



פרק שישי

דרך מלקקת אופק דובשני

דרכי השימוש של אלתרמן במוטיבים

בעלי פוטנציאל של קיטש

א. מהותה של תופעת הקיטש

יש המכנים בשם "קיטש" כל גילוי של אמנות גרועה, או אפילו כל גילוי של טעם גרוע. זיהוי זה הוא פשטני, בלתי־מדויק ותובע תיקון והבהרה. כשם שהאמנות צורות רבות לה, כך גם האמנות הגרועה: תופעת הקיטש היא אך אחת מצורותיה, ואין לזהות את המקרה הפרטי עם הכלל. בניגוד לאמנות גרועה וצורמת, שיש בה מיסוד הכיעור וחוסר־הטעם – זו הגורמת לקורא, לצופה או למאזין סלידה אינסטינקטיבית – יש בקיטש דווקא מיסוד הקסם והמשיכה, והוא מעורר דחייה וסלידה רק בדיעבד. ציבור צרכני אמנות בלתי־מיומן אף עלול לטעות ולראות בו אמנות אמת, ותכופות אכן משבש הקיטש את יכולת ההערכה והשיפוט של הקהל הנאיבי, המזהה את ה"הרמוני" וה"יפה" עם האיכות. גם "יצרן" הקיטש, חרף היותו (ואולי דווקא בשל היותו) אומן בעל יומרה של אמן, ולא אמן אמת, לא יודה בדרך־כלל שהוציא מתחת ידיו תוצר חסר ערך אמנותי, שלכל היותר יוכל להתברך בערך דקורטיבי, אלא הוא מאמין שתוצרתו היא יצירת אמנות הראויה לשמה.

לשם חידוד המושגים שבמוקד עיוננו יודגש כאן שוב: "יופי" ו"כיעור", הרמוניה ודיסהרמוניה,

אין בכוחם, כידוע, לשמש קריטריונים לשיפוט בנושאי אסתטיקה, לא רק בשל יחסיותם, אלא מפני שיסודות של דיסהרמוניה, של דיספרופורציה ושל עיוות, המאפיינים לעתים את האמנות הגרועה, הכעורה והצורמת, אינם בהכרח סימן של חוסר־טעם ושל חוסר כישרון אמנותי. אדרבה, היסודות הללו מצויים למכביר במגוון של יצירות מופת, הנענות לכללי "האסתטיקה של הבלתי־אסתטי". לעומת זאת, בקיטש נמצא, כאמור, מגוון של יסודות הרמוניים ומפתים, השובים את העין ואת האוזן. יסודות אלה מדברים אל לב הציבור, שאינו יודע להבדיל בין הרמוניה ואחדות אורגנית לבין הרמוניה מופרזת שעל גבול הזיוף, מתוך שהוא דבק במערכת כללים קלסיציסטית נושנה של "טעם טוב" ושל *bienséance*, שאבד עליה כלח. הקיטש מעניק אפוא הנאה אסתטית למי שאינו מבחין בין אמנות אמת, שיש בה בדרך־כלל שבירת מוסכמות והֶזְרָה של המופר ושל הטיפוסי, ואשר בה מתבלט הגניוס של האמן, לבין

יומרה אמנותית, הפונה אל הקונבנציות השחוקות והמשומשות, ואינה מתכוונת כלל לסטות מהן, כי מעצם טיבה היא נמשכת דווקא אל "המופר והחביב".

תופעת הקיטש היא, אם כן, תופעה נזילה וחמקמקה, הקלה יותר לזיהוי אינטואיטיבי מאשר להגדרה תיאורית או נורמטיבית. בצורתה הנאיבית, תופעת הקיטש כרוכה ברושם הדוחה, שמקורו באי־תואם בולט בין הכוונה לבין התוצאה, בין הביצוע של מי שמתיימר להיות אמן לבין הערכתו ושיפוטו של המתבונן המבין והביקורתי, היודע שלפניו מוצר ולא יצירה. ובמלים אחרות: הקיטש הוא פרי ההתנגשות בין כוונתו הטובה, אך הלקויה, של היצרן או הצרכן, המתברך בטעמו הטוב, לבין התוצאה המגוחכת או העגומה, המתגלה לעין המבינים. כך, למשל, איכר שיקיף עצמו בפסלונים חרסיה עדינים, שראוי להציבם בארון מפואר בארמון מלכים, יאמין בתמימותו כי הוא מתקשט באובייקטים אסתטיים ללא עוררין, בעוד שהמתבונן המפוכח והאינטלקטואלי (זה הקרוי בפי האנגלים בשם *highbrow*) יגביה גבה ויפטור את התוצאה שתתגלה לעיניו באפֶּיתת המזלזל – "קיטש". אולם, בשל מהותו היחסית של הקיטש, אי אפשר להסתפק בתיאור מערכת היחסים שבין הכוונה לתוצאה, ויש צורך להתחשב בגורם נוסף, והוא **ההקשר**. אותם פסלונים עצמם, אילו היו מוצבים במקומם ה"טבעי" האריסטוקרטי, לא היו מעוררים, מן הסתם, אותה תגובה מזלזלת. אותו איכר עצמו, אילו הקיף עצמו ברהיטים כפריים, במפות ובווילאות משובצים ובחפצי פולקלור לא היה מעורר נגדו תרעומת וביקורת, והיה נחשב אולי כבעל טעם. מאידך גיסא, אותם רהיטי כפר כבדים ומחוספסים ואבזרי פולקלור כפריים אילו הוצבו בדירה עירונית קטנה וצפופה היו נחשבים כגילוי של קיטש ושל חוסר הבנה. מכאן נבין כי הגדרת ה"קיטש" היא דינאמית ותלויה בכמה משתנים. אובייקט שייתפס בהקשר אחד גילוי של טעם טוב עלול להיחשב בהקשר אחר גילוי של חוסר טעם ובורות בכללי האסתטיקה. בשל מהותו היחסית של הקיטש ובשל איכותו הדינאמית, שאינה נענית לשום נורמה קבועה, לא קל להעניק לו הגדרה, אשר תציב גבולות ברורים ומוכחנים בין שימוש "לגיטימי" ביסודות המתקתקים והרגשניים לבין שימוש סר־טעם באותם יסודות עצמם. ולמעשה, גם האבחנה בין הערכת הקהל האנין לבין זו של הקהל הפשוט, שטרם רכש מיומנות והבנה בענייני טעמים, אינה קריטריון מספיק לזיהוי התופעה, שהרי לא רק צרכני האמנות הבלתי־מתוחכמים נמשכים לקיטש ולאבזריו. לעתים הוא מהלך קסם גם על הצרכן המבין, המחפש מפלט מן האינטלקטואליזם האנין ומן הטעם "הטוב" ו"המעודן". בהקשר זה סימפטומטית ומעניינת במיוחד מסתו האלגנטית של איש האצולה הבריטית הנרי לאייל (Lyell [1979]), אשר בה מתוודה המחבר על התמכרותו האובססיבית לחפצים "יפים", שהם בבחינת קיטש גמור, בשל הנאתו מן הגרנדיוזי והמסוגנן, המוגזם והמלאכותי. גם תופעת ה"קמפ" (camp) – מושג שטבעה סוזאן זונטג לגבי אחד מסוגי־המשנה של הקיטש, הניכר באהבה כמו־פרורטית ל"זבל", לייתור ולתחבולה (ראה: [1966] 275-292) (Sontag) – מושכת אליה את בני האוכלוסיה העירונית עייפת התרבות, המודעת להלכי האופנה והפתוחה לשינויי טעמים, זו האוהבת "להדהים את הבורגנים".

יוצא אפוא שלא רק ציבור המתעשרים החדשים, שספג הלם תרבות, הוא הציבור הצורך את תוצרי הקיטש. לעתים גם אסתטיקונים מובהקים, שנתעייפו מתחכום־היתר ושבעו את כל תכתיבי האפנה המקובלים על בני חוגם, עשויים להימשך לקיטש, בשל איכויותיו המסוגננות והמלאכותיות, מחד גיסא,

אך הנאיביות והבלתי־מתחכמות, מאידך גיסא. לא אחת אנו מגלים, שבני שכבות שונות או מעמדות שונים נמשכים לאותו עניין, שהוא לכשעצמו וולגרי למדי, אלא שבני המעמד האנין והמבין יודעים לשוות למושא משיכתם הילה של אצילות. לדוגמה, העיסוק בצייד מושך גם את הצייד הפלבאי וגם את בן האצילים אנין הטעם (ולא את הבורגני, למשל, שיגלה בדרך־כלל סלידה מרעיון המרדף אחר חיות יער, לשם לכידתן ופשיטת עורן מעליהן), אלא שהצייד האציל, בניגוד לזה מתחתית הסולם החברתי, ידע על־פירוב לשוות למשיכתו אל ההנאה האטאוויסטית סגנון מיוחד, המאציל עליה גוון כמו־אריסטוקרטי. מכאן ניתן להקיש ולגזור גזרה שווה לגבי הימשכותם של נציגים משני קצות הקשת המעמדית אל הקיטש: לעולם יהיה הבדל בין ההנאה האותנטית והאינסטינקטיבית מן הקיטש של ציבור ההדיוטות, המאמין באמת ובתמים שלפניו יצירת אמנות, לבין הנאתו הפרובוקטיבית־מדעת של הציבור האנין, הער לנחיתות ולולגריות של תוצרי הקיטש, אלא שהוא נמשך אליהם בתוקף דיאלקטיקה נפתלת של חילופי טעמים ואופנות.

לא רק מהותו של הקיטש חמקמקה וקשה להגדרה. אף האיטימולוגיה של המלה אינה מחוורת די הצורך, והשערות שונות הועלו לגביה. יש הסבורים, שמקורה במלה האנגלית sketch (רישום חטוף, חסר ערך אמנותי) ויש הגוזרים אותה מן הפועל הגרמני verkitschen (לעשות דבר זול). אחרים סבורים, שמקורה מן הפועל הגרמני kitschen (ללקט אשפה מהרחוב). המלה טעונה, מכל מקום, במשמעות שלילית ברורה ומובחנת, והיא באה כביטוי של גנאי אל תחומיה של ביקורת הספרות מביקורת הציור, שבו משמשת המלה לאפיונה של תמונה העשויה על־פי מתכון סנטימנטלי דקורטיבי והפונה אל הדימויים המופרכים והידועים ואל הטעם הטריטוריאלי. ואגב, לא באקראי קיבלה התופעה את שמה ואת אפיונה התיאורטי דווקא בגרמניה,¹ אשר בה נתבססה מסורת קיטש עתיקת יומין, למן אבזרי הפולקלור ופסלי הגן המקשטים את הבתים בכפרים, דרך הלחנים העממיים הסטיריאופייים הנשמעים במסבאות השיכר, ועד לקיטש של האמנות הרשמית, בגרמניה תחת שלטון היטלר. המוטיבים המובהקים של הקיטש החזותי הם: "נופי בונבוניירה" פסטורליים־אידיליים, ולחלופין, נופים אורבניים מסוגננים, החוזרים על עצמם עד לזרא. אמני הקיטש אוהבים לצבוע את נופיהם בצבעי זריחה ורודים ובצבעי שקיעה אדמוניים, להעטות עליהם גוני שלכת עזים או פתיתי שלג קלים. מן הבחינה הטיפולוגית, רווחים בקיטש החזותי דמויותיהם של ילדים חייכניים או עגומי עיניים, מלאכים ורדרדים ורכים על גבי ענן צמרירי, של אצילים נוגי מבט, צועניות חשופות כתף, לצנים עצובים, כלבים נאמנים, חתולים פרוותיים, סוסי פרא בעת דהרה, זוגות אוהבים על רקע שקיעה עזת גוונים, וכיוצא באלה נושאים ומוטיבים, הקורצים ליצרני הקיטש בשל מטענם הרגשי המידי. לאמתו של דבר, מטען זה הוא כה אוטומטי ובנאלי, עד כי אפילו אמן אמת יתקשה לעצב את המוטיבים האופייניים לקיטש עיצוב מקורי ואידיוסנקרטי, שאוזן לא שמעה כמוהו ועין לא ראתה (לא קל, למשל, לעצב חתול רך ופרוותי בלי לגלוש כלל אל תחומי הקיטש). המוטיבים הללו מ"מחסן האבזורים" של הקיטש חוזרים ביצירות הקיטש על עצמם, ואין הם תורמים כלל ממד חדש להבנתנו הפסיכולוגית או האסתטית.

תומס קולקה (תשמ"ב, עמ' 88-101) טוען, כי שלושה תנאי יסוד יסייעו לנו לזיהוי הקיטש באמנות: התנאי הראשון הוא הפנייה אל הנושאים הנחשבים בדרך־כלל ליפים או לטעונים מטען רגשי

כבד, המשפיע השפעה מיידית על צרכניו. התנאי השני הוא הפנייה אל הנושאים הקלים לזיהוי והגוררים אחריהם את שובל הקונטציות האוטומטיות. יצירות הקיטש משתמשות תמיד בסגנונות מוסכמים ושחוקים למדי. הקיטש לא ינסה לעולם להיות חדשני ולחרוג מן המקובל. ועוד תנאי אחד מתנה קולקה לזיהוי יצירות קיטש: הקיטש אינו תורם להעשרה משמעותית של האסוציאציות הקשורות לאובייקט המתואר. על יסוד הקריטריונים שקבע תומס קולקה אפשר להכליל ולהסכם את מאפייני הקיטש כלהלן: קשת נושאים של יצירות הקיטש טעונה במטען רגשי סטנדרטי, מעוררת בקלות תגובה רגשית ולא ניפר בה מגע ידו של האמן האינדיווידואלי, שכן יצרן הקיטש משתדל לפנות אל הטיפוסי, המוכר והידוע. המסר ביצירת הקיטש הוא מסר טריוויאלי, הניזון באורח אפיוני וטפילי מן האסוציאציות והקונטציות, הקיימות זה מכבר לגבי מושא התיאור. יצרן הקיטש ירבה בדרך-כלל להשתמש בקלישאות, בקונבנציות, בסטריאוטיפים כנתינתם, לעומת האמן הראוי לשמו, אשר ישתדל לגרום לדיאטומטיזציה של הקונבנציונלי והסטריאוטיפי, ישתדל יצרן הקיטש לפנות גם אל תגובות הקבע (stock responses) הנוחות והאוטומטיות ביותר של קהלו, ולא ינסה להפתיע או להפריע. ביצירת הקיטש יש לרוב עומס חושי ורגשי, הנוטע תחושה של הגזמה ושל ייתור, הגובלים בשקרי ובמזויף. דומה כי מבין שלושת היסודות שמנה מונרו בירסדלי (Beardsley [1958], 454-499) ביצירת אמנות ראויה לשמה – אחדות, מורכבות ואינטנסיביות – יחסר בדרך-כלל בקיטש יסוד המורכבות, ולעומת זאת הוא יפריז בדרך-כלל בביסוסם של היסודות האחרים (קולקה טוען, כי שלושת היסודות גם יחד עשויים להימצא בקיטש). ולבסוף, ביצירת קיטש יורגש המאמץ להרשים את הקהל, באמצעות מיני פונויחן זולים והמוניים, שהמבינים יעקמו את חוטמם לנגדם.²

תופעת הפסוידו-קיטש, כמו תופעות פארודיות ואירוניות רבות באמנות, היא תופעה "סנטימנטלית", במובן השילריאני, וכמו תופעת הפסוידו-עממיות היא תוצר של הרומנטיקה, שהתירה הכנסתם של יסודות "המוניים" ו"נחותים" אל "היכל הספרות". שתי התופעות עושות שימוש ביסודות, המשמשים אמנים נאיביים ואלמוניים, אגב העמדת פנים וקריצת עין מתמדת (סגנון זה מכונה בביקורת האמנות בצרפת בשם "סגנון פסוידו-נאיבי" – faux naïf style). האמן העירוני והמפוכח, שבע התרבות וחסר האשליות, מעמיד פנים כאילו אין בו כל מודעות עצמית, וכאילו מסוגל הוא להתרגש ולהתפעל מגילויי הבריאה ממש כפרא קמאי, כילד תמים או כאיכר נאיבי. כשהדובר ביצירה עממית אותנטית מתלונן על לבו "הנקרע לגזרים", הוא אכן מתכוון לכך ברצינות, והקורא לא יפקפק לרגע בכנות כוונותיו, הגם שהסגנון ההיפרבולי, המלא הגזמות והפרזות, עלול לעורר גיחוך במקום לגרום להזדהות, שאותה מקווה המחבר הנאיבי להשיג. הדובר ביצירה הפסוידו-עממית, לעומת זאת (בשיר העם האמנותי, למשל, או בסיפור הכמו-עממי, שבהם הדובר הוא "פאלקסטיפ" כמו-נאיבי) הוא דמות בידיונית, אשר עוצבה ונבנתה לצרכים ריטוריים מסוימים, ומאחוריה עומד המחבר המפוכח והמחוכם ומחליף קריצות-עין אירוניות עם הקורא על חשבון תמימותה של הדמות, יציר-כפיו. גם כאשר מחבר מתווכח משתמש בפסבדו-קיטש, הריהו יוצר מעין חוזה סמוי בינו לבין הקהל, לפיו ברור לכול שהקיטש הוא גרוע וסר-טעם מעצם טיבו, אך יש בו גם קסם נאיבי, שניתן לנצלו בהקשרים מסוימים לשם הגברת האפקט. כשאמן גדול משתמש ביסודות של קיטש, הוא אף מנגידם על-פירוב עם יסודות אחרים, ואז עודף

הרגשות, הגוונים, הטעמים, הקישוטים, המחוות וכו' יבלטו לעין שבעתיים ואף יבליטו את היסודות המנוגדים להם (כך, למשל, ביצירה כמו-אידיאלית, גדושה בתיאורים יפים והרמוניים, יבלטו היסודות הדיסהרמוניים, המאיימים להפר את "הסדר הטוב", יותר מאשר בז'אנר אחר). לעומת יצירת קיטש, שבה "מגע ידו" של האמן האינדיווידואלי כמעט שאינו ניפר, יצירה של פסודו-קיטש יכולה להיות יצירת אמנות מן המעלה הראשונה, הטבועה בחותם אישיותו של יוצרה.

ב. הסיבות שהניעו את אלתרמן לפנות אל יסודות הקיטש

באוצר המוטיבים של שירת אלתרמן, אנו מגלים לעתים קרובות את המשיכה אל אותם היסודות ה"זולים" וה"המוניים", המוכרים לנו מן הקיטש לסוגיו, מאותם היסודות שהאמנות ה"אמיתית" לרוב תתנזר מהם ותתרחק מהם כמפני האש: מחוות אהבה ומסירות-נפש מוגזמות ותיאטרליות, צבעי שקיעה מתקתקים בגוני הפטל והדובדבן, ניגוני מפותחית ותיבות נגינה של נגני הרחוב ובית-הקפה, נשים שעניניהן לחות מדמעת הפך-ההקרה והנינוקות מנומנמים בעריסותיהם, תיאורי עיר הנראים כתפאורה מצוירת בגוונים מוגזמים, עזים מן המציאות. נשאלת השאלה, מה טעם מצא אלתרמן לשלב ביצירתו מיני גירוים "קלים" ו"נוחים", שאיש התרבות האנין יגלה כלפיהם דחייה וסלידה? ומנקודת מוצא אחרת, עולה קושייה נוספת, העומדת כביכול בסתירה לקודמתה: מה טעם הילך אלתרמן ב"שדה מוקשים" מסוכן, שבו קשה להימלט ממימושו של פוטנציאל הקיטש וקל ליפול בפח היקוש שלו? הסתירה היא, כמובן, רק סתירה לכאורה: הקיטש הוא גם "קל" ו"נוח", בשל איכויותיו המפתות ההרמוניות, המסלקות הצדה כל "צרימה" ו"כיעור", אך הוא אף פרובלמטי ו"קשה" לאמן אמת, בשל אותן איכויות עצמן, המאיימות לגרור את היצירה אל הייתור ואל הזיוף. יש להניח, שבמשיכתו של אלתרמן אל הקיטש לסוגיו חברו כמה וכמה סיבות, שהתלכדו בדיעבד למהות אחת, זו המקנה ליצירת אלתרמן את איכותה המיוחדת. מותר אף כמדומה להניח, שהקיטש ביצירת אלתרמן הוא לעולם פסודו-קיטש, קיטש שעבר סדרה של טרנספורמציות, שהכשירוהו להיות חומר ליצירת אמת.

ייתכן כי הסיבה הקרדינלית לפנייתו של אלתרמן אל היסודות הסנטימנטליים והמתקתקים, המזוהים עם הקיטש לסוגיו, נעוצה ב"ביוגרפיה ליטררית" של המשורר: במכלול העיסוקים האמנותיים, שבהם בחר להקדיש את מיטב כוחו וכישרונו. לא קשה לזהות במחוות התיאטרליות המוגזמות שביצירת אלתרמן את הימשכותו של המשורר אל אמנות הבמה לסוגיה. אלתרמן הוקסם למן ראשית דרכו מן התיאטרון, והתנסה בכל מקצועות הדרמטורגיה: בחיבורם של מחזות מקוריים, קלילים ואף כבדי-הגות, בתרגום מבחר טרגדיות וקומדיות מספרות העולם, משל חשובי המחזאים בכל הדורות, בחיבור פזמונים לבמת התיאטרון ועוד. מתוך כך, הוא הכיר היטב את קשת האפקטים של המחוות ה"התיאטרליות" עתירות הרגש, הפונות לצופים שונים באופן שונה. מטענן הרגשי העמוס של מחוות אלה מפעיל את צרכני האמנות הבלתי-מתוחכמים, שההפלגה וההגזמה שובות את לבם לאלתר. אלה מתפעלים ומתרגשים מן המוטיבים הלקוחים הישר מן האינדוסטרי הקבוע של אמנות הקיטש (זוג אוהבים, שזה אך נישא, על רקע שקיעה רומנטית, צבעי תפאורה מתקתקים כדוגמת "שקיעות של פטל", הצהרות אהבה מוגזמות

אופראיות וכד'). יצירתו של אלטרמן פונה אפוא ברובד אחד מרבדיה, אל הקהל "הפשוט", שגישתו אל העולם ואל האמנות היא בסיסית ובלתי־אמצעית, וטרם עברה את כור ההיתוך של "החינוך האמנותי". ברובד אחר, יצירתו פונה לא אל הקהל "הפשוט" (כגון ציבור בעלי־הבתים, הפועלים ובני־התשחורת, מבני היישוב העברי, שמילאו את "בית העם" בהצגות 'המטאטא'), אלא אל הקורא האנין יותר, הער לקריצת העין האירונית, שהיצירה שולחת בסמוי. הקורא המבין (כגון שלונסקי ובני חבורתו, שאלטרמן החשיב את ביקורתם וכיוון לטעמם) ידע אל נכון להבחין, כי יסודות הקיטש הם חלק מן האפקטציה האמנותית וממלאכת הסגנון. הקורא המיומן אף הבחין, מן הסתם, שלפניו "קיטש מודע לעצמו", פרי אמנותו של אמן לא נאיבי, היודע היטב שהוא משתמש ביסודות בוזיים ומזולזלים. מעניין להיווכח, כי ביצירתו המאוחרת של אלטרמן 'כינרת, כינרת', שאינה נטולה יסוד אוטו־אירוני, ואשר בה עשה הסופר שימוש פארודי בצייני־הסגנון של יצירתו משכבר הימים, מתואר הנוף כ"תפאורה שאפילו הקיטש בעצמו היה מתבייש בה" (מחזות [1973], עמ' 125). אלטרמן השיג, אם כן, באמצעות השימוש בקיטש, וביתר דיוק בפסוידו־קיטש, פנייה ברזמנית לקהלים שונים, תוך ניצול מקסימלי של היתרונות שמקנות הפופולאריות מזה והאנינות האינטלקטואלית מזה.

סיבה נוספת לשימושו של אלטרמן בקיטש לסוגיו נעוצה באתגר האמנותי, שהיה כרוך בהכנסתו של אלמנט "נחות", שטרם שימש את הספרות הקאנונית הקלאסית, אל לב לבה של הספרות הנחשבת והנכבדת. אלטרמן הביא ביצירתו להזרה גמורה – לדיאטומטיזציה ולדיפמיליארזציה – של הלשון ושל "העולם", בכל רמות הטקסט. לשם ניכורו של המופר, הוא תר אחר יסודות, שטרם נשתחקו ונתרפטו, אשר יחזירו אל תמונת המציאות את הנאיבי (וליתר דיוק את הפסוידו־נאיבי). שימושו של אלטרמן באמצעים "המוניים" ו"פשוטים" ביצירתו הקאנונית (להבדיל, למשל, משימושו באותם האמצעים בז'אנרים המשניים של יצירתו: בשירי העת והעתות, בפזמונים שהועיד לבמה הקלה, בשירי הילדים שלו וכד') כמוהו כשימושו של המשורר האורבני המחוכם, או של הצייר האינטלקטואל, בפרימיטיוויזם או בעממיות לגילוייה, וכן ביתר היסודות שנכנסו אל האמנות הקאנונית מן השוליים "הבלתי מכובדים" של הפולקלור האותנטי (ראה אבן־זוהר [1974], עמ' 45-46). היכולת להשתמש שימוש וירטואוזי מחוכם ופארודי־אירוני ביסודות כמו־נאיביים, "פחותים" ו"נקלים", המעודדים בדרך־כלל קליטה פשוטה ואוטומטית, היא עדות לתחכום אמיתי, שלא נתאפשר בספרות העברית בצורה מאסיבית וממשית עד להופעת אלטרמן. דומה שאלטרמן ראה בשילובם של יסודות הקיטש בתוך האמנות הקאנונית אתגר אמנותי לוליני, שלא קל היה לעמוד בו מבלי למעוד, ודווקא משום כך הוא קסם לו במיוחד. אלטרמן אהב לגעת בנושאים ובמוטיבים ה"מסוכנים", הטומנים בחובם פוטנציאל של קיטש, ולהצליח לחמוק ממימושו של פוטנציאל זה. יתר על כן, אותם דפוסי קיטש, ששימושו מלכתחילה לשם הנגדה והזרה, עברו בעצמם תהליך של הזרה ואיבדו לרוב את איכותם האוטומטית השגרתית והיו לפסוידו־קיטש. העדות הברורה ביותר לכך, שה"קיטש" ביצירת אלטרמן הוא לעולם פסוידו־קיטש היא, שלעומת הסטנדרטיות של יצירת הקיטש, שאין להכיר בה את טביעת ידו של האמן האינדיווידואלי, יצירתו של אלטרמן ניכרת לאלתר בסגנונה הייחודי, שקשה לטעות בו.

אלתרמן חיבב את יסודות הקיטש ההמוניים, שאינם יאים כביכול לספרות הנחשבת, גם משום שאלה סייעו בידו לבסס את תפיסת האמנות האוקסימורנית-זאוגמטית, שאותה חידשו הוא וחבריו המודרניסטים בספרות העברית. תפיסה זו שימשה להם, בין השאר, אנטייתזה לתפיסת השיר האורגנית וההרמונית של הרומנטיקונים, לרבות ביאליק ומחקיו. הן גם האוקסימורון וגם הזאוגמה מצמידים זה לזה באורח שרירותי יסודות, שאינם עולים בקנה אחד זה עם זה. כשם שהאוקסימורון מצרף שני הפכים, שאינם מתיישבים בדרך-כלל זה עם זה, ומתיכם לרגע ליישות אחת, כך גם הזאוגמה מצרפת מין בשאינו מינו, והופכת באופן שרירותי שני עניינים שונים לשווי-ערך כביכול. יצוין כאן, במאמר מוסגר, כי פואטיקה, הנוהגת להצמיד יסודות זרים או מנוגדים באופן שרירותי, אופיינית לתקופות של התמוטטות ערכים, של התנגשויות אידיאולוגיות, של מהפכות גדולות, המותירות את האדם בדיסאוריינטציה מוחלטת. אלתרמן נהג תכופות להצמיד ביצירתו את ההמוני עם התרבותי, את הילדותי והתמים עם המושחת והדקדנטי, את העליז עם הטראגי, את העממי והנחות עם האריסטוקרטי, את הקונדסי וקל-הדעת עם הרציני וההגותי, את המתוק עם המר והמקאברי, את הנעים עם האלים וכדומה. יסודות הקיטש, הזולים וה"יפים" עד כדי בחילה, שימשו לאלתרמן חומר מתאים מאין כמוהו להדגשתם של היסודות המנוגדים, שהם עיקר יצירתו: ההגות הכבדה, הטראגיקה, פחד הכיליון של ערב מלחמת העולם השנייה ומוראות השואה. בשירי החטיבה הראשונה של 'כוכבים בחוץ' (ובמיוחד בשירים 'כיפה אדומה', 'אל הפילים', 'הדלקה', 'הנאום', 'הלילה הזה') ניכרת אימת ה-furor teutonicus, אימת המשטרים הפאשיסטיים המתנחשלים ואימת מלחמה שעל הסף, גם כשלמקצת השירים חזות של שירי-ילדים תמימים ועליזי צליל וצבע. הקיטש ה"תמים", ה"יפה" וה"רענן" לא שימש בשירים אלה תכלית בפני עצמה, כי אם הובא אליהם כחומר עיבוי והעשרה, לשם יצירת קונטראסט הולם לצלילים הצורמים, לצבעים הקודרים ולאמירות הקשות, ששירים אלה מכילים, בגלוי ובסמוי.

השימוש ביסודות של קיטש, המתאפיינים תכופות בהגזמה ובייתור שבהם, עלה בקנה אחד גם עם תפיסת האמנות ההיפרבולית של אלתרמן, אף היא סממן שהציבו משוררי המודרנה כאנטייתזה לתפיסת האמנות המטונימית של הרומנטיקה בכלל, ושל ביאליק וממשיכיו בפרט. שירי אלתרמן מחבבים את ההפלגה ואת ההגזמה ואת כל יתר הפיגורות, המציירות תמונה "גדולה מן החיים". ההגזמה ההיפרבולית ניכרת בכל רמות הטקסט: בנהייה אחר מיני הדגשות ו-fortissimo, במשיכה אל הצלילים החדים והצבעים העזים ובמובחנים, בבחירת האמירות ה"גדולות" והרמות. כך, למשל, יאמר אלתרמן "זעקה כבושה", ולא "בכי כבוש" (גם משום שהאחרון הוא צירוף כבול, והמשורר הרי שאף להביא תדיר ביצירתו להזרתו של השגור והבנאלי, ולהעמיד באמצעות ההקצנה אוקסימורון חדשני ומעניין, אך גם משום שהמלה "זעקה" היא בעלת פוטנציאל חזק ודרמאטי יותר מ"בכי"). א-מימטיים ומוגזמים הם גם הצירוף האדיוסינקרטי "צלצל האילנות" (תחת הצירוף השגור "רשרוש האילנות") והצירוף עז-המבע "סתיו אנוש" (תחת ההאנשות הפשוטות יותר "סתיו חולה" או "סתיו מצונן", שהן צירופים פיגורטיביים בנאליים למדי, העשויים להיווצר באורח טבעי וכמעט אוטומטי למראה יום סתיו דולף). אלתרמן מבכר לרוב את העודף ואת הייתור ההיפרבוליים, ומן הבחינה הזו כל מחוות הקיטש המוגזמות והתיאטרליות

שביצירתו מתאימות מאין כמותן לפואטיקה, השואפת להעמיד תמונת מציאות בצבעים עזים ואל־טבעיים. הקורא הלא נאיבי יודע אל נכון, כי התיאורים העזים והמוגזמים אינם תוצאה של אי־יכולת לשקף את המציאות כהווייתה, בצבעיה ובממדיה הטבעיים, כי אם ויתור מדעת על כללי המיזיס המקובלים, מתוך היענות לצווי האמנות המודרנית.

מניע נוסף לשימוש של אלתרמן בקיטש כרוכה בתמונת המציאות, שהעמיד בשיריו. תמונת מציאות זו, שטבע ומלאכותיות (art, artifice) הוצמדו בה באורח שרירותי, קיבלה – באמצעות השימוש בדפוסי הקיטש – חיזוק והעצמה. מתוך נאמנות לתפיסת השיר האוקסימורונית־זאוגמטית שלו, צבע אלתרמן תכופות את הטבע בגוונים מלאכותיים של תפאורת תיאטרון ססגונית, וכך השיג (באמצעות הצמדתם של ניגודים ושל יסודות "בלתי מתאימים" זה לזה) אמירה כפולה: הקורא הרומנטי, המחפש את המיזיס בכל יצירת ספרות, יבין מן התיאור המוגזם כי הטבע מדהים לעתים בגילויים של מתיקות נפרזת, שאילו עוצבו ביד אמן היו עלולים להיחשב כגילויים של קיטש ("רחוב לוחם שותת בשקיעות של פטל", "השקיעה נשאה בדרך את סלי הדובדבן", "ברחובך היפה עוד יזהיב המולד"). הקורא המכיר את המודרניזם לסוגיו ואת ההתכוונות האמנותיות המרדניות הגלומות בו, יבין כי לפניו אפקטציה אמנותית, המוותרת על כללי המיזיס הישנים ואינה מתיימרת לשקף את המציאות "כמות שהיא". יצירתו של אלתרמן בדרך־כלל תענה על ציפיותיהם של שני סוגי הקוראים: לקורא בעל הטעם השמרני היא תעניק הנמקות ריאליסטיות למיניהן, ואילו את הקורא הפתוח לתמורות חדשניות היא תפגיש עם אמירות ועם תמונות מפוררות ובלתי־נמקות בשפע.

וסיבה נוספת לשימוש בקיטש, ובמיוחד במחוות המוגזמות והמופרזות של הקיטש המלודרמטי, קשורה בדמותו של האמן, שאלתרמן ברא ביצירתו. ה"הלך" שלו הוא, בין השאר, מעין טרופאדור נווד, המשתייך לאנשי ההפקר, ליחפנים העניים (כדוגמת המשוררים קרועי הבגד של שירת שלונסקי, והיפוכה של דמותו הארכיטיפים של המשורר הרומנטי, כפי שזו עוצבה בשירה ה"אָרְס פואטית" של המאה התשע עשרה ושל ראשית המאה העשרים, לרבות שירת ביאליק ומחקיו). דמותו הארכיטיפית של המשורר בשירה המודרניסטית, שהוא השלכה וטרנספוזיציה של דמותו של המשורר המודרניסטי, ה"גולה" גם כשהוא יושב בין כותלי ביתו, אינה דמות של כהן במקדש ואף לא של נביא זעם, כי אם של נאגאנט אביון, ההולך בדרכים ותוקע מפעם לפעם יתד של קבע בעיר זו או אחרת, הוא נאמן ללא גבול לאיזו "גבירה" אריסטוקרטית, דמותה המואנשת של האמנות, שאין גבול לאכזריותה ולדורסנותה, ואין הוא מבקש גמול לנאמנותו. דמיונו למשוררים הבינימיים – לטרובדורים, למינסטרלים, לז'ונגלרים, למייסטרזינגרים – מחייבו להחיות את הדפוסים והמחוות של שירתם: הצהרות נאמנות ללא־סייג, אהבה עד מוות, ללא תקוות מימוש (שכן המשורר עני ונחות, ואילו הגבירה נשואה, תרתי־משמע). מחוות אלה, שעברו מן השירה הטרופאדורית אל הרומאנסות המתקתות, שדפוסייהן חזרו על עצמם עד לזרא, היו ברבות הדורות לקיטש גמור. אלתרמן מחזיר עטרה ליושנה, והופך את המחוות הללו שנתיישנו ונתרפטו לחומר פיוטי לגיטימי, תוך שהוא עורך בהן אופרציות וטרנספורמציות שונות, המביאות להזרתו של המופר והידוע.

סיבות אלה, וקרוב לוודאי שגם סיבות רבות אחרות, משכו את אלתרמן אל יסודות הקיטש הנוחים והמסוכנים כאחד. הוא הצליח להימנע מן המעידה אל הקיטש הזול בדרכים שונות, שתידונה בסעיפים ג'-ה' של פרק זה, ובין השאר מתוך שעלה בידו לנסוך תוכן חדש בנושאי הקיטש ולשפוך עליהם אור אירוני. לעומת האוטומטיות של יצירת הקיטש המצויה, יצירתו של אלתרמן גורמת תמיד להזרה של המוכר ולהפלאה של הבנאלי. להלן, אביא כמה דוגמאות משירי 'כוכבים בחוץ' ואנסה לאפיין, הן מצד האטיולוגיה שלהן והן מצד האמצעים שנקט המחבר, כדי להימלט מן הגלישה אל הקיטש ההמוני. בין הדוגמאות נמצא תיאורי טבע מלאכותיים, צבועים בגוונים עזים ונפרזים; דמויות מאינוונטר אמנות הקיטש לסוגיה וכן מחוות מלודרמטיות מופלגות, הלקוחות כאילו היישר מתוך האופרה והמחזמר. הקורא הכורה אוזן קשובה והפוקח עין בוחנת יגלה עד מהרה, כי המוסיקליות המיכאנית והעליזה כביכול, וכן הצבעוניות הרועשת והתוססת, הן רק מעטהו השטחי והנוצץ של השיר האלתרמני, היפה לכאורה לכל נפש. מאחורי תחפושותיהם של כוכבי התיאטרון, על הרפליקות והמחוות התיאטרליות שלהם, מתגלות בעיות הקיום הטראגיות והעומק ההגותי, סוגיות ההיסטוריוסופיה והפילוסופיה של הלשון וספרותה, ששיקע אלתרמן בשיריו הקלילים כביכול.

ג. הפיכתו של הקיטש הזול לפסוידו־קיטש אמנותי

עיון בשיר 'זווית של פרוור'

שירת אלתרמן עשירה, כאמור, בתמונות נוף "יפיות" ובמחוות תיאטרליות מופרזות במתיקותן וברגשנותן, אשר תיחשבנה "בחיים" (וגם באמנות הנחותה המתימרת בדרך־כלל לשקף את "יפי החיים"). לקיטש גמור, ורק אמן גדול יכול להופכן לחומרי אמנות לגיטימיים. כך, למשל, קורא שאינו ער להבדלים שבין קיטש לפסוידו־קיטש, עלול לראות בשיר 'זווית של פרוור' פסיפס של מוטיבים וולגריים וסכאריניים, שהם בבחינת קיטש זול והמוני: קרקס הנוטה את אהליו בפאתי העיר, מנגינת מנדולינה עגומת צליל, ולעומתה צלילה המאז'וריים וחסרי־האנינות של תזמורת כלי הנשיפה שבגן העיר ("שוב תזמורת את גן המתכת פותחת"), פגישות אהבה נרגשות ולעומתן פְּרָדוֹת רומנטיות בנפנוף של מטפחת, וכיוצא באלה תיאורים ומחוות מן המאגר הקבוע של "תרבות הקיטש". בולט כאן במיוחד בטיבו המתקתק והמתיפיף הבית החמישי, המדגיש בעזרת השימוש באנאפורה "פֹּה...ה...פֹּה...פֹּה..." את ההגזמה האופראית־מלודרמטית שבמראות ובנופים האנושיים של סמטאות הפרוור:

פֹּה שְׁמַיִם שֶׁל אוֹפֶרָה קָמוּ מִנְגֵד,
פֹּה הָאוֹר הַכּוֹאֵב שֶׁל הַבְּדִיל וְהַפַּח,
פֹּה אֶקְצֵה יָפֵה, כְּמִשְׁרֵת חוֹגֶגֶת,
יוֹצֵאת לְרֵאיוֹן, מִבְּשֵׁמֶת כָּל-כָּךְ...

התבשמות של נערה לפני צאתה לפגישה ולבילוי היא דבר מקובל, שאינו נחשב גילוי של חוסר טעם. אדרבה, פעולה כזו נחשבת לגילוי של הבנה והתמצאות בהוויות העולם. אולם כאן, מדובר ב"משרתת", שניתן לה ערב חופשי, והיא מתאמצת, מן הסתם, לחפות בהתבשמות יתרה על ריחות המטבח וחומרי הניקיון שדבקו בה.³ ההפרזה וההגזמה הן מגילויי המובהקים של הקיטש, במיוחד כשהן תוצאה של אי-הבנה בחוקי האסתטיקה, אי-הבנה שמקורה באשליה העצמית של הפיליסטר, של הפרובינציאל ושל הבור בענייני טעמים, כאילו די בחיקוי כללי הקורום של הע. לית החברתית כדי להגיע לתוצאות מעודנות ואסתטיות. אשליה עצמית כזו מובילה לא אחת להשתדלות יתר ולהפרזה, ואלה מביאות מצדן לתוצאה מגוחכת או עגומה, או מגוחכת ועגומה גם יחד. תמונתה של האקציה, הנערכת, מבושמת בהגזמה, לקראת rendezvous רומנטי, כנגד השמים הצבועים בצבעי שקיעה מוגזמים, כבתפאורת אופרה וככאיפור תיאטרי כבד, היא תמונה פאתטית, המעוררת גם חמלה וגם גיחוך: חרף השתדלותה, לא תצליח האקציה להיראות כאותן גבירות אריסטוקרטיות, שבשירותן היא עובדת ואשר את גינוניהן היא מנסה לחקות בצורה זולה ונפרזת. חרף הפגישה הקרבה, הגורמת לה לתכונה נרגשת, צפוי לה ככל הנראה מפת-נפש, בשל ציפיותיה הגדולות ובשל הטעות האסתטית, שהיא טועה שלא מדעת.

לא קיטש לפנינו, כי אם התבוננות אירונית, שאינה נטולה אֶמפטיה והומור, בהמוניותו של הקיטש ובדרכים שבהן הוא נוצר, בעיניו של מחבר מפוכח, המלגלג על ניסיונות השווא של הטיפוסים הנאיביים והפשוטים (ובכללם אולי גם של האמן הנחות) להתנאות בעיני הזולת ולעלות בדרגה. המחבר המובלע ב'זווית של פרור' מתבונן "מגבוה" בגילויי הפשטות והנאיביות, מתוך לגלוג של אהדה, ולא מתוך לגלוג עוין וביקורתי. האהדה מקורה, בין היתר, בהכרתו של אלטרמן אי-ההגות בעיקרון ההיסטוריוסופי הבדוק, שעליו חזר ביצירתו לסוגיה, ולפיו תהליכי חברה ומדינה, לשון וספרות, הם היתוך של יסודות וולגריים ואֶליטריים גם יחד, ועל כן אין לזלזל בנעשה בפרור וב"שוק החיים", על המונם ושאונם, למרות צדדים של גיחוך וכיעור, שאיש התרבות האנין ימצא בהם. דומה גיחוכה של האקציה המבושמת יתר על המידה לגיחוכו של הפרור על צריפיו ופחוניו; גם הוא מתיימר להיות כרך רבתי ("מול ירח גבוה / שעוני הקריה מהלכים"), למרות שאיננו אלא פרור פשוט שבשולי העיר. חרף עליבותו ופחיתות-ערכו של הפרור, אף הוא תורם את תרומתו שלו להיווצרותה של העיר ולמלאות ההוויה שלה, בתוקף תהליכים דיאלקטיים – היסטוריים חברתיים ותרבותיים – ועל כן ראוי להתחשב גם בו. יש כאן, אם כן, דוגמא מובהקת של "קיטש מודע לעצמו", המחליף את היצירה ממלכודת הקיטש הזול באמצעים שונים, וביניהם באמצעות ההגות הסמויה (הקיטש הרעיוני לעולם יגיש את הגותו "על מגש של כסף", בלא כל אמצעי הסוואה). המשורר יודע אפוא כי הוא משרבב לתוך שירתו יסודות "נחותים", מתוקים יתר על המידה, ואף על פי כן הוא נזקק להם בשפע, וגם יודע איך לנהוג בהם כדי שלא להינזק ממתיקותם היתרה.

אלטרמן ניצל כאן ממעקשי הקיטש גם מתוך שהוא מתאים את התמונה לקוראים שונים, לקהל אוהבי קיטש ולקהל הסולד ממנו, לקורא השמרן ולקורא הפתוח לחידושים ולהפתעות. מאחורי התמונה המסוגגנת והתיאטרלית, הנראית כה אֶמימטית ומלאכותית, מסתתרת למעשה גם אמת בוטנאית פשוטה: אקציה (או שיטה) היא עץ נמוך וכפוף ענפים, העטור פרחים ריחניים, והוא משמש כמשוכות לפרדסים

ולכרמים. שפלות קומתו והשימוש שעושים בו כמשוכה להגנת עצי הפרי ה"מכובדים", מכשירים אותו לדימויו ה"פלכאי", כמשרתת כפופה, ולא כגבירה רמת־יחש וזקופת קומה (בשיר 'ירח', למשל, הואנש הברוש הגבוה וזקוף הקומה והיה למעין שומר ראש – "והירח על כידון הברוש"). הקורא בעל הטעם השמרני יותר, האמון על עקרונות השירה הקלאסית־רומנטית האורגנית, ימצא בשיר את ההנמקה הריאליסטית ויראה בתיאור המסוגנן גנדור פְּרָצִיּוּזִי. הקורא המתקדם יותר, היודע את דרכה של האמנות המודרנית בשבירת כללים ומוסכמות, לא יחפש את ההנמקה הריאליסטית, כי אם את דרכי ההזרה וההפלאה. הלה יתפעל, למשל, מן ה"אלכימיה" המופלאה, שבאמצעותה השכיל אלתרמן להעלות בדרגה תמונת קיטש פשוטה, הפונה אל הטעם ההמוני, ולהעטות עליה יופי אינדיווידואלי חד־פעמי, באמצעות הפלאתו של הבנאלי.

יש אף מקום להתבוננות בשיר זה מצד שימושי המלים המיוחדים שלו, השוברים את שגרת הלשון, ומצילים אף הם בדרכם את התמונה מגלישה אל תחומי הקיטש הזול והבנאלי. ה"מאגיה של המלים" מחוללת כאן נפלאות באמצעות שרשרת אסוציאטיבי מיוחד במינו: מדוע קיבלה האקציה־המשרתת חופשה מעול הבית? משום שקרקס בא הלילה העירה; הקרקס הן נקשר באוהל ובמיתריו, אך המלה "מיתרים" איננה נזכרת כאן כלל, אף שהיא מרחפת על השיר 'זווית של פרוור', באמצעות המשוואה "ונוטה אוהלים ומְעֵנָה מנדולינות". הקרקס נוטה אוהלים בעזרת יתדות ומיתרים, ומיתרי המנדולינה של אמני הקיטש הזולים משמיעים מנגינה מתקתקה וצובטת לב (במקום להשתמש בניב השחוק "צובט לב", מבכר אלתרמן צירוף אישי משלו "מענה מנדולינות", כאילו המנדולינה היא המעונה, ולא צליליה הם המענים והמהנים את הלב). לפנינו אפוא שימושי לשון ייחודיים ואידיוסינקרטיים, שהם היפוכה הגמור של האמירה האוטומטית והנדושה, האופיינית לקיטש. השיר 'זווית של פרוור' מעמיד, כפי שראינו, אווירת קרקס של צוענים (טופוס מוכר ממאגר דפוסי הקיטש), שאליה מסתפחת האקציה⁴ כמשרתת חוגגת, תמימה ובלתי מודעת לגיחוכה הפאתטי. לכאורה, לפנינו קיטש גמור, ולמעשה, לפנינו פסוידו־קיטש מחוכם, שבו הקיטש הוא חומר מן החומרים, שעליהם שופך המחבר אור סאטירי־אירוני. דמותה של האקציה מופיעה כאן כנציגה "אידיאלית" של ציבור צרכניה של אמנות הקיטש. היא בוודאי מתפעמת ממראות התזזית של הקרקס, מן הווירטואוזיות של לולייניו, מן האווירה הנרגשת של הפעלולים המסוכנים ומליל האהבהבים המצפה לה ואשר לקראתו, מן הסתם, נתבשמה יתר על המידה. אין היא ערה כלל לעליבות הקרקס מאחורי הקלעים, שהמחבר האינטלקטואלי והמפוכח, שאיננו פרובינציאלי כמוה, ער לה היטב ואף יודע לתארה ("בקרונות נושנים בא הלילה העירה / בא קרקס מתנווד, בעמעום וקריאות, / עם כלביו, עם ריחות העטרן והבירה" וכו'). דמותה של האקציה־המשרתת, כמו ברבות מן היצירות הפסדו־עממיות, היא גילומה הקריקטורי של דמות ה"פְּאָלְקֶסְטִיפ" העלוב והנאיבי, דמות, שהמחבר והקורא מחליפים ביניהם קריצות עין אירוניות על חשבון תמימותה וחוסר ההבנה שלה. למולה ניצבות הנורמות של המחבר המובלע, שאינו תמים כל עיקר. עימותן של שתי מערכות הנורמות יוצר בשירו של אלתרמן מורכבות, שאינה מאפיינת את יצירת הקיטש, כי אם את הפסוידו־קיטש המתחכם.

מתיקות, רגשנות והיפוכן בשיר 'פגישה לאין קץ'

תיאור האקציה המבושמת יתר על המידה בשיר 'זווית של פרוור' דומה לכאורה להפליא בתוכנו ובמחוויתו הרטוריות לבית הידוע מתוך 'פגישה לאין קץ', העושה שימוש באנאפורה "שם... שם... שם...". (והשווה לאנאפורה שלפנינו: "פ'ה... פ'ה... פ'ה..."):

שם לוֹהֵט יָרַח פְּנִישִׁיקַת טַפְּחַת,
שם רָקִיעַ לַח אֶת שְׁעוֹלוֹ מְרַעֵם
שם שְׁקֵמָה תְּפִיל עֲנָף לִי כְּמִטְפַּחַת
נְאֻנִי
אֶקְדֵּ לָהּ
נְאֻרִים.

גם כאן, כמו בתיאור האקציה ה"משרתת", היוצאת לפגישה כגברת מבושמת, מופיע תיאורוֹ-האנשתי של עץ שפִּל־תואר, המנסה להידמות לגבירה. השקמה, שהיא עץ עקום גזע, בעל ענפים עבים ומעוקלים ופירות סריטעם המזהמים את סביבתם, הריהי סמל הנחיתות והכיעור (והשווה "גרופית של שקמה" [ירוש' ע"ז פ"ב, ה"א] ככינוי נרדף לאדם שפִּל־ערך מתחתית הסולם החברתי). אולם ב'פגישה לאין קץ' עולה כביכול השקמה שפִּל־תהתואר (שאינה "אריסטוקרטית" יותר מן הטבחת הלהוטה והלוהטת, הנזכרת אתה בנשמה אחת) בדרגה, ו"הופכת כמבטה קסמים" למעין גבירה נובו־רישית, או למשרתת המעמידה פני גבירה, מתוך כך שהיא מפגינה גינוני אצילות נושנים, היאם לתרבות שנכחדה זה מכבר. גינונים אלה, לא זו בלבד שכבר עברו ובטלו מן העולם, אלא שהם אף מוצאים כאן מהקשרם ה"טבעי", ומשום כך אין הם אלא מעוררי גיחוך. השקמה מפילה ענף "כמטפחת", ומצפה מן המחזר האבירי שירימנה למענו; והוא, ההלך ה"טרוֹבאדור", שריד ופליט עלוב מן התרבות החצרונית המפוארת, שכבר חלפה מן העולם, אכן עושה כן. הוא נענה לפנייתה שבלא־מלים ולחוקי הנימוס הבלתי־כתובים, קד קידה כבמשכבר הימים, ומרים במחווה גלאנטית את המטפחת, אשר הופלה בכוונה תחילה. הגינונים המסוגננים והפרציוזיים הללו בוודאי שאינם מתאימים לתמונתו של עץ שקמה, הנקשר כמעט אוטומטית עם נופי "תל־אביב הקטנה", עם המציאות החדשה וחסרת־המסורת של העיר החדשה, הנבנית במזרח על החולות, החוקה ת"ק על ת"ק פרסה – גיאוגרפית והיסטורית – מן התרבות החצרונית האירופית.

יתר על כן, אסמכת תיאור המטפחת לתיאור שיעולו של הרקיע הלח יוצרת מתח מטאפורי ואוקסימורון מעניין: מתגלעת כביכול סתירה בין תמונת מטפחת המלמלה המעודנת של גבירות הטרקלין האריסטוקרטיות לבין תמונתה המשתמעת של המטפחת הפשוטה, המטונפת מקינוח האף ומרקיקת הליחה. המטאפורה מעמתת אפוא עימות אוקסימורונים צורם וגרוטסקי את העדין ואת הדוחה, את האנין ואת המבחיל, את האריסטוקרטי ואת הפלבאי, את הדקורטיבי ואת השימושי. לא קיטש לפנינו, כי אם מתיקות

וסנטימנטליות, המנוטרלות ונסתרות באמצעות ניגודיהן המבחילים והצורמים, שלעולם לא יופיעו ביצירת קיטש, שכן יצרן הקיטש שואף להפעיל על קהלו "קסם מושלם" (אשר הופך באורח פראדוקסלי לדבר דוחה). לפנינו תמונה, שתגרום לקהל משיכה ודחייה, התפעלות וסלידה, בעת ובעונה אחת. ולמעשה, פיגורה מדהימה זו, המצמידה את הנעים והדוחה הצמדה שרירותית ומקוטבת, היא רק אוקסימורון אחד מתוך סדרה של צירופים אוקסימורונים, המבריחה את השיר 'פגישה לאין קץ': הפגישה שהיא בדרך-כלל זימון קצר ומרגש הופכת בשיר זה לעניין ארוך ואפילו נצחי (:לאין קץ"). הירח, שטיבו שהוא זורע אור קר ובהיר, דווקא "לוהט" כאן כשמש כנגד רקיע קר. תיאור הרחוב, ה"שותת שקיעות של פטל" הוא תיאור אלים ועקוב מדם וגם תיאור "מתוק" ו"ילדותי".⁵ הנמענת, שאליה מופנית האפוס טרופה הארוכה, היא גם יצור סעור ומשוחרר וגם אם רחומה לעולליה, ואילו ההלך, חרף עוניו וערירותו, מביא לגבירתו הנעלה (שהיא התגלמות העושר והפיריון) "שקדים וצימוקים" – מנחה יקרה, שהיא גם סמל לשפע ולפיריון (מנחה שהיא, כמו "האמנות", בבואה מיובשת ומצומקת של "הטבע").

לעומת הנמענת, המתוארת כגבירה מלכותית, השרויה בבדידות מזהרת, מוקפת גן וחומה ומרכבות, ארצות ואבירים "הנסוגים מגשת", מוצג כאן אגף המשרתים שבדיוטה התחתונה כמקום שכולו שמחת חיים ארצית (נשיקה לוהטת, גינוני חיזור ורמזי אהבה יצרית). גם הרומאנים של אגף המשרתות ראויות לבוא אל היכל האמנות, אומר כאן אתרמן בסמוי. ולמעשה, מכל שירי הקובץ 'כוכבים בחוץ' (שהוא קובץ הומוגני למדי מבחינת המוטיביקה, התמאטיקה והאידיאולוגיה שלו), עולה במובלע ההנחה הסימבוליסטית, שלפיה יש להרחיב את גבולות "היפה" ולהעשירו ביסודות, אשר נחשבו בעבר לפרחי הרוע והכיעור. לא רק דפוסי הקבע של הליריקה הקאנונית, המכובדת והאריסטוקרטית הם בעלי ערך, כי אם גם ה"כוכבים" (השחקנים) שנשארו "בחוץ": הטבת, המשרתת, הרפב ומנקה הארובות; הקיטש, המתיקות, הצבעוניות, המאז'וריות של המארשים, קול התוף והחצוצרה, צלילי המפוחית והאקורדיון, פייטני התוכי והקוף, המולת הקרקס והשוק. הפשטות שבחיים אינה מולידה בהכרח פשטות באמנות: החומרים, לרבות חומרי האופייניים של הקיטש, הם ניטרליים, ורק צירופם והקשרם הוא שמקנה להם את איכותם האסתטית. האמנות מחוללת בפשטות שבחיים מטאמורפוזת והופכת אותה למעין גבירה, הראויה לבוא אל ההיכל. הקיטש והפשטות של המציאות עולים בדרגה באמנות ונעשים שווי-ערך ליסודות האריסטוקרטיים והנחשבים.⁶ אך מתוך הדמיון שלכאורה בין השירים, בולטים גם צדדי השוני: לעומת השיר 'זווית של פרוור', הניצל ממימוש פוטנציאל הקיטש בעיקר בשל הפעלתן של תחבולות אירוניה שונות, נחלץ השיר 'פגישה לאין קץ' מן הקיטש בעיקר באמצעות איכותו האוקסימורונית: באמצעות הצבת היפה והמתוק מול ניגודיהם המוחלטים. אף כי אין הניגודים מתמזגים, והם נותרים בבחינת ניגודים בינאריים, שבהם בולט הקונטרסט שבין שני האגפים, שוב אין היסוד ה"מתוק" מתוק כשהיה, לאחר שהוצב בצדו היסוד המר, האלים, המבחיל או המקאברי.

אתרמן נטרל תכופות את הקיטש הסכאריני והסנטימנטלי בעזרת יסודות של הנגדה: את המתוק

הוא נהג לנטרל באמצעות האלים והמאיים, את הילדותי – באמצעות המושחת והדקדנטי, ולעתים באמצעות המקאברי, את היפה – באמצעות המכוער והמבחיל, את הסימטרי וההרמוני הוא נהג להפר באמצעות יסודות של צרימה, של אֶ-סימטריה ושל דיסהרמוניה, את העליז והקרקסי הוא עימת לעתים

מזומנות עם ההגותי והרציני. תכופות הוא נזקק לאירוניה הרומנטית, המנפצת את האשליה שעל בנייתה עמל המחבר, וניכר שחיבב את קריצת העין של האירוניה ושל האבסורד. הקיטש ביצירתו הוא לעולם "קיטש מודע לעצמו", כאילו מצבי האמן מראָה מלוטשת מול מראָה של קיטש תמים (המעמיד מצדו, מתוך תמימות, פני אמנות אמת), ומשקפו, מתוך היתממות, בכל חינו וגיחוכו. יצירתו של אלתרמן משתמשת במוטיבים בעלי פוטנציאל של קיטש, ומצליחה לחמוק ללא הרף ממימושם גם באמצעות ההגות העמוקה, הפסימית על-פירוב, ששירים אלה מכילים מאחורי המסכה שהם עוטים, על עליצותה המדומה.

ה. נטרול הקיטש באמצעות ההומור והבאתוס

לא אחת הציל אלתרמן את שירתו לסוגיה, על תיאוריה הסנטימנטליסטיים ומחוויה המתקתות, באמצעות גילויים שונים של הומור ואירוניה. גילויי ההומור, טיבם שהם עשויים להציל יצירה רגשנית ומתקתקה מן הגלישה אל הקיטש, שהרי הקיטש האותנטי הוא לעולם משולל הומור ויצרנה של יצירת הקיטש תופש את המציאות, ובמיוחד את עצמו, ברצינות יתרה. אוטו-אירוניה היא בבחינת בליימצא בקיטש לסוגיו, שכן הגיבור ביצירה זו (שהנחות-היסוד ותפישת-העולם שלו חופפות בדרך-כלל לאלה של המחבר) מבקש להתגלות "במיטבו", להרשים ולשאת חן, אך משיג בסופו של דבר תגובה הפוכה מזו שהוא מקווה להשיג.

תיאור סנטימנטליסטי, הדומה במרכיביו ובאווירתו לתיאורים שנבחנו עד כה, מצוי עוד לפני שירי 'כוכבים בחוץ', בשיר המוקדם 'שער לבנה' (דורמן [תשל"ט], עמ' 161-163), שבו מצויים כבר רוב גילוייה של הפואטיקה האופיינית לספר שיריו הראשון של אלתרמן (ורק גילויים אחדים, כגון העלילה הסיפורית הליניארית של השיר, כמו גם אָזפורם המפורש, המסומן, של החודש **נובמבר** ושל מחלת ה**אסטמה** חוצצים בינו ובין שירי "סוף הדרך" האופייניים ל'כוכבים בחוץ'). הדמיון לשירים המופרים איננו מקרי: השיר 'שעה לבנה' הוא אחד מבין שלושת השירים האחרונים, שפרסם אלתרמן (בשנת 1935 בעיתון 'הארץ'), לפני שפסק למשך שלוש שנים מלפרסם את הליריקה שלו (להבדיל מפזמוניו) ברבים, עד להופעת קובץ שיריו הראשון. דומה שבשירים אלה, כמו בשלושת השירים שנתפרסמו באותה העת ב'גזית' ('זווית של פרוור', האָם השלישית, ו'חיוך ראשון')⁷ ואשר נכללו לימים בקובץ, גילה אלתרמן את המודוס המתאים לשירתו הרצינית וכאן אף גיבשו לראשונה. בשיר בוסר זה מצויים כבר, כאמור, כל אותם מוטיבים רוויי רגש ורגשנות, שעתידיהם היו לפרנס את שירת אלתרמן בעתיד, ואשר מְעטים לפרקים על שיריו חזות מדומה של קיטש: פגישות של אוהבים נרגשים ופְרדות רומנטיות מלאות תוגה, כלי נגינה פשוטים, שבהם מנגנים נגני הרחוב את ניגוניהם הרגשניים, מדמיעי-העין, כפריים שתמימותם נוגעת ללב ("בְקֶמֶת מְפּוּחִית, מְנַצֵּן כֶּפֶר עֵינָיו. - גם הטל התולה נברשות בזקן, / או מודד טבעות לאקציה נרגשת") וכיוצא באלה מוטיבים מ"מחסן האבזרים" של אומנות הקיטש. אך בעוד שתיאור האקציה בשיר 'זווית של פרוור' ניצל מן הקיטש בעזרת ההתבוננות האירונית והלוליינות המילולית ("המאגיה של המלים"), כאן ניצל התיאור הרך והמתוק, שרגשנותו עולה על גדותיו, מן הקיטש, באמצעים פשוטים ואלמנטאריים יותר: באמצעות המפנה ההומוריסטי החד והמובהק שבסופו, ההופך את הפאתוס לבאתוס:

רק עצוב לא אהיה. רק נזכר איך היה,
איך עשן הלילות שט צלצל נחלוף,
איך גופי פשרמנקה נגן את חייו
בקצוני תצרות, למשקתות בחלון.

רק נזכר איך היה – ועל כל אהבה,
על כל אור ונגיעה נגביע,
את זו התבל הינית, הרחבה,
נברך בדמעות פאבי אביה - -

ההבטחה, או השבועה, החגיגית שבבית האחרון ("רק נזכור איך היה – את זו התבל – נברך") הנישאת – בסגנון האורטוריה – בלב גואה על גדותיו מתודה ומהתפעלות, מתנפצת בסוף הבית השני לחלוטין. אין לפנינו שיר-הודיה לבורא על קשת גילוייה של תבל רבה, שכן נוסח הדברים הופך את הברכה במחי יד אחת ל"ברכה", משבח וקילוס לקלסה. הפאתוס של ההודיה הופך לבאתוס "נמוך", והתעלות הנפש של השבועה הופכת לריאליזם גם ולפשטות יומיומית, שלא תואר ולא הדר להם. בדיעבד, לארח שצחק מן השינוי הפתאומי בטון ובאווירה, ימצא הקורא, הכורה אוזן להשתמעויות-הלוואי של המלים, כי אין המפנה הפאטי הופך את הקערה על פיה ממש, וכי שני השימושים המנוגדים של השורש בר"ך, השימוש השגור והשימוש ההפוך (בהוראת "לקלל ולנאץ", הניתנת לשורש כאשר יש כוונה לנקוט לשון נקייה, כבדברי אשת איוב: "ברך אלהים ומות"), נותרות בטקסט זו בצד זו: מצד אחד, הצירוף "באבי אביה" מזכיר קללות שגורות בז'רגון העממי ה"נמוך", שאינן מתיישבות עם הפאתוס הפך והמרומם של שיר-ההודיה, אך אין לשכוח, מצד שני, שהברכה, הנישאת כאן, נישאת "בדמעות", ולא בחרפות, כלפי "אבי אביה" של תבל, כלפי בורא עולם. זוהי הטחה כלפי שמיא וברכה בלב מלא תודה והוקרה, בעת ובעונה אחת.

גילויים דומים, שבהם האמירה המוגבהת והפאתטית מתנפצת במפנה של באתוס, מצויים למכביר בשירת אלתרמן, הן בחטיבותיה ה"קאנוניות" הנחשבות והן בחטיבותיה הקלילות, הפזמונית. בשיר ה"קאנוני" 'הנאום', הלוכד בהעלם אחד את הווית הנאום שבכל הדורות, את נאומי האורטורים של העולם העתיק ואת נאומיהם של הפוליטיקאים שבזמן החדש,⁸ עולה וגוברת התרגשותו של הדובר בד בבד עם התרגשותו של הנאום וזו של הקהל (התרגשות הנתמכת בקריאות "הה" פאתטיות, המתאימות לרטוריקנים מן הנוסח הישן): "הה, גדולת הימים, השולחן, כוס המים. / הה תפארת חייו ומותו של הנאום". הןאוגמה, המצרפת את "גדולת הימים" (צירוף מופשט ומהודר, הלקוח כאילו הישר ממליצותיהם של נואמים באולמי האספות, או "אולמי הסופות" כפי שהם נקראים בשיר) ל"כוס המים"

המוחשית והבנאלית, מביאה לניפוצו של הפאתוס ולפריקת המתח הנוצר בשיר, הן באמצעות התימה והן באמצעות דרכי העיצוב. הבאתוס ממוטט את הפאתוס בעזרת הזאוגמה ("הה, גדולת הימים, השולחן, כוס המים") עוד לפני שהנאום ונאמו מתמוטטים, במישור "דמוי המציאות", מקריאות הביניים וממפולת מחיאות הכפיים וקריאות ההידד. ואין לשכוח כי הצירופים המקבילים לכאורה – "גדולת הימים" ו"תפארת החיים" – אינם מקבילים כל עיקר, והם עומדים זה בצד זה כבתקבולת, רק כדי להוליך את הקורא שולל, כבתכסיס רטורי מחוכם: לא "תפארת" לפנינו כי אם "תפארת" – תפאורה סטנדרטית, המלווה את הנאומים ואת נואמיהם בכל דור ובכל אתר.

תחבולה זו של נפילה ממרומי הפאתוס אל תהומות הבאתוס מצויה גם בפזמון 'מראה הבניין'⁹, שנכתב בחורף 1938, סמוך ליציאתו לאור של ספר השירים הראשון. כאן מלגלג אלתרמן על אוירת ה"פרוספריטי" והבנייה החפוזה "לגובה", שאחזה בתל-אביב של שנות השלושים, שקלטה אז בחיפזון את פליטי המשטר הנאצי. אלתרמן מנפץ כאן את ההתפעלות הנרגשת מן האווירה הקונסטרוקטיבית, תרתי משמע:

ומרחיב הקהל נחיקיו ונושם
ולוחש: הו, לבי, מה זקנתך...
זה ריחם הייני של ימינו ההם,
זה ריח הבטון,
הטיח,
המשפנתא...

הנוסטלגיה הרגשנית של הקהל, הנזכר באותות הטובים של תנופת הבנייה של משכבר הימים, מתבטלת כאן באחת על-ידי אֶזכורה של המשכנתא, שאינה משוכבת־נפש כל עיקר. הנפילה ממרומי הפאתוס מתממשת בפזמון החינני הזה אפילו בתבניות דמויות המציאות שלו, המשקפות את הבנייה לגובה ולעומק, והמשתלבות להפליא עם כל תבניותיו הריתמיות והסטרופיות. השורות המקוצרות, המעידות על התרגשות ועל התפעלות מואצות ומועצמות, הסוחפות את הנפש כלפי מעלה, אל מרום שלוש הקומות הנבנות לגובה, מסתיימות בנפילה הבאתטית אל מעמקי המרתף ("פה בונה / פה בונה היזמה הפרטית / שלוש קומות / ומרתף...") ההומור והבאתוס מצילים אפוא את שירתו הרגשנית־כביכול של אלתרמן מן ההתרגשות האמיתית, האופיינית לקיטש הרכרוכי והסנטימנטליסטי.

ו. שיר-נעורים שלא נחלץ ממלכודת הקיטש

בסעיף זה נעסוק בשיר-בוסר של אלתרמן – 'הראש הטוב' (דורמן [תשל"ט], עמ' 91-97) – שבו לא הצליח אלתרמן כמדומה להיחלץ ממלכודת הקיטש, אף שהתמונה המתוקה והסנטימנטלית היא

לאמתו של דבר אך פאסאדה מתעתעת, המסתירה מאחוריה אימה אפוקליפטית (מתוך הפעלת אותה טכניקת נטרול אוקסימורונים, שהפעיל לימים במיטב שירי 'כוכבים בחוץ').

שיר זה הוא, למעשה, בלאדה פסבדו־עממית, העורכת היפוך שנון במרכיביה המבעיתים של אגדת "כיפה אדומה", שנתגלגלה כידוע מאגדת האימה הגותית אל מדף ספרי הילדים. האוהב התמים נושא את ראשו הפְּרוּת כאשפֶּךְ פרחים לאהובתו האכזרית (רמז לזר הפרחים שקטפה כיפה אדומה בדרך לבית סבתה, או ללב הכרות שהוגש לאם החורגת, חלף לב הבת). האהובה נוטלת את הראש הכרות ומשתעשעת בו כבצעצוע, שעה שאהובה הערוף נושא לכבודה שיר־תהילה: "אַתְּ נאה בשמלתך האדומה / אודם השמלה על שחם הכתפיים / כקטיפת הדם על עשת הגרזן". ראש האהוב הערוף מתואר בשיר כבגד לבן וטהור, שהלבישתהו אמו לקראת החג, מונח עתה בחיקה של האהובה האכזרית, ששמלתה האדומה עקובה מדם. ואז, תמימותו וטהור מידותיו של האהוב ערוף־הראש מתחלפים ברשעות ערפדית ובאכזריות קרה: הוא שב לביתה של האהובה האכזרית, כצייד שבא אל הזאב הטורף ורוצח אותה בקרדומו כתגמול על התעללותה. לסיפור הגותי ומעורר החלחלה יש אפילו מתקתק וסנטימנטליסטי כביכול, שבו ממטירים השמים גשם של קונפטי על זוג האוהבים שנתאחד לאחר כל התמורות והתהפוכות. הדרך מלקקת אופק דובשני והאוהבים נוסעים כחתן וכלה בכרכרה חגיגית אלי נוף שקיעה אדמדם, שכולו אהבת דודים:

שֶׁט, שׁוּט, וְשֶׁט.

מְרַכֶּבָה נוֹסֵעַת.

כּוֹכְבִים נוֹפְלִים פְּגָשִׁם קוֹנְפֵטִי.

בְּבִלִי קוֹל אֶקְרָא: - אַתְּ

כִּי יָפָה... יָפָה עַד

שְׁאֲנִי רוֹצֵה כִּי תֵאֱהָבִי אוֹתִי!

דָּהָר, הוֹד וְדָהָר.

עֲמֵק! הֵר! בְּקָעָה! הֵר!

דֶּרֶךְ מְלַקֶּקֶת אֶפֶק דְּבִשָּׁנִי.

בְּאַרְשֵׁת בַּעַר

אַתְּ אֵשׁ הַדְּרָה אֶרָא —

הִיא כְּבוֹלָה פְּסֵעַר בְּשִׁמְלַת שְׁנִי!

לאמתו של דבר, התמונה המתקתקה ומרהיבת־העין הזו, שעליצותה הריתמית מזכירה שירי־ילדים,¹⁰ כדוגמת שיר־הילדים המסוגנן של קדיה מולודבסקה על מרכבת הזהב, איננה תיאור של סצנת חתונה עליזה ובה מרכבת נאהבים, שזה אך נישאו, והם יוצאים אל "ירח הדבש" שלהם. התמונה אינה אלא תמונה מקאברית של חתונת מתים, הנישאים במרכבת אש רתומה לסוסים אל עבר שמי השקיעה,

הבוערים בהזדהויות אדמוניות, שגציהן ורשפיהן נראים ככוכבי שביט נופלים וכגשם קונפטי צבעוני, הניתך על נתיבם הסעור של האוהבים ערופי הראש.

אלתרמן מחבר כאן אפוא באופן חד ושרירותי את היפה עם המבעית, את הילדותי עם המקאברי, העליו עם הנורא, הצבעוני עם הקודר. האוהבים עושים כביכול את צעדיהם הראשונים בחייהם המשותפים, ולמעשה הם מפליגים אל דרכם האחרונה. הם כביכול אוהבים זה את זה כזוג ב"ירח הדבש", אך למעשה האהבה הפטאלית, שנתערבו בה רגשות קנאה ושנאה, הביאה את השניים אל קצם המר ב- crime passionnel מעורר חלחלה. ולמרות שאלתרמן מנטרל את מתיקותה של התמונה ביסודות המנוגדים למתיקות תכלית ניגוד, אין היא ניצלת, להערכתו, מן הקיטש. גם חדרי ההלוויות האמריקאיים, על פארם והדרם, מציבים, זה בצד זה, את ניגודי הכיעור והיופי, המקאבריות והמתיקות, ואף על פי כן הם תכלית הקיטש.¹¹ לא די אפוא בניסיון לנטרל את המקאברי באמצעות יסודות של "יופי", או להיפך. שלא כבשירו 'פגישה לאין קץ', שבו שימשה שרשרת האוקסימורה בסיס לאמירה עמוקה ופראדוקסלית, הנושאת בחובה קונפליקט רווי מתח לגבי דרכי האמנות ולגבי מצבו של האמן בעולם, כאן אין הניגודים משרתים אלא את תחושת ההתרגשות האופיינית, העולה למקרא סיפורי זוועה. לדעתי, אין הפרדוקסים והאוקסימורה מחלצים כאן לחלוטין את התמונה מן האפקטים הזולים של הקיטש, שכן אין הם מעלים אלא רטט של חלחלה, ותו לא.

אמנם, גם בשירי נעורים זה ניכר כישרונו של אלתרמן ביצירת מקצב רהוט, מצלולים וירטואוזיים ופיגורות לשון מדהימות. כך, למשל, בצירוף הפיגורטיבי "דרך מלקת אופק דובשני" (שנועד לתאר את הדרך המוליכה אל האופק המוצף באור שקיעה אדמדם), משמשות מלים, הנקשרות באורח טבעי ואוטומאטי בחוש הטעם (מלקת, דובשני), לתיאור חזותי, הנקלט בחוש הראייה. כתוצאה מכך, הופכות מתיקות הטעם ומתיקות הצבע של הדבש לכאורה ליישות סינאסטטית אחת, המדהימה את הקורא בחושניותה. למעשה, תפעיל האנשה זו קוראים שונים בדרכים שונות: הקורא השמרן, המחפש את התיאור המימטי, יאמר לעצמו כי לפניו מראה עז ומופרז, המשקף את הטבע כפי שהוא נראה לפעמים (לעתים "נצבע" הטבע באופן טבעי בגוונים מלודרמטיים ומתוקים, שבאמנות ייחשבו לקיטש גמור). לעומת זאת, הקורא המכיר את דרכיה של האמנות המודרנית בניפורו של המופר, יממש אולי בעיני רוחו את הדרך בדמות לשון ארוכה וגרוטסקית, המלקקת את השמש השוקעת כלקק סוכריית דבש כתומה, או דובשן עגול ומתוק. תמונת הדרך המלקקת את האופק הדובשני, כמו התמונה של זוג האוהבים, שהומטר בגשם פתיתי קונפטי (שתייהן תמונות אופייניות לקיטש לסוגיו), מתבררות כאן כהשתעשעות מניפולטיבית ושנונה בתגובותיו של הקורא, ליצירת הפתעה מדהימה. אף על פי כן, ולמרות הבזקים של כישרון אמנותי מרשים, שיש בו בשיר הנעורים הגנוז, אין זאת, כי אלתרמן חש, כי אין הוא שיר המכיל אמירה עמוקה ומשמעותית, וכי לא עלה בידו להימלט בו ממוקשיו של הקיטש, ועל כן לא כלל אותו באסופת שיריו.

- ¹ החיבורים הראשונים על תופעת הקיטש הם מפרייטעם של אסתטיקונים גרמנים. ראה: גילו דורפלס (Dorfles [1969] 303-304). כמו־כן, ראה: מאמרו של ברוך (בספרו של דורפלס, עמ' 49-76), ומאמרו של לודוויג גיץ (שם, עמ' 156-174). ראה גם: פרידלנדר (1985), עמ' 21-23.
- ² לטענת ארנצוויג (Ehrenzweig), זמרים ממדרגה שנייה ונגני חתונות זולים וסנטימנטליים מרבים במכוון בהשמעת תרטיטים ותגלישים, מאלה המופיעים באקראי ובאופן לא מכוולכל (ואף כמעט בלתי מוחש) אצל אמנים גדולים. וראה צור (תשמ"ג), עמ' 101.
- ³ נוסחו הראשון של תיאור האקציה היה כלהלן: "פ'ה אקציה יפה, צעירה וצוחקת / יוצאת לראיון פמשרתת חוגגת / והוממת בב'שם את כל המטבח"; וראה דורמן (1979), עמ' 153. על השוואת הנוסחים, ראה קרטון־בלום (1983), עמ' 33-42. והשווה את הדימוי המורחב הזה, המצמיד בדרך האוקסימורון את רום היחש ואת שפל היחס, לדימוי "שם לווהט ירח כנשיקת טבחת (...)" שם שקמה תפיל ענף לי כמטפחת". והשווה גם לדימוי הנועז במחזור שיריו המוקדם של שלונסקי "סתם" (שיר ז', 'בגלגל', שירים תרפ"ב-תרפ"ז): "בהרות־קִיץ על פרצוף הלילה / ותבלול־אדירים / באמצע. / שפחה לכלוכית / קורצת עיניה הטרטוטות לבן־אדוניה". לכל הדימויים הללו יש השלכות מעמדיות ופואטיות, שמקורן בתחושת ה"הפקר" והרס ההיררכיות המקובלות, שנתלוותה למהפכה הבולשביקית, בעיצומה של מהפכת המודרניזם באמנות.
- ⁴ מעניין שאלתרמן, האגרונום לפי מקצועו, השתמש כאן בדנוטציה הלועזית – "אקציה". הן יכול היה לכתוב: "פ'ה שיטה ריחנית, כמשרתת חוגגת", בלי שתיפגע הסכימה הריתמית, ובכל זאת העדיף את הדנוטציה הלועזית ("פ'ה אקציה יפה, כמשרתת חוגגת"). ייתכן ששיקולים פרוזודיים הכתיבו את השימוש במלה "אקציה", שצליליה משתלבים ברשת אחת עם צליליהן של כמה ממלות המפתח בשיר: "קטן", "עם כל צרְצְרִיו", "הקִיץ", "הקטר". אף ייתכן שהוא העדיף את הדנוטציה הלועזית על פני העברית, לשם התנזרות מכוונת מן הספציפי ומן הלוקאלי: הפרוור יכול להיות הפרוור התל־אביבי, ה-BANLIEU הפריזאי, ואפילו – כנזכר בשיר – "פרוור העולם" (פרוור של א־טופוס וא־כרונוס). ייתכן אף שהמלה "אקציה" מחזקת בשיר את יסוד ההאנשה (האקציה כמעין "גרציה" צעירה, נכרייה ומתייפפת). זאת ועוד, אפשר גם שהשימוש במלה זו בא לשם בידול מן השימוש הרווח (והשווה לשימושו של ביאליק בשירו הפסוידו־עממי 'לא ביום ולא בלילה': "והשיטה פותרת חידות"), בידול המביא להזרה, להבלטה ולהדגשה. אגב, תיאור של אקציה, כנערת־כפר מאוהבת ונרגשת, כלול גם בשיר המוקדם 'שעה לבנה'. ראה: דורמן (תשל"ט), עמ' 161.
- ⁵ תיאור זה של השקיעה האדומה מבוסס על כמה וכמה מטפורות שחוקת, המתנפצות כאן לרסיסים: הניב "שותת דם" הופך ל"שותת שקיעות של פטל". הִדְיו של הניב "קציר דמים" מתרמז מתיאור ההלך, שנאלם לאלומות. הצירוף "תאלמי אותי לאלומות" מתבסס גם על הניב השחוק "להיאלם דום", תוך שהוא כורך את האֵלֶם ואת האלומה, את הדם והדומייה, בכפיפה אחת. המרת ה"דם" ב"פטל" ממתיקה כאילו את התמונה ומשווה לה איכות כמו־ילדותית, אך למעשה היא גם גורמת לקורא בעתה, משהוא מבין בדיעבד מה גרם לו בשוגג להשתאות ולהתקסמות. הצירוף "שותת שקיעות של פטל", שעשוי להיראות במבט ראשון כתמונת קיטש טיפוסית, מתקתקה ורווית צבע, מתברר כמימוש וכהחיאה אגרסיביים ונועזים של מטבעות־לשון שנשתחקו, היפוכו של הקיטש האותנטי, המחבב את ה"חֶלֶק", המופר והאוטומטי.
- ⁶ למעשה, זהו תוכן האמירה של הוידוי, הכלול בשיר 'איגרת': "לו אך ראית איך ימי המפ' ארים / הרקידו ד'ב בשוק, על אהבה וְלֶקֶם, / לרגליהם, אֵלִי, יִפְלו השוערים, / הבהיאי אותם להִקְאוֹת אֵלֶיךָ". האמנות הממוסחרת, סרת־הטעם, הנחותה בעיני הציבור האנין, זה הרואה בה "קיטש" ו"זבל", מקבלת אצל אלתרמן מעמד זהה לזה של "השירה בת השמים" של הפרנסוס והאולימפוס, ואפילו מעמד מועדף על פניה של השירה האליטרית.
- ⁷ שירים אלה, והשינויים שהטיל בהם אלתרמן כדי להכשירם לכינוס בספר, נדונו במאמרה של רות קרטון־בלום "חיוך ראשון – ושני: תמורות בפואטיקה האלתרמנית", שהתפרסם ב-1977 בכרך א' של 'מחברות אלתרמן' (המאמר כונס בספרה 'בין הנשגב לאירוני' [תשמ"ג], עמ' 14-45).
- ⁸ השיר 'הנאום' קיבל אולי את השראתו משירו של פ"א טיוצ'ב 'ציצרו'. ראה תרגומו לעברית בכרך א' של 'תרגומי שירה', 'כל כתיבי שלונסקי' (תשל"ב), עמ' 17. שירו של טיוצ'ב מתאר את כוחו של הנאום

"בסעור בה (ברומא) אזרחים למרד" (מתוך אנלוגיה היסטורית לאווירת המהפכה ברוסיה). הדי הנאומים חוצבי הלהבות, שהושמעו בכיכרותיהן של ערי אירופה בין שתי מלחמות העולם, מפי נושאי־הדגל של הבולשביזם מזה ושל הפאשיזם מזה, ולהבדיל, הדי נאומיהם רבייה־פאתוס של העסקנים המפלגתיים בארץ־ישראל בשנות המאבק לעצמאות, בוקעים ועולים מן השיר 'הנאום', למרות חזותו העל־זמנית.⁹ 'הארץ', כ"א באדר ב' תרצ"ח (24.3.1938). ראה 'רגעים', כרך ב', עמ' 47.

¹⁰ חלוקה דומה של הבית לשורות קצרות יותר, להמחשת ההתרגשות של הילד או של המבוגר ("שנולד מחדש" ורואה את העולם בעיני ילד), נמצא בשיר 'אביב למזכרת' ("עצור סוסיך' הך! / תופים עוברים בסך!"). שורות אלה מתוך 'אביב למזכרת' בנויות במתכונת שיר־הילדים הנודע 'בא האביב', שחיבר יחיאל היילפרין, שותפו למפעלי עריכה וחינוך של יצחק אלתרמן (השיר כלול באסופה 'בקרן זווית', שירי משחק עם מוסיקה מאת יואל אנגל, הוצאת 'הגינה', תל־אביב תרפ"ז), עמ' 8. וראה בהרחבה, בפרק "דפי אגדות נושנות" (הדים מספרות הילדים ומספרות הפולקלור ביצירת אלתרמן).¹¹ פרידלנדר (1985), עמ' 22.