

פתיחה לתיאור ז׳אנרי של הליריקה האלתרמנית[1]

מאת דן מירון

א.

בביקורת אלתרמן התאורית, זו העוסקת באיבחון סימני ההיכר התימאטיים והצורניים של השירים ובשרטוט פני ,,העולם״ האלתרמני (להבדיל מן הביקורת המעריכה, המבקשת לקבוע לאלתרמן מקום בהיראַרכיה אסתיטית־ביקורתית זו או אחרת), מסתמן והולך לאחרונה תחום נרחב של אבחנות ובעיות, הצריכות לשמש אתגר למבקר ולחוקר של השירה העברית. תחום זה ניתן לסמנו כשטח ביניים נרחב, המשתרע שומם למדי בין שני תחומי קצוות מאוכלסים במידה זו או אחרת. ביקורת אלתרמן הרצינית, זו שהחלה להיווצר במשך שנות החמישים, עסקה במשך עשר או חמש עשרה שנה בעיקר במיפוי ראשוני של ,,העולם״ החווייתי וההגותי של שירת אלתרמן הקרויה ,,אישית״ (להבדיל מן השירה הציבורית והפזמונית) בכללו. נעשו נסיונות לזהות קווי היכר פסיכולוגיים ותימאטיים וכן, במידה פחותה כלשהי, לאתר צייני סיגנון וצורה, האופייניים ל,,עולם״ זה [2]. בביקורת שררה הסכמה כללית בעניין התפצלותה של שירת אלתרמן לשני חלקים עיקריים, החלק האישי־הרציני ולעומתו החלק העתונאי־הפופולארי. בחלק אחרון זה נגעה הביקורת לכל היותר בקצה הקולמוס, ואילו החלק האחר נדון בעיקרו כגוש שירי אחיד. ניתן היה אמנם לסמן בו קווי התפתחות מן הבחינות האידאית

---

[1] נדפס בכתב העת ׳בצרון׳, מארס-אפריל 1971, ונדפס שוב בספרו **ארבע פנים בספרות העברית בת-ימינו** : עיונים ביצירות אלתרמן, רטוש, יזהר, שמיר

[2] בין מאמרי היסוד מתקופה זו ראה מאמריה של אידה צורית ,,על כמה מוטיבים ב׳כוכבים בחוץ׳״, *משא* (הדור שבועון) 14.1.54, 28.1.54, ו,,׳שמחת עניים׳ נסיון להבהרת השירים״, שם, 10.7.52 (המאמרים כונסו בספרה של צורית *הקרבן והברית*, הוצאת דביר, ת״א תשל״ד) ; ראה מאמרו של דוד כנעני על ,,קו הקץ״, *בינם לבין זמנם* (ספרית פועלים, מרחביה 1955), עמ׳ 257—220 ; ראה מאמרי ,,המת והרעייה על שירת האהבה של נתן אלתרמן״ ו,,בין יום הקטנות לאחרית הימים״ (שניהם משנת 1959), *ארבע פנים בספרות העברית בת ימינו* (מהדורה מורחבת, הוצאת שוקן, ירושלים ותל־אביב תשל״ה) עמ׳ 124—69 ; ראה מאמרו של ברוך קורצווייל ,,ה־condition humaine בשירה הפרסונאלית לנ. אלתרמן״ (1960), *בין חזון לבין האבסורדי* (הוצאת שוקן, ירושלים ותל־אביב תשכ״ו) עמ׳ 257—202.

והחווייתית כאחת ולקשרם בגורמים, שהזמן וההתפתחות האישית גרמו להם. עם זאת נדון הרצף, בעיקרו של דבר, כמושא עיון אחיד, שניתן להחיל עליו אבחנות כוללות, להגדיר את פגישת האדם והתבל המתוארת בו לכל ארכו ולדון בה כאילו היתה בעלת משמעות אחת, לאפיין את דמויות־הקבע המופיעות במסגרתה של פגישה זו, לאתר מצבים סימליים המשמשים בה בקביעות. אף הביקורת שנטתה להערכה איפיינה ושפטה את „כלי השיר" האלתרמניים — האימאז׳, המטריקה, המצלול וכו׳ — באורח מוכלל, כאילו באמת עמדה בפני המבקר תופעה אחידה, נתפשת לזיהוי חד־משמעי על פי נוסחה זו או אחרת [3].

בשנים האחרונות החלה להסתמן בביקורת נטייה הפוכה לכאורה. מן „העולם" האלתרמני, מכללות התימאטיקה, מדמויות הקבע של העלמה, הפונדקאית, האב וההלך, מהיפותיזות פסיכולוגיות מכלילות ומדיון כללי במטריקה או באימאז׳ האלתרמניים פונה הביקורת אל השיר הבודד ומנסה להבחין מדוקדקות במירקם ובמיבנה שלו, בדרך ההתחברות התיאורית והלוגית של היגדיו השונים, בתכונות האופייניות ללשונו הפיגוראטיבית וכו׳ [4]. אמנם, גם בביקורת זו, הנסמכת במידה זו או אחרת על הנחות אב פורמאליסטיות או סטרוקטוראליסטיות, משתמר בהיחבא משהו מהנחות היסוד שהינחו את הביקורת הכוללנית המוקדמת. מדברי המבקרים, העוסקים בניתוח השירים בדרך זו, משתמעת במובלע או גם במפורש כוונתם הכוללנית. הקורא מתבקש בהם במידה גדולה יותר או פחות של תקיפות, להתייחס אל המסקנות הנלמדות בהם מן הבדיקה המפורטת של הטקסטים המוגבלים כאילו היו הן המסקנות „הנכונות" בדבר מהותה הכללית של שירת אלתרמן על מרכיביה השונים. השירים נדונים לא רק בפני עצמם אלא בעיקר כמיצבורים של תופעות יסוד ב„פואטיקה" האלתרמנית הכללית. בצורה זו מהווה הביקורת, העוסקת בתיאור ובאינטרפרטאציה של יחידת הטקסט המוגבלת, תחליף — או, למעשה, השלמה — של הביקורת שקדמה לה.

בין כה וכה נותר, כאמור, תחום ביניים רחב, שעדיין לא הגיעה לו כמעט שעת העיבוד והליבון בביקורת האלתרמנית. בתחום זה כלולות כמה מבעיות היסוד, שבהן כרוך דיון שיטתי בשירת אלתרמן. בולטת ביותר בהיעדרה למשל, החתירה לסינתיזה כרונולוגית התפתחותית מן הסוג המסורתי. דהיינו, עדיין אין בידינו שום נסיון לפירוש רצוף של כלל התפתחותה של שירת אלתרמן על כל מדוריה וסוגיה; פירוש, שיפיל, או, לפחות, ינמיך את המחיצות בין השירה

---

[3] ראה, למשל, דיוניו של נתן זך במטריקה, בריתמוס, באימאז׳ ובמצלול בשירי אלתרמן במאמרו „הרהורים על שירת אלתרמן", *עכשיו* 4—3 (אביב תשי״ט), עמ׳ 122—109 ובספרו *זמן וריתמוס אצל בודגסון ובשירה המודרנית* (הוצאת „אלף", תל־אביב, 1966).

[4] ראה, בין השאר, מאמריהם של נעמי תמיר והרי גולומב „׳שמחת מועדים׳, תיאור ואינטרפרטאציה של שיר מאת אלתרמן", *הספרות*, כרך ב׳, עמ׳ 139—109, וכן „דרך חרב כעלמה: קריאה ב׳אמרה חרב הנצורים׳ לנתן אלתרמן", *הספרות*, כרך ד׳, עמ׳ 88—80. וראה ביחוד מאמרו של יוסף האפרתי „לשאלת הקומפוזיציה של השיר הבודד ב׳כוכבים בחוץ׳: על ׳פישיר על דבר פניך׳", *הספרות*, כרך ג׳, עמ׳ 224—215.

„האישית" לזו „הציבורית" והפזמונאית וימצא מקום לזו גם לזו בתוך קונצפציה התפתחותית דינאמית אחת. כיוון אחר, שבו מתבקשת עבודה עיונית־מחקרית כמעט חלוצית הוא כיוון הזיהוי של הסטרוקטורות הגדולות, המצורפות משירים רבים, שהן אולי קוו ההיכר הצורני הבולט ביותר של שירת אלתרמן. מימי התגבשות „כוכבים בחוץ" ואילך כתב אלתרמן את מרבית שיריו לא רק כאירועי יצירה מבודדים אלא גם במסגרות רחבות של תכניות יצירה, שהסתמנו מראש כמיבנים שיריים גדולים. אלו התממשו בסופו של דבר בספריו השונים של המשורר. לא תיתכן, איפוא, הבנה מלאה של השיר האלתרמני בבידודו אפילו אין הוא מופיע במסגרת שסומנה מראש כסידרה או מחזור בה נקבע לו מספר או ציון סידורי (מרבית שיריו „האישיים" של אלתרמן מ„שמחת עניים" ואילך שובצו במבנים שיריים מוצקים). אבל הביקורת עדיין לא נחלצה לשום נסיון זיהוי של הפואמה האלתרמנית על תכונותיה הז׳אנריות המיוחדות (לעומת נסיונות של תהייה על המשמעות האידאית או על היסודות התיאמטיים של יצירות פואמתיות או „סידרתיות" אלו או אחרות). למעשה, הוחל רק לאחרונה הבירור הראשוני של עצם מהותו הסטרוקטוראלית והאידאית של „הקובץ" האלתרמני (קובצי השירים לרבות קובצי „הטור השביעי" ושירי הילדים). נקבעה הנחת־היסוד, שהמיבנה של הקובץ האלתרמני רחוק ממקריות ויש בו תמיד כדי לבטא בצורה מוחשית את הכוונה הספציפית של הקובץ בתורת היגד שירי רצוף ולקבוע קווי תיחום ברורים בינו לבין הקבצים האחרים, שכל אחד מהם מזמין פירוש כהיגד שירי שלם ומיוחד לעצמו [5]. אף על פי כן עדיין רחוקים אנו מן הבדיקה המלאה של ההשתמעויות מרחיקות הלכת, המתבקשות מהנחה זו.

כיוון חשוב נוסף, שבו חייבת ביקורת אלתרמן להתקדם בדרכה לעבר אינטגראציה חדשה, הוא תחום הדיון הז׳אנרי. אמנם, אין לומר, שתחום זה הוזנח עד עתה לחלוטין. כבר בשחריתה של ביקורת אלתרמן עוררה אותה הופעת „שמחת עניים" (1940) לאבחנה ביחודה הז׳אנרי של היצירה החדשה. מבקרים אחדים עמדו על חדירת האלמנטים הבאלאדיסטיים ליצירה זו, שמכוחם נשתנתה בה דמות הדובר בשירים (לעומת שירי „כוכבים בחוץ") ונעשתה מ„אני" לירי־פרסונאלי לדמות דראמאטית אובייקטיבית („הזר"); התגבר בה הגורם הסיפורי; חל בה מפנה לעבר „פשטות" בלשון; התמעטה „הדיוקנאות" הפיגוראטיבית (כלומר, השימוש ברצפים אימאז׳יסטיים); הסמלים האישיים האזוטריים הוחלפו בסמל בעל השתמעות ציבורית לאומית וכו׳ [6]. אבחנה זו בין הרצף הלירי־האימאז׳יסטי בשירת אלתרמן לבין חטיבות באלאדיסטיות בעלות ציוריות מרוסנת והקשרים סיפוריים התחזקה במשך הזמן. אמנם,

---

[5] ראה מאמרי „מבנה ובינה בקבצי השירה של נתן אלתרמן", *ארבע פנים בספרות העברית בת ימינו* (מהדורה מורחבת), עמ׳ 68—31.

[6] העיקרי במבקרים אלה הוא שלמה צמח, ראה פרשה זו בהתפתחות ביקורת אלתרמן במאמרה של אורה באומגארטן „קוים בהתפתחות ביקורת אלתרמן", א. באומגארטן (עורכת) *נתן אלתרמן מבחר מאמרי ביקורת על שירתו* (הוצאת עם עובד, תל־אביב 1971), עמ׳ 15—13.

המבקרים הבחינו בכך, שהיסוד הבאלאדיסטי, שצויין בתחילה כסימן המיפנה מ„כוכבים בחוץ" ל„שמחת עניים", הופיע, למעשה, בצורה בולטת בתוך „כוכבים בחוץ" ואף בחלקיה המוקדמים יותר של שירת אלתרמן. אבל אבחנה זו רק חיזקה את ההרגשה שבנקודה זו מסתמן הפיצול הז׳אנרי העיקרי של שירת אלתרמן „האישית". האבחנה אף חרגה ממסגרת התיאור האובייקטיבי וחדרה לוויכוח על ערכה של שירת אלתרמן [7]. כאן צויין האלמנט הבאלאדיסטי־האפי על הרוב לשבח כסימן להתעצמות, התגבשות והזדככות בשירת אלתרמן — לעומת פיזור וצבעוניות־יתר תיאטראלית בשירים הליריים. בתקופה מאוחרת נזקקו המבקרים בהכרח לדיון כמו־ז׳אנרי ביצירותיו החדשות של המשורר. עם הופעת „עיר היונה" נשמעו אפילו הדים רפויים (בתוך האכזבה הכמעט כללית מן הספר) של התפעמות מהתגלותו של „אפוס" עברי מודרני [8]. הופעת המחזות של אלתרמן בשנות הששים הביאה בדרך הטבע להתעוררות המחשבה על זיקתו של המשורר לצורה הדראמאטית. הופעת „חגיגת קיץ", יצירתו הפיוטית האחרונה של המשורר (1965), עוררה בין השאר תהיות ז׳אנריות, שנבעו מן הערבוביה הסוגיית והצורנית שביצע המשורר בפואימה זו במודע ואף בכוונה שבפארודיה עצמית. עם כל זאת, עדיין חסרים אנו, כאמור, עיונים בסיסיים בהתפתחותה ובטיבה של הפואמה של אלתרמן. אף זיהויה והתפתחותה של הבאלאדה ביצירתו לא זכו עד עתה אלא להתבוננויות חטופות, שהביאו לתיאורים בעלי אופי התחלתי וטנטאטיבי בלבד [9].

אולם יותר מכל חסרה האבחנה — יותר נכון, חסרה אף תודעת הצורך באבחנה — בין הז׳אנרים השונים, המשמשים בתוך החטיבה הלירית המובהקת של שירת אלתרמן. בתחום זה גילתה הביקורת חרשות. הקורא בה לא יוכל לנחש, שהשיר האלתרמני הלירי איננו עשוי מעור ז׳אנרי אחד; שקיימים ביצירת המשורר, אפילו במסגרת הלירית המרוכזת בקובץ אחד, כגון „כוכבים בחוץ", צירים ז׳אנריים שונים, הנוטלים חלק בעיצוב המיבנה והמשמעות של הקובץ לא פחות מן הצירים התימאטיים המרכזיים שלו. אין צורך לומר, שעדיין לא החלה להבקיע אף ראשית שחריתה של ההכרה, שהז׳אנרים הליריים השונים — ביחוד האודה, הסאטירה, הראפסודיה, ה*Lied* ו„שיר האומר" (*Spruchdichtung*) — שרויים ביחסים הדדיים רבי משמעות לאורך התפתחותה של שירת אלתרמן בכללה ובכל אחד מן הקבצים והסדרות הבודדים בפני עצמו. כמו כן עומדים הז׳אנרים הליריים ביחסים מכוונים ומשמעותיים אל מול האלמנטים הז׳אנריים הבלתי ליריים (באלאדות, מונולוגים דראמאטיים), בקבצים השונים, כגון ב„כוכבים בחוץ", שבו מרוכזות הבאלאדות בעיקר בחטיבה הרביעית של הספר והן

---

[7] ראה, למשל, מאמרי „הערות לויכוח על שירת נתן אלתרמן", *ארבע פנים בספרות העברית בת ימינו* (מהדורה מורחבת), עמ׳ 142—125.

[8] ראה, למשל, רשימתו של ז. וייסמן, „איבחת החרב והמיית היונה", *משא* (השבועון), 29.11.1957.

[9] ראה, למשל, מאמרו של מתי מגד „שירת אלתרמן ועולם הבלדה", *משא* (השבועון), 1959.8.21; וכן ראה מאמרו של דן לאור, „יסודות הבלדה בשירי ׳הטור השביעי׳ לנתן אלתרמן", *הספרות*, כרך ד׳, עמ׳ 98—89.

מעניקות כאן לחומרים התיאמטיים, שעוצבו עיצוב נסער וססגוני כל־כך באודות ובראפסודיות של החטיבות הראשונה והשלישית או במונולוגים הדראמאטיים של החטיבה השניה, גוון אחר, מפויס, נוגה, צופה אל פני אחרית. כמו כן לא יכלה אף להתנחש הזיקה הקיימת בין החלוקה הז׳אנרית הפנימית של הליריקה האלתרמנית לבין הערכתה הנכונה. לא ייתכן שיפוט נאות של שיר משירי ,,כוכבים בחוץ״, למשל, ללא התחשבות בסוגו (כמו גם במקומו במיבנה הכללי של הקובץ). אין דינה של ,,הדיקציה״ בשיר אודיי כדינה בשיר הכתוב בנוסח *Lied*. השימוש המוצלח או הבלתי מוצלח בפרוזודיה ובמצלול מסויימים אינו נשפט בשיר אומר מכתמי־הגותי כפי שהוא נשפט בשיר של אווירה ותיאור נופי. מכאן משתמע, שאפילו רשאים אנו לדבר על ,,האימאז׳ האלתרמני״ כאילו באמת קיים אימאז׳ אחדותי כזה ואפשר לתת בו סימנים קבועים ומובהקים, עדיין חייבים אנו לשאול לתפקידו המיוחד של אימאז׳ זה לא רק במסגרות הנבדלות של כל שיר בפני עצמו, אלא אף במסגרות רחבות יותר של ,,סטרוקטורות גדולות״ וכן בתוך התבניות של הז׳אנרים הליריים השונים על המסורות והמודלים שלהם. השיר הלירי הבודד של אלתרמן איננו יכול, איפוא, לעמוד לניתוח ולהערכה ממצים כשהוא מבודד מן ההקשרים החיוניים שלו, שעיקרם המיבנה והמשמעות הכוללים של הקובץ או הסידרה שבתוכם שובץ השיר מחד גיסא והמסגרת הז׳אנרית שלו מאידך גיסא. הוא הדין ב,,תמונת העולם״ המוכללת של הליריקה האלתרמנית. אף היא חייבת לעמוד בסימן האיוכים והסיוגים, הנובעים מן ההתפצלות של ליריקה זו למערכות הקובציות המאורגנות מזה ולרצפים הז׳אנריים מזה.

ב.

ההתעלמות מאמיתות בסיסיות אלו איננה מקרית. אין היא נובעת מעצלות או מחוסר מיומנות של הביקורת. מקורה הוא עמוק יותר והיא כרוכה בכמה מן ההנחות היסודיות ביותר, המשמשות ביסודה של ביקורת הליריקה אצלנו. הנחות אלו אפשר לתארן לחילופין כ,,רומאנטיות״, ,,קרוצ׳יאניות״ או ,,הבעתיות־אקספרסיוניסטיות״ (במובן הקרוצ׳יאני). עיקרן ההתייחסות אל השיר הלירי כביטוי ישיר של חוויית המשורר, כהחצנה מילולית נאמנה ומדוייקת של התרחשות נפשית מעוצמת; החצנה, שערכה נקבע על פי מידת ההצלחה של המשורר בהמחשת החד־פעמיות של ההתרחשות הנפשית המוחצנת באמצעות הסממנים הלקסיקאליים, התחביריים, הפיגוראטיביים, הריתמיים, המיצלוליים העומדים לרשותו. ההרגשה המקובלת היא, שתפישה זו נכונה היא והולמת כל תופעה של ערך בליריקה העברית משלהי תקופת ההשכלה ואילך. העובדה ששירת ההשכלה העברית (בניגוד לשלבים מקבילים בהתפתחות השירה בספרויות אחרות) כמעט לא הגיעה להישגים שיריים בעלי ערך קיים אפילו בתוך מסגרת מוסכמותיה שלה עצמה, פטרה את הקוראים והמבקרים מהתמודדות חריפה עם אפשרויות פואטיות שאינן עולות בקנה אחד עם הרגשה זו. אצלנו לא היה צורך

בהסברת הישגיהם של גדולי משוררי ההשכלה כאילו היו יצירות מופת של פרוזה חרוזה (טאקטיקה שהיתה אופיינית לביקורת האנגלית של המאה הי״ט ביחס לגדולי המשוררים של סוף מאה הי״ז וראשית המאה הי״ח). המושג ,,מליצה״ במובנו השלילי (דברנות יתר, קישוטים מילוליים נטולי תפקיד וערך), שהלם את מרבית היצירות השיריות שנוצרו במסגרת הספרות העברית החדשה עד לביאליק, שיחרר את התודעה הביקורתית מן ההתמודדות עם הפואטיקה של ,,המליצה״ במובנה החיובי (הדיקציה או סוגי הדיקציה השיריים ההולמים את הז׳אנרים הפיוטיים השונים במסגרת של פואטיקה ניאו־קלאסית).

כך נוצר ההרגל להשתמש במושגים ובמונחים, המתחייבים או המשתמעים מתפיסת השירה לא כעיבוד ספרותי של נושא פיוטי באמצעות מערכת לשונית־פיגוראטיבית ובמסגרת המוסכמות של הז׳אנר ההולמות אותו אלא כהמשך מילולי ,,ספונטאני״ של החווייה. הרגל זה השתלט על הדיון ביצירת כל המשוררים הבולטים של תשעים השנים האחרונות מביאליק וטשרניחובסקי ועד צעירי המשוררים בני ימינו. העובדה, שהופיעו בשירה זו כמה דמויות בולטות, שהשקפת העולם השירית שלהן או הפראקטיקה הפיוטית שלהן (זו באה לפעמים בעקבות השקפת העולם ובכמה מקרים בולטים אף בניגוד לה) מבוססות היו — שתיהן או אחת מהן — על הנחות אסתיטיות ופואטיות מנוגדות לתפיסה זו כמעט לא חדרה עדיין לתודעה הספרותית ולחינוך הספרותי. מכאן כמה ליקויים ואי־הבנות בדיון במשוררים שונים בני תקופות שונות. למרות הידיעה הברורה על דבר הקשרים ההדוקים בין טשרניחובסקי לבין הקלאסיקה היונית והלאטינית עדיין לא בורר הלקח המשתמע מהם ביחס לשירתו הלירית, שידיעת החלוקה הז׳אנרית הפנימית שלה הכרחית לשם הבנתה והערכתה. שירתו של יעקב שטיינברג, שחלקה העיקרי (המאוחר) מורכב רובו ככולו מאודות, אלגוריות, אלגיות ושירי אומר כמעט קלאסיציסטיים, עודנה מוקפת אי־הבנה כמעט מוחלטת למרות פופולאריות אופנתית מסויימת. משורר מבריק כחיים לנסקי, ששיריו זוכים בשנים האחרונות לאהדה הגדולה שהם ראויים לה, עודנו מצפה למבקר אשר יחשוף את המיבנה הבסיסי של המערכת הז׳אנרית, שהיא גם מערכת היראַרכית של סיגנונות, המשמשת בשירתו הלירית והפואימתית על הרוב לשם יצירת אפקט פארודי אירוני.

חמורה מכל אלה היא טעות מרכזית באיפיונה של האסכולה המרכזית בשירה המודרניסטית של שנות השלושים והארבעים. המדובר הוא ביצירת אותם משוררים, שהתלכדו בשנות השלושים סביב מנהיגותו של א. שלונסקי, פירסמו את שיריהם בשבועון ,,טורים״ וראו עצמם כלוחמי המודרנה האירופית בת הזמן בחזית השמרנות של השירה העברית. משוררים אלה — ביניהם אלתרמן, לאה גולדברג, יונתן רטוש, אליהו טסלר ורבים אחרים — אמנם פיתחו כל אחד סיגנון אישי משל עצמו והגיעו במשך הזמן להעמדת מערכות יצירה שאינן ניתנות לזיהוי מיידי על פי תווי היכר אסכולאיים כלשהם. אולם רובם ככולם יצאו מנקודת מוצא, שגובשה ביצירת שלונסקי תוך חריגתם משלב הבראשית שלה (תקופת ,,דווי״ ו,,בגלגל״). נקודת מוצא זו, שהגיעה לגילוייה השלם והברור ביותר בקובץ בעל הערך ההיסטורי המכריע ,,אבני בוהו״

(1934) מסתמנת על פי תפישת השיר הלירי כמערכת של היגדים אוניברסאליים, המצרפים את האנליזה השכלתנית ואת כושר הניסוח המדוייק הדנוטאטיבי לכוחו הסוחף של ,,הניגון'' המלודי הכמעט כפייתי ולכוחו המפתיע של האימאז׳ הבלתי־שיגרתי, המעורר את דמיון הקורא עד כדי יצירה (במקרים אידיאליים) של איזון נפשי בין הראציונאלי לאי־רציונאלי. היגדים אוניברסאליים אלה, החותרים תמיד לניסוח אמיתות כלליות, מנתקים את השיר בהכרח ממסגרת של חווייתיות אישית חד־פעמית כשם שהם מנתקים אותו ממגע ישיר עם מודל ,,מציאותי'' — פיסי או פסיכולוגי — אשר אותו הוא ,,מחקה''. גם בשעה, שהשיר מעמיד פני תיאור בעל מקור אוטוביוגראפי ישיר (כגון בשירי ,,ויהי'' ב,,אבני בוהו''), הריהו למעשה מנסח כללים ואמיתות אוניברסאליים (בעניינים שונים; בעיקר בעניין מהותה האמיתית של השירה ומהות שליחותו של המשורר) בלשון מכלילה מפשיטה המבקשת לה ,,עזר כנגדה'' במלודיות מודגשת ובעושר אימאז׳יסטי מרהיב.

הטעות באיפיונה ובשיפוטה של שירה זו, שכבשה לעצמה למשך שני עשורים את מרכז הזירה הספרותית, היתה כוללת ביותר. היא נבעה בעיקרה מהחלה של הנורמות, המתחייבות מן ,,הפואטיקה של החווייה'' על יצירות שנוצרו במסגרתה של פואטיקה שונה לחלוטין. היצירות נתבעו להיענות למודלים זרים להן בתחום הסיגנוני, הפיגוראטיבי, המיצלולי והפרוזודי. תביעה זו חוזקה במידה מסויימת משום הפער בין גילויים שונים בתחום הפואטיקה המוצהרת והפולמוס הספרותי של האסכולה לבין תופעות יסוד בפראקטיקה השירית שלהם. בעוד שבהצהרותיהם הדהדו אידאלים פואטיים של הסימבוליזם ויורשיו (עד לסוריאליזם), הרי שבשירתם מומשו בעיקרו של דבר אידאלים שונים לחלוטין [10]. פער זה, התובע הסבר היסטורי כשלעצמו, גרם לכך שבתקופת עלייתה והשפעתה שובחה שירת היוצרים העיקריים של הקבוצה מן הטעמים הבלתי נכונים, ואילו לאחר מכן, כשנוצרה בשירה הצעירה תנועה בלתי נמנעת של ריאקציה כנגד השפעה זו (שהובילה במהרה לאפיגוניות), גונתה השירה בהנמקה שרירותית לחלוטין. הביקורת ,,קרעה את המסיכה'' מעל פניה של שירת אלתרמן ושלונסקי, חשפה מתחת לאימאז׳ים המפתיעים ולקסמים המיצלוליים המלודיים שלה סדירות, סימטריות ושכלתנות כמעט משכיליים, והיתה סבורה שבמעשה חשיפה זה כשלעצמו חרצה את גורלה. למעשה, לא גילתה אלא את התשתית הפואטית המהותית, שממנה יצאו בני הקבוצה כל אחד בדרכו שלו לקראת הישגיהם וכשלונותיהם.

לאחרונה החלה להסתמן תזוזה מן הכיוון שנקבע בביקורת זו בשיא השפעתה. מתבלטת נטייה להתחשבות יתר בהנחות המשתמעות מן הפואטיקה הפראקטית, שהתממשה במיטב היצירות

[10] ראה בעיקר מאמרו של נ. זך ,,הרהורים על שירת אלתרמן'' (הערה מס׳ 2 למעלה).

של חברי הקבוצה בתקופת יצירתם המוקדמת [11]. אולם התחשבות זו עדיין לא הולידה הכרה מספקת בחשיבותה של האבחנה הז׳אנרית בניתוח שירתם הלירית של המשוררים הנדונים ובשיפוטה. אופייני הוא ביותר הפער בין הנכונות לזיהוי ז׳אנרי של החלקים האפי והדראמאטי ביצירת אלתרמן לבין ההתעלמות מן הצורך או אף מן האפשרות של זיהוי כזה בחלקיה הליריים. ההתכחשות לממשות האסתיטית של הפיצול הז׳אנרי בכללו היא מנקודות המוצא העקרוניות של הפואטיקה הקרוצ׳יאנית (כידוע, פתח קרוצ׳ה את ,,האסתיטיקה״ שלו בהתקפת מחץ על הפואטיקה הז׳אנרית הניאו־קלאסית). אבל בעוד שהתכחשות עקרונית זו לא התממשה במלואה בדיון הביקורתי הפראקטי ביצירות אפיות ודראמאטיות לסוגיהן (קשה היה לדון ברומאן או בקומדיה מתוך התעלמות גמורה מן המוסכמות וההיסטוריות של הז׳אנרים), הרי שבדיון בליריקה אכן הגיעה הפואטיקה הנדונה למיצוי מלא של הנחות היסוד שלה. משום כך אף קבעה פואטיקה זו את הליריקה בפיסגת ההיראַרכיה הספרותית האסתיטית (לעומת הטראגדיה והאפוס, שהתחרו על מעמד הבכורה במסגרותיהן של פואטיקות קלאסיות וניאו־קלאסיות). אם הספרות כולה צריכה להיות מימוש מילולי חד־פעמי של התרחשויות נפשיות ספציפיות, הרי הליריקה היא הספרות בהא הידיעה, ואם מצווה המבקר הקרוצ׳יאני העקיב להתעלם מן התוויות הז׳אנריות אפילו בשעה שהוא דן ברומאן או בדראמה ולחפש ביצירה אך ורק את ,,החווייה״ החד־פעמית שבאה בה לידי ביטוי, הרי ביחס לליריקה מצווה הוא במשנה תוקף להתעלם מ,,מחלקות״ של אודה, אלגיה וכו׳. עבירה בעניין זה גוררת בהכרח עבירות רבות אחרות, העלולות בסופו של דבר להביא לתחייה של פואטיקה ניאו־אריסטוטליאנית, ותחייה כזו עלולה להביא

עמוד 8 [302]

לשיבוש חמור של כלל התפישה המודרנית המקובלת במהותה של השירה. לא במקרה ניהלו התיאורטיקאנים של ,,הביקורת החדשה״ בארה״ב (שהיא מימושה הביקורתי הפראקטי המקיף ביותר של הפואטיקה הקרוצ׳יאנית) את קרבותיהם המרים ביותר כנגד המבקרים והתיאורטיקאנים של ,,אסכולת שיקאגו״ הניאו־אריסטוטליאנית סביב בעיית הז׳אנרים, או, כפי שכינה זאת וו. ק. ווימסאט, סביב ,,ההטעייה של הסוגים הניאו־קלאסיים״ [12]. אמנם, הביקורת העברית כמעט לא הביאה את ההנחות הקרוצ׳יאניות, המשמשות גם ביסוד חלקים

---

11 ראה מאמרי ,,על ׳אבני בוהו׳״ בעכשיו 30—29 (סתו תשל״ה), עמ׳ 85—63 ובעכשיו 32—31 (אביב קיץ תשל״ה), עמ׳ 91—63. המאמרים נדפסו בחלקם גם בביצרון, חוב׳ ה׳ שנה ל״ה, (סיון תמוז, תשל״ד) עמ׳ 223—201 ; חוב׳ ו׳ (אלול, תשל״ד) עמ׳ 291—283.

12 W. K. Wimsatt, jr., "The Chicago Critics: The Fallacy of the Neoclassic Species", The Verbal Icon (New York 1958), pp. 41–65.

מרכזיים שבה, לביטוי תיאורטי מודע [13]. עם זאת נרתעה גם היא — ניתן לומר, באורח אינסטינקטיבי — מהתייחסות להיבט הז׳אנרי של השיר הלירי.

ג.

התחדשות ההכרה במימד הז׳אנרי של השירה הלירית [14] דרושה לשם ריענונו של הדיון בשירה העברית החדשה כולה. אפילו שירת ביאליק, שקבעה את החווייה האישית הקונקריטית כנורמה עליונה בשירה העברית ובצורה זו עקרה אותה בסוף העשור האחרון של המאה הי״ט מעולם פואטי של שלהי ניאו־קלאסיות ו,,דור רגישות״ סנטימנטאלי וקבעה אותה בחללה של הרומאנטיקה — תובן בצורה שלמה יותר, אם נבחין בה לא רק בין השירים לשירות, אלא אף בין השירים לבין עצמם לפי סוגיהם ונדון באודות, באלגיות, בסאטירות, בלידר ובשירי־אומר על רקע המוסכמות הפואטיות של הז׳אנרים השונים. אבל החשיבות של ההבחנה בפיצול הז׳אנרי אינה שווה בכל מקרה. היא גדולה יותר, כאמור, במקרה של טשרניחובסקי מאשר בזה של ביאליק. הבנת שירת שטיינברג תלוייה בה באופן מכריע, ואילו ביחס לשירי יעקב פיכמן ערכה המסייע ודאי אך מוגבל. היא כמעט אינה קיימת ביחס למשוררים כדוד פוגל. לעומת זאת עשוייה היא להתגלות באורח מפתיע בעת הדיון בשירת לנסקי.

שירת אלתרמן, כפי שהוסבר, היא מחטיבות השירה שבהן גדול ערך ההכרה בפיצול הז׳אנרי בכללו ובפיצול של הז׳אנרים הליריים בפרט. קביעה זו ניתן לוודא משני הקצוות של העיון הביקורתי בה, מזה המוכלל, שבו היא מסתמנת כ,,עולם״ שירי תימאטי־סמלי רצוף, ומזה המפרט, שבו היא מסתמנת על־פי ניתוח המירקם של השירים הבודדים. מן הצד האחד קובעת ההכרה בהבדלים הז׳אנריים קואורדינאטה הכרחית, המאפשרת קישור משמעותי של הבנת ,,העולם״ האלתרמני התימאטי־המוטיבי הכללי עם הבנת קבוצות ספציפיות של שירים, המשתלבים בדרכים פחות או יותר קבועות בתוך מסגרותיו של ,,עולם״ זה. כך נעשה מושג ,,העולם״ כשלעצמו דינאמי ושימושי יותר. מן הצד האחר מוסיפה ההכרה הזו שלב הכרחי בפיענוח השיר הבודד, המעמיד אצל אלתרמן לעתים קשיים גדולים במיוחד אפילו בפני המבקר המאומן ביותר בשיטות הניתוח המושהה והמדוקדק של השיר הלירי.

---

[13] יוצא מן הכלל בולט הוא ספרו הנ״ל של נתן זך (הערה מס׳ 2 למעלה).

[14] הדיבור על ,,התחדשות״ אינו חסר הצדקה. ההכרה במימד הז׳אנרי של השירה הלירית היתה קיימת ואם גם בצורה מעומעמת מאד – בביקורת העברית, ויותר מזה, במתודיקה הספרותית של בית הספר העברי, עד לפני חמישים שנה לערך. ראייה לקיומה של הכרה זו מן הצד המתודי אפשר למצוא בכריסטומאטיות (מקראות) הספרותיות הרבות של ראשית המאה, המחייבות הוראת השירה על פי סוגיה וכן בספרי לימוד של ,,תורת הספרות״ משל״ג ועד א. ברש. הראיות מן הביקורת הספרותית מעטות יותר, ובכל זאת ראה מאמר כ,,ביאליק אמן הצורה״ מאת ש. טשרניחובסקי, *דימוי*, חוב׳ ג׳ (ברלין תרפ״ג), עמ׳ מ״א–מ״ג.

אנסה תחילה להבהיר את חשיבות ההכרה בהבדלים הז׳אנריים לשם השימוש היעיל במפת ,,העולם״ האלתרמני. לעומת הקושי שבפיענוח שירים בודדים רבים של אלתרמן, יש במיפוי המקובל של ,,עולם״ זה משום קלות יתירה ומאכזבת. לכאורה, מזמינה שירת אלתרמן בפה מלא את מיפוייה במסגרת של מוטיבים, דמויות ומצבים סימליים, המופיעים בה לכל ארכה בקביעות כמעט כפייתית. לפעמים מספקת היא עצמה מיפוי כזה (כגון ב,,שיר עשרה אחים״ או במחזור ,,שירי נוכחים״). נדמה כאילו יאפשר המיפוי תנועה בטוחה, חסרת היסוסים במרחבי שירה זו, אבל זהו ביטחון שיטחי. הסיבה לכך נעוצה באופיו המיוחד הקאטיגוריאלי־האינטלקטואלי של ,,העולם״ האלתרמני. הנאחז ב,,עולם״ זה מתוך כוונה ללמוד מתוכו את ,,הסודות״ החווייתיים של שירת אלתרמן עתיד ללמוד, שלולאותיה של רשת זו רחבות מדי בשביל הדגים שביקש להעלות בה.

הבעייתיות הכרוכה בקלות זו שבתפישת ,,העולם״ האלתרמני על פי סימני ההיכר המוטיביים־התימאטיים הקובעים שלו ניתנת להבהרה באמצעות השוואה בין אלתרמן לביאליק. כידוע, רחוקים שני אישי מפתח אלה של שירתנו זה מזה בביוגראפיות, בפרספקטיבות התרבותיות שלהם ובטעמיהם הספרותיים. לעומת ריחוקים בולטים אלה יכולים הם להיראות קרובים זה לזה בנטייתם המובלטת להעמיד את שירתם על קבע תימאטי־נופי, הניתן למיון באמצעות המתודולוגיה של ,,תורת החומרים״ התימאטיים ובעיקר באמצעות פיצולם של הללו ל,,מוטיבים״ (במשמעות התימאטית של המושג; כדרך שמשתמשים בו, למשל, המבקרים הרוסיים מן האסכולה הפורמאליסטית). דומים הם כביכול זה לזה כמשוררים, ששירתם מצוברת סביב גרעין תימאטי אחד, מעובה וכבד, שממנו היא יונקת את תכניה העיקריים. מעבר לרקע התרבותי השונה, לנופים הפיסיים המרוחקים זה מזה, למסורתיות או אף ל,,שמרנות״ הספרותית של המשורר המוקדם לעומת ה,,מודרניות״ של המשורר המאוחר, כאילו קרבים השניים זה לזה בעצם זיקתם לאורך כל יצירתם לקבוצה מצומצמת יחסית של מוטיבים, המשתלבים זה בזה, מיתדבקים ל,,אשכולות״ מוטיביים קבועים פחות או יותר ומתחברים ל,,עולם״ ניתן לזיהוי. לפי שיגרת ההנחות הפואטיות האקספרסיוניסטיות מעידה צמידות זו על איזו יניקה חיונית וקבועה של המשוררים מחוויות יסוד מעוצמות ביותר, שאפשר לגלות את שרשיהן הנפשיים באמצעות ניתוח פסיכולוגי ואפילו פסיכואנאליטי של השירים [15]. בצורה זו יידמו אלתרמן וביאליק זה לזה כיוצרים, ששירתם נבנית לא רק מתוך תגובה שוטפת על המציאות הפיסית, הרוחנית והחברתית בשטף גילוייה הבלתי פוסק אלא גם מתוך קישורה של תגובה זו בהארות, בהתגלויות או גם בטראומות ראשוניות, המארגנות את הרשמים החדשים במסגרות של דפוסים פסיכולוגיים קבועים. אלו מתממשים בשירת המשורר בצורת המוטיבים הקבועים, המתעקשים, כביכול, על זכות קיומם והופעתם.

---

[15] ביחס לשירת ביאליק ניסו את כוחם בעניין זה עשרות רבות של מבקרים מי. קלוזנר ועד עדי צמח והגדיל מכולם דב סדן בעשרות מאמריו. מספר הנסיונות המקבילים בביקורת אלתרמן מצומצם יותר. ראה בעיקר מאמרה של אידה צורית על ,,כוכבים בחוץ״ (הערה מס׳ 1 למעלה) ומאמרי ,,המת והרעייה״ (שם).

לאמיתו של דבר, מבליטה דווקא נטייה „משותפת" זו לביאליק ולאלתרמן שוני עמוק ועקרוני לאין ערוך יותר מזה, המשתמע מן ההבדלים החיצוניים הגלויים לעין. בתמציתו מתגלה שוני זה במושגים השונים שקבעו המשוררים לשם סימונן של הפרודות התימאטיות, המצטרפות ומתחברות במערכות המוטיבים. המושג הביאליקאי הידוע „מראות שתיה" („ספיח" פרק א׳) מצביע על קשר חד־משמעי בין היצירה הפיוטית לבין מקורותיה החווייתיים הפסיכולוגיים. חלקו הראשון, אפילו הוא מכוון למושג מראה במשמעותו המושאלת (חזון, התגלות), מלמד על זיקה הדוקה לרשמים חושיים קונקריטיים, שנקלטו אמנם בהקשר חזוני ובעוצמה של התגלות („שפת המראות"). מילת „השתייה" מלמדת בכפל משמעותה על עומקם וראשוניותם של רשמים אלה, הנטולים על הרוב מתחום התגליות החושיות האפיפאניות של הילדות. בין שנפרש אותה כמשמעה המדוייק, היינו במובן תשתית ויסוד, ובין שנפרש אותה מלשון יניקה ושתייה ממש (פירוש „מוטעה" אפשרי, שלא יכול היה להיות רחוק ממחשבתו של ביאליק: „ויקר חזיונותי מעינה נשאבים / וטהורים ורווים וברוכים ממקורה", „זוהר"), הרי היא מעידה על זיקה למקור ראשוני, שהוא יסוד קדומים ומעיין קדומים בעת ובעונה אחת; היינו הוא הנדבך הראשון, שעליו מוצב בניין האישיות כולו והוא גם המעיין, המפרה את האישיות והמאפשר לה חיי יצירה. הצירוף בכללו מהווה בצורה זו קאטיגוריה פסיכולוגית ואסתיטית בעת ובעונה אחת. הוא מצביע על אירועים ביוגראפיים חזוניים, המהווים את בסיס הקיום הנפשי האישי של המשורר ואת התבניות השיריות האמנותיות של שירתו. נעוצים בעומקה של הביוגראפיה הרוחנית והרגשית שלו, הם מהווים לגביו קני מידה לשיפוט קיומי (הקביעה שחייו „נגואלו", „טומאו", ואין להם תקנה אלא בשיבה מאוחרת, ולו גם רגעית, אל הטוהר ועוצמת החזוניות של הילדות) ועם זאת גם קני מידה לשיפוט פיוטי־איסתיטי (ההנחה, שהשירה הטובה ביותר, „יקר חזיונותי", היא זו שקלטה את מירב הקרינה של „מראות השתיה"). המושג ממצה, איפוא, בצורה מושלמת את מערכת ההנחות הרומאנטיות בדבר הקשר בין הביוגראפיה הרוחנית הרגשית של המשורר ליצירתו עד כדי זהות ובדבר ההתאמה או הזיהות בין „העוצמה" או „הראשוניות" של החווייה הביוגראפית לבין הערך האסתיטי של היצירה הפיוטית.

המושג האלתרמני המקביל ל„מראות השתיה" של ביאליק הוא „אבות השיר". אלתרמן מעלה מושג זה במסגרת המחזור, שנועד מעיקרו לבודד כמה מ„אבות השיר" הללו, לשחררם מהקשרים ומצירופים בלתי־עקרוניים ולהעמידם כביכול בעירומם הטהור — „שירי נוכחים". כאן, במקום שבו מתבקש הפונדק הישן „לשאת את שירו", או לחילופין, „לשאת את משלו" (קביעת הזהות בין „שיר" ל„משל" מאלפת היא), נאמר: „בין אבות כל שירים / קם שירי שלי"[16]. המושג מתבסס כמובן, על מושגים מסורתיים כגון „אבות מלאכות", „אבות נזיקין" או „אבות הטומאה" וכו׳. כלומר, תחום ההשתמעות שלו במקורו הוא משפטי או פולחני

[16] „שיר הפונדק הישן", *עיל היונה* (מהדורת הקיבוץ המאוחד, ת״א 1972), עמ׳ 261.

טכני, ובכל מקרה מלמד הוא על קאטיגוריזאציה והפשטה של תופעות לצורך מיונן וסיווגן במערכת, המתבססת על עקרונות סידוריים הגיוניים. ,,אבות השיר'' הינם, אפוא, סוגי יסוד או נושאי יסוד של התופעה השירית, המצטיירת על פי זה כתחום הניתן להפשטה עד כדי קיטלוג. המושג נעדר שורש פסיכולוגי־ביוגראפי ומשמעותו מצטמצמת בתחום הפואטי והאסתיטי בלבד. בעוד שמילת ,,האב'' קובעת את זיקתו לחשיבה הקאטיגוריאלית המופשטת, מלמדת הסמכתה למילת ,,השיר'' על התחום המיוחד, שעליו חלה חשיבה זו — תחום השירה. הצירוף אינו מלמד על קשר כלשהו בין מיבנה העולם השירי הנבנה סביבו לבין רצף אישי ביוגראפי, או, למעשה, רצף קונקריטי קיומי כלשהו. למעלה מזה, מלמד הוא על העדר קשר ישיר בין הפרודה הטקסטואלית ,,המוטיבית'' לבין מה שאנו נוטים לכנות בשם חווייה, מאורע חיים נפשי מעוצם מעוגן ללא ניתוק בהקשרו בזמן ובחלל; שכן, כמו כל סיווג המבוסס על עקרונות סידוריים לוגיים מחייב האירגון של השירה סביב הקאטיגוריות של ,,אבות כל שירים'' שיחרור תכנים שיריים מהקשרים חד־פעמיים וגילוי צד שווה בהם, כלומר, הפיכת אספקט מסויים שבהם לציון המתנתק מהקשרו המקומי והמאפשר בכך יצירת הקשר מכליל על־מקומי. אספקט זה הוא הנקבע, לפי שיפוטו של המשורר, כעיקר שבהם. משום כך ממשיך הפונדק בשירו משלו בציון זה:

בְּי יוֹשְׁבִים גִּבּוֹרֵי סִפּוּרָיו שֶׁל עוֹלָם: הַכְּתָב עַל חוֹתָם.

הַנָּזִיר הַנּוֹדֵד, הַסּוֹחֵר אֲשֶׁר עֶרֶב הַנִּרְדָּף — וּמִנְגֶּד

הִקְדִּימוֹ, הָאַחִים הַלִּסְטִים וּשְׁלָלָם. רוֹדְפוֹ הַנִּרְדָּם.

הַבּוּרְגָּן הַזָּקֵן

וְאִשְׁתּוֹ הַצְּעִירָה.

הָרוֹכֵל, הַכֹּהֵן,

הַלּוֹדֵר בַּזִּירָה,

הַפָּרָשׁ עִם פַּתְשֶׁגֶן

הַקּוּבְּיוֹסְטוּס הַזֵּד,

הַחַיָּל בְּמַדָּיו,

הַסּוֹפֵר הַנּוֹדֵד

הַמְזַמֵּר מִן הַכְּתָב.

(,,עיר היונה'', 261-262)

תפישת העולם של אלתרמן קרובה כאן עד מאד לתפישת המציאות הקלאסית, המפצלת את המין האנושי למחלקות קבועות של „אופיים" ומקצועות בנוסח תיאופראסטס והקומדיה התיכונה (הקמצן, החייל המתרברב, העבד המשוחרר שעלה לגדולה וכו׳). הקאטאלוג הארוך נמשך כאן והולך עד ל„יהודי הנשקף ממקומו ומחשה, סבוך שיער וחזק כמו יער מואר". הטעם לכך, שהיהודי הוא המסיים את הרשימה קשור לא רק בנטייתו הגוברת והולכת של אלתרמן המאוחר למצוא מקום לנסיון היהודי ההיסטורי בתוך עולמו הסטיריאוטיפי, אלא גם משום שהיהודי, על פי נטיית „המזג הלאומי" שלו וכן על פי נסיונו ההיסטורי הממושך רואה בפונדק רק „משל לדבר". כלומר, היהודי נוטה לאותה הפשטה וקאטיגוריזאציה של המציאות, אשר המשורר עצמו מנסה לקובעה כבסיס לתמונה ממויינת של העולם. בעוד שכל נציגי האופיים והמקצועות חיים מבחינה סובייקטיבית את גורלם החד־פעמי מבלי שיהיו מודעים לתפקיד הסטיריאוטיפי שהם ממלאים בדרמה העולמית האובייקטיבית, הרי הוא, היהודי, יודע, שהחיים כולם אם אינם חלום — הרי הם משל. הקיום הספציפי הוא אליגוריה, שבה לא תמיד מודעים המשלים לנמשליהם.

ברור, שאין בקאטלוג פשטני זה של „גיבורי סיפוריו של עולם" כדי למצות את המיבנה ואת המורכבות של מערכת המוטיבים האלתרמניים. אף על פי כן יש בפאראדיגמה הפשוטה כדי להעיד על טיבה העקרוני של התופעה הנרחבת והמסובכת ממנה. העולם התימאטי האלתרמני מורכב מעיקרו מ„דראמאטיס פרסונאיי" מוכללים (אף הפונדק הישן או הסתו העתיק הם גיבורים דראמאטיים יותר מאשר הוויות נוף או אורחות חיים בלתי מאונשים), המופיעים בתפקידי קבע על גבי בימת תיאטרון בוואריאציות שונות ומרובות של מחזה כמו־אליגורי. בכך יש כדי להבהיר תופעה, שהעיסוק הביקורתי בביאליק ובאלתרמן הבליטו אותה מבלי משים. בעוד שהדיון במוטיביקה הביאליקאית מביא לעתים קרובות להארות ולחדירות בעלות חשיבות ראשונית להבנת משמעותה הכללית של יצירת ביאליק ואף לאינטרפרטאציה הנכונה של שירים מסויימים, הרי הדיון במוטיביקה האלתרמנית, (כל אותם עיונים בדמות האב והעלמה, ההלך והפונדקית וכו׳), מוליך אותנו דרך־כלל כיברת דרך קצרה מאד בהבנת יצירת המשורר בכללה ואינו מסייע כלל בפיענוחם של השירים הקשים, שהם לעתים קרובות גם השירים החשובים ביותר. הסימון של פני „העולם" האלתרמני על פי זיקתו הקבועה של המשורר ל„אבות כל שירים" (העלמה, האב, הרעייה, ההלך, האוהב המת, הדרכים, הסער, הסתו, האש, הפונדק וכו׳) נראה מחד גיסא הכרחי. מאידך גיסא יש בו גם מן הסתמי, וכאילו אין הוא מכוון לתפישת היחוד והעצמיות של השיר האלתרמני היחיד או של שירת אלתרמן כולה. אפשר לטעון כמובן, שסתמיות זו משקפת סתמיות מסויימת המצוייה בשירים עצמם. טענה זו אינה הולמת את המציאות, ואין בה אלא עדות לתנועה חסומה במעגל סגור של פואטיקה מוגבלת, המזהה קונקרטיות בשירה עם קונקרטיות חווייתית חוץ־שירית.

למעשה קרובים המוטיבים בשירת אלתרמן יותר מכל למה שהוגדר בריטוריקה ובפואטיקה של התקופה הקלאסית ושל ימי הביניים כ*Topoi* ; דהיינו, הם משמשים בתפקיד דומה לזה

של אותה מערכת מסועפת של דמויות, מצבים, סיפורים ארכיטיפיים, תבניות שיריות ומחוות רטוריות, שהמשוררים האירופיים הפרה־רומאנטיים היו משתמשים בהם במשותף, כדרך שאדם משתמש בתבניות הלשון הנמסרות מדור דור [17]. מאגר זה של מוסכמות פיוטיות אוניברסאליות עמד במידה שווה לרשותו של המשורר החדשן ולרשות האפיגון. המקוריות של השימוש הנעשה ב*Topoi* אינה נמדדת על פי תכנים חדשים הנחשפים בהם, אלא על פי דרכי שילובם הספציפיות בתוך מסגרת חד־פעמית של אמירה שירית ספציפית ועל רקע הקונבנציות המקובלות בז׳אנר של השיר, המכיל אמירה זו. העובדה, ששירה, המבוססת על *Topoi* כאלה (כגון שירת ימי הביניים הספרדית שלנו), אינה ניתנת על הרוב לפירוש ולשיפוט ברוח הפואטיקה של החווייה הרומאנטית והיא עלולה להיראות מזווית הראות של פואטיקה זו כאילו היתה מעשה שיגרה של קישוט ופעלול, מלמדת על מוגבלותה של הפואטיקה יותר משהיא מעידה על מוגבלותה של השירה. כשם שיכולה שירת החווייה להתנוון למערכת דפוסים שחוקים של ,,מצבים חווייתיים״ מקובלים (ראה חיקויי שירת הילדות והזוהר הביאליקאית ביצירת האפיגונים ממשיכי ביאליק) כך יכולה שירת הטופוס והקישוט הקונבנציונאליים להתעלות לשיאי ההגות השירית המקורית והעוצמה הריגשית. הדבר מלמד בפשטות על כך, שזיהוי האפקט של השיר עם עוצמתו של מאורע נפשי, שהתארע מחוץ לשיר ומומש בצורה אדיקוואטית (עפ״י הפורמולה: מימוש לשוני הולם של חוויית המשורר מעורר בקורא חווייה מקבילה), בטעות יסודו. לכל היותר הולם הוא סוג מסויים של שירה, שנכתב בתקופה קצרה מאד ביחס לרצף השלם של תולדות הספרות, ואף ביחס לסוג זה עלול הוא להטעות יותר מאשר להבהיר. השלימות של השיר, כוח ההפעלה המחשבתי והרגשי שלו אינם נובעים רק מצמיחתו ,,האורגאנית״ מתוך סיטואציה חיצונית לספירה הספרותית או אף לספירה הלשונית.

שירת אלתרמן היא ראייה ניצחת לאפשריות ההטמעה של הדיווח החווייתי באמירה שירית, הנראית בלתי תלוייה בו. עוצמתה הרגשית נובעת לא מהחצנות חד־פעמיות של ארועים ואפיפניות אוטוביוגראפיים, אלא בעיקר מגילגולם של מאורעות רגשיים בפסיפס מורכב ומקסים של יחידות תימאטיות קבועות פחות או יותר (ה*Topoi*) במסגרות מתחדשות. מכאן ברור, שעצם הזיהוי והמיון של ה*Topoi* עדיין אין בו ברור של פעולתם השירית; זה מתאפשר רק עם גילוי דרכי החיבור והעימות של ה*Topoi* (אפשר לדבר בהקשר זה על ,,תחביר תימאטי״ או ,,דקדוק מוטיבי״) ביחסיהם ההדדיים המשתנים וכן ביחס שבינם לבין המדיום הלשוני המיצלולי. אמנם, הזיהוי והמיפוי הסטאטיים של המוטיבים נחוצים הם ותועלתם בצידם, כשהם נעשים בדייקנות ומתוך תשומת־לב לניואנסים. אין אנו יכולים

---

[17] ראה הניתוח הבסיסי של ה,,טופוי״ בספרו של א. ר. קורציוס Ernst Robert Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* (Bern 1948) וכן ראה הפרק על ה,,טופוס״ בספרו של וו. קייזר: Wolfgang Kayser, *Das Sprachliche Kunstwerk* (Bern 1959 ,Auflage 5), ss. 72–77.

להתעלם מן העובדה, שאלתרמן יצר בתוך חלל של ספרות, שלא התבססה על פואטיקה של *Topoi* אוניברסאליים. הקורא העברי, שהורגל לפגוש בשירה דמויות אב או עלמה ספציפיות, נטועות בתוך מסגרות היסטוריות ואף ביוגראפיות חד־משמעיות (כגון דמויות האב בשירת ביאליק או ,,לנכן'' של טשרניחובסקי), יכול היה לחוש בהבדל המכריע שבינן לבין דמויות האב והעלמה הסטיריאוטיפיות והמוכללות של שירי אלתרמן, והבדל זה סימן איזה ניתוק היסטורי רב־משמעות, שחל ברצף ההתפתחות של השירה העברית שמביאליק עד ימינו (בתקופה שלאחר שוך השפעתם של אלתרמן ושלונסקי חזרו לשירה האבות הביוגראפיים הספציפיים והעלמות החד־פעמיות). משום הניתוק הזה אין אנו יכולים להתייחס אל ה*Topoi* האלתרמניים, כל כמה שהם מבוססים על מודלים ספרותיים גלויים וידועים, כאל חלק ממאגר מוסכמות פיוטיות שייכות לכל. הם יצירתו האישית של אלתרמן, חלק מן ההישג החד־פעמי של שירתו. עובדה זו אינה משנה, מכל מקום, את מהות תפקידם, תפקיד של אבני בניין שהמשורר מצמידן זו לזו על פי תוכנית על מבניית מחשבתית. משמעותם של השירים ו,,שימושם'' נקבעים בסופו של דבר באמצעות התוכנית האדריכלית הכללית.

כמובן, גם שירת ביאליק והשירה הרומאנטית בכללה רצופות טפסים תימאטיים וריטוריים מקובלים, שניתן למיינם ולקטלגם מנקודת מוצא זו או אחרת [18], ואף טפסים אלה מקבלים את משמעותם המלאה רק מתוך החיבורים והעימותים הנוצרים ביניהם במסגרות של שירים ספציפיים. אבל טפסים אלה מגיעים בשירים לחיבורים ולעימותים משמעותיים (במידה שאין הם מתנוונים למצבורים אפיגוניים של סמלים שחוקים ומחוות ריקים) כאשר הם מותכים בתוך רצף של נסיון אישי חווייתי, הטובע בתוכנם האוניברסאלי את תו ההיכר הספציפי או הקונקריטי (האידיאל הפואטי של ה*Concrete Universal*). הנסיון האישי המהימן הוא המאפשר כאן את בדיקת הממשות האנושית, הלשונית והשירית של הטפסים ועל פיו נקבע דינם להתקבל ולהתמלא תוכן מחודש ספציפי, להתהפך על פיהם (במסגרת פארודית) או להידחות כליל. ביאליק אכן מעלה מערכת מסועפת של מחוות רטוריות, דמויות ומראות, שרובן מבוססות על תקדימים ועל טפסים ספרותיים מוכרים, אלא שהוא מזין את כל אלה, כפי שהוכיחה הביקורת בפירוט רב [19], בתוכן של נסיון חיים מודע ואף בלתי מודע, ותוכן זה מוצא את ביטויו בלשון פיגורטיבית קונקרטית הבאה להוציא את הכללי מסתמיותו ולקבעו במסגרת של נסיון ריאלי מוגדר בחלל ובזמן. בכך, מקובל לחשוב, מתגלם עיקר מפעלו ההיסטורי

---

[18] ראה נסיון מיון מעין זה בספרו של מאריו פראז, העוסק בקונבנציות הסבל בשירה הרומאנטית: Mario Praz, *The Romantic Agony* (New York 1956).

[19] הכוונה היא שוב ובעיקר למאמריו של דב סדן.

בהתפתחותה של השירה העברית. כאמור, הוא המשורר שבזכותו הגיעה השירה העברית למדרגה היצירתית שסומנה כ,,שירת הנסיון'' (*The Poetry of experience*)[20].

עיקרה של ,,שירת הנסיון'' הוא בכך, שהיא מודדת את מידת האמיתיות או הרלבנטיות של כל חיווי שירי וכן של כל תבנית המופיעה בשיר, לא על פי קני מידה אובייקטיביים, המאפשרים גילוי כזב או אמת וכן לא על פי נורמות אסתטיות אובייקטיביות, שהתבניות הפיוטיות נשפטות על פיהן, אלא על פי צמיחתו של החיווי והתחייבותן של התבניות מתוך נסיון חיים אישי חד־פעמי. ההגות שבשיר היא ,,נכונה'' לא כשלעצמה אלא כתוצאה הגותית הולמת נסיבות חיצוניות ופנימיות של ,,נסיון'', שמתוכו צמחה. התיאור, תיאור טבע למשל, הוא ממשי יותר, ככל שעמוק בו רישומה של הסיטואציה החווייתית שבה נתון ,,האני'' המדבר בשיר, ומשום כך, למשל, משמשת ,,ההטעייה הפאתטית'' סימן־היכר לאמיתותו ולא ציון לסטייה שסטה בו המשורר מן המידות הריאליות של הטבע. כל פרטיה של שירה זו מוליכים את הקורא אל נקודת הצומת החווייתית הנפשית של המדבר הדראמאטי בשיר, המייצג במישרין ובעקיפין את המשורר. אינטימיות זו של שירת הנסיון חסרה כמעט לגמרי במיטב שיריו הליריים של אלתרמן. אפשר למצוא את הדיה בכמה משירי הבוסר המוקדמים, אלה שנכתבו בשנתיים או בשלוש השנים הראשונות של יצירתו (כגון בשירי האהבה הפריסאיים המוקדמים); אבל ככל שמתגבש והולך סגנונו האישי היא נעלמת. גיבוריה חדלים לשקף ,,סיפור חיים'' חווייתי מעוגן באוטוביוגרפיה (כדרך ששקפו ג׳ינטה ומרגו בשירי האהבה המוקדמים) ונעשים לנציגים סמליים של השקפת עולם מוכללת, משוחררת מאחיזה בזמן, במקום ובנסיבות סיטואטיביות מומחשות.

מכאן הבדל עקרוני באיכות היחידות התימאטיות־המוטיביות בשירת אלתרמן לעומת שירת ביאליק. בשירת ביאליק (להוציא חלקים אליגוריסטיים מסויימים שבה) מופיעים הסמלים המובהקים ביותר (הניצוץ, הדמעה וכו׳) כחלקים ממערכת תיאורית מציאותית, וכמעט תמיד ניתן להבין אותם כנציגים מטונימיים קונקרטיים של מערכת זו, שהמציאותיות שלה היא הביטוי המובהק של הריאליזם החווייתי. משום כך ממלאים כאן תפקיד חשוב כל כך קטעי מראות, שברים נופיים (בת העב, האלון), שאינם מתנתקים מהקשרם הסיטואטיבי אלא מזרימים לתוכו את חיותם החזונית. אצל אלתרמן, כאמור, מתארגנים המוטיבים במסגרת של דמויות, ,,דראמאטיס פרסונאיי'', מופשטות למחצה (אפילו הסתו, הדרך והברק נעשים לדמויות כאלה). אלו אינן מייצגות הקשרים מציאותיים כלשהם, אלא רעיונות. אפילו השימוש התיאורי בסינקדוכות ובמטונימיות ממחישות כביכול (צבע העינים הכחול של הפונדקית, הצל האפל תחת עיני האהובה) אינו בא להקנות להם קונקרטיות חד־פעמית אלא לסמל את המהות המוכללת של הדמות ואת תפקידה במסגרת הדרמה הרעיונית של שירת אלתרמן (הצל המקיף

---

[20] ראה ספרו של רוברט לנגבאום: Robert Langbaum, *The Poetry of Experience* (New York 1957).

את עיני האהובה מסמן את כוח השפעתה „הפאטאלי" מחד גיסא ואת אבלה בציפייתה לאהוב הרחוק מאידך גיסא. זהו איפוא ציון למהות כפולת הפנים של האהבה, לפי תפיסתו הטראגית של אלתרמן יותר מאשר סימן היכר מוחשי של דמות כלשהי). הדמויות בשירת ביאליק — האב, האם, האהובה וכו׳ — אף הן מכילות גרעינים ארכיטיפיים סמליים מובהקים, אבל במרבית היצירות (חלקים מ„מגילת האש" הם יוצא מן הכלל בולט) מוטבעים הגרעינים בתוך מעטפה מעובה של מציאות פסיכולוגית, סוציולוגית ונופית. האב הוא השור התם הארכיטיפי המועד לטבח; האם היא השכינה שהתנוולה ברפש הגלות. אבל האב והאם הם גם „יורדים" טיפוסיים בחברה היהודית האוקראינית של סוף המאה ה־י״ט, בני סוחרים שנעשו למוזג בפרברי העיר ולרוכלת שווקים והם מוצאים את פרנסתם בדוחק ובחרפה. האב האלתרמני מתמודד באופן מוכלל עם ההיסטוריה והחברה אבל אינו נתון בשום מסגרת חברתית מומחשת. מהותו הארכיטיפית, המסומנת על פי הקשר בינו לבין הבל, אברהם ומשה, מסתמנת בשיר בעירומה. מכאן, ההצטרפות של המוטיבים הביאליקאיים סביב המוקד הביוגרפי, שבו מתלכדים שלושה מעגלים שגילה בהם דוב סדן — הפרסונאלי, ההיסטורי־הלאומי והאוניברסלי־המיתי [21]. אצל אלתרמן הם מתארגנים סביב ל„דיאנויה" (הגות), ומכאן עמידתם בסימן המיתי־האוניברסלי בעיקר ב„כוכבים בחוץ" — ובסימן הצירוף של המיתוס האוניברסלי ושל ההיסטוריה הלאומית ב„שמחת עניים" ובכמה חטיבות בולטות בשירה המאוחרת. מכאן גם טיב הקשרים שבין המוטיבים האלתרמניים, שעיקרו עימות בין אידיאות. הדרכים, למשל, מוצגות על פי קירבתן לסתו דווקא, לא משום שהן קיימות בו יותר משהן קיימות בעונות שנה אחרות, אלא משום שהאידיאה המתגלמת בהן קרובה לאידיאה המתגלמת בסתו. עיניה של הפונדקית כחולות לשם המחשת העימות האוקסימורוני בין הפן המלבב המקרב של אידאה נשית זו, שעיקרה הסברת פנים לכל, לבין הפן המרחק האדיש שלה („הקרח התכלכל של עיניים"), שכן הסברת פנים לכל מחייבת הימנעות מקשר של ממש עם איש יחיד כלשהו, וכו׳.

ב„שירת הנסיון" מתאשרת ההגות על פי נביעתה מן המציאות הסיטואטיבית החווייתית; בשירת אלתרמן נובעת המציאות הסמלית־הדראמאטית מתוך ההגות. כמובן, מציאות זו משקפת בדרך זו או אחרת את נסיון החיים של המשורר, אבל שיקוף זה הוא בבחינת „קורלאטיב אובייקטיבי" כה מרוחק ועקיף עד שאין בידינו אפשרות ליצור קשר משמעותי כלשהו בינו לבין מקורותיו הסובייקטיביים המשוערים. בעוד שבדיון בליריקה האישית של ביאליק נכנסים אנו לרצוננו ושלא לרצוננו לתחומו של נסיון חיים אינטימי, הרי ככל שנתאמץ לא נחוש בעת הדיון ברבים מן השירים האלתרמניים האישיים לחלוטין לכאורה (כגון במרבית שירי האהבה ב„כוכבים בחוץ") בנגיעה ישירה בנסיון חשוף כגון זה. ב„מגילת האש", למשל, ניסה ביאליק להעלות את מכלול המוטיביקה של שירתו למדרגה של מיתוס ואף קירב חלקים

[21] ראה מאמרו של דב סדן „המשולש", *בין דין לחשבון* (הוצאת דביר, תל־אביב, 1963), עמ׳ 1–10.

ממוטיביקה זו אל סף האליגוריה. אף על פי כן לא תיתכן קריאה מלאה של היצירה, שלא תחשוף בה היבט של וידוי אוטוביוגראפי. ב„שמחת עניים", לעומת זאת, נראה לנו אלתרמן קרוב מאד לפריצת המערכת ההגותית ולחישוף סודות אישיים אינטימיים ביותר, ואף על פי כן אין היצירה סובלת פיענוח מן הכיוון הביוגראפי. אנו חייבים לפענח אותה על פי היחסים הסילוגיסטיים, הנקבעים בה בין חלקי המיתוס לבין עצמם. שירת ביאליק בונה „עולם" תימאטי מוטיבי רצוף משום שהיא נקבעת קביעה נאמנה בחלל של נסיון חיים קונקריטי. שירת אלתרמן מתארגנת סביב מערכת של הפשטות וסמלים, והיא בונה עולם, שרציפותו היא זו של הכללה על דבר מהות החיים (ובחלקים מסויימים אף זו של תורת חיים) יותר מאשר רציפות של נסיון חיים.

בעת העיון בשירת אלתרמן עומד, איפוא, קורא השירה העברית בפני תופעה שהיא מרכזית וחריגה בעת ובעונה אחת. למעשה, מהווה שירה זו מעין קוטב מנוגד לשירה הביאליקאית מזה ולשירה הצעירה של תקופת המדינה מזה. ניתן לומר, שאלתרמן (ובמידה מסויימת גם שלונסקי, שהכין את הופעתו) היטה את השירה העברית הטייה מרחקת לכת מן המסגרת שהותוותה לה בעת המהפיכה הרומאנטית, שחלה אצלנו בסוף המאה הי״ט ובראשית המאה העשרים. הריאקציה האנטי־אלתרמנית החזירה את השירה במידה רבה אל הנחות היסוד של המסורת הרומאנטית המודרנית (ראה המושג „הרומאנטיזם כמסורת מודרנית" [22]). משום כך במובן מסויים קלה כיום הגישה אל ביאליק, שלא לדבר על ממשיכים מודרניסטיים של מסורת שירת הוידוי החווייתי, כגון דוד פוגל, אורי צבי גרינברג (בשירתו האישית), אמיר גלבוע ורבים אחרים, יותר מן הגישה לאלתרמן ולכמה מבני דורו הקרובים אליו ברוח.

ד.

עמידה היסטורית זו של שירת אלתרמן מחוץ למעגלי מוסכמות קרובים ורחוקים בשירתנו החדשה מתגלה לא רק באיכות המיוחדת, המופשטת של „העולם" האלתרמני, אלא גם בזרות מסויימת של שירים בודדים רבים, בייחוד של אלה המרוכזים בחטיבה הלירית המרכזית של יצירתו — „כוכבים בחוץ". בין שירים אלה לבין דורות של קוראים, שהתחנכו עליהם וספגו אותם, נוצרו יחסים מורכבים למדי. מחד גיסא, מלווים השירים על ידי קוראים אלה בתחושת אינטימיות מלאה; די בשורה הראשונה ובשובל המלודי שהיא מושכת אחריה כדי לעורר בזכרון את השיר כולו כפי שנקלט והקסים בתקופות חיים שונות. מאידך גיסא, משתמרים בשירים רבים, למרות האינטימיות, קטעים ושורות זרים וחסומים, שהקורא נאלץ להודות בפני עצמו מדי פעם, שאין הוא יורד לסוף משמעותם. מעטות שורות שיר ראשונות בשירה העברית המודרנית החרוטות בזכרון כמו „כי סערת עלי, לנצח אנגנך". אבל הקורא של „פגישה לאין

[22] ראה ספרו הנ״ל של ר. לנגבאום (הערה 19 למעלה), עמ׳ 37—9.

קץ״ נוכח גם לאחר עשרות רבות של קריאות, שהתמונה הבאה בעקבות שורה זו: ,,תשוקתי אליך ואלי גנך / ואלי גופי סחרחר, אובד ידים!״ אינה מחוורת לו כלל; וקביעה הבאה בעקבותיה ,,לספרים רק את החטא והשופטת״ מצטיינת בבהירות מדומה של מכתם, ועם זאת אין משמעותה מתפענחת בקלות.

אף הקורא המאומן, המנוסה בשיטות הפרשנות השונות של השירה המודרנית, נתקל לעיתים קרובות בקשיים ניכרים, ואמצעי הפיענוח שבידו מתגלים תכופות כבלתי יעילים. לא תמיד אף קל לעמוד על מהות הקשיים ולהגדירם: במרבית השירים אין הקורא נתקל ב,,סממני הקושי״ האופייניים לדוגמאות בולטות של שירה מודרנית: העדר סימנים של רציפות לוגית, ,,ערבוביה״ תחבירית, הפתעות בתחום הלקסיקאלי הכרוכות בדינאמיזציה של הלשון, חוסר סדירות בתחום הארגון המטרי. אדרבא, ידוע שבניגוד לשלונסקי, מורו, נמנע אלתרמן מחידושים מזדקרים לעין בתחום הלקסיקאלי וסלד מניאולוגיזמים. מספר שימושי הלשון בשיריו הבשלים, שאין לו ביסוס ותקדים בעברית הספרותית התיקנית של הדור, הוא זעום, והחידושים המעטים הם בעלי אופי מתון לעומת חידושים מקבילים בשירת בני הדור (חידוש אלתרמני קיצוני: הפיכת תואר הפועל ,,פתאום״ לשם עצם בריבוי זוגי: ,,לך עיני היום פקוחות כפתאומיים״). הסדירות המטרית של שירתו היתה לשם דבר ואף הקימה לה מחנה מתנגדים, שראו בה סימן למיכניות, לאשפות טכנית, הבאה למלא חלל ריגשי.

למעשה, בולטת לא פחות ואולי אף יותר הרציפות התחבירית של השירים, המעידה על נורמה פואטית של תיקניות ועל אידיאל של אלגנטיות בשימוש בחוקי התחביר המקובלים. כמעט בשום מקום לא נמצא בשירים משפט בלתי שלם או בעל תחביר בלתי מוסבר. אדרבא, אפילו תוכנו של המשפט כשלעצמו סתום הוא, או שיש בלשון הפיגורטיבית שבו משום זרות, מעטה עליו הסדר התחבירי המלוטש מעין דוק של מובנות משלה, וגורם לכך, שבקריאה ראשונה נראה השיר מסתבר או על סף ההסתברות. הקשיים מתחילים להתגלות רק בשעת העיון המדוקדק. בניגוד למשוררים מודרניים רבים, הנוטים להותיר פערים בתחום הסיבתיות וההמשכיות המקשרות את היגידיהם, מרבה אלתרמן עד מאד בהטעמת קישורים לוגיים או פסאודו־לוגיים בין ההיגדים השונים המרכיבים את שיריו. לעיתים קרובות מקשר הוא היגד בהיגד לא רק בקישורי חיבור והקבלה (ו׳ החיבור, כף הדמיון וכו׳) ואף לא רק קישורי זמן, אלא אף בקישורי סיבה (כי, הן, על כן) ויוצר מערכות נרחבות המבוססות על היקשי חל וחומר, פרט וכלל ושאר תבניות סילוגיסטיות (,,אין קץ לחכמה ואין כסיל לקשוט / ואפילו ידך הלבנה אשמה היא — / אצא לי על כן, במעיל קיץ פשוט, / לטייל בין פילי השמים״). בכך משווה הוא לשיר רצף כמו־הגיוני וטוען אותו במשא אמירתי ורטורי, עד כדי כך שמצאו מעין קשר בין שירי אלתרמן לבין השירה הרציונאליסטית של המשכילים [23]. דא עקא, שדווקא רציפות אמירתית זו היא לעיתים המבליטה קשיים ראשוניים, המתגלים בנסיון הפשוט ביותר

[23] ראה מאמרו הנ״ל של נתן זך *בעכשיו* (הערה מס׳ 2 למעלה).

לשחזר את תוכנו של השיר בדרך הפראפרזה (כגון בבית הפותח את „אל הפילים״ שצוטט למעלה).

הלשון הפיגורטיבית של אלתרמן בשירי „כוכבים בחוץ״ ובשירים הסמוכים להם בזמן הפתיעה קוראים רבים בשעתו ועדיין יש בה כדי להפתיע ואף להדהים; אבל גם היא אינה מפירה לעיתים קרובות את הרצפים הכמו־הגיוניים הנוצרים באמצעות התבניות התחביריות. כפי שכבר נאמר אין מקום לדיבור על אימאז׳ אלתרמני אחד, ויש צורך בסיווג מדוקדק של שימושי הלשון הפיגורטיבית בשירי אלתרמן לפי קני מידה שונים. סיווג זה עשוי לגלות מכל מקום, שחלק ניכר מן המטאפורות התמוהות או המביכות באמת אינן שייכות לאותו תחום של אימאז׳יניזם צבעוני מרהיב, שממנו התפעלו או הסתייגו קוראים בתקופות שונות. למשל, התוכן המטאפורי של שורה הנראית בעלת „פרופיל״ פיגוראטיבי נמוך כגון „לספרים רק את החטא והשופטת״ מסובך ותמוה לאין ערוך יותר משורות מטאפוריות מזדקרות לעין הבאות בעקבותיו, כגון „עת ברחוב לוחם, שותת שקיעות של פטל, / תאלמי אותי לאלומות״, או „שם לוהט ירח כנשיקת טבחת, / שם רקיע לח את שעולו מרעים״ („פגישה לאין קץ״). בשורות כאלו ניתן הקשר בין „המוליך״ ל„נושא״, כל כמה שהוא מתוח ומפתיע — להסבר הגיוני. מבחינה זו, ממשיך אלתרמן, אמנם בצורה מורכבת ומעודנת בהרבה, את השיטה הפיגוראטיבית שפיתח שלונסקי, ואשר לפיה מחפה הדחיסות המפתיעה של המטאפורות והדימויים „המתוחים״, על מערכת של קישורים לוגיים (אצל שלונסקי קישורים פרסוניפיקאטוריים כמעט אלגוריסטיים), המחברת את המדומה למדמה. מכל מקום, יטעה הקורא, אשר יעמיד את עיקר הקשיים בקריאת „כוכבים בחוץ״ על צבעוניותה וזרותה של הלשון הפיגורטיבית.

הקושי העיקרי בקריאה זו החל התפס לביקורת רק לאחרונה, והוא מסומן כהעדר רציפות, או כחוסר התקשרות בתוך השירים. כפי שהוכיח ניתוח מפורט אחד [24], מצויים בספר שירים, שהמירקם והמיבנה שלהם מגלים העדר קשרים מסוגים שונים: קישורי זמן, מקום, אחדות הלשון הפיגורטיבית וכו׳. כמובן, יש מקום להטיל ספק בלגיטימיות שבעצם חיפוש הרציפות מן הסוג הנדון בשירת אלתרמן, שהרי סימני הרצף שנתגלו כחסרים הם סימניה המובהקים של הרציפות שבשירת הנסיון או החוויה, ואילו בשירת אלתרמן קיימת רציפות מסוג אחר. מכל מקום, הטענה בדבר העדר הרציפות מאלפת ומקרבת אותנו להבנה של מהות הקושי שבקליטת שירים שנוצרו במסגרת פואטית שאינה עולה בקנה אחד עם זו של שירת הנסיון על פי ציפיות הנובעות ממסורותיה של שירה זו. מצויים בשירת אלתרמן ואף ב„כוכבים בחוץ״ שירים לא מעטים, הנענים לציפיות אלה: הם ניתנים להיקבע במערכת סיטואטיבית אחידה, מגלים רציפות בזמן ובחלל ואחידות פיגוראטיבית. אבל אופייניים ובולטים יותר שירים שבהם נפרצת המסגרת של הסיטואציה, של הזמן ושל הגיבורים הקבועים. אפילו נפתחים הם בסימון ברור

[24] ראה מאמרו הנ״ל של יוסף האפרתי *בהספרות* (הערה מס׳ 3 למעלה).

של זמן ומקום, הריהם מתנתקים מיד מן הקואורדינטות שנקבעו באמצעותו. רצפים סיפוריים שלמים אף הם חסרים כמעט לחלוטין בשירה הלירית (להבדיל מן הבאלאדות והשירה הפואמתית). כאשר מורכב השיר מחלקים אחדים (כגון ב„אל הפילים״, „כנור הברזל״, „תחנת שדות״) קשה לסמן את הקשר העניני, שלא לדבר על זה הסיטואטיבי והמטאפורי, שבין חלק לחלק. מי שינסה לנתח את הלשון הפיגוראטיבית בשירים על סמך ההנחה, שיוכל למצוא קשר ברור בין הבהקה מטאפורית אחת למשנה (כגון קשר שבאחידות החומרים, שמהם נבנות המטאפורות, וכו׳), ייתקל עד מהרה בקשיים שאין להם פתרון. בקצרה, שירים רבים של אלתרמן אינם מצטרפים ל„אחדויות אורגניות חווייתיות״ מן הסוג שאנו רגילים לחפש בשיר הלירי. הפרשן המוצא בהם אחדויות כאלה עושה זאת על הרוב באמצעות פרשנות אלימה, מאנסת ומתפלפלת. ברבים משירי „כוכבים בחוץ״ אין אנו יכולים לסגור את „המעגל ההרמנויטי״, כפי שאנו רגילים לציירו על פי דוגמאות של שירה המבוססת על פואטיקת החווייה. סגירתו של מעגל זה בדוגמאות כאלה נעשית על סמך ההנחה, שהשיר מורכב מסידרת מערכות לשוניות, המצטרפות לשלימות סגורה, שמקורה הוא בנקודת המוצא החווייתית האחת. הפרשן מניח מראש, שמוקד חווייתי משותף זה מתגלה בצורת התאמה בין כל החלקים וההיבטים של השיר. על סמך הנחה זו הוא יוצא למסע פרשני, שמטרתו הצגת אחדותו ותאימותו המלאות של זה. מצד אחד הוא מסמן באורח מוכלל והתרשמותי את המצב הבא לפי הרגשתו לידי ביטוי בשיר (סימון זה קודם כמעט תמיד, כפי שמודה פרשן מודרני מובהק של השירה, לניתוח מדוקדק של הטקסט, אפילו נוטה המבקר מטעמים טאקטיים לדחות את ניסוחו ולהעמידו כמין מסקנה המתבקשת מן הניתוח [25]). מן הצד השני מוכיח הוא באמצעות ניתוח מדוקדק של המערכות הבונות את השיר (מיבנה, לשון פיגוראטיבית, ריתמוס ומיצלול, רמיזות, אירוניות וכו׳) את התמקדותן של מערכות אלה בחווייה או במצב, שהם נושא המימוש ההבעתי בשיר. בדיון בשיר „הקשה״ נוהג הפרשן על הרוב לסמן את הקשר הסמוי שבין יחידות בלתי־מתקשרות או „מוזרות״ לבין המערכת החווייתית השלמה. ההנחה היא, שהמשורר הותיר פערים במערכת לשם העצמת הביטוי של החווייה, ואילו הפרשן ממלא פערים אלה לצרכים מתודיים, לשם הבלטת השלימות והמשמעות הרצופה של השיר. בכל מקרה מניח המבקר את רציפותו של „המעגל ההרמנויטי״ כרציפות קיימת, הנובעת ממקורותיו החווייתיים של השיר. מציאות זו מתאשרת על פי עצם היענותו החיובית לטקסט; הטענה בדבר העדרה באה על הרוב בעקבות היענות ראשונית שלילית לטקסט.

מתברר, שמתודה פרשנית זו, העשויה לפעול בצורה מעודנת ומתוחכמת בתחום ההולם אותה, אינה פועלת כהלכה בפיענוח סתומות השירה האלתרמנית ובוודאי שאין להשתמש בה בשיפוטה של שירה זו ובהערכתה. הרציפות של השיר האלתרמני מתגלה במקרים רבים לא בתחום המקורות החווייתיים שלו, אשר, כאמור, השתקפותם בשיר עשויה להיות עקיפה

[25] ראה דבריו של אמיל שטייגר על אמנות האינטרפרטציה Emil Staiger, „Die Kunst der Interpretation", *Die Kunst der Interpretation* (Zürich 1955), ss. 9–33.

ומרוחקת ביותר, אלא בתכלית, ב„טאלוס״, ההגותי־הרטורי של השיר. לא השתקפות של מציאות נסיונית בחלל ובזמן רצופים הם המאחדים את חלקי השיר אלא הסתמנות של כוונה אמירתית, המתמחשת בקטעי מציאות, או, יותר נכון, ב*Topoi* ערוכים בסדר מסויים. כשאנו מתבוננים למשל ב„אל הפילים״ מנקודת המוצא של שירת הנסיון נראה חלקו השלישי של השיר מיותר. הסיטואציה של הסערה שבשני החלקים הראשונים נחלפה כאן בסיטואציה של שקיעה, שאינה קשורה בקודמתה. הלך הרוח השתנה לחלוטין, ודומה שאף הדובר אינו זהה עם הדובר של שני החלקים הקודמים (ואמנם, כבר הובא שיר זה באנתולוגיה בשני חלקיו הראשונים בלבד). המתבונן בשיר מנקודת המוצא של התכלית הרטורית מגלה דווקא בחלק השלישי את נקודת החיבור, המסבירה את רציפותו של השיר כולו. מתברר שכלל העריכה של *Topoi* בשיר מורכב זה נועדה להוביל את הקורא בהדרגה ובאורח דיאלקטי לתפיסה „נכונה״, הארמונית של היחס בין האדם לטבע ולהבנה של תפקיד המשורר ההלך כמתווך שבין השניים. המוטיבים של הסערה ושל השיבה אל הפראות הקדמונית של היער הועלו בחלקים הראשונים במסגרת העימות הדיאלקטי הנפתר בחלק השלישי. תמונת הדובר כטייל קייצי היוצא לארוח לחברה ל„פילי השמים״ בחלק הראשון והקינה על „גופנו הפרא״, המובל כמלך קדמון לעבדות ולגרדום בחלק השני, מתלכדות ומגיעות למיזוג ולאיזון — לא תמונתי־תימאטי אלא אידאי ורטורי — בוידוי ההלך הנודד בדרכי תבל „כעגל כושל מארצות תענית״ שבחלק האחרון. את שרטוט המעגל ההרמנוטי בשירים מסוג זה חייבים אנו להתחיל בנקודה שונה מזו שבה מתחילים אנו בשירי חווייה וסיטואציה.

ה.

הנקודה שבה חייב מעגל זה להיפתח תסתמן תכופות בבהירות על פי הז׳אנר בו נכתב השיר. עובדה זו מחזירה אותנו אל תחילתו של הטיעון ואל עיקרו: אם השיר האלתרמני הבודד אינו מהווה במקרים רבים מערכת „חווייתית״ סגורה, שסתומותיה מתפרשות במסגרת של דיון פרשני מן הסוג המקובל, ואם אין „העולם״ האלתרמני מספק לקורא אחיזה קונקרטית במידה מספקת משום מהותו הקאטיגוריאלית, הרי אפשר שנקודות אחיזה אלו תימצאנה דווקא בתחומי החיבור בין השיר הבודד לכללותו של אותו עולם. כאמור, נקודות אחיזה חשובות לבירור משמעותם של שירים רבים מתגלות בעת פיענוח משמעותו המיוחדת של המיבנה, שעליו השתית אלתרמן את הקובץ המסויים בו נכללו שירים אלה. הבנת מיבנה ספציפי זה, המלכד את הקובץ ליחידת משמעות שלמה, כרוכה בהסברת תפקידו של כל אחד מן השירים במסגרת הקובץ. ממילא מסיטה היא את התבוננותנו בשירים מזווית הראות של המוצא אל זווית הראות של התכלית, מניתוח השיר כביטוי של מצב נפשי לניתוח השיר כהיגד וכאמצעי ליצירתה של אמירה שירית אחדותית. היסט זה חיוני הוא להבנת השיר. אנו שואלים את עצמנו למשל, לא רק מה ביקש אלתרמן לבטא ב„עוד חוזר הניגון״, „אז חיוורון גדול״, „שיר האור״

ו,,הנה העצים'', אלא לשם מה העמיד שירים אלה בראשי ארבע החטיבות של ,,כוכבים בחוץ''. אנו מבינים לא רק את המשמעות הנפרדת של ,,איגרת'' ו,,שיר בפונדק היער'', אלא גם את הטעם שלשמו הובאו שני השירים במקומות מקבילים בחטיבות הפתיחה והסיום של הספר, ומיד מתברר לנו מיתוס רציחת האח התמים או מות האח התמים, המופיע בשני השירים, לאו דווקא כשיקוף של איזו חוויה טראומאטית, המזמינה את הפרשן לתחום ההשערות הפסיכואנאליטיות, אלא כאמצעי מובהק של הגדרת השירה במסגרת השקפת העולם הכוללת, המתבטאת בכלל המיבנה של ,,כוכבים בחוץ''. בצורה זו עשויים להסתבר גם הסתומות שבשירים קשים אלה, כגון העובדה שב,,איגרת'' עובר הדובר באמצע השיר מהוקעת הרצח של התאום השותק והתם לקבלת המצב שנוצר לאחר הרצח — המצב השירי. ב,,שיר בפונדק היער'' מסתיימת הקינה על מות האח דווקא בשיר תהילה לעלמה, שאורה הוא האור היחיד בעולם. שני המיפנים מגלמים התקדמות הגותית אחת.

נקודת הקשר של הז׳אנר מחברת את השיר הבודד עם ,,העולם'' המוכלל של המשורר בצורה דינאמית וחיונית עוד יותר. אנו עומדים על כך קודם כל במסגרת הספר הבודד. מתוך העיון ב,,כוכבים בחוץ'' מבחינים אנו, למשל בעובדה שהצד השווה בארבעת שירי הפתיחה של החטיבות מתגלם בזיהותם הז׳אנרית המשותפת: אלו הם ,,שירי אומר'', העשויים להסוות את סידרת ההוראות המוסריות הקיומיות, שהיא עיקרו של כל אחד מהם, במסווה של תיאור נוף או וידוי אהבה. אנו מבינים, שבשירים אלה מגלם העיקרון הז׳אנרי את ,,הטאלוס'', שעל פיו הם ניתנים לפירוש הממצה והמשמעותי ביותר. בוודאי, אפשר לקרוא כל אחד מהם במסגרת התימאטית העצמאית שלו וכביטוי למצב נפשי חד־פעמי. אבל קריאה כזו תחלוף על פני השטח של השירים, ובעוד היא מתיימרת לחדור אל מקורותיהם החווייתיים, תיפסח בהכרח על אלמנטים מרכזיים במיבנה וברטוריקה שלהם. תפקידם של אלמנטים אלה יתגלה דווקא כשנפנה את עיקר תשומת ליבנו מן החומרים התימאטיים השונים אל תפקידם הז׳אנרי המשותף של השירים כחיוויים מדריכים, הבאים לסמן בראש כל אחת מן החטיבות את היחס הנכון, או את צורת הקיום הנכונה, במסגרת החומר התימאטי שבו תעסוק החטיבה — פגישת המשורר עם העולם, ההתמודדות עם האהבה, עם איתני הטבע, פרידת המשורר מן העולם. התבוננות בשירים מצידם זה המשותף משנה את יחסנו אל ההרכב התימאטי שלהם. היא מגלה בהם את ה*Topoi* הידועים לא על פי מקומם המוכר ב,,עולם'' הקאטגוריות התימאטיות של שירת אלתרמן, אלא על פי תפקידם בהובלת השיר לקראת ביצוע שליחותו הז׳אנרית־הרטורית המיוחדת. הקשרים שבין ה*Topoi* בכל אחד מן השירים נעשים מלאי דינאמיות ומשמעות ספציפית. ההלך של ,,עוד חוזר הניגון'', שאינו שונה לכאורה מדמויות ההלך הרבות המופיעות ב,,כוכבים בחוץ'', מואר באור חדש על פי היחס בינו לבין המרכיבים התימאטיים האחרים של השיר, כשאנו מבינים שהשיר כולו איננו אלא סידרת הוראות והנחיות, שעל פיהן יגיע ההלך למיצוי אידאלי של שליחותו.

הוא הדין ברבים משירי הספר. אודה מלאת מתח ודיסונאנסים כ,,ערב בפונדק השירים הנושן וזמר לחיי הפונדקית'' בחטיבה הראשונה ואודה רגועה ונינוחה הרבה יותר כ,,בת המוזג'' בחטיבה האחרונה מצטרפות זו לזו הן על פי תפקידם של שני השירים במערכת הכללית של הספר והן על פי הזיהות הז׳אנרית. כאן מלווה הזיהות הז׳אנרית בקירבה תימאטית בולטת בין השירים. דווקא הז׳אנר הוא המבליט כאן את עיקר השוני שביניהם, שאיננו נעוץ בחומר התימאטי כשלעצמו או במקורותיו במסגרת נסיון חיים קונקרטי כלשהו. אלתרמן עושה בשני השירים שימוש שונה לחלוטין במוסכמות של האודה, בדיקציה האופיינית לה, ברטוריקה של התהילה והשבח ותוך כך הוא מכוון את השירים לאפיקיהם המיוחדים ומעלה בהם מתוך החומר התימאטי הזהה כמעט את אווירת האלימות והמתיחות בראשון ואת ההשלמה הנוגה, המבודחת כמעט באחרון. השימוש השונה במוסכמות הז׳אנר קשור ישירות בתכליות השונות של השירים במסגרות החטיבות הראשונה והרביעית של הספר. על פיו מתברר התיפקוד הרטורי של העריכה התימאטית של כל אחד מן השירים. שוב קשה להגיע כאן להבנת הרציפות שבעריכה זו (בייחוד ב,,ערב בפונדק השירים הנושן וזמר לחיי הפונדקית'') ללא הכוונה ז׳אנרית טלאולוגית, ונקל להגיע בניתוחם לחישוף נקודות של חוסר קשר מסוגים שונים. הוא הדין בהבנת צורת הפיתוח של נושא הדרכים בחטיבה הראשונה של הספר במסגרת של אודה מלאת פאתוס וחסרת ריכוז כ,,מזכרת לדרכים'' לעומת פיתוחו המרוכז בתכלית ב,,בדרך הגדולה'', ה*Lied* המעודן שבחטיבה הרביעית, או בבאלאדה טראגית אך מאופקת כ,,האם השלישית'' באותה חטיבה. סיכומן של החטיבות הראשונה והרביעית במונולוג דראמאטי (,,איגרת'') ולעומתו בסיפור באלאדי, המסופר ,,בהשקט ותבונה'' (,,שיר בפונדק היער'') מלמד על תפקידו של מיתוס האח התמים ומותו בספר לא פחות מעצם תוכנו של המיתוס. האמת הבסיסית הכלולה בו חייבת היתה להתבטא בחטיבה הראשונה כמציאות פנימית נסערת וכמצב הקיים בהווה, ולעומת זאת חייבת היתה להינתן במסגרת של סיפור מוגמר עובדתי, מעשה שבעבר, בחטיבה המסיימת. הז׳אנר של שני השירים מסמן את עיקר משמעותם. הקירבה המהותית בין ,,אל הפילים'' ו,,סתו עתיק'' בחטיבה הראשונה לבין ,,מערומי האש'', ,,יום הרחוב'' וכמה שירים אחרים בחטיבה השלישית נובעת מזיהותם הז׳אנרית של השירים (אלה הן הדוגמאות השלימות ביותר של הז׳אנר הראפסודי ביצירת אלתרמן; ז׳אנר, שהמשורר עצמו סימנו בתווית המוסיקאלית ,,קונצ׳רטו''), שהיא גם זהות שבתיפקוד. בכל מקרה קשור הז׳אנר בייחוד הרטורי של השיר, וממילא מאיר זיהויו את מיבנה השיר, את עריכת החומרים התימאטיים שבו, את לשונו, את מיכלול מרכיביו.

הפרספקטיבה הז׳אנרית מבהירה מכל מקום גם יחסים הפורצים את מסגרת המיבנה של הספר הבודד. חשיבותה המיוחדת של פרספקטיבה זו היא בכך, שממנה יכולים אנו לצפות בשיר הבודד וב,,עולם'' האלתרמני הכולל צפייה סינכרונית, בעוד שהמיבנה של הקובץ הספציפי מאפשר צפייה מוגבלת בזמן. הקובץ הבודד מגבש את הקשר של ה*Topoi* האלתרמניים במסגרת משמעות הנעוצה בנקודת זמן מסויימת והמגלמת תחנה אחת בדרך התפתחותו של

המשורר. הז׳אנר מגבש קשר דומה בנקודות זמן רבות לכל אורכה של דרך זו. הבנת הקירבה הז׳אנרית בין הראפסודיות המרכזיות של „כוכבים בחוץ״ הכרחית לשם הבנת משמעותו של הקובץ, אבל בה מותנית גם תפיסה נכונה בהתפתחות שירת אלתרמן המוקדמת משלבה הראשוני (1931–1935) לשלב „כוכבים בחוץ״. השיר הראפסודי הגדול היה הז׳אנר הלירי העיקרי של אלתרמן המתחיל („קונצרט לג׳ינטה״, „ליל קרנבל״, „ניחוח אשה״, „שיר צריך לנגן״ וכו׳), ומבחינה מסויימת מהוות הראפסודיות של „כוכבים בחוץ״ את נקודת הקשר העקרונית בין הקובץ הראשון לבין שלב הבראשית ביצירת אלתרמן. עם זאת מתגלה דווקא בהם (בתמורות שחלו בפיתוח הדיאלקטי של המיבנה הראפסודי), התמורה העקרונית שארעה בעת המעבר לשירת „כוכבים בחוץ״. כמו כן, מסתמנת תמורה זו גם בהופעת האודה כז׳אנר האוראטורי המרכזי ביצירת המשורר במקום הראפסודיה, החוגגת כאן את נצחונותיה האחרונים. המעקב אחר התפתחות האודה מבליט את האירועים העיקריים שחלו בשירת אלתרמן במהלכה מ„כוכבים בחוץ״ ואילך, כשם שאירועים אלה משתקפים עתה בהופעתה של הפואמה האלתרמנית ובהתגבשותו של ז׳אנר המסה השירית הגדולה (מרבית פרקי „שיר עשרה אחים״).

בחינת שיריו הליריים של אלתרמן במסגרותיהם הז׳אנריות הכרחית היא לשם הפקעת הדיון בשירים ממסגרות פואטיות שאינן הולמות אותם וקירובו למסגרות פואטיות, שההתאמה ביניהן לבין מהות השירה האלתרמנית היא מירבית. בחינתו של כל שיר לירי לא רק על פי מהותו החד־פעמית אלא גם בתורת אודה, אלגיה, סאטירה או *Lied* מובילה להבנתו לא רק כביטוי של אירוע נפשי־חווייתי סובייקטיבי, אלא גם כחלק ממסורת ספרותית אובייקטיבית. השיר נתפס על פיה לא רק כמערכת אסתטית חד־פעמית אלא גם כוואריאנט של מערכת אוניברסאלית, המבוססת על מודלים קבועים, שהם המחשות של מטרות, של התכוונויות אסתטיות מוסריות כלליות. ייחודו של השיר נתפס במסגרת זו על פי היחס בינו לבין המודלים הבאים בו לידי מימוש חלקי או מלא, ישיר או מהופך, רציני או פארודי וכו׳. בחינה כזו דרושה לריענון הדיון בשירתנו החדשה כולה. הביקורת האלתרמנית, מכל מקום, אינה יכולה להתיר לעצמה את המשך ההתעלמות ממנה. כאן מהווה הזיהוי הז׳אנרי על כל המשתמע ממנו, לא רק חלק מן התיאור הנכון של השיר, אלא מורה דרך עיקרי לסימון „הטאלוס״ שלו. הז׳אנר כאן הוא במידה רבה המסגרת הקובעת את משמעות השיר כאקט חינוכי. הוא אחד הכלים העיקריים המפעילים את „העולם״ האלתרמני במהותו הדינאמית — מהות של קודכס פיוטי, של הוראה קיומית, המופנה אל דמות מוכללת של „אדם טוב״ או „אדם סביר״ ומתווה בפניה דרך קיום ראוייה.