקוות שווא: מישו יבוא ויצית מחדש את הפתילה ה'מחוטת'; אולי הפתילה עצמה תעורר בקרבה את הלהט הדרוש לשם הצתה מחודשת, או לפחות ייותר הנר הכבוי כמין 'אנדרטה' שתיקבע בזיכרון. כל זה הוא 'שווא ושקר', קובע הדובר נחרצות. זוהי הרמת קול באפלה, הערות לעצמי שיש בהן מן ה'נקמה', ההתאכזרות העצמית ('אל תסכי עיניך — — [מן] המוגלה המלוכלכת') והעידוד העצמי גם יחד. אף זה הנו פרק בשיחה הפנימית המתמשכת לאורך שלושת קבציו האחרונים של ברתניני.

ט. מאחורי הפרגוד

מאחורי הפרגוד, הקובץ האחרון, מכין לקורא שעקב אחרי הקבצים הקודמים הפתעה מסוימת. מודע לאחרונותו ('לאורך הימים לאורך הימים', ספר שירים נוסף של ברתניני, שראה אור בשנת 1988, היה מבחר, שלא נוספו בו שירים מאוחרים מאלה שכונסו במאחורי הפרגוד, אף כי המשורר כתב שירים נוספים*), הקובץ מציג את עצמו כספר 'מעבר יבוק' של המשורר ('מעבר יבוק' הוא קובץ תפילות והנהגות לחולה מסוכן, למטפלים בגוסס ולאבלים על המת. חיברו בתחילת המאה הי"ז המקובל אהרן ברכיה ממודינא). הצירוף 'מעבר יבוק', בהוראתו כחציית הגבול המפריד בין החיים למוות, מופיע בקובץ כמה פעמים (ראו, למשל, השיר 'משני עברים' הנפתח בטורים: 'מעבר יבוק — / שני עבריו משתקפים זה בזה', עמ' 65 [ב: 170]), ורכים עד מאוד בקובץ הם השירים הממחישים את הקרבה, הנוכחות המיידית ואי-הנמנעות של המוות. המשורר, שכתב את שירי הקובץ על סף העשור התשיעי לחייו ולאחריו, ניסה בו שוב ושוב לדמות לעצמו אותו 'קיפאון אדישות של הדעת' / שבלשון-הגוף-שבטרם-גופה / הוא נצח' (שם). הוא תירגל בשיטתיות את אפשרויות ההסתגלות לשלושה המצבים שקרבת המוות עמידה בפניו: תחילה — מצב הקרבה עצמו; לאחר מכן המצב 'אחר', ההימצאות 'בתוך' המוות; ולבסוף גם מצב המעבר מחיים למוות, אותה יחידת זמן בלתי מוגדרת שבה שרוי האדם בין הכא להתם.

מצב הקרבה למוות — אותה ישיבה על שפת הבור או הנחל אגב הסתכלות מתמדת בשפה או בגדה האחרת — הוא מצבו הקונקרטי העכשווי של המשורר,

* אחדים מהם שולבו במבחר בסוף המדור המוקדש למאחורי הפרגוד, לפני שיר הסיום, שהוא השיר שחתם את הטפר.

והוא זה הזוכה לעיצובים רבים ביותר בקובץ. כך ב'משני עברים', שבו מתואר כביכול הנוף שמשני עברי היבוק האלגורי (אפילו הרקיע נחצה חדות מעל לאפיק הנחל: 'עד כאן שמים מטולאים בצבעים ששים — ומשם שחק עמוס שכבות אפלות'); כך בשיר בעל הכותרת האירונית 'שלהי אידיליה ו/או בלדה' (עמ' 8) [ב: 133], שבו יושב הדובר על שפת ים שחור, אטום, 'לא נכסף אל השחר', לצד מצבה עירומה, שהיא עדיין ללא כתובת: 'לא נחרתו פא נוך, תאריך לא נקבע', אבל המצבה סמוכה מאוד, בטווח מגעיד, מלחיתה צייתנית כ'כלבה ליד אדוניה'; כך בבלדה 'פיסת הקרקע' (עמ' 22) [ב: 141] ממחזור ה'מוטיבים הברצלביים, שבה מגלה רבי נחמן מברצלב כי בשורת הקברים שבכית העלמין הסמוך לבקתתו 'ניבעה איזה רווח/ חסר בטור השיניים לאחר נשירת איזו שן', ואז רואה הוא כיצד יורד משמים אל פיסת הקרקע שנחשפה 'אוהל' (מבנה אבן קטן שהיה מוקם על קברי הצדיקים), שבו כבר משתטחים על קברו 'החסידים המתים' (הכוונה איננה לחסידים מתים בעליל אלא לחסידים הברצלביים, שסירבו, לאחר גות רבם, לקבל עליהם את מרותו של שום צדיק חי, והעמידו במרכז חייהם הקהילתיים והאישיים את העלייה על קברו של הצדיק המת. הם נקראו 'חסידים מתים'); כך בשיר האלגי 'שלכת' (עמ' 34) [ב: 149] מן המחזור Tristia (שירי עצבת), שבו מוצגת השלכת ככוח אלמנטרי של הטבע, כמציאות אופפת כל אשר אין להיאבק בה; כך גם ב'הקיר הלבן' (עמ' 62) [ב: 168], שיר המפתח מוטיב מאגרוו חוני המעגל (שראה זקן נוטע עץ, אשר את פירותיו לא יוכל כבר לאכול). כאן הזקן העודר בגינתו בידיעה ברורה כי עד שיפרחו הפרחים כבר יהיה הוא מוטל, עטוף טלית, עמוק בקברו, רואה עצמו כמי שיוסיף גם במותו 'לינוק את זכר הצמח/ שטיפס על הקיר הלבן בעלים'. השיר 'ודאות' (עמ' 64) [ב: 169] מאפיין את הזקנה כמצב של תנועה מהירה ובלתי נשלטת: 'גיל הזהב טוחן מהר את סדר היום' ואין לעצור את תנועתו או להאט אותה בתפילה ('מנסה הוא תפילה. לא הולך. הלב לא נשמע ולא השפתיים') או במילוי יום החיים המתקצר והולך ב'תוכן', ב'משמעות'. נותר רק ההר שממול, 'כולו ודאות משמימה', וכן הדבר האחר הנפער מאחוריו: 'הסוף שלא יפגר בשום אופן'.

'המצב האחר' גם הוא מתורגל בשירים לא מעטים, שבהם נאבק המשורר ומנסה לייחס מעין קיום למצב האי-קיום. כל כמה שהוא משנן לעצמו כי כל התמונות המבהילות הממחישות כביכול את הנעשה בעולם המתים אינן אלא דמיונות מדמיונות החיים ('מי בדה את עולם האמת ותאר את פרטיו בספר', 'משני עברים', עמ' 65) [ב: 170], אין בכוחו לעצור את פעולת הדמיון, שאינו מסוגל לדמות לעצמו את אי-החיים אלא בדימויי חיים. המשורר, המודע היטב לתכסיסי ההגנה והרמייה העצמיות המגולמים בדימויים אלה (גם תמונות הקיום המבהילות ביותר נוחות לנפש יותר מן האיננות של אי-הקיום), ומשום כך הוא נוקט ביחס אליהם תכופות נימה של הומור קודר. בשיר 'לילה ראשון בקבר' (עמ' 72) [ב: 176] משתחזר המונולוג של

המת ה'טרי', שעדיין לא התרגל למצבו החדש: תחילה מפלל המת לאיזה סדק 'אל קיום שאתמול קראו לו נצח'; אחר שהוא נואש מאופציה זו שכאילו הובטחה לו הוא תוהה אם עליו להיעלב, להתמרד ולזעום על מצבו מתחת ל'מכבש' העשוי 'מכל גושי העפר התחוח' המונחים עליו; אלא שמניה וביה הוא מזכיר לעצמו כי מרד וזעם הן מילים 'מעולם שאיננו קיים עוד'. לבסוף הוא מסתפק במחשבה על אלה, שאולי 'פקדו את הקבר — עד שיחדלו — והוא שואל, לא בלי הומור מאקאברי: 'למות מזה?!. בשיר 'משלוח' (עמ' 33) מחלחל אותו הומור בתיאור המשורר המת הממשיך לשלוח למודעיו החיים, מתוך קברו, את כרכי כתביו, 'עם הקדשות' אשר אמנם אינן כתובות באותיות אלא 'במבטי עיניו, לא יכלו להן החרסים'. ב'גשם מאקאברי' (עמ' 58) [ב: 165] נשברת בצורת ממושכת על ידי מטר עז המעורר במחטיו גם את המת בקברו. נראה שאותו נפטר היה בחייו חובב מוסיקה, מנני של סדרות קונצרטים. גם עתה, כליל הגשם, הוא מודע לכך, שעונת הקונצרטים החלה 'עם ניסיון חידושה'. הוא אינו יכול להתאפק, ובעוד הוא מברך על תום הבצורת הוא כבר נמצא באולם הקונצרטים, פניו מולטים באפור והוא 'מערבב עולם בעולם'. כל עוד נמשכת הנגינה הוא מסתתר בצל סופת הנחושת וזעם התופים. רק עם תום התוכנית, בעת מחיאות הכפיים הרועמות, יוכל אולי מישוה להבחין באיזו 'נקישה שלדית של פרקי עצמות'. אבל אז המת כבר נחפז לדרכו 'הביתה', למלא 'חוליותו של הקבר'. בכל אלה מפעיל המשורר הן פעלולי אימה קונבנציונאליים (מנחמים יותר ממבהילים) הן הומור גרדום תוך ניסיון לביית במקצת את הזרות המוחלטת 'שרק העברית כה הצליחה להלביש במלה: נשיה', 'איש לא ידע' (עמ' 68) [ב: 172]; כמוכן, השיר משתעשע במוטיב 'ולא ידע איש קבורתו' מסיפור מותו של משה.

בקבוצת שירים עדינים יותר המצטרפים למחזור 'מוטיב משלוש נקודות שמיעה' מנסה ברתיני לדמיין גם את המעבר מהוויה לאי-הוויה. אמנם, כאן אין הדובר שלו מציג את עצמו כמי שמבצע את המעבר, אלא הוא מתבונן בו, או ליתר דיוק, מאזין לו, כפי שמלמדת הכותרת של המחזור, משלוש נקודות שמיעה, כאילו רק חוש השמע מסוגל לקלוט את ההתרחשות הנזילה-האורירית-החומקנית. הדובר עצמו לא היה 'שם' ואף לא ראה דבר בעליל, אבל הוא שמע מנגינת תקליט מתנשאת בגלים 'משני עבריו של הקיר'. מן העבר האחד שכבה האישה הגוועת, שקועה בחצי תנומה, 'מאבדת את הספירה לאחור של יממותיה' ('מעולם לעולם', עמ' 28) [ב: 145], ואילו מן העבר האחר ישב ה'הוא', המודד את הטווח המתקצר והולך של המרחק מ'מעבר יבוק' עד ל'שניות אחרונות שבטרם-גְּוֹיָה' ('נישא על גלים', עמ' 29) [ב: 146]. יחד עם הדובר, שלא היה שם, אבל 'לילות על לילות ראיתי הכל מרחוק' ('אפטרטה', עמ' 31) [ב: 148] מצטרפים השניים, האישה והמוות, למשולש מוסיקלי. שלושתם קולטים את גלי המוסיקה הפופולרית ('אגם הברבורים' מאת צ'ייקובסקי

מושמע מעל 'היי פידליטי'). היא, שאולי היתה פסנתרנית, עולה בדמיונו של הדובר כאילו היתה 'פושטת אצבעות — — / אל קלידי הפסנתר: / סונטת-הירח קוראת לה' (צבע פניה נשמר, עמ' 30) [ב: 147]. המנגינה מהווה את המעבר מעולם לעולם, ותוך כך היא משככת את שאלותיו המרות של הדובר, המתריס כנגד המושג 'שניות אחרונות' ושואל: 'אחרונות? / ורוחה?' (עמ' 29); ואחר כך הוא מוסיף ושואל: 'והרוח? מה זה הרוח?' (עמ' 31). האם כל קיומה של האישה המתה הוא קיום שבזיכרון החיים, ספון 'באיזה פיתול' של המוח או אחוז באיזה זיכרון שמיעתי של קטע מנגינה אשר נוגן אי-פעם? 'זה כל האדם' משיבה חוכמת החיים המפוכחת. הדובר מתקשה להסתפק בתשובה זו, ואף כי אין הוא משתעשע באשליות בדבר הישארות הנפש, הוא מנסה למצוא מעין נחמה, או אולי רק מעין רגיעה, בתחושה שהמעבר מן החיים למוות לא היה פתאומי, חד, אלא, בדומה למוסיקה שמשמיע התקליט, גלי, מתמשך. בניגוד למת שאינו יכול שלא לפקוד את אולם הקונצרטים בליל הגשם (בשיר שכבר הוזכר), הנפטרת של המחזור משתמשת במוסיקה, לרבות זו שהיא עצמה הפיקה אי-פעם, לא לשם נטילת חופשה מן המוות אלא לשם הקלת המעבר אליו, לשם גישור על פני הפער המפחיד שבינה לבינו. נישאת רכות על גלי 'אגם הברבורים' היא חולפת על פני צלילי ה'היי פידליטי' הנשמעים מעבר לקיר לעבר צלילים הכפופים כבר 'לקיום אחר' ו'אין אוזן ארצית קולטת אותם' (עמ' 30) [ב: 146].

בכל שירי המוות הללו (ובאחרים שלא הוזכרו) נמשכת השיחה הלילית החרישית מחיין הקר; שיחה הנעה בין רגיסטרים של ערות מלאה לאלה של ערות למחצה, בין אלה של הומור מר לאלה של חלום מיטרף. אופל הלילה חסר המתוים הברורים עדיין קובע את ה'לוקוס' של מרבית שירי מאחורי הפרגוד. המשורר חוקר שוב ושוב את ממדיו של 'לוקוס' זה: עד היכן מגיעה הראות בתוך אי-הראות של החושך; הרי גם בראי שחור בכואה משתקפת'. 'אתה רואה אמנם דבר בלי מתאר ברור', ועם זאת — אולי בעזרת 'שפת הריחות והרוחות', הזיכרונות, הערגונות, הכעסים והתשוקות — עולה וניצבת לפניך 'בכואה שבגימורה היא דמות' ('בראי שחור', עמ' 59) [ב: 166]. או: האם השוכב על מיטתו בלילה, מנודד שינה, 'רואה' או אינו רואה את דמויות שתי הנשים שבתמונה הניצבות על גב השידה הסמוכה? הוא אינו רואה אותן, אבל קיימת בו 'תחושת התצלום' בחריפות כה רבה עד שהוא יכול לשחזר את זוויות מבטיהן של שתי הנשים הצעירות, 'שני מסלולי עלומים', זה מזה עלומים, שקוויהן מצטלבים וכל אחד מהם מכוון לעבר גורל אחר, עתיד אחר (שהוא כבר עבר), עלום אף הוא (אף על פי שכבר התרחש. 'הלילה הזה', עמ' 6) [ב: 131]. או: האם החושך מצמצם את נפחו של חדר המשכב, סוגר על השוכב ב'לחץ של דופנות שתיקה', או שמא, להפך, פתאום הוא מעורר בו 'תחושה של אינסופיות'; והאם ניתן לצפות למפנה כזה גם באפלת 'דלת האמות שלאחר — —' ('אינסופים',

עמ' 36). או גם: האם ניתן לשחזר בעת נודדי השינה, 'ולו רק כבואה של כבואה' של חוויות ה'אז'; למשל, להעלות את מראות ימי העשרה, לעצור בהם, להשתהות במחיצתם ('שמש בימי העשרה דום/ וירח בעמק חלום!')? התשובה היא כי הדבר אינו ניתן להיעשות. אפילו יצליח האדם הפוקח את עיניו אל תוך האופל להעלות את המראות לנגד עיניו, לא תהיינה אלה אלא הולוגרמות קרות, קווי ליזר צבעוניים אך סטרייליים מרחפים בחלל, מנוקים מכל 'ריגושים'. המראות יהיו 'גביש וברדלח', אך חום החיים לא יהיה אצור בהם. אם בכלל הוא עוד קיים, הריהו 'גנוז כמקודם/ מצפה למפתח' ('גניזה', עמ' 26) [ב: 144].

מרקם דק של דיוקים עדינים נטווה בתוך העולם הלילי של השירים — דיוקים הנעשים אפשריים כשהאדם צופה בעצמו, בחייו ובעולם המקיף אותו מזווית הראות של הקץ הקרב. עם זאת, מאחורי הפרגוד, כקובץ שירים וכאמירה מסכמת של המשורר, מעין צוואה, איננו ספר אפל וקודר. בכל אופן, האופל והקדרות שבו, למרות העיסוק האובססיווי במוות ובמיתה, אינם דחוסים וכבדים כאלה של היין הקר. אדרבא, הם מוצפים כתמים בהירים, מה שאלת רמז הצעיר תיאר כ'רסיסים של יום' הנוצצים בתוך הלילה הכבד והאפל ביותר. ברתני נע במאחורי הפרגוד — אמנם, בזהירות, באיפוק, וללא שיתעלם מן התובנות הקיומיות הקודרות ביותר — לעבר איזה אור, ובתנועתו זו מפתיע אותנו הקובץ ומאפשר לנו להיפרד משירת המשורר, אם לא בהתרוממות רוח הרי גם לא בתחושת ה'גליסאנדרו', הגלישה אל תוך לב מאפליית היבוך. התנועה שבה מדובר מסתמנת בראש ובראשונה בארס־פואטיקה המוצהרת של הקובץ; שכן מאחורי הפרגוד, כמו כל קבציו האחרים של ברתני (משורר מטא־פואטי מובהק בכל גלגוליו), מכיל קבוצה גדולה של שירים ארס־פואטיים. בשירים אלה מנסה המשורר הפעם למוד ולתאר לא את מוגבלותו המובנת מאליה של השיר, אלא דווקא את האפשרויות הגלומות בו. גם עתה אין הוא מתיר לעצמו להשתעשע באשליית הנצחיות של האמירה הפיוטית, בהישארות נפש יציבה ובטוחה של השירה. הוא נאחז בידענתו כי השיר, על הרוב, 'מת' אפילו יותר מן המשורר המת. כך בשיר ההומוריסטי־הקודר 'משלוח', שכבר הוזכר, הוא קובע, כי בעוד שהמשורר שנפטר ממשך לשלוח את כרכי שיריו למודעיו, והללו, מצדם, מנסים לגמול לו באיסוף מניין לאמירת קדיש לעילוי נשמתו, כרכי השירים עצמם אינם מעניינים איש ואין להם פתח. הם הם הנעשים ל'קדיש האילם' אחר מחברם (עמ' 33). בשיר 'תמות' (עמ' 66) [ב: 171] עולה נשמתו של המשורר המת 'בשלהבת של תכלת' כלפי מעלה. באותה שעה של עליית אליהו במרכבת אש אין איש שומע את 'בכי הכבשים' — שירי המשורר שנותרו נטושים בשדה. גורל השירים, בין אלה שנכתבו בין אלה שנותרו בלתי כתובים, אחד הוא, גורלו של צל עובר. כל הסבורים כי 'הזכר ייאגר/ בפסקול, בצילום, בשקופיות, בכתב־יד' — טועה ('צל', עמ' 35) [ב: 151].

ידיעה זו, מכל מקום, אינה מרפה את ידי המשורר ואינה מבטלת את אמונתו בשיר כגורם מחייה ומעורר, כמעט כבערך ביולוגי קיומי מפרה. אמנם, מוצא מילות השיר הוא ב'רהט הדס', שהשיר מבינו כתוצאה מהזדווגות הכדוריות האדומות והלבנות ומהתרבותן הבלתי פוסקת. אבל 'היכן מוצא הדס?' ומנין רהטו המפכה? לא רק מחיותו של החומר אלא גם מ'רחם המלים'. כשם שכדוריות הדם מזדווגות ומייצרות 'תולד ותולד ותולד', כך גם המילים מזדווגות ומולידות. בלחץ הזמנים, בעקת היום והלילה, 'ברווחים שבין אות לאות', בקולות שבטרים היגוי, / בשובלי משמעיים שטרם הגעת אל בראשיתם' מתחברות המילים, נפרדות, מלהיטות את 'המפחה שבחדרי הלב', פולטות זיקים ומשמשות אצנים (קטליזטורים) 'ליצירת כדוריות' (ביולוגיה, עמ' 9). גם כאשר 'המלים עייפות', ודומה ששום זלעפה כבר לא תעורר אותן מ'רבצן, צריך לצפות לרגע שבו הזמן יאבד את ממדיו הסדורים, ו'כדרכו ושלא כדרכו' (אף זה ביטוי השאול מתחום יחסי המין) יזווג את 'הכבר עם המתרגש לבוא'. או אז תיענינה המילים לאמן, שיניף מטהו על 'בקעת התרדמה' (במקביל לבקעת העצמות היבשות של יחזקאל) ותתעוררנה לחיים 'חסונות שבעתיים ממלי בראשית' ('המלים העייפות', עמ' 7) [ב: 132]. רבי נחמן מברצלב יודע, שבתהליך הצמצום הקוסמי, המכווץ את האינסוף והמוליד את העולם, נדחקות הספירות גם לעבר התגלות ב'אלפי לבושים' של השגה, כלומר, במילים. העיקרון של הצמצום חייב להביא את 'כל הריונות השתיקה הנבונה' לרגע ההתפוצצות או הלידה, שבו תפרוצנה העוצמות של ההווה 'במלים לזהבות' של אש ראשונה/ באורה העצום, שהוא הוא תכלית הצמצום ('ניסיון הגדרות', עמ' 18).

אמנם, שירה שהיתה יפה לשעתה יכולה להתבלות ולגווע. האלפים השוויצריים כבר אינם 'שניאוריים', כשם שהשנה הרשומה בלוח איננה 'טרס"ח, ואגרות וסמלים, שצמחו על קרקע המאה שעברה [כלומר, המאה הי"ט. ד.מ.] — וגיוונו כל דימור בתנועה של צללים ועלים' חייבים עתה לפנות את מקומם לא רק ל'פשט השופע ירוק' של ההר המתנשא, אלא גם לדאגות האקטואליות של המשורר, הממקמות מאחורי אותו הר את 'לבנון וחברון' ('הפשט ומה שמאחוריו', עמ' 44) [ב: 157]. ב'טבריה בגשם' הגשם הוא 'אותו גשם' אלכסוני שירד בשירו הידוע של עזרא זוסמן, אך 'טבריה כבר אחרת'. לא רק רבייה הקומות שצמחו בה שינו את דמותה, אלא גם הרעמים העמומים של המלחמה המתרחשת מעבר לגבול הצפון הופכים את האיקונה הדתית-האפיפאנית שראה המשורר בשנות העשרים ל'קורי הזיה שעפה. מסתתרת בין קודש לחול' ('טבריה בגשם', עמ' 23-24) [ב: 142]. אבל השירה יכולה גם לשמור על חיותה למרות כל חילופי הטעמים ותמורות האופנות הספרותיות. ברתיני מצטט טור 'שכתב משורר עברי לפני כך וכך שנים': 'בין השמשות ארוך אחד היו חיי'. הכוונה היא לשירו של דוד פרישמן 'עלטה' (שראה אור לראשונה בשנת תרע"ב). ברתיני מצטט מתוכו מן הזיכרון, ולא במדויק (במקור נאמר: 'לא יום אף לא לילה:

דמדומים היו חיי — — בין השמשות ארוך אחד' וכו'). המבקר העכשווי יראה בטור זה, הוא סבור, רק 'אמירה' שאין בה שירה. אבל הקורא אשר יצמיד את אפרכסתו 'עד מגע התוף במלוא מתיחותו' יעלה מן הטור עולמות שלמים. מכל מקום, ברחיני מעלה ממנו רצף סצנות בין-ערביים מן העיריה ומימי סיביר באריכות, במלאות ובחיות בלתי רגילה ('קונוטאציות', עמ' 70-71) [ב: 174].

אכן, השיר והסיפור אינם 'גוברים' על המוות, אבל הם מתייצבים למולו, נולדים מן ההכרח לחיות בצלו, אך נושאים בתוכם את כוח כורח החיים ולא את הכרח המוות. אם מקור נדודי השינה, שבהם טבול הקובץ כולו, הוא הפחד מן המוות, הרי אותם נדודי שינה מוליכים גם את הסיפור החיוני, המתמשך עד אין קץ, סיפור שחרזדה ש'מצטמחות לו כנפיים' היכולות להעבירו מדור לדור — כגון סיפור שבעת הקבצנים של רבי נחמן מברצלב שעודנו מצפה לסימו ('הסיפור והמוות', עמ' 21), והוא סיפור ש'מתגולל ונפרש' מעצמו, ומעבר לתכניו ולמגמותיו טמונה בו איזו 'שרירות' שמתוך ויתור על חתירה ל'כל תכלית', שכן 'עצם הנביעה מגמה לו' ('הסיפור מעצמו', עמ' 19) [ב: 139]. כך יכולים נדודי השינה והרהורי הלילה הקודרים המתלווים אליהם לייצר סיפור חי, צבעוני, חריף קווים, נושם גורל, כמו הסיפור על שלוש האחיות 'שהגיעו לפרקן', ושתי הבוגרות שבהן, שלא מצאו 'פורקן', רצחו את הצעירה בשובה מליל עילוסים. סיפור חייה ומותה של הנרצחת, כמו סיפור קנאתן ו'פורקן' של האחיות הרוצחות, מרעיש בלהט חיותו ('בלדה', עמ' 37-39) [ב: 152]. כך אפלולית הזקנה של המשורר יכולה להריץ אותו בתחרות סמנטית-קונוטאטיבית של חיפוש מילים צבעוניות דיין כדי להמחיש את תור האביב ולהוליד שיר מסנוור בצבעיו כמו 'סמנטיקה או קונוטאציות' (עמ' 41) [ב: 155].

על סף פרידתו מן השירה מזדהה המשורר הישיש לא עם פואטיקה ותרנית של 'הבל הבלים', אלא דווקא עם הפואטיקה התמציתית המתריעה של המשוררת מרינה צבטאיבה לפני התאבדותה. 'פואטיקה תמציתית', ב: 181. 'המיהול המשכר' של השירה אמנם ייגרו ויאבדו בהתנפץ הקנקן, המשורר. אבל אין בכך כדי ליטול ממנו את חריפותו ואת נטייתו 'להתריס. ליידות'. 'עד נפול תרדמה כהולם' דוחקת השירה במשורר 'לעקור אבני גוויל / לשחקן עד גחלי יהלומים / מכוות לעצמי'. השירה נותרת תמיד בבחינת הרפתקה מסוכנת. גם כשנשאלת השאלה 'הנייר ואני — — למי נחוצים, למי' [תחנה אחרונה — ילבונה. ב: 182] עדיים מתקבל הדין: 'זאת השירה אדם כי ימות באוהל'.

התפנית בהשגות הארס-פואטיות, המתרחקות במהירות ממטאפורות היין הקר והחרוז המר, נובעת לא רק משינויים בחשיבה האסתטית-פואטית של המשורר הישיש, אלא בעיקר מתמורה דקה ביחסו אל החיים עצמם — תמורה שהתחוללה למרות הקרבה היתרה אל תחומו הוודאי והסופי של המוות, ואולי דווקא בגללה. המשורר נתון עתה הרבה יותר משהיה קודם לכן לדאגות החיים וענייניהם, דאגות

רבות לעניינים אקטואליים מטרידים כמו מלחמת לבנון. 'ממה ששלך אין נסים להווייה אחרת', הוא אומר לעצמו באחד משיירי הפגרה השוויצרית, כשקוצר הרוח שלו כלפי השלווה של הנוף ויושביו וכלפי הציינות של ה'נכריכטן' (חדשות) ברדיו המקומי גוברת והולכת ('הגות', עמ' 47) [ב: 159], וממילא הוא ניעור עם בוקר כדי לספור 'את ימי הפגרה עם ספלי הקפה החם' — לא רק משום הדאבה על החופשה המתקצרת אלא גם משום הציפייה (לאו דווקא בהתרוממות רוח) לשיבה אל 'מה ששלך'. הדברים אמורים לא רק ביפה-הנוף השוויצרי. גם המוות, בכל קרבתו ואי-נמנעותו, הוא לוקסוס שאי-אפשר להתמסר לו כליל בעת שענייני החיים דוחקים כל כך. לכל היותר יכול הדובר של שירי האלפים המאוחרים הללו להזדהות במידת מה עם מטפסת ההרים הנמרצת, שרוקנה אל קרבה באחת כוסית בנדיקטין אחרונה כפונדק שבמעלה ההר ויצאה בהולם-צעד לטפס על הצוק, שממנו הפילה עצמה 'נפילה ללא אנחה' ('כוסית אחרונה', עמ' 46). המעשה שעשתה, כל כמה שהוא מעשה מוות, גונז בתוכו כוחות חיים; ולכוחות אלה מכוון המשורר את מחשבותיו עתה גם בעת שהוא מתרגל מצבי מוות. אפילו המתים שלו הם, כפי שראינו, חיוניים למדי.

עתה המשכיות החיים מקיימת את עצמה כמעט בכל מקום ובכל תנאי. מה שהיה חיוני, מה שטבע חותם חי בחושים או במחשבה, אינו נעלם לגמרי. מי זוכר את החלומות? 'מן המפורסמות הוא: זכרם קצר קיום/ בהרבה מתוחלת החיים'. אולם 'יש שהריח, ריחם, עומד לאורך שנים', ובאחד הימים, באמצע שיחה אקראית, במקום ובזמן שאין כל קשר בינם לבינו, יתעורר החלום השכוח 'כי ריחו פקד אותך בלי כל הקשר' ('קדיש', עמ' 12). רוחות הרפאים, 'שליטי הלילות במרבת הפיח', יכולים לעורר בשורש החוטם גם את 'ריחו החרוך של אז' ולהריץ על פני העור 'תחושת הצריבות המתפרות/ בגאות התשוקה עד/ הינתקות מכל תודעה' ('הכתלים שכחו', עמ' 25; כפי שראינו, על פי דוגמאות רבות משירים שנכתבו בתקופות שונות הרגישות האולאפאקטורית מודגשת במיוחד בשירת ברתני ומהווה את אחד מן העוגנים העיקריים של הזיכרון). התורשה מפעילה את האדם בכוחה שלה. כשם שאבא ז"ל היה אומר: ברי ושמא — שמא עדיף, ואמא היתה מקבלת בלי כל שאלות כל מאן דעביד, כך הבן, המשורר, נצמד לכלל שקבע פטר אלטנברג: 'אשר לעקרונות, הטוב שבעקרונות — לחיות בלי עקרונות' ('תורשה', עמ' 69) [ב: 173]; כלומר, לחיות קודם כול, ורק אחר כך, אם בכלל, לסווג, להעריך, למקם ולשפוט את ההתנסות החיה. אפילו בעידן עתידיני, שבו תשלוט סמנטיקה שונה לחלוטין מזו של זמננו, הכרח יהיה להעלות מחדש, מתוך 'געש צבעים', מיתוס 'על הוא ועל היא' ועל הזיקה שביניהם ('שני שירים בקוסמולוגיה', עמ' 56-57) [ב: 163].

למרות כל התהליכים האנתרופיים, פועלים במציאות גם תהליכים אינטגרטיביים — גלויים ונסתרים. אלה מתגלמים, בין השאר בחזיונות כמו 'שירת העשבים'

ששמע רבי נחמן מברצלב; שירה המסמנת את אחדות הקוסמוס כהוויה חיה ('מחזור', עמ' 15) [ב: 137]; שתיקת ההרים שהיא 'לשון אחרת' ומתוכה מתנשא 'דיבור לילי — — של בטרם' ו'שורש הר מאזין לשורש הר במרחק שנות נצח' ('לשון אחרת', עמ' 53-54). כל אות מניעה בחשאי את קוצי תגיה, מפיקה מתוכם 'רמזי משמעות של/ קיום אחר מאחורי הנגלות' ('אות ותגיה', עמ' 20) [ב: 140]; והאפלה העמוקה ביותר איננה אלא פרגוד, שמאחוריו שפעת צבעים גלויה או כבושה, התפצחויות ללא קול של 'גושים של קיום אחר' המפריחות סביבותיהן זרי 'צבעים לא מכאן'. עירוב של יום ולילה, כתישת כוכבים מגלקסיה אל גלקסיה ('מאחורי הפרגוד', עמ' 74) [ב: 177]. המשורר אינו חוזר באמת לחזיונות רומנטיים של קוסמוס מונפש וחי. אבל הוא נסוג או מסתייג מקוהלתיות לשמה. אם השיר הישן מת, השיר החדש חי, לפחות עתה. אם העין האנושית אינה שוזפת את התלקחויות הצבע של הגלקסיות הנולדות או אינה מוצאת בהן נחמה, 'אז מה?' שואל המשורר בבוטות עגתית מלאת תוקף בסיום השיר 'מאחורי הפרגוד'. אם ניגון הולך וניגון בא, הרי הצליל סול עודנו חי, ומשנגע בו המנגן בקשתו או באצבע הפורטת על המיתר הריהו מתלקח לילא התחלה. דומה המשך למה שבתוכו הוקם/ לעת-עתה כש'לד' ואחר כך 'פס בוהק של אור' ('על מיתר של סול', עמ' 76). משום כך, ולא משום אמונה בנצחיותו המדומה של השיר המסוים, מבקש המשורר בעת נעילה, כבנעילה של יום הכיפורים:

פְּתַח לָנוּ שְׁעַר
בְּעֵת נְעִילַת שִׁיר.
הַיּוֹם כְּכֹר נוֹטָה לְפָנוֹת
וְלִילָה אַחַר יִשְׁחִיר

(לפני השער, עמ' 78) [ב: 183]

ברתיני נועל בשיר זה את יצירתו השירית (הוא הציבו לא רק בחתימת מאחורי הפרגוד אלא גם בסוף המבחר 'לאורך הימים לאורך המים') לא בתקווה ששירו יחיה אחריו בלכתו אל תוך הלילה האחר, אלא באמונה בחיותה העקרונית של השירה ובהולדתה המתחדשת תמיד. השיר הנולד הוא תמיד 'גנובתי יום, יליד פתע', תוצר תנועה ספונטנית של הנפש, שאינה מניחה למשורר לשקול אם הוא שייך או שאינו שייך 'אולי לתקופה שכבר מתה', ואם תקופה זו וסגנונה אולי עתידים 'עוד להתחדש' ('גם כאן השיר', עמ' 52) [ב: 162]. 'לא יועיל לך, אחא', הוא מזהיר. שום התרחקות, שום 'גליסאנדו' אקסיסטנציאלי, שום שקיעה במחשבות הבל-הבלים לא תעצור בעד ההתפרצות. אגב, הלילה המשחיר בשיר הנעילה איננו בהכרח, או איננו אך ורק, ליל של המוות האישי. זהו באותה מידה לילה מלילות מלחמת לבנון.

המוות הוא באותה מידה מותם של הרוגי המלחמה ('מי זועק, שדוד אל הלילה/ נפל ודמיו הגיר?'). גם בעת 'נעילת שיר' עסוק המשורר בחיים, במסוק המסייע אלונקות לבית החולים, ב'סופת הערכות מעורבלת' של מומחי מלחמה כביכול, ב'הוללות עם נכר שבעיר'. הצמידות הזאת על סף המוות לענייני החיים ומצוקותיהם היא אולי המשיכה על השאלה: 'איך יפתח לנו שער/ בעת נעילת שיר?'.
.

ברתיני הישיש סיים את דרכו היצירתית כמשורר חי לחלוטין — אותה דרך, שנקטעה לא אחת ולא אחת גם נתקעה למבויים סתומים, נמשכה והוליכה למחוז חפץ. סיפור התפתחותה של שירת ברתיני שסיפרנוהו כאן הוא פרשה ספרותית ייחודית. עם זאת הוא גם סיפור תלאתיו התרבותיות של דור שלם - דור שאיבד את נקודת האחיזה שנמצאה לו בראשית ימיו, התקשה למצוא אחיזה אחרת, טעה וכשל, אך לא נואש, ומתוך התמדה ונאמנות מלאה לעצמו ולזמנו כאחד הגיע אל 'עת נעילת שיר' בסימן התגברות ועלייה.

קובצי השירה של ק. א. ברתני

תמול דהה, קישינוב תרצ"ט
מליל עד בוקר / שירים ובלדות, הוצאת מ. ניומן, תל אביב תשי"א
מראות על האפר / שירים, הוצאת הוועד להוצאת כתביהם של סופרים עברים
מבסראביה, תל אביב תשי"ד
שביל כחול / שירים, הוצאת אגודת הסופרים העברים ליד דביר, תל אביב תשכ"א
בקבוק על פני המים / שירים ובלדות קצרות, הוצאת אגודת הסופרים העברים ליד
מסדה, תל אביב תשכ"ט
מחשכים ודרכים / שני מחזורי שירה, הוצאת מוסד ביאליק, ירושלים תשל"ט
כל הצבעים ההם / שירי ירושלים ושירים אחרים, הוצאת עם עובד, תל אביב תשל"ח
היין הקר / שירים ובלדות קצרות, הוצאת עם עובד, תל אביב תשמ"ב
מאחורי הפרגוד, הוצאת עם עובד, תל אביב תשמ"ה
לאורך הימים לאורך המים / מבחר שירים ובלדות, הוצאת דביר, תל אביב תשמ"ט

ק. א. ברתיני

שירים ב

(תש"ל-תשמ"ה)

בחר והוסיף אחרית דבר

דן מירון

דביר