

המיגון הדמוני: מדוע ניסה ההלך, לשווא, לזנוח

את "הניגון" בכוכבים בחוץ? בחינה חוזרת

ראובן שהם

א

1. "הניגון" ו"העת" – אמביוולנטיות נטולת פתרון

ביקורת אלתרמן טיפלה לא מעט בשאלה המתנסחת בכותרתו של מאמר זה, כשבדרך כלל, ובווריאציות שונות התשובה שניתנה הייתה מעוגנת בקביעה ש"ההלך" ניסה לזנוח את הניגון ואת דרך הניגון מחמת עימות פנימי בין מחויבותו לניגון למחויבותו כלפי עולם הדברים הממשי וכלפי ההיסטוריה בת הזמן והמקום. אלא שעימות זה, כך נטען, מגיע בסופו של דבר להכרעה: ההלך של כוכבים בחוץ משלים עם ייעודו הבעייתי להיות משורר "הלך", כפי שניתן להבין, כך לדברי החוקרים, משירים כגון "השיר הזר", "אגרת", "הם לבדם" שיידונו להלן, ובטקסטים שראו אור בקבצים מאוחרים יותר.² עם זאת ניתן להשיב על שאלה זו גם באופן שונה מן המקובל ולטעון שמדובר בעימות בלתי פתיר, שרק מחריף עם הזמן, שני חצים הנשלחים בכיוונים מנוגדים עד אין סוף בנפשו של "ההלך". האחד תובע מעשים של ממש: הפשלת שרוולים להגשמת "עלילת העל הציונית",³ שמסמניה

1 נתן אלתרמן, "כוכבים בחוץ"; "שמחת עניים"; "שירי מכות מצרים", שירים שמכבר, תל אביב: הוצאת קיבוץ המאוחד, 1972, עמ' 46-48; 61-63; 145.

2 ראו למשל: "דברים שנאמרו בערב-זיכרון בשלושים לפטירתו של נתן אלתרמן" על ידי דן מירון. שם הוא מצהיר, תוך דיון בשיר הפותח את כוכבים בחוץ שעל אף כל השינויים שעברו על יצירתו של אלתרמן נותר ההלך המנגן הדמות המרכזית בעולמו השירי. "הניגון והדרך הם גורל וגזירה, שהמשורר מקבלם לאו דווקא מרצון, אך הוא נכנע לחוקיהם", על אף שקיימת במכלול יצירתו נטייה "לנקיעה מן השירה", כ"חלק בלתי נפרד של נקודת המוצא השירית שלו"; שיש בשירתו "תשוקה לפרוץ אל מעבר להכללות המפתיעות ולגעת בלב הדברים" למרות "השבועה לדרך הנדודים". עם זאת, למרות שניות זו ביחסו של המשורר להלך ולשירה, נותר אלתרמן נאמן לשניהם ולנקודת המוצא של שיר הפתיחה (ראו: דן מירון, "נקודת המוצא" [דברים שנאמרו בערב-זיכרון בשלושים לפטירתו של נתן אלתרמן], מאזנים לא, א, יוני 1970, עמ' 5-12). משמע העימות, אליבא דמירון, פתיר. הוא אינו מתייחס למקורה של שניות זו, שהוא נקודת המוצא לדיון הנוכחי, נקודת מוצא שרואה במקור השניות הזו מצוקה בלתי פתירה.

3 גרשון שקד, הסיפורת העברית 1880-1980, כרך ד: בחבלי הזמן, תל אביב וירושלים: הקיבוץ המאוחד וכתר, 1993, עמ' 14-17.

הם: חולצה כחולה עם שרוך אדום או לבן; "כובע טמבל" חלוצי של "ישראל העובדת"; "כובע גרב" פלמ"חי של ישראל המתגוננת; תרמיל צד למסעות ברחבי המדינה שבדרך;⁴ נעלי עבודה מסומרות ומכנסי חאקי מיתולוגיים של "אתא". אלה המסומנים המובהקים של ישראל המגויסת והמתגייסת לשירותה של "ערת" קשת יום ודם, שתובעת יציאה "לעזרת העם". החץ השני, המקוטב לראשון, תובעני לא פחות, כופה על ה"הלך" דבקות ב"מגדל שן" של ניגון מזוקק, המפליג מן המציאות, בנוסח הסימבוליזם הצרפתי והניאור-סימבוליזם המודרניסטי-הארצישראלי, המתיימר להגלות את עולם הדברים הממשיים מן הטקסט, להשליט על השיר את דמיונו היוצר של המשורר ולטהר את הטקסט מכל סיג של מציאות חשופה לעין. חץ זה תובע מן המשורר להיות ל"חוזה" (voyant) המשבש ומקעקע במכוון את כל המוסכמות הפואטיות המקובלות תוך הפיכת הלשון לצליל טהור. הטקסט השירי אמור להיות פרטיטורה מוזיקלית טהורה המבוצעת על ידי הקורא. מלרמה תובע לא לכתוב שירה, אלא להלחין שירה, שהקשר בינה להוויה ההיסטורית עקיף, אם קיים.⁵

שני חצים מנוגדים אלה הם שמייצרים בכוכבים בחוץ דיוקן של הלך-משורר-מנגן שסוע, שיחסו לשליחותו הוא דו-ערכי מבחינה מוסרית ואמביוולנטי מבחינה נפשית. מחויבותו המוסרית כלפי העת דוחפת אותו לזנוח את הניגון בעוד שהכוח הכופה עליו את הניגון מסכל את הפשלת השרולים לטובת המציאות התובענית, בידועו שלא בה יתממש ייעודו כמשורר. התוצאה: נודות מתמדת, פרפטום-מובילה נצחי וחסר מנוח, בין שני הסעיפים: בין הנאמנות לניגון ובגידה בעולם המעשה, לבין הכמיהה לעולם המעשה שהוא בגידה בניגון, כשבפועל הוא מתמכר לשניהם ובוגד בשניהם בו-זמנית.⁶ עימות חריף ובלתי פתיר זה מתגלה כבר בשורת הפתיחה של השיר "עוד חוזר הניגון", שאותו בחר אלתרמן לשיר פתיחה של כוכבים בחוץ.

העימות הזה מצית תחושת אשמה עמוקה בלבו של "ההלך" כלפי המעשה השירי בכלל וכלפי שירת המודרניזם הארצישראלי שעל ברכיו התחנך המשורר, מאז ילדותו בבית אביו, יצחק אלתרמן, בארץ ובפריז בפרט.⁷ המצוקות ההיסטוריות של שנות העשרים והשלושים

4 הגיבור הפלמ"חי הוא הלך, סייר, שילקוט צד נצחי, אביזר אופייני וסימפטומטי לתקופה ולספרות התקופה, מלווה אותו בכל דרכיו; בדומה לאורי, גיבורו של משה שמיר (הוא הלך בשדות, מרחביה: ספרית פועלים, 1947) ולהלך-המשורר של חיים גורי (פרחי אש, מרחביה: ספרית פועלים, 1949, עמ' 55-88).

5 שמעון זנדבנק, מגמות יסוד בשירה המודרנית, תל אביב: משרד הביטחון - ההוצאה לאור, 1990, עמ' 16-31.

6 זיוה שמיר מגדירה את הדואליזם באופן שונה במקצת. לדבריה, מדובר בהכלאה של שני מודלים של משורר: המשורר הלאומי-נבואי, ששורשיו במזרח אירופה והמשורר הבוהמיין, האנטי ממסדי, ששורשיו בסימבוליזם הצרפתי (זיוה שמיר, על עת ועל אתר: פואטיקה ופוליטיקה ביצירת אלתרמן, תל אביב: הקבוץ המאוחד, 1999, 12-27). ראו גם אבחנתו של דן מירון על השימוש שעשה אלתרמן הצעיר ב"ז'אנר שירי הנודדים העירוניים" בשירת ה-flaneur, שגיבורה הוא המשורר המקולל, הנודד העירוני, הפריזאי הנצחי, בנוסח בודלר ופול וורלן. דן מירון, פרפר מן התולעת: אלתרמן הצעיר אישיותו ויצירתו, מחזור שיחות ראשון 1910-1935, תל אביב: האוניברסיטה הפתוחה, 2001, עמ' 126-136.

7 דן מירון, שם, עמ' 23-24; 64-70; 219-277.

בארץ ישראל ובאירופה ההיטלראית, ערב מלחמת העולם השנייה ואחר כך בעיצומה יצרו משבר שהניאו-סימבוליזם הארצישראלי התקשה להתמודד עמו.⁸ משבר היסטורי זה לא אָפּשֶׁר למשורר ליהנות, כמו מלרמה, רק מן המילה ומצלילה המוזיקלי הטהור, ללא התייחסות לעולם החושים.⁹ הדובר האלתרמני שרוי אמנם בהיקסמות עמוקה מן השירה הטהורה ומן הייעוד השירי המזוקק, אבל כשזו מתעצמת, היא גם מעמיקה את תחושת האשמה המוסרית שמקורה באותה התרחקות כפויה מעולמם של הדברים. אמביוולנטיות זו מאלצת את ההלך לחזור ולהימלט לעד ולשווא, מייעודו הפואטי, גם אחרי כוכבים בחוץ, כשהוא יודע וחש ש"איזו יד" מונחת על ראשו "מִגְבֵּה".¹⁰ היד הזו אינה מאפשרת לו להשלים את מנוסתו מן הניגון, לאחר שכשל במאמציו להשכין שלום והרמוניה בינו לבין העולם ההיסטורי. לפיכך ההלך חי בתוך "לימבו" חסר מוצא, בקונפליקט על-זמני, מעגלי-מיתי, לא רק באשר לשאלת מחויבותו, מחויבות המשורר, "לעת", התובעת את נוכחותה בשיר, לבין התמסרות לשירה אוטונומית, אלא ליותר מזה. הדילמה שבה מתחבט המחבר המשתמע היא אם אין "העת" הקטסטרופלית בת זמנו מחייבת אותו, מוסרית, לנטוש כליל את השירה לטובת השתתפות אקטיבית במעשה ההיסטורי הנוקש בדלת.¹¹

אלתרמן, כידוע, לא נטש את ייעודו כמשורר, אך הדילמה האמורה הביאה אותו להכרעה ערכית מוצהרת בספרו הרביעי עיר היונה (1957), שהכריע בו לטובת שירה השרה דווקא על ההכללות ואת ההכללות "הסֹחֲטוֹת מִן הַמְסֹפֵר אֶת הַחַיּוֹת"; השרה על "פְּרָטֵי הַעֲצָמִים וְהַקּוֹרוֹת וְהַקּוֹלוֹת / וְהַמְרָאוֹת הַחֲשׂוּפִים לְשֶׁמֶשׁ וְיָרֵחַ" על אף ש"לא כָּךְ וְלֹא עַל כֵּךְ רָאוּי לְכַתֵּב", כפי שהוא מתנסח בשיר "ליל תמורה" ה'.¹²

הכרעה זו עלתה לו ביוקר בקרב קוראיו המושבע, כשוויתר על שירת ה"כוכבים" החוֹצְנִית, האוטונומית, לכאורה, לטובת התמסרות ללא תנאי לתביעותיה של ה"עת" ש"סילקה" סוף סוף מדרכה את ה"ניגון" (וגם הפעם רק לכאורה), תוך ליהוקה של זו כפרוטוגוניסטית המוכתרת של הקובץ. הביקורת ראתה כאן מעבר חד, עד כדי כניעה, מפואטיקה סימבוליסטית לפואטיקה אידיאולוגית-פוליטית, המשרתת את ציוויי "העת".

בניגוד לתפיסה זו, אני מבקש לטעון שניסיון הסרק לזנוח את ה"ניגון" לטובת התחברות עם ההיסטוריה, המקום והזמן, ניסיון זה חושף סינדרום של "ויתרצצו" מיתי בין שתי המחויבות העמוקות של המשורר. הניגון האוטונומי בכוכבים בחוץ יוצא לאוויר העולם כשתאומתו, "העת", אווזת בעקביו. היא איננה מחכה לעיר היונה והיא נרמזת כבר בטור הפתיחה של השיר הפותח. את ההצהרה "עוֹד חוֹזֵר הַנְּגוֹן שֶׁנִּחַת לְשׂוֹא" אין לפרש כהרשאה לקיום אוטונומי של הלך/אמן בלתי מחויב למקום ולזמן, אלא כעדות למאבק

8 ראו למשל אצל חנו חבר, "סימבוליזם עברי במלחמת העולם", פתאום מראה המלחמה: לאומיות ואלימות בשירה העברית בשנות ה'40, תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 2001, עמ' 12-63.

9 שמעון זנדבנק, הערה 5 לעיל, עמ' 89.

10 אלתרמן, הערה 1 לעיל, עמ' 11.

11 על רקע זה ניתן אולי להבין גם את הופעתה הדואלית, המקבירת, של "שמחת העניים", שדופקת על דלתו של ה"עני כמת", לה חיכה "עד עת", ובידה היא נושאת "כְּנוֹרֵיהָ" (שם, עמ' 49).

12 נתן אלתרמן, עיר היונה, תל אביב: הוצאת מחברות לספרות, 1957, עמ' 112-115.

פנימי חתרני, מתחת לאותו ייעוד שירי טהור, שנכפה עליו מגבוה, על ידי כוח דמוני. כפייה זו אמנם עולה בקנה אחד עם נטייתו האמנותית של ההלך, אך בו בזמן היא מתנגשת במצפנו האנושי, האתי, שיודע ש"העת" יותר משהיא זקוקה ל"עט", היא זקוקה ל"את, מכוש, טוריה וקלשון";¹³ בידיעה כי "את שלום המחרשה נשא לך בחוריך", והיום הם לך נושאים שלום על הרובים";¹⁴ כבימי נחמיה בונה חומת ירושלים, כש"באת ידו עשה במלאכה ואת מחזקת השלח" (נחמיה ד 11). ידו של נחמיה, בצו העת, לא אחזה בעט סופר כבן דורו עזרא, אלא במלאכה ובשלח. "ויתרוצרו" זה מלווה את יצירת אלטרמן בעצמות שונות של נראות ואינטנסיביות לאורך מרבית שנות יצירתו. קשה להבין את "סיבוב הפרסה" שעושה, כביכול, המשורר בעיר היונה אם נניח שאמביוולנטיות זו באה אל פתרונה בכוכבים בחוץ, כפי שסבורה הביקורת.

"העת", כ"פרימה בלרינה" על בימת עיר היונה, אינה תופעה של "יש מאין". נוכחותה, גם אם היא מצועפת, קיימת כבר בכוכבים בחוץ, המשכה בשמחת עניים ובשירי מכות מצרים, כשמקובץ אחד למשנהו בולטותה מתגברת עד שהיא מתגלמת בפרסוניפיקציה מעין אלוהית, בוראת ומחריבה עולמות בעיר היונה. לה מוגשים שירי המחזור הפותח את הספר, "שירי עיר היונה";¹⁵ כמנחת פיוס שמקורה באותה תחושת אשם עמוקה של המחבר המשתמע. תחושת אשם ומוסר כליות הן על עצם היותו משורר והן על כך שנתן בשלושת קבציו הקודמים עדיפות לשיר הסמלי ו/או האלגורי, המצועף, על פני השיר העובד את ה"עת" בגלוי חשוף "לשמש ולירח". שיר הפתיחה של עיר היונה מוגש לפרסונה אלוהית זו כמנחה של רצון טוב. בתחינה הוא מבקש ממנה ש"שירי זה הצרור" לפחות ייגע "בשוליה" אם לא בלבה. מ"שיר פותח" זה ניתן לעמוד על זהותה ומעמדה הנישא, העריך והמסוכן של "העת" ביחסיה הסבוכים עם "העברית הכותבת ספור או מזמור" באסופת שירים זו:

כאן נאספו דברי שיר/ שחברו בשוא שאונה/ של העת בהיותה בונה עיר/ ובורה
הארץ ולשונה. // והעת מעשה חושב/ רפה ועקשה לכתב, / לא כה תחת גפן החי
ישב/ ולא כה תחת אבן המת ישב. // [...] והעת כמו ניר שבו חרשו אהבה ושנאה
וקרב/ ויבער העפר עד בוא/ יבוא נושא אלמותיו. // [...] ופני היונה ואבחת חרבה/
הן דמות פניה הנחצות. // בעברית הכותבת ספור או מזמור/ מתערבים שתיקתה
ושאונה. / לו יגעו בשוליה שירי זה הצרור/ אשר שם להם עיר היונה ("שיר פותח",
אלטרמן 1957: עמ' 7-8).

מעמדו של השיר נקבע מתוקף הצבתו כ"תפארת הפתיחה". ממנו ניתן ללמוד עד כמה הייתה ה"עת" הקונקרטי עניין מרכזי ב"יקום" המדומיין האלטרמני מראשית צעדי. ועל כך כבר העיר סדן: "ההיסטוריה היא מסגרת המשורר", ועכשיו "רואים הכול כי המשורר, יותר משישב ב'כסית' וב'מילוא' ואפילו במערכת 'דבר', ישב בטבורה של

13 זלמן חן (מילים ולחן), "שורו הביטו וראו", אתר זמרשת.

14 נתן אלטרמן, "זמר הפלוגות", פזמונים ושירי זמר, כך שני, תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, תשל"ט, עמ' 315-316.

15 אלטרמן, הערה 12 לעיל, עמ' 7-160.

תולדתנו ורחשה".¹⁶ מדובר ב"עת" היפר־אקטיבית, רבת ניגודים, כשבו זמנית היא המוצר וגם הישות היוצרת. כמוצר "מעשה חושב" היא מסרבת להתמסר לקולמוסו של המשורר, בהיותה "רַבָּה וְעֵקֶשָׁה לְכַתֵּב". כיוצרת היא ישות מעצבת: בונה עיר, בוראת ארץ ויוצרת לשון ועם זאת היא גם עת מהרסת, רוויית אלימות, רחוקה ת"ק פרסה מ"חזון אחרית הימים" האוטופי של "גר זאב עם כבש" (ישעיהו יא 6). בה "החיי" אינו יכול לשבת תחת גפנו ותאנתו האוטופיות (מיכה ד 4). ובהצטרפו אל עולם המתים לא תמַצֵּא לו המנוחה הנכונה, האחרונה, כי "לא בה תחת אבן המת ישכב" להמתין בסבלנות עד שיבוא ברינה הקוצר, נושא האלומות האוטופי (תהילים קכו 6), או לחילופין הקוצר המתרונון – מלאך המוות (ובגלגולו הקודם – "שמחת העניים", שהיא "המשחית").¹⁷ העת מייצרת חיים ומוות וחורשים בה "אהבה ושנאה וקרב". פניה פני היונה, פני יאנוס דואליים.¹⁸ אין זו רק יונה אוטופית ש"עֲלָה זֵית טָרַף בְּפִיהָ" (בראשית ח 11), היא גם יונה דיסטופית, ש"חרב היונה" במקורה (ירמיהו מו 16; נ 16), שחרון אפה ("חרון היונה") מקביל ל"חרון אף ה" (ירמיהו כה 38); ו"הַעִיר הַיּוֹנָה" היא "מְרָאָה וְנִגְאָלָה" (צפניה ג 1). לפיכך, היא אמבלמה אוקסימורונית, בה מסתייפים עלה הזית ולהב החרב המתהפכת, מכילה בכוח את יום הדין הנורא ואת אחרית הימים האוטופית.

מול פניה הנחצות ניצב דובר־משורר, שמראשית צעדיו בשדה השירה, הוא חמוש בנקודת מבט דואלית, שיודע שאין לו שום אפשרות להמשיך את דרכו, באין מפריע, בדרך "הניגון" האוטונומי, כל עוד הוא נקרע בין שני החצים המנוגדים שנזכרו לעיל. אי לכך עצם ההתמסרות לכתובת שירה ובעיקר לשירה המסתגרת ב"ניגון שן" סימבוליסטי היא עניין מפוקפק מבחינה מוסרית. ועם זאת ספר הביכורים משאיר, עם הכוכבים שבחוץ רק רמזים קלושים, כביכול, להמולתה ואימתה של העת. העניין מתמיה בעיקר משום שאלתרמן היה קשוב בכל מאודו לרחשי ההיסטוריה הגלויים והסמויים. ואכן לְרִיק היסטורי זה יש להתייחס בזהירות משום שגם בו מתקיימת התייחסות, אמנם מצועפת, לאירועי הזמן. צעוף זה אף הוא פרי אותה אמביוולנטיות של המשורר הצעיר כלפי ייעודו האמנותי בְּעַת שבה נדרשת חכמת המעשה ותעוזה ולא דווקא חכמת הניגון.

2. לשאלת המידור הסוגי

סוגיה פואטית נוספת המתחברת לאמביוולנטיות זו ומנומקת על ידה היא פרשת המידור הסוגי שאלתרמן הצעיר התמכר לו בראשית דרכו. החל משנת 1934 מקפיד המשורר על הפרדה בין שירתו הקנונית לשירתו האקטואלית והפזמונאית, בדומה למשוררים אחרים

16 דב סדן, "במבואי עיר היונה", בין דין לחשבון, תל אביב: הוצאת דביר, תשכ"ג, עמ' 124-130.

17 אלתרמן, הערה 1 לעיל, עמ' 149-150.

18 על "השיר שפניו פני יאנוס" ועל הדואליזם בשירת אלתרמן הרחיבה שמיר: זיוה שמיר, עוד חוזר הניגון: שירת אלתרמן בראי המודרניזם, תל אביב: פפירוס, בית ההוצאה באוניברסיטת תל אביב, 1989, עמ' 122-155. על כפל פניה של היונה האוקסימורונית על רקע המקורות כתב גם מירון: דן מירון, ארבע פנים בספרות העברית בתימינו: עיונים ביצירות אלתרמן, רטוש, יזהר, שמיר, ירושלים ותל אביב: הוצאת שוקן, 1962, עמ' 41.

מן המודרנה הארצישראלית. אלא שאצלו הפך עיקרון זה לעיקרון מוליך, שביטא סדר נפשי-פנימי.¹⁹ המידור בולט בעיקר בכוכבים בחוץ (1938). חודו מתכהה בשמחת עניים ובשירי מכות מצרים (1941; 1944) ונפרץ סופית בעיר היונה (1957) ובחגיגת קיץ (1965), כש"העת" פורצת את חומת הפרדה שהונחה בכוכבים בחוץ. המידור ופריצתו קשורים בעבותות לתפיסת האני של המשורר כאמן בעל ייעוד המנחיל לציבור שירה צרופה בעוד העת כאוטית ומאיימת. הדילמה שעמדה בפני המשורר, כמו לפני כל משוררי המודרניזם הארצישראלי, הייתה: האם לנטוש את השירה ההרמטית לטובת שירה המתגייסת לעמל הכלל אנושי והלאומי, או לדבוק בייעודו תוך מציאת מינון נכון שיאפשר לרעשי ההיסטוריה, במידה כזו או אחרת, להשתלב במגדל השן של שירתו הקנונית. לדעת זיוה שמיר מדובר בשבירה חדה של המידור. המעבר מכוכבים בחוץ לעיר היונה היה מעבר חד: בקובץ הראשון העדיף את "האמנות על פני העולם" ובשני את החיים על פני האמנות.²⁰ לדעת חבר, התפוררות הסימבוליזם הארצישראלי בכלל והאלתרמני בפרט, היה בן שלושה שלבים שהותנעו על ידי אירועי מלחמת העולם השנייה ומודעות היישוב בארץ לנעשה באירופה;²¹ אבל כוכבים בחוץ הוא עדין תקסט סימבוליסטי שהדיר את ההיסטוריה, הגם שהוא מודע לסכנות הטמונות בפרימט המוזיקלי של הסימבוליזם ובאסתטיציזיה המוזיקלית שלו בהקשר החברתי.²² לטעמי מדובר במידור שמתפורר הדרגתית, מלווה כל העת באמביוולנטיות מודעת, כרונית, שראשיתה, כאמור, בטור הפותח את כוכבים בחוץ, בין אם הוא מעוצב על פי המוסכמות הסימבוליסטיות ובין אם על פי המוסכמות האלגוריות. הזדהותו של אלתרמן עם "עלילת-העל הציונית" הביאה לקריסתו המדורגת של המידור תוך ניסיונות חוזרים ונשנים, לשווא, לגבש סינתזה הולמת בין "העת" לבין "הניגון". המודרניזם הארצישראלי והאלתרמני התפתח בתוך חברה חלוצית, לאומית מהפכנית, שעם ערכיה הזדהו מרבית היוצרים בני הזמן.²³ הזדהות זו לא אפשרה לאלתרמן ולבני ובנות דורו, בניגוד לאבות הסימבוליזם הצרפתי, ליצור הפרדת רשויות הרמטית. המידור וההסתלקות ההדרגתית ממנו, כפי שנראה להלן, הם חלק ממאבקי הכוח שהתנהלו בשירתו של אלתרמן בבואו לעצב את דיוקן האמן ויצירתו בעת ההיא שמדובר בה.

עדות ליחסו האמביוולנטי של המשורר כלפי היצירה האמנותית ומקומה בהיסטוריה ניתן לראות במסה בת שלושה פרקים שפרסם אלתרמן בשנת 1939 וכותרתה "עולם והיפוכו".²⁴

19 מירון, הערה 6 לעיל, עמ' 505.

20 זיוה שמיר, הערה 6 לעיל, עמ' 35-36.

21 חבר, הערה 8 לעיל, עמ' 16-19.

22 חבר מרחיב את הדיבור על התפוררות הסימבוליזם בשירה הארצישראלית בכלל ובשירת אלתרמן בפרט. בהקשר זה הוא מצביע על כך ש"שמחת עניים" היא פואמה סימבוליסטית, אבל "שירי מכות מצרים" היא כבר פואמה אלגורית. בכך הוא רואה בין השאר, את התפוררות הסימבוליזם האלתרמני (חבר, הערה 8 לעיל, עמ' 80-90). בשעתו, הצבעתי על כך שכבר ב"כוכבים בחוץ" וב"שמחת עניים" משתמש אלתרמן בפואטיקה האלגורית באופן אינטנסיבי. ראובן שהם, "המודוס האלגורי ושירת אלתרמן", דפים למחקר בספרות 1, 1984, עמ' 195-240; ראובן שהם, "המודוס האלגורי בשמחת עניים", דפים למחקר בספרות 4, 1988, עמ' 125-138.

23 מירון, הערה 6 לעיל, עמ' 517-518.

24 נדפסה בטורים (39/03/30), שנה לאחר פרסומם של שירי כוכבים בחוץ. חזרה ונדפסה: נתן אלתרמן, במעגל: מאמרים ורשימות תרצ"ב-תשכ"ח, תל אביב: הקבוץ המאוחד, 1975, עמ' 32-38.

בפרק השני, "סופה של הדרך הקצרה"²⁵ מביע המשורר אי-אמון בחלק נכבד של היצירה הספרותית שהתפרסמה בגרמניה ערב עלייתו של היטלר לשלטון. הוא מאשים את יוצרי הספרות הפרולטרית בסיוע להפלת הדמוקרטיה הגרמנית ולעליית הנאציזם ההיטלראני. המבול הספרותי הארסי שניתן על ראשה של הדמוקרטיה הגרמנית השברירית, חתר תחת יסודותיה ו"שום משטר לא חי ברוח ביקורת כה חזקה":

[...] אתה מדפדף ביכול העצום של ספרות ה"פרולט" הגרמנית [משנות ה-20 וה-30]. שפע של פאתוס ודברנות [...] סאטירה וציניות. [...] מספר הסאטירות הללו, שספג המשטר הדמוקרטי בחייו, הוא עצמו עלול היה להכריעו ארצה, ובייחוד בגרמניה, שלא נתאוששה מתדהמת המלחמה [העולמית הראשונה, ר.ש.]. [...] ספרות סכמאטית זו קלעה אל היצרים. [...] חילקה חומרי נפץ [...] ערב-רב של אפיגונים ניסרו כנגדים את מיתריו של ההמון [...]. וספרותם, מתוך שהייתה ברובה שטחית, סיסמתית ועניין שבאופנה, השכילה לנטוע לא-מעט שנאה לְקיים, אך הרבה פחות מזה נאמנות שבתודעה ליעוד האמיתי. [...] כוונתם אחרת הייתה, אך במידה שהספרות היא שותפת למאורעות היסטוריים [...] סייעה ספרות ה"פרולט" גם לעלייתו של היטלר.

אבל מצד שני אין להגיע:

לכפירה כוללת. מערכי הנפש שנטעה [האמנות] באדם, מימות ילדותו של עולם ועד עתה, הם מן היתרים החזקים ביותר, המקשרים את האנושות אל עולמה ואמונותיה [...]. אם מאמינים אנו עדיין בהצלתו של עולם, בהתפכחותו, הרי גדול יהיה בהצלה זו חלקם של כוחות-התורשה האיתנים שטיפחו באדם אמנויותיו השונות אלפים שנים.²⁶

בפרק השלישי של מסה זו: "בני-אדם חדשים", מבהיר אלתרמן שתפקידה של האמנות לטפח את "האנטגוניזם הטבעי" לכל מה שהוא "אויבה בנפש" של האנושיות (עמ' 38). ממסה זו ניתן ללמוד שהמציאות האירופית, ערב עלייתו של היטלר לשלטון, והספרות שלוותה אותה הפכה את המשורר לאדם זהיר, שמכיר ב"כוחה הפועל של האמנות" להרוס את האנושי במחי יד אחרי שטיפחה אותו במשך דורות. נקודת מבט דו-ערכית זו תורמת, ולו חלקית, לחשדנות ולזהירות שמגלה אלתרמן כלפי שליחותו האמנותית מצד אחד וכלפי שילובו של הפוליטי, האקטואלי בשירתו מצד אחר.

ב. "עוד חוזר הניגון" ושאלת דיוקן המשורר כשליח נבחר בעל כורחו

לאקלים היסטורי זה יש להוסיף אספקט נוסף, הנטוע בספרות העברית לדורותיה, ובו משתלבת האמביוולנטיות האלתרמנית. הספרות העברית מראשיתה טיפחה דיוקן של

25 אלתרמן, שם, עמ' 33-35.

26 שם, עמ' 35-36.

משורר "נבחר", "שליח" ו"נביא". דמותו ממצגת, במינונים שונים, את דיוקן המושיע, מורה הדרך, המוכיח בשער והמנחם הלאומי. מדובר בדיוקן של משורר המצביע על האסון החברתי והפוליטי המאיים, על האור שבקצה המנהרה וב"אחרית הימים" ועומד על משמר דיוקנה הרוחני, המוסרי של האומה.²⁷ דיוקן זה מתחבר לייעודה של האמנות כפי שמנסח אותה אלתרמן במסה "עולם והיפוכו". דמות זו היא כה דומיננטית, עד שנקבעה לה בתודעה האנושית ביוגרפיה ארכיטיפית, שהושאלה מדמות "הגיבור" והאמן האוניברסליים.²⁸ דומיננטיות זו כופה עצמה על עיצובם של הדוברים השיריים של חלק לא מבוטל מיוצרי השירה העברית החדשה והופכת אותם, לעתים בעל כורחם, "למשוררים נבואיים", שלפי תפיסתם ותפיסת קהל היעד שלהם הם משוררים מעצבי אתוס לאומי. כל משורר, כמובן, ודיוקן אומתו המדומיינת, כל משורר והייעוד שהוא מייעד לאומתו. דיוקנו של המשורר הנבחר, הנביא, מקבלת חיזוק בשירה העברית החדשה בהשפעת הרומנטיקה, הסימבוליזם והאקספרסיוניזם האירופאי.²⁹ ככל שמתעצמת מצוקת העתים כך מתחזקות הציפיות להופעת "הנביא". דמותו משתנה ממשורר למשורר ומעת לעת, ויחס המשוררים אליו נע מרצינות מופלגת (אורי צבי גרינברג; אברהם שלונסקי; אסתר ראב; פנחס שדה), לאמביוולנטיות (חיים נחמן ביאליק) ועד להארתה באור פרודי רציני (חיים גורי) או אירוני (יהודה עמיחי; נתן זך). יהיה היחס אליה אשר יהיה, הופעתה החוזרת ונשנית מעידה על צורך לאומי בקיומה ועל קושי ליצור שירה המסתגרת במגדל שן. משורר ש"נכפתה" עליו "הרוח הנבואית" נאלץ להתמודד עם תגרת ידה של "העת" כדי להטביע בה את חותמו. מי שמנסה לחמוק מתביעותיה הכפייתיות, מגלה שהדבר בלתי אפשרי, בחזקת: "אַנְה אֶלֶךְ מְרוּחָךְ וְאַנְה מִפְּנֵיךְ אֶבְרַח... (תהילים קלט 7). ההיסטוריה של העם היהודי מקשה על המבקש להיות שליח "נחבא אל הכלים" (שמואל א י 21-22). הניסיון להשתמט מהשליחות, שהוטלה כביכול מגבוה, מועד לכישלון. את הלך הזה לומד על בשרו גם "השליח" האלתרמני, שמצד אחד שואף לנשוא את "השיר" אל בינה ואל גודל ("זֶה הַשִּׁיר, אֶל בִּינָה נְשֹׂאתוֹ וְאֶל גֹּדֶל") ומצד שני נרתע, בלשון המעטה, משליחותו בשל החשד שקינן בתוכו כלפי השיר, הנתפס לו כ"שיר זר", בלתי אמין.³⁰ כדי להבין את יחסו הדו־ערכי והאמביוולנטי של אלתרמן אל שליחותו כמשורר, מן הראוי לקרוא שוב את שיר הפתיחה של הקובץ ("עוד חוזר הניגון"), שהוא אולי המוכר ביותר לקוראי אלתרמן בהקשר זה של משורר כשליח בעל כורחו.

כאמור, שיר פתיחה הוא תמיד בעל ייחוס שמחייב, כ"תפארת הפתיחה", תשומת לב מיוחדת.

27 ראובן שהם, סנה בשר ודם: פואטיקה ורטוריקה בשירתו המודרניסטית והארכיטיפית של אורי צבי גרינברג, קריית שדה בוקר, המרכז למורשת בן-גוריון: הוצאת הספרים של אוניברסיטת בן-גוריון בנגב, 1997, עמ' 21-84.

28 Joseph Campbell, *The Hero with Thousand Faces*, Cleveland & New York: Meridian Books, 1956; Ernst Kris, *Legend, Myth and Magic in the Image of the Artist*, New Haven: Yale U. P., 1979; Lord Raglan, *The Hero*, New York: Vintage Books, 1956

29 ראובן שהם, קול ודיוקן: תחנות בהתפתחות דיוקן הדובר בשירה העברית החדשה, חיפה: הוצאת הספרים של אוניברסיטת חיפה, 1988, עמ' 40-46; ראובן שהם, בדרך הקשה: עיונים בשירה, תל אביב: פפירוס, בית ההוצאה באוניברסיטת תל אביב, 1990, עמ' 16-24; שהם, הערה 27 לעיל, עמ' 3-17; ראובן שהם, בין הנודדים ובין הנדרים: פואטיקה, תמתיקה ורטוריקה ביצירת חיים גורי, קריית שדה בוקר: הוצאת הספרים של אוניברסיטת בן-גוריון בנגב, 2006, עמ' 251-291.

30 אלתרמן, הערה 1 לעיל, עמ' 46-48.

ואכן, בתור שכזה, "עוד חוזר הניגון" הוא אחד השירים המוכרים והנחקרים בשירת אלתרמן. כבר הטור הפותח של השיר, משדר את אותו קרע אינהרנטי של ההלך-המנגן, שכוח עליון מזהירו: "עוד חוֹזֵר הַנִּיגוֹן שְׁזַנְחַתָּ לְשׁוֹא". הזהרה זו משדרת כפייה ואיום, המחייב את ההלך לדבוק ב"ניגון", שביקש משום-מה לזנוח. אותו כוח אינו מאפשר להלך לזנוח את הניגון ואת הדרך שמופיעה בטור השני כי: "הַדְּרֵךְ עוֹדְנָה נִפְקַחַת [ומפקחת] לְאֶדְךָ". מן הראוי להשוות את תפארת הפתיחה של אלתרמן לתפארת הפתיחה של שלונסקי בשירו "התגלות". שני השירים אינם רק שירים שמעמדם נובע מ"תפארת הפתיחה" במכלול יצירתם של שני המשוררים, הם גם שירים חורצי גורלות. בשניהם כוח עליון כופה על השליח את אדרת השליחות. בעוד אצל שלונסקי מדובר ב"התגלות מכוונת" ומגייסת לשליחות, שמתקבלת ביותר מאשר בסבר פנים יפות (והרחבה בהמשך), שירו של אלתרמן משדר התחמקות בלתי מנומקת וסירוב לשליחות. מדובר אפוא ב"התגלות מתקנת", לא מכוונת, שמשדרת רמזי חתירה תחת שיר ההכתרה הנבואי, המכונן, של המאסטר, וכנראה שגם תחת שירי ההתגלות המכוונת של דיוקן הנביא בשירת גרינברג, כפי שהיא עולה בסדרת השירים "לחג ההתגלות", הפותחת את הגברות העולה.³¹

ברבים משירי אלתרמן נמצא את הכפייה הזו, למשל: "אֵיזָה כַּח אֵימִים, אֵיזוּ יָד עַל רֵאשִׁי מְגַבֶּה".³² היד שמדובר בה מושיטה יד ל"יד" הכפייתית שנוחתת על יחזקאל, אף היא בהתגלות מתקנת, שהוא, "כמו" ההלך האלטרמני, אמביוולנטי כלפיה לחלוטין: "וְרוּחַ נְשָׂאתָנִי וַתְּקַחֲנִי וְאֶלֶךְ מֵרַבְּחַת רוּחִי וְיָד יְהוָה עָלַי חִזְקָה" (יחזקאל ג 14). הכפייה הזו חוזרת בשיר הפתיחה של שמחת עניים שבו ה"עני", שעוד רגע יהפוך למת, מתגלה ככפות לחלום סוריאליסטי, אובססיבי, שמלוהקת בו אותה "שמחת עניים", המתגלה כ"משחית" של "מכת הבכורות" (שמות יב 23), המלווה אותו לבור ומשיבה אותו, בעל כורחו, אל העיר הנצורה, כמת מהלך, בן צלמה ודמותה.³³ כוח כופה זה מוציא את חננאל, איש-הכינור של פונדק הרוחות, לדרכו הקרייריסטית כדי לממש ייעוד מוזיקלי, המתגלה לו לבסוף כיעוד עקר.³⁴ הכוח הזה מואנש תוך שהוא מתגלגל, על פי חוקי הפואטיקה האלגורית, מדחף פסיכולוגי פנימי ל"פושט היד", למלאך המוות, לאימפרסריו, שתחת הנהגתו "מממש" חננאל את עצמו ככנר ורטואוזי, ספק מרצונו, ספק בעל כורחו, תוך שהוא מרדד את אנושיותו עד דק.

שורשי חשדנות זו כלפי הניגון ההרמטי, ורגש האשמה הנלווה אליו, מתנסחים רטרוספקטיבית, בשיר "ליל תמורה" ה', שבעיר היונה וב"הלוך ושוב" שבחגיגת קיץ: "אֵךְ לֹא מִן הַכְּתָב קָמָה עִיר עַל תְּלָה, / כִּי אִם מִן הָאֵשׁ וְהַעֲצִים וְהַעוֹלָה".³⁵ נחשפת כאן תחושת אשמה, על אף השוני, שמקורה בסיפור העקדה (בראשית כב 7-8). הדבר שנכון וראוי לעשותו כרוך בהקרבה אישית בעולם הממשי ולא ב"הקרבה" מטפורית בעולם השירה. תחושת אשמה

31 אורי צבי גרינברג, "הגברות העולה", דן מירון (עורך), אורי צבי גרינברג - כל כתביו, כרך א, ירושלים: מוסד ביאליק, 1990, עמ' 76-82.

32 אלתרמן, הערה 1 לעיל, עמ' 11.

33 שם, עמ' 149.

34 נתן אלתרמן, פונדק הרוחות, תל אביב: הוצאת עמיקם, 1963, עמ' 7.

35 נתן אלתרמן, הערה 12 לעיל, עמ' 112-115; נתן אלתרמן, חגיגת קיץ, תל אביב: הוצאת מחברות לספרות, 1965, עמ' 28.

זו חוזרת בשיר ”אין הדבר דומה”: ”אַמְרָנוּ פְּעַם שְׁדוּמָה הֶרְחוּב / לְדַמְעָה מִתְגַּלְגֶּלֶת עַל לְחִיָּה שֶׁל עֵיר. / לֹא, דְּבָרִים פְּאֵלָה טִיבָם הַנֶּכֶן / לְחָה וְדָם וְרִיר.³⁶ ובבדיחות דעת סלחנית הוא מתייחס אל השירה ב”שיר הערת שולים”: ”כְּדָאֵי לְרֵאוֹת אוֹתָהּ [את השירה, ר”ש] בְּדָרְךָ כָּלֵל כְּתוּפָעָה / פְּלִילִית שְׂכִיחָה, לֹא גוֹרְלִית וְלֹא תַמִּיד קוֹבְעֵת.”³⁷ ובשיר הפרודי ”ראיון עם המחבר” הוא מתנסח בבוטות כך: ”הַמְּלִים אֶרֶץ, עַם, אֶפִּילוֹ תְּקוּפָה, / לְרַבִּים אוֹמְרוֹת לְחָם וּבְגָד. / לְרַבִּים אַחֲרִים הֵן אֶסְפָּה / שֶׁל נוֹשְׂאֵי כְּתִיבָה רוֹמְמֵת אוּ מְלַעְגָּת. / וְאֵילוֹ לְמַעֲטִים הֵן אֲמַתְּלָה שְׂקוּפָה / לְהַשְׁלִיךְ נַפְשָׁם מִנְּגִיד.”³⁸ העובדה שאלתרמן חוזר ושב לשאלת מערכת היחסים בין המשורר לתקופתו, בין השירה והעת, בין משורר העט לאיש הָאֵת, כדי לתהות על השאלה למה אני נדרש בעת הזו, מעידה על כוּבְדוֹ המעיק של שסע, שאינו מגלִיד. אלתרמן כמשורר מודע עד מאוד לעובדה שאותו שסע, ואותה תחושת אשמה מלווים אותו בכל דרכיו כשהם פוּשְׁטִים ולובשים צורה ובשעת רצון ולצון הוא מתנסח באוטו־אירוניה כך: ”סִגְנוֹנוֹת רַבִּים בְּשִׁלָּל צְבָעִים מְרַהֵב / אֵת יַצִּירַת מַחְבְּרָנוּ גִּנּוּ. / זֶה בְּצַד זֶה שְׂכָנוּ הֵם בְּלֵי רֵיב / וְזֶה אֵת זֶה בְּהַתְמַדָּה נִגְנִי.”³⁹

את זרעי הכפייה הזו ניתן לגלות כמובן כבר בשיר הפתיחה של הספר, בכפל פנים החבוי בו ומעיד על מהותו. מתחת לעושר הפיגורטיבי ולנועם המצלול מסתתרת חומרה כמו־פולחנית. מעבר לצבעוניות יש בו גם צד של חומרה והוראה. הניגון החוזר הוא דְמוֹן ואל קנא. ההליכה בדרכים – פולחן.⁴⁰ מכאן שההלך הוא סוכנות דמונית, המשמשת פונדק ל”דמון הניגון”,⁴¹ שמתקבל בסבר פנים יפות בשירת שלונסקי וגרינברג ובהיסוס ולעתים

36 שם, חגיגת קיץ, עמ’ 30.

37 שם, עמ’ 132.

38 שם, עמ’ 164.

39 ”ראיון עם המחבר”. שם, עמ’ 167.

40 דן מירון, מפרט אל עיקר – מבנה, ד’אנר והגות בשירתו של נתן אלתרמן, תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד והוצאת ספרית פועלים, תשמ”א, עמ’ 98.

41 ”דמון”, ”דמוני”: הכוונה לכוח על־אנושי, שנע בין טוב למוטב ושולט בנושאו שליטה ללא מצרים. מי שהדמון שולט בגורלו נאלץ לדבוק במטרתו של הדמון ללא פשרות ומכאן שהוא ”גיבור דמוני”, נטול חופש בחירה. מי שדמון כזה משתכן בו מתגלה כדמות בעלת תודעה חד־מסלולית, דבקה במטרתה ללא פשרות, מוכוונת על ידי אותו כוח ששולט בגורלו. Angus Fletcher, *Allegory, Ithaca & Northrop Frye*, London: Cornell U. P., 1970, pp. 61–67. נוכחותו ניכרת ברומנס, במעשייה (Anatomy of Criticism, Princeton: Princeton U. P., 1957 pp. 33–34) ובמודוס האלגורי (אורי שהם, ”הפרסוניפיקציה הדמונית”, המשמעות האחרת: מן המשל האלגורי ועד הסיפור הפארא־ריאליסטי, תל אביב: מכון כץ לחקר הספרות העברית, אוניברסיטת תל אביב, 1982, עמ’ 30–31; Fletcher, שם, עמ’ 38–41). גיבור כזה אינו בוחר אלא ”נבחר”, אינו משתנה ואינו מתפתח, כי הכול מוכתב מלמעלה על־ידי הדמון. תודעתו של הגיבור הדמוני שבויה באידיאה פיקס. הכפייתיות של פרט זה באה לידי ביטוי בהתנהגות ריטואלית, המלווה בחרדה עמוקה בהיותו רדוף תשוקה אובססיבית להגיע, בכל מחיר, אל היעד ולהגשימו. מדובר במחויבות טוטלית ל”חלום” תרבותי, כשמתחת לפני השטח חבויה עוינות מאופקת לאותו חלום. אמביוולנטיות זו מתבטאת בעלילת הפסיכומכיה (מלחמת הנפש), שהיא מאפיינן קבוע בעלילה האלגורית (Fletcher, שם, עמ’ 268–302). על המודוס האלגורי ומאפייניו הדמוניים בכוכבים בחוץ ובשמחת עניים הרחבתי בשני מאמרים (שהם, ”המודוס האלגורי בשירת אלתרמן”, הערה 22 לעיל, עמ’ 195–204; שהם, ”המודוס האלגורי בשמחת עניים”, הערה 22 לעיל, עמ’ 125–138).

בעוונות ביצירת אלתרמן. שלושת הנוודים, השלונסקאי, הגרינברגי והאלתרמני, הם בעלי ייעוד אמנותי, אבל האחרון מנסה להיחלץ, לשווא, מייעודו הכפוי. העין הגדולה של הדרך הנפקחת והמפקחת היא למעשה עינו של המשלח, "האח הדמוני הגדול", שמאיים על שליחו, המבקש לזנוח את הניגון. הכפייה מנומקת בכך שיש מי שעוד מצפה לשליח: "עֲנֵן בְּשִׁמְיוֹ וְאֵילָן בְּגִשְׁמִיו / מְצַפִּים עוֹד לָךְ, עוֹבֵר־אֲרָח". מדובר בשני מְצַפִּים תמוהים, משום שלא בני מינו של ההלך הם שמצפים לניגון בשמים ובארץ (ועל משמעות הדברים ארחיב בהמשך). הבחירה בשני אלה מנמקת, אולי, את מניעי הבריחה של ההלך מן הניגון. הכוח הדובר אינו טורח למלא את הפער הנפער: מדוע ניסה ההלך להימלט מן הניגון ומן הדרך כפולת הפנים (כפשוטה וכדרך חיים) והאם מדובר בניסיון ראשון ואחרון? דן מירון גורס שמדובר בשיר גם על איזה משפט עתידי, שתוצאותיו נקבעות על פי עדותם שני עדים: "[וְ]כִבְשָׁה וְאֵילָת", שאמורות להעיד שבעתיד ילטף אותן וימשיך ללכת בידיים ריקות. אך שתי אלה הן עדות בעייתיות. עדותן כנראה שלא תהיה קבילה בשום בית משפט סביר. תמונת הרוח הקמה והברקים המרהיבים ("וְהָרוּחַ תִּקְוֶם וּבְטִיסָתָּ נִדְדוֹת / יַעֲבְרוּ הַבְּרָקִים מֵעָלֶיךָ"), אינה משוחררת מאיום מסותר, הנרמז בשורש "קום" (לקום על: להתנפל על) שתפקידו לא רק להפוך את הדרך ואת מראותיה למרהיבים יותר, אלא גם לאיים על בעל הניגון שאם לא יחזור בו, או אז...⁴² אבל, שוב, מדוע מנסה ההלך לזנוח את ייעודו? מה יש בייעוד זה שמרטיע אותו ומחייב את התערבותו של הכוח הדמוני, המגובה בשותפים תמוהים, על-אנושיים ואל-אנושיים, כדי להחזירו למוטב? על כך עובר המוען הדמוני, המצועף, בשתיקה. סיבת הבריחה נותרת כפער המצפה למילוי.

שיר הפתיחה הוא, כאמור, שיר של "התגלות מתקנת", בניגוד לשירי ה"התגלות" של שלונסקי וגרינברג, שהם שירי "התגלות" מכוננת, מגייסת.⁴³ השליח האלתרמני נבחר בְּאֵי־אז מיתו, שמתועד רק בשיר "אגרת" שיידון להלן.⁴⁴ הבוחר הוא כנראה אותו כוח שקולו נשמע בסיטואציה המסופרת של שיר הפתיחה. קול זה כבר מוכר לנבחר ולכן אין בשיר תמיהה נוסח שלונסקי: "אֵי־מִי קָרָא לִי: שְׁמַע! / אֵי־מִי קָרָא בְּשִׁמְי, / מַה? / מִי?"⁴⁵ אין לדעת אם ההלך האלתרמני קיבל את בחירתו בנפש חפצה או בכפייה, אך עתה ברור שהוא מבקש לזנוח את ייעודו, לשווא, כמקובל במסורת המקראית והבתר-מקראית. דובריהם של שלונסקי וגרינברג מקבלים עליהם, בראשית דרכם את הייעוד ללא היסוס, ואילו אלתרמן, כבר בשיר הפותח, זהיר מהם במה שנוגע ל"התגלות". מותר להניח שניסיון הבריחה קשור ל"עת", שיצרה, כנראה, דיסוננס קוגניטיבי בעולמו של המשורר המשתמע. גם שלונסקי מתייחס לעת הזו ב"התגלות" שלו. אצלו ה"יקום שוֹאֵג", "פּוֹאֵב וְרָן" ודווקא משום כך הוא מתגייס לשליחותו השירית-נבואית בכל מאודו. לא כך ההלך האלתרמני, שכנראה מתקשה

עוד על עניין הכפייה ראו אצל מירון, הערה 2 לעיל, עמ' 5-12; מירון, הערה 40 לעיל, עמ' 35-37, 48, 71, 84, 93, 160-166, 201, וכן: ברוך קורצווייל, "ה-Conditions humaines בשירה הפרסונאלית לנ. אלתרמן", בין חזון לבין האבסורד, ירושלים ותל אביב: שוקן, תשכ"ו, עמ' 202-260.

43 ואליהם ניתן להוסיף, כמובן, גם את "ההתגלות" המכוננת שחוה שמוליק של ח"נ ביאליק ב"ספיה" (פרק חמישה עשר: "ואני בכפר מולדת"), כמו גם הדובר בפואמה "הבריכה". שהם, הערה 29 לעיל, עמ' 90-96.

44 אלתרמן, הערה 1 לעיל, עמ' 61-63.

45 אברהם שלונסקי, שירים, כרך א, מרחביה: ספרית פועלים, 1965, עמ' 11.

לומר שירה כשהארץ טובעת בדם, יזע ודמעות. הוא, למרות החינוך שקיבל בבית אבא ולמרות השפעת הסימבוליזם, מתקשה להתמכר לייעודו ולניגון, כש”מעשי ידי טובעים בים אתם אומרים שירה לפני?” (ילקוט שמעוני שמות יד’ רמז רלג). המחבר המשתמע מאותת שהתמכרות טוטלית לייעוד האורפאי בעת ההיסטורית של שנות השלושים היא כמעט בלתי מוסרית, ואף על פי כן אין הוא יכול להניא את ההלך שלו מללכת בדרכו כ”מגן” משום שדמון הניגון רודה בו. אמביוולנטיות זו אינה מתקיימת ב”התגלות” המתרחשת בנרטיב הבחירה הראשונית של שלונסקי ושל גרינברג.⁴⁶

אל עלילת השליחות של ההלך האלתרמני אנו מתוודעים in medias res, כשהוא מצוי באמצע עלילת הדרך, ולא בתחילתה. ההלך בשיר הפתיחה הוא כבר אמן, שליח, שמודע לטיב שליחותו ומבקש ממנה כירמיהו (ט 1) להסתלק לשווא. מאידך גיסא, אין להסיק שניסיון זה מבטא החלטה נחרצת לנטוש את הייעוד. הוא יודע שהעולם נזקק לניגון והוא האדם הנכון להשמיעו. העולם חצוי: חלקו נושם אוויר של ”ערי מסחר חרשות וכאבות” המסתיר מאחוריו עולם יפה, מושך ומלהיט, שאת ניגונו יש לחשוף ולהשמיע לאותם יושבי ערים אומללות, להזכיר להם את בשורת הטבע וההתחדשות, גם במחיר שהוא עצמו ייפול בהן ”פְּצוּעֵ-רֵאשׁ לְקִטָּף / אֶת חַיִּכְנוּ זֶה מִבֵּין הַמְּרַכְבוֹת”.⁴⁷ הוא מתעקש להביא את יפי התבל הפתוחה לאותם יושבי ערי המסחר: ”כִּי יָקָר לִי עוֹד עִם הָעֵצִים הַנִּסְעָר / וּמְרוֹץ הַקּוֹלוֹת שֶׁבְּרָחוֹב הַפְּתוּחַ - / יְהִי לְקִיסָר / אֲשֶׁר לְקִיסָר / וְלָנוּ יִלְהֵט הַתְּפֹחִי!”⁴⁸. אין כאן הבטחה לבשורות גדולות מן החיים; אותן הוא משאיר לקיסר. הוא מעדיף את הבשורות הקטנות המתמצות בתפוח הלוהט, שכל אחד מיושבי הערים הכואבות יכול לנגוס בו ולטעום את טעמו בפיו. בעולם אוקסימורוני זה הוא, בפרפראזה, ”להביט לא יחדל ולנשום לא יחדל וימות ויוסיף ללכת”;⁴⁹ ומאידך, למראה ”הָעֵצִים בְּמִלְמוֹל עֲלֵיהֶם”, למראה ”הָאֲוִיר הַסְּתַרְחָר מְגֵבָה” הוא יודע מאוד שאין הוא רוצה לכתוב אליהם אלא ”רוֹצֵה בְּלִבָּם לְנִגְעַ”.⁵⁰ משמע, השליחות השירית, הגם שהיא הכרח, היא תחליף בלתי מספק לחיים עצמם.⁵¹ היא מונעת ממנו לגעת באמת בלב הדברים. ייעוד שמחייב הסתפקות בכתיבה הוא ייעוד עקר, מה גם שהמציאות אינה רק עצים ממלמלים ואוויר סחרחר מגובה. מאחורי אלה מתרחשת עת אלימה, באירופה ובארץ ישראל, בה נאבקים אנשים על קיומם ממש. מי שמתנזר כדי לכהן בעולם השירה משתמט מן העיקר: לשפוך דלי מים, לא מטפורי, על ”הדלקה”. אמביוולנטיות ודו ערכיות

46 על הבחירה והבריחה בשירת גרינברג ראו: שהם, הערה 27 לעיל, עמ' 155-171; 243-255. על רתיעתו של שלונסקי משירה השרה את שירת העמק והגלובע ומגויסת למעשה החלוצי, הציוני, ראו: שמיר, הערה 6 לעיל, עמ' 15-16. על הצורך לדבוק בשירה על חשבון המעשה החלוצי שעשוי להחלישה, ראו: מכתבו של שלונסקי ליצחק למדן (זהר שביט, החיים הספרותיים בארץ ישראל 1910-1933, תל אביב: המכון הישראלי לפואטיקה וסמיוטיקה ע”ש פורטר, הקיבוץ המאוחד, תשמ”ג, תעודה 75, עמ' 314).

47 אלתרמן, ”פגישה לאין קץ”, הערה 1 לעיל, עמ' 9.

48 אלתרמן, ”הרוח עם כל אחיותיה”, שם, עמ' 11.

49 אלתרמן, ”בדרך הגדולה”, שם, עמ' 111.

50 אלתרמן ”הנה העצים”, שם, עמ' 110.

51 ראו גם אצל מירון, הערה 2 לעיל, עמ' 11.

אלו הן שממלאות את המחבר המשתמע בחוסר נחת ובתחושת אשם, המוקרנות גם אל דוברו הפואטי, ששירו הוא "שיר זר".

ג. עדותו של "השיר הזר"

"השיר הזר"⁵² הוא אחד משירי המפתח של כוכבים בחוץ. הוא מעוצב כמונולוג דרמטי ויודי, שנושא הבן-המשורר באוזני "האם". באמצעות מונולוג זה מעלה המחבר המשתמע סוגיות פואטיות עקרוניות הקשורות ב"מוען" (הבן המשורר); ב"נמענת" (האם); ב"שדר" (השיר) הנשלח לנמענת; "בפונקציה הפיוטית" של השדר; ב"הקשר" וב"צופן" שלו.⁵³ מן הכותרת ניתן ללמוד שמערכת היחסים בין המוען, השדר השירי, העולם שאליו מתייחס השדר והאם הנמענת, מערכת יחסים זו רחוקה מלהיות הרמונית. היא מעלה מספר שאלות: מדוע השיר הוא זר? למי הוא זר? מה משתמע מזרות זו לגבי הדובר, האם והקורא? שמיר הרחיבה באפשרויות הטמונות בכותרת,⁵⁴ ומירון⁵⁵ מצביע על זיקתו של השיר למורשת הסימבוליסטית של ארתור רמבו ותביעתו להתנתקות המשורר מן הרצף האוטוביוגרפי שלו. שניהם עומדים על הדואליות ביחסו של השיר לעולם, זרות והזרה מצד אחד ובקשת אינטימיות מצד אחר. שניהם גם מצביעים על כך שבסופו של דבר הדובר מגיע למסקנה שניתן להתגבר על זרות זו, משום שיש אפשרות להתפייסות בין שני הקטבים בהסתמך על הסטרופה האחרונה בשיר, אך על אפשרות זו ניתן גם לחלוק.

השיר, כ"שדר", מתואר על ידי הבן כישות אוטונומית, שלא רק מנותקת ממנו עצמו כ"מוען", אלא אף מתגוננת מפניו באמצעות התחבולות שמוטמעות ב"פונקציה הפיוטית" המשוכללת שבונה את הטקסט כשדר ("מִגְנִי הַדְּהִים / עַד יֵאוּשׁ / לְפָנַי יְקוּמוּ", סטרופה 6), וזו כמובן אחת האפשרויות להבנת זרותו. הטקסט מפזר התייחסויות למדיום, ל"מילים"; לאמצעים הפרוסודיים (חרוז, משקל, בית); למבנה הכללי (הפואטי והסמנטי) של השיר; ליחסו המורכב אל המציאות המעוצבת בו (זרות ורגישות); למערכת היחסים המורכבת שנבנית בין המוען לשירו ובין השיר לנמענת: השפעתו עליה ויחסה שלה אליו.

כנחתום המעיד על עיסתו הבן מתעכב ראשית על המילים ועל אופן קיומן בשיר (סטרופה 1). על פי עדותו הן "חֲזָקוֹת" ולכן "בְּכֻלּוֹן לֹא תִבְכְּיָנָה". סביר להניח שהכלוב שהן מסוגרות בו הוא הבית השירי המקשיח אותן והן עצמן מתפקדות כאותם אסירים שאינם מזילים דמעה, שמא יחשפו חולשה ונקודת תורפה. קשיחותן מתורגלת על ידי סוהרים פואטיים מיומנים: "הַדּוֹקִים, הַדּוֹקִים חֲרוּזֵי הַשִּׁיר", שתפקידם, בדומה לתפקידו של "הכלוב", לא לייפות את השיר ולקשטו, אלא לשמור הן על המילים הכלואות והן על "הכלוב" עצמו.

52 אלתרמן, הערה 1 לעיל, עמ' 46-48.

רומאן יאקובסון, "בלשנות ופואטיקה", איתמר אבן-זהר וגדעון טורי (עורכים), סמיוטיקה, בלשנות, פואטיקה, מבחר מאמרים, תל אביב: המכון הישראלי לפואטיקה וסמיוטיקה ע"ש פורטר, אוניברסיטת הוצאת הקיבוץ המאוחד, 1986, עמ' 138-166.

54 זיוה שמיר, הערה 18 לעיל, עמ' 136-142.

55 מירון, הערה 6 לעיל, עמ' 64-65.

מדובר איפה בבידודן של המילים, בהרחקתן לא רק מרגשנות יתר, אלא גם מכל זיקה מידית למציאות המוכרת, כולל זו האוטוביוגרפית. בכך מסייעים החרוזים בעיצובו של השיר כאובייקט אסתטי, מנותק ממציאיות מקרית כלשהי, כדי להבטיח את קיימותו העל-זמנית. אל החרוז והבית מצטרפות, בהמשך (סטרופה 4), השורות המנגנות וה"קצב הגא" המנגין אותו. אלה מרחיקים סופית את השדר השירי מן השימוש היומיומי התכליתי בלשון ומן הפונקציה הרפרנציאלית של הלשון הדבורה. הפונקציה של האמצעים הפרוסודיים, אם כן, היא לבדל את השיר, כאובייקט אסתטי, מכל האובייקטים הוורבליים האחרים המתקיימים מחוצה לו במציאות החוץ-שירית. הם הופכים אותו לאובייקט אסתטי שהוא "אובייקט של תכליתיות ללא תכלית"⁵⁶. השיר חייב להיות מרוחק זר למציאות, בהתאמה לפואטיקה הסימבוליסטית ובניגוד למוסכמה הרומנטית, שגורסת שתפקיד השיר הלירי, בין השאר, לממש את הפונקציה האמוטיבית, החד-פעמית, של המשורר, בתיווכו של דוברו ולבטא יחס אמפטי בין הדובר לשירו ובין השיר לנמעניו. על פי קונבנציה זו "התנכרותו" הרגשית, כביכול, של השיר לאם היא בלתי נסלחת (סטרופות 2, 9) והיא גוררת יחס אמביוולנטי, כאוב, של הדובר אל "השיר הזר" או המתחזה לזר, משום שהדובר עצמו נקרע בין שתי המוסכמות, זו הרומנטית וזו הסימבוליסטית.

עם זאת, כך מעיד הבן, אין "השיר הזר" קרש לסבל האנושי המתקיים בערי המסחר החרשות והכואבות. למשל, הוא שומע את קולה של האם העררית ו/או השכולה, בעוד הוא מניע לה עריסה שוממה ומאיר את עצבות חלונה וידיה; הוא קורא לה סיפור לפני השינה, כביכול היא ילדה קטנה ומפוחדת (סטרופה 2). מן האם מתרחבת נקודת מבטו אל סבלה של העיר כולה, כשהוא אוסף בשקידה חומרי עדות אמוציונליים בעלי אוקטן רגשי גבוה: הוא רואה "אֶת הָעִיר עִירוֹמָה לְפָנוֹת שְׁחָר" ללא מסכות; הוא עובר, כמו דיוגנס "עַם נְרוֹ" בבתי החולים;⁵⁷ מלטף בבת-צחוק רחובות נשכחים; מנשק "אֶת עֵינַי סוֹסִיָּהֶם הַגְּדוֹלִים", כמו יונה, של צ'כוב בסיפור "כאב לב";⁵⁸ וכדי להגיע להזדהות טוטלית עם סבלה של העיר, כיצור "רְחוּם" ו"רַב-כֶּחַ", הוא נחשף כמזוכיסט, שמבקש להכיר את הכאב

56 קאנט מזהה באובייקט האסתטי "תכליתיות ללא תכלית" (עמנואל קאנט, בקורת כוח השיפוט, מגרמנית: ש"ה ברגמן ו' רוטנשטרייך, ירושלים: מוסד ביאליק, 1969, עמ' 69). ראובן צור, בעקבותיו, טוען שהקורא נוטה לייחס תכליתיות לדברים כאשר הוא מגלה בהם סדרות של תופעות המעוררת רושם, אמתי או מדומה, שיש בהן תכנון מכוון. במקרה כזה נדמה לו שמדובר במכלול בעל תכלית, אם כי אין לאובייקט האסתטי כל תכלית מעשית. מדובר באשליה "אופטית" ובחוסר הבחנה בין תכליתיות מבנית לתכלית חיצונית. חלקי השיר קשורים זה בזה ובשלם באופן הדוק והרמוני, עד כי הקורא נוטה לראות בו תכנית ערוכה וסדורה. כביכול הכול בו מאורגן בצורה תכליתית. אולם זו אינה מכוונת לתכלית חיצונית כלשהי מחוץ לשיר, אלא לארגון המכלול השלם וחלקיו (ראובן צור, משמעות וריגוש בשירה: לשורשי האינטואיציה השירית, תל אביב: מכון כץ לחקר הספרות העברית, אוניברסיטת תל אביב, 1983, עמ' 143-144).

57 מסופר על דיוגנס, הפילוסוף היווני מאסכולת הציניקנים באתונה (404-323 לפנה"ס), שהיה מהלך לאור היום כשהוא אוזח נר בידו. כשנשאל מה הוא מחפש, ענה: "בני אדם" (רציונליים ובעלי מידות, טובות). (Diogenes of Sinope, Diogenes Laertius, *Lives of Eminent Philosophers*, Book 6, Chapter 41. <http://www.iep.utm.edu/diogsino>, 6, Chapter 41. אלא ש"השיר הזר", בניגוד לדיוגנס, לא ימצא בבתי החולים בני אדם שלמים, אלא חולים ורצוצים.

58 אנטון פ' צ'כוב, "כאב לב", מבחר סיפורי צ'כוב, מרוסית יהושע בן מנחם, המהדיר ד. קמחי, תל אביב: יוסף שרברק, 1961, עמ' 300-303.

האנושי לא רק כמתבונן מבחוץ, אלא כמי שחש אותו על בשרו. לשם כך, במחווה אבירית, הוא כורע ברך לפני כל עצב מזדמן ומבקש – "הִפְּה!" (סטרופה 4). רק כך יוכשר לתת מבע אותנטי לכאב, לסבל ולעצב שראה בחוצות העיר.⁵⁹

אלא שכישלונו להתקרב אל סבלות האם ותושבי העיר מובטח מראש מעצם היותו אובייקט אסתטי שמובנית בו אותה "תכליתיות ללא תכלית". הפונקציה הפואטית מרחיקה אותו מן הסבל האנושי ואינה מאפשרת לשיר להעניק לאותו סבל מבע אותנטי. השיר, כמו יוצרו, נותר אמביוולנטי ודו־ערכי לגבי ייעודו בעולם. הוא אינו יכול אלא להתנהג בהתאם למהותו המנוכרת ויוצרו אינו מסוגל לאלצו לנהוג אחרת, הגם ששניהם יודעים שמחובתם לתת מבע לסבל הזה, להתגבר על מהותו המנוכרת של השיר המתנגן "בְּזָרוֹת הַמִּתְקַת, בְּקֶצֶב הַגָּא". כל ניסיונותיו של הבן־המשורר לְעֲנוֹת את השיר ולסחוט ממנו מעט מבע ריגושי לחוויותיו בעיר הדוויה עולים בתוהו ("אֲעֲנֶנּוּ לְשׂוֹא: הַשֶּׁבֶר וְזֶעַק", סטרופה 5). התיבה "לשווא" מקשרת את "השיר הזר" אל הניגון שנזנח "לשווא" וסוגרת את הפער שנוותר שם פתוח: מדוע ניסה ההלך לזנוח את הניגון ואת הדרך? והתשובה: תחושות אשמה, הנובעת מאמביוולנטיות כפולה ויחס דו־ערכי כפול הן למציאות והן לניגון. תחושת אשמה כפולה זו היא שמאלצת, כנראה, את ההלך לנטוש את משמרתו לאחר שכשל במאמציו לנטרל את זרותו של הניגון ביחסו לעולם. נטרול כושל זה של זרות זו חייבה גם נקיטת אמצעים חריגים: כליאת השיר בצינוק, כדי לסחוט ממנו ולו באלימות, כמה דמעות שיעידו על השתתפותו בצער העולם שאותו ספג בשיטוטיו הליליים בעיר. "השיר הזר" המזוכיסטי מעונה על ידי דובר־משורר סדיסט, שמתעקש לשווא, לסחוט ממנו וידויים, כדי להפכו לשיר לירי, רומנטי. הוא מרים את "נְחֻשֶׁת רִיסוֹ" של השיר "בְּצִבְת", כביכול הסבל שכבר ראה אין בו די, למרות שבסטרופות 2–3 כבר שמענו שהוא "שמע", "האיר", "קרא", "ראה" ו"ליטף ונישק" את כל נדכאי העיר. מדוע אם כן הוא מענה את שירו? שמה הוא חושש שעבור השיר הסבל האנושי אינו אלא חומר גלם לעיצוב אסתטי ולכן הוא גם זר לסבל הזה? לחשש זה יש רגליים שכן השיר נותר "שֶׁקֶט וְיִפְה", "מגדל שן" מרוחק מן העולם, כנדרש משיר סימבוליסטי תקני. זעקתו של הסדיסט המתוסכל, "הַשֶּׁבֶר וְזֶעַק!" אינה נענית. אבל, כך הוא מבטיח לאמו: "דְּמְעוֹתַי בּוֹכוֹת פְּנִימָה", ומשום כך: "הוא מְמַנֵּי יִשָּׁר וְחִזָּק" (סטרופה 6). הבן־המשורר חושף עצמו כמי שאין בכוחו להתגבר על הייעוד האסתטי שנכפה עליו ועל שירו שלא מרצונו ושלא בטובתו. המוצר חזק מיוצרו. השיר מתגונן מפני יוצרו באמצעות "מְגִינֵי הַדְּהִים", המעידים על קרב עתיק יומין, מית, שמתנהל בין השניים. החריזה, הבית והקצב הגאה, עוברים מהפך. מי שהיו סוהריו של השיר בסטרופה א' הופכים למגונניו מפני "התנכלותו" של המשורר. השיר אינו מוכן לוותר על ישותו האסתטית כשהוא מסרב להחצין את רגשותיו. גם כשהוא מספר על "האם", לאחר כל העינויים שעבר, עליה למעשה "לא סִפֵּר מְאוּמָה" (סטרופה 6). לפיכך, מנקודת מבטה של האם, השיר אינו אלא "אגרת" זרה, צרור "מְלִים נְכָרוֹת" של מסמנים ללא מסומני אמת. אשר על־כן הוא מתנצל לפני האם: "לוֹ סִלְחֵי לִי עַל קֶר הַחֲרוֹז הַצָּלוּל. / עַל עֲלֹבֹן אֲהָבָה

59 בלבן מזהה כאן התכתבות עם "עבד אדוני" של ישעיה (ישעיהו נג 7): השיר "כמו עבד ה', נושא בחולים של הרבים". אברהם בלבן, הכוכבים שנשארו בחוץ, תל אביב: פפירוס, 1981, עמ' 60.

כה פְּשוּטָה וְאַכְזָרִית / שֶׁהִלְבֵּשְׁתִּי לָהּ כְּתֹנֶת מְשֻׁחַק וְצִלְצוּל" (סטרופה 7).⁶⁰ בין כה ובין כה כדאי לשים לב לכך שהדובר פונה לא בלשון קרוב אינטימית לאימא אלא בלשון מרוחקת ומרחקת, "לאם". מדובר בפנייה שמנוסחת בלשון גבוהה ומרחיקה, המשתלבת בריחוק שקיים בין השיר למציאות.

לפני אָם מרוחקת זו הוא שוטח את תחינתו, הבעייתית משהו, שלא לטעות לא בו כמשורר ולא בשיר השקט והיפה משום שמטרתו המקורית הייתה לנשא את השיר אל הנשגב, "אֶל בֵּינָה [...] וְאֶל גְּדֹל, / בְּנִתִּיבַת הַנְּדוּדִים הַיְשָׁנָה" (סטרופה 8). ומשום כך הוא מפציר בה להתעלם מחזותו המשוכללת והמנוכרת כביכול, בחינת: "אל תסתכלי בקנקן אלא במה שיש בו". ומה שיש בו הוא בינה, גדלות ולכן גם ניסיון חיים עשיר שנאסף לאורכן של דרכי הנדודים הנושנות. אלא שהפעם אין מדובר בדרך ה"נפקחת לאורך" שבסופה יפגוש כבשה ואיילת, הפעם משתרעות דרכי נדודיו בלילות של נדודי שְׁנָה "מְשֻׁלְחָן אֶל חֵלוֹן וּמִכְתָּל אֶל כְּתָל" בחדרים חשוכים שבהם ה"עֵינַיִם כְּלוֹת לְשָׁנָה". הדובר מבקש לעורר אצל האם (ואצל הקורא) מעט אמפטיה לשירו ולמצבו, משורר מעונה וסובל. הוא ממש מתחנן לפנייה: "אֶל תִּרְאֶיהוּ פְּזָר...", כי מאוד "קָל לְעוֹרֵר / אֶת לְבוֹ / הַשּׁוֹאֵל – אֵיךְ". הוא אף מרחיק לכת ומבטיח לה שבשעה שתקרא אותו לאור הנר "כָּל אוֹת בּוֹ אֵלֶיךָ תִּחְיֶה" (סטרופה 9 ואחרונה). השיר, כאובייקט אסתטי, כך מסנגר עליו המשורר, אמנם זר לאם, אך הוא בכל זאת משתדל בכל מאודו ליצור עמה מגע אינטימי.

אלא שמהותו הזרה, העצמאית, נותרת על כנה, על אף שהסיום מבקש להגיע לקרבה אינטימית בין השיר המרוחק והאם המרוחקת. השיר לאחר שנוצר והפך לניגון הופך לעצמאי זר לא רק לאם, אלא גם ליוצרו. אי לכך, הבטחת הבן לאמו היא הבטחת סרק, שהרי כ"יצור" אוטונומי, ירצה יחייד לאם, לא ירצה, לא יחייד, תלוי בפרשנותו של הקורא, הנמען החוץ-טקסטואלי. הסיום אינו חד-משמעי, כפי שסברו שמיר ומירון, אין מדובר ב"שיר מתהפך" שמשיר זר, סימבוליסטי, הופך בוודאות לשיר לירי רומנטי, אמוציונלי ואינטימי, עשוי מחומרים אוטוביוגרפיים. וכשהשיר נותר זר אזי, מטונימית, גם יוצרו נותר זר, על-אף חתירתו הנואשת לנגוע בעֶצֶב האנושי באמצעות שירו. אותה "תכליתיות ללא תכלית", המאפיינת את המעשה האמנותי, היא שמרחיקה את ההלך, למגינת לבו, מן העולם הממשי, מעוררת בלבו ספיקות לגבי ייעודו האמנותי, דוחפת אותו לזנוח את הניגון ואף על פי כן אינה מצליחה לנתקו מייעודו הכפוי. היא מותירה אותו קרוע, אמן זר שמייצר "שיר זר".

לאמביוולנטיות ולדו־ערכיות זו שותפים הן המחבר המשתמע והן הדובר, לפיכך הדובר הוא למרות הכול מהימן. אך כשהאחרון מאבד את רגישותו האמביוולנטית והדו־ערכית כלפי העולם שסביבו ורואה בסבל האנושי רק את קליפתו האסתטית, או אז מתרחק ממנו המחבר המשתמע והוא הופך לבלתי מהימן, כפי שניתן להסיק מן השיר "הדלקה".

60 הכתונת יכולה להיות "כתונת פסים" או "כתונת כפייה". כך מואנש השיר ליוסף, בעל החלומות (בראשית לז), או לאוויל ולמשוגע נבואי, שליחי (הושע ט 7: "יָדְעוּ יִשְׂרָאֵל אֲוִיל הַנְּבִיא מְשַׁנֵּעַ אִישׁ הַרוּחַ"), או לשניהם.

ד. "הדלקה": מונולוג דרמטי של דובר בלתי מהימן

שיר "הדלקה"⁶¹, כמו "שיר הזר" מעוצב כמונולוג דרמטי של עד ראייה, אלא שהפעם נקודת מבטו אינה עולה בקנה אחד עם נקודת מבטו של "המחבר המשתמע" ולכן הוא בלתי מהימן.⁶² אי-מהימנות היא כמובן תופעה שאיננה, מנקודת מבטו של הקורא, בִּרְרַת מחדל, בעיקר כשמדובר בשיר לירי קצר, שבו מורגל הקורא לזהות את הדובר כבן דמותו של המשורר או לפחות את נציגו המהימן. זיהויו של הדובר כבלתי מהימן הוא עניין סבוך בעיקר כשהקורא אינו מקבל אינדיקציות חד-משמעיות שדיווחו של הדובר אינו מקובל על המחבר המשתמע. חוסר הבהירות לגבי מהימנות הדובר אינה מגיעה תמיד להכרעה סופית.⁶³ השערת אי-המהימנות ברורה כשהדובר חושף עצמו בגלוי כבלתי מהימן, כשדמות אחרת מציגה אותו בתור שכזה, או כשהטקסט מכחיש חד-משמעית את מהימנות דוברו.⁶⁴ במקרים אחרים היא ברורה פחות ולכן הדברים הנאמרים עשויים לפרנס היפותזות פרשניות מתחרות. במקרים כאלה מתקשה הקורא להבחין במתחים, בזרויות, בסתירות, באמירות ובהצהרות אחרות שבתוך הטקסט, שיש בהן כדי לרַמֵּז על פער עמדות שבין הדובר למחבר המשתמע. "עיוורון" מעין זה אחראי לכך שהקורא ילך בדרך הקלה של בִּרְרַת המחדל ויתעלם מן המתחים הללו שנובעים מפער שבין נקודת המבט העליונה של המחבר המשתמע לבין זו הנחשפת בדברי הדובר. במקרה כזה מייצר קורא א' היפותזה פרשנית שונה מזו שבונה קורא ב', שמבחין בריחוק זה. לכן סביר שקורא א', בכוח האינרציה והמוסכמות, ימשיך לראות בדובר מייצגו או סוכנו הנאמן של המחבר המשתמע.⁶⁵ למשל, כשלאורך רצף הטקסט חש הקורא אי-נחת מתגברת כלפי הנאמר משום שהוא מתקשה להאמין שהמחבר המשתמע מגבה דובר שחורג באופן קיצוני מן המוסכמות.⁶⁶ זה קורה בעיקר כשהדובר משמע "מונולוג דרמטי", שהוא סוגה שירית שבה הדובר מתנסח בבוטות,

61 אלתרמן, הערה 1 לעיל, עמ' 26–28.

62 על המספר הבלתי מהימן בסיופורת ראו: Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago: The University of Chicago Press, 1965, pp. 158–159, 211–215 ו"מחבר", הספרות 18–19 (דצמבר 1974), עמ' 137–163; תמר יעקובי-שטרנברג, "בעיית מהימנות המספר בפרוזה", עבודת דוקטור, אוניברסיטת תל אביב, 1982; תמר יעקובי, "הקורא והנורמות של המהימנות בתקשורת הספרותית", הספרות ס"ח 34, 1985, עמ' 5–34; שולמית רמון-קינן, הפואטיקה של הסיפורת בימינו, מאנגלית: חנה הרציג, ספרית פועלים, 1984, עמ' 97–100; חנה נוה, סיפורת הווידוי - הז'אנר ובחינתו, תל אביב: פפירוס, בית ההוצאה באוניברסיטת תל אביב, 1988, עמ' 204–240. על הדובר הבלתי מהימן בשירה, ראו: שהם, הערה 29 לעיל, עמ' 147–153.

63 כך הם פני הדברים ברבים משיריו של נתן זך. על כך הרחבתי בספרי, ראובן שהם, 'בעולם' של נתן זך' גם פרצוף מוכר הוא זך: עיונים תמטיים, פואטיים ורטוריים בשירת נתן זך, שדה בוקר ובאר שבע: מכון בן-גוריון לחקר ישראל והציונות, אוניברסיטת בן-גוריון בנגב, 2013, עמ' 9–18 ולאורך כל הספר כולו.

64 וראו למשל: "דמעה נאמנה", חיים נחמן ביאליק, חיים נחמן ביאליק: שירים, אבנר הולצמן (עורך), אור יהודה: דביר, 2004, עמ' 90–92; "שלכת", יעקב שטיינברג, כתיב י' שטיינברג: שירים, תל אביב: ועד היובל, כרך א, תרצ"ז, עמ' רכ; "תמהון", נתן זך, כל החלב והדבש, תל אביב: עם עובד, 1966, עמ' 18.

65 יעקובי-שטרנברג, הערה 62 לעיל, עמ' 17–18.

66 Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Irony*, Chicago and London: Chicago University Press, 1974, pp. 33–37

על אחריותו שלו.⁶⁷ במקרים כאלה אמור הקורא לגייס את היכרותו הכוללת עם מכלול שירתו של המשורר, או לפחות עם השלם שבתוכו נתון השיר, כדי להניח שהדובר אינו מייצג את עולמו של המחבר במונולוג הנידון.⁶⁸

באשר לפונקציה שממלא המספר ו/או הדובר הבלתי מהימן: מדובר בפרסונה שמעל ראשה וללא מודעותה היא משמיעה ומאשרת נקודת מבט שאינה מקובלת על המחבר המשתמע. תוך כדי כך היא חושפת, מבלי שהיא מודעת לכך, שגרת חשיבה ו/או עשייה קלישאתי; מציגה אמתות בלתי מקובלות, נקודות מבט "תמוהות" ורגשות ומצבים פסיכולוגיים בעייתיים; מאשרת מצבי קיום בלתי תקינים וכדומה ובכך חושפת את אי תקינותם ובו בזמן גם את אי מהימנותה. למעשה, על אף האבסורד שבדבר, חשיבותו של הדובר/המתוודה הבלתי מהימן היא "ביכולתו להביא את הקורא לידי בדיקה מחודשת של ערכיו",⁶⁹ כשהיא מאלצת אותו לבצע דאוטומטיזציה והערכה מחודשת של ערכים ומוסכמות בעולמו שלו.

לאור האמור אני מבקש לטעון שבמונולוג הדרמטי של "הדלקה", הצופה המדווה הוא בלתי מהימן משום שהוא מייצג בנרטיב של כוכבים בחוץ דיוקן של הומו־פואטיקוס ש"מכור" לאסתטיקה של עולם עולה בלהבות. יש להעיר שביקורת אלתרמן נוטה לראות בדובר, המוקסם מן הדלקה, דובר מהימן הַדְּבֵק, בסופו של דבר, בערכי המוסר ההומניסטי הנאור. ביקורת זו נוטה לראות בשיר זה ובעוקב אחריו, "הנאום", שירים המגיבים על מצבה של "העת" באירופה הנאצית והפשיסטית. בשירים אלה מגיב אלתרמן על ה"תיאטרון" הפוליטי של מוסוליני והיטלר שבו מתייצב המנהיג על הגזזטה בכיכר העיר, משלהב ומטריף את ההמון ברטוריקה משוכללת. במישור הפואטי, מדובר בהמחזה של הפואטיקה והשקפת העולם הפטורִיִסְטִית, מיסודו של מארינטי, שדגל באמנות אנטי מוזאונית, החוגגת כוח, מהירות ומלחמה מטהרת.⁷⁰ אלתרמן הכיר בוודאי את המניפסטים הפטוריסטיים של מארינטי. לפיכך יש לקרוא את "הדלקה" "בראש ובראשונה כשיר המדגים את הפואטיקה והאידיאולוגיה הפטוריסטית", כפי שהם זועקים בסעיפי המניפסט הפטוריסטי של מארינטי. תיאור "הדלקה" מול חיית ההמון המוטרף "ממחישה להפליא את הפואטיקה של מארינטי ואת האידיאולוגיה שלו, החוגגת את ניצחון בריתה עם הפשיזם באורגיה של פראות ואהבה".⁷¹ אך הדובר הפטוריסטי, המשולהב, אוסף את עצמו, כך לדעת הביקורת,

67 זיוה בן-פורת, "דאנטס, לא. לדמות השיר של נתן זך", סימן קריאה 8, 1978, עמ' 379-390, ובעיקר בעמ' 380.

68 Booth, הערה 62 לעיל, עמ' 70-73.

69 חנה נוה, שם, עמ' 236.

70 ראו: פיליפו טומאסו מארינטי, "תעודת היסוד והמניפסט של הפטוריסם 1909", הספרות א 3-4, 1969, עמ' 671-674; בלבן, הערה 59 לעיל, עמ' 51-55; שמיר, הערה 18 לעיל, עמ' 192; 212-217; בועז ערפלי, עבודות של חושך, תל אביב: הקבוץ המאוחד ומכון פורטר, תשמ"ג, עמ' 136-138; בועז ערפלי, חדות ההשוואה: תמורות בשירה העברית המודרנית, תל אביב, המכון הישראלי לפואטיקה וסמיוטיקה ע"ש פורטר, הוצאת הקיבוץ המאוחד, 2004, עמ' 251-252; זהר שביט, הערה 46 לעיל, עמ' 35-45.

71 זוזי שביט, שירה מול טוטליטריות: אלתרמן ושירי מכות מצרים, חיפה ותל אביב: הוצאת הספרים של אוניברסיטת חיפה וזמורה-ביתן, 2003, עמ' 42-43.

בשתי הסטרופות האחרונות כשהוא בכל זאת נותן מבע לסבלה של העיר בכלל ושל "האם וילדה השבור" בפרט. אז הוא יורד מן הגוזזתרה הפוטוריסטית ומתגלה בכל זאת כאדם מן היישוב, הדבק במוסר האנושי, ההומניסטי הישן והטוב תוך שלילת הפואטיקה והמוסר הפוטוריסטיים. לקראת הסוף מחזיר אותנו הדובר אל המחיר הכבד של המהפכה החברתית ושל המלחמה, תוך סיכון האינטגרציה של השיר.⁷² אז הוא "משתחרר מהקסם המהפנט של הפשיזם, ובאמצעות שינוי מוחלט של הטון ושל זווית הראייה, הוא מציג את הצד השני של המטבע, את הגורל האנושי הטרגי של הקורבנות".⁷³ הזיקה בין "הדלקה" לפשיזם, לנאציזם ולפוטוריוזם היא זיקה מתבקשת, בעיקר לאור רשימתו של אלתרמן "אנשים חדשים".⁷⁴ אלא שאת הסיום ניתן להבין גם אחרת מן המקובל בביקורת אלתרמן כפי שנראה להלן. ועתה לעצם הדיון בשיר.

אור! אַתְּ עֵנֵךְ הָאֹר / מִי בְּעֵינַיִם יִקְיֶף? / צוֹחֶקוֹת, יִחְפוֹת, / בְּחֻגֵי הַקִּיטוֹר, / יִצְאוּ
הַדְּלָקוֹת לְקִיטֶיךָ! (סטרופה 1)

הטור הראשון פותח רצף ריתמי אנרגטי, המגבה את הדלקה המשתוללת.⁷⁵ הטור נפתח ונחתם בתיבת "אור" צעקנית והדלקה עצמה היא "ענק" של אור, המשוחח עם שני טקסטים: האחד אלתרמני והשני מקראי.⁷⁶ הראשון קשור בפונדקית הנהדרת מ"ערב בפונדק השירים הנושן וזמר לחיי הפונדקית" ("כְּאֶשְׁכֵּל הָעֵנָב אֶל עֵינַי אֶת נִמְחָצְתִּי! / מָה רָעוּב לִי אוֹרֶךְ" 13-14 [ההדגשה שלי, ר"ש]), שגופה הנהדר הוא קיסרות של ממש, נהדר יותר "מהדר הפילים" והיא "מִפְּלָצֶת / שֶׁל יָפִי, שֶׁל אֶשֶׁר, שֶׁל קִיץ". השני קשור בבריאת העולם: "ויאמר אלוהים: יהי אור! ויהי אור" (בראשית א 3). שתי אלוזיות אלה הופכות את "אור" "הדלקה" לענק מעורר השתאות אך חיובי, כי האור הוא "טוב!" והפונדקית: "אֶשְׁרֵי הָעֵינַיִם רְאוּהָ!". החיוב שבדלקה נהדרת זו מתעצם מכוחו של הדימוי המובלע, המעניק לאש נופך של עלומים, של כוח צעיר, בריא, רענן. קונוטציות חיוביות אלה מאפילות על האספקטים השליליים הטמונים בענק העליז והמתיפיף, אספקטים שאותם נוכל למצוא בשיר "דָּבָר".⁷⁷ קשה לייחס כוונות זדון לדלקות "יחפות", "צוחקות" שהן עלמות צעירות ועליזות היוצאות "לקטיף". האווירה הדיוניסית מבטאת נקודת מבט של דובר שמוקסם מן האש ובו בזמן מנותק כליל מן התוצאות שהאש עלולה להמיט על קרבנותיה. אילו הדובר

72 ערפלי, חדות ההשוואה, הערה 70 לעיל, עמ' 252.

73 עוזי שביט, הערה 71 לעיל, עמ' 45.

74 אלתרמן, הערה 24 לעיל, עמ' 32-38. "אנשים חדשים" היא השלישית בשלישיית הרשימות שכינס אלתרמן תחת הכותרת "עולם והיפוכו" (שם, שם). ראו על כך אצל שביט, הערה 71 לעיל, עמ' 38.

75 הריתמוס נשען בעיקר על המשקלים השלישוניים, על חילופים מהירים ממשקל למשקל, על שבירת טורים, על "רשת" בלתי מסוגנת, על צורות חזקות וכדומה. תופעות אלה אופייניות לקובץ כולו, אך בשיר זה הן מופיעות באינטנסיביות מיוחדת, שיש בה מעין חיקוי אונומטופאי של דלקה משתוללת.

76 ראובן קריץ וחיה שחם מזכירים בהקשר זה טקסט שלישי, "גודי האש" המיוחס לאלתרמן. ראובן קריץ, "גודי האש", לנתן אלתרמן, מאזנים ס"ה, 7-8 (מאי-יוני 1991), עמ' 89-92; חיה שחם, "פירומניה ספרותית? – מוטיב האש: מקורותיו וגלגוליו בשירת אלתרמן", רגע של הולדת: מחקרים בספרות עברית ובספרות יידיש לכבוד דן מירון, ירושלים: מוסד ביאליק, 2007, עמ' 874-904, ובעיקר עמ' 883, הערה 21.

77 אלתרמן, הערה 1 לעיל, עמ' 241.

היה פותח למשל ב"אש! את ענק האש / מי בעיניים יקיף", הייתה פתיחה זו משדרת נקודת מבט שונה לחלוטין. אבל הדובר אינו חש באש את החום, אלא את האנרגיה של ה"אור!". הוא נהנה מן המראה הקולוסאלי-ארוטי של "האור" המוקרן מן האש. הפתיחה משתיקה את האיום שבדלקה ומאפשרת לקורא להיסחף עם הדובר למראה הדלקות המשתוללות בגני הפרי האסתטיים והארוטיים הנרמזים בטקסט. מאומה אינו אמור, בשלב זה, לקלקל את הנאתו מתצוגת האור. קרבנותיה האפשריים של הדלקה אינם קיימים. הזרת הבנלי מחשמלת גם את הקורא.⁷⁸

הנה היא האש – – הנה! על הגג מתעגלות להקות יוניקה! / והבית זקן ולוהב ככלואי / ומדקלם במפל הקורות והקיר, / מאבד בינתו, מנופף אגרופיו, / הוא ארמון, / הוא אריה, / הוא המלך ליר! (סטרופה 2)

הדובר ממשיך לפתח את התמונה האקסטטית, אלא שעתה כבר מדובר ב"אש", לא ב"אור!" (7-8). אבל עדיין ניתן להתעלם מן האיום שבאש, כי הלהבות הן "רק" להקות יונים המתעגלות על גג הבית ויונים, מסורתית ומידית, מסמלות שלום, שלוה ותום אחרי המבול הקטסטרופלי. קונוטציות שכיחות אלה אינן מאפשרות למשמעויות הלוואי הנדירות יותר של "היונה", שנידונו בפתיחה, לצוף על פני השטח. אותן אין אפשרות לממש בשלב מוקדם זה של תהליך הקריאה. אלא שהקורא אמור לשים לב שבכל זאת כבר מתואר קרבן ראשון: גג של בית זקן עולה בלהבות. בעצם לא הבית ניצב במוקד, תרתי משמע, אלא הדרמה שהוא משחק בה: אופן עלייתו על המוקד. לב העניין אינו "מה" אלא "איך", הצורה ולא התוכן. אלא שהבית הוא מטונימיה לדייריו וכשהוא עולה בלהבות האסון הוא קודם כול של בני הבית. אבל לכך אין זכר בטקסט. יתר על כן, כדי לא להעכיר את מצב הרוח בשל זוטות בלתי נוחות אלה, הבית מתואר כ"זקן" ש"לוהב בבולאיו"; ספק קבצן עלוב, ספק ארטיסט בלתי נחשב, שהלב גס בסבלו, בעיקר כשהוא מתהפך ל"מלך ליר", המאבד את בינתו, ומדקלם את תפקידו במחוות תיאטרליות מוגזמות. בדרכו האוקסימורונית עובר הבית שורה של מטמורפוזות: מבית "זקן" ל"ארמון", מארמון ל"אריה" ובסוף ל"מלך ליר". בכך הוא מאפשר לקורא בן היישוב, הציוני, הסוציאליסטי, של שנות השלושים, למצות את טינתו לכל הארמונות המתנשאים, ל"אריה" הבריטי ולמלך "ליר", מסמניה המובהקים של האימפריה הבריטית.⁷⁹ לגביו מדובר בצפייה נלהבת ומנוכרת בהתרחשות שכל כולה במישור של הִיפּוּת, תוך שמירה על ריחוק אסתטי והדחקת המישור המוסרי. השימוש בטרמינולוגיה תיאטרלית ובלשון אוקסימורונית, שני אלה מאפשרים לדובר, ולקורא עמו, להתפעם מן "הדלקה" ללא נקיפות מצפון יתרות. איש לא יאשים אותם, גם לא הם את עצמם, ביחס סדיסטי או מנוכר, שכן על־פי המוסכמות מדובר בקתרזיס אסתטי ממרק שעובר על "המלך ליר". כל אלה ואולי גם נוספות, הן הסיבות המונעות מן הקורא החוץ טקסטואלי להיות מוטרד יתר על המידה מן התוצאות. הכול מכוון להרדים את אנושיותו

78 ערפלי, עבותות של חושך, הערה 70 לעיל, עמ' 137.

79 על כך כבר עמד בלבן (הערה 59 לעיל, עמ' 53). אך לדעתו, קישור זה מוסיף לתיאור נימה של אהדה. אבל ההקשר הבריטי, בשנות השלושים של המאה העשרים, בוודאי שלא יכול היה למשוך אהדה אצל ציבור הקוראים בני אותה עת.

ולעודדו לחוות עם הדובר את "מפלתו של 'ליר'". הדובר מתמכר, לחלוטין, לתיאטרון האש השקספירי ואינו נותן דעתו לסבל שמזמנת האש ליושבי הבית המוטרף. הלשון התיאטרונית, האוקסימורונית מאפשרת לדובר, ולקורא עמו, להתפעם מן "הדלקה" ללא נקיפות מצפון, משום שהיא בודה דלקה תיאטרונית שמאפילה על הדלקה שבמציאות. הכול כאן מכוון להרדים את ערנותו האנושית של הקורא ולעודדו לחוות עם הדובר את "מפלתו של 'ליר'", בשעה שנמזיס באה חשבון עם ליר מוכה ההיבריס. הכול עומד בסימנו של סם ההרגעה: "זה מגיע לו", "זה כל כך יפה ומרתק". תוך כדי כך מתערפלות עיני הקורא מלראות את גורל תושבי הבית המסכן שאין להם דבר עם ליר האלזוני ומלהפנים את גורלם.

הנה היא האש – עם כרוזים נפזרים / התפרצה! ועל פני מדרגות – שתיים שתיים!
 חמקה בדלתות, עוררה פרוזדורים, / ותנח בגזזתה, / מול עמה, מול עירה, / מול
 תגמול מחיאות כפיים! (סטרופה 3)

בנקודה זו אמור לחול מהפך ביחסו של הקורא למתואר. עד כאן יכול היה לשתף פעולה עם נקודת מבטו האסתטית של הדובר, מכאן ואילך הוא מתחיל לקבל דיווחים שמקשים עליו את ההזדהות עם המדווח המוקסם מן האש הטוטליטרית. הישיבה הנינוחה מול תיאטרון האש מאותגרת עד כדי אי-נחת. "הדלקות" הארוטיות שיצאו ל"קטיף" פורצות כל גבול אנושי: מבית בודד "המאבד ביתו" הן פושטות ומדליקות את העיר כולה, תוך שהיא מאבדת את זהותה. נרמז כאן איזה מרי אזרחי, התלהמות המונים המלכה באמצעות "כרוזים נפזרים" שמקבילה להתלהמות הדלקה המאבדת את שפיותה. האש שהפכה את הבית הזקן למלך ליר המטורף מתגלגלת, בהנחיית הפואטיקה האלגורית, המטמפוזית,⁸⁰ שנחשפת בשיר, למלך קדום ומטורף עוד יותר, לנירון קיסר, שהעלה באש את רומא שלו. הדלקה הנירונית המשולהבת מתנשאת ומשלהבת את ההמון המתגמל אותה במחיאות כפיים הרחק למטה בכיכר. בנקודה זו חייבת לבוא תפנית ביחסו של הקורא לדובר ולסיטואציה: דבר אחד הוא לשבת בתיאטרון ולהתמכר לקסם האלים והמרהיב, שאולי גם מוצדק מוסרית (ליר מקבל את המגיע לו), תוך הדחקת האספקטים השליליים שבדלקה ופסיחה קלה על ערכי ההומניזם המערבי (ליר, הפעם, מקבל יותר מן המגיע לו). ודבר שונה לחלוטין הוא לצאת מן התיאטרון אל כיכר העיר ולהזדהות עם האספסוף המוחה כפיים לאש הנרזנית המשתוללת למעלה בגזוזתה בנוסח מוסוליני או היטלר.

כאן מתבקשת השאלה: עד כמה ואם בכלל המחבר המשתמע מזדהה עם דוברו הנלהב? קורא צמח על ברכי ההומניזם המערבי יסרב כנראה להזדהות עם אספסוף הכיכרות המתלהם, העיוור לכוח שמאיים על עצם קיומו ועם הדובר שמשתכר מן המחזה הזה.⁸¹ הוא גם יסרב להאמין, בהכירו את המחבר המשתמע האלתרמני ממכלול טקסטים רחב, שדווקא הפעם הוא חותר תחת עמדתו המוכרת. המסקנה? בעל המונולוג הדרמטי מתחיל

Gay Clifford, *The Transformation of Allegory*. London & Boston: Routledge & Kegan Paul Books, 1974, pp. 29–35

81 להסתייגותו של הקורא מאספסוף זה אין ולא כלום עם הסתייגות פוטנציאלית בעולם הממשי. ההיסטוריה מלאה בדוגמאות של אנשים אשר על הנייר ידחו הזדהות כזו בשתי ידיים, אבל "על הנייר" בלבד.

להיחשף כדובר בלתי מהימן. הדובר הולך ומתקרנף לעינינו באקסטזה עם ההמון מול האש הנירונית, כשהמחבר המשתמע מאיר אותו ב”אור יקרות”. הקורא רשאי להניח שהמחבר המשתמע מתרחק בהדרגה מדוברו מבחינה מוסרית, תרבותית, אינטלקטואלית ורגשית, כשהוא מתבונן בו, בעודו מזדהה עם המריעים בכיכר, מלמעלה למטה ואל נקודת תצפית מוגבהת זו מוזמן גם הקורא המשתמע להצטרף. מעתה שותפים השניים למבט אירוני על הדובר, המואר כהומו־פואטיקוס, שרגיש למקסמי הדלֵקה אך אדיש למצב האנושי שהיא מייצרת. ”הדלֵקה” היא המחשה בוטה של ”השיר הזר”, כשההומו־פואטיקוס אפילו אינו מנסה להציג ולו קמצוץ של אמפטיה למוכי הדלֵקה, בניגוד לניסיונות השווא של ההומו־פואטיקוס ב”שיר הזר”.

וְחֹרֶגֶת הָעִיר, / שְׁעָרֶיהָ קוֹרֵעַת / הֶחָג לָהּ הוֹבֵא! / בְּוִדּוּי וְזִמְרָה מִתְפַּלֵּלֶת כְּרַעַם / חַיִּית
 רִבְבָה! / פְּעֻמוֹן שְׂרָפוֹתֵינוּ – / אֲשָׁכּוּל הַגֶּפֶן! / צִפִּירַת הָאֶסּוֹן עַל גִּגּוֹת מְזֻדְקָפֶת, /
 עִרְמָה מוֹל שְׁמַיִם, / פְּרָאִית, / מְאֵהָכָה! (סטרופה 4)

תיאטרון האש נמשך כשהאירועים צוברים תנופה של אלימות מתנחשלת, אכזרית ואספסופית. אך הדובר בשלו. הוא מקפיד לתאר את צדם האסתטי בלבד, כשהוא מקפיד לתאר מראה עיניים ואוזניים נטולי לב וכליות. הוא ממוקד במריעים ובהתנהגותם הפולחנית־אקסטטית. משם נע מבטו אל ”צפירת האסון” שאף היא מוצגת כישות נירונית, נרקסיסטית, משולחת רסן. במקום להזעיק את ההמון אל דליי המים, לכבות את התבערה, היא דואגת לשלהובו, משתפת פעולה עם ה”דלֵקה” שעליה היא אמורה להזעיק ולהתריע. והדובר? הוא אינו מוצא ולו מילת גנאי אחת לגנות בה את האספסוף ובכך הופך לחלק ממנו. הוא אמנם רואה בהמון את ”חיית הרבבה”, אך הוא מנטרל את החייתי באמצעות פעילויות פולחניות: וידוי, זמרה ותפילה המתגלגלות כרעם, שהן פעילויות אנושיות ”גבוהות”. אבל ”חיית הרבבה” נותרת חיה. באמצעותה הוא מסגיר, ביודעין או שלא ביודעין, את מהותו האמתית של ההמון (ושלו עצמו). ובאשר לפעמון: תפקידו המסורתי להזעיק את העם לכבות את הדלֵקות ואילו כאן הוא הופך ל”אשכול הגפן” המשוחח עם הפונדקית, שהוזכרה לעיל, הנמחצת שם אל עיניו של הדובר, ”כאשכול הגפן”. כך, באמצעות קונוטציות של יין, שמחה ושיכרון חושים ארוטי, קרנבלי, הוא מעביר את הקורא, מבלי להניד עפעף, לחזיונות מצועפים של חורבן. התירוש, שנרמז ב”אשכול הגפן”, מתקשר לפולחן עולה באוב כחלק מפעילותה הריטואלית של ה”חיה”. אנלוגיה זו מעניקה למציתי העיר תדמית של עשייה גבוהה, חיובית לכאורה, שהאספסוף, ביחד עם הדובר, לוקח בה חלק פעיל.

הצפירה והדלֵקה מלבנות זו את זו. לשון הריבוי: ”שרפותינו”, מעידה שאין מדובר באירוע ייחודי, והיא גם מייצרת לשון שיתוף ואחוזה, המצביעה על מידת הזדהותו של הדובר עם המתרחש. הצפירה מתגלה כתאומה לדלֵקה, כשהיא שופכת בנזין ארוטי למדורת האש. היא מזדקפת על הגנות, נרקסיסטית, נירונית עד לשד מערומיה, פראית, מאוהבת, מיוחמת, מפתה במערומיה אפילו את השמים. אין ספק שהדובר אף הוא השתכר מיינה. האם המחבר המשתמע שותף למיקוד האסתטי, נטול המעצורים של דוברו? קשה להעלות על הדעת שקורא נורמטיבי יסכים להסתופף באותה לשון אנחנו פמיליארית שהדובר כופה עליו, אלא אם כן הוא עצמו אנרכיסט, פשיסט או פירומן. הִזְרַת הַבְּנָלִי, אחת ממשיותיו המרכזיות

של הדובר,⁸² מצליחה מעבר למשוער אך במחיר סיכון אנושיותו, המתגלה כעומדת על הסף בהשראת הבית הזקן (המתהפך לליר), הדלקה והצפירה.

חַיִּילִים / הָעִיר בּוֹעֶרֶת! / חַיִּילִים / בְּתִיכֶם הָאִירוּ! / הַמֶּלֶךְ – עוֹנִים חַיִּילִים שֶׁל עוֹפֶרֶת
 / – יְדִינּו אֹתָם הַבְּעִירוּ! (סטרופה 5)

עד כה נשאר הפער הנוגע לשאלת האחריות לדלקה פתוח. ניתן היה להטיל את מעשה ההצתה על הדובר או על ההמון המשתולל, אבל מן הדיאלוג שבין המלך לחיילי העופרת מתברר כי האש הובערה על-ידי חיילי המלך. דיאלוג זה מעניק למחזה אופי מהפכני, חיובי, שאמור לנמק את הזדהותו של הדובר עם המתרחש ולזכותו מאדישותו לסבל האנושי. באשר לחיילים, בין שהם חלק מן ההמון הנזכר לעיל, בין שהם גוף צבאי מאורגן ונבדל, הם "חיילים של עופרת". לדעת עוזי שביט הם מכונים כך בהיותם "כלי משחק, פיונים, בידי הפוליטיקה הפשיסטית, במסגרת המשחק האסתטי-פוליטי שהיא משחקת". הבערת בתיהם שלהם מעיד על "ניכורה של האנושות מעצמה בהשפעת הכוח המהפנט של הקסם האסתטי הפשיסטי".⁸³ אבל ניתן לראות את הדברים גם באור המאיר אחרת את הסיטואציה הפשיסטית: חיילי העופרת עשויים להיתפס כגוף של "פיונים" שאין לו מה להפסיד אלא את "שלשלאות העופרת שעל ידי" והוא דווקא מתמרד כנגד המלך. אם הנחה זו נכונה הרי שנוצרת כאן בדיעבד הצדקה היסטורית וחברתית לדלקה ולמדליקיה. על פי הבנה זו מדובר במעשה נקם היסטורי שמבצע ההמון הדסטרוקטיבי, המצטרף אל חיילי העופרת או שהוא עצמו חיילי העופרת, כשהדלקה היא נשקם, לבוא חשבון עם "המלך" עד כדי הבערת בתיהם שלהם. באופן זה האש שוב אינה רק אובייקט אסתטי, אלא שליחה של כוחות היסטוריים מחויבי המציאות. עם הבנה זו אספסוף הכיכרות מתהפך לפרולטריון מאורגן של חלכאים ונדכאים שמסרב להמשיך ולתפקד כ"חיילים של עופרת". לפיכך הוא מעלה באש את עירו כדי להשיג אחת ולתמיד את זכויותיו הלגיטימיות ממדכאו – המלך. שתי האפשרויות, של שביט וזו שתוארה כאן, יכולות להתחרות ביניהן על תודעתו של הקורא ללא הכרעה ברורה.⁸⁴ עם זאת יש לשאול: האם גם הדובר הפך לפתע את עורו ומהומו־פואטיקוס מנוכר הפך למהפכן בעל הכרה מעמדית והיסטורית? כמדומני שהקורא יתקשה להיפרד מההתרשמותו, שהתבססה לאורך הטקסט, שהדובר חדל להתעניין בצד האסתטי של הדלקה והחל לפתע לבדוק לעומק את סיבותיה היסטוריות והמוסריות, כי את הצער של מי שרואה באסון הדלקה הכרח לא יגונה נתקשה למצוא בדבריו ובנעימות קולו.

וּמַעַל מִדְּרָגוֹת הַשְּׂרָרָה הַגְּדוֹלָה, / בְּחֶשֶׁת רְחוּבוֹת נְמַלְטִים, / דֶּרֶךְ רַעַשׁ הֶגֶן הַיּוֹצֵא
 בְּגוֹלָה, / בְּאַנְקַת אֲלוֹנָיו עִם צְרוּרוֹת וַיִּלְדִים –
 – לְבָדָה כְּאוֹבְדַת אֹוִיר וְשָׁמַיִם, / לְכַנְהַ וְנִצְחִית כְּלִכְנַת הַפְּרָבוּר, / עוֹר רִצְהָ, / עוֹר רִצְהָ
 אַנְדְּרִטָה שֶׁל שֵׁשׁ – / הָאֵם וַיִּלְדָה הַשְּׁבוּר (סטרופות 6-7).

82 כמו בשיר "ירח": "גַּם לְמַרְאֵה נוֹשֵׁן יֵשׁ רְגַע שֶׁל הֶלְדֵת". אלתרמן, הערה 1 לעיל, עמ' 37.

83 שביט, הערה 71 לעיל, עמ' 44.

84 כאן כדאי להיזכר ב"שיר בפונדק היער", שעשוי לשפוך אור על "הדלקה" ועל יחסו של אלתרמן המשתמע אליה: "כְּלָנוּ, / לְאוֹר הַדְּלָקָה הַנִּפְקָחַת, / בְּעֶדֶר נִבְלַע עַד זְכָרְנוּ יֵאָבֵד. / אֲנַחְנוּ לְמִדְּנוּ לְפַל רַק בְּיַחַד, / אֲחִינוּ יָדַע – לְבָדָד" (סטרופה 8, עמ' 143-144).

שתי הסטרופות החותמות את השיר הן היחידות שאינן מסתיימות בסימן קריאה, והן מכריעות בחשיבותן לגבי ההיפותזה הפרשנית של השיר. אברהם בלבן רואה בהן אישור להומניות של הדובר,⁸⁵ לדבקותו בעקרון החיים. בועז ערפלי מצביע על אי-התאמה הקיימת, לדעתו, בין שתיים אלו לכל מה שקדם להן ומרמז על ”סיכון האינטגרציה” של השיר, כשהדובר מציב את אנדרטת האם וילדה השבור, כדי להזכיר לקורא את מחיר המהפכה ושחרור היצרים.⁸⁶ אבל ”סיכון האינטגרציה” של השיר המתרחש רק כשמניחים שהדובר מהימן ועל כך להלך. שביט, בהתאמה עם ערפלי ובלבן, טוען כי ”שני הבתים האחרונים של השיר הם היחידים שבהם משתחרר הדובר מהקסם המהפנט של הפשיזם, ובאמצעות שינוי מוחלט של הטון ושל זווית הראייה הוא מציג את הצד השני של המטבע, את הגורל האנושי הטרגי של הקורבנות”.⁸⁷

מול טענת ההיפוך שחל בנקודת מבטו של הדובר, אני מציע אפשרות שונה שאינה מזהה כל היפוך בנקודת מבטו של הדובר. בעל המונולוג הדרמטי, נחשף גם כאן כדובר עד המדווח, על אחריותו, על הדלקה ונפלאותיה כמו גם על המנוסה ההמונית של פליטיה, תוך התמקדות בסינקדוכה המטפורית של אנדרטת ”האם וילדה השבור”, בדומה, אם גם על דרך ההיפוך, להתמקדות בצפירה. מיקוד זה הוא גם שמעמיד בסימן שאלה את הלגיטימציה האפשרית שהענקנו לדובר בסטרופה 5. תמונת האנדרטה מזכירה שורות מאוחרות, המובאות בשירי מכות מצרים: ”כִּי צְדִיק בְּדִינֵו הַשְּׁלַח, / אֲךְ תָּמִיד בְּעֶבְרוֹ שׁוֹתֵת, / הוּא מְשָׁאֵר, כְּמוֹ טַעַם מְלַח, / אֶת דְּמַעַת הַחַפִּים מִחֶטָּא”.⁸⁸ כש”חיית הרבה” של ”הדלקה” מזכירה את ההמון של נוא אמון הקדומה: ”וְנִקְבֵּץ אֶסְפֹּסוֹף הַפְּלֶךְ / וְקוֹלֵר הָאֲשָׁמָה עִמּוֹ / לְתוֹלֹתוֹ בְּשָׂרִים וְמֶלֶךְ / וְלִפְרָקוֹ מִצְּאֵרֵי עֲצָמוֹ”.⁸⁹

שתי מובאות אלה, הגם אם בדיעבד, מעידות רטרוספקטיבית על הפרספקטיבה האפשרית של המחבר המשתמע גם ביחס לעולם המתואר ב”הדלקה”. לאורך כל רצף הטקסט נמנע אותו הומו-פואטיקוס מדבר על קרבנות הדלקה. במקומם הוא מדבר על מטונימיות שלהם, דוממים או מופשטים (כמו בשיר ”ירח”, שהוזכר לעיל). הבית נשרף ומדקלם, אך תושביו אילמים; כרוזים נפזרים במקום מפיציהם; האש עולה וזורחת בגוזזתה, ולא המנהיג; הצפירה עולה על הגגות ולא הצופר; הוא רואה ”חיית רבה” נטולת פרטים וחיילי עופרת כתחליף לציבור אנושי בשר ודם. ועתה, ה”רחובות נמלטים”, והגן ”יוצא בגולה” שהם תחליף מטונימי לפליטים ולגולים. השיא כמובן באנדרטת השיש של ”האם וילדה השבור”, שהיא תחליף מטפורי לאם (שוב ”אם” ולא אימא, כמו בשיר ”אגרת”) ולבנה הפצוע או המת, ולא ”השבור”.

85 בלבן, הערה 59 לעיל, עמ' 54.

86 ערפלי, עבודות של חושך, הערה 70 לעיל, עמ' 137-138.

87 שביט, הערה 71 לעיל, עמ' 45.

88 אלטרמן, הערה 1 לעיל, עמ' 231.

89 שם, עמ' 229.

מדובר אפוא בסדרה עקבית של מטונימיות ומטפורות המסיטות בעקביות את נקודת מבטו של הדובר מן הגורם האנושי למיצגים צורניים אסתטיים שלו: במקום לגעת בסבל הממשי של בני אדם, בשר ודם, הוא ממוקד במראות האסתטיים הגורמים לסבל ולתוצאותיו. העברות מטונימיות אלה מציגות את הדובר כאמן רגיש אבל כאדם אדיש. רגיש למראות המרהיבים, לצבעים ולצלילים, לתבניות האסתטיות, פרי מאבקי הכוח האנושיים על הפתטי והאכזרי שבהם ואדיש לסבל האנושי שנובע מאותם מאבקי כוח. הכול הופך למחזמר טכניקולורי, שמזכיר את חננאל מפונדק הרוחות (1963): המוזיקאי המחונן, שמכר את נשמתו לאימפרסריו-השטן-מלאך-המוות, שבהגשמת מאווייו האסתטיים איבד את הקשר עם הסבל האנושי, עם נעמי. הוא "רוצח" אותה בקרב פסיכומכי, תוך נפשי, טיפוסי (בדומה לאב טיפוס שלו מן השיר: "אגרת"), תוך ניסיון להוכיח לשולחו כי הוא ראוי לאמונו. חננאל, לקראת סוף מסעו, מנהל את הדיאלוג הזה עם "האימפרסריו" שלו:

חננאל: שטים עשרה שנה/ אתה גורר אותי בתוך עולם שהדברים המכונים/ אדם, שמים, אושר, בכי, מוות, מרחפים בו/ כשיחות דקות של טעמי מקצוע, עולם אשר/ המחשבה על צער חי, לא יצוק/ כפסל, על צער לא מומחז או מתוזמר, / על דם ובכי של ממש, על ארץ ושמים/ לא מצוירים, אינה תופסת בו/ אף חלק המאה מן המוקדש, אגב גמיעת גביע מקושט בדובדבן, / לויכוחים רמים על האימה הקיומית המתמצה/ בכתם הסגול שבתמונה מספר פלוני בתערוכה, / עולם שנעשה כחיץ בינינו לתבל חיה, / עולם אשר...

אימפרסריו: אמור את שמו... עולם האמנות.⁹⁰

חננאל מנסח כאן את אי-מהימנותו שלו ושל הדובר בשיר "הדלקה". שניהם אמנים שאמנותם אילצה אותם לבגוד בחיים הממשיים, לצקת את הצער האנושי החי באנדרטה ובפסל של "שיש לבן כלבנת הברבור" ושניהם גם מתזמרים את הסבל הזה במונולוג דרמטי. במקום אחר טוען חננאל, ביותר משמץ של אירוניה עצמית, שעולם האמנות מלסטם באמצעות ניסוחיו המטפוריים: "איזה עולם אחר אשר מלים/ כמו כבלי ברזל ועול ודם/ חיות בו לא חיים של השאלה, על כל פנים/ לא חיי טרקלין – –".⁹¹

דמותו העוברית של חננאל מתגלמת כבר בדובר של "השיר הזר", בדובר הבלתי מהימן של "הדלקה" (וכפי שנראה להלן גם בדובר של השיר "אגרת"). תמונת הסיום של "הדלקה" אינה מאירה אותו באור חדש. אנדרטת השיש היא אמנם מצבה לסבל האנושי, לפרי הבאושים של האלימות שנחשפה ב"עולם" של "הדלקה" וגרמה ל"סבלם של החפים מחטא", אלא שהדובר רגיש יותר לאנדרטה של האם (לא של האימא), והרבה פחות למודל האנושי שלה. הערכה מוסרית זו שייכת במפורש ל"מסר" שהמחבר המשתמע מבקש להעביר לקוראיו, משום שגם עכשיו הוא עדיין מתמכר לתמונה על חשבון התוכן, מסתת את הבכי, את הדם ואת האימה הראשוניים, לאנדרטה המנציחה אותם. אנדרטת ה"אם וילדה השבור" היא עוד

90 אלתרמן, הערה 34 לעיל, עמ' 68-69.

91 שם, עמ' 39.

מעשה אמנות, "פְּיִטָּה" שניזוקה בתוך ההרס הכללי,⁹² מעין מריה קדושה המורידה את בנה הצלוב מן הצלב ונושאת אותו על זרועותיה. האם ובנה הם דמויות איקוניות, שתפקידן לייצג את הנפגעים הראשונים והאחרונים לאורך ההיסטוריה. אך בו זמנית זו גם אנדרטה להתעלמותו של האמן מן הסבל החד-פעמי, שמונצח בשיש הקר והלבן, המלסטם את החיים, כדבריו של חננאל-פואטיקוס. לדלקה המרהיבה והתיאטרלית יש תוצאה מרהיבה לא פחות: אנדרטת שיש המנציחה את הפתוס של החפים מחטא ושל התקווה האנושית. משמע, גם עתה הדובר אינו רוצה, או אינו מסוגל לנטוש את נקודת המבט של האמן. הסבל האנושי, כמו ב"שיר הזר" הוא "חומר" גלם לעיצוב אסתטי אוניברסלי שמקרין ריחוק מן סבל החד-פעמי, "המקרי", של איזו אימא ובנה הפצוע. דווקא הסצנה הסופית מעידה על בעל המונולוג הדרמטי, שמהימנותו מפוקפקת, משום שמאומה אינו מזיז אותו מנקודת מבטו הראשונית כפי שתוארה לעיל.

מן הראוי לשים לב גם לכך שבשתי הסטרופות האחרונות משתנה הריתמוס. מ"מחול האש" הפרוע לריתמוס סולידי, שבו רק טור אחד הוא טור שבור, המחקה את ריצת "האם וילדה השבור". התבנית הריתמית המדויקת נשברת ברגע הנכון, תומכת באובייקט האסתטי השבור. משמע, הדובר אינו רק נהנה מן האש כצופה בתיאטרון, אלא נהנה גם כמשורר, לעצב אותה ואת קרבנותיה בריתמוס הולם.

את "הדלקה" ניתן אפוא לפרש, בניגוד לדעה הרווחת, כשיר המצביע לא רק על הסכנות שאורבות להומניזם ולאנושי מכיוון הפוטוריזם והמשטרים הטוטליטריים, אלא גם על הסכנות האורבות למשורר שנכנע לייעודו ללא סייג, כשהוא מתאהב במראות ההרס ובעיצובם הפואטי. האלגוריה המוסרית של כוכבים בחוץ מתייחסת אל האמן באי-אמון כשהוא מתמכר טוטלית לייעודו ויש בו, בין השאר, דיון אכזרי במהותה של השירה ובעיקר בשליחיה האפוסטוליים בעולם שדורש, בראש ובראשונה, מעשה אנושי של ממש. עולם שהמחויבות בו היא קודם כול "לעַת" הדורשת את ה"אַת" ורק אחר כך, אם בכלל, את ה"עַט". הדברים מגיעים לשיאם ב"אַגרת" שמנסה המשורר להעביר לאלוהיו.

ה. "אַגרת": וידי כושל בסיטואציה פסיכומכית על-זמנית

השיר "אַגרת" חותם את החטיבה הראשונה של כוכבים בחוץ וגם הוא מונולוג דרמטי, וידווי, ששופך אור על ייעודו, מאבקו וגורלו של האמן הדמוני, שנחשף לראשונה בשיר הפותח. הדובר מנסה לכתוב "אַגרת" שהוא מדווח בה לאל שבחר בו לייעודו כפוי הטובה על מסעותיו ומסותיו במקום ובזמן. הוא מזכיר לו שבימי הבראשית, "בְּרֵעוֹת הַשָּׁמַשׁ עַל הַמַּיִם", / נוֹלְדָתִי לְפָנֶיךָ תְּאֻמִּים" ואת התאום הזה הקריב, בריטואל פולחני, בהתקף של קנאת אחים, קנאה ששורשיה נטועים עמוק בפרה-היסטוריה. אין מדובר ברצח מקרי, חד-פעמי, אלא בתהליך מייתי חוזר ונשנה, תמיד בכוונה תחילה, תוך תכנון מדוקדק ומודעות למעשה הנורא ולתוצאותיו:

92 ערפלי, חדוות ההשוואה, הערה 70 לעיל, עמ' 252.

לֹאט לֹאט הַכִּיתִי / גִּרְרָתִי אֶל הַמִּמְכָּר מִבֵּית וּמֵאֵם. / פִּשְׁטֵתִי כְּתָנְתּוּ. לְדַמְעוֹתַי
 חִכִּיתִי. / כְּבִלְתֵי זְרוּעוֹתַי וְהוּא חִזַּךְ אֵלַם. // הֲלֹא תִמְיֵד יַדַּעְתִּי – / הוּא יָקָר מִמֶּנִּי.
 וְהוּא רַק הוּא לָךְ הַטּוֹב וְהַיָּחִיד. / עַל עֵרֶשׂ מִכְאוּבָיו גָּהַרְתִּי כְּאוֹמְנָת, / הִנְעַמְתִּי לוֹ
 שִׁירִים עַל מִפּוּחִית (סטרופות 3-4).

ואף על פי כן הוא טוען לחפותו: "אֲנִי תָמִים אֲלִי". איש ה"מפוחית", מתגלה כאדם בעל פני יאנוס: "תמים" (ושמא מתמם?) וסדיסט כמו ב"שיר הזר". אך כאן הוא מרחיק לכת: בעוד בשיר הזר הוא עינה את השיר, כאן הוא לא רק מענה, אלא מרחיק לכת עד כדי הוצאה להורג של תאומו, עצמו ובשרו (סטרופה 2). הרצח מתבצע כוונה תחילה "לאט לאט", כשהוא מוסיף חטא על פשע: מענה את אחיו ותוך כדי כך מנעים לו שירים על מפוחית. הדובר הוא אפוא המנגן הדמוני, המוכר לנו מן השיר "עוד חוזר הניגון". הוא רוצח את תאומו משום שהוא יודע שהוא האח התמים והאהוב באמת. לכן הוא מזדהה כאברהם שעקד את בנו יחידו, את יצחק, ("כִּי מֵת בִּי יַחֲדָךְ, הֲבֵן אֲשֶׁר אֶהְבֶּתְּ"); כקין שרצח את הבל ("אֲשֶׁר יְדִי הֵיטָה בּוֹ בַּשֶּׁדָּה") (סטרופה 2) וכאחיו של יוסף שביקשו לרצחו, אך הסתפקו בהפשטתו מכותנת הפסים שתפר לו יעקב ובמכירתו לישמעאלים ("פִּשְׁטֵתִי כְּתָנְתּוּ. לְדַמְעוֹתַי חִכִּיתִי"). וידוי זה משוחח אפוא עם שלושה מעשי רצח או כמעט־רצח של הבל או האח (בראשית כב 1; ד 8; לו 23). בסיפורי המקור האל שומר על חייהם של יצחק ויוסף, ומבטיח להם עתיד מיתי מזהיר. לא כן לגבי רצח האח הראשון. בסיפור זה הבל המועדף לא ניצל, והאל מעניש את קין בנוודות ובגלות. בכך הוא כופה על איש האדמה, כעונש, את אורח חייו של הבל, הרועה הנווד. הדמון של כוכבים בחוץ, בדומה לאל המקראי, אינו מונע מ"קין" האלתרמני לממש את שליחותו הקטלנית. אך יודגש: את קין התנ"כי מעניש האל בעוד "קין" האלתרמני מעניש את עצמו. הוא מסיים את וידויו ביציאה לגלות לא כעונש שהוטל עליו מגבוה, אלא מתוך מצוקתו הנפשית שלו:

אֶל עֵץ כְּבֵד, אֲלִי, תָּבוֹא נִפְשִׁי חֲגֶרֶת, / תִּסִּיר אֶת תְּרִמְלִיָּה הַדֵּל וְתִתְמוֹטֵט – /
 – רְצִיתִי לְחַבֵּר לָךְ הַיּוֹם אֲגֶרֶת, / אֲכַל אֶל לֵב הַזֹּמֵר נִשְׁבְּרָה הָעֵט (סטרופה 10).

ההלך דן את עצמו, מתוך רגשי אשמה, שמתעצמים מסיפור מיתי אחד למשנהו, לנדודים חסרי מנוח. האגרת שביקש לכתוב כדי להתוודות בה על חטאו, להקל על מצפונו ולהגיע לאיזו כפרה על רצח תאומו, בסופו של דבר אינה נכתבת כביכול, משום ש"אל לב הזמר נשברה העט".

שמיר מצביעה על כך שאלתרמן, בשיריו המוקדמים, מייצר מונולוג תמים־מושחת, של מי שנטל את חיי אהובו או אהובתו ומתוודה על כך במעין נאיביות פרוורטית. "שירים שהדובר בהם הוא רוצח תמים, קין הֶבְלִי" כדי לייצר הזרה של כל הנורמות המקובלות תוך שיקוף המציאות בעיני הרוצח, ולא בעיני הקרבן.⁹³ קשה להניח שאלתרמן מייצר הזרה רק לשם הזרה. סביר להניח שהזרה זו תפקידה בין השאר לחשוף, בהפוך על הפוך, דווקא את המסד המוסרי העמוק, המלווה את יצירתו לכל אורך דרכו האמנותית והציבורית. מסר

93 שמיר, הערה 6 לעיל, עמ' 109-110.

מוסרי זה הוא שאינו מאפשר לו, כאן ובקבצים הבאים, להעדיף את האסתטי על חשבון האתי, על אף ואולי בגלל המרקם הפואטי המבריק ששוקע בקובץ הזה. ואכן הווידי של בעל האגרת מסתיים בתחושת אשמה בלתי פתורה, שמניעה מוסריים, והיא שעשויה גם לנמק את הבריחה מדרך הניגון בשיר הפותח את כוכבים בחוץ.

רק אם ב"עוד חוזר הניגון" מדובר בהתגלות מתקנת ובכפייה חוזרת של הייעוד הניגוני על ההלך, המתקשה בו מטעמים מוסריים, מקבל השיר "אגרת" את מלוא משמעותו. הכוח הדמוני ("אלי") שכפה על ההלך הסורר חזרה בתשובה אל הדרך ואל הניגון, מקבל עכשיו דין וחשבון מפורט, אבל שבור כביכול, משלוחו (כי "אל לב הזמר נשברה העט"). בעל המונולוג מתוודה לפני אלוהיו ברהיטות (למרות ש"אל לב הזמר נשברה העט"), כשהוא מדווח על התמסרות מוחלטת למלאכת השירים. התמסרות שחייבה אותו, ביחד עם קנאתו לנרצח, להוציא מן הכוח אל הפועל, את הטמון בשליחותו מלכתחילה: הדרה טוטלית של תאומו הנצחי, התמים באמת. הבל האלתרמני כמו הבל המקראי הוא נאלם דום ולכן הוא גם האח התמים, בניגוד לאיש המילים הנבחר, המכריז על עצמו שהוא "תמים". קין האלתרמני ניסה לברוח מן הדרך ומן הניגון דווקא בשל מודעותו לזרע הפרוענות שטמון בשליחות שהוטלה עליו, כשמילוויה מחייב את רצח התאום האהוב באמת. מכאן היחס האמביוולנטי והדו-ערכי: משיכה ודחייה בו זמנית לייעוד. ההלך מוסף וימשיך, לעד, ללכת בשיירותו של הניגון, אבל תמיד יהיה גולה, מנודה, בעל נפש "חיגרת".

העובדות הנחשפות בווידי מעלות את השאלה האם, ועד כמה, המתוודה הוא דובר מהימן? מירון סבור, שמוטיב התאומים אינו מסמן "דיכטומיה נצחית", אלא זמנית, בלב הדובר והתגברות הכרחית עליה. רק לאחר רצח האח יכול הדובר לצאת לאפולוגיה מקיפה על חייו. הרצח הוא שמאפשר לדובר לצאת לדרכו כמשורר. רצח פנימי זה נדרש כדי לקיים את שליחות השירה, והוא מתקבל כקרבת רצוי אצל אלוהיו.⁹⁴ בעקבות מירון הולך גם בלבן: "השיר 'אגרת' הוא כתב הגנה על המשורר ועל השירה. השירה תובעת אמנם קרבנות רבים, ומקרבת את קיצו של המשורר, אך זה שמח לשרתה ומקבל באהבה את הייסורים השמורים לכוהניה".⁹⁵

מדברי מירון ובלבן עולה ש"הרצח" מוצדק ולפיכך "הרוצח" הוא דובר מהימן. אך טענה זו בעייתית ורפיפותה מתגלה קודם כול במישור העלילה הכוללת של כוכבים בחוץ. בסיטואציה המסופרת מתקיים קרב פסיכומכי על זמני. הדובר הוא בעל אישיות אלגורית ולכן גנרטיבית ועל זמנית (המייצרת את הנפשות הפועלות בעולמה הנפשי).⁹⁶ בתור שכזה

94 מירון, הערה 40 לעיל, עמ' 202.

95 בלבן, הערה 59 לעיל, עמ' 61-64; 141-143. וריאציה אחרת מתנסחת אצל אהרון קומס. גם הוא מפרש את הפסיכומכיה של הכפילים המופיעים בשירי האחים של הקובץ כקרב נצחי שהוכרע. אלא שמדובר בקרב שמתרחש בין שני סוגי שירה: אוניברסלית מול לאומית, והלאומית הכריעה את האוניברסלית. אהרון קומס, "תמים וסחרחר", נתון 77 16-17 (ספטמבר-אוקטובר 1979) עמ' 41.

96 בעקבות Fletcher, הערה 41 לעיל. הרחבתי על כך במקום אחר. שהם, "המודוס האלגורי ושירת האלתרמן", הערה 22 לעיל, עמ' 195-240.

הוא מייצר את תאומיו, מולם הוא מתייצב לקרבות תוך נפשיים, שמטבע הדברים אינם מסתיימים ולא יסתיימו אי־פעם בהכרעה חד־משמעית. מדובר בקרב בין שניים הנאבקים זה בזה, כמו במשחקי כדור, שאין להם סיום אורגני (אריסטוטלי) אלא שרירותי, שנקבע בשריקת הסיום, עד למשחק הבא. על כך גם מעידים שירי האחים הנוספים בכוכבים בחוץ, בהם חוזר ונשנה מוות או רצח של אח תמים הקם לתחייה בשיר הבא, שבו מתחדש המאבק, כמו ב"שיר בפונדק היער"⁹⁷ "תחיית המתים", החוזרת ונשנית, של האח האהוב והתמים מחייבת את קין פואטיקוס, לחזור שוב ושוב למאבק הפסיכומכי ולהעלים פעם אחר פעם את האח התמים.⁹⁸ שירי האחים מרוכזים בחטיבה הרביעית של הספר (פרט לשיר "אָגרת") והם מעמידים סימן שאלה לגבי הקביעה שרצח האח "מתקבל כקרבן רצוי" המאפשר את קיומה של השליחות השירית. הטקסט והעלילה מחזקים דווקא את ההשערה שהמתווה הוא אמן שרוצח את אחיו התמים, אהוב האל והמחבר המשתמע, ושעל כן הוא רחוק מלהיות דובר מהימן. העובדה שהוא חושף את עצמו כמתווה, אינה ערובה למהימנותו, כפי שהראתה חנה נוח בספרה סיפורת הווידוי.⁹⁹ הספרות המודרנית מכירה גם מכירה מתוודים בלתי מהימנים. העובדה שווידוי זה מעוצב כמונולוג דרמטי, אף היא מחזקת את השערת אי־המהימנות.

האח התמים, האהוב, מועדף משום שהוא חי את המציאות "במו ידיו" ולא במו עטו. לפיכך הוא אינו נזקק למדיום המתווך של המילה והניגון כדי לנגוע בלבם של הדברים. הוא אינו כותב לא אָל ולא עַל המציאות, אלא חי אותה, בעוד שתאומו, האמן הדמוני, רק מחקה את המציאות ולפיכך מרוחק ממנה. אליבא דאפלטון, זהו מרחק כפול בהיותו מחקה את עולם הדברים הנראים לחושים, המחקים את עולם האידיאות. המנגן הוא האנטגוניסט שמוציא להורג את הפרוטגוניסט, תאומו הפרויקציוני, שלמרות שלא הוא "הנבחר" הוא בכל זאת הנבחר בעלילת השליחות של כוכבים בחוץ. הקרבתו ההכרחית מלווה ברגשי אשם חסרי מנוח של מי שאמנותו "מוציאה להורג" את נַאֲיִיִּוֹ ובו בזמן גם נותנת יד להרס חוזר ונשנה של העולם האנושי הממשי, עם כל מעשה אמנות חדש. ראשיתו של קרב נפשי זה בימי בראשית, כשהשמש החלה לרעות על המים.¹⁰⁰

97 אלתרמן, הערה 1 לעיל, 142–144.

98 ראו גם: "שיר על דבר פניך" (אלתרמן, הערה 1 לעיל, 33–34) ו"שיר שלשה אחים" (שם, 118–121). ראו הרחבה בסוגיית האחים, שהם, "המודוס האלגורי ושירת אלתרמן", הערה 22 לעיל, עמ' 195–240.

99 נוח, הערה 62 לעיל, עמ' 204–240.

100 שאלה נוספת שעולה מן ה"אָגרת": מדוע האל נחשף בשיר כמי שיחסו אל שליחו, במשתמע, הוא אמביוולנטי ואפילו שלילי, שהרי הוא שבחר בו והוא שהפך אותו ל"רוצח" סדרתי? שמה מהדהדת כאן אותה תפיסה שהאל הוא היוצר האחד והיחיד והוא השליט היחיד בעולמו? המקרא שומר בקנאות על פרוטגיבה אלוהית זו, ממנה נובע האיסור המוחלט ליצור כל פסל ומסכה עד כדי סיכון חיים (שמות כ 4–5; דברים כז 15). מנקודת מוצא זו האל בוחר את האמן שבהכרח יחתור תחתיו הן כיוצר והן כשליט יחיד בעולמו הבדוי. אם הבנה זו מתקבלת, אזי לא רק השליח אמביוולנטי כלפי שליחותו, אלא גם האל מתגלה כמי שמלכתחילה בחירתו מלווה בעמדה אמביוולנטית כלפי השליח, שאותו הפך למתחרה, ליצר בעל כורחו. אמביוולנטיות זו אינה בנמצא כלפי הנרצח התורן, משום שהוא אינו יוצר המתחרה ביוצרו.

בכל מקרה, למרות שלאחר הרצח כביכול נפתחה להומו-פואטיקוס הדרך לאלוהיו ולהגשמת ייעודו, האמביוולנטיות שלו נותרה בעינה. הוא אינו תופס עצמו כמי שצועד לקראת עתיד מבטיח, אלא כמי שנמלט מפני עתיד זה בעוד העדות המרשיעה, ניגונו האילם של אחיו, תלויה על צווארו ("וּבְהִפְתַּח לִילָךְ הַזֶּר לְקֶרֶא לִי – בּוֹאֵה! / וּבְהַמְלִטִי אֵלָיו, בְּנִגּוֹנוֹ עָדוּי – / אָחִי הַמִּתְאַבֵּק, אָחִי הַתֵּם לְגוֹעַ, / נוֹתֵר בְּלִי מִים וּוְדוּי"). גם לאחר הרצח הוא יודע שלא השתחרר מתאוומו המתחרה בו על הבכורה ועל הברכה. מסע הנוודות יימשך לעד, כבריחה מבוהלת של מי שהותיר מאחוריו את אחיו הגוסס, כשדמי אחיו, כביכול, זועקים אליו מן האדמה בהותירו אותו "בלי מים ווידוי". מי שחש כך את הדברים יתקשה, אם בכלל, להתפנות להגשמת ייעודו. תחושת האשמה לא רק שלא נחלשה, אלא אף התעצמה, משום שההלך הוסיף חטא על פשע בחסמו את דרכו של אחיו אל הגאולה, בהותירו אותו "למות" ב"חטאיו", ללא וידוי וללא סליחה, על-פי המסורת האוונגלית. על כך יש להוסיף את תחושת "הרצחת וגם ירשת?", שהרי תוך כדי מנוסתו אל האל הזר הוא נותר "עדוי" בניגונו האילם של אחיו הגווע. המתודה יודע שקללת קין דבקה בו לנצח נצחים. הוא ימשיך להיות האמן הנווד ולשווא יתדפק על דלתות האל ("לוֹ רַק רְאִיתָ אֵיךְ, בֵּין לֵילָה וּבֵין שַׁחַר, הִתְחַנְּנוּ יָדַי עַל דְּלָתֶךָ – לְשׁוּב!"). יתר על כן, לילו של האל הוא לילה זר (סטרופה 5), ולכן מטונימית גם האל בעצמו הוא זר לשליחו, אך לילה זה קורא לו "בואה!"; אבל הוא אינו בא אֶל האֵל ולילו, אלא נמלט אליו, בעודו עדוי בעדותו המרשיעה של הנרצח. הרוצח מסולק לא רק מפני האל, אלא גם מעל פני האדמה – אף היא העדיפה את הנרצח. לכן הוא מתנצל לפניו בצורה מעט מוזרה (לְאֶדְמַתִּי אִמֵּר – / אֶת מַגְעֵי זַכְרֵי-נָא, / אֲנִי הִיד אֲשֶׁר הוֹשַׁטָה אֵל לִילְכָךְ"). הנרצח הוא פרח הלילך של האדמה, שנקטף על ידי ההלך ועל כך הוא מעיד בפניה. הוא שאמור, כאמן, להביא את בשורת היופי לעולם, דווקא הוא, באופן אבסורדי, קוטף אותו ומביא לכיליונו.

לפנינו אפוא מסע וקרב פסיכומכי, מלווה בהתנצלויות מוזרות, שמקורן בתחושות אשם בלתי פתורות. לשיא מגיעים הדברים כשההלך מפציר באלוהיו שעל אף הכול ישעה אל מנחתו ויסלח לו, כווריאציה על מנחת קין (בראשית ד 3-5): "לוֹ סִלַּח-נָא גַם לְמִלְאֶכֶת הַשִּׁירִים וּרְצָנָה / כְּצַחֹק אֶחָד פְּשׁוּט, אֲשֶׁר צָחַקְתִּי כְּאֵן". הנבחר מבקש את סליחתו של הבורח על שביצע את שליחותו, על כך שאינו האח התמים "שֶׁלְשִׁיר לֹא הֵיטִיב"¹⁰¹. האם יש סיכוי שהאל יתרצה ויקבל את בקשת הסליחה ואת מנחת שלוחו? והרי הצחוק האחד, הפשוט, שהוא מבע אנושי ראשוני, וממאפייניו של הבל-נטורליס, עדיף בעיניו גם עתה. באופן אבסורדי, האמן, שהפך בעל כורחו למקריב אחיו, מתחנן שניגונו יירצה לפני המשלח הדמוני כשווה ערך לחיוך התמים של אחיו. סיומו של השיר, כפי שצוטט לעיל, מעיד על כישלונו המוחץ של אקט החניכה שאליו נשלח ההלך בשיר הפתיחה.¹⁰² בסופה של הדרך

101 אלתרמן, "שיר בפונדק היער", הערה 1 לעיל, עמ' 142.

102 התנצלות מעין זו חוזרת שוב בשיר "הספרים", מתוך "שיר עשרה אחים". השיר מסתיים בכך שהאח, נציג הספרים והשיר, ממשיך את קו ההגנה שנקט בשיר "אגרת". הוא מתחנן לפני אחיו לאפשר לספרים להצטרף אל עולמם גם אם יגיעו "אֵל אֶרֶץ הַגְּזִירָה"; והאחים מנחמים את האח המתנצל כפי שנוחם אגריפס האדומי, על ידי העם בבית המקדש: "אֲחִינוּ אֲתָה, אֲחִינוּ אֲתָה" (אלתרמן, הערה 12 לעיל, עמ' 303); בעקבות ספרי, שופטים יד (על דברים יז 15, כג 8).

האין סופית הוא מגיע אל "עץ כבד" כשנפשו כבדה עליו ואפילו "חיגרת". הקרב הפסיכומכי אינו מגיע להכרעה המיוחלת. המתוודה יודע שהמוקרב היה ונותר "היחיד" ובלעדיו אין תקומה אף לו, למשורר, ולכן עטו נשבר. ברגע שהשירה מתרחקת מן ההווה האנושית ומן העת (ובתור מעשה אמנות אין היא יכולה, מהותית, שלא להתרחק מהם במידה זו או אחרת) היא עלולה לאבד את הצדקת קיומה. ומה קורה כשהניגון נותר לבדו בלי עולם? על כך ניתן ללמוד משיר הסיום של כוכבים בחוץ, שסוגר, אך אינו חותם, את סיפורו של ההלך שאמצעיתו מתנסחת בשיר הפתיחה.

1. "הם לבדם": הניגון שהפך למבול

הפסיכומכיה שופכת אור גם על משמעותו של השיר הסוגר את כוכבים בחוץ, "הם לבדם"¹⁰³. מירון טוען שמהלך הנדודים של ההלך מגיע לסימו הטבעי כשהוא חוצה את גבול החיים בשיר סיום.¹⁰⁴ ואילו בלבן גורס שאין מדובר בפְּרֵדָתו של ההלך מחייו, אלא בפְּרֵדָה משירתו, כי מיקומו של "שיר בפונדק היער", המקדים אותו, מלמד שעם מות "אחינו", המייצג את דרך הקליטה הבלתי אמצעית, אין עוד מקום לשירה.¹⁰⁵

לטעמי אין בשיר החותם התייחסות למותו של ההלך על אף שמדובר בו על גבול "הַרְקִיעַ הַקָּר וְהָעֵת" ועל "אֶלֶם" "עָרִיץ וְאַחְרוֹן". באלה אין די כדי לקבוע שמדובר במותו של ההלך. מדובר על כך שהעיר מוצפת "בְּנִגּוֹן דּוֹמִיּוֹת וְשִׁמְיִם". אין מדובר על פְּרֵדָתו של ההלך מחייו וגם לא על פְּרֵדָתו משירתו, אלא על מה שיקרה לעיר כאשר הניגון מאבד את בלמיו ואת אחיזתו במציאות. "שיר בפונדק היער", שמקדים את "הם לבדם", מדווח על כך שהאח ש"לשיר לא היטיב", "נח" לו (סופית?) "מְעַטָּף בְּאֲדָרֶת" אי שם "בְּפִנְדֵּק הַיַּעַר" והוא נחתם בהצהרה: "שִׁירָנוּ תָם". משמע, מות האח התמים, האהוב, מביא לכאורה, את "שירנו" אל קו הסיום. אך למעשה "מותו" של האח התמים מותיר את הניגון כשהוא מנותק ממקורו ונטול בלמים. מה קורה לעיר לאחר שהניגון התנתק מעולמה הפיזי ונותר לבדו? על כך מספר השיר החותם את הקובץ.

שיר הפתיחה פותח ב"עוד חוזר הניגון" ושיר הסיום פותח בציון העובדה שהניגון שממנו ברח ההלך מציף את העיר. הצפה זו היא פורענות של "נִגּוֹן דּוֹמִיּוֹת וְשִׁמְיִם". הניגון האוקסימורוני, העקר הזה, מציף את העיר "עַד עֵינֵיהָ". משמע, "שירנו [בכל זאת לא] תם". הניגון לא רק חוזר, אלא מתגבר כצונמי הרסני. משהוסרו הסכרים, הניגון מתעצם והופך לשיטפון שמבטא את "בֵּינְתָם" ה"צְלוּלָה" וה"נְכָרִית" של "הַרְקִיעַ הַקָּר וְהָעֵת". שניים אלה מכחידיים אפילו את הביטויים האלמנטריים והספונטניים ביותר של המין האנושי, את "הַבְּכִי וְהַצְחֹק" ואת הניגון האנושי הטבעי, שנציגו הוא "חֲלִיל הַרוּעָה" של הבל הרועה, האח הנאיבי, הנטרף ב"שיר בפונדק היער" על-ידי "הָאֲרִיָּה הַיֶּרֶק" ביער העד. דומיית השמים, הרקיע הקר

103 אלתרמן, הערה 1 לעיל, עמ' 145.

104 מירון, הערה 40 לעיל, עמ' 193, 201.

105 בלבן, הערה 59 לעיל, עמ' 135.

והעת, על בינתם הצלולה והנכרית, כל אלה קשורים מסורתית בעולמו הטרונסצנדנטי של האל; לפיכך הם ייצוגים מטונימיים של האל הזה שבחר בהלך לשליחו. מול עולם שמימי זה שבו גם אֶבֶד המנגן תאמו הנאיבי, חביבו של האל,¹⁰⁶ ניצב ההלך לבדו ושואל בחרדת לב: "אֵיךְ אֶצֵא לְעֵבוֹר לְבָדִי [בלי אחי] בְּשִׁקִּיפּוֹת הַמְּבּוֹל הַשֶּׁקֶט?". עם הסתלקותו של האח הנאיבי שוב אין מי שיבלום את השליח מלמלא את שליחותו הבעייתית שעלולה לשים קץ לאנושיות הספונטנית בשל הצפה בלתי מבוקרת של הניגון. ההלך נחשף כ"שוליית הקוסם" שאינו יודע את מילת הקסם שאמורה לעצור את ההצפה. הניגון, לאחר שהתנתק ממקורו, בשאיפתו האובסיבית להגיע אל הכוללים האידיאיים, האפלטוניים, הופך את ההלך לרץ מבשר של חננאל מפונדק הרוחות. הוא מביא לסופו של הניגון האנושי הצנוע, המיוצג באמצעות בעל "תיבת המזמרה" הפלבאית באותו מחזה. בכך, פרדוקסלית, מגיע הניגון אל המבוא הסתום דווקא כשאינו מי שיחסום את דרכו. והמסר? מי ש"נועד" להיות משורר אסור לו להגשים ייעוד זה בטהרתו. הגשמה כזו משמעה "רצח-אח" פרויקציוני הטמון ברעצמו וגזר דין מוות על ייעודו ועל שירתו. מה נותר בכל זאת לאחר המבול הזה? "רַק הַבְּכִי וְהַצְּחֹק", היתומים האוקסימורוניים, הם לבדם עוד "יֵלְכוּ בְּדַרְכֵינוּ הָאֵלוֹ", אבל רק עד שייפלו "בְּלִי אוֹיֵב וּבְלִי קֶרֶב". הסינקדוכות הווקליות הטבעיות והספונטניות (הצחוק והבכי) של הגורם האנושי, שאינן אלא קולות טרום-וורבליים, בסיסיים, שקודמים לשירה ולניגון ההיפר-וורבליים, גם אותם, בסופו של חשבון, ישטוף מבול הניגון. אבל הם גם האפשרות היחידה להמשך החיים האנושיים הספונטניים. ניגון שמתנתק מן האנושי, אינו מביא גאולה לעולם, אלא שטפון והרס.

אחרית דבר

בכוכבים בחוץ ניתן לזהות התמודדות חתרנית של אלתרמן הצעיר עם השירה הניאו-סימבוליסטית שעל ברכיה התחנך. אמנות לשם אמנות היא עניין עקר במקרה הטוב והרס האנושיות במקרה הטוב פחות. בעולם שבו נדרשת הפשלת שרולים הומניסטית של ממש כדי להתמודד עם הכוחות הפשיסטיים והטוטליטריים אין זה מוסרי לייצר שירה מזוקקת מחלאת אדמות. משורר שמתייחס לייעודו ברצינות יתר ושולח את העולם לעזאזל מסייע, גם אם ללא כוונת מכון, לערעורם של הכוחות ההומניסטיים. ניתן לזהות כאן גם התנצחות אינטרטקסטואלית עם טשרניחובסקי המסיים את כליל הסונטות שלו "על הדם" כך: "אֵךְ פִּהְנִי הִיפִי וּמְכֹחֹל-אֲמָנִים, / הָרֹדִים בְּשִׁירָה וּמְסִתְרֵי חָנָה, / יִגְאָלוּ הָעוֹלָם בְּשִׁיר וּמְנַגִּינָה".¹⁰⁷ הכליל ראה אור בשנת 1922, שש-עשרה שנים קודם לכוכבים בחוץ וארבע שנים לאחר מלחמת העולם הראשונה. טשרניחובסקי "בתמימותו" מבקש להאמין, אף כי לא תמיד, שרק כוהני היופי, האמנים, יביאו גאולה לעולם שטוף הדם. אלתרמן, לאחר מלחמת העולם הראשונה וערב מלחמת העולם השנייה, מתקשה להאמין באוטופיה זו. הוא כבר רואה שהאמנות, הסימבוליסטית או הפופוליסטית, עשויות לסייע בהגשמת עולם דיסטופי. לפיכך מצהיר דוברו, בשיר הפותח את חלק ד' של כוכבים בחוץ בהתרסה

106 אלתרמן, "אגרת", הערה 1 לעיל, עמ' 61.

107 שאול טשרניחובסקי, מבחר: שאול טשרניחובסקי, תל אביב, ספריית דביר לעם, תשכ"ה, עמ' 111.

כנגד שליחותו שלו: "הִנֵּה הָעֵצִים בְּמַלְמוֹל עֲלֵיהֶם, / הִנֵּה הָאוֹיֵר הַסְּחָרְחָר מְגַבָּה, / אֵינְנִי רוֹצֶה / לְכַתּוֹב אֲלֵיהֶם, / רוֹצֶה בְּלִבָּם לְנַגֵּעַ"¹⁰⁸.

הנבחר, כהומו־פואטיקוס, "מת" להיות הומו־נטורליס. הוא איננו רוצה לכתוב אל העצים הממלמלים ואל האוויר הסחרחר מגובה, אלא רוצה בלבם לנגוע. הוא מבקש להיות האח הנאיבי: "לְשֵׂאת פֶת בְּמַלַח וּמִים בְּדִלִי / וְעַת הַדְּרָכִים יִלְבִּינוּ / צִידָה לְהֵבִיא לְאָחֵי הַגְּדוֹלִים, / לְאוֹר וְלָרֶחֶב בְּשָׂדוֹת אֲבִינוּ". הוא מבקש להביא צידה, כמו יוסף ודוד, האהובים על אביהם (בראשית לז 13-14; שמואל א' יז 17-18), לאחים הגדולים (האור והרוחב) שנמצאים "בשדות אבינו". אבל אחיו הגדולים של יוסף, בקנאתם אותו, בקשו להרגו ולבוסף "רק" מכרו אותו לישמעאלים (גם בשיר "אגרת"). משמע, פוטנציאל העימות שבין האחים נותר עומד על כנו.

זאת ועוד, הפרדוקס בשליחות שנכפתה על ההלך מתרחב: גם כשהדובר מודע לבעייתיות של שליחותו, הוא ממשיך לשכלל את כלי השיר (מצלול, חרוז, ריתמוס, חריזה, מבנה, פיגורטיביות מבריקה, אוקסימורונית וכדומה) עד לוירטואוזיות חסרת תקדים בשירה העברית. פואטיקה מבריקה זו נידונה בהרחבה והדברים ידועים. אך ככל שאלתרמן משכלל את כלי השיר, הופך האחרון, יותר ויותר, "לשיר זר". תסכולו של ההלך הולך ומעמיק ככל שהצלחתו כאומן וכאמן משתבחת. ואכן, החל משמחת עניים ואילך מעמעם אלתרמן את הברק הפואטי שלו ומתגבר את המסר המוסרי, ההומניסטי, מתוך אחריות הולכת וגוברת לגורלה של האנושות בכלל ושל העם היהודי בפרט. אמנם אין הוא יכול לוותר על שליחותו השירית, הכפויה עליו הר כגיגית, אך הוא מעמיד אותה, ללא תנאי, לשירות אותה אנושיות שעליה הוא מדבר ברשימות נעוריו (1939) תחת הכותרת: "עולם והיפוכו", שנזכרו לעיל.¹⁰⁹ שירתו מתגייסת במלוא כוחה לשימור ולטיפוח "האנטגוניזם הטבעי" לכל מה שהוא "אויבה בנפש" של האנושות והאנושיות.¹¹⁰ עם זאת מתברר, שגם אחרי שמחת עניים, שירי מכות מצרים ועיר היונה, לא נחה דעתו. את החשבון האכזרי והנוקב ביותר עם דיוקן המשורר המתנתק מן הדם, היזע והדמעות של האנושות הוא עורך בפונדק הרוחות בעלילת חייו של חננאל, הכנר שחנן אותו האל לטוב ובעיקר למוטב.

אוניברסיטת חיפה

המכללה האקדמית לחינוך – אורנים

108 אלתרמן, הערה 1 לעיל, עמ' 110.

109 אלתרמן, הערה 24 לעיל, עמ' 33-38.

110 שם, עמ' 38.