



אלתרמן בדמות בוהמיין אירופי ובדמות "תלוש" עברי

השיר "איגרת" – שיר מפתח להבנת שירי כוכבים בחוץ

זיוה שמיר

א. שיר וידוי – ז'אנר נדיר בשירת אלתרמן

את שירו "איגרת" הציב אלתרמן בסוף חלקו הראשון של קובץ הבכורה שלו *כוכבים בחוץ*, וכשיר חתימה יש לו ללא ספק מעמד מיוחד במינו לאור העובדה שבארגון מבנהו של הקובץ הושקעו מאמצי תכנון לא מעטים.¹ גם נימתו הווידויית של שיר איגרוני זה מבדילה אותו משאר שירי הקובץ, שהם ברובם שירים ארכיטיפליים כוללים המתארים את תבל על שלל גילויה, וממעטים להאיר את עולמו הפרסונלי של היחיד. במאמר זה ננסה לעמוד על טיבו של הווידוי ההופך את השיר "איגרת" לשיר-מפתח להבנת הכיוונים התמטיים והרעיוניים שאליהם מוליך הקובץ *כוכבים בחוץ* את קוראיו.

אכן, שירי וידוי ושירים אוטוביוגרפים כמעט שאינם בנמצא במרחבי יצירתו הענפה והמגוונת של אלתרמן, למעט שני שירי עלומים הכלולים בפתח מחברת שיריו הגנוזה מתקופת לימודיו בצרפת – *שירים מפריז* – שירים קצרים שבהם הזכיר אלתרמן בגעגועים את בני משפחתו, לרבות את לאה אחותו ואת "הבֶּאֱבֶע" – זקנתו שהתגוררה עם בני המשפחה בבית שבתל-אביב הרחוקה. לאחר אפיזודה קצרה זו, שבה "צִייר" בשיריו תמונות אינטימיות מחיי המשפחה, נטש אלתרמן לכאורה את הז'אנר של השיר האוטוביוגרפי-המשפחתי עד סוף ימיו, וגם שירים שכתב בהמשך דרכו על דמות האב נוטים אל הארכיטיפלי ואל המוכלל, ללא כל קווי היכר ספציפיים ומסומננים (marked). המשורר נודע כאדם מהורהר ומסוגר, שמיעט בדברים. חברו מנחם דורמן, שנפגש אֶתו מעשה יום ביומו במרוצת שנות היכרותם, סיפר לי כי אלתרמן לא הרבה לשוחח עם חבריו ומעולם לא פתח לפנייהם את סגור לבו. גם משה שמיר, אהרן מגד וחנוך ברטוב – הם וחבריהם בני דור הָרְעִים – אישרו זאת באוזניי. אלתרמן אף מעולם לא הסכים להתראיין בתקשורת הכתובה והמשודרת.² לפיכך, שיר וידוי כדוגמת "איגרת", שבו מתחנן האני-

המשורר לפני אביו ואביו שבשמים שיפתחו לפניו את הדלת ואת דלתות לבם ויסלחו לו על חטא שקטא, הוא שיר מעורר סקרנות המזמין התבוננות שהויה.

בתולדות הספרות העברית מסתמנת דינמיקה מעניינת, ולפיה כל דור מרד בקודמו וקבע את מקומו בשלשלת הדורות לפי המקום – הדומיננטי או השולי – שהעניקה שירתו לנושא האוטוביוגרפי-המשפחתי-האינטימי ביחס לדור הקודם. יל"ג, גדול משוררי המאה ה-19, כתב בעיקר על המצב הלאומי (condition juive) ועל המצב האנושי (condition humaine), והתגאה בשירו "אתם יְדִי" שהוא מעולם לא עשה את חייו האישיים קרדום לחפור בו: כשנשא אישה והוליד בנים הוא לא פצח פיו בשיר, וכשחלו בניו ומתו הוא לא קונן על כך בחרוזים. ביאליק, לעומת זאת, לא חסך בשיריו בתיאורים של בית אבא-אמא. הוא קונן על עוניים המרוד של הוריו, על סופם המר ועל מר גורלו כגוזל עזוב שהושלך מן הקן. הוא עשה כן בסגנון כה אישי ומשכנע, עד כי חלק ממבקריו לא שמו לב שסיפור "האוטוביוגרפי" אינו מתאר מציאות ביוגרפית כפשוטה, וכי הוא בעיקרו סיפור הרווי בסמליות לאומית, ההופך את הגורל הפרטי ואת הגורל הקולקטיבי למקשה אחת. בשירת אלתרמן, לעומת זאת, דמותו של "האני" וסיפורו האוטוביוגרפי כמעט שסולקו לגמרי מן הזירה, אך כאן קרה דבר הפוך: ביאליק חשף כביכול את חייו לעין כול, אך סיפר בשיריו "האוטוביוגרפיים" סיפור שעיקרו קולקטיבי; ואילו אלתרמן החביא כביכול את סיפורו, והציג לפני קוראיו שירים ארכיטיפליים נטולי ממד אישי, אך בין השורות ניתן לזהות בבירור את הביוגרפיה המוחשית על מרכיביה הספציפיים. דורם של יהודה עמיחי ודליה רביקוביץ החזירו את בית אבא-אמא למרכז הזירה, ואפילו נתן זך תיאר את אמו בהרחבה, בקובץ שירים מאוחר, ועל כן אין תמה שדורו של מאיר ויזלטיר – דור משוררי שנות השישים – כמעט שסילק את הנושא הזה מחזית שירתו. משוררי הדור הבא – ארז ביטון, ישראל בר-כוכב, יצחק לאור, חוה פנחס-כהן וחבריהם – החזירו את הנושא האישי-המשפחתי לחזית הבמה, וכיוונו אליו זרקור רב-עצמה. כל דור הציב אפוא אנטיזה לקודמו בכל הנוגע לתמטיקה המשפחתית, ובכך פילס את דרכו וביסס את ייחודו.

ראוי לחדד את ההבדל בין ביאליק לאלתרמן באשר ל"גילוי" ול"כיסוי" בתחומי המוטיביקה האוטוביוגרפית-המשפחתית: ביאליק שהרבה כביכול לדבר על עצמו ועל הוריו בשירתו הלירית-ה"אוטוביוגרפית", הכתובה בגוף ראשון יחיד, למעשה כמעט שלא סיפר בה על חייו דבר אינטימי או ספציפי אחד. הוא הציג לפני קוראיו קווי היכר טיפוסיים, שאינם ייחודיים כל עיקר. בשירתו העלה פרטי חיים המשותפים לרבים מבני עמו ומבני דורו (סבל ויתמות, געגועים לתקופת הילדות ולמנעמי האהבה, נדודים והליכה למקום תורה, שיבה מפוכחת משיט במרחקים אל

עיירת הילדות ואל ארון הספרים של בית המדרש, ועוד כיוצא באלה פרטים כלליים ומוכללים, שאינם מסגירים סודות ספציפיים או חד-פעמיים). על האירועים האינטימיים והטראומטיים, הנטולים כל ממד קולקטיבי-לאומי, הוא סיפר רק בחסותה של היצירה הבדיונית. ואולם בחזית יצירתו העמיד ביאליק פסאדה אישית כמו-אוטוביוגרפית, ועל רבים מקוראיו וממבקרו הבינו את שיריו כשירים פרסונליים המספרים סיפור חיים ממש.

לבקשת יוסף קלוזנר, העורך "הפּוֹלְטְרִיסְטִי" של הַשְּׁלֵחַ כתב ביאליק ב-1903 איגרת אוטוביוגרפית.³ איגרת זו, חרף ריבוי המוטיבים הלאומיים המשולבים בה, ובהעדר דוקומנטציה של ממש על שנותיו הראשונות של ביאליק, שימשה ומשמשת בסיס לידיעותינו על שנות הילדות, הנעורים והעלומים של ביאליק. לאמתו של דבר, היא מספרת את תולדות חייה של האומה אף יותר מאשר את תולדותיו של היחיד הנבחר. כמו-אוטוביוגרפית זו תיאר המשורר בעיקר את תקופת הילדות, ובהגיעו לשנות הבגרות והנישואין, כתב: "עד כאן ה'נגלות' שבתולדותיי, וה'נסתרות', אלו שהן לדעתי עיקר תולדותיו של כל אדם – הרי הן מכיבשונו של הלב ואין מסיחין בהן".⁴ כך רמז ביאליק לעורכו של החלק הספרותי של הַשְּׁלֵחַ (כשנה לפני שהוא עצמו החל לשאת בעולו של תפקיד נכבד זה) כי אין לראות במכתבו חומר עובדתי המתאים לכתיבת אוטוביוגרפיה, ואף גער בקלוזנר כשעשה כן בחוסר רגישות ובחוסר תבונה.⁵ כך נשאר פרק הילדות והנעורים בסיפור חייו החוץ-ספרותי של ביאליק בבחינת *terra incognita*, וספק אם פרטיו של פרק זה יתגלו אי פעם.

אלתרמן, לעומת זאת, שמיעט להשתמש במילה "אני" והעמיד לכאורה שירה ארכיטיפלית שאינה מספרת לכאורה דבר וחצי דבר על האני ועל עולמו, הסגיר למעשה בין שיטי היצירה סודות לא מעטים מחייו האינטימיים (הוא סיפר בשיריו על הקונפליקטים שבהם התחבט בעקבות ויתורו על מקצוע האגרונומיה האחראי שאותו זנח לטובת חיים עירוניים קלי הדעת, על התמכרותו לטיפה המרה, על ההתלבטות רצופת רגשי האשם בין שתי נשים, על יחסי האהבה והאיבה בינו לבין יָעִיו המשוררים, על דאגתו לדור ההמשך של משפחתו הקטנה ועוד כהנה וכהנה סודות אינטימיים שאין בהם מן הסמל ומן המשל). הסודות הביוגרפיים האישיים עולים כבלי משים מבין שורות שיריו "הכלליים" ו"המוכללים". כך, למשל, כשמדבר הבן הסמלי אל האב הסמלי הגווע בשיר "דם" מתוך המחזור "מכות מצרים", אפשר לשמוע ברובד הצליל את חרחור המחלה של יצחק אלתרמן, אביו של המשורר, שגסס באותה עת מסרטן הגרון ("סְחַרְחַר אָנִי, אָבִי, סְחַרְחַר לֹא מִמְּחֹל, / נְחַר אָנִי, אָבִי, נְחַר אָנִי כְּחֹל. / תְּבַקְנִי [...] סְמְכְנִי" וכו'). האישי והאידיאליסטי ביותר עולים אפילו מתוך התיאור הארכיטיפלי המוכלל. אף-על-

פי-כן, מן הראוי להדגיש כי בשירים הארכיטיפליים של ספרו *כוכבים בחוץ* מיעט אלתרמן להשתמש בציוני זמן ומקום מפורשים, והצניע את ה"אני" האישי ואת עולמו, וזאת בניגוד לביאליק שהציג לכאורה את עולמו האישי לעין כול. שני המשוררים למעשה ביקשו שלא להיחשף לפני קוראיהם והסתירו מפניהם את עולמם האינטימי, אך כל אחד מהם הסתיר את סודותיו בדרך אחרת, והשיג תוצאות אחרות ואפקטים אחרים, ואין זה התחום היחיד שבו הציב אלתרמן בשיריו אנטיזה לשירת ביאליק.⁶

ב. השיר האיגרוני

הספרות האיגרונית (האפיסטולרית) היא סוגה המופרת בספרות העולם למן הקלסיקה היוונית-רומית, הספרים החיצוניים והברית החדשה. שירים דמויי איגרת מצויים אף הם בספרות העולם למן קדמת דנא. הדוגמה הבולטת ביותר היא יצירתו של אובידיוס *Epistulae Heroidum* ("איגרות הגיבורות") – מחזור בן 15 שירי-איגרת אֶלגיים, שאותם כתבו כביכול גיבורות המיתולוגיה הנודעות לאהוביהן שעזבו אותן לאנחות. בספרות בת המאות האחרונות אין דוגמאות בולטות של שירה אפיסטולרית, שכן רוב המשוררים הנאו-קלסיים והרומנטיים העדיפו את הסוגה של המונולוג הדרמטי, ולא הרבו לכתוב שירי-איגרת. הז'נר הזנוח של שיר-האיגרת ירד אפוא במעמדו, ועבר מן השירה "הקנונית" אל השירה הקלה והבלתי נחשבת: אל הפזמונים, אל שירי העת והעיתון ואל שירי ההזדמנות. במקום שירי-מכתב בנוסח שיריו הקנוניים של אובידיוס נכתבו פזמונים ובהם איגרות מחורזות. לפעמים חיבר סופר זה או אחר מכתבים פרטיים מחורזים שלא נועדו לפרסום (כגון המכתבים המחורזים בנוסח המקמה ששלחו ביאליק ועגנון איש לרעהו בשנות העשרים).⁷

ואולם, ביאליק, ששאב תכופות מוטיבים וצורות מן הפולקלור ש"מפי העם", החזיר גם את הז'אנר של שיר-האיגרת מן השירה העממית אל השירה הקנונית (וראו שיריו "איגרת קטנה", "מכתב קטן לי כתבה", "איגרת" [שיר בלתי ידוע שאותו מצאתי באקראי בשנת 1987],⁸ ואפילו שירו הראשון "אל הציפור" שבו הדובר שולח בפי הציפור "מְזַמֶּרֶת הָאָרֶץ" [שיר וזמורה, רמז ליונה מפרשת המבול] ובעצם הוא שולח אתה איגרת שלומים לאחיו הרחוקים-הקרובים). גם אלתרמן חזר אל השיר האיגרוני-האפיסטולרי, וראו שירו הגנוז "מות הנפש", שיריו "איגרת" ו"השיר הזר" (*כוכבים בחוץ*), שירו "דף של מיכאל" (*עיר היונה*), טורו "מכתב של מנחם מנדל" (*הטור השביעי*) ופזמונו "מכתב מאמא" – עיבוד קומי למען תאטרון "המטאטא" של הפזמון הסנטימנטלי בידיש "אָ בריוועלע דער מאַמען":⁹

שְׁלוֹם לְךָ, יְלָדִי, שְׁלוֹם מֵאִמָּא,
אֶת מִכְתָּבְךָ קִבַּלְתִּי, בְּנִי הַטּוֹב,
וְלוֹ יִדְעֶתָ מַה שְׁמַחָה בּוֹ אִמָּא,
הַיִּיתָ קֶצֶת יוֹתֵר מֵרַבָּה לְכַתֵּב.

וְשׁוֹב אֲנִי חוֹבֶשֶׁת מְשֻׁקְפִים
וְשָׁבָה בּוֹ לְקֹרָא, גַּם לְשִׁנּוֹ.
חָבַל רַק שְׂכָהוּ קֶצֶת הָעֵינַיִם
וְהִדְמָעָה קֶצֶת מִפְרִיעָה גַּם כֵּן.

אֵתָּה כּוֹתֵב לִי שְׁקִבַּלְתָּ סָרְט
וְשִׁלְקוֹרְפוֹרְל אֵתָּה מֵתֵאִים ;
אֵינְנִי מְבִינָה מַה זֹאת אוֹמְרָת
אֵדָּ אִם זֶה טוֹב אֲשַׁלַּח לְךָ סָרְטִים –

סָרְטִים לְךָ שׁוֹלַחַת אִמָּא,
בְּחִבְלָה אוֹתָם אֲשִׁימָה.
צָמַח וּגְדַל,
קוֹרְפוֹרְל,
אֲבָל זְכֹר אֶת אִמָּא.
גַּם קֶצֶת רַבָּה הִכְנַסְתִּי פְּנִימָה,
מִתְפוֹזְזִים הִכִּינָה אִמָּא,
שְׁתֵּאכַל,
קוֹרְפוֹרְל,
וְאֵת הַצְּלוּחִית תְּשִׁיב לְאִמָּא.

וְאִם בְּאִיזוֹ נִקְדָּה נִדְחַת
תִּקְיֵף אֶת הָאוֹיֵב בְּהַצְּלָחָה,
תִּקְיֵף אוֹתוֹ עִם מִישָׁהוּ בְּיַחַד
וְאֵל תִּקְיֵף אוֹתוֹ בְּעֶצְמָךְ.

תִּפְסְתָּם שֵׁם אֶת הַשְּׁטָאב הַגְּנִילִי,
אֲבָל, יְלָדִי, הִקְשִׁיבָה לְדַבְּרִי :
מוֹטֵב אֵל תִּתְנַפֵּל עַל גְּנִילִים,
תִּתְפֹּס דִּיבִיזִיּוֹת חִילִים וְדִי!

לא אֶאָרִיךְ יוֹתֵר, אֲנִי שׁוֹתֶקֶת,
אֲבָל אֶת זֹאת, יִלְדִי, אֲזַפִּיר לְךָ:
שָׂאֵם תִּתְפָּס אִיזוֹ עֲמֻדָה סְטֵרִיטֵגִית
תִּתְלֶה מִיַּד פִּתְקָה שֶׁהִיא שְׁלֶךְ!

שְׁלוֹם לְךָ יִלְדִי מֵאֵמָּא,
לְבָה לְךָ הוֹמָה בָּהּ פְּנִימָה.
אִם תּוֹכֵל,
קוֹרְפוֹרֵל,
כְּתֵב יוֹתֵר לְאֵמָּא.
וְאֵל תִּשְׁפַּח וְלֵב תִּשְׁימָה
שָׁגֵם צְלוּחִית רֶבָה יֵשׁ פְּנִימָה
שֶׁתֵּאכֵל,
קוֹרְפוֹרֵל,
וְתִשׁוּב, תִּשׁוּב בְּרִיא לְאֵמָּא!

בדומה לפזמון "מכתב מאמא", גם אחד משירי המפתח של *כוכבים בחוץ* – השיר האַרְס פואטי "השיר הזר" – מכיל בתוכו איגרת שאותה משגר בן הכלוא בצינוק לאמו היושבת בבית ומחכה לאות חיים ממנו. הבן, החושש לחייו ולחיי בני משפחתו (אווירת הפחד שהשרו המשטרים הטוטליטריים ערב מלחמת העולם השנייה עולה ובוקעת מבין השורות), משגר לאמו מכתב קריפטי, הכתוב בקודים הברורים רק למחבר האיגרת ולקרובים לו מכול, לבל יסגיר סודות אסורים, וכמוהו כשיר מודרני. זר לא יבין זאת, אך האם המתבוננת במכתבו של בנה יכולה לקרוא בין השורות ולהבין כל מילה:

אַל תִּרְאִיָּהוּ כְּזֶר... הֵה, מַה קָל לְעוֹרֵר
אֶת לְבוֹ
הַשׁוֹאֵל – אֵיךְ?
הֵן יִדְעֶת – כִּי תִשְׁבִּי לְקָרְאוֹ לְאוֹר נֵר,
כָּל אוֹת בּוֹ אֶלְיָךְ תִּחַיֵּךְ.

מתואר כאן אותו רגע נדיר של חסד, שעליו דיבר אלתרמן במאמרו "על הבלתי מובן בשירה"¹⁰; רגע שבו השיר קולע ללב קוראו כאותו מכתב קצר אך טעון רגשות וסודות נעלמים, שמגיע מבן הסובל בתא העצירים ועובר סדרת עינויים לאם אוהבת הנמצאת במרחקים; רגע חסד נדיר, שבו – בהבזק אחד – שיר זר ומוזר הכתוב

בקודים בלתי מובנים נעשה בהיר ושקוף כזכוכית (כי רק אָם תבין את הצפנים הנסתרים שלו; את המילים הכמוסות שאין הבן האומלל יכול להביע במכתבו באופן גלוי ומפורש). זהו רגע שבו שיר מודרניסטי זר ומוזר, שנכתב במחוזות מרוחקים וערפליים, מגיע ליעדו ב"בית אבא-אמא", בכל מובניו של מושג זה, ומבקיע ללבו של הקורא.

איגרת הנשלחת מבן להוריו או מהורים לבנם אינה דומה למגע בלתי אמצעי – לנשיקה, לחיבוק, או אפילו למבט. בסיפורו של עגנון "לבית אבא" (וגם בסיפורו האוטוביוגרפי הגנוז של ביאליק "בבית אבא", ששימש לעגנון מקור השראה) האב ובנו מחליפים מבטים, ודי במבט אחד של האב כדי לצרוב את בנו, או לרפאו כבהרף עין. בשירו של אלתרמן "איגרת" לפנינו איגרת הנשלחת לאב ולאב שבשמים מבן שנמצא במרחקים, או גורש מביתו לדרך הנדודים המקוללת, וכולה בקשת סליחה שמתוך הכנעה והתחטאות. על טיב הוויזיו ומשמעיו נרחיב את הדיבור בסוף מאמר זה. בסוף השיר "איגרת" נכונה לקורא הפתעה גדולה. בעוד הקורא משוכנע שהשיר הוא הוא האיגרת שכתב הבן לאביו ולאביו שבשמים, בסוף השיר מתברר שלמרבה הפרדוקס האיגרת לא חוברת כלל, שכן "אֶל לֵב הַזֶּמֶר נִשְׁבְּרָה הָעֵט" בטרם היה סיפק בידו לחברה. "איגרת" הוא כמדומה שיר-האיגרת היחיד בתולדות השירה האיגרונית המספר על איגרת שמעולם לא חוברת ולא נשלחה.

האם בהיסח הדעת פסחו אלתרמן ועורכיו על השגיאה הדקדוקית שנפלה בצירוף המילים "נִשְׁבְּרָה הָעֵט"? שמא ביקש המשורר לשוות לסוף שירו נימה של לשון ילדים מתחטאת, על שיבושיה האופייניים, כבחרוזים הנכתבים בספרי זיכרונות? שמא ביקש לטשטש את ההבדל שבין "עֵט", כלי עבודתו של המשורר הבוהמיין, ל"אֵת", כלי העבודה של איש האדמה והקבע? שאלה זו נשארת תלויה ועומדת, ללא הכרעה ופתרון.

ג. דמות הבוהמיין

לשירי כוכבים בחוץ יש חזות מערב-אירופית, וגיבורם – המשורר הנווד, הנע בין שערי עיר לאבק דרכים – הוא בן דמותם של הטרוֹבדורים, המינסטרלים והזיונגלרים מן השירה הצרפתית והפרובנסלית של ימי-הביניים, אשר זכו לגלגול מחודש במודרניזם בשירה הסימבוליסטית של בודלר וחבריו. משוררים בוהמיניים אלה החיו מחוות ומוטיבים משירתו של פרנסואָ ויון, המשורר הצרפתי הנווד בן המאה ה־19, שהתרועע עם שודדים ופרוצות וסיים את חייו על עמוד התלייה. ז'אן ארתור רמבו, מחבר השיר הנודע "Ma Bohème" וחבריו הסימבוליסטים, אבות השירה המודרנית, כמו המשוררים הנוודים מימי-הביניים, ניהלו בדרך-כלל אורח

חיים בלתי שגרתני, הבז למוסכמותיה הקונפורמיסטיות של החברה הבורגנית: הם הפכו את הפונדק ואת בית הקפה לביתם, התרועעו עם טיפוסים מפוקפקים, שתו משקאות אלכוהוליים עד לאבדון חושים, נטלו סמים, חלו בעגבת וסיימו לא אחת את חייהם בבתי מחסה לחסרי כול.

בטרם מלאו לרמבו עשרים שנה פסק המשורר המוכשר לחבר שירים, והחל לשוטט ברחבי אירופה, במקלו ובתרמילו. בשנות נדודיו הוא חיפש ומצא את החוויות הנועזות והדקדנטיות ביותר, והתנסה בין השאר בעסקים מפוקפקים של סחר עבדים באירופה ושל הברחת נשק באפריקה. בתום מסכת נפתלת של הסתבכויות, הוא חזר ב-1891 – לצרפת דרך נמל מרסיי, אושפז בבית-חולים, רגלו הימנית נקטעה מחמת סיבוכי העגבת, והוא נפטר בסוף אותה שנה בייסורים ובחוסר כול. שירו הידוע "Ma Bohème", מן היפים והנודעים שבשירי התנועה הסימבוליסטית, נתפרסם באוקטובר 1870, בטרם מלאו למחברו 16 שנים. רמבו הנער, שאיבד אותה עת את מורו האהוב, שיצא ללחום במלחמת צרפת-פרוסיה, בחר למרוד באמו, ויצא אל הרחובות שבהם התגולל כחתול אשפתות. הוא האמין בכל לב ב"פואטיקה של החוויה", ובחר מדעת למשוך את הרעיונות הרומנטיים, שעליהם התחנך בילדותו, עד לקצה הקיצוני ביותר שלהם. מרעיונות אלה הסיק כי עליו להתנסות בחלאת החיים ולהשתכשך בביבים, כדי לחוות בעצמו אותן חוויות אנטי בורגניות ואַקסצנטריות שעתידות היו לפרנס את שירתו.

בשיר "Ma bohème" המשורר מתואר כיחפן, המהלך במכנסיים ובמנעלים קרועים, ללא מעיל לעורו, ומיתרי הנבל הדמיוניים שלו אינם אלא שרוכי הנעליים. לפנינו אותו משורר הלך, עני בחומר ועשיר ברוח, המופר לנו בגירסתו העברית המתונה משירת אלתרמן: בן בלי בית, המשוטט ללא פרוטה בכיסו תחת כוכבי שמים רחוקים ("Mon auberge était à la Grande-Ourse", כך מעיד הבוהמיין ההלך על עצמו, ובתרגום בפרפרזה: "פונדקי היה הדובה הגדולה"). לא זו בלבד שהמשורר הוא דלפון חסר כול, אלא שראשו מרחף בעננים והוא שרוי כל כולו בין כוכבי מרום.

לפנינו סונט, המורד באחד הכללים הבלתי כתובים של הז'אנר: האוקטבה מסתיימת בו ללא סימן פיסוק, והססטינה פותחת בו"ו החיבור, וזאת בניגוד לכלל המקובל, שלפיו השורות החותמות כל סונט מציבות אנטיתזה כלשהי לשורות הפתיחה שלו. רמבו מורד כאן אפילו בבודלר, רבו ומורו: בודלר ניסה להוציא את הירח ואת הכוכבים אל מחוץ לאינוונטר הפיוטי, וביקש לראות בהם אבזר רומנטי מיושן. רמבו מחזיר לשירה את המפה האַסטרלית, ואתה גם את הרגש המתפעם

למראה תופעות הטבע, את הדמיון ואת ההזיה. מבחינות רבות רמבו הוא אביו
הרוחני של אלתרמן, אף יותר מבודלר :

Ma bohème/ Arthur Rimbaud

(Fantaisie)

Je m'en allais, les poings dans les poches crevées
Mon paletot aussi devenait idéal;
J'allais sous le ciel, Muse ! et j'étais ton féal;
Oh! là! là! que d'amours splendides j'ai rêvées!

Mon unique culotte avait un large trou.
– Petit poucet rêveur, j'égrenais dans ma course
Des rimes. Mon auberge était à la Grande - Ourse
– Mes étoiles au ciel avaient un doux frou-frou

Et je les écoutais, assis au bord des routes,
Ces bons soirs de septembre où je sentais des gouttes
De rosée à mon front, comme un vin de vigueur;
Où, rimant au milieu des ombres fanastiques
Comme des lyres, je tirais les élastiques
De mes souliers blessés, un pied près de mon coeur

מרתור רמבו / Ma bohème

(פנטזיה)

גְּדִי בַחֹר שֶׁבְּכִיסִי, אֶל הַדְּרָכִים יְצֵאתִי;
אֶף מְעִילִי הָיָה כְּלוּ מְקַסֵּם חֲלוֹם;
אֲנִי עֲבָדְךָ, הַמוֹזָה, תַּחַת שָׁמַי מְרוֹם;
אוּ הוֹ! אֵינָה חֲלוֹם שֶׁל אֶהְבֶּה נֶצֶת בִּי.

בְּמִכְנָסִי שֶׁלְעוֹרֵי יֵשׁ חוֹר רָחֵב
דְּבִי הַצִּיר שֶׁבְּשִׁחְקִים הֵם מְעוֹנִי,
אֲחוּז חֲלוֹם, קֵט כְּאֶצְבָּעוֹנִי
אֲחֹרֵז, וְלֹאֲנִי לְחַשׁ לִי כָּל כּוֹכֵב

וְאֵת מֵתֶק כּוֹכְבֵי שְׁמַעְתִּי בְּלֵילוֹת אֶלּוּל,
עַת מִמְצָחֵי נְטֹף יַיִן עֲגָבִים טָלוּל,
כֶּךְ חֲשֵׁתִי חֲרָשׁ בְּשִׁבְתִּי בְּצַד הַדָּרֶךְ.
אוּ בְּחָרְזֵי אֶת חֲרוּזֵי בִינּוֹת צִלְלִים כְּהִים,
מְשַׁכְּתִי שְׁרוּף אֶרֶץ מִמְנַעְלֵי הַמְּבַקְעִים,
כְּבִנְבֵל מֵיִתְרִים הַסְּמֵכְתִּי לֵב אֶל בְּרֶךְ

מצרפתית: ז"ש

שירו זה של רמבו על המשורר ההלך השפיע על השירה הנאו-סימבוליסטית, הצרפתית והרוסית, והוליד אין-ספור חיקויים. השיר נתן כמדומה את התיאור המתומצת והקולע ביותר של דמות המשורר הטרובדור, הנווד והדלפון, שאין לו משלו אפילו חדר ושולחן (וכמילות הפנייה אל דמות המשורר ההלך בשיר הפתיחה של *כוכבים בחוץ*: "שִׁינְדִיךְ רִיקוֹת וְעִירְךָ רְחוּקָה / וְלֹא פֶעַם סָגַדְתְּ אִפְּיִם / לְחֲרָשָׁה יִרְקָה וְאִשָּׁה בְּצַחוּקָה / וְצִמְרַת גְּשׁוּמַת עֲפֻעֵפִים"). בודלר הוא שקבע את הכלל, שלפיו יכול המשורר להיות לונטי, "זרוק", אפילו מושחת, ובלבד שיהיה אָמֵן אמת, בעל כישרון פיוטי מובהק. רמבו הסכים אֶתוֹ בכל לב, והפגין זאת הלכה למעשה בחייו ובשירתו.

בהשראת הדקדנס הבוהמיני, שחיבב את הדימוי היחפני של ההלך הנווד, וכן בהשראת הלכי רוח סוציאליסטיים, שקשרו כתרים לפרולטריון, אהבו גם המודרניסטים בארץ להציג עצמם כנוודים מנוודים, קרועי בגד ונעל, אנשי הפקר, חסרי בית וייחוס, אסופים, ממזרים, בני בלי שם, שיכורים, משוררי קרנות, או אספסוף של מצורעים המושלכים אל מחוץ למחנה. בדימויים הוולגריים הללו היה לא מעט מהעמדת הפנים התאטרלית, שהרי שלונסקי, אלתרמן, רטוש ורוב חבריהם, בניגוד לבוהמינים הפריסאים, שבאמת היו חבורה של נוודים מנוודים, באו מרקע מבוסס ומכובד, ולא מן הביבים והאשפתות.

עם זאת, היה בדימוי העצמי המופקר של המודרנה התל-אביבית ("חברה טראסק") גם גרעין של אמת, שהרי חייהם של המשוררים מ"אסכולת שלונסקי" אכן השיקו בחייה הסוערים של הבוהמה, הגם שבנוסחה הארץ-ישראלית המתון והמבוית: הם כתבו ותרגמו לתאטרון, ישבו דרך קבע במסבאות ובבתי קפה, לא התנזרו מיין ומנשים. הכוס, "הפונדקית" ומסכת התאטרון היו חלק בלתי נפרד מן הביוגרפיה שלהם, הרוחנית והממשית. הז'אנרים "הפרוצים" והנהנתניים של השירה – שירי יין, שירי חשק, שירי און ופיריון – הפכו חלק בלתי נפרד מיצירתם, בהשראת שירת ימי-הביניים, העברית והצרפתית, ובהשראת האמנות המודרנית

שהחייתה אותם. כך, למשל, נתגלגלו שיריו הפרוצים של המשורר הביניימי פרנסואז ויון, שעסקו תכופות באהבהבים ובלגימת שכר, אל פזמוני "אופרה בגרוש" של ברטולד ברכט, ומהם אל שלונסקי ואלתרמן, שתרגמו פזמונים אלה למען הבמה העברית (תרגומו של שלונסקי הועלה על הבמה; זה של אלתרמן הצעיר – נגז).

בעקבות רמבו, ובניגוד לתביעת בודלר, ביקש גם אלתרמן להחזיר את הכוכבים לשירה המודרנית, ולא עוד אלא שבאמצעות תמונת עולם תלמאית אנכרוניסטית, המבטאת את הראייה הקמאית של האדם התמים, הסוגד לכוחות הטבע הבראשיתיים. התמונה הפותחת את שירו "אל הפילים", למשל, מגלה זיקה ישירה או עקיפה לשירו של רמבו: "אין קץ לחֶכְמָה וְאֵין כְּסִיל לְקִשׁוּט / וְאֶפְלוּ יָדָי הַלְבָּנָה אֲשֶׁמָה הִיא – / אֶצֵּא לִי עַל כֶּן, בְּמַעִיל קִיץ פְּשׁוּט / לְטַיֵּל בֵּין פִּילֵי הַשָּׁמַיִם". כמו אצל רמבו, אלתרמן מביא לניפורו של כל מראה מופך, תוך הפיכת כל הפרמטרים של המציאות על פיהם: השמים יורדים אל הארץ והמשורר נוסק אל גרמי השמים, מהלך ביניהם ואפילו קובע בהם את משכנו.¹¹ הלבנה והכסיל בפתח שירו של אלתרמן הם גם גרמי שמים, שביניהם מהלך המשורר הנווד במעיל קיץ פשוט (מעיל רגיל וחסר ייחוד, או מעיל שהנווד פשט מעל גופו), כנער צעיר וקל דעת המנהיג את הפילים הישישים והחכמים כאילו היה אומנת לילדים רכים ונעורים מדעת.

בשנת 1848 פרסם אנרי מירז'ר (Murger) את ספרו *Scènes de la vie de la*

Bohème (מראות מחיי הבוהמה), ששימש לימים בסיס לאופרה של פוצ'יני *La Bohème* (1898). הספר מגולל את עלילות הבוהמה הפריזאית בדור הראשון שלה, ובמרכזו צעירים דלפונים החיים חיי דלות בעליית גג במונמרט. כלול בספר תיאור בריחתם של הבוהמינים מבעל הבית הבורגני, הנושה בהם חוב, כדי לערוך משתאות שכר ברובע הלטיני בכסף לא להם. צעירים נהנתניים ואג-מורליים אלה מוכנים לכל דבר עברה, אך גם מוכנים, בגאות בהם רגש החמלה, לוותר על מעילם היחיד למען נערה גוססת. שירו של רמבו אינו מדבר על "הבוהמה" בה"א הידיעה, כי אם על "הבוהמה שלי", כלומר על חייו שלו, שאינם זהים לחיי זולתו. את העלילה החיצונית של הספר על חיי הבוהמה, שנכתב במחצית הראשונה של המאה התשע-עשרה, המיר רמבו מקץ שנות דור בעלילת נפש אישית, דלה ועשירה, הרואית ואנטי הרואית, בעת ובעונה אחת.

שירו פתח פתח לשירים מודרניים רבים, שבהם העלילה כולה מתרחשת בתוך הנפש פנימה, ללא אירועים חיצוניים של ממש, ללא תהפוכות דרמטיות וללא גיבור ראוי לשמו. אליבא דרמבו, משורר אמת אינו זקוק אפילו לנבל אמת כדי לשיר את שירו וכדי לשמוע את מנגינת היקום. עולמו הפנימי העשיר מאפשר לו לבנות

ארמונות בדולח ממכיתות זכוכית פשוטה, או לשמוע מנגינת כוכבים רחוקה בעזרת מיתרים דמיוניים שאינם אלא שרוכי נעליו הפלות והמבוקעות. גם אלתרמן האמין בעקבות רמבו כי נתיב הנדודים של המשורר ההלך יכול להתכווץ לממדיו של חדר בן ארבעה כתלים, ואינו חייב להשתרע במרחביה של תבל רבה. בעזרת הדמיון היוצר, לילות הנדודים של האמן שקולים כנגד נדודים ממשיים של הלך הנודד במקלו ובתרמילו בין שערי עיר לאבק דרכים, וכדבריו: "זֶה הַשִּׁיר, אֶל בֵּינָה נִשְׁאֲתוּ וְאֶל גֶּדֶל, / בְּנִתִּיבַת הַנְּדוּדִים הַיְשָׁנָה, / מִשְׁלָחַן אֶל חֲלוֹן וּמִכְתָּל אֶל כְּתָל, / בֵּין תְּמוֹנוֹת וְעֵינַיִם כְּלוֹת לַשָּׁנָה." (ראו "השיר הזר", משיריו המרכזיים של הקובץ כוכבים בחוץ). גם הוא תיאר הלך החוזר בכל פעם אל נקודות המוצא שלו, ובדרך הילוכו הוא שולח מכתבים ודרישות-שלום מן המרחקים לאהוביו ולרעיו: "אִם יִקְרָה וְרָאִיתָ אֶת הַכֶּפֶר שֶׁבָּנִי / וְהִיְתָה דְרָכְכֶם בּוֹ עוֹבְרָת, / לִפְנֵדֵק הַיֶּשׁוּ אֲנָא סוּרוּ, בְּנִי, / גַּם הִבִּיאוּ מִמְּנֵי שְׁלוֹמִים וְאַגְרָת" ("ערב בפנדק השירים הנושן וזמר לחיי הפנדקית").

פריז ההדוניסטית של בין מלחמות העולם, בירתם של האמנים "הגולים", החזירה כידוע לחיים מחודשים אותם רעיונות סימבוליסטיים, שהולדתם במציאות הבוהמינית של אמצע המאה התשע-עשרה. פליטי המהפכה הקומוניסטית הביאו עמם לעיר תסיסה רעיונית אנטי ממסדית. צעירים מאנגליה הוויקטוריאנית, מניו-אינגלנד הפוריטנית ומן העיירה היהודית מצאו בהגות הסימבוליסטית, פורצת הגדרות והסייגים, תשובה לרוחם המרדנית והמודרנית. מראשוני הסימבוליסטים למדו משוררי המודרנה – בארץ ובעולם – לא רק אורחות חיים בוהמיניים ונון-קונפורמיים, אלא בעיקר את הרעיון, שחולל בזמנו מהפכה בלשון השירה, בדבר העדפת "הניגון" האישי על פני המשמעות האובייקטיבית והמובחנת. רעיון זה, שהעלה על נס את "המאגיה של המילים", נקלט אצל משוררים בני אסכולות שונות וחניכי זרמים רעיוניים חדשים, שממזרח וממערב.

בצדם של "הגולים", בני לאומים שונים, ישבו אותה עת בפריז גם צעירים ארץ-ישראליים אחדים, רובם בוגרי הגימנסיה "הרצליה" (אברהם שלונסקי, נתן אלתרמן, יונתן רטוש ואחותו המשוררת מירי דור, נחום גוטמן, חיים גמזו ועוד). אלה עתידים היו להביא את סממני המודרניזם לתל-אביב הקטנה, ובין השאר את דמות האמן הנווד, המהלך בדרך ללא גג של ממש לראשו או נעליים שלמות לרגליו. כדרכם של אמני אמת, יצרו צעירים אלה ממרכיבי המודרניזם סינתזה אישית משלהם: אצל שלונסקי התלכדה דמות הווגנט או הווגבונד, הישן תחת גשרי הסיינה, עם דמות החלוץ קרוע הבגד וחסר הכול, ואצל אלתרמן – עם דמותו של היהודי הנווד, המביא לאנושות, חרף עוניו, שקדים וצימוקים. דמותו של הטרובדור

משירת המערב עברה אפוא "גיוור כהלכה", והפכה במודרניזם העברי לדמות של חלוץ יחפן או של "הלך" (מילה שעברה מן העברית אל לשון יידיש, נשתקעה בה, ונדדה ממנה בחזרה אל העברית, עוטה קונוטציות חדשות שלא היו בה מלכתחילה). דמות ה"הלך" הנווד בדרכים – בדרכי החיים ובדרכי הספרות – היא אפוא גרסה אלתרמנית מתונה של הטרופדור הביניימי וכן של הווגבונד הבוהמייני משירת המערב בת הדורות האחרונים. לא זו בלבד שהמילה "הלך" היא הבראיזם ביידיש, אלא ש"הלך" זה מביא לגבירה האריסטוקרטית, המסוגרת בארמונה, מתת חסד בעלת השתמעויות יהודיות מובהקות ("אַלְהֵי צוֹנֵי שְׂאֵת לְעוֹלָלְךָ/ מְעַנֵּי הָרֵב שְׂקָדִים וְצִמּוּקִים", בשיר "פגישה לאין קץ"). "ראַזְשִׁינְקֶעס מיט מאַנדלען" J = שקדים וצימוקים] הוא מוטיב מוכר משירי ערש יהודיים ושם נרדף למאכלי תאוה יקרים, היפוכם של המאכלים הדלים העולים על שולחנו של היהודי הגלותי כל ימות השנה. מוטיב זה מהווה גם בבואה דבבואה של פרות ארץ-ישראל, המגיעים לגולה בצורתם היבשה והמצומקת, ממש כשם שהאמנות, ושירתו של ה"הלך" היהודי בפרט, היא בבואתה המצומקת של המציאות – של תבל על כל גילויה, החומרניים והרוחניים.

כלולה כאן אמירה פואטית סבוכה ומורכבת. דווקא האהובה – סמל השפע והפריון – תקבל ממנו, מן ה"הלך" הדל והערירי, "שקדים וצימוקים" (סמל של שפע ופריון). ריחוקה, עליונותה ואכזריותה של אהובה זו מרמזת על נכריותה, ומכל מקום המילה "אַלְהֵי", שאותה נוקט הדובר, מרמזת לבידול אֶתְנִי ודתי בינו לבניה. היא, המלכה הזרה, הגאה והמרוחקת, מקבלת מן ההלך הרך והסנטימנטלי מנחה רבת ערך, ואינה גומלת לו על חסד זה אלא בחיוך בר-חלוף. הצירוף "שקדים וצימוקים" עשוי כאמור להצביע על יהדותו של ה"הלך" ואף להעניק לאמירתו נימה רכה ורגשנית, כעין זו המתלווה לשירי ערש יהודיים. אפשר שלפנינו גרסה אישית של רעיון "תעודת ישראל בגויים": דווקא היהודי הדל והמזולזל הוא הסובב בעולם, בין הגויים, עם "צלוחית של פלייטון" (כמאמר ביאליק בשירו "הרהורי לילה"), או עם קערת צימוקים ושקדים (כמאמר אלתרמן בשירו "פגישה לאין קץ"), ומשפיע עליהם משפעו. "הלך" זה מתגלה כתערובת של חומר ורוח, של מזרח ומערב, של הבראיזם ושל הלניזם. בשירו יש מן הרכות של שירי הערש היהודיים ומן האכזריות הזרה והמנוכרת של תרבות המערב. סינתזה זו, הבאה לידי ביטוי בשירי כוכבים בחוץ בכלל, ובשיר "איגרת" בפרט, הופכת את ההלך האלתרמני לדמות מורכבת ומעניינת פי כמה מדמותו של הווגבונד הצרפתי, ששימשה לו דגם אב ומקור השראה.

ראוי לזכור ולהזכיר אף זאת: במציאות היהודית הגלותית לא היו בוהמיינים רבים, בנוסח בודלר ורמבו, אך היו אותם אינטלקטואלים צעירים רבים, רעבים לחם ועקורים משורש – שקיבלו בתולדות התרבות העברית את הכינוי "דמות התלוש" בעקבות כותרת סיפורו של י"ד ברקוביץ "תלוש". דמותו של הצעיר היהודי ה"תלוש" משורש (déraciné) אכלסה את הספרות העברית בשנות מפנה המאה (סיפורי מ"י ברדיציבסקי, י"ח ברנר, א"נ גנסין, ג' שופמן, מ"ז פיארברג, י"ד ברקוביץ, א' ברשדסקי, ה"ד נומברג ועוד). אחד מהגילומים המובהקים ביותר של דמות זו מצויה ברומן הקצר של ברנר *בחורף*, שגיבורו ירמיהו פיארמן, בעל המזג הניהיליסטי, שוקל ליטול את נפשו בכפו, ואומר לעצמו: "ראה, הנה לפניך דרכיים: האחת על כרחך והשנייה לרצונך – יציאה מדעת ומיתה בידי עצמך. ובחרת במוות! [...]. מחריש אני ופוסק מכתובה, זו המלאכה הנתעבה. מה זה היה לי? אנפץ את העט הארוך..." (ראו סוף פרק ל"ד של הרומן *בחורף*).

בסוף חמשת חומשי תורה הן נאמר: **"רְאֵה נִתְּתִי לְפָנֶיךָ הַיּוֹם, אֶת-הַחַיִּים וְאֶת-הַטּוֹב, וְאֶת-הַמָּוֶת, וְאֶת-הָרָע. אֲשֶׁר אֲנֹכִי מַצְוָה, הַיּוֹם, לְאַהֲבָה אֶת-יְהוָה אֱלֹהֶיךָ לְלֶקֶת בְּדַרְכָּיו, וְלִשְׁמֹר מִצְוֹתָיו וְחֻקֹּתָיו וּמִשְׁפָּטָיו; וְחַיִּית וּרְבִית וּבֵרַכְךָ יְהוָה אֱלֹהֶיךָ, בְּאֶרֶץ אֲשֶׁר-אַתָּה בָּא-שָׁמָּה לְרִשְׁתָּהּ. [...]. הַעֲדֹתִי בְּכֶם הַיּוֹם, אֶת-הַשָּׁמַיִם וְאֶת-הָאָרֶץ הַחַיִּים וְהַמָּוֶת נִתְּתִי לְפָנֶיךָ, הַבְּרָכָה וְהַקְּלָלָה; וּבַחֲרֹתְךָ, בַּחַיִּים לְמַעַן תַּחְיֶה, אַתָּה וְזֶרְעֶךָ."** (דברים ל, טו-יט). לעומת זאת, גיבורו "המקולל" של ברנר, המרבה להשתמש בתואר "ארוך" על כל צעד ושעל, מודיע לעצמו כי הוא בוחר במוות, ולא בחיים. על דברי פיארמן המצוטטים לעיל ("ראה, הנה לפניך דרכיים: האחת על כרחך והשנייה לרצונך – יציאה מדעת ומיתה בידי עצמך. ובחרת במוות! [...]. מחריש אני ופוסק מכתובה, זו המלאכה הנתעבה. מה זה היה לי? אנפץ את העט הארוך...") בנוי שירו של אלתרמן "איגרת": **"לָךְ עֵינֵי הַיּוֹם פְּקוּחוֹת פְּפִתָּאִמִּים [...]. נוֹלְדִתִּי לְפָנֶיךָ תְּאוּמִים [...]. פִּי מֵת בִּי יַחֲדָךְ [...]. רְצִיתִי לְחַפֵּר לָךְ הַיּוֹם אֲגָרְת / אֶבֶל אֶל לֵב הַזָּמֵר נִשְׁבְּרָה הָעֵט"**.

כאן וכאן הצעיר עומד מול שתי דרכים; כאן וכאן משהו מת בתוכו; כאן וכאן הוא מתוודה על אֶזְלַת ידו ומבקש לנפץ את העט שבידו; כאן וכאן השאלות הקיומיות של "להיות או לא להיות" כרוכות בשאלת הכתיבה. אלתרמן רומז בווידויו כי השאלה אם "לכתוב או לא לכתוב" היא עבורו שאלה קיומית של חיים ומוות. הדמיון לדבריו של פיארמן "התלוש" בולט לעין לאור שימושו של אלתרמן בצורת הזוגי שחידש בשיר זה ("פְּפִתָּאִמִּים") בעקבות המילה "דְּרָכַיִם" שחידש ברנר (שניהם מסמיכים את צורת הזוגי המקורית שחידשו למילה "לפניך"). שלא

כמו שלונסקי, אבי האסכולה המודרניסטית בשירה העברית, מיעט אלתרמן להשתמש בַּנְאוֹלוֹגִיזְמִים – במילים ובצורות פרי-המצאתו. בדרך-כלל בחר להשתמש במילים פשוטות ומובנות לכול, שפשטותן אינה מצביעה בהכרח על פשטות הרעיון הגלום בהן, ללא "פירוטכניקה" של חידודי לשון וחידושי לשון. רק לעתים רחוקות חידש בשיריו מילה, ובדרך כלל נגזרה מילה זו מן הזוגיים ("פתאומיים", "סליים", "תניניים" וכו'), בין שלצורכי משקל וחרוז, בין שלצורך ביסוסה של פואטיקה בינרית של "תאומים" ובבואות. כאן לפנינו דיאלוג עם ברנר, שבחר במילה "דרכיים" כדי לבטא את לבטיו הדואליים של "התלוש", התועה כ"צלם" בין שני העולמות ואינו יכול לקבוע באיזו דרך ראוי לו שיבחר, כדי לתאר משורר יהודי צעיר העומד על פרשת דרכים ושואל שאלת "לאן?".

מיזוגם וריבודם בשירת אלתרמן של דמות המשורר הנווד משירת ימי הביניים, של דמות הבוהמיין משיריהם של בודלר וממשיכיו, של דמות ה"הלך" היהודי המגורש והמנואץ, ושל דמות "התלוש" היהודי מן המציאות הגלותית המזרח-אירופית של שנות מַפְנֵה המאה נותן לשירי כוכבים בחוץ את אופי הייחודי, שאינו דומה לשיריהם של משוררים אחרים. חקייניו הרבים של אלתרמן, שכתבו שירי דרכים ופונדקים, עם נר בחלון ואורלוגין-קורא-חצות, לא הבינו את מהותו ואת מורכבותו של התמהיל שאותו הם מעתיקים לשיריהם אגב גררא. טכניקה זו של הכלאת מרכיבים שונים, אפילו מנוגדים, אפשרה לאלתרמן גם למזג את מראות פריז ותל-אביב עם מראותיה של העיר הארכיטיפית של כל הזמנים; או למזג את דמות האהובה החצרונית מן המציאות המונרכית הקדומה ("פגישה לאין קץ") עם דמותה המעודכנת כצעירה בסינר פשוט ("זווית של פרזור"); כפונדקית מתקופות שחלפו לבלי שוב ("מזכרת לדרכים") או כמלצרית חייכנית מן המציאות האורבנית העכשווית ("אביב למזכרת").

ד. משמעות הווידוי שבשיר "איגרת"

בשיר "איגרת" לפנינו אשכול צפוף של סיפורים מקראיים, העולים מן הווידוי שפורק הדובר-המשורר מעל לבו לפני אלוהיו, אביו שבשמים. הדובר, שהוא נווד מקולל, כמו קין וכמו משוררים מודרניסטיים כדוגמת בודלר ורמבו ("המקוללים"), מבקש סליחה ומחילה על שרצח את אחיו-תאומו (למעשה הוא לא רצח אלא חלק מאישיותו הדואלית, וכל הדרמה אינה מתחוללת אלא בתוך הנפש פנימה):

אֵלֵי שְׁלִי.

אֲנִי תָּמִים.

אֲנִי זֹכֵר בְּרָעוֹת הַשְּׂמֶשׁ עַל הַמַּיִם,

נולדתי לפניך תאומים [...]
 כי מת בי יחידך, הבן אשר אהבתי,
 אשר ידי היתה בו בשדה.
 אני תמים אלי. לאט לאט הכיתי
 גרתינו אל הממכר מבית ומאם
 פשטתי כתנתו, לדמעותיו הכיתי.
 כבלתי זרועותיו והוא חיך אלם [...]

ערב פרסום קובץ-הבכורה של אלתרמן, נתפרסם בכתב-העת טורים מחזור השירים המרשים של שלונסקי "בראשית אחרת" (ובו השירים "תפילה", "ויהי בוקר", "רועה צאן", "עובד אדמה", "קין", "איך", "תובל קין", "גשר בסדום", "פליטי עמורה", "זוליקה").¹² כאן עשה שלונסקי שימוש בכל קשת הרעיונות של ההגות הסימבוליסטית, שראתה בעולם הנגלה "יער של סמלים", וחתרה להגיע לאותו מצב בראשית, שבו הסימן והמסומן בלשון המדוברת היו שרויים באחדות גמורה, תוך ביטול הגבולות בין החושים ובין הממדים. השיר "עובד אדמה", למשל, מבטא את האחדות הזו בחדות ובתוקף: "גמל ומחרשת הלהב החד / הפרד מתנגע בין רגב לרגב. / מעודו לא היה העולם פה אחד / וכל הנצחים חבוקים תוך הרגע. // זה רמז לרצח. / זה להב מדחק. / זה קין אחדות-שברגב מבקיע. / מעולם לא היה פה מעט המרחק / בין אדם / וגמל / ורקיע". קין, כלומר להב המחרשה, הבוקע את התלם הראשון, פוצע את האדמה הבתולית, ומפר את האחדות בעולם, כקין רוצח אחיו בשעתו. עם כל התנגדותו ליל"ג, דומה כאן שלונסקי בתחומים אחדים לשירה המשכילית – לכל פחות בנטייה השכלתנית לחידודי לשון ולגרירה מופגנת של ידע פילולוגי לתוך השירה.

את השאיפה הסימבוליסטית הזו להגיע לאותה אחדות פריסטינית של טרם היות החטא בעולם, מבטא גם שירו של אלתרמן "איגרת", שאף בו הדובר הוא מין קין, רוצח אחיו, שבדבריו מהבהבים גם מצבים ארכיטיפיים המופרים ממחקרי האנתרופולוגיה השבטית, או מאותן פרשיות מקראיות שכמעט ונסתיימו ב"רצח אח" (fratricide) או ב"רצח בן" (filicide). גם גיבור השיר "איגרת", כמו הדוברים הרוצחים בשיריו הגנוזים של אלתרמן, מתוודה לפני אלוהיו במין תמימות מושחתת על היותו רוצח, ועוד טוען לכתר ה"תמימות" ("רוצח תמים" הוא אוקסימורון אלטרמני טיפוסית). עולות כאן במקביל כמה פרשות מקראיות: פרשת היחסים הסבוכה בין יעקב לבין עשיו, האחים התאומים שהתגוששו עוד בבטן אמם; פרשת גירושו של ישמעאל למדבר כדי לפנות מקום ליצחק, הבן האהוב

שכמעט ונעקד; פרשת, פרשת יוסף שנגרר אל הממכר וכותנתו הוסרה מעליו. מובן, בראש ובראשונה נרמזת כאן פרשת קין והבל, העולה מן המילים "אֶשֶׁר יָדִי הִיָּתָה בּוֹ בַּשֶּׁדָּה". אף לא אחת מהסיפורים הנרמזים הללו תובע את הבכורה לעצמו בשירו של אלתרמן, וכולם מצטרפים יחדיו להעלאת רעיון ארכיטיפי – רעיון הרצח הקדמון, שביטל בעולמנו את התמימות תרתי-משמע – את הנאיביות ואת השלמות. בשיר "איגרת", כמו במחזור שיריו של שלונסקי "בראשית אחרת", מתבטלת השלמות וההרמוניה בעולם – רעיון רומנטי שהוקצן עד מאוד בסימבוליזם – ולמרות שהרוצח טוען אחרי הרצח שהוא **תמים** (ואכן, למרבה הפרדוקס, הוא תמים שהרי כבר אין בו קרע וקונפליקט, שכן האח התאום מת בקרבו), הוא מצהיר שנפשו חיגרת. לפנינו, באופן אוקסימורוני, רוצח תמים ומושחת, שלם ובעל-מום, זקוף-ראש ומך-נפש.

כאן בא לידי ביטוי השוני הגדול שבין שלונסקי לאלתרמן. שיריו של שלונסקי בנושא אובדן התמימות בעולמנו המודרני הם שירי הגות מופשטים, מכולכלים ושנונים, ואין בהם צד רגשי או אישי (ואם יש צד אישי, הריהו נעלם ונסתר מאחורי שבעה צעיפים). אצל אלתרמן, הסיפור מעלה לא רק סוגיות דיסקורסיביות מופשטות מן ההגות הסימבוליסטית, אלא מגלה צדדים מוחשיים ואינטימיים מאישיותו ומסיפור חייו. סיפור קין והבל מעלה כאן, למשל, את הקונפליקט המתחולל בלב כל אמן בין חיי הקביעות והאחריות לבין חיי החופש והנדודים (קונפליקט שאלתרמן ביטאו לימים במחזה המופשט והאישי כאחד *פונדק הרוחות*). הדרמה היא אמנם פנימית, ומתחוללת בתוך הנפש פנימה, אך תוצאותיה הם מותו של איש השדה התמים ונצחונן-קללתו של הנווד, שנאלץ לצאת לדרך הגדולה – דרכו של ההלך ושל הטרופודור. הדגם שמציב כאן אלתרמן מהפך את סיפור קין והבל, ששם דווקא רועה הצאן הנווד נרצח, ואילו עובד האדמה, יושב הקבע, נאלץ לקחת בידו את מקל הנדודים ולצאת לדרך הגדולה. בתוך כך, עולה כאן אמת אישית כמוסה, שעליה בחר אלתרמן שלא להתוודות בגלוי, בדרך פרסונלית. באמצעות הסיפור הארכיטיפי והאימפרסונלי כביכול, אומר כאן אלתרמן בסמוי כי הוא מרגיש צורך להכות על חטא על שהמרה את פי הוריו, ולא בחר ללכת בדרך הכבושה ולמלא את הייעוד שבחרו בעבורו; על שביכר את אורח החיים הבוהמיני ורצח את איש האחריות והקבע שבתוכו (את איש האדמה והקביעות, אפילו במובן הליטרלי, שהרי הוריו יעדוהו להיות אגרונים). ואף על פי שרצח את תאומו, ואולי דווקא משום שעשה כן, הוא נותר בתמימותו המבורכה המאפשרת לו לראות את העולם כפתאומיים, כאדם קדמון נאיבי שבעבורו המראות זה אך נולדו.

כאמור, אלתרמן רומז בשיר זה שלגביו הבחירה בין ה"דרכיים" (כלשונו של י"ח ברנר) היא בחירה שהוכרעה מראש, שכן בלעדי האמנות ודרך הנדודים המקוללת והמבורכת שלה, חייו אינם חיים. הוא מתנצל לפני אביו על שהשאיר את "אחיו" הגוסס – את ה"אלטר אגו" האחראי והממושטר שבו – לגווע, ומבקש ממנו שיסלח לו על בחירתו בחיים הבוהמיניים של האמן, פורק העול והמסגרות. עולה כאן גם הקונפליקט המתחולל בלב האמן, ובלבו של אלתרמן בפרט, בין האמנות הטהורה לבין זו הממוסחרת, המרקידה דוב בשוק על אהבה ולחם. כאן מגן הדובר על אותו חלק שבנפשו, המשול לבן דחוי ומזולזל, ומצדיק אותו ואת דרכו (כבאותו שיר מתוך המחזור "שירים על רעות הרוח", שבו מבקש הדובר ערב מותו להיקבע בזיכרון כמי שרדף כל חייו הבלים וכמי שהיה רועה רוח, אך גם כאיש היודע עשות). בסמוי אומר כאן אלתרמן, בין השאר, כי השירה הקלה שלו – לרבות שירי העת והעיתון, פזמוני "המטאטא" ושאר ז'אנרים קלים שנכתבו לצורכי פרנסה, עתידים יום אחד לקבל את הערכתם ולהיכנס אל ההיכל. לא רק הבן האהוב והמועדף, צד הליריקה הצרופה, ראוי להערכה, כי אם גם הבן המזולזל, שאינו משיבוע את רצון אביו-אלוהיו. הגמול, נאמר כאן, גם אם יגיע לאחר המוות, ולא בחיי העולם הזה, יזכה את המשורר בחיי נצח.

אלתרמן הפליג אפוא מן הדרך השלונסקאית אל עבר הווידוי האישי-הרגשי, המשולב בתוך אמירה מסאית-הגותית, אימפּרסונלית למראה, על גורלו של "כל אדם" (Everyman) באשר הוא, ובמיוחד על גורלו של האדם המודרני המבקש לחזור אל המצב הבראשיתי (primeordial), בטרם התחוללו החטא הקדמון והרצח הראשון. לעומת שלונסקי, שהזכיר בשיריו את שמו של קין לעתים מזומנות, והפך את הקישורים בין העולם העתיק לבין העולם המודרני לקישורים ברורים ומפורשים, אלתרמן לא הזכיר *בכוכבים* בחוץ את שמו של קין, ולו גם פעם אחת. אמנם, מוטיב קין עולה ובוקע בעקיפין מכמה שירים מבין שירי *כוכבים בחוץ* ("איגרת", "שיר בפונדק היער", "שיר שלושה אחים" ועוד), אך לעולם לא בגלוי ובמפורש.¹³ אלתרמן ריבד את הרמיזות המקראיות זו על גבי זו, אך את שמות הגיבורים המקראיים הוא לא הזכיר במפורש (יוצאים מכלל זה אֶזְכּוֹר שמו של גִּלְיָת בשיר "השוק בשמש" ואזכור שמה של "השולמית" בשיר "יום השוק"). כפי שהעיר המתוארת *בכוכבים בחוץ* מרובדת מכל הערים של ההיסטוריה האנושית, כך גם הנווד שלו כלול מכל הנוודים – למן דמותו הבראשיתית של קין, דרך הטרופודור הביניימי ועד ל-exile ("המשורר הגולה") מן השירה הסימבוליסטית והנאוסימבוליסטית ולאִינטלקטואל היהודי ה"תלוש" מסיפורי י"ח ברנר.¹⁴ אצל אלתרמן, אם כן, הסמל איננו רק סמל דיסקורסיבי ושכלתני, כי אם סמל הצבוע

בגוון אישי ואָמוציונלי. הצד הביוגרפי (המעלה את מוטיב איש האדמה ואיש הנדודים) והצד הפואטי (קין כסמל המשוררים הגולים "המקוללים") משתלבים כאן למסכת אחת.

שירו של אלתרמן אמנם ממשיך את הרעיון הסימבוליסטי שבא לידי ביטוי במחזור שיריו של שלונסקי "בראשית אחרת", אך נוגע גם בבעיות אישיות שהציקו למחברו באותה עת, משנשא אישה והחל לשאת בעול חיי הפרנסה, בעוד אביו – ציר המשפחה ומפרנסה – רתוק למיטת חליו. אלתרמן התחבט בקונפליקט שבין חיי הקביעות והאחריות לבין החיים הבוהמיניים, שהם חיים של נדודים ושל קלות דעת; הוא התחבט אם לתת מחילו לאמנות הקלה וה"ממוסחרת" (פזמונים, מערכונים לתאטרון "המטאטא", שירים ז'ורנליסטיים קלים), או להקדיש את כל כולו ליצירה הקנונית בת-האלמוות. בשיר "איגרת" הוא מגיע למסקנה שלמרבה הפרדוקס, דווקא פזמונים ושירי העת והעיתון הם שיזכו לחיי נצח אף יותר מן השירה "הקנונית" והנחשבת: "לו רק רָאִיתָ אֶיךָ יָמֵי הַמַּפְאָרִים / הַרְקִידוּ דָב בְּשׁוֹק, עַל אֶהָבָה וְלָחֵם - - / לְרַגְלֵיהֶם, אֵלֵי, יַפְלוּ הַשׁוֹעֲרִים, / בְּהִבְיָאֵי אוֹתָם לְהָרְאוֹת אֶלֶיךָ". סופו של השיר מראה שכמאמר הפתגם החסידי המובא בשם הרבי מקוצק, "אין דבר שלם מלב שבור". דווקא הלב השבור, ולא הלב "התמים" (השלם), הוא שמוליד את היצירה. העט אמנם שבור והלב שבור אף הוא, אך אף-על-פי-כן היצירה נכתבת. השיר פותח בהצהרה כי הדובר אינו חוטא. הוא אינו בן סורר ומורה, המבקש לחזור לבית אבא, כי אם אדם "תמים" (נאיבי ושלם). ואולם, מתברר שגיבורנו ה"תמים" הוא בעצם "רוצח" שרצח את אחד התאומים שהתרוצצו בקרבו. בסוף השיר מתוודה רוצחה של השלמות שנפשו חיגרת, כלומר בעלת מוס ורחוקה משלמות: "אֶל עֵץ כְּבֹד, אֵלֵי, תָּבוֹא נַפְשִׁי חֲגֶרֶת. / תִּסְרֵר אֶת תְּרַמְלָה הַדָּל וְתִתְמוֹטֵט / רְצִיתִי לְחַבֵּר לָךְ הַיּוֹם אֲנֶרֶת, / אֲבָל אֶל לֵב הַזְּמֵר נִשְׁפָּרָה הָעֵט". הנפש השבורה והחיגרת היא היא הנפש השלמה-התמימה. הטלת המוס בה לא פגם בשלמותה, כי אם להפך, שכן "אין דבר שלם מלב שבור". הקרע שבלב הוא המאפשר ככלות הכול את מעשה היצירה.

השיר "איגרת" מאפשר להציץ אל עולמו האישי – הביוגרפי והאידיאלי – של אלתרמן, ולראות כי כל אחד מהמוטיבים ביצירתו, לרבות דמות קין-ההלך-הטרופדור-היהודי הנודד-ה"תלוש", מורכב ומרובד מרבדים רבים – אישיים, לאומיים ואוניברסליים. ריבודם של המוטיבים ביצירת אלתרמן הוא סוד קסמם, והוא ההופך את היצירה האלתרמנית ליצירה שניתן להפוך ולהפוך בה ולעולם לא להגיע לסוף חקרה.

הערות:

1. הרציונל שבבסיס המבנה הסדור, המעגלי, של *כוכבים בחוץ* נשאר עדיין חידה המצפה לפתרונה, וייתכן שהוא קשור לסדירותו הֶרְאִיטְרִיבִית של לוח השנה.
2. אלתרמן מעולם לא התראיין לעיתון, והראייון היחיד שנתן היה ריאיון וירטואלי וִפְרֹודִי עם "המחבר" בספר *חגיגת קיץ* (1965), שגם בו לא גילה על עצמו דבר וחצי דבר.
3. איגרות ביאליק, כרך א, עמ' קנז-קעו. לאיגרת זו שלושה נוסחי טיוטה, שנדפסו גם כספרון בפני עצמו (*פרקי חיים*, תל-אביב ת"ש). הם נדפסו שוב בספרו של ח"ינ ביאליק *כתבים גנוזים* (המלביה"ד משה אונגרפלד), תל-אביב תשל"א, עמ' 231 – 244.
4. ראו נוסח ג' של איגרתו הכמו-אוטוביוגרפית של ביאליק לקלזנר, בתוך: ח"ינ ביאליק, *כתבים גנוזים*, המלביה"ד משה אונגרפלד, תל-אביב 1971, עמ' 243. "הנגלות" לעומת "הנסתרות", בעקבות דברים כט, כח.
5. חיבורו הראשון של קלזנר על חיי ביאליק נדפס בלוח *אחיאסף* לשנת תרס"ד (ובשינויים אחדים בספרו של קלזנר *יוצרים ובוניים*, כרך ג, ספר א. ביאליק התרעם על קלזנר על ששאב את הנתונים לסיפור חייו של המשורר מן האיגרת "האוטוביוגרפית" ומן השירים "האוטוביוגרפיים", וראה בהם "חומר ראיות" עובדתי. באיגרת מיום 20.10.1903 (י"ד כסלו תרס"ד), העיר ביאליק לקלזנר על טעויות אחדות שנפלו בחיבורו זה, ובין השאר כתב לו: "אמי לא הייתה מעולם תגרנית בשוק ומשירי אין להביא ראיה" (וראו *איגרות ביאליק*, כרך א, עמ' קפד-קפה. כן כתב ביאליק: "אבי לא החזיק מרזח משעת לידתי, כמו שכתבת [...] עד השנה השישית לחיי עסק ביער וברחיים". ביאליק התייתם בטרם מלאו לו שבע שנים. משמע, רוב ימיו עסק אביו בסחר יערות, ורק בערוב יומו הוא חדל לצאת ליערות, ועסק במזיגת שֶכֶר.
6. הוא הדין בנושאי ההזרה (estrangement) וההפלאה (mystification): יש הבדל הבסיסי בין דרכי ההזרה וההפלאה של מודרניסטן כאלתרמן לבין אלה של רומנטיקון כביאליק. ביאליק הציג בשיריו מראה רגיל, ורק בקריאה חוזרת ניתן לגלות שצפריירו הם יצורים דמוניים ומופלאים. אלתרמן, לעומת זאת, הציג בשירתו תמונות עמומות ומופלאות, ורק בקריאה חוזרת ניתן לגלות שלמעשה מדובר בתמונות רגילות בלבוש זר ומוזר. במילים אחרות, התיאורים ב*כוכבים בחוץ* מרשימים במבט ראשון כתיאורים על-טבעיים הצבועים בגוונים מופלאים שלא מעלמא הדין, אך משהוא מתקרב אליהם ומקלף מעליהם את צעיפי המטפוריקה, הם מתבררים כתמונות פשוטות ומוכרות מן המציאות היום-יומית. לעומת זאת, תיאורי ביאליק נראים ממבט ראשון תמימים ופשוטים, אך בבחינה מעמיקה מתגלים תהומותיהם הֶדְמוֹנִיִים.
7. בתקופה שבה ישבו שני הסופרים בבאד הומבורג וגם לאחריה התכתבו ביאליק ועגנון בחרוזים, ושלחו איש לרעהו שירי הקדשה מפולפלים (שירים אלה התפרסמו בספרו של משה אונגרפלד *ביאליק וסופרי דורו*, בספרו של חיים באר גם *אהבתם*, גם *שנאתם* ובכרך ג' של *שירי ביאליק: מהדורה מדעית*). וראו גם בסיפורו של עגנון "המכתב" (מתוך "ספר המעשים"), בקטע הפותח במילים "בעל הבית מבקש שכר דירה", שבו חלק מהחרוזים הם חרוזים צמודים (דירה-בירה) וחלקם חרוזים מסורגים.

8. ראו מאמרי "האם השיר 'איגרת' הוא משל ביאליק", מאזנים, ס, 8-9 (שבט-אדר תשמ"ז), עמ' 1-13.
9. השיר "אָ בריוועלע דער מאַמען" חובר על ידי שלמה שמולביץ (שמולעוויטש) ותורגם על ידי אלתרמן בעבור תכנית נ"ט של תאטרון "המטאטא" מיום 23.12.1941 "אוצר אייך? ... ויתרוצצו". מאיר נוי (בספרו מעייני הזמר, תל-אביב תשנ"ט) משווה את הגרסאות השורות של שיר זה, המבוסס על שיר עם אותנטי, בטרם עבר עיבוד אמנותי. בגרסת אלתרמן (לפי הקלטות שנשארו מתכניות "המטאטא" היו בתים נוספים: "חֶשֶׁב נָא גַם עַל זֹאת, גַם עַל הַיָּתֵר / אֶצְלָנוּ כָּבֵר קָרִיר, הַיָּם סוֹעֵר / שְׁלֹא תִצָּא לְהַתְקַפָּה בְּלִי סִדּוּר / בַּחֲרֵף, בְּנִי, צְרִיף לְהִזְהַר // וְאִם בְּשֶׁלֶג טְנָקִים יֵשׁ לְקַחַת, / אֶל תַּעֲשֶׂה זֹאת בְּבֵת אַחַת / אֶל תִּתְאַמֵּץ לְסַחֵב שְׁנֵי טְנָקִים יַחַד; / מוֹטֵב תִּסְחֵב אוֹתָם אֶחָד אֶחָד // אֲתָם שָׁם מִתְקַדְּמִים לְפִי הַלּוּחַ / אֶבֶל אֲנִי אֶתֵּן לָךְ תְּכֵנִית: / קֶצֶת תִּתְקַדֵּם, יְלָדִי, וְקֶצֶת תִּנּוּחַ / וְכִשְׁתִּנּוּחַ תִּתְקַדֵּם שְׁנִית". יצוין עוד כי סרט קולנוע בשם "אָ בריוועלע דער מאַמען" מאת הבמאי היהודי-אמריקני יוסף גרין הוצג ב-1938 (הקרנת הבכורה בפולין: אפריל 1938; בארצות-הברית: ספטמבר 1938).
10. "על הבלתי מובן בשירה", טורים, ו' בכסלו תרצ"ד (24.11.1933); נדפס שוב בספרו של אלתרמן במעגל (מהדורה שנייה, מורחבת [תל-אביב 1975]), עמ' 11-17.
11. על היפוך הפרמטרים בשירי כוכבים במוץ, ראו בפרק הראשון של ספרי עוד חוזר הניגון, תל-אביב 1989, עמ' 19 – 59.
12. א' שלונסקי, "בראשית חדשה", טורים, שנה ב, גיל' ב (27.4.1938), עמ' 1.
13. ראו בפרק "אשר ידי הייתה בו בשדה: דמות קין ביצירת אלתרמן לסוגיה ולתקופותיה", בספרי על עת ועל אתר: פואטיקה ופוליטיקה ביצירת אלתרמן, תל-אביב 1999, עמ' 97 – 126.
14. ריבוד של דמויות שונות – יהודיות ונכריות, היסטוריות ועכשוויות – ניכר בדמות הטרובדור במחזהו של אלתרמן אסתר המלכה. ליצן החצר מונדריש (שמו לקוח ממחזהו של י"ל פרץ "בלילה בשוק הישן"), המנצח על תזמורת המלך (גלגול של "משורר החצר") מפאר את גדולתה של אסתר ושר מדריגל לגבירתו המלכה. דמותו מאחדת בתוכה את הטרובדור מן השירה החצרונית של ימי-הביניים ותקופת הרנסנס, אך – מתוך אֶנְכְרוֹניזְמָם גמור כב"שירי המגילה" של איציק מאַנגר – גיבורנו חי בעולם המזרחי העתיק, ובה בעת שר מדריגל מערבי לגבירתו המלכה ("אֶנִי מוֹנְדְרִישׁ הַהֶלֶךְ, עֵקֶם הַכֶּתֶף / מְשִׁתְּחִי לָךְ מַלְכָּה, מְשִׁתְּחִי קִיסְרִינָה / בְּתַפְקִיד שֶׁל ז'וֹנְגֵלְר, טְרוֹבָדוֹר וּמִתּוֹפֵף"). דמותו מזכירה את ההלך, גיבור "פגישה לאין קץ", המתרפס לפני "המלכה" הנעלה והעריצה, שאליה מושר שירו. לשון אחר, שירי כוכבים במוץ אינם חייבים להיות שירים "עתיקים" או "אירופאיים" רק משום שיש בהם ריבוי של פרטי מציאות כמו-אירופאיים שפטינה של יושן נפרשה על פניהם (ההלך האלתרמני דומה אמנם לטרובדור, למינסטרל ולשנסונייר מ"איי היס" שבקצה מערב, אך הוא יכול בהחלט להיות גם בן-דמותו העכשווי, הארץ-ישראלי).