



## לשאלת הקומפוזיציה של השיר הבודד ב'כוכבים בחוץ'

### על־פי "שיר על דבר פניך"

#### יוסף האפרתי

א

אחדותו של השיר הבודד ב'כוכבים בחוץ', במידה שהיא קיימת, אינה נשענת על עיצוב "נאמן למציאות" של מצב אנושי או של נוף. השירים מאחזים אמנם בנוף מוחשי מאוד ומביעים חוויות אנושיות עזות, חוויות של זיקה לטבע או של אהבה לאשה, אבל יש בהם שבירה מתמדת של מסגרות נוף קונקרטי או של רגעי חוויה המעוגנים במקום או בזמן מוגדרים. בשירים אלה חוזרים ומופיעים מראותיה של העיר בסתיו או ביום קיץ, חוזרים ומתוארים בהם יחסי טהבה בין איש לאשה, מסופר על קרקס הבא לעיר או על בית ישן ויונים. 'כוכבים בחוץ' שופע מראות, נופים, אירועים ורגשות אנושיים, אבל עיצובם בשיר נעשה על פי רוב בדרך ההפשטה: במקום לעצב את הדברים בקונקרטיות שלהם מעדיף הדובר לשאת נאום עליהם או אליהם, כשהוא עושה את המראה הקונקרטי או את המצב האנושי הקונקרטי שם־דבר לערך או למושג שהם מייצגים. בניגוד למשאלה לשיר "את הדברים", שאלתרמן חוזר ומביע אותה הן במסה ("סוד המרכאות הכפולות").

'טורים', 19.10.1938), והן בשיר ("הנה העצים" ב'כוכבים בחוץ' והפרק החמישי של "ליל תמורה" ב'עיר היונה'), מדברת שירתו 'על הדברים' יותר מאשר 'נוגעת בלבם'. השיר האלתרמני, ביחוד ב'כוכבים בחוץ', קופץ תדיר מן התיאור של נופים ומצבים קונקרטיים להכללות הגותיות הנוגעות בהם; מתיאור שלערב לדיבורים על העולם, שאפשר לגור אתו שנים כשנות חיים בלי לדעת מה ומי הוא ("כינור הברזל"), או מתיאור קונקרטי שלירח התלוי על כידון־הברוש לשבועה באוזני אלוהים, כי לעד לא תיעקר ממנו, מן המשורר, תוגת צעצועיו הגדולים ("ירח").

שבירת אחדותו הסיטואציונית של השיר על־ידי קפיצה פתאומית מן הקונקרטי אל המופשט בולטת במיוחד באותם השירים, הפותחים בתיאור מפורט של אירוע

המעוגן במקום ובזמן, כמו ירידתו של הלילה על העיר ("עד הלילה") או התפרצותה של סופת סתיו ("הרוח עם כל אחיותיה", "סתיו עתיק"), ועוברים באופן פתאומי למשא נרגש שנושא הדובר על עניין כלכלי הקשור במה שתיאר לפני כן. לפעמים אין משא זה אלא ביטוי במלים מפורשות לאהבת העולם או לאהבת האשה, שלפני כן הובעו באמצעות התיאור. לפעמיםרטוריות אלה אף לשבירת אחדותה של החוויה. בשיר"הרוח עם כל אחיותיה", למשל, יש בתיאור הסופה הקרבה, שבה פותח השיר, ביטוי לאיזו פגישה חווייתית חד־פעמית בין האדם לבין הנוף, פגישה שאין לבו יכול לשאת אותה, כפי שאומר הבית המסיים את התיאור:

**איִזָּה רַחֵב חֶדְשׁ, אִיִּזָּה כַּף אֵימִים,**

**אִיזוֹ יָד עַל רֵאשֵׁי מְגָבָה - -**

**אֱלֹהִים אֲדִירִים, בְּהִגִּיעַ יוֹמִי,**

**עַל מִפְתָּן עוֹלָמְךָ הַנִּיחַנִי לְגֹעַ. (11).<sup>1</sup>**

ואילו כשהוא עובר לדברי הגות הוא פותח:

**כִּי יָקָר לִי עוֹד עִם הָעֲצִים הַנִּסְעָר**

**וּמְרוֹץ הַקּוֹלוֹת שֶׁבְּרַחֵב הַפְּתוּחַ - -**

**יְהִי לְקִיסָר**

**אֲשֶׁר לְקִיסָר**

**וְלָנוּ יִלְהֵט הַתְּפוּחַ! (11)**

---

<sup>1</sup> המובאות לפי: אלתרמן, נתן, 'שירים', הקיבוץ המאוחד ומחברות לספרות, תשכ"ז

שורות אלה לא רק שמבען דל בהרבה ממה שלפניהן, אלא שהן אף מגמדות את החוויה המובעת כשלעצמה, כי הן מציגות אותה כחוויה חוזרת שחריפות ראשוניותה כבר ניטלה ממנה.

תופעה אחרת, השוברת את אחדותו של השיר כעיצוב "נאמן למציאות" של חוויה או סיטואציה, היא החיבור של חלקים אחדים שאין ביניהם קשר גלוי במסגרת שיר אחד, או החיבור של משפטים אחדים, העוסקים כל אחד בעניין אחר, במסגרת של בית אחד בשיר. דוגמה לחיבור של חלקים זרים במסגרת של שיר שלם יכול לשמש השיר "תחנת שדות". אמנם כל אחד משלושת חלקיו קשור בתחנת שדות, אבל הקשר הוא חיצוני בלבד ואינו מלכד את השיר, מה גם שאותה תחנה נתפסת בחלק השלישי של השיר באופן פיגוראטיבי. חלק זה מדבר על עת דומיות הנושאת את חותם המוות, והקרונות והתחנה משמשות בו במשמעות מושאלת בלבד. כדוגמה לבית, שחרוזו מחבר משפטים שתוכנם אינו מתקשר, אפשר להצביע על בית נוסף מתוך "הרוח עם כל אחיותיה":

**לו ידעת, אלי - - הדרכים כה חורו.**

**הפכות סופותיך יפו ונושנו.**

**הכוכב הרועד מחפש בגפרור**

**את כדור העולם שלנו! (11)**

גם בית זה, במידה שיש בו אחדות, היא אינה נשענת על מעבר הגיוני מעניין לעניין. להפך: דומה, שהמשורר חפץ להבליט כאן דווקא את הקפיצה, את החיבור שאינו מובן מייד של דיבור על הדרכים החיוורות עם הכללה על הישנותן של הסופות היפות ועם תיאורו של כוכב מנצנץ בליל סופה כאילו גם לו, כמו לנו, אנשי התרבות, "גדולי חכמיו של הזמן", כבר אבד מזמן כדור העולם.

אכן, את שירי 'כוכבים בחוץ' מאפיינת ההתרוצצות בין שתי מגמות סותרות. בתחום התמאטי יש רדיפה בלתי נלאית אחרי גילוייה המוחשיים והקונקרטיים של ההוויה בכל חליפותיהם וגוני הגוונים שלהם, ואילו לשונו של השיר יש בה קפיצה מתמדת מהמוחשי אל המופשט ושבירה מתמדת של תבניות דמויות מציאות. התרוצצות זו ניכרת לא רק בתחומי השיר השלם, שבו היא נובעת בדרך-כלל

מהנטייה להכללה ולהפשטה, ל"פילוסופיזאציה" של החוויה, הרוחת בשירתו של אלתרמן כולה, אלא גם בתחומי היחידות הקטנות יותר של השיר ובלשון הפיגוראטיבית שלו. אלתרמן נמנע בעקביות בספר זה מלעצב תמונה שלמה אפילו במישור הפיגוראטיבי. הוא גם ממעט מאוד במשפטי חיווי ישירים, הבאים להביע רעיון או לתאר דבר במישרין. אופייני למשפט האלתרמני בספרו הראשון, שכל מלה בו תעמיד יחסים פיגוראטיביים חדשים ליחידה התחבירית הנבנית. למשל: במשפט "נושב ערב אפור ועורבים על תרניו" ("הרוח עם כל אחיותיה" [10]) המלה "ערב" היא מטונימיה לרוח הנושבת בערב זה, ואילו התואר "אפור" אינו יכול להתקשר במשמעותו הרגילה לרוח אלא לערב דווקא, והתרנים לקוחים מתחום של ספינה וים, שאינו מתקשר כלל לרוח ולערב בשיר זה, המדבר על סופה המתחוללת ביבשה דווקא. 'כוכבים בחוץ' זרוע משפטים דומים, ואפשר להביא דוגמאות רבות: "אגרוף זעם ניתך", "את הערים שקיעות בנהימתן הגמיעו", "אם השיר העצוב לחבקך יישלף / בלטיפה תכביהו בלאט", "אני ראיתי איך עולה מן הרחצה / נפשי אשר טבלה בשאון מזרקותיך", "בניגון דומיות ושמים העיר עד עיניה מוצפות", ועוד ועוד. במקום לעצב תמונות בלשון ישירה מעדיפה שירת 'כוכבים בחוץ' את האפשרויות האקספרסיביות הטמונות בצירופים פיגוראטיביים הנשענים על מעברים מטונימיים בין מלים או על קשרים סינאקסטטיים בין דברים. צירופי הלשון הרווחים בשירה זו יותר משהם נקשרים עלפי המציאות שהם מעצבים, הם נבנים על יסוד קשרי משמעות בין מלים והם מתפתחים על יסוד ההיגיון הלשוני שלהם. כך, למשל, הרהיטים שגורר הרעם ("את הלילה שלך") לא הובאו כדי להמחיש את הרעש המיוחד שהוא משמיע, אלא מפני שקודם לכן דובר על משתה שירותיו האחרונים עוממים כבר; כלומר, הם נבחרו בהתאם לתמונה הפיגוראטיבית המציגה את הלילה כהיכל, שנבנתה בשורות הקודמות. והרשרוש המבוהל מפנה אל פינה ("על קביים אליך") אינו מתרחש במציאות, אלא הוא המחשה פיגוראטיבית של ביטוי כדוגמת "את משגעת אותי", או, בלשונו הספרותית יותר של אלתרמן באותו שיר: "לבוש לתפארת אצא מדעתי / אל אורך הבוקע בשער!" (68).

אמנם המגמה של קפיצה אל ההפשטה ושל שבירת תבניות דמויות מציאות קשורה במקרים רבים בנטייה להכללה ול"פילוסופיזאציה", הרווחת, כאמור, בשירת אלתרמן, אולם למגמה זו יש גילויים שונים בתכלית. לפעמים נוצרת בשיר אחדות חדשה ומוענקת לחוויה שלו קונקרטיביות חדשה, הנבנית דווקא על יסוד השבירה של תבניות דמויות מציאות ועל יסוד המעברים מן המוחשי אל המופשט. דיון בתופעה זו מן הדין לערוך במסגרת ניתוח מפורט של שיר שלם. לצורך דיון זה בחרתי ב"שיר על דבר פניך":

## שיר על דבר פניך

בְּאֵין רוֹאָה אוֹתְךָ, רְעִי, פְּנִיךָ מִתְחִילִים לְגוֹעַ

לְבָלִי הַצֵּיל,

לְבָלִי עֲצֹר,

שְׁלוּחֵי סֵנְטֵר כְּדָב הַקֵּטֵב,

הֵם גּוֹעִים.

5

אֶתְּה מִשְׁכִּיב אוֹתְם עַל כָּר,

אוּ צָף אֶתְּם לְאֶרֶץ כְּתֹל,

אוּ מִצִּיגָם בְּלֵב חֲלוֹן גְּבֹהַ,

אֶל מוֹל אֲוִיר הַכּוֹכְבִים.

10 מְשֻׁקֵט וְזִגְוֹגִית שְׁבִירִים לִילוֹת סִיּוֹן,

הֶרְחוֹב כְּמוֹ מְשֻׁקֶפֶת כְּחֻלְחֻלָּה פְּקוּחַ.

עַל פְּנֵי הָעִיר תְּלוּי יָרֵחַ מְאֻבָּן –

עוֹלָם שְׂאִין בּוֹ צֵלִיל וְאִין בּוֹ רוּחַ.

עוֹד דּוֹמֵיית חֲצוֹת נֶצְבֶת בַּכֶּכֶר,

15 שׁוֹקֶטֶת בְּסַחְרֻחֶרֶת מְגֻדְלִיהָ.

הַכּוֹן וְהַכְּנֵעַ לְמַגְעָה הַקָּר,

אִין הַמְלָה, רְעִי, שְׁלֵא תִדָּם אֶלֶיהָ.

פְּנִיךָ רָעְדוּ וּמִתְנוּ בַחֲלוֹן,

כְּמוֹ לְמוֹל מוֹלְדָת מְשִׁת־פַּחַת,

20 כִּי מִסִּכָּה סְהוּרָה שָׁל רַחֵק בַּחֲלוֹם,

שָׁל דְרֹךְ עֲרִירִית, גַּם עָלֵיהֶם הִנָּחָה.

וּבְעוֹד בְּאֵי שׁוֹנֵיךָ תִּמְהוֹנֹת בּוֹהִים

וְהִירָאָה בְּקִצּוֹת הַפֶּה כּוֹאֵבָת,

הוֹאֲרֶתָ עַד אֵימָה בְּצֶלֶם אֱלֹהִים,

25 בְּצֶלֶם עוֹלְמוֹתָיו חוֹרֵי הָאֶבֶן.

(שירים', 33-34)

ב

"שיר על דבר פניך" שייך לאותם שירים יחידים בקובץ, שבהם נשמרת לפחות באופן חיצוני אחדות סיטואציונית של מקום, זמן ומשתתפים. הוא קרוב מבחינה זו (אם כי לאו דווקא מבחינה תמאטית) לשירים כמו "הלילה הזה", "ליל קיץ", הסער עבר פה לפנות בוקר" או לשירים בעלי אופי שונה כמו "חיוך ראשון", האם השלישית", או "שיר בפונדק היער". אבל גם כאן תגלה התבוננות מקרוב אותם קווים של קפיצות ומעברים ושבירה של תבניות דמויות מציאות, הבולטים כל כך בשירים אחרים. שיר זה שומר אמנם על אחדות של טון ושל אווירה, אבל היא מושגת דווקא באמצעות שבירת האחדות בתחום הגוף החיצוני או בתחום הסיטואציה האנושית הנרמזת. העמידה על שבירת האחדות בתחום הסיטואציה ועל התפקיד הודאי שהיא ממלאת בעיצוב משמעותו הכללית של השיר מחייבת תיאור תהליך מדומה של "קריאה לאורך". אני בוחר אפוא לנתח את השיר בדרך זו, אפילו אני מסתכן בדראמאטיזאציה יתרה של תהליך הקריאה.

בְּאֵין רוֹאָה אוֹתָךְ, רְעִי, פְּנִיךָ מִתְחִילִים לְגוֹעַ

לְבִלֵי הַצִּיל,

לְבִלִי עֲצֹר,

שְׁלוּחֵי סִנְטֹר כְּדָב הַקֵּטֶב,

5 הֵם גּוֹעִים.

אַתָּה מְשַׁכֵּיב אוֹתָם עַל כָּר,

אוּ צָף אַתָּם לְאֶרֶץ כְּתֵל,

אוּ מְצִיגִם בְּלֵב חִלּוֹן גְּבוּהָ,

אֶל מוֹל אוֹוִיר הַכּוֹכְבִים.

אם כי הדובר בשיר נרמז כבר בלשון "פניך", המופיעה בשם השיר, ואם כי גם השורה הראשונה מדברת בו, במי שאינו רואה את רְעוֹ, בכל זאת מתרקמת בבית זה תמונה סוריאליסטית הנוגעת ברע לבדו, ונדמה לנו, שעל חשבוננו יש לזקוף את ההרגשה, שפניו מתחילים לגווע "לבלי הציל, לבלי עצור". פניו של הרע הופכים להיות ישות הקיימת לעצמה וגוועת לעצמה, והרע נושא אותם בלי שיוכל למנוע את גוועתם. הצגתם של הפנים כישות נפרדת, שיש לה חיים משלה, משווה אופי שלא מהעולם הזה אפילו לפעולות אנושיות פשוטות של שינה ("אתה משכיב אותם על כר"), טיול בחדר ("או צף אתם לאורך כותל") או התבוננות ברחוב מבעד לחלון הפתוח ("או מציגם בלב חלון גבוה, אל מול אוויר הכוכבים"). כל הפעולות האלה אינן מוצגות כפעולות שהרע עושה לעצמו, אלא כפעולות "משונות" שהוא עושה לפניו: הוא משכיב אותם, צף אתם, או מציגם בחלון; אבל הן נותנות גם ביטוי עקיף להרגשת אין האונים שלו, להרגשה כאילו המוות אחז בחלק ממנו והוא מתקדם באין מעצור.

התיאור המופיע בבית השני, תיאור הרחוב המואר עלידי הירח, נתפס בהקשר זה של הרגשת המוות הזוחלת אל פניו של הרע כאילו גם הוא מבטא את קירבת המוות. וניכר בעליל, שבשני בתים אלה, המתארים את העיר בלילה, לא המחשתו של מראה קונקרטי עומדת במרכז העניין. הרע המתבונן בחלון מוצא בנוף זה ביטוי והד לאותה דומיית מוות המצפה לו.

הרחוב כמו משקפת פחלחלה פקוח.

על פני העיר תלוי ירח מאבן -

עולם שאין בו צליל ואין בו רוח.

התיאור משופע בצירופי לשון מפורשים או נרמזים, המצביעים על פרטים קונקרטיים בנוף: רגע שביר, זכוכית שבירה, ירח מאובן, לילה כחול ברחוב; אבל פרטים אלה נתונים בהקשר, המחייב אותנו לתפוס אותם במשמעויות המשתנות בלי הרף, ממלה למלה. את תיאור לילות סיון בשורה הראשונה אפשר להבין כאילו אמר: לילות סיון שבירים יותר משקט ויותר מזגוגית, שהם דברים ידועים בשבירותם, או כאילו אמר: לילות אלה שבירים מפני שהזכוכית והשקט שבהם שבירים. בכל מקרה המלה "שבירים" זוכה למשמעות שונה כשהיא מצורפת לכל אחד משמות העצם המופיעים בשורה זו. זכוכית אינה שבירה באותו מובן שהשקט שביר, והלילות אינם שבירים באותו מובן שזכוכית שבירה או אפילו באותו מובן ששקט הוא שביר. יותר מזה: את הצירופים 'זכוכית שבירה' ו'שקט שביר' אפשר להבין גם בשימושם בלשון הדיבור, אבל לא את הצירוף 'לילות שבירים'. זה מושג של זמן, המופיע כאן בלשון רבים, וקשה לנו להמחיש לפנינו, כיצד לילות יכולים להיות שבירים. משמעותה של שורה זו נעשית בהכרח מעורפלת ותלויה יותר ויותר בקשרים האפשריים בינה לבין הפרטים האחרים של התיאור. אנחנו נהיה נוטים לתפוס את השבירות של לילות סיון כאילו יש לה קשר עם הרחוב הפקוח כמשקפת, עם הירח המאובן ועם העולם שאין בו צליל ואין בו רוח.

גם בתיאור הרחוב בשורה השנייה יש שימוש בחומרי לשון קונקרטיים תוך כדי הפקעה מתמדת של מלים ממשמעותן המקובלת. בצירוף הנרמז 'הרחוב פקוח כמו משקפת' יש העתקה מטונימית מתחום המראָה אל תחום הרואָה: הרחוב מתואר כפי שהוא נראה למי שעומד כביכול בקצהו וצופה דרכו כבמשקפת; אבל הפועל 'פקוח' יש בו העתקה נוספת מהמכשיר (משקפת) אל המתבונן במכשיר זה, כלומר אל האדם, שאצלו משתמשים במלה זו בצירופים כמו 'עיניו פקוחות', ואז אפשר לדמות, שהרחוב הוא זה המתבונן באדם, או שדרכו מתבונן מישהו. למלה "פקוח" יש אפוא - כמו למלה "שביר" בשורה הקודמת - שלוש משמעויות שונות: הראשונה היא המשמעות המיוחסת כרגיל לעין אדם, והיא נרמזת כאן מפני שעל פי ההקשר אנו חושבים על אדם המתבונן ברחוב; משמעות מושאלת שנייה עולה מהצירוף

המתבקש 'רחוב פקוח', ומשמעות מושאלת שלישית – מן הצירוף 'משקפת פקוחה'. ובאותה הדרך שבה מופיעה בשורה הקודמת המלה "שבירים" כאילו היא מציינת תכונה משותפת ללילות, לזכוכית ולשקט, בעוד שלמעשה היא אינה כזאת, פועלת גם המלה "פקוח" בשורה השנייה.

שם התואר "כחלחלה" שהוא היחיד המציין תכונה קונקרטי ברורה של הנוף, מופיע כאן כְּאֶפִּיתֵט למלת הדימוי "משקפת", ולכן הוא נתפס במשמעות חדשה המפעילה קונוטאציות אֶמוֹטיביות של הצבע.

המיוחד לדרך תיאור זו של נוף אינו בשימוש בצירופי־לשון פיגוראטיביים כשלעצמם. שימוש כזה רווח מאוד בתיאורי הטבע בשירה העברית, והוא אחת מתכונות היסוד שלהם. אולם בדרך־כלל מעמיד תיאור הנוף איזו משמעות הניתנת לתפיסה, אם בתחום המראָה ואם בתחום חוויותיו של המתבונן בו. ואילו כאן יש אמנם הצבעה על נוף קונקרטי פחות או יותר, ויש שימוש בתבניות של דימוי והשוואה בין דברים, אולם מילות המפתח משנות את משמעותן עם כל מלה הנוספת למשפט, ושינוי המשמעות הוא כל־כך קיצוני, עש שקשה להצביע על איזה קונוטאציות מוגדרות של צירופי־הלשון הפיגוראטיביים. דומה שמה שמייחד קטע זה (וכן חלקים נכבדים של שירי 'כוכבים בחוץ') אינו מצוי בתחום משמעותו המיוחדת אלא בתחום 'מלאכת השיר'. אין כוונתי לומר, ששורות אלה מאבדות בגלל זה כל משמעות ספציפית, אלא שמשמעות זו היא מעומעמת יותר ויותר, והתופעה "הֶגְנָטִית" של דרכי הצירוף הפיגוראטיביות של מלות התיאור בולטת יותר מהמשמעות והופכת להיות לתופעה המייחדת שיר זה. להלן נראה, שגם במסגרתו של השיר השלם ההתחקות אחרי החיבור של החלקים "נוחה" לקורא יותר מהמאמץ לנסח את משמעותו הכללית.

הפיגוראטיביות של שתי השורות האחרונות של הבית השני אינה כה מורכבת. אבל גם כאן נתפסת המלה "מאובן", למשל, בשתי משמעויות שונות בהקשרים שבהם היא נתונה. כְּאֶפִּיתֵט ("ירח מאובן") היא מציינת קיפאון, מוות. אבל בהקשר הנרמז מתוך הצירוף השלם "תלוי ירח מאובן" יש איזו סתירה בין המצב של היות תלוי לבין הכובד המשתמע מן המלה "מאובן", ולכן עולה דווקא המשמעות המקובלת של המלה "אבן". אפילו השורה האחרונה, שכשלעצמה אינה הפיגוראטיבית כלל, דומה שמפני שהיא מעין סיכום לבית כולו נתפסות בה המלים "צליל" ו"רוח" כאילו הן קשורות בשקט ובזוגיות שבבית הראשון, ובכך הן תורמות להרגשה של קיפאון.

כאמור, הפיגוראטיביות המתמדת של צירופי־הלשון גורמת לכך, שכל צירוף חדש ידחה את הקונוטאציות שהעלה הצירוף הקודם, ולכן המשמעות הכללית של

התיאור תלך ותיעשה מעומעמת יותר ויותר. אבל עדיין זו משמעות שניתן לעמוד עליה. השורה הראשונה מציגה איזה רגע נדיר של דממה שבירה, שעלולה להיות מופרת בכל רגע, ואילו שתי השורות האחרונות מרמזות על דממה אחרת, הקרובה למוות ומאיימת להשתלט על כל מה שנע ועל כל מה שרועש. נראה לי שגם בבית השלישי מתגלה אותה פיגוראטיביות קיצונית שגילה גם הבית השני: גם בית זה מעמיד שתי משמעויות סותרות של הדממה על־פי מסגרתו של הבית כולו. מצד אחד מוטעמת שבירותה של הדממה ומצד שני נרמזת העובדה, שהיא מין שליחה של דממת הנצח, כלומר – של המוות.

**עוֹד דוֹמִיית הַצֹּת נִצְבֶּת בַּכָּפֹר,**

**15 שׁוֹקֶטֶת בְּסַחְרֹחֶרֶת מְגַדְלֶיהָ.**

**הַכּוֹן וְהַכְּנֵעַ לְמַגְעָה הַקָּר,**

**אִין הַמְלָה, רְעִי, שְׁלֹא תִדַּם אֶלֶיהָ.**

בשתי השורות הראשונות נרמזת אפשרות מדומה של פיתוח מטאפורה לתמונה שלמה: הדומייה השוררת בכיכר העיר מוצגת, באמצעות המלה "ניצבת", כגשות תלת־ממדית, היכולה – כמו האלומה בחלום יוסף – לעמוד זקופה. ומכיוון שתכונה זו מוענקת לדממה, אפשר, בתוקף ההיגיון של התמונה, לדבר על מגדליה של הדממה. אלא שגם כאן יש הסטה של המלים מתחום אל תחום, מפני שברגע שמדובר על מגדליה של הדממה שוב אין היא יכולה להיתפס כמשהו זקוף הניצב ועומד, אלא כאיזה מרחב שעליו עומדים מגדלים. המגדלים יכולים להיות חלק ריאלי מנופה של העיר, אבל כאן הם הופכים לציור פיגוראטיבי, הממחיש אולי את חדותה של הדממה, אולי את עוצמתה הגורמת לסחרחורת. העתקה דומה נוצרת באמצעות המלה "סחרחורת", שאינה שייכת למעשה למגדלים אלא למי שמתבונן בהם. בצירוף "סחרחורת מגדליה" מקבלת מלה זו משמעות חדשה: שוב אין היא מבטאת רק את גובה המגדלים, ועל דרך ההשאלה אולי את עוצמתה השוקטת של הדממה, אלא גם את שבירותה. אנו חושבים על דממה המתרוממת למעלה ועלולה ליפול מפני שתסחרר.

הציור הפיגוראטיבי בשתי השורות הראשונות מציג אפוא את הדממה בשבירותה. היא עדיין ניצבת בכיכר, אבל נדמה, שעד מהרה עלול איזה רעש להפילה. לעומת

זאת בשתי השורות האחרונות של הבית מוצגת הדממה, והפעם בלשון ישירה, כגילוי של הדממה הנצחית, המוות; זו הדממה המקיפה את הכל וכל המולה מסתיימת בה.

לשון הפנייה הנקוטה בסופו של הבית השלישי, "היפוך והיכנע למגעה הקר", מחזקת את ההתרשמות שיצר בנו גם הבית הקודם: שהתיאור של העיר בלילה משמש דרך עקיפין לבטא את הרגשת המוות שחש הרע, כפי שהיא מתוארת בבית הראשון. מבחינת החוויה המעוצבת כאן עומדים שלושה בתים אלה כחטיבה אחת, הנותנת ביטוי לרגע שבו חש הרע פתאום את חותם המוות. הוא נע בחדר בחוסר מנוחה, ומתבונן בעיר המוארת באורו של הירח, והנה גם על העיר טבוע חותם זה של התאבנות, קיפאון ומוות, "עולם שאין בו צליל ואין בו רוח". הקטע מסיים אמנם בדברים, שאומר המשורר על הרע, אבל ניתן להבינם כאילו הוא מנסח את הרגשתו של הרע שמתחוויר לו, שעליו להכין את עצמו למגעה של מהדממה המצפה לו ביום מן הימים. מכאן יובן גם אותו כפל פנים שבו מוצגת הדממה, שהיא שבירה ורגעית ועם זאת חזקה ונצחית. הדממה הניצבת בכיכר אינה דממת המוות, כשם שהרגשתו של הרע ברגע זה אינה הרגשת קירבתו של המוות ממש. זוהי דממה רגילה של לילה, אבל היא מגלמת בתוכה את הדממה הנצחית. יש כאן כמין גילוי של הנצחי בתוך הרגעי, כשם שבמקום אחר מגלה הברק להולך למות בהרף עין את כל השנים שנתרו בלעדיו ("שיר שלושה אחים"), או כדרך שערב סתיו סוער מגלה למשורר את הקירבה הקדמונית הקיימת בין גופו הפרא לבין העולם, והגורמת לכך, שגופתו "הבנויה מעיניים ודם" תתקומם כנגד הכבלים שרוחו של האדם שמה עליה ותיעור ותשאף למרד; ומשמעות המרד היא בעצם ניתוק מהחיים, מפני שרק עם מותה של הגופה יישארה חזרה אל העולם של הרוח והסתיו ("סתיו עתיק").

אותה חתירה לגילוי של הנצחי בתוך הרגעי עולה גם מתוך רבים משיריו האחרים של אלתרמן ב'כוכבים בחוץ', אלא שבשירים אחרים נעשה הדבר על פי רוב באמצעות נאום שנושא הדובר, ההופך להיות פרשנה של התמונה שתיאר קודם לכן בשיר, ואילו כאן מובע הדבר בעקיפין, באמצעות כפל הפנים שבו מתוארת הדממה ובאמצעות סיטואציה קונקרטיית של רע המביט מעבר לחלון. תיאור עקיף מעין זה אינו נדיר בשירת אלתרמן. אפשר להזכיר לדוגמה שירים כמו "הסער עבר פה לפנות בוקר", שבו הנוף העירוני מביע את זיקתו של האדם אל הרעם ואל הרוח, או "היאור", המבטא באופן פיגוראטיבי את השקט הנפשי המתוח שנתון בו האוהב שאהובתו עזבה אותו, או "איגרת", שבו מוצגים פרטיו של הערב היורד כסימני אבלות שנוהג אלוהים, המקונן על שבנו יחידו מת בנפשו של המשורר. אבל מעטים השירים, שבהן אין מצטרפת לתיאור עקיף זה הפרשנות של המשורר, הקובע את

התיאור העקיף של החוויה במסגרת של איזו הגות פילוסופית או של מדיטאציה. היסוד ההגותי קונה לו שביתה איתנה יותר ויותר בשירתו של אלתרמן, אבל בשירי 'כוכבים בחוץ' הוא עדיין רק מרכיב אחד ממרכיביו של השיר. על פי רוב הוא שובר את אחדותו הסיטואציונית ואינו מעניק לו אחדות חדשה בתחומה של ההגות.

מכל מקום ראוי לתת את הדעת לעובדה, שמה שמבטא את כפל פניה של הדממה אינו איזה מראה נוף, שהמלים מקנות לו מעמד של סמל. המלים אינן משמשות כאן להעמיד איזו תמונה סמלית אֶבֶזְקֵאֲטִיבִית. כפי שטוען דן מירון<sup>2</sup>, עולם הסמלים, שנעשה רווח למדי בשירה המאוחרת של אלתרמן, החל ב'שמחת עניים', עדיין תופס מקום קטן יחסית ב'כוכבים בחוץ'. האופייני ללשונו של השיר כאן, כמו ללשון של שירים רבים אחרים ב'כוכבים בחוץ', הוא, שאמנם רבות בה המלים הקשורות במציאות מוחשית, אבל בולטת המגמה שלא לעצב תמונות שלמות, אלא להעתיק בלי הרף אף המציאות המתהווה מתחום אל תחום, עד שכל תמונה, אם היא בתחום המציאות המעוצבת ואם במישור הפיגוראטיבי, נשברת מייד לאחר שהיא נרמזת או מתחילה להיות מתוארת. המשמעות של השיר נשענת במידה רבה על אותם הדי משמעות וקונוטאציות, הנוצרים כתוצאה מהשינוי המתמיד של משמעויות המלים ומהשבירה של התמונה. למשל, הכחול בשירנו תורם משהו לאווירה של הדממה והקיפאון ברגע שהוא חדל להצביע על פרט מסוים בנוף החיצוני ומתקשר בשינוי משמעות אל דימויו של הרחוב למשקפת פקוחה. המגדלים אינם פרט סמלי בנוף של עיר בליל סהר, אלא המחשה פיגוראטיבית לעוצמתה השבירה של הדממה.<sup>3</sup>

ג

לשון הפנייה אל הרע, שבה מסתיים הבית השלישי בשירנו, מרמזת על מיפנה חד המתחולל בבית הרביעי:

<sup>2</sup> "הערות לויכוח על שירת נתן אלתרמן". 'ארבע פנים בספרות העברית בת"ימינו'. שוקן, תשכ"ב 108-84.

<sup>3</sup> מתוך רצון להתפשר על דברי הביקורת שהשמיע נתן זך על שירת אלתרמן מציג דן מירון את 'כוכבים בחוץ' כשדה מאבק בין אלתרמן מלודראמאטי, פיגוראטיבי, אפוף דימויים ורביג'סטות, לבין אלתרמן תלמידו של וויזן, דרמאטי, פתטי, באלאדיסטי, החותר לגיבוש תמונות השתיה של עולם סמלים, שיסוד הזוועה והגרוטסקה אינו נעלם ממנו" ('ארבע פנים', 102). הערכתו נתונה בלי הסתייגות לאלמנטים הבאלאדיסטיים, התופסים, כאמור, מקום קטן בספר זה. יש בראייה זו צמצום עולמו הפיוטי של אלתרמן והתעלמות מסגולותיה של הלשון הפיגוראטיבית, שהיא דרך מרכזית בבנינם של שירי 'כוכבים בחוץ'.

פְּנִיךָ רַעְדוּ וּמֵתוּ בַחֲלוֹן,

כְּמוֹ לְמוֹל מוֹלְדֵת מִשְׁתַּכַּחַת,

20 כִּי מִסְכָּה סְהוּרָה שֶׁל רַחֵק בַּחֲלוֹם,

שֶׁל דֶּרֶךְ עֲרִירִית, גַּם עֲלֵיהֶם הִנָּחָה.

בית זה קשה להבנה, והעמידה על טיבו של המיפנה מחייבת פירוש מדוקדק שלו. דומה שהשורה הראשונה ממשיכה לפתח את תמונת הרע בחלון, שתוארה בבית הראשון. על פי זה נוכל לדמות לעצמנו, שנרמז כאן שלב נוסף באותה סיטואציה סוריאליסטית של הרע שפניו מתחילים לגווע: פניו שעמדו בחלון רעדו ומתו כבר. אבל דומני שהמשכו של הבית, ובייחוד חלקו השני, המנמק כיצד קרה שפניו של הרע רעדו ומתו בחלון, מעביר את החוויה מתחום נפשו של הרע אל תחום נפשו של הדובר הנזכר ברעו, ושהצירוף "רעדו ומתו" מתייחס לבבואת דמותו של הרע כפי שהופיעה ונעלמה מול עיניו של הדובר כשעמד מול החלון. רק באופן כזה נעשים הדימויים, הבאים להמחיש תופעה זו של הופעת הפנים ומותם, בעלי משמעות.

בשורה השנייה באה השוואה מוזרה של מראה הפנים אל מי שעומד מול מולדת משתכחת. אפשר כמובן להניח, שהרע הוא העומד "כמו למוול מולדת משתכחת", אלא שבמקרה זה איזה מקום יש למלה "מול" בהשוואה? הרי אין משווים את מראה הפנים למוולדת משתכחת, אלא את הופעתם של הפנים ואת היעלמותם לעמידה מול מראה־שבחזון של מולדת משתכחת. שדה ההתרחשות של סצנה זו הוא אפוא בהכרח ברוחו של הדובר בשיר, ולא בחלון ביתו של הרע. הדובר, שכנראה התרחק מרעו מזה זמן רב, נזכר בו לפתע, ותווי פניו מופיעים לנגד עיניו ההוזות מעבר לחלון, מופיעים ונעלמים ('מתים'). הופעה־שבהזיה זו כמוה כהיזכרות בנוף מולדת שכבר החל להישכח. פירוש זה של השורה השנייה מתקשר יפה עם שתי השורות האחרונות, שהפאראפראזה שלהן תהיה בערך כך: על מראה פניך כפי שהוא שמור בזכרוני וכפי שהוא עלה מול עיני בחלון מושמת מסכה סהורה, מסכה של רוחק, כמו בחלום, או מסכה של בדידות כמו של דרך שמזה זמן רב לא הלכתי בה, או כמו של דרך שנותרה בלי הולכיה.

על יסוד התמונה המתוארת בבית זה נוצרת אפשרות לתת פירוש חדש לשלושה הבתים הראשונים. אפשר לתפוס אותם כהמחשה פיגוראטיבית של הרגשתו של הדובר, שפניו של הרע 'גוועים' בזכרונו, ואין הוא, הדובר, יכול למנוע זאת. בהקשר

חדש זה תובן השורה הראשונה של השיר בצורה חדשה. אין היא באה לומר: באין איש עמד אתה חש שפניך גוועים, אלא: היותך לבד כמוה כגוועיה, מפני שאם אתה משתכח שוב אינך קיים. ואף ההמשך של אותו בית אינו אלא ממחיש את עובדת מות קלסתר פניו של הרע בזכרונו של הדובר, כאילו אובדן דמותו בזיכרון כמוהו כמוות. הביטוי "לבלי הציל, לבלי עצור" מכוון להרגשתו של הדובר, שאינו יכול למנוע את הימחקות קלסתר פניו של רעו מזכרונו, וכך מקבלת התמונה הסוריאליסטית משמעות ריאליסטית למדי.

רעיון זה, שלפני הרע יש קיום רק כשרואים אותם, או רק כשזוכרים אותם, ואילו באין רואה וזוכר הם 'מתים', זוכה לפיתוח נרחב בשירתו המאוחרת של אלתרמן, וכדאי להביא דוגמאות אחדות לכך. בשיר על האור אומר המשורר:

האור,

אור עינינו,

מהו עושה,

מהו עושה לבדו, לבדו,

בעצמנו לרגע עינים?

לעת הנתרו

יחידי וגועה,

אור ענקים,

אור בלי רואה,

מעבר משם למסך האדם

של עפעפי הדבוקים. (85)

ב'שמחת עניים' תופס רעיון זה מקום מרכזי. בשירים כמו "שיר מחול", "הזר מקנא לחן רעייתו" או "המשתה" הופעתו וקיומו של הבעל המת אינם אלא בזכות היותו חי בזכרונו של הרעיה, כשם שזכרונו של הרעים מקיים את המת ב"הזר הזוכר את רעיו". הוא הדין בשיר "האסופי" (עיר היונה), שניתן לפרשו גם כאילו אמר, שלילד אין קיום אלא משום שאמו אינה מצליחה למחוק אותו מזכרונו. בכל השירים

שהובאו עד כאן תואר כיצד המשך קיומו של אדם שמת תלוי בכך שהחיים זוכרים אותו. ב'פונדק הרוחות', לעומת זאת, מופיעה סיטואציה קרובה יותר לזו הנרמזת בבית הראשון של שירנו: אדם חי החדל להתקיים אם אין זוכרים אותו. הפונדקית חדלה להתקיים אם אין מביטים בה, ואילו נעמי מופיעה פתאום שעה שכן החלפן, פושט היד והפונדקית חושבים עליה כשהפונדקית מחזיקה בצמיד שקרע בן החלפן מזרועה של נעמי. אחרי מותה חוזרת נעמי ומופיעה לנגד עיניו של חננאל כשהוא נזכר בה. דבר דומה לכך אנו מוצאים ב'חגיגת קיץ': כשסימן טוב נזכר באשתו המתה היא חולפת את העיר בסופה וסערה.

ביטוי של רעיון זה בשירנו מפורש פחות מהביטוי שהוא זכה לו בשירה המאוחרת יותר, בין השאר מפני שהשירה המאוחרת נעשתה מפורשת יותר משירת 'כוכבים בחוץ'. בשירנו ניתן לרעיון ביטוי עקיף ומעורפל, הנשען על תמונות קטועות ורמזי דברים. אולם יחד עם זאת מעמיד הרעיון מסגרת הקשר חדשה, המלכדת את בתיו של השיר במשמעות חדשה. את דרך הליכוד החדשה אפרט להלן.

על יסוד הקשרים שבין הבתים אפשר להעמיד סיטואציה, שראשיתה וסיכומה מתוארים בבית הרביעי ואמצעיתה - בבית הראשון. המשורר העומד בחלון צופה בעיר הדוממת בשעת חצות והמוארת באורו של הירח. פתאום הוא רואה בחזון את דמות פניו של רעו. פנים אלה הופיעו בבהירות רבה ונעלמו. המשורר מהרהר בכך, שהוא התרחק מרעו, ושוב קשה לו לצייר לעצמו את תווי פניו, כשהוא מדמה לעצמו את מעשיו ברגע זה. כל מה שדמיונו מצליח לצייר הוא תמונתו של אדם שדמות פניו מטושטשת, והוא נע בחדר, שוכב במיטה או מתבונן, כמו המשורר, בחלון הצופה אל העיר השטופה באור הסהר. התיאור של הנוף ושל הרחוב מציב מראה, שעל פי מחשבתו של הדובר שניהם, הוא ורעו, צופים בו, ועל כן הוא יכול לומר לרע שעליו להכין את עצמו למגעה הקר של דממת חצות ששניהם חשים בה באותו רגע.

אלא שהתיאור של העיר בלילה אינו מתקשר בנקל עם משמעות זו של הבית הראשון. ראשית כל, התשובה לשאלה, אם הופעתם של פני הרע באה לפני ההתבוננות בעיר או שמא היא גורמת לכך שהמשורר יקום להתבונן בעיר, אינה ברורה כלל. שנית, המלים 'מוות' ו'גוויעה' נתפסות בהקשר זה במשמעות הפיגוראטיבית שהראיתי: 'הימחקות מתוך הזיכרון'. אולם הדממה שבנוף משמעותה בהקשר זה מוות ממש, ואין דרך "לתרגם" אף אותה במשמעות של הימחקות מן הזיכרון. יתר על כן, במסגרת הסיטואציה של הדובר ניתן אולי לישוב סתירה זו בין המחשבה על הרע לבין המשמעות שיש אצלו לנוף שבחוץ אם נדמה לעצמנו הלך מחשבות כזה: מראה פניו של רעי נשכח ממני, רגע הבליח לנגד עיני

ו"מת"; והנה גם העיר הדוממת טבועה בחותם המוות. כלומר, אנו יכולים לקשר את המשמעות, שהדובר מייחס לדממה, עם זכרון רעו על יסוד "קפיצה" מטאפורית במוחו, שהוא מקשר על פיה 'דממה' במשמעות של 'מוות', אולם דרך זו של קישור התמונות הנרמזות בארבעת הבתים הראשונים מתעלמת מכך, שבשלושת הבתים הראשונים מעוצבת חוויה שהיא של הרע, או גם של הרע, בעוד שהחוויה של שכחת הרע מקומה במוחו של הדובר בלבד; וגם הבית האחרון חוזר ומתאר חוויה, שהיא משותפת לדובר ולרעו.

ד

**וּבְעוֹד בְּאִישׁוֹנֵיךְ תִּמְהוֹנוֹת בּוֹהִים**

**וְהִירָאָה בְּקִצּוֹת הַפֶּה פּוֹאֲבֵת,**

**הוֹאֲרֵת עַד אֵימָה בְּצֶלֶם אֱלֹהִים,**

**בְּצֶלֶם עוֹלְמוֹתָיו חוֹרֵי הָאֶבֶן. 25**

בית זה, שהוא לכאורה מעין ציור מוגדל מתוך התמונה של פני הרע, שתוארה בכללותה בבית הקודם, יוצר מיפנה חדש בשיר. מצד אחד הוא חוזר ומעתיק את במת החיזיון אל הלך נפשו של הרע, והדבר מתבטא בתמהוֹנוֹת שבאישונו וביראה הכואבת בקצות הפה; ומצד שני הוא חוזר ומעמיד את הזיקה בין המשורר ורעו לבין הנוף על הקיפאון והדממה, ששניהם חוזים בה בנוף הסהור, ובכך הוא חוזר ומקשה עלינו לתפוס את המלה 'מוות' וקרובותיה כביטויים פיגוראטיביים להימחקות מן הזיכרון. לכאורה חוזר הבית ומפרט אותו המראה שהופיע לנגד עיני הדובר בבית הקודם, כי גם כאן מדובר על איזו מסכה סהורה המונחת על פני הרע. אבל דווקא השימוש החוזר באותם צירופי לשון מטעים את הקפיצה הפיגוראטיבית שעושה התיאור בבית זה. בבית הקודם היתה זו מסכה סהורה של רֹחַק, ומשמעותה לא עמדה על הקוֹנוֹטאַצִּיּוֹת שהעלה התיאור של הנוף הדומם בליל הקיץ הסהור, אלא על המשותף לשורת הדוגמאות שהובאה שם: כולן קשורות בהתרחקות ובהשתכחות; ואילו בבית הזה הופעת הרע מתפרשת על־פי קוֹנוֹטאַצִּיּוֹת הדומות לאלה שהעלה תיאור הנוף בבתים השני והשלישי - נוף הדממה.

סימן בולט לשינוי משמעות זה של מראה פני הרע ניתן לנו מתוך הניגוד הבולט בין פתיחת השיר לפתיחתו של בית זה. בפתיחה דובר על פנים המתחילים לגווע, ואילו כאן יש תיאור מפורט מאוד של פנים, הקרובים עד שנראים התמהונות שבאישוני העין (בלילה!) והיראה שבקצות הפה. את התמהונות הבוהים והיראה אפשר לפרש על יסוד ההקשר של תיאור הנוף בבתים הקודמים, שהמשורר חוזר אליו גם כאן. אלה תגובות נפשיות מובנות של אדם, העומד מול דממת חצות, והוא מגלה בה את הדממה הנצחית, שיש להתכונן ולהיכנע למגעה הקר.

שתי השורות האחרונות של השיר תובעות פירוש מורחב מעט. הביטוי "צלם אלוהים" מוצג כאן כתמורה לביטוי "צלם עולמותיו חיוורי האבן". משמע, גילוי של האלוהי באדם אינו במה שמייחד אותו מן הטבע אלא דווקא במה שמגלה לו, שגם סופו לחזור אל הדממה ולהיות מאובן כמו העולם, שאין בו נשמה אבל יש בו אלוהים. זו הסיבה שדווקא התמהונות והיראה, חותמו של העולם חיוור האבן שבחוץ, הם המאירים אותו בצלם אלוהים.

לא כאן המקום לעמוד על ביטוייה של הזיקה בין האנושי לחוץ-אנושי (אלוהים, טבע) בשירתו של אלתרמן<sup>4</sup>. ראוי להעיר בקיצור, שהזיקה לעולם החוץ-אנושי עומדת בשירים רבים על מתיחות הנובעת מהרגשה של משיכה עזה מצד אחד, ומתודעה של זרות שורשית מצד שני. זרות זו, פרי התרבות האנושית שהרחיקה את האדם מן הטבע, מתבטאת בין השאר בכך, שכל אימת שנגלה הטבע לאדם, בין בבוקר קיץ ובין בליל סופה, הוא חש צורך להתנצל על שעדיין יקר לו "עם העצים הנסער". דומה שהמגע האמיתי עם הטבע אינו יכול להיות אלא רגעי, ועל פי רוב האדם נסחף על-ידי הסופה או יופיו של היום שלא ברצונו: האדם מוסגר לחגי הסופות ("הרוח עם כל אחיותיה"), אור חיוך אמיתי של יום מפיל את עמודי ביתו ("יום פתאומי"), הרוחב וריח העולם אורבים תמיד לתקוף את האדם וללחוץ אותו אל הקיר בתחנה נידחת ("תחנת שדות"). יתר על כן, בשירי טבע רבים ב'כוכבים בחוץ' מופיע הרעיון, שהאחדות האמיתית, המגע השלם בין האדם לחוץ-אנושי (אלוהים, טבע), ייתכנו רק במוות, ולכן ההימשכות שלנו אל הטבע או אל אלוהים יש בה גם יסוד של הימשכות אל מעבר לחיים האנושיים, אל המוות. הפגישה עם הטבע, בין דרך הסופה, בין דרך הדממה, יש בה אחד משישים של המוות. מכאן נובע יחס אמביואלנטי מאוד גם לנוף וגם לדממה, לאלוהים ולמוות. התעוררותו של הגוף למגע סופת הסתיו מתוארת ב"סתיו עתיק" כאילו ידי האדם מטפסות שלא לרצונו

<sup>4</sup> ראה קורצווייל, ברוך. "ה- 'Conditions Humaines' בשירה הפרסונאלית לנתן אלתרמן". 'בין חזון לבין האבסורדי'. שוקן, תשכ"ו, 202-257; מירון, דן. "בין יום הקטנות לאחרית הימים". 'ארבע פנים בספרות העברית בתימינו' 68-38.

"בנקמת הקופים" אל גרונו. המשיכה לאלוהים בשירים כמו "איגרת" או "כינור הברזל" היא בעצם משיכה אל המוות. המוות מופיע לפעמים כאילו הוא היסוד הנצחי הקיים באדם, ועל כן כשהמשורר רוצה לומר שאהבתו נצחית הוא מקדיש לאהובתו אותן דממות של העדר חיים שחש הלב בין דפיקה לדפיקה ("עוד אבוא אל ספך"). על כן יש במוות, בשירים כמו "שיר שלושה אחים" או "שיר בפונדק היער", איזו חגיגות. שעת הפרידות היא קדושה ("זמרה"), ויש בה גם מן ההוד.

מקומו של המוות ביחסיו עם החוץ־אנושי זוכה לגיבוש רעיוני בשיר "אשמורת שלישית" מתוך "שיר עשרה אחים". שיר זה נכתב אחרי "שמחת עניים", וגם בו ניכרת התמורה החריפה שחלה אצל אלתרמן בתפיסת החיים וערכיהם המתבטאת בספר שיריו השני; אבל קטעים ממנו מנסחים בצורה מגובשת אותה זיקה אמביוואלנטית אל הדממה והמוות, האופיינית לשירי הספר הראשון, 'כוכבים בחוץ'. אני מבקש להביא קטע אחד באריכות־מה:

**הָאֲחִים, אָנוּ חֶלֶק מִזֵּאת הַדְּמָמָה הָעֵזָה. אָנוּ חֶלֶק**

**מִן הַמְּוֹת הַזֵּה הַהוֹוָה, הַסּוֹבֵב וְזוֹרֵחַ. יוֹמָם**

**הוּא נִשְׁקָף מִתּוֹכֵנוּ בְּדַמִּי אֶל חוֹמַת קְפֵאוֹנָה שֶׁל הַתְּכֵלֶת**

**וּבְלִיל, בְּצֵאתֵנוּ אֶל סֶף לְהַאִיר אֶת פְּנֵינוּ בְּנֵר חֶלֶב,**

**הוּא נֶצֶב כְּאֵל נֶכַח עֲצָמוֹ וּמִפִּיק אֶת זְמָמוֹ שְׁזָמָם.**

**וְנִמְחָה מִשְׁפָּתֵנוּ הַשְּׁחוֹק וְחָשִׁים אָנוּ רָגַע אֶת עֵשֶׂק**

**הַדָּבָר וְגִזְלַת הַבֵּינָה וְעוֹבְרִים הִנְנוּ אֶת הַסִּיג**

**שְׁאַחֲרֵינוּ אֵין מְאוֹם – רַק בְּרֶק פְּתֵאמִי שֶׁל חֲרוֹת וְשֶׁל אֶשֶׁר**

**שְׁאִינָם חֲרוֹתוֹ וְאֶשְׁרוֹ שֶׁל הַחַי וְאַחֲרֵינוּ אֲבַחַת חֶשֶׁד**

**וּבְעֵרַת כּוֹכְבִים דּוֹמָמָה וְהַזְמָן שְׁנֹגְדֵעַ וְנִפְסָק.**

**זוֹ שְׁעָה אֶשֶׁר אֵין הִיא אוֹלִי כִּי אִם נִיד הָעֶפְעֶף אֶשֶׁר אֵין**

**הִיא**

כִּי אִם רָגַע הַדְּמִי הַקָּצֵר בְּהִפְסֵק אֲשֶׁר בֵּין הַנְּשִׁימָה

לְנְשִׁימָה, אֵד בְּעֵצִים שְׁקֵטָה, כְּמוֹ זֵכֶר הַיָּם הַסּוֹאֵן, הִיא

מִדְּמִדְּמַת אַחַר הַיּוֹתָהּ, מִתְאַרְכֶּת אֶל תּוֹךְ הַיּוֹתָנוּ,

כְּמוֹ צֶל מְמֵאוֹרוֹת אַחֲרֵיכֶם, כְּמִשְׁנֵה הַיּוֹהָ עֲמוּמָה.

וּפְעָמִים נִזְכָּרְנָה פְּתָאֵם, בְּלִי נִדְע מוֹצָאָה, וְעַד רָגַע

תְּחַשֵּׁף וְתִסּוֹף מִחֲדָשׁ, כְּמוֹ חֶשֶׁךְ שֶׁגָּח וַיִּבְרַק, [...]

(‘עיר היונה’. מחברות לספרות, תשי"ז, 333)

קטע זה אינו מתאר את המוות עצמו, אלא את התחושה הרגעית של המוות על-ידי החי, ויש בו כדי להאיר את החוויה המרכזית המתבטאת ב"שיר על דבר פניך", שהיא למעשה חוויה של עמידת פתע מול המוות הנשקף להרף עין בפני הרע הנגלים למשורר ובמראה העיר. שתי השורות המסיימות את השיר מצביעות על גילוי של היסוד המשותף לנוף ולפני הרע – יסוד הקיפאון והדממה. זו משמעות היותו מואר בצלם אלוהים, שהוא צלם הנצח והדממה.

ה

התפנית החדשה שעושה השיר בבית האחרון שבה ומעוררת את שאלת האחדות שלו, כי היא חוזרת ומציגה חוויה של עמידה מול הדממה והמוות, כמו שלושת הבתים הראשונים, ולא חוויה של היעלמות הרע מן הזיכרון כמו הבית הרביעי. שאלת הזיקה בין שני מיני מוות אלה: "מוות" על דרך ההשאלה הבא עם השכחה, ומוות פיזי של היפסקות החיים, מעסיקה את שירת אלטרמן המאוחרת במידה רבה. שירי 'שמחת עניים', 'מכות מצרים' ושירים רבים ב'עיר היונה' מנסים למצות אותם מצבי חיים, שבהם יש בכוחו של הזיכרון האנושי להתגבר על המוות הפיזי. דומה שאלטרמן נאחז בכל כוחו באמונה, שהמוות הפיזי אינו סוף פסוק, ושיש בכוחו להמשיך את חיי המתים כל עוד אנו זוכרים אותם. יותר מזה: אפילו המוות והאינות אין להם קיום אלא בתודעה האנושית. וכך הוא מציג את הקשרים בין שני מיני מוות אלה בהמשך "אשמורת שלישיית":

**פִּי אוֹבְדִים הַמְרָאָה וְהַקּוֹל בְּאֶבֶד הַרוּאָה וְשׁוֹמֵעַ**

**וְהַחֲמֹר יִכְלֶה בְּסַעֲרָה בְּיוֹם כְּלוֹת בְּנוֹ זִיק הַפָּרָה**

**הַמְקִימוֹ וּמֵאֲשֶׁרוֹ... אֵךְ גַּם הִיא, הִיא עֲצָמָה, הַבְּלִימָה,**

**שְׂמֹמֹתֶיהָ**

**נְטוּלוֹת הַתְּכָלִית, הָאֵינֹת אֲשֶׁר אֵין מְשָׁמְעוֹת לְשְׂמֹתֶיהָ, -**

**הִיא יִשְׁנֶה רַק בְּעוֹד מְדַבְּרִים בָּהּ מְלִילָה אַחִים עֲשָׂרָה.**

**(עיר היונה, 337)**

יש כאן איזה שיווי־משקל בין ההכרה האנושית לבין המוות. להכרה האנושית אין קיום אלא כשהגוף קיים, כלומר – כל עוד לא התחבר חומר הגוף עם חומר העולם וכל עוד לא עבר האדם אל מלכות הדממה; אבל, מצד שני, המוות עצמו כמו כל גילוייו של העולם החוץ־אנושי, קיומו מותנה בהכרתנו. כשם שאין קיום לקול ולמראה אלא כשיש רואה ושומע, כך אין קיום למוות אלא בהכרתנו ובשכלנו. מה שמנוסח בבית זה בצורה שקולה ומאוזנת, מופיע למעשה ברוב שירתו של אלתרמן בצורה "מתוחה" הרבה יותר. ההיאחזות הזו בכוחם ובנצחיותם של הזיכרון וההכרה האנושיים מתפרשת בחלקים גדולים של שירתו המאוחרת כניסיון נואש להימלט מתודעת הדממה האופפת אותנו. מכל מקום, ברבים משירים אלה מתמודדת ההכרה האנושית המקפלת בתוכה נסיונות של חיים וזכרונות של מתים עם תנאי הקיום האנושי, השמים גבול לפעולתו ולהכרתו של היחיד. אחד הגילויים הבולטים של התמודדות זו הוא בעובדה, שבשירים רבים מתואר מעבר ממותו של אדם אל המשך חייו בזכרונם של הקרובים לו. העני ב'שמחת עניים' מת, אבל ממשיך להתקיים בזכרונה של רעייתו. האסופי ממשיך להתקיים בזכרונה של אמו. ילודי האשה בבית המחסה ("ילודי האשה") חשים בנוכחות המתמדת של אמותיהם שנשרפו או טבעו או הפכו לעפר או אבדו, כי הן הפכו להיות ארבעת היסודות של התבל, והן צופות בבניהן ובנערה המטפלת בהם מן האש, מן המים, מן העפר ומן האוויר. החיים נושאים את זכרון המתים כנטל וכעול, ומנסים לשווא לפרוק אותם מעל צווארם, אבל יחד עם זאת נוכחותם של המתים מגוננת עליהם ומשמשת ערובה לנצח הקיום שלהם עצמם, בבוא זמנם למות ולהמשיך לחיות בזכרונם של הקרובים להם.

בשירי 'כוכבים בחוץ' לא התגבשה עדיין תפיסה זו. החוויה של ההיזכרות ברע, המתבטאת בשירנו, נדירה מאוד בשירי 'כוכבים בחוץ'. אנו מוצאים אמנם בשירים אחדים דברים על זכרון הרעיה שיש לו קיום לעצמו, והיא מקפאה את אהובה בידיה הקרות ("חיוך ראשון"), או דברים על יזמה של האהובה שלא נמחה עדיין ("גשם שני וזיכרון"), וכן שיר על שלוש אמהות הזוכרות את בניהן המתים, אבל חסרה בהם עדיין סיטואציה של מת הממשיך לחיות בזכרונם של הקרובים לו, הרווחת כל־כך בשירתו של אלתרמן החל ב'שמחת עניים' וכלה ב'חגיגת קיץ'. יתר על כן, חוויית ההיזכרות מופיעה בשירנו בצורה שונה מאשר היא מופיעה בשירה המאוחרת. אין זה סיפור על מת הממשיך לחיות בזכרונם של רעיו, אלא בצדה של חוויית העמידה מול המוות עומדת כאן חווייה של מוות בזיכרון. ושני מיני מוות אלה מתחברים לא על יסוד איזה תפיסה אידאית, אלא על יסוד העתקה של מלה ממשמעות אחת למשמעות אחרת שלה.

ו

בניגוד לשירים אחרים ב'כוכבים בחוץ', שבהם פורץ היסוד ההגותי את מסגרת הסיטואציה הקונקרטית שהשיר מעמיד בחלקו, כאן בולטת, כאמור, ההיעדרות של פריצה הגותית. השיר מעמיד סיטואציה אחת העומדת על זמן אחד, נוף בעל צביון מוגדר ושני משתתפים. אולם הליכוד של השיר במסגרתה של סיטואציה זו הוא חיצוני, ובפרטיה רבות הסתירות והקפיצות מעניין לעניין. אין אפשרות לבנות איזה "סיפור" קוהרנטי על פי הפרטים המתוארים בחמשת הבתים. פני הרע, למשל, מתוארים בבית הראשון כאילו הם בתהליך של גוויעה, ואילו בבית הרביעי מסופר שפניו רעדו ומתו, והבית החמישי מתאר אותם פנים עצמם בפרטי הפרטים שלהם, כאילו לא השתכחו כלל ולא מתו כלל. כל ניסיון לקבוע סדר של התפתחות או של מוקדם ומאוחר בין האירועים המתוארים בבית א, ד ו־ה נידון לכישלון. אי־בהירות דומה יש ביחס לנוף ולמקומה של החוויה. על־פי הבית השני והשלישי שני המשתתפים בתמונה, גם הדובר וגם רעו, צופים באותו הנוף, ואילו על־פי הבית הרביעי אפשר להבין, שהם מרוחקים זה מזה מרחק רב. כמו כן קשה לקבוע מה מתרחש בנפשו של הרע ומה בנפשו של הדובר. חוויית העמידה מול הנוף הדומם אמורה להיות משותפת, אבל על־פי הבית האחרון מגלה אותה המשורר רק כשהוא צופה בעיניו של הרע. יתר על כן, במידה שמדובר כאן על הימחקות מן הזיכרון, הרי החוויה של 'מות' הפנים של הרע אינה יכולה להתרחש אלא בנפשו של הדובר.

ואחרון אחרון, קשה לישב את הסתירה בין החוויה של הימחקות מן הזיכרון שמעלה הבית הרביעי לבין החוויה של עמידה מול המוות שמעלה הבית החמישי. בדומה לקפיצות הפיגוראטיביות בתיאור הנוף, גם הקומפוזיציה של השיר בנויה על קפיצות ועל אי־התאמות בין הפרטים. כשם שדווקא העתקת המלים ממשמעותן הרגילה ודווקא השבירה של התיאור הנאמן למציאות הן שהעמידו את משמעותן הכללית של התיאור, מעמידות הקפיצות והשבירות גם את הקומפוזיציה של השיר השלם. דומה שייחודו של השיר עומד על האווירה המיוחדת, הנוצרת מתוך אותו הצירוף לתמונה אחת ולרגע אחד של יסודות שונים ושל קטעי תמונות. אלה אינם מצטרפים זה לזה באופן נאמן למציאות, אבל הם מעלים הדים אֶמוֹצִיוֹנָאליים וחוייתיים המעמידים אחדות אטמוספרית של איזה רגע מיוחד, של גילוי דבר־מה בנוף, כפי שהוא מונצח בשיר. הנוף קונה לו חשיבות מיוחדת בשיר, מפני שהוא מקשר גם את הדובר ואת רעו וגם את שתי החוויות השונות המועלות כאן: חויית גילוי של המוות בלבה של דממת חצות וחויית האַיִמה של הימחקות אדם קרוב מתוך הזיכרון.

אוניברסיטת תל־אביב