



## שירה מול טוטליטריות - אלתרמן ו'שירי מכות מצרים' - עוזי שביט

פרק רביעי

### מסימבוליזם לפוסט-סימבוליזם

שלא כמו אצל שלונסקי, תקופת המלחמה, ובמיוחד השנים הראשונות שלה, היא, כאמור, מן הפוריות ביותר בשירת אלתרמן, בכמות ובאיכות. כפי שכבר ציינתי, ב-1941 רואה אור בהוצאת מחברות לספרות *שמחת עניים*, הספר הנחשב לדעת רבים לפסגת שירתו של אלתרמן. ב-1944 רואה אור באותה הוצאה ספרו השלישי, *שירי מכות מצרים*. בנוסף לכך מתפרסמים ב-1940 וב-1941 עוד שני מחזורי שירה מרכזיים, שכונסו לימים בספר *עיר היונה*: 'שירים על רעות הרוח' (בכתב העת *מחברות לספרות*, בעריכת זמורה), והמחצית הראשונה של 'שיר עשרה אחים' ('שיר ארבעה אחים' ב-6 פרקי שירה, ושיר חמישי, 'הדרכים', בניסן, שני קבצים בעריכתו של שלונסקי, בספרית פועלים) – וזאת במקביל לפרסום הרצוף והקבוע של 'שירי העת והעתון', שירי 'רגעים' בהארץ עד ראשית ינואר 1943 ושירי 'הטור השביעי' בדבר מראשית פברואר 1943. פעילות שירית אינטנסיבית זו לא הייתה יכולה להתבצע בלי ששירת אלתרמן תעבור שינויים מהותיים, ממערכת צפנים אחת למערכת צפנים אחרת, שינויים הנוגעים למרבית תחומי המערכת הפואטית.<sup>1</sup>

בתחום האסכולתי עובר אלתרמן תהליך דומה לזה שעברו משוררים סימבוליסטים אירופיים מרכזיים כדוגמת אלכסנדר בלוק וויליאם בטלר ייטס מסימבוליזם לפוסט-סימבוליזם, תהליך שגרעינו מפגש בין התפיסה הסימבוליסטית החושית, המיסטית, הסימבולית, לבין המציאות החברתית-פוליטית.<sup>2</sup>

בתחום הפרוזודי ממתן אלתרמן את השימוש בטכניקות האופייניות לסימבוליזם ולמודרניזם הרוסי, המציין את *כוכבים בחוץ*, במיוחד בתחומי החריזה והמבנים הריתמיים. טכניקות אלו אינן נעלמות, אך לצידן מתבלטים אלמנטים מסורתיים יותר, עבריים (בשמחת

<sup>1</sup> על המעבר מתקופה לתקופה כמעבר ממערכת צפנים אחת לאחרת, ראו: Fokema 5-12, 1984.  
<sup>2</sup> ראו לעניין זה: Bowra 1947, 144-230; Balakian 1992, 19-23, 187-191; Emig 1995, 50-54.

עניים), בלדיים (בשמחת עניים ובשירי מכות מצרים) וקלסיציסטיים (בשירי מכות מצריים וב'שיר עשרה אחים')<sup>3</sup>.

בתחום הז'אנרי עובר אלתרמן מספר השירים המורכב משירים ליריים עצמאיים בז'אנרים שונים (ליד, בלדה, אודה, אלגיה וכו'),<sup>4</sup> המאורגנים במערכת מורכבת של חטיבות ותקבולות,<sup>5</sup> לז'אנר חדש, אמנם לא נפוץ בשירה המודרנית אך מרכזי בה – 'השיר המודרניסי הארוך' (the modernist long poem), יצירה שירית שלמה הכוללת לרוב יסודות ליריים, אפיים ודרמטיים והמתחלקת לחטיבות ולשירים, שכל אחד מהם הוא לבנה בתוך השלם (שמיר 1954).<sup>6</sup> מבחינה זאת, ההבדל מההבט הטכני-פורמלי, בין שמחת עניים ושירי מכות מצרים (וכן 'שירים על רעות הרוח' ו'שיר עשרה אחים', מאותן שנים) לבין כוכבים בחוץ, שלכאורה יש להם מבנה דומה (ספר שלם המתחלק לחטיבות, המתחלקות לשירים), מתבטא בכך, שבשמחת עניים וכשירי מכות מצרים כל שיר בודד ממוספר באות, ובכך נקבע מקומו כתת-יחידה ביחידת משנה מקיפה יותר במסגרת היצירה השלמה. מספור כזה אינו מצוי בכוכבים בחוץ, ולכן נוטה הקורא לקרוא ולתפוס את השירים כעצמאיים, אף סידורם במסגרת הספר, כפי שטען מירון בצדק, אינו מקרי אלא מובנה, קוהרנטי, כנראה על בסיס תפיסתו של בודלר את ספרו פרחי הרוע.<sup>7</sup>

יש חוקרים הנוטים כיום לסווג את 'שמחת עניים' ואת 'שירי מכות מצרים' מבחינה ז'אנרית כ'פואמה', כ'פואמה מודרנית' או כ'פואמה מודרניסטית' (הרושובסקי 1952; נתן 1969; ערפלי תשמ"ג, 11-16; שמיר 1989, 196; שמיר 1991; יעוז 1995, 96), אף שאלתרמן, כפי שהעיר בצדק מירון (תשמ"א, 19), 'לא ציין מעולם שום יצירה מורכבת שלו בשם פואמה'. סיווג כזה, להערכתו, אינו קולע ואינו רצוי, משום שעצם השימוש בכותרת הז'אנרית 'פואמה' כבר מכוון אותנו להתבונן ביצירה כב'שיר עלילה', על פי המינוח העברי שקבע יל"ג, או כ-narrative poem, על פי המינוח האנגלי המקובל, ולו גם מודרני. אין לי ספק כי לא במקרה נמנע אלתרמן באופן עקבי מלכנות יצירות אלו בשם פואמות. דומה כי המושג 'פואמה', כפי שהשתרש בעברית בעקבות הרוסית, זוהה על ידי אלתרמן באופן מלא עם הז'אנר של הפואמה הרומנטית הרוסית (פושקין, לרמונטוב ועוד) והעברית (ביאליק, טשרניחובסקי, שניאור, כהן, פיכמן ואחרים), ולכן התנזר ממנו לחלוטין.<sup>8</sup> ההימנעות מסיווגים והגדרות ז'אנריות מאפיינת בדרך כלל את השירה

<sup>3</sup> ראו: שביט 1993, 153-169.

<sup>4</sup> מירון תשמ"א, 43-100.

<sup>5</sup> מירון, שם, 17-42.

<sup>6</sup> על הקשר בין המעבר משירה אישית מודרנית לשירה ציבורית מודרנית לבין המעבר משירים ליריים קצרים ל'שיר המודרניסטי הארוך' בשירה האמריקאית המודרנית, ראו: Dickie 1986, 6-17, 157-162.

<sup>7</sup> ראו: Wing 1994, 740.

<sup>8</sup> במקרה היחיד שבו נתן אלתרמן כותרת משנה ז'אנרית לאחת מיצירותיו הארוכות, חגיגת קיץ (1965), בהר להשתמש במונח 'סדרת שירים' המקביל-poetic sequence האנגלי. הראשון, כמדומני, שהגדיר את 'שמחת עניים', 'שירי מכות מצרים' ו'שיר עשרה אחים' כפואמות מודרניות היה בנימין הרושובסקי (1952), ובעקבותיו

המודרנית האנגלית והאמריקאית (כולל 'השיר המודרניסטי הארוך'). מבחינה זו אין 'שמחת עניים' של אלתרמן שונה, למשל, מיצירות כ'ארץ השממה' של ת"ס אליוט (1922) ו'הגשר' של הארט קריין (1930), שאף הן נטולות הדגרה ז'אנרית מטעם המשורר,<sup>9</sup> הגם שאחדותן אינה מוטלת בספק.<sup>10</sup> דומה שאלתרמן הבין או חש, כי המודל הספרותי שעל פיו כתב את *כוכבים בחוץ*, מודל המבוסס על שירים סימבוליסטים קצרים מאורגנים בצורה של ספר מובנה, על פי המודל הספרותי של *פרחי הרוע של בודלר ואבני בוקו של שלונסקי* – אינו יכול עוד להיות בשבילו כלי מתאים להתמודדות עם הסיטואציה החדשה של 'התפרצות ההיסטוריה הכללית לספירה האישיית' (Emig 1995, 51). נראה שאי-התאמה זו כללה לגביו שלושה תחומים שונים: (א) בתחום הז'אנרי הבסיסי: שירה לירית; (ב) בתחום האסכולתי הבסיסי: שירה סימבוליסטית; (ג) בתחום הקפו של השיר: שירים קטנים (או קצרים).

*כוכבים בחוץ*, ספרו הראשון של אלתרמן, הוא דוגמא מובהקת למה שאברמס קורא בשם *poetry-as-such* או *art-as-such* (Abrams 1991, 17-27, 135-158, 159-187), או מה שתואפיל גוטיה (Gautier), הדובר הראשי של אסכולת הפרנסוס, כינה בשם *l'art pour l'art*. כזכור, חילק אברמס בפתח ספרו הידוע *The Mirror and the Lamp* (1953) את כל התיאוריות הספרותיות לארבע קבוצות יסוד, בהתאם לאוריינטציות הבסיסיות שלהן. שלוש מאלו מעמידות במוקד את היחס של היצירה ספרותית לעולם החיצוני (*mimetic theories*), לקהל

---

הלכו, כנראה, תלמידיו אסתר נתן (1969) ובוועז ערפלי (תשמ"ג). קביעה זו דחפה את הרושבוסקי (הרשב) לקשור את אחדות היצירה, ולו גם בעקיפין, עם היסוד העלילתי, שהרי לפי הגדרתו הבסיסית 'הפואמה המודרנית אינה אלא שיר ארוך, או מערכת שירים, על רקע סיפורי או דרמטי' (אם כי, בניגוד לפואמה הקלסית, אין היא חייבת לפתח שיר סיפורי ממש). מכאן, להערכתו, גם הכשל שלו בהערכת 'שמחת עניים': 'כאן נאנסה העלילה, ובמידה שהיא לקויה – לקויה גם אחדות הספר' (הרשב 195, 2000). ערפלי, לעומתו, מרחיב מאוד, בפרק הראשון של ספרו, את הגדרת המושג 'פואמה מודרניסטית' עד שהוא הופך לאקוויוולנטי לשיר המודרניסטי הארוך חסר הכותרת הז'אנרית, דבר המאפשר לו לפתח ביסודיות את תפיסתו בדבר האינטגרציה והאחדות של היצירה. אך אין הוא מנמק מדוע נמנע אלתרמן בעקביות מלכנות יצירות אלו בשם פואמות, בניגוד, למשל, לשלונסקי ב'הונולולו' (1923) ו'בדוויה' (1924); לגרינברג ב'קפיצת הדרך' (1926); וללמדן ב'מסדה' (1927).<sup>9</sup> 'הגשר' הוגדר על ידי קריין עצמו כ'שיר': 'The Bridge: A poem by Hart Crane'. גם ב'ארץ השממה' וגם ב'הגשר' מודגשת האחדות, מבחינה פורמלית, באמצעות מספור הפרקים של היצירה (5 אצל אליוט, 8 אצל קריין), כשאצל קריין כולל חלק מהפרקים שירים אחדים עם כותרות עצמאיות, כמו ב'שמחת עניים'.<sup>10</sup> לעניין אחדות היצירה ועקרונותיה, ראו הערות-הוויכוח של פ.ר. ליוויס, במאמרו המקיף על אליוט מ-1932, בתשובה לטענת אחד המבקרים בדבר ניסיונו של אליוט, לדבריו, 'לרתך קטעים משוכללים שונים לכדי שלמות מטפורית [...] לא שהשיר חסר מבנה ואחדות [...] אך האחדות של "ארץ השממה" אינה מטפורית יותר משהיא סיפורית או דרמטית [...] האחדות שהיצירה חותרת אליה היא אחדות של תודעה כוללת-כל: הסדר שהיא משיגה כיצירת אמנות היא מן הסוג שהודגם לעיל, סדר שניתן לכנותו, על דרך האנלוגיה, מוסיקלי'. (Leavis 1972, 79-80).

לעניין 'הגשר', ולשאיפתו של קריין ליצור את 'הקלסיקה של המודרניזם האמריקאי' או 'לכתוב מחדש', על פי המינוח של הרולד בלום, את 'ארץ השממה' כיצירה אמריקאית-ויטמנית (במקום אירופית) ואופטימיסטית (במקום פסימיסטית), ראו: Perkins 1986, 19-20, 563; Gross & McDowell Crane 1952, 114-115; Woods 1995; 1996, 230-237; 1987, 70-71. הן מבחינת המבנה והגיוון הפרוזודי והן מבחינת התשתית המיתית – 'הגשר' הוא מהיצירות הקרובות ביותר, מבחינה פוטאית, ל'שמחת עניים'. אני מסופק, אמנם, אם אלתרמן הכיר את 'הגשר', אבל קרוב לוודאי שהכיר את 'ארץ השממה', דוגמת האב שלו, שבסוף שנות השלושים כבר נחשבה ליצירה הבולטת ביותר בשירה האנגלית המודרנית.

הקוראים (pragmatic theories) או למחבר (expressive theories); הקבוצה הרביעית מתמקדת ביצירה כשהיא לעצמה (objective theories). כוחה של אבחנה זו, שאברמס מחיל אותה בספריו מ-1958 ומ-1991 בראש וראשונה על האסכולות השונות של הביקורת ואסתטיקה, יפה גם לגבי האסכולות הספרותיות עצמן (כפי שנוהג למשל זנדבנק, באופן חלקי, בפתח ספרו *מגמות יסוד בשירה המודרנית*, 1990).

התמודדות עם 'התפרצות ההיסטוריה לרשות הפרט' אפשרית במסגרת תפיסה מימטית (ריאליסטית, נטורליסטית וכו'), במסגרת תפיסה פרגמטית של השירה (דידקטית, מעורבת, פוליטית וכו'), או במסגרת תפיסה אקספרסיבית של השירה (רומנטית, אקספרסיוניסטית וכו'); אך היא אנה אפשרית במסגרת של 'אמנות לשם אמנות', של 'שירה לשמה'.

החוקרת הגרמנייה הידועה קטה המבורגר טענה בספרה *Die Logik der Dichtung* (1957), כי השירה הלירית מעצם טבעה אינה מימטית, והאוריינטציה שלה אינה כלפי העולם או המציאות. להערכתה, זו גם הסיבה להתייחסותו של אריסטו בפואטיקה רק לאפוס ולדרמה ולא לשירה הלירית: לפי תפיסתו הייתה, לדעתה, זהות מלאה בין המושגים מימזיס ופויזיס (Hamburger 1993, 8-14).

בחלק הרביעי של ספרה, בפתח הדיון המפורט בז'אנר הלירי, היא מצטטת את הגל, הטוען כי בליריקה פועל הצורך של הסובייקט למצוא סיפוק בביטוי עצמו, ועל סמך קביעה זו היא מסבירה את תפיסתה:

בטענה זו מוגדרת הצורה, שכונתה בתורת הפואטיקה הגרמנית *Erlebnis-Lyrik* (ליריקה חווייתית), כבעלת הסובייקטיביות הייחודית להתנסות אמפירית: הכוונה ב'סובייקט' היא לפרסונה, ל'אני' הפרטי של המשורר, לפנימיותו (*Innerlichkeit*) ובכך מנוגדת הסובייקטיביות של הלירי לאובייקטיביות של האפי. (שם, 234).

ובהמשך, בניסוח תמציתי, היא שבה ומבהירה את עצמה בדבר האופי הא-מימטי של השירה הלירית: 'במילים אחרות, הטענה הלירית אינה אמורה לתפקד בשום צורה בהקשר של אובייקט או בהקשר ממשות' (שם, 266).

לא פחות פרובלמטית לגבי אפשרות ההתמודדות השירית עם פלישת ההיסטוריה לרשות הפרט הייתה האסכולה הסימבוליסטית הצרופה שאלתרמן הצעיר היה אמון עליה. העשור הראשון של יצירת אלתרמן, למן צאתו ללימודים בצרפת בשלהי 1929 ועד הופעת *כוכבים בחוץ* בראשית 1938, עמד כולו בסימן הפואטיקה הסימבוליסטית שאלתרמן סיגל לעצמו בהשפעת המפגש עם השירה הסימבוליסטית של שלונסקי (שירי *באלה הימים ואבני בודה*), עם השירה הסימבוליסטית הצרפתית ועם השירה הסימבוליסטית הרוסית.

השירה הסימבוליסטית, על פי ניסוחו של אירווינג הו (Howe 1967, 27-28), היא הדוגמא הבולטת ביותר לאוריינטציה של 'היצירה לשם עצמה' (the self-sufficiency of the work), המרכזית בספרות המודרניסטית. סיכומו התמציתי של הו את מגמותיה המרכזיות של השירה הסימבוליסטית מדגיש שוב ושוב את אופיה האנטי-מימטי והאנטי-ייצוגי:

הסימבוליזם חתר לאמנות המנותקת מהחיים הרגילים ומההתנסות – מטרה שאולי אנה ניתנת למימוש אבל ראויה להערכה כגבול של שאיפה ותנועה [...] אם נמתח את הסימבוליזם עד קצה הגבול התיאורטי שלו – כוונתו לפורר את הדואליות המסורתית בין העולם לבין ייצוגו [...] הוא שואף להרוס את עצם הפרוגרמה של הייצוג (רפרזנטציה), אם כמימזיס אובייקטיבי ואם כביטוי סובייקטיבי. הוא רחוק במידה שווה מריאליזם ומאקספרסיוניזם [...] הסימבוליזם מתכוון לעשות את השיר לא רק אוטונומי אלא גם הרמטי, ולא הרמטי בלבד אלא משהו בלתי חדיר. משוחררת מסיגי החומר והזמן, השירה עשויה לזכות מחדש בהילה של המסתורין. (שם)

תפיסה מעין זו של שירה סתרה, כמובן, את הצורך העמוק שחש אלתרמן להתמודד בשירתו עם האתגר החדש שהציבו לו ההתפתחויות ההיסטוריות, ובראש וראשונה המאבק הגורלי לחיים ולמוות עם האיום הטוטליטרי הנאצי-פשיסטי, הרוחני והפוליטי. בפני אלתרמן ניצב אתגר פואטי דומה לזה שעמד בפני משוררים סימבוליסטים מובהקים שקדמו לו, כדוגמת אלכסנדר בלוק וויליאם באטלר ייטס, סמוך לסוף העשור השני של המאה העשרים. אתגר זה הוביל לתפנית הפוסט-סימבוליסטית ביצירתם והוליד שירים כ'שנים עשר' ו'סקיתים' אצל בלוק ו-'Easter 1916' ו-'Nineteen Hundred and Nineteen' אצל ייטס. משוררים אלו ויתרו ביודעין על החלום הטהור של שירה לעצמה, סגורה בתוך עולמה ומנותקת מכבלי המציאות החיצונית, אך לא רצו לוותר על גרעין תפיסתם הפואטית הסימבוליסטית ועל האוטונומיה של העולם השירי. גם בלוק וגם ייטס הלכו בכיוון דומה: הם חתרו למפגש של האישי עם הכללי, למיזוג המערכת הסימבולית הפרסונאלית עם מערכת סימבולית א-פרסונלית, אוניברסאלית ולאומית, מיתית ודתית.

'ההיסטוריה ניתנת להיתפס בצורה סימבולית רק אם השירים מתחשבים במעמדם במתח של הכוחות הלא-אישיים והאישיים', מציין ריינר אמיג (Emig 1995, 52) בפתח דיונו בשירו של ייטס 'אלף תשע מאות ותשע עשרה'. דומה שזו הייתה גם תחושתו של אלתרמן ב-1939 וב-1940. כמו בלוק וייטס בתקופה הנסערת של סוף שנות העשרה, ובמקביל לת"ס אליוט בראשית מלחמת העולם השנייה בשנים 1940-1942, חיפש גם אלתרמן דרך לחבר את האישי עם הכללי,

להפגיש את המערכת הסימבולית הפרסונאלית, זו שבאה לביטוי, בחלקה, בכוכבים בחוץ, עם מערכת סמלית א-פרסונלית, אוניברסאלית ולאומית, מיתית וריאליסטית, דתית והומניסטית. זה חייב אותו לחרוג לא רק מתחום השירה הלירית הטהורה לעבר האפי והדרמטי, ולא רק מהשירה הסימבוליסטית הטהורה לעבר השירה הפוסט-סימבוליסטית המעורבת, אלא גם ממסגרת השיר הקצר לעבר השיר הארוך, תהליך שעברו גם משוררים מודרניסטים אחרים בסיטואציה דומה. שירה שהיא יותר ממבע אימפרסיוניסטי או חיווי לירי ישיר של האני הדובר, שירה שגרעינה הבסיסי הוא הגותי-פילוסופי, יתר על כן: שירה שגרעינה הבסיסי, נקודת המוצא שלה, הוא אי-הוודאות של הסיטואציה, של העולם האידיאלי ושל העולם הרגשי – שירה זו מחייבת גם רוחב יריעה. ההיקלעות בין תחושות ואידיאות שונות ומנוגדות, מחייבת שיר ארוך, המאפשר לתת ביטוי למורכבות זו. ביטוי תמציתי לעניין זה אנו מוצאים בהרצאתו של ת"ס אליוט על א"א פו והשפעתו מיום 19 בנובמבר 1948 בווינגטון – ביטוי המשקף, כנראה, בעקיפין, את ניסונו האישי של אליוט בכתיבת ה-Four Quartets שנים לא רבות קודם לכן:

עלינו לזכור שהוא עצמו לא היה מסוגל לכתוב שיר ארוך. הוא היה מסוגל להגות רק שיר שרושמו פשוט ויחידי: לגביו חייב היה השיר כולו לבטא הלך רוח אחד. ואולם רק בשיר בעל אורך מסוים ניתן לבטא מגוון של הלכי רוח; שכן מגוון כזה מחייב מספר נושאים או תמות הקשורים זה בזה כשלעצמם או במחשבתו של המשורר. חלקים אלה עשויים להוות שלם שהוא יותר מסכום חלקיו – שההנאה שאנו מפיקים מקריאת חלק שלו מוגברת על ידי תפיסתנו את השלם. יוצא מכך, שבשיר ארוך אפשר לתכנן במתכוון חלקים שיריים פחות; כאשר קוראים אותם בנפרד אין בהם ברק, אך הם עשויים להדגיש על דרך הניגוד את חשיבותם של חלקים אחרים ולאחד אותם לשלם שמשמעותו רבה משל כל חלק בנפרד. שיר ארוך עשוי להתעשר על ידי מגוון רחב של עולמות. (אליוט 1999, 87)

דברים אלו הולמים בשלמות את ה-Four Quartets ומנמקים בצורה קולעת ומדויקת תופעות שונות ביצירה זו; אבל הם הולמים להפליא, דבר המעיד עלה צד העקרוני שבהם, גם את שיריו הארוכים של אלטרמן משנות המלחמה – 'שמחת עניים', 'שירי מכות מצרים', 'שיר עשרה אחים' ו'שירים על רעות הרוח' – ובאופן מיוחד את 'שמחת עניים': הנושאים השונים והלא-מתקשרים לכאורה; המעברים הבלתי צפויים מהקוטב האישי לקוטב הציבורי וחוזר חלילה; מגוון הסגנונות השיריים והפרוזודיים; הערבוב בין יסודות ארכאיים ומודרניסטיים; השינויים הקיצוניים בטון.

כל אלו לא רק מאפיינים את היצירה אלא גם תורמים, בסופו של דבר, לאותו אפקט של עוצמה שעליו מדבר אליוט.

דומה שאלתרמן חש כי התמודדות שירית-הגותית עם תהליכים היסטוריים ורוחניים כה גדולים ומכריעים מחייבים מציאת objective correlative הולם, ברוח תפיסתו של תס אליוט, והוא מצא אותו בשיר המודרניסטי הארוך הפוסט-סימבוליסטי, שגרעינו הבסיסי מיתי-בלד. היסוד המיתי-בלדי משותף לכל ארבע היצירות הארוכות שכתב אלתרמן בשנים אלו, למרות ההבדלים הגדולים ביניהן מבחינה תמטית ופואטית.