

## משורר מת מהלך

אמונתו של נתן אלתרמן בכוחו של הבלתי מובן בשירה תורגמה לשפת המעשה השירי בספרו הראשון, *כוכבים בחוץ*. דורות של קוראים ומבקרים נתקלו בקשיים בניסיונם להצביע על 'הסיפור' שמספרים השירים הללו, ולתאר את מערכת היחסים בין דמויותיהם. מסה זו מנסה לפזר מקצת מן הערפל האניגמטי האופף את הספר

מן המפורסמות היא ששלושת ספרי שיריו הראשונים של נתן אלתרמן, *כוכבים בחוץ*, *שמחת עניים ושירי מכות מצרים*, עטופים בשבעה צעיפי הסוואה והצנעה.<sup>1</sup> חידתיות זו לא רק הקנתה להם את אופיים המשכר ומהלך הקסם, אלא היא שהפנתה את קוראיהם - במכוון או בדיעבד - לקסמיה החזותיים והמוסיקליים של שירתו, לחריזתה ולמקצבה המכשפים. כי אם המשמעות הייתה חסומה לעתים בפני הכוח הממשג, הרי הממשות הצלילית והאימאזית הייתה גלויה בפני הכוח המדמה. כך שירתה החידתיות בשירת אלתרמן אותה תכלית שהשירה המודרניסטית כיוונה אליה מראשיתה - לקרב את הפיוט אל המוזיקה, להביא את ההבעה המילולית למקום שבו המלים מכוננות חוויה שאינה ניתנת להבעה במלים.

כידוע, כבר מראשיתו התפעם אלתרמן הצעיר מכוחם של החידתיות והעמעום השיריים, כפי שהתוודה בשנת 1931, שבע שנים לפני *כוכבים בחוץ*, במכתב למנטור שלו, אברהם שלונסקי, שמצטטת חגית הלפרין במאמרה בגיליון זה ("כך מדבר האדם החי כולו, על נפשו ומוחו ודמו. כך מדבר גם הטבע החי, הנושם ובוכה וצוהל בין הארץ והשמים"), והוא אף הקדיש לכך, כעבור שנתיים, את אחת ממסותיו הנודעות "על הבלתי מובן בשירה" (בגיליון *טורים*, ו, תרצ"ד 1933).

אמונתו של אלתרמן בכוחו של הבלתי מובן בשירה תורגמה לשפת המעשה השירי בספרו הראשון, *כוכבים בחוץ*. במבוא לספרו *הכוכבים שנושאו בחוץ* ממצה אברהם בלבן את הקשיים שבהם נתקלו דורות של קוראים בספר ביכורים מופלא זה:

לקושי בהבנת השירים תורמות כמה וכמה תופעות: רוב השירים אינם מאפשרים לקורא לעצב בנקל תבנית עלילתית או תמונתית רצופה, ועל אחת כמה וכמה - רצף הגותי גלוי לעין. התבנית העלילתית או התמונתית, בשירים שבהם היא קיימת, נמסרת בצורה מקוטעת ומרומזת בלבד. בחלק ניכר מן השירים מתקשה הקורא לקבוע מהו "נושא השיר" אף במובן הכללי ביותר. המגמה להימנע מעיצוב "נושא", או "מסגרת התייחסות", שניתן לזהותם בנקל, בולטת בשירי האהבה הכלולים בספר. שירים אלה אינם מספרים סיפור, אינם מתייחסים ישירות לאירוע כלשהו מעברם של הגיבורים, אלא מתארים מערכת יחסים מורכבת, אשר ריקעה העלילתי

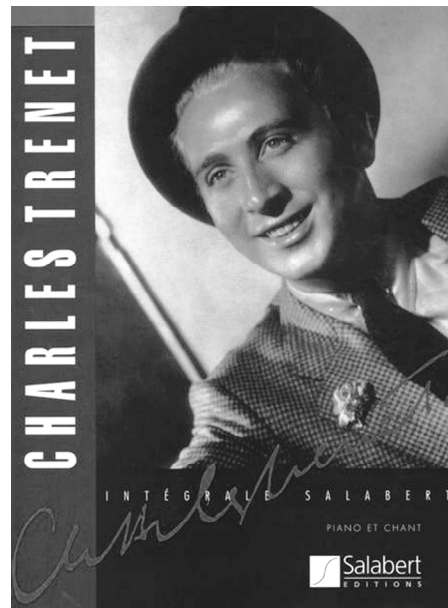
<sup>1</sup> הרחיבה בעניין זה זיוה שמיר בספרה *עוד חוזר הניגון* (1989), המכיל אבחנות רבות שטרם הוארו בחקר אלתרמן. מנגד, חידתיות גם היוותה פתח לפרשנויות מגוונות בייחוד לקובץ *שמחת עניים*, עליו כתב עוזי שביט בספרו *לא הכל הכלים והכל : החיים על קו הקץ על פי אלתרמן* (2007) פרשנות מאירת עיניים, הנוטעת את ההוויה המתוארת בפואמה בעולם של ראשית מלחמת העולם השנייה.

מרומו בלבד. יתר על כן, אופי הדברים המושמעים באוזני הנמענת, והעובדה שהשירים כוללים רק מעט תווי היכר נשיים (אשר ניתן לפרשם פירוש מטפורי) מעלים ספיקות ביחס לזהות הנמענת. בצד הנטייה הטבעית לראות בה אישה אהובה, יש מבקרים הטוענים כי היא "תבל", "מוזה" ועוד. גם מצבו של הדובר בחלק מן השירים אינו ברור, והמבקרים מתוכחים, בין השאר, האם הוא אדם חי או חי-מת.

אבל אפשר כמדומה להצביע על הסיפורים שמספרים כמה מן השירים הללו על עברם של הגיבורים, ועל מערכת היחסים ביניהם, וגם מצבו של הדובר אינו כה מעורפל כפי שמשמעת מדברי אברהם בלבן. אם כי ראוי לזכור, שאלתרמן, אמן ההסוואה וההצנעה, לא תיאר את קורותיו של זמרו הנודד בלשון ישירה ולא עיצב את המציאות שהוא נע בתוכה בשפה ריאליסטית, אלא בדרך מטפורית רבת-צירופים אניגמטיים, אוקסימורוניים וזאוגמטיים, שמניחה לקוראיו להבין את השירים בדרך קונוונציונלית, אך גם מאפשרת להם לבנות מתוך המטפורות ומשברי המראות את תמונת המציאות הריאלית, כפי שנהגו לעשות גם האימפרסיוניסטים לפניו.



נתן אלתרמן בנשף פורים  
(באדיבות מרכז קיפ, אוניברסיטת ת"א)



שרל טרנה, כרזה משנות ה-30

בשנת 1938 - שנת הופעתו של קובץ שיריו הראשון של נתן אלתרמן, *כוכבים בחוץ*, הוצג בבתי-הקולנוע בצרפת סרטו המוסיקלי של השנסונייר הצעיר שארל טרנה, *Je Chante*<sup>2</sup> (אני שר), בבימויו של כריסטיאן סטנגל, שכתב גם את התסריט. הסרט נשא את שם הפזמון

<sup>2</sup> שארל טרנה, יליד 1913, התפרסם בצרפת כבר מתחילת שנות השלושים. במהלך חייו (הוא נפטר בשנת 2001), חיבר כאלף פזמונים, המפורסם מביניהם היה *לה מר* (La Mer) משנת 1944, שזכה ליותר מ-400 הקלטות שונות.

של טרנה שהופץ בתקליט שנה קודם לכן, וזכה להצלחה גדולה. השנסון מגולל בסגנון מבודח את סיפורו הנוגה של נווד חסר קורת גג, עני ורעב, המהלך בנוף פסטורלי בין חוות וטירות ושר למחיתו, עד שהשוטרים מניחים עליו יד, כולאים אותו בבית המעצר המקומי, ושם הוא תולה את עצמו מרוב ייאוש ורעב. אך מותו אינו אסון – אלא הצלה. עתה הגיע הקץ לייסוריו, והוא חוזר כרוח רפאים אל אותם שדות ירוקים, ושוב הוא מהלך בין חוות וטירות ושר להנאתו, אך ללא דאגות פרנסה, כי הנה נתמזל מזלו והוא היה לרוח רפאים.

## אני שר \ שארל טרנה

אָנִי שָׁר!  
בְּקֹר וְעֵרֵב אָנִי שָׁר,  
בְּדֶרֶךְ מֵהַחֹהָ לַטִּירָה  
אָנִי שָׁר.  
בְּעֵד פֶּתִי-לֶחֶם,  
בְּעֵד כּוֹס מַיִם אָנִי שָׁר.  
עַל כֹּר דְּשֵׁא בִיעַר  
אָנִי נִרְדָּם  
זְבוּכִים יַעֲקֹצוּנִי וְאֲנִי מֵאֲשֶׁר.  
יֵשׁ לִי הַכֵּל וְאִין לִי דָבָר.  
בְּדַרְכֵים אָנִי שָׁר.  
חֲפָשִׁי וּמֵאֲשֶׁר.  
הַפְּיוֹת,  
אֵלוֹת הַלִּילָה,  
הַפְּיוֹת בְּמִטְתִּי יִשְׁנוֹת.  
יָרַח מֵתַגְנֵב לִיעַר מַעֲדָנוֹת  
וְאֲתַנּוּ יִרְקָד.  
בְּצִהְרִים לְנִסְיָה.  
צִלְצִלְתִּי לְשׁוֹא.  
הִיא יִצְאָה מֵהַבַּיִת,  
וְהִשְׁאִירָה לִי אֵרוֹז כְּזִית.  
כֶּךָ הַמְּשֻׁרֶת הַסִּינִי שָׁח.  
אָנִי שָׁר, אֲבָל הָרַעֲב...  
הָרַעֲב בְּכַטְנִי מְקַרְקַר.  
אָנִי שָׁר  
וְהֵתְאָבוֹן מֵתַעוֹרָר  
לְפִתַע אָנִי מֵתַעֲלֶף  
עַל הַשְּׂבִיל נוֹפֵל.  
אָנִי מְשׁוּל כְּמֵת.  
וְנִדְרָמִים,  
וְנִדְרָמִים בְּדַרְכֵי מְזַדְמָנִים.

"הַבֵּיטוּ בְיָדִי, רַחֲמָאִים.  
אָנִי רַעֲב... תַּנּוּ לִי לֶאֱכֹל...  
רָאוּ, אָנִי קָל... כָּל כֶּךָ קָל,  
לְעוֹף אוֹכֵל..."  
"לְתַחְנָה"  
פּוֹלְטִים הַמְּשׁוֹפְמִים.  
"מִיָּד לְתַחְנָה!  
אֵתָה הַזְמַר הַנְּדוֹר?  
אֵהָה, יְדִידִי, נִתְפַסֵּת בְּכַף.  
עַל הַכֵּל תִּשְׁלֵם.  
לְכֹלָא מִיָּד!"  
חֲבַל, תְּבַרְךָ עַד בְּלִי דִי.  
חֲבַל, הַצֵּלְתָּ אוֹתִי מִחַיִי.  
בְּעִזְרָתְךָ חֲבַל  
לְבוֹרָא הַשְּׂבָתִי אֵת נִשְׁמָתִי.  
וּמֵאָז...  
אָנִי שָׁר!  
עֲרָבִים וּבְקָרִים אָנִי שָׁר בְּדַרְכֵי.  
אָנִי שָׁר,  
רוֹחֵי רוֹדְפֵת אֲרָמוֹנוֹת וּכְפָרִים.  
רוֹחַ רְפָאִים שָׁר.  
מְצַחֲקִי!  
אָנִי יִשׁוּ,  
בֵּין פְּרָחִים אֲשַׁכֵּב,  
זְבוּכִים  
לֹא יַעֲקֹצוּנִי.  
רַעֲב לֹא אֲדַע.  
בְּדַרְכֵים אָנִי שָׁר  
יֵשׁ לִי הַכֵּל וְאִין לִי דָבָר.  
סוֹף סוֹף חֲפָשִׁי וּמֵאֲשֶׁר.  
מִצַּרְפִּיתִי: חַיִּים נָגִיד

*השנסון אני שד* כתוב ברוחה של מסורת צרפתית עשירה שראשיתה כבר בסוף המאה ה-15. דמות מרכזית בכל שנסון הוא הווגבונד, חסר הבית העני הנודד בדרכים, המשמיע את שיריו כמו טרובדור. דמות זו משכה כבכלי קסם את נתן אלתרמן הצעיר, עת נתקל בה בתקופתו הסטודנטאלית בצרפת. כפי שכותב הביוגרף הנאמן שלו, מנחם דורמן:

... [כשהיו] מבקרים [אלתרמן וידידו חיים גמזו] באחד הקאברטים הקטנים, שפרים הייתה משופעת בהם, נתן היה נהנה כאחד מפזמוני השאנסוניים והשאנסונייות. היה צוחק במלוא פה את צחוקו הצוהל למשמע פזמוני חשק והיתול מפולפלים, חרשים וגם ישנים. וביותר אהב את גסויותיו של פראנסוא ויז, של אותו צרפתי מן המאה החמש-עשרה, בן בלי בית כל ימיו, "וגאבונד" שכתב שירים ובאלאדות, גם גנב ורצח ונידון לתלייה, אבל ניצל ממנה ונעלם... שכחהו עד שגילהו מחדש בודלר, רמבו, ורלן, שנתן למד עכשיו את שירתם בשקידה (משהו מהם תרגם כעבור שנים מספר).<sup>1</sup>

בשנות העשרים של המאה הקודמת, התקופה שבה החל לדרוך כוכבו של טרנה, זכה לפופולריות נוסח חדשני של שנסון, שהיה לו מסר חברתי ותינה את מר גורלם של חסרי הבית ושל הפועלים הפשוטים. שנסונים ברוח זו הושרו בפריס בבתי קפה ובקברטים, בעיקר בפי זמרות, שאחת המוכרות בהן הייתה אדית פיאף. אך השנסון של טרנה לא הלך עם הזרם הזה, אלא הציג את הווגבונד ברוח קומית וקלילה. טרנה בלט בין השנסוניים בתקופתו גם בכך, שהיה הראשון שהפיץ את שיריו בתקליטים. אך בשל הנסיבות הכרונולוגיות של חיבור שירו של טרנה ושירי *כוכבים בחוץ*, אין להניח, ששנסון פופולרי זה השפיע על *כוכבים בחוץ*, אולם הרוח הנושבת ממנו אופיינית לרוח הזמן ההוא. דמות הנווד הייתה באותן שנים סממן מסממני המודרניזם. המשורר הסוריאליסט רנה שאר, כתב שירים על דמות זו. פיקסו בתקופתו "הכחולה" צייר נוודים קבצנים בצבעים מונוכרמטיים מדכאים, והפופולרי מכולם היה הנווד של צ'רלי צ'פלין - חסר בית, תמיד מזה-רעב, ביש גדא המסתבך עם החוק המיוצג על ידי שוטרים משופמים ורעים, ובסיום - מצולם תמיד מאחור, מתננד בדרכו אל האופק. נווד רעב ואומלל שאינו מת לעולם, אלא צועד בדרך הנפקחת לאורך. רבים ממאפיינים אלה, ובראשם הנימה הקומית-העצובה, קיימים בשנסון של טרנה. בהבדל אחד: הנווד שלו אינו מת לעולם. הוא מת - ומוסיף ללכת. למעשה, זוהי מעין פרודיה על תבנית הבלדה: *אני שד* הוא שיר סיפורי הנישא בפי זמר נודד, המביע את אהבתו לעלמה בלתי מושגת - אלא שסופו אינו רע, כבכל בלדה, אלא - הוא מסתיים בטוב - הווגאבונד הופך לרוח, ולעולם לא יחדל לשיר וללכת.

תבנית בלדית זו מוטמעת גם ב*כוכבים בחוץ*, ספר המגולל בס"ח שיריו את קורותיו של נווד מת המהלך בין שדות וערים, מלא התפעלות אין-קץ מיפי העולם ועורג אל קסמי אהובותיו. אלא שאלתרמן לא התכוון להקל על הקוראים בשיריו - לכן אין התבנית הנרטיבית גלויה לעין כול. הוא לא הציב את השירים בסדר בסדר עוקב, הנאמן לקורותיו של זמרו הנודד, אלא בתבנית חידתית, כתצורה חידתית שפענחו מאתגר את הקורא.<sup>2</sup> על פי תבנית זו, השיר הפותח את מקבץ 86 שירי *כוכבים בחוץ* אינו השיר הראשון, אלא השיר הממוקם במקום ה-52 - "בדרך הגדולה"

<sup>1</sup> מנחם דורמן, *נתן אלתרמן פרקי ביוגרפיה*, הוצאת הקיבוץ המאוחד, 1991, עמ' 67

<sup>2</sup> וייתכן כי הייתה לכך עוד סיבה: המרידה של אלתרמן הצעיר בשלונסקי. ב. ערפלי, שהקדיש ל*כוכבים בחוץ* פרקים נרחבים בספרו *חזונו והשוואה*, מצביע על כך, שספרו של אלתרמן נכתב כמין כפיל-מראה לספרו של שלונסקי, *אבני בודו*. והנה, בספר זה ובספריהם של משוררים כמו אצ"ג או למדן, השירים סודרו בזה אחר זה במתכונת נרטיבית או טיעונית. *אלתרמן הפך* במתכוון, לפי דעתי, מוסכמה זו.

(והשיר שלאחריו, שיר 53, "תבת הזמרה נפרדת", הוא השיר החותם את המחזור). הנה "בדרך הגדולה":

עֲנַבְלִים בְּמַרְעָה וְשִׁיקוֹת  
וְשִׁדָּה בְּזָהָב עַד עָרֵב.  
דוֹמִית בְּאֵרוֹת יְרֵקוֹת,  
מְרַחֲבִים שְׁלֵי וְדָרָךְ.

הַעֲצִים שֶׁעָלוּ מִן הַטֵּל,  
נוֹצְצִים כְּזִכּוּכִית וּמִתְכַּת.  
לְהֵבִיט לֹא אֶחָדֵל וְלִנְשֵׁם לֹא אֶחָדֵל  
וְאִמּוֹת, וְאוֹסִיף לְלַכֵּת.

שורת המפתח בשיר היא השורה האחרונה – וְאִמּוֹת, וְאוֹסִיף לְלַכֵּת. אפשר לקרוא אותה כשתי דרכים: הנווד ההולך בנוף פסטורלי (המעוצב, אגב, על דרך האוקסימורון ההיפרבולי, בדימויים אורבניים-מודרניסטיים, זכוכית ומתכת הם חומרי היסוד של הבנייה העירונית החדשה שהחלה בסוף המאה ה-19), מתפעל מיפי הטבע עד כדי כך, שהוא כמו מבטיח לעצמו, שגם אם ימות יוסיף ללכת בדרך הגדולה והמפעימה. אך אפשר לפרש את השורה האחרונה כלשונה, כמו בשנסון של שארל טרנה: הנווד מתגלגל תוך כדי הילוכו לרוח רפאים.<sup>3</sup> אם ליישם קריאה זאת בשאר שירי הספר, הרי השיר המוצב בפתח החטיבה הראשונה של *כוכבים בחוץ* הוא כמו המשך ישיר של הגלגול שהתחולל בשיר "בדרך הגדולה": עוד חוזר הנגון שֶׁזֶנְחָתָ לְשׂוֹא / וְהִדְרָךְ עוֹדְנָה נְפַקְחָת לְאֵרֶךְ / וְעֵנָן בְּשָׁמַיִ וְאֵילָן בְּגִשְׁמָיו / מְצַפִּים עוֹד לָךְ, עוֹבֵר-אֶרֶח.

על פניו, שיר זה מדבר בשפה המימזיס הריאליסטי, מציג אימאז'ים מוכרים (דרך, אילן, עובר אורח – ובהמשך: כבשה, איילת, אישה צוחקת, עיר רחוקה), אך למעשה הוא מתעתע בקורא, שאינו שם לב לאניגמטיות של השיח השירי, אולי משום שהוא מתרשם מן המראות הססגוניים ומן הצלילים המושלמים. כי יותר משהשיר מגלה – הוא מסתיר, והוא עושה זאת כביכול בדרך אגב. הרי לא ברור כלל מי הוא אותו נודד, המתפעם מן הניגון שחוזר אליו לאחר שזנח אותו לשווא, ומדוע זנח אותו לשווא, והיכן זנח אותו ומתי? ואל מי הוא דובר? האם אל עצמו? ובכלל, מתי והיכן מתרחש המפגש שלו עם הטבע סביבו? אך אין לשכוח שאלה הן השורות הפותחות של השיר הראשון בספר ראשון, שהתפרסם במלואו לראשונה בשנת 1938 – כמעט בלא פרסום מוקדם של השירים בכתבי עת כנהוג באותה תקופה (להוציא שניים-שלושה שירים שהופיעו בגרסה שונה), וזאת – למרות שאלתרמן כבר נחשב למשורר ומחבר פזמונים מוכר ומוערך. השורות הפותחות של *כוכבים בחוץ* היו, אפוא, פתחי כניסה לעולם של חידות, המסתתרות מאחורי מראית עין של תיאורים תמימים. כך יצרו שורות אלה את האניגמטיות שאלתרמן שאף אליה מראשית כתיבתו.<sup>4</sup>

<sup>3</sup> בספרו *פרפר מן התולעת* (תשס"א) הצביע דן מירון, בעקבות שימושו של ולטר בנימין במושג הבודלרי "flâneur" (משוטט עירוני), על הופעתה של דמות זו בשירתו המוקדמת של אלתרמן. אבל הנווד האלטרמני שונה ממנו, כמובן.

<sup>4</sup> דומה ששירתו מצליחה לתעתע עד היום גם בקוראים מנוסים ובקריאת שירה ובפרשנותה, כמו החוקר בועז ערפלי, שמעיר במאמר הנרחב שכתב על *כוכבים בחוץ* בספרו "הנ"ל, כי הזיקות בין השירים המקדימים כל חטיבה מארבע החטיבות שהספר נחלק אליהן "הן זיקות בעייתיות, חתרניות, אפילו סותרניות" (עמ' 239). אך למען האמת הזיקות מופקעות מהקשרן. ומשימתו של הקורא היא לקרוא את הספר כתצורה שחלקיו הוחחו ועליו להחזירם למקומם.

ואמנם, בקריאת הבית הראשון מנקודת התצפית של רוח הרפאים של ואגאבונד פייטן – מקבליים דברי הנווד המזמר משמעות קוהרנטית יותר: עוד חוזר הנגון שזנחת לשוא / והדרך עודנה נפקחת לדרך" אומר הנווד לעצמו. כיוון שחזר לעולמנו כרוח רפאים, הוא חווה עתה את כל מה שחווה בחייו: אותו ניגון חוזר אליו, לאחר שנדמה היה כאילו זנח אותו במותו (אבל מתברר שזנח אותו "לשוא"), והדרך והשמים והטבע עודם מצפים לו: וענן פשמי ואלן בגשמי / מצפים עוד לך, עובר-ארח. אך המשכו של השיר מפתיע וחדתי כביכול אף יותר:

והרוח תקום ובטיסת נדודות / יעברו הכרקים מעליך.

ובכשה ואילת תהיינה עדות / שלטפת אותן והוספת לכת

רוח? ברקים? כבשה? איילת? כיצד נתקבצו כולם לארבע שורות אלה? כיצד יכולים היו להתרחש כמעט סימולטנית? אבל הם נקבצו ובאו אל רוח רפאים, שאינו כבול לחוקי הזמן והמקום הניוטוניים, ותוך רגע הוא עשוי להימצא הרחק מן השדות הארציים, בסביבה שמימית, שבה ברקים ורוחות אופפים אותו מכל עבר. גם בעלי החיים שהוא חולף על פניהם – כבשה ואילת – עשויים להיתפס כבבואות שמימיות של בעלי החיים על פני האדמה.<sup>5</sup> כך הוא חורג אפוא מן הנסיבות היומיומיות, האנושיות, מבלי להינתק מבני האנוש, ובעיקר מאהובתו. ואמנם, הבית השלישי בשיר מסכם את מצבו בהווה, ותוך כך מזכיר נשכחות מן הגלגול הקודם:

שידיך ריקות ועירך רחוקה

ולא פעם סגדת אפים

לחרשה ירקה ואשה בצחוקה

וצמרת גשומת עפעפים.

ובכן, שום דבר לא נשתנה, והניגון שוב חוזר, והוא שוב נקלע למחזור מתמיד של מחסור ועוני, ולכמיהה תמידית לאישה נערצת.

אותה קלות תנועה, קלות עד כדי ריחוף, אופיינית לנווד המזמר גם בשיר השלישי בקובץ, "הרוח עם כל אחיותיה". בשיר זה הוא יוצא לשוט על פני ארץ, והמראות מתגלים אליו מנקודת התצפית של רוח רפאים הנחבט על ידי סופה ובמקצת אף מרחף עמה. תחילה הוא נהדף אל גדר כלשהי, אך לפתע הוא מרגיש "איזה רוחב חדש, איזה כוח אימים, / איזו יד על ראשי מגבוה..." ואחר כך הוא משקיף על הדרכים מנקודת תצפית שממנה כל כדור הארץ נראה בשלמותו: "לו ידעת אלי -- הדרכים כה חוורו/ הפכות סופותיך יפו ונושנו. / הכוכב הרועד מחפש בגפרור / את כדור הארץ שלנו" (עמ' 11) ובהמשך שוב קרבים המראות וחולפים על פניו במהירות הסופה: "ושווקיך עוברים על פני בנגיעה / וברעם הזה הנפתח ממולי".

בשיר השמיני בספר, "אל הפילים", רוח הרפאים הנלהב נישא אל העננים. במעיל קיץ פשוט הוא יוצא לטייל "בין פילי השמים", להצטרף "אל כחולי השיער / אליהם / רכי הכרס", הבוססים "בטיט השקיעה הוורוד, / אדומים ונגימים". מנקודת תצפית פנורמית זו, התבל, לא חבל ארץ

<sup>5</sup> כפי שמסבירה זיוה שמיר בספרה הנ"ל: "כבשה" ראיילת' בשירת אלתרמן אינן רק חיות המרעה – המבויתות או המשולחות – כי אם גם העננים וגרמי השמים, ואת לפי שיטת הקורספונדנציות, שעל פיה גם לפילי היער ולדוביו יש מקבילה בשמים" (עמ' 44).

כלשהו אלא התבל כולה, פרושה לפניו לרוחב ולגובה, וכהלך שבא "מארצות תענית", הוא חש אהבה אין-קץ לתבל זו וליופיה:

וְעָרְב.

עָרְב יָפָה בְּעוֹלָם.

שְׂקִיעָה - הַפְּרוֹת שְׂבָאָחוּ גְעוּהָ.

וְסוּף אֵין לְדֶרֶךְ הַזֹּאת הָעוֹלָה.

סוּפֵי הַדְּרָכִים הֵמָּה רַק גְּעוּגוּעַ.

לאהבה גדולה זו לעולם ולהתפעמות זו מיופיו יש הנמקה ברוח המימיזיס של הריאליזם הפסיכולוגי. כרוח מת שחזר אל העולם לאחר מותו - רגשות האהבה וההערצה ליפי העולם נוצרו והתגברו בו בשל זרותו וארעיותו. כמי שבא מן החוץ הוא מתבונן בתבל מנקודת ראות המבליטה על דרך ההזרה את יופייה ואת שגיבותה. בהתאם לכך, הוא נמשך אל רבגוניותה, צבעוניותה ובעיקר אל חיוניותה של התבל. כמו האימפרסיוניסטים בזמנם, הנווד השר מנסה ללכוד את הרגע החד פעמי, את המראה האקראי, הבראשיתי המוליד את הדברים מחדש, ומקנה למציאות המוכרת רעננות וקסם. מכאן האוקסימורון הנודע מן השיר "ירח": גַם לְמַרְאֵה נוֹשֵׁן / יֵשׁ רֵגַע שֶׁל הַלְדָּת / שְׁמִים בְּלִי צַפּוֹר / זָרִים וּמְבַצְרִים / בְּלִילָה הַסְּהוּר / מוֹל חֲלוֹנְךָ עוֹמְדָת / עֵיר טְבוּלָה בְּכִי הַצְּרָצְרִים.<sup>6</sup>

שיר זה הוא הצהרה ארס-פואטית, לא פחות משהיא הנמקה לאפיון דמותו של גיבור הספר: הנווד השר הופך בגלגולו ברוח רפאים למעין אמן אימפרסיוניסטי שתשוקתו ליפי העולם, היופי המתגלה בשיאו ברגע החד-פעמי, אינה פחותה מתשוקתו לעלמה הבלתי-מושגת. לכן בשיר האחרון במחזור (שמוצב כמובן הרחק מן הסוף) "תיבת הזמרה נפרדת" הוא מדבר אל "התבל" בלשון נקבה, וכאילו הוא נושא את דבריו באוזני אהובתו: מֵה דְּבַקְתִּי בְּךָ תֵּבֵל, / שְׂאֵל לְפָרֵק אוֹתְךָ נְסִיתִי. / מֵה חִכְתִּי לְךָ עִם לַיִל, / כְּתִלְמִיד לְגִימְנִיזִיסְטִית. // רַק הַטֵּל הֵזֶה בַּחֲפֹז, / רַק הַשִּׁיר הֵזֶה - עֵדִי, / כִּי גַם לִי אֲדַמּוּ בְּאֶפֶל / תַּפּוּחֶיךָ שֶׁבִּגְנִי. ובהקשר זה אי אפשר שלא להזכיר תמונה חד פעמית ובלתי נשכחת שבה מצוירת העיר, לא התבל, בדמות עלמה יפהפייה, באמצעות מכחול הזאוגמה: בְּאוֹר וּבְגֶשֶׁם הָעֵיר מְסֻרָקָת, / הִיפָּה בְּאֵמֶת הִיא תְּמִיד בִּישָׁנִית. / אֵלֶךְ נָא הַיּוֹם עִם בְּתִי הַצּוֹחֶקֶת / בֵּין כָּל הַדְּבָרִים שֶׁנּוֹלְדוּ שָׁנִית.

הדברים נולדים בשנית כאשר הם נתפסים בעין הצייר או המשורר כחד פעמיותם, ברגע פתאומי אחד הנתר לעד, ומכאן האוקסימורון מהלך הקסם והחידתי שבו משתמש הזמר הנודד בפנותו אל אהובתו "פתאומית לעד - עיני בכך הלומות". "פתאומי" - משמעו חד-פעמי, כלומר: אקראי. ואמנם, חלק נכבד משירי *כוכבים בחוץ* "מנציחים" מראות חד-פעמיים, אקראיים ולכן ראויים להנצחה אמנותית: דליקה, שדרות בגשם, סערה, שקיעה, גשם, שוק בשמש, אפילו נאום, שמתגלגל כרוח סערה.

וזו המשמעות שהעניק בודלר למלה 'מורדני' באחת ממסותיו משנת 1845: "מורדני משמעו חולף, חומק, אקראי - אותה מחצית האמנות שמחציתה השנייה היא נצחית ובלתי משתנה".<sup>6</sup>

הייתה זו מאז ומעולם משאת נפשם של האימפרסיוניסטים - "לתפוס את הרגע כמות שהוא", בניגוד לציירים האקדמיים ששאפו לנצחי ולקבוע, ומשאת נפש זו הושגה לא רק בציוריהם אלא

<sup>6</sup> Charles Baudelaire, *The Painter of Modern Life and Other Essays*. Phaidon Press 1995, Pg. 12

במדיום המודרני מכולם – הצילום. ג'ורג' איסטמן שהמציא זמן לא רב לפני כן, בסוף שנות ה-80 של המאה ה-19, את המצלמה האישית הקלה להפעלה, התפאר בכך, שהטכניקה החדשה שלו יודעת להנציח את "הרף העין".

בניגוד לאריסטו, שקבע כי המקרה חייב לנבוע מתוך המשמעות, גרס המודרניזם המהפכני שהמשמעות חייבת לנבוע מתוך המקרה. בעיני אלטרמן, התבל ואהובתו – הנתפסות בהרף העין המקרי אך הבל יישכח של האמן והאוהב, הן פתאומיות-לעד. וכך הן יישמרו ביצירה האמנותית – באקראיותן הנצחית.

## פגישה לאין קץ – בארץ המתים

אם בשיר הראשון בספר תוארה פגישת המת המהלך עם "התבל". הרי השיר השני "פגישה לאין קץ", מוקדש לפגישה המחודשת עם העלמה האהובה. למען הדיוק, יש לומר "אחת העלמות". שכן זהותה של העלמה-האהובה האלטרמנית משתנה חליפות בשירי *כוכבים בחוץ*, ולרוב היא נעה, כפי שמתארת אותה זיוה שמיר בספריה *עוד חוזר הניגון והלך ומלך*, וכן במאמר המתפרסם בגיליון זה של *ג* – בין שני קטבים: פעם היא קדושה ופעם – קדשה. פעם היא אותה פונדקית שופעת חיוניות ומעוררת תשוקה, אותה "מפלצת של יופי, של אושר, של קיץ" או אותה בת מוזג, שהיא "לתלפיות יפה משובל עד כתפיים"; ופעם היא עלמה בלתי מושגת אשר הלילה שלה "כבר מזעם, מתשוקות ודשן", והיא משיבה את פני מחזרה ריקם, לאחר שהרחיק לנסוע אליה ברכבת הנמצאת בלב שדות (השיר "תחנת שדות").<sup>7</sup> בשיר "פגישה לאין קץ" מופיעה העלמה הנערצת – כאן היא מרוחקת, מעוררת הערצה וקשה להשגה.<sup>8</sup> כותרת השיר עשויה להיראות מוכנת ולא אניגמטית אם קוראים בו לא כבשיר שנכתב בפואטיקה של המימזיס הריאליסטי אלא מנקודת התצפית של רוח רפאים ששב אל אהובתו:

כִּי סְעַרְתָּ עָלַי, לְנֶצַח אֲנִיגְנָה, / שְׂוֹא חוֹמָה אֲצִיב לָךְ, שְׂוֹא אֲצִיב דְּלָתַיִם.

תְּשׁוּקָתִי אֵלַיךְ וְאֵלַי גִּנָּה / וְאֵלַי גּוֹפֵי סְחָרְחָר, אוֹבֵד יָדַיִם. (שם, עמ' 8)

הצירוף "פגישה לאין-קץ" תואר על ידי זיוה שמיר (*עוד חוזר הניגון, עמ' 82*), ובצדק, כאחד הצירופים האוקסימורוניים הבולטים ב*כוכבים בחוץ*, וכשיר מפתח של ספר זה. אבל אפשר להבין צירוף זה, כמדומה, גם כפשוטו, לאו דווקא כפרדוקס: אם בחייו השתוקק עובר האורח לפגישה עם אהובתו, עתה – כמת – פגישתם תימשך לאין קץ, ואם לא בחייה, הרי – לכשיתאחדו לאחר מותה.

גם קריאת המשכו של השיר אינה עולה יפה, אם מבצעים אותה ברגיסטרים של המימזיס הריאליסטי: תְּשׁוּקָתִי אֵלַיךְ וְאֵלַי גִּנָּה / וְאֵלַי גּוֹפֵי סְחָרְחָר, אוֹבֵד יָדַיִם, אומר הנווד – בלא שלדבריו תהיה ממשות. אבל אם מניחים, שהדובר בשיר הוא רוח רפאים החוזר אל עולמנו, הרי אפשר להבין את

<sup>7</sup> למרות שהספר כולו מרחיק עדויות של זמן, מקום, וחוויות אישיות – ניכר ששלושת השירים שבמחזור זה נכתבו בעקבות אירוע שהיה בחיי המשורר.

<sup>8</sup> כמו זו המופיעה בשירו המתורגם לעיל של שארל טרנה, או כמו רבות מן הנשים הבלתי מושגות והאכזריות במחזותיו ובסיפוריו של חנוך לוין. בגרסתה הקיצונית מתגלמת דמות קבע זו ב'עלמה היפה וחסרת הרחמים', La belle dame sans merci, שראשיתה בבלדות מימי הביניים, ועליה כתב ג'ון קיטס באנגלית בלדה הנושאת שם זה ובכך יצר מסורת בספרות הרומנטיקה ואחר כך בספרות המודרנית, ובספרות העברית – היא מתגלמת בדמות הבארונית תיאה מלנישואים של פוגל.



השורות הללו ככתבן וכלשונן. כרוח מת, מניעה את הנווד אותה תשוקה לאהובה שידע בחייו, ומנקודת התצפית הגבוהה שלו הוא משקיף על גופו הצונח סחרחר אל גן ביתה.

שיר זה מכיל גם את הרמז לפתרון חידת מותו של הנווד. בבית האחרון בשיר מתאר הנווד את מותו בלשון עתיד, אולי משום שמנקודת התצפית של רוח רפאים הוא רואה באחת מראשית עד אחרית:

וְאֵנִי יוֹדֵעַ כִּי לְקוֹל הַתֵּף  
בְּעָרֵי מִסְחָר חֲרָשׁוֹת וְכוֹאֲבוֹת,  
יוֹם אֶחָד אֶפְלָ עוֹד פְּצוּעַ רֹאשׁ לְקֶטֶף  
אֶת חַיִּיכֵנוּ זֶה מִבֵּין הַמְּרַכְּבוֹת.

לשון עתיד זו ממחישה כמדומה את הנאמר בשורות הראשונות של השיר: כִּי סִעְרַתְּ עָלַי, לְנִצָּח אֲנִיגְנָה, ואמנם, כפי שנפל סחרחר מאהבה, פצוע ראש בין המרכבות, לְקֶטֶף אֶת "חַיִּיכֵנוּ זֶה", חיוך שהורעף אליו מן היושבת באותה כרכרה, כך הוא חוזר ונופל סחרחר שוב ושוב אל אהובתו. אותה כמיהה מן הגובה אל האהובה הבלתי מושגת מתוארת בשיר נודע אחר ("עוד חוזר הניגון"), בו מופיעה ההתגלמות האחרת של האהובה - לא הגבירה הכבודה במרכבה אלא העלמה בביתה הדל. רוח המת תבוא אל ספה בשפתיים כבות, שכן שפתיו הן שפתי מת:

עוֹד אָבוֹא אֶל סֶפֶד בְּשִׁפְתַיִם כְּבוֹת  
עוֹד אֲצַנִּיחַ אֵלַיךְ יָדַיִם.  
עוֹד אוֹמֵר לְךָ אֶת כָּל הַמַּלִּים הַטּוֹבוֹת,  
שִׁישָׁנָה,  
שִׁישָׁנָה עֲדִין.

ומדוע יצניח אליה ידיים? מפני שהמראה מתואר מגבוה, מנקודת התצפית, שממנה הוא משקיף על אהובתו, ומשם הוא רואה את ביתה הדל, ונוכח כי לפני שהגשים את אהבתו אליה חייו "הוסגרו לחוצות ולתוף", אותן חוצות שבהן נדרס על ידי מרכבה נוסעת.

כִּי בֵיתְךָ הָעֵנִי כֹה חָשֶׁךְ לְעֵת לַיִל / וְעֵצוֹב בּוֹ נִדְאִי לְאֵין סוּף,  
וְחַיִּי שְׁפָרְעוּ בְּלִי הַגִּיעַ אֵלַיךְ / הַסָּגְרוּ לְחוּצוֹת וְלִתְּךָ.

השורות הראשונות בבית השלישי של השיר מחזקות את הרושם שזהו שיר זיכרון, המעלה תמונות מעולם החיים, ואילו שלוש השורות האחרונות הן מן החידתיות שבשירי אלתרמן, אם ניגשים לקריאתן באמצעות המילון והתחביר של המימזיס הריאליסטי:

אֶךְ פְּתֹאוֹם אֶת נוֹגְעַת בְּיַד מְבַהֵיקָה, / אֶת פּוֹלְחַת כּוֹכֵב נִשְׁכָּח.  
הַדְּמָמָה שְׂבַלֵּב בֵּין דְּפִיקָה לְדְּפִיקָה / הַדְּמָמָה הַזֹּאת / הִיא שְׁלֵךְ.

דומה כי על רקע כל הנאמר עד כה, אפשר להבין מה משמע "את פולחת כוכר נשכח", אך מה פשרה של ההבטחה החגיגית ש"הדממה בין דפיקה לדפיקה" תהא שי של אהבה לבחירת לבו? וכי איזה אוהב יקדיש לאהובתו דווקא את הדממה בין דפיקות לבו ולא את לבו ממש, ומדוע בכלל יעשה זאת? אבל אם הדברים באים מפני רוח רפאים, הם מקבלים משמעות של הבטחה מחייבת מאוד: כיוון שדפיקות הלב הן סימן החיים, הרי הדממה שביניהן - היא היפוכם של החיים. מאחר שהאוהב הוא רוח הרפאים, הוא יכול להבטיח לאהובתו רק את מה שיש לו עתה בעולמו - את

המוות. הוא אינו מבטיח להקדיש לה את חייו, כפי שהיה עושה כל טרובדור או שנסונייר ראוי לשמו, אלא את מותו. ומכאן, שאם יגשימו את אהבתם, הנווד יתאחד עם אהובתו לאחר מותה, כפי שאכן קורה בספר שיריו השני של אלתרמן, *שמחת עניים*, שעליו אדון להלן, אך קודם לכן, אתאר מקצת מן הנסיבות שמתוכן נולדה והמשיכה להתקיים דמות הנווד.

### לפני כוכבים בחוץ - ואחריהם

אל דמות הנווד הגיע אלתרמן כבר בשלב מוקדם מאוד בחייו. מ. דורמן מביא בספרו<sup>9</sup> שיר שכתב נתן אלתרמן הצעיר בן ה-15, ושמו "ההלך":

הֶלֶךְ נוֹדֵד עִם מְקָלוֹ בְּיָדוֹ, / עוֹבֵר בְּשָׂדוֹת, בְּיַעְרִים.  
 סְעָרוֹת אֵימוֹת תַּתְּחוֹלְלֵנָה סְבִיבוֹ, / יִלְעָגוּ לוֹ רוּחוֹת אַכְזָרִים.  
 וְחוּמוֹת לוֹ יִצִיבוּ בְּדֶרֶךְ שֶׁל כְּפוֹר, / שֶׁל גֶּשֶׁם, שֶׁל שֶׁלֶג, שֶׁל עָב,  
 רִגְלָיו הֵם יִקְפִּיאוּ, עֵינָיו יִסְמָאוּ, / יִרְטִיבוּ בְּגָדֵי סְמֵרְטוּטָיו.  
 אֵךְ הוּא זָקוּף קוֹמָה וְאִמִּיץ לֵב, יַעֲבֵר / וְיִבְקִיעַ בִּינֵיהֶם לוֹ נְתִיב.  
 אֲלֵי שְׁמֵשׁ הַדְּרוֹר הֶרְחֹקָה, הִיחִידָה / אֶל כּוֹכַב הָאוֹרָה וְהַזִּיזוּ.  
 וְהָיָה אִם תִּרְאֶה אֶת הַהֶלֶךְ הַלֵּז / נָא חֲזַק אֶת רוּחוֹ וְנַחֵם.  
 כִּי רְחוּקָה הִיא דְרָכּוֹ, חֲשׂוּכָה וְכִבְדָּה / וְהַסְעֵר עוֹד עֵז וְזוּעֵם.

מעבר לבוסר השירי, נגלית בשורות אלה דמות המזכירה כמרומה את ההלך *שבכוכבים בחוץ*:  
 נווד בודד, לבוש סמרטוטים, מנהל מאבק הירואי בסערות, בגשם, בקור אשר יגיע לשיאו עם בואו אל ארץ השמש והדרור שלחופי הים התיכון. באותה שנה ובשנתיים שלאחריה כתב אלתרמן גם לא מעט בלדות, ביניהן גם בלדה על דמותו של שאול המלך, עליו כתב גם חיבור שקרא לפני התלמידים בכיתה, וזכה בשבחים. אך אל הצירוף של הנווד המזמר עם נוסח הבלדה הקלאסית הגיע רק מאוחר יותר, כנראה בתקופת פריס, כשהתוודע לבלדות של פרנסוא ויון, כפי שכותב מנחם דורמן בספרו.<sup>10</sup>

אלתרמן חוזר אל דמות הנווד הבלדית כעבור עשרים שנה בשיר הילדים "מסעות בנימין מטודלה"<sup>11</sup> בה תיאר את בנימין שיצא "אל דרכי נרודים" בחרוזים מתנגנים שהולחנו בידי נעמי שמר והיו לפזמון פופולרי תחילה בפי שמעון בר (1961) ואחר כך בביצוע שלישיית הגוש החיזור. כמו בשיר הנעורים וכמו *בכוכבים בחוץ*, כך גם כאן הוא מתאר את התגברות הנווד על תלאות הדרך, על סערותיה ורוחותיה המייללות:

הוּא עֹבֵר נְאוֹת כְּפָר וְעָרִים / וְהָרִים בִּם הָרוּחַ יִלְלָה.  
 הוּא סֹבֵב עֲרֻבוֹת וְיַעְרִים / וְלֹא נָח בְּכָל אֵלֶּה הוּא, אֶלָּא  
 חֲצָה גְלֵי יָם סוֹעְרִים / בְּסַפִּינָה שֶׁנִּקְרָאת קְרוֹלָה,  
 כִּי נוֹסֵעַ גְּדוּל, / כִּי נוֹסֵעַ גְּדוּל, / הִיָּה בְּנִימִין מְטוֹדְלָה.

<sup>9</sup> מנחם דורמן, נתן אלתרמן פרקי ביוגרפיה, עמ' 60.

<sup>10</sup> דורמן, שם, שם.

<sup>11</sup> שהתפרסם בספר *התבה המזמרת*, הוצאת מחברות לספרות, 1958.

## אורפאוס מהופך היוצא מארץ המתים להביא את אהובתו

*בכוכבים בחוץ* זהו, כאמור, נווד מת, ובדרך הילוכו הוא חוזר אל העלמות שפגש בעבר, אך אל שלב ההתאחדות עם אהובתו הוא מגיע בספר שהופיע שלוש שנים לאחר *בכוכבים בחוץ* - *שמחת עניים*. אמנם, הפואטיקה של ספר זה שונה מזו של *בכוכבים בחוץ* אך סימני הבלדה המקאברית, הגלויים כאן כל כך, מאירים בדרך אגב אותם מאפיינים גם *בכוכבים בחוץ*. קו ההתחלה כאן *בכוכבים בחוץ* הוא חזירתו של מת מארץ המתים אל אהובתו. אך מת זה אינו נע ונד על פני ערים וכפרים, פונדקים ושווקים, אינו מנסה לגמוע בעיניו את מראות העולם המערורים תשוקה ביופיים, אלא הוא מעין אורפאוס מהופך, היוצא מן העולם הבא ושב אל אהובתו החיה בעיר נצורה, כדי לקחתה עמו אל ארץ המתים. עד שיתרחש האיחוד המאווה, הוא מודד צעדיה, מקנא לה ונושא באוזניה קינות, על גורל העיר שעומדת ליפול בידי צר ועל גורלה שלה. לבסוף העיר נופלת, ואהובתו מורדת אליו, אל בור הקבר.

דמות האהובה *בשמחת עניים* מזדהה עם דמות האהובה הענייה המתאבלת על בן זוגה, *מכוכבים בחוץ*. הוא עומד בחלון הבית ושומע אותה מתייפחת:

בְּלִילָה זֶה שָׁמַעְתִּי אֶת בְּכִיךָ בְּפֶר / רְעוֹת וְחֲנוּקוֹת בְּכִיתָ,

בְּלִילָה זֶה עָמַדְתִּי בַחֲלוֹן הַקֶּר / לְהִיּוֹת אִתְּךָ מִבְּעַד לְזִכְוֹכִיתָ.

המת שחזר "מארצות התענית" אינו מרחף עוד בין עננים ומהלך בין פונדקים ושווקים צבעוניים *בכוכבים בחוץ*. הרקע סביבו מונוכרומי וקודר. גם נסיבות מותו שונות. *בכוכבים בחוץ* נרמז כי קיפד את חייו ברחוב עירוני, כאשר נפל "בין המרכבות", *בשמחת עניים* מתברר כי הוא מת בחרב.

אֲז עָלָה הַבְּרָזֶל, בְּתִי, / וְהִסִּיר גַּם רְאִשֵׁי מְאֲלִיךָ,

וְדָבַר לֹא נֹתֵר בְּלִתִּי / עֲפָרֵי הַמְּרֻדָּה נְעֻלְיָךְ.

ההבדל הבולט ביותר לעין בין שתי היצירות הוא בפואטיקה המתנזרת מאותה צבעוניות אימז'יסטית ומוסיקליות עשירה שאפיינה את הספר הראשון.<sup>12</sup> החריזה *בשמחת עניים* היא מונוטונית במתכוון, העולם החיצוני עני במראות ועשיר בצללים והנימה הכללית קודרת. כפי שהראה עוזי שביט בספרו הנזכר לעיל, מוראות מלחמת העולם השנייה שהחלה שנתיים לפני שהספר ראה אור ב-1941 נתנו את אותותיהם בעולמה של היצירה.

עתה מביא אלטרמן לשיאה את הפואטיקה שהחל לפתח *בכוכבים בחוץ*, פואטיקת ההפכים הרטוריים. אותה למד, כמו שמעיד ב. ערפלי בספרו<sup>13</sup> משירתו של שלונסקי, המושפעת מצדה משירתם של המשוררים "המקוללים" הצרפתים, בעיקר בודלר ורמבו. ביצירות אלה הכיעור מעוצב כִּפְהָ, השטני - כמהודר, המפחיד - מהלך קסם, והרוע - מעורר שמחה. כך נוהג גם אלטרמן *בשמחת עניים*. שמחת עניים? אוי לשמחה זו. זוהי חגיגתם של המתים ("העניים")<sup>14</sup>, המרקידים את החיים בכינורותיהם ותוך כך מוליכים אותם אלי קבר, באותו ריקוד ימי בינימי המוכר כ- *danse macabre*.<sup>15</sup> תחילה מתוודה האהוב המת באוזני אהובתו על יחסו האמביוולנטי אל המשך חייה:

<sup>12</sup> כפי שעמדה על כך זיוה שמיר בספרה הנ"ל.

<sup>13</sup> ערפלי, שם, 162.

<sup>14</sup> שנאמר, "ארבעה חשובין כמת עני ומצורע וסומא ומי שאין לו בנים" (בבלי, מסכת נדרים, ט, סד).

<sup>15</sup> כפי שכותבת זיוה שמיר בספרה הנ"ל.

"יום אתפלל שתכלי כמו נר / שאלי תרודפי בחרב / ויום יום בערך על פתחים אחזר/ למען תחיי עוד ערב". אבל אז הוא עורך לה חגיגה נוסח ה- danse macabre :

הנה הנרות והיין, / והנה הפת לברך. / והבטת כה זכה ואיש אין, / וידעת כי אני  
אורחך. / תבוא השמחה אל שלחן עניים / כליל התקדש מועד / משנים נרות אור  
על פני עניים / ולבכם עם האור מועד.

לקראת סוף הספר, מגיעה רטוריקת ההפכים לשיאים אירוניים מרגשים:

אב נורא ונוצר ולמות קוצר / לשמחה ולששון ילדנו! / מן העיר המדברת חצר,  
חצר, / לשמחה ולששון אב נורא ונוצר / תעלה רנתנו - אבדנו!

## מן הבלדות עד מגש הכסף

מחשבות מקאבריות לא הרפו, כמובן, מאלתרמן גם לאחר חיבור שמחת עניים. ב-1959 הופיע ספר תרגומיו בלדות ישנות ושידי זמר של אנגליה וסקוטלנד, ובהם הבלדה "אדוארד אדוארד" על בן הרוצח את אביו לפי בקשת אמו, ו"שלושה בני עורב", על עלמה המגלה גווית אביר ביער, נושקת לפצעיו ולוקחת אותו עמה לכיתה, אך בלילה היא מתה, כי נישקה פצעים של איש מת. אפילו שניים משיריו המוכרים ביותר, "מגש הכסף" ו"האם השלישית" מציגים דמויות של מתים מהלכים. ב"מגש הכסף", בו שימש המשורר פה לרבים בימי מלחמת השחרור, שני לוחמים צעירים מתייצבים מול האומה, ומצהירים שהם "מגש הכסף" שעליו הוגשה המדינה, ולא ברור אם חיים הם או רוחות רפאים:

עופים עד בלי קץ, נזירים ממרגוע / ונוטפים טללי נעורים עבריים... דם  
השנים יגשו ועמדו עד בלי נוע / ואין אות אם חיים הם או אם ירויים.

ואילו בבלדה "האם השלישית" אומרת האם השלישית בשורה המהווה את שיאו הדרמטי של השיר: "הוא הולך בשדות. הוא יגיע עד כאן. / הוא נושא בלבו כדור עפרת.



נתן אלטרמן בתש"ח

(באדיבות מרכז  
קיפ, אוניברסיטת ת"א)

נראה שמאחורי החזות הציבורית של "המשורר הלאומי", הקונפורמיסט המפ"איניק, איש המוסר ובעל החזון, נחבאה נפשו של משורר "מקולל" רווי פאתוס חתרני נוסח בודלר-ורלן-רמבו. והיטיבה לתמצת הווייה זו זיוה שמיר, בספרה החדש הלך ומלך<sup>16</sup> בו הצביעה על האופי הדואליסטי של אלטרמן, האיש ויצירתו.

אך אולי יותר מכולם היה מודע לכך אלטרמן עצמו, שכתב על עצמו בפרץ חושפני בשיר "אגרת" שבכוכבים בחוץ:

לך עיני היום פקוחות פפתאומים,  
אלי שלי  
אני תמים.  
אני זוכר, ברעות השמש על המים  
נולדתי לפניך תאומים.

<sup>16</sup> זיוה, שמיר, הלך ומלך, אלטרמן - בוהמיין ומשורר לאומי, הוצאת ספרא והקיבוץ המאוחד, 2010