

# אקסטזה ביצירתו המוקדמת של אלתרמן

יוחאי אופנהיימר

בְּקִשְׁתִּי אֶת שְׁכֻרֹן הַיָּוֵן, לְהַבִּיאַ  
עַל בְּעוֹתַי הַנֶּפֶשׁ נְחֻמַת שָׁנָה –  
אֲךָ הוּא רַק הָעֵמִיק בִּי קֶשֶׁב וּתְבוּנָה!  
בּוּדְלֵר<sup>1</sup>

מחקר שירתו של אלתרמן בשנים האחרונות, ובמיוחד שירי כוכבים בחוץ, מנסה להתמקד בנושאים שנהגו להתעלם מהם או שכלל לא הבחינו בנוכחותם. שושנה צימרמן הפנתה תשומת לב למשקעים היהודיים של שיריו, בהנחה שטמונה בהם חוויה דתית; דן מירון התמקד במילים מנחות בשיריו (כגון "עוד" ו"כי"), במטרה לבחון דרכן את תפיסת היסוד של אלתרמן ביחס לזמניות ולסיבתיות; רויאל נץ התחקה אחר הזיקה של אלתרמן לסגנון כתיבתו של פסטרנאק; אריאל הירשפלד בחן את המוזיקה של כוכבים בחוץ, הן כטכניקה ריתמית הן כתפיסת עולם; וחוקרים אחרים הציגו להתמקד בממד הפוליטי בכמה משיריו, בטענה שהם מגיבים לעליית הפשיזם.<sup>2</sup> המשותף לכיווני המחקר האלה הוא הניסיון להגיע אל העיסוק בשירתו מתוך מה שנחשב לשולי, למשני בחשיבותו, למה שהוחמץ בגל המחקר הראשון בהתקבלות שירת אלתרמן, ובמיוחד בהתקבלות כוכבים בחוץ.<sup>3</sup>

אני מעוניין להתחיל את הקריאה באלתרמן דווקא ממקום חיצוני לשירתו: מזיכרונותיו של יעקב אורלנד, שליווה את המשורר בידדות קרובה במשך שנים. בשירי נתן היה אומר

- 1 שארל בודלר, "מבוע הדם", המקוללים, מצרפתית: דורי מנור, תל אביב: הו! 2021, עמ' 34.
- 2 שושנה צימרמן, לפניך תאומים: על העיקרון המכונן ביצירת נתן אלתרמן, טבעון: המדרשה אורנים, 1997; דן מירון, "עוד" – פואטיקה של עבר מתמשך: על עיקרון יסוד בכוכבים בחוץ מאת נתן אלתרמן, עוד: תשתיות קוגניטיביות בשירה הישראלית המוקדמת, רמת גן: אפיק, עמ' 23–75; דן מירון ואריאל הירשפלד, הכוכבים לא רימו: כוכבים בחוץ מאת נתן אלתרמן: קריאה מחדש, תל אביב: אופקים ועם עובד, 2019; רויאל נץ, "על הקריאה באלתרמן (כלומר על פסטרנאק)", מרוסית: רונן סוניס, הו! 1 (ינואר 2005), עמ' 192–217; עוזי שביט, שירה מול טוטליטריות: אלתרמן ו"שירי מכות מצרים", חיפה: אוניברסיטת חיפה וזמורה ביתן, 2003; ראובן שהם, "המנגן הדמוני": מדוע ניסה ההלך, לשווא, לזנוח את 'הניגון' בכוכבים בחוץ? בחינה חוזרת", מכאן יז (ספטמבר 2017), עמ' 381–413; שי עבדי, 'יעברו הַבְּרָקִים מֵעֵלְיָד': אימת המאה העשרים בשירי כוכבים בחוץ", אות 6 (סתיו 2016), עמ' 59–86.
- 3 נתן אלתרמן, כוכבים בחוץ, תל אביב: יחדיו, 1938. בהמשך נכלל הספר במלואו כשער בתוך שירים שמכבר (תל אביב: הקיבוץ המאוחד 1972), וכל הציטוטים שלהלן לקוחים ממקור זה. ההפניות מכאן ואילך יופיעו בגוף הטקסט, בצירוף כותרת השיר.

אורלנד מספר על השתיינות של אלתרמן, שהגיעה לפעמים לידי שכרות, טשטוש, פרצי זעם וחוסר יכולת לעמוד על רגליו.<sup>4</sup> לעניין שגילה אלתרמן בשיכרון היה גם ממד ספרותי מרכזי; אורלנד מתאר את הערכתו הרבה של אלתרמן לשיר "אנבל-לי" של אדגר אלן פו, ומצטט את דבריו על הזיקה שמצא בין המוזיקליות בשיר לבין מצב השיכרון:

"... שיר קטן בסך-הכל. אבל הכי גדול בסך-הכל. ונכתב מתוך שכרות בסך-הכל. תרתי משמע, אם אתם מבינים. והרזזה לתרגם מלשון ללשון שיר אדיר שפנה, שיר פנה במיוחד, צריך להשתפר קדם, תרתי משמע, אם אתם מבינים. כי בלי זה – אסור, אם אתם מבינים. כי זאת אהבה גדולה ונכזבת. בלי אור בנפשה, בלי חיק לראשה. בלי שיר זה לא היה בודליר כותב את השורות הנפלאות שלו".  
 וכאן החל נתן לגרגר מפיו במקמקם מלים צרפתיות מתוך שירו החלומי של בודליר בפרוזה [...]:  
 "היו שכורים תמיד, מאומה מלבד זה אינו חשוב:  
 זו השאלה היחידה. אם אינכם רוצים לחוש את  
 גטל הזמן המתריד, הרובץ על כהפיכם ושחק אתכם  
 עד עפר – היו שכורים תמיד וללא קץ.  
 שכורים ממה? מיין, משירה, או ממוסר,  
 כרצונכם. אבל היו שכורים..."<sup>5</sup>

אלתרמן העריך את השכרות, ובעיקר את ה"תרתי משמע" שלה, שלטענתו היו תנאי לכתיבתם של משוררים כה שונים כמו פו ובודלר, וברגע של אובדן חושים היה נכון לחשוף לא רק את הערצתו למשוררים הללו, אלא, בעקיפין, גם את הזיקה שלו-עצמו, בכתיבתו ובחיייו האישיים, לנושא השיכרון ולמצבי השכרות. השאלה המתבקשת היא זו: האם האתוס הפואטי הזה שאלתרמן מצטט – לא רק בזכות השתיינות (וההתנסות בעישון חשיש, כפי שנמצא ביצירות הפרוזה של בודלר), אלא בשבח החריגה שהשיכרון מאפשר מהמציאות או מהזמן באמצעות טשטוש גבולותיהם – האם האתוס הזה עשוי לשמש נקודת מוצא לקריאה מחודשת בשיריו של אלתרמן עצמו?<sup>6</sup>

4 גם דן לאור מביא כמה עדויות לשתיינות של אלתרמן, ואף טוען ש"רוב שנותיו היה שתיין כרוני". דן לאור, אלתרמן: ביוגרפיה, תל אביב: עם עובד, 2013, עמ' 669.  
 5 יעקב אורלנד, כז שירים: נתן היה אומר, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1985, עמ' 26-27.  
 6 גם אברהם שלונסקי נתן ביטוי לאתוס הבודלריאני בספרו אבני בהו (1934): "כי מי עוד קמוכם ככם השכורים / שאת שלשלת יחשכם אתם מושכים מקין / מי עוד ככם בשדות אדם את החדוה זורעים / את החדוה האלהית בהדמע עין". "שעות", שישה סדרי שירה: שירי אברהם שלונסקי, כרך ג, תל אביב: ספרית פועלים, 2002, עמ' 149.

## האקסמזה בפרוזה המוקדמת

הפרוזה של אלתרמן הצעיר, שהושפעה בחלקה מהפואמות בפרוזה של בודלר, הייתה לו כסדנה שבה התגבשו קווים מרכזיים בעמדתו הפואטית שלימים מצאה ביטוי בשירי כוכבים בחוץ.<sup>7</sup> רות קרטון-בלום חשפה בצורה משכנעת את הקשרים המבניים בין הפרוזה של אלתרמן לבין שירתו, את השימוש הדומה במטפוריקה ואת העמדות המתחלפות של האני הדובר בשני גופי היצירה הללו.<sup>8</sup> אני מעוניין להדגיש את מרכזיות נקודת המבט השיכרונית ואופיה האקסטטי, בתחילה בפרוזה של אלתרמן ואחר כך בשירתו, ומתוך כך להבהיר מגוון מרכיבים רעיוניים ופואטיים המתקשרים לכך. קטע הפרוזה המוקדם של אלתרמן "לולה", המתאר את חוויות בית המרזח בצרפת, נפתח בתיאור שתיית היין והשפעתו על התפיסה החושית:

היין המדליק והשורף! גביעי אלגביש ממורטים על שולחנות עשירים וכוסות נאלחות בבתי מרזח, אלה ואלו נושאים בתוכם את "שיקוי האלים הצנוע", את האש הברוערת באפס אור, את רסיסי השמש השבויים בין דפנות זכוכית. ככוכב שביט נתעה פולח היין את עולם הגוף; וזנבו הפרוש, הערפלי עדיין, התוסס כסלסלות קצף, משתפך ומתפלג בכל העורקים — חלילי הדם. ובכל הזיכרונות — חלילי הנפש הלאה, הלאה! עוד לעומק, עוד לרוחב, עוד לגובה, לגובה, לגובה!... והגוף הגבוה מאוד מנגן כעוגב דשן ועסיסי, ככינור מופשל על כתפי עצמו. כל מה שהיה אפור נעשה אדום, וכל מה שהיה שחור נעשה כחול.<sup>9</sup>

היין מבטיח את האינטנסיביות החווייתית שאלתרמן (בעקבות השירה הסימבוליסטית הצרפתית) מעוניין בה, והשפעתו מתוארת כבר כאן ככוח שפולח את הגוף, מתסיס, מחלחל פנימה ומעורר את ממדי העומק, הרוחב והגובה של הנפש, אגב מסמוס גבולות המרחב. כמטפורה הדהוד הפנימי שמניב מצב השכרות נבחר מוטיב הניגון (בקטע הקצר הזה מוזכרים חליל, עוגב וכינור), כמו היו הנפש והגוף מתחילים להתנגן. בשירי כוכבים בחוץ מייצג הניגון את העולם הפנימי ("עוד חוֹזֵר הַנֶּגֶן שֶׁנִּחַת לְשׂוֹא"). "עוד חוֹזֵר הַנֶּגֶן", עמ' 7, את השירה, שהיסוד המוזיקלי מרכזי בה,<sup>10</sup> או את כוח היצירה הספרותי,

7 ראו, למשל, אורי ש' כהן, "האפשרות של גולדברג ואסכולת שלונסקי-אלתרמן", אות 6 (סתיו 2016), עמ' 14.

8 רות קרטון-בלום, בין הנשגב לאירוני – כיוונים ושינויי כיוון ביצירת נתן אלתרמן, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1983, עמ' 81.

9 נתן אלתרמן, "לולה", אורי ש' כהן וגדעון טיקוצקי (עורכים), סעד ופרץ: פרוזה ומאמרים 1931–1940, תל אביב: אוניברסיטת תל אביב, 2019, עמ' 329.

10 אלתרמן הפנים את העיקרון הסימבוליסטי המעמיד במוקד השירה את המוזיקה (De la musique avant toute chose, הצהיר פול ורלן בפתח שירו "ארס פואטיקה"), אך ניסה להתאים את העיקרון האסתטי הזה לתרבות העברית. מכאן נובעת בחירתו ב"ניגון" – הנושא קונוטציות ממויות חסידיות ולא אליטיסטיות, ומשמעותו הדתית חורגת מהמשמעות האסתטית המיוחסת

שהמשורר משתוקק לשמור על רעננותו ושפיעתו ורואה בו את תכלית חייו. לעומת זאת, בפרוזה המוקדמת שלו רואה אלתרמן את הניגון כנובע מהשכרות, והוא מתמקד בהתעוררות הגופנית והרוחנית שבאה בעקבותיה.

ב"התעוררות" כוונתי לקליטה מועצמת של הסביבה, דבר המוצא ביטוי הן בראיית המרחב עצמו, במנותק מהעצמים המאכלסים אותו, הן בראיית המרחב באופן מוגבר, כבעל ממדים רבי-רושם (בניגוד לחלל הסגור של בית המרזח); הן בהגברת צבעוניות העצמים האפורים-שחורים שבתוכו. החוויה שבה נפרמים הגבולות, שבה האני מועצם בצורה של התנגנות גופו והעמקת רשמיו החיצוניים – החוויה הזאת נוטה להדגיש את הקיצוני, החריף, החד-פעמי, הבלתי שגרתי והמפתיע, אפילו חסר המידה, ועם זאת, היא משלבת ומאחדת יחדיו ניגודים ("האש הבושרת באפס אור"), ומעידה בכך על אינטנסיביות חריגה, שלימים הפכה לכלי פואטי מרכזי בשריו: האוקסימורון.

לקראת סיום הרשימה שבה המספר מתוודע לאותה אישה ששיכרונה לא מעיב על קסמה, נכתב: "כל המראות מסביב חלפו כבסרט מקוטע וחטוף. [...] לולה פקחה את עיניה, כמו שלא פקחה אותן אף פעם [...]. גביע היין שתה את שפתיה עד תומן והן היו חיוורות מאוד"<sup>11</sup>. הניסוח כולל שלושה מאפיינים קוגניטיביים הקשורים בשיכרון: א) תיאור המראות העירוניים והאנושיים נוטה להיות קטוע וחטוף – שיכרונו של המספר קובע את סגנון ההתבוננות והכתיבה גם יחד;<sup>12</sup> ב) פקחת העיניים הקשורה למצב השכרות אינה רק ראייה רגישה וחושנית במיוחד או ראייה שחורגת מגבולות העצמים והמרחב. יש בה ממד של התעוררות זיכרון רחוק שעשוי להיות אישי, כמו ברשימה זו, או קולקטיבי (ועל כך ידובר בהמשך), זיכרון של עבר שנשכח ונמחק, החוזר ומתגלה מחדש. רגע ההארה לפיכך אינו מנותק ונפרד ממהלך הזמן, אלא בכוחו לעורר רגעים קדומים, והרב-זמניות הזאת היא יסוד חשוב בעיצוב הקליטה השיכרונית האקסטטיבית בפרוזה של אלתרמן; ג) תיאור גביע היין ששותה את שפתיה של לולה רומז הן להרסנותה של השכרות, הגורמת לאיבוד הדם עד כדי חיוורון ולהתמכרות, הן לחילוף התפקידים שבין סיבה לתוצאה, בין הסטטי לדינמי ובין האדם לחפץ, חילוף שנרמז אצל אלתרמן לעיתים תכופות. אפילו פתיחת הרשימה מעניקה ליין את התפקיד הפעיל – השורף והמדליק – ומותירה את האני בתפקיד סביל ונטול שליטה, של מי שאמור רק להעיד על השינויים שהיין מחולל בו.

השיכרון האקסטטי הופך באופן קבוע לנקודת המבט המועדפת על הכותב. בצד קטעים מפורשים על אודות חוויית השתייה מופיעים קטעים שבהם הנתון הזה מוצנע, אף כי ניתן להסיקו. זהו, למשל, פתח הרשימה "אזרחים":

למוזיקה אצל בודלר, ורלן ומלרמה. הדמיון בין חוויה אסתטית לחוויה דתית או התגלותית מאפיין את שירי כוכבים בחוץ.

11 אלתרמן, הערה 9 לעיל, עמ' 334.

12 מעניין בהקשר זה לשים לב לחיבור הנרמז בין השיכרון לקולנוע. במאמרו "יצירת האומנות בעידן השעתוק הטכני" מדגיש ולטר בנימין את האופי הקטוע והפרגמנטרי של הייצוג הקולנועי. ולטר בנימין, "יצירת האומנות בעידן השעתוק הטכני", מבחר כתבים, כרך ב: הרהורים, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1996, עמ' 155–176.

כותלי בית הקפה הסתכלו זה בזה מתוך השתוממות קפואה, מחוסרת כל יסוד הגיוני, ונראו אצילים ותפלים מאוד. הרעש הממולמל והמנוקש בערב-רב של שפתיים וכוסות ושאר כלי ביטוי וכלי מטבח לא נגע כלל ללבם המטויה ולא הפריע בעד חלום געגועיהם הקהים ליום גאולה יפה ונאור, ליום שבו יוכלו גם הקירות לחיות כרצונם, לשכב, לרוץ, להתפרקד על דשא רך, או לערוך מסע מסביב לכדור הארץ.<sup>13</sup>

ההזיה על געגועי הקירות לתנועה על רקע השיממון הרועש נרקמת בתודעתו של יושב בית הקפה. הדגשת ההתעוררות ממצב של קיפאון נפשי, המיוחסת לא רק לבני אדם אלא אף לחפצים דוממים, וכמוה הדגשת ההתייחסות אל התנועה כמצב שאליו שואף כל אובייקט ניח והזיהוי בין תנועה לגאולה על משמעותה הדתית – כל אלה מבהירים כי מאפייני השיכרון מחלחלים גם למצבים שמעבר להקשר המפורש של שתיית יין. שנים לפני שנאלץ להכיר במחיר הבריאותי שהשתייה גבתה ממנו, בחוויה הנרקוטית שבה התנסה בקביעות מצא אלתרמן גאולה רגעית מקיום שגרתי ומשמים. אך השכרות והראייה המיוחדת שהיא אפשרה יצרו דגם התייחסות אל העולם, שעמד בסימן משיכה אל האקסטטי, ואת הדגם הזה אפשר למצוא כבר בפרוזה המוקדמת שלו, שלא צמצמה עצמה לנושא השתייה והשפעותיה הקוגניטיביות, אלא השכילה להתרחב להקשרים חדשים.

ההרחבה אמורה להפוך את השכרות לשיכרון – כלומר לחוויה חזותית של תנועה מואצת, חריפה, דמוית סחרחורת, מערבולת או התנדנדות, המעידה הן על מגעה המפלח של מציאות חיצונית, הן על זיקתה למבט המסוחרר של המתבונן.<sup>14</sup> ברשימה בשם "בסחרחורת – תמונות ופרצופים ממרכז מסחרי בתל אביב", מתואר השיכרון העירוני, המעיד על קושי ההפרדה בין שלושה מהיבטיו: מציאות מסוחררת, נקודת מבט מסוחררת ודיווח המתנהל בעצמו באופן תזזיתי:

ובחוף,<sup>15</sup> על פני המדרכה, עוברים ושבים מעין בלשים פיזי צעד וחטופי לחש. פעם בפעם מקריב אחד מהם את פניו אל זוגית הקיר עד שקצה חוטמו משתטח ומלביץ, או יתייצב על הסף ויעיף את עיניו המעומעמות לכאן ולכאן, מעל לראשי המסובים. [...] הפרצופים שונים זה מזה עד מאוד, אבל כולם – הגבוהים והנמוכים, השמנים והדקים,

13 נתן אלתרמן, "אזרחים", סער ופרץ, הערה 9 לעיל, עמ' 199.

14 הינה כמה דוגמאות לשימוש בשיכרות לדימוי התנועה העירונית ומופעיה השונים (סער ופרץ, הערה 9 לעיל): "המטטא העירוני זוחל למאורתו בגניחות מוטוריות כשיכור לילי שבור ורצוף מהוללות ומגועל" ("עיר ואם", עמ' 210); "מיד מתחילים הרחובות לרוץ, מי בכיוון אחד ומי בשני כיוונים, רוץ והתרוצץ, רוץ והתפתל, בצלילי קול, בברקי צבע, בתמרות אבק ובהבהובי שלטים. העיר כולה נראית ודאי מגובה כקרוסלה ענקית, מסתחררת ומתנוודדת וחהג כשיכורה" (עמ' 211); "הגרונות שרו. הראשים הסתובבו כלוחות פטפון. הירח עצמו השמין מרוב נחת וטייל כשיכור על פני הפרקט השמימי" ("עדלאידע בתל אביב", עמ' 219).

15 המספר מבקר ב"בורסה המרכזית", מקום בו נפגשים סוחרים נדלן ותעשיינים.

השלומיאלים והמצליחים – כולם טבועים בחותם אחד, חותם השיכרון. מין שמחה עצובה שורה על פניהם, ופעלתנותם הפזיזה מזכירה עירנות נרקוטית.<sup>16</sup>

הדובר הוא המשוטט (ה"פלאנר" נוסח בודלר), המתבונן במרחב העירוני והאנושי שמסביבו, ולפעמים גם במרחבי הנוף. במקרים רבים הוא חווה את המראות החולפים על פניו (לא הוא חולף על פניהם) כסחרחורת של תמונות. למרות הדיווח המפורט על הפרצופים השונים, כמו על אירועים שונים בחיי התרבות של תל אביב (טקס הבאת ביכורים, נאומו של הרב קוק, תהלוכת עדלאידע ותחפושות של פורים, הופעת קרקס, הצגה של תיאטרון האוהל וכן הלאה), הטון החגיגי שמלווה את כתיבתו אינו מסתפק בפרטי הריאליה העירונית או בעמדה של כותב פיליטונים לעיתונות המקומית. הוא מזכיר לקוראיו שהמשימה היא לראות מעבר לפרטים, ובכך מתבשרת עמדת המשורר העתידית של אלתרמן, המעמעמת את נתוני המקום והזמן כדי להעצים את הרושם החווייתי הכולל, האווירה הריגושית. כלומר, תל אביב אמורה להיות מיוצגת בלקסיקון בעל דציבלים גבוהים, ההולך ונבנה בפרוזה שלו. הינה דוגמה לכך:

אדם הטובל את עטו הפיליטוני בתוך מערבולת החיים הזאת, הרותחת, ההומה, המתפרפרת בשלל גלים וניצוצות והבהובי אור ואופל, נראה עלוב ומגוחך, כאותו תייר פלגמטי הרוצה לכלוא בקודאק האומלל שלו את אשד הניאגרה...<sup>17</sup>

המטפורה הנזלית המבטאת דינמיות ועוצמה ללא גבול, שגרסאות שונות ומגוונות שלה קיימות בפרוזה שלו ואחר כך בשירי כוכבים בחוץ, היא אחת התרומות הייחודיות של אלתרמן לייצוגה הסימבוליסטי של תל אביב בפרט, ושל מציאות החיים בארץ בכלל. הפרטים אמורים להשתייך למכלול רב-ממדים שייצוגו אינו מסתפק במסגרת הריאליסטית (והפיליטונית). אלתרמן רומז הן להבדל העצום שבין כתיבת פרוזה לכתיבת שירה, הן לכיוונה של שירתו העתידית. על שירתו לייצג את העיר (כמו את שאר מושאיה) בסימן של אשד ומערבולות, ולא להתמצות בתמונות "קודאק" קלישאויות של ההווה הארץ-ישראלית הצעירה הנחשפת במוגבלותה הפרובינציאלית. הייצוג הסימבוליסטי היה אמצעי של העצמה, של התעלמות מהממדים הריאליים לטובת התמקדות בחוויה המשכרת ורבת-התנועה והצבעים. מנקודת מבט אקסטטי, השיטוט בפרז' כמוהו כשיטוט בתל אביב.

בצד המטפורה הנזלית, שערבוב הניגודים האוקסימורוני וערעור הגבולות והתחומים שבה מיחדים את הראייה הנרקוטית, מתיר אלתרמן למספר שלו להפעיל את הדמיון גם בכיוון אחר, והוא מערער על הניגוד שבין העיר לטבע ובין המודרני לארכאי:

16 נתן אלתרמן, "בסחרחורת – תמונות ופרצופים ממרכז מסחרי בתל אביב", סער ופרץ, הערה 9 לעיל, עמ' 145. ההדגשה במקור.

17 אלתרמן, "עיר ואם", הערה 14 לעיל, עמ' 207.

סבלים תימנים מריצים לפנייהם את עגלותיהם ודומים יחד אֶתן לקנגורו הנושאת את ולדותיה באמתחת כרסה.

מעליות הבטון מטפסות כקופים זריזים על פיגומי הבתים.

מכוניות המים של העירייה מהלכות כטווסים הדורים ומתגנדרות בקילוחים המגוונים של זנבן הפרוש.

ואוטומובילים רעבים לטרף שואגים כאילו מעיהם מתהפכים בקרבם. אתם, ג'ונגלים בטוניים שכאלה! .. רבים האנשים הרומסים ברגליהם את שביליכם העקלקלים ומדברים על חיק הטבע כדְבָר על חיק אשה אהובה. מדוע לא ישמעו את רשרוש האספלט כרחש עשב סוואנות פראי? מדוע לא יאזינו בדומיית כל גג המיית צמרות ברוח סועה? השמש מאירה לעיר ולשדות גם יחד, הלילה עוטף אותם בשמיכה אחת והסער מצליף עליהם את רעמיו ואת ברקיו בלי אפליה ומשוא פנים. אין זאת כי הכרך והשדה ומפלי המים ויערות העד הם אחים, בני אֶם אחת על פני האדמה. התרבות הכובשת נשתלטה או משתלטת על הטבע הקדמוני, מוסיפה זבל לשדה, תוקעת סכרים במפל, שמה משטר וסדר בעדרי העצים, ונדמה כי הפראות הראשונית, האיתנות אשר מלפני היות האדם, המלחמה שאינה פוסקת, החוק שאינו יודע רָחם, כל זה נשאר דווקא ורק בכרך האנושי הגדול. נדמה כי אהבת האדם את העיר, מולדת החשמל והמכונה וההמון, היא, דווקא היא, הַנָּה גלגול מוזר והכרחי של געגועיו לחיי קדומים, לחיי טבע, לבדידות חופשית ולקרבה חייתית אל האדם ואל האדמה.<sup>18</sup>

לא ידוע לי אם אלתרמן קרא את ספרו של לואי ארגון האיכר הפריזאי (1926), ולא אם הושפע ממנו כמו שהושפע מהעניין הרב שגילו בתקופתו משוררים וסופרים צרפתיים (רובם מן התנועה הסוריאליסטית) בחשיפת מיתוסים ארכאיים שנשתמרו וחלחלו אל התרבות המודרנית העירונית. תרגומו לספרו של ז'ה רוני (הבכור) המלחמה לאש (1932), המתאר חברת ציידים קדמונית שחיה במערות ונלחמת כדי להשתלט על האש, עשוי לרמז על העניין שלו בארכאי. אך יש להבהיר כי הארכאי מופיע אצלו כאחד מהיבטיה של חוויית הזמן השיכרונית, הפורצת את גבולות ההווה, ולפיכך, ההתבוננות בתל אביב בעין אקסטטי פירושה לא רק לחוש במערבולות הבוקעות מתחת לפני השטח, אלא לדמיין את העיר המודרנית כיער עד קדום, ארכאי. על פי ההיגיון הזה, דווקא מה שנראה כהיפוכו הגמור של הארכאי מתברר כ"גלגול מוזר והכרחי" שלו. הדמיון הספרותי אינו מגלם תודעה אידיאליסטית ואינו מבטא את סובייקטיביות המספר או המתבונן, להפך: הוא מגלם תכנים קולקטיביים, ארכאיים, שהודחקו. ברגע שבו התודעה משתחררת מכוחם המעצב של מושגים אידאולוגיים כמו קדמה ומודרנה, עשויים תכנים קדומים אלה (ואפילו מוזרים,<sup>19</sup> בוודאי בהופעתם הלא צפויה) להתפרץ ללא שליטה ולהציב את

18 שם, עמ' 211.

19 לטענתו של גיימס קוגל, המאפיין המרכזי של השירה הסימבוליסטית הצרפתית הוא סגנוני – המוזרות שלה, המצבים שהיא יוצרת, שאינם דמויי מציאות. James Kugel, *The Techniques of Strangeness in Symbolist Poetry*, New Haven and London: Yale University Press, 1971, p. 16

הכרך התל־אביבי ואת היער הארכאי באותו מרחב. האסוציאציות החייתיות מופיעות בהקשר של דמיון תפקודי (בין מעליות לקופים) או חזותי (בין אוטומובילים לחיות טרף), והדמיון אינו מציית להפרדה בין מה שנחשב לניגודים: העיר והטבע, העבר וההווה, החייתי והתרבותי, עולם הדימויים החופשי של הסובייקט והתת־מודע הקולקטיבי.

השיכרון הוא מקור החוויה האקסטטית המאחדת ניגודים אלה ויוצרת הכלאות, אשר מצאו בשירתו של אלתרמן ביטוי בנטייה אל צורות מגוונות של האוקסימורון.<sup>20</sup> בהקשר זה יש לציין כי בפרוזה שלו אלתרמן בנה עולם של רגישות קיצונית ויכולת קליטה מועצמת, אבל כאן, מעבר לצורך להעמיד תודעה סובייקטיבית במוקד ההתרחשויות השונות, קיים גם צורך מנוגד בתכלית של הדובר: להשקיע את עצמו בעולם, להתמזג עם המציאות החיצונית, להפוך את המוצק לנוזלי, לטבוע בהמון העירוני ולמוסס את האני בתוך הוויה סוחפת, חסרת גבולות. לא עימות או ניכור בין האני לעולם קיים פה, אלא רצון להתערות: "כי ידעתי: עיר וחומות, בית וכבישים... כי אהבתי שאהיה גרגיר בניאגרה של כבישים ומדרכות";<sup>21</sup> "את הרחוב אני אוהב תמיד. נדמה לי כי לולא הייתי בן אדם, הייתי רוצה להיות רחוב... כל כך אני אוהב אותו".<sup>22</sup>

ההמון אינו מרתיע את האני, אלא מפתה אותו להיות חלקיק בתוכו (רעיון מאוד לא בודלריאני, לא רומנטי). כאשר המספר מנסח את המשאלה הזו הוא מוסיף לה שלוש נקודות ורומז על גבולות ההבעה האינטימית המפורשת ועל הצורך בשתיקה. הדחף להיות בעצמו תנועתו וסואן, פתוח לכל עבר, מערער על המחיצה שבין האני לזולת ולעולם. זהו רגע של סחרחורת, שנכון לא רק להישמע או להיכתב במפורש, אלא גם להביע את סודיותו המוצנעת.

## אקסטזה כוכבים בחוץ

שירי כוכבים בחוץ, שנכתבו ברובם בשנים 1936–1937, נבדלו משיריו המוקדמים של אלתרמן (שאותם בחר לא לפרסם בספר), בכך שהם נמנעו מכל ביטוי לריאליה התל־אביבית או הפריזאית ולממד האוטוביוגרפי. שירי כוכבים בחוץ הפכו את הריאלי למופשט, לסמלי.<sup>23</sup> באותה המידה הם נבדלו מהפרוזה המוקדמת שלו, שהייתה ממוקמת

20 עד כה התייחסו לאוקסימורון כסמן סגנוני רווח בכוכבים בחוץ. כבר נתן זך ציין זאת במאמרו המוקדם "הרהורים על שירת אלתרמן", עכשיו 3–4 (1959), עמ' 112, ולאחריו ציינה זאת גם זיוה שמיר, עוד חוזר הניגון: שירת אלתרמן בראי המודרניזם, תל אביב: פפירוס, 1989, עמ' 68–73; זיוה שמיר, "שם לוחט ירח כנשיקת טבחת": על דרכו של נתן אלתרמן בבניית דימויו, תעודה ל (2020), עמ' 187–206. לטענתי המאפיין הסגנוני הזה מעוגן בחוויה האקסטטית, ולכן הוא רווח באופן כה בולט בפרוזה של אלתרמן.

21 נתן אלתרמן, "תל אביב: ציורים", סער ופרץ, הערה 9 לעיל, עמ' 63.

22 אלתרמן, עיר ואם", הערה 14 לעיל, עמ' 208.

23 רות קרטון־בלום, "חיוך ראשון ושני – תמורות בפואטיקה האלתרמנית", מנחם דורמן (עורך), מחברות אלתרמן, כרך א, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1977, עמ' 228; דן מירון, "בדרך אל כוכבים בחוץ", הכוכבים לא דימו, הערה 2 לעיל, עמ' 17–48.

לחלוטין בזמן ומקום. אבל לא מדובר כאן בשינוי מאפייני החוויה של המספר או בשינוי צורת ההתבוננות שלו במציאות, ואף לא בויתור על הפואטיקה שלו, שהתאפיינה במיזוג בין ניגודים, בערעור על גבולות ותחומים, במטפוריקה דרמטית ונוזלית, ובמיוחד בעיסוק בשיכרון האקסטטי. למרות המעבר הז'אנרי מכתבת פרוזה (לפעמים פיליטונית עיתונאית) לכתבת שירה, ישנו בכתבתו רצף של אלמנטים, המופיעים אגב הרחבתם והעמקתם.<sup>24</sup>

המעט שנכתב על האקסטזה בשירה העברית מזהה בינה לבין מיסטיקה דתית, כמו שעשה ראובן צור במאמרו על השיר "Nocturno" של טשרניחובסקי. צור מנה חמישה "מרכיבים טיפוסיים בתהליך האקסטטי שמקצתם אופייניים גם למיסטיקה": א) חוויה ריגושית אינטנסיבית ביותר; ב) תחושת אחדות עם מציאות נעלה, אלוהית או קוסמית, בצד ביטול הסובייקט; ג) התפרקות המסגרות הרציונליות והסטרקטורות הרגילות: קטגוריות של חלל, זמן ואינדיבידואליות מאבדות את הרלוונטיות שלהן; ד) תובנות והארות פתאומיות; ה) חוסר אפשרות לבטא את החוויה באופן רציונלי, ומכאן נטייה לביטויים פרדוקסליים.<sup>25</sup>

מרגניטה לסקי מזכירה במחקרה על תופעת האקסטזה את נוכחותו של ה"טריגר", ומונה כמה מושאים, אירועים או נסיבות שעשויים לעורר חוויה אקסטטית או להשפיע עליה (נוכחות הטריגר אומנם אינה סיבה מספקת לחוויה, אך היא בוודאי הכרחית).<sup>26</sup> לסקי מדברת על אקסטזה שנגרמת מעצמים הנתפסים כבעלי קיום מתמשך או נצחי, עתיקים מהקיום האנושי, כגון הרים, כוכבים או הים.<sup>27</sup> התפיסה שלפיה האקסטזה נגרמת בעקבות זרז חיצוני (מראָה, סטטי ככל שיהיה, או קריאה או פנייה אלוהית פעילה, כפי שמעידים תיאורים של התגלות) מתקשרת לעמדות תאולוגיות קלאסיות, המוצאות בה עדות לנוכחותו השופעת והמשפיעה של כוח חיצוני, כוח השובר את גבולות האני במידה מסוימת של אלימות. תומס אקווינס הגדיר זאת בתור שְׁלֶהוּב (raptus), סטיית האדם ממסלולו בגלל מפגש עם העל־טבעי, ואף דימה את ההתערבות החיצונית לאבן המוטלת מעלה, בניגוד למשיכתה הטבעית כלפי מטה, או לאבן המוטלת מטה בעוצמה יתרה וחריגה.<sup>28</sup> הדגשת התערבותו של כוח חיצוני הנכפה על האני, השולל ממנו את

24 קרטון-בלום (שם) ניסחה הבחנות תמטיות ופואטיות שהמחישו את הניגוד בין שיריו המוקדמים של אלתרמן לשירי כוכבים בחוץ. עם זאת, הדיון שלה בפרוזה האלטרמנית, שנכתבה בשנות השלושים של המאה העשרים, התעלם מהדמיון בינה לבין שירתו. קרטון-בלום, הערה 8 לעיל, עמ' 122-77.

25 ראובן צור, "Nocturno" מאת טשרניחובסקי כשיר אקסטטי, בעז ערפלי (עורך), טשרניחובסקי: מחקרים ותעודות, ירושלים: מוסד ביאליק, 1994, עמ' 281-282. צור מסתמך על הערך "מיסטיקה" שבאנציקלופדיה העברית, שכתב צבי ורבלובסקי, הממוקד בהתנסויות מיסטיות שמתוארות בטקסטים דתיים קלאסיים שעניינם הקשר בין האדם לאלוהות.

26 Marghanita Laski, *Ecstasy: A Study of Some Secular and Religious Experiences*, 26 Bloomington: Indiana University Press, 1961, p. 16

שם, עמ' 73.

28 Thomas Aquinas, *Summa Theologica*, The Fathers of the English Dominican Province (trans.), New York, NY: Benziger, 1947, II-IIae, question 175, article 1, <https://isidore.co/aquinas/summa/SS/SS175.html>

עצמאותו באופן זמני ומביאו לידי תנועה נמרצת שעשויה להיחוות כהיטלטלות בלתי נשלטת, כל אלה מופיעים גם בתיאורים הפנומנולוגיים של האקסטזה במחקרים השונים, החל בחיבורו של ויליאם ג'יימס החוויה הדתית לסוגיה ובספרה של מרגניטה לסקי, הקובע כי החוויה האקסטטית, גם החילונית ביותר, ייחודית ו"אחרת" במידה כזו שהיא נראית לפחות כנובעת ממקור על-טבעי,<sup>29</sup> וכלה במחקרים העכשוויים על מיסטיקה ושירה אקסטטיות.<sup>30</sup> חוקרים רבים הזכירו שאקסטזה ביונית פירושה להיות מחוץ לעצמך, שהיא השיא של כל רגש חיובי, בבחינת התעלות או חריגה מהעצמי (self-transcendence), ושהשפעתה מתבטאת בתחושת שלמות, או כפי שהיוונים כינו זאת, "eudaimonia".<sup>31</sup> בהקשר זה ייחסו לשירה האקסטטית מאפיינים מוכרים: היא כוללת חוויות שיא, הארות רוחניות ורגשות חיוביים אינטנסיביים, כמו אושר, אהבה, השתאות וכדומה.<sup>32</sup> ויליס ברנסטון מונה חמישה סוגי רגש שמייצרים שירה אקסטטית: זעם, שיגעון, אושר או התפעלות, אהבה או מיניות, והתאחדות מיסטית דתית או חילונית, וטוען כי תפקיד המשורר "להבחין בחוויה האקסטטית, לתארה ככל האפשר, לשים לב לביטוייה הפיזיים והרוחניים הייחודיים, ולקוות שהקוראים ישתכנעו לפחות באותנטיות של החוויה עצמה".<sup>33</sup> הקישור בין אקסטזה אסתטית לבין דקות דתית מאפיין במיוחד את השירה הסימבוליסטית. בספרו מורשת הסימבוליזם טוען מוריס בורה כי האקסטזה שדורשת הדת מהמאמין בתפילה ובקונטמפלציה היא הנדרשת בסימבוליזם מן המשורר בעשייתו האומנותית, משום שתשומת הלב השלמה שהמאמין הנלהב מפנה למושא תפילותיו והסיפוק העל-זמני שהוא שואב מהן אינם שונים מהמצב האסתטי הטהור,

29 Laski, הערה 26 לעיל, עמ' 5. ספרה של לסקי הוא עדיין המחקר המפורט ביותר של האקסטזה, אשר כולל לא רק פנומנולוגיה מפורטת של מצבים אקסטטיים אלא גם התייחסות לרטוריקה ולמטפריקה של הדיבור או הדיווח על אודות האקסטזה.

30 ראו, למשל, ויליאם ג'יימס, החוויה הדתית לסוגיה: מחקר בטבע האדם, מאנגלית: יעקב קופוליביץ, ירושלים: מוסד ביאליק, 1959. פורסם במקור בשנת 1902; Laski, שם; Jacob A. Belzen and Antoon Geels (eds.), *Mysticism: A Variety of Psychological Perspectives*, New York, NY: Rodopi, 2003.

31 D. J. Moores, *The Ecstatic Poetic Tradition: A Critical Study from the Ancients through Rumi, Wordsworth, Whitman, Dickinson, Tagore*, Jefferson, NC: McFarland & Company, 2014, p. 3.

32 שם, עמ' 66.

33 Willis Barnstone, *The Poetics of Ecstasy: Varieties of Ekstasis from Sappho to Borges*, New York, NY: Holmes & Meir, 1983, p. 23. התרגום שלי, י"א. באוסף מאמרים שערכו דיאנה שטיין, שרה קוסטלו וקרן פולינגר פוסטר מציבות העורכות את האקסטזה בקטגוריה של מצבי תודעה שעברו שינוי (altered states of consciousness), הכוללת כל מצב נפשי שהשתנה באמצעות גורם פיזיולוגי, פסיכולוגי או תרופתי, שהאדם עצמו מסוגל לזהותו כמייצג סטייה ברורה מנורמות החוויה וההתנהגות המוכרות שלו. בהקשר זה האקסטזה מתבטאת בחוויות של היות-מחוץ-לגוף ושל התעלות נפשית הכרוכה בהתפעלות והזיות (קוליות וחזותיות). מרבית החוקרים סבורים שאקסטזה כוללת גם היבטים של טראנס – אובדן תחושת זהות בלי להמירה באחרת, צמצום המודעות לסביבה הקרובה או לגירויים הסביבתיים והתנהגות או תנועות גוף שיצאו מכלל שליטה. Diana Stein, Sarah Kiehl Costello, and Karen Polinger Foster (eds.), *The Routledge Companion to Ecstatic Experience in the Ancient World*, London and New York: Routledge, 2021, pp. 3-4.

המבטל הבחנות בין זמן ומקום, בין אני ולא־אני ובין עצב ושמחה. אין זה קל, לטענתו, לקבוע באיזו מידה האקסטזה דתית או אסתטית (למשל בשירתו של יוחנן מהצלב), שכן לאקסטזה האסתטית ולדבקות הדתית מאפיינים דומים, בראש ובראשונה בעוצמתן ובטוטאליות שלהן.<sup>34</sup>

המחקר רחב היריעה שנכתב על שירי כוכבים בחוץ מיעט לעסוק בהיבט האקסטטי שבהם. ההתייחסות המפורשת ביותר הופיעה אצל בעז ערפלי:

השירים מצביעים על האפשרות ליצור מגע, דרך ממשויות שבעולם, עם רמזים או גילויים של ישות כבירה ובלתי מושגת, עם הווייה מופלאה שבתוכם או מעבר להם. ישות זאת המכונה לפעמים "תבל" (במפגש עם איתני הטבע) ולפעמים "אָת" (במפגש עם האישה) [...] אמורה לגלם את "המוחלט" המטפיסי או המטפיסי של ההווייה. המפגש עם "התבל" או עם "האת" מתחולל כאן כמפגש הכוחות האירציונליים שבתוך הנפש (בחשבון אחרון – התעוררות החושים והיצרים) עם המסתורין של היופי והכוח המתגלים מחוצה לה (בטבע ובאישה); כהיענות הראשונים לאחרונים. היענות זו של הנפש ל"מוחלט" שבתוכה ומחוצה לה, מתגלית לה כחווייה אסתטית־ארוטית מועצמת, הממיסה את המחיצות שקבעו התבונה והתרבות בין הסובייקט לאובייקט ובין דברים לדברים בכלל.

[...] כנגד הווייה הממוסדת של בן התרבות המנומס והמאולף, מוצבת הממשות המוחשית שאיננה ניתנת לארגון ולריסון מתורבת או לרדוקציה שכלתנית. וכנגד דרכי הבנת המציאות המורשות והאפשריות לו, מוצעות לו דרכים למגע עם התבל, שיסודן בתום, ברגש, בדמיון ובסערות חושים. [...] עיצובן של חוויות אינטנסיביות של עוצמה, יופי ואושר כחוויות של אובדן בינה וסחרחורת, מתבארת, כאן בין השאר, על הרקע הניגודי של העולם ושל תפיסת העולם שבמסגרתן הן מתרחשות (עיצוב כזה של חוויות ושימוש מסוג זה ב"סחרחר" ובנגזרותיו מצוי בערך בחמישים אחוזים של שירי הספר).<sup>35</sup>

הסיכום התמציתי הזה מציב את הפן האקסטטי של שירי הקובץ כניגוד לפן אחר שלהם – שירים שמבטאים את דלות החווייה האנושית, הפרטית והקולקטיבית, ובהם ערפלי אינו דן. מאמרו, שנקרא "כוכבים בחוץ: הגאולה הנכשלת", מבוסס על ההנחה כי "שירי כוכבים בחוץ מבקשים להביא גאולה לקוראיו המובלעים על ידי קירובם לחוויית עולם אחרת, מנוגדת לזו שהם מורגלים בה".<sup>36</sup> אבל ההנחה הזאת מוליכה את הדיון בכיוון שיפוטי, שמטרתו להבהיר את הסיבות לכישלון רעיון הגאולה. ערפלי נאחז באופן לא מנומק ברעיון הגאולה (בבחירת התגברות הקוטב החיובי על השלילי), ואינו מצביע

34 Maurice Bowra, *The Heritage of Symbolism*, London: Mcmillan, 1959, p. 6 לדעתו של בורה, המאפיין המרכזי של השירה הסימבוליסטית הצרפתית היא הרגישות המיסטית של יוצריה (עמ' 1–16).

35 בעז ערפלי, "כוכבים בחוץ: הגאולה הנכשלת", חידוות ההשוואה: תמורות בשירה העברית המודרנית, תל אביב: מכון פורטר והקיבוץ המאוחד, 2004, עמ' 235–236.

36 שם, עמ' 235.

על המתח הבלתי פתור בין שני הקטבים שבשירי כוכבים בחוץ (בין חוויות המלאות וההתעלות לבין חוויות הריקנות והקיפאון), ואף אינו מבהיר את הדו־קוטביות הזו או את גווניה השונים. הוא בוחר להתמקד ב"כישלוננו" של אלתרמן להציע את השירה כגאולה ממשית, ומצביע על הסכנות הכרוכות בחוויה האקסטטית, בין השאר בשל הפן האנטי חברתי-נורמטיבי שלה (כשהיבט החברתי-מוסרי אינו רלוונטי לשירי כוכבים בחוץ כלל ועיקר).

דן מירון הצביע לראשונה על כמה שירים שכינה "אודות אקסטטיות" המושמעות "מפיו של דובר בעל נטייה לרטוריקה גועשת":

בכולן מקושר אקט התהילה ליופיו, רבגוניותו ואפילו אכזריותו של העולם' בהזדהות של הדובר עם גילויים של דינאמיות, השוכרת כל קפאון ושממון בטבע, בחברה ובנפש הפרט, בין שדינאמיות זו פורצת מתוך הטבע עצמו (סופות סתיו, פריצת האביב בפריחתו), בין שהיא בוקעת מתוך הפעלתנות הציוויליזאטורית (בניית עיר) ובין שהיא נובעת מפגישת אדם אחד עם זולתו (בעיקר פגישתם של גבר ואשה).

חוקרים רבים, הוא הוסיף, נטו לראות בקבוצה זו של אודות רטוריות את "עיקרו של 'כוכבים בחוץ' ולזהות על פיה את הטון והמשמעות הכלליים שלו"; הכוונה לשירים "המשרים על 'כוכבים בחוץ' את הסגנוניות, העליזות וה'קארנאבליות' שנוהגים למצוא בו".<sup>37</sup> אך הערה קצרה זו לא התפתחה לכדי דיון בנוגע למקורותיה ומרכיביה של האקסטזה ביצירתו של אלתרמן.

לאחרונה התייחס מירון לשאלת נוכחות האל בשירי כוכבים בחוץ, וטען, בצדק, כי "מדובר בלי ספק בסוג של רליגיוזיות שאינה מסגירה את עצמה אל תוך מסגרת תאולוגית יציבה", ולכן מתבקש "לחשוף את מחשבת האמונה" המשוקעת בהם,<sup>38</sup> אבל "מחשבת האמונה" הזאת אינה עיונית, אינטלקטואלית, מה גם שלא מדובר ב"אמונה" יציבה, אלא בעיקר בחוויה בת חלוף קשה להשגה, שבה נוכחת ישות טרנסצנדנטית בלתי מוגדרת (או פנתאיסטית, כלומר זהה עם הטבע).<sup>39</sup>

37 דן מירון, "על מימד הזכרון ב'כוכבים בחוץ'", בדרך אל שירת התבונה: עיונים בשירת אברהם שלונסקי, נתן אלתרמן ובני הדור, כרך א: מפרט אל עיקר: מיבנה, ז'אנר והגות בשירתו של נתן אלתרמן, תל אביב: הקיבוץ המאוחד וספרית פועלים, תשמ"א, עמ' 181-182.

38 דן מירון, "אדם לאדם", הכוכבים לא רימו, הערה 2 לעיל, עמ' 88-89.

39 גם שושנה צימרמן (הערה 2 לעיל) טרחה להציג את הרקע המקראי והקבלי-חסידי של רבים משירי כוכבים בחוץ, בניסיון לחשוף (ולמעשה לכפות) רובד תאולוגי נסתר בשירתו. דוגמה ללהט פרשנותה האלגורית בנוגע לכל אלמנט ריאליסטי, המוציאה דברים מפשוטם בשירות עמדתה הפרשנית, אפשר למצוא בהתייחסותה לסערה המטרולוגית או הרגשית החוזרת פעמים רבות בשירי הספר: "התקשרות ה'סער' לאלוהות מבוססת על פסוקים מקראיים רבים, כולל עלייתו של אליהו בסערה השמים' (מלכים ב', ב', י"א) וכן הדבר לגבי ה'רוח' ('ורוח אלוהים מרחפת על-פני המים', בראשית א', ב'), ה'סופה' ('יי בסופה ובשערה דרכו, נחום, א', ג') וה'ברק' ('זיהי קולות וברקים וענן כבד', שמות י"ט, ט"ו, במעמד ההתגלות בהר סיני). הרגע המיסטי הניצת מכוח ה'סער', ומכוח הגורמים האחרים המנויים כאן, מבטא התחלת התעלות והתכללות, כפסגתה של זיקה רוחנית לאל, והוא קשור בתחושת האוני-מיסטיות המציפה את האני' המסתחרר". (עמ')

הדיון שלהלן יבחן את האקסטזה, לפיכך, לא כבעלת הקשר רליגיוזי, ולא במונחים של גאולה או אמונה, אלא במסגרת אסתטית המקשרת בין הממד החושני (בעיקר החזותי) של החוויה לבין משמעותה הקיומית – חידוש הקשר הנפשי של האני עם העולם. השימוש במושג "התגלות" יהיה חילוני מעיקרו, בהתאם למסורת השירה הרומנטית, שנהגה לקשור אירועים אפיפניים, התגלותיים (לפעמים בעלי היבט ארוטי חזק) הן לחוויית חיים וחיוניות קיצונית, מצד אחד, הן לחוויית מוות וכיליון עצמי, מן הצד האחר. את המתח הזה, המאחד ומבדיל בין חיים ומוות, ייצג אלתרמן בשירי כוכבים בחוץ בצורה נחושה ועקבית יותר מכל משורר עברי שקדם לו.

### אקסטזה ודימוייה

בפתח המאמר עסקתי בפרוזה של אלתרמן כדי להצביע על הזיקה בין מצבי שכרות לבין החוויה האקסטטית. במעבר לשירי כוכבים בחוץ אלטרמן העדיף לוותר על התייחסות לשכרות הריאלית (אם כי רמז לה בשירים אחדים, שנכתבו על ביקור בפונדק), ובמקביל החל לשלב דימויים אלמנטים הקשורים לשכרות, כמו יין ואשכולות ענבים. כלומר, הוא המיר את החוויה הריאלית של השכרות במטעניה המטפוריים. המרה זו מופיעה בהקשרים מגוונים. ראשית, למשל, בשיר "מְרָאוֹת אָבִיב גְּאוֹת]" (עמ' 97), שבו הדובר – שְׁחוּוה בעצמו את העוצמה האצורה במציאות כשחזה במראות האביב העירוניים, ולאחר שכבר רמז לדמיון בין עוצמת האור לבין דריכת ענבים ("כֶּכֶר תּוֹסֶסֶת – גֵּת הָאוֹר הַעֲרִיצָה") – מזהה את האלמנט המסעיר, פורץ הגבולות, המפתח, האנרגטי, החיוני או הארוטי שלהן, ומציין כי "הַמְלָה יֵינִית פּוֹרֶצַת חֲשׂוֹקֶיהָ" (התסיסה האלכוהולית שמפוקקת את חישוקי החבית מייצגת המולה עירונית שפורצת לכל עבר). מערך דומה של דימויים מופיע בשיר "יוֹם הַשׁוֹק" (עמ' 87), שבו השוק מתואר כסחרחורת החולשת על הדובר ("אֵלֶךְ מִתְנַוֵּד בֵּין צְבָעֵיו הַדּוֹלְקִים, / סִחְרָחַר מֵיִנוּ, מֵרֵאשׁוֹ בְּשִׁמִּים, / מֵאֵשׁ הַקְּלָלוֹת שֶׁל מוֹכְרוֹת הַדָּגִים"). הקשר אחר הוא מערך היחסים בין הדובר לאל, למשל ב"שיר שְׁלֶשָׁה אֲחִים" (עמ' 118): "הֵה, אֵלֵי הַיְפָה, / הַצְעִיר לְעַד, / כֹּה גָדְלוֹ וְכֹה רַבּוֹ גִּנְיָ! / רַק מְחַצֶּת אֵלֵי הָאֶשְׁכּוֹל הָאֶחָד / וְהֵנָּה נִסְתַּחֲרַרְתִּי אֵלֶיךָ!". היין הוא גם מטפורה מרכזית לעיסוק בתשוקה הנשית, כבשיר "בֵּת הַמוֹזָג" (עמ' 140): "וַיֵּן לָהּ אֶפְלָ, וְטוֹב יֵינָה, רַעִים", או בתשוקה הגברית ובמאמצי החיזור הבלתי נלאים של הדובר אחר אהובה המקפידה לרחוק ממנו: "מְסַבֵּיבְךָ, מְסַבֵּיבְךָ נִסְתַּחֲרַר עֲגוּלִי / וְכָל זְרִיחוֹתֵי / וְכָל שְׂקִיעוֹתֵי / מְשִׁיקוֹת אֶת יַיִן הַלֹּהֵט לְחַיִּיךָ" ("בְּהַר הַדּוֹמִיּוֹת", עמ' 66). הסחרור הנרקוטי הופך כאן לדימוי לתנועה מעגלית בלתי פוסקת שמלהיטה את עצמה (הרי הלהט קשור להשפעה המשכרת של היין, לא ליין עצמו, שאמור להיות קר או צונן) למרות העליות והמורדות – זריחות ושקיעות – שהיא כרוכה בהן. בצד מצבים של תנועה מוגברת, המולה וסחרור, עשוי היין להופיע גם כדימוי למצב של מתח מאופק בין עלמה חבוקה העוברת ברחוב לילי לבין שורת פנסים או בריונים יושבי ברזלים המלווים אותה בשריקות, ש"זְרוֹתָה הַקְּרִיחָה" היא להם

111). יש לזכור כי מדובר בפרשנות לשיר "פְּגִישָׁה לְאֵין קֶץ", העוסק בסערה הרגשית של הנמענת, אפילו לא של הדובר.

"יין הערב הזה" ("שְׁעָרִים לְרוּחָה", עמ' 116). עוד עשוי היין להופיע כדימוי לא שגרתי של רגיעה והרפיה זמנית – אפל, רדום ונטול תסיסה, אך בסימן המתנה דרוכה להתעוררות: "הַלֵּילָה כֹּה שָׁלוֹ. אֶפֶל עֶכְשָׁו הַיַּיִן" ("אוֹלֵי הַיָּד", עמ' 84). בכל המופעים הללו היין מייצג באופן מטפורי את ההשפעה הרגשית העצומה של העולם בכללותו (השוק, העיר, האישה, הטבע, התופעות המטאורולוגיות, האל) על האני. גם התופעות הפיזיולוגיות שהתקשרו בפרוזה של אלתרמן עם שכרות עוברת מטפוריזציה; הסחרחורת חוזרת בתור מרכיב רוחני וחושני קבוע של התנסות בעולם.

מטפורת היין (ונגזרותיה) מופיעה, כאמור, במקומות רבים בכוכבים בחוץ, ולכן מעניין לשים לב תחילה לשיר היחיד שכותרתו קשורה ליין, "יַיִן שֶׁל סֵתוֹ" (עמ' 71–72): לילה גשום וסוער מחזר עם הדובר עצמו אחר דמות נשית, וזו, הנרדפת בדרכה, מצליחה לחמוק – לא לפני שהסופה מנשקת אותה בצוארה. אברהם בלבן הבחין כי התשוקה בשיר זה היא "עיקרון קוסמי": "הדובר רואה בסערה אקט התמזגות אלים בין שמים וארץ. הברק קורע את שמלות השדרה, ובנוגהו החזק 'באים' השמים הרחובה. העיר בעיניו היא אשה ענקית, ה'נכבשת' על ידי הסתיו".<sup>40</sup> לענייננו חשובה העובדה שאת המכלול הדרמטי הזה – הרקע המטאורולוגי הסוער, העיר והעלילה הארוטית – מכנה כותרת השיר "יין", והיא נוהגת בו כבשם קוד לשדה סמנטי של תכונה נמרצת וחיונית, מונחית תשוקה חסרת גבולות, המיוחסת לעולם החיצוני (הטבע) ולפנימי (של הסובייקט) גם יחד. סקירה קצרה של השימושים במטפורת היין הצביעה על מרכיבי היסוד של האירוע האקסטטי הנוכחים ברבים משירי כוכבים בחוץ, להלן אדון בכמה מהם ביתר הרחבה.

## אלימות

בלבן הדגיש את הממד האלים של ההתרחשות. אדייק ואומר כי האלימות (בעלת היבט ארוטי במקרה זה) היא חלק מהתפרצות אנרכית של עוצמות, שלרוב באה לידי ביטוי בשבירת מחסומים פיזיים – דלתות, תריסים, ולעיתים אף קיר, גג או בית – שמייצגים את רשות הפרט הבורגנית, המוגנת אך מנותקת מסביבתה ומהעולם. האלימות מופיעה כהתנגדות להסתגרות בחדרים המתוארים כחשוכים בדרך כלל, אגב התעלמות מההוויה ("בְּלֵי הַכּוֹכְבִים שֶׁנִּשְׁאָרוּ בַּחוּץ". "פְּגִישָׁה לְאֵין קֶץ", עמ' 9). המצב המנוכר הזה – חוסר התקשורת עם העולם, עם המרחב, עם הטבע ואפילו עם האָרוס והגוף האנושי עצמו – מתערער בשל חוקיות העומדת כעיקרון מנחה במכלול יצירתו, שאלתרמן מגדיר כבר במשפט הפותח את הספר: "עוֹד חוֹזֵר הַנְּגוֹן שֶׁזְנַחַת לְשׂוֹא" (עמ' 7). ההנחה כי כל שנזנח, נשכח או הודחק חוזר שוב ושוב, משום שההזנחה אינה אלא מצב ביניים מתעתע, הופכת לעיקרון דטרמיניסטי, שאינו תלוי ברצון או בבחירה ולא בהחלטה או בהתכוונות אנושית.<sup>41</sup> החזרה מוצאת ביטוי מוחצן ודרמטי בכל היתקלות אקראית באירוע מסעיר

40 אברהם בלבן, הכוכבים שנשארו בחוץ: שירי 'כוכבים בחוץ' מאת נ' אלתרמן, משמעות צורות רטוריקה, תל אביב: פפירוס, 1981, עמ' 89.

41 בחשיבה הפסיכואנליטית עיקרון זה מכונה "שיבת המודחק". מרדכי שלו ניסח זאת היטב: "תבנית רווחת ביצירת אלתרמן היא התבנית שאפשר לכנותה בשם השיבה המנצחת: משהו או מישוה שניסו לעזבו, לגרשו, לחזו, לנוס מפניו, או למחות את עקבותיו – שב כמנצח אל העוזב, המגרש,

הקשור למזג האוויר – רוח, גשם, ברקים, שיטפון, רעם, וכדומה, או יום אביב פתאומי, יום שמש, אור מסנוור וחום – אירועים שהדובר מפרש כפנייה אישית אליו, הזמנה מצידו של כוח חיצוני לפקוח את עיניו ולחוש את סביבתו, והוא נאלץ להיענות להזמנה זו, ואף להתמסר לה באופן מוחלט, אקסטטי, כאילו הייתה משקה משכר שקשה לעמוד בפניו, למרות סכנותיו.<sup>42</sup>

בשיר "הרוח עם כל אֶחֱיוֹתֶיהָ" נמצא דוגמה לפגישה כזו עם העולם. הוא נפתח בתיאור של סערה הניחתת על העיר ושל הדובר הצופה בה:

בְּחֻצוֹת שְׁקָפָאוּ  
מְצַדִּיעִים הַבְּתִים לְסוּפָה הַדוֹהֶרֶת!  
מְבַהֵל, מְסַעֵר, צָחוּק וְזֹמֵר אֶפּוֹף,  
אֵל חֲגִיגָה הַסְּגָרְתִי בְּדֶרֶךְ!  
  
הֵה, גּוֹפֵי הָאוֹבֵד, הֶהְדוּף אֵל גֶּדֶר,  
אֵיךְ כּוֹרְעֵת עֵירֵנו לְרַעַם חוֹצְבִיָּה!  
אֵיךְ רָקִיעַ נָחַר  
עַל פְּנִיָּה גוֹהֵר,  
עַל עֵינֶיהָ מְכָה וְצוֹנֵחַ! (עמ' 10-11)

ניתן לשער כי מדובר בגשם ראשון ובלתי צפוי: למרות הסופה המשתוללת הרקיע ניחר (יבש, צמא). האקטיביות מיוחסת בראש ובראשונה למזג האוויר – הוא דוהר וחוצב, מכה וצווח (ואולי גם משמיע קול צחוק זומר) – פעולות שאינן מצטרפות לתמונה

הזונח, המוחה או הנס – ואין מנוס מפניו. המילה 'שוא' או 'לשוא', מיטיבה מאוד לשקף [...] את כשלונו ניסיון הדחייה". מרדכי שלו, "מי מפחד משמחת עניים", אלפיים 5 (תשנ"ב), עמ' 153. דוגמאות אלו של דחייה לקוחות משירי שחזחת עניים, שניסיונות הזניחה הדרמטיים המפורטים בהם (האישה מבקשת להשתחרר מנוכחותו הרודפנית והתובענית של הבעל המת) מסתיימים בשיבתו של הזונח. בכוכבים בחוץ התבנית הזאת אומנם מוגבלת יותר בנוכחותה ומאופקת יותר בדומה הכרוכה בה (הזונח הוא הניגון, הזיכרון הקמאי, העולם על נוכחותו הרעננה לפני שהפך ל"מוכר" ושגרתי – כולם גורמים פחות תוקפניים מהבעל המת שעדיין מקנא לחן רעייתו), אך נרמזת בשירים לא מעטים.

42 מעניין להשוות שירים אלה מכוכבים בחוץ לשירו המוקדם של אלתרמן "מְזַג־אֵוִיר" (פורסם במרץ 1932), שמתאר גשם בסביבה עירונית: "עַל כָּל הָעִיר מְטֵר דְּלִיל / זֹלֶף, אֵינֹו חִדְל... / מְעַקְשָׁנוֹת גֶּסֶה הַתְּחִיל, / מְמַשֵּׁד מִתּוֹךְ הַרְגֵל. // רֵאשִׁית אֲמָרו: יִפְסֵק מִיֵּד... / וְאַחֲר־כֵּן: מְרַגְזִי!... / עֵתָה הוֹלְכִים בְּאֵף מוֹרֵד / וְהַכְּפוֹת בְּכִיס. // גַּם הַכְּלָבִים הִדְקוּ שֵׁן, / הִרְפוּ זֶנֶב גְּמִיש... / הַכֵּל כְּמִי שֶׁנִּתְחַרְבוּ / וּמִתְרַאָּה אֲדִיש...". נתן אלתרמן, "מְזַג־אֵוִיר", שירים 1931-1935, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1984, עמ' 51. הריאליזם הקליל, המתמקד בהליכה של אנשים וכלבים בגשם מתמשך וברושם אפרורי, דליל ומנוכר – ובכלל זה ההומור הנלווה להבחנה בין עקשנות להרגל מרגיז – נעלם לחלוטין בשירי כוכבים בחוץ. במקום הרשמים השגרתיים הללו מופיעה בהם סערה פנימית וחיצונית, במקום שיממון החיים המשתלט על הדובר מתגלה הסובייקט האקסטטי. דיון מעמיק בעניין הניגוד בין שירי כוכבים בחוץ ובין שיריו המוקדמים של אלתרמן, שהוא לא כינסם בספר, ראו אצל מירון (הערה 23 לעיל).

אחידה וממחישות את הממד האנרכיסטי, המתפרק, של רבות מהתמונות בכוכבים בחוץ. הפסיביות המוחלטת המיוחסת לדובר מוצאת ביטוי בגופו ההדוף והמוכה שנלחץ לגדר (בדומה לעיר הכורעת), ובפעלים סבילים – הוא מבוהל, מסוער, אפוף, מוסגר והדוף. התגובה הריגושת מנוסחת באופן מופשט, שמתלווה לו מעין קרשנדו: "איזה רחב חֶדְשׁ, איזה כַּח אִימִים, / איזו יד על ראשי מְגֵבָה – / אֱלֹהִים אֲדִירִים, בְּהִגִיעַ יוֹמִי, / על מִפְתָּן עוֹלָמְךָ הַנִּיחַנִי לְגֹעַ" (עמ' 11). המעבר מהרוח והגשם ומההתנסות הגופנית אל ההבנה המופשטת מגלה את נוכחותם של רוחב וכוח, ומשם, במהלך נוסף של הפשטה והתרחקות מהממשי, מופיעה ההכרה בהתגלות ההשגחה האלוהית, כשמילת הפליאה הקודמת ("איך" – בעלת קונוטציה סמויה של הבעת צער)<sup>43</sup> מתחלפת במילות התפעמות חיוביות ("איזה", "איזו"). סימני הקריאה הרבים והחזרות האנפוריות נועדו להעצים את הפנייה הנרגשת של הדובר לאלוהים (המניע, כביכול, את תופעות הטבע המפתיעות), ואת הצהרתו המאשרת כי הבחין בממד ההתגלותי של האירוע. אפשר להסיק כי מאחורי החיזיון המטאורולוגי נוכחת ישות טרנסצנדנטית, המוגדרת בלשון מושגית (רוחב וכוח אימים), או בלשון עממית המעידה על תגובה ספונטנית (אלוהים אדירים).<sup>44</sup> ההתגלות מעוררת הצהרה או בקשה וידיית, שפרט לתוכנה – המורכב מחיים ומוות, ריחוק וקרבה (בייצוג המפתן) – היא מבטאת את חידוש הקשר הדיאלוגי בין האדם לאלוהיו, הנתפס כאבהי.<sup>45</sup>

התגלות היא אירוע פיזי ואלים המתקשר לרוב עם מזג אוויר קיצוני – קיצי או חורפי. רוח המערערת את מה שנראה יציב מתוארת, למשל, גם בתמונה הזאת:

חֶלְחַלְת הַעֲצִים וְטְפִיחַת כְּנַפֵּיהֶם  
וְשֹׁקִים כְּמִרוֹץ רְעָמוֹת וְטֹלְפִים.  
רוּחַ, רוּחַ בָּהֶם! סַחֲרֵיהֶּ בָּהֶם!  
יְרִיעוֹת וְתִרְסִים רְדוּפָה הִיא!

מְעוֹף שַׁעַר פּוֹשֵׁט וְרוֹעוֹתָיו – מִרְאֵה רוּחַ.

מִרְאֵה רוּחַ – צְמֻרְמֶרֶת שְׂדוֹת רְחִבִים. ("שְׁעָרִים לְרוּחָה", עמ' 115)<sup>46</sup>

43 במקרא מופיעה המילה "איך" בהקשרים שליליים בדרך כלל: "כִּי אֵיךְ אֶעֱלֶה אֶל-אֲבִי וְהַנְעַר אֵינְנוּ אֶתִי" (בראשית מד 34); "אֵיךְ נָפְלוּ גְבוּרִים וַיֵּאבְדוּ כָּלִי מִלְחָמָה" (שמואל ב א 27); "אֵיךְ נִפְלְתָ מְשָׁמִים הִילַל בֶּן-שָׁחַר" (ישעיהו יד 12).

44 המצלול (אימים-אלוהים) מדגיש את הממד המאיים, ה"מיסטריים טרמנדום" הכרוך בנוכחות האלוהית. עוד בעניין זה ראו אצל רודולף אוטו, הקדושה: על הלא-רציונלי באידיאת האל ויחסו לרציונלי, מגרמנית: מרים רון, ירושלים: כרמל, 1999.

45 תמונה דומה של חסות היד האבהית (אך ללא קישור לנוכחות אלוהית) מופיעה בשיר "אבי" של ביאליק: "בְּקֵרָא עוֹד עֵינַי לְרַחֲמָיו וְרֹאשִׁי לְמַחְסֵה יָדוֹ".

46 תמונה פסטורלית רגועה מבחינה מטאורולוגית היא עניין חריג בשירי כוכבים בחוץ. דוגמה לכך הוא השיר "בְּדֶרֶךְ הַגְּדֹלָה" (עמ' 111).

לאלתרמן אין עניין בתיאור תמונה "ריאליסטית" דמוית מציאות, אלא בתמונה סימבוליסטית הכוללת מרכיבים שונים שאינם בהכרח מתקשרים ביניהם: העצים אינם נמצאים בשווקים, והשווקים, שמראה היריעות והתריסים והשער שייך להם, אינם מתאימים לשדות הרחבים שמחוץ לעיר. התמונה מתמקדת בתגובות הרגשיות המתעוררות למראה הסערה – חלחלה, סחרחורת וצמרמורת. באופן מטפורי, תגובות המתבונן מיוחסות לעצמים הכלולים בתמונה: העצים מתחלחלים וענפיהם טופחים, היריעות והתריסים מסוחררים, השער פושט זרועותיו ושיבולי השדה מוטחות לכל עבר. חוסר ההבחנה בין אירוע חיצוני ובין אירוע פנימי, נפשי, הוא אחד המאפיינים של התמונות האלתרמניות, העוסקות בו־זמנית הן במראה נזיל, תזזיתי ורב־עוצמה של אירוע כלשהו בעולם, הן בתגובה הנסערת של הצופה בו.

הקונטראיות האלימות עשויות גם להחריף, כמו בדוגמה הזאת: "שוב הקיץ עלי יסתער וגמיע, / שוב הרחוב הטובע יתפס ביד" ("זוית של פרוץ", עמ' 129). צירוף הרחוב הטובע בגשם עם הקיץ המסתער יוצר, כמובן, בלבול בנוגע לעונה המדוברת, ובלבול זה ממחיש את הסחרחורת האוחזת בדובר המותקף, שהעולם מגמיע אותו (בכוח) רשמים נוזליים ואוחז בידו להטביעו. הרושם שיוצרים מרכיביה השונים של התמונה המפוצלת אחיד בסך הכול – מהתבוננות בעולם מנוקדת מבט מרוחקת ומוגנת עובר הדובר להתערות בעולם בגופו ובנפשו, והקרבה הנכפית עליו גובלת בסכנה קיומית. גם בשיר הסמוך נראה כי הדובר מאוים במידה דומה: "מפל מגע חולף נזקקת בי צרבת, / הרחוב פלו – / נפנוף שפתים וריסים. / אני עומד סחרחר כתחנת רכבת, / שעברוה מרחקים הורסים!" ("אביב למזכרת", עמ' 132). תחנת הרכבת היא דימוי מעניין למצב הסחרור מרגע שהתנועה שעוברת דרכה הורסת – במשמעות המקראית של המילה ("אל־יהרסו לעלת אל ה", שמות יט 24), כלומר מתפרצת ועוברת את הגבול שאסור לעוברו. החודרנות של התנועה החיצונית מערערת את גבולות האני ואף גורמת סבל גופני ופגיעה ביכולת הראייה, שבעקבותיה קולט הדובר אוסף בלתי מובחן של שפתיים וריסים במקום פרצופים ובני אדם. השיר עוקב אחר הפן הטראומטי של חוויית ההתגלות, הן באמצעות המטפורה (תחנת רכבת), שממחישה את איבוד ההגנות של האני הפרוץ לכל עבר, הן במטונימיות שמייצגות את הטשטוש ההכרתי, הנובע מהשפע הבלתי אפשרי לקליטה.

### מרכזיות המטונימיה

תמונות רבות בשיריו של אלתרמן יוצרות רושם של אוסף פרגמנטים.<sup>47</sup> התמונות אינן משקפות פיסת מציאות או מצב אובייקטיבי נתון, המנותק מרשמי העין הצופה. להפך: הן אמורות לייצג ראייה פרספקטיבית – ממרחק מסוים, בתאורה מסוימת, במצב נפשי נרגש ואקסטטי לרוב. כותרת השיר "השוק בשמש" מגדירה את הנושא, ובהקשר זה די בפרגמנטים בודדים המשחזרים את החוויה החזותית הראשונית, טרם עיבודה בתיווכם

47 בניגוד ל"תמונות הפריזאיות" שתיאר בודלר בפרחי הרע, שאמורות להיות דמויות מציאות. עוד בעניין היחס של כוכבים בחוץ לפרחי הרע של בודלר ראו אצל דרור אידר, אלתרמן – בודלר: פריס – תל אביב: אורבנית ומיתוס בשירי 'פרחי הרע' וכוכבים בחוץ', ירושלים, כרמל, 2003.

של ידע, ניסיון או הרגל: "בְּרַעַשׁ מִתְאַבֵּד, עָרִיץ וְהִפְכָּךְ, / בְּתַפּוּחֵי הָאֵשׁ וּבְרִחֵישֵׁת הַשָּׁמֶן, / בְּזַעֲקַת בְּרָזֶל כּוֹרֵעַ לַנֶּפֶחַ, / בְּאֶלֶף הַמְגֵן שֶׁל גִּיגִיּוֹת הַפֶּחַ, / עוֹמֵד הַשּׁוֹק, / שׁוֹצֵף בְּשִׁמְשׁוֹ!" (עמ' 126). פירוק התמונה לכדי פרגמנטים מסוג זה הוא מהלך רווח בשירי כוכבים בחזן. למרות חיבתו של אלתרמן להכללות או להתייחסות לישויות כוללניות – עיר, שוק, אדמה, תבל, העולם, את – ניכרת בשיריו הנטייה לייצג את אותן ישויות באמצעות מרכיביהן המטונימיים. מרכיבי השוק, למשל, עשויים להופיע בנפרד או ברשימה: רעש, רחשה, זעקה, אש, שמן, ברזל, נפח, גיגיות פח – ושמש הופכת את כל המרכיבים לשוצפים, בעלי איכות נזילה וזורמת. המטונימיה אינה רק סגנונית, אלא היא ביטוי נאמן לעין המפרקת את המראה השלם, המוכר, לגורמיו, במטרה לבחון אותם מחדש. לכך רומזת האמירה הפואטית "גַם לְמִרְאֵה נוֹשֵׁן יֵשׁ רְגַע שֶׁל הֶלְדֵת" ("ירח", עמ' 37). התפיסה הרעננה של המושא הנושן מתאפשרת בפירוקו ובהזרתו, שמבטלים את התבנית התפיסתית המגדירה אותו ומבליטים את חיוניותו הדינמית. אלתרמן נוהג להעניק לפירוק הזה הקשר שמסביר מדוע התרחש: אם בגלל עינו הנלהבת של הדובר ואם בגלל נוכחותם הדינמית של האור, החום המתאבך והממיס, הרוח המטלטלת את היציב והקבוע או בגלל שילוב התאורה והרוח יחדיו, כמו בשיר "שְׁעָרִים לְרוֹחָה", שבו "הָאוֹר הָאֲחֵרוֹן" מעתיק את תשומת הלב מהמראה הדועך אל הממד הקולי הגובר: "וּגְבֵרָה זִמְרָתָם שֶׁל הַדְּ וְהַפֶּחַ / וְנִעוּרוֹ שֶׁפְתֵי הַשְּׂדֵרוֹת וְהַמַּיִם" ("שְׁעָרִים לְרוֹחָה", עמ' 115). הפירוק כאן קיצוני משום שכבר לא מדובר בריעות ותריסים שנסחפים בסערה; חומר מופשט מכל צורה (בד, פח, מים) הוא הזוכה להבלטה. הפירוק המטונימי הזה מנכיח רגע של התגלות העולם לאני, ובעת ובעונה אחת מדגים את המבט המחיה מחדש את העולם המוכר באמצעות פירוקו והזרתו.

בחקר שירת אלתרמן הוקדשה תשומת לב לממד המטפורי, ואליו גם כיוון נתן זך את טענתו הידועה שמערך הקישורים שאלתרמן יוצר בין שדות סמנטיים שונים מאולץ ומלאכותי, מערפל וקישוטי, ובעיקר אינו מעורר בקוראיו כל רושם קונקרטי.<sup>48</sup> אך לממד המטונימי-סינקדוכי בשיריו לא הוקדשה תשומת לב, פרט לציון העובדה שמטונימיות או סינקדוכות אכן מופיעות באחדים מהם. בלבן ציין שהדובר נוטה לייחס את רגשותיו לאיבריו (ידיים, שפתיים) ואף מאפיין את אהובתו בשמה, בעיניה, בעגיליה ובקולה (כמו בשיר "חֵינוּךְ רֵאשׁוֹן"). סינקדוכות אלה מעניקות, לדעתו, "יתר מוחשיות לדברים" כשהפרטים "מייצגים לא את עצמם בלבד, אלא את גיבורי השירים".<sup>49</sup> אבל המטונימיה היא חלק מרכזי ועקרוני בפואטיקת הפירוק של כוכבים בחזן, היות שהיא ממירה את הנושא במרכיביו או במה שסמוך אליו. את השיכרון או את השתיינות היא מתארת כ"אֲדִים

48 זך, הערה 20 לעיל. הביקורת של זך החמיצה את הזיקה של אלתרמן לפואטיקה הסימבוליסטית, ושפטתה אותו על פי נורמות פואטיות זרות ליצירתו, כמו "בהירות" דמוית מציאות, דיבור וידווי, אישי, או לשון "ספרותית" פחות – נורמות שאפיינו את השירה האנגלוסקסית של שנות החמישים של המאה העשרים. תמר סוברן וזיוה שמיר דנו בדרכים שונות לפענוח הדימוי האלתרמני. תמר סוברן, "בלשנות ופואטיקה, חוקיות ויצירתיות: עיון בשיר 'הם לבדם' של נתן אלתרמן", יצחק שלזינגר ומלכה מוצ'ניק (עורכים), "למ"ד לאיל"ש, ירושלים: צבעונים, 2003, עמ' 207–224; זיוה שמיר, "שֶׁם לוהט ירח", הערה 20 לעיל.

49 בלבן, הערה 40 לעיל, עמ' 169.

שֶׁל חַג בּוֹדֵד מְאֹד, בְּהִיּוֹת רֵאשִׁי גּוֹסֵס עַל הַשְּׁלֶחֶן” (“חִיּוֹן רֵאשׁוֹן”, עמ’ 55), והתמקדותה בראש הרכון, המוטל על השולחן, ובאדים האלכוהוליים המלווים את הדמות הבודדה (על רקע הניגוד בין השתייה בחברותא בחג לבין השתיינות הבודדה) מעמידה תמונה מוחשית של הידרדרות גופנית ונפשית. כשהשיר מתאר בהמשך את הנמענת במטונימיות: “כִּי צָמַד עֲגִילֶיךָ יַת בְּתוֹךְ תְּבָה, / כִּי הָרְזוֹן הָקָר וְהַבּוֹטֵחַ אֶת פְּנֶיךָ כְּפֶסֶל סִתֵּת”, מתברר שגם מצבה־שלה ירוד. העגילים שהיו אמורים להוסיף לה חן חנוטים בקופסתם, ומעידים על הסבל ועל הקיבעון שהחליפו את האהבה והתקשורת החיונית בינה לבין הדובר, כמו בינה לבין העולם. המטונימיה המייצגת את הנמענת ברזון פניה (ובכך מעמיקה את מטונימיית העגילים, החיצונית ביחס לגוף עצמו), מבהירה כי הרזון והסבל הנפשי שלה הם מצב של קבע (הקרירות שמיוחסת לרזונה כמובן אינה עולה בקנה אחד עם חום הגוף וחיוניותו), וזוכה לעיבוי במטפורת הפסל המסתתת, שרואה בדיוקן הנשי מעשה אומנות מצד אחד, ומצב של התאבנות וקיפאון מצד אחר. זאת במקביל לעיבוי המטפורי של מטונימיית הראש המונח על השולחן, בקונוטציות הגסיסה. אלו דוגמאות טיפוסיות של שימוש במטונימיה המעובה במטפורה, שמעשיר מאוד את התמונה הנוצרת בשיר.<sup>50</sup>

השיר “שִׁדְרוֹת בְּנָשִׁים” (עמ’ 49–50) עוסק במצב האקסטטי כחוויה חזותית הקשורה בהליכה בעיר ביום שבו גשם ושמש מתחלפים, “בֵּין כָּל הַדְּבָרִים שֶׁנּוֹלְדוּ שְׁנֵיתִי”. ההולדה שנית אין פירושה שהגשם מעניק לעיר רעננות מיוחדת,<sup>51</sup> אלא שהדובר, ההולך בחברת בתו הצוחקת, מצליח לסגל לעצמו את נקודת המבט “הצוּחֶקֶת”, שיש בה תום ילדותי חסר ניסיון של מי ששגרת הראייה אינה משטיחה וכובלת את רשמיה. השיר עוקב אחר מבטה, המגיב, כמובן, לתנאי מזג האוויר, אך עיקרו מבוסס על ראייה החורגת מהמד החושי של העצמים ומתמקדת ביסוד המופשט המתגלם בהם. בחוויה הקוגניטיבית הזאת מצביע הדובר על הזוגיות, הברזל, האבן, האור או האש והמים, השערים והמראות (בלשון רבים מכלילה), ורק לבסוף מוזכרת השדרה. כל אלה הם מטונימיות של החוויה העירונית

50 בשנים האחרונות מתגברת המגמה לאתר את נקודות ההשקה בין המטונימיה למטפורה, שנחשבו (במיוחד בעקבות הבחנותיו של רומן יאקובסון) לקטגוריות נבדלות ושונות. גונטר ראדן, למשל, כותב על הזיקה שבין שתי הקטגוריות הללו ומציע את המונח “מטפורה המבוססת על מטונימיה”. רומן יאקובסון, “שני צדדים של הלשון ושני טיפוסים של הפרעות אפאזיות”, סמינר, בלשנות, פואטיקה: מבחר מאמרים, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1986, עמ’ 167–184; Gunter Radden, “How Metonymic Are Metaphors?” René Dirven and Ralf P rings (eds.), *Metaphor and Metonymy in Comparison and Contrast*, Berlin and New York: Mouton de Gruyter, 2003, pp. 407–434. בהקשר זה נבחין כי אלתרמן נוהג לחבר בין מטונימיות המגדירות את הנושא לבין מטפורות שמאייכות אותן, תוך שמירה על לכידות השדה הסמנטי. למשל, בשיר “חִיּוֹן רֵאשׁוֹן” – “אִם שָׁמַךְ הַמֵּתְרוֹן בְּשִׁלְשֶׁת מֵיִתְרֵי נוֹתֵר עָמוּס אֶבֶק סָגוּר, וְלֹא נָגַן” (עמ’ 54) – השם הוא מטונימיה של הנמענת, כמו במקומות רבים אחרים בשירתו, וצילילי השם (כנראה שלושה) מדומים כאן לשלושה מיתרים של כלי נגינה. השם שבעבר היה מתרונו ומתנגן בפיו נהיה לכלי מאופסן בקופסה ומעלה אבק. המטפורה מעמיקה את המטונימיה ומחזקת את רושם המעבר מפתחות לאטימות, מרעננות לעכירות, מקלילות לעומס מצטבר ומנגינה לאלם מתמשך שאין להפר אותו.

51 פרשנים שונים ניסו לראות בגשם הנמקה ריאליסטית לעובדה שהדברים נראים רעננים כבעת היולדתם: “השיר מנמק את דרך הראייה הנוכרת: הגשם שטף את המראות מן הלכלוך והאבק, והדובר יכול, כביכול, לראות את ‘הזוגיות’ בטהרתה” (בלבן, הערה 40 לעיל, עמ’ 41). וראו גם: שמיר (עוד חוזר הניגון, הערה 20 לעיל, עמ’ 37–38); אידר, הערה 47 לעיל, עמ’ 165–166.

שהדובר פוגש. הקורא עשוי להסיק שזגוגית מייצגת חלונות ראוה בשדרה ובחלונות, שהברזל והאבן מייצגים גם הם בניינים ושערים, ואפילו שהשדרה מתוארת בעיקר על פי צבעה ("ירקה"). המאפיינים המטונומיים במקרה הזה מופשטים ולא ספציפיים, בבחינת יסודות חומריים שמהם מורכב כמעט כל אובייקט. בכך השיר ממחיש את הראייה המיילדת מחדש את הדברים, בהפרידה את המהות החומרית המופשטת מלבושה או מצורתה המשתנה. אין זה מקרה שהשיר לפני "שְׁדֵרוֹת בְּגָשׁ" הוא "הַשִּׁיר הַזֶּה", המייחס למבט האקסטטי את היכולת לערטל: "הוא רָאָה אֶת הָעִיר עֵרְמָה לְפָנוֹת־שַׁחַר" (עמ' 46). דימוי העיר המתגלה בעירומה חוזר גם בסיום "שְׁדֵרוֹת בְּגָשׁ": "עִירִי הַפְּרוּמָה שְׂמֵלְתָה מְרַפֶּסֶת". התגלות הנושן והמוכר בתור חדש או נולד מחדש קשורה ביכולת להפשיטו מחזותו ולהתמקד במרכיביו. מכאן אופייה האנליטי של המטונומיה בשירי כוכבים בחוץ, אם בהמחשה ואם בהפשטה: הנטייה המקובלת היא לראות במטונומיה אמצעי המחשה קונקרטי, בבחינת פרט המייצג את השלם (זה הפן הסינקדוכי של המטונומיה), ואילו אצל אלתרמן היא מופיעה במקביל לכך גם כאמצעי הפשטה. היא אינה תורמת לתיאור אווירה עירונית או להמחשת מרכיבי ההווה העירונית, כפי שרווח בפרוזה של אלתרמן, אלא מכוונת לערטל את הקונקרטי, לחשוף את יסודותיו הנבדלים ולהעניק להם עצמאות. הברזל, האור, הזגוגית, המים והאש הופכים לישויות שאפשר לחוותן ברגעי ההתגלות. שלוש פעמים קורא הדובר "הֵנָּה" ("הֵנָּה הַזְּגוּגִית"; "הֵנָּה הַבְּרָזֶל"; "הֵנָּה, בֵּת שְׁלִי, אֲחוּתֵנוּ הָאֶבֶן"), והצבעתו בכינוי הרומז מבהירה הן את ממשות המושא המופשט (המתגלה לעין ונוכח, קרוב), הן את עוצמת התגלותו.<sup>52</sup> הדובר אינו מסתפק בהצבעה על המושאים המופשטים ביחס לגילומם במציאות,<sup>53</sup> אלא מעניק לכל אחד מהם אופי עצמאי באמצעות תיאורם המטפורי: "אֲחוּתֵנוּ הָאֶבֶן, / הַזֶּה שְׂאִינָה בּוֹכָה לְעוֹלָם". האבן מופיעה לא כחומר גלם שימושי לבנייה עירונית, אלא כיסוד זר ועל־זמני שנמצא בקרבת בני האדם ומסמל עמידות, סטטיות וקהות פיזית ורגשית. הזגוגית מתוארת אף היא בדימוי: "עַל קוּ מִפְתָּנָה, פְּעַל סֵף נִשְׁמָתָנוּ, / הָרַעַשׁ נִפְרָד מִן הָאוֹר", והיכולת להחדיר את האור ולדחות את הרעש משקפת באותה מידה את התבוננות הדובר, המזככת את המראות העירוניים כדי לחלץ מהם את מרכיביהם הראשוניים בלבד.

52 ראובן צור התייחס לשורות המפורסמות של אברהם שלונסקי "הִרְחַב הָזָה, הַמְּפִשֵּׁק נְחִירָיו. / הַגְּבֵה הָזָה, הַכְּמֶה אֶלְיָךְ", (מתוך ספרו על מלאות, 1947) שהושפעו מאלתרמן בנטייה לייחס ממשות לישויות מופשטות כמו רוחב וגובה ולהצביע עליהן באופן דאיקטי. לפי צור, "הכינוי הדאיקטי 'הזה' יוצר סצנה מוחשית; בד בבד הוא מבהיר את נוכחותו של אני מתבונן כלשהו אשר נמצא במרכז. השורה 'הַגְּבֵה הָזָה הַכְּמֶה אֶלְיָךְ' מחזקת את נוכחותו של אני מתבונן שכזה; הפועל 'כמה' מטעין את ההפשטה באנרגיה והופך אותה לאיזו נוכחות פעילה ובלתי נראית". הבחנה זו תקפה גם לשימוש של אלתרמן בכינויים רומזים. Reuven Tsur, "Deixis in literature", *Pragmatics & Cognition*, 16, 1 (2008), p. 134. התרגום שלי, י"א; אברהם שלונסקי, "רוֹעֵה צֶאֱן", שישה סדרי שירה, הערה 6 לעיל, כרך ד, עמ' 23.

53 הצבעה כזו מופיעה במקומות לא מעטים בכוכבים בחוץ, לא תמיד כפנייה לנמען אחר, כמו בשיר זה, אלא לעיתים כבקשת הדובר מעצמו להיות עד לפגישה מפתיעה ולא שגרתית: "הֵנָּה מְטַפֵּסִים עַל חֲזֵה הַחוֹמוֹת / גִּינִים אֲדָמִי שִׁפְתֵימִ" ("יום פְּתָאוּמִי", עמ' 17), "הֵנָּה הָעֵצִים בְּמִלְמֹל עֲלֵיהֶם. / הֵנָּה הָאֵוִיר הַסֶּחַרְחָר מְגַבָּה" ("הֵנָּה הָעֵצִים"), עמ' 110).

אותם יסודות שהדובר הבחין בקיומם האטום, הזר, מופיעים בסיום השיר כבעלי חיוך, בבחינת איכות או רושם שזכו לקיום עצמאי: "חיוך הַבְּרָזֵל וְהַאֲבָן עוֹד שֶׁט". החיוך מייצג את החיוניות הקורנת מתוכם באותם רגעים אפיפניים, שעשויה להתגלות בבני אדם ("על שִׁפְתֵינוּ הַזְקִין הַחִיוּךְ הַנְּרֻפָה". "יום פְּתָאוּמִי", עמ' 17) ואף בדוממים ("חִלּוֹנוֹת אֲשֶׁר אֲבָדוּ אֶת חִיוּכָם". "כְּנֹר הַבְּרָזֵל", עמ' 44). גם הצחוק הוא מטונימיה שאלתרמן מרבה לייחס לדמות כלשהי ("וּמִכָּה בִּי צָחוּקָה הַפְּשׁוּט". "בְּקֶר בְּהִיר", עמ' 137) או לעיר ולשוק ("מִתְנַפֵּחַ הַשּׁוּק מִחֲמָה וּמִצָּחוּק". "יום הַשּׁוּק", עמ' 88); ואף הוא עשוי להופיע כישות נבדלת ועצמאית ("רַק הַבְּכִי וְהַצָּחוּק לְבָדָם עוֹד יִלְכוּ בְּדַרְכֵינוּ הָאֵלוּ". "הֵם לְבָדָם", עמ' 145), או "כְּסִפּוֹר שֶׁאֲבָד, כְּנִגּוֹן מִנִּי אֶז, / כְּבֵת-צָחוּק נִשְׁפָּחָה וְנוֹשְׁנָת" ("כִּפְּהָ אֲדָמָה", עמ' 16). בדומה לסיפור ולניגון הנושנים שאבדו, שעל המשורר מוטל להיזכר בהם, גם הצחוק מופיע כהוויה רוחנית עצמאית (בבחינת מטונימיה שמשתחררת ממושאה), המתגלמת בדרמות טיפוסיות של היעלמות והתגלות, התרחקות והתקרבות, כיליון והיולדות, שכחה והיזכרות – דרמות המתקשרות, מצד אחד, לשימון העירוני ולחיי השיגרה המנוכרת, ומן הצד האחר, למצב התיקון האקסטטי – למבט המתעורר ולחווייה הנסערת.

### ההתמסרות לאקסטזה

ההוויה שאלתרמן כמשורר נרתע ממנה במיוחד היא הביתיות. שירים רבים שלו מבהירים את הניגוד בין הבית או החדר הסגור לבין הכוכבים שנשארו בחוץ, חוצות העיר והשווקים, מרחבים ואיתני הטבע. לבית מיוחסות מגוון אסוציאציות של שימון דיכאוני: בדידות, שגרה וקיעוץ, חוסר ארוטיות, ניכור אנושי, חוכמה יבשושית, אפילו זְקָנָה ונרפות גופנית: "על שִׁפְתֵינוּ הַזְקִין הַחִיוּךְ הַנְּרֻפָה, / בְּבִתִּי הַבְּדִידוֹת צְעִדֵינוּ שׁוֹרְכָנוּ. / שְׂמֵמוֹן עֵתוֹתֶיךָ שָׁגוֹר בְּעַלְפָּה / וּגְדוּלֵי חֲכָמָיו / אֲנַחְנוּ" ("יום פְּתָאוּמִי", עמ' 17). שיריו מזכירים את הצורך לברוח מאותה ביתיות מאיימת, היות ששום אירוע משמעותי אינו מתרחש בחדרי-חדרים – אך הבריחה זקוקה להזדמנות שמגיעה מבחוץ. הפסיביות הבסיסית של הדובר היא חלק מהשימון שנקלע אליו, ולכן רק כוח חיזוני עשוי להוציאו מגדרו ואף לכפות עליו את חידוש התקשורת עם העולם.<sup>54</sup> או אז הוא נעתר – ותמיד בצורה מופרזת, נלהבת ותמימה, כמי שמחויב לחזור וללמוד ללכת אך נחפז לרוץ (יש לשים לב לעשרות השימושים במילות הליכה ורצון להלך בשירי כוכבים בחוץ). המעבר ממצב נייח לנייד, מהבית אל החוץ, נראה תמיד מגושם וחסר שליטה. "מִכְּלָל הַחִלּוֹנוֹת רָאִינוּ אֶת יוֹמָנוּ" ("אָבִיב לְמִזְכְּרָת", עמ' 131) – כך נפתח השיר המתאר את הבוקר הפרוץ פנימה, ולשון הרבים הנהוגה אצל אלתרמן היא אופן של הגברה, היות שהיא מכוונת לא

54 משום כך אני חולק על דן מירון, שרואה באקטיביות של דובר השיר "יום פְּתָאוּמִי" (כפי שמונתת מתגובתו לאור) ביטוי ל"תפיסה העקרונית בדינאמיות של 'העולם' כשפע הפורץ לא מן האובייקט אלא מן הסובייקט, מן הנפש המתפעלת, ובעקיפין – מן השירה, שהיא ביטויה של נפש זו. הסובייקט הוא שנוטל על עצמו את המלאכה הקשה של התנעת העולם". מירון, הערה 37, עמ' 186.

אל הרושם האינטימי של חדירת האור מבעד החלון,<sup>55</sup> אלא אל העודפות הלא מבוקרת, ההופכת לשיטפון של אור מכל הפתחים ולהצפה חושית. העודפות היא האמורה לנמק את תגובתו הנסערת של הדובר: "לְקִרָא לֹא! כָּאֵל יָם לְהַשְׁתַּעַר אֲלָיו! / אֶת כָּל עֵינַי בְּנִפְץ כְּדִלְתוֹת לְפִקְחָן! / בְּאֹר וּבְזִכְכוּכִית לְהִיֹּת נוֹשֵׂא כְּלָיו, / לְמַשֵּׁךְ עָרִי זָהָב וְשֹׁמֵשׂ עַד אֵין כְּחָ! // לְהִדְרֹךְ אֶתָם בְּזִמְר בְּשִׁפּוּעַ –" (עמ' 131). הצירוף "כָּל עֵינַי", שאינו נחוץ עובדתית, מייצג שפע החורג מהיכולת של זוג עיניים להכילו. חוויית פקחת העיניים מציינת את הקפיצה מראייה מוגבלת ושגרתית לראייה שיש בה משום היענות לאירוע התגלותי רב-עוצמה. ניפוץ הדלתות (גם זה בלשון רבים) הוא מטאפורה/מטונימיה מרחבית לפקחת העיניים שבה המעבר אינו הדרגתי: שלא כמו בפתיחת דלת מרצון, שאפשר לשלוט בה באופן מבוקר או לבטלה (בסגירת הדלת בשנית), ניפוץ הדלתות שולל את אפשרות ההתגוננות מפני סנוור חיצוני. המעבר בין ניגודים ללא שלבי ביניים אולי ממחיש את העובדה כי מדובר בפנטזיה על התערות או היבלעות בהווה עצומת ממדים. ההסתערות אל הים (דימוי לעוצמת האור), הרצון להיות כלי המכיל את היום או האור ("נושֵׂא כְּלָיו") ולהצטרף לפעולת האור על העיר הנצבעת זהב, ואף ללוות את תנועת השמש עד לשקיעתה – הדיבור הנרגש הזה מודע הן לזמן המוגבל של החוויה ההתגלותית, הן לכוח הקליטה המוגבל של האני למרות העצמתו; גם הוא כבר מזהה מראש את הידרדרותו. השיר נותן ביטוי למשאלה של איבוד האני העצמאי, לניפוץ גבולותיו, להתמוססותו בהווה שאין להכילה. ההיעלמות הזאת, שיש בה ממד התאבדותי שכבר הופיע בשירתו של אלתרמן,<sup>56</sup> היא משאלה וגם איום שמעלה את הצורך בריסון הכוח המופעל על האני: "הָאֲדָמָה, רְסָנִי אֶת אֲבִיבֶךָ שְׁלֵדָה!" – פנייה שלאחריה נרגע הטון במעט: "עֵינַי הַעֲיִפוֹת עוֹדֵן הוֹמוֹת לְקַחַת / אֶת הַמְּרַחֵב, אֶת כָּל צְבָעָיו עַד בְּלִי שְׂרִיד, / אֶת עֲרַמוֹת הָאֹר כְּעֲרַמוֹת הַשְּׁחַת, / אֶת הַחֵינֶךְ הַרָץ עַל גּוֹף הַמְּלַצְרִית". הדובר עדיין נלהב, אך לא כמי שמתמסר ונבלע, אלא כמי שמתאוה לקחת ולבלוע, גם באלימות (ברמיזה לביטוי המקראי מיהושע ח 22 "עַד-בְּלָתִי הַשְּׂאִיר-לוֹ שְׂרִיד", שעניינו ניצחון במלחמה והשמדה מוחלטת של האויב). במקביל לכך המודעות לעייפותו גוברת, וכן לאי-יכולתו לשאת את האור (לו דובר בערמות שחת היה יכול "לקחת" אותו). ההתלהבות מלווה בהבנת המגבלות הריאליות של הדובר השקוע בפנטזיות מסעירות. בסופו של דבר מתברר כי הוא יושב מול מלצרית בית הקפה,<sup>57</sup>

55 חלון בודד מופיע בדרך כלל במצבי לילה, כמו ב"שיר על דָּבָר פְּנִיךָ" (עמ' 33), ואז הוא משמש בעיקר בתור ראי שמשקף את מי שמתבונן בו, לא כמקור לחדירת האור.

56 בשירתו החלוצית של אלתרמן הופיעה הנכונות למסירות נפש ולהקרבה עצמית כחלק מעמדה אקסטטיבית ביחס למציאות. בשיר "הוֹרָה סְחָרְחָרְת" (1936) מוזכר היין והסחרחורת כדימויים לאותה התמסרות אובדנית – לא למען הקולקטיב ולא בשם ערכים קהילתיים כלשהם, אלא כהתאחדות עם אדמת המולדת בדרך של התנפצות האני: "לִי בְּמוֹלְדֵת בֵּית אֵין, / לֹא בְּשִׁבְלִי שְׁתֵּלְתִּי עֵץ, / תְּנוּנִי בְּמִלּוֹא גּוֹפִי כְּחֵמֶת יַיִן / אֶל אֲדָמָתָה לְהִתְנַפֵּץ!" (נתן אלתרמן, פזמונים ושירי-זמר, כרך ב, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1979, עמ' 304). גם בפזמון זה היעדר הבית מייצג יתרון רוחני, שכן רק חסר הבית מוחרר מקשרי מחויבות ומסוגל לחוות את תשוקת ההתנפצות שבאה מבפנים, לא כפיתוי חיצוני או מאילוץ.

57 בדיעבד מתברר גם שאת פתיחת השיר ("מְכַל הַחֲלוֹנוֹת רָאִינוּ") יש למקם במרחב בית הקפה, שאפשר להשקיף ממנו החוצה מבעד לחלונות החזית. הדובר קולט את מלצרית בית הקפה, לפחות

וכי מבטו ממוקד בחיך המיוחס לגופה. האיכות החמקמקה הזאת מחייבת קשב רגוע שמסוגל להבחין באיכויות מזעריות וחולפות, במקום הקשב לעוצמות המסחררות שהיה נתון להן. הירידה ההדרגתית בְּוֹלִיּוֹם החוויה הופכת באמצע השיר להסתכלות ביקורתית, מעודנת, על יכולת הקליטה המוגבלת של האני החווה ריגוש אקסטטי.

בלא מעט שירים נשמר הטון האקסטטי בלי שחלה בו דעיכה או הצטמצמות דומה. לדוגמה, בשיר "הַשּׁוֹק בְּשִׁמְשׁ" (עמ' 126–127) כולל הדיבור שני מאפיינים טיפוסיים: ראשית, מעבר מתיאור בגוף שלישי או ראשון לפנייה בגוף שני אל הישות המתגלה (אור, שמש, רוח וכדומה). אפוסטרופה כזו מוצגת כנקודת שיא בכל שיר שהיא מופיעה בו, היות שהיא מחלצת מהדובר וידי מזוכך של משאלה (המעבר לדיבור נרגש בגוף שני זוכה למעמד דומה גם בשירי האהבה של אלתרמן); הרגע האפוסטרופי מממש את המגע שהמשורר חותר אליו – לא מגע פיזי (שמתברר כבלתי אפשרי, גם לא עם האישה, המופיעה תמיד כבלתי מושגת), אלא מגע המתווך בדיבור, ולעיתים במילה כתובה – איגרת או שיר (הדובר מציע לשלוח את שיריו כממלאי מקומו: "עַל קַבִּים אֶלֶיךָ שִׁירֵי מִדְּיָדִים". [עַל קַבִּים אֶלֶיךָ], עמ' 68). ושנית, הדיבור בשיר "הַשּׁוֹק בְּשִׁמְשׁ" כולל הבטחה של הדובר לשמור אמונים לישות המתגלה לפניו ולהקדיש לה את חייו: להיות לה משרת או נושא כלים או לדבוק בה עד מוות: "הַמְּלִתְךָ בְּלֵב לְעַד לֹא תִנָּחַם. / עַד כְּלוֹת הָאֹר בְּגוֹף אֶהְיֶה נוֹשֵׂא כְּלֵי, / עַד כְּבוֹת דְּרָכֵי, אֲשֶׁר שְׁמַחָה כֹּה בְּחָגֶם / שֶׁל הַשָּׁמַיִם הַנּוֹפְלִים אֵלֶיךָ" (עמ' 126). הקישורים הרבים בין מצבי התגלות ואקסטזה לבין מוות מלמדים שהמוות אינו רק המחיר הבלתי נמנע שעל הדובר לשלם בעקבות חשיפתו לעולם. במוות טמונה גם הבטחה למגע נכסף, ל"פגישה לאין קץ" שכרוך בה עונג רב מעצם הפניית אלימות פיזית כלפי האני: "יֹום אֶחָד אֶפְל עוֹד פְּצוּעֵ-רֵאשׁ לְקִטָּף / אֶת חֵיוֹנֵנוּ זֶה מִבֵּין הַמְּרַכְבוֹת" ("פְּגִישָׁה לְאֵין קֶץ", עמ' 9).<sup>58</sup> משפט המשאלה הזה מצביע על כך שהמשיכה אל הארוס (המתואר כבלתי אפשרי להשגה וגורר את האני למצבי השפלה, הרחקה, ביזוי, סבל גופני ונפשי) הופכת, באופן פרדוקסלי, למשיכה אל התנטוס; המוות מבטיח "שליטה" אקטיבית של האני בגורלו ומאפשר מגע שהארוס אינו מסוגל להעניק. המחווה ההתאבדותית אינה רק מבחן לרצינות הדובר, אלא מקום התענגותו: אקסטזה ומגע שפירושם כליון. מכאן גם נובעת, למשל, הפנייה בשיר "תמוז" אל "אַרְצִי", המוארת באור קיץ מהמם: "רַךְ בְּהֵיֹת לְךָ הַנֶּפֶשׁ כְּשֶׁה בְּסוּפָה, / תֵּאוֹתֵי אוֹתָהּ לְקַחַת" (עמ' 99). לקיחת הנפש היא היעד, ומשום

בחלק הראשון של השיר, לפני שהוא יוצא לרחוב, ומדווח על הסחרחורת המקשה עליו בהליכתו. כאן השכרות והצרבת אינן מטפוריות בלבד, אלא ממשיות לחלוטין.

58 בפואמה בפרוזה "אובדן ההילה" כותב בודלר על החשש מדרסה: "ידועה לך האימה שמפילים עלי סוסים ומרכבות. ובכן, לפני כמה רגעים חציתי בחיפזון גדול את השדרה, מדדה בבוץ בתוך כל התווה ובוהו הנוסע הזה, שהמוות מפציע בו בשעטה מכל העברים בבת אחת; ולפתע גלשה לה ההילה מעל ראשי ונשרה אל הרפש שבין אבני הכביש. לא היה לי אומץ לאסוף אותה משם. הגעתי למסקנה שאובדן אות כבוד עדיף על ריסוק עצמות" (שארל בודלר, הַסְּפָלִין של פריז: שירים קטנים בפרוזה, מצרפתית: דורי מנור, תל אביב: ידיעות אחרונות, 1997, עמ' 103). הרפש, ריסוק העצמות, המוות, מרתיעים את המשורר, והוא מוכן לוותר על ההילה שלו (שבמקורה היא סממן מסורתי של קדושה נוצרית, למרות שבסיפורו היא הפכה לחפץ או לאות כבוד שמכסה את הראש). את אלתרמן יש לקרוא כאנטיטזה לזלזול הזה בקדושה מצד אחד ולרתיעה מהמוות מצד אחר.

כך אמורה הנפש ללמד עצמה להתמסר כ"שָׁה" – לא רק להתבונן בסופה או לחוות אותה כסנוורים המביאים לעיוורון, אלא להילקח, לעלות כקורבן. אורי ש' כהן שם לב להתענגות של אלתרמן על האלימות העצמית והמוות, במיוחד כשמדובר בארוטיקה:

אלתרמן מציע שיא של אינטימיות במוות. האוהב חי על הסף בשפתיים כבות, הדובר מתאלם לאלומות ונופל פצוע ראש לרגלי האהובה. האהבה של הסובייקט היא אהבה רומנטית וקשה – היא מחזרת עד אובדן עשתונות, כפייתית, אלימה וזרה, קודרת ושקנית. המרחק כמעט בלתי עביר, והמגע הוא נס. המוות של הדובר, הנכונות שלו למוות, הם החיזור האולטימטיבי שאין להתנגד לו ואין לעמוד בפניו.<sup>59</sup>

גם מירון הדגיש את הנוכחות הבולטת של המוות במכלול שירי כוכבים בחוץ, ובמיוחד בעיצוב דמות ההלך האלטרמנית: "ההלך הרומנטי אינו מוצא את האהבה שבגללה יצא לדרך, אינו 'מְתָאָחַד' (אלא לרגעים אֶפִּיפִּיניים חולפים) עם הטבע הקסום, אינו 'מְגִיעַ' לשום מקום אלא אל יעד המוות".<sup>60</sup> לטעמי, הדגשת הדומיננטיות של המוות או הפיכתה למחוז חפץ כמעט בלעדי עשויה להטעות, משום ששירי כוכבים בחוץ נעים בדיאלקטיקה של מיסטיקנים – הם נגועים באהבת החיים, באהבת ההווה, ברצון לדבוק בקדוש למרות הפן המאיים שבו (חויית ה"מיסטריום טרמנדום", בלשונו של רודולף אוטו),<sup>61</sup> דבקות שסימנה המובהק הוא ביטול האני והיעלמותו. ניסוח מפורש לדיאלקטיקה הזו נמצא במאמרו של אלתרמן "סוד המִרְכָּאוֹת הכפולות", שבו הוא מדבר על שירה העומדת בסימן החוויה הלאומית היהודית של החזרת האמון בחיים: "עם זה, שראוהו לפעמים, ואולי לא לשווא, כחיידיק הדקדנטיות, ההפרדה והספקנות, הרי דווקא עכשיו חולה הוא מאין כמוהו באהבת חיים, באמונה בהם, בהקרבת נפש וגוף למענם".<sup>62</sup> ואם ברובד הלאומי מדובר על נכונות להקרבה עצמית למען החיים, על אחת כמה וכמה ברובד החווייתי: המוות והמשיכה אל המוות הם עדות לא לדקדנטיות וחוסר ערך, אלא להפך, לערך המוחלט שלמענו הדובר מוכן להקריב את קיומו ברגע של התגלות. הרתיעה שהוא משמיע מעת לעת מהשפע המאיים עליו רק מעצימה את המתח שהאקסטזה מעוררת בין התמסרות נטולת גבולות לבין מחירה של אותה התמסרות, המסכנת את קיומו של האני. בלנשו ניסח היטב את הדיאלקטיקה של החוויה האקסטטית: הוא כותב על "החוויה האקסטטית של האומנות" במסגרת דיונו באלגיות דואינו של רילקה:

הכול תלוי בתנועת הראייה, כאשר מבטי מפסיק לכוון עצמו קדימה (ככוח הזמן שמושך אותו לעבר מטרות), פונה לאחור להסתכל "כאילו מעבר לכתף, לעבר דברים", כדי

59 אורי ש' כהן, הנוסח הביטחוני ותרבות המלחמה העברית, ירושלים: מוסד ביאליק, 2017, עמ' 191-192.

60 דן מירון, "הפונדק והשירים הישנים", הכוכבים לא דימו, הערה 2 לעיל, עמ' 70.

61 אוטו, הערה 44 לעיל.

62 נתן אלתרמן, "סוד המִרְכָּאוֹת הכפולות", סנר ופרץ, הערה 9 לעיל, עמ' 275.

להגיע ל"קיומם הסגור", שאני רואה אז כמושלם, לא מתפורר או משתנה על ידי החיים השוחקים, אלא כפי שהוא בתמימות הווייתו. אני רואה אז דברים במבט חסר אינטרס וקצת מרוחק, של משהו שזה עתה עזב אותם. המבט חסר האינטרס הזה, שאין לו עתיד ונדמה שהוא מגיע מתוך המוות, המבט הזה ש"כל הדברים מתמסרים לו באופן יותר מרוחק ואמיתי גם יחד", הוא המבט של חוויית דואינו המיסטית, וזה גם המבט של האומנות. נכון לומר שחוויית האומן היא חווייה אקסטטית וכי היא, כמו חוויית דואינו, חוויית מוות. לראות זה בעצם למות, להפוך את הפנייה אחורה למבט שהוא אקסטזה ומוות. אין הכוונה שהכול שוקע לתוך ריק, להפך: הדברים מציעים את עצמם אז בפוריות הבלתי נדלית שלהם שראיינו השגורה מחמיצה בדרך כלל – ראיינו המוגבלת לנקודת מבט אחת בלבד.<sup>63</sup>

ההיגיון הפרדוקסלי של מצבים קיצוניים מוצא ביטוי בטענתו של בלנשו כי החוויה האקסטטית עומדת בסימן המוות, שהוא החיים בשפעתם. אך לעומת המבט בשירתו של רילקה – שבלנשו מטעים את הפן ההכרתי של האקסטזה המתאפשר בשחרורה מאינטרס או ממטרה מוגדרת ובהפיכתה למבט אומנותי מאופק, "קצת מרוחק" – הרי שהמבט האלתרמני מתאפיין הן במצב נפשי נרקוטי, סוער, הן בהיענותו למגען של תופעות חיצוניות, הפולחות אותו בעוצמה יתרה. האקסטזה אינה עיקרון מנוגד למוות, אלא כוללת את המוות בתוכה, כפי שהיא כוללת את החיים במופעם העוצמתי והתמציתי ביותר. אני מבקש להציג את המשיכה למוות ואת המשיכה לחיים כהיבטים השלובים זה בזה, הממחישים במשותף את מורכבות החוויה האקסטטית ואת החשיפה הברזומנית למה שנראה כניגודים שאין ליישבם. אך כמו בחשיבה המיסטית, האקסטזה והכתיבה עליה (וגם הפואטיקה האוקסימורונית שאפיינה את אלתרמן וייחדה אותו ממשוררים בני חוגו) מבוססות על עקרון "אחדות הניגודים".

### אקסטזה וקש"י ייצוגה

בהשוואה לשאר הטקסט, הדיבור בגוף שני המופיע בשירי כוכבים בחוץ פשוט יותר מבחינה סמנטית, תחבירית ואף מוזיקלית. לפעמים משלבו נמוך יחסית, והוא מעורר רושם של פתיות מסורבלת, שזרה לחלוטין לפואטיקה הטורחת להימנע מרגשות ישירה ומפורשת. ראו, למשל, בשיר "השוק בְּשֶׁמֶשׁ" את הטורים: "אֲדִיר אֶתָּה, גְּלִית! הָדוּר אֶתָּה, גְּלִית! [...] כְּמוֹךָ גַּם אֲנִי עַד מוֹת מֵאֵהָב / בְּכָל נְעוּרֹתַיךָ אֲדַמּוֹת הֶלְחִי!" (עמ' 126), וכן את ההצהרה שבסיום השיר: "וְזֶה אֲמַר: / אַחִי, / אֲנִי גָּאָה בָּךְ. / גְּדוֹל אֶתָּה, אַחִי. שִׁירֵנוּ מִת אֶלֶיךָ. / אֶהְבֵּתִי אֲשֶׁר נִשְׁאַתִּי אֶל לְבָבְךָ / אֵינְנָה מְגִיעָה עַד קְרִסְלִיךָ" (עמ' 127). הקרבה הכביכול אינטימית הופכת את השמש לאח שפונים אליו בלשון דיבור (אני גאה בך, אתה גדול, אני מת עליך או אליך, אני לא מגיע לקרסולך), אך זו מגחיכה את רוממות

Maurice Blanchot, *The Space of Literature*, Ann Smock (trans.), London: University of Nebraska Press, 1982, p. 151. התרגום שלי מן האנגלית, י"א.

המגע עם המטאפיזי. החדרת הלשון הדיבורית מטילה ספק ביכולת ההבעה הלשונית של המצב האקסטטי.

נחזור לשיר "אַבִּיב לְמִזְכָּרְת", שחלקו הראשון מתאר את הריגוש מאור היום הפורץ מכל החלונות וחלקו השני עומד בסימן ניסיון לבטא את הריגוש הזה. השורות מתקצרות, המשפטים הופכים לקריאות בהולות, הדיבור הילדותי פונה בחוסר אונים אל האם:

הָהָ, אִם טוֹבָה, רְאֵי, —  
בְּכָה!  
סוֹסִים כְּרֵאֵי!  
יוֹנִים עַל אֲרֶבֶה!  
עִרְי שְׁלִי, עִרְי!

הַשְּׁעַט וְהַצָּחוּק,  
הָאוֹר וְהַגּוֹגִית,  
אֵיפֹה אוֹתָם אֶפְרָק,  
אֶל מִי אוֹתָם אֲגִיד?

מְרוֹץ חוֹצוֹת הָיָה,  
מְלִמּוֹל וְדַהֵר רַב.  
עָלִי זַנְקָה חַיָּה  
שֶׁל תַּכְלֵת וְזָהָב.

עַל שְׁתִּים נְזַדְקָפָה,  
נְשָׂאָה אוֹתִי כְּצֹרֹר —  
בְּדֶרֶךְ הַשְּׁקוּפָה  
אוֹכֵל אוֹתִי הָאוֹר!

וּמְסַתְחֶרֶר הַכֵּל  
וּמְחוֹל עֵינֵי פְרָאֵי  
וְאֵין הִפָּה יָכוֹל...

הָהָ, אִם טוֹבָה, רְאֵי! (עמ' 132-133)

שינוי הרטוריקה, שבא לידי ביטוי גם בחריזה המינימלית (בְּבֵה־אֲרֶבֶה, זְגוּגִית־אֲגִיד, רַב־זָהָב, צְרֹר־אוֹר), המנוגדת לנורמת החריזה העשירה שאלתרמן הקפיד עליה במרבית שירי כוכבים בחוץ, עולה בקנה אחד עם המעבר לדיבור ילדותי – אירוע חריג בכתובתו. הבחירה בנקודת המבט הזאת מבהירה שהפגישה עם העולם חדלה להיות התרחשות

"שהדובר מתמודד איתה בעזרת כליו השיריים ומפגין כלפיה את גבורתו הרטורית".<sup>64</sup> אוסף הקריאות וסימני הקריאה שמצביעים על הבלתי רלוונטי (בובה, ראי, יונים וארובה) לפני שהם מסוגלים להתמקד בהתרחשות עצמה מעידים על התמודדות השיר עם נושא הייצוג ומגבלותיו, ומפנים את תשומת הלב לקושי ההכלה (האור "אוכל" אותו, כחיה) ולקושי הבעת המתח החווייתי – ואף לקושי מציאת הנמען לאותו הדיבור ("אל מי אותם אגיד"), שכן האם אינה אלא נמען פנימי, דמות קרובה השמורה בזיכרון, שבפנייה אליה אפשר להביע רק את חוסר היכולת להפוך את הסחרחורת הפראית והבלתי מובנת לדיבור (בוודאי לא לשיר). שלוש הנקודות שבסיום ממחישות את אי-השלמת המשפט, את השתיקה המלווה דיבור אקסטטי באשר הוא.

שני השירים שהזכרתי עוסקים בגבולות ההבעה הלשונית במיוחד כשמדובר בחוויה אקסטטית בעלת עוצמה מאיימת ודורסנית. ביטוי חד ותמציתי לערעור היכולת הלשונית לבטא את המגע של האני עם העולם שמסחרר אותו מופיע גם בשיר אחר, שנבחר לעמוד בראש החלק הרביעי של כוכבים בחוץ: "הנה העצים במלמול עליהם. / הנה האויר הסחרחר מגבה. / אינני רוצה / לכתב אליהם. / רוצה בלבם לנגע" ("הנה העצים"), עמ' 110). ההתודעות למלמול העלים ולשפה הטבעית מיתרת את הנטייה לשבח את השירה בתור ביטויה הנעלה של החוויה (למשל ב"השיר הזר"). במקום הכתיבה אליהם או עליהם מעדיף הדובר לסמן את החריגה ממרחב הפעילות הלשונית המשוררית אל אותם רגעים ייחודיים, שבהם המגע או ההיענות לעולם מיתרים את תחליפיו השונים.<sup>65</sup>

### אקסטזה ומוזיקליות

אדוארד סניידר עסק בשירה שפועלת על קוראיה באופן סוחף במידה כזו שהיא מנטרלת את כוח השיפוט הביקורתי של קוראיה, באמצעים המשרים עליהם תרדמה אינטלקטואלית, ויוצרת מצב שבו עוררותם הרגשית עשויה להגיע לשיא. הוא כינה אותה שירה משרת-טראנס ("trance-inductive poetry"), או שירה היפנוטית.<sup>66</sup> במאמר

64 מירון, הערה 37, עמ' 184.

65 נושא השירה וקוצר ידה עולה במקומות רבים בכוכבים בחוץ, במיוחד בהקשר של עמידה לפני אישה אהובה, שגם שירי הדובר הנשלחים אליה אינם מעוררים אותה להיענות, ולכן מתוארים כבעלי מום ("על קבים אלך שירי מדדים". "על קבים אלך"), עמ' 68). בפגישת הדובר עם בת המוזג, למשל, הוא מודה כי הייצוג הלשוני (וארון הספרים התרבותי בכללותו) אינו מסוגל לתת ליפוייה ביטוי הולם, שהרי "אין ולא היתה כמוה בספרים" ("בת המוזג", עמ' 140). גם כשהדובר רועיו מנסים להלהיב את עצמם, לעורר את הזמר והנגינה ולשיר בשבח יופייה (כשהזמר מתואר כאמצעי חיזור תקיף ונחוש), עדיין מתברר חוסר האונים שלו אל מול ההוויה האוטונומית הבלתי נגישה של האישה: "לשוא, לשוא, אולי עמלנו לחבר לה / רב מחשבות טובות וחרוזים רעים". צירוף המחשבות והחרוזים בהקשר שתיית היין עם חברים מעיד על רגע וידוי של חשיפת אמת מצונזרת מצד הדובר, המודה בדלות הזמר והשיר ובנחיתותם, גם בהשוואה לטבעיות קולה השר של העלמה ("שיר עלמה בשער עוד מנין אותה"), שבכוחו להרנין את התבל.

66 Edward Snyder, *Hypnotic Poetry: A Study of Trance-Inducing Technique in Certain Poems and Its Literary Significance*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1930

מאוחר, שמסכם את עמדתו בנוגע לאפקט ההיפנוטי או האקסטטי של השירה,<sup>67</sup> מנה סניידר את הטכניקות הפואטיות שנוכחותן משפיעה על יכולת הקליטה של הקורא (אם כי לא הבהיר אם עליהן להופיע ברזמנית או שלכל אחת כוח השפעה עצמאי): (א) ריתמוס הרמוני, מרגיע וסדיר, שמסוגל ללכוד את תשומת הלב; (ב) חזרות תכופות (למשל מבנה, חרוז ופזמון חוזר); (ג) הימנעות מהפתעות פתאומיות; (ד) עמימות תוכנית ועמימות של הרובד המטפורי עד כדי אי-מובנות, שעשויה לעייף את הקורא ולהסיט את תשומת ליבו ממאמץ הפרשנות האינטלקטואלי להתמסרות למוזיקליות המענגת של השיר.<sup>68</sup> שירה אקסטטית אינה עוסקת בהכרח באקסטזה בתור נושא. יהיו נושאים אשר יהיו, שירה תוגדר "אקסטטית" על פי השפעתה האקסטטית על הקורא. אני מזכיר את המאפיינים הללו כדי להבהיר שהדיון בשירת אלטרמן מתייחס לאקסטזה ברובד התוכני, כלומר לחוויה האקסטטית כתמה מרכזית, ולא להשפעת שירתו על מצבו הקוגניטיבי של הקורא. יתר על כן, המאפיינים הפואטיים, או הטכניקות שלדעת סניידר משרות הלך רוח אקסטטי, אינן מאפיינות את שירי כוכבים בחוץ. המוזיקליות הייחודית לשירים אלה אינה עומדת בסימן סדירות (משקלית, מבנית, תחבירית, מצלולית), אלא להפך – בסימן של הצבת מסגרות מוגדרות של משקל, חרוז ומבנה במטרה לערערן, להתחכך בהן, לפעמים לגוון אותן באופן מעודן ולפעמים לפרוע אותן באופן מפתיע ואלים.

בעניין המוזיקליות של שירי כוכבים בחוץ, ובמיוחד השירים העוסקים בחוויה האקסטטית, כתבתי מאמר נפרד (טרם פורסם). שם התייחסתי לקביעתו של בנימין הרשב כי למרות הרושם שעשוי להיווצר, כי לשירי אלטרמן משקל "קלאסי" הממשיך את הריתמוס המדויק מביאליק ואילך, מתברר כי ברוב שירי כוכבים בחוץ הסכמה המשקלית האנפסטית מחסירה הברות לא מוטעמות במרבית השורות (שיטת הרשת). סכמה זו, לטענתו, היא "סטייה חריפה משיטת המשקלים המדויקים".<sup>69</sup> קביעה זו, לטענתי, אכן מבדילה בין המשקל האלטרמני המודרניסטי ובין המשקל הקלאסי המדויק, אולם היא מתעלמת מאפשרויות הסטייה הרבות והחריפות שמציעים שירי כוכבים בחוץ ביחס לסכמות המשקליות שהם עצמם מעמידים. גם חוקרים אחרים צמצמו את תשומת ליבם להחסרת ההברות, שהפכה במידה רבה לסטייה רווחת ושגרתית, והתעלמו מסטיות במגוון המישורים האחרים – מבנה הבית והשורה, המשקל, החרוז (סיומי לעומת לא סיומי, דקדוקי לעומת אנטי-דקדוקי, גברי לעומת נשי), המצלול והתחביר. במאמרי תיארתי את מערך המתחים שיוצר אלטרמן בין הסכמות הסדירות והצפויות לבין הגיוונים והמודולציות הרבות שהוא יוצר בהן, והבהרתי את זיקתה של הסטייה לדינמיקה הפנימית של כל שיר ושיר. הצגתי את ההבדל בשימוש של אלטרמן במשקלים שלישוניים (אנפסט בעיקר) ובמשקלים זוגיים (יאמב בעיקר): במשקלים הזוגיים נוצרת הסטייה מהסכמה

67 סניידר מדבר לפעמים על השפעה היפנוטית של השירה ולפעמים על השפעה אקסטטית, ואינו מבחין בין המושגים. שם, עמ' 63.

68 Edward Snyder and Ronald Shor, "Trance-Inductive Poetry", *International Journal of Clinical and Experimental Hypnosis* 31, 1 (1983), p. 3

69 בנימין הרשב, משקל וריתמוס בשירה העברית החדשה, ירושלים: כרמל, האוניברסיטה הפתוחה ואוניברסיטת תל אביב, 2008, עמ' 306.

באי־מימוש תכוף ומובחן של הרמות שאינן מוטעמות, ואילו במשקלים השלישוניים היא קשורה להחסרת תנועות מושפלות (במידה שמשנה את סוג המשקל). הדינמיקה השונה שיוצרים משקלים שלישוניים וזוגיים באה לידי ביטוי גם במבחר המילים המותאם לכל משקל ובארגונם ברצף המשפט. עוד הבהרתי את נוכחותה של חריזה פנימית ואת תפקודם של מצלול אקספרסיבי ומצלול ממקד, שמופיעים באופן לא צפוי ולא סדור כהיענות למקטעים בעלי מטען סמנטי ריגושי במיוחד (כלומר אקסטטי). גם בנושא התחביר הראיתי שאלתרמן אומנם נוטה ליצור חפיפה בין המשפט לבין השורה, אך באותה המידה נוהג ליצור חיכוך ביניהן, באמצעות גלישה והתמשכות המשפט מעבר לגבולות השורה – במיוחד כשהאווירה האקסטטית בשיר מתעצמת. במקביל לכך מעדיף אלתרמן את המשפט המחובר כשמדובר על תיאור מצבי שגרה, ואילו כשמדובר על פריצת גבולותיהם של מצבים אלה הוא מעדיף משפטים מורכבים מבחינה תחבירית. כדי למקד את רשמי הקורא הוא מלווה משפטים אלה בנוכחות מוגברת של אלמנטים מצלוליים דחוסים חוזרים ונשנים.

### היציאה מהאקסטטי אל הפוליטי

הדיון עד כה התמקד בזיקה בין העולם האסתטי בקובץ כוכבים בחוץ לבין הדומיננטיות של הממד האקסטטי בו. לסיום אצביע על מודעות כפולה המתגלה בכמה משיריו – הן לגבולותיו של האסתטי או למעבר המתבקש מהאסתטי לפוליטי, מצד אחד, הן לגבולות נקודת המבט האקסטטית והצורך בחריגה ממנה לעבר נקודת מבט ביקורתית, מוסרית, מן הצד האחר.

לעניין זה חשובה הבחנתו של מוריס בורה בנוגע למעבר בין הסימבוליזם המוקדם של מלרמה לבין קליטתו המאוחרת בקרב משוררים ממגוון תרבויות באירופה. הסימבוליזם של מלרמה התאים, לטענתו, לדור שמצא עניין בחוויה הפרטית ובכוח הדמיון, ושאף למקד את תשומת הלב ברגעים של ריגושים חולפים, כמו שמי התכלת, שהיו עבורו לחוויה העליונה ביותר. מלרמה אחז באמונה בלתי מעורערת במוחלטות החוויה האסתטית. ממשיכיו, לעומת זאת, כמו סטפן גאורגה הגרמני, ויליאם באטלר ייטס האירי ואלכסנדר בלוק הרוסי, שאכן התלהבו בשלב המוקדם של יצירתם מחיי הדמיון המשוחרר מכל מציאות ומהאוטונומיה של העולם האסתטי, נאלצו בשלב מאוחר יותר להביא בחשבון את המציאות החברתית והפוליטית, והרחיקו את שירתם מהאסתטי כדי לבטא אחריות ומעורבות חברתית.<sup>70</sup>

חמוטל בר־יוסף הדגישה בצורה ברורה יותר את מאפייני המעבר של הסימבוליזם מהתרבות הצרפתית לרוסית, וטענה כי אחד המאפיינים הבולטים של הדקנס והסימבוליזם הצרפתי הוא ההתנתקות ממעורבות חברתית ולאומית. האני והגיבור הבדיוני בספרות זו שקוע בעולמו הפנימי הסובייקטיבי, חי בעולמות דמיון אקזוטיים. העמדה האינדיבידואליסטית והקוסמופוליטית, בצד התפיסה הא־מוראלית (בהשפעת

Maurice Bowra, "Stephan George", *The New Oxford Outlook* 1, 3 (February 1934), p. 316

ניטשה וחיבורו הולדת הטרגדיה מרוחה של המוזיקה), אפינה את השלב הראשון, ה"דקדנטי" של הסימבוליזם ברוסיה, אבל הייתה זרה בתכלית לסוג הריאליזם ששלט בספרות הרוסית במאה התשע-עשרה ולאווירת טרום-המהפכה שהתחזקה בתחילת המאה העשרים. אומנות אפוליטית, ועל אחת כמה וכמה אומנות אמוסרית, עמדה בניגוד מוחלט למסורת הספרותית ולמסורת הביקורת הספרותית. בלוק וביילי, בני הדור השני של הסימבוליזם הרוסי, הדגישו את זיקתה העמוקה של האומנות לחיים, וראו עצמם כחוזרים אל הריאליזם, שעליו הייתה גאוותה של הספרות הרוסית.<sup>71</sup>

דוגמת המעבר מסימבוליזם אסתטי לסימבוליזם רגיש חברתית-פוליטית – שקיים, כאמור, גם אצל ייטס, גאורגה ומשוררים רבים אחרים – רלוונטית במיוחד לשירתו של אלתרמן, שעל אף נטייתו לעסוק בעולם הדמיון הפרטי לא ניתקה מנושאים פוליטיים וחברתיים כבדי משקל. בריוסף עמדה על כך שאלתרמן –

ירש מהסימבוליסטים הצרפתים לאורך זמן את הזכות לספר על עולם פנימי "קר", קפוא כפסל, לא מתמסר לשום דבר, מתאכזר משום שהחיים לאמיתם הם אכזריים. הוא לא המשיך בעקביות את הקוסמופוליטיזם של הסימבוליסטים הצרפתים, את חוסר החשיבות שהם ייחסו להיסטוריה, לזהות הלאומית ולסביבה החברתית. בענייני ההיסטוריה והלאום אלתרמן, כמו שלונסקי, היה קרוב יותר לסימבוליזם הרוסי. [...] באמצע העשור הראשון של המאה העשרים נוצר ברוסיה סימבוליזם שונה מהצרפתי, בכך שהתמונות הסמליות שצייר ביטאו בעת ובעונה אחת גם את התת-מודע הפרטי של המשורר וגם את התת-מודע הלאומי.<sup>72</sup>

הטענה להשפעה חזקה של הסימבוליזם הרוסי, שהיה פוליטי וחברתי, על השירה העברית, יש לה להסתמך לא רק על התרגומים הרבים שהתפרסמו מהשירה הרוסית בת הזמן או מהעובדה שמרבית משוררי התקופה דיברו וקראו רוסית, אלא גם על שירתו של שלונסקי, שזיקתו לסימבוליזם הרוסי מתבטאת בעיקר בנטייתו ליחס ממד מיסטי לחוויות אישיות ולאומיות ולתארן כהתרחשויות מיתולוגיות, רוויות חושניות וארוטיקה.<sup>73</sup> הפואטיקה שהתווה שלונסקי, שעמדה בסימן התביעה לכתוב שירה סימבוליסטית המבטאת את "שאון הזמן", מצאה ביטוי ברור אצל משוררים מרכזיים. ועם זאת, הזיקה של אלתרמן לסימבוליזם הצרפתי ולעולם הדימיון האקסטטי האינדיבידואלי, שהייתה חזקה מזיקתם של משוררים עבריים אחרים לאותו עולם, מעלה את שאלת היחס בין ההשפעה הצרפתית לזו הרוסית על שירי כוכבים בחוץ, שהיא גם שאלת היחס בין האסתטי לפוליטי ומידת ההשתלבות ביניהם. לעניין זה חשובה הערתו של ראובן שהם:

71 חמוטל בריוסף, "עלילה ומשמעות ב'שמחת עניים' על רקע הדקדנס והסימבוליזם בספרות הרוסית", זיוה שמיר וצבי לוז (עורכים), הפואמה המודרניסטית ביצירת אלתרמן – מסות על 'שמחת עניים' וישירי מכות מצרים', רמת גן: אוניברסיטת בר אילן, 1991, עמ' 233.

72 חמוטל בריוסף, "מה מבקש מאיתנו השיר של אלתרמן? על הסימבוליזם האלתרמני תוך עיון ב'פרפר מן התולעת' של דן מירון", מאזניים עו, חוברת 5 (2002), עמ' 23-24.

73 חמוטל בריוסף, סימבוליזם בשירה המודרנית, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2000, עמ' 213.

כוכבים בחוץ הוא עדין טקסט סימבוליסטי שהדיר את ההיסטוריה, הגם שהוא מודע לסכנות הטמונות בפרימט המוזיקלי של הסימבוליים ובאסטיזציה המוזיקלית שלו בהקשר החברתי. לטעמי מדובר במידור שמתפורר הדרגתית, מלווה כל העת באמביוולנטיות מודעת, כרונית. [...] הזדהותו של אלתרמן עם "עלילת-העל הציונית" הביאה לקריסתו המדורגת של המידור תוך ניסיונות חוזרים ונשנים, לשווא, לגבש סינתזה הולמת בין "העת" לבין "הניגון". המודרניזם הארצישראלי והאלתרמני התפתח בתוך חברה חלוצית, לאומית מהפכנית, שעם ערכיה הזדהו מרבית היוצרים בני הזמן. הזדהות זו לא אפשרה לאלתרמן ולבני ובנות דורו, בניגוד לאבות הסימבוליים הצרפתי, ליצור הפרדת רשויות הרמטית. המידור וההסתלקות ההדרגתית ממנו, כפי שנראה להלן, הם חלק ממאבקי הכוח שהתנהלו בשירתו של אלתרמן בבואו לעצב את דיוקן האמן ויצירתו בעת ההיא שמדובר בה.<sup>74</sup>

שנות השלושים של המאה העשרים באירופה עמדו בסימן מהפכים פוליטיים ותרבותיים, שאופיינו בעיקר בעליית הפשיזם הלאומני: גרמניה ועליית הנאצים, איטליה הטוטאליטרית ומלחמתה באתיופיה, ספרד ומלחמת האזרחים. כל התופעות הללו עיצבו מחדש את עמדותיו של אלתרמן. לעומת 1934, שבה, על רקע עליית הנאצים לשלטון והתחמשתה של גרמניה, הסתפק אלתרמן באזהרה כי זוועות מלחמת העולם הראשונה עלולות להישנות ("אל תתנו להם רובים"), במהלך 1937, בעיצומו של המרד הערבי בארץ ישראל נגד שלטונות המנדט והיישוב היהודי אלתרמן כבר לא היה יכול להימנע מהתייחסות לרוח האלימות הלאומנית ששררה בכמה ממדינות אירופה ולסכנותיה. לכך הוא אף נתן ביטוי בשניים משירי כוכבים בחוץ: "הַדְּלָקָה" ו"הַנְּאוּם", שהופיעו זה לצד זה. בשירים אלה קראו פרשנים רבים עדות ליחסו הביקורתי של אלתרמן לתרבות הפשיסטית, לאמצעי השכנוע ההמוניים ולרעיונות של מרינטי בשבח המלחמה ובשבח יופייה, שהשפיעו השפעה מרחיקת לכת על התנועה הפוטוריסטית באירופה בשנות העשרים והשלושים. עוזי שביט קבע כי תיאור הדלקה והנאום המשלהב את ההמון מפליאים להמחיש "את הפואטיקה של מארינטי ואת האידיאולוגיה הפוטוריסטית שלו, החוגגת את ניצחון בריתה עם הפשיזם באורגיה של פראות ואהבה".<sup>75</sup> סיום השיר עובר, לטענתו, מהתפעלות מהדלקה להבהרת מחירה האנושי, ומאשר את נקודת המבט ההומניסטית של הדובר, הדוחה את העוצמה ואת האלימות הפשיסטית. קריאה דומה הציע בועז ערפלי, שטען, בצדק, כי מרבית השיר עשויה –

להיתפס בנקל כשיר הלל להתפרצות היצרים וההרס, לשבירת השגרה האזרחית והמגבלות "הקטנוניות" המדכאות את החייגניות של האדם, שהמהפכה הפוליטית נותנת לה ביטוי והזדמנות. [...] המשורר שבחלקו הראשון של השיר כמוהו כנירון קיסר ההופך את שרפת רומא לאירוע אסטטי, או כמשורר הפוטוריסטי מארינטי השר את שבחי המלחמה,

74 שהם, הערה 2 לעיל, עמ' 386.  
75 שביט, הערה 2 לעיל, עמ' 42–43.

וכנובע מהפואטיקה האופיינית לו עצמו, מעמיד את ההיבט החברתי-פוליטי (מהפכה, מרד) לשירות האסתטיקה של הזרת הבנאלי (עולם וחיים של שגרה מתגלים כמופלאים ומפתיעים כשהם עולים באש).<sup>76</sup>

הקריאות של שביט וערפלי מבהירות את הרתיעה ההומניסטית של אלתרמן מהאלימות, בעיקר מזו שמופיעה במשטרים טוטאליטריים כאירוע המוני, משלהב, רתיעה שנוסחה במפורש גם במאמרו "עולם והיפוכו" משנת 1939; אבל ההבחנה הזו מועצמת על רקע הזיקה של הפואטיקה האלתרמנית לאקסטזה האלימה, ונטייתה לראות באלימות אירוע אסתטי. לטענתי, השירים "הַדְּלָקָה" ו"הַנְּאֹם" הם סימן ראשון למעבר מהאסתטי לפוליטי-מוסרי שמתרחש כבר בקובץ כוכבים בחוץ, לא באמצעות ביטול המידור בין נושאים שונים, כמו בין עולמו של היחיד לבין נושאים לאומיים או פוליטיים (כפי שנהג בשירי העיתון שלו), אלא באמצעות סימון הגבול של נקודת המבט האקסטטית האסתטית, שבו היא נאלצת להצהיר על המרתה בנקודת מבט מוסרית.<sup>77</sup>

"הַדְּלָקָה" (עמ' 26-27) מתאר שרפת ארמון וחיילים המציתים את בתי-הם-שלהם לקול מחיאות הכפיים של תושבי העיר, השותפים להילולת ההרס. ההתפעמות מהדלקה ומההרס משקפת לא רק את הפואטיקה הפוטוריסטית, אלא גם את הפואטיקה האופיינית לכוכבים בחוץ, ותפקידה כאן לחדד את השאלה על היחסים בין אסתטיקה לבין מוסר: האם אפשר לאמץ פואטיקה שמהללת את הכוח, את ההתפעמות מהעוצמות הטבעיות האלימות, את החוויה האקסטטית הגובלת בערעור גבולות האני, ולשמור בעת ובעונה אחת על נקודת מבט הומניסטית-מוסרית?

השיר פותח בדיווח טיפוסי על הרושם העז שמותירה האש בדובר: "אורי! אַתְּ עֵנֵק הָאוֹר / מִי בְּעֵינַיִם יָקִיף? / צוֹחֶקוֹת, / יַחְפוֹת, / בְּחִגֵי הַקִּיטוֹר, / יֵצְאוּ הַדְּלָקוֹת לְקִטְיָף!". הדלקות מדומות לנערות המתאפיינות בשובבות ארוטית נטולת רסן, והרושם המתקבל מהן דומה לזה שמעוררות דלקות אחרות בשירי הקובץ, הקשורות גם הן בעודף אור וחום ועומס חווייתי (למשל: "מתוך דְּלָקוֹת אָבִיב רָצִים עֲצִי-תְפוּחַ". "אָבִיב לְמִזְכָּרְת", עמ' 134). הפתיחה הזו, לרבות הדיבור הנרגש המלווה סימני קריאה ושאלה, נועדה לתאר את העמדה האקסטטית הטיפוסית לפני שהשיר עובר לתיאור אירועים מסעירים אחרים – של אלימות חברתית-פוליטית בדמות המון שהופך לגוף אנונימי מאיים: "יְחוּרְגַת הָעִיר, / שְׁעָרֶיהָ קוֹרַעַת / הֶחָג לָהּ הוֹבָא! / בּוֹדֵי וְזִמְרָה מִתְפַּלֶּלֶת כְּרַעַם / חֵית רְבֵבָה! / פְּעֵמֹן שְׂרָפוֹתֵינוּ – / אֲשֶׁכּוֹל הַגֶּפֶן! / צְפִירַת הָאֶסוֹן עַל גְּגוֹת מִזְדַּקְפָּת, / עִירְמָה מוֹל שְׂמִים, / פְּרָאִית, / מְאֵהָבָה!" ("הַדְּלָקָה", עמ' 27) כאן מתברר במפתיע שלא מדובר על חוויה

76 ערפלי, הערה 35 לעיל, עמ' 252.

77 חוקרים רבים הצביעו על המעבר של שירתו של אלתרמן לעיסוק בשאלות לאומיות-פוליטיות, אם בשמחת עניים ובשירי מכות מצרים, שבהם הממד הפוליטי חבוי מאחורי המעטה הסמלי או האלגורי, ואם בעיד היונה, שבו הממד הפוליטי מפורש. נדמה לי כי השינוי מתרחש מוקדם יותר, כבר בכוכבים בחוץ.

אישית, אלא על אירוע שבו שותפה העיר כולה, אירוע שאינו מתמצה בהצתת בתים,<sup>78</sup> אלא הופך לריטואל דתי, לתפילה בעלת עוצמה רועמת, לשיכרון מייך ומרעם פעמונים, לעירום ותשוקה פראית ולעמידה מתריסה מול שמיים, כלומר לבכחנליה אלילית שבמסגרתה הופך האדם ל"חַיִּית רַבָּבָה". התמונה הזו חריגה בנוף שירי כוכבים בחוץ, אף שמרכיביה, כל אחד לעצמו, מוכרים: המילון זהה, הטון הפתטי דומה וגם הצירופים אופייניים – קריעת שערים, עיר שכורעת או קורעת, חג, פנייה לעולם בתפילה, אשכול הגפן המוזכר פעמים רבות כדימוי לאירועים רבי-רושם, התערטלות כמצב של ריגוש קיצוני, וכמובן, פראות שהופעתה מסמנת חוויות טעונות – כל אלו עולים בקנה אחד עם המילון האקסטטי. גם דימוי ההמון לחיה אינו זר לדימוי החיות הרבים בכוכבים בחוץ, המסמנים אינטנסיביות, וגם ביטויי ההתענגות על מופעי הרס (פתיחת שערים לרווחה, קריעת דלתות וחלונות, עמודי בית שקורסים) ומופעי אש למיניהם<sup>79</sup> הם חלק בלתי נפרד מהעולם המטפורי הייחודי לקובץ השירים. אלטרמן חושף לקוראיו בשלב מאוד מוקדם בספרו עד כמה מפתה לעבור מהתפעלות אסתטית להתפעלות מאלימות פוליטית, עד כמה האקסטיזה החפה מכל מודעות מוסרית ביקורתית עלולה ללכת שולל אחר להטוטי הרטוריקה (כמו בשיר "הַנְּאֻם"), ועד כמה נחוץ להבדיל במדויק ובאופן ביקורתי בין אקסטיזה הומניסטית לאקסטיזה פשיסטית.<sup>80</sup>

באותן השנים (אמצע שנות השלושים של המאה העשרים) כתב ולטר בנימין על ההתייחסות הפשיסטית למלחמה כאל מעשה אומנות. את ההכרזות של מרינטי על יפי המלחמה וההרס, האלימות וכלי הנשק המודרניים הגדיר כ"אסתטיזציה של הפוליטיקה", בהדגישו את ההנאה האסתטית שמספקים אירועי המלחמה. ההתמודדות עם הפשיזם, לעומת זאת, נעשית באמצעות "פוליטיזציה של האמנות".<sup>81</sup> את אומנות הקולנוע הציג בנימין כדוגמה לאפשרות חדשה לבחון מקרוב ומרחוק, מתוך שליטה בפרספקטיבה, את "האילושים שקיומנו כפוף להם"; באמצעות עדשת המצלמה "אנו למדים לראשונה על הלא-

78 אותם "חַיִּילִים שֶׁל עוֹפְרֵת" שורפים לא רק את ארמון המלך, אלא את בתיהם-שלהם. עוזי שביט טען שההרס העצמי (לא רק הרס עמים אחרים) הוא ביטוי קיצוני של השיכרון הפשיסטי (שביט, הערה 2 לעיל, עמ' 45). יש לציין כי הביטוי "חיילי עופרת של הלאומיות הקיצונית" הופיע כבר ברשימתו של אברהם שלונסקי, "לא תרצח" (לא תרצח: ילקוט קטן של שירים נגד המלחמה, תל אביב: יחדיו, תרצ"ב, עמ' 27), שסיפק ניסוח מחודד לעמדת ההתנגדות למלחמה, לחשש מרוחות הלאומנות והמיליטריזם שהלכו וגברו במדינות אירופה בראשית שנות השלושים, ואף להופעתם של שירים מיליטריסטיים בחוגי הימין בארץ ישראל (בעיקר בקרב תנועת ביתר).

79 ראו את מאמרה של חיה שחם על מופעי האש בכוכבים בחוץ ובשירת אלטרמן בכללותה. חיה שחם, "פירומניה ספרותית? מוטיב האש: מקורותיו וגלגוליו בשירת אלטרמן", חנן חבר (עורך), רגע של הולדת: מחקרים בספרות עברית ובספרות יידיש לכבוד דן מירון, ירושלים: מוסד ביאליק, 2007, עמ' 874-904. התלהבותו של אלטרמן מנושא האש כיסוד אנתרופולוגי-ארכאי באה לידי ביטוי כבר בתרגומו לספר המלחמה לאש של ז'וזף הנרי רוני (1934).

80 ברור שהשיר בכללותו הוא אנטי-פשיסטי, ועולה בקנה אחד עם עמדות הומניסטיות שאלטרמן ניסח במפורש במאמרו "עולם והיפוכו" (סער ופרץ, הערה 9 לעיל, עמ' 296-299), שנכתב תחת הרושם המאיים של "ליל הבדולח" והתקרבות המלחמה באירופה.

81 בנימין, הערה 12 לעיל, עמ' 176.

מודע לנו חזותית, כשם שאנו למדים על היצרי הלא־מודע באמצעות הפסיכואנליזה<sup>82</sup>. זו דוגמה לידע הפוליטי הנחוץ, לדעתו, ולנקודת המבט הביקורתית שהקולנוע בתור מדיום אומנותי פופולרי אמור ליצור.

אלתרמן היה שותף לפואטיקה האקסטטית ולאסתטיזציה של האלימות, גם אם האלימות במרבית שיריו נקשרה למלחמה באופן מטפורי בלבד. עם זאת, בחלקו השלישי של כוכבים בחוץ מופיעים שירים בעלי הקשר ציוני, שחוגגים את כיבוש השממה (השיר "מְעַרְמֵי הָאֵשׁ" הוא דוגמה בולטת לכך) או את בנייתה של עיר, סלילת רחוב או חרישת האדמה. השירים מבטאים התלהבות מכלי העבודה, משאון החפירה בסלע ובקרקע, מהמכאוב כמו מהסבל המדומיין שהתרבות הכובשת גורמת לטבע הנכבש ומהיכולת לקשר מגוון מוטיבים דתיים פולחניים לעשייה הלאומית הפוליטית – באופן שמזכיר את שירת העבודה של שלונסקי, יצחק למדן ואורי צבי גרינברג משנות העשרים:

מָה חֲמָה אֶהְבֵּת הַנְּפִילִים בַּיְגוֹנָה!  
שׁוֹשְׁנַת הַכְּרֹזֶל הַלֹּהֵט לֹא תֵבֵל!  
מִתְהַפֵּף עַל צִירוֹ הַקְּרוֹן הַגּוֹנֵחַ  
וְשׁוֹפֵף אֶל גְּבָעוֹת הַחֶצֶץ אֶת לְבוֹ.

זַעֲקַת הַדְּרָכִים בְּחַרְיֵשׁ — מָה כְּבוֹשָׁה הִיא!  
אֶת מְכָאוֹב הַרְצִיף הַנִּסְלָל מִי יִשְׁקִיט?  
אֵינְקוֹוִיזִיזְיָה קְדוֹשָׁה, נְהִלִי מְכַבְּשֵׁיךְ,  
אֶל תְּסוּגִי, הַשְּׂבִיעִי אֶת כְּלֵי הַמְּשָׁחִית! ("יום הֶרְחֹב", עמ' 91)

בלי לחשוש מהשתמעויות בלתי הומניסטיות של מילונו הפואטי העצים אלתרמן את רשמיו מהמכונות, שהיו בעיניו לנפילים מחד גיסא, ולשושנת ברזל שאינה נובלת מאידך גיסא, העניק למהומת החפירה הקשר ארוטי בוטה (מתהפך וגונח, שופך את לבו, זעקות ומכאובים הנובעים מעצם הכיבוש)<sup>83</sup>, ואף תיאר את המכבש ככלי משחית בידי "אֵינְקוֹוִיזִיזְיָה קְדוֹשָׁה", מונח שמופיע ללא כל נופך אירוני ומשקף את הפיכת היהודי מקורבן האינקוויזיציה לאינקוויזיטור של הטבע הארץ ישראלי (היפוך שאפשר להגדירו במונחיה של אנה פרויד כהזדהות עם התוקפן). דרמת האלימות האקסטטית אינה מתמצה בזעקות ומכאובים, היא אמורה להביא את הקורבן לידי הכנעה שמעוררת בכובש התפעמות נטולת רתיעה וביקורת עצמית:

82 שם, עמ' 170–171.

83 בהקשר הלאומי הרשה אלתרמן לעצמו לדמיין את כיבושה המיני של האישה בידי ה"אנחנו" החלוץ, כולל את גניחתם ואת זעקתה הכבושה, דבר שלא הרשה לעצמו בשירי האהבה של ה"אני" הבודד.

עם הפָּרֶד בְּחֹל אֶת נֹפֶלֶת.  
 אֲכַנִּיף לְמָדוּ עַד מוֹתֵן לְהַחְשׁוֹת.  
 מַה גְּדוּלוֹת,  
 מַה גְּדוּלוֹת עֵינֵי-הַיֶּלֶד  
 שֶׁל הַסּוֹס הַמְּכָה בְּשׁוֹט – (עמ' 91-92)

הדובר מתמוגג מההצלחה ללמד את האבנים הנבקעות למות בשקט, וזאת לאחר שייחס למכאוב הרעשני איכות מגרה במיוחד. הסיום חושף את ההתענגות מהכאת הסוס: עיניו המוגדלות מזכירות לדובר עיני ילד סובל, והקריאה החוזרת ("מה גדולות") מעידה על הרושם האסתטי החריף שתמונת ההתעללות מותירה (זאת אף שהמטפורה קושרת בין בהמת המשא המעונה לבין הילד, שהוא מושא ההזדהות והחמלה האוניברסלי ביותר), ובעקיפין על היעדר נקודת מבט מוסרית. רק שני המקפים, המייצגים שתיקה והשתהות לא מוגדרת (כך נוהג אלתרמן בשירים רבים), עשויים להעיד על הבלתי נאמר בנוגע לאלומות ולהתפעמות הדובר.

השיר מפנה את הקורא לא אל הסבל המושק, אלא אל העתיד הרחוק, שבו העיר ההולכת ונבנית תהפוך לדרך רגיל, מקום מנוכר וחסר חיים (נוסח "רְחוּבוֹת בְּרָזֶל רִיקִים וְאֶרְכִים". "פְּגִישָׁה לְאִין קֶץ", עמ' 8): "כְּאֶשֶׁר תִּרְגְּעֵי וְחֹמוֹת כִּי תִחַגְרִי, / מִי יִזְכֵּר אֵיךְ נִגַּע בְּלִבְךָ הָעִירִים? / פֶּה גָבְהוּ הַבְּתִים כְּנְאוּמֵי קֶטְגוֹרִים, / פֶּה הוֹבֵל הַבְּרָזֶל אֶל סֶדֶן וְגֵרְדוֹם!" ("יום הרחוב", עמ' 92). העתיד יעמוד בסימן חומות ובתי מידות, והקיפאון העירוני (המדומה להוצאה להורג)<sup>84</sup> ימחק את זיכרון הראשית של ההווה החלוצית הגברית הארוטית שהשיר מעלה על נס.<sup>85</sup> האידיאליזציה של ההווה, העומד בסימן של מרחב פתוח, מגע נטול מעצורים ועירום בתולי ומעורר תשוקה,<sup>86</sup> היא הנקודה שבה, כדברי

84 ראו את הסברו המשכנע של שי עבדי (הערה 2 לעיל, עמ' 84): "הברזל המובל אל הסדן (והגרדום) כדי לכופפו הוא חומר הגלם שממנו ייבנה בניין רב-קומות, המדומה לנאום ארוך ותקיף של קטגור. היסודות המרכיבים את העיר החדשה משמשים כרוצחי העיר הישנה".

85 משוררים רבים בשנות העשרים, במיוחד בקרב בני העלייה השלישית, נהגו לחשוף גם את כישלונותיה וייסוריה של ההווה החלוצית, והעדיפו לאזן בין הרואיקה לבין מלנכוליה. על כך ראו בספרי "שם מאחורי לי קוראה יבשת": זיכרון הגלות בספרות העברית, ירושלים: מוסד ביאליק, 2014, עמ' 131-179. אלתרמן, שלא היה שייך מבחינה דורית למשוררים אלה, שימר כאן את הטון האודי בלי לתת ביטוי לפן המוסרי האפל של החוויה החלוצית. הקונוטציות השליליות משויכות בשיר זה רק לעיר העתידית העומדת על תילה, לא לאלומות הכרוכה בכיבוש הטבע או בתהליך האורבניזציה.

86 הסיטואציה הארוטית הנרמזת בשורה "מי יזכר איך נגע בלבב העירם?" ("יום הרחוב", עמ' 92) קשורה לקבוצת חלוצים גברים החולקים באותה האישה ותפקידם ביחס אליה משותף: "עיר ואם, עיר ואש, כְּרֵעֵי בְּרָךְ! / מִן הַגֶּבַע גּוֹלֵשׁ חֲתַנְךָ הָאֲדִיר!" (עמ' 92). הקבוצה כולה כמוה כחתן אדיר, כלומר כוח הקולקטיב חורג מכוח פרטי וזהותם. הדובר, המופיע בשיר בגוף ראשון רבים, מייצג את הקומונליות הגברית, שהיא גם שותפות ארוטית. זו עודדה את אלתרמן לתאר את מימוש התשוקה כדבר אפשרי ובר-יישום. אפשר להניח שהחוויה הקומונלית המדומינת של חריגה מגבולות הגבריות הכושלת, שאלתרמן חזר ותיאר כאובדת ידיים וכנסוגה מגשת (למשל, ב"פְּגִישָׁה לְאִין קֶץ", עמ' 8), ומאוחר יותר גם מגבולות חייו ומותו של האני הבודד, הייתה הבסיס לצמיחתה של ה"רעות", במיוחד בקרב קבוצות הלוחמים.

בנימין, "כל מאמצי האסתטיזציה של הפוליטיקה מגיעים לשיאם".<sup>87</sup> המטרות הפוליטיות אינן נידונות כשלעצמן ואינן מעומתות עם עמדות פוליטיות חלופיות; הן הופכות מוצדקות ו"טבעיות" בשל היופי, העוצמה והתשוקה הטבועים בהן, כלומר האקסטזה.<sup>88</sup> מבחינה זו הפואטיקה של שיריו הציוניים של אלתרמן בכוכבים בחוץ דומה מאוד הן לזו של מכלול שירי הקובץ, הן למאפייני השירה הפוטוריסטית הפשיסטית, שבנימין כה חשש מיכולתה להלהיב את ההמונים ולהעניק לגיטימציה לכוח הפוליטי ולשימושיו המלחמתיים, האנטי-הומניסטיים. העובדה שאלתרמן עצמו לא נרתע מהענקת לגיטימציה לכוח הפוליטי האלים של הפרויקט הציוני, שהוא תיאר בהתלהבות יתרה ובהדגשת אכזריותו הבלתי מרוסנת, מצביעה על "נקודת עיוורון" בשירתו, שהייתה אופיינית למכלול השירה החלוצית של תקופתו. ההבחנה בין אלימות ציונית כלפי הטבע (כחלק לגיטימי מהקדמה האנושית והלאומית) לבין אלימות רצחנית כלפי בני אדם (כחלק מפוליטיקת כוח האופייניות למדינות פשיסטיות) היא העומדת מאחורי הנטייה הכפולה הניכרת בכוכבים בחוץ: א) הכשרת המעשה הפוליטי הציוני מנקודת מבט אסתטית, וראיית המעשה כמשקף חוויה של התעלות אישית וקולקטיבית; ב) הפללת הפוליטיקה הפשיסטית מנקודת מבט מוסרית, תוך התמקדות בנקודת המבט של קורבנותיה. העובדה ששניהם כרוכים באלימות בעלת היבט אקסטטי כמו נעלמה מעיני המשורר.

נחזור לשיר "הדלקה", שסיומו מצהיר באופן לא צפוי על נקודת מבט ביקורתית:

ומעל מדרגות השדרה הגדולה,  
בְּחֶשֶׁת רְחוּבוֹת נְמֻלְטִים,  
הֶרֶף רֵעַש הַגֵּן הַיּוֹצֵא בְּגוּלָה,  
בְּאֵנְקַת אֲלוֹנָיו, עִם צְרוּרוֹת וַיְלָדִים –

-- לְבִדָּה, פְּאוּבְּרַת אֲוִיר וְשָׁמַיִם,  
לְבָנָה וְנִצְחִית פְּלִבְנַת הַבְּרֵבוֹר,  
עוֹד רְצָה,  
עוֹד רְצָה אֲנִדְרֻטָה שֶׁל שֵׁשׁ –  
הָאֵם וַיְלָדָה הַשְּׁבוֹר. (עמ' 27–28)

לעומת עיקר השיר, העולה בקנה אחד עם הפואטיקה האקסטטית של רבים משירי כוכבים בחוץ, הרי שסיומו מסמן חריגה לכיוון המחאתי-אלגי. המבט חדל מהתלהמותו מהעוצמות, מהכמויות, מההמוניות המהפנטות, ומתמקד באנושי, בקורבן, בהפללת

87 בנימין, הערה 12 לעיל, עמ' 174.

88 באופן דומה ייחס מארינוטי יופי למלחמה והעניק לה בכך הכשר גורף. בהקשר שונה, של הסבר כוח המשיכה של מוצרי צריכה, תיאר רולאן בארת את יצירת המיתוס כתהליך שבו מוענק למוצרים ערך מוסף של טבעיות, וכינה אותו "דיבור שעבר דה-פוליטיזציה", כלומר דיבור שהממד הפוליטי שלו מוצנע באמצעות חזות טבעית כביכול. רולאן בארת, מיתולוגיות, תל אביב: בבל, 1998, עמ' 272–276.

האלימות וברתיעה מוסרית מהאקסטי. העין קולטת את השרפה המתפשטת בגנים, את רחש היציאה בגולה שמאפיל על קול ההמון החוגג, את תמונת הפליטים והימלטותם, שככל הנראה משפיעה על מראה הרחובות עצמם. בעקבות זאת הפרספקטיבה משתנה, והדובר, שעד כה נסחף בהתלהבות הכללית, עושה מהלך מפתיע של "פוליטיזציה של האסטי", ומפנה את תשומת הלב למחיר האנושי שבו כרוך הריגוש האקסטי. מהתלהבות אקסטטית עובר הדובר להזדהות עם האם והילד המוחשיים, השבורים. הקונוטציות היהודיות של יציאה בגולה משתלבות עם קונוטציות האם והילד הנוצריות; מול תרבות של אקסטיזה רצחנית והיטמעות הפרט בתוך ההמון מזכיר אלתרמן את נוכחות המאדונה ובנה, סמל הקורבן של תרבות המערב, המנותץ בחברה הפשיסטית כנאדרטה נטולת ערך.

בהקשר זה מעניינת קריאתו של ראובן שהם:

את "הדלקה" ניתן אפוא לפרש, בניגוד לדעה הרווחת, כשיר המצביע לא רק על הסכנות שאורכות להומניזם ולאנושי מכיוון הפוטוריזם והמשטרים הטוטליטריים, אלא גם על הסכנות האורכות למשורר שנכנע ליעודו ללא סייג, כשהוא מתאהב במראות ההרס ובעיצובם הפואטי. האלגוריה המוסרית של כוכבים בחוץ מתייחסת אל האמן באי-אמון כשהוא מתמכר טוטלית ליעודו ויש בו, בין השאר, דיון אכזרי במהותה של השירה ובעיקר בשליחיה האפוסטוליים בעולם שדורש, בראש ובראשונה, מעשה אנושי של ממש.<sup>89</sup>

בתגובה לפרשנות זו אומר כי ה"התאהבות" (מונח מדויק בהחלט) של אלתרמן במראות ההרס אינה משעה את יכולתו לעבור מהתבוננות אקסטטית-אסתטית להתבוננות פוליטית מפוכחת, למרות המתח הברור ביניהן. בעטייה של התזוזה מהאסטי אל הפוליטי (כאמור, לא ביחס ל"מפעל הציוני", אלא רק ביחס לאלימות הפשיסטית באירופה) ובעטייה של ההבנה כי תפקיד המשורר בעת הזאת מחייבו להתייחס למציאות הפוליטית ההולכת ונעשית מאיימת ורצחנית יותר ויותר, כדי לתת ביטוי לנקודת המבט של קורבנותיה שנדחקו לשוליים, זוכה מהימנות הדובר לאישור מחודש. הייצוג האמביוולנטי של האקסטיזה – שמעוררת התפעלות אסתטית ראשונית בצד הסתייגות מוסרית מתוצאותיה הלא אנושיות – מבהיר את ההתייחסות המפוכחת של אלתרמן כלפי האסתטיקה של ההרס, האלימות והמוות.<sup>90</sup> בשנים שבהן גבר הפשיזם וריסק את המסגרות החברתיות והפוליטיות של הדמוקרטיה באירופה, הצהיר אלתרמן על סכנת החיבור בין אקסטיזה לפוליטיקה.<sup>91</sup> בשירים "הדלקה" ו"הנאום" הוא בא חשבון עם הפשיזם

89 שהם, הערה 2 לעיל, עמ' 406.

90 עבדי (הערה 2 לעיל, עמ' 82) ציין את המעבר מהתיאור הסמלי של השרפה לתיאור הסבל הקונקרטי של אם וילד: "כך מוחלף הטון האקסטטי, האופייני לתיאור האש בשיר הפוטוריסטי, בטון אלגי, והשיר מסתיים כקניה על מצבם של הפליטים".

91 זאת אף שלא נרתע, למשל, משימוש בממד הפוליטי של ההרס כמטפורה לעוצמה ריגושת חיובית, אסתטית: "הוא גדול, ליל הסתו, פְּסִיסֵת מִמְלָכָה" ("יין של סתו", עמ' 71).

והרטוריקה שעמדה בשירותו,<sup>92</sup> כדי להפלייל, מצד אחד, את הפוליטיקה, שכמו התנערה מהתרבות המערבית ומערכיה, ולדחות, מן הצד האחר, את האקסטזה הפוטוריסטית (הרס העבר וההווה בשם עתיד מיתי מדומיין), שהשתמעויותיה האקטואליות הזוועתיות החלו להתברר באותן השנים.

צמד השירים הללו, החושפים את בעייתיות החיבור בין פוליטיקה לשירה אקסטטית בהקשר היסטורי משברי במיוחד ואת הצורך להמיר את הקול האקסטטי בקול פוליטי ביקורתי, מחושב והומניסטי, מסמנים את אופן היציאה של אלתרמן ממסגרת שירי כוכבים בחוץ. ההכרה במחויבות הפוליטית של המשורר בתקופה כה רבת-תהפוכות וסבל התבטאה בשילוב שני השירים (גם אם לא ידוע בדיוק מתי נכתבו) שבמידה רבה סימנו את גבולות הפואטיקה האקסטטית. זה רגע הבקעתו של אלתרמן כמשורר פוליטי, שכן גם אם פזמונים ושירים קודמים שלו התייחסו למציאות ההיסטורית חברתית והצטרפו לעמדה פוליטית אחת או אחרת, כאן לראשונה הצהיר על כך שהפנייה אל הפוליטי מתוך אחריות הומניסטית מחייבת אותו בשידוד מערכות פואטי רדיקלי, ובהכרה במגבלותיה של אותה פואטיקה סימבוליסטית העומדת על מרכזיות החוויה האקסטטית של היחיד. למרות לבושם הסמלי המרוחק לכאורה, הקובץ שזמחת עניים (1941), ובמידה רבה יותר, הקובץ שירי מכות מצרים (1944) הם בעלי ממד פוליטי לאומי (וכך התקבלו בקהל הקוראים); הם דוחים כל אקסטזה אסתטית של היחיד, כפי שהם מסתייגים מההתמקדות בעולם הדמיון הפרטי.

## סיכום

המאמר בחן את מקומה של האקסטזה בשירי כוכבים בחוץ ועוד לפני כן, בפרוזה המוקדמת של אלתרמן, במסגרת הפואטיקה הסימבוליסטית הייחודית לו. האקסטזה בשיריו מתאפיינת במתח בין המשיכה לחיים אינטנסיביים (אנטי-בורגניים ולא ממוסדים) לבין הנכונות להרס עצמי או להיבלעות בתוך ההווה. גם הנוודות או ה"הליכה" היא חלק מהחוויה האקסטטית המתורגמת לאתוס, לדרך חיים. טענתי כי המשיכה למוות והמשיכה לחיים שלובות זו בזו וממחישות במשותף את מורכבות החוויה האקסטטית ואת החשיפה הבוֹ-זמנית למה שנראה כניגודים שאין ליישבם. הדיון התמקד במקומה של האלימות ודימויה בשירתו, בתפקיד המטונימיות בייצוג החוויה האקסטטית ובנטיית השירים להעמיד תבניות מוזיקליות כדי לערערן – וזאת כאמצעי לייצג את החוויה האקסטטית, העומדת גם היא בסימן פריצת גבולות. במקביל לכך הובהר יחסו של אלתרמן לקשיי ההבעה השירית של חוויה זו. החלק המסיים של הדיון סרטט את המתח

92 על הרטוריקה מהפנטת שנקט המשטר הנאצי כתב אלתרמן במאמרו "עולם והיפוכו" (1939): "המשטר הנאצי עשה לו את המלה הנכתבת, המדוברת והרועמת לכוח מניע שמעטים כמוהו. בעולמנו זה, עולם המרכולת, הרעב והחומר, קשה היה להאמין כי אפשר להחזיק המונים, לא שבוע ולא חודש, אלא שנים על שנים, בסממות שיסוי ושיכרון". אלתרמן, הערה 80 לעיל, עמ' 297.

שבין שירה אקסטטית סימבוליסטית לבין שירה פוליטית, המעיד על מודעות לסכנה הטמונה בחוויה האקסטטית, או ליתר דיוק, לניצולה הפוליטי בידי משטרים פשיסטיים. המענה שהציע אלתרמן הוא פוליטיזציה של האסתטי – העמדת נקודת מבט ביקורתית הומניסטית במקום האקסטטית, כתגובה לפער שאי אפשר לגשר עליו בין האסתטיקה, המציבה במוקד את עולם הדמיון של המשורר היחיד, לבין הפוליטיקה, הדורשת אחריות ומחויבות כלפי הציבור, העם, קורבנות האלימות והמלחמה. בניגוד הזה אלתרמן חש ערב פרוץ מלחמת העולם השנייה, ובשירי כוכבים בחוץ כלל עדות לדרכו העתידית השונה, העומדת בסימן פְּרָדה מהפואטיקה האקסטטית.

החוג לספרות, אוניברסיטת תל אביב