



הרהורים על שירת אלתרמן¹

נתן זך

שעה שמדברים אצלנו על אלתרמן נוהגים לקשור את שמו עם הישג ריענון-לשונה של השירה העברית החדשה, עם פתיחתה לרווחה לפני לשון הדיבור, הן במה שנוגע לאוצר המילים והן בריתמים שלה. אבל עלינו לקבל, למעשה, דיעה זו בזהירות רבה. כלום אין השורות הבאות של דוד פוגל, למשל (שנכתבו לפני 'כוכבים בחוץ'):

"לאט עולים סוסי
על מעלה ההר,
לילה כבר שוכן שחור
בנו ובכול"

או

"ערב בודד
קרב אל יצועי
ופורש שמלה שחורה
עלי"

רעננות יותר, פחות ארכאיות – משתי הבחינות שהזכרנו – מאשר

"עת חגרו חיל'צרים כלי חרושת"
גויים באורה של חמה,
עשו היהודים את החושך
לחזק בכל כלי מלחמה".

ומה נאמר, למשל, על שורות מעין אלו של אורי צבי גרינברג (מתוך 'אנקריאון' שלו):

"השעה עייפה מאוד כמו לפני השינה.
כילד אסופי, בכותנתי הלבנה בלבד,
אני יושב וכותב בחלל כמו עלי לוח:
לא איכפת לא איכפת"

או אחרות:

¹ פורסם לראשונה בחוברת 3-4 של כתב העת "עכשיו" באביב 1959

"ממילא אין מדרגות שייש
למעונות בס אנו מתלבטים
מכאן – עד הקומה השישית".

כלום אין הן קרובות יותר ללשון היומיום מאשר:

"בחלוני קומות שניות או שלישיות,
מעל לביגלוב ובירוכל"

או אפילו

"לא להבל נשבעתי לך אומן,
ובצר לי גור-ארץ אשוף".

או מאשר

"כמו בשוא ברק פולח ומצית
קוויו של נוף חשך וכוללס במחי".

האם רבות הן אצל אלתרמן השורות הבלתי-"פיוטיות" ביירותן הפרוזאית כמו:

"אני ברחוב, חדרי מאחורי כבית מרזח ריק"

של למדן. ומה בדבר ביאליק. כן, אפילו ביאליק! כמה "יומיומי" הוא לפעמים תיאורו בחוסר-הרחם
הקולע שלו, הנטול כל מחלצות "פיוטיות" מרככות:

"בריות – תרמילים משוטטים של רקב עצמות"

או בנוסחו הענייני הפרוזאי:

"אמי, זכרונה לברכה, הייתה צדקת גמורה
ובאלמנותה ענייה מרודה".

לעמת מה שאלתרמן שוקל לאב:

"עולמו הנצחי, הדאוג. מה רבה טירדתו ומודעת".

הפיזמון הביאליקאי החריף בלשונו הבלתי-מסוגנת מסוגל גם כיום לשמש דוגמה ללשון צעירה. שורות

כמו:

"פלוני יש לו אוצרות קורח.

עשר מכות לאלמוני"

יכולות היו להיכתב השנה בשביל "סמבטיון". או:

"ומאיין בא הכאב

כתולעת אל הלב? "

או הפיזמון הידוע שתלמידי בית-הספר נהגו להציגו לעומת 'מתי מדבר' הצרמוניאלי של המורה:

"מנהג חדש בא למדינה

אתמול חנה מחר פנינה".

הדיבורים על החידוש שבלשונו החיה, היומיומית, המדוברת, של אלתרמן לעומת זו של קודמיו (ושלונסקי בכללם) הינם, איפוא, לפחות מוגזמים. אנו עלולים להגיע למסקנה שההיפך נכון יותר; לשונו של אלתרמן היא הרבה פחות דיבורית – ולעיתים אף יותר ארכאית-בארוקית – מזו של משוררים עבריים רבים אחרים.

אומנם, אין לומר על אלתרמן שאינו שומע את המלה החדשה או המחודשת, האקטואלית, הנולדת טרייה לבקרים; ב'עיר היונה' ניתן למצוא לצד ביטויים וצירופים כמו "כבמו עושף", "למו עיין", "אמה נוצחת", "המחוז הלזה", "חמודות יפי נוף", "רם כיפה ומקור", וכו', גם אם "החנייה", "ראש הפרק", "הכלי", "הסגין", "הדגש והמשתמע", "כלי הקיבול", "הכריך", "האלונקה", "הכינוס", "הקסדה", "האבזם", "המקלען" ו"הסיגריות". אולם, המדובר הוא בעיקר במילים "רשמיות", נטולות עושר קונוטטיבי, שיצאו זה עתה מבית-היוצר של ועדות מונחי-צבא וועד-לשון למיניהם וקנו לעצמן שביתה בעיתון היומי ובפקודות-השיגרה הצבאיות. את הביטוי המהלך ברחוב ממש אין אלתרמן שומע, או שאינו מוצא ליאה להכניסו לשיר. לא זו בלבד שלא תמצא כאן את ה"חתיך" וה"חתיכה" של רטוש, אלא גם הסיגריה נהפך ל"סיגרית" ה"שירית" יותר.

אולם, לא רק היעדרה של המלה שהד של רחוב בה, ואף לא מציאותן של המילים ה"רשמיות", הם המשווים ללשונו של אלתרמן אותו דוק של ארכאיות האופייני לה. גם לשונו של משורר כדוד פוגל, למשל, המצטיינת בריכוזה הקולע, היא טרם-אכספרסיוניסטית במובן זה שאין בה כמעט מלה או ביטוי שלא קיבלו קודם-לכן את הגושפנקה של מילים "שיריות", טהורות מכל רבב של דיבור המוני, בעיקבות שימושן המסורתי בשירה הלירית.² מה שקובע אצל אלתרמן הרבה יותר מאשר ההינזרות משפת הרחוב הוא הסיגנון (ו' שרוקה), המשעבד הכול למרותה של סימטריה משקלית חדגונית. זה החידוש האמיתי של אלתרמן לעומת קודמיו. עוד לא היה בשירה העברית החדשה משורר חשוב שהמוסיקה של השיר שלו תהיה כלי-כך רחוק המן הריתמים של הלשון המדוברת.

בין כך ובין כך, אם אנסה להשיב על השאלה מדוע עורר בי כבר ספרו הראשון של אלתרמן 'כוכבים בחוץ' רתיעה אינסטינקטיבית כמעט חייב אני למנות כמה וכמה סיבות. אינני אוהב את האימאז' שכל עיקריו אביזר וג'סטטה של קרשי הבמה ("נחש על התל צווארו לה שילח, / נשא כינורו הישן וייקוד"), המשרת מטרות דיקוראטיביות בלבד; אינני אוהב את ההכרזות הפסבדו-מנוסות ("הנה הברזל, האליל והעבד, / נפח הימים הנושא בעולם, / הנה, בת שלי, אחותנו האבן, / הו שאיננה בוכה לעולם"), שחרף

² המילים השכיחות ביותר ב'כוכבים בחוץ' וב'שמחת עניים' הן המילים של הלכסיקון הרומאנטי: שקט, רעש, לב, נפש, אלוהים, עפר, ארץ, אב, בן, רעיה, בת, אחות, גיל, שמחה, רינה, מות, מספד, שיר, זמר, דרך, רחוב, ברזל, מתכות, אבן, בית, חלון, סף, מפתן, נר, מראה, קיר, כותל, יער, עץ, אילן, לילה, ערב, אור, שקיעה, כוכבים, רוח, שמים, רקע, ברק, רעם, מים, אדמה, עולם, ענן, עיר, שוק, קרונות, קרב, מלחמה, עבד, אריה, יונה, סוס, שה, איל, חצוצרה, דממה, דומיה, המולה, המיה, עלמה, נערה, ריע, אח, חיוך, בכי, דמעה, חג, שנה, זמן, מרחק, מרחב, דליקה, אש, מלך, עצב, תוגה (ואילו המלה "אני" מופיעה ב'כוכבים בחוץ' רק שבע פעמים, ארבע מהן בשיר 'איגרת', לעומת שבע-עשרה הופעותיה בספרו הקטן יותר של אברהם חלפי 'מזווית אל זווית').

אולם התמונה שונה, כאמור, ב'עיר היונה', שם מופיעות מילים רבות מן הפיזמון השבועי האלתרמני

הכול אינן אלא הכרזות פסבדו־מנוסות, על אף שכמה משוררים צעירים הצליחו להוכיח בשיריהם יפה כל־כך באיזו מידה הן מזכירות להם את פיזמוני "הטור השביעי";³ אינני אוהב את הבלתי־אנושי שב"שוקיך תהילה ללוטשי־המתכת" על כל האכזוטי־מזרחני שבהשוואה זו; אינני אוהב את הפאתוס הממותק של "שגבת כמפלצת של יופי, של אושר, של קייץ",⁴ אינני אוהב את הבית השקול והמוברח, הגורר אחריו עוד בית שקול, מדוד ומוברח, ועוד בית שקול, מדוד ומוברח עד שבית שקול, מדוד ומוברח, אחרון מבריה אותי מן השיר; אינני אוהב את הסנטימנטאליות המוקיונית (המחפה לדעתי על חוסר־רגש) של "רק פעמים יבוא הערב עם התוף/ צלוע ותופף בפרוורנו", המתאמצת למכור לי משהו שאינני רוצה לקנות; אינני אוהב את הדימוי שאיבד כל יסוד חושיי (המוליך בסופר־שלי־דבר לעבר צירופים כגון "שורת אוטובוסים כבדים כדמעות") ואת השימוש המופרז בפיגורות כמו אוכסימורונים ("דומייה שורקת", "ציות הקור", "רועם ושוקע השקט") וקאטאקראזות ("ירח קיטר בשיקמים", "חומות מן הדרך תפנינה הצידה", "עשן כנפח מזדקף"), המתקבל כאן כאמצעי שרירותי כל־כך ליצירת אווירה "פיוטית". מכאן גם שאינני אוהב את אי־יכולתם של שירי 'כוכבים בחוץ' להיות פיזיים יותר בנופיהם, אוטנטיים יותר בלשונם ו"מעוטי־אמצעים" יותר.

מובן: עלינו לזכור שדרך ארוכה מוליכה מאלתרמן של 'כוכבים בחוץ' עד אלתרמן של 'עיר היונה'. התמורה הבולטת ביותר נראתה בשיריו ב'שמחת עניים', שעה שנעלם אותו שטף קצר־נשימה של אימאז'ים מילוליים טרופים, שהמפריד ביניהם רב מן המאחד, והשיר נתרכז וגובש יותר מסביב לתוכנו הנושאי. מאידך גיסא מחזקת הקריאה ב'עיר היונה' את ההרגשה, שביסודו של דבר (חוץ מחלקים מסויימים של 'שמחת עניים', שאף אקלימם החווייתי טעון בדיקה זהירה) מועט הוא השוני המהותי בין שיריו השונים של אלתרמן. שוב ושוב נתקלים אנו באי־יכולת המוכרת להרגיש משהו מחייב ובלתי־מילולי כלפי מישו או משהו; שוב משווע התחליף ההנדסי:

"הן עד מוות נשמור, כתוכי,
אמונים לשמות ופסוקים.
הן עד קץ נהגה, כתוכי,
בחיתוך הדקדק של ענייך.
ובשאר הדברים הדקים
כגון סהר על פני השווקים" וכו'.

השורות שלעיל היו יכולות באמת להיאמר על־ידי תוכי שהורגל לומר "עד מוות" ו"עד קץ" נוסף על "השמות והפסוקים" מספר הדיקדוק; כאן קולטים אנו שעור מאלף בדיקדוקי האהבה, המזכיר לנו מייד את השוקיים, הזכורות מקודם, המזכירות למשורר מתכת, המזכירה לנו מפלצת של אושר; החיתוך

³ בעניין זה שנגיעתו בהשפעתו המכרעת של אלתרמן על הדור הצעיר ממנו ניתן להזכיר את הדברים שאמר משורר ומבקר אנגלי נועד, ויליאם אמפסון, בשיחת ראדיו, על תלמידיו הצעירים. אמפסון אמר (בהתייחסו לעצמו בגוף שלישי): אין ספק שלאמפסון יש כישרון מוגבל, אך לא מוגבל עד כדי־כך כפי שניתן להסיק מקריאת שיריהם של תלמידיו.
⁴ כבר נמצא מישו המדמה לגלות כאן דימוניות, כשם שהוא מגלה "דידוי העומד על סף הטירוף" ב"פה אורזים, יפתי, את שירי הבינה / כארז צווארונים וניירות לברחה". שלא לדבר כבר על שום דבר אחר, הרי דייה, כמובן, הפנייה ל"פתי" כדי לסלק מן השורה כל שמץ של "טירוף"

הדקדק של העיניים הנשיות שבכאן מזכיר אף הוא למשורר משהו, ובראש-ובראשונה את "שאר הדברים הדקים", כמו הסהר על פני השוק שיצאו לו, כידוע, מוניטין בדקדקותו.

באומרי שלשונו של אלתרמן רחוקה מלשון הדיבור כיוונתי, איפוא, לא רק לאוצר המילים, אלא גם להעדר הריתמים והאינטונאציות של לשון הדיבור, לאוניפורמיות המשקלית המדוקדקת, הנוטלת את נשמתה של מלה במקומה. הפרוזודיה המודרנית אינה נלאית להצביע על כך, שאפילו משורר המקפיד על שמירת אמונים לסכימה המשקלית יודע להבליט ולהבליע, להאיט ולהחיש, להכביד ולהקל, להרחיב ולהצר, מתוך התקוממות על נטייתה הטבעית של הסכימה לטשטש את הניגודים ולהשוות הכול. "הכול שווה לכול" – בצורה כמו בתוכן- אומרת הסכימה, "חשובה מכול היא התרדמה ההיפנוטית המרגיעה, הנכנסת בנו למשמע ההטעמה החוזרת בקביעות בטוחה" "אין דבר הזהה לחבירו", מטיחה לעומתה הרגישות היוצרת, "הכול מובחן, מסוים, אישי".

ההנאה מן המשקל בטרתו הסכימאטית היא ההנאה הפרימיטיבית ביותר, המיידית ביותר, אולם גם הדלה ביותר, שרק אדם חסר-כישרון מינימאלי ליהנות מדקויות וגוני-הביטוי של הריתמוס האישיים יותר יכול ליפול לה לקורבן. זה פשר התפעלות המתעוררת מאז ומעולם, גם מצד מי ש"אינו מוצא הרבה בשירה", למיקרא שירים כמו 'העורב' של אדגר אלן פו. התפעלות זו כרוכה ברתיעה אינסטינקטיבית מפני השיר הבלתי-שקול, שכדי לבחון את ערכיו המוסיקאליים חייב אדם להיות בעל אוזן רגישה הרבה יותר. לא כל מי שנהנה מקצב הטאנגו מסוגל גם ליהנות מסמפונייה.

ההתנגשות בין רקע סכימאטי של משקל "טהור" לבין ההטעמות הבלתי-מגוייסות של הנשימה, המוכתבות על-ידי תוכן השיר והרגש שבו, יוצרת מתיחות המעוררת אותנו מהתרדמה ההיפנוטית של המשקל במידה מספקת כדי לשים לב. היא היא המתיחות שביסודה של כל שירה לירית. הסכימה שלעצמה, לעומת זאת, מטשטשת, אונסת את הריתמוס של לשון הדיבור, מוחה את צבעה האישי של המלה, מכתיבה תנועה אובייקטיבית, מפרידה הפרדה קוטבית בין תוכן לבין צורה, מבצעת מעשה אלימות בגוף התוכן, נוטלת מן הזמן את הזמן.

בספרו 'קלאסיקה ורומאנטיקה' עומד פריץ שטריך על ההבחנה שבין "ביטוי זמן" לבין "חוקיות זמן". בבהירות רבה מסביר הוא את ההבדל שבין הריתמוס של הקלאסיקה (יוון), המזדהה למעשה עם המשקל והמושגת על חוקיות החזרה מבלי להיות תלוי בתוכן השיר, ברגש המשוקע בו, במיקצביה של לשון הדיבור, לבין הריתמוס של הרומאנטיקה, שהוא בראש-ובראשונה גורם תוכני של ביטוי ועיצוב ואינו סובל אובייקטיביות בלתי אנושית.

שטריך מסביר: "אין מידה לזמן. כי המידה היא חזרה, אך הזמן הוא רק השתנות אינסופית - - - המידה מתבטאת במספר. אולם את אחדותו האינסופית של הזמן אין לפרק ולספור. כאן אין גדלים שווים - - - כאשר מודדים, איפוא, את הזמן, כאשר האינסופיות שלו מפורקת לחזרתה הריתמית של מידה, מתרחש באמת משהו שונה לחלוטין מאשר מדידת זמן. אז מחליף הזמן את דמותו, חורג מתוך עצמו, כלה בתוך

זמן, נהפך לנטול-זמן. יצירתו החופשית נהפכת לחוקיות, השתנותו האינסופית נהפכת לקביעות, אחדותו שאינה ניתנת לחלוקה נהפכת לריבוי".

שירת אלתרמן היא לפי מושגים אלה שירת ה"גדלים השווים". הנאמנות לסכימה מדהימה ממש. אפילו הסטיות ממנה מתגייסות שוב לשורותיה של סכימה חדשה. בראשית היתה הסכימה. שורות כמו:

ועוד ערב של סתיו, על אם דרך שלטי
צריף-אורחים להוטים גדולי אות"

מוכיחות יפה את טענתנו, והן מצויות כאן בשפע. אין הן דוגמה לכישרונו המוסיקאלי הבלתי-רגיל של אלתרמן, כפי שנוהגות מצוות-האנשים-המלומדות לומר. אדרבא, הן עדות למחסור ריתמי המבקש לו מיפלט בדלות הרבה עוד יותר, אולם הבטוחה, של המידה המדוייקת. הבה נשמע את השורה האנאפסטית הראשונה המסתיימת סיום גברי (מוטעם) בהברה השניה של "שלטי". הסיום המודגש נמרצות עוצר את זרימת התוכן אל השורה השניה; נוצרת אשליה שהמילים "על אם דרך שלטי" מהוות יחידה תוכנית עצמאית, המקבילה בדיוק ליחידה התוכנית העצמאית שקדמה לה – "ועוד ערב של סתיו". הסכימה ורדיפת הסימטריה יצרו לנו כאן, איפוא, שתי יחידות שוות מבחינה צורנית ומקבילות מבחינת המיבנה: א) "ועוד ערב של סתיו" וב) "על אם דרך שלטי" בניגוד לכל היגיון שירי, שכן "על אם דרך שלטי" אינו פסוק המסוגל לעמוד בפני עצמו כדוגמת קודמו.

ועוד זאת. רדיפת הסימטריה אינה מסתפקת בהקבלה שהזכרנו אותה, אלא שואפת למידה רבה עוד יותר של חפיפה. וכך מופיעה ההקבלה בין התנועה (הווקאל), סגול ביחידה הראשונה (ערב), לבין הגודל המקביל ביחידה השניה (דרך) – שניהם בהברה השלישית מתחילת היחידה המשקלית ושניהם בשתי מילים הנמנות על הסגוליים. שני הסגולים המודגשים כל-כך – הן על-ידי האנאפסט הקורעם מעל סוף המלה והן על-ידי ההקבלה – נשמעים ממש כצווחות של עופות הונגאריים שחוטים. אם נוסיף לכך את השימוש במילים קצרות בלבד (בנות הברה אחת או שתיים) ואת היעדרן של מילים ארוכות יותר המסוגלות להקהות את עוקצן של הטעמות בלתי-קרואות, וקיבלנו תמונה מלאה של מיטת-סדום מהוקצעת זו המתקרית בשם הריתמוס האלתרמני.

כדי לא להסתפק בדוגמה אחת, נחזור ונזכיר את השורות שכבר ציטטנו:

"עת חגרו חיל-צרים כלי חרושת"
גויים באורה של חמה".

שוב יוצר לנו המשקל יחידה צורנית האונסת את ההיגיון: "גויים באורה של חמה" (המלה "גויים" מודגשת עוד יותר על-ידי חסרון הברה הראשונה של האנאפסט, המצויה בסוף הטור הקודם, תכסיס אלתרמני מקובל) – מה שמצלצל כתחילתה של בדיחה בה מופיעים היהודים באור הירח. נותר לנו רק להטיל ספק באיזו מידה גם המשורר נתכוון לכך.

אך הדברים מתמצים בקביעות שלעיל, רק אם נתעלם ממה שניתן לכנות בשם הגורם המוסרי הפועל בריתמוס החווייתי, כלומר גורם המציית לא לחוקיות היצונית מיכאנית, אלא לדיברותיה של הרגישות

האנושית האוטנטית. כי הריתמוס לא זו בלבד שהוא מדגיש יסוד זה או אחר בשיר, מבליט מחשבה זו או רגש זה לעומת גוני-מחשבה-ורגש אחרים, ועל-ידי כך נוקט עמדה לפיה תובע כל דבר בעל משמעות רוחנית בעולם את תשומת-ליבנו לו לעצמו, אלא שהוא גם מאפשר לנו להזדהות בשלמות וללא מחיצה עם הדברים שהוא מוצא לנכון להטעים, כלומר עם מה שחשוב, עם מה שאינו טפל. הריתמוס האמיתי מנער אותנו מן הנייטראליות היומיות שלנו לגבי הדברים, הוא כופה עלינו לחוש – בתמורות נשימתנו ממש – את הייסורים שמתייסר החומר בעולם ואת הייסורים שמתייסרת הרוח בעולם.

הוא אינו מקהה את רגישותנו אלא מגביר אותה. הוא אינו מניח לנו לפטור בשאננות קלת-דעת את הטונים הצורמים שבעולם. שעה שהוא מעלה את המלה "מוות" מתוך שטף השיר – מתוך קיצבה הסדיר של נשימתנו – ומטעים אותה הטעמה נמרצת, על-ידי עצירת-פתע, למשל, אנו חשים את כל הפסקני והצורם שבה, ושוב אין לנו עניין במילים בלבד, כי אם גם במה שמאחריהן.

אצל אלתרמן חשים אנו לעומת זאת בריתמוס מוכתב מן החוץ, המפריד בין האדם לבין העולם ממש כשם שהא מפריד בין צורה לבין תוכן; ריתמוס במדים, במחלצות המבטלות את המתיחות המוסרית שבחיי האדם השם לב. האמצעי הראציונאלי, ההומאני, של שקילת כל ערך וערך בעולם (משקל – שקילה) היה כאן לאמצעי יישוב הדורים. נעלמת המלה, המלה הבודדת שבהיותה במקומה מעניקה לפעמים את חסד ההרגשה של גאולת עולם מלא מכבלי חוסר-המשמעות והתהוירובוהו, את חסד התחושה של הרכבה-מחדש לאור היחס הנכון בין הדברים. נעלמת האחריות בעד כל מלה ומלה בלשון השיר: מופיעה המלה המשמשת רק כמלט למילוי מילולי של הסכימה. מתחיל מצעד מילים דימוקראטיות, שכל אחת מהן שווה לחברתה, ולפיכך אין גם אחת מהן שווה לעצמה. הפרט מאבד כל אפשרות של תשומת-לב, חדל להתקיים. רק במצעד כזה יכולות להיוולד שורות מבעיתות בחוסר-אנושיותן כמו:

"מי יבין אי צופה לו שעת הפקודה,

אם הרחק או אם פתח הבית?

מי ימות, בני אמי, ויפול אפרקדן

מי ימית ויפול אפיים"

כאשר לא רק ההדגשה הקאבארטית על פוזות הנפילה (אפיים ואפרקדן), תוך-כדי הבלעת חומרתה של עובדת המוות עצמה, אלא בעיקר הריתמוס המתקפץ-לו מעורר את ההרגשה הקשה של קלות-דעת נטולת-התחשבות, הכרוכה בחוסר-הבנה ילדותי ממש מה מסמלות המילים.⁵ בכתיבה כזאת אסור דבר אחד באיסור חמור: להתעכב, לעצור; כי השהות פירושה פנאי לתשומת-לב, עת להיסוסים, שעה להתחשבות, המביאה בחשבון את קיומו של הפרט האוטנטי. אם אמרנו על הריתמוס החווייתי שהוא בעל פונקציה מוסרית בהצביעו על השונה על רקע השווה ובאמתו את הרגשות הבאים לידי ביטוי בשיר על-ידי

⁵ וחבר אמר, כי השורות הללו מזכירות לו מובאה מעלון יחידה צבאית:

"מי יודע כיצד לבשל פשטידה
עם ריבה או אפשר עם שמנת?
תיאבון, רבותי, לא חסר ליחידה
והשן את הכול טוחנת".

אירגון הנשימה בתבנית הניתנת להעברה, יכולים אנו לומר עתה שגם השהות, כיסוד צורני-תוכני, נושאת פונקציה מוסרית.

נבחן, למשל, את השורות הבאות של פוגל:

”עייפים אנחנו,
נלכה־נא לישון.
קצות הימים תחובים בלילה
תחובים במוות.
שלפוחית־צבעונים תמיד ניפחנו
דרך חורף וקייץ –
אין עתה בכפינו מאומה
זה הבית
יעמוד עוד מעט אחרי;
יבוא מי לגור בו,
אולי לא יידע כי הייתי.
אבל עייפים אנחנו,
נלכה־נא לישון”.

לא זו בלבד שעל אף השורות הקצרות מושג בשירו של פוגל⁶ ריתמוס איטי וכבד, התואם את הרזיגנאציה שבתוכן הנושאי של השיר, אלא שכל בית ובית מהווה חריגה מן החלל הסוגסטיבי של אי־ביטוי האופף את המילים והשורות. הרושם המתקבל הוא שכל מלה היא הישג, יצירה שהאדם יוצר מן התוהו־והוה. אין כאן שום דבר המבוטא עד רווייה, ואף על פי כן כמה ביטוי כאן. השהות עצמה, המצטרפת מאיטיות תנועת השיר ומן החלל שהוא מתוח מעליו כרשת קורי עכביש על פני תהום, שופעת תוכן; היא מוסרת את תחושת הענווה היסודית של המשורר – נוכח המילים ממש כמו נוכח העולם. איננו מוצאים כאן ניסיון השתלטות רכושנית על הדברים: המשורר מסתפק במגע נוגע־ולא־נוגע במילים, שאינן נראות לו כקניינו האישי. כאילו רצה לומר שלא רק בביתו הממשי שלו עתידים אחרים לשבת, אלא גם ב"בית" של השיר. "דלות" המגע מעידה כאן על עושר בוטה. השיר אינו נחפז אל סופו בסחפו עימו, כגלי גיאות, כל חומר מחומרי העולם, הנקרים לו בדרכו והנעלמים מתחת לפני המיים המשווים הכול והמחניקים הכול. שירו של אלתרמן, לעומת זאת, אצה לו בדרך־כלל הדרך. מלה גוררת אחריה מלה, בית גורר בית, לעבר הסף שסופיותו תמיד מודגשת כל־כך באשר הוא עוצר בבת אחת את זרם השיר שלא נתקל עד אז בשום מעצור. הכול מאיץ: גם המשקל שאינו מתעכב על מילים, גם תוכנו הנושאי של השיר החותר להיות

⁶ אינני מנסה לערוך השוואות בין שירת אלתרמן לבית שירת פוגל. שירו האוטנטי של זה האחרון מובא כאן רק לצורך העניין הנדון, ולא כדי להדגים שיר מושלם.

מנוסח עד שובעה,⁷ ולא אחרונה היא חשיבות העובדה שבהיעדר מתיחות אמיתית בשיר האלתרמני הוא מתקדם מעדנות אל סופו.

ואכן, לא מרובים הם אצלו השירים שאתה יכול להצביע בהם על מתיחות פנימית אמיתית. בדרך-כלל פתור השיר האלתרמני מראש, והדבר בולט בייחוד בספר כ'עיר היונה'. היתה זו לדעתי טעות לדבר על ניגוד יסודי כל-כך (כפי שעשו זאת מבקרים רבים) בין, 'שירי עיר היונה' ובין שאר השירים בספר האחרון של אלתרמן. למעשה, רב כאן המשותף מן המפריד. גישה א־פריורית אחת באה לידי ביטוי בכל השירים. מה שעושה עלינו לעיתים רושם של מתיחות, של קיטוב בלתי-פתור במעמקי הניסיון האנושי, של חרדה אמיתית, אינו אלא דריכותם של ניגודים הגיונים (על כל העוצמה שיש לדריכות זו אצל אלתרמן), המובאים על-ידי המשורר לידי מכנה משותף, למעין אוכסימורון מורחב:

"ופתחת חלונך ורגעת בו פלאים
והרוח תנע עריסות ובלויים"

או

"עיר אחת באש בנינו
ואחת באש הבערנו"

או

"מי אל עירו ומי אל עפרו
אשר משם יקום בהיקראו".

מכנה-משותף זה אינו אלא מה שניתן להגדיר כהשקפת-העולם הפוזיטיביסטית של אלתרמן, המבקשת להבין הכול ולסלוח הכול או כמעט הכול, והעומדת בסימן תבונת-זקנים שמעבר לגיהנום ולגן-עדן של הנסיון האנושי הממשי. אין ספק: פוזיטיביזם זה מהווה כוח חזק כל-כך בשיריו האחרונים של אלתרמן משום שקרקע גידולו היא התחושה הפאטריוטית הכנה המפעמת במשורר,⁸ ההכרה המבקשת להצדיק את מעשי ימינו הלאומיים הללו, שאנו שרויים בהם, לאור התכלית הסופית שהם נועדים לשרת:

"אך מראותיו ומעשיו
ומשפטיו של זה הזמן
פתוחים יהיו ביד עם רב
אלי הרחק הרחק מכאן"

הרגשה זו, המתלווה אלינו עם קריאת שירי 'עיר היונה', שהדברים מובאים כאן – ולעיתים אף בחוזק היד – לפני כיסאו של הבורר (המפשר יותר במהותו מאשר שופט), נובעת במידה לא-מעטה משכלתנותו של

⁷ אלתרמן יכול היה להסב על עצמו את השורות הבאות: "המהירות! רוב מראות בה נמחים ויתרם מתעקמים - - -"
⁸ משום כך לא היינו צודקים אילו היינו רואים בחלק מיצירת אלתרמן את פירותיו של ניסוח תעמלני פוליטי ושמים בפיו, למשל, את המילים של גיתה, שאמר כי "לא היתה זו מעולם דרכי להתקומם על מוסדות קיימים. דבר זה נראה לי תמיד כפזיונות. ייתכן גם שהייתי מוקדם מדי לחנפן".

המשורר. איני מכיר משוררים רבים אחרים בשירה העברית בת־זמננו ששירתם היא שכלתנית־מגמתית באותה מידה. גם ספר כ'שמחת עניים' אינו סותר למעשה דיעה זו, שכן אלתרמן של 'שמחת עניים' אינו בלתי־שכלתני, אלא אולי פשוט בלתי מחוור דיי־הצורך מהבחינה האידיאולוגית, ועל כן את מה שרואים שם כהתפרצות הבלתי־רציונאלי אפשר פשוט לראות ככישלוננו של הראציונאלי. שכלתנות זו של אלתרמן יכול אתה לגלות ממבט ראשון כבר בעובדת היותו של השיר מרוכז מסביב לנושא. השיר שלו מהווה למעשה משפט הגיוני אחד,⁹ מעטים הם המשוררים בני זמננו המותירים כה מעט לדימונו הסוגסטיבי של הקורא. בניגוד לרובם מעוניין אלתרמן יותר בקומוניקציה, במסירת דברים, מאשר ביצירת התרשמות מסויימת של הקורא. לעולם מרוכז שירו מסביב לעלילתו הפרוזאית. בהיעדר אפשרות מהותית לסמוך על אמצעים האופייניים למדיום מיוחד זה של ביטוי - השירה¹⁰ - נאלץ הוא להישען יותר ויותר על תוכנו הפרוזאי של השיר. מבחינה זו, ממש כמו מבחינות אחרות רבות, מדהימה באמת קירבתם של שירי קובץ כמו 'עיר היונה' לשירת־ההשכלה של העמים ושלנו. לעיתים נדמה לך כי בשעה שהעברת שיר אלתרמני ללשון תמציתו הפרוזאית, לא הותרת ממנו דבר. כלומר, לא היה בו דבר שהוא שירי במהותו, שאינו ניתן עדי־תום להעברה למדיום אחר של ביטוי, כשם שאת הפסל אי־אפשר לתרגם עדי־תום ללשון הציור, למשל. מה נותר, למשל, משירים כמו 'שירי נוכחים' לאחר מסירת תוכנם בקצרה? מה שמצוי בשירים אלה, נוסף ומעבר לתוכן הפרוזאי, עושה לעיתים רושם של אביזרים דיקוראטיביים שהובאו לכאן כדי לצודד את העין ואת האוזן.

ומה שהגדרנו כשכלתנות דומיננטית זו של התוכן הפרוזאי אינו אלא סימפטום כללי, ובראש־וּבראשונה סימפטום של חוסר־יכולת לחוות חווייה לירית אוטנטית, המומחשת בסיטואציית־הזמן־והמקום של השיר. כדוגמה ניתן להביא את השורות של 'שדרות בגשם' (מתוך 'כוכבים בחוץ'):

"באור ובגשם העיר מסורקת.
היפה באמת - היא תמיד ביישנית.
אלך נא היום, עם בתי הצוחקת,
בין כל הדברים שנולדו שנית.
הנה הזוגית - שמה צלול משמותינו
ומי בקיפאון הרהורה יעבור?
על קוו מיפתנה, כעל סף נשמתנו,
הרעש נפרד מן האור.
הנה הברזל, האליל והעבד,
נפח הימים הנושא בעולם.
הנה בת שלי אחותנו האבן
הזו שאיננה בוכה לעולם.
גבהו בימינו האש והמיים.

⁹ אולי פרט ל'כוכבים בחוץ'.

¹⁰ כמו הריתמוס החווייתי האמיתי, האימאז', הקונקרטי, השהות.

אנחנו עוברים בשערים ומראות.
נדמה – גם הלילה הוא נהר היומיים,
אשר על חופיו ארצות מוארות.
נדמה – גם אנחנו הבוקר נגיע
אל בית אחרון בנתיב הרחב
ושם עוד ניצב לבדד הרקיע
וילד משליך כדורו לרגליו.
באור ומטר השדרה מסורקת.
דברי, ירוקה, רעשי!
ראה, אלוהיי, עם בתי הצוחקת
אני מטייל ברחובך הראשי.
עירי הפרומה שמלתה מרכסת.
חיוך הברזל והאבן עוד שט.
הללו אינם שוכחים את החסד
של מלת אהבה אחת".

אנו חשים: על אף הרושם הראשון, אין המשורר מצליח, (חוץ משתי שורות: "בין כל הדברים שנולדו
שנית", ואולי גם "באור ומטר השדרה מסורקת") להמחיש את מה שצריכה היתה להיות החווייה המסויימת
של סיטואציה בעליל – השדרות בגשם. לעומת זאת, מופיעות כאן הפשטות והכללות (שאלתרמן אולי
מתנגד להן בפואטיקה שלו) כתחליף לאימאז'ים חושיים העשויים להוכיח לנו, שאכן חזה המשורר את רגע
השיר מבשרו. מה רואה המשורר המטייל לו בעיר בשעת גשם ואחריה? – הוא רואה בדיוק מה שקאנט
עלול היה לראות בחדר עבודתו ביום-קייץ בקניגסברג – את "הדברים כשהם לעצמם": "הנה הזוגית"
וכו' "הנה הברזל" וכו' וכו', "הנה האבן"!

מתי בכלל הולך המשורר באותן שדרות בגשם? מהי מסגרתו הזמנית של השיר? לפי תחילתו, אפשר
שמדובר ביום. אולם, ללא כל מעבר מובהר, קוראים אנו מייד לאחרא-מכן ש"נדמה – גם הלילה הוא נהר
היומיים / אשר על חופיו ארצות מוארות"; בבית שלאחריו חוזרים אנו שוב, לא בעיקבות האפיזודה
הלילית, לחיק הבוקר. והדבר שהוא אולי בלתי-נעים ביותר בשיר היא העובדה, שאף על פי שלא נעשה
כאן ניסיון קל שבקלים לשתף אותנו במשהו קונקרטי אחר, לעורר את רגישותנו כלפי דבר-מה, אין
המשורר מוותר בסוף השיר על הניסיון לדוג אפילו במי-מילים אלה את רגשי השתתפותנו
הסנטימנטאלית. כך מגיעים אנו מן השדרות שאינן בגשם שאיננו אל הנעימה הפאתטית, בנוסח חבל-על-
דאבדין, של "הללו אינם שוכחים את החסד". אלא שאין לנו באמת שום חסד לזכור, ומה עוד את חסדו של
המשורר, שפרש משירו כשם שאדם קם ויוצא באמצע הצגת-קולנוע שלא נכנס אליה כלל.

לאט-לאט מגיעים אנו למסקנה, כי אצל רב-מג זה של המילים (ואלתרמן הוא באמת אשף-המילים) פגום
דבר-מה יסודי ביותר כמשורר – פגומים כליה של הרגישות הפתוחה אל עולם האנשים והדברים. פגומה
אצלו היכולת להיות אדם משתתף בעולם ולתת ביטוי לכך.

רק דלות יסודית של הרגש מסוגלת להסביר את ההפרדה שהריתמוס האלתרמני מפריד בין האדם לבין העולם ואת חוסר-היכולת להמחיש סיטואציה, הכרוך מצידו בהזדקקות כרונית לתחליף שבעלילה הפרוזאית. דלות ריגשית זו היא אולי גם סיבת היובש הדידאקטי שבהפשטות ובערטיאליות פשטנית "החזקה מכל ייש", המעידה רק על חוסר-אפשרות לחוש את היש מזה ועל העדר הפשטה אמיתית מזה. ערטיאליות פשטנית זו היא המונחת ביסוד החיפוש האלתרמני המתמיד אחר הסמל המובן לכול, החדל, כמובן, מהיות סמל דווקא בשל שקיפותו. לעולם תמצא את אלתרמן – בצורה כבתוכן – בדרך אל המופשט הפשטני, הסתמי, בדרך אל ה"גלים השוויים". הבלתי-פשוט מנסה להסוות את חולשתו בעזרת המפורט. כך יוצא שמיכל אינה מיכל ומיכאל אינו מיכאל. מיכל היא דור – עוד בטרם היתה למיכל, ומיכאל הוא תקופה או פתח-תקופה – עוד בטרם איפשר לו המשורר לחיות את חייו כמיכאל. כך קורה שגם האשה נהפכת לשם-עצם ("החמוטל"). כך קורה שהעיר הזאת, שאלתרמן מזהיר לעיתים כה תכופות על אהבתו אליה אינה לא עיר ישראלית ולא עיר אירופית, ובוודאי גם לא עיר סמלית או אלגורית, שמראותיה אינם אלא מראי-מקום למציאויות רוחניות. השוק הזה עם מוכר הערמונים הקלויים, מוזג היין מן החבית ואיש כלי הזמר, אף הוא אינו שוק – לא משום שהוא שוק אירופי, אלא משום שהוא רק תוכנית ארכיטקטונית של שוק ספרותי, כפי שיכולה תוכנית כזו להיות מותווית על-ידי אדם שלמד על שוק מתוך ספרי האחים גרים לאחר שנתעלם מהם כל קסמה חריף-הריח של האגדה.

במאמרו 'המת והרעה' מדבר דן מירון על "הקפה נואשת וקבועה של המת המקיף את החי, מלווה בניסיון מתמיד וכושל של מגע. תמונת היד המוצנחת אל האהובה ופוגעת בריקנות מופיעה בקביעות מתמיהה לאורך שירתו של אלתרמן". ובמקום אחר הוא אומר: "לעולם אין הוא מגיע אלא עד סיפה של האהובה. כאן הוא נכנע ונופל".

בדברים אלה איבחן מירון קו יסודי מאוד בשירת אלתרמן, אלא שאינו מפענחו שכן "ניסיון המגע המתמיד והכושל" אינו מוטיב, כפי שמשמע מתוך המאמר הנזכר, אלא סימפטום. הוא סימפטום לעקרונות הרגש, לאינאונים, לחוסר-יכולת משווע "לגעת עד לב חמוטל". הדיבורים על החיתוך הדקדק של עיני האהובה, על השוקיים שהן תהילה ללוטשי המתכת, נראים עתה לפתע באור חדש לגמרי. באותו אור יש גם לראות את כל מעשי-האלימות המרובים כלפי מושא האהבה המצויים בשירי אלתרמן – לכידת האהובה ברשת, הקפצת זיקנה עליה, כיבויה כנר, שריפת ביתה, וכל שאר הג'סטות המלודרמאטיות. אין זאת כי אם הנקמה על המחסור. ומחסור זה פנים רבות לו. הוא-הוא קרקע-גידולם האמיתי של 'קלות-הדעת' וה'שטותים' ו'רעות-הרח', שהמשורר כה מרבה לקשור להם כתרבים. הוא גם המניע האמיתי שמאחורי הפולחן המתחנן והמתחנן של הבוסר והסרק:

"עמדי באש הציפורנים,
באש פרחים בלי פרי ובושם,
עלמה בלי איש ובלי בנים,
יופי הלא-נשיר של בוסר!"

לדעתי מורגש כאן העדר רגש חזק כולשהו כלפי האשה כדמות ממשית, והעדר זה מקפיא אותה לאובייקט עקר, אשר Stock responses סנטימנטאליים צריכים להפיח בו רוח־חיים. היא־היא משמעותה האמיתית של ג'סטת הוויתור רחבת־הלב כביכול של

”ויכולנו צודה ברשתים

ובחיקנו אותה להניח.

אבל אנו רודפי השטותים

מרחוק לה הראש נניע”.

ואל נא נשכח אף לרגע שאותה אשה, שהמשורר נכון בקלות אבירית כל־כך לוותר על קסמיה הארציים היא גם האשה שמאידך גיסא הוא פוצעה ומזקינה ושורפה ומחנקה ללא כל רחמים בשירים אחרים. המשורר מסרב כאן לחרוג ממיכלול־התייחסויות פאתטי, וממילא בצד פאתטיות זו מצוי רגש־נחיתות מוזר שבהאלהת מליאות מותניה הפיליים של האשה, שוקיה הלטושות, וכו' וכו'. מכאן גם נובעת אולי הסובלימאציה האירוטית־פשטנית שעה שמדבר אלתרמן על ספרים, שאף הם נגררים ומועברים לתחום פאתטי, עמוס בפשטנותו ופשטני בעומסו:¹¹

”עד מה חמדתי החרידס, הקף אותם פנים ועורף,

את מחשבתם העירומה

לרדף בעיגולם.

הנה, הנהי הנאוה, נגלית כאילה מחורש,

רוטטת ודרוכה כברגע ברא עולם”.

פאתטיות פשטנית זו מזכירה לנו את העובדה, שאלתרמן יודע לנסח יותר משהוא מסוגל להרגיש. עובדה ניכר עוד יותר: הדברים שהוא יודע לנסח באים כתחליף לדברים שהוא היה צריך לדעת להרגיש. אין הוא מאפשר לנו לחוש במשקלן של המילים מתוך המילים עצמן, מתוך שימוש שירי בהן שחושף את ”יסודן וכוחן”. שוב ושוב מופיע אלתרמן (ובייחוד ב’שירי מכות מצרים’ ועוד יותר ב’עיר היונה’). כמבקר ומנסח של המילים יותר מאשר כמשורר ומדובב המילים. כל עוד הוא מצוי בתחומה של הרגישות האגוצנטרית המקפאיה את העולם כמושא של התייחסות (“צעצועיו הגדולים של אלוהים”), עדיין אין התהום המוסרית בין ניסוח לבין השתתפות בולטת כל־כך. אך תהום זו מקבלת ממדים מבעיתים ממש בשעה שהוא מנסה ליישב בעזרת הנוסחה את עוולות העולם ומצוקותיו. או־אז מופיעה הדיפלומאטיה העריצה של המלה. המלה מהווה מסך היורד על הדברים מבלי שהתחוללה קודם הדראמה; היא מקימה חיץ בינינו לבין העולם מבלי שהיתה קודם קירבה. כך מסוגל אפילו הסנדל הקט והפעוט של השאנסון הצרפתי לפתור אחת ולתמיד את בעיותיה של אנושות דווה ונעוותת ולהשיב על השאלה המאויימת שרשאי, שצריך, האב מ’מכות מצרים’ להציג לעלם. כך נוצר אקוויליבריום רבוע בין כותלי הבית האלתרמני, שניתן להמירו לשם שלמות־התמונה במשקל־שכנגד

¹¹ אגב, סירוב לחרוג מתחום פאתטי־מסוגנן זה בולט גם בשורות החשובות ביותר שב’שמחת עניים’, ככל שמדובר שם ב”מת”, שהופעתו היא תמיד גם מיפלט חווייתי אחרון.

”כבר השמש גדולה ונמוכה
ובקצה הרחוב הנה נחה.
אולי לא נראנה מחר
כי רבים מתים עד שחר”.
ו”כבר השמש גדולה ונמוכה
ובקצה הרחוב הנה נחה
רבים יראוה מחר
כי רבים נולדים עד שחר”

כך מגלה גם האם פאטריוטיות, הראויה כל-כך לשבח, שעה שבנה הפצוע מוטל לרגליה ואומרת:

”דם את רגלי אמהות יכס,
אבל שבע יקום העם
אם עלי אדמתו יובס”

לפני שעלה בדעתה לחבוש את פצעיו.

לומר דברים אלה ולכתוב כך – פירושו בשביל משורר בן-זמננו הסתכנות באיבוד אימונם של אלה
מבינינו שעדיין לא נואשו מלמצוא בשירה דבר-מה בעל ערך בשעה שהם זקוקים לו.