

...והכל קול יעקב

שירת יעקב אורלנד - הבטים ישנים-חדשים

לחיים שוהם,
שעורני לקרוא
בשירת י' אורלנד¹

הערה שנשתכחה מן הביקורת

הקורא היום בדברים שנשא דב סדן במסיבה ספרותית לכבוד צאת עיר האובות של יעקב אורלנד, נוסח שהרחיבו והדפיסו לאחר מכן ב"מעריב" (י"א בסיון תשל"ח - 16.6.78), אינו יכול שלא לתמוה על דרכה של ביקורת הספרות העברית של ימינו. כיצד אירע כי מסה עקרונית של מבקר חריף כל-כך כד' סדן, בעל חושים אינטואיטיביים מתודדים ועתירי הבחנות, נשתכחה כליל מן הביקורת, לא הושם אליה לב, וחמור מזאת, הביקורת החדשה כאילו בחרה להתעלם ממנה, והמשיכה בנתיב ההבחנות המקובלות על טיבה ומעמדה של שירת י' אורלנד כאילו לא נאמרו דבריו של סדן ולא הובאו בדפוס?²

וזאת לזכור — כי המסה "משורר ושירתו" — דברים על יעקב אורלנד" לא נדפסה בכתב-עת נידח ובלתי ידוע, וכן שלא במקרה, בחר סדן לפרסמה לעת הופעת הקובץ המרכזי, המקיף והחשוב ביותר של המשורר — עיר האובות (עקד, תשל"ח, 392 עמ'). זאת ועוד, להוציא מסה זו לא נדפסו כל דברי הערכה מקיפים, שיש בהם ענין של ממש, על עיר האובות, למעט הודעות שגרתיות על הופעת הספר.³ תופעה זו של התעלמות מן הקורפוס המרכזי של יצירת אורלנד (עיר האובות), היא ענין שנשוב ונתייחס אליו בהמשך, אולם עובדה היא כי למרות המציאות השירית החדשה, נוח היה לקוראי השירה להמשיך ולתייג את אורלנד כ"שְׁסוֹנֵייר" אלתרמני, פזמונאי עברי מחונן, חשוב ככל שיהיה, אך כמי שז'אנר זה, הינו תחום פעולתו הבלעדי כמעט. בפיתוחה של אותה מסה מביא סדן דברים שאמר עליו עגנון ונכללו בספרו מעצמי אל עצמי (שוקן, תשל"ו עמ' 244-247) כי כמוהו לא היה "[...] מימות ברנר סופר שאסף סופרים לספרותנו כד' סדן. שושבין גדול היה סדן לסופרים צעירים ומטפל בקטנים כדרך שמתפל בגדולים".

אם נוציא מכלל חשבון מניע שביהרה, שבודאי אין לתלות בסדן, נשאלת השאלה מה ראה לפתוח במסה על אורלנד בשבחי עצמו, שנתמכים באסמכתה מדברי עגנון עליו? כלום באמת סבור היה סדן כי עד שבא לומר שבחי אורלנד, לא היה מוכר המשורר לציבור קוראי השירה, והנה בא הוא, סדן, "ואסף אותו לספרות העברית"?

הן מדובר במשורר ששירי הזמר שלו היו נישאים בפי כל, ומי שקובץ שיריו החמישי (!) עמד על מדוכת דבריו של סדן עצמו?

אין זאת אלא משום צד עקרוני בהתייחסות הביקורת לשירת אורלנד, שנתגלה לסדן והטריד את מנוחתו, הוא שהביאו עם הוצאת עיר האובות לראות את עצמו כמי שהוטל עליו ליטול את המשורר החדש־ישן, ולאוספו מחדש אל השירה העברית, לא כהענקת חסות מתנשאת, אלא כמעשה של תיקון, אשר בצדק רב ראה את עצמו כאחראי בלעדי לו. ברוח זו מעיד סדן, כי הכיר את ביכורי שירת אורלנד עוד מימים שהיה המשורר תלמיד בגמנסיה בירושלים והדפיסם בדבר. אותם שירים, הקדימו לפי תיאורו את קובץ השירים הראשון אילן ברוח (גזית, 1939), ובהם מצא סדן ממד מסויים שאפשר לכנותו בעת ובעונה אחת כפואטי וכאישיותי:

[...] יותר משחרוזיו העידו על כך, הוא עצמו, בתמירות קומתו, בנועם פניו, באור־עיניו ובנהר־היופי הניכטים מהם, העיד על כך. נהרה זו הניזונית משקיק־חיים, ראיתיה בפניהם ובעיניהם של פליטי פורענות וניצוליה — תחילה של פוגרומים ואחר־כך של מחנות השמד, ומקורה אחד, ראייה מקרוב של מיתה משונה ואכזרית, כתשתיתה של אהבת חיים ללא מצרים [...]

רק מי שמצוי בקווי התפתחותה התימטית של שירת אורלנד, יכול להעריך את מימד העומק והחוש הנבואי שבאבחנה ספרותית־ביוגראפית זו. הן סדן לא יכול היה אותה עת לדעת מה שעתיד המשורר לדבר בו בהרחבה רבה כל־כך שלש־עשרה שנים מאוחר יותר בפואמה קייב (כרמל, ירושלים 1991), שנדפסה לראשונה באגרא 2 (1985/6 בעריכת נ' זך וד' מירון). במבוא לאותה פואמה פרש אורלנד לראשונה מסכת אוטוביוגרפית של ימי ילדותו, ובמיוחד חוויות הפוגרומים של אפריל 1919, בהם נטבחה משפחתו לעיניו והוא ילד בן חמש שנים בלבד.

סדן תפש את הציר הפסיכולוגי והאוטוביוגרפי המרכזי באישיותו של אורלנד, וממילא את המיפתוח הפואטי המבריק של יצירתו — לאמור; השירה כביטוי של תשוקת חיים וחיוכם וכיסוד המעומת עם חווית המוות הברוטאלית מן הילדות המוקדמת. 4 אנטינומיה זו טעונה בירור מקיף לאור הקבצים המוקדמים של המשורר, שאינם משקפים אותה באותה מידה של אינטנסיביות של הבעה שמצאים בקבצים האחרונים, אולם בעצם גילוייה וניסוחה היו, כמדומה, לראשונים הבחנות מוצלחות יותר מאשר לאחרונים. הנה כך מעיד סדן, כי גם ברל כצנלסון העיר במידה רבה של אירוניה מושחזת על אותם ביכורי שירים בדבר: "[...] כי אותו אורלנד סבור, כנראה, כי אין אנו יכולים לקרוא את שירי א.צ. גרינברג במקורם [...]"

מכלל נימת הביקורת בדברים אלה ניתן היה כבר אז ללמוד על ההן שמצא כצנלסון בשירים: דהיינו, אם יש איזו השפעה ששירת אורלנד נתונה בה, הרי זו לפי טענם של הראשונים, תלויה ביסוד שונה לחלוטין מן היסוד האלתרמני שמצאו בה האחרונים. הַסְמַכַת שירי דבר לעולמו השירי של אצ"ג דווקא, כהשקפתו של ב' כצנלסון, מתיישבת היטב עם הנחת היסוד של סדן, לפיה זהו עולם שירי, אשר בו

ילדות, מיתית כמעט, מטילה את צילה הנורא על הווה, השואף להגיע לכלל ישות
במובן אקסיסטנציאלי והגותי של חיים מלאים מעוגני-מציאות.

מראות של שקיקת החיים

ובכלל, אם ישוב הקורא לעיין בראשיתו של אורלנד תתאמתנה אחת לאחת כמה
הנחות יסוד נוספות של סדן ביחס לטיב "ההשפעות" החלות על המשורר הצעיר.
על כמה מהן אפשר ללמוד ממה שכונס, או נגנו בימים של טרם הופעת אילן ברוח
(גזית, תרצ"ט).

שיר שהבוסר בו מרובה על הבשל, הוא כנראה, מן המוקדמים שהדפיס אורלנד
מימי נעוריו ירושלים, הינו השיר "שקיעה" (במעלה 8, 15.4.34). בהלוך הרוח
הרומנטי הביאליקאי שלו בלט שיר זה בחריגותו בטון ובנושא מן השירה הארץ-
ישראלית חלוצית שזרובכל גלעד, עורכו הספרותי של מדור השירה נטה להדפיס
בימים ההם:

שְׁקִיעָה

שְׁמֶשׁ מָט. עַל רֹם פְּסָגָה	בּוֹדֵד, אֶפֶר, רוֹגֵעַ נִיר,	נָדָם חָלַל אָפֶס כָּל נִיד.
רוֹטֵט צְלִי. דְּמָמָה.	מְאֶפִילִים תְּלָמִים.	מְרַחֵב יָגֵעַ. הָס. -
בְּמַרְחָקִים בּוֹעֵר חֲזוֹן	מִתְנַשֵּׂא יְתוֹם, גִּבֵּן, -	עַל רֹם פְּסָגָה גָסֶס צְלִי
בְּלֵהָבֵי חֲמָה.	אֵלָן בְּדַמְדוּמִים.	וְנַעֲלֵם וְנָס.

ניכרת בבירור הקונפיגוראציה המוטיבית הביאליקאית: היחיד הבודד, הזיקה לציורי
בעירה של חזון, צללי יום וצללי-האדם — תמונייות הנראית כלקוחה רובה ככולה
משירי השקיעה של ביאליק. אולם בתוך הקונבנציה השירית מסתמנת התבוננותו
המיוחדת של אורלנד, במיוחד בבנינו של נוף ישראלי, הנשען על מסד מילולי של
שירת החלוצים: הניר, התלם והאילן. עם זאת, הטופס הביאליקאי והמילון
הארץ-ישראלי-חלוצי אינו משבש את חדות ההסתכלות בתמונה עצמה הבנוייה על
מהלך מתעצם של הצללה, משלב השקיעה הבווערת בחזון נמוג, שבבית הראשון,
דרך היתמות המאפירה של השדה והאילן ועד לאופל המאפס את הצל הגדול שמטיל
המתבונן על פסגת ההר.

דוגמה טיפוסית לרטוריקה השירית כמעט נבואית, אשר בצדק הסמכה כצנלסון
לטון השירי של אצ"ג, נשתיירה עדיין בשירים שהדפסתם קרובה ביותר לעת הדפסתו
של אילן ברוח. קוראיו של אורלנד "הפזמונאי" עשויים למצוא עצמם מופתעים מול
השיר "ראה איכה היה דברך, הנביא", המוקדש לב"ז הרצל ליום פטירתו וכולו ספוג
אידיומטיקה ביאליקאית מובהקת: "... סְפִירֵי נְזִרְךָ הָיוּ לְהֶם כְּכֹכְבֵי נְתִיבוֹת בַּיָּמִים. /
מְעַפְפֵי קְדֻשְׁךָ שִׁפְעוּ עַל רֵאשֶׁם חֲזוֹן אַחֲרֵית הַיָּמִים - / לְהַשִּׁיב אֶת נַפְשָׁם בְּצָרָה. / בְּגַעַת

הָרוּחַ בְּנִימֵי כְּנוֹרֶךְ וְהַעֲלָה הָהָד בְּאֶזְנֵם צִלְלֵי נַחְמָה וְכֶסֶף, / וּבְקַפּוּלֵי הַקְּטִיפָה שֶׁל
דְּגַלְךָ הַגָּאָה הַסֵּתֶתְרָה אֶהְבֵּת נִשְׁמַתְם...//”

האינטרס הרוחני של המשורר הצעיר נחשף במיוחד מן הדיאלוג עם החוויה-המת, המעוצב כשיח נשמות-תאומות של נביאים אחרים למשא:

” יְדַעְתִּי כִּי הַשְּׁחָף רֵאשֶׁף, יְדַעְתִּי / יְדַעְתִּי כִּי יֵצֵר לָךְ עַד מֵאֲדָ / אֶךְ נִלְאַיְתִּי שְׂאֵת, הַנְּבִיא, לֹא אוֹכֵל. / רְאֵה, אֵיכָה הָיָה דְּבַרְךָ, הַנְּבִיא!...//” (במעלה 13, טז בתמוז תרצ”ד).

הטון הביאליקאי, המעיד על טיב האינטואיציה הרוחנית שאורלנד הונע על ידה מראשיתו, בוקע אל פני השטח במידה שמסירה כל פקפוק ביחס למודוס השירי, שאליו נטה בימים שקדמו לצאת אילן ברוח, וכפי שעוד נראה גם לאחריהם. אורלנד אינו מסתיר נטייה זו, ונותן לה מבע גלוי בהסתמכות על טופוסים ריטוריים ותמוניים שלמים, מעין אשכולות של מוטיבים ומטאפורות שהוא “שואל” כביכול, מביאליק, כדי לדובב מחדש צופני-הבעה, שהקורא העברי כבר אמון עליהם. הנה כך על פורעי תרצ”ו הערביים הוא שר: “יאכלו, יאכלו את הלחם על הדם, / ויהי להם במעיהם כזאת הלֶבָה הרוחת/ ופרצה ועלתה בעורקיהם השחורים/ ועד מוחם המטומטום תגיע — / והאירה רגע קט, חֶשְׁפֶת הַעוֹלָמִים בְּקִדְקֶדֶם...//” (שיר ללא שם, במעלה 7, 30.4.36). נקל לראות כיצד עיסת הלחם הביאליקאית ספוגת דמעת האם (“שירתי”) נתגלגלה לתוך גרונם של הפורעים כשהיא ספוגת-דם, מתוך הסבת האיסור ההילכתית-יהודי של “אכילה על הדם” לסימבוליקת הסְקָרְמֶנט הנוצרי — זיכרון מות המשיח באמצעות אכילת בשרו (הלחם) ושתיית דמו (היין). זעם הנקמה, במידה שהוא שואף למצוא פורקן, מנותב, כמו אצל ביאליק, אל התיקון המטאפיסי של הצדק האלוהי-עולמי, נוסח “על השחיטה”. יסוד מוסרי זה הוא מרכיב קבוע בתוך בסיס השקפה רחב יותר האופייני לאורלנד מאז ראשיתו, ואשר ממנו לא נפרד עד לקבציו המאוחרים. בענין זה לא הוטעה סדן מלכתחילה! הצד הלשוני, והריתמוס השירי הקליל של שירי אילן ברוח, ובמיוחד של הפזמונים המושרים בפי כל, לא מנע ממנו מלהבחין בתוך הקוֹקְטִיּוֹת הסגנונית השלונסקאית בלהט הביאליקאי המסתתר. וכך קבע לקראת סיום דבריו כי “אכן, אף יעקב אורלנד נראה לי כתלמידו של שלונסקי, כשם ששניהם נראים כגלגול בעל ‘המתמיד’”.

לגבי השירים שאורלנד בחר לכנס באילן ברוח ראוי אולי לשים לב גם אל היוצא מן הכלל, מאשר אל כללו של הכינוס. דווקא חתריגה מן הטון הבאלדיסטי, זה הספוג נוסטאלגיה לנופי ילדות בלתי-מסויימים, והפניית המבט לנופים ארץ ישראליים מובהקים — חריגה זו היא הקובעת את ייחודו של אורלנד ונטייתו שמעבר לשפת התקופה ודורה הספרותי. היבט זה צריך להיתמך בהבלטת העובדה כי אילן ברוח נדפס זמן מועט ביותר, מספר חדשים, לאחר כוכבים בחוץ (מחברות לספרות, תרצ”ח). השפעה מתוך חיקוי אפיגוני של נושאים שיריים ותמונת עולם מכיוונו של אלתרמן, אינה באה אפוא בחשבון, אם נזכור כמה מעט הדפיס אלתרמן לפני הוצאת

קובץ שיריו זה. במידה שנשתלטו האנפסטים המתנגנים על אילן ברוח, או במידה שנמצאו צרופים מטאפוריים, יהיו בולטים ככל שיהיו, כמשותפים לשני המשוררים, ייתכן כי יש לראותם על רקע האקלים התרבותי המשותף והאווירה הספרותית האוונגרדית, ששניהם היו שרויים בה, אך כל אחד קלט וספג ממנה לפי דרכו, כמובן. ביטוי סימפטומטי לייחודה של שירת אורלנד משתקף, כאמור, בעריכת הקובץ, הצנום יחסית, אילן ברוח. בספר שירים זה, שנדפס בחמש מאות עותקים בלבד, בחר אורלנד לשבחן אידיליה ארוכה, "נען", כחתימה לספר, במקום שבו האסטרטגיה השירית חייבה תשומת-לב מיוחדת מצד המשורר-העורך (תחום שאורלנד הצטיין בו תמיד, כפי שעוד יבורר). בגרסה מוקדמת נדפסה "נען" בכותרת "בנות נענה" (במעלה 17, תשרי תרצ"ז), על גבי עמוד שלם בפּוֹרְמָאט גְדֹל־המידות החדש של העיתון. הטופס האידילי-אפי, המספר בימיו הראשונים של הישוב, ובמרכזו אפיזודה של ריקוד שבהתלהבות בלילה ו"מעשה ניסים" שנעשה בו על-ידי החברה שושנה, מעלה על הדעת בסוג ההומור, בנושא וברוח הפרישה השירית את "עמא דדהבא" של טשרניחובסקי, פואימה שנתחברה סמוך לעליית חניטה על הקרקע.⁵ זו איפוא יצירה אשר לה הועיד המשורר, לפי כל סממניה ומקומה בקובץ, תפקיד סיכומי מן המעלה הראשונה. היסוד האידילי שנקשר כאן בנופי ההתישבות החדשה הינו רק כסות אקטואלית למה שניכר כיסוד קבוע בכל אילן ברוח; מעין גֵיאֹפֶאֲנְתִיאִיזֶם ארץ-ישראלי, שבחיקו מוצא האני ניחומים מפני מצוקות של מורשת העבר. יסוד זה של חזרה אל הטבע, לעיתים כמובן נופי-ישראלי מיוחד ולעיתים כמובן כללי ובלתי קונקרטי, צופן בחובו הן את השגיה של שירת אורלנד המוקדמת והן את מגבלותיה. הקורא נרמז ליסוד זה במוטו של הקובץ: "לו/ למביא אֵלַי פְּרָחִים מְתֻלְבָּבִים/ מְדֵי אָבִיב, לְמַעַר בֵּי הַחַיִּים הַנֶּרְדָּמִים/.... / שִׁירֵי אֵלֶּה עֲלִיו/ ועלי." הפּוֹלִיֶסְמִיּוֹת של המלה 'עליו' טומנת בחובה את צורת המימוש של ההשקפה הפנתאיסטית הזו, דהיינו השירה מדברת על הטבע, ועל "נושא הפרחים", אך גם, אם נתעלם רגע מניקוד המלה 'עליו', השירה היא המנביטה עלים על "גופה ממש", כלומר היא גופא מקום לבלובו של האביב.

בשירת אורלנד עלולים היו לסכן את ביטוייה של תחושת אביב-חיים זו שני פְּשָׁלִים פואטיים; מצד אחד סכנת החיקוי מכיוונה של שירת ביאליק, במיוחד במדרור הפותח "בחלון הזהוב" המהדהד בשם ובתוכן את "עם פתיחת החלון" של ביאליק, ומצד שני סכנת הבנאליות של עיצוב טבע סתמי באלאדיסטי, שאינו מעוגן בחוויה שירית ספציפית, כזה שעלול היה לצמוח מחיקוי בלתי מבוקר של נוסח שלונסקי ואלתרמן. משני הכשלים הללו חמקו שירי אילן ברוח בדרך העיצוב המוטיבי, אשר בה הגיע אורלנד, כבר בביכורי שירה אלה, לכלל מורכבות אישית משלו, ושלנוסחתה נשאר נאמן תמיד, במידה מועטה של שינויים, שנצרכו מתוך ההתפתחויות הפנימיות במעבר מקובץ לקובץ.

הנוסחה בנוייה על מתח מוטיבי-מטאפורי דו-קטבי, שסדן כבר רמז עליו בדבריו — מתח שבין מוליכים ציוריים, המייצגים את עולם העבר — 'הנוף היהודי השרוף', לבין מוליכים ציוריים המייצגים צורות שונות של היאחזות באביב-חיים חדש, וספוגים בתשוקה נואשת שלא להיכבש על-ידי חוויות האימים הדחוקות עמוק בנפש פנימה.

הקוד הציורי של הנוף השרוף מופיע לעיתים בסתמיות מכוונת ומעלימת תוכן ספציפי, כבאותם טורי פתיחה וסיום של ה"פזמון" שיצאו לו מוניטין בשל הלחנתו של ד' זהבי: "אני נושא עימי" (עמ' נח):

ד	א
בְּחִלּוּמוֹת הָהֵם עַל הַסֶּפֶסֶל הַקָּר	אֲנִי נוֹשֵׂא עִמִּי אֶת צֵעַר הַשְּׂתִיקָה,
בְּחִלּוּמוֹת הָהֵם נִרְדִּים אֶת עֲבָרְנוּ,	אֶת נוֹף הָאֵלֶם שֶׁשָּׂרְפָנוּ אֹז מִפְּחַד,
עַד שְׁיוּם אֶחָד, גְּבִיָּה וּמְכָר	הֲלֹא אֲמַרְתָּ אֵלַי: הָעִיר כָּל כָּךְ רִיקָה,
יִפְּלֵ שׁוֹב בְּנִשְׁיָקוֹת עַל צִוְּאָרֵינוּ.	הֲלֹא אֲמַרְתָּ אֵלַי: נִשְׁתַּקֵּם מֵעַט בְּיַחַד.

מתוך השיח הרומנטי שבשיר, מעין דברי ווידוי סנטימנטלים של עלם לנערותו המסכה לידו בספסל בשדרה, בוקע יסוד של אימה — פחד מסתתר מפני עבר שהשיר מבקש "להרדמו" בחלומות על הספסל הקר. הנוף האורבאני של השדרה והספסל אינו אלא כסות על "נופי האלם" המודחקים, ועל "חזון המרחבים" מהם לא ניתן להיפרד, ולפיכך גם ההשתהות הרומנטית על הספסל הקר ספוגה בצפייה לגילויים המיוחדש ב"יום אחד, גבוה ומורכב". בַּסֶּפֶסֶל הַקָּר מְבַרֵּיקָה זֶה, שחותרמת את השיר, מוקנה לזמן העתידי מצד אחד מימד של גובה תגיגי ומרוחק ומצד שני אינטימיות מיוחדת. האיכות האוקסימורונית הזו של הזמן מבטאת כבר מהתחלותיה של שירת אורלנד את השֶׁסֶע הפנימי הבלתי-ניתן לאיחוי של הגעגוע המודחק והטראגי, שממנו לא תוכל לעולם להירפא.

שיר מעולה זה, שכמו התחפש בתפאורתו הבאלאדית של אלתרמן לפיזמון, הינו הדוגמה המובהקת לטעות העקרונית שבהסמכת שירי אורלנד לאלו של משורר כוכבים בחוץ, ובמיוחד בשייכו, השגוי מכל וכל, לחטיבה הפזמונאית שביצירת אורלנד — אופן קליטה שהוא תוצאת הלחנתו כמובן.

התפאורה ששואל אורלנד מן השדרות האלתרמניות התל-אביביות זוכה לשיחזור, או ליתר דיוק לתיבנות מחודש, כמין אפשרות חיים שיש להיאחז בה על גבי שכבת הרגש המוחנק של "נופי האלם השרופים", שהם חומרי דישון תחתיים לנופים העיליים החיצוניים. תמונת העולם המצטיירת מתוך "כמו פזמון" זה רחוקה ת"ק על ת"ק פרסה מנופי היופי האורבני המפתה והמתִיפֵיף של הקובץ כוכבים בחוץ. ההליכה אל "נתיבות החולין", כפי שמכנה זאת אורלנד בשיר אחר ("יש ימים העומדים" עמ' 10) כרוכה בתחושת אשם כבדה של השתקה מודעת, היודעת את מחירה של ההליכה

בנתיב החדש: "ועטה בדממה האדם את לבוש החטאת הכבד/ ועמס על שכמו כתרמיל את משא מאכובו היוקד/ ויצא בנתיבות החולין לבקש את נתיב השמים..."
משא ששירת אלתרמן כלל אינה מכירה אותו.

היבט מוכאב זה שבשירת אורלנד כרוך מצד אחר ביסוד עוצמתי — בשאיפה להגיע אל שמים חדשים, באמצעות מה שנראה כפְּרָקְטִיקָה פולחנית פנתיאיסטית. זו מעוצבת במדור "בחלון הזהוב" כמערכת מטאפורית-מוטיבית של פולחן-סולארי, מעין מיתוס של עבודת-שמש, שהקורלטיבים (המתאמים) שלו הם שלהבת האור הגבוה (ט), זיו הבוקר, החלון הזהוב (יב) הזהב הניגר (יג), קרני החמה הזהובות (כא) ועוד שפע מתגונן של ציורי שמשות והזדהריות.

מתחת לפולחן מיתי זה של השמש מפעפע כוחה המתקומם של פואטיקת 'השיר השותק', שהוא, כאמור, אוצר בתוכו את חווית האשמה כלפי נופי הילדות השרופים ויחד עם זאת את המשכיה הטראגית והבלתי נמנעת אליהם, משיכה ששירת אורלנד תלך ותעצים את ביטוייה. 'לשיר השותק' הוקנה אפוא בשירת אורלנד צופן קבוע, פחות או יותר, של ביטויים, המציינים תמיד אמירות מוחנקות ומושקות, תוכן שירי מוסתר וחוויות בלתי מדובבות. במקצת השירים, וכנראה הטובים והמורכבים שבקובץ, המתח בין שני הקטבים הללו פורץ אל חזיתו הגלוייה של השיר, כמאבק בין היסוד הסולארי לבין תכני הגניזה הנפשית השוכנים "באופק האפל" כמו למשל בשיר "הים האחרון" (לד-לה): "אתה רודם את ראשית הימים כמקדם/ וחי עצמותך הניצחת מחוץ אלי חוץ, — / שמש עולה בהריך ושמש יורדת, / אורך לא שוקע, אורך לא יטה לערוב/" (נוסח ראשון נדפס בגליונות).

שתי המערכות הללו אינן מגיעות לעולם לכלל אוקסימורוניזציה מוחלטת, דהיינו, נמנע מהן אותו היתוך סינטטי מושלם של הפכים, שהוא סממן בולט כל כך של מגמת ההִרְמוֹנִיזָצִיָה המציינת את טיב החוויה האישית והשתקפותה בעולם השירה של בעל כוכבים בחוץ, למשל. לפיכך חוזרים תכני השיר הרדום, ותמונות "הימים מקדם" ובוקעים מלמטה כאילו הם מנסים להכחיש, או להילחם בחווית החיים המתחדשת המחניקה אותם.

צד זה של שירת אורלנד המוקדמת צפן בחובו את הבטחותיה לעתיד, בהיותו מזין את המתח הפנימי המפרה אותה, כפי שהצהיר על כך המשורר בשיר פרוגרמטי חשוב מאין כמוהו — "אנקריאונים אחרונים" (כה) — ובו בדגמים דמויי-סונטה חשף את השכבה הטראומטית כמזינה את השכבה המרננת שמעליה: "לא אנו שרים לעולם את שירי החמדה והזעם /... מאלם חיינו בוקע השקט כרנן עתיק, — / אנחנו צלילים מעוגב, שקולו לא נשמע עוד אף פעם/".

"באנקראונים אחרונים" (נוסח ראשון: הארץ, כח תשרי תרצ"ו), שיר שזיקתו לשירת גרינברג בתמטיקה ובמטאפוריקה טעונה בדיקה מקיפה, הגיע אורלנד סמוך מאוד לכינוס שירי אילן ברוח למיצוי רִפְלֶקְטִיבִי עמוק ביותר של דרכו בכתיבת שירה.

בדגמים חוזרים של סונטות, קְנֹאֲרֶטְטִים וְטְרַצְטִים שמהם בנוי השיר, פיתח אורלנד בוואריאציות שונות את שאלת היחס שבין התוכן הנפשי הנחבא "כייז תוסס", לבין הציווי הכפוי של כתיבתו ב"מזמור המנצח".

אולם האמת חייבת להיאמר, כי בשיר זה (ורבים כמותו בקובץ אילן ברוח) מולידה הפואטיקה של ה"שיר הרודם" תוצאות בעייתיות באפקט הסופי של ההבעה השירית. המדובר בעיקר במקומות בהם מתקרבים השירים, כנראה שלא מדעת, לתכנים האמיתיים של החוויה המודחקת. כאן במקום שהשיר יעצב, לפי חרות-טעמו ובחירתו של המשורר, תמונה מקושרת, שבקוֹנְקְרֵטִיזָצְיָה שלה תרמו על התכנים החבויים, ואשר באמצעותה יוכל הקורא להגיע לכלל אותה חוויה של זעזוע ושסע נפשי, נוצר אפקט של נסיגה אל סתמיות מערפלת המכסה על האמת השירית.

תופעה זו ניכרת למשל בשיר "השכמתי אליך, העלם" (י), אשר בו מסתתרים תכני העומק מאחרי לשון מקראית, הלקוחה רובה ככולה מ"שיר השירים", מאגר ציורי-לשון ותחבירים שיריים האהוב במיוחד על אורלנד. נופי הקדם השכוחים הופכים להיות "פאר גנים רודם", "נבך לבו ודמיו" של האני השר — מבלי שיגיעו לכלל מסויימות שירית.⁶

השיר "בחלון הזהוב" (יב), שעל שמו נקרא מדור הפתיחה של אילן ברוח מותח את הפרובלמטיקה הזו אל קצה אפשרות הההבעה שלה, עד כדי רומנטיזציה סימבוליסטית של נוף, שכולו לא מכאן:

"/בחלון הזהוב שלהבות לוחכות/ את צמרות העצים, את כיפות הנחושת, — / עלמות-כרבורים גולשות מחייכות/ לטבול באגם ובחושך./", "הנוף המכושף כבכשף מכחול", כדברי השיר, אינו מתחבר לא אל העבר המודחק והמאיים, וודאי שלא אל ההווה השירי שאילן ברוח כקובץ שלם שואף לאששו.

האפשרות האחרת של הצורה הנוסטאלגית, במובן הנכון של מושג זה הכולל יסוד של שיבה הביתה (notos) מתוך כאב הגעגוע (algos), התממשה במעט שירים כמו "אל אמא" (ט), שבהם ניתן ביטוי מוחש לאותו עולם שהאני מתגעגע לשוב אליו, אך מתוך רִזְיִנְנָצְיָה מוחלטת על האפשרות לפוגשו. היסוד הנוסטאלגי יקבל בסופו של דבר את ביטויו המקיף והעשיר ביותר דווקא בצורה הקלילה, כביכול, של המקאמה בנוסח הידוע של נתן היה אומר (הקבוץ המאוחד, 1985) וסמטת החבשים (כתר, 1986). אולם רק בחזרה אל הגרעין המוכאב שבנוסטאלגיה יגיע אורלנד למיצויו הסיכומי של יסוד זה ביום תל פאחר (מערכות, 1976) ובקייב (כרמל, 1991). מכל מקום, חשוב לראות כי בתוך הגיוון של הצורות הנוסטאלגיות (אלגיה, מקאמה, יומן-קרבות ופואמה) הצד הקבוע של עיצוב הכאב המודחק לא הניח לאורלנד מימי כתיבת אילן ברוח ועד לימי שירתו המאוחרת.⁷

התימה הנוסטאלגית, המהווה כפי שניסינו להראות, חווית צומת מרכזית בשירת אורלנד, היא במידה רבה, גם נקודת ההשקה החשובה ביותר של שירתו עם זו של אלתרמן.

במאמר מקיף ויחיד מסוגו הבוחן את "שירת י" אורלנד בזיקת-אח לשירת אלתרמן" משווה ח' שחם שיר נוסטאלגי מתוך אילן ברוח — "בא ניסע מכאן" (כג) — לשני שירים מכוכבים בחוץ — "בוקר בהיר" ו"שיר בפונדק היער"⁸. בצדק מעירה הכותבת כי שירו של אורלנד "מנהל למעשה דיאלוג סמוי" עם שני השירים, וכי הקטעים הכוללים בשירת אלתרמן את "הביוגרפיה המיתית של הרובר", כלשונה, "מהווים גירוי לתגובתו של אורלנד" (עמ' 77). מבלי להיכנס לפולמוס מפורט עם עמדתה של הכותבת, הסוברת כי "שירו של אורלנד מאמץ עקרונית את התמונה האלתרמנית", עד כדי הפיכתה ל"ביוגרפיה משותפת" של הכותב עם המשורר הבכיר ממנו בגיל ובמעמד ספרותי — עמדה הנשענת על שפע מרשים של ממצאי השוואה מאלפים בתחום הפרוסודי ובתחום התימטי ראוי, לטעמנו, להעמיד אפשרות שונה מעיקרה, המציגה את שירו של אורלנד כניגודו של השיר האלתרמני.

נכון כי הבסיס להשוואה בין שירו של אורלנד לאלו של אלתרמן נעוץ בשיתוף תימטי מצד אחד ובלשון שירית משותפת במקצביה, אולם קריאה בתוכן הנפשי של שני השירים מעלה היבטים עקרוניים של שוני. יותר מכך — אף של התנגדות מודעת לחווית החיים האלתרמנית. אמנם כן, אורלנד נוטל מ"בוקר בהיר" את 'עריסת השמש' שתלה אלתרמן בשמיה הכתולים של עירו כזכרון ל'שחרית הילדות' ונוטע אותה מחדש בשירו "בא ניסע מכאן". אולם הקורא בשירו של אלתרמן "בוקר בהיר" יבחין מיד כמה נתון המשורר כולו לחווית ההיכבשות על-ידי הקוקטיות הנשנית של העיר הגדולה, שהיא מלבבת ביופיה העובר, טופפת ככבשה בלבנת הצמר, תולשת מליבו של מעריצה כל דלת, והופכת את גיבורי הרומאנים הנשכחים לישני-אבק מגוכחים. יסוד נפשי זה של כניעה מוחלטת לאורבניות החדשה של העיר המתחייה (ומה שחשוב מכך לקוד ההתנהגות החברתית העמוק שלה — יסוד שעדיין לא הושם לב אליו כביקורת), הינו מקור הולדתן של רבות מן הַגֵּ'סְטִיקוּלְאָצִיּוֹת המטאפוריות-דרמטיות של אלתרמן, הנטולות שלא במקרה מן המְיִלִייה הרומנטי הפולני-עירוני ומאוירתה של פאריס כמו: הטלת המטפחת והרמתה, נשיקת-היד לגברת, קידות-החן וכריעות הברך, עפעופי העיניים ופטפוטי הרכילות, רשעויותיה הקטנות-גדולות של ה-Femme fatale, טרקליני המראות והפאראדות הצבעוניות ברחוב הססגוני — באחת; הוויתו העירונית-אירופית של אלתרמן, שממנה ניזונה שירתו גם כאשר היא משתדלת להיות תל-אביבית כל-כך.

כל זה זר, מרוחק ומנוכר להוויתו המזרח-אירופית של אורלנד — שהיא שונה מעיקרה מזו של בירת פולין הקונגרסאית. הכוונה לאותו יסוד מטריד, שאורלנד יבטאו מאוחר יותר בפואימה קייב, היסוד העיירתי של החיים היהודים, כפי שהוכר לו ממקום-הולדתו טְטִיב ולאחר מכן בתחום המצומצם של הקהילה והמשפחה היהודית בקייב, בירת אוקראינה. "הרחוב שגדל ללא חיק מפחם וטיח", בלשונו של אלתרמן, אותה עיר אֶ-היסטורית נשית, גנדרנית ונצחית ביופיה הכובש — אינו אומר כמעט מאומה לאורלנד לאורך כל שירי אילן ברוח וכנראה גם לאחריהם.

את ידידו, המשורר המבוגר ממנו, הוא מנסה לעורר מן ההיפנוזה האורבנית של כוכבים בחוץ בקריאה "ב'א ניסע מכאן", כדי שילך עימו אל הדרכים הגדולות, אל כרי המרעה, אל הפלג בגיא, של פעם ושל שם — במובן ההיסטורי הביוגרפי והספציפי של חווית הנוסטאלגיה. אמנם כן — מסעותיו של אלתרמן גם הם במידה רבה "טלאולוגים", אם לנקוט במונח שהשתמש בו ד' מירון (אם כי לצרכים אחרים)⁹, אלא שאצל אלתרמן אלו דרכים שתכליתן א-היסטורית ומכוונת אל הפאנטזיה, המזמנת 'פגישה פתאומית ונצחית' עם כללו של עולם. אצל אורלנד היציאה לדרך היא כמעט תמיד בעלת אופי היסטורי, ביוגרפי וקונקרטי, ומטרתה מוגדרת מראש — מפגש עם הראשית הביתית-משפחתית. כך באמת גורס השיר "ב'א ניסע מכאן": בהזמנה להליכה אל האם המשותפת ההיסטורית-תרבותית יוכל הוא, אורלנד, לראות את אלתרמן כדומה לו, אם, כמובן, ייענה לו "אחיו" המשורר אלתרמן. ספק-רב אם לעת כתיבת השיר האמין אורלנד עצמו במימושה של אפשרות זו. סביר יותר להניח כי לו האמין בכך, לא היה רואה כל צורך לכתוב שיר מעין זה.

שאלת הדמיות לאלתרמן, שמעסיקה עתה את הביקורת החדשה, הציקה איפוא לאורלנד דווקא באספקט האופוזיציונאלי שלה; דהיינו בצורך לקרוא לאח הבוגר לשוב אל מקורו, אל האם האחת, קריאה שנתאפשרה אך ורק בשפה השירית החדשה של הנמען; אלתרמן, המשורר פורץ הדרך החדשה. לגבי חלקים גדולים של אילן ברוח הנראים כ"מחקים" את שירת אלתרמן, ראוי היה לפרשם כצורה של מבעים רפרזינציאליים, ישירים, או עקיפים אל שירת כוכבים בחוץ, ברוב המיקרים מתוך הצבת עמדות מנוגדות, גם אם הן טעונות יחס עמוק מאוד של הערכה ואולי אף הערצה, כדרך שניתן ללמוד מעצם הקדשת השיר "ב'א ניסע מכאן" לנתן אלתרמן. מכל מקום, אם נחזור ונעיין בשאלת מקומה של הנוסטאלגיה אצל שני המשוררים, קל לראות כיצד מעמדה של חוויה זו הינו כל-כך כללי ומודאלי (במובן של מצב אטמוספרי נפשי) אצל אלתרמן, וכמה הוא קונקרטי, היסטורי, וביוגרפי אצל אורלנד, מאותו טעם פסיכולוגי-פואטי, שסדן היטיב כל-כך לעמוד עליו במסתו על עיר האובות. שוני זה קובע במידה רבה את אופי ההתפתחות השונה של שני המשוררים; בשעה שאצל אלתרמן כמעט ולא הושם לב לאספקט הביוגרפי ולהיסטוריה המשפחתית שלו עצמו, ומעולם לא נסתמנה אצלו כתיבה של פואימה, דרמה, או אפילו פיזמון שינסה ליצור ריקונסטרוקציה של העבר הזה, אצל אורלנד לא ניתן להבין אף לא תקופה אחת מתקופות יצירתו מבלי לעגן את העשייה הספרותית שלו במגמת השיחזור של העבר היהודי הביוגרפי שלו, או את השתקפויותיו בהיסטוריה הכללית נוסח מה שניסה לעשות, למשל, במחזה-הילירי אהבת קואימברה (מחזה בכתובים, ארכיון תיאטרון חיפה, 1984-1990).

הנחה זו עשויה למצוא את אישושה רק מתוך ראיית מפעלו הכולל של אורלנד, ובמיוחד אם מביאים בחשבון גם את שיריו הלא-מכונסים, כמו למשל את הפואימה הענקית שלו חנה-ליה מדורהוי שנדפסה בשני חלקים בדבר (10.4.47/4.4.47), שאר

פרקיה האחרים נותרו בכתב־יד ברשות המשורר). יצירה זו בת שמונה פרקים משחזרת פיסות מחיי יהודי דורהוי בבתיים קצרים בני ארבעה טורים, שכולם חרוזים וכתובים בטֶטֶרֶמֶטְרִים טרוֹכֵאִיִּים קופצניים, המזכירים את חרוזותיו של חנניה רייכמן.¹⁰ מסמיכות הפרשיות של כתיבת הנהליה מדורהוי להוצאת שירים על עיט ועל יונה (אחיאסף, 1946) ניתן ללמוד עד כמה עסוק היה אורלנד בעת ובעונה אחת בשני המסלולים המקבילים של שירתו; המסלול הפתוח ללבלוב החיים ולפשרם ההגותי האוניברסאלי, והמסלול הפונה אל נופי העבר היהודי. זהו דואליזם שהוטבע אצלו גם בהסתכלות אל נופים זרים כמו בשיר "נאפולי" שבשירים על עיט ועל יונה (33), שם הוא שר אל העיר: " / הו, נאפולי, יפה! / חלונך לעד פתוח / ללבלוב ולשרפה /", מתוך שאין הוא יכול לראות בהדרה של העיר בהווה מבלי להריח בה את שריפתן של הרקולנום ופומפי.

ואמנם שירים על עיט ועל יונה הכינו במידה רבה את הרחבת אופק ההסתכלות שבשירת אורלנד, אשר כבר בקובץ שיריו השני פרץ את גבולות המציאות הארץ-ישראלית והחל בכתיבתם של שירים בעלי אופי אוניברסאלי, ובעיקר מה שכונה אצל סדן טופסי 'המחשבה האכסטטאטית' שבקבצים המאוחרים וכמיוחד בעיר האובות.

מדוריה של המחשבה האכסטטאטית

דברי הפתיחה לשיר "על עיט ועל יונה", ממנו נטל אורלנד את שמו של הקובץ, עשויים ללמד משהו על הכיוון החדש שקיבלה שירת אורלנד בשנות הארבעים: " /אופל / רב המבול. / העולם חותר חופי שלום / ותבתו צרה מהכילנו /". המימד הלאומי, הלוקאלי נשתבץ בתוך הוויה היסטורית כל-לאומית, ומכלל השיר, הבנוי על טופס מועדף אצל אורלנד — ריטוריקה של נביא הפונה לאלוהיו — ניתן ללמוד על טון פסימי, שילך ויתגבר עד לכתיבת שירים בארץ עוץ (מחברות לספרות 1963) ויגיע לטוֹנָאֶצְיָה הַקְאֶטְאֶפּוֹרִית המובהקת ביותר שלו בשירי עיר האובות.

ביסודה של השקפה פסימית זו מונחת עדיין, על דרך הפאראדוקס, הקריאה שקורא המשורר "כי עזה ממות אהבתי את החיים" ("תחנון" 17), וגם היא בנוייה כמו בשירי אילן ברוח על האני "הזוכר את יום אתמול / וננערים בי חשקי לצעוק ולהגיד הכל" (שיר מצר" 14). המתח המטאפורי בין יסוד הקביעות שבצמיחה היום יומית, זו שעליה אמר אורלנד כבר בשיריו המוקדמים "הייתי אילן בגופי" ("שיר מגרפו של אדם" מה), לבין היסוד העובר, השוטף המסומל ברוח (מרכיבי כותרתו של הקובץ הראשון אילן ברוח), נתלבש עתה באמירות שקופות וברורות יותר, מתוך חתירה לאִיִּדְאוֹלוֹגִיָצְיָה של החוויה השירית התמונית.

למרות הַרְגֵסוֹת האלתרמניות המרובות, ניכר שוב כי המגמה הכוללת הינה לחדד את היסוד האוטוביוגרפי הכאוב, המסומל כמעט דרך קבע באקט של חילופי אגרות

עם האם, עד כדי כך שניתן לערוך את כל הקובץ שירים על עיט ועל יונה כמן רומן שירי אֶפִּיסְטוֹלָרִי של אם ובנה, ומצד שני להעמיד את האוטוביוגרפיה האישית כמן בסיס לכיוון מחודש של Vita Nuova מעין רינסאנס של חיים שהשירה בוראת אותם מכח יצירה פנימית שלה. אופיינית מבחינה זו היא הנטייה לארגן מבנים שיריים מרובי פרקים, מעין מערכות מוסדרות של הגיונות-שירה כמו "פואימה על שני להבים" (65-89), וכן ארגונו הכללי של הספר במדורים ערוכים בסדר, האמור לשקף התפתחות תימאטית ורעיונית רציפה לאורך הקובץ. דברים אלה טעונים, כמובן, ראיות מפורטות שאינן לפי טיב היקפו של מאמר זה, אולם ניתן לאששם גם בבחינה מיקרוטכסטואלית, בקריאת שיר בודד בתוך מחזור גדול דוגמת הפרק "עלים מגן הסתיו" (185), הצועד בנתיב זה עקב בצד אגודל מן "החיים הנמוכים מעפר" ועד ל"אלמות הפורש שכלו בכל רוחב כנפיו". לאורך כל מסלול נדודים זה חוזרת ושבה הנימה הידועה של בקשת החיים לרגע, שהיא הבקשה על השירה עצמה: "רק שיר אחד של קיץ/ בטרם אעקד" (192).

מגמת האוניברסאליזציה של החוויה האישית מצמיחה שירים על חכמת הזקנים והנוער (190), ההיסטוריה הלאומית (191), דת האיסלם (197) — תימות החורגות מן החוויה האישית אל ההגות הכללית.

באופן מאוד דומה למה שאירע בעריכת אילן ברוח, גם כאן מסתמנת בכנינו של הקובץ חריגה מכוונת של אֶ-קוֹהֶרֶנְטִיּוּת, המשקפת מגמה להציג כיווני כתיבה מנוגדים לרוח הקובץ, אך שואפים להתקיימות בד-בבדית עימה; כמו שיבוצה של "נען" בסיום אילן ברוח, בוחר אורלנד לסיים את שירים על עיט ועל יונה בתמונות פואמטיות דרמטיות תנ"כיות. שוב ניכר דחף פנימי ליצור הִטוּת-משקל ניגודיות לאופי המצטבר של הקובץ בכיוונים מפתיעים של כעין "אורלנד אחר". בדרך כלל נקודת סיום זו, שהיא מוקד של הֶזְרָה בחתימת הקובץ, מהווה קרש פניצה לתימטיקה, טון ורעיון, שיזינו את כיווני ההתפתחות בעתיד, כפי שניתן לראות בנקל בשלב הבא של שירים מארץ עוי (מתברות לספרות 1963). כאן כבר הגיעו לכלל הבשלה, שאין רבות דוגמתה בשירת הדור, אותם יסודות נבואיים, מיסטיים ואכסטאטיים ששיאם מצוי בשירה הדרמתית "יש אלוהים בסלע", ששה פרקי שירה — שהם עלילת מסעם המיתולוגי של שלושה גיבורים (אליאור, אליעזר ואלישוא) ההולכים למצוא את "אלוהים בסלע" במסע המעוגן בחומרי המיתוס הצבריי-ישראלי של מסעות ההרפתקנים לסלע האדום — היא פטרה.

השגיו של אורלנד הגיעו כאן לכלל שלמות, שאין אנו מוצאים אותה בקציו הקודמים, מכוח סינתיזה חדשה שיצר בין הנופיות התנ"כית הארץ ישראלית לבין אותו יסוד נוסטאלגי כאוב שהופיע בטרננספורמאציה חדשה של בקשת הניסתר (הקבלי-מיסטי) וגילוייו בחומר המוחש דווקא.

בשירים מארץ עוי, שהפכו למדור מסכם בעיר האבות, הוכן הרקע למה שמהווה, לטעמנו עד היום שיאה המגובש והחשוב ביותר של שירת אורלנד — הקובץ עיר

האובות לפרקיו ומדוריו. מה שאירע לקובץ זה בכיקורת הספרות העברית הינו סימפטומאטי לגבי יכולת הקליטה והעיכול של מפעל שירה מעין זה בראשית שנות השמונים. תופעות מצומצמות ושוליות לאין ערוך בשירה העברית זכו להתייחסויות מפורטות וחוזרות ואילו עיר האובות באה לעולמה של הספרות העברית על שלש מאות עמודי השירה וההגות בפרוזה שבה — ולא נודע כי באה אל קירבה.

דומה כי השאיפה אל 'הגודל השירי', צורת איפיון פואטי שראשוניותו שייכת, כמדומה, לד' מירון ביחס לשירת אלתרמן, היתה בתזקת עושר השמור לרעת בעליו. אולם עובדה היא כי מפעל סיכומי זה של שירה, שנכתבה למעלה מעשרים שנה ונערכה באופן מחושב מאין כמוהו בשירת הדור, לא זכה אלא לרשימה אחת משל ד' סדן. חיוב החיים הצומח דווקא מתוך נימות איוביות וקוהלתיות, הפך כאן מחומר חויתי לחומר הגותי שירי — מבלי לאבד את מגעו עם הפיסיס הנמוך של עולם החומר. במלאכת מחשבת, שהביאה לכלל מיצוי את 'אורלנד העורך' במיטבו נידונים בשבעה פרקים מעגלות הקיום בסדר טבעתי מתרחב והולך; החומר הנמוך (הפיסיס הדומם בעיקר האבן והמתכת), החומר המעוצב באמנות ובחיי האדם, מותו של החי, הצמיחה והמחזוריות שבטבע, האכסטאזה של הנפש, החלום וסוד היקום ולבסוף הידיעה העל-אנושית ונוהגה בעולם. שירי הקובץ שירים מארץ עוץ, שהיו למעשה חומרי ההכנה לעיר האובות, חותמים את הספר כמן סיכום אֶלְגֵי־פילוסופי של המסע הספיראלי מן הפיסיס הדומם, דרך הצומח והחי אל המטאפיסיס. בכל תחנה ותחנה נוצרת התלקחות אכסטאטית של הכרה שהיא תוצאה של "חשיבה שירית", וכל התחנות הללו ממודרות בתוך מבנה פּאָסוֹנּוֹמי של קוסמוס שירי גדל-ממדים.

אין ספק כי עיר האובות הינו קובץ התובע לימוד, אשר ספק אם כמה וכמה עבודות מחקר תִּקְפְּנָה את שפע הסוגיות שהוא מציג. מכל מקום ברור כי כל אותן השפעות שמצאו קוראיו של אורלנד בשירתו המוקדמת ומיקרון דווקא באלתרמן, אינן אלא תוצאות אופיה האוקומולאטיבי של שירה זו, שהיא התייחסותית מעצם טיבה, קשובה לטונים מרובים ומנוגדים בשירה העברית ומעברת אותם לפי טבעה. לקורא בעיר האובות יימצאו שפע של מקבילות מטאפוריות ופרוסודיות משירת ח"נ ביאליק, אורי צבי גרינברג ויצחק למדן, השפעות תימאטיות וצורות דומות של אירגון קורפוס שירי גדול בדרך שנהג ש' שלום — ואמנם כן גם טונים מוזיקאליים וצורות תמונייות משירתם של שלונסקי ואלתרמן.

בחינת ההשפעות הללו חייבת להביא בחשבון את הזיקות ההדדיות שבין כל ענפי היצירה של אורלנד, שהזמר העממי הינו אולי השולי שבהן. בעיקר חשוב להביא בחשבון את רקעו הסכולאסטי של המשורר, שהיה תלמיד בחוגים ללימודים קלאסיים באוניברסיטה העברית, והשתלם בלימודי תיאטרון באנגליה. ההיבט הלמדני כמעט מובן מאליו מתוך פרקי ההגות בפרוזה, ששובצו כמבואות למדורים השונים, אולם חשיבותו מכריעה לגבי הבנת עיצוב הסגנון האפוריסטי, והניסוח האפיגראמתי של רבים משירי הקובץ.

לשם הבנת עיר האובות נחוצה גם השלמה מתחומים מקבילים ביצירת אורלנד ובמיוחד הדרמה, ענף יצירה שהקורפוס שלו מדהים בהיקפו, ואשר רובו איננו מוכר כלל לקורא, לפי שעדיין לא בא בדפוס,¹¹ והוא צומח מתוך גזע מעובה של מפעל תרגום השירה והמחזאות האירופית.

מושג-מה מהיקפו ואופקיו של חלק זה ביצירתו של אורלנד יוכל הקורא לקבל עתה מתוך עיון בקטעי הדרמה הלירית המופיעים כאן בסמוך — במחזה המיסטריה הימי-בינימי — אהבת קואימברה.

אהבת קואימברה - מטא-היסטוריה של האהבה והמות

למעלה משש שנים עסק אורלנד בכתיבתו של מחזה זה, שעל הנסיבות לכתיבתו ורקעו ההיסטורי הוא מספר בדברי המבוא למחזה המובאים, לפני מאמר זה. למעט אותן שש שנות כתיבה (1984-1990) עסק אורלנד קרוב לעשר שנים בהכנת חומר הרקע ההיסטורי, הספרותי והפולקלורי, המשמש רקע למחזה זה. יוצא, איפוא, כי מיום שזים את כתיבתו ועד שהביאו לידי גמר עברו כחמש-עשרה שנה. אין זה תהליך יוצא דופן באורכו ובהיקפו בעבודתו הספרותית של המשורר, כפי שניתן ללמוד, למשל, גם מצורת ההכנה של עיר האובות ועריכתו הסופית של הקובץ, או מתחקירי הרקע המופרטים לקראת כתיבתו של יום תל פאחר.

דומה כי אורלנד הינו אחרון הסכולסטיקאים בשירה בת-דורנו — לא רק מן הבחינה הפשוטה של האירודיציה התרבותית שלו, אשר כמוה ניתן אולי למצוא אצל משוררים אחרים, אלא באופן ההתייחסות אל מעשה היצירה — כמעשה של כינוס מידע, עיבוד, עריכה ושיכתוב החומר עד להבאתו לידי גמר יצירה.

ששת מעמדות המחזה, מופרדים זה מזה בִּאֵינְטֵרְלוֹדִים, המעמתיים את המיתוס הימי-בינימי עם המציאות הפוליטית, החברתית והתרבותית של פורטוגל של ימינו. הדמויות המגשרות בין העבר הרחוק — המיתי — של המאה הארבע עשרה לבין ההווה המודרני מגולמות בתפקידיהם של שלושה סטודנטים המשוחחים על מצבו של אדם ועולם במאה העשרים, ותוך כך הם שבים ומספרים במעשה המופלא של אהבת קואימברה — אהבתו של פדרו, יורש העצר הפורטוגאלי, לאינס דה קאסטרו, בת לאם מומרת מקאסטיליה.

הקונסטרוקציה הדראמטית, המדלגת באופן קיצוני כל-כך בין הווי מרוחק בזמן ובז'אנר — מיסטריה מימי הביניים — אל מציאות עכשווית — הווי סטודנטים באוניברסיטה אירופית של זמננו — היא אולי השיקוף הקיצוני ביותר של מגמת איחוי הזמנים ששירת אורלנד חתרה אליה מראשיתה.

מה שהיה בשירת אילן ברוח בבחינת איווי בלתי-ניתן למימוש, אותה תשוקה ליצור חיים חדשים על בסיס עבר ביוגרפי מודחק, הופך כאן להתרחשות תיאטרלית הנחזית בפועל על הבמה; צוות "הגיטארות הבוכיות" פורט על מיתריו

את שירת האהבה שהיא מעבר לכינה, ומעבר למרחק הפיסיקאלי הקרוי בפיהם 'אסטרונומי'.

בקונסטרוקציה הדראמטית הזו, עושה שירת אורלנד מאמץ מופלא לפתור את חידתה שלה — חידת גישור פערי המיתוס הרגשי והחיים היום יומיים — בדרך מהופכת ממה שנהגה תמיד. במקום שהקול הדובר השירי יפנה מבט לאחור אל נופי עברו השרופים, מבט ששירת אורלנד יראה ממנו כאילו תיעשה כאשת לוט לנציב מלח ממראה ההפיכה שיתגלה לעיניה, פותרת הדרמה את הדילמה הזו באמצעות היפוך כיוון ההסתכלות. העבר המיתי פורץ מכוח השירה — במיוחד שירת הגורל הפורטוגזית, "הפאדו" — אל החזית הנוכחת של המציאות המודרנית, וכופה מכוח עוצמתה המיתית את תבניותיו של הנוף השרוף על האדם העכשווי. קואימברה — כך שרים הסטודנטים — "שומרת על סודם של החולמים, ותוסיף לשמור אותם אינקה גם אחרינו".

יסוד זה של פריצת העבר אל הווה ביצירה השירית, ב"פאדו", ובכוח האהבה שהיא עזה כמוות, ועל-כן נצחית כמוהו, בנוי אצל אורלנד לא רק מן החומר הפולקלורי, שנתגלה לו בקטלוג ה-*inesiana* שראה אור באוניברסיטת קואימברה,¹² אלא באופן אנלוגי מחומרי פולקלור אירופיים כלליים ויהודיים.

מתוך השפע המרובה של חומר זה נעיר רק על מוטיב אחד שיש לו נגיעה עקרונית בנושא שטופל כאן לאורך המאמר כולו — היחס שבין ההיסטוריה הביוגראפית או הלאומית, והזמן החויתי השירי.

כוונתנו לשיאו הדראמטי של המחזה, אשר בו מוציא פדרו את גופת אהובתו אינס מקברה, ולעיני הקורטז, האצולה והכמורה הפורטוגזית הוא מכריח את הארכיגמון להשיאה לו לאישה. יסוד זה של נישואי החי עם המתה, כבעין *Dance Macabre* או 'מחולת המות', הידועה מספרות המנהגים האירופית במאה הי"ד דרך גלגוליה ברומנטיקה הגרמנית, ועד להופעותיה בצורת ה'טויטעֶנטאָנץ' במחזאות היידית ובספרותה (במיוחד פרץ ועגנון), מופיע כאן כצורה של 'גיחת ההיסטוריה החוויתית' אל המציאות הפוליטית היום-יומית.

יש לזכור כי פדרו, הנסיך המאוהב, הוא עתה מלך פורטוגל, ואחראי על שמירת עצמאותה המדינית והטריטוריאלית של מדינה קטנה המאויימת הן על-ידי אנגליה ממערב, והן על-ידי נסיכויות קאסטיליה, ארגון, ואחרות בחצי האי האיברי. כלומר המחזה מעלה סיטואציה היסטורית קונקרטיית, שלתוכה מחלחלים המיתוס, הרגש והטירוף, במלוא עוצמתם המבהילה.

זו איננה, אפוא, גיחה באלאדיסטית של עולם המתים אל החיים, נוסח אלתרמן ו'המת והרעיה' שלו, אלא "שאיבת" העבר המתפורר בכל פאר-רקבוננו ועם כל עוצמתו המיתית מן העפר שכיסהו, על-מנת להחיותו מחדש בתחום הממלכה הפועלת ונושמת בהווה היסטורי ספציפי. פדרו אינו מסתפק באקט הנישואין המאקבריים, אלא ממליך את אינס המתה ומעניק לה באקט סימבולי זה מעמד של

כח פועל בהיסטוריה. גם לפי הגיונו ה"אמנותי" של מעשה זה, אין לראותו אלא כבנה מידה של טירוף, כפי שמצביע על כך אורלנד עצמו בדברי המבוא שלו. ובכל זאת, העיסוק בתימטיקה זו, בלבדושה הקיצוני כל-כך נוסח אהבת קואימברה, ובסמוך לימי כתיבת 'הפואימות ההיסטוריות' יום תל פאחר וקייב מעורר מחשבה נוגה ביחס לנוחם המוגבל שמוצא המשורר בן השמונים במעשה היצירה שלו עצמו. מצד אחד קשה שלא להתרשם מן היופי והעוצמה המיתית — המטא היסטורית — המוקנית לאהבתם של פדרו ואינס, ועוד יותר מן התשוקה החזקה כל-כך להקנות לה שוב ושוב חיים במעשה היצירה, אולם למי שעוקב אחר הדרמה הבלתי-פוסקת בשירת אורלנד, המגולמת במאבק שבין החיים וההיסטוריה, ההליכה אל היופי המקאברי הזה הינה כמובן מסויים סיכום קוהלתי פסימי שמפנה המשורר כלפי עצמו ברוח דברי הסיום שבחר להציבם בחתימת עיר האובות:

★

הַנְּהַ כְּתַבְתִּי דְּבָרֵי עַל סֵפֶר.
 לֹו יִשְׂרָף עֲתָה וְלוֹ יְהִי לְאַפֵּר,
 כִּי מַה יִתְרוֹן וּמַה תּוֹחֶלֶת יֵשׁ בְּגִייל
 אִם הַכּוֹתֵב אוֹתוֹ הוּא בְּעַר וְאַוִּיל
 שְׁנֵתְפֹתָהּ לְהֶאֱמִין כִּי יֵשׁ דְּבָר
 הַמְּאָרִיךְ יָמִים יוֹתֵר מִן הָעֶפֶר.

הערות

- 1 לפרופ' ח' שוהם היתה זכות ראשונים מבחינה זו של הכרה במפעלו הספרותי של י' אורלנד כמשורר, ולא רק כפזמונאי. בימים שבהם שימש כמרצה בכיר במחלקה לספרות עברית באוניברסיטת בראילן יום את מתן פרס וורטהיים מטעמה של האוניברסיטה למשורר, ובכל הזדמנות אפשרית שנקרתה לו הציע לנו, לתלמידיו, לשוב ולעיין בזהירות בשירה זו. בתשרי תשנ"ד כשהוטלה עלי משימת ההכנה של חות-הדעת השיפוטית על שירת אורלנד ביחד עם ד"ר שלמה ניב וד"ר שלום לוריא לרגל הענקת פרס ש' שלום מטעמה של עיריית חיפה לי' אורלנד, קיימתי שיחות מרובות עם המשורר ונתבררו לי עניינים חשובים עליהם העיר לי בשעתו מורי וידידי פרופ' ח' שוהם ז"ל, ושאותן שמעתי בהזדמנויות נוספות מפיו של המשורר, יבדל"א, שנים קודם לכן כשהכנתי מאמר הנוגע לשירים שנכתבו לרגל עליית חניטה על הקרקע. הדברים האמורים כאן מבוססים במידה רבה על כתב-חות-הדעת למתן הפרס ועל רשימות שהוכנו במהלך השנים הללו על-ידי שירותי עם י' אורלנד עוד לפני מתן הפרס בחשון תשנ"ד.
 - 2 מסתו של דב סדן נדפסה בשינוי-מה "אילן ורוחותיו" — על יעקב אורלנד" בספרו: חדשים גם ישנים, כרך ראשון: הוצאת עם עובד, 1987, עמ' 61-67.
- סדן מציע מכלול קריטריונים להערכת שירת אורלנד, ודבריו מרמזים לא פעם על קשיים מרובים ששירה זו מעוררת. אולם מעבר לבעייות אלו ניכר כי הוא מבחין בין גישושי דרך של המשורר

לעת כתיבת שירי הביכורים שלו באילן ברוח לבין גיבוש דרך עצמאית וייחודית לאורלנד בקבציו המאוחרים וראשון להם עיר האובות.

3 נצרכו עשר שנים כדי שהביקורת תתעורר להגיב על עיר האובות — ואף זאת באמצעות עיון בשיר בודד אחד. ראה מאמרו של יצחק עקביהו, "המילים החזקות של שיר קטן", מאזנים כרך סב, גליון 1 (אייר תשמ"ח), עמ' 29-31. עקביהו בוחן מקרוב את השיר "צרוף" על רקעו ההגותי של הקובץ. לזכותו יאמר כי היה הראשון להבחין ב'פילוסופיה של החומר' — האלכימיה של העולם והשירה — בשירת אורלנד כיסוד הגותי מרכזי.

4 שימוש דומה בכותר אבחנה פסיכולוגי לגבי המניעים העמוקים של היצירה הספרותית מגלה סדן בשורת מאמריו על ברנר: "פרקים בפסיכולוגיה של י.ח.ברנר" חלק א': אחדות העבודה ג' תרצ"א, חלק ב: דבר, תרצ"ב, חלק ג: מאזנים, תרצ"ג, חלק ג: העולם, 1933, חלק ד: דבר, 1934.

בסדרת מאמרים זו הציב עצמו סדן כחלוץ הביקורת הפסיכולוגיסטית בספרות העברית, וכאן הניח את היסודות הראשוניים למתודה המיוחדת שלו בקישור שבין הביוגראפיה של היוצר והפואטיקה שלו. בהשוואה למסות אלו על ברנר נראית המסה על אורלנד כשולית, חרף חשיבותה לעיוננו כאן. אולם יש לזכור כי המסות על ברנר נכתבו כעשר שנים לאחר מות הסופר, בעוד שזו על אורלנד הינה בבחינת עיבוד של נאום שנישא במסיבה ספרותית בבית-הנשיא.

5 על מבנה הפואימה והקשרה לשירה הארץ-ישראלית של אותו דור ראה במאמרי "מישוב העמק לימי חומה ומגדל, תמורות בעיצוב המרחב בשירת שנות העשרים והשלשים", זהות ה, (סתיו, תשמ"ח), עמ' 51-61. במסגרת המחקר שנעשה לשם כתיבת מסה זו נפגשתי עם המשורר י' אורלנד (קץ תשמ"ז) ושמעתי ממנו על האוירה סביב עליית חניטה על הקרקע (יח באדר ב' תרצ"ח), ובכלל זה על מקומה של היצירה "עמא דדהבא" במכלול התגובה הספרותית לימי חומה ומגדל. שירו של אורלנד "חניטא" (בסיומת אלף!) משתלב במכלול זה, ובמסגרתו הוא צריך להידון בביקורת. האופק ההיסטורי של ה"פיזמונאות" ביצירת אורלנד לא נחקר, כמדומה, כלל וכלל — ומדובר, כידוע, במשורר שזכה בפרס ישראל (תשנ"ד) על פיזמוניו.

6 השיר נכתב, על-פי מידע ששמעתי מפי המשורר, לעת מחלתו הסופנית של ישראל זרחי, סמוך מאוד למותו. חומרת מחלתו של זרחי נודעה לאורלנד לבדו ולמבקרי חיים תורן והוסתר מידעת זרחי ומשפחתו. דווקא על רקע מידע זה בולטת מאוד 'פואטיקת ההחבאה' של אילן ברוח, המגיבה בתנועת היפוך והתרחקות מהסבל, באמצעות מטאפוריקה שיר-שירימית, אם כי ניתן, כמובן, לתלותה גם בנסיבות החיצוניות שחייבוה.

7 גיוון הצורות השיריות, ובמיוחד מקומו החשוב של היסוד האפי ביצירתו השירית של אורלנד נידון במסה של צבי לוז, "מבט חוזר על היסוד האפי בשירתו המאוחרת של י' אורלנד", מאזנים, כרך סא, גליון 1, (מאי 1987). שאלת מקומו של היסוד האפי העסיקה את לוז באופנים מגוונים, ראה למשל גם מסתו "עיר שאין לה תכלית — על סמטת החבשים", מעריב, 2.1.1987. שתי המסות שהן למעשה השקפה ביקורתית הנחה על רצף אחד, גורסות כי יצירתו המאוחרת של אורלנד הנתונה בסימן השתלטותו של היסוד האפי טעונה כולה בתחושת הרצף ההיסטורי שכל אחד מרגעיו קונה לו משמעות רק כשהוא מעוגן בתוכו. לכאן שייכת גם שאלת הידיעה והזיכרון שהיא, לטעמו של לוז, סוגיית המרכז בכתיבת שירי עיר האובות.

8 מאמרה של ח' שחם בוחן היבטים משותפים לשירת אלתרמן ואורלנד לא רק על בסיס השוואה מצומצמת לאילן ברוח אלא גם לשירים על עיט ועל יונה (אחיאסף), 1946 וחלקים נכבדים אחרים בשירת אורלנד. לפי היקף מחקרה זה, שהינו המשך לתיזה רחבה שפיתחה בדיסרטאציה שנכתבה בהדרכת ד' מירון על אלתרמן ושירת שנות הארבעים והחמישים, ראויות היו התיזות שלה להתייחסות מפורטת ורחבה יותר מזו הניתנת כאן. מכל מקום בדוגמה שהובאה במאמרי

זה אני רואה אפשרות להציג עמדות שונות מאלו שהובעו במאמרה של חיה שחם, "כי ככה דומים מראינו": שירת יעקב אורלנד בויקת-אח לשירת אלתרמן", דפים למחקר בספרות 9, אוניברסיטת חיפה, (תשנ"ד), עמ' 75-100.

על היקף הבעיות הנידונות בהקשר זה של השפעת שירת אלתרמן על בני דורו והתגובות עליה מצד צעירי דורו, ראוי שיקרא הקורא במאמר נוסף משל חיה שחם, "סימן של אמנציפציה או 'אקט של מלחמה'?", על זיקתה הפרודית של שירת אבידן אל שירת אלתרמן", מחקרי ירושלים בספרות עברית יג, מאגנס, (תשנ"ב), עמ' 261-294.

9 המונח 'טלוס' אצל מירון בא לציין את המודוס הריטורי, את הדסקורסיה השירית בגיונה הגיאנריים השונים מצד צורת העיצוב, ואת התכלית המטאפיסית של המפגש עם יסודות העולם ואיתנו ואפשרויות מימושו המוגבלות מצד ההגות השירית. על אופן השימוש במינוח זה ראה אצל דן מירון, מפרט אל עיקר, מיבנה, ז'אנר והגות בשירתו של נתן אלתרמן, הקיבוץ המאוחד, ספרית פועלים, תשמ"א, עמ' 95-97.

10 דוהוי עיר-מחוז בצפונה של מולדבה על גבול בוקובתה, וקרוייה היתה כמקורות היהודיים "דארוהי מתא דיתבא על נהר בהאי ועל נהר יעור" (ראה ב"פנקס קהילות רומניה" שבהוצאת יד ושם), מימנה יצאו הרב מתתיהו קלמן, הרב חיים טאובס, ומחבר ספר החסידות יד יוסף הרב יוסף ב"ר אליעזר זאב. דוהווי היא עירו של אברהם גולדפאדן. רשימה קצרה וחשובה על עיר זו ראה אצל שמשון לוונקרון, "מי היו יהודי דוהווי?", ידיעות אחרונות, (4.9.81), עמ' 23.

11 המדובר במחוזות גמורים ומלוטשים, שחלקם הוצגו ומיעוטם הוצעו לבתי התיאטרות בארץ ביניהם למשל הרשלה מאוסטרופולי, מחזה שבכתיבתו נועץ בד' סדן והוצג בתיאטרון חיפה בכימויו של יעקב רוטבאום, הפונדק, מחזה בשלש מערכות שנתחבר בשנים 1953-1954 ולא הוצג, Pentacoca מחזה בן חמש מערכות על נוסע מארץ ישראל לפומבדיתא בתקופת בית שני, נתחבר בשנים 1953-1954, הלשכה השחורה, מחזה שעליו לצערי לא נודעו לי פרטים כל גוטמן, וכמובן אהבת קואימברה, מחזה היסטורי מימי הביניים שזירתו פורטוגל ובכתיבתו עסק אורלנד בין השנים 1980-1993. לכך יש להוסיף קורפוס גדל מימדים של פואמות, רשימות וסיפורים, התובע אירגון, רישום וכינוס משל עצמו.

12 ראה: Adrien Roig, INESIANA, ou Bibliografia Geral Sorbe Iñes de Castro, 1986. Biblioteca Geral da Universidade Coimbra, 1986.

אורלנד עצמו מעיד שעשה שימוש מרובה באוסף ביבליוגראפי חשוב זה, הבנוי על-פי מתכונת האוספים שמוציאה האגודה הפינית לחקר הפולקלור (F.F.C). פירסום ראשון למחקר-רקע זה נתן המשורר בכתב העת אפיריון 10-11, (סתיו 1988), עמ' 62-64. באותה חוברת נדפסו כמה קטעים מן המחזה, למרבה הצער בשגיאות מרובות וללא ניקוד.

אוניברסיטת בר-אילן, תשנ"ד