מאמר רביעי

בין *כוכבים בחוץ* לשמחת עניים

כוכבים בחוץ ו***שמחת עניים***, שתי יצירות המופת של אלתרמן, שונות זו מזו ביותר, ככל שיצירות שנכתבו על-ידי אותו משורר יכולות להיות שונות זו מזו. התמורה שחלה בשירת אלתרמן בין ***כוכבים בחוץ*** ל***שמחת עניים*** איננה רק תמורה של שינוי דגשים או של עיבוי וריכוז יסודות שהיו קיימים קודם לכן; זוהי תמורה כוללת ורדיקלית. חוויית יסוד אחרת, שאלות אחרות וחומרים אחרים, מצטרפים למערכת חדשה שבמסגרתה מנוצלים אמנם גם אספקטים ויסודות שהיו שוליים או 'עוברים' או 'במצב צבירה' אחר במערכת הקודמת, אבל בהקשרים המשנים את משמעויותיהם ולתכליות אחרות. ***כוכבים בחוץ*** מעגל לעצמו. ***שמחת עניים*** מעגל אחר. מן המקום שבו מסתיים הספר הראשון – איון של "הבכי והצחוק", המסמנים את מנת חלקו של היחיד בעולם, על ידי החלל והזמן, היקום והנצח, מתחיל הספר השני. עיקרו של זה, חתירה אל מה שמעבר לסבל ולאושר של היחיד, או אל משהו החבוי בעומקם, לעבר עיקרים אנושיים שבכוחם להעניק משמעות לקיומו של היחיד חרף הכוחות המכלים אותו, האדישים לגורלו (בספר הראשון – הכוחות הקוסמיים, בשני – ההיסטוריים-פוליטיים). ***כוכבים בחוץ*** – היענות להקשר פואטי. ***שמחת עניים*** – להקשר פוליטי אקטואלי. המפנה שחולל אלתרמן בשירתו במעבר מספר לספר היה קיצוני ומהפכני יותר מזה שעשתה שירת שלונסקי בין ***לאבא לאמא*** ו***בגלגל***, ובין ***אבני בֹּהוּ***; יותר מזה שהתחולל בשירת נתן זך בין ***שירים שונים לכל החלב והדבש*** ואפילו יותר מזה שעבר על שירת אמיר גלבע בין ***שירים כבקר בבקר*** לבין ***רציתי לכתוב שפתי ישנים***. ה"שינוי הדרמטי במהלך שירתו"[1] של אלתרמן, שהתרחש לאחר *כוכבים בחוץ*, החל כנראה בשירים הראשונים של ***שירי מכות מצרים*** שפורסמו ב-1939 ("דם", "צפרדע", "כינים"), אבל כתיבתו של ספר זה נפסקה והוא הופיע בשלמותו ב-1944. בשנת 1940 החל אלתרמן לכתוב את ***שמחת עניים*** וזו יצאה לאור ב-1941, ביצירה זו התמחש השינוי והתגבש במלוא עוצמתו.[2]

לאחר *הופעת* ***שמחת עניים***, לא שב אלתרמן שיבה גמורה לעולם ולסגנון שפיתח בספרו הראשון, אך גם לא גדר את עצמו בתחומים שכבש בספר השני. ***כוכבים בחוץ*** ו***שמחת עניים*** יסמנו מכאן ואילך את הקואורדינאטות המרכזיות שבאמצעותן מצטיירת המפה השלמה של שירתו. מרבית השירים שכתב המשורר אחרי ספרו השני מתפתחים, בנפרד ובמשולב, משתי היצירות האלו, מחוויות ומערכי יסוד שהן מגלמות. מרביתם יוצאים ממחוזות תמאטיים ופואטיים שהן ביטויים התמציתי. שירי אלתרמן המאוחרים לשני הספרים, מפתחים יסודות והיבטים שבהם בלבושים שונים (לוקאליים-אקטואליים, היסטוריים-לאומיים, אישיים-קיומיים, הגותיים-כלליים, 'תוגיים' וקומיים, 'רציניים' ו'קלים'), משלבים אלמנטים מתוכם, חותרים לסינתזה ביניהן או להארת גומלין של מה שנתגבש באחת באמצעות מה שנתגבש בשנייה.

[1] שביט תשס"ג 22, וראו שם דברים חשובים לתיאור היבטים של השינוי הזה.

[2] בשנים שבין שני הספרים נדפסו השירים "הבאר", "הסדנא", "ערב של שוק", "שיר מאור עיניים" [א-ב], "שלושה שירים בפרוור" (1940); "אבן משחזת", "שירים על רעות הרוח", ו"שיר ארבעה אחים" (1941) שהשירים שבו ("פתיחה ישנה", "הבקתה", "היין", "הספרים", "האב") נכללו אחר כך במחזור "שיר עשרה אחים"). כולם, להוציא "שיר מאור עיניים" הופיעו אחר כך בספר ***עיר היונה*** (1957) בכל השירים האלה, וב"שיר ארבעה אחים" במיוחד, ניכרת כבר מגמה לסינתזה של הדברים שמשני העברים.

דרך התבוננות זו במכלול האלתרמני, איננה כמובן אלא אחת מדרכים רבות אחרות, אבל נראה לי שהיא אחת מן הפוריות שבהן. היא אכן מראה שיש סיבות טובות לראות ב*כוכבים בחוץ* ו*בשמחת עניים* יצירות מכוננות של המכלול הפואטי-תמאטי הזה, לבחון אותו בזיקה אליהן ולחזור ולהתבונן בהן בזיקה אליו, ולתאר אותו ואותן בהתאם לכך. תיאור כזה עשוי להעמיד את שתי היצירות כשני היפוכים המצטרפים זה לזה באחדות "גבוהה", או כשני קטבים באוקסימורון-רבתי. באופן זה ניתן להציג אותן כשני אגפי יסוד דיאלקטיים-משלימים במסגרת אינטרפרטאציה אחת של שירת אלתרמן או של תיאור הפואטיקה הגלומה בה בשלמותה. תיאור מפורט ומדויק של שתי היצירות, ובמיוחד הצגה ברורה של ההבדלים ביניהן חשוב לא רק לצורך הבנת הספרים עצמם והזיקות שביניהם אלא, גם ובמיוחד, כתנאי הכרחי למיפוי כולל של שירת אלתרמן ושל הזיקות המגוונות והמורכבות שבין מחוזותיה השונים. וראו דברים חשובים שכתב בעניינים אלה הרי גולומב (תשכ"א).

הטענה *ששמחת עניים* היא ספר שונה ביותר מ*כוכבים בחוץ*, ספר שהופעתו מסמנת תמורה מהותית ביצירת אלתרמן, עולה בקנה אחד עם הדעה שהיתה מקובלת ביותר בביקורת שליוותה את הופעת הספר השני וכן את זו הסמוכה לה (וראו באומגרטנר תשל"א) ולאחרונה גם שביט (תשס"ג). אבל דעה זו נוסחה בעיקרה בדרך מכלילה, כביטוי להתרשמות, כהבעת דעה בעלמא. היא לא נתמכה בניתוח טקסטואלי ובאינטרפרטאציות מפורטות, לא הוצגה במלוא היקפה ובמלוא עומקה, לכן התועלת שניתן היה להפיק ממנה בהקשרים שהועלו לעיל, לא יכלה להיות רבה.

דרך זו של הצגת ההבדלים בין היצירות הֵקֵלה מן הסתם על מי שניסה לטשטש אותם. היה זה במיוחד דן מירון שהעמיד דעה מנוגדת (תשכ"ב, תשל"ה). מירון חתר להבליט את הצדדים השווים בין שני הספרים ולהציג את הספר השני כהמשכו של הראשון. מה שעשה מירון במפורש, עולה ממאמריו של שלו (1992, תשס"א) בעקיפין ובצורה מוגבלת. שניהם, כל אחד לפי דרכו, משעינים את עמדתם על שני בסיסים, על מוטיבים מילוליים משותפים שהם מזהים בשתי היצירות ועל ראייתן כמשקפות בדרך זו או אחרת, סבכי נפש של אישיות אחת.

על הבסיס הראשון של העמדה הזאת יש לומר, כנרמז, כי אין ספק שאחדים מן הסמלים, תבניות המשמעות והמוטיבים, האמצעים הרטוריים והיסודות הפיגורטיביים שהופיעו ב*כוכבים בחוץ* שבים ומופיעים גם ב*שמחת עניים* (אלו יצירות של אותו משורר), אבל דבר זה אינו יכול להכריע בעניין שלפנינו. נוכחותם של מרכיבים משותפים אלה מרכזית ביצירה האחת אבל שולית – בשנייה; באחת היא משעבדת את החומרים המיוחדים לאותה יצירה, ובאחרת משועבדת היא להם. השימוש החוזר בתבניות ובמוטיבים, איננו מעיד כשלעצמו על זהות או על דומות ההקשרים והטקסטים שבתוכם הם מופיעים, יותר משהשימוש החוזר במילים ובצירופים מן הלשון הכללית מעיד על זהות או דומות מעין זו. ואמנם, עניינים שהם מרכזיים ב*שמחת עניים* אינם מצויים ב*כוכבים בחוץ*, ואם הם מצויים בו הריהם שוליים ביותר בתוכו; ולהפך, כמה עניינים ואספקטים שהם עיקר בניינו ומהותו של ספר השירים אינם קיימים או אינם חשובים כלל בפואמה שנכתבה אחריו. אותם היסודות והאספקטים שנתגלגלו מ*כוכבים בחוץ* ל*שמחת עניים* שינו בה את מעמדם, צורתם ותפקודם. בהקשר המתודולוגי של ההשוואה (כזכור), הצדדים המשותפים האלה עשויים דווקא לשמש לצורך הבלטת הבדלים וניגודים בין שתי היצירות, ובאופן זה הם אכן ישמשו להלן.

על הבסיס השני לאותה עמדה, אומר רק זאת: למרות שהניסיונות לבסס את הדמיון בין היצירות על העולם הנפשי החבוי של יוצרן, ולתאר אותן כשתי התמודדויות שונות של המשורר עם "מבוכי עולמו החווייתי" נראה בעייתי בעיני, אינני מתכון לטעון כאן דבר וחצי דבר כנגדו, משום שאין הוא מענייני. ענייני בשתי יצירות אלה של אלתרמן איננו במסמכים המשקפים את סבכי נפשו של המשורר או את שורשי אחדותה הבלתי-

מודעים (אם ניתן בכלל לדון בהן באופן שכזה), אלא הוא עניין ביצירות ספרות ובהבדלים התמאטיים והפואטיים שביניהן. מנקודת ראות זו גם "חומרי" נפשו של היוצר נתפסים כ"חומר ביד היוצר", חומר המופעל ומנוצל לצרכים שונים ובתיאום עם חומרים הבאים מ"בחוץ" (ביוגראפיה, היסטוריה, מסורות ספרותיות, חומרי לשון). לא במבוכים האינטימיים של האישיות היוצרת אני מתעניין כאן, אלא בהיבטים הגותיים- קיומיים שבמרכז יצירתו; בהתמודדותה המודעת עם השאלות הקשורות בחייו ומותו של האדם בעולם, ובמיוחד באלו הקשורות במשמעות שניתן (אם ניתן) להעניק לחיים האלה ולמוות הזה. התמודדות שהיא שונה בתכלית מזו המוצגת ב***כוכבים בחוץ*** (דבר זה איננו צריך כשלעצמו למנוע מן המעוניינים את הדיון באותם 'מבוכים' ובדרכי גילויים ביצירות השונות כל כך זו מזו כיצירות ספרות, בתנאי שידעו להבדיל בין הקשרי הדיון).

להלן יידונו אפוא מימדי המפנה שחל בין שני הספרים ועומק ההבדל ביניהם, בזיקה למכלולים השיריים, ותוך תשומת לב לכל גורם "פנימי" או "חיצוני" שעשוי לסייע לתיאורם ולהבנתם כיצירות ספרות, ולהשוואתן כיצירות ספרות. כל אחד משני הפרקים הראשונים של המאמר יוקדש להתבוננות באחת משתי היצירות, השלישי – להשוואה עצמה.

פרק ט. *כוכבים בחוץ* – הגאולה הנכשלת

כוכבים בחוץ, ספר שיריו הראשון של אלתרמן, כידוע לכל קוראיו, הוא גם מפגן מרהיב של לשון שירה מקורית ושל פואטיקה ייחודית וגם מימוש עשיר, כולל ומפורט כאחד, של 'עולם' שירי יחיד במינו (כדברי מירון). אין אנו יכולים לדעת מה קדם למה ב*כוכבים בחוץ*, תמונת עולם שלצורך עיצובה נדרשת לשון שירית חדשה וייחודית, או לשון שירית התובעת לצורך הפעלתה, עולם בדיוני ייחודי תואם לה; אבל אנו יכולים להתבונן בזיקות הגומלין העשירות שביניהם. אחת מן האפשרויות הנוחות יחסית לעשות זאת, היא לבחון כיצד נבנים ומתרחבים שני המעגלים הגדולים הללו, מתוך ובאמצעות סיפור הציר של הספר, סיפורו של המשורר היוצא לגאול את האדם בדרך השירה. אין כמדומה קושי לגזור מנתוני היסוד שלו, ומדרכי התקשרותם, גם את הגיון בנייתו של עולם ומלואו זה, בריבוי הקשריו וגווניו, וגם את דרכי עיצובה הייחודי של מערכת פואטית שבאמצעותה הסיפור יימסר, והיא גם הכלי להגשמת תכליתו. סיפור המשורר היוצא לגאול את האדם ממצב החושך שבו הוא נתון, הוא בה בעת גם סיפור המסע למיפוי עולמה, אפשרויותיה וטווח ביצועיה של שירה חדשה. והנה, בעוד השליחות הפואטית של הספר זכתה ועודנה זוכה להצלחה כבירה, נידונה השליחות העולה מן התמאטיקה שלה, שליחות גאולת האדם על ידי השירה, אליה יוצא המשורר, לכישלון. בכיסופים החלה ובגעגועים נגזר עליה להסתיים. אפשר שיותר משסיפורו של ***כוכבים בחוץ*** הוא סיפור של גאולה, הריהו סיפור על אי-אפשרותה. בין שורה ראשונה לאחרונה של הספר, אלתרמן מעצב בו-זמנית גם את הקונסטרוקציה של הסיפור וגם את הדקונסטרוקציה שלו.

על פי היבט מקיף ומרכזי שלו, ***כוכבים בחוץ*** הוא אכן 'סיפור', או עדיף לומר 'מיתוס', של גאולה. גאולת האדם בשליחות השירה ועל ידי השירה ("הניגון"). גיבורו

של המיתוס הזה, הנושא בעולה של השליחות, מכוח של בחירה או מכורח גורל, הוא מטבע הדברים המשורר.[1] שליחות זו, שעיקר תכליתה להביא לשינוי בחיי האדם היחיד על ידי חידוש הקשר בין הנפש לגוף, בין התודעה ליצר ולהיבטים הוויטאליים של החיים, בין התרבות לטבע, ובאופן כולל, בין האדם ליקום, נידונה כאמור לכישלון. הקריאה ב*כוכבים בחוץ* מעידה על כך שכבר מלכתחילה, ממש מרגע יציאתו לדרך, מודע המשורר לבעייתיות הכרוכה בשליחות שנטל עליו ולכישלונה הצפוי, בעייתיות הנגלית ומתפרשת ככל שהסיפור מתקרב לסיומו. הגאולה שאליה חותר גיבורו-משוררו של מיתוס ***כוכבים בחוץ*** היא גם בלתי אפשרית וגם עשויה להיות מסוכנת (כמפורט בהמשך). המודעות לשני המכשולים האלה מלווה את סיפורה של השליחות ב***כוכבים בחוץ*** מראשיתה עד שהם מכריעים אותה באחריתה. חלקים מ"סיפור הגאולה" כבר סיפרתי בפרקים קודמים, כאן אקצר בו. את עיקר דברי אקדיש להיבטים של "פירוק" הסיפור הזה, המתבצע, כאמור במקביל, על ידי המשורר עצמו.

א. 'מצבו של האדם' (תרבות וטבע, עיר ותבל) ושליחותו של המשורר

הסיפור המטפורי של 'שליחות המשורר' ב***כוכבים בחוץ*** מעוצב על פי המודל של 'סיפור השליחות' המצוי בכתבי הקודש של אמונות שונות, אבל בנוסחים שונים גם בכתביהם של יוצרים חילוניים; אבל שלא כמו הסיפור הדתי, ספק אם יש לקבלו כפשוטו.[2] מרכיביו של סיפור כזה יהיו בדרך כלל: 'מצב של חושך' בו שרויים בניו של ציבור מסוים; התגלות של ישות עליונה המביאה בשורה של גאולה; יחיד – מנהיג או נביא שנבחר לזכות בהארה ולהפיץ את הבשורה – יוצא, ספק מרצונו, ספק בצו גורלו, להביא אותה לרבים. משעת ההתגלות ואילך מזוהים חייו עם השליחות שקיבל על עצמו; גלגוליה בין אלה שלהם נועדה, הצלחותיה וכישלונותיה, הם גלגוליו, הצלחותיו וכישלונותיו.

'מצב החושך' מתגלה ב"פגישה לאין קץ" (8) ולאחר מכן (בעיקר) בשאר שירי החטיבה הראשונה של הספר, כמצבם של היחידים המאכלסים את העיר המודרנית, אלה בני האדם, ילדי הטבע, הסגורים ב"רחובות ברזל ריקים וארוכים", ב"ערי מסחר חרשות וכואבות", מנותקים ממקור חיותם. ההתגלות – מן הסערה – היא התגלות היופי והעוצמה של התבל-האם,[3] המבקשת לגאול את 'עולליה-יתומיה' משביים. היחיד

[1] 'מיתוס': סיפור, בדיון, גילום סימבולי של בעייתיות הגותית וקיומיות. 'משורר': 'אני' הדובר בשירים, או 'משורר מובלע' בהם. גם על פי היבטים אלה *כוכבים בחוץ* הוא מבחינות שונות מקבילו-היפוכו של ***אבני כהו*** של שלונסקי שאף הוא לפי דרכו, סיפור או מיתוס שבמרכזו גאולת האדם בדרך השירה (לעיל פרקים ו', ז'). מבחינות אחרות הוא דומה עקרונית לכליל הסונטות "לשמש" מאת טשרניחובסקי, שגם בו נועד למשורר תפקיד דומה (וראה ערפלי, תשנ"ה). השורות "כוהני היופי ומכחול האמנים / הרודים בשירה ומסתרי חינה / יגאלו העולם בשיר ומנגינה" לקוחות כידוע מכליל סונטות אחר, "על הדם", של אותו משורר.

[2] סקירה מקיפה ועשירה של גלגולי המודל הדתי של סיפור הגאולה בכתביהם של משוררים ופילוסופים רומנטיים חילוניים, ראו אצל אברמס (1973).

[3] למרות הלשון ה'רומנסית' (פְּנֵיה ל"אַתּ", לשון החיזור, מחוות של הערצה לגברת גדולה ועוד) שבזכותה קנה אולי השיר את מקומו בין הקוראים, הנמענת בשיר איננה אישה ובוודאי לא אישה ממשית מסוימת שהמשורר מחזר אחריה. דמות שהיא לספרים גם החטא (מזלזלת בחכמתם, הליכה

הנבחר שנשבה לקסמה של התבל (זה המפרש תופעות טבע מצויות, כאילו היו התגלויות של ישות אלוהית) – הוא המשורר. 'הבשורה' שנועד להביא לבני האדם היא בשורת התחדשותה של השירה, שתכליתה להשיב ל"אסירי עוני וברזל", שאף הוא נמנה עִמהם, את ה"כוכבים בחוץ", את הזיקה הבלתי-אמצעית אל היקום.

חייו של היחיד בעיר המודרנית מצטיירים בספר כחיים של בדידות וניכור. ימיו נעדרי השמחה, הם ימים של מעשים קטנים, חשבונות רעים, עיצבונות שפלים וקטנוניים. לילותיו הם 'לילות לבנים', ללא שלווה וללא רוגע. לילות של עיניים פקוחות מדאגה ומייסורי נפש. את רגשותיו ומצוקותיו הוא מסתיר (מתוך קבלת עוֹלָם של נימוסי התרבות והגינונים האזרחיים המקובלים) מתחת ל"מסווה החיוך והבגד". הוא שרוי ב"בצורת" רגשית מתמדת ואין הוא מסוגל לנהוג באופן ספונטאני (חיוכו מאולץ ומלאכותי – "חיוך נרפה", "יום פתאומי" 17) וגם לא להיענות ליופי ולאושר או לחמימות אנושית ("כי תשליך עליהם אור חיוך אמִתי, יִכשלו עמודי הבית", שם). בכאב – "כאבנו הנכלם והפעוט" – ובמצוקה הפוקדים אותו אין אפילו גדולה, הם מינוריים וחסרי חשיבות. עם כל הדברים האנושיים האחרים הם נבלעים ברעש העיר, במרוץ הקודח של חיי יום-יום; נדרסים ונשחקים על רציפי המסחר ובפתחי המשרדים, אלה הם הכאבים ש"אין להם משיח ואין להם דגלים" ("מעבר למנגינה" (35), ואין שם לב אליהם (בעיקרו של דבר אין אלתרמן מתעניין כאן במצוקות שמקורן חברתי, לאומי או פוליטי, אלא מבקש גאולה דווקא לאלו שתנועות מהפכניות מכל הסוגים פסחו עליהן). בעולם של ***כוכבים בחוץ*** מתנהלים חייו של 'האדם התרבותי' בסימן של שיממון ושיגרה, הכל בהם צפוי מראש, חוזר על עצמו וידוע כביכול "בעל-פה". החכמה ש"אין לה קץ" ("אל הפילים" (19), ידיעת הכל, שאינה מניחה מקום להפתעה, ליופי, לפלא ולשעשוע בחיי האדם, איננה אלא היבט אחר של קהות החושים שהשתלטה עליו, של הבנאליות שכבשה כל חלקה טובה בעולמו. הפענוח השכלי של סודות היקום והגישה הרציונאלית להוויה, עשו את "הרוח וכל אחיותיה" (10), את גרמי השמים, את האש והמים, העץ והפרח, הנופים והמרחבים – לדברים שאין בהם יותר פליאה או חידוש. לבו של האדם גס בתופעות הטבע החוזרות ונשנות כשם שלבו של דייר נעשה גס בשכן שהוא פוגש יום יום "מבלי החלף שלום על מדרגות הבית" ומבלי שיידע עליו דבר של ממש ("כנור הברזל", 43). גם השיר, הניגון והאגדה שהביאו נחמה לאדם בדורות

אחריה היא חטא בעיניהם; מושכת מן התרבות אל הטבע; ממש בנוסח ווּרדסוורת הקורא לנמענו "להפוך את השולחן" ולזרוק את הספרים) וגם השופטת (לפי התפיסה שהאמת שבספרים נבחנת בסופו של דבר בזיקה לעולם שאותו הם "מחקים", ואותו הם מבקשים להבין), בעלת ארצות רבות, שילדיה מפוזרים ברחובות שונים ורבים – לא סביר שתהיה אהובה בשר ודם. על פי שני הפריטים האחרונים, גם לא סביר שהיא המוזה. מצד אחר, ניסיונות לנמק את תיאורי הטבע שבשיר, את הניגוד 'עיר' מול 'טבע', 'תרבות' מול 'תבל' הנרמז בו וכן את שאר האירועים שבשיר במסגרת תפיסה מאחדת שלו – עושים את זיהוי דמות ה"את" כ'תבל' לסביר יותר מכל האחרים (וראו עוד על השיר לעיל, ובהמשך).

קודמים, נשחקו ונדושו על-ידי ׳חכמת השיממון׳ ושוב אין בכוחם לעורר את הלב ולהשיב את הקסם לעולם.[4]

כל התופעות הללו נתפסות ב***כוכבים בחוץ***, כסימפטומים של הניתוק שחל בין האדם המודרני, הנמשל לעולל שנותק מאמו או ליתום, לבין היקום. ניתוק זה מתגלה מצד אחד בכך שכל תופעות הטבע נתקהו על האדם, שהעולם כמו ״אינו בעבורנו״, ומצד שני, בקרע שנתגלע בתוך הישות האנושית פנימה – בין הגוף (״גופנו הפרא חתן הדמים״, ״אל הפילים״, 19) לבין התודעה. הניכור שבין האדם לבין היקום בו הוא שוכן הוא גילוי חיצוני של התכחשותו לכל מה שקושר אותו מכוח מהותו הפיזית-יצרית-אמוציונאלית אל היסודות העמוקים של הוויית החיים שבתוכו. הניתוק הפנימי שבין היסודות הוויטליים שבאדם לבין תודעתו, דיכוים על-ידי התרבות שאינה מניחה לו יכולת או הזדמנות לתת להם ביטוי, מעוותים ומחלים את חייו, שודפים את אונו כמו היה שרוי ב״תענית״ מתמדת. כל אלה עושים את ׳האדם התרבותי׳ ל׳חיה חולה׳ (פרויד), ואלתרמן אכן ממשיל את אזרח העיר ל״אריה רצוץ״ (44) או לפילים אדירים אבל כבולים ומאולפים לעבודות של כלום שאין נותנים להם לממש את עוצמתם, ״איומים ונוגים מרוב כוח״ (״אל הפילים״, 19). השתעבדותו של בן העיר ל״חכמה״ ולנוהגים האזרחיים, עושה אותו לאחוז פחד מפני כל הבעה ישירה וראשונית של רגשותיו – פן יוקע כתמים או ככסיל, גורמת לו שיאטום את חושיו לעושרו המסעיר של העולם ולא יניח לטבע שבתוכו להתגלות, שמא יהרסו כל סדרי חייו, חכמתו תעשה חסרת שחר, כסות התרבות שעליו תתבקע כקליפה דקה, והוא עצמו ייחשף לעוצמות שעמן לא למד להתמודד ושאותן לא יוכל לביית (חששות שאינם כמובן חסרי יסוד כשלעצמם).

המשורר, גיבורו של הספר, שותף כאדם למצב האנושי הזה, אבל בתור שכזה הוא גם נחשף להתגלות שכנגד. התקוממותו כנגד המצב הזה ותודעת השליחות שלו, אינן קשורות רק לנכונותו להיענות לעוצמות שמעבר לסיטואציה האזרחית היום-יומית (של הטבע והארוס), אלא היא גם ובאופן דיאלקטי תוצאה של הזדהותו עם המצוקה האנושית של היחידים שמסביבו, של ידיעתו אותה לעומקה (לשון ׳אנחנו׳ המצויה לרוב בספר היא בין השאר סימפטום לכך).

ב. גאולה בדרך השיר

שירי ***כוכבים בחוץ*** מבקשים להביא גאולה לקוראיו המובלעים על ידי קירובם לחוויית עולם אחרת, מנוגדת לזו שהם מורגלים בה. חוויה שתוציא אותם ממצוקתם ותוליך אותם לחיים חדשים. השירים מצביעים על האפשרות ליצור מגע, דרך ממשויות שבעולם, עם רמזים או גילויים של ישות כבירה ובלתי מושגת, עם הוויה מופלאה שבתוכם או מעבר להם. ישות זאת המכונה לפעמים ״תבל״ (במפגש עם איתני הטבע)

[4] דברים אלה, בעיקר על-פי יסודות שבשירים: ״פגישה לאין קץ״ (8), ״ערב בפונדק השירים״ (13), ״יום פתאומי״ (17), ״אל הפילים״ (19), ״מעבר למנגינה״ (35), ״סתו עתיק״ (38), ״כנור הברזל״ (43). סימפטומאטי למבנה ״הסיפור״ ולמבנה הספר, שיסודות אלה מרוכזים בעיקר בחטיבתו הראשונה.

ולפעמים "אַתְּ" (במפגש עם האישה) – שני הכינויים מחליפים זה את זה ומתמזגים זה בזה, משום שהמגע עם האישה הוא גם המקביל למגע עם התבל וגם תמציתו – ישות זו אמורה לגלם את 'המוחלט' המטפיסי או המטפסיכי של ההוויה. המפגש עם 'התבל' או עם 'האת' מתחולל כאן כמפגש הכוחות האי-רציונאליים שבתוך הנפש (בחשבון אחרון – התעוררות החושים והיצרים) עם המסתורין של היופי והכוח המתגלים מחוצה לה (בטבע ובאישה); כהיענות הראשונים לאחרונים. היענות זו של הנפש ל'מוחלט' שבתוכה ומחוצה לה, מתגלית לה כחוויה אסתטית-ארוטית מועצמת, הממיסה את המחיצות שקבעו התבונה והתרבות בין הסובייקט לאובייקט ובין דברים לדברים בכלל.

חוויה זו מוצגת אכן מלכתחילה כניגודה הסימטרי של ההוויה התרבותית שנרמזה לעיל. היא מעמידה בספק את כל הערכים והקריטריונים האזרחיים-זעיר-בורגניים המקובלים – החכמה והשכל הישר, הסדר, 'הטעם הטוב' – ואמורה למוטט את כל המגִנים והמסווים ואת כל מבני הנפש והחיים של האדם התרבותי. כנגד ההוויה הממוסדת של בן התרבות המנומס והמאולף, מוצבת הממשות המוחשית שאיננה ניתנת לארגון ולריסון מתורבת או לרדוקציה שכלתנית. וכנגד דרכי הבנת המציאות המורשות והאפשריות לו, מוצעות לו דרכים למגע עם התבל, שיסודן בתום, ברגש, בדמיון ובסערת חושים. "חכמה", "בינה" ו"תבונה" מעומתים בספר עם "תמימות", "אִוֶּלֶת" ו"שגיאה" כשידן של הראשונות, על העליונה (וראו עמ' 12, 17, 19, 35, 61, 74, 76, 78, 115, 126, 129, 136, 142). על יסוד זיקתה הניגודית להוויה האזרחית, מעוצבת חוויית העולם הנזכרת כחוויה דו-ערכית ודו-משמעית. עיצובן של חוויות אינטנסיביות של עוצמה, יופי ואושר כחוויות של אובדן בינה וסחרחורת, מתבארת, כאן בין השאר, על הרקע הניגודי של העולם ושל תפיסת העולם שבמסגרתם הן מתרחשות (עיצוב כזה של חוויות ושימוש מסוג זה ב"סחרחר" ובנגזרותיו מצוי בערך בחמישים אחוזים של שירי הספר; וראו קומם 1979). הוא הדין בתחושות הזרות, האימה, חוסר המגן, החטא, האובדן והכניעה האופפות את המגעים עם התבל ועם האישה. כך מעוצב כאן קוצר היכולת של האדם לעמוד מול יופיו ושִפעו של היקום ("לבנו דומע כמו חפרפרת / הוא עיוור הוא עיוור באור" [18]). וכך יתואר גם יופייה של האישה במושגים היפרבוליים או חריגים מנקודת הראות של הנורמות האזרחיות המהוגנות-המוגבלות. אישה היא – כמו אושר וקיץ – "מפלצת" (13), יופייה מסוכן לשלוות הנפש; לכן היא "יפה עד בושה" (68), אהובה עד איוולת" (76). באהבה, ובאהבה גדולה במיוחד, אין מן החכמה היתרה.[5]

ובנוסח אחר, חוויית עולם זו אכן מעוצבת כצירוף של המופלא והמאיים, המושך והמפחיד, של החיים בשיאם, של 'כל הקרב יומת', של 'אושר אפל'. היא כרוכה באלימות, באובדן עשתונות, בסילוק כל חשיבה וידיעה, בסחרחורת של איבוד חושים והתפשטות הגשמיות; אורה הוא אדיר עד כדי לסנוור, פקיחת החושים הכרוכה בה כה עצומה עד שהנפש אובדת בה כ"שה בסופה". צירופים כמו "מפלצת של יופי, של אושר, של קיץ" שהזכרתי יש להבין אפוא לא רק כתיאורים אוקסימורוניים החותרים

[5] וראו גם תרגומו של אלתרמן לשירו של בודלר "הנפילה" (= הָעֲנָקָת), *מחברות ב'*, 185.

להביע עוצמה חווייתית על ידי היפוכה, אלא גם כאפיון האפקט שיש ל'יופי', 'אושר' ו'קיץ' – "מול בצורת יומנו", בהקשר של חיים אנושיים שבהם, על-פי תיאורו של המשורר, כל רגש אינטנסיבי מעורר אימה וכל 'חיוך אמיתי' או חריגה מן השגרה ממוטטים את "עמודי הבית" (כלומר, את יסודות האישיות). אמנם אין ספק שכל הדברים הללו, שמניתי בשתי הפסקאות האחרונות, מבטאים גם פחד אמיתי מפני איום אמיתי, מפני דברים שעשויה להיות להם השתמעויות פסיכולוגיות, חברתיות ומוסריות מסוכנות (כמפורט בהמשך).

למרות כל אלה (או פרדוקסאלית – דווקא בשלהם), לא יהיה המשורר, הגיבור השירי של *כוכבים בחוץ*, בין "הנסוגים מגשת" אלא יעדיף, אם לא יוכל להוליך אחריו את בני האדם אחיו, לזנוח את העולם האזרחי ו"לבדי [להיות] בארצותיך הלך" ("פגישה לאין קץ", 8). בשבילו, אותן התופעות הקבועות והחוזרות שביקום, אלו העושות את העולם לידוע ובאנאלי כביכול, תמיד יהיו מרגשות ומסעירות. הפגישה אִתן תמיד "פגישה לאין קץ" עם הוויה שהיא "פתאומית לעד". שוב ושוב יחתור אל מימושה של 'ההתגלות', אל חוויית המפגש עם "כל אשר גאה וייף לאין מרפא" העשויה להתממש בפנייה המגוונים של המציאות בתוכה חי האדם (העמידה על הסף, הרתיעה מן המגע, שייכת לשלב אחר של 'הסיפור'). שוב ושוב ינסה לחשוף את 'לב העולם', את המקום שבו מתקיימת הזיקה שבין האנושי והקוסמי, את האופנים שעל-פיהם ישוב האדם להיות בנה החוקי של האם-הגדולה – התבל (בלי שיחדל מלהיות באותה עת גם אזרח העיר, בן התרבות), וכל זאת באמצעותה של השירה, שהיא גם הכלי וגם התכלית, גם דרך מסירת הדברים וגם הבשורה עצמה.

מהותה של הגאולה (יצירת מגע עם הטבע האלוהי, הכולל הכל), טיבו של הגואל (המשורר) וטיבו של המדיום שבאמצעותו הגאולה אמורה להתרחש (השירה) וכן אחדות מן המגמות התמאטיות והפואטיות הנובעות מאלו, קרובות, כזכור, למגמות שאפיינו זרמים מסוימים ברומנטיקה האירופית, ואצלנו, בגלגול מאוחר, את המשוררים הבולטים של דור ביאליק. קווים לאפיון הפואטיקה הניאו-רומנטית של אלתרמן, המשלבת היבטים רומנטיים ומודרניסטיים באותה שירה עצמה, כבר שורטטו במפורט בפרק ו' של המאמר השלישי. מתוך המכלול הזה אזכיר כאן רק שני עניינים (א) אלתרמן מבקש לפקוח את עיניו ורגשותיו של הקורא ולשחרר את עולמו הפנימי לקראת חיים מלאים ועשירים יותר, לא על ידי קריאה להסתלקות מן העיר אל הטבע, אלא על ידי עיצובו של הטבע כחלק מן העיר ועיצובה של העיר כחלק מן הטבע. אלתרמן מבקש להציג לקורא את הדרך שתאפשר לו לשוב אל הטבע בלי לנטוש את הציביליזציה; להראות לו באותות ובמופתים שניתן לאחד אותן. (ב) אלתרמן מפתח, פואטיקה ייחודית של "התמודדות עם הבנאלי", פואטיקה, שהיא ב*כוכבים בחוץ* מסקנה מן הדיאגנוזה של מצב האדם ושל מצב השירה. אם 'האדם התרבותי' שומר נפשו מפני כל מה שעשוי לשבור את הרגליו, את ידיעת-הכל השוממת שלו, את נימוסיו המאולפים – יש לפעול עליו פעולה של הלם, להבקיע את כיסוייו ולהפעיל את חושיו. אם המחיצות שגבהו בינו לבין העולם ובינו לבין עצמו הן תוצאה של רגילות מקהת חושים, של אינטימיות מדומה – יש להפילן על-ידי התבוננות במורגל ובידוע מזוויות ראייה

מפתיעות, מוזרות ובלתי-אינטימיות. מול הריחוק שמתוך 'קירבה' (אינטימיות יתירה) יש להעמיד את הקירבה שמתוך 'ריחוק'. מכאן דמות הנודד-ההלך שאינו מתקשר לבית ולאישה, שעיניו פקוחות למראות העולם המתגלים בדרך וברחוב, הפוחד מן השגרה כמו מאש.[6] מכאן העיצוב התיאטרלי-דרמטי של רגעים שכיחים ושל מראות רגילים, מכאן בחירת האספקטים, הסיטואציות והחומרים שדרכם ובאמצעותם יתואר העולם. מכאן השתוללות הדמיון, כניסת האגדה והמיתוס, חיות הקדם, האווירה האלילית האקסוטית, עיצובן של חוויות קיצוניות על ידי קיצוניות הפוכה להן, הלשון הפיגורטיבית העשירה, שבירת הקטגוריות המקובלות של הממשות ושל הסמנטיקה, המבנה 'הקופצני' של השיר ושאר תופעות אופייניות לפואטיקה של *כוכבים בחוץ*. כל אלו באו כמדומה להעניק (בין שאר הפונקציות) רעננות וכוח חדש לתמאטיקה ישנה ולשירה שנעשתה לכאורה באנאלית וסנטימנטאלית ולהכשיר אותן לתפקידן. המראות והעלילות שבספר אמורים להמחיש, בכוח השירה ועל פי דרכה, את עיקריה של הגאולה, ואילו הפואטיקה שהמשורר מעצב באמצעותה את המראות והעלילות הללו אמורה לאפשר את קליטתם ולהציג את האפקטים הדרושים לצורך הקליטה הזאת.

עד כאן, בראשי פרקים ובקיצור, על טיבה של "הגאולה בדרך השירה". אבל, כפי שכבר נאמר בפתח הפרק, תוך כדי הצעתה, ובעצם ניסיונותיו המפוארים לממש את בשורתה, מתגלה למשורר שהגאולה הזאת היא בלתי אפשרית, ואפילו, אם מבקשים להגשים אותה ברצינות, מסוכנת. היא בלתי אפשרית, משום שהיא מבוססת על חוויות ומשאלות סובייקטיביות, שיסודן בדמיון וספק אם יש לה בסיס כלשהו בעולם ריאלי. היא עשויה להתממש רק במשחק מרהיב של מילים; אין היא אלא שירה. היא מסוכנת משום שהניסיון להשליט את הדמיון, היופי והספונטאניות, המפתים כל כך בשירה, על המציאות, עלול להתגלות כהרה אסון, עלול להוליך להרס המרקם החברתי והמוסרי שבלא הם אין קיום לאדם. להלן אדון בהיבטים הללו המכשילים ומתסכלים את הגאולה, ובעיקר אצביע על הדרכים השונות שבהן מתגלה מודעותו של אלתרמן להיבטים הללו, לספקות שהוא מעורר כלפי חזון הגאולה של עצמו, ועל האופנים שבהם הוא שב וחותר תחת תקפותן וערכיותן של חוויות היסוד המגלמות את הגאולה ההיא, תוך כדי עיצובן.

סיפור השליחות השירית ב*כוכבים בחוץ* הוא מלכתחילה גם סיפור מגבלותיה ובעייתיותה. ככל שהיא הולכת ומסתעפת, כך מתחוורות והולכות הן יחד עמה. מהלך הספר הפורש את סיפור השליחות, גם תוחם את גבולות ריבונותה ובוחן את אפשרויות מימושה. עם סיומו, הוא גם מביא אותה עצמה אל אחריתה הצפויה. שיאיו של הסיפור, כמו הספקות המוטלים בו, מתחלפים ומשתלבים, מראשית הדרך ועד סופה, מתגלים

[6] סביר להניח שדמות זו של הנודד צמחה מן "המשוטט העירוני" (Le Flaneur) של בודלר, שבן-דמותו שכיח בשירתו המוקדמת של אלתרמן (וראו לעניין זה מירון, תשס"א) אבל ב*כוכבים בחוץ* תפסה את מקומה דמותו של נודד מסוג אחר, נודד אמן או נודד תם, ברחבי הטבע והעולם (וראו לאחרונה אידר, תשס"א). דמות אמן נודד מן הסוג הזה, ניגודו של יושב הקבע ובונה התרבות, עוצבה בספרו של הרמן הסה ***נרקיס וגולדמונד*** (1930), שתורגם לעברית ב-1932. הדמיון העקרוני בין הנודד המרומז של אלתרמן לבין הנודד המומחש של הסה, כמו הניגוד בינו ובין אחיו היושב בית, גם אם אין הוא פרי של השפעה ישירה, מצביע על היותם שניהם בני אותה משפחה רומנטית (או ליתר דיוק – ניאו-רומנטית).

במפוזר בתוך שירים ספציפיים, אבל במיוחד בנקודות מפנה, במעברים מחטיבה לחטיבה, ביחסים שבין החטיבות, במבנה הכולל של הספר, ובצמתים מרכזיים של העולם, המשוחזר על יסודם של כל אלה.

ג. סתירות וספקות: איתותים טקסטואליים

"פגישה לאין קץ" ושירים אחרים

"פגישה לאין קץ" הוא דוגמה לאיתות טקסטואלי קצר (שיר אחד) אבל בולט (בשל מיקומו ותכנו המוצהר), למתחים ולסתירות שהזכרתי. מִיָּד בשורות הראשונות של השיר אנו מתוודעים להתגלות "הסוערת", "הפתאומית לעד", של ה"תבל", התגלות המוליכה היישר אל קבלת השליחות השירית ("אנגנך"). ההתגלות הזאת מהממת את המשורר. לשווא הוא מנסה להתגונן מפני עוצמתה ההרסנית, המופנית אליו ("סערת עלי"). 'תשוקתה' ("וְאֵלַי גַּנֵּךְ") מעוררת את תשוקתו ומבלבלת עליו את חושיו. נדמה כאילו גופו שלו – המקביל הפנימי של תבל, המופעל על ידה – מסתער על ה'אני' שלו, שאינו מסוגל להבין או לכוון אותו ("וְאֵלַי [!] גופי סחרחר אובד ידים!"). המשורר, המקבל עליו את מרותה של התבל, הנכון להיות עבדה ומעריצה, גם כשהאחרים נסוגים מגשת, מבקש רק להביא בשיריו לעולליה הפזורים במחשך את בשורת קיומה, אימהותה, יופייה וכוחה. אבל מה שהחל כהיענות לסערה, כחתירה למגע לוהט כמו-ארוטי, כהכרת תודה לעוצמה סוחפת שאיננה מניחה לאדם בן התרבות לשקוע בכאבי שממונו הקטנים – "טוב שאת לבנו עוד ידך לוכדת / אל תרחמיהו בְּעָיְפוֹ לרוץ / אל תניחי לו שיאפיל כחדר / בלי הכוכבים שנשארו בחוץ" (8) – מסתיים במשחק אנלוגיות שירי-מילולי-סנטימנטאלי בין אלמנטים של טבע (ירח, שְׁקֶמָה, קולות של חורף) ובין אלמנטים של חיים אורבניים – נשיקת טבחת (מבשלת), שיעול של זקן רוטן, קידה של מחזר. במקום מגע אותנטי בין ממשויות, בא מגע פייטני בין מילים. מה שנותר מן הסערה הארוטית, אינו אלא "חיוך", אמנם יקר ללב – המשורר אולי יאבד יום אחד את ראשו למען החיוך הזה – ובכל זאת אין זה אלא חיוך (גם גלגולם של כינויי השירה כאן מ"אנגנך" ל"שקדים וצִמּוּקִים", הוא חלק מן הקשר הזה).[7] מצויים ***בכוכבים בחוץ*** עוד שירים הפותחים בהתגלות (סערת גשמים, בוא הסתו) ומסתיימים בלא כלום, למשל "הרוח וכל אחיותיה", "כינור הברזל" שסופם קבלת דין (אולי מיתממת), "אל הפילים" שסופו מעין התחמקות מן הדילמה המוצגת או מעין פשרה בין קרניה, "סתו עתיק" המתאר את ההתגלות מן הצד הטרגי שלה; דווקא בהופיעה, היא חושפת את המחיצות שבין הגוף והנפש, בין הקדמוניות הפראית והתרבות שכה התרחקה ממנה, ותוך כדי כך את האומללות שאין גאולה ממנה של ה"חיה החולה", האדם בן הזמן, ועוד.

[7] לתבל הסוערת עליו הוא עונה בשיריו ("אנגנך" רומז כמובן לניגון החוזר משיר הפתיחה של הספר), אותם שירים שהוא נושא ל"עולליה" בני האדם. כאן מכונים השירים "שקדים וצימוקים". שקדים וצימוקים הם אולי יקרים ומתוקים (כמו בשיר היידי העממי), אבל הם פירות יבשים ומיובשים, פירות מכלי שני – לא ענבים עסיסיים, לא תפוחים אדומי לחי – כמצוי בתיאורי מגעו של המשורר עם התבל בשירים אחרים של ***כוכבים בחוץ***.

ארבעה שירים עם כוכבית

ספקות דומים כלפי סיכוייה של הגאולה עולים מן ההתבוננות בתופעה מקיפה יותר המאפיינת את המבנה הטקסטואלי הכללי של הספר. כוונתי ליחס שבין כל אחת מארבע החטיבות של הספר ובין שיר הפתיחה שלה. כידוע, הספר מחולק לארבע חטיבות שכל אחת מהן נפתחת בשיר ללא שם, המסומן בכוכבית, שיר הנתפס מלכתחילה כשיר מבוא לאותה חטיבה או כארגומנט שהיא אמורה לפתח. אבל מתברר שהזיקות שבין השירים הללו לחטיבות שאותן הם מקדימים, הן זיקות בעייתיות, חתרניות, אפילו סותרניות. אם למשל נתפס לנו עיקרה של החטיבה הראשונה של הספר כהראיה רבת פנים של השילוב, או לפעמים של המתח, שבין עיר וטבע, תרבות ותבל, המתרחשים בתוך העיר, ואת חוויות המרכז של החטיבה כחוויותיו של המשורר הרואה אותן בהתרחשותן בעירו שלו ובין אזרחיה, הרי ב"עוד חוזר הניגון" (7), שיר הפתיחה של החטיבה (ושל הספר כולו) מודגשת דווקא יציאתו של המשורר אל הטבע שמחוץ לעיר. יציאה הכרוכה בהתרחקותו של אותו "נזיר משולח" מביתו ומעירו, אפילו בוויתור עליהם – "שידיך ריקות ועירך רחוקה". עיצובה של דמות המשורר ההלך ועיצוב מגעו עם העולם בשיר הזה מצביעים על כך שהניסיון לספוג את מראות העולם, לחדור אל 'לבו', להביא את בשורתו, כרוך מלכתחילה במחיר כבד, בניתוק הכרחי מחיי האזרח הנורמאליים (המשפחתיים והחברתיים). המגע של ההלך עם החיים והעולם, נתפס כאן מלכתחילה כמגע לא מגע, כזמני, ובמובן מסוים, גם כחסר שורשים. מתח היחסים שבין העיר והדרך, הבית וההלך, שהספר מבקש (לשווא) להפיג אותו או לכסות עליו, נרמז כבר בשיר הפתיחה. כן משתמע ממנו, ממש בפתח הספר, הפרדוקס האופייני ***לכוכבים בחוץ*** לפיו קירבה לדברים היא שעושה אותם שגורים ובאנאליים, שאינטימיות מטשטשת את מהותם החד-פעמית, ואילו ריחוק וזרות, דווקא הם, ורק הם, מאפשרים את המפגש הרענן ואת הקירבה האמיתית בין אדם לעולם, בין גבר לאישה ובין קורא לשיר. המונחים המרכזיים של הפרדוקס הזה המתגלגלים מצד לצד בשירי הספר, ומתהפכים לקראת סופו, מעמידים בספק, כבר מתחילתו, את הבסיסים הרעיוניים המרכזיים עליהם מושתתת מחשבת הגאולה הגלומה בו (וראו עוד על כך בהמשך).

יחס דומה ניתן כמדומה לזהות גם בין השיר שבראש החטיבה השנייה, חטיבת שירי האהבה שבספר ובין שירי החטיבה עצמם. אם שירים אלה מעצבים בעיקרם חוויות ארוטיות בעלות גוון מטפיזי ועוצמה מחשמלת, הרי שיר הפתיחה של החטיבה - "[אז חִוָּרוֹן]" – מעמיד פקפוק בממשותן ובעוצמתן, כשהוא מדגיש דווקא את הפער בין "סיפור האהבה" הנרמז בחטיבה ובין עיצובו המדומיין בשירים. דברי השיר הזה – "אל תכבי את העבר, / נרו יחיד כה ורפה. / אם *לא היתה זו אהבה* / היה זה ערב סתו יפה" – מעוררים את תשומת הלב לאותם שירים ושורות שבגוף החטיבה, שגם עליהם מרחף הספק, שמא החוויה הארוטית על כל עוצמתה ואובדן הבינה שבה, איננה צומחת כאן מן המציאות, מן "האת" הממשית; אלא בעיקרה היא רק יציר נפשו ודמיונו של האוהב שבינו לבינה דבר אינו מתרחש.

השיר הפותח את חטיבה ג', "[האור - / הצועד ממראות נחושה]" (85), פועל גם הוא באופן דומה. שירי החטיבה עצמם מציגים כזכור את דיוקנה המופלא של העיר ביום.

המציאות העירונית, השוק, הרחוב ומרכיביהם עוברים בחטיבה זו מטמורפוזה משגיבה ומפליאה שהאור אחראי לה. המיתוס של האור, חוויות של אור, קסמים ופלאים של אור משחקים בשירי החטיבה תפקיד ראשי. אבל משיר הפתיחה של החטיבה (הרי גולומב [תשכ"א] הוא שעמד על כך לראשונה) עולה במפורש הספק שמא מעללי האור אינם אלא מעללים שבדמיון, ממשות נפשית, שאין לה אחיזה במציאות, או לפחות שאין לדעת בביטחון שיש לה אחיזה במציאות ("מה הוא עושה,/ מהו עושה לבדו לבדו [...] מֵעֵבֶר משם למסך הָאָדֹם / של עפעפי הדבוקים"; ושימו לב לניסוח ה"ילדי" של המשפטים). ואם גודל הפער בין מציאות כפשוטה למציאות מדומיינת, הניכר בחטיבה זאת יותר מבחטיבות אחרות של הספר, מעורר את הספק הזה בעקיפין, בא השיר על האור ומציג אותו במפורש.

השיר הפותח את חטיבת השירים האחרונה בספר, זה שמירון כינה אותו "פרידה לאין קץ", "[הנה העצים במלמול עליהם]" (110) אולי איננו חותר תחת הדברים הנאמרים בשירי החטיבה עצמה, שהרי על פי דרכם שלהם, הם מגלמים טענה דומה, אבל הוא חותר תחת אופן קיומם כשירים, ומעורר מבט חתרני בשירי הספר כולם, משום שהוא מטיל ספק בעניין שהוא מרכזי בו, אולי המרכזי ביותר בו – בכוחה של השירה עצמה, בטעם התמסרותו של המשורר לה. בשיר הזה מצהיר כידוע המשורר שכל הדברים שעשה בספר – חיבור השירים – אינם הדברים שבאמת היה רוצה לעשות, שהשירים מחטיאים בעצם את המטרה שיועדה להם – "אינני רוצה / לכתוב אליהם [אל המראות והתופעות שבעולם]. רוצה בלבם לנגוע". הניגוד שבין חיים לשירה, בין מגע כפשוטו עם העולם ובין מגע מתווֶך עמו, באמצעות המילים, הוא נושא העולה בדרכים שונות בשירים רבים ב***כוכבים בחוץ***, ועוד נדון בו, אבל השיר הזה, כמו שירי הפתיחה האחרים שהזכרנו, עשוי בתוקף ניסוחו המפורש ומכוח מיקומו, לעורר את תשומת לבו של הקורא אל מגוון הדרכים שבאמצעותן עולה אותו נושא בשירים האחרים.

חטיבה שלישית כנגד חטיבות אחרות; חטיבה ראשונה כנגד חטיבה רביעית

זיקות אינטרטקסטואליות סותרות בין שירים אחדים מן החטיבה השלישית של הספר, ובין שאר החטיבות, וזיקות אחרות, סותרות גם הן, שבין החטיבה הראשונה והרביעית מעוררות ספקות דומים. למרות המז'וריות שבה מתוזמרים בחטיבה השלישית כל הצלילים שתיארתי כמאפיינים את הספר בכלל, קשה להתעלם מכך שבאחדים מן השירים שבה נשמעים צלילים, לעתים צלילי רקע, דיסהרמוניים. בשירים אלה מתואר בניין העיר לא כמיזוג בין עיר וטבע, אלא כמאבק, אלים ואכזרי ביניהם ("הולדת הרחוב", 108 הוא שיר אופייני). גם אם בסופו של דבר אמורה העיר להשתלב בטבע, או אפילו להתגלות כממשיכה קדמונית שלו, ההיבט הזה נתפס כיוצא דופן. הצלילים הללו נעשים גלויים בשיר "עץ הזית" (101) ועוד יותר ב"מערומי האש" (103). בשירים הללו מתהפכים במפורש היחסים בין האדם והטבע שהיו דומיננטיים בשני החלקים הראשונים של הספר. שם, התמסרות לסערה הסוחפת של הטבע, שחרור מכבלי חכמת התרבות המשוממת, קריאה לספונטאניות, ליציאת האזרח הקטן ממצוקתו הבעל-ביתית; כאן, שבח ל"זית", המסמל אותו אזרח קטן עצמו (גולומב תשכ"א). אזרח זה,

שראינו ב"כנור הברזל" (43) נושא את עיניו "קְצרות-רֹאִי", "מדפי מכתב, מחֻשְׁבוֹנוֹת רָעִים", והנה הוא מתואר כאן כ"רואה חשבונות" הרובץ על ספרה הלוהט של האדמה, וְעָנְיוֹ, "כשיר השירים", פולח את לבות אבניה. בכוח עקשנותו ונאמנותו, האזרחית-אבהית, מחזיק עץ הזית את נפשה של התבל בכפו. שומר עליה מפני עצמה, מונע מהמדבר להתפשט. ב"מערומי האש" (103), שהוא השיר הארץ-ישראלי המפורש ביותר בקובץ (הנושא: קידוח מים בנגב), הדברים גלויים עוד יותר. בתוך גיהינום התכלת והאור, במרחב המת, כורעת האדמה "אדמת קלל גאה" לפני האדם, כובש השממה, מייצג הדעת והציביליזציה: "אתה יקרת לה כזיק בינה אחרון, / בהשתולל האור, בהתערער הדעת". במדבר שבו "תאומים המוות והרוגע", "רק לב אדם, רק הוא, / הולם בלב מדבר, / בעד הדם שאין גואל לו ומרגיע, בעד האבנים אשר לִבָּן נשבר, / בעד המזלות שברקיע". יותר משהאדם מתמסר כאן לתבל, הוא כובש אותה ומשנה את פנייה, יותר משהוא מתנער מן הציביליזציה, הוא מנצל את כוחה כדי ל"שפר" את הטבע. בשירים האלה מהדהד ללא ספק האתוס הציוני. האם אפשר להפוך אותו למנוף פרשני כולל לספר? או לפחות להיבט כולל שבו? ייתכן. כאן רק ביקשתי להצביע על הסתירות שבין שירים מרכזיים בחטיבה השלישית של הספר לשירים אחרים שבו.

היחסים שבין החטיבה הרביעית של הספר לבין חטיבתו הראשונה, חשובים לעניין שלנו עוד יותר. בחטיבה זו המסמנת את סוף המסע שראשיתו תוארה בחטיבה הראשונה של הספר, שבים ועולים, מפרספקטיבה זו של סיום, מרב העניינים והמוטיבים שעלו בספר כולו, ובמיוחד בחטיבתו הראשונה. מתוך שירי הפרידה מן החיים ומן השירה, שהם ממילא גם שירים של רטרוספקציה ושל סיכום, ובשירים שביניהם, המודעות למגבלות ולבעייתיות של השליחות השירית מתגלה באופן ברור ביותר. הפרדוקסים שהופעלו בחטיבה הראשונה בכיוון אחד, מופעלים בחטיבה הרביעית בכיוון מנוגד. מה שהוצנע בשירי המחזור הראשון (לעתים גם בשירי מחזורים אחרים) מובלט כאן ומה שהובלט שם מוצנע, או מופיע באור אחר – כאן. לא הפגישה הפתאומית מודגשת, אלא חזרתה לאין קץ (ועד "הקץ"), התופעות החוזרות ונשנות בטבע נמשלות לקרקס החוזר לעתים מזומנות, השמים הופכים לתקרת אופרה, איתני היקום לצעצועים של ילדות (מה שנרמז כבר ב"ירח"). העולם הגדול שב ומתכנס בפרבר הנידח, מה שהיה ניגון הנפש של היחיד ושל התבל, מתגלגל בתיבת הזמרה המכאנית, בזמר הפופולארי המתנגן ברחוב ("תיבת הזמרה נפרדת" (112), "בוקר בהיר" (136). פלאי השיר – בפעלולים שנעשו מוכרים; העוצמה הרגשית – בסנטימנט; הגעגועים אל המפגש עם "לב" העולם – בנוסטלגיה אל הדברים שחלפו (ראו במיוחד – "זווית של פרוור" [128]) ואל זיכרונות הילדות. ראו במיוחד – "אביב למזכרת" [131] בו מתואר הלם ראשוני, מעין התקף אפילפטי שפקד בעבר את הגיבור השירי, לנוכח יופיו ועוצמתו של העולם, והכה אותו באלם, ואפשר שהוא מסמן חזרה אל הראשית, הריאליסטית כמעט של המסע האלתרמני כולו (על השיר ראו מירון תשמ"ט). כאן מימוש רב היקף של מה שכבר נתגלה ב"פגישה לאין קץ": מה שהיה עוצמה של חוויה ארוטית, הפך לעניין ספרותי גרידא ("הָה עברי בשמלות כפריות / בטרקלין המראות שֶׁרַמַּנִי / לך כֶּלִים מאבק ספריות / גִּבּוֹרִים נשכחים של רומנים" (136). האישה האלוהית מ"הר הדומיות" (65) ממנה

ביקש לשמור מרחק, מרוב אימה ויראה, מוחלפת בנערה "בתסרוקת הזו, בסינר הפשוט" שהמשורר, בהתקפה סנטימנטאלית-נוסטלגית, "רוצה עוד אותך על בִּרְכַּיִם לקחת / ולבכות על ראשך מתוגה וטפשות" (128). הפונדקית המיתולוגית מ"ערב בפונדק השירים הנושן" (13) מתגלגלת ב"בת המוזג" הריאליסטית (140), שיר שהוא פרודיה על הקודם לו. מעושר הצבעים והקולות של השירה, נותרו רק הבכי והצחוק (שני הקטבים של קשת הרגשות ודרכי הביטוי האנושיים הבסיסיים ביותר) ואלה, אף הם, כלים ואובדים באין-סוף האדיש של המרחב והזמן. הפיגומים שמאחרי המבנה המופלא שהוצב בחטיבה הראשונה של הספר, נחשפים כאן בלא רחמים.

ד. סתירות וספקות: עולם ואישה בין דמיון למציאות

ומתמונת הטקסט של הספר, לתמונת העולם המצטיירת על פיו. בין ההיבטים שאינם מניחים לקבל אותה כפשוטה בעייתית במיוחד הזיקה שבין דמיון ומציאות. קריאה מדוקדקת ב***כוכבים בחוץ*** מעלה שאלתרמן נגוע באותה 'חרדה אונטולוגית' שהציקה מאז ומעולם למשוררים הרומנטיים, זו החרדה שמא חוויית העולם שלהם איננה צומחת מקרקע של ממשות, אלא היא השלכה סובייקטיבית בלבד של דמיון שירי – "אנו מקבלים מן העולם [רק] מה שאנו נותנים לו", כדברי קולרידג'. גם אלתרמן, כאותם משוררים, שב ומטיל ספק ב'תקפות האובייקטיבית' של העולם השירי שהוא מעמיד בספרו, וממילא באפשרות הגאולה הנסמכת על דיוקנו השירי של אותו עולם. החשש שתמונת התבל רבת היופי והעושר איננה אלא פרי דמיון פיוטי-סובייקטיבי, תמונה שאין לה בסיס בטבע עצמו, שבה ומלווה את ייצוגיה המופלאים ורבי הפנים לכל אורכו של הספר. הספק הזה מתגלה ב***כוכבים בחוץ*** בדרכים שונות, ובמיוחד בעיצוב הכפול של שניים מנושאי היסוד שלו: היקום (או התבל) והאישה.

לכאורה, על פי רוב שירי הספר, היקום של ***כוכבים בחוץ***, הוא עשיר, מלא חיות, מושך ומאיים, נושן ומתחדש, פתאומי לעד, בו משתלבים העיר והטבע, השמים יורדים אל הרחוב והשוק מלא תבואת האדמה מבריק בשמש, זהו יקום שניתן ליצור מגע עם יופיו ועם אלוהיו. אבל על פי שירים אחרים המעצבים רגעים של פיכחון אכזרי, מתברר שהוא עשוי להיחשף בעומק כל אלה, כזר וכאדיש לחיים האנושיים, כעולם שנברא בצלם קיפאון ומוות, בצלם עולמות "חִוְרֵי אבן", שהוא הוא לפי הספר "צלם אלוהים" לאמתו (כך לנוגה הירח בלילה), או שכמוהו כגיהינום של תכלת ושל אור, כסלע אטום, בלתי חדיר לתחנוני אנוש וזר למגעו (כך לאור השמש בגבורתו). השירים שהיבטים אלה של העולם מתגלים בהם בעיקר, הם "הלילה הזה" (31), "שיר על דבר פניך" (33), "קול" (58), "עץ הזית" (101), "מערומי האש" (103) ו"הם לבדם" (145). בשיר "הלילה הזה" (וראו הרושובסקי 1965) מעומתת סיטואציה המעצבת אהבה גוועת (שניים שותקים זה מול זה בחדר אפל) עם תמונה (הנצפית מחלונם) של עיר ריקה, מתה גם היא, נטולת הכרה, מוכה בשבץ, שרוח קרירה של אין נוחם מלטפת את רציפיה. מן האדם, צל שעבר בכיכר ("עפר העולם") נותרה רק המולת צעדיו ההולכת ומתרחקת. "אל תשכח, אל תשכח נא עפר העולם, / את רגלי האדם שדרכו עליך" מתחנן קול בלתי מזוהה, המנסח במפורש את אווירת השיר. מותו של הרגש האנושי בין שני בני הזוג,

נתפס כבבואה לסביבה העירונית המצטיירת בה בשעה כעולם מת, המתכסה מסכת מוות – "אז ירח מלביש מסכות שעווה / על חלון, על עיניים קרות, על נופים"; מות הרגש הוא מות העולם. אדם ועולם עברו דהומניזציה, נעשו חפצים גולמיים, ושוב אין להבדיל ביניהם. בשיר "קול" מופיעה דהומניזציה אחרת – של הקול האנושי הדובר. קול שדיבר ונדם בדרכים הריקות, בלא דעת ובלא תשובה. השיר חושף את האימפרסונאליות הבסיסית של המילים: למן הרגע שהושמעו, מתנתקות המילים מן הרגשות ומן המניעים שיצרו אותן: "מה חזקו מה הבהיקו עד אין הכיר / מה יפתה חֵפְשָׁתָן *כִּעֵיוֹת הקוד* / לבבך הנסוג, ההדוף אל הקיר / את *נָגְהָן המקפיא* יזכור!" (ליכסון אותיות שלי). המילים מתנכרות כביכול לאדם שהשמיע אותן.

מה שנרמז ב"הלילה הזה" וב"קול", נאמר במפורש ובמפורט ב"שיר על דבר פניך" (33). בשיר ניצב הדובר, הפונה אל עצמו בכינוי "רֵעִי", כשהוא עומד בשעת חצות בחדרו המואר ומתבונן מבעד לחלון אל העיר הריקה. האור בחדר מן הצד האחד והחושך בחוץ מן הצד השני, הופכים את החלון למראָה, המשקפת לדובר את דמות עצמו (באין אחר רואה אותו). תחילה, בריחוק יחסי מן הזגוגית, את תנועות גופו, לאחר מכן, בהתקרבו, גם את פניו, ובהתקרבו אליה יותר, גם את פרטי הפרטים, עד לפחדים הבוהים באישוניו וליראה הכואבת בקצות פיו. אבל החלון המתפקד כראי, אינו חדל בה בעת מלהיות חלון. הדובר הרואה את עצמו ב"מראָה", גם רואה בו בזמן את העיר המוצפת אור ירח, מבעד לשמשה, ושתי התמונות משקפות זו את זו, כמין בבואות. ברגע הבדידות הייחודי הזה בו מתגלים למשורר אדם ועולם באור חדש, כמו נעלם ההקשר האנושי המורגל שדרכו הם נתפסים בדרך כלל. מתברר לו, באופן חזותי ממש (אפקט ההזרה הוא מרכזי כאן) שסילוקו של אותו הקשר אנושי מורגל חושף את זרותו של האדם, אפילו לעצמו, הופך אותו לאובייקט כשאר האובייקטים שנידונו לכיליון בעולם, ומערטל את הווייתו המאובנת והמתה של היקום מכל מה שעושה אותו לביתי ומוכר. מה שהיה לפני רגע יצור אנושי, מתגלה כבובה מכאנית, כדוב קֶרַח, או כיצור אחוז אימה ההולך ומתאבן. במקביל לובשת העיר פני מולדת משתכחת, כפני הארץ בטרם נבנתה ובטרם הצמיחה עץ ופרח, או לאחר שכל כיסויי הבטון והצומח שהסתירו את פניה האמיתיים הפכו לשממה והיא שבה לקדמותה, להיראות כפני הירח. השיר מעצב אפוא רגע שבו מתגלה למשורר האמת האחרונה: העולם מתנכר לאדם, הקרבה ביניהם איננה אלא אשליה, זיקת הגומלין המופלאה – דמיון סובייקטיבי. המוות העתיד לכלות הכל, מוטרם לתוך החיים (בדומיית חצות), ומתגלה כדממה האחרונה שכל ההמולות יושתקו על ידה, כסופם הוודאי של החיים וכגרעינם האמיתי. השיר מעצב רגע קונקרטי שבו מתגלה ל"אני" החווה החוקיות העקרונית החשופה של הקיום והיקום – כשהוא מואר, בלשונו של אלתרמן, ב"צלם אלוהים / בצלם עולמותיו חורי האבן". כשמתפוגגות האשליות שהנוכחות האנושית מטפחת, מתגלה העולם כמות שהוא באמת. מתגלה קיפאון המוות שבתשתית כל חיים, והאדם רואה כביכול, במו עיניו ובתוך חייו, את רגע מותו שלו, בו יהפוך הוא עצמו לחלק מאותו קיפאון.

בשירים "עץ הזית" (101) ו"מערומי האש" (103), שאותם כבר הזכרתי בהקשר אחר מופיעה (ובמיוחד בשיר האחרון), מעין תמונת ראי לשירים הקודמים. כאן נתפס היקום

כיריבו הנחוש של האדם, בהיבט אחר, בהיבט של הטבע כמדבר, אבל מצד אחר, האדם כאן, הוא, ככובש השממה, גם תקוות הטבע. בשיר הראשון מולך הקיץ, "באור נקמות סִמְּמוּ בקריו", רק המאבק כנגד שממתו עשוי לתת לו חיים. "כל עוד נבט אחד מרטש את חזהו" יש לו תקווה. השיר השני מפרש את הדברים ומקצין אותם: " עשֵׂן וקדמוני חרון האדמה", "רִשְׁעָה עתיק מיין", מלכותה סומרת "במגִנים ולהט". בכיו של החוצב נתקל ב"אבן אטומה", ב"אֹזֶן לא שומעת" ואין תגובה למאמצי החדירה שלו – "ההר לא זע, / ושער לא נסוג, ורעד לא נעור" ועוד ברוח זו, כהנה וכהנה. האדמה היא נצחית, קשה, עשויה מתכת וגופרית. "היד אשר תיגע בה, שבה מוצתה/ השיר קרב אליה ונופל גדוע". ובכל זאת, במרחב המת, בתוך אור החלמיש הכוזב, בלילה הרווי "משטמה צרופה", מול "חומת נקם שקוף שלא יזוע", במקום שבו "תאומים המוות והרוגע", בתוך כל אלה ולנוכח כל אלה, האדם, המבקש לכבוש את האדמה, להפוך אותה למקום מושב לו, איננו מוותר. ובתור שכזה, כמו שכבר ציטטתי, הוא יקר לה "כזיק בינה בהשתולל האור, בהתערער הדעת". פניו הזרים, העיקשים של היקום מתגלים כאן בכל עוצמתם, רק מאבק אכזרי, כמעט נואש, של האדם החלוץ עשוי אולי לביית אותם. אם מ"שיר על דבר פניך" והשירים הדומים לו עולה שרק קירבה אנושית ורגש אנושי הופכים את הטבע לבית; הרי מ"מערומי האש" ומשירים רבים בחטיבה השלישית של הספר, שרק בכוחה של התבונה ובעוצמתו של הרצון ניתן להיאבק עם המהות הנוכרייה והאויבת של היקום, להשתלט על עוצמתו הכאוטית, ולהעניק לו משמעות.

על השיר המסיים של הספר "הם לבדם" (165) ועל מעמדו המיוחד ב*כוכבים בחוץ* כתבו רבים (ביניהם גולומב [תשכ"א] שהצביע על הקשר שבין השיר לסיומו של מאמרו של ביאליק "גילוי וכיסוי בלשון", וכן מירון [תשמ"א]). מעמדו כשיר מסיים של הספר, המצרף גם מוטיבים מרכזיים שבו, מקנה חשיבות מיוחדת למשמעויותיו. הרקיע הקר (היקום, המרחב) והעת (הזמן, הנצח) ושתיקתם העריצה והסופית (אדישותם, סירובם ל'דבר' עם האדם), שמים קץ לשירה ("הניגון" הפך ל"ניגון דומיות"), ולו התמימה ביותר ("גם חליל הרועה"), ומכַלים את האנושי עצמו – "רק הבכי והצחוק עוד ילכו בדרכינו האלו, / עד יפלו בלי אויב ובלי קרב". עימות בין שתי תמונות העולם הללו, זו העולה לכאורה מכלל שירי הספר וזו המפורשת או המשתמעת מן השירים שהצבעתי עליהם בסעיף זה, עשוי ליצור את הרושם שפלאי הקרבה עם היקום שהמשורר מבקש מאתנו להאמין בקיומם, אינם אלא תפרחת שירית רבת דמיון המכסה על גרעין חבוי של זרות וניכור.

כפילות אחרת, המעידה אף היא על הבעייתיות הנזכרת, היא הכפילות שבעיצובה של דמות האישה שבספר. ב*כוכבים בחוץ* מגלמת האַתְּ הנשית מצד אחד עיקרון נצחי, מניע בלתי מונע של היקום, דמות שהמגע הנרצה עִמה, ברוח פן-ארוטית ופנתיאיסטית, כמוהו כמגע עם לב ההוויה, נכסף ומפחיד כאחד ("בהר הדומיות", 65). מצד שני, אין היא אלא האישה הממשית, בשר ודם, שאיננה מודעת כלל לכוחות הגדולים שהיא מגלמת ומעוררת בעיני המשורר (הגבר). את האנרגיות שהיא מעוררת באוהביה, בלא כוונה ובלא דעת, היא מנסה, ככל יכולתה, לשכך ולהרגיע במגעה המתון. המעבר מדמות אחת של האישה לשנייה מתחולל כאן בדרך כלל כאשר האהובה דוחה את

המשורר, ובעקבות הדחייה הזאת הוא "מגלה" שהיא לא היתה ראויה לרגשות ולמחשבות הנעלות שהקדיש לה ("[את הלילה שלך"], 73), שאין היא מבינה כלל מה הוא רואה בה או רוצה ממנה ("תחנת שדות" 80). המעבר הזה עשוי להתחולל גם בדרך הפוכה: לאחר שנענתה לו ונעשתה שלו, נמוגה תפארתה והיא מתגלה כמות שהיא, אשה בשר ודם. אותו פרדוקס שראינו בכל הנוגע לעולם, פועל כאן גם בנוגע לאישה. בעוד היא זרה ורחוקה, "רק אימתך לי מכל מנושקת / רק זרותך לי מכל חבוקה" ("בהר הדומיות"), אבל קירבה אינטימית עמה תבטל את כוחה עליו. המשורר, שאינו רוצה במיעוט דמותה ובמות אהבתו אליה, מתחנן: "אל ימי מן ההר אל תרדי,/ מאבלך הזוהר, משפתייך על פי,/ ממותך בעיני, יראתי" (שם). מימוש אהבתם יגמד את דמותה בעיניו ואת דמותו בעיניה ו"ימית" אותה (נראה שהתפיסה העממית שנישואים "מחסלים" את האהבה, פועלת ברקע). על פי אותה תפיסה עצמה, אך מכיוון אחר, אם מבקש המשורר להשתחרר מיסורי אהבתו הוא מתפלל "שתהיי שלי רק למען אוכל אותך לשכוח" ("[על קביים אליך"], 68) שהרי הגשמתם של חלומות הוא מותם (וראו השיר "תליית חלומות", ***שירים 1931-1935***, 99). הגרוע מכל יקרה, אם אכן כאשר הוא יחכה לה כמו נעליה, בחדרה השלו, היא תקבל אותו כחלק משגרת חייה (שם), או כשישוב אליה כושל בסוף דרכו והיא תצא אליו להקפיא אותו בידיה הקרות" ("חיוך ראשון", 54). גם כאן, כמו ביחס לעולם פועלת אותה 'חרדה אונטולוגית', המוכתבת על ידי החשש המתמיד שדמות האישה ה'אלוהית', משאת הנפש הבלתי מושגת, איננה קיימת בממשות, אלא היא בדיה סובייקטיבית, יציר דמיון.

ה. "אינני רוצה לכתוב אליהם, רוצה בלבם לנגוע"

השיר ב***כוכבים בחוץ*** איננו רק מדיום, הוא גם נושא. והנה, כמו שאלתרמן חותר בספר תחת תמונת העולם שהוא עצמו יצר, וכשם שהוא מערער את דמות האישה שאליה כה נכסף, כך הוא נוהג ביחס ל'שיר' המעצב אותם. מצד אחד ה'שיר' אכן נתפס על פי שירי הספר כנושא בשורת הגאולה ומבצעה, כמכשיר רב עוצמה, שיש בכוחו לחדש על האדם את עולמו ולשנות את חייו; מצד אחר, כעולה משירים רבים שבספר, אין השיר אלא מילים; מילים שבכוחן לשיר על "אחי הגדולים" ("אחים איתנים בתבל ומלואה", כדברי טשרניחובסקי), אבל ספק אם בכוחן לגעת בהם, ובוודאי אין בכוחן לשנות את חייו וחייהם של "אחיו הקטנים", בני האדם "עולליה" של התבל, בתוך הטבע ועם אחיהם הגדולים ההם.

בשירים הראשונים של הספר נתפס השיר, או הניגון, כבעל כוח עז, הכופה עצמו על המשורר, שניסיונותיו, כמשתמע, לחמוק מהכפייה הזאת, אינם עולים יפה. באמצעות השיר מבקש המשורר, כמו שראינו, ליצור את מגע הגומלין שלו עם התבל, האישה והעיר. בדרך השיר הוא יביא את בשורתם אל אחיו היושבים בחושך, ויקשור אותם מחדש אל מקורות היופי והכוח שבטבע. השיר מוציא את אזרחי העיר מ"מיטות החולים", מעיר בתוכם את חיוניותם שדוכאה, זוקף את קומתם ומקומם אותם כנגד חיי השגרה, העצב והשיממון שהתרבות כופה עליהם; למרות שהשיר ישן, גדול כוחו

להמשיך ולהתקיים גם בזמנים המודרניים („עוד חוזר הניגון", 7; „פגישה לאין קץ", 8; „ערב בפונדק השירים הנושן", 13; „אל הפילים", 19; „כינור הברזל", 43).

אבל הספקות המלווים את המשאלות האלו הולכים ומתגברים. הסבל בעולם גדול ואין בכוחו של השיר, המעודן מטבעו, לסייע בהפגתו („אבנים כדמעות בריסי העולם, / איך אצא למחותן במטפחת משי", „מעבר למנגינה", 35), השיר אולי צומח מן הכוחות הוויטאליים הקדמוניים שהתרבות מחקה כביכול מן ההוויה האנושית, אבל הוא התרחק מהם ואין עוד בכוחו לגשר על הפער („סתו עתיק", 38). אין בכוחו להתמודד עם יופייה של האהובה („על קביים אליך שירי מדדים", 68), או עם גדולתה של העיר, לה „שיר גבוה" משלה („לא מצאתי מילים גדולות כמוה", „הולדת הרחוב" (108), גם לא עם מורכבותו של העולם („הרוח עם כל אחיותיה", 10) ועוד.

כביטוי של רגש המצפה לתגובה, ניכר אולי כישלונו של השיר, יותר מכל, בניסיונו ליצור מגע עם האהובה. השיר יכול רק להקיף אותה או לארוב לה („כל עוד זה העולם את שיריו לא ירצח, ילכו השירים להקיפך", „ערב בפונדק השירים", 13 או, „נאמר לה: בעיגול/ שירנו עג עליך", „בת המוזג", 140). אם השיר מנסה בכל זאת להתקרב אל האהובה, היא ממיתה אותו בחיבה רבה („אם השיר העצוב לחבקך יישלף, / בלטיפה תכביהו לאט", „בהר הדומיות", 63 או „קבלי את זה השיר אשר הורג אליך, / אמצי אותו היטב, לטפיהו וישני", „תחנת שדות", 80). [„הנה העצים במלמול עליהם"] (110) שכבר נזכר כאן, אומר כמעט במפורש שאין בכוחו של השיר ליצור מגע של ממש עם איתני הטבע, ואין בכוחו לסייע למשורר, המבקש לגעת בלבם.

נטייתו של אלתרמן להנמיך בערכו של השיר ביחס לאובייקטים שהשיר מתאר (שמירון הצביע עליה כבר לפני זמן רב) איננה כאן רק תכסיס רטורי הבא לצורך השגבת התבל, האישה או העיר, אלא גם התכוונות כפשוטה, כמו שעולה מניתוח השירים הארס-פואטיים המרכזיים שבספר. הבעייתיות הכרוכה בהוויית השיר בעולם, נובעת מצד אחד מן המתחים שבין שאיפת המשורר לברוא את השיר כאובייקט אוטונומי עצמאי ובין חתירתו לעשותו ביטוי לרצונות ורגשות אנושיים; מצד אחר, החופף לראשון רק חלקית, זוהי בעייתיות הנובעת מן הניגוד הבסיסי שבין מגע המילים (דיבור על- או דיבור אל-) ובין מגע החיים (מעורבות בממשות).

אפתח במתחים מן הסוג הראשון, אלה הממוקדים כאן בעיקר ב„שיר הזר" (43). מצד אחד (ראה בעיקר שורות 5-14), השיר נתפס כאן כמבע שנולד מתוך הזדהות עם מצבים אנושיים, הן בהקשר האישי – הוא מזדהה עם עצבותה של האם, מאיר את חייה ומבקש לנחם אותה, והן בהקשר הכולל – הוא צופה בעיר העירומה בשעות הקשות שלפנות בוקר, מאיר בנר את החולים בבתי החולים, מלטף את הרחובות הנשכחים ומנשק את עיני הסוסים. המשורר מתאר את תהליך חיבור השיר כמו היה שלב בגידול של תינוק: הוא מספר כיצד „נשא" את השיר על כפיו מ„כותל אל כותל" כמו שנושאים על כפיים תינוק שאינו נרדם (מן הסתם מכאבים של צמיחת שיניים). מצד אחר – משעה שנוצר, השיר הוא אובייקט אוטונומי, זר למשורר שיצר אותו, זר לעולם שמתוך המגע עמו צמח, זר במובנים מסוימים אפילו ללשון שמילותיה לו ככלוב וככלא. החשיבות של המאפיין הזה של השיר, המובלט יותר מכל האחרים, ניכרת קודם כל משום שהוא

מפורש ממש בפתח השיר. צמד השורות הראשון של השיר אומר: אני יכול להדליק מנורה ולכבות אותה, [אבל] בחיי הזמר ובמותו אינני יכול לגעת – משעה שנכתב, הוא עומד לעצמו. לשון אחרת: השיר איננו ברשותי. חיים ומוות לו משלו. אין הוא אור מנורה הנתון בידי שניתן לי להדליק ולכבות כרצוני. לא אוכל 'לחַיוֹת' אותו אם הוא 'מת' או 'להרוג' אותו אם חייו אינם לרוחי (לאחר שנשלם, אין עוד מקום לתיקונים) [8]. למרות שמילות השיר הן חזקות, הן לא ינסו לפרוץ את הכלוב (השיר העשוי היטב) שניתנו בו, ולא ישברו את סורגיו ("חרוזי השיר"), גם לא יתקוממו כנגד השינוי או העיוות שחל בהן מרגע שנכללו בשיר. המאפיין הזה – האוטונומיה של השיר, העצמאות והזרות שלו לחיים – שב ומתגלה גם בשאר הבתים, להוציא האחרון (שורות 15-34). למרות "תולדות השיר" שתוארו לעיל ולמרות התמסרותו של השיר לסבל שבעולם ולכל עצב שבו, הרי מרגע שנשלם – "בעת שורותיו ככתבן תנגנה, / בזרות המתכת בקצב הגא" – אי אפשר לשנות בו דבר, או לייחס לו משהו שאיננו מגופו ממש. השיר ישר וחזק מן המשורר, מסתתר מאחרי "מגיניו הדֵהִים" (הקונבנציות האימפרסונאליות של אמנות השיר) ואינו מניח לשום וידוי אישי להגיח מתוכו. כשם שהוא, לאחר השלמתו, זר למשורר, כך הוא זר לאנשים שלקחו חלק בחוויות שהוא מתאר, שאת חייהם הוא מביע לכאורה, או שעל חייהם הוא כותב (על האֵם, נציגתם בשיר הזה, לא אוכל לדבר כאן). אלתרמן איננו מניח להבדל בין השיר ובין הרגש המניע אותו להיטשטש. מעשה האמנות – החרוז הצלול, כתונת משחק וצלצול – מלאכת מחשבת מבריקה, קרה ומנכרת מכאן, רגשות כואבים ופגועים שהשיר אמור לתת להם ביטוי – "אהבה פשוטה ואכזרת" – מכאן. השיר שנישא "אל בינה ואל גודל" לחוד, המגע הרגשי האישי עם קורא, לחוד.

עם זאת אלתרמן איננו מקבל בלב שלם את הפערים הבוטים הללו ומסיים את "השיר הזר", בתיאור המגע, האישי-אנושי שהשיר בכל זאת אמור ליצור עם הקורא המעורב. מה קל "לעורר את לבו, השואל – אַיֵּךְ" טוען המשורר, "אם תשבי לקוראו לאור נר, כל אות בו אליך תחייך". המגע הזה מכונה "חיוך" והוא אותו מגע מינימאלי בלתי מוסבר שבו מסתיימות רבות מן ההסתערויות ב***כוכבים בחוץ*** (וראו לעיל פרק ז'). ה"זרות" של השיר היא כמובן אחות ל"זרויות" אחרות בספר, אלו הנתפסות באופן פרדוקסאלי כחיוניות להתקרבות אמיתית לעולם, לאישה ולעיר, והיא גם משקפת אותן. הפרדוקס שלפיו, כמו שכבר ראינו, כדי להתקרב לעולם ולאישה, צריך להתרחק מהם, שאינטימיות היא שיגרה המטשטשת את ייחודם וחד-פעמיותם של הדברים, ורק הריחוק, הפרספקטיבה של ההזרה, יכול לברוא את רגע ההולדת של הדברים הישנים ולהחיותם, פועל גם ביחס לשיר עצמו, וכן היפוכיו. השימוש בפואטיקה של 'השיר הזר'

[8] את ההשוואה בין חייו ומותו של השיר להדלקה ולכיבוי של אור במנורה, יש להבין בין השאר על יסוד דברי אותלו המאיר את פנייה של דסדמונה בנר ומהרהר בסופיות של המעשה שהוא עתיד לעשות. אם יכבה את הנר, הוא אומר, יוכל להדליקו שוב, אבל אם ייטול את נשמתה, שום מלאך לא יוכל לחיותה. הנה השורות בתרגום אלתרמן: "כַּבָּה הנר, וקום [ושוב] כבה הנר / אם את אורֵך אטול שַׁפָּשׁ בן-רֶשֶׁף / אחזור ואדליקנו אם ניחמתי; / אבל נרך, אַת מלאכת המחשבת / אשר ליקום, אַיֵּהוּ הַשָּׁרָף / שידליקו שנית? / אם שושנה אקטוף / לא אחיינה עוד; נבול תיבול היא".

כדי לחדש את השיר הרומנטי הנושן היא דוגמה מובהקת לפרדוקסאליות הזאת. אלתרמן נמנע כביכול ליישב "בתוך השיר" ובספר כולו, את המתח שבין השיר (הרומנטי) הנושן שהוא מבקש להחיות את נושאיו ואת דרכי השפעתו, ובין הפואטיקה של השיר המודרניסטי-קלסיציסטי המשמשת לו אמצעי לכך.

המתחים מן הסוג השני, אלה הנובעים מן הניגוד הבסיסי שבין מגע המילים (דיבור על- או דיבור אל-) ובין מגע החיים (מעורבות) בממשות, מתגלים בממוקד בשירים "אַגֶּרֶת" (61), ו"שיר בפונדק היער" (142). "אגרת", שיר אחרון לחטיבה הראשונה של הספר, מביא את המתחים האלה לידי מיצוי. סיטואציית הדיבור הפיגורטיבית של השיר – המשורר מדבר אל אלוהיו – מתרחשת ברגעיו האחרונים, מתוכה הוא מתבונן בחייו שנסתיימו: "לך *היום* עיני פקוחות כפתאומיים", "*עכשיו* ערבית", בפתח השיר; "לדרך *השוקעת* המסע אכינה", "אל עץ כבד אלי, *תבוא* נפשי חיגרת, / תסיר את תרמלה הדל ותתמוטט" – – / רציתי לחבר לך *היום* אגרת [...] בסיומו (ליכסון אותיות שלי). מתוך חשבון הנפש הבא עליו באורח בלתי צפוי, בהווה הזה של סוף הדרך ומתוך המבט הרטרוספקטיבי על ראשיתה, מתוודע המשורר אל עצמו ואל תולדות חייו, שהן תולדות ותוצאות בחירתו להיות משורר. הסיפור הוא סיפור של אדם-תאומים – איש שהוא גם משורר – המגלה שבחירתו בשליחות השירית (או התמסרותו לגורל שהטיל אותה עליו) היתה ממילא ויתור על מהותו כאדם חי בין בני אדם אחרים. ברגע ההווה של השיר מתברר לו במאוחר, שבלא דעת ובתום לב סילק מתוכו את החלק הטוב שבו (אותו חלק שביקש לחיות בעולם, לא להתפרסם כמשורר). והוא שרוי עתה באבל על שאותו חלק בהווייתו לא זכה להתממש (צער על הבחירה בשירה, הוא אחת מן ההשתמעויות). בעוד האח הנהרג או הננטש מתואר כתאום הטוב, הבל, יוסף, ושכמותם, התאום ההורג הוא בהתאם קין, אחי יוסף ושכמותם (וראו שמיר, תשמ"ט).

התאום הטוב לא בכה, לא דיבר ולא שר, כשפשטו את כותנתו וגררו אותו אל הממכר מבית ומאם, וכשכבלו את זרועותיו, הוא "רק חייך אילם" (הדמיון בפרטים אלה להתנהגותו של השיר המעונה ב"שיר הזר", איננו כמובן, מקרי). הסיפור הפיגורטיבי הזה מעמיד את החלק באישיות המשורר המסומל באח החי (השותק), כנעלה ואותנטי יותר מן החלק המסומל בנודד, במשורר, שאץ אל "הלילה הזר", ו"ימיו המפוארים הרקידו דוב בשוק על אהבה ולחם". אבל למשורר, התאום שנשאר, המתקרב לסוף דרכו, כבר אין דרך חזרה. הוא יכול רק להתנחם בפשוטי העם המעריצים את שיריו וב"המולות נכר" שקיבלוהו אל חיקן. הניגוד בין שני התאומים (זה החי לפי תומו וזה, המשורר, שהמילים הם חייו) איננו ניתן ליישוב ועליונותו של הראשון על האחרון ברורה. ההתמסרות לשירה היא לפחות במובן מסוים ויתור על חיים לאמתם. לא על "יצירת" השיר מדובר כאן, אלא על "מלאכת השירים", שאין לקחת אותה ברצינות יתרה. לכאורה, אין היא אלא "צחוק אחד פשוט אשר צחקתי כאן". המשמעות הבלתי הפיכה של בחירה בשירה על פני חיים כפשוטם, מתבהרת בשתי השורות האחרונות של השיר: "רציתי לחבר לך היום אגרת, / אבל אל לב הזמר נשברה העט". עטו של המשורר נעשה חסר אונים, כשמדובר בכתיבת איגרת (הבעת רגשות אישית, קשר אינטימי) כפשוטה. "השיר הזר" ו"איגרת" מחדדים את הבעייתיות הקשורה בזיקה שבין

השיר והעולם. הראשון עניינו בגבורת השיר ובמחירה האנושי, השני בחולשת השיר, כשמודדים אותו ביחס למגע הישיר עם אנשים ועם תבל. בשביל מי שהתמסר לַפיתוי של אמנות השיר, מגע כזה הופך לאידיאל בלתי מושג. זאת ועוד, לפי "איגרת", מה שהיה מלכתחילה, מכוח התכוונותו של המשורר, שיר של "בינה" ושל "גודל", עשוי להסתבר בדיעבד, מנקודת ראותו של הקולט – כשיר למפוחית, פזמון לריקודים.[9]

הקורא ב"שיר בפונדק היער" (142), אחד משני השירים המסיימים את הספר כולו, יזהה בנקל את הדמיון בין גיבור השיר "אחינו הנח מעוטף באדרת" עם דמות התאום הרצוח מ"איגרת", כמו את הדמיון הניגודי שבינו ובין התאום "הרע". שני השירים חוזרים זה אל זה ומשלימים זה את זה. על "אחינו" נאמר "הוא לשיר לא היטיב, הוא חייך במלא פיו", על התאום הטוב – "והוא חייך אילם". על "אחינו" נאמר, "האיר אלוהים / את עיניו בנר / ויראנו ישר וטוב", על התאום הרצוח – "הלא תמיד ידעתי – הוא יקר ממני. / והוא רק הוא לך הטוב והיחיד". גם בחייו וגם במותו מצא אחינו "בשדות השלווים את פניו / הצופים לו מבאר ומנחל בדרך". בעוד המשורר (התאום הרוצח) ב"איגרת" מסיים את חייו בהכרה שלא היה בכוחה של דרך השירה בה הלך להביא אותו למגע אמיתי עם העולם (במימדים המוחשיים והמטפיסיים שלו), מתנחם במגע האנושי המוכר והיומיומי שיצר באמצעותה עם "המולות נכר", הרי סופו של "אחינו" ב"שיר בפונדק היער" הוא ייחודי ומאושר, סופו של מי שחי ומת בהרמוניה שלמה עם איתני הטבע ועם אלוהיו, באותו "יער כבד כוח ועצוב" שבו היתה נפשו של המשורר (התאום שנשאר) "רוצה לשכון נשכחת" ואליו לא תוכל לשוב. הניגוד המאלף ביניהם הוא הניגוד שבין האחד, "אדמתי, שנשם / את חרון בדידותך ואת כוח שמייך, ואולי הוא זכר גם את שמם / של אבות הנפילים – של האור והמים" ובין האחר, שלא חדל לשאוף למגע הזה, אבל לא זכה לו. גדול מחירה של החדירה האנושית אל עולמם של "אבות הנפילים"; "מקולם העצום", נאמר על אחינו. "כבדו אזניו / גם גדלו העיניים פרע". אבל גדול גם גמולה. בעוד המשורר של "איגרת" מאפיין את עצמו – "אני היד אשר הושטה אל לילכך", על האח מ"שיר בפונדק היער" הוא אומר – "רק לעילג / ורק לענו / אימנו נותנת פרח" [!] (על המגע שבין תבל לאדם שאיננו אלא "חיוך" או "פרח", ראו לעיל פרק ז'). הניגוד איננו ניתן לגישור. המשורר, המקדיש את חייו לשירה על איתני הטבע, לא יוכל ל"געת" בהם, מי שחי ביניהם ויכול לגעת בהם, איננו מסוגל כלל לכתוב או לדבר, הוא עילג ואילם. בין "ערב בפונדק השירים הנושן", הרביעי לשירי הספר, ובין "שיר בפונדק היער", כמעט האחרון שבהם, המקביל לו, נמתח המאזן בין כוחו של השיר לחולשתו.

ו. בין רומנטיקה לפוטוריזם: על הסכנה שבהתמסרות לכוח הדמיון

בסעיפים הקודמים של הפרק ראינו שהשירה, בהקשר היקומי או מטפיזי, מתגלה כחסרת אונים; הגאולה שהיא מציעה לאדם, מסתברת כאשליה. בהיותה לא יותר (אמנם

[9] בנוסח קודם של דברים אלה, טענתי, כמו מבקרים אחרים לפני, שב"איגרת" מוצגים שני סוגים של שירים שיש להם תפקידים שונים (בהתאם להבחנה בין שיר לשיר-זמר בשירת אלתרמן בכלל). נראה לי עתה שמדובר בשתי הערכות סותרות של שירה באשר היא.

גם לא פחות) ממשחק מרהיב של מילים המבוסס על חוויה סובייקטיבית שיסודה בדמיון, אין בכוחה לעמוד מול אי-החדירות של העולם וכנגד האַיִן הנורא האורב בעומקו. אבל, על פי מה שנראה בהמשך, בהקשר האנושי, הפסיכי או המטה-פסיכי, ובהקשרים החברתיים היונקים מאלה, השירה, והדמיון שהיא פועלת בשליחותו, עשויים דווקא להיות רבי כוח. בהקשר האידיאולוגי-פוליטי, עשויה שירה, ודווקא זו *שכוכבים בחוץ* הוא דגם מובהק ורב-עוצמה שלה, להיות מסוכנת. שלטונו של כוח הדמיון על המציאות, של האסתטי על המוסרי, של הוויטאלי על התרבותי, קוסם ומפתה ככל שלא יהיה בשירה, עלול להיות מסוכן והרסני כשמעבירים אותם מן האמנות אל החיים (אופיין האמביוולנטי של חוויות היסוד של הספר כשלעצמן מעיד על כך). השלטת השירה על המציאות עלולה להוליך, כמו שכבר אמרנו, להרס המרקם החברתי והמוסרי שבלא הם אין קיום לאדם. אלתרמן, המסרב להפעיל את הכוח הזה, מודע ועֵר לסכנתו, ואף שאין הוא דן בה במפורש, הרי בכל מקום שהדבר נדרש, הוא מציב בפנייה גבולות ברורים.

קיומו של עולם חברתי-פוליטי נרמז ב*כוכבים בחוץ* בקושי רב, ברקע, לעתים על דרך השלילה, בשולי מהלכו של הספר, בשורות ספורות, בחצי תריסר שירים. פה ושם עולות כאן השתמעויות פוליטיות מן העמדות המפורשות של הספר, אבל לאחר מכן, או בה בעת, אלו כמו מסולקות או מודחקות ממנו. כבר הרבינו לראות שהעמדה הבסיסית המשתמעת מן הספר היא על פנייה אנטי-אזרחית, ואנטי-תרבותית, והערכים המרכזיים שבו הם אסתטיים-חושניים. אבל אלתרמן איננו מניח לעמדה זו לגלוש במפורש אל הפוליטי או אל האנטי-פוליטי. בשורה חבויה ב"הרוח וכל אחיותיה" (11) הוא מתנער במפורש מן התחום הפוליטי – ב "יהי לקיסר / אשר לקיסר / ולנו ילהט התפוח", ואילו ב"ערב בפונדק השירים הנושן" (13) מוצבות הערים הנשרפות והגולגולות הנערפות כרקע ניגודי ל"קולות חדשים" הנשמעים ב"נתיבה הנושנת", אלה קולות השיר המביאים שוב ושוב את בשורת היופי והטבע. גם כשהעולם הוא "ביבר [של] אש", יד אלוהים תציל את הפונדקית (לענייננו פטרונית הטבע, השיר והארוס) מן העשן. ב"מעבר למנגינה" (35) מרומז קיומן של תנועות מהפכניות ומשאלות פוליטיות מרחיקות לכת ("משיח", "דגלים" אולי גם "אדרות המלכות") על דרך הניגוד ל"כאבנו הנכלם והפעוט" שאיש אינו נלחם למענו, והוא כידוע נושא מרכזי בשירי הספר. ב"חיוך ראשון" (54) מתואר המפגש בין הנודד ובין האישה המחכה לו זה זמן רב. אבל במפתיע אולי, אין הוא חוזר אליה מדרכי שדה ויער, אלא מן ה"חושך המעשן בכל הארובות" ומ"עיר לוחמת עֲשֵׁנָה" ופוגש אותה מול "אופק המוריד מסך על השרפה" (כל הצירופים האלה עשויים לרמז על הקשרים פוליטיים, אם גם לא בהכרח כך). ב"שיר בפונדק היער" (143), מוטעם ייחודו של "אחינו" בן הטבע בזיקה להמון שמנהיגיו מוליכים אותו למאבקים פוליטיים, כך: "כולנו / לאור הדלקה הנפקחת, / בעדר נוּבַל עד זִכרֵנוּ יאבד. / אנחנו למדנו ליפול רק ביחד / אחינו ידע – לבדד". ב"האם השלישית" (123) ניתן לראות בשניים משלושת בני האימהות הרוגי מלכות. בכל השירים האלה הקשרים פוליטיים הם צדדיים, מופיעים כניגודם של עיקרי הספר –

התבל, העיר, השיר, האהבה וכאבו של היחיד. שונים הדברים ב"הדלקה", "הנאום", ובאופן אחר, גם ב"אל הפילים".

"הדלֵקָה" (26) בו אפתח, בולט בין שירי הספר בהיותו שילוב מובהק, אולי יחיד במינו, של היבטים אסתטיים ופוליטיים, שילוב שהשיר אמנם מתנתק ממנו בסופו. שלושים ושתיים השורות הראשונות של השיר הן מימוש מושלם ממש של העיקרון "גם למראה נושן יש רגע של הולדת", מימוש המעצב דווקא מראה של כליון. השלהבות הראשונות המבשרות את שריפת העיר הן, מטפורית, חבורת נערות יחפות וצוחקות היוצאות לקטיף (של תפוזים, מן הסתם); התאבכויות של עשן לבן על הגגות מצטיירות כלהקות יונים, ואילו הבית הישן שטיח קירותיו רב השכבות, מתפורר, הופך ברגע החד-פעמי של עלותו באש, לארמון מרהיב, לרעמת אריה. רעשי הנפץ העולים מהתמוטטותן של קורות הבית וקירותיו יתוארו כ'דקלום', האבנים הנזרקות, כאגרופים, היושן שלו כזקנה אנושית, כתמי הטיח כגלימת טלאים ישנה; אובדן צורתו – כאובדן בינתו (כשהמביט עליו כבר אינו מזהה אותו בתור בית, הרי זה באורח מטונימי, אובדן בינה לו). בסך הכל מה שהיה בית ישן ומוזנח שאיש לא היה מקדיש לו תשומת לב, הופך ברגע חורבנו ל"מלך ליר", או טוב מזה לשחקן המדקלם על במה את שורותיו של המלך ליר, בתמונה מטפורית המאחדת לאחור את כל הפרטים שמניתי. הממשות הבלה מזוקן, השגרתית והמשעממת, הופכת למופלאה ומרתקת דווקא בעת כיליונה.

בבית השלישי, הממשיך באותה מגמה, כבר עולה החשד המוצדק שהדלקה היא כאן מטפורה למהפכה. לכאורה, התיאור כאן ריאליסטי – האש, המכלה תחילה מה שמצוי בחללים של בנייני העיר, מתגלה לאחר מכן לצופים מבחוץ בניירות המתעופפים ובשלהבות האש המתפרצות במרפסות. אבל לפי המטפוריקה, כבר לא מדובר באש, ובדרכי התגלותה והתפשטותה, אלא במהפכה המפזרת כרוזים, ובמנהיגה המטפס במהירות על המדרגות ויוצא לגזוזטרה, כדרכם של מנהיגים טוטאליטריים בני הזמן, כדי לקבל את תשואות ההמון, מה שמנמק את התנהגותו של ההמון היוצא מכליו, החוגג את אסונו. אנשי העיר הופכים באסונם-חגם זה לרבבת ראשים של חיה אחת, המתפלשת באורגיה של שכרות, מין, גילוי חטאים מוצנעים והתפעלות 'דתית' מטורפת. מה שהוסתר וכוסה תמיד, מתגלה הפעם בכל עוצמתו, השחרור מאזיקי התרבות הוא מלא: המהפכה מזמנת לאדם, "פעם באלף שנה" חיים במלוא האינטנסיביות. האסון הופך כביכול לברכה. דו-השיח בין המלך לחייליו (המכונים כאן "חיילי עופרת", משום שהפכו לפתע מפיגורות של מסדרים, לפורעים ובוזזים, או לחליפין, משום שאינם שומעים יותר לפקודות) מאשר שאכן במהפכה מדובר, את האש הדליקו אנשי העיר עצמם. עד כאן השיר עשוי להיתפס בנקל כשיר הלל להתפרצות היצרים וההרס, לשבירת השגרה האזרחית והמגבלות "הקטנוניות" המדכאות את החיוניות של האדם, שהמהפכה הפוליטית נותנת לה ביטוי והזדמנות. ברור למדי, מה הכיוון שאליו אלתרמן יכול היה להוליך את שירתו אילו היה מסקני ועקבי ברומנטיות שלו, או אם תרצו, בפיתוחים הפוטוריסטיים שלה.

אבל הדבר הזה, כידוע, איננו קורה. המשורר שבחלקו הראשון של השיר כמוהו כנירון קיסר ההופך את שרפת רומא לאירוע אסתטי, או כמשורר הפוטוריסטי מארינטי

השר את שבחי המלחמה, וכנובע מן הפואטיקה האופיינית לו עצמו, מעמיד את ההיבט החברתי-פוליטי (מהפכה, מרד) לשירות האסתטיקה של הזרת הבנאלי (עולם וחיים של שִגרה מתגלים כמופלאים ומפתיעים כשהם עולים באש), הרי בשני הבתים האחרונים (שורות 38-46), תוך סיכון האינטגרציה של השיר, מחזיר המשורר את הקורא אל הכרת המחיר האנושי הכבד של כל מהפכה ומלחמה. בבית שלפני האחרון מטעימה את המחיר הזה התמונה הריאליסטית של הגנים העולים באש ושל ההמונים הבורחים מן העיר – יוצאים לגולה - "עם צרורות וילדים" ואילו בבית המסיים, זה המראה האחרון שנחרת לזיכרון, בעיניהם של אלה המביטים לאחור על העיר ההרוסה: תמונת האם הבורחת מן העיר כשהיא נושאת בזרועותיה ילד פצוע, ומצטיירת כאנדרטה נצחית של סבל ורחמים, או לחליפין, תמונת אנדרטת שיש ממש, הנתפסת על ידי הבורחים כאילו רצה לכיוון הפוך, 'פְּיֶיטָה' שניזוקה בתוך ההרס הכללי ("ילדה השבור") ומשמעותה האנושית הוחייתה לעת צרה ("עיר ואם"). אמנם למרות המפנה התמאטי הזה, הפואטיקה נשארת כאן בעינה.

"הדלקה", הוא אולי השיר היחיד ב***כוכבים בחוץ*** שמתרחשים בו אירועים הרסניים או "מהפכניים" של ממש, מה שנותן למשורר הזדמנות לתגובה ההומניסטית החד-משמעית שתוארה. בשירים אחרים, מעצב אמנם אלתרמן פוטנציאל של התפרצות מן הסוג המתואר שם, אבל ההתפרצות עצמה איננה יוצאת בהם אל הפועל והם מסתיימים בלא כלום, באחרים מתברר שמה שלכאורה יוצא אל הפועל איננו יותר מדיבור על מה שהיה יכול לקרות אילו אותו פוטנציאל היה מתממש.

דוגמא לשיר מן הסוג הראשון הוא "הנאום" (29), המעצב את הדינאמיקה המהפנטת של יחסי נואם-קהל, דינאמיקה ההופכת קהל של אנשים רגילים ל"זרות המפלצת", ועשויה להוליך "חית רבבה" זו בהנהגה מניפולאטורית מתאימה, לפעולות הרס נוראות. כאמור, מופע הראווה אינו מוליך לדבר, גם לא לתגובת נגד (נימה דקה של לגלוג שזורה אמנם בתיאור שיש לה פה ושם אופי פרודי; ראו במיוחד, שורות 11-12). דוגמא לשיר מן הסוג השני הוא "אל הפילים" (19).

"אל הפילים" הוא מן השירים המורכבים ביותר ב***כוכבים בחוץ*** (לאינטרפרטאציה מפורטת, ראו מירון, תשמ"א). על פי פשוטו השיר נתפס כתיאור טבע: עננים המצטברים ומכסים את השמים בשעת ערב, מביאים סופת גשמים אל תוך העיר. לאחר שהסופה חולפת, מאירה השקיעה את השדות הרוויים והמעלים הבל, באור של פיוס וגעגועים. בשירי ***כוכבים בחוץ*** סערה, היא בדרך כלל התגלות של הטבע, הזדמנות לראיה מחודשת של העולם ולהעמדת זיקה עמוקה מן הרגיל בין העיר לטבע ובין האדם לגופו. אבל בשיר שלנו אין הסערה מוצגת רק כתופעת טבע שהמשורר צופה בה ומגבש מתוכה ריגושים ומשמעויות, אלא גם כהתגלות שהוא עצמו כביכול מביא לעולם כדי שתפעל את פעולתה, המכוונת על ידו מראש. למשורר, "רועה הרוח", ש"עיניו בעננים", "נשבר" משגרת העולם האזרחי, מחכמתו שאין לה קץ, מן הפריגידיות שלו ("ידך הלבנה"), משיממונו ועצבותו, והוא עולה לשמים, מתייצב כביכול בראשם של העננים מביאי הסערה ומוליך אותם להגשמת התכלית שקבע להם.

על פי היבט הפיגוראטיבי שלו, השיר הוא סיפור מסעם של "פילי השמים" היורדים

אל העיר, בהנהגת המשורר, מביאים לתוכה את הג׳ונגל, מוציאים את בני האדם שבתוכה מ״מיטות החולים״ מבשרים לה את בוא אחרית הימים, שהוא יום גאולתו של הגוף האנושי, יום נקם ושילומים על השפלתו ועלבונותיו. מלכתחילה ״פילי השמים״ הם כינוי מטפורי ל״עננים״ (״פיל[א]י השמים״), המבוסס על הקבלות צורניות אפשריות שבין עננים לפילים, שהמשורר מפתח לאורך שני השירים הראשונים. אבל מה שעשוי תחילה להיתפס כעיצוב פנטסטי של תופעת טבע (כשכיח בשירה הרומנטית, וראו לעיל פרק א׳) מתגלה כעניין שונה לחלוטין. אם נדמה לקורא שהמונח ״פילים״ לגלגוליו נועד להיות רק תיאור מטפורי של ״עננים״, ״סערה״ וגלגוליהם, יתברר לו עד מהרה שתיאור ההתרחשויות בנוף, הקיימות במציאות, אינו אלא תירוץ; הפילים המטפוריים ומעשיהם, הם עיקרו של השיר, הם המציאות ה׳אמיתית׳ שבו, המציאות שהמשורר בורא בתוקף הדמיון והמילים שניחן בהם. בלשונו של הרושובסקי, תש״ס (1978), אלתרמן מבצע כאן ריאליזציה של המטפורה.

המשורר ״קורא״ לפילים, שהוריד מהשמים (״ארצות הדמיון״), שירים על מצבו של האדם (״שיר הלילות שהלבינו, / שיר עיניים פקוחות ללא צחוק ויונה״). הם שומעים ומבינים, ויוצאים בעקבותיו. הפילים, חיות הג׳ונגל האדירות אבל גם מאולפות, יוצאות בהדרכתו של המשורר להשתולל ברחובות, להעיר את בניה מתרדמת החושים שהם שרויים בה ולהביא להם את בשורת הגאולה. הפילים משמשים כאן כסמל מוגדל, גילום אנלוגי לגוף האנושי, לאדם בחינת יציר טבע מוכנע ומתורבת (תארים כמו ״חיה נבונה״, ״מלך אסיר״, ״פרא״, ״מושפל״, ״מובל לעבדות״, ״איום ונוגה מרוב כוח״, ״עדוי טבעות ונזמים״, ״בכיו האפל״ – הולמים, במסגרת עולמו של השיר, באופן ישיר ובמושאל, לחליפין, גם את הפילים וגם את גוף האדם, השתוללות הפילים מצרפת את פריצת כוחות הטבע לתוך העיר (סערת הגשם) עם פריצת היצרים הקדמוניים (חיות הג׳ונגל] לתוך ומתוך הנפש הקולקטיבית ועם התקוממות היצרים והחושים בנפש הפרט כנגד הדיכוי שמטעם התרבות.[10]

אבל בסופו של דבר חזון אחרית הימים, גאולת הגוף השבוי באזיקי התרבות, הנקם לעלבונות ולעיצבונות, הדרור ליצרים ולחושים שהודחקו ודוכאו, אינם מתממשים בשיר הלכה למעשה. ההתפרצות האדירה מסתיימת בנאום המתאר יפה לאן עשויה המהפכה להוליך, אבל ה״מהפכה״ עצמה נשארת בתחום השיר והדמיון. בפרק השלישי של ״אל הפילים״ מתחלף הנוף העירוני, שהוחרד משלוותו בסערה, בנוף כפרי פסטורלי ואת מקומם של פילי הג׳ונגל רבי האונים תפס בעל חיים מתון, נקבי, מתורבת וביתי יותר – הפרה האימהית. המשורר שהביא קודם את הסערה לעולם, מתחטא בסיום השיר כבן מפונק לפני התבל-האם ומבקש שזו תפייס אותו על חטאיה שחטאה לו. השיר

[10] השיר הוא אחד השירים הארס-פואטיים הבולטים שבספר. מצד אחד, ניתן לראות בו המחשה מטפורית לדרך בקיעתה של השירה ממקורותיה (הגוף, היצרים, הבלתי מודע, החלום, לפי סדר זה) באמצעות הסמלה של תופעות מן הטבע, ולאחר שנפרצו הכבלים שמנעו את יציאתה לאור העולם. מצד אחר, השיר הוא תיאור פיגורטיבי של הדרך בה אמורה השירה, על פי *כוכבים בחוץ*, להגשים את שליחותה, לגאול את האדם בדרך השיר, מן ״החולי שבתרבות״ ולהעניק לגיטימציה ליצר ולחושים (כזכור, המשורר הוא שמביא את הפילים אל העיר, כלומר הוריד את השירה משמים ארצה). שני ההיבטים משלימים זה את זה, ואין כאן המקום להאריך.

מסתיים בכמיהה ובגעגועים למה שאינו יכול להתגשם לעולם, לאחדות המיסטית, אולי התאחדות במוות, של האדם והתבל – גם בעניין זה "סופי הדרכים המה רק געגוע" (שם).

אשוב ואסכם את הדברים: אין שום ספק שאלתרמן מודע לכוח שיש לשיר – המפעיל את האסתטי-חושני, המוליך אל האלהת הכוחות הוויטאליים והארכיטיפיים ומבזה את נוהגי התרבות הקטנוניים והכובלים – על הנפש בכלל ועל הדמיון בפרט. אין ספק שהוא מודע למחיר המוסרי-חברתי שהפעלה מסקנית של הכוח הזה עשויה לתבוע. אבל המודעויות האלו מתגלות ב*כוכבים בחוץ* בעיקר על-פי מה שאיננו מתרחש בספר. גם באותם מקומות מעטים שבהם אלתרמן קרוב כחוט השערה להפוך למאריֶנטי עברי (כמו שראינו ב"הדלקה") – אין זה קורה לו למעשה. אלתרמן של *כוכבים בחוץ* אמנם קרוב לתיאור עולם העולה בלהבות כ"ביבר האש" (14) ולהעמדת היחיד הקרוב לטבע כדמות מופת מתוך בוז ל"עדר" האנושי (144), אבל דברים אלה נשארים בשירתו השתמעויות בלבד. תודעה ערכית-מוסרית היא ב*כוכבים בחוץ* מעין גבול, כמעט בלתי נראה, הקיים יותר כספקולציה של הקורא מאשר בטקסטים של השירים. הגבול הזה ניכר באותם תחומים שהספר אינו פורץ לתוכם, למרות פוטנציאלים מסוימים שבו שעשויים היו להוליכו לפריצה שכזאת. הרומנטי שבו מגביל את עצמו, את העמדה הפוטוריסטית בעניין זה ובעניינים אחרים, אין הוא מקבל.

ניסיון של ממש להגשים את מאוויי השיר והמשורר במציאות, לא יביא, מנקודת הראות של משוררו של *כוכבים בחוץ*, גאולה, אלא יגרום לאסון, להרס האדם ולהרס התרבות. המודעות לסיכון המרקם החברתי והמוסרי הכרוך בהעדפת ה'טבעי' וה'ויטאלי' על הרציונאלי ו'התרבותי' שבהוויית האדם וההכרה שמיזוגם הוא בלתי אפשרי, ניכרת אכן בספר, ולא רק בשירים שאותם הזכרתי בסעיף הזה; היא עולה מן המכלול. מבעד להקבלה המכוונת שבין ההתמסרות לחוויית המגע עם היקום המקיף את האדם מבחוץ ובין שחרור הכוחות היצריים שבפנים, בולט בהקשר שלנו ההבדל שביניהם, או ביתר חידוד, הסכנה שבעצם ההקבלה. חוויות של אלימות, אובדן עשתונות, סחרחורת, בריחה מן הרציונאלי ומן האנושי המוסכם, שעשויות להיתפס על פי הספר כמגלמות את התדהמה של האזרח בן התרבות לנוכח ריגוש של אמת ויופי מסעיר, עשויות להיתפס, כפי שכבר רמזתי, גם כניגוד מוחלט לחיים של תרבות ומוסר, כחוויות המוליכות אל הרס החברה האנושית בכללה (גם זו דרכו של המשורר לרמוז על הסכנה שבהן). בדרך הזאת אלתרמן מסרב ללכת. בכל מקום שהמסקנות המוסריות-פוליטיות של עיצובה האסתטי של המציאות משתמעות מן השירים הוא עוצר את המהלך ונרתע מהן. לדברים האלה היו בהקשרי כתיבתו של הספר ובשנות פרסומו, השתמעויות פוליטיות-פואטיות מובהקות. בשנים ההן עצמן התגלגלו העוצמות הארכיטיפיות הקדמוניות שאלתרמן מיטיב כל כך לתאר את כוח משיכתן, ולרמז על סכנותיהן ועל זרותן בשיריו (וראו במיוחד "סתו עתיק"), בברוטאליות האכזרית של המשטרים הפשיסטיים. נראה שלהקשר ההיסטורי הזה היה חלק בקביעת הגבולות

שאלתרמן סירב לפרוץ גם ב***כוכבים בחוץ*** וגם ***בשמחת עניים*** (וראו גם לעניין זה, בזיקה ***לשירי מכות מצרים***, עוזי שביט תשס"ג).[11]

[11] השוואת האיפוק הזה להתפרעות האסתטית-פוליטית של אצ"ג בשיריו משנות השלושים ואילך, מאלפת. דמיון שירי עשיר ומלים רבות יופי ומלאות עוצמה רגשית מכסות בשירים האלה על תהום מוסרית, על התעלמות מן המציאות בכלל וממציאות קיומם וחייהם של בני אדם כיחידים בפרט. וראו לאחרונה לעניין זה בפירוט רב, חבר 2004.

פרק י. *שמחת עניים*: מות ומשמעות על קו הקץ

שני היבטים בולטים, קשורים זה לזה ונובעים זה מזה, מאפיינים את הסיטואציה ההיסטורית שבה מצאו עצמם אלתרמן ובני דורו מסוף שנות השלושים של המאה העשרים ואילך, עם עליית הנאציזם לשלטון בגרמניה והשתלטותו המהירה על אירופה כולה. ההיבט הראשון – הנוכחות הקרובה והמוחשית של מוות אלים מטעמו של משטר טוטליטארי עריץ במלחמת השמד חסרת מעצורים. סכנת החיסול המיידי שעמד צבאו של רומל להמיט על היישוב העברי בארץ ישראל המחישה לאלתרמן ולעמיתיו, אנשי אותו יישוב – מה שהיה אמור להיות ידוע להם כבר לפני כן – שמוות שרירותי ומיידי עתיד להיגזר על כל אדם שעמד בדרכם של הנאצים ובני בריתם. בין אם השתייך למיעוט שאלה רצו מטעמים של גזע או לאום לסלקו מן העולם ובין אם נכלל בין אלה שנחשדו בהתנגדות לשלטונם או שנלחמו בו. ההיבט השני – איום רוחני שהיה כרוך במימושו של האיום הראשון: חיסול המורשת ההומניסטית-מוסרית של המערב. הנאציזם שחיסל את המורשת הזאת בגרמניה, ודיכא אותה בארצות שכבש, איים להשליט בכל אירופה משטר רצחני, טוטליטארי המבוסס על עליונות הכוח והגזע ועל ניהיליזם קיצוני בכל הנוגע לחיי האדם ולערכיו. כניעה לגזר דין המוות שגזר המשטר הזה על יחידים וציבורים, כמוה כהשלמה עם סדר עולם בו אין קיום ותוקף לערכים אנושיים (לדיון מפורט בהיבט השני הזה ראו שביט תשס"ג).

עד כמה ***ששמחת עניים*** היא תגובה סמלית לסיטואציה ההיסטורית הזאת (וביסודה היא ללא ספק תגובה כזאת), הריהי בעיקרה תגובה הנגזרת משני ההיבטים הנזכרים. לנוכח האיום הפוליטי האקטואלי, המיידי והמוחשי של השמדת ה"עניים" (החלשים שהם גם הענווים והצודקים, עשירי הרוח) על ידי ה"עשירים" (החזקים, השליטים שהם גם הרשעים), ביקש אלתרמן להציע ולבסס מחדש, מתוך מורשת התרבות הכלל אנושית (והיהודית בתוכה), את הערכים שעשויים להעניק משמעות לחיי האדם ולמותו, בעולמה של המאה ה-20. כנגד הסתמיות והשרירותיות של מוות הבא מכוחה של עריצות בלתי מוגבלת ושל חיים בציפייה נכנעת לבואו, מוות המאשר את שלטון השקר והכוח בעולם, העמיד אלתרמן לרשותם של בני דורו, בזיקה לערכים האלה ומתוך המורשת ההיא, את המיתוס של "שמחת העניים": זו העוצמה הרוחנית החוגגת הכרוכה בהליכה פקוחת עיניים לקראת מוות שיש לו "אולי פעם באלף שנה" (הדגשה שלי) צידוק ומשמעות; מוות שהוא גם שיא וניצחון, פרדוקסאליים ככל שלא יהיו, של חיים ושל ערכים.

מוות ומשמעות הם אכן גיבורים ראשיים בעלילה של ***שמחת עניים***, צמד לא-חמד בלתי נפרד, שבין מרכיביו מתקיימים יחסים דיאלקטיים של ניגוד ושל השלמה. סיטואציית המסגרת שמתוכה מתפתחת היצירה היא סיטואציה של "חיים על קו הקץ" בעיר נצורה שגורלה נגזר להרס, וגיבוריה נידונו למוות ודאי קרוב. הנוכחות המיידית של מוות שאין סיכוי להימלט ממנו, תובעת, מכל אחד מהם ומכולם גם יחד, להכריע בין אלטרנטיבות קיומיות מיידיות וחד-משמעיות: להיערך למאבק האבוד מראש על גורלו שלו בפרט ועל גורלה של העיר ושל אנשיה בכלל, או לקבל את הדין בהכנעה

ולחכות בפסיביות לבואו (לעצום עיניים, לשקוע באשליות, לחכות לנס)? איך לחיות את הימים המעטים שנשארו? באיזה מוות לבחור? בנסיבות האלה, שבהן כל המעורבים נידונו למוות ואין שום יתרון מעשי או הגיוני לאחת מן הברֵרות, הכרעתו של כל יחיד מותנית בתשובתו לשאלות שעניינן במשמעות ובערכים: האם יש הבדל בין חיים לחיים ובין מוות למוות; או שמא, לנוכח המוות, הכל חסר ערך באותה מידה? ואם יש הבדלים, מה הם? מה הם הערכים שעל בסיסם ניתן לקבוע אותם? רק על יסוד תשובות לשאלות אלו ושכמותן ניתן להחליט בסיטואציה הקריטית הזאת, מה לעשות, באיזו אלטרנטיבה לבחור. הנוכחות המיידית של המוות יוצרת את הצורך בהכרעות, הצורך בהכרעות מעורר שאלות ערכיות. עלילתה של היצירה היא המהלך, הבעייתי כשלעצמו, שבו מתגבשות ההכרעות לכלל מעשה, על יסוד התשובות האלה. ראשיתה, המצור הסוגר על העיר ודן למוות את תושביה, סיומה, קרב הגבורה והאובדן שבו הם ממשים את הכרעתם.

מוות ומשמעות מרכזיים גם במחשבת היצירה. מן הבחינה הרעיונית ניתן לראות ב*שמחת עניים* התמודדות עם הטענה (הכפולה) שבעולם שבו המוות הוא סופם המוחלט של חיי היחיד, לא יכולים להיות לחיים האלה משמעות וערך. על פי מחשבת היצירה, ובמובן שעוד נצטרך לפרש בהמשך, המוות אמנם שם קץ לקיומו הפיזי של היחיד, אבל אין הוא הסוף המוחלט של חייו. לחיים אלה, יכולים אפוא להיות משמעות וערך. כנגד חציה הראשון של הטענה, קובע דוברה-גיבורה של היצירה ש"לא לכוח יש קץ בתי, רק לגוף הנשבר כחרס" (152), "כי שקר מוות" (222). גם כנגד חציה השני, ש"הבל הבלים הכל הבל" (קוהלת א' 2), הוא מנסח טיעון שכנגד: "לא הכל הבלים והבל" (155, 223). ושתי הטענות, כמו אלו שאותן הן מכוונות לסתור, צמודות זו לזו. הטענה שיש בחיי האדם דברים בעלי ערך היא ב***שמחת עניים*** בבואה משלימה לטענה שהמוות אמנם מכלה את הגוף, אבל אינו מכלה את ה"כֹּחַ" (בלשוננו "החיים") שקִיים את הגוף הזה בעודו חי.

סוג אחר של יחסים בין מוות למשמעות מתגלה בקשר הנקשר ב***שמחת עניים*** בין המתים ובין [האנשים] החיים, שהוא קרוב ומקביל ביצירה לקשר שבין ערכים וחיים. ערכים, כמו המורשת האנושית הכוללת שהם חלק ממנה, נתפסים ב***שמחת עניים*** כ"מחשבות של מתים". היחידים בעיר הנצורה, הדבקים בחיים כפי שהם מתגלים להם יום יום, אינם מסוגלים לעמוד לבדם, מכוח קיומם הפרטי, בהכרעות הקשות שנוכחות המוות גוזרת עליהם, ובוודאי אין בכוחם להשיב על השאלות הערכיות הקשות שאלו כרוכות בהן. רק המורשת המשפחתית והקולקטיבית ("מחשבות המתים") עשויה לסייע להם בשעתם הקשה. ההיזקקות למורשת הזאת, הנושאת לעתים אופי של מאבק אכזרי, מצטיירת ביצירה כהיזקקות למתים. נוכחות המתים בין החיים, הקריאה לעזרתם, אבל גם המאבק כנגד הנוכחות הזאת, מגלמת כאן את היחס המורכב שבין היחיד החי ובין המורשת "המתה-החיה" של הדורות (היחסים בין הרעיה ובין בעלה המת, שאת זכרו היא מחייה, קוראת לעזרתו אבל גם נאבקת עמו, משמשים כהמחשה מרכזית לעניין זה). בסופו של מאבק פנימי מתוח – שהרי קבלת דינם של ערכים כרוכה בסיטואציה הזאת לא רק בוויתור על הנאות החיים, אלא גם בוויתור על החיים עצמם – מקבלים הנצורים

את דינה של המורשת ומשלימים אתה. המתים אכן נענים, לוקחים חלק בעלילת היצירה גם משתתפים בלחימה (למשל: "המחתרת" 203).[1] לעת רצון או צורך, מסתבר, נפרצים הגבולות שבין המתים והחיים. מחשבת הראשונים, מסתבר, היא חלק בלתי נפרד מחיי האחרונים. בהקשר זה יש גם להבין את סיטואציית הסיפר של היצירה: גם הסיפור וגם המחשבה שהוא מגלם נמסרים ביצירה מפיו של מת ובמבע משולב שבין איש מת לרעייתו החיה.

גם "שמחת [ה]עניים", שמה של היצירה ומפתח מרכזי להבנתה, הוא כינוי לצירוף של מוות ומשמעות. "מוות שיש לו שחר", מוות המאשר ערך, אסון שהוא חגיגה, שמחה שהיא אובדן, הם רק אחדים מן הצירופים הנרדפים לשם הזה. משמעויותיו של הצירוף "שמחת עניים" נבנות על ידי סדרה של פרדוקסים בשירים מרכזיים שביצירה. כולן מצטרפות בשיאה שהוא גם סיומה, בו מעמיד אלתרמן את מותם של הנצורים הנופלים בקרב אחרון, כמוות המהפך את פניו. תיאורו של קרב אחרון זה ממחיש את האפשרות שמוות ממשי של בני אדם ממשיים, יכול לשמש, בתנאים מסוימים, "אולי פעם באלף שנה", הוכחה ניצחת, ערובה יחידה כמעט, טרגית ככל שתהיה, למשמעותם של חיים ולערך שניתן לייחס להם; אות עליון לניצחונם כביכול של החיים על המוות עצמו. מן היצירה כולה – משיר הפתיחה המסומן בכוכבית ועד למחזור המסיים – עולה אכן שבתנאים מסוימים נדירים ביותר, ולא לרצונם ובטובתם של הלוקחים חלק בכך, עשוי המוות להפך את פניו ולגלם את ניצחונם של ערכים וחיים, וכמוהו כגאולה. המוות הזה, הוא "שמחת העניים". נתבונן עתה, לפי הסדר, בעניינים שדברים אלה רומזים עליהם, כל אחד בפני עצמו ובקשרים שביניהם.

א. בעיר נצורה ולנוכח מוות וודאי

סיטואציית המוצא או המסגרת של היצירה, הסיטואציה של העיר הנתונה במצור אין-תקווה, שאזרחיה אמורים לדעת בוודאות שעתידים הם למצוא את מותם עם כיליונה הנחרץ, היא סיטואציה של מלחמת קיום שתוצאותיה גזורות מראש. משמעות מאבקם, הממשי והרעיוני-רגשי, של הנצורים עם הנסיבות שנקלעו לתוכן, נקבעת קודם כל (כאמור) על ידי נוכחותו של המוות, מוות שוודאותו לגבי אלה שנועדו להיות קרבנותיו היא מוחלטת (לברוח, לנצח, להיכנע, לעשות הסכמים עם האויב – אינן אפשרויות שבנמצא). סיטואציה זו כופה על מי שנקלע לתוכה שלא בטובתו, להכריע בין אלטרנטיבות. האחת, מאבק פקוח עיניים, עיקש וחסר תקווה כנגד הקץ הצפוי, מאבק חסר היגיון שאין תועלת בצדו, אבל הוא מאבק על ערכים ועל זהות כנגד הרֶשָע שעתיד לכלות אותם. השנייה, קבלת דין התבוסה למסקנותיו האפשריות: ייאוש, בריחה מן

[1] הדוברים בשיר זה הם המתים (הם מכוסים אדמה, כפותיהם קצוצות, אבל שערם, כמו ציפורניהם, צומח); כל הימים הם עוקבים אחרי ה"אחים" (אלה המכונים "רֵעים" בפרק ג' של היצירה) שנשארו בחיים אחריהם, כמו הבעל המת העוקב אחרי רעייתו. בעיתוי הנכון, כמו המת לרעיה, קוראים הם לאנשים החיים לצאת למאבק ולהצטרף אליהם. לפי פשוטם של דברים, האנשים החיים זוכרים תמיד במעומעם את המתים (ואת הערכים שנחלו מהם, אבל בשעה של צורך ושל מצוקה, זכרם הופך למרכיב בעל עוצמה בחייהם (תובעני אבל גם מסייע) וראו על כך עוד בהמשך.

המציאות, היאחזות בחיי הרגע, ציפייה לנס, התעלמות מעוול ומהרס, שיתוף פעולה עם האויב למען מנת-חיים נוספת, או בתקוות שווא להינצלות; אמנם גם אחת מן ההכרעות הללו אין בכוחה לשנות את גזר הדין, אבל הדחקה ואשליה עושות את שלהן.[2]

הסיטואציה של העיר הנצורה ב***שמחת עניים*** עוצבה על ידי אלתרמן לא רק לצורך עצמה, אלא כדי לשמש לו שקף של התבוננות, מעין עדשה ממקדת, לבחינת אספקטים מרכזיים של קיום אנושי באשר הוא, והמכונה 'נורמאלי' בכללו. הזיקה שבין סיטואציה יוצאת דופן זו ("חיים על קו הקץ") שהיא דחוסה, חד-פעמית וקצרת-מועד על פי טיבה, לבין החיים האנושיים באשר הם היא גם אנלוגית וגם לוגית. היא אנלוגית למעגל החיים הרגיל, שהרי גם במסגרת של חיים רגילים, ויהא טיבם אשר יהא, המוות הוא הפרספקטיבה האחרונה שאין ממנה מנוס, והשאלות הנשאלות לנוכח מוות קרוב בסיטואציה קיצונית הן, עקרונית לפחות, אותן השאלות הנשאלות בתוך חיים אנושיים באשר הם. חקירת האפשרויות המצומצמות יחסית הנתונות לאדם העומד בפני האין-ברֵרה של המוות בסיטואציה של העיר הנצורה משרתת כאן את חקירת האפשרויות המרובות לכאורה שהחיים מציגים לפני כל אדם חי באשר הוא. נוכחות המוות בסיטואציה האמורה רק מדגישה בקיצוניותה את נוכחותו התמידית בכל חיים. וכתוצאה מן הנוכחות הזאת גם את הבעייתיות הכרוכה בבחירה בין "אכול וְשָׁתֹה כי מחר[!] נמות" לבין הדאגה למחר והעשייה למען המחר (זה שיתקיים גם אחרינו); בין התמכרות לזרימה הממילאית של החיים אל החידלון, ובין מאבק על מתן צורה ועל הענקת משמעות; בין עצימת עיניים והשתקעות באשליות ובין פיכחון וראייה של אמת. הסיטואציה הקריטית חושפת במלוא הבהירות את האמת שאנו נוטים בדרך כלל להתעלם ממנה, עד כמה בעייתית היא מלכתחילה המשמעות של כל בחירה אנושית לנוכח ודאות המוות; עד כמה מוטלת בספק ההבחנה הערכית בין דברים. אם המוות הוא הפרספקטיבה הוודאית היחידה שבנמצא וכל הברֵרות מוליכות אליו – הרי לפחות לכאורה כולן נעשות חסרות שחר, ומתגמדים ההבדלים בין מוות למוות ובין חיים לחיים.

הזיקה בין "חיים על קו הקץ" ובין חיים באשר הם, היא כאמור גם זיקה לוגית (סיבתית, תכליתית). התשובות – להלכה ולמעשה – שנותנים היחידים לשאלות שמעמידה לפנייהם נוכחותו המיידית של המוות הן פונקציות של מהות חייהם ושל התשובות שהם משיבים על השאלות שמציבה בפניהם ההתמודדות עם ה"סיטואציה" של חייהם המורגלים, כמו עם "המצב האנושי" בכלל ועם קיומם כבני אדם בפרט. סיטואציה זו היא להם כ"שעת אמת" או כיום-דין, עמידתם בה מעידה על חייהם ושופטת אותם, מאמתת אותם או מציגה אותם כיומרה ריקה: ותשובה גלומה בתשובה.

מי שנקלע לסיטואציה הקריטית, או שמא, מי שנקלע לסיטואציה המכונה 'חיים', ומתחייב או מבקש להשיב על השאלות הללו, לבחור לעצמו דרך של פעולה, על מה

[2] בזיקה ליחידים ב"כאן ועכשיו" של חייהם, אלה הנתונים הלוגיים החמורים המשמשים מסגרת ליצירה. אם מנצנץ איזה 'אף-על-פי-כן' שמעבר למסגרת זאת הוא אירציונאלי ומכוון אל הדור הבא (וראו "ויבשר: עולה / ישועה גדולה / אך דיננו כלה נחרץ" (216) וכן "רק הבן עוד חבקת לישועה גדולה" [211] או "כי עולה ישועה בתי, / כי גדולה! כי שלמה! כי "נִרְאֶנָּה" [222]) וגם דבר זה איננו חד-משמעי.

יישען? לאן יפנה? אלו ערכים ינחו אותו, ומה יהיה בסיסם? כלום יש בכלל כאלה? ב*שמחת עניים* מתמודד אלתרמן, מתוך זמנו ומקומו עם השאלות הנצחיות הללו ומבקש להשיב עליהן לפי דרכו. מ"שיר לאשת נעורים" (דברי מת המבטיח לרעייתו החיה כי בבוא מותה היא תיווכח שיש דברים בעלי ערך בעולם), כמו מתוך היצירה כולה, ברור שהניסיון להשיב על הטענה שהמוות הוא סוף פסוק לחיים, היא לב לבה של ההתמודדות האידיאית שלה, התמודדות על האופן שבו ניתן לדבר על ערכים ועל משמעות בחיי היחיד בעולם ללא אלוהים (או כוח עליון אחר להיתלות בו).[3]

ב. זיקות אנושיות בסיסיות: ערכים ב*שמחת עניים*

התשובה לשאלות האלו, על פי נתוני הפתיחה של אלתרמן, איננה קלה. המבקש להעניק ערך לדבר (או לשלול ערך מדבר) צריך ליחס אותו לדבר אחר, למשהו שמחוצה לו (אי אפשר להעריך דבר ביחס לעצמו). עדות על חייו או על מותו של אדם יש לה ערך או מעמד רק אם קיים משהו ('עולם', חברה, מערכת מושגים) או מישהו (כוח עליון) שביחס אליו, או בפניו, היא עשויה להיות בעלת ערך או מעמד. אם קיומו של היחיד הוא מעגל הנסגר סופית עם מותו ואין אחרי מוות זה כלום, אין לו לאותו יחיד אלא חייו ושיקולים המתייחסים לטיפוחם ולהארכתם (רווח והפסד, הנאה וסבל, תועלת ונזק). השאלה אם אפשר או אי אפשר לייחס ערך לחיי הפרט כרוכה בהכרח בשאלת קיומו של 'עולם' (ממשי, מטפיסי, אידיאי, סמלי) שמחוץ לחיים האלה. 'עולם' שאמור לשמש בדרך זו או אחרת הֶקשר שיכול להעניק להם משמעות וערך. אלתרמן ב*שמחת עניים*, כמו ביצירותיו האחרות הוא משורר חילוני. אין בעולמה של יצירה זו 'עולם הבא' או 'אלוהים' (במובן הדתי המקובל של מילה זו) למרות שהשם אלוהים נזכר בה, ושום ערכים דתיים יהודיים גרידא אינם מופיעים בה כפשוטם ובתור שכאלה (ערכים כלל-אנושיים מופיעים בה לעתים בלבושם היהודי). מצד אחר, גם לא נבנה ביצירה עולם אידיאולוגי (מדיני, לאומי, מעמדי או חברתי) שראוי לחיי היחיד שיימדדו ביחס אליו או שיוקרבו למענו. אין ביצירה שום דבר שעשוי להעיד כפשוטו שאלתרמן מקבל, לפחות לא מלכתחילה או כדבר המובן מאליו, שניתן ל'דלג' על עובדת המוות, או שנמצא עולם כלשהו מעבר לחיים בעולם הזה, שהם, מתחילה ועד סוף, חיי האדם היחיד.

עם זאת, למרות שהחיים, חיי היחיד, יקרים בעיניו, הרי שלא כמשוררים מאוחרים לו, אין אלתרמן מוכן לראות בחיי היחיד כשלעצמם חזות הכול ומקור לכל ערך. אלתרמן של *שמחת עניים* הוא משורר חילוני, אבל משורר שאיננו מוכן לוותר על מערכת ערכים כללית מדריכה לחיי האדם. האדם היחיד, לפי תפיסתו, איננו פרודה מבודדת הסגורה במעגלה, אלא מי שחייו נטועים בקרקע העמוק של הדורות וארוגים

[3] דרך זו של הצגת השאלות קרובה מאוד למקבילותיה בשיטות פילוסופיות אקסיסטנציאליסטיות שונות, מקירקגור עד סארטר. הצגת המוות כמכשול שכל חשיבה שאיננה מתמודדת עמו, איננה חשיבה של ממש, מזכירה, ואינני יודע אם הדבר מקרי או איננו מקרי, את פרק הפתיחה של *כוכב הגאולה* מאת פרנץ רוזנצוויג וכן כמה ניסוחים ב"עצבים" ו*במכאן ומכאן* של י"ח ברנר. התשובות לשאלות, עד כמה שניתן להעלותן מן הטקסט, מצרפות ל"אקסיסטנציאליזם" הזה מימדים קולקטיביים (כמו שעושים גם ברנר ורוזנצוויג). אולי מהדהד כאן גם המודל של "המוות קורא לכל-אדם", או להבדיל של "המוות קורא למלך ליר".

במטווה המסועף של חיי עולם; כשם שהחיים שקדמו לו הם חלק מחייו של היחיד בהווה של קיומו, כך חייו של היחיד הם חלק מחיי עתיד שלא יראה בעיניו. ב***שמחת עניים***, העולם, שביחס אליו ניתן וצריך לקבוע את ערכם או אי-ערכם של חיי הפרט, הוא מכלול חיי אנוש בכל הדורות (המשפחתיים, הלאומיים והאוניברסאליים), והמורשת (הביולוגית, הערכית והתרבותית) המקוימת ומועברת באמצעותם.[4] את המסקנה הכוללת הזאת ניתן לבסס על התבוננות בערכים שהיצירה חפצה ביקרם, על הזיקה שהיא מעמידה בין ערכים לבין חיים בכלל, ועל היחסים בין [האנשים] החיים ו[האנשים] המתים המתוארים לכל אורכה. אתאר גורמים אלה, בזה אחר זה.

על טיבם של הערכים האלה ועל טיבו של היחס שביניהם ובין מורשת הדורות, נוכל לעמוד אם נתבונן בדמויות המופת הארכיטיפיות המגלמות אותם – האוהב, הרעיה (האם), האב, הרֵעִים, האחים. האוהב (שיר לאשת נעורים, 151) הוא מי שוויתר מלכתחילה גם על הצלחה חומרית בעולם הזה ("גם לכסף הפרתי בריתי") וגם על תכלית ("גם זריתי ימי להבל") למען אהבתו שאין בה לא שכר ולא תכלית אלא היא עצמה בלבד. אהבה זו היא שהקנתה משמעות לחייו, למענה ידע עוני וסבל, ובשלה, כנרמז, בא לו גם מותו. חייו ומותו אכן מעידים עליו שידע בה את המוחלט. בעולמו "לא הכול" אכן "הבלים והבל". קשה לדעת על פי התיאור עד כמה נאמנות זאת היא פרי בחירה ורצון חופשי, עד כמה איננה אלא כניעה לכורח שאין לעמוד בפניו, ככניעת הבהמה למוליך אותה או כהליכת הנידון אחרי התליין ("רק אחריך הלכתי בתי כצוואר אחרי החבל"). שבועת הנאמנות שהאוהב נשבע לאשת נעוריו היא גורלית ומחייבת לכל החיים, גם אם נולדה כתגובה חד-פעמית אינסטינקטיבית.

גם הרעיה, עקרת הבית, מוצגת ביצירה כמי שמעשיה אבסורדיים, כמו מנוגדים לשכל הישר, כמעט מגוחכים ("שיר שמחת עיניים", 170). בבית מועד לחורבן שאבניו מתערערות והמוות משתולל בחצרו, היא ממשיכה בשגרת יומה ודואגת לסדר, לניקיון וליופי. כמו בתיאור האוהב, מה שנראה חסר שחר ומגוחך על פי ההיגיון, מוצג כאן כגילום של ערך, כנאמנות למוחלט פנימי. מעשי הרעיה מגלמים דבקות הרואית בשגרת חיי היום יום, מאבק בייאוש. פרטים ותגים אלה שעקרת הבית דבקה בהם מבדילים בשיר כביכול בין חיים הראויים לשם זה ובין חיים שאינם אלא קיום גרידא (חיים של ייאוש, השלמה עם הקץ, ויתור על זהות ואפס מעשה).[5] והנה גם כאן מתעורר ספק עד כמה מילוי חובה נאמן זה והדאגה למסגרת הסדירה של החיים גם ברגעי סכנה לעצם קיומם, המאבק העקשני בכאוס, נובעים מאומץ-לב ומנחישות הרצון ועד כמה הם תוצאה של אינסטינקטים הפועלים בלי קשר למציאות חיצונית ארעית, הרגל מדור לדור, נאמנות של עבד נרצע, מורשת נצחית, בלתי תלויה באישיות המקיימת אותה. ספק מעין זה, עולה גם מתיאורה של הרעיה כְּאֵם בשירים "על ארץ אבנים" (213) ו"סיום" (222). בשירים האלה, ברגעי חייה האחרונים, מתגלה הרעיה-האם בדמות חיה

[4] ב"מורשת" – ראוי מן הסתם להדגיש – אין הכוונה למורשת דתית או למסורת ספציפית (יהודית או אחרת). אין ב*שמחת עניים* תכנים מן הסוג הזה (למרות עושר הרמיזות למקורות עבריים).

[5] תפיסה דומה, שעל פיה קיום שגרת היום יום של הנהגת הבית, היא עדות ניצחת לכוחם של החיים וערובה לניצחונם, ראו "בין החרבות" – שיר המתאר את החיים בסטלינגרד הנצורה (הטור השביעי, 40; וראו על כך מירון, תשכ"ב).

הממלטת בשיניה את גורה מציפורני חיות הטרף המתנכלות לו (״את גוּרֵך, את החי, בתי / בשיניך מְלַטְּתִּ מִמְּעַנֵּינוּ״). מ״גוּרֵך״ המזכיר בצלילו את ״עוֹרֵך״, משתמעת הקירבה עצמית ואומץ לב (האם איננה מצילה את עורה אלא את חיי בנה), אבל החילוף של ״בנך״ שהיה אמור לבוא כאן, על פי ההתאמה הסמנטית הנדרשת, ב״גורך״, מצביע על תגובה אינסטינקטיבית כשל חיה. השילוב של הכרעה מוסרית עם תגובה מיידית ובלתי נשלטת של יצר אימהות חייתי (ראשוני-ביולוגי) – מוליך, כפי שיתפרש בהמשך, אל היבט מרכזי של התפיסה הערכית של המשורר ביצירה זו.

כפילות אחרת, המחזירה אותנו אל זו שזיהינו בדמות עקרת הבית, מצויה בדמותו של האב (״מות האב״, 210). האב יתואר כאן כאדם הדואג דאגת מחר גם כשאין לו מחר, האיש שגם בהיותו גוסס וחסר אונים, ״נדמה לו כי הוא הנקרא לעזור״. איש יחיד שחייו וחיי שכמותו ערובה לחיי דורות. מנקודת ראות של עולם שאיננו מכיר בשום דבר שמחוץ למעגל חייו של הפרט בן-התמותה, האב הוא דמות חסרת-היגיון. מחשבותיו בשעות חייו האחרונות הן לא פחות אבסורדיות ממעשיה של עקרת הבית בשיר ״שמחת עיניים״ (170). גם כאן וגם שם מאבק בייאוש ובמוות, סירוב להיכנע לחולשה ולתודעת הסוף המתקרב, סירוב לוותר על הזהות (כאן, על זהותו כאב), מאבק על הדיוקן האנושי, על החיוך ועל צלילות הדעת. גם שם וגם כאן, רגעים אחרונים כמיצוי לחיים שלמים הנאמנים למהותם. גם כאן וגם שם, הגדולה היא פרי שילוב של מאמץ רצוני-הכרתי, הנובע מבחירה, עם הרגל שנעשה טבע.

ולבסוף, הרעים (האחים) – שבאמצעות השירים המוקדשים להם (181-186), אלתרמן מעביר את קוראיו מן האישי והמשפחתי אל הציבורי והחברתי (עיר, עדה, עם מולדת). הרֵעוּת, היא הטהור שבכל הערכים (בהיותה בלתי תלויה בדבר). מצד אחד היא מעניקה תוקף ליחסים האישיים שבין יחיד ליחיד, מצד אחר היא הבסיס לאחוות הרבים.[6] ברעות, למרות שגם בה קיים מרכיב אי-רציונאלי, בולט יותר מבזיקות האנושיות האחרות, יסוד הבחירה, יסוד החירות.[7] ברעות מתגלה הכבוד לעצמיות של הזולת ואהבתו שאינה תלויה בדבר, קסמה – באור שהיא שופכת על הכול – על המריבות ועל המומים, על ההבלים ועל החומרות. כוחה, בשותפות הזיכרונות ובשמחת החיים, המשותפת גם היא והבלתי אינטרסאנטית. על פני השטח – כולה קלות ראש, אין בה אלא שותפות בהנאות והתפעלות משותפת מיופיו של עולם; בעומקה – אות היא לשיתוף גורל ולברית אחים, לאחווה שאין למעלה ממנה. אפשר שהיא הביטוי הטהור

[6] כדי לפרש דברים אלה איעזר בדבריו של האנתרופולוג ויקטור טרנר: ״כל החברות האנושיות מתייחסות במובלע לשני מודלים סותרים. לפי האחד – החברה היא מבנה של עמדות משפטיות, פוליטיות וכלכליות, משרות, מעמדות ותפקידים, שבהם מוחש האדם היחיד רק בקושי מאחורי הפרסונה החברתית שלו. לפי האחר, החברה היא קומיוניטאס (עדה) של יחידים אידיוסינקרטיים קונקרטיים, אשר למרות שהם שונים זה מזה בסגולותיהם הפיזיות והנפשיות, הם נחשבים כשווים במונחים של האנושיות המשותפת שהם חולקים בה״ (מובא אצל לורנס קופ [Coupe], 1997, 151). את ההיבט החברתי של מושג הרעות האלתרמני ניתן כמדומה להבין בזיקה למודל השני.

[7] וראו גם ״שירים על רְעוּת הרוח״ (ספטמבר 1941) ו״שבחי קלות הדעת״, שנכללו אחר כך בקובץ ***עיר היונה*** (1957). למשל: ״האם אין זו אותה החירות / היקרה מאישון בת-עין [...] / שמה הגוּי רק בדרך למות, / אך פרטיה החיונו כמים״ (שם, 165). וכן ״הרֵעוּת ידי אדם בַּצַּר בראוה, / להיות שומרה בין איש ואיש את הקשרים, / בהישרף גשרי שכירות ומסחרים״ (שם, 95).

ביותר, ולכן גם החידתי ביותר של הערך. לא תכלית לה ולא סיבה, כולה ביטוי לשמחת החיים של אלה שעוניים הוא פרי בחירתם (סירובם להשתעבד לנכסים ולתאוות כבוד ושלטון) והוא גם סוג אושרם: "הן מאום לא היה לנו. כל מאום / רק שמחה ששמחנו, לעד לא תנום" (180).

הערכים שאותם מגשימות דמויות מופת טיפוסיות אלו זהים בעיקרם לזיקות האנושיות הבסיסיות; אלו המאפשרות ומקיימות את חייו של כל אדם יחיד, אך על יסודן ומתוכן נבנית ונשמרת גם חברת הרבים (והיא תכונתן המגדירה הראשונה) זיקות אלה מועברות במורשת הדורות ובזכותן היא נשמרת. בתוך הזיקות הללו משולבים היבטים ביולוגיים-יצריים-הרגליים של החיים (חיים בכלל וחיי האדם בפרט) – תשוקה, הולדה, הגנה על צאצאים, הישרדות והתעצמות, עם היבטים מוסריים בסיסיים – ויתור על אינטרסים של ה'אני' למען חייו ורווחתו של אחר. בזיקות אנושיות אלו, לתוכן האדם נולד, ובהן הוא אמור, כיחיד, לבחור תדיר מחדש, ממוזגים גם יסודות של טבע ומורשת וגם יסודות של בחירה וייחוד אישי, זיקות תומכות חיים אלו הן המקיימות את היחיד והן המגדירות אותו כאדם.

תכונה מגדירה שנייה של הערך והערכי לפי גילומיהם שנזכרו, שהיא ממילא גם תכונה מגדירה של אותן זיקות אנושיות בסיסיות עצמן, היא האי-רציונאליות, אפילו האבסורדיות שלהן – ביחס לשכל הישר ולעיקרון של הישרדות היחיד. אין הגיון ואין תועלת בעקשנותה של עקרת הבית השומרת על סדר ועל ניקיון בבית מתמוטט שיושביו שרויים במלחמה לחיים ולמוות; בדאגת האב למחר שלאחר מותו, בניסיונו להיות חזק ועוזר כלפי אלה שיישארו אחריו; בנאמנותם של האוהבים, ברעות שאינה תלויה בדבר ואין שכר בצידה. ובוודאי שאין תועלת באימוץ כל הכוחות לקרב שסופו כבר הוכרע בין כה וכה. ההיגיון אומר ("מקרה הכסיל והחכם", 187) – 'אם האויב חזק ממך – התחבר אליו, שמור לו וישמור לך; אחרַי – המבול, אכול ושתה – הרי מחר נמות; אדם צריך לדאוג לעצמו'. הדמויות הללו נוהגות בהיפוך להיגיון הזה.[8]

[8] "***בשמחת עניים*** ו***בשירי מכות מצרים***, העמיד אלתרמן את שאלת קיומם של הערכים המוסריים והאנושיים לאור הבעיות המרכזיות של הוויית האדם בדורנו, ובמיוחד את הקשרים הבלתי רציונאליים שבין אוהבים וידידים, הורים וילדים, שיש להם קיום גם מעבר למוות." (הרושובסקי 1952, 1965). וראו גם כנעני (1955): "וכך רואה **אתה** את אלתרמן מתחקה ועומד על משמר הזיקות האנושיות היסודיות ביותר: האבהות, האמהות, הרעות, האהבה, התרבות. ערכים נצחיים הם [...] אך משנה-אקטואליות נודעת להם לעת גבור המיתוס הטמא שביקש לבטלם ולרשת את מקומם. עבותות לא יינתקו מקשרים את הדורות", והשוו לדברים שמביא חיים גורי מפי המשורר עצמו: "אני שאלתי את אלתרמן פעם בעקבות מאמר שפרסם: מה לוח הזמנים של הספר [***שמחת עניים***]? הוא אמר מילים ספורות: "התחוללה סופה נוראה, שאלתי את עצמי מה יישאר?" וגורי מפרש: "מה יישאר מערכים, מאמונות, מידידות, מאהבות, מאב ובנו, מאיש ואישה, — מה יישאר? החיים בעיצומו של המוות, שבועת האמונים, הזיכרון, התקווה, ההמשך" (*שדמות* נ"ז, 44-45, מובא בתוך שלו תשס"א **180**). סימפטומאטי הוא שאלתרמן לא דיבר על הישרדות היהדות, העם, היישוב (מונחים שלא נזכרו ***בשמחת עניים***) — אלא דיבר על ערכים אנושיים ואישיים אוניברסאליים, אלה העומדים אכן במרכז היצירה ונידונים כאן. וראו לעניין זה גם שקד (תשנ"ג).

ג. הכוח שאין לו קץ: מוסר וביולוגיה ב*שמחת עניים*

הערכים הללו, שדמויות המופת הנזכרות מגלמות בחייהן על פי האופנים שתוארו לעיל, מתגלים אכן במיצוים בעמידת הנצורים בקרב האחרון בו נופלת העיר. הסיטואציה הקריטית רק מוליכה אותם אל ביטוין המסקני. עמידתם של הנצורים מגלמת מאמץ בלתי מתפשר, במלוא כל העוצמה שהחיים, כל עוד הם בנמצא, מסוגלים לה – על דמות החיים, כנגד המוות ושלטון המוות, גם כאשר המאבק הוא חסר תקווה וחסר תועלת. במאבק הזה – לאחר שמכל המלאות רבת הפנים של החיים, הנכסים, הקישוטים והמסווים, נמוגו, נותר רק איזה עיקר עירום – עשויים פני האדם להתגלות כ"צלם אלוהים", במעלתו המוסרית-האנושית העליונה. "רְאֵה האל את שפחתך בת אמתך / ראה אותה בצלמך ובדמותך / לא תואר לה, אלי, ולא הדר וגם הנה חיה / ועל עפר עומדת כחיה" (214), מבקש המת על רעייתו, האם המגוננת על בנה בקרב האחרון. כל שנשאר לה, או שניתן לבקש עבורה הוא 'כ֫ח', "למען לא תיפול בטרם עת בלי כ֫ח" (שם). לכאורה, בעוצמת הלחימה כנגד המוות, כנגד כל הסיכויים, מתגלה צלם אלוהים הטמון באדם הנלחם. ושימו לב: לא מדובר כאן בכוח שנדרש כדי לנצח או כדי להחזיק מעמד, אלא מדובר כאן בכוח שנדרש כדי שלא ליפול בטרם עת! כדי להבין מהו אותו "כוח", ראוי להבחין במשמעות הייחודית שאלתרמן מטעין במילה הפשוטה הזאת. מכל הופעותיה ביצירה (152, 154, 157, 167, 170, 214 [כאן שלוש פעמים], 217) אוסיף על הפעמיים שכבר הזכרתי, עוד שתיים – הראשונה והאחרונה.

הופעתה הראשונה של המילה "כ֫ח" ביצירה, מתרחשת במסגרת הטענה (כזכור, טענה של מת) שהמוות איננו סופם של כל הדברים (האנושיים, בעלי הערך), אלא "רק" של הגוף. "לא לכ֫ח יש קץ בתי, רק לגוף הנשבר כחרס", אומר האיש המת, כשהוא מחליף את העימות המקובל, גוף/רוח בעימות גוף/כוח. מה שאמור לפי דבריו להישאר אחרי מות הגוף איננו דבר מופשט, בעל משמעות דתית-מטפיזית, המנוגדת לגוף ולגופני (רוח, נשמה, נפש), אלא לדבר המחייה את הגוף. שכמוהו כזרימה של חיים, כאנרגיה, אולי כעוצמה יצרית, ביולוגית; הגוף אמנם נתפס ככלי קצר-ימים, אבל הכוח שהוא מכיל, נצחי. במושג "כוח", שהוא אחד ממוקדי המשמעות של ***שמחת עניים***, מבקש אלתרמן למזג את תוקפו של יצר הקיום הביולוגי עם עוצמת הנפש וממילא עם הדחף הערכי.[9] בשורות הסיום של השיר "נופלת העיר" למשל (221) – בו מגיע סיפורה של היצירה אל יעד הניצחון שהוא תבוסה, התבוסה שהיא ניצחון, אליו כוון מלכתחילה, ואל שיאו האידיאי, אל "האף-על-פי-כן" שאמור להעניק טעם והצדקה למה שאי אפשר לתת לו טעם והצדקה – בשורות אלה בוחר אלתרמן למצות את מהות גיבוריו ואת משמעות גורלם, שנתערטלו מכל כיסוייהם, דווקא בדמות הנחות והבזוי שביצורים:

[9] יותר מכל המבקרים שלפניו התקרב דוד כנעני (1955) להבנת הדבר הזה, בראותו ב"עזה מכל חמדה" מעין מוטו מתאים לשירת אלתרמן בכלל ו*לשמחת עניים* בפרט.

וְאַשְׁרֵי הַתּוֹלָע הַנִּלְעָג וְהָרָשׁ, כִּי הַגֶּזֶר הֶחָרוּת
הָמְרֵמָה וּמֵקֶף וּמְמַגֵּר וְנֶחֱרָשׁ, אֵרְרוֹ לָמוּת !
וְחוֹתֵר מֵחָדָשׁ וְזוֹכֵר וְעוֹיֵן, וְאֵלֹהֵי הַחַיּוֹת
וּמַרְגּוֹעַ לוֹ אֵין וּכְלָיָה עָלָיו אֵין ! אֵרְרוֹ לִחְיוֹת !

אם אנו מתבוננים בשורות האלו, בהקשרן המיידי ובהקשר הכולל של הטקסט, נשוב ונעמוד על כך שהמשורר מזהה בהן את האנרגיה האלמנטארית, את הדחף העיוור של החיים הנאבקים בכל עוז ובכל תנאי על קיומם – המסומלים בתמונת התולע הנחתך לגזרים, וכל חלק ממנו ממשיך בכל זאת להתפתל ולהיחלץ בכל גזריו – עם ההכרעה הערכית העליונה, הגלומה בעמידת הגבורה הנואשת, עמידת "מצח נחושה" של ה"אחים" הנצורים בקרב האחרון, זו ההכרעה הממצה את כל חייהם, כפי שעוצבו בדמויות האוהבים, הרעיה, האב והרֵעים.[10]

מן הדברים הללו משתמעת תפיסה רחבה יותר. בהיות המוות מזוהה כאן עם התפוררות ואי-סדר, עם הכאוטי והסתמי, עם האנטי-ערך, יזוהו ממילא החיים – ניגודו – עם מה שיש לו זהות וצורה, עם הערך. האינטואיציה הבסיסית היא שדחף החיים הביולוגי הראשוני הוא מלכתחילה גם דחף לזהות, לסדר ולצורה ועל כן לסדר ולמשמעות (בהיפוך דרסטי לתפיסה של ***כוכבים בחוץ*** באותו עניין). דחף זה אינו נכחד לעולם. החיים, במובן הכולל והרחב ביותר, נתפסים כאן כמאבק רב-צורות כנגד "הגזר החירות" – המוות – החותר להרוס ולפורר את דיוקניהם השונים, לסלק את ההבדלים שביניהם, לטשטש את ייחודם, להחזיר את כולם אל החומר הסתמי והבלתי-מובחן. התולע, החיה והאדם נתפסים כאן כגילויים שונים, אבל מקבילים, של המאבק הזה. ומבחינה זו אין הם נבדלים זה מזה.[11] מהותו המוסרית של האדם, כמו הכנפיים לציפור, אינם לפי תפיסה זו משהו ש'הורכב' על האדם, כמין 'תוספת' להווייתו הביולוגית, או ניגוד לה, אלא מהות זו צומחת מתוך הווייתו זו והיא המגדירה את דיוקנו כיצור חי. זוהי, לפי אלתרמן כאן, הצורה הייחודית שבה מתגלים הכוחות הוויטאליים הנצחיים במין האנושי. במובן זה, מימושו של האנושי (מימושם של ערכים) הוא ממילא מימושם של החיים כפי שנועדו להתגלות בחייו של האדם כיצור חי. מאבקו של ה'אנושי' ב'בלתי אנושי', של ה'ערך' ב"הבל הבלים", איננו לפיכך אלא גילוי ספציפי של המאבק הנצחי של החיים במוות, של ה'כוח' באפס. ה'ערך' הוא כאן כינוי לאותה מהות בחיי האדם, שבה ורק בה, מתגשמים החיים בגילוייהם הייחודיים כפי שהם ניתנים לכל יצור חי על פי צלמו הייחודי. ההכרעה הערכית שעל פי טיבה וזירת התרחשותה היא אינדיבידואלית, היא בה בעת, על פי תוכנה ועל פי דחפי מעמקים שבה – אנושית

[10] השוו "אילת" (***שירי מכות מצרים***, 254), "אליך שוחקים, עם רמש ותולעת, / האב והעלמה במחלפות הדם" ("אילת", 254), וכן "על הילד אברהם", (***הטור השביעי*** 15, נכתב באפריל 1946). בשיר מנוסחת תביעה פוליטית כצו אלוהי – דבר ה' אל אברם הילד, גיבור השיר, כדבריו בשעתם אל אברם אבי האומה – בזו הלשון: "לך לך דרך ליל מאכלת ודם, כחיה, כתולע, כציפור" (הדגשה שלי). והשוו גם להופעת התולעת ב***מכאן ומכאן*** של י"ח ברנר, במשמעות שונה, בסיטואציה מקבילה-מנוגדת, של מוות.

[11] כדי שלא אובן שלא כהלכה, אדגיש: אנלוגיה איננה זהות. כל היצורים – מן התולע ועד האדם – דומים זה לזה בהיותם גילומים שונים של ה"כוח", של החיים, הם כמובן נבדלים זה מזה על פי אופן המימוש של הכוח הזה ועל פי מידת מלאותו של אותו מימוש.

כללית. נאמנותו של היחיד לעצמיותו שלו המתגלה בהכרעה הזאת, נתפסת כאן גם כנאמנותו למורשתו, לצלם האדם שבו ולחיים בכלל. במעשה ההכרעה מצטרפת בחירה הנעשית בסופו של דבר במלוא ההכרה והפיכחון, לספונטאניות שבהיענות למה שמצוי כבר מלכתחילה בתוך תוכה של האישיות המכריעה. הבחירה היא בין 'חיים' כקיום של סתם, כפוטנציה, לבין חיים במלוא משמעותם וממשותם, משמעות וממשות שכל יצור זוכה בהן רק על פי אופן הקיום הייחודי שנועד לו.[12]

הדיוקן האנושי, המגדיר את האדם ומייחד אותו כיצור חי בין שאר היצורים, גלום בגרעינו כבר בזיקות החברתיות הראשוניות (המשפחתיות) מתוכן ואל תוכן הוא נולד. בהן הוא מתקיים וכחלק מהם הוא מוליד ומוריש. זיקות אלו שבין איש לאישה, אב לילדיו, אח לאחיו ואיש לרעיו, משמשות ערובה לעצם קיומם של החיים שהיחיד הוא גילומם הקונקרטי. בזיקות אלו כבר מובנה, מלכתחילה ובלא הבחנה משאר ההיבטים, ההיבט המוסרי-ערכי המגדיר את האדם כאדם. מן הזיקות הבסיסיות הללו מסתעפים הערכים האנושיים שהזכרנו, ומתוכן גם צומחות עדה וחברה. הזיקות האלה מקיימות את היחיד ומקוימות על ידו. נאמנותו לזהותו שלו, היא ממילא נאמנותו לזהות האנושית הכוללת, הנבנית ברצף הדורות, ומתגלה בייחודה, בתוך חייו. נאמנותו של היחיד למורשת הזאת היא נאמנותו לחיים – חייו שלו וחיי הדורות; ניתוקו ממנה עושה אותו לפוטנציאל שלא נתממש, לקליפה ריקה, ל'לא אדם'.[13]

ד. [האנשים]המתים ו[האנשים] החיים – ערכים וחיים: "הזר המקנא לחן רעייתו" ושירים אחרים

מכלול הזיקות שבין היחיד ('חיים') ובין מורשת הדורות ('ערכים'), החיונית והבעייתית כאחד, מעוצבת ב*שמחת עניים* כמכלול זיקות שבין המתים והחיים. לעניין זה אפנה עתה. אפתח במה שאלתרמן פתח בו, ביחסים שבין המת והרעיה, שהם הדגם הראשוני למכלול הזיקות שבין המתים והחיים בכלל. דמותו של הזר-הבעל-המת המקנא לחן רעייתו החיה, היא דמות רבת פנים ורבת תפקידים ביצירה, אוכל לגעת כאן בקיצור, רק בהיבטים מעטים שלה. ברובד האגדי-סמלי של היצירה, מדובר באיש מת שהגורל

[12] סיטואציה דומה עקרונית לזו שבסיום ***שמחת עניים*** והכרעה עקרונית דומה אנו מוצאים ב"אמרה חרב הנצורים" (***עיר היונה*** 311). שיר זה, שאין בו אותה נחמה לאחר ייאוש שיש ב***שמחת עניים*** ("רק הבן חבקת לישועה גדולה" (221 ועוד), מסתיים במילים: "הן לשָוְא כִּסָּה דם את עיני/ הן מראש ביד מוֶת הֻשָּׁגְנו / הן כמוך ראיתי אני / כי אל קרב אין תקוה חרגנו / אך רעיך יידעו אדוני / כי כאיש וחרבו נהגנו". (הדגשה שלי). גם כאן נרמזת אותה הבחנה בין קיום נתון ובין זהות ממומשת (חיים בייחודם ובמלוא כוחם וערכם). המילים "איש" ו"חרב" יכולות להיתפס כמילים ניטרליות המסמנות קטגוריות של מציאות (גם אם ינהגו גיבורי השיר כתינוק וכצעצוע או כאישה וכסכין מטבח, עדיין יישארו איש וחרבו), אבל גם כמילים מעריכות (הגיבורים יהיו ראויים לשמם, יגשימו את מלוא הפוטנציאל המסומן על ידי שמם, רק אם ינהגו, ובכל תנאי "כאיש וחרבו". וראו ניתוח מפורט של עניין זה ושל השיר, במאמרם של גולומב ותמיר (1973). השיר שנדפס תחילה ב*לוח הארץ* תש"ד (1943/44), שב ונדפס במערכות, גיליון תס"ח, כרך יז', אייר תשי"א, ברשותו של המשורר, תוך ציון מפורש כי פרסום השיר נועד ל"יום מרד הגטאות" (על פי לאור 1989, 118. 150). דבריו של חנן חבר על השיר (2001, 84) מעידים לדעתי על אי-הבנה.

[13] הזיקה שבין ביולוגיה למוסר ב***שמחת עניים*** עשויה להזכיר את תפיסתו של אחד העם לפיה "המוסר הלאומי" הוא ביטוי של חפץ הקיום הקיבוצי האינסטינקטיבי של העם היהודי שהיה הגורם המרכזי להישרדותו וקיומו. אינני יודע אם הדמיון מקרי או מעיד על השפעה.

הנורא שנגזר על רעייתו, בין שאר אזרחי עירה, אינו מניח לו להישאר בקברו. מכוח אהבתו, שגם המוות לא יכול לה, הוא חוזר לארץ החיים כדי לקחת חלק בסבלה, לחזק את רוחה ולהנחות אותה בעצתו. להוליך אותה בדרך הנכונה בעיניו אל הסוף הבלתי נמנע. הוא יסייע לה לחיות כראוי את מעט הזמן שנשאר לה עד מותה שאין למנוע אותו, ויתפלל על מוות זה שיבוא לה בעודה במלוא הכרתה וכוחה (״למען לא תיפול בטרם עת בלי כח״, 214; הדגשה שלי). יחסו לרעיה הוא דו-ערכי. מצד אחד הוא תומך בה ומעריץ אותה, משתתף בצערה וכואב את סבלה. מצד אחר הוא מבקש למנוע ממנה ליהנות מן החיים שעוד נותרו לה, מפגין בעלות עליה ומקנא לה, למרות שבהיותו מת פקעה זכותו עליה, ונעשה זר לה.

ברובד הריאלי-המסומל, אין הופעתו של הבעל המת בין החיים אלא מימוש סמלי (ריאליזציה) של מחשבת הרעיה החיה, והיחס ביניהם הוא כיחס בין ״חושבת״ ו״נחשב״ (בהט, תשי״ז; אבן-זהר, תשכ״ו; הרושובסקי, 1965). גם העוצמה שבה מופיעה דמותו של הבעל המת במחשבתה של הרעיה וגם תוכן דבריו מעידים על כך שהופעה זאת איננה מקרה ואיננה חוליה בסדרה חוזרת של היזכרויות באיש אהוב שמת, שעשויות לפקוד בכל עת את אשתו שנותרה לבדה, אלא פונקציה של הסיטואציה הייחודית שלתוכה הביא אותה גורלה. האיש הקיים תמיד, באופן זה או אחר ב״זיכרונה העומם״ של הרעיה, זיכרון הקשור בחייהם המשותפים בעבר שנעשו חלק מחייה, לבדה, בהווה, ובחפצים שהותיר אחריו במותו (וראו במיוחד ״שיר מחול״, 175), הזיכרון הזה מתגלה כממשות נפשית רבת עוצמה בשעה שנסגר המצור על העיר וגורלה של הרעיה נחרץ. בסיטואציה התובעת גיוס כולל ומיידי של כל כוחות הנפש, הכרעות מעשיות וערכיות-אידיאיות קשות, חוזרת הרעיה אל חייו ומותו, של מי שהיה לה משען ומקור כוח בחייה (״שיר לאשת נעורים״), נאחזת בדמותו, ״מחייה״ אותו כביכול, ״מגייסת״ אותה לעזרה (מה הוא היה אומר, כיצד הוא היה נוהג), אבל גם מתקוממת כנגד עמדותיו המשוערות, במאבק הנורא שבו היא נתונה. זיכרון דמותו של הבעל המת ממקד תכנים מרכזיים בנפשה של הרעיה אבל איננו משתלט על נפשה כליל, משום שיש בנפש הזאת גם תכנים שכנגד, מכוחם של תכנים אלה שגם אותם מעורר ומחדד אותו זיכרון עצמו, כהיפוכם של הראשונים, היא גם מערערת על מרותו ומסרבת לקבל אותה. מן הבחינות האלו הרעיה איננה אלא דגם לכלל אנשי העיר הנצורה שההכרעה הנדרשת מהם בנסיבות שתוארו קשה להם מנשוא. ומשום שאין בכוחם של הנתונים בסיטואציה הזאת לעמוד בה לבדם, הם ״מגייסים״ לעזרתם את [הערכים שקיבלו מן] המתים, הן באופן אישי, והן כמורשת הכלל.

אבל נשוב למת ולרעיה. היחס בין ה״חושבת״ וה״נחשב״, הלובש צורה של דיאלוג (נמסר) דו-ערכי ורב-משמעי, משקף דרכים בסיסיות סותרות של תגובה לנסיבות שבהן הוא מתקיים. הקול האחד בדיאלוג הזה מייצג תחושה עזה של השתייכות לבעל המת, השתייכות שהפכה מכבר לחלק מזהותה בעיני עצמה, או אפילו בסיס לזהות זו. קול זה עולה מתוכה כקול הנאמנות, שבלא היגיון ובלא חשבון לזיקות שעל פיהן היא יודעת את עצמה (וראו החריזה המצרפת ״קנאתי תְּסֻבֵּךְ כאם״ עם ״רעיה רעיה ואם״, 160). הקול השני בתוכה, המתקומם בכל עוז כנגד הקול הראשון, הוא קולם של החיים,

הזורמים כמו שהם, בלא תודעת עצמם, זה קולו של ההווה, של אור השמש והצחוק, של השמחות החושניות, ושל ההצלחות החברתיות, של כל מה שמכונה אושר בעולם הזה. ה"זר המקנא לחן רעייתו" ושאר שירי המחזור הראשון של היצירה מסמנים את המאבק הפנימי בין שני הקולות. מצד אחד – קולו של ה"עיט", איש החושך, שאינו מניח לאישה החיה לחיות וליהנות, אבל עם זאת הוא גם קולה של הנאמנות לעצמיות, לזהות הקשורה במי שכבר איננו, זו הנאמנות לזיכרון של העבר, זה החותר לעצב גם את העתיד. מצד שני – קולם של החיים, קולה של הזרימה עם הרגע, הקול הקורא למיצוי האושר שבעצם הקיום, ככל שהוא מזדמן, זה הכרוך בשכחת העבר ובהתעלמות מן העתיד. ההישמעות לקול הזה עשויה להתגלות כבגידה בעצמיות למען ההנאה והתועלת הרגעית, כהתפתות לחנופה, כהיבלעות בזרם של הלא-כלום שכל הדברים שווים מלפניו. שני ההיבטים השלובים בסיפור 'המת והרעיה' – זרות וריחוק מזה, אינטימיות וקירבה מזה – מגלמים ב***שמחת עניים*** את המתח הכרוך ביחס שבין 'ערך' ל'חיים'. המת, שלפי השכל הישר ועל פי הניסיון נמצא מחוץ לחיים, ואיננו יכול להיות שותף לשמחתם ולכאבם, תובע מהם למרות זאת תביעות קשות. באופן הזה הוא מגלם את התביעה הערכית שהיא מטבעה חיצונית לחיי הפרט – שהרי לפחות לכאורה היא מודדת אותם ביחס למשהו אחר. בעקביותה ונחרצותה, זרה התביעה הערכית לחיים, לאופיים החולף, המשתנה תדיר. התביעה הערכית מאיימת לגזול מהחיים את הנאותיהם המעטות (וכי מהי זכותו של המת לתבוע תביעות מן החי ולגרור אותו אל אינותו). מצד שני, סיפור 'המת והרעיה' מדגיש דווקא את הזיקה שבין ערך לחיים, שהרי אין זה סיפור על איש מת ועל איש חי כלשהם, אלא סיפור על 'בעל', 'אוהב', 'גבר', 'אח', 'רֵעַ' ו'אב', המקיימים זיקה ל'רעיה', 'אהובת נעורים', 'בת', 'אישה', 'אחות'' 'אחים' ו'רעים'. העיצוב הזה מורה על כך שגם אִם, במובנים שהסברתי, התביעה הערכית נשענת על בסיס שמחוץ לחיי היחיד, אין היא נתפסת כזרה לחיים במוחלט, כנציגה של איזו מערכת הפשטות או עקרונות כלליים, אלא נתפסת היא כמהות הצומחת מן החיים ומצמיחה אותם, מצויה בתוכם ובשר מבשרם (כמו שכבר ראינו בתיאור טיבם של ערכים על פי היבטים אחרים שלהם ביצירה).

הזיקה המתוחה, אך גם ההדוקה שבין ערכים וחיים, מתגלה בכל עצמתה בשיר "החולד" (161), שבו מעוצבת זיקת הגומלין המכושפת, שבין הבעל המת המבקש לגרור כביכול את רעייתו מבין החיים, ובין הרעיה המשביעה במעשה כמו-פולחני את רוחו של המת שיעלה מארץ רפאים ויחוש לעזרתה (הרושובסקי 1965). תיאורה של היזקקות גומלין בלתי פוסקת זו, למרות המחיצה שאין לעוברה, בין המת והרעיה בסיטואציה של העיר הנצורה, משמש כאן דגם לתיאור זיקת הגומלין שבין המתים והחיים בכל אתר ואתר, מבוא לעיצוב החוקיות הכוללת המתגלה בכל בית אנושי, ובכל עדה ('עיר ואם'):

כִּי חָצוּי הָעוֹלָם כִּי הוּא שְׁנַיִם, כִּי אֵין בַּיִת בְּלִי מֵת עַל כַּפַּיִם,
וּכְפוּלָה הִיא הֶמְיַת מִסְפְּדוֹ וְאֵין מֵת שֶׁיִּשְׁכַּח אֶת בֵּיתוֹ.
וּבְלִי קֵץ אֶל עָרֵי נָכָאֵינוּ נִפְלָאִים. נִפְלָאִים הֵם חַיֵּינוּ
יוֹשְׁבֵי חֹשֶׁךְ וָחֵל נִבָּטִים. הַמְּלֵאִים מַחֲשָׁבוֹת שֶׁל מֵתִים. (163)

לכל בית, כמו אומר השיר, מתיו היקרים שלו, אותם לא ישכח, וכל מת משאיר אחריו את "מחשבותיו", שהפכו או יהפכו לחלק מהווייתם של בני אותו בית (שני חלקי המשפט, כשתי השורות שהם מנסחים, אומרים אותו דבר עצמו). "יושבי חושך ותל" (המתים בבתי הקברות ובחורבות הערים העתיקות) ניבטים אל "ערי נכאינו" – מורשתם 'מודדת' את חיינו, מטרימה את כאבנו ואת ניצחוננו, ואילו האנשים החיים ב"ערי נכאינו" מביטים אל המתים – מבקשים בחשכת העבר תשובות לשאלות, לקחים, עידוד ואישור. ולכל צד בעולם הכפול הזה טענות משלו ובכי משלו.[14]

לקוראים שקשה להם לקבל את המחשבה שהיחסים האינטימיים אישיים כל כך שבין "הזר המקנא לחן רעייתו" (כמת הוא זר לה, ובכל זאת רעייתו היא) ובין הרעיה עצמה נתפסים אכן ביצירה כדגם של היחסים בין האנשים החיים ובין המתים בכלל, ראוי לשוב ולהתבונן פעם נוספת לא רק בקשר שקובע אלתרמן בין זיקות ביולוגיות ומוסריות, אלא גם ב"כֹּחַ שאין לו קץ", שכבר הזכרתי, הפעם על פי התקרית האחרונה של הופעתו ביצירה, סמוך לסופה. בתארו את הנצורים ("האחים") הניצבים לקרב אחרון, ב"ליל ניסיון", כשהם "נואשים וחמושים" ו"למודי ניסיון", ביודעם ש"מחר הם נספים עד אחד", הוא אומר עליהם, כמסביר את סוד עמידתם במבחן הקשה: "כֹּחָם מעפר ועָנְיָם עד עפר / וקנאת נצורים לא יכס העפר". אם אנסח בלשוני את המשפט מרחיק הלכת הזה, או לפחות היבטים אחדים שלו, זה יהיה בערך שיעורו: כוח העמידה, של הנצורים (הפיסי, הרוחני והרגשי), יכולתם לשאת את חזות האובדן, להילחם בכל מאודם למרות שאין תקווה, לא לומר נואש, לא להיכנע בטרם עת – כוחם זה בא להם מן המתים ("כוחם מעפר"). גם אם עניָם קיצוני, ובחייהם נחשבו למתים ("עד עפר"), אחרי מותם לא ימות כוחם. העפר שיכסה אותם לא יכסה את קנאתם, היא תשוב לחיות גם אחרי מותם, כי ממנה עשוי לצמוח כוחם של אלה שעתידים לבוא אחריהם. "קנאה", המופיעה כאן בפעם השנייה ביצירה, מחזירה את הקורא אל "הזר המקנא לחן רעייתו", אבל לכאורה, לפי ההקשר – במשמעות שונה. "קנאה" — וראו למשל דברי אליהו: "קנוא קינאתי לה' אלוהים צבאות, כי עזבו בריתך בני ישראל" (מלכים א' יט 10) — איננה מציינת כאן יחסים פרטיים בין אנשים נשואים או אוהבים דווקא, אלא זיקה לערכים, חתירה חסרת פשרות לשלמות, נאמנות קיצונית (מתאכזרת) לקיום שבועה וברית, וסירוב מוחלט לוותר על זהות אישית וציבורית (על פי משמעות זו 'קנאה' היא אכן אויבתן של הנהנתנות ושל אהבת החיים לשמה). אבל למרות מה שנראה כשוני בסיסי במשמעות, קנאת הבעל המת לרעייתו וקנאת הנצורים קרובות ביותר זו לזו – שם וכאן הקנאה מגלמת נאמנות מוחלטת, או תביעה לנאמנות מוחלטת, לזהות ולערכים, שם וכאן, היא גילום של עוצמה מחזקת בדרך לאובדן. שם וכאן היא ביטוי לזהותם של החיים ("עמהם היא טופחה, שלמה בלי מגרעת") ושם נרדף לנוכחותם של המתים בין החיים. כשם שקנאת המת חיה אחריו, רודפת אבל גם נותנת

[14] לניסוחים אלתרמניים מפורטים ומאוחרים יותר של תפיסה דומה של היחס בין החיים והמתים, ראה למשל "האיש החי" וכן "קול והד" בתוך ***עיר היונה*** (280, 340). כך למשל נאמר בשיר הראשון: "זה טבע העת ודינה. כמו תנאי / וכמו חוק בל יופר קבעה היא / כי יהיו בעומסיה איש מת ואיש חי./ כך נושאים הם במוט בשנים. // כך נושאים הם במוט בשנים, / נכריים ואחים כמו אש ומים" (שם, 281).

כוח לרעיה החיה, כך אמורה קנאת הנצורים (״כוחם מעפר״) לשמש דוגמה תובענית, אפילו מתאכזרת אבל גם מעניקת אומץ לבאים אחריהם (״וקנאת נצורים לא יכס העפר״). לא ניגוד כאן בין הזיקה היצרית-משפחתית של האוהבים ובין הזיקה הערכית הקולקטיבית של ״האחים״ בני העדה: להיפך – השנייה צומחת כאן מן הראשונה. ההשתמעויות נעות ביצירה הלוך וגם חזור, והתנועה מתרחשת בין דגשים שונים בתוך אותו שדה סמנטי עצמו ובתוך אותו הקשר ערכי.

לעיל אמרנו כי אלתרמן מבקש לראות את היחיד האנושי לא כפרודה מבודדת הסגורה במעגלה, אלא כמי שחייו נטועים בקרקע העמוק של הדורות וארוגים במטווה המסועף של חיי עולם; כשם שהחיים שקדמו לו הם חלק מחייו בהווה, כך חייו בהווה הנם חלק מחיי עתיד שלא יראה בעיניו. ערכם או אי-ערכם של חיי הפרט נשפט בהקשר של מכלול חיי אנוש לדורותיהם ובזיקה למורשת (הביולוגית, הערכית והתרבותית) המקוימת ומועברת באמצעותם. גם את התפיסה הזאת מגלם ב***שמחת עניים***, היחס שבין האנשים החיים ובין המתים. מול עמדת ״הבל הבלים הכל הבל״ לפיה חיי כל יחיד מתקיימים בפני עצמם וניזונים מעצמם, באים מן האין וכלים עם המוות, מוצבת העמדה המנוגדת: חיי היחיד, אם אינם רק קיום סתמי, אלא הם חיים בעלי זהות וערך, חדורים בהכרח ב״מחשבות של מתים״, מתוכן הם צומחים ואותן, בדרך זו או אחרת, הם גם מגלמים. אם יזכו לכך, אף הם עתידים לאחר מותם להפוך ל״מחשבות של מתים״ שיקיפו את חיי הבאים אחריהם, יעניקו להם משמעות או יעמידו בפניהם מכשולים ויעוררו בהם התנגדות. זיקת הגומלין בין המת לרעיה היא דגם של התחום הכולל הזה, שבו, כפי שראינו, ההקשר היצרי-ביולוגי והמוסרי-ערכי עולים בקנה אחד. הקיום המבודד לכאורה, בבשר ובדם, של היחיד נתפס כאן כאשליה; קיום זה הוא בהכרח קיום המלא ״נעדרים״ וזוכה לזהות מכוחם של אותם ״נעדרים״ (שתיל, תשל״ג).

למתים אין אמנם קיום של בשר ודם, שרידיהם נרקבים ועצמותיהם מתייבשות, גוויותיהם מעוררות דחייה ואימה, אבל מכוח מחשבותיהם (מכוח כל היבט של חיי המתים שעשוי להפוך לחלק מחיי הבאים אחריהם), הם עשויים להתקיים בתוך חייו של כל יחיד ויחיד ובתוך חיי הקולקטיב. בכל הכרעה ערכית, קטנה או גדולה, מודעת או לא מודעת, חוזר האדם החי אל אותן מחשבות. הן המסגרת המעצבת את חייו. הן מקורות הכוח והן המכשלות, הן הקובעות את טווחי הציפיות והמגבלות, האפשרויות והציוויים. אליהן שבים מרצון או שלא מרצון, במודע או שלא במודע, תוך הסכמה או התנגדות זועמת, גם היחיד, גם העדה. ככל שההכרעות הנדרשות קשות וקריטיות יותר, כן ההיזקקות להן גדולה יותר ודחופה יותר. מצד אחר, גם ׳מחשבות המתים׳ זקוקות כביכול לקיום האנושי הקונקרטי, משום שאין להם מימוש בלעדיו. בלא ׳מחשבות המתים׳ אין החיים אלא זרימה כאוטית חסרת שחר, בלעדי החיים אין ל׳מחשבות המתים׳ כל סיכוי להתקיים ולהתממש אחריהם.

ה. שתי עמדות, שני "עולמות"

נקודת ראות זו, שעל פיה ״לא הכל הבלים והבל״ ו״לא לַכֹּחַ יש קץ בתי, רק לגוף הנשבר כחרס״, איננה, כפי שהקורא כבר הבין, אלא אחת משתי עמדות מנוגדות,

משתמעות זו מזו, שביצירה. לפי העמדה האחת, זו שתיארתי לעיל "חצוי העולם [..] הוא שניים", וחיינו הם נפלאים כי הם "מלאים מחשבות של מתים". חיי האדם לפי גרסה זו הם נפלאים – נהדרים גם חידתיים – "החי הוא כישוף על כישוף" (162). אלה החיים שאותם מגלמת הרעיה היוצאת עם ה"אחים" לקרב האחרון כשהמת המתבונן בה משתאה אליה: "איך אשכח ולחידה לי היית, לחידה" (216), זו אותה "חידת הכוח שתכלה לו אין, [...] חידת האומן שאפס לו קץ" (***שירי מכות מצרים***, "אילת", 254).[15] החיים הם פלא וחידה, בין השאר, מכוח המימד הנסתר שבהם, זה המיזוג המופלא עם מחשבות המתים, וזו חתירתם למשמעות ונכונותם לוותר מעצמם ועל עצמם, כדי להיות בעלי משמעות. לפי נקודת הראות השנייה, אין העולם שבנמצא מופלא כלל ואין בו מסתורין. זה הוא עולם אחד בבירור, עולם הנתפס בחושים ובשכל הישר, שוררים בו כללי משחק ברורים של רווח והפסד, כוח ועורמה; ו"ערכים" מוחשיים וקלים לזיהוי – כמו נכסים, הנאות ושלטון. בעולם זה שהמוות הוא גבולו החד-משמעי, אין דריסת רגל למתים או למחשבות המתים, אין בו פלא ואין בו חידה. "משמעות" ו"ערך" הם מילים ריקות בתוכו. בשביל המשורר ההכרעה בין שתי העמדות הללו, המשתקפות כפי שראינו (בין השאר), בהיבטים שונים של יחסי המת והרעיה, קשה, אם לא בלתי אפשרית. לראשונה אין בסיס לוגי או אמפירי בעולם הזה (אלתרמן ישר עם עצמו עד הסוף בעניין זה), ואילו השנייה מוליכה למסקנות חמורות ביותר בתחום האנושי הערכי; מסקנות שהמשורר אינו מסוגל לקבל.

"שיר השקר" (168) ושירים אחרים ב*שמחת עניים*, וראו במיוחד "לאן נוליך את החרפה" (189), "תפילת נקם" (198) ו"השבעה" (201) מאפשרים לקורא לשחזר עולם שתמונתו נגזרת באופן לוגי ממש מן ההנחות הכלולות בעמדה השנייה – הסופיות המוחלטת של חיי היחיד, ראיית המוות כמוחלט היחיד שבעולם, סירוב לייחס ערך למה שאיננו מוחשי וארצי. על פי גזירה זו, זה עולם שבו "הכל מותר", "עולם של חרב ושל כסף" בו שליט המוות. מה שנבנה בו, נבנה כדי להיהרס, מי שנולד בו נולד כדי למות. אין ערך לבני-אדם, למחשבתם ולעמלם כשלעצמם. האלימות, השלטון והרכוש משעבדים כל דבר שבעולם למען האינטרס האנוכי של בעליהם. הרודפים והמענים, המשעבדים והמנצלים, הורסי החיים, חסרי הבושה והמצפון, הם גיבוריו ושליטיו של עולם זה, הם ה"עשירים", הצרים, האויב. לאלה שאינם נמנים על שליטי עולם אלה – לחלשים, למרומים, לחסרי המזל והרכוש, המשועבדים והמנוצלים, שהם גם הענווים והצודקים וניצחונם של ערכים אנושיים הוא תקוותם היחידה – ה"עניים", שאינם יכולים לשגשג בעולם השקר, לשלוט ולשעבד, לאלה נותרו אולי, אם חפצי חיים הם ואם יוותרו על דבקותם בערכים, השוחד והחנופה, העמדת הפנים וההתרפסות בפני החזקים. או אמונות-אשליות שווא שבעזרתן אולי ניתן להצדיק את חיי השפלות, העבדות והשקר ולהתגבר במעט על הסבל הכרוך בהם.

[15] גם לעניין זה השוו לדברי ברנר: "החיים רעים אבל תמיד סודיים... המוות רע." (***מכאן ומכאן*** 1423). התפיסה שהחיים הם חידה היא מרכזית גם להבנת השקפת העולם הגלומה בסיפורי ברנר וגם לזו שעולה מ***שמחת עניים*** או מ***שירי מכות מצרים***.

ב"שיר השקר" מעוצבת דמותו זו של העולם, 'עולם השקר', ההולך וסוגר על העיר הנצורה. עולם זה מתגלה לרעיה הבלתי מוכנה, כמין מימוש מאיים של כל החרדות, שלא עלה על דעתה או על דעת בני אדם כמותה, שיש בהן ממש. לפתע נדמה שזו אכן תמונת העולם האמיתית, ובאמת "הבל הבלים הכל הבל". כל מי שתמונת עולם זו ניצבת מולו, לא כאפשרות אלא כממשות, ייאלץ להתפרק מכל ערכיו ואמונותיו, או לחדד אותם מחדש ולהיאחז בהם מחדש בכל כוחותיו. זו הדילמה המוצגת בפני ה'עניים' (ו'העם העני' בכללם) ובפני הרעיה, נציגתם. תמונת 'עולם הפוך' זו משקפת מן הסתם את התבוננותו של אלתרמן בנאציזם ההולך וכובש את ערי אירופה ומאיים להשליט על האנושות את נורמות ההתנהגות שתיאר בחריפות כזאת בשיריו (וראו מאמרו "עולם והיפוכו", תשל"א [מרץ 1939] וכן ספרי הנזכר, עמ' 146-154; לניתוח מלא של המאמר בהקשרה של התמורה שחלה בשירת אלתרמן עם עלייתו של הנאציזם לשלטון, ראו לאחרונה, שביט תשס"ג).

כנגד תמונת מציאות זו שיש בה תוקף רק להגיון הכוח והתועלת ולאינטרסים אנוכיים, מוצג ב*שמחת עניים* מכלול של ערכים בסיסיים ואוניברסאליים, אלה המושרשים לפי המורשת ההומניסטית, באנושי המשותף (common humanity) לכל אדם בלא הבדל אומה, מעמד, גזע או אמונה. ערכים אלה המונחים בתשתיתה של כל תפיסה מוסרית מוכרת, צומחים מתוך החיים, משמרים ומקיימים אותם: קדושת החיים באשר הם חיים (חיי הזולת, לא רק חיי ה"אני"; כמטרה בפני עצמה, לא כאמצעי לתכליות אחרות), זו המתגלה בחרדה לקיום היום יומי, ללחם ולמאור, לקטנות המקיימות את שלוות הגוף ושלוות הנפש; בהזדהות עם הסבל והבכי, בתשומת הלב לקמטי הפנים ולידיים העייפות, באהדה לסבלנות ולאומץ הלב של מי שמקיים את עצמו ואת משפחתו בעמל כפיו. הזכות לכבוד, לאושר ולחירות השמורה לכל אדם באשר הוא אדם; האהבה והנאמנות, לא מתוך כפייה אלא מתוך בחירה, וכחלק מהזהות העצמית, לאחים, לרֵעים, לאישה, לבנים, לעיר ולעדה; רגישות אלמנטארית ועזה לצדק ולאותם דברים העושים את האדם לנברא בצלם, אבל לא פחות מזה רגישות לדברים שעשויים לסלק אותו מן האנושי המשותף: סירוב לסלוח למעשי עוול ולהתעלם מאמיתות לא-נעימות (כאשר סליחה ושכחה מסייעות לעריצות) וכעולה מכך, דבקות בזיכרון, בעשיית הצדק, ובנקמה על מעשי עוול; נכונות להילחם למען דברים שמאמינים בהם, בלא תועלת אישית ובלא שכר. ואם אין מנוס מכך, גם נכונות להקריב את היקר מכל, את החיים עצמם, למען הדברים הללו, המזהים את האדם כאדם ונותנים לו חלק באותו אנושי משותף. גיבוריו של עולם הערכים ההזוי הזה הם ה"עניים", הענווים, הדבקים בערכים הללו ובשל כך גם נידונים לסבל ולעוני בעולם הזה שבו הם תמיד בין הנצורים, לעולם לא בין הצרים (סיכום זה מבוסס על דברי הדאגה והחמלה שמשמיע המת באוזני רעייתו, על השירים המתארים את דמויות המופת שהזכרתי, על היפוכם של יסודות עולם השקר ב"שיר השקר", ועל מניין החרפות ב"לאן נוליך את החרפה" ועל העוולות שנזכרו בשירים "תפילת נקם" ו"השבעה", על המשאלה לעשיית צדק בשירים אלה, ועל הסירוב לסלוח ולשכוח כנאמר ב"שיר של מנוחות" וב"כאשר הרואות תחשכנה").

בסיטואציית המסגרת של היצירה הופכת כאמור נוכחות המוות והמסקנות הקיומיות והערכיות המשתמעות מן הנוכחות הזאת – מפוטנציאל הקיים תמיד, אבל נדחק לרוב לשולי התודעה – לממשות מאיימת ומיידית.[16] מול התממשותן של אותן מסקנות בדמות 'עולם השקר', קמה לתחייה בנפש, נפשם של ה'עניים', כמחאה רבת עוצמה, גם דמות העולם שכנגד (העולם "החצוי" "שהוא שניים"), זה העולם האוטופי שבו אמורה לשלוט המורשת הערכית של האדם, זה העולם שבו ל'מתים' חלק ונחלה. הזיקה לשני העולמות מתגלה בין השאר בתגובת הרעיה להתגלות הנוראה. לאחר שכבר הכחיש הבעל המת ב"שיר לאשת נעורים" את טענת קוהלת, העולה בנפשה של הרעיה כשהיא רואה את עולמה נחרב עליה ועמד על כך ש"לא הכל הבלים והבל" ואין המוות סופם של החיים, הוא מתמודד גם עם תדהמת הרעיה מול עולם השקר בטענה "לא מפחד בתי, כי מגיל את צועקת, את יודעת כי שקר, שקר, שקר" (168). בדיבור המשולב הזה שבין שתי עמדות ניכרת מצד אחד האימה – תגובה אינסטינקטיבית של חיים הנתונים בסכנה, מפני עולם השקר המבקש לאבדם, מצד שני השמחה – פרי ההתגלות, האינסטינקטיבית אף היא, מתוך ודאות קיומו של הגרעין הערכי-קיומי הפנימי, שאפילו האסון הנורא לא יוכל לפורר אותה, שדמות עולם זה, היא עצמה שקר. מצד אחד הפחד – מפני ההתנגשות הבלתי נמנעת שביניהם ובשל המחיר הנורא הכרוך בנאמנות לגרעין הערכי הפנימי הזה. מצד שני, הגיל – מתוך הידיעה, שאפילו המחיר הנורא הזה, לא יוכל להכניע את האמת שברוחה; זו הידיעה הנחרצת, שרק הנוכחות המיידית של המוות עשויה להביא אותה – שעל הגרעין הפנימי הזה, לא יהיה ויתור, לא יכול להיות ויתור (אמנם, אי אפשר להתעלם מנימה של היסטריה העולה מצירוף זה של אימה וגיל, ומכל אחד מהם לחוד).

לפני שאדון באופן שבו הופכים הנצורים ב*שמחת עניים* את המוות לָעֵד העליון לקיומם ולניצחונם של הערך והערכי, שהוא הנושא האחרון בפרק הזה, אוסיף עוד הערה כוללת על דרכו של אלתרמן בעיצוב נתוני היסוד של ההתמודדות הערכית הסבוכה המוליכה אל הניצחון הפרדוקסאלי הזה. שתי טענות אלטרנטיביות לא תמצא ב***שמחת עניים***: אין היא טוענת לערכים הראויים שיקריבו למענם את החיים (למרות שכך הרבו לתפוס אותה), ואין היא טוענת שהחיים בכל תנאי עדיפים על כל ערך. המשורר עושה ככל יכולתו כדי שהקורא שלו לא יוכל לקבוע שטענות אלו ומסקנותיהן אכן נטענות ביצירה. הסיבה לכך איננה רק סירובו של אלתרמן להעניק לקורא שלו 'ביטחונות' בעניינים שהוא עצמו, לפחות מבחינה אינטלקטואלית, איננו יכול להיות בטוח בהם (וראו להלן), אלא גם ובמיוחד, משום שהוא נזהר מן המסקנות הפוליטיות חברתיות שקורא מובלע, בסיטואציה הרוחנית-תרבותית שבה נכתבה היצירה, עשוי היה להביא עמו אליה, או 'להסיק' ממנה לצרכיו שלו. האמונה בערכים (חילוניים) הראויים שיקריבו למען הגשמתם את חיי הפרט, מוליכה בנקל לאידיאולוגיות טוטליטאריות (לאומניות, פשיסטיות, בולשביקיות), אשר בשמן מוקרבים חיי רבבות למען מדינה, מעמד, 'עתיד האומה' או 'גאולת האנושות' – אידיאולוגיות המשמשות

[16] השוו "ובהכות על ראשים, כאבן/ האותות שנראו כשחוק / וּבִבְעוֹר לעין כל כְּתֻבָּן / אמִתות שנראו כחוק... (***שירי מכות מצרים***, 230).

מסווה ותואנה לאינטרסים של שליטים ושל מנגנונים שלטוניים. מצד שני, הטענה המנוגדת – שאין ערך בעולם הראוי שיקריבו דבר למענו, עשויה להוליך לניהיליזם, לציניות, לביטול מוחלט של כל הבחנה בין טוב לרע, בין צודק לשאינו צודק, ובסופו של דבר, גם לאידיאולוגיה של 'כל דאלים גבר', של 'אכול ושתה כי מחר נמות', או, מה שמפתה יותר מכל – להעמדת ערכים א-מוסריים, 'יופי' או 'עוצמה' למשל, כקנה מידה ערכי עליון. זו הסיבה שאלתרמן עושה כמיטב יכולתו לזהות את ה'ערך' עם ה'חיים', או לפחות לקרב את שני המושגים זה לזה ככל האפשר.

אלתרמן נוקט אפוא עמדת ביניים. אם אין הוא יכול לזהות חיים עם ערכים (זיהוי כזה לא יאפשר לו להבחין בין חיים לחיים ובין מוות למוות), הוא גם נזהר מלהפריד ביניהם הפרדה גמורה (כדי שלא ייאלץ לכפוף את החיים לדבר שמחוצה להם). קריאה סבירה ב***שמחת עניים*** תהיה מבחינה זו תנודה מתמדת בין הכרה שאין להכחישה שהחיים עלי אדמות הן הקניין היחיד שניתן (אם ניתן) לאדם, וכל פגיעה בהם לא תסולח, לבין התחושה, שאולי אף היא ודאית, אבל אי אפשר להוכיח אותה, שקיים משהו – ערך, משמעות, זהות, זיכרון, חובה – שאין לזהותו בשלמות עם החיים כשלעצמם, אך קיומו הוא שעושה את החיים לראויים לחיותם, ואילו העדרו עושה אותם לבלתי ראויים לכך; ואפשר שטוב המוות המאשר אותו, מן החיים המכחישים בו.

עמדה זאת, שניתן לנמק באמצעותה דברים רבים ב***שמחת עניים*** (כמו את הניגוד בין העיצוב האמביוולנטי של התביעה הערכית שגם בצדקתה היא אכזרית וקיצונית, ובין עיצובם האנושי והאמפתי של החיים שגם בחולשתם הם מושכי לב) מנמקת גם את האופן שבו בנה אלתרמן את סיטואציית המסגרת שמתוכה מתפתחת עלילת היצירה ובתוכה היא גם מגיעה אל סופה, את נתוני היסוד שלה ואת גלגולי מחשבתה. מרכזי להבנת אופייה של הסיטואציה הזאת הוא ההיבט של 'אין ברֵרה'. מן המוות שנגזר על יושבי העיר שהמצור סגר עליה, אין מנוס. שום בחירה – למשל בין היות כלב חי או אריה מת, בין הצטרפות לאויב ובין לחימה כנגדו – לא תוכל להשפיע על הסוף הצפוי. כסילים וחכמים, פחדנים ואמיצים – סוף כולם ליהרג. הבחירה היא בין מוות למוות, לא בין חיים לערכים, או בין חיים לחיים. מלחמת הנצורים היא מלכתחילה ומבחינתם מלחמה בלי תקווה, ועמידת הגבורה שלהם, מלכתחילה ומבחינתם, היא עמידה לשמה. אמנם אין להימנע מן ההשתמעות, העולה כאן מפרטים רבים, ש"אף-על-פי-כן" עשוי מאבק הנצורים להביא "יום חירות" רחוק לבאים אחריהם (!), הופעת הבן שעתיד להישאר בחיים לאחר מות אביו ואמו, ולאחר נפילת העיר, סמוך לסיום היצירה ובסיומה ממש, היא עדות לכך. אם הסירוב להיכנע לא יביא שום תועלת של ממש לנצורים, אולי הוא עשוי להביא גאולה לבניהם. כל אלה השתמעויות שהפכו למפורשות על ידי הקוראים שלא יכלו אולי מצד אחד לעמוד בחומרה האינטלקטואלית של היצירה, אבל מצד אחר מצאו בה בבואה למצוקות זמנם וביקשו בה גם פתח לתקווה.[17] כך או כך, ברור מאופן עיצובה זה של הסיטואציה שאלתרמן אינו מניח

[17] והשוו, בהקשר ההיסטורי של הופעת היצירה ובעקבות דברים משל יצחק טבנקין וברל כצנלסון, לניסוחיו הקולעים לעניין זה של שֶׁלָּו: "מאבק [בנאצים] עד כדי אבדון ולאו דווקא מאבק ששוחר אבדון", "רק מי שמוכן לאבד את הכל יכול לנצח", "אם אינך מוכן למלחמה עד הסוף, לא תוכל לנצח

ערכים שלמענם ראוי לוותר על החיים בדרך כלל, אלא מניח לגיבוריו לוותר על החיים למען ערכים רק בתוך מצב של אין בררה, מצב שבו בין כה וכה אין מנוס מלוותר עליהם. במצב כזה עצמו ראו עצמם בני הארץ במלחמת השחרור וסביר להניח ***ששמחת עניים*** הייתה חלק ממטענם הרוחני בנסיבות הקשות של המלחמה, נסיבות שהם עצמם אפיינו אותן כ"חיים על קו הקץ".

ו. "שמחת עניים" – "אולי פעם לאלף שנה יש למותנו שחר"

"חיים על קו הקץ, שלמים וחזקים" ("שיר של אור", 173) נתפס בצדק, על ידי קוראים רבים כמשפט המסכם היבט מרכזי ב***שמחת עניים***. במחזור השירים המסיים את היצירה ומוליך את עלילתה אל תכליתה, מתגלים אכן החיים כ"שלמים וחזקים" מכל חיים שבעולם, דווקא בבוא עליהם הקץ, ואילו הקץ עצמו מעוצב במחזור הזה כמיזוג של חיים בשיאם עם ערך במלוא תוקפו. מוות המשקף את החיים בשיא עוצמתם; חיים המתגלים במלוא כוחם בעת אובדנם, הם שני היבטים משלימים של האירוע המתואר במחזור זה, אירוע שכל עלילת היצירה חותרת אליו. מות הגבורה של "האחים" היוצאים, נואשים וחמושים, לקרב האחרון בו "נופלת העיר", הוא הוא "שמחת העניים" שלהם. המוות, המפורר בדרך כלל את החיים ולועג לכל ערך, מתגלה כאן, כעדות האחת והיחידה לעוצמתם של החיים, וכהזדמנות האחת והיחידה לאַמֵּת וּלְאַשֵּׁר את הערך והערכי.

בעוד הגיונם של כוח הזרוע, השלטון, הנכסים, הגיון החרב והכסף, אינו צריך ראיה, ערכים כמו נאמנות, אהבה, רֵעות, שלמות נפש, זהות, אינם כביכול בגדר הממשות הנתפסת לחושים ולשכל הישר. על פי ***שמחת עניים*** אין אפשרות לאמת את הערך והערכי, אלא במוות שהוא מאבקם של החיים במוות. "שמחת עניים" היא גם הגדולה שבשמחות – שמחת ניצחון הערך והחיים על המוות, אבל גם הענייה שבהן – שמחת המתים היא ובמוות היא נקנית. ישועה היא, אבל גם אסון נורא. המשמעות המרכזית של הצירוף "שמחת עניים" מכוונת למוות הזה, ובה מתלכדות משמעויותיו החלקיות האחרות הפזורות לאורך היצירה. הנה אחדות מהן.[18]

כמות שהוא ומלכתחילה, "שמחת עניים" איננו אלא צירוף של שתי מילים פשוטות, שגם אין קושי להבינו כפשוטו. צירוף זה – שעל פי אחדים ממקורותיה הלשוניים והספרותיים של היצירה[19] עניינו בשמחתם, ניצחונם או גאולתם של הנדכאים, הצדיקים, המאמינים, היהודים – מסמן ב***שמחת עניים*** של אלתרמן אשכול עשיר מורכב

גם בתנאים שאינם מחייבים מלחמה עד הסוף" (תשס"א, 90). ויש להוסיף שהדברים תקפים גם בהקשר הלאומי וגם בהקשר האנושי הכללי.

[18] לדיון נרחב יותר בנושא, ראו ספרי הנזכר, 100-121, לפירוט נוסף של מקורותיו והקשריו האפשריים של הצירוף מחוץ לטקסט האלתרמני ראו שם, וכן בהרחבה יתירה, שלו (תשס"א).

[19] כמו למשל בשירו של שמואל הנגיד "אֱלֹהַּ עֹז וְאֵל קַנּוֹא וְנוֹקֵם" המתאר את נצחון חייליו בקרב: "וסופו יום גְּאֻלָּה יום שמחות / כיום שמחת עניים בַּקְּצִירָה" וכן הלאה, כפי שהבחינה חנה ריבלין (וראו לפרטים, שלו תשס"א, 174-175; בעת שכתבתי את ***עבוחות של חושך***, לא הייתי מודע לקיומה של עבודת הגמר של גב' ריבלין).

וסותרני של משמעויות, שאין לו כשלעצמו תקדים במקור כלשהו. הבנתו היא גם תנאי לזיהוי ריבוי הפנים של היצירה וגם תנאי לבניית אחדותה. אפשר שיסודה של המורכבות הזאת בהכרה ש"שמחת העניים" כפשוטה, במשמע ניצחונם של החלשים וגאולתם של הצודקים, איננה חלק מסדר העולם הטבעי, וגם שום נס לא יביא אותה ושום כוח עליון אינו עשוי לערוב לה. אלתרמן מנצל אפוא את הצירוף לא על פי מובנו כפשוטו, אלא דווקא ובעיקר, בזיקה לסתירות, המקובלות והמקוריות, המעצבות את משמעויותיו הסמויות או המושאלות, בהקשריהן. על פי מובן מקובל אחד, "שמחת עניים" היא שמחה לעניים, שמחה ענייה, נחמה פורתא, תחליף לשמחה של ממש: לעשיר שכל ימיו תענוגות, שמחות רבות וגדולות, שמחות של חומר, לעני שכל ימיו צער וסבל מעטות וקטנות, רק שמחות של מה בכך. על פי מובן אחר, מקובל אף הוא, אין גדולה משמחת העניים. רק שמחת אמת עשויה להשכיח מן השדודים והנדכאים את סבלם ואת רעבונם. שמחה זו איננה תלויה בדבר, לא בנכסי חומר ולא בשלטון וכבוד. כבשת הרש יקרה ואהובה מעדרו של העשיר. שמחת העשיר לא תוכל להיות שלמה, כל ימיו הוא מוטרד בדאגות וחשבונות, חושש להונו ומתקנא בשכנו; שמחת העני, במה שיש לו, דבר לא יוכל לפגום בה. שמחת העשיר חומרית וחיצונית, כולה תלויה בתהפוכות העולם הזה, עשויה לחלוף כהרף עין, שמחת העני שמחה שבלב, שמחת הנפש, שמחה של התגברות על הצרות החיצוניות, שמחת תמיד. העני השמח בחלקו הוא העשיר האמיתי, שמחתו היא תכונת נפש, נכס פנימי, איש לא יוכל לגזול אותה ממנו.

דו-משמעות זו שמוקדה הוא מושג השמחה, מתקשרת לדו-משמעות אחרת, זו שבמוקדה העוני והעניים. על פי משמעות אחת, מובנת מאליה, עוני הוא קללה נוראה, צרה צרורה, שפל מדרגה, מחיקת צלם; "עני חשוב כמת" ואילו העושר הוא משאת נפש לכל אדם. לפי המשמעות האחרת, עוני חומרי הוא בבואה של שלמות הנפש וטוהר מידות ואילו עושר וריבוי נכסים – של אטימות נפשית, חטא ומצח נחושה. "עניים" הם שם נרדף ל"ענווים", ליראי אלוהים (ה"עוזר דלים" ו"קרוב לנשברי לב"). לעשירים, הרשעים הבוטחים בכוחם ובעושרם, נדמה כי ארץ ניתנה בידם, אבל העניים יודעים כי רק שלמות הנפש, הדבקות באמת והביטחון באלוהים מעניקים לאדם אושר של אמת. הרשעים מכירים רק בעולם הזה בו צדיק ורע לו, רשע וטוב לו, בו אין דין ואין דיין; העניים צופים לעולם הבא ולאחרית הימים, ליום גאולה, לניצחון הרוח על החומר, והטוב על הרע; ליום בו תהפוך 'שמחת העניים' ל'שמחת עולם'. בעולם הבא ולעתיד לבוא יראו הכול עין בעין כי אלוהים מגן על נרדפים ועל עשוקים; העניים אשר להם מלכות השמים, גם יירשו ארץ (התיאולוגיה כאן, אם אפשר לומר כך, חילונית).[20]

"שמחת עניים" איננה רק צירוף המפגיש משמעויות מנוגדות, אלא גם ובהכרח, צירוף המפגיש הקשרים אידיאיים-ערכיים מנוגדים. ההקשר אחד, זה הנקלט בחושים

[20] גם העימות הארכיטיפי עניים-ענווים-צודקים מול עשירים-שליטים-רשעים וגם הערכים והתפיסה הערכית בש"ע מגלמים אולי פולמוס נסתר עם ניסוחים ניגודיים של ניטשה באותם עניינים עצמם; דבר שהוא נושא לעיון נפרד. ראו למשל ***לגניאולוגיה של המוסר***, פרק א', בתוך ניטשה תשכ"ח, עמ' 238-239 במיוחד.

ונשפט על ידי השכל, ניתן לאימות על ידי הניסיון וההיגיון, השמחה (אושרו של אדם) מזוהה עם הנאות הגוף וסיפוק החושים ויסודה בשלטון על נכסים ועל אנשים. העשיר מחברו "שמח" מחברו ('עוני' ו'שמחה' סותרים זה את זה). בהקשר השני, שהוא ערכי-פנימי סמוי מן העין, ורק חוויית הנפש או ודאות האמונה ערבות לאמיתותו, שמחת העשיר היא שמחה זמנית ומדומה שיסודה באשליה, ביהירות ובטמטום מוסרי, תדמית החולפת עם הנכסים שמהם היא נובעת. השמחה האמיתית, השלמה והיחידה היא זו הצומחת מן המידות הטובות, מטוהר הלב, מן הענווה ומשלמות הנפש הנאמנה לעצמה. ההכרעה בין האפשרויות איננה סמנטית בלבד. הבוחר בהקשר הראשון (אם שאלות של ערך ומשמעות אינן מטרידות אותו) אינו צריך ראיה – מבחינתו מה שכונה כאן 'ערכי-פנימי' איננו אלא פיקציה שאליה בורח מי שאיננו מסוגל להתמודד עם 'כללי המשחק' בעולם הזה; 'שמחות' שמקורן ב'ערכי-הפנימי' אינן אלא אשליות ונחמות שהחלשים והנכשלים משתעשעים בהם כפיצוי על חולשתם וכישלונם בעולם הזה. הבוחר בהקשר השני (שאלות של ערך ומשמעות אינן חדלות מלהטריד אותו), זה שמבחינתו השמחה השלמה העושה את החיים לראויים וכדאיים לחיותם, היא רק זו שמקורה בוודאות הפנימית, עליו הראיה והוא לא ינוח עד שתימצא לו (גם לבעייתיות הזאת ולהתמודדות עמה שורשים עמוקים לא רק במקורות העבריים, אלא גם בספרויות ובתרבויות של העולם).

ב***שמחת עניים*** מסמן הצירוף – שמה של היצירה וצירו של שיר הפתיחה שלה – גם את הנושא הרעיוני, גם את חוויית היסוד וגם את גרעין העלילה של היצירה. בהקשר הרעיוני 'שמחת' העניים, היא כינוי לאותם דברים שה"עניים" שמחים בהם ואליהם הם מייחלים (שימוש הלשון כמו ב"בנו הקטן הוא שמחת חייו", כמו "שמחה לצדיק עשות משפט" [משלי כא 15]). ה'עניים' שמחים בערכים המנחים את חייהם ולהגשמתם הם מקווים תמיד, גם במובן זה "שמחת עניים" היא דבר והיפוכו – מעמדם של ערכים בעולם הזה מפוקפק ביותר וניצחונם, עניין לאחרית הימים. כל הדבק בהם באמת רק מרבה לו ייסורים, עוני ויריבים. אפשר שהדבקות בהם איננה יותר מדרך של פיצוי עצמי, מעין נחמה שמעניקים לעצמם אלה שלא זכו להיות עשירים וליהנות משמחות של עשירים. ככינוי לחוויית היסוד של היצירה מדגיש הצירוף הזה את האמביוולנטיות והסתירה העצמית הקיצוניות המאפיינת אותה. כחוויה אישית המתרחשת בנפש היא מוצגת בשיאה ובתמציתה בשיר "המשתה" (164), שיר שבו חוגגים הפרדוקסים של נוכחות הנעדר ושל מליאות האַיִן את ניצחונם, וככל שניטלים מן "המשתה" מרכיביו החומריים המקובלים, כן גוברת האינטנסיביות של עוצמתו הרוחנית.

ובעיקר, ובזיקה ל"אולי פעם באלף שנה יש למותנו שחר" במיוחד, "שמחת עניים" היא כינוי לנושא או למניע העלילתי של היצירה – משתה העניים, חג העניים המתרחש אולי בחיי יחיד ובחיי עדה או אומה "פעם באלף שנה" ("שמחה", מילה נרדפת ל"חגיגה" או ל"מועד". כמו ב"שמחת כלולות" או ב"שמחת בית השואבה"). על בואו של "חג" זה ("יום שמחה") מבשר הבעל המת לרעיה החיה שעה שמצור נסגר על העיר ("שיר לאשת נעורים" 152) והוא אכן "נחוג" בבוא המועד המובטח כשהעיר נופלת בידי האויב (שירי חטיבה ז'). זהו גם חג האוהבים המתאחדים לאחר שהמוות הפריד

ביניהם, גם חג הרעים שקול שמחתם נשמע למרחוק (חטיבה ג׳), חג הנרדפים והמוכים המביאים נקם על אויביהם (״תפילת נקם״ 198, ״השבעה״ 201, ״המחתרת״ 203), חג המתים המחכים לאות כדי לצאת למלחמה באויביהם (״המחתרת״, שם). יום שבו עומדים הנצורים בכבוד במבחן העליון וזוכים בדין ביום דין ומשפט. והנה, למרות כל אלה ולמרות שחג זה מסומן בשפע כינויים שמחים – ״יום שמחה״ ו״חג״, ״גילה״ ו״ישועה״, ״צחוק״ ו״ששון״, ״אֹשֶׁר״ ו״נעורים״, ״אור״, ״רינה״ ו״מחול״ (למשל 149, 150, 152, 157, 164, 172, 175, 180, 184, 185, 200, 201, 205, 206, 216, 223), הרי על פי תוכנו הוא חג של מוות, מפלה ואסון (הנצורים, האחים, נהרגים בו), ושל מתים (האוהב המת זוכה שרעייתו תצטרף אליו רק במותה, צחוקם של הרעים יישמע רק לאחר מותם – ״ברוח״ בלבד); זהו יום גאולה שמביאיו אינם זוכים לראות בגאולתם (אולי הדור הבא יזכה, אבל שמחתו כבר איננה שמחתם), יום דין ומשפט שרק המאבד את חייו זוכה לצאת זכאי ונקי ממנו. לסיכום סקירה קצרה זאת אומר שהיחס בין המשמעויות הכלליות של הצירוף, ובין אלו העולות בממוקד מן המימוש המוקצן שלהן בסיומה של היצירה (שהוא גם שיא עלילתה), כמוהו כיחס שתואר לעיל בין חיי אדם בכלל ובין סיטואציית המסגרת הקריטית בעלילת היצירה.

לסיטואציה זו, שהיא כזכור עיקר עניינו כאן, אשוב עתה. הצירוף ״שמחת עניים״ מופיע כידוע מיד בפתח היצירה, בשיר ללא שם, המשמש לה ככותרת וכ׳ארגומנט׳ (149). בשיר הזה מסופר על האיש ה״עני כמת״ המצפה כל ימיו לבואה של השמחה, כמי שצופה לחלום גאולה שיתגשם, לניצחונה של האמת עליה הורַג כל ימיו, ליום נקם באויביו, ליום שילומים לסבלו; כמי שמצפה שאותו חלק בהווייתו שטרם נשלם יתגלה ויתממש. אבל כאשר קורה הצפוי-לא-צפוי, והשמחה באה ודופקת על דלתו, מתברר לו עד מהרה, שיום בוא השמחה הוא גם יומו האחרון, שבשורת מוות היא בשורתה. לאויביו לא תהיה, אבל גם בחלקו לא תיפול, רק אל קברו תלווה אותו. בכל זאת, גם לאחר שכל אלה התבררו לו, לא יוותר עליה. גם אם באה כמוות, גם אם לא יזכה לראות בהתגשמה – ישמח בה. כדבריו בסיום השיר: ״מה טוב ומה נעים, / כי אתי את שמחת עניים״ (שם).

סיפורו של שיר הכותרת וסיפורו של גוף היצירה הם סיפורים מקבילים, והקורא אמור להבין את הראשון כשרטוט תמציתי של האחרון. מן ההקבלות הישירות והמהופכות שביניהם אדגיש כאן רק אחת: בשני הסיפורים יום המוות הוא יום של שמחה. סיפורו של שיר הכותרת פותח בהופעת השמחה, ומסיים בגילוי שהופעתה מבשרת מוות. הסיפור שבגוף היצירה פותח בבשורה של מוות (״והעיר נצורה מבוא ומצאת״ 153) ומסתיים ב״יום גילה״, ב״משתה חג״, אליו קרואים כביכול ההולכים למות. שני הסיפורים מוסרים אותו פרדוקס ומשלימים אותו משני הכיוונים שנזכרו: שמחה שכמוה כמוות (ולכן איננה בגדר שמחה), מוות שכמוהו כשמחה (ולכן איננו כביכול מוות). בשביל ה״עניים״ שבעיר הנצורה, הרגע שבו נסגר עליהם המצור ובו נחתם גורלם, הוא הוא הרגע שבו דופקת על דלתם השמחה. שמחת האפשרות להעניק ״אולי פעם באלף שנה״ ״שחר״ למוות, ומשמעות לחיים. להעיד על כך ש״לא הכל הבלים והבל״ (כפי שמבטיח המת כבר ב״שיר לאשת נעורים״ (151), לבטל במותם

שלהם את שלטון המוות ולהפוך אותו עצמו כביכול, לעד כנגד עצמו. הפרדוקסאליות הכרוכה במשוואה מוות=שמחה / שמחה=מוות איננה אלא בבואה של הפרדוקסאליות של דרכי האימות של הערך, שהיא חגיגתו.

אופי ייחודי זה שהנצורים – ה"עניים" – מעניקים למותם בסיטואציה הקריטית הנזכרת, ניכר בשירים ובפרטים רבים שביצירה ועולה מכללה. להלן אסתפק בתיאורו על פי שלושה שירים המעצבים את המוות הדו-ערכי הזה באורח סמלי ומפרשים אותו באופן זה מהיבטיו השונים – "הברק", "שיר של אור" ו"שיר מחול". בשיר "הברק" (157), מגלם סמל הברק את האופי הייחודי הזה. המוות שעתיד לבוא על הרעיה, על הנצורים ועל העיר נמשל על ידי המת למכת ברק, מכת מוות שהיא גם מכה של אור. הברק מופיע כהלם פתאומי, מסלק בבת אחת את החשכה רק כדי שתשוב ותשתלט ביתר עוז, "קורע" את האובייקט שנועד להיפגע ולהיות מואר על ידו, מכל מה שסובב אותו, מאיר אותו בכל ייחודו, מעניק לו לרגע זוהר כביר ומאבדו כליל בלהבות. מכת הברק היא כאן מכת המוות הייחודי – "פעם באלף שנה" – זו החושפת במי שנמצא "ראוי" לה את מלוא כוחות חייו הרדומים, משיבה לו לזמן קצר את נעוריו האבודים כדי להופכם בה בשעה ליופי מת ולחיוך שפתיים סדוקות. סמל הברק מעוצב כאן כצירוף מתוח של ניגודים חזותיים ואידיאיים ברורים: אש ומים, אור וחושך, שחור ויקוד, יופי וטירוף, נעורים וזקנה, ראשית ואחרית, בהירות ואובדן חושים, מלאות חיים וחורבנם, וכל אלה מצטרפים כאן באחדות אחת, אחדותה של "שמחת העניים".

ב"שיר של אור" (172) מתגלגל השילוב בין אור הצלמוות וקור האלמוות שבמכת הברק, במיזוג של נצנוץ (ברק) סכינו של השוחט, זיו מנורת החג (חג המוות), אור הפיכחון לנוכח הסכנה, שהוא גם בבואת 'אורה' של הסכנה עצמה ("אין גלוי כסכנה ואין גלוי מולה כמו פניך" – מודעות שלמה לסכנה היא תנאי לעמידה בפנייה).[21] במרכז השיר, האור ששופע הקץ על חיי היחיד העומד בפניו, מאיר את חשכת המוות ונוטל את עוקצו. השיר קובע קשר הדוק בין טיבו של המוות הייחודי הזה ובין טיבם של הבוחרים למות במאבק כנגדו. המוות, גורלם המשותף והסתמי של כל בני האדם, זה שהצר מבקש לעשותו כלי להגשמת מטרותיו ("וצר נשבע אהיה לך סכיניך") נעשה ביטוי ייחודי למהותו ולחייו של מי שמתקומם כנגדו, ביטוי המאשר מצד אחר את ייחודם. כמוהו כחותם המאשר ללא ערעור וללא אפשרות שינוי, את טיבם וזהותם של החיים שהוא סיומם, לחיים האלה המוות מעניק ערך עובר לדורות הבאים: "כדיוקן המלכות על פני האגורה, / בכל תגי חייך הוא טבוע". העומדים כך בפני המוות, מפקיעים אותו מסתמיותו ונעשים לאדוניו, גם כאן, כמו ב"הברק" ובשירים אחרים של היצירה, הכל דו-משמעי ודו-ערכי. "חיים שלמים וחזקים" אבל "על קו הקץ", ברק עיניים מול ברק סכינים, צחוק נעורים ופחד אחרית, בכי וחגיגה – הכל מצטרף כמבע לתפארת של שעת כלולות גדולה, אבל גם כביטוי לאימת מוות, לרטט של היסטריה המלווה את הציפייה לנורא מכל.

[21] מול הסכין (הסכנה) יבריקו נעוריך כסכין; יפה בתי בסכנות שהיא עומדת מולן, ובנעוריה שהן סכין לאויביה. הרי זה ניסוח אחר, ממוקד ומעוצם יותר, למה שנאמר כבר ב"הברק" – "ואושר ונעורים עליך אהלך, כי לא תדעי אותם, כי לא תוסיפי עוד".

"שיר מחול" (175) מפתח את כל המוטיבים שהזכרנו סביב השורה "כעוף כנף לקראת קנו, יוצא לבך אל סכינו". אם אין מנוס מלמות, אומר השיר, שיהיה המוות ייחודי וראוי, שיהיה כמין שיבה אל הראשית, אל הבית, שיהיה מוות שהוא חזרה אל מקורות החיים של היחיד ושל העדה. זהותו של היחיד, לעולם איננה על פי ***שמחת עניים*** זהותו של יחיד בלבד. שיבת הנפש אל עצמותה הטהורה, נפילת המחיצות בין החי והמת – אלה ושכמותם, פנים שונות הם של אותו דבר עצמו, של אותה שמחת אבסורד הקרויה כאן "שמחת עניים": שמחת החיים הממשים את זהותם ואת ערכיהם בהליכה אל מותם ו"שמחת המתים" ה"שבים לתחייה". התגלות מקורות הכוח הסמויים של האישיות העושה את יום המוות ליום החיים האינטנסיבי ביותר, היא ממילא גם עדות על רציפות הזיכרון האישי והקולקטיבי, שהוא כשלעצמו גילוי או בבואה של רציפות חיי הדורות. המשמעות זוכה לחיים, החיים למשמעות. שיבת היחיד אל מקורותיו, אל ערכי היסוד האנושיים שהם גם בכל חומרתם התובענית ("קול העיט"), יסוד קיומו וסוד כוחו, אותם ערכים העוברים מדור לדור בתוקף המגע האישי והקשרים האנושיים, בתוקף המורשת המשותפת שגם במות נושאיה, איננה מאבדת את תוקפה; כשבועת האב שעליה נאמר "אַת זִכְרִיהָ. הרבה ישכח ויתָּם. אבל בה תגדלי את בנך" (211). ב"מחולת השניים" מצטרפים, בלי לטשטש את הסתירה ביניהם, בכי ואושר, אביב ושרב, אלימות והתמסרות, נוכחותם העוממת של המתים בחיי יום יום, התפרצותה האינטנסיבית, המפחידה לנוכח הסכנה, המוות וההתגברות עליו.

"שמחת עניים" – הגאולה השלמה לשדודים והנזופים, הדבקים באמת הפנימית שלהם ונאמנים לצו לבם, אין לה סיכוי להתקיים בעולם הזה ובחייהם של העניים. עליה נאמר ב"המשתה" (165):

וְאָמַרְתְּ: מַה יָּפָה אַתְּ שִׂמְחַת עֲנִיִּים[22]
לְבָבֵנוּ שֵׁאתֵךְ לֹא נַסָּה.
גַּם חַיֵּינוּ שֶׁלָּנוּ לֹא לָךְ עֲשׂוּיִים,
גַּם אֶל קֶבֶר אוֹתָךְ לֹא נִשָּׂא.

דברים שהם היפוכם הסימטרי של מה שנאמר על החרפה בשיר "לאן נוליך את החרפה" (189, 190, ואלה רק מקצת מן המקצת):

חֶרְפַּת חַיַּי הָיִיתְ, חֶרְפַּת מוֹתִי הָיִית,
בַּת יְגִיעַי הָיִית וּנְוַת בֵּיתִי הָיִית. [...]
כְּלִיל עֲדָיֵינוּ אַתְּ וּנְוַת קִבְרֵנוּ אַתְּ. [...],
כִּי בֶּעָפָר אָבוֹא,
וְאֵין מִמֵּךְ מַחֲבוֹא.
בַּיאוֹר אֶצְלֹל כְּמָטִיל,
וְאֵין מִמֵּךְ מַצִּיל.

[22] לכאורה כאן סתירה לדברי השמחה בשיר הפתיחה "רק אלך עם נושאי הארון". באמת הסתירה מדומה. כאן כתוב שלא אנחנו נישא אותה אל קבר, שם כתוב שהיא תלווה (תישא) אותנו לשם.

על "שמחת העניים" מספר המשורר "וַתִּשָּׂא כְנוֹרֶיהָ" (149), על "החרפה" אומר המת "אהיה לה כְנוֹרֶיהָ". בעוד את "שמחת עניים" לא זכינו לשאת, אולי כבדה היא מנשוא, אין היא לפי מידת חיינו ולא נזכה בה גם במותנו, הרי "החרפה" היא מלווה מתמדת של חיי האדם, היא פרי יגיעתו ועקרת הבית שלו, אין מנוס ממנה לא בחיים ולא במוות או לאחר המוות; אי אפשר לברוח ממנה ואסור לשכוח אותה (דברי המת!). ההקבלה הניגודית בין "שמחת עניים" לחרפה (וראו גם 220), מצביעה על עימות בין חיים שמקיימים אותם שנים רבות בכל מחיר, חיים הכרוכים מטבעם בפחד, בהשפלה, בחולשות, בשקרים, ובפשרות, או לחליפין בקלות דעת, בכניעה לפיתויים,[23] אבל בכל זאת חיים הם, ובין ימים קצרים, אולי שעות, של משמעות, חירות, כבוד ואומץ לב, שבהן עשויים ה"עניים" לממש את מלוא דיוקנם האנושי, בכל עוצמת החיים הגנוזה בו. בהן ניתנה להם ההזדמנות לתת צידוק לחייהם, לאשר ולאמת את ערכם ואמיתם, לגאול אותם מחרפתם. אף אם אלו הם ימים ושעות של אימה וסבל ובהם נחמס ונגזל מהם היקר מכל, החיים עצמם – זוהי "שמחתם". בחיי העניים אי אפשר לדעת אם באמת הם מחזיקים בערכים הללו ושמחים בהם. תמיד ניתן לטעון שהעני בעל כורחו ונאמנותו לערכיו איננה אלא צביעות או יומרה, נאמנות של אין-ברירה או של תועלת, פיצוי על הנכסים החסרים (גם העניים חפצי חיים הם וכאמור, אין חיים בלא חרפה ובלא אותם דברים המביאים לידי חרפה, כמפורט לעיל). רק בעמידה לנוכח המוות, עשויה להתגלות "שמחת עניים" לאמיתה. בשעת האמת הזאת היא מתגלה בכל עוצמתה, ובה מגיעה גם הפרדוקסאליות שלה לשיאה.

המוות, גם זה שבו מתגלה "שמחת העניים" בכל תפארתה, איננו דבר שבוחרים בו, או מבקשים אותו (אין דבר יקר מן החיים, גם אם יש הבדל בין חיים לחיים; ואין נורא מן המוות, גם אם יש הבדל בין מוות למוות). אבל המוות הזה הבא על כורחם של החווים אותו, הוא יחיד במינו בהיותו כרוך בעשיית כורחם לכוונתם ולרצונם. אלה הלוקחים בו חלק הופכים אותו – מחסל החיים, המפורר כל צורה והורס כל ערך, המחזיר כל בנוי אל הכאוס, ומבטל כל עצמיות ומשמעות – לכלי המאמת את כוחם של חיים וערך, של החיים כערך, לכלי הממצה אותם בכל האינטנסיביות שלהם, לדבר המטביע עליהם את חותם המוחלט. יום המוות הוא להם כיום גאולה והצלה, יום שבו יוצאת צדקתם לאור והחרפה נגולה מעליהם, וממילא גם יום נקם במשנאיהם ובמדכאיהם, יום שעשוי להבטיח את עתיד ילדיהם, אומתם ועירם, ובהקשר הרחב יותר

[23] האופי האוניברסאלי של הַ"חֶרְפָּה" – היא חלה גם על חייו של כל יחיד, ושל כל עם, לא רק על הקיום היהודי בלבד – ניכר בכך שמניין הדוגמאות לתכונה אנושית זו כולל לא רק את הטיפשים והחלשים, אלא גם את החכמים והחזקים, לא רק את המעטים, אלא גם את המרובים (גם הם עשויים ללכת שולל אחרי אווילים, להתפתות וליפול "באפס יגע וּבְהֵרוֹם שרביט" (לכל הדוגמאות ראו אלתרמן, 189-190; והשוו שביט, בתוך שָׁלו תשס"א, 223 ואילך). מצד אחד, רשימת ה"חרפות" עשויה לחול לא רק על המדינות השונות באירופה של התקופה שגם חזקות שבהן נכנעו לנאציזם, כדברי שביט (שם) אלא גם על יחידים בכלל, יהודים ושאינם יהודים בתוך עריהם, נצורות ושאינן נצורות, בכל הזמנים ובכל המקומות. מצד אחר, ניתן לראות גם ב"מעטים" שב"תפילת נקם" (אלתרמן 199, 200), לא רק את היהודים, אלא גם את המעטים הנרדפים על ידי המשטרים הללו שאינם יהודים דווקא, כמו הצוענים, והנכים, כמו אנשי תנועות ההתנגדות, מדינאים ואנשי רוח שסירבו להיכנע או להתפתות לשלטון, ועוד.

גם את עתיד האנושות וערכיה. מצד אחד זוהי הגדולה שבשמחות, מצד אחר שמחה ענייה, חג של אין בררה שרק המוות יכול להביא לעולם. הגאולה, אם תבוא, לא תתגשם בחיי "החוגגים" אותה (את "לובן צחוקו" של יום החירות הרחוק הם יצחקו "כעצמות שיירה בחול"; חיי הבנים שלהם יוגד "איך גַּחְנוּ / וראשינו היו אילינו", הם כבר חיים אחרים). שמחה היא ולא שמחה, אימותם של ערכים ולא אימותם, עדות לכוחם ומשמעותם של החיים, ולא עדות. הניצחון על המוות נקנה כאן במוות עצמו והעדות על נצחם של החיים כרוכה באובדנם. אם התנודה הזאת בין הקטבים קשה לקורא, לא המשורר הוא שיעצור אותה למענו בקוטב המשאלה או בקוטב הפיכחון, כפי שהיה אולי מתבקש לשניהם. הקוראים ההיסטוריים של היצירה, אלה שראו את עצמם בין ה"חיים על קו הקץ", והדברים מכוונים בעיקר ללוחמי מלחמת העצמאות, לא חשו אולי בתנועת המטוטלת הזאת, בַּהיסוס, בדו-משמעות ובדו-ערכיות. הם ראו כנראה ב***שמחת עניים*** טקסט שהעניק להם תמיכה רוחנית בימים קשים שבהם ראו עצמם כנדרשים לתת את חייהם למען העם ועתידו.[24]

נוספות: הקשרים היסטוריים וטיפולוגיים

האינטרפרטאציה ל***שמחת עניים*** שהובאה, או נרמזה בפרק הזה היא חלקית. לא רק משום שדנה רק בהיבטים מסוימים של היצירה, ולא רק משום שכל אינטרפרטאציה של יצירת מופת היא חלקית, אלא בעיקר משום שיצירת ספרות איננה טקסט בלבד ואפילו איננה רק לשון. הקשרים היסטוריים, אינטרטקסטואליים, ביוגראפיים ואידיאולוגיים והקשרים של התקבלות אופפים אותה מכל עבר, והזיקות שבינה לביניהם, קובעות במידה זו או אחרת את משמעויותיה. ***שמחת עניים*** עשויה להדגים את ההנחה הזאת אולי יותר מיצירות ספרות אחרות. האופי הטיפוסי המוכלל של הדמויות הפועלות ב***שמחת עניים*** (חיים, מתים, רעיה, אב, בת, אחים, רעים), של זירת הפעולה (העיר הנצורה) והאוניברסאליות של הערכים שבמרכזה, עושה אותה פתוחה לפירושים היוצאים מן ההקשרים האלה. מצד אחר, אין קושי לזהות הקבלות מבניות ועקרוניות בין המבנה הבסיסי של היצירה ובין הנסיבות ההיסטוריות שבמסגרתן נכתבה. גם הזיקות האפשריות בין היצירה למסורות ספרותיות ורעיוניות עבריות ואירופיות הן רבות מאד ואין קושי להרחיב את משמעויותיה על ידי בדיקה זהירה ומדוקדקת שלהן. קל יחסית לזהות התלבטויות אידיאולוגיות בנות הזמן ברקע היצירה, להציע הנמקות

[24] קוראים אלה, בני הזמן והקרובים לזמן, התעלמו בדרך כלל מן האופי האמביוולנטי הכולל של היצירה, מן ההשתמעויות הסותרות של שמה, ומן האופי הדו-ערכי של סיומה (וקל להבין זאת). פרשנים מאוחרים "גילו" אמנם את הדו-ערכיות הזאת אבל ביססו את הגילוי הזה על רמיזות למקורות קדומים וחדשים ועל אנלוגיות היסטוריות (שלו, לעיל). כאילו אין כפל המשמעות ישועה/שואה עובר כחוט השני לאורך כל היצירה, וכאילו נחוץ אישוש חיצוני כדי לקבוע את מרכזיותו בה. אביא מתוך הדיון הנרחב שהקדשתי לעניין זה לפני כעשרים שנה (ערפלי תשמ"ג) קטע אחד: "ריכוזם [של אוקסימורונים ופרדוקסים המפוזרים לכל אורכה של היצירה] ההולך וגובר לקראת סיומה כחלק מעיצוב שמחת האובדן של הנצורים, העומדים עד כלות נשימה בקרב האחרון. הנצורים "נואשים וחמושים", מוארים באור פיכחון, אבל עוטי קנאה ואיבה ולהט מלחמה. וכל הקורא ורואה לא ידע להחליט אם שואה היא או חג, דין נחרץ או ישועה גדולה, תבוסה שהיא ניצחון או ניצחון שהוא תבוסה. צהלתם כמוה כצריחת אבדון, כתפילה לאל נורא, בורא ומשמיד גם יחד" (שם 119). אין כמובן קושי ליישם או לנמק את הדברים כשמפרשים את היצירה בהקשרה ההיסטורי.

אידיאולוגיות יהודיות-לאומיות ו/או עקרוניות-אוניברסאליות להיבטים ולפרטים שבה, כמו לזהות את התפקיד האידיאולוגי שיכלה למלא בין קוראיה הראשונים שראו את עצמם חיים על "קו הקץ" וקראו אותה מתוך הראייה הזאת. מצד אחר קל גם להבין את נטייתה של הביקורת להעניק ליצירה ולמרכיביה משמעויות אלגוריות נרחבות. מכל אלה אגע להלן בקיצור נמרץ בזיקה שבין היצירה לנסיבות ההיסטוריות הנזכרות.

ההקשר ההיסטורי שבמסגרתו נכתבה ***שמחת עניים*** ונקראה לראשונה, תואר כבר בעיקרו בספרי הנזכר (146-154), ונוספו על כך פרטים על ידי שלו, יריב בן-אהרון ועלי אלון (תשס"א) ועל ידי אחרים. בשנים שמדובר בהן (1939-1941) ראה היישוב העברי הקטן בארץ את עצמו נתון לסכנת השמדה מיידית. תל-אביב הופצצה וכיבוש איטלקי-גרמני של הארץ נראה קרוב. וביישוב דובר בדרכי תגובה שונות – מפינוי ילדים, זקנים ונשים דרך הים ועד "מצדה על הכרמל". תמונת מצב זו, אנלוגית במובנים מכריעים לתמונת "העיר הנצורה" של ***שמחת עניים***, כמו גם השאלות שעלו מתמונת מצב זו, היו מבחינה עקרונית, שאלות דומות. תמונת מצב זו יש כמובן להבין גם בהקשר הכל-עולמי הרחב יותר, שרמזתי עליו בפסקאות הפתיחה של הפרק, שגם הוא משתקף במובהק בפואמה האלתרמנית. הסיטואציה הקריטית שנחזתה כוודאות קרובה בימים ההם נתממשה הלכה למעשה בחייהם של יחידים ושל עמים, ובמיוחד בחייהן של קהילות היהודים, ברחבי אירופה. היא נתמחשה בגטאות, במחתרת, במחנות הריכוז ולאחר מכן גם בגולאגים הסובייטיים ובמשטרי עריצות שונים. על יסוד כל אלה סביר ביותר להניח ***ששמחת עניים***, כמו התמורה בשירת אלתרמן הגלומה בה איננה רק תוצאה של תהליכים אישיים וספרותיים "פנימיים" אלא גם, לא פחות מזה, תוצאה של הנסיבות ההיסטוריות שהתפתחו בארץ ובעולם לקראת סופן של שנות השלושים.[25]

הדמיון העקרוני בין סיטואציית המוצא של ***שמחת עניים***, וזו שהיישוב בארץ ובמובנים מסוימים גם אירופה כולה (שביט תשס"ג), היה נתון בה בשנים שבהן נכתבה היצירה, משכנעים דיים ואין קושי מיוחד לפרש אותה לפרטיה באמצעותם, או לפרש את עמדתו של אלתרמן כלפי הנסיבות ההיסטוריות ההן, באמצעותה. קרוב לוודאי שאם אמנם משמשת ***שמחת עניים*** מבע להתמודדותו של אלתרמן עם שאלות היסוד של הקיום האנושי, או אפילו עוצבה על ידו במכוון לצורך ההתמודדות הזאת, הרי עצם הצגת השאלות והאופן שבו הוצגו, היו תוצאה של נסיבות הזמן, ואף הורגשו בעטיין כדחופות ובלתי נמנעות. ומן הכיוון המנוגד, סביר לחשוב שאלתרמן התמודד עם השאלות הספציפיות המיידיות שעוררה הסיטואציה ההיסטורית בה מצא את עצמו (או חשב שהוא עתיד במהרה למצוא בה את עצמו) כאדם ויהודי בראשית שנות הארבעים,

[25] עד לראשית שנות ה-80 נטו מבקרים לראות ביצירה תגובה לאירועי השואה ולמרד הגטאות, למרות שגם לוח הזמנים וגם עדותו המאוחרת של המשורר אינם מניחים לקבל את הפירוש הזה (וראו לעניין זה גם ערפלי 1987א, 1987ב, לאור 1989). מסתבר שלאחר שהיישוב היהודי בארץ ניצל ובמהלכה של מלחמת העולם נתבררו מימדיה של השואה, הודחקו הנסיבות ששררו בארץ בשנים 1938-1941 (הדברים שאירעו ליהדות אירופה השכיחו את הפחדים מן הדברים שלא אירעו ליישוב הארץ ישראלי), גם המאבק על ההעפלה ועל הקמת המדינה תרם לשכחה הזאת.

באמצעות הטיעונים העקרוניים האוניברסאליים שגילם ביצירתו (מבחינה זו דומה ***שמחת עניים*** לרומן ***הַדֶּבֶר*** של קאמי, שהופיע אמנם ב-1947, לאחר מלחמת העולם השנייה).

נראה אפוא שעם כל חשיבותו של הפירוש ההיסטורי, אין הוא עשוי למצות את משמעותה של היצירה. הנסיבות ההיסטוריות שנרמזו כאן הביאו כנראה להתהוותה של ***שמחת עניים***, תרמו לעיצובה ועוררו את שאלות היסוד שעלו בה, אבל נסיבות אלו עצמן שבו ונידונו על פי אותם הקשרים אוניברסאליים שצמחו מתוכן. הסיטואציה ההיסטורית הפכה לדגם שבאמצעותו חקר המשורר נושאים עקרוניים וכוללים יותר. אלתרמן לא הניח לנסיבות ההיסטוריות ולבעייתיות היהודית הכרוכה בהן להתגלות ביצירתו זו. להיפך, הוא גיבש את עמדתו כלפיהן דווקא באמצעות מודלים ספרותיים אוניברסאליים והעניק לה משמעות אנושית כללית. הנושא הלאומי (מה יעשה היישוב העברי בארץ-ישראל ו[אולי] מה יעשו היהודים לנוכח חיסול צפוי) ו/או, כהצעת עוזי שביט, הנושא הכלל-אירופי (כיצד צריכה התרבות המערבית לעמוד על נפשה כנגד הנאציזם הקם לעקור אותה מן השורש) נידונים ביצירה מפרספקטיבה ערכית-מוסרית-הומניסטית-אוניברסאלית, לאו דווקא יהודית ספציפית (אם גם בלבוש עברי-יהודי). כשם שהאפשרות לפרש את ***שמחת עניים*** בהקשרים לאומיים-יהודיים אקטואליים עשתה אותה ליצירה רבת השפעה על קוראיה בשנים הסמוכות להופעתה, כך הימנעותה מהתייחסות ישירה לאותם הקשרים והבלעתם במבנים סימבוליים-ארכיטיפיים הקנתה ותקנה לה גדולה פואטית ומחשבתית גם בהשתנות הנסיבות ולשנים רבות.

דומה שמבחינת הקורא בן זמננו יותר מפתחון הפה ***ששמחת עניים*** נתנה למצוקות בנות זמנן, ויותר מן השליחות הציבורית האקטואלית שהיא מילאה, מכריע בקליטתה ובהערכתה הביטוי שהעניקה לאותם כוחות ועיקרים – "האהבה והאוֹמֶן, הרעות, החובה והנדר" – שנראו למשורר גם בימים של איום על עצם היותם, כ"כוחות גורל וכאיתני טבע שבשורתם מבקיעה ונשמעת" בכל חליפות הזמנים ומבעד לכל הלבושים, והם "על אף הכל, הכוחות המניעים את סיפור המעשהנ והם המביאים אותו אל הפתרון והשלֵמות, גם שעה שאין שלמות זו אלא שלמותם של התבוסה והמוות" (אלתרמן 1959, 11). מבעד לחותם שהטביעו הנסיבות הפוליטיות האקטואליות בארץ-ישראל, ביהדות ובעולם כולו, ומבעד לחותם שהטביעה עליה הסיטואציה הרוחנית-תרבותית והשקפת העולם החילונית הקיומית בת הזמן, ניכרת כאן המגמה לחשוף "חישוף ראשוני ונמרץ" אותם עקרונות וכוחות שנראו למשורר יסודות נצחיים של הקיום האנושי בעולם, כמו המגמה להתמודד עם השאלות שקיום זה מעורר, מאז היותו.

פרק יא. *כוכבים בחוץ* ו*שמחת עניים*: ספרים שונים של אותו משורר

א. הבדלים כוללים בין "ספרים של גודל ובינה"

הקריאות שהצעתי בפרקים הקודמים ל*כוכבים בחוץ* ו*שמחת עניים*, חלקיות וחטופות ככל שהיו, מאשרות כמדומה את מה שנאמר על דרך ההכללה בפתח המאמר: אלה הם ספרים שונים זה מזה ככל ששני ספרים שנכתבו על ידי אותו משורר, יכולים להיות. ההבדלים ביניהם גדולים כל כך שבסיס משותף להשוואה כוללת ביניהם יימצא רק ברמת הכללה או הפשטה גבוהה: שני הספרים דומים זה לזה בהיות שתיהן פסגות בשירה של "גודל ובינה" (וראו מירון [תשמ"א]; 101-150); משותפת להן החתירה להקיף נושא גדול ולמצות אותו. ב*כוכבים בחוץ* בולטת יותר הנטייה לתאר 'עולם' על שלל מראותיו וקולותיו, על הקבוע ועל החולף שבו; ב*שמחת עניים* ניכרת יותר החתירה למיצוי מבני היסוד המושגיים והאידיאיים שעליהם העולם המתואר נשען; אבל בשתיהן החריגה ממעגל החיים המיידי, הספציפי או הביוגראפי של היחיד – כמעט קפיצה מעליו – לעבר 'התבל', 'החיים', 'המשמעות' ו'האנושי-כללי', היא כדבר המובן מאליו. מכל שאר הבחינות – טיבו של 'הנושא הגדול' וטיבו של 'השלם' המעוצב – נראה ששתי היצירות הללו שונות זו מזו תכלית שינוי.

השוני המכריע הזה ניכר אולי יותר מכל בכך שאחד משניים שלושה התחומים התמאטיים המרכזיים ביותר ב*כוכבים בחוץ* איננו נמצא, או איננו נמצא כמעט, ב*שמחת עניים*. *כוכבים בחוץ* עניינו בעולם ובבבואתו, בחיים ובשירה, *שמחת עניים* – בעולם ובחיים בלבד. בספר הראשון השירה איננה רק מדיום, היא גם מסר, אפשר שנכון לומר שכאן "המדיום הוא מסר", התמאטיקה והפואטיקה משולבות בכל הרמות, ההתמודדות עם 'העולם' איננה אלא פנים אחרות של התמודדות עם 'השירה'. ב*כוכבים בחוץ* השירה היא נושא מרכזי; הפגנת אפשרויותיה ומגבלותיה של השירה (על-פי האופן שבו היא נתפסת בספר) הן כאן עיקר, אולי העיקר. ב*שמחת עניים*, לעומת זאת, השירה מצניעה את עצמה בפני 'הנושא הגדול' שלה, היא 'רק' המדיום שדרכו עולות השאלות המכריעות ביותר של חיים ומוות; לה עצמה אין מעמד של ממש בעולם של היצירה. ההבדל הזה משקף, בין השאר, הבדלים בין הקשרי חיבורם של הספרים (הבדלים שכבר הזכרתי) – *כוכבים בחוץ* הוא על-פי אספקט מרכזי שלו, היענות של משורר להקשר ספרותי, ביטוי של צורך לקבוע לעצמו מקום משלו ביחס לשירת דורו ובתוך המהפכה הספרותית של דורו (כעולה מתיאור ההתמודדות עם *אבני בהו* לשלונסקי) ובסופו של דבר, גם ביחס לשירת הדורות. *שמחת עניים* – על-פי אספקט מרכזי שלה – היא היענות של משורר להקשר היסטורי (לאומי וכלל-אנושי) ולשאלות קיומיות דחופות שעלו מתוכו.

והנה, אם נניח לשירה ונפנה להשוואה בין הנושאים הגדולים האחרים בשני הספרים, נמצא שגם כאן, תחומים שמרכזיים בספר הראשון נעדרים כמעט לחלוטין מן הספר השני, ואלה שהם מרכזיים בספר השני כמעט אינם קיימים בספר הראשון. מראות מוחשיים של טבע ושל עיר המצויים במרכז עולמו של *כוכבים בחוץ* נעדרים כמעט לחלוטין מעולמה של *שמחת עניים* (הם נזכרים פעם או פעמיים במחזור השלישי של

הפואמה כדברים שהיו וחלפו). הספר הראשון מוליך להתבוננות מחודשת בעולם הנראה, השני, כולו הפשטות. לתבל (טבע, יקום), האם הגדולה הנותנת חיים, שהיא גיבורה מרכזית כל כך בספר הראשון אין זכר בספר השני, גם לא לצימאון של בן התרבות לשוב אליה וגם לא לקושי הכרוך בשיבה כזאת. ב***שמחת עניים*** אין אפילו זכר ל"מצב החושך", גלגולו של 'צער העולם' הרומנטי ב'אי-נחת שבתרבות' הפרוידיאני, שבו שרוי אותו בן-תרבות, וגם לא לחיפוש אחרי גאולה ממנו בדרך של חידוש המגע עם האלוהי שביקום הסובב אותו או של החייאת היצרי-חושי-ארוטי והנפשי-האסתטי שבתוך נפשו, עניינים שהם סימני היכר של ***כוכבים בחוץ***. גיבורים ראשיים של הספר הראשון, כמו הדרך והנודד, הפונדקית והשוק, אינם משחקים תפקיד בספר השני ולניגודים מרכזיים כגון אלה שבין תרבות לטבע או שבין עיר לתבל, אין בו מקום.

מן הספר הראשון משתמעת לעתים קרובות עמדה בסיסית שהיא לפחות במידה מסוימת, אנטי-אזרחית, ואנטי-תרבותית; קיומו של עולם חברתי-פוליטי נרמז כאן בקושי רב על דרך השלילה, כרקע משתמע, בשולי מהלכו של הספר. בני אדם נידונים בו כיחידים הנאבקים על מקומו של כל אחד מהם בין טבע לתרבות (בתוכו ומחוצה לו . עולמה של ***שמחת עניים***, לעומת זאת הוא עולם של זיקות אנושיות ושל מאבק מוסרי-ערכי,[1] המאבק על קיומה של חברה ושל תרבות, הוא אחד ממרכזיה. האדם היחיד נתפס ביצירה כבן למשפחתו ולעמו, כחוליה בשלשלת דורות.

דברים אלה שבים ומתקשרים להבדל העקרוני בתפישת מושג החיים לפי שני הספרים. ב***כוכבים בחוץ*** החיים נתפסים (בשיאם) בעיקר במהות אינטנסיבית וסוחפת (שכמוה כמוות מטפורי) הממוטטת את המסגרות החברתיות, את הקטגוריות של התודעה ואת מתארי הזהות של היחיד. ב***שמחת עניים*** החיים מתגלים ככוח השואף לזהות, לסדר ולצורה. זהותו של היחיד מתגלה כאן דווקא כדבקות במורשת, בזיקות אנושיות מולדות ומסורות, בערכים חברתיים וביסודות התרבות. מה שהורס ומפורר ומאיים הוא כמובן המוות (כפשוטו).

ב. אישה, עלמה, רעייה, מוות

ומהבדלים כוללים בין העולמות השיריים, להקבלות ניגודיות בין נושאים ספציפיים. האישה, גם כיצור של בשר ודם וגם כארכיטיפ או כסמל, תופסת מקום מרכזי בשתי היצירות. אבל בכל אחת מהן היא דמות אחרת. ב***כוכבים בחוץ*** היא לרוב דמות של אהובה נערצת, אובייקט ארוטי, עלמה כובשת לב. סיפור ההתאהבות, המגע (אם היה), הפרידה, זיכרון האהבה, הם ממרכזי העניין בספר. היחסים הקונקרטיים שבין האוהבים הם בדרך כלל קצרי-ימים, אם משום שהיא דוחה אותו, כמין "גבירה יפה חסרת רחמים", אם משום שהוא עצמו מעדיף לאהוב אותה מרחוק. האישה מופיעה כאן לרוב בחוץ, במרחב, על רקע הרחוב, או בטבע. ב***שמחת עניים***, לעומת זאת, האישה היא

[1] ב***כוכבים בחוץ*** מופיע "רֵעַ" בנטיות שונות 6 פעמים; ב*שמחת עניים* 26 פעמים. "רֵעוּת", רק ב***שמחת עניים***, 5 פעמים). כמושג חברתי היא קיימת רק בספר השני. בתפוצה יחסית דומה מופיעים "אחים" (9 בראשון, 20 בשני) בשני הספרים. ב***כוכבים בחוץ*** שני המונחים מופיעים לעתים קרובות במשמע מטפורי (למשל כינויים לאיתני הטבע) או ריטורי (כסוג של פנייה בעלמא). וראו בן-טולילה וקומם, תשנ"ה, בערכים המתאימים. גם דמות האב, כמו שהעיר גולומב (תשכ"א), לא תימצא כאן.

"רעיה רעיה וָאֵם", עקרת בית הנושאת בעוּלם של חיי היום יום ומופיעה לרוב בתוך ביתה, כשהיא שוקדת על שלמותו וסדריו. החיזור אחריה, זיכרון רחוק אבל מחייב, הוליך לנישואים שמעורבים בהם רגשות עזים וליחסים של נאמנות ושל שיתוף רב-שנים. האהבה איננה כאן אך ורק חוויה אינטנסיבית שתכליתה בה בעצמה, אלא גם, ובעיקר, יסוד לקשר ממשי וגורלי לחיים ולמוות, יסוד למשפחה ולעדה. לא פריצה סוערת של המוסכמות האזרחיות, אלא קידושן.

ב***כוכבים בחוץ*** האישה מגלמת את תמציתה של ההוויה, המגע עמה כמוהו כמגע עם הממשות עצמה. סיפור היחסים עם האישה אנלוגי לסיפור היחסים עם העולם, לחוויית המגע עמו ולהתגלות הכמו-אלוהית הקשורה בהם. המפגש הארוטי בין הגבר לאישה משמש כאן כמטפורה ממחישה לחוויה המיסטית-אלוהית של ביטול האני בתוך היקום. מכאן השימוש ב'את' הנשי גם ככינוי לתבל, לעיר ולשירה. גם ב***שמחת עניים*** מגלמת דמות הרעיה משמעויות שמעבר לממשותה הקונקרטית (ה'עיר', ה'חיים'), אבל גם כשהניסוח דומה, המשמעויות הן אחרות. בספר הראשון נאמר "בתי, שנותי חודלות לרוץ לקראת המוות / בהתגלות ברכך מתחת לשמלה" (75), בשני – "רעיה נרצעה ונצחית / אם כל חי הצופה חצרמָוֶת, / את שומרת הקו היחיד המבדיל בין חיינו למוָת" (170). המובאה הראשונה היא מליצה, מטפורה לעוצמתה של תחושת הנעורים שמחשוף בשרה הנשי של נערה צעירה מעורר במשורר, תחושה המשכיחה את המוות. המובאה השנייה הוא ניסוח סימבולי של אידיאה חברתית-הומניסטית (לעיל פרק י'). גם משמעותם של "עיר" ושל חיים השתנתה מספר לספר (שם, שם).

ההבדל בין ה"בת" שיופיה מעורר התשוקה מרחיק או משכיח את בוא המוות, לרעיה המקיימת את ביתה וממלאת את חובותיה גם בנוכחותו כפשוטה, יוליך אותנו להבדלים שבין "מוות" ל"מוות" בשני הספרים. ב***כוכבים בחוץ*** המוות נתפס בעיקרו כחלק צפוי של סיפור, כהיבט של מיתוס, כדבר שיתרחש בעתיד. לעתים קרובות מוות משמש שם כמטפורה לרגשות ולתגובות שהם חלק מן החיים. המשמעויות הריאליות והמטפיזיות של המוות מבליחות ב***כוכבים בחוץ*** רק פה ושם עד ל"הם לבדם", השיר המסיים של הספר. ב***שמחת עניים*** המוות הוא ממשות ריאלית: "גם היום, בת, יוצא כל דבר מפשוטו, / אך לַמָוֶת, ולא למליצה" (210), רק נוכחותם ופעילותם של המתים בין החיים היא פיגורטיבית. בספר הראשון המוות הוא בדרך כלל עניין מרוחק, משהו הנתפס, כפשוטו או באופן פיגורטיבי מן הפרספקטיבה של החיים. ב***שמחת עניים*** המוות הוא נוכחות מיידית וספציפית, שהחיים, כל חיים, אמורים להיות נדונים מן הפרספקטיבה שלו. בעלילה המשוחזרת של ***כוכבים בחוץ*** המוות (כפשוטו) מופיע בסיום. בזו של ***שמחת עניים***, מוות כפשוטו הוא ההתחלה, נקודת המוצא הסיפורית והאידיאית, הקובעת מלכתחילה את אופייה של היצירה כולה.

הנה דוגמאות אחדות להופעות של מוות ב***כוכבים בחוץ***: המשורר יודע ש"כולנו, בת שלי ננוח בלעדינו" (84), ש"הסוף אחים הוא אלם" (112), "בחיתוך הברק" נחשפים לו הרחק הימים שנותרו בלעדיו (120), וכשהוא מתבונן במותו מרחוק הוא מתאר אותו בגוף שלישי: "גוף נופל על אדמותיך" (114). מותו של המשורר עשוי להצטייר לו כמוות למען חיוך (9), כהתאחדות עם אלוהים ועם עולמו (11, 23, 45) ובעיקר כטקסי

פרידה, לעתים מלאי יופי וחושניות, המשחזרים את חייו ומסכמים אותם באהבה נוסטאלגית; כך בעיקר בשירי הפרידה של החטיבה הרביעית (112, 118, 122, 126, 138), לטקס מסוגנן ומפואר במיוחד של מוות כסופם ההדור של החיים, ראו "עד הלילה" (50). ב*שמחת עניים*, אם צריך להזכיר זאת, לא המוות גדול ומפואר, אלא העמידה העיקשת והאמיצה כנגדו, ה"חיים על קו הקץ".

בשירים אחרים ב*כוכבים בחוץ* עשויות להשתמע מטפורות של מוות, ככינויים אוקסימורוניים לחוויות חיים גדולות הקשורות במפגש עם התבל או עם האישה. 'מוות' מתבקש כאן (גם אם אינו מופיע במפורש) כשם נרדף לאובדן הבינה ולסחרור החושים, לאור המוחלט והמסנוור שכמוהו כחשכה מוחלטת, להתאפסות ה'אני' בארוס הקוסמי או הנשי. בזיקה למי שבשבילו האישה היא "אהובה מנשוא", מי שנחשף ל"כל אשר גאה וייף לאין מרפא", ו"המורעל בשלוה ובכוח", או "עייף להורגיו, לעלמה, לשירים ולדרך" (הדגשות שלי) 'מוות' עשוי לשמש כאן כגילום של עוצמות החיים המושכות ומעוררות פחד כאחד. וראו למשל "בהר הדומיות" (66), "על קביים אליך שירי מדדים" (68), "תמצית הערב" (74), ובמיוחד "תחנת שדות" (80). מצד אחר, 'מוות' הוא כאן גם כינוי, מטפורי או מטפורי למחצה, להיפוכה או לחדלונה של אותה חוויית יסוד עצמה, בין שהיא מתגלה כאהבה לאישה, ובין שהיא מתגלה כזיקה לתבל; כינוי לאותם רגעים שבהם מתברר למשורר שה"אהובה מנשוא" איננה אלא אישה ככל הנשים, ו"התבל" שביקש לגעת בלִבה ולשאת את בשורתה, איננה אלא יקום קר ואדיש.

הגיבור השירי של *כוכבים בחוץ* נרתע מן המגע עם האהובה, כמו שכבר תיארתי, לא רק משום שעוצמתה המוחלטת מאיימת על שלמות אישיותו ועל צלילות דעתו; אלא גם מפני שהוא חושש מן האכזבה הכרוכה במפגש הממשי עמה. יש והוא מעדיף להישאר רחוק ממנה, כדי שהקירבה לא "תמית" את דמותה בעיניו או את דמותו בעיניה, ההילה הארכיטיפית תיעלם ושניהם יתגלו כבני אדם ריאליים ("בהר הדומיות" 65). או, כשאינו עומד עוד בסערת רגשותיו, הוא מתפלל "שתהיי שלי, רק למען אוכל אותך לשכוח" ומכנה את חלומותיו-חלומותיה ש"יובילו אותה אליו", "חלומות לא טובים" משום שהם יעשו אותם לזוג מן המניין, החי באותה הוויה ביתית מורגלת, ש*בכוכבים בחוץ* כמוה כמוות לאהבה, לשירים ולדרך ("[על קביים]" 68-70). אכן, כשישוב הנודד עם תום מסעו אל אהובתו המצפה לו, כמסופר ב"חיוך ראשון" (54) – שהגיבורה שלו היא דמות האישה היחידה בספר שיש בה משהו מדמות הרעיה ב*שמחת עניים* ומזו של נעמי ב*פונדק הרוחות* – היא "תקפיא" אותו בידיה הקרות (כלומר, שיבתו אליה היא סוף דרכו כנודד-משורר בין מראות העולם ונפלאותיו).

משמעות כפולה דומה לזו שניתן לייחס ל"מוות" בהקשר המגע בין האוהבים, ניתן ליחס לו גם בהקשר המגע עם התבל. הגילוי שהאהובה היא אישה בשר ודם, לא אלילה היושבת ב"הר הדומיות", מקביל לגילוי שהתבל רבת הפנים שהשירה דימתה ליצור, איננה אם לעולליה בני האדם, אלא יקום נכרי ואדיש להם. המפגש עם המציאות איננו כאן התמזגות עם כוחות החיים הגדולים, או רגע של נפילת מחיצות בין האובייקט והסובייקט, אלא היפוכם, קריקטורה שלהם, כהתאחדות בצלם "לא-אלוהים", צלם האבן חסרת החיים, הנדמית, באור הירח, למסכת המוות שעתידה לכסות במוקדם או

במאוחר את האדם ואת הנוף גם יחד. מה שמרומז לאורך הספר בשירים בודדים ובמיוחד ב"שיר על דבר פניך" (33), מתגלה במפורש בשיר הסיום שלו "הם לבדם" (145). זה השיר שבו מוחזרים ליחסים בין היקום ("הרקיע הקר והעת") ובין האנושי ("הבכי" ו"הצחוק") מימדיהם האובייקטיביים 'הנכונים'.

על-פי ההשתמעות הראשונה שסימנתי, המוות ב***כוכבים בחוץ*** הוא היפוכו של המוות ב***שמחת עניים***. בספר הראשון 'מוות' עשוי לשמש כינוי מטפורי לאינטנסיביות המקסימאלית של החיים, לגילוי כמו-אלוהי שהאדם שבוי התרבות אינו מסוגל לשאת בעוצמתו, בספר השני לעומת זאת, המוות, כפשוטו, הוא אויבם הנחרץ של החיים שבהתמודדות עמו וב"התגברות" עליו מגלה האדם את מלוא כוחו. בספר הראשון אולי המוות הוא מטפורה לאובדן הבינה מרוב אושר, ואילו בספר השני הוא האמת האחרונה המעוררת את התודעה למרום בהירותה וצלילותה.

לעומת זאת, על פי משמעותו כפשוטו (כפי שהיא מתגלה ב"שיר על דבר פניך" וב"הם לבדם") עשוי המוות להיתפס דווקא כחוליית חיבור בין שני הספרים. לאחר שהספר הראשון נסגר בהכרה שניסיונו של האדם היחיד להתמודד עם סופיותו ואפסותו על ידי התמזגות עם היקום נכשל (מגע הגומלין עם התבל מתגלה כאשליה) נפתח הספר השני בניסיון לנהל את ההתמודדות בזירה אחרת, זירת החברה האנושית.

בשמחת עניים אין אלתרמן מניח כביכול לבכי ולצחוק, ש"יפלו בלי אויב ובלי קרב". לאחר שנסגר מעגלו של ***כוכבים בחוץ*** הוא פותח מעגל חדש שבתוכו הוא יציג מחדש, ויתמודד מפרספקטיבה חדשה, עם השאלות שמעורר העימות שבין הקיום החולף של האדם לבין הנצח הקר והאדיש של הזמן והמרחב, שאלות שלא עלה בידם של הדמיון והשירה לתת להן תשובה.

ג. המת-החי

ומן המוות, ל"חיים" שלאחר המוות: לאחר שקוראים ומבקרים פגשו בדמות "המת-החי" ב***שמחת עניים*** שבו וגילו את עקבותיה גם ב***כוכבים בחוץ*** (גלגוליה האחרים, המאוחרים, בשירת אלתרמן ומחוצה לה לא יידונו כאן). לא אטען שאין ב***כוכבים בחוץ*** אלמנטים שעשויים להתקשר לדמות "המת-החי" ב***שמחת עניים***, אלא אדגיש שההכרות עם אותם אלמנטים איננה תורמת דבר להבנת משמעויותיה שם. תהיה אשר תהיה תועלתו של החיפוש הרטרואקטיבי אחרי דמותו של "המת החי" בספר הראשון, להבנתו של הספר השני כיצירת ספרות אין בו תועלת של ממש. גם בעניין זה, ההבדלים מכריעים את הדמיון. הגיבור הראשי של ***כוכבים בחוץ*** הוא איש חי – המשורר – היודע שעתיד הוא להיפרד מחייו, צופה לבוא המוות ומדמיין-מתכנן את האופן שבו יבוא המוות הזה כסיום הולם של חייו. מתים של ממש המהלכים ונוכחים בין החיים אין בספר הזה. לעומת זאת הגיבור המרכזי (או אחד משניים שהם כאלו) של ***שמחת עניים*** הוא מת, השב אל רעייתו ואל רעיו החיים; קשרים בין האנשים המתים ובין האנשים החיים משמשים בה נושא מרכזי. ב***כוכבים בחוץ*** יש אולי תקריות אחדות שניתן לקשר אותן עם דמות "המת-החי" אבל הקשר הזה רופף ביותר. התקריות האלו הן ספוראדיות

ואינן מתקשרות למערכת של ממש. להלן אדון באחדות מהן, תחילה בכל אחת לעצמה, לאחר מכן בהתקשרויות אפשריות ביניהן.

אפתח בשורות המסיימות של "בדרך הגדולה": "להביט לא אחדל ולנשום לא אחדל / ואמות ואוסיף ללכת" (111). שורות אלה, שאחריהן מופיעים ב***כוכבים בחוץ*** שירים אחדים שעניינם מותו של מי שאמר אותן, נתפסות כתקדים הבולט ביותר לדמותו של "המת החי". אבל אם נתבונן בהם בהקשרן, ולפני שהופיעה ***שמחת עניים*** נראה בהן שורות המבטאות בדרך היפרבולית רגש אישי, התשוקה הגדולה של הגיבור לחיות, אהבתו לעולם. הרגש הזה, גם דרך הבעתו, קרובים למדי (למשל) גם על פי התוכן, גם על פי דרך ההבעה למה שנאמר בשורות הסיום בשיר "אני רוצה תמיד עיניים" של נתן זך (***כל החלב והדבש*** 20): "ולא אחדל מהלל, כן, להלל לא אחדל. / וכשאפול עוד אקום - ולו רק לרגע - שלא יאמרו / הוא נפל. אלא הוא קם עוד לרגע להלל / בעיניים אחרונות / את שלהלל לא יחדל". ברוחם הכללית הם דומים בהחלט גם לדברי השיכור המביע בשיר העממי את תשוקתו לחיות בבקשו שכאשר יורידו אותו לקבר: "שימו לראשי / עוד קנקן תירוש להחיות נפשי".

אבל תשוקת חיים כפשוטה איננה עיקר בשיבתו של האיש המת אל החיים ב***שמחת עניים***, שיבה שגלומה בה תביעה מוסרית-ערכית, שיש לה משמעות חברתית והיא מייצגת השקפת עולם. קיומו של המת בין החיים אחריו, איננו ביצירה זו רגש תלוש, עז ככל שיהיה, זהו קיום קונקרטי רב-פנים גם בעולם הבדיוני של היצירה, גם במציאות המיוצגת על ידו. ההבדלים – שאינם קלים כל כך, בין שלוש המובאות, מחווירים כשמשווים אותן (למשל) לשורות הבאות: "כי האב לא ימות, כי הוא אב לאין קץ / כי שאולה ירד חיים" ("מות האב" [212]). לשלושת המובאות הראשונות משותפת אהבת החיים והסירוב להשלים עם חדלונם; בשלושתם הרגש העז הזה מתנסח בלשון היפרבולית. אבל השירים אינם מאפשרים לממש את המשאלה המובעת, ואין חומרים של ממש לבנייה של סיפור או תמונה שיהיו תואמים לרגש הזה, שהוא כל כך מובן כשלעצמו. לא כן הדבר ביחס למובאה מ***שמחת עניים***. המובאה האחרונה איננה רק ניסוח מתוחכם של רגש סתמי, אם גם אינטנסיבי, אלא גם מיצוי ספציפי רב-מישורי של עלילה בדיונית סבוכה ושל מערכת אידיאות שפותחה בעקיבות. הדברים על האב, הם גילום תמציתי ומסקני של מערכת היחסים הרצויה בין המתים והחיים בחברה האנושית בכלל כפי שהיא מוצגת על ידי היצירה. לטענה שהאב לא ימות, שהוא אב לאין קץ, ובמיוחד למשפט המתוחכם המסיים – "כי שאולה ירד חיים" – יש משמעות בהקשרים ערכיים רבי פנים שביצירה, ולא רק בתוך העולם הבדיוני שלה, שכבר תוארו לעיל.

בשורות מתוך "על קביים אליך שירי מדדים" (69) תימצא דוגמא שנייה: "אם ירצה אלוהים ונרד מתליה" אומר האוהב "ודמותך עד מחר מעיניו תרפה / אספר לך אולי מה קשה לי היה / עד הבוקר את שמך רק ללמוד בעל פה". כל המחשה של תמונה (מת היורד מן התלייה כדי לספר על אהבתו לאהובה חיה [?!]) תפגום לדעתי בהבנת השיר הזה שעניינו המעבר מאובדן העשתונות של המאוהב (שהיה "תלוי" באוויר, "מיטלטל" בין דחפיו ורגשותיו, מבולבל באהבתו, "נחנק" מעוצמת רגשותיו) אל צלילות הדעת של התפכחותו (המעבר מסומל כירידה אל 'קרקע המציאות'). כל הלילה 'למד את שמה

בעל-פה׳, כלומר התאמץ להסתגל לרעיון שהיא אישה ממשית ומזוהה, ולצייר לעצמו מי היא באמת, כדי שיוכל לעמוד בפניה. השיר מתמצת את המעבר מלהט של אהבה אל גלגולה בביתיות של יום יום. בהתפוגג האהבה ״העזה כמוות״, ישובו האוהבים, בני אדם ׳בגודל טבעי׳, לחיים, חיים של שִגרה, שכמוהם כמוות לאהבה (וראו דברים על השיר, בסעיף הקודם). גם במקרה זה אין לדעתי צורך או טעם להשתמש בדמות ״המת-החי״ של *שמחת עניים* להבנת השיר. אדרבא, שימוש כזה רק יפקיע אותו ממשמעותו ומן הקוהרנטיות שלו.[2]

גם בשיר ״האם השלישית״ (123) ספק אם נמצא מת שהוא חי. השיר מתאר, לפי פשוטו, שלוש אמהות המקוננות על בניהן שאינם, שעזבו את הבית ולא ישובו. הפואנטה שלו נעוצה בטענה המשתמעת, שגורלה של אם המשורר שבנה אולי חי עדיין (״ואולי עוד לא נח״) מר מגורלן של חברותיה שבניהן כבר מתו (בהגשימם ייעודים לאומיים כמו העפלה והתיישבות). גוף הבן ״התלוי על ראש התורן״ יגיע בסוף אל אמו והיא תוכל למצוא לו מנוחה ולספוד לו, הבן ההולך בשדות אמנם נדון למוות (״הוא נושא בלבו כדור עופרת״) אבל הוא ימות לרגלי אמו ובמותו ישוב להיות שלה. רק ״האם השלישית״, אמו של המשורר, איננה יודעת דבר על מקום הימצאו ולא תזכה לראותו, משום שהוציא את עצמו מן החיים האזרחיים הנורמאליים ומן המאבקים ההרואיים של העולם גם יחד. בין אם חי בין אם מת, הביתה לא ישוב. משורר הוא. מקומו הוא ״עולם האלוהים״ שאת נתיביו הוא ״מודד בנשיקות כנזיר משולח״ (פרא אדם, שעיר משתלח, ״שליח״ המתקדש לייעודו, מתנזר מהנאות מקובלות וחורג מן המוסכמות). הרי זה ממש היפוכו של הבעל המת של *שמחת עניים* שאינו נוטש את ביתו אפילו לאחר מותו (וראוי להתבונן בנוסח ראשון של השיר – אלתרמן, תשל״ט, 156).

דוגמה נוספת, אולי בעייתית מן הקודמות, היא הופעת ״מתיה״ של הפונדקית, ״היושבים דוממים ושחורי משקפיים״ כמין פיגורות מתוך סיוט גרוטסקי ומספרים לה על עיר שנשרפה ועל גולגלות שנערפו (14). אינני בטוח שאני מבין את ההופעה החד-פעמית הזאת לדיוקה (באיזה מובן ולמה המתים האלה הם ״מתיך״, המתים שלך? ומה פירוש ״יבואו אותך להכיר״?) אבל דומה שההקשר הכולל להבנת ההופעה הזאת בשיר צריך לצאת מהעימות שהשיר מעמיד בין הטבע והנשי הנצחיים ובין העולם המודרני. קרבנותיו של העימות הזה שנטשו את הטבע ואת האהבה, למדו את לקח הנטישה הזה, והם ממחישים אותו בהופעת הרפאים שלהם; או אולי הם קרבנותיה של ״האישה הגדולה״ השבים כצללים להטריד את זיכרונה (כמו שראינו בשירים כמו ״בהר הדומיות״ או ״תחנת שדות״). אבל גם דוגמה זו, למרות שהיא קרובה יותר מאחרות לדמות ״המת-החי״, ספק אם יש בה כדי למעט את השוני שבין שני הספרים.

דומה שניתן לסכם: גם אם ניתן לתאר את התקריות שתיארתי כצעדים לקראת התגבשות של דמות מת המהלך בין החיים, הקשר בין תקריות אלה ב***כוכבים בחוץ*** ובין

[2] לעניין ״התלייה״ שהאוהב יורד ממנה בשיר הזה ראוי להשוות את הביטוי ״תלֵית חלומות״ (״רצח חלומות״) מן השיר המוקדם של אלתרמן הקרוי בשם הזה (שירים 1931-1935, 99-103). עיקרו ברעיון שפתרון החלום (גם הגשמתו) מחסל אותו, ואת הכאב שהוא גורם. השיר קרוב מאד מבחינה תמאטית ל״על קביים״ הנזכר כאן, שעניינו – סילוקם של היופי, המסתורין והאימה שבאהבה, על ידי הגשמתה.

׳סיפור המת-החי׳ ב***שמחת עניים***, הוא קשר רופף ביותר. בספר הראשון מדובר באלמנטים פיגורטיביים מפוזרים שניתן לרוב לפרש אותם בפשטות יחסית בהקשרם, בכיוונים שונים, אין שום סיפור או קונסטרוקציה אחרת שתלכד אותם (אם לא מתעקשים לבנות שכמותם, יש מאין). בספר השני מדובר במציאות שירית שלמה, התובעת המחשה מפורטת ועקבית, ״מציאות״ שאמינותה כה רבה עד שלפעמים נוטה הקורא ליחס לה מעמד של ממשות ריאלית. לא קיבוץ מוטיבים מן הספר הקודם כאן, אלא בנייה מהתחלה. שם פרודות ללא הקשר, כאן סטרוקטורות סיפוריות, סימבוליות והגותיות הבונות ומארגנות אותו מיסודו, לא פיתוח של תמות קיימות אלא משמעות-על חדשה המעניקה מכוחה גם למשמעויותיה החלקיות ולגם לאלו הסובבות אותה.

מה שנכון ביחס ל״מת החי״ נכון גם ביחס לעניינים רבים אחרים. בדיקה משווה של מילים, תבניות, מבני עומק, אירועים ועלילות המופיעים בשני הספרים עשויה להעיד שאכן, אותו משורר כתב אותם, אך היא לא תבטל את השוני העצום שביניהם. ״צלם אלוהים״ מופיע גם ב״שיר על דבר פניך״ ש***בכוכבים בחוץ*** (34) וגם ב״על ארץ אבנים״ ש***בשמחת עניים*** (214) אבל בשיר הראשון הוא ״צלם עולמותיו חִוְרֵי האבן״, חותם ״הנצח הקר״ (קיטס, ברנר), צלם המוות המכלה כל חי. בשיר השני הוא גילום של כוח החיים הבסיסי המתגלה לאחר שנתערטל מכל כיסוייו במאבקו רב העוצמה כנגד המוות. ״ברק״ מופיע כמראה וכסמל בשני הספרים. בספר הראשון הוא האור המאיר את ״כוחה וצלצולה״ של האהובה (117) בספר השני (157) הוא מגלם את שעת המוות של האהובה ושל עירה. לא קשה לגלות דמיון בין חוויית המרכז של ״בהר הדומיות״ (65) ובין זו של ״המשתה״ (164), זה הרעיון שהגדולה באהבות היא זו שלא הוגשמה, או שאיננה ניתנת להגשמה, אבל על הבסיס המשותף, הכללי והמזערי הזה נבנות שתי חוויות שונות בתכלית, בשירים שונים זה מזה מכל בחינה אחרת. אפילו ל״רק פעם לאלף שנה יש לחיינו שחר״ ניתן לגלות מקבילה אסתטיציסטית ב״הדלקה״ (26). מה שעולה בפוטוריזם של השיר הראשון (הדברים הבנאליים ביותר הופכים יפים ומרתקים ביותר כשהם עולים באש) מתגלגל במשמעות שונה לחלוטין כשמדובר ב״שמחת העניים״, שעיקרה הקניית משמעות אנושית ומוסרית לנורא מכל. ״שמחה״ (ומילים נרדפות לה) מצויה בשני הספרים וכן ״אור״ ומילים רבות אחרות. אבל בכל אחד מהם עושה אלתרמן שימוש אחר לחלוטין. לדיון נרחב בתקריות אלו וברבות אחרות אין לי כאן מקום.

ד. הערות קצרות על הבדלים בענייני מבנה, סגנון ודרכי משמוע

התמורה שחלה בשירת אלתרמן בין *כוכבים בחוץ לשמחת עניים* מתגלה לא רק ב׳עולם׳, בנושאים ובמשמעויות של שתי היצירות, אלא גם בצורות, בדרכי המשמוע, בסגנון, בחריזה, במבחר המילים, ובדרכי ההבעה הפיגורטיביות; לא רק בפונקציות, גם ב׳אמצעים׳. להלן אצביע בקיצור על עניינים אחדים שהם סימפטומאטיים להיבטים אלה של התמורה. ספר ופואמה: ***כוכבים בחוץ*** הוא ׳ספר שירים׳, ***שמחת עניים*** היא פואמה (׳שיר ארוך׳), וביתר ייחוד, פואמה מודרניסטית. לניסיון הבחנה בין שתי הצורות, להגדרות ז׳אנריות של פואמות לסוגיהן, ולעניינים המסתעפים מן ההבדל הזה

במקרה שלנו, ראו ערפלי (תשמ"ג, 11-15).[3] זיקה לבלדה: אחדים מן ההבדלים התמאטיים והמבניים בין הספרים קשורים במובהק לזיקה השונה שלהם למודל הסיפורי-הדרמטי של בלדת המופת האנגלית-סקוטית. ב*כוכבים בחוץ*, מתגלה הזיקה לבלדה בהבלחות, בהיבטים מבודדים, ובאחדים מן השירים, ב*שמחת עניים* הזיקה הזאת חזקה ורבת-פנים ומתגלה בכל הרמות, מן המבנה הכולל של היצירה ונושאיה המרכזיים ועד לפרטי-פרטים של אירועים ואווירה. גם זיקה זו נשמרה ופותחה מכאן ואילך בשירת אלתרמן לאגפיה (וראו גם על כך ערפלי, שם, פרק חמישי). מובן והקשר: הביקורת שהגיבה על ***שמחת עניים*** סמוך להופעתה טענה, בין השאר, שיצירה זו פשוטה ומובנת יותר מ***כוכבים בחוץ***. בטענה זו שהיא על-פנייה טענה של שטות, חבויה בכל זאת אינטואיציה נכונה: הקושי בהבנת הספר השני הוא מסוג אחר מזה הכרוך בהבנת הספר הראשון, וההבחנה בין סוגי הקושי הללו, עשויה לסייע להבנת היבט חשוב של החידוש הפואטי הגלום בפואמה האלתרמנית. הקושי להבין שירים (או אפילו משפטים) ב*כוכבים בחוץ* ניכר במבט ראשון, משום שבחלק ניכר מהם קשה לצרף מילה למילה ושורה לשורה על פי מובניהם כפשוטם. כדי לארגן באופן משמעותי קטעים ושירים צריך לבצע קפיצות ומעתקים במובני המילים (sense) והצירופים. ב*שמחת עניים* לעומת זאת, הלשון נתפסת כ"שקופה" והמטפורות לקוחות מתחומים סמנטיים אחידים ורצופים (יחסית). הקושי מתחיל כשהקורא מנסה לבנות מסגרות הקשר ושדות התייחסות (frames and fields of reference) על-פיהן יוכל לפרש את השירים במושגי עולמות המוכרים לו, מסגרות שאליהן יוכל ליחס את מובני הדברים הנאמרים בשירים (על המושגים הנזכרים, סוגים של רצפים סמנטיים הנבנים מתוך טקסט וחוזרים ומפרשים את החומר המילולי שבו, ראו הרשב, תש"ס, 13-67). קושי זה נעשה חמור עוד יותר לקורא המבקש לצרף את השירים למערכת אחת, כמתחייב ממסגרת היצירה שאמורה להיות מלוכדת יותר מזו של הספר שקדם לה. במילים אחרות, הלשון עצמה נעשה אמנם לוגית ומקושרת יותר, אבל ייחוסה לעולם הנבנה ביצירה בעייתי. *שמחת עניים* איננה הרמטית ומודרניסטית פחות מ*כוכבים בחוץ* (אולי להיפך) אבל היא שומרת על הפנייה חוזרת ונשנית לעצמה, על דחיסות ועל שיריות, בדרך השונה מזו שאפיינה את הספר שקדם לה. ביצירות מאוחרות יותר של אלתרמן מופר לרוב האיזון הזה. הלשון שנשארה בהירה יחסית מתפרשת לרוב בלא קושי מיוחד בזיקה למסגרות הקשר ברורות וקלות יחסית לבניה. גם מבחינה זאת *שמחת עניים* היא סימן מובהק לתמורה.

לשון פיגוראטיבית: במקביל לתמורה שחלה ב*שמחת עניים* ביחסים שבין 'מובן' ו'הקשר', משתנים בהן גם התפקוד ודרכי העיצוב של הלשון הפיגורטיבית. פיגורות

[3] "פואמה" (שיר ארוך) משמשת לי ככינוי ליצירות ספרות שהן 'שירים', שהן 'ארוכות' (ביחס לשיר הלירי), שהכוח המסביר והמארגן של הנחת אחדותן עדיף על כוח חלקיהן הנפרדים, ושאינן אֶפִּיות. לעתים הן סיפוריות, אבל כמה ממשמעויות הלוואי של המושג 'אפי', לא יחולו עליהן (כגון 'עלילת גיבורים', השתהות על פרטי פרטים, של מציאות, 'מלאות' של הוויה, ריחוק אפי, תכונות ריתמיות מסוימות ועוד). סוג זה – לטיפוסיו השונים – נוצר בדרך כלל מתוך חתירתם של יוצרים להתמודד באמצעיה של השירה (בדורות האחרונים, בעיקר באמצעיה של השירה הלירית והלירית-דרמטית) עם תחומי מציאות או בעייתיות שאין בכוחו של השיר הלירי הקצר יחסית להקיף או למצות אותם (וראו לכל הנושא, גם הרשב, תש"ס). התנגדות לשימוש במונח "פואמה" לתיאור שירים ארוכים מודרניסטיים, ראו שביט, תשס"ג.

מרכזיות, כמו למשל האנשה ואוקסימורון, משמשות בשתי היצירות בתפקידים שונים לפי האופי השונה של ההקשרים המנצלים אותן. ב*כוכבים בחוץ* משמשות האנשות בתפקיד הרומנטי הטיפוסי, הפעלת מראות ועצמים מן הטבע ומן העיר כאילו היו יצורי-אנוש ובניית זיקת גומלין בין האנושי ללא אנושי (אמנם גם בזיקה לכוללים כמו "עיר" או "תבל"), או בשירים אחדים ("הדלקה" למשל), הן מאפשרות למשורר להפיק אפקטים דרמטיים-תיאטרליים מתיאורים של מציאות מוכרת או סטטית. האוקסימורון המפגיש יסודות מרוחקים, מצרף מרכיבים לשוניים ישנים וחדשים וכיוצא בזה, מעורר בדרכים שונות תשומת לב לרענון של הבנאלי ומסייע ליצירת "רגעי ההולדת" של המראות המוכרים. ב***שמחת עניים*** מופעלת הפרסוניפיקציה במסגרת מגמות פואטיות ותמאטיות אחרות כמו אובייקטיפיקציה (המחשה, החצנה) של מושגים מופשטים, עקרונות כלליים ותכנים נפשיים, ולצורך יצירת עולם שירי שבו המוחשי, החיצוני, הריאלי והאובייקטיבי מזה, המופשט, הפנימי והסובייקטיבי מזה – פועלים יחד במידה שווה של ממשות ועל-פי אותם אופנים של קיום. האוקסימורון משמש לעומת זה, לעיצוב מצבים קיצוניים, דו-ערכיים ודו-משמעיים ולהעמדת פרדוקסים קוגניטיביים ומוסריים. באופן זה גם מסייע האוקסימורון לאלתרמן להימנע כאן מעמדות שמסקנותיהן האידיאולוגיות-פואטיות החד-משמעיות אינן רצויות או נוחות לו . בלשון מכלילה ניתן לסכם: ב***כוכבים בחוץ*** האוקסימורון והפרסוניפיקציה הם בעיקר מרכיבים בלשון של מראות, ב***שמחת עניים*** – בעיקר בלשון של הפשטות (וראו גם לעיל פרקים ו', י', וכן ספרי הנזכר, בעיקר 116-118, 131-132). רמיזות (אלוזיות): סימפטום בולט אחר להבדל שבין שתי היצירות הוא זיקתם השונה למקורות העבריים, הלשוניים, הצורניים והתמאטיים. כפי שהראו חוקרים – במיוחד אסתר נתן (1969) וישראל לוין (תשל"ז) ובהרחבה יתרה שלֵו (תשס"א), לשונה של ***שמחת עניים***, צורותיה ומוטיבים שבה, מגלים זיקה חזקה למבחר עשיר ומגוון של מקורות מן המקרא, מן התפילה ומספרות ימי-הביניים. מבחינת כמות הרמיזות ומבחינת מעמדן בטקסט ודרך תפקודן בו, *שמחת עניים* שונה מאוד מ*כוכבים בחוץ* (שהרמיזות המעטות שבו למקורות היהודיים הן מעטות וחבויות; וראו על אחדות מהן, שמיר תשמ"ט). מנקודת ראות זו אפשר לראות את הקובץ הראשון כקובץ האוניברסאלי והחדשני ביותר בשירת אלתרמן, ואילו את הפואמה – כיהודית וכמסורתית שבה (ואין הדבר בהכרח כך, מנקודות ראות אחרות). המקורות האלה היו מן הגורמים ששימשו את הביקורת כמשענת לפרשנות שקשרה את היצירה לגורלו של העם היהודי בכלל, ולגורלו בשנים הסמוכות להופעתה בדפוס בפרט. חריזה: בין שלל התופעות הפרוסודיות המבדילות בין שתי היצירות בולטת החריזה. ב***כוכבים בחוץ*** החריזה עשירה ורבת הפתעות. "אלתרמן מרבה להשתמש בחרוזים בלתי-מדויקים ומפעיל הרבה דיסונאנסים דראסטיים, המקבילים לדיסונאנסים בסמנטיקה של המילים החורזות ולדיסונאנסים בלשון השיר ובדימויו" (הרושובסקי, 1971, 746). ב*שמחת עניים* המגמה היא הפוכה ממש. אותה מלאכת מחשבת המושקעת בספר הראשון כדי לבנות חרוזים מבריקים, מושכי תשומת לב אל עצמם על-ידי חיבור של איברים שונים ככל האפשר זה מזה באמצעות יסודות צליליים שגם הם שונים ומגוונים ככל האפשר (המתח בין החומרים ההטרוגניים הוא כה עז

שהחרוז מאיים כביכול להתפרק), מושקעת בספר השני (ואיני מדבר על החרוזים הדקדוקיים הרבים בו) בבניין חרוז שאיבריו כל כך הומוגניים עד שכמוהו כמעט כחזרה מדויקת על אותם צלילים ואותן משמעויות (כמוהו כ'צימוד' של שירת ימי הביניים העברית); או בחרוז, שהניגוד העיקרי שבין איבריו הוא ניגוד משמעויות סימטרי, האמור להתבטל כביכול, או להצטרף, בדו-משמעות אחת. אין ספק שניתן לעמוד על כמה וכמה קשרים וקשרי-קשרים שבין כל אחד מטיפוסי חריזה אלה לבין תופעות אחרות המאפיינות את *כוכבים בחוץ* מזה ואת *שמחת עניים* מזה, אף להציג כל אחד מהם כצומת מאפיין לתמאטיקה ולפואטיקה המייחדות כל אחד משני הספרים באופן כולל. גם בעניין מורכב ומרתק זה לא אדון כאן. אסתפק ברמז: אלתרמן עצמו הבחין בין שני טיפוסים של חריזה מופת: "כָּל שׁוּרָה תִּבָּחֵר כְּעַלְמָה בַּשִּׁבְיָה / וְחַפְּשׁוּ הַיָּפָה בִּבְנוֹת הַפֶּלֶךְ. / וְחָרוּז תִּמְצָאוּ לָהּ שָׁלֵם כִּשְׁבוּעָה / אוֹ חָצוּי וּמַגִּיר עֲסִיסוֹ כַּפֶּלַח" (*עיר היונה*, "הבקתה", 293). וכדברי הרי גולומב: "שלם כשבועה" הוא חרוזה של *שמחת עניים*, "חצוי ומגיר עסיסו כפלח" הוא זה של *כוכבים בחוץ* (וראו פירוט נוסף ודוגמאות, ערפלי תשמ"ג, 144-146).