

הַרְי גולומב : בדיות וקניינים

עיונים בשירת אלתרמן

כל־אימת שעולה שמו של נתן אלתרמן בנושא לדברי בקורת והערכה מתגלה לעינינו תמונה שהיא חזון נפרץ בתחום הבקורת: מחזיקים כמה מבקרים ביוצר אחד, וכל אחד מהם מגסה לעייל את היוצר בקוף מחטו. כמעט אין יצירה גדולה, או יצירה הנחשבת גדולה זמן־מה, שנמלטה מגורל זה. יצירתו של נתן אלתרמן רבגונית ביותר. אין בה שפה אחת ודברים אחדים, לא בתוכן ולא בצורה, לא באקלים הנפשי ולא ברמה האמנותית. לא יקשה אפוא על המבקר להציג דמות חד־צדדית של המשורר, כשהוא יוצא בכבוד ידי חובת ציטוט והבאת סימוכים לדבריו. כך שומעים אנו על אלתרמן הזמר הנודד, איש הדרכים וקלות־הדעת, החי את חיי הרגע, „ההופך לבדיחה את סדרי הממלכה“; ולעומתו אנו למדים כי אלתרמן הוא איש הערכים, הבינה ויישוב־הדעת, המתיחס בחיוב וברצינות אל אותם „סדרי הממלכה“ משורר השך את „פיוט ההווה האזרחית“ (מה זה ?), כהגדרתו הקולעת ובלתי־נשכחת של מבקר אחד. וכל אלה, כמובן, תוך הסתייעות בציטטות למכביר.

מתוך בליל זה של דברים הסותרים ומבטלים אלה את אלה צפה ועולה שאלת דמותו האמיתית של אלתרמן כיוצר. כל המתמר להשיב על שאלה זו תשובה שהיא ממין השאלה, חזקה עליו שיימצא תופס מרובה ואינו תופס כלום. דמותו של יוצר ניפרת בדברים רבים, הנעלמים בחלקם הגדול הן מהכרת היוצר הן מהכרת קוראיו, ואפשר אפוא להעמידה על „מה הוא אומר לי“ הסובייקטיבי של כל קורא. על העוסק בבקורת, שאף הוא קורא ככל הקוראים, ניטל לתרגם את תחושותיו האילמות לשפת המלים המנומקות, וכך הוא נאלץ לוותר על נשקו המשכנע ביותר כדי לשכנע את הזולת. זאת ועוד: דומה כי מידת יכלתה של הבקורת „להכיל בתוכה“ את נושאה, כלומר את היצירה, אינה עולה על יכלתה לתת ביטוי נאמן לתחושות הקורא הכותב אותה. ובייחוד נכון הדבר כשיצירה היא מתחום השירה. השירה תופסת כביכול פקעת נראית של חוטים סמויים, שתחילתם וסופם מחוץ לתחום ראייתנו. הבקורת חייבת לטוות את חוטיה כסדר ולעינינו. ממד הזמן של השירה הוא עצירת הנשימה, הרגע העקור ממסכת הזמן. זמנה של הבקורת שוטף בזרם שווה ובטוח. השירה שואבת לעתים כה קרובות את כוחה מפלי משמעויות, מן המשתמע לכמה פנים. כוחה של הבקורת הוא בניסוח הבהיר, הצלול, החדמשמעי. ידיעת הקשיים הנובעים מניגוד מהותי זה אסור לה שתרפה מן המבקר אף לרגע אחד. קושי ראשון מסוג זה הוא עצם הגישה אל מוטיב, המופיע בשירתו של משורר, על־ידי השוואת שירים שונים. השירה יודעת את המיוחד לכל שיר, ולגביה כל סמל וכל דימוי וכל רעיון הוא בן־שירו בלבד. הקביעה כי סמל פלוני בשיר

מסוים וביטוי אלמוני בשיר אחר ורעיון פלמוני בשיר שלישי מהווים „מוטיב” אחד היא מתפקידיה של בקורת. זוהי שבירת השלמות הבטוחה של מסגרת השיר הבודד, „היוצא בלי רעים לדרך”, כדי ליצור מן השברים שלמות חדשה ומפוקפקת. זו שנקודת-המוצא ונקודת-התכלית שלה היא היות כל השירים הבודדים פרי רוחו של אדם אחד. הבקורת היא אפוא, במקרה הטוב ביותר, חתך מישורי מלא של הגוף הסטיריאומטרי השירי. מובן שכל חתך כזה הוא אחד מרבים שאפשר לעשותם.

העלמה והאב, שני המוטיבים הסמליים המשמשים נושא לעיון זה, מרכזים אותנו בחתך מסוים בעולמו הרעיוני וההגותי של אלתרמן, בהיותם מבטאים את שתי המגמות, המנוגדות לעתים וההרמוניות לעתים, בעולם זה. נושא עיוננו הוא אפוא חלק מן „מה” ההגותי, ואין הוא נזקק להערכת ה„איך” האסתטי-האמנותי אלא במידה שהוא חלק מן החתך. הבאת ציטטה לצורך הניתוח אינה מעידה בהכרח על הזדהות עם ערכיה האסתטיים. הסתייגות נוספת: כסמלים אמיתיים אין העלמה והאב ניתנים להמרה בהגדרה או הסבר כלשהם. משנזרק סמל אל „חלל-הקריאה” שלנו, הריהו מכה בו גלים המתפשטים ללא הגבלה, כגלים שמפה אבן הנזרקת למים. תביעות הבהירות של הבקורת מחייבות לעתים את הכותב להשתמש בלשון מגדירה, אך כוונת הדברים להורות רק על כיוונם של גלי הסמל ועל שכבות הנפש המשמשות להם מטרה, לא לתחום להם תחום או למצותם.

העלמה והאב מקבלים משמעות רחבה ומקיפה ביותר בצורתם הסופית, וקשה למצוא בכל תפיסת-החיים של המשורר דבר שאינו קשור לפחות באחד מהם. על שניהם עברו שלבי התפתחות והתרחבות במהלך שירתו, ומבחינה זו קָרָם המקרה האחד. שניהם הוצגו לראשונה בקבצים מוקדמים: ה„את”-העלמה-החמוטל ב„כוכבים בחוץ”, והאב ב„שמחת עניים”. הם מופיעים שם כדמויות-אדם חיות, והמשמעות הסמלית הרחבה מובלעת וכרוכה בהם, אף כי אין להטיל ספק במציאותה. דומה כי בשלב זה נתון המשורר עצמו תחת לחץ דמויותיו אלו, ואינו מוצא לא יכולת ולא צורך לגבשן. הוא רואה בהן שתי פנים, את האדם החי ואת הסמל הפולל, ומדבר בשניהם כבשני צדדיה של מטבע אחת, או ממש ללא הבחנה בהבדלים בין השניים. לאחר-מכן עוברות הדמויות שלב של עיבוד והרחבה ב„שירי מכות-מצרים”, בהם נתון המשורר לכל אחת מהן משמעות ברורה יותר, אולי גם לו לעצמו, וסמליותן מובהקת יותר. תחנתן השלישית של הדמויות וגיבושן הסופי הוא ב„שיר עשרה אחים”. שם הן מופיעות כסמלים כלל-אנושיים, כשהסמלי והכללי מודגש בהרבה מן האנושי והמוחשי, והן מציגות בפנינו בלבושן זה את ראייתו של המשורר ליסודות העולם והאמנות.

א. הבדיות

המוטיב הראשון, שאקרא לו באופן כללי „העלמה”, מבורך למעשה בשמות רבים; גם דמותו, כאמור, משתנה משהו בדבבד עם השמות. ראיתי לנכון לקרוא

לגילגולו הראשון, זה שב"כוכבים בחוץ", בשם "אָת", והטעם יובן בהמשך הדברים. כשאנו קוראים את השירים ל"אָת" זו בפעם הראשונה, אנו נפתים לחשוב בדרך הטבע כי לפנינו שירי־אהבה של גבר בשר־ודם לאשה בשר־ודם. אך עדימהרה חשים אנו כי יש דברים הנראים מוקשים ודברים שהדעת ממש אינה סובלתם, כל עוד נוסף לקרוא בשירים מתוך הנחה זו.

כבר השיר הראשון בספר לאחר שיר־הפתיחה, "פגישה לאין קץ", פונה ל"את". אנו מוצאים בו שורות כגון: "לספרים רק אָת החטא והשופטת / פתאומיות לעד — — —", או: "טוב שאת לבנו עוד ידך לוכדת / אל תרחמיהו בעיפו לרוץ / אל תניחי לו שיאפיל כחדר / בלי הכוכבים שנשארו בחוץ" ("כוכבים בחוץ", 6). למותר הוא להכביר מלים כדי להוכיח כי "אָת" שבשיר זה איננה אשה אהובה מסוימת. הזכרתה כקנה־מידה לספרים מצד אחד, ועצם השימוש בגוף־ראשון־רבים (במלה "לבנו") מצד שני, מעידים על משמעותה הכללית של הדמות. יש רואים ב"את" שבשיר זה, וביחוד על יסוד דמות הפונדקית בשיר סמוך, לבוש אליגורי לשירה. אך אם נוסף לקרוא בשאר שירי ה"אָת" בספר, נראה כי המשמעות שהיא מקבלת מתרחבת בהרבה.

השיר "בהר הדומיות" הוא אחד משירי־המפתח לחדירה אל מהותה של ה"את".

"מה שקטה מולדתך. — — / ובמשק נדנדה / רחבה וכבדה / זריחה ושקיעה לך יורדות ועולות. // לראותך ולזכור — — צל ריסיך שְׁלוֹ. / לך לבנו חדש ומוזיב כמולד. / אם השיר העצוב לחבקך יישלף, / בלטיפה תכבדו לאט. / — / המראות שנפלו פה אינם קמים. / הילדים שתעו פה חדלו לראות — / מסביב דומיה של הרבה אנשים / והרבה ארצות בהירות. / — / ורק פרע צומח האור הרחב / וקולות שזימרו מניעים גבעולם. / העולם לרגליך הביא את דרכיו / ומאו כה מושכות הדרכים בעולם". (שם, 56)

זהו תיאור מולדת ה"את" וגם תיאור קצתה של ה"את" עצמה. זיהויה עם השירה מוקשה בייחוד לאור האמור בבית השני: אם השיר יישלף לחבקה, היא תכפנו לאט ובלטיפה. אנו חשים כאן מרחק בינה לבין השיר העולה לקראתה ואינו ראוי לה, ודי לה ללספו כדי להשתיקו. היא נשגבת ממנו בהרבה. כשאנו קוראים את דברי המשורר, כי השקיעה והזריחה יורדות ועולות לה, אנו חשים כבר בשלב זה כי המשורר רוצה לעצב משהו קוסמי, ההולך מסוף העולם ועד סופו. המציין את ה"את", את "מולדתה" שממנה באה, הוא האור הרחב והדומיה, אור ללא קול: הקולות שזימרו אי־פעם רק מניעים גבעולם לזכר מנגינתם שנדמה. זה האור הנצחי, שהמשורר שואל "מהו עושה לבדו, בעצמנו לרגע עיניים". זה האור שעליו הוא שר: "לבנו דומע כמו חפרפרת / הוא עיור, הוא עיור באור" (שם, 15) ועוד קושר המשורר את ה"את" בדרכים ואומר כי כוח־משיכתן בא להן ממנה. מוטיב הדרך ב"כוכבים בחוץ" מעלה פסוקים כמו:

„וערב. ערב יפה בעולם. / שקיעה — הפרות שבאחו געוה. / וסוף אין לדרך הזאת העולה. / סופי הדרכים המה רק געגוע.“ (ש.ם, 19).

ובמקום אחר:

„הן חובקת כל דרך סוף-סוף את קצה, / הלא כל המולה לדממה מתעוררת“ (ש.ם, 69)

כאן מתגלה ה„את“ כחובקת ראשית ואחרית. לרגליה מונחות הדרכים, החובקות את קצן, שהוא געגוע. היא הגעגוע, היא המשיכה אל מה שמעבר־מזה. הנחה זו מתחזקת כשאנו מוסיפים לקרוא בשיר „בהר הדומיות“ ושומעים את קריאתו של המשורר אל ה„את“:

„הנצחית! לא קראתי בשמך המקפיא. / אל ימי מן ההר אל תרדי. / מאבלך הוזהר, משפתיך על פי, / ממותך בעיני, יראתי. / — / אם נשבעתי לרחוב ואטיל על תופו / את לחשך הימי, את תנומת עולליך, / הן ידעתי — לשווא! את נושמת! את פה! / את בעומק חיי המתים אליך! — — — הלא לך מכל דרך אשא את כולי, / הלא כל שמחותי בגומת לחייך. / מסביבך, מסביבך נסתחרר עיגולי / וכל זריחותי / וכל שקיעותי / משיקות את ייגן הלוהט לחייך!“ (ש.ם, 56-57)

ובמקום אחר:

„על קביים אליך שירי מדדים / הה, קראי לי! יפה עד בושה את! / לבוש לתפארת אצא מדעתי / אל אורך הבוקע בשער! / — / כי חומה לי חגיך בקצות משעולי / כי אימה לי שמשך הקבועה לבלי שקוע. / כי אני מתפלל שתהיי שלי / רק למען אוכל אותך לשכוח. / — / מה המחיר לחיי שחצו בגליך, / שחרדו לקולך? מה לומר, מה לתת / לתוגה הפראית הרוצה רק אליך, / המושטת כפות לברזל הלוהט?“ (ש.ם, 59)

רואים אנו בקטעים אלה שתי גישות מנוגדות זו לזו כלפי ה„את“: שאיפה אליה, ופחד ממנה; שאיפה להתקרב אליה, ופחד לחלל אותה בהתקרבות זו. חוויה זו דומה מאד לחוויה שמתאר ביאליק במאמרו „גילוי וכיסוי בלשון“, באמרו: „וסוף-סוף הלא דווקא אותה האפלה הנצחית, זו המטילה אימה כל־כך, הלא היא לבדה שמושכת אליה כל ימי העולם את לב האדם בסתר ומעוררת בו געגועים כמוסים להציץ בה רגע קטן. הכל יראים ממנה והכל נמשכים לה“. והרי הוא הדבר שאותו אומר אלתרמן בלשונו: „אני מתפלל שתהיי שלי / רק למען אוכל אותך לשכוח“. כל עוד איננה שלו והוא שואף אליה אין היא נותנת לו דמי, והוא „יוצא מדעתו“ אל האור שהוא חומה בקצות משעולו (חזרה על המוטיבים של סופי הדרכים, המונחות לרגליה), האור הבוקע בשער, שאין המשורר יכול לבוא בו, הוזהר מראש ההר, שהוא אינו מסוגל לטפס עליו. ולכן עיגולו „מסתחרר מסביבה“, או, כדבריו במקום אחר, הוא „שבוי בעיגולה“. הוא יודע שאם תהיה שלו — ישכחנה, כי כוחה

בהיותה על הסף, נשאפת ולא־מושגת. הוא רוצה אפוא בשיכחה זו, במרגוע ובנרדואנה, ועם זאת ירא הוא מאֶבֶדן כוחה והשפעתה עליו, ממותה בעיניו, מירידתה אל ימיו, אל היומיום החג סביבה כעיגול והנמשך אליה כדרך. תודעת הקרע בין שתי השאיפות, והידיעה שקרע זה יתמיד, משרות עליו תוגה שאין לה ניחומים, זו „התוגה הפראית הרוצה רק אליך / המושטת כפות לברזל הלוהט“.

תכונה נוספת המתגלה ב„את“: היא ניצבת על הסף שאין לעברו. „עוד אבוא אל ספך בשפתיים כבות / עוד אצינח אליך ידיים“ (שם, 46). המשורר בא רק אל הסף, והידיים מוצנחות אליה, אך אינן נוגעות בברזל הלוהט עצמו. גם הדרכים המובאות לרגליה אינן נוגעות בה. את המגע הישיר הזה מונע הסף, שהוא סוף הדרך וקצה המשעול, הסף המפריד בינינו ובין מהות העולם, ואשר רק לפני המוות אנו מתקרבים אליו: „אלוהים אדירים, בהגיע יומי / על מפתן עולמך הניחני לגווע“ (שם, 9). להגיע למפתן מתפלל המשורר, שכן יודע הוא כי אל מעבר למפתן לא יראה האדם וחי.

כבר נאמר כי ה„את“, הקשורה באור הגדול, היא גם בת־לוויתה של האפלה הבראשיתית, שהבינה אובדת בה. אחת מנקודות־הקשר בין שני אלה הוא הברק. הברק שמקורו חושך, מהותו אור וזמנו רגע, ובאורו העז והקצר הוא חושף הכל, הוא החסד־לרגע שמעניק האור הגדול לאחיו החושך הגדול. האור כשהוא לבדו מסנוור, החושך כשהוא לבדו הריהו אטום, אבל בזיווגם של החושך והאור, הפא עם הברק, נראה הכל חד וצלול ומוחשי כאשר לא ייראה בשום אור אחר. בברק יש מן האור המסנוור, אך בהיותו אורח־לרגע רב כוחו לחשוף ולקרוע מחיצות. הוא חלון הנקרע אלינו מעברו של הסף. החלום, שהוא חלון הנקרע אלינו מעבר לסף הפנימי שלנו, סף ההכרה, דומה לברק בתכונותיו. זאת, ולכן המשורר כורכם יחד בתארו את גופנו בזמן החלום: „בברקי חלומי תנומתנו נסקלת / ואנו נופלים, נפתחים — כסדום“ („כוכבים בחוץ“, 18). הברק, כאמור, מסיר מחיצות ומביא כביכול „את השמיים הרחובים“ (ר' „כוכבים בחוץ“ 61), ולכן יכול אלתרמן לראות בו גם גשר בין החיים למוות: „ובחיתוך הברק נחשפו לי הרחק / הימים שנותרו בלעדי“ (שם, 113), ולבסוף — תיאור הברק יחד עם ה„את“; שניהם קורעים את סגור הלילה ומפלהים אותו עד לבו:

„באפלות נובטים חשד ומערבולת / ברק! — עצים עצמו עיניים בזהב. / נחשף, נפער הלילה. עירומי כרבולת / בחצרות שחורות דולקים תרנגוליו. // והוא זוכר אותך ביקוד עצי תפוח / והוא זוכר אותך בהישבר לבו, / בהיותו בודד, עקור מגן, פתוח, / למול אהבתך המשתלחת בו. // עברי באפלה, חוגגת וזועמת. / לך שערים נפתחו ושירים הרבה. / היי לי שם נרדף ברוח ובזמר / לכל אשר גאה ניף לאין מרפא.“ (שם, 72)

הרי לנו משמעותה המקיפה של ה„את“ בלשון המשורר עצמו. הוא רוצה לראות בה ש־נרדף לכל אשר גאה וייף, לכל היפה בעולם. היא מהות היפה שבכל דבר, ולכן

כה בלתי־נתפסת היא וכה כמהים אליה. ובתור שכזאת הריהי אחד מכוחות־העולם הקדומים, שאין אנו יכולים להם: „את התו הקדמון, הצלול, הצוחק, / אשר לא יכילנו חליל החזה“ (ש, 60)

אך בזאת עדיין לא הובהרה ה„את“ מכל צדדיה. הפלגנו בדרך הסמל, כאילו רק בה אפשר להפליג. נפנה־נא לאחור, והנה מאותה „את“ יוצאת גם דרך אחרת. הלא כל דרכי העולם „הובאו לרגליה“, ועל כן יש להגיע אליה לא בדרך אחת בלבד. בשיר „תמצית הערב“ אנו קוראים:

„הלא לשווא תמהתי מי את לי ומה את. / ויודי פשוט כל־כך בלב עוד מסולע /
בתי, שנתי חודלות לרוץ לקראת המוות, / בהתגלות ברךך מבעד לשמלה“.
(ש, 64)

אותו „וידוי פשוט“, שהוא נסיון של המשורר להבהיר לעצמו „מי את“, מחזירנו לנקודת־המוצא: שמא זוהי באמת שירה לאשה אהובה? הזכרתי קודם את הידיים הצוננות ואינן נוגעות, ובמתכוון התעלמתי מן השורות:

„בידי, שנגעו בך, דועך השרב. / מה־יקרו לי חיי שהיו הדומים! / את זרה. את
זרה. אל תבואי עכשיו. / התוגה שעובת פה גדולה כה ממך“.
(ש, 63)

שיר זה עוד מחריף את השאלה. ברוחו ובסגנונו הוא מעוגן בשירי ה„את“, שתלינו בה את המשמעות הסמלית, בעיקר על־ידי דימוי ההדום, המשתלב יפה באווירה של מלים כמו „לרגליך“ או „אל ספך“. אך בניגוד לאותה אווירה עצמה, כאן הידיים נגעו, ולאחר שנגעו והאהובה עזבה את המקום, דעך בהן השרב. וההמשך דומה גם הוא בסגנונו לשירים שציטטתי קודם אך שונה מהם בתכנון: ל„את“ היא לא היה אומר שיש משהו גדול ממנה, או שהיא זרה. מתקבלת כאן יותר הסברה שהתוגה שאותה „עזבה“ אהובה חיה, נראית למשורר גדולה ממנה.

אפשר לבוא ולומר כי יש כאן שתי דמויות, אחת סמלית ואחת מסוימת וריאלית, שאל שתיהן פונה המשורר בגוף־שני־יחידה. וזאת על אף הקשר הסגנוני האמיץ בין הפניות אל „השתיים“, דבר שהוא ראשון במעלת חשיבותו בשירה. אבל המשורר עצמו מרשה לנו כביכול להפוך את הקערה על פיה, כשהוא אומר:

„הה, ימים יפ־קומה, / סחרחרים משוק וקין / מקרונות ומקמה / משמלות
ומפרכיים / — — — מה־דבקתי בך, תבל, / שווא לפרוק אותך ניסיתי. / מה
חיכיתי לך עם ליל, / כתלמיד לגימנוסיסית“.

(ש, 106)

השאלה מאבדת משמעותה כביכול עם שורות אלו, שבהן מרשה לנו המשורר לפרש

את כל הדברים שאמר כדבר תלמיד אל גימנזיסטית, ובכלל זה — הברך המתגלה מבעד לשמלה (השמלות והברכיים נזכרות שנית גם כאן), כאילו נאמרו ל„תבל” שלו, שהיא ב„כוכבים בחוץ” תבל של אור ויופי, המתמוגת עם ה„את” הסמלית. ודאי, ניתן לומר כך. המשורר עצמו מקל עלינו את המלאכה. קל להביא ראייה מכאן, סתירה משם, ולבסוף ראייה מיישבת, ובזאת לתת הסבר פשוט וחד־משמעי לפל. אך הרי זה פשטני מדי. כשלעצמי אמנם אינני רואה תשובה אחרת, אך אין צורך שתהיה תמיד תשובה ברורה, חדה וחלקה בספרות ובשירה. דרך הוכחה „מתימטית” זו נוצצת ואינה מאירה, והגיגונה המיכני מושלם מפדי שתהיה דרך נכונה לניתוח ספרותי.

דיינו אפוא אם נראה את מכלול הדרכים להבנת מהותה של ה„את”: כסמל, ואפשרות זו כשלעצמה פותחת פתח להבנות רבות; כאשה, או כמיווג ראשוני של שני אלה, בלי לפסוק ביניהם. לי נראה, כאמור, כי המשורר עצמו תוהה יחד עמו על ה„את” שלו, שהיא כל־וכל בחייו ולכן אינו יודע להגדירה בדיוק. ואכן, הרגשת חוסר־האונים של היוצר מול יציר־רוחו מתגלה בפסוק: „בוא נחם את לבי העיף להורגיו / לעלמה, לשירים ולדרך” (שם, 112).

מטעמים שעוד יובררו יידחה הדיון בעלמה מ„שירי מכות מצרים” לסוף הדברים. בשלב זה, עם המעבר מ„כוכבים בחוץ” ל„שיר עשרה אחים”, יש לציין הברדל, חיצוני לכאורה אך בעל משמעות מהותית, בין ה„את” לבין ה„חמוטל”. היעדר שם לדמות ב„כוכבים בחוץ” ומציאותו ב„שיר עשרה אחים” (והמשורר מדגיש את היעדרו כאן ואת מציאותו שם) מעוררים מחשבה. בקראנו לדמות ב„כוכבים בחוץ” בשם „את” הולכים אנו בעקבות המשורר עצמו, הפונה אליה בכינוי הגוף השני, ממש כאילו היה זה שם: „את! מעולם עוד לא חייתי בכך. את ים שלי” („כוכבים בחוץ”, 44); והוא כואב את היעדר השם, או את חוסר־יכולתו לתפוס את השם, בשורות כמו: „אספר לך אולי מה קשה לי היה / עד הבוקר את שמך רק ללמוד בעל־פה” (שם, 60). או: „רק על שמך, רק על שמך עוד סובבתי ריקם / כמו דלת על גלל צירה” (שם, 68). ה„את” לגבי המשורר היא כציר לדלת, שסביבו מסתחרר „עיגול”, ושמה שאינו הוא כילל חסר־המשמעות של הציר. ל„את” אין שם כי המשורר תוהה עליה, כי רבת־פנים ובלתי־אחידה היא. קשה לתת שם לדבר מוקשה ובלתי־אחיד, שפן עצם מתן השם במקרה כזה הריהו מצמצם. אבל תהליך הצריפה שעברה הדמות בכורו של המשורר עד לחמוטל הפך אותה לסמל מקיף לא פחות, אבל אחיד. המשורר אינו תוהה עליה. הוא יודע מה היא, ולכן הוא קורא לה בשם. כך מתחלף גם הגוף השני („את”) בגוף השלישי („חמוטל”); הגוף־הראשון־ברבים מושל בכיפה, והאני היחיד מפנה לו את מקומו כמעט לגמרי. גם הברדל „דקדוקי” זה ממחיש את ההתפתחות שחלה בדמות, מן הפרט אל הכלל.

אנסה להצטמצם בנקודות שבהן אני רואה בחמוטל חידוש והרחבה לגבי ה„את”. הרבה תולה המשורר בקשר שבין החמוטל לבין היין והטל, כפי שהוא מבינם. היין, ובמקצת גם הטל, נזכרים אמנם גם ב„כוכבים בחוץ”, אך דומה כי קשה להבין את

הדברים האמורים שם ולדון בהם כשלעצמם, וכי הקריאה ב„שיר עשרה אחים“ מקילה בהרבה על דיון כזה.*
בזמר שלפני „שיר היין“ נזכרת החמוטל לראשונה, וכבר בו מקופלים כמה מן המוטיבים, המתפתחים בהמשך „שיר עשרה אחים“.

„בעשרה גביעים היין / יאפל כָּלִיל. / ומי יתננו שיר היין / הבה ויחל. / —
והרחק הרחק מהנה, כגבעול לפני מגל / גרה בת אשר אחינו שם קראו לה חמוטל. /
הם הביטו כן תמהו, כן תמהו לא לחינם / אי הדרך בבוהיה צופיות מתוך יינם. /
ואחד מבין אחינו ממקומו נתן בה עין / ובלבו אמר אקום ואדבר-נא שיר היין.“
(נוסח ישן, 26)

תמונה זו, האפיינית ל„שיר עשרה אחים“ בציוריות המעומעמת שלה, ברימתוס הרוטט־ורוגע ובאווירת האגדה שהיא המציאות עצמה, מעבירה אותנו „מבלי משים“ לעולם של הזיה ודמדומים, שהיין הוא גיבור מרכזי בו. היין אפל, גם ציורית וגם סמלית. הוא מאפיל כאן לעינינו, והאפלה זו מכשירה את הלבבות לחמוטל. וכך, באפלה האדמדמת של היין, לאור האש שבאה, נזכרים האחים באותה בת, שנקראת חמוטל. ומיד עומדים אנו על תכונתה של החמוטל, שהיא בת הרגע שקפא והנשימה שנעצרה: הביטוי „כגבעול לפני מגל“ יש בו תחושה שהיא מיוזגם המלא של הרגע ושל הנצח, מיוזג שהוא אחד הסודות שאלתרמן חותר לגלותם, על אף היותו, ואולי בגלל היותו, אחד מסודותיו שלו. בכל ציון מהותו של דבר, כמו במשפט „העץ ירוק“ או „המים רטובים“, ממד הזמן הוא התמיד, הקבוע. והלא זה התפקיד שממלא במשפט זה הביטוי „כגבעול לפני מגל“: החמוטל עצמה היא כגבעול לפני מגל. מהותה היא הרגע שלפני הכליון, והיא מקופלת אפוא ב„קו הקץ“ הזה, שנמשך לנצח. הגבעול עומד תמיד בתחושת המגל, הממשמש־ובא אך אינו בא לעולם. תחושת חדלון זו קשורה קשר עז ביין, כאשר עוד נראה ב„שיר היין“ עצמו. בהמשכו של הזמר אנו קוראים:

„כי אולי עד זה הליל לא נותר עוד גם תלתל / מן הבת אשר אחינו שם קראו לה חמוטל. / ואולי אל אור פניה וחסדה, לא לחינם / נהרו פניהם עד רגע ואפלה חמת יינם.“

(נוסח ישן, 27-26)

אנו נוכחים שנית בקוצר חייה של החמוטל, שאולי בזה הרגע כבר איננה. אבל

* יש להעיר כי בזמן הדיון ב„שיר עשרה אחים“ מונחים לפני שני טקסטים: זה שב„עיר היונה“, ו„שיר ארבעה אחים“ (ארבעת השירים הראשונים מתוך „שיר־העשרה“), שיצא בספר „ששה פרקי שירה“ בעריכת א. שלונסקי לפני כחמש־עשרה שנה (בספרית־פועלים). בארבעת השירים כפול־יהנוסח הכניס המשורר כמה שינויים, מהם מהותיים, שמשמעותם ומניעיהם הם נושא לדיון נפרד. בדברי הבאים אעשה שימוש חפשי בשני הנוסחים ולא אתעלם ממוטיבים ורעיונות שהמשורר ראה להתכחש להם לאחר שנים. כל מובאה שלא תצוין ב„נוסח ישן“ לקוחה מ„עיר היונה“.

„והיה עת נחדל לחוש רוח וטל / וצנחנו מראש הסולם — / כאילן המוטל לרגלי
חמוטל / עוד נחבוק עפרו של עולם“.

(עיר היונה, 299)

כפי שכבר אמרנו, רק עם המוות, עם הנפילה על החרב, זוכה האדם להגיע לרגלי
החמוטל. ועוד על הקשר בין החמוטל למוות בזמר שאחרי „שיר היין“:

„אשרי האה שהיא האבן / אשר לצוואריו“ (ש.ם, 300)

האבן לצוואר: תמונה ברורה של התאבדות, השלמה לנפילה-על-החרב, כדברי
המשורר ב„כוכבים בחוץ“:

„הפכי האפל שלא בכיתי לך / לצווארי כאבן בקסצי מגשר“.

(„כוכבים בחוץ“, 129)

המשורר יודע שיש כוחות רבים המושכים את החדלון, אבל הוא מברך את האת, או את האדם, שהחמוטל היא האבן שלצוואריו, הכוח המעבירו על דעתו ומציאו מן העולם. וזוהי גם משמעות הפסוק מ„כוכבים בחוץ“: „את בעומק חיי המתים אליך“. החמוטל בדויה, פרי מאווינו ודמיונו, ולפיכך בנו היא, בעומק חיינו, אך בגלל מהותה התהומית ובלתי-הנתפסת חיינו מתים בדרך אליה, כפי שראינו ונראה בשאר ציטטות.

בקטע, הבנוי בניגוד לאגדה העתיקה על נוח ושלושת שלבי השכרות, אומר המשורר ב„שיר היין“:

„מגעו השלישי את החושך יביא / ובחושך תיאור חמוטל“.

(„עיר היונה“, 298)

ונזכור שנית את השורות הבאות מתוך „כוכבים בחוץ“:

„עברי באפלה, חוגגת וזועמת. / לך שערים נפתחו ושירים הרבה“.

(„כוכבים בחוץ“, 72)

וכן:

„זה כובד העולם באגל טל. זו רשת / היין האחרון, התום והתמצית. / הלב מחשיך
לאט ואת אליו ניגשת / בהירה, בהירה מאד. שוקטת וקיצית“ (ש.ם, 64).

על המוטיבים המשותפים בין ציטטות אלו לבין „שיר עשרה אחים“ — היין והטל — אין צורך להרחיב את הדיבור. נעמוד על ההקבלה המלאה בינן לבין הציטטה מתוך „שיר היין“ שלעיל. ב„כוכבים בחוץ“ מחשיך הלב ברשת היין וה„את“ ניגשת אליו בהיותו בחושך והיא „בהירה מאד“. המשורר קורא לה לעבור באפלה: „ובחושך תאור חמוטל“... גם הופעתה הראשונה של החמוטל, כפי שראינו, באה עם האפלת

היין בגביעי האחים. היין הוא צדו השני של מטבע הברק: הוא חושך, אך מוביל אל האור. החמוטל מגיעה אלינו בברק, ואנו אליה — ביין:

„ואנחנו ידיים גידלנו לתוהו / ועד לב חמוטל לא נגענו כמוהו“.

(„עיר היונה“, 298)

רק בכוח היין, בכוח השכרון וההזיה ואבדן ההכרה הצלולה, בכוח החושך, יכולים אנו להגיע אל היבהוב אורה של החמוטל. הידיים, אותן ידיים שצונחות ואינן נוגעות, אינן קרבות לחמוטל כיין. אנו נוגעים בו והוא נוגע בלב החמוטל, וכך הוא מגשר בינינו לבינה ומזכה אותנו בתחושתה.

וכאן אנו חוזרים אל התהום, או התוהו, שמעבר לסף, נושא מאמרו של ביאליק „גילוי וכיסוי בלשון“ ושירו של אלתרמן „אשמורת שלישית“, השמיני ב„שיר עשרה אחים“. ראינו תהום זו עוד ב„כוכבים בחוץ“, בדמות „הדומיה רוצחת הדמעות“ („כוכבים בחוץ“, 24) או „רשת המלים שנעצרו“ (שם, 64), בפסוקים כמו „הלא כל המולה לדממה מתעוררת“ (שם, 69) או „משב הדומיות אדיר מכל סופה / לרגליהן הרעם נח כצעצוע“ (שם, 98), או „כבסיפום, בבית:

„עוד דומיית חצות ניצבת בכיכר / שוקטת בסחרחרת מגדליה. / היפון והיפנע

למגעה הקר / אין המולה, רעי, שלא תדום אליה.“ (שם, 26)

השיר „אשמורת שלישית“ בא לתאר את תחושת „קריסת החושים“ ואבדן המלים מול התוהו בצורה מודעת והגותית יותר, אך למעשה מופיעים עיקרי הדברים כבר ב„כוכבים בחוץ“. החמוטל והתהום דומות זו לזו בכך ששתיהן אינן נתפסות על-ידי ההכרה והמלה, ושתייהן אינן ניתנות להשגה ולמגע; אך אותה תהום, שאלתרמן קורא לה גם „אינות“ ו„בלימה“, היא נכרית לכל מושגי האדם וערכיו, לחיים ולמוות, לטוב ולרע — ודברים אלה אינם אמורים בחמוטל, כפי שעוד נראה. אותו תוהו הוא תחושת המוות והסופיות המלווה את האדם בדרכו. כשהיא לעצמה הריהי פעורה כתהום, כליל-כוכבים ללא ירח וללא קרן-אור. אבל היא מלווה את מעשינו תמיד, גם כשאנו מסיחים דעתנו ממנה. גם היא „בעומק חיינו המתים אליה“:

„או מחריף קול תיבות הזמרה בצווחו על צדקות ועל עוול

ובזמרו אהבה וקנאות, בלי יחלש, בלי ידום, בלי יחדל.

וקפאון פני התוהו על סף לא ימית, כי יוסיף אור אלמות

להיבהוב הסדקית בשווקים, לחמות ולריב שלא שווא הם

וליפי תארה של עלמה הנקראת חמוטל חמוטל“.

(„עיר היונה“, 333)

בתיזה שירית-פילוסופית זו על מקומה של תחושת המוות וחדלון-האונים בחיי האדם לא נפקד מקומה של החמוטל. זוהי למעשה אחת מהשקפות-היסוד של „שיר עשרה אחים“ ושל שירת אלתרמן בכלל: על האדם לדעת כי חייו אינם נצח וכי

המוות מאחרי כתלו. אך בלי לשכוח זאת אף לרגע, עליו לדעת את כל השמחות והאהבות ואת כל מיני היופי והצער והאכזבות והתקוות שהכינו לו החיים. ההתמודדות ההגותית של האדם עם ודאותו של המוות מביאה אותו, לפי אלתרמן, לחיוב מדע של עולם חיון וערכיו. זוהי משמעות ה"עד אשר" וה"בינתיים", העוברים כחוט־השני לכל אורך השיר, החל בפתיחתו:

„אך עד שנלבין כגיר / והמוות המר נישנה / לו יהיה לפנינו השיר / של עשרת אחינו שלנו". (ש, 287)

ובין הדברים שעליהם יושר ב"שיר עשרה אחים", בין חוויות החיים, נמצא גם את החמוטל. ולכן גם לה נוסף אור־אלמוות מתחושת המוות. יודעים אנו, שחוויות אלה ויופי זה יתקיימו תמיד, ונצחם אינו נפל במאום מנצח המוות. אבל כאן מתרחבת החמוטל לכיוון נוסף. בשירו של האח השביעי, „קול והד", אנו קוראים:

„ — בכוח־עד המתגלה פתאום / לקול שוועת נרדף לא עזורה / והגורף חיינו עד פ־יתום / ומחזיקם בחוט־השערה / — — — ולפתע קול חדש להם יברא / וזה קולם מקדם. זה קולם / האמיתי. זה קול רחמי לבב".

(ש, 342)

גם רגש הרחמים הוא כוח הגורף עד פי התהום. גם הוא כ"אבן לצווארינו". והחמוטל מקבלת את אור האלמוות שלה, כדברי המשורר, יחד עם הצדקות והעוול, והחימות והריב ש"לא שווא הם".

פנים נוספות בחמוטל מגלה לנו שיר „הספרים", שירו של האח השלישי. עד כה הודגש בדברים קו הרצף וההמשך מ"כוכבים בחוץ" עד „שיר עשרה אחים", כדי להמחיש לקורא את ההנחה כי ה"את" היא־היא החמוטל הגלמית. אך שיר „הספרים" סותר בכמה מקומות דברים מ"כוכבים בחוץ". כך קובע, למשל, המשורר בשיר זה

„כי עז הרוח בהרים, ואין כשבלים לטוהר / ואין בהיר כטל הטוב אשר על אפרים: / מרחביהם והדרם הם נחלתם מעם אלוה / אך נשמתם, אחי, לוקחה מן הספרים". (ש, 302/3)

כל המצוי, ולו במעט, אצל „כוכבים בחוץ", חש כי ההשקפה המונחת ביסוד הבית שלמעלה זרה לרוחו של הספר. סתירה זו מתגלה ביתר־שאת אם נשווה שלושה פסוקים, אחד מן השיר „בת המזוג" שב"כוכבים בחוץ" ושנים מתוך שיר „הספרים". בראשון נאמר:

„לתלפיות יפתה, משובל עד כתפיים / ואין ולא היתה כמוה בספרים".

(„כוכבים בחוץ", 130)

ולעומתו, ב"שיר עשרה אחים":

„ — — — ובשם החמוטל, אחי, ובשם שפתיה הטלולות / אשר אחת היא לאמה, אם בכפרים ואם בספר / אשר ברה ליולדתה, אם במחול או במגילות.“
 („עיר היונה“, 303)

וכן:

„גם אזובם * הקדמוני, על קיר חורבות וחרמונות / טלול עוד כשפתי החמוטל.“
 („נוסח ישן“, 34)

החמוטל הבשלה והמגובשת ב„שיר עשרה אחים“, אחת היא לה אם אנו חשים בה בחיים או בספרים. דבר זה נעלם אמנם מן המשורר בתקופת „כוכבים בחוץ“, אך ב„שיר עשרה אחים“ הוא יודע שחווית־אמת בחיים אינה שונה במהותה מחווית־אמת באמנות. ולכן גם החמוטל, אִם החוויות, אחת היא בכפרים ובספר. ולכן אזובם של הספרים, שהוא סמל ליושן ולאבק־הדורות, עודנו טלול גם היום כשפתי החמוטל הרעננות תמיד. דבר זה מסביר אולי גם את הפסוק, הנראה סתום במסגרתו שב„כוכבים בחוץ“: „לספרים רק את החטא והשופטת“ („כוכבים בחוץ“, 6). חווית החמוטל, שנגסה לעמוד על עיקר משמעותה בסוף דבריגו, היא „חטאם“ של הספרים והיא הדנה אותם לשבט או לחסד. וכדברי המשורר, נשלים את „עייגולנו הסב על ציר“ בשובנו אל „שיר היין“. המשורר פונה אל היין ואומר:

„הזכירנו עוד פעם את עוצם חינם / של דברים בלא תועלת ומחיר. / רק אותך ובתך עוד עובד בחנם / לבכנו הזה השכיר.“

(„עיר היונה“, 299)

היין החמקמק, ש„נשבע לרבבה ובגד“, ש„בריתו חנפה“ — והמשורר זוכר לו את אלה לטובה — משכיח מאתנו את „רכולה ורכושה“ של דרכנו, את כל החשבונות והחישבונות „העמוקים כחושך“, ו„הופך אותם לנצח לבדיחה“. הוא מזכיר לנו לעומתם את חינם האמיתי של דברים בלא תועלת ומחיר. רק את הדברים האלה, שהיין ובתו החמוטל מיצגים אותם, עובד בחנם „לבנו השכיר“, שהרי כאן עבודתו היא שכר. גם רבים הם הדברים בלא תועלת ומחיר. נמצא בהם את הבלי קלות־הדעת:

„איך, זמרה? איך, רוגנת? / איך, קלה וחלילית? / מתי תהיי לנו ניתנת / כבלי משים ולאין תכלית?“ (ש.ם, 323)

וכן את „ההשיגאות היפות“ של אלתרמן:

„ההשיגאות אשר שגיגו / היו יפות מן הלקחים.“ (ש.ם, 318)
 „טוב ללכת תמים וסחרחר כשגיאה.“ („כוכבים בחוץ“, 9)

רק היודע את חנם של „דברים בלא תועלת ומחיר“ יודע גם את יפיה של השגיאה. הלך — כולו תועלת ומחיר. רק מתוך גישה כזאת אפשר לשיר תהילה ל„בריתו החנפה“ ול„בגידתו“ של היין. ורק מתוך גישה כזאת אפשר להעלות את בדית החמוטל מעל כל מציאות. ורק מתוך גישה כזאת אפשר לאהוב את האמנות, שגם בה אין תועלת ומחיר (“All art is quite useless”, אומר, למשל, אוסקר ויילד), ורק גישה זו מעניקה למשורר את תחושת „כי מחר נמות“, שאין עמה צו „אכול ושתה“, כב„שיר היין“:

„והיה כאשר ימושכם כמו ים / בעצבו הישן ולמוד / וידעתם: המאהב האחרון
בעולם / מלוונו בדרך למות.“ („נוסח ישן“, 30)

בית זה הוא אחד מבתי־השיר האפיניים להשקפת־עולמו של אלתרמן, וחבל שכה הרע המשורר לשנותו עד לנטילת נשמתו בנוסחו החדש שב„עיר היונה“ (297). זהו ביטוי לצד הרגשי־החוויתי של תחושת המוות, שאת צדה ההגותי ניסיתי להבהיר בדברי על „אשמורת שלישית“. האדם השותה את היין וניתק מכל כבלי העולם הזה מרגיש עצמו קרוב למוות, והיופי והעצב והאהבה מתמזגים בלבד לאחד, וכולם נמסכים ביין, המעבירו להזית עולמות אחרים. ברגע זה סר חנם של החשבונות והלקחים של עולם החומר, ואפילו ערכי האדם ותורתיו מאבדים מחשיבותם, וכל כוחם וערכם מתבטלים מפני המאהב האחרון בעולם, שרק אותו רואה השיפור שבדרך למוות, ורק באהבתו הוא חש בלוותה אותו. והלא מאוהב אחרון זה אינו אלא שותה־היין עצמו, כפי שראה המשורר צורך לפרש בנוסח החדש של הבית. ננסה אפוא לסכם בקצרה ולשזור מכל האמור את „תמצית“ החמוטל. ב„כוכבים בחוץ“ פונה אליה המשורר: „היי לי שם נרדף“ וגר. ב„שיר עשרה אחים“ אין פניות כאלו: היא כבר השם־הנרדף עצמו. ראינוה ביופי וראינוה בקלות־הדעת, ראינוה כאמת וכבדיה. ראינוה באהבה וברחמים, וראינוה בתוהו ובסופי־הדרכים. ראינוה בזריחה ובשקיעה, וראינוה בספרים. ראינוה בטל, בברק וביין, בשגיאות ועל סף המוות. רחוקה היא ובלתי־מושגת ובנו היא, בתוך עינינו. כי שני צדדים למטבע החמוטל, משני צדי הסף: החלק שהוא לכאורה מחוצה לנו — כלומר, היופי, האהבה, הרחמים, האמנות, קלות־הדעת, כל שהוא ניגודם של השיגרה והיומיום; והחלק שהוא בנו, בתוכנו, לאמור: ההתעלות והרגשת ההתרוממות מכבלי החומר, המשיכה אל היפה ואל הטוב, השיכחה־העצמית ואבדן ההכרה הצלולה אל מול הנעלה מאתנו, ההיתלשות מן השיגרה והיומיום. סמל אחד מבטא ב„שיר עשרה אחים“ הן את ההתעלות שלנו והן את גורמיה, ואין זה מקרה. ב„כוכבים בחוץ“ שואל המשורר את עצמו, וללא תשובה: „האור — מהו עושה לבדו, לבדו / בעצמנו לרגע עיניים?“ (ע' 77). כלומר, מטרידה גם אותו הבעיה הפילוסופית הנצחית, אם יש קיום לדברים כשלעצמם או הם קיימים רק במידה שאנו חשים בהם. אבל לשאלה מ„כוכבים בחוץ“ ניתנת תשובה ב„שיר עשרה אחים“:

„אך גם היא, היא עצמה, הבלימה, שממותיה / נטולות התכלית, האינות אשר אין משמעות לשמותיה / היא ישנה רק בעוד מדברים בה מלילה אחים עשרה“.
 („עיר היונה“, 337)

אלתרמן קובע כאן את דעתו החדמשמעית בסוגיה הפילוסופית האמורה. הוא מצטרף לטוענים שאין קיום עצמי לדברים. הפיקפוק בסוגיה זו בתקופת „כוכבים בחוץ“ מנע גיבוש סמל אחיד לצד הפנימי ולצד החיצוני של חווית ההתעלות. להפך: השנים כמו נאבקים זה בזה. מכאן דמותה הראשונית והזוויתית של ה„את“. אך מפיון שבתקופת „שיר עשרה אחים“ אין עוד פיקפוק בסוגיה ההגותית. אין לגבי המשורר כל חילוק בין הדברים המעוררים את ריגשת הנפש לבין ריגשת הנפש עצמה, שהרי היא יוצרתם ואין להם קיום בלעדיה. מכאן דמותה המסותתת והמעוגלת של החמוטל. אגב, שינוי זה בהשקפת המשורר הוא שגרם בסופו של דבר גם לשינוי ביחסו לספרים. „אין ולא היתה כמוה בספרים“ הוא משפט, המבטא יחס לדבר בעל קיום-עצמי, בעוד שהחמוטל היא אחת בחיים ובספר, לפי שקיומה תלוי ברגש האדם הבודה אותה, ואחת היא אם הוא עושה זאת בעצמו או בספר המבטא את רוחו וריגשותיו. שלילת קיומם העצמי של הדברים מתבטאת גם ביחסו של המשורר אל הפדיה. כשם שהוא כופר במציאותם של דברים שאיננו חשים בהם, כך הוא מאמין במציאותם של דברים הקיימים בתחושתנו בלבד. בסיום „שיר עשרה אחים“ מדבר המשורר על הופעת החמוטל מתוך „המיית דמות“, שעמדנו עליה; על היותה בת-הרגע ועל סף ההתמוטטות ועל היותה רחוקה וקרובה בעת-ובעונה-אחת; והוא מעמיד את כל מהותה על שמה בלבד, כי הגדרה לחמוטל כמוה כשם ל„את“ — היא מצמצמת וכל הוספה גורעת:

הַמִּית דְּמַעוֹת עוֹלָה, גּוֹבְהַת,

וּבְטָרִם הַשְּׂפָרָה כְּגֵל,

מִי זֹאת נִשְׁקָפֶת כְּמַבְצֵד

לְדַק זוֹהַר, צָלוּל וְקֵל?

מִי קֵם קְרוֹב, קְרוֹב עַד גַּעַת?

הַחֲמוּטֵל, הַחֲמוּטֵל.

נֶצֶב חֲנָה הַעֵז הַפְּלֵאִי,

הַסִּי, הַסִּם וְהַנּוֹשֵׁם,

שְׂאִין לוֹ הַגְּדֵרָה כּוֹלֵלֶת,

שֵׁשׁ לוֹ מְעוֹלָם רַק שֵׁם

פְּרָטִי, שְׂרַק אֵלָיו נִמְשָׁלֶת

כְּלָה וּבוֹ צִלְמָה שְׁלֵם. — — —

הִנֵּה פֹקֶסֶת הַיָּא צִינִים
 וּמְתַנֹּדֶדֶת עַל עֶמְדָה,
 הִנֵּה הִנֵּה תֶּפֶל אֶפְסִים
 פְּאֶהְקָה וְכַתוּדָה
 אָקַל סוּמְקִים אוֹתָה שְׁמִים
 וְאָב וְאָרְץ בְּיָדָם”.

(ש. מ., 349/350)

כאן אנו רואים לראשונה את החמוטל בקשר אל האב. אך בטרם נעמוד על טיבו של קשר זה, ננסה להכיר תחילה את האב עצמו.

ב. הקניינים

פגישתנו הראשונה עם האב חלה ב„שמחת עניים”. אין הוא מופיע בצלמו ובשמו ב„כוכבים בחוץ”, אף שכבר שם מתגלים מוטיבים המבשרים את הופעתו. היעדרו של האב מ„כוכבים בחוץ” מקביל כמעט להיעדרה של העלמה מ„שמחת עניים”, אותה עלמה שהיא „את” ב„כוכבים בחוץ” וחמוטל ב„שיר עשרה אחים”. אוירתה של „שמחת עניים”, תמונת־העולם הנגלית לנו מתוכה, התהום המוחשית והבלתי־פילוסופית הנפערת בה „למוות ולא למליצה” — כל אלה שונים תכלית־שינוי מאוירתם של שירי „כוכבים בחוץ”.

אוירת „כוכבים בחוץ” רוויה שמחת־חיים ושכרון־יופי, כשהמוות מופיע הרחק, „בחיתוך הברק”. ב„שמחת עניים” מותק מרכזו של המוות מעבר לסף פנימה, והוא חלק מן החיים עצמם; יתר על כן, המוות הוא הגורם הקובע את החיים. המחשבות על המת מכוונות את מעשי החי, הנמצא במאבק מתמיד עם אויב חזק ממנו, שהרג את המת ומבקש גם את נפשו לקחתה. נחמתו היחידה של החי, העני־כמת, הוא הקשר שלו אל המת האהוב, ולכן היא „צחה ככבשת הרש”. בה כל טעם החיים:

„כי חצוי העולם, כי הוא שנים, / וכפולה היא המיית מספרו. / כי אין בית בלי מת
 על כפיים / ואין מת שישפח את ביתו. // וכלי קץ אל ערי נכאינו / יושבי
 חושך ותל ניבטים. / נפלאים, נפלאים הם חיינו / המלאים מחשבות של מתים”.

(„שמחת עניים”, 19)

והמדובר ב„שמחת עניים” אינו רק במוות סתם, כמהות פילוסופית, אלא בעיקר על מוות מסויים, מוות בידי אדם, בהשמדה ובמלחמה. אנו רואים בספר זה, בצד האהבה והרעות והנאמנות הנאבקות במוות, גם את החרפה והבגידה המתלוות למלחמות ולמוות. לא ייפלא כי בעולם זה נשמעים קולות האומרים:

„דין הבתים לשקוע / לא דין הבתים לעמוד. / דין העיניים לגווע / לא דין העיניים לחמוד. / דין הישן לא לקום לעולם / ודין הנעור לא לנום לעולם. / לא מפחד, בתי,
 כי מגיל את צועקת. / את יודעת, כי שקר, שקר, שקר” (ש. מ., 27)

המשורר קורא „שקר!“ כנגד דברים אלה, אך זוהי זעקת־שבר, שעם כל כוחה יש בה טעם של נסיון כושל לשיכנוע־עצמי. דמות האב היא־היא התשובה שנותן המשורר לדברי ה„שקר“, למוות, לבגידה ולחרפה. מתוך הקרע הנפשי העמוק של תמונת ערכים ואבדון־בינה, של חילול צלם־האדם והתערערות יסודות תברה ויחסי אנוש, עולה דמות האב, המעידה על קיומם של הערכים, על כוח החיים העז ממות, על הבינה שלא נסתתרה, על האמונה בנצח האדם.

כמו ה„את“ שב„כוכבים בחוץ“ כן גם האב ב„שמחת עניים“ יש בו גם מן האדם החי וגם מן הסמל. השיר „קץ האב“, שהוא בבחינת הפרותנו הראשונה אתו, מגלה עדיין את שתי הפנים, החיות והסמליות. האב חולה. הוא שוכב על ערש־דווי „ולא נסתתרה בינתו“, ובתו, הרעיה מ„שמחת עניים“, סועדת אותו בחלי.

„אליך שפתי האב נעות, / וקול האב לא יישמע.“ (ש ם, 78)

התמונה היא תמונת אדם חי. גם האסוציאציה התנכית על הקול והשפתיים מקבלת משמעות מוחשית כשמדובר על גוסס. אך דמות האב מתרחבת והולכת כשאנו ממשיכים בקריאתנו בשיר; לאחר שהמשורר קובע ש„כל עוד בו נשמה / אין תמורה לטיבו ושינוי“, הוא אומר:

„גם מבעד לחולי המר מן הבור / מחשבתו לא תדע לה מנוחה. / זה הרגל האבות להשב ולספור / ולדאוג דאגת מחר. // זה הרגל האבות לא לומר נואש / רק לומר דברי איש ואב. / זו חיות ישותם שחדרה כעש / בעמקי היומיום ופרטיו. // ממאה ייעקר כרות, / ובאחרון לא יוכל היכנע. / קשים, קשים האבות למות / כאלון הקשה היקרע.“

(ש ם, 79)

כאן כבר מדובר על „אבות“ — ראיית הפלל בתוך הפרט. האב, שאינו יודע תמורה ושינוי, דואג למחר בכל מצב ולעולם אינו אומר נואש. בדאגת־מחר מתמדת ובלתי־פוסקת זו הוא חודר לכל פרטי היומיום והוא אחוז ומעורה בו, בכל אשר נפנה. לכן משווה אותו המשורר לאלון שקשה לקרעו ולעקרו מרוב השרשים שהוא שולח בחיים. גם אם ייעקרו מאה שרשים, עדיין יישאר שורש אחרון, קשר אחרון, המונע ממנו למות.

„אבל גם בשכבו נטול קול ומזור / ובקרבך אליו, צעד צעד, / עוד נדמה לו כי הוא הנקרא לעזור / ואת המבקשת סעד.“ (ש ם, 80)

גם ברגעי החולשה, כאשר תש כוחו לעזור במעשה או בדיבור, עדיין הוא חש כי באים אליו לקבל סעד. ותחושה זו נראית בשיר מובנת־מאלית, בחינת אמת עמוקה שגם היא, הבת, חשה בה. זהו הרגש של החובה־מרוצן, „הזרה לחובת העבר“ שאלתרמן מעלה על נס פעמים אין־ספור בשירתו.

„זה הרגל האבות הקדמון והתם, / זו שבועה שבינו ובינך. / את זכריה. הרבה יישכח ויתם. / אכל בה תגדלי את בנך. / — / עוד עליך כעב יירד זכר האב, / להזכיר ביום דין ופקודה, / כי לבו שאהב ובשרו שכאב / אחרונים בעולם לבגידה.“ (ש מ, שם)

פה נמצאת התשובה לשקר, למוות, לחרפה ולבגידה שב„שמחת עניים“. התשובה היא השבועה העוברת מאב לבנו והאומרת לא לאבד את צלם האדם ואת אהבת האדם. וכמו שעוד נראה, אין אלטרמן רואה ערך בדברים אלה כסיסמות או כהכללות. הוא רואה את עצם כוחם דווקא בפרטים הקטנים והיומיומיים, באלפי הקשרים שבין בני־אדם בודדים, שרק הם האנושות, המתגלים ברבבות רגעים בודדים, שרק הם הנצח. כל אדם נוחל מאביו, או מאבותיו, את אלה מערכי העבר שהם קניינו ומורשתו של המין האנושי לדורותיו. לאור המשכיות זו שבין האב לבתו תגדל הבת את בנה. הרבה יסודות נשכחים ומתערערים בעולם, בייחוד בימים הקשים המשמשים רקע ל„שמחת עניים“; אבל כאבו של האב, היודע שהמוות קל לו מן החיים אך אסור לו למות, והוא חי כי יש תמיד מי שזקוק לו, ואהבתו אינה תליה בדבר — אחרונים הם בעולם לבגידה. נאמנותם זו היא המאפשרת את המשך החיים.

„היפרדי. כי בא סוף. הוא מביט בך. עד קץ / נוצצו אישוניו החיים. / כי האב לא ימות. כי הוא אב לאין קץ. / כי שאולה יירד חיים. // אפלו הפנים וחשכו הרואות. / בכי לטוב לך מאח ורע. / שפתי האב אינן נעות. / אך קול האב עוד יישמע.“

(ש מ, 81)

כך אנו נפרדים מדמות האב ב„שמחת עניים“. מצד אחד — „בא סוף“, „חשכו הרואות“, „שפתי האב אינן נעות“. מצד שני — „האב לא ימות“, „נוצצו אישוניו החיים“, „קול האב עוד יישמע“. האב הבודד והחי והאב הכללי הסמלי קשורים לאחד, ורק המוות מפריד ביניהם. האב הבודד, אב זה או אחר, שפתיו נעות בגסיסתו וקולו אינו נשמע, ובמותו חדלות גם השפתיים מתנועתן. „הרואות“, עיני־הבשר, חשכות. אך המבט שבאישון, המבט של עיני הרוח, נוצץ וחי. והאב בה־א־הידיעה ירד חיים שאולה וקולו עוד יישמע. השפתיים והעיניים הן בנות־תמותה, המבט והקול — בני־אלמוות. „קול האב עוד יישמע“. ב„שמחת עניים“ לא שמענו קול זה, ואנו עתידים לשמעו ב„שירי מכות מצרים“.

קשה להעלות את דמות האב כפי שהיא מתגלה ב„שירי מכות מצרים“ מבלי לדון ביצירה זו בכללה, שהרי דברי האב והבן שזורים ושלובים בשאר חלקי היצירה. עם

* עיצוב חי ועז של האבהות האנושית, תוך הבלטת רגש־החובה המפעם אותה, נותן לנו אלטרמן בדמות הלוליין ב„שירי גוזמאות“. על אף הכוח הסמלי שבדמותו אין הוא חדל להיות אדם בודד ומסוים, ולפיכך מצוי הוא רק בשוליו של דיון זה, שעניינו מצטמצם באב הפורץ באופן גלוי ומוצהר את מסגרתו של האדם הבודד.

זאת נשתדל להצטמצם באותם שברים ורסיסים מתוך היצירה הנראים לנו הכרחיים להבנתה של דמות האב. היצירה מתחלקת לשלושה חלקים עיקריים: א) הפתיחה, „בדרך נוא-אמון“; ב) עשרת שירי המכות; ג) שיר של סיום, „איילת“. בשיר-הפתיחה פונה המשורר אל נוא-אמון המופה, בראותו בה ובעשר המכות שפקדה מעין אב-טיפוס לכל פורענויות האנושות:

„את גלעד לשבטי העם / הפוקדים יבשות ואי. / ערי איש כי תוצפנה רעם / כך רואות את עצמן בראי“.

(„שירי מכות מצרים“, 9)

כלומר: על כל האסונות אפשר להגיד „כבר היו דברים מעולם“, והמשורר שר על נוא-אמון ומשתמש בה כבסמל ומסגרת להיסטוריה האנושית כולה. כבר בפתיחה רואים אנו את הדגש המיוחד ששם המשורר באדם החי הבודד.

„בך גיבט זה השיר קטרעין / כעכבר מחשכת חורו. / הוא שומע בך אש ומים / ובכי אב על גווית בכורו. / — / נוא-אמון אפופת-צלמוות, / את בכיו של האב המך / כאחד מפרחי אלמוות / בידיים ממך אקח. / — / והפרה ניחר מיושן, אך נוצץ הוא ולא יועם / כי רבים, סופדימת בחושך / האירוהו בדם עינם. / — / כי צדיק בדינו השלח, / אך תמיד בעברו שותת, / הוא משאיר כמו טעם מלח, / את דמעת החפים מחטא“.

(ש.ם, 11)

מתוך ההמולה והמבוכה, האש והמים, נטל המשורר דווקא את בכי האב על גווית בכורו. המשורר אינו מכיר בפלל כשהוא לעצמו, כי רק מבעד לפרט יכול הוא לראותו. סבלו של הפרט וחוויותיו הם בבואה לסבל הפלל ולחוויותיו, ולא להפך. את הסמלי, הפילוסופי, הרחב והכלל-אנושי ביותר רואה המשורר צורך להביע באמצעות הפרט הבודד. מכאן גם יחסו השלילי לכל המהפכות והתנועות החברתיות המוכנות להקריב אשם וחייהם של יחידים למען מה שנראה להן כטובת-הכלל, כי לדעתו טובת-הכלל במקרה כזה בשקר יסודה, וסבל הפרט סופו למוטטה. שמענו דעה זו עוד ב„כוכבים בחוץ“, בדבר המשורר על „כאָבנו הנכלם והפעוט“, אשר „אין לו משיח ואין לו דגלים“ (ע' 29), או, בצורה מפורשת יותר, ב„קול והד“, שיר התשיעי בין עשרת האחים:

„— — או דין העלבונות הנסתרים / שאין להם תשועה במתרסים. // או בתבעה מידי תורות פסוקות / את נפש היחיד ופקדונה. / בהיות לעריצות מסוהה צדקות / דמי היחיד הם חרב היוגה“.

(„עיר היוגה“, 345)

ולכן רואה המשורר סתירה בין המשיח והדגלים והתורות הפסוקות לבין האב.

כשהוא פונה אליו בשיר „האב” מתוך „שיר עשרה אחים”: „רק מקהל דברניו ומליציו תמיד נסת פנס מן החרב”. (שם, 307) הוא עצמו מהותם של הערכים, שאותם מחללים הדברנים כשהם מדברים בשמם.

לאחר הפתיחה בא חלקה המרכזי של היצירה — עשרה שירים דמויי בלדה, השווים זה לזה באורך ובמבנה, שכל אחד מהם מוקדש לאחת המכות. כל שיר כזה בנוי ששה בתים; שלושת הראשונים מתארים את המכה ושלושת האחרונים הם דרשיה בין האב לבן. בחלק זה שם המשורר בפי האב את משמעותה של המכה, בתשובה על דברי הבן המקשה עליה. הבן רואה ומודעזע ונתון לפחדים ולמצבי־רוח משתנים, בהתאם למראה־עיניו. האב אינו מזדעזע לעולם; מדבריו נשקפת תבונת דורות וידיעת המוות בלתי־הנמנע. אך האב אינו מרשה לעצמו את מותרות הייאוש והדיכאון, כמו שפכר ראינו ב„שמחת עניים”. גם בבוא המרמפל הוא מוכרח להוסיף ולשאת בעול, הוא רואה את הדברים בפיפחון, במלוא בהירות אכזריותם. לכן גם תקוותו היא תקוות־אמת, לאחר שידעה את הייאוש.

הבחנה נבונה זו במתרחש מתגלה בחריפות בשיר המכה הרביעית, „ערוב”. גיבורת־השיר — חולדת־הבר, הטורף הנורא האוכל את ולדותיו. במפה זו מראה המשורר כיצד „איש אוכל בשר רעהר” גם כשעל כולם מאיים אותו קץ, תופעה המתלווה תדיר למלחמות, למגפות ולאסונות־הטבע. הבן אומר:

„רחק ממני, אב, רחק ואל תגהר. / אבי, אבי, פניך פני חולדת־הבר”.

(„שירי מכות מצרים”, 21)

אבדן־הבינה ועליית היצרים שהבן רואה בעיר מגיעים לידי כך שהוא רואה אויב בכל, אפילו באביו הדובר אליו, ובורח מקול תבונתו כאילו הוא עומד עליו לבלעו. אבל האב עומד על משמר התבונה וצלם־האדם של בנו, והוא מבהיר לבן:

„בכורי, שונו פני איש ופני חית־הבית. / כי פני חולדה נראו זורחות בפתח בית. / והרואה פניה כמטחוויו סכין / על ערש יחלמם ועמהם יזקין”.

(שם, 22)

הוא מבין לרוח הבן, שראה את כל הזוועות וידע שמראות־הזוועה מבעתים את האדם כסיוטים עד זקנתו. ודרי־השיח נמשך, הבן — בחרדותיו ובתמיהותיו, והאב — בתבונתו ובפכחוננו:

„אבי, חשכה בינה, טורפות הצאן בצאן. / עיני חולדה, בכורי, זורחות על עיר אמן. / עיניה, אב רחום, מבלי תכבינה עוד. / עיניה, בני בכורי, רבות תראינה עוד”.

(שם, שם)

ואכן, עיניים אלו עוד תשמחנה לראות את המכה הבאה, שהמשורר קורא לה „דבר”.

הדבר, סמל המגפה מאז ומעולם, נראה שם הולם למגפה שגם בימינו כוחה המידבק

עמה: ההיסטריה ההמונית של ההתפרקות, הצהלה המשתוללת והבהמיה של „אכול ושתה כי מחר נמות“.

את הרגשת המוות הקרב ראינו בגילגולה ההגותי ב„אשמורת שלישית“ ובגילגולה הנפשית החויתית ב„שיר היין“, עם „המאוהב האחרון בעולם“; את גילגולה היצירי מציג לנו המשורר במפת הדבר. ראינו כי המחשבה המפוכחת והנוקבת על המוות מובילה, לדעת אלתרמן, לחיוב מודע של החיים ושל ערכיו המוסריים והשכליים של האדם. בשעת הירוריימוות פילוסופיים כאלה אדם נוטה לעשות את חשבון־נפשו ולהסיק מסקנות וללמוד לקחים הגיוניים מן החיים ומידעת המוות גם יחד. שונה היא עמידת האדם מול מותו בשעת הזית־היין, המטילה איפול על הדעה השקולה ומפרידה בכך בינה לבין הרגשות. המשורר רואה אפוא ברגע זה, כפי שכבר אמרנו, רגע של התעלות והזדככות שבו אדם משקיף על חייו מלמעלה למטה ועושה את חשבון־נפשו מנקודת־מבט רגשית־סובייקטיבית וחוויתית. לכן עולים בעיניו הדברים שבלא תועלת ומחיר על כל מצוות־אנשים וערכים מקודשים, ואף השגיאות עולות בעיניו על הלקחים, כי חווייתן עמוקה ויפה יותר. זהו, כאמור, חשבון־נפש אישי ביותר; אין ההולך למות מתכוון לבנות את חייו או את חייו זולתו על סדר־עדיפויות זה כי אם להפך: סדר זה עולה מתוך חייו שתמו, בנסותו לסכם לעצמו מה נתן להם טעם לפני פרידתו מהם. ולא כך המצב המתואר במפת־הדבר. כאן לא היחיד עומד מול מותו אלא החברה כולה חיה בהרגשה של מוות. במצב זה פורק כל אדם מעצמו את תחושת מותו. תחושת „מות כולנו קרב“ קרובה יותר לתחושת „מותכם קרב“ מאשר לתחושת „מותי קרב“. ב„שיר עשרה אחים“, כאמור, אין ה„אכול ושתה“ מופיע כלל, וה„כי מחר נמות“ אמיתית ונוקבת עד תהום; סיסמת „הדבר“ היא „אכול ושתה“, ובכל מחיר, והמשך הפסוק הוא רק תירוץ המחפה על הבריחה מראיית המוות.

בדר־שיח האב־והבן שבסוף שיר־הדבר מתגלה ביתר־שאת הניגוד בין האב לבין מהותה של מכה זו. אחרי קריאת הבן: „את השמחה, אבי, אראה ולא אוסיף“ בא דר־שיח זה:

„בכורי, בכורי הבן, שמחה ברכת־שמיים / היתה כמו קלה יורדת משמיים. /
אשרי שלא קָרָא ולא שמע שמעה / בהיות אביה פחד והילל אמה. / — / אבי,
גופי רונן כחלילי אגמון. / בלפידים, בכורי, שוצפת עיר אמון. / מכים תופיה, אב,
וחוצרות קלל. / עלי סיפיה, בן, גם שמחתה חלל.“

(ש.מ., 24)

שוב יודע האב לנתח באזמל בינתו את חומרת המגפה. הבן שוכב על ערשו, ורק הוא כביכול הרואה את הנעשה מבעד לחלוננו. האב יושב לידו ורק שומע את התיאורים מפיו, אך אינו זקוק למראה־עיניים כי „החכם עיניו בראשו“. האב יודע אפוא כי שמחה היסטרית זו, המשתוללת לקול תופים, לאור לפידים ולריח גוויות חרוכות, היא מכה וקללה, שמחת־מוות ולא שמחת־חיים.

מכת השחין מטמאת את הכל בצרעת. היא הופכת את החיים לגיהנום חסר-מוצא. והגרוע מכל: „ואיש רואה בשרו, אשר הנץ פנינים / כראות אויב הקם עליו בסכינים” (שם, 25). הכל יראים מפני הכל ואיש מפני עצמו. הבן מספר לאב על השחין הקורע את עורו ומתחנן: „אל שחר, אל מחר שאני, אב רחום” (שם, שם). על כך עונה האב:

„בכורי, בכורי הבן, לגוס מזה אין דרך. / כי באשר נלך תהיה צרועה הדרך. / עצום עיניך, בן, כבדולח עוד תטהר. / רק אל תשאל מחר. צרועה תקוות מחר.” (שם, 26)

אין מוצא לא במקום ולא בזמן. ואף-על-פי-כן מסתמנים טון קודר פחות וחזות קשה פחות בסוף השיר:

„ירח שט, אבי, ואל ריסי שוחק. / אל נער קט, בכורי, ניבט הוא מהרחק.” (שם, שם)

עצם נימת הרוך בשורות אלו ותמונת הירח והנער המחייכים זה לזה מבשרים את המפנה החל ביצירה מכאן ועד תומה. כי מכאן והלאה פירושיו הנוקבים של האב למכות גם מכינים את הרקע להמשך החיים לאחר שוך הסער ותום המכות. המפתח להבנת מפת הברד מצוי בשורה „בעין הקרה — אש. לא אבל לו החג” (שם, 27). הברד, שאחת היא למשורר אם כוחו בקור המקפיא או בחום הלוהט, אינו יודע את צער האדם ואת שמחתו. הוא זר להם במהותו ועיור מראותם בהיתקלו בהם. זוהי אפוא המכה שלא מן האדם, שהאדם רואה בה את פגע הטבע או יד המקרה שלמעלה מבינתו, ואשר נוח לו לקרוא לה „הגורל העיור”. ושוב רואה הבן את ההרס חסר-הטעם ונטול-ההסבר שעושה הברד בעיר והוא קורא אל אביו:

„אבי, אבי, שמים גחו כחיה. / זרקני אליהם! ירוצו קדקדי! / אבי, התוהו בא! מה תחכה בכדי?” (שם, 27)

והשיחה בין השניים נמשכת:

„בכורי, בכורי הבן, לא תוהו עוד. לא תוהו. / גם כאן חוקים ברזל. לא נחקקו לתוהו. / אחר נפול מלכות מפס עד עריסות / נגלים הם בהימוג עשן ההריסות. / — / אבי, דמך עלי גוטה אדמון אדמון. / חוקים ברזל, בכורי, צופים אל עיר אדמון. / קטני דרוריה, אב, נפלו פצועי חזה. / גדולי צריה, בן, בכו בליל הזה.” (שם, 28)

דברי האב כאן אפייניים לו מאד. תמיד רואה הבן לעיניו, והאב — למהות. הבן רואה את השתוללות האסון שאין לאיש שליטה עליו ואיש אינו מבינו ואין את מי להאשים בהתרחשותו, וקובע: התוהו בא. אך האב אינו מאבד עשתונותו לעולם והוא מזכיר לבן את מציאותם של חוקי-הברזל, הקיימים מימות-עולם, שהכל

נכנעים להם, חוקים אשר בוכותם ולפיהם, מדעת או שלא מדעת, מתגהלים החיים בעולם. גם האב נפצע בברד העיור, ואף כוחו תש מהסבירו. ובכל־זאת יודע הוא כי המכות — ואפילו ברד בטול־טעם זה — כולן תולדה של אותם חוקים, שהיו לפניו ושיישארו גם אחריהן. פה מתגלית בבהירות רבה תפיסת החוקיות הדיאלקטית של ההיסטוריה, לאמור — כי ההרס והחורבן באים לעולם על פי אותם חוקים המביאים לידי המשך החיים. חוקים אלה מתגלים מחדש „בהימוג עשן ההריסות“, אך האב משפיל לראותם גם עכשיו, נשקפים מתוך תוהו הברד. אל מול קרבנות הברד החפים־מחטא וחסרי־הישע הוא יודע: גדולי צריה בכו בליל הזה. עשן ההריסות עוד ימוג, ואמון תתנער לחיים חדשים. מול חוקים אלה צריה הם חסרי־אונים לא פחות ממנה. לא בכוחם בלבד היא מודברת, ולכן לא יעמוד להם כוחם לעצור את תקומתה.

יסוד נוסף המבטיח את התאוששותה של נוא־אמון לאחר המכות מתגלה בשירה של מפת־הארבה. הארבה מוחה את צלם העיר והארץ ומשאירן ערומות וריקות מכל. הבן אינו מאמין למראה־עיניו ומחפש את הארץ שהכירה, זו שהארבה נשאה אתו. האב עונה:

„בכורי, מחה ארבה פני מכורה וצלם, / למען נאהבנה אהבה בלי צלם. / עת לעינינו היא כמו אודים שחורה / שוב בלבנו היא כמו יונה שחורה“.

(ש.ם, 30)

מכה זו מעלה אסוציאציות ברורות למלחמה, הן בהרס הגמור שהיא גורמת הן בביטוי „כמו אודים שחורה“, המזכיר ביטוי כ„אדמה חרוכה“. אבל הארבה גם הוא אינו אדון לרצונו, וכל הופעתו וההרס שהביא עמו תכליתם להעמיד במבחן חמור יותר את מה שאפשר לכנותו, אולי בדוחק, אהבת־המולדת של האדם. ממבחן זה היא תצא מחווקת ותשמש יסוד נוסף להמשך החיים. גדולה „אהבת־המולדת“ שאין עליה דבר מזו „התלויה בדבר“, בנוחותם של צל וירק ובית. אהבה זו שהיא העזה והראשונית ולכן גם היציבה והמתמידה מכל, מודגשת בדברי האב שבסיום השיח עם בנו:

„אחרון עלים, אבי, נצמד אל חול דומם. / את אדמתו, בכורי, נושק הוא עד עולם“.

(ש.ם, שם)

שונה מכל המכות באפיה היא מכת החושך. אין זו מכה של כלל ולא של עם וארץ. החושך של אלטרמן נבדל בהרבה מן המכה התנכית. זהו חושך הניצב לפני היחיד בזמן תהייתו ומבוכתו; זה החושך המסתיר את סוד ההיסטוריה והחיים:

„הוא המוריד מסך עלי תולדות גויים / אשר מלאו קול תוף וחלילי רועים. / הוא חושך, הניבט, כעד לגמר מלאכות, / משחור שברי בולת בבתי־הנכות“.

(ש.ם, 31)

משהו מחושך זה ראינו ב„אשמורת שלישית“ ובמקומות אחרים בפרשת ה„את“ והחמוטל. אבל שם, כפי שהדגיש המשורר, ניצב סף ברור בינינו לבין החושך והוא מגן עלינו מפניו. יתר על כן, המשורר מדגיש שם כי החושך והסף החוצץ בינינו ובינו שניהם יצירי־רוחנו והם מלווים אותנו בכל דרכינו, אך אינם מפריעים לנו ללכת בהן. אותה תהייה על סוד החיים והמוות אינה הופכת שם לתוכן־חיים אלא רק לאחת התחושות הרבות והמגוונות המרפיבות את חיינו. כאן אין חיץ בין החושך ובין הבן. הוא אופף אותו מכל צד ו„מפהו בשבט הסומים“, ובכך כביכול הוא הופך להיות ישות לעצמה. החושך שב„אשמורת שלישית“, שהאדם שולט בו, איננו מכה; זה שב„שירי מכות מצרים“, השולט באדם, הוא מכה. הבן מרגיש צורך בקרבת אביו ואנו שומעים דרישה:

„אבי, אייכה אב, חשך לי משכני. / תמוש אותי, אבי, תמוש אותי, אבי. / אל תעזבני, אב. אם חושך כהרים / עברהו, אב רחום, כמו הצפרים. / — / בכורי, בכורי הבן, לא יפרידנו חושך, / כי אב ובנו קשורים בעבותות של חושך, / בעבותות חרון ובכי עיור והם, / אשר לא פה נטוו ולא בזה סופם.“

(ש.ם, 30/1)

הדברים האמורים כאן מהותיים ביותר לדמות האב. הבן האובד בחושך, התוהה ללא בינה וללא הכרה, חש צורך טבעי בקירבת האב הנראה לו רחוק כל־כך. בעיוורונו, עיוורון־החושים ועיוורון־הדעת, אינו רואה כי דווקא החושך הוא המקשר בינו לבין האב והמקרבו אליו. קול הפיפחון והתבונה שהאב מיצגו מופיע בנפש האדם אינסטינקטיבית על סף הגלישה לתהום ועוצר בה. האב הוא שומר־הסף של התהום. על כן החושך מעצם מהותו הוא בבחינת קשר ביניהם: הוא מביא אתו את האב עם הופעתו. משמעות זו ל„עבותות של חושך“, שתמצא לה ביסוס הנראה לי מכריע ב„שיר עשרה אחים“, באה כתוספת וכהשלמה ולא כתחליף למשמעות אחרת וישרה יותר. החושך, לפי תפיסת „שירי מכות מצרים“, אינו אלא גשר בין האדם לאור־בינתו, או לפי המשמעות האחרת, בין אורו של דור אחד לאורו של דור אחר. ומעניין הקשר המוטיבי, גם אם לא הרעיוני, בין השקפה זו לפסוק מ„כוכבים בחוץ“: „נדמה — גם הלילה הוא נהר היומיים, / אשר על חופיו ארצות מוארות“ („כוכבים בחוץ“, 40).

האחרון בשירי המפות מוקדש למכת־בכורות ומספר על מות הבן. אנו מקשיבים לדבריו האחרונים של הבן ולתשובת האב:

„אבי, עלי חזי שילבת את ידי. / אבי, החרסים הנחת על עיני. / סביבי עפר וחושך וכוכב נוצץ / רק בכיך, אבי, רועש עלי כעץ. //

בכורי, בכורי הבן, עפר, כוכב ובכי / נתנו לנו תבל של אושר עז מבכי. / עפר, כוכב ובכי הם כתונת־הפסים / בלילה בו יושמו שני החרסים.“

(„שירי מכות מצרים“, 33/4)

בדברי הבן עולה הקשר בין האב לבין העץ, קשר שעלה עוד ב"שמחת עניים" בהשוואת האב ל"אלון הקשה היקרע". בסיום דברינו על האב נבסס קשר זה; כרגע נעבור אל דבריו פה, שהם סיכום היסודות לחידוש החיים, שעלו מדבריו הקודמים. למעלה צוין כי החל במכת השחין חל מפנה ביצירה, מקדרות חסרת-מוצא אל מוצא קודר. אין המשורר מבטיח חיים קלים וגן-עדן עלי-אדמות אלא חיים קשים ומרים, בכוחם ובסימנם של חוקי-הברזל ושל "העפר, הכוכב והבכי". החל בשיר מכת השחין מכין המשורר את סיכומו זה, שלב-שלב: את העפר אנו פוגשים במכת הארבה, אהבת הארץ של העלה הנצמד לעפר. העפר, כמובן, מסתבר לעברי מאליו כיסוד החיים, ראשיתם ותכליתם ("כי עפר אתה ואל עפר תשוב"). הכוכב הוא סמל קדום לתקוה ולעתיד, ואולי מבשרו הוא הירח הניבט אל נער קט בסוף שיר-השחין, והמשכו — ב"איילת". הבכי גם הוא הוכן קודם. בשיר החושך מדובר על "בכי ציור וחס", שהוא חלק מעבודת-הקשר בין האב לבנו. הבכי הוא אמנם ביטוי לצער, שהוא חלק בלתי-נפרד מהחיים וחוויותיהם; אבל הוא הרבה יותר מזה. הוא ביטוי לכל הרגשות המציפים את האדם בלי דעת מאין, לאן ומדוע. הבכי הוא הגשר בין כל הרגשות הגדולים של השמחה, הצער, היופי והאהבה. העפר, הכוכב והבכי הם כתונת-הפסים, הם לבוש המת; את זכרם הוא נושא עמו במותו, ואותם הוא משאיר כמורשת וכעדות לחייו.

ב"שירי מכות מצרים" נמצא אולי העיצוב המובהק והחזק ביותר של האב. רק ביצירה זו רואים אנו אותו בהווה שלו, במדבר-ונוכח שלו, ולא בגסתר כב"שמחת עניים" וב"שיר עשרה אחים". פה מתגלה האב בשעות גדולתו, במאבקו נגד אויביו, שגם אנו, כקוראים, רואים אותם עין-בעין. הקרב נערך לעינינו, והאב מנצח בו בכוח הפיכחון, ההתמדה והאמונה. דמות זו, שהפיכחון והתבונה תכונות-יסוד לה, הדרך להבנתה הסופית לוטה בחושך. דברי האב מכים על אזנינו כבקורנס כבד ואינם מניחים לנו ליתפס לאחיות עיניים ולתקוות שוא; אבל עצם מציאותם של דברים כאלה ושל תבונה כזאת ונאמנות כזאת נוטע בנו תקווה, בטחון בחיים ואמונה באדם למרות הכל. הדבר מתבטא ביתר שאת בשיר "איילת" המסיים את "שירי מכות מצרים", ובו אסיים לאחר נגיעה באב שב"שיר עשרה אחים".

שיר-האב ב"שיר עשרה אחים" אינו מעלה אף לרגע על דעת הקורא שנושאו הוא אב חי מסוים. אין בו מחויבות הפניה אל האב ב"שמחת עניים" וגם לא מן הישירות ואי-האמצעיות המושגות ב"שירי מכות מצרים" ע"י מתן רשות-הדיבור לאב עצמו. פה מדובר על האב כעל דבר שמהותו ידועה כבר, בגוף שלישי וברוח הגותית. המשורר מדגיש במיוחד את מתינותו ושיקול-דעתו של האב: "לא זינקו בצעדי ואלא רתע" ("עיר היונה", 306). הוא זר להכללות, כי הוא אביו של הפרט הבודד והוא נושא עמו את כאבו בכל מקום ובכל רגע. עקיבות נוכחותו של האב בחיינו מונעת את התמוטטות העולם:

הפיכות לאומים גילגלוהו. הריצו. בגדו בו מעורף. / הוא עלה מתוכן מתנודד.

מיוגע ושפוי עד לפלא. / הוא שמר על קטנות העולם העשוי בתיאב ושמייחורף. /
הוא קידשו. הוא סמך בידיו את קירות סוכתו הנופלת". (ש.ם, 307)

בשיר זה מתגלה ביתר בהירות השקפת המשורר, שאינו מייחס חשיבות רבה ל"הפיכות לאומים", מכיון שעל הרוב הן בוגדות במה שמייצג האב. את היסוד לתיקון החיים קורא המשורר לחפש דווקא במתמיד־וקיים מאז־ומקדם, ברוח האדם הנוזנה ממורשת דורות, באב — ולא בחידושים המהפכניים, השוכחים, לדעתו, את העיקר. העיקר הוא "קטנות העולם", "דאגת המחר", העפר, הכוכב והפכי: עולמו ואשרו של היחיד. וכאמור, כשם שהמשורר פוסל את ראיית הפלל שאינה מתחשבת בפרט, כך הוא מתיחס בביטול אל ראיית הנצח המזולזלת ברגע:

"נשמתו של עולם ברגעים. לחינם בדורות נבקשנה. / נפלאים, נפלאים עדיין־חקר
חיינו הגדושים של הרגע". (ש.ם, 308)

פה גדול כוחם של החיים מפוח המוות: המוות הוא נצח ללא רגע, החיים הם נצח שהוא איך־סוף של נצח־רגע. הרגע מול הדורות, היחיד מול ההמון, המחשבה והמעשה של היומיום מול מליצת־הגדולות השדופה, שמירת צלם־האדם מול אבדנו, האב מול "הפיכות האומים" — כל אלה גזרות שונות של חזית אחת. זמרה־אחים שלאחר שיר־האב מבטא, כמדומה, את עיקר תורתו של האב "על רגל אחת". הוא מברר לנו מי הוא, ומתוך ידיעה זו עלינו לשוב כקוראים אל "שירי מכות מצרים" ואף אל "שמחת עניים", אף כי שם, כאמור, נראה כי הסמל אינו מחזור למשורר עצמו כמו בספרים המאוחרים יותר. עשרת האחים אומרים זה אל זה:

"לא דמינו בבואנו / איש לאיש, אך לילה רד / ומעשור צלמי פנינו / הנה צופות
פני אב אחד. / — / זמרו אחווה שהיא הצמר / אשר שמור בו חום האב". (ש.ם, 310)

האב הוא סמל למה שהופך כל אדם לאדם, לאנושי שבאדם. כשאדם רואה ברעהו את האנושי הוא מרגיש אליו רגש של אחווה, הוא מרגיש את האב המשותף להם, ורגש זה מחזק את האנושי שבו עצמו. כך שומרת האחווה על חום תכונתו של האב. ולכן אומר המשורר, בהמשך הזמר, כי האב הוא "השער גם הגשר בין היחיד והעדה" ומדמה אותו ל"גרעין בין הפלחים". ובהמשך קריאתנו ב"זמר":

"ואם לא אח לאיש ורע, / ואם גואש הוא לפני צר, / מי הנעור בו ומייראהו /
משוב ריקם אל העפר? / — / אביו נעור בו ומייראהו / ככוח ומורא חשך, / אביו
נעור בו ועוברוהו / כמו את גשר ההמשך. / — / אביו נעור בו ועוברוהו / כחום
ואהבה איך־קץ / וכאור ואושר ושוטפו / כשטוף הסער את העץ".

(ש.ם, 311)

אקדים את המאוחר. בסוף הציטטה שלמעלה מופיע העץ. העץ הוא סמל אורגני להתערות בחיים וליניקה משרשים, ובתור שכזה הוא קשור באב. כאן אפשר להוסיף גם ש"עץ הזית" ב"כוכבים בחוץ" הוא שיר המציג את האב בצורתו ההיולית

והראשונית ביותר, כעץ־זית. הוא נאבק ב"שבועה קדושה" כנגד השרב, והמשורר פונה לאדמה ואומר: "וידעת כי נפשך בכפו" ("כוכבים בחוץ", 93). והלאה:

„בגזעו הנפתל, בלהבת עורקיו / משומר וכבוש בכיך. — — — / כי ההר לא ימוט
ולבו לא ידום / כל עוד נבט אחד מרטש את חזהו." (שם, 94)

פסוקים אלה מבארים גם את הפסוק, המוקשה לכאורה, בסיום שיר־האב ב"שיר עשרה אחים": „כאן פרור של תבל. פה גרעין שממנו צמחה היא צמוח" („עיר היונה", 309). אמנם האדמה קיימת בלי העץ, והעולם — בלי האב, אך הם הנותנים לעולם הדומם את משמעותו. כזכור, לגבי אלתרמן אין משמעות וקיום לדברים כשלעצמם, ולכן נפש האדמה בכפו של עץ הזית, והוא המבטא ושומר את בכיה בגזעו, אף כי אין לו קיום פיזי בלעדית; ולכן גם האב, שהוא פרור של תבל, מבחינת השקפתו הפילוסופית של אלתרמן הוא גרעין שממנו צמחה: הוא פרור של תבל הקוסמית וגרעין לתבל האדם. הסער השוטף את העץ גם הוא מופיע כמה פעמים אצל אלתרמן. בסוף שיר „הבקתה", הראשון ב"שיר עשרה אחים", נאמר:

„ואחד רצוני: את לבכם שחשך / אור אחד לו יאיר עוד הליל. / זהו אור האחוה
וזה אור המלאך / הרואנו באלף עיניים. / — / כך עמד האילן חפוי־ראש ועני /
בחצר בית־אבינו אי־פעם. / ופתאום בוקר סתו הלבישוהו שני / וכמו כבי שטפהו
הרעם." (נוסח ישן, 25; „עיר היונה", 293)

ונזכור את דברי הבן אל אביו בשיר מכת־בכורות: „רק בכיך, אבי, רועש עלי כעץ". וב"זמר" האב שוטף אותנו כשטוף הסער את העץ. החזיון הוא אחד: הלב הנשטף ע"י הבכי כמוהו כעץ הנשטף ע"י הסער; הבכי הוא, כאמור, השתברות גל הרגשות המציפים וסוחפים את הלב. אור האחוה מאיר את הלב שחשך את מול המוות, והאב נעור בנו ושוטפנו כמו בכיו שרעש על הבן בשיר מכת־בכורות, שגם הוא עמד מול המוות. ומוטיב העץ „שב אל העפר" עם הבית האחרון ב"שיר היין": „והיה עת נחדל לחוש רוח וטל / וצנחנו מראש הסולם — / כאילן המוטל לרגלי חמוטל / עוד נחבוק עפרו של עולם." („עיר היונה", 299). כל המוטיבים האלה מתקשרים עם הסף וחריית הרגע האחרון שכבר עמדת עליהם.

עתה נשוב אל ראשית הציטטה מזמר־האחים לאחר שיר־האב, מתוך נסיון לסכם את דמות האב: האב הוא „צלם האלוהים" שבאדם והוא המצילו מן המוות ומן התוהו והחדלון. הוא הכוח הנאחו בחיים והעוצר בעד האדם מלהתאבד. „אביו נעור בר' כתוב; כלומר: האב אינו „חיצוני" כי אם „פנימי". הוא נשקף מתוך פני האחים שהם פנינו, הוא נמצא בתוך כל אחד מאתנו. דברי האב והבן ב"שירי מכות מצרים" אף הם אינם אלא דו־שיח של אדם עם נפשו. מסקנה זו שבה ומחזקת את ההנחה בדבר מכת החושך, כי האב הוא „שומר־הסף של התהום". כאן נאמר בפרוש כי האב הוא הכוח הפנימי הנאבק בתהום החדלון. במלים

אחרות, מגלם הוא את כל שבגללו יש חיים וקיום לאדם עלי-אדמות, בעוד שהעלמה היא כל שלמענו כדאיים חיים אלה. האב מאפשר ובונה את החיים, שהעלמה החמוטל נותנת להם טעם. האב הוא ממשות חיינו והיומיום שלנו, וכוחו בהמשכיות מרגע לרגע ומדור לדור. החמוטל היא בדיית חיינו, הניגוד היומיום שלנו, וכוחה בחד-פעמיותה, ברגע שאין לו שני, ההופך עם מגעה לנצח. האב פורש את ממשלתו על תחום ההכרה בלבד ("ברורה" מודעת, / עוברת ישותו של אב". — "עיר היונה", 349), דרשיח הדורות והמלה והדיבור הם חלק ממהותו; ואילו החמוטל פורשת ממשלתה על התחום שמחוץ להכרה, והמלה אינה תופסת בה ולא-כלום. האב ניצב על משמר התהום שהחמוטל מושכת אליה; הוא "גשר-ההמשך", אשר לצווארו של הקופץ ממנו קשורה העלמה כאבן ולכן תומך האב בחמוטל לבל תפול לתהום, בסוף "שיר עשרה אחים". שני כוחות אלה הם הקטבים שביניהם נקרע "מותר האדם", לפי אלתרמן.

ג. גשר וחיץ

בפתח פרק מספם זה, שעניינו האחדות והניגוד בין שני נושאי העיון הזה ובהשפעתו של קשר-הגומלים ביניהם על שירת אלתרמן, אענה על השאלה מה טעם הופיע סמל זה או אחר מן השנים במקום שהופיע, ונעדר ממקום שנעדר. ב"כוכבים בחוץ" האב נעדר להוציא את "עץ-הזית", שלכל הדעות אינו האב ממש. האב הוא משתית החיים, ומשתית זו אינה חסרה ב"כוכבים בחוץ". העולם יפה ומאיר ואינו מעורער, המוות אינו "קוצר" אלא רק נשקף "הרחק" ו"בחיתוך הברק". האב הוא אפוא כנתון מאליו, ואין צורך להתודע אליו. הצגת האב ככוח הפועל נגד הבגידה, ההתפרקות והמוות מיותרת בעולם שהבגידה, ההתפרקות והמוות אינם תופסים בו מקום. ונהפוך הוא ב"שמחת עניים". בעולמה הקרוע והמורתח של יצירה זו, אשר הוליד בנפש המשורר את דמות האב כתשובה אחרונה לו בחינת קש לטובע להיאחז בו — בעולם זה אין מקום לחוויות יופי והתעלות. העלמה אינה מופיעה*. השאיפה אל מעבר ליומיום יפה לאדם בימים כתיקונם והיא המקדמת את האנושות; אך בימי אסון ומלחמה היא אויבתה המסופנת, אולי לא פחות מן החייתיות. בימים כאלה על האדם להתרכז בחזית היומיום שלו — עד יעבור זעם — כדי לשמור על מיזער החיוניות האנושית הדרוש לו כדי לשוב ולהיות אדם במלוא שיעור-קומתו, עם בנין-העל של העלמה — לכשיעבור. זהו גם סוד הופעתה של העלמה, היעלמה והופעת-המחדש ב"שירי מכות מצרים". היא מופיעה לפני המכות ונעלמת עם מכת-הדם. בתקופת המכות, כאמור, אין לה מקום. האב לבדו

* הרעיה מ"שמחת עניים" שונה בתכלית מן העלמה. היא מעמידה עולם אחר של צבעים וצלילים וגלי-הסמל אשר לה מתפשטים לרבדים אחרים בנפש הקורא. הבנת העלמה, כנאמר למעלה, סותרת את זיהויה עם הרעיה סתירה מהותית בולטת. אמנם פזורים פה ושם בשירי הרעיה מטבעות-לשון המזכירים את דומיהם בשירי העלמה; אך במקרה זה, כשההבדל בין השתיים כה בולט, אין לראות בדמיון כזה אלא את אותותיה בלתי-הנמנעים של קרקע-גידול משותפת, שהיא כוח היוצר של אלתרמן.

סועד את הבן, והבן מתדיין בנפשו עם האב בלבד. כיון ששלמו המכות, חזרת העלמה לעמוד לצד האב אל מול האיילת הנמוגה והשחר העולה. כאן מתגלה אחדותם. כיצירי־רוח נאמנים לאלתרמן, הריהם הפכים ואחדות בעת־ובעונה־אחת. כבר ראינו איך משמשת אצל אלתרמן הסתירה המדומה, לפעמים אף הטכנית־המילולית, אמצעי להמחשתו החריפה של רעיון האחדות בין ההפכים. כשהוא אומר „חיי המתים אליך” אנו חשים בגשר בין החיים למוות ובאחדותם המתגלמת בעלמה; כשהוא אומר: „אמת היו חיינו המרומים”, אנו יודעים את אמת הבדיה; וכשהוא אומר „המיית דממות”, או „המולה לדממה מתעוררת”, אנו מכירים את הדממה הגדולה מכל רעש. יש לכך דוגמות אין־ספור. כך גם האב והעלמה אינם אלא שני צדי המטבע של נפש האדם, שהיא — בסיפומו של דבר — אחת. אמנם יש דברים השייכים מטבעם לאב ויש דברים שמקומם בממשלת העלמה; אך רובם־ככולם שייכים גם לזה וגם לזו. כל מעשה שאנו עושים וכל מחשבה שאנו חושבים כדרך האב — בהכרה, בתבונה, כצו מורשת־דורות והגיון־חיים — יכולים, בהיוצר תנאי נפש מתאימים, להפוך חוויה והתעלות; אז עוברים הם אל תחום העלמה. הקשר בין חוויות האב והעלמה בא על ביטויו העז והשלם ביותר בתיאורי ההתעלות שעל סף המוות, כשבכיו של האב רועש עלינו כעץ ואור האחוה שלו מאיר את לבנו שחשך, בעוד אנו עצמנו מוטלים כאילן לרגלי חמוטל וחובקים עפרו של עולם. מתוך אחדות זו עלינו לקרוא את השיר „איילת” בסיום „שירי מכות מצרים”:

„ואו האב, איילת, על ברכיו כורע / והעלמה זקופה במחלפות הדם. / וכשם שאין לחביא בשק את המרצע / כך לא יחביא הליל את נוהר שבועתם / כי לא ימלוך כינם ולא ימלוך צפרדע / ולא יפלו עמים נשק את שרביטם. / — / כי בעולם נוצץ של חרב ושל כסף / תנשוב תקוות דורות כרוח בעלים. / עלי עפר נצחי של אהבה ועצב / נולדת היא בליל צירים וחבלים. / וכל עוד לב אחד זוכר לה ברית וקצב / אויביה עוד ישוב כמו אל גחלים.”

(„שירי מכות מצרים”, 38)

הפינם והצפרדע זרים אולי במידה שווה לאב ולעלמה, שכן הם גם כיעור וגם חילול האדם. בגללם נעלמה העלמה מן האופק ועמם נאבק האב עד התגברו עליהם. האב והעלמה, מי צ ג י ר ו ח ה א ד ם, נשבעים כי הדבר לא ישוב להיות. תקוות הדורות, שעליה בונים האב והעלמה את שבועתם, שונה תכלית־שינוי מ„תקוות מחר” של הבן בזמן מפת־השחין, אשר האב אומר עליה כי „צרועה” היא. הבן קורא לאב לשאתו אל המחר, שאיננו יודע את טיבו, בגלל רצונו להתעלם ולברוח מסבלו בהווה. בריחה זו והתעלמות זו אינן נראות לאב. תקוות מחר אופטימית־פשטנית, הבנויה על אשליה והתעלמות, צרועה היא בעיניו; אך „תקוות דורות” הנולדת „בליל צירים וחבלים”, על עפר של אהבה ועצב ששניהם נצחיים, בעולם שידוע כי החרב והכסף שולטים בו — תקוות־דורות זו אינה צרועה. נשוב עתה מן התהום, או מן השיא, של גשר האחדות בין האב לעלמה אל הקרקע המוחשית של חיץ הפירוד ביניהם. בפירוודם זה הם מגלמים שתי מגמות בשירת

אלתרמן, ובאספקט זה של בעיות האב והעלמה נסיים. אפשר לחלק את שירת אלתרמן ל„שירת האב“ ול„שירת העלמה“ לפי קו החיץ ביניהם שהסתמן מן הדברים הקודמים. אכן, דומה שרק ספר שיריו הראשון, „כוכבים בחוץ“, ראוי להיקרא בשם „שירת העלמה“. כל שאר הספרים * הם בבחינת שירת האב, עם כל השוני הקיים גם בחיים בין בני אב אחד. רוחה של העלמה, כפי שחזרתי והדגשתי לא פעם, היא רוח הבדיה וקלות־הדעת, היופי הטהור וההתעלות הרגשית שאין להכרה שליטה עליה. רוח זו שורה על חלקים רבים ב„כוכבים בחוץ“. שורות הנראות לי אפייניות לה הן: „לבוש לתפארת אצא מדעתי / אל אורף הבוקע בשער“ („כוכבים בחוץ“, 59). לא איכפת לו למשורר „כוכבים בחוץ“ לצאת מדעתו כל עוד הוא לבוש לתפארת ואורה בוקע בשער. לשווא נחפש שורה ברוח זו בכל ספר מאוחר יותר מספרי אלתרמן. מכאן הלאה דעתו יקרה לו מפדי שירשה לעצמו לצאת ממנה... „שמחת עניים“, כמובן, שירת האב היא, שירה שבעיות הגותיות רובצות לכל פתחיה. וקל־וחומר „שירי מכות מצרים“, שהאב גיבורם וכולם חתומים בחותם התבונה וההגות. בכל מקום בו גוברת חכמתו של אלתרמן על חדות־השירה שלו או מכוונת ומדריכה אותה — שם טבוע חותמו של האב. וגם כשמדובר בחמוטל ב„שיר עשרה אחים“, הלא האב הוא המדבר בה; האב כמהות שירית החבויה במשוררנו. מבחינה אסתטית־שירית זו הרי שירת החמוטל, כמוה כ„שיר עשרה אחים“ כולו, פרי רוחו של האב היא, ומתוך זוית־ראייתו של זה פתבה המשורר. זוהי שירה של הערכת החמוטל, של אהבת החמוטל וגעגועים עליה, אך המשורר עומד מחוצה לה ואין זו שירתה שלה. וכך גם הדברים האמורים בבני־לווייתה של החמוטל: על היין שר המשורר כפיכח הנזכר בגעגועים בשיכרותו. וכדבריו עצמו, אפילו בקלות־הדעת הוא דן בכובד־ראש: „אכן, עד כה — הלא שמעת — / אין אנו יכולים לדרוש / אף בשבחך, קלות־הדעת / בלא טעמים של כובד־ראש“ („עיר היונה“, 394).

אך קלות־הדעת, כדברי המשורר, סמ־חיים היא לשירה:

„כי אפילו יחכמו שירים עד לפלא / עוד יגון במ תמיד זיק של זיק של איוולת / שמ־מה קלות־ראש וניצוץ מיינד. / זוהי זכות חכמתם: שאתך היא גובלת / זהו כל ייחוסם, אחותנו איילת: / הקירבה הרחוקה שבינם לביןך.“ (ש, ש, 321)

קשה להאשים את שירת־האב, ככלל, בקיום קפדני מדי של מצוות קלות־הדעת. זויק האיוולת נעדר ממנה תדיר. לאמיתו של דבר אף אורבת לשירת האב ספנת אבדן שיריותה. על סכנה זו השפיל המשורר להתגבר באורח דיאלקטי, דווקא ע"י הדגשת היחיד והרגע הבודד שבאב. אך כשהמשורר מוותר על כך וממשיך בדרך „הצד השווה“ והתבונה של האב, נוצר מה שאני מעז לכנותו בשם „בנים בלתי־חוקיים של האב“: שירי „הטור השביעי“ מצד אחד, ושירי חלקה הראשון של „עיר היונה“ מצד שני.

* מובן, שבדברנו על ספר כוונתנו לרוב שיריו ולא למיעוט היוצא דופן. מיעוט כזה עשוי לקבוע את איכותו האמנותית אך לא את מהותו ואפיו של ספר־שירה.

אכן, עמדה לו ל"טור השביעי" זכות השנינות וההומור, ואם אמנם גזל מן האב את הרמז והסוד ואת היחיד והרגע, הרי העניק לו תחתם את השחוק ואת קלות־הדעת. "הטור השביעי" (וכוונתי גם כאן לרוחו הכללית ולא ליוצאים־מן־הכלל) מגלה את פני האב על ערכיהם וחכמתם בראי עקום של שגינה, ובכך יצא מפלל שירה — ואינו מתימר ליותר מכך.

חמור מזה הוא מקרה "שירי עיר היונה". הראי העקום שלהם פניו אינן שוחקות כי אם קודרות ורציניות. מופיע האב ללא חווית היחיד, ללא ייחוד הרגע, ללא כוחו העז של הסמל וגם ללא חיותה של השגינה. הוא מופיע אפוא עדוי בכל מחלצות חכמתו ותבונתו, אך בהן בלבד, על דרך הפשט. מבחינת השירה — "המלך ערום".

אלתרמן נעשה בהדרגה בעל תודעה של משורר לאומי, שעליו מוטלת החובה והמישמה לשיר את תולדות הזמן והעם בהתהוותן. לשם כך עליו להיות "מובן" ולדבר "בלשון בני־אדם". ברשימה על אלתרמן לרגל יובלו מספר אברהם שלונסקי: "פעם אחת אמר לי: הייתי רוצה להגיע לכך שאוכל לנטוע בבתי־השיר שלי את המלה... למשל, את המלה "ציונות", שתהא לגיטימית מבחינה פיוטית ושייכת לנוף לא פחות מנטעי־הנצחים של השירה: כוכבים, מוות, אהבה..." ("על המשמר" 5.8.60). זהו האתגר שהציב אלתרמן האידאולוג בפני אלתרמן המשורר. אין כאן צורך ששירתו כופה עליו אלא צורך שהוא רוצה לכפותו על השירה. הוא אמנם נוטע את המלים הציוניות בבתי־השיר שלו, אך קרקע השירה של אלתרמן אינה נושאת נטעים כאלה, והם תלושים מאין בם כוח להכות שורש.

אין להגדיר תופעה זו אלא כהתכחשות המשורר לעצמו. התפקיד שהטיל על עצמו אינו לפי כוחו, ולא חלילה מפני שחסר־כוח הוא, אלא מפני שלא בזה כוחו. אין הדברים אמורים ב"הטור השביעי", שהוא פובליציסטיקה בלתי־מוסווית, אשר "ניצוץ של משורר" רק מוסיף לה חן וכוח. המדובר הוא ב"עיר היונה", הנמדדת ע"י יוצרה בקני־מידה של שירה. כאן דילדל המשורר מדעת את כוחו היוצר, משום שניתק עצמו ממקורות יניקתו האמיתיים. הוא ויתר מדעת על ההסתכלות הבוחנת והמורכבת באדם, אף מכניס הוא ביצירות קודמות שינויים הנובעים מאותה גישה אופטימיסטית־פשטנית, הנשללת ע"י האב ב"שירי מכות מצרים". התכחשותו לעצמו־מדעת באה על ביטויה הישיר ב"פתיחה חדשה" ל"שיר עשרה אחים". לא ייפלא אפוא כי הופעת "עיר היונה", שהיתה אכזבה מרה לרבים מקוראיו של אלתרמן, נתקבלה בהתלהבות רבה ע"י קוראיו מסוגו של אותו איש ציבור, שראה בעיני רוחו את טוביה החולב בא על תיקונו כרפתן בקיבוץ ואת מוטל בן פייסי החזן — כנער גדנ"ע. מתוך גישה זו, הרואה בספרות משרתת לצרכים האידאולוגיים והפוליטיים, הרחבים או הצרים, אין אלא לשבח את שירתו ה"מולאמת" של אלתרמן. וזאת נוסף על סיפוקם האישי של אנשים, אשר "שמחת עניים" או "שירי גוזמאות" הם להם כספר החתום והגנה לפתע הם "מבינים שירה".

אחת וארוכה היתה דרכו של אלתרמן מ"שמחת עניים" ועד היום. כלום היתה גם הכרחית? דומה שמוקדם לענות על שאלה זו. סקירה זו על יצירתו האחרונה של

אלתרמן אינה תחליף לדיון נפרד בה. זוהי בחינת מקומה במכלול יצירתו, והפעם מבחינה אסתטית המקשרת בינה לבין הנושא. אפשר לסכם זאת כך: החלק הראשון של „עיר היונה“ היה יכול להיכתב כשורה של מאמרים הגותיים וכתבות עתונאיות, אך החרוז והמשקל ומבנה המשפטים השואפים לשירה בלי להשיגה מונעים מן הקובץ את הפשטות והבהירות של פרוזה טובה. אולם השנייה הפוליטית חסרת היומרות של „הטור השביעי“, ואותו סירבול אטום, בלתי־שירי ויומרני של „שירי עיר היונה“, הם נושא לעיון נפרד. הזכרתם כאן לפי שגם הם נכללים בחתך זה של קווים ומגמות בשירת אלתרמן.

ולסיום אחזור לנקודה שפתחתי בה. המשורר אלתרמן הוא חלק גדול מן הדברים הסותרים זה את זה הנאמרים עליו ובשמו: הוא גם איש כובד־הראש וגם איש קלות־הדעת, איש־הבדיות־ההשגיאה ואיש־הקניינים־וההלקח. אין אלו סתירות מהותיות אלא רק הבדלי דגש וגישה במישור הרעיוני, והניגוד המהותי בין שתי הגישות מתגלה במישור האסתטי־האמנותי של שירת אלתרמן יותר מבכל שטח אחר. אין מסוכן להבנת יצירה רבגונית מראייה חד־צדדית. הבקורת, עם כל ערכה וכוחה, תמיד היא מצמצמת את היצירה וחד־צדדית ממנה; ותמיד נוספות על חולשותיה האובייקטיביות גם חולשותיו הסובייקטיביות של המבקר.

כאמור, חתך אחד מרבים וגישה אחת מרבות הובאו כאן לפני הקורא. אך ככל שירבו רבדי „החתכים המישוריים“ שיעשו המבקרים במרחב השירי האלתרמני, כן נתקרב אליו, ניטיב להכירו ונעמיק את הבנתנו בחוויות אדם ויקום בשירת אלתרמן. והלא אלה הם דברים שכל אחד יכול לטעום בהם טעם חדש, את טעמו שלו, כדברי המשורר שאין יפים מהם לסיום:

„בָּזֶאת נִגְמַר נָא אֶת שִׁיחֵנוּ

שֶׁהֵפֶךְ לְאוֹתוֹת

וְשֶׁנֶּסֶה לְמַנּוֹת צַד הַנָּה

בְּמָה שֶׁמְחֹת, בְּמָה בְּדִיּוֹת

וְקִנְיָנִים, אֲשֶׁר מֵהֵמָּה

שָׁעוֹת חֻלְדָּנוּ עֲשׂוּיּוֹת.

כָּאֵן בְּבִקְרָה סִקְרָנוּם מְאֻמָּשׁ

מִתָּר אַחַר הַלֵּם יָסוּר

וְיִפְקְדֵם. שֶׁנֶּן בְּלִי נִמְרָ,

מִיּוֹם הָיִיתָ פִּנְדֵּק וְאוּר,

מִנְמָר הֵם עוֹבְרִים אֶל זִמְרָ

וּמִסְפּוּר אֲלֵי סְפוּרֵי.