

פתיחה לתיאור ז'אנרי של הליריקה האלתרמנית

מאת דן מירון

א.

בביקורת אלתרמן התאורית, זו העוסקת באיבחון סימני ההיכר התימאטיים והצורניים של השירים ובשרטוט פני ה"עולם" האלטרמני (להבדיל מן הביקורת המעריכה, המבקשת לקבוע לאלתרמן מקום בהירארכיה אסתטית-ביקורתית זו או אחרת), מסתמן והולך לאחרונה תחום נרחב של אבחנות ובעיות, הצריכות לשמש אתגר למבקר ולחוקר של השירה העברית. תחום זה ניתן לסמנו כשטח-ביניים נרחב, המשתרע שמם למדי בין שני תחומי קצוות מאוכלסים במידה זו או אחרת. ביקורת אלתרמן הרצינית, זו שהחלה להיווצר במשך שנות החמישים, עסקה במשך עשר או חמש-עשרה שנה בעיקר במיפוי ראשוני של ה"עולם" החוייתי וההגותי של שירת אלתרמן הקרויה "אישית" (להבדיל מן השירה הציבורית והפזמונית) בכללו. נעשו נסיונות לזהות קווי-היכר פסיכולוגיים ותימאטיים וכן, במידה פחותה כלשהי, לאתר צייני סיגנון וצורה, האופייניים ל"עולם"

זה¹. בביקורת שררה הסכמה כללית בענין התפצלותה של שירת אלתרמן לשני חלקים עיקריים, החלק האישי-ה"רציני" ולעומתו החלק העתונאי הפופולארי. בחלק אחרון זה נגעה הביקורת לכל היותר בקצה הקולמוס, ואילו החלק האחר נדון בעיקרו כגוש שירי אחיד. ניתן היה אמנם לסמן בו קווי התפתחות מן הבחינות האידאית והחזויית כאחת ולקשרם בגורמים, שהזמן וההתפתחות האישיה גרמו להם. עם זאת נדון הרצף, בעיקרו של דבר, כמושא-עיון אחיד, שניתן להחיל עליו אבחנות כוללות, להגדיר את פגישת האדם והתבל המתוארת בו לכל ארכו ולדון בה כאילו היתה בעלת משמעות אחת, לאפיין את דמויות-הקבע המופיעות במסגרתה של פגישה זו, לאתר מצבים סימליים המשמשים בה בקביעות. אף הביקורת שנטתה להערכה איפיינה ושפטת את "כלי השיר" האלתרמניים — האימאז', המטריקה, המצלול וכו' — באורח מוכלל, כאילו באמת עמדה בפני המבקר תופעה אחידה, נתפשת לזיהוי חד-משמעי על פי נוסחה זו או אחרת².

בשנים האחרונות החלה להסתמן בביקורת נטייה הפוכה לכאורה. מן ה"עולם" האלתרמני, מכללות התימאטיקה, מדמויות הקבע של העלמה, הפונדקאית, האב וההלך, מהיפותיוזות פסיכולוגיות מכלילות ומדיון כללי במטריקה או באימאז' האלתרמניים פונה הביקורת אל השיר הבודד ומנסה להבחין מדוק-דקות במירקם ובמיבנה שלו, בדרך ההתחברות התיאורית והלוגית של היגדיו השונים, בתכונות האופייניות ללשונו הפיגוראטיבית וכו'³. אמנם, גם בביקורת זו, הנסמכת במידה זו או אחרת על הנחות-אב פורמאליסטיות או סטרוק-טוראליסטיות, משתמר בהיחבא משהו מהנחות-היסוד שהינחו את הביקורת הכוללנית המוקדמת. מדברי המבקרים, העוסקים בניתוח השירים בדרך זו, משתמעת במובלע או גם במפורש כוונתם הכוללנית. הקורא מתבקש בהם במידה גדולה יותר או פחות של תקיפות, להתייחס אל המסקנות הנלמדות בהם מן הבדיקה המפורטת של הטקסטים המוגבלים כאילו היו הן המסקנות ה"נכונות" בדבר מהותה הכללית של שירת אלתרמן על מרכיביה השונים. השירים נדונים לא רק בפני עצמם אלא בעיקר כמיצבורים של תופעות-יסוד ב"פואטיקה" האלתרמנית הכללית. בצורה זו מהווה הביקורת, העוסקת בתיאור ובאינטר-פרטאציה של יחידת-הטקסט המוגבלת, תחליף — או, למעשה, השלמה — של הביקורת שקדמה לה.

בין כה וכה נותר, כאמור, תחום-ביניים רחב, שעדיין לא הגיעה לו כמעט שעת העיבוד והליבון בביקורת האלתרמנית. בתחום זה כלולות כמה מבעיות היסוד, שבהן כרוך דיון שיטתי בשירת אלתרמן. בולטת ביותר בהיעדרה, למשל, החתירה לסינתיזה כרונולוגית-התפתחותית מן הסוג המסורתי. דהיינו, עדיין אין בידינו שום נסיון לפירוש רצוף של כלל התפתחותה של שירת אלתרמן על כל מדוריה וסוגיה; פירוש, שיפיל, או, לפחות, ינמיך את המחיצות בין השירה ה"אישית" לזו ה"ציבורית" והפוזמונאית וימצא מקום לזו גם לזו בתוך קונצפציה התפתחותית דינאמית אחת. כיוון אחר, שבו מתבקשת עבודה עיונית-מחקרית כמעט חלוצית הוא כיוון הזיהוי של הסטרוקטורות הגדולות, המצורפות

משירים רבים, שהן אולי קורההיכר הצורני הבולט ביותר של שירת אלתרמן. מימי התגבשות "כוכבים בחוץ" ואילך כתב אלתרמן את מרבית שיריו לא רק כאירועי-יצירה מבודדים אלא גם במסגרות רחבות של תכניות יצירה, שהסתמנו מראש כמיבנים שיריים גדולים. אלו התממשו בסופו של דבר בספריו השונים של המשורר. לא תיתכן, איפוא, הבנה מלאה של השיר האלתרמני בבידודו אפילו אין הוא מופיע במסגרת שסומנה מראש כסידרה או מחזור בה נקבע לו מספר או ציון סידורי (מרבית שיריו ה"אישיים" של אלתרמן מ"שמחת עניים" ואילך שובצו במבנים שיריים מוצקים). אבל הביקורת עדיין לא נחלצה לשום נסיון זיהוי של הפואמה האלתרמנית על תכונותיה הז'אנריות המיוחדות (לעומת נסיונות של תהייה על המשמעות האידאית או על היסודות התיאמטיים של יצירות פואמטיות או "סידרתיות" אלו או אחרות). למעשה, החל רק לאחרונה הביורר הראשוני של עצם מהותו הסטרוקטוראלית והאידאית של ה"קובץ" האלתרמני (קובצי השירים לרבות קובצי "הטור השביעי" ושירי הילדים). נקבעה הנחת היסוד, שהמיבנה של הקובץ האלתרמני רחוק ממקורות יש בו תמיד כדי לבטא בצורה מוחשית את הכוונה הספציפית של הקובץ בתורת היגד שירי רצוף ולקבוע קוויתחום ברורים בינו לבין הקבצים האחרים, שכל אחד מהם מזמין פירוש כהיגד שירי שלהם ומיוחד לעצמו⁴. אף על פי כן עדיין רחוקים אנו מן הבדיקה המלאה של ההשתמעויות מרחיקות הלכת, המתבקשות מהנחה זו.

כיוון חשוב נוסף, שבו חייבת ביקורת אלתרמן להתקדם בדרכה לעבר אינטגרציה חדשה, הוא תחום הדיון הז'אנרי. אמנם, אין לומר, שתחום זה הונח עד עתה לחלוטין. כבר בשחריתה של ביקורת אלתרמן עוררה אותה הופעת "שמחת עניים" (1940) לאבחנה ביחודה הז'אנרי של היצירה החדשה. מבקרים אחדים עמדו על חדירת האלמנטים הבאלאדיסטיים ליצירה זו, שמכוחם נשתנתה בה דמות הדובר בשירים (לעומת שירי "כוכבים בחוץ") ונעשתה מ"אני" לירי-פרסונאלי לדמות דראמטית אובייקטיבית ("הזר"); התגבר בה הגורם הסיפורי; חל בה מפנה לעבר "פשטות" בלשון; התמעטה ה"דיוקנאות" הפיגוראטיבית (כלומר, השימוש ברצפים אימאזיסטיים); הסמלים האישיים-האזוטריים הוחלפו בסמל בעל השתמעויות ציבוריות-לאומיות וכו'⁵. אבחנה זו בין הרצף הלירי-האימאזיסטי בשירת אלתרמן לבין חטיבות באלאדיסטיות בעלות ציוריות מרוסנת והקשרים סיפוריים התחזקה במשך הזמן. אמנם, המבקרים הבחינו בכך, שהיסוד הבאלאדיסטי, שצויין בתחילה כסימן המיפנה מ"כוכבים בחוץ" ל"שמחת עניים", הופיע, למעשה, בצורה בולטת בתוך "כוכבים בחוץ" ואף בחלקיה המוקדמים יותר של שירת אלתרמן. אבל אבחנה זו רק חיזקה את ההרגשה, שבנקודה זו מסתמן הפיצול הז'אנרי העיקרי של שירת אלתרמן "האישית". האבחנה אף חרגה ממסגרת התיאור האובייקטיבי וחדרה לוויכוח על ערכה של שירת אלתרמן⁶. כאן צויק האלמנט הבאלאדיסטי-האפי על הרוב לשבח כסימן להתעצמות, התגבשות והזדככות בשירת אלתרמן — לעומת פיזור וצבעוניות יתר תיאטראלית בשירים הליריים. בתקופה מאוחרת נזקקו המבקרים בהכרח לדיון כמז'אנרי ביצירותיו החדשות של המשורר. עם הופעת "עיר היונה"

נשמעו אפילו הדים רפויים (בתוך האכזבה הכמעט כללית מן הספר) של התפע-
מות מהתגלותו של "אפוס" עברי מודרני'. הופעת המחזות של אלתרמן בשנות
הששים הביאה בדרך הטבע להתעוררות המחשבה על זיקתו של המשורר לצורה
הדראמאטית. הופעת "הגיגת קיץ", יצירתו הפיוטית האחרונה של המשורר
(1965), עוררה בין השאר תהיות ז'אנריות, שנבעו מן הערבוביה הסוגיית
היצורנית שביצע המשורר בפואימה זו במודע ואף בכוונה שבפארודיה עצמית.
עם כל זאת, עדיין חסרים אנו, כאמור, עיונים בסיסיים בהתפתחותה ובטיבה של
הפואמה של אלתרמן. אף זיהויה והתפתחותה של הבאלאדה ביצירתו לא זכו
עד עתה אלא להתבוננויות חטופות, שהביאו לתיאורים בעלי אופי התחלתי
וטנטאטיבי בלבד.⁸

אולם יותר מכל חסרה האבחנה — יותר נכון, חסרה אף תודעת הצורך
באבחנה — בין הז'אנרים השונים, המשמשים בתוך החטיבה הלירית המובהקת
של שירת אלתרמן. בתחום זה גילתה הביקורת חרשות. הקורא בה לא יוכל
לנחש, שהשיר האלתרמני הלירי איננו עשוי מעור ז'אנרי אחד; שקיימים
ביצירת המשורר, אפילו במסגרת הלירית המרוכזת בקובץ אחד, כגון "כוכבים
בחוף", צירים ז'אנריים שונים, הנוטלים חלק בעיצוב המיבנה והמשמעות של
הקובץ לא פחות מן הצירים התימאטיים המרכזיים שלו. אין צורך לומר, שעדיין
לא חלה להבקיע אף ראשית שחריתה של ההכרה, שהז'אנרים הליריים השונים
— ביחוד האודה, הסאטירה, הראפסודיה, ה" Lied ו"שיר האומר" (Spruchdichtung) —
— שרויים ביחסים הדדיים רבי-משמעות לאורך התפתחותה של שירת אלתרמן
בכללה ובכל אחד מן הקבצים והסדרות הבודדים בפני עצמו. כמו כן עומדים
הז'אנרים הליריים ביחסים מכוונים ומשמעותיים אל מול האלמנטים הז'אנריים
הבלתי-ליריים (באלאדות, מונולוגים דראמאטיים), בקבצים השונים, כגון ב"כוכ-
בים בחוף", שבו מרוכזות הבאלאדות בעיקר בחטיבה הרביעית של הספר והן
מעניקות כאן לחומרים התימאטיים, שעוצבו נסער וססגוני כל-כך באודות
ובראפסודיות של החטיבות הראשונה והשלישית או במונולוגים הדראמאטיים של
החטיבה השנייה, גוון אחר, מפוייס, נוגה, צופה אל פני אחרית. כמו כן לא
יכלה אף להתנחש הזיקה הקיימת בין החלוקה הז'אנרית הפנימית של הליריקה
האלתרמנית לבין הערכתה הנכונה. לא ייתכן שיפוט נאות של שיר משירי
"כוכבים בחוף", למשל, ללא התחשבות בסוגו (כמו גם במקומו במיבנה הכללי
של הקובץ). אין דינה של ה"דיקציה" בשיר אוידי דינה בשיר הכתוב בנוסח
ה- Lied. השימוש המוצלח או הבלתי מוצלח בפרחודיה ובמצלול מסויימים אינו
נשפט ב"שיר-אומר" מכתמי-הגותי כפי שהוא נשפט בשיר של אוזירה ותיאור
נופי. מכאן משתמע, שאפילו רשאים אנו לדבר על ה"האימאז' האלתרמני" כאילו
באמת קיים אימאז' אחדותי כזה ואפשר לתת בו סימנים קבועים ומובהקים, עדיין
חייבים אנו לשאול לתפקידו המיוחד של אימאז' זה לא רק במסגרות הנבדלות
של כל שיר בפני עצמו, אלא אף במסגרות רחבות יותר של סטרקטורות
"גדולות" וכן בתוך התבניות של הז'אנרים הליריים השונים על המסורות
המודלים שלהם. השיר הלירי הבודד של אלתרמן איננו יכול, איפוא, לעמוד

לניתוח ולהערכה ממצים כשהוא מבודד מן ההקשרים התיוניים שלו, שעיקרם — המיבנה והמשמעות הכוללים של הקובץ או הסידרה שבתוכם שובץ השיר מחד גיסא והמסגרת הז'אנרית שלו מאידך גיסא. הוא הדין בתמונת ה"עולם" המוכלל של הליריקה האלתרמנית. אף היא חייבת לעמוד בסימן האיזונים והסיוגים, הנובעים מן ההתפצלות של ליריקה זו למערכות הקובציות המאורגנות מזה ולרצפים הז'אנריים מזה.

ב.

ההתעלמות מאמיתות בסיסיות אלו איננה מקרית. אין היא נובעת מעצלות או מחוסר מיומנות של הביקורת. מקורה הוא עמוק יותר והיא כרוכה בכמה מן ההנחות היסודיות ביותר, המשמשות ביסודה של ביקורת הליריקה אצלנו. הנחות אלו אפשר לתארן לחילופין כ"רומאנטיות", "קרוצ'יאניות" או "הבעתיות" אקספרסיוניסטיות" (במובן הקרוצ'יאני). עיקרן — ההתייחסות אל השיר הלירי כביטוי ישיר של חוויית המשורר, כהצגה מילולית נאמנה ומדויקת של התרחשות נפשית מעוצמת; החצנה, שערכה נקבע על פי מידת ההצלחה של המשורר בהמחשת החד-פעמיות של ההתרחשות הנפשית המוחצנת באמצעות הסמנים הלקסיקאליים-התחביריים-הפיגוראטיביים-הריתמיים-המיצלוליים העומים דים לרשותו. ההרגשה המקובלת היא, שתפישת זו נכונה היא והולמת כל תופעה של ערך בליריקה העברית משלהי תקופת ההשכלה ואילך. העובדה, ששירת ההשכלה העברית (בניגוד לשלבים מקבילים בהתפתחות השירה בספרות יות אחרות) כמעט לא הגיעה להישגים שיריים בעלי ערך קיים אפילו בתוך מסגרת מוסכמותיה שלה עצמה, פטרה את הקוראים והמבקרים מהתמודדות חריפה עם אפשרויות פואטיות שאינן עולות בקנה אחד עם הרגשה זו. אצלנו לא היה צורך בהסברת הישגיהם של גדולי משוררי ההשכלה כאילו היו יצירות מופת של פרוזה חרוזה (טאקטיקה שהיתה אופיינית לביקורת האנגלית של המאה הי"ט ביחס לגדולי המשוררים של סוף מאה הי"ז וראשית המאה הי"ח). המושג "מליצה" במובנו השלילי (דברנות יתר, קישוטים מילוליים נטולי תפקיד וערך), שהלם את מרבית היצירות השיריות שנוצרו במסגרת הספרות העברית החדשה עד לביאליק, שיחרר את התודעה הביקורתית מן ההתמודדות עם הפר-אטיקה של ה"מליצה" במובנה החיובי (הדיקציה או סוגי הדיקציה השיריים, ההולמים את הז'אנרים הפיוטיים השונים במסגרת של פואטיקה ניאור-קלאסית). כך נוצר ההרגל להשתמש במושגים ובמונחים, המתחייבים או המשתמעים מתפי-סת השירה לא כעיבוד ספרותי של נושא פיוטי באמצעות מערכת לשונית-פיגוראטיבית ובמסגרת המוסכמות של הז'אנר ההולמות אותו אלא כהמשך מילודי "ספונטאני" של החווייה. הרגל זה השתלט על הדיון ביצירת כל המשוררים הבולטים של תשעים השנים האחרונות — מביאליק וטשרניחובסקי ועד צעירי המשוררים בני ימינו. העובדה, שהופיעו בשירה זו כמה דמויות בולטות, שהשקפת-העולם השירית שלהן או הפראקטיקה הפיוטית שלהן (זו באה לפעמים בעקבות השקפת-העולם ובכמה מקרים בולטים אף בניגוד לה) מבוססות היו — שתיהן או אחת מהן — על הנחות אסתטיות ופואטיות מנוגדות לתפיסה זו כמעט לא

חדרה עדיין לתודעה הספרותית ולחינוך הספרותי. מכאן — כמה ליקויים ואי-הבנות בדיון במשוררים שונים בני תקופות שונות. למרות הידיעה הברורה על דבר הקשרים ההדוקים בין טשרניחובסקי לבין הקלאסיקה היוונית והלאטינית עדיין לא בורר הלקח המשתמע מהם ביחס לשירתו הלירית. שידיעת החלוקה הז'אנרית הפנימית שלה הכרחית לשם הבנתה והערכתה. שירתו של יעקב שטיינברג, שחלקה העיקרי (המאוחר) מורכב רובו ככולו מאודות, אלגוריות, אלגיות ושירי-אומר כמעט קלאסיציסטיים, עודנה מוקפת אי-הבנה כמעט מוחלטת למרות פופלאריות אופנתית מסוימת. משורר מבריק כחיים לנסקי, ששיריו זוכים בשנים האחרונות לאהדה הגדולה שהם ראויים לה, עודנו מצפה למבקר אשר יחשוף את המיבנה הבסיסי שלה מערכת הז'אנרית, שהיא גם מערכת הירארכית של סיגנונות, המשמשת בשירתו הלירית והפואימתית על הרוב לשם יצירת אפקט פארודי-אירוני.

חמורה מכל אלה היא טעות מרכזית באיפיונה של האסכולה המרכזית בשירה המודרניסטית של שנות השלושים והארבעים. המדובר הוא ביצירת אותם משוררים, שהתלכדו בשנות השלושים סביב ממנהיגותו של א. שלונסקי, פירסמו את שיריהם בשבועון "טורים" וראו עצמם כלוחמי המודרנה האירופית בת-הזמן בחזית השמרנות של השירה העברית. משוררים אלה — ביניהם אלתרמן, מן, לאה גולדברג, יונתן רטוש, אליהו טסלר ורבים אחרים — אמנם פיתחו כל אחד סיגנון אישי משל עצמו והגיעו במשך הזמן להעמדת מערכות יצירה, שאינן ניתנות לזיהוי מידי על פי תווי-היכר אסכולאיים כלשהם. אולם רובם ככולם יצאו מנקודת-מוצא, שגובשה ביצירת שלונסקי תוך חריגתם משלב הבראשית שלה (תקופת "דווי" ו"בגלגל"). נקודת-מוצא זו, שהגיעה לגילוייה השלם והברור ביותר בקובץ בעל הערך ההיסטורי המכריע "אבני בוהו" (1934), מסתמנת על פי תפישת השיר הלירי כמערכת של היגדים אוניברסאליים, המצטרפים את האנליזה השכלתנית ואת כושר הניסוח המדויק-הדנטאטיבי לכוח הסוחף של ה"ניגון" המלודי הכמעט-כפייתי ולכוחו המפתיע של האימאז' הבלתי-שיגרתית, המעורר את דמיון הקורא עד כדי יצירה (במקרים אידיאליים) של איוון נפשי בין הראציונאלי לאי-רציונאלי. היגדים אוניברסאליים אלה, החותרים תמיד לניסוח אמיתות כלליות, מנתקים את השיר בהכרח ממסגרת של חווייתיות אישית חד-פעמים כשם שהם מנתקים אותו ממגע ישיר עם מודל "מציאותי" פיסי או פסיכולוגי, אשר אותו הוא "מחקה". גם בשעה, שהשיר מעמיד פני תיאור בעל מקור אוטוביוגרפאי ישיר (כגון בשירי "ויהי" ב"אבני בוהו"), הריהו למעשה מנסה כללים ואמיתות אוניברסאליים (בעניינים שונים; בעיקר בעניין מהותה האמיתית של השירה ומהות שליחותו של המשורר) בלשון מכלילה-מפשיטה, המבקשת לה "עזר כנגדה" במלודיות מודגשת ובעושר אימאזיסטי מרהיב.

הטעות באיפיונה ובשיפוטה של שירה זו, שכבשה לעצמה למשך שני עשורים את מרכז הזירה הספרותית, היתה כוללת ביותר. היא נבעה בעיקרה מהחלה של הנורמות, המתחייבות מן הפואטיקה של ה"חווייה" על יצירות שנוצרו במסגרתה של פואטיקה שונה לחלוטין. היצירות נתבעו להיענות למודלים זרים

להן בתחום הסינגנוני, הפיגוראטיבי, המיצולולי והפרוזודי. תביעה זו חוזקה במידה מסויימת משום הפער בין גילויים שונים בתחום הפואטיקה המוצהרת והפולמוס הספרותי של האסכולה לבין תופעות יסוד בפראקטיקה השירית שלהם. בעוד שבהצהרותיהם הדהדו אידאלים פואטיים של הסימבוליזם ויורשיו (עד לסוריאליזם), הרי שבשירתם מומשו בעיקרו של דבר אידאלים שונים לחלוטין. פער זה, התובע הסבר היסטורי כשלעצמו, גרם לכך שבתקופת עלייתה והשפעתה שובחה שירת היוצרים העיקריים של הקבוצה מן הטעמים הבלתי-נכונים, ואילו לאחר מכן, כשנוצרה בשירה הצעירה תנועה בלתי-נמנעת של ריאקציה כנגד השפעה זו (שהובילה במהרה לאפיגוניות), גונתה השירה בהנמקה שרירותית לחלוטין. הביקורת "קרעה את המסיכה" מעל פניה של שירת אלתרמן ושלונסקי, חשפה מתחת לאימאז'ים המפתיעים ולקסמים המיצולוליים-המלודיים שלה סדירות, סימטריה ושלכתנות כמעט-משכילים, והיתה סבורה שבמעשה חשיפה זה כשלעצמו חרצה את גורלה⁹. למעשה, לא גילתה אלא את התשתית הפואטית המהותית, שממנה יצאו בני הקבוצה — כל אחד בדרכו שלו — לקראת הישגיהם וכשלונוֹתיהם.

לאחרונה החלה להסתמן תזווה מן הכיוון שנקבע בביקורת זו בשיא השפעתה. מתבלטת נטייה להתחשבות יתר בהנחות המשתמעות מן הפואטיקה הפראקטית, שהתממשה במיטב היצירות של חברי הקבוצה בתקופת יצירתם המוקדמת¹⁰. אולם התחשבות זו עדיין לא הולידה הכרה מספקת בחשיבותה של האבחנה הז'אנרית בניתוח שירתם הלירית של המשוררים הנדונים ובשיפוטה. אופייני הוא ביותר הפער בין הנכונות לזיהוי ז'אנרי של החלקים האפי והדראמטי ביצירת אלתרמן לבין ההתעלמות מן הצורך או אף מן האפשרות של זיהוי כזה בחלקיה הליריים. ההתכחשות לממשות האסתטית של הפיצול הז'אנרי בכללו היא מנקודות המוצא העקרוניות של הפואטיקה הקרוצ'יאנית (כידוע, פתח קרוצ'ה את ה"אסתטיקה" שלו בהתקפת מחץ על הפואטיקה הז'אנרית הניאור-קלאסית). אבל בעוד שהתכחשות עקרונית זו לא התממשה במלואה בדיון הביקורתי הפראקטי ביצירות אפיות ודראמטיות לסוגיהן (קשה היה לדון ברומאן או בקומדיה מתוך התעלמות גמורה מן המוסכמות וההיסטוריות של הז'אנרים), הרי שבדיון בליריקה אכן הגיעה הפואטיקה הנדונה למיצוי מלא של הנחות-היסוד שלה. משום כך אף קבעה פואטיקה זו את הליריקה כפיסגת ההירארכיה הספרותית-האסתטית (לעומת הטראגדיה והאפוס, שהתחרו על מעמד הבכורה במסגרותיהן של פואטיקות קלאסיות וניאור-קלאסיות). אם הספרות כולה צריכה להיות מימוש מילולי חד-פעמים של התרחשויות נפשיות ספציפיות, הרי הליריקה היא הספרות בהא הידיעה, ואם מצווה המבקר הקרוצ'יאני העקיב להתעלם מן התוויות הז'אנריות אפילו בשעה שהוא דן ברומאן או בדראמה ולחפש ביצירה אך ורק את ה"חוויה" החד-פעמית שבאה בה לידי ביטוי, הרי ביחס לליריקה מצווה הוא במשנה תוקף להתעלם מ"מחלקות" של אודה, אלגיה וכו'. עבירה בעניין זה גוררת בהכרח עבירות רבות אחרות, העלולות בסופו של דבר להביא לתחיה של פואטיקה ניאור-אריסטוטליאנית, ותחיה כזו עלולה להביא

לשיבוש חמור של כלל התפישה המודרנית המקובלת במהותה של השירה. לא במקרה ניהלו התיאורטיקאנים של „הביקורת החדשה“ בארה״ב (שהיא מימושה הביקורת־הפראקטי המקיף ביותר של הפואטיקה הקורצ'יאנית) את קרבותיהם המרים ביותר כנגד המבקרים והתיאורטיקאנים של „אסכולת שיקאגו“ הניאור־אריסטוטליאנית סביב בעיית הז'אנרים, או, כפי שכינה זאת וו. ק. ווימסאט, סביב „ההטעייה של הסוגים הניאור־קלאסיים“¹¹. אמנם, הביקורת העברית כמעט לא הביאה את ההנחות הקורצ'יאניות, המשמשות גם ביסוד חלקים מרכזיים שבה, לביטוי תיאורטי מודע¹². עם זאת נרתעה גם היא — ניתן לומר, באורח אינס־טינקטיבי — מהתיחסות להיבט הז'אנרי של השיר הלירי.

ג.

התחדשות ההכרה במימד הז'אנרי של השירי הלירית¹³ דרושה לשם ריענונו של הדיון בשירה העברית החדשה כולה. אפילו שירת ביאליק, שקבעה את החווייה האישית הקונקריטית כנורמה עליונה בשירה העברית ובצורה זו עקרה אותה בסוף העשור האחרון של המאה הי״ט מעולם פואטי של שלהי ניאור־קלאסיות ו„דור רגישות“ סנטימנטאלי וקבעה אותה בחללה של הרומאנטיקה, תוכן בצורה שלמה יותר, אם נבחין בה לא רק בין השירים לשירות, אלא אף בין השירים לבין עצמם לפי סוגיהם ונדון באודות, באלגיות, בסאטירות, בלידר ובשירי־אומר על רקע המוסכמות הפואטיות של הז'אנרים השונים. אבל החשיבות של ההבחנה בפיצול הז'אנרי אינה שווה בכל מקרה. היא גדולה יותר, כאומר, במקרה של טשרניחובסקי מאשר בזה של ביאליק. הבנת שירת שטיינברג תלויה בה באופן מכריע, ואילו ביחס לשירי יעקב פיכמן ערכה המסייע ודאי אך מוגבל. היא כמעט אינה קיימת ביחס למשוררים כדוד פוגל. לעומת זאת עשויה היא להתגלות באורח מפתיע בעת הדיון בשירת לנסקי.

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

אנסה תחילה להבהיר את חשיבות ההכרה בהבדלים הז'אנריים לשם השימוש היעיל במפת ה„עולם“ האלתרמני. לעומת הקושי שבפיענוח שירים בודדים רבים של אלתרמן, יש במיפוי המקובל של „עולם“ זה משום קלות יתירה ומאכזבת. לכאורה, מזמינה שירת אלתרמן בפה מלא את מיפוייה במסגרת

של מוטיבים, דמויות ומצבים סימליים, המופיעים בה לכל ארכה בקביעות כמעט כפיתית. לפעמים מספקת היא עצמה מיפוי כזה (כגון ב"שיר עשרה אחים" או במחזור "שירי נוכחים"). נדמה כאילו יאפשר המיפוי תנועה בטוחה, הסרת היסוסים במרחבי שירה זו, אבל זהו ביטחון שיטחי. הסיבה לכך נעוצה באופיו המיוחד הקאטיגוריאלי-האינטלקטואלי של ה"עולם" האלתרמני. הנאחו ב"עולם" זה מתוך כוונה ללמוד מתוכו את ה"סודות" החוייתיים של שירת אלתרמן עתיד ללמוד, שלולאותיה של רשת זו רחבות מדי בשביל הדגים שביקש להעלות בה.

הבעייתיות הכרוכה בקלות זו שבתפישת ה"עולם" האלתרמני על פי סימני-ההיכר המוטיביים-התימאטיים הקובעים שלו ניתנת להבהרה באמצעות השוואה בין אלתרמן לביאליק. כידוע, רחוקים שני אישי-מפתח אלה של שירתנו זה מזה בביוגרפיות, בפרספקטיבות התרבותיות שלהם ובטעמיהם הספרותיים. לעומת ריחוקים בולטים אלה יכולים הם להיראות קרובים זה לזה בנטייתם המובלטת להעמיד את שירתם על קבע תימאטי-נופי, הניתן למיון באמצעות המתודולוגיה של תורת ה"חומרים" התימאטיים ובעיקר באמצעות פיצולם של הללו ל"מוטיבים" (במשמעות התימאטית של המושג; כדרך שמשתמשים בו, למשל, המבקרים הרוסיים מן האסכולה הפורמאליסטית). דומים הם כביכול זה לזה כמשוררים, ששירתם מצוברת סביב גרעין תימאטי אחד, מעובה וכבד, שממנו היא יונקת את תכניה העיקריים. מעבר לרקע התרבותי השונה, לנופים הפיסיים המרוחקים זה מזה, למסורתיות או אף ל"שמרנות" הספרותית של המשורר המוקדם לעומת ה"מודרניות" של המשורר המאוחר, כאילו קרבים השניים זה לזה בעצם זיקתם — לאורך כל יצירתם — לקבוצה מצומצמת יחסית של מוטיבים, המשתלבים זה בזה, מיתדבקים ל"אשכולות" מוטיביים קבועים פחות-אור יותר ומתחברים ל"עולם" ניתן לזיהוי. לפי שיגרת ההנחות הפואטיות האקספרסיביוניסטיות מעידה צמידות זו על איזו יניקה חיונית וקבועה של המשוררים מחוויות יסוד מעוצמות ביותר, שאפשר לגלות את שרשיהן הנפשיים באמצעות ניתוח פסיכולוגי ואפילו פסיכואנאליטי של השירים⁴. בצורה זו יידמו אלתרמן וביאליק זה לזה כיוצרים, ששירתם נבנית לא רק מתוך תגובה שוטפת על המציאות הפיסית, הרוחנית והחברתית בשטף גילוייה הבלתי-פוסק, אלא גם מתוך קישורה של תגובה זו בהארות, בהתגלויות או גם בטראומות ראשוניות, המארגנות את הרשמים החדשים במסגרות של דפוסים פסיכולוגיים קבועים. אלו מתממשים בשירת המשורר בצורת המוטיבים הקבועים, המתעק-שים, כביכול, על זכות קיומם והופעתם.

לאמיתו של דבר, מבליטה דווקא נטייה "משותפת" זו לביאליק ולאלתרמן שוני עמוק ועקרוני לאין ערוך יותר מזה, המשתמע מן ההבדלים החיצוניים הגלויים לעין. בתמציתו מתגלה שוני זה במושגים השונים שקבעו המשוררים לשם סימונן של הפרודות התימאטיות, המצטרפות ומתחרזות במערכות המוטיביים. המושג הביאליקאי הידוע "מראות שתיה" ("ספיח" פרק א') מצביע על קשר חד-משמעי בין היצירה הפיזית לבין מקורותיה החוייתיים-הפסיכולוגיים. חלקו

הראשון, אפילו הוא מכוון למושג מראה במשמעותו המושאלת (חזון, התגלות), מלמד על זיקה הדוקה לרשמים חושיים-קונקרטיים, שנקלטו אמנם בהקשר חזוני ובעוצמה של התגלות («שפת המראות»), מילת ה«שתייה» מלמדת בכפל משמעותה על עומקם וראשוניותם של רשמים אלה, הנטולים על-הרוב מתחום התגליות החושיות-האפיפאניות של הילדות. בין שנפרש אותה כמשמעה המדויק, היינו במוכן תשתית ויסוד, ובין שנפרש אותה מלשון יניקה ושתייה ממש. (פירוש «מוטעה» אפשרי, שלא יכול היה להיות רחוק ממשבתו של ביאליק: «ויקר חזיונותי מעינה נשאבים / וטהורים ורווים וברוכים ממקורה», «זוהר»), הרי היא מעידה על זיקה למקור ראשוני, שהוא יסוד-קדומים ומעיין-קדומים בעת ובעונה אחת; היינו הוא הנדבך הראשון, שעליו מוצב בניין האישיות כולו והוא גם המעיין, המפרה את האישיות והמאפשר לה חיי יצירה. הצירוף בכללו מהווה בצורה זו קאטיגוריה פסיכולוגית ואסתטית בעת ובעונה אחת. הוא מצביע על אירועים ביוגרפיים-חזוניים, המהווים את בסיס הקיום הנפשי האישי של המשורר ואת התבניות השיריות האמנותיות של שירתו. נעוצים בעומקה של הביוגרפיה הרחנית והרגשית שלו, הם מהווים לגביו קני-מידה לשיפוט קיומי (הקביעה שחיו «נגואלר», «טומאו», ואין להם תקנה אלא בשיבה מאוחרת, ולו גם רגעית, אל הטהור ועוצמת החזוניות של הילדות) ועם זאת גם קני-מידה לשיפוט פיוטי-איסטי (ההנחה, שהשירה הטובה ביותר, «יקר חזיונותי», היא זו שקלטה את מירב הקרינה של «מראות השתייה»). המושג ממצה, איפוא, בצורה מושלמת את מערכת ההנחות הרומאנטיות בדבר הקשר בין הביוגרפיה הרחנית-הרגשית של המשורר ליצירתו — עד כדי זהות — ובדבר ההתאמה או הזיהות בין ה«עוצמה» או ה«ראשוניות» של החוויה הביוגראפית לבין הערך האסתטי של היצירה הפיוטית.

המושג האלתרמני המקביל ל«מראות השתייה» של ביאליק הוא «אבות השיר». אלתרמן מעלה מושג זה במסגרת המחזור, שנועד מעיקרו לבודד כמה מ«אבות השיר» הללו, לשחררם מהקשרים ומצירופים בלתי-עקרוניים ולהעמידם כביכול בעירומם הטהור — «שירי נוכחים». כאן, במקום שבו מתבקש הפונדק הישן לשאת את שירו, או לחילופין, לשאת את «משלו» (קביעת הזהות בין שיר ל«משל» מאלפת היא), נאמר: «בין אבות כל שירים / קם שירי שלי»²⁵. המושג מתבסס כמובן, על מושגים מסורתיים כגון «אבות מלאכות», «אבות נזיקין» או «אבות הטומאה» וכו'. כלומר, תחום ההשתמעות שלו במקורו הוא משפטי או פולחני-טכני, ובכל מקרה מלמד הוא על קאטיגוריואציה והפשטה של תופעות לצורך מיון וסיווגן במערכת, המתבססת על עקרונות סידוריים הגיוניים. «אבות השיר» הינם, אפוא, סוגי יסוד או נושאי יסוד של התופעה השירית, המצטיירת על פי זה כתחום הניתן להפשטה עד כדי קיטלוג. המושג נעדר שורש פסיכולוגי-ביוגראפי ומשמעותו מצטמצמת בתחום הפואטי והאסתטי בלבד. בעוד שמילת ה«אב» קובעת את זיקתו לחשיבה הקאטיגוריאלית המופשטת, מלמדת הסמכתה למילת ה«שיר» על התחום המיוחד, שעליו חלה חשיבה זו — תחום השירה. הצירוף אינו מלמד על קשר כלשהו בין מיבנה העולם השירי הנבנה סביבו לבין

רצף אישי-ביוגראפי, או, למעשה, רצף קונקרטי-קיומי כלשהו. למעלה מזה, מלמד הוא על העדר קשר ישיר בין הפרודה הטקסטואלית ה"מוטיבית" לבין מה שאנו נוטים לזמן ובחלל; שכן, כמו כל סיווג המבוסס על עקרונות סידוריים-לוגיים, מחייב האירגון של השירה סביב הקאטיגוריות של "אבות כל שירים" שיחרור תכנים שיריים מהקשרים החד-פעמיים וגילוי צד שווה בהם, כלומר, הפיכת אספקט מסוים שבהם לציון המתנתק מהקשרו המקומי והמאפשר בכך יצירת הקשר מכליל על-מקומי. אספקט זה הוא הנקבע, לפי שיפוטו של המשורר, כעיקר שבהם. משום כך ממשיך הפונדק בשיר-משלו בציון זה:

בי יושבים גבורי ספוריו של עולם:	הכתב על חומם.
הנזיר הנודד, הפוחר אשר ערב	הנרדף — ומגד
הקדימו, האחים הלסטים ושללם.	רודפו הנרדם.
הבורגן הנזן	הקוביוסטוס הנז,
ואשתו הצעירה.	החיל במדינו,
הרוכל, הכהן,	הסופר הנודד
הלודר בנורה,	הסופר מן הכתב.
הפרש עם פתשגן	(עיר היונה, עמ' 261—262)

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

ברור, שאין בקאטלוג פשטני זה של גיבורי "סיפוריו של עולם" כדי למצות את המיבנה ואת המורכבות של מערכת המוטיבים האלתרמניים. אף על פי כן יש בפאראדיגמה הפשוטה כדי להעיד על טיבה העקרוני של התופעה הנרחבת והמסובכת ממנה. העולם התימאטי האלתרמני מורכב מעיקרו מ"דרא" מאטיס פרסונאלי" מוכללים (אף הפונדק הישן או הסתו העתיק הם גיבורים דראמאטיים יותר מאשר הוויות נוף או אורחות חיים בלתי מאונשים), המופיעים

בתפקידי-קבע על גבי בימת תיאטרון בוואריאציות שונות ומרובות של מחזה כמוראליגורי. בכך יש כדי להבהיר תופעה, שהעיסוק הביקורתי בביאליק ובאלתרמן הבלוטו אותה מבלי משים. בעוד שהדיון במוטיביקה הביאליקאית מביא לעתים קרובות להארות ולחדירות בעלות חשיבות ראשונית להבנת משמעותה הכללית של יצירת ביאליק ואף לאינטרפרטאציה הנכונה של שירים מסויימים, הרי הדיון במוטיביקה האלתרמנית, (כל אותם עיונים בדמות האב והעלמה, ההלך והפונדקית וכו'), מוליך אותנו דרך-כלל כיברת דרך קצרה מאד בהבנת יצירת המשורר בכללה ואינו מסייע כלל בפיענוחם של השירים הקשים, שהם לעתים קרובות גם השירים החשובים ביותר. הסימון של פני ה"עולם" האלתרמני על פי זיקתו הקבועה של המשורר ל"אבות כל שירים" (העלמה, האב, הרעייה, ההלך, האוהב המת, הדרכים, הסער, הסתה, האש, הפונדק וכו') נראה מחד-גיסא הכרחי. מאידך גיסא יש בו גם מן הסתמי, וכאילו אין הוא מכון לתפישת היחוד והעצמיות של השיר האלתרמני היחיד או של שירת אלתרמן כולה. אפשר לטעון כמובן, שסתמיות זו משקפת סתמיות מסוימת המצוייה בשירים עצמם. טענה זו אינה הולמת את המציאות, ואין בה אלא עדות לתנועה חסומה במעגל סגור של פואטיקה מוגבלת, המזהה קונקרטיות בשירה עם קונ-קרטיית חווייתית חוץ-שירית.

למעשה קרובים המוטיבים בשירת אלתרמן יותר מכל למה שהוגדר בריטוריקה ובפואטיקה של התקופה הקלאסית ושל ימי-הביניים כ"Topoi"; דהיינו, הם משמשים בתפקיד דומה לזה של אותה מערכת מסועפת של דמויות, מצבים, סיפורים ארכיטיפיים, תבניות שיריות ומחוות רטוריות, שהמשוררים האירופיים הפרה-רומאנטיים היו משתמשים בהם במשותף, כדרך שאדם משתמש בתבניות הלשון הנמסרות מדור-דור⁴. מאגר זה של מוסכמות פיוטיות אוניברסליות עמד במידה שווה לרשותו של המשורר החדשן ולרשות האפיגון. המקוריות של השימוש הנעשה ב"Topoi אינה נמדדת על פי תכנים חדשים הנחשפים בהם, אלא על פי דרכי שילובם הספציפיות בתוך מסגרת חד-פעמים של אמירה שירית ספציפית ועל רקע הקונבנציות המקובלות בז'אנר של השיר, המכיל אמירה זו. העובדה, ששירה, המבוססת על Topoi כאלה (כגון שירת ימי הביניים הספרדית שלנו), אינה ניתנת על הרוב לפירוש ולשיפוט ברוח הפואטיקה של החווייה הרומאנטית והיא עלולה להיראות מזוית-הראות של פואטיקה זו כאילו היתה מעשה שיגרה של קישוט ופעלול, מלמדת על מוגבלותה של הפואטיקה יותר משהיא מעידה על מוגבלותה של השירה. כשם שיכולה שירת החווייה להתגון למערכת דפוסים שחוקים של מצבים "חווייתיים" מקובלים (ראה חיקויי שירת הילדות והזוהר הביאליקאית ביצירת האפיגונים ממשכי-ביאליק), כך יכולה שירת הטופוס והקישוט הקונבנציונאליים להתעלות לשיאי ההגות-השירית המקורית והעוצמה הריגשית. הדבר מלמד בפשטות על כך, שזיהוי האפקט של השיר עם עוצמתו של מאורע נפשי, שהתארע מחוץ לשיר ומומש בצורה אדיקוואטית (עפ"י הפורמולה: מימוש לשוני הולם של חוויית המשורר מעורר בקורא חווייה מקבילה), בטעות יסודי. לכל היותר הולם הוא סוג מסויים של

שירה, שנכתב בתקופה קצרה מאד ביחס לרצף השלם של תולדות הספרות, ואף ביחס לסוג זה עלול הוא להטעות יותר מאשר להבהיר. השלימות של השיר, כוח ההפעלה המחשבתי והרגשי שלו אינם נובעים רק מצמיחתו ה"אורגאנית" מתוך סיטואציה חיצונית לספירה הספרותית או אף לספירה הלשונית.

שירת אלתרמן היא ראייה גיבחת לאפשרויות ההטמעה של הדיווח החוויי-תי באמירה שירית, הנראית בלתי תלוייה בו. עוצמתה הרגשית נובעת לא מה-חצנות חד-פעמיות של ארועים ואפיפניות אוטוביוגרפיים, אלא בעיקר מגיל-גולם של מאורעות רגשיים בפסיפס מורכב ומקסים של יחידות תימאטיות קבועות פחות או יותר (ה"Topoi) במסגרות מתחדשות. מכאן ברור, שעצם הזיהוי והמיון של ה"Topoi עדיין אין בו ברור של פעולתם השירית; זה מתאפשר רק עם גילוי דרכי החיבור והעימות של ה"Topoi (אפשר לדבר בהקשר זה על "תחביר תימאטי" או "דקדוק מוטיבי") ביחסיהם ההדדיים המשתנים וכן ביחס שבינם לבין המדיום הלשוני-המיצלולי. אמנם, הזיהוי והמיון הסטאטיים של המוטיבים נחוצים הם ותועלתם בצידם, כשהם נעשים בדייקנות ומתוך תשומת-לב לניואנסים. אין אנו יכולים להתעלם מן העובדה, שאלתרמן יצר בתוך חלל של ספרות, שלא התבססה על פואטיקה של Topoi אוניברסאליים. הקורא העברי, שהורגל לפגוש בשירה דמויות אב או עלמה ספציפיות, נטועות בתוך מסגרות היסטוריות ואף ביוגרפיות חד-משמעיות (כגון דמויות האב בשירת ביאליק או "לנכן" של טשרניחובסקי), יכול היה לחוש בהבדל המכריע שבינו לבין דמויות האב והעלמה הסטיריאוטיות והמוכללות של שירי אלתרמן, והבדל זה סימן איזה ניתוק היסטורי רב-משמעות, שחל ברצף ההתפתחות של השירה העברית שמביאליק עד ימינו (בתקופה שלאחר שוך השפעתם של אלתרמן ושלונסקי חזרו לשירה האבות הביוגרפיים הספציפיים והעלמות החד-פעמיות), משום הניתוק הזה אין אנו יכולים להתייחס אל ה"Topoi האלתרמניים, כל כמה שהם מבוססים על מודלים ספרותיים גלויים וידועים, כאל חלק ממאגר מוסכמות פיוטיות שייכות לכל. הם יצירתו האישית של אלתרמן, חלק מן ההישג החד-פעמי של שירתו. עובדה זו אינה משנה, מכל מקום, את מהות תפקידם, תפקיד של אבני-בניין, שהמשורר מצמידן זו לזו על פי תוכנית-על מבנית-מחשבתית. משמעותם של השירים ו"שימושם" גקבעים בסופו של דבר באמצעות התוכנית האדריכלית הכללית.

כמובן, גם שירת ביאליק והשירה הרומאנטית בכללה רצופות טפסים תימאטיים וריטוריים מקובלים, שניתן למינם ולקטלגם מנקודת מוצא זו או אחרת¹, ואף טפסים אלה מקבלים את משמעותם המלאה רק מתוך החיבורים והעימותים הנוצרים ביניהם במסגרות של שירים ספציפיים. אבל טפסים אלה מגיעים בשירים לחיבורים ולעימותים משמעותיים (במידה שאין הם מתנוונים למצבורים אפיגוניים של סמלים שחוקים ומחוות ריקים) כאשר הם מותכים בתוך רצף של נסיון אישי-חווייתי, הטובעים בתוכם האוניברסאלי את תוהוהיכר הספיציפי או הקונקרטי (האידיאל הפואטי של ה"Concrete Universal). הנסיון האישי המהימן הוא המאפשר כאן את בדיקת הממשות האנושית, הלשונית והשירית

של הטפסים ועל פיו נקבע דינם להתקבל ולהתמלא תוכן מחודש־ספציפי, להת-
הפך על פיהם (במסגרת פארודית) או להידחות כליל. ביאליק אכן מעלה מערכת
מסועפת של מחוות רטוריות, דמויות ומראות, שרובן מבוססות על תקדימים ועל
טפסים ספרותיים מוכרים, אלא שהוא מזין את כל אלה, כפי שהוכיחה הביקורת
בפירוט רב¹⁸, בתוכן של נסיון חיים מודע ואף בלתי מודע, ותוכן זה מוצא את
ביטויו בלשון פיגורטיבית קונקרטית הבאה להוציא את הכללי מסתמיותו ולקבעו
במסגרת של נסיון ריאלי מוגדר בחלל ובזמן. בכך, מקובל לחשוב, מתגלם עיקר
מפעלו ההיסטורי בהתפתחותה של השירה העברית. כאמור, הוא המשורר
שבזכותו הגיעה השירה העברית למדרגה היצירתית שסומנה כ"שירת הנסיון"
(The Poetry of experience)¹⁹.

עיקרה של "שירת הנסיון" הוא בכך, שהיא מודדת את מידת האמיתיות
או הרלבנטיות של כל חייוי שירי וכן של כל תבנית המופיעה בשיר, לא על
פי קני-מידה אובייקטיביים, המאפשרים גילוי כזב או אמת וכן לא על פי
נורמות אסתטיות אובייקטיביות, שהתבניות הפיוטיות נשפטות על פיהן, אלא על
פי צמיחתו של החייוי והתחייבותן של התבניות מתוך נסיון חיים אישי חד-פעמי.
ההגות שבשיר היא "נכונה" לא כשלעצמה אלא כתוצאה הגותית הולמת נסיבות
חיזוניות ופנימיות של "נסיון", שמתוכו צמחה, התיאור, תיאור טבע למשל,
הוא ממשי יותר, ככל שעמוק בו רישומה של הסיטואציה החווייתית שבה נתון
ה,אני' המדבר בשיר, ומשום כך, למשל, משמשת "ההטעייה הפאתטית" סימן-
היכר לאמיתותו ולא ציון לסטייה שסטה בו המשורר מן המידות הריאליות של
הטבע. כל פרטיה של שירה זו מוליכים את הקורא אל נקודת-הצומת החווייתית
הנפשית של המדבר הדראמטי בשיר, המציג במישרין ובעקיפין את המשורר.
אינטימיות זו של שירת הנסיון חסרה כמעט לגמרי במיטב שיריו הליריים של
אלתרמן. אפשר למצוא את הדיה בכמה משירי הבוסר המוקדמים, אלה שנכתבו
בשנתיים או בשלוש השנים הראשונות של יצירתו (כגון בשירי האהבה הפרי-
סאיים המוקדמים); אבל ככל שמתגבש והולך סגנונו האישי היא נעלמת. גיבוריה
חדלים לשקף "סיפור חיים" חווייתי מעוגן באוטוביוגרפיה (כדרך ששקפו ג'ינטה
ומרגו בשירי האהבה המוקדמים) ונעשים לנציגים סמליים של השקפת עולם
מוכללת, משוחררת מאחיזה בזמן, במקום ובנסיבות סיטואטיביות מומחשים.
מכאן הבדל עקרוני באיכות היחידות התימטיות-המוטיביות בשירת אלתרמן
לעומת שירת ביאליק. בשירת ביאליק (להוציא חלקים אליגורסטיים מסויימים
שבה) מופיעים הסמלים המובהקים ביותר (הניצוץ, הדמעה וכו') כחלקים ממערכת
תיאורית מציאותית, וכמעט תמיד ניתן להבין אותם כנציגים מטונימיים קוג-
קרטיים של מערכת זו, שהמציאותיות שלה היא הביטוי המובהק של הריאליזם
החווייתי. משום כך ממלאים כאן תפקיד חשוב כל כך קטעי מראות, שברים
נופיים (בת העב, האלון), שאינם מתנתקים מהקשרם הסיטואטיבי אלא מזרימים
לתוכו את חיותם החזונית. אצל אלתרמן, כאמור, מתארגנים המוטיבים במסגרת
של דמויות, "דראמאטיס פרסונאיי", מופשטות למחצה (אפילו הסתו, הדרך
והברק נעשים לדמויות כאלה), אלו אינן מייצגות הקשרים מציאותיים כלשהם,

אלא רעיונות. אפילו השימוש התיאורי בסינקדוכות ובמטונימיות ממחישות כביכול (צבע העינים הכחול של הפונדקית, הצל האפל תחת עיני האהובה) אינו בא להקנות להם קונקרטיזציה חד-פעמית אלא לסמל את המהות המוכללת של הדמות ואת תפקידה במסגרת הדרמה הרעיונית של שירת אלתרמן (הצל המקיף את עיני האהובה מסמן את כוח השפעתה ה"פאטאלי" מחד גיסא ואת אבלה בציפייתה לאהוב הרחוק מאידך גיסא. זהו איפוא ציון למהות כפולת-הפנים של האהבה, לפי תפיסתו הטראגית של אלתרמן יותר מאשר סימן-היכר מוחשי של דמות כלשהי). הדמויות בשירת ביאליק — האב, האם, האהובה וכו' אף הן מכילות גרעינים ארכיטיפיים-סמליים מובהקים, אבל במרבית היצירות (חלקים מ"מגילת האש" הם יוצא מן הכלל בולט) מוטבעים הגרעינים בתוך מעטפה מעובה של מציאות פסיכולוגיות, סוציולוגיות ונופית. האב הוא השור התם הארכיטיפי המועד לטבח; האם היא השכינה שהתנוולה ברפש הגלות. אבל האב והאם הם גם "יורדים" טיפוסיים בחברה היהודית האוקראינית של סוף המאה הי"ט, בני סוחרים שנעשו למוזג בפרברי העיר ולרוכלת שווקים והם מוצאים את פרנסתם בדוחק ובחפרה. האב האלתרמני מתמודד באופן מוכלל עם ההיסטוריה והחברה, אבל אינו נתון בשום מסגרת חברתית מומחשת. מהותו הארכיטיפית, המסומנת על פי הקשר בינו לבין הבל, אברהם ומשה, מסתמנת בשיר בעירומה. מכאן, ההצטרפות של המוטיבים הביאליקאיים סביב המוקד הביוגרפי, שבו מתלכדים שלושה מעגלים שגילה בהם דוב סדן — הפרסונאלי, ההיסטורי-הלאומי וה-אוניברסלי-המיתי³⁰. אצל אלתרמן הם מתארגנים סביב ל"דיאנויה" (הגות), ומכאן עמידתם בסימן המיתי האוניברסלי בעיקר — ב"כוכבים בחוץ" — ובסימן הצירוף של המיתוס האוניברסלי ושל ההיסטוריה הלאומית ב"שמחת עניים" ובכמה חטיבות בולטות בשירה המאוחרת. מכאן גם טיב הקשרים שבין המוטיבים האלתרמניים, שעיקר עימות בין אידיאות, הדרכים, למשל, מוצגות על פי קירבתן לסתו דווקא, לא משום שהן קיימות בו יותר משהן קיימות בעונות שנה אחרות, אלא משום שהאידיאה המתגלמת בחן קרובה לאידיאה המתגלמת בסתו. עיניה של הפונדקית כחולות לשם המחשת העימות האוקסימורוני בין הפן המלבב-המקרב של אידיאה נשית זו, שעיקרה הסברת פנים לכל, לבין הפן המרחק-האדיש שלה ("הקרח התכלכל שלעיניים"), שכן הסברת פנים לכל מחייבת הימנעות מקשר של ממש עם איש יחיד כלשהו, וכו'.

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

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

בעת העיון בשירת אלתרמן עומד, איפוא, קורא השירה העברית בפני תופעה שהיא מרכזית וחריגה בעת ובעונה אחת. למעשה, מהוה שירה זו מעין קוטב מנוגד לשירה הביאליקאית מזה ולשירה הצעירה של תקופת המדינה מזה. ניתן לומר, שאלתרמן (ובמידה מסויימת גם שלונסקי, שהכין את הופעתו) היטה את השירה העברית הטייה מרחקת לכת מן המסגרת שהותוותה לה בעת המהפיכה הרומאנטית, שחלה אצלנו בסוף המאה הי"ט ובראשית המאה העשרים. הריאקציה האנטי-אלתרמנית החזירה את השירה במידה רבה אל הנחות-היסוד של המסורת הרומאנטית-המודרנית (ראה המושג "הרומאנטיות כמסורת מודרנית" ¹²). משום כך במובן מסויים קלה כיום הגישה אל ביאליק, שלא לדבר על ממשכים מודרניסטיים של מסורת שירת הוידוי החוויית, כגון דוד פוגל, אורי צבי גרינברג (בשירתו האישית), אמיר גלבוץ ורבים אחרים, יותר מן הגישה לאלתרמן ולכמה מבני דורו הקרובים אליו ברוח.

ד.

עמידה היסטורית זו של שירת אלתרמן מחוץ למעגלי מוסכמות קרובים ורחוקים בשירתנו החדשה מתגלה לא רק באיכות המיוחדת, המופשטת של ה"עולם" האלתרמני, אלא גם בזרות מסוימת של שירים בודדים רבים, בייחוד של אלה המרוכזים בחטיבה הלירית המרכזית של יצירתו — "כוכבים בחוץ". בין שירים אלה לבין דורות של קוראים, שהתחנכו עליהם וספגו אותם, נוצרו יחסים מורכבים למדי. מחד גיסא, מלווים השירים על ידי קוראים אלה בתחושת אינטימיות מלאה; די בשורה הראשונה ובשורה המלוויה שהיא מושכת אחריה כדי לעורר בזכרון את השיר כולו כפי שנקלט והקסים בתקופות חיים שונות. מאידך גיסא, משתמרים בשירים רבים, למרות האינטימיות, קטעים ושורות זרים וחסומים, שהקורא נאלץ להודות בפני עצמו מדי פעם, שאין הוא יורד לסוף משמעותם. מעטות שורות שיר ראשונות בשירה העברית המודרנית החרוץ טות בזכרון כמו "כי סערת עלי, לנצח אנגנך". אבל הקורא של "פגישה לאין קץ" נוכח גם לאחר עשרות רבות של קריאות, שהתמונה הבאה בעקבות שורה זו: "תשוקתי אליך ואלי גנך / ואלי גופי סחרסחר, אובר ידיים!" אינה מחוורת

לו כלל; וקביעה הבאה בעקבותיה — „לספרים רק את החטא השופטת” — מצטיינת בבהירות מדומה של מכתם, ועם זאת אין משמעותה מתפענחת בקלות.

אף הקורא המאומן, המנוסה בשיטות הפרשנות השונות של השירה המודרנית, נתקל לעיתים קרובות בקשיים ניכרים, ואמצעי הפיענוח שבידו מתגלים תכופות כבלתי יעילים. לא תמיד אף קל לעמוד על מהות הקשיים ולהגדירם במרבית השירים אין הקורא נתקל בסממני ה„קושי” האופייניים לדוגמאות בולטות של שירה מודרנית: העדר סימנים של רציפות לוגית, „ערבוביה” תחבירית, הפתעות בתחום הלקסיקאלי הכרוכות בדינאמיזציה של הלשון, חוסר סדירות בתחום הארגון המטרי. אדרבא, ידוע שבניגוד לשלונסקי, מורה, נמנע אלטרמן מחידושים מזדקרים לעין בתחום הלקסיקאלי וסלד מניאולרי גיומים. מספר שימושי הלשון בשיריו הבשלים, שאין לו ביסוס ותקדים בעברית הספרותית התיקנית של הדור, הוא זעום, והחידושים המעטים הם בעלי אופי מתון לעומת חידושים מקבילים בשירת בני הדור (חידוש אלטרמני קיצוני: הפיכת תואר הפועל „פתאום” לשם עצם בריבוי זוגי: „לך עיני היום פקוחות כפתאומיים”). הסדירות המטרית של שירתו היתה לשם דבר ואף הקימה לה מחנה מתנגדים, שראו בה סימן למיכניות, ל„אשפות” טכנית, הבאה למלא חלל ריגשי. למעשה, בולטת לא פחות ואולי אף יותר — הרציפות התחבירית של השירים, המעידה על נורמה פואטית של תיקניות ועל אידיאל של אלגנטיות בשימוש בחוקי התחביר המקובלים. כמעט בשום מקום לא נמצא בשירים משפט בלתי שלם או בעל תחביר בלתי מוסבר. אדרבא, אפילו תוכנו של המשפט כשלעצמו סתום הוא, או שיש בלשון הפיגורטיבית שבו משום זרות, מעטה עליו הסדר התחבירי המלוטש מעין דוק של מובנות משלה, וגורם לכך, שבקריאה ראשונה נראה השיר מסתבר או על סף ההסתברות. הקשיים מתחילים להתגלות רק בשעת העיון המדוקדק, בניגוד למשוררים מודרניים רבים, הנוטים להותיר פערים בתחום הסיבתיות וההמשכיות המקשרות את היגדיהם, מרבה אלטרמן עד מאד בהטעמת קישורים לוגיים או פסאודו־לוגיים בין ההגדים השונים המרכיבים את שיריו. לעיתים קרובות מקשר הוא היגד בהיגד לא רק בקישורי חיבור ואקבלה (ו' החיבור, כף הדמיון וכו') ואף לא רק קישורי זמן, אלא אף בקישורי סיבה (כי, הן, על כן) ויוצר מערכות נרחבות המבוססות על היקשי חל וחומר, פרט וכלל ושאר תבניות סילוגיסטיות („אין קץ לחכמה ואין כסיל לקשוט / ואפילו ידך הלבנה אשמה היא — / אצא לי על כן, במעיל קיץ פשוט, / לטייל בין פילי השמים”). בכך משווה הוא לשיר רצף כמו־הגיוני וטוען אותו במשא אמירתי ורטורי, עד כדי כך שמצאו מעין קשר בין שירי אלטרמן לבין השירה הרציונאליסטית של המשכילים²². דא עקא, שדווקא רציפות אמירית זו היא לעיתים המבליטה קשיים ראשוניים, המתגלים בנביון הפשוט ביותר לשחזר את תוכנו של השיר בדרך הפראפרזה (כגון בבית הפותח את „אל הפילים” שצוטט למעלה).

הלשון הפיגורטיבית של אלטרמן בשירי „כוכבים בחוץ” ובשירים הסמוכים להם בזמן הפתיחה קוראים רבים בשעתו ועדיין יש בה כדי להפתיע ואף

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

הקושי העיקרי בקריאה זו החל התפס לביקורת רק לאחרונה, והוא מסומן כהעדר רציפות, או כחוסר התקשרות בתוך השירים. כפי שהוכיח ניתוח מפורט אחד²³, מצויים בספר שירים, שהמירקם והמיבנה שלהם מגלים העדר קשרים מסוגים שונים: קישורי זמן, מקום, אחדות הלשון הפיגורטיבית וכו'. כמובן, יש מקום להטיל ספק בלגיטימיות שבעצם חיפוש הרציפות מן הסוג הנדון בשירת אלתרמן, שהרי סימני הרצף שנתגלו כחסרים הם סימניה המובהקים של הרציפות שבשירת הנסיון או החוויה, ואילו בשירת אלתרמן קיימת רציפות מסוג אחר. מכל מקום, הטענה בדבר העדר הרציפות מאלפת ומקרבת אותנו להבנה של מהות הקושי שבקליטת שירים שנוצרו במסגרת פואטית שאינה עולה בקנה אחד עם זו של שירת הנסיון על פי ציפיות הנובעות ממסורתה של שירה זו. מצויים בשירת אלתרמן ואף ב"כוכבים בחוץ" שירים לא מעטים, הנענים לציפיות אלה: הם ניתנים להיקבע במערכת סיטואטיבית אחידה, מגלים רציפות בזמן ובחלל ואחידות פיגורטיבית. אבל אופייניים ובולטים יותר שירים שבהם נפרצת המסגרת של הסיטואציה, של הזמן ושל הגיבורים הקבועים. אפילו נפתחים הם בסימון ברור של זמן ומקום, הריהם מתנתקים מיד מן הקואורדינטות שנקבעו באמצעותן. רצפים סיפוריים שלמים אף הם חסרים כמעט לחלוטין בשירה הלירית (להבדיל מן הבאלאדות והשירה הפואמטית). כאשר מורכב השיר מחלקים אחדים (כגון ב"אל הפילים", "כנור הברזל", "תחנת שדות") קשה לסמן את הקשר הענייני, שלא לדבר על זה הסיטואטיבי והמטאפורי, שבין חלק לחלק. מי שינסה לנתח את הלשון הפיגורטיבית בשירים על סמך ההנחה, שיוכל למצוא קשר ברור בין הבהקה מטאפורית אחת למשנה (כגון קשיר שבאחידות החומרים,

שמהם נבנות המטאפורות, וכו'), ייתקל עד מהרה בקשיים שאין להם פתרון. בקצרה, שירים רבים של אלתרמן אינם מצטרפים לאחדויות אורגניות-חזויות-יות" מן הסוג שאנו רגילים לחפש בשיר הלירי. הפרשן המוצא בהם אחדויות כאלה עושה זאת על הרוב באמצעות פרשנות אלימה, מאנסת ומתפלפלת. ברבים משירי "כוכבים בחוץ" אין אנו יכולים לסגור את "המעגל ההרמנויטי", כפי שאנו רגילים לציירו על פי דוגמאות של שירה המבוססת על פואטיקת החזויות. סגירתו של מעגל זה בדוגמאות כאלה נעשית על סמך ההנחה, שהשיר מורכב מסידרת מערכות לשוניות, המצטרפות לשלימות סגורה, שמקורה הוא בנקודת-המוצא החזויותית האחת. הפרשן מניח מראש, שמוקד חזויותי משותף זה מתגלה בצורת התאמה בין כל החלקים וההיבטים של השיר. על סמך הנחה זו הוא יוצא למסע פרשני, שמטרתו הצגת אחדותו ותאימותו המלאות של זה. מצד אחד הוא מסמן באורח מוכלל והתרשמותי את המצב הבא לפי הרגשתו לידי ביטוי בשיר (סימון זה קודם כמעט תמיד, כפי שמודה פרשן מודרני מובהק של השירה, לניתוח מדוקדק של הטקסט, אפילו נוטה המבקר מטעמים טאקטיים לדחות את ניסוחו ולהעמידו כמין מסקנה המתבקשת מן הניתוח²⁴). מן הצד השני מוכיח הוא באמצעות ניתוח מדוקדק של המערכות הבונות את השיר (מיבנה, לשון פיגוראטיבית, ריתמוס ומיצולול, רמיזות, אירוניות וכו') את התמקדותן של מערכות אלה בחזויות או במצב, שהם נושא המימוש ההבעתי בשיר. בדין בשיר "הקשה" נוהג הפרשן על הרוב לסמן את הקשר הסמוי שבין יחידות בלתי-מתקשרות או "מזרות" לבין המערכת החזויותית השלמה. ההנחה היא, שהמשורר הותיר פערים במערכת לשם העצמת הביטוי של החזויות, ואילו הפרשן ממלא פערים אלה לצרכים מתודיים, לשם הבלטת השלימות המשמעות הרצופה של השיר. בכל מקרה מניח המבקר את רציפותו של "המעגל ההרמנויטי" כרציפות קיימת, הנובעת ממקורותיו החזויותיים של השיר. מציאות זו מתאשרת על פי עצם היענותו החיובית לטקסט; הטענה בדבר העדרה באה על הרוב בעקבות היענות ראשונית שלילית לטקסט.

מתברר, שמתודה פרשנית זו, העשויה לפעול בצורה מעודנת ומתוחכמת בתחום ההולם אותה, אינה פועלת כהלכה בפיענוח סתומות השירה האלתרמנית, ובוודאי שאין להשתמש בה בשיפוטה של שירה זו ובהערכתה. הרציפות של השיר האלתרמני מתגלה במקרים רבים לא בתחום המקורות החזויותיים שלו, אשר, כאמור, השתקפותם בשיר עשויה להיות עקיפה ומרוחקת ביותר, אלא בתכלית, ב"טאלוס", ההגותי-הרטורי של השיר. לא השתקפות של מציאות נסיונית בחלל ובזמן רצופים הם המאחדים את חלקי השיר אלא הסתמנות של כוונה אמירתית, המתמחשת בקטעי מציאות, או יותר נכון, ב- *Topoi* ערוכים בסדר מסויים. כשאנו מתבוננים למשל ב"אל הפילים" מנקודת המוצא של שירת הנסיון נראה חלקו השלישי של השיר מיותר. הסיטואציה של הסערה שבשני החלקים הראשונים נחלפה כאן בסיטואציה של שקיעה, שאינה קשורה בקודמתה. הלך הרוח השתנה לחלוטין, ודומה שאף הדובר אינו זהה עם הדובר של שני החלקים הקודמים (ואמנם, כבר הובא שיר זה באנתולוגיה בשני חלקיו הראשונים בלבד). המתבונן

בשיר מנקודת המוצא של התכלית הרטורית מגלה דווקא בחלק השלישי את נקודת החיבור, המסבירה את רציפותו של השיר כולו. מתברר שכלל העריכה של ה־ Topoi בשיר מורכב זה נועדה להוביל את הקורא בהדרגה ובאורח דיאלקטי לתפיסה „נכונה“, הארמונית של היחס בין האדם לטבע ולהבנה של תפקיד המשורר־ההלך כמתווך שבין השניים. המוטיבים של הסערה ושל השיבה אל הפראות הקדמונית של היער הועלו בחלקים הראשונים במסגרת העימות הדיאלקטי הנפתר בחלק השלישי. תמונת הדובר כטייל קייצי היוצא לארוח לחברה ל„פילי השמים“ בחלק הראשון והקינה על „גופנו הפרא“, המובל כמלך קדמון לעבדות ולגדרום בחלק השני, מתלכדות ומגיעות למיזוג ולאיוון — לא תמונתי תימאטי אלא אידיא ורטורי — בוידוי ההלך הנווד בדרכי תבל כ„עגל כושל מארצות תענית“ שבחלק האחרון. את שרטוט המעגל ההרמוני בשירים מסוג זה חייבים אנו להתחיל בנקודה שונה מזו שבה מתחילים אנו בשירי חווייה וסיטואציה.

ה.

הנקודה שבה חייב מעגל זה להיפתח תסתמן תכופות בבהירות על פי הז'אנר בו נכתב השיר. עובדה זו מחזירה אותנו אל תחילתו של הטיעון ואל עיקרו: אם השיר האלתרמני הבודד אינו מהווה במקרים רבים מערכת „חוויתית“ סגורה, שסתומותיה מתפרשות במסגרת של דיון פרשני מן הסוג המקובל, ואם אין ה„עולם“ האלתרמני מספק לקורא אחיזה קונקרטיה במידה מספקת משום מהותו הקאטיגוריאליה, הרי אפשר שנקודות אחיזה אלו תמצאנה דווקא בתחומי החיבור בין השיר הבודד לכללותו של אותו עולם. כאמור, נקודות אחיזה חשובות לבירור משמעותם של שירים רבים מתגלות בעת פיענוח משמעותו המיוחדת של המיבנה, שעליו השתית אלתרמן את הקובץ המסויים בו נכללו שירים אלה. הבנת מיבנה ספציפי זה, המלכד את הקובץ ליחידת משמעות שלמה, כרוכה בהסברת תפקידו של כל אחד מן השירים במסגרת הקובץ. ממילא מסיטה היא את התבוננותנו בשירים מזווית־הראות של המוצא אל זווית־הראות של התכלית, מניתוח השיר כביטוי של מצב נפשי לניתוח השיר כהיגד וכאמצעי ליצירתה של אמירה שירית אחדותית. היסט זה חיוני הוא להבנת השיר. אנו שואלים את עצמנו למשל, לא רק מה ביקש אלתרמן לבטא ב„עוד חוזר הניגון“, „או חיוורון גדול“, שיר „האור“ ו„הנה העצים“, אלא לשם מה העמיד שירים אלה בראשי ארבע החטיבות של „כוכבים בחוץ“. אנו מבינים לא רק את המשמעות הנפרדת של „איגרת“ ו„שיר בפונדק היער“, אלא גם את הטעם שלשמו הובאו שני השירים במקומות מקבילים בחטיבות הפתיחה והסיום של הספר, ומיד מתברר לנו מיתוס רציחת האח התמים או מות האח התמים, המופיע בשני השירים, לאו דווקא כשיקוף של איזו חווייה טראומאטית, המזמינה את הפרשן לתחום ההשערות הפסיכואנאליטיות, אלא כאמצעי מובהק של הגדרת השירה במסגרת השקפת־העולם הכוללת, המתבטאת בכלל המיבנה של „כוכבים בחוץ“. בצורה זו עשויים להסתבר גם הסתומות שבשירים קשים אלה, כגון העובדה שב„איגרת“ עובר הדובר באמצע השיר מהוקעת הרצח של התאום השותק

והתם לקבלת המצב שנוצר לאחר הרצח — המצב השירי. ב"שיר בפונדק היער" מסתיימת הקינה על מות האח דווקא בשיר תהילה לעלמה, שאורה הוא האור היחיד בעולם. שני המיפנים מגלמים התקדמות הגותית אחת.

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

הוא הדין ברבים משירי הספר. אודה מלאת מתח ודיסונאנסים כ"ערב בפונדק השירים הנושן וזמר לחיי הפונדקית" בחטיבה הראשונה ואודה רגועה ונינוחה הרבה יותר כ"בת המזוג" בחטיבה האחרונה מצטרפות זו לזו הן על פי תפקידם של שני השירים במערכת הכללית של הספר והן על פי הזיהות הז'אנרית. כאן מלווה הזיהות הז'אנרית בקירבה תימאטית בולטת בין השירים. דווקא הז'אנר הוא המבליט כאן את עיקר השוני שביניהם, שאיננו נעוץ בחומר התימאטי כשלעצמו או במקורותיו במסגרת נסיון חיים קונקרטי כלשהו. אלתרמן עושה בשני השירים שימוש שונה לחלוטין במוסכמות של האודה, בדיקציה האופיינית לה, ברטוריקה של התהילה והשבח ותוך כך הוא מכוון את השירים לאפקיהם המיוחדים ומעלה בהם מתוך החומר התימאטי הזהה כמעט את אווירת אלימות והמתיחות בראשון ואת ההשלמה הנוגה, המבודחת כמעט —

באחרון. השימוש השונה במוסכמות הז'אנר קשור ישירות בתכליות השונות של השירים במסגרות החטיבות הראשונה והרביעית של הספר. על פיו מתברר התיפקוד הרטורי של העריכה התימאטית של כל אחד מן השירים. שוב קשה להגיע כאן להבנת הרציפות שבעריכה זו (בייחוד ב"ערב בפונדק השירים הנושן וזמר לחיי הפונדקית") ללא הכוונה ז'אנרית-טלאולוגית, ונקל להגיע בניחותם לחישוב נקודות של חוסר קשר מסוגים שונים. הוא הדין בהבנת צורת הפיתוח של נושא הדרכים בחטיבה הראשונה של הספר במסגרת של אודה מלאה פאתוס וחסרת ריכוז כ"מזכרת לדרכים" לעומת פיתוחו המרוכז בתכלית ב"בדרך הגדולה", ה־Lied המעודן שבחטיבה הרביעית, או בבלאדה טראגית אך מאופקת כ"האם השלישית" באותה חטיבה. סיכומן של החטיבות הראשונה והרביעית במונולוג דראמאטי ("איגרת") ולעומתו בסיפור באלאדי, המסופר ב"השקט ותבונה" ("שיר בפונדק היער") מלמד על תפקידו של מיתוס האח התמים ומתו בספר לא פחות מעצם תוכנו של המיתוס. האמת הבסיסית הכלולה בו חייבת היתה להתבטא בחטיבה הראשונה כמציאות פנימית נסערת וכמצב הקיים בהווה, ולעומת זאת חייבת היתה להינתן במסגרת של סיפור מוגמר עובדתי, מעשה שבעבר, בחטיבה המסיימת. הז'אנר של שני השירים מסמן את עיקר משמעותם. הקירבה המהותית בין "אל הפילים" ו"סתו עתיק" בחטיבה הראשונה לבין "מערומי האש", "יום הרחוב" וכמה שירים אחרים בחטיבה השלישית נובעת מזיהותם הז'אנרית של השירים (אלה הן הדוגמאות השלימות ביותר של הז'אנר הראפסודי ביצירת אלתרמן; ז'אנר, שהמשורר עצמו סימנו בתווית המוסיקאלית "קונצ'רטו"), שהיא גם זהות שבתפקוד. בכל מקרה קשור הז'אנר בייחוד הרטורי של השיר, וממילא מאיר זיהויו את מיבנה השיר, את עריכת החומרים התימאטיים שבו, את לשונו, את מיכלול מרכיביו.

הפרספקטיבה הז'אנרית מבהירה מכל מקום גם יחסים הפורצים את מסגרת המיבנה של הספר הבודד. חשיבותה המיוחדת של פרספקטיבה זו היא בכך, שממנה יכולים אנו לצפות בשיר הבודד וב"עולם" האלתרמני הכולל צפייה סינכרונית, בעוד שהמיבנה של הקובץ הספציפי מאפשר צפייה מוגבלת בזמן. הקובץ הבודד מגבש את הקשר של ה־Topoi האלתרמניים במסגרת משמעות הנועצה בנקודת זמן מסיימת והמגלמת תחנה אחת בדרך התפתחותו של המשורר. הז'אנר מגבש קשר דומה בנקודות זמן רבות לכלל אורכה של דרך זו. הבנת הקירבה הז'אנרית בין הראפסודיות המרכזיות של "כוכבים בחוץ" הכרחית לשם הבנת משמעותו של הקובץ, אבל בה מותנית גם תפיסה נכונה בהתפתחות שירת אלתרמן המוקדמת משלבה הראשוני (1931—1935) לשלב "כוכבים בחוץ". השיר הראפסודי הגדול היה הז'אנר הלירי העיקרי של אלתרמן המתחיל ("קונצרט לג'ינטה", "ליל קרנבל", גיחוח אשה", "שיר צריך לנגן וכו'), ומבחינה מסיימת מהוות הראפסודיות של "כוכבים בחוץ" את נקודת הקשר העקרונית בין הקובץ הראשון לבין שלב הבראשית ביצירת אלתרמן. עם זאת מתגלה דווקא בהם (בתמורות שחלו בפיתוח הדיאלקטי של המיבנה הראפסודי), התמורה העקרונית שארעה בעת המעבר לשירת "כוכבים בחוץ". כמו כן, מסתמנת תמורה זו גם

בהופעת האודה כז'אנר האוראטורי המרכזי ביצירת המשורר במקום הראפסודיה, החוגגת כאן את נצחונותיה האחרונים. המעקב אחר התפתחות האודה מבליט את האירועים העיקריים שחלו בשירת אלתרמן במהלכה מ"כוכבים בחוץ" ואילך, כשם שאירועים אלה משתקפים עתה בהופעתה של הפואמה האלתרמנית ובהתגבשותו של ז'אנר המסה השירית הגדולה (מרבית פרקי "שיר עשרה אחים").

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

1. בין מאמרי היסוד מתקופה זו ראה מאמריה של אידה צורית "על כמה מוטיבים בכוכבים בחוץ", "משא" (הדרשבווען), 14.1.54, 28.1.54, "שמחת עניים" — סיוון להבהרת השירים, שם, 10.7.52 (המאמרים כונסו בספרה של צורית הקרבן והברית, הוצאת דביר, ת"א תשל"ד); ראה מאמרו של דוד כנעני "על קו הקץ", בינס לבין זמנס (ספרית פועלים, מרחיבה 1955), עמ' 220—257; ראה מאמרי "המת זהרעיה" — על שירת האהבה של נתן אלתרמן" ו"בין יום הקטנות לאתרת הימים" (שניהם משנת 1959), ארבע פנים בספרות העברית בת ימינו (מהדורה מורחבת, הוצאת שוקן, ירושלים ותל-אביב תשל"ה), עמ' 69—124; ראה מאמרו של ברוך קורצווייל "ה-*condition humaine* בשירה הפרוטנאלית לנ אלתרמן" (1960), בין חזון לבין האבסורדי (הוצאת שוקן, ירושלים ותל-אביב תשכ"ו), עמ' 202—257.
2. ראה, למשל, דיוניו של נתן זך במטריקה, בריתמס, כאימאז' ובמצולזל בשירי אלתרמן במאמרו "ההרורים על שירת אלתרמן", "עכשיו" 4:3 (אביב תשי"ט), עמ' 109—122, ובספרו זמן וריתמוס אצל ברגטון ובשירה המודרנית (הוצאת "אלף", תל-אביב, 1966), עמ' 20—39.
3. ראה, בין השאר, מאמריהם של נעמי תמיר והרי גולומב, "שמחת מועדים" — תיאור ואינטרפרטציה של שיר מאת אלתרמן", "הספרות", כרך ב', עמ' 109—139, וכן "דרך חרב כעלמה: קריאה באמרה תרב הנצורים לנתן אלתרמן", "הספרות", כרך ד', עמ' 80—88; וראה ביהוד מאמרו של יוסף האפרתי "לשאלת הקומפוזיציה של השיר הבודד בכוכבים בחוץ": על פי שיר על דבר פניך", "הספרות", כרך ג', עמ' 215—224.
4. ראה מאמרי "מבנה וכינה כקבצי השירה של נתן אלתרמן", ארבע פנים בספרות העברית בת ימינו (מהדורה מורחבת), עמ' 31—68.
5. העיקרי במבקרים אלה הוא שלמה צמח. ראה פרשה זו בהתפתחות ביקורת אלתרמן

- במאמרה של אורה באומגארטן „קיום בהתפתחות ביקורת אלתרמן“, א. באומגארטן (עורכת) נתן אלתרמן — מבחר מאמרי ביקורת על שירתו (הוצאת עס'עובד, תל-אביב 1971), עמ' 13—15.
6. ראה, למשל, מאמרי „הערות לויכות על שירת נתן אלתרמן“, ארבע פנים בספרות העברית בתימינו (מהדורה מורחבת), עמ' 125—149.
7. ראה, למשל, רשימתו של ז. וייסמן, „איכחת החרב והמיית היונה“, „משא“ (השבועון), 29.11.1957.
8. ראה, למשל, מאמרו של מתי מגד „שירת אלתרמן ועולם הבלדה“, „משא“ (השבועון), 21.8.1959; וכן ראה מאמרו של זן לאור, „יסודות הבלדה בשירי הטור השביעי לנתן אלתרמן“, „הספרות“, כרך ד', עמ' 89—98.
9. ראה בעיקר מאמרו של ג. נך „הרהורים על שירת אלתרמן“ (הערה מס' 2 למעלה).
10. ראה מאמרי על „אבני בודה“ ב„עכשיו“ 29—30 (סתו תשל"ה), עמ' 63—85, וב„עכשיו“ 31—32 (אביב-קיץ תשל"ה), עמ' 63—91. המאמרים נדפסו בחלקם גם ב„ביצרון“, חוב' ה' שנה ל"ה, (סיון-תמוז, תשל"ד) עמ' 201—223; חוב' ו' (אלול, תשל"ד) עמ' 283—291.
11. W. K. Wimsatt, jr., „The Chicago Critics: The Fallacy of the Neoclassic Species“, *The Verbal Icon* (New York 1958), pp. 41-65.
12. יוצא מן הכלל בולט הוא ספרו הנ"ל של נתן זך (הערה מס' 2 למעלה).
13. הדיבור על „התחדשות“ אינו חסר הצדקה. ההכרה במימד הזיגורטי של השירה הלידתית היתה קיימת — ואם גם בצורה מעומעמת מאד — בביקורת העברית, ויותר מזה, במתודיקה הספרותית של בית הספר העברית, עד לפני חמישים שנה לערך. ראייה לקיומה של הכרה זו מן הצד המתודי אפשר למצוא ב„כריסטואטיית“ (מקראות) הספרותיות הרבות של ראשית המאה, המחייבות הוראת הטייה על פי סוגיה זכך בספריילמוד של „תורת הספרות“ משל"ג ועד א. ברש. הראיות מן הביקורת הספרותית מעטות יותר, ובכל זאת ראה מאמר כ„ביאליק אמן הצורה“ מאת ש. טשרניחובסקי, „רימון“, חוב' ג' (ברלין תרפ"ג), עמ' מ"א—מ"ג.
14. ביחס לשירת ביאליק ניסו את כוחם בעניין זה עשרות רבות של מבקרים מי. קלוזנר ועד עדי צמח והגדיל מכולם דב סדן בעשרות מאמרים. מספר הנסיונות המקבילים בביקורת אלתרמן מצומצם יותר. ראה בעיקר מאמרה של אידה צורית על „כוכבים בחוץ“ (הערה מס' 1 למעלה) ומאמרי „המת והרעייה“ (שם).
15. „שיר הפונדק הישן“, עיר היונה (מהדורת הקיבוץ המאוחד, ת"א 1972), עמ' 261.
16. ראה הניתוח הבסיסי של ה„טופיו“ בספרו של א. ר. קורציוס Ernst Robert Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* (Bern 1948)
- וכן ראה הפרק על ה„טופוס“ בספרו של ו. קייזר: Wolfgang Kayser, *Das Sprachliche Kunstwerk* (5 Auflage, Bern 1959), ss. 72-77.
17. ראה נסיון מיון מעין זה בספרו של מאריו פראז, העוסק בקונבנציות הסבל Mario Praz, *The Romantic Agony* (New York 1956).
18. הכוונה היא שוב ובעיקר למאמרו של דב סדן.
19. ראה ספרו של רוברט לנגבאום: Robert Langbaum, *The Poetry of Experience* (New York 1957).
20. ראה מאמרו של דב סדן „המשולש“, בין דין לחשבון (הוצאת זכור, תל-אביב, 1963), עמ' 10—13.
21. ראה ספרו הנ"ל של ר. לנגבאום (הערה 19 למעלה), עמ' 9—37.
22. ראה מאמרו הנ"ל של נתן זך ב„עכשיו“ (הערה מס' 2 למעלה).
23. ראה מאמרו הנ"ל של יוסף האפרתי ב„הספרות“ (הערה מס' 3 למעלה).
24. ראה דבריו של אמיל שטייגר על „אמנות האינטרפרטציה“, Emil Staiger, *Die Kunst der Interpretation* (Zürich 1955), ss. 9-33.

