הקרבן והברית

אידה צורית

פרק א׳ : סדר ה׳עבודה׳ והשעיר המשתלח

ברשימתו ׳על הבלתי מובן בשירה׳, שראתה אור ב׳טורים׳ בשנת 1933, מתאר המשורר מראה כזה :

כהנה הגדול של ירושלים נרדם לשעה קלה בערב יום-הכיפורים. התכונה הרבה לקראת יום המחרת, חרדת-הקודש, הצפיה הממושכת, כובד האחריות המוטלת עליו – כל אלה מתחו את עצביו הזקנים ומרטו אותם בלי רחם. לכן אפשר להגיד כי הכהן הגדול היה עייף מאד בעלותו על יצועו והחלומות הרעים, שלא העזו להטרידו במשך כל השנה, התחצפו הפעם והסתדרו בתור ארוך ליד מיטתו. ביניהם אחד נורא מאד, נורא כזה –
סדר ה׳עבודה׳ הגיע לקצו. השעיר המשתלח לעזאזל נשלח בידי איש עתי המדברה. שם העלו אותו על ראש צור גבוה וידחפוהו למטה, לכפר בדמו על כל עוונות בית ישראל. כך היה בכל שנה. כך היה תמיד. אבל הפעם – רץ מופיע ומבשר: השעיר מתעקש, השעיר עומד על הפיסגה ורגליו כנטועות באבן, כל כוח לא יזיזנו ממקומו, אין הוא רוצה בשום פנים להשתלח!... מיד חש הכהן הגדול בעצמו לעזרה. דוחף עם הדוחפים, מושך עם המושכים, אך לשווא. זכותו אינה עומדת והשעיר עומד... רגעים חולפים, שעה זוחלת ועוברת והשעיר לא זז עדיין כמלוא פסיעה. השמש נוטה לשקוע, אימה גדולה נופלת על הכהן הגדול... ׳שעירי הטוב׳ – הוא מתחנן לפניו – ׳אנא שעירי הטוב... ראה, אני מלטף אותך, אני מתפלש בעפר רגליך, אני בוכה לפניך... לך, בבקשה, לעזאזל...׳ והשמש מוסיפה לשקוע. הנה שקעה. אז יזעק הכהן הגדול במר יאושו: ׳מדוע? מדוע התעקשת? איזה כוח, איזו אמונה, החזיקו בך לבל תפול?׳ וזעק ויתעורר ויבן לאט לאט, כי השעיר לא נכנע ולא נפל מפני שלא היה ולא נברא, מפני שרק חלום היה!

המראה המתואר לעיל, ברשימת הביכורים הנ״ל של המשורר, מוסב על השירה הבלתי-מובנת, שהמטיחים דברים כלפיה הם ׳כאותו כהן, המתאבק עם השעיר המדומה׳. והמשורר מסכם ואומר: ׳שירה כזו אינה קיימת לגמרי. בספרות אין מובן ובלתי-מובן, יש רק אמנות וחוסר-אמנות.׳

המשורר נזהר מלכנות את הפירוש למראה בשם ׳נמשל׳, אף כי את המראה עצמו הוא מכנה ׳משל׳. ונראה כי אין זה מקרה. שכן מראה זה, משמעותו (אולי שלא מדעת הכותב) מרחיקה אל מעבד לנושא הנידון של ׳הבלתי מובן בשירה׳ וניתן ליחסה למאבק היסודי באישיותו השירית של

נ. אלתרמן, בן 'סדר ה"עבודה" ', על 'חרדת הקודש' ו'כובד האחריות' הנלווים אליו, ובין השעיר, נושא החטא, שהכהן הגדול משלחו ביד 'איש עתי' המדברה, ושעמידתו על נפשו וסירובו להיכנע לסמכות העליונה של הכהן הגדול לא תיתכן אלא בחלום או באמנות.

נראה, כי בתקופה המוקדמת של יצירת המשורר ידו של ה'שעיר' היתה על העליונה, ואילו בתקופה המאוחרת – ניצח במאבק הכהן הגדול. שניהם, הכהן הגדול והשעיר כאחד, הם סמליה של מורשת-אבות עתיקה, שהמשורר רואה את עצמו כתולדה בלתי-נמנעת שלה, שממנה יסוריו ובה כוחו.

נצא מנקודת-מוצא זאת, ולנוחות הניתוח, נכנה את שירתו המוקדמת – שירה לירית שמקורה אינטואיטיבי, ואילו את המאוחרת יותר – שירה רטורית (כמובן, כינויים אלה אינם מדוייקים ואין הם בבחינת הגדרה, שכן בספריו המאוחרים של אלתרמן קיימים שירים מן הסוג הראשון, ולהיפך).

השעיר המשתלח יסמל איפוא את שירתו הלירית-האינטואיטיבית ('הבלתי-מובנת') של אלתרמן. הוא משלחה מעל פניו, אותה ואת האני האינטואיטיבי של אישיותו, כדי להחזיר את הסדר על כנו, את שליטת התודעה (זו המתלבשת בדמותו הזקנה והמיוגעת של הכהן הגדול). אך היא, לפחות בעולם הלא ריאלי של האמנות, מתעקשת להישאר חלק לגטימי ממנו ולא להתאבד ככפרה על חטאיו (התיקונים ברוח אופטימית שהכניס אלתרמן ב'פתיחה חדשה' ל'שיר עשרה אחים' הם דוגמה להמתה-מדעת של היסוד האינטואיטיב של שירתו הלירית, ועוד ידובר בהם).

כמובן, יחסו (הלא-מודע) של המשורר אל שירתו האינטואיטיבית הוא מורכב הרבה יותר: מצד אחד הוא משלחה מעל פניו בתנופה, והיא שירה בתנועה. כבר השיר הפותח ב'כוכבים בחוץ' הוא שיר של הליכה, של דרך. 'בדרך הגדולה', 'הרוח עם כל אחיותיה', 'אל הפילים', 'מזכרת לדרכים', ושירי-מסע והפלגה בזמן ובמקום שבמראות הנגלים – בכל אלה כמו קיים המימד הנוסף העשוי להתגלות במצב של התעוררות חושיית בלתי-רגילה. מצד אחר, שם המשורר את שירתו האינטואיטיבית בסד החרוז והמשקל, שבחדגוניותו ובחזרות הריתמיות הבלתי-נלאות שבו, לא זו בלבד שהמשורר כמו קורא את האינטואיציה המשתלחת לסדר ולמשמעת, אלא הוא גם משביע את חייה.

מוטיב זה של 'המתת' הקרבן מצד אחד, ושמירה קנאית על חייו ועל שלומו מצד אחר, גלגולים שונים לו בשירת אלתרמן.

במחזה האלגורי 'פונדק הרוחות' מעמיד המשורר את נעמי, אשת חנן, בנסיונות אכזריים, מצפה ממנה לכוחות לא-אנושיים, להתגברות על סבל ממושך, עינויים, חרפה, וכך הוא הופכה לסמל, לאנדרטה. אך יחד עם זאת בעלה, המשורר-הכנר האחראי לסבלה, קושר את עצמו בשבועת-נצח. 'קרבן-אשם היו חייך, נעמי, ואת אשם חטאי שילמת' אומר חננאל. ונעמי משיבה: 'נניח כי שילמתי חטאתך, נניח כי חטאתך שילמתי, ובכן, מה? אמור להם כי אם שולם החטא הרי שאין עוד חטא. אתה שומע? אין חטא! אתה נקי! לא, לא. אל תאמר להם. שכן, אם כך – אין גמול וחשבון-צדק.'

כאן מגיע המשורר למסקנה הפסימית, שהקרבן אינו מסוגל לכפר אל החטא האישי בהיותו מוסיף לייסר את מצפונו של החוטא – וזה ענשו. וגם כך ניתן להבין את התעקשותו של השעיר שלא להשתלח. (לכן 'אותה רשות כפופה, גלוחה, בודדת, שלולא היא אין העולם כי אם חשבון של רווח והפסד'. שהמשורר מתיר לנעמי ליטול לעצמה, הרשות לרצות להיות קרבן – נשמעת כמוצא קל מדי לסיים בו את המחזה).

כבר ב'כוכבים בחוץ' תוחם המשורר את אהובתו 'בהר הדומיות', שהוא מעין מלכות-המוות, אך עם זאת הוא מתיירא מפני אי-המנוס שבהמתת האהובה: 'ממוֹתך בעיני יראתי', שכן 'אַת בעומק חיי המתים אליך'. וב'חיוך ראשון' עולה המשורר אל מפתנה של אהובתו מכל דרכיו, אף על פי שהביא עליה 'נדודי שינה', 'רזון קר', והניחה בבית עני וחשוך ש 'עצוּב בו ודאי לאין סוף'.

גם המשורר עצמו נידון למוות בחייו, בכל אותה חטיבה של שירתו, זו האינטואיטיבית, 'הבלתי-מובנת', הגיבור השירי הוא איש מת, וממילא התקשרותו אל האשה האהובה היא מתחום עולם המתים (או מעולם החלומות, שכן בהתאם למשל הכהן הגדול והשעיר המשתלח ברשימה הנ"ל, התמרדותו של הקרבן על מקריבו תיתכן רק בחלום).

בשיר ללא-שם מן הקובץ 'כוכבים בחוץ' אומר המשורר:

אִם יִרְצֶה אֱל'הִים וְנֵרֵד מִתְּלִיָּה

וְדמוּתֵךְ עַד מָחָר מֵעֵינֵינוּ תַּרְפֶּה

ובשני בתים בלאדיסטיים-מקאבריים מתוך השיר 'ערב בפונדק השירים הנושן', שהם זרים לשיר כולו הן מבחינת האווירה והן מבחינת המשקל:

כָּל עוֹד אוֹר בַּחַלּוֹן וְהַדֶּרֶךְ שְׁקוּפָה הִיא,

מֵתַיִךְ יָבוֹאוּ אוֹתָךְ לְהַכִּיר

וְיֵשְׁבוּ דוֹמְמִים וּשְׁחוֹרֵי מִשְׁקָפַיִם,

בְּלִי צְחוֹק וּבְלִי רַעַד לְאֹרֶךְ הַקִּיר.

זִכְרִי-נָא (שרים)

עִירִי נִשְׂרָפָה.

זִכְרִי-נָא (שרים)

גֻּלְגֻּלְתִּי נֶעֱרְפָה.

אֲבָל יַד אֱל'הִים בֶּעָשָׁן תְּנַשֵּׁשׁ

אוֹתָךְ לְהַצִּיל

מִבֵּיבַר הָאֵשׁ

בחייו של האיש המת קיימת פיקציה של הדמות האהובה, כך הסיכוי היחיד לקשר אם האהוב קיים לגביה רק בעולם-המתים, שכן שם קם לתחיה אותו אני אינטואיטיבי רגיש וחולני (חליוֹ של המשורר 'מוקדש' לאהובה לעד, בשיר הפותח במלים: 'אָת הלילה שלך', בקובץ 'כוכבים בחוץ'), כדי לשוב ולקחתה אליו מעולם-החיים: 'אני אשוב אליך, רק אליך, במו עיני אותך לנצח לעצום'. ובשיר אחר באותו הקובץ, הפותח במלים: 'בשם העיר הזאת', שום אחוז המשורר אותו דיבוק של רדיפה עצמית על איזו אשמה ארכאית (השעיר המשתלח לעזאזל נשלח המדברה ביד איש עתי):

בְּשֵׁם הָעִיר הַזֹּאת וּצְבָא הַיּוֹם שֶׁבָּהּ,

בְּשֵׁם הָאוֹר אֲשֶׁר סֵמַר אֶל הַקִּירוֹת,

אֲנִי לִרְדֹּף אֶתְכֶם עַד אֵין מִתֹּם נִשְׁבָּע.

חַיַּי שֶׁלִּי,

רֹאשִׁי

עֵינַיִם יְקָרוֹת !

ועם זאת הוא מוסיף להשביע את חייו:

כִּי אֵיךְ יִכּוֹן הַגְּדִי וְיִתְקַדֵּשׁ לָמוּת
אִם אֵין חַיָּיו שֶׁלּוֹ נוֹשְׁקִים לוֹ עַל מִצְחוֹ?
לָאֹפֶק הַלָּזֶה, הַקָּר וְהַגַּלְמוּד,
לַוּוּנִי נָא אַתֶּם, הַקַּיִץ וְהַצְּחוֹק.

נראה כי השעיר המשתלח הוא קרבן צעיר, בשלהי אביבו, שיצר החיים חזק בו. אך עם זאת אין לו מנוס מן הגורל הנגזר עליו לשאת את חטאי אבותיו, לרשת חטאים אלה, ובבוא עת חשבון – להיות קרבנם. גורל זה, בהיותו מודע למשורר, מעורר את רחמיו על עצמו ומביאו לידי הרהורים על החשת קצו במו-ידיו:

וְעוֹד נוֹשֵׁם גּוּפִי וְעוֹד חַגּוֹ לֹא נָח–
קִרְבִי, תּוּגַת חַיַּי. עַכְשָׁיו מֵתָר לָגֶשֶׁת...
הַבֶּכִי הָאָפֵל, שֶׁלֹּא בָּכִיתִי לָךְ,
לְצַוָּארִי כֶּאֱבֶן בְּקֶפְצִי מִגֶּשֶׁר.

(מתוך השיר הנ"ל, 'כוכבים בחוץ')

ובשיר 'אגרת' ביצע אמנם המשורר את אקט ההריגה העצמית, בהמיתו אותו חלק רגיש של אישיותו, אהוב האלהים (שכן הוא נאסף אליו) החלק התמים?

כִּי מֵת בִּי יְחִידְךָ, הַבֵּן אֲשֶׁר אָהַבְתָּ,
אֲשֶׁר יָדִי הָיְתָה בּוֹ בַּשָּׂדֶה.
אֲנִי תָּמִים, אֵלִי, לְאַט לְאַט הִכִּיתִי.
גְּרַרְתִּיו אֶל הַמִּמְכָּר מִבַּיִת וּמֵאֵם.
פָּשַׁטְתִּי כֻּתָּנְתּוֹ. לְדִמְעוֹתָיו חִכִּיתִי.
כָּבַלְתִּי זְרוֹעוֹתָיו וְהוּא חַיֵּךְ אֵלַי.

ובהמשך:

וּבְהִפָּתַח לֵילְךָ הַזָּר לִקְרֹא לִי–בּוֹאָה !
וּבְהִמָּלְטִי אֵלָיו, בְּנִגּוּנוֹ עָדוּי- -

והלאה:

לַדֶּרֶךְ הַשּׁוֹקַעַת[1] הַמַּסָּע אָבִינָה
בַּאֲוִירָה הַקָּר וְהֶעָרֵב לַחֵךְ

ב'שיר שלושה אחים', שנים מן האחים הם שליחי האלוהים (הגורל שאין מנוס ממנו, האלוהים הפוקד עוו אבות על בנים), הבאים ללות את אחיהם הקרבן אל ארץ-המתים:

אֶת חֻרוֹן עַרְפִילֶיךָ עוֹרִי כְּבָר קוֹרֵם,
וְעָצוּב לִי אִתְּךָ
וָקָר.
שְׁנֵי אַחַי עַל הַסַּף נִצָּבִים–הַכִּירֵם:
עֶגְלוֹנֶיךָ, אֵלִי, בַּכְּפָר.

ובהמשך השיר האחים אומרים?

וַנָּבוֹא
וַנָּבִיא אֶת אֶשְׁכּוֹל הָעֵנָב
וְהֶמְיַת הָעֵצִים בַּתְּכֵלֶת –
כִּי אָמַרְנוּ: אָחִינוּ עוֹצֵם אֶת עֵינָיו
וְעֵינָיו אָהֲבוּ אֶת אֵלֶּה.

- - אָז נִשְׁבַּר אֲלֵיהֶם לְבָבִי הַצּוֹחֵק,
אָז פָּרַשְׂתִּי עַד קֵץ אֶת יָדַי
וּבְחִתּוּךְ הַבָּרָק נֶחְשְׂפוּ לִי הַרְחֵק
הַיָּמִים שֶׁנּוֹתְרוּ בִּלְעָדַי,
וְאָחִי הַצָּעִיר, בֶּן-זְקוּנִים לְאָבִינוּ,
חִיֵּךְ מִן הָאֹפֶל בְּבֹהַק שִׁנַּיִם,
וַיֹּאמַר:
שְׁלֹשָׁה
אַחִים
הָיִינוּ,
וְהִנֵּה נִשְׁאַרְנוּ שְׁנַיִם.

גם כאן, מותו הבלתי-נמנע של האח קשור באיזה חטא קדום, חטא אבות, שחל על הבן האהוב (הבן האהוב הוא גם המועד להיות קרבן). שכן בחלקו הראשון של השיר יוצא המשורר למסע אל מחוז-האושר (בשבילו) של הילדות?

בְּרַכֶּבֶת יָפָה, בְּשַׁדְרְמוֹת הַשִּׁבֹּלֶת,

---

[1] שהיא המוות – א.צ.

לְנַשֵּׁק אֶת יָדֶיהָ שֶׁל בַּת-אַחוֹתָם,
בְּתוֹךְ בַּיִת קָטָן, עַל כַּרְעֵי תַּרְנְגֹלֶת.

לָאֶרֹב לִפְנוֹת-שַׁחַר, בַּיַּעַר הָעָב,
לְיוֹמְנוּ הַבָּא עִם סְנָאִי וְאַרְנֶבֶת.
לְמָשְׁכוֹ בִּקְרוֹנוֹת שׁוֹתְתֵי הַזָּהָב
אֶל שׁוּקֵי הַזִּמְרָה וְהָאֶבֶן.

ממחוז הילדות, שבו חי המשורר-הילד באושר עם אבותיו, פונה המשורר, ללא כל מעבר, בקריאה נואשת אל אלהיו:

עַל מִטַּת-הַבַּרְזֶל הַבּוֹדֶדֶת אֶשְׁכַּב.
בּוֹא כַּסֵּנִי אַתָּה בְּאַדֶּרֶת.
בּוֹא נַחֵם אֶת לִבִּי הֶעָיֵף לְהוֹרְגָיו.

המשורר חוזר אל מחוז-הילדות לאורך כל שירתו בשתי דמויות: בדמות הבן, המסרב להשלים עם חוקי-הברזל הטראגיים של שכר ועונש תורשתי-קיבוצי שהוא קרבנם, ובדמות האב, לאחר קבלת-הדין וכתוצאה מבואו-מדעת בקהל אדוני; ואז, כשהוא מושך את ידו מן האבק עם אביו, הוא עצמו נהפך לאביו. כך קורה שהמשורר מתייחס אל קוראיו המבוגרים כאל ילדים בדברו אליהם בטון סמכותי ומגבוה, ושורות כמו:

וְהַיָּרֵחַ – הַאֻמְנָם יָדַעְנוּ מִיהוּ? –
בְּאֹפֶן זֶה הִתְחִיל דַּרְכּוֹ עַל פְּנֵי הָעִיר –

שהן אָפיניות לשירי-ילדים, משתרבבות לשירתו המכוונת לקהל מבוגרים.

האיש-המת הוא גיבורם של כל שירי 'שמחת עניים'. כאן הבן, נושא המורשת העשירה והמכבידה של האבות, הוא אף יליד חטאיהם והוא מת בחטאם. בהיאספו שאל אבותיו, כשגורלו מספחוֹ עליהם, הוא פונה אל אשתו (שנותרה בארץ-החיים) בכינוי 'בתי'. (כבר ב'כוכבים בחוץ' מכנה המשורר את אהובתו בשירים אחדים 'בתי', וניתן להבין זאת על רקע הזדהותו של המשורר עם דמות האב.

קשר גורלי אמיץ זה שבין אבות ובנים והטראגיות שבקשר זה מוצאים כאן את ביטוים בשורות הבאות מ'שיר השקר':

עַל אָבוֹת הָעוֹרְבִים יָעוּטוּ,
וּבְנֵיהֶם עֲבָדִים יִהְיוּ

ובהמשך:

סָח הָאָב: לוּ הַבֵּן לִי יָקוּם בָּעוֹלָם.

סָח הַבֵּן: לוּ כָּמוֹךָ אָנוּם לְעוֹלָם

אך יותר מכל מוצא קשר זה את ביטויו ב'שירי מכות מצרים', ששם גורל פטאלי זה של נושא חטאי-אבותיו הוא נושא הספר.

ב'שירי מכות מצרים' בורח הבן מפני האב – אליו. בבחינת 'ממך ואליך'. כל תולדות האבות, אמונתם, מסורתם, כל המרכיבים של תרבותם, כל ההר העצום הזה של מורשתו שהוא נושא על גבו כחטוטרת ענקית – עומד להתמוטט עליו ולכלותו מן העולם (ברשימתו המוקדמת של המשורר, 'החטוטרת', הגיבן הוא ראשון במחרוזת הגבורים הארכיטיפיים שלו, שביניהם נמנים מאוחר יותר: פושט-היד, המשורר ככנר, החלפן, ועוד). שכן תולעת החטא כרסמה בכל אלה. ואל מי ינוס הבן לבקש נחמה על גורלו הבלתי-נמנע אם לא אל אביו? אצל מי אם לא אצלו יחפש את האשליה, את התקווה? – שכן בעיני הבן, האב הוא כל-יכול, הוא הקוצב חיים ומוות, הוא הסמכות המוחלטת. ועל כן הבן מתחנן לפניו על נפשו, שיצילו מהמציאות הטראגית של גורלו. אלא שהאב מחזירו אל מציאות זאת, אל אכזריות הגורל, אל חוקיות הברזל של ההכרח, אל הסייגים המוסריים. הוא חוזר ומזכיר לבנו, שיש שכר ועונש קיבוצי (לפי ההשקפה היהודית), שהעולם אינו הפקר. שדין עוון אבות על בנים ועל שילשים, שקיים קשר של גורל בין הדורות, ועיר, ארץ, עם, תקופה, הם מושגים שהגורל המשותף חל עליהם לטוב ולרע, שכן האדם נטוע במקומו הביולוגי-חברתי-גיאוגרפי ובזמנו הקוסמי וההיסטורי, ואחריות מקומו וזמנו חלה עליו בעל-כרחו, כי הוא פועל-יוצא שלהם ואין מנוס.

האב הוא איפוא נציגה של המסורת, המוסר המייסר, הקשר העבות של גורל השבט. וכך מפזר האב את אשליות הבן אחת לאחת. הבן אינו חי בחלל ריק ואין הוא אחראי רק למעשיו הוא.

נראה שמ'עיר היונה' ואילך חל מפנה בשירתו של אלתרמן מבחינת היחס לקרבן. בהפכו אותו לאידיאל (שכן 'שירי עיר היונה' הם אפוס המספר את מעללי-הגבורה והעמידה-על-הנפש של הקרבן), הוא נלחם את מלחמתו (ראה שירי 'הטור השביעי' של שנות הארבעים) בחירוף נפש.

יֵשׁוּת-לְאֹם פִּלְאִית וַחֲדָשָׁה

וְלֹא נִשְׁנִית. אֵמָה אֲשֶׁר פָּנֶיהָ

קָמִים כִּפְנֵי הָאִישׁ וְהָאִשָּׁה

וְלֹא כִּפְנֵי מַלְכוּת וַהֲמוֹנֶיהָ.

אומר המשורר בשיר 'צלמי פנים': ואין האומה אלא סך-הכל של הקרבנות היחידים של מורשתם וגורלם, שכן:

כֹּחוֹ שֶׁל הַיָּחִיד הָיָה כֹּחָהּ

וְלֹא בְּיָד נָתְנָה עָלָיו כְּבָלֶיהָ.

מַהוּת אַחַת הָיוּ שְׁנֵיהֶם. פְּתוּחָה

הָיְתָה הִיא לְפָנָיו לִפְרֹץ גְּבוּלֶיהָ,

אַךְ כָּל אֲשֶׁר רִדְּפוּהוּ מִחוֹכָה
רָאוּהוּ סַב בְּתוֹךְ מַעְגָּלֶיהָ
כְּכֹחַ שֶׁנִּצְחוֹ הוּא יוֹמְיוֹמוֹ
וְאֵין לְהַתִּיקוֹ מִגּוּף עַצְמוֹ.

זעקת היאוש מצד אחד וכניעה מפוקחת באין-ברירה למעין דטרמיניזם של חוקי-ברזל מוסריים, מפנות את מקומן להתקוממות, למאבק תקיף וחד-משמעי למען עשיית צדק לקרבן, לאלתר. כוס המרורים כמו נתמלאה עד תומה, ואין מוצא אלא להתמרד. והאנלוגיה עם העם היהודי, גיבור 'שירי עיר היונה', דומה שהיא מובנת מאליה, שכן השואה שפקדה את העם-היהודי, הקרבן-המוּעד של האנושות, שבממדיה ובאָפיה עלתה על כל סיוט, רק בכוחה היה לכפר כפרת-נצח על כל חטאיהם של בני-ישראל מאז ומעולם.

חלומו של הכהן הגדול של ירושלים היה למציאות: 'השעיר מתעקש, השעיר עומד על הפסגה ורגליו כנטועות באבן, כל כוח לא יזיזנו ממקומו, אין הוא רוצה בשום פנים להשתלח!...' לא עוד.

עם השׂואה מסתיים תפקידו של השעיר-לעזאזל והוא מוּצא מסדר ה'עבודה' (הבנים הנופלים במלחמת העצמאות, ובשתי המלחמות שלאחר כך, אינם מצטיירים בשירתו המאוחרת של אלתרמן או בשירה ובסיפורת של העת ההיא כקרבנות, רק אחרי מלחמת ששת הימים התחילו נשמעים קולות המזהים אותם כך). מכאן ואילך, מרגע שהשעיר אוּמץ על-ידי המחנה ונהיה לחלק לגטימי ממנו, שוררת הרמוניה בקרב המחנה. הקרבן מתחזק מכוח אותם מרכיבים של ערכים ותכונות המתקראים 'עם', ואילו ה'עם', בהיותו גם קרבן, מתחזק על-ידי האמונה בצדקתו. מכאן ואילך אימץ המשורר את שירתו הלירית-אינטואיטיבית (זו שהיתה בבחינת שעיר-לעזאזל) והעמידה לשרותה של שירתו הרטורית שקודם-לכן מצאה את ביטויה בשירי העת והעיתון.

למן הספר 'עיר היונה',שוררת, איפוא, הרמוניה מוטיבית בשירתו של אלתרמן.

ואולם אם תיתכן הרמוניה רגשית ורעיונית, ולוּ אך לתקופה קצרה בלבד, בתולדות חייו של עם, ניווכח שאידיליה הרמונית כזאת באמנות עלולה ליטול את עוּקצה ובכך לחבל בכוחה ואפילו לסכן את קיומה.

בפרקים הבאים נבדוק אם אכן פרוצה שירתו המאוחרת של אלתרמן לסכנות כאלה.

פרק ב': חיים על קו הקץ

מוטיב שמחת-הקץ, צהלת-האבדון של הקרבן, שתמצית אהבת-החיים העזה שלו מבוטאות בהן,מופיע לראשונה ב'שמחת עניים', אם כי כבר ב'כוכבים בחוץ' אנו עדים לאקסטזה שתוקפת את המשורר למראה דלקה, למשל:

הנה היא – הנה!
על הגג מתעגלות להקות יוניה!
והבית זקן ולוהב בבלואיו
ומדקלם במפל הקורות והקיר,

מאבד בינתו, מנופף אגרופיו,
הוא ארמון,
הוא אריה,
הוא המלך ליר!

ובהמשך:

צפירת האסון על גגות מזדקפת,
עירמה מול שמים,
פראית,
מאהבת!

אך לביטוי תמציתי, מלא ורב-כוח הגיע מוטיב זה, כאמור, בשיר 'נופלת העיר' שמבחזור 'שמחת עניים':

פרק ב׳: חיים על קו הקץ

מוטיב שמחת-הקץ, צהלת-האבדון של הקרבן, שתמצית אהבת-החיים העזה שלו מבוטאות בהן,מופיע לראשונה ב׳שמחת עניים׳, אם כי כבר ב׳כוכבים בחוץ׳ אנו עדים לאקסטזה שתוקפת את המשורר למראה דלקה, למשל:

הִנֵּה הִיא – הִנֵּהָ!
עַל הַגַּג מִתְעַגְּלוֹת לַהֲקוֹת יוֹנֶיהָ!
וְהַבַּיִת זָקֵן וְלוֹהֵב בִּבְלוֹאָיו
וּמְדַקְלֵם בְּמַפַּל הַקּוֹרוֹת וְהַקִּיר,
מְאַבֵּד בִּינָתוֹ, מְנוֹפֵף אֶגְרוֹפָיו,
הוּא אַרְמוֹן,
הוּא אַרְיֵה,
הוּא הַמֶּלֶךְ לִירוּ!

ובהמשך:

צְפִירַת הָאָסוֹן עַל גַּגּוֹת מִזְדַּקֶּפֶת,
עֵירֵמָה מוּל שָׁמַיִם,
פְּרָאִית,
מְאֹהָבָה!

אך לביטוי תמציתי, מלא ורב-כוח הגיע מוטיב זה, כאמור, בשיר ׳נופלת העיר׳ שבמחזור ׳שמחת עניים׳:

אָב נוֹרָא וְנוֹצֵר וְלַמָּוֶת קוֹצֵר,
לְשִׂמְחָה וּלְשָׂשׂוֹן יַלַּדְנוּ!
מִן הָעִיר הַמֻּדְבֶּרֶת חָצֵר, חָצֵר,
לְשִׂמְחָה וּלְשָׂשׂוֹן, אָב נוֹרָא וְנוֹצֵר,
תַּעֲלֶה רִנָּתֵנוּ – אָבַדְנוּ!

תַּעֲלֶה רִנָּה, הוֹי כִּי לַיִל פָּנָה,
וּלְגִילַתְ אֲבַדּוֹן עָלָה שַׁחַר.
הוֹי כִּי לַיִל פָּנָה, הוֹי גִּילָה נוֹשָׁנָה.

ובהמשך:

אָב נוֹרָא וְנוֹצֵר! עִיר דּוֹלֶקֶת בְּנֵר!
עִיר דּוֹלְקָה וְנִלְכֶּדֶת חָצֵר, חָצֵר!

קַץ, בִּתִּי! בָּא הַקֵּץ! וְחֵי גִּיל וְצָרָה,
חֵי אָשְׁרֵךְ הַטָּהוֹר שֶׁגֹּרַשׁ כִּמְצֹרָע,
חֵי כָּל עֹצֶם רִישֵׁנוּ, כִּי בֵּין הַמְּצָרִים
לֹא אַשְׁרֵי הַצָּרִים, כִּי אַשְׁרֵי הַנִּצּוּרִים!

ושמחה זו אינה יכולה לבוא אלא שעה שמפעמת בלב הקרבן לא רק האמונה בצדקתו, אלא גם ההכרה שכבודו לא חולל; בניגוד לשעיר-לעזאזל שהוא קרבן-חינם, שהוא מוכה גם מחמת כבודו שחולל, כשנפלה רוחו ולא עמד על נפשו. שעה שהעיר נופלת בשיר הנ״ל, הנצורים מגינים עליה חצר-חצר, והם הולכים אל ה׳אבדון׳ זקופי-ראש ואיתנים ברוחם. כך גם אותם ׳קרואי מועד׳ מן המחזור ׳עיר היונה׳, שתחושת הקץ היא להם תחושת חג (ושם השיר מעיד על כך):

תְּחוּשַׁת הַקֵּץ... אוֹתָהּ סְחַרְחֹרֶת קַלִּילָה
שֶׁל אֵין מִשְׁעָן, שֶׁל אֶפֶס אֲחִיזָה וָאוֹת...
הִיא לֹא נָסְכָה קֵהוּת... לֹא טַעַם הַקְּמִילָה
הָרַךְ וָטוֹב עָמַד בָּהּ. לֹא. דָּרְבָן וָשׁוֹט
הָיְתָה הִיא וְתַבְלִין חָרִיף לָעֲלִילָה.

בדומה לכך מצפה המשורר מן האשה, קרבן הבן-הבעל-האב - אותו אב שבהורישו לבן את חטאיו הוא מזוהה עמו, אך בתור שכזה הוא גם רב את ריבה של האשה ושומר בקנאות על זכויותיה (הבן עצמו לובש צורת-אב ומקנא לכבודה ולחייה של רעייתו) שתהיה איתנה בסבלה, אמיצה בעינוייה, נאמנה ואוהבת, וחזקה. ציפייה כזאת מסטריאוטיפ של אשה-קרבן, כפי שהיא מתבטאת במחזה ׳פונדק הרוחות׳, עלולה להביך באי-אנושיותה, (שכן ציפייה כזאת תיתכן מן המצפה רק לגבי עצמו, ורק בתור כזאת תוכל להצדיק את עצמה בעיני הקורא).

הניגוד לסטריאוטיפיות של האשה ה׳אידיאלית׳ הוא - הסטיריאוטיפ של המכשפה, הנוטרת שנאה, החורשת רע, הנוקמת. וכך מבטאת המכשפה מ׳חגיגת קיץ׳ את שנאתה אל האשה ה׳אידיאלית׳:

מִלַּיְלָה זֶה, לֵיל אֶמְצַע יַרְח
בַּחֲדָרִים וְחֲצֵרוֹת
אֲנִי רוֹאָה וְגַם אוֹמֶרֶת
אֶת הַטָּנוּא שֶׁבַּמַּרְאוֹת:
אֶת הַנְּשִׁים עַזּוֹת הַנֶּפֶשׁ,
אֲשֶׁר כֹּחָן הָרַב לוֹבֵשׁ
שִׂמְלוֹת אֶבֶק וְרִיב וּפֶרֶךְ,
וְאֶת הַמַּיִם וְהָאֵשׁ
הֵן מְבִיאוֹת בְּיָד וָחֶבֶל
וּמַדְבִּירוֹת כְּמוֹ כּוֹבֵשׁ.

והלאה:

אֲנִי רוֹאֶה, אֶת בְּנוֹת-הַמֶּלֶךְ
הַנִּרְצָעוֹת, הַמְּבִיאוֹת טֶרֶף,
הַחֲזָקוֹת וְהַמָּרוֹת
שֶׁבְּסַפְּרָן אֶת הַקּוֹרוֹת
שׁוֹתְקִים תַּנִּים וְכִנּוֹרוֹת.
אוֹתָן אֶרְאֶה לְמֶרְחַקִּים, –
שֶׁנִּשְׁמָתָן הָאַמִּיצָה
גַּם אֵיתָנָה הִיא כַּצּוּקִים
וְגַם רוֹעֶדֶת כְּנוֹצָה.

מעניין שב'שירי מכות מצרים', שנכתבו אחרי 'שמחת עניים', ולפני 'פונדק הרוחות' ו'חגיגת קיץ', חלה רגרסיה זמנית ביחסו של המשורר אל הקרבן, ובשיר 'דבר' שכרון שמחת הקץ מפנה את מקומו לשמחה אכזרית שמלסטמת את בעליה, ומניחה אותם חסרי-אונים וחשופים עוד יותר לפורענות:

יֵשׁ וְיִרְדֹּף הָאִישׁ, הָלוּם וּקְרוּעַ סְגוֹר,
שִׂמְחַת –הַבְּלוּת אַחַת, קְטַנָּה מִן הָאַנְקוֹר,
אֲבָל בְּלֵיל-הַנֶּגֶף, כַּמּוּדָע בָּעָם,
פּוֹשֶׁטֶת הַשִּׂמְחָה כְּשׁוֹדְדֵי הַיָּם.

(ויש לזכור שמחזור 'שירי מכות מצרים' כולו, הבן הבכור הוא קרבן של קטאסטרופה חיצונית שחטאי האבות והאחריות ההדדית שחלה עליהם גרמו לה).

במחזור 'שמחת עניים', ריצה הקרבן את עונש חטאי אבותיו ומת בחטאם (ובחטאו, בהיותו בשר מבשרם, ובין יתר תכונות וערכים שהורישו לו הוא ירש גם את החטא). לאחר שבאמצעות מותו חלה בו ההיטהרות, מתאפשר גם הקשר עם הרעיה, שהופרע בחייו על-ידי אשמת החטא הרובצת עליו מעצם טבעו הביולוגי, על כל ההשלכות הנובעות מאשמה זאת. דומה הדבר לחולי אנוש שבכוחו להביא לידי אותו חסד של הארה בין איש לאשתו החושף את הפארדוכס, כביכול, של חייהם המשותפים, פארדוכס שאליבא דאלתרמן הוא הוא האמת היחידה, וכל נסיון לחשוף את שושה מוביל אליו. (הפארדוכס, הדיאלקטיקה של דבר-והיפוכו, הוא עניין יסודי בשירתו של אלתרמן והוא נטוע בכל שיריו - גם באלה העוסקים בחיים-מוות, אהבה-שנאה, גם בשירי נוכחים, שנושאם עצמים, וגם ב'עיר היונה' ובשירים שנושאם העם היהודי).

כך מתבטאת שמחת הקץ, בעקבות גילוי האמת שבא עמה, בשיר 'שמחה למועד' שבמחזור 'כחוט השני', בספר 'עיר היונה':

הַשַּׁחַר מַאֲפִיר, וְגֵר הַלֵּיל דּוֹעֵךְ.
וְשׁוּב יְקַר פָּנַיִךְ מֵעָלַי שׁוֹכֵן.

אַתְּ מְאִירָה אֵלַי בְּנֹעַר שֵׂיבָתֵךְ,
כְּמוֹ בַּעֲלוּמִים שֶׁל מָוֶת וְשֶׁל חֵן.

הָרַע אֲשֶׁר הָיָה אִבֵּד אֶת נִמּוּקוֹ,
אַךְ אֹשֶׁר אִם הָיָה – כָּל נִמּוּקָיו בְּעַיִן.
חַיְכִי אֵלַי, כַּלָּה, מִתּוֹךְ רְאִי עָקֹם,
כִּי אֹשֶׁר אִם הָיָה – הִנֵּה מוּשָׁב כִּפְלַיִם.

וְשָׁהֲדִי יִהְיֶה אֶלֹהַּ בַּמְּרוֹמִים,
וְשָׁהֲדִי חֶלְיוֹ הַמּוֹרִידֵנִי שַׁחַת;
אֱמֶת, אֱמֶת הָיוּ חַיֵּינוּ הַמְרֻמִּים.
אֱמֶת לֹא מֻכְחָשָׁה וְלֹא נִשְׁבַּחַת.

שמחת-הקשר הראשונה, הראשונית, ה'צחה ככבשת הרש', שלאחר החטא, היא שמחת עניים. אלא שנראה, כי המשורר אינו חש בטוב העולם אידילי של אי-חטא, וטוהר בראשיתי זה של יחסים עם הרעיה אינו הולם את המרכיבים התורשתיים של נושא חטאי אבותיו. שכן אחרי שהמשורר מקלס את מצבו החדש:

וַיֹּאמַר מַה טּוֹב וּמַה נָּעִים,
כִּי שָׁמַעְתִּי שִׂמְחַת עֲנִיִּים –

הוא מזדרז להוסיף כי

בַּלַּיְלָה בַּלַּיְלָה שָׁדוּד וְנָזוּף,
חֲלָמָה עַל מַצַּע הַקֶּשׁ:
חֲלוּמָה כַּנָּקָם וְכוֹאֶבֶת כַּגּוּף.

המשורר נאבק עם תחושה-זרה ולא-קרואה זאת, ומוסיף לקלס את מצבו. אך השמחה – בשלה:

וַתֹּאמַר הַשִּׂמְחָה: לֹא, כִּי בָא מַשְׁחִיתֵךְ,
לֹא, כִּי בָא לְךָ יוֹם אַחֲרוֹן,
לֹא פָּקַדְתִּי בֵּיתֵךְ, לֹא דָּרַכְתִּי גִּתֵּךְ,
רַק אֵלֵךְ עִם נוֹשְׂאֵי הָאָרוֹן.

שכן דינו של נושא נגע-החטא נחרץ לנצח ושום קרבן, ואפילו קרבן-מיתה, לא ירצנו, כל עוד נושא הקרבן במותו את התקווה.

וַתֹּאמַר: בּוֹר אֵרֵד אִתְּךָ, אִישׁ-הָאָרוֹן,
כִּי נוֹשֶׂה אַתָּה בִּי כְּמוֹ חַי.
כִּי פָּנַי לֹא רָאִיתָ עַד יוֹם אַחֲרוֹן
וְגַם צָר אַל יִרְאֵנִי וָחַי.

ורק אחרי שיתיאש מן התקווה, תשכון שמחת-העניים במעונו:

וַיֹּאמַר: מַה טּוּב וּמַה נָּעִים,

כִּי אִתִּי אַתְּ שִׂמְחַת עֲנִיִּים.

כך הוא הדבר בחיי היחיד, אותו יחיד שאינו חדור אמונה באלוהים ובהישארות-הנפש, אמונה העשויה להצדיק עליו את דין גורלו ובכוחה לנחמו בהמשכיות החיים עלי אדמות ולהפיח בו תקווה להמשכיות שלאחר המוות. שונה הדבר כשעומדים לעיני אלתרמן חיי האומה. לגבי האומה - כשם שהחיים הם על קו הקץ, כך הקץ הוא על קו החיים, כפי שאנו מוצאים בשיר 'נספח לצלמי פנים' שבמחזור 'עיר היונה':

שְׁעַת בְּרִיאָה אֵינָהּ נִשְׁנִית,

אַךְ עַל פָּנַיִךְ עוֹד חוֹנָה

אִבְחַת הָרֶגַע בּוֹ נִבְרֵאת

בְּלַהַט חֶרֶב הַיּוֹנָה

וּבְצַעֲקַת נוֹפְלֵךְ הַמֶּת,

מִמֶּנָּה קַמְתְּ לָרִאשׁוֹנָה.

בחיי היחיד יש גם להבדיל בין תקווה לשמחה: בעוד שהשמחה זמנה הוא הרגע, זמנה של התקווה הוא הנצח. המשורר, המכיר את תחושת שמחת-הקץ, כלום הוא מכיר גם את התקווה המתלווה לקץ, שהיא נחלת המאמינים, או שיכולה היא להיות נחלת בעלי תודעה גבוהה אחרת, המתעלים ממעורבותם הרגשית עם מצבם האנושי?

בסוף ימיו של אלתרמן, כשמורא המוות ריחף על ראשו בפועל, שוב תקפה תחושת הקרבן את המשורר, [1]והשיר 'באמצע המישור', מתוך עזבונו של המשורר, יעיד על כך:

מִסָּבִיב הֶאֱפִילוּ מִישׁוֹר וְרָקִיעַ

וְהָאִישׁ הַהוֹלֵךְ מִן הַדֶּרֶךְ נָטָה

וְעַל אֶבֶן יָשַׁב וְהִרְגִּיעַ

וְאֶת הַמָּקוֹם לֹא יָדַע

וְסָבִיב הֶאֱפִילוּ מִישׁוֹר וְרָקִיעַ

וְהַדֶּרֶךְ הוֹסִיפָה לָרוּץ לְבַדָּהּ.

וּבְעוֹדוֹ מַבִּיט כֹּה וָכֹה

הוּא כְּאִלּוּ הִקְשִׁיב, הַהֵלֶךְ,

אֵיךְ מִלִּים וּדְבָרִים שֶׁהָמוּ בְּתוֹכוֹ,

שֶׁדִּבֵּר בִּשְׂפָתָיו, שֶׁהָגָה בְּמֹחוֹ

מִשְׁתַּתְּקִים, נֶהְפָּכִים לְאֵלֶם.

---

[1] פרט ביאוגרפי העשוי להאיר תחושה חריפה זאת: אביו של המשורר, י. אלתרמן, וכן אחותו, מתו בעינויים במחלת-הסרטן, ונראה כי נתן אלתרמן האמין (אמונת שווא) שסבלו הפיסי בחדשים האחרונים לחייו, אשר קירב את קיצו, נבע מאותה המחלה הממארת.

ובהמשך:

אַךְ דָּבָר רַק אֶחָד שֶׁנִּשְׁכַּח בּוֹ אֵי פַּעַם,
שֶׁמִּאוּם לֹא שָׁאַל וּמְאוּם לֹא בִּקֵּשׁ,
שֶׁהָיָה לֹא דִּמְעָה וְלֹא זַעַם,
רַק שֶׁכֵּן חֲרִישִׁי וְעִקֵּשׁ,
זֶה נִשְׁאַר כְּמוֹ הֵד אַחֲרוֹן וּמְלַחֵשׁ.
וּכְשֶׁכְּבָר כִּמְעַט חֹשֶׁךְ יָרַד
וְעָצַם אֶת עֵינָיו, הַהֵלֶךְ,
זֶה לְפֶתַע עָלָה וְהִבְקִיעַ בּוֹ חַד
וְחָלַף אֶת כֻּלּוֹ פַּעַם זֹאת וְלָעַד
סֵרֵב לֵהָפֵךְ לְאֵלֶם.

מצד אחד נראה כאילו מפעמת האמונה בהישארות-הנפש את כל שירתו של אלתרמן, שכן לאורך כל שירתו מתקיים העימות בין החי והמת בווריאציות שונות, אם בדרך של דו-שיח ואם בדרך של התערבות ממשית של המת בחיי החי. אלא שההזדהות הרגשית עם הקרבן, רחמי הקרבן על עצמו, קינת הקרבן על גורלו – כל אלה כמו סותרים אמונה כזאת, שכן מציאותה של האמונה, כמוה כראיית הגורל האישי, הפרטי, מתום הדיסטאנץ של מודעות אובייקטיבית, גבוהה יותר. גם ההשלמה של המשורר עם גורלו, שבאה בשלב מאוחר יותר של שירתו (ובפרקים הבאים יוסבר שלב זה בהתפתחותו השירית של אלתרמן), מושגת בזכות היצמדותו לאמונה ללא-סייג בעם היהודי (שאף היא רגשית-סובייקטיבית במהותה, וקנאותו של אלתרמן בכל הנוגע לעם היהודי תוכיח), ולא בזכות האמונה באיזו מהות טרנסצנדנטאלית שבכוחה לשחררו מאותו יחס של הזדהות סובייקטיבית. לפיכך אותה התערבות של המתים בעולם-החיים בשירתו של אלתרמן נושאת אופי של הופעת רוחות-רפאים, ואין לה דבר עם האמונה בגלגול נשמות או בהישארות-הנפש.

התגרותו של המשורר, בחיים והשמחה שלוחת-הרסן התוקפת אותו על קו הקץ מתקבלת בשירתו הלירית כהימור, כהכרזה בלתי-מחייבת מתו מצב אקסטאטי, כהפלגה דמיונית-שירית, כמחווה של משחק, שהוא תמיד חד-פעמי, כהתגרות בגורל שסכנתו אמנם מאיימת, עלולה לארוב בפתח, אך המשורר עדיין אינו מאמין בממשותה המיידית-האַקוּטית.

רק בשירו הלירי האחרון, 'באמצה המישור', שנמצא בעזבונו ושהתפרסם אחרי שתיקה שירית ממושכת שלו, ניתן לגלות רמז לאמונתו בהישארות-הנפש, באות 'דבר רק אחד שנשכח בו אי פעם' ושמסתבר שכל השנים היה חבוי באֵלם אי-שם במסתרי נפשו של המשורר, 'חרישי ועיקש', 'כמו הד אחרון ומלחש', ורק עם מותו הפיסי 'זה עלה והבקיע בו חד וחלף את כולו פעם זאת ולעד סירב ליהפך לאֵלם'.

ואמונה רדומה זאת שופכת אור חדש על אותם 'חיים על קו הקץ', וניתן להניח שלצד השמחה המבוטאת בהם שכנה גם תקווה.

מעשה בריבה שהיתה הולכת לבית אביה, והיתה יפת-תואר ומקושטת כסף וזהב. תעתה בדרך והלכה בלא ישוב. כיוון שהגיעה לחצי היום צמאה ולא היה לה מים. ראתה באר וחבל של דלי תלוי עליה. אחזה בחבל ונשתלשלה וירדה. לאחר ששתתה ביקשה לעלות ולא יכלה. היתה בוֹכה וצועקת. עבר עליה בחור אחד ושמע קולה. עמד על הבאר והציץ בה. אמר לה: מי אַת, מבני-אדם או מן הרוחות? אמרה לו: מבני אדם אני. אמר לה: מה טיבך? סיפרה לו כל-המעשה. אמר לה: אם אני מעלך תינשאי לי? אמרה לו: העלה . בקש ליזקק לה מיד. אמרה לו: מאיזה עם אתה? אמר לה: מישראל אני וממקום פלוני אני וכהן. אמרה לו: הקדוש-ברוך-הוא בחר בך וקידשך מכל ישראל ואתה מבקש לעשות כבהמה בלא כתובה ובלא קידושין? בוא אחרי אצל אבי ואמי שהם ממשפחה פלונית גדולים ומיוחסים בישראל, ואני מתארסת לך. נתנו אמונתם זה לזו וזו לזה. אמרה: מי מעיד? היתה חולדה אחד עוברת כנגדם. אמרה לו: חולדה זו ובור זה עדים בדבר. הלכו כל אחד לדרכו. אותה הריבה עמדה באמונתה, וכל מי שהיה תובעה היתה ממאנת, וכיוון שהחזיקו בה התחילה לנהוג עצמה נכפית ומקרעת בגדיה ובגדי כל מי שהיה נוגע בה, עד שנמנעו בני-אדם ממנה; והוא, כיוון שבא לעירו, עבר על אמונתו ונשא אשה אחרת, והוליד שני בנים, אחד נפל לבור ומת, ואחד נשכתו חולדה ומת. אמרה אשתו: מה מעשה הוא זה, שבנינו מתים במיתה משונה. אמר לה: כך וכך היה המעשה. נתגרשה ממנו, אמרה לו: לך אצל חלקך שנתן לך הקדוש-ברוך-הוא. הלך ושאל בעירה. אמרו לו: נכפית היא, כל מי שתובעה כך וכך עושה לו. הלך אצל אביה, פירש לו כל-המעשה ואמר לו: אני מקבל כל מום שבה. העמיד עליו עדים. בא אצלה. התחילה לעשות כמנהגה. סיפר לה מעשה חולדה ובור. אמרה לו: אף אני באמונתי עמדתי. מיד נתיישבה דעתה ונישאת לו, וזכו לבנים ולנכסים הרבה. ועליה אמר הכתוב: ׳עיני בנאמני-ארץ׳.

(תענית ח׳, ברש״י וערוך, ערך חלד)

לא רק ציורי חבל, חוּלדה וּבוֹר הפזורים בשירי ׳שמחת עניים׳ בווריאציות שונות, עשויים להעלות בזכרון את המדרש הנ״ל.

נושא שבועת-האמונים, על כל המשתמע ממנו, הוא המשותף למדרש ולשירים. שבועת-האמונים כמושג ראשוני, ללא כיסוי וקישוט של פולחן וטכס. שבועת-האמונים במערומיה, שחוּלדה ובור הם עֵדיה. וכפשוטה: שהיא לנצח ואין להפירה. (ושבועת-האמונים בין בני-הזוג, בהיותה מחייבת אותם לנצח, ממילא הופכת אותם לקרבנות). תמונה סוריאליסטית זאת מן הסיפור המדרשי, על ריבה יפת-תואר, מקושטת בכסף ובזהב, על רקע של בור וחבל וחולדה במקום שומם ׳בלא ישוב׳, ובחור למולה, כבר יש בה יופי עז של ניגודים מבחינה חזוּתית, ומשמעותה מתפרשת מתוך עצמה. סיפור מדרשי זה שימש כאחת מאבני-היסוד של התודעה המיסטית האלתרמנית בכלל, ושל שירי ׳שמחת עניים׳ בפרט.

ועניינו כאן הוא במטמורפוֹזות שחלו באלמנטים הציוריים של הסיפור המדרשי: חבל, חוּלדה, בור, ריבה יפת-תואר ובחור שהוא כהן.

נתחיל בבחור-הכהן, שחלומו הכמוס, התת-מודע, במשל ׳הבלתי-מובן בשירה׳, היה להוסיף לחיות בחטאו, לדבוק בו ולא לנטשו. בנקודה זאת, דומים מאווייהם של הבחורים, זה מן המשל האלתרמני וזה מן הסיפור המדרשי. כשם שהכהן של אלתרמן ביקש לחיות בחטאו, כך הבחור-הכהן מן המדרש ביקש ליזקק לריבה מיד, לפני שישאנה לאשה. אלא שבהמשכם של הסיפורים, בשניהם ניצחה ההכּרה: הכהן הגדול התעורר מחלומו והבחור-הכהן השתכנע מדברי הריבה, ולא די בכך שנמנע מחטוא כלפיה, אף נשבע לה שבועת-אמונים לשאתה לאשה. בשני המקרים חזרו, כביכול, החוק והסדר על כנם. אולם בסיפור המדרשי שב הבחור-הכהן לסורו, עבר על אמונתו ונשא אשה אחרת. ניתן לשער, שאילו המשיך אלתרמן את משל הכהן הגדול היה אף שׂעירו המוּעד לעזאזל מוסיף לתבוע מידיו את עלבונו, כלומר, יסוד החטא שבכהן, יסוד המרד נגד חוקי החברה ומוּסרה – היה מתגבר.

ב׳שמחת עניים׳ הגיבור, כבר בהתחלה, הוא איש שמת בחטאו:

גַּם לַכֶּסֶף הֵפַרְתִּי בְּרִיתִי,
גַּם זָרִיתִי יָמַי לַהֶבֶל

וכלפי הרעיה:

הֶלְאֵיתִיךָ בִּדְבָרִים עַל לֵב רַע.
הֶלְאֵיתִיךָ בִּקְטַנּוֹת וּנְקֵלוֹת.

הוא מת בחטאו ובחטא אבותיו:

חֶרְפַּת פַּחְדִּי וּרְפוֹת יָדַי לְאֵין עֵזֹר,
וְשֶׁקֶר וְתַחֲנוּן וְחֹנֶף בְּעַד עוֹר,
וְזֵכֶר עֶלְבּוֹנִים עַל בֵּן וּבְנֵי בָּנִים,
וּמֶקַח הַהֶרְגֵּל עִם בּוּשֶׁת הַפָּנִים – –
חֶרְפַּת חַיֵּי הָיִית, חֶרְפַּת מוֹתִי הָיִית,
בַּת יְגִיעַי הָיִית וּגְוַת בֵּיתִי הָיִית.
כִּי בֶעָפָר אֶבוֹא,
וְאֵין מִמֵּךְ מַחֲבוֹא.
בַּיְאוֹר אֶצְלֹל כִּמְטִיל
וְאֵין מִמֵּךְ מַצִּיל.

ובהמשך:

חֶרְפָּה, עַל רִבֻּבוֹת אַחִים הִנָּךְ מוּקַעַת!
בְּצַלַּקְתָּם בָּעַרְתִּ וְעַל גַּבָּם מֻכָּה אַתְּ!
כִּי הֲבָלִים סִמְּאוּם! כִּי אֱוִילִים רִמּוּם!
כַּסִּי אוֹתָם, חֶרְפָּה! אַל יִוָּדַע מְאוּם!

[ואף כי אין זה מעניינו כרגע, נזכיר שהמת, נושא החטא שלו ושל אבותיו, נהפך בחלק השני של הספר לקרבן הנשבע לנקום את דמו ('הבוגד', 'כאשר הרואות תחשכנה', 'תפלת נקם', 'השבעה' וכו')].

בסיפור המדרשי נענש הבחור-הכהן, במות ילדיו, על שהפר את שבועת-אמוניו, כלומר, חטא האבות ניפקד על הבנים והם כפרתם. שכן מות הבנים הוא שכיפר על חטא הבחור-הכהן, גרם לו פתיחת דף חדש בחייו, בקיימו את שבועת-אמוניו. (והאנלוגיה עם השעיר-לעזאזל, קרבן חטא העדה שהכהן הגדול הוא בא-כוחה – מתבקשת מאליה)

הריבה יפת-התואר מן הסיפור המדרשי, העומדת באמונתה ובשבועתה, יש לה כמה אחיות בשירת אלתרמן: האחת היא נעמי מ'פונדק הרוחות', 'הנרצעת, המביאה טרף, החזקה והמרה', העומדת באמונתה ובשבועתה בעוני ובעבודת-פרך ובעינויים ובהשפלה; השניה היא דמות האהובה ב'כוכבים בחוץ', הקוראת למשורר בשבועה נואשת – כאשר ה'שנים דמוּמוֹת עברו על חלונך', כאשר 'צמד עגיליך מת בתוך תיבה', כאשר 'הרזון הקר והבוטח את פניך כפסל סיתת'. בצפותה לשובו ב'ביתך העני' ש'עצוב בו ודאי לאין סוף';והאחות האחרת היא, כמובן, הרעיה מ'שמחת עניים': 'רעיה נרצעת וחנצחית, אֵם כל חי הצופה חצרמות'. אשר –

בְּפָחָדִים וּבְלִמּוֹת נֵסִית,
וְנָשָׂאת הַקָּשֶׁה מִשֵּׂאת.
וַתִּהְיִי בּוֹדֵדָה כַּמֵּת.

אפילו מותו של אהובה לא כיפר על חטאו כלפיה וסיכוי-הפגישה היחיד ביניהם, כמו סיכוי-הפגישה היחיד בין נעמי וחננאל ב'פונדק הרוחות', הוא בחלום או בהזיות של חולי או בעולם-המתים.

אַתְּ נִרְדַּמְתְּ, וַאֲנִי אֶכָּנֵס וְאֵשֵׁב.
לָרִצְפָּה אֵשֵׁב
לְהַבִּיט עָלַיִךְ.
שׂוֹתֵק וְנָבְרִי, בְּחַדְרֵךְ הַשָּׁלֵו,
אֶחֱכֶּה לָךְ כְּמוֹ נְעָלַיִךְ.
אָז תָּקוּמִי מוּאֶרֶת בְּנֹגַהּ-אוֹרִים,
כִּי עָבַר בִּשְׁנָתֵךְ אֱל'הֵי.
אָז תָּקוּמִי,
וּשְׁנֵי חֲלוֹמוֹת לֹא-טוֹבִים
יִתְקָרְבוּ לְאַטָּם,
יֹאחֲזוּךְ בְּיָדָם
וְיוֹבִילוּ אוֹתָךְ אֵלַי

כך מתקיימת הפגישה עם האהוב באחד השירים ללא-מילים ב'כוכבים בחוץ', וכך מתקיימת ה'שמחה למועד' בין האיש ה'מרוד ככלב' לבין כלתו, בהיותו שוכב על ערש-דוָי ו'מלאך דומה' מביט בו?

וְאַתְּ הִנֵּה חִוְרָה מוּל הַחַלּוֹן.
אֲנִי רוֹאֶה אוֹתָךְ מִבַּעַד לַחֹלִי,
כִּבְנְעוּרַי מִבַּעַד לַחֲלוֹם.

ואילו נעמי מ'פונדק הרוחות' מגששת את פניו של חננאל בחלומה 'כמו בסבך אפל ורע וזר שאני חוצה בו מרוטה, שרוטת ידים', ולעת שחר: 'גם לאחר לילות זרים ואטומים כאלה אני פתאום נישׂאת בזרעותיך וכמו אָז — — ' ובהזיות המחלה היא לוחשת לאהובה: 'הה, אהובי, הכל נהיה. הכל קם והיה. הכל, אהוב נפשי — ' וכשהיא מתפכחת מן ההזיות היא פוטרת את חננאל מן השבועה. (אך כאשר חננאל מוכן לקבל את השיחרור והוא עומד לשוב לדרך החטא, עוצר בו פושט-היד, בן-לוויתו הנצחי בדרכיו החטאות, ואומר: 'חננאל, אין מקריבים קרבן עולה אחד שתי פעמים'). זאת בספירה של החיים, שכן את הדברים האמיתיים, המסכמים, מלב-אל-לב, זוכה נעמי, קרבן חטאו של הכנר-המשורר, לשמוע מפיו רק לאחר מותה. הן ב'שמחת עניים' והן ב'פונדק הרוחות' קיים המוטיב של הפרת שבועת-האמונים לרעיה-הקרבן; האשם והעונש הבאים בעקבותיה, מוטיב שבתשתיתו העמוקה, המיתית, מונח הארכיטיפ של מעשה החולדה והבור.

האלמנטים הציוריים, הלא-אנושיים, מן הסיפור המדרשי – חבל, חולדה ובור – מצויים רק במחרוזות השירים 'שמחת עניים', וכאמור, הם משרתים את הרעיון השירי היסודי של שבועת-האמונים כמושג של קדושה. בבית הפותח של 'שיר לאשת נעורים' נאמר:

לֹא הַכֹּל הֲבָלִים, בִּתִּי,
לֹא הַכֹּל הֲבָלִים וְהֶבֶל.
גַּם לַכֶּסֶף הֵפַרְתִּי בְּרִיתִי,
גַּם זָרִיתִי יָמַי לַהֶבֶל.
רַק אַחֲרַיִךְ הָלַכְתִּי, בִּתִּי,
כְּצַוָּאר אַחֲרֵי הַחֶבֶל.

ובבית האחרון של אותו שיר מופיעים שוב החבל והבור:

עוֹד יָבוֹא יוֹם שִׂמְחָה, בִּתִּי,
עוֹד גַּם לָנוּ בּוֹ יָד וָחֶבֶל.
וְצָנַחְתִּי עַל אַדְמַת בְּרִיתִי
וְאֵלַי יוֹרִידוּךְ בְּחֶבֶל.

וכבר עמדתי על כך, שלעומת הפתרון האופטימי בסיפור המדרשי, כשהשבועה מתקיימת עוד בחייהם של בני-הברית, מתקיימת השבועה בשירתו של אלתרמן רק אחרי מותם. אחרי מותה שלה, ב'פונדק הרוחות', ואחרי מותו שלו, ב'שמחת עניים'.

לחולדה מקדיש המשורר שיר בפני עצמו, 'החולד':

לֹא לַהֶבֶל נִשְׁבַּעְתִּי לָךְ אֹמֶן.
לֹא לַשָּׁוְא עֶקְבַיִךְ אָשׁוּף.
עִם הַחֹלֶד חָתַרְתִּי מֵעֹמֶק,
וְכָמוֹהוּ עִקֵּשׁ וְכָשׁוּף.

אַתְּ עַצֶּבֶת רֹאשִׁי הַמַּקְרִיחַ,
אַתְּ יְגוֹן צִפָּרְנַי הַגְּדוֹלוֹת,
אַתְּ שִׁמְעִיוִי בְּנֶפֶץ הַטִּיחַ,
בְּחֵרוּק הָרִצְפָּה בַּלֵּילוֹת.

והשווה לבית הבא מן השיר 'מערומי האש' שבספר 'כוכבים בחוץ':

וְלוּ אֶת כָּל יָמֶיהָ אֱלֹהַי כִּבָּה,
תַּחְתֹּר בָּהּ תְּשׁוּקָתִי עִוֶּרֶת וְנוֹתֶצֶת.
עוֹד צִפָּרְנַי קָשׁוֹת. נָגַעְתִּי עַד לִבָּהּ.
לֹא יַצִּילוּהָ מִיָּדַי עַד נֶצַח.

ובהמשך 'החולד':

וּבְצֵאתִי לְנָגְבֵךְ כְּשׁבֹלֶת,

סִנְוְרַנִי הַנֵּר בְּהִלּוֹ,
וְנוֹתַרְנוּ אֲנִי וְהַחֹלֶד
חֲשֵׁכִים וּסְמוּרִים לְמוּלוֹ.

והלאה:

כִּי נִשְׁבֶּרֶת הִנְּךָ כְּשִׁבֹּלֶת,
וְצָרֵינוּ עוֹמְדִים עַל תִּלָּם,
וְנוֹתַרְנוּ אֲנִי וְהַחֹלֶד
חֲשֵׁכִים וּסְמוּרִים לְמוּלָם.

החולד, שהוא עֵד לשבועת-האמונים שבין הריבה לבחור-הכהן בסיפור המדרשי, הוא אף עֵד למצב השביה שהמת נתון בו בתוקף ברית-השבועה עם רעיתו, לאותו דיבוק שלה, שהוא אחוז בו, ושאף המוות לא ישחררהו ממנו.

בסיפור המדרשי נפגשו הריבה והבחור-הכהן במקום שהוא 'בלא ישוב', מקום שתועים בו, שהוא שמם, מקום שמצוות התנהגות אנשים מן-הישוב אינה חלה עליו, שמעשה שאדם עושה בו אינו מחייבו. על רקע זה – מה גם בצירוף הפנטסטי של ריבה יפת-תואר והמקושטת כסף וזהב – בתוך באר! – נדמית הנערה כאחת 'מן הרוחות', ולפיכך הוא מוכן לכרות עמה ברית כאן, ומיד, בלי לחשוב על הבאות ובלי שברית זאת תחייבו. והאמת, מיד לאחר שנשבעו זה לזה, פג קסמה בעיניו ונראה שהברית החלה להכביד עליו, 'וכיון שבא לעירו, עבר על אמונתו ונשא אשה אחרת'. ואילו מבחינת הריבה: באר המים החיים, שהושיעה את נפשה, נהפכה לה למלכודת, לבור. וכשהיא קוראת בשם העדים לשבועת-האמונים שכרתו היא והבחור, אין היא אומרת 'באר', כי אם 'בור'. כך נהפכה הבאר-הבור למלכודת-מוות לבני הבחור-הכהן מאשתו האחרת, כעונש על חטא הפרת-בריתו לריבה.

גם ב'שיר לאשת נעורים' המשיכה ההדדית משמשת לשני בני הזוג מלכודת-מוות:

רַק אַחֲרַיִךְ הָלַכְתִּי, בִּתִּי,
כְּצַוָּאר אַחֲרֵי הַחֶבֶל.

זאת לגביו. ואילו לגביה:

וְצָנַחְתִּ עַל אַדְמַת בְּרִיתִי
וְאֵלַי יוֹרִידוּךָ בְּחֶבֶל

וכמו שהיא נכנסת בו כדיבוק, ודמותה אינה מרפה ממנו גם אחרי מותו, כך נרדפת היא על-ידי רוחו המתה.

ושוב אנו חוזרים למוטיב היסודי המשותף למדרש ולשירים – הלא הוא מוטיב שבועת-האמונים, שבהיותה מחייבת את שני בני-הזוג לנצח (אפילו נעשה האקט של השבועה מתוך קלות-דעת וחולשת-הרגע) – היא הופכת את שניהם לקבנות.

קשרי-הברית היסודיים בחיי האדם, ולכן מקודשים אף בחיי החברה: בין אב לבנו, בין אם לילדיה, בין איש לרעייתו, בין אדם למי שהוא רעהו. ברית של דם, או ברית הנכרתת בדם, ושתיהן כאחת נוטפות דם קרבנות הברית.

שכן יסוד הקרבן טבוע בעצם הברית. ברית שהיא קרבן. קרבן שהוא ברית (טכס פולחן כריתת-הברית היה כמובן מיסוד הכרת).

בשיר ׳האסופי׳ שב׳עיר היונה׳ מופרת ברית הדם שבין אֵם לבנה – היסודית והנצחית בבריתות*[1] – כבר בראשיתה: האם מפקירה את פרי-בטנה.

הִנִּיחַתְנִי אִמִּי לְרַגְלֵי הַגָּדֵר,
קְמוּט פָּנִים וְשׁוֹקֵט, עַל גַּב.
וָאַבִּיט בָּהּ מִלְּמַטָּה, כְּמוֹ מִן הַבְּאֵר, –
עַד נוֹסָהּ כְּהַנָּס מִן הַקֶּרֶב.

אלא שלפי ההשקפה השירית של אלתרמן, ברית אינה ניתנת להפרה. לא-כל-שכן, ברית-היסוד בחיי אנוש – בין אֵם לפרי-בטנה. ולכן:

בְּטֶרֶם הַשַּׁחַר הֵאִיר, אוֹתוֹ לֵיל,
קַמְתִּי אַט כִּי הִגִּיעָה עֵת
וָאָשׁוּב בֵּית אִמִּי כְּכַדּוּר מִתְגַּלְגֵּל
הַחוֹזֵר אֶל רַגְלֵי הַבּוֹעֵט,
מֵעֲלֵי צַוָּארָהּ, לְעֵינֵי כֹּל יָכוֹל,
הִיא קְרָעַתְנִי כְּמוֹ עֲלוּקָה,
אַךְ שָׁב לַיְלָה וְשַׁבְתִּי אֵלֶיהָ כִּתְמוֹל,
וַתִּהְיֶה לָנוּ זֹאת לְחֻקָּה:
בְּשׁוּב לַיְלָה וְשַׁבְתִּי אֵלֶיהָ כִּתְמוֹל
וְהִיא לַיְלָה כּוֹרַעַת לַגְּמוּל וְלָעֹל.

וכאן, כמו ב׳שמחת עניים׳, אין מנוס מן הברית הכרותה. הנפשות המפירות אותה ביום – שבות ונקשרות בה בלילה. בחלום או בדמדומי-המחלה או כרוחות של מתים.

וְדַלְתוֹת חֲלוֹמָהּ לִי פְּתוּחוֹת לִרְוָחָה
וְאֵין אִישׁ בַּחֲלוֹם מִלְּבַדִּי.
כִּי נוֹתְרָה אַהֲבַת נַפְשׁוֹתֵינוּ דְּרוּכָה
כְּמוֹ קֶשֶׁת, מִיּוֹם הִוָּלְדִי.

(והשווה לשורות הבאות מן השיר ׳מערומי האש׳ שבמחזור ׳כוכבים בחוץ׳: ׳בחלומי – והיא בכפותי כאש. / בחלומה – אני בכפותיה׳.)

וכמו בשתי השורות המסיימות של הבית הבא:

וַאֲנִי שֶׁנִּתַּקְתִּי מִבְּלִי הִגָּמֵל
נִכְנָס אֶל בֵּיתָהּ וְהַשַּׁעַר נוֹעֵל.

וכמו שברית-האמונים בין הנאהבים אוסרת אותו בעבותות-נצח וכל אחד מבני הזוג הוא אסיר-עולם של רעהו, כך ברית-הדם בין האם וילדה:

הִיא זָקְנָה בְּכִלְאִי וַתִּדַּל וַתִּקְטַן
וּפָנֶיהָ קָמְטוּ כְּפָנַי.
אָז יָדֵי הַקְּטַנּוֹת הִלְבִּישׁוּהָ לָבָן
כְּמוֹ אֵם אֶת הַיֶּלֶד הַחַי.

האֵם לכודה בשבי ילדה והיא קרבנו – עד זקנה ושיבה – וגם לאחר מותה.

וָאַנִּיחַ אוֹתָהּ לְרַגְלֵי הַגָּדֵר
צוֹפִיָּה וְשׁוֹקֶטֶת, עַל גַּב.

---

[1] וראה גם השירים ׳ילודי אשה׳ בספר הנ״ל

וַתַּבִּיט בִּי שׂוֹחֶקֶת, כְּמוֹ מִן הַבְּאֵר,
וַנִּדַע כִּי סִיַּמְנוּ הַקֶּרֶב.

וכמו שהאם הניחה את פרי-בטנה לרגלי הגדר (והאסוציאציה היא של בית-קברות יהודי, שכן פרי הבטן הנקרע מאמו נחשב לטמא והוא נקבר מחוץ לתחום), כן הניח הוא מחוץ לגדר את אמו המתה בתכריכיה – ללמדך שהמעשה שעשתה מוציאה מהקהל ואף היא נחשבת לטמאה.

וַתַּבִּיט בִּי שׂוֹחֶקֶת כְּמוֹ מִן הַבְּאֵר.
וְיָרֵחַ עָלֵינוּ הוּרַם כְּמוֹ נֵר.

(יש לשים לב שוב לקשר בין באר ובין בור. באר-החיים, ובור-המוות.)
צורת השיר היא בלאדית; שתי שורות מסיימות בכל בית, והראשונה בהן היא שורה חוזרת. צורה זו מקנה לשיר אופי ריטואלי-כישופי המדגיש את תמציב מהותו של השיר (ברית-דמים לנצח, הכרותה בין האם וילדה. והשווה לבית שלהלן משיר 'החולד' שב'שמחת עניים':

לֹא לַהֶבֶל נִשְׁבַּעְתִּי לָךְ אִמֶּן
וּבַצַּר לִי גֵּו-אֶרֶץ אָשׁוּף.
אֶל חַיַּיִךְ כָּלִיתִי מֵעֹמֶק,
כִּי הַחַי הוּא כְּשׁוּף עַל כְּשׁוּף.

וכיוון שהשורה הראשונה בלבד, מן השתים המסיימות, חוזרת – הרי התקשרותה עם שורה חדשה, עם תוכן חדש, מוסיפה לשורה המודגשת עוד מימד, ופותחת פתח להתייחסות כוללת יותר, אוניברסאלית, המוציאה את השיר מתחום המקרה האנושי הפרטי אל תחום חוקי הטבע הכלל-אנושי.
תפאורת השיר מורכבת מגדר (בית-הקברות) ובאר-שהיא-בור לרגליה והתאורה היא של אור ירח, המושווה למר. זוהי אווירה רומנטית-מקאברית, והיא רקע אַפיני לשירת אלתרמן.
הקשר המכושף בין בני-הברית בחייהם ובמותם, מרצונם, או מטבע הקרבה הביולוגית שלהם (שמסתעף מעבר לקשרי אבות ובנים והוא חל על קשרי עדה ועם) מתייחס, כמובן, לקשר היסודי בין אב לבנו:

הַמּוֹלִיד לְנוֹלָד יֵהָפֵךְ,
כְּדָבָר הַמּוּבָן מֵאֵלָיו.
הַבֵּן אֶת הַקֶּרֶב עוֹרֵרְ,
וְאָבִיו נוֹשֵׂא-כֵּלָיו.

הָאָב נִגֵּשׁ קָרוֹב
אֶל בְּנוֹ הָרוֹאֶה הַרְחֵק.
לַיְלָה צָלוּל וָטוֹב.
לַיְלָה צַח – הֶעָפָר צוֹחֵק.

('לילה צלול', ב'חגיגת קיץ').

וכבר עמדנו על המשמעות הטראגית של קשר מורכב זה, כשמצד אחד מזוֹהה האב בתודעת הבן עם הכהן הגדול, שבידיו מופקד סדר ה'עבודה', אותו מעשה-פולחן ההופך יסודות סטיכיים לסמלים, וכך מצליחה החברה לשמור על שפיותה; ומצד אחר מזוֹהה האב בתודעת הבן עם חטאיו, שהבן נושאם והוא קרבנם. ולכן:

זֵכֶר אָב עָט לִרְדֹּף עַד צַוָּאר
אֶת הַנֶּפֶשׁ מִפָּנָיו וְאֵין חַיִץ.

('הבהוב ברק חורף' ב'חגיגת קיץ').

במחזה 'פונדק הרוחות', ממַשכּן חננאל הכנר-המשורר את רעייתו נעמי ביד החלפן-האב ותמורתה הוא קונה את החופש המדומה. (שכן מיד עם השתחררו משעבודה, כביכול, של האשה, הוא משתעבד לנקיפות מצפונו מצד אחד ולתאוות ההצלחה והפרסום מצד אחר, ושניהם מגולמים בדמות פושט-היד שנהפך לאמרגנו של הכנר-המשורר); האב-החלפן אוסף את נעמי, הקרבן הממושכן, אל ביתו. בנו הוא קרבן אהבתו את נעמי, הוא מושפל על-ידיה, בהשיבה את אהבתו ריקם; האב לוקח ממנה, איפוא, את נקמת בנו. משמעותו של הקשר שבין אב לבנו מתבטאת כאן

בקשר הנקם של הגברים נגד האשה. וכיוון שהבן-החלפן הוא קרבנה הישיר – הוא גם הרודה בה ביתר שאת והוא המתאנה לה להרבות את יסוריה ואת השפלתה.

אך גם הקשר בין החלפן-האב ולכנר-המשורר הוא קשר-של-ברית. והיא מעין הסתעפות של הברית היסודית בין אב לבנו, אפילו בהיותה ברית עסקית גרידא. נעמי, האשה-האוהבת, המופקדת-המופקרת בידי החלפן ובנו, נהפכת לקרבנם המשותף של השלושה: בעלה, החלפן האב והחלפן הבן.

כך נהפכת האשה לנושא הברית בין הגבר הנאהב (שהוא קרבן אהבתה הרוצעת אותו), ובין הגבר שהוא קרבן אהבתו הנרצעת אליה ובין האב הנחלץ לעזרת שניהם: את הראשון הוא משחרר ממנה (אף כי לא לנצח) ולשני הוא מזמן את הנקמה, על מתיקותה ועל כאבה.

בשיר 'קץ האב' שב'שמחת עניים' מדובר על הקשר בין האב והבת. קשר זה משוחרר מצד אחד מסיוט 'העקדה', שבה הבן מכפר על חטא האב, מן הסיוט המרחף על ראש הבן ומייסר את דמיונו של האב, ומצד אחר – הוא משוחרר מיחס של הזדהות בין בני אותו המין. בקשר אב-בת נותרו בטהרתם אהבתו וכוחו של האב, דאגתו ותמיכתו ביוצאת-חלציו.

אֲבָל גַּם בְּשָׁכְבוֹ נְטוּל קוֹל וּמָזוֹר,
וּבְקָרְבֵּךְ אֵלָיו, צַעַד צַעַד,
עוֹד נִדְמֶה לוֹ כִּי הוּא הַנִּקְרָא לַעֲזוֹר
וְאַתְּ הַמְבַקֶּשֶׁת סַעַד.

זֶה הֶרְגֵּל הָאֲבוֹת הַקַּדְמוֹן וְהַתָּם.
זוֹ שְׁבוּעָה שֶׁבֵּינוֹ וּבֵינֵךְ.
אַתְּ זִכְרִיהָ. הַרְבֵּה יִשְׁכַּח וְיִתָּם.
אֲבָל בָּהּ תְּגַדְּלִי אֶת בְּנֵךְ.
עוֹד עָלַיִךְ כָּעֵב יֵרֵד זֵכֶר הָאָב,
לְהַזְכִּיר בְּיוֹם דִּין וּפְקֻדָּה,
כִּי לִבּוֹ שֶׁאָהַב וּבְשָׂרוֹ שֶׁכָּאַב
אַחְרוֹנִים בָּעוֹלָם לִבְגִירָה.

וכמו שחטא האב רודף את יוצאי-חלציו גם אחרי מותו, כך אהבתו ודאגתו ותמיכתו בהם שמורות לבניו לנצח:

הִפָּרְדִי. כִּי בָא סוֹף, הוּא מַבִּיט בָּךְ. עַד קֵץ
נוֹצְצוּ אִישׁוֹנָיו הַחַיִּים.
כִּי הָאָב לֹא יָמוּת, כִּי הוּא אָב לְאֵין קֵץ.
כִּי שְׁאוֹלָה יֵרֵד חַיִּים.

דווקא בחולשתו של האב מתגלה כוחו. בהיותו מוטל על ערש מותו מתגלה כוח אחיזתו בחיים – למען ילדיו ומתוך אחריות ודאגה לגורלם. וכוח זה, נשיאה יומיומית בעול וכוח-התושיה, שסודו בדאגה הבלתי-נלאית לביתו – אינם בני כלייה:

זֶה הֶרְגֵּל הָאֲבוֹת לֹא לוֹמַר נוֹאָשׁ,
רַק לוֹמַר דִּבְרֵי אִישׁ וָאָב.
זוֹ חִיּוּת יֵשׁוּתָה שֶׁחָדְרָה כָּעֹשׁ
בְּעֵמְקֵי הַיּוֹמְיוֹם וּפְרָטָיו.
מִמֵּאָה יֵעָקֵר וְנָפַל כָּרוּת.
וּבְאַחְרוֹן לֹא יוּכַל הִכָּנֵעַ.
קָשִׁים, קָשִׁים הָאֲבוֹת לָמוּת,
כָּאֵלּוּן הַקָּשֶׁה הִקָּרֵעַ.

והוא הכוח השומר על שפיות החיים, והוא הנותן כוח לבני-תמותה לא להכנע:

וְאִם לֹא אָח לְאִישׁ וָרֵעַ,
וְאִם נוֹאָשׁ הוּא לִפְנֵי צָר,
מִי הַנֶּעוֹר בּוֹ וּמְיָרְאֵהוּ
מִשּׁוּב רֵיקָם אֶל הֶעָפָר?

אָבִיו נֶעוֹר בּוֹ וּמְיָרְאֵהוּ
כְּכֹחַ וּמוֹרָא חָשֵׁךְ,

אָבִיו נֶעוֹר בּוֹ וְעוֹבְרֵהוּ
כְּמוֹ אֶת גֶּשֶׁר הַהֶמְשֵׁךְ.

הבחנה זאת, של הכוח העולה מתוך החולשה – מתגלית בשירתו של אלתרמן גם כלפי האשה (נעמי ב'פונדק הרוחות', הרעיה ב'שמחה עניים', אחדות מדמויות החלוצים במחזה 'כנרת כנרת' ועוד). אלה הם כוחו ועיקשותו של הקרבן, של אותו שעיר משתלח לעזאזל מחלומו של הכהן הגדול, ה'עומד על הפסגה ורגליו כנטועות באבן, וכל כוח לא יזיזנו ממקומו'...

כך, משנהפך גם האב לקרבן, קרבן ההשגחה, קרבן טבעו שלו וגורלו וטבע הבריאה – נסגר מעגל הקרבנות.

לסיום נאמר: מוטיב קשר-הברית, השזור כחוט-השני בכל שירת אלתרמן, הנו דו-משמעי: הוא קושר באהבה והוא גם אוסר בכבלים שוב אנו רואים שעניין הדיאלקטיקה הוא אחד היסודות החזקים ביותר בשירתו. ליחסו האמביוולנטי לקשר-הברית יש השלכות גם על ברית בן עם וארץ, בין היהודים וההיסטוריה שלהם וכו', ועוד נרחיב את הדיבור על כך בפרקים הבאים.

נראה כי כוחו של אלתרמן פוחת באותם שירים (ב'עיר היונה', למשל, או בשירי העת והעיתון ובמאמריו הפוליטיים), כשהוא חדל להיות אמביוולנטי ונעשה חד-משמעי. כלומר: כשהוא חדל לראות את צד הפארדוכס שבדברים והוא מזדהה עמם הזדהות רגשית.

זַמְּרוּ, זַמְּרוּ אַחִים גַּם יַחַד,
זַמְּרוּ בְּקוֹל וּשְׂאוּ הַכּוֹס
לְקִנְאַת אָב שֶׁגַּם סוֹלַחַת
הִנֵּה גַם חֲשׂוּכַת מָנוֹס, –

אֲשֶׁר סְגוּרָה הִיא כְּמוֹ רֶשֶׁת
עַל אִישׁ, אַךְ חֵרֶף יְחוּדָהּ
הִיא גַּם הַשַּׁעַר גַּם הַגֶּשֶׁר
בֵּין הַיָּחִיד וְהָעֵדָה, –

אֲשֶׁר נְגִיעָתָהּ מִנֶּגֶד
קַלָּה כְּנִגּוּעַ הַנּוֹצָה
אֲבָל חוֹרְתָהּ הִיא אֶת צַלֶּקֶת
הַמּוֹרָשָׁה וְהַמּוֹצָא.

(מתוך ׳שיר עשרה אחים׳)

ברית הדם הכרותה בין אב לבנו – שסמלה העתיק הוא פולחן קרבן-המילה, (מילה הבאה במקום הקרבת הבן כולו, ובתור שכזאת היא קשורה בסיפור העקדה ובמושג הכופר ופדיון-הבן, מכאן הסתעפויות מרחיקות לכת אל ברית הבן-והאלוהים והעם-והאלוהים) – היא גם, לפי ההשקפה היהודית, החזקה והמחייבת בבריתות, הגורלית והבלתי-מתפשרת שבה, והיא מונחת ביסוד הקשר שבין אדם לבית שבטו-עמו. מכוחה נושא הפרט את עוון אבותיו ואבות אבותיו, והוא כפרתם.

השקפה זאת, של שכר ועונש קולקטיביים, מתבססת ביהדות יותר על נסיון-חיים, על יצר השימור הקיבוצי, והיא מציעה לקרבן הפרטי את הדביקות באמונה ואת השכר האישי בעולם הבא כפיצוי על סבלו. ואולם נחמת האמונה, מסתבר משירתו של אלתרמן, לא הוענקה למשורר, משום כך אין הוא יכול שלא לראות בברית הכרותה בין אדם לבין עמו את דם הקרבן השפוך. כבר בעצם חוק הברית-מבטן שבין האדם לעמו, חוק כפוי שאינו ניתן לבחירה, יש משום עריצות טראגית. על-אחת-כמה-וכמה כבד אַכפו של חוק זה על בן העם היהודי, ששותפות הגורל הלאומי עושה אותו ממילא שותף לקוֹד מוסרי המחייבו במצוות ובאיסורים, וברית-הדמים הכרותה בינו לבין עמו – יומם וליל, כל ימי חייו, וגם אחרי מותו – אין לו מנוח ממנה.

מצב כזה הוא קשה מנשוא למשורר חסר-האמונה, ואין לו מנוס ממצוקתו אלא בפונדק – על כל האורנמנטיקה הקשורה בו – או במוות.

המשורר ׳מת׳ אמנם בשירתו המוקדמת ב׳שמחת עניים׳, והוא עשוי להזדהות עם המת בשירתו המאוחרת, כמו בשיר ׳דו-שיח׳ בין מיכל ומיכאל ב׳עיר היונה׳ :

מִיכַל, אַיֵּךְ? עִוֵּר שֶׁלַּחְתִּי לַחָפְשִׁי
אֶל תֹּהוּ, אֶל אֵין אֵשׁ וְאֶרֶץ וְשָׁמַיִם.
נָפַל גּוּפִי אַפַּיִם. נִכְרְתָה נַפְשִׁי.
רַק בְּשָׁמְעִי קוֹלֵךְ תּוֹעוֹת יָדַי אֵלַיִךְ.

מיכאל מעיד על עצמו שהוא ׳עיוור׳ בחוסר-אמונתו. ובמותו, משׁשׁוּלח לחפשי, הוא ישוּלח כאותו שׂעיר ׳אל תוהו, אל אין אש וארץ ושמים׳. כאן היש הממשי, היחיד – הוא הרעיה , מיכל – שהפגישה האידילית בינהם תיתכן רק כששניהם ישכנו בין רגבי עפר.

ואולם הבחירה היא , כאמור, בין המוות ובין קבלת-הדין. המוות הוא המפלט מעבותות הברית בשירתו הלירית. ואילו בשירתו הרטורית – המקלט הוא בקבלת-הדין. כדי להשלות את עצמו שהוא מקבל דין זה מרצון ומבחירה – אין לו אלא לדבוק ביתר-שׂאֵת בגורלו כבן עמו ולשאוב מכך אונים וטעם חיים.

כך מקבל הבן הבכור את דין ׳עקדתו׳ ב׳שירי מכות מצרים׳ (וסיפור העקדה שימש יסוד מיתי-ארכיטיפי למחזור זה) :

אָבִי, עָלַי הַכְּתֹנֶת, אָב, אֲנִי נָכוֹן.
בְּכוֹרִי וּבֶן-זְקוּנַי. בְּכוֹרִי, וּבְכוֹר אָמוֹן.
– צָנַח הָאָב עַל בְּנוֹ, נִצָּב הַשֶּׁקֶט רָם.

שָׁלְמוּ מַכּוֹת אָמוֹן. עַמּוּד הַשַּׁחַר קָם.

אין הבדל בדבר אם ההשתייכות של הבכור כאן היא לעמה של נא-אמון, שהוא אויבו של העם היהודי, כמו במחזור זה, או לעם היהודי עצמו, כי גם בעניין דמות-העם מגלה אלתרמן צד פרדוכסאלי, דו-פנים:

צַלְמֵי רוֹדְפָיו* צוֹפִים מִתּוֹךְ צַלְמוֹ,
אֲבָל בְּתוֹךְ צַלְמָם צַלְמוֹ טָבוּעַ.
בְּשֵׁמָם שֶׁל אֲבוֹתָיו וּבְשֵׁם אִמּוֹ
קָרְאוּ הֵם אֶת בְּנֵיהֶם עַל קְלָף וָלוּחַ
כַּתְּבוּ עָלָיו שִׂטְנָה לְהַחֲרִימוֹ
אַךְ בִּכְתָבָם נִשְׁקָף כְּתָבוֹ רָבוּעַ.

(׳צלמי פנים׳ – ׳עיר היונה׳).

ועוד נחזור לעניין זה.

שלב זה של קבלת-הגורל הוא שלב של התבגרות (פולחן בר-המצווה היהודי) ובעצם הקבלה של גורל העם ׳מאמץ׳ המשורר, כביכול, את העם היהודי. כך נהפך הבן מקרבן חסר-אונים לאב הנושא באחריות, ובשירתו המאוחרת של אלתרמן (החל ב׳עיר היונה׳) כזאת היא הדמות המשתקפת מן השירים: של אב-מאמץ, של כהן גדול בעל סמכות, נושא באחריות, ומנצח על סדר ה׳עבודה׳, שאין כל קונפליקט בינו ובין הגורל היהודי, שהמהפכה הציונית היא אחד מגילוייו (מבחינה זאת אפשר להתייחס אף לשירתו המוקדמת של אלתרמן כאל שירה מפוצלת: זו הלירית, שבה מזדהה המשורר עם הבן-הקרבן, ו׳שירת העת והעיתון׳, הרטורית, שבה חל תהליך ההזדהות עם האב בעל-הסמכות).

מענין, שבפתח האפוס של ׳עיר היונה׳ נוטע המשורר את השיר ׳דו-שיח׳, שכן ענפיו של שיר זה מסתעפים מצד אחד אל שירתו הלירית-אינטואיטיבית, אשר בה מוצא המשורר מפלט במוות, ומצד אחר הם מסתעפים אל שירתו הריטורית, שגולת-הכותרת שלה היא בשירי ׳עיר היונה׳ עצמם, ואשר בהם מקבל המשורר את דין גורלו כבן העם היהודי. אף על פי שבשיר ׳דו-שיח׳ מיכאל הוא עדיין בבחינת קרבנו של גורל זה –

מִיכַל, אַיֵּךְ? סַכִּין הָיִינוּ בְּכַפָּהּ
שֶׁל עֵת לֹא רְחוּמָה בַּהֲגִיחָהּ מֵאֶרֶב.
מִיכַל, אִשָּׁה אוֹהֶבֶת, נַעֲרָה חַפָּה,
מְחִי סַכִּין מִלֵּב לְעֵת תָּנִיעִי עֶרֶשׂ.

כבר בשיר שלאחריו מתחיל אפוס הגבורה של הקרבן, השואב כוח מסבלו הממושך והוא מתמרד בגורלו ונוטלו בידיו, לא מתוך בריחה מזהותו המוּעדת לפורענות, ולא רק מתוך השלמה עמה, או קבלתה כעניין שאין מנוס ממנו, אלא מתוך גאווה עליה, מתוך תחושה הירואית שכוחו עמד לו לגבור על היסוסיו, פחדיו, רתיעותיו. מכאן הטון הפאתטי במרבית השירים, כאילו היה המשורר נתון במצב אקסטטי של התאהבות (כשהצבעים נראים עזים יותר, הקונטורות חדות יותר, הכל נראה יפה, מפעים. גם הסבל , העוני, הכאב – כמו מנת חלקם של המעפילים, למשל, שאת גורלם שר אלתרמן ב׳עיר היונה׳); והמתח הגבוה שבו השירים שרויים מעיד על תחושה זאת, כמו גם המשקל האוניפורמי (׳כמצעד של אלפי רגלים המכות לסירוגין אנאפסטים או טרוכאים, והכל בתדירות שניתן לנחשה מראש׳ – אברם רז, במאמרו ׳שמחת עניים והביקורת על שירת אלתרמן׳) – מרמזים על כך שהמשורר לא רק קיבל עליו את דין ההזדהות עם העם, אלא הלהיב את עצמו עד כדי התנדבות לשורותיו המגוייסות, להיות שופרו במעללי-גבורותיו על הגנת חייו.

כך גם בספר ׳שמחת עניים׳, שבחלקו הגדול הוא שירה אישית מובקהת, ובחלקו יש בו השלכות על שואת היהודים. סיוט השואה, הטבח ההמוני, הברוטאלי, הסאדיסטי, המשפיל, האפיל בעצמתו ובהיקפו על מצוקתו האישית של המשורר על יאושו מאמונה או מכפירה. סיוט זה האפיל גם על ספקנותו המענה באפשרות ההשלמה והאיזון בין הצד הרודני, הנוקשה והחמוּר של מורשתו האישית (הצד היצרי או היפוכו – המוסרי), ובין צדה הרגשי שהוא צד הקרבן (והמשורר הוא קרבנו של משחק-יחסים זה). וכפי שקורה לעתים ביחס שבין הספרות והחיים – שמאורעות חיצוניים המתרחשים באיחור מהווים בבוּאה להתרחשות נפשית קודמת במשורר – אף כאן, שואת ישראל פרצה, כביכול, מתוך סיוטיו האישיים של המשורר, וכאן ניתנה לו האפשרות להזדהות עם הקרבן היהודי, ובכך להשלים עם הצד הרגשי של מורשתו האישית, ולהוקיע את

* של העם היהודי – א.צ.

כוחות היצריות הפורצת ואת העיוות המוסרי שבא להצדיקה בתיאוריות נאציות. (והן 'צלמי רודפיו' של העם 'צופים מתוך צלמו ובתוך צלמם צלמו טבוע'). ולא זו בלבד: המשורר יכול סוף-סוף לדבוק באמונה בעמו הנבחר, הנבחר ליסורים ולחרפה, אך גם לכוח.

כעת יכול המשורר למצוא בעם היהודי את הסינתזה הברוכה בין היצר והמוסר מצד אחד, ובין הרגש מצד שני – ואת ההשלמה בין שני אלה. ואם בתור קרבן השואה גבר הצד הרגשי – צד החמלא של העם – על היצרי (המוצא משענת במוסרי הרודני) – באה הציונות וחיזקה צד מקופח זה. ובממלכתיות, על כל השלכותיה, ניתן לצד זה של העם יתר-תוקף. ביטוי חזק לסינתזה זאת של המשורר ניתן ב'שירי העת והעיתון שלו', שבהם אין המוסרי נשען עוד על היצרי, תוך פסיחה על הרגשי, אלא שרוי בהשלמה גמורה עמו. כאן אנו עדים לתוקף המוסרי העצום שניתן למשורר על-ידי איזון זה.

השמחה שבקבלת-הדין ובהקרבה המתבקשת ממנה באה לידי ביטוי במחזה 'כנרת כנרת', וזהו שלב נוסף ביחסו של המשורר לקרבן המועד. היחס שהיה טראגי בשירתו הלירית המוקדמת, נעשה מפוכח, כביכול, אך חדור הערצה, בשירתו הרטורית, ואילו במחזה 'כנרת כנרת' אהבתו העוברת על גדותיה של המחזאי לדמויותיו משווה להן אופי קומי, שהוא על סף הגרוטסקי.

אנשי העליה השניה, שהלכו להתיישב באותה נקודה מבודדת ושוממה בגליל-התחתון, הקריבו את חייהם לא רק מדעת ומרצון, אלא מ ה ת ל ה ב ו ת, על מזבח רעיון התישבות היהודים בארץ-ישראל. עד כדי כך עז רצון ההקרבה העצמית שלהם, שזרח, חבר הקבוצה, מתאונן לפני אליעזר על קיפוח מבחינת ההקרבה העצמית, על כך שחברי הקבוצה הנוכחיים אינם חלוצים ממדרגה ראשונה, שכן הראשונים, שהגיעו לפניהם, לא קיבלו 'חושה עם חלון, עם תבן מעולה לישון עליו ועם ספסל.' והוא מתאווה לברוח ממקום שומם זה, מתנאי הקדחת, העבודה המפרכת, הסכנות האורבות מבחוץ, העוני וכו', אל מקום 'שיש בו עוד קצת חלוציות ממש...' אל הקרבה עצמית רבה יותר, שכן ההקרבה היא משאת-נפשו, היא חלום-חייו. (מבחינה אמנותית משתלטת כאן, לרעת המשורר, הרומנטיקה הלאומית – כמו במקומות אחרים הרומנטיקה האקזוטית-עדתית – המרחיקה אותו מן הריאליות וכן מן העומק הפילוסופי ויוצרת אצלו יחס פטרוני-חיצוני לדמויותיו, כמו לתימניסוכו', ב'חגיגת קיץ'. נראה שרק על-ידי קריאת המחזה כקומדיה ניתן לרכך יחס זה.) המשורר עבר איפוא דרך ארוכה מאז תיאר את חלומו של הכהן הגדול ברשימתו 'על הבלתי-מובן בשירה', שבו השעיר מסרב להיות קרבן: החלוצים, הקרבנות המועדים במחזה 'כנרת כנרת', חלומם הוא להיות קרבנות.

מסתבר שהסדר הכרונולוגי שבו נכתבה שירתו של אלתרמן תואם את יחסו לקרבן: הקרבן המועד נושא את עוון אבותיו ומת בחטאם למרות רצונו – בשירתו המקודמת; הקרבן מקבל את גורלו מהכרה ומרצון והוא מתנדב לשאתו – בשירי 'עיר היונה'; והקרבן הופך את ההקרבה למשאת-נפש, לתוחלת, לחלום-חיים, בכיסופיו הכמוסים להיות קרבן – במחזה 'כנרת כנרת'. ריבה אם התינוק ב'כנרת כנרת', מקריבה את אהבתה האמהית, את היצר לטפל בתינוקה, למען צרכיה הדוחקים של הקבוצה; כך ליובה מקריב את חייו למען אשרה של טניה אהובת-לבו, ומניחה ללכת אל בחיר-לבה מרדכי, מתחרהו על אהבתה; אפילו פייטלזון, נציגו המפוכח של הסקטור הפרטי, שמכלכל את צעדיו בהתאם לטובת-ההנאה החמרית, נסחף ברוח זאת של הקרבה עצמית ומוכן לוותר על החוב שהקבוצה חייבת לו, משום מראה שנגלה לו בחלום...

נראה כאילו נסתם כאן הגולל על פרשת הקרבן, למן התמרדותו הלא-מציאותית בגורלו עד קבלת-הדין שבבגרות, מתוך ראייה מפוכחת של המציאות ויתור על שעשועי-דמיון ועל אפשרות לעקוף את גורלו – ועד הפיכה מוחלטת של היוצרות: מעתה נכסף הקרבן, בדמיונו, בחלומו, למלא את יעודו, ובמקום שהמציאות אינה קיצונית דיה בשבילו, הוא משתוקק להמירה במציאות אחרת. אולם המחשבה האלתרמנית נמצאת בתנועה מתמדת: מחשבה והיפוכה, תיזה ואנטיתיזה; והנטייה לראות את הדברים שמתחת לדברים, אינה מרפה ממנו גם כאן. במונולוג של טניה, בהיותה הוזה בקדחת, שוב מתמרד הקרבן בסדר ה'עבודה' ומאשים את גורלו, אף כי הוא עצמו בחר בו, כביכול. התשובה שיקותיאל משיב לטניה מקבילה לתשובה שהכהן הגדול משיב לעצמו בהקיצו מחלומו: שאין להתייחס להתמרדותו של השעיר, כיוון שזו אינה קיימת אלא בחלומו...

הזכרנו את שני הפתרונות הקיצוניים למצוקת המשורר-הקרבן: במוות ובהיצמדות ללא סייגים לעם-היהודי ולגורלו. ואולם בין שני קטבים אלה קיימת פשרת הקיום וזו מוצאת את ביטויה בשירי-הפונדק של אלתרמן, הפזורים בכל שירתו, המוקדמת והמאוחרת.

פֻּנְדָּק בַּדֶּרֶךְ, יוֹם רִאשׁוֹן שֶׁל דְּרוֹר
הִנֵּה נִשְׁלָם! יוֹם עֲלוּמִים. יוֹם אֹשֶׁר.
מַגָּע אֶחָד וּפִתְאֹמִי שֶׁל חֹפֶשׁ
נָגַעְתִּי בְּסִפּוּר חַיַּי, – וּבְכָר אֲנִי שׁוֹמֵעַ מִתּוֹכוֹ
אֶת סַעֲרַת כּוֹחָם שֶׁל כָּל יָמִים אֲשֶׁר יָבוֹאוּ,
אֲשֶׁר לְעֵמָּתָם יִהְיֶה גַּם יוֹם אַחֲרוֹן, יוֹם מָוֶת,
כְּפוֹשֵׁט-יָד עָלוּב הַבָּא לָקַחַת
רַק אֶת קְלִפַּת הַגּוּף שֶׁתִּזָּרֵק אֵלָיו
כַּאֲסִימוֹן שָׁחוּק: בּוֹא, קְרַב, פּוֹשֵׁט-הַיָּד!
בּוֹא, פּוֹשֵׁט-הַיָּד! מִיּוֹם זֶה וָהָלְאָה
אֵינִי יָרֵא אוֹתְךָ! בּוֹא, פּוֹשֵׁט-יָד!

כך אומר חננאל לנפשו בפונדק-הרוחות שאליו נקלע משהשתחרר מאהבת-רעיתו הרוצעת. (אותה אהבה שהבן-הקרבן מחפש בה לתומו מקלט, ואילו היא כובלת אותו באזיקיה והופכת אותו לקרבנה, ממש כמו שחננאל הופך את נעמי לקרבן אהבתה אותו, ולקרבנה של אהבת בן החלפן אליה, השׂמה אותה באזיקים של ממש). הפונדק, כפשרת הקיום, הוא גם אשלית-הקיום. אשלית חדוַת העלומים והאושר, אשלית החופש והצפיות הגדולות, שכן האשליה כמוה כשיכחה, כאי-זכרון הלקחים מדעת, ורק באמצעותה תיתכן ההתפשרות עם הקיום והיכולת להמשיכו.

דא עקא, ברגעי הפיכחון והצלילות שומע המשורר את קול לבו, את נקיפות מצפונו כבן-ברית, כמי שקיבל עליו את עול שבועותיה של חברת-האדם, שגורלו הועידו להשתייך אליה: רעיתו, שבטו, עמו, החברה האנושית בת-זמנו. אלה בעל-חוב שלו, שהוא בטוח בבוֹאם כפי שהוא בטוח בבוא בעל-חוב אחר, שהאדם הוא קרבנו – המוות. במחזה 'פונדק הרוחות' סמלם של בעלי-חוב אלה הוא פושט-היד, שחננאל בשכרונו מן החופש מתרברב כי אינו מתירא עוד מפניו. וכדי להגביר את בטחונו, כי אכן כך הוא, זוכה פושט-היד לדינרי זהב מידו, וחננאל מפתהו לתיתם במשקה.

כיון שהפונדק נמצא תמיד על אֵם-הדרך והשייה בו אינה מחייבת פתרון קטבי, אלא רק השהית מצב קיום של אשליה, הקטעים האלה ב'פונדק הרוחות' הם מן היפים ביותר במחזה, ולהבדיל מן הקטעים בבית החלפן, אין הם מביכים. אולי מפני שתכונות כמו טוב ורע, אכזריות והקרבה, כשהן מוחלטות – אין הן עוד נושא לאמנות.

פושט-היד, בעל החוב, נושה בו גם מכיוון אחר: בדמות אמרגנוֹ הוא משעבדוֹ לאמנות, שמטבע ברייתה היא אחות ליין-הפונדק, בהיותה מספקת את התבלין החריף והמגרה לפשרת הקיום, שהחופש הוא נשמת אפיו ותכליתו. אולם שעבוד זה לאמנות לא בא אלא כדי לצבור דינרים, עוד ועוד – ולתיתם ביין.

ענין זה, של שעבוד הנשמה בשל להיטות גשמית, אינו יכול שלא להזכירנו את ד״ר פאוסט שמכר את נשמתו לשטן, מפיסתופל, תמורת הבטחה למילוי תשוקותיו הגשמיות.

ההקבלה בין 'פונדק הרוחות' ובין 'פאוסט' של גתה, מתבקשת למעשה, בכל המחזה. כמו פאוסט, חננאל הוא גיבור חצוי, בעל רוח חקרנית וחסרת-מנוחה השואפת ל'ספירות עליונות', אך כמיהתו זו אינה ממתיקה בעיני המחבר את כשלונו המוסרי. כמו פאוסט, גם חננאל מנסה להתמרד בהשתעבדותו (אף כי זוהי השתעבדות מרצונו) לנציג-הגשמיות שלו (מפיסתופל-האימפרסריו), ומאמץ נואש זה אולי מזכה את שניהם במשפט-הרחמים של הקורא.

נראה שלא במקרה עשה אלתרמן את חננאל, אותו גיבור 'פאוסטי' שלו, כנר, ובכך הזדהה עם הכרתו של גתה בטבעה הדואלי של המוסיקה ועם חשדנותו לגבי כוחה הגשמי-האורגיאסטי-הדיוֹניסי (בניגוד לכוחה הרוחני-האפולוני, בהתאם לחלוקה האפלטונית).

גם מצבה של נעמי, האוהבת הנאמנה, שהעינויים הם מנת-חלקה בהיותה קרבן אהבתה לחננאל, מקביל למצבה של מרגריטה (גרטכן) אהובתו התמה של פאוסט. ושתיהן הן קרבן חולשותיהם הגשמיות של אהוביהן.

ואם להמשיך בהקבלה: כמו שמפיסתופל התראה לראשונה לפני פאוסט בדמות כלב שחור, כך האימפרסריו התראה לראשונה לפני חננאל בדמות פושט-יד (אך זהותו השטנית הוברה לו מיד, עם הודעתו שהוא הולך ליטול את נשמת נעמי, העומדת לטרוף את נפשה שכפה). כדוגמת פאוסט ומפיסתופל, יוצאים גם חננאל והאימפרסריו שלו למסעות, לאחר שחתמו על חוזה ביניהם, והתחנה הראשונה לשני הזוגות היא בית-המרזח, על 'רוחות הרפאים' הממלאות אותו.

ולא זו בלבד: האימפרסריו ב'פונדק הרוחות' מקביל למנהל התיאטרון בשיר-הפתיחה ל'פאוסט', ובעל התיבה-המזמרת האלתרמני מקביל לבדחן באותה פתיחה. (כמו שמטבחה של המכשפה ב'פאוסט' מקביל ל'יורת הכשפים הרותחת' ב'חגיגת קיץ'). יתר על כל, נראה שתכונות רוחניות דומות קושרות את אלתרמן לגתה: כגון יחסו המורכב של גתה למדעים המדוייקים וההתבטלות שהוא חש כלפיהם כאמן; כגון התעסקותו בפועל במדעים אלה ושאיפתו להביא לידי הרמוניה בין המדעים ובין עולם האידיאות והרגש, בהיותו צופה את הגבול שבו שני העולמות משיקים אלו לאלו ומשלימים אלו את אלו. ואולם, להבדיל מגתה, שפיתויי השטן התבטאו אצלו גם בכניסה לפרד"ס של אמונות ותרבויות זרות ועבודה-זרה ממש, ובייצר להתמודד עם אלה (החלק השני של 'פאוסט'), אלתרמן, כפי שנוכחנו לדעת, הגביל את עצמו להכרה בד' האמות של עמו ותרבותו, ואילו גיחותיו אל מחוץ לתחום זה, שבאו לידי ביטוי בשירתו הלירית המוקדמת, נעשות לתוך עולם שאינו מוגדר הגדרה של מקום, או זמן, או תרבות מוּכּרת כלשהי.

כך נסגר עוד עגל אחד, שרבים משיריו של אלתרמן סובבים על צירו, והוא האיזון העדין ביחסים שבין האמן ואמנותו.

אולם נחזור אל הפונדק עצמו. הפונדק שעל אם-הדרך הוא מקלטם הארעי של המשולחים, אותם שנשתלחו ממקומם, שמצוקת שילוחם ושליחותם מבריחה אותם אל הפונדק, כמו של ארחי-פרחי למיניהם, קרבנות החברה ומזיקיה, כמו של סתם עוברי-אורח. והשירים המושרים בפונדק הם מטבעם בחבורה, ולחבורה. לפיכך שירי הפונדק של אלתרמן מכוּונים לקהל-שומעים ולא לקורא הבודד, וודאי שאין הם שירים שבין המשורר לבית עצמו. מכאן ריבויי הציווּי בלשון רבים:

שַׁלְּחוּ אֶת שִׁירֵיכֶם כְּאַיָּלָה וָעֹפֶר
הַקְשִׁיבוּ –
עוֹד הַרְחֵק הַרְחֵק מְנַהֲמוֹת
הַרְבֵּה דְּרָכִים*

או השאלה המכוונת לרבים-סתמיים:

אוֹרוּ אֶת עֲנַק הָאוֹר
מִי בָּעֵינַיִם יַקִּיף?

מכאן מודעוּת המשורר לקהל שומעיו, הנמצא לנגד עיניו תמיד והוא מכריז באזניו מה בכוונתו לעשות:

אֵצֵא לִי עַל כֵּן, בְּמְעִיל קַיִץ פָּשׁוּט,
לְטַיֵּל בֵּין פִּילֵי הַשָּׁמַיִם.

והלאה:

אָז אֶקְרָא להם* שִׁיר הַלֵּילוֹת שֶׁהִלְבִּינוּ,
שִׁיר עֵינַיִם פְּקוּחוֹת לְלֹא צְחוֹק וְיוֹנָה.

וכשהמשורר מדבר בזמן הווה, הוא משתמש בגוף ראשון-רבים:

כִּי גּוּפֵנוּ הַפֶּרֶא, חֲתַן הַדָּמִים,
עוֹד לוֹהֵט בְּמַסְוֵה הַחִיּוּךְ וְהַבֶּגֶד.

בְּבִרְקֵי חֲלוֹמוֹ תְּנוּמָתֵנוּ נִסְקָלֶת
וְאָנוּ נוֹפְלִים,
נִפְתָּחִים – כִּסְדוֹם!

או שהוא מחבר שירים לכבוד הפונדקית:

---

* ההדגשות שלי – א.צ.

* לפילים – א.צ.

--- כִּי הִנֵּה הַשִּׁירִים שֶׁחִבְּרוּ לִכְבוֹדֵךָ.
לַמִּלִּים שֶׁאִמַּנְתִּי חַסְדֵּךָ לוּ יֵתַן-נָא.

והוא משבחה ומקלסה. וכשהוא משתמש בגוף ראשון-יחיד, הוא מדבר בזמן עבר או עתיד (כמו בסיפור), ולא בזמן הווה:

אֵצֵא לִי עַל-כֵּן בְּמְעִיל קַיִץ פָּשׁוּט
לְטַיֵּל בֵּין פִּילֵי הַשָּׁמַיִם.

אָז אֶקְרָא לָהֶם שִׁיר הַלֵּילוֹת שֶׁהִלְבִּינוּ

נַהֲמִי נַהֲמִי, כִּי אֵלַיִךְ אֵלֵךְ.

אֵתַע מְסֻחְרָר בְּאֵדֵי חֶלְבֵּךְ

(בעצם, כמעט בכל השירים פונה אלתרמן אל הקהל. הם מכוונים אל העם, או אל האנושות, כמעט לא אל עצמו פנימה ולא אל יחיד. וזוהי דרך כתיבת אָפינית לפילוסוף או לנביא).

ענין התנועה, אף הוא אָפיני לקטיגוריה שירית זאת, של הליכה בין פונדק לפונדק, וכבר הזכרנו את שיר הפתיחה ל'כוכבים בחוץ', כמו את השירים 'אל הפילים', 'מזכרת לדרכים' וכו', בקובץ הנ"ל. מובן, ששירי-המסע של אלתרמן הקשורים בשירי הפונדק אינם מסתברים דווקא כמסע בפועל. עתה, כשהמושג 'מסע פסיכודלי' כל-כך רווח,ניתן כמדומה להבין ביתר קלות את מובנם של שירי-המסע האלתרמניים גם במישור הזה. מסעיו-הפלגותיו של המשורר נעשים אף הם בחבורה, באותה חבורה המתקבצת בפונדקים שבדרך, והאווירה הטרובדורית עם התפאורה המקאברית והדימויים הגוטיים, כמו גם המשקל הבלאדיסטי של שירי הפונדק, או הפזמוני המתחרז, אָפיניים, כמובן, לסיטואציה זאת*. – כך גם הג'סטה הרחבה הדראמטית:

כִּי סָעַרְתִּי עָלַי לָנֶצַח אֲנַגְּנֵךְ
שֶׁוְּא חוֹמָה אָצוּר לָךְ, שֶׁוְּא אַצִּיב דְּלָתַיִם!

או:

אֱלֹהִים אַדִּירִים, בְּהַגִּיעַ יוֹמִי,
עַל מִפְתַּן עוֹלָמְךָ הַנִּיחֵנִי לִגְוֹעַ.

אָפינית לשירים בחבורה המושרים בפונדק בהשפעת משקה, כמובן, הגורם להתרוממות הרוח. או הג'סטה האבירית, הקונדסית-אירונית הנאמרת מגבוה:

כִּי נֶהֱדַרְתִּי פֻּנְדָּקִית, מֵהֲדַר הַפִּילִים,
וַתִּגְאִי בְּמָתְנַיִךְ וּמִי יְחַבְּקֵן?
לְמַרְאַיִךְ, כַּלָּה, לֵילוֹתַי מַפִּילִים
אֶת לִבָּם הַנִּבְעָת, הַשּׁוֹמֵט מִן הַקֵּן.

או:

כָּל עוֹד זֶה הָעוֹלָם אֶת שִׁירָיו לֹא יִרְצַח
יֵלְכוּ הַשִּׁירִים
לְהַקִּיפֵךְ!

כך השארם, שאינו חותר דווקא לדיוק:

לַסְּפָרִים רַק אַתְּ הַחֵטְא וְהַשּׁוֹפֶטֶת

---

* ראה מאמרו של דן מירון: 'המת והרעיה', 'משא' 21.8.1959

פִּתְאֹמִית לָעַד! עֵינַי בָּךְ הֲלוּמוֹת,
עֵת בִּרְחוֹב לוֹחֵם, שׁוֹחֵת שְׁקִיעוֹת שֶׁל פֶּטֶל,
תְּאַלְּמִי אוֹתִי לַאֲלֵמוֹת.

או הג׳סטה הבלתי-מחייבת:

תְּפִלָּתִי דָּבָר אֵינֶנָּה מְבַקֶּשֶׁת,
תְּפִלָּתִי אַחַת וְהִיא אוֹמֶרֶת – הֵא לָךְ!

וכן ההפלגה לדימויים פנטאסטיים:

לֹא הֶחָג פֹּה הִמְרִיא, לֹא בְשׁוֹרַת הַיּוֹנָה,
אֲבָל חַלּוֹנוֹת לָהֲטוּ לִרְאוֹתֵנוּ,
אֲבָל הַשָּׁמַיִם,
כְּעֵז לְבָנָה,
עָלוּ לְלַחֵךְ אֶת חֲצִיר גַּגּוֹתֵינוּ.

ומכאן ׳כוח האדירים׳ של המשורר הנתון להשפעת המשקה והגורם לו ׳להתגבר כאריה׳.

אֱלֹהַי, הֲדוּרָה הִיא עִירֵךְ הַהוֹלֶלֶת,
הוֹצִיאֶנָּה אֵלַי לַזִּירָה!

או:

לִקְרֹא לוֹ* כְּאֶל יָם לְהִשְׁתָּעֵר אֵלָיו!
אֶת כָּל עֵינַי בְּנֵפֶץ כִּדְלָתוֹת לִפְקֹחַ!
בָּאוֹר וּבַזְּכוּכִית לִהְיוֹת נוֹשֵׂא כֵּלָיו,
לִמְשֹׁךְ עָרֵי זָהָב וָשֶׁמֶשׁ עַד אֵין כֹּחַ!

או:

כִּי אִם נֵצֵא הֵידָד לִקְרֹא בְּדַלְתוֹתֵינוּ
לַמֶּלֶךְ בַּמֶּרְכָּב, לַקָּרָב, לְאֵל אַדִּיר.

וכן רוממות-הרוח צובטת-הלב בשיר ׳אל הפילים׳ ותיאורם של ׳פילי השמים׳ כ׳כחולי-שער׳ ׳רכי-כרס׳, ׳מבוססים בטיט השקיעה הוָרוד, איומים ונוגים ורבי-כוח׳.

בהפלגותיו-מסעותיו השיריים, בהשפעת הסם-המעורר של המשקה שבפונדק, נגלים למשורר מראות, זרים על-פי-רוב למקום ולזמן, מראות-עולמות יצירי-הרוח:

מַרְבַדִּים אֲדֻמִּים
מְפָרֶשֶׁת הָעִיר.
כָּל חֵילוֹת הַצְּבָעִים לְטַוֶּסֶת הָעִיר
הַרְרֵי הָאָסִיף בַּזָּהָב הַצָּעִיר.
קְרוֹנוֹת רַעַשׁ וָאֶבֶן פּוֹרֶקֶת הָעִירוּ!

או:

בִּקְרוֹנוֹת נוֹשְׂנִים בָּא הַלַּיְלָה הָעִירָה.
בָּא קִרְקָס מִתְנוֹדֵד, בְּעִמְעוּם וּקְרִיאוֹת,
עִם כְּלָבָיו, עִם רֵיחוֹת הָעִטְּרָן וְהַבִּירָה,
עִם רוּחוֹת מֻרְחָקָיו בְּקִפְלֵי הַיְרִיעוֹת.
וְנוֹטָה אֹהָלִים וּמְעַנֶּה מַנְדּוֹלִינוֹת
וְתוֹלֶה פַּנָּסִים לְרִיסֵי הַכִּכָּר
וְחוֹלֶה מֵחָדָשׁ אֶת אֲשֶׁר כְּבָר חָלִינוּ,
אֶת אֲשֶׁר נִתְיַגֵּעַ וְנֶגַּן וְחָזַר.

---

* ליום – א. צ.

המשורר, הלום-המשקה, רואה את המציאות כמו ממרחק, כמו מפלנטה אחרת. במצבו זה גם הדמות האהובה תיראה בעיניו כאילו היא מעולם אחר, ובלתי-מושגת: הרעיה בשירי 'שמחת עניים', האהובה, התחומה ב'הר הדומיות', מיכל, אשר מיכאל בעוורונו, בהיותו תועה באולם-התוהו, אינו מסוגל להגיע עדיה. תיאורי התחושות הפיסיות, המלוות את השתייה המופרזת בפונדק, מפוזרים על פני כל שירת אלתרמן:

אִם יִרְצֶה אֱל֫הִים וְנֵרֵד מִ תְּ לִ יָּ ה*
וּדְמוּתְךָ עַד מָחָר מֵעֵינֵינוּ תִּרָּפֶה
אֲסַפֵּר לָךְ אוּלַי מַה קָּשֶׁה לִי הָיָה
עַד הַבֹּקֶר אֶת שְׁמֵךְ רַק לִלְמֹד בְּעַל-פֶּה.

והדימוי 'נרד מתליה' אָפיני למצב של התפכחות משתייה מופרזת.

או:

וְהַשֶּׁקֶט הָרָם כִּיצִיאַת נְשָׁמָה
הִתְחַלְחֵל וַיִּמּוֹט, גּוּפָתִי הַמְּבֹרֶכֶת...
— – הַשְּׁבוּיָה! מִשְּׁפָתַיִךְ לְאַט נָס הַדָּם.
הָעֲוִית הִתְרַפְּקָה לְשַׁבֵּר אֶצְבָּעַיִךְ,
יְאוֹרוֹת נִשְׁכָּחִים סִמְּמוּךְ בְּאֵדָם
וְעוֹפוֹת קְרוּעֵי קוֹל,
שׁוֹתְחֵי אוֹר וָמַיִם,
הִשְׁבִּיעוּךְ בֶּעָנָן! אֶת פָּנַיִךְ כִּסְתָה
מַסֵּכַת הַצְּבָעִים שֶׁל הַשֶּׁבֶט בַּיַּעַר.

תיאורים אלה מתייחסים, כמובן, למצבו הפיסי וההאלוצינאטורי של המסומם מיין. כמו גם:

הָהּ, אֵלִי הַיָּפָה,
הַצָּעִיר לָעַד,
כֹּה גָּדְלוּ וְכֹה רַבּוּ גַּנֶּיךָ!
רַק מָחַצְתָּ אֵלִי הָאֶשְׁכּוֹל הָאֶחָד
וְהִנֵּה נִסְתַּחְרַרְתִּי אֵלֶיךָ!
עַל מִטַּת-הַבַּרְזֶל הַבּוֹדֶדֶת אֶשְׁכַּב.
בּוֹא כַּסֵּנִי אַתָּה בְּאַדֶּרֶת.
בּוֹא נַחֵם אֶת לִבִּי הֶעָיֵף לְהוֹרְגָיו.
לָעַלְמָה, לַשִּׁירִים וְלַדֶּרֶךְ.

או:

מִכָּל מַגָּע חוֹלֵף נִזְרֶקֶת בִּי צָרֶבֶת,
הָרְחוֹב כֻּלּוֹ –
נִפְנוּף שְׂפָתַיִם וְרִיסִים.
אֲנִי עוֹמֵד סְחַרְחַר כְּתַחֲנַת רַכֶּבֶת,
שֶׁעֲבָרוּהָ מֶרְחַקִּים הוֹרְסִים!

ב'שיר עשרה אחים' כל אחד מן האחים בפונדק שעל אֵם-הדרך אומר את שירת-הברבור שלו – ומת. זהו רגע של חסד, רגע של אחוות-אחים ואמת, שאין משלמים בו אלא במוות. כך משלם הלום-המשקה במעין מוות-בזעיר-אנפין בעד תחושת החירות, הכוח והאחווה, שהמשקה מעניק – בין יתר תחושות של חסד – ללוגמיו, בשלבי השתייה הראשונים.

אַל תִּשְׁכַּח לוֹ אֶת חֹם כִּשּׁוּפוֹ הַפָּשׁוּט
וּמַגַּע שַׁלְהֶבֶתוֹ מִגְּבִיעִים.
מַגָּעוֹ הָרִאשׁוֹן הוּא מַגַּע הַחֵרוּת,
אֲשֶׁר לֹא רְאִינוּהָ חַיִּים.

---

* ההדגשה שלי – א.צ.

מַגָּנוֹ הַשֵּׁנִי הוּא מַגַּע הַלָּבִיא,
הַמְפַלְחֵנוּ מוֹלֵךְ וּמְתֵלְתָּל,
מַגָּנוֹ הַשְּׁלִישִׁי אֶת הַחֹשֶׁךְ יָבִיא
וַבחֹשֶׁךְ תֵּאוֹר חֲמוּטָל.

כאן אומר המשורר בפירוש שאת מגע החירות, שכמוהו כמגע היין, אין האדם טועם בחייו. כלומר, האיש ההלום מיין כמוהו כמת. ואם אין די בבית הנ״ל להעמידנו על זהות זאת בין המת והלום-היין, הנה הבית המסיים של שירי ׳היין׳ כבר מסיר כל ספק מליבנו:

וְהִנֵּה עֵת נֶחְדַּל לָחוּשׁ רוּחַ וָטַל
וְצָנַחְנוּ מֵרֹאשׁ הַסֶּלָּם –
כָּאִילָן הַמּוּטָל לְרַגְלֵי חֲמוּטָל
עוֹד נַחֲבֹק עֲפָרוֹ שֶׁל עוֹלָם.

שכן תחושת הצניחה מראש הסולם, כמו ה׳נפילה׳ בחלום, היא מתחושות-הלווי המוכרות והשכיחות של השתייה המופרזת. באחד הבתים שהשמטנו מן המובאה מצוי הכינוי רע-נזיר-ליין, והוא מזכיר את השיר ׳מזכרת לדרכים׳ מן הקובץ ׳כוכבים בחוץ׳ (׳דרכים, דרכים – – / טורי לילות עברו בֵּן כנזירים אחים, / אשר יצאו בסך גבוה ושביר, / בפרוח נשמתם של מים ואויר׳) – שאף בו מצוי הצירוף הפרדוכסאלי, כביכול, של יין ונזיר, שכן הלילות בדרכים בשירתו של אלתרמן הם בהליכה בין פונדק לפונדק. והדרך לדידו – כמוה כיין: ׳שתמיד כבראשית חדשה היא, כיין הבציר האחרון׳ (הדרכים׳). במקרה זה, שבו הקרבן-מדעת מוצא את ׳מותו׳ בפונדק והוא אחד מרוחותיו, נראה כי ה׳מיתה׳, בין יתר תחושות עזות המלוות אותה, עשויה להיות גם עזה במתיקותה, והיא אחת מתחושות ה׳חיים על קו הקץ׳. (בהמשך דיוננו נראה את הקרבן-מדעת כשהוא מקריב את חייו – על הגנתם). באמצעות יין-הפונדק ניתן, איפוא, לחיות את החיים-שמעבר-לחיים, שמתוכם משתקפת דמותה של האהובה. כך גם באמצעות הספרים ניתן לחיות את החיים-שמעבר-לחיים. ב׳שיר עשרה אחים׳ אומר האח השלישי:

מִבְּלִי מֵשִׂים, רֵעַי שֶׁלִּי, כְּאֶל מֵעֵבֶר לַמִּרְצָפָּת,
עָבַרְתִּי אֶל חַיָּיו מֵעֵבֶר לַחַיִּים

שכן,

כִּי עַז הָרוּחַ בֶּהָרִים, וְאֵין כַּשְּׁבָבֶלִים לְטַהֵר,
וְאֵין בָּהִיר כַּטַּל הַטּוֹב
אֲשֶׁר עַל אֲפָרִים.
מֶרְחֲבֵיהֶם וַהֲדָרָם הֵם נַחֲלָתָם מֵעִם אֱלוֹהַּ,
אַךְ נִשְׁמָתָם, אָחִי, לֵקְחָה מִן הַסְּפָרִים.

רעיון זה, שנשמתו של עולם התופעות ניטלת ממנו כשאין הוא נראה או מבוטא על-ידי האדם, אנו מוצאים כבר ב״כוכבים בחוץ״. בשיר על דבר האור שואל המשורר:

מַהוּ עוֹשֶׂה לְבַדּוֹ, לְבַדּוֹ
בְּעָצְמֵנוּ לְרֶגַע עֵינַיִם?

ב׳פונדק הרוחות׳ אומר בעל התיבה כי יפיה של הפונדקית אינו קיים אלא בשעה שבני-אדם רואים אותה. ובשיר ׳אשמורת שלישית׳ אומר האח השמיני:

כִּי אוֹבְדִים הַמַּרְאֶה וְהַקּוֹל בַּאֲבֹד הָרוֹאֶה וְשׁוֹמֵעַ
וְהַחֹמֶר יִכְלֶה בִּסְעָרָה בְּיוֹם כְּלוֹת בָּנוּ זִיק הַכָּרָה
הַמְקַיְּמוֹ וּמְאַשְּׁרוֹ...

ואפילו התוהו שבהמשך דיוננו נראה כי הוא אותה יורה רותחת שאליה נשפכים כל המרכיבים של תת-ההכרה הקיבוצית –

גַּם הִיא, הִיא עַצְמָהּ, הַבְּלִימָה, שִׁמְמוֹתֶיהָ
נְטוּלוֹת הַתַּכְלִית, הָאֵינוּת אֲשֶׁר אֵין מַשְׁמָעוּת לִשְׁמוֹתֶיהָ –
הִיא יֶשְׁנָהּ רַק בְּעוֹד מְדַבְּרִים בָּהּ מִלַּיְלָה אַחִים עֲשָׂרָה.

כלומר, גם אותה תופעה שהיא מחוץ לתחום שלטונה של ההכרה, קיימת רק בשעה שאנו מכירים בה. ועל כך נסגר עוד מעגל בשירת אלתרמן.

דמות האב אף היא משתקפת מן החיים-שמעבר-לחיים. אך להבדיל מדמות האהובה, שבמישור היום-יומי של החיים היא אינה מושגת ולא תיתכן כל קומוניקאציה איתה, הרי האב צופה אל החיים מבעד לחיים, בהיות דאגתו, טרדתו, נאמנותו ושפיותו, תכונות שכוחן אינו כלה, והן מתקיימות, כביכול, גם לאחר מותו. באמצעות הדרכים, באמצעות קלות-הדעת, מגיעים גם אל החיים שמעבר לכללי-המשחק החמורים של החיים, אל החירות מהשעבוד לחוקי-הברזל של ההוויה האנושית:

הָעַזָּה וְיסוֹדִית בְּמַתְּנוֹת הַחֵרוּת
הִיא הַדֶּרֶךְ, אָחִי, הִיא הַדֶּרֶךְ.

וכן:

יֵשׁ תִּשְׁעָה טְעָמִים לָעוֹלָם, אַךְ יֵשׁ טַעַם
שֶׁל תַּפּוּחַ אֲשֶׁר לֹא עָמַלְנוּ לָטַעַת
וּזְכִיָּה בְּמִשְׂחָק חֵרֶף כָּל הַכְּלָלִים.

ואולם גם כאן מתגלה הפארדוכס האָפיני כל-כך לשירת אלתרמן:

אָכֵן, עַד כֹּה – הֲלֹא שָׁמַעַתְּ –
אֵין אָנוּ יְכוֹלִים לִדְרֹשׁ
אַף בְּשִׁבְחֵךְ, קַלּוּת הַדַּעַת,
בְּלֹא טְעָמִים שֶׁל כֹּבֶד-רֹאשׁ...

כמו שהכיסופים לדרך מגבירים את יפיה וטעמה אולי יותר מאשר עצם ההליכה בה*, כך ניתן לחיות את הדרך בלי להלך בה, ואלה הם חיים-שמעבר-לחיים, כמו ששמחת-המעשה ניתנת לביטוי רק לאחר ששובתים מכל מלאכת-מעשה.

כאן אנו חוזרים שוב אל אותו רעיון פארדוכסאלי כביכול, בוואריאציה מסוימת: נשמתם של מעשים ניטלת מהם כשאין הם מבוטאים על-ידי הפייטן הנחשב כ'הולך-בטל':

זוֹ חֶלְקָתוֹ שֶׁל מַעֲשֶׂה... שֶׁלִּכְאוֹרָה (כָּךְ יְדַעְנוּהוּ)
עִוְּרוֹ אוֹ תַּכְלִיתוֹ עִקֵּר לוֹ, הֵם בָּרִיחַ לוֹ וָצִיר.
אַךְ בְּעָמְקוֹ, עַל אַף הַכֹּל, הוּא לֹא יִשְׁקֹט וְלֹא יָנוּחַ
עַד יִזְכֵּר וְיִפָּקֵד בִּדְבַר סִפּוּר וָשִׁיר.

---------- : **חָרֵד הוּא לְשַׁעֵר מַה תֹּאַר**
וְטַעַם יְשַׁוֶּה לוֹ שִׁיר-מִזְמוֹר הוֹלֵךְ בָּטֵל.

עולם-המעשה וכליו, אומר המשורר ב'שיר שמחת מעשה', הם:

הַכָּף אֲשֶׁר שׂוּמִים בָּהּ טוֹב וָרָע וּבָהּ צְרוּרִים עֹכֶר וָעֹנֶשׁ
וּבְכָךְ בָּאִים הֵם עִם הַחַי מֵעֵבֶר לְכָל סָף.

כלומר, המשורר מכליל את שמחת-המעשה בחיים-שמעבר-לחיים, דווקא בזכות תכונות שבו, שבפרקים קודמים נוכחנו כי הוא קרבנן: עקרונות של טוב ורע וחוקים נחרצים של שכר-ועונש כגורל קולקטיבי, שהפרט הוא קרבנם. שלא מרצונו מודה המשורר בהשגחה העליונה שהיא מעבר לחיים ומקבל את דינה:

---

* אלתרמן עצמו לא יצא כלל למסעות לחוץ-לארץ, פרט לתקופת לימודיו בנאנסי שבצרפת. כשיצא את הארץ לגיחות קצרות ביותר, לא עשה כן אלא לשם טיפול בעניינים משפחתיים שלא סבלו כל דיחוי, והוא מיהן לחזור לארץ כלשא היה עוד הכרח דחוף בשהייתו בחוץ.

כִּי דִּין אֶחָד לָהֶם וְלָנוּ. אֵין צַלְמֵי פָּנֵינוּ אֶלָּא
צַלְמֵי פְּנֵיהֶם וּלְבוֹא חֶשְׁבּוֹן לוּ הֵם יִהְיוּ לָנוּ עֵדִים
כִּי לֹא אַחַת עִמָּם נִפְתַּלְנוּ כְּשׁוֹמִים בְּכַף הַקֶּלַע
אַךְ לֹא מִרְמָה וָמַעַל בָּם נָתַנּוּ בְּיוֹדְעִים.

והמעגל נסגר בשתי השורות הבאות:

שֶׁכֵּן קִנְאָה וְאַהֲבָה וּתְשׁוּקוֹת לֵב הָיוּ חַיֵּינוּ,
אַךְ יִתָּכֵן כִּי סִמָּנָם הוּא – שֶׁהָיוּ הֵם כְּלֵי מְלָאכָה.

כלומר, ייתכן שכל אותם דברים שמנו האחים, דברים שבאמצעותם ניתן למשורר לחיות את החיים-שמעבר-החיים ובדרך זו לפרוק את עולמם העריץ של חוקי-מוסר קולקטיביים וכל הכרוך בהם – הם עצמם אינם אלא הכלים שבאמצעותם נוצקים חוקים אלה. ובזכות ידיעה זאת ניתן למשורר הכוח 'לקום פנים אל מול פניה *' בלא חרדת פתאם, לבטחַ כי בפנותו לא היא מגב תנעץ בו הסכין.' ונדמה שאת תמצית הקונפליקט שבין המשורר כקרבן מורשת החברה, דיניה ומשפטה, ובינו כמתמרד בה בנסיון נואש של אשלית הקיום המקביל בחיים-שמעבר-לחיים – מבטא המשורר ב'זמר' שבא אחרי דברי האח השביעי:

עֲשָׂרָה אַחִים הָיִינוּ,
בְּיֵינוֹת סָחַרְנוּ.
עִיר אַחַת בָּאֵשׁ בָּנִינוּ,
וְאַחַת בָּאֵשׁ הִבְעַרְנוּ.

עֲשָׂרָה אַחִים הָיִינוּ,
בְּנִרוֹת סָחַרְנוּ.
אָח מִיַּד שְׁאוֹל פָּדִינוּ
וְכִשְׁאוֹל עַל אָח סָגַרְנוּ.

עֲשָׂרָה אַחִים הָיִינוּ,
כְּלֵי בַרְזֶל חָגַרְנוּ.
לְיָתוֹם כְּאָב הָיִינוּ
וּבֶן-אִישׁ מֵאָב חִסַּרְנוּ.

הֲהָיְתָה אַחַת הַמְּלָאכָה,
אוֹ הָיְתָה הִיא שְׁתַּיִם?
אוֹ תָּמִיד עוֹרָהּ הוֹפֶכֶת
הִיא בְּנִגֹּעַ בָּהּ יָדַיִם?

בשיר 'אשמורת שלישית', הנשמע מפי האח השמיני ב'שיר עשרה אחים', נאמר:

וּכְגוּפוֹ שֶׁל הַחַי-וְיָשֵׁן שֶׁחֲלוֹם אֲחָזָהוּ וַיֵּלֶךְ
אֶת רַגְלָיו עַד פִּי תְּהוֹם, כֵּן גּוּפֵנוּ לְפֶתַע בְּלִי דַּעַת נִצָּב
מוּל הַחֹמֶר מִמֶּנּוּ לֻקַּח, מוּל מְקוֹר מַחְצַבְתּוֹ, מוּל הַמֹּלֶךְ
הָעָלוּם וְשָׁקוּף, הָעִוֵּר וְצָלוּל כְּמוֹ חֹשֶׁךְ וּבְדֹלַח,
הַצּוֹפֶה מִקָּרוֹב עַד הֱיוֹת גַּם צַלְמֵנוּ אֶחָד מִצָּלְמָיו.

כאן אנו נוכחים בלי שום צל של ספק, כמדומה, בזהות התיאור של 'החי-וישן שחלום אחזהו וילך את רגליו עד פי תהום' ושל השעיר מחלומו של הכהן הגדול, העומד על הפסגה על פי התהום ומסרב להשתלח. שכן בהמשך השיר נאמר בפירוש, ש'החי-וישן' ניצב 'מול מקור מחצבתו, מול המולך העלום ושקוף', שוב – כאותו שעיר לעזאזל – קרבן חטאות אבותיו, שהם 'מקור מחצבתו', 'צופה תוהו פתוח וריק'. ובהמשך השיר מגדיר המשורר את מהותו של אותו תוהו:

---

* של המלאכה, או ה'עבודה' – א.צ.

בְּמַגַּע קִפְאוֹנָהּ הַשָּׁקֵט הִיא מַכָּה לְפִי חֶרֶב
אֶת חוּשֵׁינוּ וּבְעוֹד הֵם קוֹרְסִים מִתְאַחָה הִיא אִתָּם לִשְׁלֵמוּת.

כלומר, חושי הפרט, רגישויותיו, אמנותו 'הבלתי-מובנת', שהם קרבן אותו מולך של מורשת חטאי-האבות, נשפכים לאותה יורה רותחת עצמה ונעשים לחלק ממנה. וכך, בהיות שירתו האינטואיטיבית של אלתרמן 'מתאחה לשלמות' עם מה שניתן לכנותו תת-ההכרה הקולקטיבי, או בלשון הדימויים של המשורר: 'משנה הָיָה עמוּמה', או 'אור אלמוות', או 'תוהו על סף ועוורון חוקתו שאינה תובעת, שנכרית היא לטוב ולרע, לשכר ולעונש על חטא', 'שאין אוֹפק ואין קץ לאימוֹת ריקותה' – נסגר מעגל נוסף בשירתו של אלתרמן.

בהמשך תיאורה של האשמורת השלישית נאמר:

דּוּמִיַּת רֵיקוּתָהּ הָעֲזָה שֶׁל אַשְׁמֹרֶת שְׁלִישִׁית
הָעוֹמֶדֶת עַל סַף הַבִּקְתָּה וְצוֹפָה בָּנוּ מֵחַלּוֹנִים
כְּמוֹ פְּנֵי הַכַּלָּה הַמֵּתָה.

כלומר, התוהו, שהוא מולך הטורף את קרבנו, נושא החטאים, וכן ההשראה הנותנת טעם לחיי העשייה, בהיותה חלק מן 'העבודה', גם בהיחשבה 'שעיר לעזאזל' שלה, אותו תוהו רובץ לפתח בקתת-היין וצופה ביושבים בה מן החלון 'כמו פני הכלה המתה'.

בשירי 'שמחת עניים' צופה החתן המת מבעד לחלון בכלתו החיה, ואילו כאן נתחלפו היוצרות. אך כפי שכבר נוכחנו, אין כאן סתירה, שכן אותו קרבן שנגזר עליו, בעוון חטאיו וחטאי אבותיו, לראות את אהובתו מנגד ואליה לא לבוא, צופה באהובתו מן הבקתה, מאותו תחום של חיים-שמעבר-לחיים, ובהיותה קרבנו של המשורר, פניה נראות לו 'כפני הכלה המתה'. כך בשיר 'שמחה למועד' מן השער 'כחוט השני' שבספר 'עיר היונה':

גַּם לַיְלָה זֶה עָבַר וְלֹא נִמְחָה גְּבוּלִי.
וְאַתְּ הִנֵּה חִוְרָה מוּל הַחַלּוֹן.
אֲנִי רוֹאֶה אוֹתָךְ מִבַּעַד לֶחֱלִי,
כְּבִנְעוּרַי מִבַּעַד לַחֲלוֹם.

מכל האמור לעיל מובן מאליו, שבין כל הדברים שבאמצעותם ניתן להשיג את החיים-שמעבר-לחיים מתהלך האיש האיש הנרדף, קרבן חטאי העדה, הפאָטישים ומיני הטאבו שלה. שכן:

לְקוֹל שַׁוְעַת נִרְדָּף לֹא עֻזּוּרָה
וְהַגּוֹרֵךְ חַיֵּינוּ עַד פִּי תְּהוֹם
וּמַחֲזִיקִם בְּחוּט הַשַּׁעֲרָה –

(וכדאי לשים לב למטאפורות 'גורף חיינו עד פי תהום ומחזיקים כחוט השערה' הלקוחים שוב ושוב מתמונת השעיר-לעזאזל הנגרף על פי התהום בידי רודפיו.) 'ארץ וצלמי שמים' מתחברים יחדיו 'בכוח איתנים', ואין להפריד עוד בין מושגי חומר ורוח הקשורים בכל-אחד מאלה, וכך גם מתאחה התהום שביניהם. שכן:

כָּל הַדְּבָרִים אֲשֶׁר שִׁבְחָם לֹא שָׁוְא
כֻּלָּם גַּם יַחַד, יֵשׁ וְהֵם פִּתְאֹם
עָפָר תַּחַת כַּפּוֹת רַגְלֵי נִרְדָּף
וּנְעֹרֶת לְמוֹ אֵשׁ דִּמְעַת יָתוֹם.

בהיות חיי הקרבן-הנרדף תלויים בשערה על פי התהום, נברא 'קול רחמי לבב וקול חמת משפט', שאינו אלא קול 'עיקרי הדין והרחמים', דין-הארץ ורחמי-שמים, או דין-שמים ורחמי-ארץ – שהם אחד. כי המשורר-הקרבן נרדף על ידי דין העדה שהוא כביכול דין-שמים, והוא זוכה לרחמי-שמים (בהשראה היורדת עליו ומוצאת את ביטויה באמנותו או – אם נמשיך בקו הסמלים של המשורר עצמו – בשירתו 'הבלתי-מובנת'), ועל ידי כך גם לרחמי-העדה ולאימוצו על ידיה. מקולו של האח התשיעי אנו שומעים כי בעיקרי הדין והרחמים נחתמים דברי האחים:

וְלוּ בְּחוֹתָמָם דְּבָרֵינוּ חֲתוּמִים,
לֹא בִּמְרֻמָּז, אַחִים, כִּי בְּפֵרוּשׁ,
וְלוּ גַּם עַל חֶשְׁבּוֹן גִּוּוּן הַטְּעָמִים,
וְלוּ עַל חֶשְׁבּוֹנוֹ שֶׁל הַחִדּוּשׁ.

והד האחים עונה לעומתו:

וְלוּ עַל חֶשְׁבּוֹנוֹ שֶׁל הַחִדּוּשׁ
אִם לֹא הַדִּין נוֹקֵב בּוֹ אֶת הַלְּבוּשׁ.

ושוב מתקשרים כאן החוטים עם רשימתו המוקדמת של המשורר 'על הבלתי-מובן בשירה' שסמליה מהווים את תמצית סמלי השירה האלתרמנית. המעגל נסגר, והמשורר, במקום להוסיף ולגונן על צפור-נפשו, על שירתו, שהיא קרבן אי-ההבנה של עדת-הקוראים, מוציא את עוקץ הרחמים העצמיים באמצעות העקיצה הקלה שהוא עוקץ אותה עצמה. שכן, כשהמשורר מקבל עליו את מידת הדין-והרחמים, שלפי האגדה היהודית האלוהים ברא בה את החיים, הריהו יודע שבזאת הוא מביא את עצמו בקהל-העדה ולוּ גם על חשבון 'גוון הטעמים והחידוש' שמתבטא בשירתו האינטואיטיבית. כלומר, על חשבון רגישויותיו, רתיעותיו ותוחלתו האינדיבידואליים. ובהשלימו אם הרעיון, ש'הדין נוקב את הלבוש' (השעיר לעזאזל משתלח מצוק גבוה, ובפרפראזה בשורה שלפנינו בא 'לבוש' במקום 'הר' או 'צוק',בא האח בקהל האחים:

— אַחִים, קוֹלְכֶם בְּתוֹךְ קוֹלִי שָׁלוּב
כְּאִלּוּ זֶה לָזֶה אֲנַחְנוּ הֵד;

המשורר תובע מאמנותו, אשר כליה הם השפה העברית, את מה שהעברית (כלי-ביטויו של העם היהודי) תבעה במשך כל הדורות:

בְּחָבְעָהּ מִיָּדִי תּוֹרוֹת פְּסוּקוֹת
אֶת נֶפֶשׁ הַיָּחִיד וּפִקְדוֹנָהּ.
בִּהְיוֹת לָעֲרִיצוּת מַסְוֵה-צְדָקוֹת
דְּמֵי הַיָּחִיד הֵם חֶרֶב הַיּוֹנָה.

שכן

עָגְבוּ מַרְאוֹת חֶבֶל וּנְגִינָתָהּ
אַךְ אִם לֹא דִּין בָּהּ נְבַקֵּשׁ, מִצִּיר
חֵקַע שִׁירַת יָפְיָהּ וּבִינָתָהּ
כְּשׁוֹחוֹק רֵיקָן, פָּרוּעַ וְיָהִיר.

ובכך נוכל לסכם את ה'אַרס פואטיקה' של המשורר, המתכחש בגלוי ובמוחלט לשירה כ מ ו ד ע ו ת ל ע צ מ ה, השווה בערכה לכל אמת אובייקטיבית אחרת.

כַּהֲוָיָה נָכְרִית וְלֹא-בְּרוּכָה
נִרְאֶה קוֹרוֹת גּוֹלָה, נִכְתֹּב בְּחֶרֶט
אֵיךְ דַּלְתֵיהֶן פָּרַצְנוּ וּבְרִיחָן,
אַךְ הָאֵמָּה הַזֹּאת הַמִּתְנַעֶרֶת
קְצָת קָט תּוֹסִיף-תִּצְלַע עַל יְרֵכָהּ
גַּם בְּצַמַּח לָהּ גּוּף חָדָשׁ מֵאַרַץ,
עוֹד בָּהּ יֶבֶר, גַּם בְּלֶכְתָּהּ בַּסָּךְ,
הַמּוּם אֲשֶׁר טָבַע בָּהּ הַמַּלְאָךְ.

וְהוּא מַלְאַךְ הַמָּוֶת וּמַלְאַךְ
עָצְמַת נִשְׁמַת הַחַי, וְהוּא מֵאֶרֶב
צָפָה אֵלֶיהָ וְהֵסִיר מָסָךְ
בֵּינָהּ וּבֵין עִקַּר תַּכְלִית כָּל עֵרֶךְ
וְהוּא כְּמוֹ שָׁכֵן קָרוֹב מֵאָח
הָיָה עִמָּהּ, עִמָּהּ אָרַח בַּדֶּרֶךְ,
בְּהֵחָשֵׂף מִטִּיחַ הַתָּפֵל
לַחְמָהּ, סִפְרָהּ וְקִנְאָתָהּ לָאֵל.

ובכן, המלאך שנאבק עם יעקב ונגע בכף-ירכו ועשאוֹ בעל-מום (כיוון שראה יעקב את אלוהים, תש כוחו) – הוא, לפי האגדה, המלאך מיכאל; אותו מלאך עצמו, ׳השׂר הגדול׳, אשר האגדה מספרת עליו כי בכל יום הוא עומד ומקריב קרבן על המזבח שבבית-המקדש בירושלים של מעלה, אשר ברקיע המתקרא זבול. והוא הוא, אומרת האגדה, המלאך שקרא אל אברהם מן השמים: ׳מה אתה עושה? אל תשלח ידך אל הנער׳. כן מספרת האגדה כי הוא והמלאך גבריאל היו עדים לברית-הקידושין בין בת שלמה המלך לחתנה העני, שהעוף נשאו בתוך נבלת-שור אל ראש המגדל שבו כלא המלך שלמה את בתו, מחשש פן יזדמן לה החתן העני שהמזלות הראו לו כי נועד לבתו.

המלאך מיכאל ממלא בחיי האומה תפקיד מורכב: כשר-של-מעלה בדמות הכהן הגדול שכבר דובר בו בקשר לפרשיות אחדות בשירת אלתרמן, זה המנצח על מלאכת הקרבנות, על אותה מסגרת פולחנית שאלוהי-הדין ממלא בה תפקיד של פטריאך תקיף ומטיל מורא. אך כאשר מתגברת מידת הרחמים, זו המשלימה את קודמתה והמיוחסת אף היא לאלוהי ישראל –, ממלא המלאך מיכאל תפקיד של שליח-הרחמים ומונע את אברהם מלהרוג את בנו יחידו.

תכונה זו של אלוהי-ישראל, שהמלאך מיכאל הוא אהן נציגה, דומה שיש לה הד רק בשירה ה׳שכלתנית׳ של אלתרמן ולא בזו ׳הרגשית׳. ואילו בבית הנ״ל מתוך השיר ׳צלמי פנים׳ מוזכר המלאך בקשר למאבק שניהל עם האומה ולא יכול לה. תפקידו כאן הוא, לפיכך, לנסות את האומה אם ראויה היא להיות נבחרת, והמום שנטבע בה הוא לה סימן-היכר.

תפקיד זה של התגרות בגורל-הקרבן על-ידי העמדתו בנסיונות עד קצה גבול יכולת סבלוֹ מוצא הד רגשי חזק בשירתו של אלתרמן ובמחזותיו (הרעיה מ׳שמחת עניים׳, נעמי מ׳פונדק הרוחות׳, טניה מ׳כנרת כנרת׳ וכו׳). המלאך מיכאל, גם כאחר העדים בברית הקידושין הנכרתת בין איש לרעיתו בכוח שבועת-אמונים שבלב הקושרת את שני הצדדים לנצח, מזכיר לנו את אחת התימות העיקריות בשירתו של אלתרמן שכבר נתנו עליה את הדעת בפרקים הקודמים.

ואילו בשיר ׳דו-שיח׳ שב׳שירי עיר היונה׳ מופיע מיכאל כקרבן עצמו, שכן צלם-פניו נשקף מתוך צלמו של הקרבן. בשיר ׳דף של מיכאל׳ אין הקרבן עוד ׳סכין בכפה של עת לא רחומה בהגיחה מאֶרב׳, אלא הוא נלקח בצו הזמן ׳מאחרי הצאן ומספסל הלימודים׳ – מרצונו ומהחלטתו (אף כי רצון זה גם הוא אינו חפשי לגמרי מעריצותו של גורל, שאין אליו שליטה. ההבדל היחיד בין שתי ההקרבות הוא בכך שבשניה הקרבן מקבל עליו את הדין, וכבר עמדנו על כך), אולם עצם הדבר, שהמלאך מיכאל בא להיאבק עם יעקב, מעיד על עוֹינוּת שחש כלפיו, עד כדי-כך שהוא בא לקחת את נפשו. האגדה מסבירה זאת בתחרות ביניהם על אהבת אלוהים, שכן לפי האגדה אומר אלוהים למלאך מיכאל: אתה כהני ברקיע והוא (יעקב) כהני בארץ – להפיס את דעתו. שלא כדוגמת יריבות-האחים הקדומה בין קין והבל, אשר נגמרה ברצח הבן-האהוב, חילקו האחים-היריבים בני שושלת אברהם ביניהם את הארץ בהתאם לתכונותיהם ושמרו על דו-קיום של אי-התערבות. כך יעקב, שהערים על אחיו עשיו פעמיים, אילצוֹ למכור לו את בכורתו ובעצת אמו גזל ממנו את ברכת אביו – ראה בפני המלאך מיכאל שנאבק עמו על אהבת אלוהים את צלם פניו של אחיו עשיו. ׳אם נא מצאתי חן בעיניך׳, הוא אומר לאחיו, בבוא האחרון לקראתו להילחם בו, והוא מצליח לקנות את לבו, ׳ולקחת מנחתי מידי, כי על-כן ראיתי פניך כראות פני אלוהים ותרצני׳.

וכמו שהוא רואה את צלם פניו של עשיו בפני המלאך מיכאל, כן הוא רואה צלם האלוהים (או מלאכיו) בפני עשיו שבא לרצחו נפש, והוא מאציל עליו מברכתו.

וְעַם אֲשֶׁר עָלָה מִבֵּין צָרִים
אֶת פְּנֵי עַצְמוֹ יָמוּשׁ כִּפְנֵי זָרִים.

כִּי גָלֻיּוֹת שִׁבְעִים, בְּעוֹד הוּא עֵר
קָמוֹת עִמּוֹ, וְעֵת בִּשְׁנָת יָנוּחַ
הֵן מְאִירוֹת פָּנָיו בְּאוֹר הַגֵּר
כִּי חֲלוֹמוֹ בַּלַּיִל לָהֶן פָּתוּחַ.
חוֹתֵם שִׁבְעִים אֵמוֹת נָעָא הוּא גֵּר
וּמֵרוֹדְפִים שִׁבְעִים הוּא נָס שָׁלוּחַ
וּפְנֵי שִׁבְעִים רוֹדְפָיו שׁוֹפְכֵי דָמוֹ
הִנֵּה צוֹפוֹת עַכְשָׁיו מִתּוֹךְ צַלְמוֹ.

רעיון האנימה והאנימוס היונגיאני הקובע כי כל הנגלה לאדם בחלומו (או בכל גילוי אחר של התת-מודע) אינו אלא צלם מצלמי פניו, אפילו בהיותו ער הוא רואה את החלום כאויבו בנפש – מוצא כאן את תמצית ביטויו השירי, והוא עובר כחוט-השני בכל שירי אלתרמן. כך משתקפים צלמי פניו של כל אחד מעשרת האחים, וצלם התכונה שבשבחה הוא שר, בפני האחים כולם ובצלמי התכונות שהם שרים את שבחן. כך משתקף מיכאל הקרבן מפני מיכאל הכהן הגדול, ולהיפך; פני האב משתקפים מפני הבן ולהיפך; פני קרבן האהבה העריצה משתקפים מפני הנאהב; פני הבן הנעזב משתקפים מפני אימו; פני האם המתנכרת משתקפים מתוך פני בנה; פני המת משתקפים מפני החי; פני הזקנה משתקפים מפני הנעורים, ולהיפך ('זקנת החלפן', מ'שלושה שירי גוזמאות'). על כך רשאים אנו להוסיף, ששירתו הלירית-האינטואיטיבית, 'הבלתי מובנת' של אלתרמן משתקפת משירתו הרטורית ו'משירי העת והעיתון' שלו.

אחד מצלי-פניו של המשורר הוא צלם החלפן. החלפנות כתכונה וכעיסוק, וללא הסוואות. כבר ראינו את צלם-פניהם של החלפן ובנו משתקפים מפניו של חננאל, המשורר-הכנר במחזה 'פונדק הרוחות', בדרך ההקבלה: חננאל ובן החלפן כבולים לאותה אשה, והם קרבנותיה: האחד בהיותו נאהב עליה, ובקשר שבועת-האמונים שנשבע לה בשאתו אותה לאשה, והשני באהבתו אותה ובקשר של חוזה שחתם עם חננאל בעניינה. ואילו האשה (נעמי) היא קרבן העריצות של שניהם: קרבן העריצות הרוחנית של חננאל וקרבן העריצות הפיסית של בן-החלפן. כך החלפן-האב משתקף מפני בנו, בהורישו לו את משלח-ידו; וממילא הוא משתקף אף בפני חננאעל, גם בהיותו מופקד על חייה של נעמי (וכבר עמדנו על קשרים מורכבים אלה בפרק 'הברית הכרותה').

ב'שלושה שירי גוזמאות' מופיע שוב החלפן כבן-תחרות של המשורר בתאוותם הפנטאסטית לקנות את היריד:

הָהּ, יְרִיבִי בַּכֹּל! בָּאֲהָבִים, בַּפֶּרֶךְ,
בַּשִּׁיר וּבַמְּכִירוֹת הַפֻּמְבִּיּוֹת!

כך אומר המשורר על החלפן, אולם החלפן, נציגו של עולם החומר, מתכוון לקנות את היריד ברצינות, ואילו המשורר – רק למען המשחק (וכאן חוזר הרעיון שכבר בא לידי ביטוי ב'שיר עשרה אחים', שצלם פניו של עולם-החומר משתקף בעולם הרוח, ולהיפך, אף כי שני העולמות הם יריבים לעד). צלם פניו של החלפן משתקף מפני המשורר גם בתאוותו של האחרון לרשת את החלפן ('זקנת החלפן'), ובאופן כזה ליהנות משני העולמות – גם מעולם-הרוח וגם מעולם-החומר, אלא שהחלפן הזקן, שנסיון-חייו הארוכים יכול להיחשב לו לפעמים לחכמה, מזהירו:

מִי, לְעֵת רִשְׁתְּךָ הַנְּכָסִים וְהַכֹּחַ
וְעָצְמַת הַשְּׂרָרָה שֶׁהָיְתָה עִמָּדִי,
יִשְׁמְרֶךָ מִשֵּׂאת עִם כָּל אֵלֶּה מַלְקוֹחַ
אֶת חֶשְׁבַּת זִקְנָתִי, רִקְבוֹנִי וְאֵידִי?

בלשון אחרת: כאשר איש-הרוח להוט ליהנות מן היתרונות החמריים, הוא עושה 'עסקת חבילה' ונמצא מסתכן בהסתיידות-העורקים, בניוון רוחני, ולפיכך נעשה מטרה לחיציה המורעלים של הביקורת ושל השמחה-לאיד, שאינם ערכים 'רוחניים' מכל-וכל. בכך נוקם החלפן את נקמתו מן המשורר, וכשאפשרות הנקמה נעשית מודעת לו, משתקפים מפניו הזקנים פני-הנעורים של המשורר:

כָּךְ דִּבֵּר וַיִּשָּׂא בְּפִתְאֹם הַקַּבִּים
וַיִּקְרָא: סַעֲרִי, הַזִּקְנָה, סַעֲרִי!

וָאַרְגִּישׁ* אֵיךְ הַפַּחַד מַכֶּה בִּי מִבַּיִת
וְהַלֹּ֫בֶן מַתְחִיל מְקַפֵּץ בִּשְׂעָרִי.

ורק היין, שככל שהוא 'זקן' יותר הוא משובח יותר, בכוחו לטשטש את צלמי-הפנים של החלפן הזקן והמשורר הצעיר גם יחד* (אף כי מן השיר 'דבר המשורר אל כוסו', באידיליה 'חגיגת קיץ', מסתבר שהנאתו של הזקן מן היין באה לו ביסורים קשים).

עוד צלם מצלמי-פניו של המשורר הוא הלוליין, הניצל בכל פעם 'מנפילה וממום' משום ש'כציפורת קלותי, כי אין לי מאום'. ואולם בבוא הנושים 'להוציא מידיו את הפת לבתו',הוא נלחם בהם בכוחות לא-אנושיים ורק בכיה של בתו הקטנה יכול היה להכריעו.

ובכך נסגר מעגל צלמי-הפנים של המשורר: צלם-פניו של המשורר-הלוליין מתמזג עם זה של האב הדואג, והנושא-בעול והנופל קרבן לשמעבכיה של בתו. ובמקום שבתחילת דיוננו בשירת אלתרמן ראינו את הבן כקרבן תורשת-החטא של אבותיו, הרי כאן האב הוא קרבן הבכי הקפריסי של בתו.

---

* המשורר – א.צ.

* - ראה המשך השיר 'זקנת החלפן' במחזור 'שלושה שירי גוזמאות'.

פרק ח׳: פני החידה

הָהּ, נוֹצַת הַסּוֹפְרִים שֶׁנִּשְׁנָא,
אַתְּ סַפְּרִי בְּרוּצֵךְ מִקֶּסֶת
אֵיךְ דָּרְכָה הַכֹּכָב בְּרִסְנָהּ
אַרְבָּעָה רְחוֹבוֹת כְּסַיֶּסֶת.

בבית זה מתוך ׳שירים על רעות הרוח׳, וכן בשיר ׳שפת הסרגל׳ מהקובץ ׳חגיגת קיץ׳, מבטא המשורר בפירוש יחס של זלזול, ואפילו שנאה – ויותר מכל ספקנות – לגבי כוחה של השירה וערכה. הנה, זה ערכה, על-פי המשורר, ביחס למדעים המדוייקים:

בִּהְיוֹת הַמִּלִּים מְשַׁחֲקוֹת
מִנֶּגֶד לָעוֹלָם, בְּהֵאָסְפָן
לֹא לְסַפֵּר חִידָתוֹ, כִּי לְחַקּוֹת
אוֹתָהּ בְּלַעֲגֵי עָפָה,
שׁוֹמְרִים אֶת צַלְמָהּ חֲקוֹת
הַנֶּצַח שֶׁלָּאוֹת וְלַסִּפְרָה.
שִׂפְתֵי סַרְגֵּל וּמְחוּגָה
וְחֶשְׁבּוֹן שֶׁל כֶּפֶל וְחִלּוּק
יְסַפְּרוּ בְּלִי שִׂמְחָה וְתוּגָה
אֶת הַיֵּשׁ מִשָּׁרְשׁוֹ הֶחָבוּק
בַּפְּרוּדָה עַד מְעוּף הַחוּגָה
עַל פְּנֵי סַעֲרַת הַשּׁוּק.
אֶת הַיֵּשׁ, בְּלִי אֹמֶר וּדְבָרִים,
יְסַפְּרוּ הָאוֹתוֹת הַזָּרִים.

והלאה:

לֹא פָּחוֹת מִן הָרָם בַּשִּׁירִים
שֶׁגָּבוּ הַמִּסְפָּר וְהַקָּו

כָּל מְכַתֵּב מִלִּים
דִּמְיוֹנוֹ קַל מֵהֶם בְּרַגְלָיו
אֶת אֲשֶׁר כִּחֲדָה לָשׁוֹן
הֵם אָמְרוּ בְּלִי נִשְׁמַע קוֹלָם,
בְּקָבְעָם אֶת סִימַן הַשִּׁוְיוֹן
בֵּין הַמַּחֲשָׁבָה וְהָעוֹלָם
וְנֶחְשַׁף מוֹרָאוֹ הָרִאשׁוֹן
שֶׁל הַחֹמֶר הַנָּס כְּמוֹ יָם

והלאה:

מֹחוֹת חֲמוּשֵׁי דִּמְיוֹן,
בִּשְׂפַת הַסִּפָּרוֹת הַנִּזִּירָה,
אָמְרוּ בְּאֹמֶץ וּבְתֹם
אֶת הָעֵז בְּשִׁירֵי הַכְּפִירָה,
הַמַּגִּיעַ עַד סַף אַחֲרוֹן,
שֶׁעָלָיו נֶהֱפַךְ לִתְפִלָּה.

אַשְׁרֵי הָרוֹאֶה בִּרְקִי-
דִּמְיוֹנָה, הַמַּמְרִיא עִם סַרְגֵּל
וּמֵאִיר בְּאוֹרוֹ הַחַד
אֶת הָרִיק וְאוֹמֵר: אֵדַע,
שֶׁאֵין הַפִּתְרוֹן אֶלָּא יָד
הַחוֹשֶׂפֶת אֶת פְּנֵי הַחִידָה.

הבאנו שיר זה כמעט במלואו, בהיותו שיר-מפתח המבטא את הקונפליקט ביחסו של אלתרמן לערכים קטביים, כביכול, בכלל – ובמקרה זה לשירה ולמדע. כבר בבית הראשון נראה, כי המשורר נתקף חולשתך-דעת בקבעו שהמלים לא באו 'לספר את חידתו' של העולם, 'כי לחקות אותה בלעגי שפה'. ובהמשך הוא אומר: 'כל מכתב מילים דמיונו קל מהם (מהסרגל והמחוגה – א.א.) ברגליו'. אולם הפרכת שורות אלו אינה מתמהמהת לבוא בהמשך השיר, שבו קובע המשורר שהמדע 'העז בשירי הכפירה', בהיותו 'מגיע עד סף אחרון' – 'נהפך לתפילה', וכאן משיק, כמובן, לשירה, כמו שהוא מקביל לה ב'עצמתה החלומית, המפוכחה והחדה, הודדת, האלהית, הכופרת, היראה, המהנ', תארים שהמשורר קושר לבינה, אך הנקשרים מאליהם גם לשירה – ולשירת אלתרמן בכלל זה.

כמו בכל נקודת-תורפה בשירתו של אלתרמן, ניתן גם כאן לעפריך את דבריו או לסתרם בלשונו הוא. תבואנה השורות הבאות, מן התהילה שהאח השלישי ב'שיר עשרה אחים' קושר לשירה ותעֵדנה:

שָׁם עַד גָּבִישׁ הַגַּעַשׁ בָּא, שָׁם הַדִּיּוּק הָרֵה-מַפֹּלֶת,
שָׁם דּוּמִיּוֹת נִתְלוּ בִּשְׂעָרָה,

והלאה:

קַדְמוֹן הוּא כֹּחַ הַסְּפָרִים וְאֵין בָּהֶם חוֹבֵק יָדַיִם.
אַחִים הֵמָּה לַסַּתָּתִים, לִשְׁלֹשֶׁת בְּנֵי הָאֵל:
לַחֲלִיפוֹת הַקֹּר-וָחֹם, לִגְאוֹן הָרוּחַ וְלַמַּיִם,
לְפַסְלֵי פָּנֶיהָ שֶׁל תֵּבֵל.

ולפיסגת התהילה הנקשרת לספרים מגיעות המלים הבאות:

מֶרְחֲבֵיהֶם וַהֲדָרָם* הֵם נַחֲלָתָם מֵעִם אֱלֹהַּ,
אַךְ נִשְׁמָתָם, אַחַי, לֶקֶחָה מִן הַסְּפָרִים.

(בפרק 'פונדק הרוחות והחיים-שמעבר-לחיים' הרחבנו את הדיבור על ראייה שירית זו אצל אלתרמן).

קונפליקט זה, בין ההומניסטיקה והמדע, הוא נושאו של המחזה 'משפט פיתגורס' ובו הוא מוצא את ביטויו המרוכז והטראגי.

ואולם לפני שנרחיב את הדיון במחזה הנ"ל, מוטב שניזכר ברשימה מוקדמת מאד של נתן אלתרמן, 'מוֹד', שנתפרסמה ב'כתובים' בשנת 1932. ברשימה זאת מתאר אלתרמן בן ה-22 נערה צרפתיה לקויה בשכלה, בת בעלי-הבית שאצלם התגורר בהיותו סטודנט בפריס. הוא מתאר נערה זאת כ'אומללה, אבל רעה לא תעשה לאיש', כאחת ש'לולא הודיעו לי מלכתחילה על "מהותה", לולא היחס שנהגו בה ולולא עיניה המוֹסרוֹת, הייתי חושב אותה רק לטפשה קצת ולטובה מאד.' ואולם בהמשך הרשימה גוברת סקרנותו של המשורר כלפי הנערה והוא מנסה לנתח את יחסו ל'יצורים' מסוגה. 'יצורים כאלה', הוא אומר,'מעירים רגש מעורפל. לאהבם קשה, לשנאם אי אפשר (האהבה והשנאה קיימות רק בתור אלמנטים בודדים, ללא תערובת). נחיתותם המַצדקת את עצמה מביישת את הרחמים ועוצרת את הבוז (הרחמים פוגעים במאמץ להשתוות ואינו מצליח, הבוז קולע בשווה כדי להפילו), טובם מוליד טובה, כשכר הנאה ממתנה יפה, וטפשותם מרגיזה.'

נתעלם מן הקביעה שהמשורר קובע כאן בפסקנות כגון זו, ש'האהבה והשנאה קיימות רק בתור אלמנטים בודדים, ללא תערובת', שכן שירתו של אלתרמן כולה סותרת קביעה כזאת. וכן מן ההנחה ש'לאהבם קשה', שכן דומה שיש לתלות טעייה זו בגילו הצעיר של הכותב. מה שמעניין אותנו כאן הוא המסקנה שהמשורר מסיק בנוגע ליחס הצפוי מן החברה לגבי אנשים מסוגה של מוֹד.

ובכן, המשורר מספר כי מוֹד הרתה מחוץ לנישואין ותינוקה מת. ואולם משפחתה, בחוסר-רגישותה המשווע, בהניחה מראש שרפת-שכל כמו מוֹד היא אף חסרת רגשות, משפחתה הספיגה אותה עלבונות ואילצה אותה לברך את אחיה ואת כלתו ביום כלולותיהם, לשמוח בשמחת ולשרתם, שבועיים אחרי קבורת ילדה שלה. ואז ברחה מוד מן הבית.

ומה יש לו, למשורר, לומר למוֹד על כך? –

'דעי לך, השכל אינו ענין לשעשוע... חוק נכפה עלינו: אוי לחלשים!... נודדי הצפון משאירים את

---

* של תופעות הטבע – א.צ.

נרפי-האונים בערבות השלג, פה עושים כזאת לרפי-המוח. עליך להישאר בערבה, מוֹד, בערבה, עם אוּדי בינתך הדועכת. הן אחת היא לך אַיה – בבית אמך, בבית-המלון, או במוסד לחולי-הרוח׳. המסקנה הרציונאלית של המשורר לגבי היחס הצפוי מן החברה כלפי רפי-השכל, סותרת, איפוא, את רגישותו ההומאנית כלפיהם, המתבטאת בתיאור יחסה הגס והמעליב של המשפחה למוכת-גורל זאת.

סתירה זאת בין הצד הרציונאלי הטהור באישיותו של המשורר עצמו ובין רגישותו ההומאנית באה לידי ביטוי בקונפליקט שבין שני האחים במחזה ׳משפט פיתגורס׳: בין המנהל, המייצג את המחשבה המדעית הטהורה, ובין אחיו, המייצג מאבקי-אמונות-ודעות אנושיים-חברתיים.

בתחילת המחזה נראה, שידו של נציג המדע היא על העליונה במאבק (אף כי המנהל לא התכוון לרצוח את אחיו בפועל ממש; היתה לו משאלה כמוסה לפגוע בשכלו), שכן האח מוצג לפנינו בצורה שלילית ביותר: הוא קנאי הפכפך, שכל האמצעים כשרים בעיניו להגשמה, כביכול, של האידיאלים החברתיים ההווים שלו; הוא בוגדני (בגד באחיו בנטלו ממנו את אשתו, הקריב את אשתו והתכחש לה כשהתאכזה מאמונתו, השתמש באביו כבשעיר לעזאזל בהעלילו עליו ובהסגירו אותו לשלטונות); הוא שואף נקם (מתכוון לרצוח את אחיו, ומשנפגע בעת המאבק בידי שותפו לכוונת הרצח, הוא מתנקם באחיו על-ידי כך שהוא נוטע בו הרגשת אשמה לכל ימי חייו). ואולם חולשתו של המנהל, נציג הראציו׳ והמחשבה המדעית האיתנה והטהורה, מתגלה כבר בתחילת המחזה, כשפיתגורס, ׳פית׳ המַחשב יציר רוחו – זה המשקף את פאר שכלו ומשמש הוכחה לקיומו, – כשב׳פית׳ זה מתחילים להתהוות בקיעים של חולשת הדעת. הוא מתחיל לגלות מצבים שלא ניתן לבטאם במספרים, ממש כמו באותו מקרה חריג שנתגלה במשפט המתימטי המפורסם, שהמחשב נקרא על שמו, אשר גרם זעזוע לתלמידיו של המלומד היווני הקדום פיתגורס והוציאם מן השלווה האולימפית של המדע – אל הכאוס של היצר האנושי. סופם שרצחו בפועל את חברם על שגילה לאחרים את הספק שנתעורר בהם

ובכן, גם בעולם-המדע קיימות בגידה, קנאות,אי-יציבות, תאוות נקם, ובסופו של דבר – פשע והרגשת אשמה, ממש כמו בהומאניסטיקה, או בעולם האמונות והדעות החברתיות. הספק הוא הוא אויבם של אלה ושל אלה. כשהספק באמונה והכפירה מאיימים על שלום הפרט והחברה המוגנת – יוצאים אלה מכליהם ומדעתם ורוצחים, כדי להחזיר לעצמם את שלוותם.

הכהן הגדול מרשימתו המוקדמת של אלתרמן, ׳על הבלתי מובן בשירה׳, מזועזע מן הסיוט שהשעיר, הקרבן המוּעד, יטיל ספק בצדקת גורלו, בהכרח היותו קרבן, שכן ספק זה מפריע את סדר ה׳עבודה׳ ומערער את הביטחון והשלווה. המשורר,שנוכחנו לדעת כי הוא שנַים – השעיר-הקרבן, הספקן והכופר, וכן הכהן הגדול, שהכפירה מזעזעת את עולמו – אין לו מוצא אלא בהיצמדות לאמונה חדשה. או כאותו פקיד ממכון המַחשב ב׳משפט פיתגורס׳, להצטרף ל׳איגוד מחפשי אלוהים׳, ואת האלוהים הזה, שבו עצמו אין המשורר מסוגל כמדומה להאמין, הוא מוצא בדמות העם היהודי, שהוא בחיר האלוהים. יחסו של המשורר אל העם היהודי הוא איפוא יחס פאנאטי, ורצוף פניות. הרגש האנושי מכתיב לו, במקרה זה, את העקרון המוסרי, שהוא שונה מן האמת המוחלטת. ואולם מטבעו של העקרון המוסרי שהוא נעשה נוקשה, וה׳שולחן-ערוך׳ שלו סותר את הרגש האנושי שבראו׳. ב׳משפט פיתגורס׳ נצמד המנהל למדע הטהור, כדי שיגלה לו את האמת שהוא סטה ממנה. אך המדע הטהור מוליד את הספק, וכן הלאה – מעגל קסמים...

פני האמת או קול האמת. הזהו גם דאוּס אֶקס מכינה?

מסתבר שקול האמת נשמע מתוך המכונה כשאין מתכוונים אליו. ׳פית׳, המחשב הטראגי מן המחזה, מצא את רוצח-האח כשלא נתכוון למצוא אותו. אך האמת עדיין איננה דבר אלוהים. העיקרון המוסרי, מסתבר, קרוב אליו יותר. העיקרון המוסרי, שאמנם הגורם הרגשי-האנושי מפעילו, אך לא רק הוא; שכן ביסודו קיימת החובה הראשונית והקדושה ביותר, אשר המשורר מקבלה כיסוד-מוסד של החברה האנושית: חובת הבנים כלפי אבותיהם, האחריות לגורל השבט.

ומאזניים שקולים אלה, שהאמת המדעית המוחלטת מונחת על כפם האחת והעיקרון המוסרי על כפם השניה, אף כי הן נוטות בכל שירתו של אלתרמן פעם לצד זה ופעם לצד זה, – אין הוא מצליח להכריע בינהן, והן נשארות תלויות ועומדות.

ואולם נוכחנו לדעת שהאמת המדעית המוחלטת מולידה את הספק, והספק משיק לעיקרון המוסרי בנקודה שבה מתערב הגורם האנושי. יוצא איפוא, שהעיקרון המוסרי, ששרשו ברגש האנושי, מוליד בסופו של דבר את החוק האלוהי העריץ, שאחת ההשלכות שלו – שכר ועונש קיבוצי – סותרת את הסנטימנט האנושי. ואילו האמת המדעית הצרופה והמוחלטת מולידה בסופו של דבר את הספק, הסותר את חוקי-הברזל של המדע הטהור.

ונקודת-פגישה זאת בין המדע וההומאניות הנה אחת מבעיות-המפתח בשירתו של נתן אלתרמן.

אמרנו, שלפי המחזה ׳משפט פיתגורס׳, קול האלוהים מן המכונה הוא קול הספק: תוצאתה הטבעית של החוקיות המדעית או של מה שנוכל לכנות בשם ׳האמת המוחלטת׳. ואולם כאן גם מסתיים תפקידה של המכונה או של המדע, שהספק סותר את חוקיותו. וכאן מתחילה התערבותו של הגורם האנושי.

נעז איפוא ונאמר, שמקומה של רוח האלוהים, אליבא דאלתרמן, הוא באותו מעבר חידתי שבין הספק, שהוא תולדת האמת המדעית הקוסמית, ובין ראשית התערבותו של הגורם האנושי המוליד את הקודכּס המוסרי. וכמוהו כמעבר בין הדומם לחי, בין החומר לרוח.

בסוף המחזה 'משפט פיתגורס' נהפך מרקוֹ לשומר-הסף של המכון. מרקו, הרוצח-השכיר, שבגללו נדמוּ שתי מכונות כבירות: מוחו של האח ומוחו של המנהל שהשתקף מן המחשב, נהפך לשומר-הסף של מקדש התבונה (מדיו נקנו לו מפשיטת-רגל של תיאטרון!...) נוטל נפשה של התבונה (ומותר כאן לנקוט צירוף פרדוכסאלי כזה) נהפך לשומר-הסף שלה, והאמנות מספקת לו את הלבוש לכך. שכן תפקידו של מרקו היה מלכתחילה תפקיד של איש-השוּרה, של ממלא הפקודה הממושמע, הזרוע המבצעת המיכנית, האוטומאטית, של איזוֹ חוקיוּת שאין לו שליטה עליה. ואין בכך חשיבות את פקודתו של מי מן האחים-הניצים יוסף מרקו למלא, בהיותו עושה דברם, קרבנם הנצחי והטראגי של הוגי-דעותיה של החברה ומנהיגיה.

הִנֵּה הָעֵצִים בְּמִלְמוּל עֲלֵיהֶם.
הִנֵּה הָאֲוִיר הַסְּחַרְחַר מִגֹּבַהּ,
אֵינֶנִּי רוֹצֶה
לִכְתֹּב אֲלֵיהֶם.
רוֹצֶה בְּ לִ בָּ ם לִ נְ גֹּ עַ.*

כך כותב המשורר הצעיר באחד משירי ׳כוכבים בחוץ, וניתן להבין זאת בשני אופנים: לנגוע בלב התופעות על-ידי כך שמפיחים בהן חיים; או לנגוע בלב התופעות בהתאם לראייה האפלטונית – באידיאות שמאחוריהן. לאמיתו של דבר, ניכרות בשירתו של אלתרמן שתי הראִיות גם יחד, אך בעוד שהפחת חיים (אנושיים) בתופעות באה לו באופן טבעי, וכבר מן הרשימות המוקדמות ביותר שלו ניכרת שליטתו המלאה-הווירטואוזית, באמצעי זה של האנשת התופעות, הרי חיפוש האידיאה או הארכיטיפ של התופעה ומתן ביטוי לה על-ידי צירופים לשוניים חדשים (מטאפוריים) לביטוי העולם הסובב אותנו, באים לו בקושי ובהתיסרות, נראה, כי מלבד מקרים בודדים ביותר, שער-הברזל של עולם התופעות כאידיאות וכארכיטיפים נשאר נעול לפניו. וכך שר המשורר ב׳סתיו עתיק׳:

כִּי לֵילוֹת לֹא יָדַעְנוּ, קְמוּרֵי מֶרְחַקִּים,
לִדְפִיקָה בְּבַרְזֶל-שַׁעֲרָם מְחַכִּים.

לֹא קוֹלֵנוּ זֹרַק לְהַרְעִיד אֶת חֵילָם, הַקּוֹדֵר עַל גְּבוּלוֹ בְּמַלְכוּת נַפְחִית –
אֲוִירָם הֶחָזָק לֹא כָּרַע מֵעוֹלָם, לֹא עִנָּה אֶת שִׁירָיו בֵּין כָּתְלֵי מַפּוּחִית.
מֶרְחֲבֵי נְחוּשָׁה! עוֹלָמוֹת עַל מַסְגֵּרוּ! לֹא, לֹא הֵם נִתְעַגְּלוּ בְּדִמְעוֹת כַּלּוֹתֵינוּ.
לֹא אִתָּם הֲסִבּוֹנוּ בְּעֶרֶב עִוֵּר, לְנַגֵּן אֶת הַשִּׁיר שֶׁבָּלָה בִּבְלוֹתֵנוּ.
לֹא בָּהֶם נָעֲלוּ אִמָּהוֹת אֶת בִּכְיָן, הַמּוּצָא עֲרִירִי בְּאַשְׁמֹרֶת הַשַּׁחַר
וּמוּנָּע עַל בִּרְכָּן כָּעוֹלָל הָאַחֲרוֹן שֶׁאוֹמְרִים לוֹ מִלִּים וְשֵׁמוֹת לְלֹא שַׁחַר.
לֹא אוֹתָם בְּשִׁנֵּי עִצְּבוֹנֵנוּ קִדַּשְׁנוּ בַּלֶּחֶם הַמַּר וְהַטּוֹב לֹא אִתָּם
בַּבְּרִידוּת וּבָעֹנִי אֲיַמְּתָּ, גּוּפָתִי הַבְּנוּיָה מֵעֵינַיִם וָדָם.
לֹא בָּהֶם לֵילוֹתַיִךְ שְׁבוּרֵי הַמְּנוֹרָה הֲצִיפוּךְ כְּמוֹ יָם, אֲהֵבוּךְ כְּמוֹ אוֹר,
וּמַדּוּעַ, מַדּוּעַ לְרֶמֶז מִשָּׁם, הֶחָלִיל הָעוֹנֶה בָּךְ כְּפַחַד נֵעוֹר
וְעֵת סַעַר צוֹחֵק בְּעָבְרוֹ פְּרוּעַ רֹאשׁ אֶת חֶבֶת הַבְּשָׂמִים אֶל פָּנַיִךְ מוֹשִׁיט,
אַתְּ סוֹמֶרֶת אֵלָיו וּקְשׁוּחַת חַלְחָלָה, כְּאֶל זֵכֶר אָפֵל, כְּאֶל קֶרֶב מִבְּרֵאשִׁית,
וְעוֹלָם שֶׁדָּרַךְ אֶת יֵינֵךְ הַכָּבֵד וְחָלְיֵךְ הוּא נָשָׂא מִתְפַּלֵּשׁ בַּגַּנִּים
וְיָדַיִךְ – יָדַי – בַּשַּׁעַר הַכָּחֹל, בְּנִקְמַת הַקּוֹפִים, מְטַפְּסוֹת אֶל גְּרוֹנִי.

ובכן, אותם מרחבי נחושה, אותם עולמות על מסגר כמות שהם, בתור ארכיטיפים (שכן הארכיטיפ שהגוף האנושי הוא גלגולו זוכר מרחבי-נחושה אלה מאיזה קרב-בראשיתי), ולא כפי שנתבייתו ברגשות-אנוש –, מסתבר שאינם ניתנים לפריצת כינורו של המשורר. שכן הם מצויים ׳מעבר למנגינה׳, ותחינתו של המשורר אל הלילה שנסגר: ׳הה, דבר, דבר נא!׳ מושבת ריקם אל נוכח הדממה החגה כנשר, בלשון המשורר, על אחרון השירים. כך גם ׳אדמת-קלל גאה. גפרית וצור גיידוה׳, ש׳היד אשר תגע בה שבה מוצתה. השיר קרב אליה ונופל גדוע׳, מן השיר ׳מערומי האש׳, אשר בחלומו המשורר עשוי לקוות שאכן נגע עד לבה.

לֹא נָחָה עוֹד מִיּוֹם, אַךְ בֹּקֶר מִתְחַדֵּשׁ
וְשׁוּב אֶת חֲרוֹנָהּ הַחַם אֲנִי פּוֹתֵחַ.
בַּחֲלוֹמִי – וְהִיא בְּכַפּוֹתַי כָּאֵשׁ.
בַּחֲלוֹמָהּ – אֲנִי בְּכַפּוֹתֶיהָ.
וְלוּ אֶת כָּל יָמֶיהָ אֱלֹהֵי כִּבָּה,
תַּחְתֹּר בָּהּ תְּשׁוּקָתִי עִוֶּרֶת וְנוֹתֶצֶת.
עוֹד צִפָּרְנֵי קָשׁוֹת. נָגַעְתִּי עַד לִבָּהּ.
לֹא יַצִּילוּהָ מִיָּדַי עַד נֶצַח.

ובהמשך:

* ההדגשה שלי – א.צ.

וּסְבִיבוֹתָיו הַלַּיְלָה – מַשְׁטֵמָה צְרוּפָה.
חוֹמַת נָקָם שָׁקוּף שֶׁל׳א יָזוּעַ.
מַשַּׁב הַדּוּמִיּוֹת אַדִּיר מִכָּל סוּפָה.
לְרַגְלֵיהֶם הָרַעַם נָח כְּצַעֲצוּעַ
יָרֵחַ אִם יוֹפִיעַ כְּאַיָּל עַל צוּק,
הַמֶּרְחָבִים יַחֲוִירוּ,
לֹא יִסּוֹגוּ
פֹּה דֶּרֶךְ אֵין. פֹּה רֶגַע – גְּבִישׁ דּוֹרוֹת יָצוּק.
פֹּה תְּאוֹמִים הַמָּוֶת וְהָרֹגַע.

וכך בשיר 'הם לבדם', החותם את מחזור 'כוכבים בחוץ':

לְפָנֵינוּ גָּבְהוּ עַל הַגְּבוּל הָרָקִיעַ וְהָעֵת.

מַה צְּלוּלָה וְנִכְרִית בֵּינָתָם, מֶה עָרִיץ וְאַחֲרוֹן פֹּה הָאֵלֶּם!
גַּם חֲלִיל הָרוֹעֶה יִטָּרֵף בְּלִי הַגִּיעַ לִקְצוֹת מִישׁוֹרָיו.

כאמור, לעומת עולם האידיאות שמאחורי התופעות, העולם המטאפיסי, שנראה כי המשורר אינו מסוגל לחדור אליו בשירתו, הפחת חיים אנושיים, או האנשת התופעות, הן בשבילו תחליף לאפשרות לנגוע בלב הדברים (במובן הפילוסופי-הרציונאלי, אין המשורר פוסק מלהתמודד בשירתו עם העולם האידיאי של התופעות, וכבר טיפלנו בכך בפרקים הקודמים, אך נראה, כי הוא אינו מצליח לתת לו ביטוי שירי-מטאפיסי, שכן במקום לברוא עולם שירי-חדש שיבטא את התופעות, הוא מגדירן בדרך של רציונאליזציה).

ההאנשה של עולם-התופעות, שהיא דרך הראִיה הטבעית והבלתי-אמצעית של המשורר, באה לידי ביטוי מרוכז וססגוני ביותר ברשימותיו המוקדמות שכונסו בקובץ 'במעגל'. המצע קצר לדוגמאות אין-ספור של מטאפורות אנטרופומורפיות השולטות ברשימותיו המוקדמות של אלתרמן בדחיסות לעייפה. נראה כי המשורר 'מעבד' כל מטאפורה כזאת עד לפרטי-פרטיה, בלי להשאיר מקום לדמיונו של הקורא, ורק ההומור האלתרמני הצליח להחדיר 'אוויר' רענן לקטעים העמוסים בהן. והרי דוגמאות ספורות:

מן הרשימה 'סתיו' שנתפרסמה ב-1932:

> 'ידו [של הסתיו – א.צ.] קרה ומלטפת, רוחב עיניו עופרתי, ואישוני-זהב צפים בהן כשלכת בבריכות-גן... שקומתו זקופה, שריונו-כסף עמום, ראשו גא ועצוב בכובע-אבירים וסוסו עבות-שיער, אמיץ-אברים, עגול ומסולסל כאברי-ענן עולים באופק.'

מן הרשימה 'לתרגום יוליוס קיסר' מ-1933:

> 'לשון שהיא בבחינת שוררת בביתה ומטיילת מחדר לחדר על מרבדי-מסורת כבדים, בין תמונות-דיוקן של סבים וסבתות העוקבים אחריה מצד לצד בעיניהם הקפואות (שימו לב באיזו עקשנות רודפים מבטי הפורטרטים את האדם החי !...) לשון שנוח לה באנפילאות-סגנונה המרופטים, בכיפת-הלילה שעל ראשה ובתריסיה המוגפים, עלולה לשקוע במרה שחורה, ר"ל...' וכן הלאה.

או ברשימה 'חטוטרת' שנתפרסמה ב-1933:

> 'אז היתה שעת-לילה מאוחרת. שעה עמוקה מאד. הזמן אשר נתעה לתוכה לא ראה מאומה בחושך. הלך בקצב, אבל שכח לספור את צעדיו. עיגולי-אור מופלאי-דיוק ושווי-מרחק חלפו משני עברים, כציוני-דרך מהוקצעים. הפנסים שילשלו את זקני-החשמל שלהם על חזיהם, ואורם הישן נתעטף בגלימות-לילה. נחל-שמים שוצף-כוכבים קלח בין שני טורי הבתים ללא רעש כל-שהוא, כסרט קולנוע שנתאלם. הכביש והמדרכות שכבו, כלוט ובנותיו, רבי-חטא וקהי-שכל. הכל היה נטול רגש וחסר-תנועה. רק הזמן ונחל-השמים הלכו אי-לאן. מלבדם הלך באותו רחוב גם בעל חטוטרת.'

ולפני-כן ברשימה 'טיול' משנת 1931:

'שני האיים רבצו זה בצד זה כשתי בתולות שנזדקנו. באחד מימות האביב דאשתקד הושיט להם הגל המחלק עיתונים את גליון יום אתמול. הפעם לא שב לצנוח על ברכיהן האדישות. הן הביטו אשה ברעותה וחזן השטוח נשם בחזקה. אז אמרו: יש לפתוח את ארגזי הנדוניה למען יפוג ריח הנפטאלין...'

יחס האנשה לעולם התופעות, והצבעוניות המסחררת (גם של דימויים רוויים), הבאים לידי ביטוי ברשימות אלה ואחרות, וכן הטון ההומוריסטי, ומגבוה – אפיניים לדרך של כתיבה לילדים (אף כי גם בספרות המעולה לילדים נמצא ביטוי לאידיאה של התופעות המעסיקות את הילד על-ידי צירופים חדשים של העולם הסובב אותנו, הנתפשים על-ידי דמיונו של הילד), וכן לדרך הראִיה של האגדה המיתולוגית. ואמנם, לפי ההשקפה הסטואית, ההאנשה או הפרסוניפיקאציה מבטאה כוח דמוני. חוקרי השירה המודרנית רואים בהאנשה ממלאת-מקום לדמויות המיתולוגיות; כאן ההתייסות רציונאלית באה במקום הדמיון הפרימיטיבי. גם פריחת האלגוריה בימי-הביניים ובתקופת הרנסאנס – עם התפתחות השירה הדתית והרומנטית – היתה בה פרסוניפיקאציה שהגיעה לדרגת העצמה והמכאניות של הדמויות המיתולוגיות.

אמצעי בדוק בשירי-ילדים ובסיפורים לילדים הוא השימוש בהאנשה של שמות-עצם. על-ידי האנשתם של אלה יש לנו כאילו חזקה עליהם, והם מאבדים מעצמיותם המאיימת. והרי דוגמה להאנשה של שמות-עצם ברשימתו המוקדמת של אלתרמן 'אני והיא וכל הדברים' (שכונסה בקובץ 'במעגל'):

'ראשית כל אני נזכר כי לתקרה לא היה איכפת כלל. היא שכבה על בטנה, שילשלה את חוט-החשמל למדוד בו את העומק-הפעור מתחתיה, ומכיוון שהחוט לא הגיע לשום מקום חשבה את עצמה גבוהה מכולם וראתה את חלל-החדר כתהום רבתי...'

ובהמשך:

'לא יכולתי לדעת אם הוא (הקיר – א.צ.) עומד או יושב או כורע על ברכיו. נדמה לי כי במשך הזמן הוא לא דיבר ולא נאנח ולא נשא את ראשו מעל חזהו האטום והרחב. הוא היה כה רע וכה עצוב, עד כי הכסא הפעוט, שלא נזהר ועמד בסמוך לו, קפא על מקומו מרוב אימה. רצה לברוח על ארבעותיו ולא זז...'

קטע זה, דומה כאילו הוא מכוון לילדים, אלא שהרשימה כולה מצטיינת במעברים חדים ומפתיעים מקטעים כאלה לאחרים, המכוונים לדמיונם של מבוגרים, והמשורר משתמש בשמות-עצם מופשטים, כמו: 'על חץ הגעגוע שפילח את השלווה', או: 'על גלגל הרעש שריטש את השקט', או: 'על דם הרגעים הניגר לשוואי', או: 'כמה חי ואדום ודשן דם הזמן'. ומיד לאחריהם – שוב קטע המכוון לדמיונם של ילדים: 'וכאשר היתה הדלת פתוחה כמעט לרווחה, מעדה פתאום, חלשה, נתלתה על ציריה ובכיה הרם, הגואל והמאושר, התנפץ כרעש מצלתיים.'

ואחריו שוב קטע המכוון להבנתם של מבוגרים לבד: 'היא (זו שעמדה על הסף – א.צ.) עמדה כולה בתוכנו, ואנו היינו כה מעטים סביבה.'

אותו טון לילדים מצוי גם ברשימות 'ערים בעולם', שבהן ההאנשה של הערים אינה באה במשפטים בודדים, אלא בתמונות שלמות, והדימויים אינם נרמזים אלא מפורטים עד לאחרון פרטיהם:

'המפרץ היה שקט, כחלחל וקר, כלהב חנית ממורקת שנחתה בחוף לאות כיבוש. הבתים אשר על ההר ניצבו כזקיפים ערים על משמרתם. אך עם גבור היום מסירה מעליה חיפה לאט לאט את חרצובות חלומה, כיהודי שמסיר מעל ידיו את רצועות התפילין ונפנה לעסקיו הפעוטים בחנות או בשוק.'

וב'גלויות מן העמק' אנו מוצאים:

'רכס הרים נשען בגבו באופק הצפוני, פשק רגליו למזרח ולמערב, הניח בין ברכיו את צלחת הכנרת הכחולה וזלל מתוכה דייסה מתוקה של מים ושמש... שתי ה'דגניות' הפורחות, הבכירה והצעירה, ניגשו קרוב-קרוב, ישבו במתינות ובהדגשת ערך עצמי, סידרו את קיפולי שמלתן הפרדסית וחייכו, בשפתי גגותיהן האדומים ובשיני קירותיהן הלבנים, מבעד למניפות הפרושות של שדרות הברושים.'

והלאה:

'באמצע הדרך התעטף הערב בפיג'מה כחולה עם כפתורי זהב אחדים ונעל נעלי-לבד. פסיעתו נעשתה רכה מאד, שפתותיו הסמוקות הכחילו, עיניו גדלו כעיני עיוור, אך מבטו נקב אותנו והכביד עלינו בין העורף והשכם.'

וכן הלאה – כתיבה המכוונת לדמיונם של הילדים.

אותה נטייה של אלתרמן להאניש את עולם-התופעות פעלה גם בכיוון הפוך: של הפיכת האנשים לתופעות. מכאן הדמויות הסטריאוטיפיות במחזותיו האלגוריים, שבהם האידיאה מתלבשת בדמות אנושית והדמות האנושית מייצגת את האידיאה. בשיר על ברכה פולד, 'הנערה העבריה', הוא כותב:

בִּתּוֹ שֶׁל זְמַן קְשֵׁה רוּחַ, זְמַן צַר עַיִן
וְרַב קְנָאוֹת וְיִחִיד כִּוּוּן וָקָו
אֶת חִיּוּתוֹ שָׁאַף כְּרֵיחַ מַיִם,
בְּשַׁרְשַׁרְתּוֹ קְשָׁרָהּ עַל אָרְחֹתָיו.

והלאה:

נְוַת בֵּיתוֹ, חַרְבּוֹ וּמַחֲסֵהוּ, –
אַחַת מִבְּנוֹת הַזְּמַן שֶׁכַּפְּרָרִים
עָשׂוּ כָּל מְלֶאכֶת אִישׁ וּמַעֲשֵׂהוּ,
אֲבָל כַּעֲלָמוֹת יָרְדוּ קְבָרִים.

יחסו אליה הוא, איפוא, כאל דמות 'ייצוגית' של בני דור מלחמת העצמאות, של הגבורים האלמונים, שהם גם גבורי חלק גדול משירי 'עיר היונה'. ב'עיר היונה' הופכם המשורר לתופעה, לפני שזכו לקרום עור וגידים כבני-אדם. שכן הזמן הוא:

זְמַן פֶּרֶא וְנִמְלָץ. פָּנָיו לֹא פְּנֵי הָאִישׁ וְהָאִשָּׁה.
פָּנָיו פְּנֵי הַתְּאָרִים הַנּוֹדְעִים – אֲמָה וָדוֹר וָאֶרֶץ וּמוֹרֶשֶׁת.
אֲשֶׁר מַחְשֶׁבֶת הָאָדָם אוֹתָם הָרְתָה וְהֵמָּה אֲפִיקֶיהָ וְדִפּוּסֶיהָ הֵם גְּבִישֶׁיהָ.

כזה הוא גם יחסו ל'כלת אמנות ישראל, אשר רובינא שמה':

הַמְיֻעֶדֶת מֵרֹאשׁ, הָאֱמָן הַפֶּלְאִי,
הַמְיֻחֶדֶת מִכֹּל. אַל נֹאמַר אוֹת-בְּאוֹת
כִּי יוֹתֵר מֵאֱמָן הִיא. לֹא, אֵין – כָּךְ נִרְאֶה לִי –
אִישׁ-בָּמָה שֶׁיֹּאהַב כִּי יֹאמְרוּ לוֹ כָּזֹאת.

רק ראִיה כזאת של אנשים כתופעות יכולה היתה להביא את אלתרמן החכם להעלות סופרלטיבים כאלה על הנייר (בשיר הנ"ל):

כַּאֲשֶׁר הָרַבִּים רִאשׁוֹנָה רָאוּהָ
וְשָׁמְעוּ אֶת קוֹלָהּ הַנּוֹגֵן וְחַם
הֵם יָדְעוּ כִּי לְפֶתַע נָגְעָה הָרוּחַ
בְּאַחַד נִפְלְאֵי כִּנּוֹרָיו שֶׁל עָם.
כֵּן, רַבּוֹת אָהֲבוּ הֵם בְּשֶׁל שַׁעֲשׁוּעַ,
אַךְ אוֹתָהּ אָהֲבוּ כִּי שָׁכְנָה לְבָבָם.

וגוזמאות כאלה (להבדיל אך מעט מאותן גוזמאות רבה-בר-בר חנא, שעליהן כתב אלתרמן בהומור...) קשר בהזדמנויות של ציון יובלות או בהקדשות שהקדיש לסופרים שנתן להם מספריו* (כאשר המשורר מתפכח מיחסו זה אל האנשים כאל תופעות, הוא מגניב לדבריו עליהם או אליהם, טון אירוני-סמוי. וככל שהאנשים רחוקים מן האפשרות להיחשב לתופעה, מתגבר הטון האירוני). נראה שחולשה זו היתה מודעת היטב לאלתרמן, כי כאשר הוא מתעורר משכרון-החושים אשר רוח-העם-בפעילותה השפיעה עליו, רוח גדולה, שענני-האבק שהיא מעלה במעופה מטשטשים את

* הדברים מתיחסים לחומר המצוי ב'גנזים'.

הפרטי וגורמים למשורר לראות בו את התופעה המופלאה כולה או את האידיאה שמאחוריה, הוא עושה דין-וחשבון לעצמו:

לֹא כָּךְ וְלֹא עַל כָּךְ רָאוּי לִכְתֹּב. עָיֵף הָעֵט לְהַכְלָלוֹת
הַסוֹחֲטוֹת מִן הַמְּסֻפָּר אֶת הַחִיּוּת, בְּהִתְיַמְּרָן לְהַעֲמִיד הַפָּרָשָׁה עַל עִקָּרֶיהָ,
וְחוֹצְצוֹת בֵּין הַכָּתוּב וּבֵין פְּרָטֵי הָעֲצָמִים וְהַקּוֹרוֹת וְהַקּוֹלוֹת
וְהַמַּרְאוֹת הַחֲשׂוּפִים לְשֶׁמֶשׁ וְיָרֵחַ.
לֹא כָּךְ וְלֹא עַל כָּךְ. הַכֹּל הָיָה שׁוֹוֶה מִן הַמְּסֻפָּר בְּשִׁיר.
שֶׁכֵּן גַּם לְמַרְאֶה גַּם לְמַהוּת (הֲלֹא תַּכְלִית כָּל הַמְּסֻפָּר וְהַמְּסֻמָּל הֵם)
הָיוּ פְּנֵיהֶם שֶׁל הַדְּבָרִים פְּנֵי חֲמָתָם אוֹ שִׂמְחָתָם אוֹ דִּמְעָתָם שֶׁל אֲנָשִׁים
וְאֵלּוּ פְּנֵי הַזְּמַן אֲשֶׁר אָמַרְנוּ – רַק מָשָׁל הֵם.

והלאה:

לָשִׁיר לֹא עַל כִּי אֶת.* **פָּחוֹת דְּרָשָׁה. יוֹתֵר**
גּוּפֵי דְּבָרִים וְחִיּוּתָם. לַהֲבִיאָם בְּלִי הַדָּגֵשׁ הַמִּשְׁתַּמֵּעַ.
גַּם תֵּת חִידָה בְּלִי פִּתְרוֹנָהּ. לִסְמֹךְ עַל הַקּוֹרֵא שֶׁהוּא פּוֹתֵר.
לֹא לְעַגֵּל. לָתֵת בַּשִּׁיר מִפְלָשׁ אֶל אֶרֶץ וְשָׁמֶיהָ.

הַכֹּל הָיָה שׁוֹוֶה מִן הַמְּסֻפָּר בַּשִּׁיר –
שֶׁבִּהְיוֹתוֹ עוֹמֵד כִּבְיָכוֹל עַל כְּלָלוּתָהּ שֶׁל עֵת, דְּמוּת לְשַׁוּוֹת לָהּ וַאֲרֻשֶׁת,
וּבִהְיוֹתוֹ כּוֹתֵב דֶּרֶךְ-מָשָׁל עַל רַחֲשֵׁי לֵב עַם וּלְבַב עִיר,
קָרֵב הוּא רַק אֶל שְׁמוֹתֵיהֶם שֶׁל הַדְּבָרִים, אֲבָל בֵּינוֹ וּבֵינֵיהֶם בּוֹעֵר הַגֶּשֶׁר.
שֶׁבִּהְיוֹתוֹ עוֹשֶׂה שֵׁם עַם וָדוֹר כִּכְלִי בִּטּוּי
וּכְלִי קִבּוּל לַנֶּאֱמָר עַל סֵפֶר
אֵין גְּבוּרוֹ לְמַעֲשֶׂה כִּי אִם גְּבוֹר בָּדוּי,
שֶׁכֵּן הַגּוּף וּדְמוּת הַגּוּף מְיֻחָסִים לוֹ רַק עַל צַד הַסֵּמֶל.

(׳ליל תמורה׳, שירי עיר היונה׳)

(ודרך אגב, יש לשוב ולציין, שאין נקודת-תורפה בשירתו של אלתרמן שלא ניתן להצביע עליה באמצעיו הוא, בעזרת שורות משיריו, שכן קשה מאד להתחרות עמו בבהירות, בדיוק הביטוי, בכפל-המשמעויות, שרק בו טמונה האמת כולה, בראִיה של דבר והיפוכו – ראִיה המתייחסת הן לביטוי האמנותי והן ליחסי אנוש ולתופעות חברתיות וקוסמיות).

אמרנו: כאשר המשורר מתעורר משכרון-החושים שרוח העם משפיעה עליו... צריך להוסיף: דבר זה קורה כאשר עינו נחה על הקרבן התמים, על הילד, שהוא קרבנה התמים של רוח האדם בפעילותה ושל רוח העם בפעילותה. קרבנה של ההסיטוריה האנושית ושל כל מה שהיא מייצגת (ואלתרמן רגיש במיוחד לענין הקרבן התמים ששירתו האינטואיטיבית כולה מלאה אותו), קרבן שלא-ברצונו, שלא בהתאם לבחירתו, אפילו הבחירה נדרשת ממנו על-ידי אותה ׳רוח העם׳. כאשר עין המשורר נחה על הקרבן התמים, נכתבים בתוך פרקי האפוס ההירואי, הרטורי (או לעתים, האידילי) של ׳עיר היונה׳, שירים חזקים, מקפיאי-דם ובעלי רגישות שירית גבוהה כמו ׳ילודי אשה׳. באלה חוזר נושא קללת-המת, ועינו הפקוחה של המת על החיים – נושא שהעסיק את שירתו האינטואיטיבית של אלתרמן בספריו הראשונים, ואשר הוגנב בפתח האחורי אל שירתו המאוחרת ואל מחזותיו; נושא שהמיתולוגיה, אשר נתנה ביטוי פרימיטיבי לפרסוניפיקציה, מלאה אותו, ושלוחותיה בשירה ובמחזאות של כל הדורות. שכן רוח-העם חיה על מתיה, רוח-העם המתבטאת בתולדותיו, המתגבשת בערכיו, שהפרט הוא קרבנם, ובה-בעת הם המגוננים עליו.

לפיכך, בשירי העת והעיתון שלו, ובתגובותיו הפובליציסטיות, אזנו של אלתרמן כרויה לזיופים שבקולות ׳המון׳, בקולות ׳עם׳ ו׳מדינה׳ שבקריאתם לצדק הם מחרישים קול-דממה-דקה של הפרט הנרמס, שנעשה לו עוול בשם הצדק. כך נמצא את המשורר ה׳לאומי׳ לוחם לא פעם את מלחמתו של בן המיעוט הערבי, או של תושב עיירת-הפיתוח, או של איזה ׳מקרה סוציאלי׳ בשכונה או בישוב-ספר, או של קרבנות פשעים הנעשים מחוץ לגבולות המדינה (כמו הג׳נוסייד בביאפרה וכו׳). דווקא כפובליציסטיקן מובהק מגלה המשורר רגישות לגבי הפרטי הסובל, שאחרים נוטים להזדעזע מתופעות כלליות מופשטות; בעוד שבשירתו הרטורית, כאמור, התופעה הכללית המופשטת מאפילה על פי רוב על הפרטי הסובל.

---

* ההדגשות במובאה זו – בגוף השיר – א.צ.

אך אם בכתיבתו המוקדמת של אלתרמן תופעות הטבע והעצמים הם מעין משחק-דמיון בלבד, הרי בשירתו הלירית-האינטואיטיבית אמצעיה הולכים ומתעדנים ונעשים מתוחכמים יותר (כך ב'כוכבים בחוץ', ב'שמחת עניים', ב'מכות מצרים'). ואילובשירתו המאוחרת יותר, הריטורית, ובשירי העת-והעיתון ובמאמריו – נעלמים התפרים הגסים וה'מעבדה' של המטאפורות והמשורר חדל לעבדם עד לפרטי-פרטיהם. במקומם בא התיאור האקספרסיוניסטי, וכמו בספר החידות לילדים שלו הכתיבה היא בגוף ראשון, וקיימים המשלים עם מוסר-ההשכל שבצידם. כך גם מחזותיו האלגוריים של אלתרמן ('פונדק הרוחות', ו'משפט פיתגורס') הם מבחינה טכנית לפחות, שלוחה טבעית של הפרסוניפיקציה, בהיות הגיבורים שבהם מייצגים אידיאות אבסטראקטיות. באחד השירים ב'חגיגת קיץ' נאמר:

עַז הָרַעַשׁ, אֶבֶל שׁוֹתֶקֶת
מַחֲשָׁבָה אַחֲרֵי מִצְחוֹ.
שָׁם הִיא בַּלָּאט מְפָרֶקֶת
אֶת הָרֶגַע לִרְאוֹת נִצְחוֹ.

אך דומה כי במקום לשיר את הנצח בתוך הרגע – דבר ששירה מטאפיסית מצליחה לעשותו דרך נס (ולאלתרמן קורה נס זה ב'שמחת עניים', ובשיר כמו 'האסופי') – מצליח אלתרמן, בשירתו הרטורית המאוחרת הרבה יותר, לשיר את הרגע בתוך הנצח.

ההאנשה של תופעות מופשטות מיושמת בשירתו של אלתרמן ובמאמריו גם כלפי אומה, ארץ, תקופה, השפה העברית וכו', בנסותו לראות תופעות כאומה וכארץ, למשל, ככוללות את הסמליות של עצמן, לראות בהן את המשל והנמשל גם יחד, הוא חותר אל האידיאה שמאחוריהן. דומה כאילו ההאנשה של מושגים ואידיאות אצל אלתרמן באה כתחליף לביטוין בדרך מיטאפיסית. זהו ביטוי ליחס אישי-קונקרטי, הנובע מראִית-עולם שלמה.

בתפישתו הדיאלקטית-הגליאנית, רואה אלתרמן בהיסטוריה ובמרכיביה (עם, מדינה, דת וכו') את רוח האדם בפעולתה. הממשות לדידו היא תנועה בלתי-פוסקת של אידיאות, שהסתירות הן חלק ממהותה. כך מאחורי הביטוי הארצי של הדת היהודית, קיימת, בין השאר, האידיאה של שכר-ועונש קיבוצי ואחריות קיבוצית, המעסיקה כל-כך את שירתו של אלתרמן; וכך מאחורי המסגרת הארצית של העם היהודי, קיימים האידיאה של גורל משותף, נכסים רוחניים משותפים, פולחנים משותפים (וביניהם פולחן ה'עבודה' שהכהן הגדול מנצח עליו); ומאחורי המסגרת הארצית של מדינה – קיימת האידיאה של הגנה הדדית, פיסית ורוחנית, ושל מקום למימוש אותם פולחנים השומרים על האידיאות של הדת (או ה'תרבות'), ואילו אידיאות אלה, מצידן, שומרות על שלום העם ושלמותו – וחוזר חלילה.

ובכן, לאחר מאבק נואש עם השעיר-לעזאזל הפרטי, שהתמרד באידיאה שהמסגרות הארציות הן נציגיה הנאמנים (אך עם זאת גם הנהנות העיקריות שלה), מאבק שמוצא את ביטויו בשירתו המוקדמת האינטואיטיבית, ה'בלתי מובנת' של אלתרמן – קיבל המשורר את הדין, ולא רק השלים עם מסגרות אלה (וכפי שניסינו להוכיח, השלמה זאת היתה טבעית לראִיתו החושית את העולם, ולפיכך אף חפפה אותה), אלא אף נעשה מעריצן הנלהב ודבּרן המובהק.

כך ניתן להסביר את השקפת עולמו היהודית הכוללת והרחבה של אלתרמן על השירה: שירי העת-והעתון שלו אינם פחותים בעיניו משירתו האמנותית; ותהליך ההשלמה ושמחת ההשלמה עם האידיאות שמאחורי המסגרות הארציות הנוקשות והגורליות משווה אופי של אפוס או של אידיליה לשירתו המאוחרת ולמחזותיו, שנושאם הוא רוח העם בפעילותה. מבחינה זאת אלתרמן הנו ממשיכם של ביאליק ושל משוררי ספרד *, שראו את השירה העברית כאחת ההתגלמויות של הרוח ההיסטורית של האומה ולא שמו פדות בין שירה דתית-פילוסופית לבית שירת טבע, אהבה או ידידות. כך כל אחד מספרי-השירה של אלתרמן הוא מעגל רחב של ראִית-עולם, של השקפת-עולם, בעלת זיקה היסטורית-פילוסופית. על-ידי צירופם של העצמים והתופעות (הקוסמיות וההיסטוריות) אחד לאחד ובתוספת של מימד אנושי (האנשה), האין המשורר מנסה לברוא את האֵל האחד, שדומה כי אי-אמונתו שללה אותו ממנו? –

---

* מן הראוי לציין כאן את הקירבה המיוחדת של אלתרמן אל אברהם אבן-עזרא, הן במיגוון התימאטי, הן בצורות השיר והן בסוג ההומור, הנשען על חידודי-לשון, פלפולי-הגיון ואירוניה. כך אפשר לראות את 'שירי נוכחים' שלו מקבילים ל'מכתמים' הקצרים של הראב"ע, את 'ספר החידות', ואת 'דברים שבאמצע' ו'דברי המחבר' שב'חגיגת קיץ' – ל'שירי השחוק' ו'שירי הריב' של הראשון. (ראה, למשל, אצל הראב"ע: 'אמר חג המצות: אני סוד היהודים / ובי נעשו מופתים רבים נכבדים' וכו'. והשווה את שירו של אלתרמן 'החנוני והקופה' לשיר 'באתי ביום צום בית אנוש צר עין', ועוד). כמו-כן קיים דמיון בין יחסם של שני משוררים אלה לפילוסופיה ולמדעים המדויקים.