ספרות ותחייה לאומית

'פלא היוולד פרפר מן התולעת'

מתוך מחזור שיחות על אלתרמן הצעיר ודרכו אל שליחותו השירית

דן מירון

א. מוורשה עד תל־אביב

סדר החיים השוקק של משפחת אלתרמן בוורשה הופר לפתע עם פרוץ מלחמת העולם הראשונה בקיץ 1914. הילד נתן היה אז בן ארבע. עתה נגול לנגד עיניו מחזה בהלה וטלטלה, שהיה עתיד לחזור על עצמו כמה פעמים במהלך ילדותו ונעוריו. חודשים אחדים לאחר שפרצה המלחמה גמלה ההחלטה בבית אלתרמן לברוח מן העיר ולחזור בעוד מועד 'הביתה', אל רוסיה. לפי סיפורה של הדודה, גיטל אלתרמן, זו היתה מנוסת בהלה של ממש. לדבריה יצחק ובני משפחתו הגיעו להומל 'על גגו של קרון־רכבת'. הוא (יצחק אלתרמן) 'השאיר הכל, את כל הרכוש. לא נטל משם דבר, הכל אבד לו'.[1]

ממרחק הזמנים קשה במקצת להבין את הבהלה הזאת. ורשה נכבשה בידי הצבא הגרמני רק בשנת 1915 והמנוסה ממנה בחורף 1914 לא היתה הכרחית. אבל ככל הנראה לא כך נראו הדברים בשעת התרחשתם. באוגוסט 1914 ספג הצבא הרוסי הקיסרי מהלומה אדירה בקרב המַגננה הגדול (קרבות טננברג והביצות המזוריות), שנועד לעצור את התקדמותו של הצבא הגרמני אל תוך מרחבי הקיסרות הרומנובית. דומה היה שהתפרשותו של הצבא הגרמני על פני פולין כולה תתרחש תוך שבועות ספורים ודרכי המדינה מלאו פליטים מבוהלים.

בני משפחת אלתרמן, יש לזכור, לא היו תושבי קבע של ורשה, ובראשית חורף 1914 ציוו השלטונות על תושביה 'הזרים' של העיר לחסל את עסקיהם בעיר ולהסתלק ממנה. למעשה גם לא היתה לאלתרמן סיבה להישאר בעיר שהיה צפוי כי הצבא הגרמני יכבוש אותה והיא תנותק בצורה זו מן ה'עומק' הרוסי שממזרח - מי

* המחבר ומערכת עיונים בתקומת ישראל מודים לאוניברסיטה הפתוחה על שהתירה לנו להשתמש בחומר שהוכן במסגרת הפרויקט שלה 'שיחות על אלתרמן'.

1. 'שיחה במוסקבה', מחברות אלתרמן, ג, תל־אביב 1981, עמ' 160.

עיונים בתקומת ישראל 6, 1996, עמ' 426 - 478

יודע לכמה זמן. אומנם בסתיו 1914 נפתחו מחדש המוסדות ה'פרֶבֶּליים' (מעין צירוף של גני ילדים וסמינר לגננות) של אלתרמן והלפרין לשנת לימודים חדשה, אבל היה צפוי ששנה זו לא תושלם או שלא יהיה לה המשך בשנים שלאחריה.

כל קיומה של ורשה העברית הספרותית והחינוכית, לרבות קיומם של 'קורסים' מעין אלה של אלתרמן, היה תלוי בקשר עם ה'הינטרלנד' של תחום המושב היהודי האוקראיני וה'ליטאי' הביילורוסי. במרחבי התחום הזה היו מצויים מרבית הקוראים אשר לשמם הדפיסה ורשה את ספריה, את כתבי־העת שיצאו בה לאור ואפילו את עיתוניה היומיים העבריים. באותה מידה היו נעוצים כאן, בעיקר במרחב הצפוני ה'ליטאי', שורשי המוסדות החינוכיים של אלתרמן והלפרין. משם הגיעו לוורשה תלמידותיהם, ה'קורסיסטיות', ולשם הן גם חזרו עם תום לימודיהן, כדי להשתמש באופן זה או אחר בהשכלה ובתעודה שרכשו. ההתנתקות מן העורף הרחב הזה היתה בבחינת גזר־דין של שקיעה וכמישה, שהיה עתיד לפגוע בכלל מפעלי התרבות העבריים בבירת פולין (גורלו של המרכז התרבותי היידי היה שונה, משום שהסביבה היהודית הפולנית הסמוכה, שלא נזקקה לעברית, אִפשרה את המשך קיומו).

יצחק אלתרמן חש בכך עם ראשית המלחמה, ובפעלתנותו ובמעשיותו צירף לחששות המוצדקים מעשה נמרץ. בכלל, אימי המלחמה וטִלטולי המהפכות הפיקו ממנו את המיטב שבו – מרץ, תושייה וכשרון התמודדות לעומת אתגר של סכנה. נתן הקטן היה יכול לראות כיצד אביו מחליט, פועל, מתמודד. בצִלו של יצחק חש הילד מוגן ובטוח.

בחורף 1914, בסופות ובקור, יצאו חמשת בני המשפחה בדרכם מזרחה. השהייה בהומל, ב'בית', לא היתה אלא לשם מנוחה ואוריינטציה. לא היה לו, ליצחק, מה שיעשה בעיר הפרובינציאלית. דרכו הוליכה למוסקווה. אומנם בעיר זו לא נתקיימה עד עתה פעילות 'עברית' עֵנֶפה, לא הוקמו בה לא מוסדות חינוך בולטים ולא מפעלי ספרות ועיתונות; מוסקווה היתה מנותקת מתחום המושב היהודי, רחוקה, אסורה בישיבה למרבית יהודֵי התחום, שקועה בעולם תרבותי זר, אפופה מסורות רוסיות פרבוסלביות, קהילתה היהודית היתה נתונה במצב לא נוח ואף סבלה מגירושים ומהתאנות. אף־על־פי־כן, המלחמה שינתה את מצבה של מוסקווה. בייחוד נשתנה מצב זה אחר מהפכת פברואר 1917, שזיכתה את יהודֵי הקיסרות בזכויות אזרחיות מלאות, לרבות הרשות לגור בכל רחבי המדינה.

גם קודם־לכן נהנתה מוסקווה משלווה יחסית, מריחוק מן החזית ומהקלה מסוימת בקשריה עם ריכוזי האוכלוסין היהודיים במערב ובדרום. הגיעו אליה עסקני תרבות ומנהיגים ציונים, ואחרי מהפכת פברואר 1917 נוסדה בה, למשל, הוצאת שטיבל המפורסמת. שם הופיעו, בעריכתו של דוד פרישמן, הכרכים הראשונים של התקופה, כתב־העת הספרותי הגדול של ההוצאה. במוסקווה גם החלו ההכנות להקמתו של סטודיו עברי לתיאטרון בצל התיאטרון המוסקוואי האמנותי רב־המוניטין שבהנהלתם של סטניסלבסקי ונמירוביץ'־דנצ'נקו – אותו סטודיו שיתפתח ויהיה לתיאטרון 'הבימה'. לשעה התחוללה במוסקבה 'פריחה' עברית סוערת. ההכנות לפריחה זו החלו כבר לפני 1917, והעיר ידעה גאות עברית שהקנתה לה למשך שנים אחדות מעמד של

מרכז תרבותי עברי חשוב יותר מן המרכזים המסורתיים של ורשה (שהיתה נתונה לכיבוש גרמני) ושל אודסה המנותקת והמרוחקת.

מכל מקום, יצחק אלתרמן הצליח להתבסס במוסקווה ולהקים בה את המוסד החינוכי שלו כבר במהלך שנת 1914. על־פי עדותה של אחותו, גיטל, 'היתה לו שוב דירה נפלאה' במרכז העיר, ליד תחנת הרכבת הקורסקית, חודשו הקורסים הפרבליים (הפסיכולוג הידוע יבלונסקי הרצה בהם) וחודש גם גן הילדים. 'הכל היה מסודר יפה יותר מאשר בווארשה';[2] ונתן היה יכול ליהנות משלוש שנים נוספות של חיי ביטחון ונוחות בסביבה עברית־ספרותית הומייה; שכן אין ספק כי לפחות בשנת 1917 המופלאה, דירתו המוסקוואית של יצחק אלתרמן בסימטה הטֶסִינית שבסמוך לתחנת הרכבת היתה פופולרית כשם שהיתה בשעתה הדירה בפאביה 3. ושוב פקדו את הבית לא רק מורים ותלמידות אלא גם סופרים ועסקנים ושחקנים. שוב נראו כאן מנחם גנסין (אחיו של אורי ניסן, ממודעי המשפחה בוורשה ועתה ממייסדי 'הבימה') וחנה רובינא, הגננת הניכת המוסד של הלפרין שגמרה אומר להיעשות שחקנית.

באותה תקופה החל יצחק אלתרמן, יחד עם עמיתו יחיאל הלפרין שהעתיק את ה'מוסד' שלו מוורשה לאודסה, לעסוק בעבודת עריכה וכתיבה שנועדה להעמיד את פעילות החינוך העברי בגיל גן הילדים על בסיס 'תאורטי'. השניים ערכו ביחד את שתי חוברות הגנה שראו אור בתרע"ח באודסה. הופעת הגנה נפסקה עם פרוץ מלחמת האזרחים ברוסיה, אך לימים היה לה המשך ב'עיתונות גן' מקצועית בארץ־ישראל (הד הגן).

כל זה נפסק פעם נוספת בשִׁלהֵי שנת 1918, אחרי מהפכת אוקטובר. נתן אלתרמן, שהתייחס כל חייו באהדה אל הממשלה הרוסית הדמוקרטית שהבולשוויקים הדיחו מן השלטון ואל האיש שעמד בראש אותה ממשלה מודחת, קֶרֶנסקי, זכר היטב כיצד סגרו השלטונות הסובייטיים המהפכניים את המוסד החינוכי של אביו. הוא גם הגה כל חייו שִׂנאה עמוקה לחוגים היהודיים ה'ייבסקיים' (ה'ייבסקציה' היתה המחלקה היהודית של המפלגה הקומוניסטית), שבהשראתם הוחרמה בהדרגה בברית־המועצות התרבות העברית כולה כתרבות 'קלריקלית־רֶאקציונית' ונגזרה גזרת היסול על כל מוסדות החינוך והתרבות העבריים.

משפחת אלתרמן עקרה לקיוב, בירת אוקראינה, אשר עדיין היתה רפובליקה עצמאית ועוד התקיימה בה פעילות תרבותית עברית. כאן התכוון יצחק אלתרמן לפתוח את המוסד החינוכי שלו מחדש בסיוע 'תרבות' (רשת המועדונים ובתי־הספר העבריים ברוסיה). הימים היו ימי אימה וקדרות. מלחמת האזרחים פשטה בכל רחבי אוקראינה. קרבות התנהלו במבואות קיוב ורעמי התותחים מילאו את דומיית הלילה. העיר עברה פעמים אחדות מידי שליט אחד לידי שליט אחר. פוגרומים נוראים הפילו עשרות אלפי חללים ביהודֵי אוקראינה והרסו ערים ועיירות. אף בקיוב עצמה השתוללו הרג, מגֵפות ומעשי דיכוי.

2. שם, עמ' 161.

באביב 1919 כבשו ה'אדומים' את קיוב, ועִמם הגיעה גם ה'ייבסקציה' ומוסדות החינוך העבריים נסגרו. יצחק השיג עבודה חינוכית בשכר מועט במעונות לילדים עזובים (יתומי ומופקרי מלחמת העולם, המהפכות ומלחמת האזרחים). אבל מצב המשפחה היה בכל רע, והאב נאלץ לצאת לרחוב, פשוטו כמשמעו, כדי להרוויח כמה פרוטות בשוק השחור לכלכלת הבית. אחותו מתארת כיצד היה מוכר סבון בשוק 'והיה מקיש בסבון כדי להראות שהסבון יבש, ובזה התפרנס. מצבו היה רע מאוד'.[3] יחד עם זאת השלטונות אסרו עליו לעזוב את העיר – אולי משום שעבד ב'מעון ילדים' ממשלתי.

נתן הקטן – בן השמונה והתשע – עקב 'כעכבר מחשכת חורו' אחרי אביו, 'אבי הבית', השפוף, הדאוג, שקול הדעת ועמוס הטרדות, השומר 'על קטנות העולם העשוי בתי אב ושמי חורף'. מִמדיה של הדמות גדלו בעיניו באותה המידה שכל בִּטחונו הקיומי האישי היה תלוי בדמות זאת. יצחק אלתרמן, המקיש בסבון היבש בשוק של קיוב, הגיע בעיני בנו למעלה של יסוד־עולם, המִבצר האחרון של המשפחתיות וחיי היומיום.

עם זאת, תחת רושמם של הימים הקשים, ואולי גם בלי קשר לרושם זה, החלו כנראה להתגלות בילד סימני עצבנות ואי־שקט. דודתו גיטל לא זכרה שהוא גִמגם בילדותו המוקדמת או שנתגלה אז איזה פגם בידו הימנית, שבעתיד יעמוד לו למכשול בכתיבה (שלא לדבר על ציור או שִׂרטוט) כשם שהגִמגום הכשילו בדיבור. נראה שמפגעי התקשורת הללו, לפחות הגִמגום שנתן לא התגבר עליו כליל במשך כל חייו, הופיעו בשלב זה – אות להתפתחויות בלתי־חיוביות ולקשיים באִרגון האישיות וסימן ברור ראשון להצטברות פוטנציאל אגרסיבי שלא מצא לו מוצא.

התינוק החייכני, הידידותי, הנינוח של שנות ורשה החל ליהפך לילד מופנם, מסוגר, נרתע כלפי חוץ ומלא לחצים מבפנים. אומנם נתן החל בשלב זה לכתוב שירים – לגאוות לִבו של האב, שפועלו כמחנך עברי הנוטע את הלשון העברית בלִבם של ילדים רכים נשֹא בצורה זאת פרי. יצחק אלתרמן הראה את שירי הילד לביאליק, שביקר בבית, וביאליק, כפי שסיפרה גיטל אלתרמן, 'קרא והתפעל מנונקה. הוא טפח לו על כתפו ואמר: הוא יגדל מביאליק'.[4] כמובן, צריך לקבל עדות זו עם כמה גרגרי מלח. על ביאליק נגזר לעיין במאות מהברות שירים של ילדים 'עבריים', שהורים שופעי־נחת ציפו לשמוע את שִׁבחם. הטפיחה על הכתף והאמירה: 'הוא יגדל מביאליק' היו אמצעי מילוט הכרחיים. ביודענו מה היו שיריו של נתן אלתרמן הילד והנער, מותר לנו להניח שביאליק לא התפעל אלא, לכל היותר, מרהיטות לשונם העברית. נתן בן התשע, מצִדו, גמל לביאליק ותיארו בשיר ילדות שכתב בתקופה זו כ'משורר יהודה', נחמה יחידה שנותרה לעמו בעת החושך והצרה שפקדה אותו.[5]

3. שם, עמ' 162.
4. שם, שם.
5. מ' דורמן, נתן אלתרמן: פרקי ביוגרפיה, תל־אביב 1991, עמ' 42.

אגב, הדודה מעידה שרבים משירי הילדות הללו העלו נופי ים סוער, אף כי נתן 'מעודו לא ראה ים'.[6] זיקה זו לנופי הים, העתידה להימשך ברבים משירי הילדות והנעורים של נתן, נבעה בוודאי מקשר עם איזה מודל פיוטי זה או אחר שקסם לילד. עם זאת, מותר לשער שההיאחזות במודל ובמוטיב הזה נבעה מן החיפוש (הבלתי־מודע) אחר איזה 'קורלטיב' תיאורי לסערה פנימית, לגעש נפשי מאיים ולתחושת סכנה של טביעה נפשית, הליכה לאיבוד בתוך ה'אני' חסר הגיבוש. על כך עוד ידובר.

היה ברור שיצחק אלתרמן – ציוני ומפיץ תרבות עברית – חייב להימלט מברית־המועצות, שכן גורל התרבות והחינוך העבריים הוכרע בה לחיסול. הדרך הוליכה לגבול הדרומי־המערבי של אוקראינה, שכבר נעשתה לרפובליקה מועצתית בתוך ברית־המועצות. הגבול היה חסום, כמובן, והצייתו (על פני נהר הדנייסטר) היתה כרוכה בסכנת נפשות לחוֹצים: היה צפוי שיירו בהם הקוזקים שומרי הגבול מן העבר האוקראיני או שילכדו אותם שומרי הגבול הרומנים (בֶּסַרַביה או מוֹלדַביה שבעבר השני של הנהר צורפה בעקבות מלחמת העולם למדינה הרומנית).

בחורף 1919–1920 הגיעה משפחת אלתרמן אל הנהר הקפוא, יחד עם המוני פליטים אחרים, והיכתה בעיירה סמוכה ל'שעת כושר'. הילד נתן כתב אז שיר שהפליטים תוארו בו כ'אֲנָשִׁים חַסְרֵי אֹשֶׁר' המביטים אל עבר הגדה השנייה של הנהר ומצפים 'לִשְׁעַת כֹּשֶׁר'.[7] 'שעת הכושר' היתה קשורה כמובן בשירותיהם של מבריחים שקיבלו כסף, ואחר־כך, כפי שכתב נתן בשירו, היו נעלמים עם הישמע היריה הראשונה ('אֶצֶל הַנָּהָר קוֹל יְרִיָּה,/ הוּא בּוֹרֵחַ לוֹ כְּזָר...'). מכל מקום, יצחק אלתרמן גילה גם הפעם עוצמה, תושייה ומרץ, ובעזרת שוחד הצליח להעביר את המשפחה ולנהלה בחורף הקשה לעבר העיר קישינוב, מרכזה של היהדות הבסרבית. מגמת פניה של המשפחה היתה ארץ־ישראל, אולם אלתרמן החליט לעשות בבסרביה חניה ממושכת. המשפחה השתקעה למשך יותר מחמש שנים בעיר קישינוב, וכאן בילה נתן חמש שנות התבגרות – מגיל עשר עד גיל חמש־עשרה. לפחות מבחינת התנאים החיצוניים, אלו היו מן השנים הנינוחות והשקטות בחייו.

ההחלטה להתעכב בקישינוב ואף להכות בה שורש היתה מובנת ובמובן מסוים אף מחויבת המציאות. ארץ־ישראל ההרוסה שלאחר מלחמת העולם הראשונה לא היתה יכולה לשמש חוף מִבטחים למשפחה בת חמש נפשות שהיו בה זקנים (ה'באבע') וילדים וזה עתה כלו לה שש שנות טִלטולים וסכנות. יצחק אלתרמן היה יכול לחשוש שלא יימצאו לו בארץ האפשרויות והמשאבים שנדרשו לשם פיתוח מפעלו החינוכי הייחודי. כלל לא היה ברור אם 'גן הילדים העברי' כבר הִכה שורשים בתור רשת חינוכית בארץ־ישראל וכבר היה זקוק למוסדות־על מעין האינסטיטוטים ה'פרבליים'

6. גיטל ביאלי־אלתרמן ורדי רייכלין, בתוך: מ' דורמן (עורך), 'שיחה במוסקבה', מחברות אלתרמן, ג, עמ' 162.
7. ראה השיר 'לפני הדנייסטר', מ' דורמן, נתן אלתרמן: פרקי ביוגרפיה, עמ' 44–45.

שאלתרמן התמחה בהקמתם. במידה שהתקיימו גני ילדים עבריים מודרניים ביפו ובמושבות לפני מלחמת העולם, הם חוסלו ונסגרו בימי המלחמה והיו משתקמים באיטיות בראשית ימי המנדט הבריטי. מוסד להכשרת גננות בארץ־ישראל עדיין נראָה דבר שהשעה אינה כשרה להקמתו. בכלל, אלתרמן לא היה מעורה במערכת החינוך העברי שקמה בארץ־ישראל מימי העלייה הראשונה ואילך. לעומת זאת יצא שִמעו כאחד מן הבנאים של החינוך העברי במזרח אירופה - החינוך בכלל והחינוך של בני הגיל הרך בפרט. היה לו קל למצוא לעצמו אחיזה ותומכים במרכז כמו קישינוב.

השעה נראתה מתאימה במיוחד להתאחז במרכז כזה. בכל רחבי הרפובליקות והמדינות החדשות שנוצרו באירופה המזרחית על־פי הסכמי ורסאי, כתוצאה ממלחמת העולם, הגיעו לחינוך העברי־הציוני ימי פריחה שלא היו כמותם. מברית־המועצות זרמו למדינות האלה פליטים שהעשירו את החיים התרבותיים של הקהילות היהודיות המקומיות, וביניהם מחנכים ומורים שהאיסור על החינוך העברי הותיר אותם חסרי תפקיד ופרנסה במולדתם. במדינות כמו רומניה, ליטא, לטוויה ואפילו פולין לא עמדה התרבות היהודית הלאומית בתחרות עם תרבות זרה אדירת עוצמה כמו זו הרוסית. לכן מגמות ההתבוללות שם אומנם לא נעלמו ואף לא נעצרו, אבל הן לא פעלו פעולה סוחפת כמו זו שהיתה אופיינית להן במרחב ההשפעה הרוסית לפני 1914.

הצהרת בלפור וייסוד המנדט הבריטי בארץ־ישראל העניקו תנופה רבתי לתנועה הציונית ולמפעליה החינוכיים, וסייעו להם במאבקם בהתבוללות מזה ובמגמות היידישיסטיות מזה. בימי הייסוד של הגנים הדוגמאיים העבריים של אלתרמן והלפרין לפני מלחמת העולם נמצאו רק מעט מאוד 'משוגעים' שניאותו למסור את חינוכם של ילדיהם למוסדות האלה (כגון משפחת יצחק גרינבוים), ואילו עתה, אחר המלחמה, נעשתה הפנייה למוסדות חינוך עבריים לדבר מקובל ונפוץ. משפחות יהודיות רבות, מהן כאלה שלא היו ציוניות, היו מעוניינות במתן חינוך 'עברי' לילדיהן - הן מתוך אהדה למגמות הלאומיות שמצאו בו את ביטוין והן בתור הכנה מעשית לאפשרות של הגירה לארץ־ישראל.

המדינות השונות שנוסדו באירופה המזרחית היו 'מחויבות' על־פי הסכמי ורסאי ובתוקף הקשרים שביניהן ובין חבר־הלאומים להנהיג מדיניות ליברלית ולאַפשר אוטונומיה תרבותית מלאה למיעוטים האתניים שבקרבן. הן הסכימו אפוא, לכאורה ללא סייג, להקמתם של בתי־ספר שקבעו לעצמם מטרה לטפח את הלשון והתרבות הייחודיות של הלאום שהוא בחזקת מיעוט. אומנם הסכמה זו ניתנה בחירוק שיניים והיתה עתידה להתכרסם במהירות, ככל שגדל מרחק הזמן ממועד החתימה על חוזי ורסאי וככל שנוכחו המִמשלים הלאומניים השונים בדלות כוחו ורצונו של חבר־הלאומים לאכוף עליהם את התחייבותם לקיים אוטונומיה תרבותית למיעוטים.

מכל מקום, בראשית שנות העשרים נראָה כי לחינוך היהודי העצמאי בכללו ולחלקו העברי בפרט צפוי עתיד מזהיר. ואכן, עד מהרה נתרשתה לאורך ולרוחב המרכזים היהודיים מרומניה ועד לטוויה רשת חינוך עברי רבת־רבדים, שאִפשרה

לילד היהודי מהלך רציף, מגן הילדים ועד לסיומו של בית־הספר התיכון, בתוך מערכת חינוכית שהשפה העברית, המורשת התרבותית היהודית והלאומיות הציונית היו עמודי התווך שלה.

מקומו של יצחק אלתרמן בתוך המערכת הזאת היה טבעי ועד מהרה גם מרכזי. הוא הקים בקישינוב את סמינר הגננות שלו, המשכם של המוסדות הפרבליים של ורשה ומוסקווה, והפעיל בצִדו שני גני ילדים עבריים דוגמאיים. נוסף על כך הוא נעשה עד מהרה גם לאחד מראשי המדברים במערכת החינוכית העברית המזרח־אירופית בכללותה. הוא היה עסקן חינוכי־ציוני ידוע ובתור שכזה היה ציר לקונגרס הציוני הי"ב (1921). כאחד מראשי רשת 'תרבות' פיקח על פעולתה ברחבי רומניה ואף הִרבה לפקוד את מרכזיה בפולין, בליטא ובלטוויה.

כאשר באמצע שנות העשרים התברר והלכה כוונתם של המִמשלים השונים לדחוק את רגלי החינוך העברי, לצמצמו, לקפדו ולהשליט בכל רחבי המדינות החדשות חינוך ממלכתי־לאומני בשפת המדינה, היה הוא, כאחד ממנהיגיה המוכרים של המערכת, בין אלה שניסו להביא את דברה ולטעון את טענותיה בפני מועצות ורשויות שונות. כך התרוצץ בשנים 1924–1925 בלונדון, פריס, וינה וקלן, התריע והזהיר וניסה לעורר את רשויות חבר־הלאומים כנגד המִמשל הרומני, שגמר אומר 'לרַמֵּן' את החינוך ברחבי רומניה, לרבות אזורים כגון בסרביה; ואולי זו היתה מגמתו של המִמשל במיוחד באזורים כאלה, שלא הלשון הרומנית היתה הלשון המדוברת בהם והקשרים התרבותיים והחברתיים שלהם עם ההוויה הרומנית היו רופפים. למעשה, קרוב לוודאי שאלמלא נוכח אלתרמן במהלך מאמציו החינוכיים והפוליטיים שהחינוך העברי המזרח־אירופי ניצב בפני מבוי סתום, לא היה מעלה את משפחתו לארץ־ישראל באביב 1925 ונתן הנער לא היה מתערה בארץ מגיל מוקדם ומקבל בה את עיקר חינוכו התיכוני.

מכל מקום, בין השנים 1920–1925 שכנה משפחת אלתרמן ברווחה מסוימת בבית נוח בפרבר של קישינוב וחידשה את אורח החיים האופייני שלה מימי ורשה ומוסקווה בתוספת דשנונית מסוימת של בורגניות. למורת רוחה של בלה, אם המשפחה, דלתות הבית היו פתוחות לסופרים ולעסקנים עברים. ארוחות דשנות וכיבודים הוגשו לאורחים בשעות שונות של היום והלילה. שיחות ספרותיות וציוניות התנהלו עד לשעות מאוחרות. ביקורי 'מאורות' ספרותיים (וראש לכל ביאליק, שיצחק אלתרמן ראה עצמו בבחינת חסידו הנלהב, ממש בן פמליה שלו) הוחגו ברוב תשואה.

בתוך כל אלה חי הילד־הנער נתן את חייו, שהיו כאמור שקטים ויציבים – לפחות מצד הנסיבות החיצוניות. אחרי שנות האימה של קיוב הגיעו שנים ללא מאורעות מרעישים, להוציא, אולי, מגֵפת דיפתריה (אסכרה), שהפילה למשכב את נתן ואת אחותו לאה והטעימה את הילד טעם כלשהו של פגישה ראשונה עם יִסורי הגוף ואולי גם עם סכנת המוות. נתן זכר את תחושת החנק של ימי הדיפתריה, את הכאבים, החולשה ואימת ה'קריזיס' הקרֵבה ובאה. בשירתו הוא יקַשר מחלה במחנק, ב'עמל הנשימה', בתחושת ידיים אכזריות לוחצות על הגרון ('וְיָדַיִך – יָדַי – בַּשֶּׁעֶר הַכָּחֹל, בְּנִקְמַת הַקּוֹפִים, מְטַפְּסוֹת אֶל גְּרוֹנִי', ['סְתָו עַתִּיק'] ובחזה מתרומם בניסיון שווא 'לְהַפֵּךְ הַר אֲוִיר לְאַחֲרִית נְשִׁימָה' (שם). על־פי תחושה זו הוא עתיד 'להבין' גם מחלות רחוקות

במהותן מן הדיפתריה, כגון מחלת הסרטן של אביו, שהוא התבונן בה תוך הזדהות וזעזוע בימי הופעת כוכבים בחוץ.

חייו היו רצופים שִגרת לימודים. הוא נשלח לבית־הספר התיכון 'מגן דוד' – מוסד 'לאומי־דתי' שהלימודים התנהלו בו כולם בשפה העברית (דורמן תיאר באריכות ובפירוט את ה'אידיאולוגיה' שקבע מייסדו של בית־הספר, הרב י"ל צירלסון, את תוכנית הלימודים ואת ההווי שלו[8]). לימודיו בבית־הספר היו תקינים, אם כי נטולי ברק. הוא לא היה מעורב בקרב בני גילו ולא היה מוקף חברים; לא השתתף במופעי הבימה ובמסיבות החגים של בית־הספר; לא שר ולא רקד ולא דִקלם. הוא גם לא הצטרף לתנועת־הנוער הציונית של קישינוב ('פרחי ציון').

כפי הנראה החלה להסתמן בו אותה תכונה שהתגלתה לאחר־מכן ביתר תוקף בימי לימודיו בגימנסיה 'הרצליה' בתל־אביב – איזו נטייה לא רק להתכנסות בתוך עצמו אלא גם למשהו מעין התמחקות, טִשטוש הצלם העצמי, היספגות אל תוך הרקע. תכונה זו העידה, ללא ספק, על קשיים פנימיים מחריפים והולכים, על עיכובים בהתפתחותה ובגיבושה של האישיות ועל מידה גדושה של אגרסיביות המכוונת כלפי ה'אני' עצמו. הגִמגום והקשיים להפעיל את היד הימנית, ומכאן קשיים בכתיבה ואי־יכולת מוחלטת לצייר ציור, גם הם העידו על התרחשויות פנימיות מאיימות שהנער לא היה מודע אלא למקצתן.

גם לא ברור עד כמה הִרשה נתן הנער לעצמו להיות מודע ועד לצללים אחרים שהאפילו על הנוף הרגוע לכאורה של שנות החביון (Latency) האחרונות ושנות ההתבגרות הראשונות שלו בקישינוב; כוונת הדברים לצללים שמקורם בעולם המשפחתי שהקיף אותו ולאו דווקא בעולמו הפנימי הבלתי־מגובש, אלא שהם חדרו אל תוך העולם הפנימי והצטברו בפינותיו ובמִסתריו. העיקרי בין אלה היה המכאוב הלא־ברור שהיה קשור ביצחק האב, שהיה עתה כמו בעבר וגם בעתיד הדמות העיקרית בחייו של נתן הילד־הנער.

יצחק אלתרמן לא רק נעדר עתה תכופות מן הבית, אלא גם התרחק במידה גוברת והולכת מאשתו, בלה. בקרב המכרים, המודעים והעמיתים הִלכו סיפורים על פרשיות אהבים שלו עם גננת פלונית ומורה אלמונית בעיר זו או אחרת. דיברו עליו בתור 'בעל תאווה' ונואף. לא נוכל לדעת כיצד ועד כמה נודע לנתן שמץ־דבר על דעיכת חיי־המין של הוריו ועל ריחוקם זה מזו ואם לקחה אוזנו משהו מן הרכילות על דבר ההרפתקאות האירוטיות של אביו; אבל אנו יכולים להיות בטוחים שאיזו תמצית מעיקה ומרעילה של כל אלה חִלחלה אל תוך תודעתו – במישרין או בעקיפין.

אנו גם רשאים לשער שמתחת לפני השטח השקטים של שנות קישינוב עבר הנער זעזועים חריפים וקשים. זעזועים כאלה, הכרוכים בראשית הבגרות המינית ובקביעה המחודשת (עם תום תקופת החביון) של הזהות המינית מול המיניות של האב והאם, היו צפויים גם בנסיבות הנוחות והחיוביות ביותר בתור חלק בלתי־נמנע מתהליך

8. שם, עמ' 36–39.

ההתבגרות הנורמלי; אולם נראה שאצל נתן אלתרמן התחוללו הזעזועים הללו בנסיבות בלתי־נוחות במיוחד, שלא אִפשרו עיצוב אישיות מאוזנת ובוגרת. ההתארגנות הנפשית המינית היתה רחוקה כנראה משלמות כבר בשלב המוקדם, האינפנטילי; ועתה עמד הנער בלתי־מוכן לתפקיד הקשה שהיה חייב להתמודד עִמו. התוצאות היו קשות וחותמן נותר טבוע באישיותו ובהתנהגותו של אלתרמן במשך כל חייו. מכל מקום, בשלב מוקדם זה התגלו הקשיים כלפי חוץ בביישנות; בהתכנסות פנימה; ברתיעה מפני עיסוקי הנעורים הרגילים; במשהו מעין ילדותיות מתמשכת, אפלולית, נכאה; בחוסר שמחת־חיים.

התחום היחיד שנתן הנער התיר לעצמו לגלות בו פתיחות כביכול ואפילו מידה מסוימת של התבלטות היה התחום הספרותי. כאמור, הוא כתב שירים פחות או יותר בקביעות כבר בימי קיוב, קודם שהגיע לגיל עשר. עתה, בתקופת קישינוב, הוא כתב את שיריו כסדר ורשם אותם בזה אחר זה במחברתו. כשנתבקש להשתתף בעיתון הנוער של כיתתו לא היסס לפרסם בו אחדים משיריו (אומנם, בהסתר כלשהו, תוך המרת שמו נתן אלתרמן בשם נ׳ אלטמן הקרוב אליו). הוא אף ניאות לשמש יחד עם שני חברים אחרים במערכת של העיתון.

המבקר ב״י מיכלי ליקט י״א שירים משלו מתוך עותקיו של עיתון בית־הספר (הם צוטטו במאמרו ׳הנער־המשורר׳).[9] השירים האלה, וכן שלושה שירים נוספים שהעתיק מ׳ דורמן מתוך מחברת השירים הגנוזה,[10] הם שיריו המוקדמים ביותר של נתן אלתרמן מבין אלו שנותרו בידינו.

הם נקראים היום בתמיהה. אפילו בפליאה שמתוך שלילה ורתיעה. מתגלה בהם לא ׳פייטן מלידה׳ כפי שאומר דורמן,[11] אלא נער חרזן שאין בכתיבתו אף שמץ של מקוריות או יִחוד; נער שאינו מסוגל לומר בחרוזיו שום דבר ישיר ואמין על עצמו ועל המצב שהוא נתון בו (דורמן רואה דווקא באי־יכולת זו, בבריחה מן העדות הישירה או גם המרומזת, מן הדברים שעברו על נתן הילד ועל משפחתו, לעבר תיאורי טבע סתמיים והכרזות לאומיות שדופות, אות לפעולתו של נתן הנער־המשורר ׳כדרך פייטן מלידה׳. משורר של ממש, לדעת דורמן, אינו מספר דבר על כאביו, אלא מותיר את ׳משקעו הכאוב שיהא מתגלגל מאליו בכל שיר על עצים ואבנים, על שמים וארץ, על אביב ועל חורף׳; כלומר הפייטן אוטם לחלוטין את תודעתו ומניח רק ללא־מודע שיביא, שלא ברצון הכותב, לאיזה בִּצבוּץ אגבי של מוּעקות בלתי־ידועות במסגרת של תיאורים סטראוטיפיים שאין כל קשר אורגני ביניהם ובין אותן מוּעקות). אנו קוראים את השירים ותמהים: כיצד התפתח נער משעמם ומדכדך זה מן הילד החיוני, שהיה כה רגיש לנגינת הכינור של דודו? וכיצד הוא עתיד להיעשות תוך שנים אחדות למשורר נתן אלתרמן?

9. ב״י מיכלי, מסה ופולמוס, רמת־גן 1973, עמ׳ 27–51.
10. ראה השירים ׳לפני הדנייסטר׳, ״ים״, ו׳הלך׳, מ׳ דורמן, נתן אלתרמן: פרקי ביוגרפיה, עמ׳ 44–46, 48–49, 60–61.
11. שם, עמ׳ 44.

ספק הוא אם בתוך כלל 'הג'ובניליה' של גדולי השירה העברית מביאליק עד היום, שהבוסר מקהה השיניים מצוי בה בשפע, אנו נתקלים בשירת נעורים פחות מבטיחה ופחות נעימה משירה זו שכתב נתן אלתרמן בגיל ארבע־עשרה וחמש־עשרה (1924–1925). ראשית, מתברר שבגיל זה עדיין היה הנער שקוע – מבחינת מקורות היניקה שלו – בעולם פיוטי שכבר היה מאובק ומיושן. כלל לא הגיעו אליו הדיה של השירה העברית המודרנית, זו שהחלה להופיע כבר לפני מלחמת העולם הראשונה אך קולותיה בקעו בכל עוז אחר תום המלחמה. המרחב הספרותי השירי שהנער נתון בו הוא לא רק זה שקדם להופעתם של אברהם בן־יצחק, דוד פוגל, אברהם שלונסקי ואורי צבי גרינברג, אלא גם זה שעדיין לא קלט את ההדים המודרניים שהִדהדו מתוך שירי תלמידיו של ביאליק, כגון יעקב שטיינברג ויעקב פיכמן.

את פיכמן הכיר הנער נתן אישית. הוא נתקל בו לא רק בימי ינקותו בוורשה, אלא גם עתה בקישינוב – פיכמן שהה בעיר כשנה. שירי פיכמן נכתבו בימי מלחמת העולם ואחריה והעידו על מגע חי עם הסימבוֹליזם הרוסי מזה ועם זרמים מודרניסטיים שונים בספרויות אירופיות אחרות (הגרמנית, הצרפתית) מזה. ברור כי עד כמה שנתן קרא את השירים הללו של פיכמן, הוא לא קלט אותם כלל. אף כי קרא רוסית והבין יידיש, אין אף זכר בשיריו למגע של ממש עם השירה הרוסית הבתר־רומנטית או עם השירה היידית בת־הזמן.

עולמו השירי הוא העולם של שירי ביאליק עד ל'הבריכה' ו'מגילת האש' (ולא עד בכלל) ושל המקראות (ה'כריסטומטיות') העבריות בנות־הזמן, פרי עבודת הליקוט של מורים כמו פאלק הילפרין ('פרוזדור לספרות'), פ' שיפמן ('ביכורים'), או פרי הליקוטים של יעקב פיכמן ('לשון וספר'). המקראות האלה היו מבוססות על מבחרים מן השירה העברית משְׁלהֵי ההשכלה (יל"ג ומיכ"ל), דרך שירת חיבת־ציון ועד לשירת ביאליק, טשרניחובסקי ותלמידיהם במידה שזו היתה נתונה בבירור וללא סייג בתחומיה של הרומנטיקה העברית הלאומית ולא פרצה פריצה כלשהי אל עבר מציאות רוחנית אקטואלית יותר.

שירי הנעורים של אלתרמן נחלקים, כמקובל בשירה העברית של מִפנה המאה העשרים, לשירים לירייים של תיאורי טבע והלוך־רוח, שירים רטוריים לאומיים־ציוניים ושירים סיפוריים, אשר אומנם אינם מתרחבים לכדי פואמות ארוכות אלא נקבעים במסגרת של בלדות סנטימנטליות. הפואטיקה המשתקפת בכולם היא זו מלפני 1900 או 1905. המשורר הנער נע אי־שם בין מאנה ומשוררי חיבת־ציון (ראה למשל השירים 'בחלומי' ו'חנוכה' במאמרו של ב"י מיכלי[12] או חרוזים מעין: 'דְּנְיֶסְטֶר הַגֵּד, הַגֵּד לִי/אֲנָה גַּלֶּיךָ יִשְׁטַפּוּ?/ דְּנְיֶסְטֶר, אוֹתְךָ יִשְׁאַל פִּי –/מַה שְּׂפָתֶיךָ יִטַּפּוּ?' וכולי,[13] המעלים על הדעת את חרוזותיו של אימבר) לבין חלקה הראשון של יצירת ביאליק וטשרניחובסקי. הזיקה לשירי ביאליק היא בדרך החיקוי הישיר, הכמעט פּלַגיאטורי. כך

12. ב"י מיכלי, מסה ופולמוס, עמ' 44–45, 48–49.
13. מ' דורמן, נתן אלתרמן: פרקי ביוגרפיה, עמ' 45.

שיר ציוני כגון 'לא, לא תִקְוַת שָׁוְא/וְלֹא חֲלוֹמוֹת בְּדוּאִים'[14] איננו אלא עיבוד הקטע 'לא! לא אֹהֶל תּוֹהוּ וַעֲלִיּוֹת שְׁחָקִים - / בַּיִת אַחֵר תִּבְנֶה, אֹהֶל אַחֵר תָּקִים!' מתוך 'מַתַּי מִדְבָּר הָאַחֲרוֹנִים'. השיר 'בחלומי' הוא נוסחה ילדותית של שירי הצפרירים של ביאליק. 'משירי החורף' של ביאליק מתהדדים ברורות בשירי עונות השנה של אלתרמן הנער, המשחזר מקצבים, תבניות וצירופי לשון מוכרים היטב:

שֶׁלֶג יוֹרֵד בַּעֲצַלְתַּיִם,
יַעַר עוֹמֵד דֹּם.
וְעוֹרֵב שָׁחוֹר מִשָּׁמַיִם
קוֹרֵא: חַג הַיּוֹם!

עַל רֹאשׁ יַעַר נוֹצֵץ נֵזֶר
מְשֻׁבָּץ פְּנִינֵי אוֹר.
הוּא הַמֶּלֶךְ, הוּא הַקֵּיסָר,
מַה לּוֹ סַעַר, קֹר?

בְּגָדֵי יוֹם־טוֹב מָה עֲדִינִים
עוֹטִים: שִׂיחַ, עֵץ.
וּמִסָּבִיב זְרוּעוֹת פְּנִינִים,
זֹהַר עַד אֵין קֵץ.[15]

מה שמדכא ומרשים לרעה במיוחד בשיר זה ובאחרים כיוצא בו איננו בהכרת השִׁעבוד הגלוי למופת הספרותי המיושן, ובוודאי שלא 'הגנֵבות הספרותיות' כשלעצמן (אגב, אלתרמן 'גונב' בתקופה זו בלי בושה ממקורות זמינים שונים ולא רק מביאליק). במובן מסוים ההתנסות בהבעה שירית באמצעות ביאליק, לו גם אגב ציטוט למחצה של שורותיו, היתה בראשית שנות העשרים בלתי־נמנעת לנער ספוג חינוך עברי כמו נתן אלתרמן, שגדל באווירה של הערצה היסטרית לביאליק. אביו, יצחק, שיקע בהערצה זו את כל הלהט החסידי וחוסר העידון והאיפוק האופייניים לו.

צריך לקרוא את המאמר שפרסם יצחק אלתרמן לרגל יובל החמישים של ביאליק בשנת 1923 - ודאי נאום שהושמע בעצרת רבת־עם והורץ אחר־כך אל הדפוס - כדי להבין מדוע 'חג היובל' ההוא עורר שאט־נפש כה עמוק בלִבו של ביאליק עצמו. ביאליק הגיב על כך - על נאומים ומאמרים מעין נאומו־מאמרו של אלתרמן - בשורות המפורסמות: 'שחה נפשי לעפר/תחת משא אהבתכם; אללי, כי הייתי/איסתרא בלגינתכם!'. אפילו כותרת מאמרו של אלתרמן - 'הוא, שיחיה', הנקראת כאילו היא

14. ב"י מיכלי, מסה ופולמוס, עמ' 47.
15. שם, עמ' 34–35.

פָּרוֹדיה על הכותרות של סיפורי החסידים של פרץ – די היה בה כדי להצדיק את המֵטָפּוֹרה הקטלנית 'איסתרא בְּלִגְיָנָתכם' (הלָגין המלא במטבעות לא ישמיע קול כשיגולגל בחוצות, אבל הלגין שאין בו אלא מטבע מועטה אחת יקשקש וירעיש את העולם); שלא לדבר על המליצות הממלאות את המאמר עד בחילה ועל הריקנות הנלהבת האופיינית לאמירותיו, שאינן אומרות בסופו של דבר כלום.[16]

לא עצם השעבוד למודל הביאליקאי הוא הדוחה אותנו בשירי הנעורים של אלתרמן, אלא היעדר הגִמגום שבהם, שהוא האות להיעדר ניסיון מצד הכותב 'להשתמש' בלשון הביאליקאית, לומר בה משהו הנובע מעולמו־שלו. נתן 'גונב' מביאליק, אך איננו שם את ה'גנוב' בכליו, משום שעדיין אין לו כלים משלו ואף לא תודעת כלים – כלומר אין לו תודעת עצמיות, ולו גם בתחום הרֶגשי הקודם להבעה השירית.

במקום 'לגנוב' באמת, כדרכם של משוררים, ומה־גם משוררים מתחילים, הוא פשוט מעתיק כמו מי שמעתיק מן הספר ובכתיבה תמה דווקא. לא רק שאין הוא מצליח להשליט על שירי הנוף הביאליקאים שלו ראות והגות משלו, אלא הוא אף אינו נאבק מאבק כלשהו כנגד הדפוסים שהוא נכנע להם. אדרבא, נוח לו בדפוסים האלה. הוא 'מסתדר' בתוכם במיומנות של אֶפִיגוֹן מנוסה. החריזה והריתמים של ביאליק משתחזרים כמעט ב'מקצועיות', אם כי ללא כל רוח חיים.

בשירים אחרים מתגלה אפילו שליטתו של הנער במשחק המילים המתחכם של שְׁלֹהֵי־ההשכלה וחיבת־ציון ('הַנּוֹטִים דְּרָכִים בַּמִּדְבָּרוֹת ... הַנּוֹטְעִים גַּנִּים וְיַעֲרוֹת'[17]). דורמן משתבח בכך ששירי הנעורים של אלתרמן, ככל שהם דלים ושדופים, עולים לאין ערוך על 'שיריהם' של עמיתיו, התלמידים שהשתתפו יחד עִמו בעיתונות בית־הספר הקישינובית: 'דיינו בהצצה קלה באלו ובאלו [שירי אלתרמן לעומת שיריהם של האחרים, ד"מ] להעמידנו על ההבדל הרב שביניהם מצד הכשרון להתבטא פיוטית ולהביע הלכי־נפש במשפטים מובחרים ובקצב מתנגן'.[18] ב"י מיכלי נזכר כי שירי נ' אלטמן או אלטרמן שהגיעוהו מן המטרופולין קישינוב (הוא עצמו היה שרוי אז בעיירה קטנה) הרשימוהו 'כאילו הם כתובים בעט־סופרים ממש' ולעומתם נראו לו השירים שאסף בשביל הניצוץ, כתב־העת הבית־ספרי ששקד על עריכתו, 'ילדותיים עד חמלה'.[19]

אנו היום אולי היינו מעדיפים למצוא בשירי אלתרמן ילדותיות אמִתית במקום 'המשפטים המובחרים' והקצב ה'מתנגן'. ההִקצוּעַ המסוים של אותם שירים הוא התו המשמים ביותר הטבוע בהם. מעט גִמגום, מעט צליעה, הכרוכים בניסיון כושל לדעת ולומר משהו שחשים אותו באמת, היו, אולי, מפיחים רוח חיים בפוחלצים המדכאים הללו.

לשם מה בכלל כדאי לזכור ולהזכיר את שירי הנעורים? בוודאי לא כדי לחפש

16. מ' דורמן, נתן אלתרמן: פרקי ביוגרפיה, עמ' 46–47.
17. ב"י מיכלי, מסה ופולמוס, עמ' 47.
18. מ' דורמן, נתן אלתרמן: פרקי ביוגרפיה, עמ' 42.
19. ב"י מיכלי, מסה ופולמוס, עמ' 29.

קשרים וזיקות כלשהם בינם ובין שירתו הבוגרת של המשורר. נסיונותיהם הנפתלים והמגומגמים של מיכלי ודורמן בכיוון זה הם בבירור נִסיונות סרק שאינם מוליכים לשום מסקנה משמעותית. יתר על כן, נסיונות אלו מעידים על אי־הבנה של מהות הרצף הנפשי ששירתו האמִתית של אלתרמן בקעה מתוכו בסופו של דבר. רצף זה אינו קשור כלל ברובד שנוצרו בו שירי הנעורים, אלא הוא היה ונשאר תמיד בבחינת הוויה אנטיתֶטית, זרימת מעמקים ניגודית, שקלחה במִסתרים מתחת לרובד הכבד והאטום שבנפש המשורר, הצטברה בבריכות סתר עמוקות עד שהגיעה למדרגת הלחץ הארטֶזי שאִפשרה לה להבקיע את הרובד ההוא ולפרוץ כלפי חוץ.

הניסיון לקשור בין הרבדים והשירים השונים נובע אפוא מהתנכרות הן למבנה האישיות המרובד והאנטיתֶטי האופייני לאלתרמן והן לדיאלקטיקה החריפה של התפתחותו הרוחנית והשירית. מה שחשוב לראות בשירי הנעורים של אלתרמן הוא שהם אינם שייכים בשום צורה ואופן לעולם שירתו, אלא הם שייכים לעולם שעצר בשירתו ולא פעם דיכא והדחיק אותה גם לאחר שכבר פרצה את פריצתה הגדולה; שהרי השירים הם שירים של 'ילד טוב', המנחש בדיוק מה שמצפים ממנו אביו ומוריו, משתמש במיומנות הלשונית המסוימת שקנה לעצמו בתור מכשיר לנשיאת חן בעיניהם, אמצעי להשגת אישור וחיזוק מהם.

זהו נער העומד בעיצומן של שנות ההתבגרות שלו בתנאים נפשיים ומשפחתיים לא קלים, אך הוא מצליח להתנתק לא רק מעולמה של השירה בת־הזמן, שסערותיה היו אולי הולמות יותר את ההתרחשויות הנפשיות שהתחוללו בו, אלא גם מעולמו הפנימי שלו. אין הוא מרשה לעצמו לבטא אף שמץ מן המרדנות והסערה הפנימית הטבעיות לתקופת החיים שהוא נתון בה. תחת זאת הוא מסתפק בדִכּאוניות בלתי־מוגזמת ובלתי־מרגיזה. הנער, מסתבר, עדיין לא יכול להרשות לעצמו להתחיל ב'מרד הנעורים'. ההזדהות עם אביו והצורך באישורו גדולים מכפי שיוכל להתיר לעצמו מידה מופלגת של מודעות עצמית ושל ביטוי עצמי. לפי טעמו של האב הוא מעתיק למחברותיו שירים הנראים כשִכפולים של שירי ביאליק, שולח אותם לאביו הנע במרחקים וזוכה לעידודו הדידַקטי: 'בעונג רב קראתי את שירך האחרון, נחמד הוא, אף כי לא בלי חסרונות'.[20] מאלפת העובדה שבשירים שנותרו בידינו נפקד לחלוטין מקומה של ה'אהבה', הפַנטַזיה האירוטית ושאר סימניה של מודעות מינית מתעוררת המציפה לעִתים דברי שירה של נערים מתבגרים. נתן הנער, ככל הנראה, נשמר לנפשו בשלב זה מפני הנושא הזה והתמסר לשירי מזג־אוויר, עונות השנה, וסִסמאות לאומיות.

עם זאת, כמה מן השירים מגלים גם משהו על נִסתרות נפשו של נתן הנער בתקופת המעבר הקשה שהיה נתון בה, ואולי זו הסיבה העיקרית לכך שכדאי לנו להיזכר בשירים האלה. כמובן, השירים אינם מגלים נִסתרות אלו כדרכם של שירים: הם אינם טקסטים אינטגרטיביים שיוצרם מגלה אמת קיומית, תגלית נפשית, וחושף אותן בכל אמצעי השירה, ואולי בעיקר באמצעים הקשורים בפונקציה הבלתי־רפרנטית, כלומר

20. מ' דורמן, נתן אלתרמן: פרקי ביוגרפיה, עמ' 48.

במוסיקליות, בלשון המטפורית 'השירית', כפי שהיא נבדלת מלשון הפָּרַפְרָזה וכולי. השירים מגלים את הנסתרות כדרך שעושים זאת מרבית המעשים והמחוות שאנו עושים בלי דעת: דהיינו הם מגלים מה שהם מגלים כתעודות ולא כדבר־יצירה.

אין צורך לומר שהנער בעצמו לא ניסה לדעת מה מגלים השירים ואף לא חשד בהם, ככל הנראה, שאיזו דעת נסתרת משתמעת מהם ומבצבצת ויוצאת מתחת לשוליהם. למשל, אלתרמן כתב שיר סיפורי, מעין בלדה או 'אגדה', כפי שנהגו לקרוא לז'נר זה בשירת ראשית המאה, על נערה יפהפייה, בִּתו של שר מימי קדם, שהיתה 'טהורה כערפל־תכלת במרומי־הרקיע', 'דמעת מלאך, פנינה טהורה', ש'נפלה לתוך החיים', וצר לה המקום עלי אדמות. כל חייה היו עיניה נשואות אך ורק לשחקים. גם ארמון הפלאים שהקים אביה למענה במרום ההרים, 'על ראשי שְׁנֵי סלעים, מקום הנשרים יתעופפו', לא שינה את המצב. השר ניסה 'להטעות' את בִּתו בציורי רקיע שציירו אמנים על כותלי ההיכל וסיפוניו, אך אלה לא היו השחקים והכוכבים שהיא שאפה אליהם. פעם יצאה הנערה בלילה לראות את השחקים ואז 'מעדה רגלה, והיא נפלה מסלעי עֹז ענקים'. נשמתה נסקה למרומים ונעשתה לכוכב זך, המזמין את כל דרי הארץ למהר ולמות פן ייעשו 'חלק מזֹהמת האדמה'.[21]

בנוסח 'האגדה' ובבניינה לא היה כל חידוש. מיתוסים אליגוריסטיים מעין אלה נמצאו לנתן הנער בשפע בספרי השירים של בני דור ביאליק (כגון שניאור, שטיינברג), והוא העתיק מתוכם ללא חידוש, כפי שהעתיק בשירי הטבע שלו משירי ביאליק עצמו. גם בשיר זה מופיעות 'שאילות' גלויות מתוך שירי ביאליק. כך, למשל, הכוכבים המפתים את הנערה, 'בת השמים', לעלות עִמם חיש למרומים, ממלאים כאן את תפקיד הצפרירים מ'זוהר' ועוד יותר מזה הרוח מ'בערוב היום'. הצפרירים מפתים: 'אלינו הילד, אלינו היפה' וכולי, והכוכבים של אלתרמן מפתים בעקבותיהם: 'בּוֹאִי, עֲלִי חִיש אֵלֵינוּ/נִשְׁמַת יַלְדָּה נָאָה'. הרוח פונה ל'ילד הטוב' בהצעה שיעוף עִמו למרחקים, שכן 'פֹּה נֶאֱלַח הַכֹּל, הַכֹּל סָג -/יֵשׁ־עוֹלָם טוֹב שֶׁכֻּלוֹ חָג./ יֵשׁ־קֶרֶן בְּרוּכָה, פְּנַת־אוֹר,/שֶׁשִּׁמְשָׁהּ - צְדָקָה, רוּחָהּ - דְּרוֹר', ואילו הכוכבים פונים במקביל:

בּוֹאִי, עֲלִי, הָאֲדָמָה
אֲפֵלָה כֹּה וּשְׁחוֹרָה,
עוּפִי הֵנָּה, פֹּה הֵם חַיִּים
חַיֵּי זִיו וָאוֹרָה!

כך, בניסוח כמו גם בבניין עלילתו, השיר חסר יִחוד והוא מחקה בנאמנות את הבלדה ה'נומינוסית' או ה'גורלית' העברית, כפי שנכתבה בעקבות הבלדות הנומינוסיות הרומנטיות הגרמניות ('הדייג', 'שר היער') והרוסיות.

עם זאת, אנו נתקלים בשיר במשהו אותנטי שהוא מעבר לחיקוי ספרותי גרֵדא,

21. ב"י מיכלי, מסה ופולמוס, עמ' 41-43.

ומשהו זה ניכר בראש ובראשונה ברתיעה הפיסית מ'זוהמת האדמה' ומן השחור של האדמה. גם בביטויים המדגישים בלי הרף את 'נקיונה' של הנערה 'בת השמים', עם כל השבלוניות שבהם ('טהורה כערפל־תכלת' – אגב, מטפורה מעורבת וסותרת עצמה: ערפל אינו 'טהור' – 'דמעת מלאך, פנינה טהורה', 'כוכב אחד זך'), ניכֶּרֶת בהלה אותנטית מפני לכלוך שאין מִפלט ממנו. המֶטָפורה של הלכלוך היא אומנם בעלת מסורת ספרותית ארוכה וניתנת לפירושים שונים; אך דומה כי במסגרת ה'דרמה' של השיר ותקופת היווצרותו בחיי המשורר מותר לפרש מטפורה זו כאילו היא מגלה פחד ברור מפני המיניות – 'לכלוך', 'זוהמה' הקשורים בעצם החיים עלי אדמות – והרגשת בחילה וחרדה בפני האפשרות של מעורבות ביחסי־מין או במעשי אונן. ברור שהנערה בת־השמים, תקרין ישיר של המשורר עצמו, כבר התנסתה במשהו מאלה, שהרי בלילה 'מעדה רגלה' (הפועל מע"ד שימש תכופות לתיאור של 'כישלון' במיניות ללא גושפנקה של חוקיות) והיא נפלה מן הגובה שהיתה שרויה בו. על כך מגיע לה גזר דין מוות. אבל המוות מגיע לה לא רק כעונש, אלא גם כמִפלט מפני 'זוהמת החיים' או 'זוהמת האדמה', אשר מוטב למות ובלבד שלא לבוא במגע עִמן. כך מגלה השיר את יחסו של אלתרמן הנער למיניות המתעוררת בו. תוך כך הוא מגלה גם את יחסו לאביו, הסופר־אגו המפוקפק, שהוא ירא ממנו אך גם יודע שהאחיזה בו לא תמציא לו הצלה כלשהי מתהום המיניות. מאלפת העובדה שלא מופיעה דמות אם בשיר. המשולש הנקבע בו אינו עובר דרך שלושת הקצוות: אב, אם, בת, אלא דרך שלושה קצוות אחרים: אב, שחקים־כוכבים (תשוקת השלמות והמוות), בת. האב מוקרן בדמות גַרנדיוזית של שר קדמוני ש'היו לו עבדים מאות, נחלות ומטמונים', ביטוי לדימוי המוגדל והמועצם מאוד של יצחק אלתרמן בעיני בנו. יתר על כן, האב 'אוהב' את בתו היפהפייה יותר מכל. אבל אהבה זו אין בה כדי להציל את הבת מגורלה. היא לא תגונן עליה לא מפיתויי הכוכבים ולא מזוהמת האדמה.

האב אומנם מנסה להקים לבִתו מעין עולם ביניים תחליפי – בין השחקים לאדמה – בדמות היכל רומנטי מופלא בפסגת הרים וסלעים; הוא אף מנסה לשחזר או לחקות בהיכל זה הן את השמים וכוכביהם והן את האדמה ('שדות, כרים, נווים'), כלומר האב מנסה למצוא בשביל בתו פשרה שתאפשר לה קיום רוחני ללא הינתקות גמורה מן האדמה ומן החיים – קיום אסתטי, של 'חיקוי', קיום של ספרות, של שירה; הבת אולי תוכל אֵפוא לספק את תאוותה לקיום השמיימי באמצעות תיאורו ושִחזורו הפיוטיים, אך הניסיון צפוי לכישלון: הבת היפהפייה מועדת, נופלת, מזדהמת, מתרסקת ונוסקת אל הניקיון האתרי של המוות. משם היא מרמזת כמו כוכב ביאליקאי זך לנערים מאוננים ורואי־קרי העוקבים בחרדה אחרי חיי־המין של הוריהם, שימהרו ויבואו בעקבותיה: 'חושה, פן תֵעשה חלק מזֻהמת האדמה'. ברור שלנער עצמו לא היה מושג מה שירו אמר למעשה; שאם לא כן ספק הוא אם היה פורש אותו בצד שירי האביב והחורף הבלתי־מזיקים בגליון העיתון של בית־הספר, לעיני חברים ומורים.

בשיר אחר, אף הוא בבחינת בלדה, חשף אלתרמן מציאות נפשית ילדותית עוד יותר. לעומת ה'אגדה' הפסוודו־מיתולוגית של 'בת השמים', השיר 'אֵם' הוא בבחינת סיפור ריאליסטי־מלודרמטי. מעשה ב'בני־דַיִג עניים', אם ובנה, ששטו בסירתם הקלה

והרעועה על פני המים ונקלעו לסערה עזה. 'בשמים פחד, זוָעה'; גלי הים נלחמים זה בזה, ומלאכי השאול שרים 'שיר אבדון'. הים כבר אומר לבלוע את האם ובנה חיים, הסירה מחשבת לרדת תהומה; אך באותו הרגע נראית סירה קלה נוספת נישאת לבטח 'על פני הים הזועם'. הוא האב שיצא להפש את אשתו ובנו. האם מזרזת את בעלה להציל לפחות את הילד, שכן הסירה כבר צוללת. גלי הים נאבקים מרות על 'שללם', 'שלל הים המלך', ובסופו של דבר נוחלים גם האב גם הים ניצחון־למחצה שהוא גם מפלה־למחצה: הילד ניצל, אך בו ברגע שהאם מסרה אותו לידי אביו היא־עצמה צללה, 'וַתִּדֹּם סערה, וַיִּדֹּם כל מסביב'.[22]

דורמן רואה בשיר אך ורק מאבק 'גורלי', 'טרגי', בין הטבע לבין ההורים, המסתיים בהצלת הבן ובמעשה ההקרבה של האם; השיר נקרא על שמה, ודורמן סבור אֶפוא שהוא בבחינת שיר הלל לה.[23] לאמִתו של דבר, השיר מעלה אידֶאליזציה מאלפת של דמויות שני ההורים. אף כי הם 'עניים' (גם האב הוא 'עני־חלך'), הם מסורים להפליא לבנם. לשמו הם מוכנים לוותר לא רק על זוגיותם ועל מיניותם אלא גם על חייהם. כך באורח אופייני הם לא יימָצאו בשיר אף לא רגע אחד יחדיו, 'בסירה אחת', או אף לא יימָצאו בו במשולש: אב, אם, בן. תחילה האם והבן בסירה אחת טן־דו. אחר־כך האב והבן בסירה השנייה והאם נעלמת במצולות. גם האב גם האם מסכימים לכך שהניצול יהיה הבן ולא בן־הזוג.

הדברים נעשים רבי־משמעות שעה שאנו מפרשים את זעם הים כהתרחשות נפשית פנימית, כביטוי לתחושתו של הנער בגעשם של כוחות פנימיים המאיימים עליו לכלותו; ואין אפשרות שלא לפרש את השיר כך. לא במקרה הסירה הקלה, הרעועה, מתוארת כאן כאילו היא נעה 'בין אלה ימים שְׁנַיִם', הים שממעל (השמים הזועפים) והים שמתחת (התהום). אלתרמן הכיר את שיר־הים המפורסם של יהודה הלוי, המתאר את שני הימים הגועשים הללו וביניהם 'לבבי – ים שלישי' בשוֹא גליו הנרגשים. על פני השטח של השיר מסייעים האם והאב זה לזו ונאבקים יחדיו על הצלת בנם; אך למעשה הם גם שרויים בקרב זה עם זו, קרב אוהבים או אחים הקוטלים זה את זה.

לכך ניתן אולי לקשור את הרמיזה לשיר 'בין המצרים' של טשרניחובסקי, המופיעה בסיום שירו של אלתרמן. הפואמה של טשרניחובסקי מגיעה לשיאה בתיאור שני האחים היהודים הנלחמים ויורים זה בזה בקרב בין המורדים היוונים לצבא הקיסרות העות'מנית; והרי שורת הסיום המפורסמת של אותו שיר: 'ולאור ברק היריה איש את אחיו הכירו'. היא המשתחזרת ברורות בתיאור הפגישה של האם והאב על פני גלי הים הסוער: 'אִישָׁהּ שָׁם, לְאוֹר הַבָּזָק,/גַּם הוּא הִכִּירָנָּה'. יתכן שהבסיס האסוציאטיבי של הרמיזה הוא מצב המאבק שהאם והאב שרויים בו – שהרי רק אחד מהם יינצל ויזכה בחיים ובילד כאחד.

מכל מקום, בסיומו של השיר נשאר הילד לבדו עם אביו, משוחרר מנוכחותה של האם. אנו שמים לב לעובדה שמותה הפסיק את הסערה בֵּן־רגע כשם שהטלתו של יונה

22. שם, עמ' 39–40.
23. מ' דורמן, נתן אלתרמן: פרקי ביוגרפיה, עמ' 43.

הנביא השקיטה את הסערה באורח פלא. משמע, הקרבת האם היתה הכרח 'גורלי'. הפנטזיה הלא־מודעת דיברה דברים ברורים למדי: תחושה שההזדהות עם האב – הצלה אפשרית יחידה מטביעה בים הפנימי הגועש – כרוכה בהקרבת האם. נתן הנער אינו מחפש דרך מעבר מארוטיקה אינפנטילית לארוטיקה בוגרת, אלא דרך 'הצלה' הכרוכה בהדחקת הקומפלקס האדיפלי באמצעות היפוכו – לא תפיסת מקום האב לצִדה של האם, אלא תפיסת מקום האם לצד האב.

עמום ובמקצת גם מעודן יותר הוא המסר המשתמע משיר ים נוסף, אשר אומנם אינו שיר סיפורי אלא שיר 'טבע' תיאורי. אלתרמן כתב שיר זה ('ים')[24] בנמל קוֹנסטַנצָה, ערב יציאת המשפחה לארץ־ישראל באפריל 1925, והעלה בו הפעם דווקא דימוי של ים שוקט, דומם, מתרפק על חופיו ומלטפם, ולא ים זועף, כנהוג ב'שירי הים' שלו עוד מימי קיוב הילדותיים. אבל דומיית הים אינה משדרת כאן מנוחה ורגיעה, אלא דִכאוֹניוּת וחוסר־מנוח כבוש. מופיעים גורמים שניכר בעליל שהרגיעה אינה נוחה להם. הרוח הקריר מנסה להרגיז את שנת המים, וכשהדבר אינו עולה בידו הוא 'מתעופף שוב לרום'. במרחקים מתגלה מִפרש תועה. נתן הנער 'גונב' כאן בית מתוך 'המפרש' של לרמונטוב. השיר על המפרש הבודד, המלבין במרחקים וללא רוגע מחפש בנוף התכלת השקט דווקא את הסערה, היה מוכר בעל־פה לכל ילד שלמד אי־פעם במִקראה רוסית. אלתרמן הלך בעקבות הבית שהדובר הלרמונטובי שואל בו מה מחפש המפרש הבודד במרחקים ומדוע הוא עזב את חוף המבטחים:

בַּמֶּרְחַקִּים מִפְרָשׂ תּוֹעֶה
בְּלִי מוֹלֶדֶת, אֵם וּזְבוּל.
מַה מְּחַפֵּשׂ הוּא בַּמֶּרְחָב
בְּלִי הַקֶּצֶה, בְּלִי הַגְּבוּל?[25]

דורמן, שכלל לא הבחין ב'פלגיאט' מנקר־עיניים זה, מוצא בשיר כולו, לרבות הבית הכתוב בעקבות שירו של לרמונטוב, 'הלך־נפש של בדידות של נער כבן ט"ו אל מול עולם שותק, שאין בו שום דבר אנושי, פרט למפרשׂ תועה בים' וכולי.[26] זו כמובן קריאה אטומה לשפת השיר, שאכן יש בו הלוך־רוח של דיכאון ושל בדידות, אך הלוך־רוח זה אינו כרוך כלל בעמידה מול עולם בלתי־אנושי. השיר מלא אטריבוטים אנושיים גלויים לעין. קודם כל מתלבטים בו הדיוקנאות העצמיים הרומנטיים של הנער המשורר, שהוא הרוח המנסה בלי הצלחה להסעיר את המים הרדומים ובעיקר המפרש התועה בלי מולדת, בלי זבול ובעיקר בלי 'אֵם'. אבל מצויה בשיר הקרנה של דמות אנושית נוספת, רבת־חשיבות: הלְבנה שבשמים מתפצלת כאן לשתי בבואות:

24. שם, עמ' 48–49.
25. השווה עם הבית הראשון בשירו של לרמונטוב בתרגומו של דוד שמעוני: 'מפרש בודד מבהיק בצחר./מתכלת ערפל נשקף./ מה יבקש בנוף הרחק?/ מה במולדת הוא עזב?', מ' לרמונטוב, כתבים נבחרים (תרגום: ד' שמעוני), ירושלים 1956, עמ' 39–40.
26. מ' דורמן, נתן אלתרמן: פרקי ביוגרפיה, עמ' 49.

האחת יורדת אל תוך 'חביון גל', ואילו השנייה נשארת במרומים 'לשמור עלי כוכבי על', ובתוך דומיית הים צפות שתי הבבואות - 'אחת פה ואחת שם'.

הנוף מקרין אפוא אל מול פני הנער דמות אם מפוצלת, שהוא מנותק בשווה משני חלקיה: החלק האחד, שהוא בעצם לא האם עצמה אלא 'אחותה', מישהי קרובה אליה, הוא המופקד על כוכבי העל הילדותיים והוא הנשאר עליון ו'טהור'. החלק האחר, שהוא האם האותנטית, ירד מטה, טבע בים וצף עתה על פני הגלים. ההתפצלות הזאת מתקשרת באווירה הכללית של השיר, שהיא אווירת תרדמה המעוררת בדובר קוצר רוח מעין זה ששלוות התכלת עוררה במפרש הבודד הלרמונטובי. זוהי תרדמה הכרוכה באינטימיות שאין לדובר חלק בה. הים ישן, אך תוך כך, בחלומו, הוא 'מתרפק על החופים ומלטפם פה ושם'. במקביל לאינטימיות זו של חדר מיטות התפצלה דמות הלבנה לשתי לְבנות 'אחת פה ואחת שם': הלבנה השקועה בתוך הים המתלטף שרויה בנומך האינטימי, ואילו הלבנה התחליפית, שנותרה במרומים לשמור על הכוכבים בבחינת שמרטף, מאפשרת ללבנה האחרת את הפרטיות הבלתי־מופרת של התייחדותה עם הים. הדובר המזדהה עם הרוח היה רוצה להפר את שלוותו של הייחוד הזה, וכשאין הדבר עולה בידו הוא חש עצמו 'תועה בלי מולדת, אם וזבול', כלומר בלי בית ובלי הורים, תועה ללא פשר במרחב זר.

השיר חושף בתמימות נוגעת־ללב את מה שכינה פרויד 'הרומנס המשפחתי', הדרמה של הילד או הנער אל מול חדר המִשכב של הוריו. הוא אפילו משחזר את דמות ה'באָבע', ה'אחות' התחליפית של הלבנה, שהופקדה על הילדים שעה שהים והלבנה היו שרויים זה במחיצת זו. דורמן סבר שהשיר האֶלֶגי היה 'מפליא מצד עיתויו' על שום שהשיר נכתב על שפת הים לפני ההפלגה לארץ־ישראל. אילו הבין את שנאמר בשיר, היה יודע שעיתויו ה'מפליא' של שיר זה התמשך בחיי אלתרמן הילד והנער יותר מעשור שנים, בתקופה האדיפלית הסוערת שקדמה לשנות החביון ובעת ההתעוררות של הקונפליקטים האדיפליים הבלתי־פתורים בראשית ימי ההתבגרות. דומה גם כי יכול היה להבין שהמתח המתבטא בשיר מכוון בעיקר נגד האם־הלבנה המתפצלת, הדו־פרצופית, המצויה בעת ובעונה אחת גם 'פה' וגם 'שם' ונאמנותה לילדיה (כוכבי העל) אינה ודאית. מכל מקום, המציאות הנסתרת, המתרמזת מתמונת הטבע של 'ים', ספוגה דִכאוֹניות עמוקה של נער שתהליך התבגרותו המינית והרִגשית נתקל במעצורים ובמִכשולים קשים.

כך חלפו שנות קישינוב ה'רגועות'. כלפי חוץ - שנות שובע וחיים מסודרים בצל האב האהוב והנערץ. כלפי פנים - הוויית 'לב ים' מטולטלת ונטולת אחיזה, שגם לעת רוגע ודממה צפנה בתוכה מכאובים ואִיומים, פיצולים ודִכאוֹנוֹת. אילו היה הנער נתן עומד להערכה פסיכולוגית־התפתחותית מעמיקה, אין ספק שההערכה שהיתה משתמעת ממנה לא היתה יכולה להיות חיובית. הנער לא התקדם לעבר פִתרון הקונפליקטים הבסיסיים ששיסעו את אישיותו; הוא לא יכול היה להתיר לעצמו 'מרד נעורים' טבעי כשם שלא היה יכול להעניק הכרה חיובית למיניות הגואה בו ('זוהמת האדמה'). המִפלט נמצא בהדחקה קשה, שגבתה את המחיר הנפשי המקובל: דִלדול הכוחות הרוחניים, דיכאון, קשיים בקומוניקציה. הנער התבצר בשִכבה החיצונית של אישיותו ולא הֵעֵז

ליצור מגע ממשי עם מעמקי 'הים'. תוצאותיה של התבצרות זו ניכרו במִכלול התנהגותו ובעקרות של שיריו.

אין שום סימן לכך שהעלייה ארצה באביב 1925 הביאה לשינוי כלשהו במצב זה. אם הנער נתן קיווה לאיזו השתחררות והפשרה בארץ 'שמש הדרור הרחוקה', תִקוותו היתה לאל. אדרבא, הזרות של המקום החדש - תל־אביב הקטנה ההומייה והפעלתנית - החירות, הפתיחות והקולניות של בני הארץ, שהוא נתקל בהם ברחוב ובגימנסיה 'הרצליה', ואפילו העברית ה'ספרדית' הבלתי־מורגלת הביאו להתכנסות־יתר, להתכווצות מאומצת יותר אל תוך פנימיות מוסתרת, למחיקה עצמית מודגשת הרבה יותר מזו שאִפיינה את נתן בקישינוב.

ראשית, אלתרמן היה צריך 'לסבול' פיחות מסוים במעמדו של אביו, ובמעמד המשפחה כולה. בקישינוב היה יצחק אלתרמן מנהיג תרבות ציוני, דמות מוכרת לכל, מודעם וידידם של גדולי הסופרים העבריים שפקדו את מעונו המרווח. בתל־אביב הוא היה, לפחות בתחילה, רק מחנך עברי ממזרח אירופה, אחד מהמון המורים ועסקני החינוך ששפתם כבר לא היתה שפת ההווה התרבותי הארץ־ישראלי וקשריהם עם סופרים מזדקנים אלו ואחרים כלל לא היו בבחינת רבותא. אומנם לאלתרמן היו כמובן מודעים וידידים, 'קשרים' ו'זכויות', והיה הקשר האמיץ עם ביאליק, שאף הוא השתקע בתל־אביב בשנת 1925 ונעשה כאן עד מהרה למנהיג המִמסד התרבותי, ה'מֶנטור' התרבותי של תל־אביב. נוסף על כך היו בו, ביצחק אלתרמן, הכוחות הנפשיים, המרץ, ההתלהבות והחוש הפרקטי החריף, שעמדו לו תמיד בשעות מִפנה ומשבר. הללו אִפשרו לו גם עתה, לאחר תקופת הסתגלות, למצוא לו מקום מכובד בתור איש חינוך באדמיניסטרציה של עיריית תל־אביב שבראשות מאיר דיזנגוף. לא הזיקו, כמובן, לא הקשרים האמיצים של ביאליק עם אדמיניסטרציה זו ואף לא הרקע המפלגתי המשותף (ציונים־כלליים).

עם זאת, לעולם לא יהיה בית אלתרמן התל־אביבי מה שהיה בית אלתרמן בוורשה, מוסקווה וקישינוב, תל ש'כל הפיות' העבריים פונים אליו. בתל־אביב הקטנה היו לתרבות ולחינוך העבריים נציגים רבים, בולטים ומשפיעים יותר מיצחק אלתרמן, ובתים רבים מרתקים ומשפיעים הרבה יותר מביתו. מה־גם שצמחה כאן, בלב לִבו של המִמסד התרבותי העברי המודרני, כת של צעירים מרדניים שראו באנשים כמו יצחק אלתרמן נציגים של ה'אתמול'.

שנית, נתן אלתרמן בן החמש־עשרה היה צריך למצוא את מקומו בין בני גילו בגימנסיה 'הרצליה', המוסד שלמדו בו הבנים והבנות של כל אנשי המעמד הבינוני התל־אביבי. מ' דורמן מנצל את תיאור תולדותיו של נתן הנער לשם כתיבת מסה סוציו־תרבותית קצרה על הגימנסיה, ההווי שלה, האידאולוגיה התרבותית־הלאומית ששלטה בה, תרומתה לקידום החיים התרבותיים והחברתיים בתל־אביב וכולי. המתעניין בכל העניינים הללו, שהם חשובים כשלעצמם, יוכל למצוא אותם בספרו;[27] אולם דומה שהרחבה זו של 'הדוח' על חיי המשורר לא באה אלא כדי למלא

27. שם, עמ' 52–55.

חלל, ודווקא חלל זה, ולא מילוייו האפשריים השונים, הוא זה שעלינו להתעניין בו כאן.

נתן לא נטל כל חלק בשאון ובהמולה של גימנסיה 'הרצליה', לא טעם טעימה כלשהי מאושר הנעורים הקונדסי של חניכיה וכמעט לא הטביע רישום בזִכרונם של אלה שישבו אִתו ליד שולחן לימודים אחד מאביב 1925 ועד לקיץ 1929, בני המחזור הי"ז של אותו מוסד, שבימי גדולתו נקבע בו לכל מחזור מעין דיוקן משל עצמו. הוא לא נמנה עם שום חבורה מחבורות המחזור, לא השתתף ב'ויכוחים', שהיו העיקר האינטלקטואלי של חיי הנעורים במוסד, ולא בחיזורים, שהיו עיקרם הרגושי־היצרי.

דורמן, שתִחקר את בני כיתתו של המשורר, היה חייב לדווח את האמת: בני כיתה אלו, שוודאי היו רוצים לזכור ולהזכיר את קשריהם עם מי שנעשה לימים גדול משוררי דורו ואישיות ציבורית אדירת־השפעה, פשוט כמעט לא זכרו כלום. איפה שהוא נצטיירה אצלם באיזו קרן זווית, מעוטפת באפלולית, דמות הנער־העלם הסתמי והמטושטש והגמגמן, שקיים אורח לימודים תקין אבל לא הצטיין ובוודאי לא הבריק בשום מקצוע, כשם שלא התבלט בשום דבר אחר. הוא לא היה נאה ומושך ולבושו נראה תדיר דל ומקומט. הוא התכנס תדיר באחד הספסלים האחוריים ומעולם לא דיבר אלא אם כן נשאל. הוא היה אדיב ומסייע כשהתבקש, אך מעולם לא ניסה ליצור קשר. מבחינתן של הבנות הוא היה non-entity ובסוד הבנים המתבלטים בלימודים או בספורט לא בא מעולם, אף כי היה בעל כושר אתלטי לא מבוטל (הוא גבה מאוד בתקופה זו) והיה בעל ידע בתחומים בלתי־צפויים. זכרו חיבור שכתב על שני המלכים הראשונים, שאול ודוד, ובו העניק את הבכורה 'המוסרית' למלך הטרגי מקרב השניים, ברוח שירתו של טשרניחובסקי (העדפת שאול על דוד נעשתה לשִגרה בתרבות העברית הספרותית של ראשית המאה העשרים); זכרו את צמידותו לנער ה'מסכן' של הכיתה, שהוא אספו אל מתחת לכנפיו והעתיר עליו הגנה וסיוע - מעשה צדיק; מלבד אלה לא זכרו כלום - לא מעשה, לא אמירה, לא כישלון, לא ניצחון, לא שבח ולא גנאי.[28] כשנשאל ברוך בן־יהודה, המורה המפורסם ולימים מנהלה של גימנסיה 'הרצליה', על רשמיו מנתן אלתרמן בתקופת לימודיו, הודה על האמת:

> אילו אמרו אז, כשהייתי מורה שלו, כי נער זה סופו להיות משורר, יוצר דעת־קהל, איש המצפון הציבורי - לא הייתי מאמין. ... נתן היה שתקן, על שתקנותו השפיע גם הקושי לדבר. אז גימגם הרבה יותר מאשר בשנים המאוחרות. ... שמרתי רשימות מכל הכיתות שבהן לימדתי, אבל על נתן לא מצאתי בהן דבר, פרט לציונים שהיה תלמיד טוב. אולי בשיחות הכיתה נסיתי לדובב אותו ואולי גם אמר פעם משהו, אבל בדרך כלל היה שותק.[29]

דורמן מביא את העדויות הקשות הללו מבלי להוסיף להן כל דבר פרשנות, אבל

28. שם, עמ' 56.
29. שם, עמ' 195.

אנחנו לא נוכל שלא להבין את המשתמע מהן. נתן הנער היה נתון במִלכוד נפשי קשה מאוד. בתקופה אחרת ובנסיבות נאורות יותר היו מוריו ומחנכיו של נער כזה שולחים אותו לייעוץ ולטיפול פסיכולוגי. מובן שבאותם ימים - ולא רק בהם - איש לא חשב על אפשרות כזאת לא בבית־הספר ולא בבית משפחת אלתרמן.

ללא ספק מותר לתארו כנער שהיה אומלל בעצם, אף כי נראה שההדחקה לא אִפשרה לו בשלב זה לדעת את עומק אומללותו. הוא 'תִפקד' כתלמיד. כוחותיו האינטלקטואליים הגדולים אִפשרו לו לעשות זאת במאמץ נפשי מִזערי. גם החריצות ותחושת האחריות שירש מאביו ומאִמו סייעו בידו. אבל התִפקוד היה מינימלי, הוא לא היה כרוך בהפעלה אמִתית של כוחות הנפש ולא הוליך להתבגרות לא במובן הרִגשי ולא במובן האינטלקטואלי. הכוחות הנפשיים הגדולים היו לכודים במעמקים החסומים והתבזבזו על קונפליקטים נטולי פִתרון. נתן אלתרמן היה באותם ימים כמו בית גדול שכל חדריו חשוכים ואטומים ורק באיזו פינה שבו דולקת מנורה דלה ומתנהלים חיי עוני של קרן זווית. האומללות כוסתה באפֵלה, בדומייה.

גילוי בוטה אחד של אותה אומללות עשוי לגעת בלִבנו או לדחות אותנו או לעורר אמפתיה ודחייה בעת ובעונה אחת: הצורך של נתן לאמץ לעצמו חבר 'מסכן', אומלל עוד יותר ממנו - באופן דומה למנהגן של נערות לא יפות להתחבר לכעורות מהן כדי להבליט בעיני עצמן לפחות איזה נוי יחסי. ה'צדיקות' של אלתרמן, מסירותו האמִתית לעלובי חיים, אומנם הגיעה ברבות השנים, בימי פרסומו והשפעתו הגדולים, למדרגה של עיקרון מוסרי וקיום מצווה, שהמשורר היה אדוק בה לא פחות מכפי שיהודי חרד אדוק בקיומן של מצוות התורה; אולם היא נשארה תמיד נעוצה בשורשה בנאורוטיות של הנער חסר הפרצוף וחסר הנוכחות שהשכיל למצוא בכיתתו את היחיד שהיה עלוב יותר ממנו ולהתחבר אליו. כמובן, אין לשלול גם מאלתרמן הנער את הג'סטה המוסרית, שבוודאי לא היתה בבחינת רציונליזציה מודעת בלבד.

נתן המשיך לכתוב שירים באורח מסודר לפחות עד שנת תרפ"ז. שלא כמנהגו בקישינוב נמנע הפעם בקנאות מפרסומם של השירים בעיתונות הנוער והגימנסיה של התקופה, שהיתה עיתונות פעילה. דומה שאיש ממודעיו וחבריו לכיתה לא ידע על עצם קיומם של השירים. הוא הסתגל להברה ולהטעמה הארץ־ישראליות ולמד לשקול ולחרוז בהן, אם כי המיומנות בשני התחומים נפלה בהרבה ממיומנותו של הילד האֶפיגון, שידע שנים אחדות קודם־לכן לשַחזר משהו מן השטף המוסיקלי ומן הברק הפוֹנֶטי של שירי ביאליק. בדרך הטבע הלכה השפעת המודל הביאליקאי ונחלשה. אין כל ממש בתיאור שירי אלתרמן בתקופה זו כאילו גילו אותו 'שוב ... כשוליה דבי־ביאליק'.[30] בחרוזים (משנת תרפ"ו) שהאמירה הזאת מדברת עליהם - חרוזי אהבה ראשונים של נתן - אין שום זכר לא לריתמים הביאליקאיים, לא לתבניות המֶטריות והתחביריות האופייניות לשירת ביאליק ולא לצירופי הלשון הייחודיים שלה:

30. שם, עמ' 63.

וְשׁוּב אַתְּ עוֹבֶרֶת, וְשׁוּב אַתְּ חוֹלֶפֶת
כְּקֶרֶן אוֹרָה, כְּכוֹכָב מִתְנוֹצֵץ
שֶׁהֵאִיר לְרַגְעִים אֶת הַלַּיִל הַשָּׁחוֹר
וְכָבָה.

וְשׁוּב אַתְּ עוֹבֶרֶת, וְשׁוּב אַתְּ חוֹלֶפֶת
כַּחֲלוֹם חֲרִישִׁי, כְּשִׁירָה דוֹמֶמָה,
מְלֵאָה נַעְגּוּעִים, גַּעְגּוּעִים נַעֲלָמִים
וְאַהֲבָה.[31]

אלא שעוד פחות מהשפעת ביאליק ניכר בטורים אלה חותם השפעת בגלגל של שלונסקי, שלא לדבר על אימה גדולה וירח או הגברות העולה של אורי צבי גרינברג. אלתרמן הנער עדיין לא החליף אפוא את המודל הביאליקאי במודל פואטי מודרניסטי מאלה שהעמידה לרשותו השירה הארץ־ישראלית בת־הזמן.

אם בכלל יש צורך לחשוף בשירים הללו מודל של השפעה, הרי הרבה יותר נכון לגלות בהם (כמו בטורי השיר שכתב אוריאל הלפרין [יונתן רטוש] באותם ימים) את השפעת חוברת התרגומים של זאב ז'בוטינסקי, שראתה אור בברלין בשנת תרפ"ד והיתה מצויה בידיהם של קוראי שירה במחצית השנייה של שנות העשרים. חוברת זאת, שתפקידה ההיסטורי החשוב בהתפתחות השירה העברית בת־הזמן עודנו טעון בירור, היתה חוברת האימונים שצוערי משוררים בארץ ובחו"ל הסתייעו בה בנסיונותיהם ליצור שורות שיר שקולות־רהוטות בהטעמה ובהגייה הספרדיות הארץ־ישראליות. בהקדמתו לחוברת הכריז ז'בוטינסקי עצמו על מגמתו זו - השרשת 'העברית הספרדית' בשירה. ואכן בעקבותיו תִּרגלו צוערי השירה של הזמן כתיבת טורים כגון:

וְחָזַרְתִּי דַּם לָשֶׁבֶת, וּלְבָבִי אֶכַּל־לַהֶבֶת -
וּפִתְאֹם שָׁנָה הַדֶּפֶק, אַךְ כָּעֵת מִצַּד אַחֵר.
אָז אָמַרְתִּי: "זֶה הָרוּחַ מְנַדְנֵד תָּרִיס פָּתוּחַ -
עַל הַקִּיר מַקִּישׁ הַלּוּחַ: סוֹד הַכֶּשֶׁף מִתְבָּרֵר.
חַלּוֹנִי אֶפְתַּח אַבִּיטָה, וְהַכֶּשֶׁף יִתְבָּרֵר -
זֶה הָרוּחַ, לֹא יוֹתֵר."[32]

הטורים הם, כמובן, מתוך תרגום 'העורב' של פו, שרבים־רבים ידעוהו בעל־פה. לא רק המִקצב והחריזה הרהוטים־ה'ספרדיים' של תרגום קלסי זה, אלא גם המודרניות של התחביר ואוצר המילים הביאו להיאחזות בו כמודל לחיקוי. דומה שבדיקת שירי אלתרמן הנער מסוף שנות העשרים (לרבות שירי פרים שלו) תגלה בהם סימנים שונים של

31. שם, שם.
32. ז' ז'בוטינסקי, כתבים, ב, שירים, ירושלים תש"ז, עמ' יח.

השפעת תרגומי ז'בוטינסקי כרובד שקדם להשפעת שלונסקי. בין השאר קלט אלתרמן גם את נטייתו של ז'בוטינסקי למלא חללים מטריים במילים מלאכותיות (בעיקר מגזרת הסגוליים), כגון המילה "דֶפֶק" (דפיקה). אומנם, גם שלונסקי בעצמו השתמש במודל של ז'בוטינסקי בעת המעבר בשירתו מהטעמה והגייה מלעיליות להטעמה ולהגייה 'ספרדיות'־מלרעיות ויצר בעקבותיו מילים מלאכותיות לשם מילוין של תבניות משקל. אומנם הוא עשה זאת תמיד בברק ובחוש המצאה שלא עמדו לרשותו של ז'בוטינסקי ובוודאי שלא עמדו לרשותו של נתן אלתרמן בימי הגישושים הספרותיים שלו עד אמצע שנות השלושים.

בכל מקרה, קשה להבין על מה מסמיך דורמן את הנחתו כי נתן הנער, כבר בימי הלימודים בגימנסיה, לא רק טעם את טעמה של שירת שני המשוררים הבולטים של הזמן, גרינברג ושלונסקי, אם בגלוי ואם בהסתר, אלא אף 'הלך שבי אחרי שירתו החדשה, הצעירה, הארצישראלית והמלרעית של אברהם שלונסקי'.[33] שירי שלונסקי מן התקופה הנידונה (תקופת בגלגל, תרפ"ו) לא רק שלא היו עדיין מלרעיים, אלא היו טבועים בחותמן של השפעות פואטיות מודרניסטיות (אימַז'יניזם, אקספרסיוניזם, שמץ פוטוריזם) שנתן אלתרמן עדיין לא קלט אף את אפס קצהן הסגנוני והאסתטי. אילו באמת היה לִבו של נתן הולך שבי בשלב זה אחר שירת שלונסקי, לא היה יכול לכתוב חרוזים כמו 'כקרן אורה, ככוכב מתנוצץ' או 'כחלום חרישי, כשירה דוממה'.

אומנם יש להניח שהוא הציץ בשירת המשוררים החדשנים, שהרי התעוררו סביבם, בייחוד סביב שלונסקי, פולמוסים ציבוריים וספרותיים סוערים (החל בתרפ"ה) שיצרו בהדרגה אווירה של מלחמת דורות תרבותית בין 'מחנה ביאליק' למחנה של מרדנים צעירים. פולמוסים אלו היו לשיחת־היום בארץ־ישראל הציונית הקטנה של שנות העשרים, ואין ספק שהם הִדהדו גם בביתו של עסקן־תרבות 'ביאליקיסטי' מושבע כיצחק אלתרמן, שפקד מדי שבוע את מסיבות 'עונג שבת' של ביאליק, כיהודי ההולך לבית־הכנסת, והקפיד על כך שגם נתן הנער לא יחסיר אף אחת מהן. בבית כזה היה המרד של שלונסקי ב'הוא, שיחיה' בבחינת שערורייה אדירה ונוראה, חילול כל קודש מצִדם של 'מרשיעי ברית' ובעיטה בערכי האומה והתרבות. נתן הצעיר לא היה יכול שלא להתרשם ממהומה כזאת.

השאלה היא, כמובן, מה יכול להיות הרושם שהמריבות הספרותיות הגוברות והולכות הטביעו בנפשו. דומה שזה לא היה רושם אחיד וחד־משמעי. מחד גיסא, נתן 'הילד הטוב', הנתון למרותו של אביו הנערץ, לא היה יכול שלא להזדעזע מן הפגיעה שפגעה קבוצה שלמה של אנשים צעירים באב־האבות, בדמות הסמכותית מכל והנערצת מכל. מאידך גיסא אולי גם עוררו בו הפגיעה והסערה שבאה עִמה איזו קורת־רוח נִסתרת, אם גם לא מובנת לגמרי. הייתכן שנתן לא חש עמומות במשמעות ה'גואלת' ששערורייה כזאת היתה יכולה לצפון גם בשבילו? אם הבעיטה בסמכות האבות החזקים והנערצים היתה בכלל אפשרית, שמא תגיע גם לו, לנער נתן, שעה של התעוררות ופריקת עול? המחשבה הפחידה והרתיעה, אבל דומה שגם קרצה ומשכה.

33. מ' דורמן, נתן אלתרמן: פרקי ביוגרפיה, עמ' 59.

יתכן שהקשר הראשוני, העמוק ביותר, של נתן אלתרמן עם שלונסקי - אותו קשר שהוליך אותו כעבור שנים אחדות להצטרפות גלויה אל מחנה המורדים שבהנהגתו - אכן נוצר כבר בשנים תרפ"ז-תרפ"ח, אבל לא מכוחו של מגע פואטי אמתי עם שירתו (זה בא אחר־כך, על כך מלמדים שירי הנעורים הפרה־שלונסקאיים של אלתרמן), אלא מכוח הזעזוע, הבהלה וההתפעלות הנסתרת ממרידתו. מותר לשער שעוד קודם ששלונסקי היה יכול לספק לאלתרמן מופת סִגנוני, הוא היה יכול אולי לספק לו נקודת אחיזה נפשית או מעין תקווה סמויה, מחרידה ומרהיבה כאחת; שהרי נתן לא היה יכול שלא לחוש, ולו גם בתחושה עמומה ומודחקת, שבלא מרידה בכלל העולם שהוא היה נתון בו, ובעיקר במנהיגו הבלתי־מעורער, האב יצחק אלתרמן, לא יקרה שום דבר אמתי וחיובי בחייו.

מכל מקום, האפשרות של המרד הזה, במידה שהגיעה לתודעה, לא מצאה עדיין שום ביטוי בשירים שנכתבו; בין שאלה היו בלדות מקראיות שִגרתיות ובין שהיו כבר 'שירי אהבה' לנערה זו או אחרת, הם היו עדיין סגורים ואטומים בפני ידיעה עצמית אמתית. לכל היותר פִּעפעה ובִצבצה מתוכם אותה דִּכאוֹניות מוכרת משיריו של נתן הילד או משירי ראשית ההתבגרות. בת־המלך המצפה אצל חלונה לאהובה, שיבוא מן המדבר, מצפה ותצפה לשווא. בן־המלך לא יבוא לעולם. חלל העולם היה ויהיה טבול ב'ים צללים' ובעגמומיות חסרת הנמקה ('וּבֶן־אָדָם ... וְלֹא יֵדַע עַל מָה לִבּוֹ עָלָיו כֹּה יֶעֱגַם').[34] הנערה החולפת מזעזעת בלב איזו נימה עגמומית לא ברורה ('וַאֲנִי לֹא אֵדַע אִם לִשְׂמֹחַ אוֹ לֹא עַל הַצֵּל שֶׁחָלַף וְעָבַר').[35] אפילו נפילתו של שאול על חרבו - מחזה פלצות - אינו מעורר אלא אנחה, דממה ו'דְּבַר מָה כּוֹאֵב וּמְלֵא עַצְבוּת' המרחף באוויר ומדמדם בקרני השקיעה.[36]

שום כאב חריף עדיין לא היה יכול להישלף מתחת לשכבות ההדחקה העבות. שום מודעות בהירה אינה מופקת עדיין מאווירת הצללים והדְּמדומים המלנכולית. ממילא גם לא תיתכן הבקעה כלשהי של שירת אמת מתחת לרובד האטום של הספרותיות התפלה והציוריות המתה. מותר להתייחס בסלחנות אל נִסיונותיו של דורמן למצוא בשירים 'מלאכת־מחשבת פיוטית במיזוג של מנגינה, תמונה ורעיון'.[37] טורים כמו 'וְשׁוּב אַתְּ עוֹבֶרֶת, וְשׁוּב אַתְּ חוֹלֶפֶת/כַּחֲלוֹם חֲרִישִׁי, כְּשִׁירָה דוֹמֵמָה,/מְלֵאָה גַעְגוּעִים, גַּעְגוּעִים נַעֲלָמִים/וְאַהֲבָה' - חזקה על מי שיכול לתארם כטורים שבהם 'משורר מבטן־ומלידה מנסה ... בחשק את קולו',[38] שהוא בבחינת 'פטריוט' שחסידותו העבירה אותו על טעמו ועל דעתו.

מבחינה ספרותית אלתרמן של 'ושוב את עוברת, ושוב את חולפת' הוא חרזן משעמם לא פחות מאלתרמן של 'בחלומי', 'שלג יורד בעצלתיים' ו'לא, לא תקוות שווא'. הוא איננו 'משורר מבטן־ומלידה', אלא להֶפך - מישהו הזקוק כמעט לנס כדי

34. שם, עמ' 61.
35. שם, עמ' 63.
36. שם, עמ' 62.
37. שם, שם.
38. שם, עמ' 63.

שמשורר אמתי יבקיע כפרפר מתוך גולמיותו. אלתרמן עדיין כותב את שיריו לא מתוך הרובד השירי הפנימי שבו, כלומר לא מתוך ההוויה הנפשית האותנטית, אלא מן הרבדים האנטי־שיריים החיצוניים הסוגרים על שיריו או מתוך החשש מפני המגע עם ההוויה האותנטית ההיא.

נראה שלא היתה כל אפשרות שרבדים אלה ייבקעו או אפילו ייסדקו קודם שתינתן לנתן ההזדמנות להתרחק לתקופה ממושכת מבית אביו ולעמוד ברשות עצמו, ולו גם באורח חלקי; והזדמנות זאת לא ניתנה לו אלא עם סיום לימודיו הגימנסיוניים בקיץ 1929 ויציאתו בסתיו של אותה שנה להמשך לימודים בצרפת. יתכן, אומנם, שכבר בתקופה שקדמה ליציאה זו התחוללה התרחשות נפשית שהכינה את הרקע למהפך שהתחולל בפועל רק בשנת 1930. דומה שבשנים תרפ"ח–תרפ"ט מיעט אלתרמן בכתיבת שירים, ושמא אף חדל מכתיבה כמעט לגמרי. הראיה לכך היא בעובדה שמחברות שירי הנעורים שלו נחתמות בשנת תרפ"ז ובינן לבין מחברת השירים מצרפת, שראשוני שיריה הם מינואר 1930, מסתמן כמין חלל ריק בכתיבתו של אלתרמן, שהקפיד מאוד בשמירה על מחברות שירי הבוסר שלו ולא היה מאבד או משליך מחברת שירים שהיתה יכולה לסגור את הפער שבין שירי הגימנסיה לשירי פריס ונגנסי.

אם באמת הוא חדל מכתיבת שירים לזמן־מה, הרי זה היה הסימן הראשון לכך שמשורר האמת התעורר בו. משורר כזה, אילו באמת נולד, היה חייב להתייחס בבחילה אל השירים המוקדמים יותר ומבחינה מסוימת גם אל 'מלאכת השירים', אל הכתיבה עצמה, כל עוד היא היתה מזוהה עם כתיבת אותם שירים. האם יתכן שאלתרמן הצעיר אכן עבר תקופה מסוימת של בחילה ו'ניקוי עצמי' באמצעות שתיקה? אם כך היה הדבר, נקבע בתקופה זו מעין תוואי או קו היכר שהיה עתיד לחזור על עצמו בקריירה הפיוטית של המשורר הבוגר.

מכל מקום, בתהליך הכתיבה של שירי אלתרמן חל איזה שבר רב־ערך. שירי צרפת של המשורר, שיידונו בשיחה הבאה, הם מגושמים ובוסריים למדי. אף־על־פי־כן, אי־אפשר לראות ברובם המשך ישיר לשירים שנכתבו לפניהם. משהו היה חייב להתהפך בלבו של הנער כדי שיוכל לעבור מכתיבת 'ושוב את עוברת, ושוב את חולפת' לכתיבתם של שירים כגון 'לא אדע על מה עטי כותב/בלב הליל אני פקוח עפעפיים' (ינואר 1930) או 'את גן הטיולרי ארמון שחור חובק' (אפריל 1930). תוך כדי התהפכות כזאת גם האוזן היתה יכולה להיפקח לצלילי שיריו של שלונסקי. העין היתה יכולה להתחיל לראות מראות שנבצר ממנה לראות קודם־לכן. מכל מקום, התרחשות כזאת, במידה שקרתה, עדיין לא שינתה דבר וחצי־דבר בהתנהגותו החברתית והספרותית של נתן כלפי חוץ. רק לאחר כמה חודשי שהייה בפריס היתה יכולה מסכת 'הילד הטוב' שלו להתחיל להיסדק ולנשור חתיכות־חתיכות מעל פניו.

עד ליציאה נשאר נתן מה שהיה לאורך כל תקופת החביון וההתבגרות שלו. תצלומים מתקופת סיום הלימודים התיכוניים (1928) ומערב היציאה לצרפת עדיין מגלים את פני אלתרמן בתקופת האטימות הטוטלית שלו: הנער הכנוע, שבלוריתו השופעת גזומה לגוש שעיע, סרוק עד אחרון התלתלים, ובעיניו ובשפתיו המובלטות

ניכרת תערובת של שרידי תמימות ילדותית וכִּביון נערותי. אנו מתבוננים בקלסתר החלש והתמים הזה – בסנטר הרפוף והנסוג, בשפתיים הדקות־החתומות, בעיניים דלות המבע ובשיער המסופר והמסורק במרץ מוגזם – ותמהים: האלה הם פני משורר, פני איש־רוח, פני אינטלקטואל או אפילו פניו של נער אינטליגנטי מצוי? התשובה שאינה יכולה להיות אלא שלילית מעידה על כך שלתבונה המופנמת של אלתרמן עדיין לא ניתן להגיע אל מִשטח פניו, כשם שלמודעות העצמית העמוקה שכבר התקיימה בו בפוטנציה עדיין לא הותר לצוף אל פני ההכרה. ברור לגמרי שמי שראה אז את הנער לא הסב את פניו אחריו, ומי שדיבר אִתו לא מצא שום סיבה לזכור מה שאמר. מבחינה מסוימת הנער בן הי"ט עדיין לא נולד בתור איש המחשבה והשירה, אבל הלידה והבליה כבר לא היו רחוקים.

ב. התגלות בפריס

נתן אלתרמן יצא ללימודים בצרפת באוקטובר 1929. ביציאה זו לא היה שום דבר יוצא־דופן. תל־אביב הציונית, ירושלים ה'חדשה', חיפה של הדר־הכרמל ופה־ושם גם המושבות החקלאיות המבוססות נהגו בתקופה שבין שתי מלחמות העולם לשלוח את צעירי המעמד הבינוני שלהן ללימודים אקדמיים באירופה – בגרמניה (עד עליית היטלר), בצרפת ובאנגליה. רק קילוח דק מאוד של בוגרי הגימנסיות הארץ־ישראליות הגיע באותם ימים לאוניברסיטה העברית הצעירה, שנפתחה בשנת 1925 ברוב טקס והדר ציוניים על הר הצופים. כאן עדיין לא היה אפשר ללמוד מקצועות 'פרקטיים', אשר בצד הכבוד והמעמד הציבורי יש עִמם גם הכנסה נאה, והמעמד הבינוני של תל־אביב נשא עיניו למקצועות כאלה.

מעוטי אמצעים, בני המעמד הבינוני הנמוך, הגיעו ללימודים באוניברסיטה האמריקנית של ביירות, אולם בני 'טובי היישוב' נסעו לאירופה, ומשפחת אלתרמן, אשר מבחינה כלכלית לא נמנתה עם המעמד הבינוני המבוסס, היתה שייכת בכל זאת לחוג 'טובי היישוב'. משום כך היא היתה שותפת למִשאלותיהם ולהִלכי־רוחם של אנשי המעמד הבינוני שהיו מבוססים במידה מספקת כדי לעמוד במאמץ הכלכלי הגדול שבכיסוי הוצאות המחיה ותשלום שכר הלימוד של הבן הלומד בארצות הים.

תחושת השליחות החינוכית והאווירה הספרותית שמילאו את בית אלתרמן לא השפיעו השפעה רבה על השיקולים ה'קרים' ששקלו האב והאם כשדנו בעתידו הכלכלי והמקצועי של הבן. על דעת איש לא עלה הרעיון שנתן כותב השירים אולי יפיק תועלת רוחנית עודפת מלימודי פילוסופיה, ספרות, היסטוריה, תלמוד וקבלה (התחומים האלה כבר נלמדו באותם ימים בעברית על הר הצופים). כיצד הוא יוכל 'להשתמש' בלימודים כאלה – להיות מורה? המקצוע עצמו עורר ספקות והסתייגות, ואי־התאמתו של הנער הגמגמן והכבוי לעמידה בפני כיתת נערים ונערות היתה כה ברורה עד שהרעיון שנתן ילמד באוניברסיטה לימודים הומניסטיים כלל לא הובא בחשבון.

הגִמגום, הביישנות והעמידה חִדלת התואר הסירו מעל הפרק באותה מידה יציאה ללימודים 'פרקטיים מאוד', שהמעמד הבינוני התל־אביבי והירושלמי אהד בכל לבו: לימודי משפטים. בין שהם נועדו להבטיח ללומד מקצוע של עורך־דין ובין שהם באו (אצל עשירי היישוב) להכין את האיש הצעיר לעסקים וליזמות בקנה־מידה גדול. לימודים כאלה חייבו נסיעה לאנגליה; שכן החוק הארץ־ישראלי המנדטורי והפרוצדורה המשפטית שהיתה נהוגה בארץ־ישראל התבססו על החוק ועל הנֹהגים בבתי־המשפט של בריטניה הגדולה. מי שרכש לו את כל אלה – השכלה משפטית אנגלית, לשון אנגלית רהוטה, רישיון בריטי לעריכת־דין ומכרים בעלי השפעה במרכז האימפריה – נמנה כמעט באורח אוטומטי עם עילית היישוב, שמנתו וסולתו. אבל למי נועדו כל הסגולות והמעלות הללו? רק למוצלחים, למיטיבי הדיבור, לנעימי ההליכות והנימוס או לעשירים. מבט אחד בנתן אלתרמן בן התשע־עשרה די היה בו כדי לשכנע כל מעריך, ויהא אפילו אב חם־לב ואוהב, שהמסלול המפואר הזה לא נועד לנער שכל ז'קט נראה עליו משום־מה כסמרטוט, כפי שהעידו עליו בני כיתתו, ובגדיו נראו כאילו הם אינם לפי מידתו והגיעו אליו מיד שנייה ושלישית.

היה מקצוע נוסף, שאנשי המעמד הבינוני התל־אביבי, כמו אנשי המעמד הבינוני היהודי בוורשה, בלודז' ובניו־יורק, האמינו בו אמונה שלמה: רפואה. מכיוון שרופא אינו חייב להיות לא דברן ולא איש־רעים־להתרועע, קיווה יצחק אלתרמן לראות את בנו נושא תואר דוקטור וטובל את ידיו בדם שפיר ושֹליה בתור כירורג או חושף את סודות החוליים של חוליו בתור פנימאי דיאגנוסטיקן; אלא שגם בעניין זה קיננו ספקות מסוימים, בעיקר בגלל האורך של תקופת הלימודים וההתמחות – שבע שנים. פירושה של תקופה ארוכה כזאת היה מחד גיסא הוצאות עצומות של שכר לימוד ותמיכה, שיצחק אלתרמן המחנך והפקיד לא ראה כיצד יעמוד בהן, ומאידך גיסא דחיית יכולתו של הבן לעמוד ברשות עצמו, שכן הוא יוכל להתחיל להרוויח למחייתו רק כעבור עשור שנים כמעט.

חלום לימודי הרפואה לא סולק מעל הפרק; אבל היה צורך להצמיד אותו לאפשרות מעשית יותר, לתוכנית לימודים קצרה ופרקטית שיהיה אפשר לסגת אליה בלית־ברירה. יצחק נועץ ביודעי דבר ובמבינים בענייני הכלכלה של ארץ־ישראל, ומצא תוכנית כזאת בצורת לימודי אגרונומיה, הנדסה חקלאית. ארץ־ישראל המנדטורית עמדה בסימן של פריחה מסוימת בתור ארץ של יצוא חקלאי סוּב־טרוֹפי. תעשיית ההדרים המתפתחת, שירשה את תעשיית היין הארץ־ישראלית מייסוד הברון רוטשילד ומושבות העלייה הראשונה, הבטיחה פרנסה הגונה למי שישתלב במעגליה בתור מומחה ומפקח. לימודי ההנדסה החקלאית באולפנים המיוחדים למקצוע זה באירופה היו קומפקטיים (נמשכו שנתיים בלבד).

נוסף על כל אלה היה למקצוע גם הֶכשר ציוני. כבר בימי העלייה השנייה נחשבו לימודי החקלאות באירופה לחלק לגיטימי מן העשייה הציונית (ואילו לימודים מכל סוג אחר היו בבחינת 'בגידה' ובריחה מן האדמה ומארץ־ישראל), ופנו ללימודים אלו לא רק חקלאים מובהקים אלא גם אישי ציבור, עסקנים ואפילו סופרים מפורסמים, כגון יצחק אלעזרי־וילקנסקי (וולקני), האגרונום שהיה מראשי מפלגת הפועל־הצעיר,

רחל ינאית בן־צבי, המבקר שלמה צמח והמשוררת רחל בלובשטיין.

כך נשלח נתן אלתרמן הצעיר לאירופה כדי שילמד בה רפואה (אם הדבר יסתייע בידי המשפחה) או הנדסה חקלאית. לא היה כל קשר בין מקצועות אלו ובין הִלכי־רוחו, רצונו והתעניינותו של הנער, שלא נמשך לא לאנטומיה ולא לבוטניקה, לא לפרמקולוגיה ולא לכימיה אורגנית. נתן היה יכול אולי להִזדהות עם לימודים במדעי הטבע, אבל לשם כך היה עליו להפנות לימודים אלה מן האנליזה הכימית ומן התהליכים האורגניים אל עבר סינתזות מופשטות יותר, מעין אלו שהפיסיקה המודרנית מציעה. אבל איש לא התחשב בתשוקות האינטלקטואליות של הנער, אשר בתור 'ילד טוב' ובן שהבין והפנים את כל שיקוליו המעשיים של אבא, כנראה לא פצה פה כנגד ההחלטות שהוחלטו בשבילו, 'לטובתו'; בכל אופן, אין לנו כל סימן להתנגדות מצִדו להחלטת הוריו בעניין עתידו.

צירוף האופציות רפואה או הנדסה חקלאית הוא שהכתיב כנראה את מקום־היעד: צרפת. אילו היתה נופלת הכרעה ברורה ויציבה בעד לימודי רפואה ובעדם בלבד, היה אפשר גם לשקול אם לשַלח את הנער לאחת האוניברסיטאות הגרמניות, שהמוניטין שלהן כמקור ידע רפואי מתקדם ויסודי ביותר עלו על אלה של כל אוניברסיטה אירופית אחרת. כמובן, היה אפשר גם ללמוד רפואה ב'סורבון' שבפריס. עניין הלשון לא היה בעל חשיבות מכרעת: אומנם נתן לא שלט בגרמנית, אבל גם הצרפתית שבפיו היתה צרפתית מגומגמת של גימנסיה; לכן בכל מקרה הוא היה חייב לבלות שנת לימודים והסתגלות לארץ היעד, שתקדים את הכניסה ללימודים המקצועיים עצמם ותאפשר השתלטות ראשונית מספקת על הלשון הזרה.

לעומת זאת נראָה כאילו לימודי ההנדסה החקלאית מזַמנים את התלמיד הארץ־ישראלי הצעיר לצרפת בלבד, ל'מוסד החקלאי של האוניברסיטה של ננסי'. כמובן, גם במקומות אחרים היו מוסדות מכובדים ללימודי הנדסה חקלאית, אבל ההתקבלות אליהם נחשבה לקשה. ובכלל, כבר נוצרה בארץ־ישראל כעין 'מסורת' של פנייה לננסי (שלמדו בה שלמה צמח, רחל ינאית ורחל בלובשטיין). בפקולטה לאגרונומיה של האוניברסיטה בעיר שדה זו למדו צעירים יהודים וארץ־ישראלים רבים כל כך עד שנתהווה בה משהו מעין הווי יהודי ארץ־ישראלי. עסקנים ציוניים, שחקנים עבריים וסופרים ועורכים המשחרים למנויים על כתבי־עת היוצאים בעריכתם מצאו כי כדאי להם לסטות מדרכם ולהגיע מפריס לעיר השדה האוניברסיטאית.

לכן היה ברור שאם תוכרע הכף לצד לימודי החקלאות, תפנה גם דרכו של נתן אל עבר עיר זו, וכך הוא יצא לצרפת לקראת ראשית שנת הלימודים 1930/1929. התחנה הראשונה היתה פריס: ה'סורבון'. כאן נתן היה אמור לספוג את הלשון הצרפתית ולהירשם ללימודי קדם־רפואה, שרובם (כימיה, פיסיקה וכולי) יסייעו גם בלימודי החקלאות. ההכרעה בעניין המשך הלימודים והבחירה במקצוע נדחתה לסיומה של שנת הלימודים.

נתן הגיע אפוא לפריס בסוף אוקטובר. קידמו את פניו שמי הסתיו הנמוכים־האפורים של הבירה הצרפתית, גשמי הסתיו המאוחר שאינם פוסקים (הם עתידים למלא תפקיד חשוב בשיריו המוקדמים, ובאחד מהם תיאר אותם כך: 'אֵין זֹאת כִּי

מִסְכֵּן אֶחָד/עַל הַגַּג לִבְכּוֹת שָׁכַב,/עִם זְגוּגִית הַקִּיר שׁוּרַת/דִּמְעוֹתָיו עוֹבֶרֶת...'[39]), צינת החורף הממשמש ובא, הקדרות והעליבות של חדרי הקומות הגבוהות, הזולות במיוחד, של מלונות הפרוטה שבסִמטאות הגדה השמאלית, חסרון כיס, זרות השפה.

כפי שאפשר לצפות, בתחילה מצב רוחו היה שפוף מאוד. הוא התגעגע לתל־אביב הקטנה והשִׁמשית, האינטימית. אין ספק כי למרות עליבות חייו בתל־אביב זו, בין דירת הוריו לגימנסיה 'הרצליה', הוא הצליח לקשור איזה קשר נפשי עם העיירה ההומייה, שחיי המעמד הבינוני היהודי המזרח־אירופי שוחזרו בה בהקשר ארץ־ישראלי חלוצי וכבר אז היה אפשר להיתקל בה מחד גיסא בהווי מסחרי־שוקי, שתמיד קסם לאלתרמן, ומאידך גיסא באוהלי חלוצים וצריפי פועלים. אין אנו יודעים בדיוק כיצד מצא המקום מסילות ללבו הנרתע והמסוגר, אבל תהליך ההתקשרות כבר החל; שאם לא כן לא היה אלתרמן מסוגל לפַתח בשלב מאוחר יותר את התל־אביביות העמוקה והמושרשת שלו. תכניה האינטלקטואליים של תל־אביביות זו באו במאוחר: הם טבועים בחותם החוויה הפריסאית של אלתרמן ובחובם ההגות על המהות והעתיד של הכרך האירופי, שנעשתה לחלק מרכזי בחוויה זו; אבל השורשים הרגשיים שלה נעוצים בקרקעית הנעורים של השנים 1925–1929. בין השאר אפשר ללמוד – בדרך השלילה – על עומק חדירתם של שורשים אלו מן העובדה שההווי והאווירה התל־אביביים עדיין לא מצאו ביטוי של ממש בשירי הגימנסיה; שהרי השירים האלו לא נגעו בשום הוויה פנימית אמִתית וכל מה שבנה את הגרעין, את התוך הנסתר שבנפש הנער, לא היה מודע או לא נראָה חשוב, מכובד, כשר דיו או ניתן לגילוי בשיריו.

הגעגועים לבית אבא העיקו עוד יותר, כמובן, מן הגעגועים לתל־אביב. נתן דימה לעצמו בית זה כפי שדימה אותו תמיד, כמין תקרין של מהותו הוא: מקום סגור, אפוף שמי חורף, מודלף גשמים, אבל מוגן, מרופד ובטוח בצל כנפיו של האב הנמרץ והמעשי. עכשיו, בשִׁבתו בעליית הגג בבית־המלון הצרפתי הקטן (ה'ארמיטאז'), בשומעו את הרוחות המיילולות, את דליפת המטר של הסתיו היגע והבלתי־מנוחם, חשב לאורם הדעוך של 'ימים חולים, חולפים בחזית אפרורית, קרים, מוזרים' על דירת המשפחה בתל־אביב. רוח החורף משׁתערת עליה. הגשם מקיש ברעפי הגג. אך על הספה המרופדת שאצל הקיר הוורוד של ה'סלון' יושבת אמא. האחות לאה'קה מכינה שיעורים לאור מנורה קטנה המוצבת על השולחן בחדר האוכל. הבאָבע מעיינת בפרשת השבוע; ומעבר לכותל, ב'קבינט':

לְיַד שֶׁלְּחָנוֹ הַכָּבֵד יוֹשֵׁב אַבָּא.
כּוֹס תֵּיוֹ הַסְּמִיקָה, עָשְׁנָה סִיגָרָה ...[40]

39. נ' אלתרמן, 'סתו עירוני', שירים 1931–1935, תל־אביב 1984, עמ' 69.
40. מתוך מחברת 'שירים מצרפת' בכתב־יד, עמ' 2. ארכיון אלתרמן העמיד את המחברת לרשותי ותודתי העמוקה נתונה למנהלי הארכיון, שהתירו לי להשתמש בחומר שבכתב־יד ולצטט מתוכו. בהקשר זה ראוי להעיר שהמחברת כתובה בכתב־יד מרושל ביותר, שניכרים בו בעליל כבר בשלב זה קשייו של אלתרמן לאחוז בקולמוס. התוצאה היא שטורים רבים

כתמיד שופעים מנוכחותו המיוחדת, הבדלה לעצמה, חוכמה, ביטחון, עצה ומנהיגות. ועל כל אלה כתב נתן בשיר הראשון שנכתב בפריס, השיר 'קורע הלב', שהיה בעצם מכתב מהורז, מכתב נערי, מתרפק, כמעט טבול־דמעות.

כמיהה זו לחזרה אל חום הבית ואל התפקיד והגורל המוכרים של הנער החי בצל אביו ואמו אומנם לא נעלמה לגמרי במשך כל ימי שהותו של נתן בצרפת, אולם היא התעמעמה במהרה ונדחקה אל שולי החיים הנפשיים. את מקומה תפסה יותר ויותר איזו התעוררות פנימית שהיו לה גם גילויים חיצוניים של הרגשת חירות - הרחק מעיני הורים ומחנכים. נתן החל במסע גילויים - בעיקרו מסע פנימי בתוך נופי הנפש, אשר עד כה היו מוסתרים לגמרי מן התודעה, אך בה בשעה גם מסע חיצוני של שוטטות ברחובות פריס, בין הארמונות, בתי־הנכאות, הגנים, אך לא פחות מזה בתי־הקפה של הגדה השמאלית, המִסבאות ומועדוני הסטודנטים שבאזור הפנתיאון. מתוך המסעות הללו נולדה בהדרגה, צעד־צעד, שירתו האמִתית של אלתרמן, אומנם עדיין בגילום ראשוני, פרימיטיבי, מגושם.

אין ספק שהמסעות האלה - הפנימי והחיצוני כאחד - היו כרוכים בקונפליקטים פנימיים, בחששות, ברִגשות אשם. התגליות שהתגלו בהם חייבו ויתור על איזו תמימות שהנער נאחז בה עד כה. הגילויים הפנימיים חייבו ויתור על תמימות מנטלית, כלומר על פשטנות המושגת בדרך הדחקה והשעיית התובנה. רק כך הנער יכול להתחיל להכיר ולזהות אותם 'הרבה הרבה דברים' (תשוקות, שנאות, קנאות וכולי) העומדים 'על סף הלב' 'בתור הומה, באגרופים שלוחים' תוך ציפייה נזעמת להכרה בהם אם לא לסיפוק התביעות והָרְצִיות המשתמעות מהם.

כלפי חוץ הוביל המסע ברחובות פריס לחיסול התמימות ההתנהגותית. בשבתו בבית־הקפה ובמסבאות, מאזין לפזמונים המפולפלים של השנסונרים והשנסוניות, מפשיט במבטיו את המלצריות והפרוצות וחולם על בילויים סוערים בין זרועותיהן, חייב היה נתן, כפי שהוא עצמו חש זאת, 'לרצוח' את 'הילד הטוב שבו' - זה שנהפך בשיריו המאוחרים לכפיל, לתאום, להבל התמים שקין הורגו או נוטשו בחוליו תוך שהוא נסחף אל קסמי הלילה ה'זר' ו'המולות נכר' 'מקבלות' אותו 'אל חיקן'.

אין אנו צריכים להניח שנתן הנער חי חיי 'חטא' סוערים. בעיקרו של דבר הוא שקד על לימודיו, קרא הרבה, השתלט על השפה הזרה וכִלכל בזהירות, בחשבון ובצניעות את הוצאת הכספים המועטים שהיו ברשותו ('זֵעתו של אבא'). במכתביו הביתה הוא כנראה דיווח בקביעות על מעשיו והֶשגיו וקיבל מאביו מכתבי הדרכה ולפעמים גם מכתבי גזיפה. על אחד מאלה האחרונים הוא אפילו הגיב ב'שיר' קטן (רבים מן השירים שנכתבו בפריס היו למעשה מכתבים מחורזים) בשם 'אחר מקרא איגרת' (נכתב ביוני 1930):

מאוד בשירי המחברת אינם ניתנים לפִענוח ודאי. השתדלתי שלא לצטט טורים אלה - לא במישרין ולא בעקיפין - כדי לא לשים בפי המשורר מילים שאינני בטוח באותנטיות שלהן. עם זאת, פִענוח בידי מומחה אולי יחייב שינויים זעירים בציטטות - פה ושם.

אב נבון, הן המלים הללו
כְּזָהָב מִקֶּשָׁה ירדו אל אמתחתי,
בצלצול עמום הוא מְרַטֵּן: עם דרך
מאבדן ושוד אותי הסתיר.
בְּמִשְׁעוֹל הָרִים רַגְלְךָ אַל תִּמּוֹט
אתה אֵלַי פסגה נוצרתָ לשאתי!
אבא טוב שלי! אתה כל כך הכבדת
וכל כך הוקרתָ נטל אמתחתי.[41]

מאילו אובדן ושוד הסתיר האב את בנו? האם הכוונה היא להתנסויות מיניות 'מסוכנות', שהאב הזהיר מפניהן או מנען, או שמא לבזבוז זמן וממון על עניינים שאין תועלת בצדם. האם נתן הצעיר מימש בשלב זה את המיניות הגואה והעולה בו באמצעות מין מזדמן, קנוי? אם כן, הוא לא עשה אלא מה שהכל ציפו מצעיר בן גילו שיעשה בהגיעו ל'עיר האורות', שהמיניות ממלאה את אווירתה וקורצת מפינות רחובותיה. הורים ששילחו את בניהם לפריס הניחו באורח מובן מאליו שהצעיר יתפתה ויניח לעצמו מדי פעם 'להיסחף'. אף היו שראו בהתפתחות הזאת – ברוח ה'אתוס' המיני המפוקפק של המעמד הבינוני האירופי בעולם שלפני 1914 – שלב רצוי בהתבגרות הבנים ובהכנתם לחיי גברות ולהעמדת משפחות, ולא הזהירו את הצעירים אלא בענייני היגיינה ובריאות. ספק אם 'הבנה' כזאת שררה בין נתן לאביו. מבנה היחסים שביניהם לא התיר את גילוי הלב ואת החשיפה של מיניות האב, שההבנה היתה כרוכה בהם.

גם ספק אם באמת נהיה נתן הנער לצעיר הפוקד בקביעות בתי־בושת סטודנטיאליים. אומנם הוא כתב שיר ארוך ומשוכלל למדי בשם 'ריימונד' (יוני 1930), שהוא מונולוג וידויי של סטודנט לרפואה (כזכור אלתרמן למד לימודי קדם־רפואה וייעד עצמו להיות תלמיד בית־הספר לרפואה), המשחזר בפרטי פרטים ובחן לא מבוטל את שיחתה של הפרוצה ריימונד. היא יושבת בבית־בושת במחיצת האורח שלה בפוזה חד־משמעית ('שדה השמאלי מעורטל'), אלא שהיא נמנעת מקיום יחסי מין עם הצעיר החביב עליה, משום שבבדיקה הרפואית השבועית האחרונה של נערות המקום נקבע שהיא נדבקה במחלת מין. המטרונה של הבית דוחקת באורח שייגש לקיום יחסי המין עם ריימונד, אך ריימונד יִשרת־הלב מסרבת ומעדיפה לשוחח עִמו בגילוי לב על ילדותה בפרוֹבַנס (עד גיל חמש־עשרה), על 'מקצועה', שהיא מקווה להחליפו בקרוב, על אורח חייה ('מצהריים עדי שחרית אני כאן השאר – יְשֵׁנָה לבדי'), היא מתעניינת במעשיו, בלימודיו, נחרדת מן הרעיון שלימודים אלו כרוכים בנתיחת מתים ('נו, גבר, אשה, איך שהוא... אך תינוקי!'), עד שהיא נאלצת לפרוש ממנו ולעמוד לשירותם של 'אושפיזים חדשים', שאין היא חשה נקיפות מצפון

41. 'שירים מצרפת', עמ' 20.

לגביהם. הדובר, על־פי שִׁגרת ההתייחסות הסנטימנטלית אל הקדֵשה־הקדושה, רואה בה 'קדושה מעונה' ומתקין לעומתה 'ארמון אהבה'. הוא חורת את דמותה בזכרונו ובשירו בתור אדם ישיר, גלוי, נטול מסווה, תמים ושלם עם עצמו ויוצא מעם פניה 'אָבֵל' ואפוף תחושת 'יִתוֹם'.[42]

האם השיר מעיד על בקיאות מכלי ראשון בהווי המתואר בו? דומה שלאו דווקא. מעצם המיומנות שבעיצובו, העולה בהרבה על זו של שירים רבים אחרים מתקופת פריס, מנשבת איזו ספרותיות נוסחאית המלמדת דווקא על ריחוק מן הנושא ומן העולם המגולם בו. 'דיימונד' הוא שיר 'פריסאי' מקצועי הכתוב במסגרת 'ז'נר' מוכר ומוקבע והוא מורכב כולו מדמויות, עמדות וזיקות סטראוטיפיות. ריח של קריאה ושל תִרגול ספרותי נודף ממנו. בשום מקום בשיר הדובר אינו 'רואה' באמת את העולם שריימונד שרויה בתוכו והוא אינו מעביר משהו מתחושת הריאליות של אותו עולם. למרות השד השמאלי המעורטל, מחלת המין הנזכרת בפירוש והריאליזם הסִגנוני בשִׁחזור שיחתם של הפרוצה ואורחה, השיר נותר קטע 'הווי' נוסחאי טבול בסנטימנטים 'מתבקשים'. המרקם שלו חלק, רך ונוח משנוכל למצוא בו עדות לפגישה אמִתית של נער בן עשרים (הלובש בשיר פני איש עולם מנוסה ומנומס), העומד פנים אל פנים מול פרוצה פריסאית חולה תחת מבטיה התובעניים והזעופים של 'מאדאם', הרוצה לראות את הפרוצה שלה עושה עסקים ולא משוחחת בשקט 'כאשה בין אנשים'.

לא כך המצב בשירי ההזיה האירוטיים ובשירי השיטוט ברחובות הליליים של העיר. כאן ניכרים ביותר הן התמימות הן הגרנדיוזיות העצמית, הן הפחד והן תחושת התגלית של הנער. ואכן בשירים אלו, שעיצובם נחות בדרך כלל מעיצובו של 'ריימונד', מתגלות תגליות חשובות הרבה יותר מאשר בשיר הפסודו־מוּפָסָני. כמובן, לא נוכל לדעת את האמת לאשורה; עם זאת דומה כי לא נטעה הרבה אם נקבע כי גם בתקופת פריס, שלא לדבר על ימי ננסי שבאו אחר־כך, אלתרמן באורח חייו היומיומי נותר קרוב אל 'הילד הטוב' מגימנסיה 'הרצליה' הרבה יותר מכפי שהוא עצמו אולי רצה להאמין.

כמובן, חל שינוי ניכר באישיותו ובהתנהגותו. הוא נעשה – במידה מסוימת – נינוח ופתוח יותר משהיה בימי הגימנסיה. יִתכן כי בשינוי זה היה חלק לחיים גמזו, בן גילו של נתן שיצא יחד עִמו ללמוד בצרפת וחילק אתו את החדר הקטן במלון שהם שכנו בו בתקופת שהייתם המשותפת בפריס. קשה להעלות על הדעת אנשים שונים יותר באישיותם ובהתנהגותם מגמזו ואלתרמן. גמזו היה קל חיים, רב דיבורים, נמרץ, נהנתן, רעשן, אקסטרוברט מובהק; אלתרמן – איש כבד, שתקן, גמגמן, מופנם, בעל נטייה למחיקה עצמית, אינטרוברט מובהק לא פחות. קשה לדעת מה היו היחסים בין השניים לעומקם. גמזו נטה לתארם במונחים של ידידות־נפש. אלתרמן שתק עליהם שתיקות שמשהו פחות חם וחברי השתמע מהן. נראה כי בתקופת הלימודים הגה נתן כבוד מסוים לנער הארץ־ישראלי שהֵעֵז לעשות כל מה שהוא לא היה יכול להעז: גמזו עזב את הארץ

42. שם, עמ' 15–17.

ללא כל תמיכה משפחתית ונאלץ לעבוד לפרנסתו בעבודות מזדמנות, פעמים הרבה הוא נשאר ללא פרוטה ממש; ואילו נתן, חרף דלות אמצעיו, נהנה מתמיכה משפחתית קבועה שאִפשרה לו לעסוק בלימודים בלבד. גמזו גם התנכר באומץ לכל שיקול 'פרקטי', למד מה שלבו חפץ – אמנות, ספרות – וסיגל עצמו במהירות לז'רגון האינטלקטואלי של הגדה השמאלית; ואילו נתן אומנם קרא בשקידה את שירי המשוררים הצרפתים הסימבוליסטיים והתיר לעצמו לכלול בין ההרצאות ששמע ב'סורבון' גם הרצאות על ספרות, אבל הוא למד מה שאביו ומשפחתו הטילו עליו ללמוד. נתן היה אפוא 'הילד הטוב', ואולי הוא קינא ב'ילד הרע' שהתיר לעצמו חירות רבה כל כך.

מערכת יחסים זו אולי גרמה לכך שהקִרבה לגמזו בשנת שהייתו של נתן בפריס הקלה עליו את היציאה מ'עצמו', את השיטוט המשותף בבתי־הקפה, את הצחוק במלוא פה, את שיחות הזימה והצפיות המשותפות בהתנהגותן של הנשים המקצועיות, המחכות ל'אורח'. כך נמחקו קמעא קמעא הקווים החמורים ביותר בתוואי ההתנהגות של ימי גימנסיה 'הרצליה' ולחייו של נתן חדרו שמץ קלות, קורט שמחה, רמז פטפטנות, שריד של נעורים. עם כל אלה, כמובן, הוא נשאר נער סגור ומגומס שאינו מבליט את עצמו, נער מצטודד ובעיקרו של דבר עדיין דִכאוני.

אבל התמורות האמִתיות, המשמעותיות, שהתחוללו אצל נתן אירעו לא ברובד של ההתנהגות החיצונית אלא ברבדים פנימיים יותר. גם מן הרבדים האלה לא נעלם, כמובן, המִשקע הדכאוני הבסיסי; אלא שעתה נעשה מִשקע זה מ ו כ ר. הנער אלתרמן החל לא רק להודות בו אלא גם לחקור אותו, לאבחן את רכיביו. בכך, בתהליך זה של התחברות עם עצמו, יִלֵּד נתן את האיש הבוגר ואת המשורר שבקרבו. התהליך היה הדרגתי, כמובן; אבל היה בו גם איזה רגע מהפכני של ראשית, איזה מאורע של היפקחות או היפתחות מסוג המאורעות או רגעי ההיפקחות שאלתרמן עתיד לדווח עליהם בשיריו הבשלים ('גם למראה נושן יש רגע של הולדת', 'לך עיני היום פקוחות כפתאומיים', 'את כל עיני בנפץ כדלתות לפקוח' וכולי). דומה שדיווח ראשוני על רגע כזה אנו יכולים למצוא בשיר שאלתרמן כתב ב־19 בינואר 1930, שבועות ספורים אחר בואו לפריס; השיר נפתח בבית:

לֹא אֵדַע עַל מָה עֵטִי כּוֹתֵב
בְּלֵב הַלַּיִל אֲנִי פְּקוּחַ עַפְעַפָּיִם.
שָׁקֵט. כַּזֶּה הַזְּמָן עָלַי שׁוֹטֵף.
שֶׁעוֹנִי נוֹקֵשׁ כְּגַלְגַּל הֶרְתַּיִם.[43]

אפילו השורה הראשונה, בכל הנאיביות הגימנסיאלית שלה, מעידה על רגע מהפכני בחיי המשורר. עד כה, כמשורר נער, תמיד 'ידע' נתן אלתרמן על מה עטו כותב. אפילו דיווח בשיריו על רגשות עמומים, על כאבים נסתרים, על אנחות לא ברורות, הרי

43. שם, עמ' 4.

'נושא' השיר, מתכונתו, 'משמעותו' היו ברורים מראש, והם אף באו על ביטוים באורח חד־משמעי בכותרות פסקניות: אביב, חורף, חלומי, ים, ההלך. ה'תגלית' הרוחנית המושרת בשיר, אם היתה כזו, התגלתה לפני שנכתבה השורה הראשונה. גם בשיריו הבשלים יהיה אלתרמן משורר היודע על מה עטו כותב ומי שמגיע אל השיר אחרי תהליך עיבוד אינטלקטואלי ואסתטי מרחיק לכת, שבמהלכו נבדקה ה'תגלית' החווייתית שנתגלתה למשורר ונחקרה עד לאותה נקודה המחייבת את השיר ברטוריקה של ראות מסוכמת ומובהרת מלכתחילה ולא ברטוריקה של ראות מתבהרת 'תוך כדי'. יחד עם זאת, התפנית – הזניחה של ה'ידיעה' החיצונית הבלתי־אותנטית של שירי הנעורים והחדירה אל 'ידיעה' פנימית ואותנטית, שתמצא את ביטויה בשירים הבשלים – לא היתה יכולה להתרחש ללא שלב מעבר של בִּלבול ואי־ידיעה. המשורר הצעיר היה חייב להניח לעצמו להרפות מן האחיזה ברובד הקוגניטיבי השִׁגרתי, הגלוי, שהוא הפיק ממנו את שיריו הקודמים, להתיר לעצמו ליפול אל איזה עומק לא ברור, שבקרקעיתו מצויים רבדים נפשיים פוריים יותר.

השיר שלפנינו מדווח על הרפיה ועל נפילה כאלו. המשורר מוצא עצמו לפתע ער לגמרי באמצע הליל. נפשו, הכרתו, 'עובדות' עבודה קשה המגולמת מטונימית בניקוש המכני הכבד של השעון, שהוא כניקוש 'גלגל רֵחיים'. התודעה 'טוחנת' איזה חומר נפשי, שטיבו מתבהר לה לאט לאט בתוך שטף הזמן והשקט של הלילה; והוא מתבהר לא בפרוצדורה של ניתוח הגיוני או חקירה פנימית, אלא במשהו מעין 'מַרְאָה', חזון או חלום שהמשורר חלם קודם שמצא עצמו 'פקוח עפעפיים' ('עיני ... פקוחות כפתאומיים') באמצע הלילה. המראה מתגלה מעבר לאפלה, כאילו נפתח בה, באפלה, פתח:

בְּלֵב הַלַּיְלָה לִי נִפְתָּח שער –
אני רואה רחוב שָׁמֵם מֵאִיש.
בית אצל בית מתיצב ומחריש –
מוֹרָא יצוק בַּצֵּל, ברצועת הכביש,
בשמים סהר.
אני רואה – העיר שותקת, אִלְמַת חג.
קירות לֹבֶן – הִנּוּמוֹת כלה.
כשלטי הכסף נָטוּ פַּחוֹת גג.
אופק מעגיל רועף חלב.

אולי מותר לקבוע שאלו הן שורות השיר האותנטיות הראשונות שכתב נתן אלתרמן. לעומתן כל מה שנכתב קודם־לכן הוא בבחינת חרזנות. האיכות השירית שלהן מתגלה לא רק בבהירות של המראה המתגלה בהן, בשטף האינטימי של המשפטים, בטבעיות של התחביר והחריזה, במוסיקליות המשוחררת; אולי בעיקר היא מתגלה באיזה ניגוד פנימי, כמעט סתירה פנימית, שלא היתה נוצרת מתוך תִּכנון תֵּמָטי חיצוני ושִׁגרתי של הדברים.

המראה המתגלה למשורר – קטע רחוב מוצף אור סהר בעיר בלתי־מוגדרת (לא פריס) – עמוס מצד אחד אסוציאציות של שממה, דממה ומורא. המורא יצוק כאן לא רק בצֵל האפל, אלא גם ברצועת הכביש המבהיקה לאור הסהר, בהתייצבותם של הבתים זה אצל זה. אבל אותו מראה עצמו טעון גם אסוציאציות אחרות לגמרי. העיר אומנם שותקת, אבל שתיקתה היא שתיקת חג. קירות הבתים המלבינים לאור הירח מבשרים כלולות. פחי הגגות (מרזבים, אולי רעפי מתכת) אינם רק תכשיטי כסף, ההולמים הינומות כלה, אלא גם שלטי כסף, שלטי הגיבורים המפארים כתכשיטים את צווארה הזקוף של השולמית בשיר השירים ('כמגדל דויד צוארך בנוי לתלפיות אלף המגן תלוי עליו כל שלטי הגבורים', שיר השירים ד:ד). האופק המעגיל 'רועף חלב' (אור הירח), כלומר הוא שד אישה, שד אֵם – עגול, תופח, מטפטף חלב לבן מרוב שפע נשי־אִמהי.

הניגוד או הסתירה שבמראה (אימה מול כלולות, שממה מול פריון, ריקנות מול מלאות, אופל מול לובן כספי בוהק) הם המעניקים לו איכות של פרויקציה נפשית אותנטית לחלוטין. בפעם הראשונה אלתרמן מנסה להבין את המיניות של עצמו באמצעות מראות שירו (לעומת הפעמים הרבות שהוא הקרין מיניות זו באורח לא־מודע למראות ולתמונות סטֶרֵאוטיפיים־'ספרותיים'); בפעם הראשונה הוא תופס – תוך כדי הקרנה חזיונית של המיניות הזאת – מה שהוא עתיד לתפוס ולבטא פעמים כה רבות בשירתו הבוגרת: כי בזירה הזאת, זירת המיניות, וכמובן לא רק בה, דק עד מאוד הוא התג המבדיל בין טרם־שואה וערב־חג, בין אימה לאושר, בין שממה פנימית לאינטימיות מלאה.

ברוח התפיסה הזאת הוא הופך על־פיהן תבניות מקובלות בחשיבה על המיניות והזוגיות. אם לפי תבניות אלו האדמה מייצגת תמיד את היסוד הנשי־הנקבי והשמים שמעליה הם הגבר־הזכר, הרי כאן האדמה היא נשית בחלקה וגברית בחלקה האחר, משום שכשם שהיא נקבית כעיר המתכוננת לכלולותיה היא גם זכרית כרחוב שומם, המזוהה עם הגבר הנרתע והנפחד העומד בו. בעיקרו של דבר, הדובר שהוא גילומו של הגבר הזה ונושא פחדיו מוצא עצמו בתוך עולם נשי המתפצל לשתי בבואות: בבואת הנשיות האִמהית, המבטיחה רִוויון ומרגיעה ('אופק מעגיל רועף חלב'), ובבואה של נשיות עלמתית מאתגרת: כלה בהינומתה (בבתוליה) המצפה לחתנה שיפתח את גנה הנעול וישחרר אותה מאילמוּתה. הכפילות מנחמת ומבהילה, מרגיעה ומגרה, מטלטלת את הדובר בין שחור ללובן, בין מורא לחג.

בשירים קודמים של אלתרמן היה אפשר להגיע למציאויות נפשיות מעין אלו בדרך של אינטרפרטציה שהתעלמה לגמרי מפני השטח התֵמטיים־קוגניטיביים של הטקסט ונדרשה אך ורק לחומרים הנפשיים המסתתרים מתחתיו. מטעם זה היו אותם שירים לקויים כל כך – לא התקיים בהם שום מגע אמִתי בין הפְּנים לחוץ, בין הלא־מודע למודע. לא כן השיר שלפנינו; כאן המשורר עצמו חושף את עצמו ואת קוראו לחזון או למראה, שמשמעותו ככל שהיא יכולה להיות מעומעמת בפרטיה היא גלויה וברורה בכללותה. הדובר של השיר מודע כאן לחזון המתגלה לפניו; יתר על כן, הוא נתון לקֶסמו של חזון זה, שנתגלה לו מעומק שנתו ומ'לב הלילה', והוא מבין או לפחות חש

את המשתמע ממנו. לולא כן לא יכול היה להמשיך את השיר בתיאור עמידתו של הדובר 'עם דופן הגזוזטרא' בצפייה לבואה של אישה. אומנם מבחינת העיצוב השירי התיאור הזה הוא בנלי בהשוואה למראה הקסום של העיר השוממה שקדם לו, אבל הוא מסתיים במחווה מפתיעה מאוד ששום מחווה בשיריו הקודמים של אלתרמן לא הכינה אותנו לקראתה: הדובר מצפה לבואה של 'האַתְּ' תוך שהוא מניח לרוח הלילה ולריחותיו ללטפו ולשכרו, אבל הוא יודע כי כאשר היא תבוא והוא יוכל 'נפול לפני מלכות גווך', הוא לא ירצה לא להבקה ולא לנשקה ואף לא לקיים מגע מיני עמה, אלא:

בְּיָדַי רַגְלָיִךְ לָחֹץ לְאַט, לְאַט.

דהיינו תשוקתו היא לשכב שרוע לרגליה ורק להחזיק בידיו את כפות רגליה ולסחוט אותן 'לאט, לאט'. רק הֶבזק מסנוור של מודעות עצמית וגאות פתאומית של כנות שירית היו יכולים להביא את אלתרמן הנער הן לידיעה כי מה שהוא רוצה מן הנערה הוא סיפוק שמתוך סחיטת כפות רגליה והן לנכונות וליכולת לומר זאת בפירוש, בלי רתיעה ובלי בושה.

המִבנה של השיר מעיד בבירור על כך שכפות הרגליים הן המקבילות של השדיים העגולים נוטפי החלב. הדובר של השיר מודע לכך שהוא העתיק אל כפות הרגליים את כמיהתו לסחיטת השדיים. הוא אף מודע לכך שהעתקה זו כרוכה בצורך להשפיל את עצמו בפני האהובה, לא לעמוד נִכחה - כאשר ידיו היו נפגשות עם ידיה או שדיה - אלא לנפול לפני מלכות גווה, להשתרע לפניה כך שידיו יכולות להיפגש רק עם כפות רגליה. במילים אחרות, הוא מודע לאיזה עיוות בזיקה המינית הבלתי־מגובשת, המפצל את דיוקנה של בת־הזוג המאווה בין אם שופעת לעלמה בועטת. הוא מצביע, למעשה, על המקור של האימה והשממה הפנימית שהוא חש אל מול הוויית ההג של הכלולות. הוא אף מתעד את רקע הופעתה של התגובה האגרסיבית - ליתר דיוק, התגובה הכנועה־האגרסיבית או גם הסָדוֹ־מָזוֹכיסטית - שהכפילות הזאת מעורדת בו. בסַפרו לעצמו על כך שהוא רוצה ללפות - תוך כדי שכיבה על הקרקע - את כפות רגלי הנערה וללחוץ אותן 'לאט, לאט', הוא מודה בפני עצמו שמתעורר בו הרצון להכאיב כשם שהוא מסביר לעצמו שרצון זה מקורו בתחושת הכניעות המפוחדת אל מול 'מלכות גווה' של הנערה. הגֵו הוא מלכות, מפני שהדובר אינו יכול להיות אדון לו ואינו ראוי להתעטר באִצטלתו. אבל הדובר, שאינו ראוי למלכות, יכול, לפחות, לערער את המלכות ואולי גם למוטטה אם רק ילחץ במידה מספקת על בסיסה.

בסיום השיר חוזר אלתרמן אל הנימה הנאיבית־יומנית של פתיחתו ('לא אדע על מה עטי כותב') ודיווח:

קָרָאתִי את אשר כתבתי עד עכשיו.
עַתָּה אֵדַע מה זה היה לי בְּלֵב הַלַּיִל.
אני זכרתי את אשר חָלַף,
את שלו עודני מְפַלֵּל.

השורות נראות כאילו נלקחו מאלבום נעורים, שהנער מפקיד בו את 'סודו' באמצעות חרוזים תמימים ומוסר אותו לנערה. אבל בהֶקשר של השיר, כפי שהוא נוצר עד כאן, מתגלה משמעותן הכמעט־גורלית של שורות אלו. המשורר קרא ואף הבין מה שכתב. עכשיו הוא יודע מדוע התעורר באמצע הלילה, 'מה זה היה לו', מה התרחש בקרבו. הוא זוכר את הייסורים שגרמה לו אהבתו לנערה, שכנראה מנעה ממנו את 'מלכות גוויה', והוא יודע מה הן תשוקותיו האגרסיביות הממוקדות בה. בעיקרו של דבר, המשורר התחיל פתאום לדעת את עצמו ולהיות מסוגל לתת ביטוי לידיעתו.

כדאי לשוב ולקרוא שורות מ'שירי אהבה' של המשורר בנערותו, נוסח 'ושוב את עוברת, ושוב את חולפת/כקרן אורה, ככוכב מתנוצץ', כדי לעמוד על מלוא המשמעות של הידיעה החדשה שנתן אלתרמן מסוגל לדווח עליה מעתה בשיריו. באורח ברור נקדחה כאן הקדיחה, נחפרה החפירה שהעבירה אותו מן החוץ אל הפנים, מהאטימות והסתימות אל החתירה והתובנה, מן החרזנות אל השירה. אומנם יעבור עוד זמן רב עד שהמשורר הצעיר יחל להתמודד התמודדות שירית אמִתית עם המציאות שמתחת לפני השטח של חייו הנפשיים; כרגע אין ביכולתו אלא להתחיל לחשוף מציאות זו, לסמן סימון ראשון את תוואיה הנפתלים, אבל ללא השיפה וסימון אלו, לא תתאפשר ההתמודדות, כמובן. אלתרמן יעסוק מכאן ואילך, במשך שנים אחדות, בעִרטולו של עולם פנימי פרימיטיבי, מצולק, כאוב ולא יפה; אבל עִרטול זה הוא שיאפשר לו, במשך הזמן, להפיק מאותו עולם יופי, חוכמה והרמוניה. מכל מקום, המשורר פנה סוף סוף מעיסוקיו הסתמיים בשפה, במִשקלים ובחרוזים, אל עבודת החיים השירית האמִתית שציפתה לו.

לאט ובמאמץ רב נמשך תהליך הגילוי העצמי של אלתרמן כפי שהוא משתקף בשיריו שנכתבו בפריס במחצית הראשונה של שנת 1930 (ינואר–יוני) עד לסוף שנת הלימודים ב'סורבון'. אחרי ההיפקחות של 'לא אדע על מה עטי כותב', שנכתב בסוף ינואר, באו חודשים של התכנסות פנימית, היסגרות מחדש, נסיגה מבהירותה של הראות העצמית שהתנחשה באותו שיר. אולי החורף הפריסאי הקודר גרם לכך; אולי ההשתקעות בלימודים הקשים, בקליטת השפה הזרה. למעשה, אלתרמן אסף כוחות פנימיים שאִפשרו ניסויים שיריים נועזים חדשים עם בוא האביב ועם ראשית הקיץ.

ביוני, עם תום הלימודים, התפרצה שירתו בעוז גובר והולך, שהגיע לשיאו הפיוטי, אם לא הכמותי, רק בחופשת הקיץ הארוכה (מיולי עד ראשית אוקטובר) שבילה המשורר בתל־אביב; אולם השער שנפתח 'בלב הלילה' לא נסגר סגירה הרמטית גם בחודשי החורף וראשית האביב, בפריס הכהה והזרה. טיפין טיפין קילח בעד הפתח הצר חומר נפשי בלתי־מוכר עד כה, שהמשורר הצעיר בחנו ופירשו כמיטב יכולתו – פעם ביתר תובנה וחדירה ופעם בשטחיות סנטימנטלית שמקורה ברחמים עצמיים, אך לעולם לא באותה אטימות וחיצוניות שאִפיינה את יחסו אל חייו הפנימיים בימי הגימנסיה בתל־אביב.

כמה מן השירים שנכתבו בחורף ובאביב 1930, כמו 'לא אדע על מה עטי כותב', היו למעשה שירי תהייה על המצב הנפשי שאלתרמן הביא עִמו לפריס מאותם ימים של

עליבות גימנסיונית. המשורר הצעיר כאילו בחן את החוויות שלא היו נהירות לו עד כה, ניתח אותן בדרך השיר והגיע לתובנות חדשות ביחס אליהן. כך, למשל, בשיר שעמל עליו במשך חודשים וניסה 'להתחשבן' בו עם 'עדה', הנערה, שהופיעה, כנראה, בדמות ה'אַתְּ' גם ב'לא אדע על מה עטי כותב'. אלתרמן ניסה, כביכול, לכתוב איגרת שירית לאותה נערה, שגרמה לו כאב־לב רב באדישותה. מחד גיסא, הוא ביקש לספר לה על הצטננות אהבתו אליה; מאידך גיסא, הרצון והצורך לפגוע בנמענת, להכאיב לה בתיאור הקרירות השוררת עתה במחשבות על אודותיה ('מחשבה קרירה אותו עוברת'), מעידים הם עצמם על קונפליקט שלא נפתר ועל כמיהה שלא דעכה.

התבנית האמביוולנטית היתה ילדותית למדי - תבנית הזייתית־אַדוֹלֶסֶנטית, המצרפת תשוקה ואידאליזציה אירוטית עם הִרהורי נקם ורחמים עצמיים. לא כן התגליות הקטנות והגדולות המתגלות למשורר לאורך המסלול הפשטני של איגרת האהבה הנעלבת שלו. למשל, התגלית המתגלית בתיאור כמישתה או דעיכתה של אהבה שלא באה לידי מימוש כנשירתו של פרי שהרקיב על גבי הענף ('לבבי כפרי רָקֵב נִטְלוֹ השיר'), או זו המתרמזת מהשוואת המרחק הפיסי העכשווי מן הנערה למרחק הנפשי שהיה קיים (מצִדה) גם בימים שהנער היה שרוי במחיצתה ופילל לתשומת־לִבה. בייחוד מרשימים המודעות והכנות שבטורים:

אם אפגש בך עוד - הן תִּהְיֶיִן מתניך
בידי כנבל שסוע מיתרים.
הן מתוך מחברת כְּלִמּוּדֵי־לַיִל
חֲרוּזֶי יִזְחָלוּ דְּמוּמִים עֲוֹרִים.[44]

לא רק ההכרה הבהירה בפוטנציאל האלים המצטבר והולך, זה המוצא את דימויו הבוטה ב'כנבל שסוע מיתרים', היא המשכנעת את הקורא ביכולתו של המשורר הצעיר לדעת ולומר את אשר הוא מרגיש; מתלווה לה ההכרה החשובה עוד יותר בקשר הסמוי שבין הפוטנציאל הזה ובין עצם העשייה השירית. האגרסיביות האירוטית לא רק נוכחת כאן בכל עוצמתה ואימתה, אלא גם מַיֶלדת שירה מסוג מסוים - שירה ליילית, אפלה, כאובה, מחתרתית. הדבר ניכר, כמובן, בתיאור ההרוזים ש'יזחלו' מתוך המחברת בעת הפגישה המחודשת עם האהובה - חרוזים למודי־ליל, עיוורים ודמומים; אך לא פחות מכך הוא משתמע מעצם הדימוי של הקשר האלים עם הנערה לאחיזה במותניה 'כנבל שסוע מיתרים'. תמונת הנבל הקרוע מתאימה ויזואלית למראה המותניים האחוזות ביד אלימה, ואולי היא גם משחזרת צליל מבוהל־צורם, שייפלט מפי הנערה (הנבל) בעת הלפיתה המאיימת (שיסוע המיתרים), אולם מעבר לכל זה התמונה מציינת השחתה של כלי מוסיקלי מעודן - כלומר פגיעה בשירה המסתמלת בו - והפקת צליל זר צורם מתוכו. אלתרמן הצעיר יודע כאן לא רק את הרגשות הקשים המשתוללים בקרבו, אלא גם את הקשר ביניהם ובין תוצאות שיריות קשות. עם זאת הוא מכיר הן בצורך המוחלט להודות ברגשות הקשים והן בצורך לתת להם ביטוי שירי, יהיה קשה ככל שיהיה.

44. שם, עמ' 6, 18.

בשיר אחר, שנכתב בפריס בראשית חודש יוני, המשורר עובר חוויות תל־אביביות אחרות, שרק עתה הוא הגיע להבנת משמעותן. כך, דווקא בעומדו אצל החלון כשהוא מתבונן בגגות פריס ובענן הוורוד השוכן עליהם בעת השקיעה, הוא 'יודע למה נדמיתי', זוכר ומבין 'ערבי תל־אביב גדושים, עמוקים כיאור'. מה שהוא מבין עתה הוא שדומיית אותם ערבים בחדר הבודד, המאפיל, החמים, ה'צמיג' היתה טעונת מתח אלים, אשר בעבר אולי לא היה מודע לו כל צורכו. עכשיו הדובר בשיר יודע שכל פריטי החדר – כמו כל 'החפצים' הפנימיים שבתודעתו ובנפשו – העיקו באכזריות. השולחן היה 'שולחן מכביד, חונק שכבות רזים'; המיטה – 'משכב מליט פרצוף אל רצפה דָבֵק'; הספרים ה'הוזים' שעל המדף הביטו במבט קפוא במישהו 'רוצה לזעוק. ואין זועק'.[45] כך אִפשרה העמידה אצל החלון בפריס הצצה עמוקה אל תוך ה'יָאוֹר' העמוק של ההוויה התל־אביבית. מה שהנער שהיה נתון במעמקי אותו יאור לא היה יכול לדעת בבהירות של ממש מתגלה לעלם מתוך מראה הגגות והענים הוורודים של העיר הזרה.

עם שירי התהייה על חוויות הנעורים הקשות שאלתרמן הביא אִתו מתל־אביב ועתה, מן המרחק הפריסאי, הוא ניסה להבינן ולפרשן, ניתן למנות גם את הבלדה־פוֹאֶמה הארוכה 'מערת התאומים', אשר היתה לאחד השירים הראשונים שהמשורר הוציא לרשות הרבים (תחת הכותרת 'יתד, מסורה ערבית') כאשר 'פרץ' אל הדפוס מעל דפי כתובים באביב תרצ"א. למעשה זה היה המוקדם בשירי אלתרמן שהגיע לפרסום פומבי, שכן המשורר החל בכתיבתו בשנת 1929, עוד קודם שיצא לפריס. יִתכן שזה היה השיר היחיד שהמשורר נטל עִמו מתל־אביב ביציאתו לצרפת תוך כוונה להוסיף ולעבדו; והוא אומנם טרח עליו במשך חודשי שהייתו בפריס, ובעת יציאתו ארצה לחופשה ביולי 1930 כבר היה השיר כתוב בנוסח כמעט סופי (כששלחו לכתב־העת בסוף אפריל או בראשית מאי 1931 הביא בו המשורר שינויים לא רבים באורח יחסי).

מבחינה מסוימת היה שיר זה המשך לבלדות ה'גורליות' המלודרמטיות שכתב אלתרמן בימי הגימנסיה, אף כי הוא לא היה מבוסס על התנ"ך או על מסורות עממיות מזרח־אירופיות; השיר מבוסס על 'מסורה ערבית' ארץ־ישראלית, על 'האגדה' של מערת התאומים: מעשה בצעיר ערבי דל שחיזר אחרי בת השייח' היפהפייה והוסכם שידה תינתן לו אם ימצא עוז בלִבו להיכנס בלילה לבדו אל 'נִקרת השֵד' שבקצה המערה ולתקוע בה יתד, לאות. הנער אזר עוז, הגיע לקצה המערה, תקע את היתד, ואז מת בו לִבו מפחד, שכן השד אחז בו ולא הניח לו לצאת מן הנִקרה. כשמצאוהו קרוש, נוכחו לדעת שהוא עצמו תקע את יתדו בכנף בגדו ומשום כך לא היה יכול למוש ממקומו. זִקני השבט ראו בכך עונש משמים על חמדנות (שמו של הנער בשיר: המדן), כלומר על תשוקה שהביאה להפרת סדרי החברה והמעמד בשבט ועל העזה שיש בה משום כפירה באמונה בשדים ובמסורות המספרות על כוחם.

העניין שעשוי לעורר בנו הרצף הסיפורי ה'דרמטי' הזה כשלעצמו איננו רב. הרצף

45. שם, עמ' 12.

מלמד, לכל היותר, על זיקתו של אלתרמן הנער לנימה האוריינטליסטית הפסוודו־ערבית שנשזרה בשירה הארץ־ישראלית של שנות העשרים, הן בשירתם של משוררים ותיקים, שהסתמכו על מסורת הפואֶמות הקווקזיות האוריינטליות של משוררי הרומנטיקה הרוסית, והן בשירתם של צעירים ומרדנים (כגון שלונסקי בשירת העמק והמרעה שלו). נימה זו היתה כרוכה באופנה תרבותית שהשפיעה לא רק על השירה אלא גם על האמנות הפלסטית (ציורי המקרא של אַבֶּל פַּן, תמונות השמן ה'ערביות' של נחום גוטמן), על התיאטרון ('יעקב ורחל' ב'האהל' עם יְסודו) ועל המוסיקה ('גמל גמלי', 'שדמתי' של ידידיה גורוכוב־אדמון). היא נעלמה כמעט לחלוטין מן התרבות הארץ־ישראלית אחרי פרעות תרפ"ט, ולא שרדה אלא זעיר־פה זעיר־שם. גילויה החשוב היחיד בשירת שנות השלושים היה בשירי 'צום וצמאון' של יחיאל פרלמוטר (אבות ישורון). זיקתו של אלתרמן לנימה זו, כפי שניתן ללמוד מחלקים ארוכים של 'יתד' (הוא 'מערת התאומים'), היתה מלכתחילה שטחית; ולא במקרה נמנע המשורר מכאן ואילך לחלוטין מאחיזה כלשהי – תֵּמָטית או סטיליסטית – בקו האוריינטלי־ערבי בתרבות העברית, אלא אם כן הוא היה יכול לשלבה במסגרת פָּרוֹדית־מלעיגה (בעיקר בפזמוני 'המטאטא' שלו).

עם זאת, מצוי ב'יתד' קטע אחד, הוא קטע השיא העלילתי – צעידתו של חמדן במערה ונעיצת היתד בקרקע – שניכרת בו בבירור המודעות הפריסאית החדשה של אלתרמן ומשום כך יש בו כדי לעורר את עניינו. מן העיבוד המֵטָפּוֹרי ההיפֶּרבּוֹלי של קטע זה ניכר בבירור שאלתרמן היה מודע לגמרי למשמעות הסימבולית של מעשה תקיעתו של היתד. לעומת הקטעים האחרים בבלדה הפואמטית, המשחזרים פרקי תיאור ובייחוד קטעי נאום מזרחיים מסולסלים (נאום חמדן אל השייח', נאום השייח' עצמו, דברי זקני השבט וכולי), פרק ה'יתד' פונה לא רק לעבר התודעה הנרגשת, המלוהטת והנבעתת של הגיבור, אלא גם לעבר מטפוריקה אירוטית היפרבולית, המעידה על כך שחמדן מבין את חדירתו למערה כאילו היתה חדירה סקסואלית ואת נעיצת היתד – במהלומות עוז של 'נקם ומרי', 'צחוק ובכי' ו'ילל נבעת' – כמִשגל גורלי, מרדני, אנרכיסטי, משחרר אך גם מבשר מוות. מה שחשוב בפיתוח מטפורי זה איננו החישוף של התוכן הסימבולי הגלוי בעצם לעין, אלא השימוש שעשה המשורר הצעיר ב'פואנטה' של האגדה הערבית, שאיבדה בשיר את תוכנה המסורתי (חמדנות, תשוקה מינית 'מופרזת' והפרת הסדרים המעמדיים של החברה גוררים אחריהם עונש חמור 'מן השמיים') וקלטה תוכן חדש לגמרי: המימוש העצמי המיני המרדני 'תוקע' את האדם ואף ממית אותו; עם זאת, הוא מביא אותו לרגע עילאי של מיצוי עצמי.

אלתרמן תהה עתה – בפריס, באמצעות 'המסורה הערבית' – על הדו־פרצופיות של החוויה המינית: מחד גיסא, היא כרוכה במגע עם ידו הלופתת של השֵׁד; מאידך גיסא, היא יוצרת מגע יחיד במינו בין האדם ובין 'האש והחלום'. לשם מתן ביטוי ברור לפרשנות חדשה זו של הפואנטה הוא הביא בסוף השיר, לאחר דברי הסיכום המסורתיים של זקני השבט ובבחינת פוסט־סקריפטום, גם את דבריו של הינשוף הזקן, בעל־החיים היחיד שנותר במערה לצִדו של חמדן המת, ה'חופף' על יתדו (חמדן המת נראה כאילו הוא היה שרוי בהתרכזות נצחית בפאלוס המזוקף שלו); הינשוף מפקפק בדעתו אם

מותו של הנער היה 'כך סתם, על לא דבר', או שמה היה בו מעשה מופלא של מימוש תשוקה, ואם כך:

אֲשְׁרֵי הָאִישׁ אֲשֶׁר כָּזֹאת
אֶת יְתֵדוֹ תָקַע!
הֵן מִכָּל פּוֹרְצֵי עָלֶה,
מִכָּל מַסִּיקֵי רוֹם
אֶחָד חַמְדָּן רַתַּק אֶל מְלוֹא
הָאֵשׁ וְהַחֲלוֹם.[46]

מבחינתנו לא הרומנטיות המתלהמת היא עיקרו של סיום זה, אלא החקירה השירית המתבצעת באמצעותה: חקירת המיניות; חקירת המיניות של נער (כלומר, הפַּנטַזיות המיניות של המשורר עצמו); גילוי הפנים הבהירות והאפלות שלה. עניין זה עמד עתה במרכז עולמו הפסיכי והשירי של אלתרמן, והעיסוק העקיב בו היה תנאי הכרחי להמשך התקדמותו לעבר מימוש שליחותו כמשורר.

בשירים אחרים שכתב אלתרמן בפריס פנה מן החוויות התל־אביביות, שהגיעו רק עתה, במרחקים, למצב ראשוני של התבהרות ושקיפות, אל ההתנסויות המידיות יותר בעיר הזרה. התשתית הנפשית המשתקפת בשירים אלו אינה שונה, כמובן, מזו שנחשפה בשירים האחרים; אבל הלוך־הרוח ובמידה מסוימת גם הטכניקה של העיצוב שונים למדי. המשורר כותב כאן לא שירי היוודעות אלא שירי התרשמות. האמיתות שהוא תותר אליהן ניתנות לו לא בדרך ה'הבנה' או ה'ידיעה' ('עתה אדע מה זה היה לי בלב הליל'), אלא בדרך הצטברות הרשמים ובניואנסים של מצבי רוח בהירים וקודרים. השירים יותר צבעוניים, תיאוריים, דינמיים, והם פחות מודעים; הם כתובים לא במתכונות הרֶטוריות הנוחות לשירת תובנה והיוודעות – כגון מתכונות של הגות אינטרוספקטיבית או של אפוסטרופות (פניות רטוריות) לנמענים מוכרים (לנערה עדה או לאב) או במתכונת השירה הסיפורית (כגון ב'יתד') – אלא במתכונת שונה לגמרי, שעוד ידובר בה בהמשך הדיון כאן.

המשורר מדווח בשירים אלו על מראות העיר ועל הלוך־הרוח שהמראות משרים עליו. לעִתים הוא מדווח על תגובה גואה ופורצת של שִׂמחת חיים – ריגוש חדש לתלוטין בעולמו הנפשי – שמקורה בהשתחררות מן העולם המעיק שהוא היה נתון בו עד כה וכן בהתעוררות האביב לאחר החורף הצפוני המקפיא. מבחינה זו השיר 'את גן הטיולרי ארמון שחור חובק', שנכתב בנוסחים אחדים בשְׁלהי אפריל, הוא שיר אופייני. בעיקרו זהו שיר אביב תיאורי שִׁגרתי: העצים והשיחים של הגן עטו 'פאר ירוק'; המזרקות גואות ומטילות את מימיהן הנוצצים ב'מחולות סְחַרחוֹר'; הנשים הצעירות בלבוש האביב ה'חצוף מִתמֵם' נעות בשבילי הגן, מטילות כישוף בלִבות עלמים ונערים

46. שם, עמ' 43; וראה: נ' אלתרמן, שירים 1931–1935, עמ' 25.

ומזכירות לזקנים 'עִתּוֹת נוֹעַר'; נוף העיר הגדולה, כפי שהוא נשקף מן הגן, אף הוא שטוף אביב, תנועה, אור וצבע. כיכר הקוֹנקוֹרד הסמוכה לטיולרי 'תוססת כשמפן' ומערבלת את המכוניות הנעות סביבה כמו בזיק של קוקטייל. כיכר האֶטוואַל ושער הניצחון שטופי השמש נשקפים מרחוק, ממעלה שדרות האליזיי, 'כמו חזון רחוק, לא יאומן'.[47] הדובר עצמו נסחף בהלוך־הרוח האביבי, דמו – 'נהר אדום מפעפע'; אבריו שטופים 'שיכרון מסית' וכולי. ברובדו זה נקרא השיר כשיר אביב 'פריסאי' סטֶראוטיפי, ז'נרי, שכל האתרים המפורסמים נזכרים בו וכל העמדות הנפשיות המוכרות לעייפה משתחזרות בו. הוא מעלה על הדעת פזמונים מוכרים על 'פריס באביב', גלויות תיירים צבעוניות, הטיה שובבה של מגבעת־קש אביבית בנוסח מוריס שֶבַלייה.

מכל מקום, קיימים בשיר כמה סימנים לכך שהמציאות הנפשית המשתקפת בו איננה פשוטה ורדודה עד כדי כך. ראשית, ניכר לאורך השיר כולו, שהשמחה והרעננות שהוא משתדל להפגין הן מאומצות למדי. דווקא בשעה שהשיר מנסה להביא שמחה ורעננות אלו לביטוי מטפורי־היפרבולי הוא 'מסתבך' וחושף, למעשה, את היפוכו:

אֵל! נדמה לי רגע עוד והעולם
יִתְפּוֹצֵץ כְּשַׁלְפּוּחִית שֶׁשׁוֹן.

לכאורה מביעה המטפורה ששון שאין להכילו, אווירה תוססת של יין שמפניה, בלונים צבעוניים, קרנבל; אבל באותה שעה המטפורה מבטאת חשש מפני התפוצצות 'שלפוחית הששון'; משמע, העולם הצבעוני, העליז, האירוטי־הקליל שנבנה בשיר הוא רק שלפוחית, בועה, בלון צבעוני, ובעוד רגע הוא יתפוצץ והקרנבל ייעלם.

שנית, מצורך שאינו ברור לקורא בסקירה ראשונה המשורר אינו פותח את השיר בתיאור הגן שטוף השמש ביום האביבי, אלא דווקא בתיאור נופו הקפוא והשותק בלילה. הגן לפות אז בידי שער קפוא וממית. הארמון השחור החובק אותו (ארמון הלוּבֶר, שהיה ארמון המגורים של מלכי צרפת בימים שקדמו לבניינה של קריית המלכות בוורסאי) משתק אותו בכובדו השחור, בחיבוקו המסיבי, הכבד. הפסלים בגן 'קפאו'. לכל היותר ינועו כאן, 'עת יצוף ירח', רוחות רפאים, 'צללי מלכות', שיחצו את הגן בדרכם ל'מִשְׁתֶּה שותק', מִשתה של רוחות בארמון המלכותי.

התיאור כשלעצמו הוא סטראוטיפי וספרותי לא פחות – אם לא יותר – מתיאור היום האביבי, אבל צירופם של שני התיאורים זה לזה טעון משמעות שהיא מעבר לסטראוטיפ. אלתרמן מודע לכך שהוא מעמת לא רק שני נופים או שני תיאורים, אלא גם שני מצבים נפשיים. הנוף הלילי מגלם מצב נפשי דִכאוני, משותק, הוויה שהעבר ה'שחור' והחזק שולט בה, סוחט ממנה את חִיותה בחיבוק אפל. הנוף היומי מבטא השתחררות, או רצון להשתחררות. המודעות למשמעותה של הכפילות הזאת ניכרת בבירור בשורות הסיום של השיר:

47. 'שירים מצרפת', עמ' 7, 11.

לִי כלל לא צר לחשוב שבלילות ירח
צְלָלֵי מלכות תועים בַּטְיוּלֶרִי.

לאמור, הדובר שבשיר מאמין או רוצה להאמין, שהאנרגיה המשוחררת המפעימה אותו עתה חזקה דיה כדי לגבור על צללי העבר המת ובכל זאת עודנו גם חי (צללי המלכות עדיין 'תועים' בגן). אדרבא, הוא מעלה לפניו צלילים אלה הן בראשית השיר והן בסופו, כדי להיווכח בכוחו לגבור עליהם. אותם אמונה או רצון לאמונה בשִׁחרור מתגלית באופן עקיף אבל סובטילי יותר בחרוזים המקשרים את הפתיחה הלילית של השיר עם עיקרו הצבעוני־השימושי:

אִם גַּם אִיצַק חרוז ואם משקל
השיר יִפְרֹץ כִּתְרוּעַת כִּנּוֹר.

ההערה המטא־פואטית – הפנייה הפתאומית מן האובייקט של התיאור (גן הטיולרי) ומן הרגשות המידיים שהוא מעורר אל השיר הנכתב על־פיהם – היא מאלפת. מעניין כאן ביותר אִזכורם של החרוז והמִשקל, הנוטלים חלק כה חשוב במלאכת השיר. הרי המשורר משווה אותם – לא בפירוש אבל בצורה סילוגיסטית מובלטת – לחיבוק השחור של הארמון העתיק. התִקבולת הסילוגיסטית קובעת: כשם שהארמון השחור אינו יכול לשתק בחיבוקו את תסיסת האביב בגן הטיולרי, כך לא יוכלו החרוז והמשקל, שגם הם חובקים קשות, באזיקי מתכת (צריך 'ליצוק' אותם), לשתק את עוצמתו הפורצת של השיר, שהיא 'כתרועת כינור'. לפי זה החרוז והמשקל מייצגים את כובדו של העבר, שאין ביכולתו, למרות הכל, להכריע את ההווה בהתנשאותו. השימוש בהם מקביל לצורך להיזכר בלילה, במשתה הרותות 'השותק' (העומד בניגוד בוטה לתרועת הכינור הפורצת) ובפסלים הקופאים, כדי להיווכח בחיות של היום, של הנשים הצעירות המניעות 'גופות כאגמון'. העבר מוזמן להטיל את מלוא משקלו, כדי שהמשורר יוכיח לעצמו שהוא מסוגל להרים משקל זה. השיר מציג זו בצד זו מערכת תיאורית־מימֶטית, מערכת נפשית ומערכת פּוֹאֶטית שכולן נמתחות בין עבר סטטי להווה דינמי. הוא מבקש לשכנע את עצמו, שהתהליך המשחרר הוא בלתי־הפיך. עם זאת הוא חרד, אולי יותר מכפי שהוא עצמו מודע לכך, מפני התפוצצות 'שלפוחית הששון'; הוא חרד מפני התפוצצות שאחריה ישקע גן הטיולרי בלילה הקפוא, הנפש תשוב אל מצבה הדִכּאוני המוכר לה, ואילו השיר ייכנע למערכת החרוז והמִשקל שתכבוש תחתיה את תרועת הכינור.

בין שירי פריס מצויים שיר או שני שירים נוספים קרובים בהלוך־רוחם ל'את גן הטיולרי' (כגון 'בנופפה ברקטה דמתה לציפורת של מאי'), אולם מרבית השירים מפגינים הלוך־רוח אחר, שעיקרו בדידות, חוסר שקט, אי־נחת, הזיות ללא מימוש.

מצבו הטיפוסי של הדובר בשירים אלו הוא מצב 'החוץ'. לעולם אין הוא נתון כאן בתוך הבית, תחת קורת הגג ובין הכתלים המגינים. אפילו השיר 'ריימונד', שכבר

נזכר, הגם שעלילתו מתרחשת בלב האינטימיות המזויפת של סלון בבית־בושת, מסתיים בצעידה ברחובות הליליים של העיר ובהלוך־רוח של בדידות ודיכאון ('בין פנסים - נקדיש יְתוֹם'), זירת השירים - רחובות העיר וגניה, מרפסות של בתי־קפה, פסלים בכיכרות. גיבוריהם - הדובר הדמום, צועד או יושב, הוזה או מתבונן, ולעומתו הדמויות העירוניות המצויות, בעיקר נשים: 'La femme qui passe' (האשה החולפת), הפרוצות של רובע סן־דֶני, המלצריות. התאורה כאן היא זו של פנסי החשמל בלילה או של אדמומית השקיעה בכמה שירי הלוך־נפש טיפוסיים; מצב הרוח, גם בשירי ההתרגעות והדומייה המעטים, אפוף חוסר שקט, תחושה של חוסר איזון פנימי. הדובר כמה לשלווה ולאושר, אך מתנסה ברגעים רבים של יאוש עמוק. בשיר אחד הדובר צועד, רוקע בלוחות האספלט שחוקי הפרצוף של רחוב לילי מפואר, אך ריק. הכובד החונק של העבר, כמו בפתיחת 'את גן הטיולרי', מקיף אותו ומעורר בו תחושה רועצת של מבוי חסום, של דרך ללא מוצא:

רָאשים מוּרָדִים עַל חַזֵי פְּלָדָה
נִתְלוּ פנסי רְחוֹב
רזי כְּבֵדוּת שנדפה בֶּעשן
מקור יְגוֹנָם הצהוב.
ארמונות דבצו - תהלוכת תפארת
שרגעה ותנום לבלי קום.
כל חלון, כל דלת מסוגרת
במבט נבער הגידו: לא מאום.[48]

המשוטט הלילי הבודד, שהדובר נתקל בו, פונה ממנו והלאה, נעלם. הדובר, שצעדיו שלו־עצמו נשמעים לו עמומי הד, רוצה להשתרע במלוא גופו על אספלט הכביש, לחוש את בדידותה של הארץ ה'מתגלגלת' כמוהו בחלל הריק ולהאמין שהיא, הארץ, מתייחסת לצעדיו המקישים בה כאילו היו 'תו מיד חומלת ומנטף אח' (זהו נוסח מוקדם של הפנייה אל 'עפר העולם' בבקשה שלא ישכח את מצעדו של האיש העובר בכיכר הריקה, 'רגלי האדם שדרכו עליך').

בשיר אחר הדובר אחוז אי־שקט מאכל. כשם שהקרין ב'ראשים מורדים על חזי פלדה' את דִכאונו אל הפנסים שמוטי הראש ואת תחושת הסתמיות הנוקשות והבדידות שלו ללוחות האספלט 'שחוקי הפרצוף', כך הוא מקרין כאן את תחושת הבערה הפנימית ואת הערגה לשלווה לאילנות 'ניחרים', יבשים ולוהטים, עצים שצבעם הירוק מזהיר לאור החשמל כאש ירוקה והם נראים כנרות של ערב שבת; אלא שהסביבה אינה שבתית כלל וכלל:

48. שם, עמ' 19.

אני על גזוזטרת בית קפה בפריז,
נכחי הרחוב – נהר מְעוּשָׁת גל.
כעיני דגה בולטות בַּבְּלִימָה
פנסי השמל.
זו עת חצות וזה רובע סַן־דֶנִי
כינור מבכה מיתרים מרוטים
ריסי נשים כפתחי מאורה
ופניהן אומרות: בואו כְּשֶׁלָטִים.[49]

הרובר חש עצמו מאוים ומוטרד. הוא זקוק לשלווה שתסב עמו 'כְּרֵעָה אלי שולחן קפה עגול' ותיצוק עליו משלוות השבת בלב החול. עליה להגן עליו 'בהופכי לקרוא בספר הלה הגדול', ספר חייה החטאים של העיר. השירים עמוסים הזיות אירוטיות. הדובר מתבונן בנשים, מפשיט אותן, מתרגל בדמיונו מצבי עילוס שאין הוא מעז להופכם למציאות; אבל גם בשעה שהוא רחוק ממחשבה על המין ותענוגיו המנועים, הוא חש עצמו אחוז צימאון, מורעל, שצוף־סם, דחוף לעבר מִצעד נדודים מתמשך לאין סוף. בין שירי פריס מצויים כמה שירי ערב רגועים כביכול, המדגימים היטב את חוסר השקט הפנימי של הדובר. הערב כביכול מרווה, מרגיע, מגיש גביע גדול של יין אדמומי משכר; אבל הדובר יודע שהסם לא יביא מרגוע:

אני פותח פה ניחר
לוֹגֶם – גם כי ידעתי
אֲשֶׁר בַּכּוֹס חֲזוֹן מִדְבָּר
וְלֹא אֵלָיו צָמֵאתִי.[50]

השיכרון המובטח הוא פטה־מורגנה. בשיר אחר הוא צועד על מרבדים אדומים בגן עבות עצים 'בערב הזה הקדוש', ומעמת עצמו בעימות ניגודי עם הנוף הרגוע: לעומת אור השקיעה, לבבו 'כנֵר עָצֵב'; לעומת כחול השמים השוקטים, מעמקיו שלו מלאים מים סוערים שרק 'רעבון ערבלים' נוהם מתוכם.[51] שוב בשיר אחר הוא מוצא שלווה רגעית, טהורה ממחשבה, על הפסל בגן:

מעוגל גב אשב כנציב עמום עינים
והזמן עלי רועף נטף, נטף.[52]

49. שם, עמ' 14–15.
50. שם, עמ' 19.
51. שם, עמ' 13.
52. שם, עמ' 14.

שערו הדשן מסורק וישר; מצחו - נקי מקמט. הוא יושב ותמה על השקט, על שעדיין אין אף אחד המאיץ בו וה'מראה לי דרך ארוכה'.

חשוב ומשמעותי אף יותר מהִלכי־הרוח ומן המצב הנפשי המשתמע מהם - מצב של התעוררות שלא הושלמה, של היטלטלות בין דיכאון לתקווה, בין כובד מצמית לקלות - הוא הדגם הרוחני שאלתרמן הצעיר עושה בו שימוש בשירים האלה; הדגם או התבנית מאפשרים לו לבנות דימוי עצמי, אשר לאחר שיעבור כמה וכמה גלגולים הוא עתיד להיות הלוז של תודעת ה'אני' בשיריו הבוגרים והבשלים.

עיון בשירים איננו יכול שלא להעלות על הדעת את המקורות הספרותיים והתרבותיים שאלתרמן עושה בהם כאן שימוש ברור תוך שהוא מביע באמצעותם את מצבו ואת עולמו־שלו כצעיר מופנם, נרתע, זר, המתחיל להתיר לעצמו לפתות הזיות של שִחרור; חלומות על התפרצות ומימוש עצמי. אין שום ספק בכך שאלתרמן משתמש בשירים האלה בז'נר מובהק בשירה הצרפתית שהוא קורא בשקיקה באותם ימים ממש ואף שומע עליו הרצאות ב'סורבון'. הכוונה היא לז'נר שירי הנדודים העירוניים ו'התמונות הפריסאיות', שנעשה כה מרכזי בשירה הצרפתית של המחצית השנייה של המאה הי"ט על־פי דוגמאות המופת של בודליר ורלן.

הדובר בשירי אלתרמן בני־הזמן מגדיר את עצמו במונחי אותה שירה של נדודים עירוניים. הוא Poète maudit, משורר מקולל ('בְּנָתִיב עָקֹר מִיֶּשַׁע/בְּרָכָה אַחַת אֲנִי נוֹשֵׂא:/קַלֵּל קְלַלְתִּי מְתֹחַ גֶּשֶׁר / לַאֲשֶׁר לֹא יְהֵא'),[53] הוא קין; נודד נצחי, הוא החוטא ההוזה, שותף לאורגיות המתרחשות בעיקרן בדִמיון. מעל לכל, הוא flâneur , משוטט עירוני, איש הרחוב הבודלירי, דייר הרחובות, הכיכרות, השדרות, האַרקָדות המוארות, הגנים העירוניים.

ולטר בנימין, מבקר הספרות היהודי הגרמני, לימדנו (במסתו הבלתי־גמורה 'פריס של הקיסרות השנייה ביצירת בודליר'[54]) להבין את ה־ flâneur, שדמותו התגלמה כבר בכתבי בלזק ואלכסנדר דיומא אך הגיעה לגיבושה הספרותי המלא בעיקר בשירת בודליר, כאחד מאבות־הטיפוס המובהקים של האדם המודרני, האיש החי בתוך ההמון הכרכי במציאות שנותקה לגמרי מן הטבע. ה־flâneur הופך לו לטבע שני את הכרך, את רחובותיו, את המון האדם הממלא אותו, הוא הופך אותם ל'טבע מלאכותי'. הוא תועה ומשוטט בו כבתוך ג'ונגל או כמו בקרקעית האוקיינוס, ער לסכנותיו אך חש בו כבתוך שלו, כיצור החי את חייו בלב הַהביטַט שלו. הילוכו שהוי ואיטי. אין הוא אדם רדוף, האץ למלא איזו שליחות או בורח מפני דבר־מה. הוא צועד ברחובות ובגנים הציבוריים מפני שזהו ה'מרחב' הטבעי שלו. אורו הוא האור הבלתי־טבעי של העיר - אצל בודליר בייחוד אורם של פנסי הגז; נופו הוא נוף החנויות המוארות, בתי־הקפה ההומים, המון האדם הנמצא בתנועה מתמדת; שעתו היפה ביותר היא שעת הערב; תאוותיו הן תאוות הרחוב בערב ועם לילה, בעיקר הזנות והפעילות הרוחשת המסתעפת ממנה (בודליר תיאר את הערב הפריסאי כמקום שבו לאור פנסי הגז המהבהבים ברוח

53. נ' אלתרמן, 'בגן בדצמבר', שירים 1931–1935, עמ' 18.

54. W. Benjamin, *Das Paris des Second Empire bei Baudelaire*, Frankfurt 1971

'הזנות מאירה את הרחובות, כמו תל־נמלים הפוער את כל פתחיו'[55]. אבל תאוותו איננה מחייבת התמסרות לשיכרון המיני, אלא בעיקר התבוננות בו. בכלל, העין היא האיבר הפעיל ביותר שלו, לצד רגליו הפוסעות. זו העין שנטלה לעצמה הרבה מתכונות היד הממששת ואפילו מתכונות הפאלוס, באשר היא חודרת, פולשת, פוקחת, פוערת (אלתרמן עתיד לכתוב: 'לְכָל אֵילוֹת עֵינֵינוּ - שֶׁבַח וְהַלֵּל!/מָה רַבּוּ הַמַּרְאוֹת אֲשֶׁר יָדְעוּ לִפְקֹחַ!'[56]). מבוצר בתוך אלמוניותו, בתור מי שהוא שרוי בתוך ההמון והוא עצמו, במובן מסוים, 'איש ההמון', המשוטט קיים באמצעות המבט. הרצף הקוגניטיבי של קיומו המנטלי אינו מורכב ממחשבות, אלא מ'מראות', ומראות אלו אומנם עשויים גם לעורר מחשבות.

יחד עם זאת, מתחת לרובד המראות והתמונות - היכולות כשלעצמן להיות כעורות ועלובות אך גם מזהירות בשלל צבעי הקיום המנומר של הכרך - שוררת מועקה עמומה, המתגלמת בין השאר בצורך של המשוטט להישאר ב'חוץ', למרות העייפות והרגשת הרוויה. הוא חושש לחזור אל ה'פְּנִים', אל החדר הסגור, אל ארבע האמות המוקפות כתלים, שכן מה שמצפה לו שם הוא אך תחושה של לחץ וחנק. אלתרמן, בראשית בגרותו, נתן ביטוי מטפורי מושלם לפחדים הללו של ה־flâneur כשפנה אל הנמענת האליגורית של השיר 'פגישה לאין קץ' וביקש ממנה ש'תלכוד' בידה את לִבו העייף, לא תרחם עליו 'בעיפו לרוץ', תדהיר אותו הלאה והלאה 'ברחובות ברזל ריקים וארֻכים', ובלבד שהלב לא 'יאפיל כחדר, בלי הכוכבים שנשארו בחוץ'.[57] המועקה הזאת, הפחד מן ה'פְּנִים', מקורם כמובן ב'ספלין' הכללי החודר לכל פינה נפשית בחיי האדם הרחוק מן הטבע ומן התום של הטבע, מקורו בשיממון, בבחילה, בחוסר הרוגע.

אלתרמן העלם קלט את הוויית ה־flâneur הן מקריאתו הלהוטה בכתבי המשוררים הצרפתים, ובשירי בודליר בעיקר, והן מהתנסויותיו כאיש זר, מסוגר ובודד, המשוטט ברחובות פריס, והוא נאחז בהוויה הזאת. אומנם מכל הבחינות העקרוניות היא לא הלמה את העולם החברתי והאידאולוגי שהוא בא מתוכו. מבחינה סוציולוגית־היסטורית המשוטט הכרכי היה יציר מובהק של הכרך האירופי הגדול, בייחוד פריס, בשיאו של העידן הקפיטליסטי של המאה הי"ט במחציתה השנייה. בודליר העמיד אותו במרכז יצירתו, בתור ביטוי מובהק של הסובייקטיביות המודרנית שלו, בהיותו, כדברי בנימין, 'המשורר הלירי בעידן הקפיטליסטי בשיאו' ומתוך חתירתו לבטא את הרגישויות החדשות של עידן זה.

אלתרמן בא מארץ־ישראל הקטנה שטופת השמש, שהיתה מִדברית בחלקה וחקלאית בחלקה האחר. מכל בחינה הארץ היתה רחוקה מאוד מעולמם של גיבורי אבא גוריו של בלזק, עלובי החיים של ויקטור הוגו ובעיקר מעולם התמונות הפאריסאיות של בודליר. יתר על כן, הוא הגיע אל פריס ואל הספרות הצרפתית, שהציגה את פריס

55. ראה השיר 'דמדומי ערב': C. Baudelaire, 'Le Crèpuscule du soir', *Oeuvres Complètes*, Paris 1961, p. 90

56. נ' אלתרמן, 'כשם העיר הזאת', מתוך 'כוכבים בחוץ', שירים שמכבר, תל־אביב 1972, עמ' 138.

57. נ' אלתרמן, 'פגישה לאין קץ', שירים שמכבר, עמ' 9.

כעולם יחודי, 'מלאכותי', תחליף של הטבע או מעין טבע שני, מתוך המהפכה הציונית של שיבה למולדת ולטבע ומתוך תחיית הלשון העברית. הוא ספג לקרבו את ההוויות האלה כמעט מיום הולדתו ועליהן טופח וגדל במשך כל חייו. הוויות אלו עמדו, כמובן, בניגוד גמור למנטליות של ה־flâneur. הן הודו אך ורק בנדודים שמחמת גלות ורדיפות או בנדודים פעילים של חתירה לגאולה - נדודי המעפיל, העולה, האדם השואף להגיע ל'מקומו' ולהכות בו שורש. האדם הגאולתי אולי שרוי 'בחוץ', אבל הוא מצוי שם בעל כורחו. שאיפתו היא להבקיע פנימה, להימצא 'בבית', לבטל כל חוויית ניכור. ה־flâneur נמלט החוצה, כאמור, ה'שורשיות' היא הדבר שהוא בורח ממנו. הנדודים הם מבחינתו הוויית הקבע ולא קושי או יסורים שיש להתגבר עליהם. הוא 'הֵלך' נצחי וסופֵי הדרכים הם מבחינתו רק געגוע לדרכים נוספות.

אין צורך לומר שאלתרמן הבחין בניגוד החריף הזה מיד עם ראשית כניסתו לעולם הפיוטי של ה־flâneurie. יחד עם זאת, באותה מידה של מידיות, העולם הזה התמחש לו כמחוז־חפץ; הוא חש באיזו התאמה פנימית עמוקה לדמות ה־flâneur, שהזכירה לו משהו שהיה קיים בתוכו או נענתה למשהו מרכזי אך סמוי בעולמו הנפשי המודחק, האפלולי, המיוסר ומלא התאוות וההזיות, שרק עתה החלו להבקיע מתוך הערפל הפנימי והחלו להיות מוכרות ומודעות. ליתר דיוק, הדמות גילמה לגביו איזו אפשרות שפויה, מאוזנת, להתקיים בתוך העולם הנפשי הזה ותוך כך גם לשחרר אותו מן הדוחק והמחנק שבו; הרי האופציה ה'פלֵנרית' היתה כרוכה בהעתקת המוקד מן ה'פְּנים' אל ה'חוץ', כלומר בהקרנת מצוקות ותשוקות החוצה והפיכתן ל'מראות', לישויות צבעוניות מוחצנות שאפשר להפעיל עליהן את 'אילות עינינו', לפקוח אותן, לחדור לתוכן, לתהות על טיבן ועם זאת כאילו גם להישאר מחוץ להן. אלתרמן הצעיר חש ברורות בפוטנציאל של איזה שִׁחרור אישי הגלום באופציה זו. אומנם התחושה לא ביטלה את ההכרה המודאגת בסתירה שבין השחרור הזה לבין הגאולה הקולקטיבית, הלאומית, החברתית והתרבותית, שנשא לה את נפשו בתור בן לאביו ולמולדת הציונית ובתור ממשיך הספרות העברית.

הסתירה הזאת עתידה ליהפך לנושא מרכזי ביצירתו ולהתגלם בעימותים מעימותים שונים שהומחזו בשיר אחר שיר בתור עימותים בין קין (הבן הזר, הנודד, ה־flâneur) והבל הנאמן והתמים, בין ההֵלך לאביו ולאחיו, בין 'רועי הרוח' לבוני העיר, בין המת לרעיה (בשמחת עניים ובהרבה יצירות אחרות), בין חננאל לנעמי (במחזה 'פונדק הרוחות'). משלב מוקדם למדי ביצירתו חתר אלתרמן למצוא פשרה, לאתר מכנה משותף בין ה־flâneur לניגודו, ומשום כך היה חייב להביא שינויים מרחיקי לכת הן בדמות המשוטט והן באנטגוניסטים שלו וכאילו להחדיר את האחת לתוך האחרים ולהֶפך. במידה רבה, הספר כוכבים בחוץ ממַפה את המסלול המפותל של דרך החיפושים אחר הפשרה או המכנה המשותף, היא דרך הפנמת ה'חוץ' ה'פלַנרי' לעומת החצנת ה'פְּנים'. מכל מקום, עניינו כאן להכיר בחשיבות הצעד שצעד אלתרמן כשהפיק מן השירה הצרפתית ומחוויות פריס שלו את דמות ה־flâneur והזדהה אִתה ולוּ גם הזדהות חלקית. זה היה צעד מכריע במסלול התגליות שאִפשר את הולדתו כמשורר.

חשיבותו של הצעד הזה התגלתה במלוא תוקפה בקיץ 1930, דווקא במהלך חודשי החופשה, כשנתן שהה פעם נוספת בבית ההורים בתל־אביב, במחיצת הדמויות המוכרות וכאילו במסגרת הזיקות והאינטראקציות הידועות היטב. לכאורה חזר המשורר אל המתחים והקשיים שנפרד מהם באורח חלקי כשיצא לפריס. למשל, הוא חזר לקשר המענה והמשפיל עם 'עדה', קשר חד־סִטרי, שלנערה האהובה כמעט לא היה בו חלק. הוא גם חזר לזיקה תומכת יותר אך גם תובעת מחיר נפשי גבוה יותר, לזיקתו אל האב הסמכותי, שלא נותקה למעשה אף פעם. עם זאת, החזרה היתה בבחינת 'שיבה מאוחרת', ביקור בנוף נפשי מוכר אבל תוך צפייה בנוף זה מבעד עיניים שכבר הורגלו בנופים אחרים ועתה הן יכולות לראות בנוף הידוע דווקא את הבלתי־ידוע שבו. כך הועמדו בשלב זה המראות הנושנים ברגע של הולדת מחדש; רגע של הגברת תובנה, של יתר חדירה אל התשתית הנפשית הסמויה שלהם.

בשירים 'לע.' ו'ל.H.R.' (הדמות המסתתרת מאחורי ראשי התיבות היא כנראה דמות אחת) סיכם עתה אלתרמן הצעיר בפיכחון אֵלֶגי את משמעות הקשר שלו עם הנערה שאינה נענית לאהבתו. בשני השירים האהבה הדחויה מוצגת כמקור של אי־שקט ונדודים, של איזה 'מסע חשק' נצחי הכרוך ביגיעה, מכשיל ברך, מעלה אבק ואפר, אבל גם מחזק ומחסן בהיותו מטיל משמעת ומעורר ליצירה. השירים קושרים את חוויית האוהב המאוכזב בהוויית ה־ flâneur ובגורל היצירה. כביכול האהבה הפגועה היא מקור האנרגיה הרגשית והפיסית, המתגלמת בנדודים הנצחיים של המשוטט חסר המנוח ומתעלה באמצעות גורל הנדודים למדרגה של 'שיר תמים ונאמן'. כך מסתמנת בשני השירים בקוויה הראשוניים, הרודימֶנטריים, דמות ההֵלך־המשורר העתידה לתפוס מקום כה חשוב ביצירת אלתרמן כולה ובכוכבים בחוץ במיוחד.

'ל.H.R.' מעלה קווים אלו בהקשר נאיבי למדי. האווירה האלגית עדיין נאבקת עם ביטויים היפרבוליים של ריגוש ('מתגורת שכול את צוארי חונקת', 'לקראתך כדרור רוטטת מפרפרת לבבי חבט כנפיים אדומות'). האהבה הפצועה, תחושת המחנק והכישלון, הן חריפות ומובלטות מכפי שנוכל להאמין בלב שלם בהשלמה שבתי הסיום חותרים אליה ('תניני נא עתה – לערות לך שיר תמים ונאמן'). השיר עדיין נתון במתח, המתגלה באורח מעניין בפתיחתו, בקביעת הזיקה בין הדובר לכוכבים שבחוץ, העדים הנצחיים של נדודיו:

בְּזֶה הַלַּיִל גָּבְהוּ מֵעָלַי שָׁמַיִם,
כּוֹכָבִים רִכְזוּ בִּי אִישׁוֹנִים בּוֹלְטִים.
שׁוּרוּ, שׁוּרוּ, הוּא עוֹבֵר עָדָיִן
בְּאוֹתוֹ נָתִיב.[58]

לא ההכרזה החגיגית הרומנטית על השמים שגבהו, אלא דווקא המטפורה הבלתי־

58. 'שירים מצרפת', עמ' 21.

רומנטית והבלתי־אסתטית, המציגה את הכוכבים כעיניים שאישוניהן בולטים, עיניים 'יוצאות מן החורים', היא הממחישה את המתח ומעניקה אמינות למחווה הרטורית של 'שורו, שורו'.

השיר 'לע.' מתוחכם ומורכב הרבה יותר. בשתי פסקות מקבילות מעמת הדובר את שני צדיה של שיחה מקוטעת ובלתי־מספקת בינו לבין האהובה. השיחה נידונה מראש לכישלון, משום ששני הדוברים ניגשו אליה בהתכוונויות שונות לגמרי. הוא 'תפילתו־שיח' ושיחתו מעין תפילה, ואילו היא השיבה ודיברה 'סתם למען לא שקוט', כדי למלא את החלל. התוצאה היתה ששני המשוחחים לא אמרו מה שהיה יכול להיות עיקר בזיקתם זה לזו. שניהם הותירו מחוץ לשיחה את האמת שהיו יכולים להפיק הן מקשר האהבה החד־צדדי שנוצר ביניהם והן מפגישתם שבאה לאחר הפרידה הממושכת. אומנם באי־האמירה התמצה הדִמיון שביניהם; שכן הדובר איננו בטוח כלל שהנערה האהובה מודעת לאמת עמוקה זו, שהיתה יכולה להפיק אותה גם מן האהבה שהיא לא רצתה בה ולא היתה יכולה להיענות לה. ליתר דיוק, הוא חושד בה שאין לה כל גישה לאמת כזאת.

לעומתה הוא הגיע לאמת שלו, ועתה בשירו הוא מנסח אותה בציוריות מאופקת, כשם שהוא מנסח בשביל הנערה את מה שהיא היתה יכולה לדעת, אך נראה שלא ידעה. היא היתה יכולה לדעת שאהבתו של הנער אליה, הגם שלא עוררה בה אהבה אליו והיא איננה יכולה לפשוט לעומתו 'כף נושאת מתת', היתה מבחינתה לא רק נכס נפשי רב־ערך ('בין יקר גנזי ספנתי למשמר פנינת אהבתך הגלמודה'), אלא גם מעין מורה־דרך. המתח הרגשי הגדול שכוון כלפיה היה יכול להורות לה 'מִשמעת' – לא הישמעות לתחינת האוהב, אלא מִשמעת כלפי עצמה, כלפי רגשותיה־שלה, או במילים אחרות: הנערה היתה יכולה ללמוד להבין את עוצמתו, רצינותו, שלמותו הפנימית, חומרתו של הריגוש, אף כי היא לא היתה מסוגלת ליטול בו חלק.

הדובר, לעומתה, למד את לקח אהבתו, שאף הוא כרוך ב'מִשמעת'. האהבה שלא ניתנה לו תהיה לו תוואי של דרך כמו 'אילן עצוב מרוסן קו' (בנוסחאות אחרות: 'אילן עצוב מעודן קו'), 'שישחה על פס דרכו המחותלת עמוס זוֹהֵב כפירות סתו'.[59] לא הנערה עצמה, אשר לא תיטול חלק בחייו, אלא ה'אינטרוג'קט' שלה, דמותה המופנמת בזִכרונותיו וברִגשותיו, תתווה לו קו דרך של נדודים. ההסתייגות שלה מאהבתו תיהפך אצלו לעידון או ל'ריסון', למִשמעת פנימית האוסרת על ההנאה מפירות הסתיו הזוהרים ומאפשרת רק רגיעה זמנית בצל העץ 'בהיותי יגע מלחום או סגת, מתמוך או נפול'. השיר מייצג שלב מכריע בתהליך שבו מתחיל אלתרמן לרתום את הריגוש הסוער והמתלהם לשליחות התובעת משמעת עצמית.

לא פחות חשוב מ'לע.' הוא השיר 'ערב שכזה', שנכתב גם הוא בקיץ 1930 בתל־אביב, ואחר־כך, בנסי, שולב בתוך השיר הפואמטי (או ה'רפסודי') הגדול 'ניחוח אשה'. מבחינות מסוימות יש בשיר, למרות רִמזי הנוף התל־אביבי שבו (שקיעה על חוף

59. שם, עמ' 22, 24.

הים: 'בגביע כחול/אדמומית קוצפת./ים ככסות פרושה/ושמש כמצנפת'), המשך ישיר של שירי הערב הפריסאיים על תערובת אווירת הרוגע ותחושת אי־השקט שבהם. שוב מעלים צבעי האדמומית של השקיעה המהולים בכחול שמי הערב אסוציאציות של יין, שיכרון, סם, מֶסֶך; ושוב כרוכה הנכונות לשיכרון בידיעה פנימית כי ה'סם' לא ימציא מנוחה והחזון הצבעוני שהוא קשור בו הוא 'חזון מדבר'; עם זאת, בעומק התובנה המושגת בו, בחדירה נועזת שהמשורר חודר עתה אל התשתית הנפשית־רגשית של קיומו, 'ערב שכזה' נבדל משירי פריס המקבילים לו. הערב עצמו מתארגן בשיר מטפורית בדמות הֵלך, שהגיעה לו שעה קצרה של מנוחה והוא מסיר את מצנפתו (השמש) ואת כסות אדרתו (הים), פורשם כשטיח למרגלותיו ומשתרע עליהם בתוך האדמומית המשכרת והקרירות המלטפת; כמוהו כך גם הדובר של השיר הוא הֵלך שפרק לשעה את עול הנדודים והשתרע על שטיח 'סותו' – אומנם לא לרגיעה ומנוחה אלא לתפילה בבחינת מוסלמי שפרש את שטיח תפילתו והוא גוהר עליו לשם תפילה והשתחויה.

התובנה שהשיר מכיל מקופלת בתוכן התפילה ובקשר בינה לבין השיכרון האדמומי של שעת הערבית. גורלו של המתפלל הוא גורל נדודים וייסורים, נשיאת עול – ללא קץ ואף ללא הסבר וטעם. כשהוא פונה ב'נהמה' אל האל־האב, שמינה לו גורל זה, הוא שואל לפשר יִסוריו תוך ידיעה שאפילו שאלה זו אסורה עליו:

אַבָּא בַּשָּׁמַיִם,
הִנֵּנִי עַל נָתִיב.
לִי מַשָּׂא נִתַּן
בַּל אֹמַר – מַדּוּעַ?
לִי צַוָּה לָנוּעַ
בַּל אַגִּיד – לְאָן?[60]

אבל יש שלפתע חש ההֵלך בכף ידו של האל־האב נחה בחיבה על קודקודו. האב אינו מסביר את משמעות הגורל שהטיל על בנו הנודד ואינו משיב על שאלותיו המיוסרות, אבל הוא מגלה לו אהבה, מלטף אותו, ובליטופו הוא כאילו אומר לו: 'זהו המדוע והאנה כאן'; ואילו הבן, למרות נדודיו וייסוריו, 'משחיק שפתיים', מחייך מאושר, זוהר באור החסד החולף ומטיל עצמו למרגלות אביו. לרגע הוא משתכר מיין החיבה האדום. לרגע הוא פורק את עולו ונופל אפיים. הרגע לא יימשך ואף לא יֶארך. עם דעיכתה של אדמומית השקיעה תיעלם גם כפו המלטפת של האל־האב. ההֵלך יחזור למסעו, ישקע ביגיעתו, באבק הסנוורים המקיף אותו. מרגע החסד לא ייוותר אלא מעין בושם דק של אהבה חומקת, בלתי־ניתנת להיתפס, אשר ב'ניחוח אשה' היא מושווית לאהבתה של מַרְגוֹ הבוגדנית, המעניקה את חסדיה לשעה ואחר־כך נוטלת אותם בפתאומיות

60. שם, עמ' 25.

ובאכזריות. שם נערכת השוואה מפורשת בין אהבת האל־האב לאהבתה האכזבת של הזונה הפריסאית היפה:

אַתְּ כְּאַבָּא מְבַשֶּׂמֶת
וְכָמוֹהוּ - לֹא יוֹתֵר!
אַתְּ כְּאַבָּא... וְכָמוֹהוּ
אוֹר יָדַיִךְ - מַר־אֶתְנָן![61]

בשיר שנכתב בתל־אביב באב תר"ץ עדיין לא נועז אלתרמן להעמיד השוואה כזו על חודה; אבל גם בשיר זה ניכרת החדירה המפתיעה של המשורר הצעיר אל הקרקעית האפלה של זיקת היסוד בחייו הרגשיים - הזיקה אל האב הסמכותי, האב־האל, זה שבשירו־איגרתו מפריס הועיד לו המשורר את תפקיד הגואל המציל מכל רע ('אתה אלי פִּסגה נוצרת לשאתיו'). עכשיו, בתל־אביב, אחרי פגישה מחודשת עם האב האוטוביוגרפי־המוחשי ותחושה במגע כף ידו המלטפת אחרי תשעה חודשי ניתוק וריחוק, קלט אלתרמן לפתע לא רק את הקסם המגונן שבמגע היד האבהית, אלא גם את הכובד הרועץ שבה, והוא נתן לתפיסתו זו ביטוי ברור בצירוף 'מעמס כפך ארגיש על קדקדי'; המילה 'מעמס' היא כמובן מילת המפתח במשפט ובשיר כולו.

בשום מקום ביצירתו עד כה - ודאי גם לא במחשבתו המודעת - לא 'הבין' אלתרמן את יחסיו עם אביו ולא הבהיר לעצמו את משמעותם של יחסים אלו בחיי הנפש המיוסרים שלו, כפי שעשה בשיר זה. האהבה, השיכרון, החיסיון המאושר בצל הדמות המלטפת והמגוננת, החיוך הזוהר, שיש בו גם כאב שמחמת אילוץ וקושי פנימי ('אז אשחיק שפתַיִם' - השימוש הבלתי־שִׁגרתי בהפעיל מלמד עד כמה החיוך המתואר הוא במובן מסוים חיצוני, פעולה שה'אני' כפה אותה על שפתיו) - כל אלה התקשרו עתה עם הכאב, עם העוֹל הבלתי־מוסבר ועם גורל הנדודים הסתמי. אם הבן נידון לאי־השקט של המשוטט הנצחי, אם הוטלה עליו הוויית ה־flâneur, הרי לאב־האל היה חלק מכריע בגורל קין זה, שאין בו אף רצח או אשמה, שהיו קובעים אותו בתוך פרספקטיבה של 'מדוע ואנה'.

התובנה החריפה והמרוכזת מוצאת את ביטויה בארגון הפיוטי השלם של השיר: בארגונו סביב המטפורה של הערב־הַהֵלך, המתפשט מאדרתו וממצנפתו, ויותר מזה בשטף המוסיקלי של טוריו הקצרים. בשטף זה יש הן מן הזרימה הקולחת והן מן העצבנות המהוסה, התזזית המעוכבת, המודחקת. חריזת הרשת, הנוטלת מן השיר את הסדירות הסטנצאית של הבתים המרובעים, אף היא מעניקה לו רציפות זורמת. קִרבת הטורים החורזים זה לזה או ריחוקם זה מזה, וכן קביעתם בסופי המשפטים או לְהֶפך, במילות קישור המגלישות טור אחד אל תוך מִשנהו, מדגישים בה, ברציפות, איזו תנועה פנימית פתאומית, מפתיעה, בלתי־נשלטת:

61. נ' אלתרמן, 'ניחוח אשה', שירים 1931–1935, עמ' 84.

לִי מַשָּׂא נִתַּן
בַּל אֹמַר – מַדּוּעַ?
לִי צִוָּה לָנוּעַ
בַּל אַגִּיד – לְאָן?
דֶּרֶךְ מְמוּשֶׁכֶת וְאָבָק סַנְוֵר,
לֶכֶת, לֶכֶת, לֶכֶת...
אֲבָל יֵשׁ אֲשֶׁר,
וּלְפֶתַע, כָּךְ
בְּעָצֶם נְדוּדִים
מַעֲמֵס כַּפְּךָ
אַרְגִּישׁ עַל קָדְקָדִי...

רצף מוסיקלי סינקופטי, חופשי, מפתיע ועם זאת גם קולח וטבעי כזה עדיין לא נוצר בשירי הנעורים של אלתרמן. לא במקרה הוא הופיע יחד עם ההעמקה הבלתי־צפויה בהבנת עולמו הפנימי של המשורר. אלתרמן כאילו הגיע בחיפושיו אל זרמי המעמקים של אישיותו והצליח לשחזר את שטף קליחתם בטורי שירו.

ב'ערב שכזה' מופיע לפנינו משורר שכבר סיים את שלב ההכנות הראשוני שלו, הן מבחינת המודעות העצמית והן מבחינת השליטה בכלי השיר, והוא כבר מוכן להופעה ברשות הרבים. אכן, בעת שהייתו בתל־אביב ותוך כדי כתיבת שירים כמו 'ערב שכזה', גברה בלבו של אלתרמן הביישן, הנרתע והמסוגר ההרגשה שהגיעה שעתו לצעוד אל תוך עולם הפומבי של הספרות העברית ולהתחיל ליטול בו את חלקו. אומנם השיר 'ערב שכזה' כשלעצמו עדיין לא נראה לו מתאים לפרסום, אולי מפני שחש ברצון להרחיבו או לשלב אותו בתוך מארג שירי רחב יותר, כפי שאכן עשה, כאמור, כעבור שנתיים ויותר ב'ניחוח אשה'; אולם תֵּכף לאחר 'ערב שכזה' כתב אלתרמן שיר נוסף, רחב ומקיף יותר, שהוא חש שעִמו הוא יכול לצאת אל רשות־הרבים בלא חשש ובמלוא שיעור הקומה שהגיע אליו בדרך התנסויותיו ותגליותיו עד כה.

השיר נכתב בשְׁלהי הקיץ או בראשית הסתיו (ערב סוכות תרצ"א), עדיין בתל־אביב – אף כי היה זה שיר פריסאי מובהק, משירי ה־flâneur הטיפוסיים ביותר של המשורר הצעיר. הוא נקרא מלכתחילה בשם 'סנסציה' – כותרת בלתי־מוצלחת, משום שהשיר למעשה אינו מספר על שום סנסציה והמציאות העירונית אינה מתוארת בו מצִדה ה'סנסציוני'. אלתרמן נטל עִמו את השיר כשחזר לצרפת עם פתיחת שנת הלימודים במחצית השנייה של אוקטובר והמשיך לעבוד עליו, עד שאזר עוז ושלחו – תחת הכותרת המתאימה יותר 'בשטף עיר' – למערכת כתובים בתל־אביב בסוף פברואר 1931. כעבור פחות משבועיים ראה השיר אור (12 במרס 1931) – אומנם בשגיאות דפוס ששברו את לב המשורר הצעיר והפכו את חגו לחגא. בין כה וכה נפתח שלב חדש בדרכו של אלתרמן כאדם וכמשורר.