



## בסוד המרכאות הכפולות

### יחסו הדו-ערכי של אלתרמן לשירי ארץ-ישראל מאת זיוה שמיר

#### א. בזכות הערפל

היה זה הנרי קיסינג'ר, שטבע בזמנו את המושג "useful ambiguity" (עמימות שימושית) בבואו להסביר את עקרונות הדינמיקה של המשא ומתן המדיני. אם נסיט מושג זה מעולם המעשה לעולם הרוח, נוכל להשתמש בו להבנת כללי הפואטיקה הנאו-סימבוליסטית של אלתרמן הצעיר, כפי שזו נוסחה במאמריו והתבטאה הלכה למעשה בשיריו. שיריו ה"קנוניים", חרף התרחקותם במופגן ממילים נדירות וממבנים תחביריים מסובכים,<sup>1</sup> אינם שירים בהירים, לכידים ואחדותיים כל עיקר. אדרבא, אלה הם שירים גועשים, מלאי סתירות פנימיות, שאינם מתפתחים באופן ליניארי או סיבתי גלוי לעין. את השירים הללו ניתן לקרוא באלף ואחת דרכים התלויות במצב רוחו של הקורא, בסולם הערכים שלו ובמטען התרבותי שהוא מביא אתו על שכם. העמימות היא אמצעי שבו בוחר המשורר הנאו-סימבוליסטי כדי לומר ביתר חדות אותם דברים שאין ביכולתו לגעת בהם ללא חציצה וחיתול של ערפל, פן יכווה. דבריה של לאה גולדברג, אף היא משוררת מ"אסכולת שלונסקי-אלתרמן", שבה כתבו משוררים את שיריהם המעורפלים קודם כול למען "אחיהם" המשוררים, על קווי ההיפר של השירה הצרפתית הסימבוליסטית, אינם בלתי רלוונטיים להבנת העקרונות שגיבש אלתרמן בשיריו ובמאמריו:

כבר בשירת בודלר, על אף הבהירות של התחביר, על אף הצלילות המפליאה של כל משפט ומשפט – השירים בשלמותם אינם בהירים וצלולים כלל, אלא מלאי רמזים ורבי משמעות. וכך הדברים הולכים ונעשים הרמטיים יותר ויותר בשירת מלארמה ובזו של ואלריין [...] במציאות שבנוסח הסימבוליסטים האובייקט הקרוב, הבלתי אמצעי, קשה לשיקוף, כביכול, ומבעדו רואים ומראים הם משהו אחר. אך הראייה, דווקא מפני שעוברת היא דרך האובייקט הקרוב, הריהי לעתים עמומה במקצת.<sup>2</sup>

כמו הסימבוליסטים הצרפתיים, גם אברהם שלונסקי, אבי האסכולה הנאו-סימבוליסטית בשירה העברית, לא כתב את שיריו הרמטיים למען הציבור הרחב, ועל כן מעטים הם באופן יחסי שיריו הידועים, שהציבור הרחב מצטט את טוריהם על-פה; לא כל שכן שמעטים הם שיריו המולחנים, המושגרים בפי על פי כן, לרוב אין שיריו ה"קשים", שנועדו לקומץ יודעי ח"ן, מתגלים לעין הפרשן, בקריאה חוזרת ונשנית, כשירים בלתי נדלים, שניתן להפוך ולהפוך בהם עד לאין קץ. תלמידו נתן אלתרמן, לעומת זאת, כתב שירים לא מעטים, שאין הפרשן יכול בשום אופן למצותם ולהגיע לסוף חקרם. במיטבם, שירים אלה מתאימים בו-

בזמן לקוראים מסוגים שונים: הציבור הרחב יוכל לזהות בהם את צדם ה"בהיר", הרגשי והחושני, שיטעהו להאמין שלפניו טקסטים פשוטים ומובנים, קרובים ללב, צבעוניים ומתנגנים. לעומת זאת, הקורא המיומן יגיע למסקנה שאי-אפשר להבין שירים מעורפלים אלה עד תום ולהעניק להם פירוש מחייב, שכן הם מפוררים, א-מימטיים, מסתוריים ומושכים לעתים קרובות אל אמירות חידתיות ואל נופי הזיה וחלום. עם זאת, חרף ערפולם, חבוייה בשירים הללו אמירה הגותית גבישית, דקה ורבת פנים, שראוי לנסות לחלצה מבין שיטי השיר.

ניתן לכנות שירים אלה, בעקבות חוקר הסמיוטיקה הצרפתי רולאן בארת (Barthes), בשם טקסטים "כתביבים" (textes scriptibles); כלומר, טקסטים שאין להם משמעות "סופית", אלא הקורא "כותבם" מחדש תוך כדי קריאה, ובכל קריאה הם מופיעים לנגד עיניו באור אחר.<sup>3</sup> יש בהם ניסיון תזזית להקיף את כל מגוון תופעות הטבע (ולא לשקף שיקוף מימטי של תמונה סטטית בזמן נתון); לברוא מציאות וירטואלית, שאין בה גבולות בין יקיצה לחלום, בין חיים למוות, בין שכל לרגש. אלה הם שירים סבוכים, פרי פואטיקה שהפכה את העמימות לערך, ואת הבהירות ה"קלאסית" האידיאלית – לשריד מיושן של תקופת ההשכלה הרציונליסטית, זו שהציבה את אורה החשוף של השמש כסמל הידע והתבונה.

כל תנועות ההשכלה התקשטו כידוע במטאפורות של אור, והציגו את האור כסמל התבונה: ה-Enlightenment של האנגלים, ה-Aufklärung של הגרמנים, ה-siècle de lumières של הצרפתים, ה-illuminismo של האיטלקים או ה"נאורות" של עם ישראל. אלתרמן, כמו הרומנטיקונים המאוחרים והסימבוליסטים המוקדמים, האמין כי המשורר התר אחר התנסויות ודרכי ביטוי נועזות, צריך להצטייד במיני תחבולות הַיְרָה שיחצצו בינו לבין ה"אמת", כשם שהמתבונן בשמש נזקק לזכוכית מפויחת (וכדבריו בשיר "תמוז": "הָהָ, אֶרְצִי, מִי עֵינָיו לְהִישִׁיר בְּךָ יְכוֹל?"). בתורת קלטיביסט, הוא אף לא האמין במושג "האמת", שהיה נר לרגלם של סופרי ההשכלה (שחיבבו את דמות המספר ה"כול יודע"). הוא האמין באמתות רבות ומצטלבות, שרק בהצטרפן יחדיו זו לזו, נבנית לה תמונת פסיפס המתקרבת לאיזו שהיא אמת "אובייקטיבית". על כן בנה את שיריו הארוכים (ובאופן מיוחד את מחזורי שיריו) במתכונת ה"רשומון", ז'אנר שבו כל אחת מה"נפשות הפועלות" – לרבות "גיבורים" יוצאי דופן שמתחומי החי, הצומח, הדומם והמופשט – מציגה את האמת שלה כפי שזו נקלטה מזווית ראייה אישית וייחודית.

במאמרו המוקדם "על הבלתי מובן בשירה",<sup>4</sup> כמו גם בשיריו ה"אֶרְס פואטיים" הנוודעים, ביסס אלתרמן את הרעיון המודרניסטי, שמקורו בסימבוליזם הצרפתי-רוסי, שלפיו אין השירה צריכה להיות מובנת ובהירה, במובן המסורתי הקלסי. לפי אלתרמן הצעיר, דווקא שירה מעורפלת וחידתית, היא היא השירה הבהירה. היא מאפשרת, ליוצריה ולקוראיה להגיע לאמתות שנסתרו מעין, או שלא מצאו עד כה את מקומן באמנות, מתוך החשש להתבונן בהן ישירות, בלא כל חציצה:

השירה החדשה נראית לרבים כמין ערפל ומרגיזה כמו עשן מסובל ומפותל, אבל הלא תמיד, תמיד וגם עכשיו, יוצא אדם לרחוב ביום סגריר, ובמקום להגיד: כמה אטום הערפל הזה!... הוא אומר: כמה ערפל זה רך ועמוק! ובמקום להגיד: העשן הזה צורב את העיניים... הוא אומר: מב עד לעשן הזה מביטים ישר אל השמש.<sup>5</sup>

אלתרמן האמין אפוא בעליונותה של השירה העמומה, המעורפלת והחידתית, הנוגעת בלב הדברים, זו החווה את המציאות מחדש, באופן ראשוני ובתולי, כמתוך תימהון והפתעה. נציין כי ת"ס אליוט כתב את מאמרו על "שירה קשה" (difficult poetry)<sup>6</sup> באותה שנה עצמה (שנת 1933) שבה פרסם אלתרמן את דבריו על "הבלתי מובן בשירה". ברי, כל אחד מהם ינק את הרעיון ממקורותיו שלו, אך הזימון הסימפטומטי של שני מאמרים אלה מלמד, שרעיונות בזכות שירה עמומה ומעורפלת ריחפו בחללו של עולם הרוח בין שתי מלחמות העולם.

#### ב. על אותה אמת הנגלית בחשכה

כשנתיים לפני שכתב את מאמרו "על הבלתי מובן בשירה", חיבר אלתרמן את שירו הסיפורי הארוך "היתד", שהוא גם שירו הראשון הבנוי במתכונת ה"ראשומון" (ראו ניתוחו של שיר זה בפרק האחד-עשר בספר זה). את האמת האידאלית משמיע כאן דווקא הינשוף המיטיב לראות בחשכה, ולא זקני השבט המנוסים והבקיאים בחכמת הדורות. לכאורה זוהי אותה אמת שמשמיעים ממשלי משלים, שמאזופוס ועד קרילוב, בטורי הנמשל ומוסר-ההשכל שלהם; אך למעשה, זוהי אותה אמת אפיגרמטית, צלולה וחסרת אינטרסים אישיים, שנהג לימים להשמיע קולו של המחבר "נתן החכם" בשיריו וב"טוריו" (אמת המתגלה לא אחת כאמת מקורית ומפתיעה, אף על פי שהיא נשמעת כה הגיונית ומובנת מאליה). בתוך חשכת המערה, נגלית אפוא לעין הגיבור, איש החלומות, אותה אמת נסתרת מעין, שבני אדם רגילים, האצים-רצים לעיסוקיהם לאור היום, אינם מסוגלים לראותה ולזהותה. שיר זה בנוי במתכונת ה"ראשומון" כי – כמאמר המחזאי האיטלקי לואיג'י פירנדלו שאלתרמן היה לימים בין מתרגמיו – "כל אדם והאמת שלו". אם יש איזו אמת נעלה ואובייקטיבית יותר מרעותיה, הרי היא זו שמגיעים אליה בעזרת "עיני הנפש", שאינן עיני בשר ודם רגילות, כי אם עיניים המיטיבות לראות גם בחשכה (על סף התודעה או במצבי נפש קיצוניים המקבילים לחשכה). עיני הנפש של האמן אינן נרתעות מאור השמש העזה, שכן "אפילו בארץ הבהירה ביותר אין העיניים הללו זקוקות למשקפי שמש".<sup>7</sup>

בשיר "היתד" (או "מערת התאומים", כשמו של שיר זה בנוסח מחברת "שירים מצרפת", שחופרה בין השנים 1929-1931) כלולה גירסה אישית ומהופכת של "משל המערה" של אפלטון. משל זה, הכלול בספר השביעי של ספרו המדינה,<sup>8</sup> מספר על בני אדם הכבולים במערה שמפתחה בוקע אור יום קלוש. הם יושבים וגבם אל פתח המערה, ועל גבי קיר המערה שאליו מופנות עיניהם מוקרנות לפנייהם צלליות ובבואות הנראות להם פמציאות עצמה. אחד מבני החבורה, שמצליח להשתחרר מכבליו, יוצא החוצה ולומד אט אט להביט באורה החשוף של השמש, ובשובו אל אחיו הכבולים במערה הוא מספר להם על מהותה של המציאות האמתית שנגלתה לנגד עיניו בחוץ. סיפורו נתקל אצל יושבי המערה בחומה בצורה של איבה ושל אי-הבנה (ממש כמו שסוקרטס עורר את איבת החברה הממוסדת, זו הנתפשת לשנאה קולקטיבית כלפי כל אדם המסרב ללכת בתלם ולכוף ראשו למוסכמותיה); זוהי האיבה שחשה החברה כלפי המשוררים – למן הנביאים של ימי קדם ועד ל"מקוללים" והמנוודים, סוללי הדרך של המודרנה. החברה תולה ביחיד המיוחד, המבקש לחרוג מן המסילה ולהרקיע שחקים, את חטא ה"היפריס". היא חושדת בו,

מנדה אותו ומאשימה אותו בסילוף פני המציאות. למעשה, עוד משחר ההיסטוריה הוקיעה החברה ונידתה מקרבה אותם אנשי רוח שהעזו להשבית את שלוותה ולנסות להשריש איזו אמת חדשה, מפירת מוסכמות. בשיר "היתד" כלולה, כאמור, גרסה אישית ומהופכת של משל המערה האפלטוני<sup>9</sup>: חמדן, גיבור השיר, עומד מול השיח' המוקף בִּזְקָנֵי השבט החכמים, ואלה בטוחים כי הם מבינים בהוויות העולם הרבה יותר מכל צעיר נועז ויהיר. השיח' שולח את הנער השאפתן, המבקש לשאת את בתו לאישה ולהיות יורשו, לתוך אותה מערה חשוכה שתביא עליו את מותו. הוא מבקש מ"יריבו" הצעיר לתקוע יתד באדמת המערה, כמבחן של אומץ לב, של כוח גברא ושל התמצאות בהוויות העולם, אך חמדן, העושה דרכו במעבה האדמה, נותר כבול לנצח במערה, לאחר שכנף מעילו נאחזו ביתד שתקע באדמתה. הוא מסומר אמנם לעד אל האדמה, אך גם כבול לעד אל עולם החלום והדמיון: אל עולם הפיוט והאמת מרקיעי השחקים, המביא עליו קללה וברכה גם יחד (לא את עולם המעשים השפּל הוא מחפש, זה הנגלה לכל אדם באור השמש, אלא את עולם האידיאות הנעלה והנשגב, הנגלה בעיני הרוח).

את האמת על הדרמה שנתחוללה במערה מבין דווקא סמלו של הלילה; כלומר, לא האור הוא כאן סמל האמת, התבונה והנאורות, כי אם החשכה, שבה מבליחות, למרבה הפרדוקס, האמתות המפתיעות והמשמעותיות ביותר. במילים אחרות: דווקא בחשכה – במחוזות שעל סף התודעה – נגלות לאָמֵן האמת אותן אמתות בלתי שגורות ובלתי ידועות, שאינן נגלות לאלה היוצאים לעיסוקיהם בשעות היום, לאור השמש ובדעה צלולה; וכדברי אלתרמן בשיר "היין" מתוך "שיר עשרה אחים": "מִגְעוּ הַשְּׁלִישִׁי אֶת הַחֶשֶׁךְ יָבִיא, / וּבְחֶשֶׁךְ תֵּאֵוֵר חֲמוּטָל"; כלומר, השתייה הוממת את השתיין, ומשבשת את מנגנוני השיפוט שלו, אך דווקא בלב לבן של החשכה והשכרות נובטות בקרבו אותן הארות ואמתות שאין הפיכה והפיקה יכולים להגיע אלא עד ספן, מבלי שיוכלו לחדור אליהן ממש.

יצירת בוסר זו של אלתרמן על גורלו של חמדן מבשרת אפוא כמה וכמה רעיונות, שביטא המשורר – במישרין ובעקיפין – ביצירתו הפשלה והבוגרת: שמושג "האמת" בה"א הידיעה, שייך לעולם האמונות והדעות הישן, בן המאות הקודמות, שבו שלטו אותן ודאיות שאבדו בעולמנו המודרני, הֶלְטִיוֹיִסְטִי, אכול הספקות והפקפוקים; שלעיני כל אחד ואחד נגלית אמת אחרת, אישית וחלקית; שאם יש בנמצא איזו אמת אידיאלית, הנעלה על כל אמת פרגמנטרית, הריהי אותה אמת הנגלית לאָמֵן בעיני הרוח שלו, בחשכה, במעמקי הנפש הבלתי מוארים. לפי אלתרמן, המשורר המודרני איננו נביא רומנטי סעור, הנעלה במידותיו על זולתו, כי אם אדם רגיל, המבקש מפעם לפעם לכתוב שיר, ואם קולע שירו זה ללב קורא כלשהו, הרי שמתחולל בין השיר לקוראו אותו רגע נדיר, שבו "הבלתי מובן" נעשה שקוף כזכוכית. לקורא הבא אל המשורר המודרניסטי ואל שיריו בתביעות ובקובלנות, אומר אלתרמן הצעיר:

איני יותר חכם ממך ואיני יותר עשיר ממך. לא אוכל לתת לך וללמד אותך דבר. אני חי כמוך את החיים וכמו שאתה רוצה לפעמים לצחוק או להיאנח בלי כל סיבה או מתוך איזו סיבה, אך רוצה אני לפעמים לכתוב שיר – וזה הכול. אם השיר מובן לך סימן שאופן כתיבתי קרוב לרוחך, אם השיר מצא בכך הד – סימן שצחוקי הדביקך וזה שוב פעם הכול. אין אני שייך לאסכולה בלתי מובנת, כמו שאתה אינך שייך לדוג אנשים חסרי הבנה. אולי לא היית מוכשר באותו רגע לקרוא את השיר (ורגעי קריאה מוכשרים הם נדירים מאוד, לא יותר תכופים מרגעי כתיבה מוכשרים). ואולי לא הצלחתי

לעשות את השיר בולט יותר, חודר יותר. הן לפעמים על ידי הברקה אחת של הסופר, או על ידי רגע כושר, רגע של מצב רוח אחד של הקורא, נעשה שיר בלתי מובן שקוף כזכוכית.<sup>10</sup>

אלתרמן דיבר אפוא במאמריו המוקדמים על אותם רגעי חסד מעטים ונדירים של קריאה מעמיקה, חדורת תובנה ואמפתיה, שבהם מתגלה השיר העמום בבהירותו. רעיון סימבוליסטי זה קיבל את ביטויו הפיוטי באחד משיריו ה"אָרְס פּוּאָטִיִּים" החשובים, "השיר הזר",<sup>11</sup> שבו השיר מדומה לאסיר מעונה בכלאו, שהושם מאחורי סורג ובריה; לכעין עציר ביטחוני, שאינו מוכן לקרוע את סגור לבו, להסגיר את אמו (את הביוגרפיה שלו, את הנושאים האינטימיים, הקרובים ללב, את אמו-יולדתו, את מולדתו), או לספר עליה לחוקריו. בשורות החותמות, פונה הדובר אל האם, הממשית או המטפורית, בנימה מתנצלת ותובעת כאחת:

בְּצִינּוֹק מְשֻׁפְּתוֹ  
נֶעְקְרוּ וְדוּיִים,  
אֵךְ עַלֶיךָ, הָאֵם,  
לֹא סֵפֶר מְאוּמָה — [...] —  
אֵל תִּרְאֶיהוּ כְּזֶר... הָהָ, מֶה קֵל לְעוֹרֵר  
אֶת לְבוֹ  
הַשּׂוֹאֵל — אֵיךְ?  
הֵן יִדְעֶתְּ — כִּי תִשְׁבִּי לְקֶרְאוֹ לְאוֹר נֵר,  
כָּל אוֹת בּוֹ אֵלֶיךָ תִּחַיֵּךְ.

זהו אותו רגע נדיר של חסד, שעליו דיבר אלתרמן במאמרו "על הבלתי מובן בשירה"; רגע שבו השיר קולע ללב קוראו כאותו מכתב קצר אך טעון רגשות, שמגיע מבין הסובל בתא העצירים לאם אוהבת הנמצאת במרחקים; רגע חסד נדיר, שבו — בהבזק אחד — שיר זר ומוזר נעשה שקוף כזכוכית (כי רק אם תבין את הצפנים הנסתרים שלו; את המילים הכמוסות שאין הבן האומלל יכול לשגר גלויות ומפורשות). זהו רגע שבו שיר זר ומוזר, שנכתב במחוזות מרוחקים וערפליים, מגיע ליעדו ב"בית אבא-אמא", בכל מובניו של מושג זה. דומה שאלתרמן סיפק ביד הקורא-הפרשן רמזים שיאפשרו לו להגיע לרגע כזה, אם יקרא שיר כדוגמת "תמוז" (כוכבים בחוץ) כביטוי שירי וכמימוש קונצפטואלי של אותן אמירות עיוניות סבוכות, על השירה בכלל ועל שירי ארץ-ישראל בפרט, שפיתח המשורר בשני מאמריו המוקדמים: "על הבלתי מובן בשירה" ו"סוד המרכאות הכפולות".<sup>12</sup>

### ג. לשיר באור התכלת העזה

את השיר "תמוז" ניתן לקרוא כשיר נוף נאו-סימבוליסטי, המתאר את נופי הקיץ בעירומם ואת ההלך המהלך בהם בדרך חשופה, מופת שמש ואכולת שרב. בהיות שיר זה ממוקם בשער השלישי מבין ארבעת שערי כוכבים בחוץ, שער ששיריו גדושים בנופים צחיחים, שעל רקעם הולכת ונבנית עיר חדשה ולבנה, עשוי "תמוז" להיתפס כשיר ארץ-ישראלי מוחשי וממשי, כמו השירים המוצבים לצדו: "האור" "יום השוק", "יום הרחוב", "ליל שרב", "מראות אביב", "הרים", "עץ הזית", "מערומי האש" ו"הולדת הרחוב". אכן, יש בשיר "תמוז" יסודות ארץ-ישראליים מובהקים, וכן יסודות מן השירה הארץ-ישראלית המוקדמת, במיוחד לאור העובדה שהבית השישי מבין שמונת בתיו, פותח בקריאה הנרגשת "הָהָ, אֶרְצִי", הלקוחה כביכול

היישר משירי המולדת של רחל המשוררת על העמק, הכינרת והרי הגולן (או של המשוררים יעקב דוד קמזון ומרדכי טמקין, שאותם הזכיר אלתרמן באחד משירי "רגעים", שכותרתו "ירושלים", שבו הסביר מדוע לא יכתוב שירי מולדת קונבנציונליים, מן הסוג שהפך זה מכבר למדרס סופרים).

לפנינו "שיר מולדת", גם לאור העובדה, שהענקים המתגוששים בו מסמנים את זהב החולות ואת תכול השמים, או את זהב השמש ואת גלי הים; כלומר, את צבעיה של ארץ-ישראל של תקופת ה"ישוב" בכלל, ובאופן מיוחד – את צבעיה של העיר העברית הראשונה, שהלכה ונבנתה בין חולות הזהב. ל"תל-אביב הקטנה", בגלגולה המופר מציריחו הכמו-נאיביים של נחום גוטמן, הגיע הנער נתן אלתרמן ביחד עם הוריו, דודיו וסבתו לאחר שנות נדודים בערי מזרח אירופה (ורשה, מוסקבה, קייב וקייב), "עָרֵי מְסָחֵר חֲרָשׁוֹת נְכוֹאָבוֹת", שרחובותיהן "רְחוֹבוֹת בְּרִנָּל רִיקִים וְאַרְפֵּים". את שירו "תמוז" כתב בתל-אביב, לאחר שעשה שלוש שנים לרגל שהותו ולימודיו בפריז ובננסי, בנופים אורפניים מערביים, נכריים ומנוכרים. ולמרות הממד החווייתי, הניפר בשיר ללא ספק, הדבק המלכד את בתיו של שיר זה, חסרי הקשר האורגני, לכלל אמירה אחדותית כלשהי, גם אם מפוררת ופסידו-לוגית, הוא הדבק ההגותי האינטלקטואלי, העולה בו כמדומה על כל יסוד אחר, אישי ורגשי.

כמקובל בשירת אלתרמן, לפנינו שיר גדוש בפרדוקסים, בסינסטוזות (צירופי חושים), בהפתעות שוברות ציפיות ובצירופים אוקסימורוניים עזים, המעמידים לנגד עיני הקורא עולם משובש והפוך, שבו נהפכים כל הפרמטרים של המציאות על פיהם: דווקא בשיר שכולו קיץ חשוף וחושפני, נזכרת לפתע פתאום הרקפת החורפית, הצנועה והמוצנעת, ולא הצמחייה המדברית החזקה והעמידה, שאינה זקוקה לצל ולמים (כמו הצבר הארץ-ישראלי, למשל, הן כמציאות והן כסמל). דווקא בלב הנוף שאינו מתברך בגוונים, וכל כולו זהב חולות ותכול שמים, נזכרים לפתע הענקים ירוקי הצמות מן האגדה האירופית, המטפסים על חומותיה של עיר "ביניימית", הלקוחה כאילו מבין דפיהם המצוירים של ספרי אגדה נושנים. דווקא האור הנתפש בחוש הראייה מדומה כאן לרעם, הנתפש בחוש השמע, ולא לאחיו הברק הנגלה לעין. דווקא התוכן, איש המדע, מתואר כאיש החלומות, ההזיות והרגש: כמי שמדמדם דמדומי דמיון וכמי שבוכה מתוך געגועים. דווקא הצעיר הנועז, המהלך בדרך המלך העולה אל מול השמש, זוכה להתנשק עם עלמת השמים הלילית (עם ונוס, היא איילת השחר), הוא ולא התוכן התר אחריה בלילות. דווקא צעיר נועז זה, שאינו חושש להיישיר מבט לשמש, זוכה לגלות אמת מוצנעת מעין (לגלות פרח צנוע ונחבא מעין, הגדל בין חגווי הסלע המוצלים). דווקא הדממה פולחת את השמים כשריקה (והשוו לצירופים אוקסימורוניים כדוגמת "דומֶיה בְּמֶרְחָבִים שוֹרֶקֶת" בשיר "ליל קיץ"), וכלל לא ברור אם שריקה זו היא שריקת העדרים (שהרי נזכרים כאן האיל והשה), או שריקת הכדור המפלח את חזהו של הנופל על אדמת המולדת, או שמא שריקת המשרוקית מן המסדר הצבאי או ממשחק הכדורגל המתוארים בבית האחרון.

שיריו הנאו-סימבוליסטיים של אלתרמן, התופסים את המציאות "כפתאומיים", גם אינם משתמשים בלשון בצורתה התקנית, החבוטה והמשומשת. לפיכך, מפתיעים שירים אלה לעתים קרובות את קוראיהם ביצירת מציאות מילולית זרה ומוזרה, שבה מומרת כל מילה צפויה ו"מתבקשת" במילה שאינה צפויה ושאינה טבעית. כך, למשל, דווקא הרעם מתואר כאן כחֲרֶשׁ, ולא כמחריש אוזניים. במקום שבו טבעי היה

לדבר על צבעים "בוערים", נזכרים הצבעים "מְכַעֲרֵי הַיְמָמוֹת"; בבית השני, במקום שבו טבעי היה לדבר על עיניו הדומעות של המתבונן בשמש, מדובר דווקא על עיניו ה"שְׁקוּיּוֹת"; בבית השלישי, במקום שבו היה טבעי לפגוש במילה "דָּמַעַ" (לשם יצירת מצלול ממקד עם המילים "דָּמָדָם" ו"אָדָמָה"), מופיעה דווקא המילה שוברת הציפיות "בָּכָה", שאינה משתלבת כלל ברשת הצלילים הפרושה סביבה ואף מתאימה פחות מן הבחינה הסמנטית<sup>13</sup>; וכך תוארה בבית השישי פעולת ערטול ("אֶתְ שְׁמוֹת וּדְבָרִים כְּבָרְק מְעֲרָטְלַת"), במקום שבו טבעי יותר היה לדבר על הפשטה, בשני משמעיה של מילה זו (ערטול ואבסטרקציה).

זאת ועוד, שירי כוכבים בחוץ מציגים לעתים קרובות גילויי טבע שאינם יכולים בשום אופן להתרחש בעת ובעונה אחת, כגון תיאור ליל ירח לוחט, שהוא לכאורה גם לח וסוער בשיר "פגישה לאין קץ" ("שָׁם לוֹהֵט יָרַח פְּנִישִׁיקַת טִפְחַת, / שָׁם רָקִיעַ לַח אֶת שְׁעוּלוֹ מְרַעֵם"), או לילה סהור, המלביח את הדרכים, שהוא גם ליל סערה קודר בשיר "הרוח עם כל אחיותיה". גם כאן, נשבר הרצף, ובשיר "תמוז" משמשים בערבוביה מראות היום והלילה, הקיץ והחורף, מראות המדבר החדגוניים ומראותיו הצבעוניים של הנוף האירופי הירוק והזר, מורשת המיתוס והאגדה. ניכר הרצון לתפוס את המציאות מכל הצדדים והמרכיבים, לשם יצירת פסיפס ענק המאחד מזרח מערב, ימי קדם וימיו של ההווה המתהווה. בצד ההרהורים על נופי הארץ העומדים בשמש הקופחת, לפנינו גם שיר אָרְס פואטי, המדבר על התמודדותם של האמנים הנאו-סימבוליסטיים ה"אירופאיים" (ואמנותם הפוליפונית, ילידת-אירופה הססגונית) עם המציאות הארץ-ישראלית החדגונית, זו העומדת חשופה, דהה ודלת גוונים בשמש העזה והקופחת. כל התחבולות הללו המביאות להֶזְרָה – לניפורו של המופר – מאפשרות למשורר הנאו-סימבוליסטי לגעת בהווה קרובה ופמיליארית בלי לחטוא ברגשנות, בנליות או חקיינות.

השיר פותח בהליכה<sup>14</sup> הליכתו של ה"אני", הֶלֶךְ אחד ויחיד, גיבור נודד המעפיל בדרך העולה "מול חֲצוּצוֹת הָאֹר" (קרני האור הופכות באמצעות ה"מאגיה של המילים" לכלי נגינה, שהרי "קרן" ו"חצוצרה" שניהם כלי הנשיפה). דומה הוא שימושו של אלתרמן במילים "עֲרָמוֹת הָאֹר פְּעֲרָמוֹת הַשַּׁחַת" בשיר "אביב למזכרת", שבו הצירוף המקורי "עֲרָמוֹת הָאֹר" ממיר את הצירוף ה"טבעי" והמשומש "אלומות האור" (שבו אין ה"אלומה" נתפסת כ"ערמת שחת"). "גיבורנו" פונה אל השמש העומדת כבשעת הצהריים על "שיא צוקה" כאל אומנת בהירה, ומבקש ממנה לשמור עליו – על האיל "הָאָבוֹד בְּאַרְצוֹת הַקֵּיץ", לבל ייעקד, לבל יעלה קרבן על מזבח המולדת ומלחמות הדמים. המילה "מְאָכְלַת" בבית השישי שייכת אף היא למוטיב העקדה (כפי שנראה, מילה זו מעשירה במקביל גם תמונה אחרת, הפוכה בתכלית לזו של העקדה). כמו בשירים "הרים" ו"עץ הזית", המוצבים בסמוך ל"תמוז", התמונה היא ספק תמונה ארץ-ישראלית, או ים תיכונית, העומדת בשמש העזה והקופחת, ספק תמונה מן המיתולוגיה השומרית או היוונית, שוחרת האור והגבורה.

תיאורה של השמש כ"אומנת" עשויה להעלות על הדעת את דמותו של אודיסאוס, החוזר לביתו באיתקה לאחר מלחמת טרויה, ורק אומנתו הישישה מקבלת את פניו. השמש, סמל התבונה, המתוארת כאן כקהל חצוצרות – חצוצרות הקרב המסכנות את הגיבור, אך גם כתזמורת כלי הנשיפה המקבלת את פניו עם שובו מן הקרב כדי להעטיר עליו שירי תהילה (והשוו' לשיר "האור" הפותח את שער ג' של כוכבים בחוץ,

שבו מתואר האור כ"הגבור הצעיר על תזה יאורות הקורא פאל חג למלחמת-בינים". ואפשר שלפנינו דמות של איל המועלה אל המזבח במעלות מקדש, ומשני הצדדים עומדת תזמורת כוהני הדת ולנייה המלווים אותו ברגעיו האחרונים. השמש עטורת הקרניים היא גם "אומנתו" של הגיבור, המגנה עליו מפני רע, וגם גם מהות נוראת הוד, החושפת אותו לסכנות המאיימות על קיומו. היא מסמאת את עיניו ובפיה מאכלת (ואם מסמל הענק הזהוב את המדבר, הרי שהמאכלת שבפיו מסמל את אחיזתם של אנשי המדבר בסיף המוסלמי). גם השמש, גם עצי השדרות המתוארים בבית השני כאריות המזנקים ברעמתם הבוערת וגם הגיבור השמשוני, שהשמש מסמאת את עיניו, יש בהם מיסוד השמש, המוקפת בקרניה ובמחלפותיה כברעמת אריה שמשונית (השמות "שמשון", "דלילה" ו"דגון" מעידים על זיקת הסיפור המקראי הזה למיתוס הפלשתי הקדום על אלוהי השמש, הלילה, הדגן או הדגה). הוא שאמרנו, אלתרמן ראה את אמן האמת כמי שניחן בעיניים מיטיבות רואי, כאלה שאינן זקוקות, אפילו בארץ הבהירה ביותר, למשקפי שמש.

לעומת גיבור הקדומים המיתולוגי ולעומת האמן ההלך, הרחוקים מן הערכים המקדשים את ה"קביעות" וה"ביטחון" הזעיר בורגניים, עומדת בשיר דמותו המיושבת בדעתה של איש המדע הזהיר – התוכן (האסטרונום), המבקש את האמת החיצונית, האובייקטיבית. דווקא הוא, הרציונליסט והאמפריציסט, מוצג כאן כמי שחוטא בחטא הרגשות היתרה, כמי ששואף בכל מאודו להגיע אל האשה, אל נוס הארצית והאסטרלית ("אליה דמדם בלילות התוכן, אליה בכה במשקפת..."), אך ספק רב הוא אם יצליח להשיגה בשל זהירותו היתרה. התוכן, הספון בחדרו ואינו יוצא ממנו אל הדרכים המסוכנות (אלה מתוארות תכופות בשירי כוכבים בחוף כחיות טרף האורבות להלך), הוא כפילם הניגודי של גיבור והאמן, שהם כמו אותם יחידים שאפתניים מן המיתולוגיה, היוצאים אל הדרכים והנוסקים למרומים (overreachers);<sup>15</sup> אלה הקוראים תיגר על מגבלותיו של האדם (ההעפלה בדרך העולה מול השמש מעלה על הדעת את המיתוס של איקרוס ודדלוס, שָׁזוּ למוסכמות ולחוקי הטבע וביקשו להגיע במעופם אל השמש), אינם מבקשים גמול למאמציהם, ועל כן הם מגיעים למחוזות שאליהם בני אדם רגילים אינם מגיעים:

אני לא בקשתי מאומה. לכן  
כה אדמה על דרכי הרקפת.

אמירה זו, ה"פשוטה" למראה והעמומה למעשה, ניתן לפרשה בכמה וכמה אופנים: אפשר שהדובר מעיד על עצמו שאין הוא מחפש אותה אמת אובייקטיבית וחד-ערכית שמחפש איש המדע ("התוכן"), ועל כן נגלות לעיניו אותן אמתות נסתרות מעין, הנחשפות רק למעטים נבחרים; שבהיותו משורר, הלך הצוען בדרכים, שאינו כבול לד' אמות כאחיו הבורגנים, הוא מגיע גם לאותם חגווי סלע חשוכים ונסתרים שביניהם גדלות רקפות צנועות וכלילות יופי; שבהיותו טיפוס בוהמיני, שאינו מחפש לעצמו הישגים חומרניים, הוא מסוגל לראות את העולם כפתאומיים, כאותו ילד תמים הנהנה מרקפת הנקרית בדרכו; שדווקא בחיקו של הגיבור והמשורר, שאינם מחפשים גמול למעשיהם הנועזים, נופלות בהיסח הדעת העלמות היפות, האוהבות את גיבורי החיל והרוח הנועזים, היוצאים אל הדרכים, ולא בחיקו של מי שחולם עליהן בלילות, ומשקיע את דמעותיו במקום את מעלליו.



ואולם, בזוכרנו כי אל הפיריון האכדי-שומרי "תמוז" מת בעלומיו, כאותן דמויות מן המיתולוגיה היוונית שפָּרַח צמח במקום קבורתן (אדוניס, יקינתון, נרקיס), הרי שאמירה "תמימה" זו יכולה גם לקבל פירוש טראגי. לפיו, אותם גיבורים, המבקשים לנסוק למרומים ולהגיע למחוזות שבני אדם רגילים אינם דורכים בהם, מקריבים עצמם על מזבח האמנות, ומתים לא אחת בדמי ימיהם ופרח בצבע הדם מלבלב על קברם.<sup>16</sup> דומה שאלתרמן צובע כאן את הרקפת באדום, ולא בוורוד, כדי להעצים את חלקו של מיתוס התמוז וסיפורים מקבילים, כגון סיפור אוזיריס, סיפור אדוניס או האגדה על פרח "דם המכבים", הצומח במקום נפילתם של גיבורים הנלחמים על הגנת המולדת.

בניגוד לאותם נופים אירופאיים, רבי צבעים וצללים, שבהם מטפסים בחומות ענקים "ירוקי צמות", הדובר פונה אל ארצו-אדמתו הצחיחה בשורות של אפוסטרופה (שיר פנייה), שאהבה וטינה, הערצה וטרוניה, משמשות בה בערכוביה:

הָהָ, אֶרְצִי, מִי עֵינָיו לְהִישִׁיר בְּךָ יְכוֹל?  
אֵת שְׁמוֹת וּדְבָרִים כְּבָרֶק מְעֲרֻטֶלֶת.  
לֹא פְּנֵקֶת בְּהֶסוּס הַגְּוֹנִים וְהַקּוֹל,  
כָּל לְבוֹ לְךָ נִתֵן הָעֵנֶק הַתָּכֵל  
וּבְשֵׁנֵי הַזָּהָב – מְאַכְלֶת. [...]  
רַק בְּהִיּוֹת לְךָ הַנֶּפֶשׁ כְּשֶׁה בְּסוּפָה,  
תְּאוּתִי אוֹתָהּ לְקַחַת.

מעורבבים כאן רסיסים מאותם רעיונות ששילב אלתרמן במאמרו "על הבלתי מובן בשירה" (1933) בדבר אי היכולת להיישיר מבט אל השמש בלי זכוכית מפויחת, ובמאמרו "בסוד המרכאות הכפולות" (1938) בדבר אי יכולתו לכתוב על הארץ בלי אותו "דיסטנץ", הנחוץ כל כך לכתיבה אמנותית ראויה לשמה. רק בדרך האסתטיזציה והערפול ניתן ליצור אותו עולם אוטונומי, המנותק מן העולם "האמיתי". רק אמן אמת בורא עולמות משלו, חֵלֶף העולם הרגיל הנגלה לכל עין. כדי להזדווג עם העולם ולהפרותו, צריך העלם הצעיר, תמוז יפה התואר, לבעול את האדמה ולהיבלע בקרבה, להיות לה חתן דמים. ולמרות הקרבן הטרגי (ראו שירו של טשרניחובסקי "ראי, אדמה"), גלומה כאן גם הבטחה שהקרבן אינו קרבן שווא: שהארץ אכן תיתן פריה, תחזור ותלבלב ולא תהפוך לשממה: הרקיע לא ימוט, כל עוד עץ אחד יבקיע את האדמה בשורשיו; שהאדמה הבולעת את קרבנותיה הצעירים ללא נחם, היא גם נחם המצמיח חיים חדשים.

הארץ שאי אפשר להיישיר אליה מבט עומדת מוצפת באור בהיר ומסנוור. המשורר הֵחֵלֶךְ, שכבר עבר ארצות ונופים אחרים, מכיר גם את נופי החורף, אך ארצו שלו לא נתברכה בריבוי של גוונים וצללים. מהגיבור הצעיר – בין שהוא הצעיר הנופל על אדמתה כדי לכבוש אותה, בין שהוא הסופר הצעיר הנופל אפיים ונכבש בקסמיה – היא דורשת נכונות להסתכן למענה ולהקריב את חייו על מזבחה; להגיע למחוזות שאליהם האדם הזהיר והמיושב בדעתו לא יגיע לעולם. רעיונות דומים מובעים בכמה משירי אלתרמן ופזמוניו, המתארים צעירים שאינם מבקשים לעצמם שחר, מוכנים ליפול על אדמת מולדתם, וכל גמולם – פרח, לטיפה או חיוך: ב"פגישה לאין קץ" מתואר הֵחֵלֶךְ, שתפילתו דבר איננה מבקשת, ולבסוף נופל הוא

פצוע ראש על המרצפת כדי לזכות בחיוך אחד; בסוף "אל הפילים" מתואר הצעיר שנפשו נופלת עירומה על חזה האור; ובפזמון "כלניות" נכתב ש"אַשְׁרֵי הָאִישׁ, אִם בֵּין סוּפוֹת נְרַעַם / פְּרָחָה הַפְּלִינִית לוֹ, לוֹ רַק פְּעַם".  
איך אפשר לכתוב על ארץ-ישראל, מבלי להיטרף, תרתי-משמע, על ידי שמה המפורש – אותו ענק רב ידיים, שרק באגדות מנצחים אותו על נקלה? שאלה זו הציג אלתרמן במאמרו "סוד המרכאות הכפולות" (1938), שנכתב באותה שנה עצמה שבה הוציא לאור את **כוכבים בחוץ**; ותשובתו היא שרק היהירים והחלשים אינם חוששים מפני השימוש במילים גדולות והולכים לקראתן בלא כל היסוס:

לא פעם ראינו בשירים חוורוריים וקלושי דם את השם המפורש מולדת, כשהוא טורף, טורף ממש את כל המילים והתארים הצורפו לו, ונשאר לבדו, מורעב ורוגז כאריה שילדים התגרו בו. השירה הפנה, הגאה, אינה מתגרה לעולם. היא מסתערת וכובשת, או מקימה לה חומת מגן. [...] באמרנו **ארץ-ישראל** – מיד עולה באוזנינו המולה גדולה של תפילות ונדודי גולה והימנונים וצלצול קופסאות של הקרן-הקיימת ומעגלי הורה וגעיית פרות במשקים ושאון חוצות בתל-אביב – אנו שומעים הרבה בשם הזה, אנו שומעים בו יותר מדי, אנו איננו מבחינים בו כל מאומה. לא את הרעש ירא השיר – הוא ירא את המהומה.<sup>17</sup>

זאת ועוד: איך כותבים שיר על ארץ-ישראל בלי ליפול ברשת הפרושה לרגלי המשוררים החוורוינים והקלושים, ששרו על הארץ והשמיעו לה מילות אהבה ("אַרְצֵי", "הָהָ, אַרְצֵי") בלא כל חשש ורתיעה? האין תחבולת ההזרה, שהמשורר המודרניסטן, הנאו-סימבוליסטן, נדרש לה בכואו לכתוב על עניינים קרובים ללבו, בבחינת אותה "חומת מגן", שהלוחמים זקוקים לה כדי להישאר בחיים? במקום לכתוב על געיית הפרות במשקים ועל שאון החוצות בתל-אביב, כותב המודרניסטן בדרך ההפשטה (האבסטרקציה) על ארץ העומדת בתווך כאישה נחשקת בין שני ענקים, התכול והזהוב, הנלחמים ומתגוששים עליה כדי לזכות באהבתה (הארץ, שבניגוד לאירופה רכת הנופים ומרובת הגוונים, עומדת בסימנם של שני ניגודי צבעים דומיננטיים: תכול השמים לעומת גבעות החול הזהובות; הים הכחול לעומת המדבר הזהוב; תכול השמים והים מול השמש הזהובה הקופחת ללא רחם). תמונת שני הענקים – התכול והזהוב – המתחרים על לבה של הארץ היא תמונה סוגסטיבית הנחרתת בלב הקורא הרבה יותר מכל אמירה שחוקה ובנאלית על הארץ ועל אהבת הארץ.

זוהי גישת המשוררים העברים, שמביאליק ועד שלונסקי ואלתרמן, שהושפעו מהלכי רוח סימבוליסטיים, צרפתיים ורוסיים: שאי אפשר לכתוב על הארץ הקרובה והמופרת בדרך ישירה, גלויה ומפורשת; שהכתיבה על הארץ צריכה להיעשות בדרכי עקיפין, המצעפות את האמירה בשבעה צעיפים לבל תישמע סנטימנטלית או בנלית. אם כותבים על מקום טעון כמו ירושלים, אין לכתוב על הכותל המערבי, למשל, כי אם על מקום קטן באחת משכונות העיר, שאיש עוד לא כתב עליו, או לכתוב שיר אבסטרקטי שירושלים נרמזת ממנו, אך אינה נזכרת בו במפורש. בשיר שכותרתו "ירושלים" (משירי "רגעים"), למשל, הראה אלתרמן כיצד ניתן לכתוב שיר על ירושלים מבלי להיכנע לשגרת המוסכמות ומבלי להיגרר אחר נורמות פואטיות ש"נתקדשו".

כך נתחברו בשירה המודרניסטית הארץ-ישראלית שירים על נופי הארץ, למרות הרתיעה מ"שירי מולדת". כדי להציל את עצמם מן הנסיגה לאחור לזרועות הפואטיקה הרגיונלית של קודמיהם, שכתבו על

אתרי נוף קונקרטיים, גדשו המודרניסטים הארץ-ישראליים את שיריהם, בעלי הגוון הלוקלי, במיני מטפורות מדהימות, צירופים אוקסימורוניים, נופי אבסטרקט צבעים מנוגדים ועזים ושאר "צרימות" מודרניסטיות. אמנם, בהליכתם נגד ציוויים מפורשים של קובעי ההגות המודרניסטית באירופה, מצאו עצמם אמני המודרנה הארץ-ישראליים בוגדים בעקרונות שנתקדשו, שבהם רצו לדבוק בכל מאודם; אך באופן בלתי צפוי מראש, אי נאמנותם לציוויי המניפסטים כנתינתם לא פגמה ביצירתם, אלא להיפך: הסתירות הללו בין עקרונות תאורטיים לעשייה שירית, שנבעו מאילוצי הזמן והמקום עיבו את היצירה הארץ-ישראלית בממדים נוספים, והעניקו לה מורכבות ועושר רבים מן המשוער. היה זה מפגש בין ניגודים: בין חוסר רצונם של המודרניסטים שנתחנכו בארץ לחטוא באמירה רגשנית, מיושנת ונלעגת, כגון "הָהָה, אַרְצִי", לבין השימוש המלגלג במקצת והרגשני במקצת שעשה אלתרמן באמירה כזו בשיר "תמוז". כשם ששיבץ בשיר ח' של אותו מחזור-שירים מילה מיושנת כגון "פְּהֶנְחָשֶׁת", בה"א הידיעה לאחר כ"ף הדמיון כשם שכתבו סופרי ההשכלה ומליציה לפני תחיית השפה והפיכתה לשפה מדוברת, וזאת דווקא לתיאורו של אובייקט חדש ונוצץ, כך השתמש כאן במחווה מיושנת כדוגמת "הָהָה, אַרְצִי", דווקא כדי לומר אמירה מקורית וחדשה בתכלית.<sup>18</sup>

יש לזכור ולהזכיר: יונתן רטוש, יליד 1909 וידידו-יריבו נתן אלתרמן, ילידי 1910, היו מהראשונים שלמדו בשיטת חינוך חדשה, הנהוגה מאז ועד היום, ששלביה הם גן-הילדים, בית-הספר היסודי, בית הספר התיכון והאוניברסיטה. קודמיהם, גם אותם סופרים שלא חבשו את ספסלי ה"ישיבה", וכבר באו בשערי הגימנסיה והאוניברסיטה, נתחנכו בשחר ילדותם ב"חדר", ולא בגן-הילדים. האבות, יחיאל הילפרין ויצחק אלתרמן, היו כידוע מחלוצי גן-הילדים העברי, והרימו תרומה של ממש לביסוסו של החינוך המודרני בעברית. בניהם, למרות שכתבו בעיקר שירה מסוגנת, סימבוליסטית וא-מימטית, נטעו בקוראיהם רושם של טבעיות ושל שחרור, רושם שמקורו כנראה בעברית ה"ילידית" שלהם, שלא נקנתה בתיווכם של "הספר" ו"הפסוק". לשונם הבלתי אמצעית והמשוחררת מכבלים ומאילוצים עשתה בזמנה רושם רב, ורק ברבות הימים ניטל מן הלשון הזו עוקץ החידוש וההפתעה. בגימנסיה הרצליה, שבה למדו השניים (עשור לפניהם למד בה גם שלונסקי), עדיין ריחפה רוחו של י"ח ברנר, שקבע בה לתלמידיו כללי כתיבה בדוקים: שיש להימנע ממליצות ומשיבוצי פסוקים שלא לצורך, שיש להימנע מהכללות ולהרבות בדוגמאות מוחשיות, שיש להימנע מן המובן מאליו ולחתור לאמירה אישית ומקורית.

מאמר המנשר הידוע של י"ח ברנר – "הז'אנר הארצישראלי ואביזרייהו" – השפיע השפעה מכרעת על הספרות העברית בת הזמן,<sup>19</sup> ולא על הסיפורת בלבד. לא רק "סופרי העיירה" (דבורה בארון, ש"י עגנון, חיים הזו ואחרים) היטו אוזן למשאלתו של ברנר לבל תשקף הספרות המתהווה את המציאות המתהווה שיקוף חפוז וישיר. גם המשוררים הארץ-ישראליים נענו בדרכם למשאלתו של ברנר, והחניקו את הנטייה הטבעית לתת ביטוי ישיר לחוויה הארץ-ישראלית. ניסיונותיו של אורי צבי גרינברג, למשל, לשבץ בשירתו המוקדמת סממני זמן ומקום מובהקים, ללא פרספקטיבה ו"רוחק אסתטי", לא הפכו מודל לחיקוי, ואפילו אצ"ג בעצמו נטש אותם עד מהרה למען נוסח ארכיטיפי ומופשט יותר. ומכיוון אחר: "שירי המולדת" של רחל הפכו מושא לזלזול מצד שלונסקי וחבריו, ככל שגברה הפופולריות של שירים אלה בחוגים הולכים ומתרחבים,

ובאופן מיוחד בין בניה של ההתיישבות העובדת. בחוגי המשוררים המודרניסטיים בכלל, וב"אסכולת שלונסקי" בפרט, שררה כעין הסכמה כללית, שאָל לה לשירה לעוט על חומרי המציאות ועל האירועים תיכף ומיד ושָאָל לה לשמש שופר לפיאורם של התנועה הציונית ומפעליה. שלונסקי, למשל, שהיה קובע הטעם במחנה הצעירים המודרניסטיים, הביע ב-1933 את עמדתו האופוזיציונית לדרישה, שהמשורר ישיר "שירי מולדת", ויצרף את קולו בכעין אקט מגויס למעשה החלוצי:

הנה זה שנים על שנים שהמשורר העברי נתבע למלא אחרי הזמנה לאומית-סוציאליטית: שירה לנו משירי ציון! חרוז נא חרוזיך על צווארי הגמל, על מלכות בית דוד, או על הפרה הנחלבת בגלבו. ולהזמנה הזאת מצורפים גם תנאים מסוימים: שירה נא בפשטות, בשם-ומלכות, באיתגליא – ולא ברמזי אמונה תלושה! אין אנו רוצים סמלים והגבהה – רוצים אנו ברחל בתך הקטנה. רק במפורש בתכלית הפירוש והפשטות.<sup>20</sup>

לא קשה להיווכח שבדברי אלתרמן, שצוטטו לעיל, אודות "צלצול קופסאות של הקרן-הקיימת ומעגלי הורה וגעיית פרות במשקים", יש הד לדבריו אלה של שלונסקי על "הפרה הנחלבת בגלבו". גם לא קשה להיווכח שבדברים אלה של שלונסקי כלולים רמזים נגד מתחריו: נגד אצ"ג האקספרסיוניסט, ששר בשורות רחבות על "מלכות בית דוד", ונגד רחל ושירתה הרגיונלית ה"פשוטה", שאינה זקוקה כביכול לפירושים כלשהם. את הנורמות הנאו-סימבוליסטיות הללו נגד "שירי מולדת" ובעד "אמנות לשם אמנות" ויצירה אוטונומית השליט שלונסקי בין בני חוגו, "אחיו" לרעיונות הפואטיים ולהשקפה הפציפיסטית, האוניברסליסטית (מתנגדיו האשימוהו תכופות בשל כך בקוסמופוליטיות ובתלישות משורש). אלתרמן ורטוש נרתעו בעקבות שלונסקי – כל אחד מסיבה אחרת – מן הפתוס הלאומי הציוני, ופנו אל האורבניזם האירופי המנוכר, מזה, ואל נופי מדבר אקזוטיים, מזה. שניהם כאחד נרתעו מקלישאות וממליצות שחוקות, ושניהם עיבו את שיריהם בסיפורים ארכיטיפליים מן המיתוס הקדום, שהעניקו לכתיבתם נפח ומשמעות.

#### ד. הסוגנוי והחדגוני, ההעפלה והנפילה

בשיר "תמוז" העלה אלתרמן אותם פרדוקסים וניסוחים אוקסימורוניים ששימושו במאמריו העיוניים: שרק בדרך האסתטיזציה ניתן ליצור עולם אוטונומי מנוכר, המאפשר למשורר לכתוב על הקרוב ועל המוכר; שרק בעזרת הזכוכית המפויחת והמבט מרחיק הראות, ניתן להגיע לראייה מדייקת ולהימנע מן ההכללה ומן הטשטוש; וגם להפך: שרק בעזרת ההכללה האבסטרקטית (כגון בתיאור נופיה של הארץ כהתגוששות בינארית בין שני ענקים: הענק הכחול לענק הזהוב) ניתן להגיע לאמירה מוחשית וקולעת, הנחרתת בזכרון הקורא, העייף מניסוחים מוחשיים, אך בנליים וקלושים של "שירי מולדת" קונבנציונליים, שאינם משאירים בו את רישומם; שרק בעזרת תקדימים מן המקורות הקדומים, ניתן להגיע לראייה חדשה ומקורית, שאינה נכנעת לשגרת הנוסח. מעניין להיווכח, שגם ביאליק, שהגיע ארצה בשנת 1924 בעשור האחרון לחייו, וגם אלתרמן, שהגיע ארצה בשנת 1925 בעודו נער, הגיעו – איש איש בדרכו – למסקנה, שאין הם יכולים לכתוב על הארץ במישרין וללא חציצה. ביאליק בחר לכתוב עליה בדרך האלגורית (ב"אגדת שלושה וארבעה", למשל, המתארת נער המעפיל למגדל על אי בלב ים וכובש את לפה של נסיכה הכלואה בו), ואלתרמן בחר לכתוב עליה בדרך הסימבוליסטית המצועפת (כגון במחזור "מערומי האש" המדבר על

"אֲדַמַת קָלָל גָּזָה [...] בְּאֵשׁ נֶשֶׁק הִפָּה אֲשֶׁר נִקְרַע לְקֶרָא / לְאֲדַמָּה הַזֹּאת, / מוֹלְדֵת". שניהם כתבו במפורש על חוסר יכולתם להתמודד עם מראות הארץ, הן משום זרותם הבוהקת, הן משום קרבתם היתרה לארץ-ישראל כמושג. כך או כך, הם לא מצאו את הרוחק האסתטי הנכון, המאפשר לאמת להתמודד עם מושאי כתיבתו.

"מִי עֵינָיו לְהִישִׁיר בְּךָ יְכוֹל?" שואל השיר "תמוז", ונותן ביטוי לרעיון שהעלה אלתרמן בשירו "מריבת קיץ", שפוון נגד יונתן רטוש וממשיכיו, בני הקבוצה ה"כנענית". גם בשיר הפולמוסי הזה, כמו ב"תמוז", תיאר את ששת ירחי הקיץ כשישה ענקים "שְׁנֵי קוֹמָה וְשְׁנֵי תֶאֱר, בְּלִי צֶל וּבְלִי חַיץ / עֲרִיצִים פְּאָחַד אַךְ עֲזִים פְּשֻׁשָׁה". בין חודשי החורף הסואנים והמהבהבים מרעמים ומפרקים, נטלו חודשי הקיץ הנזיריים "רַק אֶת גְּמַר לְטוֹשׁוֹ שֶׁל הַחוֹחַ, / לְסִמֵּן שֶׁהֵיָתֵר יָאָה לְשִׁפְחוֹת". על משמעיו הרבים של דימוי זה עמדתו במקום אחר,<sup>21</sup> וכאן אזכיר רק שסופרים "אירופאיים" כדוגמת נתן אלתרמן ולא גולדברג, למשל, התרפקו על נופים עשירים בצמחייה ירוקה ובמקורות מים, אף לא משכו ידיהם מן הפואטיקה הפוליפונית וה"ברויטיסטית" (מלשון "bruit" = 'רעש' בצרפתית) של משוררים מודרניים, צרפתיים ורוסיים, כדוגמת לואי ארגון או ליאוניד פסטרנק, בעוד שה"כנענים" האליטיסטיים, שהתנשאו על "העולים החדשים" שזה מקרוב באו, העדיפו נופי מדבר צחיחים, וכן פואטיקה מינימליסטית ומאופקת, המתנזרת מדמעות ומגילויי רגש ורגשנות. ניגודי המים והיובש, הנופים הירוקים והצחיחים, הססגוניות והחדגוניות, בתוך היצירה ומחוצה לה, הפכו בשירת אלתרמן כלי-ניגוח נגד שירת יונתן רטוש וההולכים לאורה.

ב"תמוז" מעמת אלתרמן שתי תפיסות עולם ושתי פואטיקות: זו האירופית, השרויה בנופים ירוקים וגשומים, מנומרים בפרחים, ובהם ערי חומה בצורות וענקים ירוקי צמות, כבספרי האגדות "של פעם"; עם זו ה"כנענית", הצחיחה והמונוליתית, העומדת באור התכלת העזה, שלא נתברכה בריבוי גוונים וקולות, ושפל המישיר בה מבט מסתכן בסנוורים ובסימאון. המשורר, הדובר בשיר זה, הוא ספק הלך מן-רוח, העומד לעלות לעולה, כשה לטבח, העולה אל המזבח לאחר שהורבץ על ברכיו, זועק ובוכה על מר גורלו; ספק מצביא וקרני עוז לראשו, ההולך כגיבור "אֶל מוֹל חֲצוּצוֹת הָאוֹר", בדרכו אל כיסא המלכות שבהיכל. לפנינו גיבור הנופל על ברכיו, כעבד נרצע שהכוהו והפילוהו אפיים ארצה, כעציר תחת המגלב, או כבן-צאן שהרביצוהו במלמד הבקר. לחלופין, לפנינו גיבור המעפיל מעלה מעלה, אל גובהי הצוקים כיוורש-עצר הצועד אל הכסא ואל הכתר. לצירופם זה לזה של ניגודי האליטיסטי והפרולטרני יש כמובן גם השלכות פואטיות: אלתרמן תיאר את הפואטיקה ה"אירופאית" שלו ושל חבריו לאסכולה כפואטיקה פרולטרית (לפחות בעיני ה"כנענים", אדוני הארץ), משום שהיא טובלת את ידיה במים, בעוד שהם אינם טובלים במים אפילו את קצה הציפורן המלוטשת, בכל משמעה של ציפורן זו.

כדי להגיע להישגים של ממש, אומר שירו של אלתרמן בלי לומר זאת מפורשות, צריכים גיבור החיל וגיבור הרוח להיות מוכנים להקריב קרבן טוטלי, חסר גבולות ומגבלות. אלתרמן נותן כאן ביטוי לרעיון שכדי לכבוש ארץ, צריך לוחם להיות מוכן להשליך את נפשו מנגד למענה, וכדי לכבוש הישגים בתחום השירה, צריך משורר להיות מוכן להקריב קרבן שללא גבול, לתת את כל לבו ולא לקבל מאומה עבור תרומתו. הקרבן נרמז כמדומה מסיפורו של אבי האומה, שהיה מוכן לעקוד את בנו ולהקריבו כעולה ("שְׁמֵרִי

אֶת אֵילָךְ, "מֵאֲכֶלֶת"), וכאן הגיבור האיל עולה במעלות המזבח אל מותו. הקרבן נרמז גם כמדומה מרסיסים מסיפורו של אבי הנצרות, אף הוא יהודי ארץ-ישראלי ששילם בחייו, מת ב"מלחמות היהודים" וקם לתחייה, כמו אֶסִיר או אוזיריס, אדוניס וכמו תמוז (סיפורו של ה-agnus dei, "שֵׁה האלוהים" נרמז כמדומה מן הפנייה אל הארץ במילים: "רַק בְּהִיּוֹת לָךְ הַנֶּפֶשׁ פְּשָׁה בְּסוּפָה, / תְּאוּתִי אוֹתָהּ לְקַחַת").<sup>22</sup> במקום שיר על נופים קונקרטיים, כבשירי ארץ-ישראל הקונבנציונליים משנות העשרים, פרי עטם של משוררי העלייה השנייה, לפנינו שיר הגות מורכב ורב-אנפין על צעירים הנופלים על אדמת המולדת. הקריאה "הָה, אֶרְצִי", הנראית והנשמעת קריאה אישית ורגשית, נטועה בתוך בית הגותי; אין זו קריאת רגש והתפעלות כבשירת קודמיו, משוררי הנוף הנאיביים, כי אם קריאת ייאוש על הקרבנות הרבים שהארץ תובעת, ללא נחם; על שרחה המוליד חיים חדשים הוא גם בור קבר לצעירים, שלא הגיעה שעתם למות.

במקביל, זוהי קריאת ייאוש של משורר הרוצה לכתוב על הארץ בדרך שאינה חבוטה ומשומשת; משורר "אירופי", המבקש להשתמש כצייר בכל פלטת הצבעים, אך לרשותו עומדים שני צבעים בלבד. טיעון שחזר ונשמע מפי ציירים ארץ-ישראליים, במיוחד מפי ילידי אירופה שהגיעו בעליות הראשונות, היה האילוץ המכאיב להתמודד עם האור הרב והמסנוור, המדלל את התמונה ומדלדלה, ובניגוד לאור האירופי הרך אינו מאפשר ראייה עשירה של גוונים ובני גוונים. כאן, בהצגתם הבינרית של נופי המזרח כנוף כחול-זהוב, נאמרים בו-זמנית עניינים רבים ומצטלבים: יש כאן, קודם כול, ביטוי לנוף כמות שהוא (צבעי השמים והשמש, הים והמדבר); במקביל, יש כאן ביטוי ל"דלות החומר" של הרעיון ה"כנעני", בשיר ובאומר, המוכן להסתפק במה שמציעה ההוויה החדשה בארץ, ומנסה לדלג על כל מה שנוצר באירופה (ובתוך כך, גם על כל העושר, החיוניות והצבעוניות של היצירה העממית בלשונות היהודים, ואפילו על הספרות העברית הקלסית והרומנטית, שנכתבה על אדמת נֶכֶר); ועם זאת, צבעי הכחול והזהוב שהם צבעים מלכותיים מציגים את ה"כנענים" כמי ש"מסתפקים" במועט, אך במועט שהוא משובח ואריסטוקרטי; מול תמונת הצעיר הנועז המעפיל אל-על, אל מול חצוצרות האור, שהיא תמונה הצבועה במשתמע בצבעי כחול וזהוב, צבעי השמים והשמש, מוצגת כאן גם האפלולית האירופית (העולה בעקיפין מתמונת הרקפת שבחגווי הסלע, ומתמונת האחים ירוקי הצמות המטפסים בחומת העיר), כדי לרמוז שמשוררים "אירופאיים" כאלתרמן וכלאה גולדברג יכולים ומוכנים להביא בשירתם את אירופה הלחה והמוצלת לארץ-ישראל השחונה והחֲרָבָה, כשם שמתכנני תל-אביב, העיר העומדת בתווך בין הענק הזהוב לענק הכחול, נטעו בה "פולווארדים" אירופיים ירוקי צמרת; וככלות הכול, אין לשכוח לאלו הישגים וירטואוזיים הגיע צייר כמו ון גוך, מחשובי המודרניסטים, משנאלץ להסתפק בשל עונויו בשני צבעים בלבד, בצבעי הכחול והצהוב, בציירו נופים שהם היפוכם הגמור של נופיו הצחיחים והחשופים של המזרח.

ההליכה בין שביליה של ארץ-ישראל כרוכה בסיכונים ובסכנות, הנרמזות בין השאר מן ה"מאכלת" (הסכין, או הסיף של המוסלמים והבדווים, אדוני המדבר), הנזכרת בבית השישי של השיר "תמוז". גם הכתיבה על ארץ-ישראל כרוכה בסיכונים ובסכנות, המאיימים לגרור את המשורר אל המזבח ולהפכו לקרבן, למושכו אל נשיקה צורבת עם עלמת השמים או לאמירה צורמת (שורקת), המפלחת את הדממה ככדור מפלח לב. ב"שירים על רעות הרוח" חיבר אלתרמן זו לזו את הסכנה שבשוטטות בארץ ואת

הסכנה שבכתיבה עליה, וכתב: "וְאַשְׁרֵי הַשִּׁירָה הַפּוֹתֶבֶת "אַרְצִי" / בְּלִי לְחוּשׁ פִּי דְרָכָה עַל נַחֲשׁ". המילים הטעונות (כמו מילת האהבה "ארצי", ומה גם הביטוי הסנטימנטלי "הָהָה, אַרְצִי" מן השיר "תמוז") מסוכנות לשירה ולכותביה. משתמשים בהן רק אלה שאינם מכירים את הארץ, לא "חרשו" את שביליה במסעות התנועה והצבא ואינם ערים לסכנות המרוכות האורכות להולכים בשביליה. אלה שנולדו בארץ, או שהובאו אליה בגיל צעיר והתחנכו בה, יודעים היטב שמתחת לאבניה מסתתרים עקרבים ונחשים; שדרכיה רצופות סכנות, סיכונים וסכנים. הם אינם משתמשים במילים כאלה, העלולות להמית את שיריהם, או להטביעם בדמעות ובאנחות. רק מי שזה מקרוב באו אליה, כמו רחל המשוררת, יכולים היו לכתוב שירי מולדת, ולשבץ בהם מילים רגשניות כמו "ארצי", בלא לחוש בפרובלמטיקה הסבוכה – הפוליטית והפואטית – הנלווית לכתיבתם הנאיבית.

כאמור, משורר כמו אלתרמן הכריז על אי יכולתו לכתוב על הארץ בלי מסך וחציצה של ערפל סימבוליסטי. לכן בחר לכתוב על הארץ בגלוי ובמפורש רק בפזמוני המולדת שלו, כגון ב"שיר בקר" ("בְּהָרִים פָּבַר הַשֶּׁמֶשׁ מְלֵהֶטֶת [...] אָנוּ אוֹהֲבִים אוֹתָךְ מוֹלְדָתְךָ"), או ב"שיר העמק" ("זוֹהִי אַרְצִי וְשָׂדוֹתֶיהָ [...]) תְּבַרְךָ אַרְצִי וְתִתְהַלֵּל"), וגם בהם נקט תחבולות של הזרה והלביש את הארץ לא שלל פרחים, אלא "שְׁלֵמַת בְּטוֹן וְנֶמֶלֶט". אלה הם פזמונים, שנכתבו ב-1934 – לסרט הסברה בשם "לחיים חדשים" שהפיקה קרן היסוד.<sup>23</sup> אפילו ב"שירי סוכנות" מגויסים כעין אלה, לא ייפה אלתרמן את המציאות, והציגה בכל קרעיה ומדווייה. כך, למשל, הזכיר ב"שיר בקר" כי "קִשָּׁה הִיא הַדְרָךְ וּבּוֹגְדָת" וכי "לֹא אֶחָד יִפֹּל חָלָל"; וב"שיר העמק" לא שכח להזכיר את הסיכון הנשקף לבני היישוב מידי האוכלוסיה הערבית, בנוסח שיריו הארץ-ישראליים של טשרניחובסקי ("אֶפֶל בְּהַר הַגְּלִבְעַ, / סוּס דוֹהַר מֵצֵל אֶל צֵל. / קוֹל זְעָקָה עָף גְּבוּהָ, / מְשֻׁדָּת עֵמֶק יִזְרְעֵאל. / מִי יֵרָה וּמִי זֶה שֵׁם נֶפֶל / בֵּין בֵּית-אֶלְפָּא וְנִהְלֵל?").

#### ה. שולמית של מחר בחדרה מתלבשת

במחזור "שירים על רעות הרוח" (1941),<sup>24</sup> עדיין התפלמס אלתרמן עם טענה שנשמעה תכופות באותה עת מצד כלי-התקשורת בברית-המועצות ובארצות ערב כאילו שאיפות קולוניאליסטיות של העם היהודי לתפוצותיו הן שהולידו את ה"יישוב" בארץ-ישראל. העובדה שהשם "מושבות", שניתן לנקודות היישוב בימי העלייה הראשונה, הוא שווה-הערך של המילה "קולוניות", נתנה בידי אויבי ישראל פתח לטיעון הדמגוגי כאילו אין החלוצים, אנשי העליות הראשונות, אלא קולוניאליסטים. אנלוגיה זו התעלמה כמובן מכך שהחלוצים, בניגוד לקולוניאליסטים בני "גזע האדונים" של מערב אירופה, לא באו לארץ זרה ועשירה באוצרות טבע למטרות ניצול והתעשרות, כי אם נמלטו בלית ברירה מרדיפות ומפרעות, ובאו ארצה כאל מקום מקלט, להחיות את ארץ אבותיהם, הדלה ומוכת קדחת, במחיר קרבנות אישיים כבדים ביותר.

השיר השלישי של המחזור מכריז בגוף ראשון רבים, בנימה המערבת עצב ותעוזה, בפנותו אל העלמה ואל נוצת הכתיבה: "לֹא שִׁחַרְנוּ זְהָבָה וְצִמְרָה / שָׁל אַרְצֶךָ, / שָׁל אַרְצֶךָ הַנְּצוּחָה [...] אֲבָל אָנוּ פְּגָנִין בְּצוּרָה / נִדְרָךְ לָהּ בְּיוֹם צִעְרָה". בשיר זה עדיין ביטא אלתרמן בגלוי ובמפורש את הרעיון הציוני, שבזמנו היה מובן מאליו לכול, חוץ מאשר לאויבי ישראל מושבעים: שהחלוצים, למן חלוצי העליות הראשונות ועד

ללוחמי תש"ח ולחניכי תנועות הנוער שיצאו להגשמה בנגב, אינם קולוניאליסטים שבאו לשדוד אוצרות טבע של ארץ זרה ולנצל את ילידיה, כי אם אידאליסטים, המוכנים להקריב את חייהם למען קיום הארץ; שבעבודתם החלוצית הבלתי נלאית הם מרימים לארץ-ישראל תרומה שללא תמורה; שהם בניו המחושלים של עם נרדף וידוע סבל, שאין לו ארץ אחרת; וכמאמר אלתרמן במקום אחר: "הַאִישׁ הַנְּרַדָּף נָסַח / תְּכַלִּיתוֹ לְזַנֵּק עַד מַחְסֵהוּ / וְלָבוֹ הַצּוֹעֵק תְּמָסוּ / אֶת פֶּל הַסֶּפֶק מֵהֶסֶה" (חגיגת קיץ, עמ' 181).

ב"שירים על ארץ הנגב" (1949),<sup>25</sup> שנכתב לאחר הקמת המדינה, התחלפה הנימה העצובה והנחושה של "שירים על רעות הרוח" בנימה היסטוריוסופית מהורהרת, שזורה בהומור ובאירוניה. כאן דיבר על כיבוש השממה באירוניה קלה, בלשון של תרתי דסתרי, במונחי קולוניאליסטיים: "צִיַּת קָלָל, נְצָנוֹן / אוֹתוֹת עוֹלָה מְאָרְב. / חֲרָדִי מְשֻׁבֵּט גוֹן / חֲשׂוֹף מְרַפֵּק נְבֻרָה. // [...] אֶל אֶבֶן הַמְחַצֵּב / נוֹפֵל הוּא עַל בְּרָפִים / לְשֵׁרֵט בְּצִפְרָנוֹ / אֶת מַחְשׁוֹפֵי עוֹרְקֵי. // הִנֵּה הוּא מְשַׁחַר / בְּךָ אֶל מְכָרוֹת הַבְּצָר, / וּבְעֵין חֵל סוֹחַר / יִרְאַךְ מְעוֹז נְבָצֵע". האם דיבר אלתרמן ב"שירים על ארץ הנגב" על כיבוש ועל גזל? בוודאי שלא. יש כאן לשון סגיי נהור, המתארת את הפעולות החיוביות והבונות במילים הטעונות בהרס ובאלימות. כל משמעיו של הכיבוש (כיבוש בכוח הזרוע, כיבוש השממה, כיבוש הלב בקסמי המדבר) מתערבים כאן זה בזה. הכאת השממה אינה אלא הלמות המקבות, התוקעות יתד באדמתה ומחיות אותה.

שריטת עורקיה של השממה ב"שירים על ארץ הנגב" אינה אלה חשיפתם של מקורות מים וגילויים של מחצבים. בניגוד ל"כנענים" שהכריזו על רצונם לכבוש את המרחב השמי ולהיות אדוניו, אלתרמן המליץ בשירים אלה על מזיגה בין ה"כובש" לנכבש, המבטלת את הגבולות ביניהם. השבט חשוף המרפק והברך, שנשיו נושאות חגור כגבר ושורטות בזרקור את הציה, קם אמנם על השממה להכניעה ולמגרה; אך בעודו כובש את השממה ומיישב אותה, הוא נכבש בקסמה הבתולי ומאבד את "אלימותו" ("הוא טָרַף לְכִשׁוֹף / הַמְרַחֲבִים הָאֵלֶה"). אלתרמן אפילו השמיע כאן נבואה מרומזת שהמאבק בין הכובש לנכבש ייגמר בכעין תיקו. השממה הכבושה והמובסת תכשף את כובשיה ותכבוש את לבם (ואין לדעת מה חזק ממה: כיבוש בכוח הזרוע או כיבוש רוחני).

לכאורה הדברים ברורים כשמש, ולא היה צורך לדוש ולדרוש בהם, אלמלא אירוניה, קלילה אך נוגה ומהורהרת, זו של אלתרמן ההיסטוריוסוף לא הובנה לימים על-ידי מבקריו הבתר-ציוניים, שקיבלו את הדברים שכתב המשורר "with his tongue in his cheek" כפשוטם, בלי מרכאות כפולות. חנן חבר, למשל, מסיק מן התיאור האלים הכלול בשיר ו' של המחזור כי "כדי להתגבר על עוינותו של הטבע הפראי יש לדבר אליו בלשונו [...] ביד ברזל יהירה ובוטחת".<sup>26</sup> אי-הבנה זו, שעברה אגב-גררא גם לספריו של חנן חבר פתאום מראה המלחמה (2001) ופייטנים ובריונים (1994) ומהם ליוחאי אופנהיימר ולספרו שבכתובים הזכות הגדולה לומר לא: שירה פוליטית בישראל, היא מסוג הסילופים שמשליטים בעלי ה"שיח" וההיסטוריונים החדשים, שעבורם אין אלתרמן ויצירתו אלא קולב לתליית רעיונותיהם והשקפת עולמם. רצונם של גורמים בתר-ציוניים אלה למצוא ביצירת אלתרמן חיזוק לעמדה המכה ללא הרף "על חטא שחטאנו" מונע מהם להבחין באיפכא מסתברא, המחויף והטרגי-אירוני, שבשירתו הלאומית של אלתרמן. ב"שירים על ארץ הנגב" מתואר לכאורה "כיבוש קולוניאליסטי", בעוד שלמעשה ה"כיבוש" הוא פעולה של



החייאה והפרחה (כמו כיבוש השממה בפזמון "שיר הכביש", שבו ה"כיבוש" נעשה בידי מכבש הכובש כבישים חדשים: "עורִי, שְׁמָמָה, דִּיגְגֵי נְחֹתַי, / אָנוּ בָּאִים לְכַבֵּשׁ אוֹתְךָ!"); וה"קולוניאליסטים" אינם אלא נערים ונערות תמימים, חניכי תנועות הנוער, המוסרים את נפשם על מזבחו של רעיון.

עמדה זו, שאותה השמיע אלתרמן שוב ושוב במאמרי החוט המשולש, מצאה לאחרונה את ניסוחה המגובש ברשימתו של ההיסטוריון יואב גלבר "לא קולוניאליזם ולא תנועת שחרור",<sup>27</sup> עם התגברות הביקורת על המדינה בעולם בעידן הבתר-קולוניאליסטי, וזאת מול הסברה ישראלית כושלת שחדלה להאמין בזכות קיומנו במזרח התיכון:

התמונה המקובלת היום במערב היא של תנועת שחרור לאומית [של הפלשתינים – ז"ש] הנלחמת בקולוניאליזם כובש, בעצם, הפלשתינים מציגים אותה מז 1919, אלא שבעולם הקולוניאלי לא היה לה הד ואילו בעולם הפוסט-קולוניאלי, משקלה הלך ועלה עד שדעת הקהל באירופה אימצה אותה כמעט ללא סייג. ישראלים לא מעטים תורמים שנים רבות להפצתה, ולאחרונה אף מגיעים עד כדי השוואות לאפרטהייד הדרום-אפריקני. יסוד התמונה הזאת בשקר, שצריך לחשוף אותו. בניגוד לציור הפשטני של הציונות – הגירה והתיישבות בחסות מעצמה מערבית, ולכאורה קולוניאליזם טהור – העולם היהודים לארץ-ישראל לא הגיעו חמושים כדי לכבוש אותה מידי ילידיה. בניגוד למהגרים קולוניאליסטים שהיגרו לארצות עשירות במשאבי-טבע ועניות בכוח-אדם, העולים הגיעו לארץ ענייה מכדי שתוכל לכלכל את אוכלוסייתה וילידיה מהגרים ממנה. ובהבדל מובהק מן התנועות הקולוניאליות בעולם, אידאולוגיה ויבוא של הון (יהודי) פיצו על היעדר המשאבים הטבעיים; הציונים רכשו אדמה בכסף ולא כבשו אותה (עד 1948); הם התחרו עם הילידים בשוק העבודה השחורה; הם ניתקו את זיקתם לארצות מוצאם ולתרבותן – וכחלופה לכך החזו את השפה העברית ויצרו תרבות חדשה; לצד החיפוש אחר עתיד מבטיח או ההימלטות מפני הווה עגום היה להם מניע ייחודי: חידושה של מורשת עתיקה. די בכל אלה להפריך את הפרדיגמה הקולוניאלית של הציונות.

מי שמקבל את מושגי הכיבוש והקולוניאליזם בשירי אלתרמן כפשוטם, בלי להבין שהדברים נאמרים באירוניה קלה שמתוך כאב לב ואִמְפֶתִיה, טועה אפוא ומטעה. מי שאינו מסוגל להבין, שרק לכאורה אוהזים שירי אלתרמן לכאורה בהשקפתה של הציונה המבקשת להישאר ב"בתוליה", מעיד על עצמו כי יש לו קשיים וכשלים חמורים בהבנת הנקרא. את הירתעותו של אלתרמן מהכרזות ציוניות רמות, שנבעה מאי-רצונו לחטוא בכתיבה מליצית, מפרשים אנשי ה"שיח", שלא כדין, כאילו ביטא בכך עמדה דו-ערכית ביחס לעולם המושגים הציוני. את אמירתו בשירים ציוניים כגון "כביד סופה" (עיר היונה), מפרשים הפרשנים הבתר-ציוניים כהבטחה שלא לשכוח את הארץ שסימלה פעם את ההווה השלמה, שלפני "החדירה הציונית". אלתרמן מבטא את קנאתו באלה שראו את הארץ כביום היוולדה, אך לא משום שזו הייתה יפה כל כך בעירומה, אלא משום שהייתה לקודמיו זכות לקחת חלק ב"מעשה בראשית" של כיבוש השממה (שהרי רק מתוך הפרדוקסליות האופיינית לו הצמיד אלתרמן לאותו "כיבוש", שהתבטא בהפרחת השממה, מאפיינים אלימים ושליליים). אגב, בשיר "אורֶחַח", אחד משירי "רגעים" משנות השלושים, תיאר את אורח ערבי המסייר בתל-אביב הצעירה, יושב בנחת בבית-קפה מול בתיה של העיר הנבנית, ומהרהר – מעשה עולם הפוך – "על דְּבַר הַיְהוּדִי מְחַרְבֵי הַמוֹלָדֶת".<sup>28</sup> האם גם כאן יש צורך להסביר את האירוניה של אלתרמן ואת תחבולות ה"איפכא מסתברא" של האוקסימורון האופייני לכתיבתו? אתמהה.

אלתרמן הביע את קנאתו באלה שנפלה לידם זכות הראשונים להיות שותפים במעשה בראשית, להקים את הארץ מחורבנה, ולא הגיעואל גמר המלאכה. כמו אחד-העם, בסדרת מאמריו "אמת מארץ ישראל", וכמו ביאליק בנאומיו על יישוב הארץ, גם אלתרמן לא התעלם מן האוכלוסיה הערבית היושבת בארץ, מזכויותיה ומסיכונה; אך כמותם הוא קיבל את הטיעון הציוני, שלפיו הארץ נבנתה ונגאלה על-ידי חלוצי העליות הראשונות (מייבשי הביצות, כובשי הכבישים, נוטעי היערות ומקימי נקודות היישוב החדשות), ולא על-ידי האוכלוסיה הערבית, העירונית והכפרית, שקפאה על שמריה (ובמקום לתרום לבניית הארץ ולפיתוחה יצאה לפעולות של הרס ולמעשי ביזה והרג). לאחר מלחמת ששת הימים, ביקש המשורר שהיה למסאי, וחיבר בקביעות את טורו הפוליטי "החוט המשולש" בעיתון מעריב, לתת לאוכלוסיה הערבית בשטחי יהודה ושומרון זכויות מלאות ב"ארץ ישראל השלמה". הוא האמין שיהדות העולם תעלה ארצה בעקבות הניצחון, ושליהודים יהיה יתרון דמוגרפי בארץ-ישראל על פני האוכלוסיה הערבית. לימים, כשנתברר לו שאין הדבר כך, שיהדות העולם אינה נוהרת ארצה בהמוניה ושעניין ה"שטחים" הופך לנושא ניגוח פוליטי המפלג את העם, הוא שקע במרה שחורה וכתב את הפרסה הקודרת "המסכה האחרונה".<sup>29</sup>

כבר ב"תמוז", בעיצומו של "המרד הערבי" והפרעות ביישוב היהודי, תיאר את המדבר כענק זהוב המחזיק מאכלת בפיו, רמז לשוסי המדבר ולפורעים הערבים. ב"שירים על ארץ הנגב" דיבר על שוסי המדבר שרצחו ובזזו, אך לא סייעו לקימומה של הארץ מאשפתות כפי שעשו כן הצעירים, בוגרי תנועות הנוער שיצאו להגשמה. כל השירים הללו, לרבות "שירים על רעות הרוח", הם שירי הלל לאותם תמימים המוסרים את חייהם בלי חשבון על מזבחו של רעיון, בין שאלה הם הלוחמים הצעירים, אנשי דור הרעים, או אנשי החזון שהקימו עיר חדשה על גבעת החול, או המשוררים שרדפו הבלים והקימו אף הם עיר ("כָּרַךְ" ו"כָּרַךְ" נכרכו בשירת אלתרמן בכריכה אחת). על אותם תמימים, שאת סיפורם שר בפזמונים כדוגמת "אליפלט", כתב לימים בספר שיריו האחרון חגיגת קיץ, בפרודיה "ראיון עם המחבר": "הַמְלִים אָרֶץ, עֵם, אֶפְלוֹ תְּקוּפָה, / לְרַבִּים אוֹמְרוֹת לָחֵם וְנֶכֶד. / לְרַבִּים אַחֲרִים הֵן אֶסְפָּה / שֶׁל נוֹשְׂאֵי פְתִיבָה רוֹמְמָת אוּ מְלַעְגָּת. / וְאֵלוֹ לְמַעֲטִים הֵן אֲמַתְלָה שְׂקוּפָה / לְהַשְׁלִיךְ נַפְשָׁם מִנְּגֵד". האם יש צורך להכביר מילים ולהסביר שנפשו של אלתרמן נתונה לאותם מעטים, שאותם הוא "מאשים" ב"תחבולות ערמה" מניפולטיביות? האם יש צורך להסביר אירוניה ולשון סגי נהור? במצב הכאוטי שנוצר בחקר אלתרמן בזמנים בתר-מודרניים, אפשר שאין זה מיותר.

אלתרמן הביע אפוא בשיריו את קנאתו באלה שגאלו את הארץ משממותיה. לכאן שייכים שירו לילדים "אנשי עלייה שנייה" ומחזהו "כנרת, כנרת". במקום לכתוב ישירות ומפורשות על אותם תמימים, שמילים כמו "ארץ" ו"עם" היו עבורם סיבה מספקת להשליך את נפשם מנגד, הוא כתב עליהם בלשון סגי נהור כעל "בני אדם משונים", שהצטלמו יותר מאשר עבדו. במקום לכתוב שיר קונסטרוקטיבי על הארץ ועל בני הארץ, כתב אלתרמן ב"שירים על ארץ הנגב", שיר מנקודת המוצא של השממה, של היישות הערבית המנופפת בסיף ומתבוננת בשנאה במגריה. אלתרמן הביע קנאתו באלה שראו את הארץ בעירומה (ראו "ביד סופה", משירי עיר היונה), אך גם קינא באלה שיוכלו לראות את השולמית כלולה בהדרה ובאלה שיוכלו לימים להוציא את המילה "ציונות" מן המרכאות הכפולות.

את המילים "וְאַשְׁרֵי הַשִּׁיחָה הַפּוֹתֶבֶת "אַרְצִי" / כְּלִי לְחוֹשׁ פִּי דְרָכָה עַל נְחֹשׁ" ניתן לפיכך לפרש בדרכים נוספות על שאלה שנרמזו כבר. אפשר שאלתרמן רואה כבר בחזון את הימים שלעתיד לבוא, שבהם ניתן יהיה לדבר על ארץ-ישראל ועל הציונות בלי מרכאות כפולות (כדבריו המצוטטים לעיל מתוך מאמרו "סוד המרכאות הכפולות": "יום שבו ישיר הפייטן העברי על הציונות, למשל, ויראה עצמו יכול וזכאי להביא בשירו את שמה המפורש בלא מרכאות, יהיה יום ניצחון לשירה העברית"). במאמר זה גם השמיע לראשונה את הרעיון, שקיבל את ביטוי הפיוטי בשיר "תמוז", כי כל עוד הארץ בתהליכי קימום ובנייה, כל עוד נופיה בראשיתיים ושורצים נחשים ועקרבנים, אי אפשר לכתוב "ארצי" כשם שכותב פייטן צרפתי או רוסי: "פייטן צרפתי, הכותב במפורש "צרפת החיננית", פייטן רוסי המשלב בשירו את השם הקצר והרחב "רוס", הרי הם וזולתם שומעים מבעל למילים אלו, את רעש הנהרות של ארצותיהם, את המיוחד של המיית עצייהם, את זמרתן של נערות הכפר".

על כן, במקום שיר גלוי ומפורש על הארץ, כתב אלטרמן שירים אלגוריים כדוגמת שירו הגנוז "העלמה" (1944),<sup>30</sup> וכדוגמת שירו הקנוני "מריבת קיץ" (עיר היונה), שבו תיאר את הארץ בתהליכי התהוותה בדמות השולמית, המתלבשת בחדרה (ואוהביה צריכים לעמוד בעמדת המתנה, ולהתאפק לבל יציצו דרך חור המנעול). בכך רמז אלטרמן לשאיפתם של רטוש וה"כנענים" להתערב התערבות תקיפה בעיצוב דמותה של המציאות הארץ-ישראלית. אלטרמן האמין אפוא כי המציאות עדיין קורמת עור וגידים, ואין לנסות לחדור לתוך קרביה ולהתערב בתהליך התהוותה באופן מסיבי ואגרסיבי. הוא האמין כי יש בכך יסוד לא מוסרי ולא יעיל, אם כי נועז ומגרה, כהצצה ליפיייה המתלבשת בחדר ההלבשה, כדי לנסות לראותה במערומיה. כשולמית של שיר-השירים, שעליה נאמר "אל תעירו ואל תעוררו את האהבה עד שתחפץ", כך המציאות המתהווה בארץ, שאת תהליכיה אין להאיץ בכל מחיר. טועים ה"כנענים", אומר כאן אלטרמן, על שהם מנסים להכתיב את תכתיביהם, ולצמצם את קשת האפשרויות, במקום לתת תנערה להתלבש מאחורי הקלעים בכל המחלצות ולהופיע אחר-כך על הבמה בכל יפעתה. צריך להמתין בסבלנות לגמר המלאכה, ולא להוציא אל רשות הרבים את ההכנות של "אחורי הקלעים". רטוש וחבריו, לפי אלטרמן, קובעים שלא כדין מה דמות תהיה לה לשולמית בעוד היא מתלבשת ובעוד היא מבשילה.

כך, בכותבו על "העלמה" או על "השולמית", יכול היה אלטרמן לכתוב על ארץ-ישראל בלי לחטוא ברגשנות, במליציות או באמירות חבוטות, שרק משוררים שאינם מכירים את הארץ, ולא הלכו בה לאורכה ולרוחבה, יכולים לחטוא בהן (רק בפזמון "שולמית" דיבר גלויות ומפורשות: "שולמית, הַרְאִינִי אֶת מְרָאִיךְ, / פִּי מְרָאִיךְ – אֶרֶץ-יִשְׂרָאֵל"). למעשה, כבר במסתו הראשונה "במעגל" דיבר על "שולמית השחורה והנאוה" מול "שולמית מחוללת הצעיפים", גיבורת מחזהו של אוסקר ויילד המוצאת את מותה מידי הורדוס.<sup>31</sup> כך הציב את ארץ-ישראל התמימה מול המערב השוקע, את דמות הרועה התמה מול אשת התככים המתוחכמת (וריאציה של מוטיב הקדושה והקדשה, שרווח ביצירתו לסוגיה ולתקופותיה). באמצעות הניגוד "השולמית – שולמית" הציג אמירה מורכבת על התרבות הארץ-ישראלית המתחדשת מול תרבות המערב הדקדנטית. אלטרמן נמשך כידוע לשתייהן, וביקש להביא רסיסים מתרבות אירופה לתוך הלוונט החם וההומה; לצבוע את המציאות החשופה וחסרת הצבעים, העומדת באור התכלת העזה, בכל פלטת הצבעים

העומדת לרשותו של צייר וירטואוז. בתוך כך הבליע את אמונתו ההומניסטית הרחבה כי מפעלו של האדם עלי אדמות לא ימוט ולא יכלה, וכי גם אם תבואנה מהפכות וסופות ותפגענה בו, הוא ימשיך להתקיים לאין קץ. כמו שהאל תמוז מת בקיץ השחון וקם לתחייה בחליפות העתים, כך גם העץ הירוק שבבית האחרון הוא כעין הבטחה, שכל עוד שורשיו של עץ אחד מבקיעים את האדמה, גם יהיו לעם ולעולם שמים מעל לראשם.

הערות:

1. להבדיל משירי העלומים הגנוזים, שעדיין התקשטו במילים קשות הבנה, בצורות מורפולוגיות נדירות ובמבנים תחביריים אָליפטיים. החל משירי **כוכבים בחוץ** (בהשפעת שירי "רגעים" הצוללים מקודמיהם) השתמש אלטרמן בדרך-כלל במילים פשוטות, שאין הקורא נזקק למילון כדי להבינן, אך בהצטרפן הן יוצרות אמירה עמומה המתפרשת בדרכים רבות, אפילו סותרות.
2. לאה גולדברג, **מדור ומעבר** (תל-אביב 1977), עמ' 71. ההדגשות אינן במקור.
3. ראו בספרו של רולאן בארת (Barthes, Roland. *S/Z*, Editions du Seuil, Paris 1970). ראו גם מאמרה של שלומית רמון, "על S/Z לרולאן בארת", **הספרות**, כרך ד, מס' 3 (יולי 1973), עמ' 549-557.
4. **טורים**, ו' בכסלו תרצ"ד (24.11.1933); נדפס שוב בספרו של אלטרמן **במעגל** (מהדורה שנייה, מורחבת [תל-אביב 1975]), עמ' 11-17.
5. ראו הערה 4 לעיל (ההדגשות אינן במקור). אלטרמן חוזר כאן על טיעון שטען נגד המבקר שלמה צמח בסוף מאמרו הראשון "במעגל" (**כתובים**, כ"ד אדר ב' תרצ"ב [30.3.1932]; נדפס שוב בספרו של אלטרמן **במעגל** [ראו הערה 4, לעיל]), עמ' 10-7): "אני מתכוון לש. צמח שהחליט להרוג את המשורר א. שלונסקי – בבליסטרט "הפיח והעשן" [...] דרך זכוכית מפוחמת מביטים ישר אל השמש".
6. ראו ספרי עוד חוזר הניגון – **שירת אלטרמן בראי המודרניזם** (תל-אביב 1989), עמ' 93-94.
7. ראו בסוף מאמרו של אלטרמן "צירופי דברים", **במעגל** (הערה 5 לעיל), עמ' 26. לפנינו רעיון רומנטי סימבוליסטי, המשולב ב"ספיח" של ביאליק, בדבר עיני הרוח של האמן מול עיני הבשר של "כל אדם".
8. **המדינה**, ספר שביעי, עמ' 514-521.
9. כתבי אפלטון תורגמו לעברית ב-1929 ע"י ש' טשרניחובסקי ואחרים בלוויית מבוא מאת י' קלוזנר.
10. "על הבלתי מובן בשירה" (הערה 4, לעיל), עמ' 16.
11. על "השיר הזר", ראו בספרי **עוד חוזר הניגון** (הערה 6 לעיל), עמ' 136-142; שירו של אלטרמן "החלום" (מתוך המחזור "שירי נוכחים" שבעיר היונה) מכיל אמירות וניסוחים דומים: "אָמַר הַחֵלוֹם [...] תִּכְבֶּה הַמְנוּרָה פְּבֵה/ וְאֲנִי מְנוֹרָתִי אֲרִים. [...] וְרֵאִיתָ פְּאוֹר הַזֶּר/ אֲשֶׁר לְמְאוֹרוֹת לֹא אֶח הוּא, / אֲנָשִׁים לֹא נוֹצְרוּ מֵעֶפֶר/ וְנָשִׁים לֹא מְאִישׁ לְקָחוּ".
12. "סוד המרכאות הכפולות", **טורים**, כ"ה תשרי תרצ"ח (19.10.1938). נדפס שוב בספרו של אלטרמן **במעגל**, תל-אביב 1975, עמ' 27-31.

13. לא אחת השתמש אלטרמן בשיריו במילה עזה, היפרבולית ובעלת פוטנציאל חזק יותר מן הדרוש, תוך הפרת ציפיות ושבירת השגור והמקובל: כך, למשל, השתמש ב"זעקה[...] כבושה" ("יום הרחוב"), במקום שבו טבעי היה להשתמש ב"בכי כבוש"; "צלצול האילנות" ("מראות אביב"), במקום "רשרוש האילנות"; "סתיו אנוש" ("האם השלישית") במקום "חולה" או "מצונן"; "פְּנַת צהריים" ("יום השוק") במקום "ארוחת צהריים". גם המילה "בכה" בהקשר שלפנינו היא עזה מן הדרוש, וניתן היה "להסתפק" במילה "דמע", שהייתה יוצרת מצלול ממקד (תוך הפרת ציפיות הקורא, הוכנס כאן דיסוננס). כבציוור המודרניסטי המופשט, האוהב צבעי יסוד, נצבעת כאן הרקפת בצבע האדום, המעצים את צבעה הטבעי.
14. ספרו של שפנגלר שקיעת המערב פותח בדיון על "דרך הגדולה", דרכה של התרבות האנושית, ובהלך המהלך בה.
15. על דמות ה-overreacher ראה, ספרו של הארי לוין, Levin, Harry. *The Overreacher*, Boston, Beacon Press 1964. אגב, גם את שיר הפתיחה של כוכבים בחוץ ניתן לקרוא בדרך א-מימטית, סוריאליסטית, כאילו צופה הענן על ההלך, ומצפה ממנו שיפּר את חוקי המשיכה, ויבקיע דרך בנסיקה גם אל עולמות עליונים שמעבר לחיים; שיטפס בדרך ה"נפקחת לאורך", ויעלה בסערה אל מקום העננים והכוכבים. "כבשה" ו"איילת" אינן רק חיות המרעה, כי אם גם העננים וגרמי השמים (לפי שיטת ה"קורספונדנציות", גם לפילי היער ולדוביו יש מקבילה בשמים, והעגלה יכולה להיות גם זו הנוסעת בדרכי הארץ וגם העגלה האסטרונית). גם ב"תמוז", העלמה יכולה להיות האהובה הארצית, וגם ונוס (או "איילת השחר"), דמות-קבע בשירת אלטרמן לסוגיה ולתקופותיה.
16. על מיתוס התמוז באידיליה של טשרניחובסקי "כחום היום" (הפותחת במילים "עמדה חמתו של תמוז") והקשריו למותו בטרם עת של וולוולה הצעיר, שאביו מניח פרחים על מקום קבורתו, עמדתי לראשונה במאמרי "ללא תכלית וללא תועלת – על האידיליה 'כחום היום' של טשרניחובסקי", עיתון 77 שנה יא, גיליון 91-92, אב-אלול תשמ"ז (אוגוסט-ספטמבר 1987), עמ' 32-34 (ראו גם בספרי השירה מאין תימצא, תל-אביב 1987, עמ' 152). ראו גם דן מירון, בודדים במועדם (תל-אביב 1987), עמ' 465.
17. ראו הערה 12 לעיל.
18. כבר במסתו "שירתנו הצעירה", שבה נסקר את מהלך הספרות העברית מראשיתה ועד לשנות מפנה המאה העשרים, לעג ביאליק למשוררי ההשכלה הפושרים והמימיים, תלמידי נ"ה ויזל, "בעלי ה'הה'!" וה'ההא'!" (ראו פרק א' של מסה זו).
19. ראו: נורית גוברין, "בין קסם לרסן" (על השפעת מאמרו של ברנר 'הז'אנר הארצישראלי ואביזרייהו'), בתוך ספרה של הנ"ל מפתחות, תל-אביב תשל"ח, עמ' 9-19.
20. ראו מאמרו של שלונסקי "טענות ומענות", טורים, שנה א, גיל' יג, 3 באוקטובר 1933. כונס בקובץ מאמריו ילקוט אש"ל, תל-אביב 1960, עמ' 32-38.
21. ראו בפרק "מריבת קיץ", בספרי להתחיל מאלף: שירת רטוש - מקוריות ומקורותיה, תל-אביב 1993, עמ' 167-178.

22. השוו לשורות כגון "רוֹעָה הָלוֹם-סַעַר יִשָּׂא אֶת גְּדִיו" ("סתיו עתיק"), או "בְּשֵׁם הָאוֹר אֲשֶׁר סָמַר אֶל הַקִּירוֹת [...] וְהַיָּמִים נִזְכָּר, הַמְסֻלָּעִים בַּתְּכֵלֶת [...] כִּי אֵיךְ יִפּוֹן הַגְּדִי וַיִּתְקַדֵּשׁ לְמוֹת" ("בשם העיר הזאת"), הכורכים את סיפור הרועה הנאמן (משה) ואת סיפורו של ישו, שניהם מחולליה של דת חדשה.
23. ראו אליהו הכהן, **בכל זאת יש בה משהו**, תל-אביב חש"ד, עמ' 104.
24. מחזור שירים זה ראה אור לראשונה בכתב-העת **מחברות לספרות** (בעריכת ישראל זמורה), שנה ראשונה, חוברות ה-ו, ספטמבר 1941. המחזור נדפס שוב, בשינויים ניכרים, בקובץ **עיר היונה**, תל-אביב (1957), עמ' 161-180.
25. מחזור שירים זה ראה אור לראשונה ב**לוח הארץ** (לשנת תש"י), תל-אביב 1949, עמ' 127-136.
26. חנן חבר, "הציה הסרבנית ויד הברזל המושלת", **מחברות אלתרמן**, ג (1981), עמ' 223-224.
27. **ידיעות אחרונות**, י"ט בשבט תשס"ג (14.1.2003).
28. לא אחת נקט אלתרמן, מתוך אירוניה או סרקזם, את הרטוריקה האנטי-ציונית כדי להציג לקוראיו עמדה ציונית למהדרין: כך, למשל, כתב בשירו "ערב" ("רגעים", 20.7.1934) על "לִילָה כְּעוֹלָה בְּלִתִּי לְגִלִּי" (בקבלו כביכול את נקודת המוצא של הבריטים, שסגרו את שערי הארץ בפני המעפילים); וכך קיבל כביכול בשירו "ארץ ערבית" את הטענה לזכותו של העם הערבי על הארץ לא אחת בחר בדוברים ובנקודות תצפית מהופכות, לעתים מצמררות, כגון ב"נאום שנאת היהודים באירופה של 1945" (**הטור השביעי**, תל-אביב תשי"ב, עמ' 18), שבו האנטישמיות "בכבודה ובעצמה" היא הדוברת בגוף ראשון.
29. היצירה ראתה אור לראשונה בספריית "מעריב", תל-אביב 1968. נדפסה שוב: **במעגל** (הערה 4, לעיל), תל-אביב 1975, עמ' 179-287.
30. השיר נדפס לראשונה ב**מחברות לספרות**, ג, מחברת ב, טבת תש"ה, דצמבר 1944, עמ' 23, כשנה לפני חגיגת קיץ; הוא נדפס שוב ב**מחברות אלתרמן**, ג (תל-אביב תשמ"א), עמ' 38-39.
31. **כתובים**, כ"ד אדר ב' תרצ"ב (30.3.1932); חזר ונדפס בספרו **במעגל** (הערה 4, לעיל), עמ' 8.

#### תמוז

כָּרַע וּרְאָה אֶת צְבָעָיו מְבַעֲרֵי הַיָּמּוֹת,  
אֶת אֶחָיו הַבְּהִירִים, נִרְחָבֵי הַכַּח,  
בְּטַפְסֵם בְּחוּמָה,  
יִרְקֵי צִמּוֹת,  
אֶת יוֹמְנוֹ כְּעִיר לְפֶתַח!

הֵה, אֶרְצִי, מִי עֵינָיו לְהִישִׁיר כֶּךָ זְכוּל?  
אֶת שִׁמּוֹת וּדְבָרִים כְּכֶרֶק מְעֻרְטֵלָת.  
לֹא פִּנְקֵת בְּהַסּוֹס הַגְּנֻנִים וְהַקּוֹל,  
כֹּל לְבוֹ לְךָ נִתַּן הַעֲנֵק הַתְּכֵל

אֶל מוֹל חֲצוּצָרוֹת הָאוֹר  
אֵלַי!  
הַשָּׁמַשׁ עַל שִׂיא צוּקָה הִיא!  
אוֹמְנֵתִי הַבְּהִירָה, שְׁמָרֵי אֶת אֵילַי,  
הָאֲבוֹד בְּאַרְצוֹת הַקִּיץ!

זָנְקוּ הַשְּׂדֵרוֹת בְּדִלְקַת רַעְמָה,  
אֵיךְ עֵינֵי הַשְּׁקוּיוֹת אֲגַבִּיָּה?  
עֲלַמַּת הַשָּׁמַיִם  
צוּחֶקֶת עִירְמָה...

נשקנה, נשקנה על פיה!

ובשני הזהב - מאכלת.

אליה דמדם בלילות התוכן,  
אליה בכה במשקפת...  
אני לא בקשתי מאומה. לכן  
כה אדמה על דרכי הרקפת.

הדממה שהשגבת, שחשפת עד סופה,  
כשריקה את שמך פולחת.  
רק בהיות לך הנפש בשה בסופה,  
תאותי אותה לקחת.

ובצאתי לרציף הריקן שזרק  
בטיסה מבהיקה וקורעת -  
על ברפים הפלתי, צינתי - זעק!  
יען רב הוא האור וחרש פרעם!

מלחמות המישור זוהרות מרחוק,  
לא יכבה, לא ימוט הרקיע!  
עץ נדהם במרחב - חילי הירק! -  
עודו רץ, מתגלגל, מבקיע!

שיר ז' מהמחזור "שירים על רעות הרוח"

עברנו הרבה אדמות  
ושלנו מקשה מכלן.  
אדמות, אדמות, נשים אדמות  
בליל קיץ מהביל ככלן.

ואשריך, אשריך, לשון חרוצים  
המשפלת לדחות את הנזכר בקש.  
ואשרי השירה הכותבת "ארצי"  
בלי לחוש כי דרכה על נחש.

אדמה כמו פעש אדמת החמר  
אך בדשא תוריק ותלבין בשה.  
ושלנו תסבל גם חלי גם חמה,  
רק לא תאר אחד מעשה.

ארץ, ארץ, מתי לדבר בך נוכל  
כמו לא בפניך, כאלו לא בך?  
הה, מתי מפליאות ומתמה נחדל  
ונטעם תבשילך בלא סודות המטבח?

שיר ונאום כאחים לצרה ולפיוט,  
מצניחים לפניה את כלי המשחית.  
וכנוי של חבה לה הוא צרם ובעות  
כחרוק הצפרן על פני הזכוכית.

הלא עשר ביום את נלפדת כעוף  
ומפרפרת בכף בלי גדע,  
תוך כדי הבלותו של הרהור בן חלוף  
ותוך שיח על הא ועל דא.

היא נבטת מבין ההרים הקרועים,  
היא סוככת כמונו באור ובבלאי,  
אך זכה לא נזפה בחיינו, רעים,  
לדבר בה בלי טעם לוי.

ואין קל מאשר למצאך בלי משים  
ולחסרי פגנות את נכונעת.  
ואולי גם העט (אמנם רק בנסים)  
יכתבך עוד מתוך הסח דעת.

בלי הטעם הקל של ערטול בצבור  
כספר הגברים על קורות אהבה.  
בלי גנן הצרימה האורב לדבור  
ונמסך בשורה הכתובה.

ברגעי השתפחות פג סודך הממרה  
ובכף את, הדרור הנכונפת.  
ארץ בת נשרים, זה כחו של מקרה,  
זה כחו של פזור הנפש.