

הסער והפרץ שנכבשו[1]

דן מירון

התבטאויותיו העקרוניות של נתן אלתרמן בפרוזה על ענייני השירה, מהותה וכליה מועטות הן ביותר ורובן שייכות לתקופה המוקדמת של פעולתו הספרותית, לימי חברותו בחבורת הסופרים המודרניסטיים, שהתרכזה סביב השבועונים "כתובים" ו"טורים". הטעם למיעוט הדיבור הפרוזאי בעניין זה (פחות מעשרה מאמרים לעומת עשרות, אם לא מאות, מאמריו של שלונסקי, למשל) מובן מאליו ליודעי יצירתו ואישיותו הספרותית של אלתרמן. הוא לא היה משורר נאיבי, הנתון לדחפי יצירה סומאים בלבד והפוטר עצמו מן העיון המושכל ואף המופשט במהותה של עשייתו. אדרבא, מועטים בספרותנו משוררים כמוהו, שהצורך לשקול את יצירתם במאזני השכל ואף לקבוע אותה במעין מערכת חוקים של "אַרס־פואטיקה" גדול היה אצלם ודוחק – לכל אורך דרכם. אבל, כידוע, בחר אלתרמן לבטא את ה"אַרס־פואטיקה" שלו בשירה ולא בפרוזה. החל בקובץ שיריו הראשון, "כוכבים בחוץ", וכלה בפואימה האחרונה, "חגיגת קיץ", מכילים כל קובץ שלו וכל יצירה בעלת היקף פואימתי גדול, להוציא אחת ("שמחת עניים"), פרק או פרקים העוסקים במהות השירה ובבעיותיה, והבאים, כביכול, להציע את הבסיס התיאורטי, שעליו מבוססת הפראקטיקה השירית של הקובץ או של הפואימה. בצורה כזו כמעט לא השאירה ההתבטאות בשיר מקום לדיבור הפרוזאי בענייני השירה. המאמרים הפרוזאיים העקרוניים שלא נכתבו הוטמעו בתוך היצירה השירית עצמה.

השאלה מדוע בחר אלתרמן לדבר על השירה בשירה דווקא היא עניין לבדיקה, שהמבקרים העוסקים בבעיות ה"אַרס־פואטיקה" של יצירתו (וכותב טורים אלה בתוכם) עדיין לא נתנו עליו את הדעת במידה מספקת. לא זה המקום להעלות את הבעייה בהיקפה הנרחב, אבל אולי לא מיותר לרמוז כאן על כמה מן הטעמים העיקריים, שהביאו את המשורר להטעמת העיון השכלי המופשט בשירה בגוף העשייה השירית. ראשון ועיקרי שבהם הוא הטעם הקשור בנטייתו של אלתרמן – נטייה מודעת ומכוונת – להרחיב את גבולות השירה ככל האפשר על חשבונה של הפרוזה. המתבונן בכלל פעולתו הספרותית משנות השלושים ועד לראשית שנות השישים לא יוכל שלא לראות אקספרימנט גדול זה כאחד הצמתים העיקריים של יצירתו: השלטת הדיבור השירי המחורז והשקול על תחומי אמירה, אשר לפי המוסכמות הספרותיות של הדור – לרבות דורו המודרניסטי של המשורר – אינם עניין לשירה, לחרוז ולמשקל. הדחף לאקספרימנט נבע מן האמונה הגדולה בתחולתה ובתקפתה הכוליות של השירה מחד־גיסא ומן הרצון לחסן ולהעשיר את השירה

---

[1] נדפס בעיתון 'מעריב', 15 במארס 1974, נדפס שוב בספרו **ארבע פנים בספרות העברית בת-ימינו**: עיונים ביצירות אלתרמן, רטוש, יזהר, שמיר <מהד' שנייה, 1975>

בחומרים חדשים, בלתי־שיגרתיים, מאידך־גיסא. כאשר, לקראת אמצע שנות השישים פקעה אמונתו של אלתרמן ב״רלוואנטיות״ המלאה של השירה וביכולתה להלום כמעט כל תחום מתחומי הנסיון חל מהלך מהופך ביצירתו, ובאה לו תקופת הפרוזה ה״יבשה״, שנכתבה ללא כל כווני חן ליריים. בפואימה היחידה שנכתבה בתקופה זו (״חגיגת קיץ״) הצהיר מפורשות על אָבדן אמונתו בשירה. אחריה, כידוע, חתם את חזונו הפיוטי. בתקופת האמונה בשירה חייב היה, מכל מקום, לכתוב את מסותיו על השירה בשיר. טעם שני לכתיבה זו קשור בזיקתו הסמויה של אלתרמן (שכמעט לא עמדו עדיין עליה) למסורות הספרותיות הניאו־קלאסיות; זיקה אשר המשורר (חניך התרבות הספרותית הצרפתית) טיפחה בלב־לבו של הסער המודרניסטי. יש מקום רב לבדיקה באיזו מידה, למשל, נטל דוגמאות לעיצוב ה״פרסונה״ השירית שלו, ביחוד בחלקה הסאטירי־הקל, מיצירת משורר כהוראציוס (כידוע, כמעט לא נזקק אלתרמן לסאטירה ה״יובנאַלית״, בעלת ״זעם הפרא״). העמדת פרקי ״אַרס־פואטיקה״ מחורזים ומלוטשים בליבן של פואימות כ״שיר עשרה אחים״, ״שירים על רעות הרוח״ או אף ״עיר היונה״ מלמדת על כוונה לקשר פואימות אלו במסורת של הוראַציוס, סקאַליגר, בואַלו ופופ, ואפילו במסורת הניאו־קלאסית המנוונת שלנו, זו של שירת ההשכלה. טעם שלישי להבעת המחשבות על קשירה בדברי שיר קשור בטאקטיקה הספרותית של אלתרמן. הבעת אמונות ודעות בענייני שירה בשורות מחורזות מחדדת ומחריפה אותן (בידי משורר כמוהו) מבחינת ההבעה ועם זאת מוציאה אותן מתחום הפולמוס. מה־גם, שמסגרת ההבעה השירית אינה משאירה מקום להחלתן – לחיוב ולשלילה – על דוגמאות מוחשיות של קטעי שירה טובים וגרועים, ומניחה להן לבוא על ביטויין הנורמאטיבי, המחוקק כמעט, ללא תהליך של הוכחה והפרכה. ההימנעות מן הפולמוס הספרותי (לעומת הנכונות לפולמוס בעניינים ציבוריים ופוליטיים) אף היא אופיינית לאלתרמן מסוף שנות השלושים ועד לעונת היובש הפרוזאית של שנות השישים. היא קשורה, ללא ספק, לא רק בנטיית אופי יסודית ובמהות היחס של אלתרמן למעשה הספרותי בכלל ולזה שלו בפרט, אלא גם ביחסו האמביוואלנטי אל ימי השוליות הספרותיים שלו במחיצתו של א. שלונסקי במשך שנות השלושים. ימים אלה היו, כידוע, ימי ה״מחניים״ בספרות העברית. המודרנה מיסודם של שלונסקי ושטיינמאן יצאה למלחמה גדולה ב״מימסד״ הספרותי הביאליקאי וספגה מהלומות שכנגד. כמי שהזדהה בראשית דרכו עם הקו של ״כתובים״ ו״טורים״ היה אלתרמן שרוי בליבה של המולת המלחמה, וכשנפרד, בסוף שנות השלושים, משלונסקי ודחה את מנהיגותו בענייני שירה ורוח, ביקש להיפרד גם מן האווירה הדחוסה של מלחמת ה״מחניים״. מכאן יובן גם מדוע נכתבו אותן רשימות פרוזה מועטות, שבהן הגיע אלתרמן לביטוי ״חשוף״ של אמונותיו הפואיטיות, דווקא בשנות יצירתו הראשונות. הן שייכות לחלקו (הצנוע מאוד) במאבקה האידיאי של המודרנה השלונסקאית כנגד הפואיטיקה של דור ביאליק בשירה, והוויית ״כתובים״ ו״טורים״ היא הווייתן.

עד כה היו רשימות אלו בלתי ידועות למרבית הקוראים. זה לא כבר כונסו, מכל מקום, בכרך מכרכי המהדורה המקיפה של כתבי אלתרמן, העומדת עתה לפני השלמתה,[49] והגישה אליהן קלה גם לקורא שאינו מצוי אצל כתבי־העת הישנים. שוחריה האמיתיים של שירת אלתרמן לא יפסחו על הרשימות הללו. ביחוד ראויות לעיון זהיר כמה מהן, שלוש או ארבע, שיש בהן כדי לשפוך אור על התפתחות המשורר בראשית דרכו עד לגיבוש המלא של עמדתו השירית על סף שנות הארבעים. ראשונה שבהן היא הרשימה ״על הבלתי־מובן בשירה״, שנדפסה ב־1933 ב״טורים״, ואשר אליה ניתן לצרף גם רשימה קודמת ״במעגל״, תרומתו של אלתרמן לפולמוס הרתחני על ״ראיתיכם שוב בקוצר ידכם״, שנדפסה עוד ב״כתובים״ (ב־1932), זמן לא רב לפני שהחבורה השלונסקאית פרשה משבועון זה והקימה לה בימה משל עצמה. מעניין ברשימות מוקדמות אלו הפער בין ה״תיאוריה״ הבאה בהן לידי ביטוי לבין הביקורת הפראקטית המסתמנת בהן. מבחינה תיאורטית מתגלה כאן אלתרמן כתלמיד נאמן של המודרנה השלונסקאית וכמי שהביא עימו אל מאבקה של מודרנה זו כמה מכלי הפולמוס שלוטשו במלחמותיה של האסכולה הסוריאליסטית בשירה

הצרפתית. מחד־גיסא כופר הוא בהבחנה בין שירה ״מובנת״ ל״שאינה מובנת״ ומקבל אך ורק את ההבחנה בין שירה אמנותית לשאינה אמנותית. מאידך גיסא הוא יוצא בכל זאת להגן על שירה, המעוררת קשיים בשל היותה ״בלתי־פיגוראטיבית״, היינו בשל נטייתה שלא להוות מערכת של תיאור מציאות מוכרת. הגישה ביסודה היא אקספרסיוניסטית ואנטי־מימיטית. תיאור המציאות אינו עניינו של המשורר. המשורר אינו ״מחקה״ אלא מביע את עצמו, והלשון השירית אינה מערכת של סימנים וסמלים, המרמזים על מה שמעבר להם, אלא מדיום כמעט־מוסיקאלי של הבעה נפשית ישירה.

השיר הוא מעורפל בשעה שהלוך־הנפש המובע בו אינו קרוב לנפשו של הקורא, ולכן חזקה על השירה הטובה באשר היא שתהיה ״מעורפלת״ לגבי מרבית הקוראים, גם כשהיא נראית לרבים בהירה ופשוטה וכו׳ וכו׳. בכל אלה הולך אלתרמן הצעיר בעקבות המוסכמות של המודרניזם בן הזמן. בהערות ל״ראיתיכם שוב״, מכל מקום, סוטה הוא מהקו התיאורטי של עצמו כמו גם מן הביקורת העקרונית, שמתח על שיר זה (בשם הקריטריונים המודרניים) שלונסקי במאמריו הידועים. ״נכון ! זוהי אבן־בוחן כללית״, אומר הוא ביחס לקריטריונים שהעלה מורו ורבו. ״אבל כפי שאין לגשת אל כל יצירה בקנה־מידה מוכן מראש, שמא קנה־המידה אינו מקיף למדי, כן יש לנהוג גם לגבי השיר דנן״. שלונסקי טען במאמריו כנגד הסתירה בין השורה הראשונה של שירו של ביאליק, שורת קינה ותוגה (״ולבי סף דמעה״) לבין המשך השיר – מערכת של קללות פשוטות בלשון נמלצה, שכולה ציטטין והפגנת למדנות, לדעתו, ואלתרמן מתיר לאינטואיציה שלו ללכת בכיוון ההפוך: השורה הראשונה ״לא רק שאיננה דיסונאנס לזעם הבא אחריה... אלא היא הלוז שבשיר, המפתן והמפתח״; לשון המקורות לגיטימית, לפחות בתנאי השפה של הזמן. בקצרה, בניגוד לתיאוריה המודרניסטית שלו אין אלתרמן יכול לפסול שירה ריטורית־ציבורית הקובעת זיקות ברורות למציאות חברתית־פוליטית. יש כאן לא רק רמז לאפשרויות שהיו עתידות להתפתח לאחר־זמן ביצירתו, אלא גם עדות לאמביוואלנטיות מסויימת בזיקתו למודרניזם בן־הזמן כבר בשלב מוקדם זה, כשהיה פוסע פסיעות ראשונות בספרות.

רשימה אחרת שמן הראוי להשתהות אצלה היא ״סוד המרכאות הכפולות״. זו פורסמה ב״טורים״ המאוחר, בשנת 1938 (ה״טורים״ הופיעו פעמיים. תחילה בשנים 1933–1935. אח״כ חודשו לשנה ב־1938–1939), עם פרסום ״כוכבים בחוץ״ לערך, וניכרים בה הבגרות והבטחון של מי שכבר נקבע מעמדו המרכזי בשירה. הקורא־המעיין ימצא עניין מיוחד ברשימה זו באשר בה נקבעו בפרוזה הבסיס המחשבתי והתימאטיקה האידאית, שפותחו זמן קצר לאחר־מכן ב״שירים על רעות הרוח״, ואין כמוה פירוש מאלף למחזור השירים החשוב. הבעייה העיקרית הנדונה כאן היא בעיית יכולתה של השירה להתמודד עם המציאות החברתית־הלאומית ה״גדולה״. הנושא היה עתיד, כידוע, להעסיק את מחשבתו של אלתרמן באינטנסיביות גוברת והולכת עד ליצירת המחזור האפי ״עיר היונה״ ולהעמדת השיר ״לא כך ולא על כך״ (האַרס־פואטיקה של מחזור זה) במרכזו. אגב, בשיר זה מותר לראות תשובה ישירה לרשימה הנדונה כמו גם ל״שירים על רעות הרוח״ שנכתבו, כאמור, בעקבותיה. התשובה שמשיב אלתרמן כאן על השאלה המתבקשת (האם יכולה השירה להיזקק ישירות למציאות החברתית הלאומית ה״גדולה״, למושגים כגון ״מולדת״, ״עם״, ״ארץ ישראל״ וכו׳) עומדת עדיין בסימנה של הפואטיקה המודרניסטית. נשנית כאן – ובבהירות רבה – הנחת היסוד האנטי־מימיטית של פואטיקה זו. הלשון השירית אינה מאפשרת ״חיקוי״ המציאות, שכן ״השמות הם לשירה פני הדברים ולא סימנם, הם **קול** הדברים ולא כינויים. יחסה אליהם גשמי כאל הדברים עצמם, **מישושי** כמעט״. אף על פי כן אין הדברים, עם כל מוצקותם ומוחלטותם התיאורטיות מוצגים כאן כהלכות של קבע. מה שהיה ברשימות מ־1932–1933 בחינת סתירה שבין תיאוריה לפראקטיקה נעשה עתה למתח בתוך השיקול התיאורטי כשלעצמו. אי־האפשרות להיזקק בשיר למציאות הלאומית בהיקפה ההיסטורי היא זמנית, והיא תלויה במעמד ההיסטורי־הסימאנטי של הלשון. התפתחות מסויימת בחיי החברה ובלשון

עשוייה לשחרר מלים כמו ״מולדת״ ו״עם״ מן המרכאות הכפולות, שהשירה נאלצת לפי־שעה להסגירן אליהן באשר אין הן נכנסות אל תחום הלשון, שבו ממלאה המלה לא רק את תפקידה הרפרנטי (סימנם של הדברים) אלא גם את זה החושיי־הגופיי. ב״לא כך ולא על כך״ שב״עיר היונה״ עתיד אלתרמן לחזור על רעיון זה כדיוקו מתוך הטענה, ששנות המאבק והקמת המדינה הביאונו לזמן מקווה זה, שעליו דיבר כבר ברשימתו מ־1938. הרשימה קשורה, איפוא, מצידה האחד אל התגובה המוקדמת מאוד על ״ראיתיכם שוב״ של ביאליק, ומובילה מצידה האחר אל הפואטיקה המאוחרת של אלתרמן, זו שעוצבה בעיקר בשנות החמישים.

החשובה ברשימות המוקדמות הנדונות כאן היא זו שנקראה בשם ״סער ופרץ״ ונדפסה בשעתה (ינואר 1940) באותיות פטיט בשולי החוברת הראשונה של כתב־העת ״מחברות לספרות״, אחר מדור הרצנזיות והתגובות ואף ללא איזכור בתוכן העניינים של החוברת. הצנעה זו של הרשימה אינה צריכה להטעות אותנו. בה הגיע אלתרמן לקירבה מאכסימאלית אל המאניפסט השירי, היינו להכרזה החשופה על מגמות ועל כוונות בהתפתחותה הרצויה של השירה העברית, ובה ניתן לראות לא פחות מאשר ״נאום־כתר״ של המשורר, שנעשה עתה למנהיגו של אותו פלג מרכזי במודרנה, שדחה בשלב זה את מנהיגותו של שלונסקי. כידוע, חל בשנת 1939 משבר עמוק במודרנה זו, שנבע בעיקרו מהתערערות מנהיגותו הספרותית של שלונסקי ומעליית כוכבו הזוהר של אלתרמן. ״טורים״ פורק (לא בגלל קשיים כלכליים כפי שטוענים הביוגראפים של שלונסקי בהשראת נושא הביוגראפיות שלהם, אלא משום שהביקורת הקטלנית של החבורה המודרניסטית על דרך העריכה של השבועון ומשום הצטברות אי־האמון בעורך בתורת נציגן של הנאמנויות של החבורה לאידיאלים של השירה ה״צרופה״, אשר בשמם ניהלו את מלחמותיהם). שלונסקי ונאמניו פסעו מעל חורבותיהם לעבר הזדהות מוצהרת עם ״השומר הצעיר״ ופירסום ב״דפים לספרות״ שלו. שאר החברים התרכזו סביב אלתרמן, שחדל באמצע שנות השלושים מפירסום דברי שירה למשך שלוש שנים והיה טורח בחשאי על השלמת ספר שירים גדול ומלוכד, מעין תשובה צבעונית, מתרוננת למסכת הכרכית־האפלה, ה״איובית״ של ״אבני בוהו״, ספרו העיקרי של שלונסקי מאותו עשור. הופעת הספר (״כוכבים בחוץ״) ב־1938 עשתה אותו בבת־אחת לנציגה של השירה ה״טהורה״, שכולה ״ריח שדה, יער וגשם״ (י. בת־מרים), השירה ה״ספונטאנית״, כביכול, שהיא מעבר לפולמוסים ולאידאולוגיות ספרותיות, ומקומה יכירנה בכל עת, לרבות שעות חירום ומבוכה (הימים היו ימי ערב מלחמת העולם). שלונסקי הפך את ״טורים״ ב־1938—1939 לבימה, שהתרכזה יותר ויותר בתגובות על עניינים ציבוריים־פוליטיים ופחות בספרות ובהערכתה. בקרוב, עם פרוץ המלחמה, עתיד היה לגזור שתיקה גמורה על השירה ה״גדולה״ (להבדיל משירת ההזדמנות התועלתית־החברתית), תוך מתן פירוש קיצוני למימרא ״מעשי ידי טובעים בים ואתם אומרים שירה?״ (ראה מאמרו ״פיקוח נפש״). החלק הפורש של החבורה, זה אשר קבע במפורש את כוונתו להמשיך ״לומר שירה״ בעצם ימי המלחמה, וללא הזדהות פוליטית חד־משמעית, יסד את כתב־העת בעל השם הצנוע והתמים לכאורה והמתגרה באמת (״מחברות לספרות״ — רק לספרות ודווקא לספרות ובמסגרת עצמאית של דו־ירחון, איטי ו״בלתי־רלוואנטי״, לעומת ״דפים לספרות״, שהם נספח לשבועון פוליטי מובהק) בצל מנהיגותו הסמויה של המשורר הצעיר, שגילה את סיגנונו הציבורי המיוחד בהצנעת מאמרו המאניפסטי בין אותיות הפטיט שבקצה החוברת. המאמר כולו הינו כתב פרידה להוויית המודרניזם הסוערת של השירה העברית בשנות השלושים; פרידה, שיש בה רוך נוסטאלגי ועימו ביקורת נוקבת. השם, ״סער ופרץ״ מרמז על אנאלוגיה

היסטורית יסודית. אף כי אלתרמן משווה למושג הידוע תוכן על־היסטורי ומשתמש בו כציון של תופעת קבע, החוזרת ומופיעה בתולדות התרבות והספרות בכל אתר, ברור שאין הוא מסיח את הדעת מן המודל ההיסטורי העיקרי של תופעה זו: עונת ההתמרדות החברתית והאסתיטית הקולנית והסנטימנטאליזמוס

הסוער שלפני הרומאנטיקה בגרמניה. משמעותה של האנאלוגיה ברורה: מה ״שטורם אונד דראנג״ הגרמני שימש את גדולי היוצרים (כגון גיתה ושילר) כעידן של התפרקות ראשונית, שלאחריה בא הכיבוש העצמי ועימו פירות היצירה הכבדים והעסיסיים, כך גם בשירה העברית המודרנית. ימי ״כתובים״ ו״טורים״ היו עידן של סער ופרץ. חולשתם בכך, שבעוד שהיו מביאים למבוכה ולחיפוש דרכים בספרות, השרו מנוחה גמורה שמתוך ביטחון עיוור על המשורר היחיד, ששיכנע את עצמו בלהט הפולמוס בצידקת דרכו. בתוך הסערה הציבורית היו אלה ימים של ״שיא המרגוע״ האישי והגעגועים אליהם מקורם בבריחה מיסורי הספק הפנימי. אבל ״ויכוח הסופר עם עצמו מהווה תמיד את האיסטאדיה החשובה ביותר בתהליך הכתיבה״, והגיעה השעה להפנמה של המבוכה – מזירת הספרות אל לב הסופר, ממלחמת החבורות אל המאבק שבין היוצר הבודד לבין עצמו. אלתרמן מהסס להיפרד סופית מן הטרמינולוגיה המודרניסטית. הוא מעדיף להבחין בין שני סוגי ״סער־ופרץ״, גלוי וסמוי, חיצוני־שטחי ומופנם, ומייחס לעידן החדש, שנפתח לאחר הפרידה מ״כתובים״־״טורים״, סער ופרץ מן הסוג השני. למעשה, מכריז כאן אלתרמן על התגבשותו של הסגנון המודרני כמין קלאסיציזם חדש. אף כי ויכוח הסופר עם עצמו, כדבריו, הוא עיקרו של עידן חדש זה, אוסר הוא על חדירתו של ויכוח זה אל פני השטח של היצירה המוגמרת. אין לשייר כלפי חוץ סימנים ״לתהליך המעבדה״ או אילוסטראציות ל״שיטותיה המוכרזות״ (שיור כזה אופייני דווקא לסער־ופרץ מן הסוג המקובל, הקולני־החיצוני). כלפי חוץ צריך לשרור ״שקט״ כשם שפני השטח של היצירה חייבים בליטוש, בגימור ובשלמות אסתיטית, המתנכרת, כביכול, למבוכה שהולידה אותה. השירה איננה, איפוא, הבעה ישירה של מצבים נפשיים בלשון, שהיא מדיום מוסיקאלי כמעט, אלא מערכת איסתיטית, ניתנת לשיפוט אובייקטיבי, קיימת בזכות שלמותה הפנימית ולא בזכות החווייה שהולידה אותה כשלעצמה ונעדרת במסגרת של מערכת לשונית־רפרנטית, שערכיה הסימאנטיים גם הם קיימים קיום אובייקטיבי, מחוץ לתחומן של החווייה ושל היצירה גופה.

בשום מקום לא היה אלתרמן קרוב כמו כאן, ברשימה זו (שבה הוא מזכיר לא במעט את ביאליק ב״הלכה ואגדה״ שלו) לסימון הבסיס הרוחני המהותי של מיטב יצירותיו. מותר אולי להניח, שיכולתו להכיר הכרה מלאה – על אף תקופת הגבורה ביצירתו – במהות הבלתי ״מודרנית״, הקלאסית־למעשה של סיגנונו, הקלה עליו בגיבושם של ההישגים השיריים הגדולים של ראשית שנות הארבעים, כשם שהכרה זו היא שדחפה אותו בהמשך התפתחותו לעבר שירתו הלאומית־הציבורית.