

על הקריאה באלתרמן (כלומר, על פסטרנוק)¹

רויאל נץ

* * *

במוכן מסוים "ילקוט שירת רוסייה" לא היה יחיד במינו בשנת צאתו לאור, 1942. בעולם כולו טרחו מתרגמים, מוציאים לאור, מביאים לבית הדפוס. באוניברסיטאות המערב נמצאו כיתות מלאות מפה לפה ובהן נערות המגלות - וייאושן גובר - את כללי הדקדוק הרוסי. ברית המועצות הפכה להיות ארצם של בעלי בריתנו; אפילו לשירתה נמצאו מבקשים.

ובכל זאת, נתבונן ב"ילקוט שירת רוסייה" בהוצאת הקיבוץ הארצי, השומר הצעיר, בעריכת אברהם שלונסקי ולא גולדברג: שהרי כאן היה ספר יוצא דופן. למען האמת, רקע הדברים היה מעט שונה מבמקומות אחרים. הספר היה ה"סדר הראשון" (בניסוחו של שלונסקי, בוודאי) באוסף מתוכנן של "ילקוט שירת העמים" או, ככתוב בעמוד השער הפנימי ברוסית דווקא, Antologiya Mirovoy Poezii, כלומר, "אנתולוגיית השירה העולמית". המדובר היה אפוא בחלק ממפעל רוסי כשלעצמו, של "שבירת חלון אל אירופה" (כניסוחו המפורסם של פושקין על אודות פטרבורג), מפעל שראשית גלגולו כלל אינה קשורה למלחמת העולם. וכמוכן, במה יתחילו אם לא ברוסית? שני העורכים היו קורם כול קוראי רוסי, וכך היו גם מרבית קוראיהם. כך שניתן לדייק בדימוי: בכרך ראשון זה לא היתה רק "שבירת חלון אל אירופה", אלא משהו נוסף, מסובך יותר. נפשם הלשונית של קוראי העברית בארץ

אֲחוּתִי - הַחַיִּים בְּגֵאוֹת מִתְנַחֲשֵׁלָה
כְּגֶשֶׁם-אֲבִיב עַל כְּלָנוּ עֵטִים,
אֶכְל אֲנָשִׁים בְּשִׁעוֹן וְיִשְׂרָאֵל
נוֹשְׁכִים בְּנִימוֹס כְּנֶחֶשׁ בֵּין חֲטִים.

לָהֶם, לְגִדּוּלִים, נִמְוָקִים מְלוֹא הַחֶפֶן.
וְדַאי וְדַאי שֶׁשֶׁלֶךְ מִגְּחֶךָ:
שְׂרִיחַ רֶכְפָּה הוּא רִיחוֹ שֶׁל הָאֶפֶק
וְעֵין וְדָשׁ - גּוֹנֵם הוּא לִילֶךְ.

שְׁלוּחַ זְמַנִּים, בְּתַחֲלַת מַאי הַחֹדֶשׁ,
בְּדֶרֶךְ קְמִישׁוֹ, בְּקֶרֶן הַנוֹסְקִים,
טְמִיר וְנוֹרָא הוּא מְסַפֵּר הַקֶּדֶשׁ,
מְזֻדָּרֵן הַסּוּפוֹת שֶׁהַשְּׁחִירִי אֶת כְּסָאֵי.

שֶׁאֵךְ מִתְנַפְּלִים הַבְּלָמִים בְּקוֹל נְהֵם
עַלִי כְּפָרִיִים בְּיָנֵם הַנְּדָחַ,
תּוֹהִים מְמוֹרָן אִם אֲרֹךְ פֶּה הַפְּעַם,
וְשִׁמְשׁ שׁוֹקֶעַת רֵאשׁוֹ מְנִידָה.

בְּרֵטֵט אֲרוֹה מְפִלִיגִים צִלְצוּלִים,
שְׁלִישֵׁי מִתְנַצֵּל: זֶה לֹא כָּאן, תְּבִיבִי.
מְעַבֵּר לְתַרְסֵם נְחָרְכִים שְׁמֵי הַלֵּיל,
מְסַף אֶל כּוֹכָב מוֹעֲדִים מְרַחְבִים.

גְּצִים, נְצַנּוּצִים - אֵךְ נְמִים כְּכֹר בְּשֶׁקֶט,
גַּם אֶת יִשְׁנָה - אֲשֶׁלִּיהַ עֲרֵבָה -
לְבִי מְפֹזֵר, בְּטִסָּה מְשַׁתְּקֶשֶׁת,
דְּלֵתוֹת שֶׁל קְרוֹן בְּמֶרְחָב עֲרֵבָה.

מרוסית: רונן סוניס

ישראל של 1942 היתה מרובת חדרים, והחדר הגדול ביותר – הספרייה, כמובן! – היה זה של השפה הרוסית. לצדו היה חדר רב־תקוות, זה של השפה העברית. מפעלי תרגום כמו זה של "ילקוט שירת רוסיה" שברו חלון לא החוצה, אלא אל תוך הבית פנימה: בנפש עצמה נפתח צוהר המחבר את שני החדרים הללו, הרוסית עם העברית. לזאת ייחלו שלונסקי, גולדברג וקוראיהם: שמשאת הנפש העברית תהרהר בצלילים הללו, המירווי־פואזיים, בצלילים הרוסיים שבהם פעם הלב.

ננסח זאת בצורה מדויקת יותר, מדעית יותר: אנחנו צריכים – למדנו בעשור האחרון – לכתוב מחדש את ההיסטוריה היהודית, הישראלית, כחלק מהמסגרת הרחבה של ההיסטוריה העולמית. אם כן, התרבות העברית בארץ ישראל של שנות העשרים והשלושים היתה בעיקרה חלק מפרק היסטורי רחב יותר. זוהי ההגירה הרוסית: ה"אמיגרציה" שמרכזה בברלין ובפריז אולם היא מפורזת על פני תבל כולה, ממש, מחרבין עד ניו יורק וגם – צריך אפוא להזכיר! – גם בתל אביב. אלא שכאן – ובכך נתייחדו שלונסקי וגולדברג מאחיהם המהגרים שמניו יורק עד חרבין – לא הבולשוויזם היה בשורש ההגירה לארץ ישראל, אלא הציונות. האינטליגנציה קוראת הרוסית בארץ ישראל כוננה את דמותה העצמית לא על פי האופן ששפטה בו את שנת 1917, אלא על פי חלומה על שנה עתידית, שנת 1948, שנראתה כבר במעורפל. במקום עבר רוסי הציבו לעצמם עתיד עברי: ועל כן חשוב היה כל כך לשבור את החלון שבין רוסיה והשפה העברית.

כך "ילקוט שירת רוסיה" בסופו של דבר היה, במובנים החשובים, ספר יחיד במינו. קשה לדמיין אנתולוגיה אחרת בת הזמן, מן השירה הרוסית המודרנית, העשויה מתוך שיקולים של אהבת השירה לבדה. הרי ההחלטות היו מסובכות כל כך! האם לבחור את גומילוב, שכבר ב־1918 הצטרף לקשר נגד המשטר הבולשוויקי ונרצח בשל כך? (כך עשו אחדים מבין המהגרים – ולדוגמה נבוקוב, שגומילוב היה גיבורו). ועוד: האם לבחור את מנדלשטם, שהשמועות כבר בישרו על גורלו (ושברוסיה עצמה נדחק זה שנים רבות לשולי עולם הספרות)? ומנגד – איזה מקום לתת למיאקובסקי ולמשוררים "פרולטריים" שלאחריו, ואם לבחור מהם, האם את שירתם הפוליטית־מפגיע, הבולשוויקית־להכעיס? בעולם כולו נדרשו דוברי הרוסית להכריע: בעד או נגד המשטר הבולשוויקי? גומילוב או מיאקובסקי? והנה הם כאן, ב"ילקוט שירת רוסיה", זה לצד זה. מובן, לכם של אנשי הקיבוץ הארצי היה עם מיאקובסקי (שהם כינוהו, בצדק גמור, "גדול משוררי המהפכה"). אבל הם מצאו דרך להצדיק את גומילוב עצמו: "אחר המהפכה נתפס, כביכול, למונרכיזם, שהיה אצלו מעשה פוזה־להכעיס... והנה הם כולם, הנה למשל חודסכין', המשורר המזוהה במובהק עם ההגירה, הנה מנדלשטם עצמו אשר "נולד בשנת 1891 למשפחה יהודית. למד באוניברסיטה שבפטרבורג ובשירתו המופלגת בתרבות נשתייך לבית מדרשם של האקמאיסטים. מת בשנת (?)". – כלומר ידעו כבר, ב־1942, שוודאי מת! כלומר, שמועות כלשהן הגיעו! הנה גם מרינה צוואייבה, שגורלה שלה אינו ידוע, כמובן: "נולדה במוסקבה

בשנת (?) ויפה! כלומר, הצליחה הקוקטית המוסקבאית להסתיר את גילה מפני שלונסקי!). אינה משתייכת לאסכולה מסוימת, ושירתה, הבנויה על הניב העממי-הסלאבי, קובעת לעצמה מקום מיוחד". אלא שזאת לא ידעו שלונסקי וגולדברג: שב-1941, לאחר ששבה צוואייבה לרוסיה מקץ שנות הגירה ארוכות, נקלעה במרוצת המלחמה למערבולת הפיני מזורחה; כתם ההתנגדות למשטר הבולשוויקי בראשיתו הוסיף עדיין לדבוק בה; בעלה, שהאמין בטעות ששירות בנ"ק-ו"ד יציל אותו ואת משפחתו, הוצא להורג; וכך מרינה צוואייבה - חסרת עבודה, חסרת כול - התאבדה. על כך לא ידעו דבר בקיבוץ הארצי. אבל את שירי צוואייבה (שלא היה ניתן להרפיסם ברוסיה אז!) תירגמו ופירסמו, פשוט משום כך ש"שירתה קובעת לעצמה מקום מיוחד..."

צוואייבה מתה ב-1941, במהומת הבריחה, לא הרחק מהרי אונג'ל. מי היה לה ברוסיה? אולי אדם אחד, ויריו קצרות - אולי המשורר הנערץ מכולם על צוואייבה, המשוררת ברוכת כישרון ההערצה: היה לה בוריס פסטרנק. כך היה פסטרנק, ב-1942, מייסר עצמו על מותה של צוואייבה, על מותם של רבים כל כך שידו קוצרה מלהצילם (וביניהם בוודאי ייסר עצמו על מנדלשטם עצמו - הרי ב-1934 פתאום התקשר אליו סטלין, לפסטרנק, לשאול לדעתו על מנדלשטם, ופסטרנק לא מצא, אולי, את המילים הנכונות...), בוודאי מייסר עצמו על שנשאר, הוא עצמו, בחיים. למה? - חידה. פסטרנק היה המועמד המתבקש להירצח, משורר המתעקש לשמור את שירתו נקייה מכל עמדה פוליטית, ושכסופו של דבר דבק בטולסטויאניות של משפחתו, מזדעזע מכל שפירות דם. הוא היה נלהב, כמובן, כיתר בני דורו, לנוכח מהפכת פברואר המזהירה, שבה שוחררה רוסיה מהעריצות הצארית - מהפכה זו היתה ההשראה למייטב שירתו. ולאחר מכן, קיטר שוחרי החופש שבין בני דורו, התחלחל לנוכח פוטש אוקטובר האכזרי והציני של הבולשוויקים, חלחלה שהוסתרה אך בקושי. אולי הוחלט להשאירו בחיים כמעין מהתלה, כדי להבאיש את ריחו בפני המהגרים. אולי רוסיה פשוט היתה צריכה משורר אפוליטי נסבל אחד. כזה היה פסטרנק ב-1942: שנוא בעיני המשטר הסובייטי, חשוב בעיני רבים מהמהגרים, רחוק ממעט קוראיו שנותרו לו, כמעט עלום שם לשאינם קוראי רוסית. כמה שתיקה יכולה להקיף משורר גדול כל כך! אילו רק ידע מה כותבים עליו בתל אביב! הנה שלונסקי וגולדברג על פסטרנק: "נולד בשנת 1890 במוסקבה לאביו הצייר הנודע ליאניד פסטרנק (יהודי). הוא קנה תורה הרבה באסכולות רוסיה וגרמניה (בעיקר בהיידלברג) ולמד גם נגינה והיה פסנתרן מובהק, תלמידו של סקריאבין. על עיצוב דמות שירתו השפיע, לדבריו, בעיקר המשורר הגרמני ר"מ וילקה, ובראשית דרכו הספרותית (1914) היה קרוב לכת הפוטוריסטים, אך את שירתו - שהיא דרגה מיוחדת, רמה, של ניב שירי חדש נתון כמשטר אמנותי חמור, קלסי - אין לצמצם בד' אמות של אסכולה מסוימת".

בוודאי היה משועשע מן השגיאות: "היידלברג", כביכול! שגיאה מבישה

במקצת! הרי אחד משיריו המוכרים ביותר מוכתר בשם "מרבוג" - כשם האוניברסיטה הגרמנית שבה למד בצעירותו פילוסופיה, ואפילו אצל הניאר-קנטיאני הרגול הרמן כהן (שהצר על אוברן פסטרנק, התלמיד המבריק, לטובת השירה הרוסית). אבל מסתבר שלונסקי, ואפילו גולדברג (הפילולוגית שחבשה את ספסלי אוניברסיטאות ברלין ובוון) לא היו בקיאים בניאר-קנטיאניות הגרמנית. גם לא במוזיקה רוסית חדישה: נכון הרבר שפסטרנק היה בנעוריו מעריץ-פתי של סקריאבין (על כך למדו שלונסקי וגולדברג בוודאי מחיבורו האוטוביוגרפי של פסטרנק משנת 1931, "מסמך משמורת") אך כפסנתרן היה חובבן גמור. אמו של פסטרנק היתה פסנתרנית קונצרטים מהוללת; פסטרנק עצמו ניסה כוחו בהלחנה, חיבר יצירות פסנתר בהשראתו המוחלטת של סקריאבין, אך לאחר מכן נטש את ההלחנה למען הפילוסופיה, עוד לפני שנטש את הפילוסופיה למען השירה... אני מספר את כל אלה, שהרי צריך לדעת זאת על פסטרנק, צריך לרמיין איכשהו את כוכב-הנובה המזהיר הזה שהיתה תרבות רוסיה בשנים שלפני 1917, כוכב-נובה שממנו צמחה מיטב שירת אירופה.

ועל זאת - על מיטב שירת אירופה - ידעו שלונסקי וגולדברג היטב. מילות הסיכום על אופייה של שירת פסטרנק היו אולי המדויקות, המבינות ביותר שהיו יכולות להיכתב בשנת 1942. דווקא כאן, בתל אביב, חיו הקריאה וההבנה של השירה הרוסית. "דרגה מיוחדת, רמה, של ניב שירי חדש הנתון במשטר אמנותי חמור, קלסי": אילו רק יכול היה פסטרנק לקרוא את המילים הללו! אילו יכול היה לדעת ששירתו חיה, מהדהדת, מכוננת שירה חדשה בשפה חדשה!

וזאת כבר ארבע שנים: שהרי כבר ב-1938 יצא לאור הספר המרכזי של השירה העברית הארץ-ישראלית, "כוכבים בחוץ" מאת נתן אלתרמן, ספר שעיקר השראתו בא לו משירת פסטרנק. אני רוצה לנסות להסביר זאת - שהרי הגיע הזמן לקרוא מחדש את אלתרמן, כלומר, לזכור מחדש את פסטרנק בקוראנו עברית. ודאי הגיע הזמן להוציא את אלתרמן מן החרד הצר של העברית, לקרוא אותו במרחבי הכוכבים שבהם נוצרה השירה האלתרמנית, פועמת-המרחבים. כן, אני יודע, עלי "להוכיח", עלי "להסביר", ואנסה לעשות זאת גם זאת, אבל עוד קודם לכן, מבט אל מרחב הערבות הפתוח, הגשום, של פסטרנק:³

אחותי - החיים והיום בגאות-נהרות / התנפצה כמטר אביבי על כולם, / אך אנשים עונדי שרשראות שעונים מתרעמים בהתנשאות / ומכישים בנימוס, כמו נחשים בשיכולת השועל. // למבוגרים יש לכך סיבות משלהם. / ללא ספק, ללא ספק, סיבתך שלך מגוחכת, / שבעת הסערה לילכיות העיניים והמדראות / והאופק מדיף ריח רכפה לחה. // שבמאי, כאשר אתה קורא בלוח מועדי הרכבות / של מסילת קמישין בתא הקרון, / הוא אדיר מכתבי הקודש / ומן המושבים שהשחירו מאבק ומסופות. // שאך יסתערו הבלמים בנביחות / על הכפריים השלווים ביין הנידח, / מסתכלים מן המזרנים אם אין זה הרציף שלי, / והשמש השוקעת משתפת בצערי.

// ובעודו ניתן בשלישית, מפליג הצלצולון הלאה / כולו התנצלות: צר לי, לא כאן.
// מתחת לתריס בוקע הלילה החרוך / והערבה מתמוטטת מן המדרגות אל הכוכב. //
// בקריצה, בעפעוף, אך אי-שם נמים במתיקות, / וגם אהובתי נמה בחזיון-תעתועים /
שעשה שהלב, המשכשך במעברים, / זורה בערבה דלתיות של קרונות.

Sestra moya – zhizn' i segodnya v razlive / Rasshiblas' vesyennim
dozhdyom obo vsekh, / No lyudi v brelokakh vysoko bryuzglivy / I
vyezhlivo zhalyat, kak zmyei v ovse. // U starshikh na eto svoi yest
rezony / Bessporno, bessporno, smeshon tvoy rezon / Chto v grozy
lilovy glaza i gazoni / i pakhnet syroy rezedoy gorizont. // Chto v
Maye, kogda poezdov raspisan'e / Kamyshinskoy vetkoy chitaesh v
kupe, / Ono grandiozney svyatogo pisan'ya / I chyornikh ot pyli i bur'
kanape. // Chto tol'ko narvyotsya, razlayavshis', tormoz / Na mirnykh
sel'chan v zakholystnom vine, / S matratsev glyadyat, ne moya li
platforma, / I solntse, sadyas', soboleznuet mne. // I v tretiy plesnuy,
uplyvaet zvonochek / Sploshnym izvinen'em: zhaleyu, ne zdyes'. / Pod
shtorku nesyt obgorayushchey noch'yu / I rushitsya step' so stupenek k
zvezdye. // Migaya, morgaya, no spyat gde-to sladko, / I fata-morganoy
lyubimaya spit / Tem chasom, kak serdtse, pleshcha po ploshadkam, /
Vagonnymi dvertsami syplet v stepi.

מה לומר כעת? ראשית, נשתוק. אני משאיר את הנייר חלק, מניח למילות השיר
הללו של פסטרנק – הצליל הרוסי ליד תרגומו העברי – להתנפל על הקורא
בהתפרצות הרגע הזה של "אחותי – החיים והיום בגאות-נהרות".
זהו קיץ 1917, ופסטרנק כותב את ספר השירים "אחותי החיים" מתוך רגע
האופוריה שבין מהפכת פברואר לפוטש אוקטובר. "אחותי – החיים והיום בגאות-
נהרות התנפצה כמטר אביבי על כולם..."

וכעת לכמה מילות הסבר – אני מפנה את תשומת לבכם לכמה תופעות.
למשל צירופי צלילים קשים, לכאורה "בלתי זורמים", "בלתי פיוטיים" בסיבוכם, אבל
בסופו של דבר מתזמרים לאיזשהו רמז של שירה, שקודם לכן היתה בלתי מוכרת:

Chto tól'ko narvyótsya, razláyavshis', tórmoz

שימו לב לעיצורים המקשים זה על זה, רגל שמאל של ר' המסתבכת ברגל ימין של ז' כשהט' גם היא מניחה מקל - שלושה עיצורים שהם בני המילה, tormoz, "בלמים", שממנה צומחת השורה! - ושימו לב גם לשקשוק גלגלי עצירת הרכבת בארבע התנועות המוטעמות, o-o-a-o!
למשל, חרוזים שכמעט ואינם חרוזים אבל הם מצרפים יחד מילים זרות לצירוף כובש בהפתעתו:

zhaleyu, ne zdyes' / so stupenek k zvezdye

החרוז מתעלם מהעיצור החותם של המילה "כאן", 'zdyes', וחורז אותה עם המילה "כוכב" ביחס דאטיב ("לכוכב"), zvezdye. כך - בתשלום של עיצור אחד! - פסטרנק מפליג מ"כאן" ל"כוכב".
למשל, הפלגות מטאפוריות נטולות פשר לוגי, אבל להן קו סמוי של משמעות עמוקה, שכביכול חבויה מתחת לדברים הנאמרים:

שאך יסתערו הבלמים בנביחות על הכפריים השלווים ביין הנידח

ודאי, הבלמים מסתערים בנביחות - מטאפורי אבל מובן (ולמעשה תיאור מדויק להפליא של צליל הבלמים יחד עם קרתנותן של ערי שדה קטנות). אבל מדוע הכפריים השלווים הם "ביין הנידח"? אמנם, הנוסע ברכבות רוסיה של היום מורגל בכפריים המוכרים מבעד לחלונות, ברציפי ערים קטנות, מרכולת פתטית: דלי פטריות, צנצנת מלפפונים חמוצים - אבל יין? יותר משיש כאן הרחבת התיאור של הרציף שמול הרכבת הנעצרת, יש כאן העלאה בדמיון של הקשר הרציף: למשל, היין הנלגם במזנון הדרכים של תחנות רכבת פרובינציאליות, או זה הממתין לך בעיר השדה הרחוקה שאליה אתה נוסע: פתאום עולות, ברקע השיר, שפע של משמעויות אפשריות, שאינן מבטלות זו את זו אלא מוסיפות לעושרו, במעין סדרה של אשליות-משמעות: פאטה-מורגנה רגעית בתוך נסיעת הרכבת - והשיר ממשיך אל משמעותו הקודמת.
למשל, המילה הזאת, Chto, "ש...", שסביבה סובב השיר: הרי השיר אומר לנו, במילים פשוטות, שירד גשם, ושהמשורר נוסע ברכבת, אמנם לא מהסיבות הסבירות לדעת המבוגרים ממנו אלא מסיבות אחרות, מגוחכות, והן אלה:

1. ש - Chto - בעת הסערה לילכיות העיניים והמדשאות (וכמו כן, האופק מדיף ריח רכפה לחה).
2. ש - Chto - במאי, כאשר אתה קורא את לוח זמני הרכבת של ההסתעפות הקמישינסקאית, הוא אדיר מכתבי הקודש ומן המושבים שהשחירו מאבק ומסופות.

3. וְשֵׁ - Chto - אך יסתערו הבלמים בנביחות על הכפריים השלווים ביין הנידח, מסתכלים מן המזרנים אם אין זה הרציף שלי, והשמש השוקעת משתפת בצערי -
4. ואמנם לא ממשיד עוד רצף ה"ש", ה-Chto הזה, אבל הוא משתמע במעבר לבית שלפני האחרון, שבו מילת הקישור i - ר' החיבור - מתפרשת כתוספת של סיבה מגוחכת נוספת:
5. ובעודו ניתז בשלישית, מפליג הצלצולן הלאה כולו התנצלות: צר לי, לא כאן...

אלה אפוא ארבע הסיבות המבארות מדוע נוסע המשורר ברכבת. ושוב - כמו ההפלגה המטאפורית של ה"אדיר... מן המושבים שהשחירו מאבק ומסופות" - דומה במובן־מה כאילו אין לסדר הדברים פשר, כאילו המשורר מעקם צורה בעלת משמעות לוגית מוכרת - פירוט של טעמים לעשיית מעשה - ויוצר מעין פארודיה על הלוגיות. אבל שוב - מעבר למבט הראשון של חוסר הפשר ישנו פשר סמוי, בעל משמעות עמוקה יותר. השיר אינו פארודיה אירונית על הלוגיקה של הטיעון המסודר, אלא הוא מעלה את הלוגי והמסודר למדרגה גבוהה יותר, פיוטית. אלה הטעמים לנסיעה ברכבת: שיש עולם בעל פיוט שבו רכבות אינן רק רכבות, שבו הנסיעה עצמה אינה רק מה שהיא נדמית, ושהלוגי בו הוא הפיוטי... אני שב אפוא ומסכם. אנו מבחינים בסמנים אלה:

1. צירופי צלילים "קשים", קיצוניים ומפתיעים בתזמורם;
2. חרוזים מפתיעים, כמעט בלתי נחרזים, המקרבים מילים זרות;
3. סגנון מטאפורי שאינו ניתן לפענוח אוטומטי;
4. בניית רצפים רטוריים בעלי נימה כעין-לוגית, כאשר תוכן הדברים חותר תחת כל קריאה לוגית אפשרית ומחייב קריאה פיוטית.

התופעה האחרונה פסטרנקית במיוחד, שלוש הראשונות אופייניות למספר משוררים בני-דורו של פסטרנק. כעת נדרשות כמה מילים על תור הכסף.

ההיסטוריה של הספרות הרוסית נתפסת, מתוך רוסיה, באופן שונה מאשר מחוצה לה. שלא ככתרביות אירופיות רבות אחרות בדורות האחרונים, השירה, ולא הפרוזה, היא שנותרה ברוסיה בלב הספרות. אם כן, הרוסי החושב על ספרותו, חושב קודם כול על משורריו. השמות הגדולים המרכיבים את ספרות רוסיה המתורגמת - טולסטוי, דוסטויבסקי, צ'כוב - הם דווקא שמות שקשה לרוסי

להגדיר במפורש בסדר הדברים של תולדות הספרות שלו. אלה באו "באמצע".
כך נראית הספרות הרוסית לרוב הרוסית עצמו: ראשית, כמובן - פושקין,
וסביבו גלקסיה של משוררים אהובים, והאהוב שבהם - לְרִמּוֹנְטוֹב. אלה אנשי
"תור הזהב" של ראשית המאה התשע-עשרה, משוררים של שורות מזהירות
וברורות, ששינויות מדויקת, צרפתית, ניצוקה אצלם לתוך חרוזים מושלמים
ושורות מתנגנות, "רומנטיות".

לאחר מכן, מבשרי-מעבר באמצע המאה התשע-עשרה, טְיוֹצ'ב ופֶטַ, שאצלם
הליריות מתחילה לשמוע - עדיין לא להשמיע - גם הד לאיזו צרימה שבעולם,
הד לאיזה צער.

ואז, בשלהי המאה התשע-עשרה, מתחיל להימטר על רוסיה גשם של משוררים
דגולים. מדוע אלה אנשי "תור הכסף"? מכמה טעמים. משום שבכל זאת אין
בינם עוד משורר מושלם כפושקין - או משורר אהוב כלרמונטוב. ומשום שהם
מאוחרים יותר, לא בשחרה של ספרות גדולה חדשה כאנשי תור הזהב, אלא
יורשיה של ספרות גדולה. ובעיקר משום שההצרימה גובר אצלם. אנשי תור
הכסף - יורשי שירת תור הזהב בעלת השלמות הצורנית, בעלת הקלילות התוכנית
- פנו בהדרגה אל שירה מודרניסטית מובהקת, שכל עיקרה חיפוש אחר צורות
חדשות, אחר תכנים מפתיעים וזרים.

היו אלה בתחילה "סימבוליסטים", והגדול שבהם היה בוודאי בְּלוֹק. זוהי
שירה של ערפול, שבה העולם נתפס כמסכת-סמלים. הכול מוזר בעולם הזה,
ה"סימבולי", בעיני המשורר (ה"סימבוליסטים" קרויים כך לא משום שהשתמשו
בסמלים בשירתם, אלא מאחר שהם מדברים על עולם שהוא - העולם עצמו
- סמל). ובעולם המוזר הזה: היאמבים שקבע פושקין נשברים בהברות חסרות
ויתרות. אישה יפהפייה מופיעה במרחק - המשורר מתחיל לומר דבר-מה -
המיתרים נפרטים - הרמז נישא באוויר - ודום.

ולאחר מכן: מהערפול הסימבוליסטי אל חיפוש מחודש אחר דיוק. יש כאלה
המוצאים דיוק בתיאור פשוט וישיר של מציאות שקל להבינה, כמובן עדיין תוך
כדי שמיעת הד-הצער שבעולם, כמובן תוך כדי המשך החיפוש אחר ברק של
צורות חדשות ומפתיעות ושל מטאפורות בלתי מוכרות. הדיוק הישיר הזה של
מילים פשוטות כביכול, שבהן מקופלת שירה מודרנית מאוד, אופייני במיוחד
לאחמטובה (ולחוג משוררים הדומים לה מי יותר מי פחות: ה"אֶקְמַאיִסְטִים").

ואילו אצל אחרים, החיפוש אחר הדיוק מוליך לא לעבר פשטות, אלא
לעבר קושי. כדי לדייק יותר מבלוק - כדי לראות את מה שבלוק לא ראה -
ישנם משוררים המפרקים מילים לרכיביהן, המחפשים אחר צירופים ותיאורים
מיקרוסקופיים, מדויקים עד כדי אי-פשר. זכור בהקשר זה שירו של חֶלְבֵּינְקוֹב,
"השבעת הצחוק", שכולו הטיות דקדוקיות בלתי אפשריות של המילה "צחוק".
פירוק וניתוח מיקרוסקופי שכזה משתלבים יפה, במפתיע, דווקא עם איזו תחושת
גדלות של המשורר כמכונן עולם חדש. וברוסיה הופיע משורר של היפרבולות,

של שורות פרועות רסן וצורה - כמעט מחוץ לגדר השירה! - אבל הן בכל זאת מנוגנות להפליא - משורר של "אני" עצום ותיאורים מפתיעים, שמעולם לא נראו קודם - ולדימיר ולדימירוביץ' מ'יאקובסקי. אליו וממנו נמשך קו של משוררים שקראו לעצמם "פוטוריסטים", בהטיות מהטיות שונות (אלה "אגו-פוטוריסטים", אלה "קובו-פוטוריסטים"). בשנים שלפני 1917 הם נאבקים זה בזה על הזכאות לתואר "מהפכן השירה" האמתי, תואר שכמובן היה שייך תמיד למיאקובסקי עצמו.

ומכאן - פסטרנק: משורר שנולד אל תוך תור הכסף, ממחפשי הדיוק שאחרי הסימבולזם באמצעות פירוק של המילה והתיאור. לשעה קלה היה פוטוריסט-מחבר-מניפסטים, כמו כולם במוסקבה. לאחר מכן - ודווקא לאחר שהיה לירידו הקרוב של מ'יאקובסקי - מצא דרך משלו. הפירוק, השבירה הפוטוריסטית, מתלכדים עם נקודת מבט שיש בה איזו אצילות, איזה חן שהוא כמעט בן תור הזהב. "אחותי - החיים והיום בגאות-נהרות התנפצה כמטר אביבי על כולם..."

מובן שאין להאמין למשוררים. כך פסטרנק עצמו, ב"מסמך משמורת", הפליג בהשפעת רילקה על שירתו - והטעה את שלונסקי וגולדברג - כותב לא את אמת נעוריו אלא את זכר חליפת המכתבים שהתנהלה בין שלושת המשוררים הללו - פסטרנק, צוואייבה ורילקה עצמו - בשנת 1926, שנת חייו האחרונה של המשורר הגרמני. מובן מאליו שההשפעה הגדולה על פסטרנק היתה לא זו של רילקה אלא של מ'יאקובסקי (ולכך רמזו שלונסקי וגולדברג, כאשר ציינו שפסטרנק היה קרוב תחילה לפוטוריסטים). אם כי נכון הדבר שהשילוב הפסטרנקי, של מודרניזם שובר-גבולות עם צלילות קלסית, נמצא אצל רילקה, במינוגים אחרים במקצת: סוף סוף, המודרניזם הגרמני היה הרבה פחות מקורי, הרבה פחות נועז, מהמודרניזם הרוסי.

על אחת כמה וכמה מתעורר החשד, כאשר מספר לנו משורר דבר מפיו של משורר אחר! הנה חיים גורי, במאמר שהתפרסם לא מכבר במוסף "ספרים" של "הארץ" (לרגל צאת אוסף התרגומים של עמינדב דיקמן משירת תור הכסף, "דור שלי, חיה שלי"): "אני שב ומעיד על כך ועל השפעת שירת רוסיה על השירה העברית החדשה) כמי שהושפע כמשורר צעיר, בראשית דרכו, משירת אלתרמן. אני מודה באשמה. יום אחד העזתי ושאלתי את אלתרמן מי היה המשורר הלא-עברי שהשפיע עליו יותר מכול. הוא השיב ללא היסוס: 'פסטרנק'⁴.

ניתן להבין מדוע ינקוב אלתרמן דווקא בשם פסטרנק. קודם כול, כדי להרחיק: מה כבר יכול היה גורי לדעת על המשורר הרוסי הזה, אולי הקשה ביותר לתרגום? וגם כדי להתהדר: אני מנחש שהשאלה נשאלה בשנותיו האחרונות של אלתרמן, לאחר שפסטרנק היה כבר לחתן פרס נובל המפורסם באומץ לבו המוסרי (בשנות החמישים המאוחרות הפך פסטרנק - עם צאתו לאור של "ד"ר ז'יוואגו" - למעין

דמות מכוננת של תנועת הדיסידנטים הרוסית). כך שאני מדגיש: אין להסתמך על אמירות אוטוביוגרפיות שכאלו, שהן קשות ומסובכות במיוחד במקרה של אלתרמן, השתקן ועוטה-המסכות. כדי להבין את מקורות ההשראה הפיוטית, יש לעקוב אחר השירה עצמה, לא אחר דברי המשורר. וכאן הדברים מסובכים – ובסופו של דבר מאשרים, באופן מסובך, את שיפוטו של אלתרמן עצמו. נתחיל במעקב.

ראשית, ברורה מרכזיות תור הכסף הרוסי המאוחר בשירתו של אלתרמן. ניתן להתחיל מתעוזה המצלול, החרוז והדימוי, שאת כולם ראינו אצל פסטרנק – ושכולם באים מתור הכסף הרוסי המאוחר ומזכירים יותר מכול את הפוטוריום. בהכללה גסה, ניתן לומר שרבות משירות אירופה המודרניות התרחקו בהדרגה מן הצורני ומן החושני, והמירו אותם בשירה "הרהורית": שירת היגיי המשורר, שבה גובר התוכן על הצורה. בה בשעה, שירת רוסייה מצאה דרכים להדגיש את הצורני ואת החושני על ידי שבירתו ובנייתו מחדש, במצלול, בחרוז, בדימוי. אלתרמן הוא כמובן "רוסי" מבחינה זאת.

הנה הצלילים הקשים, אבל המתנגנים הללו – "נוצְצִים כְּזֹכֵכִית וּמְתֻכֶּת" – "פֶּה זָכָרָךְ כְּמַצוֹר מִתְקָרֵב וְרוֹחֶךָ" – "עַד קֶצְוֵי הָעֶצֶב, עַד עֵינֹת הַלֵּיל" – "אֵת חֲרוֹן עַרְפְּלִיךָ עוֹרֵי כֶּבֶד קוֹרֵם" – "מֵה צְלוּלָה וְנִכְרִית בֵּינָתָם, מֵה עֲרִיץ וְאַחֲרוֹן פֶּה הָאֵלִים!" – אנו מוצאים שוב ושוב את אלתרמן חושף את כיווץ-הגרזן של השפה העברית, מזמין אותה לנהום בנהמה כביכול לא-פיוטית, ובכל זאת – מוזיקלית. הצליליות הזאת היא פשוט ניצול אפשרויות העברית ליישום התגלית הפוטוריסטית הזאת על צליל ומוזיקה, כניסוחו של אלתרמן עצמו: "גַּם לְפָרְזֵל, אֲחִי, עוֹד יֵשׁ כְּנֹד עֲתִיק" ⁵.

החרוז הנועז, שכמעט ואינו חרוז, ודווקא בשל כך הוא מזהיר במיוחד, בולט מאוד אצל אלתרמן. "מעליך" נחרז עם "לֶכֶת", שכשלעצמו יכול להיחרז גם עם "חליליך" (וכך גם "הֶלֶךְ" – עם "הָא לֶךְ"), "פרא" עם "ערב", "שופטת" עם "פטל". או, אם לדייק, היחידה החורזת בדוגמה האחרונה ארוכה הרבה יותר: "הַחֶטָא וְהַשּׁוֹפֵטֶת" עם "...שׁוֹתֶת שְׁקִיעוֹת שֶׁל פֶּטֶל".

החרוז אפקטיבי כל כך, משום שהעיצור ש' של ה"שופטת" (שכביכול מה לו ולחרוז?), מוכפל ומתפזר על פני כל צומתי מחצית השורה הנחרזת בו: "שׁוֹתֶת שְׁקִיעוֹת שֶׁל פֶּטֶל"... המצלול הנועז והחרוז מעורבבים יחדיו בשירה הזאת, המדגישה את צורניותה. כך בחרוז הנקבי (כלומר, שבו ההטעמה על ההברה שלפני האחרונה), המזמן תמיד מעקשים למשורר העברי (עוד נעמוד על סיבת שימושו התכוף של אלתרמן בחרוז הזה). אבל אותה המצאה מזהירה, מודרניסטית, ניכרת גם בחרוז הזכרי (כלומר, שבו ההטעמה על ההברה האחרונה), הקל כביכול למימוש בעברית: "חוררו" ו"גפרור", "דגלו" ו"גדול", "הזה" – "הברזל", "תופו" – "את פה", זאת ועוד: איזו השראה חרזה את שורת "אַל תִּכְבֵּי אֶת הָעֶבֶד" עם שורת "אִם לֹא הֵיְתָה זֹ אֶהְבֶּה"! הנה הבית כולו:

אל תכבי את העֶבֶר, / גֵּרוּ יַחֲדֵי כַה וְרַפָּה. / אִם לֹא הִיְתָה זֹו אַהֲבָה, / הִיָּה זֶה עֶרֶב
סְתוֹ יָפָה.

אני מצטט את הבית - הנהדר - הזה, כדי להתפעל מחיבור ה"עבר" וה"אהבה" של אלתרמן (והשוו ל"כאן" המחובר ל"כוכב" שראינו אצל פסטרנק - חיבורים שכאלה ניתן ללקט בקלות אצל כל משוררי תור הכסף הרוסי), אבל גם כדי לציין את חריגותיו על רקע סגנון "כוכבים בחוץ". כך, בהצבעה על היוצא מן הכלל, נוכל לדייק במיקומו של אלתרמן. ובכן, דיוק התיאור שלפנינו פשוט וישיר. העולם המדומה בבית זה (אם לא בשיר "אז חיוורון גדול האיר" כולו) הוא עולם של סלונים, עולם של שנינות מתוחכמת של מלחמת המינים - כמעט ההפך מעולם המרחבים המתנפל של "כוכבים בחוץ" בכללו. המטאפוריקה כאן - המעצימה חפץ יומיומי לכלל סמל של מפגש אהבה - מכריעה בזיהוי: הבית מזכיר כל כך את אחמטובה, שנדמה כאילו עונה בארבע השורות הללו גבר לשיריה של המשוררת מפטרבורג, אולי מבקש ממנה סליחה על אחת מפרשיות האהבים החולפות, שוברות הלב, ששירי אחמטובה המוקדמים מככים.

אך אלתרמן על פי רוב שונה מאוד מזה. אלתרמן יוצר עושר של דימויים קיצוניים, שהם לעתים כמעט חסרי פשר, לעתים אינם יכולים לדרור בכפיפה אחת: הנה "לוֹהֵט יָרַח כְּנִשְׂיֵקֵת טַבַּחַת" (רוצחת? מבשלת? אפייני שההקשר אינו מאפשר להכריע בשאלה פשוטה כל כך), הנה "את העֵרִים שְׂקִיעוֹת בְּנֵהִימָתָן הַגְּמִיעוּ", הנה היום ש"נוֹטְפִים בו גַּגוֹת וְגַגוֹ לֹא נִרְגָּע וְרִקִּיעוֹ הָרְבִים גּוֹשְׁשִׁים כְּבָר בַּחֲשֶׁךְ. הוא כְּבָר מְשֻׁבְּעוֹת, מְמַלְמֵל מִיָּעָה, הוא מוֹעֵם בְּשִׂקִּיעוֹת נַחֲשֶׁת"! הדימוי אינו מתפתח לכלל תמונה, אלא מתפרץ בקפיצות של צליל מעיצור לעיצור: דימוי ה'ג', דימוי ה'ש', דימוי ה'מ', נסגרים בחרוז המבריק של "חושך" ו"נחושת". למהלך הצלילי נוסף גם מהלך אטמוספרי, המחבר את הדימויים הדרך תחושות המילים: הגגות "נוטפים" והרקיעים "גוששים" והיום "כבד" ו"מועם", וכולם יחדיו מעלים ציור חורפי וחשוך, לא במובן המילים אלא בהקשרן. בקיצור: הדימוי אינו יוצר עולם, אלא מפרק אותו לרכיבים צורניים ורגשיים. את כל זה למד אלתרמן מן הפוטוריסטים, וכנראה באמת במיוחד מפסטרנק, המצטיין ברשתות הדימויים הפנטסטיות, האסוציאטיביות שלו. או הנה דימוי עשיר אחר של אלתרמן, מגרסה מוקדמת, משנת 1934, של שיר שיצא לאור לאחר מכן בגרסה אחרת, מתוקנת, ב"כוכבים בחוץ":

[הרחוב] בְּשִׁיר שֶׁלְשָׁלוֹת הוֹלִיךְ נְגִדֵי שְׁבוּיִים - שוֹרוֹת פְּנֵס, רוֹכְלִים, חִיּוֹת אֲשֶׁר
לְכַד.

חפצי הרחוב כשבוים! הדימוי מפתיע, אבל אני משער מדוע ויתר עליו אלתרמן בסופו של דבר: יש בדימוי הזה יותר מזכר של דימוי מפורסם-מפורסם של

פסטרנק מהספר "אחותי החיים", בשיר "ערבית לחה עוד יותר", שם "חולפים ענני-גשם על פני השוק המאובק... כשבויים אוסטריים". והנה דוגמה לצירוף שעליו לא ויתר אלתרמן: אצל "אחותי החיים" של פסטרנק מוכתר אחד השירים בכותרת "סופה, רגעית לעד" - צירוף שאלתרמן בסך הכול הרחיב בהכרה אחת כדי להתאים לתבנית המשקלית הנחוצה של "פתאומית לעד". אבל לא, איני מנסה לטעון שדימויו של אלתרמן, או ביטויו, שאובים מפסטרנק. לא, אלתרמן היה משורר מוכשר הרבה יותר מכך. הוא בהחלט היה מסוגל ליצור את דימויו לעצמו. אבל הוא יצר את דימויו הקיצוניים, המפתיעים, הצליליים והאסוציאטיביים, על פי מתכונת שהיתה מוכרת היטב לקוראיו ב-1938: מסורת תור הכסף המאוחר, ובפרט מסורתם של אלה ממשורריו שהיו קרובים לפוטוריוזם, ויותר מכולם - פסטרנק.

אלא שהקרבה לפסטרנק אינה ניתנת למיצי צורני פשוט כל כך. ההדהוד הפסטרנקי עמוק יותר, קשור לדברים שבשורש החוויה של אלתרמן. אנסה להסביר, עוד מעט.

אבל עוד קודם לכן: האם לא הושפע אלתרמן מן השירה הצרפתית? והאם לא הושפע קודם כול משלונסקי, בן דורו הבכיר?

במובן מסוים, השירה המודרנית כולה יוצאת מבודלר. איזושהי נימה של חידוש שבתוכו מקופלת עייפות-עולם, היפתחות אל העיר אגב סלידה ממנה, הליכה אוספת רשמים חסרי פשר - החל בשלהי המאה התשע-עשרה, איזה משורר לא ביטא משהו מן התחושות הללו? אלתרמן, שחי זמן קצר בצרפת, יכול היה לקרוא את השירה הזאת במקורה, וודאי שהושפע ממנה. אבל ברור בעליל ש"כוכבים בחוץ" מתנגן ברוסית, לא בצרפתית. קודם כול - מתוך הנגינה עצמה. הרי משוררים הם אנשים שהעולם מצטלצל להם בשורות-שיר, עולם של הברות שקולות. השירה המלווה אותך מעצבת את מילותיך, הטעמה אחר הטעמה, מצלול אחר מצלול... ולשירתו של אלתרמן צליל רוסי מובהק וכל כך לא צרפתי! בתקופה ההיא - ראשית המאה העשרים - נפרדו שתי השירות בצליליהן פירוד שאין רחוק כמרחקו. נכון הדבר: בראשית המאה התשע-עשרה השירה הרוסית נכתבה כמעט כולה ביאמבים, בהשפעה צרפתית מובהקת. אצל פושקין ובעקבותיו נוספה לשירה הזאת איוז ורימה מתוקה של מילים "נייז'ניות" ו"גרוסטניות", ענוגות ועצובות, באמת לא הרחק כל כך ממילות ה-doucement של השירה הצרפתית. אבל תור הכסף שבר את כל זה. המילים חשפו מחדש את הזוויתיות פוצצת-העיצורים של הרוסית; היאמב נזרק הצידה לטובת ניסויים משקליים, שהרבה פעמים ויתרו אפילו על אחידות הטעמה. הצורה האופיינית ביותר של תור הכסף זכתה לשם משלה, ה"דול'ניק", שורה העשויה מספירה

של הטעמות, באופן שאינו מאפשר הבחנה ברורה בין יאמב לאַנפֶּסֶט. הרוליניק הוא ספק יאמב עם הברות בלתי מוטעמות יתרות, ספק אנפסט עם הברות בלתי מוטעמות חסרות, אם כי בפועל הוא מורגש תכופות כאנפסט שבור, על פי רוב בן ארבע או שלוש רגליים, למשל:

ta-tá ta-ta-tá ta-ta-tá ta-ta-tá-ta
‘Sestrá moya zhízni’ i segódnya v razlíve

או כך:

ta-ta-tá ta-ta-tá ta-ta-tá ta-tá-ta
שֶׁלְטַפֶּת אוֹתָן וְהוֹסַפְתָּ לָכֶת

(שלושה אנפסטים ולאחריהם יאמב עם תוספת מעבר למשקל של הברה אחת - כלומר חרוז נקבי)
הרוליניק מהווה בסיס לבית-השיר האופייני של שירת תור הכסף: ארבע שורות בחרוזה לסירוגין של חרוז זכרי ונקבי. חשוב להדגיש שהשימוש הרצוף בחרוז הזכרי - כלומר, ארבע שורות שכולן מסתיימות בהברה מוטעמת - הוא נדיר יחסית בשירה הרוסית ונשמע לאוזן דובר הרוסית אפילו צורם בדלותו (כאילו נטול המשורר יכולת המצאה). השיר בן תור הכסף עשוי מן הבתים הללו, בני ארבע השורות, כשהם עוקבים זה אחר זה בלי מבנה נוסף, כלומר, על פי רוב ללא שימוש בצורות כגון הסונטה. ובכך, כזה הוא השיר האופייני ביותר לשירת תור הכסף הרוסית, ובייחוד המאוחרת:

1. שורות של אנפסט שבור,
2. בנות ארבע או שלוש רגליים,
3. נחרוזת לסירוגין (חרוז זכרי ונקבי) בבית בן ארבע שורות,
4. השיר כולו הוא רצף נטול מבנה פנימי נוסף של בתים שכאלה.

זוהי כמובן גם הצורה האופיינית של “כוכבים בחוץ”. ולכן קונכיית השיר של אלתרמן משמיעה לנו גלים מחופי רוסיה, ובשום אופן לא מחופי צרפת. האם משורר שהצרפתית מתנגנת בו יכול היה שלא לכתוב ביאמב, שלא לחבר אפילו לא אלכסנדרין אחד (המשקל הקרוי אלכסנדרני הוא המשקל המסורתי של השירה הצרפתית), אפילו לא סונטה אחת? האם עשוי היה להתענג על צירופי עיצורים מסובכים וקשים כל כך, כאלה שאלתרמן נהנה מהם?

הצליל הוא עד אחד; הזמן והמקום הם עד אחר. בסופו של דבר, משוררים כותבים אל - או נגד - קהל. העובדה הפשוטה היא שקוראיו של אלתרמן היו בראש

וראשונה קוראי רוסית. אלה מהם שקראו צרפתית קראו בה כשפה זרה. לא את בודלר הם שמעו אצל אלתרמן - ולכן, תהיה זו טעות לחפש אצל אלתרמן דווקא את בודלר. חשוב לשמוע אצל אלתרמן את הצלילים שציפה שקוראי ימצאו בו. וודאי שהיו אלה צלילים רוסיים.

ומה באשר לשלונסקי? הוא בוודאי היה ההשפעה העיקרית על שירתו של אלתרמן. והיא הנתנת: כל מהות שירתו של שלונסקי נמצאת בפתיחתה של השירה העברית אל מלוא מגוון האפשרויות הצורניות של תור הכסף הרוסי המאוחר. בשונה מאלתרמן, קשה מאוד לזהות אצל שלונסקי השפעה גוברת של משורר רוסי זה או אחר (אמנם, זויה קופלמן הראתה במפורט את השפעתו של יסנין עליו, אבל ודאי שאין זו השפעה יחידה). שלונסקי היה אספן של אפשרויות - אבל האם יש מי שמפקפק בכך שאפשרויות אלה היו רוסיות דווקא? לאלתרמן, לעומתו, היתה אישיות משוררית חרה וברורה, ובה קו מרכזי הקרוב לפסטרנק. אנסה כעת להסביר זאת.

מצאנו את החלל הכללי שבו שרויה שירת "כוכבים בחוץ" - שירת תור הכסף הרוסי המאוחרת, בפרט בגרסתה הקרובה לפוטוריוזם. כעת אציין שני קווים מרכזיים שבהם קרוב אלתרמן לפסטרנק - ואחד שבו הוא נבדל בכוונת מכוון (אני משער) כדי להבחין את עצמו מפסטרנק. שלושתם יחד יכולים לשמש כדי לאפיין את מקומו המדויק של אלתרמן בתוך חלל השירה. נצטט תחילה שיר משל אלתרמן, למשל את השיר הפותח של הקובץ, כלומר שיר הצהרת הכוונות:

עוד חוזר הנגון שזנחת לשוא / והדרך עודנה נפקחת לארץ / וענן בשמיו ואילן
בגשמי / מצפים עוד לך, עובר־ארח. // והרוח תקום ובטיסת נדנדות / יעברו
הברקים מעליך / וכבשה ואילת תהיינה עדות / שלטפת אותן והוספת לכת --
// -- שידך ריקות ועירך רחוקה / ולא פעם סגרת אפיים / לחושה ירקה ואשה
בצחוקה / וצמרת גשומת עפעפים.

נתחיל מה"ש" חסר המובן הזה. הרי לכאורה מחצית השיר מוקדשת לסיפור עובדה מורכבת אחת, שכבשה ואילת תהיינה עדות (במעין משפט הצפוי להיערך? ודומה שהמשורר אכן אשם במשהו?):

- א. שהמשורר ליטף אותן (ולאחר מכן) הוסיף לכת;
- ב. שירי המשורר ריקות (מחד גיסא) ועירו רחוקה (מאידך גיסא);
- ג. שלא פעם סגד המשורר אפיים לנסגדים הללו:

1. חורשה ירוקה;
2. אישה בצחוקה;
3. צמרת גשומת עפעפיים.

אם כן, הכבשה והאיילת יכולות להעיר, מן הסתם, בעיקר על הליטוף, מעט פחות מכך על הוספת הלכת (הרי משתמעת פה הליכה ארוכה-ארוכה, הרחק מעבר לשדה הרחוק שבו נותרו הכבשה והאיילת!), פחות מזה על הידיים הריקות, ובוודאי עוד פחות על העיר הרחוקה. אין זאת אלא שאין הן יודעות ולא כלום על הסגיда אפיים הרב-כיוונית הזאת – לא על החורשה ולא על האישה ולא על אותה צמרת השבה ונגלית אגב ההליכה, תמיד באותו רגע שאחרי הגשם...
ובכל זאת – אין כאן הומור, אין כאן פרודיה על הלוגי! תחת זאת, אנו מוצאים את המהלך הפסטרנקי כל כך, הנשגב ממש, של העלאת הלוגי למעלתו של הפיוטי על ידי סילוק האפשרות לפענוח הגיוני והמרתו בפענוח על בסיס הקשרים המטאפוריים, הסמויים, שבין הדימויים המחוברים בקשרים הלוגיים. כך תמיד: האופן שבו אלטרמן מונה תכונות המאפיינות-כביכול עצמים ופרספקטיבות, שאוב מתוך הלוגיקה המיוחדת הזאת של פסטרנק:

הוא רָאָה אֶת הָעִיר עִירָמָה לְפָנוֹת שְׁחָר // [...] // כִּי רָחוּם וְרַב־כַּחַת הַגִּיעַ עַד הַנָּה, /
כָּרַע לְכָל עֵצָב, בְּקֶשׁ - הַכֹּה! / אֵךְ בְּעַת שְׁוֹרֹתָיו כִּכְתָּבֹן תִּנְגְּנָה, / בְּזֹרוֹת הַמַּתְכַּת,
בְּקֶצֶב הַגָּא -

כלומר: הסיבה לכך שהוא ראה את העיר עירומה לפנות שחר וכו' היא:

1. שהוא הגיע עד הנה רחום ורבי-כוח,
2. וכמו כן כרע לכל עצב,
3. וביקש "הכה".
4. לעומת זאת – בעת ששורותיו מתנגנות ככתבן,
5. כלומר, בזרות המתכת ובקצב הגא, אז –
6. אז קורה דבר מה שאינו מפורט.

אלטרמן מדייק בקישורים לוגיים לכאורה – כמו גם במדידות מדעיות לכאורה – והוא אומד במילים של דיוק-לכאורה. יש שהן "רק", כלומר המעט שנשתייר, יש שהן "מה", כלומר, הרב שגולש מעבר. הנה ה"רק":

רַק הָרַעַם אֵי־שֵׁם עוֹד גּוֹרֵר רְהִיטִים, / רַק עֲנַק מְחַדֵּךְ וְשׁוֹתֵק עַל לֹא כְלוֹם.
והנה ה"מה":

מה צלולה ונכרית בינתם, מה עריץ ואחרון פה האלם!

ובאמת אפשר לשאול כמעט בלגלוג: באמת עד מה צלולה ונכרית בינתם? (כמסתבר - צלולה ונכרית מאוד!). באמת עד מה עריץ ואחרון פה האלם? (כנראה - האלם פה עריץ מאוד ואחרון!). ובכל זאת - התגובה הנכונה, הראשונה, אינה של גלגלוג, אלא של הסכמת-השתאות. משום שיש כאן חישוב נכון, שאינו סטטיסטי אלא פואטי: כן, צלולה ונכרית מאוד-מאוד הבינה הזאת, שאין להבינה. אפילו ר' החיבור הפשוטה מקבלת משמעות עמוקה. שהרי זהו לב הפואטיקה הזאת, שלמד אלתרמן מפסטרנק - לחבר את שלכאורה נפרד, ובכך להראות את התוכן הסמוי שבאחיות העולם בעצמו:

ובְּרֵאשִׁיתָּהּ כִּי דֶרֶךְ עוֹד צוֹפֵה אֶל הַלֶּךְ / וְהִירַח / עַל כִּירוֹן הַבְּרוּשׁ

כאן עיקר הפיוט אינו במעין החרוז-הפנימי של דרך והלך, במצלול של דרך וירח, בשיכול החרוז הזכרי והנקבי ביאמב החופשי, אפילו לא במטאפורה הנאה מאוד של הברוש המכדן את הירח. עיקר הפיוט הוא ב'ו' החיבור, הקושרת מראות שכביכול אין ביניהם כל מגע, ובעצם הם מכוננים את הפואטיקה האלתרמנית כולה: הדרך, והעולם הנראה ממנה. זוהי נקודת קרבה מרכזית אחת, שיעור חשוב אחד שלמד אלתרמן מפסטרנק: השיעור בלוגיקה. אני ממשיך מכאן אל השיעור במטאורולוגיה.

"אחותי - החיים והיום בגאות-נהרות התנפצה כמטר אביבי על כולם [...] - וכבר מרינה צוּטְאִיבֵה, במאמר התפעלות מ"אחותי החיים", מיד עם הדפסתו (חמש שנים לאחר שנכתב) ב־1922, ציינה זאת: "אחותי החיים" כתוב בנחילים של גשם. כותרת מאמרה של צוּטְאִיבֵה היא "שיטפון אור" - והיא עוקבת אחר השיטפון הזה החל במבול של השיר "אחותי החיים" עצמו דרך שירים כמו "גן גשום", "גשם", "גשם אביב", "הסערה שלנו", "לילה לח"...

נאמר זאת כך: מאז בודלר, נוכח בשירה המודרנית, ובפרט במסורת הסימבוליסטית והרקדנטית, קו של איזו היקסמות-גועל מרקמות גוף, מדם ומדמעות וגם מבוץ ומסחי ומשיירי יין בכוס מלוכלכת: עולם נוזלי ומרתיע, שסביבו, בעיפות-עולם, סובב המשורר. ואילו אצל פסטרנק - יורש הסימבוליזם הרוסי - מומרים הנוזלים הללו בהתפרצות אדירה של גשם מְטֵהר. לא עיפות-עולם, כי אם היכבשות-אהבה אל העולם השטוף. מכאן "שיטפון אור" ככותרתה של צוּטְאִיבֵה. בין כל השאר: "אחותי החיים" הוא ספר שירה מאושר, נדיר באושרו. והאושר מובן ומוכר היסטורית, פסטרנק כותב מתוך אושר ידוע היטב

לקוראיו: שהנה בכברואר 1917 תמה העריצות הצארית, והחל אביב של חירות. ובאביב הזה: משורר בן עשרים ושבע חי בין מוסקבה לערבה הרוסית, מאוהב, מאושר, מגלה-מחדש עולם, כותב שירים, קונה לעצמו שם של משורר גדול. הגשמים של אלתרמן - הצמרות גשומות העפעפיים, הרעם מזיד-הרהיטים, הרקיע הלח המרעים שיעולים, אפילו כותרות השירים, "הרוח עם כל אחיותיה", "שדרות בגשם", "הסער עבר פה", "גשם שני וזיכרון", "סער על הסף" - כל אלה אינם נובעים מן האקלים התל-אביבי. אלה הם גשמים פסטרנאיים שפגשו בשירה העברית משורר שמצא את עצמו, ב-1938, בצומת דומה לזה של פסטרנאק ב-1917. אלתרמן, יורש השירה הדקדנטית של ביאליק, שדמעות מנקדות את כל שורותיה, כתב שירה בנימה חדשה לשפה העברית. כאן הופיעה נימה של התפרצות אושר על עולם הנגלה לראשונה. וגם העמדה הפוליטית זוהי: האושר הפסטרנאקי על מהפכת 1917 מצא הד ישיר בהתפעלותו התמימה של אלתרמן מהבנייה הציונית. והנה מכאן הגשמים, הסופה: הכול אצל אלתרמן ברגע שאחרי הסופה, הרגע שבו העולם מתחדש.

למעשה, התמונה עשירה יותר: סוף סוף, האקלימים באמת שונים מאוד בין מוסקבה ותל אביב. למילה "גשם" יש, באוזן הרוסית, צלצול של אביב. ארוכה-ארוכה היא עונת השלגים, אולי מופרת לעתים במטרים דקים של ספק-גשם-ספק-ערפל הטורד את האוויר האפור, החורפי. ואז באים ימי מאי ויוני. השמש יכולה ללהוט וללפן, הבתים חמים ומחניקים, ואז, באמצע היום, צונח אי-משם מבול על הארץ, לא טיפות אלא דליים, צולפים ומתמשכים, חצי שעה ואז שעה ושתיים, ואז - נפסק בבת אחת, והאוויר מצטלל, והעולם פורח באביב. כך נשמעת לרוסי המילה "גשם" - ומאליו מוכן מדוע השיטפון הרוסי הוא "שיטפון אור". ובכן, לא כך בתל אביב. ל"גשם" צלצול סתווי או חורפי, אלגי. נימת שירי הגשם של אלתרמן לעתים מאיימת יותר, קודרת יותר, מזו של שירי פסטרנאק, אבל בעיקרו של דבר, אלתרמן שואף לאותו אפקט מטאורולוגי של פסטרנאק עצמו, וכך, ניתן לומר, הוא מפרק את "שיטפון האור" של צווסאייבה למרכיביו: לצד שיטפון הגשם המילולי שוטף אצל אלתרמן גם מבול אחר, הפעם של אור, הפעם תל-אביבי באמת ובתמים. לעתים, באותה שורה עצמה:

בְּאוֹר וּבְגֶשֶׁם הָעִיר מְסֻרָת.

(קרי: הסופה המוסקבאית תורגמה לשפה תל-אביבית; ניתן לרמיין את אושר יוני של טבעת הגנים במוסקבה בתור אושר חשוון של שדרות רוטשילד בתל אביב). ולעתים, שיטפון האור עומד בפני עצמו, בפרט בשירים שבהם מצוירת באופן מובהק יותר הווייה איכשהו "ארץ-ישראלית". האור מופיע בשיר הכותרת של חלק ג', הארץ-ישראלי, של "כוכבים בחוץ":

הָאוֹר - / הַצֹּעֵד מִמְּרָאוֹת נְחוּשָׁה, הַקּוֹשֵׁר אֶת כְּתָרָיו לְאֵילָן וְלִשְׁחָ...

ובשירים שלאחר מכן:

אור שועט! ראם האור המקרין בנהב!

או כך, בשלל מטאפורי:

שושנת הפרזל הלוהט לא תבל!

או:

צלצל האילנות בנהב האזקים / ושמש מסמר אל סלע הרקיע!

וגם:

אל מול הצוצרות האור / אלך!

ושימו לב: האור הוא כשלעצמו בלתי מוחשי, מושגי משהו - וכך, על מנת להפוך את האור לחומר-ממש, הנע בעולם ושוטף אותו, צריך המשורר ללוות את תנועת האור בסימני קריאה של הדגשת הדינמיות במחוות התיאור. מבול האור של אלתרמן הוא בשל כך גם מבול של סימני קריאה.

שאלות האקלים, בסופו של דבר, הן מכריעות לשירה. מעבר לאמצעיו הטכניים, קובץ שירים מוגדר קודם כול באטמוספירה שלו. יצירות נרטיביות מכוננות עולם בעל היסטוריה וגיאוגרפיה, יש להן חלל וזמן ורמויות ואירועים. אבל לשירה לירית אין דבר מכל זה. העולם שהיא יוצרת הוא עולם של תחושת האוויר והאור, השמים והארמה: עולם אקלימי. ובשל כך, יותר מכול, הקורא ב"כוכבים בחוץ" בעקבות "אחותי החיים", חש שאלתרמן יצר עולם לירי שהוא מעין גרסה תל-אביבית של האקלים הרוסי, הייחודי, של פסטרנק.

ציטטתי במלואם שני שירים: "אחותי החיים", שיר הכותרת מספרו של פסטרנק, ו"עוד חוזר הניגון", שיר הפתיחה מ"כוכבים בחוץ". השניים תופסים, שיר-שיר בספרו, מקום דומה של "שיר מכונן". לשניים גם - כצפוי כבר - עמדה ותוכן קרובים. אלה שירים של בריחה מן הציוויליזציה העירונית אל עולם של טבע, אולי, של אהבה, אולי - בריחה שעליה מברך המשורר בהתלהבות, מתוך עמדה של מי שהוא זר לעיר, מי שהוא כמעט מנודה ממנה. ההתלהבות של מציאת העולם מחדש מוכרת לנו כבר ומובנת לנו: היא מאחדת את הטכניקה השירית של

הפוטוריוז עם תחושת העולם (וכן גם עם העמדה האידיאולוגית) של פסטרנק ואלתרמן כאחד.

וכעת להבדל הבולט שבין פסטרנק לאלתרמן, ההבדל באמצעי התחבורה. הנה הדבר הראשון הניכר לכל קורא אלתרמן: אלתרמן מתהלך, כלומר, נמצא על רגליו בתנועה חסרת יעד של הליכה לשם הליכה.

לא, פסטרנק אינו משורר של רכבות דווקא (ואגב, פה ושם מופיעה הרכבת גם אצל אלתרמן). אבל ההיסמכות על הרכבת למימוש התנועה הזאת, המכוננת, של "אחותי החיים", אינו מקרי – והרכבת תשוב ותופיע בנקודות מכריעות בספר שיריו של פסטרנק. ההבדל שבין הרכבת להלך מייצג היטב את האופן שבו בחר אלתרמן להתבדל מפסטרנק.

קודם כול, הרכבת מייצגת עולם קונקרטי שאחרי המהפכה הטכנולוגית. במקרה של פסטרנק, העולם הקונקרטי הזה מתמקם גם בחלל קונקרטי, זה של רוסיה. הסתעפות הרכבות הקמישינסקאית נמצאת בעומק הערבה, במורד הוולגה, לא הרחק מהעיר, שלאחר מכן נודעה בשם "סטלינגרד". השיר מכונן את הדור קוטביות של ערבת רוסיה מחד גיסא והבירה מוסקבה מאידך גיסא, דו־קוטביות שלאורכה ימשיכו שירי "אחותי החיים" (ושבאמת איפיינה את נסיעותיו של פסטרנק עצמו באביב 1917). זאת לעומת החלל האלתרמני, בן־האגדות, חלל של עולם נטול־מפות:

מְעֵרִים וְיַעֲרוֹת, מְשָׁנָה וְחֶדֶשׁ, / הוֹלֶכֶת בְּדֶרֶךְ כְּפֹה אֲרֻמָּה, / לִלְקֹט פְּרַח־בֶּר בְּחֶרֶשׁ.

נקל להצביע על המשמעות האידיאולוגית של הפער הזה: החלל של מהפכת פברואר שעל פני מרחבי רוסיה הקונקרטיים – לעומת החלל הציוני, החלל אשר אינו מעז לומר את שמו. הציונות היא אידיאולוגיה של שליטה על חלל, שסכנה טמונה בתיאורו הקונקרטי. כדי להצדיק את האידיאולוגיה הציונית של השליטה בחלל יש לדמיין את החלל המיועד לא בממשותו ההיסטורית והגיאוגרפית (שאו הוא מתגלה כפלסטיני), אלא כמיתוס של חלל ריק, בראשיתו. ולכן התנועה הזאת, הכובשת, בחלל של עולם חדש נכרא – תנועה בחלל שוודאי נכתבה ונקראה ב־1938, בין השאר, כמטאפורת של הציונות – התנועה הזאת צריכה היתה להיות מיתית, מדומה, "מהלכת" – כאילו אין בעולם רכבות וכבישים...

אבל זהו הקשר משני בחשיבותו ביחס להקשר המרכזי של השוני בין הרכבת וההלך. הרכבת נבדלת מן ההלך בפואטיקה של התנועה המשתמעת. בסופו של דבר, יש טעם פואטי בסיסי, בלתי אידיאולוגי, שבשלו משתמש פסטרנק ברכבת, ואילו אלתרמן – ברגליו. ההבדל הזה מגדיר את הפואטיקה של אלתרמן בשונה מזו של פסטרנק.

ישנה תכונה של המבט המודרניסטי, שהרכבת היא הכלי המובהק שלו. המבט המודרניסטי הוא חטוף. אנחנו זוכרים כמובן את בודלר הצועד בעיר ונתקל בה כהבזקי אירוע. תנועת האדם המהירה של העיר, על הגודש המבלבל שלה, מאפשרת

את ההבזקים הללו; הרכבת היא הטכנולוגיה המייצרת אותם בסטרובוסקופ של תנועה בלתי פוסקת בחלל. פסטרנק הביא את המבט החטוף הזה לשלמותו בשירה הרוסית. אלא שישנו הבדל בין המבט החטוף של משוררים מודרניסטים רבים - שעיקרו בניית עולם של שברים וקרעים - לבין המבט החטוף של פסטרנק. פסטרנק עוצר לרגע, שואל "האם זה הרציף שלי" - ובמבט מהיר החוצה רואה, בהבזק של רגע, עולם שלם. עולמו של פסטרנק חטוף, אבל אינו שבור.

התכונה האופיינית של שירי פסטרנק היא התמשכות התיאורים שסביב נקודת מבט קצובה. העולם ניכר לרגע, בדל עין במראָה, ענן נע בשמים; ופסטרנק מוצא למבט-העולם החטוף הזה מטאפורה אחר מטאפורה, דיוק אחר דיוק בלוגיקה המיוחדת שלו, עד ששבריר השנייה של המבט הופך לרגע פיוטי ארוך של בית-שיר ואף יותר מבית-שיר.

מובן מאליו שהמבט האלתרמני שונה תכלית שינוי. "וְעֵנָן בְּשָׁמַיִךְ וְאֵילָן בְּגִשְׁמֵיךְ": כאן אין מבט חטוף המפותח לכדי תיאור מדויק ועשיר, אלא ההפך הגמור. אלתרמן הלך שעה ארוכה, וראה ענן אחר ענן, אילן אחר אילן, ובסופו של דבר סיכם אותם - את שעת התבוננות ההליכה הארוכה - בשורה מסכמת: "ענן בשמיו ואילן בגשמיו"...

נאמר זאת בצורת נוסחה: בשירה הפסטרנאית, זמן התיאור ארוך מזמן המבט; בשירה האלתרמנית, זמן המבט ארוך מזמן התיאור. כך, באמת, פסטרנק כמו מביט מן הרכבת המהירה, החולפת, ואלתרמן מהלך את אט ומביט. או נאמר זאת כך: תיאוריו של פסטרנק אנליטיים, מפרקים את הרגע לרכיביו; תיאוריו של אלתרמן סינתטיים, מחברים רגעים ארוכים של התבוננות לכלל התיאור.

ובנקודה זו אנחנו יכולים לסכם גם את מקומו של אלתרמן בחלל השירה. האמצעים הטכניים כולם, כמו גם המקום והזמן של שירת אלתרמן, מכוונים אותנו אל תור הכסף הרוסי המאוחר, בפרט בהשפעת הפוטוריזם. השימוש בלוגיקה-לכאורה פיוטית, ובעיקר איזו אטמוספֶרה של גשם-אור והתחדשות, מציבים בבירור את "אחותי החיים" של פסטרנק כרקע המדויק של שירת אלתרמן. ובסופו של דבר, אלתרמן נבדל מפסטרנק במאפיין המכריע לשירה, זה של אופן התיאור: אנליטי אצל פסטרנק וסינתטי אצל אלתרמן.

במאמר מכונן של חקר אלתרמן, "חיוך ראשון ושני (תמורות בפואטיקה האלתרמנית)", עמדה רות קרטון-בלום על טיב ההתפתחות הפואטית שעבר אלתרמן תוך כדי המעבר אל חיבור "כוכבים בחוץ". בהשוואה בין אותם שירים מעטים של אלתרמן שלהם שתי גרסאות - בהרפסה נפרדת בכתבי עת, לפני "כוכבים בחוץ", ואז בהרפסה המתוקנת ב"כוכבים בחוץ" עצמו - ניכר קו ברור של שינוי: המרה מתמדת של התיאור הקונקרטי בתיאור מכליל, מופשט. בגרסאות השירים המוקדמות מעלה אלתרמן נופים ממשיים, של חלל אורבני

מוגדר; המחקיות והתוספות אגב התיקונים לקראת "כוכבים בחוץ" מסלקים את האפשרות לראות חלל מוגדר או דמויות מוגדרות. כך, למשל, "ילדת המזנון" בגרסה מוקדמת של "זווית של פרוור", הופכת בגרסה המאוחרת ל"העלמה על הסף". מה שהיה קיוסק בגוף עירוני, הופך להיות חלל מיתי של "עלמות" (כמעט כעין סימבול משיריו של בלוק, משורר ה"אישה היפהיפה"). אלתרמן - שידע היטב מה משמע לראות בפועל עצמים ודמויות מוחשיים - בחר בחזרה מודעת להתרחק מהם ולבנות עולם מכליל, שבו עצמים ודמויות מתערפלים לכדי תיאור מכליל, סינטיטי: "העלמה על הסף" - "ענן בשמיו ואילן בגשמיו"...

מי ידע מאין באות החלטות המשוררים? אינני כותב פה על הביוגרפיה של אלתרמן: איש לא ידע מהו מהלך המחשבות שהוליך את אלתרמן לכונן את העולם המיתי של "כוכבים בחוץ", קודם כול משום שאלתרמן עצמו לא ידע מהו מהלך המחשבות הזה. אבל אני מצביע על המשמעות של המהלך הזה במיקום אלתרמן במסגרת השירה שהיתה מוכרת לו ולקוראיו. עם כל הקרבה הרבה שבין אלתרמן לפסטרנק, ניכרת העצמאות שבעולם "כוכבים בחוץ", עולם שבמובן מרכזי הוא שונה בתכלית מעולם "אחותי החיים". התיאור הקונקרטי, האנליטי, של "אחותי החיים" מומר בתיאור המופשט, הסינטיטי, של "כוכבים בחוץ". וכך נחלק אלתרמן מסכנת האפיגוניות.

כלומר, זה עיקר הטענה שלי: שלעולם המופשט של "כוכבים בחוץ" יש משמעות לא בעומדו בפני עצמו, אלא בעומדו כחלק מכלל העולמות האפשריים של שירה בארץ ישראל ב-1938. העולם הזה נבדל מעולם אפשרי אחר, הקרוב לו מאוד בדרכים רבות - עולמו של פסטרנק ב"אחותי החיים". ואת המרחק הזה, את החירות הזאת, חשו קוראי אלתרמן ב-1938. הם בוודאי לא ניסחו זאת לעצמם במילים הללו, אבל זאת בדיוק הסיבה שבזכותה "כוכבים בחוץ" היה תגלית חשובה לבני דורם של שלונסקי וגולדברג. כאן - בתל אביב - קם משורר שהשתמש באפשרויות הפיוטיות שפתח תור הכסף הרוסי המאוחר, ובאמצעות האפשרויות הללו בנה עולם פיוטי חדש, שלא היה מיכר קודם לכן. כלומר, אני שב ומדגיש: במקוריותו, לא פחות מאשר במקורות השפעתו, שייך אלתרמן לתור הכסף הרוסי. שכן, מהי מקוריות אם לא מקוריות ביחס לדגם? והדגם, שביחס אליו היה אלתרמן מקורי, היה רוסי.

ובכך אלתרמן נבדל מאלכסנדר פן, למשל - שהיה אפיגון ברור של מיאקובסקי. והדבר אינו מקרי: פֶּשֶׁל מקומו של מיאקובסקי כמשורר הרשמי של המהפכה, היה בהחלט לפן מקום להתגדר בו כ"משורר מהפכני עברי", שממילא צריך היה לכתוב על פי הנוסח המהפכני הרשמי, כלומר, זה של מיאקובסקי. אבל ודאי שלא כך פסטרנק, המשורר הפרטי כל כך, הייחודי כל כך! הרי אין מגוחך מזה - לחקות את פסטרנק, כלומר, לשגות באי-הבנת הייחודיות המהותית של פסטרנק, לשגות ולהאמין שהייחודיות הזאת ניתנת לשכפול... אלתרמן היה משורר עמוק, בעל ניצוץ של גאוניות. שגיאה מגוחכת כזאת ודאי לא היה יכול לשגות - ואת שירתו

הפסטרנקה כתב בעולם משלו, אלטרמני מאור.

כל משורר עומד, בסופו של דבר, בפני בעיית ירושה - והבעיה היא תמיד בכך שהירושה גדולה מדי, כבדה מדי. אבל הירושה שנועדה לאלטרמן העמידה בעיית מיוחדת: מה לעשות ומאחוריו - ממש-מש לפני רגע, במונחי תולדות השירה - נכתבה שירה גדולה כל כך? "אחותי החיים" יצא לאור ב-1922; בעשרים השנים הקודמות נכתבה ברוסית שירה כזאת, ששוב אי-אפשר לרמיין שירה אחריה שלא במושגיה. מבלוק ואילך נכתבה השירה מחדש, נוצר המודרניזם הרוסי שאין כמותו. ומה אז? לכתוב שלא מתוך המודרניזם הזה אי-אפשר, ואילו כתיבה מתוכו תהיה מהלך צפוי, ברור מדי, מוכר מדי. השירה חייבת לשבור את גבולות הצליל והדימוי, לדייק בתיאור דיוק מקורי ומושלם - אבל כיצד ניתן לשבור את אשר נשבר כבר, כיצד ניתן לדייק בתיאור המקורי של מה שתואר כבר כל כך במדויק? ובכל זאת, אלטרמן מצא דרך: במעין נסיגה, אולי, למעין עולם מופשט, אבל בשל כך הרמטי ואלטרמני, עולם שהוא של אלטרמן לבדו. ועל כך הפליאה, ההתפעלות, תחושת ההישג: ב-1938, להיות יורש לתור הכסף הרוסי - ולהצליח להוסיף עליו!

כלומר, ודאי שלא התכוונתי כאן לבקר את אלטרמן. נהפוך הוא: אלטרמן הוא משורר חשוב, ובמחצית השנייה של שנות השלושים לא רבים כתבו היטב כמוהו, בשפה כלשהי, במקום כלשהו. אדרבה, כאשר אני מצביע על הקרבה שבין אלטרמן לבין תור הכסף, כאשר אני שב ומזכיר את הקרבה שבין אלטרמן לפסטרנקה, אני עושה זאת כדי שנוכל להיזכר מחדש בהישגו של אלטרמן.

כלומר, אני שב ומסביר את כוונת המאמר הזה: גם אין כאן עניין פילולוגי גרדא, של "הצבעה על מקורות", של חקר ספרייתו של המשורר, של איזו תרומה לביוגרפיה. לא; אני מדבר על השירה עצמה, על האופן שבו עליה להיקרא.

ושוב, גם אין עיקר הטענה שלי בעצם העובדה שאלטרמן היה קרוב ביותר לפסטרנקה דווקא. שכן, לומר זאת - ששירת אלטרמן סובבת סביב שירת פסטרנקה - הרי זה כמו לומר שכדור הארץ סובב סביב השמש. זאת עובדה המובנת היטב לכל מי שטרח לקרוא את שניהם.

עיקר הטענה שלי הוא בדיוק זה: כדי לקרוא את אלטרמן - כדי לעשות את המאמץ הרציני לקרוא את אלטרמן - יש לקרוא את פסטרנקה (ואת מיאקובסקי, ואת בלוק, ורבים רבים אחרים) ואז לשוב ולקרוא את אלטרמן - לראשונה. שכן ישנם בשירה רגעים כאלה, שבהם העבר וההקשר חיים בתוך השירה עצמה, שבהם החרוז מבריק בשל חרוזים אחרים, דומים או שונים, שקראת קודם, רגעים שבהם הדימוי מקורי ומפתיע לא רק בשל הדימוי עצמו, אלא גם בזכות כל שלל הדימויים שקראת כבר. רגע תור הכסף היה רגע כזה, כפי שמעיד עליו אפילו שמו,

שם שהוא ער לעבר. יורשי פושקין היו שונים ממושקין, ועל כך היתה תהילתם - ותהילת כל אחד מהם בהיותו שונה מכל השאר...
בתוך כל השונות המשונה הזאת, ההתפוצצות המודרניסטית של תור הכסף הרוסי, הצליח אלתרמן להיות שונה לעצמו, ובכך - בכך בדיוק - גדולתו.

מה יהיה כאשר ייקרא אלתרמן שלא בתוך הקשר השירה הרוסית?
ננסה לדמיין קורא הניגש אל שירתו של אלתרמן מבלי שידע, למשל, רוסית, ואולי אפילו מבלי לדעת הרבה על תולדות השירה ברוסיה. נדמיין את הקורא הזה כמי שמכיר מעט טוב יותר שירה חדשה בשפות מערב אירופה. פתאום נגלה לעינינו אלתרמן מוזר מאוד! צירופי הצליל והדימוי הקיצוניים נראים מופרכים, מעושים. לשם מה אקרוכטיקת החרוז והמצלול, לשם מה לגבב דימויים חסרי פשר? מה בעצם הפשר ההגינני של השירה הזו? וכאשר ניכר פשר - האם אין זה פשר כוללני, קלישאי כמעט, של ענן בשמיו ואילן בגשמיו - מה מתארת לנו בסופו של דבר השירה הזו מעבר לכוללנות של עולם מופשט, ריק מתוכן?
הרי ברוב שירות מערב אירופה לא נוצרה ההתפרצות הצלילית והדימויית המודרניסטית הזאת, הנחוצה כהכנה לאלתרמן. אם להתבטא במידה של גסות: המודרניזם המערבי־אירופי היה, מנקודת מבט רוסית, "מודרניזם־לייט", שלושה אחוזי שבירת הצליל ושמונה אחוזי שבירת הדימוי - לעומת השבירה המוחלטת, תשעים אחוזי הדימוי והצליל של הפוטוריזם הרוסי. ואשר לעולמו הכוללני של אלתרמן: כן, בוודאי, יש בו חולשה של ערפול העולם המתואר, של ויתור מסוים. אבל הוויתור הזה מקבל משמעות כִּתפנית, במסגרת תולדות השירה הרוסית, הלאה מפסטורנק - משמעות שאובדת כליל מרגע שנעלם ההקשר ההיסטורי של אלתרמן.

כך שאני מדגיש - הקורא הזה, אשר קורא את אלתרמן מבלי להכיר את שירת רוסיה, אינו יכול אלא להסתייג מאלתרמן. אבל הסיבה להסתייגות הזאת היא בראש וראשונה בכך שהקורא הזה כלל אינו קורא את אלתרמן. הוא חולף על פני המילים והשורות, אבל משמעותן זרה לו. הבה נדייק, הגיע הזמן לאיזוה מונח טכני שיבהיר את הדברים: רבותי, רכיב מכוון של שירת אלתרמן - רכיב דומיננטי של שירת אלתרמן - הוא הקשרה האינטר־טקסטואלי! כן, ממש כך! ומה לעשות: שירה רוסית קשה לקרוא בתרגום (וגם כך, לא קוראים), ואת פסטרנק קשה לתרגם במיוחד, ואם כך "כוכבים בחוץ" כתוב באבק כוכבים, בשפה שימיה חולפים, שפת הבילינגואליזם העבר־רוסי שחלף קצת אחרי שנכתב הספר החשוב הזה, ראש הישגי השירה הארץ־ישראלית.

פלא פלאים: העברית החדשה - שפה שנוצרה מן הזיכרון - היא גם שפה שהתמחתה בשכחה. הנה, הרכיב הדומיננטי של שירת ביאליק ובני דורו היה

המבנה הפרוזודי (זה היה חידושו הגדול של ביאליק: שירה עברית בנוסח הפרוזודי האירופי). והנה, כה מהר לאחר שנכתבה שירה זאת, הוחלפה ההגייה הארץ-ישראלית מן ההגייה האשכנזית לספרדית, והשירה הביאליקית איבדה את הרכיב המכונן הזה שלה, הפכה להיות כתובה בשפה מתה בעוד משוררה בחיים. וכך - ממש כך - שירת אלתרמן ובני דורו, שאולי הרכיב הדומיננטי בה הוא הקשרה התרבותי בשירת רוסייה, איבדה את הרכיב המכונן הזה שלה, הפכה גם היא להיות כתובה, בעצם, בשפה מתה, בעוד כותביה בחיים.

התהליך מעניין, ואינו מוגבל אך ורק לתופעות הדמוגרפיות וההיסטוריות המובנות. גם כאן צריך להבחין בהיסטוריה של האינטליגנציה הארץ-ישראלית כחלק מההקשר הכללי של האמיגרציה הרוסית כולה. בשנות מלחמת העולם השנייה חלה איוו התהפכות-החוצה בעולם האמיגרציה הרוסית, כמובן בגלל האסון של מלחמת העולם (שחיסל את שני מרכזי ההגירה בברלין ובפריז), אבל גם בגלל איזה מְפָנָה נפשי שחולל הזמן עצמו: פתאום, המהגרים שכבר כשני עשורים לא חיו ברוסיה, הפסיקו לחיות את חייהם הרחוקים אך ורק מתוך ההתייחסות למרכז רוסי מדומה, והחלו לפנות אל מרכזים אחרים, של התרבויות שבהן חיו בפועל. כאשר אנחנו רואים את אלתרמן עובר משירת תור הכסף הרוסי של "כוכבים בחוץ" אל שירה עברית מאוד, ארץ-ישראלית מאוד - לטוב ולרע - של "שמחת עניים", ולאחר מכן "עיר היונה", אפשר לדמיין לצד המפנה הזה, למשל, גם את ולדימיר נבוקוב, הנוטש בשנים אלה ממש את הפרוזה הרוסית אחרי פסגת "מתת", ופונה לכתוב באנגלית את "חיי האמתיים של סבסטיאן נייט". אצל אלתרמן ובני דורו, בשנות הארבעים והחמישים, נצטמצמה עוצמת ההתכוונות אל העבר הרוסי. ולכך נוספו השינויים הדמוגרפיים, הלשוניים, וכל העובדות המוכרות, ובשלהי שנות החמישים - כעשרים שנה לאחר שנכתב - היה "כוכבים בחוץ" כבר לספר הכתוב בשפה זרה כמעט לרבים מקוראי העברית. אילו רק לא היתה האשליה הזאת, כאילו הוא נגיש סתם כך לכל יודע עברית!

כביקורת הנמתחת לעתים על אלתרמן - מאז שלהי שנות החמישים ואילך - יש מן הבורות ויש מן הפשטנות.

בורות, מן הטעם שהובהר כבר: משום שהביקורת על אלתרמן באה מתוך האשליה כאילו הוא נקרא סתם כך, כאילו הוא באמת מעין פזמונאי שחטא גם בליריות, ולפיכך כל מאוזן רדיו יכול גם להביע דעה על שירתו. אבל אלתרמן שיווה לעיניו קוראים משכילים, בקיאים במיטב השירה המודרנית; קוראים אחרים לא היו אז, בארץ ישראל של שנות השלושים.

פשטנות, מטעם אחר, מסובך יותר, שחשוב במיוחד להבינו. מהי בעצם הביקורת הנשמעת כלפי אלתרמן? כאילו יש בו משהו "ישן". וכאן לב הפשטנות: כאילו

ישנו ה"מודרני", שאליו מוליכות המדרגות הנעות של ההיסטוריה, והנה אנחנו עלינו על המדרגות הנעות הללו, אנחנו כבר במאה העשרים או המאה העשרים ואחת, ולכן אנחנו גם כן "מודרניים", למעשה עוד יותר מודרניים, שהרי אנחנו כבר כמאה שלמה של מדרגות נעות למעלה מראשוני המודרניזם... ובכן, קדימה בקצבו של הדרור, לקראת ספרות ושירה שהן עוד יותר "מודרניות" ו"מתקדמות" מאלה שהיו כבר, עוד יותר "חדשות"... כך, לדוגמה, הדעה הגרוטסקית, הנשמעת לעתים מפי עמי ארצות, כאילו החרו והמשקל "מיושנים", שהרי המדרגות הנעות של ההיסטוריה חלפו כבר מעבר להם (וזאת כשמיטב השירה המודרניסטית נכתבה דווקא בחרוז ובמשקל!).

כלומר, עיקרה של הפשטנות הזאת: הבנת המודרניות כקו של תנועה, שאנחנו נמצאים בתוכה. זוהי אי-הבנה מוחלטת של תולדות התרבות החדשה. המודרניות איננה תנועה, היא אירוע; אנחנו איננו בתוכה - היא מאחורינו. אירע בראשית המאה העשרים מאורע כביר של התפוצצות תרבותית, שבו הרומנטיקה המאוחרת פרחו בהתפרצות כלל-אירופית של בניית צורות חדשות, לעתים קרובות גם מתוך כישרון והשראה גדולים. בשירה, הפריחה הגדולה של האירוע הזה התחוללה ברוסיה, בשנים שעד 1917, ובמקצת גם לאחריה. אבל כשמונים שנה חלפו מאז ננעלו שערי המודרניזם. הרגע הכביר ההוא חלף - הוא היה נחלת העבר כבר ב-1938 - וכעת לפנינו האתגר הזה, של יצירה בעולם שבו נשכרו הצורות, יצירת צורות חדשות כאשר נוצרו כבר כולן.

כאילו אלתרמן "ישן"! מובן שאלתרמן אינו ישן: הוא משורר המגיב למיטב שבמודרניזם, לנועז שבמודרניזם. אבל ביסוד הבורות, אני חושד, יש לא רק בורות, ביסוד הפשטנות יש לא רק פשטנות; ישנו גם הזלזול הזה בכל מה שהוא רוסי. כאן אולי שורש הצרה. הרי כבר שלושה דורות הישראלי בו לרוסיה: אנשי דור המדינה הבזים ל"יאשה" ו"פאשה", שנות השבעים הבזות ל"וילה ולוולו", שנות התשעים שבהן הפך ה"רוסי" לשם גנאי. הרוסי הוא סמל, עבור הישראלי, לישן ולנידח. לא רק בורות ביחס לרקע הרוסי של אלתרמן, כי אם גרוע מכך. יש למבקרי אלתרמן איזו ידיעה עמומה בדבר הרוסיות שלו, ודווקא זו הסיבה לביקורת, ללעג. שהרי אם הוא רוסי, יש בו מן ה"יאשה" וה"פאשה", עובש יושן של ר' מתגלגלת - מה לו ולקדמת המערב, למודרניות?

ובכן נניח הצידה את האיזולת הזאת. אלתרמן איננו "ישן": הוא אינו משורר של הרגע שלפני המודרניזם, שכביכול צריכה היתה השירה העברית איזו טלטלה כדי להיחלץ ממנו אל המודרני. הוא משורר הרגע שאחרי המודרניזם, משורר שעיקר יצירתו בהתמודדות עם הבעיה הזאת, העצומה: איך לכתוב שירים אחרי מייאקובסקי, אחרי פסטרנק.

במילים אחרות: אלתרמן הוא בן הרגע שלנו. השנים שחלפו מאז 1938 לא שינו את הרגע ההיסטורי עצמו, אנחנו נמצאים באותה עמדה, מול אותו הקושי. עכשיו - כל אימת שנכתבת שירה עברית מתוך ערנות אמתית למקומה בתולדות

השירה העולמית – אנחנו נמצאים יחד עם אלתרמן, מחפשים את הדרך לחדש לאחר המודרניזם, מתוך נחלת העושר הצורני שהנחיל לנו. וכך ראוי אפוא לקרוא את משורר דורנו, אלתרמן.

- 1 מסה זאת היא גרסה עברית וספרותית של הרצאה אקדמית שנישאה בכינוס פסטרנק בסטנפורד ושיוצאת לאור בימים אלה בכתב העת *Stanford Slavic Studies*. אני אסיר תודה למורי לור פלייטמן על כל שלמדתי ממנו על פסטרנק ועל שירת רוסיה. אני חייב תודה עוד לדידי עמינדב דיקמן, ורד שם-טוב ובייחוד לזויה קופלמן (שמאמר מפרי עטה על פסטרנק ואלתרמן עומד לראות אור בקרוב), על הבחנות רבות בנוגע לאופי השירה הארץ-ישראלית ובנוגע ליחסה לשירת רוסיה. המסה המופיעה כאן היא אכ"ן "ספרותית" באופייה, ולכן הערת סיום זו היא גם (כמעט) האחרונה בה. מובן הדבר שלמרות הימנעותי מהפניות והערות סיום, דברי על אלתרמן נובעים ממסקנות חוקרים רבים, שביניהם יש לציין ביחוד את בנימין הרשב, את רות קרטון-בלום וכמובן את דן מירון. מובן גם שהדעות המופיעות כאן – דעותי, והאחריות להן – שלי.
- 2 הערת המתרגם: תרגום השיר "אחותי החיים" נעשה במיוחד בעבור מסה זאת, ונועד להדגיש את הצלול ה"אלתרמני" של השיר. מטבע הדברים, הוא חופשי למדי ומרובות בו ההשמטות. לפיכך אין לי אלא להפנות את הקוראים המעוניינים לתרגומו של עמינדב דיקמן, המצוי באנתולוגיה "דור שלי, חיה שלי, משירת רוסיה במאה העשרים" (שוקן, 2002).
- 3 בחזרתי להביא את המקור בתעתיק לטיני כך שמרקם הצליל, המרכזי כל כך לשירת פסטרנק, יהיה ניכר גם לאלה שאינם קוראי כתב קירילי. יש להודות, עם זאת, שכללי ההגייה הרוסית אינם פשוטים, וכך כל תעתיק שאינו פונטי גמור, אינו עשוי לתאר את ההגייה לאשורה, ואילו התעתיק הפונטי נראה נלעג משהו בשל ריחוקו מן הכתיב הנכון; התעתיק שבחרתי בו אינו פונטי. התרגום המילולי, בשינוי זעום, הוא מעשה ידי רונן סוניס, ואני אסיר תודה לו על תרגומו והערותיו. אציין עוד שהמילה הרוסית "zhizn", "חיים", היא במין נקבה והולמת אפוא למילה "sestra", "אחות" – שלא כבעברית. הרוסית מאפשרת אם כן רב-משמעות פיוטית, שאינה ניתנת לתרגום עברי: האם המשורר פונה ל"אחות" (כלומר, כאן, אהובה) ומספר לה על החיים שהם כמטר אביבי, או שמא אהובה-החיים היא עצמה כמטר אביבי? כשאנו נדחקים לפניה, אנוסים לבחור בין השתיים לצורך תרגום עברי, מעדיף רונן סוניס את הקריאה הראשונה (כך בתרגומו הפיוטי שבראש מסה זו), ואילו אני – את הקריאה השנייה (וכך בתרגום המילולי כאן).
- 4 חיים גורי, "נושמים גורל ואדמה", בתוך מוסף "ספרים", "הארץ", 9.4.2003.
- 5 כל הציטוטים משירי אלתרמן לקוחים מתוך: נתן אלתרמן, "כוכבים בחוץ" (הקיבוץ המאוחד, הדפסה מחודשת, 1995). השיר "עוד חזר הניגון" המצוטט במלואו בהמשך מסה זאת מופיע בעמ' 7 במהדורה זאת.
- 6 השיר "אחותי החיים" עצמו כתוב בטטרמטר אמפיבריכי מדויק, ולא בדול'ניק. עם זאת, הוא מהווה דוגמה אופיינית למקום המרכזי שהוקצה בשירת תור הכסף למשקלים משולשי-הרגליים (ולא, כמו ברוב השירות הקוניות, בעלי רגליים זוגיות).