



# אות

כתב עת לספרות ולתיאוריה

06 גיליון  
2016 סתיו

עורכים מיכאל גלזמן, מיכל ארבל, אורי ש. כהן  
המערכת אבנר הולצמן, חנה נוה, מנחם פרי, חנה קרונפלד, עוזי שביט  
רכזי המערכת חן אדלסבורג, גיא ארליך  
עריכת טקסט דינה הורביץ

עריכה גרפית מיכל סמורקוביץ ויעל ביבר, המשרד לעיצוב גרפי באוניברסיטת תל-אביב

על העטיפה: חבורת "יהדיו" במרפסת קפה אררט, רחוב בן יהודה 9 בתל-אביב, 1938. מימין לשמאל: יוכבד בת-מרים, לאה גולדברג, אברהם שלונסקי, ליובה גולדברג, ישראל זמורה ומשה ליפשיץ (אוסף פרטי של ליובה גולדברג, מוזיאון ארץ-ישראל; פריט בתערוכה "בתי הקפה של תל-אביב, 1920-1980", המוצגת במבואות מגדל שלום).

ot.kipp@gmail.com

© 2016 כל הזכויות שמורות למערכת אות, מרכז קיפ לחקר הספרות והתרבות העברית, בניין רוזנברג, אוניברסיטת תל-אביב,

תל-אביב 6997801

הוצאת הקיבוץ המאוחד

נרפס ברפוס אליניר

# "יַעֲבְרוּ הַבְּרָקִים מֵעַלֶיךָ": אימת המאה העשרים בשירי כוכבים בחוץ

שי עבדי

## הנוודות כפליטות בשירת אלתרמן בשנות השלושים

עֲנַבְלִים בְּמַרְעָה וְשִׁיקוֹת

וְשִׁדָּה בְּזֶהָב עַד עָרֵב.

[...]

לְהֵבִיט לֹא אֶחָדֵל וְלִנְשֵׁם לֹא אֶחָדֵל

וְאַמּוֹת וְאוֹסִיף לְלַכֵּת.

נתן אלתרמן, "בדרך הגדולה"

ההלך, גיבור שירי ספר הביכורים של נתן אלתרמן כוכבים בחוץ, הוא אדם ההולך ומביט ומוסיף ללכת, ונופי הדרך החולפים על פניו עומדים במרכז רוב שירי הספר. מדוע ההלך אינו עוצר ומשתקע במקום אחד? מה יחסו להימצאותו המתמדת בדרך? ומה מניע הליכה שתימשך גם לאחר יום המוות? כמה כיווני קריאה בשירים אלה התקבלו עם השנים על דעתם של רוב פרשני הקובץ שביקשו לענות לשאלות מעין אלה שהעליתי כאן. לפי התפיסה השגורה, ההלך הנודד בדרכים חווה תחושת שיכרון לנוכח הנופים הנפרשים לעיניו בזה אחר זה ומאפשרים לו שחרור והתחדשות. כך לדוגמה תיאר דן מירון את דמות ההלך בשירת אלתרמן: "ההולך בדרכים הוא בן-החורין האמיתי. הוא כופר בכל הגבלה, שמקורה בשרירות החוק החברתי והמדיני, ומנתק עצמו מכל הקשר חברתי, העלול ליטול ממנו את חופש-התנועה. בצורה זו

\* מאמר זה מבוסס על עבודת גמר לתואר מוסמך, וראו שי עבדי, שירה בעתות מלחמה: שירת המלחמה של לאה גולדברג ונתן אלתרמן, אוניברסיטת תל-אביב, 2015. אני מודה למנחה העבודה, מיכאל גלזמן, על ההכוונה, הקשב, העידוד והסבלנות הרבה, ולמיכל ארבל, על הערותיה מאירות העיניים שסייעו לי רבות בכתיבת המאמר.

1 נתן אלתרמן, כוכבים בחוץ, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 1995 (1938), עמ' 128.

הוא מנתק את עצמו מן הקבוע המתיישן ומתמסר להתחדשות בלתי-פוסקת".<sup>2</sup> בעז ערפלי הציג תפיסה דומה לזו של מירון והדגיש, בנוסף, את תפקידו של הארוס כמניע ליציאתו של ההלך ל"דרך של חירות, יופי ותשוקה, בבקשו לחדש על אותו אדם עצמו את עולמו ואת חייו".<sup>3</sup> תפיסה זו של דמות הנווד האלתרמני מבוססת על הפיגורות הידועות של המינסטרל, הז'ונגלר או הטרוברדור מן השירה הצרפתית והפרובנסלית של ימי-הביניים,<sup>4</sup> וכן על דמותו של המשוטט העירוני, ה-Flâneur, המזוהה עם שירתו של שארל בודלר ועם השירה הסימבוליסטית הצרפתית בכלל.<sup>5</sup> בהשראת הפואטיקה הסימבוליסטית, שנתפסה כא-פוליטית, כמנותקת מן המציאות ההיסטורית וכמנוכרת לארצי ולאקטואלי, נתפסה גם שירת אלטרמן כמייצגת הלך רוח בוהמיני, לעתים אף דקדנטי. קריאות אלה בשירי כוכבים בחוץ נשענו (אם כי לא במוצהר) גם על הביוגרפיה של אלטרמן, שבדומה לרבים ממשוררי דורו בילה את זמנו בבתי הקפה ובבתי המרוח של תל-אביב. כך היה ההלך האלתרמני לטרוברדור מאוהב המשתכר מנופי הדרך ומתהלך בה חופשי ונטול דאגות.

אלא שלדמותו של אלטרמן היו גם פנים אחרות. גם הוא, כמו רבים מבני דורו, הווה בילדותו את השהייה בדרך כחוויה מאיימת, ואת כוכבים בחוץ ניתן לקרוא כגרסה מרהיבה משלו לגילוי וכיסוי בלשון השיר. הקריאה המקובלת בספר, שנעשתה זה מכבר לקנונית, אמנם מדגישה היבט קיים וחשוב בדמותו של ההלך, אך היא מחמיצה היבט מרכזי וחשוב לא פחות

2. דן מירון, "על שלושה שירי דרך", מחברות אלטרמן, א, אוניברסיטת תל-אביב והקיבוץ המאוחד, תל-אביב 1977, עמ' 167.
3. בעז ערפלי, חדוות ההשוואה: תמורות בשירה העברית המודרנית, המכון לפואטיקה וסמיולוגיה על שם פורטר, אוניברסיטת תל-אביב, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 2004, עמ' 149. בדומה למירון ולערפלי, גם אידה צורית כתבה כי בכוכבים בחוץ הקורא "נע" בתוך עולם הטבע עם המשורר. תנועה זו מאפשרת "לראות את החזיונות מתוך השתאות ראשונית, חד-פעמית, שלא כמי שמורגל אליהם בישיבת-קבע" (אידה צורית, "העולם החצוי של 'כוכבים בחוץ'", הקרבן והברית: עיונים בשירת נתן אלטרמן, דביר, תל-אביב 1974, עמ' 135). לתיאור דומה של ההלך בשירתו של אלטרמן ראו דן לאור, אלטרמן: ביוגרפיה, עם עובד, תל-אביב 2013, עמ' 180-196.
4. חוקרי שירתו של אלטרמן ראו קשר ישיר בין דמות ההלך לבין פיגורות אלה. זיוה שמיר, למשל, הציגה את ההלך כבן דמותו של המינסטרל וטענה לקיומה של זיקה בין פיגורה זו לבין הדקדנס הבוהמיני של המשוררים המקוללים, בראש ובראשונה בודלר; וראו זיוה שמיר, רוצי נוצה: אלטרמן בעקבות אירועי הזמן, הוצאת ספרא והקיבוץ המאוחד, תל-אביב 2013, עמ' 106-132.
5. ולטר בנימין, מנסחה העיקרי של תופעת השוטטות העירונית, תיאור את ה-Flâneur "כמשוטט כפייתי הנע בקדחתנות בלתי פוסקת כחלק מסאון העיר, חרד מפני הישיבה בבית ורואה את הרחוב כביתו המזדמן. על המשוטט העירוני ראו ולטר בנימין, בודלייר, מגרמנית: דוד ארן, ספרית פועלים והקיבוץ המאוחד, תל-אביב 1989 (1938), עמ' 32-59; דוד גורביץ' ודן ערב, אנציקלופדיה של הרעיונות: תרבות, מחשבה, תקשורת, כבל, תל-אביב 2012, עמ' 1166-1169. בניסיון לדייק בתיאור ההלך בשירת אלטרמן טען אברהם בלבן כי הלך זה נודד בתוך העיר ולא בדרך הפתוחה, ומירון כינה אותו "פלאנר"; וראו אברהם בלבן, הכוכבים שנשארו בחוץ: שירי 'כוכבים בחוץ' מאת נתן אלטרמן - פרשנות, צורות ורטוריקה, פפירוס, תל-אביב 1981, עמ' 28-35; דן מירון, פרפר מן התולעת: אלטרמן הצעיר - אישיותו ויצירתו, האוניברסיטה הפתוחה, תל-אביב 2001, עמ' 126-131.

של דמות זו. ההלך הוא פליט שנעקר מביתו, אדם שהשהייה בדרך נכפתה עליו ואין ביכולתו למצוא לעצמו בית. הוא מעלה בדמיונו את זכרם של מראות נושנים ורבי־קסם, אך אלה אינם מספקים אלא מפלט רגעי מאימת ההווה, מהוויית הדרך. הפסיביות האופיינית לדמותו של ההלך ככוכבים בחוץ, לצד האקטיביות המופלאה של העצמים ושל הכוחות המאכלסים את העולם הסובב אותו, מצביעות על חוסר האונים שלו. ואכן, שירתו המוקדמת של אלתרמן טומנת בחובה עדות לטראומה של עקירה. מקריאה בשירים שכתב בשנות ילדותו ונעוריו ניתן להתחקות אחר מקורן של הפיגורות המרכיבות את העולם המיוצג בשירתו הבוגרת ולחשוף רמזים לחוויות הטראומטיות ולדיסוציאציות העומדות ביסוד הכפילות האופיינית לשירי כוכבים בחוץ: העולם המוצג כמופלא וכמהלך קסם הוא גם עולם דכאני ומאיים. בעיצובה של כפילות זו ביטא אלתרמן את טראומות המחיקה והעקירה של דורו. האופי הכללי של שירי כוכבים בחוץ מסמן את המחיקה של כל מה שאישי, פרטי וחד־פעמי ביצירת המשורר.<sup>6</sup>

## היציאה לדרך

השיר "עוד חוזר הנגון", הפותח את ספר הביכורים של נתן אלתרמן, מסמן גם את נקודת הפתיחה במסעו של ההלך, גיבור שירי הספר:

עוד חוזר הנגון שְזַנְחַת לְשׁוֹא  
וְהַדֶּרֶךְ עוֹדְנָה נִפְקַחַת לְאֶרֶץ  
וְעֵנָן בְּשָׁמַיִם וְאֵילָן בְּגִשְׁמִי  
מְצַפִּים עוֹד לָךְ, עוֹבְרֵי־אֶרֶץ.

וְהַרוּחַ תְּקוּם וּבְטִיסַת נְדָנֹדוֹת  
יַעֲבְרוּ הַבְּרָקִים מֵעֲלֶיךָ  
וּכְבֹּשָׁה וְאֵילַת תְּהִינָה עֵדוֹת  
שְׁלֹטַת אוֹתָן וְהוֹסַפְתָּ לָכֶת – –

– – שְׂיִדֶיךָ רִיקוֹת וְעִירְךָ רְחוֹקָה  
וְלֹא פֶעַם סִגְדָת אִפִּים  
לְחֻרְשָׁה יִרְקָה וְאִשָּׁה בְּצַחוֹקָה  
וְצִמְרַת גְּשׁוּמַת עֲפֻעֵפִים.<sup>7</sup>

6. על נטייתו של אלתרמן להסתיר את פרטי הביוגרפיה שלו ולהיחבא אל הכלים (בשירתו ובחייו) הרחיב מירון את התיאור בספרו העוסק בחיי אלתרמן הצעיר וביצירתו המוקדמת, וראו מירון, פרפר מן התולעת, שם, עמ' 58-70.

7. אלתרמן, כוכבים בחוץ, לעיל הערה 1, עמ' 7.

השיר מציג עולם מכוּשף ובו מראות וצלילים אקטיביים במיוחד: הרוח קמה, הדרך נפקחת והברקים המהבהבים מעל ראשו של הגיבור כנדנדות מעופפות. גם הסדירות הריתמית של השיר מייצרת אפקט של "הימשכות" קדימה בתהליך הקריאה ומנכיחה את ההליכה שבי אחר המראות והצלילים של הדרך. ואמנם, ברוב הקריאות בשיר זה הודגשו היענותו של ההלך לניגון החוזר "שְׁזַנְחָתָּ לְשׁוֹא" ויציאתו לדרך. אולם להיענות זו אין כל ביטוי בשיר. בבית הראשון, לא ההלך אלא העצמים הנקרים בדרכו הם הפועלים: הדרך "נִפְקַחַת לְאַרְךָ" כמתעוררת משינה, הניגון שב ואוחז בו, הענן והאילן הם המצפים לבואו, ולא זו בלבד שההלך אינו מבצע כל פעולה, תודעתו חתומה בפני הקוראים ואין לדעת מה יחסו ליציאה זו לדרך. יתרה מזאת, ציפיית הענן והאילן להלך ממוקמת בהווה, אף על פי שטרם הגיע אליהם; מכאן שהגעתו ידועה מראש ונתיבו מסומן. גם בבית השני של השיר ניכרת סבילותו של מי שהברקים יעברו מעליו והכבשה והאיילת תהיינה עדות לכך שליטף אותן. עדותן של הכבשה והאיילת חושפת ניסיון של ההלך לעצור ולגעת באובייקטים החולפים על פניו, להתקשר למקום קונקרטי שעבר בו, והיא נחוצה משום שההלך אינו משאיר אחריו כל סימן ומשום שהיא ההוכחה להתממשות גורלו החתום, להליכתו בנתיב המסומן לו מראש.

בבית השלישי של השיר מאופיין ההלך לראשונה ונרמזת עמדתו באשר להימצאותו בדרך. בפתיחת הבית מתואר ההלך בזמן הווה, זמן-מה לאחר יציאתו למסעו, ואפשר שסימו של הבית השני בשני קווים מפרידים מסמן קפיצה בזמן. הבית השלישי נפתח גם הוא בשני קווים מפרידים ואחריהם המילים "שִׁידִיךָ רִיקוֹת וְעִירְךָ רְחוֹקָה". פתיחת המשפט באות השימוש ש' מעידה כי הדברים אינם מובאים מתחילתם וכי ההלך נמצא כבר בדרך ועירו רחוקה תמיד ולעולם. הצגה זו של ההלך מצביעה הן על כמיהתו לבית שממנו רחק והן על הסיוזיפיות של המסע, שידיו של ההלך נותרות ריקות במהלכו. השיר נחתם באזכור סגידתו של ההלך "לְחַרְשָׁה יִרְקָה", ל"אִשָּׁה בְּצוֹחֶקָה" ול"צִמְרַת גְּשׁוּמַת עֶפְעָפִים". סגידתו של ההלך לפיגורה הראשונה ולזו השלישית, המייצגות את מראות הטבע הרענן והמתחדש החולפים על פניו בדרכו, מצביעה על זיקתו אליהם ועל הימשכותו אחריהם. לשון השיר ממקדת את תשומת לב הקורא בהופעתן הקסומה של הפיגורות (למשל בתיאור עלעלי הצמרת כעפעפיים) ומספקת בכך הסבר אחד להימצאותו המתמשכת של ההלך בדרך, ואילו סגידתו לאשה מסמנת את כמיהתו לתחושת אינטימיות שלא ניתן לחוות בדרך. ואכן, האשה מוצגת ככוכבים בחוץ לא פעם כמחוז כיסופים בלתי מושג שההלך מבקש לשוב אליו כדי לחוות רוח אימהי. עבור הנווד, האשה היא סמל לבית האבוד, וברור שהכמיהה למגע עמה היא משאת נפש שאי אפשר לממשה בדרך. ההימצאות בדרך מאפשרת אפוא קשר ישיר עם מראות הטבע המתחדשים אך מחייבת קריעה מן הבית.

מקריאה זו בשיר הפותח את המסע של כוכבים בחוץ מתברר כי על גיבור השירים נגזר גורל של הלך: ראשית, משום שבשני הבתים הראשונים הדברים מוצגים כאשר הם קורים (חזרת הניגון) ועתידיים לקרות (ציפיית העצמים), אולם בבית השלישי ניתן להבין כי הדברים כבר קרו וימשיכו לקרות; שנית, מכיוון שנתיבו של ההלך מסומן מראש ואפשרויות הפעולה שלו מסתכמות בהתבוננות ובסגידה למה שחולף על פניו בדרך ולמה שאין ביכולתו להשיג.

אפילו נשיאת העדות על מה שנראה ונחוה היא נחלתן הבלעדית של הכבשה והאיילת, כנראה משום שהן עומדות במקומן, שהרי עדות מחייבת עצירה לשם רפלקסיה ואילו ההלך מצוי תמיד בתנועה. כפי שיתברר להלן, המיסטיפיקציה של כוחות הטבע ושל העצמים, המתוארים בעולם המיוצג כדינמיים וכפעילים, משמשת ככוכבים בחוץ לא פעם להסוואת אופיו הפסיבי של גיבור השירים.

כדי להבין מדוע היציאה לדרך היא גזרת גורל עבור ההלך, להסביר את האקטיביות המופלאה של האובייקטים החולפים על פניו ולעמוד על הצורך של אלטרמן בהסוואת הפסיביות של גיבור שיריו, יש לצאת לדרך אחרת, לא כללית ומופלאה אלא היסטורית וביוגרפית. נתן אלטרמן נולד בברשה בשנת 1910.<sup>8</sup> בטרם מלאו לו ארבע שנים, עם התקרבות החזית המזרחית של מלחמת העולם הראשונה לנרשה, עזבה משפחתו את העיר. בארבע השנים הבאות התגוררה המשפחה במוסקבה, שם התקשה האב, יצחק אלטרמן, שעסק בחינוך יהודי-ציוני, לספק את צורכי המשפחה בתקופה של מצוקה חריפה ומחסור במזון, בחומרי גלם להסקת הבית ובתרופות.<sup>9</sup> עם התבססות השלטון הבולשביקי במוסקבה והקמת המחלקה היהודית של המפלגה הקומוניסטית, הייבסקציה, נסתם הגולל על המפעל החינוכי הציוני של יצחק אלטרמן ברוסיה, ובאביב 1918 נאלצה המשפחה לעקור בשנית ולצאת מתחומי המדינה הקומוניסטית ההולכת ומתרחבת. היא השתקעה בקייב אך לא מצאה בה מקום מקלט בטוח, שכן חודשים ספורים לאחר הגעתה התפשטו הקרבות בין הצבא האדום לגרודי הלבנים לתחומי העיר. אלה ואלה ערכו פוגרומים נרחבים בקהילות היהודים, ורעב כבד שרר בעיר. לאה, אחותו הצעירה של אלטרמן, נדבקה במגפת הטיפוס, והחשש לחייה היה כבד. עדות על מצבה הקשה של משפחת אלטרמן בקייב מביא מירון:

באביב 1919 כבשו ה"אדומים" את העיר ועמם הגיעה גם ה"ייבסקציה", ומוסדות החינוך העבריים נסגרו גם כן. יצחק אלטרמן השיג עבורה חינוכית בשכר מועט במעונות ילדים עזובים [...] אבל מצב המשפחה היה ככי רע, והוא נאלץ לצאת לרחוב, פשוטו כמשמעו, להרוויח כמה פרוטות לכלכלת הבית במכירת סבון בשוק השחור. אחותו מספרת שהוא "היה מקיש בסבון כדי להראות שהסבון יבש, ובוה התפרנס. מצבו היה רע מאד".<sup>10</sup>

המשפחה נאלצה לעקור פעם נוספת ממקום מגוריה, בניסיון לחצות את הגבול לרומניה. מסעם של הפליטים ארך שבועות אחדים. הם נעו בעגלות, ברכבות וברגל, הסתתרו במערות בימים ונדרו ביערות בלילות. גבולה הדרום-מערבי של אוקראינה היה חסום וחצייתו על פני נהר הדנייסטר הקפוא הייתה מסוכנת ביותר, בשל הצורך לחמוק הן מן הקוזקים, שומרי הגבול בצד האוקראיני של הנהר, והן משומרי הגבול הרומנים בצדו האחר. יחד עם המוני פליטים

8. הסקירה הביוגרפית המובאת כאן מבוססת על מנחם דורמן, נתן אלטרמן: פרקי ביוגרפיה, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 1991, עמ' 27-33; לאור, אלטרמן: ביוגרפיה, לעיל הערה 3, עמ' 24-29.
9. אב המשפחה, יצחק אלטרמן, ניהל סמינרים לגננות והיה פעיל מרכזי ברשת החינוך "תרבות". על מפעלו החינוכי ראו לאור, שם, עמ' 17-29; מירון, פרפר מן התולעת, לעיל הערה 5, עמ' 17-35.
10. מירון, שם, עמ' 76.

אחרים הגיעה משפחת אלטרמן אל עיירה סמוכה לדנייסטר, קאמיניקה, שם המתינו למבריחים שיעבירונו לצדו האחר של הנהר הקפוא.<sup>11</sup>

בימי ההמתנה כתב נתן בן התשע במחברתו את השיר "לפני דנייסטר".<sup>12</sup> השירים המוקדמים המופיעים במחברות הילדות והנעורים של אלטרמן לא נקראו עד כה כחלק אינטגרלי משירתו ונתפסו כיצירות בוסר.<sup>13</sup> אכן, שירים אלה אינם ראויים להיכלל בקנון של שירת אלטרמן, אך הקריאה בהם עשויה לסייע בהבנת דמות ההלך בשירתו הבשלה של המשורר ובאיתור ניצני הפיגורות המרכזיות המופיעות בה. כך, למשל, העמדה הפסיבית של מי שכוחות חזקים ממנו משחקים בו וקובעים את גורלו, האופיינית כאמור לשירי כוכבים בחוץ, מופיעה לראשונה בשירים שכתב אלטרמן בילדותו במחברת שיריו. בשיר "לפני דנייסטר" ניתן לראות את שיר המסע הראשון שכתב אלטרמן:

עוֹמְדִים לְפָנֵי נְהַר צָר  
פְּלִיטֵי אוֹקְרַאיִנָּה.  
בְּתוֹכְכֶם צְרוֹת, מְסַפֵּד מֵר  
לֹא יִדְעוּ גִיל וְרִנָּה.

דְּנִיֶּפֶר, דְּנִיֶּסְטֵר, שְׁנֵי נְהָרִים,  
שְׁנֵיהֶם מְלֵאֵי צְרוֹת,  
אֶל אֶחָד מִתְרַבֵּים חֲמָרִים חֲמָרִים,  
מֵאֶחָד בּוֹרְחוֹת שְׁיָרוֹת.

לְפָנֵי נְהַר עוֹמְדִים פְּלִיטִים  
אֲנָשִׁים חֲסְרֵי אִשֶּׁר.  
לְצַד הַשְּׁנֵי הֵם מְבִיטִים  
וּמְחַכֵּים לְשַׁעַת כֶּשֶׁר.

אֲנָשִׁים שֶׁלְפָנֵי חֲדָשִׁים  
יִשְׁנוּ עַל כְּסָתוֹת וְכָרִים,  
עֲתָה יִסְגְּרוּ עֵינֵיהֶם  
עַל תְּרַמְלִיָּהֶם, בְּלִבְבוֹת נִשְׁבָּרִים.

11. תיאור זה מבוסס על דורמן, נתן אלטרמן: פרקי ביוגרפיה, לעיל הערה 8, עמ' 33-34; מירון, שם, עמ' 77.
12. נתן אלטרמן, מחברת מוסקה-קשיב (מחברת שירי ילדות, 1918-1925), ארכיון אלטרמן, מרכז קיפ, שיר 12. השיר נחשף לראשונה בידי מנחם דורמן, וראו דורמן, שם, עמ' 44-46. השירים המובאים ממחברות הילדות של אלטרמן מופיעים במקור בלא ניקוד.
13. ראו דורמן, שם, עמ' 41-43; מירון, פרפר מן התולעת, לעיל הערה 5, עמ' 82-86.



אָב וּבְנוֹ מִצֵּד הַשָּׁנִי,  
אִם וּבִתָּה פֶּה.  
הוּא שׁוֹלַח שְׁלִיחַ הַנָּה  
לְהִבְיָאן לוֹ.

הַנָּה בָּאָה זֹו הַבְּרִיָּה,  
הוֹלְכִים נוֹתְנִים כֶּסֶף כְּבָר.  
אֲצֵל הַנָּהָר קוֹל יְרִיָּה,  
הוּא בּוֹרַח לוֹ כְּזֹר...

דְּנִיֶּסְטֵר, הַגֵּד, הַגֵּד לִי  
אָנָּה גְּלִיךְ יִשְׁטָפוּ?  
דְּנִיֶּסְטֵר, אוֹתְךָ יִשְׁאַל פִּי -  
מֶה שֶׁפְּתִיךְ יִטְפוּ?

הָאֵם תְּבַשֵּׁר בְּשׁוֹרֵת אוֹר  
לְפִלִּיטִים הַצְּמָאִים חֲדָשׁוֹת?  
אוֹ תִשָּׂא בְּגִלְךָ צְרוֹת וּמְרוֹר  
לְנַפְשׁוֹת חֲרָדוֹת נְרַעְשׁוֹת?

מֶה תַּחֲפִץ מִפְּלִיטִים עֲנִיִּים הַבוֹרְחִים  
מִצְרוֹת מִסְפֵּד נְצוֹרוֹת?  
קְבֻלָּהֶם כְּנֶאֱדָה, קְבֻלָּהֶם כְּאוֹרְחִים,  
יְהִיו צְרוֹתֵיהֶם אַחֲרֵיהֶם נִשְׁאָרוֹת.

דְּנִיֶּסְטֵר, הַפֶּךְ אֵלֵינוּ פָּנֶיךָ!  
נְהַר, גֵּשׁ נָא הַנָּה!  
בֵּא וְקַבֵּל אֶת אוֹרְחֶיךָ  
וְהַעֲבִירֵם לְצַדֵּךְ הַשָּׁנִי!

השיר נחלק לשני חלקים – בחלק הראשון מובא סיפור המעשה, בחלק השני פונה הדובר אל הנהר בתחינה. בששת הבתים הראשונים מתוארים הפליטים הכלואים בין שני נהרות, הדנייפר והדנייסטר, "אֵל אַחַד מִתְרַבֵּים חֲמָרִים חֲמָרִים, / מֵאֶחָד בּוֹרְחוֹת שִׁירוֹת". הפליטים כמוהם כאומללים חסרי בית שהחליפו בשברון לב "כֶּסֶתוֹת וְכָרִים" בתרמיל גב, שבו "יִסְגְּרוּ עֲנָנִים". אל חוויית החלפת הבית בתרמיל הסגור נוספות קריעת המשפחה לשניים ובריחתו של המבריח-המושיע לקול הירייה הראשונה. בחלקו השני של השיר, המתחיל בבית השביעי,



פונה הדובר בשם הפליטים לנהר הדנייסטר ומבקש ממנו להושיעם. השימוש באפוסטרופה מדגישה את תחושת חוסר האונים של הפליטים, הפונים אל אינסטנציה גבוהה, המייצגת כוחות עליונים. כמו בשיר "עוד חוזר הניגון", גם בשיר מוקדם זה מוצגת השהייה בדרך כהתייצבות אל מול איתני הטבע בידיים ריקות, כשעירם של הפליטים רחוקה ונקודת הסיום של מסעם לוט בערפל. גם בשיר "פליטים", שנכתב בסמוך לכתיבת "לפני דנייסטר", מתוארים קורותיהם של "אנשים הנסים ממות מתלאות / על חוף זה הנהר נצברו", וגם בו מתגלה חוסר הישע של הפליטים מול "הארץ", משאת נפשם, שגירשה אותם באכזריות: "הם מקוים המלט מארץ מפלתם, / ובזאת תקותם הם חיים. / ומה שמחזו אלה אמללים / לו צמחו על גבם כנפים. // לא ידעו ידוע, כי משאת נשמתם / הארץ לה קוו, הנעימה, / תגרשם כעדה של כלבים רעבתנים, / בחרפה, גדופים וכלמה".<sup>14</sup>

תחושות של חוסר אונים לנוכח התרחשויות מעוררות אימה, כמו אלה המוצגות בשירים "לפני דנייסטר" ו"פליטים", לצד התבוננות מרוחקת, חיצונית, באירועים מעצבים שחוה הפרט, עשויות להעיד על המצב התודעתי המכונה "דיסוציאציה" בפי פייר ז'נה או "תודעה כפולה" בפי יוזף ברויאר וזיגמונד פרויד – מצב תודעתי שבו ה"אני" של נפגע טראומה מנותק מן ההתרחשות מעוררת האימה שחוה.<sup>15</sup> על כל פנים, פרט לשני שירי מחברת הילדות שהובאו כאן, אלתרמן לא הותיר כל עדות ישירה לרושם שטבעו בו אירועים משנות הנדודים של משפחתו, ככל הנראה בשל נטייתו בבגרותו להימנע מהתייחסויות ישירות לחוויות ביוגרפיות מעצבות. עדות עקיפה ומעניינת למשא העבר ניתן למצוא ברשימה מוקדמת בשם "חטורת: איך אוהב הגבן את החיים ואיך נעשה לאוהב חיים", שראתה אור ביוני 1933, בגיליון הראשון של טורים. ברשימה נפרש סיפורו של הלך גיבן הנודד ברחובות עיר בשעת לילה מאוחרת ומשאו הכבד, החטורת, על גבו:

סבל ושמה, קטנות וגודל־רוח, זכרונות וצפייה – את הכל הצמיחה לו המענית הזאת. גם גופו אשר היה מקודם יפה וזקוף ועני, נבט פה בשדה. נבט והפריח מבין כתפיו את תרמיל החיים, את חטורת שימורי העבר.

כבדה היתה עליו החטורת. כבדה ואטומת מכאוב. פעם נפערה שותת־מוגלה, ופעם – כפרח מפתח על־כותרת, ככובת־תולעת מבקיעה כנפי פרפר. אחרי אלה היתה שבה ונסגרת, והיא כבדה יותר ואטומת עושר ומכאוב יותר. כל מגע רך וכל פגיעה מלוטשת היו מוסיפים נטל־מטמון על אוצרותיה, ואם עבר יום ומאום לא נוסף לה, כי אז צעקה כעולל־פראים רעב, מצומד לגב אמו, ודחפה אותו לפשוט יד לנדבות. מקרבה היו זוחלים חלומות לילותיו היפים ביותר ואל תוכה יצק לבו את הטובות שבאבותיו

14. אלתרמן, מחברת מוסקה־קשינב, לעיל הערה 12, שיר 38.  
 15. בדיוני על ביטויי הטראומה בשירתו של אלתרמן אסתמך על מגוון רחב של תיאוריות שנוסחו מאז העשור האחרון של המאה התשע עשרה, אז הגיעו פייר ז'נה בצרפת וזיגמונד פרויד ויוזף ברויאר בינה למסקנות דומות להפליא בדבר מקורות הטראומה הנפשית ותוצאותיה. לסקירת הממצאים הבולטים והמונחים התיאורטיים בתחום ראו ג'ודית לואיס הרמן, טראומה והחלמה, מאנגלית: עתליה זילבר, עם עובד, תל־אביב 1994 (1992), עמ' 24, 54–62.

ושנאותיו. איש לא ידע, כי גיבן הוא, כי איש לא התרפק עדיין על גופו ושום יד סקרנית עוד לא לטפה אותו לכל ארכו.<sup>16</sup>

רק בסיום הקטע המצוטט כאן מתברר כי איש אינו יודע שההלך נושא חטוורת על גבו, ונראה שאין זו חטוורת ממשית. החטוורת היא הסוד הכמוס של ההלך, מקור של כאב, יופי וחלום בחייו; לענייננו חשוב שהיא גם מקום "שימורי העבר" שגופו הצמיח מ"תרמיל החיים". לעתים היא מופיעה כתולעת ולעתים כפרפר, לעתים כפצע פתוח או כתינוק צווח ולעתים כפרח. ההלך הוא אמן היוצר מצורו וסלעו, מזיכרונו השמור היטב, נוגע בחטוורת, לעתים ברכות ולעתים ב"פגיעה מלוטשת", וכך מוסיף "נטל-מטמון על אוצרותיה". האופי הכפול של החטוורת, גם אסונו של ההלך וגם מקור יצירתו, יש בו כדי להעיד על המקום המרכזי שמילא משא העבר בחייו וביצירתו של אלתרמן ועל המאמץ שהשקיע בליטוש ובסובלימציה של זיכרונות הילדות הקשים. התנסות בוסרית זו ביצירת פרוזה לירית חושפת, גם אם על דרך האלגוריה, חוויות מכוננות העומדות בבסיס אישיותו ויצירתו של המשורר. ראיית מקום הפצע כמקום נביטת הזרע מרמזת על האפשרות שזיכרונות עבר רודפניים, חוויות שפערו חלל בנפש, הם שאפשרו את "פריחת הפרח" המגיח מתוך המורסה, מתוך הטראומה.

מראשית המחקר על אודותיה תוארה הטראומה כפצע שנפער בנפשו של הנפגע; כבר בחיבורו "מעבר לעקרון העונג" הציג פרויד משל פיוטי על הטראומה כ"פצע מדבר".<sup>17</sup> כאן, החטוורת הנפערת "כפצע שותת-מוגלה" צועקת "כעולל-פראים רעב, מצומד לגב אמר" כאשר עובר יום שבו לא קיבלה ביטוי בחייו ("מאום לא נוסף לה"), ואז היא גם דוחפת את ההלך "לפשוט יד לנדבות", דהיינו להבליט את נכותו הכמוסה, את הגבנון שלו. גם אֶזכור "חלומות לילותיו היפים ביותר", הנובעים מן החטוורת, חלומות על עבר שהיה ואיננו, מחזק אפשרות קריאה זו ברשימה המוקדמת.

16. נתן אלתרמן, "חטוורת: איך אוהב הגבן את החיים ואיך נעשה לאוהב חיים", טורים, א:א, 23 ביוני 1933, עמ' 15. הרשימה כונסה בכרך המאמרים והרשימות של כל כתבי אלתרמן, במעגל: מאמרים ורשימות, תרצ"ב-תשכ"ח, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 1971, עמ' 120-122. מירון הגדיר רשימה זו, לצד רשימות נוספות שפרסם אלתרמן באותן שנים, כ"פרוזה לירית" – סיפורת דלת עלילה המחזיקה עולם פיגורטיבי עשיר; וראו מירון, פרפר מן התולעת, לעיל הערה 5, עמ' 456.

17. זיגמונד פרויד, "מעבר לעקרון העונג" [1920], מעבר לעקרון העונג ומסות אחרות, מגרמנית: חיים איזק, דביר, תל-אביב 1968, עמ' 110-101. על הטראומה כפצע כתבה בהרחבה קתי קרות' בפרשנותה לחיבור זה של פרויד, וראו קתי קרות', "חוויה ללא דורש: טראומה, נרטיב והיסטוריה" [1996], מאנגלית: עודד וולקשטיין, רעידת אדם (קטלוג תערוכה), מוזיאון על התפר, ירושלים 2008, עמ' 136-139.

## אופיה הכפול של הדרך בכוכבים בחוץ

הדרך בכוכבים בחוץ היא תוצר של חוויותיו של ההלך ויחסו להתארכות נודדיו עד בלי די. פיגורת הדרך נושאת כאן תכונות מנוגדות זו לזו, והיא ממלאת פונקציות סותרות ביחסיה עם ההלך. מחד גיסא, בהתאם לתיאור המקובל של הנווד האלתרמני כבן דמותו של המשוטט העירוני או המינסטרל, הדרך מתוארת לא פעם כפיגורה מופלאה, מאגית ורבת-כוח המכשפת אותו; מאידך גיסא היא מאיימת בלא הרף על חייו, גוזלת את חירותו וכופה עליו עקירה נצחית מן הבית. השיר "מזכרת לדרכים", הנקרא על פי רוב כשיר אהבה לדרכים, הוא אולי השיר המזוהה ביותר עם הרעיון לפיו ההימצאות בדרך משחררת את ההלך מכל מגבלה ומאפשרת לו לגלות מחדש עולם נושן.<sup>18</sup> השיר נפתח בקריאה "שִׁלְחוּ אֶת שִׁירֵיכֶם כְּאַיִלָּה וְעֶפֶר", העשויה להיתפס כפנייה של הדובר אל המשוררים. דימוי השירים לחיות קלות רגליים מעיד על אופטימיות רבה באשר ליכולתם לנוע במהירות ולהגיע ליעדם. אלא שהבחירה בנקבת האייל ובצאצאה הרך בשנים, ולא, כצפוי, באייל או בצבי קלי הרגליים, אומרת דרשני. ואכן, כבר בשורה הבאה טמון רמז מאיים באשר לגורלן של הפיגורות הללו: "הִקְשִׁיבוּ – / עוֹד הִרְחַק הִרְחַק מִנְהֻמוֹת / הַרְבֵּה דְרָכִים". נהמת הדרכים מרפררת לחיות טרף האורבות בדרכים ומסכנות את האיילה והעופר (בוודאי בהיעדר הזכר, האייל). בניגוד חד לרעיון המקובל, לפיו היציאה לדרך מביאה להתעוררות המוות, כאן הדרכים מאויכות כמאיימות בנהמתן על ציפור נפשם של המשוררים ומוצגות כחיות המשחרות לטרף. בשורות הבאות נזנחים השירים והדרכים עצמן נעשות לנושא השיר ולדמויות הפועלות בו. בהמשך הבית הראשון מוצגות הדרכים אשר "חֲתְרוּ בְּמִנְהֵרוֹת הָאֶפֶק", חצו "בְּקִיץ הַסּוּעֵר", גלשו "עַם הַכְּפָרִים לְבָאָר" ונסעו "אֶל הָעָרִים וְהַיְרִידִים". תיאור מואנש זה של מסע הדרכים מעלה באוב עולם כפרי נאיבי של "כְּרִי מְרֵעָה וְשִׁמְשׁ וְשְׂרִיקָה", שבו הדרכים עוברות ואליו הן משויכות. בבית השני מתווסף אינוונטר של סוגי דרכים, לרבות "דְרָכֵי שְׂדֵה, דְרָכֵי בְּקָעוֹת וְגִבְעֵ". כל אלה תורמים להיווצרות הרושם שהשיר הוא אכן שיר אהבה לדרכים והתנועה בדרך היא מסע מופלא, חוצה מרחב וזמן, שבמהלכו נחשפים מראות עולם מגוונים לעיני ההלך המסוחרר.

עם זאת, כמו בשיר "עוד חוזר הניגון", הפותח את הספר, גם כאן ההלך אינו יוזם כל פעולה. אופיו הפסיבי מומחש ביתר שאת בהצהרתו כי ביחסיו עם הדרכים "אֶל מְרַחֵן / הַשָּׁר וְהַלְבָּן / בְּחֶבֶל הוֹבִילֹתֵנִי הַתְּשׁוּקָה!". מתמונת ההובלה בחבל עולה כי ההליכה בדרך נכפתה על הדובר, אולם מאחר שתשוקתו היא שהובילה אותו למרחבי הדרך, מתחזק הרושם שאין זו אלא תלונת שווא של הלך המאוהב בדרכים. ואכן, הבית האחרון של השיר נפתח בפנייה הדובר-ההלך לדרכים: "אֲנִי אֶתְכֶן, דְרָכִים, בְּמוֹ עֵינַי שְׂאֵבְתִי. / אֲנִי אֶתְכֶן, דְרָכִים, בְּמוֹ

18. אלתרמן, כוכבים בחוץ, לעיל הערה 1, עמ' 25-26. לאור הוא האחרון בשורה ארוכה של חוקרים שקראו את שירתו של אלתרמן כ"שיר הלל למרחבים הפתוחים, האינסופיים, שבהם משוטט המשורר-ההלך כבתוך שלו"; לדבריו, כאן "נהפכים ההלך, הדרך והארוס למהות אחת, המסמלת יותר מכול את פולחן החיים, הנופים והיופי שהם מאבני היסוד של כוכבים בחוץ" (לאור, אלתרמן: ביוגרפיה, לעיל הערה 3, עמ' 184-185).

חַיִּי אֶהְיֶה. ההלך אינו מתאר את עצמו כמי שהלך בדרך כמו רגליו אלא כמי ששאב אותה בעיניו. בדומה למצבו של ההלך ב"עוד חוזר הניגון", גם כאן נראה כי ההלך מובל או אפילו נגרר קדימה; לא הוא חולף על פני המראות אלא המראות הם שחולפים על פניו. הביטוי "במו חַיִּי" רומז לכך שחייו כבר הושלמו, ומכאן שדבריו הם מילות סיכום ופרידה מן הדרך ומן העולם. לאור זאת ניתן להבין גם את תיאור הדרכים בשורות המסיימות את השיר: "צַפְרָנִיךְ שׁוֹרְטוֹת, שׁוֹרְטוֹת צִלְקַת אֵשׁ / בְּאֶפֶק הַקּוֹרָא וְהַגּוֹעֵשׁ". שריטת האש של ציפורני הדרכים מתקשרת לאפיון הדרכים בתחילת השיר כחיות טרף ומגבירה את האפקט המאיים בחתימתו. השיר מעלה אפוא קושי: כיצד ניתן להכריע בין מגמות שונות כל כך באפיון נושא השיר, הדרכים, ובהבנת יחסו של ההלך אליהן?

אופיה הכפול של הדרך ואופים המוכפל של יחסיה עם ההלך הם תולדה של שני מנגנונים הייחודיים לשירת אלתרמן, "הפלאה" ו"היפוך אפקטים" – המונח שפרויד הסביר באמצעותו כיצד עשויים רגשות, עמדות ורעיונות לקבל ביטוי מהופך בחלומות ובזיכרונות ילדות.<sup>19</sup> לפי פרויד, ההיפוך הוא מנגנון הגנה משני המאפשר ל"אני" להסתיר את הדחפים ואת המשאלות האמתיות שלו באמצעות התנהגות הפוכה לדרישות הדחפים. ההפלאה משמשת בשירת אלתרמן להסתרת מאפייניה המאיימים של הדרך, היפוך האפקטים מאפשר לראות את המפחיד ככביר וכמדהים; כך, המדהים והמקסים נושא בחובו אפריורית את המאיים והנורא. המרת המאיים במפליא מסייעת בהסתת אופיו הפסיבי של ההלך ואופיה הכפוי של ההליכה בדרך לשולי השיר.

ההפלאה והיפוך האפקטים מתקיימים בשירים במידה רבה בשל נטייתו של אלתרמן לכלליות בתיאור הסיטואציות והאובייקטים בעולם המיוצג. במאמר על השינויים שהכניס המשורר בשלושה משיריו שראו אור במהלך שנות השלושים בעת שנאספו בכוכבים בחוץ – "האם השלישית", "זווית של פרוור" ו"חיוך ראשון" – טענה רות קרטון-בלום כי בכל שלושת השירים הוחלף התיאור הקונקרטי בתיאור מכליל ומופשט:<sup>20</sup> ראשית, אלתרמן השמיט מן השירים את כל שמות המקומות הפרטיים וסממני הייחוד הלוקאליים והציג את זירת ההתרחשות כ"טריטוריה דמיונית, שהיא נטולת גבולות לוקאליים או גיאוגרפיים"; שנית, "מזרימה בזמן עובר השיר אל הקפאתו של הרגע", וכך "השירים נעים עתה במרחב הנצח יותר מאשר במרחב הזמן הממשי".<sup>21</sup> שני אלה מקנים לכל אובייקט ופיגורה בכל אחד משלושת השירים ממדים מיתולוגיים; טווח הייצוג של כל פרט מתרחב ככל האפשר והוא משמש כעת כמשל פיוטי אוניברסלי. רוחב היריעה המושגי הוא שמאפשר להטמיע את האיום בעצום ובמופלא. מנגנוני

19. רעיון זה מרכזי בפרשנותו של פרויד לחלומות ולזיכרונות של "איש הזאבים" ובהסבריו ל"תשוקות ההומוסקסואליות" של מטופל זה, וראו זיגמונד פרויד, איש הזאבים: מתולדותיה של נזירות ילדות [1918], מגרמנית: ערן רולניק, ספרים, צפת 1999, ביחוד עמ' 52-53, 131-139.

20. רות קרטון-בלום, "חיוך ראשון ושני (תמורות בפואטיקה האלתרמנית)", מחברות אלתרמן, א, לעיל הערה 2, עמ' 203-229. לחיזוק נוסף לטענתיה של קרטון-בלום ראו רויאל נץ, "על הקריאה באלתרמן (כלומר על פסטרנק)", בתוך רויאל נץ ומאיה ערד, מקום הטעם, מסות על ספרות ישראלית: בין צליל להיסטוריה, אחוזת בית, תל-אביב 2008, עמ' 50.

21. קרטון-בלום, שם, עמ' 227-228.

ההפלאה וההיפוך מסייעים אפוא לאלתרמן להסוות את תחושותיו ומועקותיו האישיות במסגרת גדולה, רחבה וכללית מהן.<sup>22</sup> מעשה המחיקה החלקי, הניסיון להסתיר את הפרטי מאחורי הכללי, הוא שעומד בבסיסו של הטקסט הכפול.

על התפתחותן של פיגורות הדרך וההלך בשירת אלתרמן ועל התעצבותו של האופי הכפול של היחסים ביניהן ניתן לעמוד באמצעות קריאה בשירים שכתב אלתרמן בנערותו ומיד אחריה, בשנות השלושים. כך תיחשפנה עמדותיו של המשורר המתבגר בשאלת ההימצאות בדרך ותתברר התפתחותם של מנגנון ההפלאה ומנגנון היפוך האפקטים. ואכן, הלך שונה לגמרי מזה המוצג בכוכבים בחוץ, נווד הנמצא בדרך בעל כורחו ונאבק במסעו בכוחות איתנים, מוצג בשיר "ההלך", שנכתב בחורף של שנת 1925, כמה חודשים לפני עלייתו של אלתרמן לארץ:<sup>23</sup>

הֶלֶךְ נוֹדֵד עִם מְקָלוֹ בְּיָדוֹ,  
עוֹבֵר בְּשָׂדוֹת, בְּיַעֲרִים.  
סְעָרוֹת אֵימוֹת תַּחֲלִלְנָה סְבִיבוֹ,  
יִלְעָגוּ לוֹ רוּחוֹת אֲכֻזָּרִים.

וְחוֹמוֹת לוֹ יִצְיִגוּ בְּדֶרֶךְ שֶׁל כְּפוֹר,  
שֶׁל גֶּשֶׁם, שֶׁל שֶׁלֶג, שֶׁל עֵב,  
רְגָלָיו הֵם יִקְפִּיאוּ, עֵינָיו יִסְמָאוּ,  
יִרְטִיבוּ בְּגָדֵי סְמֻרְטוּטָיו.

אֵךְ הוּא זָקוּף קוֹמָה וְאִמְיץ לֵב, יַעֲבֹר  
וְיִבְקִיעַ בְּיַנְיָהֶם לוֹ נְתִיב.  
אֵלֵי שְׁמֵשׁ הַדְּרוֹר הַרְחוֹקָה, הַיַּחֲדָה,  
אֵל כּוֹכַב הָאוֹרָה וְהַזָּיו.

וְהִיָּה אִם תִּרְאֶה אֶת הַהֶלֶךְ הַלְזוֹ  
נָא חֲזַק אֶת רוּחוֹ וְנַחֵם.  
כִּי רְחוֹקָה הִיא דְרָכּוֹ, חֲשׂוּכָה וְכִבְדָּה  
וְהַסַּעַר עוֹד עוֹז וְזוֹעֵם.

הדרך "רחוקה", "חשוכה וכבדה", מכשול שעל ההלך להתגבר עליו, ולא מקום שהשהייה בו נעימה או משחררת. הסערות לועגות לו, מקיפות אותו וניצבות מולו כחומות, רגליו קפואות ובגדיו המסמורטטים רטובים. עם זאת, שלא כמו בשירים "לפני דנייסטר" ו"פליטים", בשיר

22. וראו גם מירון, פרפר מן התולעת, לעיל הערה 5, עמ' 160.

23. נתן אלתרמן, מחברת תל-אביב (מחברת שירי ילדות, 1925-1927), ארכיון אלתרמן, מרכז קיפ, עמ' 21.

זה מבטא הדובר אמונה בכוחו של אותו הלך בודד, "זְקוּף קוּמָה וְאִמְיָן לְבָב", להבקיע לו נתיב "אֵלֵי שְׁמֵשׁ הַדְרֹר הַרְחֹקָה, הַיְחִידָה, / אֶל כּוֹכַב הָאוֹרָה וְהַזֵּיוֹ". אף על פי שרוב הפעולות בשיר מיוחסות לאיתני הטבע, דמות ההלך הנועזת והגברית שעיצב אלתרמן בן החמש עשרה אוזרת כוחות ונאבקת בהם.

אולם מקריאת מחברות שיריו של אלתרמן משנות ילדותו ונעוריו מתגלה כי לא תמיד הוא האמין ביכולתו של גיבורו הנווד לפרוץ אל מעבר לתוואי הדרך ולהגיע אל המנוחה ואל הנחלה. גורל שונה לגמרי מצפה להלך בבלדה על בת מלך, שנכתבה בתקופה שבה נכתב השיר "ההלך"<sup>24</sup>. שלא כמו בדגם המוכר של מעשיות בת מלך של רבי נחמן מברסלב, כאן מוחלף סיפור מסע ההרפתקאות של המשנה־למלך בסיפורה ובנקודת מבטה של בת המלך המצפה לבואו, יושבת ליד החלון ומדמיינת כיצד ייראה כשיגיע, מה יאמר לה ומה תשיב לו. בחלוף שעות רבות גוברת חרדתה והיא תוהה: "אִם חַי הוּא עוֹד אוּ מֵת / אִם לֹא מוֹנַח הוּא זֶה עֵתָה / בְּלֵב מְדַבֵּר לוֹהֵט". בינתיים "חולֵפִים, עוֹבְרִים יָמִים / הַשְּׁמֶשׁ בָּא וְשָׁב / וּלְלִבָּהּ רַק דְּוֵי חֶדֶשׁ / רַק כָּאֵב חֶדֶשׁ נוֹסֵף". לבסוף קובע הדובר כי נגזר עליה להמתין לעד מבלי לגלות אי פעם מה שרק "עֵבְרִיִּים־קְלִים" (צורה מוקטנת של עבים) יודעים – שהלהבה הדולקת בארמונה תכבה משום שהמשנה־למלך לא בא "וְלֹא יָבֵא לְעַד". השימוש במשל החסידי הידוע על בת מלך המשולה לשכינה המצפה לבוא המשיח ולגאולה, הוא אפוא חתרני – באמצעותו מקונן המשורר על חוסר התוחלת שבציפייה לגאולה – וכך גם מיקוד עלילת השיר בגיבורה המצפה לבואו של ההלך, במקום בעלילות הגיבור הנווד. כך החליף אלתרמן הצעיר את סיפור הרפתקאותיו של הנווד האקטיבי בסיפור על בת מלך פסיבית שאין בידה לעשות דבר כדי לקדם את בוא הישועה. העמדה הנשית, המזוהה על ידי אלתרמן כפסיבית, היא העמדה שעמה בחר להזדהות בשיר, וכמו ב"עוד חוזר הניגון", גם כאן ניתן לראות בפגיורה הנשית ייצוג של הבית המיותם שהשאר ההלך מאחור, בית הממתין לשיבתו של מי שיצא לדרך. בחתימת הבלדה נמסר לקוראים כי המשנה־למלך לעולם לא יגיע; באמירה קודרת זו על אודות מצבו הקיומי של האדם, שישאר לעולם בדרך, עקור מביתו ומצפה לשוב לגאולה, נחתמת הבלדה.

שני שירי המסע הללו נכתבו זמן קצר לאחר תום תקופת ההגירה והנדודים של אלתרמן הצעיר. מסתבר כי המאבק בין תקווה לייאוש, המשתקף בהוויית הדרך, וכמוהו הציפייה למצוא מחדש בית ומזור לתחושת התלישות, לא היו זרים לאלתרמן בשנות התבגרותו. לאחר חציית הדנייסטר התגוררה משפחת אלתרמן כשש שנים בקישינב,<sup>25</sup> ובאביב 1925 הגיעה לארץ־ישראל.

24. שם, עמ' 41-43. סיפור העלילה של "מעשה באבדת בת מלך" – הראשון מסיפורי המעשיות של רבי נחמן מברסלב, על בת מלך שנעלמה ועל משנה־למלך הנווד בעקבותיה ברחבי העולם כדי לגאול אותה משביה – עניינו אובדן, חיפוש וכיסופי גאולה. בסיפורי רבי נחמן מברסלב, ההימצאות בדרך היא תכלית מקודשת המאפשרת את הציפייה לגאולה.

25. שנות קישינב היו תקופה של יציבות ורווחה יחסית עבור משפחת אלתרמן. נתן הצטרף לגימנסיה העברית הדתית־לאומית "מגן דוד" בגיל תשע ולמד בה מן הכיתה השנייה ועד השישית. בגימנסיה זו, שנוהלה בידי איש אגודת ישראל רבי יהודה לייב צירלסון, ניתנה עדיפות למקצועות היהדות, ובין אלתרמן לבין המורה שהופקד על לימודי העברית, יחיאל מיכל קובלאנוב, נוצר קשר מיוחד, לאחר שהמורה זיהה את הכישרון הספרותי של תלמידו. עדות לקליטתו המוצלחת של המשורר



כבר באפריל 1925, לאחר חופשת הפסח, החל נתן הצעיר את לימודיו בתחכמוני, בית הספר היחיד בתל-אביב ששילב לימוד תורה ולימוד מדע עם חינוך ציוני,<sup>26</sup> ובספטמבר 1926 החל ללמוד בגימנסיה העברית "הרצליה", במגמה הספרותית. לימים תיאר אותו חבריו לספסל הלימודים כנער ביישן ומתבודד עם נטייה קלה לגמגום, שלא התבלט משום בחינה. הילד שנהג לפרסם את שיריו בעיתוני כיתתו בקישינב, ואף לקרוא אותם בפני חבריו, התבלט הרבה יותר מן הנער התל-אביבי המופנם שלא גילה לאיש כי הוא כותב שירים. אין ספק כי רוחה של גימנסיה "הרצליה" הייתה שונה מזו של הגימנסיה הדתית-לאומית "מגן דוד" בקישינב, שנוהלה בידי איש אגודת ישראל. ניתן לשער שהאתוס החלוצי ששרר ביישוב היהודי בתקופת המנדט, ורווח, כמובן, גם במוסד כגימנסיה "הרצליה", דרש מידה לא מבוטלת של הסתגלות מצד נער שניחן בנטיות אמנותיות. ואמנם, השירים שכתב אלתרמן בחדשים שלאחר הגעתו ארצה מעידים על קשיי קליטה ועל געגועים לעולם שעזב. בשיר שכותרתו "מוקדש לחברי בקישינב" כתב אלתרמן על חבריו לכיתה: "הם נמצאים מעבר ים / אכל אני ראה אראם. / על כנף חלום ככה אלי / כל ליל ליל יבואו הם". בשירים אחרים הוא תיאר חלומות שבהם הוא פוגש את חבריו מקישינב; באחד מן השירים שואל הנער "הם יבואו או לא?", ובשיר אחר הוא עונה "והמה לא באו והמה אינם".<sup>27</sup> בשיר "היה", שנכתב בסתיו 1925, מסופר על "בְּחֹר אָחָד" ש"היה בתל-אביב",<sup>28</sup> חלוץ הנוטש את משפחתו כדי להיות לפועל, אך עם הגיעו ארצה הוא מתבודד, מנוכר להווי החלוצי ומתבדל מן הכלל: "אך הוא היה אָחָד / בינות כלם שלא שוֹרר / הוֹרֵה' לֹא רָקֵד". הדובר מסביר את הסיבה להיותו "אחד": לְבָחוֹר שְׁנֵי לִבְכוֹת "רְבִיבִים וְנִרְנָנִים", לב אחד קורא לו להישאר בארץ-ישראל והשני מפציר בו לחזור אל הגולה. אותו לב מתרה בו: "אֵת חֶלְקֵךְ וְנִשְׁמָתְךָ / תִּקְרִיב פֹּה לְעוֹלָה. / וְאֶחָרֵי כֵן תִּבּוֹל בְּלֹא עֵת / תָּמוֹת בְּאֶפְלָה". בהמשך מתוארת האש שאחזה בלבו של הגיבור בשל הדילמה הקשה, ולבסוף, "כְּלִיל אָחָד קָבַל הֵימָּ / אֲלֵיו אֵת הַבְּחוֹר [...] // וְטִלְטְלָה גִוְיָה קְרָה / בְּזוּעוֹת יָם גּוֹעֵשׁ, / וּמִיָּם מְלוּחִים קָרִים / כִּבּוֹ בָּה אֵת הָאֵשׁ [...]". כבייבי אש הגעגועים הבוערת בו מבטל גיבור השיר את הכפילות שבלבו, כמתבקש מן האתוס הציוני, אך בניגוד לצייוי לשלילת הגלות ולמחיקת הזהות הקודמת, הגיבור בוחר בביטול שתי הזהויות גם יחד: לא לידה מחדש אלא התאבדות. וגם כאן, כמו בשירי הילדות המוקדמים של אלתרמן, נושאי הפעולות ומניעי העלילה אינם הגיבור, הנותר פסיבי, אלא הלב והים. דמותו של הגיבור מזכירה במידה רבה את זו של אלתרמן הצעיר עצמו, כפי שתוארוהו חבריו לכיתה בגימנסיה "הרצליה". נראה אפוא כי דווקא בתל-

לעיתים בקישינב ניתן לראות בכך ששם כתב אלתרמן כשמונים שירים, ויותר מתריסר מהם אף נדפסו בשני ירחונים שהוציאה כיתתו לאור משלהי 1923 ועד 1925. אלתרמן השתתף במלאכת העריכה של העיתונים הללו ומעורבותו בהם הייתה קבועה וכוללת, וראו לאור, אלתרמן: ביוגרפיה, לעיל הערה 3, עמ' 29-59. על תקופה זו בחיי אלתרמן כתב לראשונה דורמן, וראו נתן אלתרמן: פרקי ביוגרפיה, לעיל הערה 8, עמ' 35-56.

26. על עניין זה עמד לראשונה לאור, וראו אלתרמן: ביוגרפיה, שם, עמ' 55-56.

27. אלתרמן, מחברת תל-אביב, לעיל הערה 23, עמ' 11, 14 ו-20 בהתאמה.

28. שם, עמ' 16-17.

אביב נאלץ להתרמן לזנוח את כמיהתו לבית, בדומה לכחור חצוי-הלב בשיר "היה" וברומה לגיבורי השירים שיכתוב להתרמן מכאן ואילך, שלא יזכו לשוב לביתם.

קדרותה של הוויית הדרך והצגת ההלך כאדם נואש הכמה לבית אופייניות גם לשירים שכתב להתרמן בראשית שנות השלושים. ביטוי לכך ניתן למצוא בשיר "ערב שכזה", שנכתב בקיץ 1930, עם חזרתו של להתרמן לתל-אביב לחופשה מלימודיו בצרפת.<sup>29</sup> הדובר בשיר זה הוא הלך "נושא עול" המשתרע על הקרקע למנוחה ולתפילה, ובתוך כך הוא פונה לאל ושואל לפשר ייסוריו: "אָבָא בְּשָׁמַיִם, / הַנְּנִי עַל נְתִיב. / לִי מִשָּׂא נֶתָן / בְּלֵ אִמְרֵ: – מְדוּעַ? / לִי צְוֶה לְנוּעַ / בְּלֵ אֲגִיד – לְאֵן? / דְּרֶךְ מְמַשְׁכֵּת / וְאַבְקֵ סְנֹור, / לְכַת, לְכַת, לְכַת...".<sup>30</sup> האופי הסיופי של הנדודים בלא מטרה מודגש בשל החזרה המשולשת על המילה "לכת". אם בשירו המוקדם של להתרמן מצפה בת המלך להלך שלעולם לא יגיע, בלי לדעת זאת, כאן ההלך כבר יודע כי גורלו נגזר וכי נדודיו יימשכו לעד.<sup>31</sup> בהמשך השיר מתואר רגע נדיר של חסד: האל מופיע בדמותו של אב גדול ומניח את ידו על ראשו של ההלך, "וּלְפִתְעָ, / כְּךָ, / בְּעֵצָם נְדוּדִים... / מְעַמֵס כְּפָךְ / אֲרָגִישׁ עַל קְדָקְדִי... / אֲזֵ אֲשַׁחֵק שְׁפִתַיִם, / אֵת גּוֹי אֲטִיל – / אָבָא בְּשָׁמַיִם / מְלִטָּף אוֹתִי... / וּבְלִטְפוֹ אֲלַכְה...".<sup>32</sup> אלא שגם בשעת רצון זו מטילה יד האל על ראש ההלך "מעמסה". ניתן לראות זיקה בין הדובר בשיר לבין גיבור הרשימה "חטוטרת": בשני הטקסטים הגיבור נושא משא שאין ביכולתו לפרוק מעליו, ובשני המקרים משא זה הועמס על כתפיו בעל כורחו.<sup>33</sup> בהמשך השיר, עם דעיכת אדמומית השקיעה, נעלמת כפו המלטפת של האל האבהי וההלך חוזר למסעו כמת-מהלך: "כְּבָרְהָ מְעַמָּסָה / עַל גּוֹיְתוֹ הַמְעוֹתָה [...] / אֲדַמוּמִית עוֹמָמָה, / תְּכַלְכְּלִית פּוֹחֶלֶת. / שְׁמֵשׁ נְעַלְמָת".<sup>34</sup> אם בשיר "היה" מכבה הגיבור את האש בלבבו, הבורע בשל כפילותו, ומסיים את מסעו בהתאבדות, כאן עולה לראשונה האפשרות כי המסע הכפוי עתיד להימשך אל תוך הלילה ואף מעבר לחיי ההלך. הוא ימות ויוסיף ללכת.

יחסו של ההלך לנדודיו, ההבנה כי הציפייה להגיע למחוז החפץ, למקום הביתי, איננה עתידה להתממש – כל אלה מוצאים ביטוי כבר בשירים מוקדמים אלה של להתרמן. וכאמור, גם פיגורת הדרך של שירי כוכבים בחוץ מתעצבת כבר בשירתו המוקדמת של להתרמן. בשיר "דרך", שראה אור ב־11 ביוני 1935 במדור "רגעים" בעיתון הארץ, מוצבת לראשונה פיגורה

29. שיר זה שולב כעבור זמן-מה בשיר "ניחוח אישה", שראה אור בגזית, א-ט-י, תרצ"ב-תרצ"ג, עמ' 33-35; וראו נתן להתרמן, מחברות להתרמן, ב, אוניברסיטת תל-אביב והקיבוץ המאוחד, תל-אביב 1979, עמ' 72-85.

30. שם, עמ' 72.

31. מירון זיהה קווי דמיון בין הדובר בשיר זה ובין קין והעיר כי מצבו של ההלך קשה משל קין משום שחטאו אינו מחזור לו כלל; וראו מירון, פרפר מן התולעת, לעיל הערה 5, עמ' 133-134. כפי שאראה בהמשך, זיקתו של ההלך להתרמני לקין מרכזית גם בכוכבים בחוץ.

32. להתרמן, מחברות להתרמן, ב, לעיל הערה 29, עמ' 72-73.

33. הרשימה "חטוטרת" ראתה אור פחות משנה לאחר פרסום השיר "ניחוח אישה", שבו, כאמור, שולב שיר זה בסתיו 1932.

34. להתרמן, מחברות להתרמן, ב, לעיל הערה 29, עמ' 73.

זו במרכז השיר.<sup>35</sup> השיר נפתח בתיאור מואנש של העולם הכפרי לעת ערב: שדות ארוכים פושטים את רגליהם, ועם שקיעת השמש העולם "נִתְרוֹקֵן מְאוּרֹ וְהֶבֶו" וירח דופק על "פֶּתַח הַלַּיִל". אולם האווירה הפסטורלית והנינוחה בבית הראשון מתפוגגת בשני הבתים הבאים, עם הופעת פיגורת הדרך:

הַחֹוִיר הָאֹוִיר.  
בְּנִשְׁמָה נִעְצָרַת  
הַדֶּרֶךְ מִתְחַה צְוֹאֲרָה הַצָּמָא,  
כְּמוֹ עֵלֻקָּה אֲכֹזְרִית וְעוֹרַת  
אֶל אַפֶּק סוֹפֵי שְׁאֵלִיו תִּצְמַד.

הַנָּה הִיא תִּגְיַע.  
הַנָּה רִגַע בָּא  
וְהִיא תִתְמַלֵּא מִדְמוֹ הַפּוֹרֵץ – – –  
אוֹטוֹ חֵלֶף לְכָל אֲרֶךְ גְּבָה  
כְּרַעַד צְמַרְמֶרֶת אַחֲרוֹן לְפָנַי קָץ.<sup>36</sup>

הדרך נצמדת לאופק, מבקשת להתארך, להתמשך בזמן. דימויה לעלוקה המתמלאת "מִדְמוֹ הַפּוֹרֵץ" של הרגע ורעד הצמרמורת האחרון "לְפָנַי קָץ" מעידים על כך שהשהייה בדרך מכלה את חיי האדם. כך נקשרת כאן ההימצאות בדרך לבוא המוות – קישור שזיהינו, כזכור, גם בשיר "ערב שכזה", שנכתב כחמש שנים קודם לכן. יתר על כן, את האקטיביות המיוחסת לדרך בשיר זה, את עוצמתה האלימה ואת היצמדותה לאופק, זיהינו כאמור כבר בחתימת השיר "מזכרת לדרכים", שראה אור שנים אחדות לאחר מכן, בקובץ כוכבים בחוץ, וגם בו היצמדות הדרך לאופק מעידה על מותו של ההלך בעודו בדרך. בכל השירים הללו משולה היציאה לדרך לגירוש מגן עדן. ההלך הוא אדם שנעקר מביתו, וחוויה זו משנה את מצבו מן היסוד ומבשרת את קצו.<sup>37</sup>

35. חוקרים רבים נוהגים להפריד בין שירי העיתון של אלתרמן לשאר אפיקי יצירתו. הפרדה זו נראית לי מלאכותית, ואין די בה כדי לאפיין פיגורות מרכזיות ביצירת אלתרמן; ברור כי עולמו הרגשי ומחשבתו של המשורר משוקעים בשירי העיתון כמו בכל יצירה אחרת שכתב.

36. אלתרמן, רגעים, א, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 1974, עמ' 151.

37. על המורבידיות של הוויית הדרך בשירי כוכבים בחוץ כתב ברוך קורצווייל במאמר יוצא דופן בקורפוס המחקרי על אודות יצירת אלתרמן, שבו טען כי את הדה-הומניזציה והרדוקציה של האנושי בשירי ספר הביכורים של המשורר יש לראות כביטוי נוסף להצגת מצבו של האדם בספרות המודרניסטית; וראו ברוך קורצווייל, "ה'Condition Humaine' בשירה הפרסונלית לנתן אלתרמן", בתוך אורה באומגרטן (עורכת), נתן אלתרמן: מבחר מאמרי ביקורת על שירתו, עם עובד, תל-אביב 1971, עמ' 102-145; על התמה המודרניסטית ראו שם, עמ' 124. טענה זו של קורצווייל עולה בקנה אחד עם המסקנות שהצגתי עד כה. כך, למשל, את השהייה של ההלך

## ההלך בשירת אלתרמן כיהודי הנודד

בקריאה המוצעת כאן בשירי כוכבים בחוץ מצטיירת הדרך כפיגורה דכאנית ונחשקת, קטלנית ומופלאה בעת ובעונה אחת, הנודדים מצטיירים כגֵזֶרָה, וההלך – כנווד פסיכי שנעקר מבית שלא יוכל עוד לשוב אליו בחייו. בקריאה זו בשירת אלתרמן מתגלה זיקתה ליצירות מודרניסטיות המשקפות את האימה של המאה העשרים, אולם את כפילותה של הוויית הדרך בשירי כוכבים בחוץ ואת דמות ההלך יש להבין גם באמצעות זיקתה של שירה זו למודוסים ספרותיים עתיקים בהרבה, ובייחוד באמצעות דמותו של היהודי הנודד. על פי המסורת הנוצרית, בעת שנשא את הצלב על גבו ביקש ישוע להישען על קיר בית כדי להקל עליו את משאו, אולם בעל הבית, סנדלר יהודי, אסר עליו לעשות זאת. בתגובה גזר ישוע על הסנדלר נדודי-נצח, העתידים לבוא לקצם רק עם ביאתו השנייה של ישוע ובוא הגאולה.<sup>38</sup> בשלהי ימי-הביניים שימש סיפור זה כהסבר נוסף וכהצדקה למקומם הנחות של היהודים בעולם, לצד קהילת הרוב הנוצרית,<sup>39</sup> אך ברומנטיקה נתפס היהודי הנודד כגיבור וכמושא חיקוי דווקא. בתקופה זו הוא הוכן לא פעם כקורבן, כדמות שוליים וכמורד בסמכות, מי שפשעו זיכה אותו בידיעה המוחלטת שרק מנודה נצחי עשוי להחזיק בה. בנוסחים אלה של הסיפור היה היהודי הנודד לדמות אוניברסלית של אינדיבידואליסט אנטי-בורגני ואנטי-ממסדי, בדומה לדמויות המופת של הרומנטיקה – אדם, תרסיאס ופאוסט.<sup>40</sup> מורשת רומנטית זו תרמה לעיצוב דמות המשוטט העירוני בשירתו של

בדרך, עד יום המוות, ניתן לזהות עם עמידתו של בן הכפר מול הפתח שבו לא יעבור ב"לפני שער החוק". אצל אלתרמן, כמו אצל קפקא, עומד גיבור פסיכי על הסף וצופה לעבר מחוז חפצו, שהיה ויהיה בלתי נגיש עבורו.

38. גרסאות מוקדמות של סיפור היהודי הנודד הופיעו לראשונה בלטינית בימי-הביניים התיכונים. החל מן המאה השש עשרה התרבו הנוסחים ומרחב התפוצה שלהם גדל, והסיפור הופיע כמעט בכל לשון אירופית. על מקורותיו של הסיפור ועל ההתפתחויות שחלו בו בראשית העת החדשה ראו George K. Anderson, *The Legend of the Wandering Jew*, Brown University Press, Providence 1965, pp. 11-53; Rafael Edelman, "Ahasuerus, the Wandering Jew: Origin and Background", in Galit Hasan-Rokem and Alan Dundes (eds.), *The Wandering Jew: Essays in the Interpretation of a Christian Legend*, Indiana University Press, Bloomington 1986 (1968), pp. 1-10; גלית חזן-רוקם ופרדי רוקם, "צמתיים ואינטרטקסטואליות באירופה של ראשית העת החדשה", בתוך מיכאל גלזמן ואורלי לובין (עורכים), אינטרטקסטואליות בספרות ובתרבות: ספר היובל לזיוה בן-פורת, המכון לפואטיקה וסמיולוגיה על שם פורטר, אוניברסיטת תל-אביב, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 2012, עמ' 75-88.

39. על פי קביעתו של אוגוסטינוס מהיפו, היהודים כופרים באל, ועליהם לשלם את מחיר רצח האל; עליהם להעיד בעצם קיומם הנחות כמיעוט בתוך העולם הנוצרי על נכונותה של הדוקטרינה הנוצרית, להורות בטעותם ולחזור אל חיק הדת הנוצרית עם בוא הגאולה. הסיפור על היהודי הנודד עלה בקנה אחד עם תפיסה קדומה זו של תפקיד היהודים בעולם; וראו Rosemary Radford Ruether, "The Adversus Judaeos Tradition in the Church Fathers: The Exegesis of Christian Anti-Judaism", in Jeremy Cohen (ed.), *Essential Papers on Judaism and Christianity in Conflict*, New York University Press, New York 1991, pp. 174-189.

40. על מאפייני היהודי הנודד ברומנטיקה ראו אנדרסון, *The Legend of the Wandering Jew*, לעיל

בודלר. ככלל, בספרות המודרניסטית מילאה דמותו של היהודי הנודד בגרסתה הרומנטית תפקיד חשוב. בתקופה שסופרים רבים גלו מארצותיהם ונאלצו לכתוב מחוץ לגבולות המולדת, או בחרו בכך כחלק ממהלך אנטי־לאומי משחרר, סומנה דמותו של היהודי הנודד כמודל לחיקוי. אולם, כפי שהראה מיכאל גלזמן, בשעה שג'ויס, פאונד, אליוט, המינגווי ואחרים ראו על פי רוב בדמותו של היהודי הגולה מארצו סמל של המודרניזם והגדירו את יצירתם כ"יהודית", במובן מסוים, בספרות העברית נתפס היהודי הנודד כפיגורה של היהודי ה"ישן" וכסמל למטען היסטורי שיש למחוק ולהעלים, במסגרת פרויקט שלילת הגלות.<sup>41</sup> בהצבת דמות ההלך במרכז כוכבים בחוץ ייבא אפוא אלטרמן תמה מודרניסטית לספרות העברית, וכך בכך החיה את דמות הנודד המקולל, העקור מבית, המופיע בגרסאות הטרומנטיות של סיפור היהודי הנודד: כמו היהודי הנודד, גם ההלך האלטרמני הוא אדם שנעקר מביתו, נודד שמסעו מתארך עד אין קץ.

דוגמא לשימוש שעשה אלטרמן במאגר האסוציאציות שדמות היהודי הנודד אוצרת בחובה ניתן למצוא בשיר "אגרת", החותם את החטיבה הראשונה של כוכבים בחוץ.<sup>42</sup> בשיר זה פונה ההלך־הדובר במישרין אל האל ומתוודה על חטאו, חטא הכפילות. כבר בפתחה מצהיר הדובר כי עיניו "היום פְּקוּחוֹת כְּפִתְאֵיִם" – שורה הנחרזת עם זיכרון מראה "הַשֶּׁמֶשׁ עַל הַיָּם". כשם שהשתקפות השמש על המים יוצרת הכפלה, כך גם שתי עיני הדובר נפקחות ברגע הפנייה לאל בפתאומיות מוכפלת ("כְּפִתְאֵיִם"). בהמשך מספר הדובר כי נולד "תמים", דהיינו שלם או נאיבי, בפני האל, כ"תאומים". בכך הוא מציג את הסתירה העזה שבין האחדות למוכפל, בין השלם למחולק, זה שעבר דיסוציאציה; סתירה העומדת, לדבריו, בבסיס זהותו. בבית השני ובבית השלישי מתבארת כפילותו של ההלך־הדובר בעזרת שלושה אינטרטקסטים מקראיים: סיפור עקדת יצחק, סיפור רצח הבל בירי קין וסיפור מכירת יוסף לישמעאלים בידי אחיו. המשותף לשלושת הסיפורים הללו הוא מוטיב האלימות בתוך המשפחה, המדגיש ביתר שאת את הסכסוך הפנימי של הדובר החצוי.<sup>43</sup> זיוה שמיר טוענת כי

- הערה 38, עמ' 181-211; Hyam Maccoby, "The Wandering Jew as Sacred Executioner"; בתוך חזן־רוקם וראנדס, *The Wandering Jew*, לעיל הערה 38, עמ' 254-255.
41. גלזמן הצביע על כך שהניגוד הבינארי בית-גלות התהפך במודרניזם העברי: המקום שעזבו היוצרים הציונים באירופה תואר כגלות, והמקום שאליו עקרו, פלשתינה, תואר כמולדת; וראו Michael Gluzman, *The Politics of Canonicity: Lines of Resistance in Modernist Hebrew Poetry*, Stanford University Press, Stanford 2003, ch. 2, esp. pp. 36-40.
42. אלטרמן, כוכבים בחוץ, לעיל הערה 1, עמ' 64-66.
43. סיפורו של קין, איש האדמה שסומן וגורש מאדמתו ונגזר עליו לנוע ולנוד, הוא המקור לרבים מן המוטיבים ששימשו את סיפור היהודי הנודד: "וְעָתָה אָרוּר אֶתָּה מִן הָאֲדָמָה אֲשֶׁר פָּצְתָה אֶת פִּיהָ לְקַחַת אֶת דְּמֵי אָחִיךָ מִיָּדְךָ. כִּי תַעֲבֹד אֶת הָאֲדָמָה לֹא תֹסֵף תֵּת כֹּחָהּ לָךְ נָע וְנָד תִּהְיֶה בְּאֶרֶץ" (בראשית ד, יא-יב). על מרכזיותם של סיפורי האחים בהיסטוריה של הפולמוס היהודי-נוצרי ועל הפרשנות שנתנו להם אבות הכנסייה ראו רות'ד, "The Adversus Judaeos Tradition in the Church Fathers", לעיל הערה 39, עמ' 179-181. על הקשר שבין דמותו של קין לבין היהודים ועל השלכותיו ההיסטוריות ראו Ruth Mellinkoff, "Cain and the Jews", *Journal of Jewish Art*, 6, Spertus College of Judaica Press, Chicago 1974, pp. 16-19.

הסצנה המקראית שברקע השיר "אגרת" מסבירה מדוע יצא ההלך לדרך: אף על פי שהדרמה המוצגת בשיר היא פנימית, בעקבותיה מת איש השדה התמים שבדובר, והנווד המקולל נאלץ לצאת ל"דרך הגדולה".<sup>44</sup> מתוך כך מתברר תפקידו של השיר בסיגור החטיבה הראשונה של כוכבים בחוץ: המונולוג של הדובר מסביר את סצנת הפתיחה של הספר, את חזרתו הבלתי נמנעת של הניגון ואת היציאה הכפויה לדרך כתוצאה של קונפליקט פנימי, של תודעה כפולה. ההלך המוצג בשיר זה הוא אפוא בד בבד נווד עקור מבית, ברוח הגרסאות המוקדמות של סיפור היהודי הנווד (והזיקה לדמותו של קין מדגישה זאת), וגיבור ששחרר עצמו מכל מגבלה, בהתאם לפיגורת היהודי הנווד במודרניזם.

הקישור הישיר בשיר בין ההלך לבין קין, הנווד המקולל על־אדמות, מאפשר לנו להתקדם צעד נוסף ולשאול מדוע נגזר על ההלך גורל אכזר שכזה; מה פשעו? בדבריו המאזכרים את מעשהו של קין הדובר מתוודה כי "יְדֵי הַיְתָה בּוֹ בְּשָׂדֶה" ורומז בכך לרצח "התאום" שנזכר בפתיחת השיר. בדבריו המרפררים לעקרת יצחק הוא מקונן בפני האל על כך ש"מֵת בִּי יְחִידָה, הֵבֵן אֲשֶׁר אָהַבְתָּ", ונראה כי מחק את החלק התמים שבו, המאמין כי עולמו של האל טוב וחסדר רב. אולם מהמשך השיר עולה כי הוא כמה לשוב ולחסות בצלו של האל: "נִפְשִׁי בְּךָ הַיּוֹם רוּצָה לְשֹׁכֵן נִשְׁפַּחַת... / [...] / לֹו יִקַּח רְאִיתָ אִידָה, בֵּין לְיִלְהָה וּבֵין שָׁחַר / הַתְּחַנְּנֵנוּ יְדֵי עַל דְּלִתְךָ – לְשׁוֹב!". דומה כי אלתרמן מציג כאן את תוצאותיה של האלימות שבפעולת המחיקה העצמית ואת תחושת הכפילות ורגש האשמה על מעשה הרצח של חלק מאישיותו של הדובר, שהוא שהוביל לעקירה הסופית מן הבית. הניסיון לאחות את הקרע שבבסיס זהותו, לשוב ולאחד את שני החלקים, נועד לכישלון. בבית השמיני של השיר, עם תיאור "שקיעת" הדרך, פונה ההלך ל"אדמתו" ומבקש ממנה לזכור את מגעו. סצנת הפרידה מן האדמה מסמנת את מותו הקרב של הדובר, ואכן, בבית העשירי והאחרון מתמוטט נפשו תחת עין כבד ומסירה מעליה את תרמילה הרל, וההלך פונה בפעם האחרונה אל האל: "– רְצִיתִי לְחַבֵּר לְךָ הַיּוֹם אֲגֶרֶת, / אֲבָל אֵל לֵב הַזֶּמֶר נִשְׁבְּרָה הָעֵט". סיום החטיבה הראשונה של שירי כוכבים בחוץ בהישברות העט מעיד על תחושת חוסר האונים של האמן המתייצב אל מול האל וחווה שבר המדומה לאימפוטנציה. דומה שבשיר זה מעיד אלתרמן על מקור הטראומה המכוננת את יצירתו: ההיעקרות מן הבית היא עונשו של אדם חצוי המוחק חלק מזהותו, או, לפחות, מסתיר אותה, כדי להתקבל ב"מולדת" שהיגר אליה.

כאמור, מתקופת הרומנטיקה ואילך משקף סיפורו של היהודי הנווד מורכבות גדולה; דמותו מכילה יסודות הסותרים זה את זה והוא נתפס לעתים כמופת של מורד ולעתים כדוגמא מייצגת לניוונו של היהודי חסר הבית. המורכבות והאמביוולנטיות הטמונות במודוס ספרותי זה הכשירו אותו לשמש כמתווך בין שירת אלתרמן לבין הקוראים בני התקופה: מחד גיסא, הדגם הרומנטי של דמות היהודי הנווד אפשר לקוראים לראות בהלך האלתרמני מורד בסמכות ומתפקד או מגלה ארצות נועז, מופת של קוממיות יהודית, ובהתאם לכך הוא זוהה פעמים רבות עם הטרוכודור, המינסטרל, והז'ונגלר – דמויות שמסען מבטא חירות מוחלטת; מאידך גיסא, גם לנוסחים הימי־ביניים של דמות היהודי הנווד – נווד עקור ומקולל, בן דמותו

44. שמיר, רוצי נוצה, לעיל הערה 4, עמ' 127.

של קין – היה תפקיד חשוב בהתקבלות ספר הביכורים של אלתרמן, שהרי רבים מקוראיו בני הזמן היו "יהודים ישנים" שנעקרו מעולמם ונאלצו לוותר על זהותם הקודמת. לפיכך, בבסיס תחושת ההזדהות של רבים מן הקוראים הללו עם שירי כוכבים בחוץ עומדת, ברובד הגלוי, דמות כללית ואוניברסלית של הלך, הנסמכת על היהודי (הנודד) ה"חדש", אך בה בעת היא אוצרת בחובה ברובד הנסתר את מאפייני היהודי (הנודד) ה"ישן".<sup>45</sup> בכפילות זו אפשר לראות פרפורמנס של הדיסוציאציה שחווה אלתרמן בעקבות העקירה הטראומטית בשנות ילדותו, ביטוי לתודעה הכפולה של אמן היוצר מתוך פצעו הנפער "כפרה מפתח עלי-כותרת, כבובת-תולעת |המבקיעה כנפי פרפר".

### אימת האורבניות בשירי כוכבים בחוץ

בעת כתיבת שירי כוכבים בחוץ, בשנים 1935-1938, הלכו והתחזקו באירופה רוחות המלחמה. עדות להשקפתו של אלתרמן על המתרחש בעולם ניתן למצוא בשיר "המלחמה", שראה אור ב-1934 במדורו של אלתרמן בדבר, "סקיצות תל-אביביות":

זֶה כָּבֵד הִיא אוֹתְנוּ חוֹנֶקֶת  
כְּסֵעַר תְּלוּי פְּאוּיר.  
הַשֶּׁמֶשׁ עוֹדְנָה דוֹלֶקֶת,  
הָאֶפֶק מְשֻׁחָר וּמְשֻׁחָר.  
  
לְרִגֵעַ חֲשָׁבְנוּ: הִנֵּה!  
לְרִגֵעַ דְּמִינּוּ: – כָּעֵת!  
הִנֵּה כַחֲשֵׁרֶת עֲנֵנֶיהָ  
הַבְּרִיקָה "סְרִיבּוֹ בִי"ת".

[...]

וְאֵין מְעוֹזֹת הָעֵינִים  
לְפָנוֹת וּלְהַבֵּיט לְאַחֹר,  
לְרֵאוֹת מֵה גֵדֵל שֵׁם בֵּינֵתִים  
עַנְן הָאָסוֹן הַשָּׁחֹר.<sup>46</sup>

45. בייצוג הפליט היהודי שנקרע מביתו שימש ההלך האלתרמני עבור הקוראים בני הזמן גם כפיגורה של האלביטי; וראו זיגמונד פרויד, האלביתי [1919], מגרמנית: רות גינזבורג, רסלינג, תל-אביב 2012.

46. נתן אלתרמן "המלחמה", דבר, סקיצות תל-אביביות, 20 באוקטובר 1934; המאמר כונס בתוך אלתרמן, רגעים, א, לעיל הערה 36, עמ' 47-48.

ערוותו של אלתרמן להשלכותיה הרות האסון של הפורענות הצפויה, כחמש שנים בטרם החלה, באה לידי ביטוי בשיר בתיאור המלחמה שבפתח במונחיה של מלחמת העולם הקודמת, הנרמזות באזכור החשש מ"סְרַיִיבוּ בֵי"ת". ניתן להניח שאלתרמן חרד בשנים אלה מפני פרץ אלימות נוסף, וחרדתו באה לידי ביטוי מקיף בספר שיריו הראשון בייצוגי המרחב האורבני המתפתח ובייצוגי המודרנה בכלל. הקריאה שהצעתי עד כה בשירי הספר מתמקדת בפיגורת הדרך הפתוחה וביחסו של ההלך אליה, אולם דרכו של ההלך אינה חוצה רק מרחבים מעין אלה. דיכוטומיה מרכזית ביותר בשירי ספר הביכורים של אלתרמן מעוצבת באמצעות הצבת הנושן מול החדש, הכפרי והטבעי מול העירוני, המודרני והמתועש. לפי הטענה המקובלת במחקר, יחסו של אלתרמן בספר זה לעיר ולמודרנה הוא חיובי, וזאת בהתאם לתפיסת ההלך כבן דמותו של המשוטט העירוני המגלה מחדש את מראות העולם הנושנים, לצד אלה המודרניים, ומתבונן בהם כנווד בן חורין. דוגמא מייצגת לטענה זו ניתן למצוא בדבריה של שמיר, שכתבה כי "עירו של אלתרמן היא, במובן מסוים, תמציתן של הערים כולן – מים ומקדם", וכי אלתרמן "הוא הטרוברור המאוהב בה והמופתע ממנה ומפלאי התחדשותה, יום ושעה שעה"<sup>47</sup>, וכן בדבריו של ערפלי, לפיהם "המשורר והאדם של אלתרמן שניהם מאוהבים בעיר, רואים אותה כיציר כפיהם וכמולדתם, וחשים את חייה ואת חייהם, כגילויה של אותה הוויה עצמה"<sup>48</sup>. עוד טענה מקובלת היא כי בניגוד לשירי "העת והעיתון", שירתו הספרותית של אלתרמן הייתה "שירה צרופה" של משורר אשר חרת על דגלו את העיקרון בדבר "אמנות לשם אמנות", ולכן לא ניתן למצוא בה ביטוי לתכנים אקטואליים ופוליטיים.<sup>49</sup> אולם מקריאה זהירה בשירי כוכבים בחוץ עולה כי תיאורי המודרנה, התיעוש והאורבניזציה מבטאים עמדה נחרצת באשר להתרחשויות אקטואליות, לא פחות מזו שבאה לידי ביטוי בשירי העיתון, למשל בשיר "המלחמה" שהובא לעיל. לטענתי, פיגורות הקדמה העירוניות המוצגות כרבות הוד ועוצמה מטילות אימה על ההלך, המחפש מוצא מן ההווה המעורר פלצות בכריחה מן המציאות ובדמיון מתמיד של זכר הנושן.

את ההתייחסות השלמה, המרשימה והבולטת ביותר של אלתרמן לאימת הזמן בכוכבים בחוץ ניתן למצוא בשיר "הדלקה", המתאר סיטואציה דרמטית המתרחשת בגבולות העיר – התפשטות שרפה: "אור! את עֵנֶק האור / מי בְּעֵינַיִם יִקִּיף? / צוֹחֶקוֹת, / יִחְפּוֹת, / בְּחֶגֶי הַקִּיטוֹר, / יִצְאוּ הַדְּלָקוֹת לְקִטְיף!"<sup>50</sup>. האש מוצגת כפתיחת השיר כמהות נשית, מינית ויצרית: צורתה כשל ענק, כמחרוזת על צוואר שלא ניתן להקיף, דלקותיה כמוהן כנערות יחפות שהתפשטותן ויצירתן לקטיף מטונימיות להתפשטות השרפה בעיר. בבית השני מתוארת האש הנאחזת בכניין, ובבית השלישי מוסטת נקודת התצפית אל תוכו. גם כאן מוצגת האש כפיגורה מלהיט יצרים הפורצת

47. שמיר, רוצי נוצה, לעיל הערה 4, עמ' 56-57.

48. ערפלי, חדוות ההשפעה, לעיל הערה 3, עמ' 159. דוגמא נוספת לתפיסה זו ניתן למצוא בטענה כי המרחב העירוני מעורר בהלך ובקוראים השתאות ופליאה, וראו לאור, אלתרמן: ביוגרפיה, לעיל הערה 3, עמ' 183.

49. לדברי לאור, למציאות הפוליטית ההיסטורית "לא היה זכר כלשהו בכוכבים בחוץ", וראו שם, עמ' 182. שמיר יצאה נגד תפיסה זו, וראו שמיר, רוצי נוצה, לעיל הערה 4, עמ' 28-81.

50. אלתרמן, כוכבים בחוץ, לעיל הערה 1, עמ' 27-29.



לבניין "עם פרוזים נפזרים", ולאחר שהיא מטפסת במדרגות וחולפת בפרוזודור היא "זורחת בגווזוטה: "מול עמה, מול עירה, / מול תגמול מחיאות כפיים!". תיאור זה של היאחזות האש במבנה, של פיזור כרוזים ו"נאום" מן המרפסת אל מול ההמון המריע, מרפרר בכיבוד לעצרות ההמונים שאפיינו משטרים טוטליטריים בשנות השלושים.<sup>51</sup> בבית הרביעי מתוארת פעולתו האחדותית של ההמון באמצעות הפיגורה של העיר: "וְחֹרֶגֶת הָעִיר, / שְׁעָרֶיהָ קֹרֵעַת, / הֶחָג לָהּ הוֹבָא! / בְּדוּי וְזִמְרָה מִתְפַּלֵּלֶת פְּרָעִים / חֵית רִבְבָה!". העיר, סינקדוכה של המוני תושביה, חורגת משעריה, קורעת את גבולותיה בסגירתה לשרפה; ההיבט הדתי של החוויה הטוטליטרית מוצג מנקודת מבטו של ההמון המשולהב. בתיאור הנלהב של התפשטות האש בעיר, ושל קהל ההמונים האקסטטי המריע לה, ניתן לזהות פעם נוספת את פעולתו של מנגנון ההפלאה כשירת אלטרמן, אלא שכאן תגובת ההמון לאש, ולא האש עצמה, היא שזוכה למעמד מיתי ומתוארת כפלא. לבסוף, בחתימת הבית, מוצגת האש הרוקדת עירומה על גג הבניין: "צְפִירַת הָאָסוֹן עַל גַּגוֹת מְזֻדְקָפֶת, / עִירְמָה מוֹל שְׁמַיִם, / פְּרָאִית, / מְאֵהָבָה!". גם כאן ניתן ביטוי לנקודת המבט של ההמון הפורק עול ורואה את האש כמהות ארוטית מלהיבה, גם אם הרת אסון.

עוזי שביט הציע לראות בארבעת הבתים הראשונים של "הדלקה" ביטוי לפואטיקה ולאידיאולוגיה הפוטוריסטיות המהללות את האלימות, את הסכנה, את התעוזה שבמלחמה ואת היופי שבפעולתו המתואמת של ההמון.<sup>52</sup> כל אלה אכן מוצאים ביטוי בבתי השיר שתיארנו עד כה, אך לא די בהם כדי להבין את זיקתו של השיר לפוטוריזם. הפוטוריזם היה תרגום של המודרניזם לשפה פוליטית אלימה, תפיסה של המודרניות כצורה חדשה של פרימיטיביות.<sup>53</sup> בהתאם לרעיונות אלה יש לראות בקריעת השערים, בתפילת העיר כ"רעם / חֵית רִבְבָה" ובסגידה לאש ה"עִירְמָה" וה"פְּרָאִית" ביטוי להשתחררות מן התרבות וההיסטוריה, מתוך ניסיון להתאחד עם יסודות טרום-תרבותיים. האש המשתוללת היא אולי הפיגורה המתאימה ביותר לייצוג הרגש השבטי-הקמאי המוביל את תושבי העיר המודרנית להחרבת הקיים.<sup>54</sup> בקריאת שלושת הבתים האחרונים של השיר נחשפת אפוא הפואטיקה הפוטוריסטית במערומייה. בסיומו של השיר מתהפכת המגמה ה"פוטוריסטית" והדובר נצמד לנקודת המבט של קורבנות השרפה. תוצאותיה של התרת הרסן של ההמון מתוארות בבית השישי של השיר: "וּמְעַל מְדַרְגָּת הַשְּׂדָרָה

51. אפשרות קריאה זו מתאשרת גם לנוכח השיר שהציב אלטרמן לאחר "הדלקה" – "הנאום". על הקשר בין שני השירים הללו ראו בהרחבה אצל עוזי שביט, שירה מול טוטליטריות: אלטרמן ו'שירי מכות מצרים', הוצאת הספרים של אוניברסיטת חיפה וזמורה ביתן, חיפה 2003, עמ' 40.
52. שם, עמ' 41-44.
53. וראו דוד אוחנה, מסדר הניהיליסטים: לידתה של תרבות פוליטית באירופה 1870-1930, מוסד ביאליק, ירושלים 1993, עמ' 219-224.
54. לדברי אוחנה, "מושגי הזמן מקבלים אצל הפוטוריסטים משמעות ערכית מוחלטת. [...] אין זו תפיסת קידמה המעניקה חשיבות פונקציונלית לעבר בשל הכשרתו והקדמתו של העתיד, ואין זו תפיסה של התקדמות מהעבר אל העתיד או התפתחות המקנה לגיטימיות לעבר. לפנינו פסילה טוטלית, א-פרוירית של העבר מעצם היותו עבר. [...] פסילת העבר איננה הרהור אינטלקטואלי או מסקנה פילוסופית: עצם הפעולה, המתבטאת באלימות כלפי העבר, היא מעשה של שחרור אותנטי. הרס הציביליזציה נתפס כמעשה שחרור אלים. [...] (שם, עמ' 223).

הַגְדוּלָה, / כְּחֶשֶׁת רְחוּבוֹת נְמֻלְטִים, / דֶּרֶךְ רַעַשׁ הַגֵּן הַיּוֹצֵא בְּגוֹלָה, / בְּאַנְקַת אֲלוֹנָיו עִם צְרוּרוֹת וַיִּלְדִים – – .” אַנְקַת הָאֲלוֹנִים הַנְשֻׁרְפִים מִבְּהִירָה מְדוּעַ יוֹצֵא ”רַעַשׁ הַגֵּן” לְגוֹלָה, וְהַשְׁקֵט שִׁישׁוּר בְּתוֹם הַשְׂרָפָה, עִם חוֹרְבֵן הָעִיר, הוּא הַיְפּוֹכּוֹ שֶׁל רַעַשׁ הַהַמּוֹן הַחוּגֵג כְּעַתַּת אֶת הַשְׂרָפָה. דִּימוּי הָאוֹבִיִּיקֵטִים הַמִּיִּיצָגִים אֶת הַטְּבַע בְּעִיר לְמִיעוּטִים נִרְדָּפִים, אוֹ לְמַתְנַגְדֵי מִשְׁטַר שְׁעוֹלָמָם חָרַב עֲלֵיהֶם, מְדַגֵּשׁ אֶת הַשְּׁלֹכּוֹת הַשְׂרָפָה עַל אֹבִיִּיקֵטִים אֱלֹהִים, הַמִּיִּיצָגִים אֶת הַמַּחְזוֹרוּת הַנִּצְחִית שֶׁבְּטַבַּע, זֶה שֶׁלֹּא תִתְקִיִּים עוֹד בְּעִיר לְאַחַר הַדְּלָקָה.

הַשִּׁיר נִחְתָּם בְּתִיאוֹר סִיטוּאצִיָּה נּוֹסֶפֶת שֶׁל פְּלִיטוֹת וְאוֹבְדֵן: ”עוֹד רַצָּה, / עוֹד רַצָּה אֲנִדְרָטָה שֶׁל שֵׁשׁ – / הָאֵם וַיִּלְדָּה הַשָּׁבוֹר”. הוֹפְעֵת הַפֶּתְאוּמִית שֶׁל שְׁתֵּי פִיגוּרוֹת חֲסֵרוֹת יֵשׁע – צִמָּד פְּלִיטִים, אִם וּבִנָּה, הַמְתוֹאֲרִים בְּמִנוֹסָתָם מִחַד גִּיסָא וְכַאֲבֵן זִיכְרוֹן שְׁבוּרָה מֵאִידֶךְ גִּיסָא – מִשְׁלִימָה אֶת הַמַּעֲבָר מִן הַתִּיאוֹר הַסְּמִלִי שֶׁל הַשְׂרָפָה, שֶׁהִצִּיג רַק אֶת הַשְּׁלֹכּוֹתֵיהָ עַל אֹבִיִּיקֵטִים דּוּמָמִים (גַּם אִם מוֹאֲנִשִּׁים), לְתִיאוֹר הַסֶּבֶל הַקּוֹנְקְרֵטִי, הַמוֹכֵר וְהַמְמַשֵּׁי שֶׁל אִם וְיִלְד. הַצַּגַּת הַשְּׁלֹכּוֹת הַשְׂרָפָה עַל בְּנֵי הָאָדָם יוֹצֵרֶת קֶרַע בְּמַרְקָם הַפִּיגוּרִיִּי שֶׁל הַשִּׁיר עִם חֲשִׁיפַת הַמְדוּמָה הַסְּמִלִי. כֵּךְ מוֹחֵלֶף הַטוֹן הָאֶקְסִטִי, הָאוֹפִיִּינִי לְתִיאוֹר הָאֵשׁ בְּשִׁיר הַפּוֹטוּרִיסְטִי, בְּטוֹן אֲלָגִי, וְהַשִּׁיר מְסַתֵּיִם כְּקִינָה עַל מִצְבֵּם שֶׁל הַפְּלִיטִים שֶׁאֵיבְדוּ אֶת בֵּיתָם בְּשֶׁל הַתְּמַסְרוֹת הַהַמּוֹן לֵאשׁ.<sup>55</sup>

בְּשִׁיר ”הַדְּלָקָה” מִצִּיג אֶת־רַמֵּן הַתְּרַחֲשׁוּיֹת אֶקְטוֹאֲלִיּוֹת מוֹכְרוֹת דֶּרֶךְ עֵינָיִם זְרוֹת וּמִצִּיב אֶת הַקּוֹרָא, בְּהַתָּאֵם לְפּוֹאֲטִיקָה הַפּוֹטוּרִיסְטִית, בְּמִרְכּוֹ הַהֲתַרְחֲשׁוֹת, כְּחֶלֶק מִן הַהַמּוֹן הָאֶקְסִטִי.<sup>56</sup> הַדִּילוֹג מְנַקֶּדֶת הַמְּבַט שֶׁל הַהַמּוֹן לְנִקּוּדַת הַמְּבַט שֶׁל פְּלִיטֵי הָעִיר הַשְּׁרוּפָה וּמַהֲשִׁיחַ הַפּוֹטוּרִיסְטִי לְטוֹן הָאֲלָגִי יוֹצֵר פְּרַפּוֹרְמַנְס שֶׁל חֲחוּוִיָּה הַטוֹטְלִיטְרִית מִשְׁנֵי צָדֵי הַמְּתַרֵּס. אִם הָאֶפְקֵט שֶׁל אַרְבַּעַת בְּתֵי הַשִּׁיר הָרֵאשׁוֹנִים דּוּמָה לְזֶה שֶׁל נִיצְחוֹן הַרְצוֹן שֶׁל לְנֵי רִיפְנִשְׁטָאָהֶל – סֵרַט הַתְּעוֹמָלָה שֶׁנַּעֲשֶׂה בְּהַזְמַנְתּוֹ שֶׁל הַיִּטְלֵר וְכוּ הוֹצֵגוֹ עוֹצְמַת הַפְּעוּלָה הָאֲחֻדוֹתִית שֶׁל הַהַמּוֹן בְּמַצְעָדִים וּבְעֶצְרוֹת הַנִּצְחִיּוֹת, וְהַסְּגִידָה לְמִנְהִיג הַטוֹטְלִיטְרִי, כְּחוּוִיָּה אֲסֵתִית מְרִשִּׁמָּה – הָאֶפְקֵט שֶׁל הַתְּמוּנָה הַחֻוֹתְמַת אֶת הַשִּׁיר דּוּמָה לְזֶה שֶׁל ”גְּרִנִּיקָה” שֶׁל פִּיקָאָסוֹ, הַמְּדַגֵּשׁ אֶת תּוֹצְאוֹת הַכּוּחַ וְהָאֲלִימוֹת, אֶת הַשְּׁבֵר שֶׁחוּוֹ הַקּוֹרְבָנוֹת חֲסֵרֵי הַיֵּשׁע שֶׁל מִשְׁטְרִים טוֹטְלִיטְרִיִּים בְּכֻלָּם וְשֶׁל מְלַחֲמַת הָאֲזוֹרָחִים בְּסִפְרָד בְּפִרְט. תְּנוּעָה זֹאת בֵּין פְּרַסְפֵּקְטִיבָה אַחַת לְשֵׁנִיָּה בְּשִׁירֵי כּוֹכְבִים בְּחוּץ מִשְׁקַפַּת אֶת הַזְּהוּדוֹתוֹ שֶׁל הַמְּשׁוֹרֵר עִם הַחֲלֵשׁ וְעִם בֶּן הַמִּיעוּט, וְהִיא אֹפִיִּינִית בְּמִיּוּחַד לְאוֹתָם שִׁירִים בְּסִפְרָ שְׁעֵינָיִם הַשְּׁלֹכּוֹת הַמּוֹדֵרְנִיזָצִיָּה עַל חֵי הָאָדָם. אֶת שׁוֹרְשֵׁי הַמּוֹקְדָמִים שֶׁל עֲמֵדָה זֹאת נִיתֵן לְאַתֵּר בְּתַרְגוּמוֹ שֶׁל אֶת־רַמֵּן לְשִׁיר שֶׁל אֲמִיל וְרֵהֶרן, ”בְּתֵי חֲרוּשֶׁת”, שֶׁרָאָה אוֹר בְּיוֹלֵי 1934 בְּכַתֵּב הָעֵת טוֹרִים.<sup>57</sup> מֵאַחַר שְׁנֵיתֵן לְמִנּוֹת עַל אֲצַבְעוֹת כֶּף יָד אַחַת אֶת הַמְּשׁוֹרֵרִים

55. לְכֵן קִשָּׁה לְקַבֵּל אֶת טַעְנָתוֹ שֶׁל מִירוֹן לְפִיָּה בְּהַבְלִטַּת הָאוֹפִי הַפְּרוּעַ וְהָאֲרִיזוֹנִלִי שֶׁל הַהַמּוֹן בְּשִׁיר זֶה אֶת־רַמֵּן ”מְדַגֵּשׁ אֶת זְהוּתָהּ שֶׁל הָעִיר כְּהַמְשָׁךְ שֶׁל הַטְּבַע וְכוּרֵךְ בָּהּ אֶת הַתְּפִיסָה הָאוֹפִיִּטִמִית הַרוֹאָה בְּעִיר וּבְאָדָם הָעִירוֹנִי יְלִדֵי טְבַע חֲדָשִׁים, הַנוֹשָׂאִים אֶת עוֹצְמוֹת הַטְּבַע” (מִירוֹן, פְּרָפֵר מִן הַתּוֹלְעַת, לְעִיל הָעֵרָה 5, עַמ’ 206).

56. הַתִּיאוֹרִיָּה שֶׁל הַצִּיּוֹר הַפּוֹטוּרִיסְטִי גּוֹרֶסֶת כִּי יֵשׁ לְהַעֲמִיד אֶת הַצּוֹפֵה בְּמִרְכּוֹ הַתְּמוּנָה כְּדֵי שֶׁלֹּא יִהְיֶה אֲדִישׁ אוֹ אֹבִיִּיקֵט סְבִיל בְּחוּוִיָּה הַפּוֹלִיטִית, וְרָאוּ אוֹחֲנָה, מִסְדֵּר הַנִּיהִילִיסְטִים, לְעִיל הָעֵרָה 53, עַמ’ 242.

57. אֲמִיל וְרֵהֶרן, ”בְּתֵי חֲרוּשֶׁת”, מְצַרְפֶּתִית: נֵתָן אֶת־רַמֵּן, טוֹרִים, א:מז, 27 בְּיוֹלֵי 1934, עַמ’ 4; הַשִּׁיר נִדְפֵּס שׁוֹב בְּתוֹךְ מַחְבָּרוֹת אֶת־רַמֵּן, ב, לְעִיל הָעֵרָה 29, עַמ’ 175-183.

שאלתרמן בחר לתרגם משיריהם בשנות השלושים, יש להניח שבחירות אלה מעידות על ההשפעות שספג ועל תרומתן לגיבוש עמדותיו הפואטיות. בשיר זה של ורהרן מואנשים בתי החרושת במרחב האורבני ומתוארים כהמון מוסת: בבית השני של השיר הם מתאבקים "חזה אל חזה" ומפירים את "דְמַמַת הַפְּרֹר הָאָבוֹד" בהבהוב ברקים, בבית השלישי שאון צעדיהם מרעיד את הארץ, ובבית הרביעי מוצגות מעשנות המפעלים כמפלצות הפוערות פיות מתכת ויורקות אש "בְּזַעַף נוֹהֵם וּמְרִיעַ". בניגוד מוחלט לבתי החרושת, הפועלים מוצגים בשיר כמי שמנסים לבלום את התפרצויות האש והברקים שפולטות המכונות. לבסוף, בבית השמונה עשר, מוצגת "המלאכה" כישות בולעת-כול הטובחת בבני האדם ומעברת אותם כחומרי גלם למוצר: "כָּאֵן בֵּית מְטַבְּחִים לְלֹא מְאָכְלֹת / לְנֶפֶשׁ הַנֶּפֶט, הַפְּרֹזֶל וְהַפְּלֶד, / לְכֶשֶׁר הָאָדָם וּלְנִתְחֵי כֶּשֶׁר הַנְּחֻשֶׁת... / כָּאֵן בֵּית חֲרֻשֶׁת!". סצנת עיבוד בשר בני האדם בבית החרושת מסמנת בשירו של ורהרן היפוך היררכי ומצייתת תמונה של עולם מסויט. כוחות ה"עכשיו" יוצאים משליטה ומביאים לכיליונו של האדם. במובן זה ניתן בהחלט לזהות את השפעתו של ורהרן על עיצוב העולם הפיגורטיבי והרעיוני בשירת אלתרמן בתקופה זו, הן בשיר "הדלקה" והן בשירים נוספים ככוכבים בחוץ המתארים את ההתרחשות בעיר המודרנית.

הסכנה שבמודרנה ובהתחדשות האופיינית למרחב האורבני בולטת במיוחד במחזור השירים "יום הרחוב" ובשיר "הולדת הרחוב".<sup>58</sup> השיר הראשון במחזור "יום הרחוב" נפתח בתיאור סלילת כביש. הקרון המרוקן את הבטון על האדמה הטרשית מוצג בבית הראשון כמאהב נואש השופך "אֵל גְּבַעוֹת הַחֶצֶץ אֶת לְבוֹ", אך בבית השני מתואר סבלן של הדרכים הנסללות: "זַעַקַת הַדְּרָכִים בְּחָרִישׁ – מַה כְּבוֹשָׁה הִיא! אֶת מְכַאוֹב הַרְצִיף הַנְּסַלֵּל מִי יִשְׁקִיט? / אֵינְקוֹיזִיצִיָּה קְדוֹשָׁה, נְהַלֵּי מְכַבְּשֵׁי, / אֵל תְּסוּגִי, הַשְּׂבִיעִי אֶת כְּלֵי הַמְּשַׁחֵת!". מעשה סלילת הכביש נובע מתשוקת הסולל; מנקודת מבטה של הדרך, המכבשים משולים למענים אכזריים, לכלי משחית שאינם יודעים שובע, ופעולת הסלילה משולה לאונס, לא פחות. תיאור דומה באופיו ניתן למצוא גם בשיר "הולדת הרחוב", שבו חוצות העיר "מתים בנשיקה, / בְּשִׁפְתֵי הַמְּכַבֵּשׁ וְהַזֹּפֵת". גם בשיר זה מבטאת פעולת הבנייה אלימות, למשל כאשר הבנאי עולה "מְקַרְבֹּת הַבִּינָיִם" למלאכתו, המוצגת כ"מְלַחֶמֶת הַבֵּית". בשני השירים מתוארת המודרניזציה של העיר כהקרב

58. אלתרמן, כוכבים בחוץ, לעיל הערה 1, עמ' 102, 122, בהתאמה. הקריאה שאציג בשירי הבנייה וההתחדשות של העיר עומדת בניגוד חד לקריאות המקובלות בשירים אלו: לטענת שמיר, אלתרמן קד קידה בפני המציאות האורבנית העשירה "וכורע ברך לפני מתוך נכונות לשמש לה עבד נרצע ונאמן עד אחרית ימיו" (שמיר, רוצי נוצה, לעיל הערה 4, עמ' 59-60); לאור כתב על "הולדת הרחוב" כי "הנה, העיר האפלולית, המכנית, הדכאנית, מורשת השירה האורבנית של הסימבוליסטים, זו שנכחה בחלק הראשון ובחלק השני של הספר, נעלמה לחלוטין, ובמקומה הזדקרה עיר מסוג שונה לגמרי – יפה, צעירה, מלאת אור, ויטלית, עיר של אביב ושל קיץ, עיר נבנית, שמעשה הבנייה שלה מחייב מאבק לכיבוש השממה" (לאור, אלתרמן: ביוגרפיה, לעיל הערה 3, עמ' 188). תפיסה זו כה רווחת, עד כי גם קורא כרויאל נץ, החותר לרוויזיה בחשיבה על שירת אלתרמן, טען כי בהתפעלותו של אלתרמן מ"הבנייה הציונית" בשירי כוכבים בחוץ מהדהדת שמחתו של פסטרנק על מהפכת 1917; וראו נץ, "על הקריאה באלתרמן (כלומר על פסטרנק)", לעיל הערה 20, עמ' 45.

אכזרית של האובייקטים הטרום-מודרניים למולך הקדמה, הבניין וההתחדשות, המבצע בהם מעשה ארוטי אלים המביא להשמדתם. בכית החמישי של השיר הראשון במחזור "יום הרחוב" מתוארת העיר כנופלת בחול ביחד עם פֶּרֶד, חיית משק שאינה רלוונטית עוד במרחב האורבני המתחדש, ואבניה מוצגות כמי ש"לָמְדוּ עַד מוֹתָן לְהַשְׁוֹת".

ככלל, האבנים הן פיגורות המזוהות בספר זה עם החלקים הטרום-מודרניים, הנושנים, של העיר. פיגורות אלה מואנשות תדיר ומוצגות בגסיסתן לנוכח הכוח האלים שמפעילים המכבש ומערבל הבטון, המייצגים את הקדמה. גם עיבוד המתכות כחלק מתהליך הבנייה מוצג בשירים כאקט של אלימות: ב"הולדת הרחוב" נשמעת אנקת "הפְּלָדָה הַנְּכַנְעֶת" לנוכח עינוי "לא־אָנוּשׁ" של "בְּרָזֶל מְתֹכֶפֶף", וב"יום הרחוב", השינויים במראה קו הרקיע בעיר עם הקמתם של בניינים רבי-קומות חושפים את האלימות המופעלת בתהליך עיבוד חומרי הבנייה: "פֶּה גָּבְהוּ הַפְּתִים כְּנְאוּמֵי קֶטְגוֹרִים, / פֶּה הוֹבֵל הַבְּרָזֶל אֶל סֶדֶן וְגֶרְדוּם!". הברזל המובל אל הסדן (והגרדום) כדי לכוּפּפוּ הוא חומר הגלם שממנו ייבנה בניין רב-קומות, המדומה לנאום ארוך ותקיף של קטגור. היסודות המרכיבים את העיר החדשה משמשים כרוצחי העיר הישנה. גם בשירים אלה ניתן לזהות עקרונות פוטוריטיים, למשל אלה שנוסחו בקריאתו של מרינטי: "דרוס את הערים על רחובותיהם (!) כמו קטקומבות / דרוס ללא רחמים את אנשיהם (!) המכוערים והמנוּדִים".<sup>59</sup> דריסת הערים ויושביהן תחת גלגלי הקדמה מתחייבת מתהליך הבנייה-החדש של העיר על פי התפיסה הפוטוריטית. ב"מניפסט האדריכלות הפוטוריטית" כתב אנטוניו סנט'אליה כי "בתינו יחזיקו מעמד זמן קצר יותר ממשך חיינו, וכל דור יצטרך לבנות בתים חדשים לעצמו".<sup>60</sup> רעיון זה מחייב את הריסת העיר הקיימת, שהרי הקריאה הפוטוריטית להתחדשות מתמדת מכוונת לאיין את הישגי הדרורות הקודמים ולבטל את ערכי התרבות הישנים. זה אפוא כוחו המסוכן של ההמון וזו התשוקה להרס התרבות ולמחיקת עקבותיה.

אולם הזדהותו של הדובר בשירי כוכבים בחוץ היא לעולם עם היסודות הנושנים בעיר, כפי שמתברר גם משורת המעברים הפרספקטיביים בשירים העוסקים בהתחדשות העיר. בשיר השני במחזור "יום הרחוב", למשל, הרחוב מדומה ללוחם, לתנין גדול ולכוכב המהודר ב"תְּמָרוֹת הַשִּׁירִים" – והם לו "עֵתֶר הַקֵּיטוֹר". כמו בשיר "הדְּלָקָה", גם כאן מצטרף הדובר אל ההמון הסוגד לרחוב ההולך ונכונה וקורא: "תְּבַרְךָ, אֶהוּבֵי / אֹרֶן לְכָבִי, / גְבוּרֵי הַנוֹצֵץ, הַרְחוּבֵי!". בהמשך השיר מקצין הדובר עוד יותר את הפאתוס בתיאור הרחוב; דברי ההלל מרמזים כי היה לעובד אלים הסוגד לרחוב המתחדש ומתמסר לרגשותיו הקמאיים, ברוח הפרימיטיביות המודרנית של מרינטי: "כִּי תִפְרֹץ בְּרֵאשֶׁךָ אֶפְקִים וּמְדָבֶר, / כִּי תִפְגֵּשׁ אֶת הַשֶּׁמֶשׁ, לְךָ יַעֲדוּהָ". גם בשיר "הולדת הרחוב", ההצטרפות להמון המעריך את החדש ו"משתחרר" מכבלי התרבות

59. בתוך אוּחַנָּה, מסדר הניהיליסטים, לעיל הערה 53, עמ' 252.

60. שם, עמ' 268. אוּחַנָּה טוען שהעיקרון האדריכלי המרכזי של הפוטוריזם קובע כי על האדם להכפיף את עצמו להתפתחות העירונית ולשרת את צמיחתה והתחדשותה: "הפוטוריזם הוא אפוא אנטיזה לדבריו של מרטין בובר כי 'עיקרה של אדריכלות אינו אלא כהומניציזיה של החלל'. הסדר הקשיח של 'עיר העתיד', המאיין את היסוד האנושי, מדגיש שוב את העיקרון הארכיטקטוני הפוטוריטי שהאדם פונקציונלי לבית ולא ההיפך. הטכנולוגיה הפוטוריטית היא אי-פרסונלית לחלוטין" (שם, עמ' 267).

באה לידי ביטוי בהתבטלותו של הדובר בפני העיר: "אֶעְצֵם אֶת עֵינַי מוֹל רֵאשָׁה הַמּוֹלֵךְ, / הַזֹּהֵר, הַמְּשׁוֹחַ בְּשֶׁמֶשׁ". ואולם, כפי שראינו, ההתמסרות לקמאי ולראשוני בשירי כוכבים בחוץ מובילה לחורבן. בבית הסוגר את המחזור "יום הרחוב" מתוארת בהערצה עיוורת "פריצתו" של בניין חדש, הלום תאוה "מִכְּבָּלִים וַיְדִים": "בְּשֶׁעוֹן־הַגְּדֵלוֹת, בְּתִשׁוּקַת הַכּוֹכֵשׁ, / הוא עוֹלָה, הוא נוֹלֵךְ, הוא חוֹרֵג מִן הַשָּׂאג. / בְּקֶרְעֵי קִירוֹתָיו עוֹד שְׁמִים נֶאֱשׁ / וְעֵשֶׂן כְּנִפְח מִזְדַּקֵּף עוֹד בְּשֶׁעֵר!". חתימת השיר בתמונת העשן המיתמר בשער מנבאת רעות באשר לגורלה של העיר, וגם הלידה מתוארת כחריגה, כיציאה מגבולות מוכרים. גם אפיון הבניין ככובש האחוז שיגעון גדלות אינו מתיישב עם האדרתו. בכך נחשף הספק העמוק של הדובר, הנע מעמדה אחת לעמדה מנוגדת לה. ההלך המתווך בין מראות העולם המתחדש ובין קוראי השירים עומד ומריע לכוחות הקדמה, לעתים הוא חלק מן ההמון ולעתים הוא מתבונן משתאה וחסר אונים לנוכח עוצמת ההרס והיקף החורבן שזורעים אותם כוחות. דחף ההתחדשות המודרני מוצג ככוח אלים הזורע הרס ומטיל אימה. בשירי הדרך והמסע של כוכבים בחוץ שימשה ההפלאה להסתרת הפן המאיים, ואילו בשירים ה"אורבניים" היא משמשת דווקא לחשיפת הסכנה והאיום שבהתמסרות לקדמה. בתקופה שבה הוצבו הבנייה וההתחדשות במרכז העשייה הציונית בארץ־ישראל ורוחות המודרנה כבשו כל פינה במערב, נמנע אלתרמן מהזדהות מלאה עם שיח הקדמה.

## קולו של האחר בשירת אלתרמן

"לו אני בגטו – הייתי עם אנשי היודנראט".

נתן אלתרמן, 1947<sup>61</sup>

כוכבים בחוץ נכתב בשליש השני של שנות השלושים, כאשר אלתרמן היה עדיין אלמוני למדי. בשנים שלאחר פרסום הספר חל שינוי יסודי במעמדו והוא נחשב ל"משורר לאומי", וברבות הימים היה ל"איש של בן־גוריון" וזוהה עם הממסד של מפא"י. תמורה זו במעמדו הובילה גם לשינוי בקריאת שירתו המוקדמת ובהבנתה. זו אולי הסיבה לכך שרבים מקוראיו מתקשים לזהות מופעים של התנגדות לאידיאולוגיה ההגמונית בת הזמן בשירי כוכבים בחוץ. אך בכתיבתו בשנות הארבעים, החמישים והשישים התייצב אלתרמן לא פעם לצד המיעוט: בפולמוס "שתי הדרכים" צידד באנשי היודנראט המושמצים שהואשמו בסיוע להולכת היהודים להשמדה "כצאן לטבח" ובשיתוף פעולה עם הנאצים, בשירי הטור השביעי ועיר היונה כתב באהדה על יהודי ארצות האסלאם, מי שיכוננו לימים "ישראל השנייה", ובספרו חגיגת קיץ

61. הדברים נאמרו לאבא קובנר בפגישתם הראשונה של שני המשוררים ב־1947, וראו דן לאור, "עוד על שתי הדרכים", המאבק על הזיכרון: מסות על ספרות, חברה ותרבות, עם עובד, תל־אביב 2009, עמ' 144.

הציג את חיי התושבים בשכונת "סטמבול", שעוצבה בדמותה של פלורנטיין.<sup>62</sup> תקופת השיא של הלאומיות המודרנית הייתה גם תקופת השיא של רדיפת השונה, השולי והחריג בחברה. בהצגת הזיקה שבין הבנייה וההתחדשות המודרנית לבין ההרס שזורע ההמון ברחובות הערים שנכבשו בידי כוחות טוטליטריים באופי, ובזיהוי כוחות החדש עם אלימות ההמון, האיר אלטרמן את הפן הדכאני של החברות המגויסות במאה העשרים, ובהזדהות עם קבוצות מיעוט הוא התייצב בעמדה ייחודית של התנגדות להגמוניה. מכאן ואילך, יצירתו קיימה בתוכה ריבוי שאפשר לו להתייצב בעמדה דו-ערכית ביחסו לכוח: בעקבות כוכבים בחוץ הוא הוגדר כקולו של הדור – אך בד בבד, בסתר, הוא התייצב "בחוץ" והגדיר את עצמו לעומת הכוח ולא מתוכו.<sup>63</sup> קוראי שירתו נאחזו גם בעמדתו המוצהרת וגם בעמדתו המרומזת; זה היה סוד כוחם של שירים שנכתבו עבור דור שביקש למחוק את עברו ולטשטש את סימני הטראומה והעקירה מתוך אמונה שלמה כי במאה העשרים, גם היהודי הנודד יכול להיוולד מחדש כבעל הכוח.

62. על עמדתו הייחודית של אלטרמן בפולמוס על זכר השואה והיחס לניצולים ועל תיאור העולים מארצות האסלאם ביצירתו של אלטרמן בכלל ובספרו חגיגת קיץ בפרט ראו לאור, שם, עמ' 142-179; הנ"ל, אלטרמן: ביוגרפיה, לעיל הערה 3, עמ' 660-666, בהתאמה.
63. במאמר שפרסמה דליה רביקוביץ ב-1967 בעיתון הארץ תוארה האווירה בארץ-ישראל המנדטורית כ"תערובת של פוזיטיביזם דארוויניסטי שנתרכך מעט על ידי המליצה התנ"כית" וכ"עולם שבז לחלשים ולכושלים". במאמר זה הציגה רביקוביץ את אלטרמן כמייצג של קול הדור וכמורד בו בעת ובעונה אחת: "כיום נראה לי שאלטרמן היה גם בן נאמן לתקופתו וגם הבן הממרה שלה. באותו זמן הבחנתי רק במריו. בניגוד לחגיגות הבלתי מתקבלת על הדעת של חלק משירי הסור השביעי, הרי במה שנראה כשיריו האמיתיים, לא היה אלטרמן טח טיח על הפצעים" (דליה רביקוביץ, "השירים שהיו שמחת נעוריי", הארץ, 1 בספטמבר 1967). על תפיסתה הייחודית של רביקוביץ, שראתה את אלטרמן כמי שמבטא את "כאב המובסים", ראו מיכאל גלזמן, "להאציל אלגנטיות לסבל": על מקומה של דליה רביקוביץ בשירת דור המדינה", ספרות ומרד = מחקרי ירושלים בספרות עברית, כב, ירושלים 2008, עמ' 131; המאמר נדפס שוב בתוך חמוטל צמיר ותמר ס. הס (עורכות), כתמי אור: חמישים שנות ביקורת ומחקר על יצירתה של דליה רביקוביץ, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 2010, עמ' 586-587.