



מתוך פרפר מן התולעת / דן מירון

## שיחה שישית

התקבלותו של 'בשטף עיר' בחוג 'כתובים'

השיר 'בשטף עיר' התקבל בסבר פנים יפות במערכת השבועון 'כתובים' וגם בחוג המודרניסטי הקטן שהקיף את כתב העת, חוג שכונה באותם ימים 'אמודאים' – להורות על נטייתם של חברי הקבוצה הספרותית המורדת לצלול אל מעמקי המצב האנושי, לעומת נטייתם, כביכול, של יריביהם לפעול על פני השטח של המציאות ולתארם.

השיר תאם את מגמות הקבוצה ואת טעמיה, בהיותו: (א) עירוני-אירופי, מנותק פחות או יותר מההווי הארץ ישראלי ומדיף ריחות של 'העולם הגדול'. (ב) פסימי-טרגי, דבר שעלה בקנה אחד עם הלכי-הרוח של מנהיגי הקבוצה, אליעזר שטיינמן ואברהם שלונסקי, ועם תפיסת המציאות שלהם, אשר בראשית שנות השלושים התבססה על הערכה פסימית של מוגבלות המצב האנושי ועל הכרה בקונפליקטים החמורים המשסעים את היחיד מתוכו ואת החברה והתרבות על פלגותיהן, ובתוצאות הקשות המתחייבות מהם. שני ראשי הקבוצה, בייחוד שטיינמן, עמדו אז בסימן השפעת הפסיכואנליזה הפרוידיאנית וקיבלו את תורת 'אי-הנחת בתרבות' של אביה-מחוללה. (ג) השיר עסק בהווה 'גדולה', ארכיטיפית-סמלית, הוויית האדם הציביליזציוני בדרכו לעבר שקיעת התרבות. הפריצה מן הממש החברתי והנופי המיידים לעבר הארכיטיפים והסמלים המגלמים אותו תאמה את הלוך-הרוח של הקבוצה, שהיתה מקורבת ל'כתובים' והתאימה להתפתחות יצירתו של שלונסקי, שעמדה באותם ימים בשלב המעבר שלה מחטיבתה המוקדמת לזו המרכזית או התיכונה: בעוד הראשונה עמדה בסימן הזיקה האקספרסיבית ההדוקה למציאות הנופית והחברתית (האווירה ברוסיה בימי המהפכה ומלחמת האזרחים, שנות העלייה השלישית בארץ ישראל, נופי עמק יזרעאל), הסתמנה באחרונה התרחקות מסוימת מזיקה זו ונטייה למיצוע סמלי בין השיר למציאות. (ד)

השיר היה מעוצב, מבחינה סגנונית, מצלולית ופרוסודית על פי הדגמים המבריקים שעיצב שלונסקי בעת שהמיר את העברית הנהגית בהטעמה ובהגייה האשכנזיות המלעיליות בזו הנהגית בהטעמה ובהגייה הארץ ישראליות ה'ספרדיות' המלרעיות, ובתוך כך המיר את הפואטיקה של 'השיר הפרוע', שיר ארוך, פוליצינטרי, חופשי כביכול, סטיכי, מבחינה מבנית וטונלית, ועל הרוב גם נעדר חרוזים וכתוב בטורים בעלי אורכים משתנים,<sup>1</sup> בזו של השיר הסדור, שיר סטרופי, מחורז, שקול בקפידה ומאורגן תכופות בפרקים קצרים, מונוצינטריים, במסגרת מחזור או סדרה. אמנם, שירו של אלתרמן היה באורח יחסי 'פתוח' ופוליצינטרי יותר משיריו של שלונסקי, שכונסו באותם ימים בספרו **באלה הימים** (תר"ץ). עם זאת, לא היה אפשר לטעות בזיהויו כשיר 'שלונסקאי'.

ברור שאלתרמן בחר שלא ללכת כאן בעקבות המודלים השיריים המודרניסטיים שהיו זרים לדוגמה השלונסקאית, כגון המודלים המבוססים על שירת אורי צבי גרינברג, דוד פוגל או יצחק למדן, ומובן שהוא היה רחוק מאוד מהסתמכות על המודלים המסורתיים שהיו טבועים בחותם השפעתם של ביאליק וטשרניחובסקי ותלמידיהם. הסטרופיות הסדורה, המשקל והחריזה המוקפדים פחות או יותר, והלשון הפיגורטיבית הצביעו בבירור על מעמדו של המשורר הצעיר בתלמידו של שלונסקי וכממשיך דרכו אין תמה אפוא שההדים שהגיעו אל אלרמן מתל-אביב היו חיוביים מאוד, והדפסת השיר (למרות טעויות הדפוס והעריכה הלא רגישה) היתה מבחינתו מאורע לא רק מספק אלא גם מרגש ומעורר תחושה עמוקה של הכרת טובה. מערכת 'כתובים' הביעה נכונות מלאה לפרסם עוד יצירות של המשורר, 'אם ייטבו'.

עוד קודם שהגיעה הזמנה זו, מיהר המשורר הצעיר ושיגר למערכת השבועון שני שירים, שהמשורר-העורך הבוגר אישר במכתבו את קבלתם ('ברגע זה נתקבלו') והבטיח שאחד מהם יראה אור כבר בגיליון הבא של 'כתובים' (דורמן, 71). השיר שנדפס בגיליון 16 באפריל 1931 היה 'בגן בדצמבר', הקצר מבין שני השירים ששלח אלתרמן. פרסום 'יתד' נדחה לגיליון המוגדל של חג השבועות. 'בגן בדצמבר' היה, כמו 'בשטף עיר', שיר אירופי מובהק. 'יתד', שהיה מבוסס על 'מסורה ערבית' ושיחזר מעין מיתוס ארץ ישראלי (של 'מערת התאומים'), הצביע על מקורותיו הארץ ישראלים וה'אוריינטלים' של אלתרמן.

---

<sup>1</sup> ראו: עוזי שביט, "'השיר הפרוע': קווים לסגנונה ולאקלימה הספרותי של השירה הארץ ישראלית בשנות העשרים, יתעודה', ה (תשמ"ו), עמ' 165 – 184.

## 'בגן בדצמבר': 'בשטף עיר' בנוסחה מצומצמת ו'רכה'

'בגן בדצמבר' (שירים 1931 – 1935, 16 – 18) נכתב זה לא כבר, בננסי, בסוף הסתיו, והיה אפוף ברבו מוזיקה ורלנית, כשם שהיה מוצף אור סתווי, צפוני, 'צהוב', מדכדך, שמילא חלל נמוך בין אדמה חשופה לשמי ענן, צבעי שלכת זהובים וגוני אפור. גם הכותרת הפשוטה, המציינת מקום ועונת שנה, מבליטה את אופיו כשיר סתיו קונבנציונלי. עם זאת, השיר דמה מבחינות רבות ל'בשטף עיר', חיזק את רושמו וקבע קביעה נוספת את 'דמותו' הפיוטית של אלתרמן. השיר כתוב כווידוי לירי או כרצף הרהורים של דובר, שהוא עדיין ה-flâneur המלנכולי של שירי פריז המוקדמים ושל 'בשטף עיר'. הפעם הוא משוטט יחידי ביום סתיו אפרורי בפארק הריק של עיר-השדה, שכל מושביו פנויים. הוא פוסע לצד טירה או ארמון עתיק, שריד המרכז הפיאודלי הקטן שהיווה את גרעינה של העיר בימי הביניים, קולט את 'הגות העצב' והשקיעה הנובעת מן החלל שהצטמצם תחת מועקת עני הסתיו ('בהיות עולם כחוג מִצָר'), מן השמים האפורים (רקיע 'כמו עוף/אפור נוצה'), מתערובת הצבעים הזהובים-האפורים ('חיטוב אופיר במו עופרת'), מן האור הצהוב על כותלי המבצר העתיק המכוסים אזוב, ומפיק ממנה תחושה יגונית אך רגועה של השלמה.

לכאורה, זהו שיר אישי-נופי קונבנציונלי של הלוך-נפש, שיר שהוא רצוף, אחיד ופשוט מ'בשטף עיר'. למעשה, המשורר חוזר כאן על הנוסחה שמומשה בשיר הקודם, אך עושה זאת בממדים קטנים יותר ובהלוך-רוח פחות דרמטי. מכאן שגם שיר זה הוא הטרוגני ומורכב יותר ממה שנראה לעין בסקירה ראשונה, והא ראייה: גם כאן השיג המשורר את האחדות של הרצף השירי לא רק בכוח היציבות או הרציפות של הסיטואציה השירית ושל הלוך-הרוח של הדובר, אלא גם באמצעות פרישתה של תימה מטפורית-מוזיקלית, מעין זו שסייעה בעיצובו הרצוף של 'בשטף עיר'. אמנם, גם תימה זו מפותחת כאן בנוסחה צנועה ולירית יותר. אין בשיר ניגוד בין שירת בתי קפה ובין תזמורת סימפונית, מקהלות בטהובניות או מאהלריות ותרועות אבל בנוסח ואגנר, אלא הרמוניה מאופקת של 'המית חלילי' ו'נימת נבל מתנערת'. כשמופיעה כאן חצוצרה, אין היא בבחינת גרונות עשת המרעימים 'גָזָר!', אלא היא חצוצרת אבן המוגשת אל פיו של פרש אבן, שהוצב על גבי שער 'נוקשה-און' של הטיירה הישנה. תרועתה היא תרועה אילמת המוחשת דווקא בהיותה דוממת: 'כרוז תוקע ללא ניב'.

אלתרמן טרח במודע לנכש מן השיר ביטויים בומבסטיים, שהיה בהם כדי להפר את המוזיקה הרכה ואת האווירה היגונית-המתרפקת. למשל, בנוסח הרשום במחברת, הדובר מבטא את הזדהותו עם פרש האבן, כאילו היה אף הוא מאובן, שייך לעבר המת, במילים 'גדולות' ומפורשות מדי:

לְרַגַע בְּאֵתִי עַד הַלּוֹם,

הִנֵּה אָשׁוּב עַל עֵקֶב –

לְזֶה אֲשֶׁר כָּגָזַר אֵים

בְּשַׁעַר מְזֻדְקָף –

(שירים מצרפת, 46)

אולם המילה 'גזר' (ועוד בתוספת תואר השם 'איום'), שנבעה מן הפילוסופיה השפנגלרית (שקיעת התרבות כ'גזרה' ו'גורל' שאין מהם מפלט) והלמה את האווירה הדרמתית מאוד של 'בשטף עיר', לא היה לה מקום בשיר המינורי והרך יותר, ועל כן היא נעלמה מהנוסח שנשלח להדפסה, ועמה נעלמה התמונה הבומבסטית של הפרש המזדקף בשער כדמות גורלית מאיימת. זו הוחלפה בתמונה אינטימית ושקטה הרבה יותר:

לְרַגַע בְּאֵתִי עַד הַלּוֹם

הִנֵּה אָשׁוּב עָלַי עֵקֶב,

זֶדִיד אֶפֶר כְּתַפִּי יְהֵלֵם,

זְרוּעוֹ בִּי יִשְׁלַב.

הפרש המזדקף הוחלף בידיד שב הטופח על הכתף ומשלב את זרועו בזרוע הדובר. בתוך כך גם תוקן המשקל היאמבי בטור השני של הבית והועמד על ארבעה יאמבים מלאים במקום ארבעת היאמבים שהשלישי בהם הוא קטוע (החלפת 'עלי' ב'עלי' שהוא מליצי ושירי יותר), וכן שופר החרוז הלום/יהלום, אשר בנוסחו הקודם של השיר היה דל, מבוסס על דומות של תנועה ועיצור בלבד (לום/יום; חריזת 'שור בחמורי') ועתה הוא נעשה עשיר ומלא יותר, מבוסס על דומות של שלושה עיצורים ושתי תנועות (הלום/יהלום); הכול לפי מצוות הפואטיקה הפרוסודית והמצלולית של שלונסקי, שאלתרמן הפנים במיומנות גוברת והולכת.

'בגן בדצמבר': משקל, מצלול, חריזה ושנינה

המשקל והמצלול ממלאים ב'בגן בדצמבר' תפקידים חשובים בהרבה משמילאו ב'בשטף עיר', אות שהמשורר הצעיר והמתחיל 'להתמקצע' נתן את דעתו ל'פונקציה הפואטית' של הטקסט שהוא יצר (לעומת 'הפונקציה הרפרנציאלית' שלו) והגביר את נוכחות הרכיבים המשרתים פונקציה זו. למשל, כדי לחזק את הלוך-הרוח האלגי-הרך השולט בשיר, אלתרמן שילב בו שורות רבות המזכירות דיסטיכון אלגי: לטורים המלאים בני ארבע הרגליים היאמביות הוא הצמיד טורים קצרים יותר בני שלוש רגליים ואפילו שתי רגליים, וכך יצר את אפקט ה'אנחה' האלגי המוכר. כגון בטורי הפתיחה:

חטוב אופיר במו עופרת –

סתו נאה שלי!

ובטורי הסיום:

הט כפף כפח נרע

על נפשי.

הניסיון ליצור מצלול ממוקד, המבוסס על חזרה מודגשת של עיצורים מסוימים, ניכר בטורים רבים של השיר, כגון 'פרוש' עלי סוכת שלכת', שעיצורי השי"ן, הסמ"ך והשי"ן מעניקים לו אפקט מוזיקלי של רשרוש עלים יבשים הנושרים בשלכת. בטורים 'מעל שער נוקשה-און' ו'שושן שחור מני אשנב' ממקדים צלילי השי"ן היבטים שונים של מראה המבצר העתיק ושל הפנטזיות שהדובר רוקם סביבו. חזרות מרובות על מילים הכוללות עיצורי למ"ד: 'המית חליל', 'עלים-שלכת', 'עלי משעולי', 'עלה יזוע' וכו', באות לחזק את המטפוריקה המוזיקלית של החליל והנבל. בטור הפותח, 'חיטוב אופיר במו עופרת', החוזר גם בפתח הבית האחרון של השיר, מתועל האפקט של המיקוד המצלולי לאפיק של משחק מילים, המתגלה כאן במיזוג הפכים סמנטיים: זהב, עופרת -ה מתכת האצילה ביותר לעומת המתכת הגסה והארסית ביותר; וכן צבעי זהוב ואפור המנוגדים זה לזה על ידי דומות פונטית – אופיר/עופרת, לכאורה אותה מילה עצמה בסיומת זכר ובסיומת נקבה. גם במקומות אחרים בשיר מתגלה נטייתו של המשורר להשתמש בלשון נופל על לשון ושאר אפקטים של שנינה (wit), כגון בשורה

פרש עלי ספת שלכת –

סוכת השלום מן התפילה (פרוש עלינו סוכת שלומך ותקננו בעצמה טובה לפניך); 'הפורש סוכת שלום עלינו על כל עמו' וכו') נהפכת ל'סוכת שלכת' וממזגת בצורה זו ניגודים סמנטיים – שלום/שלכת – על ידי דומות פונטית, ואגב כך יוצרת אקבלה בין השלום ההרמוני והאופטימי, המשתמע מן הביטוי המסורתי, ובין שלום-השלכת המיואש, הוותרני, המשלים עם האבדן, המשתמע מן ההקשר של השיר. אמצעי שנינה אלו מגלים לא רק את נטייתו הגוברת של אלטרמן לאמץ לעצמו את תכסיסי השיר השלונסקאיים, שהשנינה המגולמת בלשון נופל על לשון היא מן הבולטים שבהם, אלא גם לאפק את הריגוש שבשיר באמצעות יסודות שכלתניים ושעשועיים, המדגישים את המשחק האמנותי ואת הווירטואוזיות הלשונית, כמין בלם להתפרצויות הרגש ולאמצעים רטוריים 'מסעירים', כגון פניות אפוסטרופיות (היכל רודם, / הקשב!), חזרות ('שקוט, שקוט, שקוט'), ושאלות רטוריות ('מדוע זה אני נובט / כציץ לפאי – לעת סתו?'), שגם בהן השתמש המשורר.

גם בתחום החריזה מגלה 'בגן בדצמבר' יתרון של עידון והתגוננות על 'בשטף עיר'. בשיר הראשון היו כמעט כל סיומי הטורים החוזרים 'זכריים', סיומים בהברה מוטעמת, ומשום כך גם 'קשים' ומונוטוניים. ואילו 'בגן בדצמבר' מחולק לשלושה בתים או קטעים של מסגרת (בתים א, ב, ז), שטוריהם מסתיימים לסירוגין בסיומת 'נקבית'-רכה, סיום בהברה הבאה לאחר ההברה המוטעמת (פרוש עלי סוכת שלכת!) ובסיומת זכרית ('אני רוצה מאוד!'). כן מתייחדים בתים אלו במוזיקליות המתאימה גם לתפקידם ביצירת רקע תימטי וטונלי 'מסגרת', שמרכזו של השיר חורג ממנו במידת-מה. כמו כן הרבה המשורר להשתמש כאן בחרוז ה'אמנותי' ולא הסתפק בחריזה דלה, דקדוקית בעיקרה, מעין זו שאנו מוצאים במרבית בתי 'בשטף עיר'. כבר עמדנו על התיקון שתיקן אלטרמן כשהמיר את חריזת 'הלום/יום בחריזת הלום/יהלום'. להבחנה זו במלאותה ובעושרה של החריזה ב'בגן בדצמבר' יש להוסיף ולציין את השימוש במרובה כאן בחרוז החצוי או באסוננס – כגון שלי/חליל, ללא-ניב/אבני, ישע/גשר, משיב / נפשי – שנועד לרענן ולהעשיר את החריזה על ידי הפתעות המפרות את המונוטוניות ואת הדומות הצפויה מראש של החריזה הרגילה. גם אמצעי זה, שמקורו העיקרי הוא בשירה הרוסית המודרנית, מיובא לשירו של אלטרמן היישר משיריו של שלונסקי בני-הזמן, אלה שכונסו ב**באלה הימים** וכן השירים המאוחרים יותר, שאלטרמן קרא כמעט מדי שבוע בגיליונות 'כתובים' ואשר כונסו ב-1934 בספרו של שלונסקי **אבני בזהו**.

## 'שקיעת המערב': עיקרו ההגותי של 'בגן בדצמבר'

למרות כל ההתפתחויות האלה, השיר מכיל – כאמור, במוצנע – אותה דרמה הגותית ומוזיקלית שהופיעה ב'בשטף עיר'. אלתרמן לא ויתר על ההטרונגניות, על הצירוף הנסער של ריגוש והגות, על הפקת המשמעות האוניברסלית מן ההתנסות האישית, ועל ההמשגה של תחושות והלכי-רוח. גם כאן הסיטואציה הקונקרטיית איננה אלא נקודת מוצא. גם כאן מופיע הקיטוע הרפסודי, המסתמן בנוסח שבמחברת בספרור הקטעים או הבתים שבשרי בספרות רומיות ובמתיחת קווי הפסק במקומות שונים בו. חלוקה זו פיצלה את השיר לשבעה בתים שווים באורכם ולחמש חטיבות שאינן שוות באורכן. בנוסח שנדפס נותר רק הספרור של שבעת הבתים באותיות עבריות. גם כאן מופיעים בשיר מפנים אחדים, אשר העיקרי שבהם, זה המתחולל בנקודת התווך של השיר, בקטע הרביעי, מעתיק את הדובר ואותנו מן ההווה אל העבר, כמו בקטע 'אבי אנוש' שב'בשטף עיר'. גם כאן כרוך המפנה הבולט הזה בהחדרת יסוד סיפורי לתוך הרצף הלירי-האלגי. גם כאן מתחוללות בשיר תהפוכות 'תְּרָמִיּוֹת' ומוזיקליות פתאומיות, המעלות או מורידות את הטמפרטורה הרגשית ואת הדינמיקה הרטורית. ובעיקר – גם כאן מוצג המצב האישי של הדובר כאילו הוא מייצג מציאות תרבותית טרגית רחבת-ממדים: המציאות התרבותית של התקופה. משמע, ביסודו דומה 'בגן בדצמבר' ל'בשטף עיר' ומצטרף עמו ל'כרטיס ביקור' אחר שהגיש אלתרמן לקוראים בראשית דרכו כמשורר פומבי.

עיקרו של כרטיס ביקור זה הוא בהצגתו של הנוף האירופי בסתיו ושל הלוך-הרוח הסתווי הכרוך בו כביטויים לשקיעת התרבות בנוסח שפנגלר. תרבות המערב שקועה בסוף עונת ה'סתיו' שלה, נידונה לשקיעה ולבלייה. ההבדל בין מצבה בימי 'אביבה' או נעוריה למצבה בהווה הוא אותו הבדל שגולם ב'בשטף עיר' בעימות בין הדובר או ה'נין' העירי ובין אביו הקדמוני. ב'בגן בדצמבר' מגולם הבדל זה בעימות שבין הדובר לפרש האבן הניצב על שער הטירה ומגיש את חצוצרת הקרב אל פיו, וכן ברקע הניגודי: הפארק הנובל, שעציו עומדים בשלכת מזה, והטירה או ההיכל המתנשאים קשי-און, בנויי נדבכים כבדים ומסיביים מזה. הניגוד הוא בין הווה חלש, מעודן, הנתון בשקיעה ומשלים עמה ובין עבר חינוכי וגיבורי. זהו גם ניגוד בין נשיות רכה ומפתה (מלכודת זרועותיך!) לגבריות פורצת, פוטנטית (שער נוקשה-און' כמעט זקפתי). העבר הוא אמנם 'נושן' ו'רודס', ו'תקיעתו' היא תקיעה 'ללא ניב', אך הוא עדיין טבוע בחותם העוצמה. להווה יש 'ניב', אך זהו ניב מעודן וחלש ('המית חליל', 'נימת נבל'). הדובר הוא בן ההווה העייף והסתווי, והוא בבחינת 'ציץ פלאי', כלומר ציץ מופלא אך גם מוזר, יוצא דופן, צמח שאין דרכו כדרך הצמחים, שהרי

זמן נביטתם של צמחים וציצים הוא באביב, ואילו הוא, הדובר, 'נובט' דווקא 'לעת סתיו', כשהטבע הבלה מכין עצמו לתרדמת החורף. הוא ההמשך המנוון של הדורות שקדמו לו, ואין ביכולתו להעביר את מורשתם הלאה בשלשלת הדורות, משום שהוא עקר וחסר עתיד. נתיבו הוא 'עקר מישע', וגורלו: 'קָלָל קוללתי מְתוּחַ גֶּשֶׁר / לאשר לא יהא – '. לעומתו, הרש מגלם אונים עתיקים שהתאבנו. הבתים המקיפים את הכיכר עדיין נושאים אליו את עינם (חלונותיהם) בהערצה, אלא שעפעפם הוא כבר 'עפעף אבני'. בהעדר רוחות חיים ופריזון בהווה, שוקעת התרבות כולה לתרדמה אבנית.

### 'בגן בדצמבר': הזיקה לרומנס ההיסטורי

התפנית מתרחשת בשיר כאשר הדובר מתיר לעצמו לרגע להיענות ל'הולם' הנוקף בחזו, להיסחף אל תוך פנטזיה, שבה הוא מתלכד עם דמות הפרש. כך הוא לא רק מחלף את פרש האבן מקיפאונו הפסלי, אלא גם קורע את עצמו מחולשתו. הפרש ששב לתחייה מסמן גרעין של זהות מתריסה: 'אני!', כביכול הדובר והפרש חד הם. אך זהות זו מקורה בעולם האשליה וההזיה. היא מחזירה את הדובר כביכול לעולם גיבורי-הרפתקני של ימי האבירים או של תקופת הפרשים והמוסקטרים של המאה השבע עשרה, שהמשורר קרא עליהם ברומנסים ההיסטוריים של אלכסנדר דיומא האב. גם כאן קשורות אפוא הזיות העוצמה בספרות, בספרים: אלא שהפעם – שלא כב'בשטף עיר', שבו נשאב החומר הספרותי מספרי מדע בדיוני פסידו אנתרופולוגי כמו לפני היות האדם – כאן נלקח החומר מרומנסים היסטוריים כמו **שלושת המוסקטרים והרוזן ממונטה כריסטו**.

בין כך ובין כך, הזיקה הספרותית קוטעת את הרצף הלירי של השיר וממירה אותו ברצף סיפורי-דרמתי. השינוי נותן אותות ברורים במקצב ובמוזיקליות של השיר. כבר בבית השלישי נעלמה החריזה המסורגת הנקבית/הזכרית וכן נעלם הדיסטיכון האלגי. המקצב הרך והמלטף נחלף בהדרגה במקצב סטאקטו של סיפור הרפתקה סעור, והרטוריקה המאפקת של השנינה נחלפת ברטוריקה ריגושית בוטה:

היִכָּל רוֹדֵם,

הַקֵּשֶׁב!

צִלְצַל פְּרָסָה – כְּפַעְמוֹנִים...

אֲבִיר כְּסָפִי בְּכָאן רוֹכֵב –

אָנִי!

נֶס חוֹבֵט כְּנָף!

הסוס נִרְתָּע, שׁוֹצֵף, נוֹחַר –

שׁוֹשֵׁן שָׁחַר מִנִּי אֶשְׁנֵב

מִסְתַּחֲרֵר..

רשרוש השלכת, המית החליל והנבל והמוזיקליות הוורלנית נקטעים לא רק על ידי טפיחות הדגל הנחבט ברוח ועל ידי נחרת הסוס השוצף, אלא בעיקר על ידי צלילים של פרסות ושריון אבירים. אם עד כה טבל השיר ברוך עלים ואזוב, עתה חודר לתוכו הולם המתכת הקשה. צבעי האפור והזהב נחלפים בגוון הכספי של השריון ובצבע השחור של שושן ה'מסתחרר' ונושר מאשנב – תמונה זו נטולה היישר מעלילות הגבורה של רומני ד'ארטניאן של דיומא האב או של רומן אינטריגות, מצודות, צינוקים וטירות אבן כהרזון ממונטה כריסטו. באמצעות השושן השחור הקמל (אולי שושן שנצפן בחיק או בספר) המושלך בעד צוהר הטירה הודיעו אסירי העוני על קיומם בין כותלי האבן לפרשים ולאבירים הבאים על סוס שוצף להצילם ממאסרם.

הפגישה עם הפרש האביר והחייאתו באמצעות הפנטזיה על פי דמות פסלית קפואה במקומה הן קונבנציות רומנטיות מוכרות, שלא קשה למצוא דוגמתן בשירת אירופה ואף בשירה העברית (כגון בפואמה 'בזהרי דרכים' של דוד שמעוני, שאף בה נפגש נודד עייף בן ההווה המנוון עם פרש ברזל, הקם לתחייה בהזיותו ויוצא עמו למסע רב-עלילות). אלתרמן קושר קונבנציה זו בהגות השפנגלרית, המשמשת בשלב זה תשתית מושגית לשיריו. למעלה מזה, הפגישה עם האביר היא בשבילו לא רק פגישה של ההווה עם העבר, של החולשה עם הכוח, ושל הסתיו עם האביב, אלא גם ובעיקר פגישה רב-משמעית בין שני סוגי בני אדם.

**'בגן בדצמבר': מפגש בין שני סוגי אדם**

בשירו 'יום', שנכתב חודשים אחדים לפני 'בגן בדצמבר', נפגש המשורר בלב העיר המתרוקנת בבוא האביב בדמות אביר שהוא 'אפריל צעיר' רוכב זהוב שריון, / הרוכב על סוס צחור. גם כאן הוא שומע 'קול פרסה שועט' ובחבטות 'נס ירוק ברוח מתלבט' וכו' (שירים מצרפת, 34). ב'בגן בדצמבר' אין הוא נפגש עם אל או ארכיטיפ אלא עם פרש בנוסח דיומא. אבל גם כאן הוא נתקל בדמות שופעת צעירות. כך,

לפחות על פני השטח התימטיים של השיר, אין כאן פגישה של הנין עם אביו הקדמוני או הבן החלש עם אביו רב-האוניס. דמות האביר הכספי צעירה משתוכל לגלם במודע דימוי מופנם של אב. האביר הוא למעשה בן גילו של הדובר (הן רק באופן זה ניתן לזהותו עם ה'אני', היינו, עם הדובר עצמו), ומשום כך הוא מוצג כ'אח ורע'. גם גינוני האחוה החברית שהוא מפגין כלפי הדובר – הטפיחה על הכתף, שילוב הזרוע בזרוע ברוח גינוני החברות הגברית של שלושת המוסקטרים – מתאימים לבן גילו של הדובר ולא דווקא לאביו הסמכותי. עם זאת, המתח שבין שתי הדמויות הוא בגילויי הפנימיים מתח שבין אב לבן. פרש האבן, למרות צעירותו, הוא 'ידיד אפור', כלומר שב, זקן. הוא פסל מאובן, והדובר, הכורע במקדשו, מבקש ממנו ברכה והגנה: 'הט כפך [...] על נפשי'. מתחת לגינוני טפיחות הכתף הבחוריות מסתתרת הכמיהה לכובד כף ידו של האב-האל, המוחשת לפתע על ראשו של הדובר ומאצילה עליו רווחה פתאומית של ליטוף לא צפוי; אותה כמיהה שכבר מצאה את ביטויה הברור בשיר 'ערב שכזה', שנכתב בימי חופשת הקיץ בתל-אביב. הטיפיחה על הכתף ושילוב הזרועות מזכירות גם את הצמידות האימתנית של אב ובן על פי סיוס דון חואן, שבו מובל הגיבור הצעיר לגיהנום, חבוק בזרועו של פסל המפקד הזקן, שאותו רצח בדו-קרב, בעת שיצא הזקן להגן על כבוד בתו.

כך למעשה מתמזגת דמות האביר המוסקטרי מ'בגן בדצמבר' עם דמות 'אבי אנוש' הטרולוגדיטית ב'בשטף עיר', כשם שדמויות הדוברים שבשני השירים מתמזגות לצמד אחד המשקף קונפליקט קבוע בנפש המשורר: הבן החלש מול האב החזק. הדמויות ההרואיות של האב, כדרך האינטרויקטים, אינן משקפות מציאות אובייקטיבית אלא מבטאות פנטזיות של התודעה המכילה אותן. ב'בשטף עיר' הדבר אינו מצוין במפורש. שם, הדובר מתייחס אל 'אבי אנוש' כאל ישות אובייקטיבית, ומסייעת בכך מראית הפנים האנתרופולוגית, המדעית כביכול, של הדמות. ב'בגן בדצמבר' הדובר מודע לחלוטין להזיותיו ואף מתנער מהן. הוא מודה מיד שהחייאת דמות האביר וההזדהות עמה הן בבחינת שעשוע הזייתי-שקרי: 'שיקרתי לך שֶקֶר, / פה דממה, אין צליל מְשֻׁעֵט/ ואין פרש נוהר'. הדובר יודע שההזיה לא באה אלא כדי להגדיל לרגע את ממדי ה'אני' שלו ולמלא את מחסוריו. לבו איננו שושן שחור רומנטי שהוטל מאשנב הטיירה, אלא רק אגודת אזוב שהדובר מנסה להדביקה אל מחשוף האבן של קירות ההיכל הרודם (על פי 'צעיר רודם', תהלים סח, 28/ ומכאן המיזוג המתרמז בין זיקנה וצעירות. ההיכל הזקן הוא גם צעיר), והדבר אינו עולה בידו. צמצום זה של הפער בין ההזיה למציאות עולה בקנה אחד עם ממדיו המוקטנים של השיר (בהשוואה ל'בשטף עיר') ומאפשר יתר רציפות ולכידות בו על ידי הקהיית חדותם של קווי החיתוך והקיטוע; כלומר, על ידי מניעת

הצורך בהחלפת הגיבור והרקע של השיר (מעין ההחלפה המציינת את קטע ג' ב'בשטף עיר'), שהרי הדובר רק 'הוזה' את המטמורפוזה ומיד חוזר בו ומרפה ממנה. בכל אלה אין כדי לרכך בהרבה את חוויית החולשה והערירות, ההסוואה והטפילות שהשיר מדווח עליה: 'אל אבנך – מסווה – מחשוף/אני מדביק את לבבי / כאגודת אזוב'.

ובכן, כש'בגן בדצמבר' מסתיים, כפי שמסתיים 'בשטף עיר', בנקודת ההתחלה שלו (בשיר שנדפס ראשון – שיבה אל שירת ה'זהבהבה'; בשיר שנדפס שני – שיבה אל האופיר והעופרת, המית החליל והחריזה המסורגת נקבית-זכרית, אל הפסיביות וקבלת הדין), סגירה זו של המעגל מגלמת את כישלונה של הפריצה אל מחוץ למעגל הקסום של הקונפליקט ושל הדיכאון הכרוך בו. הזיית הכוח והגבורה מתנפצת. המיתוס או הסיפור הרומנטי מוחזרים אל המציאות. הדובר הוא אכן 'צעיר רודס' לעומת ההיכל המאובן. הוא רואה עצמו כנציגה של תרבות שנגזר דינה, ניצב בכל חולשתו המודעת אל מול דימויים של גבריות וגבורה, שאין בכוחו להתמודד עמם.

### הדימוי של אלתרמן עם ראשית הופעתו כמשורר פומבי

בשירים 'בשטף עיר' ו'בגן בדצמבר', שראו אור בזה אחר זה, נקבע לראשונה הדימוי הציבורי של אלתרמן כמשורר. דימוי זה כלל כמה רכיבים גלויים וכמה תכנים נפשיים מוסתרים, שמצאו את ביטויים ברכיבים אלו ובצירופיהם. אלתרמן הצעיר הופיע לעיני הציבור כמשורר מודרני עירוני-אירופי יומרני, החותר ליצירת שירים 'גדולים', 'מקיפים', המצטיינים מצד אחד במוזיקליות מודגשת, ומצד אחר במיזוג של ריגוש עם הגות רחבת-אופקים. הוא הופיע כמשורר פסימי, אפוף יגון, המבטא את השבר של תרבות אירופה שלאחר מלחמת העולם הראשונה ואת חוויית 'שקיעת המערב'. הוא התגלה מראש כבן מובהק של החבורה המרדנית שהתרכזה סביב כתב העת 'כתובים' וסביב אישיותו הספרותית-פואטית של שלונסקי.

הוא התגלה גם כמשורר בן הארץ, במובן ששיוו למושג זה בראשית שנות השלושים, כאשר עדיין לא הופיע כמעט שום משורר שנולד בארץ או גדל בה משחר ילדותו – אסתר ראב, בת פתח-תקוה היתה מבחינה זו יוצאת מן הכלל – ו'בני הארץ', כגון אלתרמן או רטוש, הגיעו אליה כנערים שהיו עדיין בשלב החינוך וההתעצבות שלהם. מעיד על כך השימוש הטבעי שלו בעברית בהגייה ובהטעמה הארץ-ישראליות.

בלטו לעין פחות התכנים הנפשיים שהתגלמו בשירים ומצאו בהם את ביטוייהם מעבר לנופי צרפת ולפסימיזם השפנגלרי; אותם התכנים שדחפו את אלתרמן הצעיר כבר בשלב זה לפואטיקה של הסמלה וגיבור על פני ניגודים או איזונים – בעיקר ניגודי סדר ו'מיקוד' שכלתניים-אסתטיים לעומת כאוס רגשי ו'ביזור' צורני, שנבעו מסערה פנימית ומחוויות שליליות והרסניות. אלתרמן הצעיר גילם בשירים – בהסתר ואולי גם ללא מודעות עצמית מלאה – חלק מן החוויות הקשות והקונפליקטים הלא פתורים שהעלה עמו מילדותו בצל אביו ומנעוריו הכבויים והמדוכאים: תחושה של חולשה, תלותיות, דלות חיים, קלישות הנוכחות של אישיות בעלת פוטנציאל עצמיות רב אך נעדרת מרכז כובד פנימי ואגו בעל גבולות מבוצרים. התוכן הנפשי הזה אמנם התגלם בנופי השירים, בגיבוריהם ובהגותם, אך באותה שעה גם הסתתר בהם מאחורי הנופים, הגיבורים וההגות. במובן מסוים, הכיסוי או ההסתר איפשרו את הגילוי או את החשיפה. רק מעבר למסכה של הפסימיזם התרבותי-האופנתי יכול המשורר-העלם להתיר לעיניו המדוכאות, המבוהלות לעתים, להציץ לעבר הקוראים, רק מעבר לצבעוניות של הנופים ושל הלשון המטפורית הוא אישפר לעצמו ולקוראיו הצצות חלקיות אל האפלולית והשחור של עולמו הרגשי.

בחשיפה העצמית שהתיר אלתרמן לעצמו בשני השירים הראשונים שהופיעו בדפוס עדיין נעדר לגמרי ההיבט של המיניות המפורשת. למרות ה- *mademoiselle* הזהבה של 'בשטף עיר', שירים אלו משקפים עולם שהיה לכאורה נעדר נציגים של הנשיות וביטויים של משיכה מינית. הקונפליקט האדיפאלי מקבל כאן ביטוי נוקב אבל חלקי, שכן מודחקות כאן לגמרי מטרת הקרב האדיפאלי וכן משמעות הכישלון שנכשל הדובר החלש, האימפוטנטי, במאבקו עם הדמות הגברית התקיפה, המוצבת ב'בגן בדצמבר' על גבי כן מתנשא, 'נוקשה-און'. ההדחקה בשיר השני היא כה מלאה והשיר הוא כה 'מטוהר' מנוכחות נשית, עד שמסתמנים בו אפילו קווים כלשהם של חוויה הומוארוטית – ההתחברות עם הפרש הצעיר המלווה בטפיחות כתף, שילוב זרועות ובקשת מגע וליטוף.

מכל מקום, הכחשה זו של הרקע הסקסואלי של הדרמה הפנימית שהתחוללה בלב המשורר הצעיר לא יכלה להימשך. זו היתה ללא ספק הכחשה מודעת. השירים במחברת 'שירים מצרפתי', שנכתבו בסמוך לכתיבת השירים שהמשורר בחר לפרסום ואף לפנייהם, היו שטופי מיניות מבקשת פורקן וביטוי. אלתרמן נזהר שלא לתת פומבי לשירים אלה הן משום שהם איפשרו חדירה ישירה מדי לצנעת הפרט שלו, הן משום ה'מוגבלות' שלהם בתחום האישי-ה יותרם בלתי מורחבים ומומשגים במידה מספקת, חסרי 'בינה' ו'גודל'. כאמור, ממדי ההרחבה וההמשגה נראו

לאלתרמן הכרחיים בשירה פומבית. ואפשר שהיו עוד טעמים לדחייה זו שדחה המשורר את הנגיעה הישירה ברשות הרבים בנושא שעד מהרה התגלה כמרכז שירתו או כאחד ממוקדיה העיקריים.

טעמים אלו היו קשורים אולי בקשיי ביטוי שנבעו לא מדלות יצרית או מהשקעה מופרזת של הליבידו במבצעי סובלימציה שיריים, שאיפשרו את העלמת הארוס או את זיכוכו עד כדי אווריריות, אלא מתחושה עמוקה באיזה שיבוש מהותי בתחום הארוטי שעדיין לא 'עובד' ואפילו לא הגיע להכרה מלאה. אנו יכולים לסמן שיבוש זה כאי-יכולת לקבוע יחס יציב אל האובייקט הארוטי, יחס המבוסס על ביטחון עצמי של הסובייקט ועל יכולת שלא לנתק את האובייקט מן ההקשר האנושי-מוסרי, וגם לא לשוות לו אופי אינסטרומנטלי או דמוני או אפילו אידיאלי או גם דמוני/אידיאלי/אינסטרומנטלי לחלופין. אלתרמן הצעיר התקדם צעד אחר צעד, אגב מסה וטעות, התקדמות ונסיגה, לעבר עמידה פנים אל פנים אל מול השיבוש הזה ומשמעותו.

### הפרובלמטיקה הארוטית בשירתו המוקדמת של אלתרמן

כאמור, הוא מילא את מחברותיו בחרוזים על נשים, שהיו או 'ציפור פחול', סמל האושר המיני הבלתי מושג (**שירים מצרפת**, 52 – 54), על פי דוגמת הסמל של 'הציפור הכחולה' במחזה הידוע של מוריס מטרלינק, או 'גורת שחף מנומרת', פנתרה משחרת לטרף 'בסוגר המיוזיק-הול', דמות מאוצר הדמויות הנשיות החתוליות של שירי בודלר וורלן ('וריאציות', **שירים מצרפת**, 55). הוא היה מוכן לשסע את גרונה של הציפור הכחולה, לשלח בה את 'הנץ האדום', של התאוה האלימה וההרסנית, או להזין את עיניו ברעדה מענגת בזיו שוקיה הוורודות של נמרת המיוזיק-הול, שכמוה כסירנה שצריך לאטום את האוזניים כדי שלא ליפול קרבן לקסם המכלה של שירתה. בין כך ובין כך, השירים מפגינים את תחושת החולשה וההתפרקות של האגו.

בשיר 'וריאציות', מן השלמים והקומפקטיים שכתב אלתרמן בצרפת (בראשית מרס 1931), הדובר מפרש הן את עוצמת התשוקה שלו הן את רתיעתו ממנה ('אל תִּשְׁהי עלי הערב/ את עיניך קרועות פחול', 'ללא גמול שופע / זוך שוקיך הוורוד', 'שיר חינוך מפעפע/ואוזני – נאטמות') הן את תחושת החולשה וההתפרקות של האגו שלו כתוצאה מ'התפרכות' 'גזעו', שהוא 'עץ לילי נגוע סער' – דימוי בוטה של אגו חלש,

שסוע ניגודים שאין להם פתרון.<sup>2</sup> בשירים אחרים הדובר מותח – בהזדיותיו – את גרבי המשי על רגליהן המחוטבות של המלצריות של בתי הקפה, ומציע להן: 'את תמזגי הקפה בגביעי / ואני אעלע את דמידך'. ולחלופין: 'לקראתך עדשת לבכי אכוון / לצרוב בבשרי הניח'. דברים אלו כתב בסיומו של השיר 'Forte', הפותח במילים 'הבה אשיר על מפסע גזרתך' (שירים מצרפת, 50). כל ההזיות הללו עדיין לא ביטאו שלב מודע דיו בחוויית המבוך הארוטי שאלתרמן מצא עצמו נתון בתוכו.

הבלדה או הפואמה ה'אוריינטליסטית' על מערת התאומים, שנכתבה הרבה לפני 'בשטף עיר' ו'בגן בדצמבר', ונשלחה עתה ל'כתובים' יחד עם 'בגן בדצמבר', נדפסה בשני המשכים, ב-21 וב-28 במאי 1931, כפרסום שלישי של המשורר הצעיר (שירים 1931 – 1935, 19 – 25). היא ביטאה שלב מוקדם יותר בהכרת המבוך ובהבנת סבכיו. הגינונים האוריינטליים, סלסולי המסורת ה'ערבית' ואווירת האגדה הבדואית גם שימשו, בין השאר, מסווה שאיפשר למשורר חשיפה עצמית רבה יותר. מצד אחד, השיר חושף באופן ברור את המיניות המתפרצת שלו, המתגלמת בדמות הגיבור בעל השם הרב-משמעי 'חמדן', באומץ לבו הנואש, בנכונותו לעשות כל דבר שנתבע ממנו על מנת שיוכל להתגבר על פחיתות מעמדו ודלותו ולזכות בבת השייח החשוקה; מצד אחר, הוא חושף את הפחד העמוק ממיניות זו, אשר שאר חלקי האישיות לא יכלו להתמודד עמה, ומשום כך היא התמחשה כמעט ככוח 'חיצוני' המאיים על ה'אני' וממיט עליו שואה. מיניות זו מעוצבת בשיר כישות אנרכית, מסיתה למרד פטלי במסורת, בחברה, באבות (השייח), בזקני השבט. באותה עת היא מעוצבת גם כישות מעורטלת מרגש, מהקשר אנושי. כשם שישות זו ממוקדת בסמל ה'יתד', אותו פאלוס קטלני שהנער חמדן תוקע בקצה המערה ובגללו מביא על עצמו שיתוק ומוות, כן היא הופכת את החוויה הארוטית לחוויה מינית מכנית, ומתרגמת את דמות הנערה החשוקה למראה המערה, כלומר מצמצמת אותה באיבר המין הנשי. היצר המיני מזוהה כאן עם 'שד' המערה, המנתק את האדם הנשבה בכישופו מן העבר ומן העתיד שלו כאחד. אפילו הינשוף הזקן, המנסה להציג את המיניות של חמדן מצדה ה'חיובי' או ה'ערכי', מודה כי 'האש והחלוס' שבה עשויים אך ורק למימוש קצר, אינטנסיבי אך חסר המשך, להתלקחות פתאומית המסתיימת במהירות באפלה המוחלטת של המוות. למעשה, השיר מבטא מיניות שאין לה הקשר ארוטי-אנושי. יותר מכול הוא נראה כפנטזיה הקשורה במעשי אונן ובפחד מ'תוצאותיהם' המשתקות, הממיתות כביכול. גם 'יתד' הציג אפוא גרסה ראשונית פשטנית של הקונפליקט הסקסואלי, שכמעט לא נגעה עדיין בבעיית המפגש עם

<sup>2</sup> השיר במלואו, ראו בנספח לשיחה הרביעית, עמ' 642.

הנשיות, כפי שזו עמדה עתה לפני אלטרמן הצעיר, או שהיא נגעה רק בפני השטח של בעיה זו.

### 'דודים': שיר שמועד חיבורו אינו ידוע

אבל דחף מרכזי בלתי מרפה בהתפתחותו הנפשית של אלטרמן, שאיפשר עתה את התבגרותו המהירה ואת הבשלתה של שירתו, חייב אותו בהעמקה גוברת והולכת של הבנת האופי הפרובלמטי של המפגש גבר-אישה, ודחף זה היה חייב לקבל ביטוי שירי הולם. קשה לדעת בדיוק מה היו שלבי התגבשותו של ביטוי זה, משום שאיננו יכולים לקבוע בוודאות את מועד כתיבתו של שיר גדול ורב-חשיבות, שנכתב ללא ספק בשנות הבראשית של יצירת המשורר אך נותר בעיזבונו ולא ראה אור אלא לאחר מותו (שירים 1931 – 1935, 165 – 169). ייתכן ששיר זה, שכותרתו בכתב-היד שנמצא והגיע לדפוס היא 'דודים', הוא הפואמה 'ונוס', שהגיעה למערכת 'כתובים' בשלהי 1931 (ראו מכתבו של אלטרמן לשלונסקי מ-24 בדצמבר 1931, דורמן, 74). אם כן הוא הדבר, משמע שכבר בשלב זה הגיע אלטרמן למידה מופלגת של גיבוש אינטלקטואלי בתפיסת המהות החווייתית-האישית והאנתרופולוגית-האוניברסלית של קרב המינים. אבל מבנה השיר ומרבית סממני העיצוב שלו מעידים על היווצרותו בשלב מאוחר יותר, לאחר שובו של המשורר ארצה בקיץ 1932.

[בעת שופר לְאִם': העתקת המוקד מיחסי בן-אבל ליחסי בן-אָם]

משום כך עלינו להניח שהנגיעה המשמעותית הראשונה עם הנושא הארוטי בשירתו הפומבית של אלטרמן התרחשה בשיר שנכתב כנראה בקיץ 1931, ונמסר ל'כתובים' ואף פורסם בו (ב-6 באוגוסט 1931) תחת הכותרת 'בעת שופר – לְאִם' (שירים 1931 – 1935, 26 – 32). שיר זה אכן היה המשך ברור של השירים ה'שפנגלריים' המוקדמים ביותר, ועם זאת צעד בו המשורר צעד גדול אל תוך טריטוריה נפשית חדשה ורב-חשיבות. בהתאם לאופיו ה'לימינלי' (גבולי, סיפי), השיר עדיין הסווה את מוקד המאבק הארוטי, שכן הוא עוסק לא ביחסים בין גבר לאישה חשוקה אלא ביחסים בין בן לאמו. אולם דווקא בעקיפה זו של הנושא הארוטי הגלוי חשף המשורר את שורשיו. שכן ההסוואה אינה שלמה, והדיון ביחסים שבין הבן לאמו ובמשמעות האנתרופולוגית-התרבותית של האימהות נוגע במה שהיה בעצם השורש העמוק יותר של הקונפליקט, שהתגלה לאחר מכן בזירה הגלויה של מאבק המינים.

אלתרמן חדר כאן, אולי ללא מודעות מלאה, לזירה הנסתרת והעמוקה יותר של הקשר הליבידיאני עם האם, למשקע הסודי והמודחק של זיכרונות הצמידות הסימביוטית אליה ולהדי הזעזוע של ההינתקות מן הסימביוזה הזאת.

כאמור, אלתרמן מיעט מאוד לגעת בשירתו במוקד רגשי זה של כאב וקושי. ייתכן שהרתיעה מנגיעה בו היתה בין הגורמים העיקריים שהרחיקו משירתו כמעט כל יסוד אוטוביוגרפי גלוי וכיוונו אותו אל עבר 'השיר הזר', שבו הודה כי שירו מנוע מתיאור קשריו עם אמו: 'בצינוק משפתי/ נעקרו וידויים, / אך עליך, האם, / לא סיפר מאומה - ' (שירים שמכבר, 46). בעוד שברור כי הבעייתיות בקשר עם האם היא שהביאה את אלתרמן לתפיסת האהבה והזוגיות כמציאות אפופת מתחים בלתי נסבלים ורוויית עימותים רצחניים, הבעייתיות הזאת עצמה כמעט לא תוארה ישירות בשום שיר משיריו.

יוצא מן הכלל חשוב הוא משום כך 'לעת שופר – לאם', השיר הרביעי ששלח המשורר ל'כתובים' כחודשיים לאחר שילוחו של 'יתד' (אחרי שהשתקע בלימודיו לתקופת הבחינות השנתיות ב-Institut Agricole). שיר ארוך זה (152 טורים), שכאמור ראה אור בראשית אוגוסט 1931, היה היומרני בשירי המשורר עד כה ולימד על החלטתו הנחרצת במהלך השנה הראשונה של פעילותו הפומבית לחקור בדרך השיר את העניינים המרכזיים ביותר שהעסיקו אותו כמעט מים שעמד על דעתו, להפקיע אותם ממסגרתם הפרטית-האישית ולהציגם כמוקדים של מחשה על שקיעתה של התרבות. הצגה זו איפשרה לו גילוי שהיה בו גם משום כיסוי – חשיפה עצמית מאחורי חומת המגן של הכללות ומשגים מופשטים.

באורח אופייני הכרח היה לאלתרמן להגביר עד מאוד את מתח ההכללה וההמשגה ב'בעת שופר – לאם'. דווקא הרגישות של השורש האישי הכאוב כל כך של השיר היא שחייבה את עיבוי של חומר הבידוד. משום כך הוא ויתר כאן על הסיפוריות המסולסלת של 'יתד' ועל הסיטואטיביות והתיאוריות של 'בשטף עיר' ו'בגן בדצמבר'. כאן אין לפנינו לא נופי הרחוב הלילי של פריז ולא אלה של הפארק הסתווי בננסי. לעומת זאת, יש לפנינו עיון מוכלל ומומשג לגמרי בעניין שקיעתה של התרבות המערבית, כפי שהיא מתגלה בהתנתקותה של האישה מייעודה האימהי, נושא ששפנגלר עסק בו ארוכות. באותה מידה נעלמה מן השיר הדמות המומחשת של ה-flâneur, המשוטט ברחובות ובגנים, ובמקומה הוצבה דמות דובר מושפטת ביותר: דמות סתמית של אדם רציונלי, בוגר, נתון בלבו של מסלול החיים המודרני ההומה, לוגם מ'ניזיד בינות' ולוחם ב'לחם דִּינִי'. (דיון, שיח דיסקורסיבי) של התרבות והחברה בנות זמנו. ועם זאת, כשהוא לבדו בחדרו הסגור ברגעי שקט ובדידות, הוא

מגלה שהוא אפוף פחדים ילדותיים והלום כמיהה לחיק האם, לתחושת המקלט  
הבטוח שהמגע עם האישה הראשונה מעניק לתינוק.

### 'בעת שופר לָאֵם': המשגה ומאמריות

ב'בעת שופר – לאם' העמיד אלטרמן את עצמו במבחן שירי קשה מאוד. הוא נטל על  
עצמו ליצור מתח וריגוש שיריים לאורך עשרות בתים חסרי עלילה ומשוללי  
מימושים סיטואטיביים-תיאוריים, וכמעט לא התסייע באווירה ובהלוך-הנפש  
הנוצרים באורח טבעי על ידי הצבת דובר מומחש בזמן ובמרחב מוחשיים. אמנם,  
הוא ניסה לחזק את השיר מדי פעם באמצעות המחשות נקודתיות דרמטיות של  
מרחב והלוך-נפש. הוא הסתמך במיוחד על קטעים המשחזרים את רגשותיו של  
הילד המפוחד בחדרו הבודד בלילה, ואת תחושת הרגיעה שלו למשמע שיר הערש  
ששרה לו האם. אולם קטעים אלו אינם מצטרפים לבסיס ריגושי וסיטואטיבי  
מוצק. במידה מסוימת הם הולכים לאיבוד במרחב הטיעון ההגותי המתמשך, שהוא  
עיקרו של השיר. על טיעון זה ועל המתח הדיוני, ה'מאמרי' כמעט, המפותח בו, נשען  
כמעט כל המשא הכבד של השיר הארוך. מסייעם לו בתמיכה ובהרמה של משא זה  
רק אמצעים רטוריים מגבירי מתח ועוררות, שהעיקרי שבהם הוא האפוסטרופה,  
כלומר, הפנייה הישירה הנרגשת לנמענים שונים: פניות הבן לאמו; פניית האם לבנה  
(הדובר שם בפי האם אמירות נרגשות שעליה לכוונן כלפיו); פניות של 'אתם' אל  
הדובר – ה'אתם' הללו מייצגים כלל אנושי נורמטיבי שאינו שותף לדובר בפחדיו,  
וכאילו גם אינו מבין על מה אותו דבור מתלונן מרה (כגון 'אתם מושכים במו  
כתפיים, / אתם תמהים!'); ובעיקר תשובותיו של הדובר ל'אתם', המאופיינות על ידי  
להט פולמוסי, סרקזם (כגון 'אכן בינה אתכם הכתירה'), שאלות רטוריות, איומים,  
תחינה, שימוש זה באפוסטרופות מחיה ובה בעת מחזק את הטון הדיסקורסיבי של  
השיר.

מתקבל אפוא שיר שעיקרו הרצאה נרגשת של רעיון בצורה ויכוחית. אמנם, בתוך  
הרצאה מתמשכת זו ניסה המשורר לשמר גם כמה ממאפייני המתכונת הרפסודית:  
קיטוע מבחינת הרצף הסיטואטיבי; מפנים פתאומיים, כגון הופעת שיר הערש 'אי  
לילי, אי לילי, / הירדם, קטנטון...! בלב הרצף הפולמוסי ה'מאמרי' של השיר;  
החדרת מובלעות סיפוריות קטנות לרצף הלירי-ההגותי, כגון זו הפותחת את הפרק  
השני של השיר: 'תינוק מתח גופיף חרד'. כמו כן חלופים באורך הטורים לשם מניעת  
מונוטוניות במשקל: בפרק הראשון – טורים יאמביים הקסמטריים, המתפצלים  
בדרך כלל במרכז על ידי פסקת; בפרק השני – טורים בני ארבע רגליים יאמביות;

בפרק השלישי – תחילה שיר ערש דמוי שיר ילדים הכתוב בטורים המתשנים באורכם, בני ארבע/שלוש רגליים, ובהמשכו חזרה לטורים שווי-אורך בני חמש רגליים יאמביות. אולם כל האמצעים האלה לא עמדו באמת בעומס הרעיוני-הטיעוני-הפולמוסי של השיר. המתכונת הרפסודית, שעיקרה דרמתיות, תמורה, הפתעה, שינויי דינמיקה חריפים, תמורות וגיוון מוזיקליים, אינה יכולה להתמזג עם האופי המופשט של הדברים ועם התמקדותם הבלעדית כמעט ברעיון או בוויכוח, שבהם כשלעצמם אין תמורות, הפתעות וגיוונים.

ניתן לומר שכמשורר אלתרמן 'נכשל' ב'בעת שופר- לאס', בין השאר משום הליכתו הגוברת והולכת בעקבות המודלים ששאב משירי שלונסקי בני-הזמן. אף שלונסקי הרבה בתקופה הנדונה בכתבת שירים 'מאמריים'-פולמוסיים, שהצטברו לפרקים שלמים בספרו **אבני בוהו** (בייחוד בחלק השני של הספר, שנקרא במהדורה הראשונה שלו בשם 'אבני בוהו', לעומת החלק הראשון, 'כרכיאל' הסיטואטיבי והסיפורי יותר). גם שיריו של שלונסקי מן הסוג הזה הם בעייתיים למדי מבחינת התוצאה האסתטית, והקריאה בהם (בכל אופן, היום) אינה קלה או משובבת נפש. אולם שלונסקי ידע, בכל זאת, כיצד להקל על תחושת העומס הנוצרת בשירים האלה בעזרת אמצעים שעדיין לא עמדו לרשותו של המשורר הצעיר והמנוסה פחות: ניסוחים שנינתיים-פתגממים של הרעיונות, מטאפורות מפתיעות, חריזה עשירה ומפתיעה, מחוות רטוריות מתוחכמות. אלתרמן הצעיר עדיין לא היה חריף ופיקח כל כך בניסוחיו. החריזה שלו ב'בעת שופר – לאס', למרות השימוש שעשה מדי פעם בחרוז החצוי, באסוננס, היא מונוטונית וצפויה; והשימור שעשה במטרפה המפתיעה (כגון זו שבטורי הפתיחה: 'בארות השקט צוללות בחדר, / דרוכי מיתר נתלו דליי אוושה') אינו תכוף ואינו מבוקר דיו, ומשום כך גם אין בו כדי להעניק לשיר תנופה אמיתית. בקצרה, אלתרמן עדיין לא יכול הרשות לעצמו שיר מאמרי-יומרני מעין זה שה'מאסטרו' יכול להרים, וגם הוא לא תמיד, במידה זו או אחרת של חן וברק שיריים.

אבל הכישלון השירי היחסי שנחל כאן המשורר הצעיר אין בו כדי להמעיט את העניין שמעורר בנו 'בעת שופר – לאס' ואת חשיבותו במסגרת ההתבוננות באלתרמן ובשירתו, כפיש היא מתפתחת והולכת בשיחותינו אלה. אדרבה, דווקא משום שהכישלון היה במובן מסוים המחיר ששילם המשורר על ההעזה לנגוע בנקודה כאובה במיוחד – העזה שבעתיד כמעט לא חזר אליה לאחר שלמד מן הניסיון המר – דווקא משום כך חשוב השיר להבנת אישיותו ועולמו. משום כך עלינו להקדיש תשומת לב למבנה הרעיוני שלו ולמשקעים הרגשיים המסתתרים תחתיו.

## 'בעת שופר לָאִם': שקיעת הציביליזציה ותפקיד המפתח של האישה במניעתה

השיר מורכב משני רבדים. ברובד העליון, המהווה את פני השטח המישוריים והמייגעים שלו, הוא מרצה רעיון שגרתני למדי, המזהה את מצב המועקה או אי-הנחת של האדם המודרני כתוצאה של הינתקותו מן הטבע. האדם, שקיומו מבוסס על ההמשכיות והמחזוריות של הקיום הטבעי הנע במעגלות הלידה, ההפריה, הבלייה והמוות, חרג ממעגלות נצחיים אלו בניסיונו ה'פאוסטי' לכבוש את העולם באמצעות ההכרה וההיגיון. הוא דמה לציפור אשר בעת המריאה לשחקים שרפה את ענפי העץ שעליהם שכנה ואת הקן שבין הענפים, או ליעל שמאסה במעון הצורים שלה. הרי האדם, שלא כבעלי-החיים, למד לבקש לא רק ללחיות אלא גם לחיות 'בשביל'. הוא ניסה להעניק הכרה וערך להוויה, להטביע בטבע חותם אישי, לבנות 'מגדל נשקף אל עדי' (רמז למיתוס של מגדל בבל ודור הפלגה). כך הוא חקר, התווכח, חי חיים מודעים, וגילה כי הוא מצוי בלב קוסמוס אדיש, קיים, אך חסר 'משמעות'. בצורה זו נדון האדם לגורל טרגי. הצי שלו חותר אל 'לא חוף'; קיומו – 'תהום אורבת'; כל העפלותיו פירושו – 'נפול'. במצבו התרבותי הנוכחי הוא בן חורג לתבל, אילן 'גדוע שורש', אמודאי שקיומו תלוי בקשר לא בטוח עם מקור חמצן שאוזל והולך. מכל צד מסתער עליו ה'זעו' (זוועה) של הקיום. אותו 'זעו' שכבר התינוק חש בו כשהשמיט את צעצועיו מידי מרוב בעתה ממפלצות החושך האורבות באפלת הערב. עיקר הזוועה – תחושת ריקנות היקום והקיום, עזיבות האדם בעולם ללא אל, ופחד המוות שהחיות אינן מכירות אותו. עד כאן המהלך הטיעוני הפשוט יחסית, וכאמור גם השגרתני, נטול המקוריות, של השיר ברובדו החיצוני.

אולם בצד רוב זה, או מתחתיו, יש בשיר עוד רובד, אף הוא הגותי בעיצובו, שבו מופיעה דמות האם. הכפילות מגולמת בכותרת: 'בעת שופר – לאם'. בעוד ש'עת השופר' מסמנת את המולת הקיום התרבותי השואן, שבתרועותיה מנסה האדם להסות את פחד עצמו, או את המסע ההרואי אך הטרגי של האדם הציביליזציוני לעבר הבלימה, הרי האם מגלמת איזו אפשרות מנוגדת של אחיזה בטבע ושל קיום הרמוני בתוכו ובמסגרת חוקיו הנצחיים, אם כי גם אפשרות זו נמצאת מאוימת על ידי ההתפתחות התרבותית. במסגרת עימות זה מנסה המשורר להבהיר לעצמו – לאו דווקא בהצלחה יתרה – את מקומה של הנשיות בדרמה הקודרת של האדם התרבותי. מדובר כאן בנשיות בכללה ולא רק בגילוייה האימהי, אף על פי שהקשר בין הגבר לאישה נדון בשיר בגלוי רק על פי הזיקה שבין האם לבנה. השיר מרחיב

את מושא ההתבוננות וההתדיינות שלו גם אל מעבר לזיקה זו. בעוד הוא עוסק באם ובתינוקה, הוא מגלה מתחת לטנדו האינטימי הזה גם את האישה והגבר אשר פגישתם היא שיצרה את התינוק, הצמוד בתחילה לאמו וניתק ממנה לאחר מכן כאשר הוא נעשה דומה יותר ויותר לאביו.

### הנשיות הכפולה : האם ה'רעה' והאם ה'טובה'

אלתרמן מציג את הנשיות הכפולה הזאת (זו של האם וזו של הרעה הנעשית אם) כמין שריד חיוני אחרון של המצב האנושי ה'טבעי', הקדם תרבותי. לאורך חייו האדם נושא עמו את הקשר הראשוני שלו עם אמו כגרעין של חיות המאפשר מעין קיום אורגני בתוך הוויית ההתפוררות המקיפה אותו. באותה מידה הוא מאפשר בנסיבות של ניכור, המוניות ופומביות, זיקה אינטימית וספונטנית, כמעט 'חייתית' ל'אני' ולזולת כאחד. הדובר אומר לאמו בבית האחרון בשיר :

בְּרֵן שׁוֹפֵר מִסֶּעַ יְדֵי בְּרִיתְךָ שׁוֹאֵלֶת.

בְּיָנֵי לִי ; בְּשִׁפְקֵי נְדוּדִים

אוֹתְךָ, הַיְחִידָה, אֶשָּׂא כְּשֵׂאת נִחְלָת

מִן ?מוֹת הַזָּאב הָאֲבוּדִים.

מכאן שהאישה נושאת עמה את הצרי היחיד, המאפשר לאדם רגיעה, שכחה מתוקה של סכנות העולם, וחפות רגעית מידיעת הטרגיות והאבסורדיות שבמצב האנושי עצמו. שיר הערש שבעזרתו מרגיעה האם את נתינוקה המפוחד ומשקיעה אותו בשינה עמוקה מגלה את הכוח המאגי הטמון באישה, ואת המטמורפוזה המתאפשרת על ידי הקשר עמה. אלתרמן מצביע על כך שהמאגיה המרגיעה הזאת היא גם עיקרה של המיניות הנשית, כפי שהגבר הבוגר מתנסה בה. כשם ששיר הערש והמגע עם חיק האם משרים על התינוק מתיקות של רגיעה 'חייתית', כן הפורקן המיני בחיקה של האישה מאפשר שכחה זמנית של ספקות, פחדים, מודעות לריקנות הקוסמוס, ותחושת החיים המתכלים הולכים בלי הרף. מבחינה זו, המיניות הנשית היא 'קובעת' משכרת, 'גביע דבש' נוסך התרגשות, נועם, התרגעות, תרדמה.

אלתרמן משתמש כאן בסמל המקובל של הנשיות כמין גביע מתוק. סמל זה מצא את ביטויו הרומנטי המובהק ביותר בפירוש הסיפורי והמוזיקאלי שנתן ריכרד ואגנר לפרשת טריסטן ואיזולדה : איזולדה האירית, המיועדת למארקה, מלך ויילס,

מובלת בספינה ממולדתה אל בעלה המיועד בידי האביר טריסטן, שליח המלך. אך בדרך היא משקה את האביר 'קובעת' קסמים, הכופה עליו קשר עז, בל יינתק עמה, קשר רגשי ומיני הגובר על כל גדרי צניעותו של טריסטן ועל שבועת הנאמנות הווסאלית שלו למלכו. הקשר יביא את השניים ליחסי אהבה גם כשאיזולדה כבר תהיה אשת המלך ומלכתו של טריסטן. בסיפור הימי ביניימי מייצגת ה'קובעת' של איזולדה את הכשפים הנובעים מן האופל של העולם הפגאני, שהנצרות והתרבות האבירית הטבועה בחותמה מנסים להכחידו. ואילו ואגנר פירש את גביע הכשפים כגילום סמלי של המיניות הנשית, ואת השתייה ממנו כהתפתות ליחסי מין. פירוש זה נקלט בתרבות ובאמנות האירופיות של המאה התשע עשרה. (אלתרמן הצעיר קלט אותו והפנימו, ואף חזר אליו בכמה משיריו מאוחרים, כגון בשיר 'תליית חלומות' [שירים 1931 – 1935, 99 – 103] העוסק במפורש במיתוס של טריסטן ואיזולדה.)

### ה'קובעת' של איזולדה – מרווה ומשתקת

עצם השימוש בסמל הוואגנרי (קובעת) מעיד שאלתרמן הצעיר ייחס לקשר המיני בעייתיות סבוכה, שהשיר נותן לה ביטוי מגומגם וחלקי. לכאורה, בעייתיות זו כרוכה במצבו של האדם המודרני בעמידתו הנואשת אל מול האישה המודרנית, השואפת בכל כוחה להשתחרר מתפקידה כאובייקט ארוטי וכאם, כמחזיקת גביע השיכרון המיני והמרגעה שהוא מביא וכמרדימת התינוק המפוחד. כמו הגבר, האישה רוצה לחרוג ממעגלות הטבע ולמצוא את מקומה בעולם החברתי והאינטלקטואלי של התרבות. היא רוצה לפרוץ החוצה מחדר המיטות, מחדר הילדים ומהמטבח, להרוס את חומות 'מקדש הבית'. אלתרמן הצעיר מגיב בבעתה על השאיפות פמיניסטיות אלו, המסכנות את קיומה של האישה רעיה ואם, וכשומרת הגחלת האחרונה 'מן ימות הזאב האבודים'. הוא משמיע זעקות אנטי-פמיניסטיות, שאילו הושמעו בימינו היו מסבכות אותו בפולמוס רתחני:

אַתֶּם אוֹמְרִים... סְדְרֵי עֵתִים חֲלָפוּ,

הָאִשָּׁה תִּגְיַח מִנִּי סָגוּר,

גַּם לְמַעַנָּה דְרָכֵי תִבֵּל הָתוּוּ,

גַּם עֲלֶיהָ תִפְשׂ בְּמִשׁוֹטֵי הַדּוֹר.

קְעֵדַת אֶפְרוֹחַ, מְבַעֲתֶת עֵיט,

הַגִּיגִי סָמְרוּ, יִקְרְאוּ – נוֹאֲשִׁים :

אָמָא! אֶל תִּטְשִׁי אֶת מִקְדָּשׁ הַבַּיִת,

אֶל תִּשְׁאִי נְאוּם בְּאֶסְפַּת נָשִׁים...

(27)

אולם השיר בכללו מלמד שהמוקש המעורר במשורר חרדה טמון לא רק – גם לא בעיקר – בנכונותה של האישה המודרנית לנטוש את מקדש הבית, לקחת חלק בעולם ההכרתי-הרציונלי שמחוצה לו, ואפילו להתחרות בגברים בחתירה במשוטי הדור, אלא דווקא במתיקות המאגית של הקשר המיני עצמו – קשר התינוק לחיק האם וקשר הגבר לאישה. **בטריסטון ואיזולדה** מוליד קשר זה קונפליקטים בלתי פתירים. כאמור, משמו ומכוחו נאלץ הגבר האביר לשבור את הנורמות הרוחניות, הדתיות והחברתיות הבסיסיות של הצניעות, השלמות הפנימית, הדתית והמוסרית, הנאמנות של וסאל לסניור. הוא נאלץ לבגוד בברית הגברית, שהיא ברית רוחנית, מונחית על ידי אידיאלים נעלים (הקוד האבירי<sup>9</sup>. שבירה ובגידה אלו יוליכו בהכרח להתפוררות פנימית ואף לכיליון חרוץ.

ואגנר, כמו הינשוף הזקן בסיום 'יתד', מציג את הארוס כאילו היה בעל עוצמה רוחנית כה כבירה משל עצמו, עד שיש בו כדי להעניק משמעות ורציפות חלופיות לחיים הנפשיים של האביר שעולמו חרב, וכן יש בו כדי להעניק לכיליונו מתיקות עילאית ושלמות חד-פעמית, היא שלמות 'האש והחלום', שדובר עליה ב'יתד'. עם זאת, סמל הקובעת הוואגנרי הוא בעל פוטנציאל של איום, ופנייתו של אלטרמן אליו מעידה על פחד עמוק מן ההתמסרות למתיקות הנשית, בין שזו מגולמת בשיר הערש האימהי בין שהיא מגולמת ביחסי מין. המשורר קובע בפירוש: 'ברעל הקובעת/ סָפֶן ישע למגיע חיק'. כלומר, ביין הקובעת ספון ישע למי שיצר מגע עם החיק הנשי (מותר לראות בביטוי, למרות ההתייחסות הישירה שלו למגע שבין אם לבנה, גם תיאור עקיף של יחסי מין). עם זאת, יין זה הוא 'רעל'. הוא נוטל מן השותה את הכרתו, את פיכחוננו - . ערכים שלשמים מוכר הדובר לקבל את החרדות וה'זעו' הקשורים בחיי ההכרה. זאת ועוד: האיש אשר יגיע את שפתיו אל הדבר ש'בגיע הכסף עלי כן' (תיאור מדויק של הגביע הוואגנרי, המוצב במערכה הראשונה של האופרה על כן), צפוי לא רק לאבדן הכרה או לטשטוש הפיכחון, אלא גם לשיתוק, לאסון!

- מִי אֶשֶׁר יִלֵּק מִכָּאן

לְשׁוֹנוֹ תִּיבֵשׁ (32)

המטפורה של הלשון שישבשה בעת ליקוק דבש המיניות הנשית, המצרפת את 'תיבש ימיני' ל'יתדבק לשוני לחכי' ממזמור התהלים, מאותתת איתותי פחד ראשוני מן הנשיות ומן המיניות הנשית. מקורותיו של פחד זה אינם מתבררים ישירות בשיר. המטפורה מעלה אסוציאציות של פוביות מוכרות, החל בפוביה של איבוד הזיכרון והשכל ויכולת הדיבור וכלה בפוביה של האימפוטנציה והסירוס. במידה מסוימת מקביל האיום בהתייבשות (שיתוק) הלשון לאיום המסומל בנעיצת היתד בסיפורו של חמדן. אבל ב'בעת שופר – לאס' מגיע המשורר, אמנם ללא מיקוד ובהירות, לנקודה מרוחקת, אינטימית וכאובה הרבה יותר מזו שהגיע אליה ב'יתד'. השיר כולו קושר את הפחד מן המיניות הנשית בחרדת נטישה. משום שהאישה יכולה להעניק אושר, אזי בהיעדרה, בהתמסרותה לרצונותיה, היא תהיה גם מקור האומללות. המתיקות המינית מסוכנת כל כך משום שהיא יוצרת תלות ונהפכת לעינוי כשהיא נמצאת לפתע חסרה, מנועה.

אנו חשים שהדברים קשורים עמומות בחרדת נטישה וחסך מגע בשלב מוקדם, מכריע, בעיצוב התודעה הילדותית. מכאן הזעקה לאם שלא תיטוש את 'מקדש הבית' ולא תישא נאום ב'אספת נשים'. מכאן גם ההצדקה למטפוריקה ההיפרבולית המלווה זעקה זו ('כעדת אפרוח, מבועתת עיט, / הגיגי סמרו, יקראו – נואשים'). נשמעת כאן זעקתו של הילד (האפרוח המפוחד, שאמו נטשה אותו, ומתק שיר הערש שלה רק מגביר את פחדו מן הריקנות שתשתרר בהיעלמה. הרעיונות השפנגלריים על דבר מקומה של האישה בשקיעת תרבות המערב והפולמיקה האנטי-פמיניסטית ההיסטרית הם רק רציונלזציות של הזעקה הקדומה הזאת. אין ספק שאלתרמן נגע כאן במוקד נפשי כאוב ועורר פחדים ואיומים עתיקים. הוא העלה כאן בפעם הראשונה את דמות החלומות והפחדים של שירתו המוקדמת: האישה המחזיקה בידה האחת את גביע הישועה המינית ובידה האחרת מרחיקה אותו, וכך היא מאיימת על השלמות הנפשית של הגבר העבצני, היגע, טרוף הספקות, הבא אליה לרוות את צימאונו ולמצוא מרגוע.

הדברים היו קשים כל כך לאמירה, עד שאמירתם נידונה כביכול להכשיל את עצמה ולהוליד שיר ארוך, טרחני ומייגע בדברנותו; שיר שביקורת אלתרמן התעלמה ממנו בצדק – מן הבחינה האסתטית – אך החמיצה בהתעלמותה זו הזדמנות להצצה מעמיקה אל תוך המקורות האישיים העמוקים של הפסימיות העמוקה של יצירת המשורר בראשיתה ואל עומק התשתית האישית של ביקורת התרבות של אלתרמן הצעיר. השיר גם גילה את הלבירינת הרעיוני-הרגשי שבתוכו תעה המשורר. הרי הוא עומד בסימנה של סתירה פנימית מובהקת: מצד אחד, השיר קורא נואשות לאישה שתשאיר עצמה מחוץ למערבולת התרבותית ותהיה נאמנה לזהותה ולייעודה

הביולוגיים ; מצד אחר, הוא טוען שה'מפלצתיות' של האישה בכוכה דווקא בזהותה הביולוגית, ואילו ההמולה התרבותית שבתוכה שרוי הגבר הבודד והנווד, כאילו שלא בטובתו, מצטיירת לפתע כאילו גילמה ערכים המצדיקים כל קרבן : הכרה, מודעות עצמית, פיכחון, חיים וולונטריים שמתוך בחירה מודעת : 'זה מופת – לא כסומא אלך'.

ערכים אלו גם קשורים בצורה כלשהי בפוטנטיות הגברית, המזוהה עם ידיעה, 'חדירה', יכולת לעמוד בהכרה הטרגית, נכונות להיכנס למערת ה'שד' עם לפיד מאיר של הכרה ודעת. סתירה זו ברובד הלוגי של השיר נובעת דווקא מן הרציפות של מסירת הבעייתיות הנפשית, המשתקפת – שיקוף מוכלל ומושג – בשני הפחדים : הפחד מן האישה 'המודרנית', התרבותית, 'העקרה' ; והפחד מפני האישה המינית, המאיימת על חיי ההכרה בשיכרון שהיא נוסכת. שתי הפוביות נבעו מאי-השלמה עם הנשיות כפי שהיא מתגלמת באימהות בלתי מספקת ומציינות 'שסע' אופייני שפיצל את דמות האם ל'רעה' ו'טובה'. האם הרעה היא האם הנעדרת, הנוטשת את 'מקדש הבית' ויוצאת לשאת נאום באספת נשים ; האם הטובה היא האם המרגיעה, הנוכחת, המזינה והמגינה. אבל משום ששתי האימהות אינן אלא אחת, נפגם גם טובה של האם הטובה באשר הוא ארעי ועלול ליהפך בכל רגע לחסר, כשהאם המזינה והמגינה תיעלם ותיהפך לאם הנעדרת, 'הרעה'. משום כך השיכרון שמעורר המגע עם חיקה של האם הטובה הוא מדיח וחשוג, ומי שיפתח תלות בו ימצא עצמו תלוי על בלימה.

ב'בעת שופר – לאם' מסתמן הקומפלקס שימנע מאלתרמן השלמה אמיתית עם הנשיות. השלמה כזאת גם לא תמצא ביטוי של ממש בשום שיר משיריו. אפילו שירי ההלל ל'רעה' ואם' ייהפכו כמעט מיניה וביה לשירי הקנאה באישה המתמסרת לזרים. כאן נחשף בפעם הראשונה פצע שלא יימצא לו מזור.

תחושת הנחיתות ואין-האונות לעומת האב הקדמון וההתרוצצות הנואשת בין הזיקות המנוגדות לאישה ולאם מסבירות את שורש הדיכאון האופייני כל כך לשירת אלתרמן המוקדמת. הקינה על התרבות המערבית השוקעת ועל הכרך המודרני שה'גזר' ההיסטורי כבר נמתח עליו, היתה, כאמור, בבחינת ניסיון להעניק למצוקה האישית משמעות על-אישית או לפרש מצוקה זו כ'צרת רבים', מחלת התרבות והתקופה. באותה עת היא גם היתה מעין רציונליזציה מסווה, שאיפשרה למשורר גילוי תוך כדי כיסוי וסיפקה לו מיגון בעת הטיפול בחומרים נפשיים שהמגע הישיר בהם היה כרוך בסכנה.

מכאן ה'נסיגה' המסוימת הניכרת בשירים הרפסודיים הגדולים שעמם יצא המשורר לרשות הרבים, לעומת כמה משירי ההתעוררות וההיוודעות הפרטיים שלו, שנרשמו במחברתו לפני שירים אלה ובצדם. השירים האישיים הללו - שירי דיכאון עמוק, תאוה פרועה, ייאוש - לא יכלו להיות חלק משירתו הפומבית של המשורר הצעיר, לא רק מפני שהם חשפו הרבה יותר משהוא יכול להתיר לעצמו לחשוף, אלא משום שלא נמצאו בהם אותם פורקן ואיזון פנימי שהמשורר חתר אליהם באמצעות האינטלקטואליזציה וההמשגה של תחושותיו ורגשותיו. כך נוצרה בשירתו המוקדמת של אלתרמן נוסחה שביטאה צרכים מנוגדים אבל חזקים באותה מידה: צורך בגילוי עצמי בנגיעה במוקדי הכאב ובשורשי הדיכאון האישיים; ולעומתו צורך בצינון הכבשן הרגשי האישי באמצעות עיבוד אסתטי ואיטלקטואלי מרחיק לכת. המשורר נאלץ לחתור לפשרה בין שני צרכים אלה, וזו, לא פעם, פגעה בשיריו.

הכורח הכפול הזה, שפעל בעיצובם של השירים הראשונים שראו אור, הוסיף להשפיע על יצירת אלתרמן בשנותיה הראשונות. אמנם, אחרי 'בעת שופר - לאם' החל המשורר הצעיר לנסות את כוחו בשירים קצרים וממוקדים יותר, כגון 'גולגולת' (שפורסם ב'כתובים' ב-8 באוקטובר 1931) ו'ציפייה' (שפורסם בו ב-30 בינואר 1932). אולם הוא הוסיף להשקיע את עיקר מרצו בשירים ארוכים מאוד, יומרניים, עמוסי הכללות ומושגיות, העוסקים במצבו של האדם המודרני. השיר 'ליל קרנבל' שנשלח ל'כתובים' בתחילת שנת 1932, היה ארוך כל כך ובחלקו אף מייגע, עד שעורכי השבועון נאלצו לא רק לפרסמו בשני המשכים (3 ו-16 במרס 1932), אלא גם להביא בו קיצורים ניכרים; העורך ה'מקצץ' היה כנראה יעקב הורוביץ. אלתרמן הגיב על קיצורים אלו בצער ובדכדוך שמתוך קבלת הדין: 'עקרת לגמרי את מרירות הדאבה, הותרתי קצת מן העצבות הנכנעת, נברתי והעליתי את פכחון הדיון' (דורמן, 97 - 99).

בידינו נותר השיר 'ליל קרנבל' בניסוחו המקוצר, כפי שהוא נדפס ב'כתובים', ואף הוא נראה לנו ראוי לקיצורים נוספים (שירים 1931 - 1935, 42 - 50). המשורר פותח כאן בשפע בתים מרובעים מונוטוניים את הדימוי של הקרנבל העירוני הזוהר והשוואן כביטוי למצבו הנואש של האדם המודרני, שהשמחה החושנית, ההמולה וההוללות אינן אלא מסווה דק הפרוש על חוויית הריקנות והאבסורדיות המלווה אותו תמיד. הקרנבל, שמקורו בפולחנים פגאניים, נהפך לחג הפולחן של האל הכאוס והריקנות, ה'בלוי' (מושג שאלתרמן שאל משלונסקי) שירש את מקומם של יופיטר, שֶׁדִי, ישו ובודהה. האדם הקרנבלי הוא בן זקונים של הטבע, שנולד לו בעת תשישות ובלוייה ועל סף העקרות. המיתוס של הולדתו הוא מיתוס הזיקנה והאימפוטנטיות. אביו, הרקיע, בא יבש, זקן ורפוי על אמו, תבל רכת הכרס ומעוכת

הדדים, והזיווג העמיד צאצא אנין, חלוש ואומלל, המנסה נואשות לתלוש את זקן אביו-סבו, ולמצות תזונה כלשהי מן השד הצמוק והנכאב של אמו-סבתו. הוא מניח את ראשו על אגרופו ויחש היטב כיצד סובבת / ארץ מוות באין-סוף'. באישה הוא מוצא צירוף של יופי, מדוחים ועקרות. הנשים חטובות הגו המחוללות לפניו עשויות ב'תבנית אלילות עקרות'. הן נוצרו לכובד, 'לקריון עוללים', אך עשו לעצמן מפרשים קורנים על גלי ים; והן גם בבחינת שחפים קלים, שתנועתם על הגלים מלכדת אלגנטיות וטורפנות. השיר, ניתן לומר, ממחזר את הדימויים והחומרים התימטיים שכבר נוצלו בשירים הקודמים, מבלי שיקדם את המודעות למשמעויותיהם וגם מבלי שיאפשר עיבוד אסתטי מורכב ומגובש יותר שלהם. בין השאר ממוחזרים כאן ללא חידוש של ממש החומר ה'מוזיקלי' של השירים שקדמו, המטפורות האוקסימורוניות ('מצפון רוצח', 'שקט מתלקח/אל המיית הקרנבל'), והמבנה הרפסודי. חידוש מסוים שהתגבש כאן בתחום התימטי מתגלם במוטיב לא אופייני של געגועים לקדושת חג יהודי (לעומת הקרנבל הפריזאי), באסוציאציות של ערב שבת תל-אביבי ובסמלי מנורה, נרות, טלית ותפילה. בעוד חידוש זה משקף את הרקע האוטוביוגרפי של המשורר, הוא גם מגלה את התגברות הזיקה אל שלונסקי, שהרבה להשתמש ב'חומרים' יהודיים-מסורתיים ברובד המטפורי (ולא בזה התימטי) של שיריו.

### 'קונצרט לג'ינטה': גרעינו של השיר – הבלדה על 'ציפור הפחול'

מעניין הרבה יותר הוא השיר הארוך 'קונצרט לג'ינטה' (שירים 1931 – 1935, 35 – 39), שנכתב בשלמותו כבר לאחר שנחתמה מחברת 'שירים מצרפתי' של אלתרמן, כלומר, באביב או בקיץ 1931, והוא היה השיר הראשון שבו פרץ אלתרמן אל מעבר לתחומו של 'כתובים'. גבריאל טלפיר, משורר, מבקר אמנות ועסקן תרבות צעיר, שעמד בשנת 1931 ערב ייסודו של כתב עת ספרותי-אמנותי חדש, 'גזית', התרשם מן השירים שקרא ב'כתובים' ואף שמע מפי אחרים דברי שבח ל'כוכב' החדש שדרך בשמי השירה העברית. הוא פנה אל אלתרמן בבקשה שיתרום מפרי עטו לחוברת הבכורה של כתב העת, והמשורר לא רק נענה לבקשתו, אלא אף השתדל להופיע בשיר מבריק במיוחד, שהיה הטוב שבשירים שכתב עד אז (השיר ראה אור בינואר 1932).

שלונסקי, הפטרונו, ראה בפרסומו של שיר זה 'מחוץ לתחום' מעשה 'בגידה' בו עצמו ובאכסניה, 'כתובים' שקלטה את המשורר המתחיל והציעה לו מדור בביתה. הוא שלח לאלתרמן מכתב שצינת ניסוחו מסתירה רק בקושי אתזעמו של הכותב.

אלתרמן ניסה לפייס את שלונסקי ולשכך את זעמו, אך לא אסר על פרסום שירו ב'גזית' (שלונסקי התכוון להשיג תוצאה זו). בכל אלה ידובר בשיחתנו הבאה, שתוקדש לתיאור כניסתו של אלתרמן לעולם הספרותי הפומבי מצדו הפוליטי וההתנהגותי. כאן עלינו לדון בשיר עצמו ובהתפתחות הניכרת בו הן בתחום אמנות השיר של אלתרמן הן בתשתית הנפשית שהזינה אמנות זו.

גרעינו של 'קונצרט לג'ינטה' גלום בשיר קצר, 'ציפור פָּחול', שרשם אלתרמן במחברתו בכמה נוסחים בראשית מרס 1931, בתקופת הלימודים הראשונה בנסי (שירים מצרפת, 52 – 54). השיר צמח ישירות מקריאתו של המשורר בספרות הסימבוליסטית, ובמקרה זה במחזה הפיוטי-הסימבוליסטי **הציפור הכחולה** מאת מוריס מטרלינק. יכול להיות שאלתרמן הכיר את המחזה, מיצירותיו המאוחרות של המשורר הבלגי הידוע (המחזה ראה אור במקורו בשנת 1908), עוד קודם שנסע לצרפת, שהרי הוא תורגם לעברית בידי שמעון הלקין בשביל 'הבימה' ויצא לאור כספר בהוצאת 'שטיבל' בשנת תרפ"ח. בין שקרא את המחזה בעברית בין שקראו בצרפתית, מוסר ההשכל של האגדה המומחזת בו נחקק בזיכרונו: האדם יוצא למסעות חיפושים ארוכים אחרי האושר (הציפור הכחולה), שעה שהאושר מצוי בתוך ביתו, בקרב משפחתו ובעולמו האינטימי, ורק בהם ימצא אותו.

עתה, בנסי, בחורף 1931, פיתח אלתרמן סביב סמל הציפור הכחולה, והאושר הגלום בו, מיתוס פיוטי שהוא הרבה פחות אופטימי מזה של מטרלינק. האושר המסומל בציפור הכחולה הוא לדידו האושר הארוטי שלא ניתן להשיגו. כל אדם מחפש אותו ביודעין ובלא יודעין, אבל בעוד שאחדים מקבלים אותו 'כמתת כלולה', יש כאלה שלא יזכו לו לעולם. קיים גם סוג אדם נודד, 'מקולל', חסר מרגוע, 'כפות חלום' וארור אלוה' (בכך סימן אלתרמן אותו עצמו כנצר למשוררים ה'מקוללים' הצרפתים בשלהי המאה התשע עשרה), שציפורו הכחולה אמנם מופיעה על פניאופק חייו, אך אין הוא מוצא את הדרך אליה או את האמצעי להביאה אליו. ברוב להיטותו לצוד אותה הוא משלח בה, כדרך הציידים, נץ אדום (בניגוד לכחול הציפור). בדרך כלל נץ אכזרי זה לפות בזרועו של הצייד, כלוא, מוגבל. אבל בהיראות הציפור האהובה הוא משולח לחופשי, ובעוד האדם מפלל לאושר, עט הנץ פעור החרטום על הציפור ומביאה לאדונו-משלחו כשהיא 'שסועת צוואר', שותת דם, גוועת. כך הורג האדם את האושר המזומן לו.

השיר, שכאמור נכתב במקורו תחת הכותרת 'ציפור פָּחול', היה מן השירים הפרטיים שאלתרמן כתבם שלא לשם פרסום. הוא ביטא בו בבירור את מודעותו לאלומות הרצחנית המתלווה בעולמו הרגשי-הנפשי לכמיהה לאהבה ולאושר ארוטי,

אלימות שהמודעות לה כבר מצאה ביטוי בשירי פריז הראשונים שלו. המיתוס או האגדה שיצר על בסיס האגדה המטרלינקית מציגים את האלימות הזאת כחלק בלתי נפרד מריגשת האהבה של האיש ה'מקולל', והם עושים זאת בצורה החושפנית ביותר, שכן אי-אפשר שלא לראות את המציאות המסומלת בנץ האדום, המציאות של הפאלוס הכפות או הנתון לשליטה, הפורץ לפנינו למראה האישה החשוקה, מואדם, עז ונחרץ, פעור חרטום. המשורר מזהה בעוצמה הפאלית המשוחררת והבלתי נשלטת הזאת פוטנציאל אלים ורצחני, המבשר מפגש טרגי בין הציפורים: הציפור הכחולה הנשית, החמקנית, והציפור האדומה הגברית, המשסעת, המגירה את דמה של הציפור האחרת ומכסה את גונה הכחול-הרומנטי בגוון האודם של הדם. הסימול של המפגש הארוטי בסמל אחד (ציפור המתפצלת לשתי ציפורים) וכן עירוב הצבעים של הציפורים, הכחול, והאודם, זה בזה, מלמדים שהמשורר ראה במפגש זה לא רק התנגשות בין הגבריות לנשיות כשתי רשויות נפרדות ואף מנוגדות, אלא גם סתירה בין שני היבטים בתוך קומפלקס נפשי אחד, הצד הרומנטי, הרך, הכמה לאושר, והצד הסקסואלי, האלים, הכמה לכיבוש ולניצחון

בשירים מאוחרים יבין אלתרמן את הכפילות הפנימית הטרגית הזאת במסגרת תפיסת האישיות של פרויד, הפער בין ה'אגו' ל'אידי' אשר 'בברקי חלומו תנומתנו נסקלת' והוא פורץ מתוך ה'סדום' שבקירבנו כמו מבית כלא, 'בקריאת אהבה קדמונית, בקרדום!' ('אל הפילים', **שירים שמכבר**, 25). אולם בשלב מוקדם זה אלתרמן מסמן כפילות זו רק כ'קללה' או כ'גזרה' המוטלת על אנשים מסוימים: להרוג את אשר יאהבו. מכאן אווירת הייאוש והאין-המוצא האופפת את השיר ומוצאת בו את ביטויה גם בסיומו באפוסטרופה, קריאה נואשת אל האישה האהובה. בפנייה זו מזוהה השיר עצמו כאילו היה ממלא תפקיד מקביל לזה של הנץ האדום. אמנם, צבעם של חרוזיו אינו אדום אלא זהוב – רמז ליופיים ולצלילם העדין שהוא כצליל הזהב. אבל כמו הנץ האדום גם הם נועדו להדיחה ולהביאה אל הדובר. משום כך הושלכו החרוזים על שבילה כמטבעות זהב. בכך המשורר רומז לתפקיד האתנני שהוא מועיד לשירו, שחרוזיו כמוהם כמטבעות המושלכות לעבר אישה זונה.

משמעות זו של הדברים מתחזקת ביותר משום שבכמה מן הנוסחים (לרבות הנוסח של 'קונצרט לגיינטה' שנשלח בסופו של דבר לדפוס) בחר אלתרמן לציין את שביל הילוכה של האישה כ'מפסעד', כלומר המסלול שהיא פוסעת עליו. אבל הקירבה המסוכנת שבין מפסע למפשעה מלמדת על היעד הסופי של המטבעות הזהובות. באותה שעה היה דרוש למשורר המפסע משום שהוא ביקש להמחיש באמצעותו את הנזק והכאב שתגרום לו האהובה בעת שתפסע על חרוזיו המושלכים לרגליה

ותדרוס אותם באדישות. בין כך ובין כך, בדברים מסתמנת זיקה של אלימות הדדית. הדובר רוצה לדרוס, אך בה בשעה הוא גם רוצה להידרס, 'דבוק אל מנעליך' או בנוסח אחר 'בְּכֹת אל מנעליך'. בנוסח אחד המשורר מודה ש'הכסף הגדול' שנסכה עליו האהובה ההדורה איננו אהבת אמת אלא שיכרון סקסואלי שוצף, שהיה יכול להיאחז בכל אישה או בדמות נשית ארכיטיפית (שירים מצרפת, 52), בנוסח אחר ממוקדים הרגשות והתשוקות בדמות ספציפית, אלא שדווקא כאן מעיר המשורר ביתר בהירות על הקשר בין רגשות ותשוקות אלו ובין האימפולס הרצחני המתלווה אליהם. בעוד הוא מפלל להופעתה של האהובה, 'כל עוד אופל לא עתָּס', הוא גם מספר על 'מכמרת רואי' המונחת על ברכיו, כלומר על מלכודת הצדה את מבטו ואת מחשבתו ואין בכוחו להמישם ממנה: דמות הציפור הכחולה שותתת הדם המונחת בחיקו, גוססת (שם, 54).

'ציפור כחול' היה מאותם שירים שכתב אלתרמן במאמץ עצום כדי להגיע למודעות עצמית מרבית, להטיל אלומות אור אל תוך הפינות האפלות ביותר שנשמתו. בתור שכזה לא היה יכול להיות מיועד לפרסום. האמת שנחשפה בשיר היתה קשה מדי ובאותה שעה גם 'פרטית' מדי, לא אוניברסלית במידה מספקת – אף על פי שכבר בנוסח הגנוז איפיינו החוויות המתוארות בשיר טיפוס אנושי, שכאמור הוא ממשיכם של ה- *poètes maudites* הסימבוליסטים. אולם בתוך חודשים אחדים גילה אלתרמן שיש ביכולתו לעשות שימוש פיוטי פומבי בשיר הציפור הכחולה שלו, שהיה כנראה חשוב לו מאוד כביטוי של אמת פנימית מעיקה התובעת החצנה. האפשרות היתה מותנית בשילובו של השיר בתוך יצירה גדולה ורחבה ממנו, יצירה מקפת, הטרוגנית, רבת-כיוונים, ש'תאזן' אותו ותבליע את האמירה הנואשת הנאמרת בו באמירה גדולה יותר, שתהיה גם ננואשת פחות. כך נולד 'קונצרט לג'ינטה'.

'קונצרט לג'ינטה': הרחבת הגרעין הבלדי מאפשרת מבע מורכב ועשיר יותר של תפיסת עולם פחות חד-משמעית

המתכונת הרפסודית, המאפשרת שילובם של קטעים שיריים שונים ואף מנוגדים זה לזה במסגרת שהניגודים הפנימיים והמפנים הפתאומיים הולמים אותה, שימשה כלי שהיה מסוגל לקלוט את 'ציפור כחול', ובמידה מסוימת גם 'להתגבר' עליו. משום כך גייס המשורר עתה את כל מה שלמד ותירגל בתחום התזמור הרפסודי בשירים 'בשטף עיר', 'בגן בדצמבר', ובמידה מסוימת גם בשירים 'יתד' ובעת שופר – לאם', כדי להפעיל את מלוא יכולתו בשיר הרפסודי המוקדם המבריק ביותר שלו.

שיר הציפור הכחולה נקבע במרכזה של הרפסודיה החדשה, והוא ממלא בה את תפקיד הפרק הבדלי או המיתי, מעין הפרק על 'אבי אנוש' ב'בשטף עיר'. ליתר ביטחון הרחיק המשורר מעצמו את המיתוס הקודר הזה וסימן אותו מראש כהזיה 'חולה' וחולפת, סיפור אווילי שלילי, מרעיל, שהמשוטט המדוכדך מספר לעצמו בעת צעידתו האינסופית בכבישי העיר בלילה:

עַת שְׁמֻמּוֹן צָהָב יִשְׁחִיל

טוֹרֵי פָּנֶס בְּאֶדְר לַיִל –

אֵלֵי יִטֵּף סְפוּר אָוִיל,

מְסַמֵּם אֲזָנִים.

(37)

ראוי לשים לב לתפקיד הפסיבי שהדובר השירי מייעד לעצמו ביחס לקליטת הסיפור ה'אווילי' על אודות הציפור הכחולה והנץ האדום. סיפור זה איננו חלק מעולמו אלא איזו תוספת או טלאי שהטליא השיממון הצהוב של פנסי הרחוב, אשר טוריהם המתארכים לאורך הרחובות הליליים נראים כמו תפרים זוהרים באריג שחור. השיממון הצהוב ה-ennui המפורסם, הוא שהחדיר את הסיפור לעולמו של הדובר. מלבד זאת הסיפור 'יִטֵּף', אל תוך אוזנו של הדובר. לא הדובר אלא איזו ישות חיצונית, היא שהטיפה אותו אל האוזן, הן במובן של הטפה – הרצאה, סיפור, הגדה – הן במובן של ניטוף – הזלגה, החדרת נוזל, טפטוף האיטי אל תוך מפתח האוזן. אלתרמן משתמש כאן באורח מטפורי בסיפורים הרנסנסיים הרבים על דבר הרעלה באמצעות טיפות המוחדרות לאוזנו של אדם בשעה שהוא ישן או בשעה שדעתו מוסחת. הדוגמה המפורסמת ביותר היא סיפור הרעלתו של המלט האב בשעת שינה בגנו על ידי אחיו, קלודיוס, המולך במקומו ויורש גם את אשתו. כך יצר כאן אלתרמן דימוי של תודעה מפוצלת, המתייחסת לחלק מעצמה כאל ישות זרה, שלילית, שהוחדרה לתוכו. בצורה זו נותר קשר מסוים בין שיר הציפור הכחולה לבין ה'אני', אך גם נוצר ריחוק רב בין השניים. לסיפור הוענקה לגיטימיות 'שלילית' בתור אמת הבוקעת מחלקה האפל וה'אווילי' של הנפש, ובאותה שעה גם נקבעו גבולותיה הצרים של אמת זו, שהיא כמין עצת אחיתופל שלא תתקבל.

השיר 'ציפור כחול' קבע אפוא את הגוון הקודר ביותר בסולם הגוונים הטונאלי של 'קונצרט לגיינטה', ואלתרמן עשה בו שימוש מרבי וניצל לשם כך עד תום את המתכונת הרפסודית. השיר בכללו הוא 'קונצרט'. כבר כותרתו מכריזה על התימה והמטפוריקה מוזקליות, המופעלות במרבית חלקיו. במובן מסוים היא מכריזה גם

על טיבו של השיר, שכמוהו כמין מופע מוזיקלי-קונצרטנטי, היינו כשיר העשוי להגיע לאפקטיביות מרבית לא בקריאה דמומה אלא דווקא בקריאה קולית, שתפיק מחרוזיו את מלוא המוזיקליות המצלולית והקצבית.

### 'קונצרט לג'ינטה' כרצף מוזיקלי

אם התכוון המשורר גם לסמן קירבה מסוימת בין צורת השיר לתבנית הקונצ'רטו, הרי הקירבה שהצביע עליה היתה כללית ולא מדויקת, שהרי השיר בן 130 הטורים, מתפצל לא לשלוש אלא לארבע 'תנועות' מוזיקליות, המתפתחות לא מן הפרק הסונטי לפרק האיטי והרגוע וממנו לפרק הסיום הווירטואוזי, אלא הוא מתקדם במסלול שונה במקצת, המביא את היצירה לסיומה דווקא בפרק חגיגי בעל מקצב נינוח, מלכותי.

מכל מקום, השיר אמור להיקרא כרצף מוזיקלי, מרובה פרקים ותמורות, עתיר פעלולי מצלול וגוון, 'גדול' ורב-אפקטים. הוא נפתח בקטע קליל, כמעט פריבולי, שיר בית קפה אפוף מוזיקת ג'אז ואווירה של ארוטיקה קלה. אלתרמן ניס את כוחו בכמה שירים שבהם ביקש להחיות את האווירה והמקצב של בית הקפה הפריזאי, למשל, בשירים 'תזמורת' ו'סתיו עירוני' (המצוי גם בנוסח אחר בשם 'בר'). בכולם קשר את הארוטיקה האופפת את דמות המלצרית היפהפייה או גם את דמויות נשות ההפקר המצפות בבית הקפה ל'אורחיהן' במוזיקת ג'אז סוערת, המיוצגת הן על ידי תיאור כלי הנגינה וצליליהם, הן על ידי שחזור מקצבים סינקופטיים קלים, תוזזים, לא סדירים. בקטע הפתיחה מגולם שחזור זה ברצף לא סטרופי, המתאר את חוויותיו של הדובר ב'בית משוש רווה מצליל'. הדובר מתבונן במלצרית ג'ינט (שהארכת שמה לג'ינטה מלמדת, אולי, על מוצאה שאיננו צרפתי), ואגב כך מדווח על סערת רגשות ועל אי-יציבות פנימית. הסערה נמסרת בתחילה באמצעות המוזיקה, המלאה כביכול סתירות פנימיות. הפסנתרן כאילו השתגע, 'עבורי אונים התיש', כלומר, הוא פורק על הפסנתר שפע כוחות ('עבורי' – במובן תנובה, פריון, שפע: 'ויאכלו מעבור הארץ'. יהושע ה, 11) ומפיק מתוכו מוזיקה גועשת, שיגעונית. לעומתו, הצילו 'אדיש'; הקשת מדגדגת אותו אך אינה מוציאה אותו מגדרו. הגיטרה 'חוטאת' ומדיחה, וכנראה מייצגת את ג'ינטה בדמיונו של הדובר, אולי גם בזכות חיטוב המותניים והמוצא הספרדי המשותף. למולה הכינורות מלחששים, הולכי רכיל, מספרים דברים שהצנעה יפה להם. אחר כך, כשמבטו ותשוקותיו של הדובר מתרכזים בדמות המצודדת של ג'ינטה, חודרות הסתירות המוזיקליות לתוך הדמות. עיניה היפות מביות ב'שוויון רוח', בקור, אבל ישערה כפרץ ג'אז / מסתלסל,

מרתיע פז'. שיניה – קסטנייטות; ריסייה – צ'לו רן; גזרתה – כינור; חזה – מבטיח עומק עוגבי. התערובת מבטאה מצב פנימי נעדר רציפות ושיווי משקל. מצד אחד, מתלקחות בדובר תאוותיו; מצד אחר, הוא מנסה להפגין מצב רוח קל, שנינתי, בולווארי. המלצרית 'מרקידה' ו'מרתיה' אותו, אבל באותה שעה הוא מנסה לשלוט בעצמו וברושם שלה עליו באמצעות 'פירוקה' לדימויים מוזיקליים סותרים ושעבודה ל'קונסיטי' או 'חידה' (דימוי מתמשך, המפתח הקבלה מפורטת בין שני המרכיבים, הנושא והמוביל, כאן בין גופה של האישה לכלי המוזיקה השונים), ובאמצעות פיתוחה של נימה תיאורית-היתולית, שיש בה גם שמץ זלזול. ה'קונסיטי' מאפשר לדובר להדוף את הדמות הנשית, לסמן ביופיה משהו לא לכיד ולא אמין, ואפילו להפחית ממנו (השוואתן של שיניה לקסטנייטות אינה יוצרת אפקט אסתטי לא במישור האקוסטי ולא בזה הוויזואלי). הנימה ההיתולית מסתייעת בחריזה, שהיא בדרך כלל חריזת צמדים קלה, במשקל פזמוני ובגינוני התחננות וקריצות לעבר הקורא, והיא ממחישה את עליונות של ה-gourmet ביחס למטעם המוגש לפניו:

וּשְׁפָתֶיהָ בְּוֹדָאִי

יִוְדְעוֹת לְמוֹץ וּלְשֶׁכֶח –

לְהַרְבוֹת פְּרָטִים לֹא כְּדָאִי.

אִם כִּי יֵשׁ עוֹד לְהַזְכִּיר

שְׂאֵפָה – קְנָדָס זְעִיר –

אֶת הַשִּׁיר אֵינֹו מְפִיר.

(35 – 36).

אולם הקלילות של הדובר דועכת בשעה שהוא מסיט את תשומת לבו מן הקורא או הנמען החיצוני, שאליו פנה עד כה בדיווחו על חמודותיה של המלצרית, ופונה אל גיינטה עצמה. מילותיו לעות בפיו (יש רצון לך להגיד / משהו כזה... כזה..), והיא מודה בסערת התאוה האוחזת בו, ברצונו לפרוס את תלבושתה ההדוקה ואת תסרוקתה ולתלוש מזו האחרונה לפחות 'חוט של כתם' אחד 'למשמרת'. אמנם, כשהמלצרית מציעה לו כוס קפה הוא יודע לקבל את הצעתה ברוח טובה, כגרסה בולווארית-מסחרית ולא מחייבת של הצעת גביע הכסף של איזולדה לטריסטן.

## 'קונצרט לגיינטה' ופעלולי הראינוע

התמורה שהתרחשה מתחת לפני השטח עולה בקטע השני וכובשת אותם. בתפנית רפסודית חדה מחליף השיר מקצב וטונאליות. האווירה הקלילה של בית הקפה נעלמת. הדובר נאלץ להתמודד ישירות עם הסערה הסקסואלית המטלטלת אותו. עכשיו הוא שרוי ב'חדרי הריקן', חשוף להזיות מפגש ומשגל שאין בכוחו לשלוט בהן. למרות האינטימיות של המרחב הסגור והאישי, התחושה היא עדיין תחושת 'ספקטקל', אלא שהפעם אין מדובר במופע ג'אז סוער אלא במופע אחד, שגם אותו סיפקה לאלתרמן תרבות הבידור ההמונית של התקופה: הראינוע ולא סתם ראינוע אלא ראינוע ספקטקולרי, רב-מסכים, מעין זה שהקולנוע האוונגרדי של התקופה ניסה בה את כוחו (באותם ימים השתאתה צרפת לסרטיו רבי-המסכים של אבל גאנז, כגון סרטו על חיי נפוליאון). הדובר ב'קונצרט לגיינטה' ממחיש את הפנטזיות הסקסואליות שהוא מקרין במחשבותיו עתה על ידי הפיכת חדרו לבית ראינוע בעל ארבעה מסכים (ארבעת הכתלים). על כולם מופיעה דמות אחת, דמותה של גיינטה. אבל על כל מסך היא מפגינה ארשת ו'פוזזה' שונות, עד שנדמה לדובר כי לא נערה אחת אלא 'ארבע ילדות' פוקדות את הזיותיו: האחת אילמת, השנייה צוחקת, השלישית בוכייה, הרביעית מניעה שפתיה, לוחשת (יש לזכור את מחוות הדיבור של הדמות הדוממת של הראינוע: השפתיים נעו בו אך הקול לא נשמע, והאמירה שאמרו נרשמה בצורת כתובית על גבי האקרן). תוכן הלחישה הוא: א..... ולפי שעה איננו יודעים למה הדברים מכוונים. ארבע הדמויות מתרגמות שהומחשו באמצעות דימויים קולנועיים.

אין ספק שהקטע הזה ב'קונצרט לגיינטה' מכיל את אחד השימושים האפקטיביים הראשונים בשירה העברית שהסתייעו בדימויים מעולם הראינו והקולנוע. אלתרמן הצעיר קלט היטב את האופי המיוחד של המדיום האמנותי החדש, שאף כי הוא מדיום המוני הריהו מותיר את הנזקקים לו באפלולית המאפשרת מעין אנונימיות ואינטימיות. הוא גם היטיב לקלוט את הרושם הארוטי של מדיום הקולנוע, שהוא קרוב מכל מדיום אמנותי אחר לאווירת ההזיה הסקסואלית המלווה מעשה-אונן באשר הדמויות המוקרנות אל עבר האקרן משכפלות את הדמויות ההזיות של הפנטזיה הסקסואלית, ואילו האפלולית והאנונימיות של אולם הקולנוע משחזרות את אלה של ה'חדר הריקן' הסגור ומוגף התריסים, שאדם מתמסר בו לגירוי עצמי.

הדימוי של הראינוע ממחיש גם את כוחה האוכף, המאגי, של הפנטזיה הסקסואלית. החדר על ארבעת כתליו הוא 'ראשו'-תודעתו של הדובר, וככל שראש זה יטולטל מצד אל צד בניסיון להימלט מן התמונה כפייתית, הימלטות כזאת לא תיתכן. מכל צד, מכל כותל, מכל מסך, משקיף אותו קלסטר מפתה. אולם הקלסטר יישאר קלסטר, תמונה, דימוי. בתור שכזה הוא מאפשר הימנעות מן המורכבות והמתח המתלווים לקשר ארוטי עם דמות אנושית מוחשית, ספציפית. הצופה יכול כביכול לקיים יחסי מין עם ארכיטיפ נשי, או עם 'ארבע ילדות' במקום עם אישה אחת. הפירוק של הדמות לארבע דמויות (אשר אמנם כולן מרוכזות במחווה אחת, מחוות פיתוי, שגילוייה שונים – אלם, צחוק, בכי, ליחוש) משקף גם שקיעה לתוך מצב מנטלי פרימיטיבי, אנתרופי.

### 'קונצרט לג'ינטה': קטע הסערה - אלימות גוברת והולכת

שקיעתו של הדובר למצב זה מגולמת גם במקצב, שהמיר את הקלילות של הקטע הראשון בסערה גוברת והולכת ובחלופים מהירים אך בלתי סדירים של טורים ארוכים וקצרים. גם חריזת הצמדים, ששלטה במרבית הקטע הראשון, 'מחזיקה מעמד' טורים אחדים בלבד, ואחר כך היא נחלפת בחריזה מרובעת, שמתרבים והולכים בה החרוזים החצויים (עיניים/דמיון; האמין/סדינים; מערומין פרוויים; מתעוותת/ איווית), עד שהיא נעשית בסוף הקטע חריזה לא סדירה, שהשתית המרובעת שלה נסחפה ונבלעה.

בעיקרו של דבר, הלוך-הרוח הפרימיטיבי מתבטא בפנטזיה סקסואלית הנעשית בהדרגה אלימה יותר. תחילה הדובר מודה בטענתה של ג'ינטה ההזויה שהוא שיקר לה, ועתה אנו יודעים למה התכוונה. ג'ינטה המדומה הבחינה בשקר שבהעמדת הפנים הקלילה והמבודחת של הדובר כשהזמין ספל קפה, שעה שבאמת רצה להזמין דבר אחר לגמרי. לא 'שיקוי קפה' רצה הוא ב'גביעו' אלא שיקוי של דם. לא דברי התחכמות רצה להשמיע אלא קריאה: 'אלוהים, אי-מזה / גוף שכזה העלית?'. בהדרגה הדובר עובר מהתפעלות מיופיה של ג'ינטה ומשמה ה'רונן' לתיאור ממוקד יותר של גופה העירום על סדיני מיטתו, אם כי למעשה הוא עצמו שוכב עירום על אותם סדינים. הוא רואה את שיערה פזור על כרו, חש בנשימתה הלואטת וביניצת שדה' (פטמתה) המחוללת על שפתיו. באורח מטפורי הוא ממחיש את התעוררותו בהשוואת 'יומו' לסוסה רוטטת, יום גשום ושטוף שמש כאחד, ומכאן 'קשת ברכה' שבו, שהיא בעת ובעונה אחת הקשת שבענן והשקת, הסרט הצבעוני, שבשערה של האישה הצעירה. הפנטזיה קרבה למיצויה הסקסואלי, אלא שבשלב זה היא

מידרדרת מחזון של אושר מיני, של תענוג עולה על גדותיו, לחזון סדיסטי של הכאבה ופגיעה. בסוף הקטע כבר מתעוות גזרתה השבירה-כגבעול של הנערה ב'מאסורת זרוע', וברור שלא התעוותות הגוף הנשי הנחנק ולא התכווצות הזרוע הגברית החונקת מבטאות עונג מיני טהור. המעבר מכאן למיתוס הציפור הכחולה והנץ האדום הוא טבעי.

מבלי שיצטרך לפרש את משמעותן והמשכן של הנפטזיות האלימות שלו, הדובר מצביע עליהן בגלוי באמצעות הסיפור הסמלי על שתי הציפורים, הציפור הנטרפת, והציפור הטורפת. למרות המשכיות זו, הקטע המיתי מגלם מצב חדש במהלך הרפסודי הנסער של היצירה. הוא כבר יאנו מתרחש בחדרו הריקן של הדובר, על מיטת הזיות ואוננות, אלא ברחוב הלילי. הדובר מאמץ את התפקיד המוכר של ה-flaneur המשוטט לאורך הרחובות וטורי הפנסים, המום מתשוקות, מעייפות ומשממון כדי כך, שקולו המספר לעצמו את סיפור הציפור הכחולה נשמע לו כקול זר. מתהווה בו מעין תחושת פיצול אישיות, המאפשרת לו לרכז את הרגשות ואת הרציות שלו. באיזה 'אני אחד', 'אווילי', מרושע, המעבד את ה'אני' הפסיבי ועושה בו כבתוך שלו.

### 'קונצרט לג'ינטה': המיתוס

אגב כך, הדינמיקה הקלילה של הקטע הראשון והסערה הגואה של הקטע השני נחלפות בדינמיקה מונמכת, מהוסה, המתאימה לאופיו הסיפורי של הקטע. את מקום תזמורת הג'ינז והראינוע רב-המסכים תופסת כאן אמנות ביצוע צנועה ומסורתית, אמנותו של מספר הסיפורים ה'מטיף' את מילתו באוזן שומעיו, מספר זה נשמע כאן כמין בלדיסטן, זמר רחוב, במתנה את המעשה באיש שצד את ציפור הכחולה באמצעות הנץ האדום שלו, והרג אותה. הריתמוס הוא ריתמוס של סיפור מומחז. על בסיס הבית המרובע וטוריו בני ארבעת היאמבים משיג המשורר הדגשים סיפוריים באמצעות שורות מפוצלות וחרוזה פנימית. הדינמיקה נעשית סוערת יותר בסיום הקטע. עם הפנייה הישירה אל ג'ינט, הנהפכת, במקביל לדובר המשוטט ברחובות, לאשת רחוב שהדובר מטיל את חרוזיו הזהובים 'על מפסעה' במחווה דו-משמעית: קניית אהבה במטבעות זהב מזה, והשתטחות לשם הירמסות ('רציתי דְּבֹק אל מנעליך') מזה.

בשלב זה שוב נחלף הרגיסטר השירי. במפנה חד הדובר משנה את הקמצב. את הסגנון, את הסיטואציה. השעה היא כבר שעת בוקר מזהירה. הלילה הסוער חלף, ועכשיו 'השמש מלבינה והאוויר חמים'. בסיומו השיר חוזר במשנה תוקף אל

המטפוריקה המוזיקלית של תחילתו. פרץ הג'אז והסערה המוזיקלית של ליל-  
התאווה חלפו: 'פסנתר הסער נם, שקטו תופי העב'. הקונצרט מסתיים בפרק חגיגי-  
איטי של 'אנדנטה מתפלל', המושמע בכלי מיתרים עדין, מעין נבל: 'כמו מיתר  
מבריק דרכנו תפזם'. בהתאם לכך מתארכים הטורים עד כדי הקסמטר יאמבי, שיש  
בו מתינות ורחבות, ופסקת (צזורה) שבמרכז כל טור משליטה סדר סימטרי בכול.  
הסדרניכר גם באורך הבלתי משתנה של הטורים; בחריזה הסדורה המסורתית,  
שאין בה שימוש בחרוז החצוי; בתחביר התקני, הקלסי, המתאים את יחידות  
המשמעות למסגרת הטור הבודד או שני הטורים העוקבים או גם הבית המרובע  
השלם. כל ההדגשים מופיעים בנקודת סיום – סיום טור, סיום צמד טורים, סיום  
בית. כל הסממנים הללו משווים לקטע אופי אודי, כמעט קלסי. לכאורה, נמשכת בו  
האפוסטרופה (פנייה ישירה) אל ג'ינטה מסיום הקטע הקודם. אבל למעשה נחלפו  
כאן כל מרכיביה הרטוריים: הדובר כאן איננו משוטט עירוני בודד; הנמענת איננה  
משוטטת עירונית מפוקפקת; הקריאה אליה איננה ההזמנה הנואשת 'בואי, / כל  
עוד אופק לא יָתֵם' (בנוסח מוקדם יותר נכתב: 'כל עוד אופל לא עותם'; כלומר, כל  
עוד חשכת הלילה לא התפזרה. ייתכן שבנוסח המודפס נפלה טעות וה'אופל' הוחלף  
במקרה ב'אופק'). כל זה 'נמוג, כמו חזון אפל'. במקום זה הדובר והנמענת הם 'צמד  
תינוקות באגדת כשפים' – הנזל וגרטל מאגדות האחים גרים.

'קונצרט לג'ינטה': הנזל וגרטל שברחו מבית המכשפה – הסיום ההמנוני

השניים נמלט זה עתה מכלא המכשפה והם מחפשים את דרכם לביתם. הדובר,  
הנזל, הוא הנבון והאחראי שבין השניים. הוא המצביע על הדרך אל החופש. ומשום  
כך הוא משמיע את דבריו באוזני הנמענת, גרטל'גינט, בנימה שיש בה שמץ  
דידקטיות ופטרוניות ('הסכיתי לי, ג'ינט... הקשיבי לי עכשיו'), נימה של אח סמכותי  
או מורה. המכשפה ששני הילדים נמלטים ממנה היא ההוויה העירונית והמיניוית  
האלימה והאפלה שהדובר פיתח בה; היא גם הוויית חייה של ג'ינטה הנמצאת על קו  
הגבול שבין מלצרות לזנות. הבית הוא הטבע, השדה הפתוח, היער (זה – אגב היפוך  
כיוונה של מעשיית הנזל וגרטל המקורית). זוהי לא רק הוויה פתוחה, משוחררת,  
שטופת שמש, אלא גם הוויה שבה המיניוית מוחזרת אל אפיקה הטבעי: היריון,  
הולדה, הנקודה שבה הקשר המיני כרוך בפריון ומלכד את הגבר והאישה עם הילד  
והילדה שהם היו והם עתידים להוליד. הדובר והנמענת, בוגרים ונאהבים אך גם שני  
ילדים לפותי כפות ידיים, צועדים בדרך הנמשכת בין האילנות (לעומת טורי הפנסים  
שבעיר) אל 'אמא אדמה' ה'הרה לאלף תאומים'. העצים מרכינים לעברם זקנים

טובים', מעניקים להם ברכה. אכן, השניים באים אל 'אמא אדמה' לקבל ממנה את ברכתה לקראת איחודם המיני, שהוא בבחינת היוולדות מחדש ('אנחנו חפצים להיוולד היום'). באמצעות ההולדה הם יקיימו בעצמם את ילדותם. היחסים בין השניים משוחררים לגמרי ממתח, מפרצי תאוה ומעוויות סאדו-מזוכיסטיות. הוא משמיע באוזניה דיבור 'כל-כך מתוק' (לעומת 'סיפור אוויל', / מסמם אוזניים' המר והמרעיל); היא מגיבה בחיך רך המקנן ב'קן שפתיך הענוג-מרעיד' כמו 'ציפור נפלאת גוון'. הציפור החדשה בעלת הגוון הפלאי והמיוחד איננה הציפור הכחולה של הנשיות המתחמקת וגם לא הנץ האדום של הגבריות המשספת. זוהי ציפור חדשה, רבת-יופי, המעידה ששתי הדמויות עברו תהליך של עידון. גיינטה הסירה מעל עצמה את ארשת הפיתוי העירונית ה'כחולה', תלתליה כבר אינם פורצים כ'פרץ גיאז' אלא הם רכים, שופעים ומזליפים 'פז לא-יאומן'; גזרתה הדקה אינה מדיחה ומפתה אלא מתעדנת ואפילו מתקדשת ברוח האביב הרכה המלטפת אותה. עיניה אינן 'מביטות בשוויון רוח', אלא הן 'אגמי אופיר' זהובים, הנכונים לקלוט לתוכם את דימוי-הדובר, שהוא כעולל שפשט את כותונתו לשם טבילה באגם. שפתיה אינן נראות כאילו היו מוכנות 'למוץ ולשפח', אלא רועדות בחיך ראשון, לא בטוח, ניצב ונופל. גיינטה שותקת – בהתאם לדימויה הענוג, הילדתי כמעט. הדובר הוא הנוטל על עצמו את תפקיד הדיבור וההדרכה, אם כי גם הוא מקרין דימוי עצמי ילדתי ורך ('לבבי – עולל דוהר נטול כותונת'), רחוק מאוד מדימוי הפאלוס של הנץ האדום פעור החרטום בשם שניהם ובחגיגות הנאותה הוא פונה אל אמא אדמה. השיר מסתיים באקורדים מאז'וריים גדולים וחגיגיים, המעניקים את התזמור המתאים לחזון ההצלה מן העיר החטאה והמנוכרת, מן הציביליזציה שדינה נגזר, משקיעת המערב השפנגלרית – בחזרה אל הטבע ואל הטבעיות, אל האדמה החשופה מאספלט, האדמה הרכה וההרה.

ייתכן שבחזון זה, המלכד שיבה אל הטבע עם החלמה מן המיניות האלימה, המעוותת, גלום גם גרעין ציוני: מעין הבטחה שמבטיח המשורר לעצמו כי שיבתו (כחקלאי) לארץ-ישראל, לשדותיה הפורחים, תהיה גם מעין בריחה מכלא המכשפה של המיניות הפריזאית האפלה, המיטלטלת בין הזיות בית הקפה, מעשי אונן ומפגשים של מין קנוי. ברור, מכל מקום, שמדובר בהזיה או בתקווה שעדיין אין להן שום אחיזה במציאות. לפי שעה קיומן אפשרי רק במסגרת האסתטית של ה'קונצרט', שהחליף גוונים ומקצבים רבים כל כך ועם זאת התלכד במסגרת מוזיקלית רצופה ואחדותית.

'קונצרט לגיינטה': ניצחוננו האמנותי הגדול הראשון של אלתרמן

ב'קונצרט לגיינטה' העמיד אלתרמן את יצירתו המוקדמת האופטימית ביותר, שהיתה גם היצירה השירית הדרמתית והאפקטיבית ביותר שפירסם בשנה הראשונה להופעתו בפומבי. השיר מכיל את הסממנים המובהקים של שירתו המוקדמת: המודרניות הפריזאית, הקלות של הג'אז, המיניות הלוהטת, הקונפליקט התרבותי והפסיכולוגי הטרגי, הוויית המשוטט, היכולה לפתח סוגים שונים של טונאליות ומקצב, ולחבר את כולם במסגרת רחבה של שיר רפסודי שוטף וסוחף. לכל אלה הוא הוסיף כאן גם סיום חיובי, אמונה באפשרות ההתגברות על הקונפליקטים, שנראו בשירים האחרים בלתי פתירים, הצבעה על דרך מילוט מן התרבות המערבית השוקעת – דרך המוליכה אולי לארץ ישראל.

אין תימה בכך שעם הופעת השיר, בחוברת הראשונה של 'גזית', הוא עשה רושם רב ונחקק בזיכרונם של בני הדור. גם קוראים שלא היו מקורבים לחבורת 'כתובים' של שלונסקי ושטיינמן התרשמו במיוחד משיר זה. למשל, פנחס לנדר (אלעד), משורר צעיר שהיה רחוק מאוד מחוגו של שלונסקי וקשר עצמו בחוגים 'שמרניים', המקורבים לאנשי אגודת הסופרים, זכר את ההתרשמות העזה שלו ושל אחרים מ'קונצרט לגיינטה' ואת יחס הכבוד שלו, בגין השיר הזה בעיקר, אל המשורר הצעיר בעת שפגשו לראשונה, עם שובו ארצה.<sup>3</sup> טשרניחובסקי שיבח את השיר בזכות המוזיקליות והארוטיות שבו.<sup>4</sup> אף כי אלתרמן בבגרותו פסל גם שיר זה, כשם שפסל את כל שיריו המוקדמים האחרים, ולא הועיד לו מקום במסגרת הקאנון שלו, התפקיד שמילא השיר בהתפתחות יצירתו ובמהלך<sup>5</sup> התקבלותו היה נכבד.

תפקיד נכבד לא פחות מילא שיר רפסודי גדול אחר, שנדפס גם הוא ב'גזית', אמנם כשנה לאחר הופעת 'קונצרט לגיינטה' ולאחר שחזר אלתרמן לארץ. בינתיים התמיד המשורר הצעיר<sup>6</sup> בפרסום שירים – בעיקר שירים קצרים יותר – ב'כתובים'. אולם דומה שפרסום 'ניחוח אישה', שיר פואמתי גדול בן 237 טורים, הארוך מבין שיריו המוקדמים של המשורר, הוא שייצב וקבע סופית את המוניטין שלו (שירים 1931 – 1935, 72 – 85).

<sup>3</sup> ראו: פנחס לנדר (אלעד), 'עם צעדים ראשונים בתל-אביב', 'גזית', כרך לג, חוברות ט-יב/כרך לד, חוברות א-יב (1984), עמ' 181 – 187. לנדר מתאר את התרשמותו מן המוזיקליות הרבה של 'קונצרט לגיינטה'. כשפגשו לראשונה עם אלתרמן במקוה-ישראל, לאחר שובו של האחרון ארצה בסתיו 1932, הביע באוזניו את התרשמותו ז. אלתרמן, לדברי לנדר, 'המהם משהו לא ברור בתשובה' (עמ' 185).

<sup>4</sup> מכתבו של יצחק אלתרמן לנתן מ-25 ביוני 1937 (ארכיון אלתרמן).

<sup>5</sup> בטעות כתוב במהלך – השמטתי נ.ר.

<sup>6</sup> טעות כתוב גם כאן בינתיים – השמטתי נ.ר.

## 'ניחוח אישה': צמיחתו של שיר גדול מתוך 'ערב שכזה' ו'יום'

כמו 'קונצרט לג'ינטה', צמח גם 'ניחוח אישה' והתעבה סביב גרעינים שהתגבשו בשלב מוקדם יותר ונרשמו במחברת 'שירים מצרפתי' של המשורר, והוא מסכם בצורה זו את השלב הראשוני בהתפתחות שירתו הפומבית, אף כי את נוסחו הסופי הוא קיבל רק בסוף שנת 1932. מדובר בשני שירים גנוזים ש'ניחוח אישה' נולד מחיבורם. הראשון הוא 'ערב שכזה', שנכתב בתל-אביב בחופשת הקיץ של שנת 1930 – והוא כבר נזכר ובמידת-מה אף תואר בשיחתנו הרביעית. השיר השני הוא 'יום', שנכתב אף הוא בתל-אביב, באוקטובר 1930 (**שירים מצרפתי**, 32 – 35). לכאורה, לא היה קשר בין שני השירים.

'ערב שכזה', שרקעו הנופי הוא שקיעה על חוף הים בתל-אביב, מספר על הלך עייף החש לפתע במגע ידו של 'אבא' אלוהים ('מעמס כפוי') ברגע חסד לא צפוי. זהו שירו הראשון של אלטרמן, המעלה את מוטיב קין ונדודיו, שעתיד למצוא ביטוי בכמה מן הבולטים שבשירי **כוכבים בחוץ**.

'יום' הוא אולי שירו הראשון של אלטרמן במסכת שירי 'יום הרחוב', היינו במסכת השירים המתארים ומבטאים את החיות המתפרצת, ההמולה הצבעונית, העוצמה והסחף של היום העירוני הבהיר, הטרוד, ההמוני, שורשיו נעוצים בשירים הראשונים שכתב אלטרמן עם בואו לפריז (כגון 'את גן הטיולרי ארמון שחור חובר'), אך רק בו ניסה המשורר לראשונה לסכם ולהכליל את רשמיו מן הרחוב העירוני במלוא געשו וססגוניותו. יתר על כן, כאן קשר לאתרמן לראשונה את הנוף העירוני על יופיו האורבני המיוחד בקומפלקס המטפורי-ההגותי שעתיד להוות את תשתית שירת העיר שלו **בכוכבים בחוץ** ואף אחריו: העיר היא יער פרא, היא ג'ונגל אדיר, מלא פראות, עוצמה, 'הידור ואון'. באותה מידה היא גם מדבר-ציה. אל הקומפלקס הזה, הקושר את העיר בטבע הפראי או מציג אותה כ'טבע חדש', 'מלאכותי', הגיע אלטרמן היישר מתוך הספרות הצרפתית של המאה התשע עשרה, מכתבי בלזאק מזה ומן השירה הסימבוליסטית (בייחוד בולדר) מזה. מסורת זו בספרות המאה התשע עשרה קשרה את השינוי שחל במצבו של האדם המודרני בהתנתקותו המוחלטת מן הכפר והטבע, ובהפיכת ההביטאט העירוני לסביבתו הטבעית. כמו כן היא קשרה אותו בדימוי של ה'המון' העירוני כשדה עוצמות הנשאבות אל ה'מנהיג' אך גם יוצרות אותו.<sup>7</sup>

<sup>7</sup> בעניין זה, ראו: Richard Lehan. *The City in Literature*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles 1998. Pp. 71 – 82.

ניתן להבחין בקומפלקס זה, שאלתרמן הפנים אותו ואף נשאו עמו לארץ ישראל, בשני היבטים מנוגדים. האחד מדגיש את זהותה של העיר כתחליף של הטבע וכורך בזהות זו את מצוקתו של האדם העירוני, תוצאת התנתקותו מן הטבע והסתגלותו להביטאט תחליפי; בה בעת הוא מבליט את תכונתו הפרועה, האי-רציונלית של ה'המון' העירוני: 'זהות המפלצת, / העונה בנהימה ונפנוף כובעים' ('הנאום', **שירים שמכבר**, 31). ההיבט השני מדגיש את זהותה של העיר כהמשך של הטבע וכורך בה את התפיסה האופטימית הרואה בעיר ובאדם העירוני ילדי טבע חדשים, הנושאים את עוצמות הטבע. ה'המון' הנתון לעיסוקיו ול'קטנות היומיום' שבהם והטופח כל ימות החול 'בטנבור הגדול' של הרחוב, דווקא הוא, על 'שפעת נעריו, אָמָהותיו ואורו' ('הטנבור', שם, 185), השומר הנאמן של השפיון והפרופורציות האנושיות הנכונות. ההיבט הראשון הלם את התפיסה השפנגלרית של תרבות הכרך כתרבות שוקעת, אבודה; ואילו ההיבט השני סתר תפיסה זו או 'התגבר' עליה – ואכן, ההיצמדות העקיבה להיבט זה, האופיינית לרבים משירי **כוכבים בחוץ**, היא בין הסימנים הבולטים שהעידו על התגברותו של אלתרמן בקובץ זה על הפסימיזם השפנגלרי ועל השתחררותו מהשקפות היסטוריוסופיות דטרמיניסטיות, החורצות מראש גורלות עמים ותרבויות ועל הזדהותו ההולכת וגוברת עם החברה הדמוקרטית, היכולה לעמוד בפני הקסם המדיח של 'הדֵלְקָה' הטוטליטרית. בשלב מוקדם מאוד בהתפתחות שירת אלתרמן, השלב שאנו עומדים בו, עדיין גברה בשירתו הנטייה להיאחז בהיבט הפסימי. אולם ב'יום' כבר מפותחת דמות העיר בנוסחה שיש בה פנייה מפורשת לדרך האחרת.

### העיר והטבע 'ביום'

לרגל בוא האביב נוהרת העיר כולה 'ליער' (כלומר, אל ה'פְּנָאָה דה בולון'). 'חשרת אוטומוביל', המסתחררת סביב כיכר הקונקורד ודוהרת לאורך שדרות האליזה, מכוונת עצמה כולה החוצה, כלפי ה'טבע' המחכה לה בעיבורי העיר. העיר והטבע אינם מוצגים כאן כניגודים מוחלטים. הדובר השירי נותר בעיר 'לבדו'. הוא שרוי ב'ציית עיר' וקולו הוא כביכול קול קורא במדבר, קולו של שליח ציבור, שרק 'הדים מסובבי גרון' נענים לו. דווקא משום כך הוא יכול לבחין פתאום שהעיר עצמה היא טבע. היא גם 'יער', ו'גיונגל הבטון' הוא גיונגל אמיתי. המכוניות המרחקות 'עטות' בו כמו נמרים 'דרכי יצור', 'שקטי ביטחון', יצורי שחף יפהפים, המפגינים את 'עשת שחור' שריריהם המתכתיים. הגשרים המתקמרים, כמוהם כיעלים מטים עורף (כדי שיהיה אפשר לפסוע ולעבור על גביהם). משום שהעיר היא יערית יכול לפרוץ לתוכה

עכשיו אביר האביב, 'אפריל צעיר רוכב זהוב שריון' – ניסו הירוק מתנפנף ברוח, 'ספיר עיניו יוקד' (הכחול העמוק של השמים אחרי האפרוריות המעיקה של הסתיו והחורף). העיר הריקה כורעת לרגליו ונהפכת בקסם מגעו לטבע קדמוני. שעריה (כגון שער הניצחון הנשקף מכיכר האטואל שבמרחקי שדרות האליזה) מתקמרים מעל כמו זקני שבט מרעיפי ברכה. מתוך העיר היערית מגלה המשורר את יומו כמו שבר גביש מבריק, שנחשף 'בגלי עבר / בין <מכתות> אין-חפץ'.

בתוך העיר העושה דרכה בחזרה אל הטבע מוצא המשורר בצורה זו את 'יומו', 'יחידו', את ההווה החיוני שלו בין מכיתות עבר, גרוטאות תרבות שמיצתה עצמה. בשיר מתרמזת אפשרות של אינטגרציה, שתחבר את היסודות שהופרדו אלה מאלה בשיריו האחרים של המשורר והוצבו כאילו משני עבריה של תהום: העבר וההווה, הדמות המיתית החיונית ('אבי אנו' מ'בשטף העיר', פרש האבן מ'בגן בדצמבר' וכאן נסיך האביב בשריון הזהב שלו) והדובר השירי, הטבע והתרבות, היער והעיר, המשוטט הדיכאוני והצעיר שטוף התאוה, הצמא לשמחת החים, לתענוגות המין. לאינטגרציה מוסיפה העובדה שהדובר לא נשאר בעיר לגמרי לבדו. הוא פוסע ברחובות ועמו פוסעת 'אי-מי', דמות נשית נטולת שם אך רבת-קסם. זוהי נערה צעירה 'מרטטת גו, רחבת אישון', שהדובר חש ב'חלקת זרועה' המשולבת בזרועו ומשתכר מריח 'שלמותיה' ללא תחושת אשמה או עליבות או אלימות.

### 'ניחוח אישה': שיר מסגרת ושיר מילואים

החיבור של 'יום' עם 'ערב שכזה' נראה לא טבעי, אולם המתכונת הרפסודית ה'פתוחה' איפשרה אותו, ואלתרמן ידע להפיק ממנו עוצמה פיוטית ומתח סיפורי. 'ערב שכזה' נוצל כבסיס של שיר מסגרת, המוסר את עייפותו ודיכאונו של הדובר השירי בהווה הוא ה-*flâneur* המשוטט ברחובות העיר, 'על מדרכת ליל אפרורית', בין פנסים ואנשים, הנראים שייכים לעולם החי המונמך: 'אישוני דגה צפנו – חשבת מה? / פרצופי בקר חייכו – תמהתי: אן?'. אולם מלווה אותו כמו 'זֶכֶר' מתנשא' גם ניחוח של מציאות אחרת. ניחוח זה מרעיד את חושי בעת הרווחה החולפת שהוא חש בשעת השקיעה הקרירה אל מול היס המאדים והמכחיל. הרווחה התממשה, כזכור, במנוחה קצרה בדרך האבק והסנוורים של קין המקולל וכמגע פתאומי של יד האל המלטף את ראשו של בנו המנודה. הדובר חש ב'מור אצבעותיך', / והבושם טוב!', ותחושה זו מעלה בזיכרונו תחושות אחרות של ריחות מתוקים, וסופו שהוא מאתר את מקורן – הוא ריח שערותיה של Margot, צעירה

פריזאית מקסימה, ממשיכתה של אותה 'אֵי-מִי מִיּוֹס', שהדובר השתכר מריח 'שלמותיה'. הפעם ניתן לה גם שם.

כך, בדרך האסוציאציה של הזיכרון החושי, מעין זכרה של עוגיית מאדלן של פרוסט, התקשר השיר המסגרתי שפותח מתוך 'ערב שכזה' עם שיר האהבה והתשוקה הפריזאי, שתחילתו נעוצה ב'יוס'. אלתרמן נטל מ'יוס' בעיקר את הקטע המטפורי המשווה את העיר לג'ונגל. גם כאן מהלך הדובר ב'מעלה האֵנִיו' – דרך כיכר הקונקורד. אמנם, נערה אינה תלויה בזרועו אלא הוא צועד לקראת פגישה עם מרגו. ודרכו מוליכה אותו לא לעבר האליזה מערבה אלא דווקא בכיוון ההפוך, לעבר כיכר הבסטיליה במזרח העיר, שבה נקבע ה'רונדו' שלו.

הג'ונגל העירוני רוטט מרוב חיות', משתף עצמו בהתרגשותו לקראת הפגישה, קולות נהמה ונהקה עולים מתוכו. כל ארובה זוקפת צוואר ארוך של ג'ירף, כל פתח 'מטרו' פוער לוע, המגדלים והמנהרות התת-קרקעיות ('אובות-גוב') צועקים, נוהמים מריעים את שם הנערה. בתוך כך ניתן לאלתרמן לשלב במטפוריקה הג'ונגלית של 'יוס' גם את המטפוריקה המוזיקלית המוכרת לנו מהשירים 'בשטף עיר', 'בגן בדצמבר', ו'קונצרט לג'ינטה'. העיר היא לא רק יער אלא היא גם תזמורת. תריסי הבתים הנפתחים והנסגרים הם 'מְגוּפּוֹת קֶלְקֶט'; הבתים עולים ויורדים 'כמנענעי פסנתר אדיר'; העיר מכה 'כבתוף'. ב-Place de la Concorde/ הבהוב אקורד'. כך אסף אלתרמן בשיר מקבץ הטרוגני של חומרים שיריים מנוגדים וניסה לפתח ביניהם זיקות גומלין טעונות ומגוונות: העיר בשטפה המוזיקלית-הקונצרטנטית; העיר כיער-עד ותהומות אוקיינוס (בהמשך 'ניחוח אישה' תוצג הנערה מרגו כפנינה המשובצת ב'קונכה הנפתלת', היא כיכר הבסטיליה; כמובן, מטפורה זו מועידה לנערה גם את תפקיד ונוס שעלתה מתוך קונכייה שבלב הים); העיר כרצף הכבישים והדרכים שהם דרכו הבודדת של ה-flâneur – מעין גלגול מודרני של קין מקולל, שהצטווה לנווד ולנוע בלי לתהות לאן, 'באבק סנוור - / לכת, לכת, לכת...'. ולעומת זאת, גם העיר כלבירינת, אשר לצועד במבוכיו ניתן חוט אריאדנה המוליך אותו אל מחוז התשוקה והשיכרון המיני.

העבר מוצג כאן לעומת ההווה באמצעות שתי שכבות הזמן, זו שבשיר המסגרת וזו שבשיר הזיכרוני המשובץ בתוכו. דמות האב מוצגת במקביל לדמות הנשית המגרה. הדובר הוא בעת ובעונה אחת בן אהוב, קין, מאהב נרגש, מאהב נבגד. מעל לכול מרחף ענן הניחוח, שמקורו בעת ובעונה אחת בריחות האביב ובבושם האישה, במור העובר על אצבעות האב-האל המלטף את ראש בנו ובבושם שערותיה של מרגו. זהו

ספק 'ניחוח אישה' פולחני ספק 'ניחוח אישה' חושני, ספק ריח האהבה בתענוגותיה, ספק 'מור אתנן' – ריח הזנות ומדוחיה.

הכותרת מעידה על האמביוולנטיות וההטרונגניות של השיר. בעוד היא מבליטה את המוטיב של השיכרון הארוטי ומצביעה על הפגישה עם מרגו במרכז השיר, היא גם רומזת על מוטיב הנודד המקולל, שקרבנו לא נרצה. אמנם, המושג 'ניחוח אישה' שייך לתורת הכוהנים והוא מתאר את ריח הקרבן שנשרף כליל על המזבח כדי לשכך את חמת האל ולקנות את רצונו הטוב. הוא מופיע במקרא לראשונה בהוראות הקשורות בעבודת הקרבנות במשכן (שמות כט) ולאחר מכן הוא מופיע תכופות בספרי ויקרא ובמדבר. אף על פי כן בשירו של אלטרמן הוא מתקשר דווקא בקרבנו של קין (שהיה קרבן מנחה ולא קרבן אישה), שדחייתו הביאה לרצח הבל ולקללת הנדודים הנצחיים שהוטלה על האח החוטא.

#### 'ניחוח אישה': המתכונת ה'רפסודית'

המתכונת הרפסודית מתגוונת ומתעשרת אפוא ב'ניחוח אישה'. המשורר חיבר כאן לא רק קטעי זמן ומרחב לא רציפים אלא עימת למעשה שירים שונים, המתרחשים בזמנים ובמרחבים שונים, כדי להפיק מצירופם סינתזה פיוטית עשירת תכנים. הזיכרון מגשר כאן על פני הפערים בדרכים שלא נוסו עד כה. שכן בשיר זה מדובר לא רק בזיכרון תרבותי, ספרותי והיסטורי (מעין זה המעלה על דעתם של הדוברים בשירים 'בשטף עיר' ו'בגן בדצמבר' את אבי אנוש ואת ימי המוסקטרים) אלא גם בזיכרון פיזי, זיכרון החושים, הגוף. זיכרון זה מתחבר כאן עם הזיכרון התרבותי-הספרותי. הריח המתוק המעורר את החושים מתקשר בתודעה לא רק עם ריח שיערה של מרגו אלא גם עם דמות הלורליי מן המיתוס הגרמני ומשירו הידוע של היינריך היינה ('ילדים, ילדים היינו'). מרגו הנוסכת קסם בריח שיערה כמוה כנימפת הריין (הנהר מיוצג על ידי שביל החלב שעל פני שמי הלילה), המעבירה את מסרקה הזהוב בשערה הזהוב, שופכת קסם על פני הנהר, נוטל מן הספנים את זהירותם ותשומת לבם ומביאה עליהם אסון (סירתם מתנגשת בסלע המגלם את דמותה). אנו מבינים כי גם המפגש עם מרגו יוליד לאסון, שאת תוצאותיו אנו מנחשים על פי עומק הדיכאון האופייני לשיר המסגרת, שפותח כאמור מתוך 'ערב שכזה'.

בתוך כל אלה מנצל אלטרמן ב'ניחוח אישה' את הקיטוע הסיטואציוני ואת המפנים בהלוך-הנפש, ברגיסטר המוזיקלי ובמקצב האופייניים למתכונת הרפסודית. בהתאם לכך הוא מפצל את החלק המרכזי שבשיר, הסיפור על מרגו ועל המפגש עמה, לכמה פרקים הנבדלים זה מזה עד מאוד בטון ובאווירה שלהם. תחילה (אחרי

הפרולוג על פי 'ערב שכזה') מופיע שיר העיר האביבית, שהיא ג'ונגל בטון ותזמורת סואנת). המטפורה הג'ונגלית מציגה כאן את מסעו של הדובר ב'אָנניו' כמסע ציד. באותה שעה מבטאת התזזית המוזיקלית הלך-רוח של ציפייה, דריכות והתרגשות המתגלם גם בטורים רהוטים אך לא אחידים באורכם, בחריזה מסורגת לא סדירה ובמקצבים סינקופיים, נעדרי סדירות, מלאי קפיצות והפתעות. מוזיקליות זו חודרת גם לקטע השני, אלא שכאן כבר נחלף הנוף האלגנטי של שדרות האליזה והקונקורד בזה של כיכר הבסטיליה, שעת היום נחלפת בשעת ערב, אור השמש – באורות החשכה. מתחת להתרגשות ולאביביות של התיאור צפה ועולה איזו תחושה קשה. המפגש עם מרגו – מיוחל ומרגש ככל שיהיה – עלול להכיל אכזריות ורצחנות שיתאימו ל'כיכר התליינים' שהוא מתרחש בה. אמנם, לפי שעה נבלעים רמזים אלה בהלך-הרוח החוגג של הדובר, שהנערה עולה לקראתו מן הכיכר כמו ונוס הבוקעת מתוך קונכייה נפתלת. הדובר קולט את מראה הבטון והמלט נעדרי היופי של הכיכר. הוא כבר יודע שהעיר איננה בהכרח דורשת טובתו, והיא יכולה להיות 'קריה אויבת'. הוא חייב לעבור 'בין קברות עיוורון' ולבקע בשיניו 'את בטון המצבת'. עם זאת, הוא מבקש לשמר את תחושת הששון וההתרגשות הארוטית. כשמופיעה מרגו הוא מזדהה עם האספלט הגס של הכיכר המנשק את צעדיה ועם כבישי המלט המשתלחים מכל צד לעברה כלשוונות המבקשות ללקק. מוזיקת ההתרגשות התזזיתית עדיין שולטת בקטע כולו.

בקטע השלישי נחלפים הטורים הלא אחידים באורכם והחריזה הלא סדירה בבתים מרובעים ובחריזה מרובעת תקינה של אבאב. החילוף מבטא תמורה מהלך-רוח של ציפייה דרוכה ונסערת להלך-רוח מאוזן וצלול יותר. ההתרגשות הראשונה של הפגישה חלפה. הדובר והנערה מהלכים זה לצד זה ומתכוננים לקראת ה'חגי' של לילם המשותף. הדובר מאיץ בעצמו לטבול עד צוואר ביין החג, אך משהו בהתלהבותו כבר נפגם. וגם ההאצה מקורה בידיעה כי כי 'החגי' יהיה קצר וחולף: 'שלי את הלילה ומחר – לא שלי'. משהו בתוכו מבקש לפרוץ בבכי, אך הוא חוסם את פרץ היגון. כפשרה בין הלכי-הרוח המנוגדים הוא מציע סטייה מרחובות העיר המוארים והרחבים אל מסבאה ב'יגון סמטאות' ו'יוון פרוורים', מקום שם ראוי לו, לחגם שלו ושל מרגו, שיוחג בין שתיינים המביטים בנשים 'בעיני לטאות' הצמאות 'אל גו פרפרים'.

## יניחוח אישה': מסע אל הפרבר הבודלרי

התחושה הגיונגלית נעשית אפלה ומאיימת ככל שהשיר מתרחק מן המרכז ה'יתיירי של פריז אל סמטאותיה האחוריות, שאינן אלא 'גוב', ופתחי הבתים כמוהם כלועות הנכונים לטרופ. כאן, בין אורות השלטים ועליבות הבתים, בין ה'צבעונין' ל'רזין', מישהו טורף ומישהו נטרף, מישהו מביס ומישהו מובס. תיאור זה של הפרבר מבוסס ישירות על תיאורים מקבילים בשירי בודלר (כגון 'השמש', 'דמדומי הערב', 'יין הסמרטוטית', 'שבעת הזקנים' וכו'). ברוחם של שירים אלו המשורר מצגי את הפרבר כמקום שבו מסתירה החזות העלובה חיות טרף הפתעות מבהילות, התנכלויות פתאומיות. משום כך הפרבר הבולדרי הוא יומיומי, אפרורי, אך גם רזי, רב-מסתורין.

בשלב זה נכנס לשיר המהלך ההכרחי (במתכונת ה'רפסודית') של המיתוס. הוא מעובד ב'ניחוח אישה' בנוסח של בלדת רחוב או שאנסון חוצות, המספר בנוסח מלודרמטי-טרגי סיפור אהבה שהסתיים בכי רע. הסיפור מקדם ומבשר כמוכן את הפתרון הטרגי של עלילת 'ניחוח אישה' עצמו. את השאנסון משמיע זמר סמטאות עיוור, 'הומרוס מיותר', המזמר 'מזמירות העיוורון' באוזני השתיינים והנואפים הפוקדים את רובעי החטא של העיר. עיוורונו של הזמר מייצג מטונימית את עיוורון הגבר הנותן אמון באהבת נשים, כשם שהוא מייצג את עיוורונו הספציפי של הדובר השירי השם את מבטחו, ולו גם לליל 'חגי' יחיד ובודד, במרגו. הזמר קורע הלב מעלה סיפור אהבה ובגידה. מזמרו מצא את 'גינטה' שלו (השם, מסתבר, הוא ז'אנרי, והוא מייצג אשת רחוב). נערה עזובה, מושלכת בחוצות כ'גור' קטן, מופקר, צפוי למוות. הוא אסף אותה אליו, גידל אותה לנערה ולאשה, הלביש אותה מחלצות, נתן לה את אהבתו ואמונו. היא גדלה ונעשתה יפה 'מאין כמוה', וככל שיפתה צפו והתגלו בה הרוע והכאב שהביאה עמה מן האשפתות. לאוהב המסור לה היא הציעה שישליך את לבו אל הביב, אותו ביב שבו הוא מצא אותה, ובו מוטל עד עתה לבבה הנצור. הזמר, שבחלקו הראשון הוא מופעם על ידי מקצב דיבורי (עלינו לתארו לעצמנו כזמר מדובר, מלווה אקורדיאון), התובע טורים באורכים שונים והדגשים שיחתיים, מתארגן בהמשכו בטורים אחידים, בבתים מרובעים ובחריזה סדירה. כבר מתמחש בו מקצב של מחול, המבשר את המשך השיר ומיצויו. ברצף המחולות נחלף הסיפור השאנסוני במציאות הפואמתית כמעט במלי שנחוש במעבר. גינטה נהפכת למרגו, שתיהן אינן אלא וריאציות של האישה הפטלית, שטל הצער בעיניה ושיני התער בפיה ובמשי מלבושיה מתבלטים 'שד הכאב / ושד הנשי' – השד האחד מבטיח נשייה, שכחה ומרגעה, ואילו השד השני מבטיח כאב. ביחד מייצגים השדיים בבירור את דימוי האם המפוצלת, הטובה/רעה.

בודלר תיאר את רחובות הפרבר המטים לנפול, כמקום שבו 'חורבות רוכסות את תריסיהן, מסתור לתאוות'.<sup>8</sup> ברחובות אלה משוטטת לעת ערב 'בריות אשר כאב טורפן ללא רחס', ולצדן 'דמונים אכזרים [...] טופחים בכנפיהם על תריס ועל כרכוב'. בתוך גוב הבתים המטים, הנפער לאור פנס סתור רוח, נדלקת הפריצות 'כצבא אויב לפני צאתו להתקפה'.<sup>9</sup> כך נתקל כאן המשוטט 'ברחוב עלוב, נואש', בין בתים אפופי ערפל, 'ב'רוח רז'. המסתורין שותת כלשד חיים, כדס / בסבך ביבי גופו של הכרד'.<sup>10</sup> אלתרמן, שצעד בעקבות בודלר, מציג את הפרבר כ'אבא רחוב', מואר פנס קלוש המכוון את העין ל'כתובת חולדי' (כתובת פח חלודה, המציינת את הרחוב גם כמין מחילה תת-קרקעית של החולד):

איזה טָרֶף פֶּאן הוֹבֵס?

מי נִרְדֵּף עַד סֵף הַגֵּב?

וּמְשֻׁמָּאֵל

וּמִימִין

מי כִּתֵּל חוֹמוֹת רְזִין?

– וּמְשֻׁמָּאֵל –

נֶגֶן קוֹל,

– וּמִימִין –

צְבָעוֹנִין,

– וּמִימִין וּמְשֻׁמָּאֵל –

פֶּתַח-פֶּתַח – לַע שְׂאוּל!

(78 – 79)

<sup>8</sup> בודלר, 'שמשי', פרחי הרע, עמ' 19.

<sup>9</sup> בודלר, 'דמדומי הערב', שם, עמ' 20.

<sup>10</sup> בודלר, 'שבעת הזקנים', שם, עמ' 78.

## 'ניחוח אישה': האישה הבוגדת והאב המתנכר

תיאור זה של הפרבר מלמד על כיוון התפתחותם הצפוי של משחק הטרף והטורף, שמרגו והדובר נכנסים לתוכו. מישהו יטרוף כאן, והאחר – יובס, ייטרף, ייבלע.

מרגו שותה לרויה מן היין הטוב שקנה הדובר בשבילה ועתה היא מתנתקת מבן זוגה. הוא רואה אותה לפתע מניחה 'את גוזל ראשה' על 'גרדום כתף' של גבר לא מוכר: עיניה דבוקות בו, צווארה מושט – לטף! השיר קרב לסיומו במקצב מרובע של טנגו חד, אפוף תשוקה, אומללות, פיכחון ציני ושיברון לב. הדובר מודע לגמרי להיבט המלודרמתי והסנטימנטלי שבי'טרגדיה' שלו. הוא מבין כי 'ככה... ככה מלודרמה/ מתרפקת על שקספיר!...!'. הוא אפילו מודע לקשר או לאנלוגיה המחברים את יופיה והבטחותיה הכוזבות של מרגו עם 'תרמית השיר' המפורסמת, אותו כזב אסתטי שהוא כביכול מיטב השיר. במילים אחרות, הוא מודע לכך שכמו מרגו, שירו מעניק יופי לדבר שמעיקרו אינו יפה כלל. עם זאת, אין הוא יכול שלא להתייחס במלוא הפתוס אל ה'הברזה' שהבריזה לו מרגו. הרי הכישלון שנכשל בו אינו אלא בבואה לגורל חייו בכללו. זאת, משום שהתעלול הזנותי של הנערה הוא גלגול מחודש של מעשה קדמון, הזכור לו משחרית חייו או משחרית המיתוס: התעלמותו של האב-האל ממנחתו, מנחת הבן האחד, ופנייתו אל מנחתו של הבן האחר. מכאן שמרגו, הזונה הפריזאית, אינה אלא בבואת האב-האל עצמו. במקצבי טנגו מתחדדים והולכים קוב הדובר:

מַעְגָּל וְגִיל-תַּרְעָמָת,

אֶל תַּרְקָדִי עִם אַחֵר!

אֶת קְאָבָא מִבְּשָׂמָת

וְקְמוּהוּ – לֹא יוֹתֵר!

אֶת קְאָבָא... וְקְמוּהוּ

אוֹר וְדִיד – מֵר-אֶתְנָן!

(84)

כך חוזר השיר אל סיפור המסגרת המטפיזי על קין, הבן הנודד, שהאל מנע ממנו את אהבתו. אנו חוזרים גם מן הזיכרון הפריזאי אל המציאות של רחובות תל-אביב. זכר מרגו נמוג כשובל של בושם; נותר רק הד העקבים הגבוהים המתקתקים

תקתוקים סכיניים על גבי 'מדרכת ליל אפרורית' בתל-אביב כבפריז. הדובר מבטא שוב את רצונו להידרס על ידי 'מפסעה' של האישה ההדורה, להיצמד אל נעליה שעקביהן יינעצו אל תוך בשרו. בסופו של השיר הוא מוטל 'הלום', כורע, שרוע לרגלי הדמות הנשית החולפת על פניו באדישות. סירתו של הספן נופצה אל צוק הלורליי.

### 'ניחוח אישה': סיכום השלב ה'רפסודי' המוקדם בשירת אלתרמן

'ניחוח אישה' הוא שירו ה'פריזאי' ביותר של אלתרמן ובו הסתכם שלב הבראשית ביצירתו. המתוכנת השירית ה'רפסודית' הגיעה כאן גם היא למיצויה. אף על פי שהמשורר עוד יעשה בה שימוש מזהיר בכמה מן השירים ה'קונצרטנטיים' הגדולים של **כוכבים בחוץ**, הוא מיצה כאן, לפחות זמנית, את האפשרויות שהעמידה המתכונת לרשותו – אפשרויות פיתוחו של שיר ארוך, מקיף, הטרוגני, מחליף מקצבים והלכי רוח ועם זאת אחיד ומתמשך, הוא איחד כאן סיפור, ריגוש לירי והגות; נתן ביטוי לחוויות 'הגיונגלי' של הכרך המודרני; צירף את הקונפליקט הבלתי פתור עם הדמות הנשית (ביסודה, דמות האם) לקונפליקט הבלתי פתור עם דמות הגבר-האב (המופיעה בשיר המסגרת בתחפושת אלוהית). הוא אפילו חיבר את השדרות והסמטאות של פריז עם טיילת חוף הים ורחובות האספלט של תל-אביב. משמע, השיר מלמד על תחושת חיים קבועה, מתמדת. הדובר המחפש לשווא אהבה ברחובות הערים הוא הנודד הנצחי הדחוי, האבוד והמקולל. רגעי החסד הבלתי צפויים שהוא זוכה להם מידי האל, כמו רגעי הקירבה הבלתי בטוחה שמעניקה לו מרגו, הם בבחינת גירוי אכזרי ללא פוקן ('את כאבא מבשמת/וכמוהו – לא יותר!'). ההקשר התל-אביבי של השיר מלמד שהסביבה הארץ ישראלית הציונית אנה ממציא שום פתרון לתסבוכת הרגשית ושום רווחה למצוקה התרבותית שהדובר שקוע בהן. הארץ אינה משחררת אותו ממלכודת הכרך והאהבה הכוזבת. ההימנונים האוטופיים על השיבה אל הטבע לשם הולדת מחודשת אל תוך ארוטיקה 'בריאה', נטולת קונפליקטים, מעין ההימנון שבו מסתיים 'קונצרט לגיינטה', הם בבחינת אשליה שהתנפצה. משום כך יש תוקף לייאוש שהמשורר מדווח עליו. אין זה ייאוש אופנתי-עיתונאי, המשקף את הפופולריות של תורת 'שקיעת המערב' השנגלרית, אלא ביטוי של מצב אישי, שבו הביקורת התרבותית משמשת רציונליזציה או גם מסווה ללבטים ולקשיים נפשיים שעדיין לא נמצאה להם הקלה. גם שיכרון הכרך והאהבה, המוצא בשיר ביטוי חיוני כל כך, נובע מעולם פנימי אותנטי שטוף יפעה, אכזריות, תאוה, ותשוקה נואשת לרוך. המקצבים הנובעים

משיכרון זה, הסטיכיה המוזיקלית השופעת ועולה מתוכו, מפעימים, למרות גילווי הבוסר השירי, המצויים בשפע גם ב'ניחוח אישה'.

### אנגקור בפריז : 'התערוכה הקולוניאלית הבינלאומית'

בהקשר זה של 'ניחוח אישה', ובייחוד של חלקו המתאר את העיר הגיונגלית, ראוי להזכיר את 'פריצתו' הראשונה של אלתרמן לשני תחומים העתידיים לתפוס מקום בולט (אך לא שווה בחשיבותו) בהמשך חייו כסופר מקצועי – העיתונות והפרוזה. עד כה כתב אלתרמן שירים בלבד. בספטמבר 1931, עם שובו לצרפת אחרי חופשת הקיץ בארץ ישראל, התפרסמה ב'הארץ' יצירת הפרוזה הראשונה שלו – כתבה ארוכה ומפורטת (נדפסה בשני המשכים, ב-22 וב-23 בספטמבר) על 'התערוכה הקולוניאלית הבינלאומית' – היום היינו מכנים זאת 'תערוכת העולם השלישי' – שהתקיימה בפריז בקיץ של אותה שנה. תערוכה זו עוררה התעניינות מיוחדת בקרב הקוראים בארץ ישראל, שכן בפעם הראשונה בתולדות התערוכות הבינלאומיות נטלה בה ארץ ישראל-פלשתינה חלק. ביתן ארץ ישראל, שנבנה במתכונת קבר רחל, הוקם בה סמוך לביתן של חברת סואץ המצרית, והוצגו בו מוצגים ששיקפו כמעט רק את התפתחות היישוב היהודי החדש ואת תנופת המפעל הציוני : מפעל רוטנברג, בית החרושת 'נשר', תל-אביב (בסדרת תצלומים המתעדים את צמיחת העיר מראשיתה ועד הקרנבל של חג הפורים בסוף שנות העשרים), מוצרים חקלאיים, שימורים, עבודות 'בצלאל', ספרי הוצאות הספרים 'אמנות', 'שטיבל', 'דביר', ו'יובל'. דוגמאות של קרקע מאזורים שונים בארץ, שהציגה תחנת הניסיונות של מקוה-ישראל, ומוצגי קרן היסוד, הקרן הקיימת לישראל, פיק"א ואליאנס. במרכז האולם הגדול שבביתן נבנתה תבנית אונייה ועל סיפונה פרדס על עציו ופירותיו (עשויים ספוג) – ביטוי ליצוא החקלאי העיקרי של הארץ ולקשרי המסחר הקבועים בינה לבין שוקי אירופה (האונייה המסמלת קשרים אלה אולי מסמלת גם את עליית החלוצים לארץ ישראל, שמכוחה השממה מופרחת), אשר הצדיקו יותר מכול את ההשתתפות בתערוכה שנערכה בבירה האירופית הגדולה וסימנו את ההכרה בתמורות שמחולל היישוב היהודי בפלשתינה ובקירובה של הארץ לאירופה על ידי תמורות אלו. ברור שהקוראים העברים בארץ רצו לקרוא על התערוכה, לקבל דיווח עיתונאי מלא על 'ייצוגם' בה, ועל השתלבות ביתנם הצנוע ברשת הביתנים המפוארים ממנו.

אלתרמן דיווח על התערוכה, אולם ניצל את ההזדמנות לשם מתן מבע למשהו שהיה חשוב לו הרבה יותר מן הנחת העצמית של היישוב היהודי, שהוא התייחס אליה

בהומור ואפילו בשמץ לגלוג. הרשימה הארוכה, שכותרתה היא 'טיול',<sup>11</sup> מתמדת לא בארץ ישראל ובהתפתחותה אלא במפגש של אירופה עם העולם הקולוניאלי האפריקני והאסיאתי, או במה שראה אלתרמן – מזווית ראות 'אירופית' – קולוניאליסטית מובהקת – כמפגש התרבות והפראות. הקסימה אותו פלישתו של הייער' אל לבה של פריז המטופחת, ההדורה, בירת התרבות; משל לפלישתם של פילים וברדלסים אל אולם ביתה של גבירה הלובשת שמלה אפורה, אשר לה צווארון כסף (שמי הקיץ האפרפרים וכסף נהר הסינה), עוטה חגורת פארקים ירוקה, חבושת ברט לבן (כנסיית 'הלב הקדוש' שבמונמארטר) ואוחזת בידה שמשייה סגורה, גנדרנית (מגדל אייפל). ביער ונסן, ששימש בכל קיץ מקום נופש להמון הפריזאי, ל'הילולת סנדבישים' ולפעפוע בירה ולהקשת גביעי יין, צועדות עתה רגליים שחורות וצהובות. על הכבישים, במקום גלגלי המכוניות – בנות יענה, פילים וגמלים. בבת אחת בטל המרחקים שבין היומיומי לאקזוטי, בין התרבותי לפרימיטיבי, ובין הקדמה לקדומים. מצד אחד, התערוכה היא מבצע טכני אדיר המגלם את הישגי האדם במאה העשרים: בלב התערוכה 'היכל הידיעות' – בנין עגול המכסה שטח של 14,000 מ"ר ובמרכזו גן 'מפליא בצורותיו ההנדסיות'; '3000 פרוז'קטורים, 2000 פנסים, 500 קילוגרם אדים לשעה ומים ללא גבול' היוצרים את פלא התאורה המיתמרת מלב הנהר כ'קטורת רבת-צבעונין' ונהפכת למפלי אש וזהב. מצד אחר, התערוכה היא מבצע הבאת הפראי אל לב התרבות. בלב פריז המודרנית הוקם מודל מדויק של מקדש אנגקור הענקי, ובני הכרך האירופי מטפסים אליו 'בין טורי לבאים, במעלות אין-ספור, בשיפוע מאונך כמעט, כעובדי מזלות לקראת כוכב...'; טקסים של אוכלי אדם; מבנים המצטיינים ב'פשטות פראית וקוראת לקרב'; 'קבוצת נשים וגברים מזוהמים עד כדי ביטול כל חשש איפור, שרויים בתוך תוהו ובוהו של כלים, סחבות ואשפה בלתי-תפאורתיים [...]. אמנם, הטבעיות רבה, אבל ריח ביבר נודף משם'.

אלתרמן מכיר את הרציונל הרשמי של התערוכה: האדם הלבן מאחד את העולם, רותם את כל כוחותיו ושבטיו למעפל אנושי גדול. זהו רציונל הנמסר בלשון היבשה של האינפורמציה הכתובה על כותליהן של שתי הגלריות המרכזיות שבתערוכה. פירוט כל מיני המוצרים המגיעים מן הקולוניות והסבר תמציתי של מהותם וערכם. אלתרמן מצטט אימרה של מארגן התערוכה, המרשל ליאוטי, מי שהכניע את מרוקו המורדת: 'כדי לממש את הרעיון הקולוניאלי צריך לקבעו במוחנו', היינו, על ידי הבנתו, המשגתו, הפנמתו האינטלקטואלית. האדם האירופי חייב לדעת את מקומו

<sup>11</sup> נתן אלתרמן, 'טיול', במעגל: מאמרים ורשימות תרצ"ב-תשכ"ח, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב תשל"ה: (להלן: אלתרמן, במעגל), עמ' 103 – 114.

בעולם ולזכור את זכויותיו וחובותיו בו. הצרפתי חייב לזכור כי שטחה של צרפת הגדולה הוא 12.5 מיליון קמ"ר ומספר תושביה – 100 מיליון, ואילו צרפת האירופתית איננה אלא החלק העשרים ושלושה ממנה.

אבל לא זהו המסר שמבקש להעביר אלינו המשורר. המסר שלו הוא במובן מסוים הפוך: 'בעמוק ובנצחי מותר האדם מן האדם אין'. ועל כן בעמוק ובנצחי פריז איננה אלא אנגקור ויער ונסן העירוני איננו אלא המשכו של הג'ונגל האפריקני. לדידו, התערוכה מעלה מעומק פריז הציביליזציונית את הפראות העתיקה הגנוזה בקרקעיתה. הרעיון הוא אותו רעיון המתרקם ומתגבש בשירי הכרך הג'ונגליים של אלטרמן, הממשיכים את מסורות הרומנטיקה והסימבוליזם, שהציגו את הכרך המודרני כיער עד. כמוכן, התערוכה מערבת בשלל זיקוקין די נור את החדש בקדום, והדבר נעשה אולי בטעם רע של תפאורת סרט הוליוודי. אבל אלטרמן אינו דוחה את התערוכת המתקבלת מן הצירופים ה'קייטשיים' של עיר ויער. בעיניו זהו 'בבל ולא בליל, ערב-רב ולא ערבוביה'. היסודות המנוגדים נובעים ממקור אחד. ולכן מניח המשורר לעצמו ללכת שבי אחרי הפנטסמגוריה הצבעונית שמציגה התערוכה:

חג על האיים, אור מסתורין ואפלולית. עופות-חמשל גדולים מניעים בכנפיהם, קוראים לבוא. דאנסינגים רוגנים... בית-קפה סיני... הודו רוקדת עלופת צעיפים... נחשים מתפתלים לקול חליל... פולוניזית שחומה, גמישה כחתול-פרא, שרה מתוך הנשמה...

רוע טעם, הלא כן? רומאנטיות רקובה... אני עונה כך: הרקוב, רבותי, מפרה את השדות... (114).

הרפורטז'ה של אלטרמן היא המשך ישיר של שירתו בת-הזמן ועדות נאמנה להתגבשות כמה מדימויי היסוד שיפרנסו את מיטב שירתו בעתיד.

דן מירון, "פרפר מן התולעת", בהוצאת האוניברסיטה הפתוחה [2001]. © [2026]. כל הזכויות שמורות לאוניברסיטה הפתוחה. באדיבות האוניברסיטה הפתוחה.