

שעה שמדברים אצלנו על אלתרמן נוהגים לקשור את שמו עם הישג ריענות־
לשונה של השירה העברית החדשה, עם פתיחתה לרווחה לפני לשון הדיבור, הן במה
שנוגע לאוצר המילים והן בריתמים שלה. אבל עלינו לקבל, למעשה, דיעה זו בזהירות
רבה. כלום אין השורות הבאות של דוד פוגל, למשל (שנכתבו לפני, כוכבים בחוץ):

„לאט עולים סוסי
על מעלה ההר,
לילה כבר שוכן שחור
בנו ובכול“

או

„ערב בודד
קרב אל יצועי
ופורש שמלה שחורה
עלי“

רעננות יותר, פחות ארכאיות — משתי הבחינות שהזכרנו — מאשר
„עת חגרו חיל־צרים כלי חרושת־
גויים באורה של חמה,
עשו היהודים את החושך
לחזק בכל כלי מלחמה.“

ומה נאמר, למשל, על שורות מעין אלו של אורי צבי גרינברג (מתוך
אנקריאון שלו):

„השנה עייפה מאוד כמו לפני השנה,
כילד אסופי, בכותנתי הלבנה בלבד,
אני יושב וכותב בחלל כמו עלי לוח:
לא איכפת לא איכפת“

או אחרות:

„ממילא אין מדרגות שייש
למעונות בס אנו מתלבטים

מכאן — עד הקומה השישית.

כלום אין הן קרובות יותר ללשון היומיום מאשר :

„בחלוני קומות שניות או שלישיות,

מעל לביגלגלב ובידוכל“

או אפילו :

„לא להבל ושבעתי לך אומן,

ובצר לי גווארץ אשוף“.

או מאשר

„כמו בשוא ברק פולח ומצית

קוויו של נוף חשך וכוללם במחיי“.

האם רבות הן אצל אלתרמן השורות הבלתי-„פיוטיות“ בישירותן הפרוזאית

כמו :

„אני ברחוב. חדרי מאחורי כבית מרוח ריק“

של למדן. ומה בדבר ביאליק. כן, אפילו ביאליק! כמה „יומיומי“ הוא לפעמים

תיאורו בחוסר־הרחם הקולע שלו, הנטול כל מחלצות „פיוטיות“ מרככות :

„בריות — תרמילים משוטטים של רקב עצמות“

או בנוסחו הענייני, הפרוזאי :

„אמי, זכרונה לברכה, הייתה צדקת גמורה

ובאלמנותה ענייה מרודה“.

לעומת מה שאלתרמן שוקל לאב :

„עולמו הנצחי, הדאוג. מה רבה סירדתו ומודעת“.

הפיזמון הביאליקאי תחריף בלשונו הבלתי־מסוגנת מסוגל גם כיום לשמש

דוגמה ללשון צעירה. שורות כמו :

„פלוני יש לו אוצרות קורח.

עשר מכות לאלמוני“

יכולות היו להיכתב השנה בשביל „סמבטיון“. או :

„ומאיין בא הכאב

כתולעת אל הלב?“

או הפיזמון הידוע שתלמידי בית־הספר נהגו להציג לעומת, מתי מדבר

הצרמניאלי של המורה :

„מנהג חדש בא למדינה

אתמול חנה מחר פנינה“.

הדיבורים על החידוש שבלשונו החיה, היומיומית, המחזרת, של אלתרמן

לעומת זו של קודמיו (ושלונסקי בכללם) הינם, איפוא, לפחות מוגזמים. אנו עלולים

להגיע למסקנה שההיפך נכון יותר ; לשונו של אלתרמן היא הרבה פחות דיבורית —

ולעיתים אף יותר ארכאית־בארוקית — מזו של משוררים עבריים רבים אחרים.

אימנם, אין לומר על אלתרמן שאינו שומע את המלה החדשה או המחודשת,

האקטואלית, הנולדת טרייה לבקרים ; בעיר היונה ניתן למצוא לצד ביטורים וצירופים

כמו כבמו עושף, למו עיין, אמה נוצחת, המחח הלזה, חמורות יפי נוף, רם כיפה ומקור, וכי, גם את החנייה, ראש הפרק, הכלי, הסגין, הדגש והמשתמע, כלי הקיבול, הכריך, האלונקה, הכינוס, הקסדה, האבוס, המשקלען והסיגריות. אולם המדובר הוא בעיקר במילים רשמיות, נטולות עושר קוניטאטיבי, שיצאו זה עתה מבית היוצר של ועדות מונחי צבא ועדי-לשון למיניהם וקנו לעצמן שביתה בעיתון היומי ובפקידות השיגרה הצבאיות. את הביטוי המהלך ברחוב ממש אין אלתרמן שומע, או שאינו מוצא ליאה להכניסו לשיר. לא זו בלבד שלא תמצא סגן את החתיך והחתיכה של רטוש, אלא גם הסיגריה נהפכת לסיגרית השירית יותר.

אלם, לא רק היעדרה של המלה שהד של רחוב בה, ואף לא מציאותן של המילים הרשמיות, הם המשוים ללשונו של אלתרמן אותו דוק של ארכאיות האפייני לה. גם לשונו של משורר כדוד פוגל, למשל, המצטיינת בריכחה הקולע, היא טרם-אכספרסיוניסטית במובן זה שאין בה כמעט מלה או ביטוי שלא קיבלו קודם-לכן את הגושפנקה של מילים "שיריות", טהורות מכל רבב של דיבור המוני, בעיקבות שימושן המסורתי בשירה הלירית. מה שקובע אצל אלתרמן הרבה יותר מאשר ההינורות משפת הרחוב הוא הסיגנון (ר' שרוקה), המשעבד הכול למרותה של סימטריה משקלית חדגונית. זה החידוש האמיתי של אלתרמן לעומת קודמיו. עוד לא היה בשירה העברית הזרשה משורר חשוב שהמוסיקה של השיר שלו תהיה כל-כך רחוקה מן הריתמים של הלשון המדוברת.

בין כך ובין כך, אם אנסה להשיב על השאלה מדוע עורר בי כבר ספרו הראשון של אלתרמן, כוכבים בחוץ, רתיצה אינסטינקטיבית כמעט, חייב אני למנות כמה וכמה סיבות. אינני אהב את האימאז' שכל עיקריו אביזר וג'סטה של קרשי הבמה (נחש על התל צווארו לה שילח, | נשא כינורו הישן וייקוד), המשרת מטרות דיקוראטיביות בלבד; אינני אהב את ההכרזות הפסבדו-מנוסות (הנה הברזל, | האליל והעבד, | נפח הימים הנושא בעולם. | הנה, בח שלי, אחותנו האבן, | הזו שאיננה בוכה לעולם), שחרף הכול אינן אלא הכרזות פסבדו-מנוסות, על אף שכמה משוררים צעירים הצליחו להזכיר בשיריהם יפה כל-כך באיזו מידה הן מזכירות להם

¹ המילים השכיחות ביותר בכוכבים בחוץ ובשמחת ענייני הן המילים של הלכסיקון הרומאנטי: שקט, רעש, לב, נפש, אלוהים, עפר, ארץ, אב, בן, רעיה, בת, אחות, גיל, שמחה, רינה, מות, מספר, שיר, זמר, דרך, רחוב, ברזל, מתכות, אבן, בית, חלון, סף, מפתח, נר, מראה, קיר, כותל, יער, עץ, אילן, לילה, ערב, אור, שקיעה, כוכבים, רוח, שמים, רקע, ברק, רעם, מים, אדמה, עולם, ענן, עיר, שוק, קרונות, קרב, מלחמה, עבד, אריה, יונה, סוס, שה, איל, חצוצרה, דממה, דומיה, המולה, המיה, עלמה, נערה, ריע, את, חיות, בכי, דמעה, חג, שנה, זמן, מרחק, מרחב, דליקה, אש, מלך, עצב, חובה (ואילו המלה "אני" מופיעה בכוכבים בחוץ רק שבע טעמים ארבע מהן בשיר איגרות, לעומת שבע עשרה הופעותיה בספרו הקטן יותר של אברהם חלפי, מזוהית אל זוהית).

אולם, התמונה שונה, כאמור, בעיר היונה, שם מופיעות מילים רבות מן הסיומן השבועי האלתרמני.

את פיזמוני „הטור השביעי“²; אינני אהב את הבלתי-אנושי שב-שוקיך תהילה ללוטשי-המתכת על כל האכזוטי-מזרחני שבהשוואה זו; אינני אהב את הפאתוס הממותק של „שגבך כמפלצת של יופי, של אושר, של קייץ“, אינני אהב את הבית השקול והמבורח, הגורר אחריו עוד בית שקול, מדוד ומבורח, ועוד בית שקול, מדוד ומבורח עד שבית שקול, מדוד ומבורח, אחרון מבריש אותי מן השיר; אינני אהב את הסנטימנטאליות המוקיונית (המחפה לדעתי על וטר-רגש) של „רק פעמים יבוא הערב עם התוף | צלוע ותופף בפרוורנו“, המתאמצת למכור לי משזו שאינני רוצה לקנות; אינני אהב את הדימוי שאיבד כל יסוד חושיי (המזליך בסופו-של-דבר לעבר צירופים כגון „שורת אוטובוסים כבדים כדמעות“) ואת השימוש המפרז בפיגורות כמו אוכסימירונים („דומייה שורקת“, „ציות הקור“, „רועם ושוקע השקט“) וקאטאקראזות („ירח קיטר בשיקמים“, „חומות מן הדרך תפנינה הצידה“, „עשן כנפח מזדקף“), המתקבל כאן כאמצעי שרירותי כל-כך ליצירת אווירה „פיוטית“. מכאן גם שאינני אהב את אי-יכולתם של שירי, כוכבים בחוץ, להיות פיוזים יותר בנופיהם, אוטנטיים יותר בלשונם ו„מעוטי-אמצעים“ יותר.

מובן; עלינו לזכור שדרך ארוכה מוליכה מאלתרמן של, כוכבים בחוץ, עד אלתרמן של, עיר היונה. התמורה הכוללת ביותר נראתה בשיריו כשמתח ענייני, שעה שנעלם אותו שטף קצר-נשימה של אימאזים מילוליים טרופים, שהמפריד ביניהם רב מן המאחד, והשיר נתרכז וגובש יותר מסביב לתוכנו הנשאי. מאידך גיסא מחזקת הקריאה ב„עיר היונה“ את ההרגשה, שביסודו של דבר (חוץ מחלקים מסויימים של, שמחת ענייני, שאף אקלימם החווייתי טעון בדיקה זהירה) מדעט הוא השוני המהותי בין שיריו השונים של אלתרמן. שוב ושוב נתקלים אנו באי-יכולת המוכרת להרגיש משהו מחייב ובלתי-מילולי כלפי משהו או משהו; שוב משוע התחליף ההנדסי:

„הן עד מוות נשמוך, כתוכי,
אמוניס לשמחת ופסוקים,
הן עד קץ נהגה, כתוכי,
בחיתוך הדקדק של עיניך,
ובשאר הדברים הדקים
כגון סהר על פני השאוקים וכו“.

השורות שלעיל היו יכולות באמת להיאמר על-ידי תוכי שהורגל לומר „עד

² בעניין זה שנגיעתו בהשפעתו המכרעת של אלתרמן על הדור הצעיר ממנו ניתן להזכיר את הדברים שאמר משורר ומבקר אנגלי נודע, וליאם אמפסון, בשיחת ראיו, על תלמידיו הצעירים. אמפסון אמר (כהתייחסו לעצמו בגוף שלישי): אין ספק שלאמפסון יש כישרון מוגבל, אך לא מוגבל עד כדי כך כפי שניתן להסיק מקריאת שיריהם של תלמידיו.

³ כבר נמצא משהו המדמה לגלות כאן דימוניות, כשם שהוא מגלה „דיזוי העומד על סף הטידוף“ ב„פה אורזים, יפתי, את שרידי הבינה | כארוז צווארונים וניירות לבריחה“. שלא לדבר כבר על שום דבר אחר, הרי רייה, כמובן, הפנייה ל„יפתי“ כדי לסלק מן השורה כל שמץ של „טידוף“.

מוות" ו"עד קץ" נוסף על "השמות והפסוקים" מספר הדיקדוק; כאן קולטים אנו שציר מאלף בדיקדוקי האגדה. המזכיר לנו מייד את השוקיים, הזכורות מקודם, המזכירות למשורר מתכת, המזכירה לנו מפלצת של אושר; החיתוך הדקדק של העיניים הנשיות שבכאן מזכיר אף הוא למשורר משהו, ובראש-וּבראשונה את "שאר הדברים הדקים", כמו הסור על פני השוק שיצאו לו, כידוע, מזניטין בדקדוקותו.

באומרי שלשוננו של אלתרמן רחוקה מלשון הדיבור כיוונתי, איפוא, לא רק לאוצר המילים, אלא גם להעדר הריתמים האינטונאציות של לשון הדיבור, לאוני-פרמיות המשקלית המדוקדקת, הנוטלת את נשמתה של מלה במקימה. הפרחודיה המודרנית אינה נלאית להצביע על כך, שאפילו משורר המקפיד על שמירת אמונים לסכימה המשקלית יודע להבליט ולהבליע, להאיט ולהחיש, להכביד ולהקל, להרחיב ולהצר, מתוך התקממות על נטייתה הטבעית של הסכימה לטשטש את הניגודים ולהשוות הכול. "הכול שווה לכול" — בצורה כמו בתוכן — אומרת הסכימה, "חשובה מכול היא התרדמה והיפנוטית המרגיעה, הנכנסת בנו למשמע ההטעמה החוזרת בקביעות בטוחה". אין דבר הוזה לחבירו", מטיחה לעומתה הרגישות היוצרת, "הכול מבחן, מסוים, אישי".

הנאה מן המשקל בטהרתו הסכימאטית היא הנאה הפרימיטיבית ביותר, המיידית ביותר, אולם גם הדלה ביותר, שרק אדם חסר-כישרון מינימאלי ליהנות מדקויות וגוני-הביטוי של הריתמוס האישיים יותר יכול ליפול לה לקורבן. זה פשר ההתפעלות המתעוררת מאז ומעולם, גם מצד מי ש"אינו מוצא הרבה בשירה", למיקרא שירים כמו, העורב' של אדגר אלן פו. התפעלות זו כרוכה ברתיצה אינסטינקטיבית מפני השיר הבלתי-שקול, שכדי לבחון את ערכיו המוסיקאליים חייב אדם להיות בעל אוזן רגישה הרבה יותר, לא כל מי שנהנה מקצב הטאנגו מסוגל גם ליהנות מסימפונייה. והתנגשות בין רקע סכימאטי של משקל "טהור" לבין ההטעמות הבלתי-מגוייסות של הנשימה, המכתבות על-ידי תוכן השיר והרגש שבו, יוצרת מתיחות המעוררת אתנו מהתרדמה והיפנוטית של המשקל במידה מספקת כדי לשים לב. היא היא המתיחות שביסודה של כל שירה לירית. הסכימה שלעצמה, לעומת זאת, מטשטשת, אינסת את הריתמוס של לשון הדיבור, מוחה את צבעה האישי של המלה, מכתיבה תנועה איביקטיבית, מפרידה הפרדה קוטבית בין תוכן לבין צורה, מבצעת מעשה אלימות בגוף התוכן, נוטלת מן הזמן את הזמן.

בספרו, קלאסיקה ורומאנטיקה' עומד פריץ שטריך על התבחנה שבין "ביטוי זמן" לבין "חוקיות זמן". בבהירות רבה מסביר הוא את ההבדל שבין הריתמוס של הקלאסיקה (יוון), המזדהה למעשה עם המשקל והמושגת על חוקיות החזרה מבלי להיות תלוי בתוכן השיר, ברגש המשוקע בו, במיקצביה של לשון הדיבור, לבין הריתמוס של הרומאנטיקה, שהוא בראש-וּבראשונה גורם תוכני של ביטוי ועיצוב ואינו טובל איביקטיביות בלתי אנשית.

שטריך מסביר: "אין מידה לזמן. כי המידה היא חזרה, אך הזמן הוא רק השתנות אינסופית — — — המידה מתבטאת כמספר. אולם את אחדותו האינסופית של הזמן אין לפרק ולספור. כגן אין גדלים שווים — — — כאשר מודדים, איפוא,

את הזמן, כאשר האינסופיות שלו מפורקת לחזרתה הרייתמית של מידה, מתרחש בצמנת משהו שונה לחלוטין מאשר מדידת זמן. או מחליף הזמן את דמותו, חורג מתוך עצמו, כלה בתור זמן, נהפך לנטול-זמן. יצירתו הוופשית נהפכת לחוקיות, השתנותו האינסופית נהפכת לקביעות, אחוזתו שאינה ניתנת לחלוקה נהפכת לריבוי.

שירת אלתרמן היא לפי מושגים אלה שירת הגדלים השווים. הנאמנות לסכימה מדהימה ממש. אפילו הסטיות ממנה מתגייסות שוב לשזורתיה של סכימה חדשה. בראשית היתה הסכימה. שורות כמו:

„ועוד ערב של סתיו, על אם דרך שלטי

צריף-אורחים לוחטים גדולי אות“

מכיחות יפה את טענתנו, והן מצויות כאן בשפע. אין הן דוגמה לכישרונו המוסיקאלי הבלתי-רגיל של אלתרמן, כפי שנוהגות מצוות-האנשים-המלומדות לומר. אדרבא, הן עדות למחסור ריתמי המבקש לו מיפלט בדלות הרבה עוד יותר, אולם הבטחתה, של המידה המדוייקת. הבה נשמע את השורה האנאפסטית הראשונה המסתיימת סיום גברי (מוטעם) בהברה השניה של „שלטי“. הסיום המודגש נמרצות עוצר את זרימת התוכן אל השורה השניה; נוצרת אשליה שהמילים „על אם דרך שלטי“ מהוות יחידה תוכנית עצמאית, המקבילה בדיוק ליחידה התוכנית העצמאית שקדמה לה — „ועוד ערב של סתיו“. הסכימה ורדיפת הסימטריה יצרו לנו כאן, איפוא, שתי יחידות שוות מבחינה צורנית ומקבילות מבחינת המיבנה: א) „ועוד ערב של סתיו“ (וב) „על אם דרך שלטי“ בניגוד לכל היגיון שירי, שכן „על אם דרך שלטי“ אינו פסוק המסוגל לעמוד בפני עצמו כדוגמת קודמו.

ועוד זאת. רדיפת הסימטריה אינה מסתפקת בהקבלה שהזכרנו אותה, אלא שואפת למידה רבה עוד יותר של חפיפה. וכך מופיעה ההקבלה בין התנועה (הווקאל), סגול ביחידה הראשונה (ערב), לבין הגודל המקביל ביחידה השניה (דרך) — שניהם בהברה השלישית מתחילת היחידה המשקלית ושניהם בשתי מילים הנמנות על הסגוליים. שני הסגולים המודגשים כל-כך — הן על-ידי האנאפסט הקורעם מעל סוף המלה והן על-ידי ההקבלה — נשמעים ממש כצוחות של עופות הונגאריים שחוטים. אם נוסיף לכך את השימוש במילים קצרות בלבד (בנות הברה אחת או שתיים) ואת היעדרן של מילים ארוכות יותר המסוגלות להקות את עוקצן של הטעמות בלתי-קרואות, וקיבלנו תמונה מלאה של מיטת-סדום מהוקצעת זו המתקרית בשם הרייתמוס האלתרמני.

כדי לא להסתפק בדוגמה אחת, נחזור ונזכיר את השורות שכבר ציטטנו:

„עת חגרו חיל-צרים כלי חרושאת“

גויים באורה של חמה“.

שוב יוצר לנו המשקל יחידה צורנית האנוסת את ההיגיון: „גויים באורה של חמה“ (המלה „גויים“ מודגשת עוד יותר על-ידי חסרון ההברה הראשונה של האנאפסט, המצויה בסוף הטור הקודם, תכסיס אלתרמני מקובל) — מה שמצלצל

כתחילתה של בדיחה בה מופיעים היהודים בצור הירח. נותר לנו רק להטיל ספק באיזו מידה גם המשורר נתכוון לכך.

אך חיבריים מתמצים בקביעות שלעיל, רק אם נתעלם ממה שניתן לכנות בשם הגורם המוסרי הפועל בריתמוס החווייתי, כלומר גורם המציית לא לחוקיות חיצונית מיכאנית, אלא לדיברותיה של הרגישות האנושית האוטנטית. כי הרייתמוס לא זו בלבד שהוא מדגיש יסוד זה או אחר בשיר, מבליט מחשבה זו או רגש זה לעומת גוניי-מחשבה-ורגש אחרים, ועל-ידי כך נוקט עמדה לפיה תובע כל דבר בעל משמעות רוחנית בעולם את תשומת-ליבנו לו לעצמה, אלא שהוא גם מאפשר לנו להוודאות בשלמות וללא מחיצה עם הדברים שהוא מוצא לנכון להטעים, כלומר עם מה שחשוב, עם מה שאינו טפל. הרייתמוס האמיתי מנער אותנו מן הנייטראליות היזמיומית שלנו לגבי הדברים, הוא כופה עלינו לחוש — בתמורות נשימתנו ממש — את הייסורים שמתיישר התומר בעולם ואת הייסורים שמתיישרת הרוח בעולם.

הוא אינו מקהה את רגישותנו אלא מגביר אותה. הוא אינו מניח לנו לפטור בשאגנות קלת-דעת את הטונים הצורמים שבעולם. שעה שהוא מעלה את המלה "מוות" מתוך שטף השיר — מתוך קיצבה הסדיר של נשימתנו — ומטעים אותה הטעמה נמרצת, על-ידי עצירת-פתע, למשל, אנו חשים את כל הפסקני והצורם שבה, ושוב אין לנו עניין במילים בלבד, כי אם גם במה שנשארו.

אצל אלתרמן חשים אנו לעומת זאת בריתמוס מכתב מן החוץ, המפריד בין האדם לבין העולם ממש כשם שהוא מפריד בין צורה לבין תוכן; ריתמוס במדים, במחלצות המבטלות את המתיחות המוסרית שבחיי האדם השם לב. האמצעי הראציונלי, ההומאני, של שקילת כל ערך וערך בעולם (משקל — שקילה) היה כאן לאמצעי יישוב הדורים. נעלמת המלה, המלה הבודדת שבהיותה במקומה מעניקה לפעמים את חסד ההרגשה של גאילת עולם מלא מכבלי חוסר-המשמעות והתהוה-ובוהו, את חסד התחושה של הרכבה-מחדש לאור היחס הנכון בין הדברים. נעלמת האחריות בעד כל מלה ומלה בלשון השיר; מופיעה המלה המשמשת רק כמלט למילוי מילולי של הסכימה. מתחיל מצעד מילים דימוקראטיות, שכל אחת מהן שווה לחברתה, ולפיכך אין גם אחת מהן שווה לעצמה. הפרט מאבד כל אפשרות של תשומת-לב, חדל להתקיים.

רק במצעד כזה יסולת להיחלד שורות מבעיתות בחוסר-אנושיותן כמו:

מי יבין אי צופה לו שעת הפקודה,

אם הרחק או אם פתח הבית?

מי ימות, בני אמי, ויפול אפרקדן

מי ימית ויפול אפיים"

כאשר לא רק ההרגשה הקאבארטית על פחות הנפילה (אפיים ואפרקדן), תוך-כדי הבלעת חומריתה של עובדת המוות עצמה, אלא בעיקר הרייתמוס המתקפץ-לו מעורר את ההרגשה הקשה של קלות-דעת נטולת-התחשבות, הכרוכה בחוסר-הבנה

ילדותי ממש מה מסמלות המילים⁴. בכתיבה כזאת אמר דבר אחד באיסור חמור: להתעכב, לעצור; כי השורות פירושה פנאי לתשומת-לב, עת להיסוסים, שעה להתחשבות, המביאה בחשבון את קיומו של הפרט האוטנטי. אם אמרנו על הריתמוס החויתי שהוא בעל פונקציה מסרית בהצביעו על השונה על רקע השווה ובאמתו את הרגשות הבאים לידי ביטוי בשיר על-ידי אירגון העשימה בתבנית הניתנת להעברה, יכולים אנו לומר עתה שגם השורות, כיסוד צורני-תוכני, נושאת פונקציה מוסרית.

נבחן, למשל, את השורות הבאות של פוגל:

„עייפים אנחנו,
נלכה-נא לישון.
קצות הימים תחובים בלילה
תחובים במוות.
שלפוחית-צבעונים תמיד ניפחנו
דרך חורף וקייץ —
אין עתה בכפינו מאומה
זה הבית
יעמוד עוד מעט אחרי;
יבוא מי לגור בו,
אולי לא יידע כי הייתי,
אבל עייפים אנחנו,
נלכה-נא לישון“.

לא זו בלבד שעל אף השורות הקצרות מושג בשירו של פוגל⁵ ריתמוס איטי וכבד, התואם את הרזינגנאציה שבתוכן הנשאי של השיר, אלא שכל בית ובית מהווה חריגה מן החלל הסוגסטיבי של אי-ביטוי האופף את המילים והשורות. הרושם המתקבל הוא שכל מלה היא הישג, יצירה שהאדם יוצר מן התהוויותיו. אין כאן שום דבר המבוטא עד רווייה, ואף על פי כן כמה ביטוי כאן. השדות עצמה, המצטרפת מאיטיות תנועת השיר ומן החלל שהוא מתוח מעליו כרשת קורי עכביש על פני תהום, שופעת תוכן; היא מסרת את התחושת הענווה היסודית של המשורר — נוכח המילים ממש כמו נוכח העולם. איננו מוצאים כאן ניסיון השתלשלת רכושנית על הדברים; המשורר מסתפק במגע נוגע-ולא-נוגע במילים, שאינן נראות לו כקניינו האישי. כאילו רצה לומר שלא רק בביתו הממשי שלו עתידים אחרים לשבת, אלא

⁴ וחבר אמר, כי השורות הללו מזכירות לו מובאה מעלון יחידה צבאית:

„מי יודע כיצד לבשל פשטידה
עם ריבה או אפשר עם שמנת?
תיאבון, רבותי, לא חסר ליחידה
והשן את הכול טוחנת“.

⁵ אינני מנסה לערוך השוואות בין שירת אלתרמן לבין שירת פוגל. שירו האוטנטי של זה האחרון מובא כאן רק לצורך העניין הגדון, ולא כדי להדגים שיר מושלם.

גם ב"בית" של השיר. "דלות" המגע מעידה כאן על עושר בטוח. השיר אינו נחפו אל טופו בסחפו עימו, כגלי גיאנת, כל חומר מחומרי העולם, הנקרים לו בדרכו הנעלמים מתחת לפני המיים המשווים הכול והמחזיקים הכול.

שירו של אלתרמן, לעומת זאת, אצה לו בדרך-כלל הדרך. מלה גוררת אתריה מלה, בית גורר בית, לעבר הסוף שסופיותו תמיד מודגשת כל-כך באשר הוא עוצר בבת אחת את זרם השיר שלא נתקל עד אז בשום מעצור. הכול מאיץ: גם המשקל שאינו מתעכב על מילים, גם תוכנו הגושאי של השיר החותר להיות מגוסח עד שובעה⁶, ולא אחרונה היא חשיבות העובדה שבהיעדר מתיחות אמיתית כשיר האלתרמני הוא מתקדם מעדנות אל סופו.

ואכן, לא מרובים הם אצלו השירים שאנה יכול להצביע בהם על מתיחות פנימית אמיתית. בדרך-כלל פתור השיר האלתרמני מראש, הדבר בולט בייחוד בספר כעיר היונה⁷. היתה זו לדעתי טעות לדבר על ניגוד יסודי כל-כך (כפי שעשו זאת מבקרים רבים) בין, שירי עיר היונה ובין שאר השירים בספר האחרון של אלתרמן. למעשה, רב כאן המשותף מן המפריד. גישה א-פרוירית אחת באה לידי ביטוי בכל השירים. מה שעושה עלינו לעיתים רושם של מתיחות, של קיטוב בלתי-פתור במעמקי הגיסיון האנושי, של חרדה אמיתית, אינו אלא דריכותם של ניגודים הגיונים (על כל העוצמה שיש לדריכות זו אצל אלתרמן), המובאים על-ידי המשורר לידי מכנה משותף, למעין איכסימורון מורחב:

ופתחת חלונך ורגעת בו פלאים

והרח תנע עריסות ובלוייס⁸

או

עיר אחת באש בנינו

ואחת באש הבערנו⁹

או

מי אל עירו ומי אל עפרו

אשר משם יקום בהיקראו¹⁰.

מכנה-משותף זה אינו אלא מה שניתן להגדיר כהשקפת-העולם הפוזיטיביסטית של אלתרמן, המבקשת להבין הכול ולסלוח הכול או סמעט הכול, העומדת בסימן תבונת-זקנים שמעבר לגיהנום ולגן-עדן של הגיסיון האנושי הממשי. אין ספק, פוזיטיביזם זה מהווה סוז חזק כל-כך בשיריו האחרונים של אלתרמן משום שקרקע גידולו היא התחושה הפאטריוטית הכנה המפעמת במשורר¹¹, ההכרה המבקשת

⁶ אלתרמן יכול היה להסב על עצמו את השורות הבאות: "מההירות! רוב מראות בה גמחים ויתרם מתעקמים — — —"

⁷ משום כך לא היינו צודקים אילו היינו רואים בחלק מיצירת אלתרמן את פירותיו של ניסוח תעמלני פוליטי ושמים בסיו, למשל, את המילים של גיתה, שאמר כי "לא היתה זו מעולם דרכי להתקומם על מוסדות קיימים. דבר זה נראה לי תמיד כפזיזות. ייתכן גם שהייתי מוקדם מדי לחנפו".

להצדיק את מעשי ימינו הלאומיים הללו, שאנו שרויים בהם, לאור התכלית הסופית שהבו נועדים לשרת:

אך מראותיו ומעשיו
ומשפטיו של זה הזמן
פתוחים יהיו ביד עם רב
אלי הרחק הרחק מכאן.

הרגשה זו, המתלווה אלינו עם קריאת שירי, עיר היונה, שהדברים מוכנים כן — ולעיתים אף בתחוק היד — לפני כיסאו של הבורר (המפסד יותר במהותו מאשר שופט), נובעת במידה לא־מעטה משכלתנותו של המשורר. איני מכיר משוררים רבים אחרים בשירה העברית בת־זמננו ששירתם היא שכלתנית־מגמתית באותה מידה. גם ספר כ,שמחזת ענייני־אינו סותר למעשה דיצה זו. שכן אלתרמן של,שמחזת ענייני־אינו בלתי־שכלתני, אלא אולי פשוט בלתי מחזורי־היצורד מדבחינה האידיאלוגית. ועל כן את מה שדואים שם כהתפרצות הבלתי־ראצינאלי אפשר פשוט לראות ככישלוננו של הראצינאלי. שכלתנות זו של אלתרמן יכול אתה לגלות ממבט ראשון כבר בעובדת היותו של השיר מרוכז מסביב לנשוא. השיר שלו מהווה למעשה משפט הגיוני אחד⁸. מעטים הם המשוררים בני זמננו המותירים כה מעט לדימיונו הסוגס־טיבי של הקורא. בניגוד לרובם מעוניין אלתרמן יותר בקומניקאציה, במסירת דברים, מאשר ביצירת התרשמות מסוימת של הקורא. לעולם מרוכז שירו מסביב לעלילתו הפרוזאית. בהיעדר אפשרות מהותית לסמוך על אמצעים האופייניים למדיום מיוחד זה של ביטוי — השירה⁹ — נאלץ הוא להישען יותר ויותר על תוכנו הפרוזאי של השיר. מבחינה זו, ממש כמו מבחינות אחרות רבות, מדהימה באמת קירבתם של שירי קובץ כמו, עיר היונה לשירת־ההשכלה של העמים ושלנו. לעיתים נדמה לך כי בשעה שהעברת שיר אלתרמני ללשון תמציתו הפרוזאית, לא הותרת ממנו דבר. כלומר, לא היה בו דבר שהוא שירי במהותו, שאינו ניתן עדי־תום להעברה למדיום אחר של ביטוי, כשם שאת הפסל אי־אפשר לתרגם עדי־תום ללשון הציור, למשל. מה נותר, למשל, משירים כמו, שירי נוכחים לאהר מסירת תוכנם בקצרה? מה שמצוי בשירים אלה, נוסף ומעבר לתוכן הפרוזאי, עושה לעיתים רושם של אביוזים דיקוראטיביים שהובאו לסאן כדי לצודד את העין ואת האוזן.

ומה שהגדרנו כשכלתנות דומיננטית זו של התוכן הפרוזאי אינו אלא סימפטום כללי, ובראש־ובראשונה סימפטום של תוסר־יכולת לחוות חוויה לירית אוטנטית, המומחשת בסיטואציות־הומן־והמקום של השיר. כדוגמה ניתן להביא את השורות של, שדרות בגשם (מתוך, כוכבים בחוץ):

באור ובגשם העיר מסורקת.

היפה באמת — היא תמיד ביישנית.

אלך נא היום, עם בתי הצוחקת,

⁸ אולי פרט, כוכבים בחוץ.

⁹ כמו הריתמוס החזיתי האמיתי, האימאזי, הקונקרטי, השהות.

בין כל הדברים שנולדו שנית.
 הנה הזוגית — טמה צלול משמותינו
 ומי בקיפאון הרהורה יעבור ?
 על קוו מיפתנה, כעל סף נשמתנו,
 הרעש נפרד מן האור.
 הנה הברזל, האליל והעבד,
 נפח הימים הנתשא בעולם.
 הנה, בת שלי, אחותנו האבן,
 הזו שאיננה בוכה לעולם.
 גבהו בימינו האש והמיים.
 אנחנו עוברים בשערים ומראות.
 נדמה — גם הלילה הוא נהר היומיים,
 אשר על חופיו ארצות מוארות.
 נדמה — גם אנחנו הבוקר נגיע
 אל בית אחרון בנתיב הרחב
 ושם עוד ניצב לבדד הרקיע
 וילד משליך כדורו לרגליו.
 באור ומטר השדרה מסורקת.
 דברי, ירוקה, רעשי !
 ראה, אלוהים, עם בתי הצוחקת
 אני מטייל ברחובך הראשי.
 עירי הפרומה שמלתה מרכסת.
 חיוך הברזל והאבן עוד שט.
 הללו אינם שוכחים את החסד
 של מלח אהבה אחת".

אנו חשים: על אף הרושם הראשון, אין המשורר מצליח, (חוץ משתי שורות: "בין כל הדברים שנולדו שנית", "הצלי גם באור ומטר העיר מסורקת") להמחיש את מה שצריכה היתה להיות החווייה המסויימת של סיטואציה בעליל — השדרות בגשם. לעומת זאת, מופיעות כאן הפשטות והכללות (שאלתרמן אולי מתנגד להן בפואטיקה שלו) כתחליף לאימאזים חושיים העשויים להזכיר לנו שאכן חזה המשורר את רגע השיר מבשרו. מה רואה המשורר המטייל לו בעיר בשעת גשם ואחריה? — הוא רואה בדיק מה שקאנט עלול היה לראות בחדר עבודתו ביחס-קייץ בקניגסברג — את "הדברים כשהם לעצמם": "הנה הזוגית" וכו', "הנה הברזל" וכו', וכו', "הנה האבן"!

מתי בכלל הולך המשורר באותן שדרות בגשם? מהי מסגרתו הזמנית של השיר? לפי תחילתו, אפשר שמדובר ביום. אולם, ללא כל מעבר מובהק, קוראים אנו מייד לאחר-מכן ש-נדמה — גם הלילה הוא נהר היומיים | אשר על חופיו ארצות מוארות": בבית שלאחריו חוזרים אנו שוב, לא בעיקבות דאפיזודה הלילית, לחיק

הבוקר. והדבר שהוא אילי בלתי-נעים ביותר בשיר היא העובדה שאף על פי שלא נעשה כאן ניסיון קל שבקלים לשתף אותנו במשהו קונקרטי אחר, לעורר את רגישותנו כלפי דבר-מה, אין המשורר מוותר בסוף השיר על הניסיון לדוג אפילו במי-מילים אלה את רגשי השתתפותנו הסנטימנטאלית. כך מגיעים אנו מן השדרות שאינן בגשם שאיננו אל הנעימה הפאתטית, בנוסח חבל-על-דאבדון, של „הללו אינם שוכחים את החסד“. אלא שאין לנו באמת שום חסד לזכור, ומה עוד את חסדו של המשורר, שפרש משירו כשם שאדם קם ויוצא באמצע הצגת-קולנוע שלא נבנס אליה כלל.

לאט-לאט מגיעים אנו למסקנה, ל"אצל רב-מג זה של המילים (ואלתרמן הוא באמת אשף-המילים) פגום דבר-מה יסודי ביותר כמשורר — פגומים כליה של הרגישות הפתוחה אל עולם האנשים והדברים. פגומה אצלו היכולת להיות אדם משתתף בעולם ולתת ביטוי לכך.

רק דלות יסודית של הרגש מסוגלת להסביר את ההפרדה שהריתמוס האלתרמני מפריד בין האדם לבין העולם ואת חוסר-היכולת להמחיש סיטואציה, הברוך מצידו בהודקקות כרונית לתחליף שבעלילה הפרוזאית. דלות ריגשית זו היא אולי גם סיבת היובש הדידאקטי שבהפשטות ובערטילאיות פשטנית „החזקה מכל יש“, המעידה רק על חוסר-אפשרות לחוש את היש מזה ועל העדר הפשטה אמיתית מזה. ערטילאיות פשטנית זו היא המונחת ביסוד החיפוש האלתרמני המתמיד אחר הסמל המובן לכול, החדל, כמובן, מהיות סמל דווקא בשל שקיפותו. לעולם תמצא את אלתרמן — בצורה כבתוכן — בדרך אל המופשט הפשטני, הסתמי, בדרך אל הגדלים השווים. הבלתי-פרטי מנסה להסוות את חולשתו בעזרת המפורט. כך יוצא שמיכל אינה מיכל ומיכאל אינו מיכאל. מיכל היא חזר — עוד בטרם היתה למיכל, ומיכאל הוא תקופה או פתח-תקופה — עוד בטרם איפשר לו המשורר לחיות את חייו כמיכאל. כך קורה שגם האשה נהפכת לשם-עצם („החחוטל“). כך קורה שהעיר הזאת, שאלתרמן מצהיר לעיתים כה תכופות על אהבתו אליה אינה לא עיר ישראלית ולא עיר אירופית, ובודאי גם לא עיר סמלית או אלגורית, שמראותיה אינם אלא מראי-מקום למציאויות רוחניות. השוק הזה עם מוכר הערמונים הקלויים, מוזג היין מן החבית ואיש כלי הזמר, אף הוא אינו שוק — לא משום שהוא שוק אירופי, אלא משום שהוא רק תוכנית ארכיטקטונית של שוק ספרותי, כפי שיכולה תוכנית כזו להיות מותווית על-ידי אדם שלמד על שוק מתוך ספרי האחים גרים לאחר שנתעלם מהם כל קסמה חריף-הריח של האגדה.

במאמרו, המת והרעיה' מדבר דן מירון על „הקפה נואשת וקבועה של המת המקיף את החי, מלווה בניסיון מתמיד וכושל של מגע. תמונת היד המוצנחת אל האהובה ופוגעת בריקנות מופיעה בקביעות מתמיהה לאורך שירתו של אלתרמן“. ובמקום אחר הוא אומר: „לעולם אין הוא מגיע אלא עד סיפה של האהובה. כאן הוא נכנע ונופל“.

בדברים אלה איבחן מירון קוו יסודי מאוד בשירת אלתרמן, אלא שאינו מפענחו שכן „ניסיון המגע המתמיד והכושל“ אינו מוטיב, כפי שמשתמע מתוך המאמר הנזכר, אלא סימפטום. הוא סימפטום לעקרונות-הרגש, לאינאונים, לחוסר-יכולת

משורר. "לגעת עד לב המוטל". הדיבורים על החיתוך הדקדק של עיני האדובה. על השוקיים שהן תהילה ללוטשי המתכת, נראים עתה לפתע באור חדש לגמרי. באותו אור יש גם לראות את כל מעשי-האלימות המרובים כלפי מושא האהבה המצויים בשירי אלטרמן — לכידת אדובה ברשת, הקפצת זיקנה עליה, כיבויה כנר, שריפת ביתה, וכל שאר הג'סטות המלודרמאטיות. אין זאת כי אם הנקמה על המחסור. ומחסור זה פנים רבות לו. הוא הוא קרקע-גידולם האמיתי של קלות-הדעת' וה'שטותים' הרעות-הרוח', שהמשורר סה מרבה לקשור להם כתרים. הוא גם המניע האמיתי שמאחורי הפולחן המתחננן והמתחנן של הבוסר והסרק:

„עמדי באש הציפורנים,

באש פרחים בלי פרי ובושם,

עלמה בלי איש ובלי בנים,

יופיו הלא-נשיר של בוסר!"

לדעתי מורגש כאן העדר רגש חזק כולשוו כלפי האשה כדמות ממשית, והעדר זה מקפיא אותה לאובייקט עקר, אשר *Stock responses* סנטימנטאליים צריכים להפיק בו רוח-חיים. היא-היא משמעותה האמיתית של ג'סטת הזיתור רחבת-הלב כביכול של

„ויכולנו צודה ברשתים

ובחיקנו אותה להניח.

אבל אנו, רודפי השטותים,

מרוקק לה הראש נניע".

ואל נא נשכח אף לדגש שאותה אשה, שהמשורר נכון בקלות אבירית כל-כך לזוטר על קסמיה הארציים היא גם האשה שמאידך גיסא הוא פוצעה ומקינה ושורפה ומחנקה ללא כל רחמים בשירים אחרים. המשורר מסרב כאן לחרוג ממיכלול-התייחסויות פאתטי, וממילא בצד פאתטיות זו מצוי רגש-נחיתות מזור שבהאלהת מליאות מותגיה הפיליים של האשה, שוקיה הלטושות, וכו' וכו'. מכאן גם נובעת אולי הסובלימציה האירונית-פשוטנית שעה שמדבר אלטרמן על ספרים, שאף הם נגררים ומועברים לתחום פאתטי, עמוס בפשטנותו ופשטני בעומסו¹⁰:

„עד מה חמדתי החרידם, הקף אותם פנים ועורף,

את מחשבתם העירומה

לרדף בעיגולם.

הנה, הנהי הנאוה, נגליח כאילה מחורש,

רוטסת ודרוכה כברגע ברא עולם".

פאתטיות פשוטנית זו מזכירה לנו את העובדה, שאלטרמן יודע לנסח יותר משהוא מסוגל להרגיש. עובדה ניכדה עוד יותר: הדברים שהוא יודע לנסח באים כתחליף לדברים שהוא היה צריך לדעת להרגיש. אין הוא מאפשר לנו לחוש במשקלן

¹⁰ אגב, סידוב לתרוג מתחום פאתטי-מסוגנן זה בולט גם בשורות החשובות ביותר שב-שמחת עניים, ככל שמדובר שם ב"מת", שהופעתו היא תמיד גם מיפלט חמייתי אחרון.

של המילים מתוך המילים עצמן, מתוך שימש שירי בהן שחושף את „יסודן וכוחן“. שוב ושוב מופיע אלתרמן (וביחוד בשירי מכות מצריים) ועוד יותר בעיר היונה) כמבקר ומנסח של המילים יותר מאשר כמשורר ומדוּבב המילים. כל עוד הוא מצוי בתחומה של הרגישות האגוצנטרית המקפאיה את העולם כמושא של התייחסות („צעצועי הגדולים של אלוהים“), עדיין אין התהום המסרית בין ניסוח לבין השתתפות בולטת כל-כך. אך תהום זו מקבלת ממדים מבעיתים ממש בשעה שהוא מנסה לישב בעזרת הניסחה את עוולות העולם ומצוקותיו. אי-אז מופיעה הדיפלומאטיה העריצה של המלה. המלה מהווה מסך היורד על הדברים מבלי שהתחוללה קודם הדראמה; היא מקימה חיץ בינינו לבין העולם מבלי שהיתה קודם קירבה. כך מסוגל אפילו הסגול הקט והפעוט של השאנסון הצרפתי לפתור אחת ולתמיד את בעיותיה של אנושות דווה ונעוותת ולהשיב על השאלה המאויימת שרשאי, שצריך, האב מ.מכות מצריים, להציג לעולם. כך נוצר אקוויליבריום רבוע בין כותלי הבית האלתרמני, שניתן להמירו לשם שלמות-התמונה במשקל-שכנגד:

„כבר השמש גדולה ונמוכה
ובקצה הרחוב הנה נחה,
אולי לא נראנה מחר
כי רבים מתים עד שחר“.

ו„כבר השמש גדולה ונמוכה
ובקצה הרחוב הנה נחה,
רבים יראוה מחר
כי רבים נולדים עד שחר“

כך מגלה גם האם פאטריוטיות, הראויה כל-כך לשבח, שעה שבנה הפצוע מוטל לרגליה ואימרת:

„דם את רגלי אמהות יכס,
אבל שבע יקום העם
אם עלי אדמתו יובס“

לפני שעלה בדעתה להבוש את פצעיו.
לומר דברים אלה ולכתוב כך — פירושו בשביל משורר בן-זמננו הסתכנות באיבוד אימונם של אלה מבינינו שעדיין לא נואשו מלמצוא בשירה דבר-מה בעל ערך בשעה שהם זקוקים לו.