



## לילות פריז בקיץ - מבודלר ועד אלתרמן

### בין המודרניזם הצרפתי למודרניזם הארצישראלי

זיוה שמיר

בדיקה שהויה של לשון שירתו של אלתרמן מגלה, כי היא ממזגת בתוכה את תביעותיהם של מנסחי ההגות המודרניסטית, נציגי הזרמים השונים שקולם נשמע ברמה בעשורים הראשונים של המאה העשרים, הגם שאין היא דבקה בעקביות אף לא באחת ממערכות-הציוויים הללו, בשימושי הלשון שלו, כמו גם בתחומים פואטיים אחרים, הראה אלתרמן שעקרונות תאורטיים לחד ומעשה לחד: בשיריו (לפעמים אפילו באותו שיר עצמו) מתגלים סימני זיקה לאסכולות מודרניסטיות רבות, אף לכאלה שצררו זו את זו, ומאחר ששירתו משקפת עקרונות פואטיים סותרים, או סותרים-לכאורה, נמנעו אף חוקריו בדרך-כלל משיבוצו בזרם מן הזרמים המקובלים באמנות המודרנית.

ב' הרושובסקי, שהוא היחידי מבין חוקרי אלתרמן, שבכל זאת ניסה לשבץ את המשורר במפת הספרות הכללית, העלה כבדרך-אגב את ההשערה בדבר זיקת השירים הללו אל הזרם האימאז'יסטי בשירה המודרנית (באנתולוגיה האנגלית 'השיר העברי המודרני עצמו', בעריכת קרנשו, כרמי וספייזהנדלר). עם זאת, ניתן למצוא תכופות בשירת אלתרמן – לפעמים אף באותם שירים המכילים צירופים מגובשים ומצומצמים בנוסח האימאז'יזם המערב-אירופי או האימאז'יניזם הרוסי – לא את האיפוק ואת החיסכון באמצעי הבעה, האופייני לזרמים האינטרוספקטיביים של האמנות המודרנית (הסימבוליזם, האקמאיזם, האימאז'יזם ועוד), כי אם דווקא את היפוכם של אלה: את הגודש המילולי, את הדיבור האקסטטי האקסטנסיבי, את האמירה הרמה ועזת-הגוון, את הגעש ההיפרבולי, את תנועת התזזית ואת שאר המאפיינים של הזרמים האקסטרוברטיים של המודרניזם (הפוטוריזם והאקספרסיוניזם לגוניהם).

שיבוצו של משורר עברי על מפת המודרניזם האירופי אינו משימה קלה: לא זו בלבד שלרוב יש בו יסודות מזרמים שונים, אף אין לדעת בכירור מאין להתחיל את הסריקה ואת הסקירה. ההיסטוריוגרפים של ספרות העולם לא נחלקו כמדומה מעולם בדעותיהם, כבעת ניסיונם לקבוע את רף-הפתיחה של הפרק המודרניסטי בתולדות התרבות. כמספר חוקרי התרבות של העת החדשה, כן מספר הדעות לגבי ראשית המודרנה, ולמרות שהמלים "מודרני" ו"מודרניזם" הן מלים בינלאומיות, שלכאורה אינן תובעות תרגום והסברים, אין הגדרת המודרניזם – שהוא למעשה שם-כולל למגוון רחב של תופעות שונות ואף מנוגדות – מתנסחת בנקל, ומשום כך, גם קביעת נקודת הראשית שלו היא עניין סבוך סתירות וניגודים. טווח-המחלוקת, המסתמן בין דעותיהם של "אנשי הקצוות", ככול שיישמע הדבר מוזר, הוא בין שמונים-תשעים שנה לערך – טווח רחב ונוזל מכדי שישמש בסיס מוצק לחקר התופעה.

מתוך קשת-הדעות הרחבה, נציין בראש ובראשונה את אלה שבשוליה: ס' קונולי, בחיבורו 'התנועה המודרנית' (1965), הקדים בזיהויו של המודרניזם, וקבע את ראשיתו בפרזיז הבוהמיינית של אמצע המאה התשע-עשרה. ספרו מייצג את הגישה הרואה ביצירה האורגניסטית של בודלר ובלשון האישית והסוגסטיבית, שיצירה זו בראה לצרכיה ולצורכי הדורות הבאים, את שורשיה של התופעה האמנותית החדש הגישה זו כופרת, למעשה, במהפכנותו הגמורה של המודרניזם, ומבכרת לראות את האינדיווידואליזם האנרכיסטי שלו כהקצנה של האינדיווידואליזם הרומאנטי. לעומת זאת, ביקשו חוקרים אחרים, ובהם א' אלווארז, לראות בשלושת העשורים הראשונים של המאה העשרים את תקופת היווצרותה של התופעה החדשה. אלווארז הוא נציגה של הגישה, הרואה במודרניזם מהפכה והינתקות מערכי העבר, ומשום כך מרחיקה את ראשיתו מן התקופה הרומנטית, וקובעת אותו במאה העשרים, ובמיוחד בעשור שלאחר המלחמה והמהפכה – תקופה שידעה שידוד מערכות בתחומי חיים רבים, ושסתמה את הגולל על ספיחי התפישה ההגותית והאמנותית של העבר. את "מוקד הרעש" של הפרץ המודרניסטי קבע אלווארז בתחילת שנות העשרים – ביצירותיהם של פאונד, אליוט, ג'ויס וקפקא. בין "אנשי הקצוות" הללו משתרעת קשת-דעות רחבה, שפרנסה עשרות ספרי מחקר. בנקודה אחת מסתמנת תמימות-דעים בין החוקרים: ראשיתה של הגישה המודרנית אל המלה הפיוטית ואת תפקידה הציבורי של השירה נעוצה בהגות הסימבוליסטית ובמימושה בשירתם של בודלר, ורלן, מלארמה ואחרים. כמה עשרות שנים בטרם נשמעו הצהרותיהם של סופרי המודרנה האנגלו-אמריקנית והרוסית (דבריהם של אליוט, בריוסוב, בלוק ואחרים בזכותה של שירה "קשה", המשהה את קליטת

המציאות וגורמת להזרת המופר והיא לקומץ יודעי ח"ן), קבעו מנסחיה של הפואטיקה הסימבוליסטית, כי אין השיר חייב להיות היגד ברור ומובחן, וכי די שימסור לקרוא תחושה של עמימות אֶבוקטיבית. גם אם נוצרים בטקסט מבנים תחביריים אליפטיים או בלתי-מובנים, בא הפיזוי באמצעות מלים סוגסטיביות היוצרות אווירה ובאמצעות איכות מוסיקלית, המשחזרת את התחושות או את מהלך המחשבה (ה"מאגיה של המלים"). בודלר חתר אל הסוגסטיביות באמצעות השימוש התכוף בסינאָסטזה, המביאה באמצעות טשטוש הגבולות בין החושים ליצירתה של אווירה עמומה ומצועפת, גם כאשר האמירה היא לוגית והתחביר תקין לחלוטין (כפי שעולה, למשל, מן השורות החותמות את שירו הנודע "מיתאמים" – "Correspondances"). שיריו המלנכוליים והמעורפלים של ורלן מדגימים את האידיאל החדש, המתיר את הרס הסדר הלוגי והמסתמך על האיכות האטמוספרית המוסיקלית "הטהורה", שעל גבול התודעה (לעומתם מהווים שירי מלארמה דוגמה מובהקת לאמנות מחושבת ומודעת לתהליכי היצירה). בשירו 'אָרְס פואטיקה' האיץ ורלן בידידו לבל יחשוש לבחור במלים מעורפלות, שכן מיטב השיר הוא, לדידו, בנקודת המפגש שבין עמימות לדיוק.

תערובת מיוחדת של עמימות ושל דיוק היא שאפיינה את הזרמים המודרניסטיים שהושפעו מן השירה הצרפתית בכלל ומבודלר בפרט. בצד הסינאָסטזה המעמעמת את הקליטה, חיבבו בודלר וממשיכיו גם את הפראדוקס המחדד את הקטגוריות ומחריפן, ובצד מלים סוגסטיביות וטעונות חיבבו מבנים ריתמיים ותחביריים צלולים ובהירים. כך נתפתחו ביצירה המודרניסטית – במקביל, ולעתים קרובות אף בתוך אותה יצירה עצמה – מגמות מנוגדות וסותרות, שכביכול אינן יכולות לדור בכפיפה אחת: בצד יירה אורגניסטית בעלת ריתמוס מכאני וארכיטקט וניקה ברורה, נתפתחה גם יצירה "קמאית" ופרועה, העולה ממעמקיה ה"היוליים" של נפש האדם, שנופיה הם נופי קדומים או נופי חלום. בצד המגמה הכללית של הספרות לאירוניזציה ולהנמכת המודוס של חיקוי המציאות, נתפתחה אף מגמה הפוכה המעצימה את המציאות ומציגה אותה בגוונים מוגזמים, בטונים צווחניים ובהיפרבולות מופלגות. בצד "אני" רועם ו"גדול מן החיים", שדמותו הופיעה בכמה מן הזרמים המודרניסטיים, נתפתחה גם דמות אנטי-הרואית של "אני" נחות ומתחטא (ולעתים אף סולקה דמו ה"אני" כליל מן היצירה, מתוך הניסיון לאובייקטיביזציה ולהרחקת החוויה). בצדה של היצירה המנוכרת והמכולכלת עד לפרט האחרון, נתפתחה גם כתיבה אינטואיטיבית וספונטנית, המרחיקה מיצירת האמנות כל גורם נראה לעין של תכנון מוקדם.

סתירה מהותית אחרת, שביסוד החיים המודרניים, השפיעה אף היא כמדומה על תפישתם הפואטית של אמני המודרנה, אף לא פחות מן האורבניזציה, המכניזציה וההתפתחות המדעית, שהולידו את החשיבה המודרנית: העולם במחצית השנייה של המאה התשע-עשרה ובראשית המאה העשרים ידע תופעות רבות של בידול לאומי ואף של לאומנות עזה, ובצדן גם ריבוי של תופעות הפוכות – של קוסמופוליטיות, של נידות בינלאומית ושל ביטול גבולותיהן של תרבויות פרטיקולאריות. כך, בצד אמנותם של האמנים "הגולים", שלא נזקקו לטריטוריה כדי ליצור את יצירותיהם הגדולות, ושהפכו את בית-המלון ואת בית-הקפה ל"מבצרם", נוצרו גם תופעות לוקאליות, הנקשרות במרכז גיאוגרפי מסוים, כגון האקספרסיוניזם הגרמני או הסוריאליזם בעל המשקעים הפרוידיאניים של וינה ופראג.

לשון אחר: עם התבססות המודרניזם, נוצרה לכאורה אמנות בינלאומית, ללא גבולות גיאו-פוליטיים ברורים: "גולים" אמריקניים כתבו את מיטב יצירותיהם ומנשריהם בפריז ובלונדון; סופרים במוסקבה, בסט' פטרבורג, בתל-אביב ובאוהלי החלוצים בעמק יזרעאל הטמיעו ביצירותיהם את עקרונות הסימבוליזם ושאר "איזמים" שנתנסחו בפריז, וחשו קירבה רבה יותר אל חבריהם לאסכולה מאשר אל סופרים מבני ארצם ומולדתם, שאחזו בעקרונות פואטיים אחרים (כך, למשל, חשו סופרי המודרנה הארצישראלית, שלונסקי, אלתרמן וחבריהם, קירבה רבה יותר למודרניזם לגוניו, ביצירת בלוק, פסטרנק, ברכט, נְרֵהָאָרְן ואחרים, מאשר לשירת המולדת של פיכמן, טֶמְקִין ורחל). ובכל זאת, השפעת של המרכזים הגיאוגרפיים על היצירה ועל ההגות הפואטית לא נתבטלה כלל וכלל, והמודרניזם הצרפתי-רוסי לא גילה צדדי דמיון מובהקים למודרניזם האנגלו-אמריקני (הראשון שימש מודל חיקוי לצעירי המודרנה הארץ-ישראלית של שנות העשרים והשלושים; השני – שימש מקור השראה לצעירי המשוררים בשנות החמישים שמרדו בשירה מאסכולת שלונסקי-אלתרמן), ותהום רבצה בין האימאז'יזם האנגלו-אמריקני לאימאז'יניזם הרוסי.

\*

סופרי המודרנה, שראו עצמם בראש ובראשונה כאזרחי העולם, ושראו את שיוכם הלאומי כעניין משני בחשיבותו, נקלעו, אפוא, תכופות לתוך סבך של סתירות וניגודים: מצד אחד, הם התעניינו בעיקר בנושאים כלל-אנושיים וקוסמופוליטיים, ובראש ובראשונה בתהליך העשייה הספרותית, שהיה לנושא מרכזי וכמעט אובססיבי ביצירה

המודרנית. מצד שני, נכפו על אמני המודרנה, כמעט בעל-כורחם, אילוצים לאומיים ולוקאליים, וזאת בשל היותם משוררים, שהעניקו ללשון ערך עליון ומעמד אוטונומי (והלשון הריהי על-פי-רוב עניין לאומי ולוקאלי). טיבה של לשון השירה, גם כשהיא לשון "בינלאומית", כאנגלית וכצרפתית, שסממנים לאומיים ורגיונליים נותנים בה אף הם את אותותיהם, וכך נראה שאין שירת אָמיל נְרֵהארן הבלגי מנותקת מ"תבנית נוף מולדתו", ושפילו נכתבה בצרפתית, איכותה הלוקאלית-פרובינציאלית טבועה בה ומרחקיה אותה מן "הזרם המרכזי" של המודרניזם הפריזאי לפלגיו. אין צריך לומר, שמשוררים ששפת-כתיבתם אינה שגורה מחוץ לגבולות הצרים של מולדתם (השירה המודרנית, המבוססת יותר משירת העבר על האיכות הפונטית של המלה הפיוטית אף אינה מיתרגמת בנקל, ודנה לרוב את משורריה הקוסמופוליטיים כביכול לנתק מהקורא הזר), למרת שהשמיעו דברים בגנות ספרות ההווי, שנראתה להם שריד מיושן של הריאליזם והנטורליזם, נאלצו לא פעם להתחשב בתנאים הלוקאליים המגבילים והמוגבלים ובדרישות קהלים ה"טבעיים".

כך נתחברו בשירה המודרנית הארצישראלית אף שירים על נופי הארץ, על העמק והגלבוע, חרף הגותם המוצהרת של משוררי המודרנה, שהביעה את הרתיעה מ"שירי מולדת". כדי להציל את עצמם מסכנת ה"נסיעה לאחור" אל הפואטיקה ה"רגיונלית" של קודמיהם, שחיבבה אתרי נוף קונקרטיים, גרשו המודרניסטים הארצישראלים את שירים בעלי הגוון הלוקאלי במטאפורות מדהימות, באוקסימורה, בנופי אבסטרקט ובשאר "צרימות" מודרניסטיות. משוררי המודרנה בארץ אף נאלצו לעתים קרובות להתאים בעל כורחם גם את ה"אורבניזם" שלהם למציאות הלוקאלית הקונקרטיית, שממנה ניסו להתנער בדרכים שונות. כך, למשל, לא היה טעם בכתיבת שירים פוטוריסטיים על ערי-חרושת אפורות מפיח במציאות הארץ-ישראלית של העשורים הראשונים של המאה, שנים שבהן הלכה ונבנתה העיר העברית הראשונה ובתיה בהקו בלובנס. אמנם, בהליכתם נגד ציוויים מפורשים של קובעי ההגות המודרנית באירופה, מצאו עצמם אמני המודרנה הארץ-ישראלית "בוגדים" בעקרונות פואטיים מוצהרים, שבהם רצו לדבוק בכל מאודם. אולם באופן פראדוקסלי ובלתי צפוי מראש, אי-נאמנותם לציוויי המניפסטים המודרניסטים כנתינתם לא פגמה ביצירתם, אלא להיפך: הסתירות הללו, שנבעו מאילוצי הזמן והמקום, עיבו את היצירה הארץ-ישראלית בממדים נוספים, שלא נמצאו כלל במודרניזם האירופי, ושהעניקו ליצירה העברית מורכבות ועושר רבים מן המשוער. להלכה אף נבעה פער מוזר בין האינדיווידואליזם המוצהר והמשתמע של המודרניסטים לבין שאיפתם החברתית המובהקת לחפש בני-ברית ולהתאגד בחבורות

למיניהן. אף כאן הסתמן פראדוקס מעניין וסימפטומטי: מעולם לא פרחה ה"חבורה" הספרותית הצרה, האוחזת בפואטיקה משותפת וב"אני מאמין" פוליטי משותף, כבימי שלטונו של האינדיווידואליזם הקיצוני המאפיין את סופרי המודרנה. הללו ראו את העולם כולו כביתם, אך לא משו מבית-קפה הקבוע שלהם; בזו לספרות ההווי ולכל תופעה לוקאלית, שאינה נושאת משמעות אוניברסאלית רחבה, אך הפכו בעצמם לתופעה לוקאלית ססגונית ורבת-השפעה. גם מעורבותם הפוליטית העזה של סופרי המודרנה (שהשתייכו ברובם המכריע לקצותיה של המפה הפוליטית, ולא למפלגות המרכז, שאותן הותירו האמנים האנרכיסטיים לבורגנות הדשנה) עמדה לכאורה בסתירה לאינדיווידואליזם הקיצוני שלהם ולהתעניינותם המוצהרת והמשתמעת בנושאים מוכללים, החורגים מגבולות הזמן והמקום. ולא מנינו כאן אלא מצקת הסתירות והניגודים, שאפיינו את הולדת המודרניזם ואת המציאות שבה נולד – מציאות שהפראדוקסליות היתה טבועה בה במעמקיה וניפרה בכל רובד מרבדיה.

הפרדוקסליות ה"פלאקטית", זו הבאה לידי ביטוי באמצעות פיגורות בולטות ומחודדות כדוגמת האוקסימורון, היתה גם לסימן ההיכר של השירה מאסכולת שלונסקי-אלתרמן ("שלג שחור", "פתאומית לעד"). נתן זך, במתקפתו הידועה על אסכולה זו, ועל אלתרמן בפרט, היה כמדומה הראשון שזיהה את האוקסימורון כפיגורת יסוד בפואטיקה האלתרמנית וקרא לה בשמה המפורש. במאמרו "הרהורים על שירת אלתרמן" (1959), שבו פרש את טעמו הספרותי, בעיקר על דרך השלילה ("אינני אוהב... אינני אוהב... אינני אוהב..."), הוא מנה את האוקסימורון בין יתר המחוות האלתרמניות האופייניות, שמהן נקעה נפשו. זך הביא אמנם את דוגמאותיו מן הצירופים האוקסימורוניים הבינאריים ("דומייה שורקת", "ציות הקור", "רועם... השקט"), אך רמז גם בדבריו לאיכותה האוקסימורונית הכוללת של שירת אלתרמן, שאליה, טען, יש להידרש בדיון נפרד. לא במקרה יצא זך אל סדרת מתקפותיו נגד השירה מאסכולת שלונסקי-אלתרמן בעיקר מנקודת-המוצא הפרוזודית. הפרוזודיה היתה בעבר ותישאר תמיד היסוד המבודד את השירה הצרפתית ומייחדה מיתר גילוייה של שירת המערב, ובעיקר מן השירה האנגלית. ההבדל נעוץ בראש ובראשונה בשוני שבין שתי השפות: בצרפתית, שלא כבאנגלית, ההטעמה באה ככלל בהברה האחרונה של המלה, וגם בה אין היא מודגשת כבאנגלית (השווה את המילה important באנגלית למלה important בצרפתית). בשל חולשת ההטעמה הטונית בצרפתית, דבקה השירה הצרפתית במשך דורות רבים בשיטה הסילאבית (שביססה את איכותה הפואטית בעיקר על מספר קבוע של הברות, אך גם על חריזה קבועה ועל הטעמה כלשהי בצְזורה). בשל חולשת ההטעמה הטונית, גם לא

נתפתחה כמעט בשירה הצפתית האופציה של "החרוז הלבן" כאופציה מרכזית, ולחריזה נודעה בה תמיד, בכל הזרמים והמשמרות, חשיבות עליונה. המודרניסטים הצרפתים, שמרדו ברטוריקה ובפרוזודיה של המאה התשע עשרה, הכניסו אמנם לשירתם אסונסים מרובים. אך לא ערערו בכך על מעמדו של החרוז; להיפך, מוך חיפושם אחר צורות נמרצות ומקוריות, הם העניקו לחרוז משנה תוקף וחשיבות. הסדירות הריתמית והחריזה הקבועה שלו, אפוא, בכיפה בשירה הצרפתית, וכן גם בשירה הרוסית שחיקתה את דפוסייה, זמן רב לאחר שכבר נתפוגג טעמן בשירה האנגלית.

שיריהם של שלונסקי ואלתרמן, מן התקופה שבה ראו אור ספריהם 'אבני בוהו' ו'כוכבים בחוץ', הטמיעו כבר אמנם בתוכם את עקרונותיה הפואטיים של השירה הצרפתית-רוסית, מבודליר ועד לפרסטרנק; אולם אם ניתן בכלל לאתר מודל ספרותי מקביל בספרות העולם, הרי שיריהם מסוף שנות השלושים קרובים כבר באופיים לסוג המודרניזם, העולה, למשל, משיריו של המשורר הבלגי ז'ורז' רודנבאך, המצטיינים בסדירותם הריתמית, בחריזתם החדשנית ובאוקסימורה הבולטים והמדהימים שלהם (כבשירו של רודנבאך 'מתיקות הערב', למשל, הכלול בספרו 'מלכות הדממה': "נופי הנשמה ונופים שבתמונה / צונחים כמדומה כשלג שחור"). כן מתגלה בהם קרבה לשירי אלבר סֶמָאן, פרנסיס ז'אם, אנרי דה קֵנייה ומשוררים מודרניים רבים נוספים, מרכזיים ומינוריים, מאלה שפרסמו משיריהם בשנות העשרים בביטאונים 'נוֹבֶל לִיטֶרָר' ו'נוֹבֶל רוֹ פֶרְנֶסֶז'. מתגלה אפילו זיקה ממשית ומוכחת למודרניזם הצרפתי בין שתי מלחמות העולם, בדמות שורות השאלות כמעט כנתינתן משירת אָמיל נְרֶהָרן והמשולבות בשירת אלתרמן (כגון השורות הנודעות מן השיר 'קץ האב' על המוות כאומן דייקן המפיל בעתה, מפרק את חוליות האדם ומתיר את רקמותיו, תא לתא, שורות שיש להן מקבילה מדויקת בשירו של ורהארן L'èmeute). למרות שכל המשוררים הצרפתיים והבלגיים הללו השתייכו בזמנם ל"אוונגרד" המרדני, שהשליך הצדה את כללי האסתטיקה של העבר, איש מהם לא ויתר על הסדירות המטרית ועל סכמת החריזה הקבועה: לרוב חרוז חרוז נשי וחרוז גברי לסירוגין, כקודמיהם בשירה הצרפתית, והמודרניסטים הרוסים, בני אסכולות שונות, הלכו בעקבותיכם, האוונגרד הצרפתי ביטא, אפוא, את נקיעתו מן הישן לא בערעור על מעמד החרוז, כי אם בשבירת ההרמוניה של השירה הקלאסי-רומנטית. בעוד שהמשוררים האנגלים יצרו את הרושם החדשני באמצעות תחביר מרוסק ומפורר ובעזרת ריתמוס חופשי, הזורם בשיר כזרום התודעה, יצרו המודרניסטים הצרפתים את האפקטים החדשים בעזרת צייני-סגנון "צורמים" ובולטים: האסוננס, הזֶאָוגְמָה, ההיפרבולה, הסינֶאֶסְתֶזָה והאוקסימורון.

על כן, מתקפתו של זך נגד הריתמוס האלתרמני קשורה קשר אמיץ במתקפתו נגד הפיגורטיביות המלאכותית של שירה זו, ונגד פיגורות מכוללות כדוגמת האוקסימורון במיוחד. אין להפריד בין שתי המתקפות הללו, שהן לאמיתו של דבר שני צידיו של אותו מטבע עצמו. ביודעין, או באופן אינטואיטיבי, עימת נתן זך את שתי התכונות המרכזיות והדומיננטיות של שני הפלגים המודרניסטיים – הצרפתי והאנגלי – ששימשו בסיס לקביעת הנוסח של שתי משמרות במודרניזם העברי: את חריות הריתמוס והתחביר של המודרניזם האנגלו-אמריקני והגרמני, שעליהן התבססו הוא ובני דורו, ואת חידושיו של המודרניזם הצרפתי-רוסי, המתבטאים בעיקר בתחום הרטורי (בבריאנתן של פיגורות לשון מדהימות), ושעליהם התבססה השירה המודרנית מאסכולת שלונסקי. ברי, כשם שהצרפתים לאפנו אל הריתמוס החופשי ולא יכלו ליהנות מיתרונותיו, כך מיעטו האנגלים להשתמש באוקסימורון ובאוגמה, וכן ביתר צייני-הסגנון המודרניסטיים הדיסוננטיים והמדהימים. כל פלג במודרניזם שם, אפוא, דגש על אותם חידושים שהתאימו לרו שפתו, אגב פיתוחם של מנגנוני פיצוי, שיחפו על היעדר אותם צייני-סגנון מודרניסטיים שלא התאימו לו. רק המודרניזם העברי הסתגל, מאז ועד עתה, לכל החידושים כולם, אם כי טיפין הטיפין ובמרוצה המאה העשרים כולה.

\*

השיר 'ליל קיץ' ('כוכבים בחוץ') של אלתרמן הוא דוגמה אופיינית של המודרניזם מן הנוסח הצרפתי (להבדיל מן המודרניזם האנגלו-אמריקני). הנופים האורבניים, העולים ממנו במרומוז, אינם יוצרים בו תמונה בעלת רצף חזותי ואיכות הרמונית ורכת-גוון, כזו של העיר לונדון הערפילית לפנות בוקר, הנשקפת לו למשורר הרומנטי ממקום מעמדו מעל הגשר (בסונט הידוע של וורדסוורת 'חובר על גשר ווסטמינסטר'). לפנינו, כמקובל בשירה המודרנית מן המודוס השנון ורווי הפרדוקסים, תמונה חצויה ו"שברה" – בעלת איכות דואליסטית מובהקת – שבה נותרים הניגודים העזים בניגודיותם ואינם מתמזגים אלה באלה. בסופו של השיר מתואר כין תהליך אלכימי מכושף, שבו מתאדה העיר, שענייה מצופות זהב, בתמרות האבן של בתי העיר. העיר הנמוגה בתמרות האבן דומה כאן לחיה נוהמת שענייה מצופות זהב, ספק חתול מחתולי-הרחוב הריאליים הנזכרים בבית הראשון, שנהמתם היא נהמת רעב, ממשית או מטאפורית, ספק חיית-טרף מיתולוגית עצומת ממדים התרה אחר קורבנותיה. אופיו הכמו-בודלירי של השיר ניכר, בין היתר, מן השימוש במוטיב החתול בכמה ממישורי הטקסט, בעת ובעונה אחת:



במישור הריאליסטי אין הוא אלא חתול פשוט, אך במישור המיתי הוא מתעלה למדרגת סמל, אובייקטיבי-חיצוני ופסיכולוגי-פנימי. גם בשיר החידתי 'תחנת שדות' מתפקד החתול בכמה מישורים בעת ובעונה אחת ("ולך צללים בבית וחתול-זהב / - קבלי את זה השיר אשר הורג אליך / אמצו אותו היטב, לטפיהו וישני"). לשירים "בודליריים" אלה, שבהם החתול הוא מציאות וסמל אהדדי, יש תקדים בשירתו המוקדמת של אלתרמן (בשירים 'מות הנפש' ו'מנגד', שלא כונסו בספר).

השיר 'ליל קיץ' עומד כולו בסימן הפראדוקס והאוקסימורון, הן בחטיבותיו הגדולות והן ביחידותיו הקטנות. הסתירה הבולטת ביותר המתגלעת בו נעוצה בפער הבלתי ניתן לכאורה לגישור בין אוירת הרוע והזדון, המחלחלת בשיר כולו, מתחילתו ועד לסופו, לבין תחושת הרכות והנועם, המבריחה אף היא את השיר כבריחה. שורות כדוגמת "לילה. כמה לילה! בשמים שקט. / כוכבים בחיתולים" עשויות, כשהן נבחנות בבידודן, לעורר רגשה נעימה ותחושה של רוגע ורכות, הן נאמרות כאילו ברגשנות, בנועם ובמתיקות, היאות לשירה הסנטימנטלית השנסוניירית, המפעימה את הלב בנקל ומכסה את העין בדוק של דמעות. שורות כאלה ניצבות בשיר בניגוד עז ודיסוננטי לשורות אחרות, השזורות בשיר במקביל, והמעלות תחושה של פחד ואיום, של רשע וזדון, אווירת הלילה בעיר היא תערובת של יסודות מנוגדים, שאינם מתמזגים, וכי הנועם והאימה משמשים בה בערבוביה כיסודות שווי-משקל וערך. העיר היא ברייה היברידית רבת-ממדים, מרגשת ומעוררת פלצות כאחת: ישות אסתטית ומרחיבת-לב מזה, ואוסף של גילוי רשע וניווך מסוכנים מזה. הפראדוקסליות הצורמת נובעת לא רק מזיווג המוזר והשרירותי של הרוע ושל הרוך, של הכאב ושל העונג, של החטא ושל התמימות, כי אם גם מהצמדתם זה לזה של ניגודי העמימות והחדות. זאת ועוד, בכל פעם שמתעוררת בשיר אווירה נעימה ומרחיבת-לב, נכנס לתמונה גם גורם חד וחותך (שריקה, סכין מבהיקה, צליפת מגלב), המעורר את הקורא מן התרדמה הנעימה.

ליל קיץ

דומיה במרחבים שורקת.  
בהק הסכין בעין החתולים.  
לילה. כמה לילה! בשמים שקט.  
כוכבים בחתולים.

זמן רחב, רחב. הלב צלצל אלפים.  
טל, כמו פגישה את הריסים הצעף,  
במגלב זהב פנס מפיל אפים  
עבדים שחורים לרחב הרצף.

רוח קיץ שטה עמומה רוגשת.  
על כתפי גנים שפתיה נשפכות.  
רע ירקרק. תסיסת אורות נחשד.  
רתיחת מטמון בקצף השחר.

והרחק לגבה, בנהימה מרעבת,  
עיר אשר עיניה זהב מצפות,  
מתאדה בנעם, בתמרות האבן,  
של המגדלים והכפות.

איכותו האוקסימורונים של השיר 'ליל קיץ' מדגישה את זיקתו לשירה הצרפתית  
הסימבוליסטית, זו שהושפעה משירתו רויית הפאראדוקסים של בולדר, באופן ספציפי,  
מגלה שירה זה זיקה לשירים ספורים מצועפי-אוורה כדוגמת 'ליל פריז' של המשורר  
הסימבוליסטי המינורי לאון ואלאד, ממשיכה של מסורת בולדר, שכתב במחצית השנייה  
של המאה התשע-עשרה שירים אורבניסטיים עשירי צליל וגוון, בעלי תחביר צלול  
ועמימות סמנטית:

ובתרגום-פראפראזה, המוותר על המשקל, החרזיה ועל יתר סממני השיר: "שמי לילות  
הקיץ הם לפריז הישנה / אפיריון קטיפה כחולה זרוע עננים לבנים, / והפנים החדשים של  
הסימטאות המוכרות / צפים במקסם מופלא וחיוור, // הזווית הצרה ביותר של השדרות  
האפלות / מזמינה מבט, רחוק מצועף ומקסים, / הפיליסטרים האחרונים, הצועדים  
בכבודות / נותנים הפוגה להתפרצויות הקול המוזרות שלהם, // עיני הזהב של הלילה,  
שנרתעו מהם / מיטיבים עתה להתנוצץ, כשהללו ישנים על משכבם / זו השעה המיוחדת  
במינה והמתוקה שבה מדדים, באקראי, // מחליקים ברגל קלה על מרצפת-הרחוב

שזימנה להם יד-הגורל / הכייסנים, המשוגעים, השתיינים - וכל אותם / שבמוחם הסדוק שאכן קו אור של ירח" (תודתי נתונה לפרופ' יהושע ישועה מן החוג לתרבות צרפת באוניברסיטת תל-אביב, שסייע לי בהבנת כמה צירופים דו-משמעיים בשיר זה). מובן, שירו של אלתרמן מורכב ומעניין יותר מן השיר הסימבוליסטי הצרפתי, אך כמוהו הוא מצטיין בברירות תחבירית ובעמימות חזותית וסמאנטית, בעירוב של רומנטיזם פיוטי ושל חולין, שני השירים אף מציגים עירוב שרירותי, בינארי, של רוח ושל רוע, של רוחניות ושל חומרנות: השיר הצרפתי מציב את הפייטנים הסהרוריים, היוצאים בשעת לילה מאוחרת אל הרחוב, מול הפיליסטרים תאבי ההנאות הגשמיות העולים בשעה זו על יצועם: גם בשירו של אלתרמן, מעומתות – אמנם במישור הפיגורטיבי – שתי דמויות מנוגדות, המייצגות אף הן את הרוחניות ואת החומרנות: הדמות התמימה, הרגשנית והנרגשת, שענייה מצועפות כלקראת פגישה רומנטית, ודמותו המושחתת וחסרת-הרגש של העריץ הנצלן, תאב הממון והשררה, המפיל את עבדיו השחורים ארצה במכת מגלב, תום וניסיון (Innocence & Experience) מובאים כאן זה בצד זה, כמגלמים את שני פניו של הלילה, שני השירים אומרים כאילו בסמוי, כי הלילה הוא זמן של חלומות רומנטיים ושל פגישות אהבים, אך גם של מעשי-תועבה ושל חלומות על ממון ועל שררה, שני השירים מעלים תמונה עירונית יומיומית ובנאלית למדרגה של כישוף קסום, תוך ניכורו של המופר בטכניקה של הַזְרָה והפלאה, ולמותר לציין קו משותף נוסף לשני השירים: שניהם מזכירים את העיניים המוזהבות של העיר בלילה, המתנועעים בשירו של לאון ואלאד ככוכבים בשמים האפלים ובשירו של אלתרמן בחלונותיהם המוארים של בתי העיר האפורים, אפשר, כמובן, להרחיב ולהראות כיצד הצעיד אלתרמן את השיר הסימבוליסטי של ממשכי בודלר כמה וכמה צעדים קדימה אל לב לבו של המודרניזם, וכי 'ליל קיץ' שלו עולה עשרת מונים על שירים כדוגמת 'ליל פריז', ששימשו לו מודל, אך תקצר היריעה מהשתרע.

האם העיר, המתוארת ב'ליל קיץ' היא פריז הבוהמיינית של הסימבוליסטים, ושמה אינה אלא תל-אביב של חבורת שלונסקי? אין שיריו האורבניים של אלתרמן מעוררים זיוי מפורש, וניכרת בהם תמיד המגמה להותיר את המקום המתואר באפיון מרוזם ומעורפל, רצוף סתירות אינהרנטיות. העיר יכולה להיות העיר בה"א הידיעה, שבכל דור ובכל אתר, קטגוריה מופשטת חסרת סממנים מייחדים, היא יכולה גם להיות עיר ריאלית ומוחשית, כדוגמת פריז עם רציפי הסיינה או תל-אביב שלחוף הים, שצדדיה של יפו, על מגדליה וכיפותיה, מאיימת עליה באופק. שירי 'כוכבים בחוץ' מגלים לא אחת, להפתעת הקורא, כי נופים זרים ומנוכרים עשויים לשקף, בדרך א-א-

מימטית ומוגזמת, ובצבעים אל-טבעיים, נופים קרובים ומוכרים. שירים אורבניים  
"אירופיים", כדוגמת 'פגישה לאין קץ', המאוכלסים בדמויות נוכריות (גבירה, משורר-  
טרובדור, טבח) ובפרטי-נוף זרים (רחובות ברזל ריקים וארוכים, מרכבות) משובצים גם  
ב"אביזרי" נוף ארצישראליים, תל-אביביים (עץ שקמה) משמע, גם שיריו ה"אירופיים"  
המובהקים של אלתרמן עשויים להעלות בדרך ההזרה (נְה-פמיליאריזציה) וההפלאה  
(מיסטיפיקציה) את תמונותיה של העיר העברית הראשונה, שהלכה אז ונבנתה על חולות  
הזהב בלוואנט החם וההומה, במתכונת עיר אירופית, עם בתי-מידות וכולו וארדים  
"אריסטוקרטיים" ועם מרכז-מסרחי "פלטאי", שתריסי-המתכת שלו מוגפים בלילה. העיר  
האלתרמנית הטיפוסית, שהיא צירוף שרירותי של עבר והווה, של קרבה וריחוק, של  
ממשות ודמיון, היא עדות נוספת לפואטיקה המודרניסטית של מחברה, שהיא ביסודה  
פואטיקה אוקסימורונית-זאוגמטית, החותרת בכל מאודה לניכורו של המוכר ולהפלאתו  
של הבנאלי, ופואטיקה זו שורשים לה בהגות הסימבוליסטית בכלל, ובשיר הבודלרי  
בפרט.

### NUIT DE PARIS

Le ciel des nuits d'été fait á Paris dormant  
Un dais de velours bleu piqué de blanches nues,  
Et les aspects nouveaux des ruelles connues  
Flottent un magique et pale enchantement.

L'angle, plus effilé, des niires avenues  
Invite le regard, lointain vague et charmant.  
Les derniers Philistins, qui marchent pesamment  
Ont fait trêve aux éclats de leurs voix saugrenues.

Glissant d'un pas léger sur le pave chanceux,  
Les poètes, les fous, les buveurs, - et tous ceux  
Don't le cerveau félé loge un rayon de lune.

LÉON VALADE