

שירת הראייה הבהירה: נתן אלתרמן

ישעיה רבינוביץ

האימאג' הזה אשר ב"הטור השביעי" כדאי הוא שנעיין בו. לכאורה הוא בא לשמש במפורש את הבעיה הפובליציסטית בלבד, לבארה, לבררה, להיות לה משל ומליצה, לכוון אותה אל "מוסר-השכל"; ובה בשעה הוא דומה הווה לו לבדו, קשוב לו — לעצמו כמעט, ומשמעותו עם שהוא מלווה תמיד את החומר הנדון בטור, הרי היא גם מעוררת רחשים, שהם נטויים אל המעמקים ואינם חדלים עם הסתיים הטור והחומר המפורש שבו. נביא דוגמאות מספר מטורים הדנים בדבר־רים השונים מאד במהותם, אלא שכולם ניתנים למאורעות האקטואליים של יום־ביומו:

"עם המשא ומתן" (שבין שתי מפלגות הפוע־לים על שיתוף בממשלה):

הם הוֹסִיפוּ עֲבוֹד בְּמִשׁוֹר וּפְטִישׁ,
אָךְ בְּכִתְהָ בִידֵיהֶם מְלֹאכְתָּם —
כִּי אִם לֹא תֵאָהֱבֵנָה אוֹתָהּ יְדֵי אִישׁ
הֵן לוֹקְחוֹת אֶת נַפְשָׁהּ בְּלֵי דָם.

(ח"ב, עמ' 196)

או: "אלמנת הבוגד" (שנאבקה שנה תמימה לטהר שמו של בעלה אשר נדון למוות):

מָהוּ עוֹ מְדִינוֹת? מוֹל רְבוֹא כִידוֹנִים
לְעִמּוּד לְבֵלֵי סִנֵּת בְּשַׁעַר —
אָךְ לְרֵעוּד וְלְכְרוֹעַ מוֹל יַד אֵין־אוֹנִים
שֶׁל אִשָּׁה אֶלְמָנָה וְנֶעַר.

(שם, עמ' 192)

שתי השורות הראשונות בכל אחד משני הבתים פנויות לגמרן לענין אקטואלי, אך בשתי השורות האחרונות של כל בית עולה האימאג' והוא אמנם מבהיר מאד את הרעיון האקטואלי שבשתי השורות הראשונות, אולם הוא גם קיים לעצמו ונשמע לעצמו באיזו רשות־יחיד רחוקה משלו. בבית הראשון, המטפל בבעית הפלגות בחלוציות, מש־משת המלה "כי" את הקשר ההגייוני והרגשי שבין השורות הראשונות והאחרונות. אולם אותן שורות אחרונות, כשהן מוצגות לעצמן, מהוות משמעות היוצאת מגדר החדשות אשר בהן דן הטור ונוטות לרשות המעמקים המובעים רק

"הטור השביעי" לנתן אלתרמן בעיצומו היה מושך לבו של הקורא בקסמיו. חדשות היום היו מתכנסות שם, מצפות, כביכול, לדברו של בעל הטורים שיבוא וישפיע עליהן מאורו המיוחד. לרצונן, כביכול, היו אלו ניתנות לשטף השורה הארוכה והשורה הקצרה, לנשימה ההומוריסטית הארוכה ולנשימה הסאטירית הקצרה, לשוני מק־צב ולשוני חריזה, כאילו כל אלה דרך הטבע הוא להן. החדשות היו נוהרות, דומה אל הדי־מויים, ההשאלות, הקולות והצבעים שהמסורר היה משווה עליהן, מתעטפים ומתקפלים בהללו. קלות־הכתיבה נראית היתה באה מן ההשמעות העמוקה של הבעיות — רובן לאומיות או חברתיות, ומקצתן נוגעות למאורע אישי בשולי הדרכים שבמדינה — למגע עטו של המשורר. אך לעולם לא היה "הטור השביעי" ממצה את עצמו עד תכליתו. שלא כדרך המאמר הפובליציסטי, הדין גם הוא באותם ענינים ממש, והוא מביע את כל אשר לו ומסתלק עד בוא הגליון הבא של העתון, היה הטור משא־א־אחריו הדין ובני הדין, שבדרך כלל לא היו נסמכים עד גמירא לענינים שנדונו בו מלכתחילה. מי שהק־דיש שהות פנימית משלו לרחשים האלה עם הסתיים הטור, ודאי שהיה מבחין בעובדה מופ־לאה זו: הדיון בחומר היום־יומי הפובליציסטי כבר נסתיים, ה"מוסר־השכל" כבר הובע במרץ האופייני לנתן אלתרמן; ואילו משהו עדיין נשאר תלוי־ועומד עם חלוף כל התכונה בגליונו של יום.

בעצם יש גלגות ב"טור השביעי" שני כיוונים המשמשים את הדינאמיקה המילולית שלו. האחד היה גלוי ולגיטימי, כובש את כל המסכת לעצמו, מתיימר להוות הכוונה האפריורית שהניעה את המחבר בכלל להודקק לאותו טור שלו: הוא הדיון הפובליציסטי החולש על צבא השורות, על המקצב והחרות, על הדימוי וההשאלה, וסוף־סוף — על ה"מוסר־השכל" שבו יסתיים הענין. והשני פעל בהחבא, היה נורם והולך מתחת לרובד הפובליציסטי, נוון מאותו רובד מחד גיסא, ומש־וזה עליו מאיזו חשיבות מופלאה מאידך גיסא — וסוף־סוף הולך ומתבלט ומכוון את החרוזים ה־אחרונים של הטור גם לעצמו. הוא האימאג'.

רית הוא לאלתרמן הנאבק על ערכים הומאניסטיים-ישראליים ושחזית-המאבק שלו הוא ה"טור". אולם רמזו ירמזו "הטור השביעי" על המשורר, הצמוד גם אל הריאליזם האקטואלי, הלאומי-הישראלי, גם אל מעמקי האסטיים-הפסיכיים. ריאליזם זה, על ריבוי ממדיה, מתגשמת בהדרגה מיוחדת ב"עיר היונה" ובפרקים המיוחדים הנסמכים לה. להללו ישמש "הטור השביעי" מעין פרוודור שבאורתו מהלכים הדים רבים מן הט-רקלין.

ב

המצוי אצל שירתם של אורי צבי גרינברג, אברהם שלונסקי, אהרן צייטלין, ש. שלום ואחרים המייצגים את הדור "שלאחר ביאליק", ניתן לתחושה מיוחדת משהוא נכנס לשירתו של נתן אלתרמן בכלל ול"עיר היונה" בפרט. התחושה הזאת הולכת וגוברת, עד שהיא נראית ברית חדשה הכרותה בין המציאות הלאומית-הישראלית ובין היצירה הפיוטית המודרנית. הברית הזאת שונה הרבה מאד מזו שאלתרמן קבל מרביתו ומתבררו בשנות העשרים והשלשים — שנות העליה השלישית לארץ-ישראל — למאה העשרים. בעוד אשר השפעתם של הללו גברה מאד בתחום ההכרה האימאגיסטית המודרנית, הרי למעשה פרש מהם ב"עיר היונה", עד כדי התנכר לדרכם האמנותית.

ידועה למדי השפעתו הישירה של שלונסקי על אלתרמן. משכתו הערייה הסתמית של האימאג' בשירתו של הלה; החזיון המבקיע מן הגנזים ללא שום מגמה תודעתית ברורה השיב עליו מן הקסם — אותו קסם שהביאו לידי גילוי ב"כוכבים בחוץ". אולם ערייה זו, אף אצל שלונסקי גופו, שהתפאר במהפכה המתחוללת בגללו בשיירה העברית והתייפה במרד בשלטונו של ביאליק, לא התקיימה הרבה. לפי משורר עברי, בין מודרניסטי ובין לא, אם אך אינו מוציא עצמו מכלל העם הישראלי ומכלל המחשבה ההיסטורית הישראלית, מודרן הוא מן הפולחנות האמנותיים המואסים בערכים הטבעיים בתודעה האנושית ומתכחשים לחזון ההומאניסטי ביצירתם. אכן על שום שלונסקי היה בראשיתו מבקש את "הסתם" האימאג'י התכליתי, ולא תלאו באילן הגדול של הלאומיות הישראלית או של המסתורין הישראלי, כעשות אורי צבי גרינברג, אהרן צייטלין ואחרים, היה צורך חיוני למשורר מעין זה כנתן

במדות האסתטיות האמנותיות בלבד. המושג מלאכה שבבית הראשון קיים אז בתחושה שאינה תלויה דווקא בנעשה במפלגות העובד הישראלי. התחושה הזאת מתקיימת מנפשה גופה, ניוונה מן החיוניות הפסיכית-האסתטית אשר בה בעצמה. וכן, מובן, בבית השני: אם נסיר את מלת הקשר "אך" מן החלק השני של הבית, נעמוד לפני אימאג' שהוא דומה תלוי בהווייתו של עורלם, לו לעצמו, ללא כל פירושים אקטואליים, ללא העובדה המסופרת בעתונות היום. האקטואליזם וודאי "מרוויחה" הרבה מן האימאג' שכל טור וטור מעלה מתוכו. אולי האקטואליזם היא הפותחת את הפתחים לעטו של המשורר שיעלה אותו אימאג', אולם משעלה הלה, הריהו מבהיר את המציאות האקטואלית מבפנים, מחדירה מן האור הפנימי שבו — ומשהיא מסתיימת ומסתלקת הוא עדיין נשאר בתוקף אורו לו לעצמו. ויש שהטור אינו יכול "להתאפק" בתחומי הסתם האקטואלית של היום, המסובבת את המקצב "החפשי" שלו ומניעה את המלל הזורם שלו, כי כבד עליו מאד האימאג' עמוס המשמעות. אז הוא חורג לפתע אל הפאטוס הלירי שאינו נשמע לא להומור ולא לסאטירה ולא ל"מוסר-השכל", כי כולו אינו אלא מבע לצפיה מסתורית התוססת מבעד לחומר הפובליציסטי. ואין דעתו של הטור נחה, עד שהוא אומר להתחמק מכלל האקטואליזם ולצוות אל הבלדה, שהיא האספקלריה היותר מאירה בכל שירתו המופלאה של נתן אלתרמן. החרוז נוגע-לא-נוגע או בממדים שונים, משלב את הקדומים בעתידות, מוזג מעמקים במרחבים, וסופו שהוא נשאר תלוי ועומד לבדו כאות ומופת לתנועה האסתטית של המשורר:

בְּעִמְקֵי סֵפֶר שְׁמוֹת הַתִּיפֹת
אֵישׁ זָקֵן מְפֹשְׁטֵי יִשְׂרָאֵל —
וְהָאִיר אֶז אוֹתוֹ הַיָּרֵחַ
הַדּוֹלֵק מְעֵלֵנוּ הַלַּיִל.

(עמ' 36)

אולם סוף-סוף "הטור השביעי" טור יומי-פובליציסטי הוא. החדשות והפירוש לחדשות הם הכמות השולטת והלגיטימית. גם האימאג' מכוח תודעתית לבירורן של החדשות ולפירושן. בין לבין כיסופיו האסטיים-הפסיכיים של המשורר מחיצת אותה כוונה תודעתית שמטרתה הגלויה הוא ה"מוסר-השכל", הלכה המוסרי שחובה מוס-

רבה: לכל היותר היא מעין מסכת של צלליות שהקולות והצבעים מעורבים ומטושטשים שם והם מוחשים נבובים מבפנים. מכאן הוא שבת-קופות מסוימות ביצירתם היו שלשת המשוררים הללו, כל אחד על פי דרכו, שוללים כל זכות אמנותית למוטיבים אקטואליים "פובליציסטיים". גרינברג היה נוקב מבעד אל הדמים ואל נחל ארנון ואל המלכות ואל הקינה הפרימיטיבית העתיקה; צייטלין היה מסתחף במשיח ובסמאל ובלילית; וש. שלום בתקופה מסוימת היה עולה בסולם והכוכבים היו כבים והוא היה שוחה לבדו בים האפלה התכליתית ו"מאום לא לוהו". הרא-שון בדור אפוקאליפטי-מודרניסטי זה — משורר צעיר שהוא גם הוא היה חוזה באימאג' הנתלה נהדר ומסתורי על גבי ההוויה, והוא, בכל זאת, יצא ושיקם את הריאליות של האקטואליה היש-ראלית ושיווה לה קיום פיוטי-אמנותי בזכות עצ-מה — הוא נתן אלתרמן.

כבר בספרו הראשון, שהיה נתון הרבה להש-פעתו של האימאג'יזם האקספרסיוניסטי מבית-מדרשו של שלונסקי, מתרמזים סימני היחוד הפיוטי שלו. השם הזה "כוכבים בחוץ", ברא-שיתו הוא ניתן לך פשטני מאד עד כדי היותו דבר של מה-בכך, והוא הולך וגדל מתוכו עם המעבר משיר אל משנהו, מעמיק ומרחיב: בר-אייה בהירה — מופלאה המבקיעה אל איזו ריא-ליות לפני משטחו של דבר. אותה ריאליות תלויה ביקום, ככוכבים התלויים בחוץ ללא שא-לות וללא תשובות, מאירים ללא יעוד וללא תכ-לית, ותמיד עומדים להם המעמקים בעיניהם. כל האימאג'יזם בספרותה של אירופה בעשורים הראשונים של המאה העשרים היה דבוק בריא-ליות אמנותית-אקספרסיוניסטית מעין זו — וב-רוסיה, שספרותה היתה תדיר ספוגה מן האיוויים הפסיכיים-אנארכיסטיים, נהפך האימאג'יזם הזה ל"סתם" של עירום ועריה נפשיים שבהם היה נעוץ האסתטיציזם האנטי-תרבותי של ייסנין. בשם האסתטיציזם הזה יצא גם שלונסקי לערוך כל אותו "מרד" במסורת הפיוטית ההומאניס-טית-לאומית של ביאליק. אולם אלתרמן, שהרבה קבל משלונסקי, סוטה מן המגמה האסתטיציס-טית-האנארכיסטית עוד ב"כוכבים בחוץ". הרי-אליות האימאג'יסטית שלו לעולם אינה "רוצה" להעלות ולפרוש מן האקטואליות, מזה הנראה כשטחם של הדברים בלבד. היא מתרפקת על הדברים, כהתרפק הכוכבים אשר בחוץ על האק-

אלתרמן להבדל מדרכו. המשורר הצעיר היה מתרפק בכל מאודו על המציאות האקטואלית בחיי העם בה בשעה שהאימאג' העולה "לו-לעצ-מו" מן האוקינוס הפסיכיה-היולי הקסימו ביפיו המסתורי. אולם "משימתו" האמנותית העצמאית היתה קשה לאין-ערוך ממלאכתם של אלה ההווים ב"סתם" האסתטיציסטי ונוהים אחרי הבלימה האימאג'יסטית שמעבר לפרגודי המציאות שבה היו מהלכים. טיבה של ה"משימה" הזאת יתבלט לכשנסה לדון בה נוכח הדינאמיקה האמנותית הפיוטית של השירה העברית בשנות העשרים והשלושים של המאה.

השירה הזאת רובה הכוחות היציריים שבה מתאחזים במוטיבים של גלות וגאולה. הללו עוררו את הנטיות היותר חשובות האופייניות לשירה המודרניסטית: את הסימבוליזם החותר לריאליות המסתורית, את האקספרסיוניזם, על הפניות הרומאנטיות שלו אל הגזע ואל הדם ואל המלכות ואל הקדומים, את הכיסופים הדימוני-לוגיים הנוטים אל העממיות הפרימיטיבית ואל המיתוס. אולם המוטיבים האלה כל עיקרם הוא בשלילת המציאות הישראלית האקטואלית ובח-תירה למציאות אחרת שהיא, כביכול, יותר ריא-לית, יותר אמיתית. המשוררים הגדולים של התקופה ראו את האקטואליות הישראלית מעין יריעה שמעבר לה מתרחשים הקדומים והעתי-דות, יריעה שעל גבה מתחוללת האפוקאליפסה הקיומית של האדם היהודי, מן ההתחוללות הזאת הבקיע האימאג' שכגורל הוא נתלה על ההוויה, שליט וחולש על הקדומים והעתידות, ואין ההו-ויות הדויה משמשת לו אלא בבואה שבה מש-תקפים הנפתולים האפוקאליפטיים של הרשויות. בבואה בלבד היא לגזירה המיתית או הדימונית או המסתורית במעבר הדורות, ולכן אין לראותה כאמת ריאלית יציבה לעצמה. הריאליות האמ-תית, המוצקה בגורליות הישראלית שלעולם אינה משתנה, כי לעולם היא נשמעת לגזירת-קדומים, הוא האימאג': אימאג' הגזע אצל גרינברג, על האיליה הקדמונית והכוח הקדמוני אשר בו; אי-מאג' הדימוניות הפסיכית של אהרן צייטלין, על המשיחיות והשטניות והארוס הקדמון אשר בה; אימאג' התהום הנפשית אצל ש. שלום, על דחפי האבדן וכיסופי הגאולה אשר בו. האקטואליות הישראלית, המצומצמת בגדריה היום-יומיים ונשמעת לבעיותיה העולות בה מבוקר-עד-ערב, כשהיא לעצמה אין ליחס לה חשיבות ריאלית

המוקיונות החלולה של הלה, על כל תעיותיה ונסיונותיה ותחושות כשלונותיה, לא נגעו באל-תרמן המשורר. אף באותו שיר, "ירח", בוקעת נימת הגעגועים הגדולים אל האקטואליות, ההת-רפקות עליה אף תוך כדי ידיעה שהיא אינה אלא "הצעצועים הגדולים של האלהים":

וּבְרֵאוֹתָּהּ כִּי דָרְךָ עוֹד צוֹפֶה אֶל הַלֶּךְ

וְהִירַח

עַל כִּידוֹן הַבְּרוֹשׁ.

אַתָּה אוֹמֵר — אֵלֵי, הַעוֹד יִשָּׁם כָּל אֱלֹהִים?

הַעוֹד מְתָר בְּלַחַשׁ בְּשִׁלּוֹמָם לְדְרוֹשׁ?

מֵאַנְמִיָּהם הַמֵּים נְבָטִים אֲלֵינוּ.

שׁוֹקֵט הָעַץ

בְּאֲדָם עֲגוּלִים.

לְעַד לֹא תַעֲקֹר מִמֶּנִּי, אֱלֹהֵינוּ,

הַנִּגַּח צִעְצוּעֵיךָ הַגְּדוֹלִים.

"כוכבים בחוץ" עמ' 38

בכל אלה אין אלתרמן בא עדיין לידי גילום כוחותיו האמנותיים העצמיים. הדימויים עדיין לקוחים, או מושפעים השפעה ישירה, מן המנגנון הקיים של האימאג'יזם האירופי. "הדומיה שו-רקת" לא היתה עוד בגדר הפתעה באותו בית-מדרש "מהפכני" של שלונסקי, ו"בוהק הסכין כעין החתולים" כבר היה ידוע מאז ו"בשמים שקט" עדיין מס הוא אשר אלתרמן הצעיר מאד משלם לאהבת-נעורים, ללרמונטוב הרוסי. אולם אותם הכוכבים הטובים, "כוכבים בחתולים", מש-מיעים כבר על הבא, על אשר לו לאלתרמן לבדו: על ההמראה האימאג'יטי ועל עמקותה — ועל התרפקותו של אותו אימאג' — התלוי בהווייה ככוכבים בחוץ, לבדו, לו-לעצמו, רווח משמעות תת-תודעתית משלו — על התינוקות המהלכים בעולם האקטואלי שהוא מאוס כל כך על החדי-שות האכספרסיוניסטית. אפילו אותו אימאג' — הפנס — המשמש הרבה את האכספרסיוניזם ה-עולמי, ב"ליל קיץ" של אלתרמן הוא בא "במג-לב זהב פנס מפיל אפים / עבדים שחורים לרוחב הרציף"; אולם באמת כך הוא רק מן השפה ולחוץ: הוא אינו פוגע במציאות הכרפית. הנוף הכרכי הזה, אמנם, פורש כולו מן הריאליזם השטחי של הרפרונטאציה התיאורית שבה מא-שימים את ה"ריאליזם" הספרותי-האמנותי. אולם בכל תקופה הוא נאחז בדברים שבמציאות ה"רי-

טואליות היומית והלילית של האדם עלי אדמות. ההגיון האימאג'יסטי, שמדותיו שונות הן לגמרי ממדות ההגיון של הריאליזם האקטואלי, חותר תמיד בשירו של אלתרמן למלא את הבלימה האיומה המתהווית עם צאת המשורר האימאג'יסטי לראות בדברים שבעולמו, המפריש מהם שהיה גנוז בבכיהם ותולה אותו כצעצועי המשונים והמזורים של המוקיון, ותוך-כדי-כך הוא פורש מהם ונוטשם לבדם בשממון קיומי שעליו אין זכות היצירה האמנותית חלה כלל. האכס-פרסיוניזם האימאג'יסטי, נטפל לדוגמה, הרבה אל מוטיב הירח: יסוד זה במנגנון האכספרס-יוניסטי בכוחו היה להפיג מן הדברים את חרי-פותם האקטואליות, להעמידם נבוכים מכל אותו "ריאליזם של המאה התשע-עשרה", ולפתוח בהם כל מיני פתחים גנוזים ל"שער החמשים" בפולחן התת-ידיעי והאל-ידיעי של השירה החדשה. גם אלתרמן מקיים אותה מסורת מודרניסטית ב"כוכבים בחוץ", ואחד משיריו הראשונים הוא — "הירח". התהליך הפסיכי-האמנותי בשיר הזה בא גם הוא ראשית-כל, לרוקן את ההווייה האקטואלית של העיר מתוכנה ולהעמידה נבוכה מכל מציאות:

גַם לְמַרְאֵה נוֹשֵׁן יֵשׁ רִגַע שֶׁל הוֹלָדָת,

שְׂמִים בְּלִי צְפוֹר

זָרִים וּמְבַצְרִים.

בְּלִילָה הַסְּהוּר מוֹל חֲלוֹנְךָ עוֹמְדָת

עִיר טְבוּלָה בְּכִי הַצְרָצְרִים.

כל הבית הזה, הראשון לשיר, ניתן להצטברות פנימית המכוונת אל הטור האחרון: "עיר טבולה בככי הצרצרים". ההצטברות הזאת היא הצטב-רות השממון: "שמים בלי צפור" סופם שהם נע-שים "זרים ומבוצרים". המציאות דומה מוצקה ונוקשה וכבדה ללא מוצא, ללא חידה וללא פת-רון, ללא הגות וללא חזון. אולם משנכנס "הלילה הסהור" אל השיר, נעשית כל אותה מציאות נטו-לת ממשות כולה. כל זה שהיה דומה עלינו מוצק, נוקשה וכבד, ומשום זה מציאות-יריאלי, נמוג ופג. על כל היקום נתלתה הבלימה הקיומית ושוב אין טעם לעיר "מול חלונך עומדת". "היא טבולה בככי הצרצרים". באימאג' הזה יש מן הרווייה ביסודו של האימאג'יזם המודרניסטי בכללו והוא מעיד גם על אלתרמן ועל דרכו בשירה. אולם אף הבית הזה אינו נוטל לעצמו אותה רשות של "סתם" ששלונסקי היה נוטל לו בתקופה מסוימת.

אליום האקטואלי, גם מן ההתגלות המופלאה, המסתורית כמעט, של האימאג'. הללו מדות הן המניעות גם את "הטור השביעי" והן הבאות לידי גישום מלא וכביר ב"עיר היונה", ב"שירים על רעות הרוח", ויותר מהללו: ב"שיר עשרה אחים".

ג

"עיר היונה", "שירים על רעות הרוח" ו"שיר עשרה אחים" — כולם נוצרו מתוך איזון מופלא לכוחות האמנותיים-הפיוטיים הפועלים בשירה העברית למן תקופת התחייה ו"דורו של ביאליק" ועד תקופת הדחפים המודרניסטיים של הדור האפוקליפטי שבין שתי מלחמות-העולם. דברו הפיוטי של אלתרמן בוקע ועולה במשמעות כפולת הרבדים הגשמעים זה לזה וקיימים זה בזכותו של זה. אין כל ספק שהמשורר הוא בעל רגישות עמוקה מאד לאותן רשויות פסיכיות, אשר מן האוקינוס האל-ידיעי והתת-ידיעי שלהן הן מעלות כל מיני אימאג'ים פלאיים וזרים שבדרך כלל אין מטיבם להשמע להגיגה של המציאות האקטואלית, ה"ריאליסטית". אין לך בית ב"עיר היונה" שלא יעלה את תחושת היציאה אל הקדומים המיתיים או אל המעמקים הגנוזים, תוך הקשב בקשב למשהו התלוי על-גבי האקטואליות שעליה "מספר" השיר, או מעבר לאקטואליות זו. הרגישות הזאת, שתמיד היא מובעת בעלייתו של האימאג', היא אפריורית, כלומר אינה תלויה בהווי-ייתה ובמהותה במקרה אקטואלי זה או אחר שעליו מסופר ב"עיר היונה" או ב"שיר עשרה אחים" או ב"שירים על רעות רוח". היא מצויה בכוח ברוחו של המשורר עוד טרם צאתו לשיר על ההווייה הישראלית שבארץ. טלו לכם בית אחד או שנים מן השיר "עיר קורסת" ב"עיר היונה" ועיינו בו מבחינה זו שאנו דנים בה כעת:

לא כאן מן האש, מראש סלע,
נשא רע את רע על גב,
וכנבא מעפר בצלם
נברא איש מקרבן אחיו.

עמ' 71

או מ"שיר פותח":

והעת כמו ניר שבו
חרשו אהבה ושנאה וקרב,
ויבער העפר עד בוא
יבוא נושא אלמותיו.

עמ' 7

אליסטית". אפילו כשאלתרמן מתיימר לבוא לידי ההכרה הפיוטית של "תמצית הערב" הוא אינו אלא מעיד נואשות שלעולם אין בידו לפרוש מן העולם הזה, היום-יומי, האנושי, הניתן לדברים, ולא לאיזה גלגול קדמוני-היולי שלהם:

רק בפנס של פיס פחלחל מאיר הערב
סמטה, חלון, עורב על הגדר.

"תמצית הערב" עמ' 80

בעצם נצדק אם נאמר: כל אימת שאלתרמן היה רוצה ב"כוכבים בחוץ" ליצור דווקא שירה אכס-פרסיוניסטית-אימאג'יסטית, היה נשאר בתחום השפעתם של אחרים, ודברו היה רופף ואינו דולה את עצמותו הפיוטית. ונהפוך הוא: כל אימת שהאימאג' שלו היה חבור אל האדם האקטואלי, היה מתמלא מממדי הרוחב והעומק ומוודאות קיומית מפליאה שהיתה עולה על גדות האקטואליות המצומצמת. בשירת הנעורים הדים רבים מן הבא ב"שיר עשרה אחים" ו"עיר היונה", עת קולו של אלתרמן יתהלך בעצמה מקורית. ואין זאת אומרת שהאימאג' נשאר כולו משועבד לאקטואליות הריאליסטית, כדי שישמש לה מעין דימוי או השאלה בלבד וללא כל משמעות קיומית אבטונומית משלו. נהפוך הוא: בשיר מעין "רק אהל ושמים" אין האימאג' מייצג את האקטואליות, אלא הוא פותח בה הרבה פתחים לנסיון הקיומי שעליו לא היינו יכולים לעמוד בלעדיו:

רק אהל ושמים. המה לבדם.
אל פתחיהם עולה הדרך הלוהבת.
אל פתחיהם, עם ליל, מגיע האדם,
אשר עיניו —
ראי לאבן

לא ורועותיו תאורנה, רחומות לבר.
לא את לבו ישא להחליפנו כוח.
את הברזל חובק הבא מן המדבר,
כי הברזל פושל מרוב רשש וקדות.

ולא ענן השחור ולא שדה הוהב.
האדמה תמרות הריה מאבכת.
האיש פליו מניח. שתי כפות ידיו
רק מחיכות ריקם. רק משתרגות מבכי.

אכן, יותר משיש במערכת האימאג'ים האלה מן הפרישה, יש בה גם מן הגילוי הקיומי לרי-

בית נסוג, כביכול, אל צל. היסוד האקטואלי, דומה, נרתע מפני היסוד המיתולוגי של האימאג' הקדום. השיר מבזק ומבזק מן הראיה התהויה מית ומן האימות שבראייה זו. האימאג' של "ויבער העפר עד בוא יבוא נושא אלומותיו" מתבזק כל כך, עד שהוא דומה מביא את אשר לפניו — — את "העת כמו ניר שבו חרשו אהבה ושנאה וקרב" — — ליד העלם אפל. אולם עם קריאה חוזרת ומעמיקה יתרחש משהו מופלא מאד: יסוד הראייה המעלה את החזות הקדמונית, בסופו של דבר אינו משתלט לבדו על כל הבית הפיוטי הזה. בצד הראייה המבטקת את כל המציאות שבשיר מבקיע יסוד השמיעה, וראשית דרכו להבחין בהפוגה העומדת באווירתו של הבית באמצעו — — בין שני טוריו ה־ראשונים והשניים האחרונים. וכראשונים כאחר־נים קשובים לה רב קשב. אכן: ההפוגה הזאת צביון מוסיקאלי מובהק לה, כאשר היא אינה אלא ההשמעות העמוקה ההדדית שבין חלקו האקטואלי של הבית ובין חלקו האימאג'יסטי־מית. מתוכה כבר יופיע הבית שוב, ובדרגה שלישית נעלה ביותר. בעטיו של היסוד האקטואלי הולך אותו אימאג' קדמוני ותת־ידעי ומת־מלא מאיזו משמעות קיומית־סימבוליסטית שהיא פותחת את המעמקים גם לתוכן האקטואלי שב־שיר. העת והניר שבהם חורשים אהבה ושנאה וקרב שוב אינם נשארים ועומדים ברובד המו־שגות השטחית שהם נמצאים בו טרם בוא האי־מאג' של העפר הנושא האלומות. בזכותו של האימאג' נשמעת עכשו האקטואליות המבו־תקת אל הפנים אשר בה, לנבכיה, לתהומותיה, לפחדיה. על ידי זה היא נעשית ריאלית יותר ויותר, יותר ויותר נעוצה בשרשי־קדומים שבה. היא נקלטת כאחד גם יום־יומית, גם עוברת אל הריאליות שמעבר ליומה. היא משיגה עכשו את חשיבותה הריאלית הגדולה ורבת הממדים ועולה במעלותיה של חשיבות זו. אולם, מאידך גיסא, תוך ההשמעות המוסיקאלית הזאת להפוגה הנת־לית לרגע קט באמצעו של הבית, הולכת החזות האימאג'ית המיתית ופורשת מדחפיה ההיוליים והופכת חזון. כלומר: האימאג' של העפר הנושא או של האיש הנברא מקרבן אחיו, שוב אינו מתגלע מעין פרץ פסיכי פרימיטיבי שרק לו־לעצמו הוא בא תוך הכיסופים האכספרסיוניס־טיים ה־טהורים של המשורר. עקב ההשמעות ליסוד האקטואליות שבשיר הוא הולך ונקלט

בכל אחד משני הבתים האלה מספר המשורר על משהו מסוים במציאות האקטואלית שלו, שתי השורות הראשונות בכל בית הן ברורות למדי, פשוטות למדי בהרצאה הפיוטית שלהן. אולם שתי השורות האחרונות נתפסות למשהו הטבוע במדות ראייה המטילות מן האימה המיתית הקדומה תוך הבקעתו הפתאומית של האימאג': "וכנברא מן העפר בצלם / נברא איש בקרבן אחיו", וכן, במדה עוד יותר חזקה: "ויבער העפר עד בוא / יבוא נושא אלומותיו". האימה נוצרת לא רק מטיב ההשאלה של איש נברא מקרבן אחיו כצלם הנברא מן העפר, או של עפר העיר הזאת שיבער עד אשר יבוא גואלה של האדמה ויעבדה ויחיה. השאלה, כל ככל שתהא חריפה ונוקבת ללבה של המציאות, סוף־סוף אינה חיה בזכות עצמה, אלא בזכות הנושא האחר שהיא משמשת לו פירוש מעמיק וממצה. עיקר האימה המבקיעה עם האימאג'ים האלה נעוץ בתחושה העמומה שהללו חזות ראשונית הם למשורר, שהם קיימים בלבו לבדם משכבר, מעין מורשת־קדומים הטמונה בחובו. אכן מבחינה זו טבועה שירתו של אלתרמן בשירה המודרניסטית העו־למית טביעה אורגאנית, והוא עולה בכוחה גופה ובחותמה שלה ואינה טבועה בשירת קודמיו שמהם קיבל השפעה רבה. פרקים היא נראית יותר "טבעית", אמתית יותר, נעוצה יותר ברי־אליות משלה. זו אף זו: היא אולי עברית יותר, באשר תמיד היא מופנית אל איזו תפיסה מקר־אית ראשיתית המזומנת לדרכה האימאג'ית. ה־"נברא מעפר בצלם" וה־"נברא מקרבן אחיו", כעפר הנושא "עד בוא יבוא נושא אלומותיו" שלהבתם היא שלהבת־הקדומים המקראית הנ־עורה מן הרחשים האימאג'יים האל־ידעיים בדי־בורו הפיוטי של המשורר. מכאן תחושת המקור־ריות המלווה את הקורא ב"עיר היונה" ובשירים הנספחים לזו.

כרם אין משמעותם האמנותית של הבתים הנדונים כאן מתמצית בנייתו זה. אותה חזות אימאג'יסטית, הרת האימות הרוחשות מעבר לסף ההכרה, לעולם אינה נשארת בדרגת־קליטה אחת למעין המעמיק בשירתו של אלתרמן. בדרך כלל ניתנים החרוזים האימאג'יים בשירה זו בשני הטורים האחרונים בכל בית שחרזתו היא אבאב. עם הקריאה הראשונה בבית מעין זה תובלט החזות האימאג'ית כעומדת לבדה — כאילו היא — רק־היא הקיימת, והשאר שעליו מדובר באותו

וּבְכֹל זֹאת, פְּנֵי אֵת וּבְהָ קָמִים
 אוֹתָם שְׁמוֹת אֵין-גּוֹף לְמִץ תְּמַצִּית חַיִּו שֶׁל חֹמֶר
 וְהֵם מְגִלְגְּלִים אֶת הַפְּשָׁרִים וְהַדְּמִים
 מִכְּסֹאוֹתָם וְהַנְחֵלָה יוֹרְשִׁים הִמָּה בְּלִי אִמֶּר.

עמ' 113

ד

תהליך ההישמעות ההדדית שבין האימאג' ה־אכספרסיוניסטי ובין האקטואליות, הודאה הד־דית זו באמת הריאלית של שניהם, מתהווה ומתקיים בעיצוב מיוחד לעצמו בשירתו של אלתרמן. אין המשורר יוצא לפרק את האקטואליות, כדי שיאפשר לו להשליט את האימאג' ההיולי שליטה מוחלטת בחלל הבלימה; הוא אף אינו מתכוון להתעלם מן המגמה האקטואלית, כדי להקים את הדממה הגדולה אשר אליה עורגת נפשם של הסימבוליסטים בקשב הרב שהם קשו־בים אל אשר מעבר לפרגוד המציאות. אלתרמן דומה רוצה לספר על הדברים, על המאורעות ממש כפי שעשתה אותה שירה עברית ולא־עבר־רית בתקופה הקדם־מודרניסטית. אלא בעוד ש־ביאליק היה מתחבט ומתפתל בין החזון היהודי הלאומי ובין החזיונות האפוקליפטיים שהסעירו את אישיותו, הרי עולה בידו של אלתרמן לאחד את החזיון הפרימיטיבי והתת־תודעתי האינדי־ווידואלי ואת המגמה האקטואלית הלאומית במש־מעוֹת קיומית עמוקה מאד. אכן הוא אינו מסתחף באימאג' המשולהב ההיולי, כשם שאינו נכנע לכובד הבעיה האקטואלית של עליה והעפלה וכלכלה ומדיניות ומלחמה והעניינים הכרוכים בהם, שהם מסכת המוטיבים ב־"עיר היונה", ב־"שירים על רעות רוח" וב־"שיר עשרה אחים". הקורא הטוב יחוש תמיד שאין שירו של אלתרמן בא ל־ספר שוב את אשר ידוע לו מכבר, אלא ל־"שיר" את הכוונה העמוקה הצפונה באשר ידוע זה מכבר. לפיכך אין השיר פונה אל הצורה ה־א־פית הישירה, כי אם אל הבלדה.

הצורה האפית, עקב האובייקטיביות הספורית שלה ובגלל הקאדנצה המוסיקאלית המנובשת אשר בה, עשויה רובה שתנתן במישור אחד. הפואמה האפית הטובה משמשת דרגה תודעתית ברורה, שבה רואה המשורר את העלילות ואת המאורעות אשר בעבר. הבינה הפועלת בדרגה הזאת, הידיעה הברורה באשר קרה בעבר, מע־בירה את הפואמה מכל אותם נפתולים עכורים שעליהם עמדנו בדיון על האימאג' האכספרסיו־

התגלות, חזון הבוקע מן העבר אל העתיד מכוח גבורתו היצרית של האדם המשורר העברי. האימאג' שוב אינו אבסונומי בהחלט ושרוי בבחי־נתו הפסיכית־האפירורית בלבד. הוא "רוצה" לשמש את האקטואליות שבשיר, ועל ידי כך הוא גופו בא לידי "תיקון". זכותה של האקטוא־אליות היא המשווה עליו את צביונו הסימבול־ליסטי. שהרי הסימבוליות כל עיקרה היא תחו־שת המשמעות בדברים — וכשאתה בא ומייחס לאותו אימאג' מתחושת המשמעות שבו, הרי אותה שעה אתה גם מוציא אותו מן ההיוליות שבו, גם מפיג את האימים אשר בו. במקום לבתק את המציאות האקטואלית ולהבעירה, הוא מגלה בה את המעמקים. רק על ידי האקטואליות מת־עלה האימאג' לדרגת הסמל, ההתגלות. מתפיסה זו עשוי הבית השירי לאלתרמן לקיים את אשר לא קיימו רבותיו. זוהי הברית הפיוטית הכרותה בין המשורר ובין עולמו — שעליה כבר רמזנו בראשית הדברים.

מובן: הדברים אינם אמורים רק באותם ש־רים ובאותם בתים בלבד שהבאנו. הם חלים על כל תהליכו הפיוטי של אלתרמן. פרקים הוא גופו יוצא להעיד על עצמו ועל לבטיו ברשויות הא־ס־תמיציוֹם האכספרסיוניסטי ובאקטואליות הישר־אלית, כעשותו ב־"ליל תמורה":

שֶׁכֵּן הַדְּרֵךְ הַנְּכֹנֶה אֵינָה כִּי אִם אַחַת:
 לְשִׁיר אֶת הַמְּרָאָה בְּעוֹד הוּא בֶן-חֹרֶן וְחֵי מְכוּחוֹ
 הוּא, בְּטָרֵם יִהְיֶה עֶבֶד
 לְמִשְׁמַעוֹת וְלִסְמָלִים. לְהִקְיֹמוּ בְּכֹתֵב כִּישׁ מוּבְדָל
 כִּישׁ מוּחְלָט,
 אֲשֶׁר אָמָה וְתוֹלְדוֹתֶיהָ מִשְׁתַּקְפוֹת בּוֹ רַק כְּלֹי'
 כְּמוֹ תוֹלְדוֹת הַהָר בְּרִסִּים הָאֶבֶן

הכל היה שונה מן המספר בשיר —
 שְׁבִהֵיתוֹ עוֹמֵד, כְּבִיכּוֹל, עַל כְּלֹתָהּ שֶׁל עֵת,
 דְמוֹת לְשׁוֹת לָהּ וְאַרְשָׁתָּהּ,
 וּבִהֵיתוֹ כּוֹתֵב דְרֵךְ-מְשָׁל עַל רַחֲשֵׁי לֵב עִם אוֹ
 לְכֵב עֵיר,
 קָרֵב הוּא רַק אֶל שְׁמוֹתֵיהֶם שֶׁל הַדְּבָרִים, אֲבָל
 פִּינּוּ וּבִינֵיהֶם בּוֹעֵר הַגֶּשֶׁר.

דיודואלית-האמנותית של אלתרמן, הסוטה הרבה מן התפיסה האַכספרסיוניסטית שהשירה העברית נשמעה לה בשנות השלושים ושהשירה העברית הצעירה מסתחפת בה כיום.

צביון הבלדה שרוי כמעט בכל שירתו של אלתרמן. השוני הניכר בה מדרך לדרך חל רק בהדגשה ובהטעמה, אם ליסוד האימאגי ולטיב הקדומים שבו, או ליסוד הסיפורי הניתן להרצאה, או בייקטיבית בערך, על הקורות. היסוד הראשון מתבלט מאד בשיר מעין זה של הדו־שיח בין מיכל ומיכאל ב"עיר היונה", והיסוד השני מושך את העלילה ב"חופת ימים". אולם לעולם אין אלתרמן נותן לשני היסודות האלה שיתפרדו או יהוו כל אחד מסכת נפרדת לעצמה. ה"דו־שיח" שבין מיכל למיכאל חוזר ונשנה ב"עיר היונה" וצביונו האימאגי עומד בו בעינו ותכנו תואם תמיד את העלילה האפית ומשמש לו מעין פזמון־לווי, לפעמים מצטרפים שני היסודות ל־מזיגה המזכירה למרחוק את נעימת ספרו של קולרידג' ב"שירת ה"ספן הזקן", ואז דומה המס־תורין הממלא את האימאג' מצוי על גבי שטחה של ההרצאה הסיפורית. כל העלילה מגלגלת אז במשמעות המבינה את גורלה, הולכת כלפי גורלה ומקיימת אותו בגלוי. העתיקות והבאות נשמעים ונקלטים אהדדי בחרוזים מעין אלה של "ליל פנים אל פנים" ב"עיר היונה":

עוד יִכַּר בּוֹ הַלֵּיל הַזֶּה,
לֵּיל רִבְצוֹ לְמִיל יָם אֲב־הַמָּוֶן,
לְבַדָּד וּבְאֵין עֵד, פְּחֹזֵר
וְנִשְׁלָב בְּעֵגֶל קֶדְמוֹן.

ואחריו:

עוֹד יִגְד בְּשָׁנִים בְּאוֹת
אֵיךְ נִבְטוּ בְּלֵילוֹת פְּרִיחָה
עַל בְּדֵי הָאֵמָה הַזֹּאת
נִצְנִים נוֹרְאֵי פְּרִיחָה.

שם עמ' 18

השורה הקצרה שבשיר הזה נעימתה מינורית; אולם מקצבה הוא מקצב הפועם הגורלי שבו מש־תלבים העלילה הסיפורית והאימאג' המשולהב. פה נתלכדו האקטואליות התודעתית ופזמונה ה־חוזר על עצמו ועל הרחשים המבקיעים מן ה־תחושה הנצחית הגורלית. אכן המקצב ב"ליל פנים עם פנים" "רוצה" משום־מה להיות עממי: מעין ניגון מונוטוני שמקצבו בא לו מן הדעת

ניסטי של אלתרמן. הפואימה האפית הטובה ברו־רה היא עד תכליתה — לעולם אין היא סוטה ממסלולה, ויופייה האמנותי הרב נעוץ באותה הבהירות הגדולה הבאה לה מן ההכרה התודעתית של יוצרה. מכאן אותה "שלווה אפית" שבה היו מתייפים לפנים, עוד טרם בוא מלחמות־עולם ומהפכות ואֶבְדוֹן ערכים. ולא כן הבלדה. לעולם אין זו מקבלת את הראייה ואת השמיעה בגיבושן. עוד היא מספרת על אשר התרחש משכבר, והיא עדיין קשובה אליו כאילו הוא חוזר ובא ושבועתיים הוא מבקיע תוך מראות וחזיונות, חציים ניתנים למציאות אקטואלית וחציים נעוצים במציאות אחרת ומופלאה שאין למוד אותה כלל במדות הקיים האקטואלי. הבלדה מופנית תמיד לאותן רשויות פסיכיות תת־תודעתיות ואל־תודעתיות שמהן ניזונים גם הסימבוליים, גם האַכספרסיוניזם: הנה היא מתמלאת מן הדממה התכליתית שבה רוחשות התהומות המוליכות אל הלילה ואל המוות, והנה היא פורצת בשאגות שכול או נקם או שאגת סתם שכל פתרון קיומי אין לה. תדיר צפונים בה ומקופלים בה בכוח מראות וחזיונות העלולים לפרוץ מאלו רשויות אסורות אל ה־מציאות ואז יהו איזו מערבולת מוזרה של המ־משי ושל גטול־הממשות — והפחד תוסס אז בכל חדריה. הבלדה רובה עממית היא, כלומר היא נמצאת עדיין על הגבול שבין התודעתי המגו־בש ובין התחושה הפרימיטיבית שאזנה כרויה אל מעבר לדברים, למאגיה המוסיקאלית וה־אימאגית שבדיבור המקצבי והמחורו.

אכן משורר ראוי לשמו ימזג את כל היסודות, התודעתיים והבלתי־תודעתיים אשר בבלדה ל־חוויה אמנותית סינתטית, רוות נסיון שאין להת־כחש לאמתו, אולם המזיגה הזאת תעיד תמיד בבלדה על "התערבותו" של המשורר בכל הת־כונה הזאת, הנובעת ממקורות רבים ושונים שב־ממדי מציאות גלויים ונעלמים. כלומר: בבלדה האמנותית הטובה ניכרת תמיד ידו של האמן המצרף את כל הרשויות, הגזור עליהן השמעות הדדית וקבלה הדדית, המשעבד את האימאג', שבראשיתו הוא אומר לכבוש את הכל בדחפיו האלי־דעיים הזרים, למרותה של האקטואליה, והפותח את האקטואליה כלפי המעמקים התהו־מיים הפסיכיים אשר בקיומה. וודאי הוא: הבלדה, שלדרכה הסיפורית נספחים כל מיני אימאג'ים "תועים" בנפש של העממיות היהודית ושל ה־אישיות היהודית, הולמת מאד את תפיסתו האינ־

שֶׁל נְדִיבוֹת שְׁקֵטָה וְתֵם לֵבָב –
 לֹא מַעְפָּר לְקַח כָּל זֶה, מַעְפָּר
 לְסֶף כָּל זֶה לֹא אֶל עֶפֶר יוֹשֵׁב.

אולם אין השינוי הזה בחווייתו של השיר מהווה שום חלל ברקע הבלדי של הספר. ההטעמה הגורלית והנשימה מבקיעה כאן להטעמה המקצבית הפתוחה והנשימה השלווה, לפי ש"עיר היונה" מהווה סולם של נסיונות וחוויות הזקוקים לביטוי פיוטי טכני המנגן גם הוא בסולם טונאלי הולם להם. אכן אותה ראייה ברורה שעליה עמדנו זה עכשוו בחרוזים המובאים, יש שהיא גם היא עור-ברת לטונאליות סיפורית מעין זו בבית של אבאבאבאבאבאבאבאבאבאבאבא, והטעמותיה עם שרבות הן בטור, הרי הן נוטות אל אותה סליחה – הכרוניקה המסורתית שלנו על תלאות וגירושים ושמד ורווח והצלה. הקינה המפורשת נסוגה פה לשולי הדבור הפיוטי שעניינו רובו ברישום היסטורי כמעט. ויש גם שהשיר יודמן למספר בתים בעלי טור ארוך מאד והטעמה ממושכת, ואחריו שוב טור קצר – ואז הם מהווים מעין הסדר של ארוכות וקצרות, מעין שקלא-וטריא פנימית, עד שסופם הם נשפכים אל שני בתים קצרים החוזרים לצורה השלטת בבלדה – היא הצורה שעליה עמדנו במובאות מ"עיר קורסת" בראשיתו של הדיון הזה. כאמור: צורה זו של הטורים הקצרים הגורליים, או שהיא משמשת זרם עיקרי לבלדה, או שהיא משמשת לה מעין פזמון-חוזר בכל השוני המקצבי והחריזי והחזר-ייתי שאלתרמן ניתן לו ב"עיר היונה".

ה.

"עיר היונה" פורשת הרבה, כמוכן, מן "הטור השביעי". כיוונה הוא כיוון המבע האמנותי, ולא התגובה על קורות היום ופירושם. בכיוון הזה תוסס מאמץ ניבי רב לכונן את זכותו היצירתית של האקטואלי בד-בבד עם זכותו של האימאג' "לשמו". המציאות המיוחדת של "עיר היונה" הישראלית, העומדת תדיר על מפתן האפוקאליפסי סה ואינה, בכל זאת, נשבת על ידה, היא שעמדה לו לאלתרמן להביא את מאמצו האמנותי לידי הגשמה פיוטית סינתטית, שבה מתכנסים הדור-רות, למאו ביאליק ועד היום. אולם עם התגשמותו של המאמץ הזה, שוב אין המשורר מזדקק הרבה לאקטואליה המפורשת המשועבדת לקורות הישראלים טרם קום המדינה. האפיוודה המיור-

שהיא גלויה – ונסתרה כאחד. ניגון הוא הקשוב לעצמו וגם אל אשר מעבר לו: הנה הוגה הוא ב"מעשה-שהיה", בעלילה היסטורית או חצי-היסטורית, והנה הוזה הוא בגופו ובאלה ערפלים ראשיתיים התוססים בקרביו.

כל הדינאמיקה הפסיכית-האמנותית הזאת משמשת גם את הצורה החיצונית-הטכנית בשירת אלתרמן. הבלדה דחוסת האימאג' האכספרסיו-ניסטי כמעט, באשר הוא עולה על גדות המסופר ונדחה אל האל-מודע, שורתה קצרת הנשימה ובתיה ניתנים בנעימה מונוטונית בעלת שלוש הטעמות ובחריזה של אבאב אבאב אבאב וכו'. כל טור וטור שבבתים אלה עומד לבדו כמעט, אינו נמשך מעצמו אל הטור שלאחריו, כאילו כל אחד מהם שבוי וכבוש בקיומו עצמו. הם נשמעים עוצרים בקרבם את החרדה האורבת על האקטואליות הסיפורית שבכל בית. הטונאליות בבתים המובאים למעלה מ"ליל פנים אל פנים" תשמש דוגמה: שלוש הטעמות האופייניות לה נורמות מאליהן, כביכול, לנעימת הקינה העתיקה המעידה על אימת הקדומים והעתידות. הצורה הזאת מכילה בתוכה יסודות רבים מאד מן הבלדה האלתרמנית: את הכרוניקה, את האל-טבעיות או העל-טבעיות של האימאג', את הבינה הקיומית הטבועה באותו אימאג' ואת האצילות הנאצלת ממנו על גבי הכרוניקה, את "מוסר-ההשכל" הגלוי-והנעלם, ואין נעלם ממנו. אולם יש ואתה טונאליות קצרת-נשימה משתנה מאד, כאילו רוח חדשה נשבה בעולם, והבלדה עוברת לשיג-ושיח אשר בו משתלבים טור בטור ובית בבית, וה-חריזה זורמת בשיטת אבאבאב אבאבאב אבאבאב, וראייתו של המשורר דומה טובלת במעינות ה-חכמה המפכים ללא הרף בבריאה ובחיים היהודיים:

עִם בְּקָר אֹר הַסְרֵנוּ מֵעֲלִיָּה
 אֶת אֶסְרֵי הַזְמַן וְאֶת עֲלָם
 וְדִינֵי הָעִיר עִם דְּבָרֶיהָ
 אָמְרוּ צְדוּק הַדִּין בְּשׂוֹא קוֹלָם
 וְיִלְדָתָהּ נִפְלָה עַל צְוֹאֲרֶיהָ
 בְּהַפְרָדָה מִמֶּנָּה עַד עוֹלָם.

לְכֵן נִזְכָּר נָא וְנִכְתָּב עַל סֵפֶר
 גַּם הֵן פְּנִיָּה עֲצוּרֵי הַקּוֹ
 עִם צְמָתָהּ אֲשֶׁר שֹׁתָה לָּהּ סֵכֶר

בדרגה אקטואלית-מגובשת שלהם: במהירות הבזק הופך הספר מן האובייקט הסיפורי שבשיר לסובייקט החווה בגלגולי תארוו והוא לכאורה, נטול כל כובד אקטואלי: "את זריות אצבעיו מספרים / וצדים את חזיו תערו". כל זה מפיג מן החרוז את הרצינות השטחית האקטואלית שלו וממלאו מאיזו רצינות אחרת שרק האימאג', הוא לבדו, וללא כל נטל הדימוי או ההשאלה שביסוד האפי הפיוטי, מקורה הוא. מן המשחק הזה ב"מציאות הספרית מתגלגל ההומור: הוא "הידיעה האחרת" שאינה נובעת ממקור הגראוויטאציה הספורית שבבלדה שב"עיר היונה". האימאג' גופו, ככל שהוא מסתפג מכובד הרחשים האל-תודעתיים ב"עיר היונה", נעשה ב"שירים על רעות הרוח" קל"מאד, מפרפר בין ממדים של מציאות, מבזיק אותם מבבואתו, וחוזר שוב ל"עצמו ולשמו" — ככתוב בבית הנפלא השני, באור תו שיר על הספר:

וּמָאָה וְאַחַת עֲלָמוֹת,
וְאַחַת חֲנִיית מֶרְבּוֹא,
נְשָׁקְפוּ בּוֹ מְאוֹר הַלּוֹמוֹת
כִּי רָאוּ אֶת פְּנֵיהֶן עַל לְבוֹ.

התהליך האימאג'יסטי בביצוע הפיוטי הנה עשוי היה, כמובן, להעמיד את שירו של אלתרמן על מפתנה של הסימבוליות. אולם באמת "נוהר" השיר מאד לבל יעבור את המפתן אל מעבר ל-מציאות האקטואלית. שלא כשיר הסימבולי, אשר בו שוקעת האקטואליות ונמוגה במעמקי הקשב הרב שהאמן קשוב אל הנעשה מאחורי הפרגוד, ואף אל המוות, מחזיק אלתרמן את כל ממדיו בשטח ה"נגלה" אשר בשירו. כל אותה התבזקות הדדית של מראות וחזיונות לעולם אינה מסתלקת ופורשת מן הספר הקונקרטי ומן המראות שכנגדן הוא מושיב את כל לקוחותיו, וביניהם גם את הנערות היפות. פה אין כל מציאות שר-קעת. נהפוך הוא: כל ממדיה שבחומר וברוח נעורים זה בצד זה בשטחו העליון של השיר. וזהו טיבם של רוב השירים ב"שירים על רעות הרוח" — מעין בלדה המעירה ומעוררת את נבכייה ומגלה את כולם לעין כל מכוחו של האימאג'. אכן יותר מששירים אלה נשמעים אל הכרוך ניקה, הם מופנים אל המשורר, אף שהוא גופו אינו מופיע בהם במפורש כאובייקט ישיר במסכת המוטיבים שלהם. הבלדה שרה באמת על יוצרה, החווה במציאותו הוא ובמעמקיו הוא. היא נפנית

חדת, בת-יומה, שהיתה מקנה לבלדה את המלט הספורי שלה, הולכת ומסתלקת מן "שירים על רעות רוח". המשורר יוצא עכשו אל הכלליות של דברים: לשוות על כל הדברים מאותה ראייה בלדית שלו, מבלי שיהיה זקוק לעזרתה של ה-כרוניקה שתוליך את עטו הפיוטי. מן הכלליות של הדברים, שאינם משתבצים כל כך בתוך "היסטוריה" של מעשה-שהיה, בא, דומה, מושג זה של אלתרמן — "רעות רוח". הדברים "הנדור-נים" במסכת-שירה זו, מי יודע מאין הם באים ולאן הם נוהרים ומהי "תכליתם". מכיוון שהם מתפשטים מן הציון האפיוזי המשיחי שלהם הם גם מסתלקים מן הדחס האפוקאליפטי שהאפיוזודה המסוימת והדווייה היתה משווה עליהם. הם דומים פתוחים לכל הרוחות שבעולם, נשמעים ליקומם החיצוני וליקומם הפנימי כאחד בתנודה הדדית של הטבעי והעל-טבעי. הם מהווים כב-יכול, איזו רעות-רוח אסתטית, המתירה לעצמה את ההומור שאין לגרוס אותו ב"עיר היונה". עליכן שר אלתרמן על הספר:

וְשִׁבְעִים וְשִׁבְעָה סִפְרִים,
בְּמֵרָאוֹת הַכּוֹפְלוֹת תֵּאָרוּ,
אֶת זְרִיזוֹת אֲצָבְעָיו מִסִּפְרִים
וְצָדִים אֶת חֲזוֹן תֵּעָרוּ.

וּמָאָה וְאַחַת עֲלָמוֹת,
וְאַחַת חֲנִיית מֶרְבּוֹא,
נְשָׁקְפוּ בּוֹ מְאוֹר הַלּוֹמוֹת
כִּי רָאוּ אֶת פְּנֵיהֶן עַל לְבוֹ.

ההומור המפעפע אי-שם בבתיים האלה מתהווה מחוסר הגיבוש האפיוזי אשר "עיר היונה" היתה מלאה ממנו. אלתרמן סר כאן רובו ממסלול האפיקה, הנשמעת לאיזה הסדר זמני שבתחומו חלים עלילות ומאורעות, ומתיר לדברים שית-חוללו זה בזה, מבלי שיקבלו על עצמם שום מרות של תקופה או של שעה המתייחדת בגדרי ה"היסטוריה". חוסר האפיוזיות בשיר על הספר מפיג מן המציאות שלו את כובד הדברים המת-רחשים בנטל הזמניות האפית: האקטואלי אשר בשיר והאימאג' הנוקב מבעדו ניתנים לקלות מופלאה, והם מתברקים זה בזה ומתגלגלים זה בזה, כאילו משחק קל-הווייה איזו להם. "שבעים ושבעה ספרים" המשתקפים במספרה "במראות הכופלות תארו", כהרף-עין בלבד הם עומדים

בניגון הנפרט על גבי מיתר אחד או שנים —
והאימאג' מתגלגל בניגון כגודל גלוי המבהיר
את האקטואליות של הפזמון בתוגה ובחיוך של
ההומור :

לא אֶשְׁפַּח זֹאת, רְעִי, אִיךָ עַל גַּב נְשֹׂאתָנִי,
וּתְחַל אִמִּי הֵר וְגִיא.
לא אֶשְׁפַּח לָךְ זֹאת, אִיךָ לְמוֹת לֹא וְנַחְתָּנִי
בְּתַבְּקֵי צוֹאֲרֵךְ בְּתַבְּקֵי אֶת חַיִּי.

הַשֶּׁבַע רַק, רְעִי, אִם יֵשׁ יוֹם וְתִגּוּחַ
וְעִבְרָתְךָ בֵּיתִי, מִה תֵּאמַר שָׁמָּה? כְּזֹאת:
הוּא רִדְךָ הַבָּלִים וְהִיא רוֹעֵה רִית,
אָבֵל מִת כְּמוֹ אִישׁ הַיּוֹדֵעַ עֲשׂוֹת.
עַד הַבֶּקֶר, אָחִי, לֹא תָקוּם בִּי עוֹד רִית.
אִךְ עַד בֶּקֶר אֲנִי לֹא אֶשְׁפַּח לָךְ זֹאת.

עמ' 170

וכאן תצוין עובדה אחת המעידה על שירת זו :
המשורר אלתרמן, שקיבל השפעה כה רבה מאב־
רהם שלונסקי ומן האסתטיקנים האחרים מבית־
מדרשו של הלה, אינו ניתן כלל לאותה תרכובת
צורנית במקצב ובחריזה ובמהלך המוסיקאלי
"המהפכני" של הללו. לעולם אין דיבורו נטפל
לשבירת הסימטריה החיצונית, שלפנים היתה
צריכה להעיד, כביכול, על אנארכיה פיוטית
חדשה שבאה לעולם. הצורה הפיוטית החיצונית
בשירו של אלתרמן "רוצה" להתגבש במסורת
הקלאסית, כאילו היא־היא שבידה להכיל את
דרכו באקטואליות ובמישורי מעמקים של מצי־
אות ובמהותו של האימאג' שלה. כי יש ואלתרמן
יפנה במפורש אל הוראציו אשר ב"המלט" מאת
המשורר משכבר :

וְעַל כֵּן נַעֲשֶׂה לָנוּ חֶפֶשׁ
לֹא לְבוֹחַ לְדְבָרִים וּמְרָאוֹת
שְׂעָלֵנוּ בְּעוֹלָם כְּמוֹ עֵבֶשׁ
הַעוֹלָה בְּכַתְלֵי בְּאֵרוֹת.
חֲדָשׁוֹת וְנִצְרוֹת הַעֲרֻצָּנוּ
אִךְ כְּמוֹ בְּתוֹךְ בֵּית יֵשׁוּן
יֵשׁ דְּבָרִים בְּשָׁמַיִם, הוֹרָאצִיּוֹ,
יֵשׁ דְּבָרִים אֲחֻדִים פֹּה וְשָׁמָּה, —

עכשיו לשלשה ממדים : אל דוק האקטואלית ה־
חיצונית הסובבת אותו, על הגדולות והקטנות
אשר בה ; אל התנודה הנפשית המופלאה המעו־
ררת נבכיה ; ואל האימאג' ש"מעצמו" הוא עולה
אי־משם ומתקין לשני הממדים הראשונים מעין
משחק פליאה שבמרכזו הולך־סובב המשורר.
האסתטיזם הטבעי של אלתרמן מבצבץ ומבקיע
עכשיו בכל, אלא שלעולם אינו פורש לא אל
הנארקיסיות של מאלארמה וורלן, ולא אל הסימ־
בוליות המתנכרת לעולם החיצוני ומתכחשת
לריאליות אשר בו. הדיבור השירי מידחס גם
מן "הגדולות" גם מן "הקטנות", מתנצנץ מהדים
רוקים וקרובים, מן הכיסופים המבקשים להביא
את כל התחושות לידי גילוי — מאיזה פולחן של
ה"נגלה" שאליו מבקיעים כל הסתומות והרחשים
על ידי הצינורות האינסופיים של האימאג' :

הֵן עַד מוֹת נִשְׁמָר כְּתָכִי
אֲמוֹנִים לְשִׁמוֹת וּפְסוּקִים.
הֵן עַד קֵץ נִהְיָה, כְּתָכִי,
בְּחַתְוֵךְ הַדְּבָרֵךְ שֶׁל עֵינֶיךָ.
וּבְשֵׁאֵר הַדְּבָרִים הַדְּקִים
כְּגוֹן סֵהר עַל פְּנֵי הַשּׁוֹקִים
וּמְחַשְׁבֵּת סְפָרִים אֲבוּקִים
וְדַקוֹת הַזְּכוּכִית סִבִּיב הַיָּמִין.

עמ' 166

טורי השירים, דומה נתונים עכשו למין טירדה
מופלאה המאחות את כל המציאות. היא נובעת
מכיסופי היחידים של המשורר שעליו גופו "אין
מה לספר". מכאן התנודה המוליכה את הוראצ־
יות במקצב, בנשימה המוסיקאלית של החרוזים,
בחריזה החוזרת תדיר על עצמה ומעלה הדים
ובני־הדים — וגם בתוגה "העליוה" הסתומה,
הרוחשת בלב הדינאמיקה האימאגית ב"שירים
על רעות הרוח".

אולם גם המחזור הזה, הסוטה מהצביון האפי
של "עיר היונה", אינו אלא מתפרנס מן הבלדה
גם הוא. הבלדה העממית, בניגוד לשיר הסימבולי
או המסתורי או האַכספרסיוניסטי, אינה "עובדת
במסתרים" : היא מכנסת את כל אשר לה ואת
כל אשר בה לשטחה העליון, הגלוי כמעט, ותולה
את כל הווייתה באימאג' החופף עליה, ואכן,
לפרקים מקבל השיר במחזור הזה את טיבה ה־
עממי־הקלאסי של הבלדה במפורש. המשורר,
תפוס הפאתוס החגיגי כמעט, מלווה את דברו

אֶד עַד שְׁלֵבֵינָּ בְּיָד
וְהַמּוֹת הַמֵּר נִשְׁנָה,
לֹא יִחִיָּה לְפָנֵינוּ הַשִּׁיר
שֶׁל עֲשֶׂרֶת אַחֵינוּ שְׁלֵנוּ.

וְאַתָּה, הַקּוֹרָא, בְּכָתוּב עֵינַי שִׁים,
וְהָיָה אִם עֵינֶיךָ - הֶרְךָ,
וְשָׁמַע אֶת הַסֵּתוֹ מְסַעַר בְּתַרְסִים
וְצָא וְעָבַר לְרוּחַ הָעָרָב.

הפתיחה הזאת, הראשונה, באה הרבה ברוחה של הבלדה היהודית הפרימיטיבית: "צען ברידער זיינען מיר געווען" ("עשרה אחים היינו"). זו, על כל הפשטות הפזמונית אשר בה, הולכת וחוזרת בגורליות דימונית מלאת המרי"רות הקדמונית:

צען ברידער זיינען מיר געווען, האבן מיר געטרונקען ויין; איינער איז געשטארבן — איז געבליבן ניין.

אידל מיטן פידל בערל אויפן באס, שפילט זשע מיר א לידל דא אין מיטן גאס. —

(עשרת אחים היינו, יין שתינו; אחד מת, ונותרו תשעה. אידל בכנור, ברל בבטנון, זמר נגנו לי פה באמצע הרחוב).

"פתיחה ישנה" לאלתרמן אינה אלא מפתחת את המוטיב שבפזמון העממי. שירו של אלתרמן פותח את הטור האידי — "אחד מת" — בסידרת אימאגים של "כבר השמש גדולה ונמוכה", ולה"ן "בקצה הרחוב הנה נחה", בתחושות המתפר"שות של "לא נראנה מחר" ו"רבים המתים עד שחר" — ובנבואה המוסיקאלית האיומה של "שמע את הסתו מסער בתריסים, וצא ועבור / לרוח הע"רב". גם הפזמון החוזר, "אידל בכנור" וכו', שהוא רקי-הוא הנותר בחיים לאחר מותם של אח ואח, מתגלגל אצל אלתרמן באותה חוויה בטורים, "לו יחיה לפנינו השיר של עשרת אחים שלנו", שב"הם מסתמן הסגור הנפשי שרק איזה הד קיומי רחוק עדיין תוסס בו. אולם אם לדון על "פתיחה ישנה" מן החומר השירי הבא לאחרינו ב"שיר עשרה אחים", הרי לא תיראה זו באמת פתיחה, אלא מעין סיכום לאשר אליו היה המשורר תפוס, ונשתחרר ממנו, כפי שיעידו עליו שיריהם של כל האחים הבאים בספר. יתכן שאלתרמן נתכוון לציין את דרכו ציון שהקורא יוכל לעמוד עליו מעצמו בקראו את "פתיחה ישנה", ומיד לאחריה

אֶשֶׁר אֵין לְבַקֵּשׁ בָּהֶם פְּלֵא
וְשֹׁכֵר לֹא, אֲבָל בְּגִלְמִם
פֶּה יִקֵּר לָנוּ עוֹד זֶה הַפְּלֶדָּה
אֶשֶׁר בּוֹ מִתְגוֹרֵר הָאָדָם.

1

הקריאה המקיפה בשירתו של אלתרמן הולכת ומגבשת את הרעיון, ששירה זו תמיד מכירה את עצמה והוגה בעצמה ושמה עין על דרכה לבל תט ממנה. פעמים רואה המשורר צורך להודיע במפורש, — שלא יתן לדחפי המראות והחזיונות האכספרסיוניסטיים להסיט את דברו מ"זה הפלך אשר שם מתגורר האדם". ההכרה ההומאניסטית אורגאנית היא לשירת אלתרמן, והפנייה המפור"רשת המנוסחת להכרה זו אין המשורר מרכיבה מלאכותית על גבי השיר: היא השיא הנביאי לכל הדינאמיקה הפנימית של השיר. שני הטורים האחרונים במובאה האחרונה אינם אלא המבע הבהיר שאליו חתרו כל הבתים שניסינו לנתחם למעלה. ה"מוסר"השכל" אינו איזה "נמשל", שכל אשר לפנינו אינו אלא "משל". הוא הארשת האח"רונה של השיר, הן מן הבחינה האינטלקטואלית-האידיאית, הן מן הבחינה האימאגית-החזיונית והן מן הבחינה המוסיקאלית העמוקה, המאחדת את כל רשויות השיר בחטיבה אמנותית אחת. תהליך זה מתברר מאד, ומתעלה מאד בדרכה ה"אמנותית המושגת בו, ב"שיר עשרה אחים".

לסידרת-שירים זו ישנן שתי פתיחות: "פתיחה ישנה" ו"פתיחה חדשה". המשורר ראה צורך לעצמו להביא את שתייהן, לפי שכל אחת מהן משמשת ציון לדרכו מן האסתטיציזם האינטור-איטיבי הקיצוני והתחושה הפסימית החזיונית ה"מבקיעה מרחשיו של הלה, ועד הראייה ההומא-ניסטית הברורה המשעבדת את כל המראות וה-חזיונות ואת כל הרחשים לאידיאה אינטלקטור-אלית קיומית. שתייהן הרקע הבלדי פועל בהן. אכן הפתיחה הראשונה נמכרת ליסוד הדימוני-כמעט אשר בבלדה העממית הפרימיטיבית, לח"ליפות החיים במוות, לרחשים המזורים שכאדים הם עולים מן הרשויות האיראציונאליות בנפש האדם ומספיגים אותה מרוחות השממון והחיי-דלון:

כְּבֶר הַשֶּׁמֶשׁ גְּדוּלָּה וְנִמּוּכָה
וּבְקֶצֶה הַרְחוּב הֵנָּה נָתָה.
אוּלַי לֹא נִרְאָנָה מָחָר,
כִּי רַבִּים הַמֵּתִים עַד שָׁחַר.

נדלתו של מלון אורחים

אותו המלון שהרכה הוא משמש את קאפקא ואת
עגנון ואת בודליר ואת אליוט, ועוד, ועוד /

הנה רגע פתוחה אחריה

רגע החזות-לאחור ההיולית, ההצצה האימאגיס-
טית באלידע, רגע האימה הקדמונית של ק. ג.
יונג וגרוריו, רגע ההכרה בחטא הקדמון של הריי-
אקציה המודרניסטית של הולם ואליוט וכו' /

ונראו עשרה אחים

אותם אחים של הזמר העממי, על ההתייפחות הגוי-
רלית המרה שלו וכנף המוות הנוגעת בלב הח-
יים /

בשבתם אל שלחן הלחם.

לא בעמדם כל אחד מהם על כלי-הזמר שלו המ-
עורר את הקינה של "אחד מת — ונותרו...". אלא
בשבתם אל שלחן הלחם החיוני, האקטואלי, רווח
הברכה והחזון לאנושות. לא סמל כפרה רוחנית
לאדם הפגום מעצם קיומו, כי אם האחוזה שעל
ידה מקבל הקיום את משמעותו העמוקה ביותר.
כל הדברים האלה אינם מעין "פלפול" או
"דרוש" מחקרי המודבק מבחוץ לשורות האלה —
הם הם במפורש העניינים המהלכים בכל זמר
וזמר על עשרת האחים ובחזון הנפתח על יד כל
אחד מהם. השורה האחרונה בבית הזה צופנת
בקרבה משמעות-חיים כבירה הפותחת את הראי-
ייה הבהירה, המתנגנת בעשר ואריאציות הנוגעות
בתחומים פסיכיים שונים בקיומו של האדם.
הפשטות המגלגלת בטור הפיוטי הזה היא גם
הנוגעת בקדושה אשר בחיים האקטואליים וגם
המייחסת עמקות יצירית לכל האדם. הבית הזה
מזכיר לא מעט את המשורר האידי ליוויק בקבלו
גם הוא את החיים עם עמדו על מפתן היאוש
שלפני החידלון ובעשותו גם הוא את הלחם והי-
מים מקור חיים המפכה במעמקים האדירים.

ודאי הוא: אם נעמוד בעיון מספיק על תחושת
החיים שבשתי ה"פתיחות", הרי תשמע "פתיחה
ישנה" מעין מיסטריה קומית-דימונית, מעין גרור-
טסקה של החיים הנגרים אל המוות — בטעמה
של הבלדה העממית היהודית. היא סוגרת על
עצמה בתחושת החידלון אשר בה, ולא היתה

— את "פתיחה חדשה". והחדשה — בלדה מפיקה
חיוניות גדולה היא גם לעצמה, כשיר בלתי תלוי
במה שיבוא, וגם פירוש מספיק ומעמיק לכל הח-
לק שבו מסתיים הספר "עיר היונה". היא מבקי-
עה את סגור הרחשים ותחושות והפחדים הממל-
אים את חווייתו של אדם, פורצת בראייה בהירה
מאד בטעמם של החיים ומפיגה את כל הבדידות
המלווה אותם בחליפות הנגלה והנסתר. כל זה
מתקיים ב"פתיחה חדשה" מכוח השינוי הגדול
שנתרחש בעבודתו של אלתרמן מאז קבל מש-
לונסקי מורו ורבו, ועד שכבש לו דרך פיוטית
מיוחדת שהרבה היא נעוצה במחשבה ההומאניס-
טית היהודית. השינוי הולך ומתברר דרך "עיר
היונה", "שירים על רעות הרוח", עד שהוא בא
לידי האפתיאוסים שלו ב"שיר עשרה אחים" —
והוא: הסטייה מפולחן האסטיציזם ומפולחן
האימאג'; ההשלטה על גבי הדחפים הדימוניים,
האופייניים מאד לשירה המודרניסטית ולסיפורת
המודרניסטית, את החזון החיוני הצפון בחיים
האקטואליים, הקונקרטיים, החברתיים והאינדי-
וידואליים:

לו קול אנשים מסיחים
ישתלב פה ושם בין שיטי
והיה משלה לא נעול על בריחים
וכבררים יראו פשטיה.

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

זמר אחים עשרה,
לו באלה תבא אל ספר
מתוך ערב נושף סערה
של מטר וברק, לא של סמל.

כדאי לנו שנוציא בית אחד מן השיר "בבקתה"
(שם יושבים עשרה אחים ומתחילים כל אחד
בזמר שלו) לשם ניתוח השוואתי. כל טור וטור
בבית הזה נושא בכוח בקרבו אפשרות סימבולית,
דימונית-אימאגיסטית, מאגית-אכספרסיוניסטית;
אולם כל טור וטור מתגבר על אותן אפשרויות
ומתקדש לנגלה אשר בחיים ועל חזונם:

אמרה האשה: אלהי,
שמתני מאן קדמת עת
להיות נפלת לרגלי החי
ול להיות נצבת לרגלי המת.

"שירי נוכחים" עמ' 283

זיקתו של אלתרמן אל האשה וליסוד הצרוט שבזו מבליטה בכוח רב את בהירות ראייתו האמ-נותית. בדרך כלל נטפלת הבלדה תדיר אל האשה, כפנות כל יצירת-מסתורין דתית או אמנותית אל האשה ואל הצרוט. בה משתקפים החיים והמוות הן מן הבחינה הביולוגית והן מן הבחינה הפסיכית. היא נושאת בקרבה את הרחשים האלי-דעיים לאשר היה ולאשר יבוא: היא מכילה את הגורל ואת הדעת הגורלית; היא מנחשת עתידות מבשרה ומדמה ומרוחה — והיא מכילה הכל ויו-דעת הכל. היא החידה היותר סתומה והיא-היא הפתרון האפשרי. היא חזות הפתחים והאימות הנישאים בלבו של הקיום, והיא המשמעות הג-דולה, הרת הנחמה והצפייה והחזון והגאולה. והיא גם הנושאת את כל הגורליות אשר ב"שיר עשרה אחים". אך גורליות היא המוארה לא רק מבפנים, מרוחה ומנפשה היא, כי אם גם מן החוץ, מכל אותם דברים המקיפים את הקיום ושעליהם שרים עשרת האחים. היא-היא המביאה את הלחם ושמה אותו לפני האחים ומשרה על ידו מן הצפייה ומן ההגות ומן החזון והנחמה ומן הגאולה. הדעת נאצלת מרוחה על התווייה החיצונית ומספיגה את כל הפרקים שב"שיר עשרה אחים". עוד טרם פתח מי מן האחים בדיבורו, והדעת כבר חופפת עליה א-פריורי והיא מחייה כל טור בשירי הא-חים. היא הולכת ומצטברת, הולכת ונפנית אל המרחבים ואל המעמקים הפסיכיים, הולכת ומק-דשת את ה"נסתר" ואת ה"נגלה" כאחד, וסופה גורמת אל הפזמון החוזר ובא כשסיים כל אח את חלקו בשירה. הפזמון החוזר הזה שוב אינו מעיד על האוטם הגורלי; נהפוך הוא: הוא מסכם את המושג בראייה הקיומית ופותח פתחים חדשים לחווייה היצרית של האדם, לפזמון החוזר ניגרים כל הדברים, כשהם כבר מוארים בזוהר החיים ומתנבאים על ההמשך.

מכאן הביצוע הצורני המיוחד ל"שיר עשרה אחים". כל הסידרה הזאת ניתנת כאימפרובי-זאציה בואריאציות שונות לקולו של האדם הקורא "לחי בשמו, וכל מראות נידחים מפני צלמו". האידיאה ההומאניסטית הזאת מבקיעה בסולם

מתירה לאלתרמן כלל לפתוח אותה סידרה "שיר עשרה אחים", אלמלא היה מסלק את חווייתה ב"פתיחה חדשה". בחדשה זו פגה המיסטריה, על הקומיזם הפאטאלי-השאולי שלה; הפתיחה מת-מלאת מאשר יבוא בשירו עשרת האחים, מן הט-ראגיות החזונית ההומאניסטית.

בעצם כינס אלתרמן לסידרה זו את כל היסור-דות הרחשיים-האימאגיים הפועלים בכל דרכי הבלדה הפיוטית שלו: הכוכב המנצנץ מבחוץ; דשאי השדה הנסים כשפנים; בת המווג שמטפח-תה לזהטת ומתהה את העינים; החתול המתקמר מוקף חשדות ומוקף איומים; הדרך האצה נגד האחים; האחים המחרישים והאפלים כיער; ה-פונדקית שלא חכתה לאורחים והיא, בכל זאת, הכינה ארוחה בשבילם; שער הפקודה הצופה אם הרחק או פתח הבית; הלילה שעוד גדול הוא והאורחים הבאים אל הבקתה; השיר לא ישלח לחפשי את לבו עד ימלא כלבנה במחצית הירח; המלים הערות כוריד, המפכות בסבכי שמיר ושית; הסער השלון המישיר אל הגן, ושכוי אל שכוי קושב — ומאות כיוצא באלו כולם כנדחפים שוב מן הרשויות הגנוזות אשר שם חולש האי-מאג' האלי-דעי, שאינו חל על ההכרה האקטוא-לית והריאליסטית-התודעתית. אולם המשורר רואה צורך לעצמו להכריז במפורש כלפי כולם:

ואחד רצוני: את לבכם שחשך
אור אחד לו יאיר הליל.
זה אור האתונה וזה אור המלאך
הרואנו באלף עינים.

עמ' 293

אלתרמן רוצה במפורש לפרק מכל המערכת האימאגית שלו את התחושות והרחשים הדימו-ניים והמאגיים, שאדיהם וערפליהם מסתננים אל בין החיים ומרוקנים אותם מן הריאלייות שבהם, מסלפים כל משמעות אמיתית שבהם, — כדרך חלק גדול מן השירה המודרניסטית. האימאג' ב"שיר עשרה אחים" אינו אלא בא כדי לשמש את האחים היושבים אל שולחן הלחם, כדי לפתוח להם את המסתורין החיוניים שבקיום, את הדעת העמוקה הממלאת כל דבר ודבר בחיים. "שירי נוכחים" מוקדשים לדעת הזאת — הם משמ-שים הקדמה אורגאנית יציבה ל"שיר עשרה אחים", ובו כבר מופיעה הפונדקית:

מְגִבְעִים נִבְט יַיִנו,
כְּהַבֵּט הַלֵּיל.
שִׁיר הַיָּיִן אִם תִּתְנֶנּוּ,
הָבָה וְהַחֵל.

— — —
הַפְּנֹדֶקֶת יִצְאָה הַבְּאֵרָה
לְשֹׂאב מִיַּי הַבְּאֵר.
אֲחִינוּ הַשְּׁלִישִׁי, דְּבַר נָא.
וְאֵחָ שְׁלִישִׁי דְבַר.

ואין חריזה מעין זו של "הבארה — דבר נא" מעלה מן התמיהה או מן ההפתעה. היא מקבלת חיזוק אורגאני רב מן החריזה הפסיכית הנעלמה המתהווה במוסיקאליות שבה מתרקמת האידיאה החזונית של "שיר עשרה אחים". הפונדקית יוצאת אל הבאר: היא המביאה מים לשתיה מן הבאר. היא, כבאר, נושאת בקרבה את הדעת העמוקה של האור ושל הצל, של היין ושל האהבה, של החיים ושל המוות. כבאר המעמיקה בהוויית עצמה, כן מעמיקה הפונדקית בדעת החיים והמוות אשר בלבה — ומפיה נפתח פיו של האח השלישי לדבר. מכאן שהחריזה "הבארה — דבר נא" אינה מקרית, אלא הכרחית, טבעית. החריזה הפסיכית של "הבארה — דבר נא" היא גם החריזה הפיסיית, הניבית — הפיזית.

התהליך החריזי הזה אופיני הוא למקומות רבים בשירתו של אלתרמן. תמיד הוא תלוי בנטיות החוויה שלבלדה הן ב"עיר היונה" והן ב"שירי נוכחים", "שירים על רעות הרוח" ו"שיר עשרה אחים". והחוויה ב"שיר עשרה אחים" עולה על כולם בהרכב-נטיות סינתתי המתנגן בחרוז הפיזי, החל בנעימה האלגית המשתפכת הדורה בשירי-אהבה על המוטל ועל היין, הלן ועבר דרך שירת הדעת העמוקה על חליפות החיים והמוות והחיים, ועד גילוי של החזון הביר בתכלית על האדם ועל הנצחי אשר באדם. בדרכו נתקל אלתרמן במוטיב אחד, מוטיב האב-הות הנצחית, המחריד הרבה את השירה והסיפור רת והדרמה המודרניסטיות הנתפסות למיתוס, לפולחן האל-ידע והקדומים ביצירה. מודרניזם זה תלוי הרבה בשיטתו הפסיכואנאליטית של קארל גוסטאב יונג ובמשנתו על הארכיטיפוס והמיתוס והדוגמה הדתית. אף השירה העברית המודרנית הושפעה הרבה ממשנה זו, אם השפעת-מישרין ואם השפעת-עקיפין: הרומאניזם

נטיות מורכב של החוויה הפסיכית-האנושית, והיא מובעת בסולם צורני חיצוני במקצב, בחריזה, בטור, ובמוסיקאליות עמוקה. משיר לשיר הולכת האידיאה הזאת ומרחיבה ומעמיקה, ומשיר לשיר הולך האימאג' ומתכנף בכנפה. כן הולך גם הביצוע החיצוני ונשמע הישמעות פנימית רבה לאידיאה הזאת שראשיתה משמשת מעין פרולוג חזיוני בשיר "הבקתה": שם יושבים עשרת האחים וחוזים במתרחש ושרים על המתרחש. הבית הפיזי ב"הבקתה" הוא בעל ארבעה טורים, מונוטוניים כמעט מבחוק, ואוצרים חרדה כבירה מבפנים. חריותם היא אבאבאבאב המשמשים יחידה אחת, ובסופה באים שני טורים מסכמים — והם גם מפסיקים אותה שעה את המונור-טוניות הגורלית של השיר. ובסופה של "הבקתה" מופיע לראשונה הזמרה-הפזמון שהוא הפתיחה לכל ואריאציה של אח מן האחים. המקצב העממי הפזוי, אשר ב"עשרה אחים היינו" הוא מעלה את תחושת היתום והשכול, פה אינו אלא פותח פתחים לנסיגת החיוני של האחים:

אֵת שִׁירוֹ דְּבַר אֲחִינוּ,
תְּמָה הַדְּרָשָׁה.
עֲשֶׂרָה אֲחִים הָיִינוּ
וְנֹתֵר תְּשֻׁעָה.

בְּעֲשֶׂרָה נְבִיעִים הַיָּיִן
יִאֲפֵל כְּלֵיל.
וּמִי יִתְנֶנּוּ שִׁיר הַיָּיִן
הָבָה וְהַחֵל.

ויש שאחרי הפזמון החוזר הזה, על מקצבו הפזוי, יבואו שני בתים שמקצבם סיפורי, אשר בו תימסר ההתאפקות הבלדית-הגורלית להסתכנות אובייקטיבית כמעט. הטורים בבתים האלה נמתחים ארוכים ונשימתם פתוחה-רחבה, כאילו חלק אין להם בנפשם של האחים האלה ובאשר מסביבם, והם רק מן הצד הם מסתכלים, מתבוננים, ומספרים. מעין רסיס של נוחם או יעלה כמעט בלבו של הקורא על משהו שניתק באמצע: הסיפוריות האובייקטיבית מכניסה מעין דיסון נאנס במתיחות הנפשית הניזונה מן האימאג' החרף המבקיע מרשיות הגורל ונפתח מבפנים כלפי החזון האנושי המבטיק מאד באורו. אלא תמיד ניגר סוף-סוף השיר אל הראייה הדינאמית הבלדית של אלתרמן:

השלישית על מפתן הבקתה, ובה מיתקן כל אשר נפגם בשירה העולמית המודרנית שבעקב דחפיה האליידעיים אינה פונה לסבל אנוש. עשרת הא- חים חוזים עכשו בגופם ובכל הקיים:

צוֹפֵה תֵהוּ פְתוּחַ וְרִיק. לְשׁוֹנוֹ לֹא בּוֹ מְסַפֶּרֶת
בְּקִבְעָה מְשָׁנֵי הַפְּכִים לְהַבְדִּיל בֵּין חַיָּה וּבֵין מוֹת,
בֵּין הָיָה וְחָלָל, בֵּין הַיֵּשׁ וְהָאֵין. אַחֲרַת, אַחֲרַת
מֵהוּתוֹ. בְּמַגֵּעַ קְפֹאֹנָה הַשְּׁקֵט הַיָּא מְכָה לְפִי חֶרֶב
אֶת חוֹשֵׁנוֹ, וּבְעוֹד הֵם קוֹרְסִים, מְתַאֲחָה הַיָּא אֶתֶם
לְשִׁלְמוֹת.

עמ' 333

כאן, אל תוך התווה הזה, מתכנסים ובאים יסודות אימאגיים רבים מן המנגנון האכספרסי- יוניסטי: המוות הזה ההווה וסובב וזורח; הוא ניצב כאל נוכח עצמו ומפיק את זממו שזמם — בצאתנו להאיר את פניו בנר חלב; עושק הדיבור וגזילת הבינה; אבחת חושך ובערת כוכבים דומ- מה, והזמן שנגדע ונפסק; זו שעה אשר אין היא אולי כי אם ניד העפעף; רגע הדמי הקצר אשר בין נשימה לנשימה; ורבים כמו אלה. כולם כמקיפים את דיבורו של המשורר תוך התקפה נואשה ואחרונה. אולם החשבון האחרון הוא: "התווה על סף ועוורון חוקתו" — לא יב- ריי- חו את חוק האדם ומאוני ערכיו". החשבון הזה הוא המביא את כל השירה המופלאה הזאת לידי האפופיאויסיס שלה ב"קול והד":

נִפְלֵה הוּא וְקוֹרָא לְחַי בְּשָׁמוֹ
וְכָל מְרֵאוֹת נְדָחִים מְפִנֵי צִלְמוֹ.

או:

נְדָחִים כָּל מְרֵאוֹת יוֹם אֲשֶׁר עוֹמְדָה בּוֹ נַעֲרָה
קִטְנָה בְּתוֹר לְטַל מְרַק בְּכָלֵי פְחִים
וַיְדִי אַחִיָּה הַקֶּטֶן עַל צְנֹאֲרָה
וְהַיָּא לּוֹ אִם וְאָב וְעֵשֶׂרָה אַחִים.

והאחים עונים:

וְהַיָּא לּוֹ אִם וְאָב וְעֵשֶׂרָה אַחִים,
וְהַיָּא לּוֹ שְׂדֵה בּוֹכִים וְשְׂדֵה פְרָחִים.

באפופיאויסיס הזה מעביר המשורר כל מיני בהינות בסבל האנושי — הסבל הוא הקדוש. העי-

הגזעי של א. צ. גרינברג, הדימוניזם המסתורי- העממי של א. צייטלין, והסימבוליזם המסתורי של ש. שלום, משלבים הרבה את השירה העברית המודרנית בהליכותיה של השירה המערבית הג- דולה. אולם בשירת אלתרמן מהווה המוטיב הזה לא מערכת פאטאלית, ספוגת הגעגועים והכיסו- פים אל הקדום והמיתי המנצח על העתידות, כי אם חזון היצירה לאנושות העולה במעלות הקיד- מה הנצחית:

וְאִם לֹא אָח לְאִישׁ וְרַע,
וְאִם נוֹאֵשׁ הוּא לְפָנַי צָר,
מִי הַנְּעוֹר בּוֹ וּמִי־רֵאָהוּ
מְשׁוֹב רִיקָם אֵל הַעֲפָר?

— — —
אֲבִיו נְעוֹר בּוֹ וְעוֹבְחָהוּ
בְּחֵם וְאֶהְבֶּה אֵין קֵץ
וּכְאוֹר וְאֲשֶׁר וְשׁוֹטְפָהוּ
כְשֵׁטָף הַסֶּעַר אֶת הַעֵץ.

בשני הבתים האלה משתלטים ומשתלבים שני נוסחאות חריזה: נוסח אחד הוא "מודרני", אינו "מקפיד" על חברות דומות בהחלט, והוא חורז "ורע — — — ומיראהו", "לפני צר — — — הע- פר"; ונוסח שני הוא "מסורתי" מאד, מן האפנה הישנה "עתיק" כמעט, החורז "ועוברו — — — ושוטפהו", וממשיך כמו-כן בטורים האחרים של השיר: "ומיראהו — — — והזברהו" וכו'. אולם משום מה אין שניהם גורמים אף קורטוב של הפרעה לקורא המבחין. נהפוך הוא: כמודרני כמסורתי מתקבלים הם על הלב כדרך הטבע המיוחד לחוויה הפסיכית של השיר הזה, כדי- נאמיקה ההמשכית הצורנית-החיצונית הנוצרת תוך-כדי הווצרה של הדינאמיקה ההמשכית הפ- סיכית במחשבה האמנותית.

ז

"שיר עשרה אחים" הוא מעין דין-וחשבון ש- המשורר מתקין לעצמו ולכל שירתו. מתוך "הבק- תה" מציצים עשרת האחים אל כל אשר עבר על האדם המודרני ועל השירה המודרנית. כל אחד ואחד מהם משמש ואריאציה אימאגיסטית ואי- דיאלוגית — ונסיון פיוטי עצום לאחד את הדחף האימאגיסטי ואת המגמה האידיאלוגית בחזון הומאניסטי בהיר. סוף-סוף ניצבת האשמורת

כָּלָה הַלַּיִל. כּוֹכַב אַחֲרוֹן שׁוֹקֵט
 עַל עֵיר וּכְפָר וּמַעְבַּר יָבֵק.
 כָּלָה הַיָּר, שָׁכַן הַיַּעֲזָה עֵת,
 קוֹלָנִי כָּבֵר עוֹלָה כְּמַרְחֹק.

קר הוא "איש נרדף הנופל על הסף"; איש "הנור"
 שא את רעו לאחר הקרב כעול אחרון"; איש
 "נס מפני רובים והוא נוטש את בת-זקוניו בס"
 כד": מאלה באה האש הגדולה ה"חולפת על
 פנים". היא המהווה את הגראנדיזיות הנקלטת
 מכל השירה הזאת, "שיר עשרה אחים":

נתן אלתרמן: כתבים בארבעה כרכים. כרך ראשון: שירים שמכבר; כרך שני:
 הטור השביעי עד תשי"ד; כרך שלישי: הטור השביעי מתשי"ד עד תשכ"ב; כרך רביעי: עיר
 היונה. הוצאת הקיבוץ המאוחד, "דבר" ומחברות לספרות. תשכ"ב.