



פרק רביעי

השיר שפניו פני יאנוס

הדואליזם ביצירת אלתרמן כביטוי של פישוט מכון

א. אלתרמן ותחבולת ה-DOUBLE ENTENDRE

מעמדה של החידה ביצירת אלתרמן עשוי להתבהר, כפי שראינו, מתוך בחינת זיקתו של המשורר אל ספרות הילדים ואל ספרות הפולקלור הנאיביות והסמטיות, מחד גיסא, ואל ספרות החידוד האינטלקטואלית והמחוכמת, מאידך גיסא. בדומה, גם נטייתו אל קשת גילוייה של תחבולת ה-double entendre ("תרתי משמע"), המצטיינת באיכותה הסימטרית-הבינארית, שני פנים לה: הפן הקליל ה"פופולרי" והפן הרציני הבלטריסטי. תחבולה זו מתגלה ביצירת אלתרמן, בכל חטיבותיה, הן ביחידות הטקסט הקטנות והן בחטיבות הקומפוזיציוניות הרחבות, ולעתים היא אף מבריחה את היצירה כולה כבריה. בצורתה הנאיבית מתגלה תחבולה זו לעתים מזומנות בסוגיה השנונים של ספרות הילדים, של הספרות העממית ושל ספרות הבידור (החידה, הבדיחה, המכתם, המשל, ה"מותחן" ועוד), אך היא גם נפוצה בז'אנרים רבים, המאפיינים את [ה]ספרות הרציונלית והאינטלקטואלית (האלגוריה, סיפורת התעלומה, השירה המטאפיזית המגריסטית, ספרות ההשכלה בעלת המתארים הברורים והארכיטקטוניקה הקלאסיציסטית-סימטרית ועוד). בפרק זה נביא מבחר דוגמאות משירים, שבהם מתגלה במובהק העיקרון הדואליסטי, לפיו בנוי השיר מתמונת ראי כמורסימטרית, או משני טקסטים סימולטניים, המנוגדים לא אחת זה לזה במשמעם, שלכל אחד מהם קיום אוטונומי משלו, המתפתח במקביל למשנהו ואינו מתמזג אתו. לפניו שירה ש"פני יאנוס" לה, או, כמאמר המשורר ב'עיר היונה', שירה ש"פני היונה ואבחת הרבה הן דמות פְּנִיה הנחצות".

כאמור, עיקרון ה-double entendre מתגלה בצורתו המובהקת ביותר בסוגי המהתלה והחידוד, באנקדוטה ובבדיחה, הבנויות לרוב על תחבולת ההשהיה של הקליטה וההבנה ועל יצירת אי-הבנה ארעית. ה"אמת" שמאחורי מראית-העין, הנחשפת לרוב עם הפואנטה, עם ערטול התחבולה או עם הסרת המסכה, מביאה לצחוק, להנאה ולשחרור מתחים.¹ אלתרמן, שכתב פזמונים לעיתון היומי ולבמה הקלה, הרבה להשתמש בהם בקשת רחבה של תחבולות "תרתי-משמע", בניסוחים פראדוקסליים ובמבנים דואליסטיים, הבנויים על עקרון הדיכוטומיה והסימטריה, עם פואנטות בסופם, ליצירת האפקט החידודי המפתיע, הנחוצ בז'אנר הקל והפופולארי, שקוראיו מוצאים את פורקנם בפרץ של צחוק, או לפחות בנידראש מחויך, לאות שהפואנטה הובנה כראוי. את רטט ההנאה, שמקורה בהשהית ההבנה ובמתח המתלווה להשהיה זו, הותיר גם לסוגים הבלאדיסטיים, ששילב ביצירתו לסוגיה (סוגים הבנויים על מתח של אימה ותעלומה, בלהה ומסתורין).² בכל הסוגים הללו, ההומוריסטיים מזה ורוויי המתח מזה, מתברר לקרוא, בסופו של

דבר, כי טקסט "דורפרצופי" לפניו, אשר שני סיפורים סימולטניים נשזרו בו מלכתחילה ובמתכוון. כמורכב מתברר לו לקורא, כי עליו לקרוא את היצירה שנית, ולשים לב בקריאה החוזרת לרמזים המטרימים שנזרו בה בדרכי ערמה, כי בקריאה הראשונה הוליכו המחבר שולל והשיאו לקרוא את הטקסט קריאה נאיבית ושגויה.

כרגיל בתופעות, האופייניות גם לספרות הילדים ולספרות הפולקלור, ולא רק לבלטריסטיקה מן המעלה הראשונה, גם תופעת ה-double entendre יכולה להיות תופעה פשוטת ופרימיטיבית או מלאת תחכום ומורכבות – הכול לפי ההקשר הספציפי. בגילוייה הפשטניים, היא עשויה לשקף את דרכי החשיבה של הילד או של האדם הפשוט והבלתי-מורכב, האוהב מפנים מפתיעים והנוטה לתפוס את העולם בתפיסה דואליסטית בינארית, בצבעי שחור-לבן, כעולם הנחלק ל"טובים" ול"רעים". רבות הן, משום כך, בספרות הפולקלור ובספרות הילדים, המעשיות המשתמשות במסכה כבאביזר מרכזי (הזאב המתחפש בבגדיה של הסבת ב'כיפה אדומה' או הזאב המשנה את קולו ב'הזאב ושבעת הגדיים' וכו'). המסכה, התחפושת, הכפילות והעמדת הפנים במעשיות בעלות האופי הדואליסטי משיגות הן את גורם ההפתעה וההנאה, המתלווה לגילוי האמת, והן את הגורם המחנך-הדידקטי, המראה לילד שאף לו להיתפס למראה-עיניים (העולם אמנם נחלק ל"טובים" ול"רעים", אומרת המעשייה לקוראיה בסמוי, אך לעתים הרע מעמיד פני טוב). בגילוייה המורכבים (כגון ביצירת אלתרמן, כחלק מן הספרות המודרניסטית בכללה), היצירה הדואליסטית אינה עזות להעדר תחכום, ואינה פרי תפיסת-עולם פשוטת. ההיפך הוא הנכון, היא מהווה את גילומה של רעיון ההפשטה (אבסטרקציה) והמינימליזם, שהוא אחד מאבני-היסוד של המודרניזם. האמן המודרני, ובמיוחד האמן הנוטה אל האבסטרקט בכלל ואל הקוביזם בפרט, מבקש לנטרל את תמונת-המציאות מאבזריה המיותרים, לוותר על הפרטים ולהותיר את העיקר, את הצורה הפשוטה והבסיסית. את הדואליזם, המתגלה תכופות ביצירת אלתרמן, יש להבין, אם כן, כאחד מגילוייה של הפואטיקה המודרניסטית, שהוא וחבריו ניסו לבסס בשירה העברית – כפישוט צורני מדעת וכעדות להעדפתו של האמן המודרני את עזות הביטוי על פני השיקוף המימטי ועל פני המלאות הריאליסטית. ליצירה הדואליסטית שני טיפוסים יסודיים, המתלכדים לעתים בתוכו של טקסט אחד: הטיפוס שבו שני טקסטים סימולטניים, ההולכים ומתפתחים במקביל, זה בצד זה; והטיפוס הבנוי במבנה בינארי סימטרי, והמסתייע תכופות בקשת המוטיבים של הכפיל, התאומים, המסכה ויתר גילוייהן של העמדת-הפנים ושל הזהות השגויה. בשני טיפוסים היצירות גם יחד, אנו מוצאים תכופות, שהמחבר משהה את גילוי האמת הנסתרת בהשהיה מכוונת, לצורכי הפתעה או שעשוע, עד לאותו רגע מבזיק ומפתיע, שבו מתגלה האמת או נחשפת המסכה – רגע ההארה (האָפּינְיָה) או ההתוודעות (האָנְגְּנֹרִיזִיס). שני טיפוסים יסודיים אלה יימצאו בדרך-כלל ביצירה הדואליסטית, הן בגילוייה הפרימיטיביים והסכמטיים, פרי החשיבה הפשוטת, והן בגילוייה המורכבים והמתחכמים, פרי הפישוט הצורני המכוון. לא רק הז'אנרים הסכמטיים מסתייעים, במוטיב המסכה, אלא שבגילוייה המורכבים, יכולה המסכה להיות גם מסכה מטאפורית, ולא דווקא מסכה ליטרלית. כאן, נתפסת המסכה כמטאפורה לספרות כולה, שאינה אלא "תיאטרון" ואחזת-עיניים, על שום שהיא גורמת לקורא, לצופה ולמאזין להאמין שהמלים הערטילאיות הן ממשות, שהבידיון הוא אמת.

ב. שיר-בוסר גנוז בעל אופי דואליסטי מובהק מ"שירי פריז" (1931)

אלתרמן נמשך מלכתחילה אל היצירה הדואליסטית, גם בשל טיבה הפראדוקסלי השנון וגם בשל טיבה האבסטרקטי והרציונלי, המאפשר בחינתן של תופעות טבע בעלות אופי דואליסטי מובהק: הלבנה בגילויה השונים, במולדה כחרמש דק ובמילואה ככדור עגול;³ השינה שהיא מעין מוות ארעי וגם עת צמיחה והתחיות;⁴ היממה הנחלקת למחצית כהה ומחצית בהירה,⁵ הצומח והחי, ובכלל זה המין האנושי, הנחלקים חלוקה סימטרית לצד הזכרי ולצד הנקבי, וכן הלאה. לאור משיכתו אל היצירה הדואליסטית הדיכוטומית, אין תימה, שבהיותו בשיא התנופה היצירתי שלו, הוא הקדיש ממרצו ומזמנו לתרגום מחזהו של סמי גרונימן, 'שלמה המלך ושלמי הסנדלר', המצטיין בכל סממניה של היצירה הדואליסטית: בעלילה סימטרית, בשימוש בתחבולות הכפיל והמסכה, בפרדוקסים ובניגודים בינאריים (עוני ועושר, ריב ושלווה, עוינות ואהבה ועוד).

בשנת 1931, לאחר כמה שנות כתיבה "למגרה", שלח אלתרמן, שישב אז בצרפת לרגל לימודיו, חמישה שירים לשם פרסומם ב'כתובים', שבעריכת א' שטיינמן וא' שלונסקי. בסוף שנה זו (ראשיתה של שנת תרצ"ב), קיבל מעורכו של כתבי-העת המודרניסטי המתחרה – 'גזית' – מכתב הזמנה להשתתף בכתבי-העת החדש, שעתידי היה אז לראות אור. בין השאר, כתב בו העורך, גבריאל טלפיר: "הננו ניגשים להוציא ירחון אמנותי-ספרותי בלי זיקה כל שהיא לעניני פוליטיקה ומבלי לילך אחר זרם זה או אחר. כוונתנו היא כיום ליצור במה, שתהא כולה מוקדשת לעניני היצירה, וליצירה רוחנית לבד. פנינו ליצירה – אם אפשר כזאת לבטא בקצרה".⁶ אלתרמן, שהיה מנותק אז מן הארץ ומן ההתרחשויות הספרותיות, שפקדו את המרכז התרבותי התל-אביבי, נענה ברצון לפנייתו של העורך, שהציבה פרוגרמה פלורליסטית ובלתי מזדהה עם מפלגה זו או אחרת. על היענותו לפניית טלפיר קיבל משלונסקי איגרת נזיפה (שעליה השיב לאלתר תשובה מתחטאת ונרגשת).⁷ בראשית 1932 פרסם אלתרמן ב'גזית' את הפואמה המודרניסטית הנועזת 'קונצרט לג'ינטה', המושפעת במקצת משירו של אלכסנדר בלוק 'האלמונית'⁸ ואף מנהלת אולי מעין דו-שיח עם שיריו הרפס ודיים, בעלי האופי המודרניסטי-פוטוריסטי של עורך 'גזית' עצמו – כגון 'פואמה חשמלית' שלו.⁹

על צדה האחורי של איגרת ההזמנה, שקיבל מאת ג' טלפיר, כתב נ' אלתרמן – כנראה לשם 'גזית' ועורכו, שהיה אחד מנציגיו המובהקים של הפוטוריזם הארצישראלי – את השיר הדואליסטי, בעל הארכיטקטוניקה המופשטת המודרניסטית, 'רעי השחור ולבן', שנותר בגנוזים ולא נשלח לדפוס. השיר משורבט בכתבי-יד כה קריפטי ובלתי-קריא, עד כי קיומו על גבי האיגרת הרשמית של כתבי-העת 'גזית' נעלם עד כה מחוקרי אלתרמן. קרוב לוודאי ש"כתב החרטומים", שבו נכתב השיר, מנע אף מאותם חוקרים, שבחנו את האיגרת הזו, מלהכיר ששיר לפנייהם, ולא "קשקוש" בעלמא. משנתגלה לי שיר זה באקראי, אף נתברר לי עד מהרה, כי למרות היותו שיר-בוסר, שלא לוטש עד גמירא, הריהו בכל-זאת שיר בעל מבנה מגובש, שתוכנו בקפידה והושלם במלואו. שיר זה אף מאיר את אחת התופעות המרכזיות בסגנון המודרניסטי, שאלתרמן ניסה לשלב כמה מחידושיו הספרות העברית – תופעת ההפשטה (האבסטרקציה) התימטית והפישוט הקומפוזיציוני מדעת, הבאה כאן לידי ביטוי באופיו הדואליסטי

המובהק. נביא, אם כן, את השיר הגנוז, המתפרסם כאן לראשונה בספר (המקור חסר ניקוד), ונבחן את תרומתו להבנת הפואטיקה המתגבשת של המשורר, שעשה אז את צעדיו הראשונים בפרסום שיריו ברבים:

רְעֵי הַשְּׁחֹר וְלֶבֶן
שְׁחֹר חָרוּשׁ בְּמוֹ לֶבֶן לֹא בָרָק.
בְּגָבִיעַ חָגִיו – לֵב לוֹ עֲנָק
טַל הָאֵין סוּף מְטַמֵּן.

רְעֵי הַלֶּבֶן וְשְׁחֹר
זָהָב הַצֶּעַר וְעֲמוּס הָאֵימָה
לְבוֹ כְּפָנֵי הַדּוּמָה
וּמְתַכֵּת שְׁחֹרוֹ כְּמִזְמוֹר.

כְּכוֹכָב בְּעֵקְבוֹת הַנּוֹדָד
וּכְמוֹ שֶׁלֶג בְּתוֹלִים בְּפוּכִים
יִזְכִּירוּ נוֹפִים נְשַׁכְּחִים
צוֹפְנֵי מוֹרְאוֹת לְאוֹכֵד.

סְעָרוֹת כְּחוּטֵי טְלֵגְרָף
וּבְרָקֵעַ – רְקִיעַ תּוֹגָה
בְּזָרֵם לְהִכָּת עֲרֻגָה
שֶׁל בָּא אֶל אֵי זְבוּל וְלֹא שָׁב.

אֵךְ בְּאוֹרְחוֹת הַצֶּפּוֹר
חִסִּידוֹת פְּרִשׁוֹ כְּנַפִּים
הֵן אֶעֱלֶה אֶטּוֹס עֲמָהֶן
רְעֵי הַלֶּבֶן וְשְׁחֹר.

*

אֵן? לְמָקוֹם הַסּוּף בּוֹ רֵאשׁוֹ רְעוּד הוּא
מָקוֹם בּוֹ אֶלֶּהִים עוֹטָה שְׁחֹרִים

טל תְּחִיָּה מוֹל מְרַחֲבִים שְׁלֵא נִמְדוּ
מִתְפַּלֵּל אֶל עוֹלָמוֹת לֹא יִצוּרִים.

זְבוּל אֶחָד הִנְהוּ וְאֲשֶׁר אֵינְנוּ –
מִחוּז הַשְּׁפָרוֹן שֶׁבְּפִכּוֹת אֶל סִיג.

נֹף אֱלִיו בְּלִיָּה הַנְּשָׁמוֹת תְּבַכֶּינָה
וְאֱלִיו בְּלִי דַעַת פֶּה יִשֶׁן יִצְחָק.

כִּי מִשֵּׁם הָאִישׁ וְשֵׁם נוֹצֵר לְלֶכֶת
כִּי מִכָּל הַחַי אֶחָד הוּא – רַק אֶחָד...
הַיּוֹכֵל לְבוֹז לְחֶרֶב מִתְהַפֶּכֶת
יִקְדָּשׁ בְּדָם חֲזוֹן לֹא יִחְמַד.

לפנינו אפוסטרופה, המופנית אל נמען חידתי, בעל אופי דואליסטי מובהק ("רעי השחור ולבן"), שזהותו אינה ברורה כל עיקר. נרמזת איכותה העל־טבעית המטאפיזית, ועצומת־הממדים של דמות אָניגמטית זו ("בגביע חגיו לב לו ענק / טל האיין־סוף מטומן"), אך המחבר אינו מקל על קוראיו בפיצוח החידה. איכותה הדואליסטית של הדמות מעודדת את הבנתה בתורת מהות אלגורית מופשטת (כינוי "רע" אינו מלמד דווקא על היותו רע בשר ודם). אפשרויות בינאריות רבות עשויות לעלות בדעתו של הקורא, ואף לא אחת מהן "מפצחת" בשלמות את צופן החידה: היממה נחלקת באופן סימטרי לחלק "לבן" ולחלק "שחור" הירה – חציו מואר וחציו חשוך, העולם נחלק סימטרית למחצית השרויה באור יום ולמחצית השרויה בחשכת הלילה, אפילו האורגניזם שרוי בחשכת האדמה ובחשכת הרחם עד לרגע הולדתו וצאתו לאור העולם והחיים, ועם מותו הריהו חוזר אל השֶׁחַר. מעניין להיווכח, כי השיר – למרות אופיו הבינארי הסכמטי – אינו משתמש בדרך קונבנציונלית או חד־ערכית בקונוטציות השגורות של צבעי השחור והלבן: דמותו של האל עוטה שחורים (והצבע השחור אף מזוהה עם המזמור המתרונון: "מתכת שחורו כמזמור"), ואילו הלוֹבֵן הוא צבעם של "פני הדומה", אך גם צבען של החסידות, סמל הַלְדָה והחיים וסמל הציפור הנודדת למזרח, לכיוון גן־העדן האגדי (מקום הנשמות, לפני רגע הַלְדָה ולאחר המוות). הסימטריה ה"ברורה" וה"מובהקת" של השיר מתבררת כסימטריה מסופקת, וליתר דיוק כ־אֶ־סימטריה, שאפילו העיקרון הכיאסטי אינו מתרצה בשלמות ובשיטתיות.

גם המשיכה אל חיי־נצח מזה ואל המוות מזה בולטת בשיר מוקדם זה, בעל האופי הדואליסטי לכאורה, ואף היא נקשרת אל חידת זהותו של הנמען־הרע, השרוי במחוזות, שבהם – כדברי ביאליק בבלאדה המיסטית־מטאפיזית שלו 'הציץ ומת' – "ההפכים יתאחדו בשורשם" ("מחוז השיכרון שבפכחות אל-סִיג"). גן העדן התמים והפריסטיני, של טרם היות התרבות, וגן העדן המובטח לאחר המוות ושקיעת

התרבות הדקדנטית, מתלכדים כאן ומתמזגים לבלתי הפרד. איכות מיסטית רומנטית ואיכות מודרניסטית בינארית ומפוצלת-כביכול מתלכדות כאן אף הן למהות אחת.

בולטת בשיר גם הסתירה-כביכול בין פרטי-מציאות אורבניים מודרניסטיים, המאפיינים את

התרבות ואת הקדמה (חוטי טלגרף) לבין הנוף הראשוני הפראי, שאליו דואה הדובר בדמיונו (שלג בתולים בפוכים, אורחות הציפור). אך זוהי, כמובן, סתירה מדומה, האופיינית לרבים [מ]שיריו המוקדמים של אלתרמן: גם ב'קונצרט לג'ינטה' מפליג הדובר בדמיונו אל מציאות גן-עדנית תמימה ופריסטינית, רחוקה אלפי מילין מ"בית המשוש" הדקדנטי, שבו פגש את המארחת הזולה, ומזמין את ג'ינטה, בנוסח טוריו הנודעים של פול ורלן ("הסכיתי לי, ג'ינטה... דברי כל-כך מתוק"¹⁰) לבוא עמו אל גן-העדן השופע פריון ועינוגי חושים (paradisus voluptatis), אל מקומה של הציפור הכחולה הסמלית של מטרלינק: "בואי עימדי אלי שדה רחוק, / אל אדמה הרה לאלף תאומים. // (...) אחוזי כפות נחרד ונשתומם / צמד תינוקות באגדת כשפים. // (...) עלי קן שפתיך הענוג מרעיד / יגונן השחוק – ציפור נפלאת גוון". כאן, בסנוורים, בגן-גיהנום, ב"אתך בלעדייך", בערב עירוני ובשירים אחרים מתמזגת, כאמור, לכדי סינתזה תמונתו של גן-העדן הבראשיתי שלפני האכילה מעץ-הדעת, ותמונתו האסכטולוגית של גן-העדן שלעתיד לבוא, המובטח לנשמות בעולם-הבא, עם נטישת העולם הדקדנטי והמסואב, שהדעת והקדמה השחיתוהו, עולמה של התרבות המערבית השוקעת.¹¹

"רעי השחור ולבן" אופייני למודרניזם המוקדם של אלתרמן, המגלה הרבה יותר מאשר שירתו ה"קאנונית", את נקודות המגע והזיקה לשירה המודרנית, לזרמיה ולתת-זרמיה: בעיקר לסימבוליזם לגונוני, המושך את קוראיו אל עולמות אישיים וסבוכים, סינאקטיים ופראדוקסליים, שבהם האמירה מסתרת מאחורי "יער של סמלים", והמושך עדיין כשובל רעיונות רוסואיים רומנטיים, אך גם לכמה מן הזרמים הפוסט-סימבוליסטיים – לאבסטרקט המחבב את הפישוט הצורני ואת המבנה הרציונליסטי הכמורסימטרי, מזה, ולסוריאליזם המחבב נופי חלום הזויים ויצירה אָליפטית וקשה לפענוח, מזה. כרגיל בשירת אלתרמן, אין השיר נענה בדבקות ובשיטתיות לתורה מודרניסטית זו או אחרת, כי אם משלב בתוכו עקרונות פואטיים רבים ומגוונים, לעתים אף סותרים. כך, למשל, אנו מוצאים בשיר הדואליסטי שלפנינו, שהוא לכאורה כה סימטרי, אינטלקטואלי ולוגי, גם יסודות אֶסימטריים ואי-רציונליים, מיסטיים ואמוצינאליים מרובים. גם בתכנים וגם בדרכי-העיצוב ניכרת מזיגה של חדש ושל ישן, של עולם מודרני שנתרוקן מאמונה ושל שאיפה רומנטית, דתית כמעט, אל הטרנסצנדנטי.

'רעי השחור ולבן' הוא שיר מודרניסטי חידתי, שכאמור אינו מקל על קוראיו בפתרונה של החידה, חידת זהותם של הדובר ושל הנמען (תחבולה שירית זו של האפוסטרופה האליפטית, המותירה את זהותם של הדובר ושל הנמען בערפל, הייתה לימים דפוס מרכזי בשירי 'כוכבים בחוץ'). רמז כלשהו לכוונה הנסתרת, הטמונה בשיר-הבוסר שלפנינו, עולה מסופו של השיר, שבו מתואר הדובר, שדאה אל מחוזות האינסוף, כאחד ויחיד שנותר מכל החי. אין זאת כי בסמוי טמון כאן אותו הרעיון. שזכה לפיתוח מורכב ומעניין בשיר 'איגרת', שבו פונה קין רוצח אחיו אל אביר-אלוהיו ומתחנן לשוב אל דלתותיו מדרך הנדודים הנצחית, דרך-חיו של האמן המודרני "המקולל". כמו בשיר ה"קאנוני" המורכב, גם בשיר-הבוסר

שלפנינו הנווד אל שדות הנצח הוא "קין" מודרני, המכיל בקרבו גם יסודות מדמותו של הבל אחיו, ושרצח רצח מטאפורי צד אחד מאישיותו הדואלית

הדמות הדואלית הזו, אשר תום וניסיון החטא חברו בה יחדיו, היא דמות דו־פרצופית, שצדה האחד הוא "קין" וצדה האחר הוא "הבל" ("קין" פירושו "להב החרב"; והשווה לתיאורה, בפתח 'עיר היונה', של דמות־הדיוקן החצויה של העיר, אשר "פני היונה ואֶבחת חרפה הן דמות פְּנִיה הנחצות"). דמות זו של הרע השחור-הלבן היא גם גילומה הראשון של דמות המת־החי (על רַע זה, ש"לובנו כפני הדומה", נאמר גם "כי מכל החי אחד הוא – רק אחד..."), אשר הפכה לימים לאחד מסמליה הבולטים של שירת אלתרמן. דמות־קבע סמלית זו, בשל טיבה הדואליסטי הסימטרי, יש בה כדי לענות על ציפיותיהם של קוראים מכל הסוגים: הקורא המחפש בכול את ההנמקה הריאליסטית, יראה בה דמות חיה, שמתו בקרבה היבטי הוויטליות, והיא מהלכת בעולם כמעין צל. הקורא היכול לשאת אמירה חסרת הנמקה ריאליסטית (כביצירה הסוריאליסטית), עשוי לראות בדמות זו דמות של מת, המתהלך בארצות החיים. ניתן אפוא לראות בשייר־הבוסר 'רעי השחור ולבן' ביטוי ראשון למוטיבים ולציני־סגנון רבים, שעתידיים היו להסתעף ולהתפתח בשירת אלתרמן, ככול שזו גמלה והבשילה.

ג.השיר ה"דו־פרצופי" – עיון ב'בית ישן ויונים'

שירו המוקדם של אלתרמן 'רעי השחור ולבן' מטרים סדרת שירים, שבמרכזם דמות דואלית, דמות של תאומים (זהים ומנוגדים זה לזה, בעת ובעונה אחת) או דמות המתבוננת בבבואתה המשתקפת במים, בזוגית, בראי, או באבן ובמתכת המלוטשות: 'איגרת', 'שיר על דבר פניך', 'היאור', 'האור', 'השוק בשמש' ושירים רבים אחרים, שהם שירים של השתקפויות ושל "עולם הפוך". שירים אחרים מגלים את אופים הדואליסטי לא בעולם של תאומים ושל בבואות, כי אם ביצירת כפּל־פנים: בהעמדת שני סיפורים נפרדים, אפילו מנוגדים, המתפתחים זה בצד זה במקביל.

את השירים ה"דו־פרצופיים" האלה ניתן לקרוא בקריאה "תמימה" ובקריאה "מפוכחת", כביטוי של עולם נוסטלגי ונאיבי, מזה, ושל עולם מושחת ודקדנטי, מזה. בבסיס השירים הללו מונחת ההנחה המובלעת, בעל הגוון הנוצרי, שכבר נשתקעו בה גם משקעים מהגותו של רוסו, הגורסת, שגם הטיפוסים המסואבים מן הדיוטה התחתונה (הזונה, השודד, הרוצח ויתר דמויותיה של העיר המושחתת, השקועה במ"ט שערי טומאה, כדוגמת פריז הביניימית של ויון ופריז המודרנית של בודליר ואפולינר) הם "ילדיו של הבורא": גם הם היו ילדים טהורי־נפש, שתנאי־החיים הקשים דרדרו אותם אל שפל המדרגה, אל חיי השחיתות והפשע.

רעיון נוסף, המונח בבסיס השירים הללו, הוא הרעיון הניצשיאני בדבר אופיה הדואליסטי –

הדיוניסי והאפוליטי – של המציאות, כפי שנוסחה למשל ב'הולדת הטרגדיה' (1871). העיר מוצגת תכופות בשירת אלתרמן כבעלת פני־אנוס: כגלגול טמא ומושחת של הכפר, שניתן לקלף ממנו את שכבות הלכלוך ורקב הדורות ולחשוף את מראהו התמים הראשוני (ובמקביל: אם תימשה היצאנית, נציגת הכרך הדקדנטי, מן הביבים, תתגלה דמותה כגלגול דגנרטיבי, בן הזמן החדש, של בת הכפר התמימה של משכבר

הימים). רעיון זה, שעוצב בדרך כה מובהקת וברורה בשירים המוקדמים – בדמותה של המארכת הקדשה־הקדושה, גיבורת השיר 'קונצרט לג'ינטה' ובדמותה של מרגו הזונה (שאת שמה שאל אלתרמן מן הבלאדות של פרנסואַ ויון), גיבורת השיר 'ניחוח אשה' – עולה בצורה מרומזת ומעודנת יותר מביני שיטתם של שירים רבים משירי 'כוכבים בחוץ'.

השיר 'שדרות בגשם', למשל, מתפתח במקביל בשני מישורים – מישור "תמים" וילדותי ומישור "מושחת" ודקדנטי. העיר היא דגנרציה של הכפר ושל הטבע, והיצאנית היא צורתה המושחתת והחולנית של בת הכפר היצרית הבריאה. כאן, מראה שיערה המסורק של הילדה הביישנית והצחקנית, הזוכה לאובייקטיביזציה במראָה השדרה המסורקת, עומד בניגוד למראה השיער הסתור של העיר־הזונה המרכסת את שמלתה הפרומה. גם העיר הדקדנטית, אומר השיר בסמוי, יכולה לקום לתחייה, להתרחץ ולהסתרק, ולהפוך לילדה תמימה וברה (לשם רעיון זה נועדה תמונת השדרה המאובקת, הנוצצת לאחר הגשם, אשר כל האלמנטים המאובקים שבה, מעשי ידי אדם, מצטחצחים וקמים לתחייה). גם ביסודות "חסרי הלב" – הזגוגית, הברזל והאבן ("הזו שאיננה בוכה לעולם") אפשר לנסוך רגשות אנוש ולהעניק להם חיים מחודשים. במישור "התמים", אין השיר מציג אלא טיול בשדרה של אב בעל מזג דידקטי עם הבת הקטנה, הלומדת בפעם הראשונה לקרוא לתופעות בשמן.

גם 'אביב למזכרת' עשוי, במישור הפיגורטיבי (הקובע בשיר זה רשות לעצמו), משתי תמונות מקבילות, הסותרות לכאורה זו את זו. התמונה האחת היא תמונתו של נדון למוות, שהובא אל כיכר העיר בלהט חצוצרות, ונחטף לפני התלייה על־ידי ידידו, נושא־כליו, שהסתער על הכיכר, משך אותו אל סוסו ושעט עמו אל מחוץ לעיר, אל הטבע המסחרר והצבעוני. התמונה האחרת, שאינה מתיישבת כביכול עם התמונה הגברית האלימה של הפושע, הפורק את כבליו ושועט אל החופש, היא תמונה ילדותית וצבעונית, פרי רשמיו של ילד נפעם מקרקס רב צבעים ולהטים, שהוצב בכיכר העיר: להט החצוצרות, סחרחרת הסוסים, המלצרית ובוהק הסוכר המוקצף, שקונים ההורים לילדיהם בקרקס. הריתמוס המהיר, בקצב הסחרחרת, והתמונות המתערבלות כבקלידוסקופ מתאימים לשני הסיפורים המקבילים גם יחד, כי גם מי שירד מן התלייה ונחטף מכיכר העיר נולד מחדש, רואה את העולם בעיניו של ילד ומשתכר כמוהו מן האביב, שבו פורק העולם את כבלי הקרח ובו נולדים מראות הטבע מחדש. אזכורו של שיר־הילדים של הילפרין ואנגל על האביב וסוסיו (ראה להלן, עמ' 278-284), כמו גם הקריאות הילדותיות ("הה, אם טובה, ראי - /בובה!/ /סוסים בראי!/ /יונים על ארובה! עירי, שלי, עירי!) מחזקים אמנם את האינטרפרטציה ה"תמימה" של השיר.

*

נדגים כאן אפוא את אופיו של השיר הדואליסטי ה"דו־פרצופי" בכמה משירי 'כוכבים בחוץ', וראשון להם 'בית ישן ויונים', שהוא שיר תמים וסנטימנטלי למראה, המתגלה כבעל פני יאנוס. שיר זה, שבמרכזו בית שקירותיו מתקלפים מזוקן, מן הטיפוס הרזוח בכפרים ובערי השדה (בחצרו יש באר ושובך יונים), מושפע אולי משירו של בודליר 'לא שכחתי', שהוא שיר מס' 99 משירי 'פרחי הרוע'. בשירו של בודליר

מתואר בית כפרי בקצה העיר, שבגנו הנטוש, מחביאות ונוס העתיקה¹² ופומנה עשוית־הגבס את ידיהן העירומות בצמחייה הכפופה, הקורסת לנפול; ואילו המאור שבשמים, כעד סקרן, פוקח עין גדולה בחלונו העגול של הבית, ונזכר בהתוועדויות הארוכות והדמומות שנערכו בין כתליו. שני השירים, של בודליר ושל אלטרמן, אינם נופלים לפח יקוש של שירי נוסטלגיה, ובשניהם כלולות אמירות מפוכחות ונטולות רגשנות, בתוך אווירת הגעגועים לישן.

כאן וגם כאן, מנסה השיר לתהות על תהפוכות הגורל שעברו על הבית במרוצת שנות קיומו, אגב סדרת האנשות, המקנות לו לבית תכונות של יושביו. בשירו של אלטרמן, בנוי תיאורו של הבית הנושן, במתכונת של "האנשה בתוך האנשה": לא זו בלבד שהבית הקונקרטי בשירו של אלטרמן מואנש ורוכש תכונותיו של גבר קשיש, שידע ימי נעורים ועלומים לוהטים, והיום הוא שרוי בזקנתו, ואולי הוא אף חולה וגוסס ("היודע אתה, הזקן" וכו'). "ימיו" של הבית, שהם למעשה ישויות מופשטות לחלוטין, ולא ישות קונקרטית, כמו הבית המואנש לצדן, מואנשים אף הם ומגויסים כעדים חיים. ימיו של הבית באים לערוב (מלה דו־משמעית זו פירושה גם לשקוע, מלשון "מערב",¹³ אות להריסה הצפויה לבית בקרוב, אך גם להעניק ערבות), באווירת השקיעה ובאור הכהה והדועך של המתכת העמומה ושל הקלף העתיק. הימים־העדים מופיעים בדמותם של זקנים, הבאים לחתום על צוואה הרשומה על מגילת קלף בציפורן ברזל, כפי שהיה נהוג במשכבר הימים. ומה תוכן עדותם־ערבותם של הימים, העדים הכבודים? הללו באים לערוב ולהעיד איך ידע הבית הזה ימים טובים מאלה, הפוקדים אותו בהווה, ואיך עברו עליו עונות חייו בלבטים ובעינוגים:

איך קיץ טפס בסככי הגדר
וכמה סתוים כה תלו האדרכת?
ככמה דורות שעונך מפגור?
עם מי עוד הפאר מדפרכת?

עולה כאן, כמובן, תמונה רצינית שעל גבול הגיחוך: מעמדים טקסיים וחגיגיים, שבהם מתכנסים אנשי שיבה הדור־פנים לערוב ולהעיד לפני משפטנים ונוטריונים, הם מעמדים רציניים ומכובדים, שבהם מועלים דיני אישות וירושה ושבהם חותמים על צוואות, שעניינן רכוש וממונות. מעמדים כאלה, חרף חגיגותם, יש בהם מן הקדרות, שכן הם מרמזים על הקץ הקרב, והם אף נערכים בחדרים קודרים, ספוני עץ ומוארים בתאורה קלושה, בחדריהם של משפטנים מן הנוסח הישן, או בחדרו של הנוטה למות, השוכב על ערשו. ואילו כאן, העדות הטקסית והרצינית כביכול היא עדות "פרחחית" וקלת־דעת, ואינה עולה בקנה אחד עם הכבוד וההדר המתחייבים מן המעמד החגיגי: ה"עדים" הזקנים והמכובדים באים לערוב ולהעיד על עניינים שאינם רציניים כלל וכלל – על מעשי־הקונדס, על הרכילות ועל האהבהבים, שידע הבית על יושביו (על כל אותם עניינים קונדסיים וקלי־ערך, שלעולם איש אינו מטריח עדים בעבורם).

ואולם, יש לכאורה צידוק והנמקה להיפוך־ההיצרות הזה ולאוקסימורון המרחף מעל לשיר: הן ימיו של הבית באים להעיד ולערוב על עלומים שחלפו, והעלומים הן [!] נקשרים לכל גילויי קלות־הדעת הללו, הבאים לידי ביטוי בעדות, ועל כן יש טעם לערוב ולהעיד בשבועה גם על כגון אלה.

עונות שנה ותקופות חיים רבות עברו על הבית: הקיץ כנער מאוהב, טיפס בסבכי הגדר כדי להציץ אל נערתו הבלתי־מושגת או כדי לטעום מן הפרי האסור (תרתי משמע), ולעומתו הסתיו כבר גילה איפוק ואנינות בגינוניו וביצוריו, כאותו ג'נטלמן מזדקן התולה את מעילו לפני שהוא נכנס אל אהובתו, או כנער שנתבגר והיה לבעל־משפחה מהוגן ומתון. השעון המפגר בדורות, ולא ברגעים או בשעות, מרמז לא רק להבטחות או לפגישות רומנטיות שהופרו בין כותלי הבית, כי אם גם לגילו המופלג של הבית. הבאר המדברת מרמזת לא רק לרכילות אקראית של נשות־הבית על ענייני דיומא ועל עניינים שבינו לבינה, אלא גם לדורות רבים שנקברו, הם וסודותיהם, במעבה האדמה.

שתי תמונות שונות עולות כאן במקביל: תמונתו של בית מגורים רגיל, אשר בו מתנהלים החיים על כל עונותיהם ותהפוכותיהם (אהבות, שנאות, אכזבות, רכילות), ולעומתה – תמונתו של בית פגישות עירוני, כדוגמת בתי־הקלון הפריזאיים המתוארים בשירי פרנסואָ ויון, או בשירי הנעורים של אלתרמן עצמו, בית שנזדקן ביחד עם נערותיו ולקוחותיו ואיבד את חן־הנעורים, שהיה מנת־חלקו בשכבר הימים. כבר העלינו את ההנחה, ששירי אלתרמן נענים לעתים קרובות לשתי קריאות שונות: הקריאה ה"רכה", המשקפת מציאות תמימה ורגשנית, ולעומתה הקריאה ה"קשה", המשקפת עולם רווי חטא ושחיתות. שתי הקריאות המקבילות הללו מלכדות, כל אחת בנפרד, את חלקיו השונים של השיר 'בית ישן ויונים', ומקנה לכל אחד מן האלמנטים האדריכליים של הבית – המשקופים והכרכוב, ציפוי המראות העומם, האורלוגין, הגדר, הבאר – כפל־משמעות.¹⁴

וממעמקי הבאר העתיקה שבחצר הבית, משוטטת העין, הסוקרת את הבית הישן והמתפורר, אל גנו המוזנח, אל קמרונות הגג ואל השמים שמעליהם. "בית אבן רודם", פונה הדובר אל הבית העזוב ואל גנו "השעיר", תוך שהוא עושה שימוש בצירוף המקראי "צעיר רודם" (שפירושו במקור: צעיר הרודה במשועבדים לו, ושהיה בספרו העברית החדשה, תוך הוצאת המקרא מידי פשוטו, לשם־נרדף לצעיר חולמני ורדום, השקוע בהזיות):

בֵּית-אֶבֶן רוֹדֵם.

בְּגִנֵּךְ הַשְּׁעִיר

תִּישִׁי עֲנָנִים הַתְּחַפְּכוּ לְשִׁבְעָם.

רוֹעֵי הַשָּׁמַיִם כְּחֲלֵי הַפְּרֹה,

בְּעֶבְרָם אֶת הָעִיר,

לְךָ מִצְהֵילִים

מקורות תלילים

פאל הר וגבעה.

אסמכת המלה "שעיר" ל"רודם" מעלה את הצירוף "צעיר רודם" הן בהקשרו המקורי והן בהקשרו המודרניים. במקור בא הצירוף בתוך נבואת נחמה אסכטולוגית על־דבר תהלוכה חגיגית ומפוארת: "קדמו שרים אחר נוגנים בתוך עלמות תופפות: במקלות ברכו אלהים (...) שם בנימין צעיר ר' דם" (תהלים, סח, כו-כח). גם בשירו של אלטרמן מתוארת תהלוכה שמימית הדורה, מלווה במקלות נוגנים, אלא שכאן נשתלבה בתמונה המקראית גם תמונה מיתולוגית רבת־פנים ומעובת־משמעיים. הן המלה "שעיר" היא מלה פוליסמית (רבת־משמעיים), הנקשרת בכמה וכמה עניינים, שקשר סמוי ביניהם:

- המשמעות הפשוטה ביותר נקשרת בתכונת השעירות. "גנך השעיר" הוא גן מכוסה שיער, מכוסה עשבים שלא נוכשו. "שעיר" הוא גם שם נרדף לפרווה שעירה, וכאן העננים, רועי השמים העטויים בפרווה כחולה (כדוגמת פלייה־שמים כחוליה־שעיר ב'אל הפילים'), שעירים ומגודלים כמו הגן השרוע מתחתם. תמונת הגן ה"שעיר" נקשרת לאווירת העזובה של הבית הנטוש והמתקלף.
- שעיר הוא אף התיש, הזכר שבעזים, וכאן: תישי העננים מתחככים בגן השעיר. והשווה: "אבל השמים כעז לבנה עלו ללחך את חצי גותינו". תמונת העזים הלבנות שעל גג החציר מחזקת את האפשרות האינטרפרטיבית ה"תמימה" שלפנינו בית כפרי, עם חציר גות, באר ושובך יונים. אפשרות זו יוצרת על פני השטח מעין אידיליה פסטורלית ואווירת כפר מתקתקה ונאיבית, כבתמונות עממיות או פסבדו־עממיות, בעלות אופי נוסטלגי.
- שעיר הוא אף הסאטיר, היצור המיתולוגי שטוף־התאוה, המתואר בדרך־כלל כמי שחציו אדם, רועה גם ובהמי, וחציו תיש פרוותי, יצור־כלאיים המעביר את ימיו בזימה ובהוללות עם נשים תאוותניות. כאן מתחככים העננים־התיישים "רועי השמים" הסאטיריים בגן הארוטי, ומצהילים לו פניהם וחליליהם. העיר הופכת כאן ליער או לנאות מרעה, הבית הסטאטי והעזוב הופך לזירת עינוגים, לכרי דשא לעילוסין ולתענוגות בשרים. והרי העננים "התחככו לשבעם" ולא "אכלו לשבעם", להנאתם ולסיפוקם הגופני המלא. המשמעות הפזורטיבית של ה"שעיר" נקשרת באפשרות המקבילה המפוכחת, שלפיה הבית איננו בית־כפר תמים כי אם בית־קלון עירוני מושחת ודקדנטי, ושהאידיליה הפסטורלית היא אך "אידילית כזב".¹⁵
- שעיר הוא כינוי פיוטי לגשם דק ("כשעירים עלי דשא וכרביבים עלי עשב", דב' לב, ב), ויש אומרים שהוראת המלה היא "עשבים ודשאים" (על־פי הדמיון למל[[ה]]ת] "שעורה"). כאן מתחככים העננים־השעירים כחולי הפרווה בעשבים־השעירים, ומה שמתרחש בעולמות העליונים הוא תשקיף למתרחש בעולמות התחתונים, כבתמונת ראי. שמי־החורף הגשומים מרמזים שהבית שרוי בחורף חיו, וכבר עברו עלי אביבו, קיצו וסתוו. קמרונות הבית, המלאים

בעבוע יונים, הם כגרונו המכחכח של זקן, שהליחה חונקת את דרכי הנשימה שלו, מאותות הגיל ומסימני הצער והגעגועים.

כל משמעיו של ה"שעיר" מתפקדים כאן בסדר אסוציאטיבי פרוע-כביכול, ואף כי הבית המצוטט כאן בנוי כאילו על קסמן של המלים (על איכותן הצלילית ועל התכונות ההומונימיות וההומופוניות שלהן), יש לדברים כאן גם איכות רפרנציאלית, ולא רק איכות פואטית שאינה ניתנת לתרגום. הדברים אינם בבחינת nonsense כל עיקר, וגם לו תורגמו, לא היו מאבדים כליל את משמעותם הרפרנציאלית המובחנת, אף כי משחקי-המלים ("שעיר...רודם" ו"צעיר רודם", ריבוי המשמעים של "שעיר", קישור החלילים עם הרועים השעירים-הסאטירים) יאבדו, כמובן, בתרגום את איכותם החד-פעמית.

בשיר זה, שהוא היחיד מבין שירי 'כוכבים בחוץ' המסתיים בשאלה, פונה הדובר אל הבית ושואלו: "היודע אתה, הזקן / מדוע / היום היונים ממלאות בעבוע / את כל קמרונך נושאי הקן?"¹⁶ חתימתו של השיר בסימן שאלה מותיר את סוף הסיפור פתוח לאינטרפרטציות שונות, שהרי דרכן של יונים לקנן הן בבתים עזובים והן בעיר המיושבת, והן נתפשות כסמל האהבה והשלום אך גם כסמל לאבל ולקינה, על שום קינתן והמייתן במקומות נטושים. קול בעבוען של היונים בקמרונות הבית הן, כאמור, גם כקול השיעול והכיח של "הזקן", שהם עדות לחנק האוחז בגרונו – מצער? מבכי המחלחל בגרון? מנוסטלגיה ומגעגועים? מזקנה וממחלה? או שמא להיפך: מהתמלאות כוחות נעורים למראה רועי השמים ולמשמע קול מזהלותיהם? סופו של השיר חידתי, והוא יכול לרמז על חגיגות ועל התחדשות, אך גם על גזר הקץ. היונים הם כבני משפחה רבים הבאים להיפרד מזקנם או כשלל נערות-הבית הגנדרניות, הטופחות בכנפי בגדיהן ומעלות אבק והמולה. כרגיל בשירת אלתרמן ה"חג" וה"חגא" כרוכים זה בזה.

ד. 'השיר הזר': בקריאה תמימה ומפויסת ובקריאה מפוכחת ואכזרית

'השיר הזר', כמו רבים משירי 'כוכבים בחוץ', מורכב מסדרה של מצבים אוקסימורונים, שכל אחד מהם נראה ממבט ראשון כאילו הוא מכיל סתירה שאינה ניתנת ליישוב. פרטי המציאות וחומרי הלשון מתערבלים כאן, כביצירה סוריאליסטית, ומתארגנים בסדר שונה מן המקובל, סדר של "עולם הפוך", ואף זהו טעם לכינוי "הזר", המוענק כאן לפרוטגוניסט (בין השאר, מכונה השיר בכינוי "הזר", משום שהוא זר לאוזנו של הקורא, המורגלת בשירים מסוג אחר, מכאניסטיים פחות ואינטואיטיביים יותר, והמברכת את השירים המימטיים והמובנים, המציבים תמונת-מציאות אורגנית ומופרת).

סתירות ופראדוקסים יש כאן, כאמור, למכביר, לכל אורך הטקסט: השיר מניע לאם הנוגה עריסה ריקה וקורא באוזניה סיפור, ולא האם היא שמניעה את ערש ילדה לעת ערב, בזמר או בסיפור, כמקובל. השיר הגוסס, שנותר בדד לצד מנורה כבויה, והזקוק בעצמו ליד סועדת ומלטפת, הוא שעובר עם נרו בבת-החולים כדי לעשות חסד אחרון עם החולים האנושים, ולא הרופא או האחות הרחמנייה, שמתפקדים לעשות כן. השיר ה"רחום" וה"ישר" הוא המעונה כאן בצינוק עינויי גוף ונפש, ולא, כמצופה,

העבריינ הנוקשה וקר־הרוח, כמי שיודע בדרך־כלל לעמוד בניסיון הקשה בגבורה ובאיפוק, בלא שיפצה את פיו. השיר, שבצד תכונות היושר והרחמנות, גם ניחן בחוזק פיזי רב ובכוח־סבל בל ישוער, כורע כאן ברך ומתחנן שיענוהו, מתוך כניעות ושפלות־רוח, שאינן מתיישבות עם כוחו ועם עֲצמתו הרבים ("כי רחום ורב־כוח הגיע עד הנה, / כרע לכל עצב, ביקש – הִפֵּה!"). טבעי ואופייני הוא, שבמצוקת עינוייו יצעק המעונה וישמיע אינסטינקטיבית קריאת "אמא", ואילו כאן שותק השיר ה"מעונה", מסתיר את כאבו ומכלכל את תגובותיו, וכשהוא לבסוף פוצה את פיו, מתוך כורח, אין הוא מעלה את שם אמו על דל שפתיו, כמקובל.

השיר כולו עומד אפוא לכאורה בסימן הפראדוקסלי, היוצא־דופן והאל־טבעי, אלא שכרגיל בשירת אלתרמן ניתן על־פי־רוב למצוא למופלא ולחידתי הנמקה ריאליסטית מובחנת או הסבר רציונלי פשוט. וכאן, הסתירות, המשוקעות כביכול בטקסט, אינן סתירות של ממש, כי "השיר הזר" (שהוא, בין השאר, סינקדוכה של האמנות המודרניסטית בכללה, ויצירתו של אלתרמן בפרט) אכן יכול לכסות ולגלות כאחד, להיות "רך" ו"נוקשה", מרטיט־לב ונטול־רגש, אישי ואימפרסונאלי, מלא־חמלה וקר־רוח, סטיכי וסדור, אינטואיטיבי ומכאני, בעת ובעונה אחת, ומכאן אפיונו הפראדוקסלי והמעורפל. עניינים אישיים, כאובים וגועשים לאין שיעור, שעברו בתהליך היצירה טרנספורמציה וטרנספיגורציה, וקיבלו חזות מלוטשת וחסרת־רגש, מסוגרים בו בשיר מאחורי סוגר ובריה, בין שורות סורגיו וטוריו. על כן יאים לו ל"שיר הזר" הדימויים המורחבים המקבילים, המתפתחים לאורך הטקסט, זה לצדו של זה, דימויו של חולה על ערש־דווי, המגלה איפוק ואינו מוציא הגה מפיו למרות סבלו; דימויו של אסיר בכלאו, המסרב להסגיר את סודותיו הכמוסים ולספר על עצמו ועל הקרובים לו מכל ("אך עליך, האם / לא סיפר מאומה -"); או דימויו של אסיר פוליטי, שהושם בכלא־האויב בעת מלחמה, ואינו מוכן לגלות את סודות המולדת־האם למעניו.

לא רק יחידות הטקסט הקטנות מגלות סתירות וסתירות לכאורה, הניתנות בדיעבד ליישוב. גם כשהשיר נתפס במלואו, מתוך ניסיון לעמוד על משמעותו הטוטלית, הוא מתגלה כבעל אופי דואליסטי, כשיר שניתן להבינו במקביל בשני אופנים שונים, העומדים גם הם לכאורה בסימן הסתירה והניגוד. ניתן, כאמור, לבדוד ולהעלות מן הטקסט שתי תמונות מקבילות של אדם, הניצב על מפתן מותו: התמונה ה"רכה" וה"מפויסת" של החולה הנוטה למות, המותיר את קרוביו בייאוש שקט וברזיגנציה נוראה, אך מאופקת, ובמקביל לה – התמונה הקרה והאכזרית, שבמרכזה נדון למוות המהלך אנה ואנה בתאו, ערב הוצאתו להורג, משפּלו ואפסו כל התקוות להמתיק את רוע הגזרה.

התמונה הראשונה, המעלה על הדעת תמונת ילד קודח, או חולה אנוש במיטת חוליו, נוצרת מתוך רסיסי "אינפורמציה" רבים, המפוזרים לאורך הטקסט: המנורה הדלוקה והכבה חליפות בידי בנייהמשפחה הדאוגים, העריסה השוממה, שלצדה יושבת האם הנואשת באפס־מעשה, סורגי המיטה הנראים כסורגי הכלוב, העצב המואר בחלון, הנר העובר בבתי החולים לפנות בוקר, ליטוף החולה מתוך רחמנות, בת־השחוק והנשיקה השלוחים אליו כמתת־חסד אחרונה, הנשיאה על כפיים "אל בינה ואל גודל" (כך נשאו הורים יהודיים בגולה את ילדם למקום תורה, מתוך שיעדו לו עתיד מזהיר – השכלה, סמיכה וגדולה¹⁷ - ואילו כאן אותו בן־טיפוחים חביב, או ילד מילדי־הרוח, שתלו בו ובעתידו תקוות

גדולות, נוטה למות, והוא כזר המופקר "לחיי ומותו"). התמונה השנייה, המקבילה, המעלה את דמותו של העבריין או של האויב הכלוא בתאו, עולה אף היא מחומרים מפוררים: הכלוב הלוחץ, שבו מהלך הכלוא מכותל אל כותל, כבישת הרגשות ועצירתם, האם שנותרה במרחקים ליד מיטה ריקה ושוממה, עינויי התופת של החוקרים, שבהם עומד המעונה בקשיחות ובגאון, ללא בכי ובלא שיסגיר סודות (הוא אינו זועק "אמא", אינו מסגיר את הקרובים לו מכול למבקשי-נפשו, אינו מסגיר את סודות המולדת-האם לאויביו). נזכרת גם, אמנם במישור הפיגורטיבי, איגרת קרה ואימפרסונאלית, השלוחה אל האם מבנה הסובל, איגרת-שיר שאינה מסגירה את הרגשות, אך אם מתבוננים בה היטב אותיותיה מזיכרות חיוך דואליסטי – של אהבה ואהדה או של סבל והשלמה עם גזר-הדין הקרב.

בין שתי האפשרויות – בין האפשרות ה"רכה" והאנושית, הלקוחה "מן החיים", ובין האפשרות ה"קשה" והאל-אנושית, הלקוחה מעולם הפשע ומ"שולי החיים" – "מהבהבות" בשיר משמעויות-ביניים נוספות, המשיקות לעתים זו לזו באספקט זה או אחר והנובעות מערפולו המכוון של הצירוף "השיר הזר", שבו לזרות פנים רבות, משמעים ומשמעי-לוואי מרובים:

- משמעות אחת של הזרות עניינה קור וניכור. השיר הוא "זר", כשם שהמתכת "זרה" – קרה, דוממה ואל-אנושית. אלתרמן רומז כאן, בין השאר, למיכאניות של שירתו, לקצב ה"קר" המתכתי שלה, לחריזה הגבישית ולחזות האימפרסונאלית, המסתירה את הרגשות הספונטניים ואת התגובות האינסטינקטיביות מאחורי ריסי (תריסי) מתכת. ואולם, שיר זה, ששורותיו "ככתבן תנגנה / בזרות המתכת, בקצב הגא", ניתן גם לגלות בנקל את צדו האנושי, המסתתר מאחורי המסכה, שהשיר העטה במתכוון על הכאב, כדי להסתירו מן העין ("על עלבון אהבה – שהלבשתי לה כתונת משחק וצלצול"). הזרות והמכאניות אינן אלא מסכה, המסתירה את העינים הכאובות.
- השיר הוא זר גם במובן של "אכזר": יש בו התעלמות-מדעת מרגשות אנושיים ואפילו התעללות קרה ומכוונת, סאדור-מזוכיסטית בטיבה (הוא שולח לאמו "מלים נכריות", נטולות רגש, הוא מבקש ממעניו שיענהו, ואין הוא זועק או מסגיר סודות). ועם זאת יש בו, כמובן, גם היפוכה של אכזריות: הוא רגיש, מלא רגש ואפילו רגשן. בצד היותו קשור, אכזר וגא כברזל, או כעציר קשוח, הוא גם שיר כנוע וטוב-לב, בעל כושר-סבילות גבוה ובעל מידות של יושר וחסד ורחמים ("רחום ורב כוח", "ישר וחזק", "מה קל לעורר את לבו").
- משמעות אחרת של הזרות היא ההתנכרות. השיר משים עצמו זר אפילו לקרובים לו מכול, לרבות אמר-יולדתו. ההתנכרות היא כאן תכונה חיובית ושלילית בעת ובעונה אחת, והאיפוק הוא גם עדות לדיהומניזציה, וגם עדות להומניות שאין למעלה ממנה: מצד אחד, השיר ראוי לשבח על שלא הסגיר את סוד אמו בעת שנעקרו וידויים משפתיו, אך מצד שני, הוא גם ראוי לגינוי על אותו עניין עצמו – על האיפוק האל-אנושי והעל-אנושי שגילה, בעת שהתנכר לאמו. אלתרמן רומז כאן, בין השאר, על התנזרותה המודעת והמכוונת של יצירתו מן האוטוביוגרפיה הישירה, המתמקדת בבית אבא-אמא ובתקופת הילדות, ז'אנר ספרותי שהיה כה אהוב ומקובל על קוראי

הדור, בוודאי על אלה שטעמם הספרותי היה עדיין נתון לשירתם של ביאליק וממשיכיו, אך גם על אלה, שכבר היטו אוזן קשבת לשירתו המודרנית של שלונסקי, שבה נודע אמנם ל"אבא-אמא" תפקיד ארכיטיפי סמלי, ולא רק ביוגרפי קונקרטי, אך בכל זאת ניכרו בה סממנים ביוגרפיים או כמו-ביוגרפיים למכביר, שאינם נעדרים יסוד סנטימנטלי. מעניין להיווכח, כי ב"שירי פריז", שאלתרמן גנום, מרובים עדיין הסממנים האישיים והאוטוביוגרפיים הגלויים-לעין (המחברת פותחת בשני שירי הקדשה סנטימנטליסטיים לבני המשפחה הקרובים. הראשון שבהם פותח במלים: "את השיר הראשון הקורע לב בפריז / לאבא ולאמא אכתוב", והשני פונה אל האם בלבד: "אמא שלי, יבוא יום / ואשב לצדך / על הספה המרופדת / שאצל הקיר הוורוד / ואמרתי אז: ערב אחד בפריז, / בהיותי יחידי בחדרי החשך / כליתי אליך מאוד"). על רקע השירים הללו, המנומרים בפרטי-מציאות קונקרטיים והמהווים בחלקם "תמונה משפחתית" מפורטת, בולטת התנזרותה מדעת של השירה ה"קאנונית", למן 'כוכבים בחוץ' ואילך, מעניינים אוטוביוגרפיים ואישיים, וזאת כחלק מתהליך ההפשטה (האבסטרקציה), והמודרניזציה של שירת אלתרמן.

- השיר הוא "זר" גם במובן של "זר ומוזר": הוא שיר בלתי-מובן, שאין לפצחו ולפענחו בנקל ואין לעמוד בנקל על סודותיו הכמוסים. את דעתו על הבלתי-מובן בשירה הביע אלתרמן הצעיר במאמר, הנושא כותרת זו, שנתפרסם ב'טורים' בו' בכסלו תרצ"ד (24.11.1933), בתגובה לסדרת מאמריו של שלונסקי (אש"ל) – 'מחניים' – שהתפרסמה ב'טורים' בקיץ 1933. אלתרמן, כמו רבים ממשוררי המודרנה, הסימבוליסטים והפוסט-סימבוליסטים, דיבר בזכות שירה "קשה", התובעת מן המשורר מאמצי הצפנה ומן הקורא מאמצי פענוח, בזכות שירה שאינה "שקופה" או מובנת מאליה. בעמ' 90-94 לעיל, דנתי בהתבטאויותיו ה"אֶרֶס פואטיות" של אלתרמן בנושא השירה הבלתי-מובנת, ובין השאר, הראיתי שם כי המשורר הצעיר לימד זכות על השירה המעורפלת באותה שנה עצמה (1933), שבה סגגר ת"ס אליוט על השירה המודרנית הקשה לקליטה (difficult poetry). רעיונות אלה בדבר עליונותה של השירה החידתית, הזרה והמוזרה, המעכבת את הקליטה ואת ההבנה, רווחו בהגות הספרותית שבין שתי מלחמות העולם.
- השיר הוא גם "זר ומוזר" בדרך שבה הוא משקף את המציאות. אין לפנינו שיר מימטי, שתמונת-המציאות שלו הרמונית וברורה, והמנסה לשקף את העולם בצבעיו ובממדיו הטבעיים, כי אם שיר שהוא במידה רבה יצירה סוריאליסטית ופנטסמגורית, שתמונת המציאות המשתמעת ממנה מפוררת ודיסהרמונית למראה; יצירה שצבעיה אל-טבעיים ושממדיה מוגזמים. אלתרמן האמין בעקרון ה"הֶזְרָה", שקבעו הפורמליסטים הרוסיים, שלפיו כדי "להחזיר לאבן את אבניתה", יש לשבש את מנגנוני הקליטה באופן שהשגור והבנאלי יהפכו מוזרים ומעוכבי-קליטה. מכאן קטעי-המציאות המפוררים והפראדוקסליים, שתוארו לעיל, הנראים כתמונה שנתפצלה לחלקיה ולפרודותיה, והורכבה במהירות וב"רשלנות", בדרך שבה כל החלקים מצויים, אך אין הם משובצים במקומם ה"נכון" וה"טבעי".

- השיר הוא "זר" במובן "אויב ועוין". בלשון המקרא באה המלה "זר" בהוראה זו פעמים רבות, במיוחד בצורת הרבים שלה ("ושממה כמהפכת זרים", יש' א, ז; "באו זרים על מקדשי בית ה'", יר' נא, נא; "הנני מביא עליך זרים עריצי גויים", יח' כח, ז ועוד). כאן, יחסי המשורר ושירו הם כיחסים רבי איום ואימה בין אויבים בנפש, בין מענה למענה. המשורר "מענה" את שירו: שם אותו בסד של שורות ממושטרות ולוחצות כסורגי כלוב הדוקים, מעניק לו את צליל המתכת וקרירותה, מנטרל ממנו את הממד האישי האמוטיבי. השיר "מענה" את המשורר, כי מלאכת הכתיבה כופה על המשורר בדידות אל־אנושית בין כתלים, נדודי שמה, מאבק פנימי בלתי פוסק בין הרצון לגלות לבין הרצון להסתיר ולהכחיד.
- השיר הוא "זר" שכן אינו שייך למולדת (רק על האם הוא לא סיפר דבר). בעת חיבור 'כוכבים בחוץ', נשאה שירת אלתרמן את עיניה אל עניינים כלליים ואוניברסאליים, אינטלקטואליים ורציונליים בבסיסם, והתנזרה במודע מעניינים אישיים־רגשיים (ובאופן מיוחד מן הפאתוס הפטריוטי של "שירי המולדת" השגורים).¹⁸ שירו גם אינו עולה בקנה אחד עם הפואטיקה המקובלת במולדת: הוא קר, מנוכר ונכרי. אין הוא נענה בגלוי לפאתוס של החזון הציוני, ועל כן הוא כה שונה מן השירה העברית, ההולכת ומתרקמת בארץ־ישראל.
- השיר הוא "זר" במובן של "נכרי ונוצרי". לא רק מקצביו וצליליו קרים ומנוכרים, אלא גם קשת הדימויים שלו נכרית, ואוצר האסוציאציות והקונטראציות שלה הם בעלי אופי נכרי ונוצרי (הגשת הלחי למכים, דמות האחות הרחמנייה מן "הצלב האדם" שבבתי־החולים המדכאים של שלהי מלחמת העולם הראשונה, העינויים של המשטרים הטוטליטריים באירופה שבין מלחמות העולם, כתונת הכפייה של בתי־המשוגעים ושל הנדונים למוות). השיר נכרי וזר לאחיו, מבודד מן ההמון הסואן, מן ה"מקהלה" הלאומית. המשורר כמוהו כמי שכותב איגרת מן הניכר, מן הגולה הרחוקה, מבית־הכלא, מבית־החולים, מבית־המשוגעים, ממקומות של בידוד ושל גלות מאונס.

*

נאמרות כאן אמירות רבות מתחומי ה"אָרְס פואטיקה" משיכול ניתוחו של שיר אחד להכיל: לפי עקרון ה"קורספונדנטיות" שעליו בנויים שירי 'כוכבים בחוץ', מה שמתרחש במיקרוקוסמוס הוא מה שמתרחש במקרוקוסמוס; נתיב הנדודים המצומצם והמכווץ שבין השולחן לחלון משול לדרך הרחבה שמחוץ לעיר,¹⁹ וזו משולה לנתיב הייסורים הנצחי של הנווד, המשורר, המרטיר. השיר חכם ויפה ואף חזק ואמיץ מברואו, אך הוא גם מין אידיוט רפה־שכל, שהלבישוהו "כתונת משחק וצלצול" (ככתונת המולבשת על המשוגע הכלוא). ובאופן פראדוקסלי הוא משול כאן גם לגאון היהודי, בנם של הוריו המייחלים לנחת מפרי־בטנם וחולמים חלום של גדולה. כשאומר המשורר על שירו "זה השיר, אל בינה נשאתיו ואל גודל", הריהו אומר עליו כמה דברים במקביל: הוא מתוודה על יומרותיו, יומרות משורר קוסמופוליטי, לומר בשיריו דברים גדולים ואינטלקטואליים, שכמוהם לא נאמרו עדיין בשירה העברית ה"פרובינציאלית". באופן פראדוקסלי, הוא אף מציג עצמו כמעין אב יהודי גלותי ופרובינציאלי מן

העיירה הקטנה, שנשא את ילדו, בן־טיפוחיו, על כפיים אל ה"חדר", וחלם על יום שובו מן הישיבה וכתב־הסמיכה בכיסו ("אל בינה ואל גודל"). בעודו בערש, כבר יעד לו כס רבנות ושם עולמי של גדול בתורה, של גאון בדורו. כשם שהשיר כולו עומד בסימן הפראדוקס והאוקסימורון, כך גם זרותו של השיר. השיר הוא גם "נוצרי" ונכרי, וגם יהודי וקרוב אל הלב, גם קוסמופוליטי "מתבולל", וגם יהודי, החרד לבידולו הדתי והלאומי. הוא קלאסי ומנוכר וגם סנטימנטליסטי ורווי פאתוס, מסתיר ומגלה כאחד. בין השאר מתוודה כאן אלתרמן כי מקצביו הרהוטים, דימויו הצבעוניים והרטוריקה שלו, הקרה והמלוטשת לפרקים והגעשת והשוצפת לפרקים, הם מין מנגנון הגנה והסתרה, וכי כמוהו כעציר החורק שיניים וחושק את פיו לבל יתגלו סודותיו. דווקא בשל זרותו (וכן בשל כל המגבלות והאילווצים שהטיל על עצמו), יכול השיר להיפתח לרגש אנושי עמוק, כי אילו היה סנטימנטליסטי, היה רכרוכי ושטחי. המלים הן טרנספורמציה מוחצנת של הרגשות הפנימיים האמיתיים, שאותם הוא סוגר מאחורי מנעול ובריח. חומרי המציאות האכזרית והקודרת, שנאגרו בנשמה, מקבלים לבוש שונה – כתונת משחק וצלצול. פעולת ההסוואה והטרנספיגורציה היא מושלמת: הטראגי הולבש חזות עליזה, הסבל היה להנאה, האלימות הייתה לרפות, האינטימי היה לאובייקטיבי ומכל הדראמה העזה והאכזרית הזו לא נותר אלא חיוך – עניין קלוש וחסר עצמה של ממש, שאינו משקף כלל את שהתרחש בעליל. זהו גם בעצם גורלה של האמנות בסופו של דבר: הלהבה שהציתה את היצירה שוככת, הרגשות נשכחים ונותר החיוך החתום, עד אחרון למחזה התוגה שנתחולל. אם מיטיבים להתבונן בשיר, אזי אין רואים את החזות הזרה והמנוכרת שלו, אלא מגלים בו את הצד האנושי שהולידו.

ה. אופטימיות וייאוש ב'שיר שלושה אחים'

'שיר שלושה אחים' הוא, לאמתו של דבר, שיר עצוב של סוף הדרך, של שקיעה ליטרלית ומטפורית, אף כי חזות לו כשל שיר־ילדים צבעוני, שכולו תמימות, מתיקות ויופי (שעל גבול ה"קישש"). תערובת של אסון ושל אושר נרגש נרמזת כבר מן הבית הראשון, שבמרכזו תיאורה של עיר שעלתה באש, ועתה היא בסוף תהליך הכלה שלה. תיאור זה מעוצב בסגנון שכולו נועם, עדנה והתרגשות, כבשירי החשק והאהבה של שיר־השירים ("נטפה אור על כפות מנעולים" על יסוד הכתוב "וידי נטפו מור ואצבעותי מור עובר על כפות המנעול", שה"ש ה, ה; פסוק הנותן ביטוי בהקשרו המקורי לרטט התשוקה ולכיסופי האהבה של הרעיה לדודה). כבשירים רבים משל אלתרמן, מוקדמים ומאחרים כאחד, ניתן להבחין כאן במרומו בתיאורו של "משתה ערב דָּבָר": של חגיגה נרגשת וצבעונית, הנערכת לפני התרחשותה של הקטסטרופה. מוטיב זה של "ימי פומפיי האחרונים", או של "רומא העולה באש", שעבר מספרי ההיסטוריה הרציניים אל הרומנים ההיסטוריים הסנסציוניים, אל התיאטרון הספקטקולארי, ואל יתר הז'אנרים ה"זולים" ורבי האירועים והמפנים הדראמטיים, מצוי למכביר ביצירת אלתרמן, בכל גילוייה הז'אנריים והמודאליים, למן שירו הראשון שבא בדפוס, 'בשטף עיר' (המכונה בנוסחו הראשון, הגנוז במחברת 'שירי פריז', בשם 'סנסציה'), דרך היצירה הפיוטית המרכזית של תקופת־הביניים, 'שמחת עניים', ועד להגיגת קיץ' המאוחרת.

נהמת הדובים, הקוראת לו לדובר לצאת עמם אל המחוזות הקסומים של אגדות הילדים, אף לה כפל פנים: פנים של פיתוי מזה ושל איום מזה. מצד אחד, הדובים הללו הם יצורים רכים ובלתי־מסוכנים, גיבוריה של מעשיית־העם ואגדת־הילדים, המזמינים את הדובר לצאת עמם למסע ססגוני, שאף מראותיו הם ממראותיה של ספרות הילדים הנאיבית: רכבת יפה, בעלת קרונות "שותתי זהב", הנוסעת בין שדמות השיבולת, ובצד הדרך – בית קטן על כרעי תרנגולת ויער ובו סנאי וארנבת. מצד שני, הדובים הן [!] מייצגים את עולם היער האכזרי, עולם הציד והטרף, שבו כל דאלים גבר, והרכבת הן [!] מייצגת את החלוף ואת הזמן הנוקף ללא שוב. ולמעשה, בהזמנתם לצאת למסע יש גם משום פיתוי לצאת למסע אחרון, היוצא מן העולם־הזה אל עולמות אחרים, שהרי הדובים הם, בין היתר, הכוכבים שנקבעו ברקיע. גם צירופי־המלים, שנבחרו לתאר את המסע הססגוני ו"הנאיבי" בין שדמות השיבולת, פנייאנוס להם, ותמימותם שעל פני השטח היא תמימות מדומה: הצירוף "שותתי זהב" (על משקל "שותתי דם"), למשל, המוענק לקרונות הרכבת ה"ילדותית" הזו, מתאים יותר, באלימות הלִטְנִטית שלו, לתיאור המערכה החמישית בטרגדיה הקלאסית, שבה נופלים הגיבורים המלכותיים על חרבם. הבית העומד על כרעי תרנגולת נוטע תחושת סכנה, שהרי הוא עלול בכל רגע לקרוס על יושביו, כמו גוף האדם שהוא כחרס הנשבר. לתיאור התמים והנעים למראה יש, אם כן, השתמעויות־לוואי של גזר החלוף והסוף, השתמעויות העומדות בניגוד ובהיפוך לטיבו הרך והכמור־ילדותי.

בתוך כך, פונה הדובר לאלוהיו, ספק מתוך התפעלות, ספק מתוך טרזניה, ומביע את תמיהתו־קובלנתו על ההנאה הרגעית והחולפת ועל קוצר ימיו ("רק מחצת־אלי האשכול האחד, והנה נסתחרתי אליך"). כביכול, הוא טוען כאן ומתנצל, בסגנון תירוציו האופייניים של שיכור שנתפש בקלקלתו, כי שתה אך כוסית אחת וכבר נסתחרר עליו ראשו. אולם, למעשה, הריהו גם טוען במקביל טענה נכבדה ומהותית יותר, הנאמרת מן הסתם בתרעומת ובתמיהה ולא בהתחטאות ובהתנצלות. טענתו נוגעת לקוצר חייו של האדם עלי אדמות: הוא אך טעם קורט מניסיון החיים ומטעמם, וכבר הוא נאלץ לצאת לדרך היוצאת מן העולם הזה והלאה.

כמו דמותו המואנשת של "השיר הזר", גיבור השיר הנושא שם זה, גם הדובר בשיר שלפנינו שוכב על מיטת־ברזל בודדת, כמיטתו של ילד חולה, המבודד מחמת מחלתו הקשה (הילד הקודח וההווה מחום המחלה מדמה את המחלה לשרפה; המראות הילדותיים והצבעוניים הם ממראות דמיונו הקודח). במקביל, עולה גם תמונה של אדם בערוב יומו, השרוע על ערש־דווי ומחכה ליום אחרון; ועוד לחלופין, עולה במקביל גם תמונתו של אסיר על מיטת הברזל הבודדת בתא הנדונים למוות, המחכה, ערב תלייתו לביצוע גזר דינו. נפילתו של ה"אני־הדובר אל המשכב באה לו ספק מן השיכרון ומן הסחרחורת שתקפוהו, ספק מן המחלה שאחזה בו, ספק מעייפות החיים ומראותיהם. "נַחַם את לבי העייף להורגיו", הוא מפיל תחינה נואשת, שהדי הפסוק "כי עיפה נפשי להרגים" (ירמ' ד, לא) עולים ממנה. בקשתו האחת מאלוהיו היא שיבוא ויכסנו באדרת, ככסות אב את בנו הקטן החולם, או את בנו החולה הנוטה למות (או את גוויית בנו החוטא, שהומת בידי החברה, שהרי גם את גופת התלוי מכסים בשמיכה).

"ובכבות בת־צחוקי ואיננה, שים שלום לנתיבה - -", הוא מבקש מאלוהיו ("שים שלום" – כבסיום תפילת "שמונה עשרה", שאותה נושא אדם מישראל – מלים שהן בבחינת "אקורד זר" באווירתו

האירופית הנכרית והמנוכרת של השיר). כרגיל בשירת 'כוכבים בחוץ' מעמיס אלתרמן על התמונה הזרה מן המציאות האירופית, הרחוקה במקום ובזמן, גם זכרי פסוקים יהודיים, מן התפילה ומשירי־העם העירתיים,²⁰ אולי לשם יצירתה של מעין אווירה חידתית וחמקמקה – פראדוקסלית ואוקסימורונית ביסודה – שיהדות ונֶכֶר, קרבה וריחוק, פמיליאריות וקוסמופוליטיות משמשים בה בערבובייה. עירובם של היסודות הנכריים והיהודיים נועד גם לשם העצמת היסוד הנאוגמטי המפוצל של השירים הללו, הכלולים מכל היסודות כולם, אף אלה שאינם מתיישבים זה עם זה, וההופכים בדיעבד את הפיצול לאחזות מודרניסטית מסוג שלא הוכר עד אז בשירה העברית.

הכול מעיד, שדרכו של השוכב בבדידות על מיטת־הברזל קרבה לסופה: השֹׁרֶפֶה תמה, הלילה בא והדובים קוראים אליו ממעבה היער וממעמקי ההיסטוריה, או מבין דפיהם של ספרי אגדות נושנים, השייכים לתקופת הילדות הרחוקה ותמימותה האבודה (וכוכבי הדובה קוראים לו אליהם ממרומים), הלב "עייף להורגיו", החורש כבר שרוי באופל, הפרח אופל באש, ואפילו החיוך כבה כבר ואיננו. לפנינו אפוא תמונה של התפוררות, של התפשטות הגוף מן החומר, של הירגעות ושל התאדות, היפוכן של הבריאה ושל ההתהוות. בעת היבראו קורם האדם עור וגידים, לובש צלם וצורה, ואילו כאן, עורו כבר קורם את חיוורון־ערפלו של האל; משמע, הוא מתערטל מגופו והופך נטול צורה וממשות.

ובעוד הוא קורם חיוורון־ערפל וחש עצב וקור, מופיעים על הסף שני אחיו, המדומים לשני עגלונים אפלים ושעירים, שהגיעו אליו מדרך־מסעם. העגלונים הללו הם ספק טיפוסים של פושעים משולי החברה, שכירי־חרב מאנשי "העולם התחתון", שבאו לבצע את זממם (דמויותיהם לקוחות כאילו הישר מקשת־טיפוסיה של הבלאדה הביניימית, נוסח ויון, ומגלגולה המודרני ביצירת ברכת); ספק שני תלוינים, הניצבים בכיכר העיר, ועומדים לבצע את רצון המלך והחברה; ספק שני רפבים מיתולוגיים, שבאו לקחתו עמם אל השאול במרכבתם ולבצע את רצון האלים. שני צירופים מעלים את האפשרות האחרונה, בדבר טיבם הארכיטיפלי־המיתולוגי של ה"עגלונים" הללו: "ולפתח הדרך רובצת" (צירוף המבוסס על צירופים כגון "לפתח חטאת רובצת" ו"תהום רובצת"), וכן "הארץ רבה היא" (צירוף הגזור מצירופים כדוגמת "תבל רבה" ו"תהום רבה"). כשם שהדובים מן הבית הראשון מרמזים על יציאתו של הדובר לא רק אל מרחבי הטבע וההיסטוריה, אל יערות הפרא ואל הג'ונגל הקדמוני, כי אם גם אל מרחבי השמים וכוכביהם, אל מחוזות האינסוף של הקוסמוס, המשחררים את האדם מחוקי המשיכה של העולם הזה, כך מרמזים העגלונים על מסע בכיוון הפוך: בכיוון התהום והשאול (ולמעשה, הם קוראים לו גם אל השמים ואל כוכביהם הרחוקים: אל העגלה האסטרלית, המחכה לו בעולמות עליונים). שני הכיוונים, שאליהם נמשך הדובר, הגלקסיות השמימיות ומעבה האדמה, כיוונים שכביכול אינם מתיישבים זה עם זה, הם עדות לאופיה הפראדוקסלי האוקסימורוני של שירת אלתרמן, המושכת תמיד, בעת ובעונה אחת, אל כיוונים מנוגדים והפוכים. על־פי המודוס הנמוך, העגלה היא גם אותה עגלה, שעליה מסיעים את הנידונים למוות מכלאם אל הגרדום.

שני האחים הקשוחים הללו נועצים בחולה האנוש את מבטם הנוגה, כמי שיודעים מה צפוי לו לאחיהם ("נפקחו עיניהם – וסימרוני לקיר ארבעה סכינים של עצב"). תיאור זה, בעל ה"פרופיל המטאפורי הגבוה", יש בו כדי ללמדנו על דרכו של אלתרמן ביצירת הלשון הפיגורטיבית האופיינית

לשיריו. לשון שירתו עשירה, כידוע, בדימויים ובמטאפורות, כצופי "סתירות" פנימיות וזרויות למיניהן, אך אם מנסים להתחקות אחר הקו האסוציאטיבי שבבסיס הדימויים והמטאפורות הללו, ניתן בדרך-כלל לחשוף את הגיונם הפנימי הסמוי: אילו נאמר כאן, שהאחים נעצו בו את מבטם, היה לפנינו שימוש-לשון "טבעי", שאינו אלא צירוף אידיומטי שחוק (ואלתרמן הרי אינו משתמש בקלישאה השחוקה אלא כדי לנפצה ולגרום להזרתה). גם אילו נאמר שמבטם היה חד כסכין, היה לפנינו צירוף רגיל וטבעי. אלא שנעיצת המבט החד מתרגמת כאן, על דרך הפריפריזה המועצמת ועל דרך ההיפּרְבולה, לנעיצתם, או לקליעתם של ארבעה סכינים, כמספר עיניהם של השניים. המבטים מסמרים את הדובר על הקיר כסכינים מקפיאי דם ומסמרי שיער, כאילו היו העגלונים המפחידים והוולגריים הללו סכינאים בקרקס, המקפיאים את דם הצופים במופע קליעה סביב ראשו וגופו של שותפם למופע, או סכינאים מאנשי "העולם התחתון", כדוגמת מקי סכינאי, גיבור 'אופרה בגרוש' של ברכט (המבוססת, כנזכר לעיל, על הבלאדות של פרנסוא ויון, שדמויותיהן הן דמויות ממשיות מן "העולם התחתון" של פריז הביניימית).²¹ ארבע העיניים, השולחות בו מבטים, ננעצות בדובר כסכינים מסוכנים, אך הסכינים הם "סכינים של עצב". מבט של עצב הוא בדרך-כלל מבט כהה וקהה, שאין נוהגים לתארו כמבט חד הננעץ כסכין. לפנינו אפוא, ככלות הכול, אוקסימורון אלתרמני טיפוסי, שבו מוצמדות אלה לאלה תכונות, שאינן עולות בקנה אחד כלל וכלל (חדות המבט החודר וקיהותו של המבט העצוב).

האחים באים אל הדובר, המוטל על מיטת חוליו, ומספרים לו על המסע הכבד, שהוטל עליהם לערוך כדי להגיע עד הלום. מסלול מסעם הוא בכיוון הפוך לזה שהועידו לו הדובים. הדובים (שהם, כאמור, ספק חיות הג'ונגל של עידני העבר הפריהיסטורי, ספק חיות-הטרף ה"אנושיות" והמבויתות מ"מודוס החיקוי הנמוך" של סיפורי הילדים, ספק הדובים המבצעים – כמו הסכינאים מן הקרקס – תעלולי לוליינות עוצרי-נשימה, ספק כוכבי השמים הרחוקים) הן ביקשוהו לצאת עמם מחדרו הבודד החוצה, למסע אל הטבע – אל שדמות השיבולת ואל יערות הסנאי והארנבת. האחים באו לעומת אחיהם הגוסס מן הטבע שבחוזן, במסע ממושך שחלף בעיר וביער, אשר במהלכו ראו השניים את האדמה מתהפכת בציריה ובבציריה. מסעם, החולף על פני שדות ויערות, מתואר כאן כמסע ברכבת, "עם קרונות המשא", לא רק משום שמסע החיים ומשאם כמוהם כרכבת מתמשכת, החוצה את שדות הזמן וחולפת במרחביו, עמוסה במטענים כבדים לעיפה, אלא גם משום שהמלה "קרונות", שאלתרמן משתמש בה תכופות בקשר לזמן החולף, מזכירה את "קרונוס" – "קרונוס" (אל הזמן במיתולוגיה היוונית).²² אגב המסע הממושך, סמל לחיים בכללם ואף לכל מהלך חייה של האנושות כולה, נחלפים מראות הדרך: היום מתחלף בלילה, ההריון מתחלף בלידה, הבדידות מתחלפת בחג, התמימות מתחלפת בחטא. מהלכם של החיים מתגלם גם בתמונת האדמה השואגת ומתהפכת בציריה ובבציריה, הנגלית להם לאחים במסעם, תמונה שפני יאנוס לה: זוהי תמונת אשה יולדת, אמא אדמה, הזועקת בצירי הגדה שלה ובבציריה השותתים דם-ענבים, וגם תמונת אשה זנותית והוללת, השואגת שאגות שמחה בפחגלית, בין מרעה, בחגי היבול והבציר. בבוקר נגלתה להם לעגלונים, הנוסעים בדרך אל אחיהם, עלמה נאה, מעין בתולת השחר התמימה, ואילו בערב נגלתה להם שקיעה ערומה וסנאי על כתפי היער (מעין קוקלטיב אובייקטיבי

לתמונת הזונה הדקדנטית, דמות קבע בשירתו המוקדמת של אלתרמן, בעלת הסממנים הפריזאיים; דמות זו מוארת כאן בתאורה אדומה של בית-קלון כרכי, ומערומיה מכוסים-לא-מכוסים בפרווה, המושלכת על כתפה.²³ התאורה האדומה, ספק אורותיו האדומים של רובע הזונות המושחת, מגילוייו של הכרך המערבי, השוקע בריקבון, ספק אורה של השמש השוקעת במערב, היא סינקדוכה ומשל לשקיעתה של כל התרבות המערבית, על ערכי ההומניזם שלה, שעל טיפוחם שקדה ועמלה האנושות דורות על גבי דורות.

מהי משמעותה של המתנה, שמביאים האחים מן הדרך לאחיהם, המוטל על מיטתו וכבר עוצם את עיניו? הם מביאים לו את "אשכול הענב / והמית העצים בתכלת". מתנתם מורכבת מחומר ומרוח, מן האדם והבשר-ודמי ומן הכחול והרוחני, מהנאות החיים הארציות והבסיסיות ומן ההנאות המופשטות (המיסטיות והאינטלקטואליות כאחת), המושכות את האדם מן האדמה כלפי מעלה, כלפי השמים ומחוזות הנצח והאינסוף. שתי ההנאות הללו – הפיזית והערטילאית – היו אהובות על אחיהם בימי חלדו, והם מביאים לו אותן כמתנה אחרונה. מתנתם עולה בקנה אחד עם אופיו אהובות של המסע המיועד לו לאח: מסע לשמי שמים ולמעבה האדמה.

ואז נחשפים לו לדובר, בחיותך הברק, הימים הרחוקים שנותרו בלעדיו: במעין הארה פתאומית נגלה לו העתיד להתרחש לאחר מותו. בדרך-כלל נגלים לו לאדם לפני מותו כל מראות ילדותו, כל ימיו שעברו עלי אדמות, ואילו כאן, להיפך, נגלים לו לדובר עכל הימים של העתיד לבוא. האפילוג של השיר הזה, בחלוף אור הברק, מתאר את חיוכו של האח הצעיר מן האופל בבוהק שיניים ("ואחי הצעיר, בן זקונים לאבינו / חייך מן האופל בבוהק שיניים / ויאמר: / שלושה / אחים / היינו, / והנה נשארנו שניים"). הרגע הוא רגע מותו של הדובר, מותו של האדם המודרני, איש ההווה החולני והדקדנטי, ההולך ביודעין ובראש צלול אל שקיעתו, אל האפלה שבה שרויים שני אחיו, שבאו לקחתם אתו אליהם. אם נראה באח הבכור את האדם הקדמון, המביט מנבכי ההיסטוריה, ובאח הצעיר, בן הזקונים, את איש העתיד, הניבט מן האופל, מן הימים שעדיין לא נולדו, אזי חיוכו הוא חיוך דו-ערכי: בוהק שיניים יכול לרמז להיותו רך בשנים, להיותו עולל ששיניו עדיין שלמות ולבנות. החיוך מן האופל בבוהק שיניים יכול, לעומת זאת, להיות חיוך מעורר אימה ופלצות, חיוכה של גולגולת מקאברית חשופת עצמות. דואליות דומה עולה גם מן השורות החותמות את השיר 'איילת', שיר החתימה ב'שירי מכות מצרים': "אליך שוחקים עם רמש ותולעת, / האב והעלמה במחלפות הדם".

השחוק "עם רמש ותולעת" בסופם של 'שירי מכות מצרים' (כמו חיוכו של האח הצעיר, בבוהק שיניים בסוף 'שיר שלושה אחים') מסמל דבר והיפוכו: את האופטימיזם של הילדה ושל ההמשכיות ואת הפסימיזם של המוות והחידלון. הרמש והתולעת נקשרים, מצד אחד, לשלבי ההתהוות הדרוויניזם ולפלא בקיעתו והולדתו של הפרפר יפה-הכנפיים מגלגוליו הכפטיליים הכעורים ("וכפלא היוולד פרפר מן התולעת"), אך הם גם נקשרים כאן, מצד שני, אל חיוכם המקאברי של המתים, המכוסים בקברם ברימה ובתולעה.

למרות שמו, 'שיר שלושה אחים' איננו, כמדומה, שיר בעל מבנה שלישוני, כי אם שיר, שניתן לבודד בו יסודות דואליסטיים מובהקים. ההווה הדקדנטי מוצג בו בדמותו של אח גוסס, שעל ערשו ניצבים שני אחיו העגלונים, העבר והעתיד, הבאים שניהם לקחתו אליהם אל העלטה. אופיו הבינארי הדואליסטי של השיר ניכר בבירור מן הפסיחה, שפוסח כאן האח החולה, בין החיים לבין המוות, בין השמים לבין מעבה האדמה, בין המטאפיזי והרוחני לבין הארצי והחושני, בין "אשכול הענב" לבין "המית העצים בתכלת". אלתרמן לוכד כאן, בהעלם אחד, את תמצית חייה של האנושות כולה, בכל דור ובכל אתר, וזאת הוא עושה בדרך סיפורית כמו־עממית, השואבת את חומריה ואת דפוסיה משתי מסורות בלאדיסטיות מרוחקות, שספק רב הוא אם מישוהו מלבדו הצמידן זו לזו לפניו: מן הבלאדה האירופית הביניימית נוסח ויון, מחד גיסא, ומאידך – מן הבלאדה היידית הגלותית, העליזה והמקאברית כאחת, 'צעהן גוטע ברידער זינען מיר געווען' ('עשרה אחים טובים היינו', זו שבכל אחד מבתיה מתמעט מספרם של האחים, עד שלא נותר מהם איש). סיפורה של האנושות, כפי שהוא עולה משיר־ההגות הכבד הזה, המתחפש לסיפור עממי־ילדותי נאיבי, הוא סיפור של ילדות ושל מוות, של צירי לדה ושל גסיסה, של חיוך ושל עצב, של כיליון ושל המשכיות.

ו. תום ונסיון החטא בשיר 'בוקר בהיר'

את דיוננו בשיר הדואליסטי ה"דו פרצופי" נחתום בהתבוננות בשיר 'בוקר בהיר', שאף אותו, כמו את רבים משירי 'כוכבים בחוץ' (רבים מכדי שמסגרת דיון זו תוכל להכילם), ניתן לקרוא בשני אופנים מקבילים, העומדים ביחס ניגודי־בינארי זה לזה. הקריאה האחת תעלה מתוך השיר פיסות של מציאות תמימה וברה, של עולם בראשיתי או אסקטולוגי, ללא חטא, ואילו השנייה תראה בו שיקוף של מציאות זנותית ומזויפת מן ההווה הדקדנטי. אלתרמן חיבב את הצימוד הרומנטי הזה, המעמת את עולם התום והתמימות עם עולמו של החטא ושל ניסיון־החיים (innocence vs, experience), ועשה בו שימוש תכוף בכל חטיבות שירתו, אף כי במאה העשרים נשתחק כבר הצימוד הזה עד דק, וסכנת היהפכו לקלישאה בנאלית ריחפה עליו. חרף סכנת הבנאליות, ואולי דווקא בשל סכנה זו (שכן אלתרמן אהב להלך באותם "מקומות מסוכנים", שאניני הטעם ידירו על־פירוב את רגליהם מהם, ולהציג את השחוק והמרופט באור זר וחדש), היה הצימוד הזה לאבן יסוד ביצירתו. בשיריו המוקדמים של אלתרמן, מופיעה הזונה לא אחת כבובה מחדר־הילדים, המצודדת את העין בעורה הצח ובסנדליה האדומים (בשיר 'משהו כחול, מאד כחול'), והתינוקת העירומה והתמימה (בסוף השיר 'קונצרט לג'ינטה') אינה אלא מארחת פריזאית דקדנטית, המשרתת את לקוחותיה ב"בית משוש רווה מצליל" (על משקל "בית קלון רווי חטא").²⁴

בשיר מוקדם זה, הצמיד אלתרמן את צבעי הכחול והאדום, המנוגדים זה לזה מבחינת המטען הסמלי ושובל הקונוטציות שלהם (הוצמדו כאן אגדת 'הצפור הכחולה' החלומית, שזכתה לעיצוב סמלני בפנטזיה המודרנית של מטרלינק, עם אגדת 'ציפור האש' אדומת הכנף, שהייתה לנושא הסימפונייה המודרנית של סטריבנסקי). מתוך טומאתו של "בית משוש רווה מצליל" עולה ובוקעת תמימות

פְּרִיסְטִינִית־בְּתוּלִית וְנוֹלָדִים חַיִּים חֲדָשִׁים, כְּגֹזֵל עוֹף הַחֹל הַעוֹלָה מֵאוֹדֵי הַבַּעֲרָה וּמַעֲרַמְת־הָאֶפֶר בְּצִיצַת נוּצוֹת חֲדָשָׁה. הַדּוֹבֵר מִפְּצִיר בְּמֵאֲרַחַת הַמְּנוּסָה וַיְדוּעַת־הַחֲטָא לְהַקְשִׁיב לְתַפִּילָתוֹ הַמְּתוּקָה וּלְבּוֹא עִמּוֹ אֶל הַטֶּבַע, אֶל אֲדַמַּת הַשָּׂדֶה הַפּוֹרִיָּה, ה"הֵרָה לְאֶלֶף תְּאוֹמִים". שֵׁם יַעֲמָדוּ הוּא וְהִיא, אוֹחֲזִים יָד בְּיָד, חֲרָדִים וּמְשׁוֹת־מִמֵּם כ"צִמְד תִּינוּקוֹת בְּאֵגֶדֶת כְּשָׁפִים".²⁵

ב'בּוֹקֵר בְּהִיר', כְּמוֹ בְּרַבִּים מִשִּׁירֵי 'כּוֹכְבִים בַּחוּץ' הַבְּנוּיִים עַל עֲלִילַת "הַתּוֹם" וְעַל עֲלִילַת "הַחֲטָא" כֹּאחֶת, מִתְּפַחֲחוֹת שְׁתֵּי הַעֲלִילוֹת זֶה בְּמִקְבִּיל לְזֶה, וְלֹא זֶה אַחֵר זֶה, כְּבִשְׂרֵי־הַבּוֹסֵר הַמוֹקְדָּם. הַקְּרִיאָה ה"תְּמִימָה" שֶׁל 'בּוֹקֵר בְּהִיר' תִּרְאֶה בְּאוֹר הַבּוֹקֵר אֶת שַׁחַר חַיֵּי הָאָדָם, אֶת עוֹרוֹ הַצָּחַ שֶׁל תִּינוּק "עִירוֹם וְצִעִיר", שֶׁלְּכַבּוּדוֹ תִּלְתֶּה הַשִּׁמְשָׁאֻמוֹ עֲרִיסָה. הַדְּמוּת הַנְּשִׂיָּה, הַעוֹבֵרֶת לְתוֹמָה בְּדֶרֶךְ – הַתְּגַלְמוֹתָה שֶׁל הַמְּצִיאוֹת הָאֲרִצִּית, הַבְּסִיסִית, הַיִּיצֵרִית, הַטֶּבַעִית, הַבְּשִׂרִי־וּדְמִית, שֶׁהִיא כֹּאֵן סְמֵל הַתּוֹם שֶׁלֹּא הוֹשַׁחַת – הִיא כְּכַפְרִיָּה תְּמִימָה וּמְקוֹשֶׁשֶׁת, הַמְּתַפְעֶלֶת מִן הַמְּרָאוֹת שֶׁנִּקְרָאִים בְּדֶרֶכָּה כְּתִינוּקַת תְּמָה, שֶׁצַּחֲקָהּ הַפְּשׁוּט מְכָה בְּלֵב וְשׁוֹטְפוֹ בְּשֶׁטֶף שֶׁל חַיִּים. הַרְּחוּב וְהַשּׁוֹק, כְּנַעֲרֵי הַרְּחוּב וְהַקְּרָקֶס, מְנַסִּים לְהַרְשִׁים אֶת הָעֵלְמָה הַפְּרוּבִינְצִיאֵלִית הַתְּמִימָה וְהַנְּפַעֲמַת בְּתַעֲלוּלֵיהֶם הַסְּפִקְטוּקוּלָאֲרִיִּים. גִּינַת הָעִיר טוֹפַפֶּת כְּכַבְּשָׁה בְּצַמְרָה הַלְּבָן, וְהִיא כְּמַעֲיָן קוֹרְלִטִּיב אוֹבִיִּיקְטִיבִי לִילְדָה הַתְּמִימָה, הַלְּבוּשָׁה בְּבִגְדֵי הַחַג הַלְּבָנִים, אוֹ לְכַפְרִיָּה הַפְּשׁוּטָה, שֶׁהַגִּיעָה לַעֲת חַג לְשׁוֹק־הָעִיר, מְקוֹשֶׁשֶׁת בְּמַחְלָצוֹתֶיהָ.

הַקְּרִיאָה הַשְּׁנִיָּה, הָאִירוֹנִית וְהַמְּפּוֹכַחַת, קוֹרַעַת אֶת הַמְּסוּוָה מֵעַל הָאִידִילִיָּה הַכּוֹזֵבֶת, וּמַגְלָה כִּי "הַבּוֹבָה" הִיא יִצְאֵנִית בּוֹבֵתִית, וְכִי זֶה הַלְּבוּשָׁה בְּלְבוּשׁ לְבָן ו"תְּמִים" כְּבֵר אִיבְדָה זֶה מְכַבֵּר אֶת תּוֹמָתָה, הַרְּאִי מְרַמָּה וְהָעֵין מֵהַתֵּלֶת וּמִזִּיַּיֶפֶת אֶת הַמְּצִיאוֹת. הַסֶּף שֶׁנִּרְגַּם בְּצִלְצוֹל הַצַּחֲקוֹק, כְּבַגְּלָגוֹל אֲבָנִים אוֹ בְּמִטְרָה קְלָלוֹת, הוּא הָאוֹת הַרְּאִשׁוֹן, שֶׁלְּפָנֵינוּ מְצִיאוֹת רוֹוִית חֲטָא. עַפְעוֹף הַחֲלוֹנוֹת (שְׁבִמִישׁוֹר הַלִּיטְרָלִי הַפְּשׁוּט עֲשׂוּי לִיַּיצֵג אֶת פְּקִיחַת הָעֵינָיִים וְרִיסִיָּהֶם בְּשַׁעַת הַיִּקְיָצָה אוֹ אֶת פְּתִיחַת הַחֲלוֹנוֹת וְתִרְסִיָּהֶם לַעֲת בּוֹקֵר)²⁶ עֲשׂוּי גַם לְרַמֵּז לַעֲפֵעוֹף עֵינִיהַ שֶׁל הַזּוֹנָה, הַמְּאֹתֶתֶת מַחְלוֹנָה ל"אֹרְחִיָּה", לְשֵׁם פִּתּוּי וְהַדְּחָה לְחֲטָא. זֶה אֶף נֹאֲלָצַת לַעֲמוּד מוֹל "גְּאוֹת הַיָּמִים", כֹּאֵל מוֹל שְׁכָנִים בּוֹרְגָנִים גְּאוֹתֵנִיִּים וּמִתְּנַשְׂאִים. אֵלֶּה בְּזִים לֵה וּמְנַסִּים לְהַצִּיר אֶת צַעֲדִיהָ וְלִסְלַקָּהּ מִשְׁכְּנוֹתָהּ וּמְרֻבַּע־הַמְּגוֹרִים שֶׁלֶּהֶם, תוֹךְ שֶׁהֶם רוֹגְמִים אֶת סֶף בֵּיתָה בְּאֲבָנִים אוֹ בְּקִרְיָאוֹת הַבּוֹז שֶׁלֶּהֶם. צִירוֹפֵן שֶׁל תְּמִימוֹת־הָאֵמֶת הַתִּינוּקִית וְה"בְּקִיאוֹת" שֶׁל אֲשֶׁת־הַתְּעוֹנָנוֹת הַמְּנוּסָה וְהַמְּזוּיֶפֶת יוֹצֵר כֹּאֵן אוֹקְסִימוֹרוֹן מוֹרְחָב, מְלֹאכּוֹתֵי וּפְכָצִיוֹזִי, מִמֶּשׁ כֶּשֶׁם שֶׁתִּיאֹרוּ שֶׁל הַבּוֹקֵר הַבְּהִיר אֵינוֹ מִתְּאִים כֹּלֵל לְתִיאוֹרָה שֶׁל "צִיפּוֹר הַלִּילָה", הַמְּעַפְעַפֶּת בְּרִיסִיָּה וְרוֹמְזַת לְעוֹבְרִים בְּרְחוּב מַחְלוֹן חֲדָרָה: זֶה בְּדֶרֶךְ־כֹּלֵל אֵינָה עֲרָה כֹּלֵל בְּשַׁעַת בּוֹקֵר מוֹקְדָּמָה, הַמוֹצַפֶּת בְּאוֹר הַשֶּׁמֶשׁ.

בְּנוֹסֶף לְאֵמֹר לַעֲיֵל עַל הַצִּירוֹף "גְּאוֹת הַיָּמִים", צִירוֹף זֶה גַם יוֹצֵר אוֹוִירָה דו־מְשַׁמְעִית, הַמְּעַנִּיקָה מְצַד אֶחָד תַּחֲשׁוֹת חֲגִיגוֹת וְגֵאוֹן וּמְצַד שְׁנַי תַּחֲשׁוֹה שֶׁל אֲסוֹן קֶרֶב (עַל מִשְׁקַל "גְּאוֹת הַיָּמִים"; מִתּוֹךְ שֶׁהַמְּלִים "יָם" ו"יּוֹם" בְּצוֹרֶת הַרְּבִיִּים שֶׁלֶּהֶן הֵן מְלִים הוֹמוֹפּוֹנוֹיִת). בְּשִׁירַת אֶלְתֵּרֵמֶן, הַמְּחַבֵּבֶת פְּרִדּוּקְסִים וְאוֹקְסִימוֹרָה, תְּכּוּפּוֹת נִקְשַׁרְת שִׁמְחַת־הַחַיִּים שֶׁל יָמֵי הַחַג הַבְּהִירִים וְהַעֲלִיזִים בְּאֲסוֹן וּבִקֶּץ. הַחַג הוֹפֵךְ תְּכּוּפּוֹת לְחֲגָה, הַמְּשַׁתָּה מִתְּגַלָּה כ"מְשַׁתָּה עֲרַב דְּכָר", הַשִּׁשּׁוֹן הוּא אֲסוֹן.²⁷ הַחֲגִיגָה הַעֲלִיזָה מִתְּבַרְרַת גַּם כְּשִׁמְחָה מְלֹאכּוֹתִית וּמְזוּיֶפֶת, שְׁאוֹרְחִיָּה אֵינָם אֵלֶּה "אֹרְחִים" בְּבֵית־קְלוֹן כְּרָכִי. "גְּאוֹת הַיָּמִים" מְרַמְזַת עַל הַקְּטִסְטְרוֹפָה הַקְּרָבָה, שֶׁבְּעַקְבוֹתֶיהָ תַּחֲלוֹל הַחֲצֵפָה הַגְּדוּלָה. הִיא אֹת אֲזַהֲרָה לְסוֹף הַקְּרָב (לְמַבּוּל שִׁיבּוּא

כעונש על השחתת המידות), שבו יסעו בני האדם שאינם אלא אורחים על פני האדמה, אל שדות הנצח, המוצפים באור כחול כגלי ים לאחר הגאות.²⁸

ולמטה, על גבי הארץ, עדיין תועים בני־האדם בדרך החגיגית והמסונוורת, שבין הכפר והעיר, שלאמתו של דבר, איננה אלא דרך פשוטה, של פחוני השוק והפרבר, שהאמנות העטתה עליה יופי מיוחד. כמוה, גם היפיפייה העוברת בדרך אינה אלא נערה המונית ופשוטה, פטפטנית ורכלנית, שצחוקה הפשוט וולגרי וצורם, ולא רק נאיבי ומשחרר. הרחוב הוא כממזר, בן אשפתות "שגדל ללא חיק", מנקה ארובות מפויח או בנאי מאובק, והשוק כמתגושש בזירת הקרקס. גינת העיר בשמלה לבנה טופפת בחוצות, כאשר תענוגות מפתה, שלבשה בגדי לבן חגיגיים, והיא "ככבשה בלבנת הצמר" רק למראית־עין, ומכאן כ"ף הדמיון בצירוף זה, המלמדנו – לפי הקריאה האירונית והמפוכחת – כי אין היא כבשה תמה, אלא רק "כמו" כבשה תמה.

העולם הוא עולם של תמימות ושל חטא, של עירום תינוקי ושל עירום זנותי, של אמת ושל כזב ואחזית־עיניים, של לובן אמיתי ושל לובן מסנוור ומתעתע, אומר השיר בסמוי. הכפרייה היא פשוטה גם במשמעות החיובית, שעיקרה נאיביות וחוסר־מורכבות, אך גם פשוטה במובן השלילי, שעיקרו וולגריות וחספוס. הדרך יפה ומאירת־עיניים, אך יופיה נענה לכללי האסתטיקה של הבלתי־אסטטי: ברקו ויופיו הם תוצאה של חומרים זולים ופשוטים, של זוגיות ופחים, שמהם בנוי פרבר העיר הדל, שגינוניו הם גינוני פאר מזויפים. מראות הרמייה שבטרקלין הם גם מראותיו הטבעיים של העולם, של הטבע, אך גם מראות־הזכוכית הצוננות והמלאכותיות (המלאה "מראות" היא צורת הרבים הן של "מראָה" והן של "מראָה"). ה"טבע" וה"אמנות" (art, artifice) הם כאן שני צדיה של המציאות: כשם שהראי הקר והמלוטש והכוזב, מעשה ידי האדם, משקף את הטבע האמיתי, כך יופיה ויפי עדייה ומלבושיה של הזונה אינם אלא כזב, חיקוי זול ותחליף עלוב ליפי הטבע; הרומנים שבספרים הם אך שיקוף כוזב ומלאכותי של הרומנים שבחיים, תחליף עלוב לאהבה האמיתית; וגם השפה אינה אלא בבואה דלה ועלובה, לעתים אף כוזבת, של המציאות החוץ־לשונית.

צירופים זה לזה של ה"טבע" ושל ה"מלאכותיות" נרמזו אפילו מחרוז פנימי פשוט־לכאורה כמו "מהבהוב זוגיות ופחים, / מלבלוב היפה העוברת". חריזתם של "הבהוב" ו"לבלוב" בא להעיד על שיוכה של הכפרייה היפה ל"טבע" הבריאה והאמיתי, שמחוץ לספרים, שהרי היא מלבלבת כעץ על אם הדרך. שהרי אפשר היה גם לומר "מהבהוב זוגיות (...)" מעפוף היפה, אך היפהפייה הכפרית אינה מעפפת בריסיה ובעפעפיה כמו הזונה הניצבת בחלונה, אשר ספה נרגם לאות קלון, כי אם מלבלבת כעץ פורח. הזוגיות והפח המלאכותיים, המאירים באור כוזב, שאינו אורם שלהם כי אם השתקפות של אור טבעי, מופיעים בשיר ב"הבהובם", ואילו היפיפייה הטבעית ב"לבלובה". אך להבהוב הכוזב וללבלוב הטבעי גם מכנה־משותף, המצדיק את אזורם בכפיפה אחת: שניהם מטעים את הצופה בהם ומתעתעים בו, כי הדרך כולה מסונוורת מן הברק, האמיתי והכוזב, הטבעי והמזויף, כאחד.

איש הכרך המודרני, כדוגמת הדובר שבע־האכזבה וניסיון־החיים, שטרקלין המראות רימהו, אינו מכיר את הטבע מכלי ראשון, מאוצר חוויותיו הבלתי־אמצעיות. את היצרים הטבעיים הוא מכיר, מאבק הספריות. לעומתו, האדם הנאיבי, הבראשיתי, שפתח את שערי ההיסטוריה האנושית לרווחה (השחר והתום מגולמים כאן בפרטי־מציאות רבים, הנקשרים לטבע התמים, לשחר היום ולשחר החיים: התינוק העירום והצעיר, עריסתה של שחרית הילדות, הכפרייה הבריאה והנאיבית והכבשה בלבנת השלג) הכירם מן החיים, בלא תיווכה של התרבות, המעוותת את הטבע ככראי עקום. האדם הכפרי הוא גלגולו המודרני של איש בראשית הנאיבי, שראה את המראות בפעם הראשונה כבעיני ילד.

עולה כאן גם הדיכוטומיה בין "חוץ" ל"פנים", המבריחה ככריח את שירי 'כוכבים בחוץ':

הכפרייה והיצאנית – שני צדדיה של היצירות, האמיתי והמזויף – מייצגות את הטבע ואת העיר המודרנית: זו ניצבת בחדרה ליד החלון ומעפעפת לאורחיה, בטרקלין אלגנטי בנוסח הרוקוקו, סלון של צחוק מזויף, פטפוט ורכילות ושעון אורלוגין, טופפת בעקביה עם כלב פודל לבן וצמרירי, הנראה למתבונן בו מרחוק "ככבשה בלבנת השלג"; וזו מהלכת בחוצות העיר, וגורמת להתעוררותם ולהחייאתם של הרחוב ושל נערי הרחוב. הגבולות בין תמונת הרוקוקו הפך־ציווית של הטרקלין של בית־הקלון לבין התמונה הטבעית יותר, אך המסוגנת והמלאכותית למראה, של "טרקלין המראות" של חוצות העיר (כל המציאות האורבנית על רחובותיה ושווקיה, חלונות הראווה ושאר עצמים, שבהם משתבר האור ומשתקפים המראות) קורסים כאן לעתים, וכל אחד מן הפרטים מתפקד ביותר ממישור אחד.

"בוקר בהיר", שלא כמשתמע מכותרתו וממערבולת היסודות הכפריים והעירוניים שבו, איננו

בעיקרו שיר תיאורי. יש בו אמנם יסוד תיאורי, העושה שימוש מנייריסטי מחוכם במראות הטבע, המחקים כאן, מעשה "עולם הפוך", את ההתנהגות המסוגנת והמלאכותית של האדם, איש הכרך וגינוני הטרקלין. ואולם, השיר הוא בעיקרו (כרגיל בשירת אלתרמן, לרבות שירי 'כוכבים בחוץ' שהטעו דורות של קוראים בחזותם הצבעונית, הדינאמית והרעשנית), שיר מדיטטיבי פילוסופי, הדן בענייני לשון וספרות ובעניינים היסטוריוסופיים הרי גורל – בעברה ובעתידה של התרבות האנושית. הבוקר העירוני, המתואר בו, הוא גם הבוקר הראשון, הבראשיתי והבתולי, של טרם היות התרבות, וגם הבוקר האחרון של תרבות המערב הגוועת בטרם יפליג האדם הכרכי אל שדות האליזיום הכחולים של הנצח. ככל יצירתו המוקדמת של אלתרמן, זו המשקפת את המודרניזם האירופי שבין שתי מלחמות העולם, שיר זה נותן ביטוי לחרדתו של אלתרמן הצעיר (ולחרדתה של כל האינטליגנציה בת־הדור, אשר באה לידי ביטוי עז באמנות המודרניסטית לזרמיה) מפני שקיעתו של הכרך הגדול (המגל ופוליס), שקיעתה של התרבות המערבית וקץ ההומניזם, ברוח הגותו של אלכסנדר בלוק.²⁹

¹ כפי שהגדיר אנרי ברגסון את משמעו של הקומי, במסתו 'הצחוק' (Bergson [1900]).

² על זיקתו של אלתרמן אל הז'אנר הבלאדיסטי, ראה במיוחד: לאור (תשל"ג), עמ' 89-98. המאמר כונס בתוך: לאור (תשמ"ד), עמ' 51-74; ערפלי (תשמ"ג), עמ' 59-71.

³ על אופיה הכימיקרי הפראדוקסלי של הלבנה כתב אלתרמן ביצירות רבות, וראה, למשל, הדיון בשיר 'לבדך', בסעיף ד להלן.
⁴ על פליאתו נוכח תופעות-חיים "בנאליות", כדוגמת השנה, שהיא גם מוות וגם חיים, כתב אלתרמן בשיר-הסיום של 'חגיגת קיץ' (עמ' 179-180): "נפלאים חיי הישן / חופזים בלחש מפעפע / (...) והכול שוקק ונושם / והומה במרוצת דם ולחן / נפלאים חיי הישן / בעוד עור תחת עור צומח".

⁵ על הלילה כעל נהר בין שתי יבשות (בין שני ימים) כתב אלתרמן בשירים רבים, וראה, למשל, שירו 'שדרות בגשם' (כוכבים בחוץ): "נדמה – גם הלילה הוא נהר היומיים / אשר על חופיו ארצות מוארות" (והשווה לקונקיסט המחוכם בשיר המוקדם 'ניחוח אשה' (דורמן [תשל"ט], עמ' 74): "לילה – לורלי ושביל-חלב – הרין, / סהר מעביר את זוהב מסרקו...". הלילה מדומה כאן לאי המסולע המפלג את מימי נהר הרין לשניים, ואילו שביל-החלב החוצה ומאיר כפסוקת בהירה את השיער מדומה כאן לנהר הרין (המואר, מן הסתם, בעצמו באור הסהר הבהיר).

⁶ מכתבו של טלפיר מצוטט במלואו בספרו של מ' דורמן (תשמ"ז), עמ' 72.
⁷ ז' שביט (תשמ"ג), עמ' 145: מ' דורמן (תשמ"ז), עמ' 72-75.

⁸ ששולונסקי תרגמו לעברית. ראה: כל כתבי א' שלונסקי, **תרגומי שירה**, א, מרחביה ות"א תשל"ב, עמ' 63.
⁹ "לבעל הג'ז בנד' בחר [אלתרמן] פואמה מוסיקלית, מפתיעה בנועזותה הארוטית – קונצרט לג'ינטה" (ראה דורמן, [תשמ"ז], עמ' 72-73).

¹⁰ השווה לפתיחת השיר *Ecoutez le chanson bien douce*, שהוא משיריו הנודעים של פול ורלן, והוא כלול ברוב האנתולוגיות של השירה הצרפתית החדשה.

¹¹ על זיקתה של יצירת אלתרמן לאגדת 'הציפור הכחולה' של מטרלינק, ששמעון הלקין תרגמה לעברית בשנת תרפ"ח, עמדתו ברשימתי "עוד חוזר הניגון", 'מעריב', 24.3.1978. על זיקת יצירתו לסיפורם של כחולי השיער ברומאן 'המלחמה לאש', עמדתו ברשימה 'אלתרמן אמן התרגום', 'מעריב', 10.6.1977. יצוין כאן, ככלל, שרוב שיריו של אלתרמן, המושכים אל ימות-קדומים, של טרם היות האדם, עוסקים גם פראדוקסלית בחזון אחרית הימים. היסטוריוסופיה ועתידינות נכרכים לרוב ביצירותיו ה"פריהיסטוריות" של אלתרמן.

¹² "העתיקה או הזקנה": התואר שבמקור – *vielle* – מכיל את כפליה-המשמעות, ובשיר שלפנינו פונה אלתרמן אל הבית העתיק בלשון-הפנייה: "היודע אתה הזקן".

¹³ השווה לנאמר בשירו הראשון של אלתרמן שבא בדפוס, הוא השיר 'בשטף עיר', שנתפרסם ב'כתובים', 12.3.1931 (ראה דורמן [תשל"ט], עמ' 13-15). בשיר זה מדומה הערב לעורב עיף ושמוט-כנף ותרבות העיר המערבית השוקעת, כמו שמש הנוטה הימה, מדומה לבהמה הרובצת על ארבע ("על גגות מוטל הערב [...] מנדודים טרופי מוצא / ערבכם ייעף. / משכמו, נוצה-נוצה / נשרו מוטות כנף. // [...] כרכי שלי! יריד גדול! / מה ארחמך, סיום נתיב... / מני ספך יפנו הכול. / רבץ והעריב!").

¹⁴ שיר זה, הבנוי כאפוסטרופה, המופנית כלפי בית ישן, שייך לסדרת שירים "ארדיכיליים" משל נתן אלתרמן. הבית נראה במבט ראשון כבית בשולי העיר מן המציאות האירופית – ההיסטורית או בת-הזמן – שהרי בתל-אביב של שנות השלושים אי-אפשר לו למשורר למצוא בית מזקין, שפיתוחי משקופיו, כרכוביו וקמרונותיו מתפוררים ונקלפים ובאר של דורות בחצרה. אף על פי כן, בידוענו את הפואטיקה האוקסימורונית של אלתרמן, אין זה מן הנמנע, שהמשורר רואה כבר בעיני רוחו כיצד ייראו מקץ כמה דורות של בליה אותם בתים בעלי ריח של "צבע טרי", שזה אך נבנו אז בעיר העברית החדשה בידי ארדיכילים אירופיים רבייזומרה. א' בלבן אף מעלה את ההשערה, שהשיר מתאר לא את הריסתו של בית אירופי, כי אם תל-אביבי דווקא, מאלה שאינם צועדים עם האפנה, כדוגמת הבית המתואר ב'סקיצות תל-אביביות', ד (ראה בלבן [תשמ"ב], עמ' 51). אך התמונה היא, ככלות הכול, ככרבים משירי 'כוכבים בחוץ', בעיקר תמונה של א-כרונוס וא-טופוס, המתאימה לתיאור בתים מתפוררים שבכל דור ובכל אתר. בשירתו המוקדמת, הרבה אלתרמן בסממני מקום מובהקים: אופיה הארדיכילי הניאוקלסי של פאריס עולה, למשל, מן השיר הגנוז 'ערב חג', המתאר את הפנתיאון, את שובל המונפרנס ה"ניגור מקיפולי רוטונדה" (היא הכנסיה המרשימה שבראש ההר) ואת כרכובי הבתים הפריזאיים ומרזביהם, העשויים בדמות גורגונות וכימרות ("נוטר דם זקנה סרגה גרבי חיפורה"). בשיריו ה"קאנוניים", מופיעים אך ורק בתים אבסטרקטיים, חסרי גיל וזהות מוגדרים. גם נושאים פואטיים עולים כאן במקביל: בית הריהו לא רק מבנה מלבנים, כי אם גם סטרופה, בית מבתי השיר, ומכאן ההישענות על אובייקטים מתולדות הכתב והתרבות האנושית, כגון "פיתוחים", "המראות" (תרתי משמע: ריבוי של "מראה" וריבוי של "מראה"), "ברזל וקלף" (החרט והמגילה). שני סגנונות הבנייה ("דורי" ו"יוני", הנרמזים אולי מן המלים "דורות" ו"יונים", אינם רק שני סגנונות בנייה, המתבטאים בצורת עמודי הבית, אלא גם שני סולמות מוסיקליים שונים, שני אופני ניגון ונגינה). בבואו לדבר על "בית ישן" מדבר אלתרמן גם על פואטיקה שנושנה – על דרכי שיר שבלו מזוקן, המעוררים געגועים אך גם ניד ראש שמתוך רחמים, כעל מראהו של זקן שימי תפארתו כבר חלפו עברו להם.

¹⁵ כך מכנה אלתרמן את המופע התיאטרלי משולי החיים בשיר הגנוז 'משהו כחול מאוד כחול', המתאר מציאות אידיאלית ודקדנטית כאחת.

¹⁶ דרך הפנייה האינטימית אל הבית, כאל כע ותיק, מזכירה את האפוסטרופה שבשירו האורבני המוקדם של אלתרמן 'בגן בדצמבר': "היכל רודם, / הקשבו! / (...) ארמון נושן, הביטה בי! (...) הגות עצבך בי נוהרת / כהמית חליל." גם בשיר המוקדם מדומה המציאות האבנית המלאכותית למציאות פסטורלית ("כהמית חליל"). תיאור שמי העיר כ"נאות מראה כחולים" (על משקל "נאות מרעה") מצוי בשיר הגנוז 'ערב עירוני', שבו צבועה השקיעה, בין גגות העיר ואספלט המדרכות, בצבעי ורודית-כחול ילדותיים, והשקיעה האנושית מרוככת באמירות סנטימנטלי סטיות בדבר מציאות גי-עדינית, צבועה בגוון כחול חלומי. כבר ראינו כי המציאות העירונית מתוארת בשירת אלתרמן תכופות בתמונות של טבע כפרי (ראה בלבן [תשמ"ב], עמ' 49). שתי אופרציות של טכניקה פיוטית מכאני סטית פועלות כאן בעת ובעונה אחת: המציאות האורבנית משקפת את הטבע הכפרי (וגם להיפך), והמתרחש בשמים משקף את המתרחש על פני הארץ (וגם להיפך).

¹⁷ ראה, למשל, מאמרו של דב נוי "בני יגלה למקום תורה", 'דבר' (מ'שא), 28.9.1983.

¹⁸ על אייכולתו להיענות לפאתוס הלאומי-הציוני, כתב אלתרמן בשירים רבים, במיוחד בפזמוניו ובשירי "העת והעתון" שלו, וביתר הרחבה ובפיוט במאמרו "סוד המרכאות הכפולות", 'טורים', כ"ה בתשרי תרצ"ח (19.10.1933). מאמר זה כונס באסופה 'במעגל' (מאמרים ורשימות תרצ"ב-תשכ"ח), תל-אביב תשל"א, עמ' 27-31.

¹⁹ על כך עמד א' בלבן (תשמ"ב), עמ' 58-60.

²⁰ הדובר ב'השיר הזר' אומר על שירו-ילדו: "זה השיר, אל בינה נשאתיו ואל גודל", ומדבריו עולים הדיהם של שירי-עם יידיים רבים, המבטיחים לילד הרך והנבון לקחתו על שכם, או לשאתו על כפיים למקום תורה, שבו ילמד, יחכים ויגיע לבינה ולגדולה (ראה דיון ב'השיר הזר', לעיל, סעיף ד). המשורר "הטרובדור" ב'פגישה לאין קץ' אומר לגבירה חסרת הרחמים, סמל האמנות התובענית, ומעין דמותה הקולוסאלית של סופיה (דמותה המואנשת של החכמה, שנתגלגלה אל שירתו של אלכסנדר בלוק מהגותו של ולאדימיר סולוביוב): "אלוהי ציוני שאת לעוללך / מעוניי הרב שקדים וצימוקים". באמירה זו מוצבים זה מול זה העדר הרגש של הגבירה הנכרית והסנטימנטליזם של שירי-עם יידיים רבים, כדוגמת שיר-הערש הרגשני 'תחת ערש בני הרך' (אונטר מיין קינדס וויגעלע), שבו מבטיח הגדי לילד הרך, לצאת ולסחור למענו בשקדים וצימוקים, ובגרסאות אחרות של השיר, מבטיחה האם לילד, שהגדי יצא ויביא לו שקדים וצימוקים (מצרך יקר ומאווה, במציאות הגלותית העגומה, בבואה מצומקת וסמל לפרותיה של ארץ-ישראל החלומה, ובהקשר ה"אָךס פואטי" גם סמל לאמנות, שהיא בבואה המצומקת של המציאות), כדי שיוכל הילד להתפנות לתלמוד תורה. בזיקתן של שורות אלה למקורות היידיים העממיים ולזיכרון התחלותיו של התיאטרון הגולדפאדני הסנטימנטליסטי, הבחין לראשונה א"ב יפה, במאמר שכתב במלאת שלושים לפטירת המשורר ושכונס בספרו 'חדש מול ישן' (1975), עמ' 211-222. החרדה-החזיק אחריו דן מירון, במאמרו "שיחות פתיחה על אלתרמן" ('ידיעות אחרונות', כ"ט באלול תשמ"ד, 7.9.1983). בצירופים אלה ואחרים, שהד היצירה העממית היידיית עולה מהם, והמשולבים בשירים בעלי אווירה אורבנית אירופאית, הצמיד אלתרמן זה לזה, במתכונת האוקסימורון "המרחה", את הסנטימנטליזם והשכלתני, את הפמיליארי ואת המנוכר, את הפרובינציאלי ואת הקוסמופוליטי.

²¹ ב'טורים' של שנת 1933, התפרסמו עשרים פזמונים בתרגומו של שלונסקי, לקראת העלאת 'אופרה בגרוש' של ברטולט ברכט וקורט וייל על בימת תיאטרון "האוהל". בקיץ של אותה שנה פרסם אלתרמן את תרגומו ל"הבלאדה מאת ויון למרגו השמנה" ('טורים', א, גיל' ה, כ"ז תמוז תרצ"ג, 21.7.1933). בשולי התרגום העיר, בין השאר, כי "פרנסוץ ויון שמש מקור ודמות-אב גם למשורר ברכט, בעל המחזה 'אופרה בגרוש', ששאל משירת המשורר-הפייטן פזמונות וסמלים".

²² ב'שיר שלושה אחים' קוראים הדוברים לדובר לצאת עמם אל הטבע, כדי לארום שם "ליומנו הבא" (הזורה, השוקע) וכדי לסייע להם "למשכו בקרונות שותתי הזהב", והזמן אכן חולף עם הקרונות ("עבר יום מתנווד עם קרונות המשא / ועוד לילה ויום וערביים"). והשווה, למשל, לנאמר בשיר 'עד הלילה': "לא קרונות המטען אל הדרך שבים (...). כך נוסע הזמן. הוא יקר ושכיר. / הובילוהו לאט. הובילוהו לאט". כאן מדומה הזמן לאורלוגין יקר ושכיר, שיש לנהוג בו בזהירות, והקרונות הם שם נרדף לזמן (קרונס-קרונס), הנוסע לעטו וחולף לבל שוב.

²³ השווה לתיאורה הדואליסטית של העיר, בשיר 'שדרות בגשם'. כילדה בעלת שיער מסורק, וכזונה פרומת-שיער ופרומת-בגד, המרכסת את שמלתה. בשיר 'גשם שני וזיכרון' מחליפה השקיעה את שמלותיה, כאשת-תענוגות היוצאת לנשף, ובשיר 'שערים לרווחה' מלווים העמודים, בריוני הברזל, את הרוח-האשה "בשיר ושריקה הפרורה". התמונה היא תמונתה של נערה העוברת בשדרה, לקול שריקות המעריצים, או של זונת-רחוב, המעכסת בהילוכה, לקול שריקות הקלסה של עמודי הברזל, המואנשים כאן ועוטים את דמותם של פרחי השכונה, הנוהגים להתגודד כשהם שעונים על עמודי-הברזל.

²⁴ בשפה הגרמנית, למשל, "בית מוש" – Freudenhaus – הוא שם נרדף ל"בית קלון" כפי שהעירני עמיתי מר שמואל טרטנר.

²⁵ שמותיהם של הילדים מן הפנטאסיה הדראמטית של מטרלינג – מירטיל וטילטיל – עולים כאן עקיפין ברובד הצליל מתיאור גופה ה**טלול** של הנערה המיטהרת ברוח האביב: "תלתלים יזליפו פז לא ייאמן". דמותה התלתלית והבתולית של **טילטיל**, הזולפת טל שחר-ילדות, השפיעה אולי גם על מתן שם להמוטל, לעלמה הנצחית, ששפתיה טלולות שמחלפותיה אדומות כעמוד השחר המפציע. והשווה לתיאור הארץ "התלתלית", הדשנה "מטל טלית", בשיר 'מלכודת' (ראה דורמן, [תשל"ט], עמ' 151). על השפעת הפנטזיה הסימבוליסטית של מטרלינג על יצירת אלתרמן, ראה הערה 11 לעיל. והשווה גם שליר 'היפה' (ראה דורמן [תשמ"א], עמ' 22), המבוסס כולו על החרז / TAL: "על מצחך תלתל (...). כל הכפר טולטל (...). אָבל אַת הַפֶּטֶל (...). אל תצאי בטל (...). פן סכין תוטל".

²⁶ אלתרמן השתמש תכופות במלים "ריסים" ו"תריסים" כבמלים נרדפות, גם בשל דמיון-צלילים וגם בשל דמיון סמנטי (אלה וגם אלה נפתחים עם אור הבוקר ונסגרים עם בוא הלילה). וראה, למשל, ב'השיר הזר' ("את מתכת ריסיו בצבת ארימה").

²⁷ השווה לנאמר בשיר 'ליל מצור' מתוך 'שמחת עניים': "ראיתך ואבין כמה דק התג / שבין טרם-שואה וערב-חג".

²⁸ השווה לנאמר בשיר המוקדם 'ערב עירוני' (ראה דורמן [תשל"ט], עמ' 147): "לנאות מראה כחולים נלך נא, / כל נשמותינו הבלות / שם דשא עשב תלחכנה".

²⁹ במאמרו 'קץ ההומניזם' (נתפרסם בתרגום עברי ב'הדים', ג, חוב' א [תרפ"ד]), הביע בלוק את הדעות, שאחר-כך השמיען שפנגלר ב'שקיעת המערב', בדבר סופה של התרבות המערבית. למן ימי הרינסנס ועד לעליית הבולשביזם, טען, חייתה אירופה בסימן ההומניזם והליברליזם. מהפכת אוקטובר היא מפנה בתולדות האנושות, המסמן את קצם של ערכי ההומניזם.