



פרק ראשון

## “עולם הפוך”

### מדרכי ה"הִזָּה" של האמנות המודרנית

#### א. אלתרמן וניפורו של המופך

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

השיר האלטרמני נתון אפוא בתוך מערכת מסועפת של תמורות ותהפוכות – אינֶורסיות, מטאמורפוזות, טרנספורמציות וטרנספיגורציות – ההופכות את כל הערכים הקבועים ואת כל המוסכמות המקובלות על פיהם. אך אין המהפכים האלה פעלולים טכניים ותו לא. לפעמים הם אמנם עשויים להרשים את הקורא כשעשוע גרידא, כהצטעעותו קלת הדעת של האמן הלולייני (האמן מופיע תכופות ביצירת אלתרן כ"הומו לודנס" – כאיש המשחק<sup>2</sup>) במעתקים אופטיים, אקוסטיים, סמנטיים, וכדומה, למטרות אֶסתטיזציה וסגנון. לאמתו של דבר, לפנינו – על דרך הפואטיקה האוקסימורונית המצרפת ניגודים – גם בבואה נאמנה להשקפה כבדה וטראגית ביסודה, שהחזות הצבעונית והקולנית אך מחזקת אותה ולא מבטלת אותה. ההשקפה היא השקפתו הרלטיביסטית של איש-ההגות המדורני, שאיבד את כל אֶמוֹנו בביטחונות ה"מוצקים" וה"בלתי-מעוררים" של העבר, ועל כן הוא נמשך אל אחת משתי דרכים, שהן בבחינת תרתי דסתרי – אל הניהיליזם ואל האבסורד, המושכים אל

הדיסאינטגרציה ואל הכאוס, מזה, ואל האמונה בתאוריות המדעיות החדשות, שהשליטו תפיסת-עולם חדשה וסדר חדש, מזה. כאמור, חזותם הקלילה והעליזה של השירים סותרת רק לכאורה את המסר הרציני והקשה המוצנע בחובם.

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

לו ידעת, אלי – — הדרכים כֹּה תָרוּ.

הפכות סופותיך יפו ונושנו.

הכוכב הרועד מחפש בגפרור

את פדור העולם שלנו!

ושנקיך עוברים על פני בנגיעה

וברעם הזה, הנפתח ממולי,

טוב ללכת תמים וסחרחר בשגיאה

בין שמות לאין ספור ופגישות ומלים.

האמירה היא פראדוקסלית מכל צד שנתבונן בה. אילו נאמר שהכוכב מחפש "כגפרור" (ולא "בגפרור"), היה לפנינו דימוי קונבנציונלי למדי, הנושא הנמקה ריאליסטית "אמפירית" פשוטה, שכן התיאור הוא תיאורה של סופה הפוקדת את הארץ, ובו עשוי אור הכוכב הרועד במרומים להיראות כגפרור שהוצת כדי לחפש את העולם שאבד בתוך המהומה, הסערה והרוח. אולם אלתרמן מתאר את הכוכב – מתוך שיבוש יחסי השלם והחלק – הן כמי שמגשש באפלה ("מחפש בגפרור") והן כאור רועד, אורו של גפרור, שהוצת לצורך החיפוש. יתר על כן, לאורו של גפרור נהוג לחפש חפץ קטן שאבד, וכאן הכוכב הקטן, המדומה לאור קלוש במרומים, מחפש כביכול לאורו הדל והרועד, חפץ "קטן" כדוגמת תבל ומלואה. על פני השטח, משתבשים כאן אפוא לחלוטין כל ערכי הגודל והקוטן, השלם והחלק (אם כי מנקודת-התצפית החיצונית של הכוכב, המביט בעולמנו ממרומים, כדור-הארץ אכן איננו אלא חפץ קטן שאבד בעלטה). האמירה אף עומדת בסתירה לתיאור הדרכים ש"פה חוורו", שהרי אם מוצפות הדרכים באור ירח חיוור, אין צורך לכאורה להדליק גפרור ולגשש באפלה.

אולם, הסתירות הללו הן רק סתירות לכאורה, המתחוויות לאור ההגות הפוליטית – ההיסטוריוסופית והאקטואליסטית – הגלומה בשיר בכוח. הכוכב ואורו הדל כמוהם כשרידי אור-התבונה שנתרו בעולמנו, המבקשים להבקיע את החשכה והקדות בעת שמהומת "סופה" אופפת מכל עבר (ראה דיון בשיר 'אל הפילים' בסעיף ה' של הפרק השלישי, להלן). העולם, על

עריו וכפריו, אומר אלתרמן בסמוי, מוצף באור סהרורי לונאטי, או מואר באור ברק מסמא, אך אורה של התבונה אבד בו כמעט לגמרי, והארץ עלולה לרדת לטמיון: "גם אני עוד מעט ואבכה כמו אבן", אומר הדובר על-דרך האוקסימורון (שהרי לאבן יש "לב אבן" והיא איננה בוכה לעולם"<sup>3</sup>), וכוונתו, בין יתר הכוונות הגלומות באמירה זו: עוד מעט ודמותי תקפא באבן, כאותן דמויות שאבדו באסונות כבדים, שבאו על האנושות בשחר ההיסטוריה ושאותותיהם נגלו מקץ דורות בחפירות אריכאולוגיות, בחינת "כבר היו דברים מעולם" (הפכות סופותיך יפו ונושנו"); עוד מעט וקטקליזם נורא יתרגש ויבוא על העולם.

המחפש את ההנמקה הריאליסטית לשורות החתימה של תמונה זו, שבה עוברים מראות-העיר על פני האדם, תוך היפוך יחסי הסטאטי והדינאמי, המוחשי והמופשט, ימצאנה אולו בתחומי האָרְס פואטיקה: האמנות מסוגלת לבטל את הגבולות בין המציאות החוץ-לשונית לזו הפנים-לשונית. האמן אכן יושב בחדרו ישיבה סטאטית, והעולם עובר על פניו. לא עם העצמים (הֶרְפְּרָנְטִים) עצמם הוא נפגש כי אם עם תמונות ערטילאיות העולות בתודעתו ועם שמות-העצם, עם הסימנים המילוליים המייצגים אותם, פרי אמצאתו, רוחו ודמיוני של האדם. פגישה אקראית ברחוב וצירוף מלים הם לגביו היינו הך, ועל כן הוא רשאי לצרף שמות, פגישות ומלים בדרך הַזְאֻגְמָה. כאן מתלכדים הרעיונות הפוליטיים, הכורכים היסטוריוסופיה ואקטואליה, עם הרעיונות האָרְס פואטיים בדבר יחסי עולם-יוצר-יצירה: בעת כזו, שבה מחפש הכוכב "בגפרור את כדור העולם שלנו", אומר השיר בין השיטין, הדבר הרציני והמשמעותי ביותר שיכול האדם לעשות הוא לעסוק ב"שטותים" ובמעשי "הבל ורעות רוח" כמעשה-האמנות ("טוב ללכת תמים וסחרחר כשגיא / בין שמות לאין ספור ופגישות ומלים"). העשייה האמנותית הערטילאית אף היא עשייה, ואולי אפילו העשייה המשמעותית ביותר, שהרי היא שתישאר לאחר שוך ההפכה והסופה.

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

הַלִּילָה עֲמָעָם בְּזִכּוּכִית וְעֵשֶׁן.

שְׂמָמָה הַכֶּכֶר הַסּוֹחֶרֶת.

וְשָׁמַיִם הֶלְכוּ עִם גֶּרֶם הַיֵּשֶׁן

מִן הָעִיר הָאֲחַת

אֶל עִיר אַחֶרֶת.

כשאדם מתכוון לצפות בליקוי מאורות, הריהו מעמעם זכוכית בפיח ובעשן, כדי שיוכל להביט דרך העדשה המפויחת בשמים. ואילו כאן, להיפך, הלילה מעמעם "בזכוכנת ועשן" את שממת הכיכר העגולה, כאילו הוא הילד המתבונן דרך שבר זכוכית (או התוכן הצופה במשקפת) בגרם השמים העגול. יש כאן היפוך כיוון והיפוך תפקיד, תוך כדי הדגשת מערכת ה"מתאמים" (ה"קורספונדנציות") שבין השמים לארץ. הכיכר העגולה, בבואתו הטריאלית של גרם השמים האסטרונומי, היא אף המקום, שבו נוטים הסוחרים את אוהליהם ואת סככותיהם (בחבלי-ארץ שבהם נודד היריד מדי יום מכיכר עיר-שדה אחת לשכנתה). בשירו של אלטרמן, הולכים השמים "עם נרם הישן" (ה"עגלה" האסטרונומית מדומה כאן לעגלת מסחר בלה ומרופטת, או לקרון-מסע של יריד נודד, הנוסעים בדרכים המובילות מעיר לעיר), ומשקפים את הנעשה על פני הארץ. הירח, שנדד כיריד לעיר אחרת, הותיר את הכיכר הסוחרת (את כיכר השוק שנתרוקנה מן הדוכנים ומן הקונים) ריקה ואפלה. להיפוכם של כל הערכים המוחלטים בשיר זה ניתן, להעניק הנמקה אידאית-הגותית: בעולם של "ליקוי מאורות", שבו נשתבשו כל הערכים הקבועים, יש מקום גם לתמונות ההופכות את כל היוצרות. וההנמקה הריאליסטית להיפוכם של הסטאטי והדינאמי: כשנוסעים בדרך, נראה הירח כאילו הוא שט או נוסע בנתיב הנסיעה. לאורה של הנמקה זו, ניתן לתרץ תמונות אבסורד רבות בשירת אלטרמן, שבהן גן העיר נרדף ונמלט, השווקים עוברים בנגינה, הדרכים חותרות וחוצות את האופק וגולשות אל הבאר, החומה ממריאה, הדרכים זוקפות קומה וצועדות והשמים הולכים מעיר אחת אל היער אחרת ועוד ועוד. בעת דלקה, למשל, כשהכול נתונים במנוסה, נראים האובייקטים הסטאטיים, החולפים על פני הנמלטים, כאילו הם-הם הדולקים בדרך ("עוד רצה, עוד רצה, אנדרטה של שיש" ('הדלקה'); כשסוסים שועטים במהירות רבה במורד ההר, נראים העצים שבצדי הדרך כאילו הם-הם הרצים והדולקים בדרך ('אביב למזכרת').

תכונתו האנטיפודית של השיר האלטרמני מתבטאת לפעמים בשינוי כל סדרי הבריאה, בהחלפת הצירים הדאיקטיים ובהצגת כל תופעה באמצעות ניגודה הגמור, מעשה "עולם הפוך". לפעמים מתבטאת תכונה זו בהצגתה של מציאות חצויה לאורך, הבנויה בתבנית תמונת-ראי, כדוגמת העיר והעת ש"פני היונה ואבחת חרבה הם דמות פְּנִיָה הנחצות". לפעמים, מוצגת בשיר תמונה אחדותית ואורגנית כביכול, המתבררת כתמונה דואלית שפפל פנים לה: הפן הריאליסטי והפן המטאריאליסטי. לדוגמא, צבעי הכסף והזהב, שבהם צבוע העולם בשירי אלטרמן, עשויים להתפרש, מצד אחד, כצבעי מתכת – צבעיה המלאכותיים של היצירה המודרניסטית הא-מימטית, שאינה מבקשת כלל לשחזר את המציאות ולשקפה "כמות שהיא". הם גם יכולים להתפרש במקביל כצבעים טבעיים – צבע אורם של השמש ושל הירח, כביצירה ה"ריאליסטית", החותרת לשחזר המציאות והמעניקה לכל מראה מופלא את טעמו ונימוקו. ברי, היענות זו של יצירת אלטרמן לשני פירושים הפוכים ולשני סוגי פרשנים מנוגדי טעם ומזג מעניקה ליצירה זו יתרון אסטרונומי ניכר: גם הקורא האמון על כללי המימזיס ה"משובשים" של האוונגרד והמסוגל להסכין עם מראה מפורר ובלתי-מנומק, וגם הקורא הקונבנציונלי, המחפש את ההנמקה הריאליסטית, יכולים לבוא בה על סיפוקם ולהפיק ממנה הנאה אסתטית. הראשון יפרש את המראה כתמונה סוריאליסטית מופלאה, המוצפנת מעינו של "כל אדם" והנגלית רק לעין האמן; השני – כתמונה ריאליסטית רגילה, שאינה מסתורית ומופלאה אלא במציאות הפנים-לשונית, שאותה ברא המשורר ביד-אמן.<sup>4</sup>

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

- ברוב השירים תיתכן הקריאה האסתטיציסטית, ה"אנאורגנית" והא-מימטית, המפוררת, הסוריאליסטית, המעורפלת, המסתורית והמופלאה; ובצדה תיתכן אף היפוכה – הקריאה האורגנית והמימטית, שבה לכל תמונה ותמונה יש הנמקה ריאליסטית ברורה ומובחנת ובה מתיישבים כל הפראדוקסים ומתבהרות כל הסתומות והנפלאות.
  - בשירים רבים תיתכן הקריאה התמימה והמפויסת, שלפיה מתאר השיר תמונת-ילדות או תמונה פסטורלית שלווה, ובצדה תיתכן אף היפוכה – הקריאה המפוכחת, מלאת הרוע והזדון, שלפיה מתאר השיר תמונה מעולם החטא, האלימות והשחיתות של הכרך הדקדנטי.
  - תכופות תיתכן בטקסט האלתרמני קריאה רצינית, אינטלקטואלית, בהירה וגבישית, לפיה מכיל השיר אמתות אקזיסטנציאליות, אךס פואטיות, היסטוריוסופיות; ותיתכן בו במקביל הקריאה המנוגדת – הקלה, ההיתולית, ההמונית והתוססת, שלפיה אין השיר מכיל אלא מראה חושני ומיידי, צבעוני ופרוע מ"שוק החיים" ומעולם הקרקס.
  - תיתכן ביצירת אלתרמן קריאה מקרוקוסמית, שלפיה מקיף השיר את תבל על כל גילוייה ועל כל עידניה, ולפיה אין המתרחש בו על פני הארץ אלא תשקיף בזעיר-אנפין לענייני קוסמוגוניה וקוסמולוגיה רחבים ועמוקים, ומפת-דרכיו היא תמונת-ראי של המפה האסטטרלית של מרומי שמים; במקביל ניתן אף להחזיר את "הכוכבים שנשארו בחוץ" אל חוצות העיר ולשקף במוקטן את כל הנעשה בשמים על גבי הארץ.
- לפיכך, שירי אלתרמן הם שירים של בבואות ושל השתקפויות, של מראות זכוכית ונחושת, יאורות מים שקפאו והתבנו והפכו אספקלריה מלוטשת, גיגיות שמן ופחי מים שלכדו בתוכם את צורת השמש והירח. טכניקת הבבואות וההשתקפויות של שירים אלה נקשרת לא רק אל תמונת-העולם הכמו-תלמאית שביסודם, המשקפת כאן מתוך אנכרוניזם מסוגן את הפרובלמטיקה של האדם המודרני ושל עולמו המורכב והמתוחכם (ראה על כך בסעיף ד' להלן). טכניקת הבבואות אף נקשרת היטב להגותו האַרְס פואטית, ההופכת את כללי המימְזיס הישנים והחדשים גם יחד, בשיטת ה"איפכא מסתברא". המודרניסטים טענו כי אֵל לו לאמן להציב מראָה על מול פני הטבע ואֵל לו לנסות לשקפו כדרך שניסו אמני העבר. אלתרמן מסכים לטענה זו, ובו בזמן אף מתנגד לה נחרצות: הוא נענה למגמה הא-מימטית של האמנות המודרנית, שבעטה במאמציו של האמן הקלאסי לשקף נאמנה את הטבע, ואף בזה למאמציו של האמן הרומנטי לשקף את הטבע כפי שהוא מסתגן דרך הפריזמה של נפש היחיד. בעת ובעונה אחת הוא גם מתריס כנגד התביעה המודרניסטית להסיר את הראי, סמל האמנות המימטית, ודווקא מציב מראות ושאר חפצים מחזירי-אור מול פני הטבע. אך זוהי רק התרסה לכאורה: אין כאן שום ניסיון לסגת אל הביטחונות הפואטיים של העבר, כי אם עדות לסינתזה אישית וייחודית של אמן, המציב את הראי המימטי הישן-נושן והמזולזל, אבל לא כדי לשקף את התמונה כנתינתה, אלא כדי

להקפיאה, ללכדה ולהשליט בה כללים חדשים – כלליה של האמנות המסוגנת והמלאכותי (art.aartifice)<sup>5</sup>.

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

לֹא בְּמַלִּים יִסְפֵּר  
וְלֹא יִסְלֵא בְּכֶסֶף –  
אֵיךְ עָבַד בְּפִתְחוֹ הַסֵּפֶר  
כְּלוֹ תַעַר וְאוֹר וְקֶצֶף.

וְשִׁבְעִים וְשִׁבְעָה סִפְרִים,  
בְּמִרְאוֹת הַכּוֹפְלוֹת תֵּאָרוּ.  
אֶת זְרִיזוֹת אֶצְבְּעֵיו מִסִּפְרִים  
וְצִדִּים אֶת חִזֵּי תַעַרוּ.

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

\*

פואטיקת ההזרה של אלטרמן, ההופכת את כל הערכים הקבועים על פיהם, בטכניקה דואליסטית מובהקת, מרבה גם בעיצובן של תופעות מעגליות, מאלה שאותן מתאר האדם דרך-שגרה, לצורך הפישוט, במונחים בינאריים (זריחה ושקיעה, לדה ומוות, צמיחה וקמילה ועוד). תופעות אלה

מעוצבות ביצירתו באמצעות תיאורים דו-משמעיים וכפולי-פנים, היכולים להתאים באותה מידה לכל אחד מן הקטבים המנוגדים הללו. האם סופו של השיר 'ליל קיץ' מתאר את רגעיו האחרונים של הלילה, שעה שיושבי העיר מכבים אט-אט את אורות בתייהם, או את רגעיו הראשונים של היום, שעה שהעיר מתעוררת לחיים, וחלונותיה "נדלקים" בהדרגה באור השמש העולה? האם השיר 'איילת', שיר החתימה של 'מכות מצרים', מתאר ברוגע וברכות את רגעי המוות והחידלון שלאחר תום הפרענות, או את רגע התנוצצותם של חיים חדשים מתוך האודים והרמץ? התמונה כפולת-הפנים איננה תמונה "אמביוולנטית", כפי שהיא מכונה לעתים בטעות בחקר אלטרמן,<sup>7</sup> כי אם תמונה **דואליסטית** מובהקת, שכל אחת מאפשרויותיה מוציאה את רעותה, סותרת אותה ואינה מתמזגת אֶתה כלל וכלל.

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

כך נגרר אלטרמן לפעמים, באורח ספונטני ואימפולסיבי, אחר, המאגיה של המלים – אחר קסם צליליהם של המלים ואחר קסם צירופיהן. כך הוא שובר כבלי-משים תמונות סימטריות, והופכן להשתברות קלידוסקופית אינסופית של שברי מראות. כך שובר הוא לעתים "כלאחר-יד" את הסכמה הריתמית ה"קפואה" ואת המבנה הסטרופי הסדור והמהודק. כך גם נפרצת בלא מחשבה תחילה הלוגיקה של הטיעון ונבעות בה פרצות אינטואיטיביות שדרךן פורצת הסטיכיה הגועשת והלוהטת ממעמקים. וחרף גילויים אקראיים של ספונטניות בעלמא (ראה, למשל, בשירו האקסטטי 'עץ הזית' בסעיף ד' של הפרק השביעי, להלן), הפואטיקה האלתמרנית היא בדרך-כלל פואטיקה מכוללת ומלאכותית בודעין ובכוונת מכוון, ועל כן האשמתה במלאכותיות מנייריסטית<sup>10</sup> היא האשמת-שווא, המעידה על כשל ביקורתי חמור – בין אם נביעתה מאי-הבנה או מהיתממות מניפולטיבית.

האשמת יוצרה של יצירה א-מימטית מדעת באי-נאמנות למציאות ול"ריתמוס החיים" יש בה, כמובן, מטעמה של טאוטולוגיה, משל יאשים אדם את הקריקטוריסט בהגזמה, את כותב האופרה בפאתוס, את צייד הפלאקטים בצבעוניות עזה או את מחבר הגרוטסקה באי נאמנות למציאות.<sup>11</sup> כאמור, לא זו בלבד ששירת אלטרמן אינה מתיימרת לחקות את המציאות חיקוי מימטי ישיר; היא אף הופכת במתכוון את כל היוצרות ומשבשת בודעין את קליטת המציאות: את הטבע היא מציבה מול מראה קרה ומלוטשת, את האנדרטה היא מריצה במרוץ קל ומהיר, את הטראגי והנואש היא הופכת לצבעוני וקרקסי, את שדות המרעה היא מעלה מעל העננים ואת ענני השמים היא מורידה כעז לבנה על גג תבן. ולמרות כל דרכי ההֶזְרָה הללו המפוררים כביכול את המציאות ומשבשים את קליטתה, לעולם אין שירת אלטרמן מאבדת זיקה למציאות, אלא מספקת תמיד את ההנמקה הריאליסטית לכל תמונה מופלאה. לפנינו פואטיקה המעמידה במתכוון במרכז את

הפיגורות המועצמות והמוגזמות, את הצלילים הרמים, את הקונטרסטים המודגשים והחרिפים, את קווי-המתאר המחודדים ואת הצבעים הבולטים והעזים. גם הריתמוס ה"כפיייתי" הוא מכוון ומודע לעצמו.<sup>12</sup> מאחר שהשירים הללו סטיכיים, חזותם דווקא מכאנית ופשוטה. מאחר ולשירים האלה יש מסר כבד וקודר, יש להם חיצוניות קלילה ועליזה. דבר אחד ברור: אין לפנינו "תאונה" בלתי מתוכננת, שנבעה מחמת חוסר כישרונו של המשורר לשקף את החיים ואת, ריתמוס החיים".

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

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

גַם לְמֵרָאָה נוֹשֵׁן יֵשׁ רֵגַע שֶׁל הִלָּדָת.  
שְׁמַיִם בְּלִי צְפוּר  
זָרִים וּמְבַצְרִים.  
בְּלִילָה הַסְּהוּר מוּל חֲלוֹנֵךְ עוֹמֶדֶת  
עֵיר טְבוּלָה בְּכִי הַצְרָצְרִים.

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

הירח והכוכבים הם מן המוטיבים המשומשים ביותר בשירה, ובגילוייה הדגנרטיביים של השירה הקלאסי-רומנטית הגיע השימוש באבזרים" אלה לתהומות של בנאליות ושחיקה. במודרניזם לאסכולותיו הסתמנה לגביהם אחת משתי גישות, המנוגדות זו לזו רק לכאורה: מצד אחד, נשמעה התביעה הפוטוריסטית הבוטה לסלק מן הספרות את הירח ואת הכוכבים, ולהוציאם לחלוטין מן האינפונטר הפיוטי.<sup>13</sup> תביעה חד-משמעית ונחרצת זו, שהועלתה ברצינות גמורה וללא כל כוונה הומוריסטית, מקורה אולי בדבריו הקלילים, האירוניים והדו-משמעיים של בודליר, שגזר על הסופרים הצעירים שיישמו "מסהר, מכוכבים, מוֹנוֹס, ממילו, מברכות (–) – ומכל הרומנים ... ולו גם כתבם אֶפּוּלוּ בכבודו ובעצמו.<sup>14</sup> מצד שני, באסכולות אחרות במודרניזם הרבו דווקא לכתוב על הירח ועל הכוכבים והזכירום על כל צעד ושעל, בדרכים נועזות ובוטות שהן "סטירת לחי" לקורא המחזיק בערכי אסתטיקה "בדוקים". מאחר שהתירו לעצמם להשתמש בדפוסי העבר, נאלצו כביכול משוררים מודרניסטיים אחדים, כדוגמת ואֶלֶר בריוסוֹב וממשיכיו,



להעניק ל"אבזרים המיושנים" הללו עיצוב חדשני ו"צורם", לבל יואשמו בהסגת הספרות לאחור אל מוסכמותיה השמרניות של השירה הקלאסי-רומנטית.

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

מעניין וסימפטומטי במיוחד הוא הדימוי המורחב בשיר 'צמרמורת לילותיי' (אבני בוחו), שבו מתוארים המגור כמפלצת שעירה ומכוערת שבקעה מן הכוכבים המדומים לביצי-נחש, והירח – כיצור מבחיל, פוזל ושתום-עין: "מְרַקֵּעַ בַּהֲרוֹת יָרַח שְׁתוּם-הָעֵין / עֲלֵי פּוֹזֵל צֶהֱבַת שִׁימּוֹן. / - - מדוע לא יִקָּר תֵּלֶךְ הַיּוֹם יָרַח?".<sup>15</sup> שלונסקי רומס בדימויים "חצופים" אלה את כל היקר והמרומם ב"טבע" וב"אמנות": הירח ה"יקר" מתואר כעין פוזלת בפרצוף מנומר בבהרות (הבהרות המכוערות אינן אלא הכוכבים). במקביל, כלולים בדבריו על הירח גם רמזים פנים-ספרותיים רבי-אנפין בדבר השינויים הפואטיים שנתחוללו בספרות העברית מאז תקופת ההשכלה ועד למודרנה הארצישראלית: אגב בעיטתו הבוטה במה שנחשבו בעבר ככליה העדינים והיקרים של הבריאה, הוא מזלזל גם בתפישה הנשגבה של העבר המפואר, זו של הקלאסיציזם העברי (דהיינו, ספרות ההשכלה, מרמח"ל ועד יל"ג), שבה רווחו מיני מטבעות-לשון קפואות ואוטומטיות, שהיו כבר למשל ולשנינה, כדוגמת "ירח יקר הולך",<sup>16</sup> מטבעות שאינן משובצות עוד בכתר השירה מפאת קיפאונן. אשרינו שנעשתה השירה בימינו וילגרית ופרוצה, אומר כאן שלונסקי בסמוי, ושהיא מתירה לעצמה להעניק לירח "הנשגב" דימויים פשוטים ומבחילים, אך מקוריים, דימויים שריח העובש של המליצה המשכילית לא דבק בהם.

אלתרמן עשה גם הוא בשירי הבוסר שלו שימוש בפיגורות הנועזות הללו, המזלזלות בירח ובכוכבים, והמורידות אותם ואת תיאוריהם הקונבנציונליים ממרום "גדולתם".<sup>17</sup> אולם עד מהרה נטש גם את הפיגורות המדהימות והחצופות הללו, או הסיט אותן מן השיר אל הפזמון, כי נוכח לדעת שגם הן, חרף "מקוריותן" ו"חדשניותם", היו זה מכבר לשגרת משוררים. כבר בשנות כתיבתו הראשונות, סילק אלתרמן מן הליריקה שלו (זו שקורצוויל הכתירה בשם הפרובלמטי, שירתו הפרסונאלית", כדי להבדילה מן השירה הציבורית) את המטאפוריקה המבחילה, נוסח שלונסקי, והפכה לציין-סגנון "נמוך" של המערכת המשנית בשירתו: לדפוס פזמון פארודיים, רווי הומור ואוטו-אירוניה. כך, למשל, פתח את פזמונו 'מסמר העונה, בדימויו של הירח למינקת המזליפה חלב על הכבישים הישנים, בשורות הנראות כפארודיה על שירי שלונסקי: "הירח גוחן על שדות כמינקת / הכביש הגדול בשנתו מזמר".<sup>18</sup> בחפשו אחר פיגורה מקורית וחד-

פעמית לתיאורם האנטי-רומנטי של השמים המכוכבים, המשיל בפזמונו 'בלילה שְקט' את הירח לעורך לילה, הרכין על השמים המנוקדים כעל עיתון שגוי, שעליו להגיף עַד שחר: "ירח צהוב, כעורך לילה / כפוף על השמים".<sup>19</sup> בפזמונו 'רגע לירי' הלעיג על שאיפתם של המשוררים, ובכללם הוא ובני חבורתו, לתאר את הירח בעזרת פיגורות לשון מדהימות במקוריותן: "יום יורד, עולה ירח – / שום דבר אוריגינלי".<sup>20</sup> ההפתעה והמקוריות מתבטאות בשורות בנאליות אלה, למרבה האירוניה, בהודאתו של המשורר-הפזמונאי על 'קוצר-ידו' למצוא לירח דימוי מקורי ומיוחד, כמצופה ממודרניסטן הראוי לתוארו.

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

\*

השיר 'ירח' הוא כעין "אָטיווד", שבו מפגין המשורר המודרני כיצד ניתן לכתוב על אותם מראות ישנים נושנים מבלי לגלוש כלל לסנטימנטליות השמנונית והרכרוכית, שאפיינה בעבר את שגרת הנוסח הקלאסי-רומנטי, המשובץ בכוכבים. אפשר לרענן את המראות המופרים ואת הקונבנציות הספרותיות הנושנות באמצעי עיצוב חדשים, מודרניסטיים ומנוכרים, שעור לא עמדו מעולם לרשות המשורר. אפשר לראות מראה נושן, כגון מולד הירח, בדרך הבראשיתית והראשונית האופיינית לאמנות ההֶזְכָּה המודרנית – כפי שהוא משתקף בעיניו המופתעות של ילד, של אדם קדמון או של משורר בעל ראייה מקורית. ניתן לאפיין את הישן והקונבנציונלי בסדרת תמונות

חדשות ומפתיעות, הלכדות את המראה מזווית ראייה ייחודית ובלתי-שגורה. ולאמתו של דבר, אין השיר 'ירח' מתאר פגישה ראשונה עם מראה חדש ומפתיע, כי אם פגישה מחודשת עם מראה ישן נושן, שדומה היה לו לדובר שבע-הניסיון כאילו עבר כבר ובטל מן העולם. על כן, אין לפנינו ראייה תמימה ומופתעת של ילד, הפוקח את עיניו לראשונה, כי אם ראייה, סנטימנטלית" בעיניו המפוכחות של אדם בוגר, שעינו שזפה כבר את כל המראות, והוא מגלה אותם להפתעתו שוב, לאחר שקיומם כבר נשכח ממנו. אין לפנינו התרגשות ראשונית של אדם תמים וחסר מודעות, כי אם התרגשות מבוקרת ואני-רומנטית כזו של אדם המבקר את מכריו הישישים, שאותם כבר לא ציפה לפגוש בין החיים, על מיטת חולֵים ("אתה אומר – אלי, העוד ישנם כל אלה? העוד מותר בלחש בשלומם לדרוש").

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

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

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

שהמראות הניבטים מן האגמים הם מראות מהופכים, במתכונת הפואטיקה של הבבואות וההשתקפויות האופיינית לשירי 'כוכבים בחוץ'.

הצירוף "עיר טבולה בבכי הצרצרים" הוא צירוף אֶבוקטיבי וחדתני, הניתן לפירושים רבים, הן מן הבחינה הפנים-לשונית וגם מן הבחינה ה"אֶמפירית", דמוית-המציאות. עיר שיש בה ברושים ועצים אדומי-פרי או אדומי פריחה, היא עיר שיאה לה אולי הצירוף האידיומטי השגור, עיר טובלת בירק". אולם, במקום עיר הטובלת בירק, מתוארת כאן עיר ה"טבולה בבכי" (בצירוף שהוא כשלעצמו פריפרזה בלתי-שגורה של הצירוף הרווח "שקוע בבכי", ולא עוד אלא "טבולה בבכי הצרצרים", היפוכו של הצירוף הכבול "עיר טובלת בירק", שכן הצרצר טיבו שהוא מסתתר במקומות עזובים וחבבים, ולא במקומות רעננים ומלאי-חיים). את הפריפרזה הבלתי-שגורה הזו ניתן להבין בכמה דרכים חלופיות: אפשר ללמוד ממנה שהעיר לעת לילה היא משעממת ומונוטונית כקולו של הצרצר, הנשמע כקינה מתמשכת. ניתן אף להבין ממנה, כי העיר זרה, נכרית וגלותית (כשירת הצרצר הביאליקאית, למשל, שהיא סמל ומשל לעליבות ולעזובה שאפיינו את הקיום היהודי המתמשך בגולה<sup>23</sup>). אפשר לראות בצירוף זה ביטוי עקיף לייסוריהם של בני-האדם, שאינם אלא כחגבים אל מול כוחות הטבע הנצחיים. אפשר להבין כי "בכי הצרצרים" הוא אובייקטיביזציה לבכֵם הנצחי והנואש של החולים, או של המקוננים על יקיריהם החולים אנושות, כשם שהעץ השוקט "באודם עגיליו" – לפי אחת מן האפשרויות האינטרפרטיביות שתידונה להלן – הוא כעין "קורלטיב אובייקטיבי" לעיניים האדומות, שהתוגה ונדודי השנה נשקפים מהן (בזמן כתיבת שירים אלה שימשה עדיין המלה "עגילים" בהוראות "עגילים", ולא רק בהוראת "תכשיטים"<sup>24</sup>).

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

תכונתו האוקסימורונית של השיר היא תכונה טוטאלית, העולה ובוקעת מן השיר בכללו, ולא רק מכל אחד מצירופיו ומרבדיו: השיר פותח בדברים על רגע של הולדת, ולמעשה הוא מתאר בכללו את רגעי הגסיסה והמוות. הוא מסתיים בשבועת-אמונים נרגשת, אך למעשה שבועה נרגשת ורומנטית זו אינה אלא הערה מפוכחת ואנטי-רומנטית על נצחיותו של העצב בעולם: לעד לא תיעקר ממני, אלוהינו / תוגת צעצועיך הגדולים" (צעצועים הם בדרך-כלל חפצים קטנים ומשעשעים, וכאן הם גדולים ורוויי תוגה; ילד נוהג בצעצועיו באהבה ובדאגה, כבקניינים יקרי-

ערך, ואילו כאן ה"צעצועים" הם כלי-משחק חסרי-ערך בידי כוחות הגורל העליונים, הנוהגים בהם באדישות גמורה). איכותו האוקסימורונית הדואליסטית של השיר 'ירח' ניכרת גם הדרך כפולת-הפנים שבה ניתן לקרוא ולפרשן ללכדו ולהבינו בדרך אינטגרטיבית.

מצד אחד, ניתן לקרוא שיר זה בדרך רכה ומפויסת כתיאור תרדמת היקום לעת ערב, כשחדר-הילדים שוקט ורוגע, הצעצועים ניבטים מן הכוננית, חוצות העיר שוקטות ודוממות ומסביב שוררת אווירה סהרורית של דאגה ותוגה, שיסודה בתפילה טהורת-כוונות לשלומם של הפעוטות.<sup>26</sup> אולם, התמונה התמימה והרגועה ממלכת התום והזוך (innocence), שבמרכזה עולל ישן בערישה, עשויה אף להתחלף בתמונה מקבילה, אך הפוכה, המשקפת את רגעי הגסיסה והמוות, ולא את רגעי הלדה האופטימיים, את לחש המבקרים הנואשים ליד מיטתו של הנוטה למות, ולא את הניצבים בעדינות וברוך ליד ערישת העולל. ולמעשה, שתי התמונות הללו, המשקפות את שני קצותיו של מעגל החיים, הן תמונות הומניות ותמימות לעומת האפשרות האחרת, העולה אף היא בעקיפין מן הטקסט, והיא קשה ואכזרית מהן שבעתיים. כוונתי לתמונה המרומזת מתחומי עולם הניסיון, מעולם הרוע והזדון (experience), לפיה משתקפים בשיר גילויים דקדנטיים של חיי פשע, ניוון ושחיתות. אודם העגילים והצעצועים אינם משקפים, לפי אפשרות זו, את התמונה הרכה והתמימה מחדר-הילדים עם ההורים אדומי-העיניים הדואגים לשלום עוללם. פרטי-מציאות אלה עשויים אף לשקף את העיר הדקדנטית, השקועה במ"ט שערי טומאה. את הזונה הבובתית והצבועה, תיאר אלתרמן באחד משיריו המוקדמים, כבובת-צעצוע בחדר הילדים, שירכיה עשויים או צבועים שן וסנדליה – אודם.<sup>27</sup> אודם העגילים עשוי, אם כן, להיות גם כעין סינקדוכה ורמז לאשת-התענוגות הפרובוקטיבית והמפתה, היוצאת לבילוייה הליליים, היפוכה של האם הדאגנית, שעגולים של חוסר-שינה מסתמנים לה סביב עיניה הכלות. הפרוצה הדקדנטית, גלגולה המנוון של הילדה התמה, היא דמות של קבע בשירת אלתרמן המוקדמת, שהותירה את עקבותיה בשירי 'כוכבים בחוץ' המרומזים והמעורפלים ('עירי הפרומה שמלתה מרפסת' בשיר 'שדרות בגשם'; 'שם עולה אַתְּ, לשיר מדרגות עקומות, אל חדרך...') בשיר 'יין של סתיו'; 'קסמי לו באחד עגיל מעגיליך / רמזי לו באחד עפעף לשעשעך' בשיר 'בת המוזג' ובעוד מקומות).

וכמקובל בשירת אלתרמן, שיר תמים, או תמים-למראה, הוא גם המחזה של אמת היסטוריוסופית ואַרְס פואטית רחבה ועמוקה: כלולה כאן חזות קשה על עתידה של העיר המודרנית. המראה הנושן של טרם הבריאה הוא גם המראה העתידיני, האסכטולוגי, שלאחר הימחות האדם מעל פני האדמה. 'ירח' הוא שיר אחד מתוך מסכת שלמה של שירים הגותיים משל אלתרמן, הנושאים מסר קשה ואכזרי על קץ ההומניזם ועל שקיעת התרבות האנושית. אולם, לאחר השקיעה – אומרים תמיד השירים הקשים הללו, בסמוי ובגלוי – נולדים המראות מחדש והעולם חוזר לקדמותו.<sup>28</sup> כשם שהירח חוזר ומופיע בשמים, בעת המולד, מדי חודש בחודשו, כך גם הירח הפיוטי, שהוא אבזר "קונבנציונלי" ו"שחוק" מרוב שימוש, עולה ומתנוצץ בכל דור ובכל משמרת, וזאת באמצעות דרכי הזרה והפלאה, המנכרות את המופר. בשירתו המוקדמת של אלתרמן ניתן לרעיון זה עיצוב ארכני ורב-מלל, אך בשירי 'כוכבים בחוץ' כבר הוענק לו ביטוי קצר ומגובש, דו-משמעי ומרומז.

ראוי עוד להעיר על תכונה, שיש לה קשר אמיץ לאופיו המפורר והאטומיסטי של השיר 'ירח', שתאורה סהרורית שפוכה על פניו, ובאופן פראדוקסלי צבעיו מובחנים וחדים. ניתן אף לבדוד מן

המציאות החזותית, העולה משיר מודרניסטי זה משטחים, קטעים וצורות גאומטריות מובחנות כבאמנות המופשטת: עיר בצורה צורתה טבלה מרובעת או מלבנית, הירח – צורת עיגול או חרמש לו, הברוש – צורתו כצורת חרוט מחודד. העגילים – צורתם עגולה. הֶרְכַּבַּת כְּדוֹר על גבי חרוט, וכיוצא באלה הֶרְכַּבִּים של צורות אלמנטריות ופשוטות, כמוהם כהפשטה של צורות הטבע, שהיא טכניקה ידועה של האקספרסיוניזם המופשט, האופיינית הן לקוביזם והן לשיטות-ציור חדשות אחרות. שילובן של הצורות הגאומטריות הללו בשיר יוצר רושם של תמונה מודרנית, תמונת אבסטרקט מן המודרניזם האירופי של שנות היכתב שירי 'כוכבים בחוץ', שנביעתו מן הניפור, הדיהומניזציה והאטומיזציה האופייניים לאמנות ולהגות של ראשית המאה. כבאבסטרקט המודרני לסוגיו, יש ב'ירח' פישוט מדעת של מראות הטבע בלי לקפח את מהותו של העצם המתואר, שתיקות אקספרסיביות, תאורת זרקור ממוקדת, חיסכון רב במלים ובתיאורים, מינימליזם א-מימטי ושימוש בסולם כרומטי מצומצם (בצירוף הצבעים הניגודי שחור-לבן-אדום, שהוא צירוף עז ומרשים), המעניקים כולם לתמונה ולמבע עֲצֵמָה רבה.<sup>29</sup> אלה הן מקצת תחבולותיו הפואטיות של אלתרמן לניפורת של תמונה מופרת ובנאלית, שכבר הייתה למוסכמה, ושמתפקידו של האמן המודרניסטן להסיר ממנה את מעטה הפמיליאריות ולהעטות עליה חידתיות מופלאה.

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

השיר 'שדרות בגשם' הוא כעין הקדמה לרעיון ה"הֶזְרָה", שיצא מבית-מדרשם של הפורמליסטים הרוסים, ולפיו חובה על האמן ל"החזיר לאבן את אבניותה" – להביא לדיאטומטיזציה של המציאות המופרת והבנאלית. במאמרו 'האמנות כטכניקה' (1917), ניסת ו' שקלובסקי את ההנחה, שעלתה במישרין ובעקיפין בשירה עוד קודם לכן, ולפיה "תכלית האמנות היא להחיות בלב בני האדם את התחושה שבחיים; תכליתה (...). להקנות את תחושת הדברים כפי שהם נתפסים בִּפְרָצְפִּיָה, ולא כפי שהם ידועים".<sup>30</sup> אלתרמן קיבל את כלליה של אמנות ההזרה בעיקר מפסטרנק הצעיר, שראה את תפקידו של האמן בניעור האבק מעל המראות המועמים; כמוהו הוא חשב שעל האמן להיולד בכל יום מחדש.

ביודעין ובמתכוון הביא אלתרמן בשיריו לניפורת של המופר, למיסטיפיקציה של הבנאלי, לשבירה של כל חוקי המימזיס ושל כל חוקי הלשון השגורים והמקובלים. מתוך התביעה שהציב לעצמו, נתגבשו ונסתעפו ביצירתו כמה וכמה צייני-סגנון חדשניים ומקוריים שתכלית משותפת להם: להציג כל תופעה פשוטה ויומיומית כאילו אך נבראה, ולהתבונן בה בעיניים מופתעות, עיני ילד או פרא קמאי שאף נפקחו אל העולם. לאמתו של דבר, רעיון ה"הזרה" אינו אלא מודיפיקציה של רעיון ישן למדי, שפשט צורה ולבש צורה במרוצת ההיסטוריה של האידאות: הרומנטיקה, שהעלתה לראשונה על נס את ערך המקוריות, הן חתרה בכל מאודה לשיקוף פני המציאות בדרכים חדשות וייחודיות, כמו גם לביטול הרעיון הקלאסיציסטי בדבר שִׁכּוּל הישגיה של אמנות העבר. תהליך ניפורת של המופר באמצעים של הפלאה תואר בהגותו של קולרידג' בשם "הסרת מעטה הפמיליאריות", וביאליק הראה בשיריו, הלכה למעשה (ב'המתמיד', 'שירתי', 'זוהר', 'הבֶּרְכָה' ועוד) כיצד יכול האמן הרומנטי, שניחן גם במבט ריאליסטי ומפוכח, לתאר את המראות העלובים ביותר בדרכה הזרה מופלאות ומפליאות, בעיני משורר ששימר את הראייה הילדית.<sup>31</sup>

תכופות אף נהגו הרומנטיקונים לנפץ את אשלית המראה המופלא באמצעות "האירוניה הרומנטית", המזכירה לקורא באמצעות הערות מפוכחות, שלפניו מערכת של מלים בלבד. הסימבוליזם, שהיווה חולית-מעבר בין הרומנטיקה למודרניזם, ניסה להשוות את קליטת המציאות, לערפל את הריאליה, לטשטשה ולהסתירה מאחורי "יער של סמלים", תוך הפניית תשומת-לבו של הקורא אל המבע. המודרניסטים כינו את תהליך ניפורו של המופר בשם "estrangement' defamiliaization", ובאמצעותה ביקשו להילחם הן בתפישת-המציאות הכבולה והסטאטית של קודמיהם והן בקיפאון של הקונבנציות הפיוטיות מן הנוסח הקלאסי-רומנטי, ואפילו מן הנוסח הסימבוליסטי הבודלירי, שכבר היה בימיהם לשגרה ולמוסכמה. כן ביקשו להשהות את תהליכי קליטת המציאות, כדי לחדדם ולעשותם ראשוניים ו"תמימים", ואגב כך להחזיר גם למציאות הנקלטת את רעננותה.

\*

השיר 'שדרות בגשם' מביא להזרת המציאות ולהזרת שגרת הלשון, שבה נוהגים אנו לתאר את המציאות. נערכת בו אף הִזְרָה במובן הליטרלי של המלה: הגשם מצחצח את העולם, מסיר ממנו את האבק, מחייה ומרענן את צבעיו ונוסך בו חיים חדשים. תהליך הרענון תובע מן המשורר גם טכניקת לשון חדשה, שתשבש את המוסכמות. השיר פותח בְּאִוְגְמָה, המצמידה זו לזו שתי קטגוריות שונות, ונוהגת בהן כאילו היו מהות אחת, וכאילו הופעלו באופן סימולטני: הקטגוריה האחת ערטילאית ובעלת קונוטציות של בהירות (אור), והשנייה מוחשית ונקשרת בעבים כהים וקודרים (גשם) – "בְּאִוְר וּבְגֶשֶׁם העיר מסורקת". אמנם אין בהצמדה זו כדי ליצור אִוְגְמָה צורמת ומזדקרת לעין, כדוגמת הזאגמות "אל מרחבן השר והלבן", "קרונות רעש ואבן פורקת העיר", "שלוות כוכב ומים לעיני לימדת" או "משקט וזוגית שבירים לילות סיוון". לפנינו זאוגמה מתונה ובעלת "הנמקה ריאליסטית" (לאחר הגשם טבול העולם בתערובת של אור ושל טיפות מים); ואף על פי כן, גוררת הצמדה זו בעקבותיה כעין סתירה לוגית, צרימה סימנטית ושיבוש חזותי, המתגלעים במישור הפיגורטיבי של השיר. תיאורם של עצים, שהגשם רחצם וסירקם, הוא בבחינת האנשה טבעית ואפילו קונבנציונלית, אך צירופם של קרני האור לתמונה, כמי שחברו יחד עם הגשם כדי לסרק את השדרה ולִפְּוֹתָהּ,<sup>32</sup> יש בו כדי לשבור את ההיגיון החזותי של התיאור המואנש הזה ואף את ההיגיון הסימנטי שלו כפי שנקבעו בתיאורים ספרותיים קונבנציונליים. דווקא קרני האור הן-הן המדומות תכופות בלשון השיר לשערות זהובות, וכך נהפכים כאן היוצרות בין האימאז' שבשיר לבין המוסכמה הספרותית שהולידה אותו. אף מתגלה כאן כביכול היפוך תפקידים בין צדה הפעיל של המציאות לבין צדה הסביל, בין הדינאמי לבית הסטאטי: קרני האור, המדומות בדרך כלל לשערות, הן המסרקות כאן את שדרות העיר, שטבעי היה לו דימה אותן המשורר למסרק, בשל טורי העצים הסדורים בצדיהן. והרי ציין-סגנון זה – היפוך תפקידיהם של האקטיבי והפסיבי – מאפיין את שירי 'כוכבים בחוץ' בכללם, והוא מן המעתיקים המכאניים הקבועים, שהפעיל אלתרמן הצעיר בשירתו כדי לשבש את כלל המימזיס השגורים והמקובלים וכדי להשהות את הקליטה.<sup>33</sup>

במתכוון מערב כאן המשורר המודרני גם בין הסדרים שהטילה הבריאה בטבע לבין הסדרים בו האדם. שדרת העיר היא, למעשה, עירוב של "טבע" ושל "אמנות", של הצמחייה הטבעית ושל הסדר הכפוי, הסימטרי, המלאכותי, מעשה ידי-אדם (המלה "שדרה" אף גזורה מן השורש שד"ר – סד"ר, ולפי זה "שדרה" ו"סדר" הם שמות עצם בני אותו שורש). אולם, כנאמר במרומז בהמשך השיר, גם בין סדרי הבריאה, שאינם מעשי ידי-האדם, ניתן למצוא סדרים "בינאריים" וסימטריים – כדוגמת אלה מתחום ה"אמנות", שאותם מייצגת כאן השדרה, העוברת בין שני כבישים או בין שני טורי עצים: ימים ונהרות חוצים את היבשה לשניים, ואף "נדמה כי הלילה הוא נהר היומיים, / אשר על חופיו ארצות מוארות"<sup>34</sup>. נהר דינור או "שביל החלב" הבהיר שברקיע, הנהר שבין שתי גדות, הלילה שבין יום אחד למשנהו והיבשה שבין יום אחד למשנהו הם כולם צירי הסימטריה שיצר ה"טבע". הפסוקת שבשיער, השדרה ה"מסורקת", רחובות העיר, טורי השיר – כל אלה הם מסימני הסדר ה"אמנותי", ה"מלאכותי" – צירי הסימטריה שכפה האדם על הכוחות הפראיים וההיוליים של הטבע, כדי לשעבדם למרותו וכדי לשלוט בהם.

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

בשיריו ההגותיים הפסוידו-רומנטיים, המעמידים את העיר כגלגולו הדגנרטיבי של היער, מחזיר אלטרמן תכופות את הגלגל אל המראות הראשוניים שמקדמת דנא: הרכבת מעלה את זכר החיה הנרדפת ביער או את זכר גילוי הברזל, החשמל את זכר הברק, כלי התזמורת המודרנית את זכר הקרן והשופר שביער. האב המטייל עם בתו בשדרת-העיר, סוקר למעשה לפניו גם את כל ההיסטוריה האנושית ואת כל גילויי הבריאה: הם עוברים שערים (שערי ברזל) ומראות (מראות זכוכית), עוברים לילות ועוברים ימים (והלילה החשוך נדמה לו כנהר מים, שעל חופיו ארצות מוארות). האב סוקר לפניו בתו את פלא התפתחותו של האדם, ומראה לה את המראות הנושנים, שנולדו בגשם מחדש, נוצצים ויפים כביום היוולדם בשחר ההיסטוריה. בטיולם התמים והמצומצם הם מגיעים כאילו עד לקצות תבל – "ושם עוד ניצב לבדד הרקיע / וילד משליך כדורו לרגליו" (דימינוטיב של תבל כולה).



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

הִנֵּה הַזְּגוּגִית – שְׁמָה צְלוּל מְשֻׁמְתִינוּ

וְמִי בְּקִפְאוֹן הַרְהוּרָה יַעֲבֹר?

עַל קוֹ מִפְתָּנָה, כְּעַל סֵף נְשֻׁמְתֵנוּ,

הַרְעֵשׂ נִפְרָד מִן הָאוֹר.

אפשר לראות בהאנשה זו מעין אוקסימורון, המצמיד את שקיפותה נטולת-הצבע של הזכוכית ואת רבגוניותה ורב-שכבתיותה של המחשבה האנושית, את קיפאונה של הזכוכית נטולת-הרגש ואת הרגש האנושי לרבדיו ולגווניו. במקביל, ניתן גם להעניק לתיאור מואנש זה הנמקה ריאליסטית מדעית: קו מפתנה של הזכוכית השקופה הוא קו השבר שבו ניתן להבחין בהפרדת הצבעים כבמנסרה, ועל כן מדומה כאן הפרדת הצבעים והשתברותם במונחי פךדה ובמונחי שבירה וניפוץ. השבירה האופטית שהיא עניין מעבדתי, חזותי ונטול כל איכות אקוסטית, הופכת כאן לנפץ מרעיש (וכן למטאפורה להשתברותם של היסודות האקוסטיים והחזותיים במוח האדם ובנשמתו, המיתרגמת למחשבות ולרגשות). בשיר החמישי מתוך 'שירים על רעות הרוח',<sup>35</sup> נאמר על המשורר: "כי שוברו בו גבולות הממש והחומר / כשבר בבואות בצדי יהלום", והרי יהלום הוא כביכול שיא התגלמותו של עולם החומר, של תאוות הבצע, אך צבעי המנסרה המשתברים בין צדדיו הם שיא התגלמותו של עולם הרוח, האמנות והחלום, השוברים את גבולות הממש והחומר. אלתרמן חיבב, כידוע, ניסוחים פרדוקסליים, המוכיחים בעליל שאין ממש בניגודים הבינאריים הקונבנציונליים שנוצרו מתוך שגרת החשיבה הספרותית ונקבעו בה כמין אמתות נצחיות. אף הברזל מואנש כאן ומדומה לאליל ולעבד, וזאת משום שהקדמונים סגדו לברזל ויצקו את אליליהם ממתכת, אך גם עבדו את האדמה בלהב הברזל של המחרשה. דימויו של הברזל לעבד יכול להיות גם תוצאה של היות הברזל מוכה על גבי הסדן כעבד רכון-ראש, שאדונו רודה בו. שוב, מתהפכים כאן היוצרות, והברזל, שהנפח שולט בו ומכה בו בקורנס, מכונה כאן בשם "נפח הימים" (מתוך היפוך תפקידי מעניק הפעולה ומקבל הפעולה):

הִנֵּה הַבְּרִזָּל, הָאֵלִיל וְהָעֶבֶד,

נִפַח הַיָּמִים הַנּוֹשֵׂא בְּעֵלָם.

הִנֵּה, בַּת שְׁלִי, אַחֲוֹתֵנוּ הָאֶבֶן,

הַזֹּו שְׁאֵינָנָה בּוֹכָה לְעוֹלָם.

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

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

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

וְדַרְכֵי חוֹשֵׁי כְמוֹ דְרֶךְ הַקֶּשֶׁת  
וְשִׁלְחָתֵים וְשָׁמְעוּ לִי בְּלִי אֶמֶר.  
הַחוֹשִׁים, הַחוֹשִׁים, מְלִבִּישֵׁי הַמְּפָשֵׁט,  
וְקוֹרְעֵי לְבוּשֵׁי שֵׁל הַחֶמֶר !

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

**ד. תמונת העולם התלמאית ההרמונית בשירים מודרניים מפוררים עיון בשירי-**

**הדרך 'עוד חוזר הניגון' ו'בדרך הגדולה'**

תמונת-העולם, העולה בעקיפין משירי אלטרמן, היא לכאורה תמונה-עולם תלמאית מיושנת, לפיה הארץ פרושה כיריעה שטוחה, ועל כן יש מקום בשירים אלה לדיבורים על "סופי דרכים" ו"קצווי

תבל", שלא על דרך המטאפורה השחוקה בלבד. מתוך ששירים אלה דבקים לכאורה בקוסמולוגיה ובאסטרונומיה של העולם העתיק, מתגלים בהם גם עקבותיה של האמונה הקדומה ב"שרשרת ההוויה הגדולה", הרואה את הבריאה כמערכת היררכית שחוליותיה, בסדר עולה, הם: המחצבים והמתכות, הצומח, החי, האדם, ה"אלמנטים" (יסודות הבריאה). הכוכבים והמזלות, האתר, המלאכים והאל.<sup>36</sup> אולם, המרכיבים הקדמוניים הם רק צדה האחד של תפיסת-העולם העולה מבין שיטיה של שירת אלטרמן. לפנינו, למעשה, תמונת-עולם סינתטית ומסוגנת, המשלבת את הקמאי ואת המודרני שילוב שרירותי ו"צורם". תבל בשירים אלה איננה רק יריעה שטוחה, הנשענת על מוסדי ארץ, כבתפיסת-העולם התלמאית, אלא – באורח פראדוקסלי ואוקסימורוני – גם מפה גאוגרפית מעודכנת, המרושתת בקווי אורך ורוחב, מן האטלסים ומספרי הלימוד.

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

יתר על כן, לפי התפישה הפילוסופית והמדעית, שרווחה בעולם העתיק עד לרינסנס ולתגליות קופרניקוס וקפלר, התארנו מעגלי הקיום במעגלים קונצנטריים וגדלים, שביניהם שררה התאמה מלאה. המעגל המצומצם ביותר היה זה של הגוף האנושי, שהוא בבחינת מיקרוקוסמוס המכיל במוקטן את כל המעגלים גם יחד: מחוצה לו השתרע המעגל הקוסמי, המקיף את תבל על כל גילוייה: המעגל הרחב הקיף את היקום כולו, לרבות השמים וכל צבאים, שהוא בבחינת "מיקרוקוסמוס". לפיכך, הגג בשירי אלטרמן יכול להיות הן ראשו של אדם, הן גג ביתו והן גגו של העולם – כיפת השמים. החדרים בשירים אלה יכולים להיות חדרי הלב, חדריו של הבית וגם חדרי שאול ושחת. הדרך יכולה להיות דרך-חיו של אדם, דרך-הנדודים המצומצמת שבין כותל לכותל, רחוב מרחובות העיר, הדרך המשתרעת מחוץ לעיר במרחבי תבל, ובמקביל – גם "שביל החלב" האסטרונומי החוצה את כיפת השמים במרומים. – כך, למשל, "נפקחת" הדרך בשיר 'עוד חוזר הניגון', כעין מופתעת אל מול ההלך, וחוצה בעזרת הרוח את העולם כולו, ואף עשויה לעלות אל-על ולהבקיע אל שבילי השמים ונתיבי הכוכבים. ניתן אמנם לקרוא את השיר כשיר ריאליסטי פשוט, שבו נודד ההלך בדרכי-עפר פשוטות, ונפגש בדרך הילוכו עם גילויים שונים של השדה והיער המשתרעים בין עיר לעיר (כבתמונה מימטית טבעית ורגילה, שבה מתבוננים ממקומם כעובר-האורח הענן המרחף בשמים והאילן הנטוע לצד הדרך). ניתן, לעומת זאת, לקרוא את השיר בדרך א – מימטית, סוריאליסטית, כאילו צופה הענן על ההלך, ומצפה ממנו שיפּר את חוקי המשיכה ויבקיע גם דרך אל עולמות עליונים שמעבר לחיים: שיטפס בדרך ה"נפקחת לאורך", ויעלה בסערה אל מקום העננים והכוכבים. "כבשה" ו"איילת" בשירת אלטרמן אינן רק חיות המרעה –

המבויתות או המשולחות – כי אם גם העננים וגרמי השמים, וזאת לפי שיטת ה"קורספונדנציות", שעל-פיה גם לפילי היער ולדוביו יש מקבילה בשמים.<sup>37</sup>

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

לפי שיטת ה"קורספונדנציות", שהיא כאמור אחד ממרכיביה של תמונת-העולם האלתרמנית, מתואר הרקיע **בחגיגת קיץ** ככפר גדול המנצנץ בלילה באור יקרות, וגמיאת הדרכים הלבנות מאור הירח – כגמיאתם של דליי חלב (כי דרך-העפר היא מקבילתו של "שביל החלב" השמימי, לפי העולה מן השירים 'יום פתאומי', 'מזכרת לדרכים', 'שדרות בגשם' ועוד<sup>41</sup>). נדודים בדרך או בטיוול בשדרת-העיר מקבלים כאן גם ממדים קוסמיים ונפח היסטורי, ומתפרשים גם כדרך-נדודיו של האמן, וכן כדרך-החיים בכללה; ובהקשר רחב יותר – כמהלך ההיסטוריה האנושית כולה. התמונה הקונקרטי, העולה על גדותיה מרוב אנרגיה ושמחת-קיום, היא תמיד צדו האחד של השיר האלתרמני, שמצדו השני משתרעים תחומי הגות רחבים לאן-קֶץ, טראגיים לרוב באופנים. מכל מקום, אין לפרש את השימוש בשיטת ה"קורספונדנציות" כנסיגה "ילדותית" אל הביטחונות ה"טובים" של העבר, למרות שתמונת-העולם הישנה והתמימה-כביכול מסייעת בלי-ספק לאסתטיזציה ולסגנון כמו-עממיים וכמו-ילדותיים; כי מה שעשוי להיראות כהצטעצעות מיתממת של "בור כפרי", בעל עיני ילד, או של רומנטיקון-שלאחר-זמנו, הוא גם ביטוי פן ורציני לפחדו המפוכח של האדם המודרני, המתקדם והמתוחכם, פן ייסוג העולם הטכנולוגי לאחור אל ערכי העבר הקמאי. מה שנראה במבט שטחי כהתרפסות סנטימנטליסטית על העבר, עשוי להתברר כאן דווקא כפחד שקול ובוגר מפני המשיכה **אל היער, אל הפרא, אל "אהבת האדמה"** **ואל יתר הערכים הרוסזאיים**, שנסתאבו בתוקף חוקים של דיאלקטיקה היסטורית (אלתרמן התבונן למשל, מתוך חלחלה בגלגול הפשיסטי ה"טבטוני" של הרומנטיזם הוואגנרי ה"מושך", כעולה משיריו הגנוזים).

העיר, שאליה מובילה הדרך הגדולה של שירי אלתרמן, איננה עיר אירופית מימי-הביניים, כפי שתוארה בטעות בביקורת, למרות שיש בה גם צד כזה, המתבטא בריבוי פרטי-מציאות ז'אנריים, ממאפייניה של העיר הציורית מספרי-האגדות הנושנים: כיכר השוק והבאר, היונים שבכיכרות העיר ובכרכובי הבתים, הכרכרות והסוסים, הפונדקים והפנסים (ראוי לחזור ולהדגיש כי מה

שנראה כהתרפקות סנטימנטליסטית על תמונות "משכבר", עשוי להכיל בסמוי גם איום וחזות קשה לגבי ההווה, בנוסח "ימי הביניים מתקרבים)". אף על פי כן, ולמרות יסודות ביניימיים מסוימים המצויים בשירת אלתרמן במוחש (אלה הובאו לתוכה, כאמור, כמטאפורה לשם העלאתן בסמוי של אמתות אקטואליסטיות קשות), טעות היא ביד אותם מבקרים המשבצים את תמונותיה בתקופה מסוימת, זו או אחרת. העיר האלתרמנית היא תערובת של, עכשיו" ושל "פעם", של אורבניזם ושל טבע כפרי,<sup>42</sup> ורוב מאפייניה הם ניטרליים מבחינת שיוכם הגאוגרפי או מבחינת שיבוצם ההיסטורי, למען יוכלו לייצג קטגוריה וארכיטיפוס של עיר, ולא יקושרו עם שום עיר קונקרטיה שהיא.

אמנם ב"מקבילית הכוחות" הזו שבין מודרני לישן, לא יימצאו בה בעיר האלתרמנית מאפיינים אורבניים המזדקרים במודרניותם הקיצונית – כגון גורדי-שחקים, בתי-חרושת, בתי-קולנוע, חשמליות, מטוסים ושדות תעופה – כבכמה יצירות אולטרא-מודרניות מן הפוטוריזם הרוסי ואיטלקי. אך גם אין כאן חזרה "רגרסיבית" אל העולם העתיק והנושן, שבתיו מוארים בנר ולא בנורת ניאון,<sup>43</sup> שבו האמנות השלטת היא אמנות התיאטרון ולא אמנות הקולנוע, שבה סובבות תבות הנגינה ולא תקליטי הגראמופון, אלא לכאורה. למעשה, לפנינו עיר היפותיטית וסינתיטית, כפי שזו עשויה להצטייר בראייה פסוידו-נאיבית, כבתאורת תיאטרון או כבאיורי ספרים מסוגננים. אין זו עיר ביניימית, שכן יימצאו בתיאוריה גם אוטובוסים ובתים בני חמש קומות ('יום השוק'), רכבות ('כינור הברזל') ותחנות-רכבת ('תחנת שדות'), מכבשי דרכים ('יום הרחוב') ומנופים ('הלילה הזה'), וכיוצא באלה פרטי-מציאות שאינם מתאימים לאפיונה של עיר מן הזמן העתיק. עירו של אלתרמן היא מענה ציורי – ילדותי, תמים, עליו ובהיר אך למראית-עין – למטרופוליס הקודר מן הסימבוליזם הצרפתי-רוסי או לכרכיאל השקוע במ"ט שערי טומאה, משירת שלונסקי. היא העיר בה"א הידיעה, שבכל דוד ובכל אתר, לרבות זו של ה"כאן" וה"עכשיו" (לפיכך יימצאו בתיאוריה גם פרטי-מציאות מן ההווה). משירי הכרך הפריזאי השוקע, שפתב בראשית דרכו בנוסח ה"דקדנס" הצרפתי-רוסי, פנה המשורר לתיאורה של עיר ציורית, שהיא תערובת של עבר ושל הווה, של תמימות ושל שחיתות, של פשטות וולגרית ומסוכנת ושל הוד אצילי ומושך. שומה על מבקרי אלתרמן להבחין בשפע גילוייה ובניגודיה של עיר סינתיטית זו, ולא לבודד בה פן אחד בלבד ולראות בו חזות הכול.<sup>44</sup>

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

גם השיר 'בדרך הגדולה' עשוי להתפרש כמונטז' מודרניסטי של רסיסי מציאות ושל חומרי לשון הטרוגניים. קורא בעל מזג שמרני עשוי אמנם לפרשו כשיר הומניסטי והרמוני בטיבו, שבמרכזו תמונת טבע אידיאלית, ובה דרך הנמתחת בין שדות מרעה רחבים, עדרים שפעמונים לצוואריהם, בארות עתיקות ועצים נוצצים מטל השחר. אולם, הנוף הכפרי, בנוסח "שירים משכבר הימים",

עשוי גם להתפרש כנוף אטומיסטי מנוכר, המעוצב בדרך דיסוננטית ו"צורמת" (המסתייעת בפערים חזותיים, בדילוגים לוגיים ולשוניים, קטכרזות, פראדוקסים, סתירות כרונולוגיות ומראות מופלאים ובלתי-מנומקים). הטבע מצופה כאן כביכול בחומרים אנאורגניים וצבוע בצבעים אל-טבעיים, ואין כאן גבולות בין החלום והיקיצה, בין החיים והמוות. התמונה הא-מימטית עשויה כאן להתפרש כביטוי לדיסהרמוניה ולחוסר-טבעיותו של העולם המפורר והמפורק לגורמים:

עֲנַבְלִים בְּמַרְעָה וּשְׂרִיקוֹת

וְשָׂדֶה בְּזָהָב עַד עָרֵב.

דוֹמֵי־תְּבֵאוֹת יִרְקוֹת,

מְרַחֲבִים שְׁלֵי וְדָרֵךְ.

הַעֲצִים שֶׁעָלוּ מִן הַטֹּל,

נוֹצְצִים כְּזֹכֹכִית וּמְתַכֶּת.

לְהַבִּיט לֹא אֶחָדֵל וְלִנְשֵׁם לֹא אֶחָדֵל

וְאַמּוֹת נְאוּסִיף לְלֶכֶת.

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

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

גם השימוש בלשון הוא שימוש "דו פרצופי": כך, למשל, את הצירוף "ענבלים במרעה ושריקות – דומיית בארות ירוקות" ניתן להבין כצרימה אֶאוּגמטית, היוצרת תמונה לקויה שבה נזכרים הענבלים והשריקות, אך לא העדרים, ושבה מצורפת השריקה לדומיית הבארות הירוקות על דרך האוקסימורון (צירוף הפכי הקול והדממה) והסינאקסטזה (צירוף חושי השמע והראייה: הדומייה היא ענין אֶקוּסְטִי והירוקת עניין חזותי). אולם, את כל הפערים וה"ליקויים" הללו ניתן "לתקן"

ולהשלים: הפרשן השמרני יעמיד כאן תמונה חזותית רצופה ואמירה לשונית קוהרנטית, ויבין את הפתיחה כעיצוב מעודן ומרומז של האמירה "ענבלי הצאן שבמרעה ושריקות העדרים", שאופיו המרומז נקנה בסיוען של מטונימיות וסינקדוכות. את צירופן של השריקה ושל הדומייה יפרש כתופעת סוקסציביות (הבאות זו אחר זו), ולא כתופעות סימולטניות. את הצירוף הסינקסטטי כביכול "דומיית בארות ירוקות" יתרגם לצירוף ה"טבעי" והרגיל "בארות דוממות וירוקות". ככלל, את תרגומן של הפיגורות המודרניסטיות בשיר זה למטבעות לשון רגילות ושחוקות ניתן לערוך בנקל, וזאת בשל נטייתם של רוב הקוראים לקרוא כל יצירה ויצירה כאילו יש בה תואם בין התוכן לדרכי העיצוב, ולשער שאם התוכן הוא פסטורלי ואידילי, גם דרכי העיצוב, מן הסתם, אינן "צורמות" או אֶלִיפִטיות. אלתרמן מנצל נטייה טבעית זו, מעורר אותה, אך גם גורם לה להתבדות.

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

השיר מונה כביכול את מרכיביה ה"קטלוגיים" של הדרך. אגב מניית העצמים, המרכיבים את פסיפס-המציאות, מועברות לא אחת תכונות טיפוסיות ממרכיב אחד למשנהו. פרשן בעל תפיסה אורגנית והרמונית יתפוס את הקטלוג הפרגמנטרי הזה כשרשרת של חוליות, האחוזות זו בזו ונובעות זו מזו. השדה קולט את צבען המתכתי של הפעמונים וענבליהם, הקשורים לצווארי הכבשים; הצבע הירוק, שהוא בדרך כלל צבעם של השדות, מוענק כאן לבארות; והצירוף האלוסיבי "שעלו מן הטל" (על משקל "שעלו מן הרחצה"<sup>47</sup>), המתאים לתיאור העדרים מן הבית הראשון, מוענק כאן לעצים ולא לעדרים. בקצרה, הוא יראה בטשטוש הגבולות בין הקטגוריות כטשטוש הדרגתי והרמוני, שבו כל חוליה נובעת באופן אורגני מקודמתה ונצבעת בצבעיה. פרשן שאינו מחפש את הסינתיזה ואת האורגניות, יראה בהיסט התכונות מעצם אחד למשנהו עדות לאופיה האטומיסטי והסוריאליסטי של המציאות המנוכרת, ולאופיה הפאראלוגי של היצירה המודרניסטית המערבלת את מרכיבי הטעון ואת רסיסי האינפורמציה החזותית (ומעניקה לכל עצם טבעי גוונים מלאכותיים, אל-טבעיים וקרים).

יש בשיר הקצר וה"פשוט" הזה גם הפרה שיטתית של תגובות-הקבע (stock responses) הגם שלכל סטייה וסטייה מן המקובל, השגור והטבעי ניתן להעניק הנמקה ריאליסטית מובחנת. השימוש בצירופי הצבעים, למשל, הוא בהיפוך לציפיות המקובלות: הצבע הירוק נקשר בדרך כלל אל תחילתם של החיים, בעוד שצבעי הצהוב והזהוב אל הכמישה והמוות; ואילו כאן, הטבע החי המיוצג באמצעות צבעי הצהוב והזהוב (השיבולים הבשלות, אור החמה), ואילו הבאר העבשה, המסמלת את היושן, את המוות ואת מעשי ידי האדם בטבע, מיוצגת כאן באמצעות הצבע הירוק, שהוא על-פי-רוב צבע החיים והלבוב. סופו של השיר טעון כביכול במטען אֶמוֹטִיבִי נעים וארוטי, בנוסח שיר-השירים ("העצים שעלו מן הטל"), וזאת בסתירה למטען האינפורמטיבי של שורות-

החתימה, המדברות בגלוי על מוות. הטל נקשר דרך-קבע בהפצעת הבוקר, בראשית החיים ובהחייאתן של תופעות שנרדמו, ואילו כאן הוא נכרך בסופם של החיים ולא בגילויים רעננים ואופטימיים של תחייה ושל התחלה. ההצהרה החותמת את השיר נשמעת כהצהרה מלאה אושר עולה על גדותיו, ואיננה אלא אמירה עגומה על קץ החיים. כשיר מודרניסטי, מלמדות הסתירות, ההיסטים והשבירות הללו על נסיון-התזזית להקיף את כל מגוון תופעות הטבע (ולא לשקף שיקוף מימטי רגיל תמונה סטאטית בזמן נתון), ולברוא ביצירה הספרותית מציאות אוטונומית, שבה אין גבולות בין החלום לבית היקיצה, בין החיים למוות. מי שינסה לראות בשיר זה שיר מימטי ואורגני, המתאר חוויה אחת ברצף, ייאלץ לראות בהכרזה שבסוף השיר מטאפורה סנטימנטליסטית שחוקה, לפיה מקנה היצירה חיי נצח ליוצרה, ולמעשה יחמיץ בכך את עיקרו של השיר.

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

#### ה. 'כוכבים בחוץ' – עלי כותרת

הכותרת 'כוכבים בחוץ', שהעניק אלתרמן לקובץ שיריו הראשון (הוצאת יחדיו, תל-אביב תרצ"ח, 1938) היא כותרת חידתית ובלתי-שגרתית, ופליאה היא שביקורת אלתרמן הענפה, אשר התמקדה בעיקר בחטיבת שירים זו, שקבעה את דיוקנו הפיוטי של מחברה, לא נתנה דעתה על הפוטנציאל העשיר של כותרת זו. יוצאת מכלל זה הערתו של ב' קורצוויל, שראה בעמידתם של הכוכבים מנגד



מעין הפגנה של אדישות הנצח כלפי מצבו של האדם. לפי פירוש, עומדים הכוכבים בחוץ, במעין התנכרות קוסמית לגורל האדם.<sup>50</sup>

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

טוֹב שְׁאַת לִפְנֵי עוֹד יִדְךָ לֹכְדָת,  
אֶל תִּרְחַמְיֵהוּ בְּעֵיפֹ לְרוֹץ,  
אֶל תִּנְיַחֵי לוֹ שְׂיֶאֱפִיל כְּחֶדֶר,  
בְּלֵי הַכּוֹכָבִים שְׂנֹשְׂאָרוֹ בְּחוּץ.

בכותרת הספר השמיט אלטרמן את שתי מלות השלילה של ה-litotes ('אלי' ו'בלי'), והותיר בה שתי מלים בלבד, שמעמדן הסמנטי והטונאלי אינו ברור כל עיקר. מלים אלה מציבות חידה לפני הפרשן: האם לפנינו חיווי ניטרכלי, תיאור מצב רצוי וקרמוני או תיאור מצב טרגי ודיסקרמוני? האפשרות הראשונה היא שהכותרת אינה מציינת אלא מצב נתון, שבו הכוכבים מצויים "בחוץ" – מחוץ לחדר, מחוץ לטוות השגתו של המתבונן. אך גם האפשרות הניטרכלית והפשוטה אינה פשוטה כל כך, כי המלה "בחוץ", הנראית כה מובנת, אינה חד-משמעית כלל, והיא מכילה למעשה דבר והיפוכו. מן הצד האחד, פירושה "מחוץ לכותלי החדר", והוא מרמזת לטבע שבחוץ, במרחבי תבל, הטבע שהוא היפוכו של המציאות האורבנית. מן הצד השני, למלה זו גם משמעות הפוכה, והיא "בחוצות העיר" (השווה: "חכמות בחוץ תרונה, ברחובות תיתן קולה (...). בעיר אַמריה תאמר", משלי א, כ-כא).<sup>51</sup> ייתכן, אפוא, שהכותרת ה"פשוטה" הזו היא גם אוקסימורון, המצמיד את הפכי "הטבע" ו"העיר", את תבל, מעשי ידי הבורא, ואת המציאות האורבנית, מעשי ידי האדם המודרני, והופכן כביכול לישות אחת.

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

ביצירת אלטרמן, איתני-הטבע הם אפוא שחקנים בתיאטרון ובקרקס: חופת הרקיע היא כיריעת אוהל- הקרקס, הברקים והרעמים טסים טיסת נדנדות מסיפון לסיפון "עד היציע השביעי" (על דרך "עד הרקיע השביעי", ראה השיר 'קרקס'), הכוכבים ושאר גרמי השמים הם כזקורי תאורה או כשחקנים (כוכבי במה) הנוטלים חלק במופע, שמהלכי-העלילה בו מופרים

וחוזרים על עצמם. אפשר אם כן שאין הכותרת ניטרלית, כי אם טעונה במטען עליז וצבעוני. ייתכן שכוחות הטבע מתוארים כאן כלהקה של "כוכבי" במה בתיאטרון נודד. ברבים משירי הקובץ, כגון בשירים 'עוד חוזר הניגון', 'השוק בשמש', 'זווית של פרור', 'קרקס', 'בוקר בהיר' ועוד, מוצגים איתני הטבע כלהקת כוכבי-במה ואמני-רחוב נודדים. אכן, גם אפשרות כזו ממומשת בספר, אך אין היא אלא פסאדה, המסתירה מאחוריה תהומות של טראגיקה ושל אימה. והרי גם חיי הקרקס אינם כה עליזים, כפי שהם נראים למתבונן בהם, ויגונו של המוקיון כבר היה למוסכמה אמנותית שחוקה.

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

כך או כך, הדעת נותנת, שאלתרמן לא קבע באמצעות המלים 'כוכבים בחוץ' קביעה תיאורית ניטרלית, אלא נתן באמצעותו, בין השאר, ביטוי למצב כאוטי, שבו הטבע ההרמוני נשכח ונזנח, וחדרי הלב והבית נותרו באפלה ובשיממון. "כוכבים בחוץ" הוא, בין השאר, ציון מצב דיסהרמוני, תגובתו של האדם המודרני לנוכח קוסמוס משובש ומסולף, ארץ תלאובות סוריאליסטית, מקבילתם של "ארץ השממה" של ת"ס אליוט וה"שימון" של א' שלונסקי ושל ישויות מוכות-שיממון אחרות במודרניזם האירופי והארצישראלי. אלתרמן אינו קורא לשממה ולשיממון בשם, אלא מעניק להם ציון פריפרסטי עקיף – "כוכבים בחוץ" – שאינו נראה כי טראגי ונורא במבט ראשון. אדרבה, הוא אף עשוי להיראות, כאמור, עליז וצבעוני אם נראה בכוכבים שחקני קרקס ססגוניים. אלא שצירוף זה מסתבר כציון טראגי אחר נשור המסכה העליזה והצבעונית. התפאורה העליזה והמתרוננת בשירים אלה, ששממניה הם מקצבים ומצלולים וירטואוזיים ואוצר אימאזיים רעשני וצבעוני, מסתירה תמיד תהומות של טראגיקה ושל יאוש.

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

כאמור, משירת אלתרמן עולה לעתים נהייה אל הטבע, בנוסח הנהייה הרומנטית הרוסואית של העבר, אך יש לבחון רומנטיקה זו בזהירות ובביקורתיות. כשם שמחווותיה הסנטימנטליסטיות של אלתרמן הן תמיד בבחינת "פסודו" – העמדת פנים של תמימות ורגשנות מצדו של אדם מודרני ומפוכח, שעולמו האינטליקטואלי והרגשי רחוק מרחק רב מן ההרמוניה ומן התמימות, כך גם

מחוויתו הרומנטיות ה"רוסזאיות" הן דו-פרצופיות": מצד אחד ניכרת ביצירתו הערגה אל התמימות הבראשיתית של עולם הילדות, של עולמם של "איש האדמה" ושל "הפרא האציל", אך – בעת ובעונה אחת – המחבר אף מכיר לחרדתו את גלגולו המודרני של "מיתוס האדמה" הרומנטי בתורות הלאומניות הקיצוניות שאיימו על אירופה בסוף שנות השלושים. חזרה אל הטבע ואל היער הוא רעיון טוב ויפה, אך הוא טומן בחובו גם סיכון ואיום: חזרה אל עידן הג'ונגל, שחוקיו הם חוקי "כל דאלים גבר". העיר, כנציגת התרבות האנושית הנאורה והקדמה הטכנולוגית – היא הישג מפואר, אך בגילוייה המסואביים והדקדנטיים היא עתידה להסיג את האדם לאחור ולהחזירו אל הפרימיטיבי. החזרה אל הטבע כפל-פנים לה ביצירת אלטרמן, ובצד הפן הרומנטי היא מכילה גם רעיונות אנטי-רומנטיים מובהקים, נוסח 'קץ ההומניזם' של אלכסנדר בלוק.

מעין תמיכה לפירוש הטראגי הניהליסטי של הכותרת 'כוכבים בחוץ' ניתן למצוא באחת מיצירותיו המוקדמות של א"צ גרינברג – 'פרספקטיבות' – שביטאה בשנות העשרים את שעתיד היה אלטרמן לומר בסוף שנות השלושים על השתלטות התרבות המכאנית המתוחכמת על נפש האדם בן-ימינו: "כל הדרכים באו לרוץ מן הדרך ועל כל דרך זועף קטר לפני אָנוּש מַסב-גלגל מפוחמים – / זהו מלך הָאָרְחוֹת בא להרגיז את השֵלֶה. בא להכריז כי אין כפר עוד, **אין כוכבים ומזלות**".<sup>52</sup> עידן האוטומציה כבש את הטבע: הקטר, מלך האורחות, מכריז ומודיע, כי הכפר עבר ובטל מן העולם. משמע, התוך והפשטות הנושנים אבדו, ועמם גם התקווה והאומן. שוב אין האדם מאמין בכוכבים ובמזלות, ושוב אין אלה מאירים את חשכת ימיו.

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

ויש לומר אף זאת: השירה המודרנית, כמו החיים המודרניים, הוציאה את הירח ואת הכוכבים מחוץ לאינוונטר הפיזי, וקבעה אותם כאבזר רומנטי מיושן. אלטרמן מבקש להחזיר את הכוכבים ואת המזלות שבחוץ, לא רק את המפה האסטרלית הקדומה, אלא גם להחזיר כביכול את התמימות הראשונית, את האמונה הנאיבית ואת הרגש המתפעם מתופעות הטבע, אל החיים ואל השירה. במקביל הוא יודע, ששאיפה זו היא שאיפה מיושנת, ושהחלטה על המציאות המדורנית היא אוטופיה האפשרית בשירה בלבד. כך נוצר בשירת 'כוכבים בחוץ' פראדוקס מורחב, שבו הפרובלמטיקה של האדם המודרני ושל עולמו המתוחכם והמורכב עולה באמצעות

תמונת-עולם מיושנת ואנכרוניסטית של כוכבים ומזלות. הספר מתבסס כביכול על האסטרונומיה התלמאית הקדומה, שמלפני עידן ועידנים, וכן על הראייה הקמאית של האדם התמים, הפרימיטיבי והנבער מדעת, הסוגד לכוחות הטבע הבראשיתיים ורואה בהם אלים כול יכולים. הטבע מוצג בשירים אלה בסדרת כוחות היוליים ראשוניים (ארבעת יסודות הבראה: עפר, מים, אוויר ואש) והכוכבים מוצגים בהם כאחת מחוליות "שרשרת ההווה הגדולה" של תמונת-העולם הגנוסטית.<sup>54</sup> זו ראתה בכוכב קישוט שנקבע בשמים,<sup>55</sup> ובחילופי המפה האסטרונומית – אותות המרמזים על חליפות הגורל ("מזל" ו"מזר").

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

<sup>1</sup> הפזמון נכתב לתיאטרון 'המטאטא (תכנית נ"ח, שהועלתה ביום 5.8.1941). ראה פזמונים ושירי זמר, עמ' 230-231.

<sup>2</sup> 'עולם והיפוכו' הוא גם שמה של רשימה שכתב אלטרמן (טורים, 'י בניסן תרצ"ט [30.3.1939]).

<sup>3</sup> במעמד ה"הומו לודנס" ביצירת אלטרמן הבחין ד' כנעני (1955), ראה באומגרטן (1971), עמ' 52.

<sup>4</sup> השווה לנאמר בשיר "שדרות בגשם": הנה, בת שלי, אחותנו האבן / הזו שאינה בורה לעולם".

<sup>5</sup> ראה, למשל, עיון בשיר 'ליל קיץ' בסעיף ג' של הפרק השני, להלן.

<sup>6</sup> השווה לנאמר בשיר 'אולי היד אותך עודנה מחפשת': "יש דומייה חדה עד היותה לקשב. / אשר נולדה – יאור / ונהפכה – ראי". אפשר להבין מאמירה זו כמה דברים שונים: יש דומייה כה עמוקה עד שניתן לשמוע אותה ולחוש בה; אפשר לטש את המראה הטבעי, עד שהוא מלאכותי למראה: יש תופעות כה מחודדות ומוקצנות, עד שהן נראות או נשמעות כהיפוכן.

<sup>7</sup> ראה, למשל, שיר ה' במחזור 'ליל תמורה' ("עייף העט להכללות / הסוחטות מן המסופר את החיות").

<sup>8</sup> המונח "אמביוולנטיות", שהוא מושג רומנטי היאה לתיאורם של מאבקים המתחוללים בנפש פנימה, זר לפואטיקה המוחצנת של אלטרמן ואינו לוכד את מהותה, וראה סעיף ב' של הפרק השני, להלן.

<sup>9</sup> כגון פזמונו 'הרחוב הגדול' (רגעים, עמ' 267-268), המתאר את הרחוב כאביר בן דמות היגיון, הנע לאט בין שורות הבתים, ואת מוכרות הדגים המתבוננות בו מן הצד כדמויות הקפואות על מקומן – כאילו הרחוב הוא הדינאמי ואנשין הם הסטאטיים. גילויי "עולם הפוך" עולים ברבים מפזמוני 'רגעים', שבהם פיתח אלטרמן את טכניקת המעקפים והקורספונדנציות" ההפוכות שלו, שאותה הביא למדרגה וירטואוזית בספר שיריו הראשון.

<sup>9</sup> כפי שכבר הבחין ד' כנעני (1955), ראה באומגרטן (1971), עמ' 55-56.

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

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

<sup>12</sup> כך, למשל, דיבר אלתרמן ב'פונדק הרוחות', מתוך עמדה אוטואירונית, על שימושו שלו ב'פסבדו-אנפסטים".

<sup>13</sup> ראה הערך "פוטורזים" אצל אוכמני (1986), עמ' 134-137.

<sup>14</sup> ראה, למשל: י' זילברשג, **תהייה ותחייה בשירה** (מסות), הוצאות שטיבל, ורשה תרצ"ח, עמ' 25.

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

<sup>16</sup> ראה בסעיף ב' של הפרק החמישי, להלן.

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

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

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

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

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

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

<sup>23</sup> בהכירנו את הפואטיקה האוקסימורונית של אלתרמן, המחפשת תדיר אחר דרכי הזרה והפלאה, הרי דווקא התמונה המנוכרת, הנכרית – האירופאית או ה"גלותית", עשויה לנבוע מחווית נוף קרובה ומופרת עד למאוד, כעין זו של נופי ירושלים, שעליהם – טען ברשימותיו ופזמוניו – אין הוא מסוגל לשיר בשיריו. במאמר מוסגר, נסיף כאן שלא בדרך הטענה החד-משמעית והמחייבת, כי תמונת הירח על כידון הברוש מזכירה, כאמור, את שירו של אצ"ג על ירושלים, שבו נשען מגדל דוד על חנית והירח מלבין את הדרך אל הר הבית. שבועת האמונים בסוף השיר (לעד לא תיעקר ממני, אלוהינו!) עשויה להעלות אבוקטיבית את שבועת-האמונים השגורה והמופרת, אם אשכחך ירושלים...", והתיאור בבית האחרון עשוי להעלות את תיאור ים-המלח הנשקף מירושלים ואת תיאור יריחו עם עציה אדומי הפריחה. בכמה מפזמוניו הראה אלתרמן כיצד ניתן לכתוב שיר על ירושלים, מבלי להיכנע לשגרת הדפוסים השחוקים (ראה, למשל, פזמונו 'ירושלים', 'הארץ', כ"ב בתמוז תרצ"ה [23.7.1935], בחתימת אג"ב). אם זאת, ראוי להסתייג מפירוש מסומן "מחיב" של השיר 'ירח', ולהעיר כי למעשה מתנזר שיר זה ביודעין מכל סממנים מזהים, וכי העיר שבו היא ככלות הכול עיר קטגוריאלית לגמרי, העיר שבכל דוד ובכל אתר.

<sup>24</sup> ראה, למשל, בתרגומו של אוריאל הלפרין (יונתן רטוש) לספרו של קונן דויל 'כלבם של בני בסקרויל': "שרלוק הולמס נשען אחורנית במושבו והשיב עגילי עשן לעומת התקרה" (הוצאת אמנות, תל-אביב [1937], עמ' 0). שימוש כזה מצוי גם בספרות ימי-הביניים, ועשה בו שימוש גם מנדל מו"ס (ראה ציטטה ממנו אצל אבן שושן, ערך "עגילי": "מבליע עשן ומוציאו אחר-כך מתוך פיו עגילים עגילים..."), יש, כמובן, לזכור כי בתורת אגורנום הכיר אלתרמן גם את הוראתה הבוטאנית של המלה "עגילי": תפוחת של פרחים חד-מיניים, הנושרת כחטיבה אחת.

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

<sup>26</sup> ההורים הדואגים לעולליהם – הצד הגברי והצד הנשי של המין האנושי – עולים במרמז מעימות השמים והארץ, וכן מנציגיהם של השמים והארץ – הברוש הפאלי והעץ הנשי, עדוי העגילים האדומים והעגולים, היכולים גם להתפרש כעגולים של חוסר שְנָה סביב עיני האם הדאגה, אדומת העיניים. והשווה למתואר בשיר 'הסתיו החולה': "אם לילית עייפה מביטה, מביטה, / איך הרחוב הגדול מתהפך במיטה / כתינוק חולה באדמת', (דורמן [תשל"ט], עמ' 164: או למתואר בשיר 'חיוך ראשוני', "אז נשאר עיניך לבדן באבל עיגולים של נדודי שְנָה".

<sup>27</sup> בשיר 'משהו כחול, מאד כחול' (דורמן [תשל"ט], עמ' 134).

<sup>28</sup> ראה מאמרו של א' אבן זהר "בין שירת אלתרמן לשירה החדשה", **ידיעות אחרונות** (24.5.1963).

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

<sup>30</sup> ראה שקלובסקי (1965 [1917]). ראה גם: י' רנן, (1973), עמ' 343-361. וכן: ח' הרצוג (1989), עמ' 214-218.

<sup>31</sup> הבדל בסיסי בין הפואטיקה של ביאליק לבין זו אלתרמן מתבטא גם בדרכי הזרה וההפלאה שלהם: ביאליק נראה על פני השטח הרמוני, אורגני ומוכן. מתחת לפני השטח רוחש עולמו פראדוקסים, סתירות, קונפליקטים ורגשות אמביוולנטיים. החזות הנעימה והרגועה מתגלה, להפתעת הקורא, כדמונית וכמקאברית. אצל אלתרמן החזות היא דיסרמונית ותוססת, רבת צבעים, צורות וצלילים; האוירה החא אוירת תזזית ושצף-קצף וסחרחרות מהממת של קרקס וולגרי ורעשני. מאחורי העולם האוקסימורוני ה"צורם", מגלה הקורא להפתעתו מציאות פשוטה ויומיומית, המנותקת בהנמקה רציונלית, כמי-מדעית, כי יש בשירה זו הפלאה מדעת של הטריטוריאלי והבנאלי.

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

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

34 והשווה לשורות: "לילה – לורלי ושביל-חלב הן, / סהר מעביר את זוהב מסרקו", מן השיר המוקדם 'ניחוח אשה' (דרמן [תשל"ט], עמ' 74)

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

36 טיליארד (Tillyard) 17-9, 36-25, 100-87.

37 כך, למשל, מתפקדים הדובים בשיר שלושה אחים, בכמה מעגלים של מתאמי, ("קורספונדנציות"), בכת ובעונה אחת" הם גם דובי המשחק מחדר-הילדים, גם דובי היער המסוכנים, גם דובי הקוטב הלבנים שלוחי הסנטר וגם הדובים האסטרליים

ממערכות השמים במקביל, העגלה הנזכרת בשיר היא גם העגלה הנוסעת בדרכי הארץ וגם העגלה האסטרלית.

38 ראה שירו של רנה על הווגאבונד, המתרחק בדרך גב כפוף ובידיים ריקות, העושה שימוש במוטיבים משנסונים צרפתיים

ידועים (באנתולוגיה **ספר השירה הצרפתית של אוקספורד**, עמ' 584)

39 תבניתה התחברית של העדות ההיפותיטית, שעתידה להינתן מפייהם של עדים תמימים ואילמים ("שידיך ריקות ועירך רחוקה / ולא פעם...") היא בנוסח סיפורי הפולקלור המעובדים באגדת הניאו-רומנטית, ולפיהם, מתייצבים פשוטי העם ביום הדין לפני כיסא הכבוד וכל מעשיהם נשקלים ונמדדים (והשווה לשיר 'איגרת' (לו את ראיך איך ימי המפוארים / הרקידו דוב בשוק על אהבה ולחם – / לרגליהם, אלי, יפלו השוערים, / בהביאו אותם להקאות אליך"). הדברים מכל מקום חזורים

השתמעויות שמימיות ואסכטולוגיות, וחורגים ממעמד של עדות ריאליסטית בבית-דין רגיל.

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

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

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

43 שירי אלתרמן אכן מוארים באור נר, אך מה שיתפרש אצל קורא רומנטי כהתרפקות על העבר, עשוי להתפרש אצל קורא מודרני כפחד מפני נסיגת העולם לאחור (תיאור עיר שבתיה אינם מוארים באור חשמל מפחד הסופה-המלחמה המשתוללת). לעומת הליריקה הקאנונית שלו, שבה מחק אלתרמן את כל תווי הזיהוי הכרונולוגיים והלוקאליים, בשירים המוקדמים, המכילים סממני זמן ומקום, נזכר אור החשמל במפורש ('בשטף העיר'). גם בפזמונים לבמה הקלה עיצב אלתרמן עיר קונקרטי – תל-אביב של שנות השלושים, עם ריבוי של סממני אקטואליה ואפילו תאריכים מובחנים. כך, למשל, בפזמון 'שיר ערש' מתוך התכנית "מופים וחוסים", תכנית 'המטאטא' מס' 48, מיום 7.2.1938: הירח מאיר על כרם התימנים "אבל בתל-אביב העיר / את החוצות החשמל מאיר / – – ושם ג'ז-בנד ואור ירוק".

44 מתוך הזרה יכולה זו להיות גם העיר הארצישראלית, המתיימרת להיות עיר אירופית ולמעשה היא עדיין עיר קטנה שעל גבול הטבע. על היענותם של שירי אלתרמן גם לאפשרות אינטרפרטיבית כזו עמדו א' בלבן (1981), עמ' 51; רות קרטון-בלום (1983), עמ' 110-112.

45 האפרתי (תשל"ב), עמ' 215-224.

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

47 השווה שה"ש ד, בב: ו, ו.

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

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

50 קורצויל (תש"ד). ראה באומגרטן (1971), עמ' 106.

51 במקרא הוראת המלה "חוץ" – רחוב, שוק (חוצות ירושלים, טיט חוצות ועוד). הכוכבים מופיעים כאן אפוא במפת השמים ובחוצות העיר גם יחד. מאחר שלכוכבים נועד תפקיד מרכזי בשירי הקובץ, יש אולי מקום לאזכר לא רק את **רינת** החוכמות "בחוץ" (בחוצות העיר) במובאה שהבאנו ממשלי, כי אם גם את רינת הכוכבים ("ברן יחד כוכבי בוקר", איוב לח, ז).

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

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

54 ראה ספריהם של לאבג'וי (lovejoy) ושל (tillyard).

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

---

<sup>56</sup> והשווה להגותו של אלתרמן במאמרו 'בין ספרה לסיפור' (אחרית דבר ל'משפט פיתגורס'), **כל כתבי** : מחזות, עמ' 580-561.

<sup>57</sup> שם, שם.