

בגלוי ובמוחלט לשירה כמודעת לעצמה", ה"שווה בערכה לכל אמת אוביקטיבית אחת רת" (ע' 68). שאלה היא באיזו מידה אין אלתרמן נושא דברה של קלאסיות קיצונית וקפדנית, ומתכחש נמרץ לרומנטיות של ההבעה.

אין פירושו של ה"קרבן" שהמשורר יחדל מלשיר, אלא שתחול בשירתו טרנספורמציה צורנית. הליירי-האישי יהפוך לריטורי, מיועד להבנת הכלל. בסיום המסה "על הבלתי מובן בשירה" טוען אלתרמן: "בספרות אין מובן ובלתי מובן. יש רק אמנות". "אמנות" ופיי רושה "מובן": פירושה שהמשורר יושב בתוך הקהל, בתוך העדה, וצופה במעשה-האמנות שלו המתרחש על הבימה, במרוחק ממנו.

מקבילות בסיפור המודרני

ב"מקבילות בסיפור המודרני" ימצא הקורא אוסף מאמרים שנתפרסמו בכתבי-עת ובדי-פנים ספרותיים שונים, משנת 1952 עד 1972. מובן מכאן שהצגת הקובץ כהקבלה, כעימות, בין זוגות מספרים שונים (מופאסאן—צ'קוב; באבל—הזו; גנסין—עגנון; המינגווי—סקוט פיצג'רלד) היא מאוחרת, חיצונית-מבנית, ולא שיטתית.

לידת היצירה היא בנפש, בפסיכה הפואטית, ולא בגבולותיו הצרים של הטקסט, יטען א. ב. יפה, שפן רוב מאמריו אינם מתעכבים על הטקסט, על המלה, אלא על מכלול של "הנפש היוצרת", שהיא תערובת של אוטור-ביוגרפיה, תכונות-אופי והשקפות-עולם. ב"סופו של דבר נדונים צ'קוב האדם מול מוי פאסאן האדם ולא הסיפור הקצר של זה ושל זה; לאחרון היתה נדרשת "אינטימיות" עם הפתוב.

הסיפור הקצר כצורה ספרותית מגובשת נולד בצרפת שלאחר מלחמת 1870, כנושא-דברה של ריאקציה לפטריוטיזם המזויף וכביטוי לריאליזם קיצוני, נוקב, ציני. על רקע התנאי

וספרי שירה, הנדונים כל אחד בנפרד: הפרק "בדמיך חיי" עוסק בקובץ השירה "שמחת עניים"; הפרק "דמעת החפים מפשע" ענינו הקובץ "שרי מכות מצרים"; הפרק שלאחר-ריו: ענינו "כוכבים בחוץ", והחלק האחרון חוקר את שני המחזות: "כנרת כנרת" ו"משפט פיתגורס". אין ספק שבחלק הראשון, הרחב בהיקפו וביריעת הדוגמות השיריות, מבטאת המחברת את התיזה שלה במלואה, בשיטתיות שמדקדקת בצמידות למיגוון מק-סימלי של דוגמות, יותר מאשר בפרקים ה"קטנים", הבשלים פחות מבחינת החומרה המיתודית.

פשר אלתרמן—המפתח, במידה מסוימת, ל-תפיסת שירתו—יהיה הדבקות הלא גלאית ברעיון של ההקרבה, ההמתה המתמדת של ה"אני האינטואיטיבי של אישיותו" של המשורר. אותו קרבן איננו למען משהו, אין הוא בא מרצון אף לא מכורח, אלא הוא תחושה דטרמיניסטית; היא הדוחפתו להשליך את ה"אני-עצמי" כהשליך שעריר-לעזאזל, כמפוזח גזירה מסתורית. שם הספר—"הקרבן והב-רית"—מקיף, אפשר לומר, את שני הקטבים האלה: "הקרבן" הוא האגו, וה"ברית"—התחושה הדטרמיניסטית של הצורך בהמתתו ובדיכוי הלא-פוסק.

רעיון של קרבן וברית הוא אולי גם נחלתה של הפואטיקה הקלאסית. מהם ה"חמלה" וה"אימה" האריסטוטליים, אם לא האגו המו-עמד בסכנה כיוצר תחושת האימה, ותחושת השיתוף בסבל הכלל, בכרית הסבל—כמקור המחלה.

משאלת הקרבן והברית, האימה והמחלה, הדין והרחמים, מכולם כאחד עולה במישרים השאלה ה"צורנית", ה"אָרס פואטיקה"—אמנות השיר: אין אלתרמן שואל איך לכתוב, אלא האם בכלל. השירה תמיד על-פי תהום של הקרבתה, התבטלותה:

שגבו מראות תבל ונגינתה

אך אם לא דין בה נבקש, מציר

תקע שירת יפיה ובינתה,

פשחוק ריקן, פרוע ויהיר. (ע' 68)

ומוסיפה המחברת: "ובכך נוכל לסכם את האָרס פואטיקה של המשורר, המתכחש

* א. ב. יפה: מקבילות בסיפור המודרני; הוצאת הקיבוץ הארצי/השומר הצעיר, מריחביה ות"א, 1974; עמ' 162.

רים כוונות לשנות סדרי עולם אלא יש בהם נסיון לסדרו הגיונית לאורך הזמנים והמקור מות.

תהיה דעתנו אשר תהיה בענין הגישה הצלור לה וההגיונית לעולם ולחיים, ותהיה דעתנו אשר תהיה בענין הניחומים שצופנים בחיבתם ההגיון והצלילות, מוצאים אנו שירים נוגים עים ללב בשל עניינם על אף קירבתם לזמר ולפזמון בצד שירים שעיצובם קרוב יותר ללבנו כמו "זכרון מהמלחמה":

בלילה הים המה. כרינו אוזן אל האדמה, /
אולי האויב עלה בספינותיו, אולי הוא שב /
טוֹוִיה היתה אגדה עקובה מדם וכל אב /
רצה לראות בעיניו את הילד החי וחשב: /
האויב ברח. נוכל לישון במנוחה על החול /
הרך, להתעורר לאט, / לזוז כמו צדפים /
הפוכים, בלי פקודה, בלי רימונים דרוֹ /
כים / ללכת יחפים על שפת המפרץ הסלול, /
לגלות קונכית / כחולה, לכתוב שאנו באים /
בקרוב. / אבל האויב ידע. טרוֹויה לא היתה /
אגדה. היה / מי ששב והיה מי שנשאר /
לשכב ופניו לים. (ע' 11).

וכמו "דרך כל בשר":

העפר הקדמוני הזה. גלים שוטפים ביערות /
האורן רעש מרוחק / צועק לך כמו שדות /
בורחים בחשכה / הוואדיות הדרומיים, /
שמות ידידים שנשארו באבן, הרוחות /
שמחקו ערים שלמות וגררו את שמן על /
סלעים וחול. / סיפורים בלתי גמורים על /
אהבה שנעזבה / בחניות החטופות בין /
הזועירה והגיר המתפורר של התוֹר. /
דברים הרבה אבדו לנו בלי דעת פעופות /
בסערה עד שבסוף / הרגיעו ואספו כנפיים /
דרך כל בשר, בגשם השוטף באלכסון /
ביערות, במערות הדומיה בדרך העפר ה־ /
קדמוני, באבנים, בים. (ע' 29)

בשירים אנו עוסקים כאן. ובשירים שלפנינו נמצא עולם דמויות עשיר. בצד דמויות שמ־קובל לשייכן לנו (השונמית דוד ואבשלום ושאול ויוסף ויונה ויונתן ואבימלך ויותם ואיוב ואלהיה) אנו מוצאים דמויות יס־תיכור־גיות מאודיסיאוס עד ליאונרדו ומיכאל אנ־ג'לו (עדות לכך שארצו האמיתית של המח־בר היא ארץ־הים של הפיניקים?) ואת

עה הנאטוראליסטית הצרפתית, על רקע החבורה של "ערבי מידאן", מתבלט מופאסאן כמספר ה"קלאסי" של התנועה. כתיבת סיפור קצר פירושה בשבילו עבודת מעבדה, פתרון בעיה צורנית, אשר התוכן, הנושא הם כלי־שרת שלה.

ה"בשורה" הצורנית של מופאסאן, על כל מהפכנותה, ממותנת, אולי אף מסתלפת על־ידי ממשיכיו. נקודת־המבט שלו מתפרשת כלא־אנושית, צינית, כניתוח מעבדתי של הפרוזה. סופרים כצ'כוב, באבל או גנסין אי־נם יכולים לעכל את חומרנו של פולחן־הצורה הצרפתי, את אי־המעורבות במה שאינו עולם המלים והצורות. כתיבתם "ח־מה", פנימית, מעונה. אפשר לראות, למשל, בגנסין את הקוטב ההפוך של מופאסאן. אצל הראשון הפתיחה רחוקה מהיות משחק, הריהי הוא עצמו. הכתיבה נקרעת מתוכי־תוכו ב־ייסורים פרומיתאיים. מופאסאן לעומתו כולו אורפיאוס של הפרוזה.

ב. צ.

שירי נתן יונתן

את הקובץ "שירים" הקדיש מחברו לבנו ליאור, שנהרג בגיזרה הצפונית של חזית התעלה בקרבות אוקטובר, והוא נוסף אורב על דרכו של המחבר בשירה, דרך שהיא פיוטית במכוון ובלי תקנה.

אם לבקש דימוי מתחום הים האהוב על המחבר, נאמר כי אין שירתו נושאת־מטוסים או צוללת נושאת טילים גרעיניים או "שיג־רתיים" ואף אינה סירת או משחתת או סתם ספינת־טילים, אלא היא ספינת־סיוֹר שחולפת לאורך חופים רבים שהם, בעצם, חוף אחד, וחמוש (שאין בו חידושים טכניים) מספיק לתכליתו ולתכליתה.

כך אנו מוצאים שירים תרונים חריזה קלה ומדויקת בצד שירים מלאים צלילים ומראות שפרצו מגדר החריזה. אלה כן אלה מוסרים את העולם והחיים והמוות בתבניות הגיוניות הרודפות זו את זו ונובעות זו מזו. אין בשי־

* נתן יונתן: שירים; ספרית פועלים, 1974;