



## מתוך 'פרפר מן התולעת' / דן מירון

### שיחה שמינית

הדימוי של אלטרמן כמחברם של שירים 'גדולים'

חודשי הלימודים האחרונים בנסי – אפריל, מאי, יוני 1932 – העמיסו על אלטרמן נטל לימודי כבד! השלמת עבודות, והכנה לבחינות הגמר שנערכו בסוף יוני ובראשית יולי. ההורים בתל-אביב הבחינו בהתקצרותם ובסתמיותם של המכתבים שהגיעו הביתה, והבינו ללבו של הנער העסוק והלחוץ: 'לא נדרוש ממך יותר בשעת חירום זו של בחינות גמר', כתב האב בהשלמה ב-25 ביוני 1932.<sup>1</sup> למרות זאת, לא שבת עטו הפיוטי של אלטרמן גם באביב 1932, והוא כתב ופירסם כמה שירים – אמנם, לא רבים – ב'כתובים' וב'גזית' בחודשים אפריל, מאי ויוני. אולם אלה היו, שלא כמנהגו, שירים קצרים, ומהם אף קצרים מאוד, כגון 'אופליה' (שלושה בתים) ו'סנוורים' (חמישה בתים). ייתכן שהלחץ שהמשורר הצעיר היה נתון בו בתקופה זו של השלמת לימודיו היה בין הגורמים – ודאי שלא היחיד או גם העיקרי שבהם – שחוללו תמורה משמעותית זו בכתיבתו הפיוטית. החתירה אל הקיצור היחסי היתה מסימניה הבולטים של התמורה, אף כי ההבדל הכמותי הבולט לעין בין השירים החדשים לאלה שקדמו להם לא היה אלא גילוי חיצוני של תמורות פנימיות.

כפי שראינו, בשנה שחלפה מפרסום 'בשטף עיר' במרס 1931 ועד לפרסום 'קונצרט לג'ינטה' בחוברת 'גזית' הראשונה בינואר 1932, ופרסום 'ליל קרנבל' בשני המשכים ב'כתובים' במרס 1932, כבר נקבעה דמותו של אלטרמן כמשורר מתחיל, בעיקר כמחברם של שירים 'גדולים' רפסודיים – שירים ארוכים, בעלי מבנה פוליצנטרי, תימטיקה הטרוגנית, וטונליות מוזיקלית רבת מפנים ורגיסטרים. במידה מסוימת כבר זוהה המשורר הצעיר עם הז'אנר או התבנית הרפסודיים. ביחוד סייע 'קונצרט לג'ינטה' בהקבעת הזיהוי הראשוני הזה, בזכות מימושה המוצלח של תבנית ה'קונצרט' בשיר זה.

<sup>1</sup> המכתב נמצא בארכיון אלטרמן.

לאמיתו של דבר, 'קונצרט לגיינטה' היה ההצלחה הגדולה הראשונה בתולדות ההתקבלות של אלטרמן, והוא עורר את התפעלותם לא רק של בני דורו של אלטרמן (חיי גמזו שיגר אליו מפריז ב-3 בפברואר מכתב נלהב<sup>2</sup>) ושל אביו, אלא אפילו של שאול טשרניחובסקי, שהיה אולי האיש האחרון שממנו ציפה אלטרמן לאישור ולעידוד. נראה שהנושא הארוטי המומחש היטב והווירטואוזיות המוזיקלית קנו את לבו של מי שארוטיקה ומוזיקליות רוננת היו מסימני ההיכר של שירתו.<sup>3</sup> עם זאת, התעורר באלטרמן הצורך לנסות את כוחו בשירים מסוג אחר, קצרים הרבה יותר, מונוצנטריים מבחינה מבנית, אחידים מבחינה תימטית, ולכידים מבחינה מוזיקלית.

כאמור, ייתכן שצורך זה חודד מטעמים 'פרקטיים', שלחץ הלימודים והבחינות היה רק אחד מהם. טעם פרקטי אחר התמחש ככל שנוכח המשורר הצעיר לדעת כי כתבי-העת בארץ ישראל, שבהם רצה להדפיס את שיריו, התקשו מאוד בפרסום דברי שיר ארוכים, דבר שהביא לקיצורי עורכים שגרמו לו מורת רוח רבה. אפילו 'קונצרט לגיינטה' קוצר לא במעט. העורך גבריאל טלפיר, אשר מורת רוחו של המשורר הצעיר שודרה אליו באמצעות שתיקתו המוחלטת (מחבר ה'קונצרט' נמנע מכל תגובה על חוברת 'גזית' שנשלחה אליו) ובדברים מפורשים שאמר לו האב יצחק בפגישה אקראית, שיגר לאלטרמן מכתב התנצלות מבולבל, שבו תירץ את מעשה הקיצור בטעמים של כורח ואין ברירה, ובטענה שהקיצור היה 'הכרחי דווקא בשביל הצלחת השיר מבחינת תפיסתו הכללית'.<sup>4</sup>

קשה הרבה יותר, מבחינתו של אלטרמן, היה הקיטוע והשיסוע של 'ליל קרנבל' בידי עורכי 'כתובים', שגם עיכבו מאוד את פרסום השיר מחמת אורכו. 'מדוע שסעתם את השיר?', שאל-התריס אלטרמן במכתב מלא דכדוך ששלח לעורכים. 'האם הקטעים שנשמטו גרועים הם מאלה שנותרו? האם אין ההשמטות גורעות

---

<sup>2</sup> גמזו כתב בין השאר: 'קראתי את "הקונצרט לגיינטה" – קראתי. כמעט שנתי. מצאתי בו צלילות רעננה, טוהר (ידוע לי מכבר) תחושת, עושר סגנוני (ארכיון אלטרמן).

<sup>3</sup> במכתבו מ-2 ביולי כתב יצחק אלטרמן לבנו על תגובתו של טשרניחובסקי את הדברים הבאים: במקרה נודמנתי השבוע עם טשרניחובסקי באחת המסעדות בירושלים. הוא סעד על השולחן הסמוך לי, ועל ידו ישבו הזו ועוד ברנש אחד מתוק מאוד. כנראה, סופר צעיר, לאחר ששני אלה נפטרו והלכו להם נגשתי אל שולחנו ואמרתי: תרשני להשתמש בהזדמנות זו לשאלך אם שמת לב לסופר צעיר שהתחיל מפרסם את דבריו בשנה האחרונה. שמו נתן אלטרמן ואני אביו.

א, נתן אלטרמן בראווא, בראווא! אתה יודע, הצעיר הזה גרם לי אי נעימות רבה: כשנתפרסם השיר הראשון שלו ביגזית' חשבתי שהוא הכתבן אלטרמן והיה תמוה בעיני מאוד מהיכן לזה כתיבה כזו? ומכיון שלא עלה על דעתי שזו אחר ושנתחלף לי אלטרמן באלטרמן והנה אתה אביו. בראווא, בראווא. התחלה מצוינת, נחכה ונראה מה יהיה הלאה... (ארכיון אלטרמן).

<sup>4</sup> מכתבו של גבריאל טלפיר לאלטרמן מיום ט"ז (חסר החודש) תרצ"ב (ארכיון אלטרמן), הרי כמה ממשפטי ההתנצלות של טלפיר בעניין הקיצורים שהובאו ב'קונצרט לגיינטה':

אתה בוודאי חושב שעשינו זאת מתוך זדון או כדומה. אם כך הדבר, אינך אלא טועה. לא מינייה ולא מקצתיה. מה שעשינו לא מתוך שרירות לב עשינו, כי אם מתוך הכרח – לו היית כאן, בירושלים, והיית צריך להדפיס את הדבר, דומני שהיית ביתר קלות תופס את המצב. על כל פנים דע לך שלא מתוך רוע לב עשינו זאת, זה היה הכרחי – דווקא בשביל הצלחת השיר, בשביל שלמותו מבחינת תפיסתו הכללית. אני מקווה, שבשל כך לא נעלבת...

הרבה דווקא מרושם השיר? אין אני מדבר על שלמותו העניינית [הנושאת והסיפורית], לדידי זהו גורם שני במעלה. האם אין בצורה הנוכחית רווח ברעש והפסד בנגינה? האם אין אתם מצטערים, ולו מעט, על הפגיעה ששיר כזה פוגע בכבוד "הכתובים"? (דורמן, 97). השאלה האחרונה מעידה שהשיר בנוסחו המקוטע נראה לאלתרמן פגום לחלוטין ופוגע בשמו הטוב כמשורר. הוא נוכח אפוא לדעת שעליו לנסות לבטא את עצמו בתבניות שיר קטנות ומרוכזות יותר. אמנם, עם שובו ארצה בקיץ 1932 החל בעבודתו על שירו המקיף והגדול ביותר עד אז, 'ניחוח אישה', שבו הבליע גם שירים וקטעי שירים קצרים יותר שכתב קודם לכן.

### המעבר אל שירים קצרים

בין כך ובין כך, ברור כי באביב 1932 התחולל ביצירתו איזה מפנה עקרוני, שהיה כמובן לא רק בעל אופי כמותי או צורני. הטעמים ה'פרקטיים' שהוזכרו רק זירזו את התגבשות עיקרו הפואטי המהותי של מפנה זה. ואומנם, כתיבת השירים הקצרים יחסית לא היתה בבחינת חידוש לגבי אלתרמן. לא רק שירי הילדות והנעורים שלו היו ברובם שירים קצרים, בני בתים אחדים, אלא אף המחברת 'שירים מצרפתי', שהשירים שנרשמו בה חוברו ברובם בשנים 1930 – 1931, הורכבה כמעט כולה משירים או קטעי-שירים קצרים.

ההיאחזות בשיר ה'גדול' מן הבחינה הנושאת וההטרונגנית ומן הבחינות הטונלית והמבנית איפיינה את פריצתו של המשורר לרשות הרבים, את יציאתו אל הבימה הספרותית הציבורית, וביטאה איזה צורך ב'הצדקת' החשיפה העצמית הזאת על ידי יצירת איזון בין היסוד החווייתי-האישי שבשיר ובין היסוד ההגותי-האובייקטיבי שלו. הפומביות של השיר המודפס חייבה כביכול מתיחת גשרים בין האישי לקולקטיבי, בין הרגשי לשכלי, בין העכשווי להיסטורי או גם לאנתרופולוגי. גישורים אלו הם שחייבו את התפרסות השיר על פני מרחבים כמותיים גדולים וגם את הקומפוזיציה ההטרונגנית, קו התקדמות מלא מפנים וקפיצות, והמרת הרגיסטר המוזיקלי. מתכונת זו איפשרה לאלתרמן המתחיל להופיע בציבור כמשורר של נושאים גדולים, חובקי זרועות עולם, וכמי שמסוגל להעניק עיבוד שירי להוויות חברה ותרבות מרכזיות: שקיעת הציביליזציה האורבנית, הסתלפות דמותה של האישה בחברה המודרנית, וכו'. אבל מתכונת זו חשפה את המשורר הצעיר לסכנות חמורות של דברנות מייגעת, דיוניות יובשנית, 'אינטלקטואליות' לא בשלה, ורצינות יתרה, רצינות של נעורים. כל הפגמים הללו ניכרו היטב ב'ליל קרנבל', שהנחיל

אכזבה לאלתרמן משום שפורסם בקיצורים דרסטיים, ואילו את הקורא הוא מאכזב כמדומה למרות הקיצורים האלה.

מותר להניח שאלתרמן החל לחוש באיזו עייפות ביחס לשיר הרפסודי הגרנדיזוי, התעורר בו צמא להתבטאות תמציתית יותר, הפועלת בכוח דגם מוזיקלי אחד ומרוכז, תמונה פיוטית סוגסטיבית אחת או ג'סטה רטורית אינטנסיבית אחת, ולא בכוח הפירוט הדיוני-המושגי הרחב. ייתכן שהתעורר בו גם הצמא ליצירה בז'אנרים שיריים 'קלים' יותר, המאפשרים עיצוב עמדה שירית רצינית פחות אבל מתוחכמת יותר; עמדה שיש בה ריחוק הומוריסטי מסוים של הדובר השירי מה'אגו' הסובל והמדוכא, או תגובה סטירית-סרקסטית כלפי החברה והסביבה העירונית, אשר עד כה הוא עיצב כמין תפאורת בימה של אופרה היסטורית טרגית או מלודרמתית, אופרת 'שקיעת המערב', בעיקרו של דבר, החתירה לשיר קצר, מרוכז, לכיד, בעל ממדי השתמעות מצומצמים יותר ביטאה עתה התפתחות שמותר לקשר אותה בהתבגרות אינטלקטואלית ובעידון הטעם האסתטי.

המעבר לא היה קל והוא הציג לאלתרמן מבחנים אשר רק בהדרגה עלה בידו לעמוד בהם במידה מסוימת של הצלחה, בראש ובראשונה משום שהגרנדיזויות, החתירה לגודל התימטי, לרצינות ההגות ולרחוב המשמעות התרבותית היו תכונות אימננטיות באישיותו השירית, והן נותרו כאלה לכל אורך דרכו. המשורר הבוגר יותר הודה בהן בפה מלא. 'זה השיר אל בינה נשאתנו ואל גודל', קבע ב'השיר הזר', השיר הארס-פואטי המרכזי של כוכבים בחוץ. בהמשך דרכו אמנם למד לפתח בהצלחה עצומה שירה של ז'אנרים קלים ואף קלילים, אבל הוא נשאר תמיד מושרש בקרקע שירת הבינה והגודל הרצינית והאימפוזנטית. המעבר מן השיר הרפסודי הגדול, שאיפשר לו מתן ביטוי ראשון לתכונות מהותיות אלו שלו, לז'אנר של השיר הלירי הקטן, הציב אפוא לפניו בעיה חמורה. היה עליו למצוא דרכים לשוות לשיר כזה, למרות קוטנו, ממדים מונומנטליים. לשון אחר: היה עליו למצוא אמצעים שיריים בעלי תכונה 'מגפונית', שיגבירו את עוצמת הקול של השיר הקטן מבלי שיגדילו את נפחו ויאפשרו מעין פלא של הכפלת האפקט תוך צמצום דרסטי של רכיבי המערכת המפיקה אותו. מלכתחילה הזמין המהלך הזה כישלונות אל קטנים, כגון בשירים 'גולגולת' ו'ציפייה', שנכתבו וראו אור בשלהי 1931 ובראשית 1932, כשדעתו של אלתרמן עדיין היתה נתונה בעיקר לשירים רפסודיים גדולים.

## גולגולת : 'נשגב שלילי' לא משכנע

ב'גולגולת' (שירים 1931 – 1935, 33 – 34), שיר הכתוב כמונולוג חרישי שמשמיע אדם באוזני רעהו, אלתרמן ניסה 'להתגבר' על ממדיו הצנועים יחסית של השיר (אחד עשר בתים מרובעים) באמצעות התגלית ה'סנסציונית' שגילה הדובר באחד הלילות שבו שהה במחיצת רעו : 'רַעַעַע עם רַעַע/דיבשנו גַּבִּים כגמלת רובצה'; 'תוכנו יש סוד'. הדובר נחבט לפתע בסוד הזה כמו משוט המכה ללא אזהרה באיזו קרקעית קשה ('משוט שרקע') – סודו של השלד המסתתר מתחת לבשר גופנו, סוד הגולגולת הנחבאת מתחת לימסווה הילולים – טְווי שריריו של קלסתר פנינו. בקצרה, סוד המוות הנחבא בתוכנו מרגע הולדתנו, ומלווה אותנו לאורך כל מסע חיינו : אהבות, שנאות, חיפושים וגילויים. מעבר לכל אלה צוחקת-לועגת הגולגולת, וצחוקה זר לחיי בני האדם : לרעים ולטובים שביניהם. חידת האדם נפתרת, בסופו של דבר, כשאבא נחצי מכסה אותו בטלית, ולאיטה נקלפת מסכת פניו החיים : 'עד פרוץ מסנוורת-ערריה מני לְקָד/גולגולת מותו הזרה'. בינתיים כל גוני הארשת האנושית, כל משחק החיים שבפני האדם – האישון הדומע, הפה המעוקם, המצח המעלה קמטי מחשבה – אינם אלא מסווה ליצחק גולגולת מסתתר'. השיר אמור להעביר בנו צמרמורת, לזעזע אותנו בכוח ההכרה באמת אכזרית ומשתקת, ובאמת אינו אלא פיתוח חסר השראה של 'רעיון' פסידו-בולדרי נדוש, שטחי, שהוא היפוכה הגמור של התחושה היסודית שמצאה את ביטויה בשירתו הבוגרת של אלתרמן. בשירה זו הוא ראה במוות הוודאי המסתתר בתוכנו ומתגלה סביבנו לא מציאות המבטלת את ערך החיים ומציגה אותם כמסווה כוזב על פני 'אמת' שלדית, אלא מציאות המעניקה לרצף החיים הקצר את החיוניות המופלאה שלו ואת משמעותו הקיומית והמוסרית. בשיר זה, אלתרמן הצעיר עדיין הניח לעצמו להיבהל תיאטרלית מן הגולגולת העירומה ולגלות בה אמת כה פתאומית ומהממת, שיש בה להעניק לשיר מעין מונומנטליות המושגת באמצעות הלם, מעין מימוש שליליל של קטגוריית 'הנשגב', ועשה זאת עדיין ללא מיומנות פיגורטיבית. המטפורה האפקטיבית היחידה שבשיר היא זו המשווה את ה'גילוי' הפתאומי של הגולגולת לתנועת חתירה של משוט, המכה לפתע בקרקעית קשה. מטפורה זו מכינה – ברמה של הפשטה - את מכלול התיאורים הנתורליסטיים העוסקים בקושי הגרמי של הגולגולת, המסתתר מתחת לרוך הכיסוי של הבשר והמגע. לעומת זאת, השיר רווי מטפוריקה מליצית או היפרבולית, ניגודים סימטריים, שאינם מוצדקים על ידי התוכן (יאהב עדי שְׁטֵם וישנא עדי אֶהב'), אפיטטוניים בומבסטיים ('לילות מבשילי הזממים'), ושאר סממנים של שירה בלתי בשלה.

## 'ציפייה': בלדה לא אפקטיבית

ב'ציפייה' (שירים 1931 – 1935, 40 – 41) אמור הריכוז של השיר, המאפשר את קיצורו היחסי (שישה בתים בעלי שישה טורים כל אחד) להסתמך על סיפור פתטי במיוחד, מעין הסיפורים הבלדיים או המיתיים שאלתרמן תירגל בעקבות הדוגמה הבודלרית, (שהיא עצמה מוססת על מודלים מיצירת אדגר אלן פו), ושילב אותם בנקודות השיא במערכים המורכבים ל השירים הרפסודיים. הפעם צריך הסיפור הבלדי לתמוך בשיר שלם ולהבטיח את רושמו ה'חזק', וספק אם הוא עושה זאת. איש זקן ניצב לבדו בחדר אפל מול אח בוערת באודם ובאפר גחליה ('הִתְמַיִם שיִבְצוּ אוֹדֵם זַע וּשְׁבִי'). הוא מתעלם מקיומו של הדובר, מעשן את מקטרתו, אך לבסוף הוא מדבר, מספר זיכרונות. מילותיו 'מרגיזות' ומסעירות את נפש השומע כ'נבואות האבן' שהוטלו אל 'מנוחת מִימֵי'. סיפורו: הוא, הזקן, חיכה לה, לה ולא לאחרת, 'הרבה הרבה ימים', והיא השתהתה ולא באה. במתח הציפייה סילק הדובר מעליו כל אורח שהגיע, אטם את תריסו לרחוב, התבודד והתנתק מן הסביבה, והתרכז כולו בציפייתו. בסופו של דבר, כשאותה 'היא' כבר הגיעה, שילח האיש הבודד גם אותה לדרכה משום שהפך את הציפייה למוקד הנפשי היחיד שלו. הוא עסוק מאוד, אמר לה, 'מחכה למשהו...'. ואל לה להפריעו בנוכחותה.

הסיפור, שהמשורר מנסה לשלב בו קטעי דיבור מגומגם, בצד קטעי תיאור והגות מטפוריים, אינו משכנע לא בהגיונו הסיפורי ולא בעיצובו הסגנוני. לא ברור, למשל, מדוע הוא אמור לזעזע את נפש השומע 'בנבואות האבן' שהוטלה אל תוך מי מנוחות. כלומר, מהי הנבואה המשמעת ממנו. חרדתו העמוקה של השומע חייבת ללמד שהעיוות שהתגלה בחיי הזקן שנלכד בציפייתו עלול להתגלות גם בחייו הוא. אבל השיר אינו מבהיר, ולו גם ברמז, מדוע וכיצד דבר כזה יכול לקרות. וכך נעשית סערת הנפש של השומע מלודרמתית ו'תפאורתית' בלבד. גם לא ברור מדוע התעלמותו המוחלטת של הזקן מאורחו, הדובר, בראשית השיר, העולה בקנה אחד עם תיאור ההתרכזות המונומנית שלו בציפייתו, מופרת לפתע ו'מעצמה הקָרָה עין הזיכרונות'. אם הזקן מסוגל להתפנות מציפייתו ולהעלות זיכרונות באוזני אזרח אקראי, האם לא היה מסוגל להכיר ולקרב את אהובתו, כשזו הגיעה סוף-סוף לביתו? לא ברור כיצד מתלכדים בשיח של הזקן בלבול ואלגנטיות סימטרית, דיבור יומיומי ('אני עסוק מאוד, אסור להפריעני... / אני... פה מחכה למשהו') עם מטפוריקה בומבסטית (נוסח 'פריצי העשתונות באזיקים אסרתי') ועם רטוריקה סימטרית של

טורים ניגודיים (כגון 'בְּדָמַע אֶהְבֶּהּ, בזעם הדמים; / בעין הנוחה, בזרוע העיוורת'), וכו'.

מבחינה תימטית, שיר זה מצטרף לשירת האהבה הטרגית של אלתרמן הצעיר, שירת הציפייה הארוטית חסרת התוחלת ומלאת הזעם והניכור, אך כשהוא לעצמו, כמבנה סיפורי ופיוטי, הוא מלאכותי ומאולץ, מלודרמטי ותיאטרלי במובן השלילי של המושג. תיאטרליות חיובית, מרשימה, נודעת בו רק לרגע: החדר האפל, המגלם את אטימותו של הזקן, והאח האדומה, המגלמת את התרכזותו הלוהטת ב'אידיאה פיקסי' שלו וכן את העובדה שחיי הפכו זה כבר לגחלים דועכות. המשורר הצעיר 'מנפח' ומגדיל את הנושא שלו, מעניק לו אבסורדיות טרגית (מרוב ציפייה ירשה הציפייה את מקום הדבר שמצפים לו), המושגת באמצעים קלים ופשטניים ואגב יצירת מצע סיפורי ומערכת סגנונית חסרת עקיבות והגיון פנימי.

אלתרמן למד אפוא בדרך הטעות והכישלון את קשיי היצירה של השיר המורכז, המצליח להעמיס מטען רב על רעיון אחד (רעיון הגולגולת) או על ג'יסטה דרמטית-סיפורית אחת (זו של הזקן בחדר בעל האח המבוערת). הוא ניסה, כבר לאחר השלמת 'קונצרט לג'ינטה' ו'ליל קרנבל', שיריו הרפסודיים הארוכים, לפנות בכמה שירים קצרים בכיוון מהופך: כיוון שיר אווירה קל, חסר יומרות, השואב את כוחו מהצגה הומוריסטית או סטירית של נושא, אשר היה יכול להיות מוצג גם בצורה אחרת.

### 'מזג-אויר': פנייה לעבר הפזמון

'מזג-אויר' (שירים 1931 – 1935, 51), שיר קצרצר, שראה אור בחוברת ב' של 'גזית', כמין ניגוד או היפוך של 'קונצרט לג'ינטה', השיר הגדול שפורסם בחוברת הראשונה, יכול לעניין אותנו כניסיון ראשון של אלתרמן להתקרב אל הז'אנר של הפזמון או השאנסון ההומוריסטי. השיר עוסק ב'בגידה' או בתרמית של מזג האוויר, אשר בעצם חודש מאי, ירח האביב והפרחים, נעשה עכור וגשום. מטר דליל אך טורדני ומתמיד, שהחל מחמת 'עקשנות גסה' ונמשך 'מתוך הרגל', הורס את מצב הרוח האביבי, משפיל חוטמים כלפי מטה ומטמין כפות ידיים רטובות וצוננות בתוך כיסים. אפילו הכלבים, אשר לכבוד האביב הזקיפו כלפי מעלה זנב גמיש, מהדקים עכשיו שן ומדבללים את זנבם הרטוב והמרופה. הכול מנסים להעמיד פנים שעולם כמנהגו נוהג; הכול – מלבד 'יפתי', שצבעה את שפתותיה בוורוד לקראת

האביב, ועתה פיה הוא 'עלבון ורוד' ורוטט. לגביה מזג האוויר הוא מעשה נבלה ו'לצון נבזה', ואילו המחזר המצטחק לעומתה - הוא הדובר - הוא 'גולם'. בזהווי משפיל זה של הדובר מסתיים השיר, שיש בו ריתמוס פזמוני קל, שימושים אקראיים אך מכוונים בסלנג גס ורחובי במיוחד ('הכל כמי שנתחרבן/ ומתראה אדיש...') ורמזים אפקטיביים בדבר איזו תת-עלילה של 'חרבון' סקסואלי, המתגלמת לא רק בתיאור כעסה של 'יפתי', אלא גם ואולי בעיקר במטונימיה של הכלבים מזוקפי הזנב, המדבללים עתה זנב שמוט, או גם בסינקדוכה של הידיים הקרות התחובות אל תוך עומק הכיסים.

השיר נשא חן בקלילותו ובפואנטה האוטו-אירונית שבסיומו, ואפילו שאול טשרניחובסקי אמר עליו שהוא 'קטן ונחמד'.<sup>5</sup> עם זאת, לא הסתמנה בו דרך שירית שהמשורר היה יכול ללכת בה. הוא קל משקל מדי, מרוחק מדי מן המוקדים הרגשיים המעניקים עוצמה ומלאות גם לשיריו ה'קלים' הטובים של אלתרמן. מבחינת הנושא הוא נוגע נגיעה קלה ורופפת מאוד בעניין שנעשה חשוב יותר ויותר לאלתרמן בשנה-שנתיים הבאות, והוא עניין התרמית או העמדת הפנים שההוויה העירונית מושתתת עליהם. נושא זה עתיד להתפתח בדרכים מעניינות בשירת האהבה של המשורר ('ניוח אישה') ובשירת הנוף העירונית שלו. הוא קשור עמוקות בקומפלקסים שהעלה המשורר מילדותו ומנעוריו, ובשלבם בשלים יותר של התפתחותו הוא יתגלגל בהשקפת עולם בוגרת ומעניינת, שתהיה מבוססת על ההכרה כי סוג מסוים של תרמית מונח בתשתית החיים הציביליזציוניים באשר הם, והוא פועל בהם פעולה חיובית, ומשום כך הכרח הוא לקבלו - אמנם מתוך מודעות מלאה לכזב שבו. כאן עדיין רחוק המשורר לגמרי מהכרה כזאת. הבדיחה על מאי שרימה ואיכזב (ובעקיפין גם על ה'כזב' שכיזב הדובר 'ליפתו') ועל הנערה המתריסה כנגדו נותרת ללא עינויי רגשי וללא פיתוח מטפורי מעניין, מעין זה שיעמוד לרשותו של אלתרמן בתוך זמן קצר, כגון בשיר 'ערב חג' שנדון בו בהמשך הדברים. ב'מזג-אוויר' יצר אלתרמן שיר קטן תרתי משמע, מועט בכמותו ובעניינו. גם בשיר זה לא גבר על הקושי שבהעמדת שיר קצר, שהוא מועט המחזיק מרובה. אם ב'גולגולת' וב'ציפייה' הוא יצר מועט המחזיק מרובה מדומה, מזויף, הרי ב'מזג-אוויר' יצר בפשטות מועט המחזיק מועט.

---

<sup>5</sup> ראו מכתבו של יצחק אלתרמן (לעיל, הערה 3).

## 'תזמורת': נושא נדוש במסגרת שכבר נוצלה

השיר 'תזמורת' (שירים 1931 – 1935, 52 – 54), שנכתב ופורסם ב'כתובים' בעצם ימי ההתכוננות האינטנסיבית ביותר לבחינות, אינו נבדל עקרונית מ'מזג-אוויר'. הוא ארוך יותר, והמשורר פורש בו נוף חברתי מגוון יותר, ובמידה מסוימת הוא המשך או פיתוח של קטע הפתיחה ב'קונצרט לגיינטה'. כמוהו, הוא מתרכז בהצגה קלילה של צעירה יפה, מעוררת הרהורי תאוה, בבית קפה, זמרת הפורטת על גיטרה באנסמבל משולש, ששותפים לו פסנתרן וכנר. בהתאם, המטפוריקה היא 'מוזיקלית'. כמו בשירים מוקדמים אחרים של אלטרמן, מתנהל כאן מעין colloque sentimental בין כלי הנגינה. הכינור הרגשני, המייצג את ההיבט המרכזי בהלוך-הרוח של הדובר, נשבע אהבה ומקונן על היטלטלות נואשת בין תקווה לייאוש. הגיטרה הקוקטית אינה אומרת הן ואינה אומרת לאו: היא מבטיחה משהו, אך אינה מבטיחה לקיים. השיחה נעשית מתוחה: הכינור תובע מן הגיטרה גילוי לב, או לפחות כנות טרגית ('שיחי: גם אני שומעת / את הילל האלוהי...!'), אך אין הוא נענה. עכשיו מתערב הפסנתר במלוא רעמו. הוא מאיים להפקיע את מיתריו ולהגיף את מכסהו לעד. אז, 'הבידום הפמי', והגיטרה תישאר 'בדודת קול' לעצמה, היא תבין כי 'קטונת... קטונת עד לעג / מול שירנו הגדול'. היינו, לגיטרה תינתן ההזדמנות להיווכח עד כמה דלת קול ודמות היא ללא הליווי העשיר של הכלים האחרים, ובמקביל, הנערה הקוקטית תגלה עד כמה דלה הווייתה בלי האהבה שהיא מעוררת באחרים.

למרות הקלות היעילה של החרוזים, אין בשיר זה התקדמות לעומת מה שכבר הושג בשירים דומים מוקדמים יותר; מה-גם שב'קונצרט לגיינטה' שימש טופוס דומה רק לשם העמדת הפרולוג, ובעקבותיו באו החטיבות המעניינות יותר. התרמית המוזיקלית של הגיטרה או של הקסטינייטות הובאה רק כמין רקע לחזיונות התאוה המטורפים של הדובר בחדרו הריקן, למשל הציפור הכחולה והנץ האדום. ב'תזמורת', המשל המוזיקלי-הארוטי היה צריך 'להרים' שיר שלם, ומשום כך פיתח בו המשורר אלמנטים שאינם שייכים לו, ושילובם בו אינו משכנע. ה'קונסיטי' המשועשע (פיתוח השיר כתלת-שיח בין שלושת כלי הנגינה) והנימה הקלילה אינם עולים בקנה אחד עם הדיבורים על ה'ילל האלוהי'. וכשמסתיים השיר באיומו של הפסנתר (המיוצג באמצעות המטונומיה המלודרמתית והמגוחכת-משהו של בלורית הפסנתרן המתחבטת מעל לקלידים 'כעוף כבול-רגלי') כי הגיטרה, שתיוותר לבדה עם צלילה קטני הנפח, תיווכח לדעת עד מה קטן הוא שירה 'מול שירנו הגדול' – אין אנו משוכנעים כלל שהלחן הארוטי הקליל של הגיטרה הוא אכן כה קטן, ושירים הסנטימנטלי-הבומבסטי של הכינור והפסנתר הוא אכן 'גדול'. חתימת השיר

בדברים על 'שירנו הגדול' מזמינה מאתנו, הקוראים, הכרה בשיר עצמו, 'תזמורת' של נתן אלתרמן, כבשיר 'גדול' בעוצמתו הרגשית, לעומת הקלות והזולת של זמר הגיטרה, ואיננו מסוגלים להעניק לו הכרה כזאת. אנו חשים כי התביעה הלא משכנעת הזאת נבעה באורח ישיר מתוך הצורך לקבוע גדולה ועוצמה לשיר שהוא בעצם קטן. שוב מתגלים כאן קשייו של המשורר בהתמודדות עם שיר קצר ומרוכז, וכתיבתו העמידה לפניו מכשולים שעדיין לא גבר עליהם.

כדאי לציין שבמערכת 'כתובים' הבחינו בחולשתו של 'תזמורת', שפיתח נושא נדוש (הפכפכותה של אישה נחשקת) במודוס שכבר נוצל על ידי אלתרמן ביתר יעילות בשירים אחרים. יצחק נורמן, שכעס על אלתרמן בשל עמדותיו הבלתי 'נאמנות' בפולמוס 'ראיתיכם שוב בקוצר ידכם', ועל עריקתו ממתחם 'כתובים' אל אכסניית 'גזית', שמח לכתוב לאלתרמן על הפגמים שב'תזמורת'. אלתרמן הגיב על מכתב זה ב-15 במאי תגובה אופיינית, שחציה הודאה כנה בחולשתו של השיר וחציה ביטול עצמי אירוני מתרפס-מלגלג:

דבריו על הפגם שב'תזמורת' הוסיפו לחזק את רגש החשד הזעיר שהיה בי ביחס לשיר הזה. אני כתבתי ושמחתי על הצורה החדשה (כלומר, המסגרת), שניתנה בו לנושא חבוט ועל-כן שלחתי. שנתיים של ניתוק מקריאה ספרותית (חוץ מן ה'כתובים' וה-*Nouvelles Littéraires* – מאומה! וכך עד עבור חדשיים...) משפיעות כנראה על כוח הדיון (דורמן, 98).

אגב הודאת בעל דין, אלתרמן מבליט את מה שנראה לו בכל זאת עיקרו של השיר – מסגרת הקונסיט המוזיקלי, הנשמרת בעקיבות לכל אורכו. ואגב ביטול עצמי, כמי שמחמת עיסוק בבוטניקה ובכימיה אוגרנית נמנע ממנו זה שנתיים – וכך עד עבור עוד חושיים (כלומר, עד תום הבחינות) – להשתקע בקריאה ספרותית, הוא משלח עקיצה קלה כלפי המכותב הביקורתי שלו. בכל זאת, הוא הקפיד במשך אותן שנתיים לקרוא לא רק את כתב-העת הספרותי הצרפתי הבולט אלא גם את ה'כתובים' המהולל, מבצר השירה העברית המודרנית, שהמכותב, יצחק נורמן, מפרסם בו את מאמריו ולוחם מעליו את מלחמות התרבות והשירה. והנה, אפילו הקפדה כזאת אין בה כנראה כדי לשפר את 'כוח הדיון' (כלומר, כוח הביקורת העצמית) השירי של משורר צעיר שנכשל. אלתרמן מציע לנורמן להחליף את ה'תזמורת' בשיר קצר אחר שהוא מצרף למכתבו, 'סנוורים', אבל 'תזמורת' נדפס, אם משום שהפגמים שבו לא הצדיקו, לדעת העורכים, את פסילתו המוחלטת, אם משום ש'סנוורים' הגיע באיחור (הוא נדפס ב'כתובים' כחודש ימים לאחר שנדפס 'תזמורת').

השיר 'סנוורים' שייך לקבוצת שירים קטנה שכתב אלתרמן באביב ובקיץ 1932, ובה ניכרת לראשונה הבנה אמיתית של האפשרויות האמנותיות הגלומות בשיר הקצר ובמה שיכול להיראות כ'מגבלותיו'. למעשה, רק בשירים אלו התחיל המשורר להתמודד בהצלחה עם הז'אנר הלירי הקצר, שנעשה אחר כך כה מרכזי ביצירתו. הוא למד מן הטעויות והמשגים של השירים הקודמים ולא חזר עליהם. כמו כן הוא גילה יכולת באיזון נכון של ההיבט ה'קטן' של השיר עם ההיבט ה'גדול' שלו. שכן, כאמור, לגבי אלתרמן לא היה השיר הקצר בבחינת אופציה פואטית אמיתית, אלא אם כן ניתן לו לעצב במסגרתו המצומצמת אמירה שירית מונומנטלית, שיש בה מן 'הבינה והגודל'.

### 'אופליה': כיבוש הז'אנר של השיר הקצר

ראשון בשירים החדשים הללו, שנוצרו בחודשי השהייה האחרונים בנסי ואחר כך בפריז ובארץ ישראל, היה השיר 'אופליה' (שירים 1931 – 1935, 55 – 56), מהישגיו הגדולים ביותר של אלתרמן בז'אנר של השיר הקצר בשנות יצירתו הראשונות. השיר נדפס – כנראה, לא במקרה – דווקא ב'גזית' (חוברת ו, יוני 1932) ולא ב'כתובים'. נראה שאלתרמן הקפיד להדפיס ב'גזית' שירים שהיו ממיטב יצירתו, אולי משום שלמד – ממכתבי אביו ובדרכים אחרות – שכמעט רק באמצעות כתב-עת 'ניטראלי' זה מגיעים שיריו לקהל קוראים רחב, שחברות 'כתובים' המחנאי-הפולמוסי אינן מעניינות אותו. רק באמצעות 'גזית' הגיע אלתרמן לקורא מעין שאול טשרניחובסקי, והוא היטיב לדעת, למרות הזדהותו הרשמית כמעט עם מחנה 'כתובים', את חשיבותו של 'חלון' פתוח כזה, המאפשר הוצאת ראש אל הרוחות המנשבות מחוץ לביתה הנצור והמסוגר של חבורת שטיינמן-שלונסקי.

הבחירה בדמות אופליה השייקספירית לא היתה מפתיעה. אהובתו האומללה של המלט, אשר אהובה לא רק נטש אותה בשיגעונו המדומה או האמיתי אלא גם רצח את אביה, בכוונה או שלא בכוונה, והיא איבדה את שפיות דעתה וטבעה בנהר – ספק מחוסר זהירות ספק במעשה התאבדות – גירתה את דמיונם של משוררים רבים. השירה האירופית של המאה התשע עשרה וראשית המאה העשרים הרבתה לעסוק בקהל הדמויות של המחזה 'המלט נסיך דנמרק', קודם כול כמובן בהמלט עצמו, אך גם באופליה, הורציו ואפילו בגרטרוד ובקלאודיוס החוטאים.

## 'אופליה': תקדימים ומודלים

אלתרמן יכול להכיר במקורם כמה מן השירים הבולטים ביותר שהוקדשו לאופליה: 'אל אופליה', שירו (או מחזור שיריו) של המשורר הרוסי הרומנטי הבולט אפאנאסי פֶּט; 'אופליה' של ארתור רֶמבו, מן הטקסטים ה'קלסיים' של הסימבוליזם הצרפתי; וכן 'שירת אופליה' של אלכסנדר בלוק ו'אופליה' של ולרי בריוסוב, שני משוררים רוסיים סימבוליסטים שהסתמכו בדרך הציטוט וההתעמתות הן על המודל הרומנטי הרוסי של פֶּט הן על המודל הסימבוליסטי הצרפתי של רֶמבו. המשוררים הסימבוליסטים התעניינו במיוחד בדמות הטרגית של הנערה משום שזו איפשרה להם לעבד שירית מצבים של שיגעון והתאבדות, ומשום שההיצמדות אל שירתה של אופליה – שירה של נערה מטורפת, ועל כן גם שירה מחוסרת 'היגיון' – סייעה להם ליצור רצף שירי לא הגיוני ו'מעורפלי', נעדר מוגדרות; כלומר, היא סייעה להם לממש אפשרויות מבע בעלות חשיבות עקרונית מבחינת הפואטיקה שלהם.

אלתרמן גילה בשירו הקצר בגרות ואפקטיביות אמנותית מפתיעות. הוא ניצל בו את הפופולריות של הנושא ואת ההדהוד הספרותי העשיר שלו, ואף למד מה שהיה נחוץ לו מכמה מן השירים שקדמו לשיר שלו. עם זאת, הוא לא חזר אל אף אחד מהם, אלא פילס לו דרך משלו בעיצוב הנושא. העיקר בעיניו לא היו שיגעונה והתאבדותה של אופליה כשהם לעצמם, אלא יחסו הדו-ערכי של המלט אליה ואליהם. כמו כן עניינה אותו התאבדותה של אופליה כמעשה שבו גילתה את יחסה הדו-ערכי להמלט. מה שהיה חשוב לו בפרשת יחסי המלט-אופליה היה הקשר ההרסני שבין השניים, שבו הוא גילה מעין מודל של היחסים בין המינים באשר הם. הכרה בהירה זו במוקד התימטי (היחיד מבחינתו) של השיר, שניתן היה לפתח בו הדגשים תימטיים שונים ורבים, איפשרה לו להעמיד טקסט קצר, לכיד מאוד, מרוכז ובעל אימפקט דרמטי רב.

קודם כול, אלתרמן ניצל את הפופולריות של סיפור אופליה ומותה לשם ריכוז וצמצומו של השיר. הוא הבין שאין שום צורך לשוב ולספר בשירו את הסיפור הידוע לכול על נסיך דנמרק ועל אהובתו שהתאבדה. יתר על כן, הוא הבין שהפופולריות של הסיפור והרשות שהיא מעניקה לו להניח כי כל קוראי שירו מכירים את פרטיו, מאפשרים לו ללכת עם הקוראים כברת דרך ארוכה לעבר מציאות שירית חידתית, שהיא בלתי מסתברת לפחות בקיראה ראשונה. הרקע השייקספירי והעיבודים המודרניים כבר יסייעו לקוראים במציאת דרכם בערפל שהוא יצר סביבם.

## 'אופליה': עמימות מכוונת

בכך ניצל גם אלתרמן הצעיר, כמו אלכסנדר בלוק, את נושא אופליה לשם יצירה של שיר שיש בו מן הסתום והבלתי מוגדר (אם כי לא מן הבלתי הגיוני, כפי שנראה) – מאווי פואטי סימבוליסטי שאלתרמן הצעיר, יחד עם מרבית חברי הקבוצה השלונסקאית, שאף לממשו. עם זאת, העמימות לא נועדה לממש כאן הוויה של שיגעון או לשבור את הרצף ההגיוני והתחבירי של האמירה השירית, אלא היא באה לסייע במסירה של הסבך הפסיכולוגי שגבר ואישה נתונים בו בקשריהם זה עם זה. כמו כן השתמש אלתרמן בעמימות לשם הגשמה מוצלחת במיוחד של אידיאל השיר הקטן ה'גדול' או המונומנטלי. העמימות עלתה בקנה אחד עם הנטייה למזעור אמצעי המבע אגב חתירה להגדלה מרבית של המשמעות ושל האימפקט הרגשי.

שלא כאלכסנדר בלוק, שכתב את שירו כמונולוג פנימי של אופליה עצמה, ושלא כרמבו ובריוסוב, שכתבו את שיריהם כפניות של דובר שירי אנונימי (נציג המשורר) אל אופליה, אך בדומה לאפאנאסי פֶּט, ובמידה מסוימת גם בעקבותיו, כתב אלתרמן את 'אופליה' שלו כמונולוג דרמתי של המלט (שירו של פֶּט ניתן להתפרש כמונולוג כזה, אף כי אולי אין זה הפירוש האפשרי היחיד). בחירה רטורית זו היתה הכרחית, מבחינתו של אלתרמן, שכן הוא רצה להמחיש בשיר מסכת יחסים דו-ערכיים, ומסכת כזאת יכלה להתגלות באופן יעיל רק בדברים שישמיע המלט עצמו באוזני אהובתו המתה. עם זאת, כמו אצל פֶּט, הדובר אינו מזוהה בשום מקום בשם המלט, ואף אין מוזכר בשיר כל שם שהוא, של אדם או של מקום, שההתייחסות אליו היתה יכולה להבהיר את זהות המדבר (השוו לשם דוגמה ניגודית את שירו של פול ורלן 'אל הורציו', שבו אמנם שמו של הדובר, המלט, אינו מפורש, אבל לעומת זאת נזכרים שמות ועניינים אחרים, המקילים מאוד על הזיהוי, כגון: 'ערפילי אלסינורי' או אפילו 'Ophélie, l'enfant aimable qui s' étonne'<sup>6</sup>).

אצל אלתרמן שמה של אופליה מופיע אך ורק בכותרת, ובכך הוא ממלא כמובן תפקיד מכריע בהבנת השיר ובמיקום הנכון של מרכיביו. למעלה מזה, בשירו, המונוולוג של המלט נאמר או נהגה במסגרת סצנית שאינה קיימת בשום מקור, ועל הקורא מוטל כאילו ליצור אותה בכוחות עצמו מפרטים בודדים, הניתנים לו בדרך עקיפין. יצירתה של סצנה זו התחייבה מן התוכן המיוחד שייחס המשורר לעימות המלט-אופליה.

<sup>6</sup> Paul Verlaine, 'À Horatio', *Œuvres poétiques complètes*, Gallimard, Paris 1962, p.323

## 'אופליה': רקע סצנו-סיטואטיבי מקורי ומרומז

במחזה השייקספירי קיים זימון סצני אחד, שבו המלט עומד פנים-אל-פנים מול אופליה המתה, והוא יכול להביט בעיניה היתלושות' ולדבר אליה. הנסיך חוזר לדנמרק באופן בלתי צפוי ממסעו הכפוי לאנגליה, שנקטע באמצעו. הוא נקלע לבית הקברות של הטירה המלכותית באלסינור ונתקל בקברנים הכורים קבר לאחת מגבירות החצר. משיחתם נודע לו שמותה היה כנראה מעשה של איבוד עצמי לדעת, ואלמלא ה'פרוטקציה' המלכותית שהנפטרת זוכה לה, לא היתה ניתנת לה קבורה נוצרית. לבית הקברות מגיעה הלוויה ובראשה המלך, המלכה ולארטס, אחיה של אופליה. המלט המסתתר (המלך עדיין אינו יודע על שובו הפתאומי מן המסע שהיה למעשה גירוש, במצוותו, ונועד להביא למותו) עד לוויכוח החריף המתפתח בין לארטס לכומר, שנוהר מלהרחיב את טקס הקבורה משום שמות הנערה היה 'מפקפק'. רק עתה מתבררת לו זהותה של הנפטרת. מזועזע, הוא יוצא ממקום מחבואו. כשלארטס, באבלו, קופץ אל הבור הפתוח שהגופה הונחה בו, גם המלט קופץ לתוכו, נאבקם האח הזועם ומכריז: 'אהבתי את אופליה. אהבת ארבעים אלף אחים, בכמותה המצטרפת, לא תשווה לזו שלי'. זוהי ההזדמנות לעימות הישיר של המלט עם אופליה, שעוד מעט יכסוה רגבי העפר.

אבל נסיבות דרמתיות אלו לא הלמו את הצרכים הפיוטיים של אלתרמן. הוא היה זקוק לעימות שהוי, מהורהר ופרטי, שיאפשר להמלט להעלות שאלות נוקבות אל מול גופת הנערה שהיתה אהובתו, ואף להשיב עליהן. המאבק הפיזי עם לארטס, הצהרות האהבה המתלהמות, וקהל הנוכחים הגדול, ובתוכו אמו ואביו החורג, לא התאימו לעימות מופנם מעין זה. לכן לא השתמש אלתרמן בסצנה שהעמיד לרשותו מחזהו של השייקספיר. עם זאת, הוא גם לא יכול להשתמש במסגרת המונולוג משירו של אפאנאסי פט, שבו משמיע הדובר (כנראה, המלט) את דבריו באוזני 'מלאכו', אופליה, כשהלה הוא כבר בחזקת 'צל קליל', רוח חרישית מעופפת, הסובבת סחור-סחור סביב קברה של הנערה המתה. לאלתרמן היה חשוב שהמונולוג של המלט שלו יושמע לנוכח גופתה הריאלית של אופליה, שעדיין לא נקברה, ועדיין ניכרים בה יופיה (היא מתוארת כ'ענוגה') ואותות מותה הנורא, מות חנק של טביעה (המתגלם בעיניה היתלושות', החורגות ובולטות כלפי חוץ). רק עמידה ישירה כזאת מול הגופה יכלה לקבוע את המסגרת הנאותה, מסגרת אקזיסטנציאלית מעיקה, לדברים המושמעים בשיר, ומשום כך לא היה ניתן לדחות את המונולוג של המלט לביקור בבית העלמין אחרי הקבורה.

אלתרמן המציא אפוא סצנה מעין זו : גופתה של אופליה, מטוהרת, מוכנה לקבורה, מוצגת בהדר באולם אפלולי – בכנסייה או בטירה. היא הושכבה על גבי ריפוד של משי מבריק בתוך ארון הבנה שחור מפואר. מכסה הארון עדיין לא סוגר, והנערה גלויה לעין, מוארת באור אבוקה שהוצבה למראשותיה. ברור שמנהגי קבורה אלו היו מבוססים על הווי המאה התשע עשרה ולא על זה של הרנסנס, שהוא הרקע למחזה השייקספירי. המלט מגיע למקום. הוא לבדו בחדר, ניצב למרגלות הארון, מתבונן בגופת אופליה, שקוע במחשבותיו וברגשותיו. ניתנו לו כל הזמן והשקט הדרושים להצגת השאלות ולמתן התשובות המרכיבות את המונולוג שלו. הקורא אינו יודע כמובן את כל פרטי הרקע הסיטואטיביים החשובים הללו. הוא צריך לייצר אותם לאט, במהלך קריאת השיר, בעזרת טורים לא ברורים, כגון: 'לקבנה – פֵּאור זהב, / באטון – פלדת אישות'; 'מה סופד, / מה סופד וכה לריק?...!'. מטורים כאלה הוא יכול להבין שהדובר של השיר ניצב מול ארון הבנה, שבבואת זהב של אבוקה בוערת משתקפת במשטח המבריק שלו ובאטון, אריג המשי המבהיק, המפרד אותו. עליו לקלוט גם את המשחק הפיגורטיבי ההופך את בבואת האבוקה למתכות – לזהב מפואר מזה, ולפלדה מזה. נוסף על כך עליו לקלוט גם את משחק המילים: פלדת אישות – פלדת עשות, ברזל. הקורא צריך להבין שהדובר כה שקוע במחשבותיו עד שבכי המספד שהוא שומע – בכיו הוא – מגיע אל אוזניו כאילו לא מתוכו וכמין רעש תמוה ונבוב שמקורו אינו ברור. מובן שמצויים בשיר פרטים המקילים עליו את מלאכת הרקונסטרוקציה של הסיטואציה, כגון הפניות אל הנמענת המתה כ'ענוגה' 'אהובה', 'אבודה', תיאור עיניה, זיהוי מקור האור המשתף בהן באבוקה שהוצבה 'למראשות', (לא נאמר למראשות מי או מה). אבל הסיוע שמגיש המשורר לקורא הוא מזערי. אין הוא מוכן לוותר – עד לסוף השיר – על אי-המוגדרות של המקום ושל המצב שהוא יצר. אלתרמן יצר כאן שיר סימבוליסטי מובהק.

העמעות הסיטואטיבי מפנה את תשומת לבנו מן המקום והנסיבות החיצוניות אל התהליך הקוגניטיבי, שהוא עיקר השיר. כאמור, אלתרמן כמעט אינו מעוניין בשיגעונה של אופליה, ולמעשה גם אין הוא מאמין בו. מותה של אופליה מתואר בשירו כאילו נגרם רק במקצת – אם בכלל – על ידי ההתפתות למקסם הקץ, או הרצון למצוא שלווה במוות. בעיקרו, הוא נועד לשמש כמי ןמסר פוגע, מעניש, המכוון לעברו של האהוב הזונח והנוטש, המלט.

כדי להדגיש אינטרפרטציה זו, שומה היה על אלתרמן להרחיק את שירו לחלוטין מן האימאז' המרכזי של אופליה, כפי שהוא עוצב בספרות המודרנית, קודם כול בשירו הידוע של רמבו, ובעקבותיו בעשרות שירים אחרים, וכן באמנות הפלסטית של

שלהי המאה התשע עשרה וראשית המאה העשרים : פרח לבן, גדול, צף לאיטו, נינוח ורגוע, על פני מי הנחל השחורים. אופליה, שבשיגעונה ליקטה פרחי בר על גדות הנחל, ושרה את שיריה המתוקים-המטופרים, הפכה בעצמה ליחבצלת גדולה. 'שיגעונה המתוק' לחש באוזניה פיתויי מוות. הימים המטורפים, הרוחות המגיעות מהרי נורווגיה הגבוהים, אנקות העצים ואנחות הלילה, וכן, כמובן, גם דמות האציל החיזור (המלט) – קראו לה אל מותה.<sup>7</sup> מכל אלה נותר בשירו של אלתרמן רק הטור: 'לחיים – מקסם הקץ', שבו המלט האלטרמני מזכיר לרגע את המדוחים המתוקים שאולי סייעו בדחיפתה של אופליה לעבר מותה, אם כי בו במקום הוא דוחה את הטענה שמדוחים אלו הם שהביאו להתאבדותה, בעיקרו של דבר. הוא 'מצטט' משירו של רמבו או מאזכר אותו בעיקר כדי לדחותו. לדעתו, לא הקול ההיפנוטי של הטירוף והמוות אלא הקול הזועם של האהבה הפגועה הוא שדיבר אל אופליה.

באותה מידה של קיצור הוא מצטט או מאזכר גם את פֶּט, ושוב בדרך של הסתייגות. בשירו של פֶּט, הדובר מתאר את השפעתה של רוח אופליה לא רק על הנפש אלא גם על הגוף, על 'החזה החולה'.<sup>8</sup> אף הדובר של אלתרמן מתלונן: 'מי רובץ', / מי רובץ על החזה?...'. אבל אצל פט מדובר בדמעות המביאות רווחה כלשהי לחזה החולה, ואילו אצל אלתרמן רובצת המחשבה על אופליה כמין נטל רועץ על חזהו של המלט, והדמעות עליהנשפכות 'לריק'.

### 'אופליה': ציטוטים ניגודיים

בעצם הציטוט המהפך טקסט ספרותי או מסתייג ממנו, טקסט ששימש מין מודל ניגודי, אין כמובן כל חדש. ואלרי בריוסוב, למשל, החל את שירו על אופליה (שהיא לפי גרסתו לא נערה מטירת מלכים, שנפלה בכוונה או שלא בכוונה אל תוך נחל, אלא אישה מודרנית המטילה עצמה ב'שמחת התמכרות' מחלו בבית עירוני גבוה אל מרצפת רחוב הומה אנשים, מכוניות, חשמליות) בציטוט השלילי: 'את לא קלעת זרים [...]', / לא החזקת בידיים פרחים רעננים', שהוא היפוך הקביעה של פט: 'אופליה גוועה ושרה, / ושרה וזרים קלעה: / עם פרחים, עם זרים וזמר / שקעה אל קרקעית הנחל'; וכן גם היפוך הסיום בשיר של רמבו, שבו רואה המשורר לאור הירח את אופליה מחפשת את הפרחים שליקטה ועדיין הם צפים על פני המים, קלועים בצעיפיה הארוכים.

<sup>7</sup> Arthur Rimbaud, Œuvres complètes, Gallimard, Paris 1972, pp. 11-12 עמי 648 – 651.

<sup>8</sup> שירו של פט, ראו בנספח לשיחה זו, עמי 651 – 653.

אזכוריו הניגודיים של אלטרמן הם ייחודיים משום שהוא נמנע מלעצב את המציאות השירית כהיפוך ישיר או כתמונת תשליל של המציאות שעוצבה בשירים הקודמים. תפקידם התמצה בהפניה זהירה של הקורא אל העיקר הפרשני של השיר – מן הצער, הדמעות, השיגעון והמוות אל יחסי אהבה-איבה, אל הבכי ה'ריק', הנבוב, שיש בו גם שמחה, אל המועקה הנפשית, היכולה להפוך גם לחוויה משחררת.

'אופליה': מונולוג דרמי מקובע, מבוסס על תבנית חוזרת על עצמה

אלטרמן פיתח את שירו על אופליה לא כמסכת של אמירות אלגיות אלא כמסכת דרמתית של דיאלוג פנימי, שכולו שאלות ותשובות. אולי משום כך נפתח השיר – מונולוג שמשמיע או הוגה דובר לא מזוהה בנסיבות לא מוכרות, ובתחילה גם לא מובנות לקורא – בצורה מפתיעה, אפילו מטעה במכוון. המשורר לא ניסה לשוות לשיר אופי של מונולוג דרמטי 'שייקספירי': רצף של הגיגים, רגשות, טענות וזיכרונות הנתונים במסגרת סגנונית ורטורית, המעניקה להם סדר פיוטי מבלי שתיטול מהם את השטף הדיבורי. השירה הרומנטית והמודרנית חזרה פעמים רבות מאוד אל המתכונת המונולוגית הזאת ושיחזרה אותה בדרכים שונות, אגב ניצול מרבי של המיזוג הנוצר בה בין הסדר וה'גובה' הפיוטיים (משקל, סגנון פיוטי, שימוש רב בלשון פיגורטיבית) ובין החופש הדיבורי או האסוציאטיבי.

הוא בחר ללכת בכיוון הפוך לחלוטין. הוא עיצב אותו בשלושה בתים ארוכים, בני עשרה טורים קצרים כל אחד; בתים מעוצבים בוורטואוזיות, מוקדפים מאוד בסדרם המטרי והרטורי, ומתאימים בדיוק זה לזה. כל בית מתפצל בתוכו לשתי חטיבות, המשתחזרות לדיוקן בבית הבא, ובזה שלאחריו. הטורים שונים זה מזה באורכם, אך האורכים השונים חוזרים על עצמם במקומות המתאימים בכל אחד משלושת הבתים. המשקל הטרוכיאי נקטע בסופי הטורים, וטורים רבים בשיר, החל בטור הפותח 'מי ניצב', יכולים להיקרא גם כרטוים אנפסטיים (uu - / במקום - u). אבל הקיטועים מופיעים בצורה סדירה בנקודות מסוימות – של הדגשה או של מבע מתוח – בשלושת הבתים. מקלעת החריזה מסובכת (אבאבגאבגגב) אבל חוזרת על עצמה. בכל בית מופיע חרוז אחד של חזרה על אותה מילה, תמיד בטורים השני והעשירי (למראשות/למראשות; החזה; כה לריק, /כה לריק). כל בית נפתח באנפורה (שני טורים או יותר שמילות הפתיחה שלהן חוזרות על עצמן: מי ניצב, / מי ניצב; מי רובץ/ מי רובץ; מה סופד / מה סופד) וקרוב לסיומו בגמינציו (הכפלה של המילה או של צירוף המילים: אבוקה.../אבוקה...; מות-איבה.../מות-איבה...; בכי תודה... / בכי תודה...). נוספת על כל אלה תבנית השאלה והתשובה החוזרת על עצמה בכל

אחד מן הבתים ומפצלת אותו לשתי חטיבותיו. כמו כן חוזרת הפנייה הישירה אל הנמענת באמצעות תואר-שם בדיוק באמצע הבית (ענוגה, אהובה, אבודה), אחרי פנייה זו מופיעה בכל בית, בשני טורים, המורכבים תמיד מניגודים, הפיגורה של האוקסימורון (דבר והיפוכו: 'לחיים מקסם הקץ', / בנמר – חמלת השה', וכו'). כל המאפיינים הרטוריים, הסגנוניים והפרוסודיים הללו מעצימים את המבע המרוגש אך גם מהדקים אותו בתוך מסגרת פורמלית קשוחה ומלוטשת, שאינה מניחה מקום לתזוזה כלשהי בכיוון שאינו מכתב על ידה. וכך, במקום ליצור רצף מונולוגי 'טבעי', חופשי למחצה, במסגרת פיוטית 'פתוחה' של פנטמטר יאמבי, המאפשר פסיחות וגלישות, יצר אלתרמן מונולוג 'מלאכותי' במסגרת רטורית מוקפדת לעילא, החוזרת על עצמה בדייקנות. לעומת גודש הסדר, החזרה העצמית והסימטריה שבסגרת זו, אפילו הסדר המוקפד של הטורים האלכסנדרניים המחורזים במונולוגים של הדרמה הצרפתית הקלסית, שהיו כה קרובים ללבו של אלתרמן (ראה תרגומו **לפדרה** מאת ז'אן ראסין), נראה חופשי באורח יחסי.

### 'אופליה': ה'מלאכותיות' של המבע ממקדת ודורכת אותו – שאלות ותשובות

אולם במפתיע, ככל שהסדר, החזרה והקיבעון הרטורי בולטים ב'אופליה' ומרחיקים אותו מן הטופס המקובל של המונולוג הדרמתי, שהוא המקביל הקלסי של המונולוג הפנימי האסוציאטיבי המודרני, כן הם מסייעים במיקודו של השיר ובהעצמת חיוניותו הדרמתית. אלתרמן, מסתבר, לא רצה בגיוון, בתנועה החופשית וב'טבעיות' המבע של המונולוג, אלא חתר למבע ממוקד, דרוך, 'תקוע', צמוד כפייתית לעניין אחד. הסדר של המונולוג ה'מלאכותי' והאמנותי במודגש סייע לו ליצור מבע כזה. בראש ובראשונה הוא הבין שהחזרה הקיבעונית על מבנה השאלה והתשובה תהלוך לגמרי את הדגשים שהוא רוצה להבליט בהמלט שלו, שכן מבנה זה והחזרה עליו מייצגים מצב שבו קיימות זו בצד זו עמימות ובהירות, אי-ידיעה וידיעה. זהו מצבו של מי שמנסה בכל כוחו להדחיק או לטשטש אמת לא נעימה שהוא מודע לה ואף נדחף לתת לה ביטוי. באופן זה, השאלות שבפתיחה של כל אחד משלושת הבתים יוצרות מעין מיסטיפיקציה ארעית, חולפת, המפנה את מקומה במחצית השניה של הבתים להכרה הבהירה המגולמת בתשובות. כמו כן קיים בשיר לאורכו, בהתקדמו מבית לבית, מהלך של הגברת מודעות והבהרת הכרה. בכל בית יוצרות השאלות והתשובות כאחד תהליך של חשיפה עצמית מעמיקה והולכת.

הבית הראשון עדיין עומד בסימן של משחק מחבואים רטורי. הדובר מציג לנערה ה'ענוגה' המתה שאלה, אשר התשובה עליה היא כאילו ברורה. אולם יש מן האבסורד בעצם הפנייתה אל המתה; מה-גם שמתה זו עיניה 'תלושות', ואילו התשובה על השאלה שהדובר שואל מחייבת דווקא ראייה חדה וברורה. הדובר שואל מי הוא זה הניצב אצל הנערה המתה, תוקע את אישוניו בעיניה התלושות? התשובה המתבקשת היא כמובן: אני, הדובר, המלט, ניצב למראשותיך, אופליה, ונועץ את מבטי המהופנט בעיניך הפקוחות, הבולטות, עיני אדם שמת בייסורי חנק. אולם הדובר נמלט בגמישות מתשובה זו, שהיתה מציגה את העימות בינו לבין הנערה המתה בכל אימתו. לא הוא הניצב למראשותיה אלא משהו אחר, שהדובר מגלה את טיבו בהדרגה ערמומית על ידי ציונו כמשהו המעניק פיזור זהב לעץ ההבנה השחור ובבואה פלדית לברק האטון. דבר זה הוא האבוקה ש'נתייצבה למראשותי' – השימוש בבניין נתפעל משאיר מקום לאפשרות שהאבוקה עשתה זאת כביכול מרצונה. היא באה ונתייצבה לה למראשות המתה. כביכול רק האבוקה היא זו הנשפגת עם אופליה, ורק 'אישוניה' הם המשתקפים בזוגית עיניה המתות. אנו מבחינים בערמומיות שבבחירה במילה זו, שהיא מלשון 'אישון' ו'אש' כאחד, ולכן היא יכולה לייצג איש – הדובר – ואבוקה בעת ובעונה אחת. ובכן, לכאורה עדיין לא התרחש שום עימות של ממש. הפגישה שהשיר עוסק בה כאילו עוד לא קרתה, אבל ברור שהפגישה אכן קרתה, וככל שהדובר מנסה להתחמק ממנה, כן היא מעוררת בו ריגוש אדיר. ריגוש זה ניכר באנפורה העצבנית 'מי ניצב, מי ניצב', באלימות של הפועל 'תוקע', הבא לאפיין את המבט המזועזע שהדובר קובע בנערה המתה, במטפורה המחרידה 'עיניך התלושות', ההופכת את העיניים לכפתורים שנתלשו, ובהפגשתה של הברוטליות שבמטפורה זו עם העדינות המסוגנת שבפנייה אל הנערה המתה ב'ענוגה'. כל אלה ממחישים את המתרחשות הנוראה של הפגישה, שהדובר מתחמק ומתרחק ממנה באמצעות ההמרה של זהותו בזו של האבוקה – כביכול, לא הוא בא ו'נתייצב' לו למרגלות ארון המתים, אלא האבוקה היא ש'נתייצבה' למראשותיו. בבית הראשון דווקא השאלה היא המגלה את האמת הקשה, ואילו התשובה היא המעמעמת ומטשטשת אותה. סדר דברים זה יתהפך בשני הבתים הבאים.

'אופליה': 'גשם' רובץ ומכביד

הבית השני פותח בשאלה 'מי רובץ', אף היא שאלה 'מטעה', באשר היא מכוונת את הדעת אל הנמענת השרועה בכל כובד גופה המת על ריפוד המשי של ארון המתים

השחור. אולם מיד מסכלת השאלה שבהמשכה את הפנייה לכיוון הזה, מאחר שהיא מגלה כי אותו מי, שעל מיהותו היא שואלת, רובץ לא על האדמה או בארון מתים, אלא דווקא על החזה; ולא זו בלבד, אלא שהוא גם חי, מאחר שהוא 'רוכב ומתכווץ'. בסופה של השאלה אנו מגלים לא בישירות ולא בקלות – אלתרמן מנצל עד תום את אפשרויות אי-המוגדרות – שהשאלה אינה מכוונת לאובייקט פיזי הרובץ על החזה אלא לישות רוחנית או נפשית, שכן היא נבדלת ברביצתה ובהתכווצותה מן ה'גֶּשֶׁם' הנושא אותה. השימוש במילה 'גשם' בא להפיק מן השאלה, המגיעה לקצה, את התמצית האחרונה של הערפול האופייני לה. בעוד שבעברית המודרנית, כמו בזו המקראית, המילה מציינת אך ורק מטר, הרי בלשון הפילוסופיה של ימי הביניים היא מציינת גוף, גוש חומרי, גשמי, ומשמשת במובנה זה בלשון יחיד ובלשון רבים, 'גשמים'. בספר אמונות ודעות של רב סעדיה גאון (תרגום יהודה אבן תיבון) כתוב: 'אי אפשר שיהיה כוח לאין תכלית בגשם בעל תכלית'. יהודה הלוי אומר בהכוזרי (גם הוא בתרגום יהודה אבן תיבון): 'נפש מדברת, איננה גשם ואיננה נגבלת במקום'. הרמב"ם מגדיר את הגשם כדבר 'המורכב מחומר וצורה', ושמואל אבן תיבון, מתרגמו, מסביר שהוא משתמש במילים 'גוף' ו'גשם' באותו מובן.

אלתרמן 'בילבל' אפוא בכוונה את קוראיו, שהיו יכולים לחשוב שהוא מדבר באורח מטפורי על 'גשם נושם', שעה שכוונתו היא דווקא ליטרלית: גוף נושם. בתוך כך הוא מבהיר כי הישות הרובצת על ה'גשם' היא בהכרח נפרדת ממנו; היינו, היא לא גשמית. התרוממותה והתכווצותה אינן אלא תוצאת צמידותה לגוף הנושם, שהיא לפותה אליו בכוח רב, והיא מעיקה עליו בכובדה. בצורה זו העביר המשורר אל קוראיו את הבלבול שהדובר שרוי בו, והוא מתקשה לזהות את הישות שנטפלה אליו, רובצת על חזהו ואינה מרפה. השאלה 'מי רובץ' מכוונת לבירור מדויק של טיב ההרגשה המעיקה מאוד על הדובר אל נוכח גופת הנערה המתה.

### 'אופליה': מות-איבה

זוהי הרגשה המוחשת בגוף (האידיאה של הגוף המת המונח בארון) אך איננה גוף; היא מעיקה, אך הכאב או החנק הכרוכים בהרגשה זו אינם נגרמים על ידי גורם פיזי. ברור שהרגשה זו מקורה במותה של אופליה, אך מה במוות זה הוא המוחש להמלט כמעיק וכנוכח נוכחות גופנית קרובה כל כך? התשובה על שאלה זו ניתנת בהדרגה. תחילת המועקה מזוהה עם הפיתוי שמפתה המוות ב'קסמיו' את החי, כלומר, עם מדוחי המוות, עם התשוקה להפסקת החיים, הרצון להתאבד. המלט אולי מדמיין לעצמו את התשוקה והרצון הללו כפי שחשה בהם אופליה שעה שהיא

הניחה לעצמה להישמט אל הנחל ולטבוע בו, והוא שוקל אם המחשבה עליהם היא מקור המועקה שהוא חש; ושמא, הוא שואל את עצמו, ה'מקסס' הזה פועל גם בו בתוכו ('להיות או לא להיות?').

המלט האלתרמני דוחה מיד מחשבה זו ועובר לזיהויה של המועקה בדרך אחרת. המועקה, הוא חש, יש בה תערובת של 'חמלת הַשָּׁה' ואכזריות הנמר. משמעותם של הדברים עמומה והם ניתנים לפירושים ששונים, לפחות לשניים עיקריים: הדובר עצמו, המלט, הוא הנמר האכזרי (משום שהביא למותה של אופליה), אשר למראה גופתה מתעוררת בו לפתע חמלה עצומה, וניגוד פנימי זה בין האכזריות לרחמים הוא היוצר את המועקה הכבדה. הפירוש האחר: המלט מבחין באיזו תערובת מעיקה של נמריות אכזרית וחמלתיות כבשית, המגולמת בדמותה של אופליה, כלומר, הניגוד הפנימי מצוי בתוכה ולא בתוכו. לכאורה היא כולה קרבן, שה מובל לטבח ומעורר חמלה; אבל באמת היא גם נמר אכזרי. הטור הבא מבהיר כי הפירוש השני הוא הדומיננטי, אם כי אין הוא מוציא מן החשבון את קודמו, שהרי אין הוא אלא תמונת תשליל שלו, המלט מזהה את מותה של אופליה כ'מות-איבה' ומחזק זיהוי זה באמצעות הגמינציו המכפיל אותו. המושג מות-איבה איננו אלא היפוכו של המושג מות-אהבה (Liebestod), שהיה מוכר בעיקר על פי שימושו בטרסטן ואיזולדה של ואגנר. מות-אהבה מסמן התמזגות מושלמת של האוהבים במוות משותף. אלתרמן ממציא מושג המלמד לא רק על מוות נפרד אלא על מוות המכוון לפגוע באהוב.

באמצעות המושג הוא מפרש את סיפור המלט-אופליה כהיפוך סיפור טריסטן-איזולדה ומאיר באור חדש את מות אופליה שלא היה מעשה טירוף או תוצאה של אבדן האב אלא מעשה נקם שכוון נגד המלט. מה שנראה לו כגרום עיקרי בהתאבדותה של אופליה איננו שיגעונה ואף לא 'מקסס הקץ' שפיתה אותה, אלא איבתה אליו, אל הגבר האהוב של חייה, שנעשה מנוכר לה ב'שיגעונו', שהרי הוא שילח אותה מעל פניו בגסות ('אל המנזר לכי') והרג את אביה. המלט מפרש את התאבדותה כאקט של נקמה או איבה שכוון כלפיו, אקט פסיבי-אגרסיבי. מכאן המועקה הכבדה הרובצת על חזהו. במותה הצליחה אופליה לשלח בו ארס צורב והטילה בו, כקללה, סיוט האמור להעיק עליו, לרבוץ כחיה על חזהו, מעתה ועד מותו.

הערפול האופייני למרבית הבית מתפקד אפוא תפקוד פואטי ופסיכולוגי מלא. הוא יוצר מציאות שירית-לשונית מעורפלת ורבת-סוגסטיות, ובה בעת הוא מגלם תהליך נפשי עמום המגיע לפתע – בהכרזה הכפולה 'מות-איבה' – להתבהרות ולמודעות

מלאה. המלט 'הבין' פתאום את משמעות מותה של אופליה לגביו. הוא הכיר באשמתו – באחריותו למוות הזה. הוא מתריס כנגד אופליה הנראית כשיה תמה ופועלת כנגדו כנמר אכזרי, ובאותה שעה הוא מתריס גם כנגד עצמו. הבית כולו רווי דו-ערכיות קודרת ואלימה, שהשימוש במילת הפנייה 'אהבוה' כציון יחסו של הדובר אל הנמענת, מחריף אותה מאוד. מותר לומר כי אלתרמן עדיין לא יצר טקסט שירי דחוס ומורכב כמו זה שהעמיד בבית זה.

### 'אופליה': בכי-תודה

על רקע זה צופן הבית השלישי, המסיים, את ההפתעה או את הפואנטה של השיר. הפעם השאלה הפותחת מכוונת לא כלפי מישהו אלא כלפי משהו. הדובר שומע 'משהו', צליל מוזר של מספד, הבוקע אגב בליעת דמעות. הוא מזהה אותו עם בכי אבל של צער שהוא 'לריק', לשווא. אין הוא שואל מי הוא הבוכה, מאחר שהתשובה ידועה לו: הוא עצמו הבוכה, הסופד ובולע את דמעותיו. הצליל המוזר בוקע מתוכו. הוא שואל 'מה' הוא הדבר הבוכה. בהפיכת ה'מי' ל'מה' הוא מעניק לו מעמד נפרד מזה של האדם הבוכה, כלומר מן ה'אני' שלו, של הדובר. מדובר ב'דבר' מנוכר, מורחק, קשור בצער אמיתי אבל גם כוזב, מפני שהצער כאילו אינו שייך ל'אני'. מכאן שהסופד ספד לריק. באיזה מובן? האם המספד הוא לשווא, מפני שהצער כבר לא ישנה דבר, לא יתקן אף משגה מן המשגים שעשה המלט בהתנהגותו כלפי אופליה; או שמא המספד הוא 'לריק', מפני שיש בו מן הכזב או הנביבות, הנובעים מהדחקתו מן ה'אני'? האם הוא מספד 'לריק' במובן מספד חסר תועלת או במובן מספד חסר תוכן אמיתי, חסר כנות? שוב יצר המשורר מצב של אי-מודרות; הקורא אף אינו יודע בוודאות שמדובר בבכיו של המלט. הוא יכול לחשוב שהמלט שומע לפתע בכי של מישהו אחר, והמשורר אינו מסייע בחילוצו מטעות זו, משום שהוא רוצה שהבכי יזוהה כאילו הוא בוקע מתוך מישהו אחר, מתוך ה'אחר' שבהמלט עצמו, הקורא שיתעמק בדברים ייחס אותם לאישיות מפוצלת.

שוב נפתרת החידה בהדרגה בחלקו השני של הבית, המגיע צעד אחר צעד לעבר רגע הבהירות או ה'היוודעות' בסופו. תחילה הבכי מזוהה עם 'טלית החטא' לנשמה, נשמת הדובר, אנו מניחים. המטפורה 'טלית החטא' היא אוקסימורונית במובהק, כוללת דבר והיפוכו: טלית קשורה בהזדככות ובתפילה ולא בחטא. כאן הנשמה מסתירה את מערומיה לא בטלית התפילה אלא בטלית החטא – היא פונה לא לעבר החרטה האמיתית או הכוונה הדתית הכנה אלא בכיוון ההפוך. באופן דומה היא פונה לא למאור שבאש (זיק) אלא לאפר שבו, לכבוי שבדועך או למאופל שבבווער. כל

זאת על שום שבכיו של האבל הוא 'בכי תודה'. כאן מגיע הבית לשיאו, המתאשר בהכפלה שבגמינציו, ברגע ההיוודעות שלו. הבוכה מבטא לא את שיברון לבבו על מות אהובו, אלא את ההתפרקות וההשתחררות מהנטל של אהבתה. הוא 'מודה' לה על מותה, שהעניק לו חירות בלתי צפויה ממנה. משום כך הקינה היא 'לריק', כלומר, אין היא קינה אמיתית. כך 'משיב' המלט לאופליה: אם מותה היה מעשה איבה שכוון כלפיו, הרי בכיו ואבלו הם מחווה של תודה על מוות זה. משום כך נעשית אופליה עתה לא רק 'ענוגה' ואהובה', אלא גם ובעיקר 'אבודה'. היא אבודה לא רק משום שטבעה ומתה, אלא משום שמותה עורר תחושת רווחה במי שהוא היה אמור לעורר בו תחושה של חרטה וכאב. מבחינה פסיכולוגית, 'בכי-התודה' מורכב ודו-ערכי יותר מ'מות-האיבה'. הדובר מודע ל'חטא' שבו. הוא יודע שבכיו אינו תפילה זכה של צער אלא היפוכה: נפשו הבוכה עוטה לא טלית שכולה תכלת אלא טלית של חטא. המאור שבו עמוס אפר. למעלה למזה, ה'דבר' הבוכה בו הוא ה'אחר' שבו, הוא משהו ולא מישהו, איזה רגש או ישות פנימית שהדובר חש בחיץ שבינו לבין ה'אני' שלו. ה'אני' אולי שרוי בצער עמוק ואמיתי, אבל בתוך אותו צער כלול גם צערו הכוזב של ה'אחר', השמח להיפטר מנוכחותה המכבידה של אופליה. הרטוריקה של העמימות משקפת אפוא עמימות ודו-ערכיות פסיכולוגיות.

כך, בשלושה בתים עמוסים, ריתמיים ומוזיקליים, דרוכים רטורית ומקובעים במסגרת פורמלית הדוקה, הצליח אלתרמן להעלות מערכת מורכבת מאוד של רגשות מסוכסכים, שאהבה ואיבה, אבל ורווחה, מועקה ותחושת השתחררות משמשים בה בערבוביה. משפע הפרשנויות שאפשר לתת (ושניתנו) ליחסי המלט-אופליה (ביטוי לקונפליקט האדיפאלי, חיפוש העצמי והניסיון לממשו וכו' וכו') העמיד אלתרמן פרשנות מורכבת המתחמקת מהתחייבות בלעדית ועם זאת נאחזת אחיזה איתנה בחומר הפסיכולוגי המוחשי. כך, כפרשנות פיוטית של סיפור המלט-אופליה, השיר הוא מקורי ועומד בכבוד לצדם של שירי אופליה בולטים אחרים. חשוב מזה: אלתרמן הצעיר הצליח למצוא בו 'קורלטיב אובייקטיבי' פיוטי רב-רושם, שבאמצעותו החצין ואגב כך גם גיבש אסתטית את הסבך האלים של יחסי המינים כפי שהוא חווה וחש אותם. אך הוא עשה זאת בצורה מתוחכמת, מעודנת ומרומזת לעומת ביטויים אחרים של אותו סבך בשירתו המוקדמת. הוא גם עשה זאת בצורה תמציתית וממוקדת יותר.

מהרבה בחינות 'אופליה' הוא השיר האמנותי ביותר שכתב אלתרמן בשנים 1930 – 1932, בתקופה ה'צרפתית' שלו. טבועה בו בבירור טביעת האצבעות של משורר גדול, הבא אל השירה לא רק עם עולם פנימי מתוח ושסוע ועם צורך עמוק לתת לו ביטוי, אלא גם עם יכולת אינטלקטואלית ורטורית להעניק מבע לכיד, קוהרנטי, שלם,

לביטוי של העולם השסוע. פרסומו של 'אופליה' ביוני 1932, אחרי שירים בינוניים ואף גרועים כ'ליל קרנבל' ו'גולגולת' או אפילו 'מזג-אוויר' ו'תזמורת', היה בבחינת הפתעה מרעישה, שקבעה תאריך חשוב מאוד בתולדות ה'התגלות' של נתן אלתרמן.

### 'סנוורים': ההמשכיות של האמת שממנה נולד השקר

'סנוורים' (שירים 1931 – 1935, 57) ראה אור יחד עם 'אופליה' ביוני 1932. הוא נופל ממנו במידה מסוימת ברמת העיצוב האמנותי, אך גם בו מתגלה בבירור יכולתו החדשה של לאלתרמן הצעיר להעמיד שיר קצר מאוד (חמישה בתים מרובעים) בעל אימפקט רגשי ורטורי עז. גם בו יש מאותו מועט המחזיק המרובה, שהמשורר נשא את נפשו אליו. כמו 'אופליה', שיר זה כתוב כאפוסטרופה (שיר פנייה אל נמען או נמענת מצוינים במפורש). כמוהו זהו מונולוג של גבר צעיר הפונה לאישה – כנראה, במחשבותיו, בדמיונו, ומצטייר בו עולם שבינו לבינה, אפוף אלימות ומתח. אבל בשיר זה חסר ה'סיפור' המוכר, חסרה המסורת הספרותית, שאיפשרו ב'אופליה' תמציתיות, הדהוד ספרותי עשיר, מקוריות שעל סף החידתיות (סיפור צפוי מאפשר עיבוד לא צפוי), ומידה של מונומנטליות המובטחת כביכול מראש. משום שכל אלה נעדרו מ'סנוורים', המשורר היה חייב להעצים בו אלמנטים אחרים. ב'אופליה' היסוד המטפורי אינו מפותח ביותר, אלא חשובות הרבה יותר מן המטפורות המפתיעות הן המטונימיות והסינקדוכות (האישוניס, עץ ההבנה, האטון המבריק, האבוקה וכו'), וכן חשובים ההיפוכים הלוגיים ('טלית החטא') והצירופים המושגיים המפתיעים ('מות-איבה'). ב'סנוורים' המטפוריקה היתה חייבת להמריא. העוצמה שלא היה אפשר לייצרה באמצעות האזכור של המיתוס הטרגי היתה צריכה להיווצר באמצעות הלשון הפיגורטיבית, וזו היתה צריכה להלוך בקורא למן צמד הטורים הפותח את השיר:

אָבן הָאָמֶת הַפְּתִיעָה הַחֲזָה.

הַעֵל זֹאת הַנֶּחֱשֶׁק קָדָם-וְרָד?

בטור הראשון אנו נתקלים בשימוש מרשים במטפוארה מסוג סימבוליסטי אופייני, המצמידה נושא מופשט וגבוה (אמת) למוביל קונקרטי 'נמוך' (אבן שהושלכה על מנת לפגוע). וכך האמת הרגשית והאינטלקטואלית נעשית אבן חוצות שהושלכה, נחתה, פגעה, הפתיעה ואף פצעה את ה'חזה'. המילה משמשת הן כפשוטה הן כסינקדוכה של ה'לב', משכן הרגשות או מחוז הפנימיות הנפשית של האדם. צירופים מופשטים-מוחשיים כאלה יהיו מעתה רווחים מאוד בשירתו המוקדמת של אלתרמן, שתיכתב עד לשנת 1935. המטפורה שבטור השני מפתיעה אולי יותר מקודמתה, שממנה היא נובעת באורח הגיוני אך גם ברצף של סתירה. כיוון שהאמת

פגעה בחזה לפתע, כאבן חדה, ופצעה אותו, הופיע על החזה כתם דם, שאת התפשטותו ניתן להשוות מטפורית להיפתחותו של שושן. הרצף העומד על המשכיות מכיל גם ניגודים: אבן גרמת היוצרת פרח רך; אלמנט אנאורגני המוליד אלמנט בוטני חי; אובייקט אפור, שכוח, המוטל באין לו דורש, מביא להנצתו של שושן לוחט בצבעו האדום, נדיר ביופי, מגרה ברושמו החושי החזק. את כל החיבורים האוקסימורוניים הללו ניצל אלתרמן כדי להעניק באמצעותם אופי פרדוקסלי להמשכיות המתגלמת בהם, שהיא המשכיות של האמת שממנה נולד השקר.

אלתרמן קבע אפוא את נושא השיר – מצב ה'סנוורים' המתגעגע, שבו האמת מולידה את השקר ואולי גם השקר מוליך אל האמת – לא באמצעות סיפור וגיבורים או הכללה הגותית פילוסופית או פסיכולוגיסטית, אלא באמצעות המטפורה הסימבוליסטית והגיונה הפרדוקסלי: אם האבן מולידה פרח, והקושי יוצר רוך, ומן האפור מפציע הוורוד וכי, הרי גם האמת, שהיא לפי טבעה קשה ואולי גם אפורה ומכאיבה, יכולה להוליד את השקר המפתה ביופיו, בצעוניותו, וברכותו. כדי להוסיף על מתח הפרדוקס, אלתרמן מציג אותו במסגרת של שאלה, אבל שאלה שהיא בעיקרה רטורית. הודבר בשיר 'יודע' את התשובה ומצפה גם מן הקוראים לדעת אותה: אכן, השקר הנץ כשושן אדום מפני שהאמת הפתיעה ופגעה; או, בשינוי סדר הדברים, אמת פוגעת ומפתיעה מריצה את האדם לזרועות השקר או מקלעת אותו למצב ביניים, שבו קשה להבחין בין האמיתי לשקרי – למצב של 'סנוורים'.

### פגישת 'סנוורים' עם בית ליל: רצף פרדוקסים

השיר נפתח בג'סטה מטפורית עזה ומבריקה, המציגה את הנושא שלו באורח ציורי-מוחשי, ועם זאת ברמה גבוהה של הפשטה והכללה. תיכף לאחר פתיחה זו וכאילו עוד במסגרתה, הדגש השירי מועבר מן הרמה הזאת לרמה 'נמוכה' וקרובה יותר של סיטואציה וגיבורים אנושיים. מסתבר שהשיר עוסק בפגישה פתאומית בין גבר לאישה, בין ה'אני' הדובר לאישה שבהמשך הדברים תכונה בשם הז'אנרי 'בת ליל', כינוי בלשון נקייה לפרוצה, המצפה ללקוחותיה בקרן רחוב עם רדת הלילה. התימה של האמת הנהפכת לשקר או של התעייה בין ראייה לעיוורון (סנוורים) תיושם לזיקה הנרקמת בין הדובר לאשת הרחוב, שהיא זיקה אמיתית ושקרית כאחת, משום שמקורה בתשוקה עמוקה, אבל תוצאתה – פורקן קטן של מין בשתלום ללא שום היענות אמיתית, רגשית או אפילו גופנית, מצד האישה.

מן הפער בין עומק התשוקה לרדידות הפורקן נובעים הזעם והאלימות של הדובר, כשם שממנונובעות גם הזיותיו, המנסות 'בכוח' להפוך את המפגש הסקסואלי המכני והמשפיל לחג חשק מופלא. הדובר מודע היטב לשקריות של ההזיות הללו, הנובעות מן ה'אמת' הרגשית של הצורך הארוטי הגדול שהוא חש בקירבו, ומודעות זו מגבירה את תחושת ה'סנוורים' שלו (הדמיון המבלבל בין אמת לשקר) ואת זעמו ויעברתו. מצב נפשי זה בא לידי ביטוי חריף בשאלה הממשיכה ישירות את זו שקדמה לה בעניין השקר שהנץ דווקא כתוצאה מן הפגישה עם האמת:

העל זאת ליון הלילה הלילה

רק אותה תמשך זרועי הנעקרת?..

אנו מבחינים בהיפוך תפקידים מוזר המתרחש בטורים אלו. לפי הדימוי הקונבנציונלי, הפרוצה היא הגוררת את הנער המתפתה אל 'יוון הלילה'. זהו צירוף טעון מאוד: הוא מציין מטפורית את הדחיסות הכהה, הצמיגה, של הלילה, שלתוכו אפשר 'להיבלע', אך גם הופך את הלילה ליוון מצולה, לביצת חטא שכל הנבלע בה שוב לא ייחלץ מתוכה אלא ישקע בה עד טביעה וחנק. אבל בשיר זה דווקא הדובר המפותה הוא הגורר את 'בת הלילה' אל יוון הלילה, ולכן הגיוני יהיה שתיאור לפיתתה תאווותנית הסוחפת היא ה'עוקרת' את זרועה של האישה, שהגבר חוטף אותה למחבוא שם יוכל לספק בה את תאוותו. אבל הדובר הגורר מתאר דווקא את זרועו שלו, הזרוע החוטפת, כאילו היא הנעקרת מגופו. אף הביטוי 'רק אותה' נראה מוזר או היפוכי במסגרת הסיטואציה המתוארת. הוא שייך לשירת אהבה ולא לשירת סקס-של-רחוב. האוהב הנלהב מבטיח לאהובתו שהוא רוצה רק בה, שהוא נמשך רק אליה. ביחס ל'בת לילה' אקראית, שאינה שונה במהותה ובתפקודה מכל פרוצה הניצבת בקרן רחוב, הביטוי 'רק אותה' נשמע כפרדוקס.

כל ההיפוכים והזריות הללו ממשיכים ישירות את המהלך המטפורי הפרדוקסלי שקדם להם. גם מבחינה רטורית הם ממשיכים את השאלה המוזרה שנשאלה במסגרת המהלך הזה. וכמוה, גם השאלה המוצגת באמצעות ההיפוכים הללו היא שאלה שהתשובה עליה ברורה. אכן, משום המודעות לאמת ההופכת לשקר, לתשוקה לוחטת המיתרגמת לסקס מסחרי וחוטא, מתהפכים תפקידי השחקנים במפגש הלילי: המפותה הוא המפתה האלים; זרועו העוקרת היא גם הזרוע הנעקרת; והאנונימיות של בת הזוג נהפכת כביכול לייחוד של 'רק אותה'.

'סנוורים': בין 'עבור' (פריון) לעברה

מתחילת הבית השני ועד לרפריזה של הטור הפותח בבית החמישי, הסוגר של השיר, מתפתחת המערכת הרטורית המרכזית של 'סנוורים' (בתים ב-ד): השאלות, ההערות והוידויים שהדובר משמיע כביכול באוזניה של הפרוצה צריכים ליצור את הרושם הכוזב שהמפגש בין השניים אכן הביא למימוש תשוקותיהם הלוהטות, והפך את המציאות סביבם ל'גן פרוע לששון', למציאות אורגיאסטית-אקסטטית. הדובר מודע היטב לכזב שבהזיות הללו: לא רק שאין כל הצדקה או היגיון בייחוס תאוותו הבווערת גם לפרוצה, אשר מבחינתה האקט המיני הוא רק מלאכה שגרתית, ואולי גם מייגעת ודוחה, אלא שאף הוא עצמו מכיר בעליבותו של שצף התאוה ושל ה'עילפון' או ה'ניירוונה' הבאים לאחר סיפוקה; שהרי הפורקן המיני הושג בהקשר ובתנאים של מפגש לילי אקראי מעין זה המתואר בשיר. הכפולות הזאת – ההזיה האקסטטית והמודעות המפוכחת (שוב, ורד השושן של השקר מול אבן האמת) – מוצאת את ביטויה בדרכים רטוריות ומטפוריות שונות, למשל, הפנייה אל הפרוצה בלשון 'עד מה, נעמת הפעם!...' מעוררת את הרושם הרגעי שהסיפוק המיני כבר הושג והדובר כבר מודה לאישה שהעניקה אותו (בית שני), משום כך באה הפנייה שבסוף הבית – 'הנלך?!' – כהפתעה. לפיה מתברר שרק עתה הדובר מזמין את הנמנעת להתלוות אליו. המפגש המיני עדיין לא התקיים. כלל לא ברור אם 'הפעם' הוא ינעם מאשר בפעמים האחרות, או אם הוא ינעם בכלל, ההזיה לא רק מקדימה את המעשה, אלא גם נחשפת ומתערטלת על ידיו. באותו בית הדובר מתאר את תשוקתו היוקדת לאישה באמצעות ההיפרבולה 'כל גופי נופל אפיים לקראתך...'. ההיפרבולה באה לבטא את גודל רצונו של הדובר במגע עם האישה, בשכיבה לצדה. אבל נפילת האפיים הממחישה רצון זה מזכירה סגידה; ואם סגידה, הרי 'בת ליל' היא מדונה ענוגה, שהמתפלל נופל אפיים לעומתה בתפילה. אבל התשוקה למשכב עם פרוצה והסגידה למדונה, שהיא גם בתולה, אינן עולות בקנה אחד, ומכאן הזעם שהדובר רואה אותו כמין מסגרת קודרת שתמונת המדונה נתונה בה. כך מקשרים הדברים לא רק הזיה במציאות אלא גם קדושה בטומאה, תפילה בזימה, עגינות ועונג בגסות וזעם.

בבית השלישי מתרחשים חיבורים והיפוכים דומים במסגרת של מטפוריקה 'חקלאית'. הסערה הדיוניסית מחייבת דריכת 'אשכולות הפלא' – תיאור מטפורי של התעלסות פרועה כדריכת אשכולות ענבים בגת. השיכרון הנובע מכך הופך את הארץ כולה ל'גן פרוע', ארקדיה אלכוהולית של מזמוטים. במציאות הגיעו הדובר ובת זוגו לאיזה משעול צדדי שבאחד הפארקים העירוניים, אבל הדובר מנסה ליצור התאמה בין מציאות להזיה באמצעות המטפורה המוזרה 'עֲבוּרֵי גְאוֹת המשעולים האלה'. משמעותה המקראית של המילה 'עבור' (להבדיל מ'בעבור') היא יכול, פרוץ (על פי

ו'יאכלו מעבור הארץ'. יהושע ה, 11). אלתרמן הצעיר השתמש לא אחת – וכמדומה ללא צורך – במילה זו, שיצאה משימוש ונעשתה סתומה ואפילו מבלבלת (משום קרבתה ל'בעבור' – בשביל או בגלל). אבל בהקשר של 'סנוורים' נעשה שימוש זה משמעותי ומצדק. המשעולים נעשו 'עבורי גאות', כלומר, מכותרים ביבול רם ומתנשא, תבואות גבוהות או עצי פרי גבוהים, משום שבהיפוך מילים הם נעשים 'מְגַאֵי עֲבָרָה', כלומר, מצמיחי כעס, מגביהי זעם. משחק המילים עבור/עברה הוא בעל שלוש שכבות או שלוש קומות. בקומה העליונה מצמיחה ההזיה של האושר המיני צמיחה ופיריון מפוארים במקום שאין הם קיימים; בקומה שמתחתיה נהפך העבור הגואה, היבול המתנשא, לעברה וזעם; ובקומה הנמוכה ביותר, במרתף, מתחת ל'עבורי הגאות' ו'מגאי העברה', נחשף-לא-נחשף האיבר, ש'גאותו' היא המייצרת את האשליה ומתמחשת כזעם אלים בעת ובעונה אחת. משום כך ה'עבור' וה'עברה' מתמחשים הן כניחוח הן כאסון קרב ובא.

### 'סנוורים': המשגל כחיק אם

בבית הרביעי המשורר מוסיף לפתח את המטפוריקה ה'חקלאית' ומדמה את מעשה החשק המגיע לפורקנו ל'עולמות פיריון' המשירים אגסים בשלים ולחגיגת אופיום בין פרחים וגבעולים ('בגאות הזו אדים נושאי נירוונה'). אבל המומנט הפיריוני ה'חקלאי' נעשה כאן משני לעומת מומנט אחר, הנושא בתוכו פרדוקס משל עצמו. הפורקן המיני מביא לשיכרון חושים ו'ניירוונה'. האוהבים, כמתעלפים, יוכו ב'תימהון' – מילה רבת-משמעויות, המלמדת לא רק על פליאה ותהייה, אלא גם על מצב של שיתוק קוגניטיבי ואפילו על טירוף דעת ושיגעון ('יככה ה' בשגעון ובעורון ובתמהון לבב'. דברים כח, 28). התימהון הופך אותם מאנשים בוגרים לעוללים. וכך, במקום גבר ואישה המקיימים יחסי מין, הם תינוקות שזה עתה נוצרו כתוצאה מיחסי מין. משום כך החיק הגוהר במהלך המשגל מצוין באורח סתמי. 'דשן חיק' אינו בהכרח זה של הגבר או זה של האישה, אלא הוא כמין 'מטריקס' ששניהם רובצים בו כבדשן; כמוהו כחיק אם. באותה מידה אין 'ערש הכוסף' המתנועעת רק המצע הנע תחת גופותיהם, אלא ערישת התינוק שהאם מניעה כדי להרדים את עוללה. משום כך מצוינת תנועתה כאקט רצוני, כאילו הערש היא שהחליטה לפתע להתנועע, ולא כתוצאה מרצונם המיני של השוכבים בה. כך גם אגסי הפיריון – פירות המתקשרים אסוציאטיבית באיברי גוף שונים ובמלאות או אף 'עסיסיות' סקסואלית – נושרים מעצמם. המילים אחרות: הדובר מנצל את ערפול החושים המסוים שהוא נתון בו לשם התיילדות, שמטרתה השעיית ההכרה במהות האמיתית

של המפגש המיני הקנוי שהוא חווה זה עתה. בכוחה של השעיה זו גבר הדובר לא רק על הידיעה ש'בת לילי' לא היתה שותפת כלל לאקסטוזה היצרית שלו, אלא גם על עצם המודעות הלא נוחה לנוכחותה כאדם זר. כביכול לא היא העניקה לו 'אהבה' אלא האהבה ניתנה מאליה, כמו אגס בשל שנשר מצעם כובדו; או, טוב מזה, את האהבה המינית העתירה איזו אם סתמית ועלומה, שהדובר כאילו שוכב בחיקה או מתערסל בערישה שהיא מניעה.

אבל התרגול של ההזיות הנוחות הללו אינו יכול להעניק אלא רגיעה רגעית. משום כך בבית האחרון הדובר חוזר אל המטפורה שפתחה את השיר – בהבדל קל. בפתחת השיר, אבן האמת פגעה במפתיע בחזה, ודם-הוורד של השקר הנץ. בסיום, אבל האמת שבה ומפתיעה את החזה בפגיעתה, אבל התרמית כבר מפריחה 'עלעלי' כותרת' של דם: הניצן הפך לפרח פתוח, והדם כבר איננו רק דמו של הדובר, שהאמת פוגעת בו ופוצעת אותו. את כאבו וכעסו הוא כבר מתרגם להזיות רצח, וכבר הוא 'כוחן רוצח', העוסק בעבודה הפולחנית של הזיית (התזת) דם על אבן המזבח. אלא שאבן לבנה וקרה זו היא עתה 'לבנת מצחה' של האישה, שהכוחן מזה עליה לא דם קרבן אלא 'עלוקות ורד' – מטפורה מורכבת המציינת נטפי דם ההולכים ומתעבים כאילו היו עלוקות המוצצות דם, או שמא היא מכוונת לאצבעותיו של הדובר – תפוחות מדם, נצמדות, מוצצות, רצחניות. מעמדו של הדובר כ'כוחן' מקביל כמובן למעמדה של 'בת לילי' כ'מדונה' (בבית השני). אם היא קדושה-קדשה, הוא כוחן-רוצח המניח על מצח המדונה זר קוצים דוקר, מזיל דם. וכך הנערה מזוהה עם הצלוב הנוטף דם מתחת לזר קוציו, ואילו הדובר הוא הצולב; אבל הוא גם הצלוב, שהרי בחזהו נבקע החור (אבן האמת שפגעה בחזה היא שנקבה וחוררה אותו), וממנו ניגר הדם כמו מן הסטיגמה החמישית (הפצע החמישי שנעשה בכידון לעומת ארבעת פצעי הצלוב שנוצרו בכפות ידיו ורגליו על ידי המסמרים שחיברוהו לצלב העץ) בתמונות המסורתיות של ישו על הצלב. השיר מתסיים אפוא בהזיות רצח המתחפשות בטרמינולוגיה ובאיקונוות של קדושה פולחנית נוצרית.

'סנוורים': חומרים נפשיים פרימיטיביים, שהעיבוד האסתטי חושף

ומבליט

השיר מביע מציאות נפשית דוחה. החומרים הנפשיים שהמשורר 'עובד' עמם הם גסים ופרימיטיביים מבחינה פסיכולוגית, וגם הצגת האמת השקרית או השקר האמיתי באמצעות דמות הקדושה-הקדשה רחוקה ממורכבות או מקוריות. עם זאת, 'סנוורים', כמו 'אופליה', הוא תחנה חשובה בדרך התבגרותו של אלתרמן

כמשורר. החומרים הגסים עוברים בו עיבוד אסתטי לכיד וקוהרנטי. אי-המוגדרות המכוונת, ההיפוכים, ההזרות והפרדוקסים שתוארו אינם באים לייפות מציאות כעורה, 'לתקן' את הזיות הרצח במעשים של אסתטיזציה, אלא הם מסייעים דווקא בחשיפת המקורות הנפשיים של ההזיות היפות כביכול ובגילוי האומללות שבגללה הזיות כאלה נחוצות כל כך. השיר מציג אפוא מצבי תסכול, זעם, תאוה ורצחנות בצורה המעוררת אהדה לא לרגשות השליליים אלא לכאב ולעליבות שהולידו אותם. כך, במידה מסוימת, הצליח המשורר, באמצעות הכלים הפיוטיים שהעמידה לרשותו הפואטיקה הסימבוליסטית, להתנשא מעל לעולמו הנפשי ולהשיג בכוח האינטגרציה של הלשון הפיגורטיבית את הגישור על פני הניגודים או את מיזוג ההפכים, שעדיין לא היה מסוגל להשיג במציאות החווייתית. מעל לכול, 'סנוורים', שיר של מבוכה, היפוכים לא צפויים, תעייה בין ראות לעיוורון, הוא ניצחון במאבקו של המשורר על יצירת שיר קצר 'גדול', מונומנטלי, שדחיסות רגשית ופיגורטיבית ממלאה בו את מקום המרחבים ההגותיים והתיאוריים של השירים הרפסודיים הגדולים. מה שהשיר מפסיד בתחום הנפחה וא מרוויח במשקל, בכובד, בעומס המרוכז כולו בעשרים טורים קצרים.

'סנוורים' היה השיר האחרון שנכתב בננסי ונשלח מצרפת למערכת 'כתובים'. כשלושה שבועות לאחר הופעתו (בחוברת 16 ביוני) סיים המשורר-הסטודנט את הבחינות, שבכולן עמד בהצלחה, וקיבל דיפלומה של אגרונום. אמנם, עדיין לא היתה זו של דיפלומה של אינז'ינר (מהנדס) חקלאי, שאליה נשא האב יצחק את נפשו. גם בדיפלומה מאווה זו יזכה אלתרמן כעבור כמה חודשים. מכל מקום, כעת, בסוף האביב ובראשי תהקיץ של שנת 1932, עזב נתן את עיר השדה האוניברסיטאית-החרושתית, תחילה לחופשה קצרה בפריז, ואחר כך למרסיי, ומשם, באונייה, לארץ ישראל.

### יצחק אלתרמן מנסה 'להציל' את בנו מ'ספרות פרופסיונאלית'

בארץ היה האב נתון זה כבר לדאגת המשך הדרך. אמנם, בשנה ומחצית השנה שחלפו מאז פרץ בנו אל הפומבי הספרותי, הוא למד לא רק 'לקבל' את העובדות, אלא גם להפיק הנאה ונחת מן ההישגים של הבן ומהתקבלותה האוהדת של שירתו. בלי היסוס ניסה להפנות אל הבן את התעניינותם של מכרים ספרותיים, רובם סופרים ותיקים, אגב נטרולה של התגובה השלילית שעוררה בחוגי ידידיו אלה הצטרפותו של הבן לחבורת 'כתובים' המוחרמת. בכך סייעו לו פרסומיו של נתן ב'גזית', שנהנה ממעמד של כתב-עת ניטרלי; מה-גם שכאן פורסם השיר 'קונצרט

לג'ינטה', שעורר גם באב עצמו התפעלות. אפילו אל סופרים שלא היו מחוג מכריו פנה אלטרמן האב לשם קידום ענייניו הספרותיים של בנו. כאמור, כשנתקל בירושלים בטשרניחובסקי, יושב במסעדה במחיצת סופרים צעירים, לא היסט להציג עצמו לפניו כאביו של המשורר הצעיר, לקבל ממנו את השבחים ל'קונצרט לג'ינטה' ול'מזג-אוויר' ולדווח עליהם בשמחה לבנו. יצחק אלטרמן ידע בשלב הזה היטב שנתן הוא עתה ועתיד להיות אדם שהספרות היא עולמו.

עם זאת, האב היה נחוש בהחלטתו שהספרות לא תהיה מקור פרנסתו של בנו. בעניין זה נאחז במלוא העוצמה הפרקטית שלו בהחלטה שהבן חייב להתפרנס ממקצועו המעשי והמכובד, שעל רכישתו שקד בחריצות על חשבון הוריו. במכתביו הארוכים הוא הזהיר את בנו מחלום ההשתקעות הבטלנית ב'חיים הספרותיים', אותם חיים מן היד-אל-הפה של מי שמקיים עצמו כסופר, מתרגם, עורך, ומצבו הכלכלי רעוע תמיד. 'כל שאיפתי', כתב ב-25 ביוני 1932, 'להצילך מספרות פרופסיונאלית, המנוונת את בעליה רוחנית ודנה אותו לדלות עולמית'. לכל היותר, הוא צפה שנתן ימצא דרך לחלק את זמנו בין עבודתו המקצועית לעבודתו הספרותית. הדעת נותנת שהוא הציע חלוקה כזאת משום שהבין היטב עד כמה יתקשה נתן להשתקע כליל באגרונומיה. משום הבנה זו וכדי למנוע מבנו את ההיסחפות אל אורח החיים שניהלו שלונסקי וחבורתו, הוא הזדרז מן הסתם 'לקבוע עובדות' עוד בטרם חזר נתן ארצה. הוא היה צריך לחזור אל משרה מוכנה ואל אורח חיים שהוכתב על ידיה. יצחק אלטרמן עדיין האמין שבדרך זו יוכל לכוון את חיי בנו אל הדרך ה'יכונה'. לכן, כבר באביב 1932 הוא פנה אל האגרונום הציוני הוותיק אליהו קראוזה (1876 – 1962), מנהל מקוה-ישראל.

קראוזה הגיע ארצה בימי העלייה הראשונה והיה בעצמו תלמיד מקוה-ישראל בשנות התשעים של המאה התשע עשרה. הוא נסע להשתלם בצרפת, ובשובו, בימי העלייה השנייה, התמנה על ידי יק"א למנהל חוות סגירה, והיה ממניחי היסודות החקלאיים-המקצועיים של ההתיישבות הקיבוצית. ב-1914 הוזמן לנהל את מקוה-ישראל, ובמשך ארבעים שנה שלט ביד רמה ב'אלמה מאטר' שלו. קראוזה עמד בקשר עם חוגי העסקנים והסופרים הציונים, ולא נמנע מלקבל לעבודה סופרים צעירים בריאים המסוגלים לעבודה קשה כפועלים חקלאים בחוות מקוה-ישראל, כדי שיוכלו להתפרנס בה בימי המשבר הקשים של המחצית השנייה של שנות העשרים וראשית שנות השלושים. הוא אמנם ראה צורך להזעיק פנים כנגד ה'אינטליגנטים' ולהעיר להם הערות עוקצניות. אבל אם עשו הללו את מלאכתם באמונה, העסיק אותם ואף שילם להם שכר יומי של שמונה עשר גרושים, שנחשב באותם ימים לשכר הוגן.

יצחק אלטרמן בא בדברים עם קראוזה בכוונה להבטיח את העסקתו של נתן עם שובו. הוא אמנם עמד על כך שנתן לא יסתפק בתעודת האגרונום אלא ייסע שוב לצרפת לעמוד שם בבחינות, ויחזור כמהנדס חקלאי מדופלם. בתור שכזה, כך קיווה, תימצא לו משרה מכובדת במקוה-ישראל-א ולי בתור הכנה לפעילות עצמאית ומכניסה בענף הפרדסנות, שהחל לשגשג ולתפוס מקום חשוב בכלכלת ארץ-ישראל. קראוזה הבהיר לו כנראה שעם כל הכבוד לדיפלומות הצרפתיות, אדם אשר לא אחז מימיו באת ובמזמרה הריהו לדידו בחזקת טירון, ויהיה עליו להתחיל לעבוד בחווה כפועל חקלאי מן השורה. עליו להעלות אט-אט מן התחתית. האב דיווח על כך לבנו בחשש ניכר, על סמך ההנחה שהסיכוי למצוא עצמו במהרה עוסק בעבודה חקלאית קשה בפרדסים לא ישובב את לבו. במכתבו הנזכר לעיל הוא ניסה להסביר את הטעמים להתקשרות עם החווה והבליע את עניין העבודה כפועל חקלאי כתירוץ. הרי האגרונום הצעיר צריך להתכשר למקצועו גם בעבודה חקלאית כפשוטה:

בעת האחרונה התחלתי דואג למצוא עבודה בשבילך כאן. לדעתי, צרי למצוא עבודה לשם אימון במקצוע (בעת הראשונה כפועל חקלאי) וגם להשאיר לך זמן פנוי להתכונן לבחינות האינג'ינראט ולעסוק בדברי ספרות. לשם זה צריך שמקום העבודה יהיה בעיר או סמוך לה ושנותן העבודה יסכים לחצאי ימים, ואולי יימצא בשבילך מקום עבודה לשלושה ימים בשבוע ויתר הימים תוכל להקדיש לעניינים אחרים.

האב ניסה להציג לפני בנו את העתיד הקרוב המצפה לו בתמונה נעימה ככל האפשר, אך באותו מכתב גופא הזכיר, לא במקרה, את המצב הכלכלי הקשה. הוא שלח לבן סכום נכבד אחרון (1750 פרנק), והורה לו לדאוג לקבלת הנחה מרבית ברכישת כרטיס הנסיעה בחזרה ארצה כתום הבחינות (לשם כך היה עליו לשמור על סטטוס הסטודנט שלו שזיכה אותו בהנחה ניכרת בנסיעה ארצה בתום הבחינות ובחזרה לצרפת לשם קבלת דיפלומת המהנדס). הוא הזהיר אותו מפיזור כספו בסיוע לסטודנטים אחרים (אם כי עמד על סיפוק נאות של צורכי הבן עצמו), והזכיר: 'כל מאה פרנקים – יש להם ערך בימינו אלה', גם אם יישאר לך משהו לאחר סיפוק צרכיך – לא יהיה מיותר גם בשובת הביתה'. הדברים כווננו לא רק לגופם אלא גם להקשרם – הדיון בעיסוקו המקצועי של הבן לאחר שובו ארצה. ההקשר היה מובן מאליו: המשפחה נשאה עד כה בעומס הוצאותיו של הבן, ועתה הוא חייב להרוויח את לחמו.

נתן לא היה זקוק להמרצות רבות בעניין זה. יחסו אל הסיוע שקיבל כל העת (יזעתו של אבא) היה מיוסר מן ההתחלה. משום נקיפות המצפון שלו, קימץ מאוד בהוצאותיו וחישובי צרכיו שהציג במכתביו להוריו היו כה מצומצמים, עד שנראו להם 'מצמצמים יותר מדי'. הם הזהירו את הבן מפזרנות בסיוע לזולת, אך גם הזהירו אותו מקמצנות יתר ביחס לעצמו, כגון נסיעה בחזרה במחלקה הרביעית (שינה על הסיפון, אכילת מזון שהוכן באופן פרטי). מכל מקום, הצורך בעמידה ברשות עצמו מן הבחינה הכלכלית היה ברור לנתן, אם כי לא היה ברור כלל שהוא שש לרעיון העבודה במקוה-ישראל, שהאב העמידו לפניו בבחינת עובדה מוגמרת. אמנם, אין כל סימן לכך שהוא 'כעס' על אביו. לא זו היתה דרכו בעמידה מול חובה שאינה נעימה.

### פסק זמן: בין צרפת לארץ ישראל

בינתיים הסתיימו הלימודים. אלתרמן ארז את מזוודותיו. בבית חיכו לו בקוצר-רוח, שהיה קשור בין השאר גם ביחסים המתוחים בין ההורים לבתם, לאה'קה, אשר כחברת 'השומר הצעיר' הרחיקה עצמה במפגיע מעולמם ה'בורגני'. ההורים קיוו שנתן, שאחותו התייחסה בכבוד לשיקול דעתו, יסייע להם בגישור על הפער המתרחב שבינם לבינה.

'ברוך שהחיינו עד לחודש האחרון לשהותך בנכר', כתב לו האב בראשית יולי ותבע ממנו פרטים מלאים על מועדי נסיעתו ומועד הגעתה של הספינה, כדי שהמשפחה תוכל להתארגן לקבל את פניו בנמל. בינתיים עקרה המשפחה לדירה חדשה, מרווחת יותר מקודמתה, ברחוב אלנבי 19, בקטע שבין מוגרבי לחוף הים, והאם הכינה בשביל בנה את חדרו בה. היא גם הפצירה בו שלא יוותר על התרווחות והנאות של חופשה בפריז. בפתק (ללא תאריך), שצורך למכתב האב, כתבה לו: 'נערי שלי, אני ואבא לא רוצים שתוותר על הנסיעה לפריז. זה מגיע לך, בני, אחרי השנתיים בננסי, וההכנות לבחינות... ואקווה רק שלא תתעכב שמה הרבה. ושלום לך', כתבה בהבנה אימהית לצרכיו הנפשיים ואולי גם המיניים של העלם שהסתגר בחדרו הסטודנטיאלי. מותר להניח שנתן קיבל את ההצעה ושהה בפריז בימי יולי. ייתכן שבעת השהות האביבית-הקיציית הזאת גם כתב כמה מן השירים הקצרים שפורסמו בארץ ישראל (ב'הארץ' ובעיקר ב'כתובים') כמעט מדי שבוע בספטמבר 1932 – 'במבוך', 'מות הנפש', 'אבוס', 'ערב חג'. קודם לכן כבר ראה אור השיר 'שני ימים', שנכתב כנראה במרסיי או על סיפון האונייה שנסעה לארץ ישראל. אפשר

כמובן שהם נכתבו, או לפחות הושלמו, לאחר שהגיע אלטרמן לתל-אביב והשתכן בדירה החדשה של משפחתו.

שירים אלו שופכים אור על מצבו הנפשי ועל מסלול ההתקדמות הפיוטי שלו בתקופת המעבר המתוארת כאן: מעבר מצרפת לארץ ישראל, מחיי סטודנט אלמוני השוקד על לימודיו לחיי משורר ובוהמיין בתל-אביב. מבחינות רבות השירים הם המשך ברור של קודמיהם. כמותם הם שירי נוף עירוניים (אמנם, בשיר 'שני ימים' הרקע הנופי הוא זה של נמל בלילה), ושירי אהבה ותשוקה. בכולם מופיע ה'משוטט' העירוני (ה-*flâneur*) המוכר, העושה את דרכו בבדידות ברחובות העיר, בעודו מטולטל בין כמיהה לרוך ולחמדת בשרים ובין גלים עכורים של רגשות שליליים אלימים, אשר אלטרמן הצעיר, כדרכו, חשף אותם בלי היסוס.

### שירי קיץ 1932: בין קשיות לרוך

עם זאת, דומה שמסתמן בשירים גם הלוך-רוח חדש. ליתר דיוק: מתייצב בהם לעומת הלוך-הרוח האינטנסיבי המוכר, אפוף התאוה והאלימות, גם הלוך-רוח מרווח יותר, שהארוטיקה, הגם שהיא עדיין עיקרו הרגשי, מתרחקת בו במידה מסוימת הן מן החשק האינטנסיבי מדי הן מן הכעס והתסכול הגואים ככל שחשק זה אינו מוצא את פורקנו או שהוא מוצא אותו בתנאים משפילים. לעומת מציאות נפשית-רגשית קלסטרופובית, הסוגרת את המשורר בתוך חלל נפשי צר וחסום ובמחיצתם הלוחטת-המיוזעת של תאוותיו וזעמו, נוצר בשירים פה ושם גם רצף חווייתי 'פתוח', מאוורר ונינוח יותר. ניתן לומר שניכר כאן תהליך של התבגרות, המסתמן במעין מאבק בין מעמד נפשי פרימיטיבי-ראשוני ובין מעמד 'מעובד' ובוגר יותר, אשר ממנו יהיה ניתן להגיע לדו-קיום עם קונפליקטים שלמעשה לעולם לא ייפתרו לגמרי. סייעה במאבק זה אווירת המעבר, שהיתה גם אווירת חופשה. המשורר, אשר חתם פרק בחייו, יכול להתיר לעצמו רגעים של אינטרוספקציה שקטה יחסית, מבלי שהללו יבטלו כליל את הרגעים המעונים והמעוותים. אמנם, לאחר השתקעותו של אלטרמן בתל-אביב, עם שובו למציאות מתסכלת וקשה מאוד, שירתו כאילו נסוגה מהלוך-הרוח השקט הזה לעמדות נפשיות מוקדמות והרבה פחות שפירות או 'מעובדות'. בכל זאת, זה לא היה הלוך-רוח חולף. הוא הותיר בשירת אלטרמן עקבות שלא נמחו – נתן בה סימנים שהיו עתידים להתעבות ולהפגין חיות חדשה בשירים מאוחרים יותר.

המאבק בין שני הלכי-הרוח האלה ניתן להדגמה מצד אחד על פי שירים כיבמבוך', וימות הנפשי' (שניהם נדפסו במחצית הראשונה של ספטמבר), כטקסטים המייצגים את הלוך-הרוח האינטנסיבי הקודר והאליס, המוכר משירים קודמים; מצד אחר על פי השירים 'אבוס' ו'ערב חגי' (שראו אור בכ"ט באלול תרצ"ב, בגליונות ראש השנה של 'הארץ' ושל 'כתובים'), כטקסטים המייצגים את הלוך-הרוח המרווח והרגוע. יותר. השיר 'שני ימים', שקדם בהדפסתו לכל הארבעה (נדפס ב'כתובים' ב-8 באוגוסט, כנראה סמוך לשובו של אלטרמן ארצה), נאה כאילו היה עומד, מן הבחינה הנדונה, בין שתי ה'קבוצות'.

### 'במבוך': אהבה ועל כן שנאה

'במבוך' (שירים 1931 – 1935, 61 – 62) ו'ימות הנפשי' (שם, 63 – 65) הם שניים מן השירים הדוחים ביותר של אלטרמן הצעיר העוסקים ביחסי אהבה-שנאה, תשוקה-דחייה, אינטימיות-אלימות שבין גבר לאישה. הראשון שבהם, שיר 'יוֹנִי כביכול (אלטרמן היה נתון לקסמו של המשורר הצרפתי בן המאה החמש עשרה, שהיה גם פושע ששהה בבתי כלא, נמלט מהם, שב ונאסר, וסופו שאבדו עקבותיו), כתוב כמין וידוי של רוצח לפני שופטיו בבית המשפט. הרצח שהוא מתוודה עליו הוא כמובן crime passionnel. עם פתיחת השיר הדובר מציג הוויה של דו-ערכיות אלימה, המתגלה גם במה שכביכול אינו נוגע לעניין הנדון. הוא 'אוהב את הירח', הוא אומר, 'ועל כן שנוא שנאתיהו עד מאוד'. מכריעה כאן בחשיבותה לא רק הכפילות אהבה-שנאה אלא הזיקה הסיבתית המקשרת את השתיים: אהבה ועל כן שנאה. בפורמולה חריפה זו, המאפשרת לדובר לפתוח את השיר באמירה 'חזקה' ומפתיעה, יש גם משהו המאיר את חולשתו הבסיסית של השיר. הדובר מקבל את הפורמולה הדיאלקטית כנתון בסיסי, ובשום מקום בשיר אין הוא מנמק ומסביר אותה. כלומר, השיר אינו מסביר לנו כלל מדוע אהבתו של הדובר חייבת להפוך לשנאה. הוא מתייחס לדינמיקה זו כאילו היתה מובנת מאליה ומקובעת, כמין 'גשטאלט'. בצורה זו מתרוקנת הדינמיקה מתוכנה הפסיכולוגי החי, ועל כן השיר אינו ממחיש מציאות של מבוך או לבירינת, אלא מציאות של מלכודת, של תא חסום. בלבירינת נמשך בלי הרף החיפוש הנואש אחר פתח מוצא אפשרי, נמשכת המבוכה, מהבהבת התקווה – אם גם היא חלושה. במלכודת נתון הלכוד במצב שהוא בעיקרו סטטי, בלתי ניתן לתיקון, וזהו המצב המתואר בשיר, המספר על אהבה שהביאה לרצח אך אינו מסביר מדוע וכיצד.

את מה שחסר בשיר בתחום ההנמקה הפסיכולוגית מנסה המשורר למלא באמצעות אפקטים חושיים, העומדים בעיקרם על צבעים ועל האסוציאציות המתקשרות בהם. כאמור, השיר נפתח בירח ובאורו הכסוף, שהוא בעת ובעונה אחת אור החלום והשלווה, 'אי מקלט למכאובי רוצח' (רמז לעיר מקלט) ואור המוות, 'וו תלייה כורע על תהומות'. את המטפורה ההופכת את הירח לוו תלייה נטל אלתרמן משירי שלונסקי. למשל, בשיר המוקדם 'כמו תמיד': 'ואראה: / מוו הירח משתלשל החבל / ומניד גולגולת ענובה' (שלונסקי, **שירים**, א, 36). המערכת הצבעונית הסמלית מתפתחת בהצגתה של האישה השנואה באמצעות הצבעים זהוב וירוק, המוצמדים לסינקדוכות של השיער והעין: היא 'זהבהבת' ו'ירוקת עיניים', 'אורית ומבטה ירוק'. שני הצבעים אמורים לייצג את שני ההיבטים בנשיותה של האישה, שמשכו אך גם דחו את הדובר: הזהב מייצג את הרוך והשפע הנשי המעורר תשוקה, ואילו הצבע הירוק – על פי המסורת הוותיקה הקושרת אותו ברוע, רעל וקנאה – את הקשיות והאכזריות שבה. וכך, בשעה שהדובר מושיט את ידו אל 'נדבתה' (זהב, תרתי משמע. הכוונה העיקרית היא כמובן למתת ההתמסרות הנשית), הוא גם נאלץ להסתיר את עיניו כדי להתגונן ולהשקיט את 'בִּעְתָּת עינו', שהצבע הירוק המצמית של עיניה עורר בו. הכפילות הוויזואלית משתחזרת גם בכפילות אקוסטית: בקולה של האהובה היתה נימה רכה ומבטיחה ('"בי מזור – דיברי"), אך גם נימה חדה כ'חנית'. כשגברה הנימה האחרונה על הראשונה, זה היה כאילו 'תור חזה' של האישה הוליד 'תנשמת קול'. החזה היוני המלא והמובלט המבטיח גם קול עמוק, חזי, שכמוהו כהמיית יונים יכול ליהפך לקריאת הינשוף. 'קול התור' מתקשר עם הזהב, ואילו התנשמת, שקריאתה נחשבת למשמימה ולמבשרת חורבן, מתקשרת עם העיניים הירוקות. בהמשך השיר נחלפים הצבעים. בליל התשוקה, שוב לאור הירח, הדובר מתבונן בגופה הלבן מאוד של האהובה בעירומה, ופטמת שדה נראית לו כשושן מווריד. תוצאת הכפילות הצבעונית הזאת היא דווקא הצבע הכחול: לכאורה, כחול הכסף של אור הירח, ולמעשה כחול צווארה של האישה לאחר שחיבוקו של הדובר נעשה טבעת חנק. כך מוחזר השיר בסופו של האירח האהוב-השנוא של הפתיחה. עכשיו הירח יכול להיות מחוז שהחלום והמוות משלימים בו זה את זה. על גבי הירח האישה מחכה לגבר שלה. היא בת זוג ואם רחבת חיק כאחת, והיא מוכנה לערסל את האיש היגע – אבל על וו התלייה, שהופיע כבר בפתיחה: כאן תנועת הנדנדוד של המת התלוי על הוו מחליפה את תנועת הערסול בערש האם, ואת תנועת המשגל בערש האהבה.

גם בשיר הקצר 'במבוך' הצליח אפוא אלתרמן ליצור שיר מרוכז ולכיד בשבעה בתים מרובעים. גם כאן הוא עשה זאת באמצעות טכניקות סימבוליסטיות: השימוש

הסוגסטיבי בצבעים לבן/כסף, זהוב, ירוק, אדום, כחול. ההישגים שהושגו ב'אופליה' וביסנוורים' לא הלכו לאיבוד. עם זאת, יהיה הרושם שהשיר מעורר לכיד ויחזקי ככל שיהיה, בכל זאת הוא שיר שטוח ולא מוצלח. ההצגה הסטטית של הקומפלקס הפסיכולוגי מתורגמת בו לסטטיות ברובד הנרטיבי וברובד הפיגורטיבי. למרות הסיפור המלודרמטי הימזעזעי על המאהב הרוצח, סודו של הדובר לגוי מראש ואינו מעורר עניין. הוא נגזר אוטומטית מן המשוואה אהבה מוליכה לשנאה. למרות הצבעוניות העזה, השיר מתאפיין גם באוטומטיות מסוימת בתחום הפיגורטיבי, המתגלה במירוץ של הניגודים המובנים מאליהם וה'חלקים' או השלמים מדי. המבנה המעגלי אינו מוליך את הקורא ב'מבוכ' אמיתי לעבר חזרה אל נקודת מוצא חוסמת, אלא מגלם רק את השלמות של הפתרון הטכני שנקבע עוד לפני שהומצאה החידה הפסיכולוגית. לא כן ב'אופליה' וביסנוורים', שבהם הסיפור, הרטוריקה (כגון השאלה והתשובה ב'אופליה') והלשון הפיגורטיבית (בייחוד ב'סנוורים'), שימשו אמצעים לחקירה שירית אמיתית של סבך פסיכולוגי, להבהרתו ולחדירה אל מעמקיו. הדחייה שחשנו גם למקרא שירים אלו, חזקה כאן פי כמה. ב'אופליה' וביסנוורים' הציג העיצוב הפואטי המשוכלל למדי את העולם הנפשי הדוחה כמציאות נפשית אותנטית, שאינה מסתירה את מדווייה. ואילו ב'מבוכ', העיצוב הפואטי הרדוד משווה למציאות זו ארשת סנטימנטלית דוחה ביותר. בייחוד אנו נרתעים מן הטורים המיתממים, המביאים את השיר לשיאו הסיפורי והפיגורטיבי בחשיפת הצוואר הכחול של האישה המתה – 'פה דוברים : כחול הוא צווארה... / כחול הוא... / לי נדמה : לבן הוא... האמנם כחול?' החזרה על המילה 'כחול', הבאה להפיק את מרב הצמרמורת מן הצבע היפה כשלעצמו אך המזוויע בהקשרו, וליצירת מעין סימפתיה לדובר שכאילו אינו מודע למה שעשו ידיו מכניסה את השיר לתחום הקיטש.

### 'מות הנפש' : מיתוס ההלך הזונח והרעיה הזנוחה וחתולי בודלר

דוחה עוד יותר מב'מבוכ' הוא השיר 'מות הנפש' – אחד משירי הספורים של המשורר המושמע מפיה של דוברת-אישה. המציאות המוכרת של יחסים דו-ערכיים בין גבר לאישה ושל רגשות האהבה-שנאה המלווים אותם נמסרת הפעם כביכול מזווית הראות של אישה שאהובה זנח אותה. בהעדרו הפכה אהבתה לו תחילה לגעגועים, אחר כך לצער, ולבסוף לזעם רצחני. המטמורפוזה הצפויה מראש מגולמת בסיפור פשטני, שהדוברת מוסרת אותו בפירוט מיותר ובונה אותו סביב סמל בודלרי

ידוע – החתול היפה והזדוני<sup>9</sup> - שכבר נעשה שגרה בשירת הדקאדנס של סוף המאה התשע עשרה וראשית המאה העשרים, לרבות בשירה העברית, למשל, אצל ביאליק (יעלי מעי מזבח לבבכם ששם / יליל ויפהק חתול השיממון; 'איש איש שער ראשו משיממון ומרט / ושפם החתוך יקרר') וזלמן שניאור.<sup>10</sup> לפני לכתו, ולאחר שהשביע את אהובתו שבועות אהבה, העניק לה הנמען של השיר מזכרת או מתנת פרידה – חתלתולה שחרחורת. הוא הציע לה להשתמעשע עם החיה המייצגת את אהבתו, שכן 'ציפורניה - / חתולות כרים; ולבבה – טהור', והיא לא תפגע בה. במשך היעדרותו המתמשכת גדלה החתולה, 'אמצה' (התחזקה) והחלה מהלכת 'הָדָר ואימים'. ביללותיה המרות היא מבטאת עתה לא את אהבתו של הגבר אלא את געגועיה ואת צערה של האישה. מדי פעם היא מתייצבת למולה 'נושפת און ורוע' לעברה, ופעמים גם עטה עליה ותוקעת ציפורניים בצווארה ובחיקה – בכך היא מסמלת את האגרסיביות של הגבר הנוטש כלפי האישה, וגם את האגרסיביות הגואה באישה המופנית כלפי עצמה. בסופו של דבר, האישה רוצחת את חתולתה ומחזירה אותה לאהובה בתיבת ברזל. השיר הוא בבחינת הטקסט של המכתב המלווה את מתנת האישה, 'פגר חתולה'. עתה החיה מסמלת את 'מות הנפש' של האישה שכמשה בבדידותה ובגעגועיה, ואת מות האהבה. באותה עת היא מבטאת גם כוונות רצח המכוונות כלפי הזולת וכלפי האני (איבוד עצמי לדעת).

מבחינת ההתפתחות התימטית והפסיכולוגית של שירת אלתרמן, השיר אינו חסר חשיבות. חשוב למדי הוא ההיפוך המתרחש בו בהצגת הדרמה הארוטית הקטלנית. לא הגבר הוא המביא כאן תשוקה, תסכול וכעס או אפילו הזיות רצח כלפי אהובה דו-ערכית, דוחה או כוזבת, כמו בכל שירי האהבה של המשורר עד כה, אלא האישה הזנוחה, המצפה, המתאכזבת, הכומשת, הזועמת, היא המספרת על יחסה לגבר הדו-ערכי, הכוזב, הנעדר. היפוך יוצרות זה עתיד להתקבע בשיר 'חיוך ראשון' (1935) ובעקבותיו גם במיתוס ההלך האלתרמני בנוסחיו השונים, החל בנוסח הקלסי שניתן לו **בכוכבים בחוץ** וככלה בסדרת הווריאציות הפרודיות עליו ביצירות מאוחרות **בפונדק הרוחות וחגיגת קיץ**. בכל אלה מופיע כידוע ההלך: גילומו של

<sup>9</sup> ראו, למשל, בשיריו של בודלר על החתולים: 'les amoureux et les savants austères' (p. 63); 'Le Chat': 'Viens, mon beau chat, sur mon cœur amoureux', (p. 33); 'Le Chat': 'Dans ma cervelle se promène' (p. 48)

<sup>10</sup> שירי החתולים של ביאליק: 'בתשובתי', 'על לבבכם שממם ו'היה כי יארכו הימים', שירי זלמן שניאור: 'יתפלה' (ו'אני שרפתי אחרי תמיד כל הגשרים/ המובילים מן האישה אל השנייה; חיממתי את חתולי עד כי העז לשרוט, - / ואשמיט אותו חי אל תהום הנשייה'. **כתבי ז' שניאור, שירים, א**, דביר, תל-אביב 1958, עמ' 132 – 133; 'בנימין', שם, עמ' 343 – 345. בעניין זה ראו: דב סדן, 'בין מעין ליובליו', **אבני גזר**, אגודת הסופרים העברים ליד מסדה, רמת גן 1970, עמ' 9 – 18. על זיקותיו של ביאליק לבודלר, ראו: חמוטל בר-יוסף, **מוגעים של דקאדנס: ביאליק בודיז'בסקי ברנר**, אוניברסיטת בן גוריון, ירושלים ובאר שבע 1997, עמ' 86 – 199; Hamutal Bar-Yosef, 'Bialik and the Baudelairean Triangle: Ennui, Cats and Spider's Webs', *Jewish Studies Quarterly*, vol. 1, no. 4 (1993-1994), pp. 364-378

האמן, נציגו של המשורר, כגבר זונח, שמסירותו לשליחות הנדודים והניגון או בריחתו אל רחש התופים של הרחוב הצבעוני, הותירו את האישה בודדה בתוך לילה, ה'כבד מזעם מתשוקות ודשן' ('תחנת שדות', **שירים שמכבר**, 79). היא קוראת לגבר שלה בשבועה נואשת, משלחת בו את זעמה כלחש מתעלף, 'מדביק את הסוסים, נסתר בכרכרות'; מפתחת הזיות רצח ביחס אליו או מתמחשת בתודעתו כאילו היתה מבקשת לרצוח אותו: 'לא פעם, באדים של חג בודד מאוד, בהיות ראשי גוסס על השולחן, / ראיתי – את יוצאת מן הזווית. כולם הלכו ואת נותרת בחשכה' 'להקפיאני בידיך הקרותי' ('חיוך ראשון', שם, 51); או גם לרצוח את נציגו המטונימי, כלומר את שירו: 'קבלי את זה השיר, אשר הורג אליך, / אמצי אותו היטב, לטפיהו וישני' ('תחנת שדות'). בשיר 'תחנת שדות' אף יש שריד מעניין של סמל החתול שנשאר בבית העזוב והאפלולי לצד האישה הזנוחה, כביטוי לנפשה הנעשית בהדרגה קשה וזדונית, או גם לאהבתה הנהפכת בהדרגה לשנאה. המשורר מדמה את הגבר הזונח לרכבת נוסעת החולפת על פני תחנת השדות הנידחת:

המְרַחֲקִים נִסְעוּ. עָבַר מִשֶּׁק הָעֵשֶׂת.

וְלָךְ צָלְלִים בְּבֵית וְחַתּוּל-זָהָב.

חֲשֵׁרֵת הָעֵנָנִים אֶל מִפְתָּנֶךָ נִנְשֵׁת.

הַשֶּׁקֶט לָךְ הוֹדֵק בְּכִיוּ בְּאֶגְרוֹפִיו.

שורשו של כל המהלך התימטי החשוב והמרכזי הזה נעוץ בימות הנפש. משום כך ידיעת השיר הזה דרושה לכל מי שמבקש להכיר את הגניאלוגיה שלו ואת זיקתו – באמצעות סמל החתול וסמלים אחרים – למסורת השירה הסימבוליסטית הצרפתית. אבל אין בעובדה זו כדי לחפות על הפשטנות המייגעת שלו, המתגלה לא רק בסיפור הסמלי המובן והממילאי ובפיתוחו האיטי ללא צורך, אלא גם בדלות היחסית של הלשון המטפורית ובאריכותו היחסית (שנים עשר בתים מרובעים) לעומת הדלילות היחסית של תוכנו ולשונו. בכל אלה מסתמנת נסיגה ברורה במסלול ההתמודדות של אלתרמן עם השיר הקצר. השיר הוא ירוד, מבחינה זו, לא רק בהשוואה ל'אופליה' ולסנוורים' אלא גם בהשוואה לתאומו, 'במבוך'.

כדאי לזכור את השיר לא רק כחלקה שנטמן בה זרע שעתידי להצמיח ענפים ופרחים ביצירות מאוחרות יותר, אלא גם כתחנה שעל פיה ניתן למוד את גודל המרחק שעבר אלתרמן כמשורר בשנים המעטות שחלפו בין כתיבת 'מות הנפש' לכתיבת 'חיוך ראשון' (בשני נוסחיו) ו'תחנת שדות'. אנו משווים את הסיפור הגס והכבד על שילוח החתולה המתה בתיבת ברזל לאזכור הסימבוליסטי הלקוני והסוגסטיבי כל כך של

התיבה ב'חיוך ראשון': 'כי השנים דמומות עברו על חלונך, כי צמד עגיליך מת בתוך תיבה' (שירים שמכבר, 52), או של חתוך הזהב ב'תחנת שדות' או של 'בוהק הסכין בעין החתולים' ב'ליל קיץ' (שם, 54), וקולטים את פלא הדילוג האדיר שדילג המשורר הצעיר מן השימוש בסמל שהומת מרוב הסבר והקשר בשיר המוקדם, וקם לתחייה בזכות הניתוק מן ההסבר הישיר ובזכות המעוף הפיגורטיבי בשירים המאוחרים יותר, שהעתיק את זירת ההתרחשות השירית מהרובד הליטרלי לרובד המטפורי.

בשירים 'במבוך' ו'מות הנפש' הגיע המבע של הסינדרום הארוטי הדו-ערכי למדרגה גבוהה של חום, לחץ ומחנק. נראה שהצורך לפרוץ את כותלי הסינדרום ולהבקיע לעבר מציאות נפשית קרירה, מנושבת ומוחצנת יותר, פעל על המשורר לא פחות משהוא פועל על הקורא.

השיר 'שְׁנֵי יָמִים' (שירים 1931 – 1935, 58 – 60; ולא 'שְׁנֵי יָמִים' כפי שהוא נוקד בטעות בקובץ זה) אמנם מעלה את הסינדרום ואת המציאות הנפשית הלחוצה שלו, אבל הוא 'פותח' אותו תרתי משמע: נופית ופסיכולוגית. הכותרת מאזכרת כנראה את טוריו הידועים של יהודה הלוי: 'יום דומה לרקיע בעינו, / שניהם אז שני ימים חבושים - / ובינותם לבבי ים שלישי' (התרוף נערות אחר חמישים)<sup>11</sup>, ומלמדת בצורה זו הן על המשמעות הנפשית-הריגושת של סמל הים הן על תפקיד הים כתשתית נופית ריאליסטית.

### 'שני ימים': שחזור הסצנה הקמאית

השיר נכתב בעת חזרתו של אלטרמן לארץ ישראל או סמוך מאוד אליה, ואווירת 'לילה בנמל...' משתחזרת בו בכישרון תיאורי ניכר. היא נבנית מפרטים ריאליסטיים ברורים: ארובות שחדלו מהשמעת 'מנאמי הפיח' לעת ערב; 'כחולי הצווארון' שכיבו את מקטרותיהם ופרשו לביתם; מגדלור המשיט על פני חלקת המים השחורים את אלומת קרני האור הנודדת; רעש הגלים, שבלוריות הקצף שלהם מלבינות מתוך החושך. במידה שאווירה זו רוויה דואליות או גם דו-ערכיות, הרי הכפילות הודו-פרצופיות הן טבעיות ונובעות מעצם מהותו של הנמל, שהוא מתחם ביניים המקשר יבשה בים ומפרידם זה מזה בעת ובעונה אחת. זהו תחום הדמדומים בין מושב האדם לריקנות, בין העיר לשטח הפתוח. בלילה הוא נתון גם בין האופל הטבעי ובין האור המלאכותי. הוא עוטה פאר של 'קטיפת' אופל רכה, המשתרעת למרחקים מעל

<sup>11</sup> חיים שירמן, השירה העברית בספרד ובפרובאנס, א, מוסד ביאליק ודביר, ירושלים ותל-אביב תשט"ו, עמ' 497.

ומתחת, ושל 'כתם' (זהב) – אלומת קרני המגדלור. הוא נתון לליטוף הים ול'צלף וצלף' של קרני האור על פני המים השחורים. לעומת הניגודים שבהווייתו, יש בה גם אנלוגיות – בין 'דגי הָרְתָּם' הזוהרים במעמקי המים ובין 'פתותי האור' הניזרים מעל, כשאלומת אורו של הזרקור נתקלת באבק או במטר; בין הכוכבים במרום ובין רצי הזוהר, בבואות הפנסים, המנמרים 'מימי אטון'. המשורר מדמה את המים לגלומי אריג מבהיק, לאחר שהוא המשיל את האופל לקטיפה.

על רקע נופי זה של ניגודים ואקבלות מטפוריים-אורגניים נבנה באורח בלתי מאולץ המיתוס הסימבולי, שהשיר בעיקרו מבוסס עליו. תחילתו נעוצה בדמות האונייה ('תל אָנִי', 'צִי') העוגנת בין העיר למגדלור, רואה בחזון 'יָמִים שלא יתמו', ומריחה, כמו 'האונייה השיכורה' של רמבו, 'ניחוח מוֹזָרִי חופים...'. אולם עד מהרה ניתק המיתוס ממטונימיה שגרתית זו ונצמד אל הנמל כולו, שהוא בעת ובעונה אחת המשך הים וגם מעגן מסוגר, מוגן, שבוי בידי היבשה, לעומת מרחבי הים האדירים המשתרעים מעבר למזחיו החשופים לכל סער. אלתרמן מעבד את היחסים או הזיקות שבין הנמל לים במסגרת סמלית מיוחדת במינה, הים הוא אם גדולה, אדירה, רבת-עוצמה, אם גם 'לבנת שֶׁעֵר' (קצף הגלים), כלומר זקנה. היא טובה אך גם 'רבת כאב' (אנו נזכרים בדימוי היקום לאב ואם אדירים אך זקנים, לעומת האדם העולל ב'ליל קרנבל'); הנמל הוא עוללה של האם-הים, שהושם בערש שאמו תחמה לו ואף הגביהה סביבו גדרות מגן ('סייג המָלְטִי של המזחיס). האם אף הציבה למשמר על עוללה אומנת עירנית וקפדנית, המגדלור פקוח העין המאירה. עם בוא הלילה האומנת מצווה על הילד הרך את השינה. בקפדנות של 'צלף וצלף' היא מודיעה: 'הקטנים – לישון!...'. אלא שהעולל, כדרך עוללים, אינו שש להסתלק מצעצועיו ומהמולת יומו ולפרוש לשינה: הוא מתגעגע לאמו שעזבה אותו. הוא גם חש מרחוק בדבר מוזר המתרחש במרחביה: 'שמה, אי-רחוק', בין אופקים, ישוקו', עולים קולות משונים של 'עמל', אף כי לכאורה הלילה לא עת עמל הוא; נשמעים גם 'נפתולי לוחם', כאילו היתה האם שרויה במאבק. משהו מתנודת המלחמה הלילית הזאת מגיע אל מזחיו, נהפך לאדוות עצבניות במימיו.

אנו נזכרים בישיר הילדות המוקדמים של אלתרמן, שהים וסערותיו מילאו בהם תפקיד כה בולט, אף כי המשורר-הילד עדיין לא ראה ים. מתחת לשכבה האפיגונית ולעתים הפלגיאטורית כמעט שלהם, ביטאו השירים, כפי שראינו, סערה פנימית שטילטלה את הילד המתבגר. הסערה היתה קשורה בבירור בניחוש מערכת היחסים בין האב לאם בתחום אשר לו, לילד, אין חלק בו; בתחום שהחדירה לתוכו נאסרה עליו, וההשגחה של האם השנייה, או, בשיר אחד, הלבנה השנייה (דמות הפָּאָבֶע), נועדה, בין השאר, לחסום את דרכו אליו. הילד ידע בחוש משהו מן הסערה

המתרחשת בחלל הסגור והאסור שמעבר לכותלי חדרו, שהוא יכול לדמותה ל'עמלי' (עבודה מאומצת) או גם ל'נפתולי לוחם' (מאבק פיזי).

שני 'ימים' הוא השיר הבוגר הראשון שאלתרמן חזר בו למוטיב מרכזי זה של שירתו הילדותית, והוא אוחז בו במודע באותה ידיעה מגרה שבה נאחז בשעתו ללא מודעות. העלאת המוטיב מן הנשייה – אולי בזכות חוויות הנמל והים בעת החזרה מצרפת לארץ ישראל – כמוה כמתיחת חבל שהמשורר גולש עליו לעבר אותה מציאות ששירי הים הראשונים שלו נגעו בה עמומות. שוב הוא מזדהה בבירור עם העולל-הנמל המופרד מאמו לעת לילה, מופקד לשמירה בידי אומנת קפדנית, אך אינו מסוגל להירדם משום רגישותו למעשים הליליים של ההורים. בייחוד גדולים סקרנותו וקוצר-רוחו בלילות הסער, כשהרקיע (סמלו העתיק והקבוע של האב-הבעל) מגלגל את 'רכבי הפחד' (רעמים) ומרים אל-על את 'נס הלהב' (ברקים). הלשון המטפורית היא צבאית-מלחמתית האב מצטייר כלוחם וכמפקדם של גדודי צבא הבאים לכבוש את האם. לשם כך הוא מגייס 'ענני גייסות', רכבים ודגלים, ואף מרעים על התופים את מצעד הכיבוש. האב הוא צבא פולש. האם היא טריטוריה מתגוננת. היא נאבקת, שוצפת, נכנעת, סוערת.

תגובת הילד על הקרב איננה אך ורק תגובת פחד ורעדה. אף כי הוא חש שהים (אמו) 'נרדף, נקלע, נדרס...', אין הוא דואג לו במיוחד. הרדיפה והדריסה, ככל שהן אלימות ומאיימות, הן גם חלק ממשחק. הישות הנדרסת מתפלשת 'בצחוק ובכי'. הילד תמה אם אמו היא זאת, ואם הקולות המוזרים הם קולותיה. הוא מפציר לשווא ב'מרשעת' שתצרף אותו אליה, תישאנו 'על כתף' כדי שישתתף במשחק האלים, או לפחות 'אראה בשחוק'. האם אינה שועה לבקשותיו המציצניות. אשר לו, בעוד הוא שואל 'האם אתי' היא זו הבוכה ושוחקת, הוא יודע את התשובה. בעלות הבוקר ניצבת האם לפניו 'מה חיוורת עוד ומה פרועת שיער!...', היא נוטלת בזרועותיה את 'גופיפו' הילדותי ומרגיעה אותו: זה היה רק ליל סערה, 'רק ליל – ועבר...!', אך בדמו כבר ניצת הן הרצון ליטול חלק בסער ובצדו הפחד ממנו, הן הרצון ולשבו ואולי להפסיקו.

קשה, למעשה אי-אפשר, שלא לזהות את התוכן הפסיכולוגי שהטעין המשורר על סמלי הנמל והים, הוא התוכן הטראומתי הקשור במה שפרויד כינה התמונה או הסצנה ה'קמאית' (היחשפותו של הילד בגיל מוקדם מאוד לסצנה של יחסי מין בין הוריו), ומלאני קליין זיהתה אותו כאחד המקורות העיקריים לשיבושים בהתפתחותו הנורמלית של הילד. לאמיתו של דבר, שירו של אלתרמן מזכיר מאוד תיאורים פסיכואנליטיים של ילד שרצה להיות נוכח בסצנה 'קמאית', ועל ידי כך

להתערב ביחסי המין של ההורים או לשבשם. בהרצאה הי"ז בהרצאות המבוא לפסיכואנליזה של פרויד, הוא מתאר אישה אשר בילדותה 'היתה מעמידה פנים כאילו היא פוחדת, או שהיתה מנצלת נטייה קיימת לפחד, כדי למנוע סגירת דלת-החיבור בין חדר-משכבם של ההורים ובין חדר-הילדים [...] באופן זה השיגה אפשרות לצותת להורים', ואחר כך, כיוון שלקתה בנדודי שינה, גם להיכנס לזמן ממושך למיטתם.<sup>12</sup> סמל הנמל המופרד מן היס אך גם פתוח אליו היה הולם אותה.

### 'שני ימים': האכזבה מן המיניות ואפשרות הסוף הטוב

מסתבר אפוא שאלתרמן חזר ב'שני ימים' אל המתח של שירי הילדות שלו, שנבע לעתים כה קרובות מן המודעות ליחסי המין בין האב לאם, שהילד מפרשם כ'מלחמה' בין ההורים, מוצא עצמו מאוים מאוד על ידי מה שהוא מפרש כאלומות והרס, ועם זאת הוא גם חש בודד, מיותר, נשכח, כמעט נבגד על ידי ההורים הנתונים ל'משחק' אינטנסיבי מאוד, אשר בו אין לו חלק. מכל מקום, העניין שיש לנו בחזרה זו אל שירי היס המוקדמים נובע לא רק מן ההבאה אל סף המודעות, אפילו עד למדרגה של תובנה מובהרת, שמביא בה אלתרמן את המוטיב המרכזי של שירתו הילדותית, שמשמעותו הפסיכולוגית היתה תמיד לא מודעת, אלא בעיקר מן המסקנות שהשיר הבוגר מסיק מן החוויה הילדותית ביחס להמשך הדרך. שכן 'שני ימים' אינו מסתיים במקום שמתמצה בו העיבוד הפיוטי של החומר הסמלי המגולם ביחסי הנמל עם היס הפתוח. כשהשיר מגיע למיצויו של חומר זה (בסוף הבית השמיני), המשורר כאילו מתחיל אותו מחדש, כמעט ניתן לומר – הוא מתחיל בכתיבת שיר חדש (בתים 9 – 14). שיר זה נפתח באותה נקודת פתיחה שהוחל בה השיר הקודם: אווירת נמל לעת לילה, ניגודי אור וחושך, הוויית הביניים שבין יבשה לים ('בין זה ובין אחר...'). מופיעה שוב גם דמות האונייה המנמנת, שהופיעה בבית הראשון של השיר. אבל בעוד שבאותו חלק נטש המשורר עד מהרה דמות זו והזניח את פיתוח האפשרויות הסמליות המגולמות בה ונצמד אל סמל הנמל, בחלק המאוחר של השיר הוא דבק ב'אני', הנעשה עתה גילומו של ה'אני'. הנמל הוא עתה רק ערישת הילד שנעזבה זה מכבר. המגדלור-האומנת 'כבה – גווע וְאין...' (כזכור, הסבתא נפטרה בשנת 1929). ה'אני', מסולסל רוחות, פרץ את סייגי המלט ויצא אל האופקים. מוזרות למדי, ועם זאת גם מובנות מאוד, הן המטפורות שהמשורר מבטא באמצעותן את היציאה הזאת. בעוד ה'אני' עוגן נים-ולא-נים אצל המזח, הוא מגלה בעצמו 'גילת מְקֶשָה עגלגלה רוגעת /עלופת מכאוב, כסהר במו באר...'. מה

<sup>12</sup> כתבי זיגמונד פרויד, כרך א: מבוא לפסיכואנליזה (תרגום: חיים איזאק), דביר, תל-אביב 1966, עמ' 183.

הוא טיבה של ה'גילה' (שמחה) הקשוייה והמוזרה הזאת, שהיא רוגעת ובה בעת גם עלופת מכאוב? זו מתגלה לנו בשעה שהדובר מתאר עצמו כמי שפרץ את הסייג וחתר 'עד בתולי האופק הקורן'. 'גילת המקשה', אשר בשינוי תנועה קל יכולה להפוך גם ל'גולת מקשה', הוא הדבר הדוחף את ה'אני' אל בתולי האופק. מדובר בהזיה מינית (מלווה בקישוי, ארקציה) ובחלומות משגל (ירח בתוך באר), ההופכים סוף-סוף למעשה מיני, תנועה למגע עם הבתולים הנבתקים. הילד נעשה נער מתבגר, ואחר כך עלם היוצא להרפתקאות מיניות, לסער ולישחוק' משלו, לעומת אלה של הוריו, אשר להם היטה אוזן בילדותו. אלא שכאן מדווח השיר על אכזבה קשה שפקדה את הדובר-המשורר:

אֶת אֶפְקֵי הַבַּר הַזֵּעָתִי כְּפָרְקֵת

וְהִנֵּה שְׁנֵי לוֹ... בִּינֵיהֶם אָנִי...

וְיֹתֵר מְאוּם... וְתִהְיֶי עֵינֵי רְכַרְקֵת

וְנִקְיִשׁוֹת לְבִי כְּנִחֹשׁ אֲסוּנִים...

הדובר 'הזיע' את אופקו כפרוכת, היינו, הוא הזיז והסיר אותו כשם שמסירים פרוכת מעל ארון קודש לשם פתיחתו. האופק המוזח היה 'בר' – המילה נושאת שתי משמעויות שאינן סותרות זו את זו בהכרח: פראי וטהור. האופק הראשון, הפראי (או הראשוני), הטהור וה'קורן', הובקע אפוא בחרדת קודש. אמנם, בעצם מעשה ההבקעה כבר היה גם משום חילול הקודש, ומבחינה זו מאלף מאוד הוא השימוש במילה 'הזעתי'. אף על פי שבמשמעותה הראשונית והעיקרית היא נגזרת מן השורש זו"ע בהפעיל, כלומר, מתארת את הזחת הווילון ופתיחתו, הרי אי-אפשר שלא לקשר אותה, גם בשורש יז"ע ובמילה זיעה, ולהבין על פי קישור זה שהזזת הפרוכת גרמה לזע, ויש להניח שמשום כך גם לא נותר האופק 'בר' כפי שהיה מלכתחילה. מכל מקום, הבקעת האופק לא הביאה עמה שום סיפוק. ארון הקודש שמאחורי הפרוכת נמצא ריק. הדובר לא פגש בו משהו או מישהו ונתר בו לבדו 'יותר מאום...'. כל שנתגלה לו היה רק אופק נוסף – הזמנה להבקעה נוספת, שגם היא תסתיים בבדידות ובתחושת ריקנות. הדובר נתקף בתחושת אסון ממשמש ובא ועינו שופכת דמעות, ועל כן היא 'רכרוכת' כעיניה של לאה, האישה השנואה שלא באה על סיפוקה, שבעלה העדיף את אחותה על פניה. בהמשך נחלף הלך-הרוח החושני והדמעוני שלו בהתפרצות זעם. הוא קור צעיפים רבים 'ביד עֵבְרָה', ואפילו אינו זוכר את מספרם ('כמה צעיפים ביד עברה קרעתי?!'). בארון הקודש או בקודש הקודשים הריק הוא מציב 'פסילים', אלילים, ואחר כך הוא זורק אותם 'אל משרפות אכזב'. אלתרמן משתמש במילה הנדירה 'נְרָמוּ' מן השורש רמ"ה, זרוק – 'סוס ורוכבו רמה

ביס'. מובן שהמילה מתקשרת גם במבמה. ככל שרבו הצעיפים הקרועים, כן פחת הפורקן שבקריעתם וגברה תחושת המרמה העצמית והאכזבה.

באמצעות סמל ה'אָנִי', על חרטומו החד, מבקע הגלים והאופקים, ורשם לפנינו המשורר היסטוריה עגומה של סקסואליות בלתי מספקת, מאמללת. העלם יצא אל האופקים הרחוקים כדי להשתתף במשחק הסודי, האלים והמופלא, שהוא רק ניחש אותו בימי היותו נמל-עולל, וגילה שהמשחק אינו צופן בשבילו לא עונג ולא אושר. הניסיון המיני הראשון, הפראי והטהור ('הבר') נחלף אצלו עד מהרה בנסינונות מבוזים של סגידה לא לאל אלא לפסלי אלילים, שניתן להשליכם אל 'משרפות אכזב' אחרי השימוש בהם (מין קנוי). הלוך-הרוח הדיכאוני של הנעורים נחלף בהיפוכו המאני – פרץ של עברה וזעם הרסניים. הדברים מציגים את המציאות שמצאה את ביטויה בשירי כ'סנוורים' ו'במבוך' על רקע רחב של מודעות עצמית ובמסגרת של תובנה פסיכולוגית מפתיעה. הדובר מבין שקיים קשר בין הסצנות ה'קמאיות' של ילדותו ובין האכזבה העמוקה שמנחילה לו המיניות בבגרותו.

משום העומק של המודעות העצמית, אין השיר חייב להסתיים כפי שהסתיימו 'סנוורים' ו'במבוך', היינו, בהזיות רצח ואיבוד עצמי לדעת. הדובר פונה לפתע אל נמענת ש'נמצאה' אי בזה, וחוזר באוזניה על השאלה שהפנה בחלק ה'ילדותי' של השיר אל אמו: 'את היא?!'. הוא שואל אם מותר לחמוד את ראשה 'הנאהב' ומציע תמורתו – אמנם מבלי שיעז עדיין להשמיע בקול את הדברים שהוא הוגה בלבו ('אגיד, ולא עד שְמַע') – את ראשו 'הטוב' ו'הגא'. הוא מספר על צימאונו בציה הרגשית שאליה הוטל, ומשתמש בדימוי המתאר עננה זוחלת על פני מדבר השמים ('ערבות רקיע') לעמת 'סהר-חֶמֶת', כמו הגר בטרם נמצאה לה באר. הוא מחליף את תפקודו הסמלי של הסהר, שהיה בראשית השיר גולה מוקשה בתוך הבאר, ועתה הוא כלי מחזיק נוזלים, חמת נקבית, שהעננה הצחיחה מבקשת לחדור לתוכה ולינוק מטובה. השיר יכול להסתיים עתה בהזיה מודעת לעצמה של אושר ומלאות, שאולי בכל זאת עוד יבואו: יתהווה אופל עמוק, ובחשכת הלילה יוצר מגע אמיתי בין הדובר לנמענת האהובה. הוא ישלח זרוע לעברה, היא תיענה לתקשורת הזרועית-האצבעית ו'תשיב' לעברו זרוע עם אצבעות מרעיפות מור. מתהדהדת כאן לשון שיר השירים (ה, 5): 'קמתי אני לפתח לדודי וידי נטפו מור, ואצבעתי מור עבר על כפות המנעול'. האצבעות תיגענה ב'ערגת חזה', ובשתיקה שאין עמה ניכור אלא קירבה עמוקה, 'כשני יָמִים נציפה זו את זה'. במקום שיסתיים באצבעות מזות דם רצח, בצוואר כחול מחנק ובוו תלייה, השיר יכול להסתיים בהזיה על דבר הפורקן המיני השלם, שהרי אין לטעות במשמעות של מטפורת שני הימים המציפים זה את זה

## שני ימים': חשיבות השיר, למרות פגמיו

השיר רחוק משלמות. הדבר ניכר לא רק בפיצולו לשני חלקים נפרדים, המפתחים חומרים סמליים ומטפוריים שונים. הוא ניכר גם בצורת העיבוד השונה של החומרים האלה בשני החלקים. בחלק הראשון, הפיתוח והמיצוי של סמל הנמל הם הדרגתיים ומלאים – עדות לעיכול שלם של תוכנו הפסיכולוגי של הסמל; ואיל ובחלק השני מתגלה ערבוביה מטפורית, המעידה על ערפול אינטלקטואלי מסוים. למרות האחיזה בדימויי הים, כבר אין הם מתפקדים כאן באורח יעיל, והמשורר חייב להמיר אותם בדימויים שאינם קושרים בהם, והופעתם מפירה את רציפות השיר: תחילה פרוכות וצעופים, ארונות קודש ופסילים; אחר כך שני ראשים – הראש הנאהב והראש הטוב והגא; אחר כך הגר ועננה שבמדבר; אחר כך דימוי האצבעות נוטפות המור משיר השירים; ורק בסוף חוזרים הדברים לימים המציפים זה את זה.

הגיבוב המטפורי מביא עמו ערפול, ואין אנו מבינים בעצם מהו התפקוד של סינקדוכת הראשים. מדוע שואל הדובר אם מותר לו לחמוד את 'ראשך הנאהב', דווקא הראש ולא הגוף כולו, ומציע בתמורה את ראשו הגא. רק כשנקרא את השיר המורכב והמעניין 'הראש הטוב' (שיכתב ב-1933), נבין את המשמעות של הסמל שכאילו הוטל בחופזה ובמקוטע גם אל תוך השיר הזה מבלי שיספיק המשורר לתהות על משמעותו. יתברר לנו שהראש הטוב, כפי שהוא מוצע או גם ניתן בפועל לאישה החשוקה באותו שיר, הוא 'יאני' בזהותו הפאלית, ומשום כך הוא יכול לא רק להתקבל או להידחות אלא גם להיכרת, ו'יאני' יכול להתפצל לשניים: הראש הטוב שנשאר כמין פיקודן או 'מאסקוט' בידי הנמענת, ו'יאני' נטול הראש הנושא את דבריו אליה. אפשרות זו שופכת אור לא רק על ראשים רבים בשירי אלתרמן, אלא גם על מה שמתלווה לראשים, כגון השיער. גם בשירנו, כשאנו נתקלים בצירוף המוזר 'גילת מקשה', אל לנו לשכוח את משמעות המילה 'מקשה' במקרא – ציון לשיעור מסולסל ומוקשח לתפארת (ותחת מעשה מְקֶשֶׁה – קְרָה'. ישעיה ג, 24). הראש כנושא לחמדה ולגאות קשור אפוא בחמדה המינית המתקשרת ישירות באיברי המין ובשער הערווה, והצעת חילופי הראשים שהדובר מציע היא בעלת שממעות סקסואלית בוטה

אבל למשורר אין אפשרות – או שחסרה לו המודעות הדרושה – לפיתוח גודש המשמעויות של הסמלים והדימויים הצפים בתודעתו. מכאן השבירה של השיר לשני חלקים, שמקורה בהעדר עיבוד מוכר ומובחן של קפיצת המעבר מן המיניות

הילדותית של החלק הראשון למיניות הבוגרת האכזבית של החלק השני.  
ההתפרקות ברמה הפיגורטיבית והרטורית מעידה שגם ברצף הפסיכולוגי חסרות  
כמה חוליות הכרחיות.

ואף על פי כן, 'שני ימים' הוא שיר חשוב של שחרור והרחבת הראות. לא מקרה הוא  
עניין כתיבתו בדרך לארץ ישראל והקדשתו ל'ל...לה', בוודאי שמה של צעירה  
חשוקה, שהמשורר מייחל לחידוש הקשר עמה ולהעמקתו. עם פרידתו מן הניכר הוא  
מכיר בבהירות באופי המאכזב, הריקני והמבזה של המיניות, כפי שהוא חווה אותה  
עד כה. הוא גם יודע שה-malaise הארוטי, שהוא דיווח עליו בשירים כה רבים, אינן  
עניין שבאקראי אלא נובע ישירות מן המיניות הילדותית שלא עברה התפתחות  
מלאה, הכרוכה בגיבוש האישי, ונשארה 'תקועה' באיזה מיצר המונע ממנה  
מימוש הרומני. הוא חש שיחסיו עם נשים קשורים באורח מדאיג ('נחש אסונים')  
בפיצול של דמות האם לאם טובה ו'למרשעת', לאומנת דאגנית ולאישה זרה הנתונה  
לתאוותיה. עם זאת, הוא מעז לפנות שוב אל ה'את' בתקווה שהשסע ניתן לאיחוי  
והצימאון יכול להוביל לרוויה. משום שהמשורר מודע למקורות האמיתיים של  
הכאב, הוא יכול להיאחז כאן גם בתקווה (וכך גם בשירים מועטים אחרים  
כ'קונצרט לגיינטה' ו'הראש הטור'). ניכר בעליל כיצד הוא מצליח לפרוץ, ולו גם  
במקצת, מן החדר הסגור והמהביל של המודעות החסומה והרגשות הפרימיטיביים  
לעבר אופקים רחבים יותר של תובנה וריגוש סוער אך גם מעודן. בין השאר, פריצה  
זו ניכרת, כאמור, בעצם הריאליות והרווחה שבנוף הפתוח, נוף היס והנמל, שהשיר  
מעלה בהצלחה לא מבוטלת.

שחרור ופתיחות, אמנם מסוג אחר, ניכרים גם בשירים הקצרים 'אבוס' (שירים  
1931 – 1935, 66) ו'ערב חגי' (שם, 67), שניהם שירי אווירה ונוף עירוניים, המעלים  
תיאור שמובלעות בו לא רק מודעות עצמית רגשית אלא גם קבלה עצמית מתוך  
בגרות מחשבתית. הם מכניסים לשירתו המוקדמת של אלתרמן נימה חדשה כמעט  
לגמרי של פיוס, הומור עצמי וגם אירוניה עצמית. על הרקע הלהוט של 'אופליה',  
'סנוורים', 'במבוך' ו'ימות הנפש' הם משיבים אל פני הקורא משב רוח קריר ורענן.

: פרידה זמנית מן ה'אָגו' הפצוע

'אבו', שיר קצר מאוד וכאילו 'קל' ממשנהו. אולי משום כך הועיד אותו שלונסקי  
לגיליון ראש השנה של 'הארץ', העיתון היומי, לעומת השיר השני שכוון לעבר  
'כתובים', השבועון הספרותי. השיר מאורגן בארבעה בתים המסרגים טור ארוך של

הקסמטר יאמבי בטור קצר מאוד של שני יאמבים בלבד, ובצורה זו הם יוצרים מעין רצף דיסטיכוני, המשווה לשיר רכות מוזיקלית וכן אווירה מיוחדת, שמעורבות בה משובה ואלגיות – צירוף וְרַלְנִי אופייני. הנוף המתואר הוא עירוני מובהק: נוף בתי מגורים, שדרות, רחובות מוארים בלילה, בתי קפה. קשה לדעת אם מדובר בנוף פריזאי או תל-אביבי. דומה שלמרות 'הקיץ המתהבלי' מול החלונות הפתוחים לרווחה, השיר עודנו צמוד למראות פריז, שחום עונת ה-vacance כמעט אינו נופל בה מזה של תל-אביב הקיצית. ההקשר הפריזאי מתחזק מכוח התיאור העצמי של הדובר, שהוא נופש, אדם שנטל לעצמו חופשה לא רק מעמלו אלא בעיקר מעצמו, מזהותו הטרחנית והמייגעת במתחיה ובכאביה. הדברים עולים בקנה אחד עם מצב רוח שיכול להיות אופייני לימי החופשה האחרונים בצרפת בסוף יולי, אחרי תום הלימודים ולפני השיבה הביתה; ימים של 'בין הזמנים' בכל המובנים.

מכל מקום, אלה הם ימים ריקים ופנויים. מדי ערב הדובר יושב ליד הדלפק של בית הקפה ומביט בספלה קפה שלפניו כב'סוף חזון', היינון כבכוס או גביע של ניחושים וקסמים (כידוע, יש המנחשים בקפה). אחר כך הוא מרמז בקיצור ובקלות על הספל האחר, שממנו הוא טועם, 'ועם חיק', רמז למפגש מיני קל, חולף, תיירי. בטורים 'סוף חזון לי אלם הקפה בליל, / נועם חיק...!', הנושא המטפורי 'סוף חזון', ספר הניחושים, מתייחס הן לאלם הקפה הן לנועם החיק: היינון, הן הבדידות והשתיקה בבית קפה הן חיק האישה משמשים כמין גביע ניחושים, מקור חזיונות. הכינויות בבית הקפה 'הרגיעו אדירי אילך' והשקיעו אותם ב'דמי אשף' – הדברים מלמדים גם על רגיעה פנימית. גביע הקסמים של יוסף בעל החלומות הוחלף בכינור דוד, המשפיע כ'אשף' השפעה מרגיעה על לבבות נסערים וטרופים. חדל לרגע הטלטול הפנימי בנפשו של הדובר וניתנה חופשה קצרה ללבבו העמוס, והוא יכול להתפרק מנטל דאגותיו ולנדוד 'כמו שובב נרגן' כדי שלא ימהר לחזור אל בעליו. כדי לשים לב לניגוד הפנימי שבין שני התארים 'שובב' ו'נרגן'. שובבות, שיש עמה בדרך כלל קלות ואולי גם חדווה, אינה עולה לגמרי בקנה אחד עם נרגנות, המעוררת אסוציאציות של מרירות ומתח. הכפילות מעידה על מודעותו של הדובר לכך, שלבו, גם בעת חופשה, איננו בן זוג קל ונעים במיוחד; ומשום כך 'טוב אשר הלך וטוב לי בלעדו/ עד אין חוק...'. נעים ונוח להיפטר, ולו גם באורח זמני, מן הלב הזה, אשר עליו הטיל הדובר בשיר זה את תפקיד ה-flâneur היוצא לשיטוטיו הארוכים. מדובר כאן במעין פיצול אישיות זמני. הדובר מבקש להיפרד לזמן-מה מן ה'אני' הריגושי הכאוב שלו, מהמודעות העצמית המייסרת, מן ה'אגו' שאינו מוצא לו מנוח. רק כך יוכל ליהפך לזמן-מה לבהמה, שמוסרותיה הותרו לעת ערב, והיא הוצבה אל מול האבוס ו'יצרו עשבים טלולי' הוגש אל פיה. 'התבהמות' חלקית זו נדונה בשיר זה – ולא רק בו –

במונחים של חוויה דתית. הדובר, כמו שור היודע את קונוהו וחמור את אבוס בעליו, יודע ומקבל את 'אלוהיו'. הפרידה מן ה'אגו' הפצוע והחלפת הזהות הבוגרת בזו של ילד תמים או של בעל-חיים מאפשרות רגע של השתלבות הרמונית בעולם. הדובר 'אוכל' מכף ידו הרכה, המושטה, של אלוהים. כבר נתקלנו במגע כזה עם אבא-אלוהים בשיר 'ערב שכזה' (במחברת **שירים מצרפת**), שהובלע ביניחוח אישה. אלא שבמסגרת המורחבת של הפואמה הרפסודית נוספה לרגיעה הזמנית שתוארה בשיר מרירות קשה של מי שחש עצמו, בסופו של דבר, מרומה ונבגד על ידי האישה והאל גם יחד. ב'אבוס' ה'טן אלתרמן מבודד את הרגע המפויס אגב ניסיון לשמור עליו בשלמותו. הוא מפתח את ההכרה בחשיבותו ובנדירותו היקרה של הרגע, העתיד כמובן לחלוף. הרי לבו השובב וה'נרגן' של הדובר יחזור מליל הנדודים בחוצות העיר ובגניה – עייף, מאוכזב, ריקני ו'נרגן' פי שבעה. דווקא משום כך הכרח הוא לדובר למצות את מלוא הרעננות ה'טלולה' של הרגע ה'בהמי' הטהור.

המשורר ישוב ויפתח נושא זה של השלמה ארעית כמין אידיאל, והוא אף ישוב ויקשר אותו בבהמיות ברוכה ובאכילת דשא עשב, כגון ב'ערב עירוני': 'בין הימים והלילות / לנאות מְרָאָה כחולים נלך נא, / כל נשמותינו הבלות / שם דשא עשב תלחכנה' (שירים 1931 – 1935, 147). המוטיב ישולב בכוכבים בחוץ, שם יבקש הדובר ליהפך לעגל, החוזר כושל מארצות התענית אל התבל הפרתית, הרחומה והעטינית. אבל כבר ב'אבוס' מתנחשים קסמי ההשלמה או ה-rapprochement, שאותם ישורר המשורר בשיריו הבשלים יותר; וכבר כאן מופי המיזוג הנדיר של אירוניה עצמית עם הבהוב של הארה מיסטית. שני הרכיבים של הצירוף – שאינם עולים בדרך כלל בקנה אחד – מתגלמים בדימוי המרכזי של השיר: ה'אני' כישות שהשתחררה מעצמה ונעשתה בה מה שלוה העומדת אצל אבוס בעליה.

### ערב-חג': הכזב שבאמת – האמת שבכזב

רחוק מכל מיסטיקה, 'ערב-חג' הוא שיר מפוכח מאוד, כמעט ציני, שהקלות הנינוחה של 'אבוס' משתמרת בו רק למראית עין. השלווה ה'בהמית' נעלמה ממנו לגמרי, ואילו האירוניה העצמית נהפכה לסרקזם מאופק. אף על פי כן, גם בו אנו מוצאים מיזוג של הפכים: שקר ואמת, התרגשות כנה ופיכחון רק, ילדותיות ובגרות, קלות וכובד. שוררות בו זו לצד זו הריגשה של ערב חג, הכוננות למאורע המשמח הממשמש ובא, עם המודעות לנביבות החג ולאופיו הכוזב והמאכזב של המאורע שהוא יביא עמו (כדאי לזכור שהשיר נדפס בפועל בערב חג ובצורה זו שימש מין הארה מאוד לא אורתודוקסית של האופי הדו-ערכי המרגש-המאכזב של חגים

באשר הם). הכפילות המונחת ביסוד השיר קובעת גם את היחסים בין הרכות הוורלנית של עיצוב המצלול והריתמוס ובין הקושי והפיכחון של ההתבוננות וההגות. יחסים ניגודיים אלה מחזקים את השיר וטוענים אותו במתח דיסקרטי. בכלל, מבחינת העיצוב הפיוטי, 'ערב-חג' היה צעד בולט נוסף בהתקדמותו של המשורר בעיבוד תמציתי של חומר תימטי, מוזיקלי ופיגורטיבי עשיר. בזכות עיבוד זה הוא מצליח לומר כאן, במסגרת שיר קצר מאוד (חמישה בתים מרובעים), אמירה שהיא לא רק שלמה אלא גם לא נעדרת מורכבות.

למרות קיצורו, השיר הוא מעין ציקלוס, מחזור שירים. על כך מלמדות שלוש הכוכביות המופיעות לפני הבתים השני, השלישי והחמישי ומפצלות את השיר לארבע חטיבות משנה, שלוש מהן קצרות מאוד - עומדות, כל אחת, על בית מרובע אחר – ואחת ארוכה קצת יותר (שני בתים). הפיצול מלמד לא רק שלפנינו צרור הטרוגני של רשמים שונים אלא גם ובעיקר שהשיר מתאר תהליך, התרחשות מתמשכת בקטעי זמן ומרחב שונים, עוקבים אם כי לא רציפים. מהלכי התפתחות כאלה היו אופייניים עד כה לשירים הרפסודיים הגדולים, אלא שעתה השכיל המשורר להשיג ריכוז קליידוסקופי שלהם בשיר קטן. בה בעת הוא צימצם את מרווח הדינמיקה והעוצמות של השירים הגדולים וקירב אותו למצב של איזון עם סטיות קלות בלבד לעבר הטון הגבוה או הנמוך, אל הסטאקאטו או הלגאטו. עם זאת, הכוכביות מכוונות את הקורא לקריאה מוזיקלית נכונה של השיר – נינוחה, איטית, מופסקת תכופות, אך גם, ברגע מסוים (במעבר מן הבית השלישי לרביעי, שבו נפקד מקום הכוכבית), צוברת תאוצת-מה במובן הרגשי והרטורי. אמנם, גם כאן הריגוש כבוש ומאופק.

הבית או הקטע הראשון קובע את התימה ואת האווירה הכללית של השיר. בערב קיצי נאה, בהמולה הצבעונית של בית הקפה הבולווארי, שוררת אווירה של ערב חג – מעין התרגשות נעימה אגב ציפייה למאורע נעים. הקלות וההתרגשות משתקפות היטב במקצב היאמבי העירני, בצבעים (כחול וצהוב), במטפוריקה הפסטורלית (יאור, גבעולים). אולם מטפוריקה זו עצמה מצביעה על הזיוף שבהוויה העירונית המתוארת. אלתרמן ממשיך כאן את מסכת ההצגה של ההביטאט העירוני כיטבע שני, שהוא בעצם היפוכו וביטולו של הטבע. ההצגה מהווה מוטיב מרכזי מאוד בספרות הצרפתית של המאה התשע עשרה, וכבר נתקלנו בה בשירים מוקדמים יותר של המשורר. כאן מפתח אותה אלתרמן באלגנטיות ובקלות. כבישי הבולווארים נהפכים אצלו ל'יאורי אספלט'. הבבואות הנשקפות בהם אינן אלה של צמרות עצים אקזוטיים אלא של השמשיות הצבעוניות המוצבות על המדרכות לפני בתי הקפה. אלה ניצבות כאן, על גבי המרצפת האבנית, כמו גבעולי ענק ש'הניבו' (השימוש

בפועל נו"ב בהקשר זה הוא אירוני) 'כחול וצוהבי' לא של פרחים טרופיים אלא של יריעות בד צבוע. בצלן של שמשיות כאלה, באור הכחלחל או הזהוב שהן משרות תחתיהן, כל אחד מיושבי הקפה, כל משוטט ומשוטטת, זוכה למדיה של התעלות אסתטית, ונעשה כביכול צעיר ויפה משהוא באמת. לפחות כך נראה ומוחש לעצמו כל אחד מבני הבולוואר היומיומיים-האפורים, ומכאן אווירת ערב החג השורה על הכול. כמי שנעשה 'יפה' ומושך יותר, יכול כל אחד לראות עצמו מועד להרפתקאות, לפגישות מפתיעות, לאורחים לא צפויים. בתיאור ההשפעה המייפה של השמשיות הצבעוניות, המעדנת כביכול מציאות יומיומית גסה, אלתרמן היה יכול ללכת בעקבות תיאורי השמשיות והצעפים משרי האור הירקרק-המעד במאדאם בובארי של גוסטב פלובר.

בקטע השני, אף הוא בן בית אחד בלבד, נכנס הדובר לתיאור חלקו שלו באווירה המזויפת של ערב החג. אף הוא, ככולם, 'יפה' יותר וראוי להרפתקה. כך, בעוד הוא יושב בבית הקפה, מתבונן בנשים היושבות בצל הסוככים הצבעוניים, הוא רוקם עצמו אל תוך אסקפדה סטודנטיאלית. הוא עלם חמד צעיר שהצליח להימלט מהשגחתם המדכאה של זקנים חמורי סבר, מסבא כבד וזעוף המייצג את הדעת (בדמות בניין הפנתיאון) ומסבתא קמוטת פנים המייצגת את הדת (בדמות כנסיית נוטרדאם). הוא לא רק נמלט משני אלה אל 'גני הערב' אלא הוא אף שם אותם לצחוק: הפנתיאון בעל כיפת הענק הוא סבא זקן ותפוח כרס, השוקע בנמנום 'תוך דמדומי עיכול' שלאחר ארוחה כבדה (כל הספרים ואוצרות האמנות שנדחסו לתוכו). הסבתא הגרמית והמחודדת סורגת 'גרבי חימרה' ('חימרות' הן המפלצות המורכבות מכמה בעלי חיים המופיעות בפיסול הגותי של הנוטרדאם ומשמשות בעיקר בעיצוב המרזבים; בעת מטר נראה כאילו פילח הצלב מפלצות אלה והגיר את דמן מפיותיהן. מרזבים אלה הם הנראים למשורר כגרביים). הקטע השני עומד אפוא בסימנה של מטפוריקה הומוריסטית המחוללת מטמורפוזה הפוכה בכיוונה לזו שהתחוללה בקטע הראשון. שם נהפכה הוויית רחוב יומיומית להווייה אקזוטית של יאור ופרחי ענק, כאן נהפכת הווייה תרבותית נישאה למציאות יומיומית זעיר-בורגנית מגוחכת. בין כך ובין כך, משחק המסכות נמשך והוא מגביה או מייפה את הנמוך והמכוער ומנמיך ומכער את הגבוה והיפה. בשני כיווניו משחק זה מאפיין מציאות שאין תוכה כברה.

בקטע השלישי, בן שני הבתים, כבר שרוי הדובר ב'גני הערב' שאליהם ברח. אבל אלה אינם פארקים עירוניים, כפי שהיה ניתן לצפות. הדובר הגיע לבוסתנים כפריים תמימים, שבהם גדלים אגסים ותפוחים, ובהם מצויה גם בת-כפר קטנה ותמימה, שהדובר יכול להופיע לפנייה כנסיך קסמים. כמו בסיפורי העם, היא לא תוכל לקטוף

את האגס הבשל מן העץ הגובה, ואז הוא, הגברי, החזק והיפה, יתנשא במלוא קומתו ('כי אני גבוה') ויגיש לה את האגס כ'מתנה'. הדובר משתעשע בתמונה המתקתקה ובג'יסטה האבירית שהוא מייחס לעצמו לא מבלי שיניח לעצמו לשאוף אל קירבו משהו מן הארומה הארוטית המגולמת בסמל של האגס הבשל שנקטף בבוא עתו. אבל באותה שעה עצמה, הוא מודע לגמרי לכך שהוא מצוי לא בבוסתן פורח אלא בפארק פריזאי, אשר שום נערה שתימצא לו בו לא תהיה בבחינת 'ילדה קטנה' הנוחה בתמימות אל האגס הבשל. הוא עומד בלבה של עיר הקורצת באלפי אורותיה ומבטיחה הנאות וגירוים לרוב. כ'סטודנט', שפרש מצל הפנתיאון (זה ניצב במרכז האזור האוניברסיטאי של הרובע הלטיני), הוא ממחר אל אזור הבילויים הסואן של הגדה השמאלית. המונפארנס מצטייר לו כאישה לבושה שלמה בעלת שובל ועטויה 'טוטנדה', גלימה רבת-קיפולים (La rottonde) היא גם מסעדה מפורסמת בלב המונפארנס, שקיפוליה הם בין השאר, התאים רפודי הקטיפה האדומה העשויים לסעודה של ייחוד). אישה זו מחזיקה בידיה פעמונים, או שהענבלים מרוקמים בבגדיה, והדובר שומע את צלצולם הקורא לו 'בוא נא לאהוב'. הקטע ארוך מן האחרים, שכן המשורר 'מפרק' בו את הכפילות שנדחסה אל הקטעים הקודמים בכוחה המכווץ של המטפוריקה ומחלק אותה לרכיביה: תחילה ההזיה הכפרית ה'תמימה' ואחר כך המציאות העירונית הזימתית. נמשך כאן אותו מהלך של מעברים מן התמים לכוזב ומן הגבוה לנמוך, אבל מדורג יותר. הדובר מתיר לעצמו רגע מרוגש של השתקעות בדימוי העצמי של הגבר הגובה והאבירי, דימוי שאין הוא אף להיפרד ממנו.

אחרי שעבר מן האהבה התמימה אל תענוגות העיר הלא תמימים, הדובר מוכן לחזור אל נקודת המוצא שממנה לא זו, למעשה, במשך כל העת. הוא עדיין יושב בבית הקפה בעל סוככי הכחול והצהוב של הפתיחה, גומע מספר הקפה ומתבונן בנשים המתייפות בצל השמשיות. אבל הפעם הוא יודע בדיוק היכן הוא נמצא. הנשים צובעות/פי חן-חן כחתלתולת מתלקקת. הדובר נזכר באמונה הפולקלורית המזרח-אירופית הקושרת את התלקקות הניקוי העצמי שלה חתול בהופעה לא צפיה של אורח (כביכול, החתול מכין עצמו לקראתו). על פיה הוא מפרש את תנועותיהן וציפיותיהן של הנשים בבית הקפה, שגם הן מצפות ל'אורח' (במובן היופמיסטי של המילה: לקוח של פרוצה). ואכן, 'אין ספק: אורח בא מנגד...'. כך מממש הסיום את הציפייה הנרגשת לאורחים שתוארה בפתיחה: 'כל אדם חשב: אני היום יפה, / היום אורחים אלי יבואו...'. הציפייה להרפתקה, לפגישה מרגשת, נהפכה לביקור שגרתני אצל זונה. השיר נחתם בפיכחון טוטלי.

## 'ערב-חגי': אלגנטיות, פיכחון, אירוניה עצמית

הקלילות והלגלוגיות של 'ערב-חגי' אינן צריכות להטעות אותנו. המשורר בודק כאן ברצינות היבט מרכזי של נושא שכבר עמד במרכזם של שירים אחרים: השקר שבאמת או האמת שבשקר. כאמור, ריגשת ערב החג המתוארת בשיר היא גם כנה וגם כוזבת. יש בה מן הטבע ומן העיר כאחד, מתום האשליות ומן הפיכחון הציני. הודבר מודע לגמרי לאפשרות שריגשה זו לא תוליד, בסופו של דבר, אלא לכל היותר לבילוי כ'אורח' בטרקלינה של אחת הגברות המתייפות; הבריחה מן הכובד של הפנתיאון והנוטרדאם תסתיים בישיבת חצות כבדה וריקנית מול ספל הקפה הנצחי ליד דלפק מוצף אור חשמל; התעייה בג'ונגל האספלט תסתיים בפגישה לא עם נמר אלא עם 'חתלתולת מתלקקת'. אבל הכרה זו אינה מעוררת כאן את גאות העברה והזעם שמצאנו בשירים האחרים ואינה מציפה את הדובר בגלי אלימות ורחמים עצמיים. לאורך כל השיר הוא מפוכח, מאוזן, נע בין ריגשה קלה ליגון קל שמתוך הכרה באופיו המסחרי, הכל כך לא חגיגי, של ה'חגי'. הריגשה והיגון כאחד אינם מבטלים את ההומור, שהוא בעיקרו הומור עצמי, שלא חסר בו גם עוקץ צורב. המשורר מצליח להזרים את השיר במיומנות לאורך מסלול מפותל של פניות חדות מאשליה לפיכחון אגב שמירה על לכידותו באמצעות מוזיקליות רצופה ומוטיבים משתרגים: מוטיב הצמיחה והתפרחת (המופיע בתיאור הכרך ובתיאור גני הערב על אגסיהם הבשלים); מוטיב בגדי הנשים ואבזריהן: סוככים, רוטונדות, שובל שמלה, שפתון, ובהיפוך גרוטסקי גרבי החימרה שהסבתא הכנסתייתית הזקנה סורגת; מוטיב הפגישות הפתאומיות, הציפייה לאורחים ולביקוריהם: ההומור העממי, המתגלה בדימוי הפנתיאון לסבא מנומנם אחרי ארוחה כבדה, ובאותה מידה באזכור הפולקלור היהודי ופתגמי העם הקשורים בו (כגון: 'סי'קאָצל קומט' – החתלתול מופיע - קריאת התרעשות כביכול למראה הופעתו של מישהו שאיננו בהכרח אורח רצוי ולא צפוי, כפי שניתן היה לחשוב). כל אלה משווים לשיר צבעוניות ועליזות שאינן מסתירות את העגמומיות המונחת ביסודו; כשם שהאלגנטיות הפריזאית המופרזת במכוון, הניכרת בתיאור הנוף ובתנועת האביר של העלם ה'גבוה' אינה מסתירה את תחושת העליבות של הסיטואציה ואת הדימוי העצמי הנמוך של הדובר. השיר אפוף ארומה לא חריפה במיוחד של שירה עירונית מאוד, מפוכחת, מתירה לעצמה השתעות באשליות קלות דווקא משום שרגליה ניצבות איתנות על קרקע של מציאות לא משמחת. במובן זה השיר הוא ניגודם של שירי הזיות הרצח, האונס, עלוקות הוורד והצוואר הכחול-מחנק. יש בו עדות ברורה ליכולתו של המשורר להתעלות מעל למציאות הפסיכית הפרימיטיבית מאוד, שלתוכה היה שב ושוקע מדי פעם, מבלי להנתק מן האמת. זוהי התעלות שהושגה

לא בדרך ההתעלמות מן הקונפליקטים הבלתי פתורים והדחקתם של המתחים, אלא בדרך ההתאזנות עמם בכוח הפיכחון והאירוניה העצמית. ניכר שאלתרמן הצעיר למד 'לחיות' עם ייסוריו, להגיע עמם למצבי תיקו, שאמנם לא נמשכו זמן רב. בידיעותינו על חודשי המעבר בחיי אלטרמן חסרים פרטים רבים. אין אנו יודעים בדיוק מתי הגיע ארצה וכמה זמן שהה בה עד ליציאתו הבאה לצרפת, לבחינות האינג'ינראט. הוא הגיע כנראה בחודש אוגוסט ושהה בארץ בימי החגים, בספטמבר ובראשית אוקטובר. מקום העבודה הצפוי לו – מקוה-ישראל – כבר נקבע, אך הוא עדיין לא הציג בו את כף רגלו. במסיבה שנערכה במקוה-ישראל בשמיני עשרת תרצ"ג בחסות הסופר שלמה הלליס – ואליה הוזמנו מתל-אביב סופרים ועסקני תרבות – גילה הלליס לכמה מצעירי הסופרים, שמצאו את פרנסתם כפועלים בחווה החקלאית (מ' עובדיהו, פנחס לנדר) שהמשרור הצעיר נתן אלטרמן, בנו של יצחק אלטרמן, המפקח על גני הילדים של עיריית תל-אביב, עתיד להצטרף אליהם בקרוב, לאחר שילשים את לימודיו בצרפת.<sup>13</sup> הלליס היה מקורב למשפחת אלטרמן למן השתקעותה בקישינב, שבה שיתף פעולה עם יצחק בפיקוח על בתי הספר של 'תרבות' ובטיפול במהגרי אוקראינה. אף הוא עלה ארצה ב-1925, באותו מועד שעלתה בו משפחת אלטרמן, וכיוון שנעשה תיכף אחר עלייתו מורה בבית הספר של מקוה-ישראל, הוא היה ללא ספק מן השושבינים שבאמצעותם נוצר הקשר בין יצחק לאליהו קראוזה בעניין עבודתו של נתן בחווה. הלליס הכיר את נתן מהיותו בן עשר ובוודאי קרא את שירי הילדות שלו ו'התגאה' בו כמורה עברי השמח בהתחדשות ובצמיחה בתחום עבודתו. לא במקרה נמסרה הודעתו לסופרים הצעירים בעניין בואו הקרוב של נתן למקוה-ישראל, 'בשוותו לקולו מעין צליל לוואי חגיגי'. הלליס אף הדגיש שנתן, העומד בסיוע 'לימודיו הגרריים', יצטרף לחווה רק לשם 'השלמה מעשית' של הלימודים, ובוודאי נכון לו עתיד מקצועי שאינו זה של פועל. הוא חש ללא ספק גאוות פטרו ושושבין. אבל נתן אלטרמן עצמו לא נכח במקום יחד עם אביו (שהגיע למסיבת שמחת-התורה) ולא שמע את החידודים והקלמבורים שהפריח סביבותיו ביאליק, שנכח שם בכבודו ובעצמו. מותר להניח על פי זה שהוא יצא בדרכו בחזרה לצרפת עוד בתוך ימי חג הסוכות תרצ"ג ואולי גם קודם לכן. כמו כן, אנו יודעים בוודאות שחלומו של האב שהבן יתחיל בעבודתו ב'מקוה' בעוד הוא מכין עצמו לקראת הבחינות לא התממש.

<sup>13</sup> לנדר, 'עם צעדים ראשונים בתל-אביב', עמ' 184.

נראה, שבשלהי אוקטובר ובנובמבר כבר היה אלתרמן בצרפת, עד בפעם הרביעית לשקיעת הסתיו הצפוני הזהוב אל תוך האפרוריות הגשומה, האופיינית כל כך לנוף הצרפתי מאוקטובר ועד לחודשי הצינה העמוקה של החורף. אין אנו יודעים אם בילה את מרבית זמנו בננסי או בפריז; אין אנו יודעים מתי התקיימו הבחינות, אך ידוע לנו שבסוף דצמבר 1932 כבר שב ארצה, שהרי בשלהי אותו חודש בר היה מעורב ישירות במהלכים הקדחתניים שליוו את ייסודה של חבורת הסופרים 'יחדיו' – עם פרישתה של הקבוצה השלונסקאית מבית 'כתובים'. אלתרמן היה בין ראשוני הסופרים שפנו לארבעת מייסדי 'יחדיו' (אברהם שלונסקי, יעקב הורוביץ, יצחק נומרן וישראל זמורה) בבקשה רשמית להתקבל לחבורה. מכתב הבקשה שלו (יחד עם אברהם חלפי ורפאל אליעז) נכתב ונחתם במו ידיו ב-31 בדצמבר. בו ביום, בישיבה של ערב, דנו ארבעת המייסדים בבקשה ונענו לה, ואף החליטו להפחית, במקרה שלו, שלושה מששת חודשי ה'מועמדות', שבהם התחייבו על פי התקנון חברים חדשים של החבורה; שכן הוא כבר היה בחזקת מועמדת לקבוצת סופרי 'כתובים' במשך שלושה חודשים.<sup>14</sup> מתעוררת אפוא השאלה מדוע הגיע אלתרמן למקום עבודתו במקוה-ישראל רק באדר תרצ"ג (מרס 1933)? התשובה היא כנראה שבחודשי החורף לא נמצא לו עיסוק בחווה החקלאית, ורק עם בוא האביב והתחלת הכשרת פרדסי החווה לקראת השנה החדשה נוצר צורך בפועלים נוסף על אלה שכבר הועסקו במקום.

בחודשי החורף לא פירסם אלתרמן שיר חדש להוציא את הפואמה 'ניחוח אישה', שהושלמה כנראה עוד לפני נסיעתו לצרפת לבחינות האינג'ינראט ונמסרה לגבריאל טלפיר לשם פרסום בחוברת 'גזית' ה'גדולה', שהיתה אמורה לחתום את שנת תרצ"ב, אם כי בפועל נדחתה הופעתה, והיא פתחה את שנת תרצ"ג (כרך א, חוברות ט-י), עוד שתי יצירות קטנות, רשימת הפורזה הפיוטית 'סתיו', שנדפסה ב'כתובים' ב-26 באוקטובר, והשיר 'סתיו' עירוני, שנדפס בו ב-15 בנובמבר, נשלחו, כנראה, מצרפת הסתיוית. 'סתיו' הוא ניסיונו הראשון של אלתרמן בכתיבת פרוזה פיוטית או אפילו שיר-בפרוזה. הטקסטים הפרוזאיים שכתב ופירסם קודם לכן, הגם שאף הם הצטיינו תכופות בנימה פיוטית מובלטת, לא היו שייכים לז'אנר זה. טיול בתערוכה הקולוניאלית הבינלאומית, פריז 1931, שכבר הוזכר, הוא כתבה עיתונאית מפורטת – אמנם, כתבה 'ספרותית' מאוד, בסגנון העיתונות שמלפני

<sup>14</sup> מכתב הבקשה וסיכום הישיבה ראו בעבודתה של רינה צביאלי, הדינאמיקה הקבוצתית בחבורת "יחדיו" ופואטיקת השיר שלה, חיבור לשם קבלת תואר דוקטור לפילוסופיה, אוניברסיטת תל-אביב, תל-אביב תשנ"ה, ב, עמ' 461.

שישים-שבעים שנה. 'במעגל (הערות לויכוח)', שכבר נדון במסגרת התיאור של זיקת אלתרמן-שלונסקי, הוא מאמר פולמוס ספרותי בעל היבטים ארס-פואטיים עקרוניים.

### 'מוד': פרוזה ללא מטען פיוטי

'מוד' (במעגל, 115 – 117), סיפור קצר שנדפס ב'כתובים' בנובמבר 1931, שעדיין לא הזכרנוהו, היה רחוק מאוד מן הפרוזה הפיוטמת במכוון. זהו סיפור קצר ריאליסטי בעל נופך הגותי-פלייטוניסטי במסורת האופיינית מאוד לריאליזם ולנטורליזם הצרפתיים. מעשה בנערה מוגבלת בשכלה, ששימשה משרתת בבית מלון, הרתה, ילדה תינוק שנמסר לטיפול ב'כפר', ונכלאה על ידי משפחתה כ'סוררת', 'פרוצה', ו'חסרת דעת'. המספר הכיר אותה כדייר משנה בבית המשפחה הזעיר-בורגנית, שם שימשה הבת במנוחה משרתת. אולם עם מותו של התינוק ז'אק במקום שהוחזק בו, ולאחר שחגגה המשפחה בטקס בורגני רב את חג הנישואים המוצלחים של הבן, אחיה של מוד, ברחה הנערה מן הבית ועקבותיה לא נודעו. המספר, המרצה את העובדות הסיפוריות ביושב תיאורי ותוך היזקקות תכופה לקטעי דיאלוג, מוסיף לתשתית התיאורית הריאליסטית דברי הגות על מהות הבינה האנושית וגם דברי סיכום עגומים על דבר ה'מרד' של מוד, שלעולם לא יוכל להצליח, כיוון שבחברתנו נוהגים ברפי שכל כפי שבערבות הצפון מותירים האסקימואים הנוודים את 'נירפי-האונים' למות קיפאון. בכל מקום שבו תימצא מוד – בית הוריה, בית מלון או מוסד לחולי נפש – יימצא מי שינצל אותה ואחר כך יזניחנה: דינה נגזר. 'מוד' לא היה הישג של ממש לא מן הבחינה הסיפורית-התיאורית ולא מן הבחינה ההגותית. אלתרמן נמנע – בוודאי לא במקרה – מניסיונות פיתוח נוספים של האפשרויות שהתגלמו בו: אפשרויות של סיפור שאמת חיים מרה ועירומה נמסרת בו ללא כחל ושרק בפרוזה ללא מטען פיוטי-פיגורטיבי של ממש. המשורר הצעיר חש כנראה שכוחו אינו גדול בהרכבה הספרותית-הסגנונית הזאת ומקומו לא יכירונו כמין תלמיד עברי של מופסאן וזולא. קרוב לוודאי שגם התגובות שהגיעו אליו עם פרסום 'מוד' – ואולי דווקא העדר תגובות על הסיפור – ריפו את ידיו.

## הז'אנר של השיר-בפרוזה ומקומו בספרות העברית

לעומת זאת, ביסתיו' חדר אלתרמן לז'אנר פרוזאי שנראה הרבה יותר מבטיח מבחינתו. אף ז'אנר זה מקורו במסורת הספרות הצרפתית של המאה התשע עשרה, אלא שהוא מילא במסורת זו תפקיד של אנטגוניסט לקו הריאליסטי-הנטורליסטי, שאלתרמן ניסה לפתח ב'מוד'. הז'אנר – זה של השיר-בפרוזה – הוא אחת מיצירותיו המובהקות של הסימבולים הצרפתי. הספר *Petites poèmes en prose* (שנקרא לאחר מכן בשם *Le spleen de Paris*) אשר ראה אור בשנת 1869, הוא טקסט היסוד של הז'אנר; אף כי מחברו, בודלר, ייחס את הבכורה בעניין זה לאלוויזיוס ברטראן ולספרו *Gaspard de la nuit* שפורסם בשנת 1842. הז'אנר היכה שורשים גם בספרויות אחרות שהושפעו מן הספרות הצרפתית הסימבוליסטית, כגון הספרות הרוסית, שבה הפרקטיקן העיקרי שלו במאה התשע עשרה היה איבן טורגנייב. הז'אנר חדר גם אל הספרות העברית, בעיקר בעזרת התיווך הרוסי, והשפיע השפעה ניכרת על השירה ועל הפרוזה של ראשית המאה העשרים. בין השאר קלטו כאן את השפעתו יוצרים כביאליק ('מגלת האש'), זלמן שניאור, יעקב פייכמן ואורי ניסן גנסין. האחרון אף תירגם לעברית חמש מה- '*Petites poèmes*' של בודלר.

רעיון השיר-בפרוזה, או השימוש המכוון והשיטתי בטכניקות של השירה המסגרת פרוזאית, נבע מתחושת הצורך בהפלת החיץ בין שני הז'אנרים הספרותיים המודרניים העיקריים: השירה הלירית והפרוזה הריאליסטית. הפלת חיץ זה היתה אמורה 'להציל' את שני הז'אנרים: את השירה הרומנטית שמיצתה את עצמה מבחינה צורנית, סגנונית ותימטית, והגיעה למעין מבוי סתום; ואת הפרוזה שכבלה עצמה בכבלי הריאליזם המיסטי, היתה למתעדת חיי החברה והכלכלה ונותקה כביכול מן העולמות הפנימיים של הנפש. בודלר סבר שמוזיקליזציה והמטפוריזציה של הפרוזה, ולעומת זאת, שחרורה של השירה מן הצורות הקשוחות שלה, החרוז, המשקל, הבית ותת-הז'אנר על מוסכמותיו הקבועות, יפיהו חיים חדשים במבע הספרותי. בפרוזה יידחה עקרון המימיזיס החיצוני-החברתי כייעוד מרכזי של הספרות ובמקומו תתפתח כתיבה פרוזאית הנענית ל'תנועות הליריות של הנפש, לגליות החלום בהקיץ, לנקיפות המצפון'.<sup>15</sup> בשירה יתעשרו לאין ערוך המוזיקליות ללא מקצב והמצלול ההרמוני ללא חריזה. השירה תיצור מגע מחודש (בעיקר בלשון) עם היומיומי והממשי, ואילו בפרוזה יפתח הפיר אשר יאפשר חדירה מפני השטח החברתיים אל מעמקי הפסיכה האינדיבידואלית. על פי עיקרון זה של הפלת מחיצות וריענון הדדי של ז'אנרים שונים בהתמזגותם, תרם השיר-בפרוזה תרומה

<sup>15</sup> Baudelaire, 'A n Arsène Houssaye', *Œuvres complètes*, p. 229

גדולה הן לפרוזאיזציה של השיר המודרני הן למוזיקליזציה של הפרוזה המודרנית. בצרפת, כפי שטען מישל בוז'ור, נעשה 'השיר-בפרוזה, בלבוש זה או אחר, עמוד התווך של השירה המודרניסטית, שאיבתה ל"חלוק הכפיתה" של הטור השירי (לרבות זה הכתוב בחרוז חופשי) הובנתה בה במוצהר או במשתמע אל תוך כל מערכת של פואטיקה אוונגרדיסטית'.<sup>16</sup> אין אפוא כל תימה בכך שאלתרמן קלט בצרפת את הזיקה לשירה בפרוזה, אף כי לזיקה זו כבר היו תקדימים נכבדים במסורת הספרותית העברית של ראשית המאה העשרים ואותותיה ניכרו בבירור ביצירות מקור (י"ל פרץ, דוד פרישמן, ביאליק, שניאור, ד"ה נובמרג, יצחק קצנלסון, יעקב פייכמן ומתתיהו שהם), ובתרגומים שזכו למעמד של מקור והשפיעו השפעה נרחבת (תרגומי טורגנייב ובודלר, אך בייחוד תרגומיו של פרישמן ליכה אמר זרתוסטרא' של ניטשה ולקובצי שירי הפרוזה של רבינדרנאת טאגור; לאחרונים נודעה השפעה עצומה על הספרות העברית בשנות העשרים והשלושים, לרבות על אלתרמן<sup>17</sup>). קליטת הז'אנר היתה אפוא טבעית לאלתרמן כשם שהיתה טבעית לנציגים אחרים של המודרניזם העברי, שעמדו בקשר עם המסורת הסימבוליסטית והמשכיה, כגון מנשה לויין וא"ד שפיר. ניתן היה, לכאורה, לצפות לכך, שהז'אנר של השיר-בפרוזה יתפוס מקום בולט ביצירתו.

למעשה, לא כך היה, כפי שנראה גם בשיחות הבאות, פיתוחו של הז'אנר כמסלול יצירתי עיקרי ביצירת אלתרמן נתקל בקשיים שהמשורר לא הצליח לגבור עליהם. ומכאן היעלמותו מיצירתו הבוגרת או החלפתו בה על ידי הז'אנר המתחרה, השיר העיתונאי, שאמנם יש בו יסוד של פרוזה (התוכן ה'מאמרי', הטיעון הדדוקטיבי ההגייוני), אך הצורה השירית המסורתית (מקצב, חריזה, חלוקה לבתים) נשמרת בו בקפדנות יתר. למעשה, בענין זה נכשל כלל הניסיון המודרניסטי להעמיד את השיר-בפרוזה במרכז המפה הז'אנרית של הספרות העברית של שנות השלושים, ונושאי דגלו העיקריים – בייחוד מנשה לויין, שהרבה לעשות בתחום זה – נידונו לנידחות ספרותית מסוימת ושיקעו את מיטב כוחם בעבודות תרגום (מנשה לויין, שתירגם בעיקר דווקא את הפרוזה הצרפתית הריאליסטית) ועריכה (א"ד שפיר, יעקב הורוביץ).<sup>18</sup> איזו נורמה פואטית, אינהרנטית לספרות העברית הארץ ישראלית, תבעה מן השירה שתהיה 'שירית' ומן הפרוזה שתהיה 'פרוזאית'; וכך, ניסיון הפלת

---

<sup>16</sup> Michel Beaujour, 'Short Epiphanies: Two Textual Approaches to the French Prose Poem', in: M.A. Caws and H. Riffaterre (eds.), *The Prose Poem in France*, Columbia University Press, New York 1983, p. 39

<sup>17</sup> אות לזיקתו של אלתרמן הצעיר לטאגור, ראו במכתבו ליצחק נומרן מ-15 במאי 1932; דורמן, עמ' 98 – 99, ובנספח לשיחה החמישית, עמ' 643.

<sup>18</sup> ראו: דן מירון, 'ריקוד על החבל המתוח: על סיפוריו של מנשה לויין', בתוך: מ' לויין, הרקדנית המעופפת: מבחר סיפורים, מוסד ביאליק, ירושלים 2000, עמ' 261 – 32.

החיץ בין ההז'אנרים נכשל בעיקרו בספרותנו. באורח מאלף הנורמה הזאת פעלה את פעולתה גם במעמקי תודעתם של אלופי המודרניזם הסימבוליסטי בשירה העברית – שלונסקי, אלתרמן, יונתן רטוש (עד לשנות החמישים) ולאחריה גולדברג. אלתרמן, אולי יותר מכל דמות בולטת אחרת בשירה העברית, היה קשור בשורש נשמתו היצירתית במאפיינים ה'שיריים' במוצהר של השירה או במה שמכנים 'הפונקציה הפואטית' של הטקסט השירי, ובעיקר בחריזה ובמשקל. אלה הגדירו לפניו את האמירה השירית לא רק מצד 'הפונקציה הפואטית' שלה (השפעתה על הקורא באמצעות כל הגורמים שאינם קשורים ישירות ב'מובן' או ב'תוכן' של השיר, במידה שהללו ניתנים להפרדה מגורמים אחרים שבו), אלא גם מצד 'הפונקציה הרפנציאלית' שלו (המסר שמעביר אלינו השיר בתור 'מובן' או 'תוכן' ניתנים להפרדה מגורמים אחרים שבו). כשניהל אלתרמן קרב מאסף פואטי עם הפרוזאיות המכוונת של השירה הישראלית של סוף שנות החמישים וראשית שנות השישים, הוא העלה על נס את החרוז והמשקל כאמצעים המאפשרים למשורר 'יובש' ודיוק. באורח העלול להיראות פרדוקסלי (אף כי אינו כזה), הוא דיבר על היובש הטוב של הקצב המוצק, המעשיות העובדתית של החרוז לעומת הקצב המביע הלכי-רוח ע"י "חפשיות" סנטימנטלית מנגנת על אף חבלי הפרוזה כביכול.<sup>19</sup> הדברים, ככל שהם בעייתיים מבחינה ספרותית עקרונית, היו ללא ספק נכונים לגבי אלתרמן עצמו, שאפילו מאמר פוליטי יצא מתחת ידו, חריף וממוקד יותר כשנכתב בצורת שיר, בחריזה ובשקילה וירטואוזיות. אף כי בבגרותו הגיע לדחייה מוכרת ומנומקת של הפרוזה הפיוטית כז'אנר היברידי-ממזרי 'בארוקי', ותבע מן השירה שירתיות ומן הפרוזה פרוזאיות ('הרומן, הבלטריסטיקה – שעה שהוא נמנע מתאור חברה ותקופה, דעות ומדינות [...] נעשה פרי שרירות-לב, או שרירות דמיון [...] והוא חסר רשות ותקף להעסיק את הקורא כדבר שביסודו<sup>20</sup>), הרי גם בצעירותו חש בתוכו בצורך העז בהפרדה ז'אנרית. אמנם, הוא ניסה את כוחו במשך כשנתיים ויותר בפרוזה פיוטית, אם לא בשירה בפרוזה, ובניסיונותיו אלה, שהיו שימושיים במיוחד בפיתוח ההתחלתי של מיתוס תל-אביב ביצירתו, עוד נדון. עם זאת, הוא לא יכול שלא להיות עד לבעייתיות שהביאה אותו, בסופו של דבר, לנטישת הז'אנר, והדבר ניכר כבר ב'סתיו', שירו הראשון בפרוזה. מכאן העניין בשיר זה.

'סתיו' (במעגל, 118 – 119) מעניין גם בעדות שהוא מעיד על הלוח הרוח המהורהר-האלגי שאלתרמן היה שרוי בו בימי הסיכום של התקופה המוקדמת ביותר ביצירתו וכן בזיקות שהוא מקיים עם השירים שנכתבו בשנת 1932. אנו נתקלים כאן באותה

<sup>19</sup> דבורה גילולה, 'נתן אלתרמן – הצצה אל מאחורי הפרגוד', 'דפים למחקר בספרות', 9 (תשנ"ד), עמ' 63.

<sup>20</sup> שם, עמ' 63 – 64.

רווחה קלה-עגמומית שמצאנו בשירים 'אבוס' ו'ערב-חג', ובה בעת באותו חומר פיגורטיבי שכבר עובד בשירים רבים, החל ב'בגן בדצמבר'. מבחינת האווירה, 'סתיו' הוא המשך ישיר של שירי ההשלמה וההתפייסות שדנו בהם לעיל.

### 'סתיו': שתי עלילות מקבילות ו'אור התרמית'

הסתיו, מכריז המשורר, הוא 'היפה שבארבעת הפרשים', או האבירים, כלומר, הוא עונת השנה היפה שבכל ארבע העונות, אף על פי או דווקא משום שהוא הדו-פרצופי שבהן: ידו מלטפת אבל קרה. עיניו עופרתיות, אבל 'אישוני-זהב צפים בהן כשלכת בבריכות-גן'. שריונו האבירי – 'כסף עמוס', ומגן הזהב שלו, שהוא מטיל לרגלי הנערה היפה, הוא בעצם מגן נחושת. כשהמגן נופל ונשבר – שבריו 'כאגורות-נחושת', כלומר, זהבו מזויף. אורו של הסתיו הוא רך. השמש, שציפורניו, כציפורני החתול, רשמו בקיץ 'שרטת אטית ובטוחה בכל גופו של חדר, שרטת אלכסון זבת אור', עכשיו קיפל וכינס את הציפורניים אל תוך כריות. אבל רכותו, כמו זו של החתול – חשודה. אורו הוא 'אור תרמית', אמנם אור תרמית זה 'אמיתי מכל האורות'. הדובר מלא געגועים. נפשו היוצאת לאהבה מתגלמת בוילונות החדר, ה'מבליטים חזי ברבור, רוטטים ממתחות ומעוצר', ולבסוף, לאחר שרוחות הסתיו הרכות מתגברות ומתחזקות, הם מתנופפים, משרבבים 'זרועות געגועים לבנות' אל תוך החדר, אשר 'רוח-הבכי' חולפת בו, מפילה בו חפצים ומרחיפה גיליונות נייר. הנערה שהדובר מתגעגע אליה אינה נמצאת בחדר, אך היא היתה בו ואולי עוד תהיה. בבואתה תשב ותידום; ואף כי הווילונות המתפרצים מתמתחים כארבעה מפרשים, והחדר כולו נוסע כספינה בעקבות סוס הסתיו הטופף, גם הדובר לא יאמר לנערה את דברו אלא ישתוק אותו, אם גם לא יידע לבטח שהיא 'שמעה את השקטי'. בלכתה מזדקף אביר הסתיו על אוכפו ומטיל לרגליה את מגן זהבו המשתבר לפרוטות נחושת. אז ניתלים הווילונות 'באין-אונים, עייפים מרדוף ומהשתרג'. הדובר הנוגה מקבל את התרמית, שהיא אמיתית מן האמת, ומברך עליה. הוא מברך על השתיקה, שהיא 'דשנה מכל וידויי-אהבה', ומביע את אמונו במגן השבוע לפרוטות נחושת, שהוא 'מרבה להעשיר ולהרעיב מכל מתנות גן'.

לכאורה רקם אלתרמן בפרוזה המוזיקלית מאוד ובשפע המטפורות האסתטיות מרקם רומנטי-אלגי אפוף געגועים רכים וציוריות מעודנת. לאמיתו של דבר, הקטע מדגים פרוצדורה סמנטית האופיינית מאוד בכפל פניה לפעולה הסוגסטיבית של הפרוזה הסימבוליסטית. מתרחשות בו שתי עלילות מקבילות: האחת, ה'גבוהה' הרשמית, מתרחשת על פני השטח המטפוריים-המוזיקליים, והיא מלאה געגועים ושתיקות-תום ואורות סתיו ווילונות מתנפחים כמפרשים וכו'. האחרת, ה'נמוכה'

והבלתי מוצהרת, מסתתרת מתחת לפני השטח ומציצה מעבר לאבזרי התפאורה המטפורית הצבעונית. במסגרתה נערה מבקרת את הדובר בחדרו, ביקור ללא מילים. מדוע? שכן אין צורך בדיבור בין השניים, הזרים זה לזה. מה שהתרחש ביניהם מתגלה בהתנפחות ובהשתרגות הווילונות, בידיים התאבות שהם משלחים אל תוך החדר, ברוח הפרצים, בהפלת החפצים, בינסיעת החדר כולו כספינה בעלת ארבעה מפרשים, בקול היבבה שהמיטה משמעיה, 'אך מהיות השקט רב בִּזְשָׁה ותידום', ולבסוף בנפילת הווילונות 'אין-אונים' ובהטלת מגן הזהב – כמה פרוטות נחושת – לרגלי הנערה בעוזבה את החדר. על פני השטח המטפוריים של הקטע תורגם כל זה למאורע מלא ריגוש ויופי, צלצלי אבירים, 'כוסף מתעמק וסתר רעד'. הנערה, אשר בתשתית ה'נמוכה' של הסיפור מתגלה כמי שמוכרת את שירותיה בכסף, מצטיירת כאן ספק כבת-תמותה ספק כיצור של הזיה. היא דמות רומנטית לעילא, גילום רוחני של הסתיו הזהוב-האפור, הלבן-העמום. מקור שתיקתה – פיה ה'נבדך' הרועד קמעא ושפתיה התועות בין שחוק לבכי. הדובר הוא אביר הסתיו בעל השריון הכסוף ומגן הזהב. הנערה נרעדת בשמחה ובתוגה כאחת למשמע צילצל פרסותיו על אבני הרחוב. מובן שהדרמה הרומנטית מתנהלת כולה בהזיותו של הדובר. הוא מודע לגמרי לתרמית שבה, היא לדבריו בבואת 'אור התרמית' של הסתיו. אבל הוא רוצה לא רק להשלים עם התרמית אלא גם 'להאמין' בה. בסופו של הקטע הוא רוצה להאמין שאהבה שנקנתה בפרוטות נחושת יכולה להיות מעשירה ומרעיבה מכל 'מתנות גֵוִי, היינו, מכל התמסרות מרצון שמתוך חמדה הדדית. ואילו השתיקה השוררת בחדר, שתיקתם של גבר ואישה שאין להם עסק ועניין אלא בתשמיש הנקנה והנמכר, היא 'דשנה מכל וידוויי האהבה'. ברור שאין הוא יכול להאמין בכך באמת.

ללא קושי אנו מבחינים בקשר בין קטע זה ובין 'סנוורים', 'במבוך', 'ערב-חג' ושירים אחרים, שהוא קשר כפול. מצד אחד, אלתרמן ממשיך כאן את עיונו הפיוטי המטפורי בנושא המעסיק אותו כל כך – האמת הנולדת מן השקר והשקר הצומח מתוך האמת. מצד אחד, הוא ממחיש את המושגים המוכללים שהעיון הזה עוסק בהם באמצעות תיאור של מפגש מיני בין הדובר לינערית לילי או פרוצת רחוב. הדובר המטפורי המעובה בא ליצור את המגע בין הרעיון הפילוסופי על דבר האמת הנולדת מן השקר ובין סיפור על אהבת אמת היכולה כביכול לבוא על ביטויה גם במשכב אתנן עם זונה. כדאי לשוב ולהזכיר כאן את ההערה המפתיעה שהשמיע אלתרמן באוזני חיים גמזו בימי פריז המשותפים שלהם: 'יש כל-כך הרבה שירה בבתי הבושת [...] יש בהם גם פיוט ולא רק זימה' (דורמן, 203).

## 'סתיו': הבעייתיות של השיר-בפרוזה

עכשיו שהשקר בין השירים לשיר-בפרוזה בולט כל כך, אנו יכולים לשאול מה 'הרוויחי' אלתרמן ומה 'הפסיד' על ידי הפנייה מהשיר ה'יתקני', השקול והמחורז, למוזיקליות המשוחררת של השיר-בפרוזה. האם הפנייה הזאת סייעה או הזיקה לו בעיבוד הרגשות והחומרים הפיגורטיביים המשותפים לשני הז'אנרים האלה. התשובה על שאלה זו חייבת להיות, שהחופש המוזיקלי והשפע המטפורי של 'סתיו' סייעו לאלתרמן לטשטש ולייפות את המציאות ה'נמוכה', המסתתרת מתחת לפני השטח של הקטע, ולהשתעשע באשליה הנערית בדבר השירה שבזנות. בשירים, למרות השיפעה המטפורית שלהם, אין אנו מוצאים טשטוש וייפוי בעייתיים כאלה. אדרבה: אנו מוצאים בהם חשיפה מלאה של רגשי התסכול הקשים שמעורר במשורר הצורך לספק את כמיהתו לאהבה במין קנוי, הצגה לראווה של הזוויות רצח, ערטול החלקים הפרימיטיביים ביותר של האישיות. אף בשיר 'ערב-חג', שבו כאילו השלים המשורר עם הפער שבין כמיהותיו הרומנטיות הגבוהות ובין מימושן הנמוך, אין ההשלמה נקנית במחיר הפיכחון והנאמנות לאמת. לפי זה, ההשלמה היא בעיניי פקוחות. ההזיה הרומנטית נבלעת כולה בהסתכלות הבהירה במציאות ונעשית קומית ובכך גם פתטית, נוגעת ללב. לא כך הדבר ב'סתיו'. גם כאן האשליה הרומנטיות מוצגות בג'סטות פתטיות מאוד, אלא שמדובר בפתוס גרנדיוזי הלוקח עצמו ברצינות, ונהפך בצורה זו לבתוס לא מכוון, משום שהאמת על דבר המפגש ללא מילים בחדר הסתווי מזדקרת כמרצע מן השק. אמת זו מפוצצת את הבלון התיאורי והסגנוני שניפח המשורר לשמנו ולשם עצמו ומותירה אותו כמו את הווילונות הנתלים 'באין-אונים', עייפם מרדוף ומהשתרג'. במידה מסוימת מסתמלת הפרוצדורה של ייפוי השקר בעצם הניסיון לייפות את הפרוזה ולהעלותה למדרגת שירה. השפע המטפורי שאינו מוגבל על ידי 'היובש הטוב של הקצב המוצק' ו'המעשיות העובדתית של החרוז', קשור באיזו שקריות. האינפלקסיות המוזיקליות ה'חופשיות' של המשפטים המתארכים אחראיות למה שאלתרמן עתיד לבנות 'חופשיות סנטימנטאלית מנגנת'. המלדורמתיות הגסה והדוחה אבל הכנה של השירים, שבהם עיבד המשורר מציאות הדומה לזו המתוארת ב'סתיו' בהזיות רצח, עלוקות ורד, וצוואר כחול מחנק, עדיפה מבחינה מוסרית ופואטית כאחת על הסנטימנטליות ה'עדינה' והשקרית הזאת.

'סתיו' ממחיש אפוא את הבעייתיות החמורה של ז'אנר השיר-בפרוזה במסגרת הפואטיקה של שירת אלתרמן. ניתן לקבוע כחוק שאצל אלתרמן החרוז והמשקל

קובעים את תבנית האמת, וה'השתחררות' מהם מביאה או לאפרוריות צחיחה של לשון עתונאית נמלצת (כמו בהרבה ממאמריו המאוחרים מתקופת החוט המשולש) או לזיוף. בניגוד לסברה הנבלית המקובלת בביקורת, הקובעת את קוטב הישקריות ביצירת אלטרמן במקצב הימכני ובפעלולי המטפוריקה הצבעונית, לאמיתו של דבר, הקוטב הזה נחשף דווקא במקום שהתרחק המשורר מן הטור הרהוט, השקול במדויק. תעיד הפרוזה הפיוטית שהמשורר 'מרוויח' בה יכולת מסוימת של התרחקות מן הפיכחון והבהירות שביסוד שירתו, כלומר יכולת להדחקה ולהעלמה. הרווח הזה הוא גם ובעיקר הפסד.

### 'סתיו עירוני': פיכחון שמקורו באמירה השירית המאורגנת

השיר 'סתיו עירוני' (שירים 1931 – 1935, 68 – 71) הוא אחד השירים הספורים של המשורר שנתרו בידינו בכתב-יד, שנוסחם שונה מזה שנדפס (נוסחו שכתב-יד קרוי 'ברי'. שם, 170 – 172). אף הוא עוסק בסתיו פריזאי, אלא שזהו הסתיו שכבר הסתלקו ממנו לגמרי קסמי הזיהוב, הרוח הרכה ואווירת הגבולין שבין שחוק לבכי. הוא שרוי תחת שמים אפורים, נמוכים, מעיקים, ומטר בלי אחרית וראש, כאילו 'מסכן אחד/על הגג לבכות שכב, /עם זגוגית הקיר שורת / דמעותיו עוברת...'. הרחוב היחיד המצוי בשיר מקורו בבבואת אור החשמל המתמיד של הבר, שלא די באור היום להאירו, הזיהוב המלאכותי הזה משלח בבואות מרצדות בתסרוקת המדוהנת של המלצר, בגרביה המתוחים מאוד של המלצרית, בבקבוקי המשקה המזהירים בכל צבעי הקשת, בקרחת הבוהקת של הלכות-ה'חתול' ובשפתי היכרמין של הסנונית המבקשת מאוד להיות לו לטרף, מערטלת את ברכיה ומשלחת בקרבן הטורף שלה בית-חרושת של Coty, היינו, ריחות בשמים יקרים.

גזו האשליות, המציאות הוחזרה אל ממדיה האמיתיים. אם ירצה הדובר לפתח ריגשה של 'ערב-חג' לא יעשה זאת על חשבון הבהירות והאמת ולא יעוות ממדים. ככל שתרחק בו ההכרה שזמנו עובר ויהנני, כאן, 'עד אשר אלך...', וככל שלבו, שהוא 'כמו ילד מסורק/ועדוי מועד', יהיה מוכן ודרוך לקראת התרחשות חגיגית ומופלאה, הוא לא יוכל לטעות בזהותה של האישה הקרבה אל שולחנו בבית הקפה ומבקשת רשות לשבת לצדו. הוא יוכל לפתח ביחס אליה הזיות תאוה, שיש בהן גם מן האלימות ('אשכלות תלתל לקטוף/ ולסחוט יין לשדם// עד הנפש, עד הדם!..'), ולנצח את 'עמעומית החשמל' ברחוב הגשום והחשוך כדי לדמות לרגע את אודם שמלתה הימלכותי מאוד של האישה כמין ארגמן תפארת, שהוא מתיר לו להציף את 'עֲדָנֵי עֵינָי'. אבל גם אז בשום אופן לא יהין לשכוח כי בצלצל שעת חצות, הסינדרלה

תימלט, 'המלכה תקום, תמעד / ותיפול...!. הנסיכה המדומה תשוב ותהיה נערת  
מטבח מכוסה אפר. בסופו של דבר, הוא לא ינסה להתיר מעצמו את הגבות  
המשמימה של סחר המין, המתנהל סביבו 'כחול-עשן באור ענבר' בבר פריזאי, את  
הקריצות, נידי הראש, את הסגריר הנשקף מבעד לחלון, את קרע המודעה המלוחלח  
שעל הקיר, המכריז דלוף גשם וטפוח רוחות על הופעת 'היפות בעלמות' עירומות  
בקזינו – 'הערב, / רק הערב ומשנו'. סיום השיר בקריאת ה'אוהו!' הפיקחנית-  
הפריזאית אומר הכול.

בנוסח הראשון של השיר, זה שנותר בכתב-יד, חסרים כמה מן התיאורים הציניים  
של הבר ובמקומם מופיעים טורים מפייסים, ממתיקים, המזכירים את השיר-  
בפרוזה:

וְעֵלָה בְּצֶהָר – סִתְּנוּ...

זְוִיתֵי חֲנֻרֹת.

לִי הַשְּׁחָק הַמוֹעֵב

וְעֵלִי, עֵלִי מוֹצֵף

שִׁיר כְּפֹ הַמְּטֵהֶרֶת...

הדובר גם משמיע כאן אפוסטרופה ארוכה אל בדל סיגרייה שהונח במאפרה שעל  
שולחן השיש, ועדיין טבוע בו חותם שפתיה של האישה שעישנה אותו. הכפילות  
הצבעונית של ה'גופיף' הצחור (טוהר) ושפתו האדומה ממגע הפה (חטא) משמשת  
בסיס למדרש מטפורי על דבר יונה צחורה, שנעשתה כפרה לאיזה תום אבוד ונקטלה  
בשן שגונה 'לובן כחול או לובן מטי' (טוהר ממתיל), שן שננעצה 'כלהב חדי' בגוף הרך –  
להינעצותה מקבילה הינעצות המקור של הסנונית בעלת שפתי ה'כרמין', שלכדה לא  
חתול טורף אלא עכבר. הוא שואל של מי היתה העין שחיפה 'חלום גואלי' בסליל  
העשן המתולתל, שתימר מן הסיגריה 'כעולל' של רפאלי (הצייר הידוע), ומה היה  
השחוק שהניע את הפה האדום ששפתיו לפתו את היגרייה. השאלות וגם הדיבור על  
גשמי הסתיו כעל 'כף מטהרת' פותחים פתחים להתרחקות רגעית לעבר אי-  
מוגדרות, שבנוסח הסופי לא נותר ממנה דבר. ההשוואה של השחק המועב לכף  
המטהרת של כוהן או קדוש הוחלפה כאן בהשוואת השחק לקלושאר מסכן ששכב  
על גג הבית ודמעותיו שוטפות את שמשת החלון, ואילו האפוסטרופה לסיגרייה  
הוחלפה בתיאור האודם המלכותי השקרי של האישה המלכה, שתמעד ותיפול  
כאשר 'יצלצל שעון גדול'. במהלך העיבוד של השיר הגביר בו המשורר את יסוד  
הפיקחון והבהירות, קיצר והידר את מוסרות הדמיון האשלייתי. הטורים הקצרים

והקלילים, החריזה המשועשעת (ימין/כרמין, יידידי/Coty, קזינו / אוהו, וכו'), המקצבים ה'חפצופים' וההגדרות התיאוריות השנונות ('וממול- / סנוניה קטנה עורגת / לחתול') עולים כולם בקנה אחד עם הבהירות והפיכחון הללו. בתוך המערך השירי המהודק ובמסגרת האמירה המכוננת, הכפופה לאפקט הריתמי הרהוט ולאילוץ החריזה הווירטואוזית, יכול אלטרמן להתיר לעצמו מידה של 'יובש או אפילו 'מעשיות'. 'סתיו עירוני' הוא אפוא היפוכו של השיר-בפרוזה 'סתיו' בכל המובנים. מה שהוסתר ב'סתיו' על ידי הפרוזאיות השירית, נחשף לעין ב'סתיו עירוני' בזכות השיריות הפרוזאית.

'סתיו עירוני' על שני נוסחיו היה השיר האחרון שכתב אלטרמן על אדמת צרפת או בכלל מחוץ לתחומה של ארץ ישראל. מכאן ואילך ייכתבו כל שיריו, ללא יוצא מן הכלל, בארץ ובה בלבד. פריז וצרפת תפסו מקום מכריע בהתגלותו של אלטרמן לעצמו כאדם וכמשורר. הן 'פתחו' אותו, הוציאו מקירבו את מה שהצרפתים מכנים moi profonde, 'האני הנסתר', הפנימי, העמוק. הן היו עתידות ללוותו במחשבה בדמות הנוף העירוני הפריזאי ובהזדהות עם ה-'flâneur', אשר יהפוך, אחר שיעבור כמה תהליכי המשגה וזיכוך, ל'הלך' הידוע של **כוכבים בחוץ**. עם זאת, פריז וצרפת כבר נתנו לאלטרמן כל מה שהוא יכול לקבל מהן. מבחינתו, פעולתן המשחררת, החושפת, המבהירה והממקדת כבר התמצתה, ומכאן ואילך הוא לא נזקק להן אלא כדימוי ומושג שנשא בתוכו. שלא כנהוג בשירת זמנו ואף בשירת החוג שאלטרמן היה קרוב לו, הוא לא התעניין בפיוט תיירי של נופים ולא הציג לפני קוראיו מחזורי שירים שהם רשמי מסעות, צרורות תצלומים פיוטיים מפריז, רומא, ונציה ופראג. את המלאכה הפיוטית הזאת, הקלה באורח יחסי, הוא השאיר לאחרים. כשכתב על פריז, היא לא היתה בעיניו נוף אקזוטי אלא נוף פנימי שנחשף לעין הבוחנת, או עולם זר ומנוכר שהמשוטט הבודד לומד להכיר בו את עצמו, להודות במצוקותיו. מכאן ואילך הוא התרכז בפרוייקטים פיוטיים שלא היה כל קשר בינם לבין רשמי מרחב וזמן מזדמנים, התרשמויות של שעה טובה מפויטת.

ב'סתיו עירוני' נפרד אלטרמן משירת פריז שלו. אופיינית ומאלפת העובדה שהפרידה עמדה בסימן ה-claret הצרפתית: הבהירות, הפיכחון, האמיתיות, שאינם עומדים בניגוד לאלגנטיות, לחן ולשנינה, לצבעוניות ולמשחק האתסטי, אלא עולים בקנה אחד עמם ומתחזקים בזכותם. המסורת התרבותית-הרוחנית שהעלה אלטרמן מפגישתו עם צרפת היתה קרטזיאנית; המסורת החברתית-הפוליטית – הומניסטית, רציונלית וליברלית; ואילו המסורת הפיוטית לא היתה זו של הסוריאליסטים והדאדאיסטים בני זמנו, ואף לא זו של הסימבוליזם בנוסחתו העמומה-הסוגסטיבית לעילא של סטפן מלארמה, אלא זו של שארל בודלר, משורר

מטפיזי שהגיונו חד-כתער, משקליו רהוטים, חרוזיו מדויקים, טוריו סימטריים כמדודים בסרגל, ואילו אחיזתו באמת – על הרוב זו הלא נעימה והמבקשת כביכול שידחיקה – היא מעל לכל היופי והקסם הפיגורטיביים והמוזיקליים של חרוזיו אינטנסיבית ובוטה עד כדי 'שטניות'.

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