



הטיול בעקבות הפילים

על "אל הפילים" ועל בעיית הרציפות של השיר ה"קשה" ב"כוכבים בחוץ"

עמידתו של ספר "כוכבים בחוץ" בתוך המורשת של העבר הספרותי הקרוב עדיין איננה חד-משמעית. לא שיש מקום כלשהו לפקפק במרכזיותו בתוך המורשת; זו ודאית היא זה מכבר, ושום תמורות שבהתפתחות הטעם ותהפוכות מלחמת הדורות בספרות אין בהן כדי לערערה. מקומו של הספר כאחד משניים-שלושה קובצי היסוד של הליריקה העברית המודרנית היא עובדה שניתן לוודאה הן בדרך הבדיקה ההיסטורית האובייקטיבית והן בדרך ההאזנה לתגובותיהם הסובייקטיביות של קוראים רגישים היום, כמו לפני דור ודורותיים. בשתי הדרכים מתאשרת חשיבותו של "כוכבים בחוץ" אישור משולש: כגיבוש המלא והחיוני ביותר של הפואטיקה, שהזינה את האסכולה החדשנית המרכזית בשירה שבין שתי מלחמות-העולם; כמודל, שחותמו טבוע עמוק בשירה שנוצרה בשנות מלחמת השחרור ולאחריה; ומעל לכל, כמערכת שירית חיה, שופעת השראה, שלא איבדה גם היום, למרות המרחק הרב בינה לבין השירה העכשווית, את כוח-ההפעלה החד-פעמי שלה.

עם זאת, גם היום, למעלה מארבעים שנה אחר הופעתו, עדין אין "כוכבים בחוץ" ספר פתוח". מידה של סתימות ושל סגירות, שחשו בה קוראים רבים בעת הופעתו עדיין עומדת בו. מבחינה זו יש מעין פאראדוקס בתגובה על הספר. מצד אחד הוא נעשה במשך העשורים שחלפו מעין "ספר שולחן" של המשכיל הספרותי. הביקורת הירבתה לעסוק בו. מורים אוהבי שירה "הנחילוהו" לדורות של תלמידים. זמרים ומוסיקאים צירפו למילותיו לחנים שנקבעו בזכרון. חשוב מזה: קוראים רבים פיתחו יחסים של אינטימיות מתמשכת עם הספר, והוא להם כידיד מלווה בחייהם. מצד אחר – מרובים הקוראים – ובהם דווקא הנאמנים שבחסידי הספר, אלה שהאריכו לשהות במחיצתו, אשר מעולם לא התגברו על תחושה של זרות מסויימת ביחס אליו. דומה שתחושה זו אף מחריפה והולכת – תחת שתיפחת ותיעלם – במשך הזמן. דווקא קוראים השבויים בקסמי "כוכבים בחוץ" והשבים לעיין בהם מדי פעם, מתלוננים על כך ש"אין מבינים" אותו, או לפחות ש"אין מבינים" בו שירים אלו או אחרים, והמדובר הוא בשירים, שמרכזיותם בספר וביצירתו אלתרמן כולה אינה מוטלת בספק: "אל הפילים", "סתיו עתיק", "כינור הברזל", "אגרת", "תחנת שדות" וכו'.

מבחינה מסויימת אפשר לראות בפאראדוקס זה סימן לנצחוננו הגדול של המשורר. יותר מכל מעיד הוא על עוצמתו החד-פעמית של הספר, שקנה ללבבות אף כי לא הסגיר את כל סודותיו, פתח יותר מאשר נפתח. בצורה זו נשארה שירתו – כמו הסערה הנפשית שעוררה אותה ("כי סערת עלי לנצח אנגנד") – "פתאומית לעד", והפגישה איתה – "פגישה לאין קץ", ממש כפי שביקש המשורר בשעה את שכתב את השירים. לא רק מתבל תבע אלתרמן הצעיר פתאומיות נצחית ומהממת, שרק בה יש כדי

לקרוע את סגור השיגרה מעל הלב, לבל יאפיל כחדר בלי הכוכבים שנשארו בחוץ. גם השירים חייבת היתה, לדעתו, להתמיד בכוח ההפתעה והמסתורין שלה, ולשם כך גם הותר לה להיות "בלתי-מובנת". כדי שהשירה לא תתנוון למעמד של י א ו ר הוויית החיים, ל"כרוניקה של רגשות" (בז'אנרים הליריים) ול"כרוניקה של מעשים" (בז'אנרים האפיים), אלא תישמר כהוויית חיים פעילה בפני עצמה, עליה להתקיים "באופן בתולי, פנימי, מלא תמהון והפתעות"¹, לשמור על איזו אי-מובנות ראשונית, המבטאת את התמהון המהותי שבעצם הפגישה עם העולם ("טוב ללכת תמים וסחרחר כשגיאה בין שמות לאין ספור ופגישות ומלים"). לשם כך רשאית היא ואף חייבת לקשר את חלקי המציאות אלה באלה בדרכים מפתיעות ומדהימות – אם באמצעות קישורי הלשון המטאפורית ואם באמצעות קישורי-פתע של קומפוזיציה או גם של לוגיקה המתהפכת על פיה. כך שומרת היא על קשריה הראשוניים עם הרגשת-החיים ההיולית של המשורר, ו"במובן זה הספרות המעורפלת היא הרבה יותר ריאליסטית מן הספרות הריאליסטית עצמה"². למעלה מזה: אלתרמן הצעיר תבע אף את התמדת יכולת ההפתעה מן הקורא. הוא זילזל בתהליך "ההתבייתות" של סגנונות שירה חדשניים, המוצאים להם בהדרגה חסידים ו"מבינים", וראה בו "יותר פרוצס של פופולאריזציה מאשר של הבנה". לעומת זאת האמין ב"אהבה והבנה בבת אחת"³, בבחינת נס מתחדש – ואפילו כעבור מאות שנים.

מן הבחינה הנדונה קיים, איפוא, "כוכבים בחוץ" את ציפיותיו ותביעותיו העקרוניות של המשורר. עם-זאת מעורר מעמדו האמביוואלנטי של הספר תהייה בעצם יחודו. שום קובץ שירה אחר, שזכה כמוהו למעמד של מרכזיות ודאית בדורות האחרונים, יהא זה קובץ שירי ביאליק, "אנקריאון" של אצ"ג או "שירים שונים" של נתן זך, לא יצר מסביבו אווירה דחוסה כזו של קירבה וריחוק המשמשים בערבוביה. למעלה מזה: האמביוואלנטיות גורמת לבעיות ולקשיים גוברים והולכים במעשה ההערכה והפירוש של שירת אלתרמן. ככל שחותרים פירוש והערכה אלה להתמודדות מפורטת ומדוייקת יותר עם הטקסטים – וחתירה זו היא מסימניו המובהקים של העיסוק הביקורתי באלתרמן בעשור שחלף מפטירתו – כך נעשית העמידה בפני הקשיים שהם מעוררים ישירה ומתוחה יותר.

מבחינה זו מאלפת קירבה מסויימת בין כמה מדברי החקר והביקורת על "כוכבים בחוץ", שנכתבו במשך העשור האחרון, לדברים שהושמעו, אמנם בצורה התרשמותית-כוללנית, בעת הופעת הספר, כשרבים מן הקוראים והמבקרים עדיין סיגו את השתאותם מן השירים בתהייה ובספק. התהיות שנבעו מספקות ביחס לרציפות הפנימית של השירים, להתלכדות יסודותיהם השונים כדי יצירת מערכות בעלות פשר, טושטשו או אף נעלמו מדברי הביקורת, שנכתבו בשנות הארבעים והחמישים – עשורי ההתקבלות הכללית והמלאה של שירת אלתרמן – משום שדברי ביקורת אלה עסקו ב"עולמו" הכללי של המשורר ובנושאי שירתו ולא בטקסטים של השירים עצמם ובקומפוזיציות שלהם ושל הספרים שבתוכם שולבו. בשנות השישים סירבה אופנת היחס המבטל כלפי שירת אלתרמן להעניק הכרה אפילו לקשיים שהיא מעוררת. במאמרו "הרהורים על שירת אלתרמן" שפתח בשנת 1959 את עידן הריאקציה האנטי-אלתרמנית בביקורת, כתב נתן זך: "אכן, לא מרובים הם אצלו [אלתרמן] השירים, שאתה יכול להצביע בהם על מתיחות פנימית א מ י ת י ת. בדרך כלל פתור השיר האלתרמני מראש"⁴. הדברים נאמרו לא רק ביחס לשירי "עיר היונה", שעל רקע האכזבה מהם נכתב

המאמר, אלא גם ביחס לשירי "כוכבים בחוץ" (זך קבל על המבקרים, שהגזימו, לדעתו, בהערכת ההבדלים בין שני הספרים), ואפילו ביחס ל"שמחת העניים", שגם בה אין למצוא, כביכול, סיבוך וקושי מהותיים, שהם מעצם המבע השירי, אלא רק חוסר בהירות אידיאולוגית.⁵

מכל הכללות שנקבעו עד כה ביחס לשירת אלטרמן זוהי, ללא ספק, המוטעה ביותר. מכל-מקום הביקורת והחקר של העשור האחרון יוצאים מנקודת-מוצא מנוגדת לחלוטין לזו של זך, משום שהם מניחים באורח מובן מאליה את ה"קושי", הנובע ממתחות פנימיות, כקו-היכר ודאי ומהותי של הטקסט בשירי "כוכבים בחוץ" (שלא לדבר על שירי "שמחת עניים"), ורואים בחיפוש הפשר של הטקסט ושל המערך השירי הרחב שהוא משולב בו אחד מתפקידיהם החשובים ביותר. דומה, שהרבה יותר משאנו קרובים היום להתרשמותו של זך משנת 1959, קרובים אנו – למרות הבדלי הסגנון והטרמינולוגיה – להתרשמותו של אברהם של אבריהם קריב, שהגיב על "כוכבים בחוץ", עם הופעתו ב-1938, כך:

"כל שירה דוברת בצירופים מותנים, שאין להם מהלכים מחוץ לגבוליה, אך יש להם גם אנך הגיוני מסויים, אמנם הגיון מיוחד לשירה. - - - מבנהו של השיר אצל אלטרמן אינו נטוי על-פי אנך כזה, אין קו נמתח בו מראשו אל סופו. השיר משתלשל במלכות הפתיעה, הוא מדלג על גבי פתאומים כעל הררי בתר, הלז הפנימי שלו משוברר וזרוי לרוחות רבים. קשרי-הדברים ניתנים בדילוגין ובעיקופין, והם מחייבים ניחוש, תובעים פשר, אשר לא תמיד הוא בנמצא. - - - קריאת שיר כזה הריהי בעצם מן מלאכת ציד שאפשר לשוב הימנה גם ריקם, אך הצולח וצד כאן, אם מעט ואם הרבה, מובטח לו כי יצורי שירה אמיתיים בידו".⁶

הדברים שהושמעו במשך העשור האחרון בדבר תופעות אי-ההתקשרות ושבירת הרציפות כסימן-ההיכר של הקומפוזיציה בשירי "כוכבים בחוץ"⁷ הם המשכם הישיר של דברי קריב מלפני ארבעים שנה.

אכן, בעיית הרציפות או ה"התקשרות" של החלקים השונים או השכבות השונות, המרכיבים את מכלול הטקסט ברבים מן השירים ה"קשים" של "כוכבים בחוץ", הכרח הוא שתעסיק את הביקורת והמחקר היום, כשם שהתמיהה והביכה את המבקרים והקוראים לפני שני דורות. הטעם לקירבה זו הוא בכך, שמושגי הרציפות או ההתקשרות של הטקסט השירי עודם נטועים בתודעתנו, כפי שהיו בשעתו, במערכת פואטית זרה לשירת אלטרמן. ברור, הקוראים שהיו אמונים בשעתו של רציפות הסיטואציה והרטוריקה בטקסט השירי, כביטוי לאחדות ה"אורגאנית" של החוויה שמתוכה הוחצן השיר, לא ידעו כיצד להלום את שירי "כוכבים בחוץ", שבמרביתם אין כל היקבעות במקום התרחשות אחד, בזמן ובסיטואציה חד-משמעיים ואף במערכת "גיבורים" (בני אדם, עצמים, סמלים) קבועה. המטפוריקה שלהם אינה מבוססת על רציפות הן בתחום ה"חומרים" שמהם היא מורכבת והן בתחום ההפעלה הלוגית והרטורית של הפיגורות. אף המערכת הרטורית-הדרמאטית שלהם (יחסים בין דובר ונמען) עשויה לעבור תמורות חריפות ללא כל אזהרה; ואפילו המסגרת ההגיונית הכוללת של הטקסטים נשברת מדי פעם, או נראית כאילו היתה נשברת, עד כדי איבוד הקשר בין חלקי השיר השונים; כגון בשיר "אגרת", שחלקו הראשון מעלה את המיתוס על רצח האח התמים בשתי גירסות שונות ואף סותרות זו את זו (האחת – סיפור על רצח אכזרי בשדה, חזרה על פרשת קין והבל; השניה – נטישה מתוך יסורי-מצפון של מיטת אח חולה, בריחה אל קסמי "הליל הזר"). ואילו חלקו השני מעלה מערכת טיעון, שאין קשר גלוי בינה לבין סיפור הרצח או הנטישה, באשר החטא, אשר לו

מתבקשת כפרה במערכת זו, הוא חטא כתיבת דברי שירה. גם הקוראים בני ימינו, מסתבר, עדיין אינם יכולים לזהות רציפות של טקסט שירי, שאינה מתבטאת ב"אחדויות" הליריות, המתחייבות מתפישת השירה הרומאנטית-ה"אורגאנית". משום כך חייבים הנסיונות המחודשים לקריאה מדויקת של השירים לעורר קשיים גוברים והולכים. הקוראים והחוקרים ימצאו עצמם, יחד עם אברהם קריב, נתונים במירוץ של "דילוגין ועקיפין" "על גבי פתאומים כעל הררי בתר".

אין לחמוק מדילוגין ועקיפין אלה שבמירוץ אחר הפשר של מיטב שירי "כוכבים בחוץ", כשם שאין להתעלם מתופעות "אי-ההתקשרות" של המטאפוריקה, הלוגיקה והסיטואציה בשירים אלה. אבל גם הרציפות השירית שמעבר לתופעות אלו היא בבחינת ודאות שאינה ניתנת להכחשה. הרי רציפות זו היא המונחת ביסוד ההפעלה הריגשית העזה והממוקדת שמפעילים השירים, מהופעתם ועד היום, את קוראיהם. אפילו העמידה על פישורם של שירים אלה היא, כפי שהתבטא המבקר, "מלאכת ציד", אי אפשר שמלאכה זו תסתיים בהצלחה כש"הלוז הפנימי - - [של השירים] - - משוברר וזורי לרוחות רבים". אילו כך היה, לא היה טעם במאמץ פיענוח של הסתומות, שהוא בעיקרו מאמץ גילוי וסימונו של המודוס השירי המיוחד, שמסגרת מוסכמותיו וחוקיו הפנימיים אין ה"דילוגים" והניתוקים הסיטואטיביים והלוגיים שוברים את השלמות המהותית של הטקסט הפיוטי. אכן, גילוי של מודוס זה מחייב הבקעה אל מעבר לאותה שכבה בטקסט, שבה רגילים אנו לחפש סימני התקשרות והתלכדות, וחדירה אל שכבות אחרות, עמוקות יותר, שבהן מקשרת הרציפות הסטרוקטוראלית והאידיאית מה שנראה חסר קישור בתחומי הסיטואציה, המטפוריקה והלוגיקה. כצעד לעבר גילוי כזה מבקש אני לדון כאן בכמה אספקטים של השיר "אל הפילים"⁸ ממדור השירים הראשון של "כוכבים בחוץ".

ב

בביקורת הענפה העוסקת בשירת אלטרמן בכללה וב"כוכבים בחוץ" בפרט לא הוקדש עד כה דיון מיוחד ל"אל הפילים", אף כי אין חולק, כמדומה, על חשיבותו המכרעת של שיר זה, המגבש כמה מן הצמתים התימאטיים והאידיאיים העקרוניים של יצירת המשורר. רתיעה זו אינה מקרית, שכן השיר מעלה במרכז את כל הקשיים והסבכים, המופיעים בשירים אחרים של הספר בתפוזות מרווחת ונוחה יותר. הקשיים מתעוררים החל מקריאת הבית הראשון בחלקו הראשון של השיר:

אין קץ לחכמה ואין פסיל לקשוח
ואפילו נדד הלבנה אשמה היא –
אצא לי על כן, במעיל קץ פשוט,
לטגל בין פילי השמים.

(שורות 1-4)

בולטת כאן התופעה, שהטעתה והביכה קוראים לא-מעטים של אלטרמן. המשורר מעלה כמה היגדים, אשר לכאורה אין כל קשר לוגי ביניהם, אבל הוא מעלה אותם דווקא במסגרת תחבירית ורטורית, המעמידה פנים כאילו היתה מקשרת היגדים אלה קשר לוגי מובהק של תנאי, סיבה-ומסובב והיקש. התופעה של המשפט המורכב הכמו-הגיוני, הקושר משפטים רבים בקשרי סיבה ותנאי, אופיינית היא

ביותר לכל שירי אלטרמן שמ"כוכבים בחוץ" ואילך⁹, והיא המשווה להם מראית-פנים של הגיון ודיסקורסיביות, שהביאה להטחת האשמות כנגד ה"שכלתנות" וה"משכילות" של המשורר¹⁰. המאשימים עשויים היו אולי לסייג מעט את קביעותיהם אילו הבחינו בכך, שתכופות משתמש אלטרמן במשפטים מעין אלה לשם משחק-מתבואים עם קוראיו, שכן דווקא בהם נוטה הוא להעלות חיוויים החייבים להיחשב לתמוהים מן הבחינה ההגיונית הפשוטה. מהו, למשל, טיבה הלוגי המדויק של ההתקשרות התחבירית והעניינית במשפט-תנאי זה מתוך "כינור הברזל":

כי אם דרכים רבות שכלו את כשופן
ומדלקות בליל פני קטרים יאורו,
הן יש וגם רכבת רצה כשפן
כסחרחרה מרוח ומיער ארן.
(עמ' 43-44)

בבית הפותח של "אל הפילים" נראים הקישוטים התחביריים-ההגיוניים מתוחים ומעוותים עוד יותר. יכולים אנו לתאר לעצמנו מצב, שבו "אין קץ לחכמה ואין כסיל לקישוט" ("לקישוט" על פי הביטוי "לרפואה"; הכסילות כלתה מן העולם לחלוטין ולא נשאר לה שריד כלשהו). אבל מה הקשר בין מצב זה לכך ש"אפילו ידך הלבנה אשמה היא"? מהי ההצדקה של ה"אפילו", המקשר משפט זה עם קודמו קישור של חומר וקל? מהי אשמתה של היד הלבנה ומהיכן נשתרבה לכאן פתאום יד? ומי היא ה"את" המופיעה כאן לפתע ונעלמת לאחר הופעת בזק סינקדוכית זו (היד הלבנה), שלא על-מנת שתשוב ותופיע בהמשך השיר אפילו הופעת אורח לשם יציאת ידי-חובה (אין כל סימן לכך שצריך לקשר את "האת" של הבית הראשון עם "העלמה" של בתי הסיום בפרקים הראשון והשלישי של השיר). ומדוע "אצא לי על כן"; כלומר, מה במסירת הדברים על הכסילות שנעלמה והיד הלבנה האשמה מצדיק את הצגת יציאתו של הדובר "במעיל קיץ פשוט" לטייל בין פילי השמיים כתוצאה סיבתית, המתחייבת מדברים מאלה? ומי הם פילי השמיים? לכמה משאלות אלו – לא לכולן – ניתנות תשובות בהמשך השיר, אך באלו אין כדי לפזר את הרושם החידתי הכמעט-מתגרה של הבית הראשון. מה-גם שקישוטים כמו-הגיוניים מעין אלו שרוכזו בבית הראשון, שבים ומופיעים במקומות שונים בשיר לכל אורכו (סימנם המובהק – מילית-הקישור "כי") ויוצרים תדמית של יחסים סיבתיים במקומות, שבהם אין קיומם של יחסים כאלה ברור כלל וכלל.

בעצם קשייו של הקורא מתחילים כבר לפני הבית הראשון של השיר, בכותרת עצמה, או ליתר דיוק, ביחס שבין הכותרת לשיר הבא לאחריה. אמנם, הכותרת כשלעצמה, כרבות מכותרות השירים ב"כוכבים בחוץ", היא בעלת אופי מסורתי-ז'אנרי. כשם שכותרות אחדות בספר מבוססות על מסורת הבאלאדה הוויונית ("ערב בפונדק השירים הנושן וזמר לחיי הפונדקית", "שיר בפונדק היער" וכו'), כך מבוססת הכותרת "אל הפילים" בבירור על המסורת הניאוקלאסית והרומאנטית של האודה האפוסטרופית, היינו – האודה הפונה בטון ריטורי-ריגושי גבוה אל הנמען שלה, שהוא גם נושא התהילה שלה. בין הנמענים האודיים מן הסוג הזה, ששםם (בתוספת "אלי") מוצג בכותרת השיר, מוצאים אנו תכופות לא רק את איתני הטבע ("אל רוח המערב", "אל האוקיאנוס"), את עונות השנה

"אל הסתייו"), והפשטות של תכונות ומצבים רגשיים ("אל השמחה", "אל התוגה"), אלא גם בעלי-חיים רבים – אמנם רובם בעלי תפקיד סמלי-טופולוגי, המקשר אותם באורח מסורתי עם תכונות רוחניות נעלות או עם השירה בכבודה ובעצמה (בדרך כלל אלה הם בעלי-כנף: "אל הזמיר", "אל החוגה", "אל הציפור"). אבל גם בעלי-חיים מגושמים ו"גסים" יותר אינם זרים לז'אנר האודי-אפוסטרופי. בשירת המאות הי"ח והי"ט בגרמניה ובאנגליה, למשל, התפתח מעין תת-ז'אנר אופייני ל"דור הרגישות" של בין ניאוקלאסיקה ורומאנטיקה: שירים של פנייה אודית נרגשת אל החמור, בעקבות האפוס טרופה הנרגשת אל החמור ב"מסע סנטימנטאלי" של לורנס סטרן.

הכותרת, לפי עצם טבעה, מעוררת איפוא בכל קורא בעל השכלה ספרותית אירופית ציפיות למימושן של נורמות ז'אנריות מוסכמות ומוכרות. דא-עקא, שאף אחת מן הציפיות הללו אינה מתקיימת בשיר, והקורא בעל התגובה הספרותית ה"מותנה" – חש מיד שמהו כאן "אינו כשורה". קורא כזה מצפה, למשל, שהשיר כולו ייכתב כאפוסטרופה המופנית אל הפילים. נסיון הקריאה ב"כוכבים בחוץ" עד כאן אף מחזק ציפיה זו, שהרי הקורא כבר הורגל באפוסטרופה האודיית-הרטורית כקונבנציה מקובלת ביותר על המשורר. מתוך ששת השירים הקודמים בספר ל"אל הפילים" שלושה לפחות ("פגישה לאין קץ", "הרוח עם כל אחיותיה", "ערב בפונדק השירים הנושן וזמר לחיי הפונדקית") מבוססים, מבחינה רטורית וקומפוזיציונאלית, על מוסכמותיה של האודה האפוסטרופית. ולא זו בלבד, אלא שאחד השירים הקודמים אף קישר את הפילים באסוציאציה של יופי והדר, המכשירה אותם לשמש כנמען אודי ("כי נהדרת, פונדקית, מהדר הפילים, ותגאי במותנייד ומי יחבקני?", "ערב בפונדק השירים", עמ' 13). והנה, אף כי בשיר עצמו מוצגים הפילים לא רק כמלאי הדר ועוצמה ("איומים ונוגים מרוב-כוח", ש' 14), אלא גם כבעלי-חיים נבונים, שאפשר לפנות אליהם בדברים ואף לקרוא באוזניהם דברי שירה ("אז אקרא להם שיר הלילות שהלבינו, [...] והם יניעו ראשם הכבד - - והם יבינו" וכו', ש' 15-18), אין השיר בשלמותו מנוסח כאפוסטרופה אל הפילים או אל כל נמען אחר, אם כי הפנייה אל ה"את" בשורה השנייה ("ואפילו ידך הלבנה אשמה היא") עלולה ליצור רושם רגעי, שהשיר מופנה לנמענת אשה. אבל, כאמור, נעלמת "את" זו כלעומת שהיא מופיעה. אמנם, בחלקים השני והשלישי של השיר כלולות אפוסטרופות קצרות, "מקומיות" (אל הגוף, אל תבל).

אם אין השיר ערוך כפנייה פורמאלית אל הפילים, הרי אנו מצפים – על פי הכותרת, לפחות לכך, שהפילים יעמדו במרכזו לכל אורכו. אבל גם ציפיה זו אינה מתקיימת. למעשה, עומדים הפילים במרכז חלקו הראשון של השיר בלבד. בחלק השני הם מופיעים רק בשני הבתים הראשונים, ואילו שאר החלק פונה אל "גופנו הפרא", גוף האדם השומר במעמקיו על האינסטינקטים הקדומים של ימי שחרית הגזע. בחלקו השלישי, האחרון, של השיר אין לפילים שאר וזכר. הם אף נחלפים כאן בבעל-חיים אחר, שגם הוא מפגין גודל ועוצמה, אם כי בגירסה שונה לגמרי מזו של הפילים. בעוד שהפילים הם זכריים, מלאי עוז קרבי ("בעומדם, זוקפי אוזן לקול שופרות", ש' 11), נבונים, "מלכים", הרי בעל-החיים המועלה בחלק השלישי – הפרה – הוא סמל קדום של נקביות כנועה, שופעת רגש, מזון ורוך. כך, אמנם, מוצגת הפרה בחלק זה של השיר. אם הפילים הם "פילי השמים", המייצגים את הסערה והגשם, הפרות של החלק השלישי שייכות לאדמת האחו, לשדה. תבל, הטבע כולה מוצגות כאן כפרה

"רחומה, רחומה, עטינית", המסחררת את ראשו של הדובר, ההולך לקראתה כ"עגל כושל", ב"אדי חלבה".

הופעתם המקוטעת והחלקית של הפילים ממחישה, לכאורה, את תופעת "אי-ההתקשרות" בשיר, והיא רק אחד מגילוייה הרבים של תופעה זו. גילוי אחר שלה הוא החילוף בזהותו הדקדוקית והריטורית של הדובר בחלקים שונים של השיר. בחלק הראשון מציג עצמו הדובר בגוף ראשון יחיד. הוא מעמיד עצמו בניגוד לכלל האנושי, שנשטף כולו בחכמה ובשכליות. אפילו ה"את" שאליה פונה הדובר בבית הראשון, מוצבת מן העבר השני של המיתרס, ואילו הדובר מוצא לו את ידידו בקרב "פילי השמים". הוא "הנער הקטן הנוהג בס" על-פי נבואת אחרית הימים של ישעיהו. כלומר, הוא הנציג האחרון של התום וה"כסילות", והללו מאפשרים לו לא רק את המגע עם פילי-השמים אלא גם שליטה מסויימת בהם. בחלק השני נוקט הדובר גוף ראשון רבים ומייצג בלי כל ספק את הכלל האנושי. הפילים מאיימים עליו כאן, כשם שהם מאיימים על שאר בני-העיר, השומעים בחרדה את "גופם העצום/ מתחכך בכתלי הבית" (ש' 31-32). יחד עם שאר האנשים צפוי הוא בעת המפגש עם הפילים למוות, כפי שנראה. בחלק השלישי של השיר חוזר הדובר לגוף ראשון יחיד, אבל הפעם נעדרת מדבריו הנימה הקובעת סייג בינו לבין הכלל החברתי השטוף בחכמה. אדרבא, נראה שבהליכתו לעבר תבל הרחומה והעטינית, מייצג הוא כלל אנושי נרחב מאוד; אלא שכלל זה אינו זהה בהכרח עם הכלל העירוני החולה והכושל, המופיע בחלק השני (המדבר בגוף ראשון רבים שם קובע: "הנה ממיטות החולים/ יד הסער הזה תקטפנו!", ש' 34-35). אף כי גם הפעם מציג הדובר את עצמו כמורעב, כושל ואפילו מורעל ("על כל באר שהרעלת בי", ש' 78). בקצרה, על פי זיהוי ריטורי שיגרתי כמעט שאין מכנה משותף בין הדוברים בשלושת חלקיו של השיר. ממילא מתעוררת שאלה לגבי עצם ההתלכדות של שלושת החלקים ולגבי רציפותו של השיר השלם.

נסיון להעמיד רציפות זו על השתלשלות סיבתית-סיפורית צפוי גם הוא לכשלון. אם ננסה להביא את השיר לרדוקציה סיטואטיבית סיפורית נמצא, שחלקו הראשון מתחולל בשעת ערב שלאחר יום סוער וגשום, שהוא אמנם יום קיץ. היום כבר עבר; הים סער; סופת הברקים והרעמים הקיצית קרבה לקיצה. רק "רעם נרדף" אחרון עודו "מתחנן למרגוע" (ש' 12). השעה היא שעת שקיעה והשמים צבועים בצבע השקיעה האדמומי ("טיט השקיעה הוורוד", ש' 13) ובכתמי הכחול הכבד של ענני הסערה השטים לדרכם, הלא הם פילי-השמים "כחולי השער" ו"רכי הכרס" (ש' 8-10). הדובר פורש מחברת האדם ומחברת האשה, שהיא, אולי, גם אהובתו, לובש "מעיל קיץ פשוט" ויוצא להצטרף אל הפילים הכחולים במסעם על פני הרקיע.

במידה שיש מקום לקביעת יחסי זמן בין החלקים השונים, חייבים אנו לקבוע, שהחלק השני אינו מהווה המשך כרונולוגי של קודמו – לא המשך ישיר ולא המשך שלאחר פסק זמן. אמנם, בתחילתו נראה חלק זה כאילו היה ממשיך ישירות את קודמו. מה החלק הקודם הסתיים בתיאור המסע המלכותי של השמים וענניהם, כך החלק השני מתחיל, לכאורה, בהמשכו של מסע זה ("יפה, ה, יפה! ברוב-נהם יצאו, בהלמות הכפות, במחיאית עפעפיים", ש' 25-29). אלא שמראית-עין זו של רציפות וקישור מתפוגגת ברגע בו נותנים אנו את הדעת על פרטי ה"סיפור" הפיוטי, כפי שהם מסתמנים בחלק השני. לפיהם מתברר, שחלק זה התרחש לפני החלק הראשון, שהרי בו מתוארת הסופה עצמה, אותה סופה שהחלק הראשון נפתח עם סיומה. בהתאם לכך גם אין החלק השני מעמיד

המשך תיאורי של שעת השקיעה ואינו מנסה לקבוע לעצמו רקע אחר שהיה יכול להעיד על המשכיות שבזמן ביחס לחלק הראשון – כגון רקע של ערבית או של לילה. למעשה, חסר הוא מבחינה זו רקע כלשהו וההתרחשות המתוארת בו יכולה להתארע בכל שעה. למעלה מזה, גם תנועתם של הפילים שונה כאן לחלוטין מזו שבחלק הראשון. שם מרחפים הפילים במרומי השמים עד שהם נעשים לשמים עצמם ("השמים הולכים, / השמים הולכים", ש' 22-23). הם גם שרויים בשיפוליה של כיפת הרקיע, במערב (לכן הם "בוססים" - בטיט השקיעה הוורודי) וכל מראות השמים והארץ – "היום שעבר והים שסער והאור שנגדע כארז" – שטים לעברם. בחלק השני מהלכים הפילים על הארץ. גופם העצום מתחכך בכלתי הבתים והם מניחים את כפותיהם על כתפי הדוברים או הקהל, שהדובר מדבר בשמו. ההבדל מתאים להבדל שבין שעת הסערה, שבה באים השמים במגע ישיר עם הארץ, (ב"יין של סתיו" מסומן מגע זה כאקט מיני: "לרגע, בנוגע הקר, החזק, השמים יבואו הרחובה...", עמ' 71), לשעה שלאחר הסערה, שבה מתרחקים השמים כביכול מן האדמה, והרוצה להצטרף אליהם, כדוגמת הדובר בחלק הראשון, צריך אף הוא לנתק את עצמו במובן מסויים מן האדמה, מהחברה, ואף, מן האשה.

בחלק השלישי חוזרים אנו לשעת השקיעה, אבל אין זו אותה שעה ואותה שקיעה שבהן היינו שרויים בחלק הראשון. במקום ערב של שלחי סערה, ששמיו עמוסים עננים אדירים, כחולים כהים, נתונים אנו ב"ערב יפה בעולם", ששמיו הטהורים מוצפים באור השקיעה ואדמתו מתחילה לכסות עצמה באדי לובן ("אתע מסוחרר באדי חלבד", ש' 73). נוף הים ("הים שסער") של החלק הראשון נחלף כאן בנוף פנים-יבשתי של שדות ("הפרות שבאחו געוה", ש' 22) ונחלים ("הגידי אם לא כיאוריד יפית", ש' 74). לאורך התמונה ה"מבושמת שדות ומור" (ש' 81) נמתחות הדרכים, דרכי השדות האינסופיות ("וסוף אין לדרך הזאת העולה. / סופי הדרכים, המה רק געגוע", ש' 66-67). המציאות העירונית של החלק הראשון והשני - הבתים, מיטות החולים, הרחוב "הנגרר בצמות" "אל שביית הסועה" (ש' 41) - נעלמה ולא הותירה שריד. אנו נמצאים בנוף הפתוח הגדול של "מזכרת לדרכים" ו"בדרך הגדולה".

הקשר הברור בין ההווייה הנופית של החלק השלישי לבין זו של שירי הדרך והמרחבים של "כוכבים בחוץ" מעלה ספקות גם ביחס לרצף של שלושת החלקים מבחינת נושאייהם המושגיים (ה'יתימה' של כל אחד מהם). החלק השלישי נראה שייך למעגל שירי הדרך של הספר ושל יצירת אלטרמן כולה. הדובר נתון כאן בסיטואציה הארכיטיפים של צעידה בדרך האינסופית, שסופה הוא רק געגוע, או, כפי שמתברר מן הסיום, מוות שמתוך הליכה. נפשו של הדובר יוצאת אל העולם ומכינה עצמה "ליפול על חזה האור" (ש' 83), כשם שהדובר ב"בדרך הגדולה" מכין עצמו למוות תוך כדי הליכה ("ואמות ואוסיף ללכת", עמ' 111), וכשם שההלך ב"פגישה לאין קץ" מכין את עצמו לקראת הנפילה הסופית ("יום אחד אפול עוד פצוע-ראש לקטוף/ את חיוכנו זה מבין המרכבות", עמ' 9), שלקראתה מכין עצמו גם בעל תיבת-הזמרה ב"תיבת הזמרה נפרדת" ("אדוני האדונים! / גוף נופל על אדמותיך...", עמ' 114). ההליכה היא מתוך תשוקה ל"תבל", תשוקת "עגל כושל" המחפש את עטיני אמו, ממש כהליכתו של הדובר מ"מזכרת לדרכים", שהתשוקה מובילה אותו "בחבל" אל מרחבן השר והלבן של הדרכים (עמ' 24). הקשר התיאמטי הוא ברור כאן למעלה מכל ספק, ומתעוררת התמיהה כיצד "נקלע" שיר דרכים מובהק זה למסגרתו של שיר העוסק בסופה הפורצת אל תוך העיר ובתשוקת הפרא, שהיא מעוררת בליבם הכמוש של בני העיר, שכבר איבדו - מרוב "חכמה" - את המגע עם

הטבע, מעין "הרוח עם כל אחיותיה", "סתיו עתיק", "הסער עבר פה לפנות בוקר", "יין של סתיו" ו"שערים לרווחה". האם לא נכשל כאן המשורר בעירוב מין בשאינו מינו?

למעשה, ניתן להבחין בהבדלים תימאטיים בולטים למדי גם בין החלק הראשון לחלק השני של השיר, אף כי הקשר ביניהם אמיץ ובולט הרבה יותר מזה המקשר את שניהם לחלק השלישי. אחדים מהם כבר הסתמנו בציון ההבדלים הבולטים בין הדובר ועמדתו (ביחס לפילים מחד-גיסא וביחס לכלל האנושי מאידך-גיסא) בשני החלקים. אחרים כרוכים באופי הדיסקורסיבי-ההגותי המובהק של החלק השני, שניכרות בו בבירור השפעות הפסיכולוגיה של המעמקים, לעומת האופי הסיטואטיבי-התיאורי של החלקים הראשון והשלישי. הבדל זה מתמחש גם בהבדל הריטורי המיוחד של חלק זה, המבוסס, בניגוד לחלק הראשון, הן על קאדנציה אפוסטרופית (הפנייה אל הגוף, "גופנו הפרא"), והן בחומר הספרותי-האלוסיבי המיוחד את עיצובו של חלק זה לעומת שני החלקים האחרים. הרי בו, בחלק השני, צפים ועולים לפתע פתאום ובצפיפות רבה זכרי דברים ספרותיים, המעלים על הדעת את הטקסטים המקודשים הקדומים: סיפור דואג האדומי ("ולקרא - סוג ופגע", ש' 44, השווה שמואל א', כ"ב, 18: "ויאמר המלך לדויג סב אתה ופגע בכוהנים"); קריאת איוב לתשובת אלוהים מן הסערה ("מן הזעף עננו - ש' 44); פרשת "חתן דמים" של משה רבנו ("כי גופנו הפרא, חתן הדמים, עוד לוחט במסווה החיוך והבגד", ש' 48-49); סיפור סדום ("אנו נופלים, / נפתחים כסדום", ש' 57-58); פרשיות ממגילת אסתר ("הם ישבו ראשונה אל שולחן נקמתך", ש' 47; השווה אסתר א', 15: "רואי פני המלך היושבים ראשונה במלכות"); הקביעות התכופות של האוונגליונים, המבטיחות לענווי העולם, הקטנים והשפלים שבאדם, שהם ישבו ראשונה במלכות השמים ("הקטנים, השפלים שבין כל עצבונינו, / הם ישבו ראשונה אל שולחן נקמתך"; ש' 46-47) וכן הלאה. חומרים ספרותיים-סאקראליים מעין אלה חסרים כמעט לגמרי בחלקים הראשון והשלישי, המתאייססים בעיקרם, כפי שנראה, למקורות ספרותיים מסוג אחר לגמרי, (אמנם גם בחלק הראשון בולט הציטוט מחזון אחרית הימים של ישעיהו בבית המסיים). קשה, איפוא, להימלט, מתהיות מחמירות והולכות ביחס לאחידות של השיר השלם ולהתקשרות הנושא, המשמעות, החומרים, הרטוריקה והסיטואציה של שלושת חלקיו. נשאלות בהכרח השאלות: האין כאן לפנינו שלושה שירים נפרדים? האם אי-אפשר לקרוא לפחות את החלק השלישי, זה שהפילים נעלמו ממנו זה כבר, כשיר לעצמו? האם אין ב"אל הפילים" משום ראייה ניצחת לכך, שאלתרמן של "כוכבים בחוץ" נוטה באורח מהותי ליצירת טקסטים מלאי נתקים, ובאמת שירו "משתלשל במלכות הפתיעה" כש"הלז הפנימי שלו משוברר וזרוי לרוחות רבים"?

ג

לדעתי, עלינו להשיב על שאלות אלו בלאו החלטי. "אל הפילים" הוא אכן שיר מורכב ומפתיע, רצוף מתח ומלא ניגודים פנימיים, אבל הוא שיר אחד ושלם, המביא את ניגודיו לנקודה של איזון ומתקדם תוך כך לקראת מיצוי הגותי והבעתי, המושג בסיומו. אחידותו משקפת את הרציפות, העמקות ורוחב-ההיקף של ההגות הדיאלקטית, המשמשת בתשתיתו, כשם שהיא מממשת את עצמה במבנה ובקומפוזיציה, שאף הם חותרים בדרך הניגודים הדיאלקטיים לרציפות ולשלמות, למיצוי עצמי ולהדר מונומנטאלי. השיר חייב להיראות "משוברר" לפני שכופר באפשרות של יצירת רציפות

משמעותית בשיר בדרך העימות וההנגדה; אבל דווקא זו היא דרכו של אלטרמן ביצירת קישורים עתירי-משמעות במיטב שירי "כוכבים בחוץ". הוא אינו מפתח את השיר פיתוח "אורגאני" מתוך "גרעין" חווייתי אחד, המחייב מבנה מונוליטי והמכתיב אחדות במערכות הלשונית, הריטורית, המטאפורית והקומפוזיציונאלית. אדרבא, הוא זורע אל תוך השיר מראש ובמכוון "גרעינים" אחדים ובלתי-זהים, שמתוכם יתפתחו ענפיו בכיוונים שונים, אלא סופם של אלה שהם משתזרים זה בזה או זה לעומת זה במבנה דיאלקטי המחייב רבגוניות בכל תחום. "אל הפילים" הוא דוגמת המופת ביצירתו לשיר מסוג זה.

המשורר מפתח כאן מערכות שיריות אחדות ומאחז אותן זו בזו עד שאין להבין את משמעותה של כל אחת מהן לאשורה אלא מתוך הבנת השיר כמערכת שלמה אחת. הוא עושה זאת בעיקר משום שהשיר נועד להיות מועט המחזיק את המרובה, לתת מבע ממצה אבל גם תמציתי למסכת הגותית-חווייתית רחבה ומורכבת. בשמונים ושלושה טורי השיר הוא אומר מה שבתקופה אחרת ואצל משורר אחר היה משתרע על פני פואמה בת פרקים רבים, ואולי אף תובע לעצמו יצירה בעלת היקף של אפוס. דחיסות זו כשלעצמה היא שחייבה את התפניות והדילוגים הרבים, שעל אחדים מהם עמדנו. הכרח היה שתביא למתיחות צורנית ניכרת, כשם שהכרח היה שתעורר בעיות של פיענוח. כנגד זה איפשרה הדחיסות הבעה דינאמית לעילא, הממחישה בשלמות הווייה של טילטול וסערה, היקלעות בין קטבים ובקשת פתרונים. מן ההבעה הדחוסה הזאת שופע הברק החד-פעמי של "אל הפילים" שהוא מן הנציגים הבולטים ביותר בשירה העברית של סוג שירי מודרני אופייני - האפוס או הפואמה, שהופעל עליהם לחץ גבוה עד שנדחסו בחטיבה לירית קצרה יחסית, מבריקה ומרעישה, אך גם "קשה" ולפעמים "בלתי-מובנת".

המשורר, כדרכם של משוררים מודרניים רבים, מודע בשיר לקשיי הקורא ולאפשרות, שהחוט המקשר את הדברים יישמט מידי. הוא מנסה, איפוא, במידה מסויימת, לשגר לעברו איתותים, שיש בהם כדי לכוון את תשומת-לבו לאחדות הכוללת - אחדות הצורה ואחדות הפרש - של השיר כולו, המתגלה בקשרים שבין חלקי השיר השונים. הבולטים באיתותים אלה הם בסיומיהם של שלושת החלקים. אנאלוגיות בולטות מקשרות סיומים אלה זה בזה קשרי צורה, לשון ונושא וקובעות במפורש: ככל שייראו החלקים רחוקים זה מזה, הרי הם מצטרפים בסופו של דבר למערכת מיבנית ותימאטית אחת. הדמיון בין הסיומים מופעל, אגב, על ידי משהו מעין חוק "תשובת משקל", הפועל תכופות בשירה "קשה": ככל שהפער, שעליו בא לגשר דמיון זה, גדול יותר, כך יהיה הדמיון מובלט יותר. החלק השני מקושר, כאמור, לקודמו בפתיחתו, ומשום כך ניתן למעט בהבלטת הקשר בנקודת הסיום שלו, אף כי גם בנקודה זו מתמחש הקשר באורח רב-משמעות. לעומת זאת, הריחוק בין החלק הראשון לחלק השלישי הוא מירבי (כאמור, מתעוררת הנטייה להתייחס אל החלק השלישי כאל שיר עצמאי) ומשום כך מובלט יותר הדמיון שבין סיומי חלקים אלה:

סיום א'

"ובלכתם אחרי -

המלכים!

העלמה על פניה תפל, תאנק!

השמים הולכים,
השמים הולכים,
ונער קטן במ נוהג!"
(ש' 19-24)

סיום ג'
"כי הנה
נפשי העלמה
מבשמת שדות ומר,
אליך, אליך יוצאת עירמה,
לפל על חזה האור!"
(ש' 79-83)

שני הסיומים קשורים ברצפים שקדמו להם קישור ענייני ודקדוקי, אם באמצעות וו-החיבור ואם באמצעות המילית כי, הקובעת יחס סיבתי-הגיוני בין ההיגד הנפתח על-ידיה לבין מה שקדם לו. עם זאת בולטים גם עצמאותם ותיפקודם המיוחד כאקורדים של סיום בתוך הרצפים, שלהם הם שייכים. עצמאות ותיפקוד מיוחד אלה מתבטאים הן במתח הריטורי המיוחד שלהם, המעניק להם מימד של הכרזה, או קביעה נחרצת, הן במיבנה הטיפוגראפי המיוחד שלהם (הבולט, אמנם, יותר ביחסים שבין הסיום הראשון לבתים שקדמו לו), ובעיקר בעובדה שבשני הסיומים מופיעה "גיבורה" שלא הופיעה קודם לכן, ועלייתה הנירגשת על בימת השיר לקראת סיום החלק היא בבחינת הפתעה, הלא היא העלמה האלתרמנית הארכיטיפים. העלמה שבסיום א' נהפכת אמנם בסיום ג' ל"נפשי העלמה", אלא שאין במיטאמורפוזה הזאת, ההופכת דמות מוחשית להאנשה של הנפש, כדי לטשטש את השייכות של שני הסיומים זה לזה, שאינה נופלת מן השייכות של כל אחד מהם לחלק השיר המסויים שבו הוא כלול. שייכותם של הסיומים זה לזה מובלטת לא רק בהופעת העלמה באורח בלתי-צפוי, אלא גם במהותה ובמעשיה בשתי הופעותיה. בסיום הראשון היא ממלאת תפקיד של נביאה הזוכה לחזון, מעין העלמה מספר ישעיהו. היא היחידה המסוגלת לראות ולהבין את המראה המשיחית של הנער הקטון, הנוהג בשמים במהלכם, כלומר - היא היחידה המבינה הבנה שבחזון את התפקיד המשיחי, שמבקש הדובר של השיר לקבל על עצמו, שעה שהוא יוצא "במעיל קיץ פשוט לטייל בין פילי השמים". בהתרגשותה היא נעשית לפיתיה או סיבילה שיכורה הנתונה בחבלי הנבואה. היא מכריזה על בשורתה, בשורת אחרית-הימים, תוך עווית של אבדן חושים, של כאב והתעלפות (נפילה על הפנים). בסיום השלישי נעשית העלמה הנבואית לנפשו של הדובר המשיחי בעצמו; הפיתיה נהפכת לפסיכה. גם כאן זוהי נפש הנתונה בשיכרון של התעלות חזונית (את המילה "מבושמת" יש להבין כאן בעיקר כלשון של שיכרון - הנפש שיכורה מריח השדות), המסתיים בנפילה. גם כאן זוהי נפילה של עלפון או אולי נפילת-מוות. הדבר מתרמוז מן הצירוף "אליך יוצאת" המלמד על יציאת הנפש, ומתאשר על ידי עירומה של הנפש, שהשתחררה מן הלבוש, הגוף. יש כאן, איפוא, חיזוק והמשך לנפילת העלמה בסיום הראשון, כשם שבעצם הפיכת העלמה הנבואית לנשמה יש משום חיזוק

והבלטה של מהותה הנפשית-המאנטית. בשני הסיומים מבצעת העלמה-הנשמה מעשה של אמונה, והיא פועלת כעדת-אמונה (מארטירית). משום שהעלמה שבסיום השלישי נעשתה לנשמת הדובר קיימת בהכרח אנלוגיה נוספת בינה לבין הנער הקטון שבסיום הראשון. הוא נמצא בתנועת הליכה ואף היא נמצאת בתנועת הליכה. בשני המקרים מדובר בהליכת הדר פולחנית-טקסית, שהווייתה המרוממת מוטעמת באמצעות הגמינאציו (כפל הדברים מחמת התרגשות):

השמים הולכים, / השמים הולכים -
אליך, אליך יוצאת

העלמה-הנפש דומה לנער הקטון גם בתמימותה. הוא מסוגל למגע עם איתני הטבע ואפילו לשליטה בהם בזכות היותו "נער קטון", שלא נטמא בטומאת החכמה הסטרילית, שעליה התלונן הדובר בראשית השיר, ואילו היא זוכה למגע כזה, שיש בו אולי גם מעין איחוד מיני (הרי כמוה כנערה היוצאת עירומה כדי ליפול על חזהו של אהובה) בזכות נכונותה לעירטול עצמי, להתפשטות מכל כיווי האגו. אמנם, אין התערטלות זו זהה עם הנאיביות של הנער הקטון ובכך, בין השאר, מתגלה המרחק ההגותי שעבר הדובר בשיר בדרכו מן החלק הראשון לחלק השלישי.

סיומו של החלק השני משתלב באנאלוגיה המקשרת את סיומי החלקים הראשון והשלישי, אבל ההשתלבות היא בדרך הניגוד הדיאלקטי:

"בברקי חלומי תנומתנו נסקלת

ואנו נופלים,

נפתחים - כסדום!

הוא פורץ מתוכנו כמו מבית כלא,

בקריאת אהבה קדמונית,

בקרדם!"

(ש' 56-61)

גם כאן מובדל הסיום מרצף השיר כאקורד של סיום הן משום המתח הריטורי-ההכרזתי, המתייחד בעוצמתו אפילו ביחס לחלק השני, שכולו רצוף מתח כזה, והן משום המיבנה הטיפוגראפי, הבא להצביע על יחוד (לעומת בתיו האחרים של החלק), מחד-גיסא, ועל דמיון (לבתי הסיום בחלקים האחרים) מאידך-גיסא. אמנם העלמה אינה מופיעה כאן, אבל כנגד זה מופיעה כאן הנפש, שהרי ברור שמדובר כאן בהתרחשות נפשית. ה"אנו" הנופלים אל תוך מעמקי חלומי של "גופנו הפרא" מייצגים את הנפש. הנפילה עצמה מעידה באורח חד-משמעי על האנאלוגיה המכוונת, המקשרת סיום זה בסיומים האחרים. גם זוהי נפילה שמחמת מצב חלומי, המקביל למצבה החזוני-החלומי של הפיתיה. גם כאן משתחרר גורם נפשי "עירום" ומתפרץ ויוצא - ממש כמו הנפש-העלמה בסיום השלישי, אף כי כאן מדובר לא בפסיכה בשלמותה אלא בחלק אחד שבה - ה"איד" ("הסתם") האינסטינקטי-הליבידיאני של פרויד. גם כאן מסתיימים הדברים בקריאה למעשה-אהבה - כמו ביציאתה של הנפש ליפול על חזה האור - ובאיום של מוות. אמנם כאן זהו איום ברצח האהובה ולא במוות שמחמת אהבה שאין להכילה - Liebestod - כמו בסיום השלישי. אף כאן אנו עוסקים בפרשת מלכים, כמו בסיום הראשון ("ובלכתם אחרי - / המלכים!"), שכן מדובר הוא בהשתחררותו הפתאומית של "מלכי

האסור". אף כאן מלווה המעשה באנקות, בכאב, בעווית. כמובן, הכל ניתן כאן בהיפוך: כאמור, מות אהבה נעשה לרצח; סיפור אחרית הימים נעשה לסיפור הפיכת סדום ועמורה; אור השקיעה הרך נחלף באור הברק האלתרמני היפה והמטורף; הנפילה על חזהו של האור הרך נחלפת בנפילה לתוך לאוה רותחת; התהלכה הפולחנית נחלפה בדין פולחני - דין סקילה; הנפש המשתחררת מכבלי הגוף הוחלפה בגוף הפרא, המשתחרר, כביכול, מכבלי הנפש; גובהי השמים נחלפים בעומק השאול; שלום-העולמים שבין האדם לטבע (על-פי חזון ישעיהו) נחלף במלחמה עולמית של הטבע שבאדם - באנושי שבו; חזון אחרית נחלף בתחייה חזיונית של הבראשית ואת מקום האסכטולוגיה ממלא איזכור של מיתוסים קדומים.

המערכת המורכבת הזו של ההקבלות והניגודים יש בה כדי להוריד מעל הפרק כל היפותיזה בדבר צירוף מקרי של שלושה שירים למסגרת שירית אחת, פרומה וחסרת רציפות ב"אל הפילים", כשם שיש בה כדי לסתום את הגולל על כל השערה בדבר רישול או בלבול מצד המשורר, שלא הבחין, כביכול, בהתנתקותם של חוטי ה"התקשרות" בשירו. הנחות כאלו מתגלות בהכרח כסברות-כרס, כשהמדובר במשורר מתוחכם ומודע כאלתרמן, ומה גם בשיר זה, שהתייחס והמודעות מתמחשים ומנוצלים בו עד-תום. ברור, שהמשורר אינו צועד כאן אף צעד שאינו מתקשר סטרוקטוראלית, תימטאית ואידיאית עם כל הצעדים האחרים שלו, ושאינו מצטרף עימם להליכה בדרך המובילה למחוז-חפץ אחד, מודע ומכוון. הן לא רק סיומיהם של שלושת החלקים משלבים כאן זה בזה שילובי ניגוד והשלמה. גם הפתיחות מקבילות זו לזו בדרכי ניגוד והשלמה, אם כי המשורר לא מצא לנכון להטעים עובדה זו ולהבליטה כדרך שהבליט את ההקבלות שבין הסיומים.

בפתיחה הראשונה מכריז הדובר על יציאתו - מן העיר, מחברת האדם, מביתה של האהובה - על מנת שיצטרף לאיתני הטבע ("היום שעבר והים שסער והאור שנגדע כארז") בנהירתם לעבר "פילי השמים", כחולי השיער. זוהי יציאה וולונטארית ומכוונת, שיש בה מידה של "להכעיס", כשם שיש בה יציאה משום בריחה ממצויאות בלתי-נסבלת (שני בני-גוון אלה שמעשה היציאה מתמחשים בהדגשה "אצא לי על כן"). בפתיחה השנייה לא הדובר (שנעשה, כזכור, לדובר בשם רבים) הוא היוצא, אלא הפילים:

"יפה,

הה, יפה!

ברב-נהם יצאו,

בהלמות הכפות, במחיאית עפעפים".

(ש' 25-28)

הדובר והציבור שבשמו הוא מדבר מצטרפים אליהם שלא בטובתם. הסופה "קוטפת" אותם ממיטות החולים, הפילים מניחים את כפותיהם הכבדות על כתפיהם ומפילים אותם (כאן המשך ברור למערכת הנפילות, שחשפנו חלק ממנה בשלושת הסיומים). אמנם, בהמשך השיר נעשית ההיסחפות המבהילה אחר הפילים להיגררות או לנפילה נעימות, מקובלות על הדובר. "טוב ליפול!" הוא קובע בנוסח, שאי-אפשר שלא יזכיר את האמירה המפורסמת של הוראציוס ("מתוק למות בעד המולדת") המיוחסת אצלנו ליוסף טרומפלדור, והמקשרת את הנפילה במוות. היציאה הבלתי-וולונטארית נהפכת בהדרגה

להתפרצות פראית, שיש בה לא רק מידה של "להכעיס" ובריחה ממסגרת חברתית מעיקה, אלא תשוקת רצח ובריחה שכמוה כבריחת אסיר מבית-כלאו או כבריחתו של נדון למוות, שכבר הובל למקום ההוצאה להורג. (המלך האסיר - - "מובל לעבדות ולטבח", ש' 53).

בפתיחת החלק המסיים מופיע לפנינו הדובר בדמות האלתמנית הארכיטיפים של ההלך, היוצא אל הדרכים האינסופיות, ממש כשם שדמות זו מופיעה ב"עוד חוזר הניגון", "מזכרת לדרכים", "בדרך הגדולה" ושאר שירי הדרך הידועים של המשורר. היציאה כאן היא וולונטארית, ולא עוד, אלא שאין בה לא מיסוד ה"להכעיס" ואף לא מן הבריחה. זוהי יציאה שמתוך אהבה, הליכה לקראת פגישה והתפייסות עם תבל. היא נמשכת לאורך כל החלק, ומשום כך נדחה השימוש ב"שורש יצ"א, שהופיע במקביל בשני הבתים הראשונים של החלקים הראשון והשני, עד לבית של הסיום ("אליך, אליך יוצאת עירומה"), כשם שהשימוש בגמינאציו של בתי הסיום בחלקים הראשון והשלישי הוקדם בחלק השני עד לבית הראשון ("יפה, ה יפה!" "שמענו, שמענו, גופם העצום/ מתחכך בכתלי הבית", ש' 32-29). אגב, בחלק השני מקביל הבית הפותח לבית המסיים מבחינה טיפוגראפית וריתמית.

בכל אחד מחלקי השיר נקבעת, איפוא, מסגרת מוצקה של פתיחה וסיום הנקשרת ביחסי הקבלה וניגוד למסגרות המקבילות לה בחלקים האחרים. לא קשה לראות, שדרך הקישור היא הדרך הדיאלקטית של תיזה, אנטתיזה וסינתזה. התיזה של הפתיחה הראשונה - בריחה כעושה ומכוונת מחברת האדם אל הטבע - נפגשת עם האנטתיזה של הפתיחה השנייה - היסחפות מבוהלת, בלתי-מכוונת של חברת האדם אל תהום היצרים של הטבע שבאדם. שתייהן מוצאות את תיקונן בסינתזה: יציאה מכוונת של האדם אל הטבע, שהיא הפעם יציאה מתוך אהבה ולשם השלמה. הסיומים עומדים אף הם ביחסים דומים זה לזה. התיזה שבחלק הראשון - שיבת האדם אל הטבע כאפשרות חזונית ברוח "וגר זאב עם כבש", ובעצם, שיבת האדם לטבע כחזון לימות-המשיח - נתקלת באנטתיזה של החלק השני - שיבת האדם לטבע כשהשתחררות ה"איד" מכבלי האגו והסופר-אגו: חזון אחרית הימים של ישעיהו נתקל בחזות ראשית הימים של פרויד, חזון ימי "העדר הבראשיתי" שלפני איסורי טוטם וטאבו. שתייהן מוצאות את תיקונן בסיום החלק השלישי, ההופך את חזון אחרית הימים לאקט של אמונה בהווה, כשהם שהוא משחרר מן החזון של ה"סתם" החורג מכבלי הדעת את תמונת הנפש היוצאת למעשה של אהבה, שהוא מעל ומעבר לדעת. הקץ שבחזון אחרית הימים נתקל ברצח שבחזון ראשית הימים ונהפך ל"מות אהבה", מלא אור ומור. המיזוג עם הטבע כאפשרות שמעבר לגבולות המצב האנושי שבמצב זה. שניהם הוחלפו במיזוג מסוג שלישי, הנטוע בלב לבו של המצב האנושי בגירסתו המרוממת אבל האפשרית.

ד

מכאן ואילך פתוחה לפנינו הדרך לקריאה נכונה בשיר כסידרו ובשלמותו. השיר אכן נפתח בפרישה כעושה מעולם של תרבות חכמנית, שאיבדה כל תום. הביקורת על תרבות זו היא, כידוע, אחד הנושאים המרכזיים של שירת אלתרמן מראשיתה. החל בשיריו הראשונים קבל המשורר על התנתקותו של האדם המודרני ממעגל הטבע כולו ומ"שורשי גזעו החשוכים" בפרט וקבע:

"אכן בינה אתכם הכתירה

ומאד נגעו הסנורים.¹¹"

(״בעת שופר - לאם״)

המילה ״הכתירה״ שימשה בהקשר זה בכפל מובנים: הבינה היא כתרו של האדם, אבל היא גם מכתירה אותו בטבעת-חנק: היא נוגהו והיא המנגעת אותו בנגע הסנוורים. הדברים נדונו בשירים המוקדמים באריכות דיסקורסיבית מייגעת ונשארו על-הרוב רדודים. עתה, בהגיע אלטרמן לנקודת הזניט של יצירתו המוקדמת, הוא פוסח ביעף על פני דיונים אלה ומכנס אותם כולם בפתגם דחוס אחד, שיש בו מן החריפות והעסיסיות של הפתגם העממי: ״אין קץ לחכמה ואין כסיל לקישוט״. את טרחנותו של ההסבר ההיסטוריוזופי תפש עכשיו ברקה של האירוניה.

במרבת שירי המוקדמים של אלטרמן (לרבות שירי ״כוכבים בחוץ״) משמשת ה״את״, הנמענת כנציגה של הטבע, או של תבל הכוללת את הטבע, וכמוה היא אימהית, נשית, אכזרית, אינסטינקטיבית, מרהיבה, שופעת עונג, אלילית וקוטלת. אבל מצויים שירים שבהם מופיעה גם הדמות הניגודית, המעוותת, של האשה, שהצטרפה לעולם התחכום הגברי ואיבדה את תפקידה כגשר יחיד בין המין האנושי לבין מקורותיו הגזעיים. ב״בעת שופר - לאם״, למשל, שטח המשורר, בניגוד להלכי רוח ליבראליים-שווינוניים, שהיו אופייניים גם לימים שלפני התנועה לשחרור האשה, את תחינתו לבל ייגזר על האם-האשה גורל כזה של סטריליות ושידפון (״האשה תגיח מני סגור, - - גם עליה תפוש במשוטי הדור״¹²). ה״את״ המופיעה בבית הראשון של ״אל הפילים״ קרובה, כנראה, לסוג נשים זה, ומכל-מקום היא שייכת לעולם השדוף שחכמתו לאין קץ. שייכותה זו נקבעה באורח אסוציאטיבי-מבזיק באמצעות הסינקדוכה: ידה הלבנה. אשמתה של היד כרוכה בתפקיד הסמלי של הצבע הלבן בשיר. הסטריליות של עולם התחכום התרבותי מובעת בצבע זה, ומשום כך לילותיו הם ״לילות שהלבינו״. לעומתה מצטייר הטבע בכל שירי הספר בסגנוניות מהממת. לעומת הערים האפרורות של ״סתיו עתיק״ מופיע הסתיו עצמו ב״שקיעת נמרים״, ״בדלקות הפרי״, ״בשפתי היקבים השחורות מתירוש״, בברקים שהם כ״סדיני זהב״ (עמ' 38-39), בשירנו הפילים הם כחולי שיער והם ״בוססים - - בטיט השקיעה הוורוד״ (ש' 8, 13). האדם הפרא לוחט באדמומית, עדוי ״טבעות ונוזמים״ (ש' 50). האשה התרבותית מפגינה, לעומת זאת, יד לבנה. בהתקשרות אסוציאטיבית מן הסוג המקובל תזוהה יד לבנה עם יד נקיה, עם נקיון-ידיים, עם חפות וטוהר, אבל במסגרת השיר, דווקא היא, היד הלבנה, נמצאת אשמה. הניגודים מתלכדים באוקסימורון - הפיגורה הראשית בהרבה משירי ״כוכבים בחוץ״, אבל המתח שביניהם ניכר עדיין ב״אפילו״ הפותח את השורה: אפילו היד החפה - אשמה היא. אמנם, הצבע הלבן יאבד את הפונקציה השלילית בסוף השיר, כשאדי הלובן של השדות לעת ערב יתמחשו כאדי החלב, העולים מגופה העטיני של תבל-האם (בצורה מקבילה יעומת ב״מזכרת לדרכים״, השיר הבא בספר בעקבות ״אל הפילים״, הצבע הלבן של ״מסכות הגבס״ של הירח - צבע המוות - עם ״מרחבן השר והלבן״ של הדרכים, עמ' 24).

מן החברה והאשה פורש, איפוא, הדובר ויוצא אל הטבע הגועש והמפרה - ענני הסופה שחלפה, הנוהרים עדיין על פני השמים. אבל אין זו יציאה אל הטבע כפשוטה. הפילים אינם פילים מוחשיים, הם פילים ״כחולים״; הם נבראים בדמיונו היוצר של הדובר, ומשום כך הם מצויים בתוכו לא פחות, אם לא יותר, מאשר מחוצה לו. למעשה, הוא בורא אותם בדרך הצירוף של התבוננות יוצרת, עתירת דמיון וכאילו ״ילדותית״, בטבע עם זכרון ספרותי מובהק, שכן החלק הראשון ואף קטע מן החלק השני של ״אל הפילים״ מבוססים בבירור על איזכור - כמעט ציטוט - של תיאור

הפילים הגדולים, הממותות, בספרי-נוער רבים ובעיקר ב"המלחמה לאש" מאת ז.ה. רוני, הרומאנס האנתרופולוגי הצרפתי בן ראשית המאה (1911), פרי עטו של אחד משני סופרים אחרים שאימצו להם את שם-העט רוני. על זיקתו העמוקה של אלתרמן לספרות המדע הבדיוני מעין "בטרם היות האדם" של ג'ק לונדון, ועל נטייתו לצטט מתוך ספרות זו בשיריו כבר עמדתי במקום אחר¹³. מכל-מקום, "המלחמה לאש", שכותרת-המשנה שלו מסמנת אותו כ"רומאן מן העידנים הפראיים", עורר עניין, אשר היה בו כדי לרתקו אליו בתקופות שונות של חייו. בשנת תרצ"ג, תיכף לאחר שובו מצרפת, תירגם אותו בשביל הוצאת "שטיבל" הארץ-ישראלית (זה היה בכור תרגומו של אלתרמן) ובשנת תשכ"ד תירגם את הספר מחדש בשביל הוצאת "מחברות לספרות". נוסח מחודש זה ראה אור אחרי מותו בסדרת כתביו שבהוצאת "הקיבוץ המאוחד".

ברומאן של רוני יוצאים המובחרים בבניו של שבט האולמרים, שאיבד את האש, למצוא את האש מחדש ולהשיבה לשבטם, העתיד לכלות בלעדיה, או, לכל היותר, לשקוע לתהום של חייטיות בראשיתית, אשר אך זה החל להיחלץ ממנה - בעזרת האש. דרכם של השלושה רצופה סכנות ואימי כליון קרוב, ובשלוש נקודות מכרעיות שבה הם נתקלים בממותות, המעניקות להם רגעים של התרוממות-רוח, ולבסוף גם הגנה והצלה. בתחילה נתקלים הם בעדר הממותות בשעה שהוא יורד אל הנהר לרוות את צמאונו. העדר נתקל כאן בעדר של תואים ומתפתח קרב, שהממותות גוברות בו על יריביהם הן בשל עדיפות כוחן האדיר והן בזכות האינטליגנציה שלהן: הריכוז, קור-המזג וחדוות החושים. הממותות המנצחות משמיעות "תרועה מתכתית"; מנהיגם, שגבר על הגדול שבתואים, רוחץ את רגליו העצומות בדם יריבו עד חזהו. העדר כולו נערך על גדת מקווה-המים ושותה בתוכו "שתייה אדירה כל-כך עד שהמים הלכו וחסרו בגבים". שלושת האנשים נפעמים כל עוד נפשם בהם אל מול המראה הזה והתפעמותם עיקרה לא פחד אלא התפעלות ותחושה אסתטית ראשונית, הקושרת את מראה הממותות הגדולות ביופי ובשירה:

"ליבותיהם רגשו לתפארתו הגדולה ובינתם העמומה תפשה, בלא דיבור, בלא מחשבה, את היופי העז שכוחו הרעיד את נבכי ישותם. זה היה ראשיתה של אותה ההתפעמות הנסערת, שמתוכה תצמח, לאחר עידנים על גבי עידנים, שירת הברברים הגדולים"¹⁴.

לא קשה לראות כיצד עובדה תמונה זו בעיקרה ב"אל הפילים". הפילים שבים כאן מן הקרב (הסערה), מראיהם בנועם ובנוחם מלא יופי והדר ("יפה, הה, יפה!"), עד כדי כך שניתן לקשרם עם השירה. לא רק שהם מעוררים את המשורר לשירו ואף מקשיבים לדובר הקורא בפניהם שיר (ש' 16), אלא שהם אף גוררים אותו ואת הרחוב, את העיר התרבותית כולה "אל השיר, אל שביית הסועה" (ש' 40); היינו, הם מעוררים בהם את השירה הברברית הגדולה, אשר לה מוקדש בעיקר החלק השני של השיר. בחלק הראשון הם מקשיבים, כמו הממותות ברומאן של רוני, לקריאת השופרות האחרונה (של הרעם) ו"בוססים בטיט השקיעה הוורוד", שכמוהו כטיט הגבים של הנהר המוצף בדם התואים. הם "איומים ונוגים מרוח כוח" (ש' 14).

בנקודה שניה לאורך דרכם של בני האולמרים ב"המלחמה לאש" - בפרק שלפני גניבת האש - יוצרים גיבורי הסיפור מגע עם הממותות. הם נתונים בסכנה: מאחוריהם חיות-טרף; לפנייהם - בדרך אל מורד הנהר - עדר של ממותות. עליהם ליצור מגע עם אחד משני המחנות, והם מעדיפים את הממותות, למרות עדיפות כוחן, משום שהם מבחינים בתבונתן, ביכולתם ליצור קשר בינן לבין עצמן.

מתוך כך מתעורר במנהיגים נאו הרצון להידבר עם החיות. הוא ניגש אליהן, משמיע באוזניהן דברי תהילה על כוחן וגבורתן ומציע להן את ידידותו של האדם:

"הממותה זקף את אוזניו הקרומיות. הוא הקשיב לצלילי ההברות שהשמיעה החיה הזקופה על שתיים, הניע לאט את חידקו ופלט קול תרועה.

- הממותה הבין! - קרא נאו בשמחה. - הממותה יודע שהאולמרים מודים בכוחו הגדול".

(עמ' 96).

הבנתו של הממותה מקורה בשכלו הרב, יחסית. כן נכרתת ברית בין הממותות לאולמרים. בנקודה השלישית בסיפור, כשהאולמרים כבר בורחים על נפשם עם האש הגנובה, מצילים אותם הממותות מאויביהם, בני שבט הקזמים. האולמרים חוסים בצילן של הממותות הגדולות ונאו יושב שעות רבות אצל הממותה הגדול. הוא:

"מנסה להבין את לשונה של החיה וללמד אותה להבין את לשונו שלו. הממותה היה מקשיב קשב רב לחיתוך דיבורו של האדם, ומנענע ראשו כשקוע בהרהורים. פעמים היה ניצנוץ אור מוזר מהבהב בעינו השחומה והוא היה מקמט עפעפיו ונראה כצוחק". (עמ' 124)

כשמתגברת ההבנה בין נאו לבין הממותה מניע זה האחרון את ראשו בקורת-רוח למשמע דברי האדם ומניח את חידקו על כתפו. (עמ' 131)

האם אפשר להטיל ספק בכך, שכל הרעיון בדבר ההליכה מחברת האדם אל פילי-השמים התרקם במחשבתו של אלטרמן על-פי סיפורו של רוני? הרי תמונת פגישתו של הדובר עם הפילים איננה אלא פאראפרזה על פגישת נאו עם הממותות:

"אז אקרא להם שיר הלילות שהלבינו,
שיר עינים פקוחות ללא צחוק ויונה.
הם יניעו ראשם הכבד - - הם יבינו.
הפיל הוא חיה נבונה".

(ש' 15-18)

בסוף פרשת המגע בין האולמרים לבין הממותות מובילים האולמרים את הממותות לקרב בבני שבט הקזמים - שלושת הגברים, יצורים זעירים בהשוואה לממותות, מנהיגים את מלכי היער הקדום, ממש כשם ש"הנער הקטון" נוהג בשירנו בפילי השמים. למעלה מזה, האולמרים מוצאים בחברת הממותות את השלמות המוסרית, את האושר ואת המנוחה, שחברת האדם לא תעניק להם לעולם. רק התשוקה המינית לנערה גמלה, הרצון להקים זרע, הם המנתקים אותם לבסוף מגן-עדן זה. הימים בחברת הממותות היו:

"ימים כה יפים, ימי שלווה ושפע, עד כי לולא זכרון גמלה בליבו היה נאו מתאוה להמשיכם בלי קץ. שכן עכשיו, משהכיר את הממותות, מצא אותם נוקשים פחות, פחות הפכפכים, ישרים יותר מן האדם". (עמ' 129).

היפלא, איפוא, שהדובר של "אל הפילים" בורח מחברת האדם המתוחכמת וההפכפכת אל הפילים הנבונים והישרים; על כך שהוא מתחטא לפניהם, מתנה באוזניהם את מועקות קיומו המיובש והמפחיד ("שיר עינים פקוחות ללא צחוק ויונה), מקבל מהם את הבנתם והשתתפותם, ורואה בהליכה במחיצתם מעין בבואה של חזון "וגר זאב עם כבש"?

יציאתו של הדובר אל הטבע ב"אל הפילים" היא, איפוא, גם יציאה לעולם הדמיון והשירה וגם יציאה למלכות השמים של המצב המוסרי ההרמוני המושלם שלפי חזון ישעיהו. לא במקרה שרויים הפילים שבחלק זה של השיר לא על גבי האדמה אלא בשמים, ולפי אינטרפרטאציה אחת של השיר (שמעתיה מפי בועז ערפלי) אין הם אלא המחשה של המושג "פלאי השמים".

ה

בחלקו השני של השיר נופלים "פלאי-השמים" בכל כובדם על האדמה. עודם יפים להפליא בשעתם האדירה ועדיין הם גוררים את הדובר לעולם האקסטאזה, הדמיון והשירה, אבל תכונתם האינטלקטואלית נפוגה. כאן הם מזכירים בעיקר את סצינות הקרב מ"המלחמה לאש", את רמיסת התואים או בני שבט הקזמים, והדובר מדבר כאן לא בשם האולמרים, שמצאו דרך להבנה עימם ולכריתת ברית עימם נגד שבטי אדם אחרים, אלא בשם הנרמסים, אלה שנהפכו לטיט אדום תחת כפותיהם הכבדות. כאמור, אין הוא מופיע כאן כבר-הפלוגתא של האדם התרבותי, ה"תלוש" משורשיו הגזעיים, אלא כדוברו.

כמו סערת הסתיו ב"סתיו עתיק" וב"הרוח עם כל אחיותיה", כך מחזירה הסערה גם כאן את הדובר, את החברה האנושית כולה, לימי-קדומים של יערות-פרא, שירת ברברים אדירה, נוצות, נזמים, מסיכות-שבט, פולחני מין ומוות. מצד אחד יש בה, אם כן, משום יצירת מגע מחודש עם הטבע הפראי שבתוכנו ושמסביבנו, והיא מעבירה אלינו "אשדות אוניס"¹⁵. מן הצד האחר לא תיתכן השיבה אל הקדומים ואל הפראות ללא תוהו ובוהו, שסופו חורבן ומוות. אמת זו ודאית היא בעיני אלטרמן, ובכל הסתייגויותיו מן הסטריליות התרבותית של "ערי מסחר חרשות וכואבות", אין הוא מסיח ממנה את דעתו אף לרגע. משום כך הוא קושר את ההתרעננות הגדולה שבפגישה עם הסערה בתיאור ההתמוטטות והעווית של הגוף בגסיסתו. ב"הרוח עם כל אחיותיה" "מוסגר" הגוף האובד לחגי הסערה, נהדף אל גדר ומוכה עד להרגשת קץ קרב - אמנם קץ שיש בו מן האושר ("אלוהים אדירים, בהגיע יומי, על מפתן עולמך הניחני לגווע", עמ' 11). ב"סתיו עתיק" מתחלחלת גופתו של הדובר עם בוא הסערה, נופלת ארצה, משפתיה נס הדם והסופה מניחה על פניה את מסיכת-המוות האדומה והשחורה. הדובר נפרד מגופתו (כשם שהדובר נפרד מ"נפשו העלמה" היוצאת את גופו ליפול על "חזה האור" ב"אל הפילים") ורואה אותה בפרפורי גסיסתה. הוא אף יודע שהידים החונקות אותה הן ידיו שלו עצמו, כלומר - ידי האדם הקדמון שבו:

וידיך - ידי - בשער הכחול, בנקמת הקופים, מטפסות אל גרוני.

(עמ' 40).

השער הכחול מציין ב"המלחמה לאש" שבט של יצורים אנושיים-למחצה, מעין חוליית חיבור בין האדם, שזכה לאש, לבין הקופים. הם עצמם אינם יודעים את השימוש באש ושנאתם לבני-האדם עזה. הם בעלי קומת ענקים, בעלי חזה רחב פי שניים מחזה האדם וגופם מכוסה בשיער, שצבעו הכחול מבליט בו איזו חיוניות חייתית רושפת¹⁶.

בחלקו השני של "אל הפילים" מזהים, איפוא, הפילים "כחולי השיער" עם האנשים הקופיים כחולי השיער והם סוחפים את הדוברים אל הקוף שבתוכם, ובצורה זו - למותם. השורות המתארות את התעוררותם של החולים ואת זינוקם ממיטותיהם, בעת הסערה, מכילות את כפל המשמעות של תחייה ומוות. החולים "נקטפים" ממיטותיהם תרתי-משמע - לפעילות מחודשת

ולמיתה גמורה (בבחינת "נקטף באיבור"). באותה מידה פונה לשני כיוונים אלה גם תיאור ההיפקחות הגדולה, ההתעוררות החושיית העצומה שמביאה הסערה, באמצעות המטאפורה:

"טוב לפקח לפתע עינים מאה

שהיו בגופך עצמות!"

(שי 42-43)

הסערה מעוררת בנו חושים שנאטמו זה כבר, אבל המלאך בעל מאה או אלף העינים הוא מלאך-המוות, ומי שנפקחות בגופו לפתע מאה עינים נעשה ממילא לבבואתו ונציגו של מלאך דומה.

משום כך כרוכה ההתעוררות בעת הסערה בתיאור של הרס עיר, אונס ורצח: "את הרחוב גוררים בצמות" (שי 41), את "גגות השנים" יש לקרוע מעל המיבנים, וכל השפלים והקטנים, החלכאים והנדכאים שבתושבי הנפש יוצאים לחוג את חג עלבונם. התמונה מבוססת בבירור על המודל הפרוידי של מיבנה האישיות, והיחס אל התפרצות האינסטינקטים והתגברות הסטיכיה הביולוגית על חיי הרוח והדעת אף הוא עומד בסימן תפישתו של פרויד. היינו, זהו יחס של הבנה ואמפאטיה מתוך פסילה מוסרית-הומאניסטית מוחלטת. התפרצותם של הכוחות המודחקים הכרחית היא על-פי "אי-הנחת" המהותית שבציוויליזאציה, שכל עצמה מעשה הדחקה; אבל ההתפרצות תביא בהכרח להרס ולניהיליזם. זה הטעם לפנייתו של הדובר אל גופו כאילו היה דואג האדומי, רוצח כוהני נוב, והאל המשיב מן הסערה לאיוב בעת-ובעונה אחת. באותה רוח מציין הוא את האינסטינקטים המודחקים הן כ"ענווי הארץ" העתידים לזכות ראשונים במלכות השמים לפי דרשת ההר של ישו, והן כשריו של אחשוורוש הדרושים לראות ביופיה של המלכה גבירתם (ולפי האגדה - לראותה בעירומה), והמששים את המלך בה ומציגים את סירובה לבוא לפנייהם כאות להתנכרות כלל הנשים לזכות התאוה והבעלות של הגברים. מאותו טעם פונה הדובר אל הגוף הפרא כאילו היה "חתן דמים" למולות - כלפי חוץ, מעשה רבנו מקבל התורה; כלפי פנים משה שסירב או שכח למול את בנו, האדם הפאלי הפנימי שעודו "לוהט במסווה החיוך והבגד".

הפנייה אל הגוף הפרא נעשית בנוסח של השירה האפוסטרופית האודיית, אבל הדובר קובע תיכף לאחר תחילתה, שאי-אפשר לשאת לגוף את "השיר והשבח" ומחליף את הרטוריקה של שירת התהילה בריטוריקה של הקינה ("הה, מלכי האסיר, המושפל עד עפר", שי 55). שיר-הלל לאינסטינקטים נקטע, איפוא, באיבו - תופעה בעלת חשיבות עקרונית בעולם של "כוכבים בחוץ", המוצג לעתים כעולם נטול אחריות ורציניות. במקומו עולה הבנת מצבו של הגוף, שהוא טראגי בכל מקרה. הגוף מובל לעבדות ולטבח בין שהוא כלוא באיסורי-תרבות ובין שהוא מתפרץ מתוכם "בקריאת אהבה קדמונית, בקרדום!" דימויו של הגוף הטראגי למלך המושפל, המובל לעבדות ולטבח, מעיד, כמדומה, על מקור נוסף שמצא את דרכו אל השיר מספרות ההרפתקה והמלודרמה האקזוטית, שהיתה חביבה אל אלטרמן. הסיפור הוא "בוג ז'רגל" של ויקטור הוגו, שתורגם בידי א. שלונסקי ויצא לאור בהוצאת "אמנות" בשנת 1937, היינו - בעצם הימים שבהם שקד אלטרמן על חיבור שירי "כוכבים בחוץ". כמעט לא יכול להיות ספק בכך, שאלטרמן, בעל הצרפתית השוטפת, היה חלק ניכר בתרגום זה של מורו ומקרבו בשירה, שידיעת הצרפתית שלו היתה מוגבלת. מכל-מקום, בסיפור מתואר גורלו הטראגי של בוג, עבד כושי בסך-דומינגו, מי שהיה נסיך אפריקאני שנחטף ממכורתו במירמה יחד עם שאר בני שבטו, אך גם בעבדותו לא איבד את הדר היערות ואת הנדיבות

הנסיכית שלו. בעת מרד העבדים הידוע בסן-דומינגו נעשה בוג לאחד ממנהיגי הכושים, וסופו שהוא מוצא להורג בידי הלבנים שלא באשמתו ועל-פי טעות. הוא מובל שותק אל הגרדום מלא אצילות וטראגיות, שכן בתוך הקונפליקט שבין המתיישבים הלבנים המדכאים לבין העבדים השוחרים לדם, לאונס נשים ולמעשי אכזריות שבנקמה נוראה, קרח הוא מכאן ומכאן. אצילותו הטבעית מסגירה אותו הן לידי הלבנים והן לידיהם של השפלים והתככנים שבין השחורים. נראה שמקור סנטימנטאלי זה הוא ששימש את אלתרמן בהעמדת התמונה של "הפרא האצילי" הטראגי בחלקו השני של שירנו, כשם שבחלק זה כולו מהדהדים - מתחת למובאות מן הספרות הקדומה - תיאורי המרד בסן-דומינגו מסיפורו של הוגו, המובא כאן כמקבילה ספרותית ל"המלחמה לאש" של רוני. סיפורו של הוגו יכול לשמש כאן בתפקיד מרכזי כל-כך משום שתפישתו של הוגו במרד בכללו ובגורלו של בוג, זהה עם התפישה שלה מבקש אלתרמן לתת ביטוי: ההתפרצות של היצרים המדוכאים מובנת ואולי גם הכרחית, אבל היא מביאה בהכרח לתוהו ולמוות, שבהם כלה גם האצילי והטהור שבפרא עצמו ונותר רק האנס המתפרץ מבית-כלאו בקריאת אהבה קדמונית ובקרדום.

הסטיריליות של התרבות בשממונה מזה, והכאוס המחריד שבשיבה אל הטבע הפראי מזה, משאירים אותנו בקונפליקט טראגי, אשר דומה שאין לו פתרון. דרך השיבה אל הטיבה מביאה לתופעות המזכירות את הנאציזם, ואילו ההיאחזות בתרבות תוביל בהכרח להגברת הדיכוי הפנימי ו"אי-הנחת" עד להחנקה סופית של חיי הרגש, לניכור מלא ("אפילו ידך הלבנה אשמה היא"), לחיי אימה ונאורוזה "ללא צחוק ויונה" (היונה שבשורה זו שבחלק הראשון - שורה 16 - מתקשרת אולי עם יונת נוח המבשרת את שוך המבול). אכן, ברבים משיריו המוקדמים הציג אלתרמן קונפליקט זה ברוח פסימית לחלוטין (ראה "בשטף עיר", "ליל קארנבל", "תלית חלומות", וכו'), ואפילו בכמה משירי "כוכבים בחוץ", המעלים את הנושא, גוברת תחושת אין-המוצא. ב"סתיו עתיק", למשל, מסתיים השיר באווירת השלמה עם המוות, שיש בה אפילו רמזים דתיים ("ורועה הלום-סער ישא את גדיו", עמ' 41), אך בהשלמה זו אין כדי לבטל את חזון ההרס הבלתי-נמנע של הגוף בעת הפגישה עם הסערה והקדומים המשפיעים עליו, לכאורה, וויטאליות. "אל הפילים" מייצג, מכל-מקום, את ההגות של אלתרמן בתקופת "כוכבים בחוץ" בנוסחה הבשל, המלא והמורכב ביותר, שהרי אחד מסימניה העיקריים של ההתבגרות ההגותית, שהפקיעה את אלתרמן מעולם שירתו המוקדמת והבשילה אותו לקראת יצירת "כוכבים בחוץ", הוא הריחוק הגובר והולך מתפישת מציאות העומדת בסימנה של קוטביות ללא פתרון והחתירה לתפישה דיאלקטית, המבקשת ומוצאת לה פתרון בדרך של תיווך וסינתזה. הניגוד בין טבע לתרבות מוצא את פתרונו בספר זה בעצם הדמות שלגיבורו הראשי, המשורר ההלך, מי שעוזב את העיר ותרבותה השכלתנית (עוזב במובן מטאפורי, כמובן), ויוצא ל"נתיבת הנדודים הישנה" כדי לחפש קשר חדש עם הטבע - אבל לא באמצעות "שיבה" פשטנית אליו, אלא באמצעות ה"ניגון", כלומר, השירה. אכן, הספר כולו מציג את הניגון ואת אורח-חיים המתחייב מקבלת עול הניגון, כחיפוש הדרך לסינתזה בין התרבות לבין הטבע או בין המצב הנפשי הסנטימנטאלי למצב הנאיבי (במשמעות השילרית של המושגים). הסינתזה נמצאת ב"דרך הגדולה", שהיא - יצירה תרבותית, המשכה של העיר, אבל היא גם עוברת בתוך עולם השדות והיערים ומתקשרת עם הווייתו הסטיכית-האינסופית. דרך זו היא החוט המקשר את הניגודים, שנראו מנותקים זה מזה לעולם. מבחינה זו ניתן להציג את ה"סיפור" הבסיסי של הספר כולו כמיתוס, לפי

הפירוש שמקנה ק. לוי-שטראוס למושג: מיבנה סיפורי הבא לבקש ולהציע - בדרך תמונתית-עלילתית - פתרון של מיצוע ואיזון במצב שבו עומד האדם בפני ניגודים מאיימים. הניגודים הם בין חיים ומוות, תרבות וטבע, גבר ואשה, התאום השכלתני והמניפולטיבי והתאום התם והטבעי שבלב כל אחד מאיתנו ("ברעות השמש על פני המים, נולדתי לפניך תאומים" - "אגרת", עמ' 61); הקדומים והעתה, הקור והאדישות של קוסמוס, שאין בו כל יחס לגורל האדם, ו"תבל" רחומה וצבעונית, המקיפה אותנו במראותיה, המזינה אותנו וגם קוטלת אותנו בסופו של דבר. ההלך האלתרמני, שעירו רחוקה וידיו ריקות, יוצא כ"נזיר משולח" למדוד בנשיקות את נתיבות העולם, כדי לבצע תפקיד אנושי בעלת חשיבות עליונה: חיפוש דרך-חיים בין הניגודים; דרך-חיים המובילה בהכרח למוות, אך בהיותה דרך-חיים היא גם מבטיחה מעין חיים שלאחרי המוות ("ואמות ואוסיף ללכת") מכוח הקשרים, האהבה לעולם, לאשה, לדרכים, לעצים במלמול עליהם ולאוויר הסחרחר מגובה. הדרך הזאת נעשית אפשרית ביצירה השירית, בניגון. שירת הסופה מרעננת ומחיה עולם, שבו "אין קץ לחכמה ואין כסיל לקישוט". היא משלימה בין האדם לטבע. מאפשרת לידה מחודשת "אלך נא - - בין כל הדברים שנולדו שנית", עמ' 49). המשורר-ההלך הוא במובן זה הנער הקטון מחזונו של ישעיהו.

הפנייה אל דמות ההלך ואלא נושא הדרכים היא, איפוא, לא רק אפשרית אלא אף הכרחית בחלקו השלישי והאחרון של "אל הפילים", שכן רק באמצעות אלה יתאפשר כאן פתרון הניגודים הטראגיים שהועלו בשני החלקים הראשונים. עם פנייה זו יעמוד השיר בסימן הפיוס או החתירה אל הפיוס. הסערה תיעלם, הפילים ייעלמו, ובמקומם תיציג את הטבע - הפרה העטינית, הרחומה, המבקשת להיניק לא פחות משהעגל מבקש לינוק. הפרות גועות כאן, בחלק זה של השיר, ומצטרפות לסדרות הגמינאציו שלו ("נהמי, נהמי, כי אליך אלך", ש' 70, במקביל ל"שמענו, שמענו, גופם העצום מתחכך בכתלי הבית", "אליך, אליך יוצאת עירומה", וכו'), משום שהמשורר חוזה כאן חזון של התקרבות הדדית בבחינת "בצאתי לקראתך - לקראתי מצאתיך". הדובר-ההלך יוצא במסעו אל תבל, אבל תבל גם היא יוצאת לקראתו, נוהמת וגועה לעברו, כמו פרה-אם המתגעגעת אל פרי בטנה. הוא מצידו קרב והולך אליה "כעגל כושל מארצות תענית", אבל עם המפגש תובע הוא ממנה את עלבון ריחוקו, גירושו, כשם שהוא תובע ממנה הכרה בחלקה בו, בטבעי שבו:

"הגידי אם לא כיאוריך יפיתי!"

חגים לעיני

שקיעותיך שלך!"

(ש' 74-76)

עיני האדם כמוהן כנהר. גם בהן משתקפת השקיעה בכל הדרה, ממש כמו בנהר: משום כך יכולות העיניים להיות מעיינות טהורים, כשהם שהן יכולות להיות בארות מורעלות - כשהן מבטאות מצב של ניתוק ונידוי. בפגישה עם תבל תובע, איפוא, ההלך-המשורר ממנה כפרה ובקשת מחילה; טיהור והבראה של הבארות שהורעלו. ("על כל באר שהרעלת בי הגידי - סלחי"), ואילו הוא מצידו משלח לעברה את נפשו העלמה בעירום ובשיכרון של התמסרות גמורה, של דבקות עד מוות. הזכות לתביעת הכפרה כרוכה בנכונות לדבקות זו (מכאן קישור הבית האחרון לקודמו באמצעות המילית "כיי"). כך הגיע לפתרונו המפוייס הקונפליקט שהחל בבריחה אל "פילי השמים", כלומר, אל איתני הטבע ואל הדמיון. בריחה זו גילתה את הקרע שבין הדובר לבין מצבו האנושי יותר מאשר את הקשר

בינו לבין הטבע או הדמיון, שכן הקשר המדומה עם הטבע אפשרי כאן אך ורק במלכות השמים, בחזון לימות המשיח. המשך הטיוול עם הפילים החזיר את הדובר אל הטבע ואל הדמיון בדרך המובילה לקאסטטרופה. השירה הסטרילית של החלק הראשון ("שיר לילות שהלבינו"), לא מצאה לה כאן תיקון אלא בשירה ברברית של דם ואש, נקמות והרג. בחלק האחרון נפרד הדובר מן הפילים, שאינם יכולים לעשות איתו אלא חלק מדרכו. הוא מתלווה עתה אל הפרות בדרך העולה שאין לה סוף. חלק זה של השיר אינו מנותק מהחלקים האחרים, אלא קשור בהם ומהווה את המשכם ההכרחי. משום כך רשאי המשורר לפתוח אותו בו-החיבור: "וערב".

1

לסיכום: מתחת לשכבה השירית, בה מתגלים ב"אל הפילים" הפערים, הסתירות וסימני "אי-ההתקשרות", נחשפות שכבות אחרות, שבהן מהווה השיר רצף מפואר של הגות וחוייה מרובות פנים. רצף זה הוא המעמיד אותו כמין סינתיזה של "כוכבים בחוץ" כולו ומקנה לו - ביחס לספר בכללו - מעמד ייצוגי par excellence. אם חייבים אנו לבחור בשיר אחד שיש בו משום ייצוג של שירת "כוכבים בחוץ", "אל הפילים" הוא השיר.

הרצף שבשיר אינו נובע מסיטואציה אחת, מטון אחדותי, מדובר אחיד, משימוש אלוסיבי בחומר ממקור ספרותי אחד. אדרבא, הסיטואציות כאן הן רבות ושונות, הטון נחלף, הדובר משתנה, החומר הספרותי המשמש את המשורר משתרע מן התנ"ך והברית-החדשה ועד "בוג ז'רגל" של הוגו ו"המלחמה לאש" של ז'ה רוני. החילופים הכרחיים הם, אם מבקש השיר למלא את ייעודו, ותחת שיפגעו ברצף שלו הם מאפשרים אותו.

הרצף מושתת לא על מצב אלא על רעיון, על מערכת של חשיבה דיאלקטית. אבל הרעיון אינו עומד כאן בניגוד לא לחוייה ולא להמחשתה במצב. החוייה והמצב אינם יכולים לקבוע, מכל מקום, את ההירארכיה הסטרוקטוראלית של השיר. אם דורש הרעיון את הבאת הסערה כשלב שני בהתפתחות הדיאלקטית, תובא הסערה בחלקו השני של השיר, למרות שהיא כבר הסתיימה בחלקו הראשון. באותה מידה תוחלף השקיעה המעוננת של החלק הראשון בשקיעה טהורה ושקופה בחלק השלישי לשם המחשת השלב השלישי, המסכם, באותה התפתחות. בקצרה, ההגות תופשת כאן מעמד דומיננטי לעומת היסודות המימטיים-התיאוריים וסדריה עולים בחשיבותם על סדרי זמן ומקום וסיבתיות הקשורה בהם.

אבל ההגות אינה שרויה כאן בתחום של שיקול שכלתני-דיסקורסיבי. סדריה וחוקיה - במהותם הפנימית ביותר - הם סדרים וחוקים מוסיקאליים. אפילו היו כל הגורמים האחרים מחייבים עריכת מיבנה שונה בשיר, די היה בקביעת המודל המוסיקאלי המדריך את השיר כדי לאשר ולחייב את קיומו של המיבנה כפי שהוא. מיבנה זה מחייב פרק של סערה, סקרצו, באמצע היצירה ופרק של פיוס ורוגע, לארגו, בסופה. הפרק הראשון הוא איטי אבל נסער, אגיטאטו. המבקש לשוות לעצמו את המיבנה הזה בטהרתו המוסיקאלית יאזין לרפסודיה השניה של פראנץ ליסט. השיר "אל הפילים", כמו שירים רבים אחרים של אלתרמן מן העשור הראשון של יצירתו, עוקב בדייקנות אחר המיבנה המוסיקאלי של יצירה זו או של יצירות דומות לה.

במאמר אחר ניסיתי לאבחן סימני-היכר של ז'אנר מיוחד ביצירתו המוקדמת של אלתרמן, שכיניתי אותו בכינוי "ראפסודי" משום שסבור הייתי שהוא מודרך על ידי דגם מוסיקאלי התואם את הדגם של הראפסודיה הרומאנטית בנוסח ליסט¹⁷. אין צורך שאפרט כאן מחדש את הסימנים שנתתי בז'אנר ואת גילוייהם השונים בשירים כ"קונצרט לגינטה", "ניחוח אשה", וכו'. די שאציין, שכל הסימנים הללו מתגלים בצורה משוכללת לאין-ערוך יותר ב"אל הפילים", כמו גם ב"סתיו עתיק", ומעידים על כך ששני שירים אלה שב"כוכבים בחוץ" הם גילומי השיא של הז'אנר הזה, שהמשורר הצעיר עיצב אותן בראשית דרכו, כשהיה שרוי בחיפושים ראשונים אחר סינתיזה שירית, שיהיה בה מן הצירוף השירי ה"גדול", ה"גראנדיוזי" של הגות וצורה.

כמו בשירים המוקדמים שואף אלתרמן ב"אל הפילים" לגיבושה של צורה לירית "גדולה", שהיא תוצאת דיחוס של הפואמה או האפוס המסורתיים. השאיפה לגודל ולהיקף בצורה מקבילה לשאיפה ולגודל ולהיקף ב"בינה", כלומר, בהגות, ונבעת ממנה. משום כך ההגות היא המכתיבה את הכללים הדומיננטיים, המעצבים את הצורה, ואילו היסודות הסיטואציוניים כפופים לה. אבל, שוב כמו בשירים המוקדמים, חייב השיר של הצורה הגדולה וההגות הגדולה להפעיל את הקורא ריגשית - ולא בדרך הניתוח האינטלקטואלי גרידא. השיר צריך להביא את קוראו לא רק לתיקון שבמחשבה אלא גם ובעיקר לקאתרזיס ריגשית. היפעלות זו מושגת בעזרת יחסים מתאימים בין "דיאנויה" (הגות) ו"מיתוס" (סיפור), מערכת של אמצעים ריטוריים (אפוסטרופות, גמינאציו, אנאפורות, פרסוניפיקציות) ובתוך רצף של "מלוס". להפעלה השלימה של הקורא מביא, מכל מקום, רק הסחף המתוכנן והמתוזמר של השיר כולו כיצירה המתפתחת על-פי דגמים מוסיקאליים. האיכות המוסיקאלית המיוחדת של השיר מושגת, בראש ובראשונה, באמצעות המיבנה הכולל שלו, או הדינאמיקה של כלל מהלך התפתחותו, ורק אחר-כך, באמצעות אפקטים מקומיים של מצלול וריתמוס, שגם חשיבותם גדולה (כגון החשיבות של החריזה הפנימית והאליטראציה בשורה "כי היום שעבר והים שסער", ש' 5). רק בתוך הדינאמיקה של הצורה השלימה נודעת משמעות מוסיקאלית גם לסדירות או לאי-סדירות ריתמית של הקטעים השונים. פיתוחה של דינאמיקה זו מחייב ניגודים. השיר אינו אמור לפתח טון אחיד וצפויים בו מעברים פתאומיים. מכאן שהשיר מתחייב בפתחות צורנית. עליו לאכלס יחידות שונות בעלות מידה מסויימת של אוטונומיות, ויחידות אלו מסומנות לעתים קרובות במספרים או באותיות המלמדות על סיומו של פרק אחד ותחילתו של פרק אחר. המעברים בשיר מחייבים תנועה בין רצפים ליריים של תיאור או גם של דיון ריגושי לבין קטעים של מיתוס, שהוא לא רק סיפור-מעשה (במובן האריסטוטלי של מושג המיתוס), אלא גם עלילת קדומים שיש בה מן הסאקראליות והדוגמאיות (במובן הרווח של מושג המיתוס). המעבר כרוך ביצירת זיקה של ציטוט או אלוסיה ל"סביבה" טקסטואלית אפית, תהא זו סביבתם של סיפורי המקרא או של "המלחמה לאש" ו"בוג ז'רגל". בעזרת ההתייחסות לסביבה זו דוחס המשורר את השיר ועושה קפיצת דרך - לעומת צורות שיריות גדולות, שבהן מופיע היסוד הסיפורי לא ברמז שבציטט אלא בפירוט מלא (אפוס, פואמה). קפיצת-דרך זו מעניקה ליצירה דינאמיות, עוצמה שבהרשמה דרמאטית מרוכזת, כוח-מחץ שירי שלא רבים דוגמתו.

כאמור, מעוררת הדחיסות קשיים ומחייבת את הביקורת והמחקר במעשי פרשנות, העלולים להתארך, אבל ההכרח בל יגונה, והבנת השלמות והעמקות של שיר כ"אל הפילים" דרושה לכל קורא אמיתי של השירה העברית.

הערות

- ¹ ראה מאמרו של אלתרמן משנת 1933 "על הבלתי-מובן בשירה", "במעגל" (הוצאת הקיבוץ המאוחד, תל-אביב, תשל"א), עמ' 16.
- ² שם.
- ³ שם, עמ' 13.
- ⁴ "עכשיו", חוב' 3-4 (תשי"ט), עמ' 117.
- ⁵ שם, עמ' 118.
- ⁶ אברהם קריב, "כוכבים בחוץ", 'עיונים' (הוצאת אגודת הסופרים על-יד דביר, תל-אביב, תשי"ז), עמ' 232-233. ראה גם "נתן אלתרמן - מבחר מאמרים על שירתו" בעריכת א. באומגארטן (הוצאת עם-עובד, תל-אביב, 1971), עמ' 29-30.
- ⁷ ראה יוסף האפרתי, "לשאלת הקומפוזיציה של השיר הבודד ב'כוכבים בחוץ': על-פי "שיר על דבר פניך"; "הספרות", כרך ג' (תשל"א-ל"ב), עמ' 215-224.
- ⁸ נתן אלתרמן, "שירים משכבר" (הוצאת הקיבוץ המאוחד, תל-אביב, תשל"א) עמ' 19-23. כל הציטוטים להלן - ממהדורה זו.
- ⁹ בשירים מתקופת יצירתו הראשונה של אלתרמן (1931-1935) אין תופעה זו מהווה ציון סגנוני ורטורי בולט. מבחינה זו ניתן לראות בעיבוד שעובד המשורר את השיר "חיוך ראשון" (1935) כשכינס אותו ל"כוכבים בחוץ" מעין ציון-דרך פואטי. בנוסח המוקדם שיחזר הדובר את פרשת יחסי עם הנמענת כסיפור שאירע בעבר: "אז נשאר עיניך לבדן באבל עיגולים של נדודי שינה, / ושמך המתרונון בשלושת מיתריו נותר עמוס אבק, סגור ולא ניגן" ("מחברות אלתרמן", כרך ב', תשל"ט, עמ' 158), ואילו בנוסח "כוכבים בחוץ" הפך החיווי הסיפורי הפאראטקטי למשפט-תנאי מורכב: "אם נשאר עיניך לבדן, באבל עיגולים של נדודי-שינה, / אם שמך המתרונון בשלושת מיתריו נותר עמוס אבק, סגוק ולא נוגן - " (שירים משכבר", עמ' 54). משפט-תנאי זה - על חלקיו האנאפוריים - חייב, כמובן, המשך על-פי התבנית: אם - אז. כך נהפך חיווי סיפורי פשוט, כמו-אינפורמטיבי, למערכת רטורית טעונה (האנאפורות מופיעות גם בחלק המסיים: "אמרי לדומיה רוצחת הדמעות, אמרי לתוגתך הזו הנושנה, / כי - "), המעמידה פני חיווי הגיוני. ראה בעניין זה הדיון ב"חיוך ראשון" במאמרה של רות קרטון-בלום "חיוך ראשון - ושני", "מחברות אלתרמן", כרך א' (תל-אביב תשל"ז), עמ' 212-204.
- ¹⁰ ראה מאמרו הנ"ל של נתן זך, "עכשיו", חוב' 3-4, עמ' 117-118.
- ¹¹ "מחברות אלתרמן", כרך ב', עמ' 29.
- ¹² שם, עמ' 27.
- ¹³ ראה המאמר, "שירת הגודל והבינה בתחילתה" בספר זה.
- ¹⁴ ז. רוני (הבכור), "המלחמה לאש", תירגם נ. אלתרמן (הוצאת הקיבוץ המאוחד, תל-אביב, תשל"ז), עמ' 29.
- ¹⁵ ראה "בשטף עיר", "מחברות אלתרמן", כרך ב', עמ' 14.
- ¹⁶ ראה הפרק "האנשים כחולי השיער" ב"המלחמה לאש", עמ' 175-177.

