



"שמחת עניים" והביקורת על שירת אלתרמן¹

אברהם רז

לאחר תקופה ארוכה של "מלכות זוהרת", נתקלה שירת אלתרמן בהסתייגויות מסוימות. מקורן בהשפעתה הגוברת של מסורת הספרות האנגלו־סקסית, המלנה את התפתחותו של קהל הקוראים הצעיר; והדברים ידועים. השפעה זו, שחוללה אצלנו מפנה בדרכי הכתיבה, ובעיקר בשירה, יוצרת בהתמדה אבחנות־קריאה חדשות, ואף מביאה לתמורות בתפיסתה של הביקורת. השינויים האלה עוררו, בין השאר, גם את הויכוח על שירת אלתרמן. יצא הדבר, שהויכוח הפך לפולמוס בין שני דורות; אך לגופו של ענין, במסגרת התנאים החדשים, היתה הביקורת על שירת אלתרמן בלי נמנעת. מעבר ליריבות ה"קלסית" בין דורות שונים של משוררים, ומעבר לכל הטעמים הצדדיים הנלווים תמיד לפולמוס מעין זה, אין לערער על העובדה כי חלקים נכבדים בשירת אלתרמן היו נושא לויכוח זה. כך למשל, שירים רבים מ"כוכבים בחוץ" – חליל הקסמים של השירה הארץ־ישראלית החדשה, ושלא לדבר כלל על חטיבות שיר שלמות ב"עיר היונה" – הקריאה באלה נעשתה מכבידה, כמצעד של אלפי רגלים המכות לסירוגין אנפסטים או טרוכאים, והכל בתדירות, שניתן לנחשה מראש. את הבסיס העיוני להסתייגות מחלקים בשירת אלתרמן ביקש לתת נתן זך בהסתמכו על מתודת "הזמן הריאלי" של ברגסון.² נקודת המוצא ה"ברגסונית" של זך היא כי הזמן בספרות הוא הזמן של הנסיון האנושי, הנמצא בתנועה בלתי־פוסקת של ההתהוות וחידוש. ההארה האנושית של ההתהוות הדינמית הזאת בדרך הלשון, שהיא מהותה של הספרות, מושגת מכוח האינטואיציה, ואילו את ההתלכדות האינטואיטיבית של הספרות עם זרם החיים הפנימיים משקף הריתמוס המוסיקלי של הטקסט הכתוב. הריתמוס משמש, איפוא, בתורת "הגורם נושא המובן בטקסט הכתוב", והוא המביא לידי מגע ישיר עם מחשבת הסופר המונחת ביסוד היצירה, בעוד המלה מוסיפה גוון וצבע בלבד.

הרעיון הזה, שהריתמוס הינו מכשיר להודעת משמעות וכלי לביטוי תכני, אינו חדש כשלעצמו, וניתן לפגוש בו בדיונים רבים, ישנים כחדשים, העוסקים בשאלות עקרוניות של הספרות.

¹ נדפס ב"תרבות וספרות" ("הארץ") 1.9.67

² נתן זך – זמן וריתמוס אצל ברגסון ובשירה מודרנית, הוצ' "אלף" ת"א 1966.

הדיון הקונקרטי-המדגים של זך בשירו של אלתרמן, "ירח", קולע ומבוסס. קורא שירה בעל אוזן רגישה לא יוכל שלא להסכים עמו, ויצא נשכר מהתבוננותו הרגישה של הכותב. יתר על כן: חשיבותו של הניתוח הזה חורגת מעבר לגבולותיו, משום שהוא מלמד את קורא השירה אצלנו מה שראוי לו ללמוד, ואין בנמצא כמעט מי שילמדו: כיצד לשמוע שירה. אולם נסיונו של זך למסוך את הדיון הקונקרטי על "נקודת התחלה" פילוסופית, שתעניק לדברים תוקף של הכללה, קילקל את השורה, והביא לשורת הכללות חסרות הצדקה. לא ייתכן להציב "נקודת התחלה" מעין זו, בבחינת מושכל ראשון, ולנקוט מתודה היקשית, על מנת לגזור על פיה גזירה כללית, שאינה תקפה בכל מקרי ההמשך. במצב כזה, או שנקודת ההתחלה אינה תקפה כלל, או שהדרך ההיקשית לקויה. במה דברים אמורים? מושכל ראשון, המשמש אבן-פינה לדיונו של זך, הוא: זמנה של הספרות הוא הזמן האנושי, זמן הגורם ומתהווה בהתמדה, שאין בו הישנות שבדמיון גמור, משום שהחיים האמיתיים אינם נשנים לעולם. הואיל ואת הזמן הזה משקף ביצירה הספרותית הריתמוס המוסיקאלי של הטקסט הכתוב, יש לבדוק אם קיים בתוך הטקסט ריתמוס חי כזה, או שמא הומר בנוקשות מקצבית, הפועלת באופן מיכני המרה כזו פירושה כפיית המיכני על החי. הניתוח המדגים של השיר "ירח" מביא למסקנה, ולדעתי בצדק, כי היתה כאן המרה כזו; אולם מניתוח קונקרטי של שיר בודד ועד לגזירה כללית על כל שירת אלתרמן עוד רחוקה הדרך.

מושג ה"זמן האנושי" של ברגסון הינו מושג רחב וגמיש ביותר, ומאפשר וריאנטים לאין ספור. לגופו של ענין, אפשר בהחלט כי וריאנט כלשהו של זמן אנושי יזדקק, לצורך שיקופו בטקסט, לנוקשות מקצבית דוקא, ובמקרה כזה עשויה מכני לשמש בתורת נושא המובן של השיר. לפיכך גזירה כללית הגזורה ממושגים מופשטים עלולה להכשיל בשיפוט הספרותי, ואין כל דרך זולת בדיקה טקסטואלית של כל טקסט וטקסט.

לכן נראה לי כי טענותיו של זך אינן תוספות, בראש ובראשונה, לגבי הקובץ "שמחת עניים", שהוא הוא המרכז האמתי והעמוק ביותר של כל שירת אלתרמן.

ב

ענינו העיקרי של "שמחת עניים" ובעיקר שלושת המחזורים הראשונים, היא הפגישה החוזרת ונשנית בין האיש המת לרעייתו החיה. רוחו של האיש המת אינה יודעת שלוה בעולם הדממה של המוות, והיא שבה ופוקדת את הרעיה, כדי להזכיר לה את קיומו ולמנוע את בגידתה בו. שיבה זו של הבעל "הזר", "העניי-כמת", חוזרת ונשנית ללא הרף ובכל תג ותג, ותכליתה – שמירת הקשר בינו לבינה, עד לאיחוד המלא שלאחר מותה. המגע בין איש הדממה הרפאית לבין עולמה החי והשוקק של הרעיה הופך את תשוקתו אליה לרדיפת קנאה. "הזר מקנא לחן רעייתו", ממרר את חייה, והפוך ל"איש העינים" הרודף אחריה בכל זמן בכל מקום ב"ליל מים וברק", ב"שבת רעים" וב"סתר הבית", ב"נפץ הטיח" ו"בחרוק הרצפה בלילות". בגבור עליה קנאתו הקשה, עד כדי בריחה מפניו, חוזר הוא והופך ל"איש החושך" הקורא אחריה ממרחק ביאוש ובחמת נקמתו:

ובְהִיּוֹת בִּינְמֹךְ לְחֻשְׁךְ,

ובְנִשְׁכֹּךְ בְּקִלְקֵלָה אֶת רִשְׁתִּי,

מֵה נֹמֵר לֹ לְאִישׁ־הַחֹשֶׁךְ,

הַמְצַעֵק עוֹד: אֲשֶׁתִּי, אֲשֶׁתִּי!

(הזר מקנא לחן רעייתו)

נוצר כאן תהליך מעגלי, בו מעוררת האהבה אל האשה את תשוקת השיבה, שאינה מכירה במחסום המוות, ואילו השיבה הרפאית אל עולמה החי של הרעיה מדליקה באוהב־השב קנאה; הקנאה הקשה מתהפכת לאש נקמה, וכתוצאה מן הנקמה בא הניתוק. ושוב, לאחר הניתוק, התעוררותה המחודשת של תשוקת האהבה, וחוזר חלילה.

לפנינו, איפוא, מעגל סגור, החוזר על עצמו ברציפות מעבר לגבולות הקיום האנושי, ואשר פגישת השניים משמת לו נקודת שיא, שהיא בעת ובעונה אחת נקודת יסום והתחולה כאחת:

וְאֲנִי מְעַגֵּל עוֹלָמִים לְךָ עָג,

וְאֲנִי עַל קוֹוֹ כְּמוֹ עֵיט חָג.

(שם)

היסוד המעגלי, או המחזורי, כבר הובחן ונדון על־ידי מבקרים אחדים,³ ואיני מחדש בזה דבר. אולם במקומות אחרים משוקע יסוד זה ביסודות אחרים, לעתים מובלע ורופף, ואילו בשלושת המחזורים הראשונים של "שמחת עניים" הוא היסוד המרכזי. היסוד המרכזי והמכריע הזה שולט בשלושת המחזורים הראשונים של "שמחת עניים" לא רק בדך המלה, אלא בראש וראשונה בדרך הריתמוס והמבנה הארכיטקטוני.

אילו באנו לקבוע את המפגש המעגלי בין האיש המת לרעייתו החיה בעולם ספרותי כלשהו, היינו אומרים כי מקומו הטבעי של מיפגש זה הוא בעולם הבלדה, - שהוא מקום המפגש המסורתי, מאל המתח והמסתורין, בין עולם החיים לעולם המתים.

זיקתו של אלתרמן לעולם הבלדה ניכרת היטב בכל שירתו. אולם במקומות רבים, ובעיקר בשירים מ"כוכבים בחוץ", משמשים הסממנים הבליסטיים כאבזרי־תפאורה זרה, התלושה מרוח השיר.

³ א. ברוך קורצווייל – "Condition humaine" בשירה הפרסונאלית לנתן אלתרמן בספרו "בין חזון לבין האבסורדי" הוצ' "שוקן" תשכ"ו.

ב. דן מירון – "המת והרעיה" ו"בין יום הקטנות לאחרית הימים". בספרו "ארבע פנים בספרות העברית בת ימינו". הוצ' "שוקן", תשכ"ב.

בשירים רבים חסר המשורר כוח ריסון מספיק, והוא מעמיס על השיר מטען פיגורטיבי, בלדי על פי הרוב, עד כדי טישטושה של החנייה השירית. לעומת זאת, ב"שמחת עניים", מצאה הזיקה הבלדיסטית של אלטרמן את מקומה הטבעי, ובעוד שבמקומות אחרים היא מפרידה ומפזרת את כוחות השיר, הרי כאן היא מאחדת ומגבשת. היסוד הבלדי, שקילקל בשירים רבים בשל ציוריות ומקצב זרים ועודפים, נתפשט ב"שמחת עניים" מכל לבושיו וקליפותיו, והוחזר למקורו ולטהרתו: אל הריתמוס.

בשירים המעולים ביותר בשלושת המחזורים הראשונים של "שמחת עניים", עומדים המרכיבים השיריים השונים בסימנו של הריתמוס הבלדי, והוא שקובע את אפיים של השירים. עם זאת, אין הריתמוס הזה פועל בצורה מיכנית ונוקשה, וניתן לגלות בו תמורות בהתאם לצרכיה של החנייה השירית. במקצב הריתמי הבלדי ביסודו, והמיבנה הצורני, שגם הוא בלדי ביסודו, מביאים במשולב לידי מגע, בעומק, עם היסוד המעגלי המונח ביסוד שירי "שמחת עניים", ומשמשים בתורת נושא המוכן של היצירה. אחד השירים המצוינים בקובץ הממחיש ענין זה באורח ובהק הוא "שיר מחול".

ג

זיקתו של השיר לעולם הבלדה נרמזת כבר משמו של השיר. המחול, קרקע הורתה של הבלדה, פותח את השיר בתנועת החיבוק של המת המזנק ממסתורו, לוכד את אשתו, ומכינה לריקוד הסוער:

בְּיַדִּי הַשְּׂבוֹת צְמַתְךָ תִּסְטֵף,

פִּי קְשָׁרְתִי עֲלֶיךָ קֶשֶׁר.

בְּיַדִּי הַמְּצוֹת תִּאָּנֵק עוֹד וּתְכַרְךָ

גִּזְרֶתְךָ הַנְּקֻשֶׁת פְּגֶשֶׁר.

דבריו של המת מרמזים כבר על המשכו של הריקוד ועל המאבק העומד להתפתח. ובאמת, מחולם הזוגי של השנים, המתחיל מתון-מתון, מוחש בהדרגה, מתגבר והולך, הופך לסערת-טירוף, בה מתמוטטת הרעיה בידי אישה, ואילו הוא לופתה בשקיקה אכזרית, מרקיד אותה בכוח עוד ועוד עד "שיבער יגונו / להשחית / שתהיי ריננו / עד שחרית / וככלות בשרב / הקמה / כן תכלי במצריו עד צמה".

האהבה לאשה הפכה ל"אהבת העיט", הסוגרת עליה מעגלים מעגלים ומתנפלת עליה בפראות, כשם שהעיט עט על טרפו. בסיומו של מחול הפרא, לאחר שקרע ושיסע אותה בסחרחורת הריקוד המטורף נשמט המת, "העיט", מטה, ניתק מן האשה המשוסעת על מנת לשוב בתחילתו של מעגל חדש, שהוא גם סיומו של הקודם, ללכדה שוב בזרועותיו, ולפתוח במעגל ריקודי נוסף.

הריתמוס של השיר, הפותח בתנועה קבוצה ומתונה, הופך בהדרגה לסערה, נופל ונחתך בפתאומיות, וחוזר חלילה, הוא הריתמוס המחזיר אותנו אל הבלדה בטהרתה: אל הריקוד, המתחיל בנחת,

עולה בהדרגה אל שיאו הסוער, ומסתיים בנפילה חדה, וחוזר חלילה, הקצב הבלדי הטהור של השיר, קצב הריקוד, מוליך את סיומו של השיר לנקודת ההתחלה, ומשקף בזה את היסוד המעגלי המונח ביסודו.

שני הבתים הראשונים ל השיר, הפותחים את הריקוד, זורמים בקצב "השלם" של הבלדה: קצב שבע ההטעמות – ארבע בטור הראשון ושלוש בטור השני – בכל זוג טורים של הבית. כבר בתחילת הבית השלישי, הארוך, בו מתחוללת הסערה, נשבר הקצב הקודם על ידי צורות המפסקות את הטורים וקוטעות את הזרימה המתונה של ההתחלה. בגבור הקצב ובהשתבש הנשימה נשברים הטורים, מתקצרים והולכים, עד לנקודת הנפילה בסיומו של הבית בה נשמטת האשה מידי מרקידה וחלה הפסקה קצרה של ניתוק. בבית הרביעי, בו חוזר המת ולוכד בידיו את האשה הנשמטת, חוזר ומתחדש המקצב האנפסטי המדוד והמאוזן, ומשמש אתחלתא קצרה לקראת חידושו של הריקוד הסוער, וחוזר חלילה: מחזור נוסף של שני בתים קצובים ומדודים, בית שלישי ארוך, המתפרע ומתרסק בהדרגה, ובית רביעי מדוד.

השיר בנוי איפוא שני מחזורים חופפים, שבכל אחד מהם שני בתים פותחים בני ארבעה טורים כל אחד, בית שלישי, "פרוע", בן עשרים וששה טורים, ובית רביעי, מדוד, בן ארבעה טורים.

כפילות זו נראית לכאורה כמבנה מיכני, בעל דקדקנות מלאכותית, אך לאמתו של דבר יש במבנה הזה משום ביטוי מבני-צורני נאמן ליסוד המעגל החוזר תדיר, המונח בייסודו של השיר. ביטוי צורני ליסוד המעגל נמצא גם בדרך החריזה הנקוטה בשיר. בשני הבתים הראשונים של כל מחזור נמצא חרוז מסורג: אב/אב, ויש בה בחריזה כזו, בה יוצרות הרגלים המתחרזות לסירוגין תהודה צלילית חוזרת, כדי לבטא את תחושת המחזוריות המעגלית המשקפת את רוח השיר. לעומת זאת, בבית השלישי שבכל מחזור, הופך החרוז המסורג לחרוז צמוד אא/בב, ויש בו כדי לבטא את תחושת הקירבה וההתלכדות הגוברת בין שני המחוללים, בד בבד עם התגברותו של הריקוד. לעומת זאת, סמוך לסיומו של הבית, בהתקרב הנפילה המסמנת את הניתוק הזמני, חוזר החרוז הצמוד והופך לחרוז מסורג, כאילו בא להמחיש את ההתרחקות הרגעית שבין השנים.

המניע לתועת המעגל, שלעולם אינה נפסקת, היא המתחיות הנוצרת בין השנים בתוך המגע שביניהם. מתיחות זו ניכרת היטב בתוך תנועת המעגל והיא משתקפת הן בדרך הריתמוס והן בדרכים צורניות.

המשקל האנפסטי שולט, אמנם, בשיר ומלווה אותו לכל ארכו. אולם השימו שהמגוון והגמיש בצורות, והחלוקה של הטורים, יוצרים מתחים פנימיים בין היחידות המשקליות לבין היחידות התחביריות, ומתקבל ריתמוס חי, בלתי מונוטוני ומלא מתיחות פנימית.

המתיחות הפנימית שבתוך תנועת המעגל משתקפת גם, בדרך הצורה, בניגוד החריף שבין המטפוריות הסמלית של עולם המת לבין זו שלה אשה החיה. כנגד הסמליות הכבדה ורויית האימה שבציור ה"עייט", "חוט השני", ו"הנורא ואביון", המסמלים את עולמו של המת, עומדים אבזרי הבית החמים והמרגיעים של הרעיה, כמו ה"שביס", "סינר המטבח", ו"וילוני הבית". המעבר המתוח מאלה

לאלה גם הוא חלק מתנועת המעגל. גם האוקסימורונים, כמו "שיבער יגונו להשחית", או "תאירך המנורה ושאפתיו את חינך הנורא כאביב", יש בהם כדי לבטא את האמבינלנטיות של המת כלפי אשתו, המונחת ביסוד המתיחות הפנימית.

היסוד המעגלי, המשתקף בריתמוס ובמבנה הארכיטקטוני של "שיר מחול", הינו, כאמור, נחת מיטב שירי "שמחת עניים". בדיקת הריתמוס והמבנה הארכיטקטוני של שירים אלה עשויה לגלותו, ובדיעבד, להעיד על השמות האורגנית של חטיבות השירה העיקריות בקובץ זה.

גם כיום, עשרים וחמש שנה לאחר צאתם לאור, עומדים שירי "שמחת עניים" במלוא כוחם ורענותם. וכיום ניתן לומר בנדאות כי בהם מיטבה של שירת אלתרמן.