



הערות לויכוח על שירת נתן אלתרמן¹

דן מירון

.א.

כמעט מראשיתה קנתה לעצמה שירת אלתרמן מעמד של תופעה ספרותית וודאית ומרכזית. תחילה במסגרתו של חוג מוגבל, ולאחר שנים לא מרובות בקרב קהילי-קוראים, שהלך ונתרחב בהתמדה ובמהירות. באמצע שנות השלושים ואילך התיצב אלתרמן בראש דור המשוררים החדש, שבא להמשיך ולפתח את זיקתה של השירה העברית אל המודרנה האירופאית, זיקה שעליה נאבקו כמה מראשי המדברים בשירת דור העלייה השלישית. מבחינות אחדות מצא דורו של אלתרמן לפניו קרקע ציבורית ספרותית, שהוכשרה כבר על ידי קודמיו. פרסום שיריו המוקדמים של אלתרמן מימי 'כתובים', 'טורים', ו'גזית' (רובם לא כונסו. ראה, למשל, פואמה כגון 'ניחוח אשה'², שהצטיינו בכל סימניה של המודרניות לפי מושגי הזמן, לא היה כרוך ביצירת אורה מתוחה של מלחמת טעמים כפרסום הפואמות של שלונסקי שמונה שנים קודם לכן. הפיגורטיביות הצבעונית של שירים אלה, שעמדו בסימן של זיקה מובהקת לתנועות המודרניסטיות בשירה האירופאית שלאחר מלחמת העולם, לא היתה צריכה להאבק על זכות קיומה באותו אורח תוקפני ורס-קול, שבו התנהלה המלחמה על דרכי הציור של 'דווי', 'בגלגל' ו'הונוולו'. דורו של אלתרמן, ברובו לא פיתח בקרבו אנטאגוניזם חריף לנציגיה ולממשיכיה של השירה העברית בת ראשית המאה. מאידך גיסא, זכה אלתרמן, בדרך כלל, ליחס מתון מצד דור זה על גרוריו והמשכיו. אופיינית לכך תגובת הביקורת על 'כוכבים בחוץ'. אף מבקרים שלא נמנו עם חסידי המודרנה של שנות העשרים, ראו להכתיר את 'כוכבים בחוץ' בשבחים בלתי רגילים. אמנם, הספר תואר כ'נותן - - - ידיים רחבות לחילוקי דיעות'. הובעה, כמובן, הסתייגות מן הציוריות ומן הדימויים, 'שלא תמיד יזוהו - - - עם גוף המראה', ולא ידבקו בו דבק של קיימא', אבל בדרך כלל נכבשה הביקורת ל'סטיכיה הלירית החזקה' של השירים, וצמצמה את נזיפתה בקריאת-נועם למשורר, שיהדק להבא 'כל שהוא את רסן שירתו, המשולח בשרירות יתרה'³.

הקבוצה השלונסקאית ראתה בשירת אלתרמן את המשכה הלגיטימי, והקצתה לה מקום של כבוד בפריודיקה שלה (ביחוד 'טורים'). בקרב החוג, שהתרחק באורח הדרגתי אך מהיר, מן הקבוצה השלונסקאית ומגליונות 'טורים', והגיע למלוא אחידותו והצמאותו סביב 'מחברות לספרות' (אורלנד,

¹ פורסם ב'ארבע פנים בספרות העברית בת ימינו' הוצאת שוקן 1975

² 'גזית', כרך א'. חוברת ט'-י'.

³ א. קריב על 'כוכבים בחוץ' בספרו 'עיונים' (הוצאת אגודת הסופרים. תל-אביב, תש"י) עמ' 232 – 236.

טסלר, זוסמן, ישורון, טן־פי ועוד) נעשה אלתרמן למאור מרכזי, שהעמיד את שירתם של כמה ממלווי בסימן של אפיגוניות.

לנצחונה המלא ביותר הגיעה שירת אלתרמן עם עליית הדור הספרותי החדש, שהחל לפרסם את יצירותיו הראשונות בשלהי מלחמת העולם השנייה. אף שקשרי מסגרת רבים קשרו חלק מבני דור זה לדמותו של שלונסקי, שנעשה בינתיים למנהיגה הרוחני של 'התרבות המתקדמת', היתה הערצתם האמיתית נתונה קודם כל לבעל 'שמחת עניים' ו'כוכבים בחוץ'. אחד מבני דור זה מתאר את פגישתו הראשונה עם שורה אלתרמנית ('לילה, כמה לילה') בשיר שהופיע באחד מגליונות 'טורים': 'עודי שומע את קול הפציחה אשר שמעתי אז, כקול פציחת האגוז הטוב, בהפתח סגור הלשון, סגור המלה הבודדת, לעיני או בליבי פנימה'.⁴ הדימוי של פציחת האגוז ממחיש את אופיו המהיר, העז, והמוחלט של הכיבוש, שנכבשו בני דור זה לשירת אלתרמן. כמה מן המשוררים של 'דור תש"ח' הושפעו מן המוטיביקה הפרוסודיה והפיגורטיביות של אלתרמן השפעה מכרעת. מספרים מתחילים חיפשו בכרכי שיריו של אלתרמן את השמות לספרי הבכורה שלהם ('הוא הלך בשדות', מאת שמיר, 'אפורים כשק' מאת יגאל מוסינזון). דמות בולטת בקרב בני דור זה, כגון משה שמיר, הקדישה מאמצים ניכרים לפיתוח אותו דבר, שנעשה במשך הזמן לפולחן אלתרמן. ברשימה, שנתפרסמה לכבוד הופעת ספר 'עיר היונה' לא היסס שמיר להכריז על אלתרמן כעל יורשו החוקי של ביאליק, המקבל על ראשו את כתר 'משורר האומה',⁵ אחר שהכריז על לשונו של אלתרמן, שנים אחדות קודם לכן, שהיא 'בלי ספק החוליה המגובשת והאיתנה ביותר בקו החיבור בין עברית הדורות לעברית החיה של ארץ ישראל המתחדשת'.⁶

אכן, הערצתם הכנה של שלושה דורות יוצרים בספרות העברית, פופולאריות ציבורית בלתי רגילה, שנקנתה למשורר בזכות השירה הפוליטית שלו, שירת 'העת והעתון', קרבתו הרוחנית של אלתרמן אל המפעל הציוני ומפעל המדינה בגרסתם המרכזית, השלטת (בניגוד למשורר כגון א. צ. גרינברג), כל אלו הביאו את מסע הנצחון של שירתו אל שיאו. כיום, ניתן לתאר את אלתרמן כדמות המרכזית הרשמית של השירה העברית.

ב

לקוץ יחיד באליה זו, יכולה להחשב העובדה שדווקא בשנים האחרונות נשמעו כמה קולות מסתייגים משירתו של אלתרמן, לפחות בחלקה. מחזורי השירים, שבהם ניסה אלתרמן לסכם את מפעליה של הציונות, נתקבלו על ידי מבקרים לא מעטים כגילוי של ירידה בכוחו היוצר. קולות ראשונים נשמעו כבר לפני עשר שנים, עם הופעת שירי 'ארץ הנגב' (תגובתו החריפה והשנונה של מרדכי שלו).⁷ הופעת שירי 'עיר היונה' היתה מלווה אמנם בהתלהבות שמתוך צפיה ארוכה (כשלוש עשרה שנים חלפו מהופעת ספרו האחרון של אלתרמן ועד להופעת ספר זה). אלא שבחלק גדול מתגובות הביקורת שלאחר שוך ההתלהבות

⁴ משה שמיר: 'בקולמוס מהיר' (ספרית פועלים, מרחביה, 1960), עמ' 111.

⁵ שם, 116.

⁶ שם, 100.

⁷ מרדכי שלו: 'חרוזי נ. אלתרמן על ארץ הנגב'. 'סולם', שנה א' חוברת ז' (חשון תש"י), עמ' 18 – 20.

הראשונה, נשמע צליל של אכזבה. ביקורת חריפה וכוללת, המסתייגת משירת אלתרמן כולה, קיבלה ביטוי פרובוקטיבי ותוקפני במאמרו של נתן זך 'הרהורים על שירת אלתרמן'.⁸

אפשר, כמובן, לבטל ביקורת זו במחי יד, כביקורת סאלונית, האמונה על טעמה המפוקפק והיהיר של 'שירת אופנה', שאלתרמן עצמו הרבה לעטר לה טורי עוקצין שיריו המאוחרים ('נספח לשיר 'צלמי פנים' בעיר היונה': 'לו רחק-נא מפני עמקנות הטרקלין, אשר אין בה דיבור מחייב'. וכן בשיר 'הדרכים', שבמחזור עשרת האחים: 'נושא נושן הוא ושגור הוא, אבל בדגור ספרות על שגר שירי טרקלין, עמה דגור הוא כמו ביצת אווז הבר. שירת הנייר תוהה: נכרי הוא לדקותה של האופנה, אך מסיפה פתאום ממריא הוא ובשאתו תרעד כנפה' וכו').

אפשר, כמו כן, ליטול מביקורת זו את עוקצה בצורה מעודנת יותר של 'רלאטיביות היסטורית'. משוררי שנות העשרים התמרדו כנגד שירת דורו של ביאליק; ממש כך נאלצים המשוררים הצעירים כיום להתנער משירתו של אלתרמן. תהליך הגידור וההגדרה העצמית של המשורר הצעיר כרוך, לפי תורה זו, במרד נגד הדור הקודם, ובראשו, כמובן, הדמות האוטוריטטיבית הגדולה, המסמלת את כוחו ואת סמכותו.

שתי דרכים אלו כאחת אינן, בסופו של דבר, אלא דרכי התחמקות מהתמודדות עניינית-ביקורתית עם הטענות הממשיות שהושמעו נגד יצירתו של המשורר המותקף. דרך התחמקות קלה ביותר היא ביחוד זו של בעלי הרלאטיביות הסובלנית. דיאלקטיקה עוברת לסופר זו, הנוטה לייחס את ההתנגדות לשירתו של אלתרמן ודורו למניעים פסיכולוגיים של כורח ההתבגרות, הפועל על המשוררים הצעירים, מסבירה תופעות רבות מדי הסבר קלוש וקל מדי. הסבר זה אין בו, לרוב, כדי להאיר אף אחת מן התופעות, שעליהן הוא מתבסס, במידה המניחה את הדעת. מדוע קיבל דורם של גוריי-גלאי-שמיר קבלה מלאה כל כך את שירת הדור שקדם לו, שמע בה (מתחילה גם בשירת שלונסקי) את 'פציחת האגוז הטוב' של הלשון העברית השירית. ובכל 'שורשיותו' הצברית קיבל ברובו (יוצאי דופן בולטים הם משוררים כגון אמיר גלבוץ ועוזר רבין) כמובנת מאליה קונצפציה מקצבית-מוסיקלית, שנקלחה מן השירה רוסית לקיחה ישירה ביותר? מדוע החל דווקא הדור של שנות החמישים לשאת את עיניו אל השירה ואל הביקורת באנגלו-אמריקניות המודרניות? שאלות כאלו וכיוצא בהן אינן עשויות לקבל תשובה של ממש בעזרת הדיאלקטיקה מן הסוג הנידון. ולמעלה מזה: האמנם עומדת כל ההתפתחות הדיאלקטית של הטעמים הספרותיים על גורם ההשתנות בלבד, או שמא רשאים אנו למצוא בה, למרות הכל, גם יסוד של התקדמות והשתפרות? הערכה אינה יכולה לחרוג מגבולות של יחסיות, אך אין בכך כדי לקבוע, שנסיון ותנאים ספרותיים מסויימים אינם עשויים להעניק לדור או לפרטים אפשרות של שיפוט בהיר והוגן יותר של יצירה ספרותית מסויימת. בריאקציה של שנות העשרים והשלושים כנגד שירת דורו של ביאליק, פעל, ללא ספק, לא רק היסוד הדיאלקטי הפסיכולוגי. נסיונם וטעמם הספרותי השונה של בני הדור העניקו להם אפשרויות ראות לגבי פגמיה של השירה בדור שקדם להם. טענותיהם כנגד שירתו של ביאליק עצמו נראות לנו כיום חסרות כל רלבאנטיות (לרוב גם אין להגדירן בבהירות). כנגד זה מובן חלק

⁸ 'עכשיו', קובץ 3 – 4, עמ' 109 – 122.

גדל והולך של קהל קוראי השירה לקבל את המשפט שהוציאה ה'סצסיה' על שירת שניאור, על חלקים ניכרים בשירת יעקב כהן ודוד שמעוני. עם זאת, מגלים כמה מן הקוראים והמבקרים הצעירים כיום את העומק החווייתי והאינטלקטואלי של שירת יעקב שטיינברג ואת המתיחות הלירית והמעניינת של שירת יעקב פיכמן. וודאי שכיום ניתן לשפוט את שירת דורו של ביאליק שיפוט נרחב והוגן יותר מזה שהיה נהוג בשעה שקבלו את 'הפליאדה' קבלה של 'אן-בלוק', או דחו אותה באותו אופן. אפשר, אפוא, שגם אפשרות השיפוט של שירת אלתרמן נעשתה כיום נרחבת וכוללת יותר. גם אם 'מתנער' דור שנות החמישים מאלתרמן על פי צרכים פנימיים של ריאקציה, יתכן שהדינאמיות הנולדת מריאקציה זו מאפשרת לו להצביע על פגמים אמיתיים בשירתו. אם אמנם אין סך הכל של הדין המר והנמהר, שמוציא נתן זך על שירתו של אלתרמן נראה צודק מכל וכל, אפשר, שפרטים רבים ומאלפים שבביקורתו חושפים אמיתות, שלא הובהרו כל צרכן קודם לכן.

את טעונו הביקורתי של זך כנגד שירת אלתרמן ניתן, כמדומה, להעמיד על חמישה עיקרים:

א. הפיגוראטיביות של הליריקה האלתרמנית, שהקסימה בשעתה לבבות, היא בעיקרה פיגוראטיביות שבאה למלא מטרות דקוראטיביות־פיטורסקיות, או לשרת אפקטים, שסימן השיתוף שלהם הוא חוסר זיקה לממשות סטואטיבית־חווייתית מומחשת ומחייבת. כששר אלתרמן על 'שדרות בגשם' נשארות השדרות, למרות שפע הציורים והדימויים, ואולי בגללו, סתמיות וספרותיות. אין אנו יודעים מי מהלך בהן, מי הוא ה'אני' של השיר, מה היא מסגרת הזמן של הטיוול בהן ומה הוא טיבן הנופי האמיתי. הפיגוראטיביות המקשטת את התיאור לא באה להשיב על שאלות אלו, להמחיש את החוויה, אלא להסיח ממנה את הדעת באמצעים אפקטיביים שונים. כך מגיעה הליריקה האלתרמנית לדימויים ולהשאלות צורמים באבסורדיות הוויזואלית שלהם כגון 'שורת אוטובוסים כבדים כדמעות'. כך מופיעות במטפוריקה של אלתרמן הפשטות סטראוטיפיות חסרות פשר כגון: 'רק עניו [של עץ הזית], אדמתי, כמו שיר השירים, את לבות אבנים פולח'.

ב. המקצב של השיר האלתרמני הוא מיכאני. הפורמולה הריתמית משעבדת בשיר את המלה ואת המשפט לסכימה פרוסודית כפויה ובלתי־רגישה לצרכיה של החוויה השירית החד־פעמית, לנשימתו האוטנטית של המשפט על תכניו החד־פעמיים מתוך כך רוכשות לעצמן המלים בשיר האלתרמני 'דמוקרסיות', שהיא בלתי־אפשרית בתחומי ליריקה רגישה ומרשימה. המונוטוניות של המקצב משווה לכל ערך אחד. באותו מקצב עצמו מדבר השיר האלתרמני על המוות ועל הדם וגם על כובע הקש של האהובה. התוצאה היא אנטי־שירית ובלתי־אנושית. מתוך המכאניות המקצבית מגיע אלתרמן גם לחלוקת פרזות אבסורדיות, המבתרת שתי מלים, שהן יחידה מושגיית, בין שתי מסגרות מקצביות נפרדות, ויוצרת טורים שיש בהם מן הזרות הקומית הבלתי־מכוונת ('גויים באורה של חמה').

ג. הלשון של השיר האלתרמני, למרות שיגרת הדעה המקובלת, היא לשון שהיסודות 'הארכאיים'־הבארוקיים' עולים בה בהרבה על היסוד הדיבורי החי. המלה המחודשת המופיעה בה היא, לרוב, יציאת הלקסיקון הציבורי ה'רשמי', שלא ספג עדיין אל קרבו עושר קונוטאטיבי. כמו כן, משתמש אלתרמן

בעשרות מטבעות לשון סטראוטיפיות, הבאות להסוות אי בהירות רגשית באפקטאציה של רגש מעוצם ('עד-מוות', 'עד-קץ').

ד. שירת אלטרמן היא שירה שכלתנית-מגמתית, המותירה מעט 'לדמיונו הסוגסטיבי של הקורא'. הנושא המושגי הוא עיקר לה. אלטרמן מעוניין בקומוניקציה בכל מחיר, ומגיע כתוצאה מזריזות הנסוח שלו (שכן הוא 'רב-מג של מילים') להעדר אבוקאטיביות. שירתו קרובה לפי מהותה האסתטית לשירת ההשכלה של העמים ושלנו.

ה. המסקנה המשתמעת מכל אלה: הליריקה של אלטרמן לקויה ביסודה, ביסוד 'הרגישות הפתוחה אל עולם האנשים והדברים'. אין היא מסוגלת להזדהות עם אנשים ומצבים הזדהות לירית מחייבת, ומשום כך היא עולה, בהכרח על דרך הערטילאיות.

ג

דומה, שבכמה מעיקרי הטעון שלו נגע זך בפגמים מהותיים ואופייניים ביותר בשירת אלטרמן, החוסמים, כיום, את הדרך לקריאה נהנתנית ברבים משירי 'כוכבים בחוץ', ו'עיר היונה' בפני קוראים לא מועטים. חשובות ונכוחות ביותר הן הטענות נגד המקצב והפיגוראטיביות של רבים מן השירים. ה'מוסיקאליות' האלטרמנית, שכה הרבו להתפעל ממנה (שמיר: 'אין עוד יודע נגן כמוהו בשירתנו'⁹), נעשית בשירים רבים לאויבם המסוכן ביותר של התכנים החווייתיים. מרשים יותר מכל דוגמה בודדת שהובאה, או שאפשר להביאה, הוא רשומו המעיף של ההצבר המקצבי המונוטוני הנולד מהצטרפות הבתים שוי הצורה והמסגרת, ומהצטרפות השירים, המחליפים את האנאפסט ביאמב או באמפיבראך ב'סיבוב בורג' אחד, מיכני וקבוע. רק דור שהפסיק, מחד גיסא, לקרוא את השירה העברית במקצביה הנכונים (חונך על קריאת שירי ביאליק, טשרניחובסקי ופיכמן בהברה הספרדית), והיה מנותק, מאידך גיסא, כמעט מכל שירה לועזית מקורה, יכול להתלהב דווקא מ'ידיעת הנגן' של משוררי אסכולת שלונסקי-אלטרמן, שהביאה על השירה העברית את השלב המונוטוני והאנטי-מוסיקאלי ביותר, שידעה מימי השירים הסילאביים בעלי אחת-עשרה ההברות או שלוש-עשרה ההברות של יל"ג ושל אד"ם הכהן.

הבעיה של הפיגוראטיביות האלטרמנית מסובכת הרבה יותר, משעשויה הכללתו של זך, עם כל האמת שבה, להולמה. תיאורו של זך לקוי מבחינה זו גם באגוצנטריות פשטנית (אופיינית הפראזה החוזרת בדבריו בסוגיה זו: 'אינני אוהב את... אינני אוהב את'). אך ברור, שפשטנית לאין ערוך מגישה זו היא גישתם של אלה, שהתפעלו מהמשחק ה'מזהיר' של 'אורות ומראות ובבואות'¹⁰ שבשירת אלטרמן. רבים עד מאד הם הטורים ב'כוכבים בחוץ' העמוסים לעיפה דימויים חסרי ממש מבחינה חושיית ('זה יומך עודו חי. לא נפל על חרבו'), מקושטים בציריות דקוראטיביות ריקה ('הברקים ניערו את סדיני הזהב') ובג'סטות סנטימנטליות ('שם שיקמה תפיל ענף לי כמטפחת'). לעתים קרובות משאירה עלינו השיפעה הגדושה

⁹ 'בקולמוס מהיר', עמ' 100.

¹⁰ דוד כנעני: 'בינם לבין זמנם', עמ' 232.

לעייפה של תרנגולי האודם, סודרי האש, ברקי הזהב, והשמים הכחולים-כאש-כוהל ש'בכוכבים בחוץ'
רושם של פעלולי צבע ואור בתיאטרון כבד תפאורה ואביזרים; פעלולים, המוציאים את המציאות
המתוארת מתחומי הממש הסיטואטיבי לא לעומקה של אגדה אלא לשטיחותם של קרטונים מצויירים.
אפשר, כמובן, להביא גם דוגמאות שכנגד. לעתים מזומנות מגלה המקצב האלתרמני אף בשירי 'כוכבים
בחוץ' דקויות קטנות, שאם, אמנם, אין בהן כדי לשבור את הסכימה המקצבית, הרי שיש בהן כדי להעיד
על פעילותה של רגישות מוסיקאלית אינטואיטיבית בתוך תחומי הסכימה. טורים כגון:

"הַעֲצִים נִשְׁעָלוּ מִן הַטֵּל

נוֹצִים כְּנוֹכִית וּמִתְכַּת.

לְהַבִּיט לֹא אֶחָדָל וְלִנְשֹׁם לֹא אֶחָדָל

וְאָמוֹת וְאוֹסִיף לְלֶכֶת".

שבשיר 'בדרך הגדולה', שומרים על סכימה מקצבית הדוקה (אנאפסטית) ועם זאת מתגוונים הם בתוך
תחומיה בהתאמה לתוכנם ההווייתי. ביחוד בולטים הטורים השלישי והרביעי. כוח הדחף הריתמי העז של
שני צמדי האנאפסטים בטור השלישי, (הם השוברים את המבנה האנאפסטי המשולש של הטורים
הקודמים) מבטא באורח מוסיקאלי מרשים את המרץ הנואש של מי שהחליט לא לחדול מנשימה ומהבטה
גם אחר המוות. הטור הרביעי שובר את הסכימה האנאפסטית הקבועה בכיוון של צמצום. האנאפסט
השלישי חסר הברה ראשונה ונהפך מתוך כך לאמפיבראך. עובדה זו היא המביאה אותנו להפסקה של
נשימה אחר המילה 'ואוסיף', כאילו היה המשורר בולע נשימה חטופה ('ולנשום לא אחדל') של עייפות
ומאמץ בהליכתו הנצחית. דוגמאות מסוג זה אפשר למצוא ב'כוכבים בחוץ' וביחוד ב'שמחת עניים' לא
במיעוט כלל וכלל.

קל הרבה יותר למצוא דוגמאות של פיגוראטיביות פיוטית ומרשימה ביותר בשיריו של אלתרמן. מעבר
לנהר הדימויים הצבעוני, שומר אלתרמן על כוח המחשה חושיית חווייתית מובהק. טורים מפורסמים כגון:

"אל תנַיִחֵי לוֹ שִׁיאֶפִיל כְּחָדָר,

כְּלֵי הַכּוֹכָבִים שֶׁנִּשְׁאָרוּ בְּחוּץ"

('פגישה לאין קץ')

או טורים אלה מן השיר 'שמחה למועד':

"מְבִיט בּוֹ מְלֶאֶךְ שֶׁכָּלוּ עֵינָיו.

מְבִיט בּוֹ מְלֶאֶךְ הַדּוֹמָה לְמֵים".

מדגימים פיגוראטיביות אלתרמנית אחרת, המשרתת מטרות של אבוקאטיביות שירית גדולה. אפשר להביא דוגמאות רבות מאד לגילויי היכולת שמגלה שירת אלתרמן בהעמדת סיטואציות ממשיות ומוחשיות ביותר. טורים כגון:

מְעָרִים וַיְעָרוֹת הַקָּטָר בָּא פְּרוּעַ
מְבַהֵל וְעֵיף עַד אֶבְדָן נְשִׁימָה,
עַד יִגִּיר אֶת שְׁאוֹן הַבְּרָזָל וְהַרוֹס
אֵל חֲזָה תַחְנָה שׁוֹמְמָה".

(זוית של פרבר')

יוצרים מציאות שירית נרחבת ומוחשית ביותר באמצעים לשוניים חסכוניים ומכוונים יפה למטרתם. הפגישה של הקטר עם התחנה השוממה מעמידה כאן אירוע שירי אמיתי. טורים כגון:

"רוֹס נֶף בְּיָרֵק וְהֵלֶךְ עַל רְחֹק
וְקָרָא בְּחֻצוֹת רוֹס, רוֹס!"

מתוך שיר 'הטיול ברוח' שב'שמחת עניים' יוצרים מציאות שירית חווייתית בקיצור ובשלמות לוקחי לב. מרחק הרחובות והעצים מוכי הרוח מתמחש כאן בכוח פיוטי, ששום קורא שירה רגיש לא יתכחש לו. אף בשירים הארוכים והמיגיעים של 'עיר היונה' אפשר למצוא בתים כגון:

"עַל שׁוֹחֹת בְּפִסְעָה מְדַלְגָת
אֵץ מִסַּע חֲתָנָה, אֹר שְׁקִיעָה
עוֹד הַבְּרִיק, מְצַלְמָה עַל תְּלַת-רֶגֶל
פְּקָחָה עֵינַי לְמִשְׁוֹף שְׁנֵי
וְצַלְמָה הַפְּלָה חוֹבֶקֶת
שׁוֹשְׁנִים עֲשׂוּיֹת נֶגֶר"

(עיר הגירוש')

שיש בהם ריאליזם חריף (אפשר, כמעט, לומר: נאו־ריאליזם איטלקי) והומור, שאין בו אף שמץ מן הרכרוכיות הסנטימנטאלית, שבה מתבל אלתרמן לעתים קרובות תיאורים הומוריסטיים שבשירתו. זך לא הביא בחשבון דוגמאות כאלה וכגון אלו שאפשר למצאן בשפע לאורך כל שירתו של אלתרמן. אבל לא משום כך בעיקר נראית לי מסקנתו הסופית (בדבר חוסר אוניה השיריים ושכלתנותה הבלתי־אבוקאטיבית של יצירת אלתרמן) מוטעית. אדרבא, בהערות חד־צדדיות רבות היטיב זך לכוון את

תודעתנו לצדדים פגומים חשובים בשירת אלתרמן. גם אם אין הם ממצים את שירתו כולה, הרי שיש להביאם בחשבון, ומכל מקום, אין להתעלם מהם. מסקנתו הסופית של זך מוטעית, למרות ההערות הנכוחות הרבות הכלולות בדבריו, משום שהתעלם התעלמות מוחלטת כמעט מכוחה העיקרי של שירת אלתרמן, המתגלה לא בהישגיה הפיגוראטיביים ולא באספקטים המוסיקאליים שלה, אלא בכוחה ביצירת סמלים סיפוריים דראמטיים, מצבים בלאדיסטיים רבי משמעות, שאם גם יש קשר מובהק בינם לבין 'לקסיקון רומנטי' של מלים ושל מצבים אין קשר זה בא ללמד על פחיתות ערך, אלא על מהות ואופי, לא במקרה מתחמק זך מדיון ב'שמחת עניים' (מאמר הבא להוריד את שירת אלתרמן מגדולתה אינו יכול להרשות לעצמו לפטור את יצירתו המרכזית של אלתרמן בשתי הערות חמקניות הממליצות על 'בדיקה זהירה' של השירים ותו לא). אבל כוחה הסיפורי-הסמלני של שירת אלתרמן אינה מתגלה רק ב'שמחת עניים'. היא מגיעה לביטויים עזים ומובהקים ב'כוכבים בחוץ' וגם ביצירות התקופה שלאחר הופעת 'שמחת עניים' ו'מכות מצרים'.

ד

כיום, צפוי דיון בסמליותה של שירה לכמה אי-הבנות סימנטיות. כל עוד לא נערך בעברית דיון עקרוני בבעיה זאת, כזה שערך, למשל, פריץ שטריך הגרמני, בהרצאתו על 'הסמל בשירה',¹¹ חייב הבא להשתמש במושג רב המשמעויות להעמיד את דבריו על דיוקם.

תורת הספרות המסורתית מציינת את הסמל (הסימבול) כאחד מסוגי הציור הפיגוראטיביים (או גם כשם כולל לכמה מסוגי ציור כאלה), שעיקרו מידת מרחק מקסימאלית בין המציאות המדומה לבין המציאות הלשונית הפיגוראטיבית המדמה שבמסגרת הציור השירי. משלהי המאה הי"ט ואילך קשור מושג הסימבול בדרך אסוציאטיבית בלתי-נמנעת באורח יצירתה של השירה ה'סימבוליסטית'.

בצורה כזאת ניתן לדבר על סמליות בשירת אלתרמן במובנים שונים. יכולה זו להיות הסימליות בדרכי הפיגוראציה של שירי אלתרמן (ואמנם, מרובים בהם הציורים המצמידים מציאויות רחוקות ומרוחקות, וניתן להגדירן כסימבולים על פי תורת הפיגורות הלשוניות-הציוריות הקלאסית). ניתן כמו כן להצביע על השפעותיה של התנועה ה'סימבוליסטית' (הצרפתית והרוסית) על שירת אלתרמן. אבל כל אלה אינם מוסיפים דבר לכוחה הגדול של שירה זו ביצירת עולמות ומצבעים בעלי ממדים של סמליות שירית. פריץ שטריך, שאינו רואה שום קשר בין השירה הסמלית לבין דרכי הציור של השירה ה'סימבוליסטית' (הוא מבכר לקרוא להן בשם 'אמנות הסוגסטיות'), מתאר את שירת פול וורלן כשירה, שהצליחה לשמור על סמליותה למרות דרכי הציור ה'סימבוליסטיות' שלה ('שירו של וורלן הינו שיר סמלי אמיתי למרות סימבוליסמוס מדומה זה שלו, ממש כשיר עם, שאינו יודע דבר אודות סמליות, ודווקא באמצעות סמליותו הבלתי-מודעת עשוי הוא לעורר בנו את הזעזוע העמוק ביותר, או כשירת העמים הפרימיטיביים, או כשיר

¹¹ Fritz Strich: 'Der Dichter und die Zeit' (Francke Verlag, Bern, 1947). Pp. 13 – 39.

של גיתה הצעיר, שנוצר קודם שידע הפייטן דבר וחצי דבר על סמליות, או קודם שחתר אליה!¹² ממש כך ניתן לומר על שירת אלטרמן, שהיא מצליחה לשמור על כוחה הסמלי למרות הסימבוליות הפיגוראטיבית של ציוריה ולמרות 'אמנות הסוגסטיית' החושיית שקיבלה מהשירה האירופאית ה'סימבוליסטית'. למעלה מזה: ניתן לקבוע בדרך של חוק, כמעט: ככל שנעשית שירת אלטרמן סמלית-אבוקאטיבית יותר. מתרסנת בה הפיגוראטיביות ומתמעט בה השימוש ב'סוגסטיית' הציוריות עד כדי היעלמות מוחלטת.

שטריך מגדיר את הסמלי שבשירה בדרך זו: 'בשעה שנעשה פרט כל שהוא – אדם, מאורע בודד מן המאורעות ההיסטוריים, עובדה מעובדות החיים, תופעה מתופעות הטבע – למרות יחידותו ובידודו – לפרט כולל, למייצגם של כל האדם, כל ההיסטוריה, כל החיים, כל חוקיו בריי-התוקף של הטבע, ובכלליותו זו משתקף הוא בעינו הפנימית של הפייטן – הרי הוא נעשה לסמל.¹³ שטריך מוסיף לדבריו, בין השאר ציטט זה מדברי גיתה: 'הסמלי האמיתי מתגלה במקום בו מייצג הפרטי את הכללי לא כחלום או כצל אלא כגילוי חי ונראה לעין של מהות, שאינה ניתנת להחקר'.¹⁴ ציטט זה מובא בדברי שטריך לצורך קביעת מחיצה ברורה בין הסמל, הממחיש את משמעויותיו באורח קונקרטי ונהיר לחלוטין (גיתה חשב במושגים 'טרומ-רומנטיים'. הרומנטיקה הפכה דווקא את 'החלום והצל' ל'גילוי חי ונראה לעין של מהות שאינה ניתנת להחקר') מבלי שיחדל להיות הוא עצמו ותו לא, לבין הפרט האליגורי, 'הניתן להחקר', והממחיש מציאות אחרת, שאינה כלולה בו המחשה מופשטת ובלתי-חיונית ('כחלום וכצל'). שירת אלטרמן עשויה להגיע לעתים רחוקות בלבד לראיה סמלית אמיתית של פרט כל שהוא מעולם האדם, הטבע או ההיסטוריה במסגרת כיול לירי בלתי-סיפורי של סטואציה. זך צודק בהעמידו את השיר 'שדרות בגשם' כדוגמא מקיפה למרבית החולשות של הליריקה האלטרמנית. נסיון זה למצות את טיבה החוויית של סיטואציה מסוימת נכשל אף בהעמדה ברורה של הסיטואציה כשלעצמה; לא כל שכן שאין בו כדי לגלות בסיטואציה פרטית זו משהו כללי, החורג ממסגרתם של 'צל וחלום', במשמעות השלילית שמשווה להם גיתה, היינו – שאינו שרוי בתחום של סתמיות וחוסר בהירות. אלטרמן נכשל בכך דווקא משום שהוא חותר למשמעות סמלית כוללת בצורה הגלויה ביותר, טורים כגון:

נְדָמָה – גַּם הַלְיָהּ הוּא נְהַר הַיּוֹמִים,

אֲשֶׁר עַל חוֹפּוֹ אֶרְצוֹת מוֹאָרוֹת.

שבשיר 'שדרות בגשם' מבטאים את רצונו הנמרץ של אלטרמן, להפוך את הסיטואציה השירית המתוארת לפתחו של עולם גדול, שיש בו משום 'פילוסופיה' נרחבת של המעבר בין אור לחושך בחיי האדם.

¹² שם, עמ' 33.

¹³ שם, 20.

¹⁴ שם, 21.

בדיעבד, מגלות שורות אלו את כשלוננו של השיר בהבאת הסיטואציה לידי קונקרטיזציה. טורים יומרניים כאלה משבצים עשרות בתים בשירי 'כוכבים בחוץ', ולא בהם בלבד:

"פה דָּרָךְ אֵין. פֶּה רָגַע – גְּבִישׁ דּוֹרוֹת יָצוּק.

פֶּה תְּאוּמִים הַמְּנֹת וְהַלְגַּע".

(מערומי האש')

"אֲמַרְנוּ גַּא הַזְּמַן, הַשָּׁר בְּמַפְחֹת,

שִׁירֵינוּ הַיְשָׁנִים לֹא בּוּ יִרְחִיקוּ לְכַת - -

אֵלֵי, אֶתְּהָ הַכֶּן לְלֵב הַמַּתְּכֹת,

רְאֵה, הֲלֹא גַם הוּא נִשְׁבֵּר אֶל תְּלִילִיךְ".

(כנור הברזל')

טורים כאלה וכיוצא בהם, שכולם חותרים אל הכללי, אל רבהמשמעות, מגלים יותר מטורים של פיגוראטיביות מצועצעת את רגעי קוצר־היד של הליריקה האלתרמנית בנסיגה לחיות את העולם חיים שיריים־סמליים. הנסיון להביא סיטואציות ליריות לידי מצוי סמלי, המגלה את הכללי־הנצחי שבפרט, מביא את אלתרמן לעתים קרובות להעמדת אפיגראמאטיקה אלגנטית ('זה כובד העולם באגל טל'), שאינה יונקת ממשות ממציאות שירית־קונקרטיזציה, אלא דוחפת את השיר לציוריות בלתי־סיטואטיבית (אף כי בתוך המסגרת המהותית של הציור המכתמי עשוי אלתרמן להגיע לשלמות. למשל: 'את מחשבה קיצך - - כדיוקן המלכות על פני האגורה בכל תגי חיך הוא טבוע').

ה

שינוי מהותי חלק בשיר האלתרמני בשעה שהוא מתרכז סביב סיפור, וביחוד סביב סיפור באלאדיסטי. אף האמצעים השיריים, שהזיקו לו בשירים אחרים, נרתמים כאן למטרה שירית־סמלית. שינוי זה ניכר ברבים משירי 'כוכבים בחוץ'. יובא כאן לדוגמא שיר 'האם השלישית':

"אֶמְהוֹת וְשָׂרוֹת, אֶמְהוֹת וְשָׂרוֹת,

אֶגְרוֹף רַעַם גִּתָּךְ. דוּמְיָה תִּזְקָה.

בְּחוֹצוֹת הַרְיָקִים צָעְדוּ בְּשׁוֹרוֹת

פְּנִסִים אֲדַמִּי־זָקֵן.

סְתוֹ אָנוּשׁ, סְתוֹ יָגַע וּלְאִי־מִגְחָם

וּמִטֵּר בְּלִי אַחֲרִית וְרֹאשׁ.

וּבְלִי נֵר בְּחֵלוֹן וּבְלִי אוֹר בְּעוֹלָם

שָׁרוֹת

אִמְהוֹת שְׁלֵשׁ.

וְאוֹמְרַת אַחַת:

-רְאִיתִיהוּ בְּעֵת.

אֲנִישׁק בּוֹ כֹּל אֶצְבַּע קִטְנָה וְצַפְרוֹן.

אֲנִיָּה מְהַלְכַת בַּיָּם הַשָּׁקֵט

וּבְנֵי תְלוּי עַל רֹאשׁ הַתַּרְנֶן

וְאוֹמְרַת שְׁנֵיָהּ:

-בְּנֵי גְדוֹל וְשִׁתְקוֹן

וְאֲנִי פֹה בְּתַנְתַּת שָׁל חַג לוֹ תּוֹפְרַת.

הוּא הוֹלֵךְ בְּשִׁדּוֹת. הוּא־יִגִיעַ עַד כָּאן.

הוּא נוֹשֵׂא בְּלִבּוֹ כְּדוֹר עוֹפְרַת.

וְהָאִם הַשְּׁלִישִׁית בְּעֵינֶיהָ תּוֹעָה –

לֹא הִיָּה לִי יָקָר כְּמוֹהוּ...

אֵיכָה אֶבְדֶּה לְקִרְאָתוֹ וְאֵינְנִי רוֹאָה,

אֵינְנִי יוֹדַעַת אֵיפֹה הוּא.

אֲזֵ הַבְּכִי רוֹחֵץ אֶת רִיסֶיהָ שְׁלֵה...

-נאולי עוד לא נה, נאולי

הוא מודד בנשיקות, פנזיר משלח,

את נתיב עולמך, אלהי"

השיר שייך, כמובן, לעולם הצבעוני והצלילי המיוחד של 'כוכבים בחוץ', ונשאר נאמן לחיתוך המשפט המיוחד לו. עם זאת עשויה השוואתו עם מרבית שירי הספר לגלות באיזו מידה רוסנה בו הפיגוראטיביות המתוחה של הדימויים וההשאלות. בארבעה מתוך ששת הבתים של השיר אין פיגוראטיביות זו מתגלה כלל. הבתים, הכוללים את דברי האמהות, אינם מכילים שום דימוי או השאלה, למרות הציוריות המובהקת שלהם. כמו כן, ניתן להווכח, שהסכימה הקיצבית ההדוקה של השיר אינה קשוחה ומיכנית כלל. מבלי לשבור את המסגרת האנאפסטית, כוללים דברי האמהות 'נשימות' (ראה, למשל, הבית האחרון). חלוקת הפראזות שומרת גם היא על הגיון פנימי מלא.

שני הבתים הראשנים מכינים את הרקע לדברי האמהות בתיאור עולם של עיר סתווית, לילית, חשוכה וגשומה, 'בלי נר בחלון ובלי אור בעולם'. מובן, שניתן למצוא בהם מן הסמנים הציוריים הטיפוסיים של 'כוכבים בחוץ'. הטור: 'בחוצות הריקים צעדו בשורות פנסים אדומי זקן' שייך בבירור לעולם המיטאפורות התיאטרלי והצבעוני של אלתרמן. הציורף 'דומיה חזקה' מעמיד, אולי, משהו הדומה לאוקסימורון.¹⁵ אבל כל אלה משרתים את מגמתו האמנותית של השיר. עולם באלאדיסטי יש בו תמיד משהו שבסגנון פאתיטי-דרמטי, השייך לתיאטרון התפאורות ה'רומנטיות'. הרחובות הריקים והגשומים שבשיר זה, כמו הבית העתיק של הרעיה ב'שמחת עניים', או הפונדק של 'שיר עשרה אחים', שהוא מעין 'פונדק רוחות', או גם נוא-אמון החרבה שב'שירי מכות מצרים', שעטייה קופאים על בתיה החרבים 'כחלום שאיננו גז' – כל אלה מעמידים, כמובן, עולם מסוגנן, ספרותי, תיאטרלי. יחד עם זאת, אין כמותם עולמות מעוצמי הבעה ומשמעות באלאדיסטיות בשירה העברית, משום שכאדגר אלן פו בסיפורי הבלהה שלו, או כגוגול בסיפורי הרוחות האוקראינים שלו, מקים בעזרתו אלתרמן עולם סמלים אישי מורכב, עולם של מיתוס אישי, שהשימוש באביזרים המסוגננים משרת אותו ואינו פוגם ביכולתו האבוקאטיבית כלל וכלל. עולם החווילה הכשופה של 'סיבוב הבורג' מאת הנרי ג'יימס, עולם הבקתות העזובות בסיפוריו הקצרים של הותהורן, ספינת המתים ב'בניטו סרנו' של הרמן מלוויל, 'סאטיס האוס', ביתה של מרת האבישם ב'תקוות גדולות' של צ'רלס דיקנס, או במובן מסוים אף ספינתו הריקה של הספן הזקן מ'שירת הספן הזקן' מאת קולרידג' – כל אלה אינם פרי דמיון סנטימנטאלי-מלודרמאטי מרוכך, אף שגם אחד מהם אינו חסר נימת תיאטרלית פטיתית ו'רומנטית'. כמו כן, אין כל אלה גם פרי דמיון עממי תמים של 'סיפורי האחים גרים'. בכל המקרים הללו השתמשו יוצרים ספרותיים מן המעלה הראשונה באוצר תמונות מסוגנן כדי להמחיש באמצעותו את מעמקי עולמם הפנימי, והפכוהו לעולם סמלים ספרותי-אישי רב עוצמה. שימוש כזה עושה

¹⁵ אוקסימורון – פיגורה ריטורית, המצרפת במסגרת ציור אחד שני גורמים מנוגדים מטבעם, כגון: שקט רועש, או חושך מאיר. השימוש באוקסימורון אופייני לשירה של תקופת הבארוק. בשירה העברית החדשה הוא אופייני במיוחד לשלונסקי ואלתרמן המוקדמים (שלונסקי: 'כאבוקה שחורה דולק לו הליל').

גם אלתרמן, בכח הרשמה לא מבוטל כלל, בתפאורות של שיריו הבאלדיסטיים (ולא מקרית היא, כמובן, זיקתו כמתרגם-בחסד לבאלאדות הסקוטיות והאנגליות ולבאלאדות של פרנסוא ויון).

התמונות הסמליות של שלושת הבנים: הבן התלוי על ראש תורנה של אניה מהלכת בלב הים השקט, הבן ההולך בשדות ובלבו כדור של עופרת, והבן השלישי, המודד 'כנזיר משולח' את נתיבי העולם, על רקע העיר הסתווית, ש'מטר בלי אחרית וראש' הומה בחוצותיה הריקים, הולמות בנו בכח שירי ודאי. העולם הסמלי האחד המוקם על ידי נקלט על ידי דמיונו כמכלול ציורי רב-משמעות ועמוק פשר. השאלה בדבר פשרם המדויק של הסמלים היא שאלה בלתי-רלבאנטית. אין להם פשר אחר מלבד מה שהם. הרושם הבלתי-נשכח שמשאירים בנו שירי המת והרעיה ב'שמחת עניים' אינו תלוי בפרשנות, שאנו עשויים להצמיד להם. אדרבא, דברי הפרשנות אינם באים אלא כדי להביא רושם ודאי זה לידי רציונאליזציה כלשהי. 'פשרו של הסמל איננו אלא מה שהוא עצמו. ניתן להאמר שאין לסמל כל פשר. הוא איננו מתפרש, אלא הוה¹⁶ – אומר פריץ שטריך – אבל דוקא משום כך מרובים כל כך האוברטונים של הסמל, ה'פותח לפנינו מעמקים ומרחבים אין-סופיים', ומרחיב את מעגל משמעויותיו הרחב בלתי פוסק. אנו חשים בפרשת האהבה של המת והרעיה, שהיא כוללת בתוכה אמת אנושית נצחית וחיונית. תמונת האיש הצעיר התלוי על תורן אניה בלב הים השקט, תמונת עשרה האחים החיים-המתים, המתכנסים בבקתה בשעת שטפון, כשהמים מגיעים עד בטנם של הסוסים, - התינוק המת ב'האסופי', המביט באמו, בשעה שהיא מניחה אותו ליד הגדר כהביט 'מן הבאר', ורודף אחריה בזרועות של צל, - מיכה יוסף לבנון, המהלך מת וחוויר שפתיים אחר חנה ב'שירי הפרור', - האב המניח את החרסים על עיני בכורו ב'שירי מכות מצרים', - האב השלדי, הצוחק 'משן עד צפרניים' ליד העלמה במחלפות הפטל בשיר ה'איילת', - רבה-בר-חנה, הקונה את היריד, - תחנת השדות השוממת, שדומיתה נקרעת מדי פעם על ידי צווחת הרכבת, - לשון האש הנושקת את הדוד והגיגית בלב השוק – כל אלה וכן עשרות סמלים אחרים, מקימים בשירת אלתרמן עולם אותנטי, המגלה לנו בדרך שירית-סוגסטיבית תקיפה ומוחשת אמיתות בנות תוקף אנושיות, נוגעות לנו ולחיינו, ועם זאת – אמיתות אישיות, אמיתות עולמו העמוק והנפתל של אלתרמן.

1

'האם השלישית' איננו שיר באלאדיסטי-סמלי בודד ב'כוכבים בחוץ'. אדרבא, הספר כולו מלא תמונות באלאדיסטיות וגרוטסקיות רוויות אמת סמלית. תמונות אלו מובלעות לעתים קרובות בשפע המעיף של תיאורים ליריים למחצה. בשיר, שמרובים בו דימויים מפוקפקים כגון 'מול בצורת יומנו שגבת כמפלצת של יופי, של אושר, של קיץ' ('ערב בפונדק השירים הנושן') מופיע הבית:

"כָּל עוֹד אֹרֶךְ בְּחַלּוֹן נְהַדְרָךְ שְׁקוּפָה הַיָּא,

מִתְנַף־בְּאוֹר אֹתָךְ לְהַפִּיר

וַיָּשָׁבוּ דוֹמָמִים וְשָׁחֹרִי מִשְׁקָפִים

בְּלִי צָחוּק וּבְלִי רֵעַד לְאַרְךָ הַקִּיר",

שהאימה המחלחלת בו מושגת באמצעים חסכוניים וברורים, שאין בהם מאומה מן ה'משומש'. ובצד דימוי מאונס וריק כ'רק על שמך, רק על שמך עוד סובבתי ריקם, כמו דלת על ילל צירה' מופיע בית סיפורי, בעל רגישות צ'כובית:

"אם קולי עוד אליך נָגַשׁ,

אם אַתְּ תהּ העֵרְבִית כְּכֹר גְּמֵעָה,

חֲבָשִׁי כְּמוֹ אֵז אַתְּ מְגַבְעֵת הַקֶּשׁ,

דְּפָקִי בִּי שְׁנִית גַּם אֶתְּ".

(ה'יאור')

שבו נעשה המעשה הקבוע באוהב השקוף, הערטילאי, ובאהובה מוחשי עד אימה.

את 'כוכבים בחוץ' ניתן אולי לתאר כשדה מאבק בין אלתרמן מלודראמטי, פיגורטיבי, אפוף-דימויים ורב-ג'סטות, לבין אלתרמן תלמידו של וויזן, דרמאטי, פתיתי, באלאדיסטי, החותר לגיבוש תמונות השתיה של עולם סמלים, שיסוד הזוועה והגרוטסקה אינו נעלם ממנו. המעבר מ'כוכבים בחוץ' ל'שמחת עניים' לא היה לגבי אלתרמן גילוי של טריטוריה רגשית וציורית חדשה. תמונות היסוד של אגדת המת-האוהב מצויות כולן ב'כוכבים בחוץ'. המהלך הגדול שעשה אלתרמן בין ספרו הראשון לשני היה מהלך לקראת עצמו, לקראת המיטב שבו, מהלך של התרכזות בתמונות היסוד של עולמו.

כל בחינותיה – בחינת לשון, בחינת ציור, בחינת מקצב ובחינת מוטיביקה – מגלה שירת שמחת עניים את יכולת הויתור של המשורר על הטפל והארעי שבעולמו: על החינני לשמו, הצבעוני לשמו, החכמני לשמו, ואפילו הרגשי לשמו, לשם העיקר. המציאות הפיוטית המתגלית ב'שמחת עניים' היא מציאות שלאחר השלת צעיפים רבים. הלז שב'מיתוס האישי' של אלתרמן – סיפור אהבת המת והחיה – שהוא גם הסמל האבוקאטיבי המעורר ביותר שבשירתו – נעשה כאן מתוך בהירות כוונה מושלמת למסגרת דראמטית-בלאדיסטי, המקיפה מכלול סיטואציות סלקטיבי ותמציתי: הברק המאיר לרגע את הבית החשך (אחת התמונות הרווחות ביותר בשירת אלתרמן), הנשף הנחוג בשנים – האחת קיימת בעליל והשני קיים קיום של צל, תמונת הזר המקנא מעבר לחלון, העיט החג במרומיו חוגים חוגים, זכרון הטיול ברוח, הבוגד הרץ בשדה, הרואות החשכות בחצרי-מוות פורחים, העיר העולה באש, הבת אצל מיטתו של האב הגווע, חיבורם הנצחי האחרון של האוהבים, שעה שהאהובה מורדת בחבל אל מעמקי בור קברו של האוהב – תמונות אלו דוברות כל אחת בזכות עצמה וכולן יחד בכוח הקשרים הקוהרנטיים העמוקים שבינן, אל התודעה קולטת הסמלים שבנו בקול אחד, קולו של המשורר, שהוא אלף קולות, המצטרפים מכל פינות התודעה והתת-תודעה האישיות והקיבוציות שלנו, כדרך שעשוי לדבר רק הסמל השירי, שטוהר מכל

יסודות זרים והגיע לביטוי 'לאקוני' (כדברי שטריך) מן הבחינה הציורית-המוטיבית. אלתרמן מעמיד כאן את היסוד התיאורי על המינימום הבאלאדיסטי ההכרחי. העיר, הבית, הרחוב וחצרי המוות אינם מופיעים כאן במפורט, לא על הדרך התיאור התמונני, ובוודאי לא על דרך התיאור הפיגוראטיבי האימאג'יסטי. לא נעשה נסיון לשוות להם ממשות סיטואטיבית-לירית בלתי נחוצה. אדרבא, הם ניתנים בדרך של עולם סמלי תמציתי ומסוגנן, המסכם מסורות קלאסיות של סמלים באלאדיסטיים.

"הַלֵּלָה צְפוֹר צָעַק מְרָה,

כְּמוֹ בָּאוּ נְפֹשׁוֹ לְקַחַת.

הַלֵּלָה פָּרְקָה מִדָּף הַמְרָאָה,

הַלֵּיל קָרִיעַת־מַת שְׁמֵלֶתָּהּ נִקְרָעָה,

וַתִּשְׁבִּי בְּלִבְרָע לְאַחוֹת הַקָּרִיעָה

וְהִנֵּה עֵטְפָה דָם הַמַּחַט"

(שיר על אותות')

בבית כגון זה יש משום מיצוי לשון סמלים של בשורת-רע, שעולם שלם של שירי עם, סיפורי אגדה, מסורות ואמונות עומד מאחוריהן; אבל השימוש הנעשה בה אינו מתכוון לשחזר מציאות סיפורית עממית אגדית, אלא להמחיש אחד ממצבי היסוד של המציאות המיתית הסמלית האלתרמנית: מצב הגבול, שבו הרע הוא גם טוב, והטוב מבשר רע ('כי טובה יבשרו האותות, כי שמחה מתדפקה בדלתות'. מאידך גיסא: 'לא טובה יבשרו האותות, לא שמחה מתדפקה בדלתות'), ובו כרוכה כל מהותה האמביוואלנטית של 'שמחת העניים'. וכמו המוטיביקה העממית הבאלאדיסטי, שאינה באה כאן למלא צרכים של 'אווירה', אלא כדי לשמש חומר גלם ללשון תמונות עצמית, כך גם הצורות, צורות הבאלאדה והפיוט של ימי הביניים על המבנה, החריזה הפנימית, הריפריינים ושימושי הלשון שלהן, אינן ממחישות מציאות של 'שחזור' ספרותי.

"דָּפְקָה עַל הַדֶּלֶת שְׁמַחַת עֲנִיִּים,

כִּי חָפָה לָהּ הָאִישׁ עַד עַתָּה.

וַתִּשָּׂא כְּנֹרֶיהָ שְׁמַחַת עֲנִיִּים,

וַיִּשְׂמַח בָּהּ עֲנִי־כַמַּת.

ויאמר: מה טוב ומה נעים,

כי שְׂמַעְתִּי שְׁמַחַת עֲנִיִּים"

למן סטאנצה באלאדיסטית ראשונה זו, הכתובה לפי כל חוקות ה'ריטוריקה' והפרוסודיה של הבאלאדה¹⁷ (המקצב הבאלאדיסטי הקלאסי: שבע הטעמות בכל אחד משני הצמדים של הבית), נגלית לפנינו מציאות, שאין בה אף קורט של פשטות באלאדיסטית 'עממית'. המתחנות שמשווה לבית צירופם של השמחה, העני והמוות, והאופי האירוני של השימוש בביטוי 'מה טוב ומה נעים' ברפריין, מגלים מיד את התהליך, ההופך את החומרים הספרותיים המסוגננים לכלי סמלי מותאם בדיוקנות לצרכיו של העלם האלתרמני.

ז

בשום יצירה מיצירותיו לא הגיע אלתרמן לפורקן הצורך הסמלני העמוק של שירתו באורח טהור ומושלם יותר מזה שאליו הגיע בשני הפרקים הראשונים של 'שמחת עניים', אבל בשום פרק מפרקי יצירתו – כולל פרקי 'עיר היונה' – לא נעלם כוח זה של בריאת תמונות יסוד סמליות העלם מוחלט. תמיד היתה התקרבות למילוי מתוקן ומודע יותר של תפקיד עיצוב המיתוס האישי כרוכה בהתרסנות הציור הפיגוראטיבי בהתגמשות הסכימה המקצבית, בהתגברות החיוניות האידיומאטיות של הלשון, שאם גם לא הרבתה לחרוג מאותו תחום לקסיקאלי, שנתן זך מכנהו בשם 'הלקסיקון הרומנטי' (מלים כגון: שקט, רעש, לב, נפש, אלוהים, עפר, ארץ, אב, בן, רעיה, בת, אחות, גיל, שמחה, מוות, מספד, וכו') חריגות אפקטיביות מבחינה שירית, הרי שפעלה בתוך תחומיו של 'לקסיקון' זה כלשון שירית מובהקת. אכן, ניתן לומר על אלתרמן, שהוא משורר 'רומאנטי' ביסודו, החי את העולם בהמחשות דראמטיות, פתיטיות של סיטואציות יסוד באלאדיסטיות, של 'תמונות-שתיה' סמליות.

הירידה האופיינית לאלתרמן במחזורי השירים הלאומיים המאוחרים כרוכה בבירור בהתרחקותו מסמלי עולמו האישי. בשום שיר משיריו לא היה השאון המקצבי התלת-יאמבי משעמם ומונווני כב'שירים על ארץ הנגב', - בשום שיר לא היה משחק החריזה האסונאנסית מלאכותי כל כך (אין-בר-לו – מדברה, היה לפה-לך – נחלים ופלג) אבל מעטים הם שירי אלתרמן הדלים כשיר זה בכוח סמלני. מכל השיר ניתן לזכור לטובה שורות בודדות, כגון הצמד: 'חזרו סוסים בלי רסן, בשרו קיסרות קורסת', או הצמד: 'רק עצם שוק זוהרת נותרה בנתיב שיירת', שיש בהם הד לעולם האלתרמני האותנטי.

רצונו הנחרץ של המשורר לדחוק את עולמו הפנימי שלו מפני עולם אחר, לוותר על תפקידו כיוצר מיתוס אישי ולקבל על עצמו את תפקיד יצירת התודעה האזרחית הקיבוצית של המדינה, ראוי אולי לכבוד, בכל מישור שמחוץ למישור השירי האסתטי. סימניה העזים של מפחת נפשו של המשורר, שבה הוא מנגד את סמליו, כפי שהכרנום ב'שמחת עניים' ולא רק בה, ניכרים במחזור כגון 'עיר היונה' ברפוי, א שאינם ניכרים כלל. שיר כגון 'ילודי אשה', המזכיר את העלם האלתרמני האותנטי, מרשים ומעורר לא על פי השתלבותו במסכת ההיסטורית הלאומית של 'עיר היונה' אלא על פי זיקתו לעולם הסמלים של 'שמחת עניים', או 'האסופי'. בני השרופה, הטבועה והחנוקה חיים שיריים לא בזכות המשמעות הלאומית של קיומם, אלא בזכות הקשרים הפנימיים שבינם לבין גיבורי אגדות המתים-החיים בשירת אלתרמן. בזכות זו

¹⁷ ראה: G.H.Gerould: 'The Ballad of Tradition' (Oxford University Press. New-York, 1957). pp. 105 – 125.

חיים במידת־מה גם שירי מיכאל ומיכל, כשאנו מצליחים לשכוח שאין גיבוריהם אלא נציגים מופשטים של תקופה ודור ולחוש בשליחות הסמלית האחרת הגנוזה בהם, שליחות שהיא הד והמשך לשליחותם של גיבורי 'שמחת עניים'.

הכוונות החברתיות־הציבוריות של אלתרמן עשויות לעתים לזייף את סמליו האוטנטיים. דוגמא בולטת לאפשרות כזאת אפשר למצוא בשירי 'מריבת קיץ', ההופכים את תיאור אכזריותו ושלמותו של הקיץ לדיון פובליציסטי קלוש בבעיית מיזוג הגלויות ודיעותיהם של ה'כנענים'. ביתר בהירות אפשר לראות את הזדייפות הסמל בבאלאדה 'הנה תמו יום קרב וערב', המעלה מציאות באלאדיסטית קודרת של תיאור תבוסה ורץ, שהד פרסותיו נשמע בארץ כל הלילה, עד בואו נוטף דמים אל אמו. בצדק מציג זך את נאומה הפאטריסטי של האם ('דם את רגלי אמהות יכס, אבל שבע יקום אם עלי אדמתו הובס' וכו') 'לפני שעלה בדעתה לחבוש את פצעיו' של בנה, כרגע אופייני, שבו עשויים אנו להגיע למשבר אמון בשירת אלתרמן. אבל בעיני מי שאינו רוצה למוד את מעופו השירי של אלתרמן דווקא ברגעי השפל שלו אין מסקנותיו הסופיות של זך יכולות להראות צודקות.

בשום טענה מטענותיו אין זך מתרחק מן האמת כמו בטענתו בדבר השכלתנות הניסוחית 'המשכילית' של אלתרמן. אמנם, אלתרמן הוא משורר בעל כוחות ראציונליים גדולים, וחכמת הניסוח המגוהץ שלו מסכנת לא פעם את מהימנותה החווייתית של שירתו אבל בצד כוחות ראציונליים אלה פועלים בו כוחות של רגש ויצר מעוצמים, והם הם מבקשים את עילויים ואת גיבוש משמעותם בסמלים שיריים. ב'שמחת עניים' ובשירים אחרים מגיעה חכמת הניסוח ויכולת הביטוי הסמלי למיזוג שלם. הסטיכיה של עולמות הפנים והחכמה המבריקה מתמזגים כאן למהות אחת. 'מעטים הם המשוררים בני זמננו המותירים כה מעט לדמיונו הסוגסטיבי של הקורא', קובל זך על אלתרמן; אבל באמת מעטים המשוררים העבריים לא רק בזמננו, המעוררים את דמיונו הסוגסטיבי של הקורא בדרך שעושה זאת אלתרמן בשירי המת והרעיה ובשירים רבים אחרים.

סמליו הבאלאדיסטיים של אלתרמן הם, ללא ספק, מהשגיה המרשימים ביותר של השירה העברית החדשה. ספק, אולי, אם דווקא עולמם של סמלים אלה מעמיד שירה, שבשלה ראוי הפיטן לכתר 'משורר האומה'. אמנם, סמליה של שירת ביאליק מבטאים עולם פנימי אישי מתוח ונפתל לא פחות מזה של שירת אלתרמן, אלא שנפתוליו של ביאליק עם האלוהים, עם התווה ועם עצמו, היו במובנים רבים נפתוליו של דור שלם; דומה, שאין לומר זאת על עולם שירתו של אלתרמן, מבלי לפחות בכך מחשיבותו, ממשמעותו ומתוקפו האנושיים אף כמלוא הנימה, כמובן.

חשובה מכל תואר וכתר היא, מכל מקום, ההכרה ברוחב שדה המערכה הרוחני, שבתחומיו מתמודדת שירת אלתרמן עם התפקידים שהיא מייעדת לעצמה, על רחבו הבלתי רגיל של שדה־מערכה זה מעידים לא רק נצחונותיה הגדולים, אלא אף כשלונותיה, שתמיד ניכרת בהם התנופה, הנמדדת באמות המידה האחרות, אמות המידה של היוצא מן הכלל. אכן, כשלונות גדולים כאלה יש בהם כדי לעורר ענין ואמון הרבה יותר מכמה נצחונות קטנים בשירתנו. המהלך בתחומי שירתו של אלתרמן מהלך תמיד בטריטוריה רוחנית ספציפית, אמיתית ומובהקת, ועומד בפני תופעה נדירה זו – הגדלות הוודאית.