



## "צֵלְמִי רוֹדְפִיּוֹ צוֹפִים מֵתוֹךְ צֵלְמוֹ"<sup>1</sup>

### אלתרמן בעקבות א"צ גרינברג

בין רחובות הנהר לעיר היונה

#### א. הקסם הקל של אישה ואילן

הרושם הראשון שיצירת א"צ גרינברג לסוגיה ולתקופותיה משרה על קוראיה הוא רושם של בדידות גדולה – בדידות לפנים בדידות. זהו מצבו הקיומי של משורר שהוא "גולה" בתוך עמו ומולדתו, ואינו מיווד אפילו עם רעיו המשוררים ה"גולים", המחזיקים כמוהו ברעיונות מודרניסטיים מהפכניים. כבר בשירי *כלב בית* ניתן להתוודע למצב זה, שלתוכו קלע המשורר את עצמו מתוך מודעות ובחירה. אולם בספרו *רחובות הנהר*, בחר להציג את מצבו הקיומי לפני לקוראיו בנימה מתונה ומהורהרת, שאינה דומה כלל לנימה הנצחנית האופיינית לאותם ניתוחים עצמיים שערך המשורר בשירתו המוקדמת. בשירו "לאֵלי בארנון: שיר התוודעות", המוצב בפתח *רחובות הנהר* (לאחר שירי "לוח-במבוא" ו"באי במחתרת"), הוא ערך היכרות מחדשת עם קוראיו, וניסה להבהיר להם את פשר הבדידות הזאת, שהייתה לגביו אורח חיים ראוי למשורר עברי, ולא מצב אומלל ומיוסר שממנו ביקש להיחלץ. לא זו בלבד שהוא זר ומוזר לרוב אחיו, בני דורו – הסביר אצ"ג – אלא שהוא אף מדיר את רגליו מחברתם הצוהלת של רעיו המשוררים ה"מקוללים", שאך טבעי היה אילו התרועע אתם והסתופף בקהלם.

שיר זה מעניק – בלשון ברורה ורמזנית כאחת ובקיצור לא אפייני – תשובות לשאלות רבות ומצטלבות, כגון: מדוע אין אצ"ג יכול להשתייך לחבורתם של המשוררים המודרניסטים, שגם הם הסתפקו כמוהו במועט, ובזו כמוהו לערכיו של אורח החיים הבורגני; מדוע מדיר הוא את רגליו מן הפרנסות המקובלות של "קרית ספר" (הוראה, עיתונאות, תרגום ועוד), המחייבות את הסופר להתערב בין הבריות ולעמוד בלוחות זמנים קבועים מראש; מדוע אין הוא יושב כמותם בבתי הקפה

<sup>1</sup> מתוך: "רחובות הנהר לאורי צבי גרינברג: מחקרים ותעודות" (אוניברסיטת בר-אילן, 2007)

התל-אביביים, ולוגם יחד אתם מן הטיפה המרה בחברת נשים יפות תואר; מדוע אין הוא הולך כמותם שבי אחר הקסמים הקלים של השירה הרוסו-עברית, המושכת את קוראיה כבחבלי קסם בעזרת "המאגיה של המילים"; מדוע אין הוא כותב שירים ופזמונים מושרים למקהלות הזמר, לרדיו ולבמה הקלה:

לָכֵן אֶשֶׁט מִמְקוֹם וְעַד שָׁרִים וְנוֹגְנִים  
לְקֶסֶמִים הַקְּלִים בֵּין אִשָּׁה וְאִילָן,  
כִּי עֵינֵי לְעַמִּי שֶׁדָּרְכִיו בְּצֵלָן  
שֶׁל אֵימוֹת מַלְכֵיּוֹת; שֶׁבְּכָל גּוֹף יִכְיָלָן.

אצ"ג מכריז כאן מפורשות כי משורר לאומי כמוהו, השקוע עד צוואר בבעיות האומה ובמשימות השליחות הציבורית שנטל על עצמו, אינו יכול ליהנות ממנעמי החיים. הוא אינו יכול לחיות את חייו בקלילות בלתי-מחייבת, אף אינו יכול לכתוב שירה קלה ובלתי-מחייבת בעוד עמו עולה על המוקד או נמלט על נפשו במנוסת בהלה. נתן אלתרמן הבין אל נכון כי דברים אלה בדבר ה"קסמים הקלים בין אשה ואילן" אינם מרמזים רק באופן כללי לשירה הקוסמופוליטית מ"אסכולת שלונסקי", שהרבתה בחידודים ובשעשועי מילים רבי קסם, והציבה עמדה המנוגדת תכלית ניגוד לשירתו הלאומית הנבואית של אצ"ג (כידוע נקלעו בני האגף ה"שמאלי" של המודרנה בימי מלחמת העולם לסבך של נאמנויות סותרות, וכדי להיחלץ מסבך אידאולוגי זה החליטו ברובם להימנע מכתובת שירי מלחמה).<sup>1</sup> אלתרמן הבין היטב כי צירוף מילים זה של אצ"ג יורה חץ אירוני באותם שירים היפנוטיים, נעדרי מחויבות כביכול, השובים את לב קוראיהם, כגון שיר הפתיחה של *כוכבים בחוץ*, שבו נע המשורר-ההלך בין "אילן בגשמי" לבין "אשה בצחוקה", מנוער לכאורה לגמרי מכל הפרובלמטיקה הלאומית של שנות המאורעות וערב המלחמה. אם הוגים את שלוש המילים הראשונות של אצ"ג בהגייה אשכנזית, הרי שהבית האנטי-אלתרמני שלו כתוב בטטרמטר אנפסטי, בכעין פרודיה על "עוד חוזר הנגון".

ההלך האלתרמני משיר הפתיחה של *כוכבים בחוץ*, גלגולו היהודי של הטרובדור ושל הבוהמיון, חובתו האחת והיחידה היא נאמנות בלתי-מסויגת ובלתי-מתפשרת לאמנות הצרופה ולדרך חייו של האמן. כך נתפסה שירתו המוקדמת של אלתרמן בטרם הבחינו קוראיה באמירה העולה ובוקעת מתוך התיאורים האסתטיציסטיים למראה. מה לתפיסת עולם "דקדנטית" כזו של "אמנות לשם אמנות" ולמצב הלאומי של שנות מלחמת העולם, השואה והקמת המדינה?! אלתרמן קרא דברים אלה של אצ"ג, ו"הרים את הכפפה". עד מהרה החל בכתובת שירי עיר *היונה*, שבהם

נקט עמדה שירית ואידאולוגית שונה לחלוטין מזו שאפיינה את שירתו המוקדמת. הוא הבין כי "בשעה זו", שבה עמו נאבק על קיומו, שימורה של העמדה האוניברסליסטית, חסרת המחויבות, שאפיינה את שיריו משנות השלושים, אינה מעידה על אחריות ציבורית, וכי אם יתמיד בה יש בכך כדי להעיד על רפיסות מוסרית. אם בשירתו המוקדמת – ובמיוחד בשירי *מכבים בחוץ* שהוציאו לו מוניטין וחיבבוהו על הקהל הרחב – שלטו הססגוניות, הרב-קוליות, תנועת התזזית ודופק החיים המואץ של תבל רבה, עתה החליט "להסתפק" באמירה האפורה של "יום קטנות" שבשוליה של תקופה גדולה והרואית.

אכן, שני ספרי השירה הגדולים והחשובים, ששיקפו – כל אחד בדרכו – את המעבר מחורבן לתקומה, הם ספרו של אורי צבי גרינברג *חובות הנהר* (1951) וספרו של נתן אלתרמן *עיר היונה* (1957). זה עיקרו בחורבן, במוראותיו ובחזון הלאומי החדש שהלך ונתרקס מעל המשואות, וזה – בתקומה, בגילוייה הגדולים וב"זוטותיו" של "יום קטנות". עשור תמים צריך היה שיחלוף בטרם יעלה בידי אצ"ג ואלתרמן "לתעד" את האירועים שבמרכז ספריהם ולתת להם לבוש שירי הולם, הגם ששני הספרים הרשימו את קוראיהם כאילו נכתבו בלהט, ללא כל "דיסטנץ", וכי הם מלווים את האירועים המואצים של ימי השואה והתקומה כמין יומן אישי, ההופך בדיעבד למסמך בעל חשיבות לאומית. אמנם שני המשוררים לא הותירו עדויות רבות על תהליך ההתהוות של שני הספרים החשובים הללו, אך גם בלי ידיעות מדוקדקות על הגנזיס הממושך שלהם, פרי לבטי יצירה והתחבטות פנימית, ניתן לשער שלשני המשוררים נדרש אותו ריחוק מינימלי מן הסטיכיה הגועשת של אירועי הזמן והמקום, הנדרש לשם התבוננות נכוחה, אסתטית ואמוטיבית, וגיבוש תובנה אישית ובין אישית. שניהם העמידו, כל אחד בדרכו, סינתזה אישית של התבוננות אנליטית "מרוחקת" ושל זעקה אישית. כל אחד מהם כונן, בסופם של לבטים, קורפוס שירי גדל ממדים ובעל מבנה מוצק, שביקש לתת לקוראיו אנטומיה של כלל התופעות המשמעותיות שכוננו את החיים הלאומיים בפרק זמן נתון.

שני הספרים הללו, שיש בהם גם מן ה"דוקומנט" האקטואלי וגם מן ה"מונומנט" המנציח את אירועי הזמן לדורות, ראו אור בעשור הראשון של המדינה, ושניהם ביקשו לתהות על טיבן של התמורות הרוחניות הגורל שנתחוללו בחיי עם ישראל; לבדוק בכור המצרף הפואטי את האתוס המכונן של המדינה הצעירה: מה דמות תהא לו ליהודי המחודש ימיו כקדם? מה יהא יחסו לספר ולסיף לאחר שנשתחרר מן היחס האנומלי שהיה לו כלפי סמלי הרוח והכוח במהלך אלפיים שנות גולה? מה צריך להיות יחסו לגולה ולגלותיות, שאחדים מאבות הציונות ביססו את שלילתה

הגמורה, וזאת לאור המפגש עם המוני הפליטים שזה מקרוב באו? על אלו מיתוסים עתיקי יומין עליו לכוון את חייו, ואלו מהם עליו לסלק מעל דרכו? מה יהיה טיב יחסיו עם שכניו הערביים ועם אומות העולם בכלל, אלה שמפניהן נמלט ואלה שבידיהן המפתח לביסוס עתידו? נראה ששני הספרים אף ביקשו להטביע את חותמם על כינון האָתוס החדש, ובלשונו של הבלשן רומאן יאקובסון שניהם נדרשים ל"פונקציה הקונאטיבית" של הלשון, זו המבקשת להשפיע על הקורא ולהתוות לו דרכים רצויות בתוך אלה המצויות.<sup>2</sup> לשון אחר, שניהם מוכנים להקריב "בשעה זו" את "הפונקציה הפואטית" של הלשון למען מטרות נעלות יותר מאותם "עיטורי סופרים" ומאותם "ציצים ופרחים", היאים לאמנות בזמנים כתיקונם.

*רחובות הנהר ועיר היונה* כתובים בעיקרם בלשון "אנחנו", הגם שטיבה של לשון זו משתנה תכלית שינוי מספר לספר: אצל אצ"ג לשון "אנחנו" היא שם נרדף לאחדות לאומית בלתי-מאופיינת, אידאלית, המייצגת את כלל עם ישראל בעבר, בהווה ובעתיד, את חֶצִיו שעלה למרומים במעלות קדושים וטהורים ואת חציו שנותר על אדמת הארץ לבָפּוֹת את ההולכים. אחדים משיריו – כגון "לישיבה של מטה", "כי זה כבר בכי", "שלוש מקהלות אומרות שיר" – נאמרים מפי מקהלה המכילה את כלל עם ישראל של כל הדורות, וכל אחד משירים אלה בנוי על חֶרֶז אחד ויחיד המבוסס על לשון "אנחנו". אצל אלטרמן, לעומת זאת, מייצגת לשון קולקטיבית זו דוברים שונים ומגוונים, הלקוחים מן המציאות ה"פשוטה" והאקטואלית. המחבר המובלע גופא אינו משתייך באופן מוחשי וממשי אף לא לאחד מהם, שכן הוא שונה מהם בגילו ובתפקידים שהוא ממלא (שיריו נאמרים מפי הלוחמים בני הארץ שלוקחו מספסל הלימודים, מפי הפליטים הסחופים היושבים בבטן האנייה, מפי הזִקְנִים הנישאים על גב הצעירים אל חוף, וכן מטעמם של ציבורים אחרים שהמחבר דובר כביכול מגרונם). רק השיר "בסוב הרוח" (שיר ו מן המחזור "מלחמת ערים") עשוי לייצג את קִוְלָה ההיפותטי של עדת המשוררים העומדת בעורף מול אירועי הזמן ותוהה בינה לבינה כיצד ראוי לכתוב "בשעה זו", שבה המעשה האפור ביותר פיוטי יותר מכל שיר, ועולה עליו בחשיבותו: איזו לשון ואיזו פואטיקה תשקף כראוי את שנות המאבק על עצמאות ישראל והמאבק על כינונה של התרבות הישראלית הצעירה.

בצד ה"אנחנו" מופיעה בשירי אצ"ג גם דמות ה"אני", המזוהה פחות או יותר עם הנורמות של המחבר המובלע. זה "אני" המקונן בזעקה על היתמות הכפולה שגזר עליו חורבנה של יהדות אירופה והחוגר שק ואפר על אבדן משפחתו ועל שבר בת עמו, מקטרג על צרות האופק של הציבור ושל "רועיו", אך גם משמיע נבואות נחמה לעתיד לבוא (תחת נבואות הזעם והתוכחה שהשמיע הדובר כמשורר וכנביא בשנים

שקדמו למלחמה ולחורבן יהדות אירופה). לפנינו "אני" רועם, שוצף וגועש, חדור הכרת ערך עצמו, השואל את עצמו ואת קוראיו: "אם פֶּאֶטְנָה הָהָר יִלְדֶתְנִי אִמִּי/ וַתְּקִימֵנִי בְעַם הָר-וּפְזוּ-בְשִׂיאֹו? / גַּם כְּמִנְת פְּסִים לִי תִפְרָה וַתִּתֶּן/ אֶת בְּנֵה לְעֵמָה פְּגוֹרֵל נְבִיאֹו".<sup>3</sup> זהו "אני" ניטשיאני ההולך בגדולות, הבז לרוכלים ולחנוונים בעלי החשבונות הזעירים ו"השכל הקטן", אלה המסרבים לראות את החשבון ההיסטורי הרחב וגדל המידות, אף מנסה לקבוע מצוות "עֲשֵׂה" ו"לא תעשה" ברוח הזמן החדש. בולטת גם מרכזיותו של ה"אני" בשירי רחובות הנחר: זהו "אני" בעל ממדים עצומים, המאמין בכוחו לשנות את פני המציאות; "אני" שאינו מנסה להצטנע או להצניע את מחשבת הגדלות שלו.

אלתרמן, לעומת אצ"ג, מסלק את ה"אני" לחלוטין משירי עיר היונה, ומפנה את הזירה לאותם גיבורים אלמונים הנוטלים חלק פעיל בחזית המאבק הלאומי, אף נותן להם את הבכורה ואת זכות המילה הראשונה (כגון הלוחמים הצעירים בשיר "ידף של מיכאל"). הוא אף שם דברים בפיהם של אותן דמויות אנטי-הרואיות (כגון הזקנים הנישאים על גב הצעירים ב"שיר של זקנים"), שתפקידם במאבק הוא תפקיד סביל בלבד. אגב כך, הוא ממעט להפנות זרקור אל אלה הנמצאים בעורף, וכמעט שאינו מדבר בשמם. סילוקו של ה"אני" מחזיתם של שיריו נתפתח אצל אלתרמן בהדרגה: כבר בעת חיבור כוכבים בחוץ ידע אלתרמן אל נכון כי אם ידבק בו ה"אני" המגלומני נוסח מאיאקובסקי, שנתפתח בבית מדרשו של שלונסקי, או ה"אני" המקטרג והמזעיק שמים וארץ נוסח אצ"ג, עתיד הוא להיחשב בעיני עצמו ובעיני זולתו אפיוגון. גם מזגו ומבנה הנפש שלו לא תאמו את אלה של שלונסקי או אצ"ג, והיטוהו לאפיקים פואטיים אחרים מאלה שאפיינו את "יוצרי הנוסח" של המודרנה הארץ-ישראלית. ה"אני" בשירי כוכבים בחוץ הוא "אני" מצטנע ותמים למראה, שעניו שְׁכורות מתבל וממראותיה, והוא קד לפניהם אפיים ארצה. בעיר היונה נטש אלתרמן כליל גם את המחוות הפסידו-רומנטיות המתחטאות והמתפנקות של שירתו המוקדמת, וכתב שירה נטולת אָגו מכול וכול; שירה המרוכזת בתחייה המהוססת והכאובה שנתחוללה לנגד עיניו, והיא חשופה בכל יופייה וכיעורה.<sup>4</sup> רק בסוף דרכו השירית, בחגיגת קיץ, התיר לעצמו לשרב את עצמו כדמות אחת מבין "הנפשות הפועלות" בתוך המלודרמה שנתחוללה לנגד עיניו ב"סטמבול", הלא היא תל-אביב של אמצע שנות השישים, שגילה – גיל העמידה – כגילו של רב משורריה.

כל אחד משני המשוררים הגדולים הכתיר את ספרו בכותרת הנראית ממבט ראשון בעלת אופי אורבני (זו עניינה ב"רחובות" וזו ב"עיר"); אולם כותרות אלה מתגלות עד מהרה ככותרות סמליות וחידתיות, המתהפכות לכל הגוונים. לפי שרגא

אבנרי, "נופי רחובות הנהר הם הנופים הגדולים ההיקפיים: ההררי הגיאנטי, רהבו של הים, שטפם של נחלים ונהרות, היער בעצמת תימוריו, שחקי ערבית וזריחה בווערים – כל הגאיה והאדיר שסמלו תואם את הכיסופים הנועזים – מהם מתמלא ביטויו של גרינברג בריתמוס של מילים קיצוניות, עזות, עשירות".<sup>5</sup> גם אברהם קריב הבין את הכותרת של רחובות הנהר מלשון זרימת הנהר ורחבותו, תוך קישור הספר לכתיבתו רחבת השורות של וולט ויטמן.<sup>6</sup> בעניין זה כדאי גם להטות אוזן לדברי המחבר עצמו, שהעיד בדבריו שבעל-פה על כך שבספרו חתר לקראת "מדע אבל" ו"דת כיסופים", תוך שילוב הרציונלי והאי-רציונלי, השכלי והרגשי:

הספר הזה רחובות הנהר, ספר האיליות והכוח, נמסר על ידי לפרסום אחרי הרבה שיקול דעת, היסוסים וחשבון נפש; עבדתי על עמודיו כעל ספר מדעי: על יסוד מסה וניסיון לימוד דברים כהווייתם וכשורשם, וכדוקומנטציה; ובאתי בו למסקנות מסוימות וברורות. רציתי, אילו לא חששתי ב'חששנות נבונה' לקרוא לספר הזה 'מדע אבל'. כי רק כך צריך, אחרי כריתת כל גופנו הלאומי מאירופה, לגשת איש הרוח, גם בצורה שירית, להעלאת המראות ולסיכום המאורעות. לא רציתי – ואין אני רוצה – להוסיף ספר אבלות נוסף לספרי האבלות המדומדמים שלנו מכל הדורות, שבסופם כל אשר בכו בהם נובע התהומה, ללא מוצא ליבשת החיים של אומה חיה ושלטת על גורלה.<sup>7</sup>

אצי"ג ביקש אפוא שלא תצלולנה דמעותיו ודמעות זולתו תהומה כאותן דמעות ששפכו מקונני כל הדורות; הוא ביקש שהן תזרומנה כנהר רחב אל יבשת החיים שעליה מכוננת האומה את חייה החדשים. תיבת "רחובות" שבכותרת יותר משהיא נקשרת לצד האורבני, הריהי קשורה אפוא לרחבות בכל משמעיה: לתפיסה הרחבה והמקפת של המציאות, לריתמוס הרחבות, ליכולת להקיף בהעלם אחד את ההיסטוריה היהודית כולה. בדברים שנשא בהזדמנות אחרת טען אצי"ג נגד קטנות התפיסה וההשגה של הציבור ושל מנהיגיו, תוך שהוא מדגיש פעם נוספת את שאיפתו לרחבות הממדים:

אני כידוע אינני קוסמופוליט. אני רואה את עמי לא כדרך המחשבה המקובלת, שהיא מחשבה נמוכה ורחמנית: 'עם קטן', 'ארץ קטנה', אלא כעם גדול בעולם בכל שיעור קומתו ההיסטורית המלכותית הנבואית, אף אם פחתו הגופים שלנו בעולם. וארץ ישראל בגבולותיה הטבעיים היא ארץ גדולה, אף שלא כל השטחים בידנו. הננו עם גדול אשר כל האקלימים בו, כל הצבעים, כל הניגונים שבעולם, שורשי העם – בארץ ישראל עד עולם, וענפיו הרוחניים הפורים לארבע רוחות העולם, כי ממנו רוח הקודש מדברת על הכול; ורכוש הביטויים העברי הקדמון – אין מתחרה לו. לרכוש זה קוראים

כתבי קודש ולא ספרות. לעמים יש תחליף יפה במסכת הכתב שלהם, והוא הנקרא ספרות.<sup>8</sup>

לא הממד האורבני הוא אפוא החשוב בכותרת של *רחובות הנהר*, כי אם שילוב ממדי הזמן והמרחב: מעמקי ההיסטוריה והמרחבים הגאוגרפיים שעם ישראל חי ופעל בהם. הוא הדין לגבי עיר *היונה*: אלתרמן בחר אף הוא בכותרת אורבנית "נאיבית": זו מעלה ממבט ראשון תמונה תמימה ויפה של עיר לבנה כיונה תמה כתמונתה של תל-אביב, עירו הצעירה והנבנית. שִׁבְתִּיהָ הַחֲדָשִׁים בהקו על רקע חולות הזהב; עיר שיונים מקננות בה ותושביה שלווים ושוחרי שלום, תוך סירוס המשמעות המקורית (ראו צפניה ג, א).<sup>9</sup> במקביל, אף אין לשכוח שבמקור המקראי אין האֶפִּיתֵט "עיר היונה" ניתן אלא לירושלים, לבירה הנצורה, שבאופן חידתי ותמוה למדי אינה נזכרת לכאורה בקובץ זה העוסק בימי מלחמת השחרור והקמת המדינה (למעט שני אֶזְכּוּרִים עקיפים שלא בנקל יזהה בהם הקורא את ירושלים). בשירתו האורבנית של אלתרמן, המעניקה למקום חשיבות עליונה, גם ירושלים, ולא יפו לבדה, היא בבחינת "כפיל ניגודי" של תל-אביב. אפשר שאלתרמן הגה את כותרת ספרו כמענה לשורות החותמות את שירו של אצ"ג "על סלע עיטם" המכילות את העיר ואת היונה: "אֵל הַפְּרִחְתִּי שִׁירֵי פְּיוֹנִים אֶל מְרֻפָּסֵת בֵּיתָם/ עַל כֵּן כָּל פֶּסֶא בְּעֵינֵי לִי כְּסֻלְעַ עֵיטָם". לאחר שסקר אלתרמן בשמחת עניים את המציאות מנקודת תצפיתו של העיט העט על הגוויות, נשקפו לו ימי הקמת המדינה ממעוף היונה צחורת הכנפיים ושחרת השלום.

שני הספרים הגדולים הללו נועדו אפוא לשמש מעין "מורה נבוכים" לדורם: לעורר בו מחשבות לגבי ההיסטוריה הלאומית, ולעוררו לעשייה קונסטרוקטיבית בהווה ובעתיד. דא עקא, בשל מועד הופעתם המאוחר – על סף עליית המשמרת הצעירה של בני "דור המדינה" – הם לא תאמו ככל הנראה את אופק הציפיות של קהל הסופרים, המבקרים והקוראים. הציבור ביקש כבר להתנער מן השק ומן האַפֵּר של ימי המלחמה והשואה, ותר אחר נושאים אקזיסטנציאליסטיים ואינדיווידואליסטיים, כאלה המעמידים את ה"אני", ולא את ה"אנחנו", במרכזם. גם הרטוריקה הציונית, שעלתה ללא הרף בעשור הראשון של המדינה מעל במות הנאום מפי עסקנים "ירחמיליים" (כפי שקרא להם רטוש), ומשמרי זכר השואה, הרחיקה את בני הדור הצעיר, חובב השירה החדשה, משני הספרים האמירתיים הללו כאחד, זה על הלהט המלחכו מכל עבר, וזה על השקלא וטריא המתון והמהורהר שבו. אמנם שני הספרים כאחד זיכו את מחבריהם בפרס ביאליק לספרות יפה, אות למעמדם המרכזי בעיני המסד הספרותי, אך הם לא עוררו הדים

רבים בקרב הקהל הרחב. עד עצם היום הזה הם לא זכו לניתוח שהוי ומקיף, ואף לא העמידו חקיינים או ממשיכי דרך בקרב דור המשוררים הצעיר (וזאת בניגוד לשיריהם המוקדמים של אצ"ג ושל אלתרמן, שהיו להם חקיינים וממשיכי דרך לא מעטים).

ככל הנראה לא הייתה ההתפלגות בביקורת בין ברוך קורצווייל לדב סדן ביחס לספרים אלה נטולה חשבונות אישיים שאינם ממין העניין: סדן, חברו של אלתרמן למערכת דבר ויו"ר חבר השופטים, שזיכה את ספרו בפרס ביאליק (1957), שיבח כמובן את *עיר היונה*, וכתב עליו דברים חמים ונמלצים,<sup>10</sup> וזאת למרות שלא היה קרוב לעולמו של אלתרמן, שהיה צעיר ממנו בכעשור, ולמרות שחרף היותו מבקר מרכזי ופורה לא נדרש מעודו בעמקות לשירי *כוכבים בחוץ*, *שמחת עניים* ו*שירי מכות מצרים*. לעומתו שיבח קורצווייל את *רחובות הנהר*, אך באותה משיכת קולמוס זיכה את *עיר היונה* בביקורת קשה ועוינת, שחרצה במידת מה את גורל ספר זה בקהיליה הספרותית: "גרינברג הוא הליריקן העברי היחיד ההופך במשב רוחו הגאונית את האקטואליה האפורה לשירה", כתב קורצווייל במאמר במדור הספרות של *הארץ* שלימים כונס בספרו *בין חזון לבין האבסורד*, ואילו "הפזמון האלתרמני, על אף סגולותיו הרבות, אינו עומד תמיד במבחן הזמן".<sup>11</sup>

את שירי *עיר היונה*, הנוגעים בהווה המתהווה על קרעיו ועל כיעורו, ולא באיזו אידאה אפלטונית של המצב הלאומי כשירי *רחובות הנהר*, הוריד אפוא קורצווייל למדרגת "פזמונים" העוסקים ב"אקטואליה אפורה"; את כתיבתו האוקסימורונית של אלתרמן, המצמידה זה לזה ניגודים שאינם מתפשרים, האשים באי-עקיבות ובסתירות, ואת דבריו סיכם בקביעה הנחרצת: "היצירה הלירית הגדולה ביותר של תקופתנו הוא הספר *רחובות הנהר* לא.צ. גרינברג ולא *עיר היונה* לאלתרמן".<sup>12</sup> דברי עלבון אלה של קורצווייל, שכוונו אישית נגד אלתרמן ונגד "פטרונו", מנהיג הדור, השתלבו יפה בביקורת השוללת על המשורר, שהחלה להסתמן אז, זעיר פה זעיר שם, תחילה בחוגי ה"ימין" ואחר-כך בחוגי ה"שמאל". רטוש וחבריו מתחו עליו ביקורת נוקבת מעל דפי אלף<sup>13</sup> ואילו אנשי מפלגת "חירות" גינהו מעל דפי סולם.<sup>14</sup> לא ארכו הימים, ונתן זך הצעיר פרסם את מאמרו "הרהורים על שירת נתן אלתרמן" (1959),<sup>15</sup> שפתח מתקפה ארוכת טווח של זך ושל אחדים מבני דורו על אלתרמן, האיש ויצירתו.



## ב. דיאלוג פואטי ופוליטי

הפרספקטיבה שנוצרה מאז ועד עתה ציננה מחלוקות אישיות ובין-אישיות עזות ואף הורידה אותן מעל במת ההיסטוריה. היא מאפשרת כמדומה לבחון את שני הספרים הגדולים הללו באופן שקול ואובייקטיבי יותר, בחינה שאינה באה כדי להאדיר או לגמד את האחד על חשבון משנהו, כי אם כדי לבחון ללא משוא פנים שתי דרכים פואטיות שונות, פרי שתי השקפות עולם שונות, להתמודדות עם אותה מציאות עצמה. בחינה כזו מובילה למסקנה הבלתי-נמנעת שאלתרמן "מתכתב" עם א"צ גרינברג – מנהל אתו דיאלוג סמוי – באשר לעמדותיו הפוליטיות והפואטיות.<sup>16</sup> כפי שראינו, אפילו בעצם הפנייה לסגנון החדש המאפיין את שירי עיר היונה היה משום היענות לאתגר שהטיל אצ"ג לפתחו של אלתרמן. בשעה זו של "חיים על קו הקץ", האמין אלתרמן, אין הסופר רשאי לפטור עצמו מכל מחויבות, ובשירים אלה נתקרב במידה מסוימת אל הכתיבה הקלסיציסטית, שאותה הכיר מקרוב אגב תרגום פדרה של ז'ן רסין, ובמידה מסוימת נתקרב גם אל הכתיבה האקספרסיוניסטית האמירתית של אצ"ג, שלכדה את המחשבות והרגשות בעודם רוטטים, רחוקים מליטוש עד ברק.

השפעת אצ"ג על עיר היונה ניכרת קודם כול בסגנון, שהשתנה מימי כוכבים בחוץ תכלית שינוי. הרצון להתמודד עם נוסח אצ"ג ניכר לעתים אפילו באמצעות ציין סגנון מיקרוסקופי וצדדי, פרט זעיר אך אינדיקטיבי ורב-משמעות, כגון החרוזה המיוחדת שבשיר "חופת ימים", משירי הפתיחה של עיר היונה, שבה כל סטרופה מסתיימת בשלושה חרוזים צמודים (כגון: "אֶתֶּה עַל הַסִּפּוֹן, לְעֵד וּלְאֵין מְנוּס, / עֲמִדְנוּ חֲבוּרִים לְאֶבֶל וּלְמִשׁוֹשׁ, / פְּתַחַת הַחֶפֶה בְּהַשְׁבֵּר הַכּוֹס"), או הבית "החזק" המוצב לקראת סוף השיר "בן האובדת" ("עֵם נְעָרִים הוּא מְשַׁחֵק וְעֵם קוֹלֵם קוֹלוֹ נִשְׁאָה הַרְחֵק / וְעַמָּהּ הוּא מְגַלְגֵּל חֲשׂוֹק וְעַמָּהּ הוּא פְּדוּרוֹ זֹרֵק, / וּסְבִיבוֹתָיו עֲגוּל סְמוּי, נְצוּר וְרִיק"). חרוזה זו מושפעת כמדומה מן החרוזה האופיינית לאצ"ג, שהציב בסוף אחדים משיריו הארוכים, בעלי החרוזה הספורדית, שלושה חרוזים גבריים צמודים, כמי שמבקש לסיים את דבריו בסיגור "מוחץ" כבשלושה סימני קריאה:

הֵנָּה נִרְאָהוּ – אֶת הַגּוֹי: אֵילֶמָּה יַעַר: שְׁלִיט הַקּוֹף.

אֶת הַיַּעַר הָזֶה עֲלִינוּ לְעֵבֶף

עִם אֲבָרְהָם יִצְחָק וְיַעֲקֹב – –

(סוף שיר א של המחזור "הנה הגוי-המגור במלואו")

אצ"ג הרבה להשתמש בשירתו – ובדחובות הנחר במיוחד – בחרוזים צמודים, ככל הנראה מתוך מטרה מודעת לעצמה, הכרוכה בשאיפתו ליצור נוסח שירי חדש, שאינו דומה בלבושיו, ובמיוחד בפרוזודיה שלו, לשירה ההלניסטית, יריבתה של השירה העברית (שירת המקרא, הפיוטים והקינות, התפילות והתחינות), אף אינו דומה בפרוזודיה שלו לנוסח הרוסו-עברי של "אסכולת שלונסקי" (החרוזים הדקדוקיים ברבים מטורי שיריו של אצ"ג הקנו לשירים אלה אופי כמו-ליטורגי). שימוש בשלושה חרוזים צמודים גבריים, כגון בדוגמה לעיל, אכן מקנה לשיר סיגור חזק ונמרץ, של שיר עידוד, של המנון או של תפילת הלל. הדבר ניכר למשל בחתימה החזונית האופטימית של "שיר מעבר לנוף אבלנו": "מַגְבְּעוֹל אֶל גְּבְּעוֹל, מַעֲנֵף אֶל עֲנָף, מַגְל אֶל גַּל בְּנֶהַר. / בְּקוֹם עָלִי גְבוּל הָאוֹיֵב לְחַמֵּךְ אֶת הַקּוֹ פְּצוּאֵר, / יְקוּמוּ הַבּוֹטְחִים-עַל-כְּלֵי-עֲמָלָם בְּלַח חֵיל נְסָעֵר"; או בחתימה הנבואית רווית הפתוס שבשירו "אימת הדין": "נִאֵם הַמְּקַרֵּן גְּוִיֹּתָיו בְּבִקְעַת יְחִזְקָאֵל / וְשֵׁם לְמַרְאֲשׁוֹת מַאֲבְנֵי הַמְּקוֹם. פְּלֶק אֵל / לְכָל בַּיִת יִשְׂרָאֵל". הזדקקותו של אלתרמן בעיר היונה לציין סגנון ייחודי זה, המזוהה עם שירת הפתוס הלאומי של אצ"ג, מלמדת על שאיפתו של בעל כוכבים במוץ לשנות בשלב זה של מהלך יצירתו את הפואטיקה שלו מן הקצה אל הקצה. שאיפה זו נתבטאה, בין השאר, בהידרשותו לצורות סטרופיות ולזיגורים חדשים, חלקם ניסיוניים לחלוטין, שלתוכם ביקש לצקת את המראות הסטיכיים של התקופה החדשה כנתינתם.

בתוך עיר היונה בולטת במיוחד השפעת אצ"ג (וליתר דיוק, השפעת רחובות הנחר) על המחזור "ילודי האשה". כאן ויתר אלתרמן, באורח לא-צפוי ולא-אופייני, על הבית האחיד (בין שהוא בית מרובע "קונבנציונלי" ובין שהוא בית מחומש, ססטינה, אוקטבה או אפילו בית לא-שגרתי, אך אחיד בגודלו, בן אחת עשרה שורות) לטובת בתים בעלי גודל מתגוון בני 2, 4, 6, 8, 12 שורות, למעט השירים השלישי והחמישי במחזור השומרים על סכמה סטרופית אחידה. במחזור זה נטש אלתרמן את האופי ה"קלסיציסטי" – המהורהר והשקול – של רבים משירי עיר היונה, ופנה לפואטיקה אקספרסיוניסטית, חושפת קצות עצבים גרויים, כזו של אצ"ג, שאינה מותירה את הדברים לסיכום שכלתני מתון. שירו של אצ"ג "מעשה בשתי אימהות", על אופיו הבלדי הקודר, השפיע לא רק על בלדה כגון "האסופי" (מן המחזור "כחוט השני" הכלול בספר עיר היונה),<sup>17</sup> אלא גם על המחזור שלפנינו, הבנוי אף הוא במתכונת הבלדה הגותית האפלה. מעניין להיווכח כי במחזור זה נתן אלתרמן ביטוי לחוב שחב לשירת אצ"ג בהציגו סימן בן שני מקפים (גלגולו של הסימן הייחודי ששימש את אצ"ג לצורכי קיטוע: שתי נקודות, במקום הסימן השגור של שלוש נקודות).

הזדקקותו דווקא כאן, ולא בשום מקום אחר בקובץ, לסימן זה היא אינדיקציה נוספת לחותם שהטביעה שירת אצ"ג על שירתו בשלב זה.

ציין סגנון נוסף שהחל לבצבץ אצל אלתרמן לראשונה בשירי עיד היונה, ואף הוא נושא במובהק את חותמה של שירת אצ"ג, מתבטא בתחום הלקסיקלי: אצ"ג הרבה להשתמש במונחים הנחר, מצבה שהציב לעולם אישי ולאומי שחרב, בשמות תואר בלתי שגורים, הנראים כמתורגמים מן היידיש: כך למשל, כתב: "וְהָיָה שְׁבִתִּית" ("שבת'דיקע"); "אָבִי הַגּוֹנֵן" ("זינגעדיק", "געזאנגיק"); "מִפְּשִׁפְּחֵי הַכְּרִמִּית" ("וויינגערטנער"), "אָדְמַת הָרֶג שְׁלֵגִית" ("שנעייק", "פֶּאַרשניטע"), "הַכְּנֹרִי-בְּנִפְשׁוֹ" ("פִּידלדיקע"), "קִלְלַת-מְלִים-חֲרוֹנִית" ("צאָרנדיק"), "הַנְּנִי מְרַקֵּד שְׁשׁוֹנִית" ("אַ פֶּריילעכס"), "אַלְהִים מְתֵלֵךְ בְּנִחוּחַ-תְּמוּז" ("תמוז'דיק"). גם אלתרמן, בהשראת אצ"ג, החל אז לשלב בשיריו שמות תואר כאלה, שאינם מקובלים כל כך בעברית, אך לעומת זאת נראים כתרגום לעברית מן היידיש, כגון: "הַבְּלוּלִית" ("הַבְּלִדִיק"), או "קֶלֶה וְחִלְיִית" ("פֶּלייטיק") או "רְחוּבִית" ("גאַסיק", "גאַסנדיק", "בולוואַריש"). אין זאת כי אלתרמן, שכתב באותן שנים "טורים" מכמירי לב על ילדים יהודיים חיוורי מצח וחכמי עיניים שהיו ואינם עוד, הכניס לשירתו, זעיר פה זעיר שם, סממנים יהודיים "גלותיים", שמהם התנער בדרך-כלל בשירתו המוקדמת, האוניברסלית למראה.<sup>18</sup>

ואף זאת: שירת אצ"ג, כדרכה של שירה אקספרסיוניסטית, מרבה במיני שמות תואר ואפיתטים פיוטיים, מורכבים ורבי-איברים, המזכירים במקצת את ה-Kenning של השירה המערב אירופית העתיקה, וזו האנגלו-סקסית במיוחד. כבר בשירו של ביאליק "אבי", הכתוב בסגנון כמו-אקספרסיוניסטי, ניתן למצוא תיאורים רבי איברים כגון: "בְּמַעַרְת חֲזִירֵי אָדָם וּבְטִמְאַת בֵּית מְרֹזַח, / בְּאֲדֵי נֶסֶף פְּגוּלִים וּבְעַרְפְּלֵי קִטְרֵת תוֹעֵבָה" (למעשה כל הסטרופה הראשונה, ובה תיאור בית המרזח והשיכורים המתגוללים בו, בנוי מתיאורים המורכבים משני נסמכים). בשירי רחובות הנחר ניתן למצוא תיאורים רבי איברים למכביר, כגון: "וְהָיָה כְּגוֹף-אֶד-גּוֹנֵן" ("למנצח לשני יהודים מזמור שיר"), "אַבָּא גוֹף-כְּלוּ-לְגוֹן גּוֹן" ("מחזה שבת קודש בשמים"), או "כְּשֵׁנִי בְּנִי-עוֹף-מִמִּין-דְּוֵי מְאַפְּלִים" ("זמר מן הבית"), או "אַז דְּמַמַּת-קָרֶן-זְוִית-שֶׁל-הַסַּח-הַדְּעַת-בִּיקוּם הִיא" ("שיר הפנים מיערות המדווים הגבוהים"), ועוד כהנה וכהנה. אלתרמן, שמעולם לא נזקק לציין סגנון זה בשירתו המוקדמת, החל לפתע להשתמש בו מעיד היונה, אלא שעשה כן בלא המקפים המחברים האופייניים לשירת אצ"ג, כגון בשירים "דף של מיכאל" ו"עוד דף": "עֲדָה אֲשֶׁר פָּנְיָהּ אֶפֶל וְלֶהָבִים", "וְכַת טוֹרְפֵי קֶלְפִים גּוֹחֶנֶת עַל גְּרָה", "זְקֵנַת הָעַם הַנּוֹרְאָה

שֶׁמָה חֲבֵשָׁה וְלֹא רִכְּכָה בְשֶׁמֶן, "וּכְלֵי שֵׁיט רְסוּק, אֲכוֹל שֶׁמֶשׁ וְיִם", "מִגְבֵּב הַצְּרִיפִים  
שֶׁל תַּחֲנוֹת הַגְּאֻלָּה הַגְּדוּרוֹת כְּמוֹ סֵהר", ועוד.

### ג. תקופה חדשה תובעת כלים חדשים

סממנים מיקרו-טקסטואליים כאלה, כגון שאילתן של צורות חריזה אופייניות או  
הדהודים של שימושי מילים אופייניים, אינם לכאורה סימני היכר בעלי מעמד  
מרכזי ומכריע לביסוסה של השפעה. אולם דווקא מסממנים אלו נלמדת התמורה  
הפואטית שעברה אז על אלתרמן בהשראת ספרו של אצ"ג *רחובות הנהר* בצורה  
מידית ומובהקת יותר מאשר ביחידות הטקסט הגדולות. התרחקותו של אלתרמן מן  
הפרוזודיה הרוסו-עברית, שאפיינה את כתיבתו המוקדמת, אינה עניין טכני גרידא.  
היא מלמדת על רצונו באותה עת להיפרד מנוסח שלונסקי, חסר המחויבות  
הלאומית, ועל רצונו להתמודד עם נוסח חדש – המעורב עד צוואר בענייני הלאום.  
לשון אחר, את שנות המלחמה והשואה, המאבק על עצמאות ישראל והקמת  
המדינה ביקש אלתרמן לשקף לא בפואטיקה הנאו-סימבוליסטית של "אסכולת  
שלונסקי", שהוא עצמו נענה לה בעלומיו, כי אם בפואטיקה אמירתית יותר של  
משורר כדוגמת אצ"ג, הצופה לבית ישראל, הכואב את כאב עמו והנושא עמו בעול.

אלתרמן חש שעליו להתקרב קמעה "בשעה זו" אל גישתו הלאומית של אצ"ג ואל  
מקצת ערכיה של הפואטיקה האקספרסיוניסטית, הנוגעת ברגש והנובעת ממעמקה  
ההיוליים של הנפש, ולהתרחק קמעה מגישתו האוניברסלית של שלונסקי ומן  
הפואטיקה האסתטיציסטית שלו. עם זאת, הוא חש שעליו להשתנות מבלי שיסכים  
לקבל על עצמו את הבדלנות הלאומית של הראשון ומבלי שיוותר על ההומניזם  
האוניברסלי של השני; מבלי שיקבל במלואו את הפתוס המאפל-כול של הראשון  
ומבלי שיוותר על שיקול הדעת השהוי והמרוחק של השני. התקרבות אין פירושה  
זהות, ואכן מעטים הם השירים ב*רחובות הנהר* שהפואטיקה האלתרמנית יכולה  
הייתה להזדהות אִתם כמות שהם. למעשה, רק שירים מעטים, פשוטים למראה  
ונעדרי פתוס, כגון "ארבעה שירי בינה", יכולים היו לשמש לאלתרמן מודל של ממש  
לחיקוי ומקור של השראה אמיתית. הוא ביקש להעמיד דרך שירית ואידאית משלו,  
כזו שאינה מושכת אל הקצוות כי אם אל שביל הזהב של הסינתזה (בעוד שאצ"ג  
הודה בבזו שבלבו כלפי "קו הביניים" ו"שביל הזהב", וראה בהם נחל אכזב ושטח  
פורה רוש, שמוגי לב נתנו להם שמות יפים, כניכר משירו "צלמוות הדור ושביל  
הזהב"). מעניין להיווכח כי בשתי ה"פאזות" של חייו – בזו שבה ה"אני" המשורר  
מופיע בדמות הלך "גולה", המתרחק מן המעורבות כמפני האש, ובזו שבה ה"אני"  
המשורר הוא הצופה לבית ישראל, הנוטל חלק פעיל במאבק על עצמאות עמו – הגיע

אלתרמן אל הזירה שני, ולא כפורץ דרך. בכל אחת מהופעותיו אלה – זו שבעקבות שלונסקי וזו שבעקבות אצ"ג – הוא הצליח להציג נוסח מקורי משלו, מעודן ומורכב שבעתיים משל קודמיו.

תקופה חדשה תובעת "כלים" חדשים ופואטיקה חדשה. לשיריו ה"ישנים", שאותם אסף אז אלתרמן למהדורה מחודשת, הוא קרא אז שירים שמכבר, כאילו חש שהם שייכים כבר לתקופה אחרת – ל"תקופת היישוב" שחלפה עברה לה. המציאות החדשה שנוצרה מול עיניו הרואות עם הקמת המדינה כבר לא אפשרה לכתוב כפי שכתבו הוא וחבריו אי אז, בשיריהם שמכבר הימים. הוא חש שהשקפתה הפוליטית של "אסכולת שלונסקי", שלא עודדה הזדהות עם צרת העם, התנפצה במפגש עם קרקע המציאות, וכי שוב אין המשורר יכול להתגדר במגדל השן שלו וללטש את שיריו בנחת.<sup>19</sup> מן הראוי שישאיר את החוטים פרוטים ואת הגוונים דלים ואפורים, ממש כבמציאות שאותה הוא מבקש לשקף. הוא חש שכמו אצ"ג עליו להעמיד את הפרובלמטיקה הלאומית במרכז, ולא את הדאגה הערטילאית לכלל האנושות, אך מבלי שיכתוב את שיריו הלאומיים באותו געש של הר פרצים המקיא מקרבן רותחת, שאפיין את כתיבתו של אצ"ג בשעה שנתחוור לו כי בית אבא-אמא חרב ואיננו.

כך, למשל, בעוד אצ"ג מתמוגג למראה "יד יהודי אוֹחֶזֶת בְּחֶרֶב" ("שיר הפנים הקדוש") והמליץ לבני עמו לבל ישכחו להצמידה לירכס, תהה אלתרמן, כמי ששוקל במאזניים דקים ומדויקים את החיוב והשלילה שבמיליטריזם האקטיביסטי, התוקף, מה יהא מחירה של התקרבותו מרצון ומכורח של עם הספר אל החרב ואל דרכי הגויים. יחסו של גרינברג אל החרב מזכירה את זו של טשרניחובסקי בשירו "בעים רוחי" ושל ה"צעירים" הניטשיאניים, אוהדי הרצל. הוא מאדיר את החרב, הוא שֵׁשׁ אלי חרב, קורא ומייחל "שִׁיד זוֹ הַיְהוּדִית חֶסֶרֶת-חֶרֶב-שְׁלֶה מְאֵתֵמוֹל, / תֵּאֲחֹז חֶרֶב שְׁלֶה בְּעֵתִיד, כְּכֹל עִם הַשְּׁלִיט, / וּמְקַדְּשֵׁת תְּהִי חֶרֶב זוֹ, כִּי קְדוּשָׁה הִיא הַיָּד / בְּהַתְּאֲחֹז בְּיוֹם קָרֵב עִם טוֹרֵף עָלֵי גְבוּל". ב"שיר לְמֵד דַּעַת" הוא קורא לבני עמו בפתוס כן וגועש לקדש חרב ולאהוב ברזל, ושלא לשכוח לברזל ביום פדות את חסדיו, כי אלמלא היה הברזל בידיהם ביום פקודה אזי חילל האויב את בשרם באין מפריע:

האי! אָנִי שׁוֹב לְפָנֶיכֶם, שׁוֹב שִׁירֵי קוֹרָא: קְדָשׁוּ חֶרֶב!

אֶהְבּוּ בְּרִזֶל זֶה אֶהֱבֶה-בְּדָשׁ, כִּי רַק בּוֹ לְכֶם פְּדוּת.

וְאַשֶׁר מְבִיא פְּדוּת לְגוֹפְכֶם הִיְהוּדִי – הוּא קְדוּשׁ,

וְאִין לְקָדֵשׁ מְזֶה וּמִשְׁתֵּי מְלִים קְדוּשׁוֹת: הַיְהוּדִי וְחֵרוֹת!

אלתרמן ייצג בשיריו גישה אחרת, אמביוולנטית יותר, כלפי כוח המגן העברי. הדרכים שבהן ביטא את השקפת עולמו היו מצועפות יותר, תוך שילובם של דברים האומרים לא אחת דבר והיפוכו בהעלם אחד. השימוש בכוח הנשק, ובצדו הצורך הבלתי-מתפשר לשמור על טוהר הנשק, הם שני עניינים שהעסיקוהו בשיריו, בפזמוניו וב"טוריו" ללא הרף. הוא שכתב בעלומיו את השיר הפציפיסטי "אל תתנו להם רובים" (1934)<sup>20</sup> כתב כזכור מקץ שנים אחדות ב"זמר הפלוגות" (1939) את השורות ההימנוניות: "את שלום המחרשה נשאנו לך בחורף, / היום הם לך נושאים שלום על הרובים" כתשובה לשורותיו של אצ"ג ("נצח המחרשה הוא בנצח החרב. / ולא להפך מזה. בך עולם הוא נכון"),<sup>21</sup> כמי שמבין ששירו המוקדם עלול להתפרש בראי האתוס של דור תש"ח כשיר תבוסתני הפוגע במורל הלוחמים לעצמאות ישראל. בניגוד לפזמוניו, האומרים אמירה מפורשת, שיריו הם תערובת של הערצת החרב ושל סלידה מפניה בעת ובעונה אחת.

למעשה, גישתו, כפי שהיא עולה משירי עיד היונה, מלמדת כי הוא ראה במיליטריזם ובאקטיביזם שנתפתחו בימי מלחמת השחרור ולאחריה כורח בל יגונה, אפילו רצוי ומבורך, כי בלעדיו אין לעם עצמאות, ועם זאת הוא כלל לא התפעל מתופעת הסגידה לצבאיות ולכוח שזכתה לעידוד בימי בן-גוריון. לא אחת הביע אי-אמון ב"שינוי הערכים" הגמור שהתחולל כביכול לנגד עיניו וכן בצורך בשינוי כזה. היהודי הגלותי, שהיה פטור מאונס מכל חובות הממלכה ומטרדות ה-*raison d'état*, יצא נשכר בתחומי הרוח, שבהם השקיע את מיטב אונו. עתה עלולות ריבונותו ועצמאותו ליטול ממנו אותן איכויות רוחניות שפותחו על ידו בשל הכורח להרכין ראש בפני דין מלכות. במילים אחרות, כשהיה העם בבחינת "עבד" הוא היה "מלך", וכיום – משהשיג את ריבונותו – הוא עלול ליהפך עבד כנעני לצורכי הממלכה. ב"שיר צלמי פנים" טען אלתרמן: "צלמי רודפיה בזה הנה קמים/ ותו קרבה של יצר וכלי במר/ נטוה בנים לצלם הקדומים/ אשר יושב לה עם מגן ולמח/ של סמלי ארץ וממלכת". משמע, באוחזה בחרב נעשית האומה דומה לאויביה, מבקשי נפשה, ולצלם הקדומים שלה שניטל ממנה בזמן שיצאה לגלות. הגלות הייתה תופעה יחידה במינה של עם שחי ללא "סמלי ארץ וממלכת", על ספר ולא על סיף. אצ"ג היכה על חטא אבדן סמלי הממלכה "ועל כן/ הלעגנו גנוני מלכות, הוד אמה על תרבה/ שכחנו את חרב דוד" ("אימת הדין"), ואלתרמן תהה מה יעלה בגורלו של עם המשנה את טיבו מן הקצה אל הקצה, וממיר את הספר בסיף.

כבר בספרו *חזון אחד הלגינות*,<sup>22</sup> השמיע אצ"ג את הרעיון שעתיד היה לחזור פעמים אחדות ב*חובות הנחר*: "ורק ההולך אחר התותח בשדה, / זוכה כן ללקת אחרי מחרשתו הטובה" – רעיון המהפך את חזון אחרית הימים על פיו והמעמיד

מענה מוחץ לגורל היהודי העגום והפסיבי. תשובתו של אלטרמן היא תשובה חידתית וְאִוּגְמָטִית, שקוראים שונים יכולים לתלות בה כוונות שונות. בשיר ו מן המחזור "ליל תמורה" נאמר כי העם בשנת תש"ח הפך עורו "לְקוּם כְּשׁוֹר וְכַמְבְּעִיר/ על כְּלֵי חוֹרְשִׁים וְכְלֵי פוֹגֵשׁ". העם מתגבר כשור לאחוז בכלי החריש ולבצע את חובות היום יום, אך גם אחוז במבעיר (= "בְּרִי").<sup>23</sup> הוא אינו מכתת את חניתותיו לאתים, כבחזון אחרית הימים, ואף אינו מכתת את האֵת לחרב ולחנית, כי אם אחוז במחרשה ובחרב בעת ובעונה אחת.<sup>24</sup> השימוש במילה "מבעיר" היא מילה אופיינית לשירי רחובות הנהר: שירו של אצ"ג "לאלי בארנון" פותח במילים "אֵלֵהי הַמְבְּעִיר קִצָּה שְׁחֵק", וראו גם בשירו "כתר קינה לכל בית ישראל" ("וּבָא הַמְבְּעִיר"); ב"חזון גלעד לשבטי ישראל" ("עַד בּוֹא הַשׁוֹחֵט, הַפּוֹרֵת, הַמְבְּעִיר"); או ב"צלמוות הדור ושביל הזהב" ("מִשְׁכָּנוֹתֵינוּ שֶׁהַמְבְּעִיר-וְהַמְבַּעָה הַשָּׁם") – עדות נוספת להשראה שקיבל אלטרמן בשלב זה משירת רעהו, הבוגר ממנו.

בשיר ג של "נספח לשיר צלמי פנים", הודה אלטרמן בצורך לאחוז במחרשה ובחרב כאחת, באומרו כי רק כך מובטח קיומו של העם, הגם שישות כפולת פנים זו תובעת קרבנות וסבל: "בְּלַח כְּלֵי חוֹרְשִׁים וְכְלֵי הָאֵשׁ[...]. קִמַּתְּ נִצְבָּתָ לְהִיּוֹת לְיֵשׁ". זהו למעשה הרעיון הנזכר ב"זמר הפלוגות" שכבר נזכר לעיל – הרעיון שצעירי ישראל אוחזים ברובים בשדות הקרב בשעה שכל רצונם לאחוז במחרשה בשדות הקמה. על רעיון זה מושתת גם שיר הסיום של עיר היונה ("נספח לשיר צלמי פנים"), שבו פונה הדובר-המשורר אל ה"ממלכה" (אל המדינה) מתוך אמונה צרופה בצדקת הדרך: "רַק אֵת – נוֹפְלֵיךָ לְךָ עֲדִים / – בְּקִשְׁתְּךָ עַד קֵץ לְקוּם בְּאֵת/ וְלֵא בְּחָרְב. אֵךְ צְמִדִים/ עָלוּ בְּךָ שָׁחַר וְכוֹרֵת". המילה "צמדים" נקשרת אסוציאטיבית לצמדי הפקר החורשים בשדה, וכאן הם "שחר וכוורת" (החיים והמוות, התקווה ואובדנה). המדינה שקמה בעקבות השואה, הכורכת "שחר וכוורת", ביקשה בכל מאודה לקום "בְּאֵת וְלֵא בְּחָרְב", אך מבוקשה לא ניתן לה למרבה הצער. במקום לחרוש בשדה בצמדי שוורים, צעיריה הולכים לשדות הקרב, ולפעמים אינם חוזרים משם בחיים, על אף שהם שוחרי שלום ומבקשים לדבוק בחיים בכל מאודם.

לפנינו דוגמה אחת מני רבות להתמודדות של שני משוררים גדולים עם אותה סוגיה עצמה, ולתשובות השונות שהם מספקים לאותן שאלות עצמן. אצ"ג משך בדרך כלל אל התשובה הטוטלית, שאין בה כל היסוס וכל פקפוק, ואילו אלטרמן משך אל התשובה הדואלית, הרואה בכל נושא ונושא את מאזן החיוב והשלילה שבו. אפשר שפסיחה זו על הסעיפים בשירי עיר היונה היא שגרמה לקורצווייל לזהות בכתבתו של אלטרמן כתיבה "מלאת סתירות"; ואולם, הפרדוקסים וצירופי האוקסימורוניים הגלויים והסמויים של הקובץ הם הנותנים לו את איכותו

המורכבת והאמנותית, החומקת מהגדרה. תגובתו של אצ"ג לימי מלחמת העולם, השואה והקמת מדינת ישראל היא תגובה אקספרסיוניסטית עזה, שוצפת כלבה, ואילו תגובתו של אלטרמן לאותם אירועים עצמם היא תגובה המערבת להט אקספרסיוניסטי עם מתינות קלסיציסטית. מצד אחד, זוהי תגובה חשופה וכואבת, בלא פרספקטיבה ורוחק אסתטי, ומצד שני – זוהי גם תגובה רפלקטיבית, המתבוננת באירועים כמתוך ריחוק, מעמדה של משקיף המסוגל לזהות בתמונה הגועשת לנגד עיניו את חוקיותה הקבועה, הנצחית. לעומת זעקות השבר של אצ"ג, שאיבד בשנות המלחמה את בני משפחתו, מהלך אלטרמן בשירים אלה על קצות האצבעות, כמי שרגליו דורכות בבית אבלים.

#### ד. העם והארץ

נתמקד כאן אפוא בשני צמתים מרכזיים המהווים כעין אבן בוחן להשקפתם הפואטית והפוליטית של שני המשוררים הגדולים האלה. ראינו כי עמדתם של השניים כלפי כוח המגן העברי אינו ניצב אמנם משני צדי המתרס, אך בהחלט מלמד על תפיסתו הטוטלית של אצ"ג לעומת תפיסתו המתונה יותר והסינתטית יותר (מלשון סינתזה) של אלטרמן. להלן נבחן את עמדתם כלפי שניים מצלעותיו של "החוט המשולש"<sup>25</sup>, העם והארץ. את עמדתם של שני המשוררים כלפי התרבות העברית המתהווה אין להשוות אלא על דרך ההיקש וההשערה, שכן אין ב*רחובות הנהר* אמירות מפורשות בנושא זה. אלטרמן התבטא תכופות בעיר *היונה* בנושא התרבות המתהווה בארץ, ואילו אצ"ג נמנע מן העיסוק בנושא רוטט זה. בהעדר פרספקטיבה לעסוק בו, הוא העדיף להזכיר בשירי *רחובות הנהר* את ספר הספרים ואת סידור התפילה, ואף לרמוז להם. לעתים רחוקות כלל בשיריו אלה רמיזות של ממש לשירה העברית החדשה (רק לשירי ביאליק רמז מפעם לפעם). הרמיזה חסרת ה"דיסטנץ" לשיר הפתיחה של *כוכבים בחוץ*, שאותה הבאנו בפתח פרק זה, היא בבחינת יוצא מן הכלל שאינו מלמד על הכלל (ואכן היא כלולה בשיר מוקדם שנכתב לפני שנות מלחמת העולם והשואה).

בשני הנושאים הגדולים הללו – העם והארץ – מהדהדים ביצירת אלטרמן הדים מתיבת התהודה הגדולה של הקובץ *רחובות הנהר*, אך הוא מביא אליהם מהשקפתו שלו ומעצבם לפי רוחו. סימפטומטית היא העובדה שבמישור הלאומי העדיף אצ"ג לשקף את יחסי יהודים וגויים, תוך שהוא מציב את עמו על פן גבוה, בעוד שאלטרמן העדיף לשקף את היחסים בין העדות, בין צעירים לזקנים, בין בני העיר הגדולה לבני ההתיישבות העובדת. באופן מיוחד, הוא עקב בפליאה אחר היהפכו של היהודי הגלותי, אותו חנווני שנהג בעבר למנות אחד לאחד את מטבעות מסחרו,



ליהודי החדש של ימי המאבק לעצמאות, הבז לערכי חומר ומוכן למסור את נפשו על מזבחם של ערכים אידאליסטיים מופשטים.

במחזורי השירים "הנה הגוי-המגור במלואו" ו"שיר הפנים הקדוש" עוסק רחובות הנהר בסוגיית יהודים וגויים, קרבנות ורוצחיהם, ואגב כך מעניק מיני אטריבוטים לעם ישראל המוכה והניגף. כאן חוזר הטיעון שהועלה כבר במשא "חזון גלעד לשבטי ישראל" בדבר היות הגויים חיות טרף (שגם אם יוציאו מקרבם דמויות מופת – גלגולן המודרני של דמויות כדוגמת בטהובן, שקספיר, רמברנדט או קנט – הם לא ישנו לעולם את טיבם הפסטיאלי), ובדבר היות העם היהודי "עם נבחר", שמוצאו מהאדם ולא מן הקוף, כי בצלם אלוהים נברא:

עם שֶׁנִּבְחַר לְהִכָּר וּלְגַלּוּי-אֱלֹהִים רִאשׁוֹן, שֶׁאֲחָרָיו אֵין הִכָּר וְגַלּוּי אֲחֵרִים;  
עם שֶׁנִּבְחַר לְגַדְלוֹת מַלְחִין וּלְגַדְלוֹת גְּבוּרוֹת וּלְאֲדָנוּת חִזּוֹן בְּעוֹלָם;  
עם שֶׁמָּא קוֹף הָיָה אָבִיו הַקְּדָמוֹן פְּאֲבִיָּהֶם שֶׁל עַמִּים הָאוֹמְרִים מָאתָּא; – –

בשיר א של "הנה הגוי-המגור במלואו" נאמר: "בגויים קם מורה ולמדס: אבי האדם הנה קוף... / אנחנו היהודים ונדאי מוצאנו מן האדם". אצ"ג האמין "כי בפנים ידיהם בפלכת ולבוש יהודים / באה-אור אז ערות מהותם שמעבר נוים"; כלומר, ברגע שתשמישי הקדושה ופריטי הלבוש של הנרצחים עברו לידי הרוצחים, הופשטו הרוצחים מכל היופי החיצוני שלהם (הגרמנים נודעו תמיד בחוש האסתטי המפותח שלהם) והוצגו בערייתם, במערומי חיה מיער. אלתרמן, שכמו אצ"ג מדבר בספרו על "יהודים", ולא על "ישראלים" או על "כנענים", נתן את תשובתו הטרגי-אירונית למושג העם הנבחר ב"טורו" הידוע "אתה בחרתנו מכל העמים"<sup>26</sup>, המוותר כביכול על רעיון הבחירה אם משמעותו היא היות העם שעיר לעזאזל נחזי, ללא תכלה ותוחלת. ב"שיר צלמי פנים" הוא מדבר לא על צלם אלוהים שניבט מפניו של היהודי, אלא על פני שבעים רודפיו הצופות עכשיו מתוך צלמו. משמע, העם שנמלט על נפשו "מרודפים שבעים", נשא עמו לארצו החדשה בליל של פרצופים, שמהם ניבטים אויביו, מבקשי נפשו ושופכי דמו. כך מוקיע אלתרמן בדרך בלתי מפורשת גם את הנאציזם, שעקר את כל יהדות גרמניה ממקום הולדתה על יסוד עקרוניתה המפוקפקים של "תורת הגזע". צלמו של הרוצח וצלמו של הנרצח מתלכדים לדיוקן אחד שפני יאנוס לו, והופכים למהות דואלית ש"פני היונה ואבחת חרפה הן דמות פניקה הנחצות". אלתרמן מגנה כל המניף חרב על רעהו כמי ששולח יד באחיו, בבשר מבשרו, ובכך נותן כעין פירוש אישי משלו לפסוק "שופך דם האדם באדם דמו ישפך כי בצלם אלהים ברא את האדם" (בראשית ט, ו). זוהי תשובתו המושכלת, שלמרות מתינותה אינה נטולת רגש לאומי, לדעה הניטשיאנית הנחרצת של אצ"ג: "שני מיני

אָדָם בְּעוֹלָם : נְמוּלִים – עֲרָלִים" ("שיר העונגבר"). אלתרמן אף אינו גורס "שָׁהָם לְכָלוּכֵי-מִדְּמַיִם וְאַנְחָנוּ צְחוּרִים / קְשָׁלָג חֲרָמוֹן" ("שיר הפנים הקדוש").

אף שאין היהדות "גזע", טוען "שיר צלמי פנים" של אלתרמן, תמיד הייתה המהות היהודית ברורה, גם לאלה שמסרו נפשם עליה וגם לאלה שהתכחשו לה. אולם דווקא עתה, כשמהות זו מגיעה אל השלמות, אל התחנה הסופית של דרך נדודיה, היא הופכת חידתית ובעייתית מתמיד: "פִּיּוֹם, בְּהִגְיָעָה אֶל הַשְּׁלָמוֹת, / הֵמָּה נִתְּהָה מֵהַמְּאָרָה לָהּ וְדָמוֹת. // אֶל מֵהוּתָהּ נִדְמַשׁ לְמַצָּא לָהּ תּוֹ / -הֶפֶר לְהַכְלִילָהּ וְהִיא חוֹמְקֶת / מֵאֵת נִתְּפָסָה. יְחוּד-לְשׁוֹן-וּכְתָב / מֵאֵת יְכִילָנָה. אֵין יָדוּ מְשֻׁגָּת". בארצות הפזורה היו קהילות ישראל המפוררות עם אחד, החוגג אותם חגים ומתפלל אותן תפילות, פחות או יותר; ואילו היום, בזמן "שיבת ציון", יש סכנה שהעם יתפורר לשבטים שבטים, שהחוט המלכד ביניהם – יהדותם – הופך בעייתי יותר ויותר להגדרה ולמשמעות. כשנה לאחר פרסום עיר היונה פרצה בציבור מחלוקת סוערת בשאלת "מיהו יהודי?", ובה צידד בן-גוריון בהנהגת הגדרה לאומית-אזרחית חילונית למושג זה. רק בעקבות התפטרות שרי המפד"ל מן הממשלה והסערה שקמה ביהדות הגולה חזר בו בן-גוריון ממגמת השינוי של הקביעה המסורתית בסוגיה זו.

אצ"ג ואלתרמן עוררו אם כן את השאלה עוד בטרם עמדה על סדר היום הציבורי. אצ"ג פיתח ב*מחובות הנהר* תפיסה חדשה של "עם בחירה", החיאתה של התפיסה המסורתית שרווחה בעם ישראל בכל הדורות למן ספרות חז"ל, תפיסה שבמרכזה "גזע" המתבדל מן העולם בשל עליונותו (וכדבריו ב"אחותי דוכיפז": "לְסָף בֵּית זָה [...] בּוֹ גְרָה מְשֻׁפָּחָה מִן הָעָם הַנִּבְחָר מְפָל עִם"). ב"שיר גזע אברהם", כמו גם בשירים אחרים ב*מחובות הנהר*, הסביר את שנאת ישראל כתוצאה הגיונית והכרחית של עליונות העם על סובביו. אלתרמן, שראה כאמור בשבעים דיוקנאותיו של העם תמונת ראי מהופכת של שבעים רודפיו, ידע שמבחינה מדעית היהדות איננה גזע. את ייחודה יש לחפש אפוא בעניינים שברוח, ולא באותם קווי היכר המבדילים גזע אחד ממשנהו. ובענייני הרוח תפיסתו בנושא זה הייתה אָבּוּלוֹצִיוֹנִית ומתונה מזו של בן-גוריון, שאותו כביכול העריץ. מובן, ניתן להניח במידה רבה של סבירות, שגם אצ"ג לא התכוון ל"גזע" במובן הפיזי-פיזיולוגי, אלא למעמדו המיוחד של העם מן הבחינה הרוחנית.

אלתרמן הבין היטב ששאלת "מיהו יהודי?" אינה יכולה לקבל מענה פשוט וחד-ערכי. יש יהודים שאינם יודעים עברית (ועל כן הגדרת מיהו יהודי "ייחוד-לשון-וכתב לא יכולנה"), ויש שאינם יהודים – נוצרים ומוסלמים – היודעים עברית היטב. גם שמירת הדת וחוקותיה אינה יכולה להיות קריטריון מספק לשם הגדרת "מיהו יהודי?", שכן יהודים רבים אינם שומרי מצוות. מצד אחד, המהות היהודית היא כה

דבוקה בבעליה עד כי אפילו המשומדים אינם יכולים להיפטר ממנה: "עם העוברים  
את שער הטמיעה/ עברה גם היא. עברה בחלופי בגד/ ובשנוי דמות. מכחשת וסמויה/  
אף כתמיד מגדרת ומבהקת. / לכל הנס ממנה – על תלה/ חקתה בקצה כל דרך  
ומסלה". משמע, גם במותו של המשומד מחכה לו ישותו היהודית בסוף הדרך; גם  
המתנצרים אינם נמלטים מן הגורל היהודי, כי יש מי שטורחים להזכיר להם את  
יהדותם. מצד שני, יהדותו של אדם הוא עניין בלתי-נתפס, החומק מכל הגדרה, ועם  
זאת קל לזהות יהודי בין לא-יהודים. כשהוא מצוי "בקהל שוקים ובתוף  
הטרקלינים" בשבריר של שנייה אנו מזהים שיהודי לפנינו,

שפסדר עבודת פהנים במקדש ישראל:

בנגינת העוגב ותהלים למלכנו דוד,

הנהיגו גויים ומלכם בהיכל-תפלתם;

ליום הכתרה וליום אשכבה וליום דין

הכללנו להם אמרי שפר מאז לתמיד;

ולא עלתה בם תפלה ערבה, לילא מן שפתינו; [...]

ואת זה הם יודעים... את זה הם יודעים!

איך לא ישטמונו גויים הרודים!?

ואילו אלתרמן, בהידרשו לנושא השפעת היהדות על תרבות העולם, אומר אמירות  
דואליות כגון "ימי מועדיהם היו אידיו, / אף נתכנו בצלם מועדיו"; כלומר חגיגה  
היו לעם ישראל ימי חג וחגא גם יחד, שכן חג כמו הפסחא למשל נתכן בצלם מועדיו  
של עם ישראל (ודווקא בחג זה התאנו הגויים לעם ישראל יותר מתמיד). באירוניה  
סרגית הוא מעלה את מצבם רב הסתירות והניגודים של יהודי הגטו, שהלכו אל  
מותם באותן תפילות ששימשו את כוהני הדת של פורעיהם. אמירותיו של אלתרמן,  
למרות דמיון הרטורי והאידיאלי לאלה של אצ"ג, קשה יותר לתת להן פרפרזה מניחה  
את הדעת,<sup>27</sup> וזה כוחם. בשורות הבאות (מתוך שיר ב של המחזור "שיר צלמי פנים")  
ניכרת תשובתו של אלתרמן לשורותיו של אצ"ג המצוטטות לעיל:

עת פי היו המונייהם עולים,

לקול פעמונם, מעיר ויער,

לשים מצור בהגוף פשילים

וקרדמות על רחובו בשער,

היה פנור מלכו, מזמור תהלים,

רַנַת פְּהִינְיָהִם בְּמַשׁ עִם בְּעַר,  
וּבְעוֹד אֲשֶׁם שׁוֹרְפָה אוֹתוֹ לְשִׁיד  
גַם הוּא גַם הֵם זְמָרוּ תְהִלּוֹת דָּוִד.

דוגמה זו מעידה כאלף עדים על "חרדת ההשפעה"<sup>28</sup>, כהגדרתו של חוקר הספרות האמריקאי הרולד בלום: אלתרמן הכיר בחובו לאצ"ג בשיר זה (שהוא אולי היחיד בין שירי עיר היננה שבו נגע ביחסי יהודים גויים). הוא אף השתמש בו באותו טיעון, מורשת ההיסטוריוסופיה הציונית, בדבר הפרדוקס הטרגי הצורם שלפיו היו הגויים טובחים בעם ישראל עם מזמורי תהלים בניהם (תרגומם של אותם מזמורים שלחושו יהודים על המוקד). ואולם, כדי להתרחק מן המקור, הסיט אלתרמן את רקע הדברים לימי הביניים החשוכים, שבהם "היו המוֹנִיָּהִם עוֹלָיִם לְקוֹל פְּעֻמוֹנָם, מְעִיר וְיַעֲר" (תוך שימוש בתמונות הלקוחות כאילו מן הבלדות הביניימיות של טשרניחובסקי, כאילו האפיתֶט "עם בְּעַר" עשוי לתאר רק את ימי הביניים הרחוקים). הפואטיקה האלתרמנית, המחבבת מיני פריפראזות ואמירות עקיפות של לשון המעטה תעדיף כמובן את הביטוי העקיף "כְּנֹר מְלָכֹו" על פני הביטוי ההדור והישיר של אצ"ג ("נְגִינַת הָעוֹגֵב וּתְהִלָּים לְמִלְכָּנוּ דָּוִד"). בשל אופייה האוקסימורוני הבינרי היא תעדיף את הביטוי המצמרר "גַם הוּא גַם הֵם זְמָרוּ תְהִלּוֹת דָּוִד", המותח קו של אנלוגיה מדומה בין הקרבנות למרצחים, על פני הפתוס הישיר שבאמירת "אֵיךְ אֵם יִשְׁטְמוּנוּ גוֹיִים הָרוּדִים?!". חרף התקרבותו לנוסחו האמירתי הישיר של אצ"ג, שימר אלתרמן בכל זאת אחדות מתכונות השירה החידתית והמעורפלת שלו מן התקופה הנאו-סימבוליסטית, תקופה שבה המליץ בשיריו ובמאמריו על "הבלתי מובן בשירה"<sup>29</sup>.

על הגניוס היהודי אמר אצ"ג בשירו "ריקוד על קבר אבות" כי חוק הוא מני קדם: "אֵת אֲשֶׁר הִיְהוּדִים בְּכָל לֵב וּבְכָל נַפֶּשׁ שׁוֹנְאִים / – סוֹפוֹ עֲקִירָה-מִן-הַשָּׁרֵשׁ, כְּלִיָּה וְקִלּוֹן". הוא מתאר את כוח שנאתה של היהדות לאויביה ההיסטוריים ככוח מיתי החותר תחת אושיות תבל ומאכל את כל סביבותיו. הגניוס היהודי, פרי אלפיים שנות גלות, לפי אלתרמן, הוא "ניצוץ שֶׁל סְרָבֵנוֹת וּמְרִי / קֶבֶל דְּרָכֵי קוֹרוֹת עַמִּים וְיַצָּר / מְמַלְכוֹתָם. הוּא זֵיק אֲשֶׁר הִמְרִיא מְגֻלִּיּוֹת בְּאוֹר חֲלֵי אֵין-קֶצֶה / על פְּנֵי הָרֵיב, הָרֵהֵב וְהִרְי, / שְׁלֵמְדִינּוֹת הַחֶרֶב וְהַנֶּזֶר" (סוף שיר ב ב"שיר צלמי פנים"). לא אנרגיה של שנאה שופעת מהיהודי ומשפיעה על כל העולם, לפי אלתרמן, כי אם אנרגיה של סרבנות ומרי כלפי "הָרֵיב, הָרֵהֵב וְהִרְי" של המדינות הריבוניות (רמז לחלקם הנכבד של היהודים בכל התנועות המהפכניות, ובמיוחד בתנועות הסוציאליסטיות שנלחמו בעוולות שבין אדם לחברו ובין אדם לממסד המדכא).

אצ"ג מבכה ב"קִינַת הַשֶּׁה לַבַּדָּד" את היעלמותו של העולם היהודי על תפיסת "תעודת ישראל בגויים" שרווחה בו ("אַחֲרֵי שֶׁיִּצְאֻ קְהֵלוֹתַי, כָּלָה אֱלֹהִים וְאָפְסוּ כָּל מִדּוֹת הַרְחֻמִּים / וְהַשְּׂמִים מִמַּעַל אֵינָם שְׂמִים, אֶלָּא כְּסוּיֵי תַרְעֵלָה. / וּבָאוּ עַרְלִים וְנִכְנְסוּ לְגוֹר בְּבֵתַי: / בָּם נוֹלְדָנוּ לְבִרְכָה לְתוֹרָה וְלַתְּעוּדָה וְלִמָּא חֶרֶב"). אלתרמן לעומתו אינו מתרפק על הגולה, ומתנגד לאלה שהציבוה על פן גבוה לאחר השואה. הוא אינו מקבל את הקלישאות המקובלות של "אור לגויים". בשיר ב של המחזור "צלמי פנים" הוא מתרה: "בַּל נִשְׁוֶה תִּפְאָרַת מִדְּמָה / לְהַנִּית גּוֹלָה [...] או אִם בְּאַצְטָלָה הַחֲסוּדָה / (אֲשֶׁר מְכַבֵּר אֶבֶד עָלֶיהָ פֶּלַח) / שֶׁל טַעַם הַיְעוּד וְהַתְּעוּדָה / נִקְשָׁט גּוֹלָה, לְתַת לְכָפֶל-קֶלֶס / אֶת צֶלֶם חֲשֻׁכְתָּהּ, לְאַמֵּר: הֲיֵתָה / אִוֵּר לְגוֹיִים? [...] דְּמַתָּה כְּאַרְזִים?". ואולם, ככלות הכול הוא שואל אם אין לשמר משהו מן היהודי הישן: את מריו כנגד "הָרִיב, הָרִהֵב וְהִרְיָ, / שֶׁלְּמַדְיֵנוֹת הַחֶרֶב וְהַנֶּזֶר". תשובתו של אלתרמן לאצ"ג בעניין "תעודת ישראל בגויים" מורידה אפוא את הדיון ממרומי המיתוס חסר הגבולות אל "שביל הזהב" שבין שלילת הגלות להבנה נכוחה של תפקידה ההיסטורי המיוחד, על אורותיו וצלליו. כמי שהכיר את שני צדי המטבע, אלתרמן עושה כן ללא כחל וסרק, תוך דחיית השלילה הגמורה של ה"כנענים" מזה וההאלהה הגמורה של אצ"ג מזה. אצ"ג מגנה את ההליכה ב"שביל הזהב" (וראו שירו "צלמוות הדור ושביל הזהב", שכבר נזכר לעיל), ואלתרמן אינו ממליץ מפורשות, אך בכל עניין בוחר את שביל הזהב: בין ציוניותו של אחד-העם לזו של הרצל, בין הבלגה לאקטיביזם, בין שלילת הגלות להתחשבות בה כבמרכיב חשוב בבניית זהותו של "היהודי החדש".

אצ"ג רואה בחזון תמונת אחדות מופלאה, שבה העם שרוי באחדות גמורה, ובה מתלכדים כל פרודות העם וניצוליו כאגלי כספית הנצמדים זה לזה, ומן הלכד פורצת "אַהֲבַת יִשְׂרָאֵל אֲדִינָה שְׂמָא הֲיֵתָה מְסִינֵי עוֹד, / שֶׁהִיא הַכְּרַחֲתִית וְאֵין בְּלִתָּהּ" (שיר ד מתוך "הנה הגוי-המגור במלואו") על הגויים הוא אומר "כִּי אֶמְנֵם אֶחָד הוּא הַשֵּׁד / שֶׁמְמַנּוּ יִנְקוּ וְאַחַת הִיא הַבָּאָר שֶׁמְמַנָּה שְׁתּוֹ – וְשׁוֹתִים", ועל היהודים: "וְאֶחָד הוּא הַנְּהָר הַדְּמִי הַדְּמָעִי, שֶׁבּוֹ אֲנִי חוֹצִים רְחוּבוֹת". אלתרמן רחוק מלראות תמונה אידיאלית ואידאלית כזו. להפך, הוא מתאר את מפגשם של השבטים ש"לְקָרְבוֹת-כְּלָאִים / קָמִים בּוֹ הַטְּבָעִים וְהַנִּיבִים" (בריבוי המשמעיים של "טבע" ו"ניב"), את סבך העדות ואת ריחוקן זו מזו – "אַחַת רַק הַבְּדִידוֹת. אֵין לָהּ גְּבוּלוֹת". משמע, רק הבדידות – שהיא תכונה אינדיווידואלית ואוניברסלית – היא היא "המכנה המשותף" הקולקטיבי בין כל בני ה"שבטים" היהודיים השונים, פליטי חרב, המרגישים כה זרים ודחויים במולדתם החדשה. ואף זאת: גם כשאלתרמן נותן תשובה טוטלית נוסח אצ"ג ("אחד הוא....", "אחת היא...") תשובתו מהורהרת,

אירונית ורצופת פרדוקסים : אחת היא רק הבדידות שאין לה גבולות, בכל משמעיה של אמירה זו.

אצ"ג חולם בשירי רחובות הנהר על איחוד כל הכוחות הלאומיים למחנה מוצק אחד, שיעמוד מול שבעים זאבים, ובשורה אחת בפיו – בשורת היהודי הסלעי, שבעיניו "אפלת תהום ורשפים משדות קרב מיום רומא עדי יום-ג'רמן ועדי יום אדום-וערב" ("שבועת ברית לבבות"). בלשון "אנחנו" הוא חוזה חזות אופטימית, שלפיה תתגבש "שבועת-ברית-לקבוצות" בין כל שרידי העם לבל יישנה המחזה הנורא של יהודי ההולך אל מותו בלי יכולת להשיב מלחמה שערה. "שיר ברית לבבות" מסתיים בשבועה ובאמונה כי "לא נגור גליות, לא נלך שלוליות. נהא גוש לאם שליט אחד. / היטב נדע פס גבול. טיב נחסי שכנות. דין בריתות. / ונא נהיה עוד ראי בעולם שכל גוי מידה בו אבנו / והראי מנצנץ-מנפץ בהרבה מאד מכתות". חזות אופטימית זו לא באמונה תמימה יסודה, כי אם במשאלת לב יוקדת שהאידיאל יתממש מול עיניו הרואות. אלתרמן אינו משלה את עצמו שחלום מיזוג הגלויות והפיכת העם למקשה אחת, חלומם של בן-גוריון ושל מתנגדיו כאחד, יתממש לאלתר. כהיסטוריוסוף וכמוסמך במדעי הטבע והחיים, הוא ידע שהתהליך יארך דורות, ועל כן תיאר את הגלויות כשבטים של פראים או של בעלי חיים, הבוחנים את מרחב המחיה החדש שלהם (כגון בשירים "ליל פנים אל פנים"). ב"דף של מיכאל" נאמר במפורש כי "שבועה בריתים יש לעקר משער" בטרם יפלו המנעולים והמחיצות בין שבט לשבט.

מעניין אף להיווכח כיצד רואים שני המשוררים הגדולים את תווי ההיכר החיצוניים של "היהודי החדש", שבא לחדש ימיו כקדם במולדתו הישנה-חדשה. את הדורות הצעירים כינה אצ"ג "דורות ארזים" שמתפקידם לשורות כלביאים זועפים עם הגורל פנים אל פנים ("צלמוות הדור ושביל הזהב"), ובשירו "צוהר בענן" הוא תיארם בדימוי ניטשיאני מובהק של יפי הבלורית והתואר :

והנה הדור העולה... יער לבנים באביב,

פה הקומה ועז הנפש ובהיר.

מפרם שלמה עסיס.

עינים יעלים נשרים ונמרים. [...]

נכונים להאביב מדבריות;

להעסיס סלעים;

להלביש שני ערית הרים;

ולהרנין נופי דומיות;

נכונים לכפש ולרשת — — —

אלתרמן, לעומתו, גילה ספקות לגבי דמותו של הדור הצעיר, ומכל מקום לא נתפס התיאורים אידאליים שכבר היו למצוות אנשים מלומדה. הוא לא נגרר אחר האידאל הניטישיאני של "החיה הצהובה" (שנתגלגלה בתיאורם הסטראוטיפי של בני הארץ כצעירים חסונים ושזופים, כחולי עין ובעלי בלורית בהירה, זהובה או אדמונית, היפוכם של יהודי הגלות הכפופים, החלושים והחיוורים, שחורי העין. הזכרנו כבר כי כשתיאר אלתרמן בשיר "עיר גירוש" (מתוך עיר היונה) את מפגשם של פליטי המחנות עם קולטיהם ה"צברים", בני ההתיישבות העובדת, מסתיים התיאור במפגש עם "חבר הקבוץ הממשקף עם סמכות השלטון ומכשיר הקשר". לא דמות הרואית שניחנה ביופי חיזוני סטראוטיפי מושלם מוצגת לפנינו ברגע המפגש ההיסטורי שבין הגולה ליישוב, כי אם דמותו הריאלית וחסרת ההילה של חבר קיבוץ ממושקף. גם תיאורו של הרופא בסוף השיר "עיר היהודים"<sup>30</sup> (שיר ג במחזור "מלחמת ערים") מנפץ ציפיות ומוסכמות: "ואחר כך הגיע הרופא וכלי מלאכתו עמו. איש אדמוני הוא ופעיר". תיאורו הוא תיאור של עשוי איש השדה, ולא של רופא סטראוטיפי. "טבעי" היה יותר אילו היה חבר הקיבוץ "אדמוני ושעיר", והרופא – "ממושקף" ו"בעל סמכות", אך אלתרמן אינו נענה לסטראוטיפים אלא שוברם ללא הרף.

גם מפת ארץ-ישראל, העולה משני הקבצים, אינה אותה מפה עצמה: אציג נדרש למקומות קדושים או מיתיים, האומרים כולם גדולה ושגב. בין כותרותיו נמצא כותרות כדוגמת "לאלי בארנון", "חזון גלעד לשבטי ישראל", "שיר על הר מכפלה", "בסוד כינרת וירדן", "בארה של מרים", "עם ראובני ומולכו בחצר המטרה בירושלים", "אצל הכותל" ו"בנחל קדרון". אלתרמן כאילו נמנע מאזכור ישיר של אתרים, ערים וחבלי ארץ, ומעדיף כינויים פריפרסטיים עקיפים, ורק קפריסין הזרה נזכרת בשמה המפורש. במקום תל-אביב ויפו נזכרים כאן "הפרוור הדרומי", "קרית הסוחרים", "פרוורי התרשים", "עיר היהודים" (וכאילו כדי להפר כל כלל ולהשאיר בו יוצא-מן-הכלל הזכיר כאן אלתרמן בשיר "עיר קורסת" פעם אחת גם את תל-אביב ואת יפו גלויות ומפורשות). גם ירושלים אינה נזכרת כביכול בקובץ זה, וזוהי "לאקונה" האומרת דרשני. האם התנזר אלתרמן מאזכור ירושלים הנצורה ומן הקרבות הרי הגורל שהתחוללו בה ובדרך אליה? לאו דווקא. בשיר א של המחזור "בטרם יום" נזכרים קרבות לטרון שאליהם הובאו צעירי גח"ל "בפחו רב" כדי "ליפול בהרי אל ובאילון", ובשיר ד של אותו מחזור נזכרת "חטיבת הרגלים השביעית", ש"נועדה להסיח/ אל גופה את לחות האויב מן הקו התיכון בשפלה/ גם מעיר הבירה למשכם ולהקל המצור". רוב שירי עיר היונה מתרחשים בערי הארץ,

לרבות עיירות העולים ומעברותיהן, אך הם גם חולפים ביעף על פני ההתיישבות העובדת ועל פני הארץ הפתוחים – נופים של חורשות הזית, גבעות חול ונחלים "חֲשׂוּפֵי חֶלְמִישׁ".

תיארנו בפרק השני את יחסו הדו-ערכי של אלתרמן לחיבור שירי ארץ-ישראל וירושלים. קשה שלא לשער שהתנזרותו של אלתרמן מאזכור ירושלים בשירתו לא נבעה מאדישות, כי אם להפך. כשם שהתקנא באלה הכותבים "ארצי" על אתר, "בְּלִי לְחֹשֶׁשׁ כִּי דָרְכוּ עַל נְחֹשׁ" (ראו שיר ז במחזור "שירים על רעות הרוח"), כך התקנא במשורר כדוגמת אצ"ג שלא חדל מלכתוב על ירושלים, אגב שימוש בשלל כינוייה הריאליים והמטפיזיים, וזאת בלי ששירתו תיפגם בשל כך כמלוא הנימה. גרינברג, חדור תחושת משיכה עמוקה לנופי ירושלים ולמשמעותם הסמלית, פיאר את העיר כסמל מלכות ישראל וביכה את השפלתה בהווה, אך עמדתו הלאומית הרדיקלית לא התירה לו לראות אלא את המציאות האידאלית, החזונית. אלתרמן, שנרתע מלגעת במכוות האש הזו בשירתו הקנונית, נדרש במפורש לנושא ירושלים רק בשירים קלילים כגון "בסימטא ירושלמית", שבו לגלג במקצת על שירי ירושלים, מלאי ההוד וההדר, של אצ"ג ושבנו ניסה ללכוד את המציאות המורכבת מכל צדדיה.<sup>31</sup> שירו ה"קליל" משקף עיר שבה אין הכרעה בין השאיפה הציונית המוצדקת של הצעירים הארץ-ישראלים הדוברים בגוף ראשון רבים לבין "הבעיה הערבית", המאיימת על קיומם הפיזי והרוחני. הסכנה הנשקפת משיר זה היא סכנה דו-סיטרית וסימטרית: ההווה הציונית הצעירה מאיימת על ערביי העיר ועל תרבותם, ואלה מאיימים על העברים הצעירים המהלכים בסמטאותיה. כל אחת מן ההוויות המנוגדות מתנכרת לזולתה, ורואה בה מהות זרה לאופייה של העיר.

ירושלים לפי אצ"ג היא עיר שאין בה מקום לנכרים: כל רצונו הוא להחזיר את גלגלי ההיסטוריה לאחור, ולמחוק מדברי הימים את הכתובת *Judea Capta* שחרת בהם טיטוס. במאמרו "אין מוקדם ומאוחר לגבי האמת", שנכתב לאחר ביקור האפיפיור בארץ,<sup>32</sup> כתב אצ"ג כי אלמלא חיו הגויים בהיפנוזה "היו משתחררים מאותו סמל של מטר דולורוזה ותינוקה הקורן. היו מוחקים את ה'אמן' ואת ה'הללויה', את ירושלים ואת בית-לחם שבכתב הלועזי". אלתרמן, לעומתו, מתאר באחד משירי "רגעים" את ירושלים כעיר אפורה ומשומשת כטופס בידי ביורוקרטים.<sup>33</sup> הוא מגיע אל המסקנה כי הפקידים האפורים, הנוסעים ברחובות ירושלים המנדטורית, אינם מסוגלים כלל לחוש כי הם מצויים בעיבורה של עיר מלוכה, עירם של מלכים, שבנו מקדשים ומגדלים, ושל נביאי קדם, שדבריהם העזים נקבעו לדורי דורות בתרבות המערב כולה. מי שרץ ברחובותיה כל בוקר אל ה"אופיס" הן לא יעלה בדעתו להרהר בכך שבאותו מקום עצמו עבר בזמן מן



הזמנים הנביא ירמיהו. רוחניותה הלונאטית של העיר, שהולידה אנשי קצוות, נביאים ותורות מוסר אבסולוטיות, נשחקת אפוא ומיטשטשת בתוך ההוויה היום-יומית שלה: הוויה סדורה וקונפורמיסטית של פקידים ושל משפחות בורגניות, החיות חיים נינוחים כבערי אירופה. השיר מסתיים בתיאורה הדומם והעגום של ירושלים-של-מטה, הלובשת בגדי חול והיושבת כגברת בורגנית, עגומה וידועת אכזבות (בת דמותן של אליזבת ניי, גיבורת הרומן שירה, וחברותיה ממרחב התרבות הגרמנית, שהתיישבו בשכונת רחביה הירושלמית) בקפה "וינה", לצד ספל תה ועוגה, מחכה למשוררים שיחזרו אחריה ויקשרו לה אותם כתרי תהילה שכבר אבדו לה.

אצ"ג כמעט שאינו מזכיר את תל-אביב בשירי *רחובות הנהר*, אך כשהוא מגנה את הנורמליזציה של החיים בזמן שבו היה היישוב צריך לחגור שק ואפר, ניכר שדבריו מכוונים כלפי תל-אביב. הוא תמה כיצד יכולים תושבי תל-אביב לחיות את חייהם כסדרם בעוד גוויות אחיהם מוטלות מאכל לעוף השמים ולחיית הארץ. ב"על סלע עיטם" הוא זועם על אותם נהנתנים הנוהגים כאילו לא אירע דבר:

עוד מעט ייקד קיץ אצלם ואל חול חוף ימם  
ירדו לרמץ הזוגות: עירמים וכרותים מעמם;  
וישתי הרבה מיץ וגזוז ובקדקדם תחת אפר –  
חול ואבק (רק אני הרושם את בספר  
ומביט ליהודי הרקבים מן הרין אל הדניפר –).

בית זה, שבו השתמש אצ"ג בצייני הסגנון הייחודיים שלו, שאותם קיבל כאמור אלתרמן על עצמו בשירי *עיר היונה* (שלושת החרוזים הצמודים ושני סימני הקיטוע) אומר את שאמר אצ"ג גם בספריו הראשונים: בני תל-אביב נהנים ממנעמי החיים (מרחיצה בים, ממיץ, גזוז וגלידה) בזמן ששומה עליהם לעורר את מצפון העולם בזעקה גדולה על דם אחיהם שנשפך לחינם. אלתרמן, שאינו חש בנוח להיות בעמדת המוכיח בשער, לקבוע מצוות "עשה" ו"לא תעשה" בזמן שהוא נמצא בעורף וצעירים ממנו נלחמים בחזית, אינו מגנה את הנאות החיים הקטנות, אלא רואה בהן סימן לרצון חיים בריא. הוא מחייב את הנורמליזציה הזאת. מכאן חרוזיו הקלים, המשתרבים לפתע בתוך האפרוריות הרצינית והנבונה של *עיר היונה*, בתארו עיירת עולים שקמה בן לילה: "הנערות נקראות מזל, / סטלה, לונה. גם רנה וסני. האחת – חתנה הסמל / לה מזמין, לגיון וטני, / מיץ זהב מאדם בפטל / ועוגית שזרועת כמון היא, / כי מפני הוצאות כנ"ל – הוא אומר – לא יברח איש כמוני" ("תחנת הרים").

גם כאן – כבשירו של אצ"ג – נהנים הצעירים, שאינם נושאים על גבם את סבל הדורות, ממיץ ומגוזו, אלא שאלתרמן רואה בכך סימן לחיוניותו של עם צעיר-זקן המתנער מן האפר ובונה את חייו מחדש על הריסות חייו. לפיכך, משולבים כאן בדרך הומוריסטית – ליד קיוסק האחים משיח – דברי העם לנביא (עמוס ז, יב) ותשובת נחמיה לעמו (נחמיה ו, יא) וגרסתם הביאליקאית הידועה ("חֹזֶה, לֶךְ בְּרַח, / אִם יִבְרַח אִישׁ פְּמוֹנִי"). הכלאתם של הנבואי והיום-יומי, הלאומי והטריוויאלי, מראה את גלגולם העכשווי ה"נמוך" של המשיח והנביא שמקדם. לעתים קרובות הראה אלתרמן בצער כיצד ירדו קהילות ישראל מטה מטה, וכיצד הפכו צאצאיהם של רבנים ופייטנים בתקופת העלייה המואצת והקליטה הקשה לעובדי "צווארון כחול" ולבעלי פרנסות פחותות. שיר זה מזכירנו כי אותם מיהודי טורקיה והבלקן שהקימו מקרבם משיחים ומחשבי קצין, נאלצים עתה, עם בוא ה"גאולה", להיאבק בארץ על קיומם. הנערות בשיר "תחנת הרים" נקראות "מזל", "סְטֵלֶה" ו"לונה" (כל השמות מרמזים לגרמי שמים) ללמדנו על תהפוכות הגורל המעלות אדם ועדה למרום הסולם החברתי, או מורידות אותם לשפל מדרגתו. החזות ה"קלה" וה"פזמונית" של שיר זה, זו שגרמה לקורצווייל לגנות את שירי עיר היונה, אינה מעידה על עומקו ועל מורכבותו, שיקצר המצע מלפרטם. לא מקוצר ידו של המשורר להעמיד שיר הגותי "כבד" ו"מכובד" נבחרה כאן "פסדה" כמו-פשוטה וכמו-קלה לתיאורן של ההתחלות הרפות, הארעיות וחסרות התחכום של ימי קליטת עלייה.

### ה. קולות מן העבר

נסיים את העיון ההשוואתי הזה בעניין נקודתי כביכול מתחום הלשון האינטרטקסטואלית, אך דווקא מתוכה ניכרים באופן מובהק הן הדמיון והן השוני שבין רחובות הנהר לעיר היונה. שני הספרים נכתבו כאמור על משואותיו של עולם שחרב, והם מנהלים דיאלוג סמוי – מדעת או שלא מדעת – עם נציגו הפואטיים הגדולים של עולם תרבות זה. בימי שיא שלטונה של "אסכולת שלונסקי", קרי במהלך שנות השלושים, נחשבה מתקפה נגד יל"ג וביאליק – ה"יכין" וה"בועז" של השירה העברית החדשה הקלסי-רומנטית – סימן מובהק של השתייכות לחוגי המודרנה. הימנעות ממנה, לא כל שכן התקרבות אליה, עלולה הייתה להתפרש כגילוי תמוה של שמרנות ראקציונית שאינה במקומה.<sup>34</sup>

והנה, בעוד שבשירתו המוקדמת תקף אצ"ג את ביאליק, ואלתרמן התנזר בגלוי בכוכבים בחוץ מאותם "משקעים ביאליקאיים" שאפיינו את שירת הדור החולף, הרי שבספריהם שנכתבו אחרי השואה לא חששו שני המשוררים הגדולים להתרפק על שיאייה של השירה העברית החדשה, ובמיוחד על שיריהם הגדולים של יל"ג ושל

ביאליק. לא הכול נהגו כך. במאמרו "סכנת הלבאנטיניות", שנתפרסם כשנתיים לאחר הופעת עיר היונה וביקש אף הוא לקבוע את האתוס של המדינה הצעירה, מנה רטוש את השירה העברית שקרא בנעוריו, והזכיר בנשימה אחת את "הרטוריקה של יל"ג" ואת "השכלתנות היבשה של אד"ם הכהן" כתופעות ספרותיות עבשות שמהן ראוי להתנער.<sup>35</sup> במשורריה הגדולים של תקופת ההשכלה וביצירתם ראה רטוש נושאים למחקר אוניברסיטאי, אך לא חלק מן הספרות העברית החיה והרלוונטית. אלתרמן, לעומת זאת, כשרצה לשיר את תהילת הפרוור העירוני, קרא בהתפעלות: "אַתָּה וְלֹא כְּתָבִי הַמְדָּשׁ / וְלֹא שִׁירֵנוּ הַצְּמוּק / זֹרַעַ עַל לְשׁוֹן הַסְּדָשׁ / אֶת הַפְּמוֹן וְהַצְּמוּק. // פְּרוֹר הַתְּמִד וְהַמְלוּחַ, / פְּרוֹר הַשׁוּט וְהַמּוֹרָג, / לוּ בָּא מִיכ"ל בְּדָ לְשׁוֹחַ / וְלוּ שָׁמַע אוֹתָךְ יְל"ג". בתארו ב"שלושה שירים בפרוור" את משוררי ההשכלה המחווירים (תרתי משמע) למשמע העברית ה"רחובית", הפשוטה והמשובשת, זו המדוברת בפי הרוכלים והעגלונים בסימטאות השוק, לא חזר בו אלתרמן מהביקורת של שלונסקי על שירתם ה"מימית" וה"פושרת". אולם, בחשאי הוא גם שלח לעומתם הצדעה חטופה, מלאת הוקרה ואמפתיה, בהכירו בהם את אבותיה המייסדים של התרבות הישראלית החדשה.

אחרי המלחמה והשואה העניקו אצ"ג ואלתרמן ליל"ג ולביאליק את ה"רהביליטציה" שהיו ראויים לה לאחר המתקפה חסרת הרסן שניהלו נגדם סופרי המודרנה, ואצ"ג בכללם. שירו של אצ"ג "כתר מלכות לכל בית ישראל", למשל, מתאר ילד יהודי ההולך למשרפות, שעינו האחת נבקעה ("עֵינְךָ אַחַת דּוֹמְעַת / דָּמַע כְּבִלְחָ וְהַשְּׁנֵיָה נּוֹבְעַת / דָּם – –"). התיאור מזכיר את תיאורו הבלתי-נשכח של האב בשירו של ביאליק "אב" ("פְּנִים דְּוַיִּם מְצַעַר וְעֵינַיִם לְלִגּוֹת דָּם"), שגם בו המציאות והסמל כרוכים זה בזה ללא הפרד. תיאור האב בשירו של ביאליק הוא בראש ובראשונה תיאור בעל הנמקה ראליסטית ברורה ומובחנת: גולגולתו "צפה בענני עשן", כי כך רואה אותה הילד הקטן בהתבוננו באביו מלמטה למעלה בתוך אוירתו הדחוסה, מלאת העשן, של בית המרזח, ועינו הזולגת דם אדומה מן העשן, מן העייפות ומן העיון בספר צהוב הגווילים. במישור המיתי הגולגולת הערופה מעל כתפיה מעלה באוב את המסופר בפרקי אבות על הלל הזקן שראה "גלגלת אחת שצפה על פני המים. אמר לה: על דְּאֵטְפֶתְ אֵטְפִיךָ, וסוֹף מְטִיפִיךָ יְטוּפוֹן" (אבות ב, ו). והעיניים הזולגות דם הן כעינו של יהודה, מבני יעקב, לפי המסופר במדרשי אגדה על התוודעות יוסף אל אחיו.<sup>36</sup> נפילת האב על אם הדרך "כתוא מכמר" מזכירה את מאמר חז"ל: "מה תוא זה, כֵּן שֵׁנֶפֶל בְּמִכְמַר אֵין מִרְחֵמִין עֲלֵיו, אֵף מִמּוֹן שֶׁל יִשְׂרָאֵל כֵּן שֵׁנֶפֶל בֵּיד נְכָרִים אֵין מִרְחֵמִים עֲלֵיו" (בבא קמא קיז, ע"א). הבן, המתבונן באביו

המתייסר ביגונו, הוזה מה היה אילו היה בכוחו לעזור לאביו, ומביע את צערו על שלא עלה בידו לשאת עם אביו הסובל בעול ולהוציאו מן ה"עבטיט" שבו שקע:

הה, לולא קטנתִי כָּכָה, לולא רפיתי לַח,  
וְאֶתְנֶה כְּתָפֵי עִם כְּתָפוֹ וְצִנְאָרֵי עִם צִנְאָרוֹ אֲשִׁים,  
נְשֵׂא עִמּוֹ פֶּלַעַל וְעַלְמֵס אֶתּוֹ בְּסִבָּל,  
חֶלֶק כְּחֶלֶק נְמִשְׁכָּה, אוֹלֵי יֶקֶל לוֹ בְּגִלְלֵי –  
אָפֶס כִּי קֶצְרָה יָדֵי מֵלֶד [...]

והנה, גם בהמשך שירו של אצ"ג מובעת המשאלה של הבן להיות לעזר להוריו הצועדים אלי מוות, תוך שהוא מדמיין את המתחולל בנפשם ברגעים הקריטיים: "אוֹלֵי בְּתוֹכְכֶם טָפְפוּ גַם אָבִי/ וְאִמִּי, אֲחִיוֹתַי, בְּעֲלִיָּהוֹן, יִלְדִיָּהֶם/ וְעִגְמַת הָאֲחֵרִית בְּקִדְשַׁת פְּנִיָּהֶם. / וּבְעֵבְרָם אֶצֶל יַעַר חֲשָׁבוּ: לוֹ רָצָה/ אֱלֹהִים לְרַחֲמֵנוּ בְּנֶס – וְיִצְא/ בְּנֵנוּ הַטּוֹב בְּלֵאשׁ גְּדוּד מִן הַיַּעַר/ וּפָרַע בְּאוֹיְבֵינוּ בְּחֶרֶב הַתַּעַר! / וְלֵא רַחֲמֵם אֱלֹהִים, לֵא שְׁלַחְנֵי עִם גְּדוּד/ בְּדֶרֶךְ לַאֲכָה טְרַבְלָנְקִי, לַפְדוֹת. / יֵשׁ הַסְּתֵר פְּנִים בְּשָׁמַיִם. פְּשׁוּטִי!" (עמ' נג-נד). תיאורו של האב הביאליקאי, העולה יום-יום לגרדום ומושלך יום-יום לגוב אריות, מהדהד בתיאור אביו של המשורר הדובר, הרואה בעיני רוחו את העין השותתת דם ואת אביו המושלך אל הכבשן, ומהרהר בינו לבינו מה היה קורה אילו ניתן לו הכוח להציל אותו מכיליון. הנימה הרגשית והאישית בשירו של ביאליק (שבה ה"אני" האישי וה"אני" הלאומי פתוכים ומבוללים זה בזה עד לבלי הפר) התאימה לאצ"ג ללא סייג. הוא ידע היטב כי שירו של ביאליק אינו מדבר אך ורק על אביו הביולוגי, כי אם על "כל אדם" מישראל הנקבר בטליתו המצהיבה.<sup>37</sup>

אצל אלתרמן, לעומת זאת, הטקסט הנרמז מתוך הספרות העברית ה"קלסית" (שבִּעֵת היכתב עיר היונה כבר הייתה בבחינת "השארית הנפשית של עולם שחרב) הוא הטקסט היל"גי. הייתה בכך כעין קריאת תיגר נגד שלונסקי, שהמושג יל"גים שימש אצלו שם נרדף לקלסיציזם עבש שאבד עליו כלח.<sup>38</sup> הייתה בכך גם משום קריאת תיגר נגד בן-גוריון שכישלון קרבות לטרון נכרך בשמו. המחזור "בטרם יום" מתאר אפוא את הכושל שבקרבות תש"ח. אותם פובליציסטים ומבקרים, שהדביקו לאלתרמן – בין שבשווג ובין שבמזיד – את תווית "משורר החצר" של בן-גוריון, יתקשו כמדומה לתרץ מדוע בחר המשורר להתמקד דווקא בקרב זה, ששימש בסיס להאשמת המנהיג במשגה רב-ממדים וחסר-היגיון – שילוחם של ניצולים מן השואה ימים ספורים לאחר הגעתם ארצה לשדה הקרב, שבו מצאו עד מהרה את מותם חסר השחר.

בת-שוע, גיבורת הפואמה היליגית המשמשת כאמור בסיס ותשתית לשיר הטרגי שלפנינו, מדומה לירושלים בהיותה בנויה מ"אֲבָנִים שְׁלֵמוֹת צִלְעִי" (שורה 85), כאבני המקדש, ובהיותה מקושטת ב"עֵיר זָהָב וּפְנִינִים" – באותו תכשיט הקרוי "ירושלים של זהב". כאן, הנערים הגולשים מן ההרים כבני צאן המועדים לעלות על המזבח,<sup>39</sup> נופלים כסומים ב"הררי אל" (השווה תהלים לו, ז; פז, א; קלג, ג). הררי אל והררי ציון שבמזמורי תהילים הם שם נרדף לעיר שהרים סביב לה, ששמה אינה נזכר במפורש במחזור "בטרם יוס" (ייתכן שאלתרמן אף מרמז לשמה של חטיבת הראל של הפלמ"ח, שהקיזה את דמה בקרבות על הדרך לירושלים). בבואו לכתוב על המשגים הטרגיים הנוראים שבפרשת קרבות לטרון, חש אלתרמן אל נכון ששיר כמו "קוצו של יוד" יתאים לו יותר מכול, בתערובת הביקורת והאמפתיה שבו. שני השירים מתרחשים ב"אֵילֹן" – הממשית או האלגורית, הישראלית או הליטאית – וזהו לכאורה החוט המקשר בין שני השירים. אך לא סגי בחוט מקשר זה: הדמיון בין שני השירים ניכר בראש ובראשונה בעמדת המחבר, הניצב חפוי ראש ונואש מול מעשה העוולה והאיוולת, בודעו שהאחראי למשגה הטרגי קרוב ללבו ויקר ללבו.

שירו של יל"ג עשוי להתפרש לא רק כסיפור חייה של גיבורה ספציפית, שחייתה באילון (וילנא) באמצע המאה התשע-עשרה, אלא גם כאלגוריה על מצבה של האומה בסוף תקופת ההשכלה, רגע לפני ירידתה מעל במת ההיסטוריה ועליית קרנה של התנועה הציונית. פֶּאֲבִי – המשכיל הנושא את שמו של פֶּבּוּס אל האור היווני – כמוהו כאביר אציל כוונות, הבא רכוב על קטר וקרונות פולטי אש ועשן כדי להציל את בת-שוע הנסיכה השבויה, סמל האומה הפסיבית המחכה לגואלה. ואולם, הוא נסוג לאחר מפחד הדרקון, הלא הוא הרב – סמל האופל ומתנגדה של הנאורות – המפיל את חתתו על איילון דבריו "פְּכֶדוֹר עוֹפְרֵת יֵטֵל מִפְּלִי קָרֵב/ בְּאֶשֶׁר יִפְגַּע שָׁם הֶרֶג וְאֶבְדָּן וּמָוֶת" (שורות 651-652). משמע, גם בת טובים יפה ונעלה כבת שוע סופה שתרד מטה מטה, תתנוון ותתנוול, באין מי שיתמוך את גורלה ויכוון את מהלך חייה. שירו של יל"ג הוא מחאה כנגד שמים וכנגד נציגיהם עלי אדמות – רועי העם ורבניו, הדואגים לעצמם ולא לצאן מרעיתם. בהסתמכו על היצירה הביקורתית הזאת, המוקיעה את המנהיגים ותולה בהם את כל האשם, אמר אלתרמן בסמוי אמירה קשה ביותר נגד מנהיג הדור.

כדי לבטא אמפתיה כלפי בני משפחתו שנספו, וכלפי כל העדה שהלכה אתם אל מותם, בחר אפוא אצ"ג כמקור השראה בשיר "אביו", שאותו כתב ביאליק על גורל חייו המר של אביו הביולוגי ועל גורלו של "כל אדם" מישראל, המתגאל כל ימיו בין הגויים עד שהוא נגאל מייסוריו ונקבר בטליתו המצהיבה תחת ציון דל ("פ.נ. אִישׁ תָּם וְיֶשֶׁר"). אלתרמן ביטא בשירי עֵיר הַיּוֹנָה אמפתיה כלפי הקרבנות וביקורת

נוקבת על ההנהגה שלא נהגה בניצולים בתבונה וברגישות. הוא עשה כן בשירים ביקורתיים ואמפתיים, שכלתניים ורגשיים בעת ובעונה אחת. בשירו "בטרם יום" ניכרת ספיקת כפיים נואשת למראה הקרבנות ותרעומת נגד רועי העם המזלזלים בצאן מרעיתם – בחייו ובמותו. זוהי הביקורת הקשה ביותר והמרומזת ביותר שנשמעה נגד בן-גוריון על קרבות לטרון, היא ולא שירים מאוחרים משל אחרים שנכתבו בנושא טעון זה.<sup>40</sup> למען האמת, יש לציין שאלתרמן מותח ביקורת מרומזת גם על עצמו בשיר ד' של המחזור "בטרם יום" בדברו על החיים שהתנהלו אז בעורף על מי מנוחות ("הקֶהֶל הַגְּדוֹל וְהָרַב, עַל נוֹגְנָיו וּמוֹשְׁכָיו בְּשֶׁבֶט, / וּבְתוֹכָם הַמְּחַבֵּר.").

אצ"ג בחר בשיר אקספרסיוניסטי, שבו הגיב ביאליק בין השאר על גילויי הבוטים של המודרניזם העברי שנגלו לנגד עיניו בשנות השלושים. לפני רחובות הנהר הוא ניתק עצמו מ"אחיו" המשוררים המודרניסטים, ואף קלע עצמו לעמדה אנטגוניסטית ביחס ל"אבותיו" המשוררים בני הדור החולף. לאחר חורבנה של יהדות אירופה ניתן לחוש בכעין התפייסות מרומזת עם דור ה"אבות" שאיננו עוד, שנציגו הבולט ביותר הוא ח"נ ביאליק, אתו ועם כל מה שהוא מייצג (הקלסיקה העברית, עולמה של יהדות מזרח אירופה). רק את הגישה האחד-העמית המתונה הוסיף אצ"ג לדחות משמה של גישה מיליטנטית, שאינה רואה באחיזה בחרב כורח בל יגונה, כי אם סם חיים הדרוש לעם ריבוני לשמור על ריבונותו.

לעומתו בחר אלתרמן בשיר קלסיציסטי ביסודו, בעל נימה סטירית הנאמרת בלב כואב, בחינת "נאמנים פצעי אוהב" – בשיר שבו ה"אני" המשורר הוא מורה נבוכים לעמו. הוא ביקש "בשעה זו" לכלוא את הרגשות הגואים מאחורי מנעול ובריה – כאשר המליץ עוד בשירו המוקדם "השיר הזר" (כוכבים במוץ) – ולהשמיע תוכחה מרומזת בלבד, שאת טיבה יבינו יודעי ח"ן בלבד. כלפי חוץ השמיע קינה על "בני הצאן" שגלשו במורדות ההרים אל מותם, אך בסמוי השמיע כאמור דברי קטרוג קשים משאול נגד ה"רועים" שהפקירו את המרעה. בעוד שאצ"ג שפך את מררתו על הגויים, הפנה אלתרמן את ביקורתו כלפי פנים.

עיון בשני הספרים הגדולים הללו עשוי ללמד כי אחרי המלחמה והשוואה לא חזרו גדולי הספרות העברית שלנו למה שהיו, ולא הוסיפו לכתוב כפי שכתבו. עגנון של ספר המעשים כבר לא היה עגנון בהיר העיניים של סיפור פשוט, אצ"ג של רחובות הנהר לא היה אצ"ג הצעיר הזועם של כלב בית ואלתרמן של עיר היונה כבר לא יכול היה לחזור אל ה"קֶסָמִים הַקְּלִים בֵּין אֶשָׁה וְאֵילָן" שאִפִּינו את שירי כוכבים במוץ הססגוניים והרבקוליים. הספרות העברית איבדה מתמימותה, את הכושר הרענן והאופטימי לראות את העולם "כפתאומיים". אצ"ג שחזה את האימים בטרם יצאו

מן הכוח אל הפועל, הקצין את כתיבתו, וטען כי אבד לעמנו הכושר לחזות את הבאות ולראות את הרצף של ההיסטוריה הלאומית:

לא ממרתף השיכר במינכן הגיח אויבנו ויעל, לא מיערות ווטאן עם קרדוס שותת דם; צלובי יהודה הנכבשת הכירוהו בנחל קדרון, שבויי יהודה הכירוהו בתהלכות החדווה ברומי המנצחת ובאותיות "יודיאה קפטא", הוא נין ונכד לטיטוס אויבנו המצלב. במגנצא ווורמיזא כינוהו וכן לאור שרפת הש"ס בכל הכיכרות של ערים באירופה. אבותינו ואבות אבותינו, יהודי טלית ותפילין, הכירוהו וכינוהו בשמו האחד תמיד בכל הזמנים ובשבעים לשון: הגוי. אבל אנו, בניהם אחריהם, מבושמי אַמנציפציה ומהפכות גויים והזיות ספרותיות, בדור הכפירה וההתפרקות מכל עדיי המסורת, לא היכרנוהו בשמו הישן-הנצחי-האחד ולא קראנוהו: אויבנו הלוקאלי מהיות, ולא אויבנו מאתמול-היום-ומחר. אבותינו שלא "התמשכלו" ולא תמכו יתדותיהם ב"עולמיות", ראו את דבר היותם בעולם הגויים ואת כל הקורות, לא מתוך אימפרסיוניזמוס פוליטי, אלא מתוך בינה-לעתים-מסורתית קבועה במבט עולמי רחב, אוניברסלי, ודווקא אנו ה"מודרנים" לא ראינו את הדבר שהיה והווה כההליך גורלי ממושך בדברי ימי קיומנו ההיסטורי, אלא - כמתרחש-לפתע, כאפיזודה בזמן ובמקום.<sup>41</sup>

הנוכל לומר בוודאות – מיתרון הפרספקטיבה ההיסטורית – מי משניהם צדק? האם צדק אצ"ג שהתריע על הרעה כמי שרואה את קורות בתיו עולות באש? האם צדק אלתרמן, שהמשיך גם לאחר שהסיט בשירתו את הזרקור לעבר הנושאים הלאומיים להחזיק בערכיה של הנאורות המודרנית – בהומניזם הכלל-אנושי שאינו שם פדות בין כל הנבראים בצלם? במילים אחרות, איזו משתי השקפות העולם שהולידו את האמירות הללו שרירה ותקפה יותר: ההשקפה המדברת בזכות נורמליזציה והשתלבות במשפחת העמים או זו הטוענת כי "העולם כולו נגדנו"? תיק"ו. הלב מבקש להאמין בתגובתו ה"רציונליסטית" של אלתרמן, הנוטעת תקווה לעתיד לבוא, אך בראותנו את הנאורות שבאומות העולם משוכנעות כי יש להבדיל בין "טרור" הפוגע בתושביהן ל"טרור" הפוגע בתושבי ישראל – דווקא הראש נוטה להצדיק את התגובה ה"אמוטיבית" של אצ"ג, שבזמנים כתיקונם נראית פרי פרשנות מבוהלת והיסטרית.

לעומת זאת, בסוגיית "מיהו יהודי" נראה כי מיתרון הפרספקטיבה ההיסטורית, במיוחד לאחר פתיחת שערי ברית המועצות המתפוררת וקליטת יהודיה בארץ, הלב והראש נוטים להצדיק את "הגדרתו" הרלטיביסטית של אלתרמן, שטען כי

היהודים "צִלְמֵי רוֹדְפוֹ צוֹפִים מִתּוֹךְ צִלְמוֹ, / אֶךְ בְּתוֹךְ צִלְמָם צִלְמוֹ טְבוּעֵי" (שיר ב במחזור "שיר צלמי פנים"), ולדחות את השקפת העולם הבדלנית של אצ"ג, שהקצין וטען בפסקנות בינרית: "שְׁנֵי מִיָּנִי אֶדָּם בְּעוֹלָם: נְמוּלִים – עַרְלִים" ("שיר העוגברי"). שירי "צלמי פנים" ו"נספח לשיר צלמי פנים", החותמים את מחזור שירי "עיר היונה", מגיעים למסקנה כי אי-אפשר להגיע להגדרה מחייבת כלשהי בסוגיית "מיהו יהודי" (וזאת בניגוד לבן-גוריון, שניסה לעורר דיון ציבורי בשאלה זו במטרה להוליך למסקנות מעשיות לגבי "חוק השבות"). עם זאת, כדרכו, הגיע כאן אלטרמן גם אל המסקנה ההפוכה, והיא שיהודיותו של אדם היא "עצמות" ברורה, ועם זאת חומקנית ובלתי-נתפסת. מעניין שלאחר שנכשלו הגויים בשאלת "מיהו יהודי?" דווקא היהודי הריבוני מנסה להגדיר מהות בלתי מוגדרת זו. ובמילים אחרות, שאלת "מיהו יהודי?" אינה יכולה לבוא על פתרונה בדרך פורמליסטית נוקשה, אך כל מי שעניינים לו בראשו יכול להבחין בהבזק של שנייה "מיהו יהודי?". אפילו אלו שניסו להימלט מגורלם היהודי ומחזותם היהודית לא הצליחו לעשות כן אלא לכאורה:

אוֹלֵי מֵאֵין לָהּ בְּעַמִּים רְעָה  
הִיְתָה הִיא לָּהּ דְּבוּקָה בּוֹ וּמִדְּבֻקָּת.  
עִם הָעוֹבְרִים אֶת שְׁעַר הַטְּמִיעָה  
עֵבֶרָה גַּם הִיא. עֵבֶרָה בְּחִלּוֹף בְּגָד  
וּבְשֻׁנוֹי דְּמוֹת. מְכַחֶשֶׁת וּסְמוּיָהּ  
אֶךְ פְּתַמִּיד מְגַדְרֶת וּמְבַהֶקֶת.  
לְכֹל הַנֶּסֶם מְמַנָּה – עַל תְּלָה  
חִפְתָּה בְּקֶצֶה כָּל דְּרָךְ וּמְסָלָה.

היא היא שְׁלַחֶשֶׁה נִים-וְטֵא-נִים,  
בְּלֵב הַמְתַנַּכֵּר, וְהִיא שְׁגָחָה  
פְתֵלֶס בְּנִימַת-קוֹל, בְּתוֹ-פְּנִים,  
לְהַסְגִירוֹ, נוֹקְמַת וְנוֹצְחַת,  
בְּקַהֵל שְׁוֹקִים וּבְתוֹךְ הַטְּרַקְלִינִים  
לָמוּ נֶכֶר וְצָחוּק. לְפַח וְפַחַת, –  
וְהִיא כְּמַעוֹף חֲזִיז וְחֶשֶׁכָּה,  
וְהִיא פְּנִי – עַד שׁוֹב הַמְסַכָּה.



ממרחק השנים ניתן להראות כי שאלת "מיהו יהודי?" אכן נשארה בלתי פתורה כשהייתה, ושניתן לבררה בין הגויים, בהיות היהודי בן למיעוט נרדף, יותר מאשר במדינת ישראל, שבה קיים רוב יהודי. גם אם נידרש לתאר את קווי ההיכר של הישראלי לא בנקל נגיע להגדרה מניחה את הדעת, אך בראותנו קבוצת ישראלים בחו"ל, קשה לנו שלא להבחין בישראליותם. נראה שאלתרמן כרה אוזן לרעיונות שהשמיע אצ"ג ב"חובות הנהר", והציע לשאלות אלה תשובות משלו – תשובות המדברות בזכות תהליכי אינטגרציה אֶטיים ויסודיים כבטבע, ודוחות את רעיונותיהם המשיחיים של אותם חוגים הדוגלים בקפיצת הדרך ובהחשת הגאולה.

### הערות

1. לראשונה כתב על פולמוס שירי המלחמה (שבו נטלו חלק אברהם שלונסקי, נתן אלתרמן, לאה גולדברג ואחרים), טוביה ריבנר, בספרו *לאה גולדברג: מונוגרפיה*, תל-אביב 1980, עמ' 69-75. דבריה של לאה גולדברג בגנות שירי מלחמה נתפרסמו ב*השומר הצעיר*, גיל' 34-35, מרחביה (8.9.1939), שבוע לאחר שפרסם שם אלתרמן את שלושת השירים הראשונים של "שירי מכות מצרים", שעדיין לא הובנו כשירי מלחמה. תשובתו של אלתרמן ללאה גולדברג נתפרסמה בגיליון העוקב של *השומר הצעיר* (22.9.1939).
2. Roman Jakobson, "Concluding Statement: Linguistics and Poetics", in: T.A. Sebeok (ed.), *Style in Language*, Cambridge Mass, 1960, pp. 350-377. ראו גם: הנ"ל, "בלשנות ופואטיקה", *הספרות*, כרך ב, מס' 2, תל-אביב 1970, עמ' 274-285.
3. למרות הבדלים משמעותיים, העמדה בשירו זה של אצ"ג מזכירה את עמדת שלונסקי בשיר הרביעי מתוך המחזור "עמל" ("הַלְבִּישִׁנִי אֶמָּא כְּשָׂרָה כְּמִנְת-פְּסִים לְתַפְּאֶרֶת/ וְעַם שְׁחָרִית הוֹלִיכִינִי אֶלִי עֲמָלִי"). כמשתמע משיריהם, אצל שני המשוררים פיעמה תחושת השליחות וההכרה כי הם נבחרו לשמש בקודש. אפשר שבשורות אלה "התכתב" אצ"ג עם שלונסקי, ורמז בהן על שליחותו שלו (כשם שבשיר "לאלי בארנון: שיר התוודעות" הוא "התכתב" כאמור עם אלתרמן). המחזור "עמל" התפרסם לראשונה בתוך ספר השנה של ארץ-ישראל, בעריכת א' צפרוני, א"ז רבינוביץ ודוד שמעונוביץ, שנה שנייה ושלישית, תרפ"ד-

תרפ"ה, עמ' 153-156; כונס בתוך: א' שלונסקי, בגלגל, תל-אביב תרפ"ז, עמ' צו-קו.

4. רק בשיר ז של המחזור "סיפור מליל" מתוך עיר היינה משתרבב לפתע גם ה"אני", בן דמותו של המחבר, המקוּוֹן על ברכה פולד, הנערה שנקטפה בגיל 19, בין סוף נעוריה לראשית נשיותה, בעוד הוא וחבריו בני החמישים וארבעים מהלכים בחוצות העיר ומשוחחים עליה: "אַרְחֲתִי לְשִׁיחָה וּלְכַבְרַת דָּרְדָּר / אֶל פְּנֵי הַחֲמִשִּׁים וְאַרְבָּעִים / וְהִיא בַּת תְּשַׁע עֶשְׂרֵה וּבְרַדָּת עֶרְב / נֶחְתֵּם אֶחְרוֹן יְמֵיהָ בְחַיִּים". זוהי הפעם היחידה שבה משולבת אמירה בגוף ראשון יחיד בשירי עיר היינה, וגם בה נחבא ה"אני" אל הכלים, מתחטא וכמו מתנצל על בטלנותו, בטלנות של אנשי קרנות הנמצאים בעורף, המלווים זה את זה אגב שיחה, ולא נוטלים חלק פעיל בעמדה הקדמית.

5. שרגא אבנרי, "בגיאותם של רחובות הנהר": פרקי עיון בשירת אורי צבי גרינברג, מאזנים, ניסן-אייר תשי"ח, עמ' 361-367. שם עמ' 363.

6. אברהם קריב, "'שני צדי רחובות הנהר'", נדפס לראשונה: כרמלית, תשי"ח (1958), עמ' 237-255, ועובד מחדש לספר אורי צבי גרינברג (מבחר מאמרי ביקורת על יצירתו), ליקט וצירף מבוא וביבליוגרפיה יהודה פרידלנדר, עם עובד, תל-אביב 1974, עמ' 95-114. כאן טען קריב כי שירת אצ"ג "חומרת כנהר די נור", וכי "יש בה מן הסטיכיה יותר מאשר מן האמנות, וככל סטיכיה חוזרת וחוזרת היא על עצמה, אך החזרה כוחה חדש עמה כאילו היא הראשית". כן טען קריב כי "כמה וכמה סימני היכר של שירה זו מוליכים אל וולט ויטמן האמריקאי. ולא רק צורתה מלבר וטיבה מלגו מקיימים מגילת יוחסין זו, גם תכנים ממין אחד מקרבים אותם אהדדי, כמו הימנונים לברכת נופי הארץ, לגוף האדם ואונו הביולוגיים". ואולם, ויטמן היה "בן מאושר לאומה מאושרת, שתולה על אדמת יבשת חדשה", שיכול היה לשיר "ממלוא חזהו הרחב [...]. שירה אדירה [...]. ואילו בן-סוגו העברי – בן לאומה סחופה בתקופה טרופה, שתחילתה במלחמת העולם מהדורה ראשונה, כשהזמן חדל להיות נהר הזורם לו בערוציו ונתרתח ונתגעש כסמבטיון, ומשכנות ישראל התחילו מתנפצים בין גליו ומשבריו".

7. אורי צבי גרינברג עונה למברכיו (במסיבה לצאת ספרו רחובות הנהר), הארץ מיום 12.10.1951. בשולי הדברים נרשם התאריך "י"ב בחודש אלול תשי"א".

8. א"צ גרינברג, "אין לב שלם כמו לב שבור", הדואר, גיל' כד, ב' באייר תשכ"ג, עמ' 443.

9. כותרת ספרו של אלתרמן ושיר הפתיחה שלו מעלים גם את הצירוף "חרב היונה" (ירמיהו מו, טז; נ, טז), שהוראתו חרב משחיתה ונוגשת. יוצא אפוא שאלתרמן השכיל לכלול בכותרת קצרה אוקסימורון סמוי, המפגיש ניגודים ומתהפך לכל הגוונים.
10. ראו ד' סדן, "במבואי עיר היונה", הפועל הצעיר, שנה נא, גילי 15 (ט"ו בטבת תשי"ח; 7.1.1958), עמ' 1-2. ראו גם: הנ"ל, בין דין לחשבון, תל-אביב תשכ"ג, עמ' 124-130.
11. ראו ב' קורצווייל, הארץ (י"ד בניסן תשי"ח; 4.4.1958), עמ' 7; שם (כ' בניסן תשי"ח; 10.4.1958), עמ' 8. דברי קורצווייל, שעמד אז בחליפת מכתבים ערה עם אצ"ג, ובה קבל תכופות "שכל הכנופיות של 'דברי' ועל המשמר" מתנפלות עליו באופן שיטתי, ודב סדן אינו נחלץ להגנתו, למרות שהוא ביקש ממנו לעשות כן, אינם נעדרים ממד אישי. קורצווייל ביקש להציב עמדה אופוזיציונית לזו של סדן, וראו בספרה של ליליאן דבי-גורי, קורצווייל, עגנון, אצ"ג – חילופי איגרות, רמת-גן 1987, עמ' 93-138.
12. ראו קורצווייל (הערה 11 לעיל).
13. מאמרו של "עוזי" [עוזי אורנן? בנימין תמוז?] נגד אלתרמן באלף לשנת 1949 (גיליונותיו הראשונים של כתב-העת ה"כנעני" לא היו ממוספרים); מאמרו של יונתן רטוש "מנגד לארץ", אלף, ינואר 1950; כונס בספרו של רטוש, ספרות יהודית בלשון העברית, תל-אביב 1982, עמ' 75-81; וכן מאמרו של יצחק שחר, ידידו של רטוש ("משורר המהפכה", אלף, גילי טו [ספטמבר 1952], עמ' 8-16), שבו נשמעה לראשונה ההנחה שאלתרמן הושפע מרטוש במעבר מכוכבים בחוץ אל שמחת עניים.
14. מרדכי שלן, "חרוזים על ארץ הנגב", סולם, א, חוב' ז (מרחשוון תשי"י), עמ' 1-20.
15. נתן זך, "הרהורים על שירת נתן אלתרמן", עכשיו, גילי 3-4 (תשי"ט), עמ' 122-109.
16. על זיקת עיר היונה לשירת אצ"ג עמדתי לראשונה בספרי על עת ועל אתר, תל-אביב 1999, עמ' 26, 156, 232 (הערה 2).
17. על מקורותיה האירופאיים של בלדה קודרת זו, ראו בספרו של שלמה יניב, הבלדה העברית בת זמננו: מסורת וחדוש, חיפה 1999, עמ' 95-112.
18. לאמתו של דבר, גם בשירתו המוקדמת של אלתרמן ניתן למצוא יידישיזמים לא מעטים, אם כי בני הדור זיהו בה את צדה הארץ-ישראלי, הרחוק ת"ק פרסה מן

- הגלות ומן הגלותיות. בעניין היידישיזמים בשירתו המוקדמת של אלתרמן, ראו מאמרי "אבל השמים, כעז לבנה, עלו ללחך את חציר גגותינו": הדי אידיומטיקה של יידיש ביצירת אלתרמן", *חוליות*, חוברת 6, סתיו 2000, עמ' 233-254, שגרסה חדשה שלו כלולה בפרק השישי של ספר זה.
19. על פולמוס שירי המלחמה, ראו הערה 1 לעיל, וראו גם: חנן חבר, "הזמר תם": לאה גולדברג כותבת שירי מלחמה", בתוך: רות קרטון-בלום וענת ויסמן (עורכות), *פגישות עם משוררת*, תל-אביב 2000, עמ' 116-134.
20. *טורים*, א, גיל' מז, ט"ו באב תרצ"ד (27.7.1934), עמ' 1. שיר זה נכתב בהשראת *לא תרצח*, (ילקוט קטן של שירים נגד המלחמה), מצורפים, מתורגמים ומוסברים במאמר מבוא ע"י א' שלונסקי, הוצאת יחדיו, תל-אביב תרצ"ב. המבוא שכתב שלונסקי לחוברת זו בעלת המגמה פציפיסטית כונס בתוך *ילקוט אשל*, מרחביה 1960, עמ' 20-27.
21. שירו של אצ"ג נתפרסם *מזון אחד הלגינות*, הוצאת סדן, תל-אביב תרפ"ח, עמ' כד. "זמר הפלוגות", המנונה של היחידה המגויסת הראשונה של ה"הגנה" (שכונתה פו"ש [ = פלוגות שדה] ואשר הוקמה בזמן מאורעות תרצ"ח כדי לפגוע בתוקפים בתחומם), נתפרסם לראשונה תחת הכותרת "שיר פלוגות השדה", *במעלה*, גיל' 13 (202), ז' באב תרצ"ט (23.7.1939), עמ' 3.
22. הוצאת סדן, תל-אביב תרפ"ח, עמ' קסג.
23. ה"בָּרָן", מכלי הנשק של מלחמת השחרור, נקרא אמנם על-שם העיר ברנו בצ'כוסלובקיה שבה יוצר, אך האטימולוגיה העממית הפכתו ל"מבעיר".
24. המקור לרתימתם של "השור והמבעיר" הוא במשנה, בבא קמא א, א. אלו הם שניים בארבעה אבות נזיקין (במשנה שם: השור [...]. וההבער). על מקורם בתורה (בספר שמות) ראו בפירושו של קהתי שם ("משניות מבוארות"). והשווה לשורותיו של אלתרמן ב"שיר שמחת מעשה" (שיר ז' מתוך "שיר עשרה אחים"): "הִנֵּה הֵם אֵת. הִנֵּה הֵם אֵשׁ. הִנֵּה חוֹלְפִים הֵם עַל פְּנֵינוּ/ כְּפָנֵי הַשּׁוֹר וּפְנֵי הַבּוֹר וְהַמְּבַעֵר וְהַמְּבַעֵר".
25. כך קרא נתן אלתרמן למאמריו שנכתבו אחרי מלחמת ששת הימים בעיתון *מעריב*; הם קובצו בקובץ הנושא שם זה, שיצא בהוצאת הקיבוץ המאוחד, תל-אביב תשל"א.
26. סידור התפילה, מוסף לשלוש רגלים, אחרי תפילת "אתה קדוש ושמך קדוש".
27. Cleanth Brooks, "The Heresy of Paraphrase", in: *The Well Wrought Urn*, New-York 1947.

Harold Bloom, *The Anxiety of Influence*, Oxford U.P., New York .28  
1973.

.29 ראו מאמרו של אלתרמן "על הבלתי מובן בשירה", *טורים*, ו' בכסלו תרצ"ד  
(24.11.1933).

.30 מעניין להיווכח שאין אלתרמן מעניק לעיר את האפיתט השגור "העיר העברית  
הראשונה", כי אם מכנה אותה "עיר היהודים" (להבדיל מיפו, שכנתה הערבית).  
הכינוי מלמד כביכול על נקיטת נקודת התצפית של "הסטרא אחרא" (שהרי  
הערבים הם שפינו את שכניהם "יהודים" – "אל יאהודי"); ואולם, "עברי"  
(יברי) ברוסית פירושו "יהודי", וכשאבות הציונות העניקו למקומות ולמוסדות  
את שמם ("העיר העברית", "הגימנסיה העברית", "האוניברסיטה העברית" וכד'  
לא התכוונו רק לשפת הדיבור, אלא גם להרכבו האתני של המקום החדש  
שהקימו.

.31 "בסמטא ירושלמית", *הארץ*, י' באדר ב' תרצ"ה (15.3.1935); ראו בספרו של  
אלתרמן רגעים, תל-אביב תשל"ד, עמ' 111.

.32 *ידיעות אחרונות*, 10.1.1964.

.33 "ירושלים", *הארץ*, כ"ב בתמוז תרצ"ה (23.7.1935); ראו בספרו של אלתרמן  
רגעים, תל-אביב תשל"ד, עמ' 172-173.

.34 על יחסם של ה"צעירים" לביאליק, ראו למשל זהר שביט, *החיים הספרותיים  
בארץ-ישראל: 1910-1933*, תל-אביב תשמ"ג, עמ' 145-154.

.35 נדפס לראשונה: *דבר* (מוסף לספרות ולאמנות), י"ד אייר תשי"ט (22.5.1959).  
ראו גם: י' רטוש, *ספרות יהודית בלשון העברית*, בעריכת ש' שפרה, תל-אביב  
1982, עמ' 184-187.

.36 "יומה הם סמנים שהיו בו ביהודה? עינו של ימין זולגת דם". ראו תנחומא ויגש;  
תנחומא הקדום; בראשית רבה צג; ילקוט שמעוני ויגש; וראו גם: *ספר האגדה*,  
בעריכת ח"נ ביאליק וי"ח רבניצקי, תל-אביב תש"ך, א, עמ' מב.

.37 על היות השיר "אבי" שיר המגולל, במעגל הרחב הבין-אישי, גם את גורלו של  
"כל אדם" מישראל, ראו בספרי *השירה מאין תימצא*, תל-אביב תשמ"ט, עמ'  
119-118. השימוש במילים טעונות כדוגמת "מראשותיו" ו"איש תם" מטעין את  
תיאור האב היושב בין הערלים בחומרים מסיפור יעקב יושב האוהלים, המוזג  
מן האדום האדום לערלים השרועים באכסנייתו.

.38 על תופעת היל"גזים ראו: א' שלונסקי, "יל"גזים", *כתובים*, שנה ה, גיל' יג, י"ט  
בטבת תרצ"א (9.1.1931), עמ' 1; שם, גיל' יד, כ"ו בטבת תרצ"א (15.1.1931),

עמ' 1-2. ראו גם: א' שטיינמן, "על יובל יל"ג ועל יובלות בכלל", *כתובים*, שנה ה, גיל' יב, ד' טבת תרצ"א (25.12.1930), עמ' 1; שם, גיל' יג, י"ט בטבת תרצ"א (9.1.1931), עמ' 1-2. ראו עוד בספרי השירה מאין תימצא, (ראו הערה 37, לעיל), עמ' 156-158; שם עמ' 182, הערה 1; וכן: ח' הלפרין, "ילגזום ללא יל"ג: יחסו של אברהם שלונסקי ליל"ג", בתוך: סדן, כרך ג, אוניברסיטת תל-אביב תשנ"ח, עמ' 331-338.

39. הנערים הגולשים במורדות כעדר בני צאן (חיות קרבן) הגולש מן ההרים, וכל השיר כתוב בטכניקה המכונה בשם "גלישה" (enjambement) כמשפט אחד ארוך.

40. שירו של בנימין הרשב (בחתימת "גבי דניאל"), או שירו של אריה סיוון "להתייבש כמו עשבים שוטים ברוח מזרחית" (על אנשי גח"ל שנפלו בשדות לטרון במהלך מבצע בן-נון).

41. "אורי צבי גרינברג עונה למברכיו" (במסיבה מיום י"ב באלול תשי"א, שנערכה לצאת רחובות הנהר), הארץ מיום 12.10.1951.