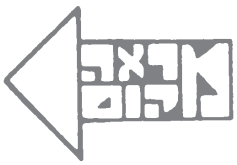
סדרת עיונים בספרות העברית

זיוה שמיר

עוד חוזר הניגון

שירת אלתרמן בראי המודרניזם



סדרת עיונים בספרות העברית
אוניברסיטת תל־אביב

זיוה שמיר

עוד חוזר הניגון

שירת אלתרמן בראי המודרניזם

פפירוס

בית ההוצאה
באוניברסיטת תל־אביב

ZIVA SHAMIR

THE VAGRANT BARD

Avant-Garde and Alterman's Poetic Style

תודתי למוסד אלתרמן על שהִרשה לי לשלב בספרי
מובאות מיצירת המשורר

הוצא לאור בסיוע
קרן לואיס ומינה אפשטיין
האקדמיה האמריקאית למחקר היהדות

התקנה: חיים כהן
הגהות: משה גרינברג

פפירוס
בית ההוצאה
באוניברסיטת תל־אביב
ת.ד. 39287, תל־אביב

ISBN 965–306–069–4 מסת"ב

Papyrus – Publishing House
Tel-Aviv University , P.O.B. 39287
Copyright 1989
Printed in Israel

©
כל הזכויות שמורות
נדפס בישראל תשמ"ט • 1989

תוכן העניינים

בפתח הספר 9

פרק ראשון:

"עולם הפוך": מדרכי ה"הֶזֶרָה" של האמנות המודרנית 19

א. אלתרמן וניכורו של המוּכּר 19
ב. הפיכת היומיומי והבנאלי לזר ומוזר: עיון בשיר 'ירח' 28
ג. האמן המסיר את האבק מעל המראות: 'שדרות בגשם' 36
ד. תמונת העולם התלמאית ההרמונית בשירים מודרניים מפוררים: עיון בשירי הדרך 'עוד חוזר הניגון' ו'בדרך הגדולה' 42
ה. 'כוכבים בחוץ' – עלי כותרת 50

פרק שני:

"פתאומית לעד": אלתרמן ואמנות הפראדוקס 60

א. המודרניזם והמציאות המודרנית בסבך הסתירות והניגודים 60
ב. האוק ימורון – תמציתה המגובשת של המציאות המודרנית רבת־הפראדוקסים 65
ג. מיזוג שרירותי של רוך ושל רוע בשיר 'ליל קיץ' 73
ד. 'פגישה לאין קץ' – שיר המפתח להבנת הפראדוקסליות ב'כוכבים בחוץ' 82

פרק שלישי:

"הפתרון הוא אילם": למעמדן של האֶניגמה ושל הזֶאוּגמה ביצירת אלתרמן 90

א. בזכותה של שירה חידתית ומעורפלת 90
ב. אלתרמן והחידה 94
ג. הזֶאוּגמה: ציון־סגנון מודרניסטי 99
ד. כיצד יודע הפֶּסל לרוץ במהירות: עיון בשיר־החידה 'לבדך' 104
ה. כסיל מיהו? עיון בשיר 'אל הפילים' 109
ו. חידת זהותם של הרקיע והעת – עיון בשיר 'הם לבדם' 113

פרק רביעי:

השיר שפניו פני יאנוס – הדואליזם ביצירת אלתרמן 122

כביטוי של פישוט מכוון

א. אלתרמן ותחבולת ה־double entendre 122

ב. שיר־בוסר גנוז בעל אופי דואליסטי מובהק מ"שירי פריז" (1931) 124

ג. השיר הדו־פרצופי – עיון ב'בית ישן ויונים' 129

ד. 'השיר הזר': בקריאה תמימה ומפויסת ובקריאה מפוכחת ואכזרית 136

ה. אופטימיות וייאוש ב'שיר שלושה אחים' 142

ו. תום ונסיון החטא בשיר 'בוקר בהיר' 148

פרק חמישי:

עלֵה אדום שיער ולבן־עיניים: שירת אלתרמן 156

והרמיזה האֶליפטית ה"מהבהבת"

א. יחסו של אלתרמן אל "המליצה" המקראית 156

ב. בין האַלוזיה הקלאסי־רומנטית לבין האלוזיה המודרנית 161

ג. 'השוק בשמש' – הדואליזם שבטבע ובאמנות 169

ד. אשכול של טקסטים נרמזים בשיר 'איגרת' 175

ה. הצעיר המביא צידה לאחיו הגדולים: עיון בשיר 'הִנה העצים במלמול עליהם' 179

פרק ששי:

"דרך מלקקת אופק דובשני": דרכי השימוש של אלתרמן 184

במוטיבים בעלי פוטנציאל של קיטש

א. מהותה של תופעת הקיטש 184

ב. הסיבות שהניעו את אלתרמן לפנות אל יסודות הקיטש 189

ג. הפיכתו של הקיטש הזול לפסוידו־קיטש אמנותי: עיון בשיר 'זווית של פרוור' 194

ד. נטרולם של יסודות הקיטש בעזרת האיכות האוקסימורונית: מתיקות, רגשנות והיפוכן בשיר 'פגישה לאין קץ' 196

ה. נטרול הקיטש באמצעות ההומור והבאתוס 200

ו. שיר־נעורים שלא נחלץ ממלכודת הקיטש 204

פרק שביעי:

רֹאֵי הרעמים ומראות היאורות: שירת אלתרמן ואמנות הקַלַמבּוּר 208

א. אסכולות שונות במודרניזם ויחסן אל לשון השירה 208

ב. אלתרמן – פוטוריסט או אימז'יניסט? 211

ג. משחקי־המלים בשירה הנאוקלאסית, הרומנטית והמודרנית 219

ד. דרכיה האופייניות של לשון החידוד האלתרמנית 227

ה. השיר הָאֶקסטטי ('עץ הזית') והאַקרובטי ('קרקס') 243

פרק שמיני:

דפי אגדות נושנות: הדים מספרות הילדים ומספרות הפולקלור בשירת אלתרמן 256

א. השימוש בחומרים "מִשניים" כבחומרי שיר "לגיטימיים" 256

ב. 'כיפה אדומה' והאימה הטבטונית 259

ג. 'רועת האווזים', הענק הנוהם והדלֶקה המטאפורית 264

ד. מאגדת כחול הזקן אל בלדת הבלהה ואל 'שמחת עניים' 267

ה. 'ניגון עתיק' – הבלאדה הביניימית בלבוש מודרני 272

ו. אלתרמן וה"ריתמיקה של גן־הילדים": עיון בשיר 'אביב למזכרת' 278

פרק תשיעי:

בין כאוס לסדר: עיון ב'שירי מכות מצרים' 288

א. "סוד הצמצום": החתירה אל הפישוט הצורני 288

ב. לקראת היצירה הקוביסטית 295

ג. "כל העולם במה": הטראגדיה של נוא אמון כדראמה צפויה מראש 304

ד. אין אלוהים ואין אשמדאי: חוקיו של האבסורד 308

נספח 315

רשימת המקורות 323

מפתח יצירות אלתרמן 329

מפתח השמות והעניינים 332

להוריי
שהמשורר הכירם
והם לא ידעוהו...

בפתח הספר

נתן אלתרמן לא היה מחוללו של המודרניזם בשירה העברית, ומעמדו המרכזי בין משוררי המודרנה הארצישראלית נקבע בשלב מאוחר יחסית, ורק לאחר שפִּרסם את ספרו הראשון כוכבים בחוץ. אמנם כבר בסוף שנות העשרים, בעת שלמד בצרפת, הוא כתב עשרות שירים (שאותם גנז במחברת "שירי פריז" שלו, שכמה משיריה מתפרסמים כאן לראשונה, בנספח לספר, באדיבות מוסד אלתרמן ומנהלו מנחם דורמן), ומשנת 1931 אף פִּרסם שירים רבים בעיתונות הארצישראלית, אולם קובץ־שירים משלו לא יצא לאור אלא בשנת 1938, לאחר שהמודרניזם כבר נתבסס בתודעת הציבור (אסופת הביכורים של שירת שלונסקי יצאה בשנת 1924, ובשנת 1938 כבר עלה יבולהּ כדי שישה קבצים), על סף עלייתה של משמרת ספרותית צעירה מזו שאליה השתייך. יש אולי אף שמץ של סמליות בנתון המקרי, שבשנת 1938 פִּרסם ס׳ יזהר את סיפורו הראשון, שהפך ציון־דרך ואות לדריכת כוכבם של בני דור המאבק לעצמאות על במת הספרות.

הבשלתו האִטית של נתן אלתרמן מנעה אולי את כינוסם לאסופה אחת של פֵּרות בוסר, כאותם שירים מוקדמים שנתפרסמו בעיתונות היומית והעִתית במרוצת שנות השלושים, אולם זו גם מנעה ממנו במשך שנים רבות את הערכת הציבור הרחב. קהל־הקוראים זיהה ברובו את אלתרמן כמחברם של פזמוני הווי, שנונים אבל קלי־ערך, לעיתון ולבמה הסאטירית, ורק עם פרסום הספר הראשון, שהופעתו כאמור בוששה לבוא, זכה המחבר בכתר המשורר "הרציני", שאליו נשא עיניו מתחילת דרכו. שירים אלה הִקנו למחברם מעמד מרכזי, לא רק בקרב סופרי המודרנה, אלא גם בקרב בני הדור הצעיר, ששיבצו את צירופיהם בכותרות ספריהם, אות לאהדתם הרבה את הליריקה האלתרמנית ואת הערכים האנושיים, האֶתיים והאֶסתטיים, העולים ממנה.

ספרו הראשון של אלתרמן נתפס בביקורת ובמחקר כ"הצהרת העצמאות" של מחברם וכנקודת הזינוק והשחרור שלו מכבלי פטרונותו של שלונסקי, אך תפיסה זו דורשת רֶוויזיה מסוימת. שלונסקי היה אמנם חלוץ, שסלל לבאים אחריו את הסגנון המודרניסטי מן הנוסח הצרפתי־רוסי. שמורה לו גם זכות

ראשונים, כמי שפתח במלחמה גלויה בסופרי ה"מִמסד", והניף לראשונה את דגל־המרד בביאליק ובממשיכיו, בסופרים שהיו ל"קלאסיקה" בחייהם (את אלה כינה שלונסקי בשם "ברבורים אבוסים", בעוד שאת עצמו ואת בני־חבורתו תיאר כ"יסעורים", ברמזו לשירו הנודע של בודליר המדמה את חיי המשורר לגורלו הטראגי של היסעור). אלתרמן אפילו תיארו במסיבת רֵעים, שנערכה ב–1938 לרגל הופעת שירי המפולת והפיום, כאיש שהבקיע בראשו פִּרצה בשירה העברית, שעמדה עד לבוא שלונסקי כקיר־אבן אטום בפני המשוררים הצעירים ("ובפרצה הזאת נכנסנו כולנו"). הֶעזה זו – טען אלתרמן מתוך הכרת תודה כנה – עלתה לפורץ־הדרך במחיר אישי כבד, ובשלה מתהלך הוא בין חבריו המשוררים במצח שותת דם.

אולם, כבר בפזמוני 'רגעים' שמראשית שנות השלושים, כתב אלתרמן גם מתוך לגלוג – אמנם בדרכים אוטואירוניות נטולות זדון – על צייני־הסגנון המודרניסטיים מאסכולת שלונסקי, שהילכו עליו קסם לשעה קלה ושמקסמם זה כבר הספיק להתפכח (ראה סעיף ב' בפרק הראשון, להלן). כמשורר מקורי ובעל ראייה ייחודית, ידע אלתרמן אל נכון, ממש למן צעדיו הראשונים, שאם ידבקו בו צייני־הסגנון האֶקסטרַוגנטיים והחצופים־לתיאבון של קודמו, עתיד הוא להיחשב, בעיני עצמו ובעיני זולתו, אֶפיגון של שלונסקי, ככמה מבני חבורת 'כתובים' שחיקו בשיריהם את סגנונו הבוטה של מורם ורבם. רקעו הביוגרפי, מזגו, מבנה הנפש שלו והמודלים הספרותיים שאהב והעריך – כל נתוניו האישיים הללו לא חפפו את אלה של שלונסקי, והיטו את אלתרמן לאפיקים פואטיים אחרים מאלה שאִפיינו את "יוצר הנוסח" של המודרנה התל־אביבית.

במרוצת העשור הראשון ליצירתו, גישש אלתרמן בהדרגה אחר מציאתה של סינתיזה פיוטית משלו, שטביעת אצבעותיו הייחודית תהא ניכרת בה לאלתר ועל כל צעד ושעל. לשמה ברא בליריקה ה"קאנונית" שלו עולם פיוטי מיוחד במינו, מסוגנן ואימפֶּרסונלי, ויחד עם זאת אישי ואידיוסינקרטי, שכמה ממאפייניו אינם רק קריאת־תיגר על כל כלליה של הפואטיקה הקלאסי־רומנטית, שבהּ מרד כשלונסקי וככל משוררי המודרנה הצעירים, אלא אף ניצבים בניגוד כמעט סימטרי לכללי הפואטיקה של שלונסקי גופא: אין בשירי כוכבים בחוץ "אני" פוטוריסטי רועם וזועם בעל מחשבת־גדלוּת, כבשירי שלונסקי; אין בהם תיאורים גלויים של כרך דקדנטי השקוע במ"ט שערי טומאה, כדוגמת "כרכיאל" של שלונסקי; אין בהם אווירת דווי מתמשכת נוסח שלונסקי הצעיר, שהדי הניהיליזם הרוסי והסימבוליזם הצרפתי עולים ממנה; אין בשירים אלה ציוני זמן ספציפיים (תר"ס, תרפ"ט), או ציוני מקום

מפורשים, כדוגמת עמק יזרעאל והרי הגלבוע מ"שירי המולדת" של שלונסקי; ואין הם מכילים חידושים מדהימים באוצר־המלים וקיטוע תחבירי בנוסח מיאקובסקי–שלונסקי. ואם בכל זאת ימצא הקורא בליריקה הקאנונית של אלתרמן סממנים "שלונסקאיים" כאלה או אחרים, הרי אלה מוסתרים בדרך־כלל ומצועפים בשבעה צעיפים.

מבחינות רבות מציגים שירי כוכבים בחוץ את היפוכה של פואטיקת שלונסקי: במקום "אני" מֻגלומני מן הנוסח הפוטוריסטי, יש בהם ויתור מדעת על ה"אני". במקום המֶטרופוליס המודרני נוסח שירי הכרך והחרושת של ורהארן ושלונסקי, יש בהם עיר קטנה ונאיבית – על בארותיה, כיכר השוק שלה והיונים שעל כרכובי בתיה – עיר העולה כאילו מבין דפיהם של ספרי אגדה נושנים. במקום הדווי הניהיליסטי והכיעור המתגרה והחצוף, יש בהם דווקא שמחת־חיים, עליצות, יופי, צבעוניות וקולניות, נוסח פסטרנק הצעיר (אף כי בין שירי הקובץ, ימצא הקורא גם שירים סטאטיים, מונוכרומיים ומונוטוניים – היפוכם של הרעשנות – ה"ברויטיזם" – האופייני לנוסחים אחדים של המודרניזם הצרפתי־רוסי, שמהם הושפע אלתרמן בשנותיו הפורמטיביות). במקום ציוני זמן ומקום וסממני אקטואליה, יש בהם יסודות מיתיים ארכיטיפליים, שכוחם יפה בכל זמן ובכל אתר. במקום "שירי מולדת" על חלוצים ועובדי־אדמה בשדות עמק יזרעאל, יש בהם עולם נכרי־למראה, אורבני ומסוגנן, שבו נע ההֵלך המשורר בין שני קטבים – בין האהובה האידיאלית והבלתי־מושגת, שאותה מעריץ המשורר מרחוק, לבין הפונדקית הסוערת וקלת־הדעת, המושגת בנקל, גלגולה המצועף והמרוכך של הפרוצה מאמנות ה"דקדנס" האירופית. במקום נאולוגיזמים מדהימים, יש בהם מלים פשוטות ומובנות לכול, שפשטותן אינה מצביעה אמנם בהכרח על פשטות המבע או על פשטות הרעיון. ספרו הראשון של אלתרמן העמיד אפוא נוסח מודרניסטי מתון יותר ובוטה פחות מזה של שלונסקי, נוסח שלא דבקו בו האבק, הדם והיזע של פורצי־הדרך. בלא שיפרסם מִנשרים מרדניים ובלא שינסה "להדהים את הבורגנים", כתב אלתרמן שירה, שצדה הגלוי – על כל פנים – שונה בפואטיקה המוצהרת והמובלעת שלו מזו האופיינית ל"אסכולת שלונסקי" (למרות שמתגלים בה, כמובן, גם צדדי זיקה רבים, טכניים בעיקר, לשירת החידוד של שלונסקי).

אלתרמן נבחן אפוא בביקורת ובמחקר כממשיך דרכו של שלונסקי, כלומר במעגל־ההֶקשר הצר ביותר שניתן היה לבחנו, ואף בחינה זו טעונה, כאמור, תיקון ורענון. בתוך כך, נזנחה לחלוטין בחינתו במעגלים רחבים יותר: על רקע המודרניזם הקוסמופוליטי, בכלל, ועל רקעו של המודרניזם הצרפתי־רוסי,

בפרט. למעט הערת־אגב באנתולוגיה האנגלית השיר העברי המודרני עצמו, שבה העלה ב׳ הרושובסקי –אף כי בלא פירוט והנמקה – את ההשערה בדבר זיקתם של שירים אלה לאימז׳יזם, לא נערך במחקר כל ניסיון לשיבוצו של אלתרמן בזרם מן הזרמים הרבים של המודרניזם האירופי. אלתרמן אמנם לא דבק מעולם בעקביות בעקרונותיה של אסכולה מודרניסטית זו או אחרת, ושיריו שיקפו דרך־קבע עקרונות פואטיים סותרים, או סותרים לכאורה, אך עובדה זו אינה פוטרת את חוקריו מלנסות לשבצו במפת המודרניזם (קשייה של מלאכת השיבו נובעים, בין השאר, מגאוניותו החד־פעמית של המשורר, שכל מאפייני יצירתו הם סינתיזות אישיות משלו). אכן, שיבוצה של תופעה שירית מורכבת ורבת־אנפין כשירת אלתרמן איננה משימה קלה, ואף המודרניזם עצמו הוא תופעה הטרוגנית וקוסמופוליטית, שהגדרתה ותיחומה סבוכים. מלאכת הסריקה והסקירה בספרות המודרניסטית, לשם איתור מקורות השפעה אפשריים, אף היא מורכבת ודורשת התמצאות ברוב ספרויות אירופה – משימה שאינה בכוחותיה של עבודת־יחיד, ומצריכה אולי עיון קוֹלַבּוֹרטיבי של צוות־חוקרים. אך גם לעינו של החוקר האחד, מתגלים ביצירת אלתרמן, בשיריו וברשימותיו – חרף כל הקשיים והמגבלות שנמנו כאן – סימנים ברורים להיענותו־מדעת של המשורר הצעיר לציוויים, שעלו במפורש במניפסטים של אסכולות שונות (ובמקביל – גם סימנים ברורים להינזרותו־מדעת מתביעות אסכולתיות מוצהרות). על אלה ניסיתי לעמוד בספר זה בפירוט, וזאת כדי לפרוץ, ולו במעט, את המעגל־ההקשר הצר, שלאורו נבחן אלתרמן עד כה. ככל שניתן לי, הבאתי כאן גם דוגמאות של שירים מודרניים ספציפיים, שהשפיעו על אלתרמן במישרין או בעקיפין.

גם המחקר הסטיליסטי ביצירת אלתרמן הגיע כמדומה למבוי סתום מאז השמיעו ב׳ הרושובסקי ונ׳ זך את אבחנותיהם מאירות־העיניים בדבר דרכיה האופייניות של שירת אלתרמן בפרוזודיה ובלשון הפיגורטיבית. הראשון עשה זאת כחוקר אובייקטיבי, והשני – כמבקר וכאיש פולמוס ״מעורב״ וסובייקטיבי, וכן כמשורר שביקש, ואף הצליח, לחולל מהפכה בשירה העברית ולהשליט בה את כלליה של פואטיקה מודרניסטית חדשה. חרף אופיָם הנורמטיבי של דברי זך ולמרות נימתם האֶמוטיבית האישית, הם מכילים ריבוי של אבחנות סטיליסטיות חדות ונכוחות, שיש בהן כדי לשמש בסיס מוצק לחקר סגנונו של אלתרמן. בחיבורו זמן וריתמוס אצל ברגסון ובשירה המודרנית (1966), שנכתב בהדרכת ב׳ הרושובסקי, הרחיב נ׳ זך והעמיק את הטיעונים שהשמיע במאמר הפולמוס שלו ׳הרהורים על שירת נתן אלתרמן׳ (1959). שני החיבורים גם יחד לא איבדו במרוצת השנים מערכם ומחשיבותם,

וחוקרי אלתרמן אינם חדלים מלהתווכח עמם ולחדד את אבחנותיהם לאורם עד עצם היום הזה.

דא עקא, מאז קבעו הרושובסקי וזך, במינוח "מדעי" אובייקטיבי, את צייני־הסגנון המודרניסטיים – האַסוננס, האוקסימורון, ההיפֶּרבּולה, הפיגורה המניריסטית התיאטרלית, הריתמוס המיכאני ועוד – נבחן סגנונו של אלתרמן בעיקר על רקע האבחנות הללו, מתוך איוכן, פיתוחן או ניגוחן, אך מבלי שיתוספו עליהן חדשות. בחקר אלתרמן נוספו אמנם בינתיים נדבכים רבים וחשובים – מבחר מאמרי ביקורת על שירת אלתרמן בעריכת א׳ באומגרטן, כרכי מחברות אלתרמן, ספריהם של מ׳ דורמן, מ׳ שמיר, ד׳ מירון, א׳ בלבן, ב׳ ערפלי, ר׳ קרטון־בלום, ד׳ לאור ועוד, וכן עשרות רבות של מאמרים שרק חלקם נזכר ברשימה הביבליוגרפית – אך ספרי המחקר החדשים יצאו בעיקר מנקודות־מוצא ביוגרפיות, ז׳אנריות, תימטיות, מוטיביות או אידאיות, ולא נערכה בהם בחינה מחודשת של מאפייניה הסטיליסטיים של שירת אלתרמן, שקבעו את אופיה המודרניסטי של יצירתו (ומאפיינים אלה, שעיצבו את דמות־דיוקנה של שירת אלתרמן, חלחלו ממנה אל שירתם של חקייניה המרובים, שמעולם לא הצליחו לשאול ממנה אלא את קליפותיה החיצוניות). בדיקה מדוקדקת של לשון שירתו של אלתרמן תגלה, כי מצויים בה עדיין צייני־סגנון מרכזיים, שלא זוהו ולא נבחנו, ושחשיבותם ביצירת הרושם המודרניסטי היא דומיננטית וללא עוררין.

כזה הוא, למשל, מעמדה של הפיגורה שכּוּנתה בפי הרטוריקנים בשם "זֶאוּגְמה": אם ננסה לנסח את מהות חידושו של אלתרמן בספרו הראשון ולאפיין את הייחוד שבסגנונו, ניתן אולי להכליל ולומר, כי הספר כולו (למן יחידותיו הקטנות ועד לחטיבותיו הגדולות ביותר) עומד בסימנן של שתי פיגורות יסוד – האוקסימורון והזֶאוּגְמה. על מעמדו של האוקסימורון בשירים אלה (כגון בצירופים הבינאריים "פתאומית לעד", "פגישה לאין קץ", "מפלצת של יופי", "דממה צורמת", וכיוצא באלה צירופים, המסמיכים זה לזה דבר והיפוכו) כבר עמדה הביקורת בהרחבה ובפירוט, למן מאמרו הנ"ל של זך, שזיהה את התופעה וקרא לה בשמה. אולם, ביקורת אלתרמן לא זיהתה ולא תיארה את מעמדה הקרדינלי של הזֶאוּגְמה, שהיא פיגורה האופיינית לשירי כוכבים בחוץ לא פחות, ואולי אף יותר, מן האוקסימורון, ותרומתה ליצירת האפקט המודרניסטי ה"צורם" אפילו רבה משלו. בין שירי הקובץ ניתן למנות עשרות רבות של זאוגמות, כדוגמת: "אל מרחבן השר והלבן בחבל הובילתני התשוקה", "לספרים רק את החטא והשופטת", "מִשקט וזגוגית שבירים לילות סיוון", "קרונות רעש ואבן פורקת העיר", "לפנינו גבהו על הגבול

תמונת־המצב של סוף שנות השלושים, ייווכח לדעת, שבעוד שהערך המוקדש לשלונסקי וליצירתו משתרע על פני כמה וכמה עמודים, לא כבש כאן אלתרמן אלא קרן־זווית – שורות ספורות בלבד. על רקע תמונת־מצב זו, מתבקשות כמה מלות הסבר בעלות אופי אישי בדבר הניסוח הפראדוקסלי של ההקדשה שבראש ספר זה ("להוריי, שהמשורר הִכירם, והם לא ידעוהו...").

הוריי, ילידי "תל־אביב הקטנה", דווקא הכירו את המשורר, ואף הוא הכירם היכרות שטחית. אמי, בת למשפחת סופרים, התגוררה בילדותה ברחוב פרישמן, לא הרחק מביתו של שלונסקי. לא פעם דקלמה בפאתוס בֶּן, לבקשת שלונסקי וידידיו המשוררים והשחקנים, את שורות הפְּרֵדה הדראמטיות מתוך 'בין שְׁני אריות', מבלי שתדע שבני החבורה רואים בשירת יל"ג מטרה לחִצי שנינה, מה גם שהעניקו לה בסוף ה"מופע" הקדשות של חיבה על גיליונות 'דבר לילדים', והעלימו ממנה בדרכי־ערמה את סתרי כוונתם. אולם, למרות שהכירה את משוררי המודרנה אישית, ולמרות שהייתה תלמידתו של אשר ברש – שאכסנייתו 'הדים' אירחה בין דפיה את ניצני גילוייו של המודרניזם הארצישראלי – היה טעמה הספרותי נטוע בשירה העברית הקלאסית והרומנטית, והמשוררים האהובים עליה היו גורדון וטשרניחובסקי. גם את שירת ביאליק העריכה ואהבה, ולכל היותר הפליגה בטעמה הספרותי אל ממשיכיו של ביאליק, גיבורי 'שירתנו הצעירה' שלו. עד עצם היום הזה, בקושי רב תסכים להודות, שגם בשירתם של צעירי המודרניסטים יש סימנים מסוימים של גדוּלה. אם יִשנה ספר זה במעט את דעותיה הנחרצות ואת טעמיה, יהא זה שכרי.

אבי זכה והיה לגיבור אחת מרשימותיו המוקדמות של אלתרמן, אז בן חבורת 'כתובים' של שטיינמן ושלונסקי ומשתתף קבוע ב'הארץ' וב'דבר', וכל כך בשל סיפורי־בלשים שחיבר, מעשה "חטאות נעורים", שהדפיסם בחוברות צנומות בדפוס 'ארץ'. מתוך זחיחות־דעת של צעירים, לא העלה אבי בדעתו שפזמוניו ורשימותיו של המשורר־העיתונאי המבושם, שאִתו נפגש בקביעות בבית־הדפוס, עולים בחשיבותם על סיפוריו שלו מקפיאי־הדם, ועמד על זכותו לעמוד ראשון בתור לסדר. בעת ההמתנה, הפליג המשורר בהשערות בדבר טיבו של התיק המסתורי שביד המחבר הגימנזיסט, ועל כך כתב רשימה היתולית, שנתפרסמה בעיתונות היומית ('הארץ' או 'תשע בערב') ושעליה סיפר לאבי במאור־פנים. אבי אף לא טרח להשיג את הרשימה, כי דבריהם של משוררי המודרנה ה"בוהמיינים" לא נחשבו בעיניו רציניים, במידה שתצדיק עיון מעמיק והרהור שני. לכשתצא לאור בקרוב הביבליוגרפיה של כתבי אלתרמן, יוכל סוף סוף לחפש את הרשימה, ולהבין – מקץ כחמשים שנה –

כיצד נראה המעמד הקומי בעיני המשורר הגדול. תקוותי היא שספר זה יתן ביד הוריי, וביד רבים אחרים, מפתחות לגילוי מכמניה של יצירת אלתרמן – פסגת הישגיו של המודרניזם הארצישראלי – ולהבנת סוד גדולתה וייחודה.

ספרי נכתב אמנם במגמה מחקרית, מתוך רצון לנער את חקר סגנונו של אלתרמן מן הקיפאון שבו הוא שרוי מזה כשני עשורים, וכן מתוך רצון להעמיד חיבור שיברר כמה מסוגיות השירה המודרנית ומסוגיותיה של תופעת המודרניזם בכללה (בלועזית עומדים לרשות המעיין מאות חיבורים בתיאוריה ובפואטיקה היסטורית על המודרניזם ועל קשת גילוייו, אך בעברית לא ראה אור עדיין כל חיבור על תופעה חשובה ומרכזית זו בתולדות חיי הרוח, למעט אוספים של מסמכים ותעודות, המהווים אך בסיס לחקר התופעה). תקוותי היא שעמיתיי, העוסקים בחקר הספרות העברית, והמתמצאים במבוכי נבכיו של חקר אלתרמן, יזהו בספרי את צדדיו המחדשים. עם זאת, הספר נכתב ביודעין גם למען קהל רחב יותר, של מורים ותלמידים ו"סתם" קוראי שירה, המתעניינים בשירת אלתרמן ובשירה המודרנית ורוצים להבינן, וזאת מבלי להתעמק בפרטים האסכולתיים של ביקורת הביקורת. לאלה אף לאלה מיועד ספרי, שנכתב בעמל כדי שייקרא בשטף.

ירנטון, אוקספורד
ותל־אביב, 1988–89

פרק ראשון

"עולם הפוך"

מדרכי ה"הֲזָרָה" של האמנות המודרנית

א. אלתרמן וניכורו של המוּכּר

הכותרת "עולם הפוך", כשם אחד מפזמוני 'המטאטא' שכתב נתן אלתרמן,[1] לוכדת כמדומה היטב את פואטיקת ה"הֲזָרָה" של משורר מודרני, שגמר אומר להביא ביצירתו לניכורו הגמור של כל מראה מוּכּר, תוך הפיכת כל הפראמֶטרים של המציאות על פיהם: את הסטאטי הפך לדינאמי, את הפאסיבי לאקטיבי, את הנקלט בחושים לקולט, את הדומם או המלאכותי לחי ולטבעי, את הדקדנטי לתמים, את הכאוטי והסטיכי למרוסן ולמסודר, את הטראגי והמקאברי להיתולי ולקליל, את החכם והמתוחכם לאווילי, וכן הלאה. המטאמורפוזות הללו, המתחוללות הן במציאות המעוצבת ביצירה והן בלשון המעצבת אותה, מתגלות בדרך־כלל כסימטריות וכדו־סטריות. כך, למשל, הופכות לא אחת העיר והדרך בשירי אלתרמן לישויות חיות ודינאמיות, ואילו המהלך בהן מוצג כדמות סטאטית וקפואה, דמות־פֶּסל, שהשווקים והרחובות עוברים על פניה. כך גם נצבע הטבע תכופות בגוני תפאורה מלאכותיים, בעוד שהעיר, שהיא מעשה ידי־אדם, מקבלת תכופות את ריח היער והשדה: השמים יורדים אל הארץ, וקולטים את צבעם הירוק של נחשול מי־ים או של נאות־מרעה, ואילו גרמי השמים משתקפים באבני המרצפת – בשלוליות, בזגוגיות ובכל חפץ מחזיר־אור – וצובעים את פני הארץ בצבעי זהב וכסף.

השיר האלתרמני נתון אפוא בתוך מערכת מסועפת של תמורות ותהפוכות אינוורסיות, מטאמורפוזות, טרנספורמציות וטרנספיגורציות – ההופכות את כל הערכים הקבועים ואת כל המוסכמות המקובלות על פיהם. אך אין המהפכים האלה פעלולים טכניים ותו לא. לפעמים הם אמנם עשויים להרשים את הקורא כשעשוע גרידא, כהצטעצעותו קלת־הדעת של האמן הלוליין (האמן מופיע תכופות ביצירת אלתרמן כ"הומו לודנס" – כאיש המשחק[2]) במעתקים אופטיים, אקוסטיים, סמנטיים וכדומה, למטרות אֶסתטיזציה וסגנון. לאמִתו של דבר, לפנינו – על דרך הפואטיקה האוקסימורונית המצרפת ניגודים – גם בבואה

נאמנה להשקפה כבדה וטראגית ביסודה, שהחזות הצבעונית והקולנית אך מחזקת אותה ולא מבטלת אותה. ההשקפה היא השקפתו הרלטיביסטית של איש־ההגות המודרני, שאיבד את כל אֱמונו בביטחונות ה"מוצקים" וה"בלתי־מעורערים" של העבר, ועל כן הוא נמשך אל אחת משתי דרכים, שהן בבחינת תרתי דסתרי – אל הניהיליזם ואל האבסורד, המושכים אל הדיסאינטגרציה ואל הכאוס, מזה, ואל האמונה בתאוריות המדעיות החדשות, שהשליטו תפיסת־עולם חדשה וסדר חדש, מזה. כאמור, חזותם הקלילה והעליזה של השירים סותרת רק לכאורה את המסר הרציני והקשה המוצנע בחובם.

נדגים את היפוך היוצרות ביצירת אלתרמן מתוך עיון חטוף בשיר 'הרוח עם כל אחיותיה', משירי הפתיחה של כוכבים בחוץ. כבר בראשית השיר מסתמנת כעין עדות לפואטיקת ההֶזֶרָה של אלתרמן, שבה נתערערו כל האֱמתות המוצקות וכל הערכים הקבועים: גן העיר, הרדוף ברוח, מוצג – מתוך היפוך של תפקידים וכיוונים – כפושע הנמלט אל חשכת הגנים ("מה כְּבֵדה נשימת גן העיר הנרדף"); התגנבותם של ניגונים ומזמורים חדשים לארץ (בחינת "מנהג חדש בא למדינה") מתוארת כהתגנבותן של ארצות חדשות אל ת ות־נגינה. בשורות הסיום של השיר, משתבשים לחלוטין יחסי השלם והחלק, הסטאטי והדינאמי, מנהג "עולם הפוך":

לוּ יָדַעְתְּ, אֵלַי – – הַדְּרָכִים כֹּה חָוְרוּ.
הֲפֻכוֹת סוּפוֹתַיִךְ יָפוּ וְנוֹשָׁנוּ.
הַכּוֹכָב הָרוֹעֵד מְחַפֵּשׂ בְּגַפְרוּר
אֶת כְּדוּר הָעוֹלָם שֶׁלָּנוּ!

וּשְׁנֵקִיךְ עוֹבְרִים עַל פָּנַי בִּנְגִיעָה
וּבָרַעַם הַזֶּה, הַנִּפְתָּח מִמּוּלִי,
טוֹב לָלֶכֶת תָּמִים וּסְחַרְחַר כִּשְׁגִיאָה[1]
בֵּין שֵׁמוֹת לְאֵין סְפוֹר וּפְגִישׁוֹת וּמִלִּים.

האמירה היא פראדוקסלית מכל צד שנתבונן בה. אילו נאמר שהכוכב מחפש "כגפרור" (ולא "בגפרור"), היה לפנינו דימוי קונבנציונלי למדי, הנושא הנמקה ריאליסטית "אֱמפירית" פשוטה, שכן התיאור הוא תיאורה של סופה הפוקדת את הארץ, ובו עשוי אור הכוכב הרועד במרומים להיראות כגפרור שהוצת כדי לחפש את העולם שאבד בתוך המהומה, הסערה והרוח. אולם אלתרמן מתאר את הכוכב – מתוך שיבוש יחסי השלם והחלק – הן כמי שמגשש באפלה ("מחפש

בגפרור") והן כאור רועד, אורו של גפרור, שהוצת לצורך החיפוש. יתר על כן, לאורו של גפרור נהוג לחפש חפץ קטן שאבד, וכאן הכוכב הקטן, המדומה לאור קלוש במרומים, מחפש כביכול לאורו הדל והרועד, חפץ "קטן" כדוגמת תבל ומלואה. על פני השטח, משתבשים כאן אפוא לחלוטין כל ערכי הגודל והקוטן, השלם והחלק (אם כי מנקודת־התצפית החיצונית של הכוכב, המביט בעולמנו ממרומים, כדור־הארץ אכן איננו אלא חפץ קטן שאבד בעלטה). האמירה אף עומדת בסתירה לתיאור הדרכים ש"כֹּה חָווּ", שהרי אם מוצפות הדרכים באור ירח חיוור, אין צורך לכאורה להדליק גפרור ולגשש באפלה.

אולם, הסתירות הללו הן רק סתירות לכאורה, המתחוורות לאור ההגות הפוליטית – ההיסטוריוסופית והאקטואליסטית – הגלומה בשיר בכוח. הכוכב ואורו הדל כמוהם כשרידי אור־התבונה שנותרו בעולמנו, המבקשים להבקיע את החשכה והקדרות בעת שמהומת "סופה" אופפת מכל עבר (ראה דיון בשיר 'אל הפילים' בס יף ה' של הפרק השלישי, להלן). העולם, על עריו וכפריו, אומר אלתרמן בסמוי, מוצף באור סהרורי לוּנַאטי, או מואר באור ברק מסמא, אך אורה של התבונה אבד בו כמעט לגמרי, והארץ עלולה לרדת לטמיון. "גם אני עוד מעט ואבכה כמו אבן", אומר הדובר על־דרך האוקסימורון (שהרי לאבן יש "לב אבן" והיא "איננה בוכה לעולם"[3]), וכוונתו, בין יתר הכוונות הגלומות באמירה זו: עוד מעט ודמותי תקפא באבן, כאותן דמויות שאבדו באסונות כבדים, שבאו על האנושות בשחר ההיסטוריה ושאותותיהם נגלו מקץ דורות בחפירות ארכיאולוגיות, בחינת "כבר היו דברים מעולם" ("הפכות סופותיך יפוּ ונוֹשָנו"); עוד מעט וקטקליזם נורא יתרגש ויבוא על העולם.

המחפש את ההנמקה הריאליסטית לשורות החתימה של תמונה זו, שבּהּ עוברים מראות־העיר על פני האדם, תוך היפוך יחסי הסטאטי והדינאמי, המוחשי והמופשט, ימצאנה אולי בתחומי האֶרֶס פואטיקה: האמנות מסוגלת לבטל את הגבולות בין המציאות החוץ־לשונית לזו הפנים־לשונית. האמן אכן יושב בחדרו ישיבה סטאטית, והעולם עובר על פניו. לא עם העצמים (הרֶפֶרנטים) עצמם הוא נפגש כי אם עם תמונות ערטילאיות העולות בתודעתו ועם שמות־העצם, עם הסימנים המילוליים המייצגים אותם, פרי אמצאתו, רוחו ודמיונו של האדם. פגישה אקראית ברחוב וצירוף מלים הם לגביו היינו הך, ועל כן הוא רשאי לצרף שמות, פגישות ומלים בדרך הזֶאוּגמה. כאן מתלכדים הרעיונות הפוליטיים, הכורכים היסטוריוסופיה ואקטואליה, עם הרעיונות האֶרס פואטיים בדבר יחסי עולם–יוצר–יצירה: בעת כזו, שבּהּ מחפש הכוכב "בגפרור את כדור העולם שלנו", אומר השיר בין השיטין, הדבר הרציני והמשמעותי ביותר שיכול האדם לעשות הוא לעסוק ב"שטותים" ובמעשי "הבל

ורעות רוח" כמעשה־האמנות ("טוב ללכת תמים וסחרחר כשגיאה / בין שמות לאין ספור ופגישות ומלים"). העשייה האמנותית הערטילאית אף היא עשייה, ואולי אפילו העשייה המשמעותית ביותר, שהרי היא שתישאר לאחר שוך ההֶכה והסופה.

שברי תמונותיו הססגוניות של השיר 'הרוח עם כל אחיותיה', המדגים כאילו את עקרונות ה"ברויטיזם" (הצווחנות הקולנית ועזת־המבע) של הזרמים האקסטרוורטיים של האמנות המודרניסטית (הפוטוריזם, האקספרסיוניזם) מתלכדים אפוא לשלמות אחת ברובד האידאי – ההיסטוריוסופי והאַרס פואטי. אין התמונות יוצרות רצף חזותי אחד, ואף לא רצף אטמוספרי אחד, אך נוצרת בהם בדיעבד רציפות רעיונית הגותית (על ה"היגיון" הסמנטי של מקצת משחקי־המלים בשיר זה, ראה בסעיף ג' של הפרק השביעי, להלן). תמונה מהופכת, הנושאת הגות דומה, עולה אף משיר מינימליסטי ומונוכרומטי כדוגמת השיר 'קול', המנוגד כאילו בפואטיקה שלו לקודמו. שיר מתאר תמונת דיסאינטגרציה שבה נותרו המלים "לבדן / נתוקות מתשובה ודעת", ואף בו נהפכו, מנהג "עולם הפוך", תפקידי הצופה והנצפה, הפעיל והסביל, הדינאמי והסטאטי. השיר פותח בתיאור כיכר־העיר השוממת בלילה, השרויה באובך ובעלטה:

הַלַּיְלָה עִמְעֵם בִּזְכוּכִית וְעָשָׁן.
שָׁמְמָה הַכִּכָּר הַסּוֹחֶרֶת.
וְשָׁמַיִם הָלְכוּ עִם גֶּרֶם הַיָּשָׁן
מִן הָעִיר הָאַחַת
אֶל עִיר אחֶרת.

כשאדם מתכונן לצפות בליקוי מאורות, ריהו מעמעם זכוכית בפיח ובעשן, כדי שיוכל להביט דרך העדשה המפויחת בשמים. ואילו כאן, להיפך, הלילה מעמעם "בזכוכית ועשן" את שממת הכיכר העגולה, כאילו הוא הילד המתבונן דרך שבר זכוכית (או התוכֶן הצופה במשקפת) בגרם השמים העגול. יש כאן היפוך כיוון והיפוך תפקיד, תוך כדי הדגשת מערכת ה"מִתאמים" (ה"קורספונדנציות") שבין השמים לארץ. הכיכר העגולה, בבואתו הטֶריאלית של גרם השמים האַסטרלי, היא אף המקום, שבו נוטים הסוחרים את אוהליהם ואת סככותיהם (בחבלי־ארץ שבהם נודד היריד מדי יום מכיכר עיר־שדה אחת לשכנתה). בשירו של אלתרמן, הולכים השמים "עם גרם הישן" (ה"עגלה" האַסטרלית מדומה כאן לעגלת מסחר בלה ומרופטת, או לקרון־מסע של יריד נודד, הנוסעים

בדרכים המובילות מעיר לעיר), ומשקפים את הנעשה על פני הארץ. הירח, שנדד כיריד לעיר אחרת, הותיר את הכיכר הסוחרת (את כיכר השוק שנתרוקנה מן הדוכנים ומן הקונים) ריקה ואפלה. להיפוכם של כל הערכים המוחלטים בשיר זה ניתן, כמובן, להעניק הנמקה אידאית־הגותית: בעולם של "ליקוי מאורות", שבו נשתבשו כל הערכים הקבועים, יש מקום גם לתמונות ההופכות את כל היוצרות. וההנמקה הריאליסטית להיפוכם של הסטאטי והדינאמי: כשנוסעים בדרך, נראה הירח כאילו הוא שט או נוסע בנתיב הנסיעה. לאורה של הנמקה זו, ניתן לתרץ תמונות אבסורד רבות בשירת אלתרמן, שבהן גן העיר נרדף ונמלט, השווקים עוברים בנגינה, הדרכים חותרות וחוצות את האופק וגולשות אל הבאר, החומה ממריאה, הדרכים זוקפות קומה וצועדות והשמים הולכים מעיר אחת אל היער אחרת ועוד ועוד. בעת דלֵקה, למשל, כשהכול נתונים במנוסה, נראים האובייקטים הסטאטיים, החולפים על פני הנמלטים, כאילו הם־הם הדולקים בדרך ("עוד רצה, עוד רצה אנדרטה של שיש" ('הדלֵקה'); כשסוסים שועטים במהירות רבה במורד ההר, נראים העצים שבצ ' הדרך כאילו הם־הם הרצים והדולקים בדרך ('אביב למזכרת').

*

תכונתו האנטיפודית של השיר האלתרמני מתבטאת לפעמים בשינוי כל סדרי הבריאה, בהחל ת הצירים הדֵאיקטיים ובהצגת כל תופעה באמצעות ניגודה הגמור, מעשה "עולם הפוך". לפעמים מתבטאת תכונה זו בהצגתה של מציאות חצויה לאורך, הבנויה בתבנית תמונת־ראי, כדוגמת העיר והעת ש"פני היונה ואֲבחת חרבּה הם דמות פָּנֶיהָ הנחצות". לפעמים, מוצגת בשיר תמונה אחדותית ואורגנית כביכול, המתבררת כתמונה דואלית שכפל פנים לה: הפן הריאליסטי והפן המֶטאריאליסטי. לדוגמה, צבעי הכסף והזהב, שבהם צבוע העולם בשירי אלתרמן, עשויים להתפרש, מצד אחד, כצבעי מתכת – צבעיה המלאכותיים של היצירה המודרניסטית האַ־מימטית, שאינה מבקשת כלל לשחזר את המציאות ולשקפה "כמות שהיא". הם גם יכולים להתפרש במקביל כצבעים טבעיים – צבע אורם של השמש ושל הירח, כביצירה ה"ריאליסטית", החותרת לשחזור המציאות והמעניקה לכל מראה מופלא את טעמו ונימוקו. ברי, היענות זו של יצירת אלתרמן לשני פירושים הפוכים ולשני סוגי פרשנים מנוגדי טעם ומזג מעניקה ליצירה זו יתרון אסטרטגי ניכר: גם הקורא האמון על כללי המימֶזיס ה"משובשים" של האוונגרד והמסוגל להסכין עם מראה מפורר ובלתי־מנומק, וגם הקורא הקונבנציונלי, המחפש בכול את ההנמקה הריאליסטית, יכולים לבוא

בה על סיפוקם ולהפיק ממנה הנאה אסתטית. הראשון יפרש את המראה כתמונה סוריאליסטית מופלאה, המוצפנת מעינו של "כל אדם" והנגלית רק לעין האמן; השני – כתמונה ריאליסטית רגילה, שאינה מסתורית ומופלאה אלא במציאות הפנים־לשונית, שאותה ברא המשורר ביד־אמן.[4]

בפרקו הרביעי של הספר, יוצגו ויודגמו בפירוט כמה וכמה שירים דואליסטיים כאלה, שפניהם "פני יאנוס". כאן, נסתפק לפי שעה בניסוח כללי ומופשט של כמה אפשרויות אינטרפרטטיביות מקבילות, המצויות בכוח בשיר האלתרמני ה"דו־פרצופי". אפשרויות אלה מתארגנות אף הן בצמדי־הפכים, כבתמונת־ראי, הפכים שאינם מתאחים גם בעת שהם מייצגים תופעות מעגליות, שקצותיהן לכאורה נפגשים זה בזה. ראוי להעיר עוד, שארבע הקטגוריות שלהלן הן דוגמאות מעטות מתוך קשת רחבה של דרכים כפולות־פנים להבנת שירת אלתרמן:

- ברוב השירים תיתכן הקריאה האסתטיציסטית, ה"אנאורגנית" והאַ־מימֶטית, המפוררת, הסוריאליסטית, המעורפלת, המסתורית והמופלאה; ובצִדהּ תיתכן אף היפוכה – הקריאה האורגנית והמימֶטית, שבהּ לכל תמונה ותמונה יש הנמקה ריאליסטית ברורה ומובחנת ובה מתיישבים כל הפראדוקסים ומתבהרות כל הסתומות והנפלאות.
- בשירים רבים תיתכן הקריאה התמימה והמפויסת, שלפיה מתאר השיר תמונת־ילדוּת או תמונה פסטורלית שלֵווה, ובצדה תיתכן אף היפוכה – הקריאה המפוכחת, מלֵאת הרוע והזדון, שלפיה מתאר השיר תמונה מעולם החטא, האלימות והשחיתות של הכרך הדקדנטי.
- תכופות תיתכן בטקסט האלתרמני קריאה רצינית, אינטלקטואלית, בהירה וגבישית, לפיה מכיל השיר אמִתות אקזיסטנציאליות, אַרְס פואטיות, היסטוריוסופיות; ותיתכן בו במקביל הקריאה המנוגדת – הקלה, ההיתולית, ההמונית והתוססת, שלפיה אין השיר מכיל אלא מראה חושני ומיידי, צבעוני ופרוע מ"שוק החיים" ומעולם הקרקס.
- תיתכן ביצירת אלתרמן קריאה מַקרוקוסמית, שלפיה מקיף השיר את תבל על כל גילוייה ועל כל עידניה, ולפיה אין המתרחש בו על פני הארץ אלא תשקיף בזעיר־אנפין לענייני קוסמוגוניה וקוסמולוגיה רחבים ועמוקים, ומפת־דרכיו היא תמונת־ראי של המפה האַסטרלית של מרומי שמים; במקביל ניתן אף להחזיר את "הכוכבים שנשארו בחוץ" אל חוצות העיר ולשקף במוקטן את כל הנעשה בשמים על גבי הארץ.

לפיכך, שירי אלתרמן הם שירים של בבואות ושל השתקפויות, של מראות זכוכית ונחושת, יאורות מים שקפאו והתאבנו והפכו אספקלריה מלוטשת, גיגיות שמן ופחי מים שלכדו בתוכם את צורת השמש והירח. טכניקת הבבואות וההשתקפויות של שירים אלה נקשרת לא רק אל תמונת־העולם הכמו־תלמאית שביסודם, המשקפת כאן מתוך אנכרוניזם מסוגנן את הפרובלמטיקה של האדם המודרני ושל עולמו המורכב והמתוחכם (ראה על כך בסעיף ד', להלן). טכניקת הבבואות אף נקשרת היטב להגותו האַרְס פואטית, ההופכת את כללי המִמֶזיס הישנים והחדשים גם יחד, בשיטת ה"איפכא מסתברא". המודרניסטים טענו כי אַל לו לאמן להציב מראָה אל מול פני הטבע ואַל לו לנסות לשקפו כדרך שניסו אמני העבר. אלתרמן מסכים לטענה זו, ובו בזמן אף מתנגד לה נחרצות: הוא נענה למגמה האַ־מִמֶטית של האמנות המודרנית, שבעטה במאמציו של האמן הקלאסי לשקף נאמנה את הטבע, ואף בזה למאמציו של האמן הרומנטי לשקף את הטבע כפי שהוא מסתנן דרך הפריזמה של נפש היחיד. בעת ובעונה אחת הוא גם מתריס כנגד התביעה המודרניסטית להסיר את הראי, סמל האמנות המִמֶטית, ודווקא מציב מראות ושאר חפצים מחזירי־אור אל מול פני הטבע. אך זוהי רק התרסה לכאורה: אין כאן שום ניסיון לסגת אל הביטחונות הפואטיים של העבר, כי אם עדות לסינתיזה אישית וייחודית של אמן, המציב את הראי המִמֶטי הישן־נושן והמזולזל, אבל לא כדי לשקף את התמונה כנתינתה, אלא כדי להקפיאה, ללכדה ולהשליט בה כללים חדשים – כלליה של האמנות המסוגננת והמלאכותית (art, artifice).[5]

לפנינו פואטיקה המאמינה שכוחה של תמונה בנאלית במציאות רב מכוחו של תיאור מילולי המנסה לשקפה נאמנה, ועל כן היא מעדיפה להציג בדרך הַרְאִיה (showing) תמונת תזזית סינאופטית, ומוותרת על תיאורים אמירתיים מפורטים. גם כשעבר אלתרמן מן העושר החזותי של כוכבים בחוץ אל העושר המילולי־רעיוני של עיר היונה, המשיך לדבר בגודש מילולי על קוצר ידו של התיאור המילולי, ובהכללות – על אוזלת־ידן של הכללות.[6] אפילו ריבוי של מראות, אומר אחד משירי 'שירים על רעות הרוח', לא יוכל ללכוד את התמונה הבנאלית ביותר במלואה ("מראות" – צורת הריבוי של "ראי", "אספקלריה", וכן של "מראֶה", אות כי אפילו ריבוי של מראות תזזית מתחלפות יוכל רק בקושי רב לתאר תופעה פשוטה אחת מכל צדדיה):

לֹא בְּמִלִּים יִסָּפֵר
וְלֹא יִסָּלֵא בְּכֶסֶף, –

אֵיךְ עָבַד בְּפִתְחוֹ הַסַּפָּר
כֻּלּוֹ תַּעַר וָאוֹר וָקֶצֶף.

וְשִׁבְעִים וְשִׁבְעָה סַפָּרִים,
בַּמַּרְאוֹת הַכּוֹפְלוֹת תָּאֲרוּ,
אֶת זְרִיזוּת אֶצְבָּעָיו מְסַפְּרִים
וְצָדִים אֶת חֲזִיז תַּעֲרוֹ.

זוהי שירה המכריזה על קוצר ידה של האמנות ,מילולית להדביק את המציאות הסימולטנית, ומשום כך אין היא צריכה לנסות כלל לעשות את שנבצר ממנה לעשותו. במקום רֶפרודוקציה ישירה של הטבע, מעמידה שירת אלתרמן את הטבע מול ראי, מעשה "עולם הפוך", ומקפיאה אותו, וכך "מצילה" את עצמה מכישלון חרוץ בתחומי המימֶזיס (שעליו חזרה שוב ושוב האמנות הקלאסי־רומנטית, לדעת המודרניסטים). באמצעות פיגורות מודרניסטיות, כגון הזֶאוגמה ("כולו תער ואור וקצף"), ובעזרת משחקי דו־משמעות ("כופלות תארו", "יסופר... הסַּפָּר... המְסַפֵּר") ושעשועי לשון־נופל־על־לשון ("לא יסולא בכסף", על יסוד "לא יסולא בפז") פורש אלתרמן את הפואטיקה המודרניסטית שלו, את עיקרי האמנות המסרבת לשמש תחליף זול ועלוב של החיים, והתָּרה על כן אחר תחליפים אַ־מימֶטיים – "פשוטים", "וולגריים" ו"זולים" רק למראה־עין – לדרכי האמנות המקובלות.

*

פואטיקת הַהֶזרה של אלתרמן, ההופכת את כל הערכים הקבועים על פיהם, בטכניקה דואליסטית מובהקת, מרבה גם בעיצובן של תופעות מעגליות, מאלה שאותן מתאר האדם דרך־שגרה, לצורך הפישוט, במונחים בינאריים (זריחה ושקיעה, לֵדה ומוות, צמיחה וקמילה ועוד). תופעות אלה מעוצבות ביצירתו באמצעות תיאורים דו־משמעיים וכפולי־פנים, היכולים להתאים באותה מידה לכל אחד מן הקטבים המנוגדים הללו. האם סופו של השיר 'ליל קיץ' מתאר את רגעיו האחרונים של הלילה, שעה שיושבי העיר מכבים אט־אט את אורות בתיהם, או את רגעיו הראשונים של היום, שעה שהעיר מתעוררת לחיים, וחלונותיה "נדלקים" בהדרגה באור השמש העולה? האם השיר 'איילת', שיר החתימה של 'מכות מצרים', מתאר ברוגַע וברכּוּת את רגעי המוות והחידלון שלאחר תום הפורענות, או את רגע התנוצצותם של חיים חדשים מתוך האודים והרמץ? התמונה כפולת־הפנים איננה תמונה "אמביוולנטית", כפי שהיא מכוּנה

לעתים בטעות בחקר אלתרמן,[7] כי אם תמונה דואליסטית מובהקת, שכל אחת מאפשרויותיה מוציאה את רעותה, סותרת אותה ואינה מתמזגת אִתה כלל וכלל.

פואטיקה מודרניסטית זו, שאליה הגיע אלתרמן כמדומה בעקבות שירי פסטרנק, ושבהּ התנסה לראשונה בפזמוני 'רגעים', שחיבר במרוצת שנות השלושים,[8] היא פואטיקה כמו־מיכאניסטית וכמו־אוטומטית במתכוון, שהותירה לכאורה מעט לצד הספונטני של היצירה. בעידן הפטפון והקולנוע ויתר גילוייה של "תרבות ההמונים" – עידן של תחליפים "זולים" ו"משוכפלים" – העמיד אלתרמן יצירה הנוטה כביכול אל ה"זול" ואל הווּלגרי (אל הקיטש המתקתק והסנטימנטלי, אל מקצביו של הפזמון, אל אומנותם של נגני הרחוב ושל ליצני הקרקס), אך זוהי, לאמִתו של דבר, אמנותו של אינטלקטואל המעמיד פני אדם עממי ופשוט.[9] גם פשטותה הטכנית היא פשטות מדומה – תערובת ייחודית של אינטואיציה פרימיטיביסטית ושל תחכום ותכנון. אכן, לרוב ניכרת שירת אלתרמן בתכנון קפדני ומודע לעצמו, שהמקריות בו היא רק אותה מקריות שנובעת מגדולתו האינהרנטית של היוצר, הפורצת מפעם לפעם את כבלי הכללים.

כך נגרר אלתרמן לפעמים, באורח ספונטני ואימפולסיבי, אחר "המאגיה של המלים" – אחר קסם צליליהן של המלים ואחר קסם צירופיהן. כך הוא שובר כְּבלי־משים תמונות סימטריות, והופכן להשתברות קלידוסקופית אינסופית של שברי מראות. כך שובר הוא לעתים "כלאחר־יד" את הסכֵמה הריתמית ה"קפואה" ואת המבנה הסטרופי הסדור והמהודק. כך גם נפרצת בלא מחשבה תחילה הלוגיקה של הטיעון ונבעות בה פרצות אינטואיטיביות שדרכן פורצת הסטיכיה הגועשת והלוהטת ממעמקים. וחרף גילויים אקראיים של ספונטניות בעלמא (ראה, למשל, דיון בשירו האקסטטי 'עץ הזית' בסעיף ד' של הפרק השביעי, להלן), הפואטיקה האלתרמנית היא בדרך־כלל פואטיקה מכולכלת ומלאכותית ביודעין ובכוונת מכַוון, ועל כן האשמתה במלאכותיות מנייריסטית[10] היא האשמת־שווא, המעידה על כשל ביקורתי חמור – בין אם נביעתה מאי־הבנה או מהיתממות מניפולטיבית.

האשמת יוצרה של יצירה אַ־מימטית מדעת באי־נאמנות למציאות ול"ריתמוס החיים" יש בה, כמובן, מטעמה של טאוטולוגיה, משל יאשים אדם את הקריקטוריסט בהגזמה, את כותב האופרה בפאתוס, את צייר הפלאקטים בצבעוניות עזה או את מחבר הגרוטסקה באי נאמנות למציאות.[11] כאמור, לא זו בלבד ששירת אלתרמן אינה מתיימרת לחקות את המציאות חיקוי מימטי ישיר; היא אף הופכת במתכוון את כל היוצרות ומשבשת ביודעין את קליטת המציאות: את הטבע היא מציבה מול מראה קרה ומלוטשת, את האנדרטה היא מריצה

במרוץ קל ומהיר, את הטראגי והנואש היא הופכת לצבעוני וקרקסי, את שדות המרעה היא מעלה מעל העננים ואת ענני השמים היא מורידה כעז לבנה על גג תבן. ולמרות כל דרכי ההֲזָרָה הללו המפוררים כביכול את המציאות ומשבשים את קליטתה, לעולם אין שירת אלתרמן מאבדת זיקה למציאות, אלא מספקת תמיד את ההנמקה הריאליסטית לכל תמונה מופלאה. לפנינו פואטיקה המעמידה במתכוון במרכז את הפיגורות המועצמות והמוגזמות, את הצלילים הרמים, את הקונטרסטים המודגשים והחריפים, את קווי־המתאר המחודדים ואת הצבעים הבולטים והעזים. גם הריתמוס ה"כפייתי" הוא מכוון ומודע לעצמו.[12] מאחר שהשירים הללו סטיכיים, חזותם דווקא מכאנית ופשוטה. מאחר ולשירים האלה יש מסר כבד וקודר, יש להם חיצוניות קלילה ועליזה. דבר אחד ברור: אין לפנינו "תאונה" בלתי מתוכננת, שנבעה מחמת חוסר כישרונו של המשורר לשקף את החיים ואת "ריתמוס החיים".

ב. הפיכת היומיומי והבנאלי לזר ומוזר: עיון בשיר 'ירח'

"גם למראה יָשָׁן יש רגע של הולדת" – אלה הן מלות הפתיחה של השיר 'ירח', וכבר בהן מקופלת וגלומה תמצית הגותו ה"אֶרֶס פואטית" של אלתרמן לגבי הזיקה בין המציאות לבין חיקויה, בין הטבע לאמנות, בין החיים הרוטטים לבין בבואתם הקפואה הניבטת מן הראי או ממי האגם:

גַּם לְמַרְאֵה נוֹשָׁן יֵשׁ רֶגַע שֶׁל הֻלֶּדֶת.
שָׁמַיִם בְּלִי צִפּוֹר
זָרִים וּמְבֻצָּרִים.
בַּלַּיְלָה הַסָּהוּר מוּל חַלּוֹנְךָ עוֹמֶדֶת
עִיר טְבוּלָה בִּבְכִי הַצְּרָצָרִים.

גם המראה הבנאלי ביותר נברא אֵי־פעם, בשחר ההיסטוריה – אומר השיר בסמוי – וגם תופעת הטבע היומיומית והמוכרת ביותר, שאנו חולפים על פניה מבלי להעניק לה מבט שני, נראתה בעיניו של האדם הראשון כפלא שאין שני לו. ובמקביל, גם המוסכמה הספרותית השגורה והשחוקה ביותר נבראה אֵי־פעם בתולדות האמנות, והאמן הראשון שבראה התבונן ביציר־דמיונו בפליאה, ואף הפליא באמצעותו את קוראיו. השיר 'ירח' הוא ניסיונו של משורר מודרני ומפוכח, החי בעולם שבו נסתאבו כל המראות ונשתחקו כל דרכי־עיצובן, להחזיר למציאות ולאמנות את ראשוניותן המופלאה.

הירח והכוכבים הם מן המוטיבים המשומשים ביותר בשירה, ובגילוייה

הדגנרטיביים של השירה הקלאסי־רומנטית הגיע השימוש ב"אבזרים" אלה לתהומות של בנאליות ושחיקה. במודרניזם לאסכולותיו הסתמנה לגביהם אחת משתי גישות, המנוגדות זו לזו רק לכאורה: מצד אחד, נשמעה התביעה הפוטוריסטית הבוטה לסלק מן הספרות את הירח ואת הכוכבים, ולהוציאם לחלוטין מן האינוונטר הפיוטי.[13] תביעה חד־משמעית ונחרצת זו, שהועלתה ברצינות גמורה וללא כל כוונה הומוריסטית, מקורה אולי בדבריו הקלילים, האירוניים והדו־משמעיים של בודליר, שגזר על הסופרים הצעירים שייִשָּׁמרו "מסהר, מכוכבים, מוֶונוּס ממילוֹ, מברכות (– –) ומכל הרומנים... ולוּ גם כתבם אַפולו בכבודו ובעצמו".[14] מצד שני, באסכולות אחרות במודרניזם הִרבּו דווקא לכתוב על הירח ועל הכוכבים והזכירום על כל צעד ושעל, אך בדרכים נועזות ובוטות שהן "סטירת לחי" לקורא המחזיק בערכי אסתטיקה "בדוקים". מאחר שהתירו לעצמם להשתמש בדפוסי העבר, נאלצו כביכול משוררים מודרניסטיים אחדים, כדוגמת ואלֶרי ברְיוסוֹב וממשיכיו, להעניק ל"אבזרים המיושנים" הללו עיצוב חדשני ו"צורם", לבל יואשמו בהסגת הספרות לאחור אל מוסכמותיה השמרניות של השירה הקלאסי־רומנטית.

כדי שהשתמעויותיו הפואטיות של השיר 'ירח' תתבהרנה במלואן, נקדים ונביא כאן מבחר דוגמאות מן השירה מאסכולת שלונסקי–אלתרמן, שיש בהן כדי להבהיר את יחסה של אסכולה זו אל הירח ואל הכוכבים כאל "אבזרים" פיוטיים מיושנים הזקוקים להחייאה ולרְענון. דומה שמשוררי הדור התחרו בינם לבין עצמם על כתר המקוריות, כאילו גמר כל אחד מהם אומר בלבו להפגין את יכולתו בהענקת דימויים נועזים ואקסטרַוגנטיים לגרמי השמים הללו, שיעלו במוזרותם ובחוצפתם על אלה שבראו רֵעיו המשוררים. במקביל, השתדל כל משורר להעמיד דימוי בוטה ובלתי־אסתטי ככל שניתן, דימוי, שיוריד את הירח ואת הכוכבים מ"גדולתם" וממעמדם הפיוטי הנשגב, ויהפכם לעניין המוני ופשוט, תוך שיקופה ש המציאוּת המיֻמֶטית בדרכים עקיפות ונפתלות המשהות את הקליטה. כך דימה שלונסקי את הירח ל"שַׁד (ה)זולף את לובן חֶלבו" או ל"פנס עכוּר תלוי על וָו", ולמעשה כבר בשיריו הראשונים, שירי 'בגלגל' (תרפ"ב–תרפ"ז), דימהו למוקיון חיוור, בן־דמותו של ה"שוטה" מן הדראמה, שהכוכבים הם צלצלי כיפתו־מצנפתו.

מעניין וסימפטומטי במיוחד הוא הדימוי המורחב בשיר 'צמרמורת לילותיי' (אבני בוהו), שבו מתוארים המגור כמפלצת שעירה ומכוערת שבקעה מן הכוכבים המדומים לביצי־נחש, והירח – כיצור מבחיל, פוזל ושתום־עין: "מֵרקיע בהרות ירח שתום העין / עליי פוזל צהבת שיממון./ – – מדוע לא יָקָר תלך היום ירח?".[15] שלונסקי רומס בדימויים "חצופים" אלה את כל היקר

והמרומם ב״טבע״ וב״אמנות״: הירח ה״יקר״ מתואר כעין פוזלת בפרצוף מנומר בבהרות (הבהרות המכוערות אינן אלא הכוכבים). במקביל, כלולים בדבריו על הירח גם רמזים פנים־ספרותיים רבי־אנפין בדבר השינויים הפואטיים שנתחוללו בספרות העברית מאז תקופת ההשכלה ועד למודרנה הארצישראלית: אגב בעיטתו הבוטה במה שנחשבו בעבר ככלֵיה העדינים והיקרים של הבריאה, הוא מזלזל גם בתפישה הנשגבה של העבר המפואר, זו של הקלאסיציזם העברי (דהיינו, ספרות ההשכלה, מרמח״ל ועד יל״ג), שבּהּ רווחו מיני מטבעות־לשון קפואות ואוטומטיות, שהיו כבר למשל ולשנינה, כדוגמת ״ירח יקר הולך״,[16] מטבעות שאינן משובצות עוד בכתר השירה מפאת קיפאונן. אשרינו שנעשתה השירה בימינו וולגרית ופרוצה, אומר כאן שלונסקי בסמוי, ושהיא מתירה לעצמה להעניק לירח ״הנשגב״ דימויים פשוטים ומבחילים, אך מקוריים, דימויים שריח העובש של המליצה המשכילית לא דבַק בהם.

אלתרמן עשה גם הוא בשירי הבוסר שלו שימוש בפיגורות הנועזות הללו, המזלזלות בירח ובכוכבים, והמורידות אותם ואת תיאוריהם הקונבנציונליים ממרום ״גדולתם״.[17] אולם עד מהרה נטש גם את הפיגורות המדהימות והחצופות הללו, או הסיט אותן מן השיר אל הפזמון, כי נוכח לדעת שגם הן, חרף ״מקוריותן״ ו״חדשניותם״, היו זה מכבר לשגרת משוררים. כבר בשנות כתיבתו הראשונות, סילק אלתרמן מן הליריקה שלו (זו שקורצוויל הכתירה בשם הפרובלמטי ״שירתו הפרסונאלית״, כדי להבדילהּ מן השירה הציבורית) את המטאפוריקה המבחילה, נוסח שלונסקי, והפכהּ לציין־סגנון ״נמוך״ של המערכת המשנית בשירתו: לדפוסי פזמון פארודיים, רוויי הומור ואוטו־אירוניה. כך, למשל, פתח את פזמונו 'מסמר העוֹנה', בדימויו של הירח למינקת המזליפה חלב על הכבישים הישֵנים, בשורות הנראות כפארודיה על שירי שלונסקי: ״הירח גוחן על שדות כמינקת הכביש הגדול בשנתו מזמר״.[18] בחפשו אחר פיגורה מקורית וחד־פעמית לתיאורם האנטי־רומנטי של השמים המכוכבים, המשיל בפזמונו 'בלילה שֶׁקט' את הירח לעורך לילה, הרכון על השמים המנוקדים כעל עיתון שגוי, שעליו להגיהַ עד שחר: ״ירח צהוב, כעורך לילה כפוף על עיתון השמים״.[19] בפזמונו 'רגע לירי' הלעיג על שאיפתם של המשוררים, ובכללם הוא ובני חבורתו, לתאר את הירח בעזרת פיגורות לשון מדהימות במקוריותן: ״יום יורד, עולה ירח – – / שום דבר אוריגינלי״.[20] ההפתעה והמקוריות מתבטאות בשורות בנאליות אלה, למרבה האירוניה, בהודאתו של המשורר־הפזמונאי על ״קוצר־ידו״ למצוא לירח דימוי מקורי ומיוחד, כמצופה ממודרניסטן הראוי לתוארו.

פזמוניו אלה של אלתרמן אף מלאו הערות שנינה עוקצניות על תופעות שיריות, שכלפֵיהן חש גם חיבה והערכה: בפזמונו 'בסימטא ירושלמית', התוודה המשורר בעקיפין על אי־יכולתו לכתוב "שירי מולדת" ו"שירי ירושלים" (ז'אנר אהוד על המשוררים הארצישראליים בשנות העשרים), והלעיג – בעדינות ובלא מרירות – על יכולתו של א"צ גרינברג להיענות לז'אנר הזה ביד אמן בוטחת, ללא לבטים גלויים לעין: "מגדל דוד נשען על חנית כמו שלימד אורי צבי גרינברג / ירח בהיר את הדרך השליג / ואנו הולכים אל הר הבית"[21] (למרות יחסו האירוני של אלתרמן כלפיו, עשוי היה דימוי זה לעורר בו, במשורר, לימים, את תמונת הירח "על כידון הברוש" בשיר שלפנינו). גם בפזמונו 'טיול', הלעיג בנוסח אוטו־אירוני, נטול זדון, על נ־סיונותיהם של בני־מינו המשוררים למצוא דימויים חדשים לבקרים, עד כי החדשנות המדהימה הופכת לשגרה וכבר אין בה כדי לעורר ולהפתיע: "על נפשות בני אדם, על עצים ונהר זלף הירח כשמן זית. (– –) וטוב היה לשבת ככה מן הצד מנגד לירח שזלף כנ"ל... / אדם אשר מסכים להיות בנלי קצת / קוראים לו בימינו פה – אוריגינלי...".[22] דווקא הצירופים החבוטים, השמנוניים והרכרוכיים של העבר האובסוליטי ("זלף הירח כשמן זית") עשויים להיחשב כיום – למרבה הפראדוקס – לעניין "אוריגינלי". מרוב רצונם של משוררי ההווה המודרניסטיים להדהים את חבריהם המשוררים ואת קהלם ב"כללי האסתטיקה של הבלתי אסתטי", דימוייהם ה"מדהימים" היו זה מכבר למדרס סופרים ושוב אין הם מפתיעים את הקורא. אם ברצונה של השירה להפתיע, טוען השיר באירוניה ובעקיפין, עליה להתנער משגרת ההדהמה, לפנות שוב אל הישן, שנזדלדל פעם בשל שגרתו, לרעננו ולהסיר מעליו את האבק. בדרך זו, הסיר מעליו אלתרמן את עול פטרונותו של שלונסקי, וקבע בשירה העברית נוסח מודרניסטי ייחודי, דיאלקטי בטיבו, שחדשנותו אינה בוטה כזו של ראשוני המודרנה, שבמהלך פריצת־הדרך נאלצו להקצין עמדות ולחדד את השוני בינם לבין קודמיהם "אַד אבסורדום".

*

השיר 'ירח' הוא כעין "אֶטיוד", שבו מפגין המשורר המודרני כיצד ניתן לכתוב על אותם מראות ישנים נושנים מבלי לגלוש כלל לסנטימנטליות השמנונית והרכרוכית, שאֶפיינה בעבר את שגרת הנוסח הקלאסי־רומנטי, המשובץ בכוכבים. אפשר לרענן את המראות המוּכּרים ואת הקונבנציות הספרותיות הנושנות באמצעי עיצוב חדשים, מודרניסטיים ומנוכרים, שעוד לא עמדו

מעולם לרשות המשוררים. אפשר לראות מראה נושן, כגון מולד הירח, בדרך הבראשיתית והראשונית האופיינית לאמנות הַהֲוָרָה המודרנית – כפי שהוא משתקף בעיניו המופתעות של ילד, של אדם קדמון או של משורר בעל ראייה מקורית. ניתן לאפיין את הישן והקונבנציונלי בסדרת תמונות חדשות ומפתיעות, הלוכדות את המראה מזווית ראייה ייחודית ובלתי־שגורה. ולאמִתו של דבר, אין השיר 'ירח' מתאר פגישה ראשונה עם מראה חדש ומפתיע, כי אם פגישה מחודשת עם מראה ישן נושן, שדומה היה לו לדובר שבע־הניסיון כאילו עבר כבר ובטל מן העולם. על כן, אין לפנינו ראייה תמימה ומופתעת של ילד, הפוקח את עיניו לראשונה, כי אם ראייה "סנטימנטלית" בעיניו המפוכחות של אדם בוגר, שעינו שזפה כבר את כל המראות, והוא מגלה אותם להפתעתו שוב, לאחר שקיומם כבר נשכח ממנו. אין לפנינו התרגשות ראשונית של אדם תמים וחסר מודעות, כי אם התרגשות מבוקרת ואנטי־רומנטית כזו של אדם המבקר את מכריו הישישים, שאותם כבר לא ציפה לפגוש בין החיים, על מיטת חוליָם ("אתה אומר – אלי, העוד ישנם כל אלה? העוד מותר בלחש בשלומם לדרוש").

לא רק עולם בראשיתי, שזה אך נוצר, מתואר בשיר 'ירח', כי אם גם עולם חולני ודקדנטי, ההולך לבית עולמו והסוחט מן המתבונן בו שבועות־אמונים נרגשות; לא רק דובר תמים ונפעם לפנינו, כי אם גם דובר מפוכח וגלוי־עיניים, המתרגש למרות פיכחונו; לא רק אופטימיות לפנינו (כעולה מן השבועה הנרגשת והרגשנית "לעַד לא תיעקר ממני אלוהינו"), כי אם גם פסימיות עמוקה (שהרי המהות שלא תיעקר ולא תישכח היא, לאמִתו של דבר, התוגה). ולמעשה, המסר העולה מן הדברים הללו הוא פסימי ואופטימי בעת ובעונה אחת: פסימי משום שהעצב הוא שיישאר בעולם ככלות הכול, ואופטימי – משום שהדובר מאמין כנראה בעולם שיתקיים לנצח נצחים, חרף תוגת הקיום.

במרכז השיר תמונתו של עולם שקפא קיפאון סהור ונוגה. ניתן לראות בתמונה זו הפלאה של מציאות ריאלית ורגלה של עיר בלילה, שעה שהילדים ישנים את שנתם בחדר־הילדים וחולמים את חלומם וצעצועיהם לצדם. ניתן לראות בה אף במקביל תמונה סוריאליסטית נוגה ומוזרה, שבמרכזה חפצים מיותמים בלא בעליהם, כעין הדגמה לדיהומניזציה של המציאות האופיינית לאמנות המודרנית. ניתן לראות בתמונה תיאור של ראשית, של הולדת, של טרם היות האדם; וניתן אף לראות בה תיאור עתידני אפוקליפטי, תמונת חידלון ומוות, תמונתו של עולם שנותר מיותם ועזוב, לאחר שנמחה האדם מעל פניו (אך לפני שחיים חדשים החלו לבצבץ בו, כלאחר המבול).

השיר פותח בתחבולה של דיאוטומטיזציה, האופיינית לסגנונו של אלתרמן,

ההופך תדיר את היוצרות, הן במציאות החזותית והן בזו הפנים־לשונית. העיר מתוארת כאן כעומדת מול שמים מבוצרים, והירח כמוהו כשומר המַצתף את כידונו, בעמדו על משמרתו. הן "טבעי" יותר להעניק את התואר "מבוצרים" לבתי העיר מאשר לשמים המשקיפים עליהם. אך כרגיל בשירת אלתרמן, הנעשה על פני האדמה משקף את הנעשה בשמים, ולהיפך, בתמונת "עולם הפוך" (גם "הצעצועים הגדולים" הנזכרים בשורת החתימה של השיר הם ספק גילויי הבריאה שעל פני הארץ, ספק גרמי השמים שממעל). תמונת הירח על כידון הברוש אף היא תמונת "עולם הפוך", שהרי היא באה לתאר את השומר עם כידונו (תמונת הירח על כידון הברוש מצטיירת כאן כעצם עגול, ה"רוכב" על גבי עצם חד ומוארך, בעוד שתמונה של שומר, שעל כתפיו מזדקר הכידון, תצטייר דווקא כראש מעוגל שמעליו מזדקר עצם חד ומוארך). הצירוף הפיגורטיבי, שלפיו העץ הנטוע באדמה הוא הכידון שעליו נסמך השומר־הירח, הצופה על חומות העיר, היא אפוא תמונה הפוכה, ממש כשם שהמראות הניבטים מן האגמים הם מראות מהופכים, במתכונת הפואטיקה של הבבואות וההשתקפויות האופיינית לשירי 'כוכבים בחוץ'.

הצירוף "עיר טבולה בבכי הצרצרים" הוא צירוף אֶבוקטיבי וחידתי, הניתן לפירושים רבים, הן מן הבחינה הפנים־לשונית וגם מן הבחינה ה"אֶמפירית", דמוית־המציאות. עיר שיש בה ברושים ועצים אדומי פרי או אדומי פריחה, היא עיר שיאה לה אולי הצירוף האידיומטי השגור "עיר טובלת בירק". אולם, במקום עיר הטובלת בירק, מתוארת כאן עיר ה"טבולה בבכי" (בצירוף שהוא כשלעצמו פֶּריפרזה בלתי־שגורה של הצירוף הרווח "שקוע בבכי", ולא עוד אלא "טבולה בבכי הצרצרים", היפוכו של הצירוף הכבול "עיר טובלת בירק", שכן הצרצר טיבו שהוא מסתתר במקומות עזובים וחרֵבים, ולא במקומות רעננים ומלאי־חיים). את הפריפרזה הבלתי־שגורה הזו ניתן להבין בכמה דרכים חלופיות: אפשר ללמוד ממנה שהעיר לעת לילה היא משעממת ומונוטונית כקולו של הצרצר, הנשמע כקינה מתמשכת. ניתן אף להבין ממנה, כי העיר זרה, נכרית וגלותית (כשירת הצרצר הביאליקאית, למשל, שהיא סמל ומשל לעליבות ולעזובה שאפיינו את הקיום היהודי המתמשך בגולה[23]). אפשר לראות בצירוף זה ביטוי עקיף לייסוריהם של בני־האדם, שאינם אלא כחגבים אל מול כוחות הטבע הנצחיים. אפשר להבין כי "בכי הצרצרים" הוא אובייקטיביזציה לבכיָם הנצחי והנואש של החולים, או של המקוננים על יקיריהם החולים אנושות, כשם שהעץ השוקט "באודם עגיליו" – לפי אחת מן האפשרויות האינטרפרטטיביות שתידונה להלן – הוא כעין "קורֶלטיב אובייקטיבי" לעיניים האדומות, שהתוגה ונדודי השֵנה נשקפים מהן (בזמן

כתיבת שירים אלה שימשה עדיין המלה "עגילים" בהוראת "עיגולים", ולא רק בהוראת "תכשיטים"[24]).

כאמור, לפנינו ספק הפלאה של תמונה אורבנית פשוטה לעת לילה, ספק תמונה סוריאליסטית של עיר חרֵבה, חסרת חיים וחיוניות. "נוכחותו" של הצרצר מתַגברת את הפירוש השני: כחרק השוכן במקומות עזובים ויבשים, כגון גלי חרבות, קולו הטורדני והמתמשך מעלה בשיר זה על הדעת תמונת חורבן ושיממון, מעין זו של עיר הרוסה וחרבה שנעזבה מיושביה. אפשר גם שהתיאור הוא תיאורה של עיר השרויה באבל, עיר השקועה באווירת נכאים חד־גונית, בבכי ובקינה אינסופיים על מתיה. מכל מקום, מן הבחינה החזותית, עומד תיאור פיגורטיבי זה בסימן האוקסימורון: במקום צירוף־לשון "טבעי", כדוגמת "בלילה הסהור מול חלונך שרועה (או משתרעת) / עיר טבולה – –", נאמר כאן "מול חלונך עומדת", תוך יצירת מעין־סתירה בין מצב הטבילה האופקי למצב העמידה האנכי (והשווה לאוקסימורון שבפתח השיר 'השוק בשמש': "ברעש מתאבך, עריץ והפכפך, [...] עומד השוק, / שוצף בשמש", שבו תכונות של סטאטיקה ושל דינאמיקה מוצמדות זו לזו באורַח שרירותי, כאילו יכול השוק לעמוד עמידה סטאטית ולשצוף בגעש דינאמי בעת ובעונה אחת.[25] אולם, בניגוד לשירי־עליצות פוליכרומיים ופוליפוניים כשירי השוק, מצטיינים שירי־תוגה כדוגמת 'ירח' באיכותם המונוכרומטית והמונוטונית, כתמונת־נוף סטאטית הטבולה באור קפוא ובקינת צרצרים חד־גונית ומתמשכת).

תכונתו האוקסימורונית של השיר היא תכונה טוטאלית, העולה ובוקעת מן השיר בכללו, ולא רק מכל אחד מצירופיו ומרבדיו: השיר פותח בדברים על רגע של הולדת, ולמעשה הוא מתאר בכללו את רגעי הגסיסה והמוות. הוא מסתיים בשבועת־אמונים נרגשת, אך למעשה שבועה נרגשת ורומנטית זו אינה אלא הערה מפוכחת ואנטי־רומנטית על נצחיותו של העצב בעולם: "לעד לא תיעקר ממני, אלוהינו / תוגת צעצועיך הגדולים" (צעצועים הם בדרך־כלל חפצים קטנים ומשעשעים, וכאן הם גדולים ורוויי תוגה: ילד נוהג בצעצועיו באהבה ובדאגה, כבקניינים יקרי־ערך, ואילו כאן ה"צעצועים" הם כלי־משחק חסרי־ערך בידי כוחות הגורל העליונים, הנוהגים בהם באדישות גמורה). איכותו האוקסימורונית הדואליסטית של השיר 'ירח' ניכרת גם הדרך כפולת־הפנים שבה ניתן לקורא ולפרשן ללכדו ולהבינו בדרך אינטגרטיבית.

מצד אחד, ניתן לקרוא שיר זה בדרך רכה ומפויסת כתיאור תרדמת היקום לעת ערב, כשחדר־הילדים שוקט ורוגע, הצעצועים ניבטים מן הכוננית, חוצות העיר שוקטות ודוממות ומסביב שוררת אווירה סהרורית של דאגה ותוגה,

שיסודה בתפילה טהורת־כוונות לשלומם של הפעוטות.[26] אולם, התמונה התמימה והרגועה ממלכת התום והזוך (innocence), שבמרכזה עולל יֵשֵן בעריסה, עשויה אף להתחלף בתמונה מקבילה, אך הפוכה, המשקפת את רגעי הגסיסה והמוות, ולא את רגעי הלֵדה האופטימיים, את לחש המבקרים הנואשים ליד מיטתו של הנוטה למות, ולא את הניצבים בעדינות וברוך ליד עריסת העולל. ולמעשה, שתי התמונות הללו, המשקפות את שני קצותיו של מעגל החיים, הן תמונות הומניות ותמימות לעומת האפשרות האחרת, העולה אף היא בעקיפין מן הטקסט, והיא קשה ואכזרית מהן שבעתיים. כוונתי לתמונה המרומזת מתחומי עולם הניסיון, מעולם הרוע והזדון (experience), לפיה משתקפים בשיר גילויים דקדנטיים של חיי פשע, ניוון ושחיתות. אודם העגילים והצעצועים אינם משקפים, לפי אפשרות זו, את התמונה הרכה והתמימה מחדר־הילדים עם ההורים אדומי־העיניים הדואגים לשלום עוללם. פרטי־מציאות אלה עשויים אף לשקף את העיר הדקדנטית, השקועה במ״ט שערי טומאה. את הזונה הבובתית והצבועה, תיאר אלתרמן באחד משיריו המוקדמים, כבובת־צעצוע בחדר־הילדים, שירכיה עשויים או צבועים שן וסנדליה אודם.[27] אודם העגילים עשוי, אם כן, להיות גם כעין סיגֶקדוכה ורמז לאשת־התענוגות הפרובוקטיבית והמפתה, היוצאת לבילוייה הליליים, היפוכה של האם הדאגנית, שעיגולים של חוסר־שינה מסתמנים לה סביב עיניה הכלות. הפרוצה הדקדנטית, גלגולה המנוון של הילדה התמה, היא דמות של קבע בשירת אלתמן המוקדמת, שהותירה את עקבותיה בשירי 'כוכבים בחוץ' המרומזים והמעורפלים (״עירי הפרומה שמלתה מרפסת״ בשיר 'שדרות בגשם'; ״שָׁם עולה אוֹתְ, לְשיר מדרגות עקומות, אל חדרך...״ בשיר 'יין של סתיו'; ״קסְמי לו באחד עגיל מעגיליך / רְמזי לו באחד עפעף לשעשעך״ בשיר 'בת המוזג' ובעוד מקומות).

וכמקובל בשירת אלתרמן, שיר תמים, או תמים־למראה, הוא גם המחזה של אמת היסטוריוסופית ואַרְס פואטית רחבה ועמוקה: כלולה כאן חזות קשה על עתידה של העיר המודרנית. המראה הנושן של טרם הבריאה הוא גם המראה העתידני, האסכטולוגי, שלאחר הימחות האדם מעל פני האדמה. 'ירח' הוא שיר אחד מתוך מסכת שלמה של שירים הגותיים משל אלתרמן, הנושאים מסר קשה ואכזרי על קץ ההומניזם ועל שקיעת התרבות האנושית. אולם, לאחר השקיעה – אומרים תמיד השירים הקשים הללו, בסמוי ובגלוי – נולדים המראות מחדש והעולם חוזר לקדמותו.[28] כשם שהירח חוזר ומופיע בשמים, בעת המולד, מדי חודש בחודשו, כך גם הירח הפיוטי, שהוא אבזר ״קונבנציונלי״ ו״שחוק״ מרוב שימוש, עולה ומתנוצץ בכל דור ובכל משמרת, וזאת באמצעות דרכי

הזרה והפלאה, המנפרות את המוּכּר. בשירתו המוקדמת של אלתרמן ניתן לרעיון זה עיצוב ארכני ורב־מלל, אך בשירי 'כוכבים בחוץ' כבר הוענק לו ביטוי קצר ומגובש, דו־משמעי ומרומז.

ראוי עוד להעיר על תכונה, שיש לה קשר אמיץ לאופיו המפורר והאטומיסטי של השיר 'ירח', שתאורה סהרורית שפוכה על פניו, ובאופן פראדוקסלי צבעיו מובחנים וחדים. ניתן אף לבודד מן המציאות החזותית, העולה משיר מודרניסטי זה משטחים, קטעים וצורות גאומטריות מובחנות כבאמנות המופשטת: עיר בצורה צורתה טבלה מרובעת או מלבנית, הירח – צורת עיגול או חרמש לו, הברוש – צורתו כצורת חרוט מחודד. העגילים – צורתם עגולה. הַרְכֶּבת כדור על גבי חרוט, וכיוצא באלה הֶרְכּבים של צורות אלמנטריות ופשוטות, כמוהם כהפשטה של צורות הטבע, שהיא טכניקה ידועה של האקספרסיוניזם המופשט, האופיינית הן לקוביזם והן לשיטות־ציור חדשות אחרות. שילובן של הצורות הגאומטריות הללו בשיר יוצר רושם של תמונה מודרנית, תמונת אבסטרקט מן המודרניזם האירופי של שנות היכתב שירי 'כוכבים בחוץ', שנביעתו מן הניכּוּר, הדיהומניזציה והאטומיזציה האופייניים לאמנות ולהגות של ראשית המאה. כבאבסטרקט המודרני לסוגיו, יש ב'ירח' פישוט מדעת של מראות הטבע בלי לקפח את מהותו של העצם המתואר, שתיקות אקספרסיביות, תאורת זרקור ממוקדת, חיסכון רב במלים ובתיאורים, מינימליזם א־מימטי ושימוש בסולם כרומטי מצומצם (בצירוף הצבעים הניגודי שחור־לבן־אדום, שהוא צירוף עז ומרשים), המעניקים כולם לתמונה ולמבע עָצמה רבה.[29] אלה הן מקצת תחבולותיו הפואטיות של אלתרמן לניכּוּרהּ של תמונה מוּכּרת ובנאלית, שכבר הייתה למוסכמה, ושמתפקידו של האמן המודרניסטן להסיר ממנה את מעטה הפמיליאריות ולהעטות עליה חידתיות מופלאה.

ג. האמן המסיר את האבק מעל המראות: 'שדרות בגשם'

השיר 'שדרות בגשם' הוא כעין הדגמה לרעיון ה"הֲזָרָה", שיצא מבית־מדרשם של הפורמליסטים הרוסים, ולפיו חובה על האמן ל"החזיר לאבן את אבניותה" – להביא לדיאוטומטיזציה של המציאות המוּכּרת והבנאלית. במאמרו 'האמנות כטכניקה' (1917), ניסח ו' שקלובסקי את ההנחה, שעלתה במישרין ובעקיפין בשירה עוד קודם לכן, ולפיה "תכלית האמנות היא להחיות בלב בני האדם את התחושה שבחיים; תכליתה (...) להקנות את תחושת הדברים כפי שהם נתפסים בפֶּרצפציה, ולא כפי שהם ידועים".[30] אלתרמן קיבל את כלליה של אמנות ההזרה בעיקר מפסטרנק הצעיר, שראה את תפקידו של האמן בניעור האבק

מעל המראות המועמים; כמוהו הוא חשב שעל האמן להיוולד בכל יום מחדש.

ביודעין ובמתכוון הביא אלתרמן בשיריו לניפּוּרו של המופּכּר, למיסטיפיקציה של הבנאלי, לשבירה של כל חוקי המימֶזיס ושל כל חוקי הלשון השגורים והמקובלים. מתוך התביעה שהציב לעצמו, נתגבשו ונסתעפו ביצירתו כמה וכמה צייני־סגנון חדשניים ומקוריים שתכלית משותפת להם: להציג כל תופעה פשוטה ויומיומית כאילו אך נבראה, ולהתבונן בה בעיניים מופתעות, עיני ילד או פרא קמאי שאך נפקחו אל העולם. לאמתו של דבר, רעיון ה"הזרה" אינו אלא מודיפיקציה של רעיון ישן למדי, שפשט צורה ולבש צורה במרוצת ההיסטוריה של האידאות: הרומנטיקה, שהעלתה לראשונה על נס את ערך המקוריות, הן חתרה בכל מאודה לשיקוף פני המציאות בדרכים חדשות וייחודיות, כמו גם לביטול הרעיון הקלאסיציסטי בדבר שִכלול הישגיה של אמנות העבר. תהליך ניפּוּרו של המופּכּר באמצעים של הפלאה תואר בהגותו של קולרידג' בשם "הסרת מעטה הפמיליאריות", וביאליק הראה בשיריו, הלכה למעשה (ב'המתמיד', 'שירתי', 'זוהר', 'הבְּרֵכה' ועוד) כיצד יכול האמן הרומנטי, שניחן גם במבט ריאליסטי ומפוכח, לתאר את המראות העלובים ביותר בדרכי הזרה מופלאות ומפליאות, בעיני משורר ששימר את הראייה הילדית.[31] תכופות אף נהגו הרומנטיקונים לנפץ את אשלית המראה המופלא באמצעות "האירוניה הרומנטית", המזכירה לקורא באמצעות הערות מפוכחות, שלפניו מערכת של מלים בלבד. הסימבוליזם, שהיווה חולית־מעבר בין הרומנטיקה למודרניזם, ניסה להשהות את קליטת המציאות, לערפל את הריאליה, לטשטשה ולהסתירה מאחורי "יער של סמלים", תוך הפניית תשומת־לבו של הקורא אל המבע. המודרניסטים כינו את תהליך ניפּוּרו של המופּכּר בשם "estrangement, defamiliaization", ובאמצעותה ביקשו להילחם הן בתפישת־המציאות הכבולה והסטאטית של קודמיהם והן בקיפאונן של הקונבנציות הפיוטיות מן הנוסח הקלאסי־רומנטי, ואפילו מן הנוסח הסימבוליסטי הבודלירי, שכבר היה בימיהם לשגרה ולמוסכמה. כן ביקשו להשהות את תהליכי קליטת המציאות, כדי לחדדם ולעשותם ראשוניים ו"תמימים", ואגב כך להחזיר גם למציאות הנקלטת את רעננותה.

*

השיר 'שדרות בגשם' מביא להזרת המציאות ולהזרת שגרת הלשון, שבה נוהגים אנו לתאר את המציאות. נערכת בו אף הֲזָרָה במובן הליטֶרלי של המלה: הגשם מצחצח את העולם, מסיר ממנו את האבק, מחייה ומרענן את צבעיו ונוסך

בו חיים חדשים. תהליך הרֵענוּן תובע מן המשורר גם טכניקת לשון חדשה, שתשבש את המוסכמות. השיר פותח בזֵאוּגְמה, המצמידה זו לזו שתי קטגוריות שונות, ונוהגת בהן כאילו היו מהות אחת, וכאילו הופעלו באופן סימולטני: הקטגוריה האחת ערטילאית ובעלת קונוטציות של בהירוּת (אור), והשנייה מוחשית ונקשרת בעבים כהים וקודרים (גשם) – "בָּאוֹר וּבַגֶּשֶׁם העיר מסורקת". אמנם, אין בהצמדה זו כדי ליצור זֵאוּגְמה צורמת ומזדקרת לעין, כדוגמת הזאוגמות "אל מרחבן השר והלבן", "קרונות רעש ואבן פורקת העיר", "שלוות כוכב ומים לעיניי לימדת" או "משקט וזגוגית שבירים לילות סיוון". לפנינו זאוגמה מתונה ובעלת "הנמקה ריאליסטית" (לאחר הגשם טבול העולם בתערובת של אור ושל טיפות מים); ואף על פי כן, גוררת הצמדה זו בעקבותיה כעין סתירה לוגית, צרימה סימאנטית ושיבוש חזותי, המתגלעים במישור הפיגורטיבי של השיר. תיאורם של עצים, שהגשם רחצם וסירקם, הוא בבחינת האנשה טבעית ואפילו קונבנציונלית, אך צירופם של קרני האור לתמונה, כמי שחברו יחד עם הגשם כדי לסרק את השדרה וליפותה,[32] יש בו כדי לשבור את ההיגיון החזותי של התיאור המואנש הזה ואף את ההיגיון הסימנטי שלו כפי שנקבעו בתיאורים ספרותיים קונבנציונליים. דווקא קרני האור הן־הן המדומות תכופות בלשון השירה לשערות זהובות, וכך נהפכים כאן היוצרות בין האימאז' שבשיר לבין המוסכמה הספרותית שהולידה אותו. אף מתגלה כאן כביכול היפוך תפקידים בין צדהּ הפעיל של המציאוּת לבין צדה הסביל, בין הדינאמי לבין הסטאטי: קרני־האור, המדומות בדרך־כלל לשערות, הן המסרקות כאן את שדרות העיר, שטבעי היה לוּ דימה אותן המשורר למסרק, בשל טורי העצים הסדורים בצדיהן. והרי ציין־סגנון זה – היפוך תפקידיהם של האקטיבי והפסיבי – מאפיין את שירי 'כוכבים בחוץ' בכללם, והוא מן המעתקים המכאניים הקבועים, שהפעיל אלתרמן הצעיר בשירתו כדי לשבש את כללי המִזיס השגורים והמקובלים וכדי להשהות את הקליטה.[33]

במתכוון מְערב כאן המשורר המודרני גם בין הסדרים שהטילה הבריאה בטבע לבין הסדרים שהטיל בו האדם. שדרת העיר היא, למעשה, עירוב של "טבע" ושל "אמנות", של הצמחייה הטבעית ושל הסדר הכפוי, הסימטרי, המלאכותי, מעשה ידי־אדם (המלה "שדרה" אף גזורה מן השורש שד"ר–סד"ר, ולפי זה "שדרה" ו"סֵדֶר" הם שמות עצם בני אותו שורש). אולם, כנאמר במרומז בהמשך השיר, גם בין סדרי הבריאה, שאינם מעשי ידי־האדם, ניתן למצוא סדרים "בינאריים" וסימטריים – כדוגמת אלה מתחום ה"אמנות", שאותם מייצגת כאן השדרה, העוברת בין שני כבישים או בין שני טורי עצים: ימים ונהרות חוצים את היבשה לשניים, ואף "נדמה כי הלילה הוא נהר

היומיים, / אשר על חופיו ארצות מוארות".[34] נהר דינור או "שביל החלב" הבהיר שברקיע, הנהר שבין שתי גדות, הלילה שבין יום אחד למשנהו והיבשה שבין ים אחד למשנהו הם כולם צירי הסימטריה שיצר ה"טבע". הפסוקת שבשיער, השדרה ה"מסורקת", רחובות העיר, טורי השיר – כל אלה הם מסימני הסדר ה"אמנותי", ה"מלאכותי" – צירי הסימטריה שכפה האדם על הכוחות הפראיים וה ,יוליים של הטבע, כדי לשעבדם למרותו וכדי לשלוט בהם.

ולמעשה, האב מראה לבתו, נציגת דור ההמשך, את היסודות הנושנים והעתיקים, שהאדם שִעבֵּד למרותו כדי להצעיד את האנושות אל עבר הקדמה והעתיד. הוא מצביע עליהם ספק במזג דידקטי נוח ("הִנה"... "הִנה, בת שלי"), ספק בפאתוס של אזהרה ושל איום, שכן יסודות אלה הם בעלי אופי דואליסטי בונה או הרסני, חיובי או מסוכן – הכול לפי התוכן שיוצק בהם האדם. האש והמים, שהם מיסודות הבריאה (מיסודות אמ"ש שמהם נוצר העולם), יש בהם גם צד משמיד ומכלה. בצדם של היסודות המתפשטים הללו, מצביע האב גם על היסודות הגבישיים והמגובשים, שמהם בנה האדם את העיר, שיאה של התרבות האנושית (הזכוכית, הברזל והאבן). גם ביסודות קונסטרוקטיביים אלה טמונים ברכה וקללה, שכן הללו כובשים בהדרגה את מקומה התמימות הירוקה ומאיצים את תהליכי הניוון וההשחתה של הטבע. תפקידו של המשורר, נאמר כאן בסמוי, הוא למצוא לו ולבתו (העשויה לגלם גם את הצד הילדי שבנשמתו), במציאות האפורה והאורבנית שנסתאבה, "שדרה" ירוקה, מסורקת באור ובגשם, שתחזיר לעיר המנוונת מקצת מתמימותה הראשונית, הגלמית. עליו ללמוד ביחד עם בתו הקטנה את הדברים "שנולדו שנית", וכמאמר הפורמליסטים – "להחזיר לאבן את אבניותה". על פני השטח, אין לפנינו אלא אמירה בנאלית, משגרת החשיבה הרומנטית (החזרה אל התמימות ואל הטבע ואל הילדה הזכה שנפשה כטלית שכולה תכלת וכ"טאבולה ראזה"). לאמִתו של דבר, לפנינו פסוידו־רומנטיקה מחוכמת, שיסודה בהיתממות ולא בתמימות, ברגשנות מפוכחת המעמידה פני רגשנות ילדותית.

בשיריו ההגותיים הפסוידו־רומנטיים, המעמידים את העיר כגלגולו הדגנרטיבי של היער, מחזיר אלתרמן תכופות את הגלגל אל המראות הראשוניים שמקדמת דנא: הרכבת מעלה את זֵכר החיה הנרדפת ביער או את זכר גילוי הברזל, החשמל את זכר הברק, כלי התזמורת המודרנית את זכר הקרן והשופר שביער. האב המטייל עם בתו בשדרת־העיר, סוקר למעשה לפני , גם את כל ההיסטוריה האנושית ואת כל גילויי הבריאה: הם עוברים שערים (שערי ברזל) ומראות (מראות זכוכית), עוברים לילות ועוברים ימים

(והלילה החשוך נדמה לו כנהר מים, שעל חופיו ארצות מוארות). האב סוקר לפני בתו את פלא התפתחותו של האדם, ומראה לה את המראות הנושנים, שנולדו בגשם מחדש, נוצצים ויפים כביום היוולדם בשחר ההיסטוריה. בטיולם התמים והמצומצם הם מגיעים כאילו עד לקצות תבל – "ושם עוד ניצב לבדד הרקיע / וילד משליך כדורו לרגליו" (דימינוטיב של תבל כולה).

היסודות הנסקרים כאן ב"שיעור", שמעניק האב לבתו, זוכים לסדרת האנשות מעניינות ומקוריות. תכונותיה האֶמפיריות של הזגוגית הדוממת והקרה (צלילותה, קיפאונה, שקיפותה, נפיצותה וקולה בעת הנפץ) מתוארות כאן הן במונחים אֶמוטיביים ("סף הנשמה" דוא מפתן הרגש והפֵּרדה אף היא מעמד עתיר רגש):

הִנֵּה הַזְּגוּגִית – שִׁמָּהּ צָלוּל מִשְּׁמוֹתֵינוּ
וּמִי בְּקִפְאוֹן הִרְהוּרָהּ יַעֲבֹר?
עַל קַו מִפְתָּנָהּ, כְּעַל סַף נִשְׁמָתֵנוּ,
הָרַעַשׁ נִפְרָד מִן הָאוֹר.

אפשר לראות בהאנשה זו מעֵין אוקסימורון, המצמיד את שקיפותה נטולת־הצבע של הזכוכית ואת רבגוניותה ורב־שכבתיותה של המחשבה האנושית, את קיפאונה של הזכוכית נטולת־הרגש ואת הרגש האנושי לרבדיו ולגווניו. במקביל, ניתן גם להעניק לתיאור מואנש זה הנמקה ריאליסטית מדעית: קו מפתנה של הזכוכית השקופה הוא קו השבר שבו ניתן להבחין בהפרדת הצבעים כבמנסרה, ועל כן מדומה כאן הפרדת הצבעים והשתברותם במונחי פֵּרדה ובמונחי שבירה וניפוץ. השבירה האופטית שהיא עניין מעבדתי, חזותי ונטול כל איכות אקוסטית, הופכת כאן לנפץ מרעיש (וכן למטאפורה להשתברותם של היסודות האקוסטיים והחזותיים במוח האדם ובנשמתו, המיתרגמת למחשבות ולרגשות). בשיר החמישי מתוך 'שירים על רעות הרוח',[35] נאמר על המשורר: "כי שוּבּרו בו גבולות הממש והחומר / כשֶׁבּר בבואות בצדי יהלום", והרי יהלום הוא כביכול שיא התגלמותו של עולם החומר, של תאוות הבצע, אך צבעי המנסרה המשתברים בין צדדיו הם שיא התגלמותו של עולם הרוח, האמנות והחלום, השוברים את גבולות הממש והחומר. אלתרמן חיבב, כידוע, ניסוחים פרדוקסליים, המוכיחים בעליל שאין ממש בניגודים הבינאריים הקונבנציונליים, שנוצרו מתוך שגרת החשיבה הספרותית ונקבעו בה כמין אמֶתות נצחיות.

אף הברזל מואנש כאן ומדומה לאליל ולעבד, וזאת משום שהקדמונים סגדו

לברזל כלאליל ויצקו את אליליהם ממתכת, אך גם עבדו את האדמה בלהב הברזל של המחרשה. דימויו של הברזל לעבד יכול להיות גם תוצאה של היות הברזל מוכה על גבי הסדן כעבד רכון־ראש, שאדוניו רודה בו. שוב, מתהפכים כאן היוצרות, והברזל, שהנפָּח שולט בו ומכה בו בקורנס, מכונה כאן בשם "נפַּח הימים" (מתוך היפוך תפקידי מעניק הפעולה ומקבל הפעולה):

הִנֵּה הַבַּרְזֶל, הָאֱלִיל וְהָעֶבֶד,
נַפַּח הַיָּמִים הַנּוֹשֵׁא בְּעֵלָם.
הִנֵּה, בַּת שֶׁלִּי, אֲחוֹתֵנוּ הָאֶבֶן,
הִוא שֶׁאֵינֶנָּה בּוֹכָה לְעוֹלָם.

בצד הברזל החזק והמוצק, שהוא גם מוכֶּה ומעוּנה וגם שולט ונערץ, מתוארת כאן האבן השבירה כמי שאינה "נשברת" ואינה בוכה לעולם, כבמעֵין ריאליזציה של הניב השגור "לב אבן" (והשווה לתיאור עינוייו של השיר המתכתי ב'השיר הזר': "אֶת נחושת ריסיו / בצבת ארימה / אעננו לשווא: הישבר וְזַעַק! / הוא שקט ויפה. / דמעותיו בוכות פנימה. / הוא ממני ישר וחזק").

השיר כולו, כמו 'השיר הזר', פועל בשני מישורים – מישור "תמים" וילדותי ומישור "מושחת" ודקדנטי. העיר היא ניוונו של הטבע, והיצאנית היא צורתה המושחתת והדקדנטית של הילדה הצחקנית והביישנית. מראה שערה המסורק של הילדה התמימה, הזוכה ל"קוֹרלטיב אובייקטיבי" במראה השדרה המסורקת, עומד בניגוד למראה השיער הסתור של הזונה המרכסת את שמלתה הפרומה, הזוכה אף הוא לאובייקטיביזציה בסוף השיר. גם העיר הדקדנטית, אומר השיר בסמוי, יכולה לקום לתחייה, להתרחץ ולהסתרק, כזונה שהייתה שוב לילדה תמימה וברה, כשם שהשדרה המאובקת נוצצת לאחר הגשם וכל הדוממים המאובקים קמים לתחייה. גם היסודות המנוונים והמשומשים שבאמנות עשויים לקום לתחייה אם ינער מהם האמן את האבק, יחזיר להם את צבעיהם הטבעיים, ויהפוך מראה מושחת ודקדנטי, שדורות משמשו בו ועשו בו שימוש נלוז, למראה חדש ותמים, שכמוהו כנוף עירוני אפור שהתרענן בגשם. על האמן להלך בנוף זה וללמוד את המראות מחדש, כאילו מראה הוא אותם לילד קטן הרואה את המראות לראשונה. גם ביסודות "חסרי הלב" – הזגוגית, הברזל והאבן ("הזו שאיננה בוכה לעולם") אפשר לנסוך רגשות אנוש ולהעניק להם חיים מחודשים. המישור התמים הוא טיול פשוט ויומיומי בשדרה שמטייל אב בעל מזג דידקטי עם הבת הקטנה, הלומדת בפעם הראשונה לקרוא לתופעות

בשמן. מאחוריו – מסתתרת הגות היסטוריוסופית ופואטית רבת־פנים, החוזרת על עצמה ביצירת אלתרמן, בווריאציות שונות ומתגוונות.

השיר 'שדרות בגשם' דומה ברוחו, במבנהו ובמטענו ההגותי לשיר 'הטיול ברוח' (הוא השיר השלישי בחטיבה השלישית של 'שמחת עניים'), שבו מספר הדובר לרעיו:

וְדַרַכְתִּי חוּשַׁי כְּמוֹ דֶרֶךְ הַקֶּשֶׁת
וּשְׁלַחְתִּים וְשָׁמְעוּ לִי בְּלִי אֹמֶר.
הַחוּשִׁים, הַחוּשִׁים, מַלְבִּישֵׁי הַמָּפְשָׁט,
וְקוֹרְעֵי לְבוּשָׁיו שֶׁל הַחֹמֶר!

החושים, אומ כאן השיר בסמוי, מסוגלים לערטל את המציאות מן הכיסוי שהעטתה עליה התרבות. החושים מעניקים מוחשיות למופשט, ואף מערטלים את הקונקרטי מלבושיו ומציגים אותו בראשוניותו. בשחר ההיסטוריה, למד האדם לקרוא לתופעות בשם, להלבישן בלבושים, ובכך היה הישגו. אך האתגר העומד בפני האדם המודרני, איש התרבות, הוא אתגר שונה: עליו לדעת לדרוך חושיו כקלע, כי התרבות השכיחה ממנו את חושיו והעטתה עליהם מסך. שומה על האמן המודרני להסיר את מלבושי החומר ולראותו במערומיו, כבעת היוולדו, טרם נסתאב ונצטעף. תפקיד השיר 'שדרות בגשם' לחדד את החושים כחִצים דרוכים (בסיוע הילדה, שחושיה בריאים ומחודדים ממילא), ולהכיר את המציאות היכרות חדשה ורעננה, כבעת יציאה לאחר הגשם אל עולם מבהיק ומצוחצח, שהאבק הוסר מעליו.

ד. תמונת העולם התלמאית ההרמונית בשירים מודרניים מפוררים עיון בשירי־הדרך 'עוד חוזר הניגון' ו'בדרך הגדולה'

תמונת־העולם, העולה בעקיפין משירי אלתרמן, היא לכאורה תמונת־עולם תלמאית מיושנת, לפיה הארץ פרושה כיריעה שטוחה, ועל כן יש מקום בשירים אלה לדיבורים על "סופי דרכים" ו"קצווי תבל", שלא על דרך המטאפורה השחוקה בלבד. מתוך ששירים אלה דבֵקים לכאורה בקוסמולוגיה ובאסטרונומיה של העולם העתיק, מתגלים בהם גם עקבותיה של האמונה הקדומה ב"שרשרת ההוויה הגדולה", הרואה את הבריאה כמערכת היררכית שחוליותיה, בסדר עולה, הם: המחצבים והמתכות, הצומח, החי, האדם, ה"אלמנטים" (יסודות הבריאה), הכוכבים והמזלות, האֵתר, המלאכים והאל.[36] אולם, המרכיבים הקדמוניים הם רק צִדהּ האחד של תפיסת־העולם העולה מבין

שיטיה של שירת אלתרמן. לפנינו, למעשה, תמונת־עולם סינתיטית ומסוגננת, המשלבת את הקמאי ואת המודרני שילוב שרירותי ו"צורם". תבל בשירים אלה איננה רק יריעה שטוחה, הנשענת על מוסדי ארץ, כבתפיסת־העולם התלמאית, אלא – באורח פראדוקסלי ואוקסימורוני – גם מפה גאוגרפית מעודכנת, המרושתת בקווי אורך ורוחב, מן האטלסים ומספרי הלימוד.

ככלל, העולם ודרכי עיצובו ביצירת אלתרמן הם תמיד צירוף דיסוננטי של הפכי הישן והחדש, העתיק והאקטואלי, השלם והפרגמנטרי. לפיכך, גם הסדרים ההרמוניים ה"טובים" של העבר מתפוררים בה, וזוכים לאינטרפרטציה חדשה בעיניו של אמן מודרני המתבונן במציאות ברלטיביזם ספקני. מתוך שילובה־כביכול של תמונת־עולם האַנכרוניסטית והמיושנת בראייה המודרנית והעדכנית, משתבשת כאן גם ההיררכיה המקובלת של חוליות "שרשרת ההוויה הגדולה": החי זוכה כאן תכופות לתכונות של עצם דומם, וגם להיפך. מי היאור, השייכים לשלב בינוני בהיררכיה (שלב ה"אלמנטים"), הופכים כאן "ראי", השייך לחוליה הנחותה ביותר בהיררכיה (האבנים והמתכות). אגב המטמורפוזה הזו נהפך הטבעי למלאכותי, למעשה האומנות של בעל־מלאכה פשוט (זגג, למשל). בהקשר רחב יותר, הבריאה הקוסמית הופכת ליצירה אמנותית שבראה אמן בשר ודם, ושאיננה אלא תחליף "זול" ו"נחות" של המציאות החיה, מעשה ידי האל.

יתר על כן, לפי התפישה הפילוסופית והמדעית, שרווחה בעולם העתיק עד לרינסנס ולתגליות קופרניקוס וקפלר, התארגנו מעגלי הקיום במעגלים קונצנטריים הולכים וגדלים, שביניהם שררה התאמה מלאה. המעגל המצומצם ביותר היה זה של הגוף האנושי, שהוא בבחינת מיקרוקוסמוס המכיל במוקטן את כל המעגלים גם יחד; מחוצה לו השתרע המעגל הקוסמי, המקיף את תבל על כל גילוייה; המעגל הרחב ביותר הקיף את היקום כולו, לרבות השמים וכל צבאם, שהוא בבחינת "מַקרוקוסמוס". לפיכך, הגג בשירי אלתרמן יכול להיות הן ראשו של אדם, הן גג ביתו והן גגו של העולם – כיפת השמים. החדרים בשירים אלה יכולים להיות חדרי הלב, חדריו של הבית וגם חדרי שאול ושחת. הדרך יכולה להיות דרך־חייו של אדם, דרך־הנדודים המצומצמת שבין כותל לכותל, רחוב מרחובות העיר, הדרך המשתרעת מחוץ לעיר במרחבי תבל, ובמקביל – גם "שביל החלב" האסטרלי החוצה את כיפת השמים במרומים.

כך, למשל, "נפקחת" הדרך בשיר 'עוד חוזר הניגון', כעין מופתעת אל מול ההלך, וחוצה בעזרת הרוח את העולם כולו, ואף עשויה לעלות אל־על ולהבקיע אל שבילי השמים ונתיבי הכוכבים. ניתן אמנם לקרוא את השיר כשיר ריאליסטי פשוט, שבו נודד ההלך בדרכי־עפר פשוטות, ונפגש בדרך הילוכו עם גילויים

שונים של השדה והיער המשתרעים בין עיר לעיר (כבתמונה מימֶטית טבעית ורגילה, שבהּ מתבוננים ממקומם בעובר־האורַח הענן המרחף בשמים והאילן הנטוע לצד הדרך). ניתן, לעומת זאת, לקרוא את השיר בדרך אַ־מימֶטית, סוריאליסטית, כאילו צופה הענן על ההלך, ומצפה ממנו שיפֵּר את חוקי המשיכה ויבקיע גם דרך אל עולמות עליונים שמעֵבר לחיים: שיטפס בדרך ה"נפקחת לאורך", ויעלה בסערה אל מקום העננים והכוכבים. "כבשה" ו"איילת" בשירת אלתרמן אינן רק חיות המרעה – המבויתות או המשולחות – כי אם גם העננים וגרמי השמים, וזאת לפי שיטת ה"קורספונדנציות", שעל־פיה גם לפילי היער ולדוביו יש מקבילה בשמים.[37]

את ההנמקה למסעו הסוריאליסטי של ההלך, יש לחפש בתחומי ההגות הפואטית: הנדודים אינם רק נדודים במרחבי תבל, כי אם נדודים מטאפוריים בין מחוזותיו המוגבלים של עולם המעשה לבין מחוזותיו האינסופיים של עולם הרוח, שגבולותיו משתרעים גם מעֵבר לחיים. מה שעשוי להיראות כפזמון או כשיר־עם קליל ופשוט, המשובץ כאילו במוטיבים מן השאנסון הצרפתי העממי,[38] עשוי אף להתברר כשיר־הגות רב השלכות ומשמעויות, אַרְס פואטיות והיסטוריוסופיות, המדבר על אינסופיותה של רוח־האדם. גם כשיעבור ההלך מן העולם (בחינת "ואמות ואוסיף ללכת", כבשיר־הדרך 'בדרך הגדולה'), והצמרת גשומת־העפעפיים תספוד לו כמקוננת על שעזבהּ והפליג לדרכו העולה, יימצאו עדים שיעידו נאמנה באלם־שפתיים על מעשיו ועל מחדליו, על זכויותיו ועל חובותיו, בעולם המעשה ובעולם האמנות.[39] כברבים משירי אלתרמן, חיי הפרט כאן אינם אלא "ליטוף" יחיד או "חיוך" חולף, אך העולם על מכונו עומד, המנגינה לעולם נשארת ויש שחר למסכת נדודיו של האמן. לעולם יחזור הניגון כבתבת־נגינה הסובבת על צירהּ, ולעולם תמשיך הדרך להיפקח כעין הנפקחת מדי בוקר.[40] נצחיותם של חיי־האנושות היא שכרו של האדם, של הפרט שאינו יכול להילחם בגזר־דינו של החלוף, כשם שנצחיותו של "הניגון" הוא שכרו של המשורר, המהלך במעלה־הדרך בידיים ריקות ובעיניים כלות.

לפי שיטת ה"קורספונדנציות", שהיא כאמור אחד ממרכיביה של תמונת־העולם האלתרמנית, מתואר הרקיע בחגיגת קיץ ככפר גדול המנצנץ בלילה באור יקרות, וגמיאת הדרכים הלבנות מאור הירח – כגמיאתם של דליי חלב (כי דרך־העפר היא מקבילתו של "שביל החלב" השמימי, לפי העולה מן השירים 'יום פתאומי', 'מזכרת לדרכים', 'שדרות בגשם' ועוד[41]). נדודים בדרך או טיול בשדרת־העיר מקבלים כאן גם ממדים קוסמיים ונפח היסטורי, ומתפרשים גם כדרך־נדודיו של האמן, וכן כדרך־החיים בכללה; ובהקשר רחב יותר – כמהלך ההיסטוריה האנושית כולה. התמונה הקונקרטית, העולה על גדותיה מרוב

אנרגיה ושמחת־קיום, היא תמיד צדו האחד של השיר האלתרמני, שמצדו השני משתרעים תחומי הגות רחבים לאין־קץ, טראגיים לרוב באופיָם.

מכל מקום, אין לפרש את השימוש בשיטת ה"קורספונדנציות" כנסיגה "ילדותית" אל הביטחונות ה"טובים" של העבר, למרות שתמונת־העולם הישנה והתמימה־כביכול מסייעת בלי־ספק לאסתטיזציה ולסגנון כמו־עממיים וכמו־ילדותיים; כי מה שעשוי להיראות כהצטעצעות מיתממת של "בּוּר כפרי", בעל עיני ילד, או של רומנטיקון־שלאחר־זמנו, הוא גם ביטוי כֵּן ורציני לפחדו המפוכח של האדם המודרני, המתקדם והמתוחכם, פן ייסוג העולם הטכנולוגי לאחור אל ערכי העבר הקמאי. מה שנראה במבט שטחי כהתרפקות סנטימנטליסטית על העבר, עשוי להתברר כאן דווקא כפחד שקול ובוגר מפני המשיכה אל היער, אל הפרא, אל "אהבת האדמה" ואל יתר הערכים הרוסואיים, שנסתאבו בתוקף חוקים של דיאלקטיקה היסטורית (אלתרמן התבונן, למשל, מתוך חלחלה בגלגול הפשיסטי ה"טבטוני" של הרומנטיזם הוואגנרי ה"מושך", כעולה משיריו הגנוזים).

העיר, שאליה מובילה הדרך הגדולה של שירי אלתרמן, איננה עיר אירופית מימי־הביניים, כפי שתיארוה בטעות בביקורת, למרות שיש בה גם צד כזה, המתבטא בריבוי פרטי־מציאות ז'אנריים, ממאפייניה של העיר הציורית מספרי־האגדות הנושנים: כיכר השוק והבאר, היונים שבכיכרות העיר ובכרכובי הבתים, הכרכרות והסוסים, הפונדקים והפנסים (ראוי לחזור ולהדגיש כי מה שנראה כהתרפקות סנטימנטליסטית על תמונות "משכבר", עשוי להכיל בסמוי גם איום וחזות קשה לגבי ההווה, בנוסח "ימי הביניים מתקרבים"). אף על פי כן, ולמרות יסודות ביניימים מסוימים המצויים בשירת אלתרמן במוחש (אלה הובאו לתוכה, כאמור, כמטאפורה לשם העלאתן בסמוי של אמִתות אקטואליסטיות קשות), טעות היא ביד אותם מבקרים המשבצים את תמונותיה בתקופה מסוימת, זו או אחרת. העיר האלתרמנית היא תערובת של "עכשיו" ושל "פעם", של אורבניזם ושל טבע כפרי,[42] ורוב מאפייניה הם ניטרליים מבחינת שיוכם הגאוגרפי או מבחינת שיבוצם ההיסטורי, למען יוכלו לייצג קטגוריה וארכיטיפוס של עיר, ולא יקושרו עם שום עיר קונקרטית שהיא.

אמנם, ב"מקבילית הכוחות" הזו שבין מודרני לישן, לא יימצאו בה בעיר האלתרמנית מאפיינים אורבניים המזדקרים במודרניותם הקיצונית – כגון גורדי־שחקים, בתי־חרושת, בתי־קולנוע, חשמליות, מטוסים ושדות תעופה – כבכמה יצירות אולטרא־מודרניות מן הפוטוריזם הרוסי והאיטלקי. אך גם אין כאן חזרה "רגרסיבית" אל העולם העתיק והנושן, שבתיו מוארים בנר ולא בנורת ניאון,[43] שבו האמנות השלטת היא אמנות התיאטרון ולא אמנות

הקולנוע, שבה סובבות תבות הנגינה ולא תקליטי הגראמופון, אלא לכאורה. למעשה, לפנינו עיר היפותיטית וסינתיטית, כפי שזו עשויה להצטייר בראייה פסוידו־נאיבית, כבתפאורת תיאטרון או כבאיורי ספרים מסוגננים. אין זו עיר ביניימית, שכן יימצאו בתיאוריה גם אוטובוסים ובתים בני חמש קומות (׳יום השוק׳), רכבות (׳כינור הברזל׳) ותחנות־רכבת (׳תחנת שדות׳), מכבשי דרכים (׳יום הרחוב׳) ומנופים (׳הלילה הזה׳), וכיוצא באלה פרטי־מציאות שאינם מתאימים לאֶפיונה של עיר מן הזמן העתיק. עירו של אלתרמן היא מענה ציורי – ילדותי, תמים, עליז ובהיר אך למראית־עין – לְמֶטרוֹפוליס הקודר מן הסימבוליזם הצרפתי־רוסי או לכרכיאל השקוע במ״ט שערי טומאה משירת שלונסקי. היא העיר בה״א הידיעה, שבכל דור ובכל אתר, לרבות זו של ה״כאן״ וה״עכשיו״ (לפיכך יימצאו בתיאוריה גם פרטי־מציאות מן ההווה). משירי הכרך הפריזאי השוקע, שפתב בראשית דרכו בנוסח ה״דקדנס״ הצרפתי־רוסי, פנה המשורר לתיאורה של עיר ציורית, שהיא תערובת של עבר ושל הווה, של תמימות ושל שחיתות, של פשטות וולגרית ומסוכנת ושל הוד אצילי ומושך. שומה על מבקרי אלתרמן להבחין בשפע גילוייה ובניגודיה של עיר סינתיטית זו, ולא לבודד בה פן אחד בלבד ולראות בו חזות הכול.[44]

כבר הבחינה הביקורת בסתירות הפנימיות המצויות בעליל בשירי אלתרמן ובתופעת ״אי התקשרותם״ של שירים אלה,[45] המציגים גילויי טבע, שאינם יכולים בשום אופן להתרחש סימולטנית, כאילו התרחשו בעת ובעונה אחת (כגון תיאור ליל ירח לוהט, שהוא לכאורה גם לח וסוער בשיר ׳פגישה לאין קץ׳,[46] או כגון תיאור ליל סערה קודר שבו לכאורה גם מחוויר הירח את הדרכים בשיר ׳הרוח עם כל אחיותיה׳). שירים אלה הם למעשה כעין מונטז׳, המצרף רצפים סותרים או רחוקים בחלל ובזמן, והמלכד לכאורה את רסיסי המציאות ההטרוגניים כהרף־עין למסכת אחת, גם אם פרגמנטרית. גם העיר האלתרמנית היא עיר סימולטנית וסינאופטית, מונטז׳ הלוכד בהעלם אחד רסיסי מראות אורבניים מכל התקופות ומכל המקומות, גם כאלה הסותרים ומבטלים זה את זה אהדדי.

גם השיר ׳בדרך הגדולה׳ עשוי להתפרש כמונטז׳ מודרניסטי של רסיסי מציאות ושל חומרי לשון הטרוגניים. קורא בעל מזג שמרני עשוי אמנם לפרשו כשיר הומניסטי והרמוני בטיבו, שבמרכזו תמונת טבע אידילית, ובה דרך הנמתחת בין שדות מרעה רחבים, עדרים שפעמונים לצווארים, בארות עתיקות ועצים נוצצים מטל השחר. אולם, הנוף הכפרי, בנוסח ״שירים משכבר הימים״, עשוי גם להתפרש כנוף אטומיסטי מנופר, המעוצב בדרך דיסוננטית ו״צורמת״ (המסתייעת בפערים חזותיים, בדילוגים לוגיים ולשוניים, קַטַכרזות,

פראדוקסים, סתירות כרונולוגיות ומראות מופלאים ובלתי־מנומקים). הטבע מצופה כאן כביכול בחומרים אנאורגניים וצבוע בצבעים אל־טבעיים, ואין כאן גבולות בין החלום והיקיצה, בין החיים והמוות. התמונה האַ־מימֶטית עשויה כאן להתפרש כביטוי לדיסהרמוניה ולחוסר־טבעיותו של העולם המפורר והמפורק לגורמים:

עֲנָבִים בַּמַּרְעֶה וּשְׁרִיקוֹת
וְשָׂדֶה בַּזָּהָב עַד עֶרֶב.
דּוּמִיַּת בְּאֵרוֹת יְרֵקוֹת,
מֶרְחָבִים שֶׁלִּי וָדָרוֹ.

הָעֵצִים שֶׁעָלוּ מִן הַטַּל,
נוֹצְצִים כְּזָכוּכִית וּמַחֶכֶת.
לְהַבִּיט לֹא אֶחְדַּל וְלִנְשֹׁם לֹא אֶחְדַּל
וְאָמוּת וְאוֹסִיף לָלֶכֶת.

עיצובו של השיר הוא אפוא עיצוב דואליסטי, הפתוח לקריאה הרמונית ורצופה מזה ולקריאה דיסהרמונית ופרגמנטרית מזה. הקורא השמרני עשוי לזהות בשיר את "חצי הכוס המלאה", להשלים בראשו את החסר ולבנות מרסיסי המראות תמונה כמו־אורגנית; בעוד שרעהו, בעל המזג המהפכני והפתוח לחידושים, יראה את "חצי הכוס החסרה", וידגיש דווקא את האֶליפסיס ואת הדיסקורד.

המחפש את המלֵאות הריאליסטית ואת הרמוניה יוכל כאן להעניק הנמקה לכל מראה מופלא: שדה בזהב הוא שדה מופז באור חמה או מוצף בצבעי שקיעה עזת־גוון (ואולי צבעו של שדה־שיבולים לעת קציר); טיפות המים המתנוססות על עלי העץ אכן נראות כרסיסי זכוכית נוצצים; המשורר ממשיך לחיות לאחר מותו, משום שכתיבתו מקנה לו חיי נצח; וכן הלאה. לעומת זאת, מי שמסוגל לשאת את "צרימותיו" של המודרניזם, לא ינסה לתאר את הנוף כתמונה שלמה, אורגנית ומימֶטית, כי אם יממש אותו בעיני רוחו כתמונה מפוררת ואל־טבעית, צבועה בצבעים קרים ומתכתיים (צבעי זהב, זכוכית ומתכת), וכמערבולת של רסיסים בלתי־מתקשרים. את הפראדוקס שבתמונת "המת־החי" לא ינסה לפרש ולפשר, אלא יראה בה דמות סוריאליסטית, המוסיפה ללכת ולהביט במראות חרף מותה – כעין כפילה הניגודי של אשת לוט שהייתה לנציב מלח בהביטה בדרך לאחור.

גם השימוש בלשון הוא שימוש "דו פרצופי": כך, למשל, את הצירוף

"ענבלים במרעה ושריקות – – דומיית בארות ירוקות" ניתן להבין כצרימה זֶאוּגמטית, היוצרת תמונה לקויה שבהּ נזכרים הענבלים והשריקות, אך לא העדרים, ושבהּ מצורפת השריקה לדומיית הבארות הירוקות על דרך האוקסימורון (צירוף הפכי הקול והדממה) והסינאֶסתזה (צירוף חושי השמע והראייה: הדומייה היא עניין אַקוּסטי והירוקת עניין חזותי). אולם, את כל הפערים וה"ליקויים" הללו ניתן "לתקן" ולהשלים: הפרשן השמרני יעמיד כאן תמונה חזותית רצופה ואמירה לשונית קוהרנטית, ויבין את הפתיחה כעיצוב מעודן ומרומז של האמירה "ענבלי הצאן שבמרעה ושריקות העדרים", שאופיו המרומז נקנה בסיועו של מטונימיות וסינקדוכות. את צירופן של השריקה ושל הדומייה יפרש כתופעות סוּקְסֶציביות (הבאות זו אחר זו), ולא כתופעות סימולטניות. את הצירוף הסינאֶסתטי כביכול "דומיית בארות ירוקות" יתרגם לצירוף ה"טבעי" והרגיל "בארות דוממות וירוקות". ככלל, את תרגומן של הפיגורות המודרניסטיות בשיר זה למטבעות לשון רגילות ושחוקות ניתן לערוך בנקל, וזאת בשל נטייתם של רוב הקוראים לקרוא כל יצירה ויצירה כאילו יש בה תואַם בין התוכן לדרכי העיצוב, ולשער שאם התוכן הוא פסטורלי ואידילי, גם דרכי העיצוב, מן הסתם, אינן "צורמות" או אֶליפטיות. אלתרמן מנצל נטייה טבעית זו, מעורר אותה, אך גם גורם לה להתבדות.

גם סתירות כרונולוגיות, הנבעות כביכול בשיר, תקבלנה פירושים שונים מידיהם של פרשנים שונים – הכול לפי מזגו של הפרשן ורקעו. הבית הראשון מתאר "שדה בזהב עד ערב", בעוד שהבא אחריו מתאר תמונת בוקר מרוססת בטל. "שדה בזהב" הוא פֶּריפרזה לשדה בעת שקיעה זהובה או לשדה של חיטה בשלה לעת קציר. כך או כך, אין התיאור עולה בקנה אחד עם תיאור העצים הנוצצים והרטובים, שהוא תיאור נוף בשעת בוקר מוקדמת או בעונת הגשמים הלחה, ועל כל פנים לא תיאורו לעת ערב או בשלהי הקיץ. קריאה מודרניסטית תראה בכך קפיצה כרונולוגית כביצירה סוריאליסטית; קריאה שמרנית תנסה לנמק את קשיי הכרונולוגיה, ותטען כי הנווד נדד עד ערב, לן בצדי הדרך והמשיך בדרכו עם זריחת החמה ועליית העצים מטל השחר.

השיר מונה כביכול את מרכיביה ה"קטלוגיים" של הדרך. אגב מניית העצמים, המרכיבים את פסיפס־המציאות, מועברות לא אחת תכונות טיפוסיות ממרכיב אחד למשנהו. פרשן בעל תפיסה אורגנית והרמונית יתפוס את הקטלוג הפרגמנטרי הזה כשרשרת של חוליות, האחוזות זו בזו ונובעות זו מזו. השדה קולט את צבעם המתכתי של הפעמונים וענבליהם, הקשורים לצווארי הכבשים; הצבע הירוק, שהוא בדרך כלל צבעם של השדות, מוענק כאן לבארות; והצירוף האַלוסיבי "שעלו מן הטל" (על משקל "שעלו מן הרחצה"[47]), המתאים לתיאור

העדרים מן הבית הראשון, מוענק כאן לעצים ולא לעדרים. בקצרה, הוא יראה בטשטוש הגבולות בין הקטגוריות כטשטוש הדרגתי והרמוני, שבו כל חוליה נובעת באופן אורגני מקודמתה ונצבעת בצבעיה. פרשן שאינו מחפש את הסינתיזה ואת האורגניות, יראה בהיסט התכונות מעצם אחד למשנהו עדות לאופיה האַטומיסטי והסוריאליסטי של המציאות המנוכרת, ולאופיה הפאראלוגי של היצירה המודרניסטית המערבלת את מרכיבי הטיעון ואת רסיסי האינפורמציה החזותית (ומעניקה לכל עצם טבעי גוונים מלאכותיים, אל־טבעיים וקרים).

יש בשיר הקצר וה"פשוט" הזה גם הֶפרה שיטתית של תגובות־הקבע (stock responses), הנם שלכל סטייה וסטייה מן המקובל, השגור והטבעי ניתן להעניק הנמקה ריאליסטית מובחנת. השימוש בצירופי הצבעים, למשל, הוא בהיפוך לציפיות המקובלות: הצבע הירוק נקשר בדרך כלל אל תחילתם של החיים, בעוד שצבעי הצהוב והזהוב אל הכמישה והמוות; ואילו כאן, הטבע החי מיוצג באמצעות צבעי הצהוב והזהוב (השיבולים הבשלות, אור החמה), ואילו הבאר העבשה, המסמלת את היושן, את המוות ואת מעשי ידי האדם בטבע, מיוצגת כאן באמצעות הצבע הירוק, שהוא על־פי־רוב צבע החיים והלבלוב. סופו של השיר טעון כביכול במטען אֶמוטיבי נעים וארוטי, בנוסח שיר־השירים ("העצים שעלו מן הטל"), וזאת בסתירה למטענן האינפורמטיבי של שורות־החתימה, המדברות בגלוי על מוות. הטל נקשר דרך־קבע בהפצעת הבוקר, בראשית החיים ובהחייאתן של תופעות שנרדמו, ואילו כאן הוא נכרך בסופם של החיים ולא בגילויים רעננים ואופטימיים של תחייה ושל התחלה. ההצהרה החותמת את השיר נשמעת כהצהרה מלאת אושר עולה על גדותיו, ואיננה אלא אמירה עגומה על קץ החיים. כשיר מודרניסטי, מלמדות הסתירות, ההיסטים והשבירות הללו על ניסיון־התזזית להקיף את כל מגוון תופעות הטבע (ולא לשקף שיקוף מימֶטי רגיל תמונה סטאטית בזמן נתון), ולברוא ביצירה הספרותית מציאות אוטונומית, שבה אין גבולות בין החלום לבין היקיצה, בין החיים למוות. מי שינסה לראות בשיר זה שיר מימֶטי ואורגני, המתאר חוויה אחת ברצף, ייאלץ לראות בהכרזה שבסוף השיר מטאפורה סנטימנטליסטית שחוקה, לפיה מקנה היצירה חיי נצח ליוצרה, ולמעשה יחמיץ בכך את עיקרו של השיר.

לעומתו, המבחין בסתירה שבין דרכי העיצוב המודרניסטיות לבין חומרי המציאות המיושנים, בין קיצורו של המבע לבין היקף ההגות, יצא נשכר משיר שעליו ניתן לומר, כמאמר אלתרמן בשירו 'תמצית הערב' – "זה כובד העולם באגל טל" – כלומר, משיר שהוא בחינת מיקרוקוסמוס המכיל את

המקרוקוסמוס. לכאורה, אין לפנינו אלא אטיוד קל וקצר בעיצוב מודרניסטי של משורר השואל את עצמו מהם גבולותיו של השיר המודרני, ומנסה לבחון אם יוכל לדרוך גם ב"שדה המוקשים" המסוכן של השיר ההומניסטי הקצר ולצאת ממנו בשלום. לשם כך, הוא מצרף את ראיית העולם של הווגאבונד הביניימי ואת זו של המשורר המודרני שאיבד את אימונו באמנות המימֶטית הקונבנציונלית: את התמונה הפסטורלית וההרמונית של "שירים משכבר" עם דרכי השיר הדיסהרמוניות של האמנות המודרניסטית. אולם, שיר קל וקצר זה, הנראה כתרגיל "מסוכן" בכתיבה מודרנית, הוא למעשה גם שיר רחב־יומרה על החיים כולם: על דרך הנוודים הקונקרטית, על דרך החיים של המשורר־ההלך ועל דרכה של האנושות המשתרעת לאין־קץ. כל פרט־מציאות ב"קטלוג" מייצג פרמאטר אחר של המערכת הקוסמית הרב־ממדית: השדה את המרחב, הבארות את העומק, העצים את הגובה,[48] כשם שהדרך המצומצמת והמכווצת שבין השולחן והחלון ב'השיר הזר' היא מקבילתה של הדרך גדולה, המשתרעת מחוץ לעיר ובין החיים לבין הנצח, יכול גם שיר־דרך אחר, קצר ופשוט למראה, ללכדו תבל ומלואה ולשמש תמונת מיקרוקוסמוס של התופעות הגדולות והכוללות. בשירת אלתרמן, תמצית כל כובד העולם עשוי להתגלם, כאמור, בטיפה אחת, ולא עוד אלא באגל של טל שהוא דבר קל ואֶפֶמרי. בשירה זו, שהיא פרדוקסלית באופן אינהרנטי ובנויה במתכונת של "קורספונדנציות", אגל טל אחד יכול להכיל עולם ומלואו, רסיס אחד של אבן יכול לספר את כל תולדות ההר,[49] ושיר־דרך קצר יכול להכיל בתוכו את כל הפראמטרים של המציאות, הפיזית והמטאפיזית כאחת.

ה. 'כוכבים בחוץ' – עלי כ תרת

הכותרת 'כוכבים בחוץ', שהעניק אלתרמן לקובץ שיריו הראשון (הוצאת יחדיו, תל־אביב תרצ"ח, 1938) היא כותרת חידתית ובלתי־שגרתית, ופליאה היא שביקורת אלתרמן הענֶפה, אשר התמקדה בעיקר בחטיבת שירים זו, שקבעה את דיוקנו הפיוטי של מחברהּ, לא נתנה דעתה על הפוטנציאל העשיר של כותרת זו. יוצאת מכלל זה הערתו של ב' קורצוויל, שראה בעמידתם של הכוכבים מנגד מעֵין הפגנה של אדישות הנצח כלפי מצבו של האדם. לפי פירושו, עומדים הכוכבים בחוץ, במעֵין התנכרות קוסמית לגורל האדם.[50]

הכותרת 'כוכבים בחוץ' היא כידוע מובאה אֶליפטית מתוך שיר־המפתח להבנת הקובץ – 'פגישה לאין קץ'. כאן פונה הדובר, המאופיין בשיר זה כמו גם בקודמו (הוא שיר הפתיחה של הקובץ 'עוד חוזר הניגון') כמשורר־הֶלך, אל נמענת בלתי־מזוהה, אכזרית ומושכת, תוך שהוא מפציר בה ומצהיר באוזניה:

טוֹב שֶׁאֶת לִבֵּנוּ עוֹד יָדֵךְ לוֹכֶדֶת,
אַל תְּרַחֲמֵיהוּ בְּעֵיפוֹ לָרוּץ,
אַל תַּנִּיחִי לוֹ שֶׁיַּאֲפִיל כְּחֶדֶר,
בְּלִי הַכּוֹכָבִים שֶׁנִּשְׁאֲרוּ בחוּץ.

בכותרת הספר השמיט אלתרמן את שתי מלות השלילה של ה–litotes ("אַל" ו"בלי"), והותיר בה שתי מלים בלבד, שמעמדן הסמנטי והטונאלי אינו ברור כל עיקר. מלים אלה מציבות חידה לפני הפרשן: האם לפנינו חיווי ניטרַלי, תיאור מצב רצוי והרמוני או תיאור מצב טרַגי ודיסהַרמוני?

האפשרות הראשונה היא שהכותרת אינה מציינת אלא מצב נתון, שבו הכוכבים מצויים "בחוץ" – מחוץ לחדר, מחוץ לטווח השגתו של המתבונן. אך גם האפשרות הניטרַלית והפשוטה אינה פשוטה כל כך, כי המלה "בחוץ", הנראית כה מובנת, אינה חד־משמעית כלל, והיא מכילה למעשה דבר והיפוכו. מן הצד האחד, פירושה "מחוץ לכותלי החדר", והיא מרמזת לטבע שבחוץ, במרחבי תבל, הטבע שהוא היפוכו של המציאות האורבנית. מן הצד השני, למלה זו גם משמעות הפוכה, והיא "בחוצות העיר" (השווה: "חכמות בחוץ תרונה, ברחובות תיתן קולה (...) בעיר אֶמריה תאמר", משלי א, כ־כא).[51] ייתכן, אפוא, שהכותרת ה"פשוטה" הזו היא גם אוקסימורון, המצמיד את הפכי "הטבע" ו"העיר", את תבל, מעשי ידי הבורא, ואת המציאות האורבנית, מעשי ידי האדם המודרני, והופכן כביכול לישות אחת.

ברמת הפשטה אחרת, מגלמים הטבע והעיר אף את הניגוד "טבע–אמנות", שהרי העיר, כמו האמנות, היא קריאת תיגר של האדם על טבע וניסיונה של התרבות ללכוד את הטבע ולשימו במסגרת. בדרך כלל, נוהגת האמנות לחקות את הטבע, אך בשיריו האַ–מימֶטיים והמהופכים־במתכוון של אלתרמן, מחקֶה הטבע את האמנות, מעשה "עולם הפוך". הירח לוהט כנשיקת טבחת, הרקיע מרעים שיעול כגבר קשיש, השקמה מפילה ענף כמטפחת, כאילו הייתה גבירת טרקלינים מעודנת. הטבע מחקה את נימוסיו של האדם, את קודקס החוקים הכפוי והמלאכותי (לשם חידוד הרעיון, אף נבחרו גינוניה של התקופה המלוכנית, ההיררכית, שכפתה על החברה מערכת־חוקים נוקשה ומחייבת במיוחד), והאמן – נוטל חלק ב"הצגה" המלאכותית הזו, על כל מוסכמותיה, קד קידה אבירית ומרים את "המטפחת".

ביצירת אלתרמן, איתני־הטבע הם אפוא שחקנים בתיאטרון ובקרקס: חופת הרקיע היא כיריעת אוהל־הקרקס, הברקים והרעמים טסים טיסת נדנדות מסיפון לסיפון "עד היציע השביעי" (על דרך "עד הרקיע השביעי", ראה השיר

'קרקס'), הכוכבים ושאר גרמי השמים הם כזרקורי תאורה או כשחקנים (כוכבי במה) הנוטלים חלק במופע, שמהלכי־העלילה בו מופרים וחוזרים על עצמם. אפשר אם כן שאין הכותרת ניטראלית, כי אם טעונה במטען עליז וצבעוני. ייתכן שכוחות הטבע מתוארים כאן כלהקה של "כוכבי" במה בתיאטרון נודד. ברבים משירי הקובץ, כגון בשירים 'עוד חוזר הניגון', 'השוק בשמש', 'זווית של פרוור', 'קרקס', 'בוקר בהיר' ועוד, מוצגים איתני הטבע כלהקת כוכבי־במה ואמני־רחוב נוודים. אכן, גם אפשרות כזו ממומשת בספר, אך אין היא אלא פַּסַאדה, המסתירה מאחוריה תהומות של טראגיקה ושל אימה. והרי גם חיי הקרקס אינם כה עליזים, כפי שהם נראים למתבונן בהם, ויגונו של המוקיון כבר היה למוסכמה אמנותית שחוקה.

ואין להוציא את היפוכה של האפשרות העליזה והצבעונית: ייתכן שלפנינו קובלנה של איש הכרך המודרני על מצב בלתי־רצוי, שבו הכוכבים נשארו בחוץ וחדרי הלב והבית נותרו באפלה קודרת, ללא זיק אור ושביב תקווה. אולי אף מותר להרחיק לכת בפירוש הטראגי של הכותרת ולראות בה שם נרדף למוות. שהרי אם הלב ש"עייף מרוץ" (בבית המצוטט לעיל, שמתוכו נלקחה הכותרת "כוכבים בחוץ") הוא לב שפסק לפעום ונדם, הרי ייתכן שהמצב המתואר בכותרת – מצב שבו אפל החדר והכוכבים בחוץ – הוא מצב של חידלון ומוות. ואגב, האסמכה של "חדר" ו"חוץ" במקורות היא תמיד בהקשרים של שואה קרֵבה ובאה, והתבנית "חוץ... חדר" או "חוץ... בית" טעונה בשפה העברית במטען קונוטטיבי של פחד ואימה: "מחוץ תשכל חרב ומחדרים אימה" (דב' לב, כה); "החרב בחוץ והדבר והרעב מבית" (יח' ז, טו).

כך או כך, הדעת נותנת, שאלתרמן לא קבע באמצעות המלים 'כוכבים בחוץ' קביעה תיאורית ניטרַלית, אלא נתן באמצעותן, בין השאר, ביטוי למצב כאוטי, שבו הטבע ההַרמוני נשכח ונזנח, וחדרי הלב והבית נותרו באפלה ובשיממון. "כוכבים בחוץ" הוא, בין השאר, ציון מצב דיסהַרמוני, תגובתו של האדם המודרני לנוכח קוסמוס משובש ומסולף, ארץ תלאובות סוריאליסטית, מקבילתם של "ארץ השממה" של ת"ס אליוט וה"ישימון" של א' שלונסקי ושל ישויות מוכות־שיממון אחרות במודרניזם האירופי והארצישראלי. אלתרמן אינו קורא לשממה ולשיממון בשמם, אלא מעניק להם ציון פֶּריפרַסטי עקיף – "כוכבים בחוץ" – שאינו נראה כה טראגי ונורא במבט ראשון. אדרבה, הוא אף עשוי להיראות, כאמור, עליז וצבעוני אם נראה בכוכבים שחקני קרקס ססגוניים. אלא שצירוף זה מסתבר כציון טראגי אחר נשור המסכה העליזה והצבעונית. התפאורה העליזה והמתרוננת בשירים אלה, שסממניה הם מִקצבים

ומְצלולים וירטואוזיים ואוצר אימאז׳ים רעשני וצבעוני, מסתירה תמיד תהומות של טראגיקה ושל ייאוש.

אחד מתפקידי השירה, כפי שניתן ללמוד מן הקובץ בכללו, היא החזרת הטבע שנשכח (הכוכבים שנשארו בחוץ) אל תוך חומות העיר המודרנית ואל תוך כותלי בתיה וכן אל תוך חדרי לבו של האדם המודרני, בן־התרבות, שאיבד דרכו אל הטבע (ככלל, שימושו של אלתרמן בדפוסי חשיבה רומנטיים הוא שימוש כן ואירוני, נאיבי וסנטימנטלי, הומניסטי ומיכניסטי, בעת ובעונה אחת). משום כך, שירי הקובץ הופכים תכופות את העיר – על בתיה, רחובותיה וכיכרותיה – לכוחות הטבע ויסודותיו: העיר הופכת יער, הדומם משנה דמותו והופך בשר ודם, האורבני הופך לאורגני.

כאמור, משירת אלתרמן עולה לעִתים נהייה אל הטבע, בנוסח הנהייה הרומנטית הרוּסוֹאית של העבר, אך יש לבחון רומנטיקה זו בזהירות ובביקורתיות. כשם שמחוותיה הסנטימנטליסטיות של אלתרמן הן תמיד בבחינת "פסוידו" – העמדת פנים של תמימות ורגשנות מצִדו של אדם מודרני ומפוכח, שעולמו האינטלקטואלי והרגשי רחוק מרחק רב מן ההרמוניה ומן התמימות, כך גם מחוותיו הרומנטיות ה"רוּסוֹאיות" הן "דו־פרצופיות": מצד אחד, ניכרת ביצירתו הערגה אל התמימות הבראשיתית של עולם הילדוּת, של עולמם של "איש האדמה" ושל "הפרא האציל", אך – בעת ובעונה אחת המחבר אף מכיר לחרדתו את גלגולו המודרני של "מיתוס האדמה" הרומנטי בתורות הלאומניות הקיצוניות שאיימו על אירופה בסוף שנות השלושים. חזרה אל הטבע ואל היער הוא רעיון טוב ויפה, אך הוא טומן בחובו גם סיכון ואיום: חזרה אל עידן הג׳ונגל, שחוקיו הם חוקי "כל דאלים גבר". העיר, כנציגת התרבות האנושית הנאורה והקִדמה הטכנולוגית – היא הישג מפואר, אך בגילוייה המסואבים והדקדנטיים היא עתידה להסיג את האדם לאחור ולהחזירו אל הפרימיטיבי. החזרה אל הטבע כפל־פנים לה ביצירת אלתרמן, ובצד הפן הרומנטי היא מכילה גם רעיונות אנטי־רומנטיים מובהקים, נוסח 'קץ ההומניזם' של אלכסנדר בלוק.

מעין תמיכה לפירוש הטראגי הניהיליסטי של הכותרת 'כוכבים בחוץ' ניתן למצוא באחת מיצירותיו המוקדמות של א"צ גרינברג – 'פרספקטיבות' שביטאה בשנות העשרים את שעתיד היה אלתרמן לומר בסוף שנות השלושים על השתלטות התרבות המכאנית המתוחכמת על נפש האדם בן־ימינו: "כל הדרכים באו לרוץ מן הכְּרך ועל כל דרך זועף קטר ופני אֱנוֹש מֻסָּב־גלגל מפוחמים – / זהו מלך הָאֲרָחוֹת בא להרגיז את השַׁלְוָה. בא להכריז כי אין כפר עוד, אין כוכבים ומזלות".[52] עידן האוטומציה כבש את הטבע: הקטר, מלך

האורחות, מכריז ומודיע, כי הכפר עבר ובטל מן העולם. משמע, התום והפשטות הנושנים אבדו, ועִמם גם התקווה והאומֶן. שוב אין האדם מאמין בכוכבים ובמזלות, ושוב אין אלה מאירים את חשכת ימיו.

גם קובץ־הבכורה של אלתרמן מבכה, ברוח השקפת־העולם הפסימית של בלוק ושפנגלר, ממעצבי החשיבה המודרניסטית, את ההווה נטול־השמחה, שבו – כמאמרו של א״צ גרינברג – ״אין כוכבים ומזלות״. לכאורה, הספר עשיר במראות טבע ספֶּקטקולריים: סערות הטסות כנדנדות בקרקס, כוכבים ושאר גרמי שמים המאירים כבפעלולי תאורה, דרכים הנמתחות עד לאופק ושדות רחבים עם בארות ירוקות מאזוב. למעשה, אפשר לפרש את כל המראות האלה, בדרך ההיפוך והאוקסימורון, כמראות שנלכדו בעין ונותרו בזיכרונו של המשורר. המשורר בשירי 'כוכבים בחוץ' הוא גם ״טרוּבּדור״ בינייני הנודד במרחבי תבל, וגם משורר מודרני הסגור בחדרו, בדל״ת אמותיו. האדם המודרני, נאמר כאן בסמוי, שרוי בחדר אפל, ומשחזר את המראות שבחוץ בעיני רוחו. בתי הכרך מסתירים לו את הכוכבים שממעל ואת השדות והיערות שמנגד. הדרכים, הכפרים וכיפת השמים נותרו מחוזות רחוקים ונעלמים. גם המשורר המודרני איבד את המגע הישיר עם הטבע שהיה לרעהו הרומנטיקון. למעשה, נתיב נדודיו קטן והתכווץ לממדיו של חדר בן ארבעה כתלים. בשירו 'השיר הזר' מתוודה המשורר המודרני: ״זה השיר אל בינה נשאתיו ואל גודל / בנתיבת הנדודים הישנה, משולחן אל חלון ומכותל אל כותל, / בין תמונות ועיניים כלות לשנה״.[53]

ויש לומר אף זאת: השירה המודרנית, כמו החיים המודרניים, הוציאה את הירח ואת הכוכבים מחוץ לאינוונטר הפיוטי, וקבעה אותם כאבזר רומנטי מיושן. אלתרמן מבקש להחזיר את הכוכבים ואת המזלות שבחוץ, לא רק את המפה האסטרלית הקדומה, אלא גם להחזיר כביכול את התמימות הראשונית, את האמונה הנאיבית ואת הרגש המתפעם מתופעות הטבע, אל החיים ואל השירה. במקביל הוא יודע, ששאיפה זו היא שאיפה מיושנת, ושהחלתה על המציאות המודרנית היא אוטופיה האפשרית בשירה בלבד. כך נוצר בשירת 'כוכבים בחוץ' פראדוקס מורחב, שבו הפרובלמטיקה של האדם המודרני ושל עולמו המתוחכם והמורכב עולה באמצעות תמונת־עולם מיושנת ואנכרוניסטית של כוכבים ומזלות. הספר מתבסס כביכול על האסטרונומיה התלמאית הקדומה, שמלפני עידן ועידנים, וכן על הראייה הקמאית של האדם התמים, הפרימיטיבי והנבער מדעת, הסוגד לכוחות הטבע הבראשיתיים ורואה בהם אֵלים כול יכולים. הטבע מוצג בשירים אלה בסִדרת כוחות היוליים ראשוניים (ארבעת יסודות הבריאה: עפר, מים, אוויר ואש) והכוכבים מוצגים בהם כאחת מחוליות

"שרשרת ההוויה הגדולה" של תמונת־העולם הגנוסטית.[54] זו ראתה בכוכב קישוט שנקבע בשמים,[55] ובחילופי המפה האַסטרלית – אותות המרמזים על חליפות הגורל ("מזל" ו"מזר").

בשירי חגיגת קיץ הסמיך אלתרמן תכופות את ה"כוכב" ל"קוביה", במשמעות של "מזל", "גורל": "ותמיד פֹּה ושָׁם, אגב, / צופה מתוך הערבוביה / סֵדר הפלדות אשר חוקיו / מתווים את דרך הכוכב והקוביה". והרי יש באמירה זו פראדוקסליות מרובה, שכן חוקיותה של הקוביה היא "חוקיות" מקרית ואקראית, אם יאה לה בכלל השם "חוקיות". כאן אלתרמן משווה את חוקי הטבע – חוקים אשר "סדר פלדות" והיגיון של ברזל להם – למשחק בקוביה, לעניין מקרי ושרירותי. כבשירי מכות מצרים, גם ביצירה המאוחרת נאמר בעקיפין כי בתוך חוקי הטבע הנצחיים, יש גם סדר והיגיון בהתפרצותה האקראית והשרירותית־כביכול של הסטיכיה;[56] שגם האסונות והמלחמות יש להם היגיון קוסמי, אכזרי לפֵרט אך הכרחי לקיום המין האנושי, בהכשירם מרחב מחיה לדור העתיד. בהתבטאויותיו המפורשות בסוגיה הפילוסופית הסבוכה הזאת,[57] התגלה אלתרמן כאיש מדע ריאליסטן ומפוכח, היודע כי האדם יכול לשנות את פני העולם בדורו, אך בטווח הארוך – יכולתו לכוון את פני המציאות מוגבלת. אולם בשיריו נוצר – לשם ביסוסה של תפיסה ריאליסטית זו – שילוב מעניין של אמונה כמו־דתית בסדר האלוהי, נוסח העולם הישן, שלפיה "הכול בידי שמים", ושל דטרמיניזם ניהיליסטי, נוסח העולם החדש, שלפיו שליט האבסורד בחיינו, ושלפיו יכולתו של האדם להילחם בסטיכית ה"גורל", היא מוגבלת. אלתרמן לוכד אפוא בשירים פשוטים לכאורה, הנראים ונשמעים קלילים ופזמוניים, את היקום כולו, על כל גילוייו ותקופותיו. ריבוי פניהם של הכוכבים בשירים אלה הוא אך סימפטום של רבגוניותם, המתבטאת כלפי חוץ בפואטיקה אנרגטית ועשירת צליל וצבע, שאינה אלא פרוייקציה של עולם פנימי עתיר חכמה ומחשבה.

הערות

1 הפזמון נכתב לתיאטרון 'המטאטא' (תכנית נ"ח, שהועלתה ביום 5.8.1941). ראה פזמונים ושירי זמר, עמ' 230–231. 'עולם והיפוכו' הוא גם שמה של רשימה שכתב אלתרמן (טורים, י' בניסן תרצ"ט [30.3.1939]).

2 במעמד ה"הומו לודנס" ביצירת אלתרמן הבחין ד' כנעני (1955), ראה באומגרטן (1971), עמ' 52.

3 השווה לנאמר בשיר 'שדרות בגשם': "הנה, בת שלי, אחותנו האבן / הזו שאיננה בוכה לעולם".

4 ראה, למשל, עיון בשיר 'ליל קיץ' בסעיף ג' של הפרק השני, להלן.

5 השווה לנאמר בשיר 'אולי היד אותך עודנה מחפשת': "יש דומייה חדה עד היותה לקשב. / אשר נולדה – יאור ונהפכה – ראי". אפשר להבין מאמירה זו כמה דברים שונים: יש דומייה כה עמוקה עד שניתן לשמוע אותה ולחוש בה; אפשר ללטש וללטש את המראה הטבעי, עד שהוא מלאכותי למראה; יש תופעות שהן כה מחודדות ומוקצנות, עד שהן נראות או נשמעות כהיפוכן.

6 ראה, למשל, שיר ה' במחזור 'ליל תמורה' ("עייף העט להכללות / הסוחטות מן המסופר את החיות").

7 המונח "אמביוולנטיות", שהוא מושג רומנטי היאה לתיאורם של מאבקים המתחוללים בנפש פנימה, זר לפואטיקה המוחצנת של אלתרמן ואינו לוכד את מהותה, וראה סעיף ב' של הפרק השני, להלן.

8 כגון פזמונו 'הרחוב הגדול' (רגעים, עמ' 267–268), המתאר את הרחוב כאביר בן דמות היגון, הנע לאטו בין שורות הבתים, ואת מוכרות הדגים המתבוננות בו מן הצד כדמויות הקפואות על מקומן – כאילו הרחוב הוא הדינאמי ואנשיו הם הסטאטיים. גילויי "עולם הפוך" עולים ברבים מפזמוני 'רגעים', שבהם פיתח אלתרמן את טכניקת המעתקים וה"קורספונדנציות" ההפוכות שלו, שאותה הביא למדרגה וירטואוזית בספר שיריו הראשון.

9 כפי שכבר הבחין ד' כנעני (1955), ראה באומגרטן (1971), עמ' 55–56.

10 כפי שהאשימה נ' זך בספרו זמן וריתמוס אצל ברגסון (ראה באומגרטן [1971], עמ' 205).

11 מאחר שקשה להניח שנתן זך לא הבחין בתכונה זו, מותר לשער שבביקורתו האנטי־אלתרמנית נקט עמדה של היתממות מניפולטיבית. דווקא את בני־הפלוגתא שלו בחקר אלתרמן מותר להאשים בתמימות: הללו לא תפסו, כמדומה, את ערמת־ההיתממות שבעמדתו של זך, והתווכחו עם עמדה זו כאילו ננקטה ברצינות גמורה ובאובייקטיביות "מדעית". כשל ביקורתי דומה לזה שליווה את ביקורתו של זך על אלתרמן נתגלע לאחרונה בביקורת ביחס ליצירתו הקריקטורית הגרוטסקית של עמוס עוז 'קופסה שחורה', שכמה מבקרים בחנוה בכלים היאים לרומן פסיכולוגי ריאליסטי. האשמתה של יצירה, שנכתבה מלכתחילה באופן אַ־מימטי ומוגזם ושהכריזה על עצמה באוטואירוניה כעל "אופרה", באשמת תיאטרליות אופראית, חוטאת בטאוטולוגיה ובאי־זיהויו של הז'אנר, אם בשוגג אם במזיד.

12 כך, למשל, דיבר אלתרמן ב'פונדק הרוחות', מתוך עמדה אוטואירונית, על שימושו שלו ב"פסבדו־אנפסטים".

13 ראה הערך "פוטוריזם" אצל אוכמני (1986), עמ' 134–137.

14 ראה, למשל: י' זילברשלג, תהייה ותחייה בשירה (מסות), הוצאת שטיבל, ורשה תרצ"ח, עמ' 25.

15 שיר זה מושפע, כמדומה, משירו של בריוסוב 'לילה': "ערב שעיר ימשש בכפיים / שדי אדמה המלאים לבלי חוק. / – – ושוב זרע קר של אינקובוס ינוח / בחיק אדמה ויוליד ליל כוכב." (כל כתבי שלונסקי, תרגומי שירה, א, תל־אביב תשל"ב, עמ' 52).

16 ראה בסעיף ב' של הפרק החמישי, להלן.

17 את שיר הנעורים שלו 'יתד' (דורמן [תשל"ט], עמ' 19–25), הכלול כבר במחברת "שירי פריז" של אלתרמן, פתח המשורר בשורות בנוסח בריוסוב–שלונסקי: "בליל עיוור, נגוע סתיו / בחפון עבים שעירי יד / דינרי כוכב: / עת כעולל עקור משד, / ענף מודח הרעיד עלים / יבב אל טחב משעולים – –". את שיר־הבוסר שלו 'במבוך' (שם, עמ' 61–62), פתח אלתרמן הצעיר בדימויו של הירח לוו תלייה, בנוסח שירת שלונסקי ובנוסח תקדימיה מן השירה הרוסית.

18 רגעים, עמ' 260. וראה גם בשירו הפארודי של אלתרמן 'וריאציה' (דורמן [תשל"ט], עמ' 145–146), המשתמש בדימוי מבחיל נוסח שלונסקי: "צמרמורת כוכבים בגווייתו עוברת / והירח לו כעצם בגרון", הרומז אולי בעל הדימויים הנועזים של שלונסקי 'צמרמורת לילותיי' ('אבני בוהו').

19 'הארץ', ט"ז באדר א' תרצ"ה (26.2.1935); ראה רגעים, עמ' 103.

20 'הארץ', ל' באדר א' תרצ"ה (5.3.1935); ראה רגעים, עמ' 106.

21 'הארץ', י' באדר ב' תרצ"ה (15.3.1935); ראה רגעים, עמ' 111.

22 'הארץ', ט"ו בתמוז תרצ"ה (16.7.1935); ראה רגעים, עמ' 168.

23 בהכירנו את הפואטיקה האוקסימורונית של אלתרמן, המחפשת תדיר אחר דרכי הזרה והפלאה,

הרי דווקא התמונה המנוכרת, הנכרית – האירופאית או ה"גלותית", עשויה לנבוע מחווית נוף קרובה ומוּבּרת עד למאוד, כעין זו של נופי ירושלים, שעליהם – טען ברשימותיו ופזמוניו – אין הוא מסוגל לשיר בשיריו. במאמר מוסגר, נוסיף כאן שלא בדרך הטענה החד־משמעית והמחייבת, כי תמונת הירח על כידון הברוש מזכירה, כאמור, את שירו של אצ"ג על ירושלים, שבו נשען מגדל דוד על חנית והירח מלבין את הדרך אל הר הבית. שבועת האמונים בסוף השיר ("לעד לא תיעקר ממני, אלוהינו") עשויה להעלות אבוקטיבית את שבועת־האמונים השגורה והמוּכּרת "אם אשכחך ירושלים...", והתיאור בבית האחרון עשוי להעלות את תיאור ים־המלח הנשקף מירושלים ואת תיאור יריחו עם עציה אדומי הפריחה. בכמה מפזמוניו הראה אלתרמן כיצד ניתן לכתוב שיר על ירושלים, מבלי להיכנע לשגרת הדפוסים השחוקים (ראה, למשל, פזמונו 'ירושלים', 'הארץ', כ"ב בתמוז תרצ"ה [23.7.1935], בחתימת אג"ב). עם זאת, ראוי להסתייג מפירוש מסומנן "מחייב" של השיר 'ירח', ולהעיר כי למעשה מתנזר שיר זה ביודעין מכל סממנים מזהים, וכי העיר שבו היא ככלות הכול עיר קטגוריאלית לגמרי, העיר שבכל דור ובכל אתר.

24 ראה, למשל, בתרגומו של אוריאל הלפרין (יונתן רטוש) לספרו של קונן דויל 'כלבם של בני בסקרוויל': "שרלוק הולמס נשען אחורנית במושבו והשיב עניני עשן לעומת התקרה" (הוצאת אמנות, תל־אביב [1937], עמ' 9). שימוש כזה מצוי גם בספרות ימי־הביניים, ועשה בו שימוש גם מנדלי מו"ס (ראה ציטטה ממנו אצל אבן שושן, ערך "עגיל": "מבליע עשן ומוציאו אחר־כך מתוך פיו עגילים עגילים". יש, כמובן, לזכור כי בתורת אגרונום הכיר אלתרמן גם את הוראתה הבוטאנית של המלה "עגיל": תפרחת של פרחים חד־מיניים, הנושרת כחטיבה אחת.

25 השווה תיאור זה לתיאור הכלול בפזמון 'שוק' ('דבר', כ"ח באב תרצ"ד [9.8.1934]; ראה: רגעים, עמ' 21), שבו מתבטאת הוויתו האוקסימורונית של השוק ב"פריחתם" של "פגרי פֶּרות" בשלוליות הביב: "ברפש ובאור, בירֶק ובאודם / שוצפים, קוצפים, קופצים שווקיך תל־אביב" (כאן נוצרת אווירה דינאמית של שצף־קצף בעזרת היפוך אותיות השורש).

26 ההורים הדואגים לעוולליהם – הצד הגברי והצד הנשי של המין האנושי – עולים במרומז מעימות השמים והארץ, וכן מנציגיהם של השמים והארץ – הברוש הפאלי והעץ הנשי, עדוי העגילים האדומים והעגולים, היכולים גם להתפרש כעיגולים של חוסר שֵׁנה סביב עיני האם הדאוגה, אדומת העיניים. והשווה למתואר בשיר 'הסתיו החולה': "אֵם לֵילית עייפה מביטה, מביטה, / איך הרחוב הגדול מתהפך במיטה / כתינוק חולה באדמת'. (דורמן [תשל"ט], עמ' 164); או למתואר בשיר 'חיוך ראשון': "אז נשארו עיניך לבדן באבל עיגולים של נדודי שֵׁנה".

27 בשיר 'משהו כחול, מאוד כחול' (דורמן [תשל"ט], עמ' 134).

28 ראה מאמרו של א' אבן זהר "בין שירת אלתרמן לשירה החדישה", ידיעות אחרונות (24.5.1963).

29 על צירופי הצבעים בשירת אלתרמן, דנתי במאמרי "אטון אופיר במו עופרת", מעריב (21.9.1979).

30 ראה שקלובסקי (1965 [1917]). ראה גם: י' רנן, (1973), עמ' 343–361. וכן: ח' הרציג (1989), עמ' 214–218.

31 הבדל בסיסי בין הפואטיקה של ביאליק לבין זו אלתרמן מתבטא גם בדרכי ההזרה וההפלאה שלהם: ביאליק נראה על פני השטח הרמוני, אורגני ומובן. מתחת לפני השטח רוחש עולמו פראדוקסים, סתירות, קונפליקטים ורגשות אמביוולנטיים. החזות הנעימה והרגועה מתגלה, להפתעת הקורא, כדמונית וכמקאברית. אצל אלתרמן החזות היא דיסהרמונית ותוססת, רבת צבעים, צורות וצלילים: האווירה היא אווירת תזזית ושצף־קצף וסחרחורת מהממת של קרקס ווּלגרי ורעשני. מאחורי העולם האוקסימורוני ה"צורם", מגלה הקורא להפתעתו מציאות פשוטה ויומיומית, המנומקת בהנמקה רציונלית, כמו־מדעית, כי יש בשירה זו הפלאה מדעת של הטריוויאלי והבנאלי.

32 השווה לצירוף הסינאֶסתטי "אור נוטף על כפות מנעולים" (על משקף "מור נוטף על כפות המנעול") ב'שיר שלושה אחים', שגם בו נוטף האור ומבטל כאילו את הגבולות בין האור הערטילאי לנוזלים המוחשיים.

33 אפשר להבין האנשה זו גם אחרת: הרוח מעיפה את ענפי העצים לצדדים, ומגלה את השדרה הנמתחת בין הכבישים ושורות העצים והבתים כנהר הזורם בין גדותיו; ואילו האור מעניק לשדרה את צבעה הבהיר, כצבעה של פסוקת המתגלה בין קווצות שיער שהוסטו הצדה.

34 והשווה לשורות: "לילה – לוֹרלַי ושביל־חלב הרַיִן, / סהר מעביר את זוהַב מסרקו", מן השיר המוקדם 'ניחוח אשה' (דורמן [תשל"ט], עמ' 74).

35 שנכתבו ונתפרסמו בשנת 1941 (ב'מחברות לספרות', חוב' ה–ו, ספטמבר 1941), ולימים כונסו בספר עיר היונה.

36 טיליארד (Tillyard) עמ' 9–17, 25–36, 87–100.

37 כך, למשל, מַתפקדים הדובים ב'שיר שלושה אחים', בכמה מעגלים של מִתאמים ("קורספונדנציות"), בעת ובעונה אחת: הם גם דובי המשחק מחדר־הילדים, גם דובי היער המסוכנים, גם דובי הקוטב הלבנים שלוחי הסנטר וגם הדובים האַסטרליים ממערכות השמים; במקביל, העגלה הנזכרת בשיר היא גם העגלה הנוסעת בדרכי הארץ וגם העגלה האַסטרלית.

38 ראה שירו של רנֶה שָאר על הווגאבונד, המתרחק בדרך בגב כפוף ובידיים ריקות, העושה שימוש במוטיבים משנסונים צרפתיים ידועים (באנתולוגיה ספר השירה הצרפתית של אוקספורד, עמ' 584).

39 תבניתה התחבירית של העדות ההיפותיטית, שעתידה להינתן מפיהם של עדים תמימים ואילמים ("שידיך ריקות ועירך רחוקה / ולא פעם...") היא בנוסח סיפורי הפולקלור המעובדים באגדה הניאו־רומנטית, ולפיהם מתייצבים פשוטי העם ביום־הדין לפני כיסא הכבוד וכל מעשיהם נשקלים ונמדדים (והשווה לשיר 'איגרת': "לוּ אך ראיתָ אֵיך ימיי המפוארים הרקידו דוב בשוק, על אהבה ולחם – – / לרגליהם, אֵלַי, יפלו השוערים, / בהביאו אותם להֶרָאות אליך"). הדברים מכל מקום חדורים השתמעויות שמימיות ואסכטולוגיות, וחורגים ממעמד של עדות ריאליסטית בבית־דין רגיל.

40 והשווה לנאמר בפרק ג' של השיר 'אל הפילים': "וסוף אין לדרך הזאת העולה".

41 והשווה לנאמר בשיר המוקדם 'ניחוח אשה': "לילה – לורליי ושביל־חלב – הריין, / סהר מעביר את זוהב מסרקו" (ראה לעיל, הע' 34). התקבולת בשיר המוקדם היא כיאסטית במתכוון: בעוד ששביל החלב מבתר את מרחבי הלילה השחורים, מבתר צוק הלורליי הכהה את הריין הבהיר מאור הירח. הדמיון בין שביל החלב ונהר הריין הוא אפוא דמיון של צבע, אך לא של תפקיד (יש כאן הצלבה כיאסטית של תפקידי השלם והחלק).

42 כפי שהבחין כנעני (1955). ראה באומגרטן (1971), עמ' 50–51.

43 שירי אלתרמן אכן מוארים באור נר, אך מה שיתפרש אצל קורא רומנטי כהתרפקות על העבר, עשוי להתפרש אצל קורא מודרני כפחד מפני נסיגת העולם לאחור (תיאור עיר שבתיה אינם מוארים באור חשמל מפחד הסופה־המלחמה המשתוללת). לעומת הליריקה הקאנונית שלו, שבהּ מחק אלתרמן את כל תווי הזיהוי הכרונולוגיים והלוקאליים, בשירים המוקדמים, המכילים סממני זמן ומקום, נזכר אור החשמל במפורש ('בשטף עיר'). גם בפזמונים לבמה הקלה עיצב אלתרמן עיר קונקרטית – תל־אביב של שנות השלושים, עם ריבוי של סממני אקטואליה ואפילו תאריכים מובחנים. כך, למשל, בפזמון 'שיר ערש' מתוך התכנית "מופים וחוטים", תכנית 'המטאטא' מס' 48, מיום 7.2.38: הירח מאיר על כרם התימנים "אבל בתל־אביב העיר את החוצות חשמל מאיר / – – ושם ג'ז־בנד ואור ירוק".

44 מתוך הזרה יכולה זו להיות גם העיר הארצישראלית, המתיימרת להיות עיר אירופית ולמעשה היא עדיין עיר קטנה שעל גבול הטבע. על היענותם של שירי אלתרמן גם לאפשרות אינטרפרטטיבית כזו עמדו א' בלבן (1981), עמ' 51; רות קרטון־בלום (1983), עמ' 100–112.

45 האפרתי (תשל"ב), עמ' 215–224.

46 בלבן (1981), עמ' 22. הצירוף "לוהט ירח" הוא בעל איכות כמו־אוקסימורונית, שכן הירח טיבו שאורו קר, וכאן הוא לוהט כשמש. אף על פי כן, ניתן ליישב את הסתירה המצויה כביכול בצירוף זה, ולטעון שבימי קיץ לוהטים נראה הירח במילואו חלמוני וכתום ועינו כעין השמש. אם כך הוא הדבר, אזי אין התיאור עולה בקנה אחד עם תיאור הרקיע הלח, המתאים לתיאורו של ליל חורף על ברקיו ורעמיו. המחפש הנמקה ריאליסטית לתיאור הזה ייאלץ לטעון, כי אין המדובר בתיאור סימולטני, כי אם במנייה קטלוגית של מראות שונים מכל עונות השנה ושל כל גילויי הטבע.

47 השווה שה"ש ד, ב; ו, ו.

48 בשיר הקצר המקביל ל'בדרך הגדולה', 'הנה העצים במלמול עליהם', הפותח את פרק ד' של 'כוכבים בחוץ', משתמש אלתרמן בצירוף הכמו־זאוגמטי "לאור ולרוחב בשדות אבינו", המבוסס על הצירוף השחוק "לאורך ולרוחב". באמצעותו מנסה הדובר־המשורר ללכוד את כל ממדי היקום.

49 כעולה מן הנאמר בשיר ה' של המחזור 'ליל תמורה' (עיר היונה, עמ' 112).

50 קורצווייל (תש"ך). ראה באומגרטן (1971), עמ' 106.

51 במקרא הוראת המלה "חוץ" – רחוב, שוק (חוצות ירושלים, טיט חוצות ועוד). הכוכבים מופיעים כאן אפוא במפת השמים ובחוצות העיר גם יחד. מאחר שלכוכבים נועד תפקיד מרכזי בשירי

הקובץ, יש אולי מקום לאזכר לא רק את רינת החוכמות "בחוץ" (בחוצות העיר) במובאה שהבאנו ממשלי, כי אם גם את רינת הכוכבים ("ברן יחד כוכבי בוקר", איוב לח, ז).

52 א"צ גרינברג אימה גדולה וירח, הוצאת הדים, תל־אביב תרפ"ח, עמ' 6.

53 ראה מאמרו של א' בלבן "הנווד העירוני", 'מעריב', 1.10.1980.

54 ראה ספריהם של לאבג'וי (Lovejoy) ושל טיליארד ((Tillyard).

55 והשווה "אין כסיל לקישוט", בפתח השיר 'אל הפילים' ("כסיל" – כוכב. וראה דיון בשיר זה בסעיף ה' של הפרק השלישי). ראה גם חניגת קיץ (תשל"ג), עמ' 32: "על כל – – רוכנים שמים וגורל כמו הצורף על עגיל".

56 והשווה להגותו של אלתרמן במאמרו 'בין סְפרה לסיפור' (אחרית דבר ל'משפט פיתגורס'), כל כתבי: מחזות, עמ' 561–580.

57 שם, שם.

פרק שני

"פתאומית לעד"
אלתרמן ואמנות הפראדוקס

א. המודרניזם והמציאות המודרנית – בסבך הסתירות והניגודים

ההיסטוריוגרפים של ספרות העולם – קובעי הפריודיזציה של המשמרות, התנועות והזרמים – לא נחלקו כמדומה מעולם בדעותיהם, כבעת ניסיונם לקבוע את דף־הפתיחה של הפרק המודרניסטי בתולדות התרבות. כמספר חוקרי התרבות של העת החדשה, כן מספר הדעות לגבי ראשית המודרנה, ורב מהם מספרם של הנימוקים, שגייס המחקר ההיסטורי לפלגיו לשם ביסוס טיעוניו. למרות שהמלים "מודרני" ו"מודרניזם" הן מלים בינלאומיות, שלכאורה אינן תובעות תרגום והסברים, אין הגדרת המודרניזם – שהוא למעשה שם־כולל למִגוון רחב של תופעות שונות ואף מנוגדות – מתנסחת בנקל, ומשום כך, גם קביעת נקודת הראשית שלו היא עניין סבוך סתירות וניגודים. טווח־המחלוקת, המסתמן בין דעותיהם של "אנשי הקצוות", ככל שיישמע הדבר מפתיע ומוזר, הוא בן שמונים–תשעים שנה לערך – טווח רחב ונזיל מכדי שישמש בסיס מוצק לחקר התופעה.

מתוך קשת־הדעות הרחבה, נציין בראש ובראשונה את אלה שבשוליה: ס' קונולי, בחיבורו 'התנועה המודרנית' (1965), הקדים בזיהויו של המודרניזם, וקבע את ראשיתו בפריז הבוהמיינית של אמצע המאה התשע־עשרה.[1] ספרו מייצג את הגישה הרואה ביצירה האוּרבָּניסטית של בודליר ובלשון האישית והסוגסטיבית, שיצירה זו בראה לצרכיה ולצורכי הדורות הבאים, את שורשיה של התופעה האמנותית החדשה. גישה זו כופרת, למעשה, במהפכניותו הגמורה של המודרניזם, ומבכרת לראות את האינדיווידואליזם האנרכיסטי שלו כהקצנה של האינדיווידואליזם הרומאנטי. לעומת זאת, ביקשו חוקרים אחרים, ובהם א' אלווארֶז,[2] לראות בשלושת העשורים הראשונים של המאה העשרים את תקופת היווצרותה של התופעה החדשה. אלווארז הוא נציגה של הגישה, הרואה במודרניזם מהפכה והינתקות מעֲרכי העבר, ומשום כך מרחיקה את ראשיתו מן התקופה הרומנטית, וקובעת אותו במאה העשרים, ובמיוחד בעשור

שלאחר המלחמה והמהפכה – תקופה שידעה שידוד מערכות בתחומי חיים רבים, ושסתמה את הגולל על ספיחי התפישה ההגותית והאמנותית של העבר. את "מוקד הרעש" (epicentre) של הפרץ המודרניסטי קבע אלווארז בתחילת שנות העשרים – ביצירותיהם של פאונד, אליוט, ג'ויס וקפקא.

בין הקצוות הללו משתרע במחקר ההיסטורי רצף רב מעקשים וסתירות, שלאורכו ניתן לסמן כמה וכמה תחנות־ביניים: פרנק קֶרמוֹד ביקש ומצא בשנות התשעים את סימניו הראשונים של המודרניזם, אך הודה שהתופעה הגיעה להבשלתה בין השנים 1907–1925.[3] לפי גרסת ריצ'רד אֶלמן, שנת 1900 היא נקודת־פתיחה נוחה וראויה יותר מן התאריכים שנקבעו בספרי ההיסטוריה השונים, שכן המודרניזם משולב כבר ביצירות מן התקופה האדוארדית.[4] לטענת הארי לוין, שנת 1922 – שנה שהעמידה שלל יצירות מודרניות ידועות – היא שקבעה את המודרניזם בתודעת ציבור־הקוראים, והפכתו לתופעה ספרותית מובהקת שלא ניתן היה עוד להתעלם ממנה או להכחיש את מרכזיותה. שנה זו, שבה ראו אור כמה חיבורים פילוסופיים חדשים משל שפנגלר, ברגסון וויטגנשטיין, הניבה גם שפע של יצירות ספרות חדשניות, שנודעו לימים כציוני־דרך בספרות המערב: 'ארץ השממה' של ת"ס אליוט, 'יוליסס' של ג'יימז ג'ויס, 'איליות דוינו' של ר"מ רילקה, מחזהו הראשון של ברטולד ברכט, ספרה של וירג'יניה וולף 'חדרו של יעקב', 'אנה כריסטי' מאת יוג'ין או'ניל וכן ספרו האקספרימנטלי של המשורר האמריקני א"א קאמינגס 'החדר הענק', בעל החידושים הטיפוגרפיים המופלגים. לוין בחר אפוא לדלג על שנות "הדגירה" של המודרניזם, ופתח את הדיון בו בשנים שבהן הוא התגלה לראשונה בפֵרותיו המובהקים והבשלים, שחרתו את אותותיהם על תרבות דורם ושימשו גם אות לבאות.[5]

אך בין שמקדימים את תופעת המודרניזם, וכורכים אותה בהתעצמותם בעקבות המהפכה התעשייתית של המרכזים העירוניים הגדולים, ובין שמאחרים בזיהויה של התופעה, ורואים בה תוצר של מלחמת העולם הראשונה ושל המהפכות החברתיות־פוליטיות שפקדו את אירופה בין מלחמות העולם, היא נקשרת תמיד בתפישת־עולם ובהשקפה אמנותית של ניכור, משבר, אנרכיה וכאוס. ניכרים בה בדרך־כלל גם סימני פרגמנטציה, יחסיות וספקנות – פרי תהפוכות־הזמן וההתפתחות המדעית המואצת. הן במישורים הטכניים והן באלה האידאיים, מצביע המודרניזם, אם בגלוי ובמפורש ואם בסמוי ובדרכי־עקיפין, על הרס הסדרים הישנים, שמחוץ ליצירה ושבתוכה.

הרומנטיקה האינדיווידואליסטית, שהולידה, לדעת אחרים, את המודרניזם, עמדה אמנם אף היא בסימן של קרע ומשבר, אך יצירותיה הגדולות הציגו

על־פי־רוב תמונת־מציאות הרמונית להלכה ואמביוולנטית למעשה, שבה הועמד ה"אני" המתחבט במרכז ה"עולם". לעומתה ניפרת האמנות המודרנית בדֶהומניזציה ובדיסהרמוניה שבה, המתבטאות בדרך־כלל בתמונת־מציאות קרה ומנוכרת, שאינה מנסה למזג את הניגודים, אלא להדגישם ולחדדם, באמצעות סִדרת תמונות מוחצנות ואַ־מימטיות, המסלקות את האדם ואת עולמו הפנימי ממרכז ה"עולם". לרוב, אין היצירה המודרנית מציגה קונפליקט פנימי, אלא בדרך האובייקטיביזציה וההשלכה. הניגודים שהיא משקפת אינם ניגודים פולאריים, האחוזים זה בזה והמתרוצצים בתוך הנפש פנימה, כביצירה הרומנטית, כי אם ניגודים בינאריים – חדים ובולטים – שמיזוגם נראה בלתי־אפשרי. המאבקים הבאים לידי ביטוי במודרניזם הם של יסודות דיסוננטיים, המנוגדים זה לזה תכלית ניגוד, ושיכולים לדור זה בצד זה, ולא זה עם זה. הדֶהומניזציה שבאמנות המודרנית אף מתבטאת בסילוקו של ה"אני" או בהעצמתו העל־אנושית והאל־אנושית כדי דמות מרוחקת וכמעט מופשטת, וכן בהעדפתן הקיצונית של הטכניקה הטהורה והצורה האבסטרקטית על פני הניסיון לשקף ביצירה את המציאות "כהוויתה".

האמן המודרני הכיר בחדות רבה את הפראדוקסים ואת הסתירות, שבהם הוקפו הוא ובני־דורו מכל עבר: הכְּרך של הזמנים המודרניים הוא לדידו תופעה מלאת חיים וקסם, שׂיאה של התרבות האנושית, אך גם מקור של ניוון ושל שחיתות. המכוֹנה היא אמנם חידוש מרתק, הפותח פתח לשלל אפשרויות חדשות, אך טמונים בה גם סכנה למעמד העמלים ואיום לאינדיווידואליזם (ערך עליון לגבי־דידו של האמן בן־הזמן). הסוציאליזם מביא עמו אמנם תקווה לצדק חברתי מאוּוה, אך הוא נושא בחובו גם אתגרים וסכנות לחירות הפרט. המדע אף הוא מיטיב עם האנושות, אך הוא גם עלול עתה, שלא כבעבר, להחזיר את העולם לתוהו ובוהו.

אי לכך, נתפתחו ביצירה המודרנית – במקביל, ולעתים קרובות אף בתוך אותה יצירה עצמה – מגמות מנוגדות וסותרות, שכביכול אינן יכולות לדור בכפיפה אחת: בצד יצירה אורבניסטית בעלת ריתמוס מכאני וארכיטקטוניקה ברורה, נתפתחה גם יצירה "קמאית" ופרועה, העולה ממעמקיה ה"היוליים" של נפש האדם, שנופיה הם נופי קדומים או נופי חלום. בצד המגמה הכללית של הספרות לאירוניזציה ולהנמכת המודוס של חיקוי המציאות,[6] נתפתחה אף מגמה הפוכה המעצימה את המציאות ומציגה אותה בגוונים מוגזמים, בטונים צווחניים ובהיפרבולות מופלגות. בצד "אני" רועם ו"גדול מן החיים", שדמותו הופיעה בכמה מן הזרמים המודרניסטיים, נתפתחה גם דמות אנטי־הֵרואית של "אני" נחות ומתחטא (ולעתים אף סולקה דמות ה"אני" כליל מן היצירה, מתוך

הניסיון לאובייקטיביזציה ולהרחקת החוויה). בצדה של היצירה המנוכרת והמכולכלת עד לפרט האחרון, נתפתחה גם כתיבה אינטואיטיבית וספונטנית, המרחיקה מיצירת האמנות כל גורם נראה לעין של תכנון מוקדם. בצד השאיפה הסוציאליסטית לשוויון חברתי־מעמדי, שדרשה מן האמן לרדת ממגדל השן שלו ולוותר על אנינותו המתנשאת, נתפתחה גם מגמה הפוכה־כביכול של אֶליטריות אינטלקטואלית, שעשתה את האמנות המודרנית לעניין היאה למתי מעט ושאינו שווה לכל נפש.

סתירה מהותית אחרת, שביסוד החיים המודרניים, השפיעה אף היא כמדומה על תפישתם הפואטית של אמני המודרנה, אף לא פחות מן האורבניזציה, המכאניזציה וההתפתחות המדעית: העולם במחצית השנייה של המאה התשע־עשרה ובראשית המאה העשרים ידע תופעות רבות של בידול לאומי ואף של לאומנות עזה, ובצדן גם ריבוי של תופעות הפוכות – של קוסמופוליטיות, של ניידות בינלאומית ושל ביטול גבולותיהן של תרבויות פרטיקולריות. כך, בצד אמנותם של האמנים "הגולים", שלא נזקקו לטריטוריה כדי ליצור את יצירותיהם הגדולות, ושהפכו את בית־המלון ואת בית־הקפה ל"מבצרם", נוצרו גם תופעות לוקאליות, הנקשרות במרכז גיאוגרפי מסוים, כגון האקספרסיוניזם הגרמני או הסוריאליזם בעל המשקעים הפרוידיאניים של וינה ופראג.

לשון אחר: עם התבססות המודרניזם, נוצרה לכאורה אמנות בינלאומית, ללא גבולות גיאו־פוליטיים ברורים: "גולים" אמריקאיים כתבו את מיטב יצירותיהם ומנשריהם בפריז ובלונדון; סופרים במוסקבה, בס"ט פטרבורג, בתל־אביב ובאוהלי החלוצים בעמק יזרעאל הטמיעו ביצירתם את עקרונות הסי בוליזם ושאר "אִיזְמים" שנתנסחו בפריז, וחשו קרבה רבה יותר אל חבריהם לאסכולה מאשר אל סופרים מבני ארצם ומולדתם, שאחזו בעקרונות פואטיים אחרים (כך, למשל, חשו סופרי המודרנה הארצישראלית, שלונסקי, אלתרמן וחבריהם, קִרבה רבה יותר למודרניזם לגווניו, ביצירת בלוק, פסטרנק, ברכט וֶרהארן ואחרים, מאשר לשירת המולדת של פיכמן, טֶמקין ורחל). ובכל זאת, השפעתם של המרכזים הגיאוגרפיים על היצירה ועל ההגות הפואטית לא נתבטלה כלל וכלל, והמודרניזם הצרפתי־רוסי לא גילה צדדי דמיון מובהקים למודרניזם האנגלו־אמריקאי (הראשון שימש מודל חיקוי לצעירי המודרנה הארץ־ישראלית של שנות העשרים והשלושים; השני – שימש מקור השראה לצעירי המשוררים בשנ ת החמישים שמרדו בשירה מאסכולת שלונסקי–אלתרמן), ותהום רבצה בין האימז'יזם האנגלו־אמריקאי לבין האימז'יניזם הרוסי.

סופרי המודרנה, שראו עצמם בראש ובראשונה כאזרחי העולם, ושראו את שיוכם הלאומי כעניין משני בחשיבותו, נקלעו אפוא תכופות לתוך סבך של סתירות וניגודים: מצד אחד, הם התעניינו בעיקר בנושאים כלל־אנושיים וקוסמופוליטיים, ובראש ובראשונה בתהליך העשייה הספרותית, שהיה לנושא מרכזי וכמעט אובססיבי ביצירה המודרנית: ההתבוננות הממושכת ב"ספרות בראי עצמה"[7] הפכה את עולמם של היוצר והיצירה לעולם אוטונומי, המנותק כביכול מגבולות גאוגרפיים וממגבלות של מקום. מצד שני, נכפו על אמני המודרנה, כמעט בעל־כורחם, אילוצים לאומיים ולוקאליים, וזאת בשל היותם משוררים "צנטריפֶּטליים", שהעניקו ללשון ערך עליון ומעמד אוטונומי (והלשון הריהי על־פי־רוב עניין לאומי ולוקאלי). טיבה של לשון השירה, גם כשהיא לשון "בינלאומית", כאנגלית וכצרפתית, שסממנים לאומיים ורגיונליים נותנים בה אף הם את אותותיהם, וכך נראה שאין שירת אֶמיל וֶרהארן הבלגי מנותקת מ"תבנית נוף מולדתו", ושאפילו נכתבה בצרפתית, איכותה הלוקאלית־פרובינציאלית טבועה בה ומרחיקה אותה מן "הזרם המרכזי" של המודרניזם הפריזאי לפלגיו. אין צריך לומר, שמשוררים ששפת־כתיבתם אינה שגורה מחוץ לגבולות הצרים של מולדתם (השירה המודרנית, המבוססת יותר משירת העבר על האיכות הפונטית של המלה הפיוטית אף אינה מיתרגמת בנקל, ודנה לרוב את משורריה הקוסמופוליטיים כביכול לנֶתק מן הקורא הזר), נאלצו לא פעם להתחשב בתנאים הלוקאליים המגבילים והמוגבלים ובדרישות קהלם ה"טבעי", למרות שהשמיעו דברים בגנות ספרות ההווי, שנראתה להם שריד מיושן של הריאליזם והנטורליזם.

כך נתחברו בשירה המודרנית הארצישראלית אף שירים על נופי הארץ, על העמק והגלבוע, חרף הגותם המוצהרת של משוררי המודרנה, שהביעה את הרתיעה מ"שירי מולדת".[8] כדי להציל את עצמם מסכנת ה"נסיגה לאחור" אל הפואטיקה ה"רגיונלית" של קודמיהם, שחיבבה אתרי נוף קונקרטיים, גדשו המודרניסטים הארצישראליים את שיריהם בעלי הגוון הלוקאלי במטאפורות מדהימות, באוקסימורה, בנופי אבסטרקט ובשאר "צרימות" מודרניסטיות. משוררי המודרנה בארץ אף נאלצו לעתים קרובות להתאים בעל כורחם גם את ה"אורבניזם" שלהם למציאות הלוקאלית הקונקרטית, שממנה ניסו להתנער בדרכים שונות. כך, למשל, לא היה טעם בכתיבת שירים פוטוריסטיים על ערי־חרושת אפורות מפיח במציאות הארץ־ישראלית של העשורים הראשונים של המאה, שנים שבהן הלכה ונבנתה העיר העברית הראשונה ובתיה בהקו בלובנם. אמנם, בהליכתם נגד ציוויים מפורשים של קובעי ההגות המודרנית באירופה, מצאו עצמם אמני המודרנה הארץ־ישראלית "בוגדים" בעקרונות

פואטיים מוצהרים, שבהם רצו לדבוק בכל מאודם. אולם באופן פראדוקסלי ובלתי צפוי מראש, אי־נאמנותם לציוויי המניפסטים המודרניסטיים כנתינתם לא פגמה ביצירתם, אלא להיפך: הסתירות הללו, שנָבעו מאילוצי הזמן והמקום, עיבּוּ את היצירה הארץ־ישראלית בממדים נוספים, שלא נמצאו כלל במודרניזם האירופי, ושהעניקו ליצירה העברית מורכבות ועושר רבים מן המשוער.

להלכה אף נִבעה פער מוזר בין האינדיווידואליזם המוצהר והמשתמע של המודרניסטים לבין שאיפתם החברתית המובהקת לחפש בני־ברית ולהתאגד בחבורות למיניהן. אף כאן הסתמן פראדוקס מעניין וסימפטומטי: מעולם לא פרחה ה"חבורה" הספרותית הצרה, האוחזת בפואטיקה משותפת וב"אני מאמין" פוליטי משותף, כבימי שלטונו של האינדיווידואליזם הקיצוני המאפיין את סופרי המודרנה. הללו ראו את העולם כולו כביתם, אך לא משו מבית־קפה הקבוע שלהם; הם בזו לספרות ההווי ולכל תופעה לוקאלית, שאינה נושאת משמעות אוניברסלית רחבה, אך הפכו בעצמם לתופעה לוקאלית ססגונית ורבת־השפעה. גם מעורבותם הפוליטית העזה של סופרי המודרנה (שהשתייכו ברובם המכריע לקצותיה של המפה הפוליטית, ולא למפלגות המרכז שאותן הותירו האמנים האנרכיסטיים לבורגנות הדשנה) עמדה לכאורה בסתירה לאינדיווידואליזם הקיצוני שלהם ולהתעניינותם המוצהרת והמשתמעת בנושאים מוכללים, החורגים מגבולות הזמן והמקום. לא מנינו כאן אלא מקצת הסתירות והניגודים, שאִפיינו את הולדת המודרניזם ואת המציאות שבּהּ נולד – מציאות שהפראדוקסליות הייתה טבועה בה במעמקיה וניכרה בכל רובד מרבדיה.

ב. האוקסימורון – תמציתה המגובשת של המציאות המודרנית רבת־הפראדוקסים

מציאות זו, עתירת התמורות הטכנולוגיות המואצות, שזכתה בקולנוע לכינוי "זמנים מודרניים", הציבה את האדם בכלל, ואת האמן בעל האינטואיציות בפרט, בתחושת מבוכה ואבדן־כיוונים, לנוכח סבך הפארדוקסים, הסתירות והניגודים שמכל עבר. המשוררים הרומנטיים, שניצבו אף הם מול תמורות מפליגות, ששינו את פני ההיסטוריה (המהפכה הצרפתית, "אביב העמים" ומלחמת העצמאות של אמריקה; ובתולדות עם ישראל: ההשכלה והציונות), ידעו, כאמור, להתיך את הניגודים שנתהוו בעולמם ושהתרוצצו בקרבם ולהביאם לכלל מיזוג ופשרה. מאבקיהם עם התמורה, בעולם המעשה ובעולם הרוח, נשתקפו ביצירתם בצורת קונפליקט דינאמי, ולא בצורת דיכוטומיה

סטאטית, וזאת באמצעות שילובם של ניגודים פולאריים, המטשטשים את יסודות הניגוד שבתוך היצירה ומבליעים את גבולותיהם; כלומר: הקטבים המנוגדים הוצבו ביצירה הרומנטית על גבי רצף אחד, הממוסס את ההבדלים ומפגישם ב"איזור דמדומים", במחוזות שבהם "ההפכים יתאחדו בשורשם" (כדברי ביאליק בבלאדה המיסטית שלו 'הציץ ומת'). במקביל, נמנעו הרומנטיקונים על־פי־רוב מהצגתם של ניגודים בינאריים, שטיבם שהם מחריפים את צדדי הניגוד ומבליטים אותם. התבססותה של השירה הרומנטית על מערכת הניגודים הפולאריים, כמו גם התרחקותה מן הניגודים הבינאריים, היא שהעניקה, בין היתר, לשירה זו את אופיה המעורפל והמסתורי.

ביאליק, דרך משל, הביע תכופות ביצירתו המוקדמת את לבטיו בין עולם "הספר" לבין "החיים", בין דל"ת האמות של בית־המדרש ו"הלאומיות" לבין ה"אנושיות" הקורצת לו בחוץ. בהמשך דרכו, גם נתן ביצירתו ביטוי ללבטיו אם לשמש "שליח־ציבור", או להתפלל את "תפילת היחיד" שלו – אם לעזוב את החיים עתירי החומר והרוח במערב אירופה או לבחור בחיים דלים מן הבחינה החומרית בארץ־ישראל.[9] את מסכת לבטיו ליווּ תיאורים רבים של מצבי־ביניים – מצבים של "אדן החלון" – המשלבים אלה באלה את רגשות עליונותו של מי שיכול להשקיף על שני העולמות כאחד ברגשות הנחיתות של ה"תלוש" שאינו משתייך השתייכות מלאה אף לא לאחד מהם. כך, למשל, תיאר את ה"אני"־הדובר הניצב על מפתן חורבותיו של עולם המסורת ('על סף בית המדרש'), או את ה"אני" האישי־הלאומי המביט מבעד לחלונו אל הסערה המתחוללת בחוץ ('הרהורי לילה'). כך עיצב גם את נח, בן דמות ה"קוזאק", הנמשך אל חצרה של ה"ערלית" ואל עולמה ('מאחורי הגדר'), את העציץ המואנש משיר־הילדים, הכמהַ אל האור ואל החוץ ממקום מעמדו על אדן החלון ('עציץ פרחים'), או את הילד המידפק עם יונה על שער ('מעֵבר לים').

אלה הן אך דוגמאות ספורות לתופעה כללית: הסף, החלון, הגדר, השער, השחר, הערב, הסתיו, האביב, הפרוור שבין העיר לטבע הכפרי, המִדבר שבין גלות "מצרים" לישיבת קבע ב"ארץ המובטחת", וכן יתר מצבי־הביניים, מצבי "בין השמשות" ו"בין הרשויות" (interregnum), היו לסמלי־היסוד של יצירתו מלאת הקונפליקטים של ביאליק. באמצעותם גילה המחבר את האמביוולנטיות העמוקה, שהייתה כה מושרשת בעולמו – החיצוני והפנימי, הקולקטיבי והאינדיווידואלי – ושהרחיקה אותו מקביעת יחס חד־משמעי או חד־ערכי כלפי כל תופעה שהיא, קרובה ללבו ככל שתהא. אמביוולנטיות זו, שניכרה אצלו בכל תחום מתחומי חייו, בהגות ובמעשה, הפכה גם לתכונת היסוד של סגנונו,[10] והיום היא מתגלה לחוקרי ביאליק, הבוחנים את יצירתו לאור דיסציפלינות

שונות: למן הפרוזודיה ועד לאידיאולוגיה. באחת מצורותיה המובהקות ביותר, מתבלטת תופעה זו בלשון האַלוּסיבית העשירה האופיינית לביאליק, שהשתמשה באופן שיטתי וצפוף בטקסטים נרמזים בעלי מטען רגשי או אינפורמטיבי שלילי בהקשרים חיוביים, ולהיפך. יצירת ביאליק, שהיא בעיקרה תוצר של השקפת־העולם הרומנטית, היא אפוא יצירה שמשיכה ודחייה כלפי כל אובייקט משמשים בה בערבוביה, והאמביוולנטיות ניכרת בה, ללא יוצא מן הכלל, בכל רמה מרמות הטקסט. לפיכך, ניסיונותיהם של מקצת המפָרשים לקבוע לגביה מסמרות ולתחום בה תחומים חדים ומובחנים, בצבעי "שחור–לבן", הם בעיקרם ניסיונות פרשניים כושלים. אבחנות בחקר היצירה הרומנטית בכלל, ויצירת ביאליק בפרט (אף שזו מכילה למעשה בתוכה גם לא מעט יסודות קדם־רומנטיים ובתר־רומנטיים), המתעלמות מן העובדה שכל גבולותיה נבלעים אלה באלה ושכל ניגודיה מתמוססים בתוכה, הן אבחנות חלקיות ויחסיות התובעות תיקון והשלמה.

אפשר לגזור גזֵרה שווה ולטעון במקביל כי גם חקר המודרניזם תובע כלים אחרים לגמרי מאלה המשמשים בחקר היצירה הרומנטית. בהתאם לכך, אף אלה מבין החוקרים והמבקרים, העוסקים בשירה מאסכולת שלונסקי–אלתרמן, ומביאים אגב־גררא אל תחום־עיסוקם מושגי ביקורת היאים לשירת ביאליק, גורמים בשוגג לכשל מתודי חמוּר. כך, למשל, משתמשים אחדים מהם שלא כדין באֶפיתט "אמביוולנטי" בדיוניהם על יצירת אלתרמן, למרות שמושג האמביוולנטיות זר לאמנות המודרנית ואינו לוכד כלל את טיבה ואת מהותה. זו, בניגוד לאמנות הרומנטית, אינה מחבבת את הניגודים הפולאריים (שחיוב ושלילה אחוזים ופתוכים בהם עד לכדי הבלעת גבולין), ומעדיפה על פניהם את הניגודים הבינאריים (שאינם מטשטשים, כי אם מבליטים את יסודות הניגוד). אי לכך, הדינמיקה של הניגודים ביצירה המודרניסטית מולידה על־פי־רוב את גילוייה של תופעת הדואליזם, שאין לטעות בהם ולהחליפם בגילוייה של תופעת האמביוולנטיות. שירת אלתרמן, לב לבו של המודרניזם הארץ־ישראלי, אִרגנה לעתים קרובות את ניגודיה בתבניות המגלות תכונות דואליסטיות ברורות, שאינן מגלות דמיון רב לאלה של האמביוולנטיות הרומנטית. גילויי הדואליזם מזדקרים לעין וניכרים בגוניהם המובחנים, השומרים על טוהרם ועל מובחנותם גם כשהם מתערבים זה בזה, ולעומתם גילויי האמביוולנטיות מתהפכים לכמה גוונים ובני־גוונים, ומבליעים את גבולותיהם של הניגודים עד לבלי הכֵּר.[11]

תופעת הדואליזם באמנות המודרניסטית, למרות הפישוט הצורני שלה, איננה תופעה פשטנית או סטאטית כל עיקר, וחרף מובחנותה, אף אותה יקשה בדרך־כלל לתאר בצבעי "שחור–לבן", כאילו קטגוריות ברורות וחד־משמעיות

עומדות בה משני צדי המתרס. במיטבה; מתגלה בה מורכבות מרובה ודינאמיקה עשירה, המרחיקות אותה ת"ק פרסה מן הסימטריה ה"מושלמת", המאפיינת תופעה זו בגילוייה הקלאסיציסטיים הקפואים ומן הסכמטיות האופיינית לה בפולקלור ובסוגים ה"תת־תקניים" (שבהם תופעת הדואליזם היא ביטוי להעדר תחכום ולחוסר מורכבות). ביצירת אלתרמן, כל תמונה הנראית ממבט ראשון כ"תמונת ראי" סימטרית או כתמונה שפניה "פני יאנוס" ("ופני היונה ואַבחת חרבּה הן דמות פנֶיה הנחצות") מתבררת במבט שני כתמונה א־סימטרית ורבת־פנים, שבּה משתברות כמה מראות זו בתוך זו ויוצרות חידת־תזזית קלידוסקופית שחִקרהּ אינו קרב כלל למיצויה (ועל כך בהרחבה בפרק הרביעי).

תמציתה וגיבושה של המציאות המודרנית הדואליסטית, הקלועה בסבך סתירות וניגודים, הוא האוקסימורון (ובצדו ראוי למנות גם את הזֶאוּגמה, המצמידה זו לזו שתי מלים שאינן מאותה קטגוריה דקדוקית או סמנטית, ושתפקידה ביצירת אלתרמן יתואר בהרחבה בפרק השלישי של ספר זה). האוקסימורון והזֶאוּגמה הן פיגורות לשון בולטות ומוחצנות, שאינן ניתנות לתיאור באמצעות מונחים פסיכולוגיסטיים "רומנטיים", כדוגמת "אמביוולנטיות" ו"קונפליקט פנימי". מעמד חשוב ומרכזי ניתן בטקסטים מודרניסטיים מסוימים, ויצירת אלתרמן בכללם, לאוקסימורון: פיגורה עזת־רושם ושנונת־חוד זו, הקרובה במהותה ובאפקטים שלה אל הפראדוקס ואל ה"קונסיט" המניאריסטיים, אינה מנסה למזג את הניגודים, לפשר ביניהם ולרכך את יסוד הסתירה. להיפך, היא מצמידה אלה לאלה, בחטף ובדרך עזה ושרירותית, ניגודים בינאריים הנותרים בניגודיותם, כגון "המת החי", "פגישה לאין קץ", "כעבד מלך", "דממה צורמת" וכדומה. ביחד עם הזֶאוּגמה היא יוצרת בכמה מפלגיה של השירה המודרניסטית את הרושם הדיסוֹנַנטי הטיפוסי, המתגלה בהם בנקל והקובע את אופיים לאלתר. האוקסימורון הוא אפוא ציין־סגנון אופייני לספרות המודרני , ובצורתו המצומצמת, בת שני האיברים (כגון בצירופים הבינאריים הקיצוניים והמדהימים "פתאומית לעַד", "דממה צורמת", "רעש רך", "מחשכיו הלבנים" וכדומה) הוא מזדקר לעין בטקסט באגרסיביות שלו, בחדותו הבולטת וב"אי־ההתאמה" היסודית בין רכיביו.

שנינותו ה"צורמת", השוברת את כל כלליו של השיר האורגני וההרמוני, עשתה את האוקסימורון לפיגורה החביבה על משוררי המודרנה: משלונסקי ואלתרמן ועד לעשרות חקייניהם, רצופה השירה המודרנית בצירופים אוקסימורוניים למכביר. בגילוייו העמומים הכמו–רומנטיים, מצוי האוקסימורון

אמנם פה ושם גם בשירה ובפרוזה שלפני שלונסקי.[12] אך שלונסקי היה, כמדומה, הראשון שהשתמש בו ברוחב־יד, בנוסחו המודרניסטי חד־המִתארים, שהעמיד זה בצד זה – בהתגרות מכוונת – ניגודים בינאריים מובהקים, נוסח שהפך לסימן ההיכר של משוררי המודרנה התל־אביבית, בני חבורתו. כאמור, אלה שיבצו בשיריהם צירופים אוקסימורוניים לרוב כעין סימן־היכר ותווית מזהה של חברי האסכולה, ובעיקר צירופים המבוססים על החושים (כגון צירופיו של אלתרמן "שקט רם", "רעש רך", "ניגון דומיות", וכיוצא באלה צירופים אוקסימורוניים המשיקים לתופעת הסינאֶסתזה). בראשית דרכו שאל המודרניזם הארצישראלי את הפיגורה הזו מן המודרניזם הצרפתי־רוסי, למשל מיצירת המשוררים הצרפתיים–הבלגיים וֶרהארן ורוֹדֶנבּאך מזה ומשירת יֶסֶנין, פסטרנק ובלוק מזה (וכן מגלגולה המודרני של שירת ויוֹן ביצירת ברכט). לימים, היכתה הפואטיקה של אסכולת שלונסקי–אלתרמן שורשים עמוקים, וחדרה לשירתם של משוררים ארצישראליים צעירים יותר שכלל לא הכירו את מקור ההשפעה הבראשיתי. בגילוייו האֶפיגוניים, שיבץ המודרניזם הארצישראלי את הפיגורה המרשימה הזו על כל צעד ושעל אף בלא שום צידוק או הכרח כצו של אופנה שכבר הגיע למיצויו.

שירת שלונסקי, מכל מקום, הפגינה מראשיתה עושר רב של צירופים אוקסימורוניים מן הטיפוס הבינארי, כדוגמת "שמש צונן" ו"שלג שחור" (שני אלה שובצו בשירו המוקדם 'כמו תמיד' מן המחזור 'בגלגל' [תרפ"ב–תרפ"ז]). גם בהמשך דרכו, הִרבה שלונסקי בצירופים אוקסימורוניים, חלקם בינאריים, חלקם מורחבים, חלקם אף מורחבים עד כדי שליטה בשיר כולו. מערכת אוקסימורונית מורחבת שלטת, למשל, בשיר 'קרועים אנו' (מן המחזור 'לךָ לךָ'), ה ִערב יסודות של המנון עם יסודות של "מחול מוות". האיכות האוקסימורונית הטוטאלית של שיר זה נקבעת למן מלות הפתיחה, המעלות, דרך לשון־נופל־על־לשון, את הצירוף בעל הקונוטציות החגיגיות "קרואים אנו": החג והחגא, העדיים והבלואים, השמחה והכאב, ההילולה הדתית וההילולה המופקרת, האמונה והניהיליזם מבריחים את השיר כולו כבריח. גם צירופים אוקסימורוניים מורחבים בעלי אופי "מקומי" בטקסט מצויים בשירי שלונסקי למכביר, כגון הצירוף "כאבוקה שחורה דולק לו הליל",[13] הרותם אלה לאלה את האור והשְחור, האש והפחם, או הצירוף "הקשיבי... / השמעתְ: הרוח כחזן בהלוויה אילמת סופד בסער את נשמת",[14] הרותם ומצמיד זה לזה את הפכי הקול והאלם (וכן את ההווה הממשי והעתיד הסוריאליסטי הנשקף בחזון). צירופים אלה ודומיהם מדגימים היטב את הגנדרנות המכולכלת והתיאטרלית, המאפיינת את צירופיה הדיסהרמוניים של השירה מאסכולת

שלונסקי, שאהבה להדהים בכל מחיר וליצור אפקטים מוגזמים, פרי פואטיקה מניאריסטית ומלאכותית מדעת.

על שום תכונות ההפלגה וההגזמה, שניכרו בשירתם, משכו אליהם משוררי המודרנה מאסכולת שלונסקי את "אש" הביקורת. זו פיגרה בדרך־כלל בטעמה הספרותי אחר טעמם של צעירי הסופרים, ובשנות השלושים אחזה עדיין בהנחות־יסוד קלאסי־רומנטיות, שביקשו את התואַם בין "תוכן" ל"צורה", או בין "חוויה" ל"סגנון". ככלל, העדיפה הביקורת את ה"טבעיות" ואת ה"ספונטניות" על פני החידוד המתוכנן והמכולכל (WIT). נציגיה השמרניים הביעו לא אחת את רתיעתם ואת סלידתם מן הייתור, האַפקטציה ואי־הנאמנות ל"טבע", שאפיינו את היצירה המודרנית. המבקר ש' צמח, למשל, אף שקיבל את חינוכו בצרפת, מרכז התרבות המתקדמת באותם ימים, לא יכול היה להסכין עם ה"צרימה" ועם ה"כיעור", שנזדקרו לו משיריו הדיסוננטיים של שלונסקי, ותקף קשות את המודרניזם ה"מלאכותי" וה"מצועצע" שלו בשמה של פואטיקה שמרנית יותר, הדוגלת במימֶזיס ובהרמוניה.[15] גם נגד אלתרמן, שאותו ראה בשלב זה כתלמיד באסכולת שלונסקי, השחיז צמח חִצי ביקורת ארסיים.[16] התקפותיו של המבקר איש־המִמסד נגד שלונסקי וחבריו המשוררים לא נעדרו אמנם נימה של נקמנות אישית,[17] אך בעיקרו של דבר נבעו בלי־ספק מרתיעתו האותנטית והענייינית של מי שדבק בביטחונות הקלאסיים הישנים והבדוקים מן הדיסקורד המודרניסטי המהפכני, שבקע ועלה בתוקף מן היצירה המודרניסטית, זו ששיבצה את האוקסימורון ה"צורם" בשיריה כפיגורת יסוד. למעשה, במתקפותיו נגד משוררי המודרנה הטרים צמח את הביקורת הקשה שמתח זך על שלונסקי ואלתרמן, במאמריו ובספרו, משמה של פואטיקה אורגנית יותר, שיסודותיה אינם "פונים זה כנגד זה".[18] ביקורתו של זך לא נבעה אמנם מתוך שמרנות פואטית, כי אם מתוך אחיזתו של המשורר־המבקר בפואטיקה מודרניסטית אחרת, שנביעתה ממקורות אנגלו־אמריקאיים. זו כבר הטמיעה בתוכה את עקרונות האימז'יזם של ע' פאונד, סלדה מסכֵמות נוקשות וקבועות מכל סוג שהוא ולא אהדה את הסימבוליזם ואת ספיחיו.[19]

אולם נתן זך, למרות שלא היה הראשון שתקף את אלתרמן על איכותה הדיסוננטית, היה כמדומה הראשון שזיהה את האוקסימורון כפיגורת יסוד באסכולת שלונסקי־אלתרמן וקרא לה בשמה המפורש. במאמרו "הרהורים על שירת אלתרמן" (1959), שבו פרשׂ את טעמו הספ ותי, בעיקר על דרך השלילה ("אינני אוהב...אינני אוהב... אינני אוהב..."), הוא מנה את האוקסימורון בין יתר המחוות האלתרמניות האופייניות, שמהן נקעה נפשו.[20] זך הביא אמנם את דוגמאותיו מן הצירופים האוקסימורוניים הבינאריים ("דומייה שורקת", "ציות

הקור", "רועם... השקט"), אך רמז גם בדבריו לאיכותה האוקסימורונית הכוללת של שירת אלתרמן, שאליה, טען, יש להידרש בדיון נפרד.

לא במקרה יצא זך אל סִדרת מִתקפותיו נגד הפואטיקה של אסכולת שלונסקי–אלתרמן בעיקר מנקודת־המוצא הפרוזודית. הפרוזודיה הייתה בעבר ותישאר תמיד היסוד המבודד את השירה הצרפתית ומייחדה מיתר גילוייה של שירת המערב, ובעיקר מן השירה האנגלית. ההבדל נעוץ בראש ובראשונה בשוני שבין שתי השפות: בצרפתית, שלא כבאנגלית, ההטעמה באה ככלל בהברה האחרונה של המלה, וגם בה אין היא מודגשת כבאנגלית (השווה את המלה important באנגלית למלה important בצרפתית). בשל חולשת ההטעמה הטונית בצרפתית, דבקה השירה הצרפתית במשך דורות רבים בשיטה הסילאבית (שביססה את איכותה הפואטית בעיקר על מספר קבוע של הברות, אך גם על חריזה קבועה ועל הטעמה כלשהי בצֶזוּרה). בשל תכונה זו של השפה הצרפתית לא נתפתחה כמעט בשירה הצרפתית האופציה של "החרוז הלבן", ולחריזה נודעה בה תמיד, בכל הזרמים והמשמרות, חשיבות עליונה. המודרניסטים הצרפתים, שמרדו ברטוריקה ובפרוזודיה של המאה התשע עשרה, הכניסו אמנם לשירתם אַסוננסים מרובים, אך לא ערערו בכך על מעמדו של החרוז; להיפך, מתוך חיפושם אחר צורות נמרצות ומקוריות, הם העניקו לחרוז מִשנה תוקף וחשיבות. הסדירות הריתמית והחריזה הקבועה שלטו אפוא בכיפה בשירה הצרפתית, וכן גם בשירה הרוסית שחיקתה את דפוסיה, זמן רב לאחר שכבר נתפוגג טעמן בשירה האנגלית.

שיריהם של שלונסקי ואלתרמן, מן התקופה שבה ראו אור ספריהם 'אבני בוהו' ו'כוכבים בחוץ', אמנם הטמיעו כבר בתוכם את עקרונותיה הפואטיים של השירה הצרפתית־רוסית, מבודליר ועד לפסטרנק; אולם שיריהם מסוף שנות השלושים קרובים כבר באופיָם לסוג המודרניזם, העולה, למשל, משיריו של המשורר הבלגי ז'ורז' רוֹדנבאך, המצטיינים בסדירותם הריתמית, בחריזתם החדשנית ובצירופים האוקסימורוניים הבולטים והמדהימים שלהם (כבשירו של רודנבאך 'מתיקות הערב', למשל, הכלול בספרו 'מלכוּת הדממה': "נופי הנשמה ונופים שבתמונה / צונחים כמדומה כשלג שחור"). כן מתגלה בהם קִרבה לשירי אלבֵּר סֶמַן, פרנסיס ז'אם, אנרי דה רֶנייה ומשוררים מודרניים רבים נוספים, מרכזיים ומינוריים, מאלה שפרסמו משיריהם בשנות העשרים בביטאונים 'נוּבֶל לִיטֶרֶר' ו'נובל רוו' פרנסז'. מתגלה אפילו זיקה ממשית ומוכחת למודרניזם הצרפתי בין שתי מלחמות העולם, בדמות שורות השאולות כמעט כנתינתן משירת אֶמיל וֶרהארן והמשולבות בשירת אלתרמן.[21] למרות שכל המשוררים הצרפתיים והבלגיים הללו השתייכו בזמנם ל"אוונגרד" המרדני, שהשליך

הצדה את כללי האסתטיקה של העבר, איש מהם לא ויתר על הסדירות המטרית ועל סכמת החריזה הקבועה (לרוב חרזו חרוז נשי וחרוז גברי לסירוגין, כקודמיהם בשירה הצרפתית, והמודרניסטים הרוסים, בני אסכולות שונות, הלכו בעקבותיהם). האוונגרד הצרפתי ביטא אפוא את נקיעתו מן הישן לא בערעור על מעמד החרוז, כי אם בשבירת ההרמוניה של השירה הקלאסי־רומנטית. בעוד שהמשוררים האנגלים יצרו את הרושם החדשני באמצעות תחביר מרוסק ומפורר ובעזרת ריתמוס חופשי, הזורם בשיר כזרום התודעה, יצרו המודרניסטים הצרפתים את האפקטים החדשים בעזרת צייני־סגנון "צורמים" ובולטים: האַסוננס, הזֶאוגמה, ההיפֶּרבולה, הסינאֶסתזה והאוקסימורון.

על כן מתקפתו של זך נגד הריתמוס האלתרמני קשורה קשר אמיץ במתקפתו נגד הפיגורטיביות המלאכותית של שירה זו, ונגד פיגורות מכולכלות כדוגמת האוקסימורון במיוחד. אין להפריד בין שתי המתקפות הללו, שהן לאמִתו של דבר שני צִדיו של אותו מטבע עצמו. ביודעין, או באופן אינטואיטיבי, עימת נתן זך את שתי התכונות המרכזיות והדומיננטיות של שתי הפלגים המודרניסטיים – הצרפתי והאנגלי – ששימשו בסיס לקביעת הנוסח של שתי משמרות במודרניזם העברי: את חרויות הריתמוס והתחביר של המודרניזם האנגלו־אמריקאי והגרמני, שעליהן התבססו הוא ובני דורו, ואת חידושיו של המודרניזם הצרפתי־רוסי, המתבטאים בעיקר בתחום הרטורי (בבריאתן של פיגורות לשון מדהימות), ושעליהם התבססה השירה המודרנית מאסכולת שלונסקי. ברי, כשם שהצרפתים לא פנו אל הריתמוס החופשי ולא יכלו ליהנות מיתרונותיו, כך מיעטו האנגלים להשתמש באוקסימורון ובזאוגמה, וכן ביתר צייני־הסגנון המודרניסטיים הדיסוננטיים והמדהימים. כל פלג במודרניזם שם אפוא דגש על אותם חידושים שהתאימו לרוח שפתו, אגב פיתוחם של מנגנוני פיצוי, שיחפו על העדר אותם צייני־סגנון מודרניסטיים שלא התאימו לו. רק המודרניזם העברי הסתגל מאז ועד עתה לכל החידושים כולם, אם כי טיפין־טיפין, ובמרוצת המאה העשרים כולה.

אלתרמן, שהִרבה להשתמש באוקסימורון משלונסקי (האחרון הצטיין במיוחד בבריאתם של דימויים מפתיעים וחצופים), עשה כן ביחידות טקסט מגדלים שונים, למן הצירוף הבינארי ועד ליחידות הטקסט הגדולות ביותר. בין שירי 'כוכבים בחוץ' אפשר למצוא שירים העשירים במיוחד בצירופים אוקסימורוניים בולטים, כגון השורות מתוך השיר 'תמוז' ("הדממה שהשגבת, שחשפת עד סופהּ, כשריקה אֶת שמַיִך פולחת"), המנגידות את הדממה ואת קולה החד של השריקה. תכופות נמצא בשירתו צירופים, שתכונתם

הפראדוקסלית אינה מתגלה אלא בקריאה חוזרת, ושאיכותם הפריפרסטית מונעת את זיהוים המיידי.

במחקריו על "הקורא הוורסטילי", הבחין ר' צור בין פראדוקס שטח, המסתמך על מציאות שאינה פראדוקסלית, ועל כן ניתן ליישבו על נקלה, לבין פראדוקס עומק, שאינו מתיישב על נקלה, כי הוא מכוון למציאות בעלת אופי פראדוקסאלי. מתוך אבחנה זו מסתעפים שלושה אבטיפוסי שירה, הנבדלים זה מזה ביחסים בין הניסוח המתגלה בטקסט לבין המציאות שאותה הוא אמור לשקף. כאשר הניסוח הוא פראדוקסאלי, והתוכן אף הוא פראדוקסלי, לפנינו שירה מטאפיזית; כאשר הניסוח פראדוקסלי, אך התוכן איננו פראדוקסלי, לפנינו שירה "פרציוזית"; כאשר הניסוח איננו פראדוקסלי ולעומת זאת התוכן מתגלה כפראדוקסלי, לפנינו שירה רומנטית.[22]

בשירת אלתרמן, מתגלים כל הצירופים האוקסימורוניים כפראדוקסים מילוליים, הניתנים ליישוב על־ידי המציאות הלא־פראדוקסלית (ולעתים קרובות, הבנאלית) שאליה הם מכוונים. לפיכך, עלינו לזהותה לכאורה כשירה "פרציוזית" (ואכן יש בה יסוד של גנדור והצטעצעות, שאותו תיאר היטב דוד כנעני[23]). אולם, ראוי לזכור שצדה המצטעצע של שירת אלתרמן היא "וקטור" אחד ב"מקבילית הכוחות", וששירה זו מצמידה תמיד באופן חד ו"שרירותי" את הפכי השעשוע וההגות, ההיתול והרצינות, ההיסטוריזם והאקטואליזם, המודרניות והקמאיות, הבנאליות והפליאה, הממשות והסמל, הנצחיות והאפמריות, הכאוס והסדר. המבחין בצדה הפרציוזי של שירה זו, שומה עליו לזכור שאין פרציוזיות זו אלא פן אחד, ושבקוטב האחר מצוי גם ניגודה של פרציוזיות זו: האינטלקטואליזם האנין וההגות הכבדה והמעמיקה, שאינם בולטים אמנם לעין כמו הצד הקל והמשועשע, הצבעוני והגנדרני, אך חשיבותם אינה נופלת משלו.

ג. צירוף שרירותי של רוך ושל רוע בשיר 'ליל קיץ'

השיר 'ליל קיץ' ייבחן כאן דווקא מן הסוף להתחלה, לפי שסופו מגלה את איכותה הדואליסטית של התמונה העולה ממנו: הבית האחרון מתאר עיר הנמוגה לתוך החשכה ב"שעות הקטנות" של הלילה , או, לחלופין, עיר העולה מתוך העלטה בשעות המוקדמות של הבוקר. כברבים משירי אלתרמן נעוצים כאן רגעי הסוף ברגעי התחלה, כבמעגל שקצותיו אחוזים זה בזה (שירי אלתרמן מרבים לעסוק בסוף ובראשית כבשתי תופעות, שהן גם הפוכות זו לזו וגם הפוכות־לכאורה). הקורא, מכל מקום, אמור לבחון את כל אחת מן האופציות האינטרפרטטיביות האלה בתורה, כמקובל ביצירה המודרניסטית

בעלת האיכות הבינארית, ולא להפעיל באורח סימולטני את שתיהן, כמקובל ביצירה הרומנטית האמביוולנטית, שבה מתמזגים ההפכים והופכים למהות אחת. הנופים האורבניים, העולים במרומז מן השיר, אינם יוצרים בו תמונה בעלת רצף חזותי ואיכות הרמונית ורכת־גוון, כזו של העיר לונדון הערפילית לפנות בוקר, הנשקפת לו למשורר הרומנטי ממקום מעמדו מעל הגשר (בסונט הידוע של וורדסוורת' 'חובר על גשר ווסטמינסטר'). לפנינו, כמקובל בשירה המודרנית, תמונה חצויה ו"שבורה" – בעלת איכות דואליסטית מובהקת – שבה נותרים הניגודים העזים בניגודיותם ואינם מתמזגים אלה באלה (בדמיון של שיר זה לשירו של המשורר הצרפתי המינורי לאון וַאלַאד, המתאר ליל קיץ פריזאי רגיל בנוסח הפראדוקסלי של בודליר ובטכניקה של הֶזרה והפלאה, אדון כאן בהמשך דבריי).

הוויטאליות של העיר ושל יושביה, העולה מן הצירוף הסוגסטיבי "בנהימה מורעבת", יכולה אף היא להתפרש בדרכים שונות, ולהתקשר מצד אחד להוויה העמלנית וליצר־החיים הבריא המתעוררים בעיר לפנות־בוקר, ומצד שני ליצרים האפלים והמושחתים המתעוררים בה בלילה. העיר השרויה באפלה כפל פנים לה: היא יפה וכעורה, רכה וקשוחה, מפתה ומפחידה, קסומה ופשוטה, רומנטית ומסוכנת, תאבת־חיים ודקדנטית. צבעיה – שחור, ירוק, זהב – יוצרים ניגודי־צבעים עזים ומובחנים, ששילובם אסתטי ומרשים, בלא שהצבעים יתמזגו כלל ו יימסכו זה בזה.[24]

סופו של השיר מתאר להלכה מין תהליך אלכימי מכושף, שבו מתאדה העיר, שעיניה מצופות זהב, בתמרות האבן של בתי העיר. העיר הנמוגה בתמרות האבן דומה כאן לחיה נוהמת שעיניה מצופות זהב, שהיא ספק חתול מחתולי־הרחוב הריאליים הנזכרים בבית הראשון, שנהמתם היא נהמת רעב, ממשית או מטאפורית, ספק חית־טרף מיתולוגית עצומת ממדים התרה אחר קורבנותיה. "תמרות האבן" הוא צירוף, המעלה אֶבוקטיבית את הצבע האפור של תמרות העשן של מעשנות הבתים, אך למעשה הוא מתאר את בתי האבן האפורים כעשן והנראים כאילו מיתמרים הם אל על ונמוגים בערפל. אפשר לפרש את צדדיה החזותיים של האמירה כך: ככל שמתאחרת שעת הלילה, כן מתעממים בה האורות, מתרבים בה הצללים ואט־אט העיר נעלמת בחשכה וכמו נמוגה ו"מתאדה" כבתמרות עשן:

וְהַרְחֵק לְגַבֵּהּ, בְּנְהִימָה מֻרְעֶבֶת,
עִיר אֹשֶר עֵינֶיהָ זָהַב מְצֻפּוֹת,

מִתְאַדָּה בְּזַעַם, בְּתִמְרוֹת הָאֵבֶן,
שֶׁל הַמִּגְדָּלִים וְהַכִּפּוֹת.

למעשה, אין התמונה ה"סוריאליסטית" ה"מכושפת" הזו אלא דרך ייחודית ובלתי־שכיחה לתיאורה של עיר ריאלית ורגילה בשעת לילה מאוחרת, שעה שהחלונות המוארים באור חשמל זהוב כבים בהדרגה לקראת שעת התרדמה, עד שהעיר ובתיה מתכסים כליל בערפל שחור אפל, וכאילו נעלמים בתימרות עשן אביך; או להיפך – לתיאורה של עיר בשעת בוקר מוקדמת, שעה שחלונותיה "נדלקים" אט־אט באור הזריחה הזהוב, עד שהיא מתעוררת "בנהימה מורעבת" לקראת היום החדש והחיים החדשים. אם נסיר מן התמונה את הדוק המיתי שלה תתברר תמונה יומיומית ורגילה של עיר, בסוף הלילה או בתחילת הבוקר, שחלונותיה מוארים ובתי האבן שלה שרויים בחשכה. תמונה שגרתית ובנאלית נצבעת כאן אפוא בגוונים מופלאים שלא מעלמא הדין ומוארת מזווית־ראייה מיוחדת במינה מתוך מיסטיפיקציה מכוונת.

השיר עומד כולו בסימן ההיפוך, החידה, כפל־המשמעות, הפראדוקס והאוקסימורון, הן בחטיבותיו הקומפוזיציוניות הגדולות והן ביחידותיו הטקסטואליות הקטנות. הסתירה הבולטת ביותר המתגלעת בו נעוצה בפער הבלתי ניתן לכאורה לגישור בין אווירת הרוע והזדון, המחלחלת בשיר כולו, מתחילתו ועד לסופו, לבין תחושת הרכות והנועם, המבריחה אף היא את השיר כבריח. שורות כדוגמת "לילה. כמה לילה! בשמים שֶׁקט. / כוכבים בחיתולים" עשויות, כשהן נבחנות בבידודן, לעורר רִגשה נעימה ותחושה של רוגַע ורכות. כמוהן גם השורות: "זמן רחב, רחב. הלב צלצֵל אלפיים. / טל כמו פגישה, את הריסים הִצְעיף", הנאמרות כאילו ברגשנות, בנועם ובמתיקות. שורות אלה, על מחוותיהן עתירות הרגש, הלקוחות כביכול מן השירה הסנטימנטלית השַנסוניירית, המפעימה את הלב בנקל ומכסה את העין בדוק של דמעות, ניצבות בשיר בניגוד עז ודיסוננטי לשורות אחרות, השזורות בשיר במקביל, והמעלות תחושה של פחד ואיום, של רֶשע וזדון. לא תוכנם של הצירופים ה"רכים" וה"נעימים" הוא אפוא הקובע את הדומיננטה בשיר זה, כי אם הקשרם של הצירופים הללו בתוך הטקסטורה הכוללת. זו מעודדת את הקביעה, שאווירת הלילה בעיר היא תערובת של יסודות מנוגדים, שאינם מתמזגים, וכי הנועם והאימה משמשים בה בערבוביה כיסודות שווי־משקל וערך. העיר היא ברייה היברידית רבת־ממדים, מרגשת ומעוררת פלצות כאחת: ישות אסתטית ומרחיבת־לב מזה, ואוסף של גילויי רֶשע וניוון מסוכנים מזה. ראוי לציין, עם זאת, כי שורות ערֵבות ומענגות, כגון אלה שהובאו כאן לעיל, "מרדימות"

במקצת את העֵרנות לתחושת הסכנה הכללית האופפת את השיר, ובמתיקותן הן משליכות לקורא כעין פיתיון שובה־לב. ואולם, ראוי לאַזן את התמונה ולהזכיר, כי בכל פעם שבּה מתעורר הרושם הנעים ומרחיב־הלב, נכנס לתמונה גם גורם חד וחותך (שריקה, סכין מבהיקה, צליפת מגלב), המעורר את הקורא מן התרדמה הנעימה.[25]

תקדים־מה לפרדוקסליות של הזדון המענג, או של העונג הזדוני, החדור באווירת ליל הקיץ בעיר, ניתן למצוא בשיר האוקסימורוני הגנוז 'שיר צריך לנגן',[26] המכיל, בין היתר, את תקדימו של האימאז' בעל הפרופיל הפיגורטיבי הגבוה "במגלב זהב פנס מפיל אפיים / עבדים שחורים לאורך הרציף". בשיר הגנוז, הניגוד שבין הצלפת המגלב הזדונית לבין לטיפתה הקטיפתית של היד יוצר אוקסימורון מפתיע, המעלה חידה התובעת את פתרונה. ב'ליל קיץ' האימאז' עשיר ומעניין יותר: הפנס כמוהו כאדון וכאיש־שררה נצלן, ואלומת האור המושלכת על פני הרציף כמוה כמגלב זהב, המפיל ארצה את העבדים הנפחדים. פחדו של המהלך יחידי בלילה "מושלך" אפוא בדרך האובייקטיביזציה, אל תמונת הצללים השחורים, ותכונת אהבת־הממון של סוחר־העבדים הלבן המנצל כושים לתועלתו ולבִצעו מועברת אל צבע השוט, סמל השררה ותאוות הכוח והבצע (של הפושעים המסתובבים בלילה או של הפיליסטרים החולמים על אוצרות־קורח). סתירה בסיסית נבעית כאן בין בין מטענו האינפורמטיבי של האימַז' לבין מטענו האֶמוטיבי,[27] ואף ניגוד הצבעים שחור־זהב מופקע בו מן הקונוטציות המקובלות שלו: לרוב נלוות לצבע השחור הנקשר בלילה השתמעויות שליליות, ואילו לאור הזהוב, אור־היום או אור־הפנס המגרש את החושך נלוות השתמעויות חיוביות. אולם כאן הופך צבע הזהב מושג־נרדף לשררה ולניצול מעמדי, תוך מימוש המטען הקונוטטיבי של הזהב המתכתי והמוצק (זהב הכתר, מטבעות הכסף הזהובות, תאוות הבצע), המופעל וממומש כאן בצד הפוטנציאל החזותי של צבע הזהב (אור החשמל הזהוב), שהוא מהות מופשטת. זאת ועוד: מה שנראה במבט ראשון כ"קונסיט" מניאריסטי, תוצאה של אַפקטציה אמנותית, וכהשתעשעות מילולית בגבולותיה של המציאות הפנים־לשונית (שבט האור הופך כאן לשבט עור), מתברר בקריאה חוזרת כהפלאה של תמונה בנאלית, בעלת הנמקה ריאליסטית ברורה ומובחנת: אלומת האור הזהוב, שמטיל הפנס על הרציף החשוך, והצללים השחורים של עמודי החשמל הנשטחים אפיים ארצה לרוחב הרציף, לובשים בדמיונו של הצופה דמות של עבדים כושים, שהופלו ארצה מפחד המגלב (הצללים הם, מן הסתם, צלליהם של עמודי החשמל ולא של המטיילים האחרונים על הרציף, שאילו היו אלה צל ים של בני־אדם היו הצללים נשטחים

לאורך הרציף, ולא לרוחבו). כך, מצטרף התיאור הצבעוני המרשים הזה שאינו אלא דֶּפמיליאריזציה של תמונה יומיומית ופשוטה – לתחושת המסתורין המופלאה, הכובשת את השיר 'ליל קיץ' מראשיתו ועד לסופו.

הפראדוקסליות הצורמת נובעת לא רק מזיווגם המוזר והשרירותי של הרוע ושל הרוך, של הכאב ושל העונג, של החטא ושל התמימות, כי אם גם מהצמדתם זה לזה של ניגודי העמימות והחדות. השריקה היא קול חד וחותך, והסכין חדה וחותכת אף היא, ואף שריקת השוט בעת ההצלפה ניחנה באותן תכונות עצמן. לעומת זאת, שרויה העיר גם בתוך עמימות המתאדה והמתפשטת לכל העֵברים: המרחבים הם ללא גבול, הזמן רחב לאין שיעור, העיניים מצועפות מדמעות ומטל, הרוח שטה עמומה, האורות תוססים, המטמון רותח בקצף, הבתים מכוסי אד ומיתמרים כעשן. תחושת המרחב וההתפשטות – בזמן ובחלל – היא לאין גבול.[28] תחושה זו עשויה כמדומה לקבל את חיזוקה מן השימוש הצפוף בהגאים החִפּיים [H,X], המקנים מעֵין תחושה של התפשטות: "זמן רחב רחב.– – והַרחֵק לגובה, בנהִימה מורעבת" (ההגאים החִפּיים הללו עשויים אמנם להתפרש גם בדרך אחרת, כצלילים המקנים תחושה של נשימה תכופה ומחרחרת של חיה רעבה לטרף – אות לחדירתה של האיכות הבינארית לכל רבדיו של הטקסט האלתרמני, לרבות רובד הצליל). גם תחבולת הגְּמִינַציוֹ (הכפלת המלה, כגון בצירופים "לילה. כמה לילה", "זמן רחב רחב") יש בה כדי לתרום לתחושת המרחב לאין קץ, שהיא מצד אחד תחושה מענגת ומרחיבת־לב ומצד שני תחושה אוקיאנית שיש בה גם מן האיום ומאי־הוודאות. תחושת הרוחב הפיזי הבלתי־מוגבל מתוגברת גם בתחושה של רוחב בממד הזמן ("לב צְלצֶל אלפיים"): מרחבי ההיסטוריה אף הם נוטלים חלק בדראמה הזו ולא רק מרחבי ארץ. תחושת המרחבים, המעמקים והגבהים לאין־קץ, עומדת כאמור בסתירה לתחושת החדות החיתוך ושל ההצלפה, העולה אף היא מן השיר והמסתייעת בהגאים השורקים [S,Š,Ċ] (שורקת, סכין, צְלצֶל, רציף).

ולסיכום, אנו מגיעים אל הבית הראשון: זה נוטע בקורא תחושה של אימה מפני סכנה, כגון הפחד המתלווה לשיטוט בקצה העיר, ברחובות מסחר או נמל ריקים ונטושים, שבשליטת "העולם התחתון". ראשיתו של בית זה באוקסימורון "דומייה במרחבים שורקת", שהוא אמנם מפתיע וחותך, ממש כשריקה בדומייה (חרף העובדה, שאין הוא אלא החייאה של אוקסימורון שחוק כ"דממה רועמת",[29] ואולי דווקא בשל עובדה זו), אך ניתן לפרשו בכמה דרכים ולעשותו "טבעי" ו"מתקבל על הדעת": יש שהשקט כה מכביד על האוזניים עד כי הוא גורם לתחושת צלצול באוזניים;[30] יש שאדם חושש מן החשכה ומן הדומייה, וחוצה אותן בשריקה כדי לעודד את עצמו ולהפיג את פחדו; וכאמור,

אפילו לשון הדיבור משתמשת תכופות בצירופים אוקסימורוניים, שאיבדו את איכותם המפתיעה, כדוגמת "שתיקה רועמת" או "דממה רועמת". תחושת האימה והסכנה מתגברת בשורה השנייה, המעלה את "בוהק הסכין". לא זו בלבד, ש"סכין" ו"סכנה" משורש אחד הם, אלא שמראה הסכין משתקף בעין החתולים ומלמד על האפלה הכבדה השוררת מסביב, ואף זו תורמת לתחושת הסכנה (אמנם אין האפלה נזכרת במפורש בצמד־השורות הפותח, אך היא היא עולה בדרך ה"קוֹרֶלטיב האובייקטיבי" מהתנוצצותם של עין החתולים). ושוב, כרגיל בשירת אלתרמן, גם למראה "פנטאסטי" זה שעל גבול הסוריאליזם (מראה חתול שסכינו של הפושע המסוכן משתקף באישוניו באשון־לילה) יש הנמקה ריאליסטית פשוטה ומובחנת: אישון עיניהם של חתולים צר ומוארך כלהב הסכין, והתמונה יכולה להיות הפלאה מכוונת של עובדה זואולוגית פשוטה. העיר מתוארת כחתול או כנמר, שניהם חיות ממשפחת הטורפים, כיצור מורעב ונוהם, המבקש לעוט על טרפו ולבלעו.

השקט והרוֵע, העולים מתמונת הכוכבים העטופים בחיתולים (במשמעות המטאפורית כעוללים חסרי־מגן, או במשמעות הליטֶרלית ככוכבים בליל־קיץ חם, המחותלים ומצועפים בערפל) מתברר כשקט חסר מרגוע, המאיץ את דפיקות הלב מתוך פחד ומתוך ציפייה לבאות. תחושה דומה עולה מן השיר 'אז חיוורון גדול האיר' (השיר הפותח את פרק ב' של 'כוכבים בחוץ'), שבו עומד נטוי על פני העיר "נחשול שמים ירוקים" (תכונותיהם של מי הים או הנהר הירוקים מוענקות כאן לשמים), וערב הסתיו נכנס אל העיר ומושיב בכל פנס את אפרוחיו המצהיבים. רפיונם חסר־המגן של האפרוחים הרכים ונוכחותם המאיימת של הנחשול ושל העבים הכבדים עומדים כאן בניגוד חד וחריף. צבעם הבהיר של האפרוחים העדינים עומד אף הוא בניגוד חד וחריף לצבעיהם הכהים והמובחנים של הנחשול והעבים.[31]

אווירתו הכוללת של השיר חדורה תחושת פחד וציפייה לבאות. נהימתו המורעבת של הכרך מבטאת רעב לטרף, למין ולממון. אווירה זו מתמחשת בסדרת מטאפורות, ההופכות את הרוח למים זורמים בים או בנהר ואת העיר לחיה טורפת המצפה לקורבנה. הרוח שטה על כתפי הגנים, "שפתיה נשפכות" (שפת הים, או שפתותיה של אשת־תענוגות תאבת־ממון או של חיה רעה ורעבתנית) בתסיסה, ברתיחת מטמון בקצף השחור וב"רוע ירקרק". מה פשרו של הצירוף הסינאֶסתטי המקורי "רוע ירקרק"? ייתכן שהרוח השטה מעל הגנים הירוקים מקבלת את תכונתם של מימי הנהר או הים, השטים מתחת לרציף ועל כן היא "ירקרקת" כמוהם (כבצירוף הנזכר לעיל "עמד נטוי על פני העיר / נחשול שמים ירוקים"). ייתכן שהמלה "ירקרק" מתפקדת כאן במובנה

העתיק, כמלה־נרדפת ל"זהוב", ואז נקשר הרוע לאהבת הבצע, הממון והזהב, המפילה את העבדים אפים ארצה במגלב זהב והמצפה את העיניים ב"זוהב" (צבע הזהב של הרוע ושל המטמון מתבלט על רקע הקצף השחור). ייתכן אף שכלולה כאן רמיזה ל'המלט', מחזהו של שיקספיר, שבו מכוּנה הקנאה בשם "מפלצת ירוקת העין", והרי עינם הצרה, דמוית הסכין, של החתולים מתפקדת כאן גם במישור האידיומטי ("צרוּת עין" היא פְּריפרזה שגורה לקנאה ולרוע[32]). וכאמור, החיה הטורפת ירוקת העין עולה כאן מכמה צירופים, השזורים לאורך השיר כולו: "עין החתולים", "רוע ירקרק", "בנהימה מורעבת", "עיניה זוהב מצופות".

ניתן להבחין היטב, כי תיאורי העיר ב'ליל קיץ', כמו ברבים משירי 'כוכבים בחוץ', מתפקדים בכמה אופנויות ("אוֹפנוּת" – "מודוס") של חיקוי המציאות:

- אפשר לראו בשיר הפלאה של מראה אורבני בנאלי: למשל, תיאור רציפי נהר הסינה בשעת לילה, באיזורי הפשע והזנות, כשאורם הצהוב של הפנסים מטיל צללים, ואורות הכרך מתעמעמים וכבים. תחושת הסכנה, המתלווה לשיטוט ברחובות הריקים של איזורי הפשע של עיר גדולה, תעשייתית, מנוכרת, עולה משיר־הבוסר הגנוז 'יד נוגעת', הכתוב כמו 'ליל קיץ' בהֶקסַמטר טרוכֵאי והמזכיר במקצת את שיר מס' XXXV מתוך 'פרחי הרוע' של בודליר: "ארובות נצבו כסכינים בעורף / עיר גדולה שתקה ולא רצתה למוּת. / שנים נפגשו ברחוב לבן של חורף, /האחד בודד והשני גלמוד. / פנסי הגז דמו לפני מדונה. / מסביבם קרנו זרי הערפל. / אז אחד הרג מבלי לקרוא – הִפּוּנה! / ואחד נפל מבלי להתפלל".[33]
- אולם, המראה ממודוס החיקוי הנמוך מצוּפף כאן בשבעה צעיפים, עד כי קשה להפריד בין המסומן לסימן, בין המציאות הרפרנציאלית ה"פשוטה" לבין הלשון הפיגורטיבית העשירה והססגונית העוטפת אותה. אי לכך, ניתן לקרוא את השיר גם קריאה במודוס מוגבה יותר, כדרך שקוראים רומאנסה, ולפיה כל המתרחש בשיר שייך לא להווה הבנאלי ה"נמוך" של רובע הנמל וקצות הכרך, כי אם ל"עולם התחתון" של המעשיות והאגדות, לסיפוריהם של שודדים ופיראטים, סוחרי עבדים וספינות מפרש. בוהַק הסכין, מגלב הזהב המפיל עבדים שחורים, רציפי הנמל, תיבות הברזל ובהן מטמון גנוז של אבני־חן הנוצצות בברק ירקרק – כל אלה הם מדפוסי־הקבע של סיפורי העבר האגדי, הרומאנסי, שהיו גם לסיפורי ילדים ונוער. ייזכר בהקשר זה, כי אלתרמן תרגם בעלומיו את הרומנסה הפרה־היסטורית 'המלחמה לאש' מאת ז"ה רוֹני (Rogny),[34] וכן את ספרו של פרדריק מאריאט (Marryat) 'רֵדי הזקן'. לא אחת תיאר המשורר את

העיר בתמונות הלקוחות כאילו מעולמם של ספרי־הרפתקאות על הנעשה בלב־ים או במעבה־היער.[35]

- ניתן אף להוסיף ולהגביה את המודוס, ולתפוס את המתואר כאן בראייה מיתית מטא־ריאליסטית, שלפיה העיר הרובצת מתחת לחלונות בתיה היא חית ענק רעבתנית ומשחרת לטרף, ואילו על הבתים עובר תהליך אלכימי מכושף והם מיתמרים אל על. החתול בשיר זה הוא מוטיב השזור בכמה מישורים: במישור הריאליסטי אין הוא אלא חתול־רחוב פשוט, אך במישור המיתי הוא מתעלה למדרגת סמל, אובייקטיבי או פסיכולוגי, כבכמה משירי בודליר. גם בשיר החידתי 'תחנת שדות' מתַפקד החתול בכמה מישורים בעת ובעונה אחת ("ולָך צללים בבית וחתול־זהב / – – קבלי את זה השיר אשר הורַג אלַיך / אמצי אותו היטב, לטפיהו ויַשני"). לשירים "בודליריים" אלה, שבהם החתול הוא מציאות וסמל, יש תקדים בשירתו המוקדמת של אלתרמן (בשירים 'מות הנפש' ו'מנגד'[36]).

איכותו האוקסימורונית של השיר 'ליל קיץ' מדגישה את זיקתו לשירה הצרפתית הסימבוליסטית, זו שהושפעה משירתו רווית הפראדוקסים של בודליר. באופן ספציפי, מגלה שיר זה זיקה לשירים כדוגמת 'ליל פריז' של המשורר הסימבוליסטי המינורי לֵאון וַאלַאד, שכתב במחצית השנייה של המאה התשע־עשרה שירים אורבניסטיים בעלי תחביר צלול ואווירה מצועפת:

NUIT DE PARIS

Le ciel des nuits d'été fait à Paris dormant
Un dais de velours bleu piqué de blanches nues,
Et les aspects nouveaux des ruelles connues
Flottent dans un magique et pâle enchantement.

L'angle, plus effilé, des noires avenues
Invite le regard, lointain vague et charmant.
Les derniers Philistins, qui marchent pesamment
Ont fait trêve aux éclats de leurs voix saugrenues.

Les yeux d'or de la Nuit, par eux effarouchés,
Brillent mieux, à présent que les voilà couchés....
– C'est L'heure unique et douce où vaguent, de fortune,

Glissant d'un pas léger sur le pavé chanceux,
Les poètes, les fous, les buveurs, – et tous ceux
Dont le cerveau fêlé loge un rayon de lune.

LEON VALADE

ובתרגום־פרפראזה, המוותר על המשקל, החריזה ועל יתר סממני השיר: "שמי לילות הקיץ הם לפריז הישנה / אפיריון קטיפה כחולה זרוע עננים לבנים, / והפנים החדשים של הסימטאות המוּכּרות / צפים במִקסם מופלא וחיוור. // הזווית הצרה ביותר של השדרות האפלות / מזמינה מבט, רחוק מצועף ומקסים. / הפִּיליסטֶרים האחרונים, הצועדים בכבדות נותנים הפוגה לפרץ קולותיהם המוזרים. // עיני הזָהָב של הלילה, שנרתעו מהם / מיטיבים עתה להתנוצץ, כשהללו ישֵנים על משכבם / זו השעה המיוחדת במינה והמתוקה שבה נודדים, באקראי, // מחליקים ברגל קלה על מרצפת־הרחוב שזימנה להם יד־הגורל / הפייטנים, המשוגעים, השתיינים – וכל אותם / שבמוחם הסדוק שוכן קו אור של ירח".

מובן, שירו של אלתרמן מורכב ומעניין יותר מן השיר הסימבוליסטי הצרפתי, אך כמוהו הוא מצטיין בברירות תחבירית ובעמימות חזותית, בעירוב של רומנטיזם פיוטי ושל חולין. שני השירים אף מציגים עירוב שרירותי בינארי של רוך ושל רוע, של רוחניות ושל חומרנות: השיר הצרפתי מציב את הפייטנים הסהרוריים, היוצאים בלילה אל הרחוב, מול הפיליסטרים תאבי ההנאות הגשמיות העולים בשעה זו על יצועם; גם בשירו של אלתרמן מעומתות – אמנם במישור הפיגורטיבי – שתי דמויות מנוגדות: הדמות התמימה, הרגשנית והנרגשת, שעיניה מצועפות כלקראת פגישה רומנטית, ודמותו המושחתת וחסרת־הרגש של העריץ הנצלן, תאב הממון והשררה, המפיל את עבדיו השחורים ארצה במכת מגלב. שני השירים מעלים תמונה עירונית יומיומית ובנאלית למדרגה של כישוף קסום, תוך ניכורו של המוּכּר בטכניקה של הזרה והפלאה, ולמותר לציין קו משותף נוסף לשני השירים: שניהם מזכירים את העיניים המוזהבות של ליל הקיץ, המאירות בשירו של לאון ואלאד ככוכבי שמים ובשירו של אלתרמן כחלונות בבתי העיר. אפשר, כמובן, להרחיב ולהראות כיצד הצעיד אלתרמן את השיר הסימבוליסטי של ממשיכי בודליר כמה וכמה צעדים קדימה אל לב לבו של המודרניזם, וכי 'ליל קיץ' שלו עולה עשרת מונים על שירים כדוגמת 'ליל פריז', ששימשו לו מודל, אך תקצר היריעה מהשתרע.

ד. 'פגישה לאין קץ' – שיר המפתח להבנת הפראדוקסליות ב'כוכבים בחוץ'

השיר 'פגישה לאין קץ' הוא ש ר בעל מעמד קרדינלי ב'כוכבים בחוץ', ומפאת חשיבותו ומרכזיותו הוא מצדיק דיון נרחב, המתחשב באספקטים הרבים והמגוונים שלו (למעשה הוא השיר הפותח את הקובץ, לאחר שיר־פתיחה "קל" וקצר – 'עוד חוזר הניגון' – שכמוהו כ"כיוון כלים" וכהשמעתו של כעין פְּרֵאַמְבּוּלוּם לפני היצירה הגדולה ולקראתה). משום חשיבותו זו יידון השיר 'פגישה לאין קץ' בספר זה גם בהקשרים אחרים (ראה, למשל, סעיף ד' של הפרק הששי, להלן), וכאן הוא יתואר בקיצור יחסי, אך ורק מתוך התמקדות בתכונותיו האוקסימורוניות, הקובעות את איכותו האֶניגמטית המסקרנת. בין יתר איכויותיו, שיר זה הוא, כמדומה, שיר־המפתח להבנת המהות הפראדוקסלית השלטת בשירי 'כוכבים בחוץ', וכבר רבים ניסו להתמודד עם קשיי פענוחו.[37] עיקרם של הקשיים הללו נעוץ בשתי חידות, שמציב השיר בפני קוראיו. הראשונה היא חידת זהותה של הנמענת, שהרי הדובר מאפיינה באֶפיתטים רבים אך אינו נוקב בשמה המפורש (תחבולה זו של האפוסטרופה האֶליפטית אל נמען או נמענת, שזהותם אינה מתפענחת בנקל, היא דפוס רטורי וז'אנרי טיפוסי לשירי 'כוכבים בחוץ'). החידה השנייה, התובעת אף היא את פתרונה, כרוכה בסתירות הרבות העולות מאפיונה של הדמות, שתכונותיה ההֶטרוגניות אינן מתיישבות בנקל אלה עם אלה. למעשה, שתי החידות קשורות זו בזו, שהרי זהותה של הנמענת עשויה להתברר לאור ניתוח תכונותיה הרבות, שהן בבחינת תרתי דסתרי.

לפנינו ישות, המורכבת מניגודים רבים: היא גם דמות ארצית ומוחשית שאינה מתנזרת מהנאות גשמיות (יש לה מעריצים רבים, המשתוקקים לכבשה, והדובר־המשורר מעלה לה מִנחת "שקדים וצימוקים"), גם רוח ("כי סערתְּ עליי") וגם דמות רוחנית ("לספרים רק את החטא והשופטת"); היא גם אכזרית ולוחמת אך גם אֵם לעוללים; היא גם גבירה נערצת השומרת על ריחוקה ועל כבודה, וגם ברייה סעורה ותוקפנית, המתפרצת אל תחומו של ה"אני" ועליו לגונן על עצמו מפניה ("שווא חומה אצור לך, שווא אציב דלתיים"). היא שייכת למציאות האורבנית, ויוצאת כביכול במרכבה אל רחובות העיר כגבירה, אך גם שייכת אל השדה – השדה פשוטו כמשמעו ("תאלמי אותי לאלומות") או שדה הקרב ("שותת שקיעות של פטל", על משקל "שותת דם"). גם יחסיה עם ההֶלך־המשורר עומדים בסימן הפראדוקס והאוקסימורון. היא, האשה, שולטת בגבר ומכניעה אותו, והוא מצדו כנוע מרצון ואף מבקש ממנה לבל תרחם עליו ועל רֵעיו. הוא, העני ממעש, נושא אליה תפילה, לא כדי שתאציל עליו שפע, כי

אם כדי שתקבל שפע מידיו שלו (בעת תפילה מתחנן אדם בדרך־כלל למען עצמו ומקורביו, ואילו באן פונה הדובר־ההֹלך ליֵשות נשגבה ונכרית, המצויה בכול והכל־יכולה, ומתפלל אליה שתתיר לו להעניק לה מתנת חסד). למרות אפסות סיכוייו להגשים את תשוקתו כלפיה, ה"גבירה" הנשואה תרתי־משמע, מוסיף ההלך הדל להשתוקק אליה "לאין־קץ":

אַל תִּתְחַנְּנִי אֶל הַנְּסוֹגִים מִגֶּשֶׁת.
לְבַדִּי אֶהְיֶה בְּאַרְצוֹתַיִךְ הֵלֶךְ.
תְּפִלָּתִי דָּבָר אֵינֶנָּה מְבַקֶּשֶׁת,
תְּפִלָּתִי אחת וְהִיא אוֹמֶרֶת – הֵא לָךְ!

עַד קַצְוֵי הָעֵצֶב, עַד עֵינוֹת הַלַּיִל,
בִּרְחוֹבוֹת בַּרְזֶל רִיקִים וְאֻרְכִּים,
אֱלֹהַי צַוֵּנִי שֵׂאת לְעוֹלָלַיִךְ,
מֵעָנְיֵי הָרַב, שְׁקֻדִּים וְצִמּוּקִים.

הנמענת המרוממת – מושא תשוקתו והערצתו של הדובר – מוקפת ב"חומה" וב"גן", ב"ארצות" וב"מרכבות", כאילו הייתה מלכה עריצה ונערצת, במובן הליטֶרלי או המטאפורי של המלה (פריטי־המציאות הללו נטולים אמנם ברובם מן הלשון הפיגורטיבית של השיר, אך הגבולות בין הממש והסמל בשיר זה הם גבולות מסופקים). אי לכך, נוצרת כאן תמונת־עולם מונרכית, לפיה ספונה האשה כ"גבירה" בטירתה, ואילו הדובר הוא כ"טרובּדור" הנודד בדרכים. היא – סמל העושר והפריון, שנתברכה בעושר אינסופי ובעוללים רבים – תקבל ממנו, ההֹלך הדל והערירי "שקדים וצימוקים", סמלי שפע ופריון. ריחוקה, עליונותה ואכזריותה של דמות זו מרמזים אולי גם על אי־יהדותה, ומכל מקום, המלה "אלוהיי", שאותה נוקט כאן הדובר, מרמזת לבידול אֶתני ומעמדי בין ה"מלכה" הזרה והמרוחקת לבין ההלך הרך והסנטימנטלי, המעלה לה מנחה. הצירוף "שקדים וצימוקים", הלקוח משירי־עם יידיים,[38] עשוי להצביע על יהדותו של ההלך ואף להעניק לאמירה טון רגשני ורכרוכי, מעין זה המתלווה לשירי־ערש יהודיים (גם המלה "הֵלך" מצויה בלקסיקון היידי). שִׂרבּוּבם של צלילי־לוו י יהודיים, פמילאריים, מזרח־אירופיים ללב לִבה של האווירה המערב־אירופית המנוכרת, הנוצרת מפרטי־המציאות של שיר זה, היא עדות נוספת לאופיו האוקסימורוני המובהק של השיר 'פגישה לאין קץ'.

נאבקים כאן, כנרמז לעיל, גם היסוד האריסטוקרטי והיסוד הפרולטרי: היא

כעין "מלכה" נישאה, הספונה בארמונה, ואילו הוא כהֵלך עני וחסר קורת־גג, המהלך בדרכים ובחוצות. "בחוץ" – מחוץ לחומות הארמון, בחוצות העיר, מחוץ לגבולות העיר בטבע הפתוח – משחקים ה"כוכבים" ה"פשוטים" וה"המוניים" את תפקידם הקבוע בחזיון הנצח שלהם: הירח לוהט כנשיקת טבחת, הרקיע הקר מרעים שיעול, השקמה שפלת־הקומה מעמידה פני גבירה ומפילה ענף כמטפחת. נציגי הטבע מנסים אפוא לחקות את הסדרים החברתיים שכפה האדם על הטבע האנושי: חרף פשטותם, הם מאמצים לעצמם מנהגי אריסטוקרטיה וגינוני אצילות.[39] האם הם משרתיה הפלבאיים של ה"מלכה" הנישאה? המְבטא כאן אלתרמן את הרעיון הסימבוליסטי בדבר נחיתותה והתבטלותה של המציאות "הפשוטה" "שבחוץ" בפני "הגבירה" שב"היכל השירה" או ב"מגדל השן" של האמנות – מעֵין סוֹפְיָה של אלכסנדר בלוק? או שמא אין הם אלא אספקטים וולגריים המצויים בתוכה של הדמות האריסטוקרטית עצמה? דמות השרויה בבדידות מזהרת, אך גם תוקפת את המשורר בכוח וחודרת לרשותו; דמות המכילה בתוכה תכונות של אימהות ושל אכזריות, של ארוטיקה ושל אלימות, של ריחוק ושל קִרבה, הן יכולה להכיל בתוכה גם את הפכי המלכותיות והפשטות.

הדובר־ההֵלך, העני והדל, שלבו עולה על גדותיו מאהבה ומנכונות להעניק, מוכן לכל קרבן למען גבירתו הנערצת, ואף מתחנן לפניה לבל תזַכּה את "הנסוגים מגשת", את רעיו ה"אבירים" היראים להתקרב אליה ואל טירתה, במחוות של חסד ורחמים. יאים לה האכזריות והניכור, ושומה עליה להישאר קרה ומרוחקת, מקבלת ואינה גומלת. הוא עצמו ימשיך להשתוקק אליה, לכוף את ראשו בפניה ולהעלות לה מנחה, ואילו היא תישאר בפסגתה הגאיונה, בלא שתושיט לו יד כמחוות ידידות ותודה. מנין שואב המשורר תעצומות נפש לכל הקרבנות הללו? אין הוא יכול שלא להשתוקק אליה ולסבול למענה, כי אין יודע דרך אחרת: אליה, אל ה"אַתְּ" הקרה והמנוכרת, מתאווה נפשו, והוא מאמין בסתר לבו כי היא עוד תתרצה יום אחד לחיזוריו הנואשים,ותרד ממכון שִבתה. היא אף תחייך לעומתו חיוך אחד ויחיד, אך לא לפני שיעשה למענה את היקר והקשה מכול – מחווה גורלית וספקטקולרית, שתעלה לו בחייו: "יום אחד אפול עוד פצוע ראש לקטוף את חיוכנו זה מבין המרכבות". את הטוב ביותר – חיוך אחד ויחיד – ישיג ממנה ההֵלך המשורר רק כהרף־עין ולאחר שגזר־המוות כבר ירחף על ראשו.

מיהי הדמות החידתית, שכל התכונות המנוגדות הללו מאפיינות אותה? בספרו 'הכוכבים שנשארו בחוץ',[40] הציע א' בלבן לתפוש את הנמענת כ"תבל" על כל גילוייה, ויש לפירוש זה אחיזה של ממש, שכן הוא עשוי לתרץ את

הסתירות הרבות הגלומות באפיונה של הגיבורה. מאידך גיסא, אֵפיון כדוגמת "לספרים רק את החטא והשופטת" מתאימה אולי יותר לתיאורה של בת־השיר הערטילאית או של "החָכמה" מאשר לתיאורה של ישות טֶריאלית, ארצית וקונקרטית. מה פשר החיוך, שבו עתיד ההלך לזכות ביום מן הימים מן הדמות הנשית הנערצת? ומיהי אותה ישות נשית, האֶרוטית כעלמה, סעורה כמצביאה, שאינה יודעת רַחֵם, היוצאת לקרב־דמים ואף שופעת חיוניות ופריון כאשה בשלה ופורייה, שרחמה מניב עוללים?

דומה שאין השיר מעודד את זיהויה המפורש של דמות הנמענת, ושואף להותירה באֵפיונה המרומז והמעורפל ובסתירותיה האינהרנטיות. דמותה מושכת, מצד אחד, אל המודוס המיתי (ל הסיפורים על בריאת העולם והקמת הערים הראשונות ואל גיבוריהם הכל־יכולים) ואל המודוס הרומנסי (סיפורים על אהבתו הבלתי־ממומשת של האביר למלכה). מצד שני, היא מושכת גם אל מודוס מימֶטי "נמוך" יותר – ועשויה להשתייך אל המציאות הפריזאית הבוהמיינית של המאה התשע־עשרה, למשל (על ארמונותיה, מרכבותיה ורחובות המסחר שבשולי העיר). אפשר אולי אף לשייכה – באורַח פראדוקסלי – אל תל־אביב עם עצי־השקמה שלה, שהלכה אז ונבנתה בלֶוונט החם וההומה במתכונת עיר אירופאית, עם בתי־מידות, בּוּלְוַורדים "אריסטוקרטיים" ועם מרכז מסחרי "פלַבּאי", בעל תריסי מתכת המוגפים בלילה. עיצובן של "הנפשות הפועלות", כמו גם עיצובם של הנופים האורבניים בשיר זה, הוא אפוא עיצוב מרומז ביודעין ובמתכוון, ובצד דמויות נכריות ופרטי־נוף זרים משתבצים כאן גם פרטים ארצישראליים, כגון עץ־השקמה התל־אביבי.

תוצאה מכך, גם האיכות האטמוספרית הזרה המובהקת עשויה להעלות כאן – בדרך ההזרה וההפלאה ובמתכונת הפואטיקה האוקסימורונית היוצרת "עולם הפוך" – דווקא את המוּכּר, הפמיליארי, הקרוב והבנאלי.

אם נתבונן בשיר זה מצדו המיתי, מעוצבת בו הנמענת (שהיא ברייה היברידית, המורכבת מחומר ומרוח, מדמים ומשירה) במתכונת דמויות אלוהיות כדוגמת האֵלה ענת־אתני, למשל, שנתגלגלה מן המיתוס השמי אל המיתוס היווני (הדמיון הפונטי בין השמות מעיד על כך), ועל כן נודעה בכל מרחבי העולם הקדום. ענת־אתני הכילה בתוכה את כל הניגודים הכלולים בדמות הנשית, נמענת השיר: היא נחשבה גם לאלת החיים וגם לאלת־המלחמה העקובה מדם. היא נחשבה גם לאלת החכמה והתבונה וגם לשופטת בתחרויות אתלטיקה, גם לאלת העיר וגם לאלת הפריון והטבע. באמצעות הרמיזה אל דמותה רבת־האנפין זוכה כאילו להחייאה ולרענון תפישת־עולמו הקמאית של איש העולם העתיק, שהאניש בעיני רוחו את תופעות החיים המורכבות והלבישן

בחומר, בדמותה של אלילת פריון הפונה לכל עֵבר. החייאה כזו היא ברוח הפואטיקה של אלתרמן, שחתרה "להסיר את האבק" מעל המראות, להחזיר להם את צבעיהם הרעננים, ואף בהתאם לרעיון ה"הֶזָרָה" שנתפתח במודרניזם הרוסי־צרפתי לגוניו.

בסיכומו של דבר, אלתרמן הן לא התכוון לשקף את "הטבע" שיקוף ריאלי, כי אם להציב את המציאות אל מול פני מראָה, ולתאר אותה במלאכותיות מכוּונת, עם עיוותיה והגזמותיה, כפי שהם נוצרים בעין המתבונן בראי, בתמונה, בתיאטרון. מאחר שה"טבע" בשירת אלתרמן משתקף במראָה, שהיא מעשה ידי אדם, ובתור שכזו חלק מן ה"אמנות" — (art, artifice) — שיש בה תמיד מן ה"זיוף" ומן ה"גוזמה", יוצא, שגם "הטבע" הוא מסוגנן ומלאכותי. מאחר שכך הוא, אין מקום לתהיות רבות בדבר הנמענת בשיר 'פגישה לאין קץ', האם היא תבל (ובתור שכזו היא גילום של הטבע, של המציאות) או בת־השיר (ובתור שכזו היא גילום של האמנות, של עולם הרוח), משום שהיא הוויה אוקסימורונית, המכילה בתוכה גם "טבע" וגם "אמנות", גם מציאות וגם רוח, גם את המוּכּר וגם את המנוּכּר, ובשירת אלתרמן כל אחד מן הניגודים הללו מכיל בתוכו גם שיקוף של היפוכו.

דמות זו היא, כאמור, דמות המפתח להבנת הפראדוקסליות בקובץ 'כוכבים בחוץ', שבו נהפכים תפקידי הטבע והאמנות על פיהם (האמן משתוקק ללכוד את המציאות ולחקות את הטבע, ואילו הטבע מחקה את מחוותיו התיאטרליות של האמן ואת צבעיה המוגזמים של התמונה או התפאורה). כדמות ארצית ומוחשית היא כאדמה הפורה, המניבה עוללים וחיים חדשים מרחמה, אך גם תובעת קרבנות ללא רחם, ורחמה הוא ג בור קבר.[41] כדמות ערטילאית ומופשטת, המייצגת את עולם הרוח והרוחניות, את "האמנות בת השמים", אף היא בוראת חיים חדשים, ממש כמו האדמה, וכמוה אף היא תובעת קורבנות אינסופיים. את המתמסרים לה בתשוקה "לאין קץ" היא מפצה רק במותם. ההֵלך נאמן הן לחיים והן לאמנות נאמנות ללא גבול, ורק המוות יפסיק את "הפגישה" הנצחית והמרגשת הזו, שאינה מבקשת מן "הגבירה" גמול ותמורה, זולת "חיוך" בן־חלוף. למעשה, הפראדוקסים, המתגלים בדמות חידתית זו, עשויים למצוא את פתרונם אם נראה בדמות נישאה זו את גילומה המיתי של האמנות – הכלולה מן המציאות, שהיא ארצית ובשר־ודמית, ומן הרוח, שהיא ערטילאית ושמיימית.

היפוך הרמיזה מסיפור בראשית ("ואל אישך תשוקתך והוא ימשול בך", השווה שורה 3: "תשוקתי אלַיִךְ ואליי גנך") מעלה על הדעת את היפוך היסוד הגברי והנשי. ייתכן ששני היסודות כאחד – החושק והנחשק – מצויים בתוך

נפשו של הדובר, וכל המאבק בינו לבינה אינו אלא החצנה של "פסיכומכיה" (של מאבק־איתנים פסיכולוגי בין שני כוחות מנוגדים, המתחולל בתוך הנפש פנימה). הדובר דומה לגוף שנקלע למערבולת, ועל כן הוא נראה חסר ידיים ("ואליי גופי סחרחר אובד ידיים"). אפשרות אינטרפרטטיבית זו עולה בקנה אחד עם תכונה אופיינית של הפואטיקה האלתרמנית, שעשתה שימוש מתוחכם בשיטת ה"קורספונדנציות" ("המתאמים") של הקדמונים, שלפיה יש לנעשה במיקרוקוסמוס מקבילה בעולמות עליונים, ולהיפך (ראה סעיף ד' בפרק הראשון, לעיל).

מאחר שכל המתרחש במיקרוקוסמוס, בנפש האדם ובעולמות התחתו ים, יש לו מקבילה אדירת־ממדים בעליונים, מדמה אלתרמן את הרקיע ב'חגיגת קיץ' לכפר גדול, שאורותיו מנצנצים בלילה.[42] גם המאבק החיצוני אדיר־הממדים בין הדמות הנשית הגיגנטית, עצומת הכוחות והיכולת, לבין ההלך הדל והעלוב, הוא בין היתר פרוייקציה והחצנה של קונפליקט פנימי נצחי בין שני כוחות מנוגדים, הנלחמים על הבכורה בנפשו של ההֵלך: המאבק בין איש החובה וה"פרנסה", ההולך בתלם והעושה לביתו, לבין האמן המתנער ממחויבות, יוצא אל דרך הנדודים בשאיפה רומנסית נצחית להגיע אל ה"פרנסוס", להעפיל למרומיו ולכבוש את האמנות הבלתי־נכבשת.

הערות

1 ברדברי ומקפרלן (Bradbury and McFarlane), עמ' 31.
2 שם, עמ' 32.
3 שם, שם.
4 שם, עמ' 33.
5 שם, שם.
6 נורתרופ פריי (Frye), עמ' 3–67.
7 כהגדרתה של רות קרטון־בלום את השירה ה"אֶרֶס פואטית", שירה של self reference, היוצרת לפרקים עולם הרמטי, מנותק מאילוצים לוקאליים. ראה, קרטון־בלום (תשמ"ב), עמ' 7–20.
8 ראה מאמרו של אלתרמן "בסוד המרכאות הכפולות", במעגל (מאמרים ורשימות), עמ' 27–31.
9 קונפליקט זה בא, למשל, לידי ביטוי ביצירה 'שור אבוס וארוחת ירק', המלמדת על הכרעתו האישית של ביאליק בזכות העלייה לארץ ובזכות הבחירה לחיות ביישוב קטן ודל, ולא בעיר אירופית מעטירה.

10 שמיר (תשמ"ז), עמ' 63–69.

11 גם את לבטי הגיבור ביצירה הקלאסיציסטית אין לתאר במושגים רומנטיים, כדוגמת המושג "אמביוולנטיות". ועל כך במאמרי "ש' מולדר כמחדש וכממשיך: ניסיון לשיבוצו ברצף הפואטי של תקופת ההשכלה", דפים, אוניברסיטת חיפה, עמ' 61–74 (ובמיוחד עמ' 63–64).

12 על הצירופים האוקסימורוניים ביצירת גנסין, למשל, ראה בר־יוסף (1987), עמ' 133–153.

13 בפתח שירו המוקדם 'על הסף', מתוך המחזור בגלגל (תרפ"ב–תרפ"ז). ראה שירים, א (1965), עמ' 31.

14 בשיר 'סיום', החותם את המחזור באלד הימים (תרפ"ח–תר"ץ). ראה שם, עמ' 323.

15 מלחמת שלונסקי–צמח מלחמה ותיקה היא, וכבר ברשימתו המוקדמת "נזלת" (מוסף ל'דבר', גיל' שכ"ח, י"ג בתמוז תרפ"ו), שקדמה ליציאת 'כתובים', התנגח שלונסקי בצמח, והאשימו בחוסר עקביות ובצרות־עין.

16 צמח התקיף את אלתרמן במאמר "על ההשוואה" (1935). ראה בספרו מסה וביקורת, 1954, עמ' 140–144. הוא חזר לביקורתו השוללת על אלתרמן ב'מאזנים' (פברואר 1969), עמ' 175.

17 בשל הגנתו של אלתרמן על שלונסקי במאמר "הפיח והעשן" משנת 1932 (ראה אלתרמן, במעגל [תשל"א], עמ' 10).

18 זך (1966), עמ' 42–43.

19 ניסוחיו של נ' זך בדבר העדפותיו (הנמכת הפאתוס, שרבוב אלמנטים טריביאליים יומיומיים, ביטול סדירויות ריתמיות וסכמות סטרופיות "מיכאניות" וכד') מזכירים את ניסוחיו של ע' פאונד ב'כמה לאווים של אימז'יסט'. על מסות הביקורת של זך בשנות החמישים והשישים, ראה ברתנא (1989), עמ' 167–191.

20 נ' זך היה הראשון שזיהה את הפיגורה ונקב בשמה (במאמרו "הרהורים על שירת נתן אלתרמן", 'עכשיו', חוב' 3–4 [תשי"ט], עמ' 109–122). במאמרו "עולם הסמלים בשירת נתן אלתרמן" ('משא', 'למרחב' [19.8.1960]), לגלג ד' מירון על שזך אינו אוהב את צירופיו האוקסימורוניים של אלתרמן, אך כשכינס את מאמרו בספר ארבע פנים בספרות (תשכ"ב), מחק את הערת הלעג, והביא תחתיה בהערת־שוליים את הגדרת המושג "אוקסימורון", בלא להפנותו למאמרו הנ"ל של זך. מכל מקום, זכות הראשונים על אבחנה זו שמורה לנתן זך.

21 השווה, למשל, את שורותיו הנודעות של אלתרמן בשירו 'קץ האב' ("את רואה איך גוחן על עיניו החיות האומן המפיל בעתה: / החלי הדיקן, מפרק החוליות / ומתיר הרקמה תא לתא") לשורותיו של אמיל ורהארן בשירו L'EMEUTE על המוות הגוחן על הגווייה ומפרקה באצבעותיו המדויקות והמיכניות.

22 ר' צור (1987), עמ' 35, 50.

23 ד' כנעני (1955). ראה באומגרטן (1971), עמ' 52–56.

24 על צירופי הצבעים בשירתו המוקדמת של אלתרמן, ראה מאמרי "אטון אופיר במו עופרת" (שמיר [12.9.1979]).

25 הצירופים השמניים בשיר ("דומייה שורקת", "בוהק הסכין" ועוד) נוצרו כמדומה בהשראת הדרישה הפוטוריסטית להמיר את כל שמות התואר בשמות פעולה, וראה על כך בסעיף ב' של הפרק השביעי, להלן.

26 השיר פורסם בכרך ב' של 'מחברות אלתרמן' (דורמן [תשל"ט], עמ' 107–110): "צללים תעו באין אדם אף הרקיע נם־לא־נם (...) במגלבים אותם ליטפה, / חנקה אותם ביד קטיפה".

27 אלתרמן נהג להשתמש תכופות בצירופים המעוררים רושם רך ונעים, אך המכילים אינפורמציה קשה, וראה על כך בסעיף ג' של הפרק השביעי, להלן.

28 בתכונה זו של השיר 'ליל קיץ' הבחין ב' הרושובסקי, בניתוח טקסטואלי שהוי של השיר. ראה ברנשו (Burnshaw), עמ' 106–115.

29 גם בכך הבחין ב' הרושובסקי, שם, שם.

30 והשווה לשורותיו הנודעות של אלתרמן "יש דומייה חדה אשר הופכת קשב / אשר הייתה יאור – ונהפכה ראי" – שורות שאינן רק בבחינת אוקסימורון, הכורך את הדומייה ואת הקשב, את המראֶה הטבעי והרוטט מחיים ואת המראֶה הקפואה, מעשה ידי אדם, כי אם גם מעמיד סינאסתזה מקורית, הכורכת את חוש השמע ואת התכנים החזותיים.

31 תמונת הנחשול, הלקוחה מתחום המים, מתקשרת בשיר עם המלה "מים", המובלעת מן הבחינה הפונטית בתוך המלה "שמים", ואז הופכים השמים הגשומים למעין ים או יאור, שמימיו הירוקים מאיימים להציף את מדרכות העיר. האמן המודרני, איש העולם הטכנולוגי המפותח, מחקה כאן את תפישת־עולמו של האדם הקדמון, העומד פעור־פה מול איתני הטבע, ומכנה את הרקיע בשם

"שמים" על שום דמיונם למים. ואכן, תפיסה כזו ניכרת גם בדברי חז"ל: "מאי שמים? אמר רבי יוסי ב"ר חנינא: שם מים" (חגיגה יב ע"א).

32 צבען הירקרק הזהוב של עיני החתול (משמעו המקראי של "ירקרק" הוא גם "זהוב", ראה תהלים סח, יד) עולה בעקיפין גם מן הצירופים "רוע ירקרק" ו"עיר אשר עיניה זוהב מצופות".

33 השיר כלול בכרך ב' של מחברות אלתרמן (דורמן [תשל"ט], עמ' 124–125).

34 על תרגום ספרו של רוני בידי אלתרמן ראה, למשל, מאמרי "אלתרמן אמן התרגום" (שמיר [10.6.1977]).

35 נציין כאן רק דוגמה מובהקת אחת, מן השיר הגנוז 'ניחוח אישה', שבו מתוארות המכוניות בעיר כנמרים בג'ונגל: "במעלה האווניו / חשרת אוטומוביל / עשת־שְׂחור, / תעוט!.. / דרוכי יְצור, קוראי מדון, / נמרים בג'ונגל הבטון" (דורמן [תשל"ט], עמ' 74).

36 שם, עמ' 63–65, 149.

37 ראה במיוחד, בלבן (1981), עמ' 22–23, 30–35 ועוד.

38 הבחין בכך לראשונה א"ב יפה, בדברים שנשא ביום השלושים לפטירת אלתרמן (דבריו כונסו בספרו חדש מול ישן [1975], עמ' 211–222). מחווה דומה, אף היא סנטימנטלית וטראגי־קומית באיכותה, עולה מן הפזמון 'שיר על מוכר פיסטוקים' ('הארץ', כ"ו בכסלו תרצ"ה [3.12.1934], שנתפרסם גם בשם 'חייו של יוחאי', ראה רגעים, עמ' 65–66), שבו מתקרב יוחאי "אל מותו האביון / ומביא עמו טס פיסטוקים". מן השיר ה"גבוה" ומן הפזמון ה"נמוך" עולה רעיון דומה: דווקא העני והאביון, המתבטל בפני כוחות עליונים, מקריב למענם את חייו ומעלה להם מנחה יקרה, בלי לצפות לתמורה ולחסד.

39 הבחין בכך כנעני (1955). וראה: באומגרטן (1971), עמ' 55 ("עולם הפוך בו הטבע מחקה את מחַקיו").

40 ראה לעיל, הע' 37.

41 ראה דיון בשיר 'אל הפילים', בסעיף ה' של הפרק השלישי, להלן.

42 ראה אלתרמן (1965), עמ' 33.

פרק שלישי

הפתרון הוא אילם

למעמדן של האֶניגמה ושל הזֶאוגמה בשירת אלתרמן

א. בזכותה של שירה חידתית ומעורפלת

אחדים מן ההיסטוריונים של הספרות הכללית סבורים, שאין השירה המודרניסטית בת המאה העשרים אלא המשך – שמתוך תמורה מסוימת – של השירה הרומנטית, ילידת המהפכה הצרפתית.[1] הללו מניחים כי אין המודרניזם אלא הקצנה של הרומנטיקה האינדיווידואליסטית, אשר העלתה על נס את רעיון המקוריות החד־פעמית, הבזה לדינאסטיה האריסטוקרטית, וכי עולם הרוח, שמתוכו נולד המודרניזם (עולמם של דרווין, ניצשה, פרייזר, פרויד ועוד), הוא תוצר מובהק של של הרומנטיציזם האירופי. אולם, גם אותם היסטוריונים, שאינם רואים במודרניזם מהפכה והינתקות מערכי העבר של הרומנטיקה, יודו בעל כורחם, כי בתחום אחד לפחות נתחוללה בספרות המאה העשרים מהפכה של ממש, אשר יצרה קרע בין המודרניזם לבין השירה הקלאסי־רומנטית שקדמה לה: משוררי העבר, לא רק הקלאסיציסטיים מביניהם, שהעלו על נס את הרטוריקה הבהירה ואת הארכיטקטוניקה צלולת המִתארים, אלא אפילו הרומנטיקונים שבהם, אשר ערפלו את דרכי המבע וטשטשו את קווי המִתאר, כולם כאחד השתדלו להיות קומוניקטיביים, פחות או יותר, גם כאשר עסקו בנושאים סבוכים וגם כאשר ביטאו נפש מורכבת וקרועה. לעומתם, ויתרו המשוררים המודרניסטיים מראש על המובנות (וכתוצאה מכך גם על הפופולריות), וכתבו ביודעין "שירה קשה", מעורפלת וחידתית, גם כשנושאיהם הפכו לעתים טריוויאליים יותר ויותר.[2]

היסטוריון בעל הכוונה סוציולוגית עשוי לזהות בעניין זה פראדוקס מעניין, שניתן, אמנם – אם בוחנים אותו בתשומת לב – לפרשו ולהבין היטב את תקפותו ואת האמת החבויה בו: דווקא המשוררים הרומנטיים האירופיים, שהיו ברובם בני מעמד האצולה, כתבו במוצהר, בהשראת מגמות של דמוקרטיזציה שנילוו למהפכה הצרפתית, למען "הקורא הפשוט" ולמען "בני עמם", בעוד שהמשוררים המודרניסטיים, שבאו לעתים קרובות מן המעמדות העמלים

לפרנסתם, כתבו למען עלית מצומצמת (אריסטוקרטיה אינטלקטואלית), ולא למען "המוני העם". היוצרים המודרניסטיים, שהחלו ליצור סביב מלחמת העולם הראשונה והמהפכה הקומוניסטית, ואהדו ברובם את הסוציאליזם לגווניו (הגם שכמה מדבריה הבולטים של המודרנה, כגון פיליפו תומאסו מארינטי ועזרא פאונד הזדהו עם הימין הקיצוני, ואפילו עם הפאשיזם), לא הביאו לדמוקרטיזציה של האמנות ולהתאמתה להמונים. להיפך, המוני העם התרחקו מן השירה, ומן האמנות המודרנית בכללה, וראו בה עניין קריפטי ומוזר ולעתים גם אחיזת־עיניים שרלטנית. היוצרים המודרניים, מצדם, התרחקו מפני פופולריזציה של האמנות, ובזו לפיליסטרים מכל המעמדות, ולנציגי הבורגנות, המחפשת ערכים קבועים וסולידיים, בפרט. בשירה המודרניסטית, מכל מקום, הלשון החידתית והקריפטית, היאה למתי־מעט, והנושאת חן בעיני קומץ יודעי ח"ן, הייתה לאידיאל ולסימן ההיכר של החדש. במקומה של השירה הרומנטית, היפה – לפחות למראית־עין – לכל נפש, העמידו שירה אֶניגמטית וסתומה, בעלת תחביר מרוסק ומפורר, שירה הקשה לפיצוח והתובעת מן הקורא מאמצי פענוח, שיש בהם לא אחת מן האתגר האינטלקטואלי.[3]

אלתרמן עצמו נקרע בין המגמות הסותרות הללו – ה"אֶליטרית" וה"דמוקרטית". מן הצד האחד, הוא השתייך לחבורה שהאמינה בעליונותה האינטלקטואלית על פני כל החוגים האחרים ב"קרית ספר", לרבות "הברבורים האבוסים" של הבורגנות (שבהם מנו "הצעירים" גם את ביאליק וא משוררי "שירתנו הצעירה" שלו). הוא וחבריו הביאו עמם אל השירה העברית יסודות מרדניים דיסוננטיים, שהטעם הממוצע טרם הסכין להם. ולמרות שמן הבחינה הפוליטית הזדהו סופרי המודרנה הארצישראלית עם מפלגות הפועלים, עם החלוצים קרועי הבגד, ואף הציגו עצמם כאספסוף פרולטרי של יחפנים ונוודים, הם אף ראו עצמם כעלית נבחרת, היוצרת את יצירתה למען עלית נבחרת, המבינה את לשונם החידתית, ולא נשאו עיניהם אל הפופולריות של קודמיהם, ששירתם נישאה בפי כול (התואר "משורר לאומי", שבו זיכה העם את ביאליק, היה זר להם ולרוחם). וחרף גישה אליטרית זו של אריסטוקרטים, המכירים בערך עצמם, אלתרמן גם הִרבה לדבר בשיריו על חשיבותה של האמנות הפופולרית ה"פלבאית", הפונה אל הציבור הפשוט, המחפש לעצמו לחם ושעשועים, זו הנחשבת בעיני רבים כגילוי של טעם וולגרי ונחות. לא אחת הוא אף הצהיר בשיריו הצהרות שונות בדבר עליונותה של האמנות העממית ה"נחותה", שהיא צורך אותנטי לאדם הפשוט, אם מתוך פוזה פיוטית (שהרי הדובר בשיריו הוא, ככלות הכול, משורר־נווד המתנבא כביכול בלשונם של הטרובאדורים שמכבר הימים), ואם משום שאכן האמין בכך בכל לבו.[4]

בשירו 'השוק בשמש' מניח ההֶלך את שק הנדודים על מפתן השוק, ומביע הערצה כלפי הענק הוולגרי, בן דמותו של גלית הפלישתי, כלפיו וכלפי אמניו ההמוניים, "פיטני הקוף והתוכי", השרים שירים פשוטים, עתירי רגש וסוחטי דמעות. הוא, האמן הנחשב והיומרני מהם, הנושא עיניו אל האמנות הצרופה, אינו מגיע לקרסוליו של השוק (ולכל מה שמייצג השוק: הפשטות ההמונית, המציאות הבסיסית והבריאה, האמנות הפשוטה והבלתי מסובכת, הפונה אל הלב ולא אל האינטלקט). גם בשיר 'איגרת', מביע האח הנווד (מעֵין קין, "רוצח אחיו") את הרעיון, שדווקא אמנות השוק הנחותה, המתגלמת בלצנותם הוולגרית של הבּופון ושל המומוס (משוררי השנינה ההמונית, השרים ורוקדים בשוק, מנגנים ומאלפים חיות), היא היא האמנות הנחשבת יותר בעיניו מזו הנחשבת בעיני כול. לאביו־אלוהיו מבטיח הנווד המקולל: "לוּ אך ראיתָ איך ימַי המפֹארים / הֵרקידו דֹב בשוק, על אהבה ולחם – – / לרגליהם, אלי, יפלו השוערים, / בהביאי אותם להֵראות אלֶיךָ". ולמרות שכביכול אין כל ההצהרות הללו אלא מחוות של גיבור בדוי, גלגולו של הוַגאנט הביניימי התועה בדרכים שבין כפר לעיר, חבויה כאן גם אמת אישית כמוסה: אלתרמן עצמו יצר גם יצירה קלילה ופופולארית לבמה ולעיתונות, זו שסיפקה את צורכי פרנסתו, וגם יצירה "קאנונית", אינטלקטואלי ועמוסת משמעויות, שאינה מיועדת לציבור הרחב. איזה מן התאומים, שהתרוצצו בקרבו, הוא החביב יותר? איזהו ה"בן יקיר" בעל כתונת הפסים, המועדף על אביו מולידו? איזה מהם ישרוד בעתיד וישא משמעות לקוראי הדורות הבאים? בסוגיה זו הוא התקשה להכריע.[5]

במאמרים שכתב בראשית הדרך, ניכרת השפעתם של המשוררים והוגי־הדעות הפוסט־סימבוליסטיים, שהטמיעו בהגותם גם משקעים מן הסימבוליזם הצרפתי־רוסי, שבו ניכרו החזרה אל החריזה "העמומה" של הטרוּבּאדורים וחיפושו של הבלתי־מוגדר, החידתי והסתום. כמה מן הסימבוליסטים, כגון מלארמה, שנתנו ביטוי מסאי ופרוגרמטי לעקרונות הפואטיים שלהם, האמינו שהשיר חייב להיות משהו מסתורי, שהקורא חייב לחפש את המפתח לפתרונו. את מאמרו 'על הבלתי מובן בשירה' (1933)[6] פתח אלתרמן בהנחה, כי בספרות אין לסווג יצירות לפי קטגוריות של "מובן" ו"בלתי־מובן", כי בספרות יש רק "אמנות וחוסר אמנות". דעה זו, שבשנות השלושים כבר קנתה לה שביתה בעולם החשיבה המודרני, מקורה אולי בדבריו של בודליר, שקבע כבר במחצית המאה התשע־עשרה, שאין לשפוט את האמן לפי שום קריטריון שהוא, זולת כישרונו. אין הוא חייב להיות מוסרי, הגון, מועיל (וכיוצא באלה תכונות, שהביקורת חיפשה במשוררי המאה התשע־עשרה). לדידו, הוא יכול להיות אדם מושחת, ובלבד שיהיה אמן אמת, בעל כישרון פיוטי מובהק. גם ואלרי בריוסוב,

מן הבולטים במשוררי הסימבוליזם הרוסי ומנושאי דגלו ברמה, דיבר על האמנות כתכלית לעצמה, ועל כך שתפקידו העליון של המשורר הוא לגלות שלמות טכנית: "משוררים יישפטו על פי מעלותיהם ומגרעותיהם בשירה, ולא על פי שום אמת־מידה אחרת", כתב בריוסוב בכתב־העת 'Vesy' ('מאזניים') במאי 1905.[7]

הספרות, טען אלתרמן בהמשכו של המאמר הנזכר, אינה מספרת על השמחה ועל הצער ואין היא מתארת את החיים, אלא חיה אותם באופן ראשוני ובתולי, מלא תימהון והפתעות. גם רעיון זה, החוזר בכמה משירי 'כוכבים בחוץ' ו'עיר היונה',[8] בא תכופות לידי ביטוי בהגותם של רבים מן היוצרים המודרניסטיים, הרוסיים והצרפתיים, בני אסכולות וקבוצות שונות. פסטרנק, למשל, הִרבה לכתוב על רעיון החידוש וההפתעה, וראה את המשורר כמי שנולד כאילו מחדש וכמי שתוהה על חידת החיים בכל יום ויום. בנושאים אלה אף מתגלה דמיון ניכר בין הדעות, שהשמיעו מנדלשטאם ופסטרנק על השירה לבין הדעות שהשמיע עזרא פאונד, למשל, בשמה של התנועה האימאז'יסטית (לדוגמה, תביעתו לסלק מן השירה את שם־התואר, כי מתפקידה של השירה ללכוד את הרגע האחד והמיוחד, ולא לתארו בצורה אמירתית).[9]

את מאמרו 'על הבלתי מובן בשירה' חתם אלתרמן בקביעה הפראדוקסלית, שלפיה דווקא השירה המעורפלת והחידתית היא היא השירה הבהירה, המאפשרת לקורא להגיע לאמתות, שנסתרו ממנו, או שלא מצאו עד אז את מקומן באמנות, מחשש להתבונן בהן ישירות ובלא כל חציצה.

> השירה החדשה נראית לרבים כמין ערפל ומרגיזה כמו עשן מסובך ומפותל, אבל הלא תמיד, תמיד וגם עכשיו, יוצא אדם לרחוב ביום סגריר, ובמקום להגיד: כמה אטום הערפל הזה!.. הוא אומר: כמה ערפל זה רך ועמוק! ובמקום להגיד: העשן הזה צורב את העיניים... הוא אומר: מבעד לעשן הזה מביטים ישר אל השמש.

אלתרמן האמין בעליונותה של השירה המעורפלת והחידתית, הנוגעת בלבם של הדברים והחיה את המציאות מחדש, מתוך תימהון והפתעה. על האמן לראות את העולם "כפתאומיים" (כמאמרו בשירו 'איגרת', אחד השירים המורכבים והמעניינים ביותר מבין שירי 'כוכבים בחוץ'), ואף לחכות לאותו רגע נדיר, שבו, כדבריו במאמר הנדון, נעשה הבלתי־מובן "שקוף כזכוכית". מעניין להיווכח כי ת"ס אליוט כתב על "שירה קשה" (Difficult Poetry)[10] באותה שנה עצמה – 1933 – שבה פרסם אלתרמן את רשימתו "על הבלתי מובן בשירה"

('טורים', 24.11.1933). מובן, אין בכוחה של עובדה מעניינת זו להצביע על קשר ישיר בין דבריו של אליוט לדברי אלתרמן. סביר יותר להניח, שכל אחד מהם ינק את הרעיון ממקורותיו שלו. אף על פי כן, הזימון הסימפטומטי של שני המאמרים מלמד, שרעיונות בזכות שירה חידתית, מעורפלת וקשה לקליטה ריחפו בחללו של עולם־הרוח שבין שתי מלחמות העולם.

ב. אלתרמן והחידה

אפילו עיון מרפרף בכרטסת ספרייתו הפרטית של אלתרמן, יש בו כדי ללמדנו על הימשכותו של אלתרמן, בכל תחנות חייו, אל ז'אנר החידה לסוגיו. באחרית דבר ל'ספר החידות' של אלתרמן, מספר מנחם דורמן שהביא את הספר לדפוס אחר מות מחברו, כי ביחד עם 'ספר החידות', שנמצא מוכן לדפוס בעיזבונו של המשורר, נתגלו גם עשרות עמודים של רשימות מקוטעות, שהוכנו, ככל הנראה, לשם כתיבת הקדמה לספר. אלתרמן העיר בהן, בין השאר, הערות רבות־עניין בדבר בינלאומיותן של החידות, ולשם הדגמה הביא חידות, הנפוצות בגרסאות רבות אצל עמים שונים (למשל, חידת החייט והמחט כבעל חיים עם זנב). על תפקידה החברתי של החידה, כמשחק המשלב הנאה עם מאמץ אינטלקטואלי, כתב אלתרמן באחד מפזמוניו: "החידה היא משחק שידעו בו לשמוח / מדורות קדמונים ועד כאן./ היא יפה, כמפורסם, לחידוד המוח, / ובכלל / לבילוי הזמן".[11] מ' דורמן אף מעלה בדברי ההקדמה ל'ספר החידות' את דבריו של המשורר במאמרו 'עץ החיים במשתלה',[12] שבו חזר הסופר על המימרה, שליוותה אותו למן ראשית דרכו, ואשר נזכרת כמה פעמים ברשימותיו הנ"ל – "האדם היא חידה הפותרת חידות":

> בפזמון ישן אמרתי פעם, על דרך ההיתול, כי 'האדם הוא חידה הפותרת חידות'. למעשה, הוא חידה החושפת חידות חדשות. גדולתו של המדע הוא בכך שהוא מגלה ומפרש לנו את שפת החידות של היקום, ואילו הפתרון הוא אילם ואין לו שפה ופירושים.

אלתרמן השתמש אפוא במושג החידה בשתי הוראות לפחות: (א) בהוראה ה"טכנית" המצומצמת, כז'אנר של ספרות הפולקלור, ז'אנר הבנוי על החידוד האינטלקטואלי, ואשר פתרונו – מרגע שהושג, אגב התגברות על תחבולות ההצפנה המכוונות – מתברר כפתרון ברור וחד־משמעי, אפילו טריוויאלי; (ב) בהוראה המטאפיזית הרחבה, כביטוי לרב־גוניותן ולעומקן של תופעות הקיום, אשר פתרונן – גם כשנדמה לכול שהוא ביד האדם – לעולם אינו מושג במלואו.

"הפתרון הוא אילם", טוען אלתרמן ביחס לחידה, במובנה המטאפיזי הרחב, וייתכן שכוונתו לומר, שאין המדען יכול אלא לפרש את "שפת החידות של היקום", יכול הוא לתווך בין המציאות החידתית לבינינו, אך לא למעלה מזה (אין הוא יכול, למשל, לברוא חיים), כי פתרון החידה יישאר תמיד בלתי־מושג. בעניין זה עולים על הדעת טוריו הנודעים של ביאליק, בשירו 'הברֵכה', בדבר "חידתה העולמית" של הברֵכה, המושפעים אף הם בדרכם מן ההגות הסימבוליסטית הצרפתית־רוסית, שהאמינה כי "הפתרון הוא אילם": "שפת אלים חרישית יש, לשון חשאים, / לא קול ולא הברה לה (...) הלא היא לשון המראות" (ביאליק נחשב אמנם כרומנטיקון מובהק, אך בראשית המאה כבר נסתננו לשירתו ולמסותיו רסיסי הגות סימבוליסטית, מאלה שרווחו בספרות אירופה מזה עשרות בשנים).[13]

ההוראה השנייה, הרחבה, של מושג החידה העסיקה את אלתרמן בשירתו ובהגותו ללא הרף: כמי שלמד הנדסה חקלאית (וכן את שאר המדעים המדויקים הנלווים למקצוע זה), העריץ אלתרמן את הדיוק ואת התחכום של "שפת הסרגל" (ראה את סדרת השירים, הנושאת שם זה, בסוף יצירתו הפיוטית האחרונה – 'חגיגת קיץ'). "לא פחות מן הרם בשירים שגבו המספר והקו", כתב אלתרמן בשירים אלה, בהצדיעו ל"מוחות חמושי הדמיון", אשר אמרו את דברם "בשפת הסְפָרות הנזירה". קסמה לאלתרמן האלגנטיות החותכת של הפתרון המדעי, שאיננה – לדבריו – אסתטית, עתירת־דמיון ומרגשת פחות מן המוסיקה, הציור והספרות. וחרף ברק הדיוק של הפתרון המתמאטי או ההנדסי, על האדם לדעת, כי העולם מורכב גם מיסודות שאינם שועים לחוקי היסוד המנחים אותו, ולפיכך חידת הקיום תיוותר לעולם בעינה. על הבינה האנושית נאמר באותו שיר (שיר ב' בסדרה 'שפת הסרגל'):

אַשְׁרֵי הָרוֹאֶה בְּרַק־
דְּמְיוֹנָהּ הַמְּרִיא עִם סַרְגֵּל

וּמֵאִיר בְּאוֹרוֹ הַחַד
אֶת הָרִיק וְאוֹמֵר: אֵדַע,
שֶׁאֵין הַפִּתְרוֹן אֶלָּא יָד
הַחוֹשֶׂפֶת אֶת פְּנֵי הַחִידָה.

אלתרמן נותר, אם כן, בפליאה מתמדת לנוכח חידת החיים וחידת הנצח. הדברים הפשוטים ביותר הם לדידו, באורח פראדוקסלי, החידתיים ביותר.

המעורפל הוא דווקא לעתים מזומנות הבהיר והברור. מדעי־הטבע, כמו האמנות הנשגבה ביותר, באים להסיר את הלוט מעל חידת החיים ולגלות לאדם אמתות נסתרות על עצמו ועל סוד קיומו. ואולם, גם על המדען וגם על האמן לגלות מידה של צניעות ולהכיר במגבלותיהם: אין הם אלא יד החושפת את פני החידה. משמע, לרגע הם מסירים את הלוט מעל הפנים, אך החידה במקומה עומדת. ייתכן שאלתרמן רומז כאן, בדרך האַלוזיה, לשירו המיסטי של שילר 'Das Verschleierte Bild zu Sais', שיל"ג תרגמו לעברית בשם 'סוד אלוה', ואשר בו חותר הגיבור כל ימיו להגיע אל המקדש, כדי להסיר את הצעיף מעל פניה של הדמות החידתית, סמל ומשל לחידת החיים הנצחית, שפתרונה אינו מושג אפילו במחיר החיים עצמם.

על נצחיותה של חידת החיים, הנותרת בעינה חרף התפתחויות המדעים, כתב אלתרמן במאמר ההגות הנרחב ומאיר־העיניים ביותר, שכתב מעודו ('בין סְפרה לסיפור' – אחרית דבר למחזהו 'משפט פיתגורס'):[14]

> עלינו לדעת כי שעה שאומרים לנו שהמדע הולך ומתקרב אל הסיכוי להרכיב את התא החי בתוך מבחנה ניסיונית, אין זה סימן שאנו עומדים לפני פתרון החידה אלא רק לפני סיכוי של הצלחת הדגמתה בתנאי מעבדה. מי שאומר, על סמך הניסיונות הנעשים כיום, שהמדען הצליח, או יצליח בקרוב, לברוא חיים בתוך שפופרת, אינו רחוק הרבה מאותם בני שבטים של תקופת האבן שסברו (...) שהמכשף המנבא ומדגים הלכה למעשה את ליקוי החמה, הוא גם הגורם לכיסוי פני השמש והוא המחשיך את אור היום ומשיבו כרצונו.

תורת דרווין, אליבא דאלתרמן, אינה פותרת את חידת החיים; היא מציעה לה פירוש, אך מותירה אותה בעינה. מי שמאמין שעם התבססות הדרוויניזם נפתרה חידת החיים, כופר "לא בתפיסה הדתית אלא במה שמשותף לתפיסה הדתית ולכל יצירי־רוחו הגדולים של האדם, והמדע בכללם – בתמיהה האנושית הנצחית אל מול חידת הבריאה, אשר תורת האבולוציה של דרווין, ואף מוחו של דרווין עצמו, הם מן הגדולות שבפליאותיה".[15]

במקום אחד, דרש אלתרמן מן האמן ומן האמנות, ובכלל זה מעצמו, להותיר בשיריו חידות ללא פתרונן, דברים פתוחים ובלתי מעוגלים, עניינים רוטטים, המצויים בתהליך התהוותם, ושאינם ברורים ומחוורים עד תום:

לָשִׁיר לֹא עַל כִּי אֵת. פָּחוֹת דְּרָשָׁה. יוֹתֵר
גּוּפִי דְּבָרִים וְחִיּוּתָם. לְהָבִיאָם בְּלִי הַדְּגֵשׁ הַמְשְׁתַּמֵּעַ.
גַּם תֵּת חִידָה בְּלִי פִּתְרוֹנָהּ. לִסְמֹךְ עַל הַקּוֹרֵא שֶׁהוּא פּוֹתֵר.
לֹא לְעַגֵּל. לָתֵת בַּשִּׁיר מִפְלָשׁ אֶל אֶרֶץ וְשָׁמֶיהָ.[16]

יומרתו של החוקר, כמו גם יומרתו של הסופר, לפתור את חידות היקום ואת חידות הקיום האנושי נראו לאלתרמן יומרות שווא, או טעויות של היבריס, שאינן שונות במהותן מן היומרות ומן הטעויות של הקדמונים, הגם שהן נשענות, כביכול, על הוכחות מדעיות מוצקות, שאין עליהן עוררין. למרות הערכתו המרובה למדע, ידע אלתרמן כי על המדען להודות לעתים בקוצר ידו להגיע אל המטאפיזי, או לבטל את קיומה של אותה סטיכיה, "שאינה מקבלת לא מרות של עקרונות מוסר ולא הסבר של חוקי טבע".[17] ולא חוקי הטבע לבדם ייוותרו לעולם בחידתיותם, גם אם כל חוקר יחשוף בתורו ולפי שיעור קומתו טפח של "פני החידה", גם חוקי ההיסטוריה האנושית ייוותרו חידה החומקת מפתרון חד וחותך: "והיא חידת הכח שתכלָה לו אָין, / והיא חידת האֹמן שאָפס לו קֵץ. / גם נער יפתרנה, ולשווא עדַין / ראשם של הכסילים אליה מתנפץ" (ראה שירו 'איילת', שיר־החתימה של המחזור 'שירי מכות מצרים').[18]

ואולם, אלתרמן נמשך אל החידה לא רק במשמעותה המטאפיזית הרחבה, כי אם גם במשמעות ה"טכנית" המצומצמת, הנזכרת לעיל. משיכה זו אל החידה הפולקלוריסטית, שפתרונה דורש הבזק של דמיון יוצר, נעוצה כמדומה עוד בשחר ילדותו: בספרי הילדים שהקיפוהו בבית אביו, שהתמחותו בספרות הילדים ועיסוקו בעריכת כתב־עת לגננות חייבוהו לאסוף ספרי ילדים, שייצגו קשת רחבה של תרבויות, לשם סיגול תכניהם לצורכי החינוך העברי המתהווה. גם דודו, אחי אמו, שלמה זלמן לייבוביץ, הידוע בכינויו הספרותי ז' אריאל, פרסם ספרים רבים לילדים ולנוער.[19] ספרים אלה, שהקיפו את אלתרמן בילדותו, מלאו חידות ושעשועי חידוד שונים, שפיתחו בוודאי את כושרו של מי שעתיד היה להפוך למשורר להבין את "לשון המראות". גם חוברות 'הגנה', שערך יצחק אלתרמן, אביו של נתן, ביחד עם שותפו יחיאל הילפרין, כללו חידות ושעשועים, כיאה לחוברות הדרכה לגננות ההולכות לשיטתו של פרבל, וסביר להניח כי לנתונים ביוגרפיים אלה נודעה השפעה על הימשכותו של נתן הילד אל ז'אנר החידה. בחוש של משורר מניאריסט הוא הבחין, בוודאי, לימים, כי התמודדותו של הנשאל עם פיצוח הצופן של החידה דומה עד מאוד לאתגר האינטלקטואלי שמציב המשורר המודרני לפני קוראיו, שעה שהוא מפגישם עם דימוי מבריק, המצמיד זה לזה להרף עין שני עניינים, שהדומה ביניהם הוא

מפתיע, שרירותי, בלתי אורגני וללא תקדים בשירת הדורות הקודמים. בשני המקרים נוקט המחבר תחבולות הצפנה מכוונות, שמתפקידן לערפל את הפתרון ולהקשות על הפותר, ועל המאזין או הקורא מוטלת חובת ההתמודדות עם התחבולה המחוכמת.

לפיכך, ברורה מאליה נטייתו של אלתרמן אל הסוגה הזו ואל תת־סוגותיה, שכן לא רק מנקודת המוצא של ספרות הילדים (כחלק מספרות הפולקלור הסכֶמטית והנאיבית או הפסבדו־נאיבית) נמשך אלתרמן אל ז׳אנר החידה. כמי ששילב ידע שיטתי ורחב־יריעה הן בהומניסטיקה והן במדעים המדויקים, נבעה הימשכותו אל החידה גם מסיבות שונות בתכלית, הנעוצות בנטייתו של המשורר אל המתוחכם ואל האינטלקטואלי, היפוכם של הסכֶמטי ושל הנאיבי. ספרייתו הפרטית, שהייתה – כדברי סוניה רוזנברג, שקטלגה את הספרייה, ״ספריית עבודה״ ו״מעבדה״ – אף הכילה ריבוי של ספרים משל משוררי ימי־הביניים,[20] ואלה הרבו, כידוע, בחיבור חידות, בשל נטייתם אל החידוד (WIT) השכלתני המבריק, הדורש לעתים מן הקורא או המאזין הפותר לגלות ידיעות אזוטריות למדי, שאינן בהכרח ממאגר הנושאים האופייני לבלטריסטיקה (החידה הביניימית הצפינה בתוכה לא אחת ידע באסטרונומיה, במטלורגיה, בבוטניקה, ברפואה ועוד).

במאמרה על החידה בימי־הביניים,[21] הראתה טובה רוזן־מוקד כי חשובי המשוררים בספרד פנו לחיבור חידות, ומנתה בו כמה וכמה סוגי פראדוקסים, שעליהן נהג מחבר החידה לבנות את הצפנת הפתרון (הפראדוקס והאוקסימורון הם, כידוע, אף מציניי־הסגנון הבסיסיים של שירת אלתרמן). היא אף הטעימה כי ״הפער בין בנין־העל המתוחכם של החידה (המבנה, הווירטואוזיות הלשונית וכיוצא באלה) והמאמץ השכלי המושקע בפענוחה, מצד אחד, לבין הטריביאליות של הפתרון, מצד שני (...) יוצר אפקט מכוון של באתוס אירוני ואפילו ׳אנטי קלימקס׳ קומי״. גם צדה הקומי של החידה, כפי שעלה בין השאר בחידה העברית בימי־הביניים, תרם כמדומה למשיכתו של אלתרמן אל הז׳אנר, שהרי אפילו בשירתו ה״קאנונית״, ואין צריך לומר שבשירתו ה״קלה״, הטמיע יסודות קומיים והומוריסטיים, גם כשכתב על נושאים רציניים והרי גורל.

בספרו על החידה העברית באיטליה ובהולנד,[22] הסביר ד׳ פגיס את דבר התקבלותה של החידה באותן ארצות בתקופת הבארוק, על רקע הפואטיקה של החידוד וה׳חריפות׳ (acutezza) האופיינית לתקופה. חריפות זו היא היסוד ל״קונצ׳טו״ (conceit, concetto, concepto), שפירושו הברקה שכלתנית הנוצרת בעזרת רעיון או טיעון מחוכם, עוקץ מפתיע או דימוי סבוך, המצרף חומרים זרים ורחוקים אלה לאלה. כל התכונות האינהרנטיות הללו של החידה, שכוחן

יפה לתיאורן של תחבולות היצירה בכל דור, ובתקופות של אמנות מנריסטית מסוגננת בפרט, היו קטליזטור לפנייתו של אלתרמן אל הז׳אנר. ולהיפך, בשל התחנכותו על ברכי הז׳אנר ובשל משיכתו אל יסוד החידוד של תקופות מנריסטיות, כימי־הביניים ותקופת הבארוק, לבשו גם כמה משיריו הנודעים לבוש של חידת ״קונסיט״ מחוכמת.

כפי שנראה להלן, שתי ההוראות השונות של החידה אינן נבדלות זו מזו לגמרי, כי שורש אחד מאחדן, והוא החתירה האינטלקטואלית לחישוף האמת הנעלמת שמאחורי המראות הנגלים לכל עין. צד זה הוא, כמדומה, שהביא את מ׳ דורמן לקביעה, ש׳ספר החידות׳ הוא לכאורה ״ספר מספרות הילדים כפשוטה, אבל במשתמע ממנו הוא בכל זאת גם ספר פילוסופי״.[23]

ג. הזאוגמה: ציין־סגנון מודרניסטי

בהמשך הדיון נראה, כי כמה משירי ׳כוכבים בחוץ׳, כדוגמת השיר ׳לבדך׳, בנויים על עקרון החידה והחידוד האינטלקטואליים, הדורשים מן הקורא הברקה מבזיקה, שבעקבותיה יהא הפתרון מונח על כף היד. פתרון החידה מעוכב ומושהה במכוון, וזאת באמצעות הדילוג המהיר מפרט לפרט, המקשה על הקורא לעקוב אחר הרצף הרעיוני העקיב ולהבין את העיקרון המאחד את האמירה המפוררת והפרדוקסלית. אך בטרם נדגים משירי חידה ומניסוחי חידה אופייניים, ראוי שנייחד דיון קצר בתפקידו של ציין־סגנון מרכזי בשירת אלתרמן, שהמשורר הצעיר הכניסו אל השירה המודרנית העברית ואשר סייע לו בבניית חידותיו. כוונתי לפיגורה, הקרויה בתורת הרטוריקה בשם זֶאוּגמה, ואשר חרף מרכזיותה בשירת ׳כוכבים בחוץ׳ לא הושם אליה לב בביקורת ובמחקר, ועל כן יש בתיאור מעמדה ותפקידיה בפואטיקה המודרניסטית משום מילוי פער.

מקור המלה ״זאוגמה״ במלה היוונית zeugos, שפירושה רֶתמה וכן רתימת שני דברים זה לזה (ממנה נובעת, ככל הנראה, אף המלה העברית ״זוג״). פיגורה רטורית זו מציינת לפיתה או קשירה של שני חלקי דיבר שונים או שתי קטגוריות דקדוקיות שונות או שני עניינים שאינם מאותה רמת הפשטה, כאילו שאין בכריכתם יחדיו משום הפרת חוקי דקדוק או היגיון. אלתרמן הִרבה ״לרתום״ יחדיו שמות עצם מוחשיים ומופשטים: ״לספרים רק את החטא והשופטת״ (׳פגישה לאין קץ׳); ״משקט וזגוגית שבירים לילות סיון״ (׳שיר על דבר פניך׳); ״שלות כוכב ומים לעיני לימדת״ (׳כינור הברזל׳); ״קרונות רעש ואבן פורקת העיר״ (׳יום השוק׳) ועוד זאוגמות כהנה וכהנה, שלא יובאו כאן מקוצר היריעה. כך כביכול קורסות בשירים אלה המחיצות ומתבטלים ההבדלים

בין הקטגוריות, בין הקונקרטי למופשט, בין החי לדומם, בין האנושי לבין הלא־אנושי. אך למעשה, ניתן אף לטעון טענה הפוכה ולהראות כי בשירתם של המודרניסטים דווקא מתחדדים תכופות ומחריפים ההבדלים בין הקטגוריות השונות, הנותרות לא אחת בייחודן ואינן מתמזגות זו עם זו, ומכאן הרושם ה"צורם", הדיסוננטי, של השירה המודרנית.

מעניין להיווכח, כי ביקורת אלתרמן כה הרבתה לדוש באוקסימורון האלתרמני,[24] עד כי נשכחה ממנה הפיגורה הרטורית הרווחת ביותר בשירי 'כוכבים בחוץ' מן הבחינה הכמותית, הלא היא הזאוגמה. זאת ועוד, חסרונה של הזאוגמה בתיאור הפואטיקה האלתרמנית הוא פגם התובע את תיקונו, שכן תפקידה של פיגורה זו ביצירת הרושם המודרני אפילו מכריע ודומיננטי יותר מתפקידו של האוקסימורון. הנחה אחרונה זו על מה היא נסמכת? כל צייני הסגנון היוצרים את הרושם המודרניסטי ה"צורם", מתוך שהם רותמים באגרסיביות מין בשאינו מינו – האוקסימורון, הסינסתיזה והזאוגמה – עשויים ליצור לא אחת רושם של שרירותיות ומלאכותיות, של wit, של אינטלקטואליזם מכוון. ואולם, בזאוגמה לא זו בלבד שההצמדה מזדקרת לעין בשרירותיותה הסימנטית, היא גם מפירה את ההיגיון התחבירי של הצירוף, ולא רק את ההיגיון הלקסיקלי שלו, ומשום כך הופעתה בטקסט היא אגרסיבית, מודגשת ובולטת יותר.

ניתן אף לקבוע כלל ביחס לפיגורות אלה, המצמידות אלה לאלה יסודות "זרים" ו"משונים", שאינם עולים בדרך־כלל בקנה אחד: שככל שההצמדה מזדקרת פחות לעין ושרירותית פחות, כן היא גם אינטלקטואלית פחות, אמוטיבית יותר (ועל כן מקורבת יותר אל היצירה הרומנטית ופחות אל האבסטרקט המודרניסטי). גם ברומנטיקה נודע מקום לצייני סגנון אלה, המזוהים אמנם בדרך־כלל עם הזרמים האינטלקטואליים של האמנות: עם הנאוקלאסיציזם מזה ועם המודרניסטים מזה. ואולם, באמנות הרומנטית, הציינים הללו מביאים למעֵין טשטוש או ביטול הגבולות בין הקטגוריות ה"בלתי־מתאימות" (ולעומת זאת, בשירה המניאריסטית הם מחדדים בדרך־כלל את ההבדלים בין המרכיבים הזרים, מחריפים ומדגישים אותם). אצל ביאליק, למשל, השימוש בסינסתיזות – כדוגמת "תערובת האור והחושך המתוקה" ('זוהר'), "תנומתי וחלומי המתוק הפסיקו" ('צפרירים'), "השומעת את ריח שרביטים" ('גבעולי אשתקד') וכדומה – אינו יוצר רושם של זרות. אוזנו של הקורא כבר הורגלה בכגון אלה,[25] ומעומעם כאן יסוד ההפתעה וההברקה האינטלקטואלית. אצל אלתרמן, סינסתיזות כדוגמת "באווירה הקר והעֲרב לחֵך" ('איגרת') או "חַי! חַי! חַי! המולות נשפכות" ('יום השוק') או "בניגון

(...) העיר עד עיניה מוצפת" ('הם לבדם') זרות ושרירותיות יותר גם מעצם החידוש וההפתעה: צירופים כגון אלה לא פגש הקורא מעודו.[26]

כך גם לגבי הזאוגמה: כאמור, פיגורה זו, הנפוצה כמדומה בשירת 'כוכבים בחוץ' הרבה יותר מכל צייני הסגנון המניאריסטיים, שהושם אליהם לב, יוצרת בשירים אלה תחושת מלאכותיות ושרירותיות, תחושה של עולם שנתפורר לפרודותיו והורכב בחוסר זהירות, תוך שבירת כללי הדקדוק וההיגיון. כשנפגש הקורא בצירופים כגון "אל מרחבן השר והלבן" ('מזכרת לדרכים'), "אל שוקי הזמרה והאבן" ('שיר שלושה אחים'), "לפנינו גבהו על הגבול הרקיע הקר והעת" ('הם לבדם'), "צידה להביא לאחי הגדולים, / לאור ולרוחב בשדות אבינו" ('הנה העצים'), הריהו שרוי בתחום שבו כל הביטחונות הבלתי־מעורערים, ה–universals שבהם האמין מאז ומתמיד, קרסו ונתמוטטו. וכמאמר ויליאם באטלר ייטס על העולם המודרני, בשירו הידוע 'The Second Coming':

Things fall apart; the centre cannot hold;
Mere anarchy is loosed upon the world

(ובתרגום פראפראזה: "הדברים מתפוררים, המרכז אינו יכו לשאת אנארכיה גמורה השתלטה על העולם").

ואולם, הרגשה זו של עולם המתפורר לפרודותיו, שבו שלטת שרירותיות גמורה, היא רק מדומה, ולפחות אין היא אלא צד אחד של שירי 'כוכבים בחוץ'. כשם שהפראדוקסים והאוקסימורה בשירת אלתרמן ניתנים לעתים קרובות ל"פיצוח", המוכיח כי הסתירה היא רק סתירה מדומה, כך גם הזאוגמה, המפוררת את המציאות לפרודותיה, מסתירה לא אחת אמת קוהרנטית, הגיונית ועקבית, שאינה שרירותית כלל וכלל. למשל, הצירוף הזאוגמטי הנזכר מתוך השיר 'הנה העצים' – "לאור ולרוחב" (שבו חסרה בסך הכול הברה אחת לעומת הצירוף ה"נורמלי", השגור וההגיוני, "לאורך ולרוחב") יוצר תחילה רושם זר ומוזר אצל קוראיו, אך בקריאה שנייה ההזרה מתפוגגת, והצירוף מתברר כבעל היגיון משלו. זאוגמה זו שוברת אמנם את ציפיות הקורא וגורמת לו מבוכה ודיסאוריינטציה, כי "אור" ו"רוחב" אינם, כמובן, מאותה רמת הפשטה. הראשון אינו מדיד אלא במכשירים אופטיים נדירים ואילו את השני יכול כל אחד למוד. ועם זאת, יש כאן מעין היגיון פנימי: קרן האור היא אנכית ורוחב השדות הוא אופקי, וכדי ללכוד את ממדי היקום כולו, יש ללכוד גם את הבלתי ניתן ללכידה (את "האוויר הסחרחר מגובה"). יש כאן רצון להבקיע את גבולות

החושים, להרקיע אל על ולהגיע לאינסוף, ששם אין לחוקי היקום הבסיסיים שקבעו המדעים המדויקים שליטה.

נתבונן בעוד כמה מן הזאוגמות הבולטות בשירי 'כוכבים בחוץ', וננסה לעמוד על ההיגיון הפנימי שלהן, הבוקע ועולה חרף החזות האי־לוגית וחסרת האינטגרציה. כך, למשל, ,ראה י' האפרתי כי ב'שיר על דבר פניך' יש בצירוף כדוגמת "משקט וזגוגית שבירים לילות סיוון" שבירה של תבניות דמויות מציאות וקפיצה מהירה מן המופשט לקונקרטי, ואלה יוצרים רושם של אי התקשרות.[27] ואכן, שבירותו של השקט ושבירותה של הזגוגית אינן עולות לכאורה בקנה אחד: זו מטאפורית וזו ממשית. ואולם, אם נפרש את הסיטואציה שבשיר – כהצעתו של ב' ערפלי – כתמונת אדם העומד בלילה בחדר מואר ורואה בחלון, בעת ובעונה אחת, את בבואת עצמו ואת הנוף שבחוץ,[28] תתהווה מעין הנמקה לזאוגמה זו, הכורכת את דממת האדם המנוכר, השרוי לבדו בחדרו בדממת הלילה, ואת הזגוגית המשקפת את הפנים ואת החוץ אהדדי. לצירוף הזאוגמטי הזה יש גם מעין הנמקה ריאליסטית (הנסמכת על קשר סיבתי), שהרי אפשרות שבירתה של זכוכית תגרור בעקבותיה בהכרח גם שבירתה של הדומייה. וגם הנמקה אסתטית יש, כמובן, לצירוף "אי־לוגי" זה, שצלילי ה־/š/ שבו "מִשְׁקט (...) שְׁבירים" יוצרים תחושת היסוי ("ששש..."), אף כי בהקשר אחר הם עשויים ליצור, ואכן הם יוצרים, תחושה אחרת לגמרי.

כך, למשל, בשיר השני של 'יום השוק' בולטת הזאוגמה, בעלת האיכות האליטרטיבית – "והשַׁעט הרב והשִׁיר והשׁוט" – המצמידה זו לזו איכויות שאינן עולות בקנה אחד, מן הבחינה הדקדוקית או מן הבחינה הסימנטית (אפילו "השעט" ו"השוט", שהם מאותו השדה הסימנטי, אינם מאותה רמת הפשטה). לאמתו של דבר, ניתן לראות בצירוף זה גם סדרה של מטונימיות או סינקדוכות, הממחישות את אווירת הדהירה (שעיטת הסוסים, שירת הרכֶב או הנוסעים, שוט העגלון), ולאו דווקא זאוגמה מובהקת. קוראים שונים יפרשו, מן הסתם, את הצירוף בדרכים שונות: יהיה מי שיראה בו עדות לתמונת־עולם זאוגמטית (מפוררת ובלתי מתקשרת), ויהיה מי שיטען כי המרכיבים ה"בלתי־מתאימים" דווקא נקשרים ומנומקים היטב. לכאורה, צורפו השעט, השיר והשוט בשרירותיות, לתפארת הצליל בלבד, לשם יצירת תחושה של דהירה קדחתנית (כאן תורם ריבוי צלילי /š/ דווקא לתחושה של שצף־קצף, ולא של שקט והיסוי כבדוגמה הקודמת). ואולם, ניתן להעניק לצירופם של המרכיבים הנמקה אידאית, ולא רק הנמקה אסתטית: השיר, במובנו הבסיסי והראשוני, כצירוף של צלילים ומקצבים, עולה בקנה אחד עם דהרת הסוסים וקריאות הרכבים. יש כאן הכרזה "ארס פואטית" סמויה, בדבר מהותה של השירה, שהיא קודם כול

ריתמוס וצליל – "ניגון". הוא הדין לגבי הזאוגמה "טוב ללכת – – בין שמות לאין ספור ופגישות ומלים" ('הרוח עם כל אחיותיה'), ש"הגיונה" הפנימי נובע מן הרעיון הפואטי שהדריך את אלתרמן, לפיו צירוף מלים הוא זימון מעניין ומפתיע, ממש כשם שפגישה היא זימון מענין ומפתיע במישור האנושי, ועל כן צירוף מלים גם הוא "פגישה". בזאוגמות שלו מגלה אלתרמן את עולמו האידאי, ה"אַרְס פואטי", שאמתותיו מוצקות ובהירות, ואין הן מפוררות ואי־רציונליות כלל וכלל.

רעיון "אַרְס פואטי" חשוב עולה, למשל, מסיום השיר 'תבת הזמרה נפרדת', הבנוי גם הוא על העיקרון הזאוגמטי, שתואר לעיל בדוגמה מתוך 'יום השוק':

עַל הָעיר יוֹנִים עָפוֹת,
כָּל יָמי שָׁטִים בְּיַחַד,
אוֹר, עָרִים וּמַרְצָפוֹת,
זְרוֹעַ מְנִיפָה מִטְפַּחַת – –

לכאורה, מתבטלים כאן הגבולות בין כל היישויות: ימיו של הדובר "שטים" מעל העיר ביחד עם היונים (כדמויותיו הנודעות של מארק שגאל, כדוגמת דמות הצייר כאיש צעיר ומאוהב המרחף מעל פריז וצרור פרחים בידו) וביחד עם מהויות מופשטות כמו ה"אור" ועם מהויות סטאטיות ומוחשיות כמו מרצפות הרחוב. כשבית זה מוקרא או מושר,[29] אף יקשה על המאזין להחליט אם הטור האחרון מדבר על שלושה עצמים שונים, שכל אחד מהם הוא מטונימיה של האהובה הנפרדת (זרוע, מניפה, מטפחת; בדומה לטור השלישי המכיל שלוש מטונימיות "אור, ערים ומרצפות"), או משפט שיש בו נושא, נשוא ומושא (ואשר בו המלה "מניפה" היא פועַל, ולא שם־עצם). למעשה, מצירופם הזאוגמטי, חסר־ההיגיון והעקיבות, של האור, הערים והמרצפות עולה בהיגיון מוצק ועקיב העיקרון האימפרסיוניסטי הבסיסי, לפיו על האמן להשתדל ללכוד את הרגע המיוחד, שבו משתברת קרן אור באובייקט המתואר, ויוצרת שברירים וזהרורים אֶפמריים. "אור" ו"עיר" אינם מצורפים כאן שרירותית בשל דמיון צלילים, כי אם מתוך "היגיון ברזל", גם אם היגיון נסתר לפעמים. לכן גם צירוף, שהוא ספק זאוגמה ספק סדרת מטונימיות, כדוגמת "מול הבהוב חלונים, חיוכים ומתכת" ('יום השוק') מתפרש היטב לאור עיקרון זה. כאן, שועט "ראם האור" ("ראם" משום שקרני האור הערטילאיות נתחלפו אסוציאטיבית בקרני הבקר המוחשיות) מול דברים אֶפמריים, לרבות ברק המתכת המרצד (המתכת היא אמנם מוצקה, שלא כחיוך הערטילאי, אך

התנוצצות האור בתוכה הוא אותה מהות בת־חלוף, שאותה מקווה האמן האימפרסיוניסט ללכוד).

לפעמים הגיונה של הזאוגמה הוא היגיון פנים־לשוני, כגון בזאוגמה "שותתי אור ומים" ('סתיו עתיק'), שבה מוצמדות שתי מלים, שהן לכאורה זרות זו לזו (זו ערטילאית וזו ממשית), ולמעשה הן יכולות להיתפס גם כמלים נרדפות ("אור" פירושו גם "מים", על־פי כמה מן המפר ים לפסוק "יפיץ ענן אורו", איוב לז, יא). הוא הדין בזאוגמה "הערב המכסיף שפתים וגביע" ('כינור הברזל'), שבה "מרחפת" המלה הנרדפת של "גביע" – "סף" – שדמיון צלילים וקִרבה סימנטית לה עם המלה "שפה" (וראה, דרשתו של אלתרמן על השורה הראשונה בשיר־הקונגרס מעורר־המחלוקת של ביאליק "ראיתיכם שוב בקוצר ידכם ולבבי סף דמעה").[30] בדו־משמעות זו של המלה "סף" עשה אלתרמן שימוש גם בשיר 'עוד אבוא אל סִפך בשפתיים כבות': הן "טבעי" לבוא אל מפתנה של האהובה בידיים ריקות או ברגליים כושלות, ואין מקובל לבוא אל הסף "בשפתיים כבות". אך אי־טבעיותו של הצירוף מתברר ומתבאר לאור כפל־המשמעות של המלה "סף", שפירושה כאמור גם "ספל" (שאפשר לבוא אליו ב"שפתיים כבות", על משקל "עיניים כבות" ובהיפוך מ"שפתיים לוהטות"). לעתים, האסוציאציה המקשרת את מרכיביה השונים של הזאוגמה היא אסוציאציה בין־טקסטואלית (רמיזה למקור מיתולוגי משותף, כפי שנראה להלן בדיון על השירים 'לבדך' ו'הם לבדם'). מכל מקום, הגיונן הסמוי של רבות מן הזאוגמות מלמד כי רק החזות היא שרירותית, ומתחת לפני השטח מתארגן לא אחת עולם סדור ושיטתי, שחוקיו מוצפנים אמנם היטב, אך ניתנים בכל זאת לחישוף.

בהמשכו של פרק זה, כלול דיון בשלושה שירים, שבהם העיקרון הזאוגמטי מִתפקד לא רק ביחידת־הטקסט הקטנה, כי אם מתפרשׂ אף על־פני הטקסט כולו, והוא המקנה לו את אופיו החידתי. שירי החידה של אלתרמן הם לעתים בעלי אופי חידודי, אלגנטי וקליל, אך לעתים הם מכילים בסמוי אמִתות קשות והרות־גורל. חזותם האֶפיגרמטית השנונה והצבעונית אינה צריכה להטעות את הקורא באשר לאמירות הפילוסופיות הכבדות, המוצפנות בהם בכוונת מכוון.

ד. כיצד יודע הפֶּסל לרוץ במהירות?
עיון בשיר החידה 'לבדך'

השיר 'לבדך' הוא דוגמה אופיינית לשיר־החידה האלתרמני, הבנוי על העיקרון הזאוגמטי, הכורך, לפחות לכאורה, מין בשאינו מינו. השיר בנוי, כרבים משירי 'כוכבים בחוץ', במתכונת של אוֹדה קצרה ומלוטשת, ששבחיה המרוממים

מופנים אל נמענת נערצת, שזהותה אינה מתפרשת בנקל. בהתאם לקו הנקוט ברבים משירי אלתרמן, מוצמדים אלה לאלה הצמדה חדה ושרירותית דברי־הלל שונים, שאינם מצטרפים כביכול למסכת אורגנית וקוהרנטית כלשהי. חלקם עומד ביחס אוקסימורוני לזולתם (דברי ההלל על רגלי המתכת המחוטבות של היישות הנשית לעומת השבחים על זריזות התנועה של אותן רגליים עצמן יוצרים סתירה התובעת את יישובה); חלקם עומד ביחס זֶאוּגְמטי לצירופים השכנים ("מיהי היודעת לשאת רגליה במרוץ מהיר וגם להאיר באור לבן?" – שתי התכונות הללו אינן מתיישבות לכאורה זו עם זו). השיר הקצר בנוי, כאמור, כחידה שנונה, הדורשת את פתרונה:

שׁוֹקַיִךְ תְּהִלָּה לְלוֹטְשֵׁי המַּתֶּכת.
מֵרוֹץ גִּזְרָתֵךְ מְפֻנָּק וּמָהִיר.
בָּךְ מִסְתַּכְּלִים כּוֹכְבֵי הַלֶּכֶת,
לָךְ נוֹהֲמִים דֻּבֵּי הַצִּיר.

שָׁדוֹת שֶׁחָרוּ וְעֵצִים נוֹשְׂאֵי שֹׁבֶל
עָמְדוּ בְּאוֹרֵךְ הַלָּבָן.
הַלַּיְלָה, סְחַרְחַר מְיוּנִים עַל הַשֹּׁבֶךְ,
מַדְלִיק לָךְ עֲצֵי דֻּבְדְּבָן.

אם נראה בנמענת אשה נערצת ונחשקת, ייראו פרטים רבים בתיאורה שרירותיים, בלתי־מסתברים ומנותקים זה מזה, הן מן הבחינה הלוגית והן מן הבחינה החזותית, כפי שיאה לשיר־חידה המערפל את הפתרון במתכוון ומקשה על קוראיו. אך רק לכאורה לפנינו מִקבץ של שבחים שונים ומשונים, שהמכנה־המשותף שלהם חידתי ומעורפל. מרגע שנחשף הגיונו הסמוי של העיקרון הזאוגמטי, המבריח את השיר כבריח, ופתרון החידה על כף ידו של המפענח, כל פרט ופרט בשיר מסתבר ומתחוור היטב, ושוב אין הוא נראה כה "בלתי מתקשר" כבתחילה. השיר מותאם אפוא לשני סוגי קוראים: לקורא ה"קלאסי", המחבב שירה אורגנית ומובנת, שבה כל פרט מנומק היטב, ולקורא המודרני, היכול לשאת אמירה מפוררת ובלתי מקושרת, אניגמטית וקשה לפתרון.

נתבונן בשבחים הכלולים באודה הקצרה 'לבדך', ונעקוב אחר מקצת הקשיים, שהשיר מציב בפני קוראיו: אם השורה הראשונה מתאימה לתיאורו של פסל מתכת, הרי השורה השנייה עשויה לתאר יישות נשית "דולקת", תרתי

משמע: רצה ומאירה, שהרי בתחילת השיר מתוארת הנמענת כבעלת מרוץ מהיר ובסוף השיר נזכר "אורה הלבן" של הישות הנעלמה. קשה להסכים עם מי שקבע כי "המשורר חותר (..) להביע את מהותה המסחררת, המדהימה של האשה, ולשם כך אין הוא חושש אפילו לעורר את דובי הציר מתנומתם",[31] שכן המטפוריקה המדהימה והדינאמית שבתיאור הישות הנערצת אינה חסרת־פשר, כי אם מתלכדת היטב לכל מי שיבין, כי לא המנון ליפי האשה לפניו. השיר 'לבדך' בנוי במתכונתה של חידה שנונה ומחוכמת, המלכדת בתוכה קלאסיציזם ומודרניזם, סדר ואנרכיה: התיאור עשוי להלום היטב את תיאורה המודרני־העתיק של הלבנה, הן ככוכב־לכת הרץ במסילתו והן כאחת מאלות הירח הקדמוניות (דיאנה, למשל, שתוארה כציידת הדולקת בעקבות טרפה) והן כאנדרטה חצובה בשיש. הינזרותה של דיאנה, אלת הירח, מגברים, ואמונתה העקבית כי טוב היות האדם לבדו, עשויות אף לנמק את כותרת השיר 'לבדך' ולהעניק לו משמעות עשירה ומעובה.

גם מעין "סתירה גיאוגרפית", שנבעית בשיר 'לבדך', מוצאת את יישובה לאור חשיפת פתרונו של שיר־החידה: מן הצד האחד, לפנינו – כפי שהבחין היטב נתן זך[32] – שבחי גוזמה אוריינטליים מובהקים ("שוקייך תהילה ללוטשי המתכת"), ומן הצד שני, הדמות הנערצת מוצבת באור זרקור צפוני וקר, שאינם עולים כביכול בקנה אחד עם אווירת המזרח ("לך נוהמים דובי הציר"). לאור פתרון החידה, מתבררת "הסתירה הגיאוגרפית" הזו כסתירה לכאורה, שהרי ישותה של הנמענת מקיפה חוג ארץ רחב ללא גבול. בגילויה המיתולוגי, יש לנהמתם של דובי הציר (דובי הקוטב הצפוני ומערכות הכוכבים שבחוג הציר הצפוני – הדובה הגדולה והדובה הקטנה)[33] אף כפל פנים וכפל משמעות: הם נוהמים ללבנה נהמת הערצה ותהילה, אך גם נהמת אימה וחרדה, כי דיאנה־ארטמיס, אלת הירח והציד, עלולה לפגוע בהם בחִציה. בקשר לזה ייזכר גם כי אלת הירח הפכה בזעמה את נערתה הנימפה לדובה, עד אשר זאוס קבעה בשמים והפכה לקבוצת כוכבים. ומן המיתולוגיה אל המציאות: הדובים, ושאר חיות הטרף, אכן מפנים ראשיהם בנהימה כלפי הלבנה במילואה. יש אפוא יסוד להניח, שהשיר אכן מופנה אל הלבנה, בגילוייה הרבים, שאורה הלבן נוסך חיוורון על פני השדות (אורה הלבן של הלבנה הוא אבזר קבע בשירי 'כוכבים בחוץ').[34]

אלומת האור של הלבנה, המאירה את השדות באור חיוור, כמוה כהינומת כלה הנגררת על פני הארץ, או כשובלה של גלימת מלכות, הניגר על הרצפה, והלילה כחתן נרגש, כמחזר או כמעריץ נלהב, שראשו סחרחר עליו מאהבה ומרצון לשאת חן,[35] עורך מחוות ראווה לכלתו־מלכתו הלבנה, ומדליק לכבודה

את עצי הדובדבן באור יקרות ארגמני (אדום ולבן הם, בין השאר, גם צבעיהם של אדרת המלכות ושובלה). למעשה, הלבנה היא שמאירה, או "מדליקה" את עצי הדובדבן, ולא הם ה"מודלקים" עבורה, אך כרגיל בשירת אלתרמן מתחלפים תפקידיהם של הפעיל ושל הסביל, של מבצע הפעולה ושל מקבל הפעולה (וזאת כחלק מטירוף המערכות של המודרניזם, בלשון־השירה ובשיקוף פני המציאות).

תיאורו של הלילה ("סחרחר מיונים") אינו רק ביטוי לסהרוריותו מאורה הלבן המסחרר את הלבנה. תיאור זה הוא, כמדומה, גם פירוק של הצירוף הכבול "שיכור מיין". יישותו המואנשת של הלילה סחרחרה וסהרורית מאורה הלבן של הלבנה, השורר על סביבותיו בשררה מלכותית־אלילית. אולם, החיוורון הלבן, הנסוך על פני הטבע, אינו רק ביטוי לרחשי הכבוד וההערצה כלפי הדמות המלכותית, כי אם גם חיוורון של אימה ופחד מפני אכזריותה של המלכה, שחצי קשתה מהירים וקטלניים. על כן, צבעו האדום של הדובדבן (כמו צבעו האדום של הרחוב, השותת שקיעות של פטל, בשיר 'פגישה לאין קץ') עשוי לרמז גם למציאות עקובה מדם, ולא רק למציאות תיאטרלית מתקתקה בטעם הפטל והדובדבן. לפיכך, צירוף כדוגמת "מדליק לך עצי דובדבן" הוא צירוף דו־משמעי, בעל מטען חיובי ושלילי בעת ובעונה אחת: אפשר להבינו כמפגן ראווה, בדומה לפרישת שטיח אדום, שעורך הלילה ה"קוואלייר" הנרגש לכבוד מלכתו הלבנה. אפשר גם להבין את התיאור כתיאור של עצים דולקים במנוסת פחד מאימתה של הציידת האכזרית.[36]

אגב עימותם של צבעי הלבן, השחור והאדום (צבעם הלבן של אור הסהר, של היונים ושל הדובים הארקטיים ומולם צבעו השחור של הלילה וצבעם האדום של עצי הדובדבן "בדלקת הפרי"), מן הבחינה הוויזואלית ומן הבחינה המטפורית־סמלית, לא נפקד אף מקומה של ההנמקה הריאליסטית הבוטאנית הפשוטה. אין לפנינו סדרת תיאוריים מיתיים מופלאים בעלמא, כי אם גם תיאור ממשי ופשוט, המעוגן במציאות החקלאית של איזורי האקלים הממוזג, העומדים תחת כיפת שמי הצפון: בסוף האביב, או בתחילת הקיץ, נושרת פריחת הדובדבן, הדומה ללהקת יונים לבנות, מתעופפת והופכת לפרי אדום. ב'לבדך' מתמזגים מציאות וסמל: פריחת העץ הוא מסמלי האהבה, הכלולות והאביב, וחיזורו של הלילה מוליד ציפיות למימוש האהבה בשמלה לבנה ובהינומה. אלא ש"חיזורו" של הלילה אחר הלבנה לא יישא פרי ולא יניב כלולות, והיא תישאר – כפי שקובעת הכותרת – לבדה.

במאמר מוסגר, ננסה לנסח כאן חוק מכליל לגבי דרכי השימוש של אלתרמן בשירי 'כוכבים בחוץ' בהנמקה הריאליסטית, הבוטנית והזואולוגית. כמי שלמד

בננסי שבצרפת את מקצוע האגרונומיה ונטשו למען השירה, הכניס המשורר לא אחת לשיריו אמתות ממדעי החקלאות, הטבע והחיים. בשירי 'כוכבים בחוץ' הרבה אמנם לדבר על פלורה ופאונה מוכללים וקטגוריאליים ("וענן בשמיו ואילן בגשמיו"), אך גם השתמש לא אחת בדנוטציות בוטניות מן המציאות האירופית והארצישראלית (שקמה, אקציה, ברוש, זית). התכונות שהעניק לעצים אלה, גם כשהן מצועפות בדרך ההסמלה וההפלאה, מנומקות על־פי־רוב בהנמקה ריאליסטית ברורה ומובחנת. כך, למשל, אמירה טעונת־רגש על עץ הזית ("מה קדושה שבועתו, ענפיו השחורים לא עמסו כוכבים וירח"), העשויה להתפרש כדברי אפולוגטיקה נרגשים על חייל מסור ונאמן, שעמד במשימתו, בלא שידבק בכליו שלל־מלחמה, מכילה גם אמת פשוטה על עץ הזית, שפריחתו הצנועה אינה נראית לעת לילה כשלל כוכבים, כפריחתם של העצים הנשירים – התפוח והדובדבן.[37] תיאורי טבע, המוארים בשירת אלתרמן באור מופלא והנקלטים מזווית־ראייה מיוחדת במינה, בטכניקה של מיסטיפיקציה והזרה, מתבררים בבדיקה חוזרת כתמונות שגרתיות ובנאליות, אשר עין האמן היא שהעטתה עליהן זוהר מיוחד.

מכל מקום, ללא זיהויה של נמענת השיר עם הלבנה (בגילויה הפיזיקלי כגרם שמים, בגילויה המיתולוגי כאלת ירח ובגילויה האמנותי כפסל של אלילה), היה הקורא מתקשה ליישב את הסתירות ואת הסתירות־כביכול, המתגלעות בשיר. סתירה כזו מתגלעת, כאמור, בין השבח האוריינטלי לבין התיאורים הצפוניים, בין תיאור שוקיה של ה"אהובה", היצוקות מתכת, לבין תיאור מרוצה המהיר. אמנם ברבים משירי אלתרמן מתוארים אובייקטים סטאטיים במונחים דינאמיים ולהיפך. כך, למשל, בסוף השיר 'הדלֶקה' מתוארת אנדרטה של שיש בעת מרוץ. אולם, גם לתיאור על־טבעי זה יש הנמקה ריאליסטית ברורה ומובחנת: בעת נסיעה, נדמה לו לנוסע כאילו הטבע שבחוץ נתון במרוצה ואילו כלי־הרכב הנע הוא סטאטי. בשיר 'לבדך' יוצר אלתרמן אוקסימורון שנון, המלכד בתוכו את הסטאטיות של שוקי המתכת ואת תנועתם המהירה והאלגנטית. אולם כאן, ההנמקה ל"חידה" מתבררת בדרך האסוציאציה המחוכמת, ולא בדרך ההסבר הלוגי או הפיזיקלי. כאן יכול הפסל למהר ברוצו, כי הוא פסלה של דיאנה, אלת הלבנה, שמרוץ גזרתה "מפונק ומהיר" כשל כוכב־לכת קצר־מסלול וכשל ציידת צעירה וקלת־רגל.

שיר־ההלל הקצר 'לבדך' הוא דוגמה מובהקת לשימוש הכימֶרי, המחליף צבעים כזקית, שעשה אלתרמן בכוכבים, גיבורי ספרו 'כוכבים בחוץ'. כאן, הדמות הנערצת, שאליה פונה הדובר בדברי שבח ותהילה (שבחים שפני יאנוס להם, אם בודקים היטב את מרקמם), היא דמות אַסטרלית, שתכונותיה תואמות

את תכונותיהן של אלות הירח הרבות, שהמיתוס הקדום משופע בהן (סֶלנה, לוּנה, דיאנה, ארטֶמיס ואחיותיהן). בלא חשיפת התשתית המיתולוגית, נותר שיר־התהילה הזה בבחינת אוסף היגדים מוזרים ו"בלתי מתקשרים",[38] שנבחרו כביכול לתפארת הצליל והחרוז. אך אם נבחן את "נמענת" השיר לאור התשתית המיתולוגית המרומזת, העולה מבין השיטין, יתברר לנו לפתע כיצד משנה גיבורת השיר את דמותה במהירות רבה, והיא גם אלילה־אלה, גם האנדרטה שלה וגם כוכב־הלכת, המציף את השדות באור לבן.

ה. כסיל מיהו? עיון בשיר 'אל הפילים'

דומה שגם הבית הראשון של השיר 'אל הפילים' בנוי במתכונת של חידה מחוכמת ומתחכמת. גם כאן, עשויה, כמדומה, הלבנה – כגרם שמים וכאלה־אלילה מן המיתולוגיה – להיות הנמענת, שאותה מאשים הדובר במעל: בהסתלקות אור התבונה מן העולם ובהשבתם על כנם של חוקי עולם הג'ונגל:

אֵין קֵץ לַחָכְמָה וְאֵין כְּסִיל לְקִשּׁוּט
וַאֲפִלּוּ יָדֶיהָ הַלְּבָנָה אֲשֶׁמָה הִיא –
אֵצֵא לִי עַל כֵּן, בְּמְעִיל קֵיץ פָּשׁוּט,
לְטַיֵּל בֵּין פִּילֵי הַשָּׁמַיִם.

אפשר אמנם לפרש אמירה זו כפנייה אל נמענת אלמונית ובלתי־מזוהה, אשה־אהובה בעלת יד לבנה, ידה של התרבות.[39] אך פירוש זה אינו נותן דעתו לדו־המשמעות המילולית והתחבירית, שעליה בנוי – מעשה חושב – הבית הראשון. דומה אף שפרטים רבים יותר בשיר מתלכדים בו ומתבהרים אם נראה באמירה פניית־תוכחה אל הלבנה (גם בגילויה המוחשי כאלת־הירח הקדמונית) והאשמתה במצב שנשתרר מסביב.

ומהו המעל, שבו מאשים הדובר את הנמענת? ידה של הלבנה אשמה בכך, שבכיפת השמים "אין כסיל לקישוט" (השמים קודרים, ואף לא כוכב אחד מקשטם). והרי הלבנה־ארטמיס הרגה את כסיל, הוא גיבור־הציד אוריון, והותירה את העולם ללא אטאוויזם וללא רעות־רוח ("אין קץ לחכמה"). כזכור, אוריון־כסיל, המקביל לנמרוד מן החטיבות המיתיות של סיפורי בראשית, התפאר כי יבער מן העולם את חיות הפרא, אך נפל שדוד בחִציה של ארטמיס־הלבנה, שהרגתהו בטעות, למרות שאהבתו אהבה עזה.

כסיל־אוריון הוא סמלו של הצייד, של איש־היערות החי על טרפו, איש עידני הקדומים, של טרם התבססותן של הקִדמה ושל התרבות. כסיל־אוריון הוא,

כמובן, גם הכוכב הנושא את שמו של גיבור־הציד (הנזכר במקורות ביחד עם קבוצת הכוכבים כימה). אולם, "כסיל" הוא גם שם־נרדף לסתם כוכב, ואינו מציין דווקא כוכב ספציפי (ראה, למשל, "כי כוכבי השמים וכסיליהם לא יהלו אורם", יש' יג, י). הכוכב נחשב בעיני הקדמונים ל"קישוט" (ornament), המעטר את פני רקיע השמים,[40] וכאן מתואר מצב, שבו "אין כסיל לקישוט", מצב שבו השמים נטולי כוכב, הן במשמעות הליטרלית והן במשמעות הסמלית, העולה מדבריו של א"צ גרינברג, בשירו 'פרספקטיבות', שבו מכריז הקטר נציג הקדמה והאוטומציה – כי "אין כפר עוד. אין כוכבים ומזלות" (נשברה האמונה התמימה באיתני הטבע כבכוחות אלוהיים).[41] לאמתו של דבר, ביטא אלתרמן באמירה "אין כסיל לקישוט" את אשר ביטא באמצעות הכותרת 'כוכבים בחוץ': החכמה שביערה מן העולם את הכסילות ואת הבערות סילקה ממנו גם את האמונה ואת הרגש. ידה הלבנה של החכמה, של התרבות המתקדמת, לא הותירה כוכבים ומזלות בכיפת השמים.

ומה הוראת הדברים לגבי המשמעות הטוטאלית של השיר? בפתיחת 'אל הפילים' מתואר מצב רצוי, לכאורה, שבו אין חשש מאוריון גיבור הציד, מצב, שבו כל נער קטון יכול לרעות את חיות היער הממושמעות והנבונות ולהנהיגן כרצונו. אולם, מצב זה (המזכיר באוטופיה שלו את חזון אחרית הימים) אינו אידילי ואידיאלי כל עיקר, כי אם אידילית כזב. זהו מצב, שבו הסתירו הכוכבים־הכסילים את אורם,[42] ושבו נהפכו כל סדרי תבל: דווקא הנער, עול־הימים והתם, מנהיג את הפילים הנבונים והמנוסים, הידועים באריכות־ימיהם ובחכמת־החיים שלהם. הוא מנחה אותם בדרך ומלמדם בינה, ואף משמיע באוזניהם שיר, כאילו היה אומנת לילדים או רועה לעדרו.

דווקא עם יציאתו אל "המרעה"[43] במעיל קיץ פשוט, מתחולל ביקום סער אדיר, מלווה בסופת ברקים ורעמים, ההופך את העיר ליער קדומים ואת האדם בן־התרבות לפרא קדמון. עדר הפילים הצייתן, ההולך בעקבותיו, מאבד עד מהרה את התבונה ואת הרסן, וזורע ברחובות העיר הרס ואלימות. מחיה נבונה וממושמעת הופך הפיל לחית בראשית אימתנית ומשולחת רסן,[44] ואילו הנער העוויל (עול־הימים והאוויל) מתפקח. התפקחותו היא דו־משמעית: הוא מבין את המציאות לאשורה, ואף פוקח עיניים, שהיו עצומות בו עד כה. אולם ההיפקחות – פקיחתן של מאה עיניים – היא רק על סף המוות, והנפילה, הן הנפילה כפשוטה מן השמים אל הקרקע והן ה"נפילה" הארכיטיפית שהוציאה את האדם מעידן התום והכניסתהו אל עולם הניסיון, פירושה לא רק התפכחות והתבגרות, אלא גם נפילה על מזבחה של תבל – מותם הממשי או המטפורי של העלומים.

תקיעת השופר, שלמִשמעה זוקפים הפילים את אוזניהם, מבשרת את שובו

של עידן הציד אל העולם, לאחר שנדמה היה לכול שכבר חלף־עבר לו. הן נאמר בתחילתו של השיר ש"אין כסיל לקישוט": אוריון גיבור־הציד איננו, והאדם המודרני חכם ומתוחכם לכאורה מכדי להאמין בכוכבים ובמזלות ומכדי לצאת לציד כאבותיו הקדמונים. תרועת השופר מבשרת גם את המלחמה, המקעקעת את חומות העיר ואת בתיה. קול השופר נקשר אסוציאטיבית בקריסת חומות העיר, וכאן, פולשים הפילים אל רחובות העיר, מתחככים בבתים והופכים את העיר לשדה־קרב אלים וסעור־יצרים. אולם, השופר איננו רק שופר הציד ושופר הקרב, כי אם גם שופרו האסכטולוגי של המשיח, שעם הישמעו נרפאים כל המדווים וכל החוליים,[45] ואף שופר המבשר את בוא החג ("וזקוף קומת חג"). החולים נקטפים כאן ממיטת חולְיָם (נרפאים, כבחזון אחרית הימים, או, להיפך, "נקטפים" אל מותם), והעיר חוגגת את קצה, את שקיעתה.[46]

כל ההפכים נעוצים כאן בקצותיהם כבמעגל: בכל הרס מבצבצת גם ברכה וכל ברכה סופה שהיא מוליכה להרס ולמוות. התבונה היא סכלות והסכלות תבונה; היופי הוא כיעור והכיעור מלא חן ויופי; האכזרי והנורא מכול מוצג כאן כמעודן וכרחום; החגיגה היא למעשה מלחמה וקרב עקובים מדם; היקיצה וההחלמה מן החולי פירושן למעשה מוות, שהרי פקיחתן של מאה עיניים, המרמזת ליקיצה ולהתפכחות, נקשרת גם אל המוות, על־פי המדרש שמלאך המוות "כולו מלא עיניים" (ע"ז כ, ע"ב). כברבים משירי אלתרמן, משולבים ב'אל הפילים' מעגלי זמן שונים, בגדלים שונים, למן הפאזות השונות של היממה ומחזוריות עונות השנה, ועד לתקופות שונות בחיי אדם ולתקופות שונות בחיי האנושות – למן שחר הילדות והתרבות ועד למות האדם ולגסיסת התרבות האנושית. השיר פותח בשקיעה ומסתיים בשקיעה, וביניהן מתחוללת סופת ליל ויום, שבעקבותיה מקיץ האדם מתרדמת חלומותיו ופוקח מאה עיניים (מתעורר או מת, או שמא מתעורר לחרדתו רק אל מול פניו של המוות). במעגל המצומצם לפנינו מחזור בן יממה אחת, בין שקיעה לשקיעה, אולם לקורא ברור, שלשקיעה נודעות בשירי אלתרמן משמעויות שמעבר לפשט – משמעויות מטאפוריות, סמליות וארכיטיפיות.

מעגל העונות נרמז כאן משקיעתו של הכוכב כסיל־אוריון, הנזכרת בשורת הפתיחה של השיר. זו מתרחשת במציאות בסוף יוני, בראשית הקיץ האירופי, והיא מלווה בסערת גשמים.[47] היציאה אל פילי השמים – אל העננים צבי הכרס – מתרחשת אפוא בראשית הקיץ, ועל כן לובש הנער "מעיל קיץ פשוט". החזרה אל "אמא אדמה" מתרחשת בשלהי הקיץ, עת הבשילה התבואה והשדות מקוטרים מור ובשמים. "מחזור העונות" שלפנינו מצטמצם אפוא לעונה אחת בלבד, עונת הקיץ, שבסופה מת – לפי אמונת הקדמונים – האל הצעיר, אדוניס

או התמוז, אשר מותו הפך סמל למותם של צעירים בלא עתם אם במלחמה ואם מחמת אהבה נכזבת.[48]

תקופות שונות בחיי האדם נרמזות כאן מגילומם של חמשת "מצבי הצבירה" שלהם: ילדות ונעורים, עלומים, בשלות, זקנה ומוות. הנער הקטון ועלמת השמים הנופלת על פניה מייצגים את הנעורים מזה ואת העלומים מזה; הנער הכסיל מת בנעוריו על מזבחה של תבל רחומה ועטינית. בעת הליכתו אל סופי הדרכים, הוא מתואר כעגל לא לומד, הכושל ותועה בהליכתו. משמע, הוא עדיין צעיר התועה בדרכי החיים, בניגוד לפילים הישישים והחכמים ובניגוד לתבל הבשלה והעטינית.

תקופות בתולדות האנושות עולות כאן מעימותן של שתי תקופות בפרה־היסטוריה: התקופה הפליאוליטית, שבה חי איש־היערות על חרבו ועל קרדומו, והתקופה הניאוליטית, שבה החל האדם לעסוק במרעה ובחקלאות וביית את החי לצרכיו – עידן הפיל מול עידן הפרה. אולם, מן הצד השני, העידנים הפרה־היסטוריים הללו מתגלגלים בגלגול חדש גם בעידן הכרך המודרני. הכרך (המגאלופוליס) כורך בתוכו את העבר הקדום בעתיד האסכטולוגי, שכן העיר היא הגלגול של היער. איש התרבות הדווי והחיוור משמר ברובדי התת־מודע שלו, מתחת למסווה החיוך המנומס, יצרים פרימיטיביים של אדם קדמון, של איש בראשית, ואלה פורצים מאליהם בעת סערה־מלחמה ומביאים הרס ומוות. עם שוך הסער והמהומה, אחרי שיושבי העיר "נקטפו" ממיטות חוליָם, מתרחש ביקום מין "ערב יפה", במעין "שדות אליזיום" מבושמים ונוטפי מור, במציאות גן־עדנית שלאחר המוות.[49] חייו של המין האנושי התחילו בגן־עדן וסופם שיחזרו אליו.

ב'אל הפילים' נכרך הסוף בהתחלה, הקץ בראשית: העתיד האסכטולוגי מוליך להרהורים על ימי בראשית, ולהיפך. הנער הכסיל יוצא אל עולם הדמיון, אל פילי השמים,[50] אל הרקיע המעונן, ואף מנהיג את עדרי השמים כרצונו, אך נופל בחזרה אל המציאות, אל האדמה, ביחד עם עדר הפילים הצייתן, המתפרע ופולש אל רחובות העיר ועושה בהם שמות. עם הנפילה, באה ההיפקחות וההתפכחות מן החלומות ומן הדמיון, מן הפנטסיה הנעימה של פילים פורחים באוויר.

על כנפי הדמיון הִרקיע הדובר־הנער אל ה מים, אל הפילים "רכי הכרס" (השמים ופיליהם הנבונים מסמלים גם את הדמיון וגם את האינטלקט, את היסוד הסופירלי־השמימי שבדמות האב־האל),[51] אך נופל בכוח המשיכה אל האדמה, כעגל הנמשך בחבל (האדמה מסמלת את הארציות הבשר ודמית, את דמות האם "הרחומה" וה"עטינית" כפרה דשנה, סמל הנתינה והפריון). רחמה הרחבה של

תבל היא גם מקור חיים וגם מקום קבורה. ממרומי השמים, שאליהם נישא בחבלי דמיונו, נפל הנער הכסיל אל תבל "רחומה", האוהבת את עולליה וחומלת עליהם,[52] אך גם בולעת אותם ללא רחם, כרחם פעורה, כבור קבר נצחי.[53]

ההימשכות אל "סופי הדרכים" מתרחשת לאחר הנפילה (תרתי־משמע), ואף היא מלמדת על תמונת־עולם, המעוגנת בקוסמולוגיה התלמאית, לפיה היקום פרוש כיריעה שטוחה, ואשר בה ניתן לדבר על "סופי דרכים" ועל "קצווי תבל". בסוף העולם, לפי תמונת־העולם הקמאית, משתרעים שדות האליזיום שופעי הפריון והתנובה, ואליהם נמשכת הנפש העירומה, המעורטלת מלבושיה.[54] הנפילה בשורת הסיום של השיר היא נפילה סופית ומוחלטת, ופירושה חידלון ומוות, נפילה על מזבחה של תבל.

סופו של השיר נעוץ בראשיתו: אלת הירח והציד, שהרגה את כסיל, הביאה כביכול לקץ העידן הברברי ושפכה על פני תבל אור לבן, אורה של תרבות ושל קדמה. אולם הכוחות הסטיכיים הפרועים מתעוררים שוב ביתר שאת, והם עתידים להתפרץ ולהביא על היקום שואה והרס ולהחזירו אל ימי בראשית. קשה להימלט מן המחשבה, שכלולה כאן נבואה מרה, ערב מלחמת העולם השנייה, בדבר התפרצות ה־furor teutonicus – בדבר הפיכתו של עדר ממושמע, נבון ותרבותי לערב־רב פרוע של חיות־פרא זוועות הרס, ובדבר הפיכתו של מיתוס האדמה ל"שדה" של קטל וקבורות.

ו. חידת זהותם של הרקיע והעת – עיון בשיר 'הם לבדם'

לא במקרה חתם אלתרמן את קובץ שיריו הראשון בשיר 'הם לבדם', שהוא שיר שבו הכול נגמר ונפוג, נופל ומת דומם. גם מלארמה סיים את קובץ שיריו הראשון בשיר Mes bouquins, שכולו אומר העדר ושלילה. סוף החיים וסוף ההצגה, היאלמות הניגון והיעשותו של העולם שקוף כשקיפות המבול, ללא צבע וללא צליל – כל אלה הן תימות, המתאימות לסופו של ספר.

גם שיר־החתימה בנוי במתכונת שיר־חידה, וגם ממנו עולות פרשיות מיתולוגיות מרומזות, הקושרות אותו קשר אמיץ להגות המשתמעת מ'אל הפילים'. כאן וגם כאן, יורדים השמים על הארץ ומביאים עליה כליה:

בְּנִגּוּן דּוּמִיּוֹת וְשָׁמַיִם הָעִיר עַד עֵינֶיהָ מוּצֶפֶת.
אֵיךְ אֵצֵא לַעֲבֹר לִבַדִּי בְּשִׁקִּיפוּת הַמַּבּוּל הַשָּׁקֵט?
מֵרְשָׁתוֹת הַזָּהָב הַדּוֹלֵק נֶחְלָצָה אֵילְתִּי הַמְרֻצֶּפֶת.
לְפָנֵינוּ גָּבְהוּ עַל הַגִּבּוּל הָרָקִיעַ הַקַּר וְהָעֵת.

מַה צְּלוּלָה וְנָכְרִית בֵּינָתָם, מֶה עָרִיץ וְאַחְרוֹן פֹּה הָאֵלֶם!
גַּם חֲלִיל הָרוֹעֶה יִטָּרֵף בְּלִי הַגִּיעַ לִקְצוֹת מִישׁוֹרָיו.
רַק הַבְּכִי וְהַצְּחוֹק לְבַדָּם עוֹד יֵלְכוּ בִּדְרָכֵינוּ הָאֵלּוּ,
עַד יִפְלוּ בְּלִי אוֹיֵב וּבְלִי קֶרֶב.

השיר פותח בקביעה תיאורית, שפנים לה לכאן ולכאן: העיר מוצפת עד עיניה (עד חלונותיה) ב"מבול" שקט של "ניגון דומיות ושמים". הצירוף "ניגון דומיות ושמים" הוא גם אוקסימורון, גם זאוגמה וגם סינסתיזה. בתורת אוקסימורון הוא מצמיד את הפכי הצליל והדומייה. בתורת זאוגמה הוא מצמיד שני שמות־עצם מופשטים, שאינם מאותה רמת הפשטה ("דומיות" ו"שמים"). בתורת סינסתיזה הוא מצמיד איכות קולית לשמים, הנתפסים באופן טבעי בחוש הראייה, ולא בחוש השמע. יתר על כן, בשל דמיונם הוויזואלי של השמים למים (וכן בשל הדמיון הפונטי בין שתי המלים) מצטיירת גם תמונה סוריאליסטית, שבה מציפים השמים את הארץ, כמו מים רבים, והופכים אותה למעֵין "עולם אקוורלי", תרתי משמע (עולם מימי, כבימות המבול הרחוקים, ועולם שקט, צבוע בגוני אקוורל רכים). כך, אגב, מתאר אלתרמן את מראה העולם, בעת הפרֵדה הסופית ממנו, בשיר הגנוז 'הלאה',[55] שהוא מעֵין תקדים של השיר 'הם לבדם'. אף הוא מכיל את המרכיבים המוטיביים הוויזואליים שלפנינו: את העולם המוצף במים, או צבוע בגוני אקוורל רכים ושקופים, את מרצפת הרחוב, את השמים המתחלקים למטה אל הים, את העיר המנוכרת והמתנכרת ועוד). גם הניגון דומה למבול, המציף את פני העיר כאתר שקוף; ואגב, המלה air פירושה בכמה מלשונות אירופה, והצרפתית בכללן, גם "אוויר" וגם "ניגון, לחן".

השיר האחרון בקובץ 'כוכבים בחוץ' הופך אפוא את סדרי הבריאה: השמים ירדו אל הארץ, האתר אשר תחת כיפת השמים מציף את העולם ב"שקיפותו", המרצפת נחלצת כאיילה מן המבול ונמלטת (מה עלה בגורלה אחר שנחלצה אין אנו יודעים; אולי הגביהה עוף ונקבעה כאיילת השחר, ככוכב בכיפת השמים).[56] למרות תחושת הסכנה, החודרת אל שורות הפתיחה, עדיין נסוכה על ראשית השיר אווירת שקט ושלווה ושקיפות, שאין בהן כדי לזרוע אימה ופחד על הקורא.

הדובר, כמו ילד נבון, החושש לעבור את הרחוב המוצף ללא עזרה, שואל בדאגה: "איך אוכל לעבור לבדי בשקיפות המבול השקט". ראוי להעיר כאן, כי "לעבור ב" אינו צירוף ניטראלי או חד־משמעי, ואין פירושו רק "לחצות את", כי אם גם "ליהרג" (כגון בצירוף "לעבור בשלח"). משמע, הדובר ירא לצאת

לבדו אל הרחוב המוצף, אל ניגון הדומיות, אל שקיפות המבול ואל שני הענקים הניצבים מאיימים על הגבול: הרקיע הקר והעת.

כבר הראינו בסעיף ג׳ לעיל, כי צירופים זאוגמטיים, כגון ״לפנינו גבהו הרקיע הקר והעת״, הם צירופים שכיחים בשירת אלתרמן בכלל, ובשירי ׳כוכבים בחוץ׳ בפרט. בצירופים אלה נקשרים בדרך־כלל שני מושאים או שני לוואים, שאינם מתאימים זה לזה מן הבחינה הדקדוקית, התחבירית או הסמנטית, אל אותו נשוא עצמו. למשל, הצירוף הזאוגמטי ״לפנינו גבהו הרקיע הקר והעת״ הופך כביכול את ״הרקיע״ ואת ״העת״ לשני נושאים שווי־ערך, למרות ש״העת״ מופשטת, כמובן, יותר מן ״הרקיע״. אולם, אם נסתייע בתשתית המיתולוגית הסמויה, לא ייראה הצירוף הזה כה שרירותי וחסר פשר, כפי שהוא נראה במבט ראשון. אם ״נתרגם״ את הצירוף בעזרת הצופן המיתולוגי, שוב לא תהיה לפנינו זאוגמה, כי אם צירוף מובן וסביר, המסמיך את ״אורנוס״ (אל הרקיע) ואת ״כרונוס״ (אל הזמן) זה לזה. כזכור, מרד כרונוס באביו אורנוס, מיגר את כוחו ושלט תחתיו. כאן, תיאור הרקיע והעת, הניצבים על הגבול – על גבולה של תבל, על גבולה של תקופה – מחזירנו אל העידן הבראשיתי של העולם, אל הימים שבהם טרם נולד זאוס, אבי האלים. הסיפור שלפנינו הוא, במישור המטפורי לפחות, סיפור ימות המבול ובריאת השמים והארץ.

סופו של הספר ׳כוכבים בחוץ׳ נעוץ בראשיתו, והוא מחזירנו אל פרשת בריאת העולם. ראשיתו נעוצה בסוף ומרמזת לקץ ולאחרית. בפרשת בריאת העולם, בייחוד במיתולוגיה היוונית, נפרדו השמים מן הארץ, והכאוס – שהיה חומר אטום ועכור – פינה את מקומו לאוויר ולאתר, המצויים בין השמים לבין הארץ. בשיר ׳הם לבדם׳, חוזרים השמים אל הארץ ומציפים אותה בחומר שקוף, דמוי אתר. אלא שהארץ – מרצפת המדרכה של רחובות העיר – חומקת מרשתות הזהב הדולק (הזהב הבוער כאש; הזהב הרודף בעקבות טרפו כאל שמש קדמוני), נחלצת ונמלטת.

איזו סיטואציה עולה לפנינו? אם נסיר מן התמונה את הדוק המיתי הפרוש עליה, תתגלה לעינינו תמונה ריאליסטית, בנאלית ויומיומית של עיר לעת ערב, שעה שהמולת החיים שוככת בה, והיא ״טובלת״ בדומייה. בעת שקיעה, ״מוצפות״ מדרכות העיר בנחשול של אור זהוב, הפרוש עליה כרשת זהובה, שבה ריבועי המרצפת הם כחוטי השתי והערב. כאשר נעלמת השמש, נראות מרצפות העיר כאילו אך ״נחלצו״ וניצלו מרשתות הזהב. נאמן לשיטתו, הפך אלתרמן את הסטאטי לדינאמי ואת הדינאמי לסטאטי;[57] הוא העניק תכונות של

איילה קלת־רגליים למרצפת הרחוב הקבועה, ואת האור הזהוב והחמקמק של שעת בין־הערביים הפך לרשת ציידים פרושה.

המרצפת מתוארת כאיילה, כחית־יער מהירה ונפחדת, שחמקה מרשת הציידים, אך הצורה בתוספת כינוי הקניין ("איילתי") רומזת לאפשרות שלפנינו אף "איילת אהבים", אשה אהובה וחומקנית, הנמלטת מן הרשת שפרש לה אוהבה התובעני. ומהי הסכנה שמאימתה נמלטת האיילת? לא רק מרשת הצייד ומזרועות הגבר, הדולקות אחריה להשיגה היא נמלטת, כי אם גם מן השמים המאיימים ליפול עליה וללכדה ברשת הזהב. באחד משיריו המוקדמים שנגנזו – "שעה לבנה" – כתב אלתרמן הצעיר: "כאשר הסיפון יילחץ לרצפה / בנהימה כאל חיק אהובה לא מושגת" (משמע, כאשר יפול הגג על הארץ, ליטרלית או מטפורית, וייאבק בה כדי להכניעה ולזכות בחסדיה, חסדי אשה כנועה).[58] נפילת הגג על הרצפה, או ירידתם של השמים על הארץ, היא הסכנה שעליה מדובר בשיר־החתימה של הקובץ. אלה כמוהם אף כירידת המסך על זירת ההיסטוריה, לאחר נפילתם של ה"צחוק" ושל ה"בכי", שתי המסכות של הקומדיה ושל הטרגדיה מן התיאטרון הקדום, בסוף המערכה האחרונה. הספר 'כוכבים בחוץ' מסתיים באלם מוחלט, באבדן המלים ובנפילתם של אופני הביטוי הלא־וורבליים: הצחוק והבכי.

בניגוד למסופר בסיפורי בראשית המיתולוגיים, שבהם נפרדו השמים והארץ והכאוס פינה מקומו לקוסמוס ("קוסמוס" פירושו "סדר"), בשיר־החתימה 'הם לבדם' חוזרים השמים אל הארץ ומציפים אותה ב"מבול" של "ניגון דומיות ושמים". זוהי השעה, שבה נוקם כרונוס (העת) את נקמתו באורנוס (הרקיע), ממגר את כוחו ויורש את מקומו. הבית השני של השיר קודר ודטרמיניסטי מקודמו: אפילו "הניגון", השיר, לא ישרוד לנצח. בניגוד למימרה האוניברסלית – "והמנגינה לעולם נשארת" – כאן, בשיר הסיום המתאר את קץ היקום, אנו למדים כי "גם חליל הרועה ייטרף בלי הגיע עד קצות מישוריו"; כלומר, גם על המנגינה נגזר כליה ומוות. מן המלה "ייטרף" עולים כמה משמעים: האחד מלמד, כי הרועה, צאנו ואפילו חלילו יהיו לטרף, ומכאן שגם האיילה שנחלצה מן הרשת לא תינצל כנראה מעריצות הקץ האכזר. ההוראה האחרת של המלה "ייטרף" נקשרת בטירוף, בשיגעון: הרועה וחלילו־ניגונו יגיעו עד טירוף, עד שיגעון, כאותו טירוף־חרדה המכונה "פאניקה" (על שם חליל־הרועים של האל פאן, בנו של זאוס וצאצאו של אוראנוס), האוחזת באדם במקומות בודדים ומבודדים. ואולי לא בשיגעון מדובר אלא בבלבול (כבצירופים "טירוף מערכות", "ביצה טרופה" וכדומה), אות לחזרתו של היקום לתהו ובהו.

אם משיר־הפתיחה של הקובץ (׳עוד חוזר הניגון׳) נרמז גלגל חוזר, שבו תופעת הנדודים תחזור ותישנה כל עוד עומד העולם על תלו, ב׳הם לבדם׳ מגיע רגע ההתפוררות והכליה, שאינו פוסח אף על המנגינה. הכול מגיע לקצו, אפילו חליל הרועה וניגונו. על כן בנוי שיר־הפתיחה ׳עוד חוזר הניגון׳ כמשפט אחד ארוך,[59] ואילו שיר־החתימה מכיל הפסקים רבים, המדגימים כאילו במוחש ״מה עריץ ואחרון פה האלם״. זהו שלב הדיסאינטגרציה, שבו נפרדים היסודות המאחים את הבריאה והולכים איש לדרכו, אל עבר קצו.

ב׳הם לבדם׳ שרוי כל ״גיבור״ בגפו, עזוב לנפשו: השמים ירדו על הארץ, אך הארץ נמלטה מן השמים; הדובר נותר בבדידותו, אובד־עצות ונפחד, ואילו איילתו נחלצה וחמקה לכיוון בלתי־נודע. על הגבול ניצבים הרקיע הקר והעת, אך אלה עתידים (לפי המסופר לנו במיתולוגיה היוונית) להילחם זה בזה. בדרכים נותרים עוד שני ״עוברי אורח״ עייפים וכושלים, כשני שחקנים נודדים – הצחוק והבכי – מסכות התיאטרון הקדומות ממחזה־התוגה וממחזה־ההיתולים, שני ההפכים הנצחיים של הקיום האנושי, ואף אלה עתידים ליפול באין־אונים.

הבית האחרון עומד אפוא בסימן דה־הומאניזציה מוחלטת ונחרצת: נותרו רק החפצים ולא בני האדם. חליל הרועה נותר בלי בעליו הרועה, המסכות (ה״פרוסופונות״) של הצחוק והבכי מן הטרגדיה והקומדיה הקדומות נותרות בלי השחקנים העוטים אותן. אף החפצים הדוממים, החליל והמסכות, סופם שייטרפו ויפלו כבני־אדם, כנוודים התועים בדרכי החיים. הסוף הוא סוף בלתי־הֶרואי, שלא כסופה של מלחמה ושלא כמערכה האחרונה בטראגדיה קלאסית. החפצים נופלים ״בלי אויב ובלי קרב״. אין הם נופלים על חרבם ואין הם מתים מות גיבורים, כי אם נופלים מאפיסת כוחות, או משום שהגיעו אל קצווי ארץ, אל קצות המישורים, ונפלו מן היריעה השטוחה של הקרקס האדיר והנוגה הזה ששמו תבל רבה.

האומנם אפוקליפסה ללא שמץ של תקווה? כך היה משתמע מן השיר אלמלא ידענו, שאחרי המבול המציף את הארץ ומכחיד כל חי, שוככים המים, הקשת מופיעה והעולם חוזר לקדמותו, ואלמלא ידענו שלאחר תבוסת אורנוס־הרקיע מידי כרונוס־העת באה לעולם תקופה של שפע ופריון – תקופת ״דור הזהב״. אפשר שהסוף היה רע ומר, אלמלא נרמזה הדיאלקטיקה ההיסטורית הזו משיר־הפתיחה, הפותח במלים ״עוד חוזר הניגון״, והמלמד על ״גלגל חוזר״ בעולם, על התרעננותו של היקום לאחר הגשם. דומה שאחרי האפוקליפסה של ׳הם לבדם׳, יש לחזור ולקרוא את שיר־הפתיחה, והעולם לקדמותו חוזר ועל צירו סובב, כתיבת־נגינה על מנגנון הגליל שלה.

הערות:

1 דעה זו רווחת בין ההיסטוריונים, העוסקים בצמיחת המודרניזם. ראה, למשל, בדברי ההקדמה של אלמן ופיידלסון בספרם 'המסורת המודרנית' (Ellmann & Feidelson [1965]), שבהם מוצג הסימבוליזם כתוצר מובהק של הרומנטיקה (אשר הדגישה את עליונותו של הדמיון היוצר, ונתנה לו עדיפות על פני המסורת). את ניצניה של דעה זו ניתן לאתר בדבריו של עזרא פאונד משנת 1916 על הוורטיסיזם (אלמן ופיידלסון, עמ' 142–145): "כולנו פוטוריסטים בכך שאנו מאמינים, ביחד עם גיום אפולינר, ש'אי אפשר לו לאדם שיישא אתו את גוויית אביו לכל אשר ילך'. אבל ה'פוטוריזם' בהגיעו לאמנות הוא, ברובו, צאצא של האימפרסיוניזם. אין הוא אלא סוג של אימפרסיוניזם מואץ."

2 ראה, למשל, מאמרו של נ' אלתרמן "על הבלתי מובן בשירה" ('טורים', ו' בכסלו תרצ"ד: 24.11.33), שבו לימד המשורר סנגוריה על השירה החידתית והקשה לפיצוח.

3 אנגוס קלדר (Calder [1987]) מצביע על הסתירה הסוציו־תרבותית, שאפיינה את התנועות המודרניסטיות למיניהן: מן הצד האחד, הן צמחו מתוך התסיסה החברתית של מעמד העובדים, באווירת מלחמת העולם הראשונה והמהפכה הקומוניסטית, ומן הצד השני, הן היו אליטיסטיות ובלתי מובנות. שנאה הדדית שררה ביניהן לבין המעמד הבינוני: הן מצדן ניסו להדהימו, והוא תיעב את התמורות, בקצב התזזית, שהביא עמו המודרניזם.

4 את מאמרו "על הבלתי מובן בשירה" (ראה הע' 2 לעיל) סיים אלתרמן בקביעה, שהשירה הבלתי מובנת איבדה את הפופולאריות, אך "לא איבדה מאומה מן היחס העמוק והנדיר של יחידים". הוא הביע את אמונתו כי האבידה תחזור במרוצת הזמן, עם ההרגל והחינוך, אך ההבנה האמיתית לא תהיה לעולם נחלתם של רבים. את פושקין, טען, הבינו כולם עד אחד, אבל את שירתו ספגו והרגישו רק מעטים, לא רבים מאלה שהרגישו את מלארמה המעורפל. גם בקביעה זו ניכר יחסו הדו־ערכי, האליטרי־דמוקרטי, של אלתרמן (ושל חבריו המודרניסטים בכלל), כלפי ציבור־הקוראים הרחב.

5 בשירו 'ליל חניה' ('עיר היונה', עמ' 95) מעיר אלתרמן באירוניה מרירה כי במראות המלחמה לא תעסוק השירה הצרופה חלילה, "ורק הזמר הנפוץ, שלא דבר־ערך / ולא שכיית־חמדה הוא, יישאן במלוא / צווחת צבעיו החריפים על חלילו// — אין הוא אומר את זאת בכל דקויותיה / של השירה, אבל אומר בקול גדול / בלי מורך לב ובלי חשש מפני הזול". ניכרת גם כאן משיכתו ואהדתו של אלתרמן לזמר, לפזמון, המסוגל לעתים לעשות את שאין השירה הקאנונית יכולה. בנושא תפקידה החברתי של האמנות נבעית בחשיבה המודרניסטית סתירה אינהרנטית: דווקא השירה המודרנית, האינטלקטואלית והאליטרית, חותרת להגיע למעמדם של "פייטני התוף והתוכי". גם ת"ס אליוט טען בהערות הסיכום לספרו על תפקיד השירה ותפקיד הביקורת, כי היה מעדיף קהל שאינו יודע קרוא וכתוב. השירה האפקטיבית ביותר, להערכתו, היא זו החוצה את כל שכבותיו של טעם הציבור. לכן, הוא מעדיף את אמנות התיאטרון, המגיעה לשכבות נרחבות: יש שיסתפקו בעלילה, אחרים יתעניינו בדמויות ובקונפליקטים, יש שיכרו אוזן למלים ולצירופיהן ויש שייהנו מן הריתמוס. הצופה בעל הרגישות וההבנה יתעניין בדינמיקה של המשמעות. Eliot ([1933]) על אלתרמן כמשורר פוליטי, שכיוון את שיריו לציבור רחב והטרוגני, ראה ד' לאור (1983), עמ' 9–11.

6 ראה לעיל הע' 2.

7 Rice (1975), 85.

8 ראה בשירים 'הנה העצים במלמול עליהם' ('כוכבים בחוץ'), שיר ה' במחזור 'ליל חניה' ('עיר היונה'), שיר א' במחזור 'שירים על רעות הרוח' (שם) ועוד.

9 ראה מאמרו־מנשרו של ע' פאונד "כמה לאווים של אימז'יסט" (הרושובסקי [תשכ"ה], עמ' 200–204). גם אלתרמן ראה את תפקיד השירה בלכידת הרגע המיוחד, וקורא למשורר לשיר על הדברים בעודם מתהווים: " – – עֵיף העט להכללות / הסוחטות מן המסופר את החיות". הדרך הנכונה היא "לשיר את המראה בעוד הוא בן חורין וחי מכוחו הוא, / בטרם יהיה עבד למשמעות ולסמלים – לתת בנאמר לא את הקמח הטחון / כי אם את רעש הקמה המשתוחחת.// לשיר לא על כי אֵת. פחות דרשה יותר / גופי דברים וחיותם" ('עיר היונה', עמ' 112). למרבה הפראדוקס, אלתרמן שר נגד ההכללות וההפשטות בלשון מכלילה ומופשטת, הגם שאין היא לשון דנוטטיבית כל עיקר, ורבות מן האמירות הן סוגסטיביות ופתוחות לפירושים רבים.

10 דבריו ת"ס של אליוט נתפרסמו בדברי הסיכום לספרו על תפקיד השירה ותפקיד הביקורת (ראה הע' 5 לעיל).

11 בפזמון 'החידה הרוסית', בחתימת אג"ב, 'הארץ', ח' באדר תש"א, 7.3.1941 (ראה 'רגעים', כרך ב', עמ' 153–154).

12 'מעריב', 19.1.1968. המאמר כלול בספר 'החוט המשולש' (תשל"א), עמ' 170–173. "הפזמן הישן", שבו נזכרה המימרה לראשונה הוא הפזמון 'תשבצים', שהושר ב"לי לה לו", ונכלל בספרו של אלתרמן 'פזמונים ושירי זמר', ב, (1979), עמ' 177. וראה הפרק "החידה ופתרונה שאיננו" (דורמן [תשמ"ז], עמ' 154–158).

13 ראה שמיר (תשמ"ו), עמ' 142; שמיר (תשמ"ח), עמ' 43, 234–235.

14 נ' אלתרמן, 'מחזות' (תשל"ג), עמ' 561–580. מ' דורמן מביא את הדברים הללו במאמרו הנ"ל (הע' 12 לעיל). על מסה רבת־חשיבות זו של אלתרמן, ראה קרטון־בלום (1983), עמ' 9, 47–63.

15 אלתרמן, שם, עמ' 571–572. ההדגשה אינה במקור.

16 שיר ה' במחזור 'ליל תמורה', בספרו של אלתרמן 'עיר היונה' (תשי"ז), עמ' 112.

17 'בין ספרה לסיפור' (הע' 13 לעיל), עמ' 563–564.

18 ב' ערפלי (תשמ"ג), עמ' 97.

19 מ' דורמן (תשמ"ז), עמ' 17.

20 העיון בכרטסת ספרייתו של אלתרמן נתאפשר לי באדיבותה של גב' סוניה רוזנברג, הספרנית והמזכירה של "מוסד אלתרמן", שהגדירה במאמרה 'ספרייתו של אלתרמן' ('מחברות אלתרמן', ג, עמ' 166–174) את ספרייתו של המשורר כ"ספריית עבודה", כ"מעבדה" וכ"כלי עבודה", להבדיל מספרייתו של אספן. על מקומם של ספרי החידות בספרייתו היא מעירה: "מקום מיוחד תופסים בספרייה זו ספרים המוגדרים כ"ספרות עממית" (...) ספרי חידות, משלים, פתגמים ומכתמים. ככל הנראה הסתייע נתן אלתרמן בספרים אלו שעה שחיבר את 'ספר החידות' שלו, שנמצא בעיזבונו מוכן לדפוס (הופיע בהוצאת הקיבוץ המאוחד ב–1971, עם ציורים מאת צלה בינדר). מן הראוי לבדוק באיזו מידה שימשו ספרים אלו מקור לכתיבת מחרוזת שיריו הקטנים 'דברים שבאמצע', הכלולים ב'חגיגת קיץ'". במאמר זה מציינת ס' רוזנברג, כי למעלה מעשרים אחוזים מספריו של אלתרמן בתחום הספרות העברית הם מספרות ימי־הביניים.

21 'לנסות בחידות' (עיון בחידה העברית בימי הביניים), הספרות, 30–31 (1981), עמ' 168–183.

22 'על סוד חתום' (לתולדות החידה העברית באיטליה ובהולנד), המכון למדעי היהדות, האוניברסיטה העברית, תשמ"ו.

23 דורמן (תשמ"ז), עמ' 154.

24 זך היה, כמדומה, הראשון שנקב בשמה של פיגורה זו ותיארה כתופעה מרכזית בשירת אלתרמן. במאמרו "עולם הסמלים בשירת נתן אלתרמן" ('משא', 19.8.1960), לִגלג דן מירון על כי "זך 'אינו אוהב' את האוקסימורונים (כך!) של אלתרמן", אך כשכינס מאמר זה בספרו 'ארבע פנים בספרות', מחק את הערת הלגלוג, והביא תחתה הגדרה של המושג "אוקסימורון".

25 הסינסתיזה הראשונה בנויה על הפסוק "ומתוק האור וטוב לעיניים" (קוה' יא, ז); השנייה על ההוראה המושאלת של המלה "מתוק" (נעים, עֵרֵב), כגון בפסוק "מתוקה שנת העובד" (קוה' ה, יא), שעל יסודו חיבר ביאליק (בשירו הגנוז 'באהל התורה') את השורה "תמתק שינה לבטלנים". השלישית – על המימרה היידית "הערן אַ ריח" (לשמוע ריח). שלוש הסינסתיזות מתבססות אפוא על סירוסם של פסוקים ופתגמים, שהקורא כבר פגש, ואין בהן מיסוד ההפתעה והחידוש המזהימים, האופייניים לשירת אלתרמן, ולשירה המודרניסטית בכלל.

26 על הסינסתיזה בשירת אלתרמן, ראה בלבן (תשמ"ב), עמ' 186–188.

27 האפרתי (תשל"ב), עמ' 215–224.

28 ערפלי (תשמ"ג), עמ' 140–141.

29 את שיר זה, הבנוי בסכֵמה מעגלית, כשירה של תבת־נגינה, הסבה על צירה, הלחין י' רכטר.

30 ברשימתו "במעגל", 'כתובים', שנה שישית, גיל' טו (רמז), כ"ד באדר ב' תרצ"ב (1.4.1932).

31 מירון (1975), עמ' 24–25.

32 זך (1966), עמ' 34.

33 מירון, שם, עמ' 24.

34 בתיאורים כגון "הלילות שהלבינו" ('אל הפילים'), "שדות לאור ירח במסוות הגבס" ('מזכרת לדרכים'), הנופים ב'מסכות השעווה" ('הלילה הזה') ועוד. תיאורים אלה מתבססים, בין השאר, על החייאת הניב השחוק "לילות לבנים" (שהוראותו בצרפתית היא "לילות שימורים", "לילות

נדודים"). בשירי 'כוכבים בחוץ' מתמזגים השינה הטרופה של הלילות הלבנים ואור הירח הלבן, המשרה אווירה סהרורית, לאיכות אטמוספרית וחזותית אחת.

35 ראשו הסחרחר של האוהב מתואר כשובך יונים, בשירו הגנוז של אלתרמן 'מנגד' (דורמן [תשל"ט], עמ' 149): "שום חתול כעת בשובך גלגלתי / את יוני עיניך לא יטרוף". בשיר זה זוכה הצירוף הידוע משיר־השירים ("עיניך יונים") לריאליזציה ולהרחבה כדי "קונסיט" מחוכם, שבו מחשבות הטרף של הגבר החושק לובשים דמות חתול שחדר אל השובך. הדימוי מושפע גם משירי 'פרחי הרוע' של בודליר, שבהם מתגלגלת דמותו של החתול מן המישור דמוי־המציאות אל המישור הפיגורטיבי, ולהיפך.

36 ייתכן שהצירוף "הלילה סחרחר מיונים על השובך" מתאר לא רק את הפריחה הלבנה שעל עץ הדובדבן, המבהיקה לאורו הלבן של הירח, כי אם רומז גם לכוכבי הפלאיאדות, הזורחים באביב, והמתוארים במיתולוגיה היוונית כלהקת יונים (וגם כאשכול ענבים וכענפי העץ). כוכבי הפלאיאדות וארקטורוס (כוכבי הדובה, העולים כאן מן הצירוף "כוכבי הציר") סימנו לקדמונים את תחילתן וסופן של עונות השנה. הפלאיאדות, לפי הסיפור הקדום, הפכו יונים לבנות, בעת שנמלטו מאימתו של גיבור הציד אוריון. ראה גם הערך constellations והערך time reckoning במילון הקלאסיקה של אוקספורד (Hammond [1970], 282 283, 1075–1076).

37 וראה גם בדיון על ההנמקה הריאליסטית, המסתתרת מאחורי תיאורן המופלא של האקציה ('זווית של פרוור') ושל השקמה ('פגישה לאין קץ') עמ' 194–198 והע' 4, עמ' 207.

38 ראה תיאורו של האפרתי (תשל"א), עמ' 215–224 על תופעת אי ההתקשרות בשירי 'כוכבים בחוץ'.

39 כפי שפירשה ד' מירון (תשמ"א), עמ' 158, 175.

40 בשיריו שילב אלתרמן בצורה חדה ושרירותית את תפיסת העולם המדעית המודרנית עם התפיסה הקמאית, הרואה את הכוכב כקישוט. והשווה לתיאור הכוכבים בשיר 'מזכרת לדרכים': "ולילה מהבהב בכל העדיים". על תפיסה זו ועל מקורותיה הגנוסטיים, ראה בספרו של טיליארד (Tillyard), עמ' 51.

41 שירו של אצ"ג כלול בספרו 'אימה גדולה וירח', הוצאת הדים, ת"א תרפ"ה.

42 והשווה לשורותיו של אלתרמן: "לוהט החומר הצרוף / בדמות אין שחר של דובה ואוריון", חגיגת קיץ (1965), עמ' 71.

43 והשווה לתיאור היציאה אל השמים כאל שדות מראה, בשירו הגנוז של אלתרמן 'ערב עירוני' (דורמן [תשל"ט], עמ' 147): "שקיעה ורודה בין הגגות / אספלט כחול מלמטה. (...) בין הימים והלילות / לנאות מראה כחולים נלך נא, / כל נשמותינו הבלות / שם דשא עשב תלחכנה". היציאה אל שדות המרעה–המראה הכחולים, ממחוזות הדמיון, שבהם מתענגות הנשמות, היא מימוש מטאפורי של "שדות האליזיום" מן המיתולוגיה היוונית. אגב, בשמם של "שדות האליזיום" האגדיים (champs elysées) קרויה שדרה ידועה בפאריז (בשירתו המוקדמת, הִרבה אלתרמן לשבץ בשיריו, הן מקומות קונקרטיים מן המציאות הפאריזאית, והן אזכורים קונקרטיים ומפורשים למיתולוגיה היוונית־רומית).

44 הפילים מייצגים כאן לפחות שתי תקופות שונות בתולדות האנושות: (א) את העידן הפרה־היסטורי, שבו היה האדם איש־יערות, החי על חרבו; (ב) את עידן התרבות והקמת העיר (הפיל שימש בימי־קדם כלי תחבורה למלכים במלחמותיהם). בשיר 'אל הפילים' מתַפקדים הפילים גם בשני אופנים לפחות: (א) במודוס האירוני: הדובר כנער קל־דעת יוצא לטייל בין העננים הכחולים, הנראים כפילים עבי כרס; (ב) במודוס המיתי: הדובר, הנמשך אל סופי הדרכים, עתיד להגיע "אל הפילים", אל קצווי ארץ, שם נשען הקוסמוס – על־פי אמונת הקדמונים – על ארבעה פילים.

45 אמונה זו, המקובלת בעולם־הרוח הנוצרי, עולה גם מן המימרה היהודית העממית "אז משיח וועט קומען וועלן אלע קראנקע געהיילט ווערן" (כשיבוא המשיח יירפאו כל החולים". ראה נ' סטוטשקאוו דער אוצר פון דער יידישער שפראך, ניו־יורק 1950, סימן מס' 340. ואגב, בשירתו המוקדמת של אלתרמן משובצות לא אחת מימרות הנטולות מן המציאות היהודית המזרח־אירופית, המעומתות עימות אוקסימורוני "צורם" עם אווירת השיר, הלקוחה מן המציאות הפריזאית, המערבית והנכרית. כאן "נקטפים" החולים ממיטת חוליָם (בכפל המשמעות של המלה: נתלשים ממיטתם כי נרפאו, או מתים בחוליָם.

46 כמו בכמה משיריו הגנוזים של אלתרמן: 'בשטף עיר' (דורמן [תשל"ט], עמ' 13–15), 'ליל קרנבל' (שם, עמ' 42–50) ועוד.

47 ראה ערך "Orion", במילונו של למפרייר (Lemprière) לספרות הקלאסית.

48 מיתוס אדוניס נרמז אף משירו של אלתרמן 'תמוז': "לכן כה אדמה על דרכי הרקפת". מותו ותחייתו של האל הצעיר, שבמקום שבו ניגר דמו עלתה וצמחה כלנית (או שושנה, יקינתון ועוד) מסמלים את מות השדות ותחייתם בשנה שלאחריה. מיתוס זה עולה גם מפזמונו הידוע של אלתרמן 'כלניות'.

49 והשווה לסוף השיר הגנוז 'קונצרט לג'ינטה' (דורמן [תשל"ט], עמ' 37), שבו מזמין הדובר את האהובה, אחר שהתעלל בה, ואולי אף הֵמיתה (כנרמז מן הצירוף הסמלי "ציפור כחולה שסועת צוואר") אל שדה רחוק, "אל אדמה הרה לאלף תאומים", שם עתידים הוא והיא להיוולד מחדש.

50 פירוש זה מקבל את חיזוקו מתיאור העננים בפתיחת השיר הגנוז 'תליית חלומות': "היום עננים נערמו על העיר / פלאות האריכו ריסן" (דורמן [תשל"ט], עמ' 99).

51 השווה לתיאור הרקיע בשיר הגנוז 'שיר צריך לנגן': "כבוד הרקיע (...) כרסו ניפח בעיגול, וגם ליטף ביד ענן" (דורמן [תשל"ט], עמ' 108).

52 השורש רח"ם מכיל, בין היתר, את משמעיו של השורש אה"ב. והשווה לסיום שירו הגנוז של אלתרמן 'בשטף עיר': "מה ארחמך סיום נתיב..." (דורמן [תשל"ט], עמ' 15).

53 השווה לתיאור האם־התבל "רבת הכרס" בשיר הגנוז 'ליל קרנבל' (שם, עמ 47): "אל אמו רבת הכרס / אל אביו רחב היד" (בולט הדמיון בין תיאור פילי־השמים "רכי הכרס" לבין תיאורה של האדמה "רבת הכרס").

54 ראה סופו של השיר הגנוז 'קונצרט לג'ינטה' (והשווה הע' 49 לעיל). כאן מעיד הדובר על עצמו: "לבבי – עולל דוהר נטול כתונת". משמע, השיר מתאר את היציאה מן הרפש של "עולם הניסיון", הוא עולם ההשחתה והשחיתות, היפוכו של עולם התום, ואת הכניסה אל "עולם שכולו טוב", אל השדות הרחוקים והדמיונים – שדות האליזיום האגדיים. נפשו של הנער הדובר עירומה ומעורטלת ממלבושיה, כאדם שפשט את מחלצותיו המזוהמות של העולם הזה ויצא אל שדות הנצח. אל השמים ואל "פיליהם" יצא הנער בגופו (במעילו), ואל האדמה הוא נופל עירום, בנפש מעורטלת ("נפשי... עירומה"). והשווה לתיאור החמלה למראה הקרבן, במחזהו של שיקספיר 'מקבת' (מערכה א, תמונה שביעית), המדומה לעולל עירום, שאך נולד, הרוכב על כנפי רוח או על כרובי השמים.

55 דורמן (תשל"ט), עמ 115.

56 השווה לפתיחת השיר 'איילת' (הוא שיר החתימה של שירי 'מכות מצרים'): "עמוד השחר קם – שוב נוצצה איילת / וכגוזל הינה, אך מה הגביהה עוף".

57 זהו ציין סגנון, האופייני לשירתו המוקדמת של אלתרמן. בשירי כוכבים בחוץ גן העיר נרדף ונמלט (ולא הפושע נמלט אל הפארק כאל יער), השווקים עוברים בנגינה (ולא הנגנים עוברים בשוק), האנדרטה המוצבת בכיכר העיר רצה (ולא הפליט נמלט מן העיר הנשרפת). להפיכת הסטאטי לדינאמי יש לפעמים "הנמקה ריאליסטית" פשוטה ומובחנת. לדוגמה, לתמונה הסוריאליסטית של העיר, המתאדה בתמרות האבן, בשיר 'ליל קיץ', יש הסבר פשוט ויומיומי: בשעת לילה מאוחרת כבים חלונות העיר אחד לאחד, עד שהעיר מתכסה כאילו בערפל אפל וכאילו היא נעלמת בתמרות עשן אביך (או להיפך: מתעוררת מתרדמת הלילה בנהימה מורעבת, כשחלונותיה מופזים באורה הזהוב של השמש). לפעמים, ההסבר לתחבולה הפואטית הזו אינו הסבר פיזיקאלי, מן המציאות הריאליסטית, אלא הנמקה אמנותית, המתבססת ,למשל, על אסמכה שנונה של אסוציאציות מילוליות זו לזו, כמו בתיאור הלבנה־האלילה־הפסל בשיר 'לבדך' (ראה סעיף ג' לעיל).

58 דורמן (תשל"ט), עמ' 161.

59 למרות שבסוף הבית הראשון יש סימן הפסק, המעיד כביכול על חלוקתו של השיר לשני משפטים, הבית השני פותח בוי"ו החיבור, ומאפשר לקרוא את השיר כולו כמשפט אחד, ארוך ומתמשך.

פרק רביעי

השיר שפניו פני יאנוס

הדואליזם ביצירת אלתרמן כביטוי של פישוט מכוון

א. אלתרמן ותחבולת ה־DOUBLE ENTENDRE

מעמדה של החידה ביצירת אלתרמן עשוי להתבהר, כפי שראינו, מתוך בחינת זיקתו של המשורר אל ספרות הילדים ואל ספרות הפולקלור הנאיביות והסכֶמטיות, מחד גיסא, ואל ספרות החידוד האינטלקטואלית והמחוכמת, מאידך גיסא. בדומה, גם נטייתו אל קשת גילוייה של תחבולת ה־double entendre ("תרתי משמע"), המצטיינת באיכותה הסימטרית־הבינארית, שני פנים לה: הפן הקליל ה"פופולרי" והפן הרציני הבלטריסטי. תחבולה זו מתגלה ביצירת אלתרמן, בכל חטיבותיה, הן ביחידות הטקסט הקטנות והן בחטיבות הקומפוזיציוניות הרחבות, ולעתים היא אף מבריחה את היצירה כולה כברית. בצורתה הנאיבית מתגלה תחבולה זו לעתים מזומנות בסוגיה השנונים של ספרות הילדים, של הספרות העממית ושל ספרות הבידור (החידה, הבדיחה, המכתם, המשל, ה"מותחן" ועוד), אך היא גם נפוצה בז'אנרים רבים, המאפיינים את ספרות הרציונלית והאינטלקטואלית (האלגוריה, סיפורת התעלומה, השירה המטאפיזית המנריסטית, ספרות ההשכלה בעלת המִתארים הברורים והארכיטקטוניקה הקלאסיציסטית־סימטרית ועוד). בפרק זה נביא מבחר דוגמאות משירים, שבהם מתגלה במובהק העיקרון הדואליסטי, לפיו בנוי השיר מתמונת ראי כמו־סימטרית, או משני טקסטים סימולטניים, המנוגדים לא אחת זה לזה במשמעם, שלכל אחד מהם קיום אוטונומי משלו, המתפתח במקביל למשנהו ואינו מתמזג אתו. לפנינו שירה ש"פני יאנוס" לה, או, כמאמר המשורר ב'עיר היונה', שירה ש"פני היונה ואֲבחת חרבּה הן דמות פנֶיה הנחצות".

כאמור, עקרון ה־double entendre מתגלה בצורתו המובהקת ביותר בסוגי המהתלה והחידוד, באנקדוטה ובבדיחה, הבנויות לרוב על תחבולת ההשהיה של הקליטה וההבנה ועל יצירת אי־הבנה ארעית. ה"אמת" שמאחורי מראית־העין, הנחשפת לרוב עם הפואנטה, עם עֵרטול התחבולה או עם הסרת המסֵכה, מביאה לצחוק, להנאה ולשחרור מתחים.[1] אלתרמן, שכתב פזמונים

לעיתון היומי ולבמה הקלה, הרבה להשתמש בהם בקשת רחבה של תחבולות "תרתי־משמע", בניסוחים פראדוקסליים ובמִבנים דואליסטיים, הבנויים על עקרון הדיכוטומיה והסימטריה, עם פואנטות בסופם, ליצירת האפקט החידודי המפתיע, הנחוץ בז'אנר הקל והפופולרי, שקוראיו מוצאים את פורקנם בפרץ של צחוק, או לפחות בניד־ראש מחויך, לאות שהפואנטה הובנה כראוי. את רטט ההנאה, שמקורה בהשהית ההבנה ובמתח המתלווה להשהיה זו, הותיר גם לסוגים הבלאדיסטיים, ששילב ביצירתו לסוגיה (סוגים הבנויים על מתח של אימה ותעלומה, בלהה ומסתורין).[2] בכל הסוגים הללו, ההומוריסטיים מזה ורוויי המתח מזה, מתברר לקורא, בסופו של דבר, כי טקסט "דו־פרצופי" לפניו, אשר שני סיפורים סימולטניים נשזרו בו מלכתחילה ובמתכוון. כמו־כן מתברר לו לקורא, כי עליו לקרוא את היצירה שנית, ולשים לב בקריאה החוזרת לרמזים המטרימים שנזרו בה בדרכי ערמה, כי בקריאה הראשונה הוליכו המחבר שולל והשיאו לקרוא את הטקסט קריאה נאיבית ושגויה.

כרגיל בתופעות, האופייניות גם לספרות הילדים ולספרות הפולקלור, ולא רק לבלטריסטיקה מן המעלה הראשונה, גם תופעת ה–double entendre יכולה להיות תופעה פשטנית ופרימיטיבית או מלאת תחכום ומורכבות – הכול לפי ההקשר הספציפי. בגילוייה הפשטניים, היא עשויה לשקף את דרכי־החשיבה של הילד או של האדם הפשוט והבלתי־מורכב, האוהב מִפנים מפתיעים והנוטה לתפוס את העולם בתפיסה דואליסטית בינארית, בצבעי שחור־לבן, כעולם הנחלק ל"טובים" ול"רעים". רבות הן, משום כך, בספרות הפולקלור ובספרות הילדים, המעשיות המשתמשות במסֵכה כבאביזר מרכזי (הזאב המתחפש בבגדיה של הסבתא ב'כיפה אדומה' או הזאב המשנה את קולו ב'הזאב ושבעת הגדיים' וכו'). המסכה, התחפושת, הכפילות והעמדת הפנים במעשיות בעלות האופי הדואליסטי משיגות הן את גורם ההפתעה וההנאה, המתלווה לגילוי האמת, והן את הגורם המחנך־הדידקטי, המראה לילד שאַל לו להיתפס למראה־עיניים (העולם אמנם נחלק ל"טובים" ול"רעים", אומרת המעשייה לקוראיה בסמוי, אך לעתים הרע מעמיד פני טוב). בגילוייה המורכבים (כגון ביצירת אלתרמן, כחלק מן הספרות המודרניסטית בכללה), היצירה הדואליסטית אינה עדות להעדר תחכום, ואינה פרי תפיסת־עולם פשטנית. ההיפך הוא הנכון, היא מהווה את גילומו של רעיון ההפשטה (אבסטרקציה) והמינימליזם, שהוא אחד מאבני־היסוד של המודרניזם. האמן המודרני, ובמיוחד האמן הנוטה אל האבסטרקט בכלל ואל הקוביזם בפרט, מבקש לנטרל את תמונת־המציאות מאבזריה המיותרים, לוותר על הפרטים ולהותיר את העיקר, את הצורה הפשוטה והבסיסית. את הדואליזם, המתגלה תכופות ביצירת

אלתרמן, יש להבין, אם כן, כאחד מגילוייה של הפואטיקה המודרניסטית, שהוא וחבריו ניסו לבסס בשירה העברית – כפישוט צורני מדעת וכעדות להעדפתו של האמן המודרני את עזות הביטוי על פני השיקוף המימטי ועל פני המלֵאות הריאליסטית.

ליצירה הדואליסטית שני טיפוסי־יסוד, המתלכדים לעתים בתוכו של טקסט אחד: הטיפוס שבו שני טקסטים סימולטניים, ההולכים ומתפתחים במקביל, זה בצד זה; והטיפוס הבנוי במבנה בינארי סימטרי, והמסתייע תכופות בקשת המוטיבים של הכפיל, התאומים, המסֵכה ויתר גילוייהן של העמדת־הפנים ושל הזהות השגויה. בשני טיפוסי היצירות גם יחד, אנו מוצאים תכופות, שהמחבר משהה את גילוי האמת הנסתרת בהשהיה מכוונת, לצורכי הפתעה או שעשוע, עד לאותו רגע מבזיק ומפתיע, שבו מתגלה האמת או נחשפת המסכה – רגע ההארה (האֶפיפניה) או ההתוודעות (האַנַגנוריזיס). שני טיפוסי־יסוד אלה יימצאו בדרך־כלל ביצירה הדואליסטית, הן בגילוייה הפרימיטיביים והסכֵמטיים, פרי החשיבה הפשטנית, והן בגילוייה המורכבים והמתוחכמים, פרי הפישוט הצורני המכוון. לא רק הז׳אנרים הסכֵמטיים מסתייעים, במוטיב המסכה, אלא שבגילוייה המורכבים, יכולה המסכה להיות גם מסכה מטאפורית, ולאו דווקא מסכה ליטרלית. כאן, נתפסת המסכה כמטאפורה לספרות כולה, שאינה אלא ״תיאטרון״ ואחיזת־עיניים, על שום שהיא גורמת לקורא, לצופה ולמאזין להאמין שהמלים הערטילאיות הן ממשות, שהבידיון הוא אמת.

ב. שיר־בוסר גנוז בעל אופי דואליסטי מובהק מ״שירי פריז״ (1931)

אלתרמן נמשך מלכתחילה אל היצירה הדואליסטית, גם בשל טיבה הפראדוקסלי השנון וגם בשל טיבה האבסטרקטי והרציונלי, המאפשר בחינתן של תופעות טבע בעלות אופי דואליסטי מובהק: הלבנה בגילוייה השונים, במולדה כחרמש דק ובמילואה ככדור עגול;[3] השינה שהיא מעֵין מוות ארעי וגם עת צמיחה והתחיות;[4] היממה הנחלקת למחצית כהה ומחצית בהירה,[5] הצומח והחי, ובכלל זה המין האנושי, הנחלקים חלוקה סימטרית לצד הזכרי ולצד הנקבי, וכן הלאה. לאור משיכתו אל היצירה הדואליסטית הדיכוטומית, אין תימה, שבהיותו בשיא התנופה היצירתית שלו, הוא הקדיש ממרצו ומזמנו לתרגום מחזהו של סמי גרונימן, ׳שלמה המלך ושלמי הסנדלר׳, המצטיין בכל סממניה של היצירה הדואליסטית: בעלילה סימטרית, בשימוש בתחבולות הכפיל והמסכה, בפראדוקסים ובניגודים בינאריים (עוני ועושר, ריב ושלווה, עוינות ואהבה ועוד).

בשנת 1931, לאחר כמה שנות כתיבה ״למגרה״, שלח אלתרמן, שישב אז

בצרפת לרגל לימודיו, חמישה שירים לשם פרסומם ב'כתובים', שבעריכת א' שטיינמן וא' שלונסקי. בסוף שנה זו (ראשיתה של שנת תרצ"ב), קיבל מעורכו של כתב־העת המודרניסטי המתחרה – 'גזית' – מכתב הזמנה להשתתף בכתב־העת החדש, שעתיד היה אז לראות אור. בין השאר, כתב בו העורך, גבריאל טלפיר: "הננו ניגשים להוציא ירחון אמנותי–ספרותי בלי זיקה כל שהיא לעניני פוליטיקה ומבלי לילֵך אחר זרם זה או אחר. כוונתנו היא כיום ליצור במה, שתהא כולה מוקדשת לעניני היצירה, וליצירה רוחנית לבד. פנֵינו ליצירה – אם אפשר כזאת לבטא בקצרה".[6] אלתרמן, שהיה מנותק אז מן הארץ ומן ההתרחשויות הספרותיות, שפקדו את המרכז התרבותי התל־אביבי, נענה ברצון לפנייתו של העורך, שהציבה פרוגרמה פלורליסטית ובלתי מזדהה עם מפלגה זו או אחרת. על היענותו לפניית טלפיר קיבל משלונסקי איגרת נזיפה (שעליה השיב לאלתר תשובה מתחטאת ונרגשת).[7] בראשית 1932 פרסם אלתרמן ב'גזית' את הפואמה המודרניסטית הנועזת 'קונצרט לג'ינטה', המושפעת במקצת משירו של אלכסנדר בלוק 'האלמונית'[8] ואף מנהלת אולי מעֵין דו־שיח עם שיריו הרפסודיים, בעלי האופי המודרניסטי־פוטוריסטי של עורך 'גזית' עצמו – כגון 'פואמה חשמלית' שלו.[9]

על צִדהּ האחורי של איגרת ההזמנה, שקיבל מאת ג' טלפיר, כתב נ' אלתרמן – כנראה לשם 'גזית' ועורכו, שהיה אחד מנציגיו המובהקים של הפוטוריזם הארצישראלי – את השיר הדואליסטי, בעל הארכיטקטוניקה המופשטת המודרניסטית, 'רֵעי השחור ולבן', שנותר בגנוזים ולא נשלח לדפוס. השיר משורבט בכתב־יד כה קריפטי ובלתי־קריא, עד כי קיומו על גבי האיגרת הרשמית של כתב־העת 'גזית' נעלם עד כה מחוקרי אלתרמן. קרוב לוודאי ש"כתב החרטומים", שבו נכתב השיר, מנע אף מאותם חוקרים, שבחנו את האיגרת הזו, מלהכיר ששי לפניהם, ולא "קשקוש" בעלמא. משנתגלה לי שיר זה באקראי, אף נתברר לי עד מהרה, כי למרות היותו שיר־בוסר, שלא לוטש עד גמירא, הריהו בכל־זאת שיר בעל מבנה מגובש, שתוכנן בקפידה והושלם במלואו. שיר זה אף מאיר את אחת התופעות המרכזיות בסגנון המודרניסטי, שאלתרמן ניסה לשלב כמה מחידושיו בספרות העברית – תופעת ההפשטה (האבסטרקציה) התימטית והפישוט הקומפוזיציוני מדעת, הבאה כאן לידי ביטוי באופיו הדואליסטי המובהק. נביא, אם כן, את השיר הגנוז, המתפרסם כאן לראשונה בספר (המקור חסר ניקוד), ונבחן את תרומתו להבנת הפואטיקה המתגבשת של המשורר, שעשה אז את צעדיו הראשונים בפרסום שיריו ברבים:

רַעְיִ הַשָּׁחֹר וְלָבָן
שְׁחוֹר חָרוּשׁ בְּמוֹ לְבָן לֹא בָּרָק.
בְּגִבְיַע חַגָּיו – לֵב לוֹ עָנָק
טַל הָאַיִן סוֹף מִטַּמָּן.

רַעְיִ הַלָּבָן וְשָׁחֹר
זְהֹב הַצַּעַר וַעֲמוּם הָאֵימָה
לִבּוֹ כִּפְנֵי הַדּוּמָה
וּמַתָּכֶת שְׁחוֹרוֹ כְּמִזְמוֹר.

כְּכוֹכָב בְּעִקְבוֹת הַנּוֹדֵד
וּכְמוֹ שֶׁלֶג בְּתוּלִים בַּכּוּכִים
יְזַכִּירוּ נוֹפִים נִשְׁכָּחִים
צוֹפְנֵי מוֹרָאוֹת לָאוֹבֵד.

סְעָרוֹת כְּחוּטֵי טֶלֶגְרָף
וּבְרָקַע – רְקִיעַ תּוּגָה
בְּזֶרֶם לַהֶבֶת עֶרְגָּה
שֶׁל בָּא אֶל אִי זְבוּל וְלֹא שָׁב.

אַף בְּאוֹרְחוֹת הַצִּפּוֹר
חֲסִידוֹת פָּרְשׂוּ כְּנָפַיִם
הֵן אַעַל אָטוּס עִמָּהֶן
רַעְיִ הַלָּבָן וְשָׁחֹר.

*

אָן? לִמְקוֹם הַסּוּף בּוֹ רֹאשׁוֹ רָעוּד הוּא
מָקוֹם בּוֹ אֱלֹהִים לִבּוֹ עוֹטֶה שְׁחֹרִים
טַל תְּחִיָּה מוּל מֶרְחָבִים שֶׁלֹּא נָמַדּוּ
מִתְפַּלֵּל אֶל עוֹלָמוֹת לֹא יְצוּרִים.

זְבוּל אֶחָד הַנֵּהוּ וַאֲשֶׁר אֵינֶנּוּ –
מְחוֹז הַשְּׁכָרוֹן שֶׁבִּפְכִּחוּת אַל סִיָּג.

נוֹף אֲלֵיו בַּלַּיְלָה הַנְּשָׁמוֹת תִּבְכֶּינָה
וְאֵלָיו בְּלִי דַּעַת פֶּה יָשַׁן יִצְחָק.

כִּי מִשָּׁם הָאִישׁ וְשָׁם נוֹצַר לָלֶכֶת
כִּי מִכָּל הַחַי אֶחָד הוּא – רַק אֶחָד...
הַיּוֹכַל לָבוֹז לְחֶרֶב מִתְהַפֶּכֶת
יְקֻדַּשׁ בְּדַם חָזוֹן לֹא יֵחָמֵד.

לפנינו אַפּוֹסטרופה, המופנית אל נמען חידתי, בעל אופי דואליסטי מובהק (״רֵעי השחור ולבן״), שזהותו אינה ברורה כל עיקר. נרמזת איכותה העל־טבעית, המטאפיזית, ועצומת־הממדים של דמות אֶניגמטית זו (״בגביע חגיו לב לו ענק / טל האין־סוף מטומן״), אך המחבר אינו מֵקל על קוראיו בפיצוח החידה. איכותה הדואליסטית של הדמות מעודדת את הבנתה בתורת מהות אלגורית מופשטת (כינויו ״רֵע״ אינו מלמד דווקא על היותו רֵע בשר ודם). אפשרויות בינאריות רבות עשויות לעלות בדעתו של הקורא, ואף לא אחת מהן ״מפצחת״ בשלמות את צופן החידה: היממה נחלקת באופן סימטרי לחלק ״לבן״ ולחלק ״שחור״, הירח – חציו מואר וחציו חשוך, העולם נחלק סימטרית למחצית השרויה באור יום ולמחצית השרויה בחשכת הלילה, אפילו האורגניזם שרוי בחשכת האדמה ובחשכת הרחם עד לרגע הולדתו וצאתו לאור העולם והחיים, ועם מותו הריהו חוזר אל הַשְׁחור. מעניין להיווכח, כי השיר – למרות אופיו הבינארי הסכמטי – אינו משתמש בדרך קונבנציונלית או חד־ערכית בקונוטציות השגורות של צבעי השחור והלבן: דמותו של האל עוטה שחורים (והצבע השחור אף מזוהה עם המזמור המתרונן: ״מחכת שחורו כמזמור״), ואילו הלובן הוא צבעם של ״פני הדומה״, אך גם צבען של החסידות, סמל הַלֵּדה והחיים וסמל הציפור הנודדת למזרח, לכיוון גן־העדן האגדי (מקום הנשמות, לפני רגע הַלֵּדה ולאחר המוות). הסימטריה ה״ברורה״ וה״מובהקת״ של השיר מתבררת כסימטריה מסופקת, וליתר דיוק כאַ־סימטריה, שאפילו העיקרון הכיאסטי אינו מתרצֶה בשלמות ובשיטתיות.

גם המשיכה אל חיי־נצח מזה ואל המוות מזה בולטת בשיר מוקדם זה, בעל האופי הדואליסטי לכאורה, ואף היא נקשרת אל חידת זהותו של הנמען־הרֵע, השרוי במחוזות, שבהם – כדברי ביאליק בבלאדה המיסטית־מטאפיזית שלו ׳הציץ ומת׳ – ״ההפכים יתאחדו בשורשם״ (״מחוז השיכרון שבפיכחות אַל־סְגָג״). גן העדן התמים והפְּריסטיני, של טרם היות התרבות, וגן העדן המובטח לאחר המוות ושקיעת התרבות הדקדנטית, מתלכדים כאן ומתמזגים

לבלי הפרד. איכות מיסטית רומנטית ואיכות מודרניסטית בינארית ומפוצלת־כביכול מתלכדות כאן אף הן למהות אחת.

בולטת בשיר גם הסתירה־כביכול בין פרטי־מציאות אורבניים מודרניסטיים, המאפיינים את התרבות ואת הקִדמה (חוטי טלגרף) לבין הנוף הראשוני הפראי, שאליו דואה הדובר בדמיונו (שלג בתולים בכּוּכים, אורחות הציפור). אך זוהי, כמובן, סתירה מדומה, האופיינית לרבים שיריו המוקדמים של אלתרמן: גם ב׳קונצרט לג׳ינטה׳ מפליג הדובר בדמיונו אל מציאות גן־עדנית תמימה ופריסטינית, רחוקה אלפי מילין מ״בית המשוש״ הדקדנטי, שבו פגש את המארחת הזולה, ומזמין את ג׳ינטה, בנוסח טוריו הנודעים של פול ורלן (״הסכיתי לי, ג׳ינט... דברי כל־כך מתוק״[10]) לבוא עמו אל גן־העדן השופע פריון ועינוגי חושים (paradisus voluptatis), אל מקומה של הציפור הכחולה הסמלית של מטרלינק: ״בואי עימדי אלי שדה רחוק, / אל אדמה הרה לאלף תאומים. // (...) אחוזי כפות נחרד ונשתומם / צמד תינוקות באגדת כשפים.// (...) עלי קן שפתיך הענוג מרעיד / יגונן השחוק – ציפור נפלאת גוון״. כאן, ב׳סנוורים׳, ב׳גן־גיהנם׳, ב״אֵתך בלעדייך׳, ב׳ערב עירוני׳ ובשירים אחרים מתמזגת, כאמור, לכדי סינתיזה תמונתו של גן־העדן הבראשיתי שלפני האכילה מעץ־הדעת, ותמונתו האסכטולוגית של גן־העדן שלעתיד לבוא, המובטח לנשמות בעולם־הבא, עם נטישת העולם הדקדנטי והמסואב, שהדעת והקִדמה השחיתוהו, עולמה של התרבות המערבית השוקעת.[11]

״רעי השחור ולבן״ אופייני למודרניזם המוקדם של אלתרמן, המגלה הרבה יותר מאשר שירתו ה״קאנונית״, את נקודות המגע והזיקה לשירה המודרנית, לזרמיה ולתת־זרמיה: בעיקר לסימבוליזם לגווניו, המושך את קוראיו אל עולמות אישיים וסבוכים, סינאֶסתיטיים ופראדוקסליים, שבהם האמירה מסתתרת מאחורי ״יער של סמלים״, והמושך עדיין כשובל רעיונות רוּסוֹאיים רומנטיים, אך גם לכמה מן הזרמים הפוסט־סימבוליסטיים – לאבסטרקט המחבב את הפישוט הצורני ואת המבנה הרציונליסטי הכמו־סימטרי, מזה, ולסוריאליזם המחבב נופי חלום הזויים ויצירה אֶליפטית וקשה לפענוח, מזה. כרגיל בשירת אלתרמן, אין השיר נענה בדבקות ובשיטתיות לתורה מודרניסטית זו או אחרת, כי אם משלב בתוכו עקרונות פואטיים רבים ומגוּונים, לעתים אף סותרים. כך, למשל, אנו מוצאים בשיר הדואליסטי שלפנינו, שהוא לכאורה כה סימטרי, אינטלקטואלי ולוגי, גם יסודות א־סימטריים ואי־רציונליים, מיסטיים ואמוציונליים מרובים. גם בתכנים וגם בדרכי־העיצוב ניכרת מזיגה של חדש ושל ישן, של עולם מודרני שנתרוקן מאמונה ושל שאיפה רומנטית, דתית כמעט, אל הטרנסצנדנטי.

'רעי השחור ולבן' הוא שיר מודרניסטי חידתי, שכאמור אינו מֻקל על קוראיו בפתרונה של החידה, חידת זהותם של הדובר ושל הנמען (תחבולה שירית זו של האֶפוסטרופה האֶליפטית, המותירה את זהותם של הדובר ושל הנמען בערפל, הייתה לימים דפוס מרכזי בשירי 'כוכבים בחוץ'). רמז כלשהו לכוונה הנסתרת, הטמונה בשיר־הבוסר שלפנינו, עולה מסופו של השיר, שבו מתואר הדובר, שדאה אל מחוזות האין־סוף, כאחד ויחיד שנותר מכל החי. אין זאת כי בסמוי טמון כאן אותו הרעיון, שזכה לפיתוח מורכב ומעניין בשיר 'איגרת', שבו פונה קין רוצח אחיו אל אביו־אלוהיו ומתחנן לשוב אל דלתותיו מדרך הנדודים הנצחית, דרך־חייו של האמן המודרני "המקולל". כמו בשיר ה"קאנוני" המורכב, גם בשיר־הבוסר שלפנינו הנודד אל שדות הנצח הוא "קין" מודרני, המכיל בקרבו גם יסודות מדמותו של הבל אחיו, ושרצח רֶצח מטאפורי צד אחד מאישיותו הדואלית.

הדמות הדואלית הזו, אשר תום וניסיון החטא חברו בה יחדיו, היא דמות דו־פרצופית, שצדה האחד הוא "קין" וצדה האחר הוא "הבל" ("קין" פירושו "להב החרב"; והשווה לתיאורה, בפתח 'עיר היונה', של דמות־הדיוקן החצויה של העיר, אשר "פני היונה ואבחת חרבה הן דמות פנֶיה הנחצות"). דמות זו של הרֵע השחור–הלבן היא גם גילומה הראשון של דמות המת־החי (על רֵע זה, ש"לובנו כפני הדומה", נאמר גם "כי מכל החי אחד הוא – רק אחד..."), אשר הפכה לימים לאחד מסמליה הבולטים של שירת אלתרמן. דמות־קבע סמלית זו, בשל טיבה הדואליסטי הסימטרי, יש בה כדי לענות על ציפיותיהם של קוראים מכל הסוגים: הקורא המחפש בכול את ההנמקה הריאליסטית, יראה בה דמות חיה, שמתו בקרבה היבטי הוויטליות, והיא מהלכת בעולם כמעין צל. הקורא היכול לשאת אמירה חסרת הנמקה ריאליסטית (כביצירה הסוריאליסטית), עשוי לראות בדמות זו דמות של מת, המתהלך בארצות החיים. ניתן אפוא לראות בשיר־הבוסר 'רעי השחור ולבן' ביטוי ראשון למוטיבים ולצייני־סגנון רבים, שעתידים היו להסתעף ולהתפתח בשירת אלתרמן, ככול שזו גמלה והבשילה.

ג. השיר ה"דו־פרצופי" – עיון ב'בית ישן ויונים'

שירו המוקדם של אלתרמן 'רֵעי השחור ולבן' מטרים סדרת שירים, שבמרכזם דמות דואלית, דמות של תאומים (זהים ומנוגדים זה לזה, בעת ובעונה אחת) או דמות המתבוננת בבבואתה המשתקפת במים, בזגוגית, בראי, או באבן ובמתכת המלוטשות: 'איגרת', 'שיר על דבר פניך', 'היאור', 'האור', 'השוק בשמש' ושירים רבים אחרים, שהם שירים של השתקפויות ושל "עולם הפוך". שירים אחרים מגלים את אופים הדואליסטי לא בעולם של תאומים ושל בבואות, כי אם

ביצירת כפל־פנים: בהעמדת שני סיפורים נפרדים, אפילו מנוגדים, המתפתחים זה בצד זה במקביל.

את השירים ה"דו־פרצופיים" האלה ניתן לקרוא בקריאה "תמימה" ובקריאה "מפוכחת", כביטוי של עולם נוסטלגי ונאיבי, מזה, ושל עולם מושחת ודקדנטי, מזה. בבסיס השירים הללו מונחת ההנחה המובלעת, בעלת הגוון הנוצרי, שכבר נשתקעו בה גם משקעים מהגותו של רוסו, הגורסת, שגם הטיפוסים המסואבים מן הדיוטה התחתונה (הזונה, השודד, הרוצח ויתר דמויותיה של העיר המושחתת, השקועה במ"ט שערי טומאה, כדוגמת פריז הביניימית של ויון ופריז המודרנית של בודליר ואפולינר) הם "ילדיו של הבורא": גם הם היו ילדים טהורי־נפש, שתנאי־החיים הקשים דרדרו אותם אל שפל המדרגה, אל חיי השחיתות והפשע.

רעיון נוסף, המונח בבסיס השירים הללו, הוא הרעיון הניצשיאני בדבר אופיה הדואליסטי – הדיוניסי והאפוליני – של המציאות, כפי שנוסחה למשל ב'הולדת הטרגדיה' (1871). העיר מוצגת תכופות בשירת אלתרמן כבעלת פני־יאנוס: כגלגול טמא ומושחת של הכפר, שניתן לקלף ממנו את שכבות הלכלוך ורקב הדורות ולחשוף את מראהו התמים הראשוני (ובמקביל: אם תימשה היצאנית, נציגת הכרך הדקדנטי, מן הביבים, תתגלה דמותה כגלגול דגנרטיבי, בן הזמן החדש, של בת הכפר התמימה של משכבר הימים). רעיון זה, שעוצב בדרך כה מובהקת וברורה בשירים המוקדמים – בדמותה של המארחת הקדֵשה־הקדושה, גיבורת השיר 'קונצרט לג'ינטה' ובדמותה של מרגו הזונה (שאת שמה שאל אלתרמן מן הבלאדות של פרנסוּאַ ויוֹן), גיבורת השיר 'ניחוח אשה' – עולה בצורה מרומזת ומעודנת יותר מבין שיטיהם של שירים רבים משירי 'כוכבים בחוץ'.

השיר 'שדרות בגשם', למשל, מתפתח במקביל בשני מישורים – מישור "תמים" וילדותי ומישור "מושחת" ודקדנטי. העיר היא דגנרציה של הכפר ושל הטבע, והיצאנית היא צורתה המושחתת והחולנית של בת הכפר היצרית הבריאה. כאן, מראה שערה המסורק של הילדה הביישנית והצחקנית, הזוכה לאובייקטיביזציה במראֶה השדרה המסורקת, עומד בניגוד למראה השיער הסתור של העיר־הזונה המרכסת את שמלתה הפרומה. גם העיר הדקדנטית, אומר השיר בסמוי, יכולה לקום לתחייה, להתרחץ ולהסתרק, ולהפוך לילדה תמימה וברה (לשם רעיון זה נועדה תמונת השדרה המאובקת, הנוצצת לאחר הגשם, אשר כל האלמנטים המאובקים שבה, מעשי ידי אדם, מצטחצחים וקמים לתחייה). גם ביסודות "חסרי הלב" – הזגוגית, הברזל והאבן ("הזו שאיננה בוכה לעולם") אפשר לנסוך רגשות אנוש ולהעניק להם חיים מחודשים. במישור

"התמים", אין השיר מציג אלא טיול בשדרה של אב בעל מזג דידקטי עם הבת הקטנה, הלומדת בפעם הראשונה לקרוא לתופעות בשמן.

גם 'אביב למזכרת' עשוי, במישור הפיגורטיבי (הקובע בשיר זה רשות לעצמו), משתי תמונות מקבילות, הסותרות לכאורה זו את זו. התמונה האחת היא תמונתו של נדון למוות, שהובא אל כיכר העיר בלהט חצוצרות, ונחטף לפני התלייה על־ידי ידידו, נושא־כליו, שהסתער על הכיכר, משך אותו אל סוסו ושעט עמו אל מחוץ לעיר, אל הטבע המסחרר והצבעוני. התמונה האחרת, שאינה מתיישבת כביכול עם התמונה הגברית האלימה של הפושע, הפורק את כבליו ושועט אל החופש, היא תמונה ילדותית וצבעונית, פרי רשמיו של ילד נפעם מקרקס רב צבעים ולהטים, שהוצב בכיכר העיר: להט החצוצרות, סחרחרת הסוסים, המלצרית ובוהק הסוכר המוקצף, שקונים ההורים לילדיהם בקרקס. הריתמוס המהיר, בקצב הסחרחרת, והתמונות המתערבלות כבקלידוסקופ מתאימים לשני הסיפורים המקבילים גם יחד, כי גם מי שירד מן התלייה ונחטף מכיכר העיר נולד מחדש, רואה את העולם בעיניו של ילד ומשתכר כמוהו מן האביב, שבו פורק העולם את כבלי הקרח ובו נולדים מראות הטבע מחדש. אזכורו של שיר־הילדים של הילפרין ואנגל על האביב וסוסיו (ראה להלן, עמ' 278–284), כמו גם הקריאות הילדותיות ("הה, אם טובה, ראי, – בובה! סוסים בראי! יונים על ארובה! עירי, שלי, עירי!) מחזקים אמנם את האינטרפרטציה ה"תמימה" של השיר.

*

נדגים כאן אפוא את אופיו של השיר הדואליסטי ה"דו־פרצופי" בכמה משירי 'כוכבים בחוץ', וראשון להם 'בית ישן ויונים', שהוא שיר תמים וסנטימנטלי למראה, המתגלה כבעל פני יאנוס. שיר זה, שבמרכזו בית שקירותיו מתקלפים מזוקן, מן הטיפוס הרווח בכפרים ובערי השדה (בחצרו יש באר ושובך יונים), מושפע אולי משירו של בודליר 'לא שכחתי', שהוא שיר מס' 99 משירי 'פרחי הרוע'. בשירו של בודליר מתואר בית כפרי בקצה העיר, שבגנו הנטוש, מחביאות ונוס העתיקה[12] ופומונה עשוית־הגבס את ידיהן העירומות בצמחייה הכפופה, הקורסת לנפול; ואילו המאור שבשמים, כעד סקרן, פוקח עין גדולה בחלונו העגול של הבית, ונזכר בהתוועדויות הארוכות והדמומות שנערכו בין כתליו. שני השירים, של בודליר ושל אלתרמן, אינם נופלים לפח יקוש של שירי נוסטלגיה, ובשניהם כלולות אמירות מפוכחות ונטולות רגשנות, בתוך אווירת הגעגועים לישן.

כאן וגם כאן, מנסה השיר לתהות על תהפוכות הגורל שעברו על הבית במרוצת שנות קיומו, אגב סדרת האנָשות, המקנות לו לבית תכונות של יושביו. בשירו של אלתרמן, בנוי תיאורו של הבית הנושן, במתכונת של "האנשה בתוך האנשה": לא זו בלבד שהבית הקונקרטי בשירו של אלתרמן מואנש ורוכש תכונותיו של גבר קשיש, שידע ימי נעורים ועלומים לוהטים, והיום הוא שרוי בזקנתו, ואולי הוא אף חולה וגוסס ("היודע אתה, הזקן" וכו'). "ימיו" של הבית, שהם למעשה ישויות מופשטות לחלוטין, ולא ישות קונקרטית, כמו הבית המואנש לצִדן, מואנשים אף הם ומגויסים כעדים חיים. ימיו של הבית באים לערוב (מלה דו־משמעית זו פירושה גם לשקוע, מלשון "מערב",[13] אות להריסה הצפויה לבית בקרוב, אך גם להעניק ערבות), באווירת השקיעה ובאור הכהה והדועך של המתכת העמומה ושל הקלף העתיק. הימים־העדים מופיעים בדמותם של זקנים, הבאים לחתום על צוואה הרשומה על מגילת קלף בציפורן ברזל, כפי שהיה נהוג במשכבר הימים. ומה תוכן עדותם־ערבותם של הימים, העדים הכבודים? הללו באים לערוב ולהעיד איך ידע הבית הזה ימים טובים מאלה, הפוקדים אותו בהווה, ואיך עברו עליו עונות חייו בלבטים ובעינוגים:

אֵיךְ קַיִץ טָפַס בְּסִבְכֵי הַגָּדֵר
וְכַמָּה סְתָוִים בָּהּ תָּלוּ הָאַדֶּרֶת?
בְּכַמָּה דוֹרוֹת שְׁעוֹנְךָ מְפַגֵּר?
עִם מִי עוֹד הבאר מְדַבֶּרֶת?

עולה כאן, כמובן, תמונה רצינית שעל גבול הגיחוך: מעמדים טקסיים וחגיגיים, שבהם מתכנסים אנשי שיבה הדורי־פנים לערוב ולהעיד לפני משפטנים ונוטריונים, הם מעמדים רציניים ומכובדים, שבהם מועלים דיני אישות וירושה ושבהם חותמים על צוואות, שעניינן רכוש וממונות. מעמדים כאלה, חרף חגיגיותם, יש בהם מן הקדרות, שכן הם מרמזים על הקץ הקרב, והם אף נערכים בחדרים קודרים, ספוני עץ ומוארים בתאורה קלושה, בחדריהם של משפטנים מן הנוסח הישן, או בחדרו של הנוטה למות, השוכב על ערשו. ואילו כאן, העדות הטקסית והרצינית כביכול היא עדות "פרחחית" וקלת־דעת, ואינה עולה בקנה אחד עם הכבוד וההדר המתחייבים מן המעמד החגיגי: ה"עדים" הזקנים והמכובדים באים לערוב ולהעיד על עניינים שאינם רציניים כלל וכלל – על מעשי־הקונדס, על הרכילות ועל האהבהבים, שידע הבית על יושביו (על כל אותם עניינים קונדסיים וקלי־ערך, שלעולם איש אינו מטריח עדים בעבורם). ואולם, יש לכאורה צידוק והנמקה להיפוך־היוצרות הזה ולאוקסימורון המרחף

מעל לשיר: הן ימיו של הבית באים להעיד ולערוב על עלומים שחלפו, והעלומים הן נקשרים לכל גילויי קלות־הדעת הללו, הבאים לידי ביטוי בעדות, ועל כן יש טעם לערוב ולהעיד בשבועה גם על כגון אלה.

עונות שנה ותקופות חיים רבות עברו על הבית: הקיץ כנער מאוהב, טיפס בסבכי הגדר כדי להציץ אל נערתו הבלתי־מושגת או כדי לטעום מן הפרי האסור (תרתי משמע), ולעומתו הסתיו כבר גילה איפוק ואנינות בגינוניו וביצריו, כאותו ג׳נטלמן מזדקן התולה את מעילו לפני שהוא נכנס אל אהובתו, או כנער שנתבגר והיה לבעל־משפחה מהוגן ומתון. השעון המפגר בדורות, ולא ברגעים או בשעות, מרמז לא רק להבטחות או לפגישות רומנטיות שהופרו בין כותלי הבית, כי אם גם לגילו המופלג של הבית. הבאר המדברת מרמזת לא רק לרכילות אקראית של נשות־הבית על ענייני דיומא ועל עניינים שבינו לבינה, אלא גם לדורות רבים שנקברו, הם וסודותיהם, במעבה האדמה.

שתי תמונות שונות עולות כאן במקביל: תמונתו של בית מגורים רגיל, אשר בו מתנהלים החיים על כל עונותיהם ותהפוכותיהם (אהבות, שנאות, אכזבות, רכילות), ולעומתה – תמונתו של בית פגישות עירוני, כדוגמת בתי־הקלון הפריזאיים המתוארים בשירי פרנסוּאַ ויוֹן, או בשירי הנעורים של אלתרמן עצמו, בית שנזדקן ביחד עם נערותיו ולקוחותיו ואיבד את חן־הנעורים, שהיה מנת־חלקו בשכבר הימים. כבר העלינו את ההנחה, ששירי אלתרמן נענים לעתים קרובות לשתי קריאות שונות: הקריאה ה״רכה״, המשקפת מציאות תמימה ורגשנית, ולעומתה הקריאה ה״קשה״, המשקפת עולם רווי חטא ושחיתות. שתי הקריאות המקבילות הללו מלכדות, כל אחת בנפרד, את חלקיו השונים של השיר ׳בית ישן ויונים׳, ומקנה לכל אחד מן האלמנטים האדריכליים של הבית – המשקופים והכרכוב, ציפוי המראות העומם, האורלוגין, הגדר, הבאר – כפל־משמעות.[14]

וממעמקי הבאר העתיקה שבחצר הבית, משוטטת העין, הסוקרת את הבית הישן והמתפורר, אל גנו המוזנח, אל קמרונות הגג ואל השמים שמעליהם. ״בית אבן רודם״, פונה הדובר אל הבית העזוב ואל גנו ״השעיר״, תוך שהוא עושה שימוש בצירוף המקראי ״צעיר רודם״ (שפירושו במקור: צעיר הרודה במשועבדים לו, ושהיה בספרות העברית החדשה, תוך הוצאת המקרא מידי פשוטו, לשם־נרדף לצעיר חולמני ורדום, השקוע בהזיות):

בֵּית־אֶבֶן רוֹדֵם.
בְּגַנְּךָ הַשָּׂעִיר
תְּיָשֵׁי עֲנָנִים הִתְחַכְּכוּ לְשָׂבְעָם.

רוֹעֵי הַשָּׁמַיִם כְּחֵלֵי הַפַּרְוָה,
בְּעָבְרָם אֶת הָעִיר,
לְךָ מַצְהִילִים
מְקֻהָלוֹת חלילים
כְּאֶל הר וּגְבָעָה.

אסמכת המלה "שעיר" ל"רודם" מעלה את הצירוף "צעיר רודם" הן בהקשרו המקורי והן בהקשריו המודרניים. במקור בא הצירוף בתוך נבואת נחמה אסכטולוגית על־דבר תהלוכה חגיגית ומפוארת: "קִדְמוּ שרים אחר נוגנים בתוך עלמות תופפות: במקהלות ברכו אלהים (...) שם בנימין צעיר רֹדֵם" (תהלים, סח, כו–כח). גם בשירו של אלתרמן מתוארת תהלוכה שמימית הדורה, מלווה במקהלות נוגנים, אלא שכאן נשתלבה בתמונה המקראית גם תמונה מיתולוגית רבת־פנים ומעובת־משמעים. הן המלה "שעיר" היא מלה פוליסמית (רבת־משמעים), הנקשרת בכמה וכמה עניינים, שקשר סמוי ביניהם:

- המשמעות הפשוטה ביותר נקשרת בתכונת השעירות. "גנך השעיר" הוא גן מכוסה שיער, מכוסה עשבים שלא נוכשו. "שעיר" הוא גם שם נרדף לפרווה שעירה, וכאן העננים, רועי השמים העטויים בפרווה כחולה (כדוגמת פילי־השמים כחולי־השיער ב'אל הפילים'), שעירים ומגודלים כמו הגן השרוע מתחתם. תמונת הגן ה"שעיר" נקשרת לאווירת העזובה של הבית הנטוש והמתקלף.
- שעיר הוא אף התיש, הזכר שבעִזים, וכאן: תישי העננים מתחככים בגן השעיר. והשווה: "אבל השמים כעז לבנה עלו ללחך את חציר גגותינו". תמונת העזים הלבנות שעל גג החציר מחזקת את האפשרות האינטרפרטטיבית ה"תמימה" שלפנינו בית כפרי, עם חציר גגות, באר ושובך יונים. אפשרות זו יוצרת על פני השטח מעין אידיליה פסטורלית ואווירת כפר מתקתקה ונאיבית, כבתמונות עממיות או פסבדו־עממיות, בעלות אופי נוסטלגי.
- שעיר הוא אף הסאטיר, היצור המיתולוגי שטוף־התאווה, המתואר בדרך־כלל כמי שחציו אדם, רועה גס ובהמי, וחציו תיש פרוותי, יצור־כלאיים המעביר את ימיו בזימה ובהוללות עם נשים תאוותניות. כאן מתחככים העננים־התיישים "רועי השמים" הסאטיריים בגן הארוטי, ומצהילים לו פניהם וחליליהם. העיר הופכת כאן ליער או לנאות מרעה, הבית הסטאטי והעזוב הופך לזירת עינוגים, לכרי דשא לעילוסין ולתענוגות שרים. והרי העננים "התחככו לשבעם" ולא "אכלו לשבעם", להנאתם

ולסיפוקם הגופני המלא. המשמעות הפז'ורטיבית של ה"שעיר" נקשרת באפשרות המקבילה המפוכחת, שלפיה הבית איננו בית־כפר תמים כי אם בית־קלון עירוני מושחת ודקדנטי, ושהאידיליה הפסטורלית היא אך "אידילית כזב".[15]

- שעיר הוא כינוי פיוטי לגשם דק ("כשעירים עלי דשא וכרביבים עלי עשב", דב' לב, ב), ויש אומרים שהוראת המלה היא "עשבים ודשאים" (על־פי הדמיון למלת "שעורה"). כאן מתחככים העננים־השעירים כחולי הפרווה בעשבים־השעירים, ומה שמתרחש בעולמות העליונים הוא תשקיף למתרחש בעולמות התחתונים, כבתמונת ראי. שמי־החורף הגשומים מרמזים שהבית שרוי בחורף חייו, וכבר עברו עליו אביבו, קיצו וסתוו. קמרונות הבית, המלאים בעבוע יונים, הם כגרונו המכחכח של זקן, שהליחה חונקת את דרכי הנשימה שלו, מאותות הגיל ומסימני הצער והגעגועים.

כל משמעיו של ה"שעיר" מתפקדים כאן בסדר אסוציאטיבי פרוע־כביכול, ואף כי הבית המצוטט כאן בנוי כאילו על קסמן של המלים (על איכותן הצלילית ועל התכונות ההומונימיות וההומופוניות שלהן), יש לדברים כאן גם איכות רפרנציאלית, ולא רק איכות פואטית שאינה ניתנת לתרגום. הדברים אינם בבחינת nonsense כל עיקר, וגם לו תורגמו, לא היו מאבדים כליל את משמעותם הרפרנציאלית המובחנת, אף כי משחקי־המלים ("שעיר...רודם" ו"צעיר רודם", ריבוי המשמעים של "שעיר", קישור החלילים עם הרועים השעירים־הסאטירים) יאבדו, כמובן, בתרגום את איכותם החד־פעמית.

בשיר זה, שהוא היחיד מבין שירי 'כוכבים בחוץ' המסתיים בשאלה, פונה הדובר אל הבית ושואלו: "היודע אתה, הזקן מדוע היום היונים ממלאות בעבוע / את כל קמרוניך נושאי הקן?".[16] חתימתו של השיר בסימן שאלה מותיר את סוף הסיפור פתוח לאינטרפרטציות שונות, שהרי דרכן של יונים לקנן הן בבתים עזובים והן בעיר המיושבת, והן נתפשות כסמל האהבה והשלום אך גם כסמל לאבל ולקינה, על שום קינתן והמייתן במקומות נטושים. קול בעבוען של היונים בקמרונות הבית הן, כאמור, גם כקול השיעול והכיח של "הזקן", שהם עדות לחנק האוחז בגרונו – מצער? מבכי המחלחל בגרון? מנוסטלגיה ומגעגועים? מזקנה וממחלה? או שמא להיפך: מהתמלאות כוחות נעורים למראה רועי השמים ולמשמע קול מצהלותיהם? סופו של השיר חידתי, והוא יכול לרמז על חגיגיות ועל התחדשות, אך גם על גזר הקץ. היונים הם כבני משפחה רבים הבאים להיפרד מזקנם או כשלל נערות־הבית הגנדרניות, הטופחות בכנפי

בגדיהן ומעלות אבק והמולה. כרגיל בשירת אלתרמן ה"חג" וה"חגא" כרוכים זה בזה.

ד. 'השיר הזר': בקריאה תמימה ומפויסת ובקריאה מפוכחת ואכזרית

'השיר הזר', כמו רבים משירי 'כוכבים בחוץ', מורכב מסִדרה של מצבים אוקסימורוניים, שכל אחד מהם נראה ממבט ראשון כאילו הוא מכיל סתירה שאינה ניתנת ליישוב. פרטי המציאות וחומרי הלשון מתערבלים כאן, כביצירה סוריאליסטית, ומתארגנים בסדר שונה מן המקובל, סדר של "עולם הפוך", ואף זהו טעם לכינוי "הזר", המוענק כאן לפרוטגוניסט (בין השאר, מכוּנה השיר בכינוי "הזר", משום שהוא זר לאוזנו של הקורא, המורגלת בשירים מסוג אחר, מכאניסטיים פחות ואינטואיטיביים יותר, והמבכרת את השירים המימטיים והמובנים, המציבים תמונת־מציאות אורגנית ומופרת).

סתירות ופראדוקסים יש כאן, כאמור, למכביר, לכל אורך הטקסט: השיר מניע לאם הנוגה עריסה ריקה וקורא באוזניה סיפור, ולא האם היא שמניעה את ערש ילדהּ לעת ערב, בזמר או בסיפור, כמקובל. השיר הגוסס, שנותר בדד לצד מנורה כבויה, והזקוק בעצמו ליד סועדת ומלטפת, הוא שעובר עם נרו בבתי־החולים כדי לעשות חסד אחרון עם החולים האנושים, ולא הרופא או האחות הרחמנייה, שמתפקידם לעשות כן. השיר ה"רחום" וה"ישר" הוא המעונה כאן בצינוק עינויי גוף ונפש, ולא, כמצופה, העבריין הנוקשה וקר־הרוח, כמי שיודע בדרך־כלל לעמוד בניסיון הקשה בגבורה ובאיפוק, בלא שיפצה את פיו. השיר, שבצד תכונות היושר והרחמנות, גם ניחן בחוזק פיזי רב ובכוח־סבל בל ישוער, כורע כאן ברך ומתחנן שיענוהו, מתוך כניעות ושפלות־רוח, שאינן מתיישבות עם כוחו ועם עָצמתו הרבים ("כי רחום ורב־כוח הגיע עד הֵנה, כרע לכל עצב, ביקש – הַכֵּהּ!"). טבעי ואופייני הוא, שבמצוקת עינוייו יצעק המעונה וישמיע אינסטינקטיבית קריאת "אמא", ואילו כאן שותק השיר ה"מעונה", מסתיר את כאבו ומכלכל את תגובותיו, וכשהוא לבסוף פוצה את פיו, מתוך כורח, אין הוא מעלה את שם אמו על דל שפתיו, כמקובל.

השיר כולו עומד אפוא לכאורה בסימן הפראדוקסלי, היוצא־דופן והאל־טבעי, אלא שכרגיל בשירת אלתרמן ניתן על־פי־רוב למצוא למופלא ולחידתי הנמקה ריאליסטית מובחנת או הסבר רציונלי פשוט. וכאן, הסתירות, המשוקעות כביכול בטקסט, אינן סתירות של ממש, כי "השיר הזר" (שהוא, בין השאר, סינֶקדוֹכה של האמנות המודרניסטית בכללה, ויצירתו של אלתרמן בפרט) אכן יכול לכסות ולגלות כאחד, להיות "רך" ו"נוקשה", מרטיט־לב ונטול־רגש, אישי ואימפרסונלי, מלא־חמלה וקר־רוח, סטיכי וסדור, אינטואיטיבי ומכאני,

בעת ובעונה אחת, ומכאן אפיונו הפראדוקסלי והמעורפל. ענייניים אישיים, כאובים וגועשים לאין שיעור, שעברו בתהליך היצירה טרנספורמציה וטרנספיגורציה, וקיבלו חזות מלוטשת וחסרת־רגש, מסוגרים בו בשיר מאחורי סוגר ובריח, בין שורות סורגיו וטוריו. על כן יאים לו ל"שיר הזר" הדימויים המורחבים המקבילים, המתפתחים לאורך הטקסט, זה לצדו של זה, דימויו של חולה על ערש־דווי, המגלה איפוק ואינו מוציא הגה מפיו למרות סבלו: דימויו של אסיר בכלאו, המסרב להסגיר את סודותיו הכמוסים ולספר על עצמו ועל הקרובים לו מכול ("אך עליךָ, האֵם / לא סיפר מאומה – –"); או דימויו של אסיר פוליטי, שהושם בכלא־האויב בעת מלחמה, ואינו מוכן לגלות את סודות המולדת־האֵם למעניו.

לא רק יחידות הטקסט הקטנות מגלות סתירות וסתירות לכאורה, הניתנות בדיעבד ליישוב. גם כשהשיר נתפס במלואו, מתוך ניסיון לעמוד על משמעותו הטוטלית, הוא מתגלה כבעל אופי דואליסטי, כשיר שניתן להבינו במקביל בשני אופנים שונים, העומדים גם הם לכאורה בסימן הסתירה והניגוד. ניתן, כאמור, לבודד ולהעלות מן הטקסט שתי תמונות מקבילות של אדם, הניצב על מפתן מותו: התמונה ה"רכה" וה"מפויסת" של החולה הנוטה למות, המותיר את קרוביו בייאוש שקט וברזיגנציה נוראה, אך מאופקת, ובמקביל לה – התמונה הקרה והאכזרית, שבמרכזה נדון למוות המהלך אנה ואנה בתאו, ערב הוצאתו להורג, משכֻּלו ואפסו כל התקוות להמתיק את רוע הגזֵרה.

התמונה הראשונה, המעלה על הדעת תמונת ילד קודח, או חולה אנוש במיטת חוליו, נוצרת מתוך רסיסי "אינפורמציה" רבים, המפוזרים לאורך הטקסט: המנורה הדלוקה והכבה חליפות בידי בני־המשפחה הדאוגים, העריסה השוממה, שלצִדהּ יושבת האם הנואשת באפס־מעשה, סורגי המיטה הנראים כסורגי הכלוב, העצב המואר בחלון, הנר העובר בבתי החולים לפנות בוקר, ליטוף החולה מתוך רחמנות, בת־השחוק והנשיקה השלוחים אליו כמתת־חסד אחרונה, הנשיאה על כפיים "אל בינה ואל גודל" (כך נשאו הורים יהודיים בגולה את ילדם למקום תורה, מתוך שייעדו לו עתיד מזהיר – השכלה, סמיכה וגדולה[17] ואילו כאן אותו בן־טיפוחים חביב, או ילד מילדי־הרוח, שתלו בו ובעתידו תקוות גדולות, נוטה למות, והוא כזר המופקר "לחייו ומותו"). התמונה השנייה, המקבילה, המעלה את דמותו של העבריין או של האויב הכ וא בתאו, עולה אף היא מחומרים מפוררים: הכלוב הלוחץ, שבו מהלך הכלוא מכותל אל כותל, כבישת הרגשות ועצירתם, האם שנותרה במרחקים ליד מיטה ריקה ושוממה, עינויי התופת של החוקרים, שבהם עומד המעונה בקשיחות ובגאון, ללא בכי ובלא שיסגיר סודות (הוא אינו זועק "אמא", אינו מסגיר את הקרובים לו מכול

למבקשי־נפשו, אינו מסגיר את סודות המולדת־האֵם לאויביו). נזכרת גם, אמנם במישור הפיגורטיבי, איגרת קרה ואימפרסונלית, השלוחה אל האם מבנה הסובל, איגרת־שיר שאינה מסגירה את הרגשות, אך אם מתבוננים בה היטב אותיותיה מחייכות חיוך דואליסטי – של אהבה ואהדה או של סבל והשלמה עם גזר־הדין הקרב.

בין שתי האפ רויות – בין האפשרות ה"רכה" והאנושית, הלקוחה "מן החיים", ובין האפשרות ה"קשה" והאל־אנושית, הלקוחה מעולם הפשע ומ"שולי החיים" – "מהבהבות" בשיר משמעויות־ביניים נוספות, המשיקות לעִתים זו לזו באספקט זה או אחר והנובעות מערפולו המכוון של הצירוף "השיר הזר", שבו לזרות פנים רבות, משמעים ומשמעי־לוואי מרובים:

- משמעות אחת של הזרות עניינה קור וניכור. השיר הוא "זר", כשם שהמתכת "זרה" – קרה, דוממת ואל־אנושית. אלתרמן רומז כאן, בין השאר, למיכאניות של שירתו, לקצב ה"קר" המתכתי שלה, לחריזה הגבישית ולחזות האימפרסונלית, המסתירה את הרגשות הספונטניים ואת התגובות האינסטינקטיביות מאחורי ריסי (תריסי) מתכת. ואולם, שיר זה, ששורותיו "ככתבן תנגנה / בזרות המתכת, בקצב הגא", ניתן גם לגלות בנקל את צדו האנושי, המסתתר מאחורי המסכה, שהשיר העטה במתכוון על הכאב, כדי להסתירו מן העין ("על עלבון אהבה – – שהלבשתי לה כתונת משחק וצלצול"). הזרות והמכאניות אינן אלא מסכה, המסתירה את העיניים הכאובות.
- השיר הוא זר גם במובן של "אכזר": יש בו התעלמות־מדעת מרגשות אנושיים ואפילו התעללות קרה ומכוונת, סאדו־מזוכיסטית בטיבה (הוא שולח לאמו "מלים נכריות", נטולות רגש, הוא מבקש ממעניו שיענוהו, ואין הוא זועק או מסגיר סודות). ועם זאת יש בו, כמובן, גם היפוכה של אכזריות: הוא רגיש, מלא רגש ואפילו רגשן. בצד היותו קשוח, אכזר וגא כברזל, או כעציר קשוח, הוא גם שיר כנוע וטוב־לב, בעל כושר־סבילות גבוה ובעל מידות של יושר וחסד ורחמים ("רחום ורב כוח", "ישר וחזק", "מה קל לעורר את לבו").
- משמעות אחרת של הזרות היא ההתנכרות. השיר משים עצמו זר אפילו לקרובים לו מכול, לרבות אמו־יולדתו. ההתנכרות היא כאן תכונה חיובית ושלילית בעת ובעונה אחת, והאיפוק הוא גם עדות לדיהומניזציה, וגם עדות להומניות שאין למעלה ממנה: מצד אחד, השיר ראוי לשבח על שלא הסגיר את סוד אמו בעת שנעקרו וידויים משפתיו, אך מצד שני, הוא גם ראוי לגינוי על אותו עניין עצמו – על האיפוק האל־אנושי והעל־אנושי

שגילה, בעת שהתנכר לאמו. אלתרמן רומז כאן, בין השאר, על התנזרותה המודעת והמכוונת של יצירתו מן האוטוביוגרפיה הישירה, המתמקדת בבית אבא־אמא ובתקופת הילדות, ז'אנר ספרותי שהיה כה אהוב ומקובל על קוראי הדור, בוודאי על אלה שטעמם הספרותי היה עדיין נתון לשירתם של ביאליק וממשיכיו, אך גם על אלה, שכבר היטו אוזן קשבת לשירתו המודרנית של שלונסקי, שבה נודע אמנם ל"אבא־אמא" תפקיד ארכיטיפי סמלי, ולא רק ביוגרפי קונקרטי, אך בכל זאת ניכרו בה סממנים ביוגרפיים או כמו־ביוגרפיים למכביר, שאינם נעדרים יסוד סנטימנטלי. מעניין להיווכח, כי ב"שירי פריז", שאלתרמן גנזם, מרובים עדיין הסממנים האישיים והאוטוביוגרפיים הגלויים־לעין (המחברת פותחת בשני שירי הקדשה סנטימנטליסטיים לבני המשפחה הקרובים. הראשון שבהם פותח במלים: "את השיר הראשון הקורע לב בפריז / לאבא ולאמא אכתוב", והשני פונה אל האם בלבד: "אמא שלי, יבוא יום / ואשב לצדך / על הספה המרופדת / שאצל הקיר הוורוד / ואמרתי אז: ערב אחד בפריז, / בהיותי יחידי בחדרי החשך / כליתי אליך מאוד"). על רקע השירים הללו, המנומרים בפרטי־מציאות קונקרטיים והמהווים בחלקם "תמונה משפחתית" מפורטת, בולטת התנזרותה מדעת של השירה ה"קאנונית", למן 'כוכבים בחוץ' ואילך, מעניינים אוטוביוגרפיים ואישיים, וזאת כחלק מתהליך ההפשטה (האבסטרקציה), והמודרניזציה של שירת אלתרמן.

- השיר הוא "זר" גם במובן של "זר ומוזר": הוא שיר בלתי־מובן, שאין לפצחו ולפענחו בנקל ואין לעמוד בנקל על סודותיו הכמוסים. את דעתו על הבלתי־מובן בשירה הביע אלתרמן הצעיר במאמר, הנושא כותרת זו, שנתפרסם ב'טורים' בו' בכסלו תרצ"ד (24.11.1933), בתגובה לסדרת מאמריו של שלונסקי (אש"ל) – 'מחניים' – שהתפרסמה ב'טורים' בקיץ 1933. אלתרמן, כמו רבים ממשוררי המודרנה, הסימבוליסטים והפוסט־סימבוליסטים, דיבר בזכות שירה "קשה", התובעת מן המשורר מאמצי הצפנה ומן הקורא מאמצי פענוח, בזכות שירה שאינה "שקופה" או מובנת מאליה. בעמ' 90–94 לעיל, דנתי בהתבטאויותיו ה"אֶרס פואטיות" של אלתרמן בנושא השירה הבלתי־מובנת, ובין השאר, הראיתי שם כי המשורר הצעיר לימד זכות על השירה המעורפלת באותה שנה עצמה (1933), שבה סִנגר ת"ס אליוט על השירה המודרנית הקשה לקליטה (difficult poetry). רעיונות אלה בדבר עליונותה של השירה החידתית, הזרה והמוזרה, המעכבת את הקליטה ואת ההבנה, רווחו בהגות הספרותית שבין שתי מלחמות העולם.

- השיר הוא גם "זר ומוזר" בדרך שבה הוא משקף את המציאות. אין לפנינו שיר מימטי, שתמונת־המציאות שלו הרמונית וברורה, והמנסה לשקף את העולם בצבעיו ובממדיו הטבעיים, כי אם שיר שהוא במידה רבה יצירה סוריאליסטית ופנטסמגורית, שתמונת המציאות המשתמעת ממנה מפוררת ודיסהרמונית למראה: יצירה שצבעיה אל־טבעיים ושממדיה מוגזמים. אלתרמן האמין בעקרון ה"הֶזָרָה", שקבעו הפורמליסטים הרוסיים, שלפיו כדי "להחזיר לאבן את אבניותה", יש לשבש את מנגנוני הקליטה באופן שהשגור והבנאלי יהפכו מוזרים ומעוכבי־קליטה. מכאן קטעי־המציאות המפוררים והפראדוקסליים, שתוארו לעיל, הנראים כתמונה שנתפצלה לחלקיה ולפרודותיה, והורכבה במהירות וב"רשלנות", בדרך שבה כל החלקים מצויים, אך אין הם משובצים במקומם ה"נכון" וה"טבעי".
- השיר הוא "זר" במובן "אויב ועוין". בלשון המקרא באה המלה "זר" בהוראה זו פעמים רבות, במיוחד בצורת הרבים שלה ("ושממה כמהפכת זרים", ישׁ' א,ז; "באו זרים על מקדשי בית ה'", יר' נא, נא; "הנני מביא עליך זרים עריצי גויים", יח' כח, ז ועוד). כאן, יחסי המשורר ושירו הם כיחסים רבי איום ואימה בין אויבים בנפש, בין מענה למעונה. המשורר "מענה" את שירו: שם אותו בסד של שורות ממושטרות ולוחצות כסורגי כלוב הדוקים, מעניק לו את צליל המתכת וקרירותה, מנטרל ממנו את הממד האישי האמוטיבי. השיר "מענה" את המשורר, כי מלאכת הכתיבה כופה על המשורר בדידות אל־אנושית בין כתלים, נדודי שֵנה, מאבק פנימי בלתי פוסק בין הרצון לגלות לבין הרצון להסתיר ולהכחיד.
- השיר הוא "זר" שכן אינו שייך למולדת (רק על האם הוא לא סיפר דבר). בעת חיבור 'כוכבים בחוץ', נשאה שירת אלתרמן את עיניה אל עניינים כלליים ואוניברסליים, אינטלקטואליים ורציונליים בבסיסם, והתנזרה במודע מעניינים אישיים־רגשיים (ובאופן מיוחד מן הפאתוס הפטריוטי של "שירי המולדת" השגורים).[18] שירו גם אינו עולה בקנה אחד עם הפואטיקה המקובלת במולדת: הוא קר, מנוכר ונכרי. אין הוא נענה בגלוי לפאתוס של החזון הציוני, ועל כן הוא כה שונה מן השירה העברית, ההולכת ומתרקמת בארץ־ישראל.
- השיר הוא "זר" במובן של "נכרי ונוצרי". לא רק מקצביו וצליליו קרים ומנוכרים, אלא גם קשת הדימויים שלו נכרית, ואוצר האסוציאציות והקונוטציות שלה הם בעלי אופי נכרי ונוצרי (הגשת הלחי למכים, דמות האחות הרחמנייה מן "הצלב האדום" שבבתי־החולים המדכאים של שלהי מלחמת העולם הראשונה, העינויים של המשטרים הטוטליטריים באירופה

שבין מלחמות העולם, כתונת הכפייה של בתי־המשוגעים ושל הנדונים למוות). השיר נכרי וזר לאחיו, מבודד מן ההמון הסואן, מן ה"מקהלה" הלאומית. המשורר כמוהו כמי שכותב איגרת מן הניכר, מן הגולה הרחוקה, מבית־הכלא, מבית־החולים, מבית־המשוגעים, ממקומות של בידוד ושל גלות מאונס.

*

נאמרות כאן אמירות רבות מתחומי ה"אַרְס פואטיקה" משיכול ניתוחו של שיר אחד להכיל: לפי עקרון ה"קורספונדנציות" שעליו בנויים שירי 'כוכבים בחוץ', מה שמתרחש במיקרוקוסמוס הוא מה שמתרחש במקרוקוסמוס; נתיב הנדודים המצומצם והמכווץ שבין השולחן לחלון משול לדרך הרחבה שמחוץ לעיר,[19] וזו משולה לנתיב הייסורים הנצחי של הנווד, המשורר, המרטיר. השיר חכם ויפה ואף חזק ואמיץ מבוראו, אך הוא גם מין אידיוט רפה־שכל, שהלבישוהו "כתונת משחק וצלצול" (ככתונת המולבשת על המשוגע הכלוא). ובאופן פראדוקסלי הוא משול כאן גם לגאון היהודי, בנם של הוריו הנִכְלָאִים לנחת מפרי־בטנם וחולמים חלום של גדולה. כשאומר המשורר על שירו "זה השיר, אל בינה נשאתיו ואל גודל", הריהו אומר עליו כמה דברים במקביל: הוא מתוודה על יומרותיו, יומרות משורר קוסמופוליטי, לומר בשיריו דברים גדולים ואינטלקטואליים, שכמוהם לא נאמרו עדיין בשירה העברית ה"פרובינציאלית". באופן פראדוקסלי, הוא אף מציג עצמו כמעין אב יהודי גלותי ופרובינציאלי מן העיירה הקטנה, שנשא את ילדו, בן־טיפוחיו, על כפיים אל ה"חדר", וחלם על יום שובו מן הישיבה וכתב־הסמיכה בכיסו ("אל בינה ואל גודל"). בעודו בערש, כבר יעד לו כס רבנות ושם עולמי של גדול בתורה, של גאון בדורו. כשם שהשיר כולו עומד בסימן הפראדוקס והאוקסימורון, כך גם זרותו של השיר. השיר הוא גם "נוצרי" ונכרי, וגם יהודי וקרוב אל הלב, גם קוסמופוליטי "מתבולל", וגם יהודי, החרד לבידולו הדתי והלאומי. הוא קלאסי ומנוכר וגם סנטימנטליסטי ורווי פאתוס, מסתיר ומגלה כאחד.

בין השאר מתוודה כאן אלתרמן כי מקצביו הרהוטים, דימוייו הצבעוניים והרטוריקה שלו, הקרה והמלוטשת לפרקים והגועשת והשוצפת לפרקים, הם מין מנגנון הגנה והסתרה, וכי כמוהו כעציר החורק שיניים וחושק את פיו לבל יתגלו סודותיו. דווקא בשל זרותו (וכן בשל כל המגבלות והאילוצים שהטיל על עצמו), יכול השיר להיפתח לרגש אנושי עמוק, כי אילו היה סנטימנטליסטי, היה רכרוכי ושטחי. המלים הן טרנספורמציה מוחצנת של הרגשות הפנימיים האמיתיים, שאותם הוא סוגר מאחורי מנעול ובריח. חומרי המציאות האכזרית

והקודרת, שנאגרו בנשמה, מקבלים לבוש שונה – כתונת משחק וצלצול. פעולת ההסוואה והטרנספיגורציה היא מושלמת: הטראגי הולבש חזות עליזה, הסבל היה להנאה, האלימות הייתה לרִפוּת, האינטימי היה לאובייקטיבי ומכל הדראמה העזה והאכזרית הזו לא נותר אלא חיוך – עניין קלוש וחסר עָצמה של ממש, שאינו משקף כלל את שהתרחש בעליל. זהו גם בעצם גורלה של האמנות בסופו של דבר: הלהבה שהציתה את היצירה שוככת, הרגשות נשכחים ונותר החיוך החתום, עֵד אחרון למחזה התוגה שנתחולל. אם מיטיבים להתבונן בשיר, אזי אין רואים את החזות הזרה והמנוכרת שלו, אלא מגלים בו את הצד האנושי שהולידו.

ה. אופטימיות וייאוש ב'שיר שלושה אחים'

'שיר שלושה אחים' הוא, לאמתו של דבר, שיר עצוב של סוף הדרך, של שקיעה ליטֶרלית ומטפורית, אף כי חזות לו כשל שיר־ילדים צבעוני, שכולו תמימות, מתיקות ויופי (שעל גבול ה"קיטש"). תערובת של אסון ושל אושר נרגש נרמזת כבר מן הבית הראשון, שבמרכזו תיאורה של עיר שעלתה באש, ועתה היא בסוף תהליך הכליה שלה. תיאור זה מעוצב בסגנון שכולו נועם, עדנה והתרגשות, כבשירי החשק והאהבה של שיר־השירים ("נטפה אור על כפות מנעולים" על יסוד הכתוב "וידי נטפו מור ואצבעותי מור עובר על כפות המנעול", שה"ש ה, ה; פסוק הנותן ביטוי בהקשרו המקורי לרטט התשוקה ולכיסופי האהבה של הרעיה לדודה). כבשירים רבים משל אלתרמן, מוקדמים ומאוחרים כאחד, ניתן להבחין כאן במרו ז בתיאורו של "משתה ערב דבֶר": של חגיגה נרגשת וצבעונית, הנערכת לפני התרחשותה של הקטסטרופה. מוטיב זה של "ימי פומפיי האחרונים", או של "רומא העולה באש", שעבר מספרי ההיסטוריה הרציניים אל הרומנים ההיסטוריים הסנסציוניים, אל התיאטרון הספקטַקולרי, ואל יתר הז'אנרים ה"זולים" ורבי האירועים והמִפנים הדראמטיים, מצוי למכביר ביצירת אלתרמן, בכל גילוייה הז'אנריים והמודאליים, למן שירו הראשון שבא בדפוס, 'בשטף עיר' (המכונה בנוסחו הראשון, הגנוז במחברת 'שירי פריז', בשם 'סנסציה'), דרך היצירה הפיוטית המרכזית של תקופת־הביניים, 'שמחת עניים', ועד ל'חגיגת קיץ' המאוחרת.

נהמת הדובים, הקוראת לו לדובר לצאת עִמם אל המחוזות הקסומים של אגדות הילדים, אף לה כפל פנים: פנים של פיתוי מזה ושל איום מזה. מצד אחד, הדובים הללו הם יצורים רכים ובלתי־מסוכנים, גיבוריה של מעשיית־העם ואגדת־הילדים, המזמינים את הדובר לצאת עִמם למסע ססגוני, שאף מראותיו הם ממראותיה של ספרות הילדים הנאיבית: רכבת יפה, בעלת קרונות "שותתי

זהב", הנוסעת בין שדמות השיבולת, ובצד הדרך – בית קטן על כרעי תרנגולת ויער ובו סנאי וארנבת. מצד שני, הדובים הן מייצגים את עולם היער האכזרי, עולם הציד והטרף, שבו כל דאלים גבר, והרכבת הן מייצגת את החלוף ואת הזמן הנוקף ללא שוב. ולמעשה, בהזמנתם לצאת למסע יש גם משום פיתוי לצאת למסע אחרון, היוצא מן העולם־הזה אל עולמות אחרים, שהרי הדובים הם, בין היתר, הכוכבים שנקבעו ברקיע. גם צירופי־המלים, שנבחרו לתאר את המסע הססגוני ו"הנאיבי" בין שדמות השיבולת, פני־יאנוס להם, ותמימותם שעל פני השטח היא תמימות מדומה: הצירוף "שותתים זהב" (על משקל "שותתים דם"), למשל, המוענק לקרונות הרכבת ה"ילדותית" הזו, מתאים יותר, באלימות הלטֶנטית שלו, לתיאור המערכה החמישית בטרגדיה הקלאסית, שבה נופלים הגיבורים המלכותיים על חרבם. הבית העומד על כרעי תרנגולת נוטע תחושת סכנה, שהרי הוא עלול בכל רגע לקרוס על יושביו, כמו גוף האדם שהוא כחרס הנשבר. לתיאור התמים והנעים למראה יש, אם כן, השתמעויות־לוואי של גזר החלוף והסוף, השתמעויות העומדות בניגוד ובהיפוך לטיבו הרך והכמו־ילדותי.

בתוך כך, פונה הדובר לאלוהיו, ספק מתוך התפעלות, ספק מתוך טרוניה, ומביע את תמיהתו־קובלנתו על ההנאה הרגעית והחולפת ועל קוצר ימיו ("רק מחצתָּ אלַי האשכול האחד, והנה נסתחררתי אליךָ"). כביכול, הוא טוען כאן ומתנצל, בסגנון תירוציו האופייניים של שיכור שנתפש בקלקלתו, כי שתה אך כוסית אחת וכבר נסתחרר עליו ראשו. אולם, למעשה, הריהו גם טוען במקביל טענה נכבדה ומהותית יותר, הנאמרת מן הסתם בתרעומת ובתמיהה ולא בהתחטאות ובהתנצלות. טענתו נוגעת לקוצר חייו של האדם עלי אדמות: הוא אך טעם קורט מניסיון החיים ומטעמם, וכבר הוא נאלץ לצאת לדרך היוצאת מן העולם הזה והלאה.

כמו דמותו המואנשת של "השיר הזר", גיבור השיר הנושא שם זה, גם הדובר בשיר שלפנינו שוכב על מיטת־ברזל בודדת, כמיטתו של ילד חולה, המבודד מחמת מחלתו הקשה (הילד הקודח וההוזה מחום המחלה מדמה את המחלה לשׂרפה; המראות הילדותיים והצבעוניים הם ממראות דמיונו הקודח). במקביל, עולה גם תמונה של אדם בערוב יומו, השרוע על ערש־דווי ומחכה ליום אחרון; ועוד לחלופין, עולה במקביל גם תמונתו של אסיר על מיטת הברזל הבודדת בתא הנדונים למוות, המחכה, ערב תלייתו לביצוע גזר דינו. נפילתו של ה"אני"־הדובר אל המשכב באה לו ספק מן השיכרון ומן הסחרחורת שתקפוהו, ספק מן המחלה שאחזה בו, ספק מעייפות החיים ומוראותיהם. "נַחֵם את לבי העייף להורגיו", הוא מפיל תחינה נואשת, שהדי הפסוק "כי עיפה נפשי להרגים"

(ירמ׳ ד, לא) עולים ממנה. בקשתו האחת מאלוהיו היא שיבוא ויכסנו באדרת, ככסות אב את בנו הקטן החולם, או את בנו החולה הנוטה למות (או את גוויית בנו החוטא, שהומת בידי החברה, שהרי גם את גופת התלוי מכסים בשמיכה).

״ובכבות בת־צחוקי ואיננה, שים שלום לנתיבה – –״, הוא מבקש מאלוהיו (״שים שלום״ – כבסיום תפילת ״שמונה עשרה״, שאותה נושא אדם מישראל – מלים שהן בבחינת ״אקורד זר״ באווירתו האי ופית הנכרית והמנוכרת של השיר). כרגיל בשירת ׳כוכבים בחוץ׳ מעמיס אלתרמן על התמונה הזרה מן המציאות האירופית, הרחוקה במקום ובזמן, גם זכרי פסוקים יהודיים, מן התפילה ומשירי־העם העיירתיים,[20] אולי לשם יצירתה של מעֵין אווירה חידתית וחמקמקה – פראדוקסלית ואוקסימורונית ביסודה – שיהדות ונֵכר, קִרבה וריחוק, פמיליאריות וקוסמופוליטיות משמשים בה בערבובייה. עירובם של היסודות הנכריים והיהודיים נועד גם לשם העצמת היסוד הזֵאוגמטי המפוצל של השירים הללו, הכלולים מכל היסודות כולם, אף אלה שאינם מתיישבים זה עם זה, וההופכים בדיעבד את הפיצול לאחדות מודרניסטית מסוג שלא הוכר עד אז בשירה העברית.

הכול מעיד, שדרכו של השוכב בבדידות על מיטת־הברזל קרֵבה לסופה: השׂרֵפה תמה, הלילה בא והדובים קוראים אליו ממעבה היער וממעמקי ההיסטוריה, או מבין דפיהם של ספרי אגדות נושנים, השייכים לתקופת הילדות הרחוקה ותמימותה האבודה (וכוכבי הדובה קוראים לו אליהם ממרומים), הלב ״עייף להורגיו״, החורש כבר שרוי באופל, הפרח אוכל באש, ואפילו החיוך כבה כבר ואיננו. לפנינו אפוא תמונה של התפוררות, של התפשטות הגוף מן החומר, של הירגעות ושל התאדות, היפוכן של הבריאה ושל ההתהוות. בעת היבראו קורם האדם עור וגידים, לובש צלם וצורה, ואילו כאן, עורו כבר קורם את חיוורון־ערפִּליו של האל; משמע, הוא מתערטל מגופו והופך נטול צורה וממשות.

ובעוד הוא קורם חיוורון־ערפל וחש עצב וקור, מופיעים על הסף שני אחיו, המדומים לשני עגלונים אפלים ושעירים, שהגיעו אליו מדרך־מסעם. העגלונים הללו הם ספק טיפוסים של פושעים משולי החברה, שכירי־חרב מאנשי ״העולם התחתון״, שבאו לבצע את זממם (דמויותיהם לקוחות כאילו הישר מקשת־טיפוסיה של הבלאדה הביניימית, נוסח ויוֹן, ומגלגולה המודרני ביצירת ברכט); ספק שני תליינים, הניצבים בכיכר העיר, ועומדים לבצע את רצון המלך והחברה; ספק שני רכבים מיתולוגיים, שבאו לקחתו עמם אל השאול במרכבתם ולבצע את רצון האֵלים. שני צירופים מעלים את האפשרות האחרונה, בדבר טיבם הארכיטיפלי־המיתולוגי של ה״עגלונים״ הללו: ״ולפתח הדרך רובצת״

(צירוף המבוסס על צירופים כגון "לפתח חטאת רובצת" ו"תהום רובצת"), וכן "הארץ רבה היא" (צירוף הגזור מצירופים כדוגמת "תבל רבה" ו"תהום רבה"). כשם שהדובים מן הבית הראשון מרמזים על יציאתו של הדובר לא רק אל מרחבי הטבע וההיסטוריה, אל יערות הפרא ואל הג'ונגל הקדמוני, כי אם גם אל מרחבי השמים וכוכביהם, אל מחוזות האינסוף של הקוסמוס, המשחררים את האדם מחוקי המשיכה של העולם הזה, כך מרמזים העגלונים על מסע בכיוון הפוך: בכיוון התהום והשאול (ולמעשה, הם קוראים לו גם אל השמים ואל כוכביהם הרחוקים: אל העֲגלה האַסטרלית, המחכה לו בעולמות עליונים). שני הכיוונים, שאליהם נמשך הדובר, הגַלַקסיות השמיימיות ומעבה האדמה, כיוונים שכביכול אינם מתיישבים זה עם זה, הם עדות לאופיה הפראדוקסלי האוקסימורוני של שירת אלתרמן, המושכת תמיד, בעת ובעונה אחת, אל כיוונים מנוגדים והפוכים. על־פי המודוס הנמוך, העגלה היא גם אותה עגלה, שעליה מסיעים את הנידונים למוות מכלאם אל הגרדום.

שני האחים הקשוחים הללו נועצים בחולה האנוש את מבטם הנוגה, כמי שיודעים מה צפוי לו לאחיהם ("נפקחו עיניהם – וסימרוני לקיר ארבעה סכינים של עצב"). תיאור זה, בעל ה"פרופיל המטאפורי הגבוה", יש בו כדי ללמדנו על דרכו של אלתרמן ביצירת הלשון הפיגורטיבית האופיינית לשיריו. לשון שירתו עשירה, כידוע, בדימויים ובמטאפורות, רצופי "סתירות" פנימיות וזרויות למיניהן, אך אם מנסים להתחקות אחר הקו האסוציאטיבי שבבסיס הדימויים והמטאפורות הללו, ניתן בדרך־כלל לחשוף את הגיונם הפנימי הסמוי: אילו נאמר כאן, שהאחים נעצו בו את מבטם, היה לפנינו שימוש־לשון "טבעי", שאינו אלא צירוף אידיומטי שחוק (ואלתרמן הרי אינו משתמש בקלישאה השחוקה אלא כדי לנפצה ולגרום להזרתה). גם אילו נאמר שמבטם היה חד כסכין, היה לפנינו צירוף רגיל וטבעי. אלא שנעיצת המבט החד מְתרגמת כאן, על דרך הפֶּריפרזה המועצמת ועל דרך ההיפֶּרבולה, לנעיצתם, או לקליעתם של ארבעה סכינים, כמספר עיניהם של השניים. המבטים מְסמרים את הדובר אל הקיר כסכינים מקפיאי דם ומסמרי שיער, כאילו היו העגלונים המפחידים והוולגריים הללו סכינאים בקרקס, המקפיאים את דם הצופים במופע קליעה סביב ראשו וגופו של שותפם למופע, או סכינאים מאנשי "העולם התחתון", כדוגמת מְקי סכינאי, גיבור 'אופרה בגרוש' של ברכט (המבוססת, כנזכר לעיל, על הבלאדות של פרנסואַ ויוֹן, שדמויותיהן הן דמויות ממשיות מן "העולם התחתון" של פריז הביניימית).[21] ארבע העיניים, השולחות בו מבטים, ננעצות בדובר כסכינים מסוכנים, אך הסכינים הם "סכינים של עצב". מבט של עצב הוא בדרך־כלל מבט כהה וקהה, שאין נוהגים לתארו כמבט חד הננעץ כסכין. לפנינו

אפוא, ככלות הכול, אוקסימורון אלתרמני טיפוסי, שבו מוצמדות אלה לאלה תכונות, שאינן עולות בקנה אחד כלל וכלל (חדות המבט החודר וקיהותו של המבט העצוב).

האחים באים אל הדובר, המוטל על מיטת חוליו, ומספרים לו על המסע הכבד, שהוטל עליהם לערוך כדי להגיע עד הלום. מסלול מסעם הוא בכיוון הפוך לזה שהועידו לו הדובים. הדובים (שהם, כאמור, ספק חיות הג׳ונגל של עידני העבר הפריהיסטורי, ספק חיות־הטרף ה״אנושיות״ והמבויתות מ״מודוס החיקוי הנמוך״ של סיפורי הילדים, ספק הדובים המבצעים – כמו הסכינאים מן הקרקס תעלולי לוליינות עוצרי־נשימה, ספק כוכבי השמים הרחוקים) הן ביקשוהו לצאת עמם מחדרו הבודד החוצה, למסע אל הטבע אל שדמות השיבולת ואל יערות הסנאי והארנבת. האחים באו לעומת אחיהם הגוסס מן הטבע שבחוץ, במסע ממושך שחלף בעיר וביער, אשר במהלכו ראו השניים את האדמה מתהפכת בציריה ובבציריה. מסעם, החולף על פני שדות ויערות, מתואר כאן כמסע ברכבת, ״עם קרונות המשא״, לא רק משום שמסע החיים ומשאם כמוהם כרכבת מתמשכת, החוצה את שדות הזמן וחולפת במרחביו, עמוסה במטענים כבדים לעיפה, אלא גם משום שהמלה ״קרונות״, שאלתרמן משתמש בה תכופות בקשר לזמן החולף, מזכירה את ״קרונוס״–״כרונוס״ (אל הזמן במיתולוגיה היוונית).[22]

אגב המסע הממושך, סמל לחיים בכללם ואף לכל מהלך חייה של האנושות כולה, נחלפים מראות הדרך: היום מתחלף בלילה, ההריון מתחלף בלידה, הבדידות מתחלפת בחג, התמימות מתחלפת בחטא. מהלכם של החיים מתגלם גם בתמונת האדמה השואגת ומתהפכת בציריה ובבציריה, הנגלית להם לאחים במסעם, תמונה שפני יאנוס לה: זוהי תמונת אשה יולדת, אמא אדמה, הזועקת בצירי הלדה שלה ובבציריה השותתים דם־ענבים, וגם תמונת אשה זנותית והוללת, השואגת שאגות שמחה בכחנלית, בין מרעיה, בחגי היבול והבציר. בבוקר נגלתה להם לעגלונים, הנוסעים בדרך אל אחיהם, עלמה נאה, מעין בתולת השחר התמימה, ואילו בערב נגלתה להם שקיעה ערומה וסנאי על כתפי היער (מעין קורֶלטיב אובייקטיבי לתמונת הזונה הדקדנטית, דמות קבע בשירתו המוקדמת של אלתרמן, בעלת הסממנים הפריזאיים: דמות זו מוארת כאן בתאורה אדומה של בית־קלון כרכי, ומערומיה מכוסים־לא־מכוסים בפרווה, המושלכת על כתפה.[23] התאורה האדומה, ספק אורותיו האדומים של רובע הזונות המושחת, מגילוייו של הכרך המערבי, השוקע בריקבונו, ספק אורה של השמש השוקעת במערב, היא סינקדוכה ומשל לשקיעתה של כל התרבות

המערבית, על ערכי ההומניזם שלה, שעל טיפוחם שקדה ועמלה האנושות דורות על גבי דורות.

מהי משמעותה של המתנה, שמביאים האחים מן הדרך לאחיהם, המוטל על מיטתו וכבר עוצם את עיניו? הם מביאים לו את "אשכול העֵנב והמית העצים בתכלת". מתנתם מורכבת מחומר ומרוח, מן האדום והבשר־ודמי ומן הכחול והרוחני, מהנאות החיים הארציות והבסיסיות ומן ההנאות המופשטות (המיסטיות והאינטלקטואליות כאחת), המושכות את האדם מן האדמה כלפי מעלה, כלפי השמים ומחוזות הנצח והאין־סוף. שתי ההנאות הללו – הפיזית והערטילאית – היו אהובות על אחיהם בימי חלדו, והם מביאים לו אותן כמתנה אחרונה. מתנתם עולה בקנה אחד עם אופיו הפראדוקסלי־הדואליסטי של המסע המיועד לו לאח: מסע לשמי שמים ולמעבה האדמה.

ואז נחשפים לו לדובר, בחיתוך הברק, הימים הרחוקים שנותרו בלעדיו: במעין הארה פתאומית נגלה לו העתיד להתרחש לאחר מותו. בדרך־כלל נגלים לו לאדם לפני מותו כל מראות ילדותו, כל ימיו שעברו עלי אדמות, ואילו כאן, להיפך, נגלים לו לדובר כל הימים של העתיד לבוא. האֶפילוג של השיר הזה, בחלוף אור הברק, מתאר את חיוכו של האח הצעיר מן האופל בבוהק שיניים ("ואחי הצעיר, בן זקונים לאבינו חייך מן האופל בבוהק שיניים ויאמר: שלושה אחים היינו, והנה נשארנו שניים"). הרגע הוא רגע מותו של הדובר, מותו של האדם המודרני, איש ההווה החולני והדקדנטי, ההולך ביודעין ובראש צלול אל שקיעתו, אל האפלה שבה שרויים שני אחיו, שבאו לקחתם אתו אליהם. אם נראה באח הבכור את האדם הקדמון, המביט מנבכי ההיסטוריה, ובאח הצעיר, בן הזקונים, את איש העתיד, הניבט מן האופל, מן הימים שעדיין לא נולדו, אזי חיוכו הוא חיוך דו־ערכי: בוהק שיניו יכול לרַמז להיותו רך בשנים, להיותו עולל ששיניו עדיין שלמות ולבנות. החיוך מן האופל בבוהק שיניים יכול, לעומת זאת, להיות חיוך מעורר אימה ופלצות, חיוכה של גולגולת מקאברית חשופת עצמות. דואליות דומה עולה גם מן השורות החותמות את השיר 'איילת', שיר החתימה ב'שירי מכות מצרים': "אליך שוחקים עם רמש ותולעת, האב והעלמה במחלפות הדם".

השחוק "עם רמש ותולעת" בסופם של 'שירי מכות מצרים' (כמו חיוכו של האח הצעיר, בבוהק שיניים בסוף 'שיר שלושה אחים') מסמל דבר והיפוכו: את האופטימיזם של הלדה ושל ההמשכיות ואת הפסימיזם של המוות והחידלון. הרמש והתולעת נקשרים, מצד אחד, לשלבי ההתהוות הדרוויניים ולפלא בקיעתו והולדתו של הפרפר יפה־הכנפיים מגלגוליו הרֶפטיליים הכעורים

(״וכפלא היוולד פרפר מן התולעת״), אך הם גם נקשרים כאן, מצד שני, אל חיוכם המקאברי של המתים, המכוסים בקברם ברימה ובתולעה.

למרות שמו, 'שיר שלושה אחים' איננו, כמדומה, שיר בעל מבנה שלישוני, כי אם שיר, שניתן לבודד בו יסודות דואליסטיים מובהקים. ההווה הדקדנטי מוצג בו בדמותו של אח גוסס, שעל ערשו ניצבים שני אחיו העגלונים, העבר והעתיד, הבאים שניהם לקחתו אליהם אל העלטה. אופיו הבינארי הדואליסטי של השיר ניכר בבירור מן הפסיחה, שפוסח כאן האח החולה, בין החיים לבין המוות, בין השמים לבין מעבה האדמה, בין המטאפיזי והרוחני לבין הארצי והחושני, בין ״אשכול הענב״ לבין ״המית העצים בתכלת״. אלתרמן לוכד כאן, בהעלם אחד, את תמצית חייה של האנושות כולה, בכל דור ובכל אתר, וזאת הוא עושה בדרך סיפורית כמו־עממית, השואבת את חומריה ואת דפוסיה משתי מסורות בלאדיסטיות מרוחקות, שספק רב הוא אם מישהו מלבדו הצמידן זו לזו לפניו: מן הבלאדה האירופית הביניימית נוסח ויון, מחד גיסא, ומאידך – מן הבלאדה היידית הגלותית, העליזה והמקאברית כאחת, 'צעהן גוטע ברידער זיינען מיר געווען' ('עשרה אחים טובים היינו', זו שבכל אחד מבתיה מתמעט מספרם של האחים, עד שלא נותר מהם איש). סיפורה של האנושות, כפי שהוא עולה משיר־ההגות הכבד הזה, המתחפש לסיפור עממי־ילדותי נאיבי, הוא סיפור של ילדות ושל מוות, של צירי לדה ושל גסיסה, של חיוך ושל עצב, של כיליון ושל המשכיות.

ו. תום ונסיון החטא בשיר 'בוקר בהיר'

את דיוננו בשיר הדואליסטי ה״דו פרצופי״ נחתום בהתבוננות בשיר 'בוקר בהיר', שאף אותו, כמו את רבים משירי 'כוכבים בחוץ' (רבים מכדי שמסגרת דיון זו תוכל להכילם), ניתן לקרוא בשני אופנים מקבילים, העומדים ביחס ניגודי־בינארי זה לזה. הקריאה האחת תעלה מתוך השיר פיסות של מציאות תמימה וברה, של עולם בראשיתי או אסכטולוגי, ללא חטא, ואילו השנייה תראה בו שיקוף של מציאות זנותית ומזויפת מן ההווה הדקדנטי. אלתרמן חיבב את הצימוד הרומנטי הזה, המעמת את עולם התום והתמימות עם עולמו של החטא ושל ניסיון־החיים (innocence vs. experience), ועשה בו שימוש תכוף בכל חטיבו שירתו, אף כי במאה העשרים נשתחק כבר הצימוד הזה עד דק, וסכנת היהפכו לקלישאה בנאלית ריחפה עליו. חרף סכנת הבנאליות, ואולי דווקא בשל סכנה זו (שכן אלתרמן אהב להלך באותם ״מקומות מסוכנים״, שאניני הטעם ידירו על־פי־רוב את רגליהם מהם, ולהציג את השחוק והמרופט באור זר וחדש), היה הצימוד הזה לאבן יסוד ביצירתו. בשיריו המוקדמים של אלתרמן,

מופיעה הזונה לא אחת כבובה מחדר־הילדים, המצודדת את העין בעורה הצח ובסנדליה האדומים (בשיר 'משהו כחול, מאד כחול'), והתינוקת העירומה והתמימה (בסוף השיר 'קונצרט לג'ינטה') אינה אלא מארחת פריזאית דקדנטית, המשרתת את לקוחותיה ב"בית משוש רווה מצליל" (על משקל "בית קלון רווי חטא").[24]

בשיר מוקדם זה, הצמיד אלתרמן את צבעי הכחול והאדום, המנוגדים זה לזה מבחינת המטען הסמלי ושובל הקונוטציות שלהם (הוצמדו כאן אגדת 'הציפור הכחולה' החלומית, שזכתה לעיצוב סמלני בפנטזיה המודרנית של מטרלינק, עם אגדת 'ציפור האש' אדומת הכנף, שהייתה לנושא הסימפוניה המודרנית של סטרבינסקי). מתוך טומאתו של "בית משוש רווה מצליל" עולה ובוקעת תמימות פְּריסטינית־בתולית ונולדים חיים חדשים, כגוזל עוף החול העולה מאודי הבערה ומערמת־האפר בציצת נוצות חדשה. הדובר מפציר במארחת המנוסה וידועת־החטא להקשיב לתפילתו המתוקה ולבוא עמו אל הטבע, אל אדמת השדה הפורייה, ה"הרה לאלף תאומים". שם יעמדו הוא והיא, אוחזים יד ביד, חרדים ומשתוממים כ"צמד תינוקות באגדת כשפים".[25]

ב'בוקר בהיר', כמו ברבים משירי 'כוכבים בחוץ' הבנויים על עלילת "התום" ועל עלילת "החטא" כאחת, מתפתחות שתי העלילות זו במקביל לזו, ולא זו אחר זו, כבשיר־הבוסר המוקדם. הקריאה ה"תמימה" של 'בוקר בהיר' תראה באור הבוקר את שחר חייו של האדם, את עורו הצח של תינוק "עירום וצעיר", שלכבודו תלתה השמש־אמו עריסה. הדמות הנשית, העוברת לתומה בדרך – התגלמותה של המציאות הארצית, הבסיסית, הייצרית, הטבעית, הבשר־ודמית, שהיא כאן סמל התום שלא הושחת – היא ככפרייה תמימה ומקושטת, המתפעלת מן המראות שנקרים בדרכה כתינוקת תמה, שצחוקה הפשוט מכה בלב ושוטפו בשטף של חיים. הרחוב והשוק, כנערי הרחוב והקרקס, מנסים להרשים את העלמה הפרובינציאלית התמימה והנפעמת בתעלוליהם הספקטקולריים. גינת העיר טופפת ככבשה בצמרה הלבן, והיא כמעֵין קוֶרלטיב אובייקטיבי לילדה התמימה, הלבושה בבגדי החג הלבנים, או לכפרייה הפשוטה, שהגיעה לעת חג לשוק־העיר, מקושטת במחלצותיה.

הקריאה השנייה, האירונית והמפוכחת, קורעת את המסווה מעל האידיליה הכוזבת, ומגלה כי "הבובה" היא יצאנית בובתית, וכי זו הלבושה בלבוש לבן ו"תמים" כבר איבדה זה מכבר את תומתה, הראי מרמה והעין מהתלת ומזייפת את המציאות. הסף שנרגם בצלצול הצחוק, כבגלגול אבנים או במטר קללות, הוא האות הראשון, שלפנינו מציאות רווית חטא. עפעוף החלונות (שבמישור הליטֶרלי הפשוט עשוי לייצג את פקיחת העיניים וריסיהם בשעת היקיצה או את

פתיחת החלונות ותריסיהם לעת בוקר)[26] עשוי גם לרמז לעפעוף עיניה של הזונה, המאותתת מחלונה ל"אורחיה", לשם פיתוי והדחה לחטא. זו אף נאלצת לעמוד מול "גאות הימים", כאל מול שכנים בורגנים גאוותניים ומתנשאים. אלה בזים לה ומנסים להצר את צעדיה ולסלקה משכנותם ומרובע־המגורים שלהם, תוך שהם רוגמים את סף ביתה באבנים או בקריאות הבוז שלהם. צירופן של תמימות־האמת התינוקית וה"בקיאות" של אשת־התענוגות המנוסה והמזויפת יוצר כאן אוקסימורון מורחב, מלאכותי ופרֶציוזי, ממש כשם שתיאורו של הבוקר הבהיר אינו מתאים כלל לתיאורה של "ציפור הלילה", המעפעפת בריסיה ורומזת לעוברים ברחוב מחלון חדרה: זו בדרך־כלל אינה ערה כלל בשעת בוקר מוקדמת, המוצפת באור השמש.

בנוסף לאמור לעיל על הצירוף "גאות הימים", צירוף זה גם יוצר אווירה דו־משמעית, המעניקה מצד אחד תחושת חגיגיות וגאון ומצד שני תחושה של אסון קרֵב (על משקל "גאות הים"; מתוך שהמלים "ים" ו"יום" בצורת הרבים שלהן הן מלים הומופוניות). בשירת אלתרמן, המחבבת פראדוקסים ואוקסימורה, תכופות נקשרת שמחת־החיים של ימי החג הבהירים והעליזים באסון ובקץ. החג הופך תכופות לחגא, המשתה מתגלה כ"משתה ערב דבֶר", הששון הוא אסון.[27] החגיגה העליזה מתבררת גם כשמחה מלאכותית ומזויפת, שאורחיה אינם אלא "אורחים" בבית־קלון כרכי. "גאות הימים" מרמזת על הקטסטרופה הקרֵבה, שבעקבותיה תחול ההצפה הגדולה. היא אות אזהרה לסוף הקרֵב (למבול שיבוא כעונש על השחתת המידות), שבו יסעו בני האדם שאינם אלא אורחים על פני האדמה, אל שדות הנצח, המוצפים באור כחול כגלי ים לאחר הגאות.[28]

ולמטה, על גבי הארץ, עדיין תועים בני־האדם בדרך החגיגית והמסונוורת, שבין הכפר והעיר, שלאמתו של דבר, איננה אלא דרך פשוטה, של פחוני השוק והפרבר, שהאמנות העטתה עליה יופי מיוחד. כמוה, גם היפייה העוברת בדרך אינה אלא נערה המונית ופשוטה, פטפטנית ורכלנית, שצחוקה הפשוט וולגרי וצורם, ולא רק נאיבי ומשוחרר. הרחוב הוא כממזר, בן אשפתות "שגדל ללא חיק", מנקה ארובות מפוייח או בנאי מאובק, והשוק כמתגושש בזירת הקרקס. גינת העיר בשמלה לבנה טופפת בחוצות, כאשת תענוגות מפתה, שלבשה בגדי לבן חגיגיים, והיא "ככבשה בלבנת הצמר" רק למראית־עין, ומכאן כ"ף הדמיון בצירוף זה, המלמדנו – לפי הקריאה האירונית והמפוכחת – כי אין היא כבשה תמה, אלא רק "כמו" כבשה תמה.

העולם הוא עולם של תמימות ושל חטא, של עירום תינוקי ושל עירום זנותי, של אמת ושל כזב ואחיזת־עיניים, של לובן אמיתי וש לובן מסנוור ומתעתע,

אומר השיר בסמוי. הכפרייה היא פשוטה גם במשמעות החיובית, שעיקרה נאיביות וחוסר־מורכבות, אך גם פשוטה במובן השלילי, שעיקרו וולגריות וחספוס. הדרך יפה ומאירת־עיניים, אך יופיה נענה לכללי האסתטיקה של הבלתי־אסתטי: ברקו ויופיו הם תוצאה של חומרים זולים ופשוטים, של זגוגיות ופחים, שמהם בנוי פרבר העיר הדל, שגינוניו הם גינוני פאר מזויפים. מראות הרמייה שבטרקלין הם גם מראותיו הטבעיים של העולם, של הטבע, אך גם מראות־הזכוכית הצוננות והמלאכותיות (המלה "מראות" היא צורת הרבים הן של "מראֶה" והן של "מראָה"). ה"טבע" וה"אמנות" (art, artifice) הם כאן שני צְדיה של המציאות: כשם שהראי הקר והמלוטש והכוזב, מעשה ידי האדם, משקף את הטבע האמיתי, כך יופיה ויפי עדייה ומלבושיה של הזונה אינם אלא כזב, חיקוי זול ותחליף עלוב ליפי הטבע; הרומנים שבספרים הם אך שיקוף כוזב ומלאכותי של הרומנים שבחיים, תחליף עלוב לאהבה האמיתית; וגם השפה אינה אלא בבואה דלה ועלובה, לעתים אף כוזבת, של המציאות החוץ־לשונית.

צירופם זה לזה של ה"טבע" ושל ה"מלאכותיות" נרמז אפילו מחרוז פנימי פשוט־לכאורה כמו "מהבהוב זגוגיות ופחים, / מלבלוב היפה העוברת". חריזתם של "הבהוב" ו"לבלוב" בא להעיד על שיוכה של הכפרייה היפה ל"טבע" הבריא והאמיתי, שמחוץ לספרים, שהרי היא מלבלבת כעץ על אם הדרך. שהרי אפשר היה גם לומר "מהבהוב זגוגיות (...) מעפעוף היפה", אך היפהפייה הכפרית אינה מעפעפת בריסיה ובעפעפיה כמו הזונה הניצבת בחלונה, אשר סְפּהּ נרגם לאות קלון, כי אם מלבלבת כעץ פורח. הזגוגית והפח המלאכותיים, המאירים באור כוזב, שאינו אורם שלהם כי אם השתקפות של אור טבעי, מופיעים בשיר ב"הבהובם", ואילו היפייה הטבעית ב"לבלובה". אך להבהוב הכוזב וללבלוב הטבעי גם מכנה־משותף, המצדיק את אִזכורם בכפיפה אחת: שניהם מטעים את הצופה בהם ומתעתעים בו, כי הדרך כולה מסנוורת מן הברק, האמיתי והכוזב, הטבעי והמזויף, כאחד.

איש הכרך המודרני, כדוגמת הדובר שבע־האכזבה וניסיון־החיים, שטרקלין המראות רימהו, אינו מכיר את הטבע מכלי ראשון, מאוצר חוויותיו הבלתי־אמצעיות. את היצרים הטבעיים הוא מכיר מן הספרים, מאבק הספריות. לעומתו, האדם הנאיבי, הבראשיתי, שפתח את שערי ההיסטוריה האנושית לרווחה (השחר והתום מגולמים כאן בפרטי־מציאות רבים, הנקשרים לטבע התמים, לשחר היום ולשחר החיים: התינוק העירום והצעיר, עריסתה של שחרית הילדות, הכפרייה הבריאה והנאיבית והכבשה בלבנת השלג) הכירם מן החיים, בלא תיווכה של התרבות, המעוותת את הטבע כבראי עקום. האדם

הכפרי הוא גלגולו המודרני של איש בראשית הנאיבי, שראה את המראות בפעם הראשונה כבעיני ילד.

עולה כאן גם הדיכוטומיה בין "חוץ" ל"פנים", המבריחה כבריח את שירי 'כוכבים בחוץ': הכפרייה והיצאנית – שני צדדיה של היצריות, האמיתי והמזויף – מייצגות את הטבע ואת העיר המודרנית: זו ניצבת בחדרה ליד החלון ומעפעפת לאורחיה, בטרקלין אלגנטי בנוסח הרוקוקו, סלון של צחוק מזויף, פטפוט ורכילות ושעון אורלוגין, טופפת בעקביה עם כלב פודל לבן וצמרירי, הנראה למתבונן בו מרחוק "ככבשה בלבנת השלג"; וזו מהלכת בחוצות העיר, וגורמת להתעוררותם ולהחייאתם של הרחוב ושל נערי הרחוב. הגבולות בין תמונת הרוקוקו הפּרֶציוזית של הטרקלין של בית־הקלון לבין התמונה הטבעית יותר, אך המסוגננת והמלאכותית למראה, של "טרקלין המראות" של חוצות העיר (כל המציאות האורבנית על רחובותיה ושווקיה, חלונות הראווה ושאר עצמים, שבהם משתבר האור ומשתקפים המראות) קורסים כאן לעתים, וכל אחד מן הפרטים מתפקד ביותר ממישור אחד.

"בוקר בהיר", שלא כמשתמע מכותרתו וממערבולת היסודות הכפריים והעירוניים שבו, איננו בעיקרו שיר תיאורי. יש בו אמנם יסוד תיאורי, העושה שימוש מניאריסטי מחוכם במראות הטבע, המחקים כאן, מעשה "עולם הפוך", את ההתנהגות המסוגננת והמלאכותית של האדם, איש הכרך וגינוני הטרקלין. ואולם, השיר הוא בעיקרו (כרגיל בשירת אלתרמן, לרבות שירי 'כוכבים בחוץ' שהטעו דורות של קוראים בחזותם הצבעונית, הדינאמית והרעשנית), שיר מדיטטיבי פילוסופי, הדן בענייני לשון וספרות ובעניינים היסטוריוסופיים הרי גורל – בעברה ובעתידה של התרבות האנושית. הבוקר העירוני, המתואר בו, הוא גם הבוקר הראשון, הבראשיתי והבתולי, של טרם היות התרבות, וגם הבוקר האחרון של תרבות המערב הגוֹועת, בטרם יפליג האדם הכרכי אל שדות האֶליזיום הכחולים של הנצח. ככל יצירתו המוקדמת של אלתרמן, זו המשקפת את המודרניזם האירופי שבין שתי מלחמות העולם, שיר זה נותן ביטוי לחרדתו של אלתרמן הצעיר (ולחרדתה של כל האינטליגנציה בת־הדור, אשר באה לידי ביטוי עז באמנות המודרניסטית לזרמיה) מפני שקיעתו של הכרך הגדול (המֶגלוֹפוֹליס), שקיעתה של התרבות המערבית וקץ ההומניזם, ברוח הגותו של אלכסנדר בלוק.[29]

הערות

1 כפי שהגדיר אנרי ברגסון את משמעו של הקומי, במסתו 'הצחוק' ([1900] Bergson).

2 על זיקתו של אלתרמן אל הז'אנר הבלאדיסטי, ראה במיוחד: לאור (תשל"ג), עמ' 89–98. המאמר כונס בתוך: לאור (תשמ"ד), עמ' 51–74; ערפלי (תשמ"ג), עמ' 59–71.

3 על אופיה הכימרי הפראדוקסלי של הלבנה כתב אלתרמן ביצירות רבות, וראה, למשל, הדיון בשיר 'לבדך', בסעיף ד להלן.

4 על פליאתו נוכח תופעות־חיים "בנאליות", כדוגמת השנה, שהיא גם מוות וגם חיים, כתב אלתרמן בשיר־הסיום של 'חגיגת קיץ' (עמ' 179–180): "נפלאים חיי הישֵן חופזים בלחש מפעפע (...) והכול שוקק ונושם והומה במרוצת דם ולח נפלאים חיי הישֵן בעוד עור תחת עור צומח".

5 על הלילה כעל נהר בין שתי יבשות (בין שני ימים) כתב אלתרמן בשירים רבים, וראה, למשל, שירו 'שדרות בגשם' ('כוכבים בחוץ'): "נדמה – גם הלילה הוא נהר היומיים אשר על חופיו ארצות מוארות" (והשווה לקונסיט המחוכם בשיר המוקדם 'ניחוח אשה' (דורמן [תשל"ט], עמ' 74): "לילה לורליי ושביל־חלב הרין, סהר מעביר את זוהב מסרקו...". הלילה מדומה כאן לאי המסולע המפלג את מימי נהר הרין לשניים, ואילו שביל־החלב החוצה ומאיר כפסוקת בהירה את השיער מדומה כאן לנהר הרין (המואר, מן הסתם, בעצמו באור הסהר הבהיר).

6 מכתבו של טלפיר מצוטט במלואו בספרו של מ' דורמן (תשמ"ז), עמ' 72.

7 ז' שביט (תשמ"ג), עמ' 145; מ' דורמן (תשמ"ז), עמ' 72–75.

8 ששלונסקי תרגמו לעברית. ראה: כל כתבי א' שלונסקי, תרגומי שירה, א, מרחביה ות"א תשל"ב, עמ' 63.

9 "לבעל ה'ג'ז בנד' בחר [אלתרמן] פואמה מוסיקלית, מפתיעה בנועזותה הארוטית – 'קונצרט לג'ינטה'" (ראה דורמן, [תשמ"ז], עמ' 72–73).

10 השווה לפתיחת השירFcoutez le chanson bien douce, שהוא משיריו הנודעים של פול ורלן, והוא כלול ברוב האנתולוגיות של השירה הצרפתית החדשה.

11 על זיקתה של יצירת אלתרמן לאגדת 'הציפור הכחולה' של מטרלינק, ששמעון הלקין תרגמה לעברית בשנת תרפ"ח, עמדתי ברשימתי "עוד חוזר הניגון", 'מעריב', 24.3.1978. על זיקת יצירתו לסיפורם של כחולי השיער ברומאן 'המלחמה לאש', עמדתי ברשימה "אלתרמן אמן התרגום", 'מעריב', 10.6.1977. יצוין כאן, ככלל, שרוב שיריו של אלתרמן, המושכים אל ימות־קדומים, של טרם היות האדם, עוסקים גם פראדוקסלית בחזון אחרית הימים. היסטוריוסופיה ועתידנות נכרכים לרוב ביצירותיו ה"פריהיסטוריות" של אלתרמן.

12 "העתיקה" או "הזקֵנה"; התואר שבמקור – vıelle – מכיל את כפל־המשמעות, ובשיר שלפנינו פונה אלתרמן אל הבית העתיק בלשון־הפנייה: "היודע אתה הזקֵן".

13 השווה לנאמר בשירו הראשון של אלתרמן שבא בדפוס, הוא השיר 'בשטף עיר', שנתפרסם ב'כתובים', 12.3.1931 (ראה דורמן [תשל"ט], עמ' 13–15). בשיר זה מדומה הערב לעורב עיף ושמוט־כנף ותרבות העיר המערבית השוקעת, כמו שמש הנוטה הימה, מדומה לבהמה הרובצת על ארבע ("על גגות מוטל הערב [...] מנדודים טרופי מוצא ערבכם ייעף. משכמו, נוצה־נוצה נשרו מוטות כנף.// [...] כרכי שלי! יריד גדול! / מה ארחמך, סיום נתיב... / מני סֵפֶך יפנו הכול. רבץ והַעֲריב!").

14 שיר זה, הבנוי כאפוסטרופה, המופנית כלפי בית ישן, שייך לסדרת שירים "ארדיכליים" משל נתן אלתרמן. הבית נראה במבט ראשון כבית בשולי העיר מן המציאות האירופית – ההיסטורית או בת־הזמן – שהרי בתל־אביב של שנות השלושים אי־אפשר לו למשורר למצוא בית מזקין, שפיתוחי משקופיו, כרכוביו וקמרונותיו מתפוררים ונקלפים ובאר של דורות בחצרה. אף על פי כן, ביודענו את הפואטיקה האוקסימורונית של אלתרמן, אין זה מן הנמנע, שהמשורר רואה כבר בעיני רוחו כיצד ייראו מקץ כמה דורות של בליה אותם בתים בעלי ריח של "צבע טרי", שזה אך נבנו אז בעיר העברית החדשה בידי אדריכלים אירופיים רבי־יומרה. א' בלבן אף מעלה את ההשערה, שהשיר מתאר לא את הריסתו של בית אירופי, כי אם תל־אביבי דווקא, מאלה שאינם צועדים עם האפנה, כדוגמת הבית המתואר ב'סקיצות תל־אביביות', ד (ראה בלבן [תשמ"ב], עמ' 51). אך התמונה היא, ככלות הכול, כברבים משירי 'כוכבים בחוץ', בעיקר תמונה של א־כרונוס ואַ־טופוס, המתאימה לתיאור בתים מתפוררים שבכל דור ובכל אתר. בשירתו המוקדמת, הרבה אלתרמן בסממני מקום מובהקים: אופיה הארדיכלי הניאוקלסי של פאריס עולה, למשל, מן השיר

הגנוז 'ערב חג', המתאר את הפנתיאון, את שובל המונפרנס ה"ניגר מקיפולי רוטונדה" (היא הכנסיה המרשימה שבראש ההר) ואת כרכובי הבתים הפריזאיים ומרזביהם, העשויים בדמות גורגונות וכימרות ("נוטר דם זקנה סרגה גרבי חיֶרה"). בשיריו ה"קאנוניים", מופיעים אך ורק בתים אבסטרקטיים, חסרי גיל וזהות מוגדרים. גם נושאים פואטיים עולים כאן במקביל: בית הריהו לא רק מבנה מלבנים, כי אם גם סטרופה, בית מבתי השיר, ומכאן ההישענות על אובייקטים מתולדות הכתב והתרבות האנושית, כגון "פיתוחים", "המראות" (תרתי משמע: ריבוי של "מראֶה" וריבוי של "מראֶה"), "ברזל וקלף" (החרט והמגילה). שני סגנונות הבנייה ("דורי" ו"יוני", הנרמזים אולי מן המלים "דורות" ו"יונים", אינם רק שני סגנונות בנייה, המתבטאים בצורת עמודי הבית, אלא גם שני סולמות מוסיקליים שונים, שני אופני ניגון ונגינה). בבואו לדבר על "בית ישן" מדבר אלתרמן גם על פואטיקה שנושנה – על דרכי שיר שבלו מזוקן, המעוררים געגועים אך גם ניד ראש שמתוך רחמים, כעל מראהו של זקן שימי תפארתו כבר חלפו עברו להם.

15 כך מכנה אלתרמן את המופע התיאטרלי משולי החיים בשיר הגנוז 'משהו כחול מאוד כחול המתאר מציאות אידילית ודקדנטית כאחת.

16 דרך הפנייה האינטימית אל הבית, כאל רע ותיק, מזכירה את האפוסטרופה שבשירו האורבני המוקדם של אלתרמן 'בגן בדצמבר': "היכל רודם, הקשב! (...) ארמון נושן, הביטה ביִ! (...) הגות עצבך בי נוהרת כהמית חליל." גם בשיר המוקדם מדומה המציאות האבנית המלאכותית למציאות פסטורלית ("כהמית חליל"). תיאור שמי העיר כ"נאות מראה כחולים" (על משקל "נאות מרעה") מצוי בשיר הגנוז 'ערב עירוני', שבו צבועה השקיעה, בין גגות העיר ואספלט המדרכות, בצבעי ורוד־תכול ילדותיים, והשקיעה האנושית מרוככת באמירות סנטימנטליסטיות בדבר מציאות גן־עדנית, צבועה בגוון כחול חלומי. כבר ראינו כי המציאות העירונית מתוארת בשירת אלתרמן תכופות בתמונות של טבע כפרי (ראה בלבן [תשמ"ב], עמ' 49). שתי אופרציות של טכניקה פיוטית מכאניסטית פועלות כאן בעת ובעונה אחת: המציאות האורבנית משקפת את הטבע הכפרי (וגם להיפך), והמתרחש בשמים משקף את המתרחש על פני הארץ (וגם להיפך).

17 ראה, למשל, מאמרו של דב נוי "בני יגלה למקום תורה", 'דבר' ('משא'), 28.9.1983.

18 על אי־יכולתו להיענות לפאתוס הלאומי־הציוני, כתב אלתרמן בשירים רבים, במיוחד בפזמוניו ובשירי "העת והעתון" שלו, וביתר הרחבה ופירוט במאמרו "סוד המרכאות הכפולות", 'טורים', כ"ה בתשרי תרצ"ח (19.10.1933). מאמר זה כונס באסופה 'במעגל' (מאמרים ורשימות תרצ"ב–תשכ"ח), תל־אביב תשל"א, עמ' 27–31.

19 על כך עמד א' בלבן (תשמ"ב), עמ' 58–60.

20 הדובר ב'השיר הזר' אומר על שירו־ילדו: "זה השיר, אל בינה נשאתיו ואל גודל", ומדבריו עולים הדיהם של שירי־עם יידיים רבים, המבטיחים לילד הרך והנבון לקחתו על שכם, או לשאתו על כפיים למקום תורה, שבו ילמד, יחכים ויגיע לבינה ולגדולה (ראה דיון ב'השיר הזר', לעיל, סעיף ד). המשורר "הטרובאדור" ב'פגישה לאין קץ' אומר לגבירה חסרת הרחמים, סמל האמנות התובענית, ומעין דמותה הקולוסלית של סופיה (דמותה המואנשת של החכמה, שנתגלְגלה אל שירתו של אלכסנדר בלוק מהגותו של ולאדימיר סולוביוב): "אלוהיי ציווני שאת לעולליך מעוניי הרב שקדים וצימוקים". באמירה זו מוצבים זה מול זה העדר הרגש של הגבירה הנכרית והסנטימנטליזם של שירי־עם יידיים רבים, כדוגמת שיר־הערש הרגשני 'תחת ערש בני הרך' ('אונטער מיין קינד'ס וויגעלע'), שבו מבטיח הגדי לילד הרך, לצאת ולסחור למענו בשקדים ובצימוקים, ובגרסאות אחרות של השיר, מבטיחה האם לילד, שהגדי יצא ויביא לו שקדים וצימוקים (מצרך יקר ומאווה במציאות הגלותית העגומה, בבואה מצומקת וסמל לפֻרותיה של ארץ־ישראל החלומה, ובהקשר ה"אֶרס פואטי" גם סמל לאמנות, שהיא בבואתה המצומקת של המציאות), כדי שיוכל הילד להתפנות לתלמוד תורה. בזיקתן של שורות אלה למקורות היידיים העממיים ולזיכרון התחלותיו של התיאטרון הגולדפאדני הסנטימנטליסטי, הבחין לראשונה א"ב יפה, במאמר שכתב במלאות שלושים לפטירת המשורר ושכונס בספרו 'חדש מול ישן' (1975), עמ' 211–222. החרה־החזיק אחריו דן מירון, במאמרו "שיחות פתיחה על אלתרמן" ('ידיעות אחרונות', כ"ט באלול תשמ"ד, 7.9.1983). בצירופים אלה ואחרים, שהד היצירה העממית היידית עולה מהם, והמשולבים בשירים בעלי אווירה אורבנית אירופאית, הצמיד אלתרמן זה לזה, במתכונת האוקסימורון "המרחף", את הסנטימנטלי ואת השכלתני, את הפמיליארי ואת המנוכר, את הפרובינציאלי ואת הקוסמופוליטי.

21 ב'טורים' של שנת 1933, התפרסמו עשרים פזמונים בתרגומו של שלונסקי, לקראת העלאת 'אופרה בגרוש' של ברטולט ברכט וקורט וייל על בימת תיאטרון "האוהל". בקיץ של אותה שנה

פרסם אלתרמן את תרגומו ל'הבלאדה מאת ויון למרגו השמנה' ('טורים', א, גיל' ה, כ"ז תמוז תרצ"ג, 21.7.1933). בשולי התרגום העיר, בין השאר, כי "פרנסואַ ויון שימש מקור ודמות־אב גם למשורר ברכט, בעל המחזה 'אופרה בגרוש', ששאל משירת המשורר־הפייטן פזמונות וסמלים".

22 ב'שיר שלושה אחים' קוראים הדובים לדובר לצאת עמם אל הטבע, כדי לארוב שם "ליומנו הבא' (הזורח, השוקע) וכדי לסייע להם "למשכו בקרונות שותתי הזהב", והזמן אכן חולף עם הקרונות ("עבר יום מתנודד עם קרונות המשא / ועוד לילה ויום וערביים"). והשווה, למשל, לנאמר בשיר 'עד הלילה': "לא קרונות המטען אל הדרך שבים (...) כך נוסע הזמן. הוא יקר ושביר. הובילוהו הובילוהו לאט. הובילוהו לאט". כאן מדומה הזמן לאורלוגין יקר ושביר, שיש לנהוג בו בזהירות, והקרונות הם שם נרדף לזמן (כרונוס–קרונוס), הנוסע לאטו וחולף לבלי שוב.

23 השווה לתיאורה הדואליסטי של העיר, בשיר 'שדרות בגשם'. כילדה בעלת שיער מסורק, וכזונה פרומת־שיער ופרומת־בגד, המרכסת את שמלתה. בשיר 'גשם שני וזיכרון' מחליפה השקיעה את שמלותיה, כאשת־תענוגות היוצאת לנשף, ובשיר 'שערים לרווחה' מלווים העמודים, בריוני הברזל, את הרוח־האשה "בשיר ושריקה הפרוורה". התמונה היא תמונתה של נערה העוברת בשדרה, לקול שריקות המעריצים, או של זונת־רחוב, המעכסת בהילוכה, לקול שריקות הקלסה של עמודי הברזל, המואנשים כאן ועוטים את דמותם של פרחחי השכונה, הנוהגים להתגודד כשהם שעונים על עמודי־הברזל.

24 בשפה הגרמנית, למשל, "בית משוש" – Freudenhaus הוא שם נרדף ל"בית קלון", כפי שהעירני עמיתי מר שמואל טרטנר.

25 שמותיהם של הילדים מן הפנטאסיה הדראמטית של מטרלינק – מירטיל וטילטיל עולים כאן בעקיפין ברובד הצליל מתיאור גופה הטלול של הנערה המיטהרת ברוח האביב: "תלתלים יזליפו פז לא ייאמן". דמותה התלתלית והבתולית של טילטיל, הזולפת טל שחר־ילדות, השפיעה אולי גם על מתן שם לחמוטל, לעלמה הנצחית, ששפתיה טלולות 'שמחלפותיה אדומות כעמוד השחר המפציע. והשווה לתיאור הארץ "התלתלית", הדשנה "מטל טלית", בשיר 'מלכודת' (ראה דורמן, [תשל"ט], עמ' 151). על השפעת הפנטזיה הסימבוליסטית של מטרלינק על יצירת אלתרמן, ראה הערה 11 לעיל. והשווה גם לשיר 'היפָה' (ראה דורמן [תשמ"א], עמ' 22), המבוסס כולו על החרז TAL/: "על מצחך תלתל (...) כל הכפר טולטל (...) אֲבל אַת הִפְטַל (...) אַל תצאי בטל (...) פֵּן סכין תוטל".

26 אלתרמן השתמש תכופות במלים "ריסים" ו"תריסים" כבמלים נרדפות, גם בשל דמיון־צלילים וגם בשל דמיון סמנטי (אלה וגם אלה נפתחים עם אור הבוקר ונסגרים עם בוא הלילה). וראה, למשל, ב'השיר הזר' ("את מתכת ריסיו בצבת ארימה").

27 השווה לנאמר בשיר 'ליל מצור' מתוך 'שמחת עניים': "ראיתיך ואבין כמה דק התג שבין טרם־שואה וערב־חג".

28 השווה לנאמר בשיר המוקדם 'ערב עירוני' (ראה דורמן [תשל"ט], עמ' 147): "לנאות מִראה כחולים נלך נא, כל נשמותינו הבלות שם דשא עשב תלחכנה".

29 במאמרו 'קץ ההומניזם' (נתפרסם בתרגום עברי ב'הדים', ג, חוב' א [תרפ"ד]), הביע בלוק את הדעות, שאחר־כך השמיען שפנגלר ב'שקיעת המערב', בדבר סופה של התרבות המערבית. למן ימי הרינסנס ועד לעליית הבולשביזם, טען, חייתה אירופה בסימן ההומניזם והליברליזם. מהפכת אוקטובר היא מפנה בתולדות האנושות, המסמן את קִצם של ערכי ההומניזם.

פרק חמישי

עֲלֵה אדום שׂער ולבן־עיניים
שירת אלתרמן והרמיזה האליפטית ה"מהבהבת"

א. יחסו של אלתרמן אל "המליצה" המקראית

בהשוואה לקודמיו בשירה העברית, ואף בהשוואה למשוררים אחרים מבני־דורו, לא הִרבה אלתרמן לערוך שימוש בשיבוצי פסוקים וברמיזות לסיפורי קדומים. יש בין שירי 'כוכבים בחוץ', למשל, לא מעט שירים, המנוטרלים כמעט לגמרי ממטעני העבר, וזאת שלא כמקובל בשירה העברית של שנות השלושים. במקומה של הלשון הבין־טקסטואלית, המעובּה והמרובּדת, האופיינית לשירתם של רוב ממשיכי ביאליק, גיבורי מסתו הנודעת 'שירתנו הצעירה' (ששירתם הייתה לקלאסיקה עוד בחייהם), מציבים שירי אלתרמן על־פי־רוב לפני הקורא לשון ציורית חדשה ומקורית, אידיוסינקרטית בעיקרה, בעלת מקצבים ומצלולים נועזים, סדורים ופרועים כאחד, ואשר עולמה (עולמו של ה"הֵלך"– הטרובּאדור, החותר באבק הדרכים אל שערי עיר רחוקה) זר ומפתיע.

גם תופעה זו של התנזרות יחסית מניצול לשון המקורות ואוצרות העבר היא תופעה הצריכה עיון. היא אינה דומה ל"רזון" האופייני לשירת רחל, למשל, שעשתה את ההתנזרות מאונס לאידיאולוגיה פואטית, המדברת בזכות הפשטות והישירות. התנזרותו של אלתרמן נובעת לא מתוך חסך בידיעתה של לשון המקורות, או מתוך חוסר התמצאות ביתרונותיה של הלשון הבין־טקסטואלית, אלא נקשרת אל מגמתם המוצהרת של סופרי המודרנה לצאת חוצץ נגד כל גילוי של כבילות, אם בתימטיקה ובמוטיביקה, אם בלשון, וכן אל מרידתם של המודרניסטים בגינונים ה"קלאסיים" המכובדים של קודמיהם. ואולם, פרק זה יעסוק לא בתופעת ההתנזרות המכוּונת הזו, שהיא תופעה מעניינת וסימפטומטית כשלעצמה, כי אם דווקא בדרכים המיוחדות, שבהן ביקר אלתרמן ללכת, כאשר בחר בכל זאת להשתמש בקשת אפשרויותיה של הלשון האַלוסיבית העשירה, הטעונה בכובד אוצרות העבר.

בדעתי להראות כאן, כי כאשר בחר אלתרמן להעלות בשיריו זכרי מקורות (וזאת חרף מגמתם המוצהרת של סופרי המודרנה שלא לגרור אל שירתם

מטענים מן העבר, ובמיוחד מן העבר הלאומי, כמנהגם של אלה מבין הסופרים אשר הפכו קלאסיקונים בעודם בחיים, ואשר כונו בפי ה"צעירים" בשם "מחויקי נושנות"), אם בדרך השיבוץ והרמיזה ואם באמצעות יתר גילויי הבין־טקסטואליות, הוא עשה זאת באמצעים מקוריים ומיוחדים במינם, אשר הפליגו מן הנוסח הקלאסי־רומנטי אל דרכים מודרניסטיות חדשות, שמקצתן תידונה כאן בהמשך הדברים. יצוין עוד, כי את השירה העברית הלאומית, נוסח יל"ג וביאליק, שכמה מעקרונות הפואטיקה שלה עדיין שלטו בשנות השלושים ביד רמה (זו שכה הרבתה ברמיזות לטקסטים העבריים הקדומים, עד כי לפעמים הציבה לפני קוראיה פסיפס של שברי פסוקים), פסלו משוררי המודרנה מכול וכול, ונהגו לכנותה, אותה ואת חסידיה, בכינוי המזלזל "יל"גיזם", אות לקלאסיציזם עבֵש ותפל, שכבר אבד עליו כלח.[1]

אך בטרם נעיין ברמיזות המעטות באופן יחסי, המשובצות פה ושם בשירת אלתרמן (ומיעוטן של אלה מדגיש דווקא ביתר שאת את חינן ואת ערכן), ראוי שיודגש כבר בראשית הדברים, כי יחסו של המשורר, כמו יחסם של חבריו המשוררים המודרניסטיים, אל הטקסטים הקאנוניים הנרמזים, לא היה יחס שבקדושה. אדרבה, שיריו גלגלו בפסוקי התנ"ך, הספרות הבתר־מקראית (לרבות השירה העברית בימי־הביניים), המיתולוגיה היוונית־רומית, הברית החדשה, הדראמה העולמית, המיתולוגיה הגרמנית והפולקלור (אגדות העם, אגדות הילדים, שירי העם, הפזמונים), כאילו היו כל אלה עבורם בעלי מעמד זהה, בלא שתינתן בהם זכות הבכורה לרמיזה המקראית, כמקובל בשירה העברית. ביחסו אל המקרא ואל יתר הטקסטים הנרמזים, הקאנוניים והלא קאנוניים, נבדל אפוא אלתרמן מרוב המשוררים העברים שקדמו לו. קודמיו, אפילו הֵפרו לא אחת את יחס הקדושה אל המקרא, ואפילו התירו לעצמם מה שנחשב בדורות הקודמים בחינת "חוצפה כלפי שמיא", גילו בכל זאת כלפי התנ"ך יחס מועדף, מתוך שראו בו "ספר הספרים": הגם שמרדו באל ובדת, המשיכו הללו לרמוז לרוב רמיזות מקראיות, ולא העזו לפנות אל האוונגליונים, למשל, כאל טקסטים נרמזים.

לעומתם, אלתרמן כָּלל בשיריו פה ושם רמיזות – בעלות אופי מילולי, טיפולוגי או סיטואציוני – הן לקלאסיקה היוונית־רומית, לעלילותיה ולגיבוריה המיתולוגיים, והן לסיפורים ולצירופים כבולים מן הברית־החדשה.[2] רמיזותיו לטקסטים לא יהודיים – נוצריים ופגאניים – אינן תולדה של מרד באל ובדת. מרד כזה לא העסיק את ראשו ואת לבו כלל וכלל, שהרי המרד הפרומתאי הנשגב באל ובנציגיו עלי אדמות, נוסח ביירון, שהיה בימיו של יל"ג בבחינת הפתעה נועזת ומדהימה, ניטל ממנו טעם החידוש זה מכבר. מרד זה, שביאליק

היה בין ממשיכיו הבולטים, פינה מקומו בשנות העשרים והשלושים למרידה מודרנית יותר, מסוג אחר לגמרי, שאינה "דתית" ואף אינה "לאומית" בטיבה, כי אם "אֵרֶס פואטית" ואוניברסלית במהותה: מרידה שביקשה להביא לידי הזרה גמורה של כל מה שנשתגר והיה למוסכמה. אגב המלחמה ב"ישן" (ולגבי צעירי הסופרים התגלם ה"ישן" הן ביצירה הקלאסית והן בזו הרומנטית: לביסוס מלחמתם בגילויי העבר לא שמו הללו פדות בין יל"ג לבין ביאליק), ביקש המרד המודרניסטי להשיג מעמד לגיטימי לחומרי שיר "נמוכים" מן המקובל, שנחשבו בעיני רבים, בהשראת שלטונה הממושך של השירה הקלאסי־רומנטית, לחומרים "וולגריים" – פרוצים ומופקרים – שאינם ראויים לבוא בשערי היכל השירה.

אלתרמן השתמש, אם כן, במיתולוגיה ובברית־החדשה, לא כדי להטיח באמצעותם כלפי שמים, כי אם מתוך שהמקורות הללו הם טקסטים נרמזים אוניברסליים וידועים לכול, ועל כן קל ונוח להשתמש בהם כבחומרי רמיזה בין־אישיים. יתר על כן, לטקסטים הללו לא היה עד אז בלשון השירה העברית מעמד של טקסטים נרמזים (אף שניתן למצוא אפילו בשירת המאה ה–19 רמיזות אקראיות לאוונגליונים), ועל כן היה בכוח הרמיזה אליהם להביא לידי הֶזרה והפתעה, וההזרה הייתה כידוע מן האיכויות, שכל משורר מודרניסט נשא עיניו אליהן. איכותם האוניברסלית של הטקסטים הללו אף הכשירה אותם באופן מיוחד לצורכי השירה המודרניסטית, ששאפה לחרוג מן המעגלים הלאומיים הצרים אל עבר הנושאים הכלליים והמוכללים, שכוחם יפה בכל דור ובכל אתר. לפיכך רמזה שירתו של אלתרמן אף לטקסטים רבים לא קאנוניים: מן הפולקלור האותנטי, מדקלומים של בני הגיל הרך ומן הבמה הקלה, האופרה והאופרטה, שהיו ידועים בכל ארצות התרבות המערבית.[3] הוא הרחיב את מִגוון הטקסטים הנרמזים באלמנטים רבים, שקודמיו לא שיערום: לא זו בלבד שעולמו האסוציאטיבי היה שונה ורחב משל קודמיו, עקב נתוניו הביוגרפיים המיוחדים, אלא שבהשראת הֶלכי־הרוח הפוטוריסטיים־מרדניים, שרווחו בקרב חבריו המשוררים, בני חבורת שלונסקי, הוא אף קרא לעצמו דרור, והפעיל אפשרויות, שהיה בהן ממידת ה"חוצפה" וה"העזה", בהשוואה למוסכמות שרווחו בספרות העברית של שנות השלושים.

זאת ועוד, בניגוד למקובל בחטיבות נרחבות בספרות העברית שקדמה לו, הטקסטים הקאנוניים לא שימשו לאלתרמן כמַעיַן אוצר (תיזאורוס) לדליית צירופים מן המוכן, שכֵּן הוא לא נזקק לאינוונטר של צירופים כבולים, ואף התנגד נמרצות לשימוש בצירוף הכבול, במיוחד בשימוש אוטומטי, שאין עמו ממידת ההפתעה והתעוזה. באותם מקרים, שבהם עשה בכל זאת שימוש

בצירופים כבולים, הוא נתן בהם שינויים סמנטיים מרחיקי לכת, שונים בטיבם ובמהותם מאלה שהפעילו קודמיו (גם ביאליק וממשיכיו ערכו בצירופים הכבולים אופרציות סמנטיות מגוונות ומדהימות, שבעזרתן שִׁעבדו את ה"פסוק" לצרכיהם שלהם). האופרציות הסמנטיות, האופייניות לאלתרמן ולסופרי המודרנה, וכן קשת האפקטים שלהן, עלו בקנה אחד עם הפואטיקה האוקסימורונית־זאוגמטית, שאותה ביסס המודרניזם בשירה העברית. כל שימושיו של אלתרמן בלשון המקורות קראו תיגר על הלשון השיבוצית המופרת, וניכר בלשון שירתו הניסיון המכוון לגרום לדיאוטומטיזציה מוחלטת של השגור והידוע. מרידתו בישן אף נבעה, בין השאר, מאווירת המהפכה, שהקיפה את כל תחומי החיים, את חיי הקולקטיב ואת חיי הפרט. הוא נמנה, למשל, עם ראשוני המשוררים, שעבורם הייתה השפה העברית לא שפת ה"ספר", כי אם שפה חיה וטבעית, אשר בה נתחנך ובה חווה הן חוויות תלויות־תרבות והן חוויות ראשוניות, חוץ־ספרותיות.

אי לכך, נקל להבין, כי שורשיה של גישתו אל המקורות ואל לשון המקורות נעוצים לא רק בתכתיבי המודרניזם, כי אם גם ברקע הביוגרפי המיוחד של המשורר, שהיה שונה משל קודמיו בשירה העברית. אלתרמן היה מראשוני המשוררים בספרות העברית, שנתחנכו במערכת חינוך עברית על־פי המתכונת החדשה, הנהוגה עד עצם היום הזה, ששלביה הם: גן־הילדים, בית־הספר העממי, בית־הספר התיכון והאוניברסיטה. קודמיו, אף אלה מביניהם שלא היו תלמידי ישיבה, וכבר באו בשערי הגימנסיה והאוניברסיטה, נתחנכו בשחר ילדותם ב"חדר" ולא בגן־הילדים. אביו של המשורר, יצחק אלתרמן, שהיה מחלוצי גן־הילדים העברי ופעל בארץ כמפקח מטעם ועד־החינוך, הרים תרומה של ממש לביסוסו של החינוך המודרני בעברית ולהיווצרותו של דור חדש, שהעברית הייתה שפתו הראשונה והטבעית.[4] נתן אלתרמן, יונתן רטוש, שלא נולדו אמנם בארץ ובעקבותיהם משוררים צעירים יותר מילידי הארץ – הגם שכתבו בעיקר שירה מסוגננת, מניאריסטית, מיכאנית ואַ־מימטית, נטעו בקוראים רושם של "טבעיות" ושל שחרור, רושם שמקורו בעברית ה"ילידית" שלהם, שלא נקנתה בתיווכם של "הספר" ו"הפסוק". לשונם הבלתי־אמצעית והמשוחררת מכבלים ומאילוצים עשתה בזמנה רושם עז, ורק ברבות הימים (עם התרחבותה של תופעת ה"ילידות" והשתגרותה של הלשון הארצישראלית הטבעית), ניטל מן הלשון הזו עוקץ החידוש וההפתעה.

ואכן, הרושם שעשו שירי 'כוכבים בחוץ' על קוראיהם היה רושם של שירה חדשה ורעננה, שכמוה טרם שמעה האוזן בעברית. נראה שרושם זה התבסס בין היתר גם על משקלם של היסודות ה"נמוכים", הזרים והמוזרים לאוזן הקורא

בן־הדור, אשר הורגל בלשון השירה המשובצת ה"גבוהה" וה"מרוממת" של ביאליק וממשיכיו. בשירת אלתרמן נמצאה כביכול לקהל־הקוראים, מבני היישוב העברי, לא פסיפס של שברי פסוקים, כי אם לשון יום־יום ארצישראלית, האופיינית ללשונו של הדור שלא נתחנך ב"חדר" ואשר לא ידע על־פה את פרקי התפילה. משקלם של היסודות החדשים הללו היה רב לאין־שיעור ממשקלם של היסודות האַלוסיביים המוּכּרים, התלויים בהקשרים התרבותיים. את "עקת הגלות" (ואת קשת החומרים והתבניות המקובלת של השירה העברית, שדפוסיה ניצוקו במזרח־אירופה) המירה השירה הזו בשמחותיו ובתוגותיו של "השוק" ו"הקרקס" (מהויות אלה הן, בין השאר, גם מטפורה לריבוי צבעיו ותופעותיו של העולם, אך גם מטפורה ללשון השירה המודרנית, שהיא מתוחכמת וליליינית, מחד גיסא, ופשוטה והמונית, מאידך גיסא). את תחושת הרעננות והחידוש, שהביאה לשון שירתו של אלתרמן, ביטאה יוכבד בת־מרים, ברצנזיה אימפרסיוניסטית, הכתובה ברוח כמעט אקסטטית, שהיא אולי התגובה הביקורתית הראשונה על קובץ השירים 'כוכבים בחוץ':

> אצלו חוגגת (העברית) את פשטותה המשוחררת, עולה ונובטת מהקרקע שרוית לשד ואור ומשתרבבת ומזנקת למרום. אי־שם במעמקיה, משחקים כדגי־זהב, צלילי שפת ילדי ארץ־ישראל – גמישים ושוגים בהירים וזקופים. כך שר בן מולדת.[5]

י' בת־מרים נתכוונה, בין השאר, לבטא את הפתעת הקורא על שאין לשון שירתו של אלתרמן לשון "הספר", כי אם לשון חיה וטבעית (על כל פנים "חיה" ו"טבעית" מזו שהייתה מקובלת עד אז בשירה העברית). היא קושרת כתרים ללשונו של הספר, שאינה כבולה ומאולצת ואשר אין גבול לאפשרויותיה ולכושר יכולתה להקסים את הקורא ולהפתיעו. ואגב, "פשטות" לשונו של אלתרמן, שעליה הִרבו מבקריו לכתוב, היא, כמובן, פשטות מדומה: אוצר־המלים שלו הוא אמנם פשוט ומובן לכול, ואינו מחייב פנייה למילון ולקונקורדנציה; אך בעזרת מלים פשוטות ויומיומיות, שכל ילד יכיר ויֵדע את פשרן, יצר אלתרמן צירופים מקוריים וחידתיים שאינם קלים להבנה כל עיקר, הן כשהם עומדים בבידודם והן כשהם מצטרפים לשכניהם ביצירת הקומפוזיציה של השיר. כן אמר באמצעות המלה הפשוטה אמירות פילוסופיות קשות וסבוכות (רוויות פראדוקסים וסתירות), שעל הבנתן עמלים דורות של פרשנים ושל חוקרים, ולא בנקל יגיעו לסוד פתרונן.

ב. בין האַלוזיה הקלאסי־רומנטית לבין האַלוזיה המודרניסטית

לשם חידוד ההבדל בין אלתרמן והמודרניסטים לבין כל קודמיהם בשירה העברית, נחזור אל אבחנתו של ביאליק בדבר יחסם של דורות שונים בתולדות הספרות העברית כלפי "המליצה" המקראית ובדבר הדרך שבה שיבצוה בכתביהם. כאמור, סופרי ההשכלה, ובמידה פחותה מהם גם חלק מסופרי "התחייה", שלשונם הטבעית הייתה יידיש ולא עברית, פנו אל הטקסטים הקאנוניים כאל מקור לדלייתם של צירופים כבולים, וזאת בשל דלות השפה ובשל קוצר ידה להעמיד מילון חי וגמיש, שיענה על צורכי החיים. על תפקידה של הרמיזה בשירה העברית של המאה התשע־עשרה קבע ביאליק מִספר הכללות, אשר למרות חזותן האימפרסיוניסטית הערטילאית ולשונן הפיגורטיבית העמוסה, המושכת את תשומת הלב אל עושר המבע, יש בהן גם מדיוק האבחנה המתבקש מן העיון המחקרי, זה המחמיר בבדיקת הנתונים ובתיעודם:

> בימיהם (של מנדלי ובני דורו) נתמעטה ממשלת ה'מליצה'. ה'פסוק' לא היה מהלך לפניהם כמקל לפני הסומא, אלא רץ היה ומכשכש אחריהם. בינתיים נוצרה לנו על ידם לשון עברית גמורה ורחבה ורבת גוונים, לשון שיש בה ריח חיים, ובינתיים השביח טעמו של הקורא ושל הסופר העברי ובלבם נתפנה מקום למשאלות ספרותיות חדשות. (...) פֶּרות רוחם של אלו יונקים היו משני צדדים בבת אחת (...) מלמטה היו שורשי יצירותיהם בוקעים ואובדים באפלה במעמקי נשמתנו הלאומית, תחת קרקע היהדות של העבר, מקום שזימן להם הקדוש־ברוך־הוא "שתי אבנים" להיניקם: את התנ"ך ואת האגדה התלמודית והקבלית; ומלמעלה היו ענפיהן מתפשטים ויוצאים לחלל העולם, נזונים מן האוויר ומן האור, מחיי העם ומחיי האדם.[6]

משמע, בשירת ההשכלה שימשה הרמיזה המקראית מעֵין משענת לסופר, שלא היה בידו לקסיקון חי וגמיש, שיבטא בדיוק נמרץ את כוונותיו. המקורות העבריים הקדומים, ובמיוחד ספרי התנ"ך, שימשו לו למשורר המשכילי כמעֵין אוצר לדליית צירופים מן המוכן, והתוצאה השירית הייתה לעתים קרובות פסיפס של פסוקים, חלקם כנתינתם וחלקם בסירוסים שונים. אי לכך, הלשון הייתה אמנם לשון אֶבוקטיבית, אך לא היו בה איכויות רפרנציאליות, ועל כן היא לא הביעה את הכוונה המדויקת, אלא את קירובה. במיוחד התקשו סופרי

הדור להתבטא בנושאים פשוטים "מן החיים" בשל העדר דנוטציות מתאימות בעברית לעניינים הטריוויאליים של חיי היום־יום.[7] אי היכולת לבטא בגמישות ובדייקנות את הכוונה היא שיצרה, בין השאר, את האופי המליצי, הספרותי יתר־על־המידה, של שירת ההשכלה. לעומת זאת, הטובים שבסופרי דור התחייה כבר לא היו כעיוורים הנזקקים למשענת, כי אם למדו לשלוט בפסוק ולשעבדו לרצונם. עתה, רץ הפסוק וכשכש אחריהם ככלב ליד אדונו. כלומר, הללו נזקקו למאגר ה"פסוקים" לא משום שלא עמד לרשותם לקסיקון אחר זולתו (בימיהם של אלה נת חב הלקסיקון הספרותי והכיל גם רובדי לשון בתר־מקראיים ואפילו יידישיזמים וברבריזמים מתורגמים לעברית), אלא משום שלמדו לשלוט בו ולהשתמש בו כבמאגר לדליית הצירוף הקולע, המבטא את כוונתם בדיוק וללא פשרה, ואף בו ערכו מיני אינוֶורסיות, שיתאימו אותו לכוונתם הבלעדית. "שורשיהם" של הסופרים הללו היו נעוצים ב"קרקע האומה" וינקו ממקורות היהדות, ו"ענפיהם" שאפו אל "אור ההשכלה" ואל אווירה של תרבות אירופה. יחסם כלפי ה"פסוק" היה יחס של אדנות, ולא יחס של שעבוד ושל התבטלות.

אלתרמן ובני דורו צעדו צעד אחד קדימה: בימיהם כבר לא נזקקה לכאורה לשון השירה לאזכר את המקורות, שכן תחיית השפה העברית כבר הייתה עובדה קיימת, וסופריה לא נזקקו למטמוניות העבר, אלא באופן ספוראדי ונדיר למדי ולשם מטרות קומפוזיציוניות מיוחדות. לעתים, השתמש הסופר המודרניסט באַלוזיה לשם שבירת רצף הטקסט בעזרת צירוף בולט ומוּכּר, המושך את תשומת־הלב כאבן יקרה ונוצצת. לעתים, הוא השתמש באלוזיה לשם מתן מפתחות בידי הקורא, כדי שהלה יוכל להתמצא בסבך הלשון האישית, האידיוסינקרטית, שאינה נהירה לו מפאת אופיה החידתי או הסתום. ולעתים גם ההיפך הוא הנכון: יש שהאַלוזיה ניתנה בטקסט דווקא לשם השהיית הקליטה ולשם שיבוש דרכו של הקורא בפיזור "ערפל" סמיך וכבד.[8]

אלתרמן, שהעברית שבפיו כבר הייתה גמישה ומגוונת, וכבר ענתה על תביעות השירה בלא להזדקק לפשרות, לא ראה אם כן בטקסטים הנרמזים אוצר לדליית מלים וצירופים. הוא השתמש בהם לאו דווקא כטקסטים עבריים קדומים, המייצגים את עבר האומה ואת ערכי האומה, כי אם בעיקר כבטקסטים אוניברסליים, שערכם נעוץ בעובדת היותם מוּכּרים על כל בני המין האנושי. בהעלאתם באמצעות הרמיזה לא ביקש להתהדר בפסוקים נאים ואף לא ביקש להעלות את הפירושים והמדרשים, שנטוו במרוצת הדורות סביב הפסוק או הפרשה הנרמזים, כי אם ביקש לעצמו "קיצור דרך", כדרך שמשורר משתמש בסמל ידוע או בפתגם שגור. את השירה האלוסיבית, נוסח דור ביאליק, לא

חיבב, כאמור (כשם שגם חבריו המשוררים המודרניסטים לא חיבבוה), וראה בה שריד של המליצה המשכילית, שכבר בלתה מזוקן.

במאמרו 'המליצה', שהוא ממאמריו המוקדמים, שנכתבו בראשית שנות העשרים, סמוך לעלייתו ארצה כחלוץ (המאמר התפרסם ב'הדים', ב [תרפ"ג], עמ' 189–190), נתן א' שלונסקי ביטוי לתפיסה פואטית זו, שהדריכה אותו ואת חבריו מקרב סופרי המודרנה, מאלה שהניפו את נס המרד בנוסח הקלאסי־רומנטי השגור. כאן הוקיע שלונסקי את דרכי השיר האַלוסיביות של קודמיו בשירה העברית, אשר נזקקו תכופות ללשון המקורות, ל"פסוק" ול"מליצה", מתוך ששאפו להתהדר בחומרי לשון נאים ו"מכובדים". דבריו כוּונו נגד ביאליק, ובמיוחד נגד חקייניו הרבים, שעשו את שירתם מִרקם צפוף של צירופים אַלוסיביים, ומתוך כך הפכו לטענתו את השירה ל"מיוחסת", אך לנטולת חיים. כוחה של "המלי ה" המקראית נוסח שירת ההשכלה ודור התחייה תש, אליבא דשלונסקי, ושוב אין בה כדי לעורר את המחשבה, הרגש והחושים:

> המליצה חדלה מהיות דוגמה – המליצה מפהקת כבר (...) חיי משפחה שיש בהם התקשרות חולין תמיד מנַוולים את ההנאה שבאהבה.

לעומת המליצה שנתיישנה וסר טעמה, המלה המודרנית יוצאת ומתריסה בחוצפה:

> – הנני מלה פלונית־אלמונית, אסופית, ממזרת, ערומה ויחפה – אך נאה...
> ובן זוגה, פלוני אלמוני מן האספסוף, יענה:
> – מה לי אבא? מי לי אבא? יש לי משלי רב מוהר!
> נישואין אזרחיים, אהבה חפשית בין מלים – בלי שידוכי סגנון, בלי ייחוס אבות ונדוניה של אסוציאציות. והעיקר: בלי חופה וקידושין!
> (יותר מדי טהרת־משפחה בלשוננו!)
> כל צירוף מלים – התמסרות הפקר, כלולות ליל אחד. (...)
> זה הכלל: חירות. זיווג לשעה שעלה יפה.[9]

בניגוד ללשון השירה ה"מכובדת" וה"עשירה", המשובצת שברי פסוקים, שיש עמם ייחוס של דורות – אך גם ריח עובש, כובד ושיעמום – העמיד שלונסקי את לשון השירה המודרנית שלו ושל חבריו, שהיא פרוצה לכל עבר, ומאפייניה הם

החירות, החוצפה, ההפקר, הארעיות, ההתרגשות. שלונסקי יצא נגד המשוררים הגוררים בשירתם את כל שובל האסוציאציות והקונוטציות של הדורות, ונגד הכבילות שבלשון השיבוצית הקונבנציונלית. כנגדה העמיד את לשונו ולשונם של חבריו המודרניסטים, שצירופיהם הם "ממזרים" (שוברי חוקים ומוסכמות חברתיות ותרבותיות, נוהגים בדרכים מופקרות ובלתי־צפויות, פרי קשר בן־חלוף ולא מחייב), שאינם מיוחסים אמנם כצירופים הקלאסיים, אך נועזים ומעניינים מהם לדבריו שבעתיים.

אלתרמן נטה בנקודה זו אחר שלונסקי, שהיה בשנות השלושים מורה־הדרך וקובע הטעם של משוררי הדור. אולם, מראשית דרכו גילה אלתרמן עמדה עצמאית משלו בנושאים הפואטיים העקרוניים, ולא נגרר אחר גישתו של שלונסקי כחסיד עיוור (לאמתו של דבר, גם שלונסקי עצמו לא גילה עקביות בעניין זה, ובשירתו נמצא תכופות שימושי לשון אלוסיביים ממקורות היהדות). כך, למשל, בפרשת שיר הקונגרס השערורייתי 'ראיתיכם שוב בקוצר ידכם' גילה אלתרמן עֶמדה בלתי־תלויה של איש־ביניים, שצידדה אמנם בשלונסקי, אך מצאה טעם לשבח גם בביאליק ובלשון שירתו.[10] הוא גם גילה עמדה משלו ביחס לרמיזה ולשיבוץ: ניכר בכתיבתו המאמץ שלא להשתמש ברמיזה לטקסטים הקאנוניים כדרך קודמיו, הקלאסיקונים והרומנטיקונים של השירה העברית, אך גם שלא לוותר לגמרי על הלשון הבין־טקסטואלית, שאת יתרונותיה הכיר ואף ידע למנותם ולנסחם ביצירתו, כפי שנראה בהמשך. אפילו בהמנון "רשמי" של חבורת הצעירים המודרניסטיים – "חבריא בקרית־ספר" (דורמן [תשמ"א], עמ' 28–29) – גילה אלתרמן הצעיר את יחסו הדו־ערכי כלפי החופש והכבילות: מן הצד האחד, הוא תיאר את בני החבורה כמי שנשתחררו מעול אבא־אמא ומכל מוסכמות החברה וכבליה ("אבא אַיִן, אמא אין, / חג לנפש! מי יגער בה? / – – רצועה וגַעַר אין. / השתוללו, חֶבְרֶה־לצים"). מן הצד השני, הוא קרא לאם למחות דמעה מעינה ולברך על החדש, הטעון למרות מודרניותו במטעני העבר ("הוי, האֵם, מבכי הסי / וברכי "שהחייני" / על השַׁרְז' הפסבדוקלסי / של דורנו המודרני").

שימושו המיוחד התבטא בכמה אופנים. ראשית כול, ניכר בשירתו, כאמור, מיעוט יחסי של רמיזות, לעומת ריבוי בשירתם של בני הדור הקודם, שלעתים קרובות שיריהם הם מִרקם צפוף של צירופים כבולים, שלכל אחד מהם כמה וכמה בבואות, המכפילות את עצמן בראי הספרות המדרשית והפרשנית. בשל מיעוטן היחסי של הרמיזות בטקסט האלתרמני וכן בשל שיבוצן בנקודות מפתח ברצף הטקסט, הן בולטות במיוחד ומסבות אליהן את תשומת לבו של הקורא לאלתר. דומה, שניתן להכליל ולקבוע, כי במערכת היחסים הבינטקסטואליים

בין הטקסט הרומז (השיר האלתרמני) לבין הטקסט הנרמז (המקרא, האגדה העברית או היוונית־רומית וכד'), משרת הטקסט הנרמז את הרומז ומשועבד לו שעבוד מוחלט, ובכל מקרה אין לטקסט הנרמז מעמד נכבד משלו. יתר על כן, אלתרמן מטשטש את מעמדו של הטקסט הנרמז ונוטל ממנו את הבכורה בכך שהוא משעבדו תיכף ומיד לטקסטים נרמזים נוספים, המשיקים לו באספקט זה או אחר. כך ניטל כל מרכז הכובד מן הטקסט הנרמז ומועבר אל מחוצה לו. בשירת קודמיו, יש שהסיפור המקראי הנרמז משמש לייטמוטיב המקנה ליצירה את אחדותה. בשירת אלתרמן, הסיפור המקראי הנרמז אינו אלא כלי שרת ארעי וטפל, אליפטי ומפורר, שאין לו מעמד עצמאי ועל כן אין הוא "מכפב" בטקסט אלא להרף־עין, "מהבהב" בו ומיד הוא "יורד מן הבמה" לטובת הלשון האישית האלתרמנית, שאינה דומה בלקסיקון, בתחביר וברטוריקה שלה לטקסטים המופרים, שכבר נקבעו בתודעה הקולקטיבית מדורי דורות.

בצורה תמציתית וקולעת מאין־כמוה, הביע אלתרמן את המזיגה המיוחדת בין חדש לישן, שאותה ביקש להשיג בשיריו, בשיר השמיני מבין שירי המחזור 'שירים על רעות הרוח',[11] מחזור המכיל בראשי־פרקים את תמצית ההגות הפואטית של אלתרמן, הן כמייצג דורו והן כתופעה יוצאת־דופן אף בדורו שלו:

הֶחָדָשׁ הַמְמֹרָט כְּהַנְחֹשֶׁת,
הֶחָדָשׁ הַצָּעִיר וּמֵהֵין, –
מַה חִנּוֹ בְּלְעָדֶיךָ, הַיָּשֶׁן,
בְּלְעָדֶיךָ, עַתִּיק הַמּוּמִים?

וְעַל כֵּן נַעֲשֶׂה לָנוּ חֹפֶשׁ
לֹא לָבוּז לִדְבָרִים וּמַרְאוֹת
שֶׁעָלוּ בָּעוֹלָם כְּמוֹ עֹבֶשׁ
הָעוֹלֶה בְּכָתְלֵי בְּאֵרוֹת.

באורח פראדוקסלי, ביקש המשורר, הן להלכה והן למעשה, את החופש שבכבילות. לדעת אלתרמן, אין פירושו של חופש כפיית חוקים חדשים על האמן, אשר יאלצוהו, למשל, לבוז ל"מליצה" ולהשליכה הצדה כחפץ מיושן, שאין בו חפץ. חופש פירושו מתן הרשות לכל אמן לבחור כטוב בעיניו וליטול מכל הבא ליד. מותר לו לאמן המודרנה, שאמנותו נודפת ריח של "צבע טרי", שלא לבוז לדברים ולמראות שהעלו עובש; מותר לו להציב את הישן העמום והמועם, בצד הנוצץ והמבהיק, שכולו אומר חידוש. מעניין להיווכח כיצד חיזק

אלתרמן את הנחותיו ה"תיאורטיות" האמירתיות בשימושי לשון מפתיעים, המדגישים את כוונתו בדיוק נמרץ. הוא בחר כאן במתכוון בניסוח אוקסימורוני לולייני ומעורר חיוך של השתאות: דווקא לחפץ ה"חדש" וה"מבריק", המסמל בין השאר גם את דרכי הביטוי החדשות שלו ושל חבריו המודרניסטיים המהפכנים, הוא מעניק תואר, המנוסח בלשונם המיושנת של ספרי משכילים עתיקי יומין ("החדש הממורט כהנחושת"). הן בלשון העברית של המאה העשרים נשמטת ה"א הידיעה לאחר כ"ף הדמיון (כפי שהוא במקורותיה הקלאסיים של העברית), ואילו כאן, בהצבתן בבידול, זו בצד זו, כדרך שפת הכתיבה של סופרי ההשכלה ומליציה, מעלה אלתרמן באוב ציין־סגנון מיושן, שעבר זמנו (וזאת, באורח פראדוקסלי, דווקא בשעה שהוא מדבר על האובייקט הנוצץ מרוב חידוש). כך גם, כדי להבליט את החן הרב, המתלווה ל"פגימה" שמטיל הישן בשלמות הנוצצת של החדש, הוא אף בחר "לפגום" בחרוז במתכוון. במקום לחרוז את הצירוף "הצעיר ומֵהין" עם הצירוף הכבול המתבקש לשם החרוז ולשם התוכן ("עתיק היומין"), בחר אלתרמן לחרוז בצירוף מקורי, פרי־המצאתו ("עתיק המומים"), המבוסס אמנם על הצירוף הכבול הנושן והשגור "עתיק היומין" ומזכיר אותו, אך גם מפתיע בחידושו ואף נותן בחריזה "מום" דיסוננטי רב חן.

אף שאלתרמן לימד כאן ובמקומות אחרים סנגוריה על הישן, הוא נותר בעיקרו מודרניסט, האוהב את החדש והמפתיע ובז לפואטיקה הקלאסי־רומנטית, המכופתרת והמעונבת, של קודמיו בשירה העברית. ואולם, הוא ביקש לעצמו את חופש הבחירה ליטול, זעיר פה זעיר שם, גם יסודות "מיושנים", ששירתו בעבר את שירתם של קודמיו, במקום שיסודות אלה יתאימו לו למטרותיו הספציפיות. הוא השתמש בשיבוץ ה"מיושן" וה"כבד" כשם שאדריכל מציב בצד ריהוט חדש ומודרני, העשוי כולו זכוכית ומתכת, גם שידת עץ עתיקה וכבדה, וזאת לשם הבלטה והדגשה. אלתרמן, כבעל פואטיקה אוקס מורונית, ידע אל נכון, שאַל לו לוותר לחלוטין על חומרי העבר הישָׁנים, שכן הם משמשים קונטרסט הולם מאין כמוהו לחומרים המודרניסטיים, שאוזנו של הקורא טרם הורגלה בהם ועל כן היא שומעת בהם צלילי צרימה זרים.

למעשה, זו הייתה דרכו בבחירת החומרים האלוסיביים המעטים, שפיזר פה ושם בשיריו. הללו שימשוהו להבלטת הרעיון ולהדגשתו, לעתים קרובות בדרך הניגוד והאוקסימורון. כך, למשל, בשיר 'השוק בשמש', פונה הדובר באַפוסטרופה נלהבת אל השוק הוולגרי וה"גויי": "אדיר אתה, גלְיָת! הדוֹר אתה, גלְיָת! / עֲלֵה אדום־שיער ולבן־עיניים". הערל הפלישתי, הנזכר כאן במפורש (והמתאים מאין כמוהו להעלאת תחושה של שוק המוני והומה, על

חרשי הברזל שלו) ויריבו דוד האדמוני ויפה העיניים, המאוזכר כאן בדרך פֶּריפרסטית עקיפה, מוצמדים כאן כביכול זה לזה באורח שרירותי ואגרסיבי, והופכים כהרף־עין ליישות אחת, שהסתירה הפנימית שלה בולטת לעין. יתר האַלוזיות ויתר הצירופים האוקסימורוניים, הכלולים בצמד השורות הזה, המעלה בדרך אליפטית ו"מהבהבת" כמה וכמה פרשיות מקראיות, שהקשר ביניהן רופף ושרירותי, יידונו כאן בפירוט, בניתוח השיר ולשונו האַלוסיבית (להלן, סעיף ג', עמ' 169–175).

גם בשיר 'יום השוק' מתואר השוק כנער מנערי ה"גויים", כעגלון פשוט, המנפח את חזהו בגאוות תגרנים, למראה הנערה או העיר, היוצאת אל יום היריד "כמלכה עם סלִיים גדולים". תיאורי הנערה היפהפייה והעיר, שהגבולות ביניהן מטושטשים למדי, משובצים בצירופי לשון רבים בנוסח שיר־השירים: "היפה בשפחות", "שולמית בנעלִים" "סוסותיך היום תעכסנה", "הה, עירי, שׂרתי בשווקים נתתיך / מלכתי בהרי המכולת" וכיוצא באלה צירופים, המסרסים את פסוקי שיר־השירים. הקורא והפרשן השמרניים, האמונים על השירה האורגנית הקלאסי־רומנטית, יאמרו לעצמם כי השפחה, היוצאת בסליה לסמטאות השוק, היא בבחינת "מלכה ליום אחד". בעיני השוק, על עגלוניו ותגרניו (גם בעיניה שלה, היא נדמית, דרך עראי, למלכה יפה ונעלה, בעוד שלאמתו של דבר אין היא אלא נערה המונית, שהמתבונן המפוכח יראה בה טיפוס פשוט משפל המדרגה). פרשן המכיר את דרכיה של האמנות המודרנית בהצמדת חומרים "צורמים" ו"בלתי מתאימים" אלה לאלה, לא יחפש בתמונת השפחה־המלכה את ההנמקה הריאליסטית או הפסיכולוגית, ויראה בדמות המתוארת התגלמות של הפכים, הנותרים כאן בניגודיותם: העיר והנערה הן גם יפות וגם וולגריות, גם מלכותיות וגם פשוטות, גם גאות וגם נכנעות, גם טבעיות וגם צבועות, גם ספונטניות וגם מתגרות במתכוון. אלתרמן נזקק לפסוקים הפיוטיים–ההיפֶּרבוליים של שיר־השירים, המופנים במקורם אל הרעיה היפה, בת נדיב בנעלים, המדומה לסוסה ברכבי פרעה, כחומרי קונטרסט – תימטיים ולשוניים – אשר יוצבו מול החומרים הפשוטים והיומיומיים של "השוק".

באמצעות שימושי הלשון האַלוסיבית, מוצמדים כאן כביכול אלה לאלה כמה עניינים סותרים ומנוגדים, שהעמדתם אלה בצד אלה היא שרירותית ואקראית. אלתרמן נהג להצמיד באמצעות הלשון האַלוסיבית, כמו גם באמצעות הלשון הפיגורטיבית, הפכים וניגודים, לשם הדגשת הדואליזם בעולם והפראדוקסליות הטבועה בתופעות הטבע ובמראותיו. דומה שכל ההכללות, שניתן להכליל לגבי הלשון הפיגורטיבית של אלתרמן שרירות ותקפות גם לגבי הלשון האַלוסיבית שלו, שהיא בעלת איכות אוקסימורונית, בכל מישוריה. אלתרמן בחר אפוא

בסיפורים מובהקים, בעלי מִרקם עלילתי בולט וקל לזיהוי, מאלה המופרים לכל קורא, ויהא זה אפילו ילד קטן או זר, שלא נתחנך על ברכי החינוך העברי המסורתי. בדרך־כלל הוא דלה ברמיזותיו מן הטקסטים הנרמזים את היסודות העלילתיים הבולטים, ולא את חומרי הלשון הספציפיים שלהם. באותם מקרים, שבהם העלה את חומרי הלשון של פרשה לא ידועה, או ענייה בחומרי עלילה חיצונית, הוא עשה כן לשם יצירת פראדוקס ולשם הקניית איכות אוקסימורונית לשירתו.

אין לטעות ולקשר בין התופעה שלפנינו לבין תופעת האמביוולנטיות, האופיינית לשימושיו של ביאליק בלשון האַלוסיבית. ביאליק מגלה באמצעות הרמיזה את התלבטותו הפנימית בין החיוב לבין השלילה, בין ה"ספר" לבין ה"חיים", בין עולם בית־המדרש לבין "החוץ". אי לכך, הוא בוחר בצירופים, הטעונים במקור במטען קונוטטיבי מסוים, והופכו על פיו: בצירוף החיובי הוא משתמש בהקשר שלילי, ולהיפך. אגב כך הוא ממוסס את הניגוד בין הקטבים (ניגודיו הם ניגודים פולאריים, ולא ניגודים בינאריים). ככלל, יחסו אל התופעות ואל האובייקטים המתוארים ביצירתו הוא, בעת ובעונה אחת, יחס של שלילה ושל חיוב, של סלידה ושל אהדה, של רתיעה ושל משיכה. דומה שאף לא פעם אחת יתגלה בשיריו יחס חד־ערכי כלפי אובייקט כלשהו או כלפי תופעה כלשהי.

כך, למשל, בשירו 'המתמיד', בתארו את הַבְּהָרת היוקדת על ארון הקודש בבית־הישיבה, נטל ביאליק עניין בעל קונוטציות פחותות ונקלות (הבהרת היא כתם בעור, נגע מנגעי הצרעת), ונוטעו בהקשר המחייב יחס הפוך: בשירו של ביאליק הבהרת היא כתם אור אדמדם לבנבן (צבעיו של נגע הצרעת; ויקר' יג, מב), מעֵין "גילוי שכינה", וכביכול התגלמות הקדושה והיְקר. סירוס המקראות בעניין הבהרת ראוי שייתפש ויתפרש, בין השאר, גם כביטוי לרגשות הסותרים, המתרוצצים בלב הדובר ואף בלבו של המחבר המובלע כלפי עולם הדת והמסורת. המתמיד ובית־הישיבה, כמו כל התופעות המתוארות בשירת ביאליק, מוארים באור אמביוולנטי, שבו החיוב והשלילה, המשיכה והדחייה משמשים בערבוביה.

בשירת אלתרמן, לעומת זאת, מועתק מרכז הכובד מעולמו הפנימי של הפרט אל "העולם" החיצון. לכאורה, אין שירה זו מבטאת את לבטיו ומאבקיו של הדובר או של המשורר, ואין היא מקנה לאובייקטים המתוארים איכות אמביוולנטית. שירת אלתרמן מבטאת את הדואליזם של הקיום האנושי ואת הפראדוקסליות הטבועה בתופעות הטבע הרבה יותר מאשר את יחסו של

המחבר כלפיהן. יחסו של המשורר המסוגנן והבידיוני־למחצה ("ההֶלך"– הטרובאדור) כלפי העולם הוא בדרך־כלל, לפחות על פני השטח, יחס של התפעלות ושל הערצה ללא גבול, ולא יחס של קרע ולבטים (מחוות ההתפעלות הנפרזת מן העולם נטולות מן השירה הטרובאדורית, עתירת ההיפֶרבולות והידועה בג'סטיקולציה הרחבה שלה). יחסו של המחבר המובלע כלפי תופעות הבריאה – לעומת זה של המשורר־"ההלך", יציר כפיו – הוא לכאורה יחס "מדעי" ומפוכח, כאילו גמר המשורר אומר, בינו לבינו, שראוי לו שיתבונן בטבע ויתאר את הפראדוקסים המתגלים בו, בלא שיביע את יחסו כלפיהם. מכל מקום, אין האוקסימורון האלתרמני מבטא יחס אמביוולנטי כלפי מושא התיאור, כי אם יחס דואליסטי, שבו נותרים הניגודים הבינאריים בניגודיותם, חרף הצמדתם זה לזה, ואין גבולותיהם מתמוססים כבשירה הרומנטית, שניגודיה הם ניגודים פולאריים.

ג. 'השוק בשמש' – הדואליזם שבטבע ובאמנות

פסיפס הרמיזות, הקבוע בבית השני של שיר זה, הוא – כפי שנראה להלן – ציון ברור לאופיו הארכיטיפי של השיר, הבא לידי ביטוי בדו־קרב הקמאי, רב־המשמעות ורב־ההשלכות, שבמרכזו. אין הרמיזות הללו (הטיפולוגיות, הסיטואטיביות והלשוניות) מושכות תשומת־לב לעצמן, ואין הן מעלות את כל מסכת ההקשרים של הטקסט הנרמז, כי אם "מהבהבות" להרף עין, כדי לשמש בו מעֵין תמרור או זרקור, אשר יאיר באחת את מהותו של השיר. במרכז השיר 'השוק בשמש' מתואר המאבק שבין הכוחות היצריים הקמאיים לבין התרבות האנושית, בין הטבע לבין העיר. לשם תיאורו של מאבק ארכיטיפי דואלי זה שמקדמת דנא, נבחרה זירה צבעונית ומיוחדת במינה: השוק – שהוא אחד מגילוייה "הבריאים", הטבעיים והיצריים ביותר של העיר, שלכאורה אין לו זיקה אל תרבות הכרך הדקדנטית, השקועה במ"ט שערי טומאה.

בחירתו של השוק כזירת המלחמה משרתת כאן, בעת ובעונה אחת, כמה וכמה תפקידים: העמדתו במרכז אפשרה לאלתרמן לבסס את הגותו ההיסטוריוסופית על התפתחות האנושות, שהיא תהליך ארוך ומתמשך, של כרסום שמכרסמת העיר (כהתגלמותה של התרבות האנושית) את הטבע; והרי השוק הוא האתר המגלם יותר מכול את ה"טבע" שב"עיר" – בו מוכרים את תנובת השדה, ובו מתהלכים טיפוסים כפריים, שפשטותם היא פשטות בריאה של חקלאים ואנשי אדמה, שכבר חִלחלה לתוכם, עם זאת, משחיתותם של סוחרי העיר. השוק הוא אפוא נקודת המפגש בין "טבע" ל"עיר" (ואם נראה ב"עיר" חלק מן הסדרים ה"מלאכותיים" – artifice – שאותם כפה האדם על ה"טבע", הרי הניגוד "טבע"

– "עיר" כמוהו כניגוד הישן נושן "טבע" – "אמנות", שכה העסיק את אלתרמן ביצירתו לסוגיה).

זאת ועוד, השוק הרעשני והצבעוני, שבו נעים הכול בתנועת תזזית, אף אִפשר לאלתרמן לבסס את הפואטיקה המודרניסטית שלו, שחיבבה – כמצוות המניפסטים הפוטוריסטיים – שירה פוליכרומית (ססגונית), פוליפונית (ססקולית) ופולימורפית (רבת תנועה).[12] השוק אף אִפשר לאלתרמן להדגים את היסודות ההמוניים והוולגריים שבחיים ובאמנות, להַעלותם בדרגה ולהעניק להם לגיטימציה כחומרי אמנות מן המעלה הראשונה.

ואף זאת: השוק סייע ביד אלתרמן לבסס את תפיסתו הפראדוקסלית, הדואליסטית, שגילויה החיצוני הוא האוקסימורון. דווקא השוק ההמוני, על טיפוסיו הוולגריים, שמן הדיוטה התוותונה, המנבלים את פיהם ושורקים שריקות של התפעלות וקלסה למראה הנערות "אדומות הלחי", עשוי לייצג כאן את עולם "התום" הכפרי למחצה, אשר אין בו דבר מן האינטלקטואליזם האנין של הכרך, סמל הטומאה וההשחתה. אף שהוא חלק מן העיר, השוק הוא ה"טבע" שב"עיר"; אף שתגרניו המוניים ומושחתים, הוא מגלם את ה"תמימות" הבריאה שבתוך ה"דקדנס" של הכרך החולני והשוקע. אמני השוק – הלצנים והמומוסים, המרקידים דובים ומנגנים בתבות נגינה ובמצלתיים, עם קוף או תוכי על שכמם – מגלמים את האמנות הבסיסית והתמימה, המפעימה את לב האדם הפשוט. אפילו המשורר הדובר, המגיע אל העיר לעת ערב, כטרוּבאדור או כוַואגַאנט הנודד בדרכי החיים, מסיר את כובעו וקד קידה של הוקרה לפני עמיתיו, אמני השוק הנחותים ממנו (ואשר הוא, באורח פראדוקסלי, אינו מגיע עד קרסוליהם).

ולמעשה, לפנינו אף מלחמה בתוך מלחמה: מלחמת הטבע בעיר משתקפת באמצעות מלחמה ארכיטיפית אחרת, היא מלחמת היום בלילה – מאבקן של קרני השמש בצללי הלילה שעל המרצפת, בשעת שחר מוקדמת, כשהאור מתחיל להפציע ולכבוש את ממשלת הלילה. לפנות בוקר (וכלשון השיר: "בשערי ימיו" של השוק [13]) יוצאות המרצפות "לקרב תניניים" (צירוף ייחודי של אלתרמן, שנקבע על יסוד הצירוף הכבול "קרב ביניים") עם השמש האדירה, הכובשת את השוק ומביסה את חשכת מרצפותיו. התפישה הקמאית הן ראתה את מלחמת הלילה ביום ככרסומה של השמש בשיניו של תנין, דרקון או נחש עקלתון, וכאן דומים השוק והשמש זה לזו, ושניהם מדומים למפלצות הנוגשות ונוגסות זו בזו. דמיונם של שני היסודות המנוגדים נובע מכך, שלפנינו שיר של interregnum, של "בין השמשות", שבו מחלחלים המראות זו לרשותה של זו: היום מתבולל בלילה, הטבע מתבולל בעיר, האמנות ה"מלאכותית" (art, artifice) מתבוללת בטבע והאמנות הגבוהה והמכובדת מתבוללת באמנות הרחוב

הוולגרית. זאת ועוד, לפנינו אף שיר של השתקפויות: שיר שבו משכפלים המראות אלה את אלה ונשברים לריבוא בבואות. השמש משתקפת במרצפות, בגיגיות הפח, בשמן הרוחש בקדֵרות. היא מאדימה את לחי התגרניות והמשרתות, נערות הכפר עזות היצרים, ואף משתקפת בשקיפות השמן הרותח ובברק המצלתיים המתכתיות (גם המצלתיים של אמני הרחוב וגם הקדֵרות וגיגיות הפח עם השמן המבעבע בתוכָן הן זהובות ועגולות כמו השמש המשתקפת בהן).[14]

נאמן לפואטיקה האוקסימורונית שלו, ההופכת את כל היוצרות, מתאר אלתרמן את המלחמה הארכיטיפית הזו, שמשוררים לאין־ספור תיארוה לפניו, בדרכים שונות לחלוטין מן המקובל, השוברות את הקונבנציות שנקבעו באמנות: לא קרב הנערך בשמים לפנינו, כי אם להיפך, קרב המשתקף על פני הארץ (אותות הקרב ניכרים באובייקטים, הקולטים את האור ומשכפלים את שפעת מראותיו של העולם: במרצפות הרחוב, בגיגיות הפח ובשמן הרוחש בדוודים). לא קרב בין שני יריבים מנוגדים לפניו, כי אם קרב בין שני צִדיה של יישות אחת.[15] על כן, האֶפיתטים של האובייקטים המתוארים מתאימים גם לתיאור השמים וגם לתיאור הארץ: "כבשן התֻכול הלוהט", למשל, הוא צירוף פֶּריפרסטי "דו־פרצופי", המתאים גם לתיאור שמי הבוקר התכולים וגם לתיאור אבני הרחוב התכלכלות, שצללי הלילה עדיין שפוכים עליהם. צירוף זה הוא אף צירוף אוקסימורוני, רווי מתח מטאפורי, כדוגמת תיאור הירח הלוהט "כנשיקת טבחת" בשיר 'פגישה לאין קץ'. מה שם מוענקות דווקא לאור הירח הקר תכונות של חום ושל להט, אף כאן מוענקות לשוק תכונות סותרות ופראדוקסליו : מן הצד האחד, השוק משמר עדיין את תכונותיו של הלילה (אלה באות לידי ביטוי באמצעות צבען הכחול והקר של מרצפות המדרכה), אך מן הצד השני הוא מתואר גם ככבשן הלוהט מחום. מן הצד האחד, השוק "עומד" בשמש, ומן הצד השני, הוא "שוצף" בשמש (שורות 5–6): גם הסטאטיות והדינאמיות שלו הן תכונות העומדות בסתירה זו לזו. יתר על כן, מן הצד האחד, השוק הוא "עריץ", כמו שליט הרודה באספסוף הפכפך, ומן הצד השני, הוא "הפכפך" כמו ההמון עצמו (תיאורו המלכותי וההמוני, האריסטוקרטי והפלבאי, של השוק כלול גם בשיר 'יום השוק', שבו מדומות, על דרך האוקסימורון, הן העיר והן השפחה היוצאת אל היריד ל"מלכה עם סליים גדולים" ול"מלכתי בהרי המכולת").

בתיאור מאבק ביום בלילה ותבוסת הלילה, הרמיזה הגלויה והמפורשת היא למאבקו של דוד בגלית ("אדיר אתה, גלִיָת! הדוּר אתה, גלִיָת! / עֲלֵה אדום־שיער ולבן־עיניים"). אך גם רמיזה זו, שהיא כה ברורה ומפורשת למראה, אינה פשוטה כלל וכלל: ייתכן שהשמש האדומה מדומה כאן לדוד, הנער

האדמוני ויפה־העיניים, שחרף גילו הצעיר וקטנות ממדיו (השמש הן מתוארת כאן ב"שערי היום", לפנות בוקר, ולא בגבורתה) הביס את הענק הפלישתי. ייתכן גם שדמויותיהם של שני היריבים – דוד וגלית – מתבוללות זו בזו ומופיעות כאן בדמות אחת: דמותה הענקית והאדירה של השמש האדמונית לובשת גם את דמותו של הענק הפלישתי וגם את דמותו של דוד האדמוני (מקום הולדתו של דוד – שַׂדמות בית־לחם – נרמז כאן מן הצירוף "בכאב שדמות הלחם", שהוא צירוף אֶבוקטיבי ורב־משמעי, ובין היתר הוא עשוי להעלות את זכר פרשת דוד הנער, שנלקח מעם הצאן ונמשח בשמן בין שדמות בית לחם). שתי האפשרויות כאחת תיתכנה, שכן האֶפיתט "לבן עיניים", המוענק כאן לגיבור הקולוסַלי, מתאים יותר לתיאורה של השמש המסמאת, ואילו פשטותו ה"פיליסטֶרית" של גלית הענק הפלישתי (התואר "פלישתי" – "philisitine" – משמש בלשונות אירופה שם־נרדף לחוסר האנינות של ההמון הפשוט, וממנו נגזרה המלה "פיליסטֶר") מתאימה לתיאור השוק ההמוני והוולגרי. ולמעשה, אור השמש מציף את השוק וכובשו, ועל כן תכונותיו של הכובש משתקפות ביישות הנכבשת. כאמור, לפנינו שיר של השתקפויות, שבו המראות נשקפות זו בזו ומחזירות זו לזו את בבואתן.

אך לא פרשת דוד וגלית לבדה עולה בדרך הרמיזה משתי השורות הללו, המברכות ומקלסות את הגיבור הלוחם ("אדיר אתה, גלית! הדוּר אתה, גלית! / עֲלֵה אדום־שיער ולבן־עיניים"). למעשה, כמה וכמה טקסטים נרמזים עולים כאן במקובץ: עולה כאן גם התקלסותם של הילדים באלישע "עֲלֵה קרח" (מל"ב ב, כג; והשווה להיפוכה של קריאה זו בידי אלתרמן –"עֲלֵה אדום שיער"). החרפות הטיפוסיות, שמחרפים אלה את אלה נערי השוק הפשוטים – העגלונים והתגרים – מתבוללות כאן בקריאת החרפות, האופיינית לקרבות־הביניים בימי קדם. לשם העלאת אווירה של חילופי קללות וחרפות, נבחרה קריאת הלעג המקראית, שאלישע השיב עליה בקללה. זו מהדהדת ברקע הקללה "עֲלֵה אדום־שיער", אשר עומדת בניגוד אוקסימורוני לצירוף המקראי, שבו תכונת העדר השיער משמשת בסיס להתקלסות, ולא תכונת השעירות והפיגמנטציה האדומה של השיער. האוקסימורון הזה אף יוצר הומור, הנובע בין היתר מן האנכרוניזם ומערבוב הפרשיות: מה שבמקרא נדרש כטעם לשבח ("אדמוני עם יפה עיניים"), נדרש כאן כטעם לגנאי, מתוך גרירת נורמות מודרניות, שלא מן העולם העתיק (התקלסות בג'ינג'י, כבימינו אנו).

ואולם, יחסו של הדובר כלפי הגיבור הפלישתי איננו חד־משמעי: מן הצד האחד הוא מחרפו, כשם שדוד חירף מערכות פלישתים, אך מן הצד השני הוא מרוממו ומעלהו על נס. בפנייתו הנרגשת אל הגיבור ("אדיר אתה – – הדוּר

אתה") עולה בעקיפין זכר האֶפיתטים האלוהיים המרוממים והמאדירים מן הפיוטים האקרוסטיכוניים ("אדיר הוא – – הדוּר הוא"). מתברר, אם כן, שהדובר מברך את הגיבור ומקלסו, בכפל המשמעות של המלים "מברך" ו"מקלס": הוא מהללו ומשבחו, אך גם מ רפו ומגדפו. קריאת הלעג מספר מלכים ושבחי האל מפיוטי התפילה מוצמדים אלה לאלה בדרך שרירותית ואגרסיבית, היוצרת אוקסימורון חד וחריף.

מהבהבת כאן להרף עין גם פרשת עשיו, האדום והשעיר, שיצא להילחם ביעקב, אחיו הצעיר וה"תם" (שניצח, כמו הנער דוד, את יריבו ה"גוי" בתחבולות ערמה). כמו כן, מהבהב כאן לרגע גם סיפורו של שמשון, ששמו מעיד על היותו מין אל שמש קדמון (כשם ששמהּ של דלילה מעיד על שיוכהּ לכוחות השחור של הלילה, וכשם ששמו של האל הפלישתי "דגון" מעיד על היותו אלוהי הדגה או אלוהי הדגן). שמשון, המקביל להרקולס מן המיתולוגיה היוונית, מתואר בציורים ובתחריטים כמי שרעמת מחלפותיו עוטרת את ראשו כשמש העטורה בעטרת קרניה. כאן עולה דמותו הן מאִזכורן של העיניים הלבנות, כעיני שמשון שנוקרו ביד פלישתים, והן מאִזכור השמים הנופלים כעמודי הבית.

לפנינו אפוא טקסט שבו מהבהבות כמה וכמה פרשיות מקראיות ומיתולוגיות, הבונות יחדיו תמונה ארכיטיפית אוניברסלית (כמו בשיר 'איגרת', שיידון להלן, שבו מהבהבות כמה וכמה פרשיות מקראיות ומיתולוגיות, ובונות יחדיו את תמונת "רצח האח" הארכיטיפית). לא הפרשיות הנרמזות הן העיקר, כי אם הרעיון הארכיטיפי העומד בבסיסן: מל מת היום בלילה, מאבקה של התרבות בבערות, של הקִדמה ברגרסיה. השמש המסמאת עיניים מדומה כאן לענק אדום־שיער ולבן־עיניים (כלומר: סומא). שוב הפך אלתרמן, כהרגלו, את היוצרות, והשמש המסמאת הייתה תחת ידיו לסומא "לבן עיניים". השוק העומד בשמש מקבל אף הוא את תכונותיה של השמש, אף הוא מין בריון ענק, מרהיב עין ומסמא עין כאחד.

אגב העלאתו של רעיון מלחמת היום והלילה, כפי שהיא מתגלה על גבי השוק, מבליע אלתרמן כמה וכמה רעיונות "מִשניים": המאבק הכוחני הזה הוא מאבק "גויי" ואלים, היאה לעשיו, לגלית, לשמשון (שבו דבקו חלק מתכונותיהם של הפלישתים, יריביו). המאבק הזה הוא "פלישתי", משמע וולגרי ורב כוח (הפלישתים היו חרשי הברזל הראשונים באגן הים התיכון, וכאן כורע הברזל בזעקה למגע פטישו של הנפח, כאדם שבאו עליו בברזל, בשלח. והתואר "פלישתי" הוא, כנזכר לעיל, שם נרדף להמוניותו של הציבור הפשוט, הפיליסטרי). הכוח והוולגריות הם גם דוחים וגם מושכים "עד מוות". פייטני

הקוף והתוכי הם גם אמני "קיטש" ממוסחר, המספקים אמנות גרועה לחסרי טעם, והם גם תופעה מלאת חיות, צבעונית ומשובבת־נפש. נגינתם היא נגינה קלה וזולה, אך גם רבת צליל וצבע. נערות השוק אדומות הלחי הן בנות כפר תאוותניות וחסרות עידון עירוני־תרבותי, אך גם יפות ומושכות מאין כמותן. האווירה ה"גויית", ה"פלישתית", העולה ממקבץ הרמיזות בשיר 'השוק בשמש', חשובה מן הפרשיות הנרמזות. האיכות האטמוספרית חשובה מן המסר הרפרנציאלי המדויק.

עולם הפרנסה והחומר, שמייצג השוק הנכרי, מעורר בלב הדובר השתאות ורגש נחיתות: הן הוא, המשורר, עוסק בהבלים (בנוודות, בנגינה, בפיוט), ואילו השוק עוסק בממש ובמוחש, בחיים עצמם, ולא בבבואתם של החיים (המתגלמת – בין השאר – באמנות ה"נחשבת", המתיימרת לחקות את החיים, ולאו דווקא באמנות החקיינית, שצורתה הנחותה ביותר מתבטאת בצירוף "פייטני הקוף והתוכי": אותם חרזנים ונגני קרקס, המהלכים עם חיות אקזוטיות על כתפיהם, ומחקים את המציאות בסגנון ה"קיטש" המתקתק והמזויף). ההלך־המשורר מניח את שק הנדודים על המפתן, מביע את הערצתו לאחיו הגדול, השוק וכל גילויי ההמוניות שלו, לרבות אמניו הזולים, ומתוודה בפניו כי חרף שאיפתו לשאת את מתת־אהבתו אל לבו, אך אין הוא ואהבתו מגיעים עד קרסוליו של האח הענק.

מתרמזת כאן אותה אמירה, שכבר באה לידי ביטוי בשיר ה"אֶרס פואטי" הקצר 'הֵנה העצים במלמול עליהם'. המשורר קד קידה למציאות "הפשוטה" ומצדיע לה, כי היא עולה על כל ביטוי אמנותי, אֶליטרי ככל שיהא, שאינו אלא חיקוי פגום שלה. בכל אלה, בולט היחס המוזר והפראדוקסלי לשוק "הגיבור", בן דמותו של גלית, שלידו עומד המשורר הדל והמך ואינו מגיע עד קרסוליו. היחס איננו כיחס אל אויב, שראוי למגרו להפילו אפיים ארצה. אדרבה, היחס הוא של הערצה ואפילו של אחווה. המשורר פונה אל הענק במחווה נרגשת: "אחי / אני גאה בך. גדול אתה, אחי. שירנו מת אליך אהבתי אשר נשאתי אל לבך, / איננה מגיעה עד קרסוליך". הביטויים האידיומטיים "נגע ללבו", "לא הגיע עד קרסוליו", המכילים פיגורות לשון שנשתחקו, מתממשים כאן בתמונה פאתטית, שעל גבול הגרוטסקה: הדובר ניצב כננס מול אחיו הגיגנטי, מנסה להגיע ללבו, פשוטו כמשמעו, ולא על דרך ההשאלה, ואינו מגיע לקרסוליו.

כאמור, כל הוויתו של גלית הנכרי והמאיים, המוצג כאן באפיתטים אלוהיים מלשון התפילה, עומדת בסימן האוקסימורון והסתירה הפנימית. למרות שהוא פלישתי, תרתי משמע, המשורר מעריצו עד בלי גבול, ומסיר בפניו את כובעו מתוך התגמדות והתבטלות. למרות שהוא אויב וזר, הדובר־המשורר מכנהו

בכינוי "אחי", ואף מפנה כלפיו הצהרת אהבה תיאטרלית ומוגזמת. התבטלותו של המשורר בפני ה"חיים", על המונם ושאונם, היא מוטיב רווח בשירת אלתרמן, אך אין לשכוח בכל אלה, כי דווקא דוד הקטן ואדום השיער, שלא הגיע לקרסוליו של הענק הפלישתי, הביסו תבוסה ניצחת. לכן, מחוות ההתפעלות של המשורר הנמוך, שאינו מגיע לקרסוליו של הענק הפלישתי, אינה צריכה להיתפס כפשוטה בלבד. התחטאותו של האני־המשורר והתבטלותו בפני "אחיו", הענק הפלישתי, מבטאת צניעות שיש עמה ממידת היוהרה ומרגשות העליונות המוסווים. אופיה ה"דו פרצופי" של הצהרת האהבה עולה, כמובן, בקנה אחד עם תפישתו הדואליסטית האוקסימורונית של אלתרמן, הניכרת כאן בכל המישורים.

ד. אשכול של טקסטים נרמזים בשיר 'איגרת'

ראינו עד כה, שהרמיזה ה"מהבהבת" ניתנת בטקסט האלתרמני במקום בולט, וכי היא שוברת את הרצף האידיוסינקרטי והחד־פעמי (שהוא לפעמים בעל אופי אישי כמוס) באמירה בינאישית, המובנת לכאורה לכל קורא. רמיזותיו של אלתרמן אינן מסבות תשומת־לב לעצמן, כי אם אל המסומנים המרחפים שלהן. תשומת לבו של הקורא אינה נתונה לטקסט או למיקרו־טקסט הספציפי הנרמז ולמערכת היחסים שלו עם הקונטקסט המקורי שלו, כי אם לתכונה שעליו לבודד מתוכו כדי לקשרו אל טקסטים נרמזים אחרים שהטקסט מציב לו בשכנות. "אשכול" הסיפורים הנרמזים בא כדי להאיר אספקט ארכיטיפי חשוב ובסיסי בשיר, שספק רב הוא אם היה חומק מעיני הקוראים גם אלמלא סיפק להם המשורר מפתח בין־אישי להבנתו. למשל, בשיר 'איגרת', עולה סיפור " צח האח", על היבטיו הסבוכים ומסועפים, הן מתוך האמירה ה"גלויה" וה"פשוטה", והן מתוך אשכול של סיפורים מקראיים, העולים מן הווידוי שמתוודה הדובר־המשורר לפני אלוהיו:

אֵלִי שֶׁלִּי,
אֲנִי תָּמִים.
אֲנִי זוֹכֵר, בִּרְעוֹת הַשֶּׁמֶשׁ עַל הַמַּיִם,
נוֹלַדְתִּי לְפָנֶיךָ תְּאוֹמִים. – –
כִּי מֵת בִּי יְחִידְךָ, הַבֵּן אֲשֶׁר אָהַבְתָּ,
אֲשֶׁר יָדִי הָיְתָה בּוֹ בַּשָּׂדֶה.
אֲנִי תָּמִים אֵלִי. לְאַט לְאַט הִכִּיתִי.
גְּרַרְתִּיו אֶל הַמִּכְבָּר מִבַּיִת וּמֵאֵם.
פִּשַּׁטְתִּי כָּתְנָתוֹ. – –

פרשיות מקראיות שונות מהבהבות כאן, בזו אחר זו, נוצצות וכבות: עולה כאן פרשת יעקב ועשיו, התאומים שהתרוצצו בבטן הורתם; עולה כאן, תיכף ומיד בהמשך, גם פרשת עקדת יצחק, הבן האהוב והיקר, שנולד לזקונים, שנחשב בן יחיד לאביו ("יחידך הבן אשר אהבת"), אשר ירש עם היוולדו את מקום האח הבכור ישמעאל, שגורש עם אמו האמה הנחותה; עולה כאן כבשרשור אסוציאטיבי גם פרשת קין והבל ("ידי היתה בו בשדה"); עולה כאן בהמשך גם פרשת יוסף הבן המועדף, שאחיו גררוהו אל הממכר והסירו את כתונתו מעליו.[16] אך לא רק פרשיות מקראיות עולות כאן במרומז מן המרקם האַלוסיבי הזה. נשמע כאן גם הד מסיפור קסטור ופולוקס, בניו התאומים של זאוס ("הדיוסקורי"), שהראשון שבהם הומת ואילו השני התחנן לפני אביו שיניחנו למות גם כן, כדי להצטרף לאחיו, וזאוס פסק שהשניים יהיו לסירוגין בשמים ובגיהנם ("לוּ אך ראית איך – – התחננו ידי על דלתך – לשוב! – – לרגליהם אלי, יפלו השוערים, / בהביאי אותם להֵרָאות אליך").

אף לא אחת מן הפרשיות הנרמזות הללו חשובה כאן כשלעצמה, ואף לא אחת מהן מִתפקדת כאן במלואה או תובעת בכורה לעצמה. כל אחת בתורה, מהבהבת וכבה, ורק בהצטרפן יחדיו נוצרת התמונה המלאה. כל הרמיזות ה"מהבהבות" האלה מכנה משותף להן: הן מעלות מערכת יחסים פרובלמטית, דואלית בטיבה, בין אב לבנו, או בין אח לאחיו. סיפור העקדה וסיפור יוסף מעלים את גורלו של בן מועדף, שנולד לאביו לזקונים ואביו כמעט ראה במותו. פרשת יעקב ועשיו ופרשת קסטור ופולוקס מעלות את יחסי האהבה והאיבה בין תאומים (גם בפרשת רומולוס ורמוס הרג האח האחד את אחיו־תאומו). סיפור קין והבל וסיפור יוסף מעלים פרשה של "רצח אח" או התכוונות ל"רצח אח". פרשת קין והבל ופרשת קסטור ופולוקס מעלות את קללת היגון הנצחי, הכפויה על האח שנותר בחיים. לא הסיפור הנרמז כאן הוא החשוב והדומיננטי, כי אם הדפוס הארכיטיפי, שמעלה הסיפור הנרמז. סיפור "רצח האח" או סיפור "עקדת הבן", העולים מן האַלוזיות המשוקעות ב'איגרת', הם מדפוסי התשתית של ההתנהגות האנושית הקמאית, ואותו רוצה אלתרמן להעלות בשירו הווידויי. כאן האַלוזיה אינה תכלית לעצמה, אינה קישוט, כי אם כלי שרת להעלאת דבר בסיסי ועקרוני מן הסיפור הנרמז.[17]

באמצעות העלאתן של פרשיות אלה במקובץ מן המקרא ומן המיתולוגיה העלה כאן אלתרמן כמה וכמה עניינים, שהעסיקו אותו תדיר:

- אבדן התום של האדם, עם החטא הקדמון והכניסה לעולם החוויה והניסיון (innocence vs. experience). כאן מתבטא מוטיב זה בהעלאת הרצח הקדמון,

שביטל את התמימות (תרתי משמע: את הזוך ואת השלֵמות), בהעלאת סיפורו של האח התם ויושב האהלים, שהוליך שולל בעָקבה ובערמה (שאינן מתיישבות עם תמימותו), את אחיו איש השדה. יש מן הפראדוקס בווידויו של האח "הרוצח", שהרי הוא מכריז על תמימותו לאחר הרצח, והרי התמימות (תרתי משמע) נהרסה אחר החטא: הרוצח איבד את הנאיביות ואת התום, והתאום איבד את חייו, את שלמותו.

- הקונפליקט המתחולל בלב האמן בין חיי הקביעות והאחריות לבין חיי החופש והנדודים. קונפליקט זה בא אף הוא לידי ביטוי בסיפורם של קין והבל. כאן, הדראמה היא אמנם דראמה פנימית, המתחוללת בתוך הנפש, אך תוצאות הפסיכומַכיה הזו הן מות איש השדה, האיכר (האדם התמים, עובד האדמה, איש הקביעות והאחריות) ו"נצחונו"־קללתו של הנווד (שנאלץ לקחת את תרמילו הדל ולצאת לדרך הנדודים הנצחית, דרכו של ההלך ושל המשורר־הטרובדור. מבחינה זו, הדגם הוא היפוכו של סיפור קין והבל, ששם דווקא רועה־הצאן הנווד נרצח, ואילו עובד־האדמה הסטאטי נאלץ ליטול בידו את מקל־הנדודים). ייתכן, שלמרות המסר הארכיטיפי הכללי המועלה כאן בצרור סיפורים קדומים, שהם וריאציות שונות על מוטיב רצח הבן ורצח האח, מעלה כאן אלתרמן גם אמת אישית כמוסה, שעליה בחר שלא להתוודות בגלוי, בדרך הפרסונלית החד־פעמית והאידיוסינקרטית. כביכול אומר כאן אלתרמן בסמוי, באמצעות הסיפורים הארכיטיפיים, כי הוא שהמרה את פי הוריו ולא בחר בדרך ובייעוד שיעדו לו, ביכר את אורח החיים הבוהמיאני ו"רצח" את איש האחריות, את איש האדמה והקביעות שבו (אלתרמן לא זו בלבד שהמיר את הקביעות והמשמעת הבורגנית בחיי אמן נווד, אלא גם החניק את "איש האדמה" שבו במובן הליטרלי ביותר, שהרי הוריו ייעדוהו להיות אגרונום). ואף על פי ש"רצח", ואולי דווקא משום ש"רצח", הוא נותר בתמימותו וביכולתו המבורכת לראות את העולם "כפתאומיים", כאדם קדמון נאיבי, שטרם זוהם בזוהמת החיים.
- הקונפליקט המתחולל בלב האמן בין האמנות הטהורה לבין האמנות ה"ממוסחרת", המרקידה "דב בשוק על אהבה ולחם". כאן מגן הדובר־המשורר על אותו חלק שבנפשו, המשול לבן דחוי ומזולזל, המבקש את צידוקו ואת תיקונו. כביכול אומר כאן אלתרמן בסמוי, כי "שירי העת והעיתון" שלו, פזמוני "המטאטא" ושאר ז'אנרים מזולזלים, שבהם שלח ידו כביכול רק בכורח צורכי הפרנסה, עוד עתידים לקבל את הערכתם, בהגיע להם יום הדין, שבו יישקלו לחסד או לשבט, אם ראויים הם להיכנס אל ההיכל אם לאו. לא רק הבן האהוב, צד הליריקה ה"צרופה" והאמנות

ה"טהורה", ראויים לשיפוט ולהערכה כי אם גם הבן ה"רוצח", שאינו משביע את רצון אביו־אלוהיו.

- הבחירה בין שני אורחות חיים מנוגדים – חיי המעשה וחיי הרוח – תבעה ותובעת את קורבנותיה. כדי להימלט אל הלילה "הזר", היה על הדובר להותיר את "אחיו" הגוסס – את ה"אלטֶר אֶגו" האחראי והממושטר שבו בודד במערכה, להניח לו לגווע "בלי מים ווידוי". לא אחת אף התחנן לשוב "הביתה" ולזכות בסליחה ובמחילה, אך סופו של השיר מרמז כי את הגמול הוא עתיד לקבל "לאחר מות", ולא בחיי העולם הזה.

*

כמו 'השוק בשמש', וכמו רבים משירי 'כוכבים בחוץ', גם השיר 'איגרת' בנוי במתכונת מעגלית, המקיפה בעת ובעונה אחת את מעגל היממה ואת מעגל החיים: השיר נפתח בלֵדה, בבריאת האור, בהפצעת קרני השמש לעת שחר ("אני זוכר, ברעות השמש על המים, / נולדתי לפניך תאומים"). הוא מסתיים בשעת ערבית, במוות, בהסתרת המראות לאות אבל, בהתמוטטות לאחר מסע נדודים מתיש בדרך השוקעת. התפיסה ההיסטוריוסופית הוויקונית, הכורכת את מעגל החיים האורגניים ואת מעגל חייהן של יישויות לאומיות ומדיניות, היא המונחת בבסיסו של השיר הארכיטיפי הזה, שגבולות הממש והסמל בו רופסים ומטושטשים. הדים מן הדרוויניזם ומתורתו של האנתרופולוג פרייזר (בספרו 'ענף הזהב'), וכן מתורותיהם של פרויד ושל יונג, כולן תורות שריחפו בחלל האוויר בראשית המאה ועיצבו את פני החשיבה המודרנית, נשמעים כאן ומקנים לשיר את עיבויו הסימנטי. הרמיזות ה"מהבהבות", המעלות את סיפוריהם הקדומים של קין והבל, אברהם וישמעאל, יעקב ועשיו, יוסף ואחיו, קסטור ופולוקס, אינן משמשות כאן אלא ככלי־שרת להעלאת הארכיטיפ הקמאי, החושף מאבקי יסוד, המשותפים לכל בני המין האנושי. מתפקידן לא למשוך תשומת־לב לעצמן, כי אם להדגים את הרעיון החידתי ורב־הפנים העומד במרכז השיר, אשר מוטיב "רצח האח" (fratricide) ומוטיב "רצח הבן" (filicide) משמשים לו אך מטאפורה: הכורח לרצוח חלק מן האישיות, להכחיד חלק מן הטבע – יקר ואהוב ככל שיהא – כדי לתת לחלק השני זכות ואפשרות לחיות ולהתפתח.

ה. הצעיר המביא צידה לאחיו הגדולים

עיון בשיר 'הִנה העצים במלמול עליהם'

השיר הקצר 'הִנה העצים במלמול עליהם', הפותח את חלק ד' של 'כוכבים בחוץ', מכיל בתוכו הכרזה "אֶרֶס פואטית", דואליסטית ופראדוקסלית בטיבה, בדבר רצונו של המשורר לחרוג אל מעבר למלים ולהגיע אל הרפרנטים עצמם. ניתן לראות בשיר זה ניסיון לבטל את ערכה של האמנות המילולית ביחס לערכה של המציאות, של הטבע, של החיים: האמנות המילולית היא ערטילאית, ואילו הטבע הוא מוחשי וניתן לגעת בו ממש. קיצורו של השיר ופשטות אוצר־המלים שלו תומכים את ההצהרה בדבר אפסותן כביכול של המלים ועליונותה כביכול של המציאות החוץ־ספרותית על זו הפנים־ספרותית.

ניתן אף לראות בשיר זה ניסיון לבטל את המחיצות בין ה"טבע" לבין ה"אמנות", שהרי העצים שבטבע מופיעים כאן "במלמול עליהם". משמע, המשורר מאנישם ומעניק להם יכולת דיבור אנושית, והרי הוא בז כאן כביכול ל"רוח" ול"מלים". והנה, דווקא לעצים, נציגי ה"טבע" (שעדיפות לו כביכול בעיני המשורר על פני האמנות המילולית הערטילאית), הוא מעניק יכולת מילולית, כדי להעלותם בדרגה ("הנה העצים במלמול עליהם"). שתי האפשרויות הללו, הגלומות בשיר (הבוז לאמנות המילולית הערטילאית והערצת מלמולם האילם של העלים) הן לכאורה בעמדת תרתי־דסתרי זו לזו. שיר "פשוט" ו"אלמנטרי" זה שלפנינו הוא אפוא שיר מלא פראדוקסים, ולא בנקל נרד אל סוף דעתה של ההצהרה ה"תמימה" וה"רגשנית" הכלולה בו.

לפנינו שיר מינימליסטי ואבסטרקטי, החותר לומר הכול במעט מלים, ודווקא במלים נטולות גוון וצבע, בניגוד לצבעוניות הגועשת והשוצפת האופיינית לרבים משירי 'כוכבים בחוץ'. אפילו העצים אינם מופיעים כאן ב"עלעול" עליהם, כי אם ב"מלמול" עליהם, כלומר, אף הם מפיקים מעצמם רוחניות ולא ממשות. בצדם, מצביע הדובר־המשורר על "האוויר הסחרחר מגובה", שאף הוא נטול צבע, ואף המשורר עצמו נושא פת במלח ומים בדלי (גבישי המלח הלבנים או השקופים והמים הצלולים והשקופים אף הם נטולי צבעוניות), ויוצא אל אחיו בעת ש"הדרכים ילבינו" (מאורו הלבן של הירח). המינימליזם ניכר גם מפירוט המצרכים שמבקש הדובר להביא לאחיו (את צורכי הקיום הבסיסיים והעיקריים ביותר, שאין בהם כל עושר ורווחה. ניתן אף לפרש את מצרכי הצידה אחרת: אכילתה בצוותא של פת במלח שימשה בימי קדם אות לכריתת ברית שלום, ומכאן נרמז כביכול שהדובר מתחטא לפני אחיו, שאתם רוצה הוא להתפייס). אפילו עצם משאלתו של הדובר לגעת בעצים ולא לכתוב אליהם יש בה לכאורה מן המינימליזם ומן ההסתפקות במועט, ומכל מקום הרטוריקה של

המשאלה היא רטוריקה של התחטאות ושל התבטלות. כביכול, לפנינו דובר צנוע ומצטנע, המסתפק במועט שבמועט, ומוכן להיות עפר רגליהם של "אחיו" הגדולים.

ואולם, המשאלה הנשמעת כה צנועה ומצטנעת היא לאמתו של דבר משאלה תמוהה במקצת, מכל צד שנבחן אותה: מה טעם יכריז המשורר ברגש, שאין הוא רוצה לכתוב "אל העצים"? הרי איש אינו רוצה לכתוב "אל" העצים, כשם שאיש אינו רוצה לדבר "אל העצים ואל האבנים". לכאורה, גם אין כל רבותא במשאלתו לגעת בעצים, שהרי לגעת בעץ יכול כל אחד ואחד, גם אם אין הוא משורר. אלא שבקשתו של המשורר אינה צנועה כלל, כפי שהיא עשויה להישמע מן הרטוריקה המתחטאת של השיר: ברצונו לגעת בלב העצים ובלב האוויר הסחרחר, ולא סתם לגעת בעצים. משמע, רצונו להגיע למצבים טרנסצנדנטיים על־טבעיים, שהם מעל ומעבר ליכולתו של אדם בשר ודם. אין הוא רוצה לכתוב ספרות "נוגעת אל הלב", במשמעות השחוקה של הניב, כי אם לגעת בלב העצים, חסרי הלב (אלא אם כן נעניק לליבת העץ תכונות של לב), ולא זו בלבד, אלא שגם בלב האוויר הסחרחר מגובה ברצונו לגעת. גם במשאלתו להחיות את אחיו, להעניק להם את המצרכים הדרושים לחייהם ולמחייתם, ולא סתם להביא להם מתת דלה, נרמז שאין לפנינו מבע של משורר שמתוך נחיתות ופחיתות־ערך, כי אם אולי דווקא מתוך ידיעת ערך עצמו ואולי אף מתוך יומרה ויוהרה ומתוך רגשות עליונות. והאחים אינם סתם אחים, כי אם ממדי הענק הנצחיים והחידתיים של הקוסמוס: האור והרוחב. משמע, הכרזתו של הדובר היא הכרזה דו־ערכית למצער, ומכל מקום אין היא צנועה ומתחטאת כלל וכלל. העֲמדה הרטורית, שיש בה מן ההתבטלות שבהבעת משאלה נרגשת, עומדת אם כן ביחס של סתירה לתוכנן העמוק של האמירות.

השיר אף מכיל רמיזה אקלקטית "מהבהבת", מן הסוג שתואר בדיון בשירים 'איגרת' ו'השוק בשמש'. כאן, מבקש הדובר־המשורר "לשאת פת במלח ומים בדלי – – צידה להביא לאחיי הגדולים / לאור ולרוחב בשדות אבינו". עולות כאן במקביל לפחות שתי פרשיות מקראיות שונות, שמכנה־משותף מאחדן: פרשת יוסף שנשלח לראות את שלום אחיו הגדולים, אשר רעו בדותן את צאן אביהם (המבטאת את מסירותו של אח תמים, שעליה גמלו האחים הבוגרים והזידוניים בניסיון רצח), ופרשת דוד הנער, שרעה את צאן אביו, ונתבקש לקחת קלי ולחם ולהביאם לאחיו. שני הסיפורים הם סיפוריהם של נערים אשר עלו לימים לגדולה, ואשר השכילו לשלב בחייהם כוח ורוח, שרירה ושירה. יוסף איש החלומות נתמנה למשביר ולמשנה למלך, ודוד המלך גם שלח ידו בכינור. בסיפורו של הדובר הנכנע, שכל רצונו כביכול הוא אך ורק להביא צידה לאחיו

הגדולים, חבויה גם משאלה של משורר, המבקש להרקיע בשירתו ולהגיע להישגים, שאינם צנועים כלל וכלל ("הנה העצים – – הנה האוויר הסחרחר מגובה / איני רוצה / לכתוב אליהם. / רוצה בלבם לנגוע"). לא משאלה מתחטאת ומצטנעת היא זו הנפרשת לפנינו, כי אם משאלת גדולה וגדלות של משורר, המאמין בכוחו וביכולתו להקיף עולם ומלואו, על כל ממדיו.[18]

מדוע צריך המשורר להביא את מתנתו ל"אחיו" הגדולים בלילה, כגנב במחתרת? והרי האחים הם "האור" וה"רוחב" – שניים מן הפראמטרים של הרב־מערכת המורכבת של היקום – שטבעי היה לו ניסה המשורר לאתרם ביום ולא בלילה. כאן, ראוי להכיר את דרכיה האסוציאטיביות של שירת אלתרמן. "לילות לבנים", או "הלילות שהלבינו", הוא מוטיב חוזר בשירת 'כוכבים בחוץ' (וראה, למשל: "אז אשיר להם שיר הלילות שהלבינו", בשיר 'אל הפילים'). צירוף זה הוא תרגום־שאילה מן הניב הצרפתי 'les nuits blanches', שפירושו "לילות נדודים". הנדודים, שהם מוטיב חוזר בספר, הנקשר לדמות המרכזית דמות ההלך – הם נדודים במרחבי תבל, אך יש שדרך הנדודים מתכווצת ומופנמת אל תוך הנפש פנימה. כך, למשל, בסוף 'השיר הזר', שבו נתיבת הנדודים הנצחית משתרעת מכותל אל כותל, בין השולחן לבין החלון, "בין תמונות ועיניים כלות לשֵׁנה". נדודי השֵׁנה של האמן היוצר הם בבואה לנדודים על פני תבל רבה, ועל כן יוצא הדובר־המשורר לדרך נדודיו, עם מנחתו הדלה־העשירה, פת הלחם, המלח ודלי המים, "עת הדרכים ילבינו". הכתיבה הנוקטורנלית, בעיניים כלות לשֵׁנה, היא שתוליד את המתת, שיביא המשורר לאחיו. מן החושך ונדודי השנה של המשורר האחד יצאו נשכרים רבים לאין ספור: "האור" ו"הרוחב" – ממדי הקוסמוס הגדולים לאין שיעור ממתנתו של המשורר, הנישאת אליהם בלילה.

מתנתו של ההלך לתבל ולתרבות האנושית היא לעתים "שקדים וצימוקים" ('פגישה לאין קץ'), ולעתים היא פת במלח ומלח בדלי. בין שהיא תוספת עֵרבה לחיך ובין שהיא צורך קיום אלמנטרי, היא נתפסת כתרומה ללא תמורה. המשורר מעלה את מנחתו הדלה לאיזו ישות תובענית, שאינה יודעת לגמול אלא דורשת עוד ועוד. תרומתו כרוכה בקשיים ובסיכוני דרך, בעבודה קשה ומסורה, ללא תכלית ותוחלת. הרמיזות ליוסף ולדוד, הנערים שנשלחו לפקוד את אחיהם הגדולים, ראו את המוות בעיניהם ואחר־כך עלו לגדולה וידעו לשלב שלטון וחיי רוח, שררה, שירה וחלום, משמשות כאן מעֵין ציון־דרך אינדיקטיבי לפתרון חידת השיר, שבמרכזו קונפליקט רווי מתח לגבי מהות האמנות ותפקידו של האמן בעולם.

הערות:

1 ראה: א' שלונסקי, "יל"גיזם", כתובים, שנה ה', גיל' יג, י"ט בטבת תרצ"א (9.1.1931), עמ' 1; שם, גיל' יד, כ"ו בטבת תרצ"א (15.1.1931), עמ' 1–2. ראה גם: א' שטיינמן, "על יובל יל"ג ועל יובלות בכלל", כתובים, שנה ה, גיל' יב, ד' בטבת תרצ"א; שם, גיל' יג, י"ט בטבת תרצ"א (9.1.1931), עמ' 1–2.

2 אלתרמן הִרבה לרמוז לגיבורי הנצרות (תיאור עלמת השמים או תיאור הרועה הכבול בסער, למשל) ולפסוקים מן האוונגליונים (כמו, למשל, "יהי לקיסר אשר לקיסר" בשיר 'הרוח עם כל אחיותיה'). הוא אף הרבה לרמוז למיתולוגיה היוונית־רומית. בשיריו המוקדמים השתמש אלתרמן ברמיזות מפורשות למיתולוגיה, ונקב בשמם של גיבורי הקדומים ללא ציעוף והסוואה. כך, למשל, בשירו הגנוז 'ליל קרנבל' (דורמן [1979], עמ' 45) נזכר "יופיטר זעום התלי"; בשיר הגנוז 'ניחוח אישה' (שם, עמ' 79) נזכר הומרוס השר "תהילות לאפרודיטה"; בשיר הגנוז 'ארמונות מִקשֶׁה' (שם, 98) נזכרות ונוס ולדה הנושקת לברבור. בשירי 'כוכבים בחוץ' הפכו האלוזיות אליפטיות ומרומזות יותר ויותר, סימני הזיהוי טושטשו, עד כי יקשה על הקורא להבחין בתשתית המיתולוגית המרומזת.

3 ראה להלן, בפרק השמיני.

4 על חלקו של יצחק אלתרמן בעיצוב אישיותו של בנו נתן, כתבו א"ב יפה (1982); דורמן (תשמ"ז) ועוד.

5 'דבר', 25.2.1938. רצנזיה זו כלולה בספר נתן אלתרמן: מבחר מאמרי ביקורת על שירתו (באומגרטן [1971], עמ' 27–28). דומה כי בדברי בת־מרים ("כך שר בן מולדת") אין משום התעלמות מנתונים ביוגרפיים, כהנחת העורכת (שם, עמ' 9), כי אם מתן ביטוי לתחושת החידוש, שהביאה עמה שירת אלתרמן, שלא הייתה כבולה כשירת קודמיו בעבותות ה"ספר" ו"הפסוק", ועל כן היא מזכירה את הלשון ה"ילידית".

6 במסה 'שירתנו הצעירה', בתוך: כל כתבי ביאליק (דביר, תרצ"ח), עמ' רל–רלה.

7 על המליצה, ראה שכביץ, בועז. "בין אמור לאמירה: למהותה של המליצה", הספרות, כרך ב', חוב' 3 (אוגוסט 1970), עמ' 664–668.

8 אלתרמן, למשל, לא גרס כי ראוי להקל על הקורא ולתת בידו מפתחות נוחים לפתרון חידות השיר. וראה מאמרו 'על הבלתי־מובן בשירה' (1933), הכלול בספרו במעגל, מאמרים ורשימות, הוצאת הקיבוץ המאוחד, תשל"א, עמ' 14–16.

9 המאמר נדפס באנתולוגיה יורשי הסימבוליזם בשירה (הרושובסקי [תשכ"ה], עמ' 154–155).

10 ראה מאמרי "שיר הקונגרס של ביאליק 'ראיתיכם שוב בקוצר ידכם' – בין הממסד הפוליטי וממסד הספרות". בתוך: בין היסטוריה לספרות (ערכה: מ' אורון), תל־אביב תשמ"ג, עמ' 112–131.

11 עיר היונה, עמ' 161–180. שירי המחזור התפרסמו בכתב־העת מחברות לספרות סמוך לפרסום הקובץ כוכבים בחוץ.

12 'המניפסט הטכני של הספרות הפוטוריסטית' (1912). ראה: הספרות, א, 3–4, עמ' 675.

13 הוראת הצירוף "בשערי היום" היא, כמובן, "בפתח היום, בראשית היום" (מתוך דמיון לצירוף הכבול השגור "בשחר ימיו"). אלתרמן העדיף כאן, כבמקומות אחרים את הפריפרזה הפשוטה, אך האישית והמקורית, על פני הצירוף הכבול והשגור.

14 אלתרמן הרבה להציג בשירתו עצמים דומים, המשתקפים זה בזה, ומשתברים לאין־סוף מראות ובבואות. בצורתו הגלויה והפשוטה ביותר מתגלה הטופוס הזה בשיר הגנוז משנת 1942 'עיר השוטים' (דורמן [תשמ"א], עמ' 30–35), הבנוי על המעשייה בדבר חכמי חלם, שלכדו את הירח בתוך חבית: "הוי ירח־צעיר־מצלתיים! בחבית מפורזלת־חישוק, בחבית רחבה, רבת מים אישי־חלם צדוהו בשוק". גם ב'השוק בשמש' משתקפת השמש הזהובה והעגולה והמצלתיים הזהובים והעגולים בגיגיות העגולות, שבהן רוחש השמן הזהוב והמבעבע.

15 דומה שרעיון זה של יום ולילה, שהם לכאורה שתי רשויות נפרדות, ולמעשה אינם אלא שני צדיה של מהות אחת, מונח בבסיס השיר הגנוז 'רעי השחור הלבן', אשר נמצא לי באקראי בארכיון אלתרמן.

16 על הרמיזות המקראיות, המקובצות בשיר זה כאשכול, שמעתי בעל־פה מפי פרופ' יוסף האפרתי ז"ל.

17 בין שירי־הבוסר הגנוזים של אלתרמן יש לא מעט שירים, שבהם הדובר מתוודה על רצח שביצע.

בשיר 'קונצרט לג'ינטה' (דורמן [1979], עמ' 35–39) מתוודה הדובר על ששיסע את צוואר אהובתו ההוללת, ואף על פי כן הוא מזמינה למסע תמים וגן־עדני כצמד תינוקות עירומים באגדת כשפים. בשיר 'מות הנפש' (שם, 63–65) שולחת האישה לאהוב לבה "איגרת" (תבת ברזל ובה פגר של חתול, סמל לנשמת האהוב ולזכר אהבתו שמתה). גם השירים הגנוזים 'אופליה' (שם, עמ' 55–56) ו'מזימה' (שם, עמ' 89–90) מסתיימים במותה של האהובה, מתוך אהבה ואיבה אהדדי. 'הראש הטוב' מסתיים בשיסוף ראש האהובה ובנישואים שלאחר המוות, בשמלת כלולות אדומה. גם בשיר 'תליית חלומות' (שם, עמ' 99–103) נושא האוהב הקודר את אהובתו הזהובה כקרבן בזרועותיו ("הלילה אשא בידיי הקרות את אוד הֶדרך שהיה לבָרוֹת / וחרש אליו אֲחייך"). רצח סתמי ונואל, ללא מובן ופשר, מתואר בשיר הגנוז 'יד נוגעת' (שם, עמ' 124–125), שבו הרוצח האכזרי והרחום מתפלא "מדוע אף אחד לא בא לבכות על גוף המת", שזה אך הרג. הוא מתוודה כי רצח למעשה את עצמו, כי הנרצח היה כה זר וכה קרוב לו כאח: "לי נדמה מאד שכה דומים אנחנו,/ לי נדמה כאילו זה אני שוכב./ עד בואנו הֵנה רוב ימים הלכנו ובדרך איש אותנו לא ליטף.// גם אני את גווייתי המתנכרת / בבדידות כזו עד סוף חיי אביא גם אני אזכה רק בסמטה עיוורת / להרגיש יד אח נוגעת בלבבי". שיר מוקדם זה, המושפע מן השיר Duellum שיר מס' xxxv מתוך 'פרחי הרוע' של בודליר) עשוי להיות הגרעין הראשון של שיר־הווידוי 'איגרת', שגם בו כלילה הודאה ברצח בתוך מונולוג תמים־מיתמם של הרוצח החוטא, כבן יחיד המתחטא לפני אביו האוהב.

18 "לאור ולרוחב" הוא ביטוי זאוגמטי אופייני לשירת אלתרמן, הבנוי על יסוד הצירוף האידיומטי השגור "לאורך ולרוחב".

פרק שישי

דרך מלקקת אופק דובשני
דרכי השימוש של אלתרמן במוטיבים בעלי פוטנציאל של קיטש

א. מהותה של תופעת הקיטש

יש המכנים בשם "קיטש" כל גילוי של אמנות גרועה, או אפילו כל גילוי של טעם גרוע. זיהוי זה הוא פשטני, בלתי־מדויק ותובע תיקון והבהרה. כשם שהאמנות צורות רבות לה, כך גם האמנות הגרועה: תופעת הקיטש היא אך אחת מצורותיה, ואין לזהות את המקרה הפרטי עם הכלל. בניגוד לאמנות גרועה וצורמת, שיש בה מיסוד הכיעור וחוסר־הטעם – זו הגורמת לקורא, לצופה או למאזין סלידה אינסטינקטיבית – יש בקיטש דווקא מיסוד הקסם והמשיכה, והוא מעורר דחייה וסלידה רק בדיעבד. ציבור צרכני אמנות בלתי־מיומן אף עלול לטעות ולראות בו אמנות אמת, ותכופות אכן משבש הקיטש את יכולת ההערכה והשיפוט של הקהל הנאיבי, המזהה את ה"הרמוני" וה"יפה" עם האיכותי. גם "יצרן" הקיטש, חרף היותו (ואולי דווקא בשל היותו) אומן בעל יומרה של אמן, ולא אמן אמת, לא יודה בדרך־כלל שהוציא מתחת ידיו תוצר חסר ערך אמנותי, שלכל היותר יוכל להתברך בערך דקורטיבי, אלא הוא מאמין שתוצרתו היא יצירת אמנות הראויה לשמה.

לשם חידוד המושגים שבמוקד עיוננו יודגש כאן שוב: "יופי" ו"כיעור", הרמוניה ודיסהרמוניה, אין בכוחם, כידוע, לשמש קריטריונים לשיפוט בנושאי אסתטיקה, לא רק בשל יחסיותם, אלא מפני שיסודות של דיסהרמוניה, של דיספרופורציה ושל עיוות, המאפיינים לעתים את האמנות הגרועה, הכעורה והצורמת, אינם בהכרח סימן של חוסר־טעם ושל חוסר כישרון אמנותי. אדרבה, היסודות הללו מצויים למכביר במִגוון של יצירות מופת, הנענות לכללי "האסתטיקה של הבלתי־אסתטי". לעומת זאת, בקיטש נמצא, כאמור, מִגוון של יסודות הרמוניים ומפתים, השובים את העין ואת האוזן. יסודות אלה מדברים אל לב הציבור, שאינו יודע להבדיל בין הרמוניה ואחדות אורגנית לבין הרמוניה מופרזת שעל גבול הזיוף, מתוך שהוא דבק במערכת כללים קלאסיציסטית נושנה של "טעם טוב" ושל bienséance, שאבד עליה כלח. הקיטש

מעניק אפוא הנאה אסתטית למי שאינו מבחין בין אמנות אמת, שיש בה בדרך־כלל שבירת מוסכמות והַזָרָה של המוּכּר ושל הטיפוסי, ואשר בה מתבלט הגניוס של האמן, לבין יומרה אמנותית, הפונה אל הקונבנציות השחוקות והמשומשות, ואינה מתכוונת כלל לסטות מהן, כי מעצם טיבה היא נמשכת דווקא אל "המוּכּר והחביב".

תופעת הקיטש היא, אם כן, תופעה נזילה וחמקמקה, הקלה יותר לזיהוי אינטואיטיבי מאשר להגדרה תיאורית או נורמטיבית. בצורתה הנאיבית, תופעת הקיטש כרוכה ברושם הדוחה, שמקורו באי־תואם בולט בין הכוונה לבין התוצאה, בין הביצוע של מי שמתיימר להיות אמן לבין הערכתו ושיפוטו של המתבונן המבין והביקורתי, היודע שלפניו מוצר ולא יצירה. ובמלים אחרות: הקיטש הוא פרי ההתנגשות בין כוונתו הטובה, אך הלקויה, של היצרן או הצרכן, המתברך בטעמו הטוב, לבין התוצאה המגוחכת או העגומה, המתגלה לעין המבינים. כך, למשל, איכר שיקיף עצמו בפסלוני חרסינה עדינים, שראוי להציבם בארון מפואר בארמון מלכים, יאמין בתמימותו כי הוא מתקשט באובייקטים אסתטיים ללא עוררין, בעוד שהמתבונן המפוכח והאינטלקטואלי (זה הקרוי בפי האנגלים בשם highbrow) יגביה גבה ויפטור את התוצאה שתתגלה לעיניו באֶפיתט המזלזל – "קיטש". אולם, בשל מהותו היחסית של הקיטש, אי אפשר להסתפק בתיאור מערכת היחסים שבין הכוונה לתוצאה, ויש צורך להתחשב בגורם נוסף, והוא ההקשר. אותם פסלונים עצמם, אילו היו מוצבים במקומם ה"טבעי" האריסטוקרטי, לא היו מעוררים, מן הסתם, אותה תגובה מזלזלת. אותו איכר עצמו, אילו הקיף עצמו ברהיטים כפריים, במפות ובווילאות משובצים ובחפצי פולקלור לא היה מעורר נגדו תרעומת וביקורת, והיה נחשב אולי כבעל טעם. מאידך גיסא, אותם רהיטי כפר כבדים ומחוספסים ואבזרי פולקלור כפריים אילו הוצבו בדירה עירונית קטנה וצפופה היו נחשבים כגילוי של קיטש ושל חוסר הבנה. מכאן נבין כי הגדרת ה"קיטש" היא דינאמית ותלויה בכמה משתנים. אובייקט שייתפס בהקשר אחד כִּגילוי של טעם טוב עלול להיחשב בהקשר אחר כגילוי של חוסר טעם ובוּרות בכללי האסתטיקה. בשל מהותו היחסית של הקיטש ובשל איכותו הדינאמית, שאינה נענית לשום נורמה קבועה, לא קל להעניק לו הגדרה, אשר תציב גבולות ברורים ומובחנים בין שימוש "לגיטימי" ביסודות המתקתקים והרגשניים לבין שימוש סר־טעם באותם יסודות עצמם.

ולמעשה, גם האבחנה בין הערכת הקהל האנין לבין זו של הקהל הפשוט, שטרם רכש מיומנות והבנה בענייני טעמים, אינה קריטריון מספיק לזיהוי התופעה, שהרי לא רק צרכני האמנות הבלתי־מתוחכמים נמשכים לקיטש

ולאבזריו. לעתים הוא מהלך קסם גם על הצרכן המבין, המחפש מפלט מן האינטלקטואליזם האנין ומן הטעם "הטוב" ו"המעודן". בהקשר זה סימפטומטית ומעניינת במיוחד מסתו האלגנטית של איש האצולה הבריטית הנרי לאייל (Lyell [1979]), אשר בה מתוודה המחבר על התמכרותו האובססיבית לחפצים "יפים", שהם בבחינת קיטש גמור, בשל הנאתו מן הגרנדיוזי והמסוגנן, המוגזם והמלאכותי. גם תופעת ה"קמפ" (camp) – מושג שטבעה סוזאן זונטאג לגבי אחד מסוגי־המשנה של הקיטש, הניכר באהבה כמו־פרוורטית ל"זבל", לייתור ולתחבולה (ראה: Sontag [1966] 275–292) – מושכת אליה את בני האוכלוסיה העירונית עייפת התרבות, המודעת להלכי האופנה והפתוחה לשינויי טעמים, זו האוהבת "להדהים את הבורגנים".

יוצא אפוא שלא רק ציבור המתעשרים החדשים, שספג הלם תרבות, הוא הציבור הצורך את תוצרי הקיטש. לעתים גם אסתטיקונים מובהקים, שנתעייפו מתחכום־היתר ושבעו את כל תכתיבי האפנה המקובלים על בני חוגם, עשויים להימשך לקיטש, בשל איכויותיו המסוגננות והמלאכותיות, מחד גיסא, אך הנאיביות והבלתי־מתוחכמות, מאידך גיסא. לא אחת אנו מגלים, שבני שכבות שונות או מעמדות שונים נמשכים לאותו עניין, שהוא לכשעצמו וולגרי למדי, אלא שבני המעמד האנין והמבין יודעים לשוות למושא משיכתם הילה של אצילות. לדוגמה, העיסוק בציד מושך גם את הצייד הפלבאי וגם את בן האצילים אנין הטעם (ולא את הבורגני, למשל, שיגלה בדרך־כלל סלידה מרעיון המרדף אחר חיות יער, לשם לכידתן ופשיטת עורן מעליהן), אלא שהצייד האציל, בניגוד לזה מתחתית הסולם החברתי, ידע על־פי־רוב לשוות למשיכתו אל ההנאה האטאוויסטית סגנון מיוחד, המאציל עליה גוון כמו־אריסטוקרטי. מכאן ניתן להקיש ולגזור גזֵרה שווה לגבי הימשכותם של נציגים משני קצות הקשת המעמדית אל הקיטש: לעולם יהיה הבדל בין ההנאה האותנטית והאינסטינקטיבית מן הקיטש של ציבור ההדיוטות, המאמין באמת ובתמים שלפניו יצירת אמנות, לבין הנאתו הפרובוקטיבית־מדעת של הציבור האנין, הער לנחיתות ולוולגריות של תוצרי הקיטש, אלא שהוא נמשך אליהם בתוקף דיאלקטיקה נפתלת של חילופי טעמים ואופנות.

לא רק מהותו של הקיטש חמקמקה וקשה להגדרה. אף האטימולוגיה של המלה אינה מחוורת די הצורך, והשערות שונות הועלו לגביה. יש הסבורים, שמקורה במל׳ האנגלית sketch (רישום חטוף, חסר ערך אמנותי) ויש הגוזרים אותה מן הפועל הגרמני verkitschen (לעשות דבר זול). אחרים סבורים, שמקורה מן הפועל הגרמני kitschen (ללקט אשפה מהרחוב). המלה טעונה, מכל מקום, במשמעות שלילית ברורה ומובחנת, והיא באה כביטוי של גנאי אל תחומיה של

ביקורת הספרות מביקורת הציור, שבו משמשת המלה לאֶפיונה של תמונה העשויה על־פי מתכון סנטימנטלי דקורטיבי והפונה אל הדימויים המוּכּרים והידועים ואל הטעם הטריוויאלי. ואגב, לא באקראי קיבלה התופעה את שמה ואת אפיונה התיאורטי דווקא בגרמניה,[1] אשר בה נתבססה מסורת קיטש עתיקת יומין, למן אבזרי הפולקלור ופסלי הגן המקשטים את הבתים בכפרים, דרך הלחנים העממיים הסטיריאוטיפיים הנשמעים במסבאות השיכר, ועד לקיטש של האמנות הרשמית, בגרמניה תחת שלטון היטלר. המוטיבים המובהקים של הקיטש החזותי הם: "נופי בונבוניירה" פסטורליים־אידיליים, ולחלופין, נופים אורבניים מסוגננים, החוזרים על עצמם עד לזרא. אמני הקיטש אוהבים לצבוע את נופיהם בצבעי זריחה ורודים ובצבעי שקיעה אדמוניים, להעטות עליהם גוני שלכת עזים או פתיתי שלג קלים. מן הבחינה הטיפולוגית, רווחים בקיטש החזותי דמויותיהם של ילדים חייכניים או עגומי עיניים, מלאכים ורדרדים ורכים על גבי ענן צמריר, של אצילים נוגי מבט, צוענִיות חשופות כתף, לצנים עצובים, כלבים נאמנים, חתולים פרוותיים, סוסי פרא בעת דהרה, זוגות אוהבים על רקע שקיעה עזת גוונים, וכיוצא באלה נושאים ומוטיבים, הקורצים ליצרני הקיטש בשל מטענם הרגשי המיידי. לאמתו של דבר, מטען זה הוא כה אוטומטי ובנאלי, עד כי אפילו אמן אמת יתקשה לעצב את המוטיבים האופייניים לקיטש עיצוב מקורי ואידיוסינקרטי, שאוזן לא שמעה כמוהו ועין לא ראתה (לא קל, למשל, לעצב חתול רך ופרוותי בלי לגלוש כלל אל תחומי הקיטש). המוטיבים הללו מ"מחסן האבזרים" של הקיטש חוזרים ביצירות הקיטש על עצמם, ואין הם תורמים כל ממד חדש להבנתנו הפסיכולוגית או האסתטית.

תומס קולקה (תשמ"ב, עמ' 88–101) טוען, כי שלושה תנאי יסוד יסייעו לנו לזיהוי הקיטש באמנות: התנאי הראשון הוא הפנייה אל הנושאים הנחשבים בדרך־כלל ליפים או לטעונים מטען רגשי כבד, המשפיע השפעה מיידית על צרכניו. התנאי השני הוא הפנייה אל הנושאים הקלים לזיהוי והגוררים אחריהם את שובל הקונוטציות האוטומטיות. יצירות הקיטש משתמשות תמיד בסגנונות מוסכמים ושחוקים למדי. הקיטש לא ינסה לעולם להיות חדשני ולחרוג מן המקובל. ועוד תנאי אחד מתנה קולקה לזיהוי יצירות קיטש: הקיטש אינו תורם להעשרה משמעותית של האסוציאציות הקשורות לאובייקט המתואר. על יסוד הקריטריונים שקבע תומס קולקה אפשר להכליל ולסכם את מאפייני הקיטש כלהלן: קשת נושאיה של יצירות הקיטש טעונה במטען רגשי סטנדרטי, מעוררת בקלות תגובה רגשית ולא ניכר בה מגע ידו של האמן האינדיווידואלי, שכן יצרן הקיטש משתדל לפנות אל הטיפוסי, המוכר והידוע. המסר ביצירת הקיטש הוא מסר טריוויאלי, הניזון באורח אֶפיגוני וטפילי מן האסוציאציות

והקונוטציות, הקיימות זה מכבר לגבי מושא התיאור. יצרן הקיטש ירבה בדרך־כלל להשתמש בקלישאות, בקונבנציות, בסטיריאוטיפים כנתינתם. לעומת האמן הראוי לשמו, אשר ישתדל לגרום לדיאוטומטיזציה של הקונבנציונלי והסטיריאוטיפי, ישתדל יצרן הקיטש לִפנות גם אל תגובות הקבע (stock responses) הנוחות והאוטומטיות ביותר של קהלו, ולא ינסה להפתיע או להפר ציפיות. ביצירת הקיטש יש לרוב עומס חושי ורגשי, הנוטע תחושה של הגזמה ושל ייתור, הגובלים בשקרי ובמזויף. דומה כי מבין שלושת היסודות שמנה מונרו בירסדלי (Beardsley [1958],454–499) ביצירת אמנות ראויה לשמה – אחדות, מורכבות ואינטנסיביות – יחסר בדרך־כלל בקיטש יסוד המורכבות, ולעומת זאת הוא יפריז בדרך־כלל בביסוסם של היסודות האחרים (קולקה טוען, כי שלושת היסודות גם יחד עשויים להימצא בקיטש). ולבסוף, ביצירת קיטש יורגש המאמץ להרשים את הקהל, באמצעות מיני כַּווני־חן זולים והמוניים, שהמבינים יעקמו את חוטמם לנגדם.[2]

תופעת הפסוידו־קיטש, כמו תופעות פארודיות ואירוניות רבות באמנות, היא תופעה "סנטימנטלית", במובן השילריאני, וכמו תופעת הפסוידו־עממיות היא תוצר של הרומנטיקה, שהתירה הכנסתם של יסודות "המוניים" ו"נחותים" אל "היכל הספרות". שתי התופעות עושות שימוש ביסודות, המשמשים אמנים נאיביים ואלמוניים, אגב העמדת פנים וקריצת עין מתמדת (סגנון זה מכונה בביקורת האמנות בצרפת בשם "סגנון פסוידו־נאיבי" – faux naîf style). האמן העירוני והמפוכח, שׂבע התרבות וחסר האשליות, מעמיד פנים כאילו אין בו כל מודעות עצמית, וכאילו מסוגל הוא ל ,תרגש ולהתפעם מגילויי הבריאה ממש כפרא קמאי, כילד תמים או כאיכר נאיבי. כשהדובר ביצירה עממית אותנטית מתלונן על לבו "הנקרע לגזרים", הוא אכן מתכוון לכך ברצינות, והקורא לא יפקפק לרגע בכנות כוונותיו, הגם שהסגנון ההיפֶּרבולי, המלא הגזמות והפרזות, עלול לעורר גיחוך במקום לגרום להזדהות, שאותה מקווה המחבר הנאיבי להשיג. הדובר ביצירה הפסוידו־עממית, לעומת זאת (בשיר העם האמנותי, למשל, או בסיפור הכמו־עממי, שבהם הדובר הוא "פאָלקסטיפ" כמו־נאיבי) הוא דמות בידיונית, אשר עוצבה ונבנתה לצרכים ריטוריים מסוימים, ומאחוריה עומד המחבר המפוכח והמחוכם ומחליף קריצות־עין אירוניות עם הקורא על חשבון תמימותה של הדמות, יציר־כפיו. גם כאשר מחבר מתוחכם משתמש בפסבדו־קיטש, הריהו יוצר מעין חוזה סמוי בינו לבין הקהל, לפיו ברור לכול שהקיטש הוא גרוע וסר־טעם מעצם טיבו, אך יש בו גם קסם נאיבי, שניתן לנצלו בהקשרים מסוימים לשם הגברת האפקט. כשאמן גדול משתמש ביסודות של קיטש, הוא אף מנגידם על־פי־רוב עם יסודות אחרים, ואז

עודף הרגשות, הגוונים, הטעמים, הקישוטים, המחוות וכו' יבלטו לעין שבעתיים ואף יבליטו את היסודות המנוגדים להם (כך, למשל, ביצירה כמו־אידילית, גדושה בתיאורים יפים והרמוניים, יבלטו היסודות הדיסהרמוניים, המאיימים להפר את "הסדר הטוב", יותר מאשר בז'אנר אחר). לעומת יצירת קיטש, שבה "מגע ידו" של האמן האינדיווידואלי כמעט שאינו ניכר, יצירה של פסוידו־קיטש יכולה להיות יצירת אמנות מן המעלה הראשונה, הטבועה בחותם אישיותו של יוצרה.

ב. הסיבות שהניעו את אלתרמן לפנות אל יסודות הקיטש

באוצר המוטיבים של שירת אלתרמן, אנו מגלים לעתים קרובות את המשיכה אל אותם היסודות ה"זולים" וה"המוניים", המוכרים לנו מן הקיטש לסוגיו, מאותם היסודות שהאמנות ה"אמיתית" לרוב תתנזר מהם ותתרחק מהם כמפני האש: מחוות אהבה ומסירות־נפש מוגזמות ותיאטרליות, צבעי שקיעה מתקתקים בגוני הפטל והדובדבן, ניגוני מפוחית ותיבוז נגינה של נגני הרחוב ובית־הקפה, נשים שעיניהן לחות מדמעת הפרֵדה וקִרבה ותינוקות מנומנמים בעריסותיהם, תיאורי עיר הנראים כתפאורה מצוירת בגוונים מוגזמים, עזים מן המציאות. נשאלת השאלה, מה טעם מצא אלתרמן לשלב ביצירתו מיני גירויים "קלים" ו"נוחים", שאיש התרבות האנין יגלה כלפיהם דחייה וסלידה? ומנקודת מוצא אחרת, עולה קושייה נוספת, העומדת כביכול בסתירה לקודמתה: מה טעם הילך אלתרמן ב"שדה מוקשים" מסוכן, שבו קשה להימלט ממימושו של פוטנציאל הקיטש וקל ליפול בפח היקוש שלו? הסתירה היא, כמובן, רק סתירה לכאורה: הקיטש הוא גם "קל" ו"נוח", בשל איכויותיו המפתות ההרמוניות, המסלקות הצדה כל "צרימה" ו"כיעור", אך הוא אף פרובלמטי ו"קשה" לאמן אמת, בשל אותן איכויות עצמן, המאיימות לגרור את היצירה אל הייתור ואל הזיוף. יש להניח, שבמשיכתו של אלתרמן אל הקיטש לסוגיו חברו כמה וכמה סיבות, שהתלכדו בדיעבד למהות אחת, זו המקנה ליצירת אלתרמן את איכותה המיוחדת. מותר אף כמדומה להניח, שהקיטש ביצירת אלתרמן הוא לעולם פסבדו־קיטש, קיטש שעבר סִדרה של טרנספורמציות, שהכשירוהו להיות חומר ליצירת אמת.

ייתכן כי הסיבה הקרדינלית לפנייתו של אלתרמן אל היסודות הסנטימנטליים והמתקתקים, המזוהים עם הקיטש לסוגיו, נעוצה ב"ביוגרפיה ליטרריה" של המשורר: במכלול העיסוקים האמנותיים, שבהם בחר להקדיש את מיטב כוחו וכישרונו. לא קשה לזהות במחוות התיאטרליות המוגזמות שביצירת אלתרמן את הימשכותו של המשורר אל אמנות הבמה לסוגיה. אלתרמן הוקסם למן

ראשית דרכו מן התיאטרון, והתנסה בכל מקצועות הדרמטורגיה: בחיבורם של מחזות מקוריים, קלילים ואף כבדי־הגות, בתרגום מבחר טרגדיות וקומדיות מספרות העולם, משל חשובי המחזאים בכל הדורות, בחיבור פזמונים לבמת הרֶוויוּ הקלה ועוד. מתוך כך, הוא הכיר היטב את קשת האפקטים של המחוות "התיאטרליות" עתירות הרגש, הפונות לצופים שונים באופן שונה. מטענן הרגשי העמוס של מחוות אלה מפעיל את צרכני האמנות הבלתי־מתוחכמים, שההפלגה וההגזמה שובות את לבם לאלתר. אלה מתפעלים ומתרגשים מן המוטיבים הלקוחים הישר מן האינוונטר הקבוע של אמנות הקיטש (זוג אוהבים, שזה אך נישא, על רקע שקיעה רומנטית, צבעי תפאורה מתקתקים כדוגמת "שקיעות של פטל", הצהרות אהבה מוגזמות אופראיות וכד'). יצירתו של אלתרמן פונה אפוא ברובד אחד מרבדיה, אל הקהל "הפשוט", שגישתו אל העולם ואל האמנות היא בסיסית ובלתי־אמצעית, וטרם עברה את כור ההיתוך של "החינוך האמנותי". ברובד אחר, יצירתו פונה לא אל הקהל "הפשוט" (כגון ציבור בעלי־הבתים, הפועלים ובני־התשחורת, מבני היישוב העברי, שמילאו את "בית העם" בהצגות 'המטאטא'), אלא אל הקורא האנין יותר, הער לקריצת העין האירונית, שהיצירה שולחת בסמוי. הקורא המבין (כגון שלונסקי ובני חבורתו, שאלתרמן החשיב את ביקורתם וכיוון לטעמם) ידע אל נכון להבחין, כי יסודות הקיטש הם חלק מן האֶפקטציה האמנותית וממלאכת הסגנון. הקורא המיומן אף הבחין, מן הסתם, שלפניו "קיטש מודע לעצמו", פרי אמנותו של אמן לא נאיבי, היודע היטב שהוא משתמש ביסודות בזויים ומזולזלים. מעניין להיווכח, כי ביצירתו המאוחרת של אלתרמן 'כינרת, כינרת', שאינה נטולה יסוד אוטו־אירוני, ואשר בה עשה הסופר שימוש פארודי בציניי־הסגנון של יצירתו משכבר הימים, מתואר הנוף כ"תפאורה שאפילו הקיטש בעצמו היה מתבייש בה" (מחזות [1973], עמ' 125). אלתרמן השיג, אם כן, באמצעות השימוש בקיטש, וביתר דיוק בפסוידו־קיטש, פנייה בו־זמנית לקהלים שונים, תוך ניצול מקסימלי של היתרונות שמקנות הפופולאריות מזה והאנינות האינטלקטואלית מזה.

סיבה נוספת לשימושו של אלתרמן בקיטש לסוגיו נעוצה באתגר האמנותי, שהיה כרוך בהכנסתו של אלמנט "נחות", שטרם שימש את הספרות הקאנונית הקלאסית, אל לב לבה של הספרות הנחשבת והנכבדת. אלתרמן הביא ביצירתו להזרה גמורה – לדיאוטומטיזציה ולדיפמיליאריזציה – של הלשון ושל "העולם", בכל רמות הטקסט. לשם ניכורו של המוּכּר, הוא תר אחר יסודות, שטרם נשתחקו ונתרפטו, אשר יחזירו אל תמונת המציאות את הנאיבי (וליתר דיוק את הפסוידו־נאיבי). שימושו של אלתרמן באמצעים "המוניים"

ו"פשוטים" ביצירתו הקאנונית (להבדיל, למשל, משימושו באותם האמצעים בז'אנרים המשניים של יצירתו: בשירי העת והעיתון, בפזמונים שהועיד לבמה הקלה, בשירי הילדים שלו וכד') כמוהו כשימושו של המשורר האורבני המחוכם, או של הצייר האינטלקטואל, בפרימיטיוויזם או בעממיות לגילוייה, וכן ביתר היסודות שנכנסו אל האמנות הקאנונית מן השוליים "הבלתי מכובדים" של הפולקלור האותנטי (ראה אבן־זהר [1974], עמ' 45–46). היכולת להשתמש שימוש וירטואוזי מחוכם ופארודי־אירוני ביסודות כמו־נאיביים, "פחותים" ו"נְקלים", המעודדים בדרך־כלל קליטה פשוטה ואוטומטית, היא עדות לתחכום אמיתי, שלא נתאפשר בספרות העברית בצורה מאסיבית וממשית עד להופעת אלתרמן. דומה שאלתרמן ראה בשילובם של יסודות הקיטש בתוך האמנות הקאנונית אתגר אמנותי לוליניי, שלא קל היה לעמוד בו מבלי למעוד, ודווקא משום כך הוא קסם לו במיוחד. אלתרמן אהב לגעת בנושאים ובמוטיבים ה"מסוכנים", הטומנים בחובם פוטנציאל של קיטש, ולהצליח לחמוק ממימושו של פוטנציאל זה. יתר על כן, אותם דפוסי קיטש, ששימשוהו מלכתחילה לשם הנגדה והזרה, עברו בעצמם תהליך של הזרה ואיבדו לרוב את איכותם האוטומטית השגרתית והיו לפסוידו־קיטש. העדות הברורה ביותר לכך, שה"קיטש" ביצירת אלתרמן הוא לעולם פסוידו־קיטש היא, שלעומת הסטנדרטיות של יצירת הקיטש, שאין להכיר בה את טביעת ידו של האמן האינדיווידואלי, יצירתו של אלתרמן ניכרת לאלתר בסגנונה הייחודי, שקשה לטעות בו.

אלתרמן חיבב את יסודות הקיטש ההמוניים, שאינם יאים כביכול לספרות הנחשבת, גם משום שאלה סייעו בידו לבסס את תפיסת האמנות האוקסימורונית־זֶאוּגְמטית, שאותה חידשו הוא וחבריו המודרניסטים בספרות העברית. תפיסה זו שימשה להם, בין השאר, אנטיתיזה לתפיסת השיר האורגנית וההרמונית של הרומנטיקונים, לרבות ביאליק ומחקיו. הן גם האוקסימורון וגם הזֶאוּגְמה מצמידים זה לזה באורח שרירותי יסודות, שאינם עולים בקנה אחד זה עם זה. כשם שהאוקסימורון מצרף שני הפכים, שאינם מתיישבים בדרך־כלל זה עם זה, ומתיכם לרגע ליישות אחת, כך גם הזֶאוּגְמה מצרפת מין בשאינו מינו, והופכת באופן שרירותי שני ענייניים שונים לשווי־ערך כביכול. יצוין כאן, במאמר מוסגר, כי פואטיקה, הנוהגת להצמיד יסודות זרים או מנוגדים באופן שרירותי, אופיינית לתקופות של התמוטטות ערכים, של התנגשויות אידיאולוגיות, של מהפכות גדולות, המותירות את האדם בדיסאוריינטציה מוחלטת. אלתרמן נהג תכופות להצמיד ביצירתו את ההמוני עם התרבותי, את הילדותי והתמים עם המושחת והדקדנטי, את העליז

עם הטראגי, את העממי והנחות עם האריסטוקרטי, את הקונדסי וקל־הדעת עם הרציני וההגותי, את המתוק עם המר והמקאברי, את הנעים עם האלים וכדומה. יסודות הקיטש, הזולים וה"יפים" עד כדי בחילה, שימשו לאלתרמן חומר מתאים מאין כמותו להדגשתם של היסודות המנוגדים, שהם עיקר יצירתו: ההגות הכבדה, הטראגיקה, פחד הכיליון של ערב מלחמת העולם השנייה ומוראות השואה. בשירי החטיבה הראשונה של 'כוכבים בחוץ' (ובמיוחד בשירים 'כיפה אדומה', 'אל הפילים', 'הדלֶקה', 'הנאום', 'הלילה הזה') ניכרת אימת ה־furor teutonicus, אימת המשטרים הפאשיסטיים המתנחשלים ואימת מלחמה שעל הסף, גם כשלמקצת השירים חזות של שירי־ילדים תמימים ועליזי צליל וצבע. הקיטש ה"תמים", ה"יפה" וה"רענן" לא שימש בשירים אלה תכלית בפני עצמה, כי אם הובא אליהם כחומר עיבוי והעשרה, לשם יצירת קונטראסט הולם לצלילים הצורמים, לצבעים הקודרים ולאמירות הקשות, ששירים אלה מכילים, בגלוי ובסמוי.

השימוש ביסודות של קיטש, המתאפיינים תכופות בהגזמה ובייתור שבהם, עלה בקנה אחד גם עם תפישת האמנות ההיפרבולית של אלתרמן, אף היא סממן שהציבו משוררי המודרנה כאנטיתיזה לתפישת האמנות המטונימית של הרומנטיקה בכלל, ושל ביאליק וממשיכיו בפרט. שירי אלתרמן מחבבים את ההפלגה ואת ההגזמה ואת כל יתר הפיגורות, המציירות תמונה "גדולה מן החיים". ההגזמה ההיפרבולית ניכרת בכל רמות הטקסט: בנהייה אחר מיני הדגשות ו־fortissimo, במשיכה אל הצלילים החדים והצבעים העזים והמובחנים, בבחירת האמירות ה"גדולות" והרמות. כך, למשל, יאמר אלתרמן "זעקה כבושה", ולא "בכי כבוש" (גם משום שהאחרון הוא צירוף כבול, והמשורר הרי שאף להביא תדיר ביצירתו להזרתו של השגור והבנאלי, ולהעמיד באמצעות ההקצנה אוקסימורון חדשני ומעניין, אך גם משום שהמלה "זעקה" היא בעלת פוטנציאל חזק ודראמטי יותר מ"בכי"). אַ־מימטיים ומוגזמים הם גם הצירוף האידיוסינקרטי "צלצול האילנות" (תחת הצירוף השגור "רשרוש האילנות") והצירוף עז־המבע "סתיו אנוש" (תחת ההאנשות הפשוטות יותר "סתיו חולה" או "סתיו מצונן", שהן צירופים פיגורטיביים בנאליים למדי, העשויים להיווצר באורח טבעי וכמעט אוטומטי למראה יום סתיו דולף). אלתרמן מבכר לרוב את העודף ואת הייתור ההיפרבוליים, ומן הבחינה הזו כל מחוות הקיטש המוגזמות והתיאטרליות שביצירתו מתאימות מאין כמותן לפואטיקה, השואפת להעמיד תמונת מציאות בצבעים עזים ואל־טבעיים. הקורא הלא נאיבי יודע אל נכון, כי התיאורים העזים והמוגזמים אינם תוצאה של אי־יכולת לשקף ת המציאות

כהוויתה, בצבעיה ובממדיה הטבעיים, כי אם ויתור מדעת על כללי ה ימזיס המקובלים, מתוך היענות לצווי האמנות המודרנית.

מניע נוסף לשימושו של אלתרמן בקיטש כרוכה בתמונת המציאות, שהעמיד בשיריו. תמונת מציאות זו, שטבע ומלאכותיות (art, artifice) הוצמדו בה באורח שרירותי, קיבלה – באמצעות השימוש בדפוסי הקיטש – חיזוק והעצמה. מתוך נאמנות לתפיסת השיר האוקסימורונית־זאוגמטית שלו, צבע אלתרמן תכופות את הטבע בגוונים מלאכותיים של תפאורת תיאטרון ססגונית, וכך השיג (באמצעות הצמדתם של ניגודים ושל יסודות "בלתי מתאימים" זה לזה) אמירה כפולה: הקורא הרומנטי, המחפש את המימזיס בכל יצירת ספרות, יבין מן התיאור המוגזם כי הטבע מדהים לעתים בגילויים של מתיקות נפרזת, שאילו עוצבו ביד אמן היו עלולים להיחשב כגילויים של קיטש ("רחוב לוחם שותת שקיעות של פטל", "השקיעה נשאה בדרך את סלי הדובדבן", "ברחובך היפה עוד יזהיב המולד"). הקורא המכיר את המודרניזם לסוגיו ואת ההתכוונויות האמנותיות המרדניות הגלומות בו, יבין כי לפניו אַפקטציה אמנותית, המוותרת על כללי המימזיס הישנים ואינה מתיימרת לשקף את המציאות "כמות שהיא". יצירתו של אלתרמן בדרך־כלל תענה על ציפיותיהם של שני סוגי הקוראים: לקורא בעל הטעם השמרני היא תעניק הנמקות ריאליסטיות למיניהן, ואילו את הקורא הפתוח לתמורות חדשניות היא תפגיש עם אמירות ועם תמונות מפוררות ובלתי־מנומקות בשפע.

וסיבה נוספת לשימוש בקיטש, ובמיוחד במחוות המוגזמות והמופרזות של הקיטש המלודראמטי, קשורה בדמותו של האמן, שאלתרמן ברא ביצירתו. ה"הלך" שלו הוא, בין השאר, מעֵין טרוּבּאדור נווד, המשתייך לאנשי ההפקר, ליחפנים העניים (כדוגמת המשוררים קרועי הבגד של שירת שלונסקי, והיפוכה של דמותו הארכיטיפית של המשורר הרומנטי, כפי שזו עוצבה בשירה ה"אֶרֶס פואטית" של המאה התשע עשרה ושל ראשית המאה העשרים, לרבות שירת ביאליק ומחקיו). דמותו הארכיטיפית של המשורר בשירה המודרניסטית, שהוא השלכה וטרנספוזיציה של דמותו של המשורר המודרניסטי, ה"גולה" גם כשהוא יושב בין כותלי ביתו, אינה דמות של כהן במקדש ואף לא של נביא זעם, כי אם של וַאגַאנט אביון, ההולך בדרכים ותוקע מפעם לפעם יתד של קבע בעיר זו או אחרת, הוא נאמן ללא גבול לאיזו "גבירה" אריסטוקרטית, דמותה המואנשת של האמנות, שאין גבול לאכזריותה ולדורסנותה, ואין הוא מבקש גמול לנאמנותו. דמיונו למשוררים הבינימיים – לטרוּבּאדורים, למינסטרלים, לז'ונגלרים, למייסטרזינגרים – מחייבו להחיות את הדפוסים והמחוות של שירתם: הצהרות נאמנות ללא־סייג, אהבה עד מוות, ללא תקוות מימוש (שכן

המשורר עני ונחות, ואילו הגבירה נשואה, תרתי־משמע). מחוות אלה, שעברו מן השירה הטרובאדורית אל הרומנאנסות המתקתַקות, שדפוסיהן חזרו על עצמם עד לזרא, היו ברבות הדורות לקיטש גמור. אלתרמן מחזיר עטרה ליושנה, והופך את המחוות הללו שנתיישנו ונתרפטו לחומר פיוטי לגיטימי, תוך שהוא עורך בהן אופרציות וטרנספורמציות שונות, המביאות להזרתו של המוכר והידוע.

סיבות אלה, וקרוב לוודאי שגם סיבות רבות אחרות, משכו את אלתרמן אל יסודות הקיטש הנוחים והמסוכנים כאחד. הוא הצליח להימנע מן המעידה אל הקיטש הזול בדרכים שונות, שתידונה בסעיפים ג־ה של פרק זה,ובין השאר מתוך שעלה בידו לנסוך תוכן חדש בנושאי הקיטש ולשפוך עליהם אור אירוני. לעומת האוטומטיות של יצירת הקיטש המצויה, יצירתו של אלתרמן גורמת תמיד להזרה של המוכר ולהפלאה של הבנאלי. להלן, אביא כמה דוגמאות משירי 'כוכבים בחוץ' ואנסה לאפיינן, הן מצד האֶטיולוגיה שלהן והן מצד האמצעים שנקט המחבר, כדי להימלט מן הגלישה אל הקיטש ההמוני. בין הדוגמאות נמצא תיאורי טבע מלאכותיים, צבועים בגוונים עזים ונפרזים; דמויות מאיוונטר אמנות הקיטש לסוגיה וכן מחוות מלודרמטיות מופלגות, הלקוחות כאילו היישר מתוך האופרה והמחזמר. הקורא הכורה אוזן קשובה והפוקח עין בוחנת יגלה עד מהרה, כי המוסיקליות המיכאנית והעליזה כביכול, וכן הצבעוניות הרועשת והתוססת, הן רק מעטהו השטחי והנוצץ של השיר האלתרמני, היפה לכאורה לכל נפש. מאחורי תחפושותיהם של כוכבי התיאטרון, על הרפליקות והמחוות התיאטרליות שלהם, מתגלות בעיות הקיום הטראגיות והעומק ההגותי, סוגיות ההיסטוריוסופיה והפילוסופיה של הלשון וספרותה, ששיקע אלתרמן בשיריו הקלילים כביכול.

ג. הפיכתו של הקיטש הזול לפסוידו־קיטש אמנותי

עיון בשיר 'זווית של פרוור'

שירת אלתרמן עשירה, כאמור, בתמונות נוף "יפיפיות" ובמחוות תיאטרליות מופרזות במתיקותן וברגשנותן, אשר תיחשבנה "בחיים" (וגם באמנות הנחותה המתיימרת בדרך־כלל לשקף את "יפי החיים"), לקיטש גמור, ורק אמן גדול יכול להופכן לחומרי אמנות לגיטימיים. כך, למשל, קורא שאינו ער להבדלים שבין קיטש לפסוידו־קיטש, עלול לראות בשיר 'זווית של פרוור' פסיפס של מוטיבים וולגריים וסכאריניים, שהם בבחינת קיטש זול והמוני: קרקס הנוטה את אהליו בפאתי העיר, מנגינת מנדולינה עגומת צליל, ולעומתה צלילים המאז'וריים וחסרי־האנינות של תזמורת כלי הנשיפה שבגן העיר ("שוב

תזמורת את גן המתכת פותחת״), פגישות אהבה נרגשות ולעומתן פרֵדות רומנטיות בנפנוף של מטפחת, וכיוצא באלה תיאורים ומחוות מן המאגר הקבוע של ״תרבות הקיטש״. בולט כאן במיוחד בטיבו המתקתַק והמתיפייף הבית החמישי, המדגיש בעזרת השימוש באנאפורה ״פֹּה... פֹּה... פֹּה...״ את ההגזמה האופראית־מלודרמטית שבמראות ובנופים האנושיים של סמטאות הפרוור:

פֹּה שָׁמַיִם שֶׁל אוֹפֶרָה קָמוּ מִנֶּגֶד,
פֹּה הָאוֹר הַכּוֹאֵב שֶׁל הַבְּדִיל וְהַפַּח,
פֹּה אַקַצְיָה יָפָה, כִּמְשָׁרֶתֶת חוֹגֶגֶת,
יוֹצֵאת לְרָאיוֹן, מְבֻשֶּׂמֶת כָּל־כָּךְ...

התבשמות של נערה לפני צאתה לפגישה ולבילוי היא דבר מקובל, שאינו נחשב גילוי של חוסר טעם. אדרבה, פעולה כזו נחשבת לגילוי של הבנה והתמצאות בהוויות העולם. אולם כאן, מדובר ב״משרתת״, שניתן לה ערב חופשי, והיא מתאמצת, מן הסתם, לחפות בהתבשמות יתרה על ריחות המטבח וחומרי הניקיון שדבקו בה.[3] ההפרזה וההגזמה הן מגילוייו המובהקים של הקיטש, במיוחד כשהן תוצאה של אי־הבנה בחוקי האסתטיקה, אי־הבנה שמקורה באשליה העצמית של הפיליסטר, של הפרובינציאל ושל הבּוּר בענייני טעמים, כאילו די בחיקוי כללי הדֶּקוֹרוּם של העֵלית החברתית כדי להגיע לתוצאות מעודנות ואסתטיות. אשליה עצמית כזו מובילה לא אחת להשתדלות יתר ולהפרזה, ואלה מביאות מצדן לתוצאה מגוחכת או עגומה, או מגוחכת ועגומה גם יחד. תמונתה של האקציה, הנערכת, מבושמת בהגזמה, לקראת rendezvous רומנטי, כנגד השמים הצבועים בצבעי שקיעה מוגזמים, כבתפאורת אופרה וכבאיפור תיאטרלי כבד, היא תמונה פאתטית, המעוררת גם חמלה וגם גיחוך: חרף השתדלותה, לא תצליח האקציה להיראות כאותן גבירות אריסטוקרטיות, שבשירותן היא עובדת ואשר את גינוניהן היא מנסה לחקות בצורה זולה ונפרזת. חרף הפגישה הקרֵבה, הגורמת לה לתכונה נרגשת, צפוי לה ככל הנראה מפח־נפש, בשל ציפיותיה הגדולות ובשל הטעות האסתטית, שהיא טועה שלא מדעת.

לא קיטש לפנינו, כי אם התבוננות אירונית, שאינה נטולה אֶמפתיה והומור, בהמוניותו של הקיטש ובדרכים שבהן הוא נוצר, בעיניו של מחבר מפוכח, המלגלג על ניסיונות השווא של הטיפוסים הנאיביים והפשוטים (ובכללם אולי גם של האמן הנחות) להתנאות בעיני הזולת ולעלות בדרגה. המחבר המובלע ב׳זווית של פרוור׳ מתבונן ״מגבוה״ בגילויי הפשטות והנאיביות, מתוך לגלוג

של אהדה, ולא מתוך לגלוג עוין וביקורתי. האהדה מקורה, בין היתר, בהכרתו של אלתרמן איש־ההגות בעיקרון ההיסטוריוסופי הבדוק, שעליו חזר ביצירתו לסוגֶיה, ולפיו תהליכי חברה ומדינה, לשון וספרות, הם היתוך של יסודות ווּלגריים ואֶליטריים גם יחד, ועל כן אין לזלזל בנעשה בפרוור וב"שוק החיים", על המונם ושאונם, למרות צדדים של גיחוך וכיעור, שאיש התרבות האנין ימצא בהם. דומה גיחוכה של האקציה המבושמת יתר על המידה לגיחוכו של הפרוור על צריפיו ופחוניו; גם הוא מתיימר להיות כרך רבתי ("מול ירח גבוה / שעוני הקריה מהלכים"), למרות שאיננו אלא פרוור פשוט שבשולי העיר. חרף עליבותו ופחיתות־ערכו של הפרוור, אף הוא תורם את תרומתו שלו להיווצרותה של העיר ולמלֵאוּת ההוויה שלה, בתוקף תהליכים דיאלקטיים היסטוריים חברתיים ותרבותיים – ועל כן ראוי להתחשב גם בו. יש כאן, אם כן, דוגמה מובהקת של "קיטש מודע לעצמו", המחלץ את היצירה ממלכודת הקיטש הזול באמצעים שונים, וביניהם באמצעות ההגות הסמויה (הקיטש הרעיוני לעולם יגיש את הגותו "על מגש של כסף", בלא כל אמצעי הסוואה). המשורר יודע אפוא כי הוא משרבב לתוך שירתו יסודות "נחותים", מתוקים יתר על המידה, ואף על פי כן הוא נזקק להם בשפע, וגם יודע איך לנהוג בהם כדי שלא להינזק ממתיקותם היתרה.

אלתרמן ניצַל כאן ממעקשי הקיטש גם מתוך שהוא מתאים את התמונה לקוראים שונים, לקהל אוהבי קיטש ולקהל הסולד ממנו, לקורא השמרן ולקורא הפתוח לחידושים ולהפתעות. מאחורי התמונה המסוגננת והתיאטרלית, הנראית כה א־מימטית ומלאכותית, מסתתרת למעשה גם אמת בוטאנית פשוטה: אקציה (או שיטה) היא עץ נמוך וכפוף ענפים, העטור פרחים ריחניים, והוא משמש כמשוכות לפרדסים ולכרמים. שפלות קומתו והשימוש שעושים בו כמשוכה להגנת עצי הפרי ה"מכובדים", מכשירים אותו לדימויו ה"פלבאי", כמשרתת כפופה, ולא כגבירה רמת־יחש וזקופת קומה (בשיר 'ירח', למשל, הואנש הברוש הגבוה וזקוף הקומה והיה למעֵין שומר ראש – "והירח על כידון הברוש"). הקורא בעל הטעם השמרני יותר, האמון על עקרונות השירה הקלאסי־רומנטית האורגנית, ימצא בשיר את ההנמקה הריאליסטית ויראה בתיאור המסוגנן גנדור פְּרציוזי. הקורא המתקדם יותר, היודע את דרכה של האמנות המודרנית בשבירת כללים ומוסכמות, לא יחפש את ההנמקה הריאליסטית, כי אם את דרכי ההזרה וההפלאה. הלה יתפעל, למשל, מן ה"אלכימיה" המופלאה, שבאמצעותה השכיל אלתרמן להעלות בדרגה תמונת קיטש פשוטה, הפונה אל הטעם ההמוני, ולהעטות עליה יופי אינדיווידואלי חד־פעמי, באמצעות הפלאתו של הבנאלי.

יש אף מקום להתבוננות בשיר זה מצד שימושי המלים המיוחדים שלו, השוברים את שגרת הלשון, ומצילים אף הם בדרכם את התמונה מגלישה אל תחומי הקיטש הזול והבנאלי. ה"מאגיה של המלים" מחוללת כאן נפלאות באמצעות שִׁרשור אסוציאטיבי מיוחד במינו: מדוע קיבלה האקציה־המשרתת חופשה מעול הבית? משום שקרקס בא הלילה העירה: הקרקס הן נקשר באוהל ובמיתריו, אך המלה "מיתרים" איננה נזכרת כאן כלל, אף שהיא מרחפת על השיר 'זווית של פרוור', באמצעות המשוואה "ונוטה אוהלים וּמְעַנֶּה מנדולינות". הקרקס נוטה אוהלים בעזרת יתדות ומיתרים, ומיתרי המנדולינה של אמני הקיטש הזולים משמיעים מנגינה מתקתקה וצובטת לב (במקום להשתמש בניב השחוק "צובט לב", מבכר אלתרמן צירוף אישי משלו "מענה מנדולינות", כאילו המנדולינה היא המעונה, ולא צליליה הם המענים והמהנים את הלב). לפנינו אפוא שימושי לשון ייחודיים ואידיוסינקרטיים, שהם היפוכה הגמור של האמירה האוטומטית והנדושה, האופיינית לקיטש.

השיר 'זווית של פרוור' מעמיד, כפי שראינו, אווירת קרקס של צוענים (טוֹפוֹס מוּכּר ממאגר דפוסי הקיטש), שאליה מסתפחת האקציה[4] כמשרתת חוגגת, תמימה ובלתי מודעת לגיחוכה הפאתטי. לכאורה, לפנינו קיטש גמור, ולמעשה, לפנינו פסוידו־קיטש מחוכם, שבו הקיטש הוא חומר מן החומרים, שעליהם שופך המחבר אור סאטירי־אירוני. דמותה של האקציה מופיעה כאן כנציגה "אידיאלית" של ציבור צרכניה של אמנות הקיטש. היא בוודאי מתפעמת ממראות התזזית של הקרקס, מן הווירטואוזיות של לולייניו, מן האווירה הנרגשת של הפעלולים המסוכנים ומליל האהבהבים המצפה לה ואשר לקראתו, מן הסתם, נתבשמה יתר על המידה. אין היא ערה כלל לעליבות הקרקס מאחורי הקלעים, שהמחבר האינטלקטואלי והמפוכח, שאיננו פרובינציאלי כמוה, ער לה היטב ואף יודע לתארה ("בקרונות נושנים בא הלילה העירה / בא קרקס מתנודד, בעֲמעום וקריאות, / עִם כלביו, עם ריחות העֲטרן והבְּירה" וכו'). דמותה של האקציה־המשרתת, כמו ברבות מן היצירות הפסבדו־עממיות, היא גילומה הקריקטורי של דמות ה"פָאלקסטיפ" העלוב והנאיבי, דמות, שהמחבר והקורא מחליפים ביניהם קריצות עין אירוניות על חשבון תמימותה וחוסר ההבנה שלה. למולה ניצבות הנורמות של המחבר המובלע, שאינו תמים כל עיקר. עימותן של שתי מערכות הנורמות יוצר בשירו של אלתרמן מורכבות, שאינה מאפיינת את יצירת הקיטש, כי אם את הפסוידו־קיטש המתוחכם.

ד. נְטרולם של יסודות הקיטש בעזרת האיכות האוקסימורונית: מתיקות, רגשנות והיפוכן בשיר 'פגישה לאין קץ'

תיאור האקציה המבושמת יתר על המידה בשיר 'זווית של פרוור' דומה לכאורה להפליא בתוכנו ובמחוותיו הרטוריות לבית הידוע מתוך 'פגישה לאין קץ', העושה שימוש באנאפורה "שָׁם... שָׁם... שָׁם... ." (והשווה לאנאפורה שלפנינו: "פֹּה... פֹּה... פֹּה..."):

שָׁם לוֹהֵט יָרֵחַ כִּנְשִׁיקַת טַבַּחַת,
שָׁם רָקִיעַ לַח אֶת שְׁעוּלוֹ מַרְעִים,
שָׁם שִׁקְמָה תִּפְיל עָנָף לִי כְּמִטְפַּחַת
וַאֲנִי
אֶקֹּד לָהּ
וְאָרִים.

גם כאן, כמו בתיאור האקציה ה"משרתת", היוצאת לפגישה כגברת מבושמת, מופיע תיאורו־האנשתו של עץ שפל־תואר, המנסה להידמות לגבירה. השקמה, שהיא עץ עקום גזע, בעל ענפים עבים ומעוקלים ופֵרות סרי־טעם המזהמים את סביבתם, הריהי סמל הנחיתות והכיעור (והשווה "גרופית של שקמה" [ירוש' ע"ז פ"ב, ה"א] ככינוי נרדף לאדם שפל־ערך מתחתית הסולם החברתי). אולם, ב'פגישה לאין קץ' עולה כביכול השקמה שפלת־התואר (שאינה "אריסטוקרטית" יותר מן הטבחת הלהוטה והלוהטת, הנזכרת אתה בנשימה אחת) בדרגה, ו"הופכת כבמטה קסמים" למעין גבירה נוּבוֹ־רישית, או למשרתת המעמידה פני גבירה, מתוך כך שהיא מפגינה גינוני אצילות נושנים, היאים לתרבות שנכחדה זה מכבר. גינונים אלה, לא זו בלבד שכבר עברו ובטלו מן העולם, אלא שהם אף מוצאים כאן מהקשרם ה"טבעי", ומשום כך אין הם אלא מעוררי גיחוך. השקמה מפילה ענף "כמטפחת", ומצפה מן המחזר האבירי שירימנה למענו; והוא, ההלך ה"טרובאדור", שריד ופליט עלוב מן התרבות החצרונית המפוארת, שכבר חלפה מן העולם, אכן עושה כן. הוא נענה לפנייתה שבלא־מלים ולחוקי הנימוס הבלתי־כתובים, קד קידה כבמשכבר הימים, ומרים במחווה גלאנטית את המטפחת, אשר הופלה בכוונה תחילה. הגינונים המסוגננים והפרציוזיים הללו בוודאי שאינם מתאימים לתמונתו של עץ שקמה, הנקשר כמעט אוטומטית עם נופי "תל־אביב הקטנה", עם המציאות החדשה וחסרת־המסורת של העיר החדשה, הנבנית במזרח על החולות, הרחוקה ת"ק על ת"ק פרסה – גיאוגרפית והיסטורית – מן התרבות החצרונית האירופית.

יתר על כן, אסמכת תיאור המטפחת לתיאור שיעולו של הרקיע הלח יוצרת מתח מטאפורי ואוקסימורון מעניין: מתגלעת כביכול סתירה בין תמונת מטפחת המלמלה המעודנת של גבירות הטרקלין האריסטוקרטיות לבין תמונתה המשתמעת של המטפחת הפשוטה, המטונפת מקינוח האף ומרקיקת הליחה. המטאפורה מעמתת אפוא עימות אוקסימורוני צורם וגרוטסקי את העדין ואת הדוחה, את האנין ואת המבחיל, את האריסטוקרטי ואת הפלבאי, את הדקורטיבי ואת השימושי. לא קיטש לפנינו, כי אם מתיקות וסנטימנטליות, המנוטרלות ונסתרות באמצעות ניגודיהן המבחילים והצורמים, שלעולם לא יופיעו ביצירת קיטש, שכן יצרן הקיטש שואף להפעיל על קהלו "קסם מושלם" (אשר הופך באורח פראדוקסלי לדבר דוחה). לפנינו תמונה, שתגרום לקהל משיכה ודחייה, התפעלות וסלידה, בעת ובעונה אחת.

ולמעשה, פיגורה מדהימה זו, המצמידה את הנעים והדוחה הצמדה שרירותית ומקוטבת, היא רק אוקסימורון אחד מתוך סדרה של צירופים אוקסימורוניים, המבריחה את השיר 'פגישה לאין קץ': הפגישה שהיא בדרך־כלל זימון קצר ומרגש הופכת בשיר זה לעניין ארוך ואפילו נצחי ("לאין קץ"). הירח, שטיבו שהוא זורע אור קר ובהיר, דווקא "לוהט" כאן כשמש כנגד רקיע קר. תיאור הרחוב, ה"שותת שקיעות של פטל" הוא תיאור אלים ועקוב מדם וגם תיאור "מתוק" ו"ילדותי".[5] הנמענת, שאליה מופנית האפוסטרופה הארוכה, היא גם יצור סעור ומשוחרר וגם אם רחומה לעוללים, ואילו ההלך, חרף עוניו ועירותו, מביא לגבירתו הנעלה (שהיא התגלמות העושר והפריון) "שקדים וצימוקים" – מנחה יקרה, שהיא גם סמל לשפע ולפריון (מנחה שהיא, כמו "האמנות", בבואה מיובשת ומצומקת של "הטבע").

לעומת הנמענת, המתוארת כגבירה מלכותית, השרויה בבדידות מזהרת, מוקפת גן וחומה ומרכבות, ארצות ואבירים "הנסוגים מגשת", מוצג כאן אגף המשרתים שבדיוטה התחתונה כמקום שכולו שמחת חיים ארצית (נשיקה לוהטת, גינוני חיזור ורמזי אהבה יצרית). גם הרומאנים של אגף המשרתות ראויות לבוא אל היכל האמנות, אומר כאן אלתרמן בסמוי. ולמעשה, מכל שירי הקובץ 'כוכבים בחוץ' (שהוא קובץ הומוגני למדי מבחינת המוטיביקה, התימאטיקה והאידיאולוגיה שלו), עולה במובלע ההנחה הסימבוליסטית, שלפיה יש להרחיב את גבולות "היפה" ולהעשירו ביסודות, אשר נחשבו בעבר לפרחי הרוע והכיעור. לא רק דפוסי הקבע של הליריקה הקאנונית, המכובדת והאריסטוקרטית הם בעלי ערך, כי אם גם ה"כוכבים" (השחקנים) שנשארו "בחוץ": הטבחת, המשרתת, הרַכָּב ומנקה הארובות; הקיטש, המתיקות, הצבעוניות, המאז'וריות של המארשים, קול התוף והחצוצרה, צלילי המפוחית

והאקורדיון, פייטני התוכי והקוף, המולת הקרקס והשוק. הפשטות שבחיים אינה מולידה בהכרח פשטות באמנות: החומרים, לרבות חומריו האופייניים של הקיטש, הם ניטרליים, ורק צירופם והקשרם הוא שמקנה להם את איכותם האסתטית. האמנות מחוללת בפשטות שבחיים מטאמורפוזה והופכת אותה למעֵין גבירה, הראויה לבוא אל ההיכל. הקיטש והפשטות של המציאות עולים בדרגה באמנות ונעשים שווי־ערך ליסודות האריסטוקרטיים והנחשבים.[6] אך מתוך הדמיון שלכאורה בין השירים, בולטים גם צדדי השוני: לעומת השיר 'זווית של פרוור', הניצל ממימוש פוטנציאל הקיטש בעיקר בשל הפעלתן של תחבולות אירוניה שונות, נחלץ השיר 'פגישה לאין קץ' מן הקיטש בעיקר באמצעות איכותו האוקסימורונית: באמצעות הצבת היפה והמתוק מול ניגודיהם המוחלטים. אף כי אין הניגודים מתמזגים, והם נותרים בבחינת ניגודים בינאריים, שבהם בולט הקונטרסט שבין שני האגפים, שוב אין הי וד ה"מתוק" מתוק כשהיה, לאחר שהוצב בצדו היסוד המר, האלים, המבחיל או המקאברי.

אלתרמן נִטרל תכופות את הקיטש הסכאריני והסנטימנטלי בעזרת יסודות של הנגדה: את המתוק הוא נהג לנטרל באמצעות האלים והמאיים, את הילדותי – באמצעות המושחת והדקאדנטי, ולעתים באמצעות המקאברי, את היפה – באמצעות המכוער והמבחיל, את הסימטרי וההרמוני הוא נהג להפר באמצעות יסודות של צרימה, של אַ־סימטריה ושל דיסהרמוניה, את העליז והקרקסי הוא עימת לעתים מזומנות עם ההגותי והרציני. תכופות הוא נזקק לאירוניה הרומנטית, המנפצת את האשליה שעל בנייתה עמל המחבר, וניפֵּר שחיבב את קריצת העין של האירוניה ושל האבסורד. הקיטש ביצירתו הוא לעולם "קיטש מודע לעצמו", כאילו מציב האמן מראָה מלוטשת מול מראֶה של קיטש תמים (המעמיד מצדו, מתוך תמימות, פני אמנות אמת), ומשקפו, מתוך היתממות, בכל חינו וגיחוכו. יצירתו של אלתרמן משתמשת במוטיבים בעלי פוטנציאל של קיטש, ומצליחה לחמוק ללא הרף ממימושם גם באמצעות ההגות העמוקה, הפסימית על־פי־רוב, ששירים אלה מכילים מאחורי המסכה שהם עוטים, על עליצותה המדומה.

ה. נִטרול הקיטש באמצעות ההומור והבאתום

לא אחת הציל אלתרמן את שירתו לסוגֶיה, על תיאוריה הסנטימנטליסטיים ומחוותיה המתקתֵּקות, באמצעות גילויים שונים של הומור ואירוניה. גילויי ההומור, טיבם שהם עשויים להציל יצירה רגשנית ומתקתקה מן הגלישה אל הקיטש, שהרי הקיטש האותנטי הוא לעולם משולל הומור ויצרנה של יצירת הקיטש תופש את המציאות, ובמיוחד את עצמו, ברצינות יתרה. אוטו־אירוניה

היא בבחינת בל־יימצא בקיטש לסוגיו, שכן הגיבור ביצירה זו (שהנחות־היסוד ותפישת־העולם שלו חופפות בדרך־כלל לאלה של המחבר) מבקש להתגלות "במיטבו", להרשים ולשאת חן, אך משיג בסופו של דבר תגובה הפוכה מזו שהוא מקווה להשיג.

תיאור סנטימנטליסטי, הדומה במרכיביו ובאווירתו לתיאורים שנבחנו עד כה, מצוי עוד לפני שירי 'כוכבים בחוץ', בשיר המוקדם 'שעה לבנה' (דורמן [תשל"ט], עמ' 161–163), שבו מצויים כבר רוב גילוייה של הפואטיקה האופיינית לספר שיריו הראשון של אלתרמן (ורק גילויים אחדים, כגון העלילה הסיפורית הלינארית של השיר, כמו גם אִזכורם המפורש, המסומנן, של החודש נובמבר ושל מחלת האסטמה חוצצים בינו ובין שירי "סוף הדרך" האופייניים ל'כוכבים בחוץ'). הדמיון לשירים המוּכּרים איננו מקרי: השיר 'שעה לבנה' הוא אחד מבין שלושת השירים האחרונים, שפרסם אלתרמן (בשנת 1935 בעיתון 'הארץ'), לפני שפסק למשך שלוש שנים מלפרסם את הליריקה שלו (להבדיל מפזמוניו) ברבים, עד להופעת קובץ שיריו הראשון. דומה שבשירים אלה, כמו בשלושת השירים שנתפרסמו באותה העת ב'גזית' ('זווית של פרוור', 'האֵם השלישית' ו'חיוך ראשון')[7] ואשר נכללו לימים בקובץ, גילה אלתרמן את המודוס המתאים לשירתו הרצינית וכאן אף גיבשוֹ לראשונה. בשיר בוסר זה מצויים כבר, כאמור, כל אותם מוטיבים רוויי רגש ורגשנות, שעתידים היו לפרנס את שירת אלתרמן בעתיד, ואשר מַעֲטים לפרקים על שיריו חזות מדומה של קיטש: פגישות של אוהבים נרגשים ופרֵדות רומנטיות מלאות תוגה, כלי נגינה פשוטים, שבהם מנגנים נגני הרחוב את ניגוניהם הרגשניים, מדמיעי־העין, כפריים שתמימותם נוגעת ללב ("בהֶמיַת מפוחית, מנצנץ כפר עינינו. – – גם הטל התולה נברשות בזקן, / או מודד טבעות לאקציה נרגשת") וכיוצא באלה מוטיבים מ"מחסן האבזרים" של אומנות הקיטש. אך בעוד שתיאור האקציה בשיר 'זווית של פרוור' ניצל מן הקיטש בעזרת ההתבוננות האירונית והלוליינות המילולית ("המאגיה של המלים"), כאן ניצל התיאור הרך והמתוק, שרגשנותו עולה על גדותיו, מן הקיטש, באמצעים פשוטים ואלמנטריים יותר: באמצעות המִפנה ההומוריסטי החד והמובהק שבסופו, ההופך את הפאתוס לבאתוס:

רַק עָצוּב לֹא אֶהְיֶה. רַק נִזְכָּר אֵיךְ הָיָה,
אֵיךְ עָשָׂן הַלֵּילוֹת שָׁט צַלְצֵל וְחָלוֹף,
אֵיךְ גּוּפִי כְּשַׁרְמַנְקָה נִגֵּן אֶת חַיָּיו
בְּקַצְוֵי חֲצֵרוֹת, לְמִשְׁרְתוֹת בַּחַלּוֹן.

רַק נִזְכֹּר אֵיךְ הָיָה – וְעַל כָּל אַהֲבָה,
עַל כָּל אוֹר וּפְגִישָׁה וּנְגִיעָה וְגָבִיעַ,
אֶת זוֹ הַתִּבֵּל הַיֵּינִית, הָרְחָבָה,
נְבָרֵךְ בִּדְמָעוֹת בַּאֲבִי אָבִיהָ – –

ההבטחה, או השבועה, החגיגית שבבית האחרון ("רק נזכור איך היה – – את זו התבל – – נברך") הנישאת – בסגנון האורטוריה – בלב גואה על גדותיו מתודה ומהתפעלות, מתנפצת בסוף הבית השני לחלוטין. אין לפנינו שיר־הודיה לבורא על קשת גילוייה של תבל רבה, שפן נוסח הדברים הופך את הברכה במחי יד אחת ל"ברכה", משבח וקילוס לקלסה. הפאתוס של ההודיה הופך לבאתוס "נמוך", והתעלות הנפש של השבועה הופכת לריאליזם גס ולפשטות יומיומית, שלא תואר ולא הדר להם. בדיעבד, לאחר שצחק מן השינוי הפתאומי בטון ובאווירה, ימצא הקורא, הכורה אוזן להשתמעויות־הלוואי של המלים, כי אין המִפנה הבּאתֶטי הופך את הקערה על פיה ממש, וכי שני השימושים המנוגדים של השורש בר"ך, השימוש השגור והשימוש ההפוך (בהוראת "לקלל ולנאץ", הניתנת לשורש כאשר יש כוונה לנקוט לשון נקייה, כבדברי אשת איוב: "ברך אלהים ומוּת"), נותרות בטקסט זו בצד זו: מצד אחד, הצירוף "באבי אביה" מזכיר קללות שגורות בז'רגון העממי ה"נמוך", שאינן מתיישבות עם הפאתוס הכֵּן והמרומם של שיר־ההודיה, אך אין לשכוח, מצד שני, שהברכה, הנישאת כאן, נישאת "בדמעות", ולא בחרפות, כלפי "אבי אביה" של תבל, כלפי בורא עולם. זוהי הטחה כלפי שמיא וברכה בלב מלא תודה והוקרה, בעת ובעונה אחת.

גילויים דומים, שבהם האמירה המוגבהת והפאתטית מתנפצת במפנה של באתוס, מצויים למכביר בשירת אלתרמן, הן בחטיבותיה ה"קאנוניות" הנחשבות והן בחטיבותיה הקלילות, הפזמוניות. בשיר ה"קאנוני" 'הנאום', הלוכד בהעלם אחד את הווית הנאום שבכל הדורות, את נאומי האורטורים של העולם העתיק ואת נאומיהם של הפוליטיקאים שבזמן החדש,[8] עולה וגוברת התרגשותו של הדובר בד בבד עם התרגשותו של הנואם וזו של הקהל (התרגשות הנתמכת בקריאות "הָה" פאתטיות, המתאימות לרטוריקנים מן הנוסח הישן): "הָה, גדולת הימים, השולחן, כוס המים. / הָה, תפארת חייו ומותו של הנאום". הזֶאוגמה, המצרפת את "גדולת הימים" (צירוף מופשט ומהודר, הלקוח כאילו הישר ממליצותיהם של נואמים באולמי האסֵפות, או "אולמי הסופות" כפי שהם נקראים בשיר) ל"כוס המים" המוחשית והבנאלית, מביאה לניפוצו של הפאתוס ולפריקת המתח הנוצר בשיר, הן באמצעות התימה והן באמצעות דרכי העיצוב. הבאתוס ממוטט את הפאתוס בעזרת הזאוגמה ("הָה,

גדולת הימים, השולחן, כוס המים") עוד לפני שהנאום ונואמו מתמוטטים, במישור "דמוי המציאות", מקריאות הביניים וממפולת מחיאות הכפיים וקריאות ההידד. ואין לשכוח כי הצירופים המקבילים לכאורה – "גדולת הימים" ו"תפארת החיים" – אינם מקבילים כל עיקר, והם עומדים זה בצד זה כבתקבולת, רק כדי להוליך את הקורא שולל, כבתכסיס רטורי מחוכם: לא "תפאֶרֶת" לפנינו כי אם "תפאֹרת" – תפאורה סטנדרטית, המלווה את הנאומים ואת נואמיהם בכל דור ובכל אתר.

תחבולה זו של נפילה ממרומי הפאתוס אל תהומות הבאתוס מצויה גם בפזמון 'מראה הבניין',[9] שנכתב בחורף 1938, סמוך ליציאתו לאור של ספר השירים הראשון. כאן מלגלג אלתרמן על אווירת ה"פרוספריטי" והבנייה החפוזה "לגובה", שאחזה בתל־אביב של שנות השלושים, שקלטה אז בחיפזון את פליטי המשטר הנאצי. אלתרמן מנפץ כאן את ההתפעלות הנרגשת מן האווירה הקונסטרוקטיבית, תרתי משמע:

וּמַרְחִיב הַקָּהָל נְחִירָיו וְנוֹשֵׁם
וְלוֹחֵשׁ: הָהּ, לִבִּי, מַה זָּקַנְתָּ...
זֶה רֵיחָם הַיֵּינִי שֶׁל יָמֵינוּ הַהֵם,
זֶה רֵיחַ הַבֶּטוֹן,
הַטִּיחַ,
הַמַּשְׁכַּנְתָּא...

הנוסטלגיה הרגשנית של הקהל, הנזכר באותות הטובים של תנופת הבנייה של משכבר הימים, מתבטלת כאן באחת על־ידי אִזכורה של המשכנתא, שאינה משובבת־נפש כל עיקר. הנפילה ממרומי הפאתוס מתממשת בפזמון החינני הזה אפילו בתבניות דמויות המציאות שלו, המשקפות את הבנייה לגובה ולעומק, והמשתלבות להפליא עם כל תבניותיו הריתמיות והסטרופיות. השורות המקוצרות, המעידות על התרגשות ועל התפעלות מואצות ומועצמות, הסוחפות את הנפש כלפי מעלה, אל מרום שלוש הקומות הנבנות לגובה, מסתיימות בנפילה הבאתית אל מעמקי המרתף ("פה בונה / פה בונה היזמה הפרטית / שלוש קומות / ומרתף...") ההומור והבאתוס מצילים אפוא את שירתו הרגשנית־כביכול של אלתרמן מן ההתרגשות האמיתית, האופיינית לקיטש הרכרוכי והסנטימנטליסטי.

ו. שיר־נעורים שלא נחלץ ממלכודת הקיטש

בסעיף זה נעסוק בשיר־בוסר של אלתרמן – 'הראש הטוב' (דורמן [תשל"ט], עמ' 91–97) – שבו לא הצליח אלתרמן כמדומה להיחלץ ממלכודות הקיטש, אף שהתמונה המתוקה והסנטימנטלית היא לאמתו של דבר אך פאסאדה מתעתעת, המסתירה מאחוריה אימה אפוקליפטית (מתוך הפעלת אותה טכניקת נְטרול אוקסימורונית, שהפעיל לימים במיטב שירי 'כוכבים בחוץ').

שיר זה הוא, למעשה, בלאדה פסבדו־עממית, העורכת היפוך שנון במרכיביה המבעיתים של אגדת "כיפה אדומה", שנתגלגלה כידוע מאגדת האימה הגותית אל מדף ספרי הילדים. האוהב התמים נושא את ראשו הכָּרות כאשכָּר פרחים לאהובתו האכזרית (רמז לזר הפרחים שקטפה כיפה אדומה בדרך לבית סבתה, או ללב הכרות שהוגש לאם החורגת, חלף לב הבת). האהובה נוטלת את הראש הכרות ומשתעשעת בו כבצעצוע, שעה שאהובה הערוף נושא לכבודה שיר־תהילה: "אַתְּ נאה בשמלתך האדומה / אודם השמלה על שחם הכתפיים / כקטיפת הדם על עשת הגרזן". ראש האהוב הערוף מתואר בשיר כבגד לבן וטהור, שהלבישתהו אמו לקראת החג, מונח עתה בחיקה של האהובה האכזרית, ששמלתה האדומה עקובה מדם. ואז, תמימותו וטוהר מידותיו של האוהב ערוף־הראש מתחלפים ברשעות ערפדית ובאכזריות קרה: הוא שב לביתה של האהובה האכזרית, כצייד שבא אל הזאב הטורף, ורוצח אותה בקרדומו כתגמול על התעללותה. לסיפור הגותי ומעורר החלחלה יש אפילוג מתקתק וסנטימנטליסטי כביכול, שבו ממטירים השמים גשם של קונפֶטי על זוג האוהבים שנתאחד לאחר כל התמורות והתהפוכות. הדרך מלקקת אופק דובשני והאוהבים נוסעים כחתן וכלה בכרכרה חגיגית אלי נוף שקיעה אדמדם, שכולו אהבת דודים:

שַׁעַט, שׁוֹט וְשַׁעַט.
מֶרְכָּבָה נוֹסַעַת.
כּוֹכָבִים נוֹפְלִים כְּגֶשֶׁם קוֹנְפֶטִי.
בִּבְלִי קוֹל אֶקְרָא: – אַתְּ
כֹּה יָפָה... יָפָה עַד
שֶׁאֲנִי רוֹצֶה כִּי תֹּאהֲבִי אוֹתִי!
דַּהַר, הוֹד וְדַהַר.
עֵמֶק! הַר! בִּקְעָה! הַר!
דֶּרֶךְ מְלַקֶּקֶת אֹפֶק דֶּבְשָׁנִי.
בַּאֲרֻשֶׁת בַּעַר

אֶת אֵשׁ הַדָּרָה אַרְא –
הִיא כְּבוּלָה כְּסַעַר בְּשִׂמְלַת שֶׁנִּי!

ל מְתו של דבר, התמונה המתקתֵקה ומרהיבת־העין הזו, שעליצותה הריתמית מזכירה שירי־ילדים,[10] כדוגמת שיר־הילדים המסוגנן של קדיה מולודובסקה על מרכבת הזהב, איננה תיאור של סצנת חתונה עליזה ובה מרכבת נאהבים, שזה ך נישאו, והם יוצאים אל "ירח הדבש" שלהם. התמונה אינה אלא תמונה מקאברית של חתונת מתים, הנישאים במרכבת אש רתומה לסוסים אל עבר שמי השקיעה, הבוערים בהזדהרויות אדמוניות, שגיציהן ורשפיהן נראים ככוכבי שביט נופלים וכגשם קונפטי צבעוני, הניתך על נתיבם הסעור של האוהבים רופי הראש.

אלתרמן מחבר כאן אפוא באופן חד ושרירותי את היפה עם המבעית, את הילדותי עם המקאברי, העליז עם הנורא, הצבעוני עם הקודר. האוהבים עושים כביכול את צעדיהם הראשונים בחייהם המשותפים, ולמעשה הם מפליגים אל דרכם האחרונה. הם כביכול אוהבים זה את זה כזוג ב"ירח הדבש", אך למעשה האהבה הפטאלית, שנתערבו בה רגשות קנאה ושנאה, הביאה את השניים אל קֵצם המר ב–crime passionnel מעורר חלחלה. ולמרות שאלתרמן מנטרל את תיקותה של התמונה ביסודות המנוגדים למתיקות תכלית ניגוד, אין היא ניצלת, להערכתי, מן הקיטש. גם חדרי־ההלוויות האמריקאיים, על פארם והדרם, מציבים, זה בצד זה, את ניגודי הכיעור והיופי, המקאבריות והמתיקות, ואף על פי כן הם תכלית הקיטש.[11] לא די אפוא בניסיון לנטרל את המקאברי באמצעות יסודות של "יופי", או להיפך. שלא כבשירו 'פגישה לאין קץ', שבו ימשה שרשרת האוקסימורה בסיס לאמירה עמוקה ופראדוקסלית, הנושאת בחובה קונפליקט רווי מתח לגבי דרכי האמנות ולגבי מצבו של האמן בעולם, כאן אין הניגודים משרתים אלא את תחושת ההתרגשות האופיינית, העולה למקרא סיפורי זוועה. לדעתי, אין הפראדוקסים והאוקסימורה מחלצים כאן לחלוטין את התמונה מן האפקטים הזולים של הקיטש, שכן אין הם מעלים אלא רטט של חלחלה, ותו לא.

אמנם, גם בשיר־נעורים זה ניכר כישרונו של אלתרמן ביצירת מקצב רהוט, צלולים ויריטואוזיים ופיגורות לשון מדהימות. כך, למשל, בצירוף הפיגורטיבי "דרך מלקקת אופק דובשני" (שנועד לתאר את הדרך המוליכה אל האופק המוצף באור שקיעה אדמדם), משמשות מלים, הנקשרות באורח טבעי ו וטומאטי בחוש הטעם (מלקקת, דובשני), לתיאור חזותי, הנקלט בחוש הראייה. כתוצאה מכך, הופכות מתיקות הטעם ומתיקות הצבע של הדבש

לכאורה ליישות סינאֶסתטית אחת, המדהימה את הקורא בחושניותה. למעשה, תפעיל האנשה זו קוראים שונים בדרכים שונות: הקורא השמרן, המחפש את התיאור המימטי, יאמר לעצמו כי לפניו מראה עז ומופרז, המשקף את הטבע כפי שהוא נראה לפעמים (לעתים "נצבע" הטבע באופן טבעי בגוונים מלודראמטיים ומתוקים, שבאמנות ייחשבו לקיטש גמור). לעומת זאת, הקורא המכיר את דרכיה של האמנות המודרנית בניכורו של המוּכּר, יממש אולי בעיני רוחו את הדרך בדמות לשון ארוכה וגרוטסקית, המלקקת את השמש השוקעת כלקק סוכריית דבש כתומה, או דובשן עגול ומתוק. תמונת הדרך המלקקת את האופק הדובשני, כמו התמונה של זוג האוהבים, שהומטר בגשם פתיתי קונפטי (שתיהן תמונות אופייניות לקיטש לסוגיו), מתבררות כאן כהשתעשעות מניפולטיבית ושנונה בתגובותיו של הקורא, ליצירת הפתעה מדהימה. אף על פי כן, ולמרות הבזקים של כישרון אמנותי מרשים, שיש בו בשיר הנעורים הגנוז, אין זאת, כי אלתרמן חש, כי אין הוא שיר המכיל אמירה עמוקה ומשמעותית, וכי לא עלה בידו להימלט בו ממוקשיו של הקיטש, ועל כן לא כלל אותו באסופות שיריו.

הערות:

1 החיבורים הראשונים על תופעת הקיטש הם מפרי־עטם של אסתטיקונים גרמנים. ראה: גילו דורפלס (Dorfles [1969] 303–304). כמו־כן, ראה: מאמרו של ברוך (בספרו של דורפלס, עמ' 49–76), ומאמרו של לודוויג גיץ (שם, עמ' 156–174). ראה גם: פרידלנדר (1985), עמ' 21–23.

2 לטענת ארנצוויג (Ehrenzweig), זמרים ממדרגה שנייה ונגני חתונות זולים וסנטימנטליים מרבים במכוון בהשמעת תרטיטים ותגלישים, מאלה המופיעים באקראי ובאופן לא מכולכל (ואף כמעט בלתי מוחש) אצל אמנים גדולים. וראה צור (תשמ"ג), עמ' 101.

3 נוסחו הראשון של תיאור האקציה היה כלהלן: "פה אקציה יָפָה, צעירה וצוחקת יוצאת לראיון כְּמשרתת חוגגת והוממת בבשם את כל המטבח"; וראה דורמן (1979), עמ' 153. על השוואת הנוסחים, ראה קרטון־בלום (1983), עמ' 33–42. והשווה את הדימוי המורחב הזה, המצמיד בדרך האוקסימורון את רום היחש ואת שפל היחס, לדימוי "שם לוהט ירח כנשיקת טבחת (...) שם שקמה תפיל ענף לי כמטפחת". והשווה גם לדימוי הנועז במחזור שיריו המוקדם של שלונסקי "סתם" (שיר ז', 'בגלגל', שירים תרפ"ב–תרפ"ז): "בהרות־קיץ על פרצוף הלילה ותבלול־אדירים באמצע. שפחה לכלוכית קורצת עיניה הטרוטות לבן־אדוניה". לכל הדימויים הללו יש השלכות מעמדיות ופואטיות, שמקורן בתחושת ה"הפקר" והרס ההיררכיות המקובלות, שנתלוותה למהפכה הבולשביקית, בעיצומה של מהפכת המודרניזם באמנות.

4 מעניין שאלתרמן, האגרונום לפי מקצועו, השתמש כאן בדנוטציה הלועזית – "אקציה". הן יכול היה לכתוב: "פֹּה שיטה ריחנית, כמשרתת חוגגת", בלי שתיפגע הסכימה הריתמית, ובכל זאת העדיף את הדנוטציה הלועזית ("פֹּה אקציה יפה, כמשרתת חוגגת"). ייתכן ששיקולים פרוזודיים הכתיבו את השימוש במלה "אקציה", שצליליה משתלבים ברשת אחת עם צליליהן של כמה ממלות המפתח בשיר: "קטן", "עם כל צְרָצָרָיו", "הקִיץ", "הקטר"). אף ייתכן שהוא העדיף את הדנוטציה הלועזית על פני העברית, לשם התנזרות מכוּונת מן הספציפי ומן הלוקאלי: הפרוור יכול להיות הפרוור התל־אביבי, ה BANLIEU הפריזאי, ואפילו – כנזכר בשיר – "פרוור העולם" (פרוור של א־טופוס ואַ־כרונוס). ייתכן אף שהמלה "אקציה" מחזקת בשיר את יסוד ההאנשה (האקציה כמעין "גרציה" צעירה, נכרייה ומתיפייפת). זאת ועוד, אפשר גם שהשימוש במלה זו בא לשם בידול מן השימוש הרווח (והשווה לשימושו של ביאליק בשירו הפסוידו־עממי 'לא ביום ולא בלילה': "והשיטה פותרה חידות"), בידול המביא להזרה, להבלטה ולהדגשה. אגב, תיאור של אקציה, כנערת־כפר מאוהבת ונרגשת, כלול גם בשיר המוקדם 'שעה לבנה'. ראה: דורמן (תשל"ט), עמ' 161.

5 תיאור זה של השקיעה האדומה מבוסס על כמה וכמה מטפורות שחוקות, המתנפצות כאן לרסיסים: הניב "שותת דם" הופך ל"שותת שקיעות של פטל". הֶדְיו של הניב "קציר דמים" מתרמז מתיאור ההלך, שנאלם לאלומות. הצירוף "תאלמי אותי לאלומות" מתבסס גם על הניב השחוק "להיאלם דום", תוך שהוא כורך את האלם ואת האלומה, את הדם והדומייה, בכפיפה אחת. המרת ה"דם" ב"פטל" ממתיקה כאילו את התמונה ומַשווה לה איכות כמו־ילדותית, אך למעשה היא גם גורמת לקורא בעתה, משהוא מבין בדיעבד מה גרם לו בשוגג להשתאות ולהתקסמות. הצירוף "שותת שקיעות של פטל", שעשוי להיראות במבט ראשון כתמונת קיטש טיפוסית, מתקתקה ורווית צבע, מתברר כמימוש וכהחייאה אגרסיביים ונועזים של מטבעות־לשון שנשתחקו, היפוכו של הקיטש האותנטי, המחבב את ה"חָלָק", המוכר והאוטומטי.

6 למעשה, זהו תוכן האמירה של הווידוי, הכלול בשיר 'איגרת': "לוּ אך ראית איך יָמי המפֹארים הרקידו דֹב בשוק, על אהבה וָלֵחֶם, לרגליהם, אלי, יִפְלו השוערים, בהביאי אותם להָראוֹת אֵליך". האמנות הממוסחרת, סרת־הטעם, הנחותה בעיני הציבור האנין, זה הרואה בה "קיטש" ו"זבל", מקבלת אצל אלתרמן מעמד זהה לזה של "השירה בת השמים" של הפרנסוס והאולימפוס, ואפילו מעמד מועדף על פניה של השירה האליטרית.

7 שירים אלה, והשינויים שהטיל בהם אלתרמן כדי להכשירם לכינוס בספר, נדונו במאמרה של רות קרטון־בלום "חיוך ראשון – ושני: תמורות בפואטיקה האלתרמנית", שהתפרסם ב־1977 בכרך א' של 'מחברות אלתרמן' (המאמר כונס בספרה 'בין הנשגב לאירוני' [תשמ"ג], עמ' 14–45).

8 השיר 'הנאום' קיבל אולי את השראתו משירו של פ"א טיוצ'ב 'ציצרו'. ראה תרגומו לעברית בכרך א' של "תרגומי שירה", 'כל כתבי שלונסקי' (תשל"ב), עמ' 17. שירו של טיוצ'ב מתאר את כוחו של הנאום "בסעור בה (ברומא) אזרחים למרד" (מתוך אנלוגיה היסטורית לאווירת המהפכה ברוסיה). הדי הנאומים חוצבי הלהבות, שהושמעו בכיכרותיהן של ערי אירופה בין שתי מלחמות העולם, מפי נושאי־הדגל של הבולשביזם מזה ושל הפאשיזם מזה, ולהבדיל, הדי נאומיהם רבי־הפאתוס של העסקנים המפלגתיים בארץ־ישראל בשנות המאבק לעצמאות, בוקעים ועולים מן השיר 'הנאום', למרות חזותו העל־זמנית.

9 'הארץ', כ"א באדר ב' תרצ"ח (24.3.1938). ראה 'רגעים', כרך ב, עמ' 47.

10 חלוקה דומה של הבית לשורות קצרות יותר, להמחשת ההתרגשות של הילד או של המבוגר ("שנולד מחדש" ורואה את העולם בעיני ילד), נמצא בשיר 'אביב למזכרת' ("עצור סוסיך הך! תופים עוברים בסך!"). שורות אלה מתוך 'אביב למזכרת' בנויות במתכונת שיר־הילדים הנודע 'בא האביב', שחיבר יחיאל היילפרין, שותפו למפעלי עריכה וחינוך של יצחק אלתרמן (השיר כלול באסופה 'בקרן זווית', שירי משחק עם מוסיקה מאת יואל אנגל, הוצאת 'הגינה', תל־אביב תרפ"ז), עמ' 8. וראה בהרחבה, בפרק "דפי אגדות נושנות" (הדים מספרות הילדים ומספרות הפולקלור ביצירת אלתרמן).

11 פרידלנדר (1985), עמ' 22.

פרק שביעי

ראֵמי הרעמים ומראות היאורות
שירת אלתרמן ואמנות הקַלֵמבּוּר

א. אסכולות שונות במודרניזם ויחסן אל לשון השירה

האמנות המודרנית, שנולדה במערב אירופה, באקלימו הרוחני של "מִפנה המאה", ואשר שאבה את השראתה מן התיאוריות המהפכניות, שהתגבשו אז בתחומי מדעי־החברה ומדעי־האדם (הדרוויניזם, "פסיכולוגית המעמקים" של פרויד, תורתו האנתרופולוגית של פרייזר בדבר התפתחות הדת והמדע מן המאגיה השבטית ועוד), התירה לאמן ולקהלו להיסוג אל מצבי נפש פרימיטיביים ולהתענג על טעם צליליה של המלה, כילד או כאדם קדמון שאך גילה את יכולתו המילולית. ולהיפך, בהיותה גם מושפעת, בעת ובעונה אחת, מן ההמצאות והתגליות בתחומי מדעי־הטבע ומן ההתפתחות הטכנולוגית המהירה (מגידול המרכזים המתועשים, מפיתוחה של נורת החשמל, מהנחות־היסוד של תורת היחסות ועוד), היא אף התנערה, כמתוך ריאקציה בתר־רומנטית, מתפישת הטבע של שוחרי הקמאיות, שהתרפקו על ערכיו הפשוטים והבסיסיים של העבר. במקומה של הנהייה הרומנטית אל עולם הילדוּת ה"טהור", אל עולמו ה"שאנן" של האיכר, החי את חייו ה"שלווים" וה"הרמוניים" בחיק הטבע הכפרי, או אל עולמו של "הפרא האציל" (עולמות נוסטלגיים ואוטופיים, שתוארו בהגות הרומנטית כמחוזות כמיהה אבודים, שלא הזדהמו בזוהמת התרבות הכרכית והצביעות החברתית), נהו רבים מאמני המודרנה דווקא אחר עולמו העכשווי של הכרך המטרופוליטני ההומה ורב־הרבעים (ה"מֶגַלוֹפּוֹליס"), שקצב הישגיו מהיר וקדחתני. במקביל, ברחה האמנות המודרנית מסממניה הצורניים של הרומנטיקה: מן ההרמוניה ומיפי הצורה, הצליל והצבע, שאותם המירה בדיסהרמוניה, בקרירותו ובמתכתיותו של הצליל, במקצבים המכאניים, בצבעים המובחנים ובצורות חדות־המִתאר. בכל אלה ניכּרה משיכתו של האוואנגרד אל אחד מבין שני כיוונים מנוגדים: אל המִבנים המבוססים על האינטלקט ה"קר" והתכנון הרציונלי, מחד גיסא, ואל האקסטזה הכמו־פרימיטיבית, שמקורה כביכול ברגשות ההיוליים, הפורצים ממעמקיה הקמאיים

של נפש האדם, מאידך גיסא. שני הכיוונים המודרניסטיים הללו כאחד דחו את ההתבוננות הקונטמפלטיבית השהויה בטבע, שאפיינה את הפואטיקה הרומנטית (הן כפי שזו עלתה מן השירים גופם, והן כפי שנקבעה בדבריהם של כמה ממנסחיה של ההגות הפואטית הרומנטית).

כתוצאה מכך, גם היחס כלפי המלה וצירופיה הלך ונעשה על־פי־רוב שכלתני יותר יותר (ועל כן לרוב גם ספונטני פחות) אצל משוררים רבים מבני האסכולות הבתר־סימבוליסטיות. אפילו בשירה הפרימיטיביסטית, האקסטטית־כביכול, ניכרו בדרך־כלל, מאחורי החזות הקדם־לוגית או האירציונלית, מבנים שכלתניים והגיוניים, פרי־חשיבתו השקולה של האמן המודרני, המעטה כביכול על עצמו את מסכת "מכשף השבט" או את תפקידו המאנטי של האוֹרַקל. המשורר המודרני הציב לעתים קרובות בשיריו מבנים מילוליים מסובכים, שנראו לקוראיו תוצר מודע לעצמו, פרי התכוונות ותכנון, ומשום כך הללו נטו להאשימו באחיזת עיניים: ביצירת חידוד מתוכנן ומחושב, שאינו נובע "מן הלב", שאין בו אפילו – חרף שכלתניותו המכולכלת – אמירה קוהרנטית ומשמעותית. במקביל להאשמותיו של הקהל את האמן המודרני על "כישלונותיו" בתחומי המימזיס, נהג הציבור הרחב להוקיע תכופות את המשורר המודרני על שהוא עושה במלים כבלהטים, מְשחק בצליל ובריתמוס משחק שרירותי, קר ועקר. רק ציבור חסידיה הקטן של השירה המודרנית, בתחילה קבוצה של צעירים שוחרי ערכים אנטי־בורגניים ושוברי מוסכמות לתיאבון, ראו במשורר המודרני רב־מג של מלים, והעלו על נס את יכולתו האקרובטית לבחור במלה הקולעת, האחת והיחידה, המתַפקדת בעת ובעונה אחת בכל מישורי הטקסט; זו שאי־אפשר להמירה באחרת מבלי להרוס את כל המבנה כולו.

למעשה, תפישת הלשון באמנות המודרנית חופפת ומשיקה לתפישת המציאות שלה: ככלל, המודרניזם הן אינו חותר למימזיס ישיר, ליצירת אשליה של מציאות או ליצירת רפרודוקציה של "הטבע". את השקפתו ביטא בעיווּת מכוון של צורת האובייקטים הטבעיים, בחיפוש טכניקות שונות של "הַזָרָה" ושל דיאוטומטיזציה, ובמקביל – אף בסירוס כלליה ה"טבעיים" של הלשון. כמעט כל הזרמים והאסכולות במודרניזם – הסימבוליזם, הפוטוריזם, הקוּבּיזם, הקונסטרוקטיביזם, האקספרסיוניזם, הדדאיזם, הסוריאליזם ועוד – פנו עורף לזרמים המימטיים באמנות (לקלאסיציזם, לרומנטיקה, לאימפרסיוניזם – אשר ביקשו לשקף את הטבע "כמות שהוא", או כפי שהוא מסתנן דרך עין האמן). בבריחתם ביודעין ובמתכוון מן המימזיס ומן ההרמוניה, שזוהו בעיניהם כסגולותיה של האמנות ה"שמרנית" בת־העבר, הסתייגו המשוררים המודרניים

במקביל גם מתפישתה של המלה כמסמנת רֶפֶרֶנט במציאות האמפירית החוץ־ספרותית. תחת זאת, הם חתרו לתפישתה של המלה הפיוטית כרשת של צלילים סוגסטיביים או כאשכול של משמעויות־לוואי אֶבוקטיביות, לפחות עד להתעוררותה של התביעה האנטי־סימבוליסטית, שיצאה מבית־מדרשם של האַקְמֶאיסטים הרוסים. הללו ביקשו להחזיר למלה את ערכהּ הדנוטטיבי האובייקטיבי. תביעתם זו התנסחה בצורה הברורה והקולעת ביותר דווקא במשפט המחאה הידוע של הסופרת האמריקאית ה"גולה" גרטרוד סטיין: "שושנה היא שושנה היא שושנה היא שושנה", שממנו מהדהדת הסיסמה האקמאיסטית "הלאה הסימבוליזם! תחי השושנה החיה!".[1]

משחקי המלים של השירה המודרנית, המתבססים בצורה שרירותית על תכונותיהן הפונטיות של המלים ועל מעתקים חדים ודראמטיים במשמעיהן ובהשתמעויות־הלוואי שלהן, הם תולדה של אחד מכמה כיוונים ומגמות, שמצאו את ביטוים במודרניזם לזרמיו ולאסכולותיו. שתי המגמות שתוארו לעיל (הכמיהה אל הפרימיטיבי ואל הקדם־אינטלקטואלי, מחד גיסא, ואל האינטלקטואליזם הקר והמכולכל, מאידך גיסא), הסותרות זו את זו רק לכאורה, אינן המגמות היחידות שהתרוצצו באמנות המודרנית. בצדן ניתן למצוא אף בכמה מן הזרמים המודרניסטיים כמיהה אקסטטית אל המטאפיזי, ובאחדים מהם ריאקציה לגישה האמוטיבית של האמן מן הנוסח הישן, שמצאה את ביטויה בחתירתו של האמן המודרני אל הפראדוקסליות ואל האירוניה, אל ה"נוֹנְסֶנְס" ואל האבסורד. כל אחת ממגמות אלה הקרינה בדרכה על יחסם של המשוררים אל המלה ואל צירופיה.

ראשיתה של הגישה המודרנית אל המלה הפיוטית נעוצה בהגות הסימבוליסטית ובמימושה בשירתם של בודליר, ורלן, מלארמה ואחרים. כמה עשרות שנים בטרם נשמעו הצהרותיהם של סופרי המודרנה האנגלו־אמריקאית והרוסית (דבריהם של אליוט, בריוסוב, בלוק ואחרים בזכותה של שירה "קשה", המשהה את קליטת המציאות וגורמת להזרת המוּכּר[2]), קבעו מנסחיה של הפואטיקה הסימבוליסטית, כי אין השיר חייב להיות היגד ברור ומובחן, וכי די שימסור לקורא תחושה של עמימות אֶבוקטיבית. גם אם נוצרים בטקסט מבנים תחביריים אֶליפטיים או בלתי־מובנים, בא הפיצוי באמצעות מלים סוגסטיביות היוצרות אווירה ובאמצעות איכות מוסיקלית, המשחזרת את התחושות או את מהלך המחשבה (ה"מאגיה של המלים"). בודליר חתר אל הסוגסטיביות באמצעות השימוש התכוף בסינאֶסתזה, הגורמת באמצעות טשטוש הגבולות בין החושים ליצירתה של אווירה עמומה ומצועפת, גם כאשר האמירה היא לוגית והתחביר תקין לחלוטין (כפי שעולה, למשל, מן השורות

החותמות את שירו הנודע "מִתאמים" – (Correspondances). שיריו המלנכוליים והמעורפלים של ורלן מדגימים את האידיאל החדש, המתיר את הרס הסדר הלוגי והמסתמך על האיכות האטמוספרית המוסיקלית "הטהורה", שעל גבול התודעה (לעומתם מהווים שירי מלארמה דוגמה מובהקת לאומנות מחושבת ומודעת לתהליכי היצירה). בשירו 'אַרְס פואטיקה' (Art Poétique), האיץ ורלן בידידו לבל יחשוש לבחור במלים מעורפלות, שכֵּן מיטב השיר הוא, לדידו, בנקודת המפגש שבין עמימות לדיוק.

כמתברר ממסותיו בנושאי פואטיקה,[3] גילה אלתרמן בנקודה זו זיקה מפורשת להגות הסימבוליסטית, ששורשיה במחצית השנייה של המאה התשע־עשרה (בגלגולה המודרני, בן המאה העשרים, כפי שהשתקף, למשל, מספריהם הראשונים של בלוק, פסטרנק ומנדלשטם, מן השנים של טרם המהפכה). אולם, כשהגות סימבוליסטית מוצהרת זו נבחנת הלכה למעשה בשירים, מתגלים פערים בין התיאוריה למעשה: אלתרמן יצא אמנם להגן על זכותו של האמן המודרני לנסח את דבריו בעמימות אידאית ומילולית, אך לאמתו של דבר, שיריו הם בעת ובעונה אחת גם פרי עשייה מודעת ומכולכלת, החותרת לאמירה צלולה למדי (ועל כל פנים לאמירה בעלת פונקציה רפרנציאלית ברורה ומובחנת). יש בהם, כמובן, גם צדדים רבים, שהם פרי האסוציאציה החופשית והבלתי־מחייבת, הזורמת כזרום התודעה (זו שאינה מכוונת למסר ברור וחד־משמעי, אלא יוצרת איכויות אטמוספריות ורגשיות, שמקורן בפונקציה הפואטית של המלים ובמטענן האֶמוטיבי ולא בפונקציה הרפרנציאלית שלהן). אלמלא היה בהם גם צד של מסומננוּת (markedness) ושל מובחנוּת – פרוזודית, לקסיקלית, תחבירית, פיגורטיבית, מוטיבית, תימטית וכו' – ספק רב הוא אם מבקריה האימפרסיוניסטים של שירת אלתרמן היו מעלים על נס את תכונת הבהירות והצלילות שלה, המאפיינת אותה להערכתם ומייחדת אותה משירת קודמיו.[4]

ב. אלתרמן – פוטוריסט או אימז'יניסט?

בדיקה שהויה של לשון שירתו של אלתרמן אף תגלה, כי היא ממזגת בתוכה את תביעותיהם של מנסחי ההגות המודרניסטית, נציגי הזרמים השונים שקולם נשמע ברמה בעשורים הראשונים של המאה העשרים, הגם שאין היא דבֵקה בעקביות אף לא באחת ממערכות־הציוויים הללו. בשימושי הלשון שלו, כמו גם בתחומים פואטיים אחרים, הראה אלתרמן שעקרונות תאורטיים לחוד ומעשה לחוד: בשיריו (לפעמים אפילו באותו שיר עצמו) מתגלים סימני זיקה לאסכולות מודרניסטיות רבות, אף לכאלה שצררו זו את זו, ומאחר ששירתו משקפת

עקרונות פואטיים סותרים, או סותרים־לכאורה, נמנעו אף חוקריו בדרך־כלל משיבוצו בזרם מן הזרמים המקובלים באמנות המודרנית. כך, למשל, מכילה שירת אלתרמן אימאז׳ים קצרים ומגובשים, כגון ״אבנים כדמעות בריסי העולם״ (׳מעֵבר למנגינה׳), או ״טל כמו פגישה את הריסים הצעיף״ (׳ליל קיץ׳), המשלבים מטענים חושיים מגוונים ולוכדים כבהרף־עין אווירה מאגית, חד־פעמית וחמקמקה (עד כי ב׳ הרושובסקי, שהוא היחידי מבין חוקרי אלתרמן, שבכל זאת ניסה לשבץ את המשורר במפת הספרות הכללית, העלה כבדרך־אגב את ההשערה בדבר זיקת השירים הללו אל הזרם האימאז׳יסטי בשירה המודרנית[5]). לעומת זאת, ניתן למצוא תכופות בשירת אלתרמן – לפעמים אף באותם שירים המכילים צירופים מגובשים ומצומצמים בנוסח האימז׳יזם המערב־אירופי או האימז׳יניזם הרוסי – לא את האיפוק ואת החיסכון באמצעי ההבעה, האופייני לזרמים האינטרוספקטיביים של האמנות המודרנית (הסימבוליזם, האקמאיזם, האימאז׳יזם ועוד), כי אם דווקא את היפוכם של אלה: את הגודש המילולי, את הדיבור האקסטנסיבי, את האמירה הרמה ועזת־הגוון, את הגעש ההיפרבולי, את תנועת התזזית ואת שאר המאפיינים של הזרמים האקסטרוֶורטיים של המודרניזם (הפוטוריזם והאקספרסיוניזם לגוניהם).

בדיקת המִדגם שלהלן תבחן כמה מסימני הזיקה, שמגלה שירת אלתרמן לזרמים האקסטרוֶורטיים של המודרניזם דווקא, וליתר דיוק, אל הזרם הפוטוריסטי, שהוא הזרם הקיצוני ביותר – ועל כן גם המותקף והשנוי במחלוקת ביותר – מבין כל הזרמים המודרניסטיים, שאִתם היה לאלתרמן הצעיר שיג ושיח. כידוע, נושאי־דברו של הפוטוריזם פרסמו ברבים הן את עקרונות ההגות הכלליים שלהם והן את תביעותיהם הטכניות הספציפיות, ועל כן המעקב אחר החלתן של תביעות מוגדרות אלה נוח מבדיקת החלתן של התביעות האסכולתיות האחרות, אשר נוסחו בדרך־כלל בסגנון אימפרסיוניסטי ומעורפל. בדיקה כזו מוכיחה בעליל כי לשון שירתו של אלתרמן – במיוחד בשלביה הראשונים, שלא כונסו בספרים, אך לא בהם בלבד – אכן מגלה סימני זיקה ברורים לתביעות המניפסטים הפוטוריסטיים. מאפייניו של הפוטוריזם חדרו לשירת אלתרמן הן מן השירה הפוטוריסטית הרוסית, והן מנוסחהּ העברי של שירה זו, כפי שנתגלגל לשירה הארצישראלית בתיווכו של שלונסקי. אף על פי כן, ולמרות היענותו של אלתרמן הצעיר לכמה ציוויים פוטוריסטיים מפורשים, אשר יפורטו להלן, אי אפשר בשום אופן לזהותו – אף לא בשלבי החניכה שלו, בעת שנהג לשבור את שורותיו בדגם המדרגות[6] והִרבה להשתמש בנאולוגיזמים, בצירופים נדירים ובצורות פרי־המצאתו[7] – עם הפוטוריזם האירופי והארצישראלי. בצד סממנים פוטוריסטיים אלה ואחרים, המצויים

בשירת אלתרמן במוחש ומבצבצים בה מפעם לפעם, יש בה תמיד גם סממני אנטי־פוטוריסטיים, המבטלים את הרושם הפוטוריסטי לאלתר. אין צריך לומר, שסממנים מנוגדים אלה קובעים מצדם את שירת אלתרמן במחוזות אסכולתיים אחרים לגמרי. לא איתורו של ציין־סגנון זה או אחר הוא, אם כן, הקובע את שיוכה של היצירה לזרם או לאסכולה, כי אם משקלו בתוך הטקסט ומעמדו בין יתר צייני־הסגנון הקרדינליים. ולעתים גם ההיפך הוא הנכון: הגם שזרמים רבים במודרניזם האירופי חרתו את אותותיהם על יצירת אלתרמן והשפיעו עליה אף יותר מן הפוטוריזם, את סימני־ההיכר הפוטוריסטיים קל באופן יחסי לבודד ולזהות, ועל כן לא אחת נגלה שרישומם של אלה מובהק מזה של האחרים, אף משל אלה שמשקלם היחסי רב יותר.

לחיזוקה של הטענה הזו, אפשר בראש ובראשונה להצביע על היענותה המופגנת של שירת אלתרמן לציווי הפוטוריסטי הבסיסי, שתהא השירה בעלת סגנון תזמורתי רחב, שהוא, בעת ובעונה אחת, פוליפוני (ססקולי), פוליכרומי (ססגוני) ופולימורפי (רב תנועה).[8] שורות רבות בשירי 'כוכבים בחוץ' מדגימות תביעה זו בגעש ההיפרבולי שלהן, בניגודי הצבעים הדראמטיים וברעש והתזזית, האופייניים למה שכינו הפוטוריסטים בשם "שירה ברויטיסטית",[9] (מלשון bruit – רעש בצרפתית). שירים שוצפים וקדחתניים, כדוגמת 'יום פתאומי', פרק ב' של 'אל הפילים', 'הדלֵקה', 'הנאום' ועוד, המגלים תזמור עשיר וספקטרום רחב של צבעים, מצויים בשירת אלתרמן למכביר. השורות שלהלן, מתוך תיאור הטבע הססגוני והרעשני, הכלול בשיר 'סתיו עתיק', מממשות במובהק את העיקרון הפוטוריסטי הנזכר לעיל. הן אף עשויות לשמש כעין הדגמה לטענתם של הפוטוריסטים, ש"אם הכרחי הוא שהיא [לשון השירה] תדמה לדבר־מה, עדיף שתדמה למשור או לחֵצו המורעל של פרא":[10]

הִשְׁבִּיעוּךְ בֶּעָנָן! אֶת פָּנַיִךְ כִּסְּתָה
מַסֵּכַת הַצְּבָעִים שֶׁל הַשֶּׁבֶט בִּיעַר,
וְהָיְתָה זוֹ הָרוּחַ, הָיָה זֶה הִסְתָּו,
זֶה גַּנּוֹ הָאָדֹם שֶׁהֵצַת לָךְ וּיִרְא
אֶת עָנְיֵךְ הַגָּדוֹל בָּעוֹלָם וּבָתָּיו.
וְהָיָה זֶה הִסְתָּו,
בִּדְלֵקוֹת הַפֶּרִי,
בִּרְאֵמֵי רְעָמָיו הַפּוֹסְעִים בְּרֹאשׁ,
בְּשִׁרְיַקַת הַשּׁוֹטִים, בִּמְרַחַב הַפֶּרֶא,
בְּשִׁפְתֵי הַיְקָבִים הַשְּׁחוּרוֹת מִתְּירוֹשׁ –

וְהָיָה זֶה הַסְּתָו!
עַל תֵּבֵל מְפַרְפֶּרֶת,
אֲחוּזַת חַלְחָלָה שֶׁל תְּרִיסִים וּדְלָתַיִם,
הַבְּרָקִים נִעֲרוּ אֶת סְדִינֵי הַזָּהָב
,וְנָסְעוּ עֲנָנִים
מֵאַרְצוֹת מוֹלְדוֹתַיִךְ.

לפנינו תיאור־תזזית פראי, קודח וטרוף, שבו מתגלה השיר בדמות פרא קדמוני, "הלוהט בנוצות ונזמים", שצבעיו (צבעי שלכת, לילה ואור ברק) עזים, דראמטיים ואסתטיים עד מאוד (צירופיהם של צבעים מנוגדים, שאינם מאותה משפחת־גוונים – אדום–שחור–זהוב – המשתלבים היטב אלה עם אלה ויוצרים תמונה ססגונית ומרהיבת־עין). צירופי הצלילים, המתַגברים את התיאור ומעשירים אותו (האליטרציות והקַלַמבּוּרים, כדוגמת "עופות קרועי קול", "בראמי רעמיו", "בשריקת השוטים") רהוטים ווירטואוזיים. ואכן, התיאור מתוך 'סתיו עתיק' מזכיר כמה משיריו של פסטרנק הצעיר,[11] מן הימים שבהם הסתפח אל חבורת הפוטוריסטים שובריי־המוסכמות, בהנהגתו של מיאקובסקי.

אולם, זיקתו של אלתרמן אל הפוטוריזם, נוסח פסטרנק המוקדם, אינה מתבטאת רק בהאזנתו הקשובה לאידאולוגיה הפוטוריסטית הכללית, המחייבת שצף־קצף מילולי עולה על גדותיו. והרי תיאורי תזזית, עזי גוון ומצלול, אינם בלעדיים לשירת המהפכה הרועמת, מבית־מדרשו של הפוטוריזם, ואינם מעידים בהכרח על הליכתו של אלתרמן הצעיר בתלם הרעיוני התיאורטי של מרינטי, של מיאקובסקי ושל חבריהם הפוטוריסטים. תיאורים כאלה, או דומים לאלה, מצויים גם בשירה האקספרסיוניסטית וגם ביתר הזרמים האקסטרוֶורטיים של האמנות המודרנית. דווקא היענותו של אלתרמן לתביעותיהם הטכניות המצומצמות והספציפיות של המניפסטים הפוטוריסטיים, להבדיל מתביעותיהם הכלליות והרחבות, מעידה על זיקה זו פי כמה, וכדי לשבר את האוזן, נבדוק כאן את החלתן של שתיים מן התביעות הטכניות הללו בשירי 'כוכבים בחוץ':

- במניפסט הטכני של הספרות הפוטוריסטית (1912) הועלתה התביעה, שתהא לשון השירה מורכבת משמות־עצם שיש להם כפיל ("צריך שמיד לאחר שם־העצם, בלא מלת־חיבור, יבוא שם־עצם הקשור עמו (...) למשל: גבר–טרפדה, אשה–מפרץ, המון–נחשול, כיכר–משפך, דלת–ברז"[12]). כאילו מתוך ההיענות לציווי הזה, כתב אלתרמן: "המולה – לביאה,/ וחליל – אילת! הרכיבני השוק על כתף אדירה" ('יום פתאומי'); "פעמון

שרפותינו – אשכול הגפן" ('הדלֵקה'); "כיכר תוססת – גת האור העריצה" ('ליל שרב'); "מרשתות הזהב הדולק נחלצה איילתי המרצפת" ('הם לבדם'), וכיוצא באלה צירופים, המסמיכים שני שמות־עצם אנאלוגיים זה לזה, בלא כל סימן מחבר ומאייך.

- באותו מניפסט אף הובעה הדרישה להמיר את השימוש בפועל בשימוש בשמות־פעולה,[13] ואף תביעה ספציפית זו נענתה תכופות בשירת אלתרמן, שבה נמצא תכופות שימוש בשמות־פעולה או בשמות מופשטים, במקום שנהוג באופן טבעי להשתמש בשמות־תואר. צירוף כדוגמת "בוא וראה את עירי בעמעום מגִנה" ('הרוח עם כל אחיותיה') בא במקום תיאור שגרתי ובנאלי יותר של מתכת מגן עמומה. הצירוף "בְּרֶב־נַהֵם יצאו, / בהלמות הכפות במחיאת עפעפיים" ('אל הפילים') מכיל שלושה שמות־פעולה (נהם, הלמות, מחיאה), הממירים את השימוש ה"טבעי" יותר בשם־התואר או בפועַל (נוהמים, הולמים, מוחאים). הצירוף "לבדה (...) כלבנת הברבור" ('הדלֵקה') – בא במקום תיאור שגור ופשוט יותר של ברבור לבן; הצירוף "דומייה (...) כבשורת חצוצרת" ('הנאום') – במקום תיאור של חצוצרה מבשרת; הצירוף "התנכרות הקירות האלה" ('הלילה הזה') – במקום תיאורם של קירות קרים ומנוכרים; הצירוף "בפקחון פנסים" ('יין של סתיו') – במקום תיאור של פנסים פקוחים; הצירוף "הִנה העצים במלמול עליהם" (בשיר הפותח במלים אלה) – במקום תיאורם של העצים בעליהם הממלמלים; הצירוף "דומיית בארות ירוקות" ('בדרך הגדולה') – במקום תיאורן של בארות דוממות; הצירוף "בוהַק סוכרו הקר" ('אביב למזכרת') – במקום תיאורו של הסוכר הקר והבוהק, ועוד בכהנה וכהנה דוגמאות, שעובדת ריבוּיָן מעידה על כוונתו של אלתרמן להמיר כל צירוף "טבעי" או "בנאלי" בגרסה "מוזרה", השוברת במקצת את הציפיות, ושבה הודח שם־התואר מן המעמד הנכבד שהיה לו בשירה הרומנטית, וזאת מתוך האזנתו של אלתרמן לרעיונות הפוטוריסטיים בדבר הרס מכוון של התחביר הקונבנציונלי ובדבר הצורך במהפכה דקדוקית וסמנטית.

אולם, בעת ובעונה אחת התכחש אלתרמן לכמה מכללי־היסוד העקרוניים שבמערכת־הציוויים של הפוטוריזם. הוא לא קיבל על עצמו, למשל, את דמות ה"אני" המיאקובסקאית, חדורת הפתוס המהפכני ומחשבת הגדלות, המאמינה בכוחה לעצב את גורל האנושות. שלונסקי, ששירתו שימשה לאלתרמן הצעיר מודל בראשית דרכו, גיבש אז בשיריו "אני" נוסח מיאקובסקי – דמות אקסטרוֶוֹרטית ובטוחה בכוחה וביכולתה, הנושאת את דבריה ב"קרשצ'נדו" רם ורועם. כשם שיצירותיו הגדולות של מיאקובסקי הוכתרו בכותרות אגוצנטריות

– שלא לומר מֶגַלומאניות – כדוגמת 'אני' ו'ולאדימיר מיאקובסקי', כך גם שיריו של שלונסקי מכילים לא אחת את שמו ואת נתוניו הביוגרפיים האותנטיים, שנתפשו כסמליים. שלונסקי, ששילב בשירתו המוקדמת צייני־סגנון סימבוליסטיים והלכי־רוח פוטוריסטיים חדשניים, ראה – דרך משל – בתאריך הולדתו, על סִפּה של מאה חדשה (בשנת תר"ס, היא 1900) סימן הרה־גורל ורב־סמליות, שמשמעותו חורגת מן העניין הפרטי.

בניגוד לקודמיו בקרב המודרנה העברית, סילק אלתרמן את ה"אני" מיצירתו, הן את ה"אני" המהפכני הפוטוריסטי, נוסח שלונסקי, והן את ה"אני" האקספרסיוניסטי, הרועם והמיוסר, נוסח שירת א"צ גרינברג מזה ושירת אביגדור המאירי מזה.[14] אין צריך לומר, שלא קיבל על עצמו ה"אני" הלירי, בנוסח האינדיווידואליזם הרומנטי של ביאליק וממשיכיו. תחת זאת הוא ברא ביצירותיו "אני" בדוי למחצה, בן־דמותו של המשורר הנווד משכבר הימים, המתחטא לפני גבירתו הנשואה, תרתי־משמע, דמותה המואנשת של המציאות (זו החוץ־ספרותית וזו הפנים־ספרותית, המוצגת כִּישות נשית עלומה: האשה הקוסמית הגדולה, בת־השיר, התרבות האנושית על היבטיה השונים, תבל על כל גילוייה). נדודיו של המשורר־ההלך, שמציאות והמצאה משמשים בדמותו בערבוביה, הם – בין השאר – ביטוי לעמדתו האינדיווידואליסטית וחסרת־המחויבות של האמן המודרני, הגולה "המקולל", שמחויבות אחת לו: לאמנות ולכלליה. בסטייה עקרונית זו, וכן בחריגות רבות אחרות, מן הנוסחים הפוטוריסטיים והאקספרסיוניסטיים, יצר בשירתו סינתיזה אישית ומיוחדת מכמה וכמה מודלים (בין היתר משירת אלכסנדר בלוק, ש"סופיה" שלה, ה"אֶת" הסמלית והמסתורית, שאליה כמהַ המשורר, נוצרה בהשראת הגותו של סולוביוב). בסיכומו של דבר, הסינתזה האישית של אלתרמן אינה דומה אפוא לשירה המהפכנית האקסטרוֶוֹרטית, אף כי כמה ממאפייניה לקוחים, כאמור, הישר מן הטכניקות המילוליות הנועזות, שעליהן המליצו המניפסטים הפוטוריסטיים.

בשל נטייתו של אלתרמן לערב בשירתו יסודות הטרוגניים, המאפיינים אסכולות שונות במודרניזם, שעקרונותיהן מנוגדים אלה לאלה, נמצא בה, בצד שירים "ברויטיסטיים", קולניים ורועשים, גם שירי דומייה ואלם ('שיר על דבר פניך', 'מעבר למנגינה', 'ירח', 'בהר הדומיות' ועוד), ובצד שירים פוליכרומיים ופולימורפיים (עתירי צבע ותנועה), גם שירים סטאטיים ומונוכרומטיים או חסרי־גוון לגמרי, שירים שבהם שלטת שקיפותו של האֶתר או לובנו הקר של אור־הירח. לפעמים חלקו הראשון של השיר קולני וצבעוני וסופו דומם וחסר־צבע: בסוף שיר־התזזית הצבעוני 'הדלֶקה', שנכתב כאילו מתוך היענות

לציוויים הפוטוריסטיים – במקום שצפוי היה למצוא תיאור שחור ומפוחם של אפר, אודים ורמץ – ימצא הקורא באורח פראדוקסלי תיאור צח ואווירי, המבהיק בלובן שקיפותו: "– – לבדה כאובדת אוויר ושמים / לְבנה ונצחית כלְבנת הברבור, / עוד רצה, / עוד רצה אנדרטה של שיש / האם וילדה השבור". התיאור נושא קודם כול משמעות ריאליסטית פשוטה (בהישוך הדלֵקה, שליחכה את העץ והתיכה את הברזל, נותרים בעולם רק פסלי השיש, שלא אוּכלו באש). במקביל, תיאור זה אף נושא אמת "אַרס פואטית" נצחית: כל מעשיו של האדם עולים לבסוף בתוהו, ורק "האמנות לעולם נשארת" (סוף השיר מזכיר את סוף שירו של תיאופיל גוטייה 'האמנות', שבו מתואר פסל הבתולה ובנה השורד אחר הימחות העיר מעל פני האדמה; שיריו של גוטייה, כגון 'קרנבל' ו'סימפוניה בלבן מאז'ור', השפיעו על שיריו המוקדמים של אלתרמן). ואולם, התיאור הלבן שבסוף 'הדלֵקה' נושא בעיקר רעיון פילוסופי אקזיסטנציאליסטי עמוק, החותר להבנת תמצית־תמציתו של הניסיון האנושי: בזמן קטקליזם נורא, רק ערכים נצחיים כאהבת אם לבנהּ הנפגע עומדים במבחן ואינם נכתמים או מועבים (רעיון זה עתיד היה לחזור ב'שמחת עניים' וב'שירי מכות מצרים' בווריאציות שונות ומתגוונות).

השיר הכמו־סוריאליסטי 'הלילה הזה' מתאפיין אף הוא ב"דלות החומר": בהעדר צבע וקול (צבעיו הם צבעי נר החֵלב ואור הירח, המקפיא את הנוף ומלביש עליו מסכות שעווה). כמוהו גם השיר הקצר והמונוכרומטי 'הנה העצים במלמול עליהם' "צבוע" בשקיפות ובלובן: בצבעי המלח והמים ובאורו המקפיא והמאבן של הירח, המלבין את הדרכים. גם השיר 'ירח' ממיר את הפוליפוניות והפוליכרומיות של השירה הפוטוריסטית בתמונה סטאטית וחסרת גיוון (שבהּ עשוי הצירוף הפיגורטיבי "עיר טבולה בבכי הצרצרים" לבטא את אווירת־הנכאים הסטאטית והמונוטונית, שבה שרויה העיר בלילה). כלומר, מי שרואה בשירת אלתרמן רק את תכונותיה הססגוניות והססקוליות, רואה בה רק את צדהּ האחד, ומי שרואה בה רק את צד השירה ה"ברויטיסטית", נוסח הפוטוריזם, מן הראוי שיהפוך בה ויהפוך בה, וימצא גם את היפוכה הגמור של פואטיקה קולנית ורעשנית זו.

גם בגישתו אל המלה הפיוטית, ערך אלתרמן סינתזה אישית מיוחדת במינה, שאינה עולה בקנה אחד עם הגישה הפוטוריסטית כלפי לשון השירה, או עם כל אחת מן הגישות שרווחו באסכולות השונות של המודרניזם. בראשית דרכו, נטה אל החידוש ואל העמימות הסמנטית, בנוסח ספיחיו של הסימבוליזם. שיריו הראשונים גדושים בצורות נדירות, שנבחרו לתפארת הצליל והחרוז ולשם יצירתה של אווירה מעורפלת. אופייניות הן, למשל, השורות: "אֵטוּן אפקים

נחצה [...] בַּלבין זגוגיות יחמַק באין־יהב [...] עד פרץ מִסנוורת־עריה מני לֶכֶד״ מתוך שיר־הבוסר ׳גולגולת׳;[15] וכן: ״פשטו, נבקו ציות רקיע / שבילים גהרו אל אין־תום״, מן השיר המוקדם ׳קונצרט לג׳ינטה׳.[16] אופייניות הן גם השורות ״נברשות נטו אל רֶדֶם / ותתלֶין הפוכות ראש,/ [...] בָּן יְשוּת רקיע־אֶבֶן! / [...] הוא חדש שבא מטַמן, / בהיותכם גדועים מֵאֶב...״ מן השיר האקספרימנטלי הנועז ׳ליל קרנבל׳,[17] שנכתב בהשראת שירתו המוקדמת של שלונסקי (אשר העמידה, כאמור, באותן שנים נוסח שירי חדש, ובו שילוב מקורי של מאפיינים תימטיים וצייניי־סגנון מן הסימבוליזם הצרפתי־רוסי ומן הפוטוריזם המיאקובסקאי).

בשלב זה עדיין הִרבה אלתרמן, כאמור, בחידושי מלים, בחידושי צורות וביתר שימושי לשון ייחודיים ואידיוסינקרַטיים, המשהים את הקליטה. בשירים אלה נהג, כאמור, כתלמידו וכממשיך־דרכו של שלונסקי, שחיבב נאולוגיזמים וצורות נדירות ועמומות. בסדרת מאמריו ״פגישותיי עם שלונסקי״,[18] קבל הלשונאי י׳ אבינרי על צירופיו החדשניים, המיותרים לדעתו, של שלונסקי (כגון ״אֵי־פעם״, ״אֵי־כאן״ וכדומה). שלונסקי מיהר להגיב במכתב, שהתפרסם בתוך הסדרה הזו, שבו הסביר, כי הוא שחידש את הצירופים הללו, וכי טבע אותם על יסוד צירופים דומים ברוסית, ההופכים את הוודאי לסתמי. כן הסביר כי הצורך בחידוש נתעורר בעקבות תביעתה של השירה הרוסית המודרנית, בעלת היסודות הניהיליסטיים, ״שהשכינה דברים ורגשות מעורפלים [...] ואז – בימי שלטונם של הספק, של התהייה, של האולי – נסתייעתי בצירופי ׳אֵי׳ לשם סיתום הדברים״ [ההדגשה אינה במקור]. בשירי ׳כוכבים בחוץ׳ – עם הפרֵדה משלונסקי ומן התביעות האסכולתיות שלו – נעלמו אמנם הצורות הקשות והנדירות, והמלים כשלעצמן הן פשוטות וצלולות, אך צירופיהן שוברים בדרך־כלל את הכללים ה״טבעיים״, המתבקשים כאילו מאליהם, מעכבים את הקליטה ומערפלים את האמירה.[19]

אוצר המלים בשירי ׳כוכבים בחוץ׳ עבר, מן הסתם, תהליך של ניפוי ושל סינון, ולא יימצאו בו בדרך־כלל נאולוגיזמים וחידושי צורות: כל אחת ממלות השיר, כשהיא לעצמה, היא מלה פשוטה ובהירה, וכל קורא יבין את משמעה המילוני (אין זאת אומרת שהאמירה, שנבנתה ממלים פשוטות, פשוטה ובהירה אף היא). יוצאי־דופן בתוך אוצר־המלים האלתרמני הם השימושים האידיוסינקרַטיים והחדשניים בצורת הזוגי, כגון במלים: ״פתאומַיים״, ״ריסַיים״, ״תנינַיים״, ״סכינַיים״, ״סלַיים״, ״צוואַריים״. חידושים אלה אינם נובעים מן הרצון לחדש ולהדהים. מטרתם לבסס את תפישת העולם הדואליסטית המיוחדת, שבנה אלתרמן בשיריו אלה, עולם של ״תאומים״ ושל

"בבואות", הנקלט בעיניו מלאות התימהון של המשורר (לא במקרה נתחדשה המלה "פתאומַיים" בשיר על תאומים המתרוצצים בקרבו של ה"אני" המשורר, והמלה "תאומים" כאילו הותכה ונתמזגה בתוכה, תוך שימוש בצורת הזוגי של העיניים המופתעות). עולם התאומים של אלתרמן אף מסתייע תכופות בפואטיקה של השתקפויות (השמש היוצאת לקרב־ביניים עם אבני המרצפת, המשמרות עדיין את צללי הלילה, מתוארת בשיר 'השוק בשמש' כמי שנלחמת ב"קרב תנינַיים", וזאת תוך רמיזה לאמונת הקדמונים, שהעולם נברא בקֶרב תנינים ושהחושך מכרסם בשמש כתנין; בשירו של אלתרמן מתרחשת מלחמה כפולה בין האור לבין החושך: בשמים ועל גבי הארץ, ש"אבזריה" הנוצצים משקפים את מראות השמים). אין אלה אפוא חידושים חדים ושרירותיים, המזדקרים מיד לעין והמדיפים ריח של "צבע טרי", כי אם חידושים "טבעיים" יותר ובולטים פחות (ועל כן "מודרניים" ודיסוננטיים פחות) מאלה של שלונסקי, חידושים המתבקשים תמיד מתוקף החוקיות הפנימית של היצירה ואינם תובעים תשומת־לב לעצמם.[20]

יחסו של אלתרמן אל המלה לא היה אפוא כשל האימז'יניסטים ושל האקמאיסטים, שתבעו מן המשורר בהירות ודיוק כציווי מוסרי עליון. יחסו אל המלה הפיוטית אף לא היה כשל הפוטוריסטים, שהתעניינו במיוחד בצליליה של המלה ובצורתה הגראפית. הוא אף לא נהג במלה כאבותיהם של מודרניסטים אלה, הסימבוליסטים המיסטיים, שהיו מעוניינים רק בתחושה העמומה, העולה מן המלה, ולא במטען האינפורמטיבי שלה. ברי, יחסו אל המלה הפיוטית אף לא דמה כלל וכלל לזה של הדדאיסטים, שהעלו את ה"נונסנס" למעלת ערך פיוטי. ביצירתו מתגלה סינתזה אישית מקורית, השואבת את מקוריותה, בין היתר, מן הדרך ה"שרירותית" והדיסוננטית, שבה הוצמדו אלה לאלה יסודות מודרניסטיים סותרים, בני אסכולות פואטיות מנוגדות.

ג. משחקי־המלים בשירה הנאוקלאסית, הרומנטית והמודרנית

מהו המייחד את משחקי־המלים של משוררי המודרנה ממשחקי־המלים של קודמיהם? והרי כלל הוא, שלשון השירה נוהגת להרבות בתחבולות פונטיות וסמנטיות, המרכזות את תשומת־הלב אל המבע, ומשקלם של יסודות הפַּרוֹנוֹמַזיה בתוכה הוא המייחדהּ, בין היתר, מלשון הפרוזה לסוגֶיה. אמנם גם בלשון הפרוזה הבלטריסטית והדיסקורסיבית, בלשון העיתון, בלשון הרחוב והשוק, וכן בשאר הרֶגיסטרים, נעשה לא אחת שימוש בתחבולות שונות של לשון־נופל־על־לשון, אך איכותן של אלה, כמו גם משקלן בתוך האמירה הכוללת ומידת האפקטיביות שלהן, שונים מן המקובל בלשון השירה, שבהּ נודע

למשחק במלים ובצליליהן תפקיד אינטגרלי ומרכזי (אמנם משקלו של היסוד הפרונומסטי משתנה מז׳אנר פיוטי אחד למשנהו, מאסכולה לאסכולה, מתקופה לתקופה, אך בעיקרו של דבר, הריהו מאבני־היסוד של השירה). מה אם כן הרבותא בשימושם של המודרניסטים בתחבולות חידוד למיניהן – בכפל־ההוראה, בקַלַמבּוּר, בקוֹנַנדרוּם, במעתק הסמנטי המסרס את השימוש ה״טבעי״ של המלה ומביא לידי דֶאוטומטיזציה והֲזָרָה – שכולם גם יחד מצויים בלשון השירה מאז ומתמיד?

התשובה על שאלה זו אינה קלה: בעוד שאת צייני־הסגנון, האופייניים לשירה המודרנית והמייחדים אותה מן השירה שקדמה לה (הריתמוס המכאני, האוקסימורון, הזֶאוּגמה ועוד) קל באופן יחסי לבודד, להגדיר ולתאר; הרי בתיאורם של אותם צייני־סגנון, המאפיינים את לשון השירה בכלל, נדרשות אבחנות דקות יותר, המבוססות לא אחת על הבדלי פרופורציה ודגש, ולא על הבדלי מהות. לדוגמה, ההבדל בין משחק־המלים הקלאסיציסטי לבין משחק־המלים המודרניסטי, שלא יקשה על הקורא לחוש בו באורח אינטואיטיבי, איננו מתנסח בנקל כלל וכלל. על כן גם נמצא תכופות שהביקורת והמחקר מבלבלים בין השניים, אף שחרף קווי דמיון מסוימים, הנובעים מן היסוד האינטלקטואלי האופייני לשניהם, אין לראותם בשום אופן כגילוייה של אותה התופעה עצמה. לכאורה, הן שירת ההשכלה (ובמיוחד שירת יל״ג) והן השירה המודרניסטית (ובמיוחד שירתו של שלונסקי, שהתנגד דווקא לגרירת נורמות יל״גיות אל לשון השירה[21]) השתמשו תכופות בתחבולת הקַלַמבּוּר, ולפעמים אף בנו סביבו את השיר כולו. אולם, כל אחד מהם יצר בכל זאת תופעה שירית שונה, הן מן הבחינה האטיולוגית והן מבחינתה של קשת האפקטים הנתפשים, וחוזרת הקושיה למקומה: מהם ההבדלים בין הקַלַמבּוּר היל״גי לקַלַמבּוּר של משוררי המודרנה?

כדי לנסות לתת תשובה לשאלה זו, מן הראוי לסקור כאן בקצרה את תהליך התפתחותו של הקַלַמבּוּר בשירה העברית, כפי שתהליך זה מתגלה מבדיקתן של דוגמאות בולטות בשירת המאה התשע־עשרה, בשירה של מֶפנה המאה ובשירה המודרניסטית. יל״ג הִרבה, כידוע, להשתמש בתחבולת הקלמבור, ונהג לפתוח בה את מיטב שיריו. כל הסטרופה הפותחת את שירו ׳במצולות ים׳, למשל, עשויה מֵרקם צפוף של קַלַמבּוּרים ושל שעשועי־לשון אחרים, המקנים לשיר אופי שכלתני, מחוכם ושנון. נתבונן אפוא באקספוזיציה נודעת זו, המורכבת בעיקרה מקלמבורים קלאסיציסטיים הדורים: ״יָמים רבּים יָשבו גוֹלֵי ציוֹן שאננים / בִּקצה נגב אירופה בחצי־אי־השפנים; / בעֲרָב עָרֵב שיבתם ומנוחתם נעֵמָה / ובני מחֲמַד שכֹּל מַחְמָד לא אצלו מהֵמה; – – / הָגְלַת בת יעקב מספרד כלה

הגלָתָה / שערי־גליה באה גם היא אותם דחָתָה: / רק קבר פָּתחה לָמו, רק תָּפתֶּה וכלא! / על סלעי אפריקה עצמותם התפרָקו / ובאזיה הזו דמם, הזו וינָקו – –".

ההבדל הבולט ביותר בין החידוד המשכילי לבין החידוד המודרניסטי נעוץ בעובדת היותו של הראשון לעתים קרובות חידוד חד־משמעי ומסומן (marked), הבנוי בדגם "חידת האתגר": מרגע שהפתרון מונח על כף ידו של הקורא־הפותר, ברי לו שקלע אל המטרה וירד לסוף דעתו של המחבר. "אי השפנים" הוא, כמובן, כינוי שנון (על־דרך האטימולוגיה העממית) ל"אישפניה" (היא "היספניה" – ספרד), ו"שערי גליה" – תרגום מילולי של השם "פורטוגל", מלשון porte – "שער" (כינוי זה מתַפקד גם כאיבר בשרשור האליטרטיבי: "הָגלת [...] הָגלתה [...] גליה"). יתר משחקי־המלים בשורות הפתיחה של 'במצולות ים' מבוססים אך ורק על לשון־נופל־על־לשון, ותו לא: "מחמַד"–"מחמָד", "אפריקה"–"התפרקו", "אזיה"–"היזו". אף שהאקספוזיציה כולה מבוססת על משחקי־מלים, על השתעשעות במשמעויות ובצלילים, הרעיון הבסיסי שהיא מבטאת הוא ברור ומובחן: מוצגת בה סקירה שיטתית של תולדות העם, למן הישיבה ב"חצי אי השפנים", ב"תור הזהב", בחסותם של בני מוחמד, עד לגירוש ספרד ולהתגלגלותם של הגולים אל קצווי ארץ (אירופה, אפריקה ואסיה נעלו את שעריהן, ופתחו לפני העם "רק קבר [...] רק תפתה וכלא"). מכל מקום, לפנינו אמירה קוהרנטית, שלמרות היותה מבוססת כביכול על צירופים שרירותיים, המעלים אצל הקורא חיוך של הנאה, אין בה כל נטייה לעבר ה"נונסנס". להיפך, כולה אומרת סדר, שכלתנות ומודעות, כלכול ותכנון, ואין בה דבר מן האינטואיטיבי ומן הספונטני. שעשועי־המלים שבתוכה הם בשירות הרעיון, ועל כן אין הם מערפלים את הכוונה כי אם מחדדים אותה. לעומת זאת, הקלמבור המודרניסטי מצוי אי־שם על גבי הרצף שבין הקוהרנטי לאי־קוהרנטי: לעתים קרובות הוא אינו חותר לאמירה מובנת ומובחנת, אך לרוב גם אינו מערפל את הדברים כדי "נונסנס". גם כשהוא נראה חד וברור, הוא בדרך־כלל פראדוקסלי ורב־אנפין, ומכל מקום אי אפשר למצות את הכוונה הגלומה בו במלה אחת, כדרך "חידת האתגר" בעלת הפתרון החד־ערכי.

לשורותיו של גורדון, שהובאו לעיל, ניתן להעניק אף פראפרזה מניחה את הדעת, כי גם בלי הקלמבורים השכלתניים והמכולכלים שלו – המעניקים אמנם לאמירה לוויית־חן של שנינות – אין הכוונה הבסיסית נפגמת. לעומת זאת, את החידוד המודרניסטי אי אפשר לנטרל מן הטקסט, כי הוא חלק אינטגרלי ממנו. הוא גם נבנה מן הרעיון וגם בונה אותו, בעת ובעונה אחת, כצירוף שאיננו מבוסס על השכל בלבד, כי אם גם על החושים: על חוש השמע (החידוד המודרניסטי משתלב בעושרה הפרוזודי של השירה המודרנית, המבוססת

תכופות על פעלולי ריתמוס וצליל, ובצורותיו האורתוגרפיות הוא אף משתלב במגמותיה החזותיות המיוחדות של שירה זו). לפיכך, גם כל ניסיון לנסח בדרך הפראפראזה את השיר המודרני, המרבה בכפל־דברים או בתחבולות לשון־נופל־על־לשון, על סגנונו העמום או המחודד, לא יעלה יפה.[22] הן בשירת ההשכלה והן בשירה המודרנית בולטים משחקי־המלים ומזדקרים לעין, והם נראים כמין תרגיל אינטלקטואלי של חידוד ושנינות. אולם בשירת ההשכלה יש בו בקלמבור מיסוד האורנמנטיקה הקלאסיציסטית: מן הרצון להתהדר בקישוטים נאים ומפוארים (בדומה לנטייתה של שירה זו להתהדר במלים יחידאיות, קישוטים המפארים אמנם את השיר ומקנים לו ולמחברו הדרת כבוד ויקר, אך השיר עומד גם בלעדיהם). לעומת זאת, השירה המודרניסטית, שגם בה מוצבים הקלמבורים תכופות בשורת הפתיחה ובשורת הסיגור, עיקר שימושה בקלמבור איננו לתפארת הפתיחה והסיום (אם יש לו לקלמבור המודרניסטי לעתים תפקיד אורנמנטלי, הריהו תפקיד צדדי ושולי, בצד תפקידים אחרים), כי אם לשם הדגשת רעיון בדרך הדיסוננס. על־פי־רוב נוצר בה יחס אוקסימורוני "צורם" בין משחק־המלים, המעורר רושם של קלילות משועשעת, לבין התֵמָה או האידאה של השיר, שאין בהן בדרך־כלל דבר מן ההומור או מן ההיתול. יש בקלמבור המודרניסטי גם מיסוד ה"איפכא מסתברא", והוא משולב בטקסט שילוב אינטגרלי, שאינו ניתן להפרדה מיתר המרכיבים: ביצירות המופת המודרניסטיות הוא מתַפקד בכל רמות הטקסט בעת ובעונה אחת, וככלל אין הוא לעולם בבחינת קישוט נדיר ויקר שאפשר גם בלעדיו.

אולם, לאמתו של דבר, גם בשירת יל"ג ניתן למצוא דוגמאות לשימוש מורכב ומעודן יותר בקַלַמבּוּר (מורכב יותר מן השימוש השכלתני ה"שטחי", המתגלה בפרק הפתיחה האורנמנטלי של שירו 'במצולות ים', שהובא לעיל). באופן מיוחד שיבץ יל"ג קַלַמבּוּרים מעובי־משמעות בז'אנרים המשוכללים והמהוקצעים, כדוגמת "שירי הזהב" שלו, שצמצום הפורמלי המוכתב־מראש תבע גם דחיסות סמנטית רבה. כאן, משחקי־המלים אינם תחבולות אורנמנטליות גרידא, והם משתלבים בטקסט באופן אינטגרלי וקובעים את דמות־דיוקנו. כך, למשל, פותחת הסונטה 'השירה מאין תימצא' בקַלַמבּוּר השנון "תפשתי את קסתי ולשולחני ישבתי", המבוסס על הצירוף המקראי "תופס קשת" כשם־נרדף לצייד.[23] בהתאם לכך, מתוארת בת־השיר בהמשכה של הסונטה בדמות חית־צַיִד חמקמקה או אשה חומקנית, הבורחת מידי רודפהּ; תמונה העומדת בניגוד אוקסימורוני משעשע לסטאטיות של הסופר, היושב בחדר משכיתו אצל המכתבה, ואיננו אלא צייד של מלים. אין לפנינו התחכמות

בנוסח קטע הפתיחה של 'במצולות ים', כי אם דוגמה לקלמבור, שנותן אמנם לשיר את "אקורד הפתיחה" שלו, אך גם מתַפקד בו כמוטיב ראשי ועיקרי: ממנו נרמזים קשיי הכתיבה של המשורר, התלבטותו בין צורכי הפרנסה לצורכי הכתיבה, כישלונותיו בתחומי "עולם המעשה", בדידותו של המשורר היושב אל שולחנו בין ארבעה כתלים, עבודתו הקלה־הקשה של הסופר הרודף קדים ורוח, ועוד כהנה וכהנה רעיונות, המתפתחים בשיר ומקופלים כבר ב"אקורד הפתיחה" שלו.

עימותו של הקַלַמבּוּר היל"גי הזה עם קַלַמבּוּר דומה בשירת ביאליק עשוי להאיר את ההבדל הבסיסי בין יסודות הפרונומזיה בתקופת ההשכלה ובדור ביאליק. על הענקים השרועים על גבי החולות נאמר בשיר 'מתי מדבר', כי חזותם המצולקת מעידה "כמה רמחים נשברו ובני קשת נופצו" ("כמה רמחים נשברו" על דרך "כמה קולמוסים נשברו" ו"קשת" על משקל "קסת"). גם ביאליק ביסס אפוא את הניגוד שבין כוח לרוח באמצעות תחבולה של לשון־נופל־על־לשון ("קשת"–"קסת"), כבשירו של יל"ג. עם זאת, יסוד השוני בין השימוש היל"גי לשימוש הביאליקאי רב מיסוד הדמיון: יל"ג כקלאסיציסט הציב את הקַלַמבּוּר במקום הבולט ביותר בטקסט, בראש השורה הראשונה, לתפארת הפתיחה, בעוד שביאליק כרומנטיקון הבליעו בטקסט ושילבו שילוב אינטגרלי יותר, כחלק ממוטיב חוזר, הוא מוטיב אותיות הכתב, העובר ביצירה כחוט השני, מתחילתה ועד לסופה.[24] יל"ג השתמש במשחק־המלים להבלטת הניגוד "כוח"–"רוח" כניגוד בינארי, ואילו בשירו של ביאליק מתמוססים הקטבים ואין צד הניגוד מזדקר כל כך לעין. בעוד שבשירו של יל"ג בולטים יסודות החידוד, ההתחכמות וההומור, בשירו של ביאליק נבלע יסודות השעשוע והשנינות, המצויים לרוב בקַלַמבּוּר, ותחתיהם מתבלטים ועולים יסודות השגב והרוממות, שאינם אופייניים ל"מסורת החידוד", זו המכונה בביקורת האנגלית בשם The Line of Wit. שירו של יל"ג משתמש בקַלַמבּוּר כבתחבולת הבהרה ואילוסטרציה, ואילו ביאליק משתמש בו ליצירת אווירה עמומה ומעורפלת, שהמסתורי בה רב על הבהיר.

למעשה, שירת ביאליק יכולה לספק דוגמאות למכביר לדרכים החדשות, שבהן עשו הרומנטיקונים שימוש חדש ומקורי בשעשועי חידוד הנושנים, שהיו חביבים על משוררי המאה התשע־עשרה, ולאמצעים שבהם טשטשו בכתיבתם שלהם את אופיו השכלתני המכולכל של הקלמבור המשכילי: מיכ"ל, למשל, ביסס את תיאוריו ב'יעל וסיסרא' על משחקי־מלים ושעשועים אטימולוגיים, המעניקים לקורא הנאה אינטלקטואלית, מעין זו המתלווה לפתרון חידת־אתגר. יעל היא "אשת חבר", ומאחר ש"הקיני" הוא מצאצאי קין ו"קין" משמעו

"חרב", עומדת יעל וחרבה בידה, הולמת בסיסרא ו"בין עיניה חָתווה תו אות הרצח / ובדם שפכה נכתם הוד המצח". האות שהותווה על מצחו של קין מתנוסס גם על מצחה של יעל, אשת חבר הקיני. באותו שיר יוצאת דבורה לקרב כאלת מלחמה קדמונית: "ממרומי הר תבור לשדה מלחמה / ירעם קול עלמה ויבקע אדמה / לקראת רומס ארצה לקרב יצאה / וברקים מפיה, באש היא באה / ודבורה היא! היא בישורון שופטת / אשת לפידות בקרב אש לוהטת". שמה – דבורה אשת לפידות – מוצא כאן מידי פשוטו, ומתממש בקלמבורים מכולכלים ומתוכננים עד לאחרון הפרטים: דמות אשה הלוהטת באש הקרב, שברקים יוצאים מפיה (נרמז כאן גם שמו של ברק, הלוחם לצִדה); האפיתט "הנביאה" בצירוף "דבורה הנביאה" הופך אותה – בעזרת לשון־נופל־על־לשון – ללביאה זועמת, שהחִצים מתמוללים על גופה. כמעט כל אמירה מתַפ דת גם כשעשוע מילולי, שאמור להסב לקוראים הנאה שכלתנית.

גם ביאליק כמיכ"ל עשה כביכול בשיריו שימוש שנון בשמותיהם של דבורה ושל ברק, בשיר הפִרֵדה הידוע שלו 'לנתיבך הנעלם', שבּוֹ תיאר דמות נשית נמרצת ואקטיבית, הדומה בתכונותיה לדבורה. בשולי הטיוטה של השיר אף רשם את המלים "ודבורה כן ברק בעמק שולח", בהזכירו את הכתוב בשירת דבורה: "ושרי בישכר עם דבורה ויששכר כן ברק בעמק שֻלח ברגליו" (שופטים ה, טו). גם כאן, שמה של דבורה "אשת לפידות" מתממש בסדרת מטפורות מתחום האש: להבות גיל, מדורות הלב, שלהבת, מוקד, בערה, להט ועוד. גם שמו של בר , הנגרר בעקבות הנביאה־הלביאה, מתממש בדימויים מתחום העננים והגשם ("אפלח לב עולם בברקיי ורעמיי / ואחייהו בגשמיי ובשירי"). אולם מה שנעשה בשירת ההשכלה בדרך הקלמבור המחושב והמכולכל, המסתמך על האינטלקט והמעלה אטימולוגיות עממיות בלא דרכי עקיפין, כבדיון פילולוגי של משכילים חובבי "שפת עבר", נעשה בשירת ביאליק בדרך סוגסטיבית, עקיפה וסמויה כמעט מעין. אילו נמחקו עקבות המובאה המקראית משירת דבורה ואילו לא שרדה הטיוטה, ספ אם ניתן היה להבחין בתמונה המקראית המרומזת. רק משנחשפה תמונת היסוד המקראית אפשר למצוא בשיר סימוכין נוספים לסיפור המקראי הנרמז: יש בו מנוסה ומִרדף בין האוהלים, במרכבה וברגל, מחיקת הקדקוד ופילוחו ביתד וסערת גשמים שבה נוטלים חלק כל איתני הטבע וגרמי השמים ממסילותיהם.[25] ביאליק השתמש אפוא במרכיבים דומים לאלה של מיכ"ל, אלא שהותיר את צדה האחד של המשוואה נעלם מן העין. דמותה של דבורה "מרחפת" על פני הטקסט, אבל אינה נזכרת בו ממש, והסוגסטיביות והאבוקטיביות הן תכונות החסרות בקלמבור המשכילי, שהוא כה ברור ומובחן.

הערפול הוא אפוא מתכונות־היסוד, שהוסיף ביאליק לחידוד המשכילי, ועל כן במשחק המלים הביאליקאי (ובשיריו ניתן למצוא משחקי מלים למכביר) אין אותו הברק האינטלקטואלי הקר והחד שמאפיין את הקלמבור המשכילי, שמרגע שהבנת אותו ואת הכוונות הגלומות בו שוב אינך צריך לתהות על קנקנו (מה שהיה בשירת ההשכלה שעשוע וחידוד הפך בשירת ביאליק לסמל רב־אנפין, שאין גבול לעושרו ולעומקו). בכל מקום, שבו חש ביאליק הפרזה כלשהי (הפרזה בפאתוס, הפלגה בהתחכמות, סדר וסימטריה מוגזמים או אינטלקט מופרז) מיד נִטרל את ההפרזה וטשטש את האפקטים החדים והמובחנים שלה. אין זאת כי ביאליק עשה כברת דרך, מאז האשים אותו י"ח רבניצקי על שהוא גורר לתוך שיריו, כמשורר צעיר ובלתי־מנוסה, נורמות סגנון ישנות מתקופת ההשכלה, ומתקשט ב"ניבים הנאווים ובנאומים הנעימים" של קלמן שולמן.[26]

בבואנו לעמת את הקַלַמבּוּר המודרניסטי, מאסכולת שלונסקי–אלתרמן, עם תקדימיו בשירה העברית, יתחוור לנו שלמרות ההבדלים שמנינו בין השימוש המשכילי לשימוש הביאליקאי בקַלַמבּוּר, הרי שניהם כאחד אינם מציבים אותו כאבן־יסוד בבנין הטקסט, וכי גם בלעדיו מתקיים השיר. אפילו קטע הפתיחה של 'במצולות ים', שנזכר לעיל, ניתן להשמטה, חרף תפקידו הבולט בבניין השיר. זו תיטול אמנם מרכיב חשוב מן הטקסט, אך לא תהפכהו בשום אופן לחסר־משמעות. לעומת זאת, כאשר שלונסקי בונה את שירו סביב קַלַמבּוּר (ראה, למשל, שירו 'קרועים אנו' מתוך מחזור השירים 'לֵךְ לְךָ'), הריהו בונה את הטקסט כולו על היחס האוקסימורוני שבין "קרועים אנו – – לכבוד יום טוב" לבין הצירוף המנוגד "קרואים אנו למועד", המהדהד ברקע, ועל־כן אי אפשר לערוך לאמירה הפרונומסטית הזו פראפרזה ואי אפשר לנטרלה מן הטקסט. שלונסקי המודרניסטן, כמו י"ל הקלאסיציסט, ממקם את הקלמבור בראש שירו (לפעמים במקום בולט אחר) ומעניק לו בכך מעמד חשוב ומרכזי בטקסט, אך בניגוד לקַלַמבּוּר הי"ל, אין אמירתו של שלונסקי מבוססת אך ורק על משחק־מלים חד־משמעי, שיש בו מיסוד ההומור או מיסוד החידוד האינטלקטואלי, כי אם על ריבוי משמעיהם של המושגים ההומופוניים "קריאה"–"קריעה". אף שיש באמירה זו מיסוד האקרובטיקה המילולית, אין היא בבחינת "נונסנס" ילדותי או התחכמות אלגנטית של איש־הטרקלין, ואין היא שואפת אל ההיתול, כי אם אל היפוכו: אל האמירה ההגותית הרצינית והמעוּבּה, שיש בה מן הטראגיקה ומן היאוש.

כך גם בשירו 'סופה' מן הקובץ 'על מִלֵּאת', המסתיים בקריאת האַפוֹסטרופה אל הסופה: "אַתְּ היית לאלפי יבבה" (קלמבור המבוסס על הברכה "אחותנו, את היי לאלפי רבבה", בר' כד, סמ).[27] גם כאן מוצב הקלמבור במקום בולט (הוא

משמש כ"אקורד הסיום" של השיר, המוצב בראש מחזור השירים 'ויהי', ועל כן יש בו מאפקט הפתיחה ומאפקט הסיום כאחד), אך שלא כבשיריו של יל"ג, לא נועד הקלמבור להבהיר את הרעיון ולקשט את הטקסט בלוויית חן אורנמנטלית, כי אם להדהים את הקורא בצירופים אוקסימורוניים עזים ולהשהות את קליטת הקורא. צורת האוֹפטַטיב שבמקור המקראי, המבטא את הייחול לעתיד ("הָיי") הפכה אצל שלונסקי לצורת העבר, המתארת מתוך תחושת אין־אונים מצב שכבר הושלם ("הָיית"); ברכת הפריון מלאת האופטימיות ("היי לאלפי רבבה") הפכה לתיאור מצב טראגי ופסימי של אבדן וכאב ("היית לאלפי יבבה"). יל"ג השתמש בקלמבור מן המוכן (הצירוף "תפשתי את קסתי" היה נפוץ מאוד בספרות הרבנית, כפי שהעירני העורך ח' כהן), ואילו שלונסקי ברא קלמבור משלו, שאינו נסמך על נכסי צאן ברזל של מסורת החידוד.

לעומת שלונסקי, לא נהג אלתרמן להציב את הקלמבורים שלו במקום כה בולט כפתיחת השיר או סיומו. רוב הקלמבורים ומשחקי־הלשון שלו מוצנעים יותר, והם משועבדים תמיד לתמונת העולם הכוללת שמציג אלתרמן בשיריו. אין לפנינו תעלולים אקרובטיים לשמם, כבכמה מגילוייה האפיגוניים הנחותים של השירה המודרנית, כי אם אמירה טעונה במשמעות עמוקה, שמקורה על־פי־רוב בתפיסה פילוסופית או היסטוריוסופית מגובשת. גם כאשר האמירה נראית תעלול של "נונסנס" או שעשוע אלגנטי וחסר־מחויבות, אין החזות הקלילה צריכה להטעות את הקורא: ככלל, עליו לחפש את האידיאולוגיה המוצקה, המסתתרת מאחורי המסכה הקלה והצבעונית. כך, למשל, הִרבה אלתרמן להשתמש בתחבולות לשון־נופל־על־לשון, המתבססות על דמיון פונטי ואורתוגרפי בין המלים "עיר", "ראי", "יאור", "יער" ו"אור", אך גם כאשר האמירה נראית כבעלת איכות אירציונלית מובהקת, הקרובה אל האקסטזה, שבה למשמעות הרפרנציאלית של המלים אין משקל, אין הדבר כן אלא לכאורה.

כך, למשל, בשיר משירי 'כוכבים בחוץ' ('אולי היד אותך בלי דעת מבקשת'), בא הניסוח הפראדוקסלי השנון "יש דומייה חדה עד היותה לקשב. / אשר נולדה – יאור / ונהפכה – ראי". לכאורה, לפנינו לוליינות מילולית ותו לא: ה"יאור" הופך "ראי" מתוך היפוך פונטי ואורתוגרפי זעיר, כשם שה"עיר" וה"יער" מתחלפות ביניהן בשירים אחרים.[28] ואולם, הקלמבור ממלא כאן יותר מאשר תפקיד פנים־לשוני. הוא משועבד לאחד הרעיונות המרכזיים והעקרוניים בשירי 'כוכבים בחוץ', הוא רעיון ההשתקפויות והבבואות. השירה, שיש בה תמיד ביצירת אלתרמן מיסוד הפואטיקה המלאכותית של המניאריזם, מקפיאה את

הטבע ומשַווה לו צורת ראי מלוטש, אך מתחת לציפוי המבהיק (שהוא, בין היתר, גם הציפוי הריתמי הסדור והחריזה המלוטשת) רוטטים ורוחשים חיים, גלי יאור רוגשים, סמל המציאות החיה והגועשת. בשירת אלתרמן כל יסוד דינאמי מקבל חזות סטאטית (כאן הגלים הגועשים מרוסנים ומקבלים חזות שקטה ומלוטשת), ולהיפך: כל יסוד סטאטי מקבל חזות דינאמית.[29] כל יסוד טבעי מקבל חזות מלאכותית מסוגננת, ולהיפך: גיבורי הספרות פורצים מבין דפי הספר ומקבלים חיים שמחוץ לאמנות.[30] להלן נבחן את אמנות הקלמבור של אלתרמן, את מקצת האופרציות הסמנטיות שהפעיל על המלים ועל צירופיהן, כדי להקנות ללשון שיריו איכות זרה ומיוחדת, שאינה דומה כלל לאיכויותיה של השירה העברית שקדמה לו. שמונה־עשרה הקטגוריות שנבחרו אינן משקפות את קשת הטכניקות הטיפוסיות לשירת אלתרמן בכללה, וחלקן אף אופייניות ללשון השירה המודרניסטית ואף ללשון שבכל דור ובכל אתר. אף על פי כן, ניתן לקבל מהן מושג על יחסו של אלתרמן אל המלה הפיוטית ועל ריבוי אמצעיו בשבירת ציפיותיהם של אותם מבין הקוראים, שהרגילו את אוזנם בשימושי לשון אוטומטיים, שנשחקו מרוב שימוש.

ד. דרכיה האופייניות של לשון החידוד האלתרמנית

שמונה־עשרה הקטגוריות, שנבחרו כאן מתוך קשת רחבה ומגוונת של תחבולות חידוד וכפל־לשון, מעמידות מִדגם מייצג של תמורות סמנטיות טיפוסיות, שערך אלתרמן בלשון, כדי לעשותה אישית ומקורית ולהרחיקה מן הבנאליות ומן השגרה. כאמור, חלק מתחבולות אלה אופייני ללשון השירה באשר היא, וחלקן אופייני לשירה המודרנית בכללה, שעשתה, כידוע, שימוש בולט במצלול ובמקצב, וחיבבה קַלַמבּורים ויתר משחקי־מלים ותחבולות חידוד. דגש מיוחד הושם כאן, כמובן, על אותן תחבולות ספציפיות ואידיוסינקרַטיות, המשקפות את הסינתזות האישיות שערך אלתרמן בתחומי הלשון. ההתבססות על כפל־משמעים ועל ריבוי־משמעים היא, למשל, תחבולה פשוטה ונפוצה, שאינה אופיינית לפואטיקה המודרניסטית בלבד, ובהיותה תחבולה שאינה שרירותית ומלאכותית (שהרי משמעיהן הנבדלים של מלים נוצרו בדרך־כלל מתוך היגיון פנימי כלשהו, גם אם הוא נסתר היום מן העין) היא מצויה למכביר בשירה כולה, לכל סגנונותיה וזרמיה. לעומת זאת, מאפיינים לא מעטים בלשונו של אלתרמן, כגון הנאולוגיזמים שנזכרו לעיל, שטבע אלתרמן בצורת הזוגי (״פתאומַיים״, ״סלַיים״, ״תנינַיים״ ודומיהם), וכמוהם גם כמה וכמה משמונה־עשרה הקטגוריות של תחבולות החידוד שלהלן, מייחדים את לשונו של אלתרמן כפרט, ולא רק כפרט המשתייך

לקבוצה או לאסכולה. בדוגמאות שלהלן הושם בדרך־כלל הדגש על המייחד ועל הפרטיקולרי.

התבוננות בצירופי הלשון שלו מגלה, כי אלתרמן צירף תכופות בשיריו מלים אלה לאלה על־סמך דמיון צלילים (תכונה שהיא פנים־לשונית ופנים־ספרותית, ואין לה קשר עם המציאות האובייקטיבית החוץ־טקסטואלית). לא אחת נראה, כי הצירופים נעשו על סמך תכונותיהן הפונטיות של המלים יותר מאשר על־סמך תכונותיהן הרפרנציאליות, המסמנות את המציאות האֶמפירית שמחוץ לטקסט. כך, למשל, בשורות "דום טוותה העלמה בפלך / חוט זהב כרימון שחוט" (הפותחות את השיר 'העלמה' מתוך 'עיר היונה'), שבהן הצבע האדום עולה גם מן הדמיון הפונטי למלה "דום" וגם מצבעו של הרימון המבוקע: צבע הזהב עולה מן הצירוף "רימון שחוט" (על משקל "זהב שחוט"); ופלח הרימון – מן המלה "פלך", הדומה דמיון פונטי ל"פלח". צירופים כאלה יאבדו, כמובן, בתרגום את איכותם החד־פעמית, ויהפכו לעתים קרובות לעניין חסר־פשר, שעל גבול ה"נונסנס". בכמה משירי אלתרמן נראים צירופי המלים כאילו נובעים הם נביעה אירציונלית מתוך ה"מאגיה של המלים" וכאילו המציאות הנבראת בעזרת מלים אלה משועבדת לקסם צליליהן. הטקסט בשירים הללו יוצר עולם אוטונומי, שאיננו מעוגן בהכרח בעולם האובייקטיבי. אף על פי כן, כלולה בו בשיר האלתרמני ה"מאנטי", בעל האיכות ה"היפנוטית", גם אמירה קוהרנטית ומשמעותית, שתוכנה מפתיע תכופות את הקורא, שטרח והצליח לערטל את השיר הלוט בערפל מצעיפיו, כתוכן בנאלי ויומיומי, שהמשורר העטה עליו דוק מיסטי ומופלא.

אפילו שורה תיאורית בעלת איכות כמו־אקסטטית, כדוגמת תיאורה של העיר בשיר 'יום השוק' ("חתולית כמו אש. אלילית כמו עשת"), הנראית לכאורה, בזכות החריזה הפנימית האינטנסיבית שלה, כאמירה "מאגית" ואירציונלית, מכילה באופן מפתיע למדי גם אמירה שקולה ומדודה, שתוכנה פשוט, ברור ומובחן.[31] מה שמרשים את הקורא ממבט ראשון כמבטא אקסטזה "קמאית" בנוסח שירת רטוש, שבה אין כביכול למשמעות הדנוטטיבית המדויקת של המלים חשיבות עליונה, מתברר גם כאמירה רציונלית ומתוכננת, שבה לכל מלה ומלה משמעות בהירה, שאינה מעורפלת ועמומה כל עיקר (אין לפנינו רק היסחפות ספונטנית־אקסטטית אחר הקסם ההיולי המלים ושל צליליהן, כי אם גם מתן ביטוי אינפורמ יבי ומדויק לתכונותיה האובייקטיביות של העיר: להיותה דינאמית ביום וסטאטית בלילה, להיותה חייתית וחמה ואף דוממת קרה, זנותית ומעוררת יראת כבוד, מתרפקת וזרה, קרובה כמו חית־בית ונכרית ומנוכרת כמו אֵלה מרוחקת ונסגדת). יוצא אפוא, שגם

תחבולות החידוד בלשון שירתו של אלתרמן, הגוררות את האמירה אל ה"מאגיה של המלים" והניכרות כביכול באי־הדיוק הרפרנציאלי שלהם, מכילות תמיד גם יסוד אינפורמטיבי מובהק, המרחיק את האמירה מאי־הדיוק ומן ה"נונסנס".

ברי שאין לראות בשמונה־עשרה התחבולות הללו (שנבחרו, כאמור, מתוך קשת רחבה של תחבולות לשון), קטגוריות אקסקלוסיביות ותחומות. לשון החידוד האלתרמנית, ככל תחום וככל מאפיין שנבודד ביצירתו, מעמידה מערכת מורכבת ורבת־אנפין, וכל ניסיון לתת בה באורח חד־משמעי גבולות מובחנים ומחייבים לא יעלה יפה. כך נמצא, שחלק גדול מן הדוגמאות, שתובאנה להלן, אינן מתייחדות לקטגוריה אחת בלבד, כי אם משתייכות, בעת ובעונה אחת, לשתי קטגוריות או יותר.

1. השימוש בכפל־משמעים או בריבוי־משמעים:

הצירוף "אין כסיל לקישוט", למשל, המוצב בפתח השיר 'אל הפילים', מפעיל את כפל ההוראה של המלה "כסיל" (אוויל; כוכב). הצירוף "בגנך השעיר", שבשיר 'בית ישן ויונים' מבוסס על ריבוי משמעיה של המלה "שעיר" (בעל שיער, תיש, שֵד, סאטיר, מטר, עשבים מגודלים ועוד).[32] השיר הפותח במלים "עוד אבוא אל סְפֵך בשפתיים כבות" משחק בדו־המשמעות של המלה "סף" (מפתן; ספל); בצירוף "מרשתות הזהב הדולק נחלצה איילתי המרצפת", בשיר 'הם לבדם', משמשת המלה "דולק" בכפל ההוראה שלה (עולה באש; רודף). אף הצירוף "גם חליל הרועה ייטרף", הכלול באותו השיר, בנוי על דו־המשמעות של המלה "ייטרף" (יהיה לטרף; יגיע לידי טירוף[33]). יש מלים כפולות־הוראה או מרובות־משמעים – כגון "קרן", "שפה", "עלה", "רוח", "עין", "ציר" ועוד – החוזרות שוב ושוב ביצירת אלתרמן, תוך ניצול מתוחכם ורבגוני של תכונת הפוליסמיה שלהן. לעתים, משתמש אלתרמן במלה דו־משמעית, כדי לנטרל ממנה את משמעה השגור או הכבול ולנסוך בה חיים חדשים. כך, למשל, במשפט "היי לי שם נרדף ברוח ובזמר" ('סער על הסף'), מנוטרל המשמע השגור של המונח הבלשני "שם נרדף", והופך לעניין רדוף, שהרוח (משב האוויר, אחד היצורים הדמוניים מעולם השחת, המהות הספיריטואלית היפוכה של "החומר") דולק אחריו להשיגו. בשיר 'שערים לרווחה' עשה אלתרמן שימוש מעניין בתכונת הפוליסמיה של המלה "שפ ,": "ונעורו שפתי השדרות והמים" (שפת המדרכה, שפת הים ויקיצתם של שפתי יֶשֵנים עולים כאן בעת ובעונה אחת).

2. אסמכתן ה"שרירותית" זו לזו של כמה מצורותיו של שור ולימסי: נסתפק כאן בדוגמה אופיינית אחת, שעקב מורכבותה מתע בה גם קטגוריות נוספות הטיפוסיות ללשון החידוד האלתרמנית, והי ־ף דוגמה החוזרת בשירת אלתרמן יותר מפעם אחת: אסמכתן זו לזו של ה ־ם "עֵרֶב" ו"עורב", כגון בתיאור הרחוב שבשיר 'הרוח עם כל אחיותיה' (נושב עֵרֶב אפור ועורבים על תרניו / מה אדום הפנס בנתיבת העופרת"). יש מקום להניח, שאלתרמן הסמיך כאן "ערב" ל"עורב" (וכן "א ור" ל"עופרת", אסמכה המייצגת קטגוריה אחרת בלשון החידוד האלתרמנית) בעיקר בשל דמיון צלילים, אך גם בשל דמיון ויזואלי, הנקשר בצבעם. המלה "עורב" אינה נקשרת בקשר אטימולוגי גלוי למלה "ערב". גם בשפות השמיות (עֵ'רַאבּ בערבית, עוֹרבָא בארמית ועוד) וגם בשפות ההודו־אירופיות (raven באנגלית, rabe בגרמנית, corbeau בצרפתית ועוד), יש למלה איכות אונומטופאית, המשחזרת את צליליה הצרחניים של קריאת העורב.

אולם, אצל אלתרמן נקשרים ה"עורבים" ל"ערב" בעיקר על יסוד השורש המשותף ער"ב, ומאחר שמשורש זה נגזרה גם המלה "מערב" (ים), שאמנם אינה נזכרת כאן כלל, עולה אסוציאטיבית גם תמונה ימית של אנייה, שבעלי־הכנף השחורים עומדים על תרניה ("נושב ערב אפור ועורבים על תרניו"). נוצר כאן גם אוקסימורון מעניין: העורב שחור־הכנף איננו עוף ים, ואינו יכול לכאורה למלא את מקום השחפים לבני־הכנפיים, שהאמן בעל המגמות המימטיות היה מציב בוודאי, אגב־גררא ומתוך שגרת המוסכמות, על תורן האנייה (אך במציאות הפנים־לשונית המודרניסטית, המורדת בכל הקונבנציות, יש מקום גם לתמונת עורב על התורן).

כרגיל בשירת אלתרמן, ניתן למצוא גם לאוקסימורון "המרחף" הזה, המציב עורב על תורן, הנמקה ריאליסטית. המלה "תרנים" מייצגת, מן הסתם, לא רק את תורן האנייה, כי אם גם את ה"תרנים" האורבניים: את עמודי הרחוב הזקופים כתורן או את התרנים שעל גגות־העיר (תרני הדגלים, תרני האנטנות, מעשנות הבתים, ארובותיהם של בתי־החרושת וכדומה). אף על פי כן, אין הקונוטציות מתחום הספנות נעלמות כליל: התרנים בכל זאת מייצגים גם את התמונה הימית על ספינותיה המפליגות למרחקים (במישור הפיגורטיבי, אם לא במישור דמוי המציאות), ומעלים אבוקטיבית תמונת סערה ערבית ואפרורית בלב ים, בצד התמונה העירונית או הכרכית. ייתכן גם מיזוג של שתי התמונות – הימית והכרכית – כגון בתמונתה האפשרית של עיר־נמל, או עיר מתועלת בתעלות מים (כדוגמת פריז, אמשטרדם ועוד), שאניות על תרניהן עוגנות ליד רציפיה, ופנסים אדומים מאירים את איזורי הפשע והזנות, הסמוכים לרציפים.

כמה תמונות עשויות לעלות כאן אצל הקורא, וכל אחת מהן שייכת למודוס מימטי אחר: תמונה נטורליסטית "פשוטה" של איזורים משולי העיר, המעוררים בלב המהלך בהם, תחושת סכנה וחלחלה; תמונה פנטסטית או סוריאליסטית, המאנישה את הערב ומעניקה לו תכונות מופלאות; או תמונה מקפיאת דם, בעלת אפקטים מוגזמים, בנוסח הריאליזם המסוגנן של יצירת אדגר אלן פּוֹ, של עיר על רחובותיה המעורפלים, פנסיה, אורותיה הקלושים ועורביה מבשרי־הרעות. ה"אפור" וה"עופרת" נמזגים כאן גם ויזואלית (ולא רק בזכות דמיון צלילים), ותמונה אפרורית ומדכדכת של סתיו נוגה מקבלת כאן "חיים" ו"צבע" באמצעות צבעים מנוגדים ניגוד חד ועז, אך כאלה המשתלבים שילוב אסתטי מרשים – צבעי האפור והאדום.[34]

משחק־מלים זה, המסמיך "ערב" ל"עורב" עולה בעקיפין גם מן השיר הגנוז 'בשטף עיר', שבו אמנם המלה "עורב" אינה נזכרת במפורש: "מנדודים טרופי מוצא / ערבכם ייעף משכמו, נוצה־נוצה, נשרו מוטות כנף". הערב כעורב עייף משיר את נוצותיו האפורות־השחורות ומכהה את העיר העליזה ושטופת הצליל והצבע. גם ההלך המגיע לעת ערב לעיר ההומייה כמוהו כעורב עייף, שבא מדרך נדודיו. הוא מסיר את עול התרמיל מעל כתפו כעורב עייף־כנף, המשיר לאורה של שקיעה את נוצותיו הכהות. והשווה לשורות מתוך 'שערים לרווחה': "כי הערב הקר את עורביו בה שילח / והאור האחרון מתמוטט על קביים".

3. שִׁיבּוּל אותיות השורש:

תכופות צירף אלתרמן מלים, שנגזרו משורשים, הדומים זה לזה באותיותיהם, כגון המלים "עיר" ו"יער", המופיעות אצלו לעתים קרובות בכפיפה אחת. אולם בעוד שאסמכת "עיר" ל"יער" אינה אסמכה שרירותית, ויש לה הנמקה אידיאית ברורה ומובחנת, החורגת מן המציאות הפנים־לשונית, הנה במקרים אחרים צירף אלתרמן מלה לחברתה באורח שרירותי למדי, מתוך דמיון מקרי של אותיות השורש. כך, למשל, נמצא בצירוף "והבית זקן ולוהב בבלואיו" ('הדלֵקה') שימוש במלים שבהן שוכלו אותיות השורש (לה"ב – בל"ה), שצורפו זו לזו בתוקף קשריהן במישור הפנים־לשוני. לקטגוריה זו שייכות גם השורות מתוך 'תחנת שדות' ("רק פעם המרחב את רקיעו קורע, רק פעם וידוייו מלב נעקרים"), המשתעשעות בחילופי אותיות השורש (רק"ע – קר"ע – עק"ר). לפעמים, אחד השורשים, הנוטלים חלק במשחק־המלים הזה, אינו נזכר כלל בטקסט, ואז האֶליפסיס מחייב את הקורא למלא פערים ולפענח את הכוונה הנסתרת כבחידה. כך, למשל, בסוף השיר 'ערב בפונדק השירים

הנושן', מתואר הערב כהלך רעב ועייף, שלא אכל ולא שתה, והוא מגיע אל הפונדק בעינים אדומות ומתמוטט בו מעמל הדרך (מתוך שיכול אותיות השורש של המלים "ערב" ו"רעב"; המלה האחרונה אמנם אינה נזכרת בטקסט, אך עולה ממנו בדרכי עקיפין, בדרך הפְּריפרזה: "מתמוטט בא הערב – – לא בלחם הטוב, לא ביין פונק"). ניתן להיווכח, כי הלך רעב זה אף דומה לעורב העייף ומרוט הנוצה, המגיע העירה מנדודיו טרופי־המוצא, מן השיר המוקדם 'בשטף עיר', וכן לאור־הערב המתמוטט על קביים מן השיר ה"קאנוני" 'שערים לרווחה' (ראה קטגוריה 2 לעיל).

שימוש מעניין ומורכב בשיכול אותיות השורש נמצא בשיר המוקדם 'אִתך בלעדַיִך', שהוא מן הבשלים והיפים שבשירים המוקדמים, וניכרים בו כבר בעליל סימני ההבשלה והמעבר מן הבוסר אל הגומל. בשיר זה מתוארת ההשתוקקות אל האהובה ושכיכתה של התשוקה באמצעות השורשים ער"ג ורג"ע, שהוצמדו זה בזה מסיבות פונטיות וסמנטיות כאחת. בתחילה מתוארת הערגה אל האהובה (מתוך סירוס הפסוק "כאיל תערג על אפיקי מים כן נפשי תערג אליך אלהים"; תהל' מב, ב). העין, ובה צמד האישונים, שקרני האור בוקעות מתוכם "כשתי קרני האיל" נאחזת "בסבך מרגוע וערגה". השורש ער"ג מן הפסוק דלעיל מצטרף, מתוך טריפת אותיות השורש, אל השורש רג"ע ומצטרף גם אל השורש אר"ג, הדומה דמיון פונטי לשורש ער"ג (וראה קטגוריה 15 להלן). השורש אר"ג מת ר את השתלבותן של האצבעות הלבנות של האהובה בשחור תלתלי־הלילה של האהוב כשילוב של שתי וערב בצבעים מנוגדים. האיל הנאחז בסבך בקרניו ונתפש בארג מעלה אבוקטיבית גם את פרשת העקדה, והופך את הנאהבים קרבנות על מזבח אהבתם.

4. החלפת מלה במלה חורזת:

תכופות נהג אלתרמן לנפץ צירוף שגור או כבול, שבו מבחר המלים הוא אוטומטי ומובן מאליו, בהמירו מלה "טבעית" או "מתבקשת" במלה חורזת, שאינה צפויה כלל וכלל. כך, למשל, הוא משתמש בצירוף הסינאֶסתטי "נטפו המשעולים אור" (בפתח השיר החמישי של המחזור 'מערומי האש'), במקום שמתבקשת באופן טבעי המלה "מור" (על יסוד הפסוקים "וידי נטפו מור; שפתותיו שושנים נטפות מור עֹבר" (שה"ש ה, ה: יג). בשיר הרביעי של המחזור נכתב "ושוב את חרונה החם אני פותח" (על משקל: "את חלונה – – אני פותח"). בשיר 'האור', הפותח את פרק ג' של 'כוכבים בחוץ', גועֶה האור (על משקל "שור גועה"), ובשיר 'השיר הזר', באה המלה "ריסיו ("את נחושת ריסיו בצבת ארימה") במקום שמתבקשת המלה "תריסיו".[35] בשיר 'הנה

העצים במלמול עליהם׳ ממירה המלה ״מלמול״ את המלה ״עלעול״, בעוד שבצירוף ״באלף שפתותיו העץ עוד מעלעל / את שמנו״ (׳בשם העיר הזאת׳) ממירה המלה ״מעלעל״ את המלה ״ממלמל״. במציאות הפנים־לשונית, משתמש אפוא אלתרמן במלים החורזות ״עלעול״ ו״מלמול״ כבמלים נרדפות או כבמלים בנות־המרה, ובשתי הדוגמאות שלעיל השתמש בפועל שימוש שאינו שגור או אוטומטי. תחבולת לשון־נופל־על־לשון, המבוססת על מעין חרוז, נמצא בשיר ׳הנאום׳, שבו נאמר ״אולמי הסופות״, במקום הצירוף ה״טבעי״ וה״מתבקש״ בהקשר הפוליטי־האוראטורי (״אולמי האספות״), ובשיר ׳זווית של פרוור׳ אנו מוצאים ״אותי עד צוואר שטפה״ (על דרך: ״אותי עד צוואר רדפה״).

בשיר המוקדם ׳אִתך בלעדַיִך׳, שנזכר בקטגוריה הקודמת, השתמש אלתרמן בתחכום רב בתחבולת החידוד הזו. כשם שכותרתו מעידה עליו, מתאר שיר זה שני מצבים פראדוקסליים: מצב שבו האהובה איננה וקיומה מוחשי, ומצב שבו היא נמצאת בקרבת אהובהּ ואף על פי כן היא ערטילאית. הבית הראשון יוצר רושם סוגסטיבי, כאילו מתערסל הדובר על גופה של האהובה. נאמר בו אמנם ״על ערפל גופך גופי מתגעגע״, אך הקורא אף שומע במקביל את המשפט הבלתי־הגיוני, העולה בדרך הסוגסטיה – ״על ערסל גופך גופי מתנענע״ – משפט שרק תבניתו הפרוזודית מצויה בטקסט במוחש. באורח פראדוקסלי ואירוני, שני הצירופים (המצוי בטקסט במוחש והעולה ממנו באורח סוגסטיבי דרך החרוז ה״מרחף״) הם למעשה דבר והיפוכו, שהרי אוהב המתגעגע על ערפל גופה של אהובתו מתרפק לאמתו של דבר על זכר אהבתם, על יֵשות ערטילאית, שאיננה מצויה במוחש.

5. ״לשון־נופל־על־לשון״ – הפעלה סימולטנית של מלה ושל ההומופון שלה: תכופות נמצא, שבשירי אלתרמן מהדהד ההומופון של המלה ה״מתבקשת״ ברקע הדברים, אף שהקשר שלו אל הנאמר הוא לעתים קשר שרירותי למדי. כך, למשל, ב׳שיר שלושה אחים׳ נאמר ״ובדד, בחגי יבולה ובציריה, / התהפכה אדמה בלֵדות הדגן״, שבו מופעלות, בעת ובעולה אחת, המלה ״בציריה״ (צורת הריבוי של ״בָּציר״) וההומופון שלה (צורת הריבוי של ״ציר״ בתוספת ב׳ היחס).[36] בשיר הרביעי מן המחזור ׳מערומי האש׳ נאמר: ולוּ את כל יָמֶיהָ אלוהיי כיבה״. הקורא עשוי לשמוע לא רק את המלה ״יָמיה״, כרבים של ״יום״, כי אם גם את ההומופון שלה (״יַמיה״, רבים של ״ים״). הומופון זה יוצר בטקסט תמונה אבסורדית, שלפיה דווקא את הים ואת מימיו מכבה אלוהים, ולא הים ומימיו הם המכבים את הדלקה. ולמעשה, מדובר כאן

על כיבוי האש המטאפורית של היום, הניצתת וכבה בכל ערב בשעת השקיעה. בשיר 'שדרות בגשם' נאמר "אנחנו עוברים בשערים ומראות". מאחר שהשיר מדבר על חומרי היסוד, שממנה נבנית העיר (אבן, ברזל, זגוגית), נראה שהשערים הם שערי הברזל והמראות הן מראות הזגוגית, אך ברקע המלה "מראות" (צורת הרבים של "מראָה, ראי") מהדהד גם ההומופון שלה (צורת הרבים של "מראֶה"), ואכן ההמשך הוא מעין מראה נוף: "אנחנו עוברים בשערים ומראות, / נדמה – גם הלילה הוא נהר היומיים / אשר על חופיו ארצות מוארות".

6. המרת המלה הצפויה במלה הנקשרת בה קשר אסוציאטיבי, אטימולוגי או פונטי:

"אש" ו"אשָה", שהן מלים דומות מן הבחינה הפונטית, הן לעתים קרובות מלים בנות־המרה בשירת אלתרמן. כך, אנו מוצאים צירוף כדוגמת "מערומי האש" (על משקל: "מערומי האשה") או "ניחוח אשָה" (על יסוד: "ניחוח אשֶה"). ומאחר ש"אש" ו"אשָה" הן כביכול היינו־הך, אזי גם "אשה" ו"דלֶקה" הן כביכול מושגים נרדפים (ראה קטגוריה 9 להלן). וכך, בשיר 'הדלֶקה', בתיאור לשונות האש, היוצאות ללחך ולכתר את הבית כנשים צעירות ועליזות, המחוללות בבכחנליה סוערת, בחגי הקטיף והבציר, נאמר בשיר: "צוחקות, / יחפות, בחגי הקיטור, יצאו הדלקות לקטיף". הוא הדין בצירוף כדוגמת: "ומְנערות נָשיך, מגבהי גזוזטרות, את לַהֲבות האודם של כרים וכסת" (בשיר 'מראות אביב'). הנשים נקשרות אסוציאטיבית ב"אש" והאש נקשרת אסוציאטיבית ב"להבה", וכך מתנסחת תמונה יומיומית ובנאלית של נשים המאווררות את הכרים אדומי הבד על המרפסת, על־דרך ההזרה וההפלאה, כתמונת נשים הזורקות להבות אש מגבהי הגזוזטרה. תחבולה דומה מופעלת בשיר 'שערים לרווחה': "ופסגות רקיעיך, עירי, אבודות / ומצופה במתכת שקיעה אַתְּ". הן המלה "רקיע" מקורה באמונת הקדמונים כי גגו של העולם רקוע במתכת, וכאן נקשר הרקיע לציפוי המתכת (האור הזהוב הטבעי של השקיעה מוחלף כאן באור הקר והמנוכר של מתכת הזהב). בשיר זה משמשת המלה "רקיעיך" גם כאחד מרכיביו של מצלול, בעל איכות אונומטופאית, המשחזר את קריאתם מבשרת־הרעות של העורבים ("קרע, קרע!"): "כי הערב הקר את עורביו בה שילח – – ופסגות רקיעיך, עירי אבודות" (וראה קטגוריות 10, 11 להלן).

על כיבוי האש המטאפורית של היום, הניצתת וכבה בכל ערב בשעת השקיעה. בשיר 'שדרות בגשם' נאמר "אנחנו עוברים בשערים ומראות". מאחר שהשיר מדבר על חומרי היסוד, שממנה נבנית העיר (אבן, ברזל, זגוגית), נראה שהשערים הם שערי הברזל והמראות הן מראות הזגוגית, אך ברקע המלה "מראות" (צורת הרבים של "מראָה, ראי") מהדהד גם ההומופון שלה (צורת הרבים של "מראֶה"), ואכן ההמשך הוא מעין מראה נוף: "אנחנו עוברים בשערים ומראות, / נדמה – גם הלילה הוא נהר היומיים / אשר על חופיו ארצות מוארות".

6. המרת המלה הצפויה ב לה הנקשרת בה קשר אסוציאטיבי, אטימולוגי או פונטי:

"אש" ו"אשָה", שהן מלים דומות מן הבחינה הפונטית, הן לעתים קרובות מלים בנות־המרה בשירת אלתרמן. כך, אנו מוצאים צירוף כדוגמת "מערומי האש" (על משקל: "מערומי האשה") או "ניחוח אשָה" (על יסוד: "ניחוח אשֶה"). ומאחר ש"אש" ו"אשָה" הן כביכול היינו־הך, אזי גם "אשה" ו"דלֶקה" הן כביכול מושגים נרדפים (ראה קטגוריה 9 להלן). וכך, בשיר 'הדלֶקה', בתיאור לשונות האש, היוצאות ללחך ולכתר את הבית כנשים צעירות ועליזות, המחוללות בבכחנליה סוערת, בחגי הקטיף והבציר, נאמר בשיר: "צוחקות, יחפות, / בחגי הקיטור, / יצאו הדלקות לקטיף". הוא הדין בצירוף כדוגמת: "וּמְנערות נָשִׁיך, מגבהי גזוזטרות, את לַהֲבות האודם של כרים וכסת" (בשיר 'מראות אביב'). הנשים נקשרות אסוציאטיבית ב"אש" והאש נקשרת אסוציאטיבית ב"להבה", וכך מתנסחת תמונה יומיומית ובנאלית של נשים המאווררות את הכרים אדומי הבד על המרפסת, על־דרך ההזרה וההפלאה, כתמונת נשים הזורקות להבות אש מגבהי הגזוזטרה. תחבולה דומה מופעלת בשיר 'שערים לרווחה': "ופסגות רקיעיך, עירי, אבודות / ומצופה במתכת שקיעה אַתְּ". הן המלה "רקיע" מקורה באמונת הקדמונים כי גגו של העולם רקוע במתכת, וכאן נקשר הרקיע לציפוי המתכת (האור הזהוב הטבעי של השקיעה מוחלף כאן באור הקר והמנוכר של מתכת הזהב). בשיר זה משמשת המלה "רקיעיך" גם כאחד מרכיביו של מצלול, בעל איכות אונומטופאית, המשחזר את קריאתם מבשרת־הרעות של העורבים ("קרע, קרע!"): "כי הערב הקר את עורביו בה שילח – – ופסגות רקיעיך, עירי אבודות" (וראה קטגוריות 10, 11 להלן).

7. המרת המלה הצפויה (בתקבולת מלאה או בצירוף כבול) במלה אחרת הדומה לה דמיון פונטי:
כך, למשל, נשברת התקבולת המלאה בשיר 'הנאום' במלה לא צפויה, הדומה למלה הצפויה דמיון פונטי: "הה, גדולת הימים, השולחן, כוס המים / הה, תפאֹרת (ולא "תפאֶרֶת") חייו ומותו של הנאום". לא על גדולה ועל תפארת מדובר כאן, כי אם על תפאורה עלובה (שולחן וכוס מים), המשמשת רקע לנאומים חוצבי להבות, החורצים לפעמים את גורל ההיסטוריה. העיר המעונה בשיר 'הולדת הרחוב' מתוארת כבת־מלך שבויה, שראשה ה"מולך הזוהר" הוא ראש "משוח בשמש" (על משקל: מלך משוח בשמן). השיר 'נשבעתי, עיניי, כי נשוב ונראנה' מסתיים במלים "והסתיו נשא שיר ותהילה / לעירו הלובשת סער" (על משקל: לעירו הלובשת [אדרת] שיער, כצמרו של הגדי הנזכר בשיר).

8. המרת המלה השגורה או הצפויה בצירוף הכבול במטונימיה שלה:
בשיר 'הנאום' נאמר: "הכולא את הרעם ברשת הקשב" (אפשר לכלוא ברק, וכאן הומרה המלה "ברק" במטונימיה שלה – "רעם"). בשיר 'בשם העיר הזאת' נאמר: "והימים נזכור, המסולעים בתכלת" (ולא "המסולאים בפז"). המלה "מסולאים" שבצירוף הכבול הומרה כאן בהומופון שלה ("מסולעים"), ואילו המלה "פז" הומרה במטונימיה שלה ("תכלת"). בשיר 'בקר בהיר' נאמר: "ומכה בי צחוקך הפשוט / ותולש מלבי את הדלת". נהוג לדפוק, להכות או לצלצל בדלת, אך במציאות הפנים־לשונית (מתוך ניפוצו של הצירוף המקובל והשגור "צחוק מצלצל") ניתן גם לברוא צירוף חדש ובלתי־שגור, הבנוי על ההכאה בדלת, שהיא המטונימיה של הצלצול בדלת. בשיר 'סער על הסף' נאמר: "והדרכים, גדולות, תלכנה לקראתנו, ועמוסות מרחב ושיר לעיפה". כאן הופעלה אופרציה הפוכה: לא העגלות העמוסות לעייפה ההולכות בדרכים (שהן מטונימיה שלהן), כי אם הדרכים עצמן מקבלות כאן אפיתטים, שנוהגים להצמיד דרך שגרה לעגלות־משא.

9. המרת המלה הצפויה במלה נרדפת שאינה צפויה ואינה טבעית:
את התחבולה זו הפעיל אלתרמן בשירתו תכופות על צירופים כבולים ושגורים: הוא נהג "לשלוף" מתוך הצירוף הטבעי והמקובל את אחד מאיבריו, ולהמירו בתרדיף (סינונים) שלו, היוצר סינתיזה מילולית חדשה, מוזרה ובלתי־שגורה. כך, למשל, פירק את הצירוף הכבול "אלומות האור", ובשירו 'אביב למזכרת' חיבר את הדימוי המוזר והאידיוסינקרטי: "ערמות האור כערמות השחת"

(הצירוף "ערמות האור" הוא צירוף מקורי של אלתרמן, הגורם לדיאוטומטיזציה של הצירוף השגור "אלומות האור", שבו אין ה"אלומה" נתפשת כערמת שחת). במקום הצירוף הכבול "אש זרה" צירף אלתרמן בסוף שירו 'ליל שרב' את הצירוף המקורי "להב זר", בהחליפו "להבה" או "להבת" (במקומה של "אש") בנגזרת אחרת של אותו השורש ("להב"), שמשמעה המופעל בטקסט אינו מתחום האש דווקא. בדומה, כתב אלתרמן "מול חצוצרות האור / אלך!" ('תמוז'). "קרן" ו"חצוצרה" שניהם כלי־נשיפה, אלא ש"קרני האור" הוא צירוף רגיל ובנאלי, ואלתרמן העדיף להמירו ב"חצוצרות האור", שיש בו מטעם ההזרה. כך, גם בשיר 'בת המוזג': "אלי, מה ענפה היא! כמה הדורה!". המלה "ענפה" עשויה לגרור אחריה את המלה "מפוארת" (מלשון "פֹּארות"), ובמקומה באה המלה הנרדפת "הדורה", שאין לה קשר גלוי לשדה הסמאנטי שעניינו בענפי העץ (למרות שגם ל"הדר" יש מקצת קשר אל השדה הסמאנטי הזה).

אופרציה סמאנטית כזו הופעלה תכופות בשיר 'מזכרת לדרכים': השורשים גמ"א וגמ"ע הם, כידוע, שורשים אחים, שעניינם בליעה, במובן הליטרלי והמטאפורי, הקונקטי והמופשט. ההוראה הקונקרטית עניינה בליעת נוזלים, ואילו ההוראה השאולה־המטאפורית עניינה בליעת דרך, על־פי "ברעש ורוגז יגמא ארץ" (איוב לט, כד). אלתרמן מקשר את שני המושאים, הנקשרים לשתי הוראת הפועל ("נוזלים" ו"דרך"), והופך את ההלך שבדרכים למי שמגמא כדי חלב.[37] על כן מופיעה כאן בת הפונדקי שעל אם הדרך, "בדליי צחוקה", כמי שמגמיעה את ההלך מחֲלבהּ הקר. הדרכים הן אפוא אגני מים או כדי חלב, ולפיכך ניתן לא רק לגמען או לגמאן, כי אם גם לשאוב אותן בדלי ("אני אתכן דרכים, במו עיניי שאבתי). מתפקדת כאן גם תחבולת ההיפוך בין הפן האקטיבי והפאסיבי. העין היא איבר ראייה, השואב את המראות, וגם מקור מים, שניתן לשאוב מתוכו בדליים.

10. השימוש באליטרציה:

צירופים אליטרטיביים עשירים רווחים ברבים מן השירים הפוליפוניים, האופייניים לצדו האחד של קובץ השירים הראשון, כגון בשיר 'סתיו עתיק', שבו הִקנה אלתרמן תחושת רעש באמצעות ריבוי של העיצורים ר"ש ושי"ן ("בראמי רעמיו – – בשריקת השוטים – – בשפתי היקבים השחורות מתירוש"), אם כי בהקשרים אחרים הִקנה אלתרמן באותם אמצעים פונטיים תחושה של רשרוש שעל סף הדומייה ('רועת האווזים'). בשיר 'יום השוק' הִקנה, באמצעות ריבוי של מלים המתחילות בעיצור שי"ן, תחושה של שריקת

הרכבים והשוטים ("והשעט הרב והשיר והשוט"), בעוד שב'שיר על דבר פניך' הֶקנה בעזרת אותו צליל תחושת היסוי ("ששש..."): "משקט וזגוגית שבירים לילות סיון". שימוש מופרז, גרוטסקי במקצת, באליטרציה נמצא לפעמים בפזמוניו של אלתרמן. כך, למשל, בפזמון 'מטעם המערכת': "שמע קולנו, / אלה כל כלינו, / כלי קליעה אל כל קלון, אל כל קללה וקלקולים. / קל קולנו, / צליל קלל – קולנו, / כי כולנו בקולנו לקהל כולו קולעים!".[38]

11. השימוש במצלול הממקד או האקספרסיבי:
בשירו 'רועת האווזים', למשל, הֶקנה אלתרמן, באמצעות שילוב של אליטרציה ומצלול, שילוב המתבסס בעיקר על הפעלתו הדו־ערכית של הצליל [R] (וכן באמצעות צירופים אוקסימורוניים, המצמידים תכונות מנוגדות, כגון קושי ורכּוּת, צרימה ודומייה) תחושה דואליסטית של רעש צורם ומחריש־אוזניים ושל רשרוש לחשני שעל גבול הדממה: "הרעש רב. הרעש רך. רק רגע של דממה צורמת. / וארץ אדירת מרחב – –". גם ב'שירי מכות מצרים' הֶרבה אלתרמן להשתמש במצלולים, המעשירים ומעצימים באמצעים פונטיים את האספקטים הסמאנטיים של האמירה והממקדים את תשומת לבו של הקורא או המאזין אל המבע. כך, למשל, בפתח השיר 'דם' יגלה הקורא ריבוי בולט של צלילים שורקים, העשויים לסייע בשחזורה של האווירה הקדחתנית, השוררת בעיר בעת שרֶפה המכלה את סביבותיה בשצף־קצף (סופו של שיר זה מכיל, לעומת זאת, ריבוי בולט של צלילי [X], המעלים באורח סוגסטיבי את חרחור הצמא של הבן הגווע). בשיר 'צפרדע', הבא מיד לאחר תיאור הצמא, תורם ריבוי בולט של צלילי [R] לתחושת הריריות הנגרשת של היצור הלח והמאוס, הרוכב על גלי היאור. בשירה הקלה משמשת תחבולה זו בהגזמה קריקטורית, בשילוב עם אפקטים אונומטופאיים גרוטסקטיים. כך, למשל, בפזמון "כאלה הזמנים", מזמר הזמן לקצב תקתוק השעון: "טיק טק, טיק טק, העת רוננת / תיקי הוא תיק עתיק עתיק. / מעשייה אחת נושנת / אני חוזר ומעתיק".[39] תקתוק השעון – סמל הזמן החולף – ותיקו של "המיניסטר" שזמנו קצוב מוצמדים כאן באופן שרירותי באמצעות הלשון.

12. שינוי בניינו ה"טבעי" או צורתו ה"טבעית" של הפועל או התואר:
אף זוהי אחת מדרכיו של אלתרמן לדֶאוטומטיזציה של שגרת הלשון: את שירו 'פגישה לאין קץ', פתח אלתרמן במלים "כי סערת עליי", במקום שמתבקשות אולי באופן "טבעי" הצורות "כי הסערת אותי" או "כי הסתערת עליי" (שאותן מכתיב השימוש ה"קונבנציונלי" האוטומטי; השימוש ב"עליי" אף הופך את

הפועל סע״ר מפועל עומד לפועל יוצא). בסופו של שיר זה נזכרות ״ערי מסחר חרשות״, במקום ש״טבעי״ היה לצפות לצורות אחרות מאותו השורש, כגון ״ערי מסחר מחרישות אוזניים״.[40] בשיר ׳הלילה הזה׳ נזכרים ״חייו הזהירים של נר החלב״, במקום ש״טבעי״ היה לצפות לשמות־תואר אחרים מן השורש זה״ר, כגון: ״המזהירים״ או ״הזוהרים״ (והשווה גם לצירוף ״מעפיל עוד השמש, אכזר וזהיר״, מתוך השיר הראשון של ׳יום השוק׳, במקום שהשימוש האוטומטי היה מכתיב אולי את הצורות ״זוהר״ או ״מזהיר״). בשיר ׳עץ הזית׳ מתואר כיבושה של האשה־האדמה־המולדת: ״בגזעו הנפתל, בלהבת עורקיו / משומר וכבוש בכיֵך״ (במקום שצפויה ומתבקשת המלה ״כיבוש״ מדובר דווקא על בכי ״כבוש״, על דרך ״כבש את בכיו״; ומעניין גם השילוב של התארים ״משומר״ עם ״כבוש״, שיש לו משמעות גם בתחום הכשרת פרי העץ למאכל). גם בשיר ׳יום הרחוב׳, בתוך תיאורו של המכבש הכובש את הדרך, נזכרת ״זעקה – – כבושה״ (על דרך ״בכי כבוש״, כנזכר לעיל). בשיר ׳יום השוק׳, השתמש אלתרמן לא בצירוף בנאלי ורגיל, כדוגמת ״אור הקורן כזהב״, כי אם בצירוף מקורי ולא שגור, כדוגמת ״רְאֵם האור המקרין בזהב״ (כאילו קרני השמש וקרני הבָּקר הם היינו הך, וראה קטגוריה 1 לעיל. וראוי להעיר כאן ש״מקרין״ היא אכן הצורה העברית לעניין קרני הבקר, ועיין תהלים סט, לב).

13. המרת המלה ה״טבעית״ והשגורה במלה נרדפת בעלת פוטנציאל חזק יותר:

לעתים קרובות המיר אלתרמן את אחד מרכיביו של צירוף שגור ובנאלי במלה היפֶּרבּוֹלית – עזה, מיוחדת וחד־פעמית – היוצרת תכופות, בשל עזותה ונועזותה, אף אוקסימורון מעניין ומוזר. כך, למשל, כתב ״זעקה – – כבושה״ (׳יום הרחוב׳), במקום צירוף רגיל יותר כדוגמת ״בכי כבוש״ (על יסוד ״כבש את בכיו״). בדומה, השתמש גם בצירוף המיוחד ״צלצול האילנות״ (בשיר הפותח במלים ׳מַראות אביב גאוֹת׳), במקום הצירוף המקובל והשגור יותר ״רשרוש האילנות״, ולא עוד אלא כתב: ״צלצול האילנות בזהב האזיקים״ (צירוף פיגורטיבי עשיר, שבו ממירה המלה ״אזיקים״, המתארת את פֶּרות האילן העגולים והזהובים, מלים דומות במטענן האינפורמטיבי, כגון ״טבעות״ או ״עגילים״, המשמשות אצל אלתרמן תכופות מטאפורות לפֶּרות האילן. הצירוף ״זהב האזיקים״ הוא כשלעצמו גם אוקסימורון מעניין, המצמיד זה לזה את רום היחס של המלך ואת שפלותו של האסיר). העצָמה היפרבולית כזו שתוארה כאן אף נמצא בצירוף האלתרמני הייחודי ״סתיו אנוש״ (׳האם השלישית׳), הממיר צירופי ההאנשה בנאליים ורגילים, כדוגמת ״סתיו חולה״

או "סתיו מצונן", המצויים בספרות, ובמיוחד בספרות הילדים, על כל צעד ושעל (ומחמת שכיחותם כבר איבדו את ייחודם). בשיר 'יום השוק' בא הצירוף ההיפרבולי "כֶּרֶת צהריים" במקום הצירוף השגור והיומיומי "ארוחת צהריים". ההמהות הללו ברובן אינן שרירותיות ומקריות כפי שהן נראות ממבט ראשון, ובדרך־כלל ניתן לנמקן היטב בהנמקה ריאליסטית או בהנמקה אסתטית.

14. החלפת שם־תואר בשם־עצם מופשט:
ראינו בסעיף הראשון של פרק זה, הדן ביחסן של אסכולות שונות במודרניזם אל לשון השירה, כי מתוך היענות ישירה או עקיפה לתביעותיהם של הפוטוריסטים, המיר אלתרמן לעתים קרובות שמות־תואר בשמות מופשטים. כך, למשל, העדיף צירופים כדוגמת "דומיית בארות" ('בדרך הגדולה') על פני צירופים רגילים ושכיחים כדוגמת "בארות דוממות". כך גם ביכר את הצירוף "בוהַק הסכין בעין החתולים" על פני "עין חתולים מבהיקה כסכין"; וכן את "בוהַק סוכרו הקר" ('אביב למזכרת') על פני "סוכרו הבוהֵק והקר". כך העדיף גם צירוף כגון "בפיקחון פנסים" ('יין של סתיו') על פני "פנסים פקוחי עין", וכגון "התנכרות הקירות" ('הלילה הזה') על פני "קירות קרים ומנוכרים". צירופים כגון אלה מצויים למכביר בשירי 'כוכבים בחוץ', ואף הם עדות לניסיונו של אלתרמן להביא לידי דֶּאוטומטיזציה של הלשון ולידי סילוקו של כל גורם שגרתי וחבוט מרוב שימוש.

15. שימוש בשורשים הדומים זה לזה דמיון פונטי:
לקטגוריה זו שייכות, למשל, שורת הפתיחה של השיר 'גשם שני וזיכרון': "מה רחוק הוא היום שעבר, שארב", ושורת הפתיחה של השיר 'תחנת שדות': "לצעד העצים הערבה אורבת", שבהן הוצמדו זה לזה שורשים הדומים דמיון פונטי. לפנינו קטגוריה הדומה במקצת לכמה מקודמותיה, אך מידת השרירותיות שבה רבה יותר מזו המתגלה בהן: בדומה לקטגוריה 3 יש בה לעתים קרובות שיכול או חילוף של צלילי השורש (ולא של אותיות השורש. בתחבולת החידוד הכלולה בקטגוריה 3 נוטלות לעתים חלק מלים, המשתייכות למשפחת שורשים אחת, ועל כן מידת השרירותיות שבתחבולה פחותה מזו המתגלה כאן לפנינו). בדומה לקטגוריות 10, 11 לפנינו מקבץ של מלים הדומות זו לזו דמיון פונטי (אולם לצליליהן אין בדרך־כלל כל יומרה לחקות ולשחזר את הקולות שב"טבע", בדרך האונומטופיאה הישירה או בדרך המצלול האבוקטיבי). לפנינו השתעשעות פונטית שרירותית למדי בשורשי

המלים (כגון בשורות מתוך 'יין של סתיו': "עוד כורע הסתיו, עוד קורא לך הסתיו – – כי יפות לך בתי, השמלות הבהירות – – ויקרע את שמלות השדרה והגובה").

שילוב בין התחבולה שלפנינו לבין הקטגוריות הקשורות ברובד הצליל (קטגוריות 10, 11) נמצא בשיר הקצר והפשוט 'הסער עבר פה לפנות בוקר', המשתעשע בצליליהן ובמשמעיהן של אותיות השורש של שרשרת פעלים, המכילה את העיצורים ר', ג', ע', ש', הבונים את תיאור השוק ברעשו וברגיעתו. השיר מתחיל במלים "רעוע גושש / נרגע השוק". צירוף זה מבוסס על הפעלים רע"ע, גש"ש ורג"ע (ועל הצלילים העשויים לבטא את ההתרגשות ואת הרעש שטרם רגיעה. כך יוצא שחילוף של אות אחת מאותיות השורש רג"ש–רג"ע הופך את המשמעות מקצה אל קצה). רגיעתו של השוק השוקק מהתרגשותו ומרעשו, מהפיכת הקרונות ומערמות היבול החקלאי שבו, נקשרת אסוציאטיבית למלה אחרת, הנגזרת מן השורש רג"ע – "רֶגַע" ("שוב שעוני העיר יניעו בחיקם / את רגעיהם / האחרונים עד שחר"; וראה קטגוריה 2 לעיל).

16. השימוש בצורות המשמשות כחלקי דיבר שונים:

בקטגוריה 14 ראינו, כי אלתרמן העדיף את השימוש בשמות־פעולה ובשמות־עצם מופשטים על פני השימוש בשמות־תואר. לפיכך, צירופים כדוגמת "שוקט העץ באודם עגיליו" ('ירח') מצויים בשיריו למכביר. אולם, המלה "אודם" אינה רק שם־עצם מופשט, המציין את תכונת האדמומיות של פרי האילן או של פרחיו. המלה מכילה אף משמע קונקרטי (אבן־חן אדומה), ועל כן לפנינו צירוף דו־משמעי הפתוח לאינטרפרטציות שונות (וראה גם קטגוריה 20 להלן). כך, למשל, בשיר הגנוז 'משהו כחול, מאוד כחול' פונה הדובר אל הפרוצה הבובתית במלים: "גשי גם את, בובה, כי סנדלַיִך – אודם / כי ריסים שחורים לך וירכַיִך שן", תוך שימוש בכפל־המשמעות של המלים "שן" ו"אודם" (שהם גם שמות־עצם קונקרטיים, המציינים חומרים יקרי־ערך, וגם שמות־עצם מופשטים, המתַפקדים כאן כפריפרזות לתיאור צבעי הלבן והאדום). גם הצירוף מתוך השיר 'תחנת שדות' ("טלולת אזוב וחלודה") הוא צירוף דו־משמעי, שבו המלה "חלודה" יכולה להתפרש הן כשם־תואר והן כשם־עצם (מסילה המכוסה בכתמי אזוב ובכתמי חלודה, או מסילה שהיא גם מכוסת־אזוב וגם מוחלדת). בשירו 'תיבת הזמרה נפרדת', נאמר: "על העיר יונים עפות, / כל ימיי שטים ביחד, / אור, ערים ומרצפות, / זרוע מניפה מטפחת". המאזין לביצוע שיר זה עשוי להתרשם, שגם השורה האחרונה, כמו

זו שלפניה, מכילה שלושה עצמים נפרדים, מטונימיות של סצינת הפרֵדה הרומנטית (זרוע, מניפה, מטפחת), בעוד שלמעשה לפנינו משפט המכיל נושא, נשוא ומושא (המלה "מניפה" כאן היא פועַל ולא שם־עצם).

17. שימוש דו־תכליתי בצורות הפעיל והסביל:
בשיר 'חושך' ('שירי מכות מצרים') נאמר: "אז חושך גח – – קם מרבצו ויך בשבט הסומים". מן האמירה המעורפלת הזו ניתן להבין שני דברים, לפחות: (א) החושך היכה על סביבותיו במקל־העיוורים, כשם שקוסם בעל גלימה שחורה מכה במטה־הקוסמים; (ב) החושך הפליא מכותיו בעם (בשבט) המוכה בעיוורון. לא זו בלבד שנעשה כאן שימוש בכפל־ההוראה של המלה "שבט" (מקל; קבוצת אנשים), אלא שהשבט הוא, בעת ובעונה אחת, גם מקבל הפעולה וגם מעניק הפעולה. גם הדוגמה מתוך השיר 'הם לבדם', שהובאה בקטגוריה 1 ("גם חליל הרועה ייטרף"), העושה שימוש בכפל־ההוראה של המלה "ייטרף" (יהיה לטרף; יגיע לידי טירוף) מדגימה את עירוב תפקידי הפעיל והסביל ברבים משימושי הלשון האלתרמניים.

18. השימוש במלים ובצירופים כפולי־הוראה שמטענם חיובי ושלילי:
תכופות השתמש אלתרמן בשיריו בצירופים, שמטענם האמוטיבי הגלוי לעין הוא מטען חיובי, בעוד שלמעשה מטענם הוא מטען דו־ערכי, שחיוב ושלילה משמשים בו כאחד. כך, למשל, מכנה הוא את האדמה בשיר 'אל הפילים' בכינוי "תבל רחומה, / רחומה, עטינית". לכאורה, מדבר הוא על מהות חומלת ואוהבת וגם על מהות אהובה (השורש רח"ם עניינו "אהבה"), אך אסמכתו של האפיתט "רחומה" ל"עטינית" מלמדת על היות האדמה יישות נשית, שרחם ועטינים לה. ואין לשכוח שרחמה של האדמה היא גם רחם מולידה ומניבה וגם בור קבר. הדואליות של ראשית החיים ושל סופם מותכת אפוא למהות אחת, המתבטאת בצירוף הדו־ערכי "תבל רחומה". כזה הוא גם הצירוף "עיר היונה", שפירושו המקראי המקורי הוא: עיר מלאה עושק והונאה (צפ' ג, א). אולם, אלתרמן הפעיל באמצעותו את הקונוטציות החיוביות של היונה, כבעלת־כנף המקננת בעיר וניגודו הארכיטיפי של העורב שחור־הכנפיים (הכיכרות וכרכובי הבתים ברבים משיריו האורבניים הומים מיונים), ובצדן גם את הקונוטציות השליליות של הצירוף, שעניינו, כאמור, תוך ומרמה. צירופים דואליסטיים כאלה מצויים בשירת אלתרמן למכביר, והם מאפיינים את נטייתו לכרוך את הפכי הטוב והרע, הראשית והסוף, החיים והמוות בכריכה אחת: כך, למשל, הצירוף הדו־ערכי, החותם את מחזור 'שירי מכות מצרים', המתאר את

שחוקם של האב והעלמה "עם רמש ותולעת", שגם ממנו עולים ניגודים גמורים, כניגודי הבריאה והכיליון. צירוף זה הוא גם צירוף אופטימי, המלמד על בריאת החיים ותקומתם מן התוהו (הרמש והתולעת הן הבריות הראשונות של האבולוציה), וגם צירוף מקאברי, המרמז למוות שכולו רימה ותולעה. העץ השוקט "באודם עגיליו" ('ירח') יכול לשמש האנשה של דמות נשית מקושטת ומפורכסת, היוצאת לבילוי לילי, ואף את היפוכה המוחלט של דמות זו: את דמותה המיוסרת של אם שהחסירה שינה מעיניה, מדאגה לילדה החולה, ועל כן עיגולים אדומים מסתמנים סביב עיניה הכלות לתנומה. גם תיאורה של הכינה ב'שירי מכות מצרים' ("זהבהבת חלומה") הוא כינוי דו־ערכי, המתאים לתיאורה של יפהפייה זהובת־שיער, בעוד שלמעשה הוא מכוון לתיאורו של יצור מאוס, המופיע בחלומות הבעתה. בצירופים אלה ובדומיהם הצמיד אלתרמן – במתכונת הפואטיקה האוקסימורונית־זאוגמטית האופיינית לו – את הקטבים המנוגדים אלה לאלה, בדרך חדה ושרירותית־למראה. המתבונן בצירופים דואליים אלה מקרוב, יזהה בדרך־כלל את האמת האובייקטיבית ה"פשוטה" החבויה בהם מאחורי החזות הפראדוקסלית והמעורפלת.

*

רשימת התחבולות שלעיל היא, כאמור, רשימה חלקית, ומרכיביה אינם תחומים לעצמם. הפואטיקה המודרניסטית של אלתרמן, שהצמידה אלה לאלה באופן שרירותי מרכיבים דיסוננטיים, ושברה את כל המוסכמות וההרגלים, העמידה עוד כהנה וכהנה תחבולות לשון ייחודיות, המסתמכות על תכונותיהן הפונטיות של המלים, וכן על תכונת הפוליסמיות, ההומונימיות והאנטונימיות שלהן. כך, למשל, רווחות ביצירת אלתרמן סמיכויות אוקסימורוניות, המלכדות כביכול הפכים באופן חד ושרירותי, כגון תיאורו של חרון האדמה, ההוזה את נקמותיו "כעבד מלך" ('מערומי האש'). סמיכות אוקסימורונית זו, כמו זו של "המת־החי", מאחדת בתוכה אפשרויות אינטרפרטטיביות מנוגדות, שלכאורה אינן יכולות להתלכד זו עם זו: אפשר שמתואר כאן עבד שחתר תחת אדוניו, ועתה הוא שואף אל המלוכה וחולם לנקום את שנות השפלתו הארוכות (בחינת "עבד כי ימלוך"). ואפשר שלהיפך, שהתמונה היא תמונתו של מלך, שירד מגדולתו, ועתה הוא חולם על היום שבו יחזיר לעצמו את כתרו ויקח את נקמתו מן המורדים, שהפילוהו מכסאו. המשותף לשתי האפשרויות המנוגדות הללו היא עָצמתן ועזותן האמוציונליות של תאוות הנקמה ושל תחושת ה ,שפלה, שאותן מטפחים העבד הנרצע או המלך המודח, שדוכאו עד עפר

(ושזעמם עולה עם אדי החרון העולים מן הארץ, מן האדמה). מאפיינים כאלה ואחרים של הפואטיקה האוקסימורונית־זֶאוגמטית, הטיפוסית ליצירת אלתרמן, דונים ביתר פירוט בפרק השני ובפרק השלישי העוסקים באוקסימורון בזאוגמה.

ה. השיר האֶקסטטי ('עץ הזית') והאַקרובטי ('קרקס')

את הדיון על תפישת הלשון בשירה המודרנית, פתחנו בתיאורן של שתי גמות־יסוד, או שתי נקודות־מוצא, שמהן הפליגו משוררי האוונגארד יש־איש לדרכו. מגמת־יסוד אחת יצאה מן ההנחה, שהיצירה המודרנית סיגה את הלשון, את יוצרה ואת קהלה, אל מצבים קדם־הכרתיים, הדומים לאלה המאפיינים את דרכי החשיבה האסוציאטיביות אינטואיטיביות של האדם הפרימיטיבי, כפי שתיארן ארנסט קסירר, למשל.[41] מגמת־היסוד האחרת דווקא העלתה את התכנון הרציונלי למעלת ערך פיוטי, ובצורותיה הקיצוניות אף הבליטה במכוון את הגורמים ה"קרים" וה"מנוכרים", תוך הפיכתה של היצירה למפגן וירטואוזי של לוליינות מילולית ושל פעלולים טכניים. שירת אלתרמן ערכה, כדרכה, סינתזות שונות ומגוונות בין שתי מגמות־היסוד הללו: לעתים שירתו נוטה אל הקוטב האירציונלי והספונטני־כביכול של האקסטטיקה ולעתים אל הקוטב הרציונלי והמכולכל עד לפרט האחרון של האקרובטיקה, אך לעולם אין היא מגלה חד־ערכיות נחרצת. בגילוייה הלולייניים, המתוכננים כאילו עד לאחרון הפרטים, אין הגורמים האֶמוטיביים מסולקים לחלוטין, וניכרים לא אחת גם סימניה של מבוכה רעיונית ועקבותיה של אי־סדירות קומפוזיציונית, שאינם הולמים כביכול שיר אקרובטי מחושב ומתוכנן. בגילוייה האקסטטיים ההיוליים, לעומת זאת, יימצאו בה תמיד, מאחורי הסטיכיה הגועשת, גם מחשבה סדורה ו"היגיון של ברזל".

נתבונן, למשל, בשיר 'עץ הזית', ונראה כיצד הקישורים האסוציאטיביים, הפועלים בו במציאות הפנים־לשונית שלו, זוכים למעשה למעמד נכבד יותר מזה של המישור המימטי, המשקף את המציאות ה"אובייקטיבית" שמחוץ לטקסט. יחד עם זאת, אין עליונותה של המציאות הפנים־לשונית על פני זו החוץ־טקסטואלית מנטרלת כאן לחלוטין את האיכות הרפרנציאליות של השיר. נהפוך הוא, גם במישור "דמוי המציאות" מתגלות רציפות חזותית ועקיבות הגיונית, חרף ויתור מדומה על התמונה השלֵמה ועל האמירה הסדורה והרציונלית. לפנינו שיר מיתי, שהתמטיקה שלו שואבת את כוחה מצדדיה הארכיטיפליים של המציאות המשוחזרת, וגם בלשון ניכרת בו כעין "קמאיות" בראשיתית, פרועה ופראית. אולם, מאחר שאין זו אלא "קמאיותו" המסוגננת

של איש התרבות המודרני, רחוקה האמירה מן הסער והפרע ההיוליים של האקסטזה המוחלטת.

השיר פותח בתיאור זִקנתו המופלגת של עץ הזית. כרגיל אצל אלתרמן, נהפכו כאן היוצרות, ותחת קביעה ישירה על דבר גילו המופלג של העץ, המגלה עקשנות והתמדה, והמכה מזה שבעים שנה שורש באדמת הטרשים היבֵשה, מדובר כאן סחור־סחור, בדרכי־עקיפין ובפְּריפרזות נפתלות, על מלחמת שבעים השנה, שאסרו השמים וכל צבאם על החייל הנאמן והאמיץ, המסור לתפקידו ולייעודו. תיאורה של מלחמת חָרמה זו, שבּהּ נלחם הקיץ, כמלך אכזר ועוין, נגד אויבתו האדמה, ובה עומד הזית על משמרתו כחייל המגן על אדמת־המולדת, כלולה בשורות הפתיחה: "שִׁבעים שנה / הַקַּיִץ מָלַך. / באור נקמות סיממו בקריו". הצירוף "אור נקמות" הוא צירוף מקורי של אלתרמן, פרי־הכלאתם של שני צירופים ("אור יקרות" ו"אל נקמות"). דמיון פונטי מסוים בין "יקרות" ו"נקמות" הוא שהולידו, ככל הנראה (ראה קטגוריה 7 לעיל). שני הצירופים הללו כאחד – הן הרומז והן ה רמז – צפים ועולים בהמשכו של השיר: הצירוף "אור יקרות" מתממש במרומז בתיאור ענפיו השחורים של העץ, שאינם עמוסים בכוכבים וירח (צבא השמים מתואר כאן כמדומה כשלל אבני־חן יקרות בידי המנצחים בקרב); ואילו המושג המרומם וההֶרואי "אל נקמות" מתממש כאן במסורס בדמותו המונמכת־במתכוון של האל הרכון על גבי ספר "כרואה חשבונות" (ככל הנראה מתוך מימושה של המימרה "הפנקס פתוח והיד כותבת" [אבות ג, טז]).

את הצירוף השכיח והטבעי מבחינת כללי הלשון ("לסמא באור") מחליף כאן הצירוף הסינאֶסתטי, המיוחד והמקורי ("לסמם באור"): "באור – – סיממו בְּקריו". צירוף אידיוסינקרטי זה הופך כביכול את הבקרים לחייליו של המלך האכזר, שנשלחו להרעיל בארות ולהביס את האויב בתחבולות זדון (ואולי להיפך: לבני־צאן או בני־בקר שהורעלו במזיד). החלפת "סימאו" ב"סיממו" (הדומה לו מן הבחינה הפונטית, אך שונה ממנו לגמרי במשמעיו. ראה קטגוריה 15 לעיל) תורמת לאווירה של רֶשע וזדון ולתחושה מאיימת של סכנה קִרבה, מעֵין זו המתלווה לסיפור המיתי האגדי אודות הנץ האדום, המשולב בשיר הגנוז 'קונצרט לג'ינטה'.[42] כאן וגם כאן, השתמש אלתרמן במלים דומות ובצירופיהן, ובשני השירים הוא העדיף צירופים מקוריים ועמומי־משמעות על פני צירופים שגורים ומובנים. במקום הצירופים הכבולים "מסמא עיניים" או "מחריש אוזניים", שאין בהם כל שבירה של כללי הלשון הטבעיים, הועדפו כאן תמיד צירופים סינאֶסתטיים לא רגילים ולא שגורים, כגון הצירוף המקורי "מסמם אוזניים" מן השיר הגנוז.

נופו של השיר הוא נוף קדומים: נוף חקלאי בלתי מיושב, ובו אדמת טרשים, עצי זית בעלי גזע נפתל, הרים ואבנים, עדרים הגועים לגשם שאיננו וגוֹועים בשרב. לפיכך, מקבלת פעולת סימום־העיניים קונוטציות של הרעלת בארות, טכסיס לוחמה זדוני שמימי קדם, שנועד לא רק להביס את האויב ולהכניעו כי אם גם ליטול את חייו בשפלות ובמרמה. אמנם המלה "עין / עיניים", המכילה אצל אלתרמן תמיד גם את משמעה מתחום מקורות המים, אינה נזכרת כאן בפועל, אך היא "מרחפת" בטקסט בתיאור הסינאֶסתטי של האור המסמם־המסמא (ככלל, שירת אלתרמן מדמה את הרעלת העין במראות קשים או אכזריים להרעלת בארות ושאר מקורות מים[43]). הדראמה המתחוללת בטבע הופכת לפעולת "ונדֶטה" קמאית ועזת־יצרים, שבה משתוללת הנקמה ומכלה את סביבותיה, ורק עץ הזית לבדו אינו נסוג לאחור ועומד במערכה בדבקות ובמסירות. בתוך העולם הקמאי היצרי, הוא לבדו מסמל את התבונה ואת ערכי הנזירות וההסתפקות במועט. "שבועתו הקדושה" היא שבועת נזיר לאלוהיו, שבועת חייל למלכו, שבועת אביר למלכתו האדמה.

למעשה, מאחורי התיאור הייחודי הזה, העז והגועש ביצריותו, מסתתרת אמת בוטאנית פשוטה וידועה: הזית הוא עץ הידוע בעמידותו בתנאי אקלים קשים. בשעה שהשרב עושה שמות בצמחייה ההררית, הוא לבדו עומד ושורד בכל חליפות העתים. אריכות ימיו של עץ הזית הייתה אף היא לשם דבר, וגזעו הנפתל והמחורץ באותות הזמן שימש תכופות סמל ומשל לגוֹו הכפוף ולעורו חרוש־הקמטים של האדם הזקן, ששבע כבר את החיים על כל תהפוכותיהם. אלא שללשון כאן חוקים משלה, ואת האמת הריאליסטית הבנאלית הזו ציפף כאן אלתרמן בעזרת יאור מיתי של מלחמה קדמונית, שבה מנסים השמים העוינים את כוח־סבלו של העץ בטכסיסים שפלים, ואילו הוא, כחייל נאמן הנאבק ללא לאות וללא חת, ממשיך לשמור את מלכתו־האדמה. בתיאורה של המלחמה הארכיטיפלית הזו, רב חלקה ומשקלה של המציאות הפנים־לשונית, זו שאיננה יכולה להיתרגם לשום שפה אחרת מבלי לאבד את עיקרה: לא זו בלבד שהבקרים נשלחו לסמם עיניים־בארות, גם קרני הבוקר הנוגהות נקשרים כאן אסוציאטיבית לקרני הבקר הנוגחות, שכמוהם כאילי המלחמה הנוגחים בחומה ומקעקעים אותה. התואר "נידח", המוענק כאן לעץ, כמה משמעים לו: הוא יכול לציין את ריחוקו של העץ ממקום יישוב, את הדחתו מן הצבא והממלכה (רק הוא מכל חייליה של המלכה־האדמה לא נסוג ונותר על משמרתו), ואת היותו כעין צבי מודח, הנלחם בקרניו־ענפיו בקרני הבקר ובאילי המלחמה הנוגחים בו. שורשיו של העץ מפלחים את האדמה "כמו שיר־השירים", והדובר מעלה על נס את קודש שבועתו של העץ ("שבועתו"

על משקל "תבואתו", והשווה: "קודש ישראל לה' ראשית תבואתה"; ירׄ ב, ג).

שירו של אלתרמן מעלה את שבועתו של עץ הזית למעלת קדושה, על שום עוניו הנזירי וכושר התמדתו: ענפיו של הזית אינם עמוסים כוכבים, שינצנצו בו באור יקרות ("ענפיו השחורים" הם סמל עמידתו הנזירית בדד, בחשכת הליל, בלא אור ירח וכוכבים). הזית מתואר כאן לא רק כנזיר הדבק בנדריו, כי אם גם כחייל בודד במערכה, שבכל מלחמת שבעים השנה לא נסוג אחור וידיו לא הוכתמו בשלל ובמעל. כל השנים המשיך לעמוד במערכה, כמי שנשבע אמונים ואינו יכול לסור משבועתו. ידיו־ענפיו "לא עמסו כוכבים וירח" (אינן עמוסות בשלל אבנים יקרות, כידיו של שכיר־חרב, היוצא לקרב כדי לזכות בשלל). אין הוא נושא עיניו לשלל, כי כל רצונו לכבוש את האדמה באהבת אמת שאינה תלויה בדבר ("לכבוש" תרתי משמע: לכבשה כשם שגבר כובש את לב אהובתו לאחר שנות אמונים ארוכות; לכבוש את השממה ולרטש את חזה ההר בנבט, שעתיד לבשר את ההמשכיות שבטבע). גם לתיאור הכמו־סוריאליסטי של ענפי־העץ השחורים ניתן להעניק הנמקה ריאליסטית־בוטאנית פשוטה ובנאלית: אפשר שהמדובר כאן בענפים העמוסים בזיתים שבשלו והשחירו, או בפריחה הצנועה והבלתי־מרשימה של הזית, שאינה מאירה את סביבותיה בלילה כשלל כוכבים (כפריחתם של העצים הנשירים, התפוח והדובדבן, המתוארת בשירי 'כוכבים בחוץ' כלהקת יונים לבנות או כשלל כוכבים מאירים). כך או כך, מודגשות כאן שוב ושוב צניעותו והסתפקותו במועט של העץ, שעוניו פולח את לבות־האבנים של האדמה (ובמקביל, במישור הפיגורטיבי, את לב־האבן של המלכה, הגבירה חסרת הרחמים):

מַה קְּדוֹשָׁה שְׁבוּעָתוֹ! עֲנָפָיו הַשְּׁחוֹרִים
לֹא עָמְסוּ כּוֹכָבִים וְיָרֵחַ.
רַק עֲנִיּוֹ, אַדָּמָתִי, כְּמוֹ שִׁיר־הַשִּׁירִים,
אֶת לִבּוֹת אֲבָנַיִךְ פּוֹלֵחַ.

לכאורה, לפנינו דימוי מוזר ושרירותי כביכול ("עוניו – – כמו שיר־השירים"), שעשוי לעורר נגד אלתרמן את תרעומת מבקריו־מקטרגיו, ולתלות בו את אשמת חיבורם של צירופים סתמיים ומאולצים לצורכי המשקל והחרוז.[44] אולם, לדימוי "מוזר" ו"מאולץ" זה, שהוא תולדה של זרימה אסוציאציאטיבית חופשית, יש משמעות עקבית והגיונית במציאות הפנים־לשונית, וכדאי לנסות להתחקות אחר מקצת מהלכיה. אף שאין הדבר נאמר בטקסט במפורש, הרי

מסופר כאן במרומז על שורשיו של העץ, המפלחים את אדמת הטרשים ואת לבות האבנים. אולם, המלה "שורשים" נתחלפה – על דרך השרשור האסוציאטיבי הפונטי – ב"שיר השירים"; ומכיוון ש"שיר השירים" נכנס לטקסט אגב־גררא, במקום "שורשים", ערך כאן אלתרמן צעד אסוציאטיבי נוסף, הקושר בין שיר־השירים לבין שירו: את הפעולה הקשה והמכאיבה, הכרוכה בחדירת השורשים לקרקע הטרשית ובפילוחם את אבני ההר, הוא המשיל כאן – על דרך האוקסימורון – לעניין רך ונעים כהשמעת שירי אהבה וכלולות (אף אפשר שהפסוק "כפלח הרימון רקתך", מפסוקי שיר־השירים, מהדהד ברקע הדברים). אמת בוטאנית פשוטה (הזית העני והמסתפק במועט מצליח להכות שורש באדמת הטרשים) מתוארת כאן בהעצמה היפרבולית ובאמירות פריפרסטיות עקיפות וסבוכות: רק בעוניו וברישו מצליח האביר הגלמוד להמיס ת לב־האבן של מלכתו, והריהו כמי שמשמיע לה שיר־אהבה רך ונעים, בעוד שלמעשה שורשיו החודרים מכאיבים לה.

אם כן, דימוי זה ("כמו שיר־השירים") שנולד כאילו אך ורק מתוך המציאות הפנים־לשונית, הוא גם צירוף מנומק והגיוני, המעוגן היטב במציאות החוץ־טקסטואלית. יתר על כן, יש לו גם הנמקה אסתטית מורכבת, בהיותו אף מעוגן במסורות התרבות, האירופיות והעבריות, שמאז ועד עתה: העץ הנזירי כמוהו כעבד נרצע, כאיש־המִשמר המסור, המקדיש את כל חייו מתוך שבועת־אמונים בלתי־מופרת, למלכתו האדמה, שעליה הוא מֵגן בחירוף נפש אבירי. מערכת יחסים זו, המזכירה לא במעט את מסירותו ללא־גבול וללא־תנאי של ההֶלך ל"גבירה" הנישאה ב'פגישה לאין קץ', יש בה גם ארוטיקה בלתי־ממומשת כבאהבה החצרונית הרומאנסית, שבּהּ המלכה נחשקת ונערצת אך לעולם תישאר בלתי־מושגת. מושגי האהבה הפטררקיים, פרי ימי־הביניים והרנסנס, ומושגי האהבה משיר־השירים, תולדת העולם העתיק, הופכים כאן מקשה אחת. אין השומר מביא לה למלכתו מתנות יקרות, שאותם השיג בקרב, אך דווקא עוניו (כעוניו הידוע של ההלך־המשורר, הוואגאנט המודרני, שהוא גלגולו של הטרובאדור הביניימי[45]) מפלח את לב האבן של המלכה הנישאה, מרככו ונוטע בו רגש.

ואולם, בשירת אלתרמן תחומי האסוציאציות הם לעולם רחבים יותר ופראדוקסליים יותר ממה שיכולה הקונבנציה הפיוטית להציע. העץ מתואר כאן באמצעות האוקסימורון "חתנך הגלמוד", שכן השומר המעריץ והאוהב את מלכתו, למרות שלעולם לא יגע בה, הוא, בעת ובעונה אחת, גם נזיר ערירי וגלמוד, שלעולם לא יפר את נדרו, וגם "חתן דמים", שכבר הֵפֵר את נזירותו וכבש את האדמה ככבוש הגבר את האשה (שני בתיו האחרונים של השיר

מתארים, כמדומה, את הרעיה־האדמה ככלה בליל כלולותיה, שחתנה מגשש במבוכה על פניה הדומעות). העץ הוא אפוא גם גלמוד (בכפל־הוראה: בודד וחשוך בנים. והשווה לאֶפיתט הדו־משמעי "ערירי", הנקשר כאן לדמותו המונמכת־במתכוון של האל: גלמוד וחשוך בנים), אך גם מַפרה את האדמה־האשה בנבט המבקיע את אדמת ההר. כיצד ניתן לנמק את הוויתו הפראדוקסלית של עץ הזית, שהוא גם שומר בודד על משמרתו וגם חתן דמים, גם נזיר ערירי וגם סמל הפריון וההמשכיות? העץ הערירי, העומד לבדו בפגעי הזמן והטבע בכל חליפות העתים, מפלח בשורשיו את אדמת הטרשים (ומסמל, אולי בשל תפקידו בפרשת המבול, שאיים להכחיד את המין האנושי, את ההמשכיות, את נצחיותו של הגזע האנושי). למרות חזותו הנזירית, ואולי דווקא בגללה, יש בו חיים ופריון: תוחלת־חייו של העץ ארוכה, והוא אף מעניק חיים לאדם, בזכות פֵּרותיו ולשדם.

בבית הרביעי פונה הדובר אל האשה־האדמה בכמעֵין השבעה נרגשת: "כאשר תשאלי את הרַיִך למות" (על יסוד הצירוף הכבול "תשאלי נפשך למות"), דעי לך "כי נפשך בכפו". משמע, הוא העץ מֵגן עליך בחירוף נפש כשומר הניצב על משמרתו בחומה: הוא אוהבך אהבה עד מוות ומוכן לשים נפשו בכפו למענך, אך גם ליטול את חייך ולטרוף את נפשו בכפו ולשאתך לאשה כחתן דמים הנושא לאשה כלת דומה. מערכת יחסים פטאלית של אהבה עד מוות ואיבה עזה ממוות מתוארת ברבים משירי אלתרמן. בשיר ה"בודלירי" הגנוז 'מות הנפש', למשל, מזנק החתול מעוקל הגב, סמל החתן שברח והפר את הבטחותיו, על האשה המרומה, שנזנחה בעלומיה והמתינה עד בוש. עם מחיקת הקדקוד וריצוצו בקרדום, ניתן האות כי האהוב כבר לא ישוב. אלתרמן הִרבה, כאמור, בתיאורה של אהבה יצרית ואפלה, ללא גבולות של מוסר וללא סייגים של חיים ומוות.[46] גם עץ הזית, העומד על משמרתו זה שבעים שנה, מתוך קרב נואש נגד אויביה של אהובתו־רעייתו־האדמה, אוהב אותה עד מוות ומקווה לשאתה לאשה, חלף כל שנות נאמנותו, אך באהבתו יש גם אלימות לַטֶנטית, המתבטאת היטב בסופו המעורפל של השיר, שבו מתואר השרב כבעל־חיים מדברי הנרתע לאחור מן התמונה המגואלת בדם הנגלית לעיניו (הדם והאלימות נרמזים מן האפיתטים "שותת", "אדום", "מרטש").

ומהו אותו מראה הנגלה לעיני השרב האדום ומרתיעו לאחור? ייתכן שהמראה הנגלה לעיניו הוא זה של ביאה ראשונה ומהוססת של האוהבים שהתאחדו לאחר שנות אמונים ארוכות. וייתכן שלהיפך, שמתוארת כאן פציעתה של האישה־האדמה עד זוב דם בשורשי העץ, הבועלים אותה מתוך התלהבות העורקים, פרי ההמתנה הממושכת. אפשר גם שהשומר הנאמן נחלץ

להציל את מלכתו, שניסתה לטרוף את נפשה בכפה ("כאשר תשאלי את הָרֵיך למוּת"), ושם נפשו בכפו כדי להחזירה אל החיים. או שמא נקם בה סוף־סוף את עלבון שנות־ערירותו הארוכות. ואפשר גם שמתוארים כאן רגעי הלֵדה, שבהם מתבוססת המולדת־היולדת בדמיה ומנביטה את נבטי העתיד.

במתכוון הותיר אלתרמן את סופו של השיר "פתוח" ובלתי־פתור. כבכל שיריו האקסטטיים, אין השיר מתוכנן ומלוטש עד תום, ונותרות בו אמירות מעורפ ות כבדבריהם הקריפטיים והרב־משמעיים של בעלי־האוב או קוסמי־השבט הקדמונים. ראינו כאן גם, כי בשיר 'עץ הזית' מקבלת המציאות הלשונית עודף משקל, אך אין היא מבטלת כליל את משקלה של המציאות החוץ־לשונית. למרות שרבות מן האמירות מצטרפות זו לזו בכוח אסוציאציות לשוניות (הנסמכות על התכונות הפונטיות, הסמנטיות והאלוסיביות של המלים ושל הצירופים), לא נרקמת כאן, בסופו של דבר, אמירה כה עמומה ו"היפנוטית", שאיננה ניתנת כלל לתרגום. זאת ועוד, מאחורי האמירה העמומה, המשהה את הקליטה, מסתתרות אמתות פשוטות ובסיסיות. עם חשיפתן של אלה, מתברר כי מה שתואר כאן בעזרת פֶּריפרזות נפתלות, כמלחמה מיתית ומסתורית, רבת סיכונים ותחבולות־זדון, מתגלה ככלות הכול כמלחמתה היומיומית והבלתי־פוסקת של השמש הקבועה בשמים באדמת הטרשים היבשה ובעץ הנעוץ בה.

*

לעומת שירים כגון 'עץ הזית', ו'מערומי האש', שהם שירים "קמאיים" אקסטטיים, הן בנושאיהם והן בתפישת הלשון שלהם, מצויים בין שירי אלתרמן גם שירים "אקרובטיים" קרים ומכולכלים, שבהם כל צירוף וכל חרוז קולעים כחץ שנון, שכוון אל המטרה. הבולט שבהם הוא, כמובן, השיר הוויר־טואוזי 'קרקס', המאחד בתוכו תמטיקה לוליינית ופעלולי־לשון לוליניים. צדו הגלוי של השיר 'קרקס' מעיד על "מלאכותיות" תיאטרלית, שבה אפילו תופעות הטבע זוכות להופיע בסדר ריטואלי קבוע, כבתיאטרון המעלה את רפרטואר־הקבע שלו בכל ערב או בכל עונה. מצוי כאן לראשונה הרעיון המניאריסטי המסוגנן, שזכה לפיתוח בשיר האקרובטי 'קפיצת הלוליין' (השיר השלישי מבין 'שלושה שירי גוזמאות' שבקובץ 'עיר היונה'), שבו מנסים החרגולים את כוחם בחיקוי ניתוריו של הלוליין.[47] במחשבת האמנות הקלאסית והרומנטית נהוג לדבר על חיקוי המציאות שבמעשה האמנות: השחקן מחקה את ההתנהגות האנושית הטבעית, הרומאן מחקה את מעשי־

האהבים ש"בחיים", יצירותיהם של הצייר ושל הפסל, בעלי המגמה המימטית, מחקות את הנוף הטבעי והאנושי. ביצירתו האנטי־מימטית של אלתרמן, לעומת זאת, נהפכות לעתים קרובות היוצרות, ובאופן מכאניסטי ומלאכותי מדובר בה תכופות על חיקוי האמנות שבמציאות: דווקא הטבע לומד פרק מן האמן וממעשה־האמנות ה"מלאכותי", ולא האמן הוא הלומד את מלאכתו מן הטבע. הטבע וגילוייו מקבלים על כן בשיריו חזות קפואה ומלאכותית, כאילו הם מעשי ידי אדם. העולם הוא כאוהל קרקס גדול, ותופעות הטבע הפוקדות אותו הן כמופעי קרקס. החרגול לומד את מלאכת הניתור מן הלוליין, הורים מצילים את ילדיהם הפגועים מן הדלֵקה כמו האם המסותתת באבן בכיכר העיר, גיבורי הרומאנים חורגים ממסגרותיהם הקפואות, שבין דפי הספר, ועורגים אל הנערה המהלכת ברחוב.

בשיר 'קרקס', הנפש השבויה בקסמי האקרובטיקה והמתרגשת למראה איתני הטבע הספקטקולריים (הרעמים, הברקים, הברד וכדומה) מתוארת הן כלודר שבוי, המתאבק בקרקס, והן כמטרוניתה הצופה בו ובפעלוליו מן היציע. כלומר, הנפש היא גם המעונה וגם הנהנית, היא גם הסובלת וגם החוגגת, היא גם בשפל המדרגה וגם ברום היחס ובגבהי היציע:

יָפָה וּמִתְאַבֶּקֶת,
בֵּין רְעָמֶיךָ הַשְּׁבוּיִים,
נַפְשִׁי בָּךְ צוֹחֶקֶת
עַד הַיָּצִיעַ הַשְּׁבִיעִי!

איתני הטבע המרשימים ושובי־הלב הם כשחקנים (כוכבים) מעוררי השתאות על במת התיאטרון. במציאות הקרקסית, הם מדומים בעקיפין הן לאתלטים המתגוששים בזירת־ההיאבקות, והן ללולייניים המנתרים בטיסת־נדנדות עד גובהי היציעים. הנפש המתענגת על ההופעה המרשימה של פ אי־הבריאה היא כקהל החוזה בפעלולי הקרקס, בתעלולי האקרובטיקה המרשימים המוצגים לפניה לשעשעה. מתחלפים כאן, כמובן, היוצרות בין הנפש הקולטת את המראה לבין המראה הנקלט: במקום שהנפש תחזה במתאבק שעל הזירה, היא עצמה ה"מתאבקת", שהרי מאבק פנימי מתרחש בתוכה (ראה תחבולה 12; הועדפה כאן הצורה "מתאבקת" עלְ פני הצורה "נאבקת"). אולם, הנפש המעונה היא גם הנפש הנהנית: היא גם המתגושש הנאבק בזירה וגם הצופה הצוחק בהנאה מן המראה "עד היציע השביעי" (על משקל "עד הרקיע השביעי", שהרי האקרובטיקה הזו היא של הטבע ומתרחשת בעיקר בשמים).

הברק המאיר את העולם, כמוהו כזרקור של בימת הקרקס, המאיר באלומת אורו את הפנים ההלומות, כאילו הולמת אלומת האור כאגרוף בפני המתבונן בה:

בְּרַעַם סִפּוּגֶיךָ
אֶת לְבוֹתֵינוּ גָּרַף!
(זַרְקוֹר!) כַּסֵּה פָּנֶיךָ
מֵאוֹר
כְּמֵאֲגרוֹף.

ה"נמען" של האַפוסטרופה הזו הוא ה'קרקס' עצמו, ועל כן שוב מתחלפים כאן, החלפה מכאנית ומכוונת, תפקידי הקולט והנקלט, הפעיל והסביל (וראה תחבולה 17 לעיל). רעם הסיפונים (רעמי השמים, או רעמי הצחוק והתרועות שביציעים) הוא שגורף את הקרקס, וכאן מבקש הדובר מן הקרקס שיגרוף את לבות המתבוננים ברעם סיפוניו. קהל־הצופים הוא שמליט בדרך־כלל עיניו למראה אור הזרקור המסמא של תאורני הקרקס, וכאן מבקש הדובר מן הקרקס שיליט את פניו מאלומת האור המסמאת, ואף מייעץ לקרקס לכסות את פניו כמאגרוף הולם (אלומת האור ומהלומת האגרוף נקשרות כאן בשל דמיון פונטי, וראה קטגוריה 15 לעיל). והרי גם המתאבק בזירה מגונן תכופות על פניו ומכסה אותן מן האגרוף, שעתיד יריבו להנחית עליהם, כשם שהצופים מכסים את עיניהם למראה אלומת־האור ומהלומת־האגרוף, אך כאן מאניש הדובר את הקרקס, ומבקשו להליט פניו מפני אלומת האור ההולמת על פניו, כאילו היה הוא מתאבק בזירה.

השיר בנוי אפוא על משחקי מלים רבים, שאינם ניתנים לתרגום, ואף חרוזיו מגלים וירטואוזיות חד־פעמית וייחודית, שאינה ניתנת לתרגום ("כקיר קרס" – "הקרקס", "זֵר יונים" – "זרעונים"), אך הדברים אינם בבחינת "נונסנס" ויש להם הנמקה ריאליסטית מובחנת ופונקציה רפרנציאלית ברורה: מופעי הקרקס כוללים מופעים מסוכנים ונועזים, כדוגמת "קיר המוות", וקריסת קיר בהקשר הקרקסי־הלולייני יכולה גם להיות התמוטטות מבנה מורכב של אתלטים, העומדים זה על גבי זה. הפרחת יונים אף היא מופע קרקסי, שקוסמי הקרקס ולהטוטניו מרבים בו, וביציע אכן מפצחים זרעונים, שאינם כאן רק מאכלם של היונים, כי אם גם מאכלו של הקהל הפשוט והנרגש, האוהב את מופעי הקרקס ופוקד אותם בקביעות. השרירותיות שבהצמדתן של המלים זו לזו היא אפוא שרירותיות מדומה, ובצד האיכות הפונטית העשירה שיש כאן

למלים ולצירופיהן, הן מכילות גם תכנים רפרנציאליים מובהקים ומובחנים.

סופו של השיר "פורם" ו"פורע" במפתיע את המבנה המהודק והמכולכל של השיר, שבו כל מלה ומלה מוצבת במקומה המדויק. נימתו של הבית האחרון היא נימה של פורקן, כבסופו של מפגן וירטואוזי עוצר־נשימה. אפשר שהנשים העבות, הנזכרות בסופו של השיר, הן המטרוניתות השבעות ומדושנות־העונג מן היציעים, הצמאות ומשתוקקות למופעי ההיאבקות וההתגוששות (לעת ערב, עם תום המופע, הן יוצאות לדרכן בכרכרות רתומות לסוסים, הממתינות להן באורוות). אפשר גם שנשים עבות אלה הן "פרות הבשן" עתירות המשמנים, נשות האקרובטים והאתלטים הצועניים, הממתינות להם בקרונות־המסע. אלה וגם אלה נקשרות כאן בבהמתיותן, בלהטן ובהתרגשותן, או בנחירת התנומה שלהן, אל נחר הסוסים ש אורוות:

בַּחוּץ נוֹשֵׁף עוֹד לַהַט
נָשִׁיף הֶעָבוֹת.
כְּבֵדַת קִרוֹנוֹת שׁוֹקַעַת,
נַחַר הָאֲרוֹוֹת.

אווירת השקיעה של הבית המסיים נקשרת לא רק לכובד המשא של הקרונות, כי אם גם לשקיעת השמש בסוף היום ובתום המופע. הסוף נקשר גם ברגעי יציאתם של קרונות המסע של הקרקס הנודד מן העיר האחת בדרכם אל העיר האחרת, לקראת המופע הבא. הדימינוּאֶנדו התימטי והרעיוני – של סוף היום, של סוף המופע ושל סוף ה"ספקטקל" המרהיב של תופעות־הטבע – זוכה גם לאנטי־קליימקס צורני, המתבטא בחיסור ההשפלה הראשונה של הטרימטר היאמבי בשורה האחרונה. הפגימה שבסכֵמה המטרית של שורת החתימה עשויה לרמז להתפוררותו של הסדר ההדוק המאפיין את הבתים ה"אקרובטיים", המתארים מופעי לוליינות מרשימים, ובמקביל אף מפגינים פעלולים עוצרי־נשימה של לוליינות מילולית.

הערות

1 ראה ספרו של רוברט טרייסי על אוסיפ מנדלשטם ([Tracy, [1981]).

2 ראה הע' 2, 5 לפרק השלישי, לעיל.

3 שם, שם.

4 יוכבד בת־מרים, ברצנזיה משנת 1938 על כוכבים בחוץ, הטעימה את "התמימות הצלולה" שבספר (ראה באומגרטן [1971], עמ' 28). אביגדור המאירי, ברצנזיה משנת 1939, הטעים את "הפשטות הלירית" שבספר זה (שם, עמ' 32). אך לא רק בתגובות הראשונות על הספר מצויות הערכות לגבי "צלילותו", "בהירותו" ו"פשטותו" של הסגנון. עד עצם היום הזה משובצת ביקורת אלתרמן בהערכות כאלה, המעידות כמדומה על הימצאותם של אספקטים של בהירות סגנונית בכתיבתו של אלתרמן, בצד אספקטים סותרים של עמימות סגנונית, המצויים בה במקביל.

5 הרושובסקי (1965), עמ' 106–115

6 כגון בשירו 'ניחוח אשה' (דורמן [תשל"ט], עמ' 74, 76), בשירו 'מזימה' (שם, עמ' 89) או בשירו 'שיר בחרוזים אדומים' (שם, עמ' 106).

7 על חידושי המלים של שלונסקי, ראה הע' 18, להלן.

8 הרושובסקי (תשכ"ה), עמ' 10.

9 שם עמ' 9.

10 שם עמ' 26. דימוי זה שטבעו הפוטוריסטים נועד לנגח את דימויה של לשון השירה על־ידי הסימבוליסטים המיסטיים (שהושפעו מהגותו של סולוביוב) ל"גברת נאווה" נצחית ומסתורית.

11 כגון שירו 'אחרי הסערה', שהשפיע על שירו המוקדם של אלתרמן 'מסכה פנימית' (טורים', א, גיל' כד, כ"ה בטבת תרצ"ד; 12.1.1934). שיר־הבוסר של אלתרמן, שרישומו של פסטרנק ניכר בו במובהק, שימש בסיס למבקר שלמה צמח (במאמרו "על ההשוואה", [1935]) לניגוח השירה מאסכולת שלונסקי (ראה צמח [1954], עמ' 140–144). לימים למד אלתרמן לערוך סינתזות משל עצמו, ושוב אין רישומם של מקורות ההשפעה ניכר בשיריו בדרך כה מובהקת. אף על פי כן, עקבות שירו זה של פסטרנק מצויים כמדומה גם בשירי 'כוכבים בחוץ', כגון בשירים 'שדרות בגשם' ו'הסער עבר כאן לפנות בוקר'.

12 הרושובסקי (תשכ"ה), עמ' 10.

13 שם, שם.

14 ראה א' הולצמן (1986), עמ' 144–145.

15 ראה מ' דורמן (תשל"ט), עמ' 33–34.

16 ראה שם, עמ' 38.

17 ראה שם, עמ' 42.

18 'מעריב', 8.6.1973; 15.6.1973; 29.6.1973.

19 על מגמת המודרניסטים להשהות את הקליטה, ראה בסעיף א' של הפרק הראשון ובסעיף א' של הפרק השלישי, לעיל.

20 על התנגדותו של שלונסקי לישן ועל הפשרה שמצא אלתרמן בין ישן לחדש, ראה בסעיף א' של הפרק החמישי, לעיל.

21 על התנגדותו של שלונסקי, והתנגדותם של סופרי המודרנה בכלל, ליצירת יל"ג ולנורמות הפיוטיות שלה, ראה א' שלונסקי "יל"גיזם", 'כתובים', שנה ה', גיל' יג, י"ט בטבת תרצ"א (9.1.1931), עמ' 1; שם, גיל' יד, כ"ו בטבת תרצ"א (15.1.1931), עמ' 1–2. וראה גם א' שטיינמן, "על יובל יל"ג ועל יובלות בכלל", 'כתובים', שנה ה, גיל' יב, ד' בטבת תרצ"א (19.12.1930); שם, גיל' יג, י"ט בטבת תרצ"א (9.1.1931), עמ' 1–2.

22 ראה מאמרו של קלינת' ברוקס "כפירת הפראפרזה", (Brooks) בדבר אי־היענותה של לשון השירה בכלל, ולשון השירה המודרנית בפרט, לטכניקת הפראפרזה.

23 בהגייה הליטאית, הממירה שי"ן ימנית בשמאלית, לפנינו צירופים הומופוניים לגמרי. שירו של גורדון עשיר בחידודים נוספים: "עט שקר" הוא צירוף כמעט הומופוני ל"עֵד שקר", והמלה "סיר" מתַפקדת כהומונים של "שיר". על השיר ועל משחקי לשון־נופל־על־לשון שבו, ראה שמיר (1987), עמ' 81–93.

24 ביאליק השתמש לכל אורך שירו בריבוי מלים וצירופים הלקוחים מן השדה הסמנטי שעניינו תולדות הכתב: חרט, פיתוחים, כתובות, כתב שעל מצבות האבן, לוחות השמיר וכדומה.

הצלקות שעל גופות המתים־הענקים, שעליהם מעיד הפרש "והם הם אבות עם הכתב" מתוארות ככתב שעל גבי המצבות, ועל כן הנשר לוטש כלפי המתים ציפורן ומשיר עליהם נוצה (נוצה וציפורן הם גם מכשירי כתיבה), הנחש מתואר כעמוד מנומר בכתב החרטומים (הזנב והעוקץ מכילים גם משמעים מן השדה הסמנטי שעניינו אותיות הכתב). מכאן, שמשחק־המלים "קשת"–"קסת" משתלב בתוך מרקם צפוף של מלים וצירופים מאותו שדה סמנטי, שאת כולם הבליע בטקסט כמעט לבלי הכֵּר. ההבלעה היא כל כך מושלמת, עד כי לא הושם לב לקלמבורים הללו, שברקעם אמנם מהדהדת השפעתו של יל"ג, אך השימוש בהם רומנטי ומעורפל.

25 ראה שמיר (1987), עמ' 235–242.

26 רבניצקי התרה בביאליק על שהוא גורר גם את הנורמה המשכילית הזו אל שירתו ועל שהוא משתמש ב"נאומים הנעימים ובניבים הנאווים" של קלמן שולמן ומחקיו – כך הוא קרא לתחבולות הפרונומסטיות של ספרות המאה ה–19, וביאליק הסביר לעורכו שאין ברצונו להשיג באמצעות הקלמבור אפקטים של קישוט ושל התהדרות. להיפך, משחקי המלים בשיר־המספד שכתב למות יל"ג 'אל האריה המת', כך טען, אינם דומים לחידודים של סופרי ההשכלה. הכוונה ב"לפאר תפארת כל פארות" היא לקצץ פארות ולא לקשט אותן ולהעמיס עליהן פאר והדר (ראה אגרות ביאליק, א, עמ' נז). ביאליק טען, אם כן, שצירופיו אינם אליטרטיביים ואורנמנטליים "לתפארת המליצה" כי אם נועדו לשם העשרה סמנטית ולשם דיוק הרעיון. אינני יודעת אם הדוגמה מ'אל האריה המת' ("לפאר תפארת כל פארות") אכן תשכנע את הקורא או את המאזין, שאכן ביאליק עשה כברת דרך מספרות ההשכלה והעמיד קלמבור שונה תכלית שינוי. אבל בהמשך דרכו כמשורר, אכן למד ביאליק לשעבד את הקלמבור לצרכיו ולעשותו ציין־סגנון טבעי ומובלע ולא בולט ומזדקר לעין, ועל כן הקלמבורים שלו יתקבלו יותר על דעתו של הקורא המודרני מאלה של סופרי המאה ה–19.

27 צור (תשמ"ג), עמ' 126–147.

28 מתוך תפיסתו ההיסטוריוסופית המעגלית, הרואה את העיר כגלגול מודרני של היער ואת האדם המודרני כגלגולו של הפרא הקדמון, איש הג'ונגל, הסמיך אלתרמן לעתים קרובות את ה"עיר" ל"יער", כגון בשירו 'תבת הזמרה נפרדת' ("על העיר עפות יונים, / על העיר, על יער פרא"); בשירו 'כיפה אדומה' ("עת יומנו הפרא נמחה כדמעה / מערים ויערות, משנה וחודש"); בשירו 'זווית של פרוור' ("מערים ויערות הקטר בא פרוע"); בשירו 'שיר שלושה אחים' ("בערים וביער נסענו עד כאן"), וכן במקומות רבים נוספים (וראה בלבן [1981], עמ' 102–105).

29 אחת מן הדרכים, שבהן יצר אלתרמן את הפראדוקסליות האינהרטית של שירתו, היא באמצעות היפוך מכאניסטי למדי בין תפקידי הסטאטי והדינאמי. תכופות נמצא בשירתו שהעצים ושפסלי העיר נתונים במרוצה, השווקים עוברים על פני ההלך, ואילו הוא, שמתפקידו לנדוד בדרכים, נותר מסומר במקומו. כך, למשל, בשיר 'הרוח עם כל אחיותיה' נאמר: "מה כבדה נשימת גן העיר הנרדף". הגן מקבל תכונותיו של אדם נמלט, פושע הנס אל חשכת הגנים, והרוח רודפת אותו כאילו הייתה מבקשת את נפשו. תחושה של רוע ושל אלימות מחלחלת אל התיאור, ותחושה זו עולה בקנה אחד עם הקריאה ה"קשה" של רבים משירי אלתרמן, שהיא אחת האופציות שהעניק המחבר לשיריו.

30 ברבים משירי אלתרמן פורצים גיבורי הספרים מבין דפי הספר, קורמים עור וגידים והופכים לבני־אדם או לבעלי־חיים בשר־ודם, המהלכים בדרכים. וראה, למשל, שירו 'כיפה אדומה', שבו יוצאים גיבורי האגדות מספרי־הילדים והולכים בשורה אחרי כיפה אדומה, אף היא דמות מן הספרים, שקרמה עור וגידים. ראה גם בשיר 'בוקר בהיר', שבו כמהים גיבורי הרומנים לנערה הפשוטה העוברת ברחוב, ולא היא הכמהה אליהם, כמקובל ("הה, עברי בשמלות כפריות / בטרקלין המראות שרימני / לך כלים מאבק ספריות גיבורים נשכחים של רומנים"). על תחבולה זו חוזר אלתרמן ביצירתו לסוגיה, לרבות הפזמונים וה"טורים".

31 כמוה גם השורה "שולמית בנעלים, אשכולית הילולים" מאותו שיר, או השורה הפותחת את שירו 'היין' (מן המחזור 'שיר עשרה אחים', בקובץ 'עיר היונה'): "הורתו ענֶפה ובריתו חנֶפה" – המצטיינות אף הן בחריזה פנימית מודגשת. בשיר 'היין' תורמת החריזה הפנימית לאיכות האקסטטית של השיר, המושכת אל גובהי ההתעלות ואל תהומות הדיכאון, כמתחייב מן הנושא. אולם, גם בשיר 'היין', בצד האמירה ה"ההיפנוטית", היוצרת אווירת גילופין אירציונלית, כלולה אמירה רציונלית, ברורה ומובחנת, שבּה לכל מלה משמעות קוהרנטית. על השירה ה"היפנוטית", ה"אורגת חבלי קסם", ראה ר' צור (1988).

32 בכמה ממשמעיה של מלה פּוֹליסֵמית זו השתמש אלתרמן בשירו השנון 'הגלבים' (בסדרת

השירים 'דברים שבאמצע', חגיגת קיץ, עמ' 87): "אמרו הגלבים: לולא / בידנו מסרק, מספריים ותער, / כי אז הרחוב מלֵא / שעירים וצפירים עם שאר חיתו יער".

33 בכפל־המשמעות הזה של השורש טר"ף עשה אלתרמן שימוש מחוכם בשירו 'מעשייה' (רגעים, ב, עמ' 177–187), המתאר בסרקזם את מנהגם של המשטרים הטוטליטריים לחסל את יריביהם הפוליטיים או לכלוא אותם בבית־משוגעים: "ויאמר אחר ילד חכם: / נטבול נא כתונת בדם / ונגיד כי טרוף טורף./ ויאמרו ילדים אחרים: / לא! מוטב שננהג בו מנהג חברים / ונגיד: / מטורף, מטורף" (לראשונה התפרסם שיר זה בחתימת אג"ב ב'הארץ' מיום י"ט באייר תש"א; 16.5.1941).

34 הצירוף "נתיבת העופרת" (המלה "עופרת" משתלבת ברשת צלילים אחת עם המלים "אפור", "ערב", "עורבים", המכילות צלילים דומים ואף מכילות מטען חושי וקונוטטיבי דומה, הנקשר בצבעי האפור־שחור), שהוא כנראה פֶּריפרזה מועצמת לסתם כּביש של אספלט, רחוב מרחובותיה של העיר, מזכיר את הצירוף "רחובות ברזל" ('פגישה לאין קץ'), שהוא כשלעצמו צירוף חידתי ורב־משמעי, שניתן לצקת לתוכו תכנים חזותיים שונים: דרך שצבעה כעין המתכת, כביש אפור, דרך ריקה של אזור מסחרי, שתריסי הברזל שלו מוגפים ועוד.

35 והשווה לצירוף: "ועירו בצמרמורת ריסים מתאפללת" ('גשם שני וזיכרון'), שאף בו עולה באורח אֶבוקטיבי המלה החורזת "תריסים" (העיר מתכסה באפלה, בעת שיושביה מגיפים את תריסיהם, לפנות ערב, בטרם סערת גשמים או לפני פלישת אויב. המלה "צמרמורת" מרמזת הן לקור והן לפחד).

36 והשווה לצירוף: "כאשר מתהפכת הינך בבציריך" מתוך 'יום השוק' (שפירושו: בעת הבציר, כאשר שותתת האדמה דם ענבים, כיולדה המתהפכת בציריה). המלה "בבציריך" מכילה בתוכה לא רק את צליליה כי אם גם את מטענה הסמאנטי של המלה "בציריך".

37 גם משום שדרכי העפר, נתיבי מים ושביל החלב האסטרלי מתחלפים בשירת אלתרמן תכופות זה בזה, כגון בצירופים: "מי בנתיבות חלבך יעבור" ('יום פתאומי'), "לילה לורליי ושביל חלב הריין" ('ניחוח אשה') ועוד.

38 מתכנית ל"ט של 'המטאטא', "שמע קולנו", מיום 21.12.1935. פזמונים ושירי זמר, א, הוצאת הקיבוץ המאוחד, תשל"ז, עמ' 60–61).

39 מן התכנית 'עולים ויורדים', תכנית מ"א, מיום 17.11.1936, שם, עמ' 73–75.

40 והשווה לצירוף "יען רב הוא האור וחרש כרעם" מן השיר 'תמוז' (גם כאן בא השימוש ב"חֵרש" במקום שטבעי וצפוי יותר השימוש ב"מחריש אזניים").

41 Shumaker (1960).

42 אלתרמן השתמש כאן, כמדומה, בתמונות ובצירופי־לשון משיר־הבוסר שלו, כגון השורות "באור נקמות סיממו בקריו" ו"עם ערב שותת משקיעה" לעומת "אלי יוטף סיפור – – מסמם אוזניים" ו"דרור כחולי שותתת דם" ועוד.

43 השווה לסוף השיר 'אל הפילים', שבו מדומות העיניים לבארות שהורעלו: "הגידי אם לא כיאוריַך יָפִיתי / חגים לעיניי / שקיעותַיִך שלָך! / כפרי את פניי על חטא שעָווית לי, / על כל באר שהרעלת בי הגידי – סְלַח!".

44 חרוזו זה של אלתרמן אכן הובא בהרצאה של נ' זך, שהושמעה בשנה"ל תשכ"ז באוניברסיטת תל־אביב כדוגמה לחרוז מאולץ וסתמי, שאינו נובע מן ההקשר.

45 השווה לדברי ההֶלך האני (גלגולו של הטרובאדור משכבר הימים) בשיר 'פגישה לאין קץ': "אלוהיי ציווני שאת לעולַיִך / מעוניי הרב שקדים וצימוקים".

46 מוטיב זה רווח מאוד בשירת אלתרמן, למן השירים המוקדמים, כגון 'תליית חלומות', דרך 'שמחת עניים' ועד לעיצובו הפארודי ב'חגיגת קיץ'. התיאור הארוטי והאלים כאחד של החתן הגלמוד, האוהב את האדמה וגם מרטש אותה, כחתן דמים, מזכיר את התיאור הגותי מסמר השיער, הכלול בשיר ה"בודלירי" הגנוז 'מות הנפש', שבו מתוודה הכלה לפני חתנה באיגרת על שרוצצה את ראש החתול, שנתן לה למזכרת אהבים: "יש והתייצבה נושפת און ורוע / מעוקלת גב ופתע – עוט עליי! / עד צוואר... עד חיק... ציפורן כפיר לתקוע; / חתני, עד מה זכרתיך בדמיי!// אויה חתני! האם תסלח לפשע? / למה עשיתיהו – האבינה עוד? / באי ליל – בקרב – בפחדנות נואשת / קרדומי הנפתי וארוץ קדקוד" (דורמן [תשל"ט], עמ' 64).

47 ד' כנעני (בתוך: באומגרטן [1971], עמ' 55).

פרק שמיני

דפי אגדות נושנות

הדים מספרות הילדים ומן הפולקלור בשירת אלתרמן

א. השימוש בחומרים "מִשניים" כבחומרי שיר "לגיטימיים"

אלתרמן היה אולי הראשון בשירה העברית, שחומרי שיר עממיים וילדיים היו לחלק בלתי־נפרד מעולמו השירי. אמנם, גם לפניו השתמשו משוררים בחומרים ממערכות הספרות ה"מִשניות" – מן האגדה (העתיקה והביניימית, העברית והאירופית, האותנטית והמסוגננת) ומגלגוליה בסיפורי הילדים.[1] אולם מה שהיה אצל קודמיו בחינת חומרי רקע פֶּריפֶּרליים, הפך בשירת אלתרמן לעניין מרכזי ורב־חשיבות, שקבע במידה רבה את האפקט הנתפש של שיריו (בין שירי 'כוכבים בחוץ' יש אפילו שירים, כגון 'כיפה אדומה' ו'רועת האווזים', הנושאים שמותיהן של אגדות ילדים נודעות).[2] נתן זך, המקטרג הגדול על שירת אלתרמן, התוודה באפילוג לספרו 'זמן וריתמוס אצל ברגסון ובשירה המודרנית', ששירת אלתרמן הילכה עליו קסמים בנעוריו, על שום שלא התחבטה בבעיות הלאומיות הגדולות והרות־הגורל (קידוש השם, מאבק היהודים והגויים, עולמו של בית־המדרש וכו'), אך גם משום שעולמה הססגוני והקסום, עולמן של אגדות הילדות והנעורים, לכד את הלב ביופיו:

> ומה יפה הייתה התפאורה כאן! לא זה בלבד, שלא היה כאן שום רמז ל"כיעור הקבצנים" המוּפר, אלא שבעינינו היה גם הרבה יופי ססגוני בעולם אגדי זה, שהזכיר לכולנו את האחים גרים ואת אנדרסן ואוסקר ויילד וכל שאר אגדות נעורינו. העיר הייתה יפה ואהובה, וכמותה גם הפונדקית ובת־המוזג וכיפה אדומה, והפנסים הושיבו בנורותיהם את אפרוחי החשמל הצהובים, והיין האפיל עם הצער האחרון, והדרך יצאה בעקבי הגעגועים, והשקיעה החליפה שמלותיה, והערב לא התעצל להאיר בפנס־כיס סמטה, חלון, עורב על הגדר, לאחר שהשלים את סיבובו, "צולע ומתופף", בפרוורנו.

כל עולם האגדה, אותו שיחר לשווא שלונסקי הקובל על דור הרוצח
את אגדותיו, קם כאן והיה.[3]

דבריו של נ' זך, אף כי נאמרו בסלחנות אירונית ובמסגרתה של מסה איקונוקלַסטית, אשר נתכוונה להוריד את אלתרמן מגדולתו ולבסס את עקרונותיה הפואטיים של משמרת מודרניסטית חדשה (שהעדיפה את לשון ההמעטה על פני הגעש ההיפֶּרבולי, האופייני לאסכולת שלונסקי–אלתרמן), נאלצו להודות בקסם הכובש של שירי 'כוכבים בחוץ'. עולמם של שירים אלה היה כה שונה מן המקובל בספרות העברית של תכנית הלימודים, לרבות זו שנפרדה מסִפּוֹ של בית־המדרש הישן, עד כי גם מי שראה בשוק האלתרמני "שוק מתוך ספרי האחים גרים לאחר שנתעלם מהם כל קסמה חריף־הריח של האגדה",[4] הודה בדלית ברירה, כי משובת־הנעורים, שנשבה מתוך דפי 'כוכבים בחוץ', לכדה בשעתה באחת את לִבּו, ושמקסם זה הוצרך לימים להתפכח ולהשתחרר.

יופיו וסגוליותו של עולם האגדות, העולה מבין דפי 'כוכבים בחוץ', שלא נמצאו לו לזך כמותם בכל שירה העברית מן המחצית הראשונה של המאה העשרים, היו, אם כן, לגביו סוד קסמם הכובש. ולא בכדי. היום אין אמנם רבותא בשילוב מוטיבים ואִזכורים ספרותיים מתוך יצירות שנועדו לילדים, אך ראוי לזכור ולהזכיר, כי ספרות הילדים היא, למעשה, ענף צעיר למדי בתוך כלל ענפי היצירה, וכי בספרות העברית החלו לכתוב למען ילדים (אם לא נחשיב את המשלים הדידקטיים, בני המאה התשע־עשרה, שנועדו גם לילדים ולנוער) רק על סִפּהּ של המאה העשרים.[5] בהשתמשו בשיריו משנות השלושים במוטיבים, דמויות ותבניות, האופייניים לספרות הילדים לסוגיה, לרבות הפולקלור שלבש צורת אגדה לילדים, צעד אלתרמן צעד חדשני ונועז של משורר מודרניסטן ומרדן, המתנסה בכל מיני "אקספרימנטים" ומרשה לעצמו לראות אפילו בספרות הילדים מקור לגיטימי לשאילות ולרמיזות. צעד חדשני זה ראוי להשוותו, למשל, עם תעוזת החידוש, שגילו המשוררים הפוטוריסטיים ברוסיה, שעה שהתירו לעצמם לשלב בשיריהם שורות ומקצבים מתוך שירי מהפכה ידועים וכן ווּלגריזמים וביטויי סלֶנג למיניהם, שמקומם לא הכירם עד אז בשירה ה"רצינית" והנחשבת.[6]

אלתרמן הִרבה להשתמש בתבניות תחביריות טיפוסיות ובדפוסים רטוריים אופייניים, השאולים מעולם הילד: הדיהן של נוסחאות משחק מקובלות, מחוות טיפוסיות של פתיחת אגדות ושל סיומן, דפוסי נוסחה של דקלומים, שירי־ערש לפעוטות וחידות לגיל הרך מתלווים לרבים מטורי שיריו. קשה להעלות על

הדעת משורר עברי אחר לפניו, שנהג חירות כזו בשירה "למבוגרים", ואשר סלל את הדרך כמוהו למשוררי שנות החמישים – י' עמיחי, ד' רביקוביץ ונ' זך עצמו, אשר שילבו, איש־איש בדרכו שלו, תבניות שיר ילדיות בשירים, שלא נועדו כלל לילדים. מדוע פנה אלתרמן דווקא אל אגדות הילדים כאל טקסטים נרמזים? יש יסוד להניח, שאף נתוניו הביוגרפיים המיוחדים תרמו במידת־מה לגישה מקורית וחדשנית זו כלפי מערכות הספרות ה"מִשניות" – הפולקלור וספרות הילדים – גם אם המשורר עצמו לא הודה בכך בגלוי, כמי שלא נתן מעולם ביטוי פומבי לרזי הדינסטיה הרוחנית שלו ולמקורות היניקה של עולמו הפנימי.

אלתרמן, כידוע, לא כתב שירה אוטוביוגרפית, וביכר להצניע מעיני הציבור את הממד הפרסונלי, כמעט כדי טשטושו המוחלט.[7] ביצירתו המופרת לא סיפר מעולם, בצורה גלויה וי ירה, על חייו – על תולדותיו, מאווייו ועולמו הרוחני – ואם גילה טפח מעולמו הפרטי הכמוס, לא עשה כן אלא בדרכים עקיפות ומרומזות, שהמכוסה רב בהן על הנגלה. בניגוד למשוררים רומנטיים, שהביוגרפיה שלהם במרכז שירתם והם רואים בה חזות הכול, העדיף אלתרמן נושאים מוכללים ומופשטים, דמויות אימפֶּרסונליות שאין בהן כל סממנים מייחדים ואין לזהותן עם דמות זו או אחרת מן הביוגרפיה הקונקרטית. ה"אב" בשיריו הוא אב ארכיטיפי לגמרי, המזוהה יותר עם דמותו הטרנסצנדנטלית של האֵל, או עם "דמותה" המופשטת של תכונת האחריות והתכליתיות, מאשר עם דמותו של האב הביולוגי.[8] כמוהו גם האם, הרעיה, הבת, ההֵלך־המשורר, הפונדקית וכד' הן דמויות כלליות ואבסטרקטיות, שאינן מלמדות אלא בעקיפי־עקיפין על מוצאותיו של המחבר.

אולם, המעיין בשירי אלתרמן יבחין בנקל, כי המשורר נחל מאביו ירושה נכבדה ורבה מזו שנחלו משוררים רומנטיים רבים, אשר הכריזו על מורשתם באורח גלוי ומפורש: יצחק אלתרמן – אבי המשורר – היה, כידוע, ה"גנן" הראשון, מחלוצי גן הילדים העברי ומקובעי דפוסיו. בעלומיו לימד בבית־הספר העברי המתוקן בוורשה, מיסודו של המשורר אהרן לובושיצקי,[9] שהיה הראשון שכתב ופרסם בשפה העברית שירים מחורזי ושקולים לגיל הרך.[10] בשנת 1909 פתח אלתרמן האב גן־ילדים עברי בוורשה, הראשון או אחד הראשונים מסוגו, ובו לימד את חניכיו הרכים על־פי שיטת פְּרֶבֶל, שעיקרה משחקים סמליים, שירים ודקלומים, חידות, מחזות וריקודים, על־פי סדר מחזורי קבוע. בשנת 1910, היא שנת הולדתו של נתן אלתרמן, יסד "קורסים פרבליים" לגננות עבריות בוורשה, ואלה הקימו רשת של גני ילדים עבריים. בוורשה לא היו בתוקף אותה עת כל אותן הגבלות חמורות על החינוך העברי, שהטיל

המשטר הרופף של טרם ימי המלחמה, ועל־כן נדדו אליה אנשי־חינוך מובהקים, שגדלו ונתחנכו ברוסיה, כדוגמת יצחק אלתרמן ויחיאל הלפרין, והקימו בה את גני־הילדים הראשונים ששפתם עברית. עם פרוץ מלחמת העולם הראשונה, העביר יצחק אלתרמן את "הקורסים הפרבליים" למוסקבה, שבה הייתה הפעילות התרבותית מפותחת, הודות לסניף "תרבות" שפעל בה. אחר־כך עבר לאודסה, וביחד עם יחיאל הלפרין – אביו של המשורר יונתן רטוש, שאף הוא פתח גן־ילדים עברי בוורשה בשנת 1909 – יסד סמינר לגננות. השניים אף ערכו והוציאו לאור כתב־עת מיוחד לענייני גן־הילדים – דו־ירחון 'הגנה' (אודסה, תרע"ח).

ואם לא די במסכת עיסוקיו של האב בתחומי החינוך לגיל הרך וספרות הילדים, הרי גם אחי אמו של נתן אלתרמן, זלמן לייבוביץ, הידוע בכינויו ז' אריאל, ערך ביחד עם לוין קיפניס ספרי 'מקראות' לבתי ספר, שנפוצו למן שנת תרצ"ג ואילך במהדורות רבות. ז' אריאל תרגם גם ספרונים רבים של מעשיות לילדים להוצאת 'קופת הספר', והיה גם בין עורכי 'עיינות' סדרת חוברות לתלמידי הכיתות הנמוכות. בחוגי הסופרים והמחנכים נודע שמו כפופולריזטור נלהב של אגדות הילדים בזכות עשרות מעשיות שתרגם מלשונות אירופה ועשרות מאגדות חז"ל שעיבד לעברית "קלה" ומושכת־לב כדי להכשירן לילדים. אין תימה אפוא שגם נתן אלתרמן הצעיר, עוד בטרם הוציא ספר משלו, שלח ידו, כדודו, המתרגם הנודע של סיפורי הילדים, בתרגום ספרים לילדים ולנוער: 'המלחמה לאש' מאת ז"ה רוֹני, שיצא בהוצאת שטיבל בשנת תרצ"ג (1933), וכן 'רֶדי הזקֶן', מאת פרדריק מריאט, שיצא בשנת תרצ"ה (1935) בספריית "שֶם" ספרייה מנוקדת לילדים של הוצאת שטיבל–מצפה.

ב. 'כיפה אדומה' והאימה הטבטונית

על היסודות שחלחלו ממורשתם של האב ושל הדוד, אשר ראו את ייעודם בחינוך פעוטות ובהקנית ערכים והרגלים לבני הגיל הרך, וכן מאווירת הבית שהייתה ספוגה אהבה לספרות ילדים ונוער, יעידו שיריו הרבים של נתן אלתרמן, שבתשתיתם תבניות ודפוסים לרוב מספרות הילדים לסוגיה. אולם השימוש בחומרי השיר הילדיים כאן אינו נאיבי או דידקטי כלל וכלל: אלתרמן פנה אל החומרים הללו כאל חומרי "הֶזָרָה", כאל יסודות שלא שימשו עד אז כחומרי שיר וכאל טקסטים שלא שימשו עד אז כטקסטים נרמזים.[11] ביסודות מספרות הילדים הוא אף מצא חומרי הנגדה, לצורך יצירת פראדוקסים, הכוללים אמירות קשות ומסויטות, שאינן עולות בקנה אחד עם המוטיבים הילדיים. ככלל, הפואטיקה של אלתרמן היא פואטיקה אוקסימורונית־

זֶאוגמטית, הבנויה על צירופם אלה לאלה של חומרים "צורמים" ודיסהרמוניים, שאין נוהגים באופן טבעי להביאם בכפיפה אחת: את הנורא מעמתת שירתו עם הילדותי, את האינטלקטואלי עם הרגשני והמתקתק, את המבעית ומעורר החלחלה עם ההרמוני והתמים, את המעיק והטראגי עם העליז. ספרות הילדים, בשל אופיה הנאיבי, המעוגל, רווי הרגש וגדוש הכוונות הטובות, התאימה התאמה גמורה לאלתרמן, לשֵם ריכוכן של האמירות הבוטות והבלתי־מתפשרות – הפסיכולוגיות, הפילוסופיות וההיסטוריוסופיות־אקטואליסטיות – שהיו באמתחתו, בתורת מודרניסטן צעיר ומרדן, שביכורי שירתו נכתבו באירופה הקרועה בין כוחות הפאשיזם והבולשביזם, ערב מלחמת העולם השנייה. ולהיפך, בשל טיבן המרכך והמרגיע, שולבו החומרים הילדיים בהקשרים מבעיתים לשם הטעית הקורא ו"סימומו" בסם מרגיע, לצורכי הפתעה והדהמה. התרדמה טיבה שהיא מחדדת ומחריפה את יסוד הבעתה, המתלווה ליקיצה ולהתפכחות.

שימושו של אלתרמן במוטיבים מספרות הילדים עלול להטעות, ואכן הוא הטעה כמה ממבקריו. מוטיבים ילדיים דרכם שהם נוטעים בקורא רושם מתקתק ורגשני, אך בשירת אלתרמן הם משולבים, על דרך הטרנספוזיציה, דווקא במומנטים, שבהם הרושם הרך והנעים צפוי ו"מתאים" פחות מכול. אלתרמן שילבם על־פי־רוב ביודעין כדי לערפל את האמירה הקשה ולעכב את קליטתה. כך, למשל, בשיר ה"ילדותי" 'כיפה אדומה', שבו הרוע מבוית ומאולף לכאורה, כבאגדות הילדים, מרגיע השיר את קוראיו במקצביו הסדירים ובשורה המסודרת של הדמויות התמימות והצבעוניות, העולות בצורה ממושטרת ומסודרת מבין דפי הספר, אך המסר הטמון בו אינו מרגיע כל עיקר, כי אם סטיכי ופרוע ומושך אל מחוזות הבעתה והבלהה.

שיר זה מעמת, כביכול, את אכזריותו הקמאית של העידן הפרה־היסטורי הפראי עם תומתם של סיפורי הילדות; ולמעשה, הפרה־היסטוריה היא־היא ילדותה של האנושות, והיעלמו של הגורם הפראי־הקמאי מקביל להתבגרותו של העולל וליציאתו מעולם "התום" אל עולם "ניסיון החטא". הפרה־היסטוריה והילדות הן אפוא היינו הך בשיר 'כיפה אדומה', המכיל משמעויות היסטוריוסופיות ואקטואליסטיות קשות ומאיימות, אך המעמיד פני שיר־ילדים נאיבי, בתמונותיו ובמקצביו:[12]

עֵת יוֹמְנוּ הַפְּרֶא נִמְחֶה כְּדִמְעָה
מֵעָרִים וְיַעֲרוֹת, מִשָּׁנָה וְחָדֵשׁ,

הוֹלֶכֶת בַּדֶּרֶךְ כִּפָּה אֲדֻמָּה,
לְלַקֵּט פֶּרַח־בָּר בַּחֹרֶשׁ.

וְיוֹצְאִים אַחֲרֶיהָ פָּרָה וְאָנָּז
וְחָתוּל מְדַדֶּה עַל מִשְׁעֶנֶת – –
כְּסִפּוּר שֶׁאָבַד, כְּנִגּוּן מִנִּי אָז,
כְּבַת־צְחוֹק נִשְׁכָּחָה וְנוֹשֶׁנֶת.

וְעוֹמְדוֹת מֵרָחוֹק הַשָּׁנִים הַבָּאוֹת
וְלַשָּׁוְא תְּמִיהוֹתֵינוּ כֹּה רַבּוּ
וּמוֹצֵץ לוֹ יֶרַח עֵירֹם אֶצְבָּעוֹ
כְּבִימֵי בְּרֵאשִׁית, בְּחֵיק אַבָּא.

וַאֲנַחְנוּ שׁוֹתְקִים. אֲדָמָה עֲשָׂבִית
בִּירַקְרַק הָרִיסִים מְפַרְפֶּרֶת...
וְעֵינֵינוּ עָצַמְנוּ – – וּלְפֶתַע נָבִיט
וְהִנֵּה כְּבָר חָשְׁכָה הַצַּפְּרֶת.

שעה שמבול בראשיתי נמחה כדמעה מעינו של עולם ואביב חדש מרקד בצִדי הדרכים, יוצאת כיפה אדומה, ועמה שורה של חיות טיפוסיות מסיפורי הילדים, ללקט פרחי־בר בחורש. זהו, כביכול, שיר געגועים וכיסופים רומנטי אל "הפרא האציל" הרוסואי, אל תומת הילדות ואל זכר אגדותיה. ולא היא! השיר מזכירנו כי הגעגועים הרומנטיים אל הטבע ואל הילדות בשקר המוסכמה והסטריאוטיפ יסודם. לא במקרה פותח השיר בשורה אוקסימורונית, המעמתת את הפרא הקמאי המחוספס והאַלים עם רכותה העדינה של דמעת הילד. הילדות רצופה לא רק רכוּת ותמימות כי אם גם צער ופחדים (המתמחשים כאן בתמונת העין הדומעת של עולל עירום, המוחה דמעה ומוצץ אצבעו מִפחד הבדידות לעת לילה, בתום שעת סיפורי־הערש); ילדותה של האנושות מעוגנת בעולם היער, שהוא וחוקיו עלולים לחזור אל העולם עם תמוטת ההומניזם. גם בטבע "ההרמוני", שאליו עורגים הרומנטיקונים, שולטים החוקים הדרוויניים של "כל דאלים גבר", ורבים הרֶשע והמכאוב (המתממשים כאן בתמונת הדשא המפרפר ברשת, כחיה ניצודה במלכודת).

במעגל המצומצם מתואר כאן מעבר הדרגתי ורצוף בין יום ולילה: עם התקרב הלילה ושעת סיפורי־הערש, מתייצבות בשורה דמויות־הקבע של אגדות

הילדים, ועליהן משקיף ירח במולדו, כעולל תמֵהַ המוצץ אצבע בחיק אבא, והוא כבבואה לילד הנפחד, המוחה דמעה מעין, מפחד החשכה. במעגלים רחבים יותר, מתוארות כאן במקביל גם עונות השנה (נקיפת חודשי השנה וסוף עונת הגשמים – "עת יומנו הפרא נמחה כדמעה מערים ויערות, משנה וחודש"), פאזות שונות של חיי האדם (למן ימי ילדותו התמימים ועד לימי בגרותו וזקנתו, אכולי הספקות והחרדות), וכן פאזות שונות של חיי האנושות (למן "ילדות האדם" בג'ונגל, בשחר התרבות, ועד לגסיסת ההומניזם בעידן העיר המודרנית). השיר בנוי בתבנית מעגלית, לפיה החלה האנושות את דרכה ביער אפל וצעדה מתוכו אל עבר הקִדמה, אך הצמרת החשוכה שוב ניבטת אליה מנגד – ימי הביניים מתקרבים.

כיפה אדומה מאגדותיהם הטבטוניות או הגותיות של האחים גרים הן יצאה אל היער בצעד קל ואופטימי, בנאיביות גמורה, מתוך נכונות לסייע לאמהּ ולסבתהּ, ואגב כך יצאה מן התום של ימי הילדות אל עולם החוויה וההתנסות, הנקשר לצבע בגדיה שאינו צבע של תום ושל טוהר כל עיקר. בדרכה היא פגשה את הרֶשע הקיומי השולט ביקום, המתמחש כאן, כאמור, בפרפורו של העשב כמין חית־יער לכודה. בצירוף הפיגורטיבי "אדמה עשבית / בירקרק הריסים מפרפרת", כמו בצירוף הפיגורטיבי "כי הדשא החי מפרפר בטלליו" ('ערב בפונדק הישן'), נמסכים במרומז הצבע הירוק של הדשא וצבע דמה של חיה לכודה, המפרפרת ברשת (אף כי המלכודת מדומה, אמנם, בשיר 'כיפה אדומה' לריסיו של ילד, הנאבק מתוך פחד – פחד מן הלילה או פחד מאגדות־הילדים, שנהוג לספרן לעת לילה – בצורך הטבעי לישון, ובשיר 'ערב בפונדק השירים הנושן' אין היא לכאורה אלא מלכודת של טל, הפרושה כרשת זגוגית על פני הדשאים). בניגוד לחזותו הילדותית וההרמונית של השיר 'כיפה אדומה', מובלעת בו הנחה בדבר אופיו האנטי־רומנטי והדיסהרמוני של הטבע: בניגוד לתיאורי טבע הרומנטיים הקונבנציונליים, המדברים בזכות ההרמוניה של הבריאה, ניכרים בכאן בטבע, כמו ביחסים בין אדם לחברו, אותות של כאב, מצוקה ועינויי גוף ונפש.

כביכול אומר כאן אלתרמן בסמוי: מול אימי הזמן, הבאים ומתרגשים עלינו, בהשתרר ה–furor teutonicus ("הזעם הטבטוני") בעולמנו, אעמיד את אגדות הילדות "התמימות" ו"המרגיעות" ואת הטבע ה"ההרמוני". והרי גם הן מקורן ביצרים העממיים הטבטוניים, וגם בהן מחלחלים רוע וזדון. הן גם הזאב מאגדת 'כיפה אדומה' וגם החתול הצולע, המדדה על משענת נקשרים ברֶשע ובזדון של עולם "הניסיון", אלא שבאגדות־הילדים, שהן שיקוף רחוק ומרוכך של המציאות האמיתית, הרוע מבוקר, מאולף ובלתי־מסוכן. בשיר 'כיפה אדומה'

החיות הן, כביכול, חיות בית, הצועדות בשורה מסודרת ומאורגנת ולא נמרי טרף, המזנקים מביברי האש, כבשירי הג׳ונגל שב׳כוכבים בחוץ׳. אף שהחתול המדדה על קביו (מגיבורי ׳פינוקיו׳) חדור ערמה וזדון, אין הוא מעורר בנו חלחלה ופחד, כי אם ״בת צחוק נשכחה ונושנת״. עם זאת, ביותו של הרוע ואילופה של הפראות אינם משנים את התכונות הבסיסיות הקמאיות הללו באורח מהותי, כי אם באורח כמותי בלבד. לשווא שאלותיו המרובות של הילד הסקרן ותמיהותיו הרבות, כי העולם סובב על אופנו, החוקים אינם משתנים והרוע הישן נושן חוזר אלינו במסווה חדש ומודרני. ״העיר״ ו״היער״, הנזכרים בשורה השנייה של השיר, הם למעשה אותה תופעה עצמה בשינוי הכסות (די אפילו בשינוי אורתוגרפי זעיר כדי ללכדם למהות אחת), וצמרתו החשוכה של ״עולם הג׳ונגל״ מקדירה על חיינו העירוניים, כבימים הראשונים של טרם היות האדם.

הגבולות שבין הטבע למעשה ידי־האדם ((nature vs. art) נפרצים בשיר ׳כיפה אדומה׳ יותר מפעם אחת: ״יומנו הפרא נמחה כדמעה״ מעיר ומיער (מן הג׳ונגל הקמאי אך גם מג׳ונגל הבטון והמלט, מעשה ידיה של האנושות), אך גם ״משנה וחודש״ (מן המחזוריות הטבעית, אך גם מן המחזוריות הקלנדרית, מעשה ידי האדם). החיות יוצאות מספרי האגדות, מן הדפוס והאיורים, שהם מעשי ידי אדם, קורמות עור וגידים ויוצאות אל מרחבי הטבע (תחבולה אהובה על אלתרמן, והשווה, למשל, לשירו ׳בקר בהיר׳: ״לָךְ כָּלִים מֵאבק ספריות / גיבורים נשכחים של רומנים״). הטבע כולו, גם השמים וגם האדמה, מחקה את התנהגותו של האדם: הירח מוצץ אצבעו והאדמה מפרפרת בריסיה, כמו הילד הנאבק בחבלי השינה (ההאנשה המודרניסטית, המותירה את הניגוד ״טבע״ – ״אמנות״ בקוטביותו אינה כהאנשה הרומנטית, המטשטשת את הגבולות בין האדם לבין החי, הצומח או הדומם).

לפנינו שיר אופטימי ופסימי בעת ובעונה אחת. האופטימיות שבו נובעת מרעיון ההמשכיות: יום רודף יום, חודש רודף חודש, שנה רודפת שנה, והמראות הנושנים נולדים בכל פעם מחדש. כל ילד חוֹוה את חוויותיהם של סיפורי הילדים, כאילו זה אך נולדו. הפסימיות אף היא נובעת מרעיון ההמשכיות: הרוע והזדון אף הם נולדים בכל פעם מחדש, ומי שהיה לפני רגע־קט עולל תמים, שעצם עין דומעת למשמע סיפורי־הערש של אביו, פוקח לפתע עיניו וכבר הוא ניצב לפני שקיעתו ופרֵדתו מן העולם: ״והִנה כבר חָשכה הצמרת״. ברקע הדברים משוקעת התפישה ההיסטוריוסופית הוויקונית,[13] הגורסת התאמה בין מחזורם של החיים האורגניים לבין מחזור החיים של יישויות לאומיות ומדיניות, והמדברת על תולדותיהן של אומות במונחים

ביולוגיים: לֵדה, ילדוּת, נעורים, בגרות, זִקנה, גסיסה ומוות. ההמשכיות בשיר היא המשכיות מחזורית, הניכרת במעגלים קונצנטריים ההולכים ומתרחבים, מן המעגל המצומצם של היממה ושל חיי הפרט ועד למעגל הגדול של תולדות ימי עולם ושל חיי האנושות כולה.

ג. 'רועת האווזים', הענק הנוהם והדרֵקה המטאפורית

בשיר 'כיפה אדומה', כמו ב'רועת האווזים' ובשירים אחרים מתוך 'כוכבים בחוץ', הרומזים לאגדות ילדים נודעות,[14] מתרמזת שואה, שעתידה להתחולל, קודרת ברקע הדברים. סוף השיר 'כיפה אדומה' ("ולפתע נִביט / והִנה כבר חשכה הצמרת") מרמז לא רק לשקיעת השמש בסוף היום ולשקיעתו של האדם בסופם הטבעי של החיים, כי אם גם לשקיעת המערב (מוטיב קבע בשירתו המוקדמת של אלתרמן, שנתגלגל אליה, בין היתר, מן השירה ומן הפובליציסטיקה של אלכסנדר בלוק). בזמן שכתב את שירי 'כוכבים בחוץ', הפכה שקיעת ההומניזם, שסופרים התריעו עליה מראשית המאה, לתופעה מוחשית ומוּכּרת, עם התפרצותם של היצרים הטבטוניים והתקרב מלחמת העולם והשואה. ב'כיפה אדומה' מעיבות חשרות ענניה של הסערה הקרֵבה שבעתיים על רקע תמימותו־כביכול ש העולם, העולה מבין דפי אגדותיהם של האחים גרים, הגם שצבעוניותן הקסומה של אגדות אלה אין בה כדי להסתיר את הרקע הגותי, האפל והמבעית, שממנו צמחו. ייזכר כאן, כי באגדות האחים גרים עשה אלתרמן שימוש מרובה בשירתו האקטואליסטית, שדיברה בגלוי על גרמניה הנאצית,[15] וכי אגדת 'כיפה אדומה' עולה בגילוייה הגותיים־המבעיתים (בדרך ההיפוך השנון אמנם ובמלוכד עם אגדת 'שלגייה') בשיר הבוסר 'הראש הטוב', שנדון בפירוט־מה לעיל (עמ' 204–206).

השיר האליטרטיבי הקצר 'רועת האווזים' עשיר בצלילי /R/ אקספרסיביים, שיש בהם כדי לחקות את נהמתו המפחידה של הענק השעיר (זו יוצרת עולם מאוים ומסויט, שאינו "מתאים" כלל לתמונה הרכה של הילדים הרדומים ולתמונתה החביבה של רועת־האווזים החייכנית, הניבטת מבין דפי האגדות כמין אומנת טובה; וגם ההיפך הוא הנכון, עולם מפחיד זה עולה דווקא בקנה אחד עם עולם הדמיון הילדי, רדוף הפחדים והחרדות, שאגדות הילדים תורמות לא מעט להיווצרותו). בשכוך הסערה ("הרעש רך" הוא צירוף אליטרטיבי אופייני לאלתרמן, והוא גם אוקסימורון וגם סינאֶסתיזה בעת ובעונה אחת), באה רוח לילית ומלבֶּה את "סומק הסתו וזוהב הרמץ" של השדות שעממו. הנועם החזותי והמוזיקלי של התמונה אינו מסתיר את האיום: הרוח מחוללת מעֵין דרֵקה מטאפורית. עוד מעט ותתלקח שרֵפה, שתצית את העיר על אווזיה:

וְרִיק הַ·יִת, וְגֵרוֹ מֵנִיעַ סְפוּנִים וָכֹחֶל.
וְרַ בְּסֵפֶר הַתְּמוּנוֹת אֲשֶׁר הִרְדִּים כְּ ר אֶת הַטַּף
עֲנַק שָׁעִיר עוֹלֶה בָּהָר נוֹהֵם מֵרֹב בְּדִידוּת וָגַדֶל,
אֲבָל רוֹעַת הָאַוָזִים חֵיכָה אֵלַי בֵּין דַּף לְדַף.

האסון המתרמז ברקע בולט במיוחד על רקע תמונתה של רועת האווזים התמימה והטובה, המחייכת חיוך חידתי ורב־משמעי אל הדובר בין דף לדף, לאחר שהטף נרדם והבית נדם. הרגע המתואר הוא רגע של "דממה צורמת" (אוקסימורון חד ומובהק יותר מ"דומייה במרחבים שורקת" שבראש השיר 'ליל קיץ', שניתן לנמקו בהנמקה ריאליסטית ברורה ומובחנת[16]), שכן הוא מתרחש בין סער רועש וצורם ששכך לבין סער רועש וצורם, שעתיד להתחולל. הדממה הצורמת מבשרת אף את הרעה, שעתידה להתחולל בדרך העולה בהר: הענק הסיזיפי, העולה במעלה ההר, אינו יודע שכוחות גורל איתנים עתידים, מן הסתם, לשים לאַל את עמלו. בכל פרק מפרקי ההיסטוריה, באים הכוחות הסטיכיים – פגעי הטבע, האסונות, המלחמות – ומחריבות את הישגי הדורות, שהושגו ברוב עמל, אמר אלתרמן במאמרו 'בין סְפרה לסיפור',[17] וכאן אסמכתה של הדלֵקה לאווזים מעלה אסוציאטיבית את סיפור חורבנה של רומא ושל העולם העתיק כולו, ששימש לא אחת סמל ומשל לשקיעתם של המערב וערכי ההומניזם שלו מאה העשרים. ואולם, חרף האסונות הצפויים, עולה ומתגלה בעולם תמיד גם חיוך של תקווה תמימה: בכל דור ודור מִנֵצים כוחות חדשים וחסרי ניסיון, גילויים רעננים של הקיום האנושי הבלתי נפסק, המחייכים את חיוכם הפשוט והאופטימי כחיוכה של רועת האווזים הכפרית, מתוך דבֵקות בערכי החיים. מאודי העשן והרמץ מתלבים ומתלבלבים תמיד חיים חדשים.

רגע ה"דממה (ה)צורמת" מתרחש כאן בהישוך הסער, בין "רעש רב" לבין "רעש רך", בין דעיכת ה"אש" לבין ליבוי מחודש, שמלבה הרוח את ה"רמץ" העֹומם של עלי הסתיו האדומים־זהובים. וכַדומייה שבין סערה לסערה, כן חיוכה של רועת האווזים בין דף לדף, וכן פרקי התקדמותה במעלה הדורות של האנושות. הפרקים הקודרים של ספרי ההיסטוריה הם הסערות המניעות סיפונים וכותל, הבית הריק ורגעי ההידרדרות הקשים והמייאשים של הענק הסיזיפי. זהו פשרה של תיבת "אבל", הפותחת את השורה האחרונה של השיר. הענק העולה בהר הוא סמל ומשל למאמציה של האנושות לבנות ולהיבנות, ודמותו היא גילומה של העבודה האחראית והבלתי־נלאית, שאינה מלווה בשחוק ובקלות־דעת, כי אם בנהמה עצובה, שכולה נהי ובדידות. אבל לא בעבודה קשה בלבד מונעים פרקי ההיסטוריה: חיוך של שטות, בין דף לדף,

חשוב אף הוא לחיי האנושות העולה בהר (כחשיבותה של האמנות שהיא "רעות רוח" ועם זאת היא, ולאו דווקא המלאכה הקונסטרוקטיבית והרציונית, נותנת לחיים את טעמם). החיוך, כמו הולדתם של חיים חדשים וכמו הולדתה של יצירה חדשה, מאיר את חשכת חיינו בין סערה לסערה. רעיון היסטוריוסופי פסימי־אופטימי זה עובר כחוט השני ביצירת אלתרמן לסוגיה, ביצירות רציניות כ'שירי מכות מצרים' ו'שמחת עניים' ועד לפזמון שנכתב למען הבמה הקלה:

"שְׁקִיעוֹת בָּהָר תִּבְעַרְנָה וְתִדְעַכְנָה
אֲבָל תָּמִיד כַּלָּנִיּוֹת תִּפְרַחְנָה.
סוּפוֹת לָרֹב תֵּהֹמְנָה וְתִסְעַרְנָה,
אַךְ מֵחָדָשׁ כַּלָּנִיּוֹת תִּבְעַרְנָה – – –

כַּךְ הַדּוֹרוֹת בָּאִים חוֹלְפִים בְּלִי גֶּמֶר,
אַךְ לְכָל דּוֹר כַּלָּנִיּוֹת וָזֶמֶר.
אַשְׁרֵי הָאִישׁ שֶׁבֵּין סוּפוֹת וָרַעַם
פָּרְחָה לוֹ כַּלָּנִית לוּ רַק פַּעַם".

כבשיר 'כיפה אדומה', גם ב'רועת האווזים' וגם בפזמון 'כלניות' נתפשת המציאות במעגלים הולכים וגדלים, למן "הסיפור הפשוט" על הילדה היורדת אל הגיא או על הילד הנרדם לעת ערב למקרא אגדות הילדים ועד לסיפור ההיסטוריוסופי הסמוי, המקיף את כל חיי האנושות, מימות בראשית הרחוקים ועד לזמנים המודרניים. תהלוכת הדמויות שבשירים 'כיפה אדומה' ו'רועת האווזים', העולות מתוך דפיהן של אגדות ילדות נושנות, אף מזכירה את שורת התמונות הצבעונית והארקדית שבפתיחת 'שיר שלושה אחים': "נהמו לי בלאט הדובים הגדולים./ וביקשוני לצאת ולנסוע איתם / ברכבת יפה, בשדמות השיבולת, / לנשק את ידיה של בת אחותם, / בתוך בית קטן, על כרעי תרנגולת./ לארוב לפנות־שחר, ביער העב, / ליומנו הבא עם סנאי וארנבת". מה שנראה כאן ממבט ראשון כפנטזיה של ילד, שנלכד בקסמן של אגדות הילדים, והמדמה לרגע את הדובים שעל גבי הכוננית שבחדר־הילדים לדובי יער גדלי־מידות, מתברר כאמירה של "תרתי משמע", אמירתו של הילד ההוזה בעריסת־ילדותו, מחד גיסא, ושל הנוטה למות על ערש־דווי, מאידך גיסא (כפי שהראיתי בפירוט בעמ' 143 לעיל). וכידוע, החולי והשקיעה בשירת אלתרמן חורגים בדרך־כלל מן המישור האינדיווידואלי והקונקרטי אל עבר מישורים אידאיים מופשטים, הקשורים בגורל האנושות כולה בעידן הכרך המודרני.

דמויותיהם הסמגוניות של שירי 'כוכבים בחוץ' עלולות להסי את דעת ה ורא מן העיקר ולסחוף אותו אל סחרחרת הקרקס החוגגת, שהיא רק מעטהו השטחי והנוצץ של השיר האלתרמני. אך המתבונן מקרוב בדמויות הלבידים הצבעוניות הללו, מאגדות הילדים הנודעות, ומנסה לקלף אל המסכה הדו־ממדית מעל פניהן, מגלה את בעיות הקיום הטראגיות ואת העומק ההגותי – הפילוסופי וההיסטוריוסופי – ששיקע אלתרמן בשיריו הילדותיים והעליזים לכאורה. ה"רֶביוּ" החוגג והמסחרר, על דמויותיו הצבעוניות מסיפורי־הטף הוא מעֵין "משתה ערב דִבּר" (הנערך פראדוקסלית מתוך דבֵקות בחיים ובערכיהם), בהימוט סדרי עולם, ערב מלחמת העולם השנייה ומוראות השואה.[18]

ד. מאגדת כחול הזקן אל בלדת הבלהה ואל 'שמחת עניים'

דמות אחרת מאגדות־הילדים, שאלתרמן עשה בה שימוש מקורי ומתוחכם בכמה משיריו היא דמותו של "כחול הזקן", שהגיעה לספרי האגדות באירופה מאגדות המזרח דווקא (אף באלה השתמש אלתרמן כחומרים לשיריו המוקדמים, וראה, למשל, שירו המוקדם 'היתד'[19]). ראוי להעיר בהקשר זה, כי בדיון על אגדות הילדים, מיטשטש לפעמים הגבול בין ספרות הילד ם וספרות הפולקלור, ורוב האגדות, הידועות כיום כסיפורים לגיל הרך, הן למעשה סיפורי־עם שלוקטו ועובדו לקהל־היעד הצעיר בלשון נעימה ומושכת. לדוגמה, אוסף האגדות של שארל פֶּרוֹ (Perrault), חוקר הפולקלור הידוע בן המאה השבע־עשרה – 'סיפורי אמא אווזה' – כלל את האגדות הבאות: 'היפהפייה הנמה', 'כיפה אדומה', 'כחול הזקן', 'החתול במגפיים', 'הפֶיות', 'לכלוכית וסנדל הזכוכית' ו'אצבעוני'. אגדת 'כחול הזקן' (La barbe bleu), על הבעל הקטלני הקובר את נשותיו במרתפו, שלכל הדעות אינה מתאימה כסיפור ערש מרגיע (כשם שגם אגדות אחרות, ובהן 'שלגייה' ו'כיפה אדומה', עלולות להדיד שינה מעיני ילד), משמשת עד היום הזה ברוב לשונות אירופה סיפור־ילדים נפוץ ומקובל, מעוטר באיורי־ילדים סמגוניים.

הזקן הכחול הוא אבזר קבע בתיאורי החלחלה הגותיים של אלתרמן, כדוגמת תיאור העץ בשירו 'תמצית הערב', שזקנו מתבדר ברוח, לאורו הכחלחל של הערב, המבליח בסמטה אפלה ובה עורב מבשר־רעות על הגדר, נוסח הבלדות אפופות המסתורין והאימה של אדגר אלן פוֹ. אולם, כדרכו, אין אלתרמן רומז אך ורק למקור ספרותי אחד. הזקן הכחול נקשר בשיריו גם לשיער הכחול של הפראים בג'ונגל ("אבזר" שאותו שאל מסיפור ההרפתקאות הדוקומנטרי־למחצה 'המלחמה לאש'[20]) וגם לשיער הכחול מעורר־החלחלה מאגדת הפולקלור המקאברית 'כחול הזקן'.

"קולאז'" מעניין במיוחד ערך נתן אלתרמן בשיריו בין אגדת 'כחול הזקן' ואגדת 'אדום הזקן' ב'שיר מאור עיניים', [21] הדומה ל'שיר שמחת עיניים' מתוך 'שמחת עניים'. שיר זה מתאר את הזקן הדמוני, העובר לעת לילה בכל העיירות ולמראהו סומרים אף הדחלילים שבשדה. הוא, בזקנו החכלילי, עובר בעיירות בלווית "נושא כליו", הכנר־הסומא, המנגן זמר של מחול ישן ומאיר עיניים, המקיץ את הנרדמים כברק ("ישן ומאור־עיניים זמר המחול"). [22] בעברו ליד נשים עטויות שביס כחול שולף הסב בכל פעם מטפחת אדומה, עקובה מדם. בכל עיירה, שבה עוברים השניים, שוכבת "כלתנו יפה כלבנה, שם הורגה על קידוש השם", כבבלאדות של שאול טשרניחובסקי 'הפעמונים' ו'בת הרב', שרקען ערי אשכנז בימי־הביניים:

כּוֹכָב כִּי יִדְרֹךְ וְחָשְׁכוּ הַיְאוֹרוֹת
וְסָמְרוּ שָׂדֶה וְדַחְלִילִים.
זֶה שִׁיר לְמֵיָדָעָן שֶׁל כָּל הָעֲיָרוֹת
וְזֶמֶר לִזְקָנוֹ הַחַכְלִילִי.

בַּעֲדוֹת אֵם־אִמֵּנוּ שָׁבִיס כָּחֹל,
עָבַר הַזָּקֵן
עִם כַּנָּר סוּמָא.
יָשָׁן וּמְאוֹר־עֵינַיִם זֶמֶר הַמָּחוֹל,
אֲבָל הַסָּב שׁוֹלֵף
מִטְפַּחַת אֲדֻמָּה – –

הזקן החכלילי מרמז כאן, ככל הנראה, לזקנו האדום של פרידריך ברברוסה (גם הוא דמות, שנצבעה בצבעי־המנסרה של ספרות הפולקלור הגרמנית), שיצא בראש מסע הצלב השלישי, החריב ערים ועיירות ולחם בעקשנות טבטונית למען השלטת מרותו. אך אִזכורו של הזקן החכלילי בסמיכות לשביס הכחול, מטשטש באמצעות הדמיון הפונטי את ההבדלים בין שני שמות־הצבעים והופכם לאיכות אחת, כביכול (ואגב, גם בסוף שירו המוקדם 'קונצרט לג'ינטה' עִרבּל אלתרמן את הצבע הכחול ואת הצבע האדום, בטשטשו את גבולותיהן של שתי אגדות: אגדת 'הציפור הכחולה' של מטרלינק ואגדת 'ציפור האש', אדומת־הכנף, שהגיעה מן הפולקלור אל הסימפוניה המודרניסטית של סטרווינסקי). [23] הדמיון הפונטי יוצר בשיר מעין משוואה מדומה, ה"מרחפת" על פני הטקסט: קיסר גרמניה, בעל הזקן החכלילי, מחריבן של עיירות שנשיהן נאנסו ונרצחו,

מדומה כאן במרומז ל"כחול הזקן", ההורג את נשותיו וכורה להן קבר. ואגב, האגדה הביניימית על פרידריך ברברוסה היא גם רקעו ומטענו של הדימוי "פנסים אדומי זקן" בבלאדה 'האם השלישית', המעלה תמונת חיילי כיבוש אדומי־זקן, או צלבנים נושאי לפידים (כחייליו האכזריים של ברברוסה), המביאים שואה והרס על ערים מפוחדות, שיושביהן מסתתרים "בלי נר בחלון". הרמזים האקטואליים למוראות הנאציזם בזמן היכתבם של שירים אלה, עולים מאליהם מבין טורי השיר.

'שיר מאור־עינים', למרות כותרתו ואולי דווקא בגללה (שהרי "מאור עיניים" פירושו גם "עיוור, סומא", בלשון סגי נהור), הוא, אם כן, שיר קודר ומעורפל, בלאדה גותית אפלה, שהסתום בה רב על הבהיר. נדודיו של הזקן בין העיירות (בלווית כנר סומא המנגן ניגון עתיק), כמו גם גילו ("ויהלך הזקן עד שנים שמונים", כגילו של משה בבואו לפני פרעה), דברי האחווה שהוא משמיע לכלה שהורגה על קידוש השם ("ויאמר לה אחות אחות...") – כל אלה מרמזים, לכאורה, כי הזקן הוא מבני ברית, ולא אויב ומרצח. ואולם, בידענו את הפואטיקה הפראדוקסלית והדואליסטית של אלתרמן (במיוחד ב'שמחת עניים', שבה הגבולות בין הצר־הצורר לבין הנצורים אינם ברורים לפעמים), ייתכנו בה גם פראדוקסים, שלא קל לקולטם מן הבחינה האמוציונלית, כדוגמת "אהבת העיט"[24] וכדוגמת "רֵעות זאבה".[25] כשם שנתלכדו כאן דמויותיהם של כחול הזקן ושל אדום הזקן, כן נתלכדו כאן דמויותיהם של היהודי אדום הזקן, המלווה בכנר נודד, ודמותו של מרצחו אדום הזקן. ייזכר כאן, שהאגדה על פרידריך ברברוסה, המבטאת את אמונת העם הגרמני, שמלכם לא מת כי אם "חי וקיים" במערה, דומה דמיון רב, שאיננו מקרי כל עיקר, לאגדה על דוד המלך האדמוני.[26]

רעיון אפוף סתירות זה רדף את אלתרמן ההומניסט ואיש־המוסר כל ימיו, והוא עובר כחוט השני ביצירתו לסוגיה, למן שירי־הבוסר הפציפיסטיים שלו 'אל תתנו להם רובים' ו'הגיליוטינה'. בכל אשר תהיה יד האדם באדם, שם גם שולח אדם יד בנפשו שלו, שכן הרוצח והנרצח שניהם בני־אדם (כשם שקין והבל היו שניהם בני אדם, תרתי־משמע), ומעיניו של הקרבן ניבטים עיניו של רוצחו, כשם שמעיני הרוצח ניבטות עיניו המתחננות של הקרבן. רעיון זה, שהוא פראדוקסלי רק לכאורה, עולה במפורש מתיאורו של העם ב'שיר צלמי פנים', שהוא מן השירים המעניינים והעמוקים בקובץ 'עיר היונה':

חוֹתם שִׁבְעִים אֻמּוֹת נָשָׂא הוּא גֵּר
וּמֵרוֹדְפִים שִׁבְעִים הוּא נָס שָׁלוּחַ

וּפְנֵי שִׁבְעִים רוֹדְפָיו שׁוֹפְכֵי דָמוֹ
הִנֵּה צוֹפוֹת עַכְשָׁו מִתּוֹךְ צַלְמוֹ.

העם, שנמלט על נפשו משבעים גלויות ושמילט את נפשו "מרודפים שבעים", נשא עִמו לארצו החדשה בליל של פרצופים, שמהם ניבטים אויביו, מבקשי נפשו ושופכי דמו (וכדי לשבר את האוזן, נדגים ונאמר, כי קלסתרי־פניהם של חמלניצקי ומרעיו המרצחים, למשל, שהרסו עיירות, טבחו ביושביהן ואנסו נשים יהודיות, ניבטים מתווי־פניהם של העולים בהירי־השיער ממזרח־אירופה וכו'. כך מוקיע אלתרמן בדרך בלתי־מפורשת גם את הנאציזם, שהביא להגירתם ההמונית והחפוזה של יהודי גרמניה ממקום־הולדתם על יסוד עקרונותיה המסופקים והמעוררים של "תורת הגזע" הנאצית). צלמו של הרוצח וצלמו של הנרצח מתלכדים לדיוקן אחד, שפני יאנוס לו, והופכים למהות דואלית אחת, ש"פני היונה ואבחת חרבה הן דמות פניה הנחצות", כמאמר אלתרמן ב'עיר היונה'. קין בא על אחיו להורגו וכמוהו אף עשיו, ומאז ועד עתה, כל המניף חרב על רעהו שולח יד באחיו, בבשר מבשרו, ובעצם, באופן פראדוקסלי, הריהו שולח יד בנפשו שלו. הסיפורים הרבים של "רצח אח" (fratricide) המשובצים בשירי אלתרמן (ראה במיוחד הדיון בשיר 'איגרת', שנדון בפירוט בעמ' 175 לעיל) מובילים תמיד אל הרעיון שהרצח מפר את השלֵמות הפנימית, וכי כאשר מתחולל רצח, מצמית הרוצח חלק מאישיותו, חלק מנפשו, מעין פירוש אישי של אלתרמן לפסוק "שופך דם האדם באדם דמו ישפך כי בצלם אלהים ברא את האדם" (בר' ט, ו).

'שיר מאור עיניים' מוכיח כיצד יכול היה אלתרמן ליטול מוטיב מבהיל ופאתטי מן הפולקלור, שנתגלגל לספרות ילדים, ולהשתמש בו שימוש בלתי־צפוי ומפתיע, למטרות אינטלקטואליות הגותיות, הו־חוקות מעולמו של הטיפוס העממי (פאָלקסטיפ) ומעולמו של הילד. שיר זה, שהוא מעין ניסיון למצוא קוֹרֶלטיב לעולם הקודר, השרוי בעת "ליקוי מאורות", שימש פרולוג לחיבור שירי 'שמחת עניים', שבהם הראה אלתרמן את הפראדוקסליות האימננטית, הטבועה בעולמנו, עולם שבו הגבולות בין הרוצח לקרבנו, בין המת לחי, בין הרואה לנראה הם למִצער גבולות אֶניגמטיים ומסופקים.

במבוא לפרק האחרון של ספר זה נראה כיצד שימש שיר זה (וליתר דיוק, זוג השירים הבלאדיים הזה, שנתפרסם בינואר 1940, בזמן כתיבת 'שמחת עניים') מעין חוליית־מעבר בין חטיבת השירה המוקדמת, לרבות שירי התזזית של 'כוכבים בחוץ', פרי הפואטיקה הפוליפונית והפולימורפית, לבין שירי 'שמחת עניים', פרי הפואטיקה המסוגפת והקודרת. כשירי החטיבה הראשונה, מצטיין

'שיר מאור עיניים' בניגודי צבעים עזים, ניגודי כחול ואדום, הטעונים באיכות חושיית ובמשמעות סמלית כאחת. כבשירי 'שמחת עניים' יש בו עולם מסויט של בלאדה ביניימית, הצבוע בצבעיו הקודרים של הלילה. כבשתי החטיבות גם יחד, יש ב'שיר מאור עיניים' פראדוקסים ואוקסימורה, המצמידים אלה לאלה יסודות זרים וצורמים.

הכותרת העליזה־הקודרת – 'שמחת עניים' – היא גם אוקסימורון וגם צירוף ניטרלי, שאין בו כל סתירה לוגית.[27] המלה "שמחה" הן מכילה גם משמעות מופשטת (כשם נרדף ל"ששון", "גיל" וכדומה) וגם משמעות קונקרטית (כשם נרדף לאירוע משמח, כדוגמת חתונה, חגיגה וכדומה). לכן אפשר להבין את הכותרת גם בתורת פֶּריפרזה לשמחתם של עניים, לחתונתם של עניים, למחולם של עניים. יש, אפוא, ב"שמחת עניים" גם מיסוד "חתונת המתים" ו"מחול השחת", האופייניים לפולקלור האירופי והיהודי כאחד, שהרי, כידוע, עני חשוב כמת. היצירה 'שמחת עניים' בכללותה היא גם מעין danse macabre, שבו מוביל מלאך המוות את הנדונים למיתה עד עברי פי קבר במחול ובנגינה. השירים המושכים אל התשתית הפולקלוריסטית הזו הם שיר הפתיחה ("ותישא כינוריה שמחת עניים") ושירים כדוגמת 'המשתה', 'שיר של אור', 'שיר מחול', 'הטנבור' ושיר הסיום ("קרע מספד, כי שמחה במעוננו").

כבשיר הגנוז 'שיר מאור עיניים', שבו הכנר הסומא משמש סמל ליהודי הנודד (הכינור הוא סמלו של היהודי בגולה), אך גם סמל למלאך המוות, המוביל כלות דומה בנגינתו אלי קבר ורקב,[28] גם ב'שמחת עניים' עירב אלתרמן סמלים הטעונים במטען חיובי וכאלה הטעונים במטען שלילי, סמלים ומטבעות־הלשון עבריים וסמלי־הקבע של הבלאדה המקאברית האירופית. בדרך האופיינית לו בלבד, והמעניקה ליצירתו הבלאדיסטית את טעמה המיוחד, התיך את הבלאדה הביניימית הצרפתית ואת השירה העברית בימי־הביניים,[29] את עולם הבלהה האכזר של הפולקלור הגרמני ואת עולמו החנון והרחום של הפולקלור היידי. אפילו הכותרת "שמחת עניים" יש לה מעין מקבילה ביידיש – הצירוף הכבול "א לוסטיקער דלות"[30] ("דלות שמֵחה") – צירוף ששחוק ודמע משמשים בו בערבובייה, כמקובל בפתגמי־העם היידיים ובפולקלור היהודי המזרח־אירופי בכלל.

הבלאדה הגנוזה והיצירה המוּכּרת מכילות שתיהן יסודות רבים מן הפולקלור היהודי המזרח־אירופי. הצירוף החוזר ב'שיר מאור־עיניים' ("ושמעו כלותינו יפות כלבנה – – שם שכבה כלתנו יפה כלבנה") הוא תרגום של מימרה יידית ידועה, המדברת בשבח הכלה ("שיין ווי די לבנה"[31]), כשם שהפזמון החוזר ב'שיר של אור' מתוך 'שמחת עניים' ("יפה בתי בסכיניה") מזכיר, בשינויים

מסוימים, את דברי השבח בשירי חתונה עממיים ביידיש, המספרים בשבחי הכלה, בשבח יופיה ויפי עדייה, אלא שהעדיים נחלפו כאן בסכינים, הנוצצים כתכשיטים. כך גם המימרה החוזרת ב'שיר של אותות' ("אם כלבים בוכים בעיר / הלא אות כי מלאך עובר בעיר"), המבוססת על דברי חז"ל (ב"ק ס ע"א), היא גם מימרה רווחת ביידיש, השגורה בפי העם ("אַז אַ הונט וואיעט איז איינער געשטאָרבן"[32]). עירובם של פולקלור יהודי מזרח־אירופי ושל פולקלור מערב־אירופי עכו"מי מעניק, כאמור, לשירים האלה את אופיָם המיוחד, שאין דומה לו בשירה העברית. עירוב של מוטיבים ודפוסים משירת פרנסואַ ויוֹן ומשירת אבן עזרא, משירי חתונה מזרח־אירופיים ומן הבלאדות של שילר, מאגדות חז"ל ומאגדות האחים גרים ימצא הקורא, כמדומה, אך ורק בשירת אלתרמן.[33]

ה. 'ניגון עתיק' – הבלאדה הביניימית בלבוש מודרני

בסעיף הקודם ראינו כיצד מוטיב "כחול הזקן" שמקורו באגדת העם, שנתגלגלה לספרי הילדים, הפך ביצירת אלתרמן לסמל דואלי, שצבעו כחול וחכלילי כאחד. בסיועם של חומרי פולקלור עבריים ויידיים, "ייהד" אלתרמן את הדמות מאגדות־הבלהה המערב־אירופיות, והפכה לדמות שפני יאנוס לה, ואשר דיוקן הרוצח ודיוקן קרבנו נשקפים ממנה. עתה נעקוב אחר גלגולה של בלאדה צרפתית מימי־הביניים, ש"נתייהדה" בשירת אלתרמן, עד כי מקורה הצרפתי, על פריצותו הנהנתנית, ניטשטש וכמעט שאבד כליל. השיר שבמרכז עיוננו הוא הבלאדה 'ניגון עתיק', שיר־שבועה דֶמוני, המתאר אהבה נרצעת, ללא מצרים וסייגים, של אוהב המוכן לתת לאהובתו את חייו ומותו. שיר זה נכתב סמוך לפרסום 'שמחת עניים', ונכלל רק מקץ שלוש עשרה שנה לערך בקובץ 'עיר היונה'.

"ניגון" ו"נגינה" – מלות מפתח ביצירתו של אלתרמן בכל גלגוליה הן מלים המעלות, בין השאר, הדים של קריאה בספרי קודש עתיקים, בהטעמה מלודית מיוחדת ובנוסח ידוע. "ניגון עתיק" של אלתרמן שולח אותנו לא אל הרקע החב"די של בית אבא,[34] כי אם אל עבר טריטוריות שונות לחלוטין ממה שעשוי הקורא לשוות בנפשו. מהו אותו "ניגון", המלווה במחול ובנגינה על אחרון המיתרים, העולה מן השיר 'ניגון עתיק'? מה משמעותה של הצהרת האהבה, הכלולה בו, אהבה שאפשר שתסתיים בפורענות קשה: ב–crime passionnel, בהתאבדות או בשניהם גם יחד? השיר כשלעצמו אינו נותן בידינו מפתח לשאלה זו, שהרי "הניגון" נזכר מפורשות בכותרת בלבד, ואין לו קשר גלוי עם ההבטחה הנואשת שמבטיח האוהב לאהובתו:

אִם תֵּרַדְנָה בַּלַּיִל דִּמְעוֹתַיִךְ,
שְׂמְחָתִי לָךְ אַבְעִיר כְּצְרוֹר תֶּבֶן.
אִם תִּרְחַפְנָה מִקֹּר עַצְמוֹתַיִךְ,
אֶכַּסֵּךְ וְאֶשְׁכַּב עַל אֶבֶן.

אִם תֹּאמְרִי אֶל מָחוֹל לָרֶדֶת,
עַל אַחֲרוֹן מֵיתָרַי אֲנַגֵּן לָךְ.
אִם תֶּחֱסַר לָךְ מַתְּנַת־הַלֶּדֶת,
אֶת חַיַּי וּמוֹתִי אֶתֵּן לָךְ.

וְאִם לֶחֶם תֹּאבִי אוֹ יַיִן,
מִן הַבַּיִת אֵצֵא כְּפוּף שֶׁכֶם
וְאֶמְכֹּר אֶת עֵינַי הַשְּׁתַּיִם
וְאָבִיא לָךְ גַּם יַיִן גַּם לֶחֶם.

אַךְ אִם פַּעַם תִּהְיִי צוֹחֶקֶת
בִּלְעָדַי בִּמְסִבַּת מֵרֵעַיִךְ,
תַּעֲבֹר קִנְאָתִי שׁוֹתֶקֶת
וְתִשְׁרֹף אֶת בֵּיתֵךְ עָלַיִךְ.

ההתחקות אחר מקורות ה"ניגון" שב'ניגון עתיק' מובילה אל ראשית שירתו של אלתרמן, בשנות השלושים המוקדמות, כשעדיין כתב שירי בוסר מעשה־טירון ב'כתובים', ב'טורים', ב'גזית' ובעיתון 'הארץ'. בשנים אלה עדיין ראה עצמו אורח־עראי בקרית־ספר, האוכל מפתו ושותה מקנקניו של בעל־אכסניה ותיק כשלונסקי. תוך פחות מעשור אחד, עתיד היה אלתרמן, כידוע, ליהפך דייר־קבע בעיתונות הארצישראלית, להינתק ממוריו וממלמדיו ולהיות בעצמו אביהם הרוחני של סופרי המשמרת הצעירה יותר, בני דור המאבק לעצמאות.

בראשית שנות השלושים הלך עדיין לאורו של שלונסקי: ב'טורים' של שנת 1933 התפרסמו עשרים פזמונים בתרגומו של שלונסקי, לקראת העלאת 'אופרה בגרוש' של ברטולד ברכט על בימת תיאטרון "האוהל". חלק מפזמוניו של ברכט, שחוברו חמש שנים בלבד קודם שניתרגמו לעברית, הם למעשה עיבוד מודרני של שירי פרנסואַ ויוֹן, המשורר הפריסאי הנווד בן המאה הט"ו, שניהל חיים מפוקפקים וסוערים והתרועע עם שודדים ופרוצות. פזמונים אלה, שקורט וייל הלחינם, הפכו עד מהרה ללהיטים בינלאומיים, ובשנות השלושים

המוקדמות הוצגה 'אופרה בגרוש' (ובתרגום מילולי: 'האופרה בשלושה גרושים' – 'די דרייגרושן־אופר') על כל בימות אירופה. בהעלאת המחזה בשנת 1933 ב"האוהל" היה, למעשה, משום הדבקת קצב המתרחש בעולם בתחום אמנות הבמה במהירות מפתיעה. עוד בטרם הועלה המחזה על בימת "האוהל", נשבה גם אלתרמן הצעיר בקסמי שירתו של ויון, תרגם את 'הבלאדה מאת ויון למרגו השמנה' ופרסם אותה ב'טורים' בקיץ 1933, בלווית הערות בפתח התרגום על דמותו השנויה במחלוקת של המשורר הנווד, ש"שימש מקור ודמות אב גם למשורר ברכט, בעל המחזה 'אופרה בגרוש', ששאל משירת השודד־הפייטן פזמונות וסמלים".[35] נהייתו של אלתרמן אחר עולם התיאטרון התבטאה אפוא בעליל, עוד לפני שהחל ליטול חלק פעיל בכתיבת פזמוני "המטאטא" ו"לי־לה־לו".[36]

מעשה התרגום של בלאדה ידועה זו מעיד כאלף עדים, שראשיתם של דברים גדולים מִצערה היא, ושעיקר המעשה בסיכומו ובחתימתו ולא בפתיחתו. אין, כמובן, לדון את שירת אלתרמן בכללה על־פי אֶטיוד קל־ערך זה בתרגום, פרי עטו של המשורר המתחיל, כשם שאין לדון אותה על־פי עשרים וחמישה שירי בוסר, שפרסם קודם למעשה התרגום. ואולם, לבלאדה העתיקה, שבתרגומו של אלתרמן, יש ערך רב לחוקרי שירתו: הכורה אוזנו לצלילי־הלוואי, העולים מן השיר המתורגם, יוכל להבחין במקור, שמתוכו בקע ועלה במאוחר שיר כדוגמת 'ניגון עתיק' וכן כמה משירי 'כוכבים בחוץ' ו'שמחת עניים' (שקדמו ל'ניגון עתיק' והדומים לו באופיָם).

הבלאדה המוקדשת למרגו השמנה, שעל רווחיה חי הדובר־הסרסור, מתארת אהבה "לאין קץ", ללא גבולות וללא סייגים, לדמות קונקרטית מן המציאות הפריסאית של המאה הט"ו, שפונדק־דרכים הנושא את שמה – "מרגו השמנה" – (La grosse Margot) התנוסס לא הרחק מכנסיית "נוטר דאם". הדובר בשירו של ויון מעיד על עצמו, כי הוא "עבד נאמן" למרגו השמנה, ומוכן לסבול את כל משוגותיה ומעלליה. בבוא אורחים אליה, הוא קופץ חיש־קל ומביא להם לחם, יין וגבינה, ואף מברך אותם בצאתם. הוא סר למשמעתה של מרגו, ואף מוכן שתרמסנו, אך כשהיא באה אל מיטתם המשותפת ללא פרוטה, אזי מתלקחת חמתו והוא מתעלל בה ושורט בה שרטת בין עיניה:

אָמְנָם אֲנִי אוֹהֵב אוֹתָהּ. אֲנִי לָהּ עֶבֶד נֶאֱמָן.
הֲתִקְרָאוּנִי בִּגְלַל זֶה פּוֹשֵׁעַ וְאָוִיל מִסְכֵּן? – –
בְּבוֹא אוֹרְחִים אֲנִי קוֹפֵץ. אֶת הַקַּנְקַן חִישׁ־קַל חוֹפֵן.
אֶל חָבִיּוֹת הַיַּיִן רָץ־דּוּמָם, בְּלִי רַעַשׁ רַב מִדַּי;

אֶת גְּבִינָתִי אַגִּישׁ לָהֶם, פִּתִּי, מֵימַי וּפֵרוֹתַי,
וּבְאִם יֵיטִיבוּ לְשַׁלֵּם אֹמַר: – "צֵאתְכֶם שָׁלוֹם יִהְיוּ!
בְּתֻקַּף אֶתְכֶם הַיֵּצֶר שׁוּב חָזְרוּ נָא הֵנָּה, אֲדוֹנַי,
אֶל בֵּית־הַבֹּשֶׁת אֲשֶׁר בּוֹ שׁוֹכְנִים פְּאֵר אֲנִי וְהִיא".

'ניגון עתיק' שונה, כמובן, תכלית שינוי מן הבלאדה הצרפתית העממית, הכתובה בעגת argot "נמוכה" והמכילה תיאורים נטורליסטיים של בית הקלון הפריסאי. שינויי המודוס, הטון והאווירה (וכתוצאה מכך, גם שינויי הלקסיקון, התחביר, הריתמוס ועוד) הם יסודיים ובולטים לעין. אף על פי כן, ניתן, כאמור, להבחין בתרגומו של אלתרמן לבלאדה הביניימית הזו בניצני המוטיבים והמחוות הרטוריות, שעתידים היו להתגלות בבשלותם בשירים הקאנוניים המופרים, כדוגמת 'ניגון עתיק'. ייתכן אפילו שאלתרמן כיוון בכותרתו של השיר 'ניגון עתיק', שנכתב בעיצומה של מלחמת העולם השנייה, לאותה בלאדה עתיקה, לאותו "ניגון" ביניימי, פרי עטו של פרנסואַ ויוֹן, שהוא עצמו תרגמוֹ כשלוש־עשרה שנים קודם לכן, ואשר שימש בסיס גם לפזמון 'טאנגו־בלאדה' של ברכט בתרגומו של שלונסקי ל'אופרה בגרוש'.[37]

הניגון העתיק מקורו, אם כן, כך נראה, בבלאדה עתיקה מימי־הביניים האירופיים, מעולמם של גנבים, שודדים, סרסורים ופרוצות. אלא שאלתרמן ריכך וציעף את הטון הבוטה שבמקור ה"גוויי", והקנה לסיפור המעשה אופי שונה לחלוטין. במקום הלשון המתגרה והגסה לתיאבון של הבלאדה הפריסאית, לפנינו שיר המעלה את זכר שמשון ואשתו הפלישתית, שניתנה למרעהו ולבסוף שרפו אותה הפלישתים באש, אותה ואת בית אביה (שופטים יד–טו, ובפרט טו, ו). הצירוף "ואמכור את עיניי השתיים" מעלה אף את זכר שמשון שנפתה אחר דלילה, וביקש לנקום בפלישתים, שהדיחו את דלילה למעשה הבגידה, את נקמת עיניו המנוקרות. הרמזים לפרשה מקראית זו משווים לטקסט אופי עברי קדום, ומרחיקים את 'ניגון עתיק' ת"ק על ת"ק פרסה מן המקור הפריזאי הביניימי. המלה "ניגון" אף מְשווה לבלאדה מעֵין אופי עממי־חסידי, המתאים יותר לתיאטרון היהודי העממי של גולדפאדן או י"ל פרץ מאשר לבמה האקספרסיוניסטית הבוטה מיסודם של ברטולד ברכט וקורט וַייל.[38]

מעניינת וסימפטומטית במיוחד היא העובדה, שאלתרמן דילג בתרגומו על הבית השלישי בבלאדה של ויוֹן. בבית זה מתפייסים מרגו ואהובה. היא מכנה אותו בעליצות ובמשובה בשם־החיבה "גוגו" ומתופפת על ראשו ועל ירכיו; השניים משתכרים והולכים לישון יחדיו כשני בולי־עץ, ובבוקר הם מערים את אהבתם איש בזרועות רעותו ומשקיטים את רעבונם. סגנונו של הבית הזה חשוף

ומפורש, ואינה מנסה לעקוף את הגסות בתחבולות של לשון נקייה. מהי סיבת ההשמטה? אף שהשיר כתוב בצרפתית עתיקה וקשה, המצריכה כיום קומנטַר סבוך, אין להעלות על הדעת שאלתרמן, אמן התרגום, התקשה בתרגומו של בית זה ועל כן השמיטו. אפשר שבעת התרגום היה מונח לפניו גם עיבודו המודרני של ברכט לבלאדה עתיקה זו, וברכט פסח אף הוא על התיאור הבוטה, מטעמיו שלו. ייתכן שאלתרמן נרתע מאופיו ההֶדוניסטי הפרוץ של הבית, שעבר אולי לטעמו את גבולות הקודקס המוסרי והאסתטי של ראשית שנות השלושים.

אולם, דומה שהוויתור על הבית הזה, שבו שרויים "הרועה" ו"כבשתו התמה" בהרמוניה גמורה, מעיד יותר מכל על נאמנותו של אלתרמן לשיטתו, כפי שכבר הבחינה הביקורת,[39] שלא להביא את זוג־האוהבים בשיריו לכלל איחוד אלא לאחר המוות. שירו המוקדם 'קונצרט לג'ינטה', למשל, הכולל אף הוא וידוי של רוצח, שהתעלל בפרוצה פריסאית, שאותה הוא אוהב ומתעב כאחד, מסתיים במין פנטסיה נוסח מטרלינק על הפרוצה והרוצח שנתגלגלו בצמד תינוקות מן האגדה (כדוגמת מירטיל וטילטיל מאגדת 'הציפור הכחולה'). התמונה ה"אידילית" של שני עוללים האוחזים יד ביד נרקמת בדמיונו של הרוצח מוכה החרטה (שירו של אלתרמן פורסם ב–1932 ותרגומו לבלאדה של ויוֹן ב–1933). גם שירי בוסר אחרים ('ציפייה', 'אופליה', 'סנוורים', 'במבוך', 'מות הנפש', 'הראש הטוב', 'תליית חלומות', 'ערב אפור' ועוד) מסתיימים כולם בסיום טראגי, ההופך את האידיליה לאידיליה כוזבת ואת הסוף־הטוב (שירים אלה מסתיימים לפרקים בטקס כלולות דמיוני) לסוף מעורר־חלחלה, שאינו מתאר אלא כלולות שלאחר המוות: חתן ערוף ראש וכלה עטויה בהינומת תכריך.

תיאורים רבי־אימה של "אהבת העיט" (של "אוהב" המוכן לתת ל"אהובתו" את חייו, אך גם מאיים לקחת את חייה, חלף אהבתו) אף הם מצויים למכביר ביצירת אלתרמן לסוגיה. כבר בשירי הבוסר שלו, ניסח אלתרמן את הרעיון הזה של "אהבה עד מוות" ניסוח "אַד אבסורדום", תוך כניסה כביכול לעורו של רוצח, לשֵם הבנת מניעיו ומהלך מחשבותיו. 'שיר הגיליוטינה', למשל, הוא מונולוג המושמע מפיה של החרב עצמה, היודעת כמו אלה קדמונית, אחות למולֶך, כי "היום עוד אֵם למעני את בנהּ בכורהּ יולדת". כך גם בשיר 'אמרה חרב הנצורים', אשר נתפרסם עם יתר שירי 'רעות הרוח' ב'מחברות לספרות' (1941), הנישא מפיה של החרב. פיה האוהב והנוקם של החרב מתחטא לפעמים כשפתיה של אָמָה נרצעת, אך לפעמים גם נוהג מנהג גבירה שולטת ומצַווה:

יִהְיֶה פִּי הָאָרֹךְ אַדְמוֹנִי
וּסְחַרְחֶרֶת אָעוּף לְפָנֶיךָ
וּבְרָקִי הַקְּצָרִים, אֲדוֹנִי,
יִהְיוּ אוֹר אַהֲרוֹן עַל פָּנֶיךָ,
עַד אִם דָּם יְכַסֶּה עֵינַי
וְדָמְךָ יְכַסֶּה עֵינֶיךָ.
('עיר היונה', עמ' 181–183)

כל השירים הללו מכילים מונולוג של אוהב מתרפס ומתחטא, המוכן לעשות הכול למען הדמות האהובה עליו (גם ליטול את חייה במו ידיו). כמו בשיריו המוקדמים של אלתרמן, שבהם הרוצח "התמים" ורפה־השכל מתוודה, מתוך טמטום מתנצל על מעשהו הנורא ('במבוך', 'מזימה', 'הראש הטוב' ועוד), כך גם בבלאדות כדוגמת 'ניגון עתיק', שנכתבו בשנות המלחמה ('אמרה חרב הנצורים' מזה ושירי 'שמחת עניים' מזה) עולה רעיון זה של אהבה עד מוות, העולה מתוך דבריו של מבקש־נפשה של הרעיה. הקנאה לחֵן הרעיה, שיש בה מן האהבה ומן ההתעללות כאחת, מקורה – כמדומה – בבלאדות הביניימיות, שנתגלגלו לשירת אלתרמן בתיווכו של ברכט.

בתרגום הבלאדה של ויון, המוקדשת למרגו השמנה, ויתר אלתרמן גם על הבתים המכתמיים הקצרים, החותמים את השיר העתיק. בבתים קצרים אלה, סוקר ויון בעליצות, בזה אחר זה, את כל פונדקי פריז האחרים, את אלה של מריון ד'אידול, של ז'אן הגדולה מבריטני ועוד, ומגיע על דרך המהתלה לסיכום, שכל בית בפריז, ללא יוצא מן הכלל, הוא בעצם בית קלון. מכאן הוא אף מגיע אל המסקנה הגרוטסקית, שבקרוב לא יהיה צורך בשלטי פרסומת למען העוברים והשבים. ויתורו של אלתרמן על בתים קצרים אלה נבע, כנראה, מנטיית לבו של המשורר לעבר המוכלל והאוניברסלי. בתים אלה, בעלי הצבע הלוקאלי והאופי הקונקרטי, עם ריבוי השמות והמקומות, לא עלו בקנה אחד עם הפואטיקה האלתרמנית, שוויתרה בהדרגה על החד־פעמי והמימטי לטובת העל־זמני והעל־מקומי.

נטיית־לב זו של אלתרמן לעבר הכללי והקטגוריאלי היא, בין השאר, שאילצה אותו לימים לפסול את חלק הארי של שיריו מן השנים 1931–1938, ואין צריך לומר את שירי הנעורים ואת 'שירי פריז' שלו, לכינוס בספרו הראשון 'כוכבים בחוץ'. שיריו משנים אלה מכילים שמות, מקומות ופרטי ריאליה אחרים, שאינם משתלבים כל עיקר במגמה האַ־מימטית והכללית של השירים המקובצים. דמויות קונקרטיות־ארציות של נערות באר צרפתיות, כמו זו הבאה

בשיר הגנוז 'קונצרט לג'ינטה' ופרוצות פריזאיות, כדוגמת מארגו של ויון, הנזכרת בשיר הגנוז 'ניחוח אשה', פינו בהדרגה את מקומן לדמות כללית וארכיטיפית, על־אנושית ואל־אנושית, דמותה הקוסמת והדוחה של הפונדקית – אותה "מפלצת של יופי, של אושר, של קיץ", שקיסרות גופה בנויה לתלפיות, והנהדרת מ"הדר הפילים". הפונדקית, שהיא אחת מדמויות־הקבע ביצירת אלתרמן, בשירה ובדראמה, גלגולה האידאי המופשט של המלצרית ונערת הבאר, שייכת לעולם הדרכים ותיבות־הנגינה, ואליה נמשך המשורר־הנווד בעבותות נעלמים, מרצון ושלא מרצון, וכל ניסיונותיו לזנוח אותה ואת קסמו המתעתע של עולם־המדוחים שלה עולים בתוהו, כל עוד חוזר הניגון.

ו. אלתרמן ו"הריתמיקה של גן־הילדים": עיון בשיר 'אביב למזכרת'

בספרו 'זמן וריתמוס אצל ברגסון ובשירה המודרנית', הבחין נ' זך היטב במכלול הפונקציות והאפקטים, שניתן לייחס לריתמוס המכאני, בקשת גילוייו הרחבה (המכאניות יש בה כדי לנסוך ביטחון בשירי לכת ובהמנונות, היא עשויה לנסוך קסם ומרגוע בשירה ההיפנוטית, ליצור אפקטים שכלתניים ושנונים בשירת החידוד האינטלקטואלית, להביא לידי אפקטים ילדותיים פשטניים בשירים ובדקלומים לילדים, לגרום לאפקטים קומיים ומשעשעים בפזמון הקל, ועוד כהנה וכהנה). וחרף ריבוי פניה של תופעת הריתמוס המכאני, זך לא הכיר כמדומה בעובדה, שמכלול הפונקציות והאפקטים, שאותו תיאר בספר , היה, מן הסתם, מוּכּר אף לקודמיו, המשוררים מאסכולת שלונסקי–אלתרמן, וכי הללו ידעו לעשות בו על־פי־רוב שימוש מכולכל ופונקציונלי, דיסהרמוני במודע ובמתכוון.

את שירת קודמיו תקף נ' זך על שלא השכילה, כביכול, להתאים את ה"תכנים" ל"צורות", ועל־כן כפתה בחוסר־רגישות על האמירה השירית סכֵמה מטרית פשטנית, היאה לדקלומיהם של ילדים. שירו של שלונסקי 'תיקון חצות', קבל זך, מגלה עד מהרה למבצעו בקול רם "עד כמה חוטא טרוֹכֵי, היוצא במצעד טופפני מתוך גן־הילדים, להלוך־הרוח הקודר והמסתורי של תיקון החצות, על כל סמלי האופל והאין שלו. כאן גם ניתן לחזור ולהיווכח, כיצד מפריד ריתמוס חיצוני בין תוכן וצורה, הפונים עתה זה כנגד זה".[40] מדוע דווקא "מצעד טופפני מתוך גן־הילדים", מתוך כלל האפקטים של הריתמוס המכאני, שמנה בחיבורו – את זאת לא פירש זך. אך כראיה לכך, ששלונסקי ידע גם לגלות עירנות ומודעות לקוֹלֶציה שבין ריתמוס לתוכן, ולא מתוך בּוּרות בפרוזודיה ובכלליה יצאה השגגה מלפניו, הביא זך בהערת־שוליים לדברי הקטרוג שלו, שצוטטו לעיל, את דבריו של שלונסקי העורך, בהקדמה לאוסף 'ילקוט שירת רוסיה':

"מרז'קובסקי צועד לקראת השקיעה (בשירו הנקרא דווקא 'לפני עלות השחר') בקצב שאינו יאה כלל לאותו חורבן שעליו ידבר. הרי כמעט ריתמוס של שיר־ילדים עליז עולה אלינו משירו".

הראיה־לכאורה, שהביא זך כדי להוכיח בעזרתה את אזלת־ידו של שלונסקי, עשויה להוכיח בעליל, כי האחרון (וכמוהו גם משוררי המודרנה שיצאו מבית־מדרשו, שהושפעו ברובם מן המודרניזם הרוסי ומן הפראדוקסליות האימננטית שלו) עשה דווקא, כמו בשיר האוקסימורוני של מרז'קובסקי שבתרגומו, שימוש מושכל ומכולכל בריתמוס הטרוכאי הסדיר של "גן־הילדים". כדי לבטא את התחושה הניהיליסטית של "עולם התוהו", פנה שלונסקי דווקא אל הטרוכי הסדיר והממושטר, המופיע תכופות בשירי "מחול השחת" (ולא רק במחול הטופף של גן־הילדים), כבשירו הקודר־העולץ של ביאליק 'בתשובתי', למשל,[41] שגם בו פונים ה"תוכן" וה"צורה" במובהק "זה כנגד זה". שימושו של שלונסקי בסדירויות הריתמיות בכלל, הנוטעות לרוב תחושה של קביעות וביטחון, ובסדירות הטרוכאית בפרט, המקנה תחושה של עליצות, אמיתית או מדומה, נעשה מתוך קונטרסט חד וחריף לאמירה הקודרת, כמקובל בשירת החידוד המניאריסטית, המחבבת פראדוקסים ואוקסימורה.

בספרו 'שירה היפנוטית עברית' יצא ר' צור נגד הראיות שהביא זך בגנות הריתמוס הסדיר מן הרגיל בשירו של אלתרמן 'ירח', בטענה שמקצתה של הסדירות מקורה בסגנון המסירה, שאימץ לו המבַצע, וכי גם אם יש בריתמוס מן המכאניות, הרי זו מכאניות פונקציונלית, הרחוקה מן הפשטנות, שייחס לה זך.[42] בדעתי להראות כאן, כי גם באותם מקרים מובהקים, שבהם העביר אלתרמן ביודעין סממנים ריתמיים "של גן הילדים" אל תוך שיריו "למבוגרים", הוא עשה בהם שימוש פונקציונלי מושכל, שלא הותיר בסדירויות הפרוזודיות דבר מן הסכֵמטיות, האופיינית לשירים שנועדו לגיל הרך.

מתוך מִגוון הדוגמאות, שמציעה שירת אלתרמן להוכחת הדברים, בחרתי בשירו 'אביב למזכרת', שבו כמה מן הסממנים הפרוזודיים (השורות הקצרות, החלוקה הסטרופית, החריזה ועוד) מזכירים בבירור, כפי שנראה להלן, את אלו של שיר־ילדים ידוע על האביב, שאלתרמן הכירו, ללא ספק (שכן הוא משירי גן־הילדים, שחיבר יחיאל הלפרין [אביו של המשורר יונתן רטוש], שותפו של יצחק אלתרמן לעשייה החינוכית). השיר 'אביב למזכרת' מתאים במיוחד להדגמת הקוֹרֶלציה שבין שירתו הקאנונית של אלתרמן לבין הריתמיקה של גן־הילדים, מאחר שמקצביו וטכניקת חלוקת השורות שלו אף קושרים אותו לכמה משיריו הבלתי־מכונסים של אלתרמן, שגם בהם מחקות השורות הקצרות מן הרגיל והחריזה המסורגת מחרוזים גבריים ונשיים את דהרת הסוסים,

במתכונתם של שירי־ילדים נודעים (הגם שבשירי־הבוסר מתגלה כצפוי במעשה החיקוי, חרף סימני הכישרון הבולטים, שליטה פחותה בריתמוס מזו הניכרת בשיר הקאנוני).

נתבונן בסכֵמה הסטרופית והמטרית של השיר 'אביב למזכרת', שבתיו המרובעים בנויים במתכונת ההקסמטר הימבי, אך בטור השני של הבית השלישי, המתאר את שעיטת הסוסים במורד ההר, נפרץ כביכול הטור הקבוע, בן שש הרגליים, ו"נשבר" לשלושה טורים קצרים:

לְהַדְרֵר אִתָּם בְּזֶמֶר בַּשְּׁפוֹעַ
עֵצֹר סוּסֶיךָ!
הַךְ!
תֵּפִים עוֹבְרִים בַּסָּךְ!
מִתּוֹךְ דְּלֵקוֹת אָבִיב רָצִים עֲצֵי־תפוּח...
הָאֲדָמָה, רִסְנִי אֶת אֲבִיבֵךְ שֶׁלָּךְ!

דומה שלא יקשה להוכיח, כי בתיאור האביב בשיר 'אביב למזכרת' מהדהדות שורותיו של שיר־הילדים הנודע 'בא האביב', פרי־עטו של יחיאל הלפרין, שהיה כאמור ממייסדי גן־הילדים העברי ומקובעי דפוסיו (ושותפו של יצחק אלתרמן, אבי המשורר, בקורסים הפרבליים ובכתב־העת 'הגינה'). שיר־הילדים של הלפרין נכתב בהטעמה ה"ספרדית", הארצישראלית, כמו שירי־הילדים של אהרן לובושיצקי, אביו הרוחני של יצחק אלתרמן, ששימשו לאלתרמן ולהלפרין מודל (וכמו יתר שירי האסופה 'בקרן זווית',[43] שבו נתפרסם השיר בסוף שנות העשרים). השיר זכה לפופולריות רבה בגני־הילדים, מאז ועד עתה: "בא האביב, שמש חביב, יפיץ אור וחום. / מְשחקים אנו, מְשחקים אנו, בְּסוסים כל היום. // סוסים נאים, רצים רצים, / כל עוד בם נשמה! מושכות קַח, בָּרגל הךְ, / תרעד האדמה!". השיר 'בא האביב' מדהיר את הילדים בגן כסייחים צעירים, השועטים בדהירה מהירה, ונותן ביטוי לשמחה הפוקדת את הלב למראה הטבע המופז באור השמש האביבית. השיר לווה לא רק בלחנו הערב לאוזן של יואל אנגל, כי אם גם ברקיעת רגליים (החופפת לחריזה הפנימית: "קח!"–"הךְ!"), כבמשחק־ילדים ההולך לשיטתו של פרבל.

הדמיון בין שני השירים אינו מקרי: שניהם מסמיכים את שמחת האביב לדהרת הסוסים, המרעידה את האדמה. שניהם עושים שימוש בחרוז הגברי "הַךְ!"; בשניהם יוצרת החריזה ("הך!" – "בסך!", בשירו של אלתרמן, והחרוז הפנימי "קח"–"הַךְ" בשיר־הילדים) טון צוהל, מאז'ורי, האופייני למארשים. אך

בין שאלתרמן השתמש בשירם של הלפרין ואנגל במודע ובין ששורותיו של שיר־הילדים התנגנו לו מאליהם, בין שהשתמש בשיר־הילדים כבטקסט נרמז ובין שרק רצה להסתייע בצייני־הסגנון האופייניים לו לשֵם יצירתם של טון ואווירה מסוימים, דבר אחד ברור: אלתרמן לקח מרכיבים משיר־ילדים פשטני ומלא פגמים ועשאם בסיס לשיר מופת וירטואוזי.

אף לא שריד מן הפשטנות הפגומה של שיר־הילדים נותר בתיאורם של הסוסים הדוהרים באביב בשירו של אלתרמן, ולעומת זאת, כל הסממנים האלתרמניים הטיפוסיים נסתננו וחדרו אל התיאור ה"ילדותי" הזה. אפילו החלוקה לשורות קצרות יכולה לבטא כאן דבר והיפוכו, בדרך האוקסימורון האלתרמני. הבוחן בתשומת־לב את החלוקה הגראפית לשלוש שורות קצרות יגלה, שהחלוקה משפיעה אמנם על ביצועו של השיר, אך לא באורח מוחלט וחד־ערכי. יהיה מי שיראה בחלוקת השורות אות להאצת הקצב וליצירת תחושה של הידרדרות במורד; יהיה מי שיראה בה אות לריסון, למיתון ולהאטת קצב. תוכנן של השורות מעודד את שתי האפשרויות האינטרפרטטיביות כאחת, אף שהללו אינן מתיישבות כביכול זו עם זו. מן הצד האחד, מדובר כאן על הידרדרות ועל ריצה ("להידרדר אִתם בזמר בשיפוע"), ומן הצד השני, על עצירה ועל ריסון ("עצור סוסיך – – האדמה רסני את אביבך שלך"). החריזה הפנימית ("הך!" – "בסך!") אף היא יכולה להתפרש כהכנסתו של גורם אקטיבי ומאיץ או כהכנסתו של גורם מרסן ומסיג לאחור. לפיכך משרתת הפרוזודיה כאן תפקיד אוקסימורוני, שבו ההתפרצות והריסון, ההתקדמות והעצירה מוצמדים זה לזה באורח שרירותי. שלא כבשיר־הילדים, שבו יש בדרך כלל חפיפה בין הרגל הריתמית לבין המלה, שובר שירו של אלתרמן את החפיפה הזו באמצעים מתוחכמים, ואף תכונת ה"גלישה" עשויה להתפרש כאן בשני אופנים מנוגדים: הן כביטוי להאצה והן כביטוי להאטה.

המטאפוריקה האוקסימורונית תומכת אף היא בפרוזודיה הדואלית של השיר, שדבר והיפוכו עולים ממנה. זו מושכת, מצד אחד, קו של הקבלה בין שעיטת הסוסים במורד לבין פעימת התיפוף של התזמורת הצבאית, שהוצבה בכיכר לראווה בלהט חצוצרות, אך אלה אינן, מן הסתם, אלא מטאפורות שחוקות לתיאור הקצב המואץ של פעימת הלב למראה הפריחה באביב, שכמוה כדהירת סוסים וכפעימת תופים. כדי להציל את המטאפוריקה השחוקה הזו מן הבנאליות, הפך בה אלתרמן את היוצרות. כברבים משירי 'כוכבים בחוץ', שבהם המיר אלתרמן לעתים מזומנות את תפקידי הסטאטי והדינאמי אלה באלה, בתהליך מכאני מכוון, הנוטע תחושה של "עולם הפוך", גם כאן מדומים עצי התפוח,

ה"דולקים" בשלל פרחי אביב יוקדים, לעצים הנסים מנוסת בהלה מפחד ה"דלֵקה".

את השורש דל"ק שבתיאור העצים באביב ניתן לפרש בשתי פנים. אפשר שהעצים "דולקים" באש, "בוערים" בבערת הפריחה או הפרי, אך אפשר גם שהעצים במורד ההר "רצים" ונמלטים מפחד הדלֵקה, שהם עצמם "הציתו", כשם שאנדרטת השיש של האם וילדה השבור בשיר 'הדלֵקה' "רצה" בדרך (והשווה לשימוש הדו־משמעי של השורש דל"ק ונגזריו בצירופים הבאים: "מרשתות הזהב הדולק נחלצה אילתי המרצפת" שבשיר 'הם לבדם'; או "עירומי כרבולת / בחצרות שחורות דולקים תרנגוליו. / והוא זוכר אותך ביקוד עצי תפוח" בשיר 'סער על הסף'; וכן "בדרכיך דלקו תפוחיה" בשיר 'יין של סתיו'). ניתן, כמובן, להעניק למראה הסטאטי־הדינאמי הזה הנמקה ריאליסטית ולתרצו בדרך אֶמפירית: כשרוכב שועט על גבי סוס בשיפוע ההר, דומים העצים הסטאטיים בעיניו כאילו הם נתונים במירוץ, ואילו הוא מסומר במקומו. נאמן לשיטתו, להפוך את היוצרות בין הסטאטי לדינאמי, וכן בין החי לדומם, פונה כאן הדובר־המשורר אל האדמה ומבקשה: "האדמה רסני את אביבך שלך". לא מן הסוסים הוא תובע ריסון ולא מרוכבם הוא מבקש לשים רסן, אלא מן האדמה. אולם, גם לפנייה כמו־אבסורדית זו יש הנמקה, המרחיקה את האמירה מן האבסורד: הן הדובר מבקש מן האדמה לרסן את הפריחה, כדי לרסן את היצרים לבל יגאו עוד.

גם בהמשכו של השיר שובר אלתרמן את ההקסמטר הימבי לשניים. השיר מסתיים בחמישה בתים בני שורות מקוצרות, שבראשון שבהם נשבר אף הטרימטר הימבי שבשורה השנייה לשני חלקים. גם כאן מעידה החלוקה על התרגשותו של הדובר, שהדיבור נעתק מפיו, או שנתקף בולמוס של דברים מהירים ומקוטעים. כפל האפשרות נעוצה בזהותו הכפולה, הדו־פרצופית, של דובר זה, שפניו אומרים דבר והיפוכו. מצד אחד לפנינו קריאת התפעלות של ילד לאמו: "הָה, אֵם טובה, ראי, – / בובה! סוסים בראי! / יונים על ארובה! עירי שלי, עירי!". מובן, שאלתרמן הפך כאן את היוצרות, והפך את הבן למי שמאיץ באמו להתבונן במראות שמסביב, כאילו היא העולל, הרואה בפעם הראשונה את המראות וקורא להם בשם, והוא המבוגר המפנה אליהם את תשומת־הלב. הרטוריקה של הדברים הן מזכירה את ההתפעלות וההתלהבות המעושה של המבוגר, המראה לילד קטן את המראות הגדולים.

אך האפשרות ה"ילדותית" איננה האפשרות הבלעדית: פתיחת השיר יוצרת במישור הפיגורטיבי כמה תמונות מקבילות, הסותרות לכאורה זו את זו. האחת היא תמונתו של נדון למוות, שהובא אל כיכר העיר בלהט חצוצרות, ונחטף לפני

התלייה על־ידי ידידו נושא־כליו, שהסתער על הכיכר, משך אותו אל סוסו ושעט עמו אל מחוץ לעיר, אל הטבע המסחרר והצבעוני. תמונה זו עשויה להיות מטאפורה לתיאורו של "כל אדם", הדבק בחיים ומסרב להיפרד מן העולם הזה. תמונה אחרת היא תמונה ילדותית וצבעונית, של רשמיו של ילד נפעם קרקס שהוצב בכיכר העיר: להט החצוצרות, סחרחרת הסוסים, המלצרית ובוהק הסוכר המוקצף, שקונים ההורים לילדיהם בקרקס. הריתמוס המהיר, בקצב הסחרחרת מתאים לשתי התמונות גם יחד, כי גם מי שירד מן התלייה נולד מחדש, רואה את העולם בעיניו של ילד ומשתכר כמוהו מן האביב, שבו נולדים מראות הטבע מחדש. כמה מצירופי השיר, כגון "עיניי העייפות עודן הומות לקחת / את המרחב, את כל צבעיו עד בלי שריד" מחזקות את האפשרות שלפנינו אדם, הנאחז נואשות בהבלי העולם הזה ומסרב להיפרד מהם, חרף השקיעה הקרֵבה. לעומת זאת, אִזכורו של שיר־הילדים של הלפרין ואנגל על האביב וסוסיו, וכן הקריאות הילדותיות בשורות הקצרות ("הה, אם טובה, ראי, – / בובה! / סוסים בראי! / יונים על ארובה! עירי, שלי, עיריי!") מחזקים את האפשרות ה"תמימה" של הבנת השיר.

המתבונן במבנים הסטרופיים של שירי 'כוכבים בחוץ' ייווכח על נקלה, כי לעִתים מזומנות חילק אלתרמן את השורה הקבועה, בת חמש או שש הרגליים, לכמה שורות קצרות, מתוך כוונה ליצור אפקט מסוים של האטת הקצב או האצתו. כבר בשירי הבוסר שלו משנות השלושים, שלא כינסם בספר, נהג אלתרמן לעשות כן: בשירו המוקדם 'הראש הטוב', מחולק ההקסמטר הימבי לשני טורים של טרימטר ימבי, הגורם להאצת קצב השעיטה ואף לחיקוי קצבן של פרסות הסוסים: "שעט שוט ושעט מרכבה נוסעת / כוכבים נופלים כגשם קונפטי / (...) דהר הוד ודהר עמק! הר! בקעה! הר! / דרך מלקקת אופק דובשני".

למעשה אין כאן כל סטייה מן הסכמה הסטרופית ומן הסכמה המטרית של השיר כולו, הבנוי בתים מרובעים. הסטרופה שלפנינו, בת שתים עשרה השורות, היא למעשה שבירה גראפית של שני בתים מרובעים, הבנויים באותה מתכונת מטרית שבה בנוי השיר כולו, אלא שכל שורה לא־זוגית מחולקת לשני הֶמיסטיכים, היוצרים חריזה פנימית גברית. כל הֶקסמטר ימבי בשורות הלא־זוגיות יוצר אפוא שני טרימטרים, וכל שורה זוגית נותרת בשלֵמותה ומסתיימת בחרוז נשי. השעיטה והדהירה מסתייעים כאן אפוא באמצעים פרוזודיים, סימטריים בטיבם, כבשיר ילדים מתקתק. דהרת הסוסים ו"דהרת" לבו של האוהב, שפעימתו מואצת למראה הכלה, הופכים כאן למקשה אחת. אולם, הסימטריה בנוסח שיר־ילדים נאיבי והתפאורה המתקתקה שעל גבול

הקיטש מרדימות את תודעת הקורא ומשכיחות ממנו את העובדה, שלפניו תמונה אכזרית ומקאברית של התאחדות לאחר המוות. החתונה היא חתונת מתים, השועטים במרכבתם אל עבר עולמות אחרים.

חלוקת השורה לשם חיקוי דהרת סוסים מצויה גם בשיר הגנוז 'מזימה': "דהר
דהר שוט אבק ימים פורח, נשיקת צלילנו טסה בסופה". הסידור הגראפי של השורות מקנה תחושה של דהרה, שאלתרמן ניצלה באמצעים מתוחכמים יותר וסימטריים פחות בשיר 'אביב למזכרת'. שלא כבשירים המוקדמים, שבהם נועדה הריתמיקה המתקתקה ושובת־הלב של גן־הילדים לטשטש את עירנות הקורא ולהשכיח ממנו עד כמה נוראה התמונה שלפניו, עד לרגע שבו הוא מתפכח מן המתיקות ומגלה לחרדתו את האמת המרה, בשיר הקאנוני אין הניגוד שבין ריתמוס לתוכן בא לשם הפתעה והדהמה. כאן, הפרוזודיה הילדותית משרתת מטרות אידאיות מורכבות ורבות־אנפין.

אמנם, אלתרמן השתמש תכופות בריתמוס של גן הילדים לשם הפתעה וקונטרסט, ואת הסדירויות של שיר־הילדים התאים לתחבולות החידוד השנונות שלו, אשר עימתו תכופות, על דרך האוקסימורון, את המבעית וההרמוני, את התמים והמפוכח. אולם, הריתמוס ה"ילדותי" אף התאים לאלתרמן לביסוס הגותו: שיריו, גם כשהם נראים כשירי אהבה או כשירי טבע פשוטים, הריהם תמיד נושאים רעיונות היסטוריוסופיים בדבר מהלך חייה של האנושות, למן הפרה־היסטוריה ועד לזמנים המודרניים, וכן רעיונות עתידניים בדבר גורלה של האנושות בשנים הבאות. הגיבור בשיריו הוא תכופות ספק תינוק נרדם בערשו, ספק זקן נואש על ערש דווי – סמל ומשל לילדות האנושות ולשקיעתה. גם לשם ביסוסה של ההגות ה"אֵרֶס פואטית" שלו נזקק אלתרמן לדמות הילד (ולריתמוס של "גן הילדים"): גם המשורר, לפי אלתרמן, הוא כילד, או כפרא הפרה־היסטורי משחר האנושות, הרואה את המציאות כאילו אך נולדה, בעיניים מופתעות "כפתאומיים", בראייה חדשה ובראשיתית. גם המשורר, כמו הילד, הוא "האדם המשחק" ("הומו לוּדֶנס"), המחבב את עולם "השטותים" ו"רעות הרוח" ושתכליתו אינה "תכליתית" ו"רצינית".

הערות

1 על דרכי שימושו של ביאליק במוטיבים, תימות ומבנים מאגדות אנדרסן, ראה מאמרי "מאחורי הגדר עולם הפוך", 'מאזנים', נח, גיל' 9–10 (אדר ניסן תשמ"ה), עמ' 19 24.

2 בשירי 'רגעים' ו'הטור השביעי', שנכתבו במקביל לשירי 'כוכבים בחוץ', בולטת ההסתמכות על סיפורי הילדים עוד יותר. שירו "אגדה על ילדים ביער" פותח במלים "אגדה גרמנית מספרי אחים גרים" ('רגעים', ו בכסלו תרצ"ט, 29.11.1938; כונס בספרי 'הטור השביעי' בשם "אגדה על ילדים שנדדו ביערות", ספר שלישי, עמ' 7). שירו "אהל הדוד סם" (הטור השביעי, ספר שלישי, עמ' 63) נקרא במקורו "דטרויט או אהל הדוד תום" ('דבר', כ"ב בסיוון תש"ג, 25.6.1943). שירו "משפט פינוי או מאגדות תל־אביב" ('הטור השביעי', ספר שלישי, עמ' 173) נקרא במקורו "משפט פינוי או מאגדות אנדרסן" ('דבר', כ"ג בתשרי תש"ד, 22.10.1943).

3 במסתו "לקסמה של שירת אלתרמן" (נ' זך [1966], עמ' 63–66).

4 כדברי נ' זך במאמרו "הרהורים על שירת אלתרמן", 'עכשיו', 3–4, אביב תשי"ט (1959), עמ' 120. במאמר זה דרש זך את קרבתה של שירת אלתרמן לעולמה של ספרות הילדים לגנאי.

5 ראה א' אופק, 'ספרות הילדים העברית – ההתחלה', מכון פורטר לפואטיקה ולסמיוטיקה, תל־אביב 1979. ממחקר זה עולה, כי רק בתקופת "התחייה" החלו לכתוב ספרות המיועדת ביודעין לגיל הרך. משלים ושאר סוגים של הספרות הדידקטית היו בעברית, כמובן, גם בתקופת ההשכלה.

6 ראה ש' יניב, "פואמות בריתמוס המהפכות", 'על המשמר', 6.10.1976.

7 הפגישה עם "שירי פריז" של אלתרמן משנה רושם זה במידה ניכרת: כאן כותב אלתרמן הצעיר על בני משפחתו (הוריו, אחותו לאה, סבתו ועוד) בגלוי ובמישרין, ללא הסוואה ודרכי עקיפין.

8 על דמותו של האב ביצירת אלתרמן כתבו: ה' גולומב (תשכ"א), א"ב יפה (תשמ"ב), מ' דורמן (תשמ"ז) ועוד.

9 ראה ד' תדהר, אנציקלופדיה לחלוצי היישוב ובוניו, ג, עמ' 1406–1407.

10 א' אופק, ספרות הילדים העברית 1900–1948, א, תל־אביב תשמ"ח, עמ' 30–35.

11 הפנייה אל ספרות הילדים כאל טקסטים ספרותיים נרמזים בולטת במיוחד בשירתו המוקדמת של אלתרמן. בשיריו מן העיזבון (שראו אור בכרך ב' של מחברות אלתרמן): בשיר 'בגן בדצמבר' (שם, עמ' 16–18) נרמז סיפור 'הצבעוני השחור' מאת דימא; בשיר 'יתד' נרמזות אגדות אוריינטליות רבות לילדים, מאלה שזלמן אריאל תרגם לעברית (אופק [1988], ב, עמ' 662, 665, 685); פרק שלישי של השיר 'בעת שופר – לאם' פותח בנוסח שירי ערש נודעים; השיר 'קונצרט לג'ינטה' מסתיים בתמונת "צמד תינוקות באגדת כשפים" כגון תמונתם של מירטיל וטילטיל גיבורי 'הציפור הכחולה' של מטרלינק; השיר 'הראש הטוב' משתמש בגילוייה הגותיים המבעיתים של אגדת 'כיפה אדומה' ומסתיים במקצביו של שיר־ילדים עליז, שתכניו מקאבריים ומעוררי אימה. אך גם בשירי 'כוכבים בחוץ', שבהם מחק אלתרמן את השמות הפרטיים ויתר המלים המסומננות (marked), הותיר, כאמור, שני שירים, קצרים ופשוטים לכאורה, שאפילו מכותרותיהם ניתן ללמוד על זיקה ישירה לאגדות ילדים נודעות – 'כיפה אדומה' ו'רועת האווזים'. על הטון הילדותי־לכאורה, שנקט אלתרמן ברשימותיו בפרוזה־פיוטית, שכתב בשנות השלושים, ראה א' צורית (תשל"ד), עמ' 85–88; על בעלי־החיים מאגדות הילדים, כגיבורי ילדותו, כתב ברשימה 'לגמל', וראה בלבן (תשמ"ג), עמ' 46.

12 צדק כמדומה ג' קצנלסון במאמרו "'כוכבים בחוץ' בשירה העברית החדשה" ('הארץ', [5.8.1960]), בקבעו כי "אין כאן כמיהה לפרימיטיביות (...) אלא כמיהה לקליטה ראשונית של מראות שנצטיינו בה, בדומה לילדים, גם הקדמונים". ואולם, דומה שטעות בידו בפרשו את הצירוף "יומנו הפרא" בשיר 'כיפה אדומה', "כמשהו אכזרי, המרחיק אותנו בכוח מעולם התמימות". לא היא! הפראות והתמימות בשירת אלתרמן הן תכופות מלים סינונימיות ולא אנטונימיות: יומנו הפרא נמחה כאן כדמעה, כי התמימות נמחית ונעלמת מן העולם, כאותה תמימות ראשונית ופריסטינית של הפרא הקדמון. עם זאת, ראוי לדייק ולקבוע כי יחסו של אלתרמן אל הקמאיות ואל הקדמה הוא יחס דואליסטי: מצד אחד, הוא מצר על אבדן התום של הפרא, אך גם פוחד מהופעתו המחודשת של "עולם הגו'נגל", עם שקיעת ההומניזם וגסיסת הכרך המערבי המנוון. הוא מלא השתאות לנוכח התפתחות המדעים והקדמה, אך גם יודע את חולייו של הכרך הגדול, יציר־כפיה של הקדמה.

13 "התפישה הוויקונית", על־שם ההיסטוריון והפילוסוף האיטלקי ג' ויקו (1668–1744), שפיתח תיאוריה בדבר המחזוריות האורגנית של ההיסטוריה האנושית. לתפישתו הייתה השפעה מרחיקת־לכת על ההיסטוריוגפיה הכללית והיהודית.

14 כגון תיאור הילדים, שתעו וחדלו לראות בשיר 'בהר הדומיות', המבוסס כמדומה על האגדה הגרמנית אודות החלילן מהמלין, שנקם בפרנסי העיר על שסירבו לשלם לו את שכרו, והוביל את ילדי העיר לצלילי חלילו אל מאחורי כתף ההר, שם נעלמו לנצח.

15 מוטיבים מן הפולקלור הגותי מצויים למכביר בשירי 'רגעים' ו'הטור השביעי', שנכתבו במקביל לשירי 'כוכבים בחוץ'. שירו "אגדה על ילדים שנדדו ביערות" (1938) פותח במלים "אגדה גרמנית מספרי אחים גרים" (וראה הע' 2 לעיל), וראה גם שירו 'לוֶרליי' ('רגעים', ג' באב תש"ג, 17.7.1942; השיר נאסף בין שירי 'הטור השביעי', ספר שלישי, עמ' 15) ושירו 'שחרורה של לורליי' ('דבר', ה' בתשרי תש"ה, 22.9.1944; השיר נאסף בין שירי 'הטור השביעי', שם, עמ' 42).

16 שני האוקסימורה האלה, המצמידים זו לזו את הדממה (שהיא העדרה של האיכות האקוסטית) ואת האיכות האקוסטית האינטנסיבית של הצרימה, מבוססים על פירוקם של צירופים אוקסימורוניים כבולים כדוגמת "דממה רועמת" ו"שתיקה רועמת" (וראה ב' הרשובסקי [1971], עמ' 106–115.

17 אחרית דבר ל'משפט פיתגורס', בתוך: נ' אלתרמן, מחזות, תל־אביב תשל"ג, עמ' 561–580.

18 התחושה של ערב מלחמה פיעמה בסופרי המודרנה, כמו בהנהגת היישוב, כבר בסוף שנות השלושים. ביומנו מיום 25.9.1938, כתב ישראל זמורה על התחבטותם של סופרי 'טורים' בשאלה מה יעלה בגורלו של כתב־העת אם תפרוץ מלחמה. "שלונסקי אומר", מספר זמורה "שצריך לסגרם ולכתוב בגיליון האחרון: 'להתראות עשרה רגעים אחרי המלחמה!'" (י' זמורה, "קטעים מיומני על א' שלונסקי", 'מאזנים', 6, לו [אייר תשל"ג], עמ' 392–393).

19 ראה דורמן (תשל"ט), עמ' 19–25. שיר זה הוא משיריו המוקדמים של אלתרמן, והוא כלול כבר (אמנם בשינויים לא מעטים ותחת הכותרת 'מערת התאומים': בלדה) במחברת "שירי פריז".

20 כפי שהראיתי ברשימתי "אלתרמן אמן התרגום", 'מעריב', 10.6.1977.

21 'מחברות לספרות', א–ב, שבט תש"ט, 1940 (ראה גם דורמן [תשמ"א], עמ' 26–27).

22 דמות הנגן העיוור, או המשורר העיוור, מופיעה בשירו המוקדם של אלתרמן 'ניחוח אשה' ("כאן הומרוס מיותר שר תהילות לאפרודיטה. / בזווית סומא כורע, על ברכיו אקורדיאון. // – תֵּנה, שירה לנו, רע, מזמירות העיוורון").

23 אלתרמן אהב ניגודי צבעים עזים, אך לעתים נהג לטשטש את הניגוד העז בין הצבעים באמצעים פונטיים. כך, למשל, טשטש את הניגוד כחול אדום בכך שכינה את הצבעים כחול וחכלילי. כך גם טשטש את הקונטרסט העז שבין צבעי הזהב והשחור בצירוף האליטרטיבי "חיטוב אופיר במו עופרת" ('בגן בדצמבר'), שבו נבללים שני הצבעים זה בזה בשל הדמיון הפונטי בין "אופיר" ל"עופרת".

24 ראה 'שיר מחול', השיר הרביעי בחטיבה השנייה של 'שמחת עניים'.

25 ראה 'הזר זוכר את רעיו', השיר השני בחטיבה השלישית של 'שמחת עניים'.

26 על הזיקה בין אגדת ברברוסה לבין אגדת דוד המלך אדום־הזקן, ראה: יסיף, עלי. "דוד המלך במערה" (לאופיה של האגדה האמנותית), 'מעגלי קריאה', חוב' 6 (סיוון תשל"ט), אוניברסיטת חיפה, עמ' 39–50.

27 על רוב משמעיה של הכותרת, עמד ב' ערפלי, בחיבור המוקדש כולו ל'שמחת עניים'. ראה ערפלי (תשמ"ג), עמ' 72–73; 100–111.

28 העיוור בעל הכינור עשוי אמנם לרמז ליהודי, הנודד הנצחי, המתלווה לאדום הזקן בכל מסעותיו, אך הוא גם מלאך־המוות, שכולו עיניים, המנגן את "זמר המחול" ("מחול המוות"), ויש בו אף שמץ מתכונותיו של אדום הזקן (שאליו הוא מתלווה כצל), מבבואתו המסורסת של דוד האדמוני שאחז בכינור, וראה הע' 26, לעיל.

29 ראה י' לוין (תשל"ז), עמ' 33–66.

30 ראה נ' סטוצ'קוב (1950), סימן 498, עמ' 527.

31 ראה שם, סימן 520, עמ' 573.

32 ראה שם, סימן 243, עמ' 188.

33 על חלק ממקורותיה של היצירה, ראה א' נתן (1969), י' לוין (תשל"ז).

34 על הרקע החסידי החב"די של משפחת אלתרמן, ראה: דורמן (תשמ"ז). במאמרו של אהרן צייטלין, מבאי ביתו של יצחק אלתרמן ("פון פרייטאג ביז פרייטאג", 'פארווערטס', 28.5.1954) מונגדים זה לזה הטמפרמנט האלגי של יחיאל הלפרין ושמחת החיים החב"דית של שותפו, יצחק אלתרמן.

35 'טורים', א, גיל' ה, כ"ז בתמוז תרצ"ג (21.7.1933), עמ' 8.

36 גם בשירי הבוסר של אלתרמן ימצא הקורא תכופות זיקה גלויה לעולם הבמה. שירים אלה מסתמכים על מחזות ועל אופרות ידועות, כדוגמת 'טריסטן ואיזולדה' בעיבודו של ואגנר, אודות זוג האוהבים המתאחדים במותם באווירת דליריום נוראה ('תליית חלומות'); על מחזהו של מטרלינק 'הציפור הכחולה' על גורל הילדים מירטיל וטילטיל, המחפשים אחר הבלתי מושג,

בעקבות המקור הצרפתי פרי־עטו של מטרלינק או בעקבות תרגומו משנת תרפ"ח של ש' הלקין לפנטסיה פסימית זו ('קונצרט לג'ינטה'). השירים המוקדם 'אופליה' מתבסס על מוטיבים מתוך האופרה 'אופליה' בעיבודו של סקרלטי. כן שזורים בשירי הבוסר מוטיבים מן האופרה 'לורליי' מאת מקס ברוך ומתוך 'סיפורי הופמן' של אופנבך.

37 שלונסקי עיבד מחדש את תרגומיו לפזמוני 'אופרה בגרוש' בכל פעם שהמחזה הועלה על הבמה. ראה הקדמתו של א' אהרוני ל'אופרה בגרוש' מאת ברכט (נוסח עברי: אברהם שלונסקי), ספריית פועלים, 1983. והשווה את הבלאדה של ויון לפזמונו של ברכט 'הבלאדה על רועה הזונות', שם, עמ' 43–44.

38 אפילו בשיר בעל מציאות אורבנית אירופית, כדוגמת 'פגישה לאין קץ', שבהּ נוטלים חלק גבירה בארמון, טבחת, מרכבות וכד', מתגנבת נימה יהודית גלותית ("עד קצוי העצב עד עינות הליל / ברחובות ברזל ריקים וארוכים / אלהים ציווני שאת לעולליך / מעוניי הרב שקדים וצימוקים"). בזיקה של שורות אלה למקורות העממיים ולזיכרון התחלותיו של התיאטרון הגולדפאדני הבחין לראשונה א"ב יפה, במאמר שנכתב למלאת שלושים לפטירת המשורר, ושכונס בספרו 'חדש מול ישן', מסדה [1975], עמ' 211–222).

39 א' צורית (תשל"ד), עמ' 11; מירון (תשל"ה), עמ' 69–93.

40 נ' זך (1966), עמ' 43.

41 ולא בריתמוס יאמבי, כפי שניתח ד' מירון בטעות בספרו 'הפִּרְדה מן האני העני', הוצאת האוניברסיטה הפתוחה (תשמ"ו), עמ' 129.

42 ר' צור (תשמ"ח), עמ' 10–26.

43 שירי משחק מאת יחיאל הלפרין. המוסיקה מאת יואל אנגל, חלק ראשון (שירי חיות ועופות), הוצאת 'הגינה', תל־אביב, תרפ"ז, עמ' 8.

פרק תשיעי

בין כאוס לסדר

עיון ב'שירי מכות מצרים'

א. "סוד הצמצום": החתירה אל הפישוט הצורני

הבוחן את מסלול התפתחותו של אלתרמן – את התהליכים ואת התמורות, שהסתמנו בפואטיקה שלו במעבר מקובץ לקובץ – יגלה כי בכל שלב משלבי כתיבתו, הטיל המשורר על עצמו חומרות חדשות, תוך ויתור מדעת על העושר השוצף, העולה על גדותיו, שאִפיין את כתיבתו המוקדמת. אפשר אולי לראות בהצטמצמות הדרגתית זו, באמצעים ובחומרים, שניכרה בכתיבתו של אלתרמן הצעיר, ככל שזו הלכה ונשתכללה (משירי הבוסר, שלא כונסו בספר, ועד להופעת 'שירי מכות מצרים'), מעֵין חתירה להדגמת הרעיון, שיצא מבית מדרשם של האימז'יניסטים (סרגיי יֶסֶנין, אנטולי מריאֶנהוֹף ועוד), שאַל לו למשורר להשתמש ולו במלה אחת מיותרת.[1] הללו דגלו בצמצום קיצוני וטענו שהשיר ניכּר במתח הפנימי שבו ובחזותו המלוטשת, המכסה על סתירותיו הפנימיות. כן ניכּר השיר, לדבריהם, ב"שתיקותיו" – בדברים שאינו אומר במפורש, או בדברים שאינו אומר כלל – לא פחות מאשר בדברים המצויים בו במוחש. אלתרמן, שהזרם הפוטוריסטי באמנות, על המלל האקסטרוֶברטי והצווחני שלו, מעולם לא היה קרוב ללבו ממש, יכול היה להזדהות לפחות עם חלק מן ההנחות האנטי־פוטוריסטיות, שהשמיעו חסידיו של יסנין וממשיכי דרכו. במקביל התרחק אלתרמן (מאמצע שנות השלושים עד אמצע שנות הארבעים) יותר ויותר מן השירה המימֶטית, עֵרטל את יצירתו מכל מה שעשוי היה להתפרש כמלֵאוּת ריאליסטית, ופנה יותר ויותר אל הארכיטיפים השלדיים ואל המיתוס החשוף, המעלים את החומר ההיולי ממעמקים. בעשותו כן, מרד כביכול בתביעה הפוטוריסטית המפורשת, שתהא השירה פוֹליפונית, פוֹליכרומית ופוֹלימורפית,[2] תביעה שהוא עצמו נענה לה בדרכו שלו בשיריו הראשונים, אף כי מעולם לא דבק בעיקרי הפוטוריזם כנתינתם. המו"ל והמבקר ישראל זמורה, שהכיר את אלתרמן מקרוב, כתב עליו, כי המשורר שם "מכשולים" מכוּונים בדרך שירו, כדי להתגבר עליהם, לכובשם ולהגיע

להישגים חדשים. אם, דרך משל, התאפיינה חריזתו בראשיתה בעושרה המופלג, הלך אלתרמן והפכה ביודעין ל"דלה" יותר ולמונוטונית יותר, כדי להקנות לה מעֵין אותה גמישות ישנה של משוררי ישראל בספרד, "שהרנינו את החד־גוניות, שעשו חרוז אחד בחינת תזמורת ומקהלה".[3]

בדצמבר 1940, מסר אלתרמן לדפוס את יצירתו החידתית ורבת־האנפין 'שמחת עניים', השונה כל כך ברוחה ובמרכיביה מ'כוכבים בחוץ', עד כי ב' ערפלי, שהקדיש לפירושה ספר שלם, קבע כי 'כוכבים בחוץ' ו'שמחת עניים' הם "ספרים שונים זה מזה בתכלית, ככל שספרים שנכתבו על־ידי אותו משורר, יכולים להיות שונים זה מזה".[4] ואכן, במקום הקלילות והעליצות של עולם הקרקס, השוק והפרוור, הלקוח כאילו מבין דפיהם הצבעוניים של ספרי־ילדים, הוציא הפעם אלתרמן מתחת ידיו יצירה קריפטית וקשה, שעולמה קודר והגותה סבוכה ורבת־סתירות (ועם זאת מגובשת כדברי הסיכום של אדם החי "על קו הקץ" וחדה כמחשבותיו של מי שחרב מונחת על צווארו). היצירה אכן סימנה מִפנה רב־השלכות בפואטיקה האלתרמנית, והפתיעה את כל מי שהרגיל את אוזנו ליצירתו הפוליפונית של אלתרמן הצעיר – בשיר, בפזמון ובפרוזה פיוטית.

בניגוד למגמות הרווחות ביצירה המוקדמת לסוגיהָ נתגלתה ב'שמחת עניים' חתירתו של אלתרמן למינימליזם ולהינזרות בתחומים רבים, המשיקים והחופפים זה לזה: אין בה צבעוניות מדהימה ומסחררת כב'כוכבים בחוץ'; אין בה מִפגן מרהיב של אסוננסים ודיסוננסים, וחריזתה מבוססת במכוון ובמודע על תכונת ההומונימיות וההומופוניות של המלים החורזות. אין בה כמעט נופים, ורק מספר מצומצם של גילויי טבע (האור, הקול, הברק) הם זֵכר לגילויי הטבע הספקטקולריים של 'כוכבים בחוץ'. אין בה דינאמיות שוצפת, אלא נטייה לסטאטיות הגותית. הרוב מתרחש בה ספֵרה האנושית או האל־אנושית, בעולם שבין אדם לאדם, בין אדם לצֵלו, בין אידאה לאידאה.

עם זאת, חוט סמוי מקשר בין שירי 'כוכבים בחוץ' לשירי 'שמחת עניים': אלה וגם אלה אף עומדים בסימנן של אותן פיגורות יסוד – האוקסימורון, הזֵאוגמה והפראדוקס. ב'כוכבים בחוץ' מתבטאת הפראדוקסליות וה"צרימה" בהצמדתם של ניגודים בלתי־מתפשרים: בהצמדתם, דרך משל, של גילויי המכאניות של העולם במאה העשרים עם קצב התוף המכאני של השיר השבטי הפרימיטיבי; בהצמדת האורבניזם המודרני של המערב השוקע עם תיאורי העיר הקטנה והציורית של ימים עברו; בהצמדת תמונת־העולם המודרנית לתמונת־העולם התלמאית הקדומה, לפיה הארץ פרושה כיריעה שטוחה ועל כן יש "סופי דרכים" ו"קצווי תבל". אפילו מכותרתו של הספר, שבו נכללו שירי 'כוכבים

בחוץ' ('שירים משכבר'), עולה פראדוקס אימננטי: את העכשווי והמודרני ביותר בחר אלתרמן לתאר באמצעות הישן והבדוק: לשירים החדשניים, הפרועים והסטיכיים ביותר, שנכתבו עד אז בעברית (חזותם הסדורה והמאורגנת של אלה אינם אלא מסכה מטעה), העניק כותרת הנוטעת תחושה מרגיעה, שיש בה משום חזרה־כביכול אל הסדרים הישנים והטובים של "פעם", אל ערכיה של המציאות והספרות של משכבר הימים.

גם ב'שמחת עניים' שליטים הפראדוקס והדיסקורד ה"צורם", אך כאן הם חדים וחריפים יותר, צבועים בצבעי שחור–לבן, ועיקרם בהופעתה המדהימה של דמות המת–החי, דמות המכילה בתוכה ניגודים, שהם לכאורה בלתי־אפשריים (הגם שניתן לנמקם ביותר מדרך אחת). זאת ועוד, על הקובץ כולו מרחף אוקסימורון בלתי־הגוי, המתבטא בהצמדתן של האקטואליה ושל המציאות המודרנית בת־הזמן לעולמה הישן נושן של הבלאדה הבינייימית. הניגוד העז והנועז שבין התגובה המהירה על ענייני אקטואליה בוערים לבין השימוש בכלי "אוֹבְּסוליטי" עתיק, מקדמת דנא (כמו, למשל, בבלאדות הארכאיות־אקטואליסטיות של ברכט 'אגדה מודרנית' ו'אגדה על החייל המת', ששימשו לאלתרמן דוגמה ומופת) דומה במידה מסוימת לניגוד המרחף מעל לקובץ 'כוכבים בחוץ', שאף שיריו מצמידים הצמדה שרירותית את המודרני ואת הישן. הסתירה־כביכול, המתגלעת מהצבתם ה"צורמת" הדיסהרמונית של הנודף ריח של עובש בצד הנודף ריח של צבע טרי, דומה אף במידה מסוימת לפנייתו הדיסוננטית של אלתרמן בשיריו המוקדמים אל הז'אנרים ה"מְשניים" – אל ספרות הילדים ואל הפולקלור – ל ם העלאת הרהורים היסטוריוסופיים ואקטואליסטיים רציניים, שלהם יאים כביכול הז'אנרים הרציניים והמכובדים יותר. בתשתית הבחירה הזו (בחירתו של אלתרמן להגיב ב'שמחת עניים' תגובה על האקטואליה בלבוש עתיק יומין) מונחת, כמו ב'כוכבים בחוץ' ובשירים המוקדמים שלא כונסו בספר – התפישה ההיסטוריוסופית הוויקונית, המאפיינת את הגותו של אלתרמן הצעיר (היא התפישה המחזורית, המת רת תהליכים אידאיים, חברתיים ומדיניים, במונחים של מעגל החיים האורגניים). שירים אלה כורכים תכופות את המודרני ואת הקדום, גם מתוך תחושה ש"ימי הביניים מתקרבים", ששקיעת המערב קרֵבה ובאה, שהאדם חוזר אל יצריו האטוויסטיים הקמאיים, שאותם הוא נושא עִמו מעידן הג'ונגל, ל"מן ימות הזאב האבודים".[5]

אף על פי כן, וחרף צדדי דמיון מסוימים בין שני הקבצים, הרי השינוי והתמורה עולים במשקלם ובחשיבותם על גורם ההמשכיות; ואכן יסוד התמורה, שנתגלה עם יציאתם לאור של שירי 'שמחת עניים', הפתיע ושיבש את ציפיות

הקוראים. אולם התמורה לא אירעה בין לילה: למהפך הפואטי הזה היו כמה סימנים מטרימים, שאי־אפשר היה להם להתגלות אלא למי שעקב גם אחר שירים שנתפרסמו בפריודיקה הספרותית, ולא הסתפק במה שנדפס באסופות השירים. מן העיון בזוג הבלאדות 'שיר מאור עיניים',[6] למשל, ניתן להיווכח בנקל, השירים שנגנזו, על עליצותם הקודרת (הבלאדות ה"גותיות" הללו נתפרסמו בעיתונות בלבד, בזמן כתיבת 'שמחת עניים', ולא כונסו בספר), הם למעשה חוליה מעניינת וסימפטומטית במעבר מן החטיבה ה"פיזית" אל החטיבה ה"מטאפיזית": במעבר מחטיבת השירה המוקדמת, העשירה ביסודות ארציים חושיים, אל הפואמה 'שמחת עניים', פרי הפואטיקה המסוגפת והאובסקורנטית, הבוחנת את העולם הזה מנקודות־תצפית "מהופכות", מוזרות ובלתי־שגורות: מנקודת־תצפיתם של המתים, של החרב, של העיט ועוד. מחד גיסא, מצטיינות הבלאדות הגנוזות, כמו שיריו הראשונים של אלתרמן, בפואטיקה ססגונית־פוליכרומית (יש בהן ניגודי־צבעים עזים – ניגודי כחול ואדום – שיש להבינם גם כגילויים של העולם האֶמפירי, הנתפש בחושים, והן כמושגים סמליים). מאידך גיסא, הבלאדות הגנוזות הללו מכילות, כמו שירי 'שמחת עניים', תמונה מסויטת ומעוררת חלחלה, בעלת אופי חידתי דואליסטי, הלקוחה כאילו מעולמה של הבלאדה הביניימית, אשר צבעיה הם צבעיו הקודרים של הלילה ושבהּ פניו של הנצור מבזיקים לפעמים מפני הצורר, ולהיפך. את עקבותיו של 'שיר מאור עיניים' ניתן למצוא בשירים 'שיר שמחת עיניים', 'שיר של אור' ו'שיר מחול' מתוך 'שמחת עניים'.

כאשר הביא אלתרמן לדפוס את 'שירי מכות מצרים' (תש"ד), כבר נתברר לכול שגלגל ההיסטוריה החזיר לאירופה את חשכת ימי־הביניים, וכי לנבואתו של אלכסנדר בלוק בדבר "קץ ההומניזם"[7] הגיעה עת מימוש. אלתרמן עמד מול אחת הבעיות הקשות ביותר שניצבו לפני הספרות העברית מאז ומעולם: האם ניתן לכתוב ספרות יפ ، על השואה? האם ניתן לתת ביטוי אסתטי לזוועות, שהדעת אינה סובלתן? הסגנון האלתרמני, שעמד מראשיתו בסימנן של הפיגורות הדיסהרמוניות, ה"צורמות" – הזֵאוגמה והאוקסימורון שנביעתן בוודאי גם מן האידיאולוגיה שבתשתית יצירתו, סיפק את אחד הפתרונות היחידים האפשריים לבעיה זו, הטבועה מעצם טיבה בחותם הפראדוקסליות הצורמת (היעלה על הדעת שמן דהוא יפיק הנאה מן הזוועה, ולוּ גם בעקיפי עקיפין? והרי זה טיבה של היצירה שהיא מסבּה, בין השאר, גם הנאה לקהלהּ).

בחתירתו אחר התשובות לשאלות־היסוד הללו, ערך כאן אלתרמן רדוּקציה אחר רדוּקציה, עד שהגיע אל הערכים הבסיסיים ביותר, הנותרים בעולם בשעת קטקליזם, ואל העקרונות המופשטים ביותר, המנחים את האדם בשעת משבר

הרת־גורל, כשחרב מונפת עליו להרגו: הקשר שבין אב לבנו בכורו. ברמת הפשטה גבוהה יותר, זהו הקשר שבין האל לראשון ברואיו, שהוא גם האחרון שנותר בעולמו, לאחר ששָלמה המסכת (הבן מכוּנֶה בשיר 'מכת בכורות': "בכורי ובן זקוניי". ואגב, בשיר המוקדם 'ליל קרנבל', תיאר אלתרמן הצעיר את האדם המודרני, בנה של תרבות המערב הגוועת כ"בן זקונים – – לתבל אשר הזקינה / לרקיע שהוביש"). כאן מתגלה הצד המשותף בין 'שמחת עניים' ו'שירי מכות מצרים': שתי היצירות חותרות לחישוף ערכי־היסוד, הנותרים בעולם בזמן של "חיים על קו הקץ". בראשונה בחן אלתרמן את יחסי המת והרעיה, וכאן את הקשר בין האב לבנו בכורו: בין האב הרואה ראייה כוללת ומכלילה ומסוגל לנסח את החוקיות שבתוהו לבין הבן קצר־הראות, הנגוע בפאניקה למראה האימים. באמצעות הדראמה המתחוללת בין האב לבנו, מתנסחות ביצירה שתי השקפות־העולם, המתגלות בעת שואה: הפסימית והאופטימית, הניהיליסטית והמאמינה. באמצעותה אף מגיעה היצירה אל המסקנה קרועת־הסתירות, שהקרבת החיים היא אמנם קרבן סתמי וחסר־שחר, אך באורח פראדוקסלי, היא אף ממלאת תפקיד בדינאמיקה הקוסמית, שחרף חזותה הסטיכית, מנחים אותה "חוקי ברזל" נצחיים, שלא "נחקקו לתוהו", חוקים, המתגלים מחדש בכל דור ודור. ובאשר לתפקידה של האמנות: הן אסונות לאומיים של הזמן העתיק ניבטים אלינו מן המוצגים קפואי־הסֶבֶר שבבתי־הנכות ומסבים לנו, למרבה הפראדוקס, הנאה אסתטית. משמע, הלוך־המחשבה, המנחה את מחזור 'שירי מכות מצרים' הוא זה של "אין חדש תחת השמש" ו"כבר היו דברים מעולם", וזאת בשעה שהכול נטו לראות בשואה אירוע חסר־תקדים בתולדות האנושות.

למעשה, הפך אלתרמן ביצירה זו את היוצרות ושיבש את כל המוסכמות: הוא כתב פואמה, העוסקת כביכול בגורל היהודי, שהרי המוטיבציה לכתיבתה נובעת מן השואה, מן הטרגדיה הגדולה ביותר שאירעה אי־פעם לעם היהודי, והתימטיקה שלה – סיפור מכות מצרים – מעוגנת בתולדות האומה, ועליה מצווה כל דור לספר לבניו אחריו. אולם, 'שירי מכות מצרים', חרף המוטיבציה הלאומית לכתיבתם וחרף מקורותיהם העבריים, המקראיים והמדרשיים, הם – כפי שכבר הראה בפירוט א' שביד[8] – שירים אוניברסליים, המספרים על גורל האנושות כולה, ועוסקים בחוקי הציוויליזציה ובחוקי הסטיכיה שבכל דור ובכל אתר. היצירה עוסקת בבריאה הצומחת מתוך ההרס ובהרס המביא כליה על הבריאה. הטראגדיה הגדולה ביותר של העם היהודי נִתרגמה דווקא ליצירה אוניברסלית, שאינה נוגעת ביהדות, כי אם באסונות שפקדו את האנושות בעבר ושפוקדים אותה מאז ועד עתה. כדי להבין את אירועי זמנו, פנה אלתרמן אל

התקדים ההיסטורי, שקבע את הדגם לבאות: אל הפעם הראשונה שבה נהרסה באחת עיר עתירת קנייני חומר ורוח, שהושגו בעמל דורות:

וּכְזִכְרוֹן עֲוֹנִים וָעֹנֶשׁ
בְּשַׁלְמָה עֲקֵבָה דָמִים
קַמְתְּ־נִצַּבְתְּ בְּלִי יִשְׁלֹט בָּךְ עֹבֶשׁ,
עַל רֵאשִׁית נְתִיבוֹת עַמִּים.

ב
אַתְּ גַּל־עֵד לְשִׁבְטֵי הַנַּעַם
הַפּוֹקְדִים יַבָּשׁוֹת וָאִי.
עָרֵי־אִישׁ, כִּי תוּצַפְנָה רַעַם,
בָּךְ רוֹאוֹת אֶת עַצְמָן בִּרְאִי.

הציפיות המתבקשות מן הכותרת 'שירי מכות מצרים' נהפכות כאן אפוא על פיהן: לא שמחה לאיד האויב המובס לפנינו, כבסיפור המקראי, כי אם ספיקת כפיים נואשת לנוכח אסונה של האנושות, מתוך הומניזם עמוק, שאינו שם פדות בין בן־ברית לצורר (ואמנם, הגישה ההומניסטית הכלל־אנושית נרמזת מנם כבר במדרש, השם בפי הבורא את המימרה: "מעשי ידיי טובעים בים ואתם אומרים שירה"). היצירה משתמשת בסיפור מכות מצרים בכוונה שונה לחלוטין מן הצפוי: מכות מצרים הן "חזיון הגמול" רק לכאורה; אין הן גמול צודק על רשעתם של אויבי האומה, כי אם הרס סתמי ושרירותי, הקוטל את האשם, את הצדיק ואת התם, בלא אבחנה. לפיכך, בפואמה המודרניסטית שלו, המבוססת על אחד הסיפורים התאוצנטריים ביותר בספרותנו העתיקה, התנזר אלתרמן בעקביות, ודומה שאף במכוון, מהזכרת שם אלוהים.[9] ואולם, זהו צדה האחד של היצירה, שבה מסופל כל פירוש חד־ערכי וכל כיוון מוגדר. לאמתו של דבר, ניתן אף להסיק ממנה מסקנות הפוכות, בדבר קיומם של סדר קוסמי ושל מערכת ברורה ומוגדרת של גמול ותגמול. האמירה "כי צדיק בדינו השלח", למשל, עשויה להתפרש הן כאמירה אירונית והן כאמירה כנה, המשקפת את האמונה בקוסמוס העולה ונוצר מן הכאוס (כפי שיבואר להלן).

'שירי מכות מצרים' יכולים להתפרש כיצירה הניהיליסטית, הסטיכית והאנרכית ביותר שידעה הספרות העברית מעודה, למרות חזותה הארכיטקטונית המושלמת ולמרות חוקיותה המכאניסטית הברורה, המתמטית כמעט בטיבה. אלתרמן מדבר בה על חוקי התוהו והבריאה, בסגנון מסודר

וממושטר, המדגים את החוקיות האוניברסלית של ההרס והצמיחה, אלא שאת חוקי הבריאה מניעים באורח פראדוקסלי כוחות סטיכיים, המנוגדים לסדר ולמשטר וחותרים להורסם, ואלה סתמיים ושרירותיים ואין לו לאדם שליטה עליהם. ושוב, באופן פראדוקסלי, בחינת פראדוקס בתוך פראדוקס, גם בתוך הסטיכיה פועלים חוקים קבועים וגם לשיגעון יש היגיון משלו: בכל תרבות גלומים בכוח יסודות של הרס ושל כליה, ומכל הרס צומחים חיים חדשים. מעגליות זו, שיסודה בתפישה הוויקונית, שכבר נזכרה לעיל, עוברת כחוט השני בכל שירי אלתרמן: למן שיריו המוקדמים שנגנזו, ועד לשירי 'כוכבים בחוץ', 'שמחת עניים' ו'שירי מכות מצרים'. זהו הצד האחד. מצד שני, בעצם החתירה אחר חוקי־היסוד של הקוסמוס מתרמזת גם אמונה הומניסטית עמוקה ב"יש", במשמעות החיים, בערכי האתיקה והאסתטיקה, ועל־כן ההשקפה הניהיליסטית גם נהפכת כאן על פיה.

התמורה הפואטית, שנתגלתה לציבור במפתיע עם פרסום 'שירי מכות מצרים' (השונים כל כך, בארכיטקטוניקה צלולת־המִתארים שלהם ובסגנונם הבהיר־לכאורה, משירי 'שמחת עניים', הקשים והקודרים, וכן מחטיבות השירה שקדמו ל'שמחת עניים'), לא נתחוללה אף היא בין לילה, כפי שיכלו קוראיו של אלתרמן להתרשם בטעות. למחזור השירים הזה, בעל הסימטריה המושלמת והאמירה הצלולה, קדמו כמה ניסיונות לכתיבת מחזור שירים בעל סכֵמה אריתמטית, שיהא כפוף לכללי הזרם הקוביסטי באמנות: מחזור בעל מבנה מחושב ומכולכל, בעל מספר פרקים מוגדר, שיותאם לתבנית מספרית טיפולוגית מסוימת, שנקבעה מראש. ביניהם, בולט המחזור הבלתי־גמור, המבוסס על סיפורי 'חכמי חלם' ועל גורל עירם, שאלתרמן החל בכתיבתו ב–1942, ושאמור היה להכיל תריסר סיפורים מחורזים, כמשתמע משיר הפתיחה 'עיר השוטים',[10] הדומה דמיון ניכר, בתבניתו הפרוזודית ובתכניו לשיר הפתיחה של 'שירי מכות מצרים' ('בדרך נוא אמון'). מחזור זה, שתכניתו המקורית לא עלתה יפה, לא הושלם ונגנז, ורק שיר־הפתיחה שלו זכה ב–1957 לגרסה מתוקנת ומאוחרת, שאמורה הייתה להיכלל בקובץ 'עיר היונה', ובסופו של דבר נגנזה אף היא:[11]

תִּפְתַּח לִי דַּלְתָּם הַמְּחֻלֶּדֶת,
תִּקָּרַע תּוּגָתָם הַדָּמִית,
תְּקַדְּמֵנִי צְוָחַת הַיּוֹלֶדֶת
שֶׁל סַכְלוּת מְעֻבֶּרֶת תָּמִיד. – –

– – מְסוֹרָה תְּמִימַת־לֵב וְאַכְזָרִית
שֶׁל הַצְּחוֹק לָאֱוִיל וְלַתֹּם.
בְּתִרְיסָר סְפוּרִים מְסֻפֶּרֶת,
מֻשְׁלָכָה לַפְּקָחִים וּלְעֻטָּם.

תריסר הסיפורים אמורים היו להדגים, כמשתמע מן המובאה דלעיל, כיצד צועדת עיר שלֵמה אל האבדון, מתוך טפשות חֲכמה או מתוך חָכמה אווילית. סכלותו של המין האנושי, טען אלתרמן ביצירה הבלתי־גמורה, היא תולדה של "שֶׂבע חכמות"; ובמלים אחרות: דווקא אירופה, רווית הדעת והחכמה, הסיגה את העולם לאחור וגלגלה אותו "כחבית השוטים". התכנית לכתיבתו של מחזור השירים על חכמי חלם לא נתממשה, כי המשורר החליט, ככל הנראה, להחליף את המודוס הנמוך־אירוני של היצירה "החלמאית" במודוס הגבוה של 'שירי מכות מצרים', ולהמיר את חלם מן המציאות המזרח־אירופית של הזמן החדש בנוא אמון הישנה והנצחית, אב־טיפוס לעיר שבכל דור ובכל אתר.

הזיקה בין היצירה הבלתי־גמורה ל'שירי מכות מצרים' ברורה ומובהקת: כאן וגם כאן נטל אלתרמן את סיפור קורותיה של עיר, מן הזמן העתיק או מן העת החדשה, מן המקרא וההגדה או מן האגדה העממית, כדי להראות, בבתים מרובעים בעלי חריזה מסורגת, נשית וגברית לחלופין, ובטורים בני שלושה אַנַפֶּסטים (כך גם, בשינויים קלים ברגל האחרונה של הטרימטר האנפסטי, בנוי שיר הפתיחה של 'מכות מצרים'), כיצד עולה המציאות בהפלגותיה על הדמיון. 'עיר השוטים' ו'בדרך נוא אמון' (שיר הפתיחה של 'מכות מצרים'), אף דומים זה לזה דמיון ניכר מן הבחינה הרטורית: שניהם בנויים במתכונת האפוסטרופה,[12] הפונה אל העיר, שכבר נמחתה מתחת השמים, בלשון נוכחת, כאילו היא עומדת עדיין על תלהּ. שניהם פותחים בתלישת שער־העיר מציריו או בפתיחת דלת החלודה. שניהם מסמיכים את צירי הדלת לצירי היולדה ואת פתיחת הדלת להולדת העובּר ולהולדת היצירה. בשניהם עמדת הדובר היא עמדה קוהלתית מסכמת של מי שכל מפת ההיסטוריה פרושה לפניו וכל שביליה נהירים לו.

ב. לקראת היצירה הקוּבּיסטית

אלתרמן ויתר אפוא על היצירה הפסוידו־עממית, בעלת הגוון הקומי, על חלם וחכמיה, ובחר בסיפורה הטראגי של נוא אמון, שגורלה עולה מעבֵי העת "כדלֶקה רחוקה מגשת". תחת הסכֵמה התריסרית, כמנין שעות היום, כמנין חודשי השנה, כמנין השבטים וכמנין שליחיו של ישו (לפי סכֵמה כזו בנה, למשל, אלכסנדר בלוק את שירו הקוּבּיסטי הנודע 'שנים עשר'), בחר כאן

אלתרמן בסכֵמה העשרונית, המקנה אף היא ליצירה שלֵמות ארדיכלית מהודקת ומהוקצעת, שיש בה מן המלאכותיות ומן הטבעיות, בעת ובעונה אחת (שהרי שיטת החישוב העשרונית, שאת כלליה קבע האדם ושאותם כפה באורח שרירותי על הטבע, מבוססת, ככלות הכול, על מספרן של אצבעות ידיו, מספר שהוא נתון טבעי). תיתכן אף אינטרפרטציה אחרת לתבנית הקומפוזיציונית שבתשתית 'שירי מכות מצרים': אם נצרף את שיר־הפתיחה ואת שיר־הסיום לעשרת שירי המכות, אזי יתקבל בכל זאת המבנה התריסרי, שתואר לעיל. ואגב, גם בפואמה הדקאמרונית־מודרניסטית 'שיר עשרה אחים'[13] ניתן לאבחן מבנה תריסרי, עם צירופם של שני שירי הפתיחה ('פתיחה ישנה' ו'פתיחה חדשה') אל עשרת השירים של המחזור.

כך או כך, מעניין להיווכח, כי בפואמה 'שירי מכות מצרים', שיכולה להתפרש, מנקודת תצפיתו של פרשן פסימי, כיצירתו הניהיליסטית ביותר של אלתרמן, פואמה שבהּ עיצב המשורר מצבים אנרכיים לחלוטין, נעשה שימוש מכוון ומכולכל בצורה המהוקצעת והמלוטשת עד ברק. דווקא לצורך העלאתם של מצבים סטיכיים ופרועים, נזקק אלתרמן למסגרות תחומות וממושטרות, לארגון קפדני ומהודק, שמהם משתמעים סדרים קבועים, החוזרים על עצמם בחוקיות מופתית, שהרי המשורר ביקש בה גם להעלות את המשמעות מן הכאוס ושלא להיכנע ל"אַיִן". יצירה זו היא, כמדומה, יצירתו הקוּביסטית המובהקת ביותר (הארכיטקטוניקה שלה מהודקת יותר וכפותה יותר לחוקיות אריתמטית או גאומטרית שנקבעה מראש מזו של 'שיר עשרה אחים', למשל). ניתן אף אולי לתארה כַּיצירה הקוּביסטית בה"א הידיעה בספרות העברית המודרנית.

המושג "קוּביזם" אינו משמש תכופות לתיאורן של יצירות ספרות מודרניות, והוא שאול, כמובן, מן האמנות הפלסטית המודרנית, שחילקה את מעטפת האובייקט לפנים־פנים (facets), וביכרה את הפשטות ואת עזוּת־הביטוי על פני השיקוף המימֶטי והתיאור המפורט. כמו ביצירות קוביסטיות בציור ובפיסול, חתר גם אלתרמן ב'שירי מכות מצרים' למבע עז ומרשים, שיעלה מן היצירה, חרף הפישוט הצורני המכוון שלה, ואולי דווקא בשלו. בדומה לאמני החרט והמכחול מן הזרם הקוביסטי, שהושפעו מן הפיסול האפריקני, בעל ההקצעות הפשוטות והישרות, ומן הציור המצרי, המתאר דמות אחת מכמה צדדים בעת ובעונה אחת, הושפע גם אלתרמן, בין השאר, כמתגלה מן העיון המדוקדק בשירים הללו, מאמנות הפיוט המצרית העתיקה, שנתרגמה לעברית בראשית שנות השלושים.[14] בדומה לציירים הקוביסטים, חתר בשיריו לפרימיטיביות מדומה ומסוגננת, לאמירות חשופות וישירות, הנראות פשוטות וברורות,

ולמעשה הן דורשות מן הקורא ומן הפרשן מאמצי הבנה ופענוח. כמוהם, הוא בוחן את התופעה מכל צדדיה, תוך פירוקה לגורמים.

תפישתה של היצירה כיצירה קוביסטית אבסטרקטית תביא לפירושן של עשר המכות כסמל וכמשל לקשת גילוייה המבעיתים של מלחמת העולם השנייה, שהגיעה אז לסיומה. כל מכה ומכה היא מעֵין אֶמבְּלֶמה בדולחית ומזוקקת, המייצגת – בדרך האסתטיזציה הקיצונית והאובייקטיביזציה הגמורה – תופעה קונקרטית, גועשת וכלל לא אסתטית, מזמן היכתב היצירה. השיר 'דם' הוא מעין בבואה למחסור במצרכי הקיום הבסיסיים, ובעיקר למחסור במים, יסוד החיים. בשיר 'צפרדע' יש משום ביטוי מטאפורי לפלישה ולכיבוש (ריבויה, אחדותה וצבעה הירוק מעלים על הדעת את מראה הצבא, במדיו או בכלי רכבו אחידי־המראה: "והיא כולה אחת והיא רבה מספור"). השיר 'כִּנים' משמש משל לתופעת הפיכתם של אנשים בזויים, מן הדיוטה התחתונה (מנהיגיהן של קבוצות שוליים, עלוקות וסוחרי "שוק שחור", למשל) למושלים אבסולוטיים, שהכול סרים למרותם, או לכוחות כלכליים אדירים, המכוונים את חיי האוכלוסיה בעת מחסור (כלומר, בעת מהפכות גדולות ושידוד־מערכות חברתי, הופכת הכינה – השפחה החרופה והמתועבת – למעֵין מלכה כול יכולה). השיר 'ערוב' מתאר את האווירה הבסטיאלית, המשתררת בעולם עם אבדן המוסר והתבונה, בעת ש"אדם לאדם זאב" ו"איש הישר בעיניו יעשה". בשיר 'דֶּבֶר' מתואר "משתה ערב דבר", הנערך לקול תופי הצבא וחצוצרות הקלל שלו, ומשתקפת בו אווירת "אכול ושתה כי מחר נמות". אפשר שהשיר 'שְׁחין' נועד לשקף את מעשי ההסגרה וההלשנה בעת מלחמה, שמפחדם אפילו "צרועה שחיקת רֵעים. צרוע יין גֶּתם" (גם בין חברים קפוצות השפתיים מרוב פחד, והאדם מסב את פניו מבבואתו, הנשקפת אליו מן המראָה, מחשש פן איבד כבר צלם אנוש). השיר 'ברד' הוא בבואה להפגזת ערים על יושביהן בעת מלחמה; השיר 'ארבה' – לנטישתם מאונס של הבית ושל אדמת המולדת, שאיבדו את תוכם ואת לֶחם; השיר 'חושך' – לירידתם לטמיון של אוצרות התרבות ושל עמל כל הדורות, הנקברים בעת מלחמה מתחת לתלים, והשיר 'מכת בכורות' – למותם בטרם עת של חיילים עולי־ימים בקרב. היצירה כולה, שהיא, כאמור, עירוב של יסודות כאוטיים ושל עקרונות הסדר והמשטר, עשויה לשמש ראי ומעין קורלטיב אובייקטיבי למיזוגם המדהים של ההפכים, שזה אך נתן אותותיו וכבר הספיק לרדת מעל במת ההיסטוריה: המיזוג בין התפרצות־היצרים האנרכית של העם הגרמני לבין אהבת הסדר המופתית של אותו עם עצמו.

אך אלתרמן לא ביקש להעלות כאן דברים אקטואליים מפורשים, כי אם לשקפם במידה מרבית של ריחוק ושל ניכור. לשם כך הוא העניק חזות אסתטית

למראות איומים ונוראים, שטיבם שהם מעלים פחד וסלידה, והפכם למראות מלוטשים ומרשימים ביופיים. בתהליכי הסגנון והאסתטיזציה של הכיעור נוטלים כאן חלק כל גורמי האוֹפסיס הבימתיים: הצפת העיר בצבעי דם ואש מתוארת, למשל, כהצפת הבמה בזרקור אדום, שגונו הוא גוון של אבן־חן אדומה, ושלאורו מהלכת העיר מכושפת וסהרורית: "וקמת כשופה אמון כיהלום שני". האימה והכיעור מְתֻרגמים כאן, על דרך האסתטיזציה והקריסטליזציה הקיצוניות, ליופי מדהים: כל תופעה סטיכית ופרועה מקבלת כאן חזות מלוטשת כיהלום, זוכה לסדירות ריתמית מושלמת ולמצלולים וירטואוזיים. מכת הצפרדע מתוארת במונחים מלכותיים של תואר והדר: היצור המאוס והחלקלק צפוי אֶלֵי מלכות וכתר ("מלכות לָךְ מחכה – – אַת תירשי עמים ושרביטם"), והופעתו מטרימה את הופעת המוות שיבוא בסופו של החיזיון "כמלך בהודו". הכינה מתוארת כ"זהבהבת, חלומה", תיאור המתאים יותר ליפהפייה נחשקת, זהובת שיער, מאשר ליצור המאוס והמתועב (בשירו הראשון, 'בשטף עיר', תיאר אלתרמן את העיר המושחתת כזמרת־בארים בלונדינית ואדומת־שפתיים: "זהבהבה יוצקת שיר מבין שפתי ששר"). את התואר "חלומה", המוענק כאן לכינה, יש להבין כאן בכפל משמעות: (א) על הכינה חולמים בחלומות הביעותים, כמו על החולדה בשיר 'ערוב' ("הרואה פניהָ – – על ערש יחלמם"); (ב) הכינה אף צהובה כחלמון, עטויה מעטה חלמוני דק, והיא אסתטית ומבחילה כאחת.[15] הפר קרוע הנחיריים מן השיר 'ערוב' מקבל חזות אסתטית, עזה ומרשימה, צבועה בצבעי שחור־אדום ("על שחור עורו הדם – כאש על הפחם"); קללת הדבר מתוארת, כאמור, כחגיגה אופראית צבעונית ("משתה ערב דבר"), הנערכת ברוב עם, לקול תופים וחצוצרות קלל. השחין מתואר כציפוי ורוד ודק, המנץ על פני העור ועל פני קירות הבית ועינו כעין הפנינים עדינות־המראה. הארץ שצלמה נמחה בעטיו של הארבה לובשת דמות יונה צחורה בלב נוטשיה ("עת לעינינו היא כמו אודים שחורה שוב בלִבנו היא כמו יונה צחורה"). נפילת החושך מתוארת כמעשה של מאגיה שחורה בידיו של קוסם קוסמי ענק־מידות, ומכת־בכורות – כמעמד הקידה של כל השחקנים, בתלבושותיהם הצבעוניות וההדורות, כתום המערכה האחרונה של מחזה רב־משתתפים. האסתטיזציה הגמורה תורמת, כאמור, לריחוק ולאובייקטיביזציה: האירועים האקטואליים הגועשים נתפשים כאן כביכול בפרספקטיבת הדורות, לאחר שנצטללו ואיבדו את איכותם האמוטיבית העזה. מכל מקום, האמנות יכולה לחולל נס, ולהָעטות גם על המראות המבחילים והזוועתיים ביותר יופי מופלא.

גם צדדי המֶלוֹס של ה"דראמה", שאך עלתה על במת ההיסטוריה וכבר ירדה ממנה, תורמים את תרומתם לאסטתיזציה הגמורה ולניכור הגמור: ריבוי צלילים

שורקים בחלקו הראשון של השיר 'דם' יש בו כדי להעלות את ההמולה ואת אווירת השצף־קצף של עיר דולקת באש, שתושביה דולקים בחוצותיה ונסים על נפשם. ריבוי צלילי /X/ בחלקו השני – יש בו כדי להעלות אֶבּוֹקטיבית את הדיו של חרחור הצמא של הבן שגרונו ניחר. ריבוי צלילי /R/ בשיר 'צפרדע' תורם ליצירת הרושם הרירי והנגרש של היצור החלק, המתרבה ותופח כשאור והלובש כאן צורת "פרשים" ו"מרכבים". כשם שצלילים הדיסהרמוניים של שורות הפתיחה של מחזור השירים כולו (צלילי /Z, Ċ, Š/) מחזקים את הרושם הצורם של יללת השער וציריו ("נא־אמון, מברזל ציריך שערים נתלשו ביללי"), כך משופעים תחילתו וסופו של שיר־הסיום ('איילת') בצלילי /R, X, H/ ("אך מה הגביהה עוף – – חוצפת ומבוהלת – – רחופת ריסיים"), העשויים להעניק לדברים מעֵין רפּוּת ופיוס.

לשם יצירת האובייקטיביזציה – הריחוק והניכור – אלתרמן אף העלה באוב את סיפורי הקדומים ואת דרכי השיר הקדמוניות שמשחר ההיסטוריה. כהמנונות המצריים הקדומים, ששימשו דוגמה ומ־פת ליצירתו הקוביסטית, גם 'שירי מכות מצרים' פותחים בזריחת כוכב ("נחשף לֵילֵךְ אָמוֹן, דרךְ כוכב הַגֵּר", בשיר 'דם'). בפואמה המודרניסטית של אלתרמן מציף אור הכוכב את פני העיר באור אדום, וזו קמה בלילה משנתה כשופה וסהרורית, כלאור דלֵקה אדומה. דריכתו של הכוכב מסמנת את המפנה בגורלה של העיר ואת תחילתו של תהליך ההרס. גם בסופו של התהליך, משתמו מכות מצרים, זורח בשמי נוא אמון כוכב, אך הפעם, אין העולם מואר באורו עז־הגוון והמאיים של כוכב מאדים, כי אם צופה בחיל ובגיל בהתנוצצותה החיוורת והמהוססת של איילת השחר, המכוּנָה כאן בכינוי "כוכב ילדה" והמתוארת כיֵשות אווירית ו"רחופת ריסיים".

כטורי־השיר בהמנונות המצריים העתיקים, כן גם טוריהם של חטיבת "שירי המכות" בנויים משתי פסוקיות (אצל אלתרמן מפרידה עֲזוּרה בין שני חלקי הטור). כאן וגם כאן, טורי השיר פותחים בדרך־כלל בנשוא של המשפט, בַּפּעַל ("ועף הדלי...", "הֵפה שָׁני זוהר...", "דולקים ריסי החי..." "נופלת עיר המלך", "קורעים את עור פניהם זקן וגם עלמה", "דורך ערוב בזאב", "נוצץ הסהר קל" וכדומה. עשרות טורים בחטיבת שירי המכות – אך לא בשיר הפתיחה ובשיר הסיום – בנויים בסדר תחבירי מסוגנן זה, המקדים את הנשוא לנושא). תפוצתה הניכרת של האינוורסיה התחבירית הזו, שאינה מקובלת במשפטי חיווי בעברית, תורמת לאיכותו הסגנונית ה"מלאכותית" והכבולה של המחזור.

גם מן הבחינה הרטורית והתימטית, ניכּרים קווי דמיון בין 'שירי מכות מצרים' של אלתרמן לבין ההמנונות המצריים העתיקים: אלה וגם אלה, מכילים מכתמי מוסר, בנוסח ספר משלי, בדבר התנהגותם של החכם ושל האוויל,

המשכיל והבער.[16] המכתמים ביצירתו של אלתרמן, העשויים להיראות במבט ראשון כמכתמי מוסר צדקניים וחסודים, שסגנונם דידקטי, גבישי ומזוקק, מתגלים בדרך־כלל כמכתמים פארודיים ומעורפלי־מסר, המחקים, מחד גיסא, את תבניתם של המכתמים העתיקים, אך גם מנפצים בהם, מאידך גיסא, תכונות יסודיות וחשובות. כך נהפכת האמירה המקורית על פיה: המוסריות הופכת לאַ־מוריליות, הבהירות הופכת לעֲרפל, המשמעות האחת והנחרצת מתפצלת לריבוי של משמעים. נעיין, למשל, בשיר הרביעי של חטיבת הפתיחה ('בדרך נוא אמון'), שבו כלולים כמה מִכתמים, שהם לכאורה בעלי אופי דידקטי כמו־קלאסי, מעֵין אמירות של "חכמת זקנים" שריח חסוּד ומיושן של "צידוק הדין" עולה מהם, כביכול:

וְהַפֶּרַח נִחַר מִיֹּשֶׁן,
אַךְ נוֹצֵץ הוּא וְלֹא יוּעָם.
כִּי רַבִּים, סוֹפְדֵי מֵת בַּחֹשֶׁךְ,
הֶאֱירוּהוּ בְּדַם עֵינָם.

כִּי צַדִּיק בְּדִינוֹ הַשֶּׁלַח, –
אַךְ תָּמִיד בְּעָבְרוֹ שׁוֹתֵת,
הוּא מַשְׁאִיר, כְּמוֹ טַעַם מֶלַח,
אֶת דִּמְעַת הַחַפִּים מחטא.

מִכתם פסבדו־קלאסי, בניסוח שמרני ודידקטי, דוגמת "כי צדיק בדינו השלח", טיבו שהוא מעלה ציפיות ל"צידוק הדין", אך בסופו של דבר הוא נהפך כאן על פיו ועשוי להתגלות כהערה צינית ומרה, בדבר הקטל הסתמי וחסר האבחנה, שמשלחת החרב ביושבי ארץ (וכי כיצד ניתן ליישב את הסתירה שבין שתי העמדות המשמשות כאן בערבוביה: בין הצדקתו החד־משמעית של השלח לבין ההזדעזעות מגורלם המר וחסר־הצידוק של הקרבנות התמימים, העוברים בשלח על לא עוול בכפם?). ממרומי הפאתוס של ה"תיאודיצֵיאה" הקדומה ושל האמונה הבלתי־מעורערת בהשגחה העליונה ובצדקת דרכיה נופלת האמירה אל תהומות הבאתוס של הספקנות המודרנית, שבהּ נתערערו כל האמִתות הנצחיות שמקדם. ובאופן פראדוקסלי, יש כאן גם עדות לגרסה מודרנית של אמונת הגמול: "צדיק בדינו השלח", כי מי שמניף אותו בסופו של דבר עובר בשלח (גורלה של גרמניה המובסת, שעריה נהרסו עד היסוד). אולם בתוך "חזיון הגמול", מודה היצירה, נענשים – למרבה הצער – גם החפים מחטא. לפנינו, אם

כן, אמירה שיש בה, בעת ובעונה אחת, אירוניה ורצינות, ציניות וכנות, והבנתה תלויה בנקודת המוצא של הקורא־המפרש (אם תופש הוא את היצירה מצדה הכאוטי הניהיליסטי או מצדה השכלתני, המבקש הבנה ורציונליזציה – שני צדדים המצויים בה במוחש).

לקורא אף מתברר כי ההצהרה "רווית הפאתוס" אודות הפרח הישן, שצבעו נוצץ ואינו מועם, איננה מסוג האמירות הסנטימנטליסטיות והנרגשות, האופייניות לספרי־הזיכרונות ולשירי־האהבה הנושנים. זוהי, לאמתו של דבר, אמירה קשה ומרה, שהרי הפרח מואר "בדם עינם" של "סופדי מת בחושך"; את יופיו ואת צבעו האדום הוא מקבל מן הסבל ומן הכאב. וגם הנחה תאורטית "אַרס פואטית" רבת־השלכות, בדבר היחס שבין מעשה החיקוי האמנותי לבין המציאות החוץ־אמנותית המשתקפת בו, כלולה באמירה ה"תמימה" וה"סנטימנטלית" הזו: צבעו של הפרח (של האובייקט האסתטי, של האמנות בכללה) איננו ממנו ובו; הצבע האדום אינו אלא השתקפות של העיניים האדומות והדומעות של המקוננים על מתיהם. כלומר, אין היופי אלא סבל אשר נתגבש והאציל את חזותו אל הפרח (השיר או יצירת־האמנות). כאן טמון אולי הצידוק למעשהו של האמן, הממשיך במעשה אמנותו בדל"ת אמותיו בעת שבחוץ מתחוללים אסונות גדולים: הוא משמש בבואה אילמת לתקופתו, מנציח לדורות את צבעי זמנו. הפרח, או השיר, הוא למעשה אובייקט אינדיפרנטי וחסר צבע משל עצמו, אשר אינו אלא כלי קיבול וגורם מתווך (כשם שמראָה חסרת־צבע משקפת מראֶה "מן החיים" ומקבלת את צורתו ואת גווניו).

ניתן להביא עוד דוגמאות רבות, שבהן נהפכים מכתמי חכמה מוסריים על פיהם, תוך שהם מאבדים לגמרי את איכותם המקורית. בשל קוצר היריעה, נביא כאן רק דוגמה אחת נוספת: אמון מתוארת, בדרך ההאנשה, כדמות ש"נוקבות עיניה הר", בעת שהיא צופה אל יום המחר. הפתגם המקורי ("יקוב הדין את ההר") והשתמעויותיו עולים אמנם בדרכי עקיפין, שהרי יום־הדין עומד בשער, אלא שהאמירה הכלולה במכתם ה"מעוות" הזה – שלא כבמקור ההלכתי – היא אמירה רב־משמעית, המתהפכת לכמה גוונים:

אָבִי, אֶל אוֹר גָּדוֹל נָבוֹא כְּאֶל אַרְמוֹן.
בְּכוֹרִי, בְּאוֹר־פְּלָאוֹת מָחָר תְּאוֹר אָמוֹן.
אָמוֹן. צוֹפָה, אָבִי. נוֹקְבוֹת עֵינֶיהָ הָר.
מָחָר לִילְדִי, בְּכוֹרִי, הִכּוֹן לְלֵיל מָחָר.

מה שנאמר כביכול בטון של קריאת "היכון" מלאת פליאה ואופטימיות, שיש בה

שמחה כבושה של ציפייה לבאות, מתברר כאמירת "היכון" דרוכה ונרגשת לקראת הרע מכול. לא במקרה נהפך כאן הצירוף הכבול "אור יקרות" ל"אור פלאות" (המבוסס על הצירוף בעל הגוון האסכטולוגי "קץ הפלאות"), ולא במקרה מכילה המלה "תֵּאוֹר" משמע חיובי (מלשון או"ר) ומשמע הומופוני שלילי (מלשון אר"ר), שהרי המוות העולה בשער יש בו משום קללה ומשום הקלה בעת ובעונה אחת. הארמון המואר באור פלאות מעורר אף הוא מכתמים בעלי אופי אסכטולוגי בדבר היותו של העולם־הזה אך פרוזדור לטרקלין לעולם־הבא, ובדבר האור הגנוז, השמור שם לצדיקים. מכתמיו הפארודיים של אלתרמן מרמזים אמנם למוות האורב בשער, ובכך הם נאמנים למכתמים המקוריים, שאליהם הם רומזים, אך הם מוליכים את הקורא שולל בשלל הקונוטציות החיוביות שלהם, הנהפכות בקריאה חוזרת על פיהן. לעומת זאת, הפתגם "יקוב הדין את ההר", שהוא ביטוי הלכתי הטעון בקונוטציות קשות, מאבד כאן את איכותו הנורמטיבית הנוקשה והופך לאמירה רווית חמלה לנוכח אסונה של העיר. פתגם זה, המייצג במקורו את הגישה שיש לגזור את הדין בלא חמלה ובלא משוא פנים, ומבלי לנהוג לפנים משורת הדין או בדרך פשרה כלשהי (ראה סנהדרין ו, ע"ב), משיל כאן את המוריליזם הנוקשה שלו. בניגוד למימרה המקורית, הדורשת נחרצות להחמיר בדין ובלבד שהצדק יצא לאור, מרמזת המימרה המעובדת בטקסט האלתרמני לא על תביעה קטגורית כי אם על כאב, על רחמים ועל אזלת־יד: הדובר נד בראשו לנוא אמון, ביודעו את הגורל הקשה הצפוי לה ביום שייגזר דינה, וכך יוצא שהמימרה המקורית גם עולה בטקסט האלתרמני וגם נסתרת בו מינה ובה. היא מאבדת בו, מכל מקום, את אופיה הכבול וזוכה למימוש ולהמחזה בתיאור "עיני הרנטגן" של העיר המואנשת ("נוקבות עיניה הר"), הניצבת כאן כדמות דראמטית הצופה את גזר־דינה השרירותי וחסר־הצידוק מבעוד יום. אלתרמן נטל מימרות, שנביעתן בעולם קדום של אמונה תמימה, והעבירן אל העולם המודרני, שאין בו מורא שמיים, אל עולם שאמונת הגמול, במובנה התאוצנטרי, ניטלה ממנו.

ההמנונות המצריים העתיקים משובצים לא רק במכתמי חכמה, כי אם בסיפורים על אודות מעשי כשפים, הדומים למעשי החרטומים בפני משה (כגון הפיכת המטֶה לנחש וכו'),[17] וכאן, שבט הסומים, הוא מקל העיוורים, עובר מטאמורפוזה, שהיא היפוך פארודי של להטי החרטומים מימי קדם: הוא, שתפקידו להנחות את העיוור בדרך הילוכו, הופך – באורח פראדוקסלי ועל דרך האירוניה המרה – למעין "מטה קסמים", המחולל "נס", שלמעשה איננו נס כלל וכלל: הוא הופך את אור היום לחושך ומכשיל את הפיכחים בדרכם: "אז חושך גח, אמון. בלי צל ודמדומים קם מרבצו ויך בשבט הסומים" (בשיר 'חושך').

מלות הפתיחה של השיר 'חושך' יכולות אף לשמש כעדות נוספת לדרכו של אלתרמן, כבמימרות שתוארו לעיל, בהפיכתה של אמירה עתיקה מגובשת וצלולה לאמירה מעורפלת רב־משמעית, המשמשת בבואה לסוגיות האקטואליה הגועשות והמסוכסכות שהעסיקוהו. את תיאורו של החושך המגיח והמכה "בשבט הסומים" ניתן להבין בכמה דרכים שונות: ניתן לממש את החושך – על דרך ההפלאה – בדמותו של מכשף קוסמי גדול־מידות ושחור־גלימה (האנשתו המיתית של הלילה), המגיח ממקום רבצו, מכה במטהו ומחשיך את עין הארץ. ניתן להנמיך את המודוס, ולראות בו קוסם תיאטרלי, המגיח אל הבמה, מחשיך את הבמה בתנועת יד דרמאטית ומביא להורדת המסך. אפשר גם לנטרל את התמונה לגמרי מאיכותה המאגית, ולהבין את האמירה "כפשוטה": דהיינו, שהחושך מכה בשבט שאנשיו סומים (כלומר, בציבור העיוורים), בעם שהיה עיוור לאותות ולא קראם בזמן (והשווה לנאמר בשיר־הפתיחה: "ובהכות על ראשים, כאבן, האותות שנראו כשחוק"). לפי קריאה כזו, "השבט" הוא מקבל־הפעולה ולא מבצע־הפעולה, הוא המוכה והניזוק ולא המכה והמזיק.

ניתן, אם כן, להכליל ולקבוע, כי אלתרמן נטל דפוסי צורה ותוכן מן ההמנונות המצריים הקדומים, אשר – בדומה לאמנות הפלאסטית המצרית – הכילו דפוסי־קבע קפואים וקונבנציונליים, ועשאם – אגב הטלת שינויים יסודיים בהם – אבני יסוד לעניינים אקטואליים, שהסדר, המוסכמות והפשטנות מהם והלאה. כאמור, לצורך העלאתם של מצבים אנרכיים, נזקק המשורר למסגרות נוקשות וברורות, הנותנות סדר בתוך הסטיכיה. כשם שכותרת אסופת־שיריו מ–1934 של שלונסקי עשתה בצירוף המקראי "אבני בוהו" שימוש מודרני אוקסימורוני שרכיביו הם התוהו והבריאה, הסתירה והבנייה, אי־הממשות והממש, האנרכיה והסדר,[18] כך גם 'שירי מכות מצרים' ניסו להקנות ממשות וסדר למצבים פרועים, שהמוח האנושי לא יוכל לתפוס אותם בנקל. כשם שהאמן הקוביסטי אינו מחקה את המציאות, אלא מפרקה לגורמים, כדי שיוכל להתבונן באובייקט שלפניו מחזיתו וגם מצדדיו הבלתי נראים לעין (וכל זאת בסדר ובמשמעת אל־טבעיים ועל־טבעיים, בקצעים חלקים וישרים), כך פירק אלתרמן את התוהו לגורמיו והציבם בסדר מופתי, במבנים תחומים וממושמעים, מבלי לתת חיץ בין המימטי להיפותטי, בין הממשי לדמיוני, בין החיים למוות ("והחי אשר רץ אל שער / נהפך ברוצו למת").

"דלותה" של הלשון הפיגורטיבית, למשל, גם היא כנראה דלות מכוונת ומודעת לעצמה: אפקטציה של דלות ליצירת רושם כמו־פרימיטיבי, לשם הידמות לשירה הקדמונית, המצטיינת בקומפקטיות ובאמירות פשוטות ועזות. יש כאן פישוט מדעת, כדי שהיצירה תשיג את העיקרי ואת העקרוני, וכדי שלא

תטשטשם בתוך סבך של פרטים טפלים. זהו, למעשה, הקו המפריד בין האמנות הפרימיטיבית האותנטית לבין האמנות הקוביסטית, המחקה מקצת תכונותיה של האמנות הפרימיטיבית: בעוד שהאמן הפרימיטיבי הנאיבי מוותר שלא מדעת על ההישגים שניתן להשיג באמצעות המלֵאות הריאליסטית, האמן הקוביסטי מוותר עליהם מדעת, לרוב לאחר שכבר התנסה במלֵאות ובפרטנות, והחליט "להתפרק מנכסיו", כדי להגיע אל התמצית ואל העיקר.[19]

ג. "כל העולם במה": הטראגדיה של נוא אמון כדראמה צפויה מראש

כדי לבסס את ההנחה ההיסטוריוסופית בדבר המחזוריות הקבועה של תופעות ההרס והתקומה בתולדותיה של האנושות, המשיל אלתרמן את סיפור קורותיה של נוא אמון להצגת בכורה, של מחזה ידוע, שיוצג שוב ושוב ככתבו וכלשונו, או למופע ראשון של תאטרון בעל רפרטואר מגוון, שעתיד לעלות על במות שונות, בווריאנטים שונים ובליהוק מתגוון, לאורך ההיסטוריה. המכות משולות כאן לשחקנים בתיאטרון נודד או לקוסמים בקרקס, התוקעים יתד בכל פעם על גבולה של עיר אחרת (המיסטֵריות הביניימיות, למשל, הוצגו בחוצות העיר, ובערי אנגליה – יורק, צֶ'סטר, קוֶבֶנטרי וּוֶ'ייקפילד – הוקצו אתרים מיוחדים לשם העלאתם של ה"חזיונות" הללו, בעלי התימטיקה התנ"כית). תחילתה של הדראמה בדבריו של המנחה, קודם פתיחת המסך, שעה שלהקת המשחקים נערכת מאחורי הקלעים להצגה:

אַתְּ גַּל־עֵד לְעָרֹב וָדֶבֶר,
הַנּוֹטִים אָהֳלָם עַל גְּבוּל,
וְיוֹצְאִים אֶל תֵּבֵל, כְּחֶבֶר,
לְהַצִּיג לָהּ חֶזְיוֹן הַגְּמוּל.

כתום המערכה האחרונה של הדראמה השרירותית (ועם זאת הצפויה ומחויבת־המציאות) הזו, חוזרת הגיבורה הראשית – אמון המלכותית – ולובשת בגדי שני כבתחילה. בעשותה כן, הריהי כגיבורה מלכותית מן הטראגדיה הקלאסית, שירדה מגדולתה, שכתרה וששלמת־המלוכה נגזלו ממנה, ועתה – בסיומה של עלילת המחזה – היא קמה מאודי אֵפרה, ולובשת שוב את גלימת השני, לשם קידה לפני הקהל המריע. שוב, לפנינו טשטושה של האימה באמצעים דראמטיים, שבהם לגורמי האופסיס תפקיד נכבד: בשיר הראשון בסדרת שירי המכות מציפה מכת הדם את עין הארץ ובשיר 'מכת בכורות' מציף דם הבנים, שמתו במלחמה, את פני העיר. תמונת האימה העקובה מדם מתורגמת כאן, על

דרך האסתטיזציה הקיצונית, לתמונתה של גלימת שני מרשימה. בטון דקלמטורי חגיגי, קורא המנחה לכל הנפשות הפועלות להתייצב על הבמה ולהשתחוות לפני הקהל, כקבוצה גדולה של שחקנים במחזה רב משתתפים: "את עפעפֶּיךָ, שחין הרֵם נא בשנית. / ברד, עמוד נשען כמלך על חנית. / ארבה וחושך, בואו כבנות על שׂוּר / – – איש במקומו עֲמדו, קהל גדול ורב". השיר האחרון בשירי המכות כמוהו, אם כן, כסצֵנה האחרונה במחזה, שבה כל השחקנים חוזרים אל הבמה. באותו מעמד, צונח האב על גוויית בנו, כמלך על חרבו, כבתום המערכה החמישית של הטראגדיה הקלאסית. לחלופין, ניתן לראות בהתכנסות ה"דראמטיס פרסונה" בשיר 'מכת בכורות' גם מעֵין סצֵנה שלאחר רדת המסך, סצֵנה שבה נקראות כל הנפשות הפועלות אל הבמה לצורך קידה, המנחה מבקש מן השחקנים לעלות בזה אחר זה ואף מבקש מן הקהל לרסן את תגובותיו הנלהבות ולעמוד במקומו. למרבה האירוניה המרה, קדות המכות קידה לאחר שהשלימו את מלאכתן, אך מעמד ההשתחויה של קהל השחקנים הרב נערך לא אל מול קהל גדול ומריע (הצירוף "קהל גדול ורב" בשיר 'מכת בכורות' הן נאמר על קהל המשחקים, ולא על קהל הצופים), כי אם ב"אולם" ריק מאדם, בעולם ריק מאדם, אל מול פני התוהו.[20]

אמון היא הגיבורה (הפרוטגוניסט) של הטראגדיה שלפנינו, ואילו האב ובנו, שהרֶפליקות הקבועות שלהם, במחציתו השנייה של כל שיר משירי המכות, מפרשות את המראה הנורא (המתואר במחצית הראשונה של כל שיר ושיר), תפקידם הוא מעֵין התפקיד שממלאת המקהלה הדראמטית מן הקלאסיקה היוונית־רומית. דבריהם, המייצגים, כאמור, שתי תפישות־עולם שונות המתגלות בעת משבר (זו של הנתקפים בפאניקה וזו של המסוגלים לשלוט בעצמם ולהבין את כללי התוהו), משמשים קומנטַר למראות ובאמצעות הדיאלוג בעל האופי הדואלי, החוזר לאורך הטקסט בווריאציות מתגוונות, הם אף מעניקים ליצירה איכות דראמטית.[21]

העיר אמון, ובתוכה האב ובנו, אינם ה"שחקנים" היחידים בדראמה הקוסמית שלפנינו. אלתרמן אינו חוסך את הערותיו האירוניות מן ההנהגה, שאינה יודעת לסייע בזמן משבר ואסון טוטאלי כרצח עם וכחורבן עיר (כי אם זורה עוד מלח על הפצעים בנאומי ההטפה חסרי־התועלת שלה). כן שולח הוא חִצי ביקורת כלפי המשוררים, הפורטים על נבל בשעה שהעיר בוערת, וכלפי ההמונים המבקשים את האשֶם אך ורק בהנהגה, ולא בהתנהגותם שלהם. בדראמה הנושנת והמודרנית הזו נוטלים אפוא חלק לא רק הפרוטגוניסט והמקהלה, כי אם גם שחקני־המִשנה: הפוליטיקאים ("אז חוזיה שונסים מתניים"), האמנים ויצירותיהם ("בך ניבט זה השיר קטן־עין"), הציבור ("ונקבץ אספסוף הפלך"),

וכמובן דמויותיהן המואנשות של עשר "המכות", המופיעות כאותם גילומים סכֶמטיים של "שבעת החטאים הממיתים" (The Seven Deadly Sins) מ"מחזה המוסר" או מ"מחזה הנס" הביניימי, שגיבוריו הם מימושים אלגוריים של תכונות מופשטות. אך כל אלה אינם אלא סטאטיסטים ב"מחזה־המוסר" האַ־מוראלי שלפנינו, הנותן – למרות ריבוי משתתפיו – תמליל ישיר רק בפי האב ובנו.

ניתן להכליל ולקבוע, כי ב'שירי מכות מצרים' אף צירף אלתרמן צירוף חד־פעמי, דיסהרמוני וצורם ביודעין, את הפרימיטיב זם (נוסח האמנות המצרית הקדומה ונוסח "מחזה המוסר" הפשטני והסכֶמטי) עם הפאר הקלאסי והקלאסיציסטי הקפדני וההדור (נוסח הטראגדיה הקלאסית של הזמן העתיק ונוסח אמנות־הבמה הצרפתית של חצרות המלכים). לפנינו טראגדיה של "גיבורה" מלכותית, היורדת מגדולתה והולכת בהדרגה אל חורבנה. דמותה המואנשת ניצבת בפתח היצירה ובשער העיר כגיבורה קלאסית (כדוגמת פדרה של אוורפידס, למשל) או כדמות נאוקלאסית (כדוגמת פדרה של ראסין, למשל, או כל אחת מן הגיבורות המונומנטליות והמלכותיות שלו), עטויה "בשלמה עקובה דמים". היא עשויה להעלות על הדעת, למשל, את דמותה ההרואית של ז'אן ד'ארק ("העלמה מאורליאנס" במחזהו של שילר), את דמותה כפי שעוצבה במחזה 'ז'אן הקדושה' מאת ג'ורג' ברנרד שו (1924) או את דמותה של הלוחמת ההרואית, בעת עלותה על המוקד, באורטוריה המודרנית של פול קלוֹדֶל (1937). לפנינו יצירה, הלוכדת בהעלם אחד את כל תקופות ההיסטוריה, ועל כן היא מכילה צייני־סגנון עתיקים וחדשים, למן האמנות הפרימיטיבית ועד לדראמה המודרניסטית, הנוטה לפעמים אל הפרימיטיביזם. ב"מחזה" שלפנינו יש אפילו שמץ מתכונותיה של הדראמה המודרנית המופשטת, האקספרסיוניסטית, המעלה תכופות את הדמות הבימתית לדרגת סמל, בדומה למיסטריות של ימי־הביניים (יש בה מיעוט של רפליקות, שתיקות ארוכות, תפאורה מועטה והסתמכות על פעלולי התאורה של הזרקור[22]). יש בה אפילו שמץ מתכונותיו של תיאטרון האבסורד, שבו נבלעים תכופות הגבולות בין סיבה למסובב.

יסודות מן הדראמה מכל התקופות משמשים כאן בערבוביה, ולא קל לו לקורא־הפרשן להחליט אם הסימטריה המושלמת (אמנם רק למראה־עיניים) של כל יחידות־הטקסט, הקטנות והגדולות, וההיררכיה החברתית הקפואה, המונחת בבסיסה של היצירה, מקורן בפישוט הצורני ה"פרימיטיבי" של האמנות הקדומה ובסולם החברתי הכבול של הזמן העתיק, או בתביעות הפורמליות

הנו שות והמוקפדות של האמנות הקלאסיציסטית האריסטוקרטית, על גינוניה החצרוניים המלאכותיים ועל ההיררכייה המעמדית הקפואה שבתשתיתה.

מתברר ששתי האפשרויות האינטרפרטטיביות הללו (זו הרואה בסגנונה של היצירה פישוט צורני וזו הרואה בו שכלול צורני) מצויות ביצירה במוחש, בעת ובעונה אחת: בבואו לתאר את הדראמה האנושית, המתחוללת ביקום, פנה אלתרמן לא רק אל האמנות הפרימיטיבית (אל ההמנונות המצריים הקמאיים, כמתואר לעיל) ואל מוסכמותיה הנוקשות שמקדמת דנא, כי אם גם אל היפוכה של האמנות הפרימיטיבית – אל האמנות החצרונית בעלת התביעות הצורניות הנוקשות, שׂיאהּ של הפורמליות האירופאית ופרי הפאר המלוכני. פנייה זו אל הקלאסיציזם מתבטאת, למשל, בשימוש שעשה אלתרמן בעשרת שירי המכות (אך לא בשיר־הפתיחה ובשיר־הסיום, שלהם יש חוקים פרוזודיים ותחביריים משלהם) בהקסמטר הימבי בעל הצזורה הקבועה, המחלקת באורח סימטרי את הטור לשני הֶמיסטיכים (מעֵין תחליף לאלכּסנדרין הקלאסיציסטי, שהקפיד על צזורה אחרי ההברה הששית). ההדר הצורני הנוקשה אף מסתייע בתופעת החפיפה בין הרגל הריתמית והמלה, בחריזה הגברית הצמודה והמדויקת ועוד. וחרף השימוש הכמעט מכאני בריתמוס, חרף החזרות הרטוריות המרובות, ניכּרים בתוך התבנית הקבועה גם סימני גיוון פרוזודי ורטורי, המרמזים לכך שהיצירה רחוקה מסכֶמטיות וממונוטוניות.

על מבנה היצירה, המחושב והמכולכל, כבר נכתב רבות בביקורת ובמחקר.[23] במיוחד בולטת לעין החוקיות המוחלטת־כמעט שבשירי המכות, הבנויים כל אחד מעשרים וארבעה טורים (שישה בתים מרובעים), וכל טור הוא בן שישה יַמבּים עם צֵזורה באמצעו, כמין תחליף טוֹני־סילַבי לאלֶכּסנדרין הקלאסיציסטי בן שתים־עשרה ההברות. כל אחד משירים אלה מכיל שורה זהה (שורה 16: "אבי, קורא הבן. בכורי, עונה האב."). בכל אחד משירים אלה חורגות שורות 17–18 מן הסכֵמה המטרית הקבועה ומכילות הברה עודפת ומסתיימות במלה זהה (בשינויים סמנטיים קלים). בכל אחד משירים אלה מתחילה שורה 21 במלה "אבי" ושורה 22 מסתיימת במלה "אָמוֹן". בכל אחד מעשרת שירי המכות חוזרת אותה הסכֵמה הקומפוזיציונית־רטורית על עצמה: 11 השורות הראשונות בכל שיר מתארות את המכה, מטעמו של המספר הכל־יודע. שורה 12, היא כאמור, שורה זהה, החוזרת בכל שיר, והיא מטרימה ומכינה את חֵציו הדראמטי של השיר, המתבטא בשׂיח בעל התבנית הקבועה שבשלושת בתיו האחרונים: שורות 13–16 (הבית הרביעי) בכל שיר ושיר כוללות מונולוג של הבן, המופנה כלפי אביו. שורות 17–20 (הבית החמישי) בכל שיר כוללות את תשובת האב לבנו. שורות 21–24 (הבית השישי) בכל שיר כוללות דיאלוג מואץ בין הבן

ואביו: פניית הבן ומענה האב, ברֶפליקות מהירות וקצרות, בנות שורה אחת בלבד, לסרוגין.

'שירי מכות מצרים' חותרים אל העיקר – אל העקרונות הקבועים המניעים את גלגלי ההיסטוריה האנושית ואת הטבע בכללו, ואל היחס בינם לבין החוקים המלאכותיים, שכופה האדם על עקרונות אלה. כל העולם כמה, לפי 'שירי מכות מצרים' (כלומר, הטבע מחקה את התיאטרון, את מעשי ידי האדם, כב"עולם הפוך", ולא האדם את הטבע, כמקובל[24]), והמכות – כלהקת אמנים נוודים – באות להציג לתבל את חזיון הגמול הנצחי, החוזר על עצמו בכל דור ודור. לפיכך, יש כאן עירוב רשויות בין סגנונות הדראמה מכל התקופות: מן התקופה הקדומה, מימי־הביניים, מן התקופה האליזבתנית, מתקופת ההשכלה הנאוקלאסית ועד לדראמה המודרניסטית. במקביל, יש כאן עירוב של סגנונות ושל רבדים מן ההיסטוריה של הספרות העברית: מספרות המקרא ומספרות חז"ל, משירת ימי־הביניים ומספרות ההשכלה ועד לשירתם של אחרוני האחרונים – אברהם שלונסקי ויונתן רטוש. הפריסה הסגנונית הרחבה, הלוכדת באופן סימולטני את כל תקופות ההיסטוריה, משרתת גם את הרובד התימטי ואת הרובד האידאי של היצירה, המרמזים ל"גלגל חוזר", למעגליות נצחית שאין לה התחלה ואין לה סוף.

ד. אין אלוהים ואין אשמדאי: חוקיו של האבסורד

תפישתו ההיסטוריוסופית של אלתרמן ב'שירי מכות מצרים' יכולה להתפרש הן כתפישה מעגלית והן כתפישה דיאלקטית: היא אופטימית בה במידה שהיא פסימית, כי ההרס והצמיחה אחוזים בה זה בזה. שיר האפילוג – "איילת" – אינו מעיד רק על צמיחה מחודשת מאפר ההריסות. בצד התקווה שהאיילת נוטעת בלב האדם, הדובר מזכיר לנו כי "בטרם יום תסוף", משמע, תוחלת חייה קצר, והאנושות תוסיף להיטלטל "בין חטא ודין וחטא". שחוקו של האב "משן עד ציפורניים", שחוקם של האב והעלמה "עם רמש ותולעת", הוא שחוק דואלי, דו־ערכי: ספק שחוק של ראשית, עם הבריות הנחותות ביותר של הבריאה, המסמלות את תחילת האבולוציה הדרווינית ("וכפלא היוולד פרפר מן התולעת"); ספק שחוק של אחרית, של שלד אכול רימה ותולעה. בשירי אלתרמן הראשית והאחרית אחוזים זה בזה, ללא הפרד, ומכאן השימוש במוטיב השער, בעל האופי הדואלי, המסמל את הפתיחה ואת הנעילה, את ההתחלה ואת החתימה. כמו הרמש והתולעת, גם יללת הצירים כפל פנים לה: היא מסמלת את הסוף – את פריצת המכות אל העיר, את תלישת השערים ואת השפטים, הבאים על העיר ועל יושביה. יללת הצירים מסמלת גם את הראשית – את התקווה

הנולדת "בליל צירים וחבלים" ('איילת'), ושוב אחוזות הראשית והאחרית זו בזו, ואין להפריד בין החיים לבין המוות.[25]

גם הקטגוריות של סיבה ומסובב מאבדות כאן את גבולותיהן: המכות באות להאיר לתבל את "בגידת שריה / ולהאיר לה בגידת המון", אך השרים, הפוליטיקאים, מוסיפים מצדם להכות בה את עונשו של מוסר השכל. במקום להכות על חטא ולהודות באשמה, במקום לרפא את שבר בת־עמם, הם מוסיפים על שברו של העם וזורים מלח על פצעיו. הם מוסיפים את מכתם שלהם על מדוויה של תבל. הוא הדין בהמון: המכות באו להאיר את בגידתו, אך האספסוף מצדו תולה את האשמה "בשרים ומלך" ופורק את האשם מצווארו שלו, והשרים הן חובטים בתבל "בבדל מקל" – בטכניקה של "חד גדיא": כל אחד תולה את האשמה במשנהו, ותבל החפה מפשע סופגת את המכות כולן.[26] השיר 'מכת בכורות' אף מלמדנו, שהאב הוא ספק האב העוקד בעל רגשות־האשם, שהניח את בנו בכורו על עצי העקדה ("רק בכיך, אבי, רועש עליי כעץ"), ספק האב השכול המקונן, שבן־זקוניו בעל כתונת הפסים טרוף טורף ("עפר, כוכב ובכי הם כתונת הפסים"). ואכן האב מכנה את בנו בפירוש: "בכורי ובן זקוניי".

אחת החומרות, שהטיל אלתרמן על עצמו ב'שירי מכות מצרים', היא ההינזרות המכוונת והשיטתית מאֵזכור שם אלוהים. באופן פראדוקסלי ו"אנכרוניסטי", יצירה זו, העוסקת לכאורה בחטא ועונשו בתקופה התאוצנטרית הקדומה, אינה מזכירה כלל את מציאות האל. הכוחות המניעים את הגורל האנושי, אליבא דאלתרמן, הם כוחות סטיכיים סתמיים, שאין בהם שום כוונה ושום קדושה. גם השטן אינו בנמצא בשירי חורבן אלה, כי האשמתו של זה במעל ובחורבן עשויה לרמז לסדר קוסמי, שיש בו אמונה בגמול ובתגמול, ובשירים הניהיליסטיים שלפנינו אין אלוהים ואין אשמדאי. ולמעשה, אין כאן כל סתירה או שגגה אנכרוניסטית, שכן היצירה מעוגנת בשחר התרבות ומתארת את גורלה של נוא אמון הקדומה רק לכאורה, ולמעשה היא דנה, בסמוי ובגלוי, באירועיה הבוערים של האקטואליה, של המציאות החילונית. זאת ועוד, מה שעשוי להיראות בה כגילוי של ניהיליזם, עשוי גם להתפרש – למי שמתבונן ביצירה מִצְדה הקונסטרוקטיבי ולא מצד התוהו שבה – כגילוי של אמונה מודרנית, אמונתו של איש־מדע, בחוקים הנצחיים המנחים את היקום ואת יושביו כיצד לקום בכל פעם מן ההריסות ולכונן חיים חדשים.

מה תפקידה של האמנות בעת כזו, שבה מתמוטטים סדרי עולם? מן הצד האחד, המשורר נוהג כמאמר הפסוק: "והמשכיל בעת ההיא ידום". השיר מתגמד והופך לעכבר הניבט מחשכת חורו, השומע את בכי האב על גוויית בנו – שומע ואינו משמיע. ברגעים כאלה, הדברים האלמנטריים והבסיסיים ביותר,

כמו בכיו של אב שפוּל, עזים מכל יצירה. מן הצד השני, אלתרמן השכיל אף להעניק לאמנות בזמן מלחמה תפקיד ומשמעות: תפקידה של האמנות בעת כזו הוא לבודד את יסוד הבכי ולהופכו לאחד מפרחי האלמוות, כלומר להקנות ערך לכאב ולאסון, לשקף את צבעי הזמן ולהנציחם לדורות. בשיר התשיעי משירי המכות, ניבט החושך "כעד לגמר המלאכות / משחור שברי בזלת בבתי הנכות", במקביל לשיר המציץ כעכבר הניבט מחשכת חורו (בשיר השלישי בפרק "בדרך נוא אמון"), אות כי האמנות יכולה להנציח אסונן של אומות ולהפכן לערך אסתטי. שרידי חורבנן של אומות שמור במוזיאונים, למען תתענג מהם עין הצופה, מבלי שיחוש אולי שלפניו עדות ושריד לקטקליזם נורא. אלתרמן נותן כאן ביטוי לפראדוקס שבהפיכת אסון למדרגת אמנות, ליצירה שעשויה בין השאר לגרום הנאה לקולטה. כבר עלתה כאן השאלה: כיצד ניתן להעלות על הדעת, שמן דהוא יפיק הנאה מן השואה, ואפילו בעקיפין? ותשובתו של אלתרמן, שניתנה בעת העלייה מאודי האפר היא: כבר היו דברים מעולם; זהו דרכו של כל דור, שהוא נבנה על חורבותיהם של הדורות הקודמים ומפיק תועלת, ואולי – באופן דיאלקטי נפתל – אף הנאה, מאסונות שעברו על המין האנושי. בניגוד להסתתרות השיר בזמן האסון, כעכבר נפחד הניבט מחשכת חורו, כאדם המחפש מסתור במקלט וחושש לעורו ומתפלל לשלום יקיריו ולשלמותם, ניבט החושך לאחר תום האסון, כעד אילם ואלמותי לגמר המלאכות (לגמר מלאכת ההריסה והסתירה וכעד לגמר מלאכת היצירה). כך יעיד לנצח נצחים על ערים גדולות, ששקקו בעבר חיי מסחר, מלאכה ואמנות, שהפכו לשברי לוחות בזלת בבתי נכות, עניין לחוקרים ולמתבוננים, מושא לחקירה אקדמית ולהנאה אסתטית.

כמו במעגל, בהתחלת היצירה נעוץ הסוף ובסופה נעוצה ההתחלה. יללת הצירים שבשיר־הפתיחה מציינת את הסוף – את בקיעת העיר, את צירֵיהם השבורים של שערי העיר ואת תחילת קצם של חיי התרבות. יללת הצירים, בשיר הסיום, מציינת כאמור את צירי היולדה ואת בקיעתם של חיים חדשים מן ההריסות. היצירה פותחת, אפוא, בהתחלת הסוף, ומסיימת בנצנוצי ההתחלה; פותחת בדריכת כוכב הגֵר ובהצפת הבמה בנחשול של אור אדום ומסתיימת בהבהוביה של איילת השחר, באור חיוור ומהוסס, כמו יצירתו הנודעת של ביאליק 'מגילת האש', הפותחת בתיאור השרֵפה ובתיאור גלימת הארגמן של האל (הפורפוריה) והמסתיימת בנצנוצה החיוור של איילת השחר. היצירה המעגלית שלפנינו אינה מכילה 360 טורים, כמניין המעלות במעגל, אף לא 365 טורים, כמניין הימים בשנה או כמניין הגידים (שס"ה) באורגניזם, המתפרק כאן אל קִצו. יצירה זו, המחושבת והמתוכננת מבין יצירות אלתרמן, מכילה 368

טורים (80 טורי שיר הפתיחה; 240 טוריהם של שירי המכות; 48 טורי שיר החתימה), כממוצע הימים בין שנה פשוטה ושנה מעוברת. הרעיון הטמון מאחורי המספר המלאכותי הזה הוא כנראה זה: גם המחזוריות הקלנדרית היא עניין מלאכותי, חוק שכופה האדם על הטבע, ושנועד להבין את החוקיות שבטבע ולתת לה מסגרת. גם שנה מעוברת היא עניין מלאכותי, פתרון מתמטי לתיקון הפער שבין שנה פשוטה לשנה מעוברת. הטבע הן אינו יודע אם הוא שרוי בשנה פשוטה או בשנה מעוברת, ונוהג כמנהגו במחזוריות קבועה ונצחית. אם נתבונן בטווח עצום של שנים, אם נסתכל על הנצח, הרי האורך הממוצע הוא הקובע למעשה את המחזוריות ה"אמיתית", את כללי הקבע של הטבע. אלתרמן כאיש מדעי־הטבע, כהיסטוריוסוף וכמשורר חתר ביצירה זו, כבכל חטיבות יצירתו, אל הבנת כללים אלה ובידודם מתוך הסטיכיה של הפרטים האקראיים.[27]

הערות

1 ראה הרושובסקי (תשכ"ה), עמ' 63–70. בנקודה זו המשיכו המשוררים והוגי־הדעות הרוסיים את האימז'יסטים האנגלו־צרפתיים. ראה שם, עמ' 199–204.

2 ראה שם, עמ' 10; וראה הע' 4 של סעיף ב' בעמ' 205.

3 ראה זמורה (תש"ט), עמ' 240–244.

4 ראה ערפלי (תשמ"ג), עמ' 122.

5 כך כינה אלתרמן הצעיר את הפרה־היסטוריה בשירו המוקדם 'בעת שופר' (1931), שבו מסמלת תרועת השופר הן את בוא החגים והן את בוא המלחמה ואת שובו את עידן הג'ונגל אל העולם המודרני. שיריו של אלתרמן כורכים תכופות את האסון עם החג, בחינת "משתה ערב דבֶר". ראה מחברות אלתרמן, ב (דורמן [תשל"ט]), עמ' 32.

6 ראה דיון בשירים אלה בסעיף ה של הפרק השמיני, לעיל.

7 מניפסט זה של הסימבוליזם הרוסי אחרי המהפכה הושמע לראשונה באפריל 1919 באספת בית־ההוצאה 'ספרות העולם' בפטרוגרד. אחר־כך קראו בלוק גם במעמד הפתיחה של האגודה הפילוסופית החופשית בנובמבר 1919. הוא נדפס לראשונה בשנת 1921. תרגומו לעברית בידי ש–י (שלונסקי), תחת הכותרת 'כישלון ההומניסמוס', נדפס ב'הדים', כרך ג', חוב' א (תרפ"ד). נדפס שוב, תחת הכותרת 'התמוטטות ההומניזם' באנתולוגיה יורשי הסימבוליזם בשירה (הרושובסקי [תשכ"ב], עמ' 39–54). וראה הערות, שם, עמ' 207–208.

8 שביד (1962). החלק העוסק בשירי 'מכות מצרים' כונס בתוך: באומגרטן (1971), עמ' 145–148.

9 שירתו המוקדמת של אלתרמן עשירה בפניות נרגשות לאלוהים, המבטאות אמנם נהייה חילונית אל הטרנצנדנטי ואינן בשום פנים פרי תחושה רליגיוזית. גם ב'שמחת עניים' נזכר פה ושם שם אלוהים. רק ב'שירי מכות מצרים', שבהם עולה מאליה שאלת מקומה של ההשגחה העליונה, התנזר אלתרמן בעקביות מהזכרתה. פרשן יונגיאני יוכל, אמנם, לטעון טענה שכנגד, ולפרש את יחסי האב ובנו בכורו כיחסי האל וראשון ברואיו, שהוא כאן גם אחרון הנשארים על פני תבל ככפי שכבר נזכר לעיל.

10 מחברות אלתרמן, ג (דורמן [תשמ"א]), עמ' 30–32.

11 על המושג "קוביזם" בשירה המודרניסטית, ראה סעיף ב' להלן. ייתכן שניתן אף לראות ביצירה 'שיר עשרה אחים', הבנוי במתכונת השיר העממי המקאברי 'צעהן גוטע ברידער זיינען מיר געווען' (אסופת שירי העם היהודיים של ש"מ גינצבורג ופ' מארק, פטרבורג, 1901, סימן 130) ניסיון ראשון לכתיבת פואמה בעלת מבנה עשרוני, מוגדר מראש, כבשירה הקוביסטית. ניסיון זה הטרים את 'שירי מכות מצרים', ואפילו את 'שמחת עניים', שכן שירי הפתיחה של 'שיר עשרה אחים' נתפרסמו בשנת 1940.

11 אלתרמן התקין את שיר־הפתיחה 'עיר השוטים' בשנת 1957, לשם כינוס בספר עיר היונה, ושינה את כותרתו ל'בדיחת השוטים'; ראה מחברות אלתרמן, ג (דורמן [תשמ"א]), עמ' 33–35. במקום אַפוסטרופה אל העיר שנמחתה ואיננה, מדבר השיר, בגרסתו המתוקנת, על העיר בגוף שלישי ופונה אל הבדיחה כאל נמענת. דומה שאלתרמן הטיל את השינוי הזה בגירסה המאוחרת, כדי לטשטש את הדמיון בין השיר 'עיר השוטים' לבין שיר־הפתיחה של 'שירי מכות מצרים' ('בדרך נוא אמון'). דומה אף שחזר בו מן הרעיון להכליל את השיר ב'עיר היונה', משום שראה את חוסר־הטעם בפרסומו של שיר־הפתיחה של מחזור־השירים על חלם וחכמיה, בלא שיתלוו לו תריסר הסיפורים המובטחים בו. לחיבורם של אלה או שלא נפנה, או שהבין, שלוּ כתבם, היה מוציא מתחת ידיו הד מאוחר וקלוש לפואמה 'שירי מכות מצרים', שמילאה את תפקידה ההיסטורי בשעתה, בצורה עזה ואפקטיבית.

12 עמדה רטורית דומה של אַפוֹסטרופה המלווה בהרהורים היסטוריוסופיים לנוכח מצב פראדוקסל מתוך תחושה של אבדן־כיוונים, מצוי בשירו של ואלרי בריוסוב 'למהפכה הרוסית'. ראה א שלונסקי, תרגומי שירה, א, עמ' 54–55.

13 פואמה ציקלית זו יש בה כדי להדגים את תרכובת־הניגודים המוזרה והמעניינת, הניכרת תכופות ביצירת אלתרמן: יש בה יסודות מן היצירה הבינימית והרינסאנסית של תרבות אירופה (למחזור העשרוני, נוסח בוקצ'ו, היו ממשיכים רבים); יש בה יסודות מיצירת הפולקלור היהודית במזרח־אירופה, ובמיוחד משיר־העם היידי 'צעהן גוטע ברידער זיינען מיר געווען' ('עשרה אחים טובים היינו'; וראה הע' 11 לעיל). יש בו יסודות מן האמנות הקוביסטית המודרנית, המחלקת את פני האוביקט לקצעים קצעים, ובוללת אלו באלו יסודות שאינם מאותה רמת הפשטה: 'הבקתה', 'היין', 'הספרים', 'האב', 'הדרכים' וכו'.

14 אמנות הפיוט המצרית ניתרגמה לעברית כמה פעמים. התרגום השלם והמוּכּר ביותר של ההימנון לאל־השמש, למשל, הוא של טשרניחובסקי, שנעשה מתרגומו של ברסטד (Brea ted) משנת 1905. מבחר מן הספרות הזו מצוי בספרו של יהושע גרינץ סיפורים, מזמורים ומשלים מספרות מצרים העתיקה, ירושלים תשל"ה.

15 ייתכן שיש בתיאור הכינים הד לשורותיו הנודעות של ארתור רמבּוֹ, בשירו האסתטי והמבחיל כאחד – 'פולות הכינים' (Le hercheuses de poux) – שבו מתוארת פליית הכינים כפעולה עדינה ואיומה, בעת ובעונה אחת.

16 על חלקם של משלי החכמה בתוך הפיוט המצרי הקדום, ראה גרינץ (הע' 14 לעיל), עמ' 169–207.

17 ההמנונות המצריים הקדומים מרבים לדבר בשבח האל, היודע לגרש את החושך. בהמנון הידוע לאתון, אל השמש (גרינץ, שם, עמ' 136), מהלל המשורר־המתפלל את אלוהיו במלים "תניס חושך ותתן זהרוריך", ואילו בשיר 'חושך' מתבצע "נס" מהופך, שאינו נס כל עיקר: החושך הוא המגרש את האור.

18 דיון בצירוף "אבני בוהו" ובאופיו המניאריסטי, ראה צור (1985), עמ' 60–65.

19 על הפרימיטיביזם באמנות המודרנית, ראה Bell (1972). על הקוביזם בספרות, ראה Lemaître (1941).

20 אם לפנינו, כדעת כנעני (באומגרטן [תשל"א], עמ' 55), "חזרה גנרלית" והוראות־במאי שלפני פתיחת־המסך, אזי לאולם הריק מקהל יש גם הנמקה ריאליסטית. אלתרמן כרך כאן, כמדומה, את הראשית ואת האחרית את הציפייה להצגת הבכורה ואת הסצנה האחרונה ומעמד ההשתחוויה.

כרגיל ביצירת אלתרמן, אין לדעת בבירור אם לפנינו סימנים של הקץ או של הראשית.

21 א' בלאט (תשל"ד), עמ' 112–116, פירש את הדיאלוג בין האב לבנו על רקע מודל ההגדה של פסח.

22 הדראמה האקספרסיוניסטית נהגה, כידוע, לעשות שימוש אינטנסיבי בפעלולי תאורה, המחוללים (באמצעים צנועים ביותר, כגון עטיפת הזרקור בניר צלופן צבעוני) תמורות דראמטיות בבמה בעלת התפאורה הנזירית. ביצירה שלפנינו, עשה אלתרמן שימוש תכוף ב"זרקור": בשיר 'דם' מוצפת הבמה באור זרקור אדום, המדהים ומכשף את הנפשות הפועלות ואת הקהל ("וקמת כשופה אמון כיהלם שני"). במערכה שבה עולה מכת שחין על הבמה, עוטה התפאורה – קירות הבתים, הגדרות אור פניני חיוור, אורו הכסוף של ירח הנפרש על פני הארץ. בשיר 'ברד' מוארת האפלה בזיקוקים של אור ברק, שעינו כעין הקרח והאש. בשיר 'חושך', מגיח החושך ממקום רבצו כקוסם לבוש־שחורים, המוריד את המסך "עלי תולדות גויים", ומפיל חשכה גמורה על האולם.

23 גורפיין (1964), עמ' 157–167; ברזל (תשל"א), עמ' 85–86, ועוד.

24 זוהי טכניקה של "הזרה", המקובלת ביצירת אלתרמן לסוגֶיה ולתקופותיה. כנעני (ראה באומגרטן [תשל"א], עמ' 54–55) הראה כי בשיר 'קפיצת הלוליין' (מתוך 'שלושה שירי גוזמאות' שבקובץ עיר היונה), מחקים החרגולים את קפיצתו של לוליין־הקרקס, מעשה "עולם הפוך בו הטבע מחַקה את מחקיו".

25 פרשני היצירה הרבו להטעים את סופה האופטימי כביכול (ראה גורפיין [1964], עמ' 167; כצנלסון־שז"ר [1966], עמ' 169). למעשה, היצירה אופטימית באותה מידה שהיא פסימית, כי הראשית והקץ אחוזים בה זה בזה, כבמעגל.

26 תיאור זה, המושפע, כמדומה, מתיאורו של פרויד את התנהגות האספסוף, בספרו הפסיכולוגיד של ההמונים, בנוי – כיאה ליצירה המעמידה גרסה מודרנית לסיפור מכות־מצרים, בטכניקת השרשור האופיינית לשיר 'חד גדיא' מן ההגדה של פסח.

27 היחס שבין החוקיות לבין הסטיכיה, שאותו הסביר אלתרמן במאמר 'בין ספרה לסיפור', בא לידי ביטוי מוקדם בשירי כוכבים בחוץ באמצעות האוקסימורון "אי שמה, בפרסה החמישים ושתיים" ('מזכרת לדרכים'), שפירושו: במקום כלשהו בסוף הדרך, בסוף המעגל הקלנדרי (52 הוא מספר השבועות בשנה ואף מספר הקלפים בחפיסה). ראוי לחזור ולהזכיר, בהקשר זה, את האמירה מתוך חגיגת קיץ בדבר חוקי הברזל והמקריות השוררים בטבע בערבוביה: "סדר הפלדות אשר חוקיו מתווים את דרך הכוכב והקוביה" (וראה עמ' 55 לעיל).

נספח

מתוך מחברת 'שירי פריז' של אלתרמן

שירי העלומים של אלתרמן, שנכתבו בפריז ובננסי בשנים 1930–1931, מצויים בארכיונו של המשורר במחברת מאותן השנים, שרק אחדים משיריה זכו להידפס. למעשה, עד כה נתפרסמו מתוך מחברת זו רק אותם שירים מעטים, רבי־טורים בדרך־כלל, שאלתרמן הצעיר עיבדם, שִכללם ושלחם לעיתונות הארצישראלית. רוב השירים הללו לא ראו אור, כי מרובה בהם הבוסר על הגומל, אך חרף אי־בשלותם, כלולות בהם עדויות מעניינות ביותר על התגבשותו הפואטית של המשורר הצעיר. כך, למשל, ניתן ללמוד מהם על הינתקותו מדעת של אלתרמן מסממנים אוטוביוגרפיים גלויים, כדוגמת אלה ששובצו תכופות בשירה המוקדמת. שירי הבוסר הללו נמסרו לי לצורכי המחקר באדיבותם של מר מנחם דורמן, מנהל מוסד אלתרמן, ושל הספרנית גב' סוניה רוזנברג. את השירים פענחה גב' הדסה מירקין, שהתמודדה בהצלחה הראויה לכל שבח עם כתב־היד הקשה, שמחמת איטרותו של המשורר ורעד־יד שבו לקה, הוא לעתים קרובות בלתי קריא לחלוטין. להלן יובאו רק אותם שירים, הדרושים להארת האבחנות, שהועלו בפרקי ספר זה. לכשתתפרסם מחברת 'שירי פריז' במלואה, על עשרות שיריה, עתיד חקר אלתרמן להתעשר בנדבך חשוב המאיר את התהוות הפואטיקה האלתרמנית בראשיתה.

*

[את השיר הראשון]

אֶת הַשִּׁיר הָרִאשׁוֹן, הַקּוֹרֵע לֵב בְּפָרִיז
לְאַבָּא וּלְאִמָּא אֶכְתֹּב
אֶכְתְּבוּ עֵת יָחִיד אָנֹכִי בַּחֶדֶר
וּדְמָמָה תַּעֲטֹף.
מָה אֹמַר לָכֶם בְּזוֹ שְׁעַת לַיִל,
מָה אַגִּיד?
מֵעַל רֹאשִׁי עוֹד כּוֹכָב לֹא יָהֵל
לְפָנַי עוֹד מִזְרָח לֹא הוֹרִיד
יָמִים חַיָּלִים מְשֹׁרָדִים
חוֹלְפִים בַּחֲזִית אַפְרוּרִית.
קָרִים, מוּזָרִים הֵם, אַךְ יֵשׁ
מַבָּטֵי יְחִדְרֵם
וּפָגַשְׁתִּי בְּרַק אֵשׁ
וְהִרְגַּשְׁתִּי מִשָּׁב מְחַמֵּם.
אָז אֶקְרַב אֲלֵיהֶם אֶת רֹאשִׁי
בְּחֵיקָם הַטָּחוּב אֹעִלִים...

[אמא שלי]

אִמָּא שֶׁלִּי, יָבוֹא יוֹם
וְאָשֹׁב לְצִדֵּךְ.
עַל הַסַּפָּה הַמְרֻפֶּדֶת
שֶׁאֵצֶל הַקִּיר הַוָּרֹד
וְאָמַרְתִּי אָז: עֶרֶב אֶחָד בְּפָרִיז,
בְּהִיוֹתִי יְחִידִי בְּחַדְרִי הַחָשׁךְ
כָּלִיתִי אֲלֵיךְ מְאֹד

הַאִם לֹא הָיָה אָז אִצְלָם עִם לַיִל,
בַּקְּבִינֶט וַחֲדַר הָאֹכֶל אוֹר צָנוּעַ –
לְאָהֳקָה כָּתְבָה מָה. הֵנִיחָה רֹאשָׁהּ
בְּאֹבַע עֵינָהּ בְּפָרָשַׁת הַשָּׁבוּעַ.

לְיַד שֻׁלְחָנוֹ הַכָּבֵד יָשַׁב אַבָּא,
כּוֹס תֵּיוֹ הַסְּמִיקָה, עָשְׁנָה סִיגָרָה – –
בְּרַעֲפֵי גַּגוֹת נָקַשׁ הַגֶּשֶׁם
רוּחַ חֹרֶף הִשְׁתָּעֲרָה.
אַתְּ יָשַׁבְתְּ עַל הַסַּפָּה הַמְרֻפֶּדֶת
וְאוֹתִי הִשְׁכַּנְתְּ בְּמַחְשַׁבְתֵּךְ
אָז הָיָה עֶרֶב אֶחָד בְּפָרִיז
בְּשִׁבְתִּי יְחִידִי בְּחַדְרִי הֶחָשֵׁךְ.

[את נכנסת]

"אַתְּ נִכְנַסְתְּ בְּאִמְרָה צוֹהֶלֶת,
וּבְבֹאֵךְ הוּאַר, הוּפַז נָוִי.
עַל זְגוּגִית חִלּוֹן וְעַל דֶּלֶת
הִשְׁתַּפְּכָה שִׂמְחַת לְבָבִי."
בַּשּׁוּרוֹת הַלָּלוּ אֶתָּקֵל עַכְשָׁו –
שְׂחוֹק עֶצֶב יַעַבְרֵנִי, הֲתֵדַע עַל מָה?
עַל אֲשֶׁר חַדְרִי אָפֹר וְנֶעֱזָב.
עַל שֶׁהָאוֹרַחַת עוֹד תִּתְמַהְמַהּ.

[בנופפה ברקטה]

בְּנוֹפְפָה בְּרַקֶּטָה
דָּמָ֫ה לְצִפֹּרֶת שֶׁל מַאי,
רָצִיתִי עֶרֶף לָהּ סוֹנֵטִים
בְּצָחוֹקָהּ נִטְרְפוּ חֲרוּזַי.
הִיא כְּמִי קֶצֶף לוֹחֵשׁ
הִיא בְּשׁוֹרָה מְשַׂמַּחַת –
שַׁחֲרִית עַל כְּתֵפֶיהָ קוֹלַחַת,
לַשֶּׁמֶשׁ עֵינֶיהָ מוֹקֵשׁ.
עִם תְּנוּעָה קַלִּילָה וְשׁוֹבֶבֶת
צָחֹר שִׂמְלָתָהּ מַאֲבִיר,

קוֹצָתָהּ הַכְּתֻמָּה מִתְחַצֶּפֶת
וְחַזָּהּ רוֹטֵט כְּמוֹ נִיר.
הִנֵּה, שׁוּב כַּדּוּרִי לְרַגְלַיִךְ –
גִּלֵּם כָּזֶה, בְּחַיַּי!
הוֹ חִזְרִי נָא, עֲוִי אֶת שְׂפָתַיִךְ –
צִפֹּרֶת שֶׁל מַאי!

[את גן הטיולרי]

אֶת גַּן הַטְּיוּלְרִי אַרְמוֹן שָׁחַר חוֹבֵק
פְּסָלִים קָפְאוּ בְּגַן הַטְּיוּלְרִי
עֵת יָצוּף יָרֵחַ, לְמִשְׁתֶּה שׁוֹתֵק
צִלְלֵי מַלְכוּת בּוֹ בְּוַדַּאי עוֹבְרִים.
אִם גַּם אֵצֶק חָרוּז וְאֵרֶסֶן מִשְׁקָל
הַשִּׁיר יִפְרֹץ כִּתְרוּעַת כְּנוֹר.
סָבִיב אָבִיב צָעִיר בִּפְאֵר יָרָק יַעַל
מִזְרָקוֹת תִּגְאִינָה מֵחוֹלוֹת סַחְרַחַר.

צַבֵּי אוֹטוֹמוֹבִיל לְמַעֲרָבָל תָּסֹב.
כְּמוֹ חָזוֹן רָחוֹק, לֹא יֵאָמֵן
שַׁעַר הַכּוֹכָב בַּשֶּׁמֶשׁ יִשְׂטֹף.
בִּלְבוּשׁ אַפְרִיל חָצוּף וּמִתַּמֵּם,
נָשִׁים תָּנַעְנָה גּוּפוֹת אַגְמוֹן.
אֵל! נִדְמֶה לִי רֵגַע עוֹד וְהָעוֹלָם
יִתְפּוֹצֵץ כְּשַׁלְפּוּחִית שָׁשׁוֹן.
נְהַר דָּמַי, נָהָר אָדֹם וּמְפַעְפֵּעַ –
שִׁכָּרוֹן מִסִּית הָיָה בָּאֲבָרִים
לִי כְּלָל לֹא צַר לַחְשֹׁב שֶׁבְּלִילוֹת יָרֵחַ
צִלְלֵי מַלְכוּת תּוֹעִים בַּטְּיוּלְרִי.

[שעה יקרה]

שָׁעָה יְקָרָה, רְדִי עָלַי, רְדִי
לְפָנַיִךְ הִרְכַּנְתִּי קָדְקֹד
שְׂפָתַי כְּאַיָּלִים נִחָרִים
אֶת שַׁלְוָתֵךְ תַּעֲרֹגְנָה לִשְׁתּוֹת.
הִרְחַבְתִּי עֵינַיִם וְלֹא אֲלִי דֶּמַע
סַבּוֹתִי, הִשְׁהֵיתִי מַבָּט.
עֵצִים מְסָבִיבִי כְּאִשִּׁים יְרֵקוֹת
גָּבְהוּ בִּדְמָמָה שֶׁל שַׁבָּת.
אֹזֶן הִטֵּיתִי, שָׁמַעְתִּי כָּאן
תְּפִלַּת הַדָּלָקָה נֶעֱרָכָה –
הַס, עַל עֵצִים כְּנֵרוֹת וְעָלַי
כַּפַּיִם נָטוּ לִבְרָכָה.
אֲנִי עַל גְּוִוזְטֶרֶת בֵּית קָפֶה בְּפָרִיז,
נִכְחִי הָרְחוֹב – נָהָר מְרֻשַּׁת גַּל
כְּעֵינֵי דָּגָה בּוֹלְטוֹת בִּבְלִימָה
פָּנָסִי חַשְׁמַל.
זוֹ עֵת חֲצוֹת וְזֶה רֶבַע סַן דֶּנִי
כִּנּוֹר מְבַכֶּה מֵיתָרִים מְרוּטִים
רִיסֵי נָשִׁים כְּפִתְחֵי מְאוּרָה
וּפְנֵיהֶן אוֹמְרוֹת: בֹּא! כִּשְׁלָטִים.
שָׁעָה יְקָרָה: הָסֵבִי עִמָּדִי
כִּרְעָה אֵלַי שֻׁלְחַן קָפֶה עָגֹל.
עָלַיִךְ לְסַמְּכֵנִי בְּהָפְכִי לִקְרֹא
בַּסֵּפֶר הַלָּה הַגָּדוֹל.

[לעדה]

כִּבְאוֹתָם יָמִים רָחַקְתְּ מִמֶּנִּי עָדָה
שׁוּב כָּאן אֲנִי כּוֹתֵב לָךְ שִׁיר.
לֹא עֲצֶבֶת כֶּסֶף עַל רֹאשִׁי יָרְדָה
לֹא מַשַּׁב סוּפָה אוֹתִי הִסְעִיר.

מָחְשָׁבָה קְרִירָה אוֹתִי עוֹבֶרֶת:
הֵן הָיוּ יָמִים אָהַבְתִּיךְ מְאֹד.
פִּי הָמָה מְזַמֵּר כְּכַוֶּרֶת,
בְּחָזִי רָבַץ כְּפֶתֶן סֹד.
כְּבְאוֹתָם יָמִים רָחַקְתְּ מִמֶּנִּי עָדָה
שׁוּב כָּאן אֲנִי כּוֹתֵב לָךְ שִׁיר
צְרִיבַת שְׂפָתַי מִבְּלִי רְווֹת שָׁקָטָה
לְבָבִי כִּפְרִי רָקֵב נִטָּלוֹ הַשִּׁיר.
אִם אֶפְגֹּשׁ בָּךְ שׁוּב – הֵן תִּהְיֶיִן מָתְנַיִךְ
בְּיָדַי כְּנֶבֶל שְׂסוּעַ מֵיתָרִים
הֵן מִתּוֹךְ מַחְבֶּרֶת, כִּלְמוּדֵי לַיִל
חֲרוּזַי יִזָּחֲלוּ דְּמוּמִים עִוְרִים.
אֲנִי אֶפְגֹּשׁ בָּךְ עוֹד – וְלוּ כְּדֵי סַפֵּר לָךְ
פַּעַם יְחִידָה אֶת אֲשֶׁר לֹא הֻגַּד
וְלוּ לְמַעַן קָרְאֵךְ אֵלַי אַתְּ יוֹדַעַ
אָנָה אֲשֶׁר מֵעִמִּי אָבַד!

[שוב ערב]

שׁוּב עֶרֶב וְשׁוּב הוּא כָּחֹל
וְשָׁמָיו עֲמֻקִּים כְּמוֹ יָם
מוּשָׁט לִי גָּבִיעַ גָּדוֹל
וְנִלְחָשׁ אֵלַי: שְׁתֵה מִן הַסַּם!
אֲנִי פּוֹתֵחַ פֶּה נִחָר
לוֹגֵם – אִם כִּי יָדַעְתִּי
אֲשֶׁר בַּכּוֹס חֲזוֹן מִדְבָּר
וְלֹא אֵלָיו צָמֵאתִי.

אחר מקרא אגרת

אָב נָבוֹן. הֵן הַמִּלִּים הַלָּלוּ
כְּזָהָב מִקְשָׁה יָרְדוּ אֶל אַמְתַּחְתִּי,

בְּצַלְצוּל עָמוּם הוּא מְרַטֵּן: עִם דֶּרֶךְ
מֵאָבְדָן וָשֹׁד אוֹתִי הִסְתִּיר.
בְּמִשְׁעוֹל הָרִים רַגְלְךָ אַל תִּמּוֹט
אַתָּה אֵלַי פִּסְגָּה נוֹצַרְתָּ לְשֵׁאתִי,
אַבָּא טוֹב שֶׁלִּי! אַתָּה כָּל כָּךְ הִכְבַּדְתָּ
וְכָל כָּךְ הוֹקַרְתָּ נִטֵּל אַמְתַּחְתִּי.

H. R.

אַתְּ תִּהְיִי אִילָן עָצוּב, מְרַסֵּן קוֹ
שֵׁירוֹם עַל פֵּס דִּרְכִּי הַמְּחַתֶּלֶת
צָהֹב זֵכֶר – כְּפֵרוֹת סְתָו.
וְלִפְעָמִים בִּהְיוֹתִי יָגֵעַ
מִלְּחֹם אוֹ סֶגֶת, מִתַּמֵּר אוֹ נָפֵל
אֶל מִקְדָּשׁ נוֹפֵךְ אָבוֹא לְהִשְׁתָּרֵעַ
וְעֵינָיו שָׁקְטוּ לִי – כַּאֲגַם לִטְבֹּל.

LA VIENNOISE

הַיּוֹם שִׁוִּיתִי דְּמוּתֵךְ
עַל רֶקַע עֶרְגָּתִי הוֹפַעַתְּ קוֹ לָקוֹ
הַיּוֹם שָׁמַיִם רַנּוּ כְּחֵלֵי חֵךְ
רְצִיפִים פְּכוּ כְּנַהֲרוֹת זָהָב.

אֲנִי יוֹדֵעַ מִי דָּרַס גְּאוּת פְּרוּיִם
לָמָּה רְקִיעִים הִבְלִיחוּ נֹגַהּ,
וּמַדּוּעַ אַתְּ הַגַּפְתְּ צָהֳרֵי עֵינַיִם,
וַתְּמוֹגְגִי.

גּוּרַת שַׁחַץ מְנַמֶּרֶת
בְּסוּגַר הַמְיוּזִיק הוֹל
אַל תַּשְׁהִי עָלַי הָעֶרֶב
אֶת עֵינַיִךְ קְרוּעוֹת כְּחוֹל!
הֵן לְלֹא גְּמוּל שׁוֹפֵעַ
זֹךְ שׁוֹקְיִךְ הַוָּרֹד
שִׁיר חָזֶךְ מְפַעְפֵּעַ
וְאָזְנַי – נֶאֱטָמוֹת.
עֵץ לֵילִי נְגוּעַ סַעַר;
עִם גִּזְעוֹ הַמִּתְפָּרֵק
אֶצְבְּעוֹתַי כְּאֶלֶף תַּעַר תֵּאָרֵבְנָה אֶל
בְּשָׂרֵךְ.

רשימת המקורות

- אבן־זהר, איתמר (תשכ"ז). "החושק והנחשק או המת והרעיה", עיונים בספרות. ירושלים: הספריה לחינוך חברתי.
- אבן־זהר, איתמר (1974). "היחסים בין מערכות ראשוניות ומישניות ברב־מערכת של הספרות", הספרות, כרך 17, ספטמבר, 1974, תל־אביב: אוניברסיטת תל־אביב, עמ' 45–49.
- אלתרמן, נתן (1938). כוכבים בחוץ. תל־אביב: מחברות לספרות. מהד' מחוד' (תשכ"ז). תל־אביב: הקיבוץ המאוחד.
- אלתרמן, נתן (1941). שמחת עניים. תל־אביב: מחברות לספרות. מהד' מחוד' (תשכ"ז) תל־אביב: הקיבוץ המאוחד.
- אלתרמן, נתן (1944). שירי מכות מצרים. תל־אביב: מחברות לספרות. מהד' מחוד' (תשכ"ז) תל־אביב: הקיבוץ המאוחד.
- אלתרמן, נתן (1957). עיר היונה. תל־אביב: מחברות לספרות. מהד' מחוד' (תשל"א) תל־אביב: הקיבוץ המאוחד.
- אלתרמן, נתן (1965). חגיגת קיץ. תל־אביב: מחברות לספרות. מהד' מחוד' (תשל"ג) תל־אביב: הקיבוץ המאוחד.
- אלתרמן, נתן (תשל"א). ספר החידות. תל־אביב: הקיבוץ המאוחד.
- אלתרמן, נתן (תשל"א). במעגל: מאמרים ורשימות (תרצ"ב–תשכ"ח). תל־אביב: הקיבוץ המאוחד.
- אלתרמן, נתן (תשל"ג). מחזות. תל־אביב: הקיבוץ המאוחד.
- אלתרמן, נתן (תשל"ד). רגעים. תל־אביב: הקיבוץ המאוחד.
- באומגרטן, אורה. עורכת (1971). נתן אלתרמן, מבחר מאמרים על שירתו. תל־אביב: עם־עובד.
- בהט, יעקב (תשל"ז). "עיונים במילונו הפיוטי של נתן אלתרמן", על שירה וסיפורת (ראה להלן: מלאכי, צבי), עמ' 9–32.
- בלאט, אברהם (תשל"ד). תחומים וחותם. תל־אביב: סיגלית, עמ' 112–116.
- בלבן, אברהם (תשמ"ב). הכוכבים שנשארו בחוץ: שירי 'כוכבים בחוץ' מאת נתן אלתרמן – פרשנות, צורות, רטוריקה. תל־אביב: פפירוס.
- בן־יחזקאל, מרדכי (תשכ"ה). ספרי המעשיות. תל־אביב: דביר.
- ברזל, הלל (1979). "נתן אלתרמן: זהות וכוללות", משוררים בגדולתם. תל־אביב: יחדיו, עמ' 142–167.
- ברזל, הלל (1983). משוררי כשורה. תל־אביב: יחדיו.
- בר־יוסף, חמוטל (1987). מטאפורות וסמלים ביצירתו של גנסין. תל־אביב: הקיבוץ המאוחד.
- ברינקר, מנחם (1982). אסתטיקה כתורת הביקורת. תל־אביב: משרד הביטחון וספריית אוניברסיטה משודרת.
- ברתנא, אורציון (1989). זהירות, ספרות ארץ־ישראלית. תל־אביב: פפירוס.
- גולומב, הרי (תשכ"א). "בדיות וקנינים – עיונים בשירת אלתרמן", קשת, חוב' י"א (נדפס שוב בתוך באומגרטן [1971] עמ' 162–179).
- גורפיין, רבקה (1964). מקרוב ומרחוק. תל־אביב: תרבות וחינוך, עמ' 157–167.
- דורמן, מנחם. עורך (תשל"ז). מחברות אלתרמן, כרך א', תל־אביב: הקיבוץ המאוחד ומכון כץ.
- דורמן, מנחם. עורך (תשל"ט). מחברות אלתרמן, כרך ב', תל־אביב: מוסד אלתרמן והקיבוץ המאוחד.
- דורמן, מנחם (תשמ"ז). אל לב הזמר. תל־אביב: הקיבוץ המאוחד.

- האפרתי, יוסף (1971). "הקומפוזיציה של השיר הבודד ב'כוכבים בחוץ'", הספרות, כרך ג, חוב' 2, נובמבר, תל־אביב: אוניברסיטת תל־אביב, עמ' 213–224.
- הגורני־גרין, אברהם (תשמ"ו). שלונסקי בעבותות ביאליק. תל־אביב: אור־עם.
- הולצמן, אבנר (1986). אביגדור המאירי וספרות המלחמה. תל־אביב: מערכות.
- הלפרין, חגית וזיוה שמיר (תשל"ט). "ראשיתו של 'מאזנים'", מאזנים: ספר היובל (תרפ"ט–תשל"ט), כרך מח, חוב' 5–6, ניסן־אייר, תל־אביב: אגודת הסופרים, עמ' 23–37.
- הלקין, שמעון (תש"ם). מוסכמות ומשברים בספרותנו. ירושלים: מוסד ביאליק.
- הרושובסקי, בנימין. עורך (תשכ"ה). יורשי הסימבוליזם בשירה האירופית והיהודית: מבחר מאניפסטים, מאמרים, הכרזות, עבריים ומתורגמים משפות שונות. ירושלים: אקדמון.
- הרושובסקי, בנימין (1978). ריתמוס הרחבות: הלכה ומעשה בשירתו האקספרסיוניסטית של אורי צבי גרינברג. תל־אביב: מכון פורטר והקיבוץ המאוחד.
- הרציג, חנה (1989). העולם כסיפורת: חיקוי מציאות או ארגון אמנותי?. תל־אביב: האוניברסיטה הפתוחה.
- זך, נתן (תשי"ט). "הרהורים על שירת נתן אלתרמן", עכשיו, חוב' 3–4, תל־אביב, עמ' 109–122.
- זך, נתן (1966). זמן וריתמוס אצל ברגסון ובשירה המודרנית. תל־אביב: אלף.
- זמורה, ישראל (תש"ט). ספרות על פרשת דורות, כרך ב, תל־אביב: מחברות לספרות.
- יפה, א"ב. (1966) שלונסקי: המשורר וזמנו. תל־אביב: ספריית פועלים.
- יפה, א"ב (1982). "אב לאין קץ", מאזנים, כרך נד, חוב' 5, אפריל (תל־אביב: אגודת הסופרים), עמ' 8–11.
- כנעני, דוד (1955). בינם לבין זמנם. מרחביה: ספריית פועלים, עמ' 220–254 (נדפס שוב בתוך באומגרטן [1971], עמ' 45–75).
- כצנלסון־שז"ר, רחל (1966). על אדמת המולדת. תל־אביב: עם־עובד, עמ' 168–176.
- לאור, דן (תשמ"ד). השופר והחרב: מסות על נתן אלתרמן. תל־אביב: הקיבוץ המאוחד ומכון כץ.
- לוטמאן, יורי (1982). "על שירה גרועה ושירה טובה", סימן קריאה, 12–13, תל־אביב: הקיבוץ המאוחד, עמ' 145–147.
- לוין, ישראל (1977). "קולות מן העבר בהווה" (השפעת השירה העברית בימי־הביניים על 'שמחת עניים' של אלתרמן), על שירה וסיפורת (ראה להלן: מלאכי, צבי), עמ' 33–66.
- מירון, דן (תשכ"ב). ארבע פנים בספרות העברית בת ימינו. ירושלים ותל־אביב: שוקן, עמ' 13–108 (מהד' מורחבת [תשל"ה], עמ' 13–191).
- מירון, דן (תשמ"א). מפרט אל עיקר: מבנה, ז'אנר והגות בשירתו של נ' אלתרמן. תל־אביב: הקיבוץ המאוחד וספרית פועלים.
- מלאכי, צבי. עורך (תשל"ז). על שירה וסיפורת, מחקרים בספרות העברית (תל־אביב: מכון כץ ומפעלים אוניברסיטאיים), עמ' 9–81.
- נתן, אסתר (1969). "מקורות לפואמה 'שמחת עניים' לנתן אלתרמן", הספרות, כרך ב, חוב' 1, תל־אביב: אוניברסיטת תל־אביב, עמ' 245–250.
- סטוטשקאוו, נחום (1950). דער אוצר פון דער יידישער שפראך. ניו־יורק: ייווא.
- ערפלי, בעז (תשמ"ג). עבותות של חושך: על 'שמחת עניים' לנתן אלתרמן. תל־אביב: מכון פורטר והקיבוץ המאוחד.
- פרידלנדר, שאול (1985). קיטש ומוות. ירושלים: כתר.
- צור, ראובן (1983). משמעות וריגוש בשירה. תל־אביב: מכון כץ.
- צור, ראובן (1985). יסודות רומאנטיים ואנטי־רומאנטיים בשירי ביאליק, טשרניחובסקי, שלונסקי ועמיחי. תל־אביב: פפירוס.
- צור, ראובן (1987). הקורא הווירטואלי: השירה העברית בימי הביניים בפרספקטיבה כפולה. תל־אביב: מפעלים אוניברסיטאיים.
- צור, ראובן (1988). שירה היפנוטית עברית: קווים לאפיונה. תל־אביב: מכון כץ.
- צורית, אידה (תשל"ד). הקרבן והכרית: עיונים בשירת נתן אלתרמן. תל־אביב: דביר.
- צמח, עדי (1976). "טעם וזמן", בתוך ספרו מבוא לאסתטיקה. תל־אביב: ספרי סימן קריאה, עמ' 108–143.
- צמח, שלמה (1954). מסה וביקורת. תל־אביב: אגודת הסופרים ע"י דביר.

- קולקה, תומס (תשמ"ב). "קיטש מהו?", עיון, כרך לא, ירושלים: האוניברסיטה העברית, עמ' 88–101.
- קומם, אהרן (1979). "תמים וסחרחר" (עיון ב'שירים שמכבר' של נתן אלתרמן). עיתון 77, שנה ג, גיל' 14, מרץ–אפריל, תל־אביב, עמ' 35–37; שם, שם, גיל 15, מאי–יוני, עמ' 22–23; 43.
- קורצוויל, ברוך (תשכ"ו). בין חזון לבין האבסורד. ירושלים ותל־אביב: שוקן, עמ' 202–257.
- קרטון־בלום, רות (תשמ"ב). שירה בראי עצמה (אנתולוגיה). תל־אביב: הקיבוץ המאוחד.
- קרטון־בלום, רות (1983). בין הנשגב לאירוני (כיוונים ושינויי כיוון ביצירת נתן אלתרמן), תל־אביב: הקיבוץ המאוחד.
- רנן, יעל (1973). "לשמוע את רחש הגלים" ("ההזרה" – החייאתה של קליטת המציאות ביצירה הספרותית), סימן קריאה, 2, תל־אביב: מפעלים אוניברסיטאיים, עמ' 343–361.
- שביד, אליעזר. "האמונה הגנוזה – עיון ב'שירי מכות מצרים' ו'שמחת עניים'", מולד, כרך כ, חוב' 166–167 (מאי–יוני 1962), עמ' 209–214. כונס בספרו שלוש אשמורות (תשכ"ז), תל־אביב: עם־עובד, עמ' 153–167. נדפס שוב בחלקו בתוך באומגרטן (1971), עמ' 145–148.
- שביט, זהר (תשמ"ג). החיים הספרותיים בארץ ישראל 1910–1933. תל־אביב: מכון פורטר והקיבוץ המאוחד.
- שביט, עוזי. עורך (1981). "חליפת מכתבים שלונסקי–למדן–המאירי", ספר שלונסקי, כרך א, תל־אביב: מכון כץ וספריית פועלים.
- שהם, אורי (1982). המשמעות האחרת. תל־אביב: מכון כץ.
- שהם, ראובן (1984). "המודוס האלגורי ושירת אלתרמן", דפים, כרך 1, חיפה: אוניברסיטת חיפה, עמ' 195–240.
- שהם, ראובן (1985). "מהימנות המשורר לאור 'הדלֵקה' לנתן אלתרמן", דפים, כרך 2, חיפה: אוניברסיטת חיפה, עמ' 241–256.
- שהם, ראובן (1988). "המודוס האלגורי ב'שמחת עניים'", דפים, כרך 4, חיפה: אוניברסיטת חיפה, עמ' 125–138.
- שוורץ, יעל (1972). "כל ברקי צבעונין" (תבניות הצבעים בשירת דוד פוגל וקשריהן עם תבניות אחרות", סימן קריאה, כרך 1, תל־אביב: מפעלים אוניברסיטאיים, עמ' 76–108.
- שמיר, זיוה (1977). "אלתרמן אמן התרגום" (על תרגום 'המלחמה לאש' מאת ז"ה רוני), מעריב, 10 ביוני.
- שמיר, זיוה (1978). "עוד חוזר הניגון" (על 'ניגון עתיק' מאת נ' אלתרמן), מעריב, 24 במארס.
- שמיר, זיוה (1979). "אטון אופיר במו עופרת" (על צירופי הצבעים בשירתו המוקדמת של נתן אלתרמן), מעריב, מוסף לראש־השנה, כ"ט באלול תשל"ט, 21 בספטמבר, עמ' 20–21.
- שמיר, זיוה (תשמ"ו). הצרצר משורר הגלות (לחקר היסוד העממי בשירת ח"נ ביאליק), תל־אביב: פפירוס.
- שמיר, זיוה (תשמ"ז). שירים ופזמונות גם לילדים (יצירת ביאליק לילדים ולנוער), תל־אביב: פפירוס.
- שמיר, זיוה (תשמ"ח). השירה מאין תימצא (אֶרֶס פואטיקה ביצירת ביאליק), תל־אביב: פפירוס.
- שמיר, משה (תשמ"ז). ענין אישי: עם 35 משוררים. תל־אביב: עם־עובד, עמ' 129–216.
- שקד, גרשון (1988). הסיפורת העברית 1880–1980 (כרך ג': המודרנה בין שתי מלחמות), תל־אביב: הקיבוץ המאוחד.
- תדהר, דוד (1949). אנציקלופדיה לחלוצי היישוב ובוניו. תל־אביב: ספריית ראשונים.

- Alvarez, Alfred (1968). **Beyond All This Fiddle: Essays, 1955–1967.** London: Chatto & Windus.
- Arnheim, Rudolph (1971 [1957[1]]). **Art and Visual perception: a Psychology of the Creative Eye.** Berkley: University of California Press
- Arnheim, Rudolph (1982). **The Power of the Center: a Study of Composition in the Visual Arts.** Berkley: University of California Press.
- Balakian, Anna (1947). **Literary Origins of Surrealism: A New Mysticism in French Poetry.** London: University of London Press.
- Barr, Alfred Hamilton (1936). **Cubism and Abstract Art.** New York Arno Press.
- Barzun, Jacques (1962). **Calssic, Romantic and Modern.** London Doubleday.

- Beardsley, Monroe C. (1958). **Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism.** New York: Harcourt, Brace & World.
- Bell, Michael (1972). **Primitivism:** The Critical Idiom. London: Methuen.
- Bergson, Henri (1964 [1900[1]]). **Le rire: essai sur la signification du comique.** Paris: Presses universitaires de France.
- Bradbury, Malcolm & James McFarlane eds. (1986 [1976[1]]). **Modernism.** Harmondsworth: Penguin Books.
- Breasted, James Henry (1962 [1906–7[1]]). **Ancient Records of Egypt (Historical Documents).** Chicago: University of Chicago Press.
- Broch, Herman. "Notes on the Problem of Kitsch" (see: Dorfles, pp. 49–76).
- Brooks, Cleanth (1939). **Modern Poetry and the Tradition.** Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Brooks, Cleanth. (1947). **The Well Wrought Urn.** New York: Harcourt, Brace & World.
- Burnshaw, Stanley et als. eds. (1965). **The Modern Hebrew Poem Itself.** New York: Holt, Reinhart & Winston.
- Calder, Angus (1987). **T.S. Eliot.** London: Harvester Press.
- Crick, Philip (1983). "Kitsch", **British Journal of Aesthetics,** 23, Winter, pp. 48–52.
- Connolly, Cyril (1965). **The Modern Movement.** London: A. Deutch.
- Culler, Jonathan (1975). **Structuralist Poetics.** London: Routledge & Kegan Paul.
- Donald, Davie (1955). **Articulate Energy.** London: Routledge & Kegan Paul.
- Donchin, Georgette (1958). **The Influence of French Symbolism on Russian Poetry.** The Hague: Montor & co.
- Dorfles, Gillo (1969). **Kitsch – The World of Bad Taste.** New York: Studio Vista.
- Ellmann Richard & Charles Feidelson, eds. (1965). **The Modern Tradition.** New York: Oxford U.P.
- Faulkner, Peter (1977). **Modernism.** The critical Idiom .London: Methuen.
- Furness, Raymond S. (1973). **Expressionism.** The Critical Idiom. London: Methuen.
- Frye, Northrop (1957). **Anatomy of Criticism.** New Jersey: Princeton U.P.
- Giesz, Ludwig (1960). **Phänomenologie das Kitsches.** Heidelberg: Rothe.
- Greenberg, Clement (1961). "Avant Garde and Kitsch", **Art and Culture.** Boston: Beacon Press.
- Hošek, Chaviva and Patricia Parker eds. (1985). **Lyric Poetry: Beyond New Criticism.** Ithaca and London: Cornell U.P.
- Hrushovsky, Benjamin. see: Burnshaw (1965), pp. 106–115.
- Hughes, Graham (1972). **Imagism and the Imagist.** New York: Stanford U.P.
- Hume, David (1963). "Of the Standards of Taste", **Essays – Moral, Political and Literary.** London: Oxford U.P.
- Josipovici, Gabriel (1977). **The Lessons of Modernism.** Bristol: Mcmiallan Press.
- Killy, Walter (1961). **Deutscher Kitsch.** Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht.
- Kugel, James (1971). **Techniques of Strangeness in Symbolist Poetry.** New Haven: Yale U.P.
- Lehmann, Andrew George (1968 [1950[1]]). **The Symbolist Aesthetic in France.** Oxford: Blackwell.
- Lemaître, George (1941). **From Cubism to Surrealism in French Literature.** London: Cambridge U.P.
- Lemprière, John (1984 [1949[1]]). **Lemprière's Dictionary of Proper Names Mentioned.** London: Routledge & K. Paul.
- Levin, Harry (1966). "What was Modernism?", **Refractions: Essays in Comparative Literature.** New York: Oxford U.P.

- Lotman, Juri (1976). **Analysis of the Poetic Text.** Ann Arbor: Ardis.
- Lotman, Juri (1977). **The Structure of the Artistic Text.** Ann Arbor: University of Michigan.
- Lovejoy, Arthur (1964 [1936[1]]). **The Great Chain of Being.** Cambridge Mass.: Harvard U.P.
- Lyell, Henry Jr. (1979). "Fetched by Beauty: Confessions of a Kitsch Addict", **Journal of Popular Culture,** 13, Fall, pp. 197–208.
- Markov, Vladimir (1968). **Russian Futurism:** A History. Los Angeles: University of California Press.
- Mirsky, Dmitrii Petrovich (1972). **Contemporary Russian Literature.** New York: Knopf.
- Pratt, William (1963). **The Imagist Poem.** New York: Dutton.
- Raymond, Marcel (1966 [1940[1]]). **De Baudlaire au surréalisme.** Paris: J. corti.
- Rice, Martin (1975). **Valery Briusov & the Rise of Russian Formalism.** Ann Arbor: Ardis.
- Shumaker, Wayne (1960). **Literature and the Irrational.** New Jersey: Prentice Hall.
- Shklovskii, Victor (1965 [117[1]]). "Art as Technique", in: **Russian Formalist Criticism,** trans. Lee T. Lemon and Marion J. Reis. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Sontag, Susan (1966). "Notes on Camp". **Towards Interpretations and Other Essays.** New York: Farrar, Strauss & Giroux.
- Tillyard, Eustace (1963 [1943[1]]). **The Elizabethan World Picture.** New York: Vintage Books.
- Tracy, Robert (1981). **Osip Mandelstam's "Stone".** New Jersey: Princeton U.P.
- Wright, Ann (1984). **Literature of Crisis (1910–1922).** London: Mcmillan Press.

מפתח יצירות אלתרמן

אביב למזכרת 23, 130, 207, 215, 235–236, 239, **278–284**
אגדה על ילדים שנדדו ביערות 285, 286
אהל הדוד סם 285
[אולי היד אותך עודנה מחפשת] 56, 226
אופליה 183, 276, 287
[אז חיוורון גדול האיר] 78
איגרת 58, 92, 93, 100, 129, 173, **175–178**, 180, 183, 207, 219, 270
איילת 26, 97, 121, 147, 299, 308–309
אל הפילים 21, 58, 59, 89, **109–113**, 119, 120, 192, 213, 215, 229, 241, 255
אל תתנו להם רובים 269
אמרה חרב הנצורים 276, 277
ארבה 297
ארמונות מקשה 182
[את השיר הראשון] 139
אתך בלעדיך 128, 232, 233

בגן בדצמבר 154, 285, 286
בדרך הגדולה 44, **46–50**, 215, 239
בדרך נוא אמון 294, 295, 310, 312
בהר הדומיות 216, 285
בין ספרה לסיפור 59, 96, 119, 265
בית ישן ויונים **129–136**, 229
בלילה שקט 30
במבוך 56, 276, 277
במעגל ע"ע אלתרמן
בסוד המרכאות הכפולות 87, 154
בסימטא ירושלמית 31
בעת שופר 285, 311
בקר בהיר 52, **148–152**, 235, 254, 263
ברד 297, 313
בשטף עיר 58, 120, 142, 153, 231, 232, 298
[בשם העיר הזאת] 233, 235
בת המוזג 35, 236

גשם שני וזיכרון 155, 239
גולגולת 218
גן גיהנם 128
גשם שני וזיכרון 255

דבֵּר 297, 298
דברים שבאמצע 119, 254
דם 237, 297, 298, 299, 304, 313

האב 312
האור 129, 232
האם השלישית 201, 238, 269
הבקתה 312
הגיליוטינה ראה: שיר הגיליוטינה
הגלבים 254
הדלקה 23, 108, 192, 213, 215, 216, 217, 231, 282
הדרכים 312
הולדת הרחוב 235
החידה הרוסית 119
הטיול ברוח 42
הטנבור 271
היאור 129
היפָה 155
היין 254, 312
היתד 267
הלאה 114
הלילה הזה 46, 119, 192, 215, 217, 238, 239
הם לבדם 101, 104, **113–117**, 215, 229, 241, 282

המלחמה לאש ע"ע תרגום, רוני
המשתה 271
הנאום 192, **202–203**, 207, 213,
215, 233, 235
[הנה העצים במלמול עליהם] 58,
101–102, 118, 174, **179–181**,
217, 232–233
הסער עבר פה לפנות בקר 240, 253
הספרים 312
הסתיו חולה 57
העלמה 228
הפיח והעשן 88
הראש הטוב 183, **204–206**, 264,
276, 277, 282
הרוח עם כל אחיותיה **20–22**, 46,
103, 182, 215, **230–231**, 254
הרחוב הגדול 56
השוק בשמש 52, 92, 129, 166–167,
169–175, 178, 180, 182, 219
השיר הזר 41, 54, **136–142**, 154,
155, 232

וריאציה 56

זווית של פרוור 52, 120, **194–19**,
198, 200, 201, 233, 254

חבריא בקרית ספר 164
חגיגת קיץ ע"ע אלתרמן
חושך 241, 297, 298, 303, 313
חיוך ראשון 57, 201
חייו של יוחאי 89

טיול 31

יד נוגעת 79, 183
יום הרחוב 46, 238
יום השוק 46, 99, 100, 102–104, 167,
171, 228, 236, 238, 239, 255
יום פתאומי 44, 214, 255
יין של סתיו 35, 215, 239, 240, 282
ירושלים 57
ירח **28–36**, 56–57, 196, 216, 217,
240, 242
יתד 56, 285

כאלה הזמנים 237
כוכבים בחוץ ע"ע אלתרמן
כינור הברזל 46, 99, 104
כינרת, כינרת ע"ע אלתרמן
כיפה אדומה 192, 254, 256, **260–**
264, 285
כלניות 121, 266
כִּנים 242, 297, 298

לבדך 99, **104–109**, 121, 153
לגמל 285
לורליי 286
ליל חניה 118
ליל מצור 155
ליל קיץ 26, 56, **73–81**, 88, 121,
212, 265
ליל קרנבל 120, 182, 218, 292
ליל שרב 215, 236
ליל תמורה 56, 85

מופים וחוטים 58
מות הנפש 80, 183, 248, 255
מזימה 183, 253, 277, 284
מזכרת לדרכים 44, 101, 119, 120,
236
מטעם המערכת 237
מכות מצרים ע"ע אלתרמן
מכת בכורות 297, 304
מלכודת 155
מנגד 80, 120
מסכה פנימית 253
מסמר העונה 30
מעֵבר למנגינה 212, 216
מערומי האש 232, 233, 242
מערת התאומים 286
מעשייה 255
מראה הבנין 203
[מראות אביב] 234, 238
משהו כחול, מאוד כחול 57, 149, 154,
240
משפט פינוי או מאגדות תל־אביב 285
משפט פיתגורס ע"ע אלתרמן

ניגון עתיק **272–278**
ניחוח אשה 57, 89, 130, 182, 255,
286
[נשבעתי, עיניי, כי נשוב ונראנה] 235

סנוורים 276
סנסציה 142
סער על הסף 229, 235, 282
סתיו עתיק 104, 213–214, 236

עד הלילה 155
[עוד אבוא אל ספך בשפתיים כבות] 104, 229
עוד חזר הניגון **43–44**, 50, 52, 82, 117
עולם הפוך 19
עולם והיפוכו 55
עיר היונה ע"ע אלתרמן
עיר השוטים 182, 294, 295, 312
על הבלתי מובן בשירה **92–93**, 118, 182
עץ הזית 27, 94, 108, 238, **243–249**
עץ החיים במשתלה 94
ערב אפור 276
ערב בפונדק השירים הנושן 231, 262
ערב חג 154
ערב עירוני 120, 128, 154, 155
ערוב 297, 298

פגישה לאין קץ 46, 50–52, 58, **82–87**, 99, 107, 120, 171, 181, **198–200**, 205, 207, 237, 255, 287
פונדק הרוחות ע"ע אלתרמן

ציפייה 276
צפרדע 237, 297, 298, 299

קול **22–23**
קונצרט לג'ינטה 121, 125, 128, 130, 149, 153, 183, 218, 244, 268, 278, 287
קפיצת הלוליין 249
קץ האב 88
קרקס 52, 243, **249–252**

רגע לירי 30
רגעים ע"ע אלתרמן
רדי הזקן ע"ע תרגום, מריאט
רועת האווזים 236, 237, 256, **264–267**, 285
[רעי השחור ולבן] **125–129**, 182

שדרות בגשם 35, **36–42**, 44, 56, 130–131, 153, 155, 234, 253
שוק 57
שחין 297, 298, 313
שחרורה של לורליי 286
שיר בחרוזים אדומים 253
שיר הגיליוטינה 269, 276
שיר מאור עיניים **268–272**, 291
שיר מחול 271, 286, 291
שיר על דבר פניך 99, 102, 129, 216, 237
שיר על מוכר פיסטוקים 89
שיר עשרה אחים 296, 312
שיר צלמי פנים **269–270**
שיר של אור 271, 291
שיר שלושה אחים 58, 101, **142–148**, 155, 233, 254, 254, 266
שיר שמחת עיניים 268, 291
שירי מכות מצרים ע"ע אלתרמן
שירי פריז ע"ע אלתרמן
שירים על רעות הרוח 25–26, 40, 118, 165, 276–277
שלושה שירי גומאות 249
שלמה המלך ושלמי הסנדלר ע"ע תרגום, גרונימן
שמחת עניים ע"ע אלתרמן
שעה לבנה 116, **201–202**, 207
שערים לרווחה 229, 231, 234
שפת הסרגל 95

תבת הזמרה נפרדת 103, 240–241, 254
תחנת שדות 46, 80, 231, 239, 240
תליית חלומות 121, 183, 255, 276, 286
תמוז 72, 121, 236, 255
תמצית הערב 49, 267
תשבצים 119

מפתח השמות והעניינים

אבוקטיביות 33, 74, 172, 210, 255
אבינרי, יצחק 218
אבן־זֹהר, איתמר 57, 191
אבן־עזרא, אברהם 272
אבן־שושן, אברהם 57
אבסורד 20, 23, 200, 210, 306, **308–311**
אבסטרקט (ראה הפשטה)
אברמוביץ, שלום יעקב (ראה מנדלי מוכר ספרים)
אגדות ילדים 11, 142, 144, 157, **256–287**
אהרוני, אריה 287
אוֹדה 104
אוורפידס 306
אוטואירוניה 10, 31, 56, 190, 200
אוכמני, עזריאל 56
אולטרא־מודרניות 45
אונומטופיאה 230, 239
או'ניל, יוג'ין 61
אופנבך, ז'ק 287
אופק, אוריאל 285
'אופרה בגרוש' (ראה ברכט)
אוצר־מלים (לקסיקון) 11, 218, 275
אוקסימורון 13–14, 19, 34, 40, 43, 48, 51, 56, 57, 58, 64, 68–71, 77, 88, 100–101, 105, 114, 119, 120, 136, 141, 144, 145, 150, 153, 154, 166, 167, 171–173, 191, 193, 199, 200, 204, 205, 199, 200, 204, 220, 222, 226, 238, 259, 261, 264, 265, 271, 281, 284, 286, 289, 291
אורבניזם 34, 39, 45, 51, 60, 62, 64, 74, 79, 80, 128, 146, 151, 154, 242, 243, 287
אַטומיזם 36, 46, 49
אידיומטיקה 33, 145, 183
אידיוסינקרזיה 10, 156, 175, 177, 187, 197, 227
אידיליה 134, 135, 276
אימאז' 53, 76, 212
אימאז'יזם 12, 63, 212, 311
אימאז'ניזם 63, 211–212, 219, 288
אימפרסונליות 10, 136, 138, 258
אימפרסיוניזם 103–104, 118, 160, 161, 209, 212
אינטואיציה 63, 136, 221
אינטלקטואליזם 122, 146, 170, 186, 197, 278
אינטרטקסטואליות (ראה בין־טקסטואליות)
אירוניה, אירוניזציה 29, 30, 31, 37, 53, 150, 190, 194, 195, 200, 201, 210, 233, 257
אירוניה רומנטית 37
אלוואַרז, אלפרד 60–61
אַלוזיה (ראה רמיזה)
אליוט, תומס סטרנז 52, 61, **93–94**, 118, 119, 139, 210
אַליטרציה 102, 214, 221, 236–237, 254, 264, 286
אֶליפטיות, אליפסיס 47, 50, 82, 129, **156–183**, 210
אֶלמן, ריצ'רד 61, 118
אלתרמן, יצחק 97, 159, 182, 258, 259, 279, 280

אלתרמן, נתן
במעגל 87, 154, 182
החוט המשולש 119
הטור השביעי 254, 286
חגיגת קיץ 15, 44, 55, 59, 87, 119, 142, 153, 255
כוכבים בחוץ 9, 15, 25, **50–55**, 82–87, 93, 121, 129, 160, 182,

199, 267, 274, 283, 286, **289–290**
כינרת, כינרת 190
משפט פיתגורס 96
ספר החידות 94–99, 119
עיר היונה 25, 58, 93, 118, 119, 122, 129, 182, 228, 249, 254, 269, 272, 294, 312
פונדק הרוחות 56
רגעים 10, 27, 56, 119, 255, 285, 286
שירי העת והעיתון 177
שירי מכות מצרים 26, 55, 97, 121, 147, 217, 237, 241–242, **266–288**, **313**
שירי פריז 9, 124–128, 139, 142, 277, 286
שמחת עניים 42, 142, 155, 217, 266, 268, 269, **270–271**, 274, 277, 286, **289–292**, 294, 312
אמביוולנטיות 26, 45, 57, 62, **66–68**, 74, 168, 169
אַ־מימֶטי 14, 24, 25, 27, 44, 47, 51, 56, 159, 192, 196
אמפיריזם 20, 32
אנגל, יואל 131, 207, 280, 287
אנגנוריזים (התוודעות) 124
אנדרסן, הנס כריסטיאן 256, 284
אניגמה (ראה חידה)
אסוננס 13, 71, 72, 289
אסוציאטיביות 103, 140, 158, 197, 234, 247
אֶסכטולוגיה 35, 128, 134, 302
אסתטיזציה 45, 214, 296, 298
אסתטיציזם 24
אַפולינר, גיום 118, 130
אַפוסטרופה 82, 127, 129, 153, 154, 199, 225, 295, 312
אַפוקליפסה 32, 117, 204
אֶפיגוניות 10, 69, 187
אֶפיגרמה 104
אֶפילוג 147, 204, 256, 309
אֶפיפניה 124
אֶפיתט 82, 171, 172, 174, 185, 235, 248
אקזיסטנציאליזם 24
אקטואליזם 21, 260, 309
אקמאיזם 210, 212, 219
אקסטזה, אקסטטיות 160, 208–209, 226, **243–249**
אקסטרוֶורטיות 212, 214, 288
אקספרסיוניזם 36, 63, 209, 212, 214, 275, 306
אקרובטיקה מילולית (ראה: לוליינות מילולית)
אקרוסטיכון 173
אריאל, שלמה זלמן 97, 259, 285
ארכיטיפליות 144, 169, 170, 173, 177, 178, 193, 245, 258
ארנצווייג, אנטון 206
ארס פואטיקה 21, 24, 25, 35, 44, 102, 211, 217, 300

באומגרטן, אורה 13, 56, 58, 89, 253, 255, 313
בארוק 98
באתוס 98, 201–203
בודליר, שארל 10, 29, 37, 60, 71, 74, **80–81**, 92, 120, 130, 131, 183, 210, 248, 255
בוהמיאניות 60
בוקצ'ו, ג'יובני 312
בורגנות 91, 177, 186
ביאליק, חיים נחמן 10, 37, 66, 87, 91, 104, 119, 127, 139, 156–161, 164, 168, 192, 193, 207, 253, 254, 279, 284, 310
ביוגרפיה ליטררית 189
ביירון, ג'ורג' גורדון, לורד 157
בינאריות (ראה: ניגוד בינארי)
בינדר, צילה 119
בין־טקסטואליות 157 (ע"ע רמיזה)
בירדסלי, מונרו 188
בכחנליה 146
בל, מייקל 313
בלאדה 66, 123, 127, 130, 144, 154, 267, 268, 269, **270–278**, 286, 290, 291
בלאט, אברהם 313
בלבן, אברהם 13, 58, 59, 84, 89, 119, 153, 154, 254, 285
בלובשטיין, רחל 63, 156
בלוק, אלכסנדר 53, 54, 63, 69, 84,

125, 152, 154, 210, 211, 216,
264, 291, 295, 311
במעגל (ראה אלתרמן)
בנאליות 29, 75, 76, 85, 108, 196
ברברוסה, פרידריך 268, 269
ברבריזם 162
ברגסון, אנרי 12, 56, 61, 153, 256,
278
ברדברי, מלקולם 87
ברויטיזם (רעשנות) 11, 22, 213, 217
ברוך, הרמן 206
ברוך, מקס 287
ברוקס, קלינת' 253
ברזל, הלל 313
בריוסוב, ואלרי 29, 56, 92, 93, 210,
312
בר־יוסף, חמוטל 88
ברכט, ברטולד 61, 63, 144, 145, 154,
155, 273, 274, 276, 277, 287,
290
ברנשו, סטנלי 88
ברסטד, ג'יימז הנרי 312
ברש, אשר 16
ברתנא, אורציון 88
בת־מרים, יוכבד 160, 182, 253

גוטייה, תיאופיל 217
ג'ויס, ג'יימז 61
גולדפאדן, אברהם 275, 287
גולומב, הרי 285
גורדון, יהודה ליב 16, 30, 157, 158,
182, **220–223**, 226, 254
גורפיין, רבקה 313
גותיקה 269
גזית (כ"ע) 125, 201, 273
גיץ, לודוויג 206
גמינציו 77
גנסין, אורי 88
גרוטסקה 65, 174, 206, 237, 277
גרונימן, סמי 124
גרים, אגדות האחים 256, 257, 264,
272
גרינברג, אורי צבי 31, 53, 54, 57, 59,
110, 216
גרינץ, יהושע 312

דאוטומטיזציה (ראה החיאה)
דבר, עיתון 16
דבר לילדים, עיתון 16
דדאיזם 209, 219
דואליזם 14, **24**, 27, 34, 39, **67–68**,
122–152, 137, 143, 148, 167,
169, 218, 237, 241, 269, 272,
285, 308
דויל, קונן 57
דו־משמעות 26
דורמן, מנחם 9, 13, 56, 57, 88, 89, 94,
99, 119, 121, 153, 155, 164, 182,
201, 204, 206, 253, 255, 285,
286
דורפלס, גילו 206
דיאוטומטיזציה (ראה: הזרה)
דידקטיקה 123, 285, 300
דיהומניזציה 32, 36, 62, 117
דימא, אלכסנדר 285
דינמיות וסטטיות 19, **20–23**, 34, 49,
57, 108, 115, 121, 134, 152, 171,
217, 241, 281, 282
דיסהרמוניה 47, 51, 57, 62, 69, 140,
184, 189, 208, 262, 278
דיסוננס 14, 46, 62, 68, 72, 91, 166,
219, 222, 242, 289
דיסקורד 47
דמות האשה 82–87
דמות ההלך 45, **193–194**
דמות המת־החי 47, 129, 290
דנוטציה 108, 118, 162, 207
דמיסטיפיקציה 15
דֶפמיליאריזציה (ראה הזרה)
דקדנס, דקדנטיות 10, 35, 41, 46,
128, 130, 146–149, 169, 170,
191
דקלום 158, 257
דרווין, צ'רלז, דרוויניזם 90, 96, 147,
178, 208, 261

(ה)'אוהל', תאטרון 154, 274
האנשה 40, 66, 132, 192, 238, 251,
263
האפרתי, יוסף 58, 102, 119, 182
הארץ, עיתון 16, 56, 89, 201, 255,
273
הגנה (כ"ע) 97, 259, 280
הדים (כ"ע) 16, 163, 311

הולצמן, אבנר 253
'הומו לודֶנס' 19, 56, 284
הומונים 135, 242
הומופון 135, 225, 233–234, 253, 302
הומור 29, 123, 195, **200–203**
הומניזם 35, 46, 53, 147, 265, 269, 293
הומרוס 182
הֶזֶרָה (דֶפמיליאריזציה) 14–15, **19–59**, 85–86, 101, 140, 158, 185, 190, 191, 194, 209, 259
החיאה (דֶאוטומטיזציה) 190
הטור השביעי (ראה אלתרמן)
היסטוריה, היסטוריוסופיה 15, 21, 24, 35, 42, 44, 152, 169, 178, 194, 196, 260, 265–266, 284
היפנוטית, שירה 249
היפֶרבולה 13, 72, 145, 167, 188, 192, 212, 213, 238–239, 247, 257

הלפרין, אוריאל (ראה: רטוש, יונתן)
הלפרין, יחיאל 97, 131, 207, 259, 279, 280, 283
הלקין, שמעון 153, 286
המאירי, אביגדור 216, 253
'המטאטא', תיאטרון 19, 55, 58, 177, 190, 255
המנון 106, **299–304**, 312
הנמקה אסתטית 102, 121, 167
הנמקה ריאליסטית **20–24**, 28, 38, 40, 76, 78, 102, 106, 108, 121, 129, 132, 136, 193, 196, 239, 246, 265, 283
העצמה 238
הפלאה (מיסטיפיקציה) 14–15, 36, 37, 56, 57, 76, 79, 85, 108, 136, 140, 194, 196
הפשטה (אבסטרקט) 36, 62, 64, 101, 118, 123, 124, 125, 132, 139, 154, 179, 240, 266
הראיה 25
הרושובסקי, בנימין 12–13, 88, 118, 182, 212, 253, 286, 311
הרמוניה 184, 189, 209, 276
הרציג, חנה 57
(ה)השכלה, ספרות 30, 161, 166, **219–227**

ואגנר, ריכרד 286
ואלאד, לאון 74, 80–81
ו'וולף, וירג'יניה 61
ו'ורדסוורת', ו'יליאם 74
וורטיסיזם 118
וֶזֶ (כ"ע)
ויון, פרנסואַ 69, 130, 133, 144, 145, 148, 155, **272–278**
ויטגנשטיין, לודוויג 61
וַייל, קורט 154, 273
ויקו, ג'יובני 263, 285, 290, 294
ורהארן, אמיל 11, 63, 64, 69, 88
ורלן, פול 128, 153, 210, 211

זאוגמה **13–14**, 21, 26, 38, 48, 58, 68, 72, **99–104**, 105, 114, 115, 144, 183, 191, 202, 242, 260, 289, 291
ז'אם, פרנסיס 71
זונטאג, סוזן 186
זילברשלג, יצחק 56
זך, נתן 12–13, 56, **70–72**, 88, 106, 119, 255, **256–257, 278–284**, 285, 287
זמורה, ישראל 286, 288, 311

חב"ד 272, 286
'חגיגת קיץ' (ראה אלתרמן)
חידוד (WIT) 70, 94, 104, 122–123, 209, 221, 227, 253, 278
חידה 14, 33, 68, **90–117**, 127, 136, 257, 270
חידושי מלים 11, 212, 218, 219, 253
חיקוי המציאות (מימזיס) 27, 37, 44, 49, 85, 136, 140, 193, 209
חמילניצקי, זינובי בוגדן 270

טבטוניות 262
טורים (כ"ע) 55, 94, 118, 139, 154, 155, 253, 274, 286
טיוטצ'ב, פיודור 207
טיליארד, יוסטס מנדויל ויטנהול 57, 59
טלפיר, גבריאל 125
טמקין, מרדכי 63
טראגדיה קלאסית 116–117, 143, **304–308**

טראגיקה 15, 19, 51–52, 141, 192, 267, 276
טראגיקומי 89
טרוּבַּדור 54, 83, 92, 156, 169, 170, 177, 193, 194, 198, 247
טרטנר, שמואל 155
טרייסי, רוברט 253
טרנסצנדנטליזם 180
טרנספורמציה 19, 137, 141, 189
טרנספיגורציה 19, 137, 141
טשרניחובסקי, שאול 16, 268, 312

יזהר, ס' (ראה: סמילנסקי, יזהר)
יידיש 83, 119, 120, 137, 144, 148, 154, 162, **271–272**
ייטס, ויליאם בטלר 101
"יל"גיזם" 157, 182, 253
יניב, שלמה 285
יסיף, עלי 286
יסנין, סרגיי 69, 288
"יסעורים" 10
יפה, א"ב 89, 154, 182, 285

כבילות 156, 158, 164–165, 182, 192, 232
כוכבים בחוץ (ראה אלתרמן)
כינרת, כינרת (ראה אלתרמן)
כנעני, דוד 56, 73, 88, 89, 255
כצנלסון־שזר, רחל 313
כתובים (כ"ע) 10, 16, 88, 125, 182

לאבג'וי, ארתור 59
לאור, דן 13, 118, 153
לאייל, הנרי 186
לבנזון, מיכה יוסף (מיכ"ל) 223–224
לובושיצקי, אהרן 258, 280
לוגיקה 14, 27, 210
לוין, הארי 61
לוין, ישראל 286
לוליינות מילולית 209, 243, **249–252**
לוצטו, ר' משה חיים 30
ליבוביץ, זלמן (ראה אריאל)
ליטוֹטֶס 51
לייטמוטיב 165
'לי־לה־לו' (תיאטרון) 119, 274
למטר, ג'ורג' 313
למפרייר, ג'ון 120
לקסיקון (ראה אוצר־מלים)
לשון־נופל־על־לשון 69, 222, 224, 233
לשון פיגורטיבית 12, 145, 192

"(ה)מאגיה של המלים" 27, 197, 201, 210, 228
מגאלופוליס 112, 152, 208
מדע 95, 96, 108, 207, 309, 311
מודוס החיקוי הגבוה 79–80, 85
מודוס החיקוי הנמוך 79, 146
מוטיבציה (ראה הנמקה)
מולדר, שמואל 88
מולודובסקה, קדיה 205
מונוכרומטיות 22
מוסכמה (קונבנציה) 28, 31, 51, 127, 230, 261
מטאמורפוזה 19
מטאפוריקה 83, 264
מטאפיזית, שירה 73
מטא־ריאליזם 80
מטונימיה 48, 103, 241
מטרופוליס 11, 208
מטרלינק, מוריס 128, 149, 155, 268, 286
מיאקובסקי, ולדימיר **214–218**
מיכ"ל (ראה: לבנזון)
מימזיס (ראה חיקוי המציאות)
מינימליזם 22, 123, 179
מיסטיפיקציה (ראה הפלאה)
מיסטריה 304–306
מיקרוקוסמוס ומקרוקוסמוס 43, 50, 141
מירון, דן 13, 119, 154, 287
מיתולוגיה 109, 115, 146, 157, 182
אדוניס 111, 121
אוריון 109, 120
אורנוס 115, 116
אפולו 29
אפרודיטה 192
ארטֶמיס 106, 109
ארקטורוס 120
אתֵני 85
דיאנה 106, 108, 109
הרקולס 173
ונוס 29, 131, 182
זאוס 106, 115, 116, 176

יאנוס 68, 108, 122, 143, 272
יקינתון 121
כרונוס 115, 116, 146, 155
לֵדה 182
לוּנה 109
נימפות 106
סאטיר 134, 135
סֶלֶנה 109
ענת 85
פאן 116
פומונה 131
פלאיאדות 120
פרומתיאוס 157
קסטור ופולוקס 176
תמוז 112

מכאניות 53, 136, 138, 159, 194, 254
מלאות ריאליסטית 47
מלארמה, סטפן 113, 118, 210
מלה יחידאית 222
מלודרמאטיות 194, 195
מליצה **156–166**
מנדלי מוכר ספרים 57, 161
מנדלשטאם, אוסיפ 93, 253
מניירזם 13, 27, 68, 70, 76, 97, 100–101, 152, 159, 226
מניפסטים (ראה: מְנשרים)
מְנשרים 11, 12, 65, 170, 212, **214–215**
מסומננות 57, 211
מִסתורין 267
מעשייה 142
מקאבּריות 19, 57, 69, 148, 192, 205, 267, 271, 284, 285
מקפרלן, ג'יימז 87
מרז'קובסקי, דמיטרי סרגייביץ' 279
מריאט, פרדריק 79, 259
מריאנהוף, אנטולי 288
מרינֶטי, פיליפו תומאסו 91
"משתה ערב דבֶר" 15, 150

נאולוגיזמים (ראה: חידושי מלים)
נאוקלאסיות 219–223
נאורומנטיקה 58
נובל ליטרר (כ"ע) 71
נובל רוו' פרנסז (כ"ע) 71
נוי, דב 154
"נונסֶנס" 219, 212, 251
ניגוד בינארי 40, 62, 66, 68, 72, 81, 148, 168
ניגוד פּוֹלארי 66
ניהיליזם 10, 20, 309
ניצשֶה, פרידריך 90, 130

סגנון 10, 45, 190, 198, 205, 231
סוגסטיביות 118
סולוביוב, ולדימיר 154, 216, 253
סוריאליזם 24, 44, 47, 48, 49, 52, 63, 69, 75, 78, 114, 129, 136, 140, 246
סטוטשקאוו, נחום 120, 286
סטטיות (ראה: דינמיות וסטטיות)
סטיין, גרטרוד 210
סטיליסטיקה 12, 13, 17
סטרבינסקי, איגור 149, 268
סטרופיקה 154, 203, **279–284**, 295
סימבוליזם 10, 37, 46, **80–81**, 128, 155, 199, 209, 210, 211, 217, 218, 253, 311
סימטריה 27, 38, 39, 127, 128
סינונימיות 235–236, 238
סינֶסתזה 48, 49, 57, 78, 88, 100, 114, 119, 128, 206, 244–245, 264
סינֶקדוכה 35, 48, 102, 136, 146
סמילנסקי, יזהר 9
סֶמַן, אלבר 71
סנטימנטליזם 27, 31, 32, 45, 49, 83, 89, 139, 141, 154, **185–206**, 301
ספונטניות 27, 221
ספר החידות (ראה אלתרמן)
סקרלטי, אלסנדרו 287

עוז, עמוס 65
עירוניות (ראה אורבניזם)
עיר היונה (ראה אלתרמן)
עמיחי, יהודה 258
עממיות 45, 134, 148, 312
עֶרפּול 24, 93–94, 98, 105, 137, 138, 260
ערפלי, בעז 13, 102, 118, 153, 286, 289, 311

פאונד, עזרא 61, 70, 88, 93, 118
פארודיה 300
פאתוס 88, 140, 141 154, 174, 201–203, 215, 300
פגיס, דן98
פו, אדגר אלן 267
פואנטה 122–123
פוטוריזם 10, 11, 45, 88, 118, 158, 170, 209, **211–219**, 239, 257, 288
פוליכרומיות 34, 170, 213, 216, 288
פולימורפיות 170, 213, 216, 270, 288
פוליסמיות 134, 229, 242, 254
פוליפוניות 34, 170, 213, 270, 288
פולקלור 97, 122, 158, **256–287**, 290
פונדק הרוחות (ראה אלתרמן)
פוסט־סימבוליזם 92, 128, 209
פושקין, אלכסנדר 118
פזמון, פזמונאות 9, 15, 31, 44, 55, 57, 89, 91, 119, 157, 203, 237, 254, 273, 274
פזמון חוזר (רפרין) 271
פיגורטיביות 72, 81, 83, 130, 205, 211, 262
פיוטים 173
פיידלסון, צ'רלז 118
פיכמן, יעקב 63
פיליסטריות 91, 195
פנטזיה 155, 276, 287
פסטורלה 24, 50, 134
פסטרנק, בוריס 11, 27, 36, 71, 93, 211, 253
פסיכומַכיה 87, 177
פציפיזם 269
(ה)פרא האציל 261
פראדוקס 24, 31, 40, 43, 47, 55, 57, **60–89**, 101, 118, 124, 128, 136, 140, 141, 150, 160, 168, 179, 210, 221, 233, 242, 247–248, 254, 269, 271, 289, 290, 310
פראלוגי 49
פראפרזה 81, 225, 253
פרבל, פרידריך וילהלם אוגוסט 97, 258, 280
פרגמנטציה 46, 47, 61, 105
פֶּרו, שארל 267
פרוזודיה 12, 27, **71–72**, 79, 102–103, 222, 252, **278–284**, 295, 299, 307
פרויד, זיגמונד 63, 90, 313
פרחי הרוע (ראה בודליר)
פרידלנדר, שאול 206, 207
פריודיזציה 60
פריז 60, 63, 120, 130, 146, 153, 154, **274–278**
פריי, נורתרופ 87
פרייזר, סיר ג'יימז ג'ורג' 90, 178, 208
פרימיטיביזם 27, 53, 208, 243, 289, 296, 303, 313
פריפרזה 33, 48, 52, 73, 145, 171, 240, 244, 247, 249, 271
פרסונליות 71
פרץ, יצחק לייבוש 275
פרציוזית, שירה 73, 150, 198

צבעים, ניגודי 14, 23, 28, 36, 47, 74, 107, 214, 271, 272, 277
צור, ראובן 73, 88, 206, 254, 279, 287
צורית, אידה 285, 287
ציוני זמן ומקום 10–11, 153, 207, 277
צייטלין, אהרן 286
(ה)צליל, רובד 77, 102–103
צמח, שלמה 70, 88, 253

קוביזם 36, 123, 209, 294, **295–304**, 313
קולקה, תומס 187, 188
קומדיה, קומי 153
קונבנציה (ראה מוסכמה)
קונולי, סיריל 60
קוננדרום 220
קונסיט 68, 98–99, 120
קונפליקט פנימי 65, 66
קוסמוגוניה 24
קוסמולוגיה 24, 42, 113
קופרניקוס, ניקולס 43
קורלטיב אובייקטיבי 33, 41, 78, 146, 149, 297
קורספונדנציות 22, 44, 50, 56, 87, 141, 211
קורצווייל, ברוך 30, 50, 58
קטכרזה 46
קטלוג 50

קיטש 14, 27, 142, 174, **184–207**, 284
קיפניס, לוין 259
קלאסיציזם (ראה נאוקלאסיות) 30, 31
קלודל, פול 306
קלמבור 14, **208–255**
קסירר, ארנסט 243
קפלר, יוהן 43
קפקא, פרנץ 61
קצנלסון, גדעון 285
קרוא (קרופניק), ברוך 15
קרטון־בלום, רות 13, 87, 119, 206, 207
קרמוד, פרנק 61

ראסין, ז'אן 306
רביקוביץ, דליה 258
רבניצקי, יהושע חנא 254
רודנבאך, ז'ורז' 71
רוזן־מוקד, טובה 98
רוזנברג, סוניה 98, 119
רומנטיקה 39, 53, 54, 56, 67, 90, 128, 188, 219, 223–225, 261
רומנסה 85
רוני, ז"ה (הבכור) 79, 89, 153, 259, 267
רוסו, ז'ן ז'ק 53, 128, 130, 261
רחל המשוררת (ראה בלובשטיין, רחל)
רטוש, יונתן 57, 159 228, 279, 308
רילקה, ריינר מאריה 61
ריתמוס מכאני 13, 62, 220, **278–284**
רכטר, יוני 119
רמבו, ארתור 313
רמח"ל (ראה: לוצטו)
רמיזה (אלוזיה) 14, 67, **156–183**
רנייה, אנרי דה 71
רנן, יעל 57

שאר רנה 58
שביד, אליעזר 292, 312
שביט, זוהר 153
שגאל, מארק 103
שו, ג'ורג' ברנרד 306
שואת יהודי אירופה 15, 291, 310
שולמן, קלמן 225, 254
שומייקר, ו'יין 41
שטיינמן, אליעזר 16, 125, 182
שילר, פרידריך 96, 188, 306
שיקספיר, ויליאם 79, 121
שירי־ילדים 205, **256–284**
'שירי מכות מצרים' (ראה אלתרמן)
שירי־עם 157
שירי־ערש 257, 261
שכביץ, בועז 182
שלונסקי, אברהם **9–11**, 16, 29, 31, 46, 52, 56, 69, 70, 72, 125, 139, 153, 154, 158, 163, 164, 182, 190, 193, 206, 212, 216, 218, 225–226, 253, 254, 273, 275, 286, 287, 303, 308
שלמה המלך ושלמי הסנדלר (ראה גרונימן)
שמחת עניים (ראה אלתרמן)
שמיר, זיוה 88, 89, 119, 254
שמיר, משה 13
שנינה 92
שפנגלר, אוסוולד 54, 61, 155
שקלובסקי, ויקטור 36, 57
שרשרת ההוויה הגדולה 42, 43

תאודיציאה 300
תאוצנטריות 302, 309
תדהר, דוד 285
תחביר 11, 210, 257, 275
תיאטרון, תיאטרליות 13, 56, 69, 107, 116–117, 175, 299
תל־אביב 85
תלמאי 25, 42, 43, 54, 113, 289
תרגום 79, 89, 153, 259, 267, **272–278**
תשע בערב, עיתון 16

PUBLISHED WITH THE ASSISTANCE OF

THE LOUIS AND MINNA EPSTEIN FUND

OF THE AMERICAN ACADEMY FOR JEWISH RESEARCH

ISBN 965-306-069-4 מסת"ב

©

Papyrus — Publishing House
Tel-viv University, P.O.B. 39287
Printed in ISRAEL, 1989

ZIVA SHAMIR

THE VAGRANT BARD

Avant-Garde and Alterman's Poetic Style

PAPYRUS
Publishing House
at Tel Aviv University

ZIVA SHAMIR

THE VAGRANT BARD

ספריה של זיוה שמיר בחקר השירה העברית החדשה:



- **הצרצר משורר הגלות**
  (לחקר היסוד העממי ביצירת ביאליק)
- **שירים ופזמונות גם לילדים**
  (שירת ביאליק לילדים ולנוער)
- **השירה מאין תימצא**
  (ארס פואטיקה ביצירת ביאליק)
- **עוד חוזר הניגון**
  (שירת אלתרמן בראי המודרניזם)

בספרה **עוד חוזר הניגון** בוחנת זיוה שמיר את יצירת אלתרמן על רקע זרמים שונים במודרניזם האירופי. הספר מאתר מאפיינים מודרניסטיים, שלא תוארו עד כה בחקר אלתרמן, ומאיר את שיריו הנודעים של המשורר באור חדש. נכללים כאן גם שירים שלא הובאו עד כה לדפוס. ספר זה הוא מפתח להבנת יצירת אלתרמן.

בצד עיסוקה בחקר השירה העברית החדשה, זיוה שמיר היא גם מבקרת פעילה, המגיבה בקביעות במוספי הספרות ובכתבי־העת על הספרות העברית המתהווה.

כפירום