

מ"בית נתיבות" ל"תחנת שדות":*
עיון השוואתי בשלושה שירים של אברהם שלונסקי
ובשיר משולש של נתן אלתרמן¹

בעז ערפלי

פתח דבר

מאמר זה מוקדש בעיקרו להשוואה בין שתי קבוצות של שירים. שלושה שירים רצופים זה לזה מתוך המחזור "מסע" הפותח את אבני פהו (1934) מאת אברהם שלונסקי מזה, ושיר אחד, מעין טריפטיכון העשוי אף הוא שלושה שירים, מתוך החטיבה השנייה (שירי אהבה) של כוכבים בחוץ (1938) לנתן אלתרמן מזה. ההשוואה בין שתי הקבוצות איננה נעשית כאן לשם עצמה, אלא באה היא ללמד על הקשרים נרחבים ממנה, או, שמא עדיף לנסח, לזכות למשמעות בתוך ההקשרים הללו.

עיון בדפי שיר בודדים מתוך שני מכלולים מקיפים ועשירים כאבני בהו וכוכבים בחוץ איננו יכול למצות את מאפייניהם הדומים והניגודיים הכוללים של שני הספרים. יטען מי שיטען למשל, ש"תחנת שדות" הוא שיר יחיד במינו בכוכבים בחוץ ואילו "קרית נמל", "בית נתיבות" ו"במסע" אמנם טיפוסיים לספר שאותו הם אמורים לייצג בהשוואה הזאת, אבל רק למחציתו הראשונה ("כרכיאל"), הצמודה למציאות ממשית יותר מן המחצית השנייה ("נפילים"), שנכתבה ברמת הפשטה גבוהה עד מאוד. גם אם ניתן להחליש את תוקפן של טענות אלו ושכמותן (אשוב אליהן בסיום המאמר), אי אפשר לבטל אותן.

* הרחבה של הרצאה בשם דומה שניתנה ביום עיון במלאות עשרים שנה לפטירתו של נתן אלתרמן, אוניברסיטת תל-אביב, אדר תש"ן (1990).

¹ "בית נתיבות", שלונסקי תשל"ב, עמ' 20; "קרית נמל", שם עמ' 21; "במסע", שם 22; אלתרמן תשכ"א, "תחנת שדות", עמ' 80-82. פקסט מלא של השירים בסוף המאמר.

היומרה של מאמר זה, מכל מקום, איננה מרחיקת לכת עד כדי כך. ההשוואה בין השירים איננה באה כאן במקום דיון מקיף במכלולים הללו, אלא באה להוסיף עליו, להמחיש ולחדד אחדים מהיבטיו; עיונים בשירים אחרים, עשויים, כמובן, להדגיש היבטים אחרים, משלימים לו. דיון מקיף כזה, המבקש להציג את ההקשרים הפואטיים-היסטוריים שעשויים להעניק להשוואה זאת ולשכמותה צידוק ותכלית, יוכל הקורא למצוא בין השאר במאמרי "מאבני בוהו לכוכבים בחוץ": השפעה, התמודדות, התעצמאות" (ערפלי תשמ"ט; וראו אחדים מעיקרי הדברים גם בתוך ערפלי תשמ"ג). במאמר הנזכר טענתי שכוכבים בחוץ, ספר השירים שקבע את מקומו של אלתרמן במרכז מפת המודרניזם העברי ובמפת השירה העברית בכלל והדיח את שלונסקי, מורו ורבו בשירה, אל שוליהן, נכתב בין השאר כתגובה לספרו המרכזי של שלונסקי אבני בהו.² על בסיס ניתוחים השוואתיים מפורטים של פרטים ומכלולים, שירים וחתכים כוללים בשני הספרים (נמצא שאין כמעט אחד מאלה שאינו עשוי לשמש כמשחק הקבלות, לרוב הקבלות ניגודיות, בין שני הספרים) ביקשתי להצביע על תחומי התמודדות תמטיים-פואטיים משלימים זה את זה, או חופפים חלקית, שהפעיל אלתרמן בכוכבים בחוץ, בזיקה להיבטים מרכזיים של אבני בהו; התמודדות שהביאה את שירתו (כחלק ממכלול גורמים מקיף יותר, כמובן)

2 בזיקה לנימוקים שונים שלא אוכל להביא כאן נאמר שם בין השאר כך: "סביר אפוא ואולי יותר מסביר, להניח, שבדרכו המכוונת והמתוכננת של אלתרמן לעיצוב דיוקן פואטי עצמאי [ובמיוחד בשנים 1935-1938 שבהן חיבר בהיחבא את כוכבים בחוץ], הייתה להתמודדותו עם הדגמים — של הספר, של השיר ושל המרקם — שהציב שלונסקי באבני בהו, מקום מרכזי. כמדומה שגם השוואת השירים שכתב אלתרמן עד 1935 [השונים כל כך מבחינות רבות] מאלה שנכללו בכוכבים בחוץ [והשפעת שלונסקי עליהם היא דיפוזית וכללית בעיקרה], מקרבת למסקנה שהבעיה שעמדה לפני אלתרמן לא הייתה, כמו שקורה לעתים אצל יוצרים, גיבוש דיוקנו שלו על ידי השתחררות מהשפעה ארוכת זמן של משורר שקדם לו, אלא עיצובו של דיוקן זה באמצעות אותה השפעה, ותוך כדי התמודדות איתה" (שם, 148; תוספות הבהרה בסוגריים מרובעים). ליתר חידוד אוסיף ואשער כאן שאלתרמן, בהקשר הפואטי-היסטורי של המפנה שעמד לחולל בשירתו, ראה את אבני בהו, ספר השיא של החברה או האסכולה שאליה השתייך, כמכשול (אבל גם כאתגר) מרכזי בדרכו ל"מלוכה". את המכשול, או את האתגר הזה, הפך לקרש קפיצה של דילוג רב באותה דרך, על ידי כך שבחר בספר הזה (למכלוליו ולפרטיו) כמבנה של התייחסות שאת מסגרותיו ואת יסודותיו הוא למד, פירק אותם כביכול מבפנים, אימץ אחדים מהם, המיר רבים מהם לאחרים, ותוך כדי כך, ובשילוב עם גורמים רבים נוספים שלא אנסה לדון בהם כאן, גם הקים את המבנה המפואר והייחודי של ספר שיריו שלו, שבמסגרתו שיבץ כמובן כל מה שעשוי היה להיכלל במבנה החדש מתוך שירתו המוקדמת וממקורות השפעה אחרים שנוקק להם. במילים אחרות, מסכמות, את העיצוב המחודש של שירתו ושל הפואטיקה שלו חולל אלתרמן באמצעות ההתמודדות עם המודל הנבחר הזה.

לעצמאות ולייחוד שלא היו לה קודם לכן. מתוך התחומים האלה אציין שלושה: (1) התמודדות עם האספקט המודרניסטי של אבני בהו שבמהלכה מהפך את התרומן את הפואטיקה של שלונסקי או מעניק לה איכות חדשה, באמצעות מאפיינים רומנטיים שקיבל בעיקר דרך הסימבוליזם, וכן באמצעות מאפיינים סימבוליסטיים (בעיקר) ומודרניסטיים שונים מאלה של שלונסקי הפעיל בספרו. (2) התמודדות עם האספקט השכלתני-דידקטי בספרו של שלונסקי, שבזיקה אליו מתגלה את התרומן כמשורר רב-משמעי, מרבה בדרכי עקיפין, נמנע מאמירה ישירה, מפעיל רשמי חושים, אמוציות ואווירה; מעביר מסרים עקרוניים באמצעות מכלולים ופרטים שהם, בהשוואה לאלו של שלונסקי, קונקרטיים. (3) התמודדות עם היבטים פתטיים-היפרבוליים של שירי אבני בהו שבזיקה אליהם נתפס את התרומן כמשורר שיומרותיו הפואטיות והאנושיות צנועות יותר, שיחסו למצב האנושי מאופק יותר, "האני השירי" שלו מועצם ומוגבה פחות, החריגות והדרסיות של תפיסת העולם ושל תפיסת השיר שלו אינן בולטות כל כך, וקני המידה האזרחיים התפיסתיים והסמנטיים (ששלונסקי באבני בהו עושה הכול כדי להעמיד אותם על ראשם) ממלאים, אמנם לרוב במובלע, תפקיד של ממש בשיריו (את כל הניסוחים הללו יש כמובן לתפוס כיחסיים למסגרת הפואטית-היסטורית המשותפת לשני המשוררים, וכאופן זה בלבד).³

העיון ההשוואתי המוצע כאן אמור לתרום נוספת ומכיוונים נוספים להמחשת אחדים מן הטיעונים הכלליים הללו ולהאיר באור חוזר, אמנם צר וממוקד מבחינות מסוימות, את דרכי ההתמודדות של שני המשוררים עם המודרני והמודרניסטי. ולהוסיף להבנת אמנות השיר המיוחדת לכל אחד מהם בתקופה זו של יצירתם.

ההשוואה המוצעת כאן בין שירי "מסע" של שלונסקי ובין "תחנת שדות" מאת נתן אלתרמן איננה מתבססת, גם אינה יכולה להתבסס, על "נושא" כלשהו המשותף לשתי הקבוצות; מן הבחינה הזאת ספק אם יש דמיון כלשהו ביניהן.⁴ ההשוואה תיערך אפוא בזיקה לתומרי הלשון והמציאות המשותפים לשניהן, תומרי יסוד שהשירים מפיקים מהם במידה זו או אחרת את משמעויותיהם. אלה בעיקר פרטים ומכלולים של פרטים הקשורים או מתייחסים ל"רכבת"

3 על המודרניזם של אלתרמן ועל ההטרוגניות הפואטית של שירתו ראו גם שמיר תשמ"ט.
4 מבחינה זו היחס בין שני השירים משקף את היחס בין שני הספרים, שנושאים רבים אינם משותפים להם או משותפים להם רק במידה מוגבלת: כידוע, אין באבני בהו שירים על האישה ועל האהבה ומקומו של הטבע מצומצם בו, בעוד בכוכבים בחוץ נושאים אלה מרכזיים (לעניין זה שלעצמו יש כמובן חשיבות השוואתית וראו עוד על כך להלן).

ואבזיריה: רכבת, תחנת רכבת (בית נתיבות או תחנת שדות), מסע, מסילה, פסים, קטר, קרונות (קרונית), קולות הרכבת (שריקת הקטרים), מקצבי נסיעה, נשיפת הקיטור, משק העשת), חדר המתנה, ועוד (מדובר כמובן בעיקר ב"בית נתיבות" וב"במסע" מזה וב"תחנת שדות" מזה; על צירופה של "קרית נמל" לשלישייה זו ראו מיד). פה ושם מצויים בשתי קבוצות השירים פרטים של נוף וכן מילים המייצגות רגשות אנושיים. זיהוי המשותף לשירים, השונים זה מזה משאר הבחינות, שהוא בעיקר עצם קיומם של חומרים אלה, ובמיוחד מן התחום הראשון, ישמש לנו כבסיס להשוואה ביניהם; תיאור ההבדלים באופן הקיום של חומרים אלה, בדרכי התפקוד שלהם, במשמעויות המוקנות להם ומופקות מהם ובאופנים השונים של הפקה או הקניה זו, בכל אחת מקבוצות השירים, הוא שיעניק להשוואה את גופה, את העניין ואת התועלת שבה במסגרת המושגית שהוצגה עד כאן. השוואה בין היבטים פואטיים כוללים יותר תעלה מהניתוח המפורט יחסית של השירים עצמם.⁵ סדר עניינים זה הכתיב אכן את סדרו של המאמר.

"רכבת" ומונחים נלווים: פתחי השוואה

מעמדם ודרכי הפעלתם של החומרים מן התחום הסמנטי "רכבת" והמונחים הנלווים לה בכל אחת משתי קבוצות השירים הנידונים כאן אכן שונים במובהק אלה מאלה, ואין קושי גם לקרוא בלתי מיומן להבחין במאפייניהם השונים. בשירי שלונסקי נתפסים חומרים כאלה כמרכיבים של מציאות מוכרת, כפרטים במערכת, שיש לה, בספר שבו השירים הללו מופיעים, גם מעמד

5 ניתוח השירים מובא כאן מתוך ההכרה שכל היבט כללי או עקרוני בדיון על שירה צריך להיות נידון בהקשריו הטקסטואליים ועל פי האופן שבו הוא מקיים זיקה לעניינים אחרים נוגעים בו, מקיפים אותו או מוקפים על ידו (הכללות צומחות מניתוח פרטי טקסטים ו/או מאומות על ידו). זאת ועוד, המאמר מעמיד השוואה בין שירים של שלונסקי לשירים של אלתרמן, אבל איננו דן באופן מפורש וישיר בהשפעה של שירת שלונסקי על שירת אלתרמן (או בזיקות אחרות שביניהן). המבקש לקרוא אותו בתור שכזה על אחריותו שלו יצטרך לבחון אותו כעיון בפרט או (במכלול פרטים) מתוך הקשרים נרחבים יותר, כמו אלה שנודונו בערפלי תשמ"ט). הזיקות בין אבני בהו לכוכבים בחוץ הן רבות פנים והן מתגלות ברמות שונות של הספרים, השירים, הטקסטורה והפואטיקה, ויש צורך בהצלבה מורכבת של כיווני התבוננות כדי לתאר אותן כהלכה. ניתוח משווה של שירים הוא אכן אחד האמצעים המרכזיים והחיוניים לבחינה של זיקות כאלו, אבל בשום פנים אין הכוונה כאן, אם נחרץ להדגיש זאת, לזיקות ישירות, משיר לשיר ומשורה לשורה, מן הסוג הנידון במחקרי השפעה מסורתיים.

אוטוביוגרפי־ראלי "פנימי" ו"חיצוני" וגם מעמד טיפוסי מוכלל. כפרטים בעלי מעמד ביוגרפי־ראלי הם חלק מתיאור של מסע מיפו לפריס, שראשיתו באנייה מנמל אל נמל (יפו־טרייסט) וסופו מתחנת רכבת (בעיר הנמל) לתחנת רכבת (בעיר היעד, פריס). כמרכיבים במסגרת סמנטית טיפוסית־מוכללת החומרים הללו הם. חלק מעיצובו של עולם הכרך המודרני ומצב האדם המודרני. משתי הבחינות — האוטוביוגרפית והאוניברסלית גם יחד — זוהי מציאות מוחשית ולשונית "מוכרת" מלכתחילה. בשיר האלתרמני, לעומת זה, מופיעים פרטים ומכלולים מתוך התחום האמור בתוך "מציאות" הנתפסת כחלק מעולם שירי־בדיוני, שאינו קיים כשלעצמו לפני היות השיר, ועל הקורא לבנות־לשחזר אותו מתוך הטקסט עצמו (כמו שנראה בהמשך, למרות ההבדל הזה, ובמידה מסוימת בהתאמה עמו, החומרים הללו זוכים בשיר של אלתרמן למעמד קונקרטי⁶ יותר מזה שיש להם בשירים של שלונסקי).

להבדל זה בין מסגרות ההקשר שבתוכן מופיעים הפרטים והמכלולים הנידונים כאן מצטרף הבדל מכריע אחר, לא בלתי תלוי בו, זה ההבדל בטיבם של החומרים הללו ובדרכי עיצובם בטקסטים השונים. בשירי שלונסקי החומרים הנזכרים הם "טיפוסיים" וצפויים ביחס לתחומי הלשון והמציאות שהם מתייחסים אליהם והופעתם בולטת ומרכזית למסגרות ההקשר שבתוכן הם מופיעים; הם נתפסים כמאפיינים ממילאיים של אותן מסגרות, כחלק מרשת האסוציאציות ה"טבעיות" שלהן. לרוב הם מסומנים ישירות, בזיקה ברורה לכותרות השירים (אם פה ושם הם מסומנים בדרכי עקיפין, בא סימון ישיר סמוך ומסיר ספקות): כאלה הם, כמו שכבר נרמז, ספינות וצופרים, עשן ארובות, סבלים טוענים ופורקים, זרקורים של משטרת החופים ("קריית נמל"), בית נתיבות, חופים ותחנות, נוסעים עייפים, עוגן, מסע דוהר, פסים גונחים ("בית נתיבות"); קרונות המסע, שריקת הקטר ("במסע"). גם כשמופיעים פרטים הנתפסים כמקריים או צדדיים (ראו למשל "אביון מאלג'יר כמספיד על אבוב הוא") הם נתפסים בסופו של דבר כפרטי הוויי שהמסגרת ה־ראלית והטיפוסית מפרשת או מארגנת אותם בלא קושי. לעומת זאת, בשיר האלתרמני, כנרמז, מופיעים החומרים הללו בהקשרים לא טיפויסיים, צדדיים יותר, או אפילו מנוגדים במובן מסוים להקשרים הספרותיים המוסכמים שבתוכם מצפים להופעתם.

אופיינית מבחינה זאת הבחירה של אלתרמן ב"תחנת שדות", בחירה שהיא

6 למובנים המגוונים של "קונקרטי" ראה גודס 1993, פרל 1993. לדרך השימוש שלי במונח ראה להלן.

כמובן סימפטומטית לצירוף של טכנולוגיה וטבע, מודרני ורומנטי, תרבותי והיולי בשירתו בדרך כלל. לא בית נתיבות בעיר נמל אלא תחנה נידחת בלב הערבה, בתוך השדות. לא השתמעויות אורבניות, ולא התקשרות עם צורות תחבורה מודרניות בולטות של ציביליזציה אורבנית, אלא מקום צדדי המתמזג במרחב טבעי, הבלוע כביכול כל מה שעובר בו (ורק מעטים עוברים בו). לא הגות על מצב האדם בעולם מודרני שהחומרים הללו מייצגים אותו ישירות, אלא סיפור אהבה שאותם חומרים מייצגים אותו (אולי) בדרכים עקיפות שבעקיפות. גם החומרים עצמם נגזרים כביכול לעולמו של השיר דרך היבטים צדדיים, באמצעות פרטים סינקדוכיים ומטונימיים להם, ולרוב גם סימונם שלהם איננו ישיר: השלווה שבין רכבת בולטת לכאורה יותר מן הרכבת עצמה; לא הקטרים עצמם במרכז, אלא שריקתם כביכול; לא התחנה או הרציף אלא פסיעותיו של השומר, חרוק הבריח, ריח אופקים ועמעומי עשן. "מרחקים" ו"משק העשת" מסמנים כמטונימיות את הרכבת, ואילו ב"שמים הפורקים לאט את מטענם" וב"כסיה נשכחת" "על השולחן בצל חדר ההמתנה" אנו אמורים לזהות בתוך תיאור של נוף (שעת בוקר מוקדמת, טפטוף אטי של גשם כבד, ירח נוטה לשקוע בקצה האופק) אביזרים של מסע ושל תחנת רכבת (סבלים, אבדות של נוסעים). היסט זה של חומרים מן המרכז לשוליים מתגלה במפורש (עובר תמטיזציה) בתיאור הקרונית ש"עם ליל הַטוֹהָ, / אל מסילה טלולת אוזב וחלודה". דרך ייצוג זו גם היא מקשה על בניית המציאות השירית. הטלת משקל משמעותי מרכזי על פרטים צדדיים, בניית פרספקטיבה ייחודית של ההתבוננות באותה מציאות ובאותם פרטים, הזרת הגומלין של המכני והטבעי, של המרחבי והאינטימי, ההיעדר של כותרות מפורשות — כל אלה יוצרים תחושה של מציאות ייחודית, חד־פעמית, בלתי חוזרת ובלתי טיפוסית. לא די בזיהויה על פי תוויות מוכרות; יש צורך לממש אותה כאילו נבראה לראשונה כאן בשיר (וראו להלן).

כשאנו עוברים מ"חומרי המציאות" בשירים אל הפונקציות שלהם ואל האופנים שבהם מוענקת להם בטקסטים משמעויות מופשטות או כלליות יותר, מתחוררים הברלים נוספים, גם הפעם כמובן על יסוד המשותף להם. שתי קבוצות הטקסטים מנצלות את החומרים שאנו דנים בהם לתכליות סמליות. שהרי לא תיאור אביזרי התחבורה המודרניים הוא עיקר עניינו של שלונסקי, ואין עיצוב נופה של תחנת שדות עיקר עניינו של אלתרמן. אלו ואלו משמשים כאן כלים לייצוג של משמעויות אנושיות, רגשיות והגותיות. והנה, בשירים של שלונסקי המשמעויות הללו כלליות מאוד. הן נוגעות ב"מצבו של האדם"

באשר הוא אדם בעולם ככלל ובעולם המודרני בפרט, והן קשורות קשר ישיר במשמעות העיקרית של חופים, תחנות, נמלים ובתי נתיבות כמקומות מעבר, כשהיות ארעיות בדרך, ושל רכבת ואנייה כאמצעי תחבורה בין שאר אמצעי תחבורה מודרניים שכמותן. המסע כמסע החיים בדרך אל המוות, התחנות כמקומות שבהם נחשף גורלו של האדם כנדון לניתוק ממולדתו הממשית או הרגשית; מקומות שבהם נחשף אופיו הזמני, המנוכר, החולף של הקיום האנושי. ביתר ייחוד מנוצלים כאן אספקטים של טעויות בלוח זמנים שהן סימפטומטיות לסיטואציה של הנסיעה והנדודים, לעיצוב החיים בסימן של ארעיות, חוסר ביטחון ובית, כמסע המוחמץ מראש או בדיעבד. גם הרגשות שהסמלים הללו אמורים לעורר (בהתאמה למשמעויות הללו) הם רגשות חד-משמעיים: אימת מוות, געגועים לבית ולמשפחה הרחוקים, רחמים, בכי, יגון, ניכור, קריאה לשותפות הגורל של המשורר עם קוראיו, וכמובן מיוזגים שונים של אלו ואלו. המשמעויות הכלליות הללו והרגשות הנלווים אליהן משתמעים מן הסמלים באופן תואם, ישיר, ובלא קושי, כתגובות מוכנות למדי של הקורא ("אם אפתח אי דלת/ יקביל פני השלד שחֶכָה לי משכבר", "רק שם על יד השער/ האלוהים מקשיב באלם ומכאוב/ להד רגליים שהפסיעו את הצער/מחוף אל תחנה מתחנה אל חוף").

המשמעויות והרגשות הללו מוקנים לפרטים ולסיטואציות המפורשות או המרומזות בדרכים לשוניות שונות: תיאורים ישירים או מטפוריים של אותם פרטים או סיטואציות, דימויים ומטפורות של זיהוי המאפיינים אותם באופן בוטה למדי, ועוד. כל הדרכים הלשוניות הללו נשענות על נוכחות ה"אני" בתוך השיר, על קישורים ישירים מזה ועל מבנה ברור (אפילו "שקוף") של השיר מזה. ביסודם של השירים תבנית בסיסית של מעין יומן מסע: הדובר מתאר את ה"נופים" שהוא עובר בהם ומדווח על התרשמויותיו. באמצעות מְתָאָרִים (אטריבוטים) כמו בכי, יללה, אופל, שלד, מזימות, גרדום, עיניים נלוזות, חזות מיוגנה, קטר בוכה בקול ודומים להם הוא "מתרגם" את פרטי המציאות הממשיים (קולות הקטר, רעש הפסים, אפלת הלילה, מראה הנודדים, זרקורי הנמל ועוד) להפשטות רגשיות, "מדביק" אותם לתיאורים הראליים שלו כדי להעניק להם איכויות אנושיות. בשירים מעוצבים הקשרים כפולים-סימטריים: מציאות מוחשית וחושית מזה, ומערכת התרשמויות רגשיות המתלכדת גם להכללות קיומיות-סוציולוגיות מזה. ניתוח של הצירופים הישירים והמטפוריים, החושיים והמופשטים הללו ושל דרכי הצטרפותם אביא בהמשך. כאן רק אציין שגם כאשר הזיקות בין אלה לאלה אינן נקלטות באופן מדי או נראות מורכבות

משהו, הן מתפענחות בקריאה נוספת בקלות יחסית, ותפקידיהן בשיר מתבררים כסופו של דבר במדויק. גם המבנה הכולל של השיר — בעיקר כשמדובר על היחסים שבין משמעויותיו הכלליות לפרטים המוחשיים — הוא בהיר ומבהיר. הסלקציה של הפרטים ושל ההתרשמויות, וכן של ההכללות התואמות להם, היא חד-צדדית וחד-ערכית למדי, כמו היו אלה מובנים מאליהם. האפשרות שנסיעה ברכבת או ירידה בנמל עשויות להיות חוויה מסעירה והנכד יכול לשמש גם שער לעולם גדול ומופלא (למשל) איננה עולה כלל בשירים הללו.

גם בשיר של אלתרמן, כמו שכבר ציינתי, אין פרטי הסיטואציה המעוצבת (או הסיטואציות המעוצבות) תכלית לעצמם, אלא הם כלים לייצוגן של משמעויות אנושיות. אבל גם משמעויות אלו שונות במהותן מאלו העולות בשירי שלונסקי הנידונים כאן, וגם זיקתן אל היסודות המוחשיים-ראליים שבשיר, וכן דרך הפקתן, שונה. השוני הכפול הזה תורם גם הוא לאופי הכללי השונה של השיר האלתרמני כשיר דידיקטי פחות, קונקרטי יותר ומאופק יותר. המשמעויות העולות כאן כלליות הרבה פחות מאלה העולות משירי שלונסקי, והרגשות הקשורים אליהן ייחודיים הרבה יותר (אישיים פרטיים; קשורים מעצם טיבם ביוצא דופן, במפתיע, ולא בכללי וכידוע מראש). משמעויות אלה מתייחסות מצד אחד לתחום הזיקה שבין הטבע (המרחב הקוסמי) ובין החיים האזרחיים, הנתפסים כמוגבלים ופרובינציאליים (אמנם באופן עקיף וחמקמק ביותר), ומצד אחר לתחום הזיקה שבין כוחותיו העצומים של הארוס ובין האישה הממשית המעוררת כוחות אלה בלי דעת ובלי שתהיה מסוגלת בהווייתה המוגבלת להכין אותם, להיענות להם ולעמוד בתביעות שהם מציגים לה, אף שהיא עצמה מגלמת אותם. ובאופן כולל יותר, משמעויותיו של השיר אמורות להתגלות בתחום האנלוגיות, שאינן מפורשות ואינן קלות להפקה, שבין שני התחומים, ובין שתי קשתות המתח שהם מייצגים. משמעויות אלו, כנרמז, קשות לניסוח, והמבקש אחריהן ישוב וינוע בתוך התחומים, ישוב ויעקוב אחרי המתחים שבתוכם, וספק אם יגיע לאיזון סופי ביניהם (פירוט יבוא בהמשך המאמר).

הזיקה של המשמעויות הללו ליסודות המוחשיים הכמו-מציאותיים ב"תחנת שדות" מורכבת יותר, ודרכי הפקתן מעוררות לאין שיעור מאלה המאפיינות את שלונסקי של "בית נתיבות". תופעה בולטת היא שאלתרמן אינו מנצל את התכונות המגדירות העיקריות של החומרים הללו (אמצעי תחבורה ודרך של תחבורה), אלא משתמש בתכונות משניות שלהם. גם אין הוא מעצב תחומים שונים של הרצף, הרכבת והתחנה למשל, כשלבים של אותו עניין או כמייצגים של אותו עניין, אלא בונה אותם כמהויות סותרות וכסמלים סותרים. לא

הנסיעה ולא השהות הארעית מרכזיות כאן, אלא דווקא תכונות בלתי צפויות כמו המפגש בין המרחקים לבין השלווה המקומית וכמו ההתנגשות בין הנכר (כאן מלא עצמה וקסם) לבין הבית (תחנה שלווה), כאשר יסודות ניגודיים מכל קוטב מאפיינים גם את משנהו — תנועת המרחקים נשברת בשלוות המרחב, ובשקט הביתי חבויים איום, חנק ומוות. בפתח הדברים רמזתי על כך שפרטי המציאות המיוצגים על ידי שלונסקי נתפסים כקונקרטיים פחות מאלה הנבנים על פי השיר של אלתרמן, ורמזתי שהסיבה לכך היא בטיפוסיות ובסטראוטיפיות הברורה של אותם פרטים ושל דרך עיצובם. גם סוג המשמעות המיוחס לאותם פרטים וגם דרכי קישורה אליהם, בהם דיברתי כאן, אחראים על התוצאה הזאת. אופייה הכללי של הסימבוליקה השלונסקאית והפקתה הישירה, הבהירה, ואפילו פה ושם המוכנה מראש, אינם מעודדים התבוננות חוזרת, בדיקה מחודשת או חקירה מחודשת של אותם פרטים, אפילו כאשר יש ביניהם (כמו תיאור אור הפנסים והירח ב"בית נתיבות") פרטים הראויים לכאורה להתבוננות מדוקדקת ולמימוש מורכב. כל אלה עושים את השיר לבעל מסר ברור מזה (שיש לו גם אופי דידקטי) ולדל יחסית מבחינה פואטית מזה. היפוכם של דברים — ב"תחנת שדות". נפנה עתה לשירים עצמם.

שלונסקי: "קרית נמל"

שירי הרכבת של שלונסקי באבני בהו מסמנים שלב ביניים בתוך מסע מארץ ישראל (נמל יפו) ל"מטרופוליס" (פריז). "קרית נמל" היא כנראה טרייסט (וראו שלונסקי תשל"ב, עמ' 15), ו"בית נתיבות" היא תחנת הרכבת המרכזית שממנה יוצא המסע אל אותה מטרופוליס שלמעלה ממחציתו של הספר — "אבני בהו * כרכיאל" — מספרת על שיטוטי המשורר ברחובותיה ומעצבת את הווייתה על פי דרך קליטתו. כמו שנראה בהמשך, נמל, תחנת רכבת, מסע — מופיעים בשירים אלה כבבואות לתלישותו וניכורו של האדם בעידן המודרני. זה הנווד ממקום למקום ומעיר לעיר ובתוך העיר. אבל המגלמת השלמה ביותר של מצב האדם (כולל ההיבטים שנוכרו) באבני בהו היא דווקא העיר, זו האמורה לכאורה להיות יעד המסע שלו, ביתו המיועד. השיר "קרית נמל" לא רק ממחיש את הוויית ה"חופים" וה"נמל" שרק נרמזת בקיצור ב"בית נתיבות" וב"מסע" הבאים אחריו, אלא גם מקשר אותה לעולמה האכזרי והמנוכר של העיר, זה שישמש כאמור נושא מרכזי בהמשך הספר. עיר הנמל משמשת כאן רקע מקיף וטיפוסי לנמל ולתחנת הרכבת, כמוצא וכיעד למסע — רקע מקביל-מנוגד לטבע (ערבה, שדות) ולבית הממלאים תפקיד זה במשלוש השירים של אלתרמן.

המשורר מגיע אל עיר הנמל כאל סיוט ידוע מראש. אם יפתח "דלת" כלשהי (ינסה לחדור אל הווייתה של העיר, שאמורה להיות בית, אבל ידוע מראש שהיא היפוכו) "יקביל פניו השלד" שחיכה לו משכבר. שלד, כלומר המהות המעורטלת של הדברים, זו שחייבים להסתיר, המוות, האימה, התהום (וראו הביטוי השגור "שלד בארון"). החשש מכל אלה, המתאמת אכן בסיום השיר שהוא גם סיכומו, איננו אלא הניסוח התמציתי-מהותי של תיאור עיר הנמל לפרטיו וכלליו. המשורר אכן איננו מוצא בעיר דבר אחר ממה שציפה למצוא. מכאן ואילך נמנים בשיר היבטים טיפוסיים (שליליים) של עיר נמל תעשייתית-מודרנית, עיר מעבר למהגרים, לפליטים ולמבריחים, שפועלים בה כמוכן גם שוטרים ומוכסים. לפרטים הטיפוסיים האלה מצרף המשורר, באמצעות אוגדים פיגורטיביים שונים, קלים בדרך כלל לזיהוי (דימויים, אפיתטים מטפוריים, פרסוניפיקציות, זיאוגמות וכו'), חומרים אנושיים ריגושיים, מלודרמטיים, לרוב שליליים, לצורך מה שנתפס כייצוג התרשמיות של אדם המגיע אל העיר ומהלך בה מבוקר עד ערב, התרשמות שאמורה לשמש בסיס למשמעויות האנושיות הכלליות שהקורא נדרש לייחס לה. באופן זה, על יסוד מבחר החומרים שנכנס לשיר ודרכי ארגונם בטקסט, הופכת "קרית נמל" סמל לאותם מאפיינים של המצב האנושי שהמשורר מבקש לראות בה מלכתחילה.

עיר נמל מאופיינת באמצעות הקולות שהיא חדורה בהם: צפירות של אניות, ככי של אנשים המצטרפים בזיאוגמה (מטפורית) אחת ועושים את העיר ל"מיוללת"; הד אלפי רגליים של מהגרים העוברים "מחוף אל תחנה מתחנה אל חוף" ומצפים בחדרה ליד שערי המעבר, הד הממלא את העיר בצער אנושי, שאיש איננו מקשיב לו (רק "אלהים מקשיב באלם ומכאוב"). — ובאמצעות המראות האופייניים לה: הבתים המפוחמים מעשן ארוכות (של אניות, מחסנים ובתי חרושת) ומשורפות שבעבר, הסבלים האצים בעבודתם, מטלטלים צרורות ואנשים כגזל. גם כאן מדגישה הזיאוגמה עוד יותר מקודמתה שאין העיר מבחינה בין האנושי לבלתי אנושי; אדם כמוהו כחפץ גם על פי תיאורו כחלק מן ה"שלל" שהים והיבשה מתלקים ביניהם "כשני ליסטים". הבוקר הבא לעיר הוא עכור ואורו עקום ("ניגר בפזל") — עשן ארוכות ומשרפות מעיב עליו ומכסה חלקים ממנו. הזרקורים הנדלקים בנמל עם רדת החשכה פושטים על החלל "כאישוני בולשת" "בנוגה מזימות", אבל אינם מצליחים למנוע כנרמו את חלוקת השלל (סחורות גנובות או מוברחות, מהגרים ומתאבדים) בין שני הליסטים הגלובליים — הים והיבשת.

מן הסלקציה של פרטי התיאור ושל פרטי המשמעות האנושית ומצירופם

עולה המשמעות האנושית הכוללת של "עיר נמל": העיר היא אם חורגת (על רקע הניב הידוע "עיר ואם"), קרית שכול, המתייחסת לבני האדם העוברים בה כאל בנינים חורגים (לא בית אלא תחנת נדודים). עיר מטילה אימה, אשר בה בני אדם נשדדים או נחשדים. ביום עושים בה עסקים בלתי כשרים, ובלילה נרצחים בה התמימים. היא מתנכרת לרגש האנושי וממיתה אותו ("ולילה — ליל גרדם. מה יעשה הילד? / הדלת נפתחה. השלד לא חמל"ן"ילד" — רגש אנושי; המשורר כילד וכו'), ובסופו של דבר מוליך השיר את הקוראים אל הכללה רבתי (מוכנה מראש) — הגילוי, בשורת השלד, שכל עיר היא עיר נמל וכל אדם הוא מהגר.

פה ושם ניתן לדבר כאן על "הנמקה פנימית" הנשענת על פרטי הלשון המופעלים. כך, למשל, אם העיר מעושנת ממשרפות עבר ומיוללת, ניתן להבין את הציפייה להופעתו של "שלד" (חטאים נסתרים), או של המוות המהלך בה. או, דוגמה אחרת, אם השלד לא חמל על הילד, ניתן לקרוא לעיר "אם חורגת", וביתר חומרה גם "קרית שכול". בעיקר בנויה משמעות השיר — הצגת עיר הנמל כסמל למצב אנושי — על הזיקה שבין הפרטים הנבחרים או האפשריים מהווייתה הממשית של העיר ובין המשמעויות הריגושיות והקיומיות שהמשורר מעניק להם. המשורר הבוחר את הפרטים משני התחומים ומצרף אותם לפי דרכו הוא האחראי למשמעויות הכוללות של "עיר נמל" כמו לאלו המיוחסות לפרטי הממשות הנבחרים. הדוגמאות הבולטות הן "השלד שחכה לי משכבר" (לא יפהיית הנמל, לא ספינות המפליגות למרחקים אקסוטיים ומוליכים להרפתקאות נועזות); האלוהים המקשיב רק שם (לאדם שאינו מהגר אין אלוהים מקשיב? או אם כל אדם בחזקת מהגר הוא, למה "רק שם"?); הרגליים מפסיעות את הצער (מדוע לא את שמחת החיים?). תיאור לילה של העיר כ"ליל גרדום" ואותה עצמה כ"קרית השכול". כביכול אין "קרית נמל" עיר הקיימת כשלעצמה, עיר שיש בה (למשל) גם ילדים משחקים בכיכרות של דשא. היא לא תוכל להיות כאן חוף מבטחים, אף לא פתח לארץ חדשה ולחיים חדשים, אלא גילום, אחד מרבים, לאומללותו של האדם המהגר, לחיים אנושיים כמצב מעבר. ובאופן כללי יותר כמו אומר המשורר: עיר נמל מסמלת בשבילי מה שהיא מסמלת; ואני ממחיש זאת באמצעות בחירת הפרטים, התארים והמטפורות. אם אתם הולכים בעקבותיי (או בעקבות ההפשטה המודרניסטית שאני מציע לכם) ומפעילים את המוסכמות המתאימות, תאמינו לי. זאת ועוד, אילו השיר היה מוצג רק כגילום של נפש סוערת וקודרת של משורר שראייתו בעולם מעידה על עולמו האישי הפרטי, לא היה אולי מקום לביקורת הנרמזת

בפרטי הסעיף הזה, אבל יש לזכור שהשיר מציג ראייה המתיימרת להיות ראיית עולם כמו שהוא, ויש לראות בו פרק מתוך מסכת שלמה שזה עניינה.

שלונסקי: "בית נתיבות"⁷

השיר בנוי חמישה בתים שכל אחד מהם נחלק לשניים. שתי השורות הראשונות שבכל בית מעצבות סיטואציה או מרמזות עליה. שתי השורות החותמות כל אחד מארבעת הבתים הראשונים מעמידות איזו הכללה או לקח המנוסחים כשאלה רטורית ומתייחסים לאותן סיטואציות. בבית החמישי המסיים משיבות שתי השורות האחרונות (בעקיפין אבל כבהירות) על השאלות הללו, שעד כאן התשובה להן רק משתמעת. אם נניח לרגע לשאלות הרטוריות שבארבעת הבתים הראשונים ולתשובה עליהן בבית החמישי, וננסה לממש את הסיטואציה אשר בה או ביחס אליה נשמע הדיבור השירי נמצא שהמשורר, המפתה את הקורא לבצע את המימוש הזה, אינו מניח לו לבנות על פי השיר סיטואציה ברורה אחת; מסגרת הדיבור השירי, אם מנסים לממש אותה כפשוטה, נשאת עמומה (כדברי קריץ 1984, עמ' 113–114). מעקב אחרי ניסיון המימוש הזה, כמו אחרי כישלוננו, מרכזי לקליטת האינפורמציה האסתטית של השיר. להלן אציג את עיקריו (ראו על פרטי השיר צור 1985).

שורות הפתיחה מעלות תמונה של בית נתיבות (תחנת רכבת גדולה) שהאור מציף אותו כנראה לריק (התחנה ריקה, הרכבת כבר נסעה, רק הדובר ואולי אחיו לצרה שאיחר כמוהו, נותרו בה). גם הדימוי הפותח מעיד שהאור מאיר לשווא. על הפנסים נאמר אמנם שהם מוזגים "כלתוך גביע את יין אורם", אבל הואיל ואין שום דמיון בין גביע לרציף (אמנם, לו היה מנסח "מתוך גביע" אפשר היה אולי לדמות את הפנסים לגביע הפוך, ציור שאולי נרמז כאן), ואין למצוא בעולמו של השיר שום סיבה לשמחה, או לשיכרון כלשהו, נוח לפרק את כ"ף הדמיון ככ"ף של "כאילו", המורה שהדמיון בין הדברים המושוים (כאן, קרינת הפנסים ומזיגת היין) הוא דמיון רק לכאורה.⁸ האור הייני נשפך אל הרציף הריק כאילו היה הרציף גביע. מכיוון שאין הוא גביע, ואין מי "ישתה" את היין (ישתמש באור, ייהנה ממנו), האור מיותר, מבוזבז, גרוטסקי. באופן כזה בדיוק נִפְרָשׁ בהמשך את דימוי הירח ל"שד הזולף את חלבו" בשורות

7 וראו על השיר קריץ 1984, עמ' 113–114; צור 1985.
8 על שימוש כזה בכף הדמיון אצל ביאליק ראו סדן ת"ש.

13-14, וההקבלה בין הפירושים תחזק את התקפות של שניהם. על עזיבתה של הרכבת ועל ריקנותו של הרציף מעידה גם הסיטואציה המרומזת בתוך השאלה הרטורית (3-4), לפיה הדובר מגיע אל החוף "בעת העוגן כבר מורם", אם אנו תופסים אותה כניסוח של אנלוגיה, כדימוי בעלמא. אבל אם נתפוס אותה כפשוטה שוב אין אנו עם הדובר על מרצפות של בית נתיבות, אלא על רציף בנמל, שהאנייה שבה רצה הדובר לנסוע, זה עתה הפליגה ממנו. השורות הבאות (בית שני) מצרפות את שתי האפשרויות בסימן של ריבוי, "חופים ותחנות", ובסימן של מאפיינים משותפים: קולות ריצה (מן הסתם של אלה הממהרים להגיע לרכבת או לעלות על אנייה), יללות סירנה (קולו של צופר האנייה או של צופרי הנמל, המזכירים בהקשר זה גם שריקת קטר, וראו השיר "קרית נמל" לעיל) ואור ממוקד של פנסי קטרים או זרקורי נמל הנתפסים כאורות מטעים או מאיימים (וראו כנ"ל) — כעיניים נלוזות; או, בהיפוך אפשרי, העיניים הנלוזות של מפקחים, בודקי מכס ומבקרי כרטיסים, הם, באירוניה, האורים היחידים בחשכה (על פי שני הפירושים, בהיפוך המובן המקובל של ניב כמו "אור בחשכה").

תיאור הנוסעים בבית השלישי — ספק אלה הממתנים לרכבת בתחנה (בניגוד לתיאור הרציף הריק בבית הראשון), ספק אלה היושבים בקרון הרכבת — משנה שוב את המסגרת הסיטואציונית או מכוון להציגו כתיאור כללי וטיפוסי, בבחינת "אנשים נוסעים נראים כך תמיד". הניסוח "ראשים — אורות כבויים, סביב לאות וְרָדָם" מורה על כך שהנוסעים מורידים את ראשיהם מעייפות ומעצבות (את עיניהם, המכוננות כאן אורות, אין רואים), או אולי הם רק עוצמים אותן, או, גם אם עיניהם פקוחות, הן פקוחות למחצה וחסרות הבעה, "כבויות". האווירה הכללית של לאות ושל תרדמה. הדובר עצמו מכליל — "כה רחומה דמותם של עייפים מנדוד".

בהמשך (בית רביעי) מתחזקת ההנחה שהדובר נמצא בתוך הרכבת, אבל עיניו, שפנו קודם אל שכניו לקרון, מוסכות עתה אל המראה הסיוטי של הנוף הלילי. הסתירה שבין "ירח מת תלוי על בלי-מה" (ירח איננו בדרך כלל "חי" במיוחד, אבל מתקשרות אליו אסוציאציות של רגשות אנושיים המעניקות לו כביכול מידה של חיות, ואילו כאן הוא נתפס כאבן התלויה באוויר או כגולגולת מת) ובין תיאורו כ"שד לבן זולף את חלבו" אינה עשויה להתיישב לפי פשוטה. אבל גם כאן, כמו שנאמר לעיל ביחס לייך הנמזג, ניתן ליישב את הסתירה שבדימוי אם נתפוס את כ"ף הדמיון ככ"ף של "כאילו". הירח נראה כאילו היה שד לבן, באמת כמוהו כגולגולת מת, ואורו המסויט כמוהו כחלב הנשפך

לריק על פני "אימת השדות". מראית העין החיובית מכסה על האימה. האפקט הגרוטסקי כפול ומכופל.

הבית החמישי חותם ומסכם: למרות שהרכבת דוהרת היא תאחר להגיע ("ככלות הכל"), או לחלופין, משום שהיא דוהרת היא תגיע לפני המועד ("בטרם"). כך או כך את האסון היא לא תחמיץ. קולותיה המעוצבים כהשלכות אנושיות רגשיות של הנוסע ברכבת — הפסים גונחים מכובד, הקטר בוכה "כמנחש אסון" — מסגירים מתח וחרדה בפני הבלתי נמנע.

התמונות בשיר מוחשיות ובחלקן מפורטות, אבל הן אינן מתיישבות זו עם זו כחלקים של רצף סיפורי סביר. על מה שמניתי לעיל אפשר עוד להוסיף. למשל, כי לפי הבית הראשון איחר הדובר לרכבת, לפי הרביעי אולי בא בעצם מוקדם מדי, והרכבת היא שאיחרה. לפי הבית החמישי הוא בתוך הרכבת, אולי מחמיץ את התחנה הנכונה (קריץ, שם). לשון אחרת, אין מן הסתם אפשרות לקבוע בוודאות סיטואציית מסגרת אחת לכל השיר. אמנם ספק אם צריך או הכרחי לעשות כך. נוכל להניח שתמונת המוצא של השיר מיוצגת בשתי השורות הראשונות — הרגע שבו "נתפס" הדובר כשהוא מגיע באיחור לתחנת הרכבת — ושאר פרטי השיר רק עולים במחשבותיו, או שהם עולים בשיחה עם המאחר השני. אבל ספק אם ההנחה הזאת נחוצה (בוודאי איננה הכרחית), או שקבלתה תשנה במשהו את האפקט של השיר. באופן זה הדובר הוא מאלה "העייפים מנדוד", אדם מנוסה בתלאות ובצרות של מסעות. החמצת הרכבת והתחנה העזובה כלילה המואר מזכירות לו אירועים דומים שחוה בדרך חייו. המראה העגום של התחנה העזובה כלילה והחמצת הרכבת מזכירים לו רציף נמל ריק ואיחור לאינייה, אימה של נסיעה לילית ברכבת בין שדות ריקים, תחנות שהוחמצו, רכבות שאיחרו, אנשים מיואשים בהמתנה או בנסיעה ועוד ועוד. בין כך ובין כך נראה שהשיר כמו מניח זה על זה (במעין סופראימפוזיציה) שקפים של תמונות הקשורות לנסיעה ולנדודים, או מצרף אותם כמין קולאז' כדרכם של ציירים קוביסטיים או סוריאליסטיים. סירובו של המשורר לאפשר לקורא ליישב את התמונות השונות בסיטואציה אחת או, בסיפור דמוי מציאות אחיד, מכון ומעודד את הקורא ליישב אותן באופן אחר, על פי מכה משותף מופשט, כבכואות מטפוריות זו לזו וכמטונימיות של משמעות אחת, שאותה הן מכוונות אכן להעלות.

לפי מוסכמה עתיקת יומין, נמשלו חיי אדם לדרך, או להליכה בדרך. שלונסקי מוסיף עליה מוסכמה פחות כללית — חיי אדם כפרשת דרכים. שתי המוסכמות הללו ממומשות בשיר זה, כמו בשירים רבים של אבני בהו, בלבושם של

המסע המודרני ושל כלי התחבורה המודרניים ושל פרשות הדרכים האופייניות להם (אנייה בנמל, רכבת בתחנה רכבת על מסילת הברזל). בנבדל ממימושים קודמים או אחרים של המשל הזה אין בדרך שלפנינו אפילו קורטוב של נחת. אם עולים במהלכה רשמים הנראים לכאורה חיוביים, הם יסתברו בסופו של דבר כמדומים או ככוזבים. אור הדומה לייך, נשפך לריק, ומה שנראה כחלב זולף משד אינו אלא אור תעתועים העולה מגוף תאורה מת התלוי על בלימה. גם אורות אחרים שאמורים להאיר את האפלה, בין שהם מלאכותיים (פנסים, זרקורים) בין שהם רגשיים-אנושיים (עיני אדם), הם אורות נלוזים, מטעים, מרושעים ומתעים מן הדרך, או אורות כבויים מעייפות או מסבל. בני האדם הם חסרי שורש בעולם, עיפים מנדוד וראויים לכן לרחמים. ודרך חיהם שכולה כאב וייסורים תסתיים מן הסתם בכי רע.

סדרה של שאלות רטוריות, צמודות לפרטים ה"מקומיים" הללו, מוסיפה על המשמעויות שהעלינו מהם ומשבצת את אלה ואת אלו בהכללה רבתי, עליה מבוסס פירושו השלם של השיר. לפי השאלות, או, ליתר דיוק, לפי התשובות המשוערות להן, לא רק שלמסע החיים (או לחיים כמסע) "חזות מיוגנה", אלא בתור שכזה הוא תמיד גם מוחמץ, מאחר או מקדים — כמוהו כסוף שהקדים לבוא, או כהתחלה מאוחרת. זאת ועוד, השאלות הללו, מופנות אל נמען אלמוני, שהוא, כמו הקורא של בודלר, "אחיו" של המשורר, שותפו לגורל ולניסיון החיים שמחוץ לשיר (אין שום סימן בשיר המזהה את הנמען הזה כמרכיב קונקרטי של סיטואציה כלשהי בתוכו). פנייה אל שותף ממין זה לגורל, כשלעצמה בעלת אופי מכליל, מרחיבה את חלות המשמעויות של השיר אל מעבר לחייו הפרטיים של היחיד הדובר בו. ניסוחה כסדרה של שאלות רטוריות שהתשובה להן ברורה כמעט מאליה עושה אותן לסדרת קביעות שאין לערער עליהן וסופו של השיר חותם אותן באופן מפורש כמעט.

בזיקה לדובר, השאלות הן אכן שאלות רטוריות: הוא עצמו תמיד יגיע אל החוף (אל התכלית הנרצית) במאוחר, תמיד יראה את העולם ואת החיים כחזות של יגון, תמיד יידמה לו שאילו הקדים לבוא רק מעט, הכול היה שונה; תמיד עתו ("עֲתָךְ" עשוי להיתפס כ"מוֹתְךָ") מגיעה בלא עת, אחריתו מקדימה מן הצפוי, או החיים שביקש לחיות, מאחרים לבוא ("המסע אחר לבוא"). בבית האחרון, תתואר כרומז מעבר לחלון — בתוך הדהרה, בכי הקטר, תחושת האסון המתקרב — הכתובת המסכמת (שרישומה הגרפי אכן מזכיר מבנה של כתובות על קרונות רכבת המסמנות תחנת יציאה, מילת קישור ותחנת יעד) —

"בטרם / או / ככלות-הכל". כלומר לעולם לא בזמן, לעולם לא כשהדבר מתאים. תמיד לפני הזמן, או בכלות הזמן.

ובזיקה לנמען, כלומר לקורא? האם יכול הוא להתייחס לשאלות הללו כפשוטן? לענות עליהן תשובה משלו, שונה מזו שעונה לעצמו הדובר? כלום יכול הוא לומר לו, למשל: "לא! אני תמיד מגיע בזמן. לעתים אני רואה מראות משמחים. שום דבר לא היה משתנה אילו באתי קודם (הייתי מחכה מעט או הרבה; לו איחרתי הייתי מחכה לרכבת הבאה...)". עוד לא הגיע זמני (לסכול או למות), הזקנה טרם קפצה עליי. ובחיי כל דבר מתרחש בזמנו". נראה שלא בשיר הזה (ולא בשירי אבני בוחו בכלל). בהקשר שלפנינו תשובה מן הסוג הזה פירושה הפרה מוחלטת של החוזה הבסיסי שמציע כאן המשורר לקורא שלו. גם אם יהא פירושה, בזיקה לשירי הספר כולם, הבחנה בין תחושת העולם של המשורר (המקולל) ובין זו של האדם הנורמלי, גם אז מדובר בהפרה, אולי חלקית יותר, של אותו חוזה עצמו. חומרי השיר אינם מאפשרים אלא פירוש אחד. השאלות הן רטוריות לא רק במובנים הפורמליים שנוכרו, אלא גם במובן תמטי כולל. הן מזמינות להשיב עליהן את התשובות המוכנות מראש ולקבל אותן כבעלות תוקף כללי. כל בחירה אחרת פירושה דחיית השיר כשלעצמו. הדברים שאמרנו בסיומו של הדיון ב"קרית נמל" יפים גם כאן.

שלונסקי: "במסע"

עיצובם הסמלי של החיים כפרשת דרכים (עיר נמל, תחנת רכבת, ואביזריהן) בשירים "קרית נמל" ו"בית נתיבות" מסתיר במידה מסוימת את שימושן של המשורר (באותם שירים עצמם) בסמל ישן וידוע יותר — החיים כמהלך של דרך או כמסע. השיר "במסע" מחלץ את הסמל הזה מן ההסתור היחסי הזה ומבליט אותו, כדרכו של שלונסקי. בהיבטים השליליים והמתאכזרים שלו: המסע, כלומר, החיים, נתפס כאן כמסע של מתים או כמסע לקראת המוות (לא ברור אם "ארונות המתים" בשורה השנייה הם ארונות ריקים, שנועדו למתים, או שמא הם ארונות המכילים מתים), מסע של זרות, אימה ופחדים. השילוב של פרטי ציוריות חושיית וסוגסטיבית מאוד, בנוסח מודרניסטי, עם הכללות פרשניות וחיוויים מפורשים המייתרים כמעט ציוריות זו ומייצגים לכאורה משורר שאינו סומך על הבנת קוראיו, אלא רואה עצמו חייב לפרש אותה למענם בעצמו — שילוב זה, האופייני לשלונסקי, בולט כאן במיוחד. אבל נפנה תחילה לפרטים.

הציור הפותח את השיר, "תער הלילה גודע, גודע", עשוי להתפרש בשתי צורות: הלילה הוא תער (מטפורת זיהוי, או דימוי מקוצר [כמוהו כתער]) או הלילה מחזיק בתער. הירח (שצורתו צורת סהר) כמוהו כתער של הלילה (קישור של סמיכות). הציור שאחריו מדמה את קרונות המסע לארונות מתים (או מזהה אותם בתור שכאלה). הציור הראשון מתפרש כתיאור מקרוב, או מ"כפנים", של הקרונות הנעלמים בזה אחר זה לתוך החשכה המעובה ונראים כמתנתקים, כל אחד בתורו מן הרכבת, כאילו נחתכו על ידי החשכה או על ידי תער הירח המוחזק בידה. המקצב, ובמיוחד החזרה על "גודע", מחזק את האפקט. בהקשר זה דימוי קרונות הרכבת לארונות המתים — אנלוגיה צורנית שקופה — אף הוא יעיל מבחינה חזותית. שתי השורות שבפתח הבית השני "מתרגמות" את נשיפות הקיטור של הרכבת ואת יללות הקטר לצלילים של תפילת אשכבה או של שיר ערש מקברי, והאוושה הזוחלת מן היער (אולי אין כאן יער ממש, אלא סימון מטפורי של לילה) תורמת תרומה נוספת לאווירת האימה. לכל אלה נוסף צליל האכזב של ה"אביון מאלג'יר" הנשמע לדובר כצליל של הספד, ודימוי נסיעתה של הרכבת (גם כאן מסייע המקצב להמחשתה) ל"ימים-לא-יהיו-עוד לילות-בל-ישובו / ככתובת על מת במסגרת שחורה" (דימוי ברמת הפשטה גבוהה).

לכל הציורים הללו, ההולכים ומתרבים לאורך השיר, שבים וחוזרים על עצמם ומגוונים את עצמם, כמו היה השיר הפגנת יכולת פיגורטיבית של התאמות מסוג מסוים, או תרגיל הפחדה מוצלח, מצרף המשורר הכללות מסכמות: "גם פה גם היום אחרי היא עוקבת/ הדמות האויבת של נכר איום, / תמיד כי תמיד לי נדמית הרכבת / כרצח באמצע היום", וכן "ולילה בתער ירח נשחט" (המשורר כמו חושש שהקורא לא יצליח לפענח את השורה הראשונה של השיר, ומספק לו "קביים" סמוך לזו האחרונה). זאת ועוד, לאורך השיר מפזר שלונסקי היתממות ו/או היפרבולות רגשיות. אין די לו בעיצוב הקיצוני והחד-משמעי של אימה, ניכור ופחד מוות, והוא חש הכרח ל"חזק" אותם על ידי אזכור היפוכיהם הנעדרים (הבית, האם, האחות והאשה שבמרחקים) וכי ימצא קורא שיאמין לו באומרו: "אינני יודע, אינני יודע / מדוע זכרתי היום את ביתי?" ולמי נחוצה ההטעמה ש"מעולם מעולם כמו היום לא יקרו לי / דמות אם / ואחות ואשה". על רקע תיאורו של מסע הרכבת, האם כאמת צריך להביא ברוחב כזה את חרדת הדובר — "אני לא אראנה אני לא אראנה / אשתי היקרה / האחת?" (ושימו לב לחזרה הכפולה בכל הדוגמאות הללו) — כלום איננה מוכנת מאליה?!

אלתרמן: "תחנת שדות"

שלושת השירים שהבאתי מאבני בהו הם חלק ממחזור, והם מופיעים בו בסדר הגיוני, בזה אחר זה, כחוליות ברצף סיפורי (מסע). שירים אלה, העומדים במידה רבה ברשות עצמם, משלימים זה את זה גם מבחינה תמטית ומחזקים בצירופם גם את המסקנות הפואטיות שניתן להסיק מכל אחד מהם לחוד. לעומת זאת שלושת השירים של "תחנת שדות" הם פרקים בשיר אחד, תלויים זה בזה ומתפענחים ביחסם זה לזה ובזיקה לשיר השלם. מצד אחר — והדבר בולט יותר דווקא משום שהם חלקים של שיר אחד — הם הטרוגוניים למדי בכלליהם ובפרטיהם, וגם הקשרים שבין אלה ואלה מורכבים ואפילו בעייתיים (ספק אם הבעייתיות הזאת נפתרת עד הסוף גם לאחר אינטרפרטציה של השיר).⁹ השיר הפותח (א) מעצב תמונה של תחנת רכבת בלב הערבה, ואת הפעם האחת ביממה שבה הרכבת פוקדת אותה. התמונה נמסרת מנקודת הסתכלות פנימית, שבתוך הנוף (אמנם זווית הראייה היא של גוף שלישי, בלתי מזוהה). במרכז השיר השני (ב) דמות של אישה נחשקת, לכאורה פטלית וחסרת רחמים, שהמשורר, בגוף ראשון, מבקש לשווא את חסדיה. בשיר השלישי (ג) מתנחשת בשני הכתים הראשונים סיטואציה לא ברורה של אבדן, המיוצגת בדרכי עקיפין באמצעות סדרה של עיצובים פיגורטיביים (שעה של בוקר מוקדם, "שעת זאבים", גשם מטפטף לאט, גוף בקיפאון של מוות, קרונית רכבת שנתקעה במסילה ללא מוצא). בבית השלישי של השיר מסביר ומסכם אולי משפט בגוף שני את ההתנסות המיוצגת בשלושת השירים, מעודד לתפוס אותה כמאחדת את שלושתם, גם אם אינו מזהה אותה לדיוקה.

האם השירים מייצגים שלוש חוליות בסיפור? אולי. הנה קווים משוערים שניתן לשחזר על פיהם סיפור כזה: בשיר הראשון מדובר ב"לילה על הסף", כחדירת הרכבת למרחב הערבה, בעצירתה המשוערת ליד התחנה שבאותו מרחב ובהסתלקותה ממנו. "ושוב שוקט הכל"; "שומר התחנה את לילותיו מריח" וכו', נאמר בבית האחרון בשיר. השיר השני מתחיל ב"המרחקים נסעו, עבר משק העשת", ונראה שניסיונו של המשורר להתקרב לאישה המתגוררת מן הסתם בסמוך לתחנה או בתחנה עצמה — "קבלי את זה השיר, אשר הִרְג

9 וראה בלבן תשמ"ב, בעיקר עמ' 91-98. אחדים מפרטי דבריו מקובלים עלי, אחרים לא, ואין זה המקום לדון באלה ובאלה. לדברים על המצלול של [בית אחד ב]שיר א ראה הרושובסקי 1968. על הפואטיקה הגלומה בשיר (על פי בית אחד משיר ג) ראו תיאורו העוין אבל המעניין של נתן זך (תשכ"ז; ועוד על כך להלן).

אליך" — מתרחש בלילה. השיר השלישי מתאר שעה מוקדמת של בוקר, תחושה של מוות, מבוי סתום, אולי באותה תחנה עצמה. משתמע שהמשורר, שנדחה על ידי האישה האהובה, עזב את ביתה והוא ממתין לרכבת הבאה, המום ומושפל. אבל הרעיון שבבסיסו של השיר סיפור רומנטי (רוסי?!) על גבר שנסע לביקור לילי גורלי כדי להציע אהבה לאישה הגרה ביישוב כפרי מרוחק שתחנת הרכבת צמודה אליו, וחזר משם אֵלָּל וחפוי ראש, הוא רעיון "מרחף" בשיר. הוא מבוסס על סגירה בלתי מבוססת של פערים (שבין שלושת השירים) ועל ניסוחים פיגורטיביים דו-משמעיים: מאין, למשל, יודע הדובר את המידע שנמסר בבית הראשון אם הוא מגיע לפנות ערב וחוזר למחרת בבוקר השכם (או שמא אין זה ביקורו הראשון במקום)? זאת ועוד, אמנם כתוב "לילך כבד מזעם, מתשוקות ודשן", אבל ספק אם ניתן להסיק מזה שאכן היה ביקור ושמדובר בלילה מסוים. השיר השלישי משתמש ברכיבים שעשויים לבנות סיטואציה מן הסוג שתוארתי, אבל אותם רכיבים עצמם עשויים להצטרף גם לתיאור מטפורי של מצב רוח, או למסירה של הרהורים. כשם שאין לנו סיבה להתייחס לתיאור הבוקר בבית הראשון של שיר זה ("זו עת הדומיות המרעילה עד שחר") כאילו היה תיאור כפשוטו, כך אין לנו סיבה לעשות כן ביחס לתיאור בבית השני שלו ("זו דומית הגוף אשר שכב מתוח / ועל פניו שחרית החליקה בידה"). רק לאחר פירוש מדוקדק של פרטי "תחנת שדות", עשוי לעלות הרעיון שיכול להיות לשיר בסיס סיפורי "פשוט" כזה (לעלות, ואולי גם להיתמך בידע ביוגרפי ובהקבלות לשירים אחרים ככוכבים בחוץ).¹⁰ אבל גם אם נניח שניתן לממש על פי השירים תבניות סיפוריות, חשיבותן לאינטרפרטציה של השיר מוגבלת למדי. התבניות המכריעות כאן הן ללא ספק תבניות אנלוגיות. שלושת השירים של "תחנת שדות" כמוהם כחלקים של טריפטיכון — לוח מצויר הבנוי משלוש תמונות נפרדות המתקשרות זו לזו, גם ואולי כשלבים במהלך אחד, אבל בעיקר על ידי הקבלות חזותיות ביניהן, גם הקבלות של טקסטורה (גוונים, תבניות מקומיות) אבל במיוחד הקבלות גלובליות בין שלמויות. לענייננו מדובר מצד אחד ב"רשתות מילוליות", ומצד שני, ביחסים מטפוריים-סמליים כוללים בין השירים, או ליתר דיוק בין

10 סביר לזהות בשיר, מעבר לטרנספורמציות ולסובלימציות, גם הדים לביקוריו של אלתרמן הצעיר אצל צעירה שהיו לה קשרים רומנטיים אתה בדגניה א' שנה-שנתיים לפני שהחל בחיבור כוכבים בחוץ. אם נסע אליה ברכבת העמק, עשויה התחנה הנידחת לסמן את תחנת צמח (וראו דורמן, 1991 על פי הערך עופר [שושנין עבריה]). פרשת היחסים בין אלתרמן לעבריה עופר נידונה בחיבורים שונים של מירון. להקבלות לשירים אחרים מן הספר, ראו להלן הערה 17.

"אירועים" מרכזיים שניתן לשחזר מתוכם. לסוג הראשון ניתן למשל לשייך את הזיקה שבין "לצעד העצים הערבה אורבת" (1א) ובין "תמיד, תמיד ארכו לתקף אותך לפתע" (11ג) או בין "שלוות אין קץ שבין רכבת לרכבת וכו' (3א) ובין "זו עת הדומיות המרעילה עד שחר" וכו' (1ב) או שבין "ספסלים בטל" (4א) ובין "מסילה טלולת אזוב וחלודה" (8ג) או זו שבין "כריח אפקים ועמעומי עשן" (12א) ובין "ריח העולם העז והקירר" (10ג) או בין כל המונחים הקשורים לרכבת ולתחנה המפוזרים בשלושת השירים, מונחים שכבר ספרנו אותם לעיל. אמנם ספק אם ה"רשת" המילולית הזאת עשויה ליישב את הקשיים בהבנת השיר, אבל בהיותה מצביעה עליהם היא במידה מסוימת גם מורה על כיוונים של התמודדות עם.

האינטרפרטציה של "תחנת שדות" תלויה אכן בזיהוי הקבלות גלובליות בין השירים או בין אירועים שניתן לשחזר מתוכם, הקבלות הקובעות, כמתואר לעיל, "יחסים מטפוריים-סמליים" ביניהם. הקבלות אלה, המתבססות גם על התבנית הסיפורית המשוערת וגם על הרשת המילולית שהזכרתי, אינן הקבלות סימטריות וקלות לניסוח, פירוט מסוים של המתרחש בשירים עצמם, הכרחי להבנתן. אבל אסמן תחילה בקיצור את המרכזית שביניהן, זו שכל האחרות מתגלגלות מתוכה או מתקשרות אליה. היא ההקבלה בין שני האירועים הבולטים שבשיר — מפגש הרכבת עם המרחב (שיר א) ומפגש המשורר עם אהובתו (שיר ב) המסתיים באסון רגשי (שיר ג). שני האירועים אינם לכאורה שווי מעמד; הראשון נתפס כמטפורי לאחרון. הקבלה זו המשתמעת מהשוואה בין פרטי השיר וכלליו, עולה גם מן הסיכום המרומז-מפורש בבית האחרון של השיר השלישי. בבית זה מתואר מפגש בלתי צפוי בין המשורר לבין העולם. הכוחות האדירים של היקום שארכו לו תמיד, אומר הדובר, הפעם בגוף שני, תקפו אותו במקום הפחות צפוי, בתחנה נידחת, והכו אותו שם מכה אנושה. דבריו אלה הולמים מבחינות מסוימות את המפגש בין הערבה והקטר בתחנת השדות, אבל נתפסים גם כתיאור פיגורטיבי של המפגש שבין הדובר והאהובה המתאכזרת (כמתואר, כמו שנראה, בשיר השני). מן היחסים האנלוגיים או הסימבוליים הכלליים הללו עולות השתמעויות של אנלוגיות ספציפיות יותר. למשל: האהובה כמוה כתחנה נידחת, המשורר כמוהו כקטר; המפגש בין המשורר לאהובה כמפגש בין הקטר לתחנה. כמו שהקטר נבלע בכוחות המרחב הגדולים המתגלים כשהוא עובר בתחנה, כך האוהב מוכה על ידי עוצמות הארוס המופעלות בלי דעת על ידי האהובה בפגישתו עמה. זאת ועוד, בהקשר של "תחנת שדות", שיר שכולו ניסוחי עקיפין שמסומניהם הסופיים קשים

לזיהוי, נתפסים משפטי הבית האחרון, למרות עמימותם היחסית, כמשפטים מדריכים של סיכום. נדמה שאלתרמן, אמנם בזהירות ובמרומז, מכוון את הקורא שלו. עם זאת, הזיקות שבין "הכותרת הרטרופקטיבית" המכלילה שבסיום השיר ובין פרטיו והקשריו הספציפיים אינן ישירות ואינן מובנות מאליהן. אלו הן זיקות גומלין הצריכות עדיין פירוש, והן ייקבעו לדיוקן במבטים חוזרים אל הטקסט מראשיתו (אם יש כאן הד להכללות החוזרות ועושות את המרומז למפורש בשירי שלונסקי שדנו בהם, הרי הוא הד קלוש ביותר). בהתאם להנחות שצברנו עד כאן נשוב אפוא ונתבונן ביתר פירוט, אמנם לא בפירוט מלא, בשיר לחלקיו:

א. תמונת הפתיחה של הטריפטיכון שלנו היא לכאורה תמונת טבע — תחנת שדות בלב הערבה — הנבנית מצירופם של פרטים מוחשיים-ספציפיים, שלרובם אופי סינקדוכי. תמונת טבע זו מתוארת כפי שהיא נתפסת בזמן מוגבל ומתוחם, שעתיד כנרמז לחזור על עצמו מדי יום. הזמן הזה וכן ההתבוננות בנוף, מאורגנים סביב כניסתה ויציאתה של רכבת חד-יומית. רוב הפרטים המוחשיים בשיר אינם מצטרפים לתמונה באופן ישיר או תחת "כותרת" מפורשת, אלא נכנסים לתוכה בעקיפין, כמאפיינים של אווירה ושל תחושות. אנו מנחשים שהתחנה מוקפת עצים (או שעצים על ידה) ושהיא מבודדת, דרך משפט שעניינו מסירת תחושה של איום (מרחב הערבה מבקש כביכול לבלוע את התחנה הזעירה) מבינים שזמן רב עובר בין רכבת לרכבת על יסוד תיאור השקט שביניהן כ"שלוות אין קץ" (א3) והחזרה על "רק פעם" (א5-6). אנו עשויים להתרשם שספסלי התחנה מכוסים טל (עדות לכך שאין רבים משתמשים בהם), וכן שצומחים ליד התחנה "עצי אגס" (א4); אבל שני הפרטים הללו מופיעים בשיר כמאפייני השלווה הנזכרת, לא כפרטי תיאור ודאיים. הרכבת עצמה מאזכרת אף היא בזיקה לאותה שלווה, שלוות אין קץ ש"בין רכבת לרכבת", והיא מיוצגת בעיקר בדרכים מטונימיות — "שריקת הקטרים" (א8), "ריח אפקים ועמעומי עשן" (א12), נסיעת "מרחקים" ו"משק העשת" (ב1). הוא הדין בפרטים המופיעים בשירים ב ו-ג. זאת ועוד, לוח הזמנים של השיר הראשון איננו לגמרי ברור. מן הבית השני משתמע זמן של אור יום; מן הבית הראשון — זמן ערב ("לילה על הסף"). גם נקודת התצפית מעורבת — מצד אחד סיכום כל-יודע של מחזור יום ולילה שלם, מצד אחר ראייה מוגבלת של מי שיוord מן הרכבת, או של מי שממתין בתחנה לרכבת הבאה.

כמובן, העיצוב העקיף, אימפרסיוניסטי לכאורה, של תמונת הנוף אינו אלא צדו השני של מעמדה המטפורי ושל התכלית הסימבולית-אקספרסיבית שלה

ושל פרטיה. "תחנת שדות" הוא רק במידה מוגבלת שיר המייצג נוף. פרטי הנוף נתפסים כאן, קודם לכל דבר אחר, כמעצבים של אווירה טעונה ושל מתח נפשי (מצד אחר, כנרמז, הם גם מעוצבים על ידה והם גם מרכיביה). האווירה הממוקמת כביכול בנוף (בחורץ) ומתח הציפיות שבנפש (בפנים) הם שתי בכאות של אותו עניין עצמו, והם מתגלים בשיר בדרכים שונות למן השורה הראשונה (ראו התנעת הגומלין של הערבה ושל העצים). אבל במיוחד נוח להדגים אותם על פי התיאור רב הפנים של השלוח שבין רכבת לרכבת. אף שזמנה תחום, היא מוחשת כשלווה אינסופית. מצד אחד היא מאופיינת כשלווה מתוחה, כפחד היבלעות (1א); מצד אחר כשלוח של עזובה — שלוח של "ספסלים בטל" (4א) היא שלווה ספסלים שאין יושבים עליהם ואין מכינים אותם לשיבה. ועוד, אם טל אמור לקחת חלק בבניית אווירה של שלוח, כאן הטל אינו במקומו (ספסלים בטל, לא דשאים בטל). מצד נוסף שלוח זה כמוה כשלוח המלווה מלאות של הבשלה או ציפייה להבשלה ("של עץ באגסיו"). סוג אחר של שקט ניכר בפרטים המלווים את פעולותיו של שומר התחנה ומעידים על חזרה לשגרה לאחר שהרכבת עברה בה (כל אלה, המוצגים כביכול בשיר כתכונותיו האובייקטיביות של הנוף. הם, כמובן, גילומים פיגורטיביים של רגשות והתרשמויות הדובר, המושלכים עליו).

אווירה ומתח מצטברים ל"משמעות", או מכוונים להצטבר ל"משמעות", בתיאור המפגש בין הרכבת לנוף. יסודו של התיאור הזה הוא חושי: שריקת הקטרים ה"קורעת" את הרקיע, נשמעת למרחקים, שוברת את הדממה הטעונה שתוארה בכית הראשון, אבל גם מממשת, בדרך צפויה או לא צפויה, את חוויית האיום הצפון בנוף מלכתחילה ("לצעד העצים הערבה אורכת"). אפשר לזהות הקבלה בין "נפילתה" ואבדנה של שריקת הקטרים ובין היבלעותם הפוטנציאלית של העצים במארב שהערבה מכינה להם. דברים אחרונים אלה כבר מרמזים על כך שתיאור המפגש הזה יוצא בהכרח מכדי פשוטו. אם "קריעת רקיע" עשויה עוד להתפרש כמתארת אפקט חושי כביר, הרי "וידויי מלב נעקרים" מחזירים את הקורא להשתמעויות הרליגיוזיות המסורתיות של הצירוף הראשון (שריקת הקיטור של הקטר, או נפילתה האובדת, כמוה כתפילה הקורעת רקיעים, המבקיעה אל לב ההווה, כמוה כשריקתו הצורמת של הצדיק הכפרי הפרימיטיבי שאינו יודע להתפלל כהלכה, אבל נענה בשל האותנטיות שלו על ידי האב שבשמים). שתי השורות (א 5-6) מרמזות על התגלות קוסמית-רליגיוזית של מהות אלוהית שעל פי השיר היא בדרך כלל נסתרת בנוף, ובמפגש המתואר היא יוצאת מן הכוח אל הפועל. גם את הדימוי של

היא למות שריקת הקטר הנכספת אל "רוחק אב" הקורא לה להיאסף ולהיבלע אל מרחבי היקום, למגדל נגדע, קשה להבין כפשוטו. מן הבחינה החושית הוא ינומק על יסוד החתירה של המשורר להמחיש בצורה גרפית את טווח השריקה הנתפסת כאילו היא מבקשת להימתח עד קצה השמיים, חותכת את מלוא מרחקיהם.¹¹ באופן מופשט יותר, מבחינת המשמעות האנושית המושלכת עליו, הוא עשוי לבטא כיסופים להיבלעות והתאיינות, ספק אימה מפני סירוס ואימפוטנציה.

מהו הוידוי הנעקר מלבו של המרחב, מה "קורע את רקיעו"? ומה פשר דימוי שריקת הקטרים ל"מגדל נגדע"? מעבר לתחושת עוצמה דיאלקטית, שהשורות הללו אמורות אולי לגלם, טווח הפרשנות שלהן בעייתי. מצד אחד מתואר כאן המפגש בין הרכבת למרחב (הקטר עובר ליד התחנה, שהיא התירוץ להופעתו במרחב): פריצת השריקה לתוך השלווה כמוה כפריצה אלימה, כמפגש בין יסודות זרים. אגרסיביות גברית, ציביליזציונית, שוברת כאן באכזריות את דממת הטבע הטעונה. מצד אחר היא מתמזגת בה, מתגלה כבשר מבשרה. דווקא בחריגותה ובזרותה היא חושפת משהו מהותי בטיבה של הדממה הזאת, איזו אמת פנימית מסותרת של היקום, שאיננה נחשפת אלא באמצעותה. השריקה הקורעת את הרקיע גם מגלה את היקפו האינסופי (זהות מסוימת בין הקטר למרחב — "משק העשת" מביא, גם לוקח עמו, את "המרחקים" — נרמות גם בשורה ראשונה של שיר ב'). עם כל זרותה לשלוות המרחב, השריקה היא גם בתו. עם כל כוחה הרב להבקיע אותו ולהפעיל אותו, לערטל אותו ממראית העין שלו, היא גם נבלעת ואובדת בו. והדברים חוזרים חלילה. המין הדקדוקי של "שריקה" הוא, כידוע, נקבה ומכאן הניסוח שלי; אבל אין לטעות — השריקה בשיר היא שריקה של "קטרים", ואופי פעולתה במרחב הוא של חדירה גברית ושל נפילה גברית. מצד אחר "המרחב" הוא זכר מבחינה דקדוקית ואילו "הערכה" היא כמדומה ישות נקבית: גם על פי מהותה, גם על פי האיום הגנוז בה, היא גדולה וכולענית (כמוה כ"תבל" בשירים אחרים של כוכבים בחוץ). קשה לקבוע עד כמה הכפילות הזאת מכוונת. כך או כך, נהיה נאמנים לרוח הדברים אם נדחה כל הבנה נוספת של פרק זה של השיר עד לאחר שנבין יותר את פרקיו האחרים.

ב. הפרק האמצעי של הטריפטיכון מעביר לכאורה את הקורא מנוף לנוף

11 לדוגמה אחרת של המחשה ציורית של תופעה צלילית, ראה "הדלקה" (אלתרמן תשכ"א, עמ' 28), שם מעוצבים צליליה העולים והיורדים של סירנה (צופר המזהיר מפני השרפה) כתנועות ריקוד של אשה עירומה.

ומנושא לנושא. המעבר מתבצע מיד בשתי השורות הראשונות: "המרחקים נסעו. עבר משק העשת / ולך צללים בכית וחתול זהב". הדרמה של העולם מפנה מקום לטרגדיה הביתית, המפגש (הפיגורטיבי) בין קטר לערבה מוחלף במפגש שבין גבר לאישה (שאינן סיבה להוציאו מידי פשוטו). דיוקנה של האישה בשיר איננו מצויר בקווים ברורים, אבל האנלוגיה בינה ובין התחנה הנידחת עשויה לסייע לנו לעמוד על טיבו. על פי פרטים אחדים בשיר היא אישה קורנת שלווה, בעיניה שוכן אורו של קיץ (סינונים של יופי ואושר¹²) והדרך אליה רוגעת וחד-פעמית. ביתה המבודד מואפל מעט, אבל לא חשוך ממש ("ולך צללים בבית"). מבפנים הוא כנראה מצועצע,¹³ מבחוץ הוא מוקף דשא ושיחים מכוסי טל (מן התיאור עשויה להשתמע הווייה פרברית, זעיר בורגנית). על פי אחדים מן הפרטים שנזכרו, ובמיוחד על פי אחרים שלא נזכרו, האישה הנכספת היא מעין גברת "חסרת רחמים". ה"צללים בבית" עשויים להיתפס לא רק כצללים המרככים אורות מסמאים, יוצרי אווירה של שקט ורוגע, אלא עשויים להיתפס גם כ"צללים" (רוחות רפאים) של אוהבים נכזבים, "קרבנות" שרק זיכרונות נשאר מהם. לפי תפיסה זו גם "חתול זהב" לא יהיה רק פסלון קישוטי, אלא יגלם גם דיוקן (איקון) של נשיות נעלה מהישג יד (חתול הוא ארכיטיפ נשי מאז ומעולם), ובתור שכזה ייחשב כדמות ראי של זו המחזיקה בו.

שניות נוספת, אולי חשובה יותר, בדמותה של האישה האהובה כרוכה בכך שזוהי אישה המעוררת במחזירה רגשות עזים ותשוקות לווהטות, אבל אלו אינם זוכים לפורקן; כמו בעצם הווייתה היא מונעת אותם מלהתממש. המשפטים האחרונים שלי מתבססים, כמובן על "חשרת העננים אל מפתנך נְגַשְׁת" (כ3) ועל השורה המקבילה לה "השקט לך הודק בכיו באגרופיו" (כ4). האופל איננו שולח בה את הברקים הטמונים בו (זעמו), העננים אינם מורידים את גשמייהם על מפתנה, והשקט המקיף את ביתה הוא מדומה. רק עוצר את עצמו בכל כוחו פן יישבר (יפרוץ בככי). מפתן ביתה כמוהו כמחסום שאי אפשר להבקיע אותו, איש אינו מעז להתפרץ אליה, להפרות אותה, להתחנן אליה או לבכות לפניה. השביל המוליך אליה "רוגע כמו סוף" — כמוהו כשביל המוליך אל המוות, "יקר כאין שני" (ב 5-6) — מי שמגיע אליה (אוהב אותה) לא יגיע לשום מקום

12 וראו "ערב בפונדק השירים הנושן וזמר לחיי הפונדקית", אלתרמן, תשכ"א, עמ' 13.
 13 חתול הזהב הנוכח בשיר הוא מן הסתם פסלון מזהב של חתול. והשוו ל"חתולים" אחרים, חיים וטורפניים, המופיעים בשירים מוקדמים של אלתרמן, "מות הנפש", ו"מנגד" (אלתרמן תשל"ט, עמ' 63-65, 149) וכן ב"ליל קיץ" שבכוכבים בחוץ (עמ' 57). וראו לעניין זה שמיר תשמ"ט, עמ' 80 ואילך.

מ"בית נתיבות" ל"תחנת שדות"

יקר אחר (לא יאהב אחרות). בהתאם לכך "לילך כבד מזעם, מתשוקות ודשן" (ב11) — הזעם והתשוקות המכבידים את לילה הם של אוהביה-מחזריה, זעם ותשוקות שנשרפו כליל לאפר והם מדשנים את מזבחה.¹⁴

מצד אחר — הכוכבים (האורות) כלילה הזה — עיניה? אורה הקורן? מנחי דרכה? — כמוהם כ"רסיסים של יום". בהקשר שלנו, ובזיקה ניגודית למשמעויות של "לילה" במסורת השירית, אבל גם בניגוד למשמעות ה"נשגבת" המקובלת של "כוכבים", "רסיסים של יום" יובנו כהיבטים או "אזורים" של פיכחון ושל שכל ישר. המשורר אמנם מבקש להתחבר לכוכבים הללו, לקיץ בעיניה, לטללים בדשא ולרעד השיחים, מבטיח שלא יילחם בה ויזהר מלהפחיד אותה ("לבי קרא שלום"), אבל הוא יודע שאין לרגשותיו העמוקים כלפיה, לישותו האמיתית, שום סיכוי אצלה: "קבלי את זה השיר, אשר הרג אליך / אמצוי אותו היטב, לטפיהו וישני" (כ11-12). גורלו של השיר ושל בעליו איננו שונה עקרונית מגורל רגשותיהם וזעמם של אוהבים אחרים המנסים אצלה את מזלם, ותגובתה ל"שיר" ולרגשות שהוא מבטא אנלוגית לתגובתה לכל רגש רב עצמה המבקש לגעת בה (כחשרת העננים וכשקט ה"הודק בכיו" גם הם לא ימצאו אצלה את פורקנם).

דמות "האישה היפה חסרת הרחמים" איננה מעוצבת כאן כדמות אישה אכזרית הדוחה את אוהביה בכזו ולעג או מתעללת ברגשותיהם, אלא, פרדוקסלית, כזו החונקת אותם בטוב לבה, באהדתה המרחמת, או אולי מוטב לומר — בנורמליות שלה. אפשר שאין היא מבינה כלל מה הם רוצים ממנה ואילו כוחות או תכונות הם מייחסים לה. לכאורה אין היא דוחה את השיר, המגלם את תשוקתו ורגשותיו של המשורר ואת חתירתו למגע אִתָּה, אלא מחבקת ומלטפת ומיישנת, אבל כאמת זו היא דרכה "להרוג" אותו, "לכבות" את להטו. (והשוו: "אם השיר העצוב לחבקך יישלף. בלטיפה תכביהו לאט", "בהר הדומיות", אלתרמן תשכ"א, עמ' 64). מסתבר שהאישה האהובה, אליה מביא המשורר את כוליותו, את גופו ואת נפשו, את מלוא דמיונו, חושי ויצריו, כאל מוקד של יופי, כוח ומסתורין, איננה מסוגלת בכלל להבין מה הוא רואה בה ולמה הוא מצפה ממנה. כאהובה (האידיאה של האישה, האישה בה"א הידיעה) היא צומת לכוחות אדירים, ישות כבירה ובלתי מושגת; כאישה ממשית (המבקשת אולי להינשא ולקיים משפחה בביטחון כלכלי) אין היא מסוגלת כלל לדעת או לחיות את העוצמות שהמשורר (או האוהב כמוהו)

14 השורה כשלעצמה עשויה להתפרש גם בדרך אחרת, באופן שלפיו הזעם הוא זעמה והתשוקות תשוקותיה, אבל ההקשר מכונן לדעתי להעדפת הפירוש שהובא לעיל.

רואה בה ואשר להן הוא מבקש להתמסר. כמובן זה, כאישה ראלית, היא מרכז השלווה, על סף ביתה דוממות הסופות, נעצרים הרגשות; היא המרגוע שבו מתמוססות כל השאיפות וכל הרגשות מוצאים בו את מותם.¹⁵

ג. שני הבתים הראשונים בשיר החותם את "תחנת שדות" מביאים את הטכניקה ("אמנות השיר") שעמדנו עליה אגב הדיון בשירים הפותחים לשיא, גם שבים ומעצבים מחדש אחדים מן המוטיבים שהופיעו בהם. גם כאן קשה להכריע מה קודם למה — תחושה מופשטת (אמנם ספציפית ומורכבת) המעוצבת דרך תמונות ממשיות או מדומיינות, או תמונת ממשות שאופן קיומה איננו ברור, אשר נמסרת באמצעות סדרה של תחושות מופשטות. בשיר הראשון מתואר איזשהו סוג ייחודי של "שלווה" טעונה ורכת משמעות (צירוף של מתח הציפייה שבין רכבת לרכבת, עזובה של ספסלים, הבשלה של פרי ועוד כיוצא בהם), ותיאור זה מאפשר למשורר לבנות בעקיפין מראה אפשרי של נוף. בשיר האחרון מדובר במשהו מופשט לא פחות — "עת הדומיות המרעילה עד שחר" — המומחש אף הוא על ידי פרטים שעשויים להצטרף לתמונת מציאות או לתמונת אפשריות המצטרפות בה.¹⁶ בעוד "שלוות אין קץ" שבפתיחה היא שלווה טעונה, יוצרת ציפיות, "הדומיות" שבסיום הן דומיות גוזרות דין, דומיות של קץ ומוות. הדובר הצופה בעליית השחר, צופה בה כבהתבהרות סופית של אסון או השפלה, הנמשלת גם לרעל שפעולתו הולכת וגוברת עד לקיפאון המוות (הנפשי) הוודאי.

השיר האחרון מפתח את העלילה הפיגורטיבית גם בכיוונים אחרים. את הגשם (הבכי) שנעצר על מפתן ביתה של האהובה (שיר ב) פורקים עתה השמים לאט, כמו היו טיפותיו דמעות כבדות ודלוחות. תמונת הירח השוקע והמיוותר, שריד הלילה המסרב להתבהר, "מקשטת" את שעת הבוקר המוקדמת ונוסכת בה מזורת סוריאליסטית (לכסיה הלבנה אופי נשי מעודן). ומן הדומיות שנזכרו בפתח השיר נבחרת להמחשת יתר "דומית הגוף אשר שכב מתוח" ("מתוח" עשוי לסמן צפידות של מוות [ריגור מורטיס], או כיווץ שרירים בגוף הממתין למכה אחרונה). בג'סטה הפיגורטיבית של ה"שחרית" ש"החליקה בידה" על

15 השניות הזו בדמותה של האהובה חוזרת ככוכבים בחוץ בגילומים שונים גם בשירים נוספים, וראו במיוחד "בהר הדומיות", "את הלילה שלך", "על קביים אליך שירי מדדים" (עמ' 64, 73, 67). לא כאן המקום לדון בעניין זה, אבל ראו ערפלי תשמ"ג, פרק תשיעי, בעיקר עמ' 133. ׀ההערות 17, 18 להלן.

16 היפוך סימטרי לטכניקה הרומנטית המקובלת שלפיה תמונות טבע נבנות בשיר כדי לעורר רגשות או תחושות. כאן כאמור, איפיון מדויק של רגש או תחושה מאפשר בניה היפותטית של תמונות טבע.

פניו של הגוף, שעשויה להיתפס כאירונית (ה"ליטוף" הקוסמי מדגיש, כמין לעג לרש, את העדרו של האנושי. את בדידותו וניכורו של הדובר שאין מי שינחם אותו), מדהדד כמובן "לטפיהו וישני" המיוחס לאהובה (בשיר ב). המסילה "טלולת [ה]אזוב" צריכה להחזיר את הקורא ל"שביל אשר נפרש בעשב לרגליך", זה המוליך אל ביתה של האהובה, ו"לטללים בדשא" המקיף את ביתה שגילו עתה את פניהם האמיתיות. דומיית הקרונית שהסיטו אותה עם לילה מן המסילה הראשית אל מקום שבו מניחים קרונות ואבזורים שאין בהם שימוש עוד, אף היא מסמנת עזובה, מבוי סתום, חוסר אונים ואבדן (לפי לוח הזמנים המשוער של השיר סביר שהפגישה עם האהובה התקיימה בלילה). ולבסוף. ב"ארבו" שבשורה הלפני אחרונה של השיר (11ג) מתממש לכאורה מה שנאמר בשורתו הראשונה (א) "לצעד העצים הערבה אורבת".

כל הפרטים הקונקרטיים שתיארת נועדו, כאמור, על פי השתמעויותיהם, לסמן תחושה או הרגשה פנימית של אבדן וחוסר אונים. אבל אם "פורקים את מטענם", "כסיה נשכחת", "שולחן בצל חדר-ההמתנה", ו"קרונית" שהוסטה אל סעיף מסילה שחדלו להשתמש בה, עשויים לשמש ייצוגים סינקדוכיים לסיטואציה (פיגורטיבית) של תחנה רכבת עזובה בשעת בוקר מוקדמת, גם אין קושי לשלב בתוכה את "דומיית הגוף אשר שכב מתוח". כמו היה הדובר, המצפה לרכבת הבאה, שוכב קפוא מקור ומהלם רגשי, על אותו שולחן, בצל חדר ההמתנה, שאוזכר קודם לכן. פרטי השיר מתארגנים אפוא גם כמרכיבים של סיטואציה אפשרית, גם כמייצגים של רגשות ומצבי תודעה.

הבית האחרון של השיר שונה מכל קודמיו ברמת ההפשטה וההכללה שלו. לא עיבוד דק ומדוקדק של פרטי סיטואציה או סיטואציות, לא חתירה ל"הקפה" רב-צדדית ורב-סימנית של חוויה (או חוויות) שאיננה ניתנת (או שאינן ניתנות) לתיאור מלא או להבנה שלמה, אלא ניסוח מכליל, מתרחק, של התנסות, כמעט מנותק מפרטי החוויה ספציפיים. בעוד הפשטות כמו "שלוה", "דומיה" או "עת הדומיות" מאויכות בחלקי השיר האחרים על ידי פרטי ממשות הצמודים אליהן ומיוחסים בדרך זו לתחושות מקומיות, כאן "ראנת הרוחב הכופתת" או "ריח העולם העז והקריר" נתפסים כשלעצמם כמין כוללים גדולים שקשה לזהות אל מה בדיוק הם מתייחסים בלא עיון נוסף בכל פרטי השיר. גם טיבו של המארכ וגם טיבה של התקיפה שהם מבצעים כביכול, אינם ברורים והכינוי "תחנה נידחת" (כלי לציין איזו) עשוי להיתפס ככינוי כולל, סתמי למדי. גם מן הניסוח בגוף שני, המשתף לכאורה את הקורא, משתמע שההתנסות המתוארת איננה אישית-פרטית בלבד. הניסוח המכליל הזה (ואין כמובן לזלזל במיקומו)

הוא אולי הסיבה העיקרית לכך שהבית האחרון של שיר ג נתפס כסיכום השיר, אבל הניסוח המכליל הזה הוא אולי גם הסיבה לכך שסיכום זה אינו יכול להתקבל בלא בדיקה מחודשת של כל פרטי השיר בקריאה רטרופקטיבית. בקריאה כזאת, שפרטיה כבר נדונו במאמר, נבנית אכן אנלוגיה בין מפגש הקטר (השריקה) עם המרחב, המתרחש ב"תחנת שדות" (צדדית, נידחת) ובין מפגש המשורר (השיר) עם עוצמת הארוס, המתרחש באמצעותה של האהובה; או לאמיתו של דבר נוצרת זהות מטפורית מורכבת ביניהם.¹⁷ האנלוגיה איננה לגמרי סימטרית ואיננה לגמרי בהירה: כמו האוהב המומת בנשיקה, גם שריקת הקטר נופלת מובסת אל המרחקים הקוראים לה, אבל השריקה גם פולחת את הרקיע ועוקרת מלכו של המרחב את "וידוייו", ואילו האוהב נבלם בשקט של עין הסערה ווידוי נאלם ומושתק.

מן הדברים שניתן לומר על משמעות השיר, שלא אנסה כאן למצותם, אשוב ואדגיש שלושה: ראשית, הארוס הנשי והארוס הקוסמי מוצגים כאן (כמו בדרך כלל בכוכבים בחוץ) כפנים שונות של כוח רב-עוצמה המושך את המשורר, אבל גם אורב לבלוע אותו ולהלום בו. שנית, דמות האישה מעוצבת בשיר כדמות כפולה או חצויה: מצד אחד כאדם ממשי, בשר ודם במציאותו הקונקרטי (התרבותית-חברתית), ומצד אחר כלוקוס (צומת, מוקד) לכוחות החיים הגדולים (המין, הארוס ומקביליהם בעולם), המושכים ורבי הסכנה (הארכיטיפיים – אימפרסונליים) שהיא מפעילה על מחזריה ומעוררת בהם; אותם כוחות, הצפונים בה שלא בידעתה המלאה, אולי שלא בטובתם של אוהביה, אולי אף שלא בטובתה שלה. עיצובה של האהובה כ"תחנה נידחת" בשיר הוא עיצוב דו-ערכי ודו-משמעי. מצד אחד הוא מציג אותה, בכוח הארכיטיפים שהיא מייצגת, בהיותה בעלת כוחות גדולים, עצומי השפעה, קוסמיים ממש, בהיותה "פתאומית לעד" (ממש כמו ה"תבל"), כדמות נערצת, משפיעה ומפעילה; מצד שני הוא מאפשר גם לזלזל בה ולהנמיך את קומתה, שהרי כאדם ממשי בעל שאיפות אזרחיות נורמליות אין היא מסוגלת "להתרומם" להבנת אותם

17 תמונה שבה מצטרפים קטר ותחנה עזובה מופיעה בכוכבים בחוץ בשני שירים נוספים. באחד, "זוית של פרבר" (129–130), מדובר במפגש עם אישה: "מערים ויערות הקטר בא פרוע, / מבוהל ועייף עד אבדן נשימה, / עד יגיר את שאון הכרזל והרוח / אל חזה תחנה שוממה" הוא תיאור פיגורטיבי של המפגש הזה; בשני – "אביב למזכרת" (131–132), מדובר במפגש עם העולם, באביב המסחרר את הדובר: "אני עומד מסחרר כתחנת רכבת, / שעברוה מרחקים הורסים" (כאן הדובר עצמו אנלוגי לתחנה). ההקבלה בין התבל (העולם, הטבע) והאישה, שניות שבהם, ותגובת המשורר אל זו ואל זו, היא עניין מרכזי חוזר בכוכבים בחוץ. וראה גם לעניין זה ערפלי תשמ"ג, עמ' 128–129.

כוחות גדולים ש"בחרו" בה למשכנם, ובוודאי איננה ראויה לסוג האהבה הכביר שהיא מעוררת בגבר (המשורר) הנמשך לאותם כוחות ומוכה על ידם. בראייה פסיכולוגיסטית המתייחסת לאישיותו של המשורר המובלע, תיאור זה של האישה האהובה עשוי לשמש כאמצעי התגוננות של האוהב הנכזב, המפצה את עצמו על הדחייה, בהדגשת אותן תכונות של האישה העושות אותה בלתי ראויה לאהבתו הגדולה.¹⁸

במקום סיכום

עיקרי ההשוואה בין השירים לבסיסיה ולהסתעפויותיה, גם אחדים מן ההקשרים הכלליים שבזיקה אליהם נערכה, כבר הובאו בפתח המאמר ולאורכו. לא נראה לי שנחוץ לחזור ולסכם אותה כאן במלואה. אסתפק לסיום המאמר בהשלמות ובהדגשות אחדות.

ככל הנוגע להתמודדות עם המודרני, או, לענייננו, עם חומרים ועצמים של העולם המודרני,¹⁹ נוכל להשיא על שלונסקי ואלתרמן את הדברים שאמרו חז"ל על האופנים השונים של תיאור ההתגלות האלוהית בחזונות ישעיהו ויחזקאל. ישעיהו, אמרו, כמוהו כבן כרך שראה את המלך, יחזקאל כמוהו כבן כפר שראה את המלך. קסמו האפל של הכרך הגדול, המגלם את המודרניות בתמציתה כמו את מצבו של האדם בתוכה, כמו הַפָּה את שלונסקי בתדהמה. הוא עומד מולו המום, כמו אינו מסוגל לראות אלא אותו, ובו — את הקווים הגדולים ואת הטרגיות של הקיום שהם משקפים. כמוהו כזר המשתאה לעולם חדש שלתוכו נקלע ואת מהותו הכוללת-כול הוא שב וחוזר ומנסה לקלוט ולעצב, טובע

18 והשוו [את הלילה שלך] (אלתרמן, שם, עמ' 73), שיר שעניין זה עצמו עומד במרכזו: "את הלילה שלך שעזבת לבדך / שעמד על דלתיך סתרחר משיאים / את הלילה שלך מרגיעים מרגיעים", "מה יקרו לי חיי שהיו הרומך", "את זרה, את זרה", "התוגה שעזבת פה גדולה כה ממך" וכו'. וראוי היה להביא כאן את השיר כולו. אפשר שעניין זה — השניות (רבת הפנים כשלעצמה) בעיצובה של האישה, כמו השניות בעיצובה של החבל, קרה זורה, נוכריה לאדם מזה, מלאת יופי ועוצמה, אָם גדולה שהוא אחד מעולליה, או שמא אוהבת שהוא אחד מאוהביה, מזה — קשור גם באופוזיציות אחרות, שיש להן מעמד מרכזי למדי בכוכבים בחוץ, כמו סובייקטיבי / אובייקטיבי, נוכחות / היעדר (וראו במיוחד השיר "האור"), וכן, כמו לעתים בשירה הרומנטית, בין תיאור "מציאות כשלעצמה" ובין תיאורה בפרספקטיבה של השקעה רגשית ושירית של המשורר (וראו גם לעניין זה ערפלי, שם).

19 לענייננו "מודרני" מתייחס לעולמו של האדם מאז המאה ה-18, "מודרניסטי" לתגובות המגוונות של התרבות ובעיקר של הספרות על עולם זה (מראשית המאה ה-20 ובמיוחד מאז מלחמת העולם הראשונה).

בפרטים ובסיכומים כאחד. אלתרמן, לעומתו, מצטייר כמי שהעיר הפכה מכבר לחלק מעולמו המוכר, ויחסו אליה ואל התופעות הקשורות בה הוא יחס של קרבה ואינטימיות. שיבוצם של הרכבת ושל אביזריה במרחב הערכה, בטבע, בלב שדות, איננו מבחינה זו אלא דגם של תופעה נרחבת ורבת פנים יותר המאפיינת את עיצובה של העיר ואביזורים של עולם מודרני ככוכבים בחוץ כחלק מעולמו הכולל של האדם, כצומת של התנגשויות ושל התמזגויות של תרבות וטבע, תבונה ויצרים, בית ודרך, נדודים ושורשים ועוד ועוד. מנקודת ראות אחרת ניתן לתאר את השיבוץ הזה כדגם למגמה מרכזית נוספת המאפיינת, כידוע, את הספר הזה ומבדילה אותו מאבני בוהו של שלונסקי. ההתמודדות עם המודרניזם נעשית (בין השאר) בכוכבים בחוץ, כמרומו לעיל, על ידי שילובו בתמטיקה ובפרובלמטיקה רומנטית, או נאו־רומנטית: תפיסה פנתאיסטית, או שמה עדיף לנסח, פן־ארוטית, של הטבע, עיצוב קשרים והקבלות בין הכוחות הקוסמיים המקיפים את האדם ובין אלה הפועלים בתוכו ומפעילים אותו. וכן, שילובו של הנושא הרומנטי ה"נצחי", אהבה בין גבר לאשה, בהקשרים הכוללים יותר של עיצוב היקום והאדם בכלל.²⁰

המעבר מהבחנות תמטיות כלליות מן הסוג שנרמז לעיל להבחנות הפואטיות שאציג בהמשך, איננו חד־משמעי. שני הסוגים אכן נתפסים כקשורים זה בזה וכמשקפים זה את זה. הממדים השכלתניים־דידקטיים (ריבוי של היגדים כלליים, חד־צדדיות ערכית, בהירות מבנית [יחסית], הסקה מפורשת של לקחים) המאפיינים את שירי שלונסקי של אבני בהו והנימה הפתטית־היפרבולית (אפיונים שליליים מוקצנים של מצב האדם, אשר ניכור, בדידות, שכול ומוות הם מרכיביו המובהקים, לעתים הבלעדיים) המלווה אותם, מתקשרים מצד אחד לעניינים תמטיים, לנטיית הספר הזה להתרכז באופן ישיר ומפורש ב"נושאים גדולים" וכלליים — מצבו של האדם בעולם המודרני, המטרופוליס והאביזורים הטכנולוגיים המלאכותיים והמנכרים של הציביליזציה;²¹ אבל הם, כמו שהרכינו לראות, גם מאפיינים ברורים של הפואטיקה שלו. והיפוכו של דבר בשירים ההטרופגניים של כוכבים בחוץ, הנוקטים צמצום יחסי בהכללות,

20 אני קורא לאלה רומנטיים או נאו־רומנטיים גם אם הם נכנסים לשירת אלתרמן דרך הסימבוליזם וגם אם חלו בהם שינויים, לעתים דרסטיים, בהקשרים מודרניסטיים מאוחרים. ב"נאו־רומנטיים" אינני מתכוון להשפעת זרם "נאו־רומנטי" כלשהו, אלא לכך שמוטיבים והקשרים רומנטיים המופיעים בשירה שלאחר המודרניזם, כבר אינם רומנטיים על פי המובן המקורי של המושג.

21 קישור זה איננו כמובן הכרחי מלכתחילה, אבל בדיעבד, כשהתופעות עצמן קיימות במשולב, הוא אכן הגיוני ומסתבר.

שהמבנה שלהם אינו שקוף ולעתים קרובות הוא קשה לזיהוי, שהם לעתים קרובות רב-ערכיים ורב-משמעיים, אפילו סותרים את עצמם. אם יש בהם "לקחים", הם אינם מוסקים במפורש מפרטי השיר; ואם יש בהם הכללות או ניסוחים אפיגרמטיים מסכמים, לא תמיד זיקתם לפרטים שבשיר מתפענחת בנקל. "הנושאים הגדולים" של הספר, ויש בו ללא ספק נושאים כאלה, עולים מתוכו בדרכי עקיפין ודרך שילובים של נושאי משנה מגוונים, ודווקא בפרספקטיבה של הצדדי ושל הרגעי. אם אלתרמן משורר שכלתן, שיריו אינם כאלה. השכלתנות של המשורר מושקעת כביכול דווקא בעיצוב מדוקדק של מסרים אי-רציונליים ודרכי קליטה אי-רציונליות. מצד אחר, אי אפשר לומר שהפתוס נעדר מכוכבים בחוץ או שאין בו היפרבולות, אבל שני אלה אינם מופיעים בדרך קבע ובאופן טוטלי. הם מכוונים כלפי נושאים שונים ולעתים סותרים, והם מאוזנים ומאופקים בדרכים שונות (הדברים אינם חלים אולי על שירי החטיבה השלישית שבספר).

מכל הבחינות הללו "תחנת שדות" אולי איננו שיר טיפוסי לכוכבים בחוץ (עד כמה שניתן לדבר על שיר כזה), אבל הוא ללא ספק שיר סימפטומטי לו, בהיותו מממש, במצורף ובשלמות יחסית, היבטים תמטיים-פואטיים המתגלים במבודד ובאופן מובהק פחות בשירים אחרים של הספר. כדי להמחיש את הסימפטומטיות הזאת אשוב ואדון מכיוון נוסף בסוג הקונקרטיות הגלום בשיר הזה, זו שכבר הוצגה לאורך המאמר בזיקה להפשטות (או שמה עדיף להכללות) הגדולות ולסטראוטיפיות המובהקת בשירי "מסע" של שלונסקי. לענייננו המשמעויות התיאוריות האפשריות של "קונקרטי" (מוחשי, ספציפי, חד-פעמי וכו') כמו של ניגודו, ה"אוניברסלי" (מופשט, כללי, טיפוסי, בנלי, וכו'), שניתן להחיל אותן על טקסט ספרותי ועל המסומנים שלו הן יחסיות (בלשון שום דבר איננו "מוחשי", לכל היותר ניתן לדבר על אפקט של מוחשיות). כך למשל מלרמה, ש"תחנת שדות" נכתב כמדומה ברוח הסימבוליזם שלו, כתב ש"לקרוא לאובייקט בשמו פירושו לדכא שלושה רבעים מהעונג שבשירה, זה הנובע מניחושו שלב אחרי שלב; השאיפה היא לרמוז עליו". וחשב שמשגה אסתטי הוא "לכלול בשיר יותר מפחד היער, או מן הרעם השקט המתפזר בין העלים" (לשון אחרת — משגה הוא לנסות להניח על דף בספר כלשהו את היער עצמו, החדוס בעצים, די באווירה שבתוכו או ברגש שהוא מעורר). מלרמה שאף לעצב בשיר את ה"פרח החסר מכל הזרים"; אבל גם הוא לא דיבר על שיר שאין בו "אובייקט", אלא על סוג האובייקט שרצוי שיהיה בו (כגון שלא יהיה מזוהה אוטומטית על פי המילון או המציאות, שיהיה אולי כזה

שאיננו במציאות), ועל הדרך הרצויה (העקיפה, הרומזנית) שבאמצעותה אמור קורא לזהות (לבנות, לשחזר) אותו על פי השיר, דרך המוציאה מכלל חשבון כל אמירה ישירה, כל משפט אינפורמטיבי שעשוי להיכלל בעיתון או בספר לימוד וכל תוכן שניתן להבין בלשון מושגית²² (אין כמעט צורך לומר שבכל ההיבטים הללו אלתרמן של "תחנת שדות" שונה מאד משלונסקי של "קרית נמל", "בית נתיבות" ו"במסע").

לענייננו יש מכל מקום להדגיש, ובהתאמה להקשרים שנרמזו כאן, שדיבור כללי על קונקרטיזם או על היפוכיה בשירה הוא עניין סתמי, כמעט חסר שחר. המבקש לרדן באלה בכתבונות של שירים חייב לבחון לפני כן את טיבם הייחודי בכל מקרה ומקרה, להקדים ולהבהיר את הזיקה שהם מקיימים עם סוגי המשמעויות או התכליות התמטיות ("אובייקט", אידיאה, מצבי תודעה, תחושות, רגשות וכו') באותם שירים. "תחנת שדות" אכן מלא הפשטות (הכללות כמעט שאין בו!) כפי שהבחין נתן זך בעיונו ה"אובייקטיבי" למהדרין בשורות אחדות מתוך השיר (ג 5–8) (זך 1967, עמ' 29–32), אבל גם אופיין כשלעצמן וגם השימוש שעושה בהן אלתרמן הם ייחודיים. הפשטות אלו הן בעיקר "חושיות" (למשל "שלווה" ו"דומיה"), פרדוקסלית הן גם ספציפיות ומרובות פנים ביותר (כמה מיני "דומיות" למשל יש בשיר הזה). יתר על כן, הן מכוונות את הקורא לפי דרכן אל החושי והמוחשי. באמצעות ההפשטות הללו, כמו בקו מנחה, מצייר אלתרמן מראות דקים ורגשות מורכבים, מבחין ביניהם ומצרף אותם גם יחד. מה שמכנה זך, בזיקה לקריטריונים ביקורתיים, "ראליסטיים" או אימג'יסטיים, "הלטת משמעויות, העלמת ממשות, ערפול קונטורים וסוגסטיביות של לשון הסותמת יותר משהיא מצביעה", הם באמת דרכיו של השיר האלתרמני לחדד משמעויות אחרות, להפנות תשומת לב מן הממשויות אל תחושות ורגשות, לסמן קונטורים (מתארים) של מה שבדרך כלל הוא נעדר אותם, ולהצביע, בדרכים שניתן אכן לתאר כסוגסטיביות, על דברים שלפי תפיסתו אי אפשר לנסח באופן ישיר, אבל אפשר "להקיף" אותם בדברים סמוכים או דומים להם ולרמוז עליהם בדרכי עקיפין. מידת הקונקרטיזם של שיר כמו "תחנת שדות" אמורה להישפט ביחס לתכליות התמטיות של המשורר, מן הסוג שכבר תואר: כגון המחשה של דקויות בקליטה של נוף. ספציפיות ועושר של רגשות אמביוולנטיים, ביניהם תחושות של היעדר, אבדן והלם, ובעקיפין מתוך

22 רשימה, אפילו מצומצמת, של מראי מקום לדברים שנרמזו בפסקה זו, תהא מוגזמת בהקשר שלנו, אבל ראה בכל זאת, אנגסטרום 1965 ובאלאקיאן 1993, ומראי המקום שם ושם.

מ"בית נתיבות" ל"תחנת שדות"

כל אלה, גם הקרנה של כוללים אוניברסליים גדולים. אבל בעיקר, עם אלה וכסיכומם של אלה ומעבר להם, חד-פעמיות ייחודית של טקסט שירי. גם מן הבחינה הזאת "תחנת שדות" הוא שיר סימפטומטי למידת העומק, הדקות הגמישות והמקוריות שבהן הפנים אלתרמן את הפואטיקה הסימבוליסטית במהלך התמודדותו עם מגמות שונות במודרניזם בכלל, ועם אלו שיוצגו באבני בהו של שלונסקי, בפרט, שהוא ספר המצהיר על נאמנותו למשוררים המקוללים (בודלר ורמבו) ומקיים בהחלט נורמות פואטיות שאימץ משירתם, אבל בולטים בו גם יסודות חזקים של פוטוריזם, שאמנם הועמד כאן מבחינות שונות על ראשו.

מראי מקום

אלתרמן תשכ"א = נתן אלתרמן, כוכבים בחוץ, בתוך שירים שמכבר, הוצאת הקיבוץ המאוחד, תל אביב תשכ"א (תרצ"ח).

אלתרמן תשל"ט = נתן אלתרמן, שירים 1931–1935, בתוך מחברות אלתרמן ב', בעריכת מנחם דורמן, הוצאת הקיבוץ המאוחד, תל אביב תשל"ט.

Alfred, G. Engstrom 1965, "Symbolism", in Alex Preminger, = 1965 et al (eds). *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Princeton, N.J. 1965, pp. 836–839

Anna Balakian, "Symbolism" in, *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Princeton, N. J. 1993, pp. 1256–1259

בלבן תשמ"ב = אברהם בלבן, הכוכבים שנשארו בחוץ: שירי כוכבים מאת נתן אלתרמן — פרשנות, צורות, רטוריקה, תל-אביב, תשמ"ב (1981).

גודס Fabian Gudas, "Concrete Universal", *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Princeton, N. J. 1993, pp. 234–235

דורמן 1991 = מנחם דורמן, נתן אלתרמן: פרקי ביוגרפיה, הוצאת הקיבוץ המאוחד, 1991.

הרושובסקי 1968 = בנימין הרושובסקי. "האם יש לצליל משמעות? לבעיית האקספרסיביות של תבניות הצליל בשירה", הספרות א 2 (1968), עמ' 410–420. זך תשכ"ז = נתן זך, "על הבית הבודד ועל כתב ידו של המשורר", יובני ה' (תמוז תשכ"ז).

סדן ת"ש = דב סדן (שטוק), "כ"ף הרמיון ואחיותיה בשירת ביאליק", כנסת, ספר חמישי, תל אביב ת"ש, עמ' 50–61.

- ערפלי תשמ"ג = בעז ערפלי, עבודות של חושך: תשעה פרקים על "שמחת עניים" לנתן אלתרמן, תל אביב תשמ"ג, עמ' 122-146.
- ערפלי תשמ"ט = בעז ערפלי, "מ'אבני בהו' ל'כוכבים בחוץ': השפעה, התמודדות, התעצמאות", בתוך מ. דורמן וא. קומם (עורכים), אלתרמן ויצירתו: מחקרים ודברים, תל אביב תשמ"ט, עמ' 145-190.
- פרל Jeffrey M. Perl "Concrete and Abstract", *The New Princeton* = 1993
Encyclopedia of Poetry and Poetics, Princeton, N. J. 1993, pp. 232-233
- צור = 1985 = ראובן צור, יסודות רומנטיים ואנטי-רומנטיים בשירי ביאליק, טשרניחובסקי, שלונסקי ועמיחי, תל אביב 1985, עמ' 143-170.
- קריץ 1984 = ראובן קריץ, כדרכי השיר, כרכים א-ב, תל-אביב 1984.
- שלונסקי תשל"ב = אברהם שלונסקי, אבני בהו, בתוך שירים ג', מרחביה ותל אביב תשל"ב.
- שמיר תשמ"ט = זיוה שמיר, עוד חוזר הניגון: שירת אלתרמן בראי המודרניזם, תל אביב תשמ"ט.

אברהם שלונסקי

קרית נמל

- | | | | |
|----|----------------------------------|----|----------------------------------|
| 12 | בסתור מחלקים את השלל. | 1 | מבכי ספינות ואנשים את מיללת, |
| 13 | צורות ואנשים. רק שם, על יד השער, | 2 | מעשנת מארבות, ממשרפות עבר. |
| 14 | האלהים מקשיב באלם ומכאוב | 3 | אני הולך, הולך, ואם אפמח אי דלת, |
| 15 | להר אלפי רגלים, שהפסיעו את הצער: | 4 | יקביל פני השלד שחכה לי משכבר. |
| 16 | מחוף אל תחנה, מתחנה אל חוף. | 5 | בקנה פל-כף עכור, אורו נגר בפזל |
| 17 | ולילה — ליל גרם. מה יעשה הגלד! | 6 | על סבלים אצים — לטען או לפרק. |
| 18 | הדלת נפתחה. השלד לא חמל. | 7 | צורות ואנשים מטלטלים בגול, |
| 19 | אבוי! | 8 | עד ישפף האפל אל חיקה הריק. |
| 20 | קרית השכול, מבכי סיגנות מיללת. | 9 | אז ידלקו אירים כאישוני בולששת, |
| 21 | הה אם חורכת, עיר נמל. | 10 | בנגה מזמות פושטים על החלל. |
| | | 11 | כשני לסטים — הים והיבשת |

בית-נתיבות

- | | | | |
|----|------------------------------------|----|------------------------------------|
| 12 | היה הכל אחר מאד? | 1 | בית-נתיבות. הפנסים פלתוף גביע |
| 13 | אימת שדות. ירח מת תלוי על בלימה, | 2 | עד פני הרציף מוזגים את יין אורם. |
| 14 | קשר לכן זולף את חלבו. | 3 | הגם אתה, כמוני, אל החוף מגיע |
| 15 | הגם עתה, אחי, היא או שלכת שהטרימה, | 4 | בעת העגן בכר מורים? |
| 16 | או המסע אשר אחר לבוא? | 5 | חופים ותחנות. ילל וקול סיגנה. |
| 17 | והמסע דוהר. פסים גונחים מכבר. | 6 | אורים באפלה — עינים גלזות. |
| 18 | ופמנחש-אסון קשר בוכה בקול. | 7 | הגם לך, כמו לי, נבאו: תמיד תראנה, |
| 19 | מעבר לחלון לטרוגין רומות כחכת: | 8 | את החזיות המגננה הזאת! |
| 20 | בטורם | 9 | ראשים—אורות כבויים. סביב—לאות ורדם |
| 21 | או | 10 | [פה רחומה דמותם של ציפים מגודוד!] |
| 22 | כפלות-הכל. | 11 | הגם לך, כמו לי, נדמה: לו באת קדם, |

במסע

- | | |
|--------------------------------------|------------------------------------|
| 13 תמיד, פי תמיד לי נדמית הרפכת | 1 ומער הלילה גודע, גודע. |
| 14 כרצח באמצע היום. | 2 קרונות המסע — ארונות-המתים. |
| 15 אביון מאלגיר במספיד על אבוב הוא. | 3 אינני יודע, אינני יודע. |
| 16 מנורה מספון מטפטפת אורה. | 4 מדוע זכרתי היום את ביתי. |
| 17 ימים-לא-יהיו עוד, לילות-בל-ישובו, | 5 נבאאת-נשמת, או המית אי-לי-לו-לי: |
| 18 ככתבת על מת במסגרת שחורה. | 6 מיצר הלילה זוחלת אנשה. |
| 19 ואי מנמל עוד צופרת סירנה. | 7 מעולם, מעולם כמו היום לא יקרו לי |
| 20 ולילה בתער גרם נשקט. | 8 דמות אם |
| 21 אני לא אראנה, אני לא אראנה, | 9 ואחות |
| 22 אשתי היקרה | 10 ואשה. |
| 23 האחת. | 11 גם פה, גם היום אחרני היא עוקבת |
| | 12 הדמות האויבת של גבר אים. |

נתן אלתרמן

תחנת שדות

	א	ב	
1	לצעד העצים הערכה אורכת.	1	המרחקים נסעו. עבר משק העשות.
2	מישור ותחנה. וְלִלְהָ עַל הַסֶּף.	2	וְלִף צָלִים בְּכִית וְחַתִּיל-זֶהָב.
3	שלות אין קץ של בין-רכבת-לרכבת,	3	חֲשֵׁרֶת הַעֲנָנִים אֶל מַפְתָּנָה נֹשֶׁת.
4	של ספסלים בשל, של עץ באגסיו.	4	הַשְּׁקֵט לָהּ הוֹדֵק בְּכִיוֹ בְּאֲגֻרֹפָיו.
5	רק פעם המרחב את רקיעו קורע,	5	הַשְּׁכִיל אֲשֶׁר נִפְרַשׁ בְּעֶשֶׂב לְרֹגְלֶיהָ
6	רק פעם ודיייו מלב נעקרים,	6	רוֹגֵעַ כְּמוֹ סוּף. יָקָר כְּאֵין-שָׁנִי.
7	עת כמגדל נגדע, אל רחוק אב קורא לה,	7	קִבְלִי אֶת זֶה הַשִּׁיר, אֲשֶׁר הִרְגֵּ אֱלִיָּהּ.
8	נופלת, אבודתה, שריקת הקטרים.	8	אֲמַצִּי אוֹתוֹ הַיֵּטֵב, לְטַפִּיהוּ וַיִּשְׁנִי.
9	ושוב שוקט הכל. פסיעות. חרוק כריח.	9	לְקִיץ כְּעִינֶיהָ, לְטִלְלִים בְּדָשָׂא,
10	שומר התחנה אל הגדר נשען.	10	לְרַעַד הַשִּׁיחִים, לְכִי קָרָא שְׁלוֹם.
11	שומר התחנה את לילותיו מרית,	11	לִילֶיהָ כְּבֵד מְזַעֵם, מִתְשׁוֹקוֹת וְדָשָׁן,
12	כריח אפקים ועמעמי עשן.	12	אֶבֶל הַכּוֹכָבִים בּוֹ — רִסְיָסִים שֶׁל יוֹם.
	ג		
1	זו עת הדומיות המרעילה עד שחר.	7	זו דומית קרונית אשר עם ליל הטוה
2	שמים הפורקים לאט את מטענם.	8	אֶל מַסְלָה טְלוּלַת אוֹזֵב וְחֻלְדָּה.
3	ירח שהושל כמום כסיה נשפחת,	9	עֲמַד מוֹל רְאוֹת הָרֹחֵב הַכּוֹפְתָת,
4	צל השלחן, בצל חדר-ההמתנה.	10	מוֹל רֵיחַ הָעוֹלָם הַעֵזוּ וְהַקָּרִיר —
5	זו דומית הגוף אשר שכב מתוח	11	תְּמִיד, תְּמִיד אֲרָבוּ לְתַקֵּף אוֹתָהּ לְפִתּוֹת
6	ועל פניו שחרית החליקה כגדה.	12	וּבְמַתְחָנָה נִדְחַת לְחֻצוֹ לְקִיר!