



פרק חמישי

עֲלֵה אָדוּם שֶׁעַר וּלְבַן-עֵינַיִם

שירת אלתרמן והרמיזה האליפטית ה"מהבהבת"

א. יחסו של אלתרמן אל "המליצה" המקראית

בהשוואה לקודמיו בשירה העברית, ואף בהשוואה למשוררים אחרים מבני-דורו, לא הרבה אלתרמן לערוך שימוש בשיבוצי פסוקים וברמיזות לסיפורי קדומים. יש בין שירי 'כוכבים בחוץ', למשל, לא מעט שירים, המנוטרלים כמעט לגמרי ממשעני העבר, וזאת שלא כמקובל בשירה העברית של שנות השלושים. במקומה של הלשון הבין-טקסטואלית, המעובה והמרופדת, האופיינית לשירתם של רוב ממשיכי ביאליק, גיבורי מסתו הנודעת 'שירתנו הצעירה', (ששירתם הייתה לקלאסיקה עוד בחייהם), מציבים שירי אלתרמן על-פירוב לפני הקורא לשון ציורית חדשה ומקורית, אידיוסניקראטית בעיקרה, בעלת מקצבים ומצלולים נועזים, סדורים ופרועים כאחד, ואשר עולמה (עולמו של ה"הלך"-הטרופאדור, 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"רוזן" האופייני לשירת רחל, למשל, שעשתה את ההתנזרות מאונס לאידיאולוגיה פואטית, המדברת בזכות הפשטות והישירות. התנזרותו של אלתרמן נובעת לא מתוך חסך בדיעתה של לשון המקורות, או מתוך חוסר התמצאות בירתונותיה 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 המכוונת הזו, שהיא תופעה מעניינת וסימפטומטית כשלעצמה, כי אם דווקא בדרכים המיוחדות, שבהן ביפר אלתרמן ללכת, כאשר בחר בכל זאת להשתמש בקשת אפשרויותיה של הלשון האלוסיבית 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 "מחזיקי נוסחות"), 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 שבירי פסוקים), פסלו משוררי המודרנה מכול וכול, ונהגו לכנותה, אותה ואת חסידיה, בכינוי המזלזל "יל"ג־זים", אות לקלסיציזם עֶבֶש ותפל, שכבר אבד עליו כלה.¹

אך בטרם נעיין ברמיזות המעטות באופן יחסי, המשובצות פה ושם בשירת אלתרמן (ומיעוטן של אלה מדגיש דווקא ביתר שאת את חינוך ואת ערכן), ראוי שידגש 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 הפת־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 העבריים שקדמו לו. קודמיו, אפילו הפרו 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 פָּלַל 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 "אֶרֶס פואטית" ואוניברסאלית במהותה: מרידה שביקשה להביא לידי קִזְרָה 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 אוניברסאליים 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 קִזְזָה והפתעה, וההזרה הייתה כידוע מן האיכויות, שכל משורר מודרניסט נשא עיניו אליהן. איכותם האוניברסאלית 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 מגוון הטקסטים הנרמזים באלמנטים רבים, שקודמיו לא שיערום: לא זו בלבד שעולמו האסוציאטיבי היה שונה ורחב משל קודמיו, עקב נתוניו הביוגרפיים המיוחדים, אלא שבהשראת הלכיי-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 כמעין אוצר (תיזאורוס) לדליית צירופים מן המוכן, שפן הוא לא נזקק לאינְוֹנְטֵר 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 שֵׁ עבדו את ה"פסוק" לצרכיהם שלהם). האופרציות הסמנטיות, האופייניות לאלתרמן ולסופרי המודרנה, וכן קשת האפקטים שלהן, עלו בקנה אחד עם הפואטיקה האוקסימורונים-אֶוֹגִמֵטִית, שאותה ביסס המודרניזם בשירה העברית. כל שימושיו של אלתרמן בלשון המקורות קראו תיגר על הלשון השיבוצית המופרת, וניכר בלשון שירתו הניסיון המכוון לגרום לדיאטומטיזציה 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 מסוגנת, מניאריסטית, מיכאנית וא-מימטית, נטעו בקוראים רושם של "טבעיות" ושל שחרור, רושם שמקורו בעברית ה"ילידית" שלהם, שלא נקנתה בתיוכם של הספר ו"הפסוק". לשונם הבלתי-אמצעית והמשוחררת מכבלים ומאילווצים 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 לקהלה-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 האלוסיביים המופרכים, 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 ולוליינית, מחד גיסא, ופשוטה והמונית, מאידך גיסא). את תחושת הרעננות והחידוש, שהביא 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 ומשתרבת 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 הרבו מבקריו לכתוב, היא, כמובן, פשטות מדומה: אוצר-המילים שלו הוא אמנם פשוט ומובן לכול, ואינו מחייב פנייה למילון ולקונקורדנציה; אך בעזרת מלים פשוטות ויומיומיות, שכל ילד יכיר וידע 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 פרדוקסים וסתירות) שעל הבנתן עמלים דורות של פרשנים ושל חוקרים, ולא בנקל יגיעו לסוד פתרונו.

ב. בין האלוזיה הקלאסי-רומנטית לבין האלוזיה 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 מספר הכללות, אשר למרות חזותן האימפרסיוניסטית הערטילאית ולשונו 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 לפנייהם 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. (...) פרות 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" להניקם: 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 מעין משענת לסופר, שלא היה בידו לקסיקון חי וגמיש, שיבטא בדיוק נמרץ את כוונותיו. המקורות העבריים הקדומים, ובמיוחד ספרי התנ"ך, שימשו לו למשורר המשכילי כמעין אוצר לדליית צירופים מן המוכן, והתוצאה השירית הייתה לעתים קרובות פסיפס של פסוקים, חלקם כנתינתם וחלקם בסירוסים שונים. אי לכך, הלשון הייתה אמנם לשון אָבוקטיבית, 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 הטריטוריאליים 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 נרחב הלקסיקון הספרותי והכיל גם רובדי לשון בתר-מקראיים ואפילו יידישיזמים וברברייזמים מתורגמים לעברית), אלא משום שלמדו לשלוט בו ולהשתמש בו כבמאגר לדליית הצירוף הקולע, המבטא את כוונתם בדיוק וללא פשרה, ואף בו ערכו מיני אינפורסיות, 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, שפן תחיית השפה העברית כבר הייתה עובדה קיימת, וסופריה לא נזקקו למטמוניות העבר, אלא באופן ספואדי ונדיר למדי ולשם מטרות קומפוזיציוניות מיוחדות. לעתים, השתמש הסופר המודרניסט באלוזיה לשם שבירת רצף הטקסט בעזרת צירוף בולט ומופר, המושך את תשומת-הלב כאבן יקרה ונוצצת. לעתים, הוא השתמש באלוזיה לשם מתן מפתחות בידי הקורא, כדי שהלה יוכל להתמצא בסבך הלשון האישית, האידיויסינקראטית, שאינה נהירה לו מפאת אופיה החידתי או הסתום. ולעתים גם ההיפך הוא הנכון: יש שהאלוזיה 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 כטקסטים אוניברסאליים, שערכם נעוץ בעובדת היותם מופרים 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 בלטה 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 האלוסיביות של קודמיו בשירה העברית, אשר נזקקו תכופות ללשון המקורות, ל"פסוק" ול"מליצה", מתוך ששאפו להתהדר בחומרי לשון נאים ו"מכובדים". דבריו כווננו נגד ביאליק, ובמיוחד נגד חקייניו הרבים, שעשו את שירתם מרקם צפוף של צירופים אלסיביים, ומתוך כך הפכו לטענתו את השירה ל"מיוחסת", אך לנטולת חיים. כוחה של "המליצה" המקראית נוסח שירת ההשכלה ודור התחייה תש, אליבא דשלונסקי, ושוב אין בה כדי לעורר את המחשבה, הרגש והחושים:

המליצה חדלה מהיות דוגמה – המליצה מפקת כבר (...) חיי משפחה שיש בהם התקשרות חולין תמיד מנוולים 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 בלשונו!)

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 'ראיתכם שוב בקוצר ידכם' גילה אלתרמן עמדה 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 אֵין, אמא אֵין, / חג לנפש! מי יגער בה? / - - רצועה וגֵער אֵין. / השתוללו, תבכה־לצים"). מן הצד השני, הוא קרא לאם למחות דמעה מעינה ולברך על החדש, הטעון למרות מודרניותו במטעני העבר ("הוי, האם, מבכי הסי / וברכי "שהחייני" / על השֶׁרְזו' הפסבדו קלסי / של דורנו המודרני").

שימושו המיוחד התבטא בכמה אופנים. ראשית כול, ניפר בשירתו, כאמור, מיעוט יחסי של רמיזות, לעומת ריבוי בשירתם של בני הדור הקודם, שלעתים קרובות שיריהם הם מרקם 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 שיבוץ בנקודות מפתח ברצף הטקסט, הן בולטות במיוחד ומסכות 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 מאיין-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:

הַחֲדָשׁ הַמְּמַרְט פְּהִנְחָשֶׁת,

הַחֲדָשׁ הַצֶּעִיר וּמֵהִיץ, -

מֵה חָנוּ בְּלִעְדֶיךָ, הִישָׁן,

בְּלִעְדֶיךָ, עֲתִיק הַמוֹמִים ?

וְעַל כֵּן נַעֲשֶׂה לָנוּ ח'פֶּשׁ

לֹא לְבוֹז לְדְבָרִים וּמְרָאוֹת

שְׁעָלוּ בְּעוֹלָם כְּמוֹ עֶבֶשׁ

הָעוֹלָה בְּכַחְלֵי 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, שאמנתו 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 לוליני 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 כהנהחושת"). 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 ומהין" עם הצירוף הכבול המתבקש לשם החרוז ולשם התוכן ("עתיק היומין"), בחר אלתרמן לחרוז בצירוף מקורי, פרייהמצאתו ("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 ובו לפואטיקה הקלאסירומנטית, 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 אוקסימורונית, ידע אל נכון, שאף לו לוותר לחלוטין על חומרי העבר הישנים, 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 באפוסטרופה נלהבת אל השוק הוולגרי וה"גויי": "אדיר אתה, גלית! הדור אתה, גלית! / עֵלָה 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 פריפרסטית עקיפה, מוצמדים כאן כביכול זה לזה באורח שרירותי ואגרסיבי, והופכים כהרף-עין ליישות אחת, שהסתירה הפנימית שלה בולטת לעין. יתר האלוזיות 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 האלוסיבית (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 סליים גדולים". תיאורי הנערה היפהפייה והעיר, שהגבולות ביניהן מטושטשים למדי, משובצים בצירופי לשון רבים בנוסח שירי-השירים: "היפה בשפחות", "שולמית בנעלים" "סוסותיך היום תעכסנה", "הה, עירי, שרתי בשווקים נתתיך / מלכתי בהרי המכולת" וכיוצא באלה צירופים, המסרסים את פסוקי שירי-השירים. הקורא והפרשן השמרניים, האמונים על השירה האורגנית הקלאסירומנטית, יאמרו לעצמם כי השפחה, היוצאת בסליה לסמטאות השוק, היא בבחינת "מלכה ליום אחד". בעיני השוק, על עגלונו 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, הנתרים 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-ההיפרבוליים של שירי-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 האלוסיבית, מוצמדים כאן כביכול אלה לאלה כמה עניינים סותרים ומנוגדים, שהעמדתם אלה בצד אלה היא שרירותית ואקראית. אלתרמן נהג להצמיד באמצעות הלשון האלוסיבית, 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 האלוסיבית שלו, שהיא בעלת איכות אוקסימורונית, בכל מישוריה, אלתרמן בחר אפוא בסיפורים מובהקים, בעלי מרקם 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 האלוסיבית. 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 הַבְּהֵרַת 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), מעין "גילוי שכינה", וכביכול התגלמות הקדושה והיקר. 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 ("ההלך" – הטרובדור) כלפי העולם הוא בדרך-כלל, לפחות על פני השטח, יחס של התפעלות ושל הערצה ללא גבול, ולא יחס של קרע ולבטים (מחוות ההתפעלות הנפרזות מן העולם נטולות מן השירה הטרובאדורית, עתירת ההיפרבולות והידועה בג'סטיוקולציה הרחבה שלה). יחסו של המחבר המובלע כלפי תופעות הבריאה – לעומת זה של המשורר-ה"הלך", יציר כפיו – הוא לכאורה יחס "מדעי" ומפוכח, כאילו גמר המשורר אומר, בינו לבינו, שראוי לו שיתבונן בטבע ויתאר את הפרדוקסים 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 מעין תמרור או זרקור, אשר יאיר באחת את מהותו של השיר. במרכז השיר 'השוק בשמש' מתואר המאבק שבין הכוחות היציריים 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 והיציריים 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 חלחלה לתוכם, עם זאת, משחיתותם של סוחר 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 אפשר לאלתרמן לבסס את הפואטיקה המודרניסטית שלו, שחיבבה – כמצוות המניפסטים הפוטוריסטיים – שירה פוליכרומית (ססגונית), פוליפונית (ססקולית) ופולימורפית (רבת תנועה).¹² השוק אף אפשר לאלתרמן להדגים את היסודות ההמוניים והוולגריים שבחיים ובאמנות, להעלותם בדרגה ולהעניק להם לגיטימציה כחומרי אמנות מן המעלה הראשונה. ואף זאת: השוק סייע ביד אלתרמן לבסס את תפיסתו הראדוקסלית, הדואליסטית, שגילוייה החיצוני הוא האוקסימורון. דווקא השוק ההמוני, על טיפוסיו הוולגריים, שמן הדיטוה התחתונה, 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, כטרופדור או כנואגאנט הנודד בדרכי החיים, מסיר את כובעו וקד קידה של הוקרה לפני עמיתו, 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 השוק¹³) 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 בשינוי 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 והולגרית. זאת ועוד, לפנינו אף שיר של השתקפויות: שיר שבו משכפלים המראות אלה את אלה ונשברים לריבוא בבואות. השמש משתקפת במרצפות, בגיגיות הפח, בשמן הרוחש בקנרות. היא מאדימה את לחי התגרניות והמשרתות, נערות הכפר עזות היצרים, ואף משתקפת בשקיפות השמן הרוחח ובברק המצלתיים המתכתיות (גם המצלתיים של אמני הרחוב וגם הקנרות וגיגיות הפח עם השמן המבעבע בתוכן הן זהובות ועגולות כמו השמש המשתקפת בהן).¹⁴

נאמן לפואטיקה האוקסימורונית שלו, ההופכת את כל היוצרות, מתאר אלתרמן את המלחמה הארכיטיפית הזו, שמשוררים לאינספור תיאורו לפניו, בדרכים שונות לחלוטין מן המקובל, השוברות את הקונבנציות שנקבעו באמנות: לא קרב הנערך בשמים לפניו, 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 צדיה של יישות אחת.¹⁵ על כן, האפיתטים של האובייקטים המתוארים מתאימים גם לתיאור השמים וגם לתיאור הארץ: "כבשן התכול הלוהט", למשל, הוא צירוף פריפרסטי "דורפרצופי", המתאים גם לתיאור שמי הבוקר התכולים וגם לתיאור אבני הרחוב התכלכות, 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 ופראדוקסליות: 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, האריסטורקרטי 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, גלית! הדור אתה, גלית! 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 - שֶׁ דמות בית־לחם – נרמז כאן מן הצירוף "בכאב שדמות הלחם", שהוא צירוף אֶבֶרֶטִיבִי ורֶב־מִשְׁמַעִי, ובין היתר הוא עשוי להעלות את זכר פרשת דוד הנער, שנלקח מעם הצאן ונמשח בשמן בין שדמות בית לחם). שתי האפשרויות כאחת תיתכנה, שכן האֶפִיתֵט "לבן עיניים", המוענק כאן לגיבור הקולוסלי, מתאים יותר לתיאורה של השמש המסמאת, ואילו פשטותו ה"פיליסטרית" של גלית הענק הפלישתי (התואר "פלישתי" – "philistine" – משמש בלשונות אירופה שם־נרדף לחוסר האנינות של ההמון הפשוט, וממנו נגזרה המלה "פיליסטר") 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! הדור 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 אלטרמן – "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 אורה 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, כבימנו 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 - - הדור אתה") עולה בעקיפין זכר האֶפִיתֵט האלוהיים המרוממים והמאדירים מן הפיוטים האקרוסטיכוניים ("אדיר הוא – הדור הוא"). מתברר, אם כן, שהדובר מברך את הגיבור ומקלסו, בכפל המשמעות של המלים "מברך" ו"מקלס": הוא מהללו ומשבחו, אך גם מחרפו 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 בעקב, 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 ששמה של דלילה מעיד על שיוכה 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 מאזורן של העיניים הלבנות, כעיני שמשון שנוקרו ביד פלישתים, והן מאזור השמים הנופלים כעמודי הבית.

לפנינו אפוא טקסט שבו מהבהבות כמה וכמה פרשיות מקראיות ומיתולוגיות, הבונות יחדיו תמונה ארכיטיפית אוניברסאלית (כמו בשיר 'איגרת', שיידון להלן, שבו מהבהבות כמה וכמה פרשיות מקראיות ומיתולוגיות, ובונות יחדיו את תמונת "רצח האח" הארכיטיפים). לא הפרשיות הנרמזות הן העיקר, כי אם הרעיון הארכיטיפי, העומד בבסיסן: מלחמת היום בלילה, מאבקה של התרבות בבערות, של הקדמה ברגרסיה. השמש המסמאת עיניים מדומה כאן לענק אדום-שיר 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 "משניים": המאבק הכוחני הזה הוא מאבק "גויי" ואלים, היאה לעשיר, לגלית, לשמשון (שבו דבקו חלק מתכונותיהם של הפלישתים, יריביו). המאבק הזה הוא "פלישתי", משמע וילגרי 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 והוילגרות 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 עירונית-רבותי, 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 בכבואתם של החיים (המתגלמת – בין השאר – באמנות ה"נחשבת", המתימרת לחקות את החיים, ולא 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"אָרְס פּוֹרְטִי" הקצר 'הנה העצים במלמול עליהם'. המשורר קד קידה למציאות "הפשוטה" ומצדיע לה, כי היא עולה על כל ביטוי אמנותי, אֶלִיטְרִי 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 למגררו 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 לבי, / איננה מגיעה עד קרסולך". הביטויים האידיומטיים "נגע ללבו", "לא הגיע עד קרסוליו", המכילים פיגורות לשון שנשתחקן, 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 ושאוונם, 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 בפניו "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 "רצח 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:

אֵלֵי שְׁלִי,

אֲנִי תָּמִים.

אֲנִי זֹכֵר, בְּרָעוֹת הַשָּׁמַשׁ עַל הַמַּיִם,

נֹלְדָתִי לְפָנֶיךָ תְּאוּמִים. - -

כִּי מַת בִּי יַחֲדֶךָ, הֲבֵן אֲשֶׁר אֶהְבַּתְּ,

אֲשֶׁר יָדִי הָיְתָה בּוֹ בְּשֹׁדְהָ.

אֲנִי תָּמִים אֵלֵי. לְאֵט לְאֵט הִפִּיתִי.

גִּרְתִּי אֶל הַמִּמְכָּר מִבֵּית וּמֵאֵם.

פֶּשֶׁטְתִי כְּתָנְתָּו. - -

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 במרומו מן המרקם האלוסיבי הזה. נשמע כאן גם הד מסיפור קסטור ופולוקס, בניו התאומים של זאוס ("הדיוסקוריי"), שהראשון שבהם הומת ואילו השני התחנן לפני אביו שיניחנו למות גם כן, כדי להצטרף לאחיו, וזאוס פסק שהשניים יהיו לסירוגין בשמים ובגיהנם ("לו אך ראית איך - - התחננו יְדֵי על דלתך - לשוב! - - לרגליהם אלי, יפלו השוערים, / בהביאי אותם להקאות אליך").

אף לא אחת מן הפרשיות הנרמזות הללו חשובה כאן כשלעצמה, ואף לא אחת מהן

מתפקדת 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 האלוזיות המשוקעות ב'איגרת', הם מדפוס התשתית של ההתנהגות האנושית הקמאית, ואותו רוצה אלתרמן להעלות בשירו הווידויי. כאן האלוזיה אינה תכלית לעצמה, אינה קישוט, כי אם כלי שרת להעלאת דבר בסיסי ועקרונני 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 השלמות), בהעלאת סיפורו של האח התם ויושב האהלים, שהוליך שולל בעקבה ובערמה (שאינן מתיישבות עם תמימותו), את אחיו איש השדה. יש מן הפראדוקס בוידויו 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 הפסיכומכיה הזו הן מות איש השדה, האיכר (האדם התמים, עובד האדמה, איש הקביעות והאחריות) ו"נצחוננו" קללתו של הנווד (שנאלץ לקחת את תרמילו הדל ולצאת לדרך הנדודים הנצחית, דרכו של ההלך ושל המשורר-הטרופדור. 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 הפרסונאלית החד-פעמית והאידיאליסטית. כביכול אומר כאן אלתרמן בסמוי, באמצעות הסיפורים הארכיטיפים, כי הוא שהמרה את פי הוריו ולא בחר בדרך ובייעוד שיעדו לו, ביכר את אורח החיים הבהמי אני 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 והעתיון" שלו, פזמוני "המטאטא" ושאר ז'אנרים מזולזלים, שבהם שלח ידו כביכול רק בכורח צורכי הפרנסה, עוד עתידיים 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"אלטר אָגו" האחראי והממושטר שבו – בודד במערכה, להניח לו לגווע "בלים ווידי". 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 בלדה, 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 משמעות 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 ורבי־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 'הנה העצים במלמול עליהם'

השיר הקצר 'הנה העצים במלמול עליהם', הפותח את חלק ד' של 'כוכבים בחוץ', מכיל בתוכו הכרזה "אָרְס פּוּאטִית", 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 אוצרי-המלים שלו תומכים בהצהרה 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 האילים של העלים) הן לכאורה בעמדת תרתי-דסתרי זו לזו. שיר "פשוט" ו"אלמנטרי" זה שלפנינו הוא אפוא שיר מלא פרדוקסים, 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 "האוור" 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 ניפר 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. העמדה הרטורית, שיש בה מן ההתבטלות שבהבעת משאלה נרגשת, עומדת אם כן ביחס של סתירה לתוכן 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, שררה 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 הרבי-מערכת המורכבת של
 היקום – שטבעי היה לו ניסה המשורר לאתרם ביום ולא בלילה. כאן, ראוי להכיר את דרכיה
 האסוציאטיביות של שירת אלטרמן. "לילות לבנים", או "הלילות שהלבינו", הוא מוטיב חוזר
 בשירת 'כוכבים בחוץ' (וראה, למשל: "אז אשר 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 לשֵׁנָה". נדודי השֵׁנָה 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 לשֵׁנָה, 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 עֲרֵבָה 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 וחי
 רוח, שררה, שירה וחלום, משמשות כאן מעין ציון-דרך אינדיקטיבי לפתרון חידת השיר,
 שבמרכזו קונפליקט רווי מתח לגבי מהות האמנות ותפקידו של האמן בעולם.

¹ ראה: א' שלונסקי, "יל-גיוזם", **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 אלטרמן הרבה לרמוז לגיבורי הנצרות (תיאור עלמת השמים או תיאור הרועה בכבול 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 אלטרמן ברמיזות מפורשות למיתולוגיה, ונקב בשם של
 גיבורי הקדומים ללא ציון והסוואה. כך, למשל, בשירו הגנוז 'ליל קרנבל' (דורמן [1979], עמ' 45) נזכר
 "יופיטר זעום התלי"; בשיר הגנוז 'ניחוח אישה' (שם, עמ' 79) נזכר הומוס השר "תהילות לאפרודיטה"; בשיר
 הגנוז 'ארמונות מְקֻשָּׁה' (שם, 98) נזכרות ונוס ולדה הנושקת לברבור. בשירי 'כוכבים בחוץ' הפכו האלוהיות
 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 אלטרמן בעיצוב אישיותו של בנו נתן, כתבו א"ב יפה (1982); דורמן (תשמ"ז) ועוד.

⁵ 'דבר' 25.2.1938. רצנויה זו כלולה בספר **נתן אלטרמן: מבחר מאמרי ביקורת על שירתו** (באוגרנטן
 [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 אלטרמן, 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), ע' 664-668.

⁸ אלתרמן, למשל, לא גרס כי ראוי להקל על הקורא ולתת בידו מפתחות נוחים לפתרון חידות השיר. וראה מאמרו 'על הבלתי-מוכן 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 'ראיתכם 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, 4-3, 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 לאינסוף 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-מצילתיים! /

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. בישר '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 כקרבת בורעותיו ("הלילה אשא בידי הקרות / את אור הדרך שהיה לברות / וחרש אליו אֶחייך"). 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 קמה 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 יש אח נוגעת בלבבי". שיר מוקדם זה, המושפע מן השיר Dsellum שיר מס' XXXV מתוך 'פרחי הרוע' של בודליר) עשוי להיות הגרעין הראשון של שיר-הווידוי 'איגרת', שגם בו

כלולה הודאה ברצח בתוך מונולוג תמים-מיתמם של הרוצח החוטא, כבן יחיד המתחטא לפני אביו האוהב.

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