



## 'השיר הנכון' מול 'השיר הזר':

הפואטיקה של שירים שונים (זך) לאור כוכבים בחוץ (אלתרמן)<sup>1</sup>

### חיה שחם

זך נגד אלתרמן: האומנם מאבק אישי?

התופעה המרתקת והמשמעותית ביותר בתחום השירה העברית בארץ בשנות החמישים של המאה ה-20, היא, ללא ספק, מאבק הדורות שהתחולל בה, ואשר היה, בה בעת, גם מאבק על השלטתה של דרך שירית חדשה. המאבק שנוהל בידי קבוצת משוררים צעירים, שהבולט בהם היה נתן זך, הופנה, כזכור, נגד האסכולה השירית המכונה בביקורת 'אסכולת שלונסקי-אלתרמן', על שם הבולטים שבמעצביה ובמייצגיה. למעשה, מדובר בעימות בין שתי פואטיקות, שכל אחת מהן זכתה בשעתה לתואר 'מודרניסטית', על רקעה של תפיסת העולם השירית שקדמה לה.

המושג 'מודרניזם', כפי שמדגישה הביקורת, הוא יחסי, שכן הגדרתם של תקופה, של פואטיקה או של זרם כמודרניסטים, היא תמיד יחסית למה שקדם להם, ואשר עשוי היה להיות הוא עצמו מוגדר ככזה, בהשוואה למה שקדם לו.<sup>2</sup> בתחום הספרות מאותה המושג על שינויים היסטוריים ונתפש כמעט תמיד כשייך להקשר של ההיסטוריה הספרותית (Eysteinnsson. 1990: 3). בעיקרו, מצביע השימוש במושג 'מודרניזם' בתחום האמנויות על זיהוי מהלכים ניסיוניים בתחומי הצורה והסגנון, והוא עשוי לתפקד כמושג כוללני המתייחס לתופעות אמנותיות שונות ומובחנות זו מזו, כגון: סימבוליזם, אקמאיזם, אימאזיזם ועוד.<sup>3</sup>

בעיון זה אנסה לבחון את הנחות היסוד המודרניסטיות שבבסיס שירתו המוקדמת של נתן זך ולעמתן עם הנחות היסוד הפואטיות של שירת אלתרמן המוקדמת, אשר כשלעצמה זכתה גם היא

<sup>1</sup> פורסם בספרה של חיה שחם: קרובים רחוקים: בין-טקסטואליות, מגעים ומאבקים בספרות העברית החדשה / חיה שחם. -- באר שבע: הוצאת הספרים של אוניברסיטת בן-גוריון בנגב, תשס"ד 2004.

<sup>2</sup> כך, למשל, מילון המונחים הספרותיים והתיאוריה הספרותית של CUDDON מגדיר את הסימבוליזם (במסגרת דיונו בערך 'מודרניזם') כ'אונגרד ישן' (1991: 551), ומביא גם את הבחנתו של פראנק קרמוד בין 'מודרניזם ישן' (palaeo-modernism) ובין 'מודרניזם חדש' (neo-modernism): המונח הראשון מתייחס לתנועות האמנותיות החדשות עד התקופה המסתיימת בסביבות 1914-1920, והשני מתייחס לתנועות דומות מאז ואילך.

<sup>3</sup> המושג 'מודרניזם' כמושג ביקורתי החל לשמש בשלב מאוחר יחסית. אל תופעות המוגדרות היום כ'מודרניסטיות' התייחסה הביקורת תחילה כאל תופעות אוונגרדיות. על השימוש בשני המושגים הללו בהקשרו של המודרניזם ראו Eysteinnsson (1990) פרק רביעי (The Avant-Garde as/or Modernism?).

בשעתה לתואר 'מודרניסטית'. הבחינה והעימות ייערכו הן בהסתמך על התבטאויות ארס-פואטיות חוץ-ספרותיות והן תוך הישענות על שירים ארס-פואטיים מפורשים ועל ארס-פואטיקה מובלעת בשיריהם של שני המשוררים הנדונים. באופן ממוקד יותר, יעומתו שירים ספציפיים של נתן זך עם שירים מסוימים של נתן אלתרמן, לצורך חידוד ההתבוננות בהשגותיו של המשורר המאוחר על תפישות השיר של קודמו.

בשונה ממשוררים צעירים אחרים בני דורו, לא הסתפק זך בכתיבת שירה בלבד, וניסח, כידוע, את תפישותיו השיריות במאמרים שפרסם בשנות החמישים והשישים מעל דפי המוספים הספרותיים, בחוברות יזכני שבעריכתו (בשותפות עם אורי ברנשטיין) וכן בספרו **זמן וריתמוס אצל ברגסון ובשירה המודרנית** (1966). במוקד רוב רשימותיו הציב זך יוצרים נשכחים ונשכחים למחצה (כגון: שטיינברג, לנסקי, פוגל), שאת שירתם בחן, תוך העלאתם על נס של ערכיה האמנותיים ועימותה עם שירת בני הדור הוותיק (במיוחד: שלונסקי, אלתרמן ולאה גולדברג).<sup>4</sup> מטבע הדברים, גררו הן מאמריו של זך (בעיקר: 'הרהורים על שירת אלתרמן', תשי"ט) והן ספרו האמור תגובות רבות, ועוררו פולמוס סביב התפישות והנחות היסוד הכלולות בהם. בפולמוס לקחו חלק בעיקר מבקרי ספרות בני דורות שונים, אך גם משוררים צעירים לא משכו ממנו את ידם. ההאשמה העיקרית שהוטחה בזך מצד מתנגדיו היתה, כי למעשה כל הפרוגרמה התיאורטית שטרח להעמיד, לא נועדה אלא לתכלית אחת ויחידה: להכפיש את שירת הדור הקודם, ובמשתמע – את שירת אלתרמן הדומיננטית ורבת ההשפעה, כדי לסלול את הדרך לשירתו שלו. באורח עקבי כמעט מסרבים המבקרים לראות בדבריו של זך משנה פואטית סדורה ומחלוקת אמנותית לגיטימית בין שתי תפישות שיריות, ונוטים לשבצם במסגרת של פולמוס ויריבות אישיים. זך, מצידו, המשיך לטעון במהלך הפולמוס, ותוך כדי הדיפת דברי הביקורת, כי העדפותיו האמנותיות כפופות אך ורק לראיית עולם, אשר במסגרתה הן מסמנות את המסורת האמנותית שאליה הוא חש מחובר. הוא נתלה בת"ס אליוט ובתפישת המסורת שלו ומצטט אותו באומרו, כי "שום משורר, שום אמן בכל אמנות שהיא, אינו מוצא את משמעותו השלמה כשהוא לעצמו, בבידודו. חשיבותו, הערכתו – בהערכת יחסיו למשוררים ולאמנים המתים". על קביעתו זו של אליוט מוסיף זך הנמקות משלו להצדקת 'גילויים-מחדש' כביכול של יוצרים נשכחים, כפי שעשה הוא במאמריו: א. סירובו של האמן להיות כפוי-טובה כלפי מי שהושפע ממנו. ב. רצונו של האמן להעמיד 'מסורת' אחת (כלומר, בעצם, ערכים אסתטיים), הקרובה לרוחו ולרוח יצירתו, לעומת מסורת אחרת, שאותה הוא מסרב לקבל. ג. המשאלה לפרספקטיבה היסטורית ולתודעה היסטורית – אולי דווקא משום שנקודת-התצפית של האמן נטועה תמיד בקרקע ההווה (זך, 'המבקר כמגלה', הארץ, 22.7.66). מוקד ההתנגדות לשירת אלתרמן ובני דורו מתנסח אפוא בסעיף ב' לעיל, המבליט את העמדה האישית והסובייקטיבית של זך ('רצונו של האמן', 'הקרובה לרוחו', 'מסרב לקבל'), במה שעשוי היה לכאורה להיראות ולהתפרש כתיאור אובייקטיבי של תהליך אבולוציוני בספרות. ניסוחים מעין אלה, ואחרים קיצוניים מהם, המשובצים גם במאמריו האחרים של זך (ובעיקר ב'הרהורים על שירת אלתרמן'), הם שגרמו למבקרו לראות את הדברים כאילו נאמרו בעיקר בהקשרה של מתקפה אישית על המשורר הוותיק. ואמנם, המעיין במאמר

<sup>4</sup> ראו, למשל, את מאמריו הבאים של זך: 'הערות בשולי האימאזיזם הישראלי' (תשכ"א), 'על שיר של חיים לנסקי ועל שיר של לאה גולדברג' (תשכ"ב), 'על הבית הבודד ועל כתב ידו של המשורר' (תשכ"ז).

הנזכר, שהפך לאבן דרך בביקורת אלתרמן, ובדיעבד גם לנקודת מפנה במאבק הדורות בשירה העברית של שנות החמישים, אינו יכול שלא לשים לב לא רק לניסוחים הסובייקטיביים הקיצוניים ("אינני אוהב את האימאז' שכל עיקריו אביזר וגיסטה על קרשי הבמה"; "אינני אוהב את ההכרזות הפסבדו-מנוסות", וכן הלאה, לא פחות משמונה [!] פעמים ברצף),<sup>5</sup> אלא גם לביטויים הנוגעים לא לגופה של השירה כי אם לגופו של המשורר. זך מגדיר את אלתרמן כשכלתן וכמחוסר יכולת לחוות חוויה לירית אותנטית; הוא טוען כי "פגומה אצלו היכולת להיות אדם משתתף בעולם ולתת ביטוי לכך" (ההדגשה שלי. ח"ש), ובעצם מאשים אותו ב"דלות יסודית של הרגש", שהיא שורשה של ההפשטה והערטילאיות שהוא מוצא בשירי אלתרמן. את ההבחנה בדבר "נסיון המגע המתמיד והכושל"<sup>6</sup> של הדובר השירי ביחסו לאשה, רואה זך כ"סימפטום לעקרונות-הרגש, לאין-אונים, לחוסר-יכולת משווע 'לגעת עד לב חמוטל'". כללו של דבר, קובע זך, "אלתרמן יודע לנסח יותר משהוא מסוגל להרגיש". למען הדיוק יש לציין, כי קביעותיו אלה של זך מרוכזות בחלקו האחרון של המאמר, בעוד שבחלקו הראשון מנוסחות קביעות המכוונות אל תכונות השיר ואל אלתרמן המשורר, לא האיש.

האומנם ניתן לקרוא את דברי זך כפגיעה אישית מכוונת, כפי שטענו המתפלמסים נגדו, או שמא יש לראות את עיקרם דווקא באמירות המכוונות אל מה שהוא רואה כחולשתם של השירים, ולשבצם בתוך הקשר של מאבק פואטי ולא דווקא אישי? כדי לענות על שאלה זו מן הראוי להזכיר מאמר מוקדם יותר של זך, 'התמימות, האחריות והשירה, על שירי חותם מאת ח. גורי' (1954). במאמר זה מונה זך שורה של פגמים בשירי הספר האמור של גורי. התבוננות מקרוב מעלה, כי הפגמים שעליהם מצביע זך בשירי חותם מצטרפים, למעשה, למערכת שעיקרה עקרונית הפואטיקה של אלתרמן **בנוכחים בחוץ**: החל בקומפוזיציה המפוררת-במכוון ובחוסר הקוהרנטיות של השיר, הגוררת עימה מטאפורות 'סותרות', כאלה שמוצאן משדות משמעות מרוחקים, עבור דרך הליטראטיות המכוונות של התמונות ושל דרך המסירה, הנשענת על שפה "שירית" מובהקת ורחוקה מלשון היום-יום (כדרישת הסימבוליסטים), וכלה בשימוש הנרחב בסינאסטיזיס, שהיא אחת הפיגורות העיקריות המשמשות בתהליך הזרת המציאות, וכן בריתמוס המונוטוני-במכוון, שנועד לייצב את 'התפרעותו' הפיגורטיבית של השיר ולשוות לו את האפקט ה'עשוי', מתוך כוונה אנטי-מימטית ברורה (שחם. 1997: 226-227). מסתבר אפוא, כי כבר חמש שנים לפני שניסח זך באופן מניפסטי את הרהוריו/ערעוריו על שירת אלתרמן, דחה את עקרונותיה הפואטיים בגילויים אצל גורי, וזאת בלא לכוון ביקורת אישית כלפי המשורר, ששימש לאחרון כמודל. נקודה אחת ברורה, מכל מקום: הן בביקורת על ספרו של גורי והן ברשימה על שירת אלתרמן, עמדתו של זך אינה מלמדת על כך שהוא קורא את שירתם כשירה הנענית למערכת פואטית מוצהרת ומגובשת כלשהי, אלא ככזו המפגינה את חולשת הכותבים כמשוררים. הפואטיקה הסימבוליסטית (ולדעת אחרים – הניאו-סימבוליסטית), ששירת אלתרמן **בנוכחים בחוץ** היא גילום מופתי שלה, 'מתורגמת' אפוא על-ידי זך (בלא להזכיר בדבריו כלל את ההקשר

<sup>5</sup> מירון (תשכ"ב: 91) הגדיר את תיאורו זה של זך כ"כלקוי מבחינה זו גם באגוצנטריות פשטנית".

<sup>6</sup> את דבריו אלה מסמך זך על ניתוח שירי האהבה של אלתרמן, שעורך מירון בפרק 'המת והרעיה' (מירון. תשכ"ב). מירון משתמש בצירוף המילים "נסיון המגע הכושל" לתיאור מערכת היחסים של הדובר עם ה'את' בשיר 'עוד אבוא אל ספך' של אלתרמן (שם: 31).

הסימבוליסטי) לאוסף של פגמים וחסרונות על רקעה של פואטיקה אחרת, שהוא עצמו נוטה אליה, ומתוך השוואה אליה.

כדי להבהיר את הדברים האמורים לעיל, יש צורך לשרטט תחילה את קווי המיתאר של הפואטיקה האלתרמנית, כדרך שהיא עולה מן הספר **כוכבים בחוץ**.

כפי שכבר הובחן, שירי **כוכבים בחוץ** ערוכים כהיגד אינטלקטואלי נושא משמעות, מונחים על-ידי אידיאה מרכזית אחת וחותרים להצגתו של מסר שלם (מירון. תשמ"א: 18). עיקרו של המסר נוגע בבעיית התחדשות הישן, והוא מוצג מן ההיבט הפילוסופי-מטאפיזי. ביסוד ספרו של אלתרמן נמצאת ההנחה, כי הנתק בין האדם ליסודות הראשוניים והטבעיים של ההווה, נתק המאפיין את העידן המודרני, ניתן לתיקון על-ידי מגע בלתי-אמצעי עם איתני הטבע ועם כוחותיהם ההיוליים הבלתי מרוסנים. מגע זה, שהוא מן הנמנע במציאות המודרנית ה'ממשית', יכול להיווצר באמצעות השירה, שתפקידה לחשוף את 'הפנים האחרות' של העולם ולגלות לנמענה, בדרכה המיוחדת, אותם היבטים, הנוטים לחמוק מן התפישה ומן הראייה השגרתיות. תפישה הרעננה את העולם מגלה את החדש והבלתי שיגרתני בנושן ובמוכר (וגם להפך). כל תופעה בנאלית עשויה להפוך, באמצעות השירה ודרך זוויית ראייתו המיוחדת של המשורר, לתצוגה מפתיעה של אלמנטים בלתי מוכרים. בתהליך זה נדרש מן המשורר קורבן, שכן מן הרגע שהתחייב לדרכו – שוב אין הוא חופשי לבחור. מחויבותו היא טוטאלית. היא מחויבות "לאין קץ".

המסר האידיאי האמור של **כוכבים בחוץ** מאורגן בספר כמערכת סימבוליסטית, החותרת לפי טבעה "להבעת אידיאות ורגשות, לא באמצעות תיאור ישיר או על-ידי הגדרתם באמצעות השוואות גלויות עם אימאזיים קונקרטיים, אלא דרך רמיזה אל מהותם של רעיונות ורגשות אלו על-ידי יצירתם-מחדש בתודעת הקורא, בעזרת השימוש בסמלים בלתי מוסברים" (Chadwick, 1971: 2-3). לשם כך, מופעלת בכוכבים בחוץ מערכת מפותחת של אמצעים, שתפקידם ליצור, מן הצד האחד, תשתית אנלוגית בעלת כוח רימוז, אשר תסייע, באמצעות שורה של מעין "קורלאטיבים אובייקטיביים", לפענח את המסר ולשחזרו, ומן הצד האחר, מופעלים, בה-בעת, אמצעים אחרים, שתפקידם הוא להרחיק ולטשטש כל רישום מימטי, בהתאם לעקרונות הסימבוליסטיים. על-ידי כך נמנע הזיהוי המיידי של "קורלאטיבים אובייקטיביים" אלה עם המציאות החוץ-ספרותית (שחם. 1997: 75). היענותו של אלתרמן להנחות היסוד הסימבוליסטיות יוצרת בשירתו את השפע הפיגורטיבי העולה על גדותיו ואת חוסר הקוהרנטיות שבין השדות הסמנטיים שמהם הוא שואל את ציורי הלשון שלו, ולעומתם נוצרת ומופעלת, שוב, בהתאם לעקרונות הסימבוליסטיים, מערכת ריתמית-מוסיקלית דומיננטית ושרירותית במכוון, אשר מבטלת כל אפשרות של זיהוי מימטי בין הדיבור השירי ובין הדיבור ה'חי', היומיומי, וממילא – בין דרכי התיאור למתואר. יסודותיו האינטלקטואליים במתכוון של השיר האלתרמני בכוכבים בחוץ מתנים אפוא את טבעו המיוחד כשיר מכולכל, שאינו נשען על מה שמוגדר כפואטיקת החוויה (מירון. תשמ"א: 55).

כאשר זך קובע, כי לשונו של אלתרמן פחות דיבורית ויותר ארכאית-בארוקית משל משוררים עבריים רבים אחרים (תשי"ט: 110), או כאשר הוא מציין כי "את הביטוי המהלך ברחוב ממש אין אלתרמן שומע, או שאינו מוצא ליאה להכניסו לשיר" (שם: 111), ואף כשהוא מצביע על "הסגנון,

המשעבד הכול למרותה של סימטריה משקלית חדגונית, ומוסיף כי "עוד לא היה בשירה העברית החדשה משורר חשוב שהמוסיקה של השיר שלו תהיה כל-כך רחוקה מן הריתמים של הלשון המדוברת" (שם : שם), הוא מניח את האצבע במדויק על רכיבי המערכת הפואטית המונחת ביסוד **כוכבים בחוץ**, תוך התעלמות (מכוונת?) מכך, שהתופעות האמורות אינן נובעות מקוצר יד אמנותי, אלא הן תוצאתה של הליכה מודעת בעקבות צויה של פואטיקה מוגדרת המדריכה את אלתרמן.<sup>7</sup>

### פואטיקה ותשלילה : התבטאויות ארספואטיות

אלתרמן עצמו ניסח את עיקרי הפואטיקה שלו בהזדמנויות אחדות ביצירתו השירית, ובאופן בולט – בשני שירים מוקדמים : 'השיר הזר'<sup>8</sup> מתוך **כוכבים בחוץ** ו'הבקתה'<sup>9</sup> מתוך 'שיר עשרה אחים' (**עיר היונה**).<sup>10</sup>

על-פי 'השיר הזר', המסמן את קווי המתאר הפואטיים של שירת אלתרמן המוקדמת, השיר הוא מערך הגותי-אינטלקטואלי ("זֶה הַשִּׁיר, אֶל בֵּינָה נִשְׁאֲתִיו"), ויש להקפיד הקפדת יתר על צורתו ההדוקה, המדויקת והסכמטית, בין השאר, באמצעות חריזה המוקפדת וחלוקתו לבתים (כְּלוּבֵי מִילִים), כדי לשים מחסום בפני הסנטימנטליות בסיועה של התבנית השירית ("הַמְּלִים הַחֲזָקוֹת בְּכֻלּוֹן לֹא תִבְּקִינָה / הַדּוּקִים, הַדּוּקִים חֲרוּזֵי הַשִּׁיר"). ההימנעות מסנטימנטליות משווה לשיר ערך אתי (מוסרי), בנוסף לערכיו האסתטיים ("הוא שָׁקֵט וְנִיחָה / דְּמְעוֹתָיו בּוֹכּוֹת פְּנִימָה / הוא מְּנִי יָשָׁר וְחֲזָק").

השיר 'הזר' הוא בעל ריתמוס קצוב, היוצר ריחוק מכוון והזרה של התכנים האנושיים-רגשיים ("אֶךְ בְּעֵת שִׁירוֹתָיו כְּכֻלּוֹ תִּנְגְּנָה / בְּזֵרוֹת הַמְּתָכֶת, בְּקֶצֶב הַגָּא - -"), אך למרות תכונותיו, ההופכות אותו ל'זר', למנוכר ("לוֹ סֶלְחֵי לִי עַל קֶר הַחֲרוּזֵי הַצְּלוּלִי"), יש בו גם פוטנציה להיות שיר 'לא זר' ("הֵה, מַה קֵל לְעוֹרְרִי אֶת לְבוֹ"; "כָּל אוֹת בּוֹ אֵלֶיךָ תִּחַיֶּיךָ").

בשיר 'הבקתה', שאף הוא נכתב בשלב מוקדם של יצירתו (ראו הערה 9), מוסיף אלתרמן על האמור ומפרט את תפישת השיר שלו :

השיר הוא מבנה אינטלקטואלי, הנתון לשליטתו ולמרותו של המשורר, ועליו להיות עשוי כך שיוביל מן הפרטי והפרטני אל הכללי והעקרוני ("בְּתִבּוּנָה נִהְלוּהוּ מִפְּרֵט אֶל עֶקֶר, / סוֹבְבוּהוּ בְּכַחַשׁ, בְּאֶרֶץ רוּחַ, וְגֵדֵר אִם יִפְרָץ – בְּמִלְמַד הַבְּקָר / אֶרְצָה, אֶרְצָה אוֹתוֹ, לֹא מְחוּל, לֹא סְלוּחִי").

<sup>7</sup> ראוי להזכיר בהקשר זה את דבריה של זיוה שמיר, בספרה המוקדש כולו לחקר האספקטים המודרניסטיים של שירת אלתרמן : "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 חירויות הריתמוס והתחביר של המודרניזם האנגלו-אמריקאי והגרמני, שעליהן התבססו הוא ובני דורו, ואת חידושיו של המודרניזם הצרפתי-רוסי, המתבטאים בעיקר בתחום הרטורי [...], ושעליהם התבססה השירה המודרנית מאסכולת שלונסקי" (1989 : 72).

<sup>8</sup> ניתוח מפורט של היבטים בולטים בשיר ניתן למצוא אצל זיוה שמיר (1989 : 136-142).

<sup>9</sup> דיון על השיר 'הבקתה' ראו אצל זיוה שמיר (1999 : 159-170). שמיר קוראת אותו כפרודיה על שירי הוראות למיניהם, ומסקנתו המובלעת, לדעתה, היא "שגדולתה של השירה ניכרת ביכולתה לפרוק ציוויים ועצות, [...] שלמרות מיני כללים ונוסחאות שיר היא דומה ככלות הכל יותר לאלכימיה מאשר לכימיה" (שם : 165). על הקשרים בין 'הבקתה' ל'השיר הזר', ראו שם : 167-168.

<sup>10</sup> השיר 'הבקתה' נכלל בגלגולו המוקדם של 'שיר עשרה אחים', שארבעת פרקיו הראשונים ראו אור ב-1940, כלומר, זמן לא רב לאחר הופעת הספר **כוכבים בחוץ**.

על השיר להיות מאופק רגשות, 'קר' וייבש' ('בְּעוֹדוֹ בְּאֵבוֹ / יִתְרַגֵּל בְּמוֹ חֶרֶב וְקָרָח'; "לא שֶׁלַח יִשְׁלַח לְחַפְּשֵׁי אֶת לְבוֹי"), משמע, לא סנטימנטלי.

השיר נוצר על-פי חוקיות של הצטברות מתח ופריקתו, ומתאפיין באיזון שבין קבלת עול החוקים והניסיון להשתחרר ממנו ("כִּי לֹא עֲבָד הַשִּׁיר [...] / אֲבָל מֶה חֲרוּתוֹ? הִיא חֲרוּת הַבְּרָק / הַנִּרְצָע לְחֻקֵּי הַצְּטָבְרוֹת וְנִמְתַּח").

לשון השירה צריכה להיות חיה ו'פועמת', ויש לגייסה מכל רובדי העברית ותקופותיה. את המילים המשמשות בשיר יש צורך לחלץ מתוך מלכודת המליצה של דורות עברו ולהחזיר אל מחזור הדם של הלשון ("אֶהְבּוּ הַמְּלִים הָעֲרוֹת כְּנָרִיד, / הַמְּפֹכּוֹת בְּסִבְכֵי מְלִיצָה וְנִשִּׁית. / לְבָלִי יִגַּע רְדִפּוֹן עַד קֶצְנִי הָעֵבְרִית").

כללי האסתטיקה השירית חייבים לחול אפילו על היחידה המינימלית בשיר – השורה. עליה להיות מושלמת מן הבחינה השירית-האסתטית ("כֹּל שִׁוְרָה תִּבְחַר כְּעֵלְמָה בְּשִׁבְיָה / וְחִפְּשׂוּ הַיָּפָה בְּבָנוֹת הַפְּלֶדֶז").

יש להקפיד על חריזה בה מעורבים שני סוגי חרוזים: החרוז המדויק המסורתי ("שֶׁלַם כְּשִׁבּוּעָה") והחרוז המודרניסטי, הבלתי-מדויק ("אִו חֲצוּי וּמְגִיר עֵסִיסוֹ כְּפֶלַח").<sup>11</sup>

על השיר המוגמר להיות יצירה אסתטית מלוטשת, שאין להכיר בה את עקבות העבודה הפואטית שהושקעה בה ("וְהִיָּה לוֹ זֶה שְׂכָר עֲמָלוֹ הַשָּׁחַר, / הַמְטָשְׁטֵשׁ אֶת גְּבוּלוֹת הַמְשָׁחַק וְהַפְּרָדֶז").

מן הפירוט שלמעלה עולה, כי אלתרמן מקבל עליו באדיקות את העיקרון הסימבוליסטי, הגורס קודם כל התרחקות מן המימיזיס. התרחקות זו מושגת בשירי **כוכבים בחוץ**, בראש ובראשונה, עקב אי-ההתאמה שבין הריתמוס הקבוע לבין ההתחלפות המהירה של האימאזיים. הצד המוסיקלי (הניגון "בְּזָרוֹת הַמִּתְקַת בְּקָצֵב הַגָּא") מודגש ביותר, כהיענות לאחד העקרונות המרכזיים של הסימבוליזם.<sup>12</sup> השירים כשלעצמם אינם מכוונים לעצב סיטואציה ממשית, אלא לרמוז דרך התמונות אל דבר-מה שמעבר להן.

מכלול מכוון ובלתי ספונטני זה זוהה, כאמור, על-ידי זך מבלי לייחסו באופן מפורש למסגרת האידיאית המפעילה אותו. זך מבודד את האלמנטים השונים ומגנה אותם כל אחד לעצמו, כשמאחורי כל גינוי כזה מסתתרת, למעשה, ראיית החלופה, הנשענת על תפישה פואטית אחרת, הקרובה לליבו.

מתוך שורת ה'לאווים' שניסח זך לגבי שירת אלתרמן (במאמרו 'הרהורים על שירת אלתרמן') ניתן היה להסיק, כבר בשלב מוקדם יחסית (תשי"ט), את מה שנוסח לימים כפרוגרמה מובנית, פחות או יותר, במאמרו הידוע 'לאקלימן הסגנוני של שנות החמישים והששים בשירתנו' ובספרו **זמן**

**וריתמוס אצל ברגסון ובשירה המודרנית**, שראו אור ב-1966.<sup>13</sup>

<sup>11</sup> על החרוז האלתרמני המודרניסטי, ראו אצל עוזי שביט (1989).

<sup>12</sup> הניסוח המפורסם ביותר של המאפיין הסימבוליסטי האמור הוא של פול ורלן: "De la musique avant toute chose" – "המוסיקה לפני הכול". וראו על תפישת המוסיקה אצל הסימבוליסטים בפרק: 'Verlaine, not Rimbaud' בספרה של באלאקיאן (1967).

<sup>13</sup> ויזלטר (1980: 415) מציע שלא לראות בפואטיקה של זך **בשירים שונים** "מצע ערוך שמתוכו נובעים כביכול השירים ומשמשים לו ביטוי מוחשי", ובמקום זאת הוא מציע "לדבר עליה כעל שדה ניסויים בפואטיקה. ציוויה העיקרי של פואטיקה זו הוא הניסוי". ואמנם, שירתו של זך **בשירים שונים** הוגדרה כבר בשלב מוקדם כשירה אקספרימנטלית, הן לחיוב (בהט. תשכ"ד) והן לשלילה (קורצווייל. 1964).

עיקרי הפואטיקה שאליהם מתייחס זך במקורות הנזכרים, משרטטים תמונה זו: בשורת ההסתייגויות שזך הולך ומונה, מתוך התייחסות השוואתית אל שירת קודמיו, ובמיוחד אלטרמן, עומדת בראש ההסתייגות מכל מאפיין היוצר קיבעון בשיר והחוסם את זרימתו (כגון: הבית המרובע, טורים בעלי אורך קבוע, חריזה מסורתית בסופי הטורים, סימטריה, ובעיקר – משקל סדיר היוצר ריתמוס מקובע).

תחת זאת, הוא מעלה על נס את פתיחתם של הטור ושל השיר בכללו אל זרימה, הנשענת על מקצבים טבעיים ועל חריזה חופשית, תוך הסתמכות על קצב הנשימה. כנגד החריזה המסורתית בסופי הטורים, דוגל זך באי-סדירות החריזה, ב'הנמכת הפרופיל' של החרוז ואף בויתור עליו. לצד ההסתייגות הנזכרת בענייני מקצב וזרימה, מכילות התבטאויותיו הארס-פואטיות של זך גם התנגדות עקרונית לפיגורטיביות מופרזת ולשימוש קישוטי בצירי לשון, ומכאן קצרה הדרך גם אל דחייתן של המליצה והרטוריקה הגבוהה. ככלל, זך מביע את התנגדותו לסגנון מכל סוג שהוא, וכן לכתובה על-פי 'נוסח' מסוים.

במקום השימוש בלשון 'ספרותית', הוא מציע שימוש במאפיינים של לשון הדיבור, כולל שימוש בעגה ובלשון 'נמוכה', ובעיקרו של דבר – יתר ספונטניות במבע, וכן חיוניות ומתח לשוניים. בתוך כך, זך מציין עוד כמאפייני הפואטיקה של השירה הצעירה בדורו (ובמשתמע אף של שירתו) את השימוש באירוניה, באירוניה עצמית ובשנינה, לשם 'ריכוך' הפיגורטיביות וריסונה ולצורך השבת המידות האנושיות והטבעיות לתיאורים, ובעיקר לתיאורי הנוף; את השימוש בחומרים קדומים (למשל, מקראיים) בהקשרים ובכיוונים חדשים; את הבלטתם של היבטים צדדיים, "בלתי מייצגים", של סיטואציה נתונה, ואת הקצאתו של מקום חשוב "לעצמי העולם המודרני, למראותיו ולנופיו" ולשילובם בהקשרים חדשים ורעננים ("לאקלימן הסגנוני של שנות החמישים והשישים בשירתנו").<sup>14</sup>

תפישותיו של זך מהדהדות חלקים מתפישותיהם הפואטיות של המודרניסטים הבולטים בספרות האנגלוסקסית, ובראשם עזרא פאונד ות"ס אליוט.

זנדבנק (תשל"ו), שבחן את שירתו המוקדמת של זך לאור מאפייני הפואטיים של שירת אליוט, מציין כי בשני מאפיינים בולטים דומה שירתו של זך לשירת אליוט: בחזרות מסוגים שונים (אצל אליוט: חזרות מילוליות, תחביריות וצליליות) ובמתח הקונטרפונקטי (בין יחידת השורה ליחידת התחביר ובין ריתמוס השורה לריתמוס הפסוק). זך מאמץ עקרונות אלה בגרסה משלו. הוא מעצים את השימוש בחזרות המילוליות עד כדי אובססיביות, אך אין הוא מצמיד אותן למבנים תחביריים מקבילים, ומכאן שאין החזרות ניתנות לניבוי. ריבוי השימוש בהן הופך למאפיין סגנוני עצמאי, אף כי המקור המובהק של התופעה הוא בשירת אליוט. אימוץ ברור של תחבולה אליוטית, לפי זנדבנק, הוא "חריזת יחידת השורה עם יחידת התחביר, הגולשת ומסתיימת בתוך השורה הבאה" (שם: 166). הגלישה (או בלשון אחרת, הפסחה) יוצרת את עיקר המתח בין פסוק לשורה בשירת זך, ומתח קונטרפונקטי זה הוא עיקר מרכזי בשירתו, לא פחות מבשירת אליוט (שם: 169).

<sup>14</sup> אלמנט זה, כמו אחרים המופיעים ברשימת העקרונות הפואטיים של זך, קיים כבר אצל ת"ס אליוט. ראו אצל Quinones (1985) בפרק הרביעי ('The Modernist Sensitivity').

את הדמיון והקרבה שבין הטכניקה השירית של זך לזו של אליוט, תולה זנדבנק בדמיון המטרות שהציבו להם השניים: המאבק בסימטריות המוכנית שמצאו בשירת קודמיהם (שם: 170).

### קרקסות או שירה? המודרניזם של שירת זך בעיני מבקריה

הספר **שירים שונים** ומבחר השירים המצומצם מתוך **שירים ראשונים** שצורף אליו (במהדורתו השנייה) התקבל בשעתו בתגובות מעורבות, בדומה לרשימותיו ולמאמריו של זך. התמונה הכללית מלמדת על התפלגות ההערכות בין דור המבקרים הוותיק ובין מבקרים צעירים, שחלקם יוצרים בני דורו של זך או צעירים ממנו. מן התגובות על יצירת זך, שהמבקרים רואים אותה כאקסמפלרית, בשקפה את ה'מודרניזם' של השירה הצעירה, ניתן ללמוד על השקפותיהם בנוגע לתופעה ועל עמדותיהם בעניין היאחזותה בשירה בת הזמן.

אחת התגובות הקיצוניות היתה תגובתו הפרודית של ברוך קורצוילל מעל דפי מוסף הארץ (4.7.58), בעקבות שירו של זך 'המוות בא אל סוס העץ מיכאל', שהתפרסם שבוע קודם לכן באותו מקום וכונס לאחר זמן בספר **שירים שונים**. תגובה זו ואחת נוספת (של מיכאל מנר, מעורכי מאבק) הקדימו את אלה שהתפרסמו עם צאת הספר לאור ב-1960. כבר כותרת הפרודיה של קורצוילל, 'המוזה אינסה את משורר-הקץ נתנאל', מוסרת את תמצית עמדתו ודעתו של הכותב על שירו של זך. בגוף הפרודיה מחדד קורצוילל את עמדתו הביקורתית כלפי מה שכונה אז עדיין בהיסוס 'שירה מודרנית או מודרניסטית'.<sup>15</sup> משפטים כגון: "השמש יצאה מזמן והאירה על הריסות השירה/ שמסביב. מאופק אל אופק לא יכולתם לראות שום/ סימן-רוח", או: "השיר החדש מחץ את שרידי התבונה/ כמו החרוסת את המצה", וכן: "בבקבוק יש הרבה מים. השיר הוא ללא ראש וללא רגליים", ולבסוף: "אם באמת ראית מה שראית מה שראית – / להדפיס בעברית/ אין לשירתנו תקנה עולמית" (ההדגשות שלי. ח"ש) – מעידים על-פי תוכנם על דחייה מוחלטת של סוג שירה זה, ואילו תבניתם הפרודית, המדגישה את שבירת הטור השירי באורח שרירותי, מצביעה על מופרכותה של הצורה השירית המודרניסטית בעיניו של הקורא-המבקר.

עם צאתו לאור של הקובץ **שירים שונים**, הכתיר מבקר אחר, גדעון קצנלסון, את רשימתו בכותרת: 'קרקסות במקום שירה', המעידה על עמדתו, והצהיר, כי "בין הרואים בספר זה שירה לבין המחונכים על הטעם השירי המקובל – קיימת תהום, שאין כל אפשרות לגשור עליה גשר". ועוד הוסיף: "אחת מן השתיים: או שהמתכנה שירת נתן זך היא הבלותא של להטוטן, שאין בינה לבין שירה ולא כלום, או שנשליך לפח-האשפה, ככלי אין-חפץ בו וכדבר אין-טעם בו, את כל מה שנהוג היה לקרוא לו עד שנת תש"י לא רק בשם שירה טובה, אלא גם שירה סתם" (תשכ"א: 127). ב"י מיכלי נוגע בשירת זך במסגרת המסה 'הערות בשולי ספרותנו המודרנית' וקובע, כי "לא-משורר חיבר שורות מנוקדות אלו הקרויות שירים" (תשכ"א: 123). הוא רואה בחלקים מן הספר **שירים שונים** פרי עבודתו של "בעל-מלאכה שקדן וידען, אך לא כזה שניצוץ האמן מאיר ידיעותיו, אלא כמי שמוגבל גם במקצועו" (שם). הדוגמה השלילית שעליה נסמך מיכלי היא שירו של זך 'מתה אשתו של המורה למתמטיקה', שבו הוא רואה "אמצאה דרדקאית" ש"אינה עשויה לעורר

<sup>15</sup> ראו בדברי ההקדמה של עורך מוסף הספרות של הארץ, לתגובות הפולמוסיות על שירו של זך (הארץ, 4.7.58, 7).



התפעלות אפילו אצל חסידיה השוטים של שירתנו המודרנית". דבריו החריפים של מיכלי אינם מכוונים נגד השירה המודרנית באשר היא, זו שנציגה המובהק הוא ת"ס אליוט, אשר משירתו הוא מביא הדגמות לשימוש 'נכון' בעקרון החזרה, למשל. התנגדותו כלפי השירה המודרנית הצעירה בעברית מנומקת בכך, ששירה זו היא, לדעתו, פרי של חיקוי ללא ניפוי וללא חוש מידה. לא רק זך, אלא גם עמיחי ואבידן מואשמים בעיקר במה שמיכלי מכנה "העדר של סייגי האמנות וחומרותיה".

אברהם בלאט (תשכ"ב) סוקר בהקשרו של הספר **שירים שונים** את המושג 'שירה מודרנית' ואת יחסיותו בשירה העברית: "במושג שירה מודרנית הבינונו תמיד, כי הכוונה לתפיסת המהלך החדש, לתיאום בין הזמן והמשורר ובחינת אמיתות השירה, ערכיה וסגולותיה. מתוך כך ידענו להעריך את הביטוי האקספרסיוניסטי של א"צ גרינברג, את הווירטואוזיות הלשונית של א' שלונסקי, הסימבוליזם של אביגדור המאירי והצליל הצבעוני של אלתרמן. ראינו בהם את הביטוי המלא של כהני השירה המודרנית המורדת ומרטיטה, הנאבקת ובונה. [...] כשאמרנו 'שירה' חשבנו בעיקר על שירת הרגש והיופי, על החוויה וההתפעמות, על אותו אקט יצירתי שנולד מתוך השראה וזעזוע פנימי, אם כי ידענו גם להעריך את השירה האינטלקטואלית שפתחה שערים אל עולמות מטאפיזיים, אל ספירת המחשבה והחזון". את מושג השירה המודרנית של דור שלונסקי-אלתרמן שוקל בלאט מול התפישה העולה משירת הדור הצעיר של זמנו, ומצביע על הנתק של האחרונה מתרבות עברית שורשית לטובת אוניברסליזם, על ביטול החציצה בין המבע השירי לבין הפרוזה, על ההרמטיות שלה ועל המרת החוויה בטכניקה. את נתן זך הוא מגדיר אכן כמשורר מודרניסט, "אם מודרניזם אומר לנו יותר חשיבה טאקטית מאשר רחשי לב או מערכי לבי". בעיקרו של דבר, זך של **שירים שונים** נראה לבלאט כמשורר "הרוצה להשתחרר מהחוויה ומנסה את כוחו בצלילי המלה בלבד", ושירתו – שירה אינטלקטואלית.

שמואל שתל, הפותח את רשימתו על **שירים שונים** במשפט: "רוח טובה מעלעלת את דפי שיריו השונים", בא כביכול לברך, אך נמצא בעיקר שולל, כגון בדוגמה שבקטע הבא: "הרוח הטובה המרחפת בין שיריו השונים מדלגת על הרבה אחרים, שמוטב שלא נולדו משנולדו. אך עתה, משנולדו, אין לפשפש במעשיהם, ובודאי שהתיאור המדויק של המוסיקה ששמע שאול, אין בה לא מן ההרגשה המוסיקלית המטיילת בין האותיות כציפורני חתול על מנענעי הפסנתר, אף לא מהמוסיקליות השירית שאינה נותנת רפאות לא לזו ולא למשורר" (1961 : 191).

גיורא לשם (מאגף המבקרים הצעירים דאז) רואה בשירת זך העמדת פנים, 'פזזה שירית', ומתנבא כי "אין לפלג השירי שאליו משתייך זך שום ים להגיע אליו ומסופו שיהיה מחלחל בחול-דרכו" (1961 : 190). הוא משתמש בעדותו של זך בשיר 'הצייר מצויר', כדי לנגח את שירתו: "את השירה מגדיר זך [...] כ'משהו שמשאיר משהו', והנה ה'משהו' הזה עומד בתפיסת עולמו הכללית של המשורר כלא כלום ו'השאר' המשהו גם לה אין תכלית, כי למעשה אין ממה להישאר ואין למי להשאיר".

מבין המבקרים הוותיקים בולטים שניים המפגינים יחס שונה אל שירת זך בעקבות **שירים שונים**: שלמה גרודזנסקי ויעקב בהט.

גרודזנסקי ("שירים שונים" לנתן זך, 14.7.1961) מגדיר את שירת זך ברוח אוהדת כשירה אינטלקטואלית, וכוונתו בכך היא לעצם גישתו של זך אל מלאכת השיר. הוא קובע, כי "אכן,

שירה זו היא מעשה השכל המארגן, הבורר, המצרף והבונה, אין בה מן המקריות שבהשראה כביכול". כל האפקטים שבשיר הם, לדעתו, מודעים ומכוונים, ואין הוא מקבל על-כן את הביקורת החריפה והמלעיגה של מיכלי וקצנלסון על שירתו של זך, וודאי שאין הוא מסיק מן העיון ב**שירים שונים** קוצר יד אמנותי.

ברשימה אחרת ('אירוניה ומוסיקה', 21.7.1961) מזהה גרודזנסקי את זך כיוצר הנוסח של שירת הדור הצעיר, שלאחר דור הפלמ"ח, נוסח "שהשראתו באה מן השירה האנגלית המודרנית, בעוד שהדורות שקדמו לו בספרות העברית נשאו עיניהם לשירה הרוסית, הפולנית והגרמנית". עם זאת, אין הוא רואה את זך כמשועבד לנוסח האמור ב**שירים שונים**, וקובע, כי רוב שיריו החדשים עומדים במבחן ערכיו של זך כמבקר שירה. את שבחם של השירים רואה גרודזנסקי בשילוב שבין אירוניה לבין מבנה מוסיקלי מורכב, ומציין לטובה את היכולת השירית הטכנית, המתבטאת ב"שליטה מלאה ועדינה".

יעקב בהט מפגין יחס ענייני כלפי שירתו של נתן זך, כאשר הוא מנתח מתוך התכוונות ורצינות ארבעה שירים מתוך הספר בהזכירו גם שירים נוספים. הוא מזהה את רוב שירי הספר כשירים אקספרימנטליים, היינו ככאלה המשלבים, לדבריו, "אמצאות וגילויים, אימאגיניציה ווירטיפיקציה", ועם זאת מציין, כי אין הם כופרים בעקרון ההשראה, "אך זו נוצרת לעתים קרובות מתוך תימרון בחומרי-השפה" (תשכ"ד: 240). ההצבעה על האקספרימנטליות כעל תכונה מרכזית בשירת זך, מחברת אותה כאן על דרך החיוב אל המודרניזם, המתאפיינת בתכונה זו על-פי הגדרה.<sup>16</sup>

שלמה צמח, מן השמרנים שבמבקרי התקופה, הגיב על מאמרו זה של בהט בפרודיה, שבה כיוון את עיקר חיציו כלפי הביקורת הפרשנית מן הסוג הבא לידי גילוי במאמר הנ"ל, ויצר מעין פאסטיש, המלגלג על פרשנותו של בהט, ובמשתמע גם על שירו של זך 'רגע אחד', שבו בחר להתמקד – בעקבות בהט. בפתיחת רשימתו, מכל מקום, הוא מנסה לנקוט עמדה מסוימת של קלות ראש כלפי התופעה המתגלמת בשירי זך ומעוררת דאגה מיותרת, לדעתו, אצל המבקרים. הוא מצטט שיר של המשורר הצרפתי אראגון, המורכב ממילה אחת החוזרת עשרים פעם ונפרשת על הדף באופנים שונים, ומסכם את העניין בקביעה שיש עימה אזהרה מובלעת: "ומה שאירע לה לשירת צרפת לאחר שעשועי-הבל הללו גלוי וידוע – פשוט כפשוטו, כלתה שירה מספרות צרפת, כלתה ואיננה" (תשכ"ה: 351).

לעומת 'חזון הקץ' של השירה העברית וההסתייגויות משירת זך, הנשמעים בעיקר מן האגף הוותיק של הביקורת, עולים קולות אחרים מכיוונם של משוררים ומבקרים צעירים. המשורר והמבקר בן דורו של זך, משה דור, רואה בזך משורר מוכשר, על אף ההשפעות ממקורות פיוט בספרות המערב, שזך שאב מהם השראה, לדבריו. הוא מוצא בספרו של זך "חטיבות-שירה מצוינות לרוב, לפעמים מפתיעות בגיבושן הפנימי" (מעריב, 21.4.61). דור מצביע על פשטותה כביכול של לשון השירים, המפגינה בכך "תכונה אופיינית [...] של השירה המודרנית, הנזהרת ממליצות", ועם זאת מציין, כי זו "אינה צריכה לטשטש את העושר הרוחני הטמון בתוך פשטות

<sup>16</sup> בניגוד לעמדתו של ברוך קורצווייל, שאינו רואה בעין יפה את השירה האקספרימנטלית המתנתקת מזיקתה למציאות, לדעתו, ותופש את זך ואת המשוררים בני-דורו וחוגו כ"מתנסים באקספרימנטים פורמאליים", משמע, בענייני צורה, בעוד ש"התוכן והנושא אינם חשובים להם, וכללי כתיבה שזיקה לה למציאות קונקרטי, אינם מחייבים אותם" (קורצווייל, 1964).

השפה". הוא מפנה את הדעת אל החריזה הפנימית, שזך מפתח, לפי דבריו, "עד לידי טכניקה מושלמת", ואל המוסיקליות הבלתי קונוונציונלית של השירים, ובהקשר זה מביע את הדעה, כי "אין זה נכון, שהשירה המודרנית היא מושג נרדף לפריקת-כל-עול צורנית". דור מציין לטובה את האיפוק בשירי זך, אך מוצא, עם זאת, ש"עתיים נוצר איזה ריחוק בינו לבין הקורא, מין חיץ אינטלקטואלי קר". בסיכומו של דבר, הוא רואה בזך "אחד מבעלי-הייחוד ומפלסי-הדרך המובהקים ביותר בשירתנו הצעירה".

המשורר אהרן שבתאי, שלימים יחלוק על הפואטיקה של זך ויציע נוסח שירי חלופי, בוחן בדקדקנות את הספר **שירים שונים** עם הופעתו, ומוצא, כי מאחורי שיריו של זך אין עומדת ביוגרפיה, אלא סיטואציה קיומית. הוא מאיר את חטיבת השירים שעניינה סקולריזציה ופרשנות של מיתוסים מקראיים וספרותיים, מציין את חשיבותה ורואה בה מהלך של המשך בתוך הספרות המודרנית (הוא מעלה בהקשר זה את שמותיהם של סטרינדברג, קירקגור, קאפקא ופאונד). אף כי הוא מציין את רישומם של משוררים מודרניים על זך, הוא מסיים בקביעה, כי אין להטיל ספק בייחודה של שירה זו, וכי "בולט מקומו של זך כמשורר חשוב במשמרת שירתנו הצעירה. משורר הצועד בדרך המלך של שירתנו החדשה בכלל" (הארץ, 21.4.61).

משורר אחר, דוד אבידן, קורא קריאה צמודה בשירו של זך 'משנה לשנה זה' ומנסה לעמוד דרכו על ייחודה של הפואטיקה בשיר של זך (עכשיו, סתיו תשכ"א: 149-153). בכותרת השיר הוא מוצא את האיזון בין הבנאליות, התובעת מעצם טיבה, לדבריו, השתתפות רגשית מסוימת מן הסביבה, ובין הסתמיות (המגולמת במילה "זה"), התובעת את היעדרה של השתתפות כזאת. אולם במהלכו של השיר הוא מזהה לא רק אירוניה, אלא גם היבטים אנושיים.

בעצם ייחודה של רשימה שלמה לעיון בשיר הבודד של זך, יש כדי לגרום ל'הגדלת השקף' ולתרום לקיבועו כמשורר בעל חשיבות, המעורר עניין ומגרה לתגובה כבר בשלב מוקדם יחסית זה.

זמן מה לאחר **שירים שונים** ראה אור, הופיע מבחר מתוכו בעריכת דן צלקה, שאף הקדים לאסופה דברים ('קווים לשירתו של נתן זך'). בפתח דבריו קובע צלקה, כי "עיקר חשיבותה של שירת נתן זך בהשפעה הסוגסטיבית שלה על הקורא, המושגת הודות לעושרה האסוציאטיבי, הריתמוס הגמיש, המיטיב למסור גוונים דקים של תנועות-רגש, והודות לפשטות-הלשון הנעדרת מליצות" (צלקה: 3). על תכונותיה האופייניות של שירת זך, מוסיף צלקה את המיזוג בין הרגשי לבין הריחוק האירוני, המתגלה לדבריו במיוחד בשירים השואבים את השראתם מחוויות הילדות (שם). הוא מתייחס בדבריו באופן כללי גם אל השירים האַקְסְפּוֹאֶטִיים שבספר ומציין את "חשדנותו של המשורר כלפי המלים ואמצעי השירה", וכן את הכרתו במוגבלותה (שם: 4).

מבקרו של זך מן המחנות והדורות השונים מתמודדים אפוא עם שירתו מנקודות מוצא שונות זו מזו, ולפעמים – הפוכות, עד כי דומה לעתים, שאלה ואלה לא קראו באותם שירים ממש.

החוקר יוסף מילמן, הקורא את שירת זך בתוך ההקשר של ספרות האבסורד, מציין כי "אי-ההבנה הכרוכה ב'פגישה' עם שיריו של זך, אינה נובעת [...] מהיעדר נורמת פענוח או קוד פרשני מתאים, אלא מכפילות הקוד ומקיומן של נורמות מנוגדות זו לצד זו, נורמות אשר מגלמות בהתנגשותן את משמעותה האבסורדית האמיתית של שירה זו" (1995: 64).

על רקע הדברים האלה ניתן לומר, שהקודים השונים בתכלית של הקריאה, שמפעילים מבקרו של זך מן הדור הבוגר, אינם מאפשרים להם את הבנת השירים בהקשר האמור, והם נותרים

לגביהם, על-כן, שירי נונסנס במובנה הראשוני של המילה, כשם שה'מודרניזם' בעיניהם (לרוב בתוך מרכאות ומכוון אל מה שמכונה 'השירה הצעירה') אינו אלא תעתוע, קרקסות, או משחק בעלמא, שדבר אין לו עם שירה אמיתית.

### שירי זך מול שירי אלטרמן : בחינה טקסטואלית של זיקות פולמוסיות

המגיבים על ספרו של זך **שירים שונים**, ראו בו, לטוב או לרע, ספר המתבדל מכל מה שקדם לו בשירה העברית, ובה-בעת קשרו אותו, בין במפורש ובין במובלע, כמוצג לעיל, אל הזרם המודרניסטי של הספרות המערבית האנגלוסקסית וצינו את השפעותיו על שירתו. אולם תפישה מורכבת יותר של מושג ההשפעה עשויה לקשור את **שירים שונים**, באופנים אחרים דווקא, אל **כוכבים בחוץ** של אלטרמן, כפי שאנסה להראות להלן.

מבלי להיכנס לעומקה של שאלת ההשפעה הספרותית,<sup>17</sup> אזכיר כאן שני היבטים, שיאירו את העניין הנוגע לעיוננו.

החוקר הגרמני וולפגנג קלמן (Clemen. 1968), המבליט את מורכבותו ואת רב-שיכבתיותו של מושג ההשפעה ורואה בו מכשיר רב-עזר לחישוב מובנה העמוק והדינמי של ההיסטוריה הספרותית, מצביע על כמה הנחות בסיסיות, שבעזרתן ניתן לנסח את החוקיות של תופעת ההשפעה הספרותית (שחם. 1997: 22-23). אחת ההנחות הרלוונטיות לענייננו היא, כי השפעה חזקה מביאה לתגובה נגדית, ל'השפעת נגד', בשל הרצון להשתחרר מן המופת המעיק, שממילא מן הנמנע להגיע לדרגתו. השפעה, טוען קלמן, מורכבת אפוא הן מחלק חיובי והן מחלק שלילי, הגורם ליוצר המושפע לרצות לסטות מעל הדוגמה שלפניו.

גישה נוספת שראוי להזכירה בהקשר זה (ושהובאה כבר לעיל במבוא לספר ובאחד הפרקים הקודמים), היא זו של הארוולד בלום (1973), המתמקדת במה שהוא מכנה "חרדת ההשפעה". הנחתו המרכזית של בלום היא, כזכור, שכל שיר הינו פירוש מוטעה-בכוונה של שיר אחר. כלומר, כל משורר, מאלה המוגדרים 'חזקים', קורא את קודמו הגדול קריאה 'מוטעית', ולפיכך מהווה יצירתו שלו סוג כלשהו של תיקון יצירתי, שהוא בהכרח פירוש מוטעה ליצירתו של האחר. 'טעות' זו (misprision) היא המאפשרת, למעשה, יצירה כלשהי אצל המשורר המאוחר יותר, הסובל, על-פי בלום, ככל משורר 'חזק' מחרדת ההשפעה: החרדה שמא לא יצליח להשמיע קול אישי ואוטנטי, בשל תחולת השפעתו של יוצר גדול שקדם לו.

בעוד שגישתו של קלמן אכן נוגעת בעניין ההשפעה, הרי גישתו של בלום אחוזה כולה בהקשר של האינטרטקסטואליות, שבו היצירה המאוחרת מגיבה מתוך התכוונות מוחלטת על היצירה המוקדמת, מתוך איזכורה הטקסטואלי במיגוון של דרכים.

הצורך להתנער מהשפעתו של יוצר בולט, אופייני לתקופות מעבר בהתפתחות הספרותית. בתקופות כאלה נוטים היוצרים להשתמש בפרודיה, כפי שצינו הפורמליסטים, כדי להשתחרר ממערכת אחת של קונוונציות ולפלט דרך למערכת אחרת, שתחליף אותה (Erich. 1969: 94).

<sup>17</sup> בעניין ההשפעה הספרותית עסקתי בהרחבה בספרי **הדים של ניגון** (שחם. 1997), וראו בעיקר את הפרק 'מגמות בתפישת ההשפעה הספרותית בביקורת המאה העשרים' (שם: 12-29).

על רקע הדברים הללו, מעניין לבדוק את יצירתו של זך בשלביה הראשונים, לאור ספרו הדומיננטי של אלתרמן, **כוכבים בחוץ**, כדי לבחון את התנהלותו הפואטית של זך בזיקה אליו. להלן נעיין בדוגמאות בולטות, המלמדות על טיבו של הקשר האמור, על התפתחותו ועל השתנותו.

נפתח בשיר מוקדם של זך, 'שוב', שפורסם בחוברת השנייה של *לקראת* (11), והוא דוגמה מעניינת לסוג הקשר בין שירת זך המוקדמת לשירת אלתרמן. השיר מורכב משני חלקים, שהראשון בהם הוא פרודיה על סיטואציית היסוד של **שמחת עניים** ומהפך באורח בוטה את מוטיב המת והרעייה בנוסחו האלתרמני, ואילו חלקו השני של השיר הוא מונולוג של דובר, המזדהה כמשורר, ומפנה את דבריו אל איזו 'את'. חלק זה מכיל סממנים פרודיים המתייחסים אל שירי האהבה האלתרמניים שב**כוכבים בחוץ**, ובמיוחד אל השיר 'עוד אבוא אל סיפך', שעל משפט מתוכו מושתתת וריאציה פרודית מפורשת כדלהלן:

<u>אלתרמן</u>	<u>זך</u>
עוד אָבוא אֶל סִפְךָ בְּשִׁפְתֵי־כָבוֹת	וְאִז אֶת תְּבִינֵי פְתָאִם
עוד אֶצְנִיחַ אֶלֶיךָ יָדַיִם	בְּשָׁל מָה לֹא נָתַן לִי לֹמֵר לָךְ
עוד אֶמַר לָךְ אֶת כָּל הַמְּלִים הַטּוֹבוֹת	אֶת כָּל הַמְּלִים הַיְפוֹת
שִׁישְׁנֹן. שִׁישְׁנֹן עֲדִין.	שְׁסַחֲרֵתִי בְּהֶן בְּשִׁירִים.

הווריאציה של זך היא היפוך גמור של משמעות הקטע האלתרמני. בעוד שהדובר האלתרמני מאמין בקיומן של "המלים הטובות" ובאפשרות לומר אותן לאהובה, הרי הדובר בשירו של זך, לעומת זאת, מפקפק בכושרה האקספרסיבי של הלשון. אין הוא מסוגל לומר ל'את' מה שמכונה בפיו "המלים היפות", בשל העובדה, שהן משמשות כמטבעות עוברות לסוחר בשירים, וממילא מאבדות את ערכן הראשוני ואת יכולתן לבטא באורח כן ואמין רגשות של אמת במסגרת בין-אישית ומחוץ להקשר האמנותי, שבו הן משועבדות לצרכים שרירותיים. יתר-על-כן, מן ההקשר עולה פקפוק בערכן של "המלים היפות" גם בשירה עצמה. מכאן ניתן גם להבין את השינוי ממילים "טובות" אצל אלתרמן, העשויות להתפרש כמילים שיש בהן כדי לנחם ולהיטיב, למילים "יפות" – ביטוי בעל השתמעות אירונית אצל זך, כלומר, מילים הנראות אמנם כבחירה אסתטית נכונה, אך כאלה שאינן מסוגלות לעשות את שליחותן בין המוען לבין הנמענת, אם בתוך השיר ואם מחוצה לו (שחם. 1997: 61).

באמצעות הרמיזה הברורה אל שירו של אלתרמן, נוקט אפוא זך עמדה אירונית ופרודית, הן כלפי תוכנו של שיר האהבה האלתרמני והן כלפי הלשון הספרותית מדי לטעמו, המשמשת בשיר זה ובשכמותו. בקטע "המלים היפות שסחרתי בהן בשירים" ניתן לאתר את ניצניה של גישה אופוזיציונית ברורה ומסתייגת כלפי המניפולציה הלשונית-ספרותית בנוסח האסכולה של שלונסקי ואלתרמן, והשימוש בלשון 'יפה' ומרוחקת מלשון היום-יום, שזך דוחה מעליו. השיר הנזכר, בדומה לשירי נעורים אחרים של זך, לא כונס על-ידו בספר. לעומת זאת, השיר הבא, 'ליל שרבי', שהופיע תחילה ב**שירים ראשונים** (1955), זכה להיכלל לימים גם במהדורות של ספרו השני של זך, **שירים שונים**, במסגרת המבחר המצומצם מספרו הראשון, שזך מצא לנכון לספח אל ספרו השני.

כותרת השיר בעלת הפרופיל הנמוך יחסית,<sup>18</sup> אינה יכולה, עם זאת, שלא למשוך תשומת לב, בעיקר בשל העובדה, שהיא זהה לחלוטין לכותרת אחד משיריו הידועים של אלתרמן בכוכבים בחוץ.

'ליל שרב' של אלתרמן נכלל בחלקו השלישי של **כוכבים בחוץ**, החלק המוקדש לתיאור העיר הצעירה והנבנית (כניגוד לעיר האירופית המגלמת הוויה ציוויליזטורית שוקעת וקפואה). רוב השירים בחלק זה של הספר מבליטים את פניה המוארים של העיר ואת הווייתה התוססת, המתוארת כמין כוח-טבע אדיר ושוצף.<sup>19</sup> לעומתם, השיר 'ליל שרב', כפי ששמו מעיד עליו, רקעו לילי. על הרקע הזה, כעל במה, מציג אלתרמן באורח תיאטרלי מכוון כעין חיזיון דרמטי, שבו העיר הנבנית מתוך השממה "מותקפת" בלילה, בשוך מהומת היום, על-ידי השרב והחולות, המזכירים לה את שורשיה הקמאיים ומשביעים אותה להמשיך ולנצור בתוכה את זיכרם. כדרכו, מרבה אלתרמן להשתמש בלשון פיגורטיבית ססגונית, ויוצר בשיר שורה של תמונות מתחלפות, כמו בבית הפותח, למשל, שבו מצטיירת בכל שורה תמונה מתחום שונה:

הַלִּילָה תִּמְרֵי וְהַתְּמִיָּה וַיְהִי  
אֶת כָּל הַשְּׁקִים מְנִיעֵי הַבָּבוֹת.  
רוֹעִם וְשׁוֹקֵעַ הַשְּׁקֵט הָיָה אֲזֵי.  
יָרַח קָטָר בְּשָׁקְמִים צְהָבוֹת.

נושא השיר עולה בקנה אחד עם התפישה האידיאית של הספר, המכוונת לגלות את פניו האחרות של העולם, וכן את שורשיו הקמאיים. הפיגורטיביות הצבעונית היא חלק חשוב במהלך זה, שכן היא מאפשרת אותה ראייה רעננה ומחודשת של מראות נושנים, המשרתת את מטרתו של הספר. העיר בסיטואציה הנתונה בשיר היא עיר מואנשת, שתאורה כעלמה מכיל רמזים כעין ארוטיים ('עֵבֶר עֵטְלָף וְטַפַּח עַל עֵינֶיהָ, חֲמֵקָה עַל פִּתְיָהּ לְטָאָה'; 'וְהָיָה, בְּחֵלוֹם, שְׂמֵלוֹתֶיהָ קוֹרְעֵת/ וְהָיָה עֵירָמָה מוֹל מְרָחֵב, מוֹל מְדַבֵּר'). עם זאת, אין בשיר כלל נגיעה בהיבטים אנושיים קונקרטיים של העיר, שכן היא אינה נתפשת מן ההיבט הריאלי שלה, אלא מגולמת כהווייה מיתית.<sup>20</sup> השיר מכיל יסודות דרמטיים בולטים, החל בתיאור הפותח, שעיקרו יצירת מתח באמצעות השקט הרועם, אור הירח, תחושת הריקות הלילית וחמיקת בעלי החיים, עבור דרך התיאור המכין של המפגש בין העיר לשרב ולחולות ('וּבְרַעַד קָטוּעַ שָׁל חֵטָא וּמְחַתְרֵת, בְּקֶרֶב מְסַתֵּר שָׁל שְׂתִיקוֹת וְקוֹלוֹת, בְּחֵם נְשִׁימָה עֲצוּרָה וְנִמְהָרֵת'), וכלה בתצוגת העירום של העיר הקורעת שמלותיה בחלום ובשבועתה "בחירוק אבנים". קווים דרמטיים אלה הופכים את המראות הבנאליים לתמונות חד-פעמיות בעלות רמת בולטות וזכירות גבוהה במיוחד. התחביר והרטוריקה מגויסים בשיר לצורך

<sup>18</sup> בהשוואה לכותרות כגון: 'ירידת כושר הריכוז של המשורר', 'כשצלצלת רעד קולך', 'תיאור מדויק של המוסיקה ששמע שאול בתנ"ך', 'ציירים צעירים הם עם לא מהימן' או 'המוות בא אל סוס העץ מיכאלי' (כולן מתוך **שירים שונים**), הכותרת 'ליל שרב' היא בעלת נוכחות בלתי בולטת בעליל.

<sup>19</sup> מדובר בשירים כגון: 'האור הצועד ממראות נחושה' [ללא כותרת], 'יום השוק', 'יום הרחוב', 'מראות אביב גאותי' [ללא כותרת], 'תמוז' ו'הולדת הרחוב'. וראו לעניין זה גם בלבן (תשמ"ב: 112-101).

<sup>20</sup> החוקרת אנה באלאקיאן הגדירה את התכונה האופיינית של הסימבוליזם כ"נטייה להתעלם מן התופעה הטבעית [...] על-ידי כך ששוללים ממנה את תפישת הזמן, המרחב והתנועה; נטייה אל עבר דה-הומניזציה באמצעות הפרידה מרגשות אנושיים" (Wellek. 1982: 27). דומה שאלתרמן מאמץ כאן, כמו בשירים אחרים בכוכבים בחוץ, באופן מובהק את תכונתו זו של הסימבוליזם.

היגדים מתוחים וטעונים (כגון בבית השלישי, בבית החמישי, ובאופן בולט במיוחד בבית השביעי ובבית השמיני, הגולשים זה לתוך זה ויוצרים משפט ארוך ומורכב). באופן כללי ניתן לומר, כי השיר 'ליל שרב' של אלתרמן הוא בבירור בעל פרופיל פיגורטיבי ורטורי בולט, אפילו על רקע שאר שיריו הבולטים והזכורים של הספר **כוכבים בחוץ**.

לאור האמור למעלה לא ייפלא אפוא, שבמסגרת הבחינה הביקורתית שעורך זך לשירת קודמו במאמר 'הרהורים על שירת אלתרמן', הוא מרבה להדגים תכונות שאין דעתו נוחה מהן בשירתו של הנ"ל על-פי 'ליל שרב' (מבלי לנקוב בשם השיר). כך הוא מבליט לשלילה "את האימאז' שכל עיקרו אביזר וג'יסטה של קרשי הבמה (נחש על התל צווארו לה שילח, נשא כינורו הישן וייקוד)", וכן את "השימוש המופרז בפיגורות כמו אוכסימורונים ([...] 'רועם ושוקע השקט') וקאטאקראזות ('ירח קיטר בשיקמים!)" (תשי"ט: 111-112). את רשימת הסתייגויותיו משירי אלתרמן מסיים זך במסקנה: "מכאן גם שאינני אוהב את אי-יכולתם של שירי 'כוכבים בחוץ' להיות פיזיים יותר בנופיהם, אוטנטיים יותר בלשונם וימעוטי אמצעים יותר".

ואכן, השיר 'ליל שרב' של זך, המעורר בכותרתו אסוציאציה מיידית אל כותרת שירו של אלתרמן, הוא דוגמה להימנעות מכל אותן תכונות פואטיות שזך מתקשה לקבלן אצל קודמו, ולהעמדת פואטיקה חלופית, הכוללת אותם מאפיינים החסרים, לדעתו, בשיר האלתרמני. שיר מוקדם זה אמנם עשוי בתבנית מוקפדת של בתים בני ארבעה טורים, אלא שאורך הטורים בהם אינו זהה. הטורים הולכים ומתקצרים (לא בצורה אחידה), כך שהטור הרביעי בכל בית הוא באופן עקבי הקצר ביותר וכולל שתי מילים בלבד, שהאפקטיביות שלהן הולכת וגדלה מבית לבית. השיר אינו שקול, אך יש בו חריזה מגוונת מבחינת מיקומם של החרוזים (בסופיהם של מקצת מן הטורים, בתוך הטור וכן חריזה בין מילים בתוך טורים שונים). התחביר מגויס ליצירת מונוטוניות על-ידי תבניות משפט החוזרות על עצמן: "אָבן מקיר תִּזְעַק – אִם עוֹד לֹא זְעָקָה. / עֵיר תִּפְצַח בְּשִׁיר – אִם עוֹד לֹא שָׁרָה"; "רוח תִּגְדֵּל לֵים – אִם עוֹד לֹא נִרְדְּהָ"; "הַנּוֹף מְאִבֵּד אֶת שְׁמוֹ – אִם עוֹד לֹא אֶבְדִּי". חלק מן המשפטים בשיר הם אליפטיים או שמניים, והאפקט שנוצר עקב כך הוא סטאטי, וגורר את הנמכת הטון. אולם לא התווים הללו בלבד הם העושים את שירו של זך למה שהינו. עיקרו של השיר בהצגת תפישה עקרונית מהופכת לתפישה האלתרמנית ב'ליל שרב'.

השיר פותח בציטוט של פסוק מקראי: "אבן מקיר תזעק" (חבקוק ב, 11) ומציב כנגדו ובהמשכו את המשפט: "עיר תפצח בשיר". נוצרת אפוא תבנית ניגודית, המציבה את השיר מול הזעקה בתוך הקשר המאניש הן את האבן והן את העיר. לכאורה יש כאן המשך עקרוני לתמונה המואנשת העולה מן השיר האלתרמני שנידון לעיל. אלא שהפסוק המצוטט מספר חבקוק לקוח מתוך רצף נבואי, המתייחס אל עוולות המתרחשות בהקשר האנושי ("כי אבן מקיר תזעק וכפיס מעץ יעננה. הוי בונה עיר בדמים וכונן קריה בעוולה" – חבקוק ב, 11-12), ועל כן מקבלת פתיחת השיר של זך אופי שונה במובהק מזה שמגדיר את השיר האלתרמני. לאורך השיר כולו מובלט הפן האנושי על רקע הנוף העירוני, וזה גם זה מיוצגים על-ידי מטונימיות. התוצאה היא, היגד שמוקדו הוא האדם, ועיקרו – הבדידות האנושית. בניגוד לפרישה הרחבה והמפורטת של ההתרחשות והדרמטיזציה שלה בשיר האלתרמני, שירו של זך הוא אליפטי ונשען על אמירות מבודדות וכביכול בלתי מקושרות. אל מול ההכללות הנשענות על צורת הרבים אצל אלתרמן ("כל השווקים מניעי הבובות", "ירח קיטר בשקמים צהובות", "בקרב מסותר של שתיקות וחולות", "בשער

ניצבו שנים עתיקות", "לשמור בשביית מחשכיו הלבנים"), מציב זך את הפרט הבודד: אבן מקיר, תייר במלון, אשה הרה, קצין בכיר, שטר של מאה, צבע של דלת. בידודם של שמות העצם על-ידי הפרדתם זה מזה באמצעות נקודות, מדגים ומעצים מצד אחד את הקונקרטיזציה שלהם, ומצד שני – את תחושת הבדידות המוקרנת מן השיר. מול המטאפוריות האלתרמנית המורכבת, כגון זו המשמשת בתיאור הרוח השרבית ("בחום נשימה עצורה ונמהרת, / נשפו אל פניה שרב וחולות"), נוקט זך בהיגד ישיר, מפורש ובלתי צבעוני בעליל: "רוח תרד לים – אם עוד לא ירדה". כל זאת ברוח תביעתו לאוטנטיות לשונית, למיעוט אמצעים וליתר פיזיות בתיאור נופים. הרעיון הגלום בשירו של אלתרמן, היינו, נצירת זכר מקורותיה הקמאיים של העיר, רעיון הזוכה אצלו לפיתוח נרחב, פיגורטיבי ומסוגן, זוכה להד בשירו של זך, אך מיתרגם לאמירה מפורשת ושקופה: "אֶבֶק הַרְחוֹב נְהַפֵּךְ שׁוֹב לְחוֹל נוֹדֵד". אולם בעוד שאצל אלתרמן מוצג העניין כולו בהקשר של מיתריות והגבהה של המציאות הקונקרטיזציה, הרי בשירו של זך מדובר בסינון מראות העיר הקונקרטיים דרך העין האנושית הסובייקטיבית, בפירוקם, בהנמכתם ובהגשתם לנמען 'בגובה העיניים'.

בספרו **חרדת ההשפעה** (*The Anxiety of Influence*), מונה הארולד בלוס, שהוזכר לעיל, שלבים במחזור חייהם של המשוררים ה'חזקים', שהוא מתארם כמנגנוני הגנה שמגייסים המשוררים כנגד מה שהוא מכנה "חרדת ההשפעה". את שירו הנידון של זך אפשר לראות כגילומו של השלב הראשון שעליו מצביע בלוס. שלב זה, שבלוס מכנה *clinamen*, או: 'קריאה מוטעית', מציין את סטייתו של המשורר מעל יצירת קודמו, בעצם קריאתו אותה באופן שונה מן המקובל. 'סטייה' זו מתבטאת ביצירתו כ'תיקון' בכיוון אחר. ואמנם, מדברי הביקורת של זך כלפי יצירת אלתרמן עולה, כי הוא מאבחן בה את מה שהוא רואה באופן עקרוני כחוסר רגישות אנושית אוטנטית. שירו שלו, המתגרה בשיר האלתרמני באמצעות הכותרת הזוהה, מתמקד אפוא בדיוק בנקודה זו של הרגישות האנושית. השיר מפגין עניין בפרט האנושי ("תִּיר בְּמִלּוֹן. אֶשֶׁה הָרֶה. / קָצִין בְּכִיר"), גם כאשר הוא מותיר מרווח אירוני מסוים באמצעות השימוש בצירוף "אדם לאדם" בסיום הבית השני, המרמז כביכול על אפשרות הקשר האנושי, אך למעשה גם על נמנעותו (ברקע מהדהדת האימרה: 'אדם לאדם זאב'). ניתן לומר, כי עיקרו של השיר חותר אל שורתו האחרונה, המסכמת את המצב האנושי כ"היות בודד". גם ליל השרב העירוני כאן, שלא כמו אצל אלתרמן, אינו בימה תיאטרלית ססגונית לכוחות הטבע, אלא רקע אפרורי לבדידות האנושית הממלאת אותו.

המאבק על מתן ביטוי לאנושי בשירה, הוא אחד הקווים הדומיננטיים בוויכוח הפואטי שמנהל זך עם שירת אלתרמן בשמה של פואטיקה חלופית. בעוד שאלתרמן מעוניין בהנפשתו של הדומם, מטעמים של תפישת עולם פואטית-אידיאולוגית, מגנה זך את הנייטרליות שהוא מדמה למצוא בשירי **כוכבים בחוץ** מן הבחינה האנושית, וקובע כי אצל אלתרמן "פגומים כליה של הרגישות הפתוחה אל עולם האנשים והדברים", וכמו כן "פגומה אצלו היכולת להיות אדם משתתף בעולם ולתת ביטוי לכך" (תשי"ט: 120). וכך, אל מול השירים האלתרמניים, הפונים במכוון ובמוצהר אל עולם התופעות, פונה זך באופן מופגן אל העולם האנושי כמושא שירתו:

השיר הִזָּה הוא שִׁיר עַל אֲנָשִׁים:

מֵה שְׁהֵם חוֹשְׁבִים וּמֵה שְׁהֵם רוֹצִים

וּמֵה שְׁהֵם חוֹשְׁבִים שְׁהֵם רוֹצִים.



מחוץ לזה אין הרבה דברים בעולם  
הראויים שנתענגו בהם.

(פתח לשיר, שירים שונים, תשל"ד : 118)

הנימה הפולמוסית, ההצהרתית והפסקנית של פתיחת השיר, מדברת כאן בעד עצמה. השיר עצמו הוא שיר פרוגרמטי, המתווה את אחת הקואורדינטות העיקריות של שירת זך בקובץ **שירים שונים**, כפי שהוא עצמו רואה אותה. השיר, קובע זך, אמור להתמקד בהווה האנושית מכל צדדיה: "והוא שיר על מעשי בני-אדם, מכיון שהמעשים חשובים יותר מן הדברים שאינם נעשים"; "והוא שיר על אנשים בכל". ראוי, לדעתו, שהשירים יעסקו בהנצחת מעשי האדם, שהם, כאמור, החשובים בעיניו באמת: "וכל אדם רוצה/ שישירו את מעשיו זמן רב אחרי ששכחו/ את הדברים שלא עשה". בין ההצהרות הפואטיות נשזרים בשיר רסיסי תמונות שרקען מלחמה, ובמרכזן, במפורש או במובלע, ההיבטים האנושיים והמוסריים הנכרכים בה: "וכיצד הם טועמים חול במטוס הקרוף הנופל ומזמר/ כמו שיר קינה בוער"; "זהו שיר/ על בתיים שנהרסים ואחרים המוקמים תחתם/ אולם כבר אינם דומים לקודמיהם", וממילא נוגע אפוא השיר מתוך אמפתיה גם בסבל האנושי, בחלופ ובכיליון, שהם מנושאי המרכזיים של הקובץ.

האופן שבו מגולל זך את השיר, הוא כשלעצמו בגדר אמירה ארקספואטית, ולא רק בנימה הדיבורית המאפיינת אותו, אלא גם בפער האירוני הנוצר בין ההבטחה שבכותרת 'פתח לשיר' ובין גוף הטקסט, המתגלה כאמירה שירית שלמה.<sup>21</sup>

הניסיון האנושי האותנטי, הכפוף לזמן הריאלי, עומד במרכז עניינו של זך במסתו **זמן וריתמוס אצל ברגסון ובשירה המודרנית (1966)**. הוא מאמץ שם את הבחנתו של הפילוסוף הצרפתי ברגסון "בין זמן גיאומטרי, מופשט, זמנו של ההיגיון, לבין מה שהוא [ברגסון] מכנה בשם ה'משך הטהורי' – זמנו של הניסיון האנושי, הזמן הריאלי שאינו פרי של הפשטה סמלית בלבד" (שם : 5-6), ובודק לאור הבחנה זו את הביטוי המובהק של "זרם החיים הפנימיים" ביצירות ספרות, היינו, את הריתמוס המוסיקלי שלהן. בעקבות ברגסון, הקושר את הריתמוס עם משמעותו של הטקסט, מביע זך את הסתייגותו "מפני כל מוסיקאליות שאין בה משום 'חיקוי תנועת החיים הפנימיים', ואשר מבקשת עם זאת לכופ לבוש צורני אוניפורמי על זרימתו החיה של התוכן" (שם : 20). הדוגמה המופתית השלילית שמביא זך לעניין זה היא, כידוע, השיר 'ירח' מתוך **כוכבים בחוץ** של אלתרמן, שהוא לגביו בבחינת טיפה המלמדת על היס כולו, דהיינו, לא רק על שירי **כוכבים בחוץ**, אלא כפי שהוא מתבטא בהערה (שם : 22): "רבות מן הנקודות המועלות כאן אופייניות לכלל שירתו של אלתרמן – עד ליחגיגת קיץ".

זך מודה, כי המלודיות של שירת אלתרמן קסמה לדור שלם,<sup>22</sup> ולפי עדותו, אף הוא לא היה מחוסן בפני קסמיה תקופת מה (שם : 63). את כוח השפעתה הוא תולה בריתמים הסדירים והנוחים

<sup>21</sup> בהקשרו של השיר האמור מציינת רות קרטון-בלום, כי "זך עושה בשיר זה אירוניזציה של שיר פיוטי, הרחוק מלשון הדיבור", דהיינו, מה שהקורא "חושב שהוא מבוא לשירה, כיוון שלשונו עניינית-מדווחת, באמת מעין מבוא, הוא [...] השיר עצמו". הכותרת בנויה על "נורמות של ציפיות שיש לקרוא מן השיר הלירי הפיוטי-מסורתי. זך מניח שיש מודל כזה של ציפיות, וכשהן אינן נענות, יש לקרוא את ההצהרה באופן אירוני; כך נעשה הטכסט שלפנינו לשיר עצמו" (1982 : 9).

לתפישה, שערבו "לאוזן הבלתי-מנוסה, שלא הוכשרה עדיין לקלוט מוסיקה מורכבת ומעודנת" (שם : שם). אך בשלב שבו הוא בוחן אותה כעת הוא קובע, כי מלודיות זו מתאפיינת ב"תלישותה מתוכנו האינדיבידואלי של השיר" ובמכאניות בולטת (שם : 22).

ניצני הקביעות דלעיל וניסוחיהן המוקדמים נמצאות כבר ב'הרהורים על שירת אלתרמן' (תשי"ט), כפי שצוטטו חלקית בחלק א' של עיון זה. בין היתר, ניתן להוסיף עליהן את ההבחנה של זך בדבר הרתיעה האינסטינקטיבית מפני השיר הבלתי שקול, רתיעתם של אלה הנהנים מן "המשקל בטהרתו הסכימאטית". כדי לבחון את ערכיו המוסיקליים של השיר הבלתי שקול, טוען זך, "חייב אדם להיות בעל אוזן רגישה הרבה יותר" (זך. תשי"ט : 108). ובנוגע לעניין הכתיבה, כאן מציב זך באופן חד פואטיקה אחת מול האחרת, ולא ניתן לטעות בניסיון לזהות את מי הוא רואה מאחורי כל אחת מהן : " 'הכול שווה לכול' – בצורה כמו בתוכן – אומרת הסכימה, 'חשובה מכול היא התרדמה ההיפנוטית המרגיעה, הנכנסת בנו למשמע ההטעמה החוזרת בקביעות בטוחה'. 'אין דבר הזה לחבירו', מטיחה לעומתה הרגישות היוצרת, 'הכול מובחן, מסויים, אישי' (שם : שם) [ההדגשות שלי. ח"ש].

חשיבותו של הצד המוסיקלי שאינו נשען על ריתמים קבועים (המאפיין את המודרניזם בגירסתו האנגלוסקסית), הודגמה בשירת זך לא רק הלכה למעשה, אלא הפכה גם לנושא שירי כשלעצמו. הכותרת 'תיאור מדויק של המוסיקה ששמע שאול בתנ"ך', היא דוגמה למגמה הפואטית-מוסיקלית המדריכה את כתיבתו של זך. מבקריו המוקדמים של הספר **שירים שונים** ראו בכותרת זו ובשיר כולו מין התחכמות מודרניסטית ושטר ללא כיסוי.<sup>23</sup> אולם מעבר לנימת החידוד העולה כביכול מן הכותרת,<sup>24</sup> לפנינו שיר הנוגע במוסיקה ובמוסיקליות השירית, בדרכו המיוחדת ובאופן המדגים את תפישתו הארס-פואטית המודרניסטית של זך. הדיוק הנרמז מן הכותרת, אינו איתות אירוני, כפי שהבינו מתנגדי שירתו של זך, אלא אדרבה, הוא מרכיב פואטי חשוב בתפישת השיר שלו.

כנגד השיר האלתרמני, שחרוזיו "הדוקים הדוקים" ואשר כעדותו המפורשת של מחברו "שורותיו ככתבן תנגנה, בזרות המתכת בקצב הגא" ('השיר הזר'), וכנגד הניגון החוזר בצורה מעגלית ואובססיבית ("עוד חוזר הניגון"), שניתן לראותם כמאפיינים ריתמיים של כתיבה סימבוליסטית, מבקש זך ליישם את הרגישות המוסיקלית המודרניסטית, שאינה גוזרת גדלים שווים ואינה יוצרת רושם מכאני.

את השיר 'תיאור מדויק של המוסיקה...' ניתן לקרוא כבנוי על העיקרון המוסיקלי של נושא ווריאציות, שלפיו כל וריאציה מגלמת מצב נפש שונה ובהתאם לכך גם מעוררת מצב רוח ותגובה

<sup>22</sup> וראו את הפרק על הפרוזודיה האלתרמנית במחקרי (שחם. 1997 : 172-135) ובעיקר את החלק העוסק בקליטתן של הנורמות הפרוזודיות האלתרמניות בשירה הצעירה של שנות הארבעים וראשית שנות החמישים.

<sup>23</sup> אברהם בלאט (1961) מונה את השיר האמור בין השירים שהוא מכנה 'שירי המבוכה', שלדעתו הם "רחוקים משירה ואינם אלא בבחינת תרגילים". שמואל שתל (1961) גורס : "ובוודאי שהתיאור המדויק של המוסיקה ששמע שאול, אין בה לא מן ההרגשה המוסיקאלית המטיילת בין האותיות כציפורני חתול על מנענעי הפסנתר, אף לא מהמוסיקאליות השירית שאינה נותנת רפאות לא לזו ולא למשורר". ואילו גרעון קצנלסון (תמוז תשכ"א) רואה את השיר כמשחק שרירותי, נטול כללים, "שעומד בסימנו של בוז לכל משמעת ולפיכך אין הוא שיר".

<sup>24</sup> מירי ברוך (1979), הרואה בשיר זה שיר משחק, מציינת את המילים 'מדויקי' ו'בתנ"ך' כמילות נונסנס, הבונות את המשחקיות שבכותרת השיר (שם : 17). את טענתה בדבר היות השיר "שיר משחק מכל וכל" (שם : שם) מנסה עיון זה להפריך.

שונים אצל הקורא.<sup>25</sup> נעימת-היסוד היא המשפט, "שָׁאוּל שׁוֹמֵעַ מוֹסִיקָה", שבו נפתח השיר. מכאן ואילך מתגלגל משפט זה כמו משפט מוסיקלי: משתנה, מתקצר, מתארך, זוכה לעיטורים כאלה ואחרים וחוזר על עצמו. להלן נתחקה אחר גילגוליו בשיר ודרכי התפקוד שלהם. בשורה השנייה של השיר נשמטת המילה "מוסיקה" שהופיעה כחלק משורת הפתיחה, ומתחדד עניין השמיעה, וכן ממשיך להדהד המצלול שיסודו בשורה הפותחת, זה הנשען על ההגאים השיניים (SHAU, SHO), ואשר ילווה את השיר לכל אורכו. המרווח שהותירה השמטת המילה "מוסיקה" נטען משמעות, שאינה עולה בהכרח מן השורה הראשונה. המשפט "שאוּל שומע" פותח אפשרויות נוספות, כגון הדברים ששומע שאול לא מן החוץ, כי אם מתוך תוכו, ועשויים אפוא להתפרש באופנים שונים. בד בבד משמשת השורה השנייה, המקוצרת, כהד מוסיקלי לשורה הראשונה, הד העונה רק על חלקה.

השורה השלישית מכילה הן תוספת והן שינוי במיקום מילותיו של משפט היסוד. על הבסיס המינימליסטי נבנה משפט שאלה, המשנה תכלית שינוי את ניגונו של משפט החיווי. ההתארכות הנוצרת עם תוספת המילה "איזו", מוסיפה למתיחותו של משפט זה. השורה הרביעית, החוזרת מילה במילה על השורה הראשונה, פותחת, למעשה, פראזה מוסיקלית חדשה, המצורפת משורה זו (הרביעית) ומזו הבאה לאחריה: "שָׁאוּל שׁוֹמֵעַ מוֹסִיקָה/ אֲשֶׁר נוֹתְנָת לוֹ רְפָאוֹת". המשפט המורכב, המשתרע על פני שתי שורות, מכיל תוספת חשובה של אינפורמציה, אשר מאייכת את המוסיקה ומעניקה לה משמעות חדשה, תוך רמיזה על מצבו של שאול המאזין לה ועל פעולתה עליו. נעימת היסוד חוזרת כלשונה בשורה השישית ומחזירה את הנמען/ המאזין אל הנושא. אך מיד בשורה הבאה משתנה סדר המילים: המילה "מוסיקה" עוברת לראש המשפט והופכת למוקד המושך אליו את עיקר תשומת הלב. עם זאת, חוזרת תבנית זו על חלק מן השורה השלישית ("איזו מוסיקה שומע שאול?") ומהדהדת אותה. נוצרים אפוא שני קולות דומיננטיים: "שאוּל שומע מוסיקה", לעומת "מוסיקה שומע שאול", העשויים מאותן התיבות, ובכל זאת משמיעים 'מנגינות' שונות זו מזו גם בכל הנוגע למוקדי המשמעות והמתיחות שלהם. השורה השמינית מכניסה אלמנט חדש אל התמונה ובהתאם – משתנה גם הנגינה הפנימית: "וְהָאֲנָשִׁים סָבִיבוּ אֵינָם, כְּאֵלוֹ/ נְעֻלְמוֹ, נְאֻלְם כֹּל הָעָם". בפעם הראשונה מופיעה חריזה בשיר והיא מצטרפת אל המצלול המונוטוני, שכבר הוזכר, המתגוון אך מעט והמתנגן ברקע. החריזה היא בעלת פרופיל נמוך, מופיעה במקומות בלתי צפויים ומנצלת רק חלק מינימלי (תנועה אחת ועיצור אחד) של צלילי המילים החוזרות (אינם-נאלם-העם). הופעתן יחד של המילים "נעלמו" ו"נאלם" נושאת אופי של חזרה והדהוד, ומדגישה באופן אחר עיקרון זה. תוספת האינפורמציה מבליעה רמז על הסיטואציה שבה נשמעת המוסיקה ונוגעת גם בהיבט קולי (הדממה המשתררת כש"נאלם כל העם"). הפסיחה, הקוטעת את המשפט במקום בלתי צפוי, יוצרת רגע של מתח והשהיה (לאחר המילה "כאילו"), המתפוגג עם קריאת המשך המשפט והשלמת המידע.

<sup>25</sup> מעניין לציין בהקשר זה את דבריו של המבקר ותאורטיקן השירה ריצ'ארדס על 'ארץ שממה' של ת"ס אליוט. ריצ'ארדס קורא לשירתו זו של אליוט 'מוסיקה של אידיאות', ואומר כי רעיונותיו של אליוט מאורגנים כמשפטים מוסיקליים לא כדי שיספרו לנו משהו, אלא כדי שרישומם עלינו יצטרף לכלל שלם קוהרנטי של רגש ויחס (ראו פוקנר. 1982 [1977]: 18).

השורה העשירית, הנפתחת במילית "כיי", לפני המשפט המוכר החוזר על עצמו, הופכת בכך למשפט סיבה, המנמק את שתי השורות שלפניו. ושוב, אף שהמשפט מופיע בצורתו ובתפקודו החדשים, הרי נעימת הנושא חוזרת ומתנגנת בו, מצטרפת אל הופעותיה הקודמות ומתגברת אותן. גם עקרון החזרה כשלעצמו זוכה להתגוונות ולווריאציות בשיר. לא רק מילים ומשפטים חוזרים בו, אלא גם הנחיות בנוגע לטון שבו נאמרים הדברים. כך, מול משפט השאלה שהוצב בחלקו הראשון של השיר ("איזו מוסיקה שומע שאול?"), מוצב לקראת סופו משפט שאלה נוסף, אלא שהפעם הוא מנוסח באריכות ומשתרע על-פני שלוש שורות: "האם זאת היא המוסיקה ששאול/ צריך היה לשמוע/ לעת כזאת?". בהמשכו הרצוף תופיע החזרה, המשנה את הנעימה משאלה לחיווי, וגוררת בעקבותיה את משפט ההנמקה הסוגר את השיר:

כֵּן, זֹאת הַיָּא מוֹסִיקָה שְׁשָׂאוּל  
צָרִיךְ הָיָה לְשִׁמֹּעַ לְעֵת כְּזֹאת  
כִּי אֵין אַחֲרַי עֶכְשָׁו  
וְאוּלַי לֹא תִהְיֶה  
עַד הַגְּלִבּוּעַ

משפט השאלה ומשפט החיווי העונה כנגדו, נשמעים כמין דקלום של מקהלה ברקע, הבוחנת את ההתרחשות ומגיבה עליה, כבטרגדיות היווניות. עובדה זו אינה מנותקת כמובן מתוכנו של השיר, המכיל רמזים על הקטסטרופה העתידה.

לעומת הקיטוע המאפיין את חלקו הראשון של השיר, בשל ריבוי השימוש בסימני הפיסוק, הרי חמש השורות האחרונות שלו זורמות ללא הפרעה ומהוות ניגוד ריתמי לכל מה שקדם להן. השינוי הריתמי חופף לשינוי בהלך הרוח המוקרן מן החלק הזה. שכן, לעומת החלק הראשון, המתרכז בהווה ומתעלם מכל מה שאיננו הווה, החלק החותם את השיר מכוון כולו לעתיד. השורות ההולכות ומתקצרות מהדהדות כתופי גורל, שאין ניתן לעצור אותם, עד לצמד המילים האחרון "עד הגלבוע", שבו מובלעים רמזי התבוסה, ההשפלה והמוות, הכרוכים בפרשיית חייו האחרונה של שאול.

על אף הרושם הראשוני, כאילו מדובר בניסוי מילולי הנשען על חזרות וריאנטיות ללא תכלית,<sup>26</sup> השיר הוא בבירור אינטגרטיבי. הוא מתפתח ומשתנה במהלכו, הוא חותר אל נקודת סיום שהיא גם נקודת שיא, תוך שהוא הולך ומוסיף אינפורמציה, ובהתאם לכך גם גורם למודיפיקציות מתבקשות בתגובת הקורא תוך כדי מהלך הקריאה.

מבין אלה שהגיבו בחומרה על השיר וראו בו ייצוג מטונימי של שירת זך כולה (בשלב של **שירים שונים**), בולט בביקורתו גדעון קצנלסון (ראו הערה קודמת וזו שלפניה). לאחר שהוא מתאר בדרכו את גלגוליו של המשפט "שאול שומע מוסיקה" ומפורר את השיר עד תום, הוא כותב, בין היתר:

<sup>26</sup> גדעון קצנלסון (תמוז תשכ"א: 128) מייחד חלק ניכר של רשימתו לגינני שירו הנידון של זך. בין היתר הוא קובע, כי הפועל 'שמוע' ושם-העצם 'מוסיקה' צמודים כאן רק למשמעות מילונית אחת, "ולפיכך ניתן לשחק בהם רק משחק נבוב של צירופים: על-כן נזרק כאן מצד אל צד המשפט 'שאול שומע מוסיקה' כקוביה בידי של להטוטן, שדופן אחד שלה שונה מן הדופן האחר לא בגילוי גיוון של המלים, אלא רק בסדר המלים וזמנן".

[...] מה שמתכנה שירת זך בנוי כולו, בכוונה תחילה, על חוסר כל משמעת. אנו שוללים בתכלית את הדעה, ששירה היא מישחק; אולם אפילו מישחק, אם הוא טוב, כפוף למשמעת של כללים. המישחק, שזך סובר לראות בו שירה, איננו איפוא אפילו מישחק טוב, אלא מישחק חפשי, כלומר שרירותי וממילא רע. החרוז והמיקצב, שזך רואה בהם, קרוב לוודאי, שרידים של שמרנות שירית מיותרת, אפילו אם הוא עצמו משתעשע בהם לפעמים בשעשועי-פירוק – הם גילויים של משמעת. ההגיון שבשילוב שורה שירית אחת בשורה שניה, גם אם אין בה כל חרוז או מיקצב – הוא גילוי של משמעת. יתר על כן, אפילו חלקים של שורות שיריות, אם מותאמים הם – כניגודים או השלמות או המשכים מתדרגים – לחלקים של שורות אחרות – יוצרים מין ניגון פנימי של השיר ומהווים משום-כך אף הם גילוי של משמעת. המשמעת היא-היא שיוצרת את המשמעות השירית; אולם המישחק השרירותי, נטול-הכללים, שזך מרשה אותו לעצמו במה שמתכנה אצלו שיר – הוא מישחק, שעומד בסימנו של בוז לכל משמעת ולפיכך אין הוא שיר. (תשכ"א: 128).

תפישתו זו של קצנלסון מייצגת ייצוג נאמן את הפואטיקה שזך קורא עליה תיגר. דבריו הם, למעשה, מעין פרפראזה של עיקרי הקביעות הפואטיות הקיימות ב'השיר הזר' של אלתרמן, בין שמדובר בו על "קור החרוז הצלולי", על "זרות המתכת, בקצב הגא" של השורות המנגנות, על תבניתם המהודקת של חרוזי השיר, או על "כתונת משחק וצלצול" המולבשת עליו. סוג הרגישות השירית שמפעיל המבקר ביחס לשירו של זך, מכשיל מראש כל אפשרות של התחברות אמיתית אל השיר הזה או אל שיריו האחרים של זך.<sup>27</sup>

המתקפה המרוכזת של קצנלסון נגד השיר שהוא רואה בו מופת שלילי לכתיבתו של זך, כמו הערותיהם של מבקרים אחרים לגביו, מלמדים מכל מקום על בולטותו הפואטית של השיר ועל הריכוז של אמצעיו המובהקים, התורמים ליחודו ולהבדלתו משירים המייצגים פואטיקה אחרת. במובנים רבים ניתן לראות בשיר זה את אחת מ'ספינות הדגל' לעניין הריתמוס האנטי-אלתרמני, שיר המצהיר על קו פואטי חלופי ומדגים אותו במהלכו בעת ובעונה אחת.

**אמנות, אהבה ומוות: מבט השוואתי על מיתוס האמן בשירת אלתרמן ובשירת זך**

כיוצרים המודעים לאמנותם, אשר סללו, איש-איש בדרכו ובזמנו, נתיבות לפואטיקה חדשה, מתבטאים אלתרמן וזך בעניינים אֶרְסֵפּוֹאֶטִיִּים גם מחוץ ליצירתם השירית וגם בתוכה. ואולם, מעבר להתבטאויות אלה, יש גם לאלתרמן וגם לזך נגיעה מעניינת במה שניתן לכנות 'מיתוס האמן', המגדיר ביצירת שניהם בעיקר את הזיקה שבין האמנות לבין החיים והאהבה. גם בהיבט חשוב זה, עמדתו של זך קוראת תיגר על עמדתו של אלתרמן, כפי שהיא באה לידי ביטוי בספרו הראשון.

<sup>27</sup> יוסף מילמן (1995) גורס, כי שיר בעל אופי 'אבסורדאלי', המזמין את הקורא להפעיל כללי פענוח שאינם מתאימים לקליטת השדר, מביא אותו לעימות עם לשון השיר ו'עולמו': "בסתיומותו נעשה השיר עצמו מעין דגם אנלוגי לעולם, וקריאתו הופכת להיות ניסיון משמעותי, ניסיון באבסורד, אשר כמו מאמת את התיזה הכללית המובלעת בתוך ומאחורי ה'דגם'" (שם: 64). ביקורתו של קצנלסון מדגימה היטב את סוג העימות המתואר בדברי מילמן.

השימוש במושג 'מיתוס' ביחס ליצירתו של אלטרמן בנקודה הספציפית הנידונה כאן, דורש הסבר. לעומת זך, העושה שימוש בחומרים מיתיים מופרים, הלקוחים ממקורות מזוהים (כגון המיתולוגיה היוונית), אלטרמן יוצר את המיתוס בעצמו. זהו מיתוס שאינו מוגש כחטיבה אחת, אלא הוא משתחזר בדיעבד, מתוך הרסיסים המשוקעים בשירים. מיתוס האמן של אלטרמן מרמז אפוא על 'סיפור' סמוי, הנמצא ברקעם של השירים וההולך ונחשף עם קריאתם.<sup>28</sup> לעומת זאת, תפישתו המודרניסטית של זך, הנשענת על המודרניזם בנוסח האנגלוסקסי (שמייצגו הבולטים הם פאונד, אליוט וג'ויס), גורסת שימוש במיתוסים מוכנים. המודרניסטים דגלו בחדשנות, אך לא בהכרח במקוריות, והסתמכו אפוא על תבניות סיפור מיתיות שאליהן יצקו תוכן חדש. הכתיבה

המודרניסטית בנוסח זה הופכת לשכתובם של טקסטים עתיקים ברוח חדשה.<sup>29</sup>

הספר **כוכבים בחוץ** מבוסס על מסגרת 'סיפורית', המעוצבת בעזרת שורה של מוטיבים בולטים כגון: עובר אורח (הלך), דרך, הליכה וניגון (מירון. תשל"ה: 14-17; תשמ"א: 70-72). ה'סיפור' המובלע העולה מתוך הקובץ, הוא סיפורו של האמן-המשורר, המצטייר בדמות עובר-האורח הנצחי, שההליכה המתמדת והבלתי נפסקת שלו היא לו דרך חיים. בשם הדבקות באמנותו, המתגלמת בספר במושג "ניגון", הוא מתחייב לעקור את עצמו מן הקבוע ולהתמסר לעראי, לנדודים ומכאן – אף לבדידות. שיר הפתיחה הפרוגרמטי של **כוכבים בחוץ** מנסח זאת בצורה מרוכזת ותמציתית, המדגישה את כוחה השתלטני של האמנות ("עוד חוזר הניגון שזנחת לשווא"), את ההכרח שביציאה אל הדרך, תהא משמעותה אשר תהא ("והדרך עודנה נפקחת לאורך"), את הנדודים וחוסר הקבע ("וכבשה ואיילת תהיינה עדות/ שליטפת אותן והוספת לכת") וכן את הניתוק ואת חוסר האחיזה במציאות הממשית, שהם מנת חלקו של המשורר-ההלך ("שידיך ריקות ועירך רחוקה"). מתוך שירים אחרים בקובץ עולים רסיסי מידע נוספים, הבונים את תמונת חייו של הדובר. הוא אינו יכול לעמוד בפני התשוקה אל הדרכים ("דרכים, אל מרחבך/ השר והלבך/ בחבל הובילתני התשוקה"; 'מזכרת לדרכים'), הוא יודע, כי דרכו אינסופית ומתמשכת לעד ("יסוף אין לדרך הזאת העולה./ סופי הדרכים הִמָּה רק געגוע"; 'אל הפילים'), כי בדרך הזאת מגעו עם העולם הוא מגע של מתבונן מן הצד ("ובבוקר ראינו בדרך עלמה/ וְיָהֵם לה לבנו וְיָהֵר./ ובערב ראינו שקיעה עירומה/ וסנאי על כתפי היער"; 'שיר שלושה אחים'), וכי לפיכך אין לו סיכוי לממש את אהבתו לאשה, אלא רק לזכרה מרחוק ("את! מעולם עוד לא חייתי בך! [...]/ רק יש וזכרוןך היה עובר בי פתע, בקפיצת נמר, במעוף דלתות ורוח, באושר מסוער ושבור כנף"; 'חיוך ראשון'). מחויבותו לדרכו היא כה טוטאלית ותובענית, עד כי היא מוליכה אל מעבר לגבול החיים ("להביט לא אחדל ולנשום לא אחדל/ ואמות ואוסיף ללכת"; 'בדרך הגדולה'). על כן מתאר הדובר את עצמו כנטול חיים בבואו עד סיפה של האהובה ("עוד אבוא אל ספך בשפתיים כבות./ עוד אצניח אליך ידיים"; 'עוד אבוא אל ספך'), ויודע את גודל הקורבן שהיה עליו להקריב בשל קבלת עולה של השליחות האמנותית ("וחיי שכרעו בלי הגיע אליך, / הוסגרו לחוצות ולתוף"; שם).

<sup>28</sup> לפי אנה באלאקיאן (1967) גם הסימבוליסטים עסקו בהחייאתם של מיתוסים (בעיקר יוונים, אך גם אחרים). תכלית השימוש בהם היתה כפולה: מצד אחד – יצירת הילה של מסתורין, ומן הצד האחר – מציאת מדיום התייחסות דו-משמעי. המכשלה, לפי באלאקיאן, נעוצה בכך שהמיתוסים חדלו לשמש כאמצעי והפכו למטרה (שם: 109-110). פייר ברונל (1982) מצביע על כך, שדמויות מיתולוגיות רבות מככבות בשירה הסימבוליסטית, אך מציין שאצל הסימבוליסטים ניתן למצוא גם מיתוסים הנוצרים על-ידם בשירתם (שם: 400).

<sup>29</sup> ראו דיון בעניין זה בפרק האחד-עשר בספרו של Peter Nicholls (1995: 251-278).

עלילת האהבים הנשזרת אל תוך 'סיפור חייו' של הדובר ב**כוכבים בחוץ**, כנרמז לעיל, מתוארת בעיקר כמצב של ריחוק מתמיד מן האהובה, השתוקקות אליה מן המרחק, וחוסר יכולת לממש תשוקה זו. עלילה זו היא צידה האחר והאפל של המחויבות הטוטאלית לאמנות, ופירושה – ויתור על היבט מרכזי בחייו של האמן. לא ייפלא אפוא, שעלילה זו כוללת רמזים לא מעטים על כך, שאם וכאשר יתקיים המפגש ביניהם, אחד משניהם לא יהיה עוד בחיים.<sup>30</sup>

שלא כאלתרמן, האורג, כאמור, את מיתוס האמן ב**כוכבים בחוץ** בעזרת מגוון של שירים, זך מקדיש שיר אחד ויחיד לעניין זה ב**שירים שונים**, השיר 'אורפיאוס',<sup>31</sup> ובו הוא מרכז את אמירתו. השיר נשען על השלד המיתי של סיפור אורפיאוס, האבטיפוס הקדום של האמן, אשר ידע להקסים עולם ומלואו בנגינתו וירד אל השאול – כפי שמספרת האגדה – בתקווה לחלץ משם את אשתו האהובה אורידיקה, משום שעם מותה אבד הטעם לחייו. אמנות, מוות ואהבה הם אפוא חומריו של המיתוס האמור, שזך עושה בו שימוש בשירו. למעשה, אלה הם גם חומריו של מיתוס האמן האלתרמני ב**כוכבים בחוץ**, אלא שכצפוי, הדרכים שבהן נוגעים שני המשוררים בנושא ובחומריו שונות מעיקרן. אצל אלתרמן הדובר הוא גם הגיבור, המודע לסיטואציה שבה הוא שרוי, היינו, למחויבות המוחלטת והמלאה לאמנותו – עד מוות, ולוויתור על האהבה והגשמתה, המשתמע מכך. ויתור זה הוא קורבן ממשי שמעלה האמן על מזבח אמנותו. אין כאן כל ניסיון להתפשר עם תנאיה של המציאות, כי אם הסקת מסקנה קיצונית מן ההתמסרות לאמנות, בחינת 'הכול או לא כלום'.

בדיוק נגד סוג כזה של אי התפשרות עם המציאות יוצא זך – ביצירתו כמו בהתבטאויותו העיוניות, כפי שהראה מילמן (1995: 23-15). ההתבטאויות האמורות של זך הן מאוחרות (נכתבו בשנים 1983, 1985/6), ומגלות גם בדיעבד את עמדתו של זך נגד הרוח הרומנטית, שאין הוא יכול להשלים עם התמכרותה למוחלט, ובעקבות זאת – עם שלילתה את המציאות. לדברי מילמן, זך מוצא את סימניה אלה של הרוח הרומנטית

"לא רק אצל הרומנטיקאנים האותנטיים ומורשתם הסמוכה (משוררי הפרנאס והסימבוליסטים הצרפתיים), אלא בכל מקום שבו 'החידק' מסתתר, [...] ואולם הכתובת המרכזית אותה מעמיד זך תחת עינו הבוחנת היא הספרות הישראלית בת ימינו (אלתרמן, עוז, שבתאי ואחרים). כאן מוצא זך אותות מובהקים של התעתוע הרומנטי בהסתאבותו הרעיונית והאסתטית: פולחן המוות, ההצטעעות בתחושת קיום טראגית וההתהדרות בעגמומיות נאצלת, התביעה הרדיקאלית של הכל או לא-כלום, הקצנת הניגודים נוסח שחור-לבן או גן-עדן וגיהנום והאטימות בפני העולם. ומן ההיבט האסתטי: הוא מצביע על ההפשטה נטולת החיוניות, השבלונה האוניפורמית והפשטנות הרדודה" (מילמן, 1995: 18).

בשירתו שלו מנסה זך, מתחילת דרכו, להיאבק בקסמיה של הרומנטיקה, בעיקר בעזרתה של אירוניה מפוכחת, ומכל מקום הוא מודע למאבקו זה ולקונפליקט הכרוך בו.

<sup>30</sup> יסוד זה הוא בעל אופי בלדי, והגיע כידוע למלוא פיתוחו ב**שמחת עניים** ובשירים כגון 'דו שיח' (**עיר היונה**). ניצניו, מכל מקום, מופיעים במרומז כבר ב**כוכבים בחוץ**, כפי שהבחינו מתי מגד (1959) ודן מירון (תשכ"ב: 13-37).

<sup>31</sup> כידוע, הקדיש זך בשירתו המוקדמת שני שירים נוספים לדמות אורפיאוס: 'אורפיאוס מפנה את ראשו' ו'אורפיאוס צועק', שניהם בספרו **כל החלב והדבש** (1966). בספרו של יוסף מילמן (1995: 24-32) נבחנים שלושת השירים בהקשר אחד תחת הכותרת 'אורפיאוס ואורידיקה במבט אירוני'.

מילמן מדבר בהקשר זה על שני סוגי רומנטיקה הקיימים לדידו של זך: "רומאנטיקה נאיבית, בלתי מודעת לעצמה, הגוררת בתוקף אי-הפשרנות שבה את שלילתם של החיים", ולעומתה – רומנטיקה אשר "משקיפה בסופו של דבר על עצמה מתוך ריחוק של מודעות עצמית אירונית, המונעת את ניתוקה מן הממשותף". את זו האחרונה מכנה זך "רומנטיקה מעודכנת", והיא לגבינו, לדברי מילמן, היחידה המתאימה לעולם הבלתי רומנטי שבו אנו חיים, שכן "היא היחידה העשויה לקיים בעת ובעונה אחת את הנהייה אל המעבר, המפעמת בכל יצירה בעלת ערך ומזינה אותה, יחד עם הקשר הבסיסי לממשותף, שאף הוא תנאי הכרחי לחיוניותה של יצירה ראויה" (שם: 21).

את השיר 'אורפיאוס' יש אפוא לקרוא בהקשר זה. העובדה שמתבלטת מיד עם פתיחת השיר היא ההפרדה הברורה בין הדובר בשיר לבין הגיבור, אורפיאוס. בעוד האחרון נמצא בעיצומו של המסע אל השאול בדרך להצלתה של אהובתו אוירידיקה, כלומר, נוהג "כגיבור רומאנטי מובהק ומסמל בהתנהגותו ההירואית את האתוס הרומאנטי בשיא התגשמותו" (שם: 26), הרי הדובר מצידו נוקט עמדה הפוכה ומגייס נימוקים לשכנועו של אורפיאוס, למען יימנע מלרדת אל השאול, שהרי ירידה כזו פירושה בעצם ויתור על החיים.

נימוקיו של הדובר מייצגים במידה רבה את נקודת הראות האקזיסטנציאליסטית, המקדשת את הכאן והעכשיו, כלומר, את החיים על פני אדמות: "אל רְדֵת עוֹד אֶל עֵמֶק מְוֹת. אֶנָּא, אֵל, מְוֹת בְּגִלְלִי"; "אל בְּחַפְזוֹן/ תֵּרַד דוּמָה"; "אֶנָּא, אֵל בְּחַפְזוֹנְךָ/ רְדֵת לְתֵּהוּמוֹת לֹא יִחְקְרוּ"; "שְׁמַע, בְּגוֹף/ עֲלוּל אֵל/ תֵּרַד אֶל לֹא בְּרָאוּ אֵל לְרְדֵת".

כזכור, הנגיעה במוות אצל הדובר האלטרמני המתקדש לאמנותו היא כזו, המטשטשת את הגבול שבין העולמות ("יואמות ואוסיף ללכת"). הדבקות הטוטאלית באמנותו, הגורמת לו בהכרח לוותר על חייו האישיים, נתפשת כדבר המאפשר את המעבר הבלתי מורגש הזה. אצל זך, לעומת זאת, הגבולות בין שני העולמות חתוכים וברורים, וחצייתם, בניגוד למה שעולה מן הסיפור המיתי על אורפיאוס, היא סופית ופאטאלית. אי לכך, גורס השיר, אין דבר בעולם שעבורו כדאי לסכן את היקר מכל – את החיים. פעילותו היוצרת של האמן מתרחשת בחיים הממשיים, לא מעבר להם, על כן יחזור הדובר ויפציר באורפיאוס האמן, תוך שהוא שומר את הנימוק המכריע לסיום מסכת השיכנוע שלו:

פְּנֵה יוֹם, חֲשֵׁף לֹא חֲלוֹם, לֹא כְּנֹר הַלּוֹם,  
לֹא כְּנֹר, חֲבֵל,  
הוּא זֶה הַמְּנַגֵּן, אוֹרְפֵיאֹוס, אֵל, כִּי  
זָרַע מְוֹת.

מן התמונה בשירו של זך נעדר איזכורה המפורש של אוירידיקה, הדמות הנשית המניעה את עלילת אורפיאוס עקב הסתלקותה החטופה מחייו. מילמן סבור, כי "אוירידיקי איננה מוזכרת באופן מפורש בשיר הזה, אך היא נוכחת בו בעקיפין מתחילתו ועד סופו. מצד אחד, דמותה מצטיירת בעיני הקורא בתור מטרת המסע הגורלי [...], ומצד שני, אוירידיקי עומדת כדמות שאליה מתייחסים דברי הביטול הסמויים של הדובר, כשהוא מנסה לעצור באורפיאוס ולשכנעו כי אין זה מן הראוי שיקריב למענה את חייו" (שם, 26). עם זאת, ראוי לבדוק את היעדרה המפורש מן הטקסט גם מזווית נוספת.



ההשוואה המתבקשת עם מיתוס האמן האלתרמני מצביעה על השוני הברור. הדובר האלתרמני אינו חדל לכמוה אל האשה האהובה, אף כי הוא יודע שלעולם לא יממש את אהבתו במגע של ממש עימה. סיטואציה זו מפרנסת מתח מתמיד המתקיים ברקע העלילתי. יתר על כן, האהבה הלא מוגשמת זוכה בספר למעמד מיוחד, שביטוי המרוכז והמאופיין ביותר מופיע בשיר 'בהר הדומיות'. השיר מבטא מפורשות עמדה אמביוולנטית כלפי האהבה והאהובה. בנקודה מסוימת של השיר מגלה הדובר את חששו מפני המגע עם האשה האהובה ותוצאותיו:

הַנְּחִית! לֹא קָרָאתִי בְּשִׁמְךָ הַמְּקַפֵּיא.  
אֶל יָמֵי מִן הַהָר אֶל תְּרַדִּי.  
מֵאֲבָלְךָ הַזֹּהָר, מְשַׁפְּתִיךָ עַל פִּי,  
מִמּוֹתֶךָ בְּעֵינַי, יָרָאתִי.

ואילו בסיום השיר מצהיר הדובר על התכוונות מוחלטת כלפיה, גם אם המגע הוא מן הנמנע:

הֲלֹא לָךְ, מִכָּל דָּרְךָ, אֶשָּׂא אֶת כְּלִי,  
הֲלֹא כָּל שְׂמֵחוֹתַי בְּגוֹיֹת לְחֵיךָ – –  
מִסְבִּיבֶךָ, מִסְבִּיבֶךָ נִסְתַּחֲרַר עֲגוּלִי  
וְכָל זְרִיחוֹתַי  
וְכָל שְׂקִיעוֹתַי  
מְשִׁיקוֹת אֶת יַיִן הַלֹּהֵט לְחֵיךָ.

לעומת מצב הדברים המתואר לעיל, הרי בשירו של זך מתפצל היחס אל האהובה בין שתי נקודות ראות: זו של הגיבור, המובלעת בשיר מכוחו של הסיפור המיתי, וזו של הדובר, המארגן את המידע ונוקט עמדה כלפיו. אורפיאוס האמן נתפש בשיר כמי שמוכן לוותר על חייו – ובמשתמע על אמנותו – למען האהבה. המוות והאהבה הנתונים על ציר אחד בסיפור מסעו של אורפיאוס אל השאול, משקפים עמדה רומנטית 'נאיבית' מוקצנת, הנדחית על-ידי הדובר בשיר מכול וכול. העובדה שאין הוא מזכיר את אורפידיקה בשמה בשיר – אינה טריוויאלית, בניגוד למשתמע מדבריו המצוטטים לעיל של מילמן. היא מאותתת על כך, שבעיני הדובר אין אורפידיקה ראויה להיות מטרת מסעו של אורפיאוס, ואף אין היא ראויה לקורבנו. הדובר האקזיסטנציאליסטי של זך אינו תופש את המוות כמין מעבר חלק בין העולמות, בנוסח "ואמות ואוסיף ללכת". המוות שמפניו מזהיר הדובר בשיר את אורפיאוס, הוא נחרץ, סופי ובלתי הפיך: "אַלְמֹת בְּחֹזֶן, אֶל בְּחֹפְזוֹן// תְּרַד דוֹמָה, יִרְכְּתִי בּוֹר לֹא יֵאמְרוּ מֵה/ שְׁאֵתָה יוֹדֵעַ אֶהְבֶּה". זהו מוות המאפס אפוא את החיים, את האמנות ואת האהבה גם יחד. קורבן מעין זה מצד האמן, מעורר בדובר "צער על הבזבוז המשוע של סגולות נפש נעלות" (שם: שם), או במילים אחרות, הדובר דוחה את הזיקה הרומנטית – ואולי את הטישטוש הרומנטי – שבין האמן לבין האהבה והמוות, כדרך שהם מופיעים במיתוס האמן האלתרמני, לטובת קידוש החיים הארציים כתנאי ליצירה האמנותית. האהבה, על-פי התפישה העולה מן השיר, היא מכשול העלול להסיט את האמן מדרכו ולהוליכו במקרים קיצוניים לויתור מיותר, הן על אמנותו והן על חייו.

בניגוד לדובר האלתרמני, שהכמיהה לאהבה היא חלק מחייו, אף כי האהבה כשלעצמה אינה מוגשמת בהם, הרי הדובר בשירו של זך (לא הגיבור!) מעדיף לראות את האהבה והאהובה 'מחוץ לתחום', כאשר מדובר בעיסוק האמנותי. אולם עיקרו ומוקדו של השיר 'אורפיאוס' הוא, כמובן, דחיית כל יפיוף רומנטי הנוגע לעצם העיסוק באמנות, והעמדתו על רגלי המציאות של החיים הממשיים, אם גם הארעיים כל-כך, "חיים ברגע שאולי", כדברי השיר האקזיסטנציאליסטי של זך.

השיר ה'נכון': עיון בשיר 'אנוש כחציר ימיו' כסיכום עיקרי הפואטיקה של שירת זך המוקדמת

בראיון שנערך עימו לרגל הופעת ספרו **כיוון שאני בסביבה** (1996), ציין זך, בין היתר, את הקפדתו בבחירת השיר הראשון שבו הוא פותח ספר מספריו, וכן בבחירת השיר האחרון, "מפני שזה, כמו בשירת ספרד, תפארת הפתיחה ותפארת החתימה. זה חשוב לי מאוד" (בסר. 1996 : 16).

מיקומם 'האיסטרטגי' של שירים מסוימים בספריו של זך ניתן אפוא להתפרש כאינדיקציה למידת חשיבותם בעיני המחבר או לכושר ייצוגם בתוך כלל שירי הספר שבו הם נתונים. בראיון אחר (דריה. 1966), עם הופעת קובץ השירים שלו **במקום חלום** (1966), כשנשאל זך איזה משיריו מאפיין במיוחד את סגנונו, הצביע בתשובה על השיר 'אנוש כחציר ימיו', שבו בחר לחתום את ספרו הראשון **שירים ראשונים** (1955), וכן חתם בו גם את המבחר מתוך הספר האמור, שצורף לקובץ **שירים שונים** (במהדורתו השנייה). הצבת השיר בצומת שבין חתימת הספר הראשון ובין פתיחת הספר השני, שרבים רואים בו את ספרו הטוב ביותר ואף המשפיע ביותר של זך, יש בה בוודאי כדי ללמד על מידת החשיבות שהוא מייחס לו.

נעוץ להלן בהיבטים מסוימים של השיר האמור, שיגעו בדרך של הארה וסיכום בפואטיקה של זך, כפי שנתגבשה בשלב המוקדם של יצירתו.

המשפט הפותח את השיר, "אנוש כחציר ימיו", הוא חלק פסוק המצוטט כלשונו מספר תהילים (פרק ק"ג-15): "אנוש כחציר ימיו, כציץ השדה כן יציץ". לכאורה, תמוהה הסתמכות מדויקת זו של משורר שהוגדר כמשורר מודרני על הפסוק המקראי, והתמיהה מתחזקת למקרא פתיחותיהם של שני הבתים הנותרים: "אדם לעמל יולד" (בית שני) "ובני רשף יגביהו עוף" (בית שלישי), שאף הם ציטוטים מדויקים מן המקרא (איוב, ה' 7). עם זאת, ניתן ליישב את התמיהה אם נזכור, כי במאמרו הפרוגרמטי, 'לאקלימן הסגנוני של שנות החמישים והשישים בשירתנו' (1966), מצביע זך, בין היתר, על "המשך ההזדקקות לחומר התנכי (אבל לא לעמדה התנכית!) לעתים – בסיטואציה חדשה, המשנה לגמרי את הוראתו (בכיוון אירוני)", כעל אחד המאפיינים של השירה הצעירה בשנים האמורות. ולעומת זאת, הוא מבחין כי "מרובות גם הפניות לתנ"ך כאל אוצר מופלא ובלתי נדלה של דמויות, ציורים וציורי לשון, הנענים לכל הווה – גם בלי כוונות מודרניות במיוחד". זך מדבר אפוא על שתי גישות אל החומרים המקראיים: הגישה המודרניסטית, שחומרים אלה משמשים לה נקודת מוצא, בעיקר לאירוניזציה של הטקסט, והגישה הלא-מודרניסטית, הממשיכה קו מסורתי של גילוי האקטואלי והרלוונטי בחומר העתיק, מבלי להפעיל

עליו את נקודת הראות האירונית. זך עצמו עשה שימוש פעמים אחדות בספר **שירים שונים** בחומרים מקראיים (למשל: 'השיר על אחי יהונתן', 'תיאור מדוייק של המוסיקה ששמע שאול בתנ"ך', 'את שִׁעְרוֹ של שמשון', 'כשאלוהים אמר בפעם הראשונה'), וניתן לדבר בהקשר זה בפירוש על נטייה לאירוניזציה של החומרים העתיקים ברוב השירים הללו. השיר 'אנוש כחציר ימיו' שייך, מכל מקום, לתקופה מוקדמת יותר בכתיבתו של זך, ודורש על כן בחינה לעצמו. כאמור, השורות הפותחות את שלושת בתי השיר הן ציטטים מדויקים של טקסטים מקראיים. השורה המסיימת כל בית מבתי השיר מורכבת משתי המילים "אל תירא", צירוף לשוני החוזר במקרא לא פחות משלושים ושש פעמים. בין השורה הפותחת לזו החותמת את הבית מתבצעת, בכל אחד מן הבתים, מעין מניפולציה בפסוק המצוטט: הוא מתקצר באמצעות השמטת מילה, הוא משתנה על ידי שינוי סדר המילים וכו', אולם לכל אורך השיר אין ולו תוספת של מילה אחת שאינה מופיעה בפסוקים ובחלקי הפסוקים המצוטטים. החומרים שמהם נוצר השיר, הם אפוא חומרים 'ממוחזרים', במובן זה שמקורם מזהה, ושלפחות בראשי הבתים הם מופיעים כצורתם במקור. הישגו הגדול של זך נעוץ בכך, שחרף זאת, מצליח השיר להגיע לאמירה אישית נוקבת. הפסוקים המצוטטים בשיר מקורם בספרות החוכמה המקראית, המוסרת את סיכום הניסיון האנושי באורח תמציתי ואפיגרמטי. חוכמת הדורות, שנתקבעה באמירות פתגמיות אלה והונחלה בדרך זו מדור לדור, נתאבנה עם זאת מן הבחינה הלשונית, כדרך שקורה למטבעות לשון שנשתחקו וחדלו להעביר את המסר המקורי שלהן באורח רענן ובלתי אמצעי. דורו של זך מסתייג באופן מיוחד ובולט מן הלשון המאובנת שבה השתמשו דורות קודמים של יוצרים, ובעיקר מן המליצה. בעניין זה מצביע זך על מאפיין ברור של השירה בשנות החמישים והשישים – הדפלאציה של המליצה והרצון לשוות לשיר טון של שיחה (זך, 'לאקלימן הסגנוני...'. 1966 : 10).

בשיר שלפנינו נוטל זך את הפסוק כלשונו ומגלגל אותו באופנים שונים כדי לחלץ מן הקליפה המאובנת תוכן חי, בלא להתחייב למשמעותו המקורית של הכתוב, בהתאם גמור להנחות הפואטיות של המודרניזם (האנגלוסקסי). נתבונן למשל בבית הראשון:

אָנוֹשׁ כְּחֶצִיר יָמָיו.

יָמָיו כְּחֶצִיר.

יָמֵי אָנוֹשׁ כְּחֶצִיר

יָמָיו.

אֶל תִּירָא.

הפסוק המקראי בנוי כמשפט ייחוד, שבו הובלט החלק הטפל (לוואי) והוצב במיקום איסטרטגי בראש המשפט. יתר על כן, הסדר הפנימי של חלקי המשפט האחרים אף הוא שונה מן הנורמה: הנשוא מקדים את הנושא. המניפולציות שמבצע זך בפסוק זה, ואשר נראות לכאורה כאקספרימנטים לשוניים בעלי גוון משחקי גרידא, נועדו למעשה להחזיר למשפט את הסדר ה'נכון', לפשט את מבנהו, ובדרך זו, להפוך אותו נגיש יותר להבנה ופחות מליצי, והעיקר – להבליט בתוך הצירוף המאובן את החלק החי מבחינתו של היוצר. וכך, בשורה השנייה מושמט החלק הטפל של המשפט, מוחלף סדר המילים ונותר המשפט הגרעיני ובו נושא ונשוא (שמני) בלבד, על פי הסדר המקובל: "ימיו כחציר". עתה, משהובהר גרעין המשפט, מחזיר זך את המילה

"אנוש", שחשיבותה ביצירתו אינה מוטלת בספק, אל מקומה ה'נכוך' במשפט, כלואי לנושא: "ימי אנוש כחציר". המשפט הפיוטי המפותל מספר תהילים הופך אפוא ל'לשון בני אדם', המובנת לכול. בנקודה זו מבודד זך את המילה "ימיו" מתוך הרצף, ומציב אותה כשורה לעצמה, המתחברת, בכל זאת, על-פי כללי התחביר אל זו שקדמה לה, בהיעדר סימן פיסוק בסיום השורה השלישית. בידודה של המילה "ימיו" והבלטתה על פני המילים האחרות במשפט, ממקדת את תשומת הלב במשמעותה האמיתית בתוך המשפט. מה שמובלט דרך המניפולציה הלשונית הוא, שחיי האדם נפרטים לימים, ועובדה זו במלוא חשיפותה אפקטיבית יותר מן הצירוף הפיוטי המקראי העוקף אותה. צמד המילים "אל תירא", החותם את הבית, עשוי להישמע אפוא בהקשר זה כבעל משמעות אירונית, שכן אין בו נחמה אמיתית אל מול הקביעה השקטה אך הנחרצת שבשורה הקודמת.

בדרך דומה נבנה גם הבית השני, המבוסס על חלקו הראשון של פסוק ז' בפרק ה' של ספר איוב. גם משפט זה, "אָדָם לְעֵמֶל יוֹלֵד", בנוי במתכונת שירית, החותרת להבליט את עניינו באמצעות שינוי מיקומם של חלקי המשפט. כך, מקדים הטפל ("לעמל") את הנשוא ("יולד"), ונוצרת הבלטה ברורה של המילה "עמל", על ריבוי משמעויותיה (עבודה כבדה ומייגעת, צרה, מצוקה, סבל, גמול, עוולה, כזב, הבל וריק, ועוד). השורה הבאה משמיטה הפעם את הנשוא ("אדם") ומשנה את סדר המילים הנותרות. הנשוא (הכולל ממילא את הנשוא, בהיותו פועל נטוי) מקדים את החלק הטפל של המשפט, כמקובל. ושוב, מוחזרת בשורה השלישית המילה שהושמטה, "אדם", מקבילתה של "אנוש" מן הבית הקודם ובעלת חשיבות דומה ביצירתו של זך, והמשפט 'מיתרגם' ללשון בהירה יותר: "אדם יולד לעמל". המילה המופרדת הפעם ומוצבת כשורה לעצמה היא המילה "יולד", ולא המילה "עמל", המודגשת בטקסט המקראי. כמו בבית הראשון, זך קורא את הפסוק באופן שונה מן הדרך שבה מבקש הטקסט הקדום להציג את הדברים. המילה "יולד" משמעותית לגביו, שכן היא ממקדת את עיקר העניין בהיות האדם בן תמותה, שהרי מי שנולד צפוי ממילא למות. עובדה זו מתחברת אל קודמתה שבבית הראשון ומתגברת אותה: האדם הוא בן תמותה, חייו קצרים ונמדדים בימים. העובדות הבנאליות הללו מחולצות מטקסטים המדגישים אספקטים אחרים של חיי האדם מתוך התכוונות שונה. ספרות החוכמה שמה דגש על גורלו של האדם, כדי לעודדו להתנהגות מוכתבת מסוג מסוים. על-פי ספרות החוכמה על האדם להסיק מסקנה אמונית-מעשית מתוך התמונה המוצגת לנגד עיניו, ואילו בשירו של זך מוסט עיקר העניין אל הצגה חשופה של אמת אקזיסטנציאלית על חייו ומותו של האדם. הופעת הצירוף "אל תירא" בסיומו של הבית השני, יוצרת, על כן, העצמה של הפער האירוני, שכבר נרמז בסיום הבית הראשון.

הבית השלישי והאחרון בשיר פותח בשורה: "וּבְנֵי רֶשֶׁף יִגְבְּיָהוּ עוֹף", שהיא חלקו השני של פסוק ז' בפרק ה' בספר איוב, הממשיך את חלק הפסוק שבו נפתח הבית הקודם. מאחר שנתקבעה תבנית מסוימת בשני הבתים הראשונים, מתעוררת ציפייה להופעה נוספת שלה בבית השלישי. ואמנם, מן הבחינה החיצונית זהה תבנית הבית כמעט לחלוטין לקודמותיה,<sup>32</sup> אולם בבחינה מקרוב מסתברים ההבדלים. המשפט "ובני רשף יגביהו עוף" בנוי במתכונת המקובלת: נושא ונשוא (מורחב), לפיכך אין השורה השלישית מציגה משפט מפורט יותר ושונה במבנהו, כבשני הבתים

<sup>32</sup> בשורה השנייה בבית השלישי מופיעות שלוש מילים, במקום השתיים שהופיעו בשורה זו בשני הבתים הקודמים. אולם מבחינה לשונית פורמלית, צירוף הסמיכות "בני רשף" נתפש, למעשה, כמילה אחת ולא כשתיים.

הקודמים. תחת זאת חוזרת השורה השלישית בבית זה על השורה הראשונה כלשונה, ואילו השורה השנייה, המקוצרת, משנה את סדר המילים ("יגביהו בני רשף"), כך שאופייה הוא פיוטי ומרחיק יותר מן הפשט מזה של השורה הקודמת לה וזו שלאחריה. המילה המבודדת מן הרצף בשורה הרביעית היא המילה "יגביהו", ההופכת לעיקרו ומוקדו של המסר. כדי להבין זאת יש לחזור אל הפסוק בספר איוב. המפרשים נוטים לראות במושג "בני רשף" מונח נרדף לגיצים העולים מן האש, או לחלופין – כינוי למלאכים. בשני המקרים כוונת הפסוק היא להבליט את ההבדל שבין האדם, אשר יולד לעמל ובין מי או מה שאינו כפוף לגורל זה. זאת – על מנת להדגיש הדגשת יתר את נחיתותו האימננטית של האדם בעולם ואת הצורך המתמיד שלו לשאוף לשיפור דרכיו. בשירו של זך, לעומת זאת, המושג "בני רשף", אשר נותק מחלק הפסוק הקודם, זוכה בדרך אנלוגית דווקא לאותה משמעות שהמקרא שולל ממנו. האנלוגיה הנראית לעין היא בין "אנוש" ו"אדם" בפתחת שני הבתים הראשונים, ובין "בני רשף" בפתחת הבית האחרון. מאחר שהשיר סוטה בעקביות ממוקדי המשמעות של הטקסט המקראי אל מוקדים העומדים במרכז עולמו של הכותב, אין סיבה מיוחדת להניח מצב שונה בבית השלישי. לא בני רשף על-אל-אנושיים עומדים לפיכך במוקד בית זה, כי אם בני אדם בשר ודם, הזוכים להתכנות כך בפי הכותב. הבשורה הכלולה כאן מתמקדת כאמור במילה "יגביהו", הזוכה למעמד מטאפורי. ההגבהה אינה פיזית, כי אם רוחנית. את הבית האחרון של השיר ניתן, אם כן, לקרוא כאמירה של 'אף על פי כן' ברוח אקזיסטנציאליסטית מובהקת. על רקען של העובדות הבנאליות ונוסכות הייאוש שבשני הבתים הראשונים, כולל הבית השלישי מעין נחמה מובלעת על האפשרות האנושית להגביה, לזכות בחוויה ספיריטואלית לנוכח אימת הכיליון וודאותו, ברוח תפישתו הידועה של קאמי בספרו **המיתוס של סזיפוס**. על רקע זה מאבד הצירוף "אל תירא", החותם את הבית ואת השיר כולו, מן המשמעות האירונית שהוקנתה לו בסיומי הבתים הראשונים, והוא עשוי להדהד עתה גם כהיגד של נחמה. הסיום הוא אמביוולנטי, ומותר על כנה את אי-הוודאות האופיינית כל-כך לשירה המודרניסטית.

המילים הספורות המשמשות כאבני בניין בשיר, והדרך שבה זך עושה בהן שימוש, מדגימות יפה את המינימליזם הלשוני שהוא דוגל בו, בצד הנטייה להנמכת הטון ולהתקרבות אל נעימת הלשון הדיבורית (אף כי לא בהכרח אל אוצר המילים של הדיבור היומיומי).<sup>33</sup> השיר מינימליסטי גם בהפעלת אימאזים עצמאיים, ואינו נוטה להפגנת וירטואוזיות לשונית בהיבט זה. אדרבה, השיר נשען כולו על כושר ההמצאה הפיגורטיבי של המקור המקראי ואינו מוסיף עליו, ובכל זאת, יוצר אמירה עצמאית ברורה. ריתמוס השיר נשען הן על אורך משתנה של הטורים והן על עקרון החזרה התבניתית בין בית לבית. אלה יוצרים מצידם ריתמוס גלי, שבאמצעותו מובלטות בבירור אמירות מסוימות, ומצד שני מיטשטש הגבול שבין אמירות אחרות (כגון, בין השורה השלישית לרביעית בכל בית). החילופין בין טור ארוך יחסית לטור קצר, וחוזר חלילה, תורמים גם הם לתחושות המתחלפות המלוות את הקורא בשיר. בסיום כל בית נוצר דיסונאנס מכוון, באמצעות השימוש

<sup>33</sup> בראיון עימו, בשנת 1996, הגיב זך רטרוספקטיבית על קביעות מבקריו ואמר, בין היתר: "כל מה שהמבקרים כותבים, שאצלי רק שפת דיבור ורק שפת יומיום, הן שטויות. אני כותב ב'שירים שונים' – 'לא נדע לדאבה עוד', פה ושם זרועים שירים עם מה שקוראים היום – שירים עם מסמנים או מקדמים יותר גבוהים. כלומר לשון יותר גבוהה, מעורבת בלשון יותר נמוכה. [...] אצלי – לפי הרגשתי – מותר להשתמש בכל הרבדים של הלשון העברית. אני יכול לחבר שפה גבוהה מאוד עם שפה נמוכה מאוד, אפילו על גבול הסלנג" (בסר. 1996: 16-17).

בצירוף "אל תירא", שחומריו לקוחים ממקורות שונים מאלה של הטורים האחרים ואמירתו נובעת ממקום אחר. הרכבת המקורות משרתת את זך הן כדי ליצור פערים אירוניים בשיר והן כדי לבטלם, כפי שראינו.

דומה, שהשימוש המרוכז באמצעים המינימליסטיים, המדגימים היטב את הפואטיקה המודרניסטית, וכן התוצאה המורכבת הנובעת מן השימוש האמור, הם העושים את השיר בעיני כותבו לבעל מעמד ייצוגי מיוחד בתוך יצירתו המוקדמת.

בפתח שירו 'השיר הנכון', בספר **כל החלב והדבש** (1966), שבא בעקבות **שירים שונים**, כתב זך: "כְּשֶׁהֲרָגְשׁ דוֹעֵד, הַשִּׁיר הַנְּכוֹן מְדַבֵּר. / עַד אֵז דְּבַר הַרְגֵשׁ, הַשִּׁיר הָאֲחֵר. / עֲכָשׁוּ הַגִּיעַ הַזְמַן לַשִּׁיר הַנְּכוֹן לְדַבֵּר". המאבק בסנטימנטליות, שהוא לכאורה נושאן של השורות הללו, היה למעשה משותף לשתי הפואטיקות שנידונו כאן ואשר נקטו דרכים שונות לגמרי להשגת יעדיו. ואף כי על פני הדברים נראה שירו של זך כשיר ארספואטי המכוון אל שירתו פנימה, הרי ניתן, עם זאת, לשמוע בו, בה בעת, נימה פולמוסית מובלעת בציון הזמנים "עד אז" ו"עכשיו", שמרמזים על הן על השוני המהותי שמוצא זך בין 'אז' ל'עכשיו', והן על עצם חילופי הדורות והפואטיקות.

אלתרמן כינה את שירתו בכינוי הכולל 'השיר הזר', הן על שום ניגוניותו "בזרות המתכת" והן על שום המידה הגדושה והמכרעת של תחבולת הזרת המציאות המאפיינת את הפואטיקה שלו בעקבות זו של הסימבוליסטים, שנועדה לשים חיץ ספרותי (פיגורטיבי) של הפלאה ושל זרות מכוונת בין העולם המוכר ובין הנמען.

זך, הקורא את שירת אלתרמן קריאה מתפלמסת ומתנגדת, דוחה מכול וכול את השיר האלתרמני 'הזר', הנראה לו כמתחנחן ומתיפיף בגודש הפיגורטיבי שלו ובניגוניות המלאכותית החוזרת על עצמה. על-פי תפישתו, זהו, מכל הבחינות, השיר הלא-נכון. **שירים שונים** (ו**שירים ראשונים** לפנייהם) הם תשובתו הפואטית לסוג השירה האמור. לכאורה, סתמיותה של כותרת הספר אינה מרמזת אלא על אוסף של שירים שונים זה מזה,<sup>34</sup> אולם מן הכותרת המצטנעת, כביכול, עולים בעצם הדיו של המאבק הפואטי, כאשר קוראים אותה כמין 'הצעת נגד' של זך, לאמור: תחת שיריו של אלתרמן, המגלמים פואטיקה אחת – הרי לפניכם שירים השונים מהם בתכלית ומייצגים פואטיקה אחרת.

אם נחזור אל 'השיר הנכון', שפתיחתו צוטטה לעיל, הרי שכותרתו מתייחסת ישירות אל עניינים ארספואטיים הנידונים בו; אך המיטיבים לשמוע יקלטו כאן, אולי, גם מעין הד של קריאת ניצחון, זכר לפולמוס הלוהט שהיה אז כבר בשלבי דעיכה, ואשר הותר במרחב השירה העברית, לפחות אותה שעה (1966), את השיר המודרניסטי ה'זכי' – ורק אותו – כשיר 'הנכון'.

<sup>34</sup> מאיר ויזלטיר טוען, כי אם נותנים את הדעת על כך, השם 'שירים שונים' הוא מדויק מאוד, משום שלדעתו זך כמשורר היה אותה שעה פחות 'מגובש' ממשוררים אחרים בני חבורתו, ולפיכך "שונים מאוד זה מזה הם שירי הספר 'שירים שונים' [...] ויש ביניהם הבדלים ניכרים, מפליאים לפעמים, לא רק ברמת ההישג אלא גם באופי החתירה והניסיון" (1980: 415-414).