



חיוך ראשון – ושני

תמורות בפואטיקה האלתרמני

רות קרטון בלום

א

מבין השירים הליריים שפירסם אלתרמן עד 1938 בכתבי-העת של המודרנה ("כתובים" "טורים" "גזית") אסף רק שלושה אל "כוכבים בחוץ". אבל את שלושת השירים האלה לא הביא ככתבם הראשון, אלא שינה והחליף בהם הרבה כשהתקינם להיכלל בקובץ. השירים, שהופיעו לראשונה בחוברות "גזית" בשנת תרצ"ד, הם: "האם השלשיית", "זוית של פרוור", ו"בתרצ"ו – "חיוך ראשון".¹ בחינה מפורטת ורצופה של השינויים שהכניס אלתרמן בנוסח שיריו אל המגלה תמורות שיטתיות ועקרוניות בפואטיקה של המשורר – תמורות המתחוללות בתוך ארבע, חמש שנים בסך-הכל. זאת, כמובן, מלבד השינויים שבאו מן הצורך לשפר ולהשביח את המעשה השירי, צורך שהוא משותף בוודאי לכל משורר הקורא את שירו בפרספקטיבה של זמן. חילופי הנוסחים מסייעים, איפוא, לעקוב אחר התגבשות הפואטיקה של אלתרמן ב"כוכבים בחוץ", לראות מה הם דרכי העיצוב והמיבנה האופייניים לשירי הנעורים, שהמשורר ביקש להתרחק מהם, ולאיזו תכלית שירית חתר להגיע. הואיל והשינויים מעידים על הבדלים עקרוניים בין תקופת יצירתו הראשונה לתקופת "כוכבים בחוץ", אולי יש בהם אף כדי להסביר מדוע לא כלל אלתרמן אלא חלק קטן ביותר משירי הנעורים בקובץ שיריו הראשון.

השינויים הרחבים והמשמעותיים ביותר חלו ב"חיוך ראשון", שהוא המרכזי בקרב שירי האהבה ב"כוכבים בחוץ", אך קווי השינוי העקרוניים משותפים גם לשני השירים האחרים. באופן כללי ניתן לתאר את משמעותם של החילופים הללו כשאיפה אל המסוגנן, הכללי והעל-זמני, הבאה במקום הנטייה לפירוט הנסיון המסויים, החווייה החד-פעמית. גילוייה של מגמה זו הן בצדדים המיבניים והן בצדדים הפיגוראטיביים והסגנוניים של השירים, הם שונים ומגוונים.

להלן ננסה להמחיש את הדברים על-פי השוואה מפורטת בין הנוסחים.²

¹ "האם השלשיית" ו"זוית של פרוור", "גזית" ב, חוב' ז', תרצ"ד; "חיוך ראשון", "גזית" ב', חוב' ח-ט, תרצ"ו.
² נוסח "כוכבים בחוץ", סימן ב'; ראה "שירים שמכבר", כל כתבי נתן אלתרמן, הוצ' הקיבוץ המאוחד, 1972.

א. חינוך ראשון

(נוסח "גזית" – תרצ"ד)

אל תקראי לי בדמעות הפעם. אל תקראי לי במלים רבות.
אני הולך-נוסע לקראתך בחריקת קרונות מכל דרכי.
המתנה יגע ושידוד. אל תקראי לי במלים רבות.
הכל הכל נרגע ונתפורר, אך את עוהך ועוד הלילה חי.
בתור הומה, באגרופים שלוחים, על סף הלב עומדים הרבה הרבה דברים - -
ועוד הלילה חי. הפרקים זעמים. החשך מעשן מכל הארבות,
פותח המלות גדולות כביכרים.

כפכת אחרונה. התחנה קפצה – במגדלים, אורות, ריצת סכות-מצפה.
מן הרציף, בתוך פגישות זרות. אל תשתברי אלי בבכי אך: הנהו!
רגלי תלכנה עוד, עד כאן, פתאם את הגרון מתכת תצפה.
לומר - - ולא אוכל. כך. כך נעמד קרובים. והכל נשימה עולה מפה מול פה.
והרעב נצב זקוף בתוך עינינו.

באפלה, בשריוני ברזל, הרחוב אותי השביע – את זוכרת.
בשיר שלשלאות הולך נגדי שבויים – שורות פנס, רוקלים, חיות אשר לכד.
לשוא קראת לי – שוב! פרץ מחול מראות! עלו חיי על הבמה המסתחררת,
והדרכים היו עפות והצבעים רבים וכל פגישה אחרת,
ואת היית אחת.

אז נשארו עיניך לבדן באכל עגולים של נדודי שנה
ושמך המתרוגן בשלשית מיתריו נותר עמוס אבק, סגור, ולא נגן.
יותר יותר הרחק ממך, מלילה אל אחר ומשנה אלי שנה,
בהתאבקות שוקים רבי קולות, בין אבוקות, בעיר לוחמת, עשנה,
נשאו אותי הכפרים חלל על המגן.

גדולים גדולים רגעי הסוף. כפי את הגרות כאחרי נתוח.
פרשי את שתיקתך. המרחבים שטים. אני נושם אויר בגובה מטרח.
את! מעולם עוד לא חיתתי כך! את, ים שלי! ריחך פריח המולדת המלווח!
רק יש וזכרונו היה עובר בי פתע, בקפיצת נמר, במעוף דלתות נרוח,

בְּכִי מִתְגַּלְגַּל לְאֶרֶץ פְּסִנְתָּרְיוֹ.

הֲלֹא יָדַעְתִּי – אֵת לִי מִחֶכְהָ. בְּצַל. בְּרַעֲדַת שְׁפֹתַיִם נְשׁוּכָה.
אֵת לְחֻשְׁךָ שְׁמַעְתִּי מִתְעַלֶּף, מִדְּבִיק אֵת הַסּוּסִים, נִחְבָּא בְּכַרְפְּרוֹת.
לֹא פַעַם, בְּאֲדִים מְלֵהָטִים שֶׁל חֵג, בְּהִיּוֹת רֵאשֵׁי גוֹסֶס עַל הַשְּׁלֶחֶן,
רְאִיתִי – אֵת יוֹצֵאת מִן הַזְּנוּיָה, כָּלֵם הֶלְכוּ וְאֵת נְשֵׁאֲרֹת בְּחֻשְׁכָּה,
לְהַקְפִּיאֲנִי בְּיַדְךָ הַקְּרוֹת.

כִּי שְׁמַלְחֶךָ לֹא רָצָה בְּאֲבִיב, כִּי צָמַד עֲגִילֶךָ מֵת בְּתוֹךְ תְּבָה.
כִּי הֶרְזוֹן הַקָּר וְהַבּוֹטֵחַ אֵת פְּנִיךָ כְּפֶסֶל סֵתֵת.
כִּי עַד בּוֹאֲךָ לְרֵאוֹת אוֹתִי עֲכָשׁוּ, מוּל אֶפֶק הַמּוֹרִיד מְסַךְ עַל הַשְּׂרָפָה.
שְׁמַרְתָּ לְמַעַנִי אֵת הַיָּקָר מִכָּל, אֵת הַשְּׁלוֹם לְכָל – פֶּת עֲצָב חֲרָבָה
וְאוֹר חֵיוֹן רֵאשׁוֹן נֶצֶב וּמִתְמוּטָט.

חיוך ראשון

אל תקראי לי בשבועה נואשת, אל תקראי לי במלים רבות
אני שנית אליך נאסף, עולה אל מפתגך מכל דרכי.
והמסע יגע ואביון. אל תקראי לי במלים רבות.
הכל, הכל נרצע ומתפורר, אך את עודך ועוד הלילה חי.
בתור הומה, באגרופים שלוחים, על סף הלב עומדים הרבה הרבה דברים - -
ועוד הלילה חי. שופפים יערותיו. החשך מעשן בכל הארבות.
פותח המלות כביכרים.

אם נשארו עיניך לברך באבל עגולים של נדודי שנה,
אם שמך המתרוגן בשלשת מיתריו נותר עמוס סגור, ולא נגן –
אמרי לדומיה רוצחת הדמעות, אמרי לתוגתך הזו הנושנה,
פי אליהן חוזרים, תמיד חוזרים ריגם, מאבוקות, מעיר לוחמת, עשנה,
לו פעם, לו עוד פעם לחבקן.

גדולים, גדולים רגעי הסוף. כבי את הנרות. האור זועק לנוח!
פרשי את שתיקתך. המרחבים שטים. אני נושם אני בגובה מטרה.
את! מעולם עוד לא חיתתי בך! את ים שלי! את ריח-המולדת המלוח!
רק יש וזכרונו היה עובר בי פתע, בקפיצת נמר, במעוף דלתות נרוח,
באשר מסער ושבור כנף.

הלא ידעתי – את לי מחכה. בצל, ברעדת-שפתים נשוכה.
את לחשך שמעתי מתעלה, מדביק את הסוסים, נסתר בכרכרות.
לא פעם, באדים של חג בודד מאד, בהיות ראשי גוסס על השלחן,
ראיתי – את יוצאת מן הנזות. כלם הלכו ואת נותרת בתשכה
להקפיאני בידיך הקרות.

פי השנים דמומות עברו על חלונך, פי צמד עגיליך מת בתוך תכה,
פי הרזון הקר והבוטח את פניך כפסל סתת.

פִּי בְּצִאתְךָ אֵלַי, כּוֹשֶׁלֶת פְּחִלּוּם, מוֹל אֶפֶק הַמּוֹרִיד מִסֶּךְ עַל הַשְּׂרָפָה,
שִׁמְרֶת לְמַעַנִי אֶת הַיָּקָר מִכָּל, אֶת הַשְּׁלוֹם לְכָל, פֶּת עֵצָב חֲרָבָה
וְאוֹר חֵינוֹךְ רְאוּשׁוֹן, נֶצֶב - - וּמְתַמוּטָט.

שלושה כיוונים כלליים של שינוי עולים מן ההשוואה של שתי הגירסאות: שיר שהוא סיפורי דראמאטי בגירסתו הראשונה נהפך לשיר לירי מטאפורי בגירסתו השנייה, והיסודות הסיפוריים שבו נוטים להתרופף; נימת הווידוי האישי שאיפיינה את הגירסה הראשונה מפנה מקום לנימה מכלילה ומנופרת יותר. כתוצאה משני כיוונים אלה נוטים המצבים והציורים המיוחדים אל עבר המופשט והכללי, ואל עבר המטאפורי הדחוס. נעיין בתופעות אחת אחת.

ברבים משירי אלתרמן מן המחצית הראשונה של שנות השלושים בולט מיבנה כמעט סיפורי: פרטים ריאליים של סיטואציה, ואפילו קטעי עלילה ברצף של מוקדם ומאוחר. (ראה, למשל, השירים "ניחוח אשה"³ או "סתיו עירוני"⁴). מבינה סיפורי מעין זה אופייני אף לשיר הנדון בנוסחו הראשון. לעומת זאת, בנוסחו המאוחר של השיר פורר המשורר מיבנה זה בהשמיטו שתי סטרופות (א, 2, 3), שבהן מרוכז סיפור-המעשה שבשיר. שתי סטרופות אלה נחלקות מבחינת האירועים המסופרים בהם לתיאור פגישת אוהבים בתחנת-רכבת (בית שני) ולרצף אירועים שקדם למצב הפתיחה בשיר (בית שלישי). הפגישה המתוארת בבית השני היא לאחר פרידה ממושכת. התיאור שואף אל העיצוב המוחשי והנאמן של המציאות. כך מעוצבת האשלייה שבסטאטיות של הרכבת אל מול המראות הנוסעים ("התחנה קפצה"); פגישת העינים, שקירבה וזרות משמשות בה בערבוביה: המחנק והאלם השמים לֹאֵל את המילים; הפגישה המכילה בתוכה את הפרידה שתבוא לאחריה. אופיו הדראמאטי של העיצוב מתבטא בהעמדת רצף תמונות קטנות הבאות זו אחר זו בהדרגה כמו במחזה. באמצעותן חש הקורא או השומע במהירות, בהתרגשות ובקירבה של הפעולה. היסוד הדראמאטי בולט אף בפניות הישירות, כגון "את זוכרת"?

בניגוד לנופים הספרותיים והמסוגננים של שירי "כוכבים בחוץ", בולט בשירי הנעורים בכללם ובבית זה בפרט שפע הגופים הממשיים השאולים – לפחות, לכאורה – מן החווייה האישית ולא דווקא מן המסורת הספרותית: כמו, דרך משל, נופי תחנת-הרכבת כרקע לפגישת אוהבים ולפרידתם המופרים לאלתרמן משנות שהותו בצרפת. רקע זה והחומרים הפיגוראטיביים מתחמו מצויים הרב בשירי אלתרמן מן השנים 1930-1936.⁵ הבית השלישי משחזר, כאמור, את האירועים שקדמו למצב הפתיחה בשיר. תכליתו להביא אינפורמציה על הפרידה (אותה פרידה שקדמה לפגישה) וסיבותיה. מבחינה דראמאטית הוא מהווה מעין אֶפֶסְפוֹזִיצִיָה לשיר כולו.⁶

המשורר נקלע בין כוחות מקרבים ומרחיקים. הרחוב מושכו בכיוון מנוגד לכיוון משיכתה של האהובה, - מוטיב רווח כל-כך בשירתו של אלתרמן (ראה להלן גם ב"זוית של פרוור"). מאבק זה של כוחות שקולים, של האהובה והרחוב, על נפשו של האהוב, עולה גם מן הניסוחים הדומים, כדוגמת: "הרחוב אותי השביע" מול "אֵל תְּקַרְאֵי לִי בַשְּׁבוּעָה נוֹאשֶׁת".

דרך העיצוב מעמידה מעין הקבלה בין הבית השני לשלישי. לעומת נוף תחנת-הרכבת עולה כאן סיטואציה של קארנבאל עירוני (פאריסאי, ככל הנראה), על מראותיו החפוזים המרהיבים את עין המסתכל. כנגד

³ "ניחוח אשה", "גזית" א', חוב' ט' (תרצ"ב-תרצ"ג).

⁴ "סתיו עירוני", "כתובים" ז', גל' ד', תרצ"ג.

⁵ ראה לעיל ב"זוית של פרוור", שבו האירועים בתחנת-הרכבת מייצגים בצורה מטאפורית רחבה את ההתרחשויות בחיי האהוב.

⁶ המוטיבאציה לפרידה המועלית כאן בבהירות רבה היא אולי אותה חוליה מעומעמת באֶפֶסְפוֹזִיצִיָה ל"פונדק הרוחות", שבה אין הנמקה מספיקה לעזיבתו של הננאל את נעמי.

אשליית הנוסע ש"התחנה קפצה", בבית השני, עולה אשליית האהוב הסחרחר בעיר החוגגת ש"הדרכים היו עפות". וכאילו לא האהוב הוא השבוי עתה בידי העיר אלא המראות החולפים הם הכלואים ב"שלשלאות". כנגד הרכבת הנוסעת עולה "הבמה המסתחררת". יחידותה של האהובה היא הגורם האחד שאינו משתנה בתוך קלאידוסקופ זה של מראות מתחדשים.

כאמור, שני בתים אלה, שתבניתם היא סיפורית-דראמאטית, והם ששיוו מוחשיות רבה לסיפור, הושמטו כליל מן הנוסחה השנייה.

גורם נוסף התורם לשבירת המסגרת העלילתית הוא דרך עיצוב הזמן שנקט אלתרמן בגירסה השנייה, בהשוואה לתבנית הזמן המארגנת את הגירסה הראשונה, בנוסח המוקדם שואף המשורר לעצב סיטואציה חד-פעמית המעוגנת בתוך התרחשות מסויימת, ומשום כך נפרשת בשלבי זמן שונים; לעומת זאת, מעצב הוא בגירסה השנייה הווה נמשך והולך, מקפל אל תוך רגע אחד משך חוזר ושב וחוזר.

תחושת ההתפוררות והמועקה בעולמו של האהוב תוארה בנוסח הראשון בהיגד "הכל, הכל נרגע ונתפורר"; לאמור, המדובר הוא בתהליך שתם, במשהו שקרה ונשלם, ואילו בנוסח החדש נשתנתה התבנית ועוצבה בזמן הווה: "הכל, הכל נרגע ומתפורר"; לאמור, מדובר במשהו רצוף, קבוע, המתמשך לאין קץ. מסקנה דומה משתמעת מן השינוי שעשה המשורר בפסוק הפתיחה, שלשונו: "אל תקראי לי בדמעות הפעם". באמצעות התיבה "הפעם" הודגשה חד-פעמיותו ואולי בלבדיותו של המאורע, היותו אולי שונה וניפלה מפגישות אחרות. ואילו לשון הנוסח השני, שבו נמחקה תיבת "הפעם" – "אני שנית אליך נאסף" – מסיט את הדגש אל האופי החוזר התמידי והקבוע של יחסים אלה. התיבה "שנית" אף משלימה אינפורמאציה החסרה בטור הראשון בגירסה החדשה והניתנת על-ידי ה"פעם" בגירסה המוקדמת. ועוד: בגירסה הראשונה כותב המשורר "כי עד בואך לראות אותי עכשיו" (א, 7), כדי להדגיש את הרגע הקונקרטי בהווה, את אופיו החולף של המאורע, ואילו בגירסה השנייה פונה אלתרמן אל ההיגד הכללי יותר, משמיט את המשפט כולו, לרבות כינוי הזמן "עכשיו", ואומר: "כי בצאתך אלי, כושלת כחלום" (ב, 5). נוסף לניתוק מן הזמן המוגדר תורם הדימוי להפשטת הסיטואציה; הוא הופך אותה לערטילאית יותר, ספק קיימת ספק מדומה. כאמור, בולט בשיר המוקדם האירגון הסיפורי הנתון במסגרת הזמן המוגדר, לעומת האירגון האל-זמני בנוסח החדש, המעוצב בין השאר באמצעות היגדים כלליים, נטולי קביעות זמניות.

אחר שתיאר את סיפור הפרידה ואף את הפגישה שהוליכה לפרידה נוספת, המשיך המשורר בנוסח הראשון של השיר את סיפור-המעשה במשפטי חיווי, המתארים את תוגתה של האהובה: "אז נשאר עיניך לבדן באבל עגולים של נדודי שינה". במיבנה שלטת הקביעה הזמנית "אז", והיא המארגנת את ההתרחשויות ברצף הזמן. גם בהמשך בונה המשורר רצף אפי מצטבר בעזרת וי-החיבור הקושרת מאורע אל מאורע. כנגד זה תלש המשורר בנוסח השני את ההיגד מזרם הזמן ופתח במקום במשפטי-חיווי במשפטי-תנאי מקבילים ואל-זמניים: "אם נשאר עיניך לבדן..."; "אם שמך המתרונון..."; כלומר, את מקום הוודאות ביחס למאורע שקרה, תופשים הפיקפוק והספק, ונוצרת אווירה של הזייה. והרי במחשבה המודרנית נחשבת הקביעה בחלל ובזמן לסימן-ההיכר העיקרי, המבחין בין חווייה של ממש, לבין חווייה הזייתית או חלומית. ואמנם, האירועים בנוסחה השנייה הם סהורים יותר, הזייתיים יותר, לעומת ממשיותם בנוסחה הראשונה. התקבולת, לא זו בלבד שהיא תולשת את האירוע מהקשרו הזמני, אלא שהיא מגבירה את הריתמוס הלירי (אם... אם...) של השיר, בניגוד לריתמוס האפי (אז... ו...), המאפיין את הבית המקביל לו בגירסה הקודמת.

יסוד נוסף התורם למיבנה הסיפורי בגירסה הראשונה כרוך באופיין החללי-הזמני של הפועלות, שמיקומן המדויק בעיר מודגש בהן הדגשת-יתר. וכך מבליט המשורר בגירסה הראשונה את מאבקן של האהוב בעיר ובתוך העיר, מאבק המוגשם בתוך תהליך של זמן.

כיוון אחר של שינוי המבדיל בין גירסה לגירסה מתבטא בהעדפת לשון רבים מכלילה, בנוסח אחרון, על פני לשון הווידוי האישי שבנוסח הראשון. כך ניסח המשורר את תחושת אובדנו של האוהב בעיר, אותה עיר שהוא קרבן אהבתו אליה, על דרך הווידוי האישי המוסב על האני הלירי: "נשאו אותי הכיכרים חלל על המגן" (א, 4). ואילו בגירסה השניה מסיק המשורר מסקנה אקסיסטנציאלית החובקת מצב אנושי כללי, בהיותו נוקט לשון רבים מכלילה: "כי אליהן חוזרים, תמיד חוזרים ריקם, מאבוקות, מעיר לוחמת, עשנה, / לו פעם, לו עוד פעם לחבקן".

ב

כמו בצדדים המיבניים, כך גם בצדדים הסגנוניים והפיגורטיביים, ניכרת בנוסח האחרון המגמה לסיגנון ולהפשטה. הלשון הפיגורטיבית נעשית כאן מתוחה יותר ומופשטת יותר. הנטייה הכללית של אלתרמן לעבד יסודות חומריים ולהופכם ליסודות רוחניים מופשטים ניכרת בעליל במעבדה פיוטית זו. באופן הבולט ביותר ניכרת היעלמותם של הריאליה הקונקרטיים ופרטיהם מן הנוסח של "כוכבים בחוץ", כמו בעימום של נופי תחנת-הרכבת וספיגתם בדרכים עקיפות אל תוך הריקמה הפיגורטיבית של השיר; או בהרמתם של נופי הקארנבאל העירוני שנעשו מוסווים לגמרי בגירסה המאוחרת. עדות לדרכו של המשורר בהיתוכם של יסודות חומריים ליסודות מופשטים-רוחניים אנו מוצאים בגילגול ובפיתוח של מוטיב הדמעות בשתי הגירסאות. כך הופכת לשון ההפצרה הסנטימנטאלית בפתיחת השיר "אל תקראי לי בדמעות הפעם" לצירוף מופשט, אופייני לפיגורטיביות האלטרמנית: "אל תקראי לי בשבועה נואשת". הדמעות בלשון הפתיחה של הנוסח הראשון אינן מטאפורות כי אם שאולות מסיפור-המעשה. דבר זה מסתבר מבקשתו-תחינתו של האוהב במרוצת השיר: "אל תשתברי אלי בכי ארוך: הנהו!" (א, 2). אך אין להסתפק בבדיקה מקומית של השינוי. מעקב רצוף אחר השינויים שעשה אלתרמן ביסוד הדמעות מעיד לא רק על מעבר מקונקרטיות להפשטה, אלא גם על ספיגה עקיפה של חומרים סיטואציוניים בריקמה הפיגורטיבית של השיר. בנוסח השני מבקש האוהב מן האהובה: "אמרי לדומיה רוצחת הדמעות". מבחינת האינטרפרטאציה מתגלה, איפוא, שיחסי האהבה בנוסח החדש הם אמיבוואלנטים יותר, מתוחים יותר, משום שהמצב המתואר הוא מעבר לדמעות, מעבר להתפרצות האנושית. גם השינויים החלים בשני הטורים הבאים הם בעלי אופי דומה: האינטרפרטאציה הניתנת ה"אני הולך-נוסע" מוחלפת כאן ב"מסע" הכללי והמופשט. גם הצירוף "חריקת קרונות", העשוי אמנם להיות מטאפורי בהקשרו המקומי (אולי הוא מעיד על התמרדות מצד האוהב), מכיל בתוכו את גרעיני העלילה שיתפתחו בבית השני והשלישי (נוסח א'), שעניינם תיאור הנסיעה וגילגוליה, אבל הם יושמטו בגירסה החדשה. מבחינה תימאטית מלמד השימוש בנפעל "אני... נאסף" (ב, 1), במקום "אני הולך-נוסע" (א, 1), על כך, שאת מקומו של האני הלירי האקטיבי בנוסח הראשון תפשה דמות פאסיבית יותר, האחוזת בחבלי הימשכות כפייתית אל האהובה. הפאטאליות הצומחת מן המשמעות הנלווית של הפועל "נאסף", המרמזת, כחזות לעתיד, על המוות הנישא בחיקה של פגישה זו, מעצימה אף היא את הצדדים הפאסיביים בדמותו של האוהב. שינוי תימאטי נוסף עולה מהחלפת התיבה "לקראתך" בביטוי המטאפורי יותר "מפתןך". "לקראתך" הוא ודאי יותר, ספונטאני יותר, ואילו ה"מפתן" (או ה"סף" בשירים אחרים) מכיל בתוכו רמזי מתיחות, צפייה ואי-וודאות. כך שוב מדגישים התיקונים בגירסה החדשה את האמיבוואלנטיות בעמדה וביחסים, את המתיחות וחוסר ההתממשות. בפסוק: "על סף הלב עומדים הרבה הרבה דברים - - אמנם לא חלו שינויים, אבל בגירסה

הראשונה הפקיעו המשורר מרשותו המטאפורית המוחלטת על-ידי הקבלתו ליסוד המוחשי יותר באירוע
”והרעב ניצב זקוף בתוך עינינו” (א', 2).

מגמת השנוי לעבר הביטוי המטאפורי עולה גם מהחלפת הפסוק ”ועוד הלילה חי. הפארכים זועמים”;
בנוסח הראשון מתממשות אלימותו ועוינותו של הלילה בפרט השייך לנופים הגיאוגרפיים של העיר המתוארת,
ואילו בנוסח החדש פנה המשורר מן הממש הגיאוגרפית אל עבר המטאפורי בביטוי ”שוצפים יערותיו” [של
הלילה]. השאיפה אל המטאפורי עולה גם משינוי מילת-יחס אחת בתמונה הבאה, באותו טור. התמונה האלימה
של ”החושך מעשן מכל הארובות” מקרבת אותנו לתמונה העירונית (האירופית) כל-כך של העשן העולה
מארובותיה של העיר, ואילו בתמונה ”החושך מעשן בכל הארובות” הופך החושך למהות מטאפורית, זועמת,
מאיימת. מכוח השינוי נוצרת, איפוא, תמונה של איבה עצורה, פוטנציאלית, בלתי-משוחררת, שהיא הלך-הרוח
המרחף על פני השיר כולו.

התיקון שתיקן המשורר בטור המסיים את הבית ”פותח המולות גדולות כביברים” (א' 1) אופייני אף
הוא לנטייה למתיחות מטאפורית גדולה יותר בגירסה החדשה. בנוסח הראשון מגביל המשורר את היקפו של
הדימוי בכך שהוא מצרף לו את התואר ”גדולות” ומסביר בזאת מה ראה דומה בין ”ההמולות” ל”ביברים”. כנגד
זה, השמטת התואר (בנוסח השני) יוצרת דימוי מתוח יותר, שהיקפו רחב ופתוח יותר, ברוח לשון-הדימויים
האופיינית למשורר. אינך יודע האם הביברים מתייחסים להמולות, לאופן הפתיחה, או לשניהם גם יחד. מלבד
זאת מגביר הדימוי החדש את תחושת הסכנה בכוח של הלילה המתואר, ברומזו – ברמה הפיגוראטיבית – על
אפשרות בריחתן של החיות מן הכלובים (בבית השלישי תהדהד זו בתמונה המטאפורית ב”קפיצת הנמר”). וכך
שוב מודגשת בגירסה המאוחרת האווירה של אימה פוטנציאלית, של עוינות בכוח.

ההרחקה מן החווייה האישית עולה גם מן השינויים שחלו בבית השלישי (החמישי בנוסח הראשון).
במקום שתיאר את האפסטאזה שבפגישה, את שינוי הממדים שחל מכוחה, את הנשימה בגבהים, שהיא, באורח
פאראדוקסאלי, הנשימה הכבדה המאומצת (מעין ואריאציה לציור ”האוויר הסתחרר מגובה” החוזר ברבים
משירי ”כוכבים בחוץ”), החליף המשורר את משפט הפנייה ”כבי את הנרות כאחרי ניתוח”, במשפט ”האור
זועק לנוח”. כלומר, בנוסח הראשון הובלטו הטראומה, הפרפור, החווייה שהכאיבה כאיזמל המנתחים, ואילו
בגירסה השנייה הוסט התיאור לעבר הבלתי-אישי, לעבר העקיף; מן הווידוי לעבר ציור שהוא נייטראלי יותר
במשמעותו האנושית, אם כי דראמאטי, אולי אפילו פאתטי, מבחינת התמוניות שבו.

כשם שהיסוד המוחשי של הדמעות שבפתיחה הוחלף בצירוף המופשט ”שבועה נואשת”, כך הוחלף
ה”ככי מתגלגל לאורך פסנתריו”, שבתיאור זכרונה הפולח של האהובה, בצירוף שיש בו מההפשטה והניגוד:
”באור מסוער ושבור כנף”. השינוי מדגיש את האמביוולנטיות המתוחה שבהתגשמות הנכספת, את השבירות
והפרפור שבמיפלט האהבה.

החלפת הדימוי ”ריחך כריח המולדת המלוח”! במטאפורה ”את, ריח-המולדת המלוח”, מדגימה אף
היא את הנטייה לכיוון ולדחיסות, להחלפת האנאלוגיה בזוהר, אם כי כאן, כנראה, נולד הצורך בשינוי משום
הצרימה המילולית שבסמיכותם של שני העיצורים הדומים (היאטוס בלעז) ”ריחך” כריח.

בבית הששי שינה המשורר בתיאור הסיטואציה, שבה שרוי האהוב מן ”האדים המלוהטים” ל”אדים
של חג בודד מאד” (ב, 4); מקונקרטיזציה של סיטואציה פונדקית (ההבל של אדי היין וההזייה שבשיכרות) אל
הפשטה, משמעותה. השינוי מעתיקנו אל ההערכה ההגותית הבאה להטיל דגש באנטגוניזם שבין החג העירוני
הפומבי, שכל כולו בציבור ובצוותא, לחג האישי הבודד מאוד; לבדידותו של האהוב בתוך ההמון החוגג של
הקארנבל העירוני. ואולם מכוח השינוי הוחמץ צד אחר, עקרוני וחשוב, בתפישת האהבה האלתרמנית. בנוסח
הראשון מדגישה התיבה ”מלוהטים” את יחס הניגוד בין התשוקה החמה למגע המקפא של האהובה (בשיר

אחר נוסחה תפישה זו בציור "בידי שנגעו בך דועך השרב". שהרי זו, העוצרת את מהלכם של החיים אל המוות, היא גם – באורח פאראדוקסאלי – המושכת אל המוות, המקפאה בידיה הקרות. גם בתיאור חייה המתים של האהובה המצפה פונה המשורר בשינויו מן המוחשי אל המופשט. את הציור המטונימי בבית האחרון: "כי שמלתך לא רצה באביב" (שהוא מעין בכואה הפוכה לציור "בתי, שנותי חודלות לרוץ לקראת המות / בהתגלות ברכך מבעד לשמלה"),⁷ החליף בסיכום הערכי וההגותי המתייחס אל הזמן החיצוני המכלה, הממית: "כי השנים דמומות עברו על חלונך".

ניתן לומר איפוא שבנוסח הראשון המערכת הפיגוראטיבית אחידה יותר, הדוקה יותר ומפורטת יותר, ובעיקר, האסוציאציה התוכנית הקושרת את הציורים אלו לאלו שקופה ו'הגיונית' יותר מאשר בגירסה השניה. הגירסה הראשונה כאילו מספקת את החוליות המחברות את הציורים; בגירסה השניה הם נראים לעתים מרוחקים זה מזה, קופצניים ופתאומיים. בגירסה השניה נובע האפקט הכללי מן הרושם המצטבר של תמונות שונות ולעתים רחוקות זו מזו, בעוד שבנוסח הראשון הפיתוח הוא רצוף ואחיד יותר. הנטייה הכללית בתיקונים היא ליתר אֵליפטיות, לדחיסות מטאפורית רבה יותר, למיבנה מתוח ועקיף יותר הן במיבנה והן במארג (texture). הנוסח הראשון כאילו מספק את האינפורמאציה שבסיפור-המעשה, ואת החוליות החסרות בקשרים שבין המאורעות ובין הציורים; הנוסח הראשון מספק מעין ממשות שבסיטואציה חווייתית למסקנות המופשטות והמכלילות שבנוסח השני.

ג

א. האם השלישית

(נוסח "גזית" – תרצ"ד)

אִמְהוֹת שָׁרוֹת. אִמְהוֹת שָׁרוֹת.
אֲגֵרוֹף רַעַם נִתְּן. דוּמְיָה תִזְקָה.
בְּחוצוֹת הַרְיָקִים צוֹעְדִים בְּשׁוֹרוֹת
פְּנָסִים אֲדָמִי זָקֵן.

עַל גַּגוֹת עַל גַּגוֹת הָעִיר –
אֲרַבּוֹת כְּאֵלֶּי חִלּוּמוֹת עֲקָמִים.
אֶל כְּפָרֵי הָאֶסְפֵּלֵט הַמְּבָרִיק מִסְגָּרִיר
הַבְּתִים הַתְּהַפְּכוּ כְּאֵל תּוֹת אֲגָמִים.

וְהָרוּחַ בְּפִתּוֹ אֲרַכָּה, נַגּוּנִית - -
וּבְלֵי גַר וּבְלֵי אֵשׁ, בְּשִׁמְלוֹת שְׁחָרוֹת
כְּפִסְלֵי שְׁעוֹה שְׁיִשְׁבוּ לְלֵא נִיד,

⁷ בשיר "תמצית הערב", "כוכבים בחוץ", עמ' 74.

שֶׁלֹּשׁ אִמָּהוֹת שָׂרוֹת.

וְאוֹמֶרֶת אַחַת:

- רֵאִיתִיהוּ כָּעַתָּה...

אֲנִשֶׁק בּוֹ כֹּל אֶצְבָּע קִטְנָה וְצַפְרֶן.

אֲנִיָּה מְהַלְכֶת בַּיָּם הַשֶּׁקֶט

וּבִגְן תְּלוּי עַל רֹאשׁ הַתְּרֶן.

וְאוֹמֶרֶת שְׁנִיָּה:

-בְּנֵי גְדוֹל וְשִׁתְקָן

וְאֲנִי פִּיהַ בְּתוֹנֶת שֶׁל חֵג לֹו תּוֹפְרֶת

הוּא הוֹלֵךְ בְּשִׁדְּהָ. הוּא יִגִּיעַ עַד כָּאֵן.

הוּא נוֹשֵׂא בְּלִבּוֹ כְּדוֹר עוֹפְרֶת.

וְהָאֵם הַשְּׁלִישִׁית בְּעֵינֶיהָ תּוֹעָה - -

-אֵין לִי אוֹרְחִים שְׂיָבֹאוּ.

אָבוֹי וְאָבוֹי, כִּי אֵינֶנִּי רוֹאָה,

אֵינֶנִּי יוֹדַעַת אֵיפֹה הוּא.

אֲזַ הַבְּכִי רוֹחֵץ אֶת רִיִּסֶיהָ שֶׁלָּהּ.

הִיא בּוֹכָה וְחוֹשֶׁבֶת עָלַי, רַק עָלַי:

הוּא מוֹדֵד בְּנִשְׁיָקוֹת, כְּנִזִּיר מְשַׁלַּח,

אֶת כְּבִישֵׁיךָ שֶׁלְךָ, אֲדֹנָי.

נוסח "כוכבים בחוץ":

הָאֵם הַשְּׁלִישִׁית

אִמָּהוֹת שָׂרוֹת. אִמָּהוֹת שָׂרוֹת.

אֲגִרוֹף רַעַם נֶתֶךְ. דּוּמְיָה חִזְקָה.

בְּחוֹצוֹת הַרְיָקִים צָעְדוּ בְּשׁוֹרוֹת

פְּנִסִים אֲדָמִי-זָקָן.

סֶתוֹ אָנוּשׁ, סֶתוֹ יִגַּע וְלֹא-מִנְחָם

וּמָטַר בְּלִי אַחֲרֵית נְרָאֵשׁ.
וּבְלִי גַר בְּחֵלוֹן וּבְלִי אֹר בְּעוֹלָם
שְׁרוֹת
אִמָּהוּת שְׁלֵשׁ.

וְאוֹמְרֵת אַחַת:

- רְאִיתִיהוּ בְּעֵת.

אֲנִשֶׁק בּוֹ כָּל אֲצָבַע קִטְנָה וְצַפְרֵן.
אֲנִיָּה מְהַלְכֵת בַּיָּם הַשֶּׁקֶט
וּבְנֵי תְלוּי עַל רֹאשׁ הַתֶּרֶן.

וְאוֹמְרֵת שְׁנֵיָּה:

- בְּנֵי גְדוֹל וְשִׁתְקוֹן

וְאֲנִי פֹה כְּתַנְתְּ שֶׁל חֵג לֹו תּוֹפְרֵת.
הוּא הוֹלֵךְ בְּשָׂדוֹת. הוּא יִגִיעַ עַד כְּאֵן.
הוּא נוֹשֵׂא בְּלִבּוֹ כְּדוֹר עוֹפְרֵת.

וְהָאֵם הַשְּׁלִישִׁית בְּעֵינֶיהָ תּוֹעָה –
לֹא הָיָה לִי יָקָר כְּמוֹהוּ...
אֵיכָּה אֶכְרֶךְ לְקִרְאָתוֹ וְאֵינְנִי רוֹאָה
אֵינְנִי יוֹדַעַת אֵיפֹה הוּא

אֶז הַבְּכִי רוֹחֵץ אֶת רִיסֶיהָ שְׁלֵה...
- וְאוֹלֵי עוֹד לֹא נָח. וְאוֹלֵי
הוּא מוֹדֵד בְּנִשְׁיָקוֹת, כְּנִזִיר מְשַׁלַּח,
אֶת נְתִיב עוֹלָמְךָ, אֶלֶּהִי.

הקו הכללי המשתמע מן השינויים בבאלאדה זו⁸ מצביע על החתירה בנוסח המאוחר לקראת העלמת היסודות הסיפוריים המוחשיים שבגירסה הראשונה והדגשת היסודות הסמליים-המופשטים בגירסה השנייה. מרביתם של השינויים מתרכזים בבתי הפתיחה, הואיל ובהם נקבע הנוף הסיטואציוני של השיר. ההשוואה מגלה מיד שהמשורר משמיט מן הגירסה השנייה את הבית השני. השמטת בתים לצורך ריכוז והעצמה אופיינית לשלושת השירים. ואולם בדיקת אופי הבתים המושמטים מגלה שאין זו השמטה לצורך גיבוש בלבד, אלא לצורך הבלטת מגמה שירית מסויימת. ב"חיוך ראשון" הושמטו, כזכור, שני בתים מן הגירסה

⁸ נוסח "כוכבים בחוץ", סימן ב'; ראה שם, עמ' 123.

החדשה, והם הבתים המכילים את עיקר סיפור-המעשה ופרטי הרקע. גם ב"זוית של פרור", כפי שנראה להלן, ישימיט המשורר בית המחזיק פרטים המתחסים אל סיפור-המעשה והסיטואציה. והנה, גם בשירנו מוחק המשורר את הבית השני שבגירסה הראשונה, אותו בית שהפונקציה המבנית שלו מקבילה במידה רבה לבתים שנמחקו ב"חיוך ראשון". בית זה הפותח בטור "על גגות על גגות העיר – יש בו משום הרחבת הסיטואציה החיצונית של זמן ומקום שנתרמזה בבית הראשון: נוף העיר הזעוף ביום גשם (בוודאי אותו נוף עירוני-אירופי גשום האהוב כל-כך על אלתרמן, בפרט ב"כוכבים בחוץ"). בית זה מכיל פרטים רבים של ריאליה: צורתן של הארובות הכפופות; השתקפותם של הבתים באספאלט המבריק בגשם. האפקט נוצר כאן על-ידי השפעת-הגומלין המשתמעת בין חוץ לפנים. בנוסח החדש, לעומת זאת, מוותר המשורר על פרטי הנוסף החיצוני, מפוגג את היסודות הסיטואטיביים, והחוץ כאילו מתבטל מפני הפנים. מכוח השמטה זו עובר השיר במהירות רבה יותר אל ההתרחשות האנושית, ומוציא מיד עם פתיחתו את ההתרחשות ה"אקלימית" מפשוטה. גם מעמדו של הבית הראשון משתנה בתוך ההקשר החדש. אמנם הרמזים האנושיים של השכול והאימה כלולים כבר בו (אם באנאפורה שיש בה מיקצב צעידה וגזר-דין: "אמהות שרות. אמהות שרות", או בפסוקים הנושאים עימם הדי קרב: "אגרוף רעם ניתך. דומיה חזקה"), ואולם בגירסה הראשונה ממתן הבית השני במידה כלשהי את האווירה, לפי שהוא מתייחס דווקא אל הסיטואציה הממשית הנופית ומרחיב את פרטיה (אמנם, גם פרטים אלה אינם קנייים לגמרי מקונוטאציות אנושיות). כנגד זה, בגירסה השנייה מעמיד המשורר מיבנה של הקבלה תחבירית בין הטור הפותח את בית א': "אמהות שרות. אמהות שרות", לבין הטור הפותח את בית ב': "סתיו אנוש, סתיו יגע ולא-מנוחם". כל טור מחזיק שני משפטים היגדיים קצרים שיש בהם נושא ונשוא בלבד. ההקבלה התחבירית יוצרת יחסי-גומלין סוגסטיביים בין שני הטורים, ואלה מגבירים דווקא את המשמעות האנושית המופשטת שנתרמזה בבית הראשון.

ההפקעה מן התחום הריאלי, החריגה מן הנוף החיצוני אל הנוף הפנימי-האנושי, עולה גם מן השינויים שהביא המשורר בבית השני (השלישי בנוסח הראשון). הכיוון הכללי המסתמן הוא הדגשת ההעברה האנתרופומורפית, הווה אומר: התופעות הטבעיות והדוממות נעשות בריור לחלק מן העולם האנושי של הבאלאדה. אם בגירסה הראשונה המשיך המשורר בתיאור יום-הסתיו שפתח בו: "והרוח בסתיו ארוכה, ניגונית - - -" והוסיף תארים מימטיים בעיקרם, מדויקים למדי בהשוואה לציוריות האופיינית לו, כ"ארוכה, ניגונית", הרי בגירסה החדשה פנה לעבר הציוריים האנתרופומורפיים המובהקים: "סתיו אנוש, סתיו יגע ולא-מנוחם"⁹. על-פי שינוי זה נתלש הסתיו מרשותו הטבעית ונהפך לגיבור אנושי אשר התרחשות אנושית מתחוללת בקרבו. זאת ועוד: האפייטיטים "יגע", "לא-מנוחם" מקפלים בתוכם את ההתפתחות העתידה להתגלות בעלילה האנושית של השיר ומרמזים על שיאה של התפתחות זו. הלך-הרוח הנוגה בגירסה הראשונה זה שעדיין אינו מבשר בהכרח רעות, נחלף בהלך-רוח קודם "לא-מנוחם", המגלם בתוכו את סופה ושיאה של העלילה האנושית שתרחש בשיר. לחילופי האפייטיטים נודעת, איפוא, גם משמעות מיבנית: בגירסה המוקדמת נפרשת התפתחות הדרגתית לקראת שיא, בדרך הקרובה יותר אל רוחה של הבאלאדה המסורתית. כנגד זה, בגירסה החדשה מבשרים בתי הפתיחה בשיר את שיאו, כי מבינה השיר כולו מתממש כמהלך משיא אל שיא (לתופעה דומה היינו עדים בחילופי הגירסאות של "חיוך ראשון"; אף שם תפשה ההליכה בפסגות את מקום ההדרגה בתיאור ובסיפור המעשה). הזרימה המתמשכת שבבתי הפתיחה בגירסה הראשונה, שבה ממתן הבית השני במידת-מה

⁹ הציורים האנתרופומורפיים רווחים הרבה אף ברשימות שכתב אלתרמן בשנות השלושים הראשונות. כך, למשל, ברשימה "סתיו": "היום רציתי לכתוב על-אודות הסתיו. רציתי לספר, כי ידו קרה ומלטפת, כי רוחב עיניו עופרת, ואישוני-זהב צפים בהן כשלכת בבריכות-גן... שקומתו זקופה, שריונו – כסף עמום, ראשו גא ועצוב בכובע-אבריים וסוסו עבות שיער, אמיץ-אבריים עגול ומסולסל כאברי-ענן עולים באופק" ("כתובים", כ"ו תשרי תרצ"ג, 22.6.33; נתכנס ב"במעגל", הקיבוץ המאוחד, תשל"א, עמ' 118).

את התיאור המתוח-המאויים שבבית הראשון, נחלפה בזרימה מתוחה-אליפטית. האפקט המצטבר הוחלף, באפקט של מיבנה סימולטאני.

הבדל זה נקבע גם על-פי דרכי הקישור השונות של הבתים בשתי הגירסאות: בגירסה הראשונה מקשר המשורר את הבית השני אל השלישי באמצעות וו-החיבור, כדרכו של התיאור האפי: "והרוח בסתיו, ארוכה...". תחבולה זו קובעת מודוס סיפורי-נינוח למהלך התיאור. ואילו בגירסה החדשה החליף המשורר את לשון הסיפור והתיאור בלשון קביעה והיגד: "סתיו אנוש, סתו יגע...". קביעה זו, שהיא כהלמות המטר הניתך, מסיטה מריתמוס של תיאור לריתמוס דראמאטי-לירי; מריתמוס של התפתחות ותהליך, לריתמוס של תיקבולת וחזרה. החלפת הקונצפציה של התהליך בקונצפציה של ההקבלה עולה גם מחילופי המיבנים התחביריים שביתר טורי-הבית. בגירסה הראשונה בונה המשורר את הבית השלישי ממשפט אחד ארוך: "ובלי נר - -] שלוש אמהות שרות", ומיבנה זה מגשים מודוס סיפורי תיאורי; ואילו בגירסה השנייה הוא מרבה במיבנה של תיקבולת: "סתיו אנוש, סתיו יגע [- -] בולי נר בחלון ובלי או בעולם". מיבנה זה מגשים מיקצב של חזרה והדגשה, מעין מארש של גזר-דין.

גם השוני בתיאור המטר מדגים כיוון דומה: בגירסה הראשונה מוקדש בית שלם (הבית השני) לתיאור הגשם המפורט, האחוז במידה רבה בנוף הממשי, ואילו בגירסה של "כוכבים בחוץ" נבלע תיאור המטר בטור אחד "ומטר בלי אחרית וראש"; הוא ניתק מן הנוף הממשי ונעשה למהות מופשטת יותר. במקום התיאור הפיסי של המטר ניתנת ערכיותו, מהותו. תופעות-הטבע יוצאות מידי פשוטן וההתרחשות הנופית של יום גשום נעשית להתרחשות מטאפיסית.

באופן כללי ניתן, איפוא, לראות, שלפחות בבתי הפתיחה של השיר: "האם השלישית" קרובה הנוסחה הראשונה יותר לרוחה של הבאלאדה המסורתית, שכן אין סיפור-המעשה מופרע בהתמדה על-ידי קולו של המשורר הנוקט עמדה כלפי המסופר. כנגד זה, בנוסח השני נשמע בעקיפין קולו של המשורר המערך ומפרש את ההתרחשות (בעיקר באפייטטים כ"אנוש" "לא מנוחם" "ללא אחרית וראש") ותולשה מן החד-פעמי. ממילא מתרחקת גירסה זו מן הנוסח הסיפורי יותר, ונעשית בעלת אופי כללי יותר, מופשט וסמלי. התפישה האנתרופומורפית, העתידה להיות דומינאנטית בעיצוב הנוף ב"כוכבים בחוץ", מתגלית כאן כמרכיב מרכזי בשינויים שעשה המשורר.

ברוח דומה נעשים שינויים בטור הבא: בגירסה המוקדמת נוספים פרטים על המראה של האמהות ("בשמלות שחורות") ופרטים תיאוריים על פנים החדר החשוך. התיאור נע מן הממשי לאי-ריאלי באורח מצופף: "ובלי נר ובלי אש בשמלות שחורות"¹⁰ ואילו בגירסה החדשה מעמיד המשורר בהינף-תיקבולת אחד את הסיטואציה ליד משמעותה המופשטת: "ובלי נר בחלון ובלי אור בעולם". מן המיקרוקוסמוס למאקרוקוסמוס; מפנים החדר החשוך אל משמעותו הקוסמית (החשיכה בחדר מכבה אפילו את אור הפנסים הדועך שבבית הראשון). השינוי חותר, איפוא, גם כאן אל כיווצם של הפרטים הקונקרטיים, ובעיקר אל הפשטתו וסמליותו של העיצוב. מחיקת הדימוי "כפסילי שעווה שישבו ללא ניד" מן הגירסה השנייה, מעידה לא רק על הרצון בריכוז ובאליפטיות (משל אין למשורר פנאי לדימוי המשהה את עוצמת העיצוב), אלא גם על הרצון בצמצום פרטי הרגע והתיאור. דימוי זה מספק אינפורמציה סיטואטיבית תמונתית, כאילו נקט המשורר דרכה של האמנות הפלאסטית במימוש ישיבתן הקפואה והאבלה של שלוש האמהות, כבובות במוזיאון-שעווה.

¹⁰ דו-המשמעות חיים-ומוות עולה ממערכת ציורים מקבילים הקושרים בין השירים ב"כוכבים בחוץ". השווה תיאור האמהות כאן ("ובלי נר ובלי אש בשמלות שחורות") עם תיאור הפונדקית והמתים השבים אליה בשיר "ערב בפונדק השירים הנושן" וזמר לחיי הפונדקית: "כל עוד אור בחלון והדרך שקופיה היא, / מתיך יבואו אותך להכיר / וישבו דוממים ושחורי משקפים, / בלי צחוק ובלי רעד לאורך הקיר". ("כוכבים בחוץ", "שירים שמכבר", הוצ' הקיבוץ המאוחד, עמ' 14).

ריסוקן של הטור הבא בגירסה החדשה: "שרות / אמהות שלוש", לעומת "שלוש אמהות שרות", בא אף הוא להחליף את המודוס הסיפורי המתמשך במודוס דראמטי-מתוח. וזאת לא רק משום הערך המיקצבי החדש שניתן לטורים הבאים הפעם לחקות הלמות של גזר-דין, אלא גם משום השינויים התחביריים שחלו בהם. כאן החליף המשורר משפט סטאטי במשפט דינאמי, דהיינו, הקדים נשוא לנושא: "שרות אמהות", וממילא העניק קצב דראמטי ומתוח יותר לעלילה. הצורה הארכאית במיקומו של המיספר לאחר שם-העצם "אמהות שלוש" מגבירה אף היא את האווירה הסמלית הרחוקה שבסיפור המעשה.

בתלת-השיח של שלוש האמהות לא חלו שינויים רבים. בשני הנוסחים נתלכשה בעלילה התפישה האלתרמנית בחיים ובמוות כרצף שאין בו קיטוע או סיום. אם בבתי הפתיחה היו האמהות המצפות לשובם של הבנים בחינת רוחות-רפאים, הנה עתה הבנים המתים הם החוזרים. בשתי הנוסחאות בונה המשורר מיבנה של הדרגה במערכת ההתייחסות של שלוש האמהות, ובמעמדם של הבנים שאינם. הבן הראשון ספק מת ספק חי בדרך-פלא; הבן השני ישוב למרות היותו נושא בלבו כדור של עופרת; ואילו הבן השלישי, שהוא בכואתו של המשורר, נעשה למין יישות טראנצנדנטית המבטלת בנדודיה לא רק את הגבול בין חיים למוות, אלא גם את ההבדל שבין עולם תחתון לעולם עליון. זהותו של הבן השלישי עם הפרסונה של המשורר ההלך ב"כוכבים בחוץ", זה המבטיחנו "ואמות ואוסף ללכת", גלייה היא ומבוקה. גם במערכת ההתייחסות של שלוש האמהות ניכרת הדרגה מסויימת, ויחסה של האם השלישית הוא המופשט ביותר, הפחות ספונטאני, ואולי הוותרני ביותר. שני הבנים הראשונים מופיעים במעין התגלויות ישירות, ואילו השלישי – בעקיפין, באמצעות מחשבותיה של האם. ועוד: תחושותיהן של שתי האמהות הראשונות נמסרות בדיבור ישיר ואילו של השלישית – גם בדיבור עקיף.

ההרחקה מן הווידוי האישי החשוף, זה העולה מקולו הגלוי של האני הלירי, האופיינית לחילופי הגירסאות של שלושת השירים, מתגלית כאן בחילופים שעשה המשורר בבית האחרון. בגירסה הראשונה מזהה המשורר בגלוי ובאורח חד-משמעי את עצמו עם הבן השלישי, זה המוסיף ללכת אל מעבר לחיים: "אז הבכי רוחך את ריסייה שלה. / היא בוכה וחושבת עלי, רק עלי. / הוא מודד בנשיקות, כנזיר משולח, / את כבישיך שלך, אדוני". ואילו בגירסה החדשה מוחק המשורר את הטור "היא בוכה וחושבת עלי, רק עלי" מן הזיהוי הגלוי ומותיר את קיבעת זהותו של הבן השלישי לסוגסטיה של הקורא ולגזירה השווה בין השיר לבין שירים אחרים ב"כוכבים בחוץ", שבהם מועמדת דמות המשורר-ההלך. וכך הגילום של דמות המשורר בדמות הבן השלישי, זה שכורח ההילוך בדרכים הוא שורש נשמתו, נעשה לגילום סמלי, כללי יותר. ועוד: ההחלפה של הדיבור הישיר במסירה עקיפה של מחשבות האם, מעידה אף היא על השאיפה לעמידה מנגד.¹¹

גם השינוי שהביא המשורר בטור האחרון מעיד על הנטייה להפשטה: הפסוק בגירסה הראשונה: "מודד - - - את כבישיך שלך, אדוני", כמו שואב את כוחו מן הסיטואציה הריאלית של האספאלט העירוני, כשהיא מועתקת אל עולם עליון (הנוכחות הטראנסצנדנטית נרמזה כבר בפתיחת השיר בביטוי "אגרוך רעם ניתך"); ואילו הפסוק "את נתיב עולמך, אלוהי", בגירסה החדשה, מכונן את הקורא אל משמעות רוחנית מופשטת יותר, שאינה שואבת את חומריה ישירות מסיפור-המעשה.¹²

הנטייה הכללית בשירת אלטרמן לעבד יסודות קונקרטיים ליסודות רוחניים מופשטים מסתמנת, איפוא, כקו-היכר מרכזי בשינויים ובחילופים שהובאו בשיר זה כמו בשני השירים האחרים. חל כאן היסט'אנרי, שהעתיק את נקודת-הכובד מן היסודות הריאליים-הסיפוריים של הבאלאדה אל היסודות המופשטים הסמליים שבה, כגון בעקירתה של ההתרחשות הסתווית מפשרה האקלימי והפיכתה למאורע קוסמי. משל-השכול של שלוש

¹¹ מחיקת הקריאה "אבוי ואבוי" מדבריה של האם השלישית מסמנת, בין היתר, את ההתרחקות מן הניב המדובר בשירי "כוכבים בחוץ".

¹² תיקון קטן אחר שעשה המשורר בשיר, מדגים אף הוא את הנטייה להפשטה. את הפסוק: "הוא הולך בשדה" שינה ללשון רבים: "הוא הולך בשדות". צורת הריבוי ב"כוכבים בחוץ" באה לעתים קרובות כדי להפוך את המוחשי לכללי ומופשט.

האמהות כאילו אינו נותן שהות למשורר לספר ולו לרגע על התרחשות ממשית אלא מעתיקו מיד אל ספירה קוסמית האחווה באירועים האנושיים המתחוללים בקרבה.

ד

א. זוית של פּרָוּר

(נוסח "גזית" – תרצ"ד)

הבית קטן. מה יתן לנו? אין לו –
אין לו כלום. דלתותיו מזמרות רק עד Fa.
ילדת המזנון בעיניה האלו
אותי עד צנאר שטפה.

בקרונות אפלים בא הלילה העירה,
פקקס מתנודד, מרפט ונרפה,
עם כלביו. עם ריחות העטרן והביצה,
עם בדיחות מקיוניו הידועות בעל פה.

ונוטה אהלים וצובט מנהולינות
ומשליך פנסים על כפר אנושה
וחולה מחדש את אשר כפר חלינו,
את אשר נתיגע ונגן ונשך.

שוב תזמרת בכרך שמלותיה פורחת
ומפשל וצוחק צנארה הנרגם - -
מזוית לחוצה ובדידות מרוחת,
מפגישה בסמטא, מנפנוף של מטפחת,
עשויות שמחותיו של פרנר העולם.

פה שמים של אופרה קמו מנגד,
פה האור הכאב של הבדיל והפת,
פה אקציה יפה, צעירה וצוחקת,
יוצאת לראיון במשרתת חוגגת
והוממת בבשם את כל המטבח.

פֹּה יוֹשֵׁב גַם אֶתָּה וְחוֹשֵׁב – לוֹ סִפְרֹתַי
אֵיךְ לִילָה נוֹשֵׁף אֶל הַשַּׁעַר פּוֹרֵץ,
כּוֹבֵשׁ אֶת רֵאשׁוֹ בְּשִׁמְלוֹת לּוֹנִפְרָקִים,
נִדְרָס בְּדִהִירַת קְרוּסָלוֹת הָעֵץ - -

וּבְמִשְׁמַרְתָּ שְׁחֹרָה,
עַל חוֹמוֹת,
מִגְבֵּה,
מִהֲלָכִים שְׁעוּנֵי הַמַּגְדֵּל הַזֵּקֵנִים,
הַלּוֹךְ בְּשׁוֹרָה
וְצִלָּצַל
וְצִלּוּעַ,
חֲלוּדֵי פְּגִיוֹנוֹת וְכִבְדֵי מַגְנִים.

וְהַבֵּית קָטָן. בּוֹ רַק אַתָּה, יוֹתֵר אֵין לוֹ –
עֲמוּדָיו הַכּוֹשְׁלִים עוֹד זּוֹכְרִים רַק אֶת שְׁמֶךָ,
לְאוֹרֵן הַכָּחַל שֶׁל עֵינֶיךָ הָאֵלוֹ
הוּא, עִם כָּל צְרָצְרָיו, אֶל הַמְּנוֹת הוֹלֵךְ.

וְרוֹצָה עוֹד אוֹתְךָ עַל בְּרַפְּיָם לְקַחַת
וְלִבְכוֹת עַל רֵאשֶׁךָ מִתּוֹגָה וְטַפְּשׁוֹת...
אַתָּה מִזְמַנֶּת לְבוֹא בְּחֵלוֹם אֵלַי כְּכֹה,
בְּתִסְרֵקַת הַזֶּה, בְּסִנְיַת הַפְּשׁוּט.

שׁוֹב הַקִּיץ עָלַי יִסְתַּעַר וְיִגְמִיעַ,
שׁוֹב הַרְחוֹב הַטּוֹבֵעַ יִתְפָּס בְּיָדֵי,
יִתְחַנֵּן שְׁאֵגִיד לוֹ אֵיפֹה אַתָּה וּמִי אַתָּה,
כִּי אֲסוּר שְׂאֵשְׁמֹר אוֹתְךָ לִי לְבִדִּי.

אַתָּה שְׁמַעְתָּ, לְךָ סִפְרוֹ, אֵיךְ קָטַר בָּא, פְּרוּעַ,
מֵאֲבָק וּמִבְּהֵל בְּלִי לְדַעַת מָמָה,
וּמִכְבֵּה אוֹרוֹתָיו, שְׁזָרִים לֹא יִרְאוּהוּ,

ובוכה על צנאר תחנה שוממה.

נוסח "כוכבים בחוץ":

זנית של פרנר

הבית קטן. מה יתן לנו? אין לו - -
אין לו כלום. הלתותיו מזמרות רק עד FA.
העלמה על הסף, בעינים האלו,
אותי עד צנאר שטפה.

בקרונות נושנים בא הלילה העירה.
בא קרקס מתנודד, בעמעום וקריאות,
עם כלביו, עם ריחות העטרן והביצה,
עם רוחות מרחקיו בקפלי היריעות.

ונוטה אהלים ומענה מנדולינות
ותולה פנסים לריסי הכפר
וחולה מתדש את אשר כבר חלינו,
את אשר נתיגע ונגן וחזר.

שוב תזמרת את גן המתכת פותחת
וצחוקה מסתחרר כלולין בסלם.
מזנית לחוצה ובדידות מרנחת,
מפגישה בסמטה, מנפנוף של מטפחת
עשויות שמחותיו של פרנר העולם.

יתחנן שאגיד לו איפה את ומי את,
כי אסור שאשמר אותך לי לבדי.
פה אקציה יפה, כמשרתת חוגגת,
יוצאת לראיון, מבשמת כל-כך...

ובמשמרת שחורה

מוֹל יְרַח גְּבוּהָ,
שְׁעוֹנֵי הַקְּרִיָּה מְהֻלְכִים וּמוֹנִים.
הֵלֶךְ בְּשׁוֹרָה
וְצִלְצֹל וְגֹעַ,
בְּאֹרֵי הַרְחֹק שֶׁל צְלָלִים וּזְמַנִּים.

וְהַבִּית קָטָן. בּוֹ רַק אַתָּה. יוֹתֵר אֵין לוֹ.
עֲמוּדָיו הַפּוֹשְׁלִים עוֹד זוֹכְרִים רַק אֶת שְׁמֶךָ
לְאוֹרֵן הַפְּחָל שֶׁל עֵינֶיךָ הָאֵלוּ,
הוּא, עִם כָּל צְרָצְרָיו, אֶל הַמְּנוֹת הוֹלֶךְ.

וְרוֹצָה עוֹד אוֹתְךָ עַל בְּרִפְיִים לְקַחַת
וְלִבְכוֹת עַל רֵאשֶׁךָ מִתּוֹגָה וְטַפְשׁוֹת.
אַתָּה מְזַמְּנֵת לְבוֹא בְּחֵלוֹם אֵלַי כְּכֹה,
בַּתְּסֻרָת הַזֵּוּ, בְּסִנֵּר הַפְּשׁוּט.

שׁוֹב הַקִּיץ עָלַי יִסְתַּעַר וַיִּגְמִיעַ,
שׁוֹב הַרְחוֹב הַטּוֹבֵעַ תְּפֹס בְּיָדִי,
תְּחַנֵּן שְׁאֵגִיד לוֹ אֵיפֹה אַתָּה וּמִי אַתָּה,
כִּי אֲסוּר שְׁאֲשַׁמֵּר אוֹתְךָ לִי לְבָדִי.

מְעָרִים וַיַּעֲרוֹת הַקֶּטֶר בָּא פְּרוּעַ,
מִבְּהַל וְעֵיף עַד אֲכַבֵּן נְשִׁימָה,
עַד יִגִּיר אֶת שְׁאוֹן הַבְּרִזָּל וְהָרוּחַ
אֶל חֲזָה תְּחַנְּנָה שׁוֹמְמָה.

אחת מן התמורות המעניינות שחלו בשירת אלתרמן במעבר משירי "כתובים"- "טורים"- "גזית" לשירי "כוכבים בחוץ" מתגלה בשוני בעיצוב דמותה של האשה. בשירי "כוכבים בחוץ" (ולמעשה, במרבית החטיבות של שירתו) מתייחסות דמויות הנשים אל קבוצות ארכיטיפיות גדולות, שתיאורן רחב וכוללני, ולא עוד אלא שתיאור זה עצמו מצטמצם לעתים קרובות ברמז מכליל בבחינת הפרט תמורת הכלל, דהיינו בסינקדוכות כגון ריס, צפורן, גומת הלחיים; הללו מייצגות בשיר את הדמות כולה (כגון: "לראותך ולזכור - - צל ריסיך שלו"; או: "הלא כל שמחותי בגומת לחיידך"). לעומת זאת, בשירתו המוקדמת של אלתרמן מופיעים לא-אחת תיאורים שלמים של דמות אשה מסויימת, לכאורה, והם גדושים פרטים מוחשיים. עדות

לכך הם גם השמות הפרטיים השונים והמגוונים של הנשים שהוא פונה אליהן בשירה זו: ג'ינטה, מרגו וכיוצא באלה.

אמנם כבר כאן אתה מוצא גם את היסודות הארכיטיפים של האשה האלתרמנית: היא "קוסמת רעה", היא "ילדה" ("קונצרט לג'ינטה"), היא חוה מודרנית והיא איזולדה ("ניחוח אשה"); ממילא מופיעים כאן גם יחסי האהבה האמביוואלנטיים-הקוטביים, האופייניים לכל שירת אלטרמן. ואולם ליד הצדדים הארכיטיפים הספרותיים, הרחבים, מתגלה כאן לא-אחת שאיפה לתיאור ארוך ומפורט המעמיד דמות מוחשית מסויימת מאוד. כזהו, למשל, תיאור נערת הקאבארט ב"קונצרט לג'ינטה".¹³ בשיר מוקדם זה מתפצלת ג'ינט לארבע דמויות ארכיטיפיות בדמינון של המשורר, אבל קודם שחל תהליך זה הוא מעצב בתמונה שלימה ומוחשית דמות של נערת הקאבארט, ה-femme fatale העומדת לנגד עיניו, כשהוא עצמו מודע לגודש הפרטים שבתמונה ולמערכת היחסים שבינה לבין השיר.

שְׁגוּהַ כָּל-כָּךְ מְתוּחַ
וְעֵינֶיהָ הִיפּוֹת
מְבִיטוֹת בְּשׁוֹיֹן-רוּחַ, -
מְרַגְלָה עַד קְדָקְדָה
הִיא תִזְמַרְתְּ מְרַקֵּדָה;
שְׁעָרָה כְּפָרֶץ גִּז',
מְסַתְלֵסֶל, מְרַתֵּיחַ פֶּז -
כְּרִיסְיָה - צ'לוֹ רֵן.
טוֹר שְׁנִיָּה - קְסֻטְנָטִים;

נְהִימַת עוֹגֵב נֶחֶן
כְּחֻזָּה הָעֵר רוֹטְטֶת.
גְזֻרְתָּה - כְּנֹר קוֹלֵחַ
וּשְׁפִתֶיהָ כְּנֹדָי
יודְעוֹת לְמֶץ וּלְשֶׁפֶח -
לְהֶרְבוֹת פְּרֻטִים לֹא כְדָאי.
אִם כִּי יֵשׁ עוֹד לְהִזְפִּיר
שְׁאֵפָה - קְנָדָס זְעִיר -
אֶת הַשִּׁיר אֵינֹו מִפִּיר.

והנה גם בשיר "זוית של פרוור"¹⁴ עושה המשורר שינוי ברוח דומה. את דמותה הממשית של "ילדת המזנון" הצומחת מנוף הפרוור שבשיר, שינה לדמות הספרותית המופשטת "העלמה על הסף" – אחות

¹³ "קונצרט לג'ינטה", "גזית" א', חוב' א', (תרצ"ב) עמ' 17-18. שיר זה הוא סיפור בגוף ראשון הפותח בפסוק: "אני ראיתי את ג'ינטה..." החוזר פעמים מספר במהלך השיר, תוך הדגשת אספקט של חווייה אישית שנתרחשה במקום זמן מוגדרים. בחלק השני נעשה נסיון להפקיע את החווייה מן התחום הקונקרטי. נסיון המנוגד לחלקו הראשון של השיר.
¹⁴ נוסח "כוכבים בחוץ", סימן ב, ראה שם, עמ' 128.

לדמות האהובה ב"חיוך ראשון", שאל מפתנה נאסף הדבור בשיר. ילדת המזנון היא חומרית-ממשית יותר מאשר "העלמה על הסף"; היא נותנת יתר תוקף למוחשיות הסיפורית של האירועים. אמנם, מוחשיות זו לא נעלמה למעשה גם לאחר כל השינויים שהובאו בנוסח השני, ועל-כן נוצר שם מאבק בין האלמנטים החדשים, המצטיינים בסגנונם, לבין המירקם הסיפורי המקורי. "ילדת המזנון" מתקשרת בצורה טבעית יותר עם משאלות המשורר (שנותרו גם בנוסח השני) כי תבוא אליו "בתסרוקת הזו, בסינור הפשוט", וכן "ורוצה עוד אותך על ברכיים לקחת"... דמות האשה כילדה קשורה אף יותר באיכותה התמימה של שמחת הפרוור, כפי שהיא מתוארת בשיר זה; ברצון לחיות את החווייה האנושית הפשוטה הבלתי-מורכבת; באירועים הבאנאליים, לכאורה, כמו "נפנוף המטפחת" ו"פגישה בסימטא", שהם ממרכיבי השמחה הזו.

גם ברחוב, בהתייחסותו אל האהובה, הוא רחוב רך, סנטימנטאלי וחסר-ישע, לעומת הרחוב האלים שב"חיוך ראשון". שם הוא מושך את האהוב בכוח האלימות ("בשריוני ברזל הרחוב אותי השביע"), ואילו כאן בג'סטות של תחנונים ובקשות ("שוב הרחוב הטובע יתפוס בידי / יתחנן שאגיד לו איפה את ומי את"), וכך מתקשר אף הוא בסנטימנטאליות וברוך שמעוררת ילדת המזנון.¹⁵

כאן, כמו ב"חיוך ראשון", משנה המשורר את אופיו הדראמאטי-הסיפורי של השיר. המיבנה הדראמאטי בנוסח המוקדם נובע מן האקטיביות של האני הלירי המתגלה בשימוש בגוף ראשון, ומן המיבנים של שיח ישיר, אם בינו לבין עצמו ואם בפניות ישירות אל האהובה. כך השמיט המשורר את המונולוג (הבית הששי), שבו מנהל הדובר שיחה עם עצמו על הלילה היגע הנדרס באלימותה של העיר, שבחיקה הוא מבקש מפלט. מונולוג זה מעמיד פעולה אקטיבית מצד הדובר (שגם הוא נכלל במטאפורה של הלילה "הכובש את ראשו בשמלות לונפרקים"), ובכך הוא מעניק מוחשיות רבה לאירוע השירי המתואר בו. כמו ב"האם השלישית" מוסווה אף כאן, בשל שינוי זה, נימת הוידוי וההתגלות המאפינת את הנוסח הראשון.

גם בבית האחרון נעשה שינוי ברוח דומה. הפנייה הישירה אל האהובה, בנוסחה הראשונה (ב"חיוך ראשון": "את זוכרת" וכאן – את שמעת, לך ספרו"), שיש בה התייחסות אל זכרון של חווייה משותפת לאוהבים, שהתרחשה בזמן ומקום מסויימים, נותנת יתר תוקף סיפורי-ממשי לסיטואציה של הקטר היא מפורטת, שלימה ונטולת סטיות ("ומכבה אורותיו, שזרים לא יראוהו") מאותה תקופה נוצרת המוחשיות של הסיפור מתוך הצבעה מפורשת בפנייה אל האהובה על זכרון של חווייה או מאורע ששניהם נטלו בהם חלק.¹⁶ ואילו בנוסחה החדשה נעשה האירוע סמלי וכללי יותר משום מחיקת הפנייה והשמטת ההתייחסות למאורע המעוגן במקום ובזמן.

סמליותה של הסיטואציה בנוסח החדש והעלמת זהותו של הדובר נקנית אף מכוח שינויים אחרים שחלו במיבנה בית זה. בנוסחה הראשונה ההאנשה על הקטר היא מפורטת, שלימה ונטולת סטיות ("ומכבה אורותיו, שזרים לא יראוהו"), ומתוך כך שקוף יותר הזיהוי שבין הלילה, הקטר וה'אני'. יסוד נוסף במיבנה התורם לזיהוי המפורש והחד-משמעי הוא ההקבלה המפורשת והמדוייקת בין הקטר ל'אני' (בכיו של האהוב ובכיו הקטר וכיוצא בזה). כנגד זה, בנוסחה החדשה נעשה הזיהוי של הדובר, הקטר והלילה מוסווה יותר, סוגסטיבי יותר – באמצעות עמעום ההקבלה המפורשת ובעיקר על-ידי הסטיות מן ההאנשה ("עד יגיר את שאון הברזל והרוח"). גילגולו של ה'אני' או להיפך, האנשתו של הקטר (הצגת הטכנולוגי

¹⁵ אפקט מכליל יש גם להחלפת הפסוק "בעיניה האלו", ל"בעיניהם האלו", במעבר מן המוחשי הפרטי אל הכללי הרחב.
¹⁶ כך, דרך משל, בשיר "ניחוח אשה", שחוויית האהבה והכרך מועלות בו באמצעות זכרון המשותף לאוהבים: "הגיד, מרגו, התזכרי עדיין / את שובל הסינה לגו נותר-דם? ... / כיצד לא אנוס מאלמון הערביים / ואת לי איילת השחר הקם!" ולבסוף: "ועתה רק זכר מתנשא, / בושם עצבון את נחירי מרעיד. / ראיתך בנוגה פנסים כזה, / על מדרכת ליל אפרורית... ("גזית" א', חוב' ט, תרצ"ב – תרצ"ג, עמ' 33-35).

במושגים של האנושי, כפי שנמצא לרוב בשירת אלתרמן), המחפש מפלט בחיקה של התחנה, כמו האוהב המחפש מפלט בבית הקטן שעמודיו כושלים, נעשים לסיטואציה מוחשית וסמלית במובן הרחב. שקיפותם של המיבנים המטאפוריים הרחבים בנוסח הראשון לעומת מורכבותם בנוסח החדש מתגלית, בין השאר, גם ביחס הפיגוראטיבי שבין הקרקס ללילה בשני הנוסחים. בנוסח הראשון מופיע הקרקס כדימוי ברור ללילה, כשהמשורר נעזר בכף הדמיון: "בקרונוט אפלים בא הלילה העירה, / כקרקס מתנווד, מרופט ונרפה", ואילו בנוסח השני נעלמת שקיפות ההשוואה. הקרקס מופיע כיישות עצמאית, כ"פרסונה דראמטיס", ונעשה שווה-ערך ללילה: "בקרונוט נושנים בא הלילה העירה. / בא קרקס מתנווד, בעמעום וקריאות". לא לתוספת של מוחשיות מתכוון המשורר כאן אלא לריחוק ההשוואה, מפני שגם כאן, בנוסח ב', קשורים הלילה והקרקס זה בזה בקשר של מטאפורה (הרי עדיין הלילה בא העירה "בקרונוט נושנים").

בשני הנוסחים מעוצבים מראות העיר והקרקס כאילו העמידם, הקפיאם איזה קוסם-מכשף בשרביטו, באמת כדרך שמעוצבים רבים ממראות היסוד שבשירי "כוכבים בחוץ". ואולם החילופים מעניקים דגש שונה למשמעות הזמן בשני הנוסחים. בנוסח הראשון מתואר הקרקס כ"מרופט ונרפה" (א, 2) – אפיטיטים המייחדים אותו כעולם כלה ואובד – ואילו ההחלפה בתארים "בעמעום וקריאות", בנוסח השני, יוצרת אפקט הפוך של המייה וחיות, ומעלה תמונה של קרקס כהווייה חיה ורוחשת. הטור האחרון באותו בית בנוסח הראשון מוסיף פרטים מוחשיים לתיאור הקרקס ואף אלו באים להדגיש את האנאכרוניזם שבו, את הליאות שבו: "עם בדיחות מוקיוניו הידועות בעל-פה". ואילו ההחלפה בפסוק "עם רוחות מרחקו בקיפלי היריעות" מסיטה את הדגש לזמן שהוא רחוק וקרוב גם יחד, עולם של נודדים רחוק, אך אין בו אנאכרוניזם וכלייה. בנוסח הראשון מובלטת האנאכרוניות שבקרקס משום שהוא חוזר וחי הווייה שבטלה מן העולם: "את אשר נתיגע ונוגן ונושך" (א, 3), ואילו בנוסח החדש מועתק הדגש להתחיות שחלה מכוח החזרה בעל-כורחה, שהיא כאותו ניגון כפייתי שהמשורר מעיד עליו בשיר אחר "שזנחת לשווא", וכאותה תיבת-נגינה ב"פונדק הרוחות" המחזירה את הסיפור תמיד אל ראשיתו – "להיות הולך סובב, להיות מתחיל / כל פעם מחדש".

בנוסח הראשון מרבה המשורר בתארים ובפעלים מתחום המוות כשהוא בא לעצב את מראות הקרקס והעיר. כוכבי הלילה מתוארים כפנסים שהקרקס משליך "על ככר אנושה" (א, 3) שנידונה למיתה, ואילו ההחלפה בנוסח השני "תולה פנסים לריסי הכיכר" (ב, 3), משמיטה את מימד החלוף והארעי ויוצרת תמונה שיש בה לכל היותר תוגה ומלנכוליה, אך לא מוות.

בבית הרביעי מוחלפת התמונה המאקאברית של צחוק התזמורת הבוקע מתוך "צווארה הנרגם" בדימוי חיוני שאין בו התייחסות לזמן המכלה; צחוק התזמורת "מסתחרר כלולייך בסולם". התמונה הראשונה מכילה אלימות ושקיעה, התמונה השנייה – חיוניות ותנועה. ביטוי זה הוא הדימוי הרחב של שמחת הפרוור, שהיא סחרחרה, רגעית, שבירה, ונקודת-הכובד שלה היא העלמה – הילדה הממתנה בבית. (בשיר "קפיצת הלולייך" פונה הלולייך אל בתו הקטנה "בעינים שאין כמותן עוד לרוך", ומכריז מפורשות: "ואולי לא הייתי חוזר מן הגובה, / לולא את התמידית, לולא את מקיצה, / ומושכת אותי כמו כוח הכובד / המשיג את רגלי בשיאי הקפיצה").¹⁷

גם בבית השביעי (הששי בנוסח ב'), שבו הוצגה ההתרחשות העירונית בפריזמה של הזמן, מעתיקים השניניים את מרכז-הכובד אל הנצחי המשתמע מקביעותן של הוויות אלה, משום היותן מתחדשות שוב

¹⁷ "קפיצת הלולייך", מתוך "סיפורים חדשים על רבא בר הנא", נדפס לראשונה "עתים" א', מס' 1 (תש"ז); כונס ב"עיר היונה", הוצ' הקיבוץ המאוחד, עמ' 247.

ושוב ושוב (תיבה החוזרת שלוש פעמים בשיר). בנוסח הראשון מוצגים שעוני המגדל כחפצים עתיקים ונושנים, המפיצים אווירה של זיקנה וליאות. הם "זקנים" ו"חלודי פגיונות". הזמן הפועל עליהם הוא מכלה והורס, ומשום כך הם משתנים. ואילו בנוסח השני אלה הם "שעוני הקריה" ה"מהלכים ומונים". זהו זמן נמשך, הממשיך לפעול כאילו הוא אחוז קסם. בנוסח הראשון מציג המיבנה את הסיטואציה בתבנית זמן מוגדרת, מצומצמת ומשתנה, ואילו המיבנה החדש קורע חלון למרחב ולזמן קוסמיים וקפואים ("מול ירח גבוה"; "באוויר הרחוק של צללים וזמנים"), אל זמן שהוא לאין קץ. קורצוויל במאמרו ב- Condition Humaine מדגיש את הארעי שבכל ההתרחשויות: "האירועים החדשים כביכול הם אלה שהיו מני אז... הקרקס הנווד 'המתנווד', על התנועה הרבה שבו, המסמל את העבר והחולף, את הארעי שבכל הסיטואציה האנושית".¹⁸ ואולם לנו נראה שדווקא בנוסח החדש מסתמנת מגמה הפוכה השואפת להדגיש את הנצחי שבמחזורי; הנצחי העולה מכוח החזרה.

הפסוק "באוויר הרחוק של צללים וזמנים" בנוסח החדש (ב, 6) מעיד על הנטייה ההגותית המכלילה המאפיינת את הנוסחים החדשים של שלושת השירים. הוא הדין גם בהחלפת "אפלים" ב"נושנים", ובהחלפת הפרט המוחשי השייך לעולם הקרקס "עם בדיחות מוקיוניו הידועות בעל-פה" בנסיון להעניק משמעות כללית יותר לסיטואציה "עם רוחות מרחקו בקפלי היריעות". היסוד ההגותי המתגבר בנוסח השני מתגלה בין היתר גם בהדגשת מתיחויות ופאראדוקסים בתוך העיר. הוא עולה מהבלטת מימד נוסף, שהוא כוח מושך ודוחה בעת-ובעונה-אחת. כך החליף המשורר את התיאור "שוב תזמורת בברק שמלותיה פורחת" (א, 4) בציוור שיש בו יסוד אוקסימורונים "שוב תזמורת את גן המתכת פותחת". הכוונה בוודאי לכלי-הנשיפה המתכתיים של התזמורת, המנוגד לעולם האנושי של הקרקס, המוסיקה ומחוות האהבה. מאותו טעם נתחלף גם בכיו האנושי של הקטר ב"שאון הברזל והרוח". בכך הוארה ביתר תוקף זוויתו של הפרור כנוף, ששמיו הם שמי תפאורה המוארים באור הבדיל והפח.

ה

גלגוליהם של שלושת השירים, מציגים איפוא שלבים בהתגבשותה של הפואטיקה האלתרמנית ב"כוכבים בחוץ". לעתים מתחוללות כאן תמורות של ריכוז מהות, על-הרוב – של חילוף מהות. הדחף לשקף בשיר נסיון-חיים ממשי, לשזור בו רסיסים ביאוגראפיים, מתבטא בשירים המוקדמים בשפע של פרטים ריאליים; יתר-על-כן, הוא מתגלה בציון מקומות פרטיים בשם, כמו: הקונקורד, הסינה, הנוטרדאם, עד כדי איות שמות רחובות בפאריס בלעז.¹⁹ כנגד זה, ב"כוכבים בחוץ" לא נמצא ציון מקום בשמו הפרטי, וסממני הייחוד הלוקאליים הולכים ונעלמים (להוציא כמה משירי החטיבה השלישית כמו "תמוז" ו"מערומי האש", שבהם עולה במפורש נופה השרבי והמסנוור של ארץ-ישראל). הקורא לא יזהה דווקא את צרפת בשיר "חיוך ראשון", ובאמת צרפת המסויימת כבר נעלמה מן הנוסח המאוחר. השיר "חיוך ראשון", בנוסח המחודש, מתרחש בטריטוריה דמיונית שהיא נטולת גבולות לוקאליים או גיאוגראפיים. אין כאן תחנות-רכבת ואין כאן נופים של עיר חוגגת. ההתרחשויות ניתקות מנופים קבועים

¹⁸ ברוך קורצוויל: ה Condition Humaine בשירה הפרסונאלית לנתן אלתרמן", בספר "בין חזון לבין האבסורדי", הוצ' שוקן, ירושלים ותל-אביב, תשכ"ו, עמ' 202-257.
¹⁹ כך, דרך משל, בפואמה "ניחוח אשה", שאחדים מן השמות כתובים בה עברית: "נוטר-דם", "בסטיליה", ואחרים בצרפתית, באותיות לועזיות: Rue de Lappe, Pkace de la Concorde. אלה שזורים בשירים כאַלמנטים אותנטיים המעצימים את היסודות האוטוביוגרפיים שבהם.

במקום ובזמן. אפילו הנכר הקונקרטי המתרמז בקריאה "את ריח המולדת המלוח", נעשה בהקשרו החדש נכר אקסיסטנציאלי יותר מאשר נכר שבמקום ובזמן.

שינוי הקונצפציה הפיוטית עולה גם מדרך הפעלתו השונה של גורם הזמן בנוסחי השירים השונים. האירוע השירי בנוסח המתוקן של "חיוך ראשון" נע בחלל מופקע מיוחד ממשי וברגע אחד של זמן; מתבנית של צמיחה והתפתחות עובר השיר לתבנית המושתת על סימולטאניות. זוהי, באמת, אותה תבנית-זמן השלטת ברבים משירי "כוכבים בחוץ". הווה אומר: גלגולי הנוסח מציגים שינוי תפישה ז'אנרית. מז'אנר סיפורי מתגלגל השיר לז'אנר לירי-מטאפורי מובהק. הרציפות העלילתית הולכת ומתמסמסת; נעלמות מילות זיקה, הסבר וקישור, ומועדפות על פניהן תבניות של תיקבולת וחזרה. תחילת השיר צומחת עתה מסופו. הפתיחה באקורדים של שיא: "השבועה הנואשת" והסתיי "הבלתי מנוחם", מאפשרים לא מבינה של קרשצ'נדו, של הדרגה, אלא מיבנה של סיבוב במעגלים. מזרימה בזמן עובר השיר אל הקפאתו של הרגע. התפישה הפילוסופית של אלתרמן הרואה את המשמעות ואת הטעם בעושרם של הרגעים, בחינת "נפלאים נפלאים עד אין חקר חייו הגדושים של הרגע", היא המכוונת את התמורות המיבניות שחלו בשירים.²⁰ אתה נזכר בקביעתו של עזרא פאונד בהתייחסו לאימאג' ("הרכב אינטלקטואלי וריגשי ברגע אחד של זמן"), שמכוחו ניתנת לקורא תחושה של "פדות פתאומית, תחושה של חופש מגבולות של זמן וגבולות של מקום; אותה תחושה של צמיחת פתאום שאנו חשים בה ביצירות אמנות גדולות".²¹ השירים נעים עתה במרחב הנצח יותר מאשר במרחב הזמן הממשי.

תופעה חשובה העולה מן המטמורפוזה של השירים מתגלית בניכור וההסוואה של ה'אני' הלירי הדובר בשיר לעומת שקיפותו ופעילותו בשלב הראשון של יצירת המשורר. כפי שראינו מתגלית מגמה זו הן בצדדים התימאטיים של השיר והן בצדדים המיבניים שלו. אחת ההשגות שהוטחו כנגד שירת אלתרמן התייחסה אל הפאסיביות של ה'אני' הלירי בשיריו, אל האימפרסונאליות הגמורה שלו. מעבדה זו מגלה שמגמה זו היא בבחינת עיקרון שירי מודע ומכוון מצד המשורר. בשירי-הנעורים נמצא 'אני' לירי אקטיבי שעמדתו וזהותו שקופים וגלויים, ואילו במהלך דרכו נמצאנו חותר לנכר ולהסוות את עמדתו; להסתתר מאחרי מסיכות מנכרות ומכלילות. כלומר, תהליך טשטוש ה'אני' העתיד להגיע לשיאו ב"שמחת עניים", במסכת הפרסונה של הזר – ראשיתו ותחילתו כבר כאן.

בנוסחי "כוכבים בחוץ" מתחולל מעין שינוי פרופורציות בין 'אני'-עולם. שכן את תהליך המעטת חשיבותו של ה'אני' האישי מלווה, מן הצד האחר, תהליך של פרסונליזציה מעוצמת של המציאות החומרית. כך בצד ניכור זהותו של המשורר ב"האם השלישית", העצים את משמעותם האנושית של חוצות הבלהה על-ידי ראייה אנתרופומורפית של העיר הסתוית המכילה את ה"אין נוחם" של האמהות האבלות. וכך גם בשירים האחרים. הרגשת הנכר בין "אני והיא וכל הדברים", כפי שאלתרמן מכנה אחת מרשימותיו השיריות המוקדמות; בין אני, מצד אחד, והעולם, מצד שני, מתרחבת ומצטמצמת בעת-ובעונה-אחת. היא מתרחבת משום הפרסונליזציה של המשורר הדובר בשיר, היא מצטמצמת משום הפרסונליזציה המעוצמת של הדברים הסובבים.

גם בהיבטים הסגנוניים והפיגוראטיביים של השירים מתגלות אותן מגמות. מפיגוראטיביות השואבת חומריות ישירות מסיפור-המעשה נע השיר אל פיגוראטיביות מופשטת יותר, זרה ומופלגת, שנקודת-המוצא הריאליסטית והסיטואציונית שלה הולכת ומתעמעמת. האסוציאציה התוכנית המקשרת את הצירורים אל לאלו נעשית סתומה ורחוקה יותר. "זכויות ההגיון" ניתנות ל"תת-ההגיון" ו"הבלתי-מובן" נעשה יסוד

²⁰ על התפישה הפילוסופית של הזמן ב"כוכבים בחוץ" עומד דן מירון במאמרו "בין יום הקטנות לאחרית הימים" (ראה בספרו "ארבע פנים בספרות העברית בת-ימינו", הוצ' שוקן, תשכ"ב, עמ' 38-83).

²¹ עזרא פאונד, מתוך הקדמה לקובץ Poetry, 1913.

לגיטימי בשיר. אתה רואה כאן בעליל את תהליך התכתם של היסודות הקונקרטיים ליסודות מופשטים, סמליים כלליים, את נטייתו של אלתרמן להבליט ולרומם את הרוחני והמופשט על פני המוחשי והפרטי. השירים בנוסחם השני נעשים קצרים יותר, אָליפטיים יותר, מתוחים יותר, ולעתים אף מגובשים יותר. הכוח השירי הסוגסטיבי, שהוא סוד קסמה של שירת אלתרמן, הולך ומתעצם. אתה מוצא כאן את הביטויים המטאפוריים הזרים, המדהימים והמופלאים: ה"דומיה רוצחת הדמעות", הזכרון העובר "בקפיצת נמר", "האור הזועק לנוח", "המולות כביברים", "הצחוק המסתחרר כלוליין בסולם". ואולם לא במקרה בולטים שלושת השירים שנדונו כאן, אפילו בנוסחם השני (בעיקר "האם השלישית" ו"זוית של פרוור") בריאליות שלהם. אף-על-פי שנוכחים בהם אָלמנטים מסוגננים וספרותיים, בולטים הם בממשותם החווייתית הגדולה, לעומת שירים אחרים ב"כוכבים בחוץ". הם מייצגים כאן תקופה ביצירתו של המשורר, שבה היה נסיון-החיים הממשי, החד-פעמי, שקוף יותר, והרציפות בין החווייה לעיצובה בולטת יותר; תקופה שבה עיצב את ההתרחשויות בלי "הדגש המשתמע" ונתן "חידה בלי פתרונה".

ב"שיר הביקתה" מתוך "שיר עשרה אחים" משיא אלתרמן עצה למשוררים: "בתבונה נהלוהו [את השיר] מפרט אל עיקר". בחילופי הנוסח מגשים אלתרמן עצתו זאת, כשהוא חותר אל הכללי הרב-משמעי שבפרט, אל מיצוי האיכות החווייתית וההגותית שבמראה או בסיטואציה, אל המרת חומרים אותנטיים במציאות פיוטית. כיוונים אלה, שנמצאו עליהם מקטרגים, הם, איפוא, פואטיקה מודעת, מכוונת ושיטתית. מעבדה שירית זו מגלה גם יסוד חשוב בתהליך היצירה האלתרמנית: החשש מפני החד-פעמי והאישי, שהיה בעיני המשורר אָפּמרי, חולף, חומק, והרצון לתת לחווייה ולמציאות משמעות כוללת תקפה יותר, לקבוע סדר כולל ויציב למראות הנולדים לפני עיניו כל רגע מחדש. ב"כוכבים בחוץ" הוא עושה זאת ביצירת עולם פיוטי, סמלי ומסוגנן. על-זמני.