



זיוה שמיר

הלך ומלך

אלתרמן – בוהמיין ומשורר לאומי



הוצאת ספרא / הוצאת הקיבוץ המאוחד

Ziva Shamir

Arlekino the King

The Light and the Enlightened Sides of
Alterman's Poetic and Dramatic Works

ספרי ספרא בעריכת חיים נגיד

Safra Books, Chief Editor - Haim Nagid

אין להעתיק, לשכפל, לצלם, להקליט, לתרגם
לאחסן במאגר מידע או להפוזן ספר זה
או קטעים ממנו בשום צורה ובשום אמצעי
אלקטרוני, אופטי או מכני (לרבות צילום והקלטה)
ללא אישור בכתב מהמוציאים לאור

עריכה: אהרן ברגר

Printed in Israel 2010

0 03760000036 9 ISBN מסת"ב

דאנאקוד 36-376

©

"Safra" publishing House
& Hakibbutz Hameuchad

Printed in Israel 2010

©

כל הזכויות שמורות
להוצאת "ספרא" ולהוצאת הקיבוץ המאוחד

התוכן

6..... פתח דבר

פרק ראשון

"לְמַצִּיאוֹת יֵשׁ דְּמִיּוֹן עֲשִׂיר"

13..... על ארבע תדמיות כוזבות של נתן אלתרמן

פרק שני

בסוד המרכאות הכפולות

39..... יחסו הדו-ערכי של אלתרמן לשירי ארץ-ישראל

פרק שלישי

נתן אלתרמן - משוררו של דור המאבק על עצמאות ישראל

79..... עיון במחזור שירי עיר היונה

פרק רביעי

הרעיון ההיסטוריוסופי הסמוי המונח על "מגש הכסף"

120..... טורו של אלתרמן שניבא את הקמת המדינה

פרק חמישי

צלמי רודפיו צופים מתוך צלמו: אלתרמן בעקבות א"צ גרינברג

136..... בין רחובות הנהר לעיר היונה

פרק שישי

"היהודי החדש" ועול המורשה

175..... יידישיזמים בשירת אלתרמן לסוגיה ולתקופותיה

פרק שביעי

אין קץ לתכמה ואין כסיל לקישוט

199..... על "מקרה הכסיל והחכם" (שמחת עניים)

פרק שמיני

"יָצְאָתִי לְצֶלֶם מְטַעֵם פִּיק" אֶת נוֹף הַהֲתַיִשְׁבוֹת הַחֲדָשָׁה"

213..... עיון במחזהו של נתן אלתרמן כנרת, כנרת

פרק תשיעי

הוא ארמון, הוא אריה, הוא המלך ליר!

226..... שקספיר בראי יצירתו של אלתרמן

פרק עשירי

מסך, מסכה ומסכת

248..... עיון בבלדה "העלמה"

פרק אחד-עשר

מלחמת הדורות ב"קריית ספר"

263..... וביטויה הסימבוליסטי המצועף בשיר העלומים הגנוז "יתד"

פרק שנים-עשר

הגבירה בארגמן ובבלואים

276..... יין, נשים ואורות הבמה

נספח

המשורר על ספת המבקר

293..... "דיאגנוזות" תמוהות במונוגרפיה של דן מירון על אלתרמן הצעיר

309..... רשימת המקורות

313..... מפתח האישים והעניינים

פתח דבר

בכארבעים שנות יצירתו חבש אתרמן שני כובעים – הן במשמעות הליטראלית, הן במשמעות השאולה. מהצילומים המעטים שנותרו בארכיונו עולה דמות של משורר ופזמונאי "פריזאי", המתהדר בנשפי פורים בהופעה אורפנית מחויטת-מעונבת, ומגבעת פנמה לראשו. מצילומים אחרים עולה דמותו של "משורר לאומי", איש המאבק על עצמאות ישראל, בבגדי חאקי ובכובע גרב, כמקובל בקרב לוחמי דור תש"ח. אתרמן – האישי ויצירתו – נקרעו דרך-קבע בין כיוונים מנוגדים, ותמיד התרוצצו בהם, כדברי השיר "איגרת", תאומים מנוגדי אופי הצוררים איש את רעהו ונאבקים זה בזה ללא הרף על הבכורה.

אפילו בחייו הפרטיים, שאותם סילק בדרך-כלל מיצירתו, היה אתרמן "אוקסימורון מהלך", איש ניגודים היברידי שאצר בתוכו פרדוקסים בלתי מתפשרים: הוא היה משורר לאומי, מעורב עד צוואר בבעיות החברה והמדינה, ומשורר אנטי-ממסדי בנוסח אסכולת שלונסקי, הבורח מפני השררה כמפני האש; הוא היה הומניסט שהגן בשיריו ובטוריו על הזר והאחר ו"ביטחוניסט" שהאמין שכל הרוצה בשלום יכון למלחמה. הוא היה איש משפחה מסור, שמסירותו ודאגתו לבני ביתו לא ידעו גבול, ובוהמיין שאינו מתנזר מיינ ומנשים. הוא היה אינדיווידואליסט מושבע, אך גם "איש רעים להתרועע", שלא מש מבית-הקפה הקבוע של החבורה; איש רוח ואיש המדעים המדויקים, עברי וקוסמופוליטן, צעיר ארץ-ישראלי טיפוס בעיני "העולים החדשים" וטיפוס גלותי בעיני "הכנענים", אויבי הגלות וחורפיה. הוא כתב מאמרים בהירים ושקופים כבדולה (שלמרבה הפרדוקס לימדו זכות על "הבלתי מובן בשירה"), ובצדם שירים עמומים וחדיתיים, שאפשר להפוך ולהפוך בהם ולעולם לא להגיע לסוף חקרים.

המהות ההיברידית של אתרמן – האישי ויצירתו – עולה משיר עלומים בלתי-ידוע, הרשום על גבי מכתב שקיבל המשורר הצעיר מגבריאל טלפיר, עורך כתב-העת המודרניסטי *גזית*. לאחר שמצאתיו ופענחתי את שורותיו הכתובות ב"כתב חרטומים", נתגלה לי שיר מעניין וסימפטומטי, המאיר בסימטריה המושלמת שלו את עולמו הדואלי של האדם המודרני בכלל, ושל נתן אתרמן הצעיר בפרט: "רעי הַלְבָן וְשָׁחַר / זֶהָב הַצֵּעַר וְעָמוּם הָאִמָּה / לְכוּ כְּפָנַי הַדּוּמָה / וּמִתְקַתְּ שָׁחֹרוֹ כְּמִזְמֹר" (השיר התפרסם במלואו בספרי *עוד חוזר הניגון*, עמ' 126-127). המילה "רעי", הפותחת את הבית הראשון והשני של השיר הגנוז, אוצרת בתוכה, מעשה

לשון-נופל-על-לשון, שני עניינים מנוגדים – האחד מן הספרה האנושית ומשנהו מן הספרה האמנותית – ושניהם גם יחד משורש נשמתו של המשורר נחצבו. המילה "רעי" הן מעלה את מושג הרעות, אך גם את ההומונים שלה "ראי" (כבשיר "שיר על דבר פניך" משירי כוכבים בחוץ, הפותח במילים: "בָּאֵין רוּאָה אוֹתְךָ, רְעִי [...] הָרְחוּב פְּמוֹ מִשְׁקֶפֶת פְּחֶלְסֶלָה"). הראי, כמו השיר, מקפיא את הטבע ומחלק את העולם לשניים – לצד המשקיף ולצד הנשקף – כבאמנות המשקפת את הטבע ומקפיאה אותו.

יצירת אלטרמן היא יצירה של בבואות והשתקפויות, שבה כל מראָה טבעי משתקף במראָה; אך דווקא הראי הגבישי והקר שהוא מעשה ידי אדם, כמו האמנות (art, artifice), משקף את הטבע, את מעשי ידי האל (nature) בצורה הצלולה והמגובשת ביותר. כה מרכזי הוא מעמדה של האמנות בעיני אלטרמן, עד כי ביצירתו, שהיא יצירה של "עולם הפוך", הטבע לומד לא אחת מן האמנות ומחקה אותה (וכדברי דוד כנעני, בספרו *בינם לבין זמנם* [1971], עמ' 45-75, החרגול מחקה את הלוליין ולומד ממנו לנתר ולקפץ, כמתואר במחזור "שלושה שירי גוזמאות" שבעיר *היונה*).

אופיה הדואליסטי של יצירת אלטרמן הוליד אפוא יצירה של בבואות ושל השתקפויות – של מראות זכוכית ונחושת, יאורות מים שקפאו והתאבנו והפכו אספקלריות מלוטשות, גיגיות שמן ופחי מים שלכדו בתוכם את צורת השמש והירח. טכניקת הבבואות הופכת את כללי המימזיס הישנים על פיהם. המודרניסטים טענו כי אֵל לו לאמן להציב מראה אל מול פני הטבע. אלטרמן מקבל טענה זו, ובו בזמן גם מפריך אותה. הוא אינו משקף את הטבע נאמנה, כי אם צובעו בצבעים עזים ונועזים, ובו בזמן הוא מתריס נגד התביעה המודרניסטית, ומציב מראות ושאר הפצים מחזירי אור אל מול פני הטבע. במקום להעמיד רפרודוקציה של הטבע, שירת אלטרמן מעמידה את הטבע מול מראה קרה ומלוטשת, מקפיאה אותו ומלבישה אותו במסכה צבעונית ונוצצת. נחזור ונדגיש, בניגוד לכללי המימזיס הרגילים שלפיהם האמנות מחקה את הטבע, לא אחת מחקה הטבע בשירת אלטרמן את האמנות, כשם שהעולם נברא לאחר המילים "יהי אור" (והמילים הריהן אמנות).



עם התבססות המודרניזם בעולם הרוח נוצרה לכאורה אמנות בין-לאומית, ללא גבולות גאו-פוליטיים ברורים: סופרים "גולים" מאמריקה חיו וכתבו בפריז, סופרים במוסקבה, בס"ט פטרבורג ובאוהלי החלוצים

בעמק יזרעאל הטמיעו ביצירתם עקרונות ו"איזמים" שנתנסחו בפריז, וחשו קרבה רבה יותר אל חבריהם לאסכולה מאשר אל סופרים מבני ארצם ומולדתם. סופרי המודרנה התל-אביבית מ"אסכולת שלונסקי", שראו עצמם בראש ובראשונה כאזרחי העולם, נקלעו לסבך סתירות וניגודים: מצד אחד, ההתעניינות בנושאים כלל-אנושיים אמורה הייתה להפוך את יצירתם לעולם אוטונומי, המנותק כביכול ממגבלות המקום הקונקרטי. מצד שני, נכפו עליהם אילוצים לאומיים ולוקליים, וחרף רתיעתם מ"שירי מולדת" ומפואטיקה רגיונלית, הם כתבו שירים על העמק והגליל. סתירות נבעו גם בין האינדיווידואליזם המוצהר שלהם לבין שאיפתם להתאגד בחבורה ולחפש בני-ברית לרעיונותיהם ולדרכם הפואטית. מעולם לא פרחו החבורה הספרותית כבימי שלטונו של האינדיווידואליזם הגמור המאפיין את סופרי המודרנה. הללו ראו את העולם כביתם, אך לא משו מבית הקפה הקבוע שלהם. הם נשאו עיניהם אל האוניברסלי ובזו ללוקלי, אך הפכו בעצמם לתופעה לוקלית סגונית ורבת השפעה.

כאמור היה אלתרמן איש רעים שהעריץ את הרעות וקשר לה כתרם, אך בעת ובעונה אחת היה בודד ויוצא-דופן בתוך החבורה – תופעה בפני עצמה שאין לה אח ורע: בניגוד למשוררי המודרנה שהשתייכו לקצתיה של המפה הפוליטית, הוא היה איש מרכז; הוא היה היחיד שהתפרנס מכתובה בלבד (ולא מעריכה ומהוראה כמו רבים מחבריו); הוא היה היחיד שהגיב על אירועי הזמן במשך שנים רבות, שבוע אחר שבוע, בשירים ז'ורנליסטיים מענייני דיומא, המתעלים לא פעם למדרגת יצירות מופת (*הטור השביעי*). הוא היחיד מבין משוררי המודרנה, שהפגיש בשירתו את השירה העברית מימי-הביניים (שמואל הנגיד, למשל) ואת השירה הצרפתית מימי-הביניים (פרנסואז ויון, למשל). הוא היה היחיד ששילב ביצירתו "הקנונית" מוטיבים משירת הילדים התמימה והפכם למוטיבים מעוררי חלחלה, המרמזים על האימה הטבטונית שאימה אותה עת על העם ועל העולם.

חריגותו של אלתרמן הצעיר בתוך חבורת המודרנה התל-אביבית, שאליה הסתפח עם שובו מלימודיו בצרפת, התבטאה גם בפער העצום שנבעה בין שיריו המוקדמים, רובם שירים טרגיים על הכרך המערבי השוקע ועל הגורל הצפוי למין האנושי, לבין השירים הקלים, "הרחוביים" (כהגדרתו), שכתב לבמה הקלה. בחינה מדוקדקת של שירים "קלים" אלה תגלה ששירי אלתרמן, גם כשהם שירים קלים המתארים מראה חושני, צבעוני ופרוע, משוק החיים ומעולם הקרקס, מכילים בתוכם דרך-קבע שלל אמירות אינטלקטואליות רציניות, טרגיות

מיסודן. אפילו אותם שירים היתוליים, שנועדו למופע במה, מכילים בתוכם תמיד רמזים המעידים על חשיבה מעמיקה – אקזיסטנציאלית, פואטית, היסטוריוסופית.



נתן אלתרמן, שהיה ועודנו בעיני רבים גדול המשוררים העברים לאחר ביאליק, התחיל את דרכו כחבר זוטרי בחבורת שלונסקי בפתח שנות השלושים של המאה העשרים, אך כבר בספרו הראשון *כוכבים בחוץ* (1938) הוא פיתח נוסח שירי מקורי משלו: במקום "כרכיאל", המטרופוליס המודרני נוסח שירי הקרך של שלונסקי, תיארו שירי *כוכבים בחוץ* עיר קטנה ונאיבית – על בארותיה, כיכר השוק שלה והיונים שעל כרכובי בתיה – עיר העולה כאילו מבין דפיהם של ספרי אגדה נושנים (אף שבכוכבים *בחוץ* ניתן למצוא לעתים גם מראות מרומזים מסיאובו של הכרך המודרני). רוב משוררי המודרנה נמשכו אל השירה האורפנית, אך בשירת אלתרמן העיר היא הגיבורה הראשית, אף יותר מהמשורר-ההלך הסובב בה ובדרכים המוליכות אליה – למן שירים *מצרפת* (אסופה שכתב המשורר בשנות לימודיו בצרפת), דרך העיר רבת הפנים וההיבטים של *כוכבים בחוץ*, מלחמת הערים של *עיר היונה*, נוא אמון של שירי *מכות מצרים*, העיר הנצורה של *שמחת עניים* וסטמבול של *חגגת קיץ*. העיר כמציאות וכסמל מברחה את יצירת אלתרמן כברית, ו"מככתב" אפילו במחזה האחרון שנמצא והתפרסם לאחר מותו, שמהדיריו הכתירוהו בשם *ימי אור האחרונים* (על משקל *ימי פומפיי האחרונים*). אלתרמן ראה במשורר אדריכל הבונה בתי שיר, ומאכלס בהם קרך רב שערים ושדרות, שכמוהו כקרך גדול ותוסס. "עיר" פירושה בעברית גם 'תכשיט', 'עדי', 'מעשה אמנות' (כבצירוף "עיר של זהב", ואלתרמן אכן כותב בשיר ג' של "שירים על רעות הרוח" את השורה "גִּפְתָּנו עִירָךְ עַל צְנָאֵר", אגב מתיחת חוט של אנלוגיה בין האדריכל, הצורך והמשורר; וכן אגב ביטול הגבולות בין האבן, המתכת והגיר.

המודרניזם האירופי תיאר בראשית המאה העשרים ערי חרושת אפורות מפוח, אך בארץ-ישראל הלכה ונבנתה אותה עת העיר העברית הראשונה, ובתיה בהקו בלובנם. אלתרמן הפך למשורר התל-אביבי בה"א הידיעה, ולעיר לא היה מאז ועד היום טרובדור מאוהב ונאמן ממנו. הוא, שנולד ביחד עם העיר והתגורר בה רוב ימיו, עגב עליה בשיריו ובפזמוניו, והיא עולה ובוקעת גם מאותם שירים שבהם לא הזכיר את שמה במפורש. השם "תל-אביב" היה כידוע שם של ספר בטרם הוקמה העיר שעל חולות הזהב, ועיר זו הייתה עבור המשורר עיר שנולדה מן הספרים, ככתוב

בספרו *חגיגת קיץ* ("לא שָׁאָא נְקָתְבו סְפָרִים / בְּטָרְם קוּם עִיר עַל חוֹל", שיר ח' במחזור "שוק הפרות"). גם כאן קרסו הגבולות בין האבן, המתכת והניר. מילה שנהגתה ונכתבה על נייר הפכה למציאות חוץ-ספרותית, שהלבישוה בטון ומלט.

במקביל למפעלם "ההפוך" של בוני העיר, שלפיו, כבבריאית העולם במאמר, קדם הדיבור ליצירה, גם יצירת אלתרמן כולה היא יצירה של "עולם הפוך", שבה עומדת המציאות על ראשה ונהפכת על פיה: אנדרטת השיש רצה בדרך, העצים נוצצים כזכוכית ומתכת, השמים יורדים אל הים, וקולטים את צבעי הנחשול הירוק, ואילו המשורר רועה בנאות המרעה השמימיים שבין פילי השמים. ביצירתו המוקדמת שילב אלתרמן את עירו נעוריו תל-אביב ואת עיר עלומיו פריז לצירוף אוקסימורוני תוסס ומרגש, וגם הכינוי "סטמבול", שהעניק לתל-אביב ביצירתו המאוחרת *חגיגת קיץ* מלמד על צירופן של אסיה ושל אירופה למקשה אחת, כבמציאות הארץ-ישראלית המתהווה שהעסיקה אותו ללא-הרף, הן כמשורר והן כאיש-הגות מעורב עד צוואר בענייני מדינה וחברה.



האוקסימורון האלטרמני הוא רק היבט אחד של תכונה רחבה יותר, המאפיינת את יצירת אלתרמן בכל מישריה, והיא תכונת הדואליות. יצירת אלתרמן ידועה בתכונותיה הדואליסטיות, הניכרות כאמור בכל המישורים – למן יחידות הטקסט הקטנות (המציגות את המציאות בניסוח אוקסימורוני עז), ועד לאידאולוגיה המרחפת על פני הטקסט ומחלחלת למחילותיו. הדואליזם שבאישיותו של אלתרמן וביצירתו עומד בבסיס ארבעת ספריי על אלטרמן – האיש ויצירתו. בספרי הראשון *עוד חוזר היגון: שירת אלטרמן בראי המודרניזם* (1989) איתרתי ותיארתי את הדואליזם האלטרמני בדרכים רבות ומצטלבות, ובאופן מיוחד בפרק הראשון, המציג מטמורפוזות של "עולם הפוך", עולם שבו מתהפכות כל היוצרות, ובפרק הרביעי על השיר האלטרמני הדואליסטי – "השיר שפניו פני יאנוס".

בספרי השני על אלטרמן ויצירתו על *עת ועל אתר: פואטיקה ופוליטיקה ביצירת אלטרמן* (1999), מוצגים שני מודלים מנוגדים של משורר ואיש רוח – המודל המזרח-אירופי, של המשורר המעורב בענייני הציבור, והמודל המערב-אירופי של המשורר האינדיווידואליסט המתרחק מן השררה. אלטרמן נענה לשניהם ופעל לאורם, ואף השכיל להתיך אותם למקשה אוקסימורונית אחת. גם בספרי השלישי על אלטרמן, *תבת הזמרה חוזרת* (2005), מצטייר משורר דואלי והיברידי, ששילב ביצירתו

לילדים, אף יותר מאשר ביצירתו למבוגרים, תכנים ועניינים מורכבים ונועזים שילד לא יבינם כלל.

גם ספר הנוכחי הלך ומלך: אלתרמן – בזהמיין ומשורר לאומי (2010) מציג בדרכו את הדואליזם האלתרמני: אלתרמן היה איש הגות, אינטלקטואל שכתב שירים היסטוריוסופיים ואָרס פואטיים, המכילים אמתות אקזיסטנציאליות נכבדות. בו בזמן היה בו הפן "הרחובי" – ההיתולי, ההמוני והתוסס – המתמקד במראות צבעוניים ופרועים מ"שוק החיים" ומעולם הקרקס (במכתב לאהובתו תיאר המשורר את עצמו כטיפוס "רחובי"). במחזהו אסתר המלכה כלול שיר על אריג פרסי שעליו מתנוססים גם כתר וחרב מעולם המלכות והפוליטיקה וגם מגבעת לצים מצחיקה מעולם האמנות והבמה הקלה, והתיאור הדואליסטי ההיברידי הזה עשוי לשמש מוטו לספרי הלך ומלך:

מתְעַרְבִים החוטים שְׁתֵי וְעָרְב

ובמְלֵאכֶת רִקְמָה עֲתִיקָה

מְצִיָּרִים הַמָּה פֶּתֶר וְתָרְב

ומְגַבְעַת-לְצִים מְצַחִיקָה.

מערכה ראשונה, תמונה ראשונה, שורות 17-20

לא אחת כתב אלתרמן על עניינים קטנים ופחותים, אך רמז בהם לעניינים שברומו של עולם. תיתכן ביצירתו קריאה מקרוקוסמית, שלפיה השיר מקיף את תבל על כל גילווייה ועידניה, ולפיה אין המתרחש בו, על פני כדור הארץ, אלא תשקיף בזעיר אנפין לענייני קוסמולוגיה רחבים ועמוקים, ומפת דרכיו היא תמונת ראי של המפה האסטרלית של מרומי שמים. במקביל, ניתן אף להחזיר את "הפּוֹכְכִים שֶׁנֶשְׁאָרוּ בַּחוּץ" ("פגישה לאין קץ") אל חוצות העיר ולשקף במוקטן את כל הנעשה בשמים על פני הארץ. דובי הציר בשירי אלתרמן הם דובי הקוטב הלבנים ובמקביל הם גם הדובה הקטנה והגדולה של המפה האסטרלית ("לבדך"); שירים אלה מעלים את שדות המרעה אל מעל העננים ואת ענני השמים היא מורידה כעז לבנה על גג תבן ("בית ישן ויונים").



רוב ההאשמות שטפלו על אלתרמן – האיש ויצירתו – נובעות מאי-הבנה, אי-הבנה שבשוגג או במזיד. האשמת יוצרה של יצירה א-מימטית באי-נאמנות למציאות ול"ריתמוס החיים" יש בה, כמובן, מטעמה של טאוטולוגיה, משל יאשים אדם את הקריקטוריסט בהגזמה, את כותב

האופרה בפתוס או את מחבר הגרוטסקה באי נאמנות למציאות. לא במקרה ולא אגב-גררא כתב אלתרמן את שירי *כוכבים בחוץ* בקצב תבת הנגינה, ולא במקרה צבע אותם בצבעים עזים ומופרזים. הפלאתם המכוונת והמודעת לעצמה של מראות היום-יום הפשוטים ביותר היא תכונת יסוד של ספרו. ואף זאת: חרף כל דרכי ההזרה המסוגנות אין יצירת אלתרמן מאבדת זיקה למציאות, אלא מספקת תמיד הנמקה ראיסטית לכל תמונה מופלאה. הדיונים הביקורתיים על אלתרמן ועל יצירתו הם לעתים קרובות כוויכוח על צבע הזברה (האם לזברה פסים שחורים על רקע לבן, או שמא להיפך, פסים לבנים על רקע שחור).

לא אחת הקצינו חוקריו ומבקריו של אלתרמן את התמונה, וטענו ש"הזברה" שלפניהם לבנה כיונה או שחורה כעורב. יצירתו של אלתרמן היא מפגש טעון מתח בין הפכים: בין געש לרסן, בין רגש לשכל, בין טבע כאוטי לאמנות סדורה וממושמת, בין רשות הפרט לרשות הכלל, ובין שאר ניגודים שהיא מנומרת בהם מראשיתה ועד סופה. תיאורו של אלתרמן את הברד בשירי *מכות מצרים* שלו ("בְּעֵין הַקָּרַח – אֵשׁ") מיטיב לתאר את יצירתו שהיא הכלאה בין תכנון קר לבין פריץ וגעש וולקניים. אי ההבחנה באופי ההיברידי והדואליסטי, של אלתרמן – האיש ויצירתו – גרמה ועדיין גורמת לאי הבנות ולסילופים לא מעטים. לניסיון להצביע על סילופים אלה ולהביא לתיקונם מוקדשים הפרק הראשון והפרק האחרון בספר זה. שאר הפרקים מוקדשים לתיאור היבטים מרכזיים מן הזירה "הלאומית" ומן הבמה "הקלה", וככלות הכול אין החיץ בין השתיים גבוה כפי שהוא נראה ממבט ראשון.



חובה נעימה היא לי להודות לקברניטי אוניברסיטת תל-אביב ומכללת סמינר לוינסקי על סיועם בהפקת הספר, וכן לפרופ' עוזי שביט, לד"ר חיים נגיד, לד"ר שמואל טרטנר ולמר אהרן ברגר על עצותיהם הטובות. ספרי מוקדש לאמי, חוה גרבורג (לבית רימון), ילידת תל-אביב, בת למשפחת סופרים, ששרה בעלומיה באופרה הארץ-ישראלית. אהבתה לספרות העברית ולספרות העולם, כמו גם אבחנותיה החדות והנכוחות, משמשות לי, כתמיד, דוגמה ומקור השראה.

פרק ראשון

"למציאות יש דמיון עשיר"

על ארבע תדמיות כוזבות של נתן אלתרמן

א. החובה לזהות ולהתריע

מה ידוע לנו על אישיותם, על פועלם ועל השקפת עולמם של אישים מפורסמים – מדינאים, סופרים ואנשי רוח – שנטלו חלק פעיל במהפכה הציונית ובמאבק על עצמאות ישראל? האם מתאפיינים המחקרים עליהם בראייה אובייקטיבית ומאוזנת, ללא האדרה מגמתית או ללא הנמכה מכוונת? עיון בחיבורים הניצבים על מדף ספרי התיעוד יכול ללמדנו שתכופות משתקפות מתוכם דמויות ותדמיות מוקצנות, ללא גוני ביניים, שספק רב הוא אם הן תואמות את המציאות או חותרות אליה. לעתים ניבט מבעד לערפלי הזמן "ענק רוח", שמקורביו בראוהו כרצונם, מתוך מגמת האדרה או מתוך הערצה עיוורת; לעתים משתקף דווקא דיוקן כעור ונמוך קומה, בתיווכו ה"אובייקטיבי" של חוקר חדור שאיפות איקונוקלסטיות, המבקש להציג את האישיות בחולשותיה, להמעיט את דמותה ולעוללה בעפר. רק לעתים רחוקות נשקפת אלינו מן הספרים דמות מורכבת ורב-ערכית, שדיוקנה המתועד מעיד על סקרנותו האמתית של חוקרה להכירה בריבוי פניה, על אורותיה ומעלותיה ועל צלליה וחסרונותיה האנושיים. בין פסגות התהילה לתהומות הקלון משתרע לו בדרך כלל שטח נרחב שבדרך-כלל אינו מצווד את לבם של חוקרים וביוגרפים.

האם יודעים אנו אל נכון מהם מרכיבי אישיותו וזהותו האידאולוגית של המשורר נתן אלתרמן, שהוא לדעת רבים הגדול מבין המשוררים שקמו לאחר מות ביאליק? למעיין בחיבורי המחקר והביקורת שעל מדף הספרים האלתרמני מתברר עד מהרה, שגם אם מקלכים בינינו עדיין אנשים לא מעטים שהכירו את המשורר "כמות שהוא", הולכים ומתרבים במקומותינו המחקרים ומאמרי הביקורת המסלפים את דמותו ואת יצירתו לבלי הכר, בין במזיד ובין בשוגג, תוך שהם נוטלים אמת חלקית והופכים אותה לאמת גורפת שאין בלתה. ממכתבים שכתב בכארבעים שנות יצירה, שנאספו ברוב עמל בידי מנחם דורמן, עורכו ונוצר מורשתו, מצטיירת רבת-פנים: משורר לאומי, מעורב עד צוואר בבעיות האומה, ומשורר נאו-סימבוליסט המסתגר במגדל השן של האמנות הצרופה;

הומניסט שנזעק על כל מעשה עוול ואיוולת נגד החלש והאחר, ו"ביטחוניסט" בעל השקפה לאומית, שדיבר בזכות השמירה על ערכי האומה ואתריה. אי-האבחנה באופיים ההיברידי של יצירת אלטרמן ושל אישיותו היא המכשילה מבקרים אחדים, והיא גורמת להם לבודד קוטב אחד ולראות בו חזות הכול.

כך הולכים ומתרבים להם חיבורים שאינם מהססים למחוק פרקים נבחרים מן הביוגרפיה המוחשית ומן ה"ביוגרפיה ליטררריה" של אלטרמן, ולצייר את דיוקנו בצבעי שחור-לבן, ללא גוני ביניים, לפי נטיות לבו של הכותב: לעתים לפנינו משורר מגויס בשירות העלית השלטת, שמחויבותו הפוליטית כלפיה סימאה את עיניו, ולעתים – משורר שמעולם לא כתב שירה פוליטית (שירי הטור השביעי לפי תזה כוללנית זו אינם אלא שירים קונצנזואליים, שְפָלָל וכלל לא נועדו להשפיע על מהלכים פוליטיים – לעכבם או להאיצם). לעתים לפנינו טרובדור "אירופאי", שיכור ורודף שמלות, ששיריו האסמטיציסטיים נרתעו מן העיסוק ה"פרובינציאלי" בנושא ארץ-ישראל בכלל ובנושא ירושלים בפרט, ולעתים – משורר לאומי, שלא לומר לאומני, שיצירתו המאוחרת מביישת את נעוריה ההומניסטיים.

גישה מוקצנת זו של "או...או", המפשטת ומרדדת מציאות ססגונית ומורכבת של "גם...וגם", הולכת וגוברת בביקורת אלטרמן של השנים האחרונות, והיא ניפרת באופן מיוחד ביחס לחטיבות הלאומיות של יצירתו רבת-הפנים והגוונים. חטיבות אלה בשירה ובמסה (עיר היונה, החוט המשולש), שעל כתיבתן שקד המשורר שנים רבות, עברו, ועדיין עוברות, מסע מתמשך של דְלָגִיטִימְצִיָה, המציג אותן כמְפָל עט וכסטייה תמוהה מדרך המלך. לחלופין, נוטה הביקורת להתעלם כליל מחטיבות אלה ולהשכיחן מלב, כדי להעניק למשורר דְלָגִיטִימְצִיָה בעיני אותם קוראים המכירים בגדולתה הטכנית של שירת אלטרמן, אך אינם מוכנים לבלוע מנה גדושה של כתיבה אידאולוגית כנה ומורכבת, הנובעת ממעמדה מוסרית מוצקה, כתיבה שאינה מחטטת בנגעים עד זוב דם ובכל זאת משמיעה קול צלול ואמיץ, לאו דווקא קונצנזואלי. אלטרמן הרב-גוני והרב-קולי, המורכב מרכיבים רבים ומנוגדים, יוצא על-פי-רוב נפסד מגישתם החלקית של מבקרים שאינם מוכנים להתמודד עם המכלול. לאמתו של דבר, גורל דומה הוא מנת חלקם של משוררים אחרים בעלי אידאולוגיה "בעייתית" (אורי צבי גרינברג, אלכסנדר פן ויונתן רטוש, למשל), ששירתם נדונה לא אחת בביקורת ובמחקר, בעיקר מצד חטיבותיה ונושאייה ה"נוחים" למבקרים ולחוקרים.

למן ראשית המאה העשרים שולטת כידוע בעולמנו השקפת העולם הרלטיביסטית, הגורסת ש"כל אדם והאמת שלו" (כשם מחזהו הנודע של המחזאי האיטלקי לואיג'י פירנדלו, שאלתרמן היה בין מתרגמיו), ולכן איש אינו יכול לבוא ולתבוע לעצמו בלעדיות על כתר האמת, להתיימר למסור תיאור המשקף את התופעה הנחקרת "כמות שהיא", ללא כחל ושרק. מאז נתבסס בעולם הרוח תובנות בתר-מודרניסטיות אף נהוג להאמין שכל חוקר מביא עמו, במודע או שלא במודע, את השקפת עולמו הא-פריורית, וזו מעצבת, לטוב או לרע, "נראטיב" אישי, המרים תרומה חלקית לשיח הציבורי. אסכולת הֶקְוֹנְסְטְרוֹקְצִיָה בביקורת הספרות ניסתה בעשורים האחרונים לשכנענו כי פעילותו היצירתית של הפרשן חשובה לא פחות מן הטקסט עצמו, ואף הצליחה לזמן מה להשליט בחקר הספרות מין דמוקרטיזציה הגובלת באנרכיה, שלפיה "הכול הולך" – כשמו של הרומן הבתר מודרני של איש הקולנוע אברהם קפנר.

עולמנו הבתר-מודרניסטי הוא אפוא עולם של אמתות חלקיות, ללא מדרג, שכולן כביכול קבילות. עם זאת, כשמתגלה לעינינו של ההיסטוריון, או של חוקר הספרות, אחד מאותם סילופים גמורים, הקוראים ליום "לילה", דומה שעליו לצאת ולהתריע עליו, בטרם יכבשו הסילופים את הזירה ויתבססו בתודעת הציבור, עד שיהפכו לאמת שאינה צריכה ראייה. כאמור, לא קל לחוקר לקבוע מהי האמת, ולא אחת הוא מוצא עצמו ניצב מול מציאות מורכבת ומסוכסכת, שאי-אפשר לתארה אלא באמצעות אמתות חלקיות, אך בדרך כלל גם לא יתקשה החוקר לזהות את הזיוף הגמור. בהקשר זה כדאי גם להזכיר ולהזהיר ללא לאות: מטבע מזויף יש בכוחו למוטט מטבע אמתי ולהוציאו מן המחזור, אך לא להפך; טיבה של יבלית שהיא מתפשטת במהירות ומזיקה לצמחי השדה והגן, אך לא להפך. מן הראוי אפוא לנסות לנפש את הסילוף הגמור (שהוא לעתים קרובות גם סילוף מגמתי, הנעשה במודע ובמתכוון) עוד בטרם היכה שורש ובטרם נתפשט בכל אתר ואתר.

ב. אלתרמן נגד "חופש הסילוף"

בחרתי להכתיר דברי מבוא אלה, שעניינם בביקורת הביקורת, בכותרת אירונית, המשולבת בתוך אחד משירי *חגיגת קיץ*, יצירתו המאוחרת של אלתרמן: "לְמַצִּיאוֹת יֵשׁ דְּמִיּוֹן עֶשֶׂיר". לאורה אבחן כאן ארבע מן התוויות הכוזבות שדבקו ביצירתו במהלך השנים. יצירה זו אכן רצופה בפרדוקסים ובניגודים אירוניים, המזמנים לעתים אי-הבנות. גם אופיים הכאוטי והפרוע של שירי אלתרמן, שירים הנוהגים לערבל פיסות

מציאות ורסיסי לשון בסדר אישי ושרירותי, אינו מקל כלל על קוראיו ופרשניו להבינו כראוי. אולם, כפי שנראה להלן, למרבה הצער לא כל הסילופים מקורם באי-הבנה. אדרבה, רובם נועדו לערוך לאלתרמן דְּלִגְיִטִּימִצְיָהּ, או להפך, להוכיחו למשורר קביל ולגיטימי בעיני מי שמרכיבים מסוימים ביצירתו – כגון המרכיב הלאומי-ציוני, או, להפך, המרכיב האירופאי-הקוסמופוליטי – תואמים את השקפת עולמם, או להפך, זרים לרוחם ולטעמם.

כיום, משנטוטה סביב אלתרמן – האיש ויצירתו – מסכת מחקרית ופרשנית סבוכה ומורכבת, בת דורות אחדים, קשה שלא להתרשם ולקבוע שהמשורר הופל לא אחת לתוך רשת של כזבים וסילופים, שהפכו – ככל שנקף הזמן – לאקסיומות שאינן צריכות ראייה. נחזור ונאמר שאחדים מסילופים אלה דבקו כמדומה ביצירתו לא מתוך טעות שבתום לב, כפי שקורה תכופות בדיסציפלינות הפרשניות, כי אם מתוך כוונה מודעת לעצמה מצד אלה שביקשו למגר את כוחו או לנפס את יצירתו למטרות ספרותיות וחוץ-ספרותיות. ברצוני להתעכב כאן על אחדות מן התדמיות הכוזבות שדבקו באלתרמן: על שתיים שרווחו ונשתגרו עוד בחייו, בעיקר עקב המהפכה שעברה עלינו במעבר מיישוב למדינה, ועל שתיים שקנו לעצמן שביתה בשנים האחרונות, עקב השינויים הבלתי-מבוקרים העוברים על העולם ועל חיינו, כאן ועכשיו.

מעניין להיווכח כי דווקא אלתרמן, שהכיר היטב את עקרונות המוסר הטבעי, והשכיל תמיד לשקול במאזניים דקים ומדויקים צדק מול צדק, עוולה מול עוולה, נפל קרבן להאשמות חסרות שחר, שִׁמְפְּנִיָּהּ התקשה להתגונן. דווקא הוא, שידע לשרטט ב"טוריו" דיוקנאות של אישים מפורסמים בשרטוט חד ומדויק, שחדותו אינה מקפחת את מורכבותו, נאלץ בסוף ימיו לראות במו עיניו כיצד דמותו שלו מתמעטת ומסתלפת ללא הרף: זה מאשימו בכך שהוא "משורר החצר", גרורו של בן-גוריון (בהאשמה זו החל לא אחר מאשר שלונסקי, שפינה את ידידו הצעיר מאחורי גבו בכינוי השנון "בן גְּרֹוֹרְיִוֶן"), וזה רואה בו משורר אסתטיציסט, המנותק לחלוטין מבעיות השעה, וכותב את שיריו ממרומי מגדל השן הדקדנטי – שירים אירופיים, בקצב תבת הנגינה, המפנים עורף לאקטואליה בכלל, ולמציאות הארץ-ישראלית בפרט. אילו האריך ימים, הוא היה רואה שגם בימינו, עשרות שנים לאחר מותו, ממשיכים לסלף את דמותו: זה רואה מיסטיקון ודורש גימטריות הנתלה באילן הספירות, וזה מזהה ביצירתו לכאורה יסודות בתר-ציוניים סמויים, שלא היו ידועים לבעליהם, אך מגלים כביכול בעקיפין את ספקותיו באשר לצדקת קיומנו במרחב השמי.

למקרא דברים אלה, שלמרבה הצער הולכים ומכים שורש ועוברים אגב גררא ממבקר אחד למשנהו, מאליו עולה בזיכרון "טורו" השנון והמחכים של אלתרמן "תחרות לניסיון", שבו ספורטאי גוי, פיסח ונקלה בשם "חופש הסילוף" מתייצב על המסלול לתחרות עם ארבע התרויות הגבוהות וקלות הרגליים, ולהפתעת הכול מנצח אותן וזוכה בכתר. לא ייפלא שהוא ינצח אותן בקלות רבה, נאמר בשיר הבנוי כמשל ונמשל בצדו, כי מי שנתן לו זכות להשתתף במירוץ צריך היה לדעת מלכתחילה שהסילוף סופו שינצח גם את מי שלא ראה בו מתחרה בעל סיכוי כלשהו: "אַרְבַּע תְּרוּיוֹת נוֹדְעוֹת לְתֵהְלָה / הֶחְלִיטוּ, בְּנֹשֵׁב רוּחַ סֶתוּ קָלִילָה, / לַעֲרֹךְ תַּחְרוּת בְּרִיּוּצָה, / לְשֵׁם צְחוּק, / וְאַשֶּׁר תִּנְצַח – זֶה יִתֵּן לָהּ פְּחוּק [...] אֶךְ בְּטָרֵם הַתְּחִילוֹ / אֲרַח לְרוּץ, / נִתְגַּלֶּה צִיּוֹר פֶּלֶא, / צוֹלֵעַ וְגוֹי, / אֵיזָה חֶפְשׁ מְזַר, חֲמִשִּׁי בְּמִסְפָּר, / שְׁאֶפְלוּ בְּרָמֵז עָלָיו לֹא דָבַר [...] צְחוּק נִתַּד מְסַבִּיב / כְּמִפְל הַמַּיִם: / הֶלְזָה יִתְחַרָּה עִם קְלוֹת הַרְגָלִים? / הוּא יִכְרַע! הוּא יִפֹּל! הוּא יִהְיֶה לְקָלֶס! / הוּא חָגַר, הוּא גָמַד, הוּא מְשׁוּל פְּחָרֶס! [...] וּבְמָרְכּוֹ הַזִּירָה הַתִּנְצָב הַסְלוּף / וַיִּקְרָא: / לִי הַכְּתָר! אֲנִי הָאֵלוֹף! // – הַסְלוּף זֶה טִיבוֹ! הוּא מְצַנֵּעַ פְּנִים, / הוּא מִתְחִיל בְּרִיּוּצָה / לְמַרְחָקִים קִטְנִים / הוּא מִתְחִיל בְּתַחְרוּת נִסְיוֹן, קוֹ לְקוֹ, / אֲבָל בֵּה מְאֹמֶן הוּא אֵת פֶּחַ רְגָלָיו... / וְלִכֵּן, אִם יִרְשָׁה הָעוֹלָם לֹו לְרוּץ, / הוּא יְכוֹל, הַחָגַר הַלְזָה וְהַגּוֹץ, / לַעֲבֹר כָּל תַּקּוּוֹת לְאָמִים, כָּל חֵלוֹם, / וְלַהֲגִיעַ רֵאשׁוֹן / אֶל מְטוֹרֹת הַשָּׁלוֹם! // הַנּוֹתָנִים לֹו לְגֶשֶׁת לַשְּׂדֵה הַתַּחְרוּת / מְנַחִילִים לְמַפְרַע תְּבוּסָה לַחְרוּת."¹

אלתרמן, כך מעידות יצירותיו המאוחרות (פונדק הרוחות, חגיגת קיץ, המסכה האחרונה ועוד), ידע היטב שיריביו – בעיקר צעירי המשוררים והמבקרים, אך לא הם בלבד – טובלים עליו אשמות שווא, שאין בכוחו להתגונן מפניהן ולהיטהר מהן (הגם שבשליביה הראשונים של המתקפה על סמכותו הוא ניסה דווקא לעצור את הסחף בגופו וברוחו, שהלכו אז ונחלשו). הוא הבין היטב כי ההתקפות הניחנות עליו חדשות לבקרים מצד הצעירים, בני חבורת לקראת והנספחים אליהם, נובעות בין השאר מרצונו של הדור הצעיר לבצר לעצמו מעמד ומרחב מחיה. כזכור, נחלו אז שירי אלתרמן הצלחה מרובה בקרב קהלים שונים – למן האינטליגנציה והצמרת המדינית-ביטחונית, דרך הציבור הרחב, חובבי הפזמונים והבמה הקלה, ועד לבני הגיל הרך – והצלחה זו גימדה כמובן את שיעור קומתם של כל המשוררים, ובמיוחד של אותם צעירים שהתחילו אז את דרכם בקריית ספר. אך לא הקנאה בהצלחתו לבדה גרמה לגרירתו, מעשה יום ביומו, אל עמוד הקלון על-ידי מי שביקשו לפלס לעצמם דרך אל מרכז הזירה הספרותית. מתקפותיהם של זך וחבריו נבעו

גם מרצונם להדיחו ממעמד "המשורר הלאומי" הצופה לבית ישראל, שהיה זר לרוחם ולהשקפת עולמם עד כדי כך שהוא היה להם לצנינים.

כל אותה עת התבונן המשורר בסקרנות מהולה בצער ובאימה באותם סופרים בני יומם, שביקשו להמיר את האחריות הקולקטיבית של ימי מלחמת העולם והמאבק לעצמאות ישראל בהשקפה האינדיווידואליסטית המוצהרת, מורשת הסימבוליזם – השקפה הרואה באחריותו של איש הרוח לגורל העם או בהתייצבותו לצד ההנהגה המדינית מגויסות הראויה לכל גינוי (וכל זאת מבלי שצעירים אלה יראו ויבינו, כך גרס אלתרמן, שמדינת ישראל – לעומת מדינות המערב ששימשו לה מופת – טרם יצאה ממצב המלחמה וטרם הגיעה אל המנוחה ואל הנחלה). כמי שהכיר את סילופיה של הנהגת הקרמלין ואת התקפותיה על המדינה הצעירה מן העיתונות הרוסית שהגיעה אליו בקביעות, הבחין אלתרמן לתימהונו בהדיהם הברורים של סילופים אלה בתוך טיעוניהם האֶ-ציוניים של אחדים מצעירי הסופרים, שהושפעו אמנם מהאקזיסטנציאליזם של סרטור, אך לא נאבקו כמו סרטור לפשר בין האינדיווידואליזם המערבי, הגורס חירות אישית, לבין הקומוניזם, שהתכחש לחשיבותו של הפרט וגרס כי כוחות חברתיים וכלכליים הם המעצבים את פני החברה ואת תפישתו העצמית של הפרט. הסופרים הצעירים, שקלטו את האקזיסטנציאליזם מן האוויר, מכלי שני ושלישי, בהשראת שהות קצרה בבירות המערב, חיו בתוך הסתירה שבין אינדיווידואליזם וקומוניזם, וכלל לא גילו ניסיון לפשר בין העקרונות הסותרים או לגשרם.

השינויים המהפכניים שנתחוללו לנגד עיניו – פרי ה"נורמליזציה" המהירה, המהירה מדי לטעמו, שביקשו צעירי הסופרים לכפות על המציאות הספרותית והחוץ ספרותית כאחת, מבלי להבין שכל מהפכה חפוזה סופה באקציה – מילאו את לבו כאב. אולם בשל מזגו ההיסטוריוסופי הוא הבין את תמורותיה של רוח העת, וידע אל נכון שאי-אפשר לצאת נגדן יחידי, חמוש במשקפיים ובקולמוס. הפור נפל: המודרניזם הרוסו-עברי של "אסכולת שלונסקי" החל אז לרדת מעל במת ההיסטוריה ולפנות את מקומו לנוסח המערבי: האקזיסטנציאליסטי נוסח פנחס שדה והאנגלו-אמריקני-גרמני של עמיחי, זך ובני דורם. את הנעשה אין להשיב. ובמאמר מוסגר, המהפך הזה חפף את התרחקותן אותה שעה של המדינה ושל החברה הישראלית מברית-המועצות ואת תהליכי האמריקניזציה המואצים שהחלו אז לתת בהן סימנים; אך גם באמריקה, חרף המקרתיות ואולי דווקא בגללו, החלה האינטליגנציה לטפח קשת רחבה של רעיונות מרקסיסטיים, וזאת מבלי שתוותר על הנאותיה

הקטנות של חברת השפע ומבלי שתילחם בעיוותיה החברתיים והכלכליים הגדולים.

שנים אחדות עוד ניסה המשורר לענות לחורפיו, להוקיע את דלות החומר של יריביו הצעירים, או להפך, להיכנס לעורם ולכתוב בסגנונם, בשורות כמו-מינימליסטיות וכמו-פשטניות, המפנות כביכול עורף לשורות העשירות, הפוליפוניות, שהוא עצמו כתב בימי עלומו (כבאחדים משירי *הגיגת קיץ*, למשל), אך לשווא. בשנות חייו האחרונות הוא הרים ידיים ונתן את עיקר חילו למאמרים הפוליטיים שפרסם בעיתון מעריב תחת הכותרת "החוט המשולש". כאן – בתוך פובליציסטיקה על עניינים עקרוניים שבנפשם של העם והמדינה – הוא פנה לקוטב המנוגד תכלית ניגוד לאינדוידואליזם האגוצנטרי של זך וחבריו, חניכי האקזיסטנציאליזם הסרטרי, מדעת ושלא מדעת, שכתבו בשיריהם על כל מקלחת ועל כל תגלחת ועל כל ריטוט נפש שחלף בהם עקב מריבת אוהבים.

פה ושם, אגב אורחא, הוכללו במאמרים אקטואליסטיים אלה עקיצות נטולות זדון נגד האחידות התמוהה של עולם הרוח האינדוידואליסטי של הזמן החדש, נגד ההשקפות הליברליות להלכה והטוטליטריות למעשה, שמשמן יצאו אז אנשי הרוח הצעירים, בכעין צייתנות נון קונפורמיסטית או נון קונפורמיזם צייתני, לאותן הפגנות כאיש אחד. אלתרמן לא היה משומרי החומות, המגן עד חרמה על אמתות שנתיישנו. הוא כתב כאמור בסוף ימיו שירים מינימליסטיים, בריתמוס חפשי, חדורי רעיונות אקזיסטנציאליסטיים. אולם הוא עשה כן כדי להראות ליריביו הצעירים עד כמה קלה ובלתי מחייבת היא כתיבתם. מתחת לפני השטח, גם שירים אלה אינם נוטשים את האידאולוגיות הגדולות – הצינונות וההומניזם – שאלתרמן האמין בהן ודבק בהן מראשית כתיבתו ועד לסופה. בתוך כך, לא חדל אלתרמן לשאול את עצמו: מה הם הערכים השורדים בעולמנו בזמן קטקליזם נורא, המזעזע מוסדי ארץ, והגיע למסקנה שרק אהבת הורים לילדיהם, קנאת אוהב לאהובתו ורעות הלוחמים בשדה הקרב שורדים בזמן חיים על קו הקץ, בהיות כל נכסי החומר למוץ ולנעורת.

בשל השינויים שחלו בחברה הישראלית בדור האחרון, קל להציג את דברי אלתרמן על שלמות הארץ באופן מסולף. דבריו בגילוי הדעת של התנועה לא נבעו מאקט אנטי-דמוקרטי, כפי שניסו להציגם, בשוגג או במזיד, אלא מתוך ההבנה שיש דברים שאף לחשבונות פוליטיים קוניונקטורליים וקצרי מועד לקבוע את גורלם. כך חשבו אז לא רק

משורר ה"ימין" א"צ גרינברג וחתן פרס נובל לספרות ש"י עגנון, אלא גם רבים מבני האגף האקטיביסטי של מפלגות הפועלים: יצחק (אנטק) צוקרמן וצביה (לובטקין) צוקרמן מקיבוץ לוחמי הגיטאות, רחל ינאית בן-צבי ורבקה כצלסון, יוסף טבנקין וזרובבל גלעד מעין-חרוד, מנחם דורמן מגבעת ברנר, ראובן יפה מנהלל, בני מהרשק מגבעת-השלושה ואחרים. מובן, עמידתו של אלתרמן בין ראשיה של תנועה לאומית, שעמדה בניגוד גמור לרוח ההוקעה העצמית "על חטא שחטאנו", שהחלה כבר אז להניץ (כבדברי פרופ' יעקב טלמון, פרופ' ישעיהו ליבוביץ והסופרים עמוס עוז ויצחק אורפז, שאתם התפלמס אלתרמן במאמרי "החוט המשולש"), לא סיעה להתקבלותו בקרב בני דור המדינה, אלא הרחיקה אותו מהם.

בשל השינויים שחלו בחברה הישראלית ובמציאות המקיפה אותה, מן הראוי להבהיר אף זאת: אלתרמן, ממניפי דגלו של רעיון שלמות הארץ, שמתנגדיו רואים בו "תינוק שנשבה", אשר נתפס להלכי רוח משיחיים אי-רציונליים, מעולם לא היה אדם המקדש אבנים ואתרים לשמם. אולם הוא הבין את נחיצותם של סמלים מקודשים ומרטיטי לבבות למען ביצור החיים בישראל ולמען המשך העלייה של יהודי התפוצות. עמדתו יצאה בראש ובראשונה מתוך הומניזם עמוק המקדש את החיים, מתוך האמונה שגם לעם ישראל מגיעה ארץ אחת תחת השמים, וכדבריו *בחגיגת קיץ*: "הַאִישׁ הַנֶּרְדָּף וְנָס/ תְּכַלִּיתוֹ לְזִנְקָ עַד מַחְסֵה/ וְלָבוֹ הַצּוֹעֵק חֶמְס/ אֵת כָּל הַסֶּפֶק מִהֶסֶה" (עמ' 181). משמע, הזדקקותם של פליטים יהודים לבית די בה כדי להסות את כל הרהורי הספק באשר לצדקת המפעל הציוני. כדי שתתקיים ארץ זו לדורות, כך האמין, חייב העם היושב בה לשמור מכל משמר על אותם סמלים שבלעדיהם אין לו יצר קיום ותנופת חיים; שבלעדיהם לא תהיה הארץ מקום שראוי להם לבני הדורות הבאים להיאבק עליו, והיא אף לא תהווה מקור געגועים ומשיכה ליהודי הגולה.

אלתרמן ביקש בכל מאודו להאמין כי אחרי הניצחון במלחמת ששת הימים יבואו ארצה רבים מבני התפוצות וירצו למצוא בה את ביתם. כדי להכשיר את הקרקע לקליטתם, למנוע מלחמות עתידיות, אף כדי לשמר אותם מקומות בארץ-ישראל שגעועי העם אליהם הביאוהו בסופו של דבר ארצה, טען אלתרמן כי חובה על ממשלות ישראל לשמור על אותם מקומות שבזכותם יש לעם צידוק לחזור לפיסת ארץ זו, ולא לחפש לו פיסת ארץ אחרת. לשם כך, סבר, אסור להן להתחשב בקשיים בני-חלוף, הגורמים לתבוסתנות או לייסורי מצפון. ואולם, אלתרמן היה גם אדם שדיבר תכופות על השתנות הנסיבות, וכפי שראינו אפילו יחסו לעניינים שברגש, כגון המקומות הקדושים, לא היה נטול ממד רציונלי. קשה

לשער, כך מתברר למעיין עיון שהוי בכל שבע מאות העמודים של החוט המשולש, שהוא היה ממליץ לדבוק באתר זה או אחר בכל מחיר. הידיעה שההגנה על ערכי הציונות מחייבת לעתים קרובות וקרבות מילאה את לבו כאב עמוק, אך יותר מכול התמרמר על נטייתם של אנשי רוח צעירים וחסרי הבנה היסטורית לרמוס ערכים אלה עד עפר, וכדבריו שנאמרו בעצב אירוני: "המלים אָרֶץ, עַם [...] לְרַבִּים אֲחֵרִים הֵן אֶסְפָּה / שֶׁל נוֹשְׂאֵי פְתִיבָה רוֹמֶמֶת אוּ מְלַעֲגָת. / וְאֵלּוּ לְמַעֲטִים הֵם אֲמַתְּלָה שְׁקוּפָה / לְהַשְׁלִיךְ נַפְשָׁם מִמֶּנֶּד" (חגיגת קיץ). ללא שמירה על ערכים אלה, כך הבין כדרוויניסט, ולא רק כציוני בכל רמ"ח איבריו, אין לכל המפעל הציוני עתיד וזכות קיום.

כאיש מחשבות בעל מזג היסטוריוסופי, אשר תמונת עולמו נתגבשה לפי ספריהם של שפנגלר וטוינבי, ששרטטו כל אחד בדרכו מורפולוגיה של תולדות התרבות, וידע מהם העקרונות שעל-פיהם מתהווים תהליכים היסטוריים, הוא לא שם פדות בין ענייני פואטיקה לענייני פוליטיקה. דבריהם של הצעירים שהתקיפוהו, רובם בעלי השקפות שמאליות מוצהרות, נראו לאלתרמן כתכתיב העוטה על עצמו מסכה של פתיחות – תכתיב המתרחק מדו-שיח ומפלורליזם. ערעורה של האינטלקטואלים הצעירים על ערכים כאהבת העם והמולדת, שאותם ראה כ"יכין" וכ"בועז" של הציונות, וערעורה של אותם צעירים על יצירתו, ובמיוחד על ה"אפוס" הציוני שלו עיר היונה, נכרכו אצלו זה בזה. הוא התייצב בכל כוחו ומאודו להגן על הארץ כמגן על גופו ורוחו, מבלי שיחטא לרגע במגלומניה או באבדן חוש המידה ושיקול הדעת.

לימים, התגלה שהניסיון של זך וחבריו, בני דור המדינה, לקצץ את כנפיה של שירת אלתרמן לא הצליח במלואו. למרות ניצחון דרכם הפואטית, שהשליטה בשירה העברית במשך שני דורות נוסח אקזיסטנציאליסטי, אינדיווידואליסטי, בלתי-שקול ובלתי-מחורז, השואב את השראתו מספרות האבסורד האירופית ומספרות המחאה האמריקנית, שירת אלתרמן העלתה אברה והתנשאה מעלה מעלה. הגם שאחזים ממרכיבי שיריו עמדו בניגוד גמור לטעם העת, הם הוסיפו להישמע שוב ושוב "מעל גלי האתר", ונוספו להם לחנים חדשים לבקרים. תרגומי אלתרמן למולייר המשיכו להילמד בבתי הספר ולעלות על במות שונות; חוקרים המשיכו להקדיש ימי עיון למשורר וליצירתו; אלתרמן, האיש ויצירתו, המשיכו "לככב" בטלוויזיה ועל קרשי הבמה; בכל עשור נוספו למדף הספרים האלתרמני עשרות מחקרים (וזאת בניגוד משווע למעמדם השולי של יצירת שלונסקי מזה ויצירת נתן זך מזה בחקר הספרות העברית, בתכנית הלימודים ובמציאות התרבותית והתקשורתית בת-

ימינו). לאור הצלחתה של יצירת אלתרמן, גילו בני הדור הבת-מודרני את האפשרות לביית את יצירת אלתרמן, לאלפה ולהכניסה לכלוב שנבנה לפי מידותיהם שלהם. מעתה ניכסו את אלתרמן ויצירתו לעצמם, תוך שהם משווים לו תדמית חדשה, חד-גונית וצנומה משהייתה לו במציאות: אלתרמן ללא חטיבת שירי עיר היונה, ללא שירי הטור השביעי וללא מאמרי החוט המשולש.

ג. משורר חצר או משורר הסגור במגדל השן?

בשלב זה מן הראוי שנפנה לפירוט התדמיות המסולפות שתלו פרשני אלתרמן במשורר וביצירתו, אף ננסה לשער מהן המוטיבציות שהולידו אותן. נפתח בתדמיות הכוזבות שנתפתחו עוד בחיי המשורר, ובאופן מיוחד בזו של "משורר החצר". לתופעה זו – לסיבותיה ולנסיבותיה – הקדשתי דיון בפני עצמו בפרק הראשון של ספרי על עת ועל אתר: פואטיקה ופוליטיקה ביצירת אלתרמן. לפיכך אומר כאן רק בקצרה כי התדמית של "משורר החצר" היא תדמית כוזבת, שפיתחתי במזיד יריביו של המשורר, הן מצדה הימני של המפה הפוליטית (קורצווייל מזה וה"כנענים" מזה), כנראה כדי להתנקם בו על דברים שכתב ב"טוריו", הן מצדה השמאלי (שלונסקי מזה ונתן זך מזה), כנראה מתוך קנאה בהצלחה המסחררת של הליריקה שלו, ה"קנונית" והקלה כאחת. אלה ואלה ביקשו להורידו ממעמד "המשורר הלאומי" למעמד של פזמונאי וחרזן לעת מצוא,² לגמד את יצירתו ולהציגה כשירה נחותה מן הבחינה המוזיקלית, ועל כן כמתאימה אולי לציבור הרחב אך לא לשכבת העילית של אניני הטעם ושל קובעי הטעם.³ אגב, כיום חוקרי פרוזודיה מובהקים כדוגמת הרי גולומב וראובן צור מראים שטענותיו של נתן זך, למשל, בדבר המכניות הגמורה של הריתמוס האלתרמני אינן מדויקות כל עיקר, וכי גם שירים שנכתבו במתכוון "בקצב המטרונום" מגלים רגישות פרוזודית מפתיעה. דן מירון, שקלט את הטיעון בדבר "אלתרמן משורר החצר" מקורצווייל ומזך גם יחד, חיזקו במאמר שפורסם לראשונה בכתב-העת איגרא, שנערך בשותפות עם נתן זך ה"נוגע בדבר", וכל זאת אף מבלי שיביא דברים בשם אומרם.⁴

במקביל קמו כמה וכמה חוקרי ספרות, שבדקו את הנתונים על מערכת היחסים שבין אלתרמן לבין הממסד הפוליטי, והראו כמה כוזבת היא תדמית המריונטה חסרת חוט השדרה שניסו יריביו אלתרמן לטפול עליו במזיד. בחינת העובדות מוכיחה שכמעט בכל עניין עקרוני חלק אלתרמן על דעתו של בן-גוריון: בסוגיית פירוק הפלמ"ח, בסוגיית היחס אל

השוואה והגבורה, בסוגיית היחסים עם "גרמניה האחרת", בסוגיית טוהר הנשק והיחס לערביי ישראל, בסוגיית אשפוזם של ילדי העולים בשנותיה הראשונות של המדינה, בנושאי העלייה ומדיניות "כור ההיתוך", בנושא קליטתם של יהודי צפון אפריקה, בנושא הזכות לקבוע באמצעות תכתיבים את הזהות החדשה ואת התרבות החדשה המתגבשות בארץ, לרבות החלפת שם המשפחה לשם עברי, ועוד ועוד. מכל הנתונים עולה, כי מעולם לא היה אלתרמן מעדת החנפים, המתקרבים אל המסד כדי לזכות בטובות ההנאה שהוא משפיע על מקורביו. להפך, תמיד השמיע את דבריו מתוך שיקול דעת מוסרי-ערכי ללא משוא פנים, ומתוך חירוף נפש, שממנו יצא לא אחת בשן ועין. מהפרק השלישי בספר זה, שבמרכזו הקובץ עיר היונה, ניתן להיווכח שמכל קרבות תש"ח בחר אלתרמן דווקא בקרבות לטרון, שכישלונם שימש בסיס להתקפות נגד בן-גוריון ולהאשמתו במשגה פטלי. אלתרמן אינו חוסך בשיריו ביקורת מרומזת מהמנהיג. הכך נוהג "משורר חצר"?

כמו בכל זיוף מוצלח הייתה בידי מסלפי דמותו של אלתרמן איזו אמת חלקית, הגרועה משקר גמור, שאותה "ניפחו" למטרותיהם לממדים חסרי תקדים. האמת היא שאלתרמן כאמור אכן הגה חיבה והערכה לדוד בן-גוריון על העול הכבד שנטל המנהיג על כתפיו בשעתו הקשה של העם, ועל כן חרג מן המסגרת שבתוכה פעל עד לשנות הארבעים (מן המסגרת הנאו-סימבוליסטית של אסכולת שלונסקי שהאמינה כי על הליריקה "הקנונית" להתנזר מבעיות השעה והתנגדה לכל מִמסד באשר הוא), והסכים לנהל עם בן-גוריון דיאלוג מתמשך, שהחל אגב ביזמת בן-גוריון. וכי מה היה עליו לעשות? האם היה עליו שלא לענות על מכתבי בן-גוריון ולהפגין עמדה אנטי-ממסדית לתיאבון, רק כדי שיוכל לשמר את התדמית המרדנית של צעירי שנות השלושים ולשפר את תדמיתו בעיני מרדני שנות החמישים? האם היה עליו להיות אופוזיציונר בכל מחיר, גם נגד המצפון ונגד השכל הישר, וזאת רק כדי לשאת חן בעיני שלונסקי ובני חברתו, או בעיני בני דור "מרד הנעורים", שעלו בשנות החמישים על במת הספרות העברית?

אלתרמן לא התחשב במה שעלולים היו צעדיו לעולל לדמותו או לתדמיתו בקרב ידידיו ויריביו מן הרפובליקה הספרותית. לתוך האווירה הקוסמופוליטית של חברת שלונסקי, שהתרחקה מן השירה הלאומית כמפני האש, ולתוך האווירה העירונית והאירונית של זך וחבריו, שראו בחוויה האישית ערך עליון ודחו כל גילוי של קולקטיביזם רעיוני, הוא הטיל בסוף שנות החמישים את שירי עיר היונה שלו. אלה נכתבו כזכור בלשון "אנחנו" ועמדו בניגוד קוטבי הן לטעמים של בני אסכולת שלונסקי

הן לטעמם של הצעירים, בני דור המדינה. אלתרמן ביקש לתעד בהם את מה שנתבקש בימי היווצרותה המחודשת, הפלאית כמעט לדבריו, של הריבונות היהודית בארץ-ישראל. כל הסוקר אפוא את פועלו של אלתרמן לא יוכל שלא להתרשם כי צעדיו נעשו מתוך עמדה עצמאית, בצניעות, אך בביטחון מישיר מבט.

עמדתו הייתה עניין של צו פנימי, צו המצפון, שהורה לו לומר את אשר על לבו באופן גלוי וענייני, ולא להיכנע לשיקולים אפורטוניסטיים בני חלוף. הוא הבין תמיד כי יש ערכים שאסור לו לאדם לוותר עליהם, יהא המחיר האישי אשר יהא, ובשל הקוד המוסרי המחמיר שכפה על עצמו, חופשי היה לשבח את הממסד או לגנותו, לפי הנסיבות ולפי ההקשר. בספרות העברית, כפי שטענה נורית גוברין (בעניין אחר),⁵ יש דוגמאות לא מעטות של "ספרות המגויסת מטעם עצמה", אך אין בה דוגמאות של ממש ל"ספרות מטעם". בהצמדת תווית של "משורר החצר" על דש בגדו של אלתרמן יש מטעמה של הוצאת דיבה, בהיותה טלאי קלון על משורר שדאג לשמור על עצמאותו מכל משמר ולא הניח לרוב שידבק בכנף מעילו. אם כתב פה ושם שיר תהילה על כלי הנשק שהגיעו למדינה הצעירה, נכתבו הדברים מתוך הכרה בחשיבות האירוע והוקרה למי שנטלו חלק במשימה. כל הראיות, שאספתי בספרי על עת ועל אתר, מצביעות שמעולם לא כתב אלתרמן יצירה מתוך אינטרס אישי, או מתוך דאגה לאינטרסים של "נותני לחמו".

שגורה לא פחות ושגויה לא פחות היא התדמית של הבהמין חסר המחויבות, המלטש עד דק את שיריו האירופיים והאסתטיציסטיים ממרומי מגדל השן של האמנות הצרופה, זו המבקשת לחלץ את אלתרמן ממדי "המשורר הלאומי". אמת חלקית זו, המסלפת את דמותו של אלתרמן לא פחות מסילופים גמורים, נדרשה לאותם חוקרים אוניברסליסטיים וקוסמופוליטיים, שהולידו האוניברסיטה העברית ואוניברסיטת תל-אביב בסוף שנות החמישים ובראשית שנות השישים, בפרוץ אצלנו, באיחור מה, אפנת "הביקורת החדשה". פיתחה באופן מיוחד תלמידיו המרובים של בנימין הרשב (הרושובסקי) שגרסו כמוהו כי חיץ גבוה מפריד בין הליריקה הקנונית של אלתרמן לבין "שירי העת והעיתון" שלו. אותה שעה – שעת המעבר מאווירת "נכונים תמיד אנחנו" של ימי המאבק לעצמאות ושל מבצע קדש לאווירת האינדוידואליזם של דור המדינה (שהאגף העירוני שלו פונה כזכור בשם "דור האספרסו"), נתקבל הפירוש האסתטיציסטי של שירי אלתרמן בעין יפה. הרשב אמנם לא הרבה להעלות את דבריו על הכתב, ורובם אינם אלא תורה שבעל-פה, שצברה השפעה וקנתה לעצמה חסידים. עם זאת, ניתן

למצוא ראייה שבכתובים לדעה זו שלו על יצירת אלתרמן, בפרק שכתב באנתולוגיה הפרשנית על השירה העברית המודרנית *Modern The Hebrew Poem Itself* (1965).⁶ כאן נקבע במפורש כי לעומת שירי הטור השביעי, שהגיבו על בעיות השעה האונטיות, הייתה הליריקה האלתרמנית הרמטית ואסתטיציסטית (אצל הרשב כתוב "literary" כלומר "מְסוֹפְרָתָת") ללא כל נגיעה באירועים אקטואליים או באירועי חיים קונקרטיים.

את התמורה שהתחוללה אצלנו באותן שנים שבהן חבשו בני דור המדינה את ספסלי האוניברסיטה ניתן לתפוס גם בהקשר הגלובלי: במעבר משנות החמישים לשנות השישים, בשיאם של המתח הבין-גושי והמלחמה הקרה, התעמקו החוגים לספרות בכל האוניברסיטאות והמכללות (אלה היו אז במלוא כוחן והשפעתן) בעיקר בטקסט ובדקויותיו: בגוש הסובייטי פרח כידוע הפורמליזם בשנותיה הראשונות של ברית-המועצות מתוך איסור גמור לעסוק בצד האידיאי או האידיאולוגי של היצירה הספרותית, ובמערב שלטה אז עדיין אופנת ה-*New Criticism*, הדומה לשיטת ה-*explication de textes* של הצרפתים, אופנה ביקורתית שנולדה מתוך חיפוש אחר שיטות הוראה ולימוד שיתאימו להמוני החיילים המשוחררים, חסרי המכנה המשותף התרבותי, שנהרו אחרי מלחמות העולם אל האוניברסיטאות ואל המכללות.

ובביקורת שבמקומותינו, שאליה הגיעו כאמור אפנות אלה באיחור-מה, סיפקו שירי כוכבים בחוץ מאגר בלתי נדלה של עושר טקסטואלי, שניתן להפוך בו ולהפוך בו ולמצוא בו תמיד רבדים נוספים ומורכבות נוספת. חזותם האוניברסלית והארכיטיפלית העניקה לשירים אלה הכשר גם אצל אותם חוקרים ומבקרים שביקשו לעסוק בדקויות הטקסט מבלי שייאלצו לשים לב לצדו התמטי-רעיוני של אותו טקסט עצמו. כאמור, שירה לאומית הייתה אז בגדר עניין הראוי לכל גינוי, ו"טיהורן" של חטיבות מסוימות בשירת אלתרמן מאשמת האקטואליזם הלאומי נחוצה הייתה להרשב (שהושפע מהלכי הרוח שמזרח ומערב) ולתלמידיו (שהושפעו ממנו) כדי שיוכלו לעסוק בשירים אלה כבאובייקט ראוי לקריאה שהויה. ואף זאת, הניתוק מן ההקשר הפוליטי היה אותה עת צו השעה במעין גרירה מאוחרת של נורמה בתר-סימבוליסטית, הגורסת כי היצירה הספרותית היא אוטונומית וכי אין להכתימה בסיגי המציאות, החומרית והפוליטית, ואף לא לחפש בה הד לחומרים חוץ-ספרותיים (ס' יזהר, למשל, החזיק – להלכה, אך לא למעשה – בהשקפה זו כל ימיו, אף נתן לה ביטוי בכתובתו המחקרית, וסופרי דור המדינה החלו לסגת ממנה

משנפתחה לפנייהם הדרך לכתוב שירה פוליטית, המפנה עורף לערכים הלאומיים והמזדהה עם ה"אחר").

לא מקרה הוא שבפרוה אופנת הקריאה השהויה בטקסט, נזנחו לקרן זוית כל שירי עיר הוונה, שבמיטבם מגלים לדעתי בשלות ומורכבות רבות אף יותר משל רוב שירי כוכבים בחוץ, אך הם "נגועים" כאמור ב"מום" האקטואליזם הלאומי, שפסל אותם מלכתחילה מלשמש אובייקט ראוי לניתוח. באופן טבעי ומובן מאליו הופנו כל הזרקורים כלפי שירי כוכבים בחוץ, הנקיים כביכול מ"מום" זה. ובמאמר מוסגר: היחס הבלתי-מאוזן הזה כלפי כוכבים בחוץ ועיר הוונה הולך ונמשך משום מה עד עצם היום הזה, גם בעיצומה של תקופה שהמירה את הטקסט בקונטקסט, ושבה גם בני דור המדינה, ובכללם נתן זך וחבריו – חסידי האינדיווידואליזם הקרטרי – כבר פנו זה מכבר לכתוב שירה פוליטית ושכחו את התקופה שבה הטיפו לנתק בין השירה לפוליטיקה. מותר כמדומה להניח שאילו הייתה האינדואולוגיה המובלעת בשירי עיר הוונה מגנה את המעשה הציוני או מתכחשת אליו, הם היו מהווים היום בסיס לעשרות עיונים ומחקרים (וראו לאיזה מעלה מרוממים המבקרים את שירי אבות ישורון, שבני דורם של שלונסקי ואלתרמן זלזלו בהם בגלוי, ופטרו את רובם כשיריו של משורר תמהוני ואקסצנטרי).

ייאמר כאן בגלוי כי הסילוף הרואה באלתרמן של כוכבים בחוץ אסתטיציסט חסר מחויבות לאקטואליה, להבדיל מזה שרואה בו "משורר חצר", גרורו של בן-גוריון, לא בא בדרך כלל מתוך כוונת זדון, המבקשת לגמד את שירת אלתרמן ולהדיחה ממעמדה. הוא נובע לרוב מאינטרפרטציה לקויה (misreading), מאי-הבנה שבשוגג. אי-הבנה זו אפשרה לפרשניו של המשורר, שבחרו לשים כעין מסך מסנן על זגוגיות משקפיהם לבל יקלטו באקראי מראות וגוונים בלתי רצויים, לנפס את שירתו למטרתם. להגנתם ייאמר עוד, כי התווית המסולפת שתלו באלתרמן מעוגנת גם היא כקודמתה באמת חלקית, שקשה להתכחש אליה או לבטלה כלאחר יד: לשירי כוכבים בחוץ אכן יש פסדה א-מימטית מובהקת, שלפיה אין השיר מתאר אלא תמונה מופלאה ומסתורית שלא מכאן ולא מעכשיו. רק בקריאה חוזרת ושהויה מתגלה שלתמונה יש הנמקה ראיסטית ברורה ומובחנת, שבה מתיישרים כל הפרדוקסים ומתבהרות הסתומות והנפלאות (הגם שלעולם לא באופן מלא או חד-ערכי). קריאה שהויה אף תגלה שהמראה החושני והקליל, הצבעוני והפרוע, של רבים משירים אלה אינו אלא המעטה השטחי והנוצץ שלהם, וכי מתבקשת במקביל גם קריאה רצינית, שיש בכוחה לחשוף אמתות

הגותיות כבדות משקל על משמעות החיים בתקופה של קטקליזם נורא, בהימוט סדרי עולם.

לדעתי, לא קשה להוכיח שגם בתקופת כוכבים בחוץ עסק אלטרמן בראש ובראשונה בשאלת קיומו של העולם באותן שנים שבהן התנדדה האנושות על עברי פי פחת ובשאלות מוסריות הקשורות להנהגה המדינית וליחסים שבין אדם לחברו בתקופה קשה זו. גם שירי טבע ואהבה תמימים למראה מתגלים בעיון חוזר כשירים העוסקים בענייני אקטואליה, עניינים שאותם תופסת שירת אלטרמן תמיד בהקשרם ההיסטוריוסופי הרחב ביותר. בסוף שנות השלושים, בשנים שבהן חיבר את כוכבים בחוץ, העסיקה אותו יותר מכול האימה הטבטונית הקרבה ובאה וגילויי הפשיזם בגרמניה ובאיטליה, המאיימים על האנושות להאבידה. את אותות הזמן הוא המחיש בשירים כגון "הרוח עם כל אחיותיה", "אל הפילים", "הדלקה", "הנאום", "כיפה אדומה", "הסער עבר כאן לפנות בוקר" ועוד ועוד. כל השירים הללו מנותקים מענייני השעה "הבוערים" רק לכאורה, וחזותם הטיפוסית והעל-זמנית נובעת מן ההנחה שבבסיסם, ולפיה הכוחות הסטיכיים והפרועים מרימים שוב את ראשם, והם עתידים להתפרץ כבימי קדם, ולהביא על העולם זוועות והרס – להלבישו במסכת הצבעים האטוויסטית של השבט הקמאי. אגב, דעה זו, הגורסת שבשירי כוכבים בחוץ מהדהדים הדים של אירועי הזמן, מקובלת כיום בחקר אלטרמן, ומוצאת את ביטויה גם בכמה מחיבורי המחקר המעודכנים, ואפילו במאמריהם החדשים של אותם מבקרים וחוקרים שייצגו בעבר את הגישה הפוכה, האוטונומית, זו המחפשת בשיריו המוקדמים של אלטרמן אך ורק את הסמנים העל-זמניים. למתבונן בשירים כדוגמת "הנאום" או "הדלקה" התבוננות שהויה קשה להבין כיצד נתפסו שירים אלה במנותק מאירועי הזמן ובמנותק משיריו ה"קלים" של אלטרמן שהגיבו על אותם אירועים עצמם (שירי רגעים). להערכתו, אין מדובר כאן בשיר או שניים, ש"הסתננו" אל הקובץ, כי אם בקובץ כולו, הדורש התבוננות מחודשת.

אלה שהתכחשו לממד האקטואלי וההגותי של שירים אלה טעו לדעתי טעות עקרונית בכך שנתפסו לחזית השיר ולקליפתו החיצונית, ושכחו שבשירה לא תמיד מתגלה תואם מלא בין הקליפה לבין התוך. הקליפה יכולה להיראות אסתטיציסטית, והתוך יכול לדון באירועי הזמן ובאִתוס שלהם. מותר כמובן לחוקר לבודד יסוד כלשהו מתוך מכלול היצירה ולמקד בו את מבטו כדי להגיע לתוצאות מחקריות ראויות לשמן, כפי שעושה למשל ראובן צור בבואו לבחון את המטפורה האלטרמנית בכלים של פואטיקה קוגניטיבית;⁷ אך אל להם לחוקרי אלטרמן לטעון, כפי

שטענו אחדים מהם בלהט רב, כי היסוד שאותו בודדו ואשר בו בחרו להתמקד הוא-הוא העיקרון המכונן והעיקר המחייב שאין בלתו. גם אל להם להכליל הכללות אימפרסיוניסטיות גורפות כגון אלה שבמאמרו של נתן זך "הרהורים על שירת אלתרמן", כי "לא מרובים הם אצלו [אצל אלתרמן – ז"ש] השירים שאתה יכול להצביע בהם על מתיחות פנימית אמיתית. בדרך כלל פתור השיר האלתרמני מראש"⁸. השקפה זו על שירי אלתרמן – כאילו אין הוא אלא אסתטיקון הכותב שירים "פתורים" ובלתי-מחייבים ממרומי מגדל השן של האמנות הצרופה, תחת שירים "פרומים" המתפרצים כלבה רותחת ממוחו הקודח של משורר-אמת שנלאה מלכלכל את כתיבתו – עברה במרוצת השנים גם להצגתו כמשורר לא-פוליטי, שברח כביכול מהצגת עמדות קשות ומהסתכנות באמירה מחייבת בעניינים השנויים במחלוקת.

ד. בגדי אלתרמן החדשים

עד כאן על התדמית הכוזבת של "משורר החצר" ועל זו של המשורר הבלתי-מעורב, הניצב במרומי מגדל השן של האמנות הצרופה. עתה אעבור אל התדמיות הכוזבות של השנים האחרונות, המציגות קשת חדשה של סילופים, בהתאם לרוח הזמן. ייאמר כאן בגלוי, כי הכוזבים והסילופים הנשמעים אצלנו לאחרונה הם בוטים ותקיפים לאין ערוך מאלה שנשמעו לפני שנות דור, אולי מפני שהמשורר כבר אינו בינינו ואינו יכול להתגונן בתביעות דיבה, ואולי משום שאנו חיים בתקופה שבה אין "קווים אדומים", ואיש הישר בעיניו יעשה.

כך, למשל, הולך כאמור ומתפתח לאחרונה דימויו של אלתרמן כמיסטיקון וכחסיד חב"ד – דימוי שנקבע כדי "להחזירו בתשובה" וליצור אלתרמן "כשר למהדרין". רוח כזו מנשבת לאחרונה מכיוון חוגי החוזרים בתשובה, והיא קונה לה, למרבה הצער, מהלכים וחסידים. אט אט עולה דמותו של אלתרמן מאוב, והיא עוטה דיוקן חדש שלא היכרנו עד כה: אלתרמן איש הסוד והמסתורין ודורש הגימטריות, "צדיק נסתר", שנסתרותו מתבטאת בהסתרת השורשים החסידיים שלו החוזרים ומתגלים ליודעי ח"ן ולבני העלייה חרף רצונו של המשורר להצניעם מעין. שוב ראוי להזכיר אותו "טור" אלתרמני – "תחרות לניסיון" – דבר מתחרה בשם "חופש הסילוף" שאם אין רוצים לראותו צובר תאוצה, יש לחסום בפניו את הדרך למסלול המירוץ.

לפיכך אומר במפורש ובמודגש: ספרה של שושנה צימרמן לפניך תאומים: על העיקרון המכונן ביצירת נתן אלתרמן (1997), המתאר את

שירת אלתרמן כמעשה מרכבה של סמלים קבליים, הוא בעיניי סימפטום לתהליך מסוכן שיש לנסות לשרשו ולסכלו בעודו באבן. ספר זה קובע בביטחון שאין לו על מה שיסמוך כי "העיקרון המכונן ביצירת אלתרמן הוא הזיקה המורכבת אל האלוהות, אפיוניה וציווייה" וה"יחס בין האני השירי לאלוהות, הזכרית והנקבית גם יחד".⁹ כדאי לשים לב לה"א הידועה ב"העיקרון המכונן", שתפקידו להעמיד את יצירתו המורכבת ורבת הפנים של אלתרמן על עיקרון מכונן אחד ויחיד. גם אם לפנינו ספר חסר כל ערך מחקר, מן הראוי להוקיע במפורש את סילופיו העקרוניים, כי המגמה הבאה בו לידי ביטוי, זו המעמידה כל סמל אלתרמני רב-אנפין, עברי ואוניברסלי כאחד, על חודו הקבלי, מנוגדת תכלית ניגוד לרוחו של אלתרמן ומסלפת אותה לחלוטין.¹⁰ אולם יש לה למרבה הצער אוזניים קשובות ופה פעור אצל אותו ציבור שבו, חסר יכולת ביקורתית, המעוניין בפרי האמצאה יותר מאשר בהבנת המציאות. הציבור הזה יבלע את התמונה המסולפת המוצגת בספר שלפנינו ככפורה בטרם קיץ, מבלי שיידע שמציאות חייו של אלתרמן הייתה שונה "במקצת".

יש אפוא לומר את הידוע אולי לכל בר בי רב: אלתרמן שהיה איש מודרנה מובהק ולמד מדעים מדויקים, הגיע אמנם מתוך הבנתו את היקום למסקנה ההגיונית והמתבקשת מאליה שיש בעולמנו גם חידות ללא פתרון, מסקנה הנוטעת גם ברציונליסט המובהק ביותר תחושה רליגיוזית של אפסות האדם מול איתני הטבע.¹¹ כבעל השכלה אקדמית באגרונומיה, הוא נפעם אפוא מחידות היקום, וכציוני נלהב הוא אף נפעם מתחיית העם, הארץ והתרבות העברית. הוא נתן להתפעמות זו ביטוי במילים ובציורפים טעונים בקונוטציות מטפיזיות (כפי שעשו גם משוררים אחרים מן המודרנה התל-אביבית, שאליה השתייך). אך מה לתגובותיו המאוזנות והרציונליות ולתורת הסוד והמסתורין שמפניה נרתע אלתרמן ושבה זלזל? יתר על כן, גם אם שלונסקי ואלתרמן (וכמותם גם אחרים בקרב מהפכני דורם), באו ממשפחות ששורשים להן בחסידות חב"ד, וגם אם שירתם עשויה הייתה להשתמש פה ושם במושגים בעלי קונוטציות דתיות, כגון "גאולה" או "משיח", כבמטפורה לענייני השעה "הבווערים", המבין את המטפורות הללו כפשוטן טועה ומטעה.¹² כל זאת כמובן מבלי לגרוע כמלוא הנימה מן ההתפעמות העמוקה שעוררו באלתרמן שנות מאבקן של שארית הפלטה ושל המדינה שבדרך על עצם קיומן.

זוהי רליגיוזיות של איש מדע המודה בקוצר ידו של האדם להגיע לפתרון חידת החיים, ולא מיסטיקה אי-רציונלית של אדם המחפש פתרונות חד-ערכיים לחידות היקום ולחידות הקיום. אכן, אלתרמן לגלג

על ניסיונו של הקומוניזם למחוק את האמונה ממאמיניה (כפי שעולה מטורו "הקלריקל הקטן"), אך אין בכך כדי לקרבו אל החסידות והקבלה, ולראות בו מאמין תמים-דרך. הסילוף ההופך את אלתרמן – איש מודרנה חילוני, בוהמיין ואיש המאבק לעצמאות ישראל, בעל טמפרמנט של פובליציסט, היסטוריוסוף ואיש מדע – לאחד מ"שלומי אמוני ישראל", או למיסטיקון שנתלה באילן הספירות, סופו שיכה שורש ויתאזרח באקלים התרבותי שלנו מסיבות חוץ-ספרותיות, ובעוד שנים אחדות קשה יהיה להתחרות בו וב"אמתותיו" הנחרצות והבוטות. יפה, אם כן, שעה אחת קודם. לא אחת נכתבים לאחרונה חיבורים אקדמיים כגון "האלוהות בשירת אלתרמן", או "אלתרמן, המלאכים והשטן", מבלי שכותביהם יבינו שמושגים אלה בשירתו הם מטפורות, ולא ביטוי ישיר וליטרלי לאמונה תמימה של "שלומי אמוני ישראל".

אתן רק דוגמה אחת המלמדת לאילו הימורים ולאילו מהמורות מוכן הספר לפניך תאומים למשוך את קוראיו. בבואה לפרש פרדוקס טרגי ואירוני כאחד כדוגמת "אי-שְׁמָה בְּפֶרֶסָה הַתְּמָשִׁים וְשְׁמִים" (שהוא, דרך אגב, אוקסימורון אלתרמני טיפוסי, המצמיד זה לזה את הפכי הסתמי והמדויק), המחברת מעניקה לו פירוש מופרך שלפיו "מסמנת 'הפרסה החמישים ושתיים' את המטרה לעלייה המיסטית כנמצאת מעבר ל'שער החמישים' ולפרסה הנ"א, דהיינו, מעבר לראשי-התיבות המסמנים את האני הארצי של המשורר".¹³ והרי המספר 52 היא קודם כל מניין השבועות בשנה, ועל כן סופרים רבים – ולא אלתרמן בלבד – השתמשו בו כבציון סמלי לשקיעה שבטרם התחדשות (כברומנים פנין של נבוקוב, מולכו של א"ב יהושע, בביתו במדבר של מאיר שלו ועוד, שבכולם הגיבור הראשי הוא בן 52).¹⁴ ההתעלמות מן הממד האוניברסלי של הסמל ולהיטותה של המחברת להשליך את כל יהבה על פירוש חד-ערכי, "מדויק" כביכול, חוטאת להבנת המורכבות והפרדוקסליות האופייניות לשירת אלתרמן (קרי, יכולתה של שירה זו להכיל בכפיפה אחת את הפכי האמונה והכפירה, הרצינות והשעשוע, הלאומיות והאוניברסליות וכן הלאה).

אלתרמן השתמש אמנם באוצר המוטיבים החסידי, אך כבמילון פיוטי, ולא כבעקרונות אמונה (ממש כפי שביאליק השתמש בו לפניו ב"זוהר", ב"הברכה" וב"צפרירים", אף שכתב שירים סטיריים לא מעטים נגד החסידים ואנשי השם שלהם). כך, למשל, בנה אלתרמן את שירו-פזמונו "אליפלט" על סיפורו הנאו-חסידי של י"ל פרץ "בונצי שתוק" – סיפור על לא-יוצלה גמור בעולם הזה, שאחרי מותו נתקבל בכבוד רב אצל מלאכי השרת בעולם הבא. כך, למשל, בנוי טורו "על אם הדרך" על

מעשייה חסידית על הבעל-שם-טוב, שהלך לחפש את שותפו לעולם הבא. הראו לו יהודי בעל גוף, חוטב עצים פשוט, שגר בבקתה עלובה. שהוליו לייער, הראה לו עץ שאליו עקדו הקוזקים את אביו ושרפוהו חיים. "אבי היה דק ורך כקנה", אמר חוטב העצים לבעש"ט, "אך אם ינסו לשרוף אותי, יצית גופי להבה כה גדולהשתרוף את היער כולו". סיפורים כאלה, שאינם כלולים משום מה בספר *לפניך תאומים*, שימשו את אלתרמן במרחבי יצירתו כתזארוס לדליית מוטיבים עממיים. האם יש בהם כדי להעיד על "קשריו ההדוקים עם אורח החיים הדתי", כדברי המחברת בעמ' 18 של ספרה? אתמהה.

הסמלים החסידיים ביצירת אלתרמן – ואין הם אותם סמלים שהמחברת מזהה בטעות כסמלים חסידיים-קבליים – ראויים אמנם להיחקר, אך בתורת סממן אחד מני רבים, המשתבץ בסימבוליקה רחבה וססגונית, גדושה בסתירות ובניגודים, סממן שאלתרמן השתמש בו בתערובת של תחושה רליגיוזית ושל ספקנות אירונית. אלתרמן השתמש אמנם ביסודות חסידיים (בשירתו הוא הרבה לכתוב על היין, על הניגון, על היחס לעניים בחומר ועשירים ברוח, אך הוא בחר במוטיבים, בנושאים ובדמויות המשותפים לחסידות ולנאו-סימבוליזם). הוא ידע כי המהפכה הקומוניסטית, שמיגרה כביכול את הדת, תוליד ראקציה, וניתן להראות כי הוא ניבא את תהליך החזרה אל הדת ואת הנהייה למיסטיקה העובר כיום על החברה בישראל ובמערב.¹⁵ ואולם, אפשר לקבוע בוודאות, כי הוא לא היה מברך את ברכת הנהנין על הדילטנטיות השרלטנית שבה נערך החיפוש אחר שורשים רוחניים בידי מי שהופכים את מבוכת הנבוכים קרדום לחפור בו.¹⁶

ולאחרונה – ובכך אסיים דיון זה – יש בביקורת אלתרמן גם קו פוסט-ציוני אופנתי, שאותו נוקטים מבקרים והיסטוריונים "חדשים" כדוגמת חנן חבר, יצחק לאור, עדית זרטל, יוחאי אופנהיימר ואחרים. הללו מפרשים לא אחת את שירי אלתרמן כטקסטים חתרניים, תוך שהם מבקשים לחשוף את ה-subtext (תת-טקסט) הבתר-ציוני הסמוי כביכול בהם. האופטימיסטים יאמרו שזוהי טיבה של קלסיקה אמיתית: שניתן להפוך ולהפוך בה ולהבינה במעגלי השתמעות הולכים וגדלים; שבכל דור ימצא בה הקורא מענה לרגישויותיו החדשות. בראשית דרכה, הסתפקה ביקורת אלתרמן באבחנות אינטואיטיביות ואימפרסיוניסטיות הן על מכלול יצירתו והן על שירים ספציפיים (ממרחק השנים ניתן לראות שהועלו בה אבחנות לא מעטות ששימשו לימים בסיס למחקריהם של בעלי ה"כלים" וה"שיטות"). בשנות השישים, עם התבססות הביקורת האקדמית, נבחנה יצירת אלתרמן בכלים סטרוקטורליים פנים ספרותיים, שאפיינו את ימי

"הביקורת החדשה", ושוב מצאו בה המבקרים כר נרחב של אפשרויות להדגמת אותם עניינים תאורטיים שעמדו במרכז עניינם (כגון ענייני פרוזודיה, מטפוריקה, רטוריקה ותורת ה'נ'רים). משנתחולל מהפך נוסף, ואת מקום העיון הטקסטואלי הפנים ספרותי ירש העיון הקונטקסטואלי החוץ ספרותי, גם אז נמצאה היצירה האלתרמנית ראויה להחלת עקרונות הביקורת המחבבת את השיח הפמיניסטי, את השיח הבתר-קולוניאליסטי ואת שיח המיעוטים המדוכאים. ללמדך שיצירה זו לא נס' לזה גם בעידן הבתר מודרני, המבכר את העיסוק הפוליטי במטרה לחולל תמורות מיידיות בהשקפת העולם הפטרונית הישנה על פני העיסוק הא-פוליטי, הקרמנויטי, בטקסט ובדקויותיו.

ואולם, האם באמת מבינים המבקרים וההיסטוריונים ה"חדשים" את העולם האלתרמני ואת צפניו? האין הם מבלבלים בטקסט האלתרמני בין אמירה כנה לאמירה אירונית, בין פתוס לבתוס, בין תופעה אקראית ושולית לתופעה גורפת? בהקשר זה ראוי להדגיש: אלתרמן הגן אמנם על ערביי הארץ בכל הזדמנות שבה איתר חוסר צדק והתנהגות לא-מוסרית ולא-הוגנת מצד הממשל הצבאי ומצד השלטונות,¹⁷ אך אין זה סותר את היותו משורר ציוני במלוא מובן המילה, שכתב בתקופה שבה טרם הפכה אהבת העם והמולדת שם נרדף להשקפת עולם ימנית. הגיע הדבר לידי כך שבתכנית טלוויזיה שערכה ד"ר שוש אביגל,¹⁸ הציג המנחה (המופך בדרך-כלל כאיש תקשורת מבריק) את "טורו" האירוני של אלתרמן "ארץ ערבית" (בדבר "העיר השוקטת אל קודס/ שְׁתָּנָה בָּהַ מְלֵךְ דָּאוֹד [...] על הָרֵיךָ שֶׁל אֶרֶץ עֲרָבִית/ אֲשֶׁר מוֹסָה רָאָה מִרְחוֹק") כשיר המגן על זכותו של המיעוט הערבי בארץ. אם האירוניה הגלויה של שיר זה לא הובנה כראוי, מה לנו כי נלין על טענות שגויות כדוגמת אלה שליוו ועדיין מלוות את שיריו ה"קנוניים" המורכבים של אלתרמן, "מריבת קיץ" ו"שירים על ארץ הנגב", שירים שבהם האירוניה עקיפה, מעודנת ולעתים כמעט בלתי-מוחשת.

הנה, שורות כגון "פִּי נִכְרִי בּוֹ צֶלְמֶךָ [...] לִיְפִיךָ שֶׁנִּמְצָא פְּגָבָה בְּמִתְחַרְךָ, מִתְנַכֵּר הַמְזַרְחָ [...] לֹא בִּשְׂנֵי הַנָּה הִטְבַּעוּ נְעוּרֶיךָ" (מתוך שירו האנטי-כנעני של אלתרמן "מריבת קיץ") הביאו את חנן חבר למסקנה שאלתרמן השמיע בהן טענת ערעור על זכותנו להתערות במרחב השמי,¹⁹ בעוד ששורות אלה מבטאות את מלחמת התרבות רבת-השנים שתתחולל במדינה עד לקביעתו העתידית של הדיוקן הלאומי שצריך להסתגל למזרח. הנה, שורות כגון "וּבְעֵין סֶזֶל סוֹחֵר / וְרָאָךְ מְעוֹז וְנִבְצַע" ("שירים על ארץ הנגב") הביאו את יוחאי אופנהיימר למסקנה שאלתרמן השמיע בהן את השגותיו על טיבו הכמו-קולוניאליסטי של כיבוש

השממה,²⁰ בעוד שאלתרמן מדבר בהן באירוניה דקה על שני סוגי כיבוש, ומנבא שהשממה ה"כבושה" וה"מובסת" תכשף את כובשיה, ותכבוש את לבם: "שׁוֹכֵיה" ו"בוֹיָה" של הארץ ילכו בסופו של דבר שבי אחר מרחביה הקסומים.

לפני שנים אחדות נתפרסם הספר *זהבם של היהודים*²¹ מאת ההיסטוריונית "החדשה" עדית זרטל, ובו טענה מעניינת, גם אם מופרכת מעיקרה: שירו של אלתרמן "דף של מיכאל" (משיריו הראשונים והחשובים של הקובץ *עיר היונה*), המתאר את המפגש בין בני היישוב לבין שארית הפלטה הנישאת על גבם, מתאר לדבריה "מלחמה לחיים ולמוות בין הנושא לנישא", שאין בה "אהבה לקרבן [...] מתוך חמלת אמת, אלא מלחמה 'סמויה וקנאית' בין השניים, בין הגרעין (ארץ-ישראל) לבין אבן הריחיים (הגולה שלאחר השואה)".²² לטענת זרטל, אלתרמן מזדהה בשירו "דף של מיכאל" עם עמדתם של בני היישוב שראו במעפילים (שהיא מקפידה לקרוא להם "מהגרים בלתי לגאליים" לבל תזדקק למונחיה של ההיסטוריוגרפיה הציונית ה"מיושנת") גטל מעיק, וחשב כי התהום הפעורה בין בני הארץ לבין אנשי הגולה "אינה ניתנת לגישור אלא באמצעות השלטת ההגמוניה הציונית. על הגולה להשתנות עד היסוד ובאופן חד צדדי במפגש זה; עליה למלא תפקיד בתסריט הציוני ושוב לא להיות מה שהיא".²³

בשיר זה של אלתרמן כלולות שורות כגון: "צור מקצקת/ היא לנו הגולה הזאת לדורותיה, אף הנה קרבו פְּנִיָה וּנְרָאם כְּרֵאוֹת גּוֹרֵי פְּלָבִים אֶת פְּנֵי הַעֲרָבָה, כְּרֵאוֹת הַתּוֹלִים לִלְב אָרִי נוֹהֵם [...] לא עַת לְבוֹא תִשְׁבּוֹן מִי הַעֲנִי אוֹ הַעֲשִׂיר, / אֶף הַתְּמוֹרָה נִפְלָה וַתְּהִי לְפִלָּא. [...] אֲבָל מִלְחַמַּת שְׁנַיִם / סְמוּיָה וְקִנְאִית בּוֹ תִשְׁתַּחַל כְּחוֹט וּמִבְּחוּץ תְּבוֹא בּוֹ וּמִתְדַרְרִים, / לְחַרֵּץ אִם יִטְחֲנוּ רִחְיוֹ אֶת הַגֵּרְעִין / אוֹ הַגֵּרְעִין יִטְחֵן אֶת אֶבֶן הַרְסִים. / [...] אֶפֶל הַזֶּמֶן וְלֹא אֲנָשֵׁי סוּדוֹ אֲנַחְנוּ. / נַעֲלָמִים חֲקִיו, חֲזָקוּ פְּנֵיו מִצוֹר. / וְאָנּוּ אֶל מוֹלֵד מְאֻחָרֵי הַצֶּאֱן / וּמִסְפָּסֵל הַלְמוּדִים לְקַחְנוּ".

מה לשורות מורכבות כאלה, שהחמלה והתמיהה ניבטות מהן מכל עבר, ולאמירה כה שטוחה ומרדדת כמו זו שבאה לידי ביטוי בספר *זהבם של היהודים*? גם אם לא ייפה אלתרמן את המציאות, וגם אם הציגה על כיעורה ועל קרעיה, אין בשיר – אף לא באורח סמוי – זכר לטענה כאילו על הגולה להשתנות באופן חד-צדדי במפגש עם בני היישוב ולמלא תפקיד מוכתב מראש בתסריט הציוני. ההפך הוא הנכון: מדובר בשיר על "חוקיו הנעלמים" של העתיד; על כך שאי-אפשר לכוון בתכתיבים כלשהם את מאזן הכוחות שבין הגרעין הארץ-ישראלי לבין מטענן של

כלל העדות והגלויות, שהוטל על כתפיו הרפות, ואף אין לנסות לעשות כן, כי הדברים ייעשו מעצמם בתהליך שייארך דורות.

בסגנונו רב הפרדוקסים תיאר כאן אלתרמן את התבוננותם של בני הארץ, אותם לוחמים "זקופי קומה", שלמעשה אינם אלא נערים שלוקחו מספסל הלימודים, בגולה הדוויה המקרבת את פניה אליהם, כהתבוננות של גורים רפים בהוויה אדירה וכואבת ("פְּרָאוֹת הַחֲתוּלִים לְלֵב אֶרֶץ נוֹהֵם"). ודוק, הגולה מדומה כאן לאריה פצוע, הנוהם נהמת כאב, ולא לאריה שואג המשחר לטרף, אות להיותה בשעה זו תופעה מפוארת ואדירת ממדים ("ארי נוהם" הוא גם שמו של ספר רבני חשוב שחולל מלחמת תרבות בשעתו), אך מוכה וחבולה עד דָּפָא. באמצעות דימוי זה, בני היישוב מוצגים במרומז כתופעה צעירה, רכה, חסרת ייחוס, שמוצאה ממשפחה עתיקה, רמת יחס וידועת סבל. אמנם גם החתולים מוצאם מסדרת הטורפים, אך מה סיכוייהם להתקרב פיזית ומנטלית אל המתחולל בלבם של אריה נוהם!?

אכן, יש כאן פחד עמום ותהייה גדולה מפני תוצאות המפגש בין שתי הוויות: מצד אחד, הגולה – הוויה גדולה, פצועה וכואבת, שנקרעה משורשי חייה, המביאה עמה מטען כבד וגדול, שחיוב ושלילה משמשים בו בערבוביה; מן הצד האחר, היישוב – הוויה רכה, דרדקית וזלת מטען, שאך זה החלה להכות שורש באדמת הארץ מתוך מרד בגורל היהודי שכפה על בניו חיי תלישות ונדודים. ודווקא על החתולים הרפים מוטלת המשימה להבין ללב הארי הנוהם מעצמת כאביו, אף לשאת עמו בעול הסתגלותו למציאות החזשה שנכפתה עליו בצוק העתים.

יש כאן אפוא תיאור מורכב ורב-אנפין, ובו תערובת של גאווה וענווה, של תעוזה וחשש – חשש מפני תוצאות המפגש רב הניגודים הזה, שבו ה"זר" וה"מוזר" הוא בן עמך, ושבו היסוד הקולט – החזק והבריא – הוא מועט וחלש במובנים רבים מן היסוד הנקלט, הרצוף והדווי. השיר אכן מבטא את הפחד מן ההיבטים השליליים של ההוויה הגלותית (החשדנות וחוסר האיוון, ההתחכמות והפלפול, הפחדנות והסתגרות וכו'), הנגלים לעיני מי שביקשו להתנער ממנה, אך לא מבני הגולה, מאנשים בשר ודם, המבקשים למלט את נפשם בנשימה חרדה ובגוף נאנק, דך וניגף.

זרטל מקפידה כאמור, בחתירתה לאובייקטיביות, לדבר על ההגירה הבלתי-לגלית כדי שלא להזדקק למונח הציוני "העפלה", ואגב החתירה לנייטרליות ולאובייקטיביות גמורה, היא נוקטת כבלי משים וכבלי משים נוקטת את זווית הראייה של הבריטים. מגדיל לעשות ממנה יצחק לאור בספרו *אנו כותבים אותך מולדת*,²⁴ החוזר ומדביק לאלתרמן את תווית

"משורר החצר", ואף משמיע כלפיו את ההאשמה התמוהה: "את שירי מכות מצרים לא כתב אחד מן החפים מחטא [...] את השיר הזה כתב בעל 'אמרה חרב הנצורים', ה'שמע ישראל' של משה דיין, אביהן של כמה מן המלחמות הפחות צודקות".²⁵ הרי לנו טיעון "לוגי" למהדרין ובנוי לתלפיות: אלתרמן אשם גם בדרך שבה עתיד היה משה דיין להבין את שיריו ולפרשם. וגם אם התכוון לאור לרמוז למיליטנטיות האלתרמנית, היפוכה של אהבת השלום של לאור, הרי שדבריו מסלפים את אלתרמן וקוראים אותו קריאה שגויה (misreading), האופיינית לאנשים המשימים עצמם פלורליסטים ולמעשה אינם אלא בעלי תפיסת עולם אוניפורמית למדיי. את "אמרה חרב הנצורים" כתב משורר מיואש, באחד מרגעיו הקשים של העם, בשעה שברור היה כשמש שהמעטים היושבים בארץ לא יעמדו מול גדודיו של רומל. זהו מונולוג שמשמיעה החרב ביד נושאה בעת שברור לה כי "מראש ביד מנת השגנו", ובכל זאת היא מתנחמת במחשבה כי לפחות נלחמנו על נפשנו בטרם "אל קרב אין תקנה קרנגנו". ילמדנו נא לאור מה פסול מצא בעמדתו זו של אלתרמן בזמן שטפל בו את האמירה שצוטטה לעיל.

קשה שלא להתרשם כי התוויות המסולפות שמדביקים לאחרונה על אלתרמן מימין ומשמאל אינן אלא מניפולציות מצד מי שערים לטיבן המניפולטיבי, אך מבקשים בכל מחיר לגנות את אלתרמן ולהאשימו במיני האשמות סרק, או – להפך – לנכס את המשורר לעצמם מתוך רצון לראות בו אחד מאנשי שלומם. אלתרמן המורכב, ששירתו היא מעשה כלאיים של לאומיות ואוניברסליות, של כובד ראש והיתול, של אתיקה ואסתטיקה, זר לרוחם של מבקריו החדשים, והם אינם מעוניינים כלל להכירו. ככל שהם מתבצרים בפנינתם הנידחת, המחייבת אמירה חד-משמעית ונחרצת, הם אף אינם מסוגלים להכירו, להכיר תופעת שעטנז וכלאיים, שבה "מתעורבים החוטים שתי וערב/ ובמלאכת רקמה עתיקה/ מצירים הקה פתר וחרב/ ומגבעת-לצים מצתיקה" (כמחזהו של אלתרמן *אסתר המלכה*, מערכה ראשונה, תמונה ראשונה, שורות 17-20, שכבר צוטטו לעיל). אם הצליחו דבריי לערער על התדמיות השגויות הקיצוניות והחד-ממדיות הללו ולערער את תקפותן במקצת, דייני.

הערות

1. *הטור השביעי*, כרך א, עמ' 166.
2. דברי ברוך קורצוויל נתפרסמו לראשונה בהארץ, י"ד בניסן תשי"ח (4.4.1958), עמ' 7; וראו גם: שם, כ' בניסן תשי"ח (10.4.1958), עמ' 8.

3. ראו מאמרו של נתן זך "הרהורים על שירת נתן אלתרמן", עכשיו, 4-3 (תשי"ט), עמ' 109-122; וכן ספרו *זמן וריתמוס אצל ברגסון ובשירה המודרנית*, תל-אביב 1966.
4. המאמר התפרסם גם בספרו של דן מירון *אם לא תהיה ירושלים*, תל-אביב 1987, עמ' 11-86. גם בשנים האחרונות מהדהד טיעון זה בדבר היות אלתרמן "משורר חצר" מספרו של יצחק לאור, *אנו כותבים אותך מולדת*, תל-אביב 1995, עמ' 124, 206 ועוד.
5. במאמרה "בשבחה של ספרות מגויסת", שנתפרסם לראשונה במעריב מיום 25.5.1993; ראו גם בספרה *קריאת הדורות*, כרך א, תל-אביב 2002, עמ' 67-63.
6. המובאה מתוך מהדורה מאוחרת: *The Modern Hebrew Poem Itself*, ed. S. Burnshaw, T. Carmi and E. Speicehandler, Harvard U.P Cambridge Mass. 1989, p. 107.
7. בספרו *משמעות וריגוש בשירה*, תל-אביב 1983, וכן בספרו *שירה היפנוטית עברית: קווים לאפיונה*, תל-אביב 1988.
8. זך נגד אלתרמן בספרו *זמן וריתמוס* (ראו הערה 3 לעיל).
9. בספרה *לפניך תאומים*, טבעון 1997. עמ' 15, 17.
10. בצד ההתעלמות מן הממד האירופאי והאוניברסלי של היצירה האלתרמנית, ניכרת בחיבור זה הנטייה המכנית למתוח קו ישר בין כל מילה לבין הסמל הקבלי שמילה זו מייצגת (נר = שכינה, כבשה = שכינה, איילת = שכינה, וכד'). הקישורים הללו אין בהם כדי לשקף אפילו את מקצתה של המורכבות האלתרמנית: הם מכניים, לא-משכנעים ואינם מעידים על ידע ועל תובנה. מתודה כה מכנית יכול לנקוט כל תלמיד מתחיל לאחר שדפדף שעה קלה במשנת *הזוהר* מאת ישעיהו תשבי. לעומת זאת, אין כאן דיון על היין, על הניגון, על הטבע בכלל ועל היער בפרט, על היחס לעניים בחומר ועשירים ברוח, וכן על שאר עניינים המשותפים לחסידות ולנאו-סימבוליזם.
11. ראו מאמרו של אלתרמן "בין ספרה לסיפור" (אחרית דבר למחזה "משפט פיתגורס"), *כל כתבי מחזות*, עמ' 561-580.
12. על השימוש המטפורי במושגים דתיים לצרכים חילוניים, ראו תשובתו של נתן אלתרמן לישעיהו ליבוביץ, בספרו *חזוט המשולש*, תל-אביב תשל"א, עמ' 368-363.
13. *לפניך תאומים* (ראו הערה 9 לעיל), עמ' 52-53.
14. מולכו, גיבורו של א"ב יהושע, הופך במהלך הרומן הנושא את שמו מבן 51 לבן 52. הרומן פותח במות אשתו, ובתחילתו של פרק חדש בחיי הגיבור המאפיר.
15. מעניין להיווכח כי אלתרמן כמו ניבא את התהליכים העוברים כיום על החברה בישראל, משהתבונן באותה עלייה שומרת מצוות שהגיעה בהמוניה מצפון אפריקה והבין כי חילונה המהיר, פרי האינדוקטרינציה של מדיניות כור ההיתוך, יעורר לימים ראקציה, בדמות חזרה אל הדת. הוא, שלא אהב להתנבא

מה דמות תהא לעם ולמדינה בעתיד, אמר בשורות שיש בהן מן המשאלה ומן החשש, בעת ובעונה אחת: "הָעַם יִרְכָּה, יִגְיַע/ אֶל עַתְּ שְׁלוֹם שְׂאִין בְּה פֶּחַד, / וְאִז, לְבַל יִשְׁכַּח בְּן מִי הוּא, / יָקוּם אֶחָרוֹן צָרְיוֹ בְּשַׁעַר/ מִלְּזָה יִעֲמֹד אֲבִיהוּ/ לְהֶאֱבֹק עִמּוֹ עַד שְׁחַר. // בְּזֶה הַמְּקוֹם הַמִּיָּעַד/ יִהְיוּ נִפְתָּלִים הַשָּׁנִים/ עַד הַיּוֹתָם לְגוֹף אֶחָד, / הַצָּרְיוֹ עָפָר, הַצָּרְיוֹ שְׁמַיִם" (חגיגת קיץ, עמ' 69-70). משמע, הגורל הלאומי עוד יזמן לעם מאבקים לא מעטים, ובשעה שלא יהיו אלה מאבקים עם אויבים שמחוץ, עתידים להתפתח בו מאבקים שמבית על דמותו ועל דיוקנו, עד שתתקבע בו אותה מזיגה שחציה עפר וחציה שמים – חציה מעולם המעשה וחציה מעולם הרוחניות, חציה חילונית וחציה דתית. אלתרמן רותק בשנות המדינה להתבוננות באותה מטמורפוזה מופלאה שנתחוללה בחיי העם במעברו מחיים רוחניים ותלושים מקרקע לחיים ממלכתיים הקשורים לקרקע אך תלושים משורשים רוחניים. הוא ניבא כי המוטלת עוד תוסיף לנוע עד לסינתזה הגמורה בין אדמה לשמים, שתעצב את דמותו לעתיד לבוא, לכשיתייצבו חייו ויהפכו למקשה אחת.

16. ממאמרה של סוניה רוזנברג "ספרייתו של אלתרמן", *מחברות אלתרמן*, כרך ג, תל-אביב 1981, עמ' 166-174, עולה כי כל ספריו הפרטיים של המשורר הם בתחומי ההיסטוריה והפוליטיקה, המדע, הפואטיקה והצינונות. הייתכן שתחומים אשר לטענת המאמר היו כה קרובים ללבו של אלתרמן – תחומי המיסטיקה, הקבלה והחסידות – לא ימצאו כל ביטוי בספרייתו? מתעורר הרושם שתיאור מהימן של אלתרמן – האיש ויצירתו – צריך להגיע למסקנות הבאות: לאלתרמן, כמו לרוב חבריו המשוררים, בני העלייה השלישית והרביעית, היה ידע לא-מבוטל במקורות ישראל (לפחות בהשוואה למקובל בימינו). ידע זה מחלחל כמובן לכל רובדי יצירתו, הן באופן מטפורי הן כביטוי להשקפת עולם. עם זאת, מן הראוי להתריע על כך שהצגתו של המשורר לפני ציבור הקוראים (ובמיוחד לפני ציבור דתי, המעוניין לראות באלתרמן אחד מאנ"ש בגלל שייכותו לתנועה למען ארץ-ישראל השלמה), כמי שהשתייך לחוגי חב"ד, כבעל נטיות מיסטיות וכמי שכל יצירתו היא מעשה תשבץ של סמלים קבליים, יש בה כדי לסלף את תמונת חייו של המשורר עד לבלי הפך.

17. כגון בטוריו "צורכי ביטחון", *דבר*, כ"ט בתמוז תשי"י (14.7.1950); "לעניין של מה בכך", *שם*, ו' באלול תשי"א (7.9.1951); "הצעירה שנישאה לערבי", *שם*, כ"ו באלול תשי"א (28.9.1951); "סערה על פני סדר היום", *שם*, י"א בתמוז תשי"ב (4.7.1952); "לחש סוד", *שם*, כ"ב בטבת תשי"ג (9.1.1953); "שני אמצעי ביטחון", *שם*, י"ט באב תשי"ג (31.7.1953); "ישן וגם חדש", *שם*, כ"ו באב תשי"ג (7.8.1953); "לשאלת הכבוד", *שם*, כ"ג באייר תשט"ו (4.5.1956); "תחום המשולש", *שם*, ג' בטבת תשי"ז (7.2.1956) ועוד.

18. בתכנית "קוראים קוראים פוליטיקה", שהופקה לרגל יום השנה השלישי לרצח רבין מטעם עיריית תל-אביב על-ידי ד"ר שוש אביגל, ראש האגף לאמנויות דאז. התכנית שודרה ביום 3.11.1998 בערוץ השני של הטלוויזיה הישראלית.

19. בהרצאה בכנס הבין-אוניברסיטאי השלושה עשר לחקר הספרות העברית, אוניברסיטת בר-אילן, פברואר 1998.
20. בספרו *הזכות הגדולה לאמר לא* (2003).
21. ע' זרטל, *זהבם של היהודים – ההגירה היהודית המחתרנית לארץ-ישראל (1948-1945)*, תל-אביב 1996.
22. שם, עמ' 497.
23. שם, שם.
24. י' לאור, ראו הערה 4 לעיל.
25. שם, עמ' 202.

פרק שני

בסוד המרכאות הכפולות

יחסו הדו-ערכי של אלתרמן לשירי ארץ-ישראל

א. בזכות הערפל

היה זה המדינאי הנרי קיסינג'ר, שטבע בזמנו את המושג השימושי "constructive ambiguity" (עמימות מועילה ובונה) בבואו להסביר את עקרונות הדינמיקה של המשא והמתן 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,¹ אינם שירים בהירים, לכידים ואחדותיים כל עיקר. אדרבה, אלה הם שירים גועשים, מלאי סתירות פנימיות, שאינם מתפתחים באופן לינארי 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 ההיפך 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 קרמטיים יותר ויותר בשירת מלארמה ובזו של ואלרין [...]. במציאות שבנוסה 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.²

כמו הסימבוליסטים הצרפתיים, גם אברהם שלונסקי, אבי האסכולה הנאו-סימבוליסטית בשירה העברית, לא כתב את שיריו הקרמטיים 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, המושגים בפי כול. אף על פי כן, לרוב אין שיריו ה"קשיים", שנועדו לקומץ יודעי ח"ן, מתגלים לעין הפרשן, בקריאה חוזרת ונשנית, כשירים בלתי נדלים, שניתן להפוך ולהפוך בהם עד לאין קץ. תלמידו נתן אלטרמן, לעומת זאת, כתב שירים לא מעטים, שאין הפרשן יכול בשום אופן למצותם ולהגיע לסוף חקרים. במיטבם, שירים אלה מתאימים לקוראים מסוגים שונים: הציבור הרחב יוכל לזהות בהם את צדם ה"בהיר", הרגשי והחושני, שיטעהו להאמין שלפניו טקסטים פשוטים ומובנים, צבעוניים ומתנגנים. לעומת זאת, הקורא המיומן יגיע למסקנה שאי-אפשר להבין שירים מעורפלים אלה עד תום ולהעניק להם פירוש מחייב, שכן הם מפוררים, א-מיימטיים, מסתוריים ומושכים לעתים קרובות אל אמירות חידתיות ואל נופי הזיה והלום. עם זאת, חרף ערפולם, חבוייה בשירים הללו אמירה הגותית גבישית, שראוי לנסות לחלצה מבין שיטי השיר.

ניתן לכנות שירים אלה, בעקבות חוקר הסמיולוגיה הצרפתי רולן ברט (Barthes), בשם טקסטים "קתיבים" (textes scriptibles); כלומר, טקסטים שאין להם משמעות "סופית", אלא הקורא "כותבם" מחדש תוך כדי קריאה, ובכל קריאה הם מופיעים לנגד עיניו באור אחר.³ 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"קלסית" האידאלית – לשריד מיושן של תקופת ההשכלה, זו שהציבה את אורה החשוף של השמש כסמל הידע והתבונה.

כל תנועות ההשכלה התקשטו כידוע במטפורות 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. אלטרמן, כמו הרומנטיקונים המאוחרים והסימבוליסטים המוקדמים, האמין כי המשורר התר אחר התנסויות ודרכי ביטוי נועזות, צריך להצטייד במיני תחבולות הַזְרָה שיחצצו בינו לבין ה"אמת", כשם שהמתבונן בשמש נזקק לזכוכית מפויחת (וכדבריו בשיר "תמוז": "הָהָ, אַרְצִי, מִי עֵינָיו לְהִישִׁיר בְּךָ יְכוּלֵּ?"). בתורת רֶלְטִיבִיסְט, הוא אף לא האמין במושג ה"אמת", 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'נר שבו כל אחת מה"נפשות הפועלות" – לרבות "גיבורים" יוצאי דופן שמתחזמי החי, הצומח, הדומם והמופשט – מציגה את האמת שלה כפי שזו נקלטה אצלה מזווית ראייה אישית וייחודית.

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

השירה החדשה נראית לרבים כמיין 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: מבעד לעשן הזה מביטים ישר אל השמש.⁵

אלטרמן האמין אפוא בעליונותה של השירה העמומה, המעורפלת והחיידתית, 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)⁶ באותה שנה עצמה (שנת 1933) שבה פרסם אלטרמן 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 אמת הנגלית בחשכה

כשנתיים לפני שכתב את מאמרו "על הבלתי מובן בשירה", חיבר אלטרמן את שירו הסיפורי הארוך "היתד", שהוא גם שירו הראשון הבנוי במתכונת ה"רשומון" (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"רשומון" 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".⁷

בשיר "היתד" (או "מערת התאומים", כשמו של שיר זה בנוסח מחברת שירים מצרפת, שחזברה בין השנים 1929-1931) כלולה גרסה אישית ומהופכת של "משל המערה" של אפלטון. משל זה, הכלול בספר השביעי של ספרו המדינה,⁸ 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 כמציאות 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"היבריס". היא חושדת בו, מנדה אותו ומאשימה אותו בסילוף פני המציאות. למעשה, עוד משחר ההיסטוריה הוקיעה החברה ונידתה מקרבה אותם אנשי רוח שהעזו להשביט את שלוותה ולנסות להשריש איזו אמת חדשה, מפירת מוסכמות.

בשיר "היתד" כלולה, כאמור, גרסה אישית ומהופכת של משל המערה האפלטוני⁹: צמדן, גיבור השיר, עומד מול השיח' המוקף בזקני 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 נאחז 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 השפיל הוא מחפש, זה הנגלה לכל אדם באור השמש, אלא את עולם האידאות 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 לאָמן 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": "מַגְעוֹ הַשְּׁלִישִׁי אֶת הַחֶשֶׁךְ יְבִיא, / וּבְחֶשֶׁךְ תֵּאָוֵר תְּמוֹטֵל"; כלומר, השתייה הוממת את השתיין, ומשבשת את מנגוני השיפוט שלו, אך דווקא בלב לבן של החשכה והשכרות נובטות בקרבו אותן הארות ואמתות שאין הפיכה והפיקח יכולים להגיע אלא עד ספן, מבלי שיוכלו לחזור אליהן ממש.

יצירת בוסר זו של אלתרמן על גורלו של חמדן מבשרת אפוא כמה וכמה רעיונות, שביטא המשורר – במישרין ובעקיפין – ביצירתו הבשלה והבוגרת: שמושג "האמת" בה"א הידיעה, שייך לעולם האמונות והדעות הישן, בן המאות הקודמות, שבו שלטו אותן ודאיות שאבדו בעולמנו המודרני, הרַלְטִיוּסִטִי, אכול הספקות והפקפוקים; שלעיני כל אחד ואחד נגלית אמת אחרת, אישית וחלקית; שאם יש בנמצא איזו אמת אידאלית, הנעלה על כל אמת פרגמנטרית, הריהי אותה אמת הנגלית לאָמן 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 כמורך 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 בך הד – סימן שצחוקי הדביקך וזה שוב פעם הכול. אין אני שייך לאסכולה בלתי מובנת, כמו שאתה אינך שייך לסוג 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.¹⁰

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

בְּצִינּוֹק מִשְׁפֵּתִי

נְעַקְרוּ וּדְוִיִּים,

אָף עֲלֵיךְ, הָאֵם,

לֹא סֵפֶר מְאוּמָה – – [...]

אֵל תִּרְאִיָּהוּ כְּנֶר... הֵה, מֵה קֵל לְעוֹרֶר

אֵת לְבוֹ

הַשּׁוֹאֵל – אֵיךְ?

הֵן יַעֲזֶב – כִּי תִשְׁבִּי לְקִרְאוֹ לְאוֹר נֶר,

כֵּל אוֹת בּוֹ אֵלֶיךָ תִּסְתַּדֵּף.

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 ומזר נעשה שקוף כזכוכית (כי רק אָם תבין את הצפנים הנסתרים שלו; את המילים הכמוסות שאין הבן האומלל יכול לשגר גלויות ומפורשות). זהו רגע שבו שיר זר ומזר, שנכתב במחזות 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"¹².

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 "הָהָה, 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"יישוב" בכלל, ובאופן מיוחד – את צבעיה של העיר העברית הראשונה, שהלכה ונבנתה בין חולות הזהב. ל"תל-אביב הקטנה", בגלגולה המופר מציריני הכמו-נאיביים של נחום גוטמן, הגיע הנער נתן אלתרמן ביחד עם הוריו, דודו וסבתו לאחר שנות נדודים בערי מזרח אירופה (ורשה, מוסקבה, קייב וקיישינב), "עָרֵי מְסַחֵר תְּרָשׁוֹת וְכוֹאֲבוֹת", שרחובותיהן "רְחוֹבוֹת פְּרָזֵל רִיקִים וְאֶרְפִּים". את שירו "תמוז" כתב בתל-אביב, לאחר שעשה שלוש שנים לרגל שהותו ולימודיו בפרזיז ובנססי, בנופים אורפניים מערביים, נכריים ומנופרים. ולמרות הממד החווייתי, הניכר 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, בסניסצות (צירופי חושים), בהפתעות שוברות ציפיות ובצירופים אוקסימורוניים עזים, המעמידים לנגד עיני הקורא עולם משובש והפוך, שבו הנפכים 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 הומותיה של עיר "ביניימית", הלוקחה כאילו מבין דפיהם המצוירים של ספרי אגדה נושנים. דווקא האור הנתפש בחוש הראייה מדומה כאן לרעם, הנתפש בחוש השמע, ולא לאחי 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 להישיר 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 "דומיה בְּמִקְרָבִים שׁוֹרְקֵת" 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.

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" ("שם לֹהֵט יָרֵחַ פְּנִישִׁיקַת טַבַּחַת, / שָׁם רָקִיעַ לַח אֶת שְׁעוֹלוֹ מְרַעֵם"), או לילה סהור, המלבין 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. ניפר 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 אָרס 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 להַזְרָה – לניפורו של המופר – מאפשרות למשורר הנאו-סימבוליסטי לגעת בהוויה קרובה ופמייליארית בלי לחטוא ברגשנות, בנליות או חקיינות.

השיר פותח בהליכה,¹⁴ הליכתו של ה"אני", הַלֵךְ אחד ויחיד, גיבור נודד המעפיל בדרך העולה "מיל תְּצוֹצְרוֹת הָאוֹר" (קרני האור הפוכות באמצעות ה"מאגיה של המילים" לכלי נגינה, שהרי "קרן" ו"חצוצרה" שניהם כלי הנשיפה). דומה הוא שימושו של אלתרמן במילים "עֲרָמוֹת הָאוֹר פְּעֲרָמוֹת הַשְּׁחַת" בשיר "אביב למזכרת", שבו הצירוף המקורי "עֲרָמוֹת הָאוֹר" ממיר את הצירוף ה"טבעי" והמשומש "אלומות האור" (שבו אין ה"אלומה" נתפסת כ"ערמת שחת"). "גיבורנו" פונה אל השמש העומדת כבשעת הצהריים על "שֵׁי צוּקָה" כאל אומנת בהירה, ומבקש ממנה לשמור עליו – על האיל "הָאָבוֹד בְּאַרְצוֹת הַסַּיִף", לבל ייעקד, לבל יעלה קרבן על מזבח המולדת ומלחמות הדמים. המילה "מְאָקְלֵת" 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 באיִתְקָה לאחר מלחמת טרויה, ורק אומנתו הישישה מקבלת את פניו. השמש, סמל התבונה, המתוארת כאן כקהל חצוצרות – חצוצרות הקרב המספנות 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 הַצֵּעִיר על תְּנֵה יְאוּרוֹת הַקּוֹרָא כָּאֵל סַג לְמִלְחָמָת-בְּיָנֵינוּ"). 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 הקלך, 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 הרגשנות הימרה, כמי ששואף בכל מאודו להגיע אל האיש, אל נגוס הארצית והאסטרלית ("אליה דמדום בלילות התוכן, אליה בכה במשקפת..."), אך ספק רב הוא אם יצליח להשיגה בשל זהירותו הימרה. התוכן, הספון בחדרו ואינו יוצא ממנו אל הדרכים המסוכנות (אלה מתוארות תכופות בשירי כוכבים בחוץ כחיות טרף האורבות להלך), הוא כפילם הניגודי של הגיבור והאמן, שהם כמו אותם יחידים שאפתניים מן המיתולוגיה, היוצאים אל הדרכים והנוסקים למרומים (overreachers);¹⁵ אלה הקוראים תיגר על מגבלותיו של האדם (ההעפלה בדרך העולה מול השמש מעלה על הדעת את המיתוס של איקרוס ודלוס, שבזו למוסכמות ולחוקי הטבע וביקשו להגיע במעופם אל השמש), אינם מבקשים גמול למאמצייהם, ועל כן הם מגיעים למחוזות שאליהם בני אדם רגילים אינם מגיעים:

אני לא בקשתי מאומה. לכן
פה אקמה 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.

הַה, אַרְצִי, מִי עֵינָיו לְהִישִׁיר בְּךָ יְכוּל?
 אֶת שְׁמוֹת וּדְבָרִים בְּבֶרֶק מְעֻרְשָׁלֶת.
 לֹא בְּנִקְתָּ בְּהַסּוֹס הַגָּנוּזִים וְהַקּוֹל,
 כָּל לְבוֹ לֶךְ נָתַן הַעֲנָק הַתְּכַל
 וּבְשָׁנֵי הַזָּהָב – מְאַקְלֶת. [...]
 רַק בְּהִיּוֹת לֶךְ הַנְּפֶשׁ כְּשֶׁהָ בַּסּוּפָה,
 תְּאוֹתַי אוֹתָהּ לְקַחַת.

משולבת כאן תפזורת של 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, חלף 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 רחם, היא גם רחם המצמיח חיים חדשים.

הארץ שאי אפשר להיישיר אליה מבט עומדת מוצפת באור בהיר ומסנוור. המשורר הקלך, 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 שכר, מוכנים ליפול על אדמת מולדתם, וכל גמולם – פרח, לטיפה או חיוך: ב"פגישה לאין קץ" מתואר ההלך, 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"אֶשְׁרֵי הָאִישׁ, אִם בֵּין סוּפוֹת נָרְעֵם / פְּרָקָה הַפְּלִנִית לוֹ, לוֹ בַּק פֵּעַם".

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 אלטרמן 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.¹⁷

זאת ועוד: איך כותבים שיר על ארץ-ישראל בלי ליפול ברשת הפרושה לרגלי המשוררים החיזורינים והקלושים, ששרו על הארץ והשמיעו לה מילות אהבה ("אַרְצֵי", "הָהָה, אַרְצֵי") בלא כל חשש ורתיעה? והרי אפילו משורר נחשב כדוגמת שאול טשרניחובסקי, שהגיע לארץ בגיל העמידה, הכריז הכרזות כאלה על-אתר. האין תחבולת ההזרה, שהמשורר המודרניסטן, הנאו-סימבוליסט, נדרש לה בבואו לכתוב על עניינים קרובים ללבו, בבחינת אותה "חומת מגן", שהלוחמים זקוקים לה כדי להישאר בחיים? במקום לכתוב על געיית הפרות ברפתות שבמשקים 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; שהפתיבה 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 אלטרמן 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 "קה, ארְצִי", לבין השימוש המלגלג במקצת והרגשני במקצת שעשה אלטרמן באמירה כו בשיר "תמוז". כשם ששיבץ בשיר ח' של אותו מחזור-שירים מילה מיושנת כגון "כְּהַחֲשֵׁת", 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 "קה, ארְצִי", דווקא כדי לומר אמירה מקורית וחדשה בתכלית.¹⁸

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 שפתבו 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 ומאילווצים עשתה בזמנה רושם רב, ורק ברבות הימים ניטל מן הלשון הזו עוקץ החידוש וההפתעה. בגימנסיה "הרצליה", שבה למדו השניים (עשור לפנייהם למד בה גם שלונסקי), עדיין ריחפה רוחו של יוסף חיים 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 ברנר – "הז'אנר הארצישראלי ואביוריהו" – השפיע השפעה מכרעת על הספרות העברית בת הזמן,¹⁹ ולא על הסיפורת בלבד. לא רק "סופרי העיירה" (דבורה פרוו, שמואל יוסף עגנון, חיים הזו ואחרים) היטו אוזן למשאלתו של ברנר לבל תשקף הספרות המתהווה את המציאות המתהווה שיקוף חפזו 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, שאף לה לשירה לעוט על חומרי המציאות ועל האירועים תיכף ומיד ושאל לה לשמש שופר לפיאורם של התנועה הציונית ומפעליה. שלונסקי, למשל, שהיה קובע הטעם במחנה הצעירים המודרניסטיים, הביע ב-1933 את עמדתו האפופויציונית 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-סוציאלית: 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.²⁰

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 לכתבתם נפח ומשמעות.

ד. הססגוני והחדגוני, ההעפלה והנפילה

בשיר "תמוז" העלה אלתרמן אותם פרדוקסים וניסוחים אוקסימורוניים ששימשוהו במאמריו העיוניים: שרק בדרך האסתטיזציה ניתן ליצור עולם אוטונומי מנוכר, המאפשר למשורר לכתוב על הקרוב ועל המופר; 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 בינרית 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 "אֶדְמַת קָלָל גָּאָה [...] בְּאֵשׁ גְּשֶׁק הַפֶּה אֶשֶׁר נִקְרַע לְקֶרֶא / לְאֶדְמָה הַזֹּאת, / מוֹלְדֵת"). שניהם כתבו במפורש על חוסר יכולתם להתמודד עם מראות הארץ, הן משום זרותם הבהוקת, הן משום קרבתם הימרה לארץ-ישראל כמושג. כך או כך, הם לא מצאו את הרוחק האסתטי הנכון, המאפשר לאמן אמת להתמודד עם מושאי כתיבתו.

"מִי עֵינָיו לְהִשְׁיֵר בְּךָ יְכוּל?" שואל השיר "תמוז", ונותן ביטוי לרעיון שהעלה אלתרמן בשירו "מריבת קיץ", שפזון נגד יונתן רטוש וממשיכיו, בני הקבוצה ה"כנענית". גם בשיר הפולמוסי הזה, כמו ב"תמוז", תיאר את ששת ירחי הקיץ כשישה ענקים "שְׁנֵי קוֹמָה וּשְׁנֵי תֵּאֵר, בְּלִי צֶל וּבְלִי סִיץ / עֲרִיצִים בְּאֶחָד אֶף עֲזִים כְּשֵׁשָׁה". בין חודשי החורף הסואנים והמהבהבים מרעמים ומברקים, נטלו חודשי הקיץ הנזיריים "רַק אֶת גְּמֵר לְטוּשׁוֹ שֶׁל הַחוֹם, / לְסִמֵּן שֶׁהֵיִתֵר יָאָה לְשִׁפְחוֹת". על משמעו הרבים של דימוי זה עמדתי במקום אחר,²¹ וכאן אזכיר רק שסופרים "אירופאיים" כדוגמת נתן אלתרמן ולאה גולדברג, למשל, התרפקו על נופים עשירים בצמחייה ירוקה ובמקורות מים, אף לא משכו ידיהם מן הפואטיקה הפוליפוניית וה"ברויטיסטית" (מלשון "bruit" = 'רעש' בצרפתית) של משוררים מודרניים, צרפתיים ורוסיים, כדוגמת לואי ארגון או בוריס פסטרנאק, בעוד שה"כנענים" האליטיסטיים, שהתנשאו על "העולים החדשים" שזה מקרוב באו, העדיפו נופי מדבר צחיחים, וכן פואטיקה מינימליסטית ומאופקת, המתנזרת מדמעות ומגילוויי רגש ורגשנות. ניגודי המים והיובש, הנופים הירוקים והצחיחים, הססגוניות והחזדוגוניות, בתוך היצירה ומחוצה לה, הפכו בשירת אלתרמן כלי-ניגוח נגד שירת יונתן רטוש וההולכים לאורה (לימים הראה אלתרמן ליריביו "הכנענים" במחזור שיריו "שירים על ארץ הנגב", שניתן לכתוב אפילו על המדבר הצחיח מבלי לוותר על יתרונותיה של הפואטיקה הפוליפוניית).

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 מך-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 "אַל מול הַצְּוֹצְרוֹת הָאֹר" (סינסתזה המאחדת את חושי השמע והראייה), 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 ("שְׁמְרֵי אֶת אֵילָף", "מַאֲכָלֹת"), 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*, "שֶׁה האלוהים" נרמז כמדומה מן הפנייה אל הארץ במילים: "רַק בְּהִיּוֹת לְךָ הַנֶּפֶשׁ כְּשֶׁה בְּסוּפָה, / תְּאוּתִי אוֹתָהּ לְקַחַת").²² 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, אַרְצִי", הנראית והנשמעת קריאה אישית ורגשית, נטועה בתוך בית הגותי; אין זו קריאת רגש והתפעלות כבשירת קודמיו, משוררי הנוף הנאיביים, כי אם קריאת יאוש על הקרבנות הרבים שהארץ תובעת, ללא רחם; על שרחמה 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 הירוקה, הלחה והמוצלת לארץ-ישראל השחונה והחֶרְבָה, כשם שמתכנני תל-אביב, העיר העומדת בתווך בין הענק הזהוב לענק הכחול, נטעו בה "פולוארדים" אירופיים ירוקי צמרת; וככלות הכול, אין לשכוח לאלו הישגים וירטואוזיים הגיע צייר כמו ון גוך, מחשובי המודרניסטים, משנאלץ להסתפק בשל עוניו בשני צבעים בלבד, בצבעי הכחול והצהוב, בציירו נופים שהם היפוכם הגמור של נופיו הצחיחים והחשופים של המזרח. משובצת כאן רמיזה שקספירית לכיבוש הטירה של מקבת על-ידי "התקדמות" יער של לוחמים המחופשים לעצים (רמז החוזר בסוף השיר במילים "עץ נֶדְהָם בְּמֶרְחֵב - חֶזְלֵי הַיָּרְק! / עוֹדוּ רֵץ, מְתַגַּלְגֵּל, מְבָקִיעַ"), רמז להכנסת יסוד אירופי ירוק, שיכבוש את חולות המדבר.

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 ולהופכו לקרבן, למושכו אל נשיקה צורבת עם עלמת השמים או לאמירה צורמת (שורקת), המפלחת את הדממה ככדור מפלח לב. ב"שירים על רעות הרוח" חיבר אתרמן זו לזו את הסכנה שבשוטטות בארץ ואת הסכנה שבכתיבה עליה, וכתב: "וְאֶשְׁרֵי הַשִּׁירָה הַכּוֹתֶבֶת "אַרְצִי" / בְּלִי לְחוּשׁ כִּי דָרְכָה עַל נַחֲשׁ". המילים הטעונות (כמו מילת האהבה "ארצי", ומה גם הביטוי הסנטימנטלי "הָהָ, 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 המרובות האורבות 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.

ה. שולמית של מחר בחדרה מתלבשת

במחזור "שירים על רעות הרוח" (1941),²⁴ עדיין התפלמס אתרמן 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.

התמונה המקובלת היום במערב היא של תנועת שחרור לאומית [של הפלשתינים – ז"ש] הנלחמת בקולוניאליזם כובש, בעצם, הפלשתינים מציגים אותה מאז 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 אלטרמן כפשוטם, בלי להבין שהדברים נאמרים באירוניה קלה שמתוך כאב לב ואִמפתיה, טועה אפוא ומטעה. מי שאינו מסוגל להבין, שרק לכאורה אווזים שירי אלטרמן לכאורה בהשקפתה של הצייה המבקשת להישאר ב"בתוליה", מעיד על עצמו כי יש לו קשיים וכשלים חמורים בהבנת הנקרא. את הירתעותו של אלטרמן מהכרזות ציוניות רמות, שנבעה מאי-רצונו לחטוא בכתובה מליצית, מפרשים אנשי "השיח", שלא כדון, 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". אלטרמן 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 אלטרמן לאותו "כיבוש", שהתבטא בהפרחת השממה, מאפיינים אלימים ושליליים). אגב, בשיר "אורח", אחד משירי "רגעים" משנות השלושים, תיאר את אורח ערבי המסיר בתל-אביב הצעירה, יושב בנחת בבית-קפה מול בתייה של העיר הנבנית, ומהרהר – מעשה עולם הפוך – "על דָּבָר הַיָּאָהוּד מְתָרִיבֵי הַמּוֹלָדָת".²⁸ האם גם כאן יש

צורך להסביר את האירוניה של אלתרמן ואת תחבולות ה"איפכא מסתברא" של האוקסימורון האופייני לכתיבתו? אתמהא.

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 ("פֶּרֶךְ" ו"פֶּרֶךְ" נכרכו בשירת אלתרמן בכריכה אחת). על אותם תמימים, שאת סיפורם שר בפזמונים כדוגמת "אליפלט", כתב לימים בספר שיריו האחרון *זגגת קיץ*, בפרודיה "ראיון עם המחבר": "המלים אָרֶץ, עַם, אָפֶלו תְּקוּפָה, / לְרַבִּים אוֹמְרוֹת לָחֵם וְנֶגֶד. / לְרַבִּים אֲחֵרִים הֵן אֲסִפָּה / שֶׁל נוֹשְׂאֵי פְתִיבָה רוֹמְמֶת אוּ מְלַעֲגָת. / וְאֵלּוּ לְמַעֲטִים הֵן אֲמַתְּלָה שְׂקוּפָה / לְהַשְׁלִיף נַפְשָׁם מִנְּגֶד". האם יש צורך להסביר מילים ולהסביר שנפשו של אלתרמן נתונה לאותם מעטים, שאותם הוא "מאשים" ב"תחבולות ערמה" מניפוליטיביות? האם יש צורך להסביר אירוניה ולשון סגי נהור? במצב הכאוטי שנוצר בחקר אלתרמן בזמנים בתר-מודרניים, אפשר שאין זה מיותר.

1. "מִי עַל סֵלְעִיף בְּשִׁיר לֹא עָנַב?" : ירושלים ביצירת אלתרמן

טענה מקובלת ורווחת, שהפכה לכעין אקסיומה, היא שנתן אלתרמן – משורר תל-אביבי מובהק – לא כתב מעודו שירים על ירושלים, ואף לגלג על משוררים שנתפסו לאופנה זו (שהיה פופולרית מאוד בספרות העליונה הראשונות ולא אחת גררה אחריה שובל של סנטימנטליזם לאומי).³² אם ניתן למצוא ביצירתו שיר או שניים על ירושלים, נהוג לחשוב, לא הועיד להם המשורר אלא פינה נידחת בשולי שירתו הקלה, והדירם מקובצי שיריו "הקנוניים". טענה זו נקשרת גם לאקסיומה שלפיה לא כתב אלתרמן "שירי מולדת" אלא בשירתו העיתונאית והפזמונאית, להבדיל מזו המכובדת והרצינית. בדעתי לטעון בפרק זה שהנחות אימפרסיוניסטיות אלה תורמות להיווצרותן של אותן תדמיות שגויות שאנשי ספרות, היסטוריונים ומדינאים טופלים על אלתרמן – לעתים בשוגג ולעתים במזיד, לעתים כדי לנגחו ולעתים דווקא כדי להופכו כלי

בשירות האידאולוגיה שלהם. כל אחת מתדמיות שגויות אלה מקורה באיזו אמת חלקית, הגרועה לעתים משקר גמור, אשר הופכת באין מכחיש ל"אמת כללית" שאינה צריכה רָאָיָה.

גם לגבי מקומן של ארץ-ישראל בכלל וירושלים בפרט, אפשר להיתלות באיזו אמת חלקית, ולעשותה חזות הכול. ניתן, למשל, להיאחז בפסדה הארכיטיפלית של שירי כוכבים בחוץ, שיריו האהובים ביותר והמופרים ביותר של אלתרמן, ולהסתמך עליה כעל הוכחה מספקת להימשכותו של המשורר לנושאים אוניברסליים, החורגים מגבולות וממגבלות הזמן והמקום. ואולם, כל היודע לקרוא בין שיטי היצירה ולכרות אוזן לרוייה וכן כל המכיר את מכלול היצירה האלתרמנית יגיע כמדומה למסקנות אחרות לגמרי. אלתרמן אכן העדיף ביצירתו ה"קנונית" שירה המנותקת לכאורה מסממני זמן ומקום (שירה של אָ-כרונוס ואָ-טופוס). הוא בדרך-כלל התנזר בשירתו, ובכוכבים בחוץ באופן מיוחד, מאזכור שמות של מקומות קונקרטיים. אולם אין להסיק מכך שהוא לא כתב בשירים אלה על אותם מקומות עצמם, שאת שמותיהם נמנע מלהזכיר. לפי כללי הפואטיקה הנאו-סימבוליסטית של "אסכולת שלונסקי", שומה היה על המשורר לערפל את אמירותיו ולהסתירן מאחורי שבעה צעיפים. לכן, שירי פריז, שירי תל-אביב ושירי ירושלים של אלתרמן יכולים לשכון לבטח בין שירי כוכבים בחוץ מבלי שערים אלו ואתריהן יוזכרו בשמם המפורש אפילו פעם אחת.

בנושאי ארץ-ישראל אפשר גם להיתלות בעדותו של אלתרמן עצמו, שהכריז כזכור – בשיר ובמסה – על אי יכולתו להכריז על-אתר מיני הכרזות ציוניות, כאחדים ממשוררי העלייה השנייה, היא שהולידה כמדומה אחדות מן התוויות שהדביקו עליו ועל יצירתו. ואולם, אין זו טענה חד-משמעית, כפי שביקשו להציגה, כי אם טענה דיאלקטית התובעת פירושים אחדים, אפילו סותרים. כבר הזכרנו את שורותיו של אלתרמן "עֲבָרְנוּ הַרְבֵּה אֲדָמוֹת / וְשָׁלְנוּ מִקְשָׁה מִפְּלֵן [...] וְאֶשְׁרֵי הַשִּׁירָה הַכּוֹתֶבֶת 'אַרְצֵי' / פְּלִי לְחוּשׁ פִּי דָרְכָה עַל נֶחֱשׁ" ("שירים על רעות הרוח"), שבהן טען אלתרמן טענה המתהפכת לכל הגוונים והדורשת התמודדות רב מערכתית. גם טענתו החידתית במסה "סוד המרכאות הכפולות", שנכתבה בשנת 1938, שנת פרסום הקובץ כוכבים בחוץ ("יום שבו ישיר הפייטן העברי על הציונות, למשל, ויראה עצמו יכול וזכאי להביא בשירו את שמה המפורש בלא מרכאות, יהיה יום ניצחון לשיירה העברית") איננה טענה פשוטה או חד-ערכית. אלתרמן הודה באוזלת ידו לכתוב על אותם דברים ששמם טעון מדי, או שחוק מדי מחמת שימוש יתר, וייחל ליום שבו ישתחרר הפייטן העברי מעכבותיו.

בפרק הראשון הצבעתי על מגמה הרווחת אצלנו בדיון על אנשי רוח ועל גיבורי תרבות; זו הגורמת לרבים בקרב ההיסטוריונים והמבקרים לדון במושג מחקרם תוך שימוש בתוויות שבצבעי שחור-לבן ("הלנו אתה או לצרינו?"), תוך ויתור על דיון ענייני שמקורו בסקרנות אינטלקטואלית שאינה נגועה במטרה פוליטית מיידית. מגמה אופנתית זו גורמת לפסיחה על קשת רחבה של תופעות פוליטיות ופואטיות שאינן מתווגות בנקל לאחת מהקטגוריות המוכנות מראש. גם הניסיון "להפלייל" את אלתרמן בעזרת מובאות משיריו, שבהן טען כי אי אפשר לשיר "ארצי", ולהציגו כמי שלא כתב בשירתו על הארץ בכלל ועל ירושלים בפרט חוטא באחת מאותן הכללות חד-משמעיות שמקורן בשגיאה או במניפולציה. לעתים אמירות מכלילות כאלה נובעות מחוסר קשב לנעשה בין שיטי השיר, ולעתים הן תכסיס מצד מי שמבקשים בכל מחיר לגנות את אלתרמן או לנכסו ולראות בו אחד מאנ"ש.

"התנזרות" זו של אלתרמן, הנגלית למי שמכיר את שירתו "הקנונית" בלבד, יכולה לבלוט באופן מיוחד על רקע מרכזיותה של ירושלים ביצירתם של משוררים מודרניסטיים אחרים, שהקדימוהו בשנים אחדות - אורי צבי גרינברג, אביגדור המאירי, יהודה קרני, ש' שלום ועוד. עבורם ועבור רבים מבני דורם היתה ירושלים אחד ממוקדי היצירה וחלק בלתי נפרד מתפישת העולם. אפילו אחדים מבני דורו של אלתרמן, מאנשי מחנה השמאל, כגון אלכסנדר פן, חבר המפלגה הקומוניסטית, ולאה גולדברג, מאנשי התרבות של מפ"ם, לא נרתעו מכתובה על נושא ירושלים, והקדישו לו מקום ראוי בשירתם. על רקע הנורמות של דורו בנושא טעון זה, נשאר יחסו של אלתרמן לירושלים בבחינת חידה התובעת את פתרונה. האומנם דווקא אלתרמן, שהזדהה עם הרעיון הציוני עד לשד עצמותיו ולא אחת זכה לכינוי "משורר לאומי" בזכות אותם "טורים" שהעלו את המוראל ביישוב בשעותיו הקשות ותרמו לתחושת הסולידאריות שלו, נמנע מן הכתיבה על ירושלים? האומנם לא נגע מעודו במוטיב ירושלמי כלשהו בכל שירתו ה"קנונית", לפלגיה ולתקופותיה? מעיון בקובצי שיריו מתברר כי באופן תמוה למדיי, אפילו בשירים לאומיים מובהקים כשירי עיר היונה, ה"מתעדים" את ימי המאבק לעצמאות ואת ימיה הראשונים של המדינה (ימים שבהם נודע לקרבות בדרך לירושלים ובתוך שכונותיה ורחובותיה מקום כה חשוב מרכזי), אין השם "ירושלים" נזכר ולו פעם אחת.³³ הייתכן שאלתרמן נרתע מן העיר ומן הכתיבה עליה? ואם כן הדבר, מה הביאו לידי תגובה כה תמוהה וקיצונית?

אפשר שבעניין זה, כבעניינים תכניים וצורניים לא מעטים, הלך אלתרמן בראשית דרכו לשיטתו של מורו ורבו שלונסקי, ששירתו החילונית והקוסמופוליטית בהכרה, נעה בתנועות מטוטלת מהירות בין העמק והגלבוע לבין בתי-הקפה של תל-אביב ובין מונפרנס ויער בולון לבין סמטאות פראג, אך התנורה באופן עקבי למדיי מירושלים ומשובל הנושאים הדתי-לאומי הנגרר בעקבותיה. ייאמר במפורש, אין התנורות זו של שלונסקי דומה לזו של ביאליק: ביאליק נמנע מן הכתיבה על ארץ-ישראל בכלל ועל ירושלים בפרט מתוך החשש פן יחטא בחטא הזיוף, ולא יוכל לעמוד באמות המידה המחמירות של "אמת מארץ-ישראל", שקבע רבו ומורו אחד-העם, או פן יגלוש לכתיבה מתקתקה ובנלית בנוסח "הז'אנר הארץ-ישראלי ואביזרייהו", שמפניה הזהיר רעהו הצעיר יוסף חיים ברנר. לעומתו, שלונסקי – איש "התרבות המתקדמת", המתרחקת מן הלאומיות, שלא לומר מן הלאומנות ומן הדת בגילויה הפולחניים והמיסטיים – נרתע מכל דיון אידאולוגי תאולוגי הקשור בירושלים כבשאר המקומות הקדושים. אתרים קדושים אלה היו עבורו אבן נגף ולא מוקד משיכה: לגבי דיודו, עמדו הללו דורות רבים בשממונם עד שהחלו לשמש זירה לאותם מאבקים בעלי צביון דתי, אתני ועדתי, שכל המתקרב אליהם מתחייב בנפשו. זאת ועוד, רתיעתו נשאה גם אופי פואטי, ולא פוליטי בלבד: מקומות קדושים אלה שימשו טרף קל לאותם משוררים ארץ-ישראליים מבני העלייה השנייה, ששלונסקי ביקש לרשת את מקומם או למגר את כוח השפעתם. כמי שביקש לשמור על האוטונומיות של שירתו, וסירב להתיר לה לשמש שופר לרעיונות מגויסים, ביקש שלונסקי במקביל לשמור עליה מפני אותה סמליות לאומית, מכובדת ו"קלסית", שנשחקה ובלתה מזוקן ושאותה ביקש להמיר במודרניזם המרדני, פורץ הגדר וחסר החוקים המחייבים.³⁴

כמתוך התגרות מרדנית בעניינים שבקדושה ובנורמות פואטיות ש"נתקדשו", נטל שלונסקי את הקדושה שייחסו קודמיו לירושלים ולארתריה, והעטה אותה דווקא על שדות העמק ועל ההוויה העמלנית של החלוצים החילוניים. כך נהג, למשל, במחזור השירים "עמל", המבטא את רוחה המהפכני של "דת העבודה" ("הַלְבִּישִׁנִי אִמָּא קְשָׁרָה כְּתַנְתְּ פְּסִים לְתַפְאָרְתְּ / וְעַם שְׁחָרִית הוֹבִילִנִי אֶלֵי עֵמֶל. // עוֹטְפָה אֶרְצִי אֹר כְּטִלִית / בְּתִים נִצְבּוּ כְּטוֹטְפוֹת / וְכִרְצוּעוֹת תְּפִלִין גּוֹלְשִׁים כְּבִישִׁים סֵלְלוּ פְּפִים"). שירו החלוצי המובהק "הנה" שבראש המחזור "גלבוע", פותח בדימויה החילוני והסקרלי כאחד של אדמת הארץ הבלתי מעובדת לעור קלף מחוספס של ספר תורה. בשיר זה אף משולב דימויה של הבראשית החדשה העוברת על הארץ ועל נופי הפרא שלה לקריאה בפרקי בראשית

בבית הכנסת: "הנה ארצי גנית-פרא / עור פקלף לה קלף לתורה [...] / ומי יזכה לעטף טלית פה / ולעלות לתורה?". לעומת שלונסקי שלא גרע מהשימוש במילה "ארצי" (כבשירת רחל המשורר, שבה ובשיריה לזל שלונסקי) ומן המטפוריקה היהודית שמתחומי התפילה והקדושה, לא נמשך אלטרמן בדרך-כלל לכיוונים טעונים אלה, ולא משום שזלזל בהם. אדרבה, דווקא משום הקשר הרגשי שלו כלפיהם, הוא חש כמי שנכווה בגחלתם. עבורו, כמי שכרטיס הזיהוי הפוליטי שלו היה מרובד ומנומר מזה של שלונסקי, וכמי שהתנער עד מהרה מן התכתיבים המפורשים והמשתמעים של "אסכולת שלונסקי", הייתה הכתיבה על ציון וירושלים, משימה סבוכה, מורכבת מניגודי ניגודים.

בשנות השלושים המוקדמות, בעודו תלמיד היוצק מים על ידי רבו, הזכיר אלטרמן את ירושלים פעמים אחדות בפזמוני "רגעים" שלו, שפורסמו בעיתון הארץ. שירים אלה, שרקעם בדרך-כלל הוא רקע תל-אביבי מובהק, מזכירים בצבעוניותם התוססת ובאירוניה הקלה השפוכה על פניהם את שירי האורבניים המוקדמים של בוריס פסטרנק, בטרם נתפס להלכי רוח פוטוריסטיים. באחד מפזמונים אלה, שכותרתו בת המילה האחת היא "ירושלים" (רגעים, כרך א, עמ' 172-173), האני-המשורר מסביר בעקיפין, בסגנון קל וחטוף, את רתיעתו מפני שירי ירושלים, תוך שהוא מספק כביכול לקוראיו נימוק פואטי בלבד (הקורא בין השורות יזהה מן הסתם גם את הנימוקים הפוליטיים הסמויים). למרבה הפרדוקס, הוא מראה כאן – אגב ההתנגדות לשירי ירושלים השחוקים שרווחו בשירה הארץ-ישראלית בת הדור – כיצד ניתן לכתוב שיר על ירושלים מבלי להיכנע לשגרת המוסכמות. בלא שמץ של זדון, הוא מלגלג על שירי ירושלים מן הנוסח הישן, שמפאת ריבויים, דמיונם זה לזה והזדקקותם לאותו מתכון בדוק הכורך נופים, דמעות ותפילות במינון קבוע וידוע מראש, מותירים את קוראיהם בתחושה של תפלות: "עטי הקלה מתנהלת בכבד. / אני מציר פרוצופים בשולים. / לכל משורר ידועה התרפכת – / שליש תפלה, / שליש דמעה, / רבע נוף, / חתימה. / שיר מוכן... / כתב מלמעלה: ירושלים! // את עיפת משורת פטנים ארפה זו. / מי על סלעך בשיר לא עגב? / את סולחת לטמקין, סולחת לקמזון / סלחי נא הפעם גם ל"אגב".³⁵

השיר פותח אפוא ומפרט בסגנון קטלוגי "יבש" את מרכיבי המתכון השגרתי של שירי ירושלים, המוכן ומזומן באמתחתו של כל משורר וכל חרוז, העושה את אמנותו קרדום לחפור בו. כה פשוטה ובנלית היא הנוסחה, עד ששירו של אלטרמן מותח אנלוגיה בין כתיבת שירים כאלה לשרבוט פרצופים של תלמיד-דרדק בשולי המחברת (כלומר, הוא משווה

אותה לפעילות דביוטנטית, קלה וחסרת כל ערך, שבעטיה מקבלים לפעמים עונש מהמורה). כביכול מתוך התעלמות מן ניגוד הצורם שבין רצינות הנושא וקדושתו לבין הקלות היום-יומית הבלתי נסבלת שבה החרזנים נוהגים לכתוב על נושא טעון זה. לפתע, בבית השלישי, השיר מפר את אוירת הלאות והדשדוש במי אפסיים, שהשתלטה על בתיו הראשונים, שועט ופורץ קדימה בפרץ חסר תקדים של תנופה מודרניסטית, דינמית ופוליפונית, נוסח שירי העיר של פסטרנק הצעיר.

הבית השלישי מראה, לראשונה בשירה העברית, כיצד אפשר לכתוב שיר חדשני ומדהים בצבעוניותו הגועשת אפילו על נושא "אפור", "משומש" ו"נדוש" כירושלים הסלעית, הישנה-נושנה והנוגה: יוני בנזין (הלא הן המכוניות הטסות בכבישים המוליכים אל העיר וממנה) עפות כאן במפתיע משוכך "אגד", והכביש פורש במהירות שובל מלכותי ענק בן שישים קילומטרים שעליו רצים שליחים המקבלים את פני המלכה העיר, במין עירוב אוקסימורוני של חידוש ושל יושן, של אפרוריות אזרחית ושל צבעי אצולה עזים ומרשימים, שלא מכאן ולא מעכשיו. לפנינו כעין הרחבה והמחשה של האפיתט הכבול "עיר מלוכה", הנפרט כאן למרכיביו האריסטוקרטיים. לא המלך דוד קם לפנינו מתרדמתו בעיר הנושאת את שמו, כי אם מלכה אדירת ממדים ששובל ארוך נגרר משלמתה ההדורה, ושליחים רצים לפניו. ברקע מהדהדים דברי אזהרתו של שמואל הנביא נגד מנהגי המלוכה שעתיד העם לסגל לעצמו במעבר מתאוקרטיה למונרכיה: "ויאמר זה יהיה משפט המלך אשר ימלך עליכם את-בניכם יקח ושם לו במרכבתו ובפרשיו ורצו לפני מרכבתו" (שמואל א ת, יא). בתקופת המאבק לעצמאות ישראל ובמעבר מיהדות רבנית ליהדות ריבונית, פוסח הדובר-המשורר על הסעיפים, חושש מסדרי הממלכה הצפויים (מן ה-*raison d'état*) ונמשך אליהם, בעת ובעונה אחת: נרמזת כאן האכזריות של התקופה הממלכתית הממשמשת ובאה, שמפניה הוא מתיירא, אך נרמזים גם סממניה החיצוניים שובי הלב: מדים, מצעדים, המנונות ושאר גילויי ראוה ססגוניים ומרחיבי לב. לימים, כתב אלתרמן בעיר היונה על אותם ימים שבהם היה פטור היהודי מסדרי הממלכה ומסמליה, ויכול היה להקדיש את כל מעייניו לעולמה של תורה, לעולם הרוח, ותיאר את החרב כ"רות נכרית", המגוירת בארץ לצורכי השעה הדוחקים. בניגוד לכל חבריו הארץ-ישראליים, שציפו למדינה כלביאת המשיח, ולא צפו את קשיי המהפך מרוח לכוה ואת מכשולותיו, ראה אלתרמן את התמונה מכל צדיה. הבית השלישי מצמיד, מכל מקום, את הססגוניות של סמלי המלוכה והממלכה האירופיים עם זו

של סמלי המלוכה והממלכה העבריים הקדומים, שמלפני אלפיים שנות גולה.

ואולם, עד מהרה עתיד השיר לסגת לאחור ולהסתייג מן הססגוניות המודרניסטית שלו, השוטפת והשוצפת, שלתוכה נסחף לרגע קט, ולחזור אל אווירת הנכאים הלאה והמפוהקת ששלטה בו מלכתחילה. הוא נרגע מן ההתרגשות העולה על גדותיה, שפיעמה בתיאוריו המודרניסטיים, ועובר אל האמירה הבנאלית הספקנית, זו הרואה את העיר דרך משקפיו אפורי הזוגית של פקיד ממשלתי משעמם ומשועמם (אין לשכוח כי בירושלים נקבע מושבם של משרדי המנדאט הבריטי ושל המוסדות הלאומיים ציוניים של תקופת היישוב: הוועד הלאומי, הסוכנות היהודית, ההנהלה הציונית ועוד). אגב כך, 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:

הוא צֹדֵק. אֶתְּ שְׂגוּרָה וּמִשְׁמָשֵׁת כְּטַפָּס.
 סוּף כֵּל סוּף – מִתְּלֵהב בְּן-אֶדָם עַד שֶׁ... דִּי.
 מִי שֶׁרָץ בְּרַחֲבֵהּ בְּקֶר-בְּקֶר לְ"אֹפִיס"
 לֹא יִחְשֵׁב – פֶּה עֵבֵר יִמְהִיֵּו נְדָא...
 (הערה: הפקידים האפורים)

משמע, הנגלית לנגד עיניהם של פקידים אפורים אלה היא כה "שגורה ומשומשת", והפקידים הממהרים כל בוקר ברחובותיה כדי להגיע בזמן למשרד הם כה שחוקים וחסרי מעוף, עד כי לעולם לא יעלה בדעתם להתרגש ולהרהר בכך שבאותו מקום עצמו שבו דורכות רגליהם עבר בזמן מן הזמנים ירמיהו הנביא. רוחניותה הלונטית של העיר, שהולידה אנשי קצוות, נביאים ותורות מוסר אבסולוטיות, נשחקת אפוא ומיטשטשת בתוך ההוויה היום-יומית שלה: הוויה סדורה וקונפורמיסטית של פקידים ממסד ושל משפחות בורגניות, החיות חיים נינוחים כבערי אירופה. השיר מסתיים בתיאורה הדומם והעגום של ירושלים-של-מטה, הלוכשת בגדי חול והיושבת בקפה "וינה" כגברת בורגנית, עגומה וידועת אכזבות (בת דמותן של אליזבת ניי גיבורת הרומן שיריה ושל חברותיה ממרחב התרבות הגרמני, שהתיישבו בשכונת רחביה הירושלמית), לצד ספל תה ועוגה, מחכה למשוררים שיחזרו אחריה ויקשרו לה אותם כתרי תהילה שאבדו לה זה מכבר.

לא עיר קודש לפנינו, כי אם עיר אזרחית רגילה, אפורה וחסרת הילה, כמו זו שמצאה אז את ביטויה ביצירת עגנון – בפרקים הראשונים של שירה שנדפסו בלוח הארץ. בשגרת היום-יום הולך ומשתכח אופיה ההיסטורי הייחודי של העיר, שהעניק לעם ולאנושות את משא הנביאים והחזוים ואת תורת המוסר הבלתי-מתפשרת שלהם. קשה לדעת לפי שיר זה אם אלתרמן מצר על אבדן החזון או משלים עם המצוי. השיר מכל מקום חף מכל פתוס לאומי נוסח אצ"ג, אינו מטיף או מוכיח, אינו חושף עוולות ולכאורה אינו מתווה דרכים לפעולה ולתיקון. הוא "מצלם" כביכול תמונה ירושלמית פשוטה כהווייתה, ללא כל פרכוס וללא עיטורי סופרים, אך נוסך בה משמעויות היסטוריוסופיות עמוקות. אגב שילוח חץ אירוני כלפי אותה שורה בלתי מצודדת של פייטיני ירושלים מן הנוסח הישן, ששירי ירושלים שלהם משעממים ובנאליים לא פחות מן הטפסים של פקידי הממשלה הנוסעים ברחובות העיר, הוא מפגין וירטואוזיות חסרת תקדים. במקום המתכון הקבוע והשחוק של שירי ירושלים המקובלים והקונבנציונליים, הוא מניף מול פני הקורא מין אטיוד מודרניסטי חד-פעמי – שיר תזזית ססגוני ורב-קולי – קליל לכאורה אך מורכב כהלכה.

הנה כי כן, רוב שירי "רגעים" הם שירי אווירה קלילים, וגם כשהם נוגעים פה ושם בבעיות השעה ה"בוערות", הם עושים כן מצדם המחויך והבלתי מעיק. מבחינה זו, הם ניצבים כביכול בקוטב הנגדי של שירי אצ"ג גרינברג, מלאי הלהט החזוני, שקוראיהם הוקסמו מהם, או נרתעו מן הטוטאליות שלהם. אף על פי כן, יטעה מי שיראה בשיריו ה"קלילים" של אלתרמן, המתלבטים לא אחת בין אמתות חלקיות, עדות להתחמקות מאמירה פוליטית, להתרחקות מן המעורבות האישית ומן הרצון להשפיע. לעתים בכוחם של שירים מאוזנים ובלתי מתלהמים, שאינם ששים להכתיב עצמות ולקבוע מסמרות, להשפיע על קוראיהם, לעוררם למחשבה ולפעולה, לא פחות מאשר בכוחם של שירים חדורי פאתוס ואמונה, המנפנים בדגליו של צדק אבסולוטי שאין בלתו. שירי "רגעים" סללו את הדרך ל"טוריו" של אלתרמן, שגם בהם לא אחת גילה המשורר את לבטו ואת מבוכתו במציאות מורכבת המשתנה תדיר. באחד משירי "רגעים" – "בסמטא ירושלמית" (רגעים, א, עמ' 111) – מלעיג המשורר בלי שמץ של זדון על שירי ירושלים של אצ"ג, שהרבו לפאר את ירושלים כסמל מלכות ישראל ונצח האומה:

בשער פּוֹ דְמָמָה רִיקָנִית.

חֹמֶה אֶרְכָּה. עֶבְרִים גְּרִים בָּהּ.

מִגְדֵּל דָּוִד נִשְׁעָן עַל חֲנִית

כמו שלמד אורי צבי גרינברג.

מתוך בית-קפה מזמזם הששליק.

משער אָל שְׁעַר חוֹמַת עֲבַיָּה.

רַם פֶּהִיר אֶת הַדָּרָה הַשְּׁלִיג

וְאַנּוּ הוֹלְכִים אֶל הַר הַבַּיִת.

ירוּשָׁלַיִם - זָרָה וְגְדוּלָה,

מִתִּי אֶת גּוֹרֵי מִפְּטִינּוּ נְרַגִּיל לָהּ? ...

יֵשׁ רְצוֹן לְבִקְעָנָה פְּתָאם בִּילָהּ

אוּ... לְשַׁתֵּק עַד עוֹלָם עַל קֶפֶה וְנְרַגִּילָהּ.

הכורה אוזן, יבחין על נקלה כי חרף "קלילותו" של שיר זה והתנאותו בחריזה מקורית ומדהימה (גרים בה – גרינברג; הששליק – השליג; עבאיה – הבית; נרגיל לה – נרגילה), אין הוא שיר המסתפק באמירה פיוטית שנונה במסורת שירת החידוד (The Line of Wit). ההפך הוא הנכון, לפנינו שיר הטעון במסרים אידאולוגיים רבים, גלויים וסמויים, שאי אפשר להתעלם מהם או לפטור אותם כלאחר יד. הדוברים בגוף ראשון רבים, שהם צעירים ארץ-ישראליים – ספק תלמידים במסע ממסעות התנועה, ספק לוחמים במסע היכרות עם השטח – היוצאים לסייר בסמטאות העיר, וחשים בהן כגורים רפים אל מול ההוויה המוסלמית האדירה, המקיפה אותם והמאיימת עליהם בממדיה ובזרותה (בתקופת המנדט הבריטי הפכה ירושלים – מקומם של המועצה המוסלמית העליונה, משרדי הוואקף ו"הוועד הערבי העליון" – למוקד הלאומנות הערבית, ההסתה והתעמולה). אמנם המילה "גורים" מיוחסת בשיר למבטם של הדוברים, אך באופן סוגסטיבי היא הופכת את הצעירים המהלכים בדרך המסוכנת המוליכה אל הר הבית (שבה חולפת ביעף עבאיה כחיית טרף חומקנית), לכעין גורי חתולים (רפים? טורפניים?). אלה מבקשים לבקע את העיר ביללה של חיה המשחרת לטרף והמתכוננת לבלוע באחת את עכברי היושן (המרמוז הדימוי לצבעם האפור-שחור של תלבושתם האחידה של תושבי היישוב הישן הגרים בין החומות?). הדימוי הסוגסטיבי ורב ההשלכות הזה אף מלמד על היות העיר, הנגלית לנגד עיני הצעירים העברים המהלכים ברחובותיה, עיר דלה ואפורה, מזונחת ועלובה, הזקוקה לידיים שיבואו לקוממה ולנערה מאבק הדורות. אם לא יצליחו לעשות כן וישלימו עם הקיים – נגזר

עליהם להשלים עם אופיה הערבי, הפסיכי והשוקט אל שמריו של העיר, ולשתוק עד עולם על קפה ונרגילה.

שוב, כבפזמון "ירושלים", לפנינו, במונחי אחד-העם, "אמת מארץ ישראל" – שיקוף מציאות כפשוטה וכהווייתה, ללא פרכוס וטיוח. אגב כך, בולטת הביקורת הפואטית והפוליטית על אצ"ג, שאינו חדל מלכתוב על ירושלים, אגב שימוש בשלל כינוייה הראליים והמטפיזיים. גרינברג, חדור תחושת משיכה עמוקה לנופי ירושלים ולמשמעותם הסמלית, מפאר את העיר כסמל מלכות ישראל ומבכה את השפלתה בהווה, אך עמדתו הלאומית הרדיקלית מונעת ממנו לראות את המציאות המורכבת מכל צדדיה. שירו ה"קליל" של אלתרמן משקף עיר שבה אין הכרעה בין השאיפה הציונית המוצדקת של הצעירים הארץ-ישראליים הדוברים בגוף ראשון רבים לבין ה"בעיה הערבית" המאיימת עליהם לכונן בה מציאות עברית חדשה שתהא קרובה ללבם ותעלה בקנה אחד עם שאיפותיהם. הסכנה הנשקפת משיר זה היא סכנה דו-סיטרית וסימטרית: ההוויה הציונית הצעירה מאיימת על ערביי העיר, ואלה מאיימים על העברים הצעירים המהלכים בסמטאותיה. כל אחת מן ההוויות המנוגדות מתנכרת לזולתה, ורואה בה מהות זרה לאופיה של המקורי של העיר.

זירת ההתמודדות היא באופן סמלי וסימפטומטי הדרך להר הבית – מוקד השסע בין עמים, דתות ותרבויות. המטפוריקה הדרוויניסטית העולה ובוקעת מבין שיטי השיר ("עכברים", "חומקת", "גורים", "יללה", "לבקע" וכו') מלמדת על ההבנה ההיסטוריוסופית של אלתרמן, שלפיה "המחוננים יישרדו", וה"מחוננים" הם מי שהטבע חננם במלתעות ובציפורניים, מי שייטיב לאחוז בטרפו ולבקעו. הצירוף המקראי העתיק – "עיר מבוקעה" – הטעון במקרא בתחושת אימה מפני פריצת חומותיה של עיר וכיבושה בידי אויב אכזר, מבטא כאן דווקא את רצונם של הצעירים הארץ-ישראליים לפרוץ את חומות העיר העתיקה ולבקען, לבקוע ביללה של כאב ושל שמחת כיבוש, לבקע את כרסה של העיר המנומנמת ולהבקיע דרך ללבה כללב אבן של אם גדולה וזרה, שעשויה להתרכך ולהפוך לאם חוקית המסוככת על גוריה ברחמים. אלתרמן אינו קובע כאן מסמרות, אינו מעז להתנבא מה יעלה בגורל המאבק, אינו משקף מציאות אוטופית ואידאלית שלעתיד לבוא. להפך, הוא מתבונן במצוי ושוקל בחרדה ובתקווה כאחת את סיכוייו של הרצוי. הצירוף "מגדל דוד נשען על חנית", הבא לתאר את צורתו הצרה והמוארכת של המגדל ובעקיפין להצר על הסכנות הצפויות לצעירים המהלכים אל הר הבית בידיים ריקות, נטול דווקא ממקור טרגי ואנטי-הרואי, מתיאור הרגע שבו מבושר השליח העמלקי לדוד על מות שאול ובניו בקרב (שמ"ב

א, ו). מזגו ההיסטוריוסופי של אלתרמן, המצטיין בתבונה ובתובנה, באמונה ובחרדה מפני הבאות, מתגלה אפוא אפילו בשיר ז'ורנליסטי "קל" מבחינת ערכו האמנותי ומטענו הרעיוני.

בשלב זה, שבו פרסם את שירי "רגעים" הז'ורנליסטיים שלו בעיתון הארץ בשם-העט "אגב", עדיין לא היה אלתרמן משורר מוכר, ואפילו קובץ שיריו הראשון עדיין לא היה על האובניים, למרות שבעיתונים ובכתבי-העת הספרותיים נתפרסמה גם ליריקה של ממש מפרי-עטו. בשנת 1935, משהחליט לגנוז את כל הליריקה המוקדמת שלו ולכתוב את שירי כוכבים בחוץ שיצאו לאור בשנת 1938, הוא "נכנע" כביכול לתכתיבה של "אסכולת שלונסקי", וזנח את נושא ירושלים. כפי שנראה, הייתה זו כניעה מדומה, שהתבטאה במחיקת סממני הזמן והמקום המובהקם, אך לא זנחה אותם אלא לכאורה. בשירי "רגעים", מכל מקום, נזכרת ירושלים גם בשיר "בין הזמנים", המדווח כי "בפְּלִיגָה הַרְוּחוֹת קְרִירוֹת. / אִישׁ תֵּל-אָבִיב מְכִין אֶת שְׁמִיכוֹתָיו. / בִּירוּשָׁלַיִם תָּמוּ הַבְּחִירוֹת. / שְׁקֵט. / סְתוֹ". באותו הזמן החל אלתרמן לכתוב פזמונים, וגם בתוכם הזכיר לא אחת את ירושלים כגון בפזמון התל-אביבי "בכל זאת יש בה משהו" (המלעיג על אנשי ירושלים המלעיגים על תל-אביב בטענה ש"אין פְּרוֹפְסוֹרִים בָּהּ פְּזִיז / וּנְבִיאִים בָּהּ אֵין בְּכֻלָּל") או בפזמון "טוביה, טוביה", המסתיים במבע משולב של המשורר ושל וייצמן, הטופחים על כתפו של טוביה החולב, האחראי על פתיחת הברזים ועל סגירתם, כעל כתפי הדיפלומט האנגלי שסגר את שערי העלייה, ואומרים לו בעצב יהודי פיקח: "לְלוּ גַם אֶלֶף דִּיפְלוֹמָטִים / יִגִּידוּ: אֵין קְרִיפִיקָטִים... / אוי טוֹבָנָה, שְׁמַע לְוַיִּצְמָן חַיִּים / היא תִּבְנֶה, יְרוּשָׁלַיִם! / כִּי לֹא יוֹעִילוּ אֵשׁ נְמִים / כי זהו סוד יְרוּשָׁלַיִם!".

סביב אחד מפזמוניו המוקדמים של אלתרמן – "שיר עבודה" (פזמונים, א, עמ' 269) – נטווה סיפור משעשע, שלפיו נכתב שיר זה בעקבות מעשה התערבות של מחברו עם ידידיו: אלתרמן התעקש כי יכול יוכל להצמיד זה לזה צירופים שאינם קשורים כלל זה לזה, ואף על פי כן הפוך שירו ל"להיט", וכך היה: שיר של nonsense, הפותח בשורה "כחול ים המים" ממשיך בשורה "נאוה ירושלים", ומחבר באופן "שרירותי" את הים התל-אביבי ואת המציאות הירושלמית נטולת הים והמים:

פָּחַל יַם הַמַּיִם,
בָּאָנָה יְרוּשָׁלַיִם
אוֹרִים הַשָּׁמַיִם
עַל נֶגֶב וְגִלְיָל.

השמש אורי לנו, אורי,
 המתרשה עברי, עברי,
 חרשי בתלם ונזרי
 עד לילה, ליל יאפיל.

שיר, שיר, עֵלָה נָא,
 בפטישים נגן, נגנה,
 במתרחשות רגנה,
 השיר לא תם,
 הוא רק מתחיל.

בקריאה חוזרת, אפשר להבין שיר זה לא כשיר של "איגיון" אלא כסדרה של "כתמי צבע", של ויניטיות קלות וחטופות מנופי הארץ, שעל רקעם מתרחשת פעילות חלוצית קדחתנית, עד כי הבית האחרון שלו נחתם במילים כפולות המשמעות "השיר לא תם, / הוא רק מתחיל". הקריאה המושמעת בשיר לנגן עוד ועוד בפטישים ובמחרשות מעוררת בתודעה גם את ההוראה המוזיקלית של מילים כדוגמת "פטיש" ו"מגרפה" (אחותה של המחרשה הנזכרת בשיר). שתי המילים – הנזכרת בשיר והמרחפת ברקעו – נקשרות לא רק לעבודת הבניין ולעבודה החקלאית אלא גם לכלי המיתר – החדשים (פסנתר) והעתיקים (המגרפה היא כעין עוגב שעליו ניגנו במקדש). לא רק הנגב והגליל נוטלים אפוא חלק בבניינו של בית שלישי, אלא גם ירושלים הנאווה, הנוגה והענוגה, שבמקדשה ניגנו במגרפות. הארץ כולה הולכת ונבנית לקול הלמות הפטישים ורינת המחרשות. השיר לא תם, כי עדיין מוטלת על בוני הארץ עבודה קשה ורבה. בעקיפין טוען כאן אלטרמן שגם עבודה רוחנית היא חלק מהמפעל הציוני; שגם "עיר הקודש" ירושלים נוטלת חלק בבניין הארץ, ושכתיבת פזמון תורמת למאמץ החלוצי לא פחות מהעבודה החקלאית בכפר וממלאכת הבנייה בעיר.

גם ב"טוריו" לא נמנע אלטרמן מן הכתיבה על שאלת ירושלים, ולא אחת בהקשרים תל-אביביים שונים ומשונים. תל-אביב וירושלים הפכו בשירתו לתופעה והיפוכה: זו עיר צעירה וחסרת מסורת, השוגה בשעשועים קלים והעוברת תמורות מהירות, וזו עיר עתיקה ועתירת מסורת, שהשעשועים וקלות הדעת ממנה והלאה. בין השאר, הוא לא חדל מלהתפעם מ"נפלאות" הגנב העברי, שצמח יש מאין בין חולות הזוהב, ואשר הצדיק את המימרה הציונית הנודעת שתל-אביב לא תהיה לעיר של ממש לפני שיהיו בה גנב עברי ופרוצה עבריייה. אם העלה נחום גוטמן בספרו הרפתקאות חמור שכולו תכלת קווים לדמותו של הגנב הזריר

אברשה, שטיפס לחלונות בתיה של תל-אביב הקטנה, הקדיש אלתרמן כמה וכמה פזמונים וטורים לגנבים רבי התושיה שעלו מן הים התל-אביבי ומקצף גליו. באחד מפזמוני "רגעים" (הארץ מיום 27.2.1942) כתב: "הוי תושבי תל-אביב [...] אם אין לנו עוד / כמה להתפאר, / נתפאר בן־ריות הגנבים. בין ה"טורים" מצוי גם "שיר המעילות" (על משקל "שיר המעלות") ושיר על גנבות במכס בשם "צרה צרורה" (על הגנבות הצרורות בחבילה או ב"ליפט") גם הטור "חזון הגנב" (שנכלל בטעות ברשימת הספרים של הטור השביעי כרך ג, בין שירי 1949) בשם "חזון הגנב". אפילו ביצירה המאוחרת *חגיגת קיץ* (1965), תיאר אלתרמן את הגנב "ההגון" מישה בר-חסידי, המחרף את נפשו כדי להציל נערה תמימה שנבל אמתי מנסה להוריד לזנות. מול תל-אביב החדשה, שבתיה בהקו בלובנם, ושהפכה עד מהרה לעיר מלאת תוך ומרמה, שחיתות והונאה, עמדה לה ירושלים – עיר הקודש והמרכז הרוחני האוניברסיטאי שלה – בתומתה הנצחית, הרצינית, החמורה והקודרת.

כך, למשל, הוא כתב תכופות על העולם התחתון ההולך ומתפתח בתל-אביב בממדים שאינם מביישים את שיקגו והמחייבים הכנת "שולחן ערוך" חדש ברוח הזמן, כגון בטור "לחיים חדשים", הנוגע כבדרך-אגב בשאלת ירושלים:

סיינו כָּבֵר דוֹרְשִׁים "שִׁלְחָן עָרוֹךְ" מְתָאֵם.

נִשְׁלַח נָא שְׁאֵלָה לְרַבְּנֵי יְרוּשָׁלַיִם:

אִיזוֹ בְּרָכָה יִבְרַךְ הָאָדָם,

בְּאֶשְׁרֵי נִוְתָנִים לוֹ בְּשָׁנָיִם?

אלתרמן רומז כאן שתל-אביב סיגלה לעצמה חיים חילוניים נוסח אודסה, עיר הנמל הדרומית ורווית החטאים, שעליה אמר הפתגם העממי "אודסה - אש גיהנם סביב לה עד עשר פרסאות" (לא במקרה בא מישה, גיבור *חגיגת קיץ* שלו, ממשפחה שהגיעה לתל-אביב מאודסה כמו ראש-העיר דיזנגוף וחבריו). "עולם תחתון" אין בה בירושלים, שרוב יושביה הם אינטלקטואלים שהגיעו אליה מווינה ומברלין, מחד גיסא, ו"שלומי אמוני ישראל" שמן השכונות החרדיות, מאידך גיסא. לא אחת נגעו "טוריו" של אלתרמן בענייני דיומא, בבעיות אזרחיות פשוטות לכאורה, כגון הפקעת מחירי הדיור בירושלים ("על נושא ירושלמי", *רגעים*, ב, עמ' 189-188), אך בדרך-כלל הם נדרשו לשאלות הרות-גורל, ככשירו "הוועדה מסירת", למשל, המלווה באירוניה מרירה את חברי הוועדה הבריטית המלכותית, המשקיפים על הארץ "במונוקלים קרירים" וקובעים את

עתידה ללא סנטימנטים, המשורר קורא לעיר הבירה למסור להם עדות בעל-פה ולענות על השאלה אם מותר לעצים לפרוח. לשיאים של שנינה ושל אירוניה הגיע המשורר-העיתונאי ב"טורו" הציני "ארץ ערבית", שנכתב בעקבות גילוי-דעת שפרסמה המנהיגות הערבית, אשר לפיו "פלשתינה היא ארץ ערבית ואין לזרים כל חלק בה". בעקבות גילוי-דעת זה תיאר אלתרמן את הכוכבים הנוצצים עלי "אָרְץ עֶרְבִית" ועלי "הָעִיר הַשׁוֹקֵטֶת אֶל-קוֹדֶס":

נוֹצְצִים כּוֹכְבֵי-לַיִל בְּמַצְמוֹן
וְזוֹרְעִים אֶת אוֹרָם הַרְעוּד
עַל הָעִיר הַשׁוֹקֵטֶת אֶל-קוֹדֶס
שְׁחָנָה כֶּה הַמְלֶךְ דָּאוּד. [...]

לִלְחָה צַח, בְּרַמְיָה אֲנִירִית
נוֹצְצִים כּוֹכְבֵי-לַיִל כַּחֵק
עַל הָרִיקָה שֶׁל אֶרֶץ עֶרְבִית
אֲשֶׁר מוֹסָה רָאָה מְרַחֵק.

כאן לראשונה התבטא אלתרמן בנושא "הזכויות ההיסטוריות" של העם על ארצו, נושא שאליו חזר ושוב במאמרי *החזות המשולש* שפורסמו בעיתון *מעריב* אחרי מלחמת ששת הימים. האירוניה המשולבת במילים על דבר "הָעִיר הַשׁוֹקֵטֶת אֶל-קוֹדֶס / שְׁחָנָה כֶּה הַמְלֶךְ דָּאוּד." היא כה ברורה ודנוטטיבית ככל שאירוניה יכולה להיות, ודומה שאי אפשר לטעות בה. אף על פי כן, בחלוף הימים ובהתחלף הנורמות הציוניות שרווחו ב"קרית ספר" בנורמות בתר-ציוניות ליברליות, הובא כאמור שיר זה בתכנית טלוויזיה רבת-משתתפים כדוגמה לשיר הטוען לזכותם של שני עמים על הארץ, ואיש לא קם להוכיח את הדובר ולהעמידו על הסילוף הבוטה של הכוונה המקורית.³⁶

אין לדעת אם היה אלתרמן דבק באמירותיו משנות השישים אילו האריך ימים ולו התעמת עם התמורות המפליגות שחלו מאז ועד עתה, אך ברור כי נושא ירושלים לא סר מעל סדר היום שלו בכל חליפות העתים, בכל התנאים והנסיבות. בשנת 1949 כתב אלתרמן את "טורו" "שאלה ראשית", שהוא כמדומה החשוב והעקרוני בין שירי ירושלים שלו. ה"טור" נכתב בעקבות ידיעה עיתונאית בדבר ההצעה לבינאום ירושלים: "ירושלים היא חלק ממדינת ישראל", אמר שגריר ישראל בארצות הברית. הוא הסביר כי ההצעה לראות את ירושלים כחטיבה נבדלת

ולהפקיד עליה כוחות משמר מיוחדים עם הבטחת גישה חפשית ליהודים, אינה תכנית מעשית" (מן המוטו ל"טור" האלתרמני). בעקבות ידיעה זו כתב אלטרמן את השורות הבאות, המשמשות מענה בטרם עת למי שעתידיים היו להאשימו בהיסחפות אחר רעיונות משיחיים אי-רציונליים. בתקופה הפריהיסטורית, טוען השיר "לתומו", היה משוגע שטען שהראש הוא חלק מן הגוף. התכנסו מלומדי המערות והסבירו לו כי הראש כה יקר ומיוחד עד כי צריך לשמרו לחוד. המשוגע התעקש, וכדי לפצותו על הפרדת הראש מן הגוף הובטח לו כי בכל עת שידרוש "תהיה לו גישה אל הראש", והנמשל: "דַּאָגַת הַמְּקוֹמוֹת הַקְּדוֹשִׁים, כֶּף טָעַן, / הוּא עֲנִין לְסֹדֵר. מוֹטָב. / אָבֵל אֵין לְשׁוֹם רֹאשׁ עוֹד שׁוֹמֵר נְאָמָן / כְּאֵדָם הַנוֹשְׂאֵוּ עַל כְּתָפָיו".

משמע, אלטרמן מתנגד נחרצות לבינאום ירושלים ולניתוקה מן המדינה (בעת היכתב השיר לא הייתה זו אלא המדינה שבדרך), ולא מטעמים אמוציונליים או סנטימנטליים, כי אם מטעמים מעשיים ורציונליים עד מאוד: כשם שאין להפריד את הגוף וראשו, טען, כך אין להפריד בין המדינה לבין ירושלים. ודוק: אין הוא מתאר את ירושלים כלבו של הגוף וכמשכן רגשותיו, כי אם רואה בו את ראשו, תרתי-משמע. נימוקים הגיוניים בתכלית, נטולי כל גוון מיסטי, הם שקובעים לגבי דידו כי העיר תהיה העיקר, כי העיקר הוא רצונו של האורגניזם להמשיך לחיות כגוף שלם, ולא כגוף מבוטר, שחסרים בו איברים חיוניים.

לימים חזה אלטרמן באותם חוגים אינטלקטואליים שנתקפו במבוכה רעיונית לאחר הניצחון במלחמת ששת הימים, מבלי שיתנו את הדעת על השאלה מה היה נופל בגורלם של העם, המדינה והתרבות העברית אילו הוכרעה המלחמה אחרת משהוכרעה. אלטרמן – שנתחנך על תורת שפנגלר הרואה בתרבות אורגניזם שיש לו פריחה, דעיכה וקמילה – ראה בהתנהגות זו של האינטלקטואלים רפיסות דקדנטית של גוף ישיש ותשוש שיצר החיים ניטל ממנו. כעשרים שנה מאוחר יותר, הוא עתיד היה לחזור על טיעון זה בוויכוח על עתיד ירושלים ועל עתיד יהודה ושומרון. מי שמאשים את אנשי "ארץ ישראל השלמה" בהיסחפות אחר רעיונות מיסטיים אי-רציונליים, טען אלטרמן באחדים ממאמרי החוט המשולש אינו מבין כי הם עושים זאת מתוך חשיבה רציונלית סדורה, וכי דווקא רעיונותיהם של האינטלקטואלים הדורשים ויתורים ומאמינים כי באלה נעוצה הדרך לשלום בינינו לבין שכנינו, מתבססים על משאלות לב אי-רציונליות ועל הנחות חסרות שחר, שעתידות להתגלות כעורבא פרח.

כשלוש שנים לאחר פרסום הקובץ עיר היונה, ובו שירים על פריצת הדרך לירושלים (שבהם השם המפורש "ירושלים" אינו נזכר), כתב

אלתרמן את ה"טור" הפרוזאי "גן הפסלים", בעקבות מחלוקת שפרצה בין חרדים לחילוניים (שאלתרמן הקפיד לכנותם במונח הניטרלי "חפשיים בדעות", הנטול השתמעויות של גנאי) בדבר הקמתו של גן פסלי בירושלים. גם במחלוקת נקודתית זו, שאינה עוסקת בבעיות הרות-גורל, ניכרות דעותיו של אלתרמן, מאלה שעתידות היו לפרנס את ספרו *החוט המשולש*. לטענת אלתרמן, יצר הרתיעה מפני כפייה דתית קלריקלית עלול לעורר את הציבור שוחר התרבות לעמוד במשנה תוקף על הגשמת תכנית גן הפסלים בירושלים, ושלא להבין שלא האיסור ההלכתי האנכרוניסטי לגבי רוב הציבור הוא העיקר. נשאלת השאלה אם רשאי רוב הציבור לדרוש בתוקף שתצוגת פסלים מן הגדולות בעולם תוצב דווקא במקום האחד והמיוחד, שבו היא מתפרשת לחלק מן הציבור כפגיעה באחד מיסודי האמונה. התכנית לעשות את ירושלים דווקא מרכז עולמי לפסלים – מתוך התעלמות מצביון נופו הרוחני של המקום וצביון דברי-ימיו ותולדות תרבותו – צריכה להידחות, לדעת אלתרמן, גם על-ידי הציבור הלא מאמין מטעמים של טעם טוב. מדובר בתכנית בהיקף כה רב-ממדים, שתיחרת כסימן היכר של העיר, ונשאלת השאלה אם תרומה מקרית של תורם נדיב צריכה לשנות את צבינה של העיר ולדחות כל ערך אחר. קשה להעלות על הדעת, הוסיף אלתרמן וטען, מקום מתאים פחות מירושלים להגשמתה של תכנית כזאת, ומכל מקום נבחר לתכנית זו, מכל המקומות שעל פני כדור הארץ, המקום האחד והיחיד שבו נעשית התכנית עניין צורם שאינו מתיישב עם תולדות המקום ומהווה הפרת כל חוקי ההרמוניה והתואם התרבותי. אם לא יימצא מקום אחר לשכן את תכנית גן-הפסלים, טען אלתרמן, והיא תתממש בירושלים דווקא, תהיה זו דוגמה קיצונית לשיבוש כושר האבחנה ולעיקומו של היחס הנכון לערכי תרבות ורוח. האם נימוקו של אלתרמן ב"טור" זה הוא אסתטי או אתי? או שמא אין הגבול בין האסתטיקה לאתיקה חד וחלק? אלתרמן גרר לכאן מכל מקום את הנורמה ששלטה בציבור בימי ה"יישוב" כי אין להשליט את דעת הרוב החילוני על הציבור הדתי וכי יש להתחשב ברגשותיו. יתר על כן, לטענתו, דווקא הציבור החילוני הוא שצריך היה להילחם נגד הצעד האנטי-תרבותי וסר הטעם שבבחירה. מכאן שאלתרמן ראה במסורת לא אוסף הלכות היפה רק לשומרי מצוות, כי אם מערכת ציווים של "עשה" ו"אל תעשה" שכל בן תרבות נענה לה ברצון באורח אינסטינקטיבי, מבלי שיכפו אותה עליו על כרחו.

ועדיין חוזרת הקושיה למקומה: האם בכל שירי העיר של אלתרמן – משירי הנעורים הגנוזים שלו ושירי *כוכבים בחוץ* ועד *לחגיגת קיץ* – לא מצא המשורר לראוי להקדיש ולו שיר אחד לירושלים? כדי לנסות להגיע

אל פתרון החידה יש לזכור ולהזכיר כי עירו של אלתרמן היא בראש ובראשונה עיר ארכיטיפית, תמציתן של הערים כולן, מנוא אמון העתיקה ועד תל-אביב החדשה. בשיריו הראשונים הזכיר אלתרמן מקומות קונקרטיים – בעיקר את פריז ואת תל-אביב – אך כבר בקובץ שיריו הראשון *כוכבים בחוץ* מחק את סממני הזמן והמקום והעמיד לכאורה עיר טיפוסית, הדומה לכאורה לכל הערים של ההיסטוריה האנושית (ובמיוחד לערים אירופיות, מאתונה ועד ימינו). אופיה האירופאי של העיר האלתרמנית (עיר שבה יש מגדל עם שעון ואנדרטות על הגשר) מופרע ומופרע לעתים ביסודות ארץ-ישראליים, שאינם מתיישבים עם הפטינה המיושנת המצפה את שירי *כוכבים בחוץ* (כגון עץ השקמה התל-אביבי המשולב במפתיע בשיר "פגישה לאין קץ").

הובאו כאן דוגמאות מפורטות מתוך שירתו הקלה של אלתרמן כדי לרמוז שגם אם שירי *כוכבים בחוץ* מתנזרים מסממני זמן ומקום, אין זאת אומרת שאותות הזמן לא חלחלו לתוכם. שירים כדוגמת "הנאום", "הדלקה", "הרוח עם כל אחיותיה" ודומיהם מלמדים שאלתרמן כתב בהם בסמוי על אותם נושאים שבהם כתב ב"רגעים" וב"טורים" בגלוי ובמפורש. מותר כמדומה להניח שגם על ירושלים, שעליה כתב ב"רגעים" וב"טורים" בגלוי ובמפורש, מצויה בשירים אלה בסמוי. כך, למשל, העיר בשיר "ליל קיץ" על מגדליה וכיפותיה, יכולה להיות תל-אביב יפו, או פריז עם מונמרטור ו-*Sacre Coeur*, אך היא יכולה להיות גם ירושלים, שבה "הלב צלצל אֶלְפִים", ואז הרציף הנזכר בשיר איננו הרציף של שפת ימה של תל-אביב (עם כיפותיה ומגדליה של יפו באופק), אף לא הרציף של נהר הסינה, כי אם הרציף של תחנת הרכבת בירושלים. כך גם השיר "ירח", המתאר את הירח הנשען על כידון הברוש, מזכיר את שירו הקל של אלתרמן "בסמטא ירושלמית" (משירי "רגעים" שהבאנו לעיל), שבו הוא מלגלג על שירי ירושלים של אצ"ג. שבועת האמונים שבסוף השיר ("לְעַד לֹא תַעֲקַר מִמֶּנּוּ אֶלְהֵנוּ") עשויה להיות גרסה אישית וחילונית לשבועת האמונים מספר תהלים ("אם אשכחך ירושלים"), השאלה הנשאלת בלחש "האם ישנם כל אלה", כמו גם התיאור של המים הניבטים מן האגם ושל העץ העומד באודם עגילים עשויים לעורר באופן אבוקטיבי את מראות יריחו וים המלח הנשקפים מהרי ירושלים, על עצי הצאלון, שפריחתם האדומה מכסה באביב את בקעת הירדן ונראית כשלהבות אדומות. הייתכן שמשורר שהעניק לבתו היחידה את השם "תרצה", כשמה של ירושלים, אכן התנכר בשיריו לירושלים, ולא נדרש לה אפילו פעם אחת!?

הערות

1. להבדיל משירי העלומים הגנוזים, שעדיין התקשטו במילים קשות הבנה, בצורות מורפולוגיות נדירות ובמבנים תחביריים אֶליפטיים. החל משירי כוכבים בחוץ (בהשפעת שירי "רגעים" הצלולים מקודמיהם) השתמש אלתרמן 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 מאמרה של שלומית רמון, "על S/Z לרולאן בארת", *הספרות*, כרך ד, מס' 3 (יולי 1973), עמ' 549-557 בדבר ספרו של החוקר הצרפתי רולן פרת (Barthes, Roland. *S/Z*, Editions du Seuil, Paris 1970).
4. טורים, ו' בכסלו תרצ"ד (24.11.1933); נדפס שוב בספרו של אלתרמן במעגל (מהדורה שנייה, מורחבת [תל-אביב 1975]), עמ' 11-17.
5. ראו הערה 4 לעיל (ההדגשות אינן במקור). אלתרמן 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 אלתרמן 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 בספרי *עוד חוזר הניגון* – שירת אלתרמן בראי המודרניזם (תל-אביב 1989), עמ' 93-94.
7. ראו בסוף מאמרו של אלתרמן "צירופי דברים", במעגל (הערה 5 לעיל), עמ' 26. לפנינו רעיון רומנטי סימבוליסטי, המשולב ב"ספיה" 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 ריבוי משמעיו של "השיר הזר", ראו בספרי *עוד חוזר הניגון* (הערה 6 לעיל), עמ' 136-142; שירו של אלתרמן "החלום" (מתוך המחזור "שירי נוכחים" שבעיר היונה) מכיל אמירות וניסוחים דומים: "אָמַר הַחֵלוֹם [...] תִּקְבֶּה הַמְּנֹרָה כְּבֹהַ / וְאֲנִי מְנֹרְתִי אָרִים. [...] וְרֵאִיתְּ בְּאֹר הַנֵּר / אֲשֶׁר לְמֵאוֹרוֹת לֹא אֵח הוּא, / אֲנָשִׁים לֹא נוֹצְרוּ מֵעֶפֶר / וְנָשִׁים לֹא מֵאִישׁ לְקָחוּ".

12. "סוד המרכאות הכפולות", *טורים*, כ"ה תשרי תרצ"ח (19.10.1938). נדפס שוב בספרו של אלתרמן *במעגל*, תל-אביב 1975, עמ' 27-31.
13. לא אחת השתמש אלתרמן 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"; "פְּרַת צהריים" ("יום השוק") במקום "ארוחת צהריים". גם המילה "בכה" בהקשר שלפנינו היא עזה מן הדרוש, וניתן היה "להסתפק" במילה "דמע", שהייתה יוצרת מצלול ממוקד (תוך הפרת ציפיות הקורא, הוכנס כאן דיסוננס). כבצירור המודרניסטי המופשט, האוהב צבעי יסוד, נצבעת כאן הרקפת בצבע האדום, המעצים את צבעה הטבעי.
14. ספרו של שפגלר *שקיעת המערב* פותח בדיון על "דרך הגדולה", דרכה של התרבות האנושית, ובהלך המהלך בה.
15. על דמותו של ה-overreacher ראו אצל הרי לויין (Harry Levin) בספרו *The Overreacher* Boston, Beacon Press 1964.
16. על מיתוס התמוז באידייליה של טשרניחובסקי "כחום היום" (הפותחת במילים "עמדה חמתו של תמוז") והקשריו למותו בטרם עת של וולולה הצעיר, שאביו מניח פרחים על מקום קבורתו, עמדתי לראשונה במאמרי "ללא תכלית וללא תועלת – על האידייליה '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 מְפַנָּה 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 ואבירייהו'), 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 "וְרוּעָה הָלוֹם-סַעַר יִשָּׂא אֶת גְּדִיוֹ" ("סתיו עתיק"), או בְּשֵׁם הָאוֹר אֲשֶׁר סָמַר אֶל הַקִּירוֹת [...] וְהַיָּמִים נִזְכָּר, הַמְסַלְעִים בְּתַכְלֵת [...] פִּי אֵיךְ יִכּוֹן הַגְּדִי וְיִתְקַדֵּשׁ לְמוֹת" ("בשם העיר הזאת"), הכורכים את סיפור הרועה הנאמן (משה) ואת סיפורו של ישו, שניהם מחולליה של דת חדשה.

23. ראו בספרו של אליהו הכהן, ככל 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 בלוח הארץ (לשנת תש"י), תל-אביב 1949, עמ' 127-136.
26. חנן חבר, "הציה הסרבנית ויד הברזל המושלת", מחברות אלטרמן, ג (1981), עמ' 223-224.
27. ידיעות אחרונות, י"ט שבט תשס"ג (14.1.2003).
28. לא אחת נקט אלטרמן, מתוך אירוניה או סרקזם, את הרטוריקה האנטי-ציונית כדי להציג לקוראיו עמדה ציונית למהדרין: כך, למשל, כתב בשירו "ערב" ("רגעים", 20.7.1934) על "לְיָלָה פְּעוּלָה בְּלִמִּי לְגָלִי" (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 במחברות לספרות, ג, מחברת ב, טבת תש"ה, דצמבר 1944, עמ' 23, כשנה לפני חגיגת קיץ; הוא נדפס שוב במחברות אלטרמן, 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.
32. סילוף זה שבדק בשירת אלטרמן ועבר אגב-גראא מאיש לרעהו, הוליקה את ההיסטוריון פרופ' צבי יעבץ, איש מוסד אלטרמן, לקביעה האימפרסוניסטית (בתכנית "תל-אביב שלי", ששודרה בערוץ 9, ערוץ השידורים האוניברסיטאיים של הטלוויזיה בכבלים, ביום 25.10.2000, בשעה 17.30 ולאחר מכן בשידורים חוזרים רבים), שלפיה אלטרמן – הנודע שבמשוררי תל-אביב – לא כתב ולו שיר אחד על ירושלים.
33. לשם הדיוק, יצוין כי פעם אחת נזכרת במחזור השירים "בטרם יום" המילה הנרדפת "הבירה", אך מאזכור שם "ירושלים" נמנע אלטרמן בשירתו ה"קנונית" בעקביות גמורה.
34. לשם הדיוק, יצוין כי פעם אחת כתב שלונסקי שיר על ירושלים (שיר ב' במחזור "ויהי", הפותח במילים "ירוּשָׁלַיִם הָרַיִם סָבִיב לָהּ" ומסיים במילים "עֵיט עֲלֶיךָ יְרוּשָׁלַיִם!")

35. בפזמוני "רגעים" שלו, שפורסמו בעיתון הארץ חתם אלתרמן בשם העט המצטנע "אגב". החרוז "עגב"- "אגב" מזכיר את חידושו המשועשע של שלונסקי למילה הלועזית "פלירט" ("דרך-עגב").
36. ראו בפרק א', הערה 18.

פרק שלישי

נתן אלתרמן - משוררו של דור המאבק על עצמאות ישראל

עיון במחזור שירי עיר היונה

א. תמורות בחיים ובאמנות

בשנות מלחמת השחרור, ולמעשה עוד בשנות המלחמה והשוואה, הגיע אלתרמן למסקנה שהאסתטיציזם המלוטש של שלונסקי, לאה גולדברג וחבריהם, שהתגדרו במגדל השן של האמנות הצרופה, כבר אינו מתאים לאירועי הימים. הוא הבין אל נכון כי הערכים הקוסמופוליטיים של "אסכולת שלונסקי", שדחו כל הזדהות עם צרת העם, התנפצו במפגש עם קרקע המציאות, וכי "בשעה זו" של עשייה קדחתנית ושל "חיים על קו הקץ" אין המשורר יכול להתגדר במגדל השן שלו וללטש את שיריו עד דק. מן הראוי שישאיר את החוטים פרומים ואת הגוונים דלים ואפורים, ממש כבמציאות שאותה הוא מבקש לשקף (ראו בשיריו "עיר חדשה" ו"בטרם יום" מתוך עיר היונה וכן "שיר שמחת מעשה" מתוך המחזור "שיר עשרה אחים").

בשיר החמישי של המחזור "ליל תמורה" (מן הקובץ עיר היונה) כלולה המלצה מפורשת: "לִתֵּת בְּנֶאֱמָר לֹא אֶת הַקֶּמַח הַטָּחוֹן/ כִּי אִם אֶת רֵעֵשׁ הַקֶּמֶה הַמְשֻׁתָּחֶסֶת. [...] לֹא לְעַגֵּל. לִתֵּת בְּשִׁיר מְפֹלֵשׁ אֶל אֶרֶץ וְשָׁמַיָה". בדברים אלה ניפרת, בין השאר, המגמה להפנות עורף לליטוש של "שירים שמכבר" ולנופים האורבניים הכמו-אירופיים של רוב השירים האלה (הדרכים וההלך, העיר הציורית על כיכרותיה, בארותיה ומגדליה; הקרקס והיריד על קרונותיהם, סככותיהם ושלל טיפוסיהם הצבעוניים). אגב ההתכחשות לפואטיקה הנאו-סימבוליסטית של "אסכולת שלונסקי" ניכרת כאן גם התקרבות מרצון ומדעת לקשת הנושאים של המציאות הארץ-ישראלית בת הזמן: ההתיישבות העובדת, המשלטים וגדרות התיל, אוהלי הצבא והמעברה, הפחונים והצריפים בפרווריה של תל-אביב יפו. בעיר היונה הצהיר אלתרמן על שאיפתו לשיר על ההווה כמות שהוא – "בְּקֶרְעֵיו, בְּמַרְדּוֹת יַפְעָתוֹ הַנְּכָרִית/ הַשְּׁלוֹפָה לֹא נָדָן וְנָהָה" ("צריף אורחים"). באחדים משירי הקובץ, הוא מצא פואטיקה חדשה, המצטיינת בסגנון אמירתי ורחב יריעה – כעין סינתזה בין האקספרסיוניזם המשולח

של אורי צבי גרינברג לבין הקלסיציזם המרוסן של ז'ן רסין (שאת מחזהו *פדרה* תרגם אלתרמן באותן שנים). באחרים משירי הקובץ, הוא ביקש לתת רשמים קונקרטיים ובלתי-אמצעיים של תופעה אקטואלית בהתהוותה ושל עיבודם הרפלקטיבי של רשמים חטופים אלה לאורם של לקחים היסטוריוסופיים מופשטים. במקביל גישש אלתרמן בשירים אלה אחר כתיבה חדשה שתמיר את הסגנון האמירתי רחב היריעה בסגנון גבישי ולקוני, סינתזה של הפרימיטיביזם המסוגנן והקודר של השירה ה"כנענית" עם הקלילות השנונה של שירי העת והעיתון שלו.

בשל הערכים העולים ובוקעים ממנה, ולא בשל קסמי המטפורה והמצלול לבדם, הייתה שירת אלתרמן לשירתו של דור שלם, שמצא בה ביטוי לאָתוס שלו והזד למאווייו הכמוסים. ערכים הומניסטיים כמו הרעות, החוצה את סף המוות, הפכה את הליריקה האלתרמנית למודל של דור המאבק לעצמאות, בעוד ששירי העת והעיתון שלו, שליוו את האקטואליה בפרשנות אישית של איש רוח, שנון ומצפוני כאחד, הלהיבו מדי שבוע גם אותם קוראים, שלא היו מוכנים "לבלוע מנה של שירה אלא במעטה ז'ורנליסטי".¹ צעירי הדור אימצו לעצמם את ערכי שמחת עניים כפי שהבינום; הם ראו בשירי המחזור הזה בבואה לבעיות השעה, אף הפכו כמה משורותיו לסיסמאות של מאבקם. סופרים בני "דור הרעים" הכתירו את ספריהם בכותרות אלתרמניות, כגון *אפורים כשק* של יגאל מוסינזון,² *הוא הלך בשדות* של משה שמיר,³ *מקרה הכסיל* של אהרן מגד, *נפנוף של מטפחת וימים של תכלת* של ראובן קריץ,⁴ *כבר ארץ נושבת* של יונת ואלכסנדר סנד⁵ וכן *ואת וקב בסופה* של עמוס קינן.⁶

בסוף שנות הארבעים ובשנות החמישים המוקדמות הגיעו אלתרמן, האיש ויצירתו, לפסגת השפעתם. ואולם, ליריקה של ממש, להבדיל מטורים ז'ורנליסטיים קלים, פסק אז אלתרמן מלפרסם למשך שנים ארוכות. מעריצי שירתו, שייחלו להמשך בנוסח *כוכבים בחוץ* או *שמחת עניים* לא ידעו כי בצד שירי *הטור השביעי*, המגיבים על עניינים פרטיקולריים סמוך להתרחשותם, החל אלתרמן בכתיבתה של מסכת חדשה בשירתו ה"קנונית" – שירה אקטואליסטית ורפלקטיבית כאחת, המתעדת את שנות הקמת המדינה וראשית החיים הריבוניים, תוך שהיא

שזרת בתיאורי האירועים הרהורים היסטוריוסופיים, המקנים לאקטואליה נפח ומשמעות (שירי עיר היונה). כבר בשיר השביעי מתוך "שיר עשרה אחים" נתגבש הרעיון, שעתיד היה ללוות את שירי עיר היונה, בדבר היות המעשה הממשי – ולו גם הדל והאפור – עולה בערכו ובחשיבותו על כל דיבור. במקביל, שירה אמירתית ודלה למראה, המלווה את העשייה האפורה, עדיפה בשעה זו על כל זיקוקי די-נור פוליפוניים של השירה האסתטיציסטית נוסח כוכבים בחוץ. הגיעה העת, קבע אז אלתרמן במפורש, לשיר "אֵת הַשְּׁמִחָה שֶׁלָּא הַשְּׁכָר כִּי אִם הַיְגִיעַ יְסוּדָה [...] היא עֲצַמַת קִבְעֵ הוֹמֵיָה פְּהֶמֶיְתָם שֶׁל מַפְרָשִׁים/ על פְּנֵי קוֹרוֹת עוֹלָם. היא היא בְּהֶן רְאֵשֵׁי דְרָכִים סוֹלְלָת/ וְהִיא בְּדֵל וּבְאֶפֶר שֶׁבְּדָבָרִים הַנְעֲשִׂים" ("שיר שמחת מעשה").

מחזור שירי עיר היונה, התופס פחות ממחציתו של הספר הנושא את שמו, נכתב כנראה במרוצת השנים האחרונות של המנדט הבריטי ושנותיה הראשונות של המדינה (חלקו השני של הספר כולל מחזורי שירים, שחלקם שייכים מן הבחינה הפואטית והאידיאית לתקופה מוקדמת יותר, אפילו לראשית שנות הארבעים). כאמור, שירים אלה ליוו את תהליכי העשייה המואצת של שנות המאבק על עצמאות ישראל וראשית החיים הממלכתיים (ההעפלה, קיבוץ הגלויות, כור ההיתוך, התפתחות השפה והעיר ועוד עניינים שבמרכז סדר היום הציבורי, חלקם עניינים אנטי-הרואיים של "יום קטנות"). במובן מסוים, הרף מודרניותו, המשיך אלטרמן בקובץ זה את הקו הרעיוני שנמתח מאחד-העם וביאליק אל חיים ויצמן: הקו שהתנגד למהפך של בן-לילה, שאחריתו מי ישרנו, ושצידד בעשייה מתונה, טבעית ואבולוציונית, שאינה צועדת בקצב התכתיב הפוליטי האחיד, אלא זורמת לפי הריתמוס המגוון של החיים. הוא האמין שאלפי עניינים קטנים וטריוויאליים של עולם המעשה, אפילו "הבלויות" ו"שטוטים", יצטרפו בסיכומו של דבר למעשה של ממש שעתיד להיחרת בלוח דברי הימים.

לפיכך לא ייפה אלטרמן בשירי עיר היונה את המציאות, לא קשר לה כתרים של תהילה, אף לא העלים עיניו ממעשי העוולה והאיווולת הנלווים לעשייה המואצת. הוא התבונן במציאות בעיניים בוחנות וביקורתיות, אך תמיד מתוך הבנה ואמפתיה, ולא מתוך קנטרנות או התנצחות (רק לגבי ה"כנענים" הוא הרשה לעצמו להתיר פה ושם הערה עוקצנית, אך לעולם לא מרושעת). הוא לא גרע, למשל, מלספר בשיר "סתר שוק" כי פליטים לא מעטים הגיעו ארצה בזכות ערמתם ורמייתם של מיני סרסורים ומבריחי גבול, ו"לכן תהלה לְכָל עֲרָמוֹת עִם רְמִיאוֹת/ וּלְכָל חוֹבְלִים שְׂכִירִים וְלִמְרִיחֵי הַמֶּכֶס". משמע, גם "מצווה הבאה בעבירה"

מצווה היא, ושומה על המשורר לתאר את "העת" כמות שהיא, ללא כחל ושרק; שומה עליו לתאר את רקמת החיים הנוצרת לנגד עיניו על יופייה ועל כיעורה. כשם שיש יופי במציאות הישראלית המתהווה חרף כיעורה ועונייה ("צריף אורחים"), כך גם בתחומי הפואטיקה והפוליטיקה: הפרטים הטריטוריאליים וחסרי החן כביכול של המציאות המתהווה הם שעתידים לבנות את המיתוס ואת סמליו שמהם ייוזנו הדורות הבאים. בתקופה של בנייה מואצת, טען אלתרמן באחדים משירי עיר *היונה*, יש לתת קדימה לפרטים ולא להכללות; לדינמיקה ולא לתמונה הסטטית; יש לשיר את המראה בעודו בן חורין, לא מאובן ולא כבול, בטרם יהיה עבד לסמלים ולסיסמאות הסוחטים מן המסופר את חיותו. יש לתת חידות מפולשות בלא פתרון, לא לעגל את הקצוות ולהשתדל שלא לגלות להיטות לפרש את העלום מעין (ראו במיוחד בשיר החמישי מן המחזור "ליל תמורה").⁷

את הנושאים הפוליטיים בני החלוף, השנויים לא אחת במחלוקת, הותיר המשורר בדרך כלל לטוריו. בעיר *היונה* כתב על העקרונות שעליהם קמות אומה ומדינה מתוך האודים והאפר של הגלות. כך, למשל, בעוד שהרשה לעצמו לומר בטוריו דברים קשים וברורים בגנות ה"פורשים" עד כדי דרישה להסגרתם של אותם "בריונים", שאיימו לדבריו על שלמות היישוב, אין בעיר *היונה* לנושאים כאלה כמעט זכר (יוצא דופן הוא השיר "קראי מועד", שבו הזכיר מה אירע "בְּשֶׁלֶף מְחֶתֶת-פָּרַע פְּגִינָה"). אין זאת אומרת שאלתרמן נמנע מלכתוב בשירתו ה"קנונית" על עניינים כאובים שהצביעו על משברים ועל כישלונות, לרבות כישלונותיו של בן-גוריון. שיריו על לוחמי לטרון, שנזרקו "בפחז רב" מן האנייה אל הקרב ב"אָרְץ יִשְׂרָאֵל נִכְרִית" (שירי המחזור "בטרם יום") אינם נוקבים בביקורתם פחות משיר-המחאה של בנימין הרשב (בחתימת "גבי דניאל") על בן-גוריון, שסלל לדבריו את מעקפי הדרך אל הבירה בעצמות נערים מן השואה, שיר שנתפרסם כשלושים שנה לאחר שירו של אלתרמן ועורר סערה ציבורית.⁸ ההבדל הוא בעיקר בעמדה המובלעת בין השורות: באמפתיה הנואשת העולה ממחזור השירים של אלתרמן ("וּבְטָרֵם יוֹם מָחָר, עַד שֶׁחַר קָם, / הוּטְלוּ לְמַלְחָמָה הַנּוֹאֶשָׁה / וְהֵם נוֹפְלִים סוּמִים בְּחֶשְׁכָתָם / שֶׁל עִם חֶדְשׁ וְאָרְץ חֶדְשָׁה"). זאת, לעומת הציניות הקרה והמנוכרת, העולה משירו הבתר-ציוני של הרשב – שיר המנסה לערוך ממרחק זמן ומקום רְוִיזִיָה בהיסטוריה הרשמית, זו הנוטה לטשטש את המשגים, ולספר סיפור חלופי, הרואה אך ורק את המשגים. גם כאשר הוכיח אלתרמן את העם ואת ההנהגה על שגיאותיהם ומשוגותיהם, הוא עשה כן מתוך אמפתיה, בלב כואב של אחד העם

הרואה בסבל אחיו ונושא עמם בעול, ולא מתוך התנשאות של מי שמבדיל עצמו מן העדה.

ברבים משירי עיר הוינה, הנקיים לכאורה מנימה פוליטית מפורשת, ניתן להבחין ברעיונות אנטי- "כנעניים" למכביר, הגם שהדברים מצועפים ורחוקים מפלקטיות רעיונית. מאחר שעיקר מנינם של שירים אלה עוסק בבעיות קליטת העלייה והתגבשות הזהות החדשה, רוב חצייהם מופנים כלפי גישתם של ה"כנענים" כלפי העולים שזה מקרוב באו ארצה. כזכור כינה רטוש את העולים החדשים במנשרים הסוציו-פוליטיים שלו ("כתב אל הנוער העברי" מ-1943 ו"משא הפתיחה" מ-1944) בשם "כת פליטים" ו"אספסוף של מהגרים", ותיארם כמי שמסכנים את ההווה העברית ה"ילידית" שנוצרה לפני בואם. לעומתו כתב אלטרמן ב"דף של מיכאל", שיר המפתח של הקובץ עיר הוינה, שעוד יתחולל מאבק ארוך, שיחרוץ "אם יִתְחַנְנוּ רִחְיוֹ אֶת הַגֶּרְעִין/ אוּ הַגֶּרְעִין יִטְסֵן אֶת אֶבְן הַרְסֵים", כלומר, אין לדעת לפי שעה אם "כור ההיתוך" יבלע את היסודות הזרים שמביאים עמם העולים החדשים ויבליע אותם בהווה שנוצרה קודם בואם, או שמא ישתלטו היסודות הזרים על הגרעין הארץ-ישראלי ויתבעו את הבכורה לעצמם; אף אין לקבוע מסמרות בנושא זה, כי הסינתזה תיעשה מעצמה גם אם תאריך ימים רבים ("הַעֵם יִרְבֶּה, יִשְׁטֹף, אֲשֶׁרֵי זֹכֵי לְרֵאוֹת אֶת תְּהוֹ צוּרוֹתָיו בְּשׂוֹא יוֹמוֹ, [...] וְרוּחַ יָם וּמְלַח-צוּק-מְדַבֵּר וְעֵר עֲבָרִית יִתְנֶנּוּ אֶת טַעְמָם בְּטַעְמוֹ").

ראינו בפרק הראשון כי בספרה *זהבם של היהודים*, שכותרתו רומזת לאחד משירי עיר הוינה הציעה עדית זרטל קריאה "חתרנית" של השיר "דף של מיכאל"⁹, המבקשת לראות במפגש בין בני היישוב הארץ-ישראלי, הדוברים בשיר זה, לבין שארית הפלטה, הנישאת על גבם מלחמה בין הגרעין (ארץ ישראל) לבין אבן הרחיים (הגולה שאחרי השואה). ביקשתי להראות כי פרשנות זו חוטאת לחלוטין לרוח הדברים ומחטיאה אותה, בכך שהיא מפשטת את עמדתו המורכבת של המשורר ומטשטשת שלא כדין את הגבולות שבין לבטיו האמביוולנטיים לעמדתם החד-משמעית של ה"כנענים", שוללי הגלות המוצהרים.¹⁰

בניגוד לקסנופוביה של רטוש ולסלידתו המוצהרת מן הפליטים ה"עלובים", שפלוו לתוך ההויה הילידית ה"טהורה" שביצרו לעצמם הוא וחבריו, התרחק אלטרמן מכל עמדה חד-משמעית. הוא תיאר את התופעה מזוויות ראייה שונות ומתגוננות, לרבות זוויות הראייה ונקודות המוצא של הנקלטים, מתוך הבנה כלשהי ללבם של שוללי הגלות, אך גם מתוך ערעור כלשהו על "שינוי הערכים" המהיר מבית מדרשם של בן-

גריון (מ"י ברדיצ'בסקי) ודוד בן-גוריון, שוללי הגולה וערכיה. ב"דף של מיכאל" נאמר במפורש, כי "לא עת לבוא קשבון מי העני או העשיר", כלומר, אין לדעת איזו תרבות – בת הגלות או בת הארץ – עדיפה על רעותה ולאיוז מהן הבכורה. הוא אף טען כאן ובמקומות אחרים כי אין לדעת מה יהיו תוצאות מלחמת התרבות, שתתחולל בארץ בין היסוד ה"ילידי" ליסודות הגלותיים ה"זרים", אף המליץ שלא להתערב התערבות ממסדית כלשהי במלחמת תרבות סמויה זו. ואין לשכוח שאלתרמן האיש היה במציאות החוץ ספרותית כעין איש ביניים, שנחשב בעיני העולים החדשים כישראלי הקרוב לעילית השלטת, ובעיני ה"כנענים", שביטאו את החי"ת והעי"ן כהלכה, כטיפוס גלותי, שאינו ממיר את שמו הלוועזי בשם עברי ואינו מתנזר מהשפעות רוסיות בשיריו.

על המציאות המתהווה בארץ, לרבות שאיפת האדנות של בני הארץ, אמר אלתרמן בשיר "שחר בפרוור" (שיר חמישי מתוך המחזור "מלחמת ערים"): "ופני עלמה חדות פאָבן צר, / – וְשָׁבֵט שְׁעָרָיו הַגְּרוּשִׁים וְהַגְּזוּרֹת, / הוֹפֵךְ עוֹרוֹ, נִכּוֹן לְרֵשֶׁת וְלִגְזוֹר". האם מקבל כאן אלתרמן בהתלהבות בלת-מסויגת את ערכי הצבאיות ושליטת הגולה של בן-גוריון וחסידיו, או שמא הוא מרים גבה משתאה לנוכח שינוי הערכים המהפכני והמהיר, שהתחולל לנגד עיניו? אם רואים במחזור שירי עיר הוונגה מכלול שירים מגובש, ולא לקט מקרי וספורדי, מותר כמדומה להניח שאת המיליטריזם קיבל אלתרמן בהרגשה מעורבת ככורה כל יגונה של החיים הריבוניים, שהרי בשירים אחדים מתוך שיריו של מחזור זה עולה הטענה כי החרב, לא העם הזה עמה; החרב או השלח – מסמליה של התנועה ה"כנענית" – היא גיורת, היא "רות נכרית", "אֲבָחַת חֲרָבוֹת גוֹיִים" (בשיר השישי של המחזור "ליל תמורה"). רעיון זה בדבר התקרבותו מרצון ומכורח של עם הספר אל החרב ואל דרכי הגויים חוזר גם בשיר החמישי של המחזור "צלמי פנים": "צִלְמֵי רוֹדְפֵיךָ כִּהַּ הִנֵּה קָמִים / וְתוֹ קַרְכָּה שֶׁל יֵצֵר וְקִלֵי-חַמֵּר / נִטְוֶה בֵּינָם לְצֵלֵם הַקְּדוּמִים / אֲשֶׁר יוֹשֵׁב לָהּ עִם מְגוֹן וְרַמַּח / שֶׁל סִמְלֵי אֶרֶץ וּמְמַלְכֶת". עמדתו חתרה לקו האמצע שבין העמדה הפציפיסטית שגילה בעבר (בשירו המוקדם "אל תתנו להם רובים") לבין העמדה ה"ביטחוניסטית", שנבעה מצרכים שהזמן גרם.

בשיר "בסוב הרוח" (השיר השישי מן המחזור "מלחמת ערים") כתב אלתרמן נגד האפנה ה"כנענית", שכבשה כל חלקה טובה, בספרות כבחים; על הנטייה לחפש במקורות דווקא את התקדימים העבריים הקמאיים, הנשענים על עלילות גבורה פיזית: "לא נְשִׁיר אֶת נְהַב / בְּסוּפָה. אֶךְ נְשִׁיר אֶת עֵרְנוּ בְּנֶשֶׁם. / לא נְשִׁיר אֶת נְהַב. לא שְׁמוֹת קְעָמוֹן / וְאַרְבֵּם

בְּשִׁירֵי הַתְּקוּפָה נְעִלָה, / אֶף שְׁעוֹד הָעֵבְרִית כְּהִמְיַת פְּעֻמוֹן/ נְעוֹרָה לְצִלְיָן
 שָׁל מְלִים כְּאֵלוֹ". כלומר, יש קסם רב ביסודות ה"כנעניים", אך יש בהם
 גם מסכנת המליצה והזיוף, ומוטב שלא להגזים בהם. לשון אחר: יש
 לנהוג במליצה המקראית בריסון ובאורך רוח ולא לקשט את אירועי הזמן
 בשלל אנלוגיות מקראיות, המטשטשות את התמונה יותר משהן מבהירות
 אותה. לזמן יש "נוצות משלו", אומר כאן אלתרמן במפורש, ואל לו
 להתקשט בנוצות שאולות שלא מאן ולא מעכשיו. מן הראוי לשקף את
 המציאות המתהווה כמות שהיא, ולא להתחבא מאחורי מסכה המסתירה
 את המהות האמתית והמערפלת אותה. ניתן לראות בשיר זה ביקורת לא
 על ה"כנענים" בלבד, אלא גם על מגמות "כנעניות" שניכרו בחוגו של
 בן-גוריון, שביקש בעקבות סופרי ההשכלה וה"כנענים" גם יחד לדלג על
 אלפיים שנות גולה, להשליך את התלמוד ככלי אין חפץ בו ולהתרפק על
 התנ"ך בלבד, ובמיוחד על אלה מספרי המקרא המתארים את תקופת
 ההתנחלות וראשית המלוכה.¹²

הוויכוח עם המגמות ה"כנעניות" שוללות הגלות, ילידיה ופליטיה,
 נראה ממרחק השנים ויכוח אידאולוגי ממרומי מגדל השן, אך היו לו
 השלכות מעשיות מאין כמוהן, כי תוצאותיו עתידות היו לקבוע את אופי
 התרבות המתהווה. באחדים משירי הקובץ טען אלתרמן כי המיזוג בין
 העברית לבליל השפות הזרות הנשמע ברחובות העיר ושווקיה הוא מיזוג
 מבורך שיעשיר את העברית ולא להפך (ובמקביל, שהעולים החדשים,
 על שלל מנהגייהם הזרים, יעשירו את המציאות ולא להפך). ככלל האמין
 אלתרמן, שהיה מהפכן שמרני, ששילב מודרניזם וקלסיציזם, בתהליכים
 אבולוציוניים ובדיאלקטיקה של דורות, ואילו רטוש, הקיצוני והמהפכן
 ממנו, ביקש להיות קטליזטור ולהקדים בקיצורי דרך את המאוחר,
 וכדבריו החדים והמחודדים: "לא לתת לעתיד לבוא ולקבוע את
 העתיד".¹³ אלתרמן ביקש להימנע מכל תכתיב ואינדוקטרינציה. לדבריו,
 מלחמת התרבות בארץ תצמיח איזו סינתזה שאי-אפשר עדיין לעמוד על
 טיבה ולאמוד את שיעורה, אף אין להתיימר לדעת מה תהא דמותה.
 המציאות עדיין קורמת עור וגידים, ורב הנעלם על הנגלה. אין לנסות
 לחדור לתוך קרביה של המציאות המתהווה ולהתערב בתהליכים
 המתרחשים בה. טועים ה"כנענים", נאמר כאן בסמוי, בכך שהם מנסים
 להכתיב את תכתיביהם בתוקף ובתקיפות, תוך שהם מצמצמים את קשת
 האפשרויות. הללו מנסים לקבוע מראש, שלא כדין, מה דמות תהיה לה
 לשולמית, בעוד היא מתלבשת ובעוד היא מבשילה.¹⁴

בצד רתיעתו ממגמת המוצהרת של ה"כנענים", שוללי הגלות ומבזיה,
 נרתע אלתרמן במקביל גם ממגמת האפותאווה (השבח וההלל) של

הגלות, שנגלתה אצל אחדים מהסופרים בעקבות השואה (במחזור "שיר צלמי פנים" המליץ המשורר במפורש: "בל נְשָׁנָה תִּפְאָרֶת מִדְּמָה/ לְהַנִּיחַ גוֹלָה. נְאוּם נְפִיט/ אֵל יַעֲמְדוּ כַּיּוֹם לְרוֹמְמָה"). אלתרמן לא חשש להציג גם את פניה הכעורות והחולות של הגלות, ולתהות מה יהיו תווי ההיכר של היהודי החדש, שפרק מעל גוו את עול הגלות ("הַיְהַפֵּךְ בָּם מֵהוּתוֹ? הָאֵם/ יִקְהֶה דִּין הַמְּשׁוֹף וְהַמְּפַסְלֵת/ שֶׁל כְּלֵי הַהֲנִיָּה הַטְּבָעִיִּים/ אֵת יַחֲדוֹ הָעֵז שֶׁאֵין דוֹמָה לוֹ/ עַד זֶה הַיּוֹם בְּכָל קוֹרוֹת גּוֹיִים?/ הָאֵם הֵפֵר הוּא לְמוֹרָא וּלְפֶלְא/ גְּזָרוֹ שֶׁל טֹבַע רַק עַל מְנַת לְחֹזֵר/ שְׁאֵתוֹ מְבַלֵּי הַפֶּל מְמַנּוּ צְרוּר?"). משמע, המשורר אף לא הוציא מכלל חשבון את האפשרות כי היהודי הנודד אמנם מרד בחוקי ההיסטוריה, קרע את שלשלאות גורלו והתיישב על אדמתו, אך לא השתנה כלל בפנימיותו.

בצד האמירה השגורה בדבר הצורך למחות את עקמומיות הגולה ותחלואיה, ממליץ המשורר להשתהות מפעם לפעם ולתהות אם אין בחולי הגלותי גם יסוד שראוי לשמר מכל משמר, בשוב העם אל ארצו ומולדתו ("לֹו רַק נִתְּהָה אִם אֵין בּוֹ בְּעֵלִיל/ נִיצוֹץ אֶשֶׁר טוֹב טוֹב כִּי נִשְׁמְרָנוּ/ מִן הַרְפָּאוֹת... לְבַל יִסּוּף כְּלִיל/ מֵתוֹף דְּמָנוּ. זִיק אֶשֶׁר קוֹרֵן הוּא/ בְּאוֹר שֶׁאֵין לוֹ אֵח, לְמוֹרְשָׁה/ בְּשַׁעֲרֵי הַעֵת הַחֲדָשָׁה.// וְהוּא נִיצוֹץ שֶׁל סֶרְבִּנּוֹת נְמָרִי". משמע, אין להשליך את כל המטען שהביא עמו העם משנות גלותו ככלי אין חפץ בו, אך גם אין צורך לרומם ולפאר את המטען כולו, ללא עקרון הברירה וחוש האבחנה. אלתרמן היה כמדומה בין המעטים שיכולים היו לומר, ללא יתרון הפרספקטיבה ההיסטורית, דברים כה שקולים ומאוזנים על עיצוב דמותו של היהודי החדש, דברים שאינם חשים לצייר את המציאות בצבעי "שחור-לבן", אלא מזהים בה את האפור לגווניו.

לסיכום דיון זה בתמורה שנתחוללה ביצירת אלתרמן בשנות המלחמה, השואה והקמת המדינה, ניתן לקבוע בוודאות כי במובנים רבים, פואטיים ופוליטיים, הפך אלתרמן בעיר הַיוֹנָה את הקערה על פיה: בכוכבים בחוץ הוא העדיף את האמנות על פני המציאות ה"פשוטה" וראה את הטבע כתפאורת תאטרון מסוגנת, ואילו בעיר הַיוֹנָה החל לבכר את החיים על פני האמנות והתחיל לדבר על קוצר ידה של האמנות, ובמיוחד זו המילולית, לשקף את המציאות על כל היבטיה. בכוכבים בחוץ פנה אלתרמן אל הארכיטיפים של התרבות האנושית, שבכל זמן ובכל אתר, ובעיר הַיוֹנָה נפנה לכאורה לעסוק בספציפי ובפרטיקולרי. בכוכבים בחוץ תפס את ההיסטוריה כגלגל חוזר, שמהלכיו וחוקיו קבועים וידועים מראש, ואילו בעיר הַיוֹנָה החל לשקף את התמורות הייחודיות והדקות, המלמדות על מציאות משתנה ומתגוננת. בראשית דרכו דגל בעושר עולה על גדותיו – בססגוניות, ברב-קוליות ובדינמיקה של תזזית – ואילו עתה

בדלות החומר ובאמירה הפרוזאית האפורה. הוא זנח במתכוון את הדימויים בעלי האופי החושי האוניברסלי והחל לבחור בדימויים אינטלקטואליים תלויי תרבות, שעושרם אינו גלוי לכל עין. את האווירה האוניברסלית של שירתו המוקדמת המיר בזווית "פרובינציאלית" של פרוור, בעמדה של לוחמים, בבדון או פחון של מעברה. קודם התנזר מכל הפרובלמטיקה הלאומית, ועתה העמיד אותה במרכז.

הספר, שלא תאם את אופק הציפיות של קהל הקוראים וקהל המבקרים, אף לא זכה לאהדתם. עד עצם היום הזה לא זכה הספר לניתוח שהיו ומקיף, לא מן הבחינה הטקסטואלית ולא מן הבחינה האידאית. אמנם דב סדן, חברו של אלתרמן למערכת דבר ויושב-ראש חבר השופטים שזיכה את המשורר באותה שנה (1957) ב"פרס ביאליק", שיבח את הספר *עיר היונה*, וכתב עליו דברים נמלצים,¹⁵ אך בדרך כלל הייתה הביקורת ניטרלית או עוינת. ברוך קורצווייל, שדבריו חרצו במידה רבה את גורל הספר, כתב כי "גרינברג הוא הליריקן העברי היחיד ההופך במשב רוחו הגאונית את האקטואליות האפורה לשירה", ואילו "הפזמון האלתרמני, על אף סגולותיו הרבות, אינו עומד תמיד במבחן הזמן".¹⁶ את שירי *עיר היונה* הוריד אפוא קורצווייל לדרגת "פזמונים", ודבריו אלה השתלבו בביקורת השוללת על אלתרמן שנשמעה מעל דפי אלף של רטוש וחבריו, שלא סלחו לו על עמדותיו האנטי-"כנעניות", ומעל דפי סולם של חוגי הימין, שלא סלחו לאלתרמן על טוריו בגנות ה"פורשים".¹⁷ את דבריו הקשים והפוגעים סיכם קורצווייל במשפט: "השילוב של שירת היחיד בשירת הרבים בעיר *היונה* לא זו בלבד שלא עלה יפה, אלא אף זו: שירת הרבים של אלתרמן, עמדתו לבעיות הזמן, למלכות ישראל, למדינת ישראל, ליהדות ולגולה מלאה סתירות. היצירה הלירית הגדולה ביותר של תקופתנו הוא הספר *רחובות הנהר* לא. צ. גרינברג ולא עיר *היונה* לאלתרמן". את מחבר *עיר היונה* כינה כאן המבקר בכינוי המעליב "פייטן המפלגה השלטת וההסתדרות".

גם מתנגדי בן-גוריון מקרב דוברי השמאל והמרכז לא טמנו ידם בצלחת. הם גמרו אומר "להכות את היהודי של הפריץ" ולהציג את אלתרמן כמשורר מטעם, עושה דברו של המנהיג שנוא נפשם. חזית השמאל אף לא סלחה למשורר על הדברים הקשים שכתב מפעם לפעם בטוריו נגד ברית המועצות ו"עולם המחר". פוליטיקאים ואנשי רוח החלו להשחזי נגדו את חזיהם, ומעניין להיווכח שדווקא אותם אישים שסגדו בשעתם ל"שמש העמים", ולא גינו כראוי את רצח הסופרים בברית המועצות, לא היססו להאשים את אלתרמן בז'דנוביזם. שלונסקי ולאה גולדברג לא מחו, ולא תבעו את עלבוננו של אחיהם שנתרחק מהם בשנות

מלחמת העולם והשוואה. להפך, בתוך חבורתו ושלא לציטוט, הגדיר שלונסקי את עיר *היונה* כ"טור שביעי גרוע". מרדכי בנטוב, למשל, תיאר את אלתרמן כ"משורר החצר" של בן-גוריון, המטפח בעקיבות את פולחן האישיות, אף השווה את תמיכתו חסרת הפשרות כביכול של אלתרמן במנהיג לנטייה ה"אלבנית" לדבוק ב"אגדת סטלין" בכל מחיר.¹⁸ על תיאור זה של אלתרמן כ"משורר חצר" חזר לימים דן מירון,¹⁹ שקלט את הטיעון משני קצותיה של המפה הספרותית והפוליטית, ובאופן מיוחד מברוך קורצווייל ומנתן זך.

למרות האמפתיה המאופקת העולה ממחזור שיריו של אלתרמן "בטרם יום", ואולי דווקא בזכותה של אמפתיה מאופקת זו, נראית לנו כיום תגובתו, מיתרון הפרספקטיבה ההיסטורית, כתגובה קשה על בן-גוריון ועל ההנהגה ששלחה אל קרבות לטרון ניצולי שואה חסרי הגנה וניסיון. הביקורת הבוקעת מתגובה זו עולה לדעתי בחומרתה על הביקורת הנוקבת העולה, למשל, משירו של אריה סיון "להתייבש כמו עשבים שוטים ברוח מזרחית" (על אנשי גח"ל שנפלו בשדות לטרון במהלך מבצע בן-נון) מתוך ספרו *לחיות בארץ ישראל* (1989). חרף איפוקה, היא אף אינה נוקבת פחות, ובוודאי מעניינת ועמוקה יותר, מזו העולה משירו של בנימין הרשב (בחימת "גבי דניאל") "פטר הגדול",²⁰ שעורר בשעתו שערוריה בשל עמדותיו הבתר-ציוניות החשופות והבוטות, שלפני 15-20 שנה עדיין הדהימו את ציבור הקוראים. החרפות של הרשב נתפסו בזמנו כהנמקה וצידוק עצמי לצעדיו של המחבר במישור האישי: הרשב החל אז להתמקד בשירת יידיש, במקום בשירה העברית, שעד אז עמדה במרכז עניינו, אף עזב באותה עת את הארץ ולבש "כלי גולה". כל שירי התגובה המאוחרים על פרשת לטרון, ובמיוחד זו הבוטה של הרשב, מתגלות כתגובות חד-ערכיות, ישירות וחסרות מורכבות של ממש, ואילו תגובתו המוקדמת של אלתרמן אמביוולנטית ורב-ערכית; כבלי משים היא אף מנומרת בתקדימים ובזכרי דברים מן ההיסטוריה העתיקה והמודרנית, ועיבוייה הסמנטי עולה לאין שיעור על זה של השירים המאוחרים.

נזכיר בקצרה את פרטי קרבות לטרון, שעליהם נסבו שירים אלה. בשנת תש"ח, בעיצומה של מלחמת העצמאות, הפכה לטרון – צומת הדרכים בדרום עמק איילון ובניין המשטרה החולש עליו – לעמדת המפתח במאבק על גורל ירושלים. כוחות ההגנה ניסו לקיים את מעבר שיירות האספקה לירושלים בדרך רחובות-חולדה-לטרון-שער-הגיא, ואילו ערביי הכפרים ניסו לשבש מעבר זה ולפגוע במשוריינים. הבריטים החזיקו במשטרה עד סמוך לעזיבתם את הארץ באמצע מאי 1948, ואחר

כך מסרו את התחנה לכוחות ערביים בלתי-סדירים. אולם הבניין נתפס בידי כוחות ההגנה, ואלו החזיקו בו שני לילות עד שהגדוד הרביעי של הלגיון הערבי תפס אותו. צומת לטרון נחסם, ונשאר חסום עד למלחמת ששת הימים. בשל מצוקת ירושלים הנצורה והכורח לפתוח דרך אליה, נערכו בחודשים מאי עד יולי 1948 חמש התקפות על לטרון, שלתוכן הוטלו "חיילים" בני יומם, מהם פליטי שואה שזה אך הגיעו ארצה באנייה. חיילי הלגיון הערבי הדפו את כל ההסתערויות, תוך גרימת אבדות קשות ללוחמים. קרבות לטרון היו אולי הפרשה הטרגית ביותר בתולדות מלחמת העצמאות, והפולמוס על תכנונם וביצועם נותר בעינו שנים רבות לאחר שוך הקרבות. קרבות אלו היו בסיס לשירים "קנוניים" וז'ורנליסטיים, ובמקובץ יש בשירים כדי להדגים ולהמחיש את המעבר מן הלהט הציוני של דור תש"ח אל הנורמות הבתר-ציוניות והבתר-מודרניות שהאינדנא.

מחזור שיריו של אלתרמן "בטרם יום" התפרסם לראשונה בקובץ עיר היונה (1957), כמעט עשור לאחר מלחמת העצמאות וכשנה לאחר מבצע קדש. מן הראוי לציין כי למרות חזותם הנטורליסטית, שאינה מתנזרת מציוני זמן ומקום מפורשים, אין שירי המחזור עיר היונה מעלים במפורש את שם ירושלים או את שמו של בן-גוריון, והעדרם של אלה אומר דרשני. ייזכר גם שמבין כל קרבות מלחמת העצמאות, ובהם קרבות הירואיים ועטורי הישגים, בחר אלתרמן להתמקד במחזור שירי עיר היונה, באופן העלול להיראות תמוה בעיני אותם קוראים שציידו בבן-גוריון ובמדיניותו, רק בשניים מהם: בקרב על יפו, שהוא קרב בעייתי משום שהתחולל בלב אוכלוסייה אזרחית מעורבת, חלקה תמימה ושוחרת שלום, ובקרב לטרון, הכושל בקרבות תש"ח. אותם פובליציסטים ומבקרים שהדביקו לאלתרמן – בין בשגגה ובין במזיד – את תווית "משורר החצר" של בן-גוריון, יתקשו כמדומה לתרץ את הבחירה בקרב לטרון, ששימש בסיס מוצדק למדי להאשמת המנהיג במשגה קולוסלי, חסר היגיון: שליחתם המסיבית של ניצולים צעירים, ימים ספורים לאחר הגעתם ארצה, לשדה הקרב, שבו מצאו עד מהרה את מותם.

השיר הראשון מן המחזור "בטרם יום" תיאר את מותם החטוף של צעירים אומללים אלה, בטרם הבינו על מה ולמה הם נשלחים לשדות הקרב: "מִשְׁפָּרִיסִין. מִנְּבֵב בְּלוֹאֵי מְאֵהָלוֹ / שֶׁל עִם חוֹנָה, מִן הַגּוֹלָה הַעֲרוּכָה / בֵּין סֶף לֶסֶף, מִשְׁבְּרֵיהֶן שֶׁל קֵהֳלוֹת / – אֲשֶׁר נִזְדִּים, שׁוֹמְרוֹת צֶלְמָן וְהַלּוֹכָן, / הוֹבָאוּ בָּיָם, וּבְמִכּוֹנוֹת גְּדוֹלוֹת, / בְּפִתּוֹ רֵב, עַל פְּנֵי עָרִים, אֶל תּוֹף תּוֹכָה // שֶׁל אֶרֶץ יִשְׂרָאֵל נְכָרִית, אֶל בֵּין / תְּרִשׁוֹת הַצִּית, אֶל עָרוֹץ, אֶל בְּרֵק / גְּבֻעוֹת הַחֹל, אֶל בֵּין הָרִים, לְעֵין / הַשָּׁמֶשׁ הַסּוֹאֵן וְהַמְּאֻבָּק, // הַסֵּעוֹ, הוֹרְדוֹ, קָרָאוּ

בְּשֵׁם וּלְעַתָּה / הָעֶרֶב כָּבֵד גָּלְשׁוּ בַמִּוֶּרְדוֹת, / בְּצוּק טַפְסוּ, חָרְפוּ בְּאֵם וְאֵל, /
 פָּרְעוּ עַל בְּרִיבְיָהֶם הַנְּהַרְתוֹת // בְּקֶטֶב קוֹצִים חֲדָשׁ, מִחֲשָׁד זָר / שְׁמָעוּ צוֹחַת
 פְּקֻדָּה עֲבָרִית, כְּלִשׁוֹן / – גּוֹיִים וְכֹה – מְבַלִּי יִדְעוּ – הַגָּזֵר / לִפְלֵ בְּהָרֵי אֵל
 וּבְאֵלֶיךָ. // וּבְטָרְם יוֹם מָחָר, עַד שְׁחַר קָם, / הוֹטְלוּ לְמַלְחָמָה הַנּוֹאֲשָׁה / וְהֵם
 נוֹפְלִים סוּמִים בְּחֻשְׁכָתָם / וְשֵׁל עִם חֲדָשׁ וְאָרֶץ חֲדָשָׁה".

מדובר בשיר על ה"עולים" הצעירים הגולשים במורדותיהן של גבעות החול, וכל השיר בנוי בטכניקה של גלישה (enjambement) – כמשפט אחד ארוך, המדגים וממחיש את הפחו והחיפזון שבהם נגמרה כל הפרשה כולה. בתוך יום ולילה ויום נגזר גורלם של לוחמי לטרון, צעירי גח"ל שזה אך הובאו מן החוף והוטלו אל הקווים הקדמיים, ליפול "סומים בְּחֻשְׁכָתָם / וְשֵׁל עִם חֲדָשׁ וְאָרֶץ חֲדָשָׁה". הגלישה מסתיימת בנפילה (בטיפוגרפיה מסומלת הנפילה בנקודה – "full stop" – האחת והיחידה המשובצת באמצע שיר זה, להבדיל מן הנקודה שבסיומו).

אמנם השיר כתוב בגוף שלישי רבים כאילו הוא שם חיץ בינם, "עולים חדשים" שזה מקרוב באו, לבין ה"אנחנו" של בני הארץ. אולם אלתרמן נוקט כאן – ולא לראשונה בקובץ עיר היונה – את זווית הראייה של "העולים החדשים"²¹ שעבורם הארץ היא "ארץ ישראל נכרית" (אוקסימורון אלתרמני טיפוסי, שיש לו כאן כמובן הנמקה). נראה כי הדובר אינו שייך לאווירת ה"אנחנו" של בני הארץ, המתבוננים ב"עולים החדשים" כבאבק אדם, אף אינו שייך לאנשי הגח"ל ה"גלותיים", שעליהם נסב השיר. הקול הדובר ונקודת התצפית בשיר זה שייכים למחבר המובלע, לאלתרמן גופא, שהיה כאמור "איש ביניים": טיפוס ארץ-ישראלי, הבקי בכל רזי העברית בעיני "העולים החדשים", ו"עולה חדש" בעיני ה"כנענים", שוללי הגלות וחורפיה. אלתרמן משקף כאן את המציאות דרך עיני העולים החדשים, החווים שנית את מוראות השואה הטראומטיים בארץ-ישראל (הם מובאים ב"בְּמְכוֹנוֹת גְּדוֹלוֹת", כמו שהובלו בטרנספורט, ושומעים את צווחת הפקודה כלשון גויים, ובה גזר דין המוות).

יונתן רטוש, אבי התנועה ה"כנענית", אף הגדיל לעשות: במאמרו "מנגד לארץ", אגב דיון בקשיי התאקלמותם של "עולים חדשים", שאישיותם עוצבה על רקע נופי נֶכֶר, הוא תקף את אלתרמן אישית כטיפוס "גלותי", שאינו מכיר את הקיץ הארץ-ישראלי ואינו מסוגל להסתגל אליו בנקל. האמת החוץ ספרותית הייתה שונה במקצת: באותה עת שבה כתב רטוש את ה"פסקוויל" האנטי-אלתרמני שלו, נהגו ראש הממשלה ואלופי צה"ל להזמין את אלתרמן להתלוות אליהם בביקוריהם

ברחבי הארץ, וכך "חרש" אלתרמן דרכי עפר והגיע לנקודות היישוב הנידחות ביותר ב"ארץ הנגב", בעוד שאבי האסכולה ה"כנענית", שהיה מבוגר מאלתרמן בכשנה-שנתיים, הכיר את הקיץ הארץ-ישראלי הצחיח לא ממשעות התנועה והצבא, כי אם ממרפסתו המוצלת של בית קפה תל-אביבי.

אלתרמן יכול היה אפוא להזדהות עם שני ה"מחנות" ולשמש מתווך ביניהם. על כן הוא אינו מזדהה בשיריו עם היישוב, שהבליט את עליונותו של ה"צבר" על פני "העולים החדשים" ותבע מהם להשליך את בלואיהם ואת הסממנים החיצוניים של זהותם הקודמת. הוא אף אינו ממתנגדיה של מדיניות "כור ההיתוך", שהשליטה אוניפורמיות וניסתה למחות במהירות את תווי ההיכר הגלותיים. את השמות הנשמעים במפקד הצבאי המאוותר הוא מתאר כמות שהם ובלי ניסיון ליפותם, כ"שמות אפלים של גולת אשקנז/נעוים, תלודים, מוריקים פחאשת/ [...] או צורמים פכדיקה, או שבורים פמו פתור" ("עוד דף"). ב"בטרם יום" לבו נתון לאותם נערים, שעבורם ארץ ישראל היא ארץ נכר, והשפה העברית, לרבות העברית של פקודות הקרב המושמעות באוזניהם, היא שפה זרה – "כלשון גויים".

לוחמים צעירים אלה, שלא למדו לאחוז ברובה, כרעו על ברכיהם הנחרתות, כאותם מבני העם שכרעו על ברכיהם לשתות מים וגדעון הוציאים מתוך מחנה הלוחמים (כאן המצביא לא השכיל להעניק להם ימי חסד ותקופת הסתגלות, ושלחם לקרב ימים ספורים לאחר בואם ארצה). פרשת גדעון היא רלוונטית להבנת השיר, שפן בשיר השלישי של המחזור "בטרם יום" נאמר "פְּרָקִי הַגֶּחַ" ל הָאֱלֹמִים, פְּרָקִי הַגֶּחַ/ הָאֱלֹמוֹנִית אֲשֶׁר דָּרְכָה פְּלִיל רוּעֵם", תוך שילוב דריכת הנשק הרועם ודם הלוחמים הניגר כדם הענבים בגת ("וגדעון בנו חבט חטים בגת", שופטים ו, יא). גם בשיר הרביעי נזכר הבציר, הלא הוא קציר הדמים הנותן ליושבים בעורף לשבת תחת גפנם במנוחה. הלוחמים "תָּרְפוּ בְּאֵם וְאֵל" – קראו במר-לבם לאמם, כפצוע הממלמל "אמא", ואף עשו כן בשפת אמם, הלא היא לשון האמהות (להבדיל מלשון האבות, המושמעת באוזניהם "כלשון גויים"). היידיש, או לשון האימהות, היא גם שפת האלות והקללות, ובלשון זו מקללים הצעירים את המציאות שאליה נקלעו, מחרפים את המציאות באבי אביו של העולם הזר שאליו הגיעו, וגם את המולדת-האם שבולעת אותם ללא רחם. הלשון העברית היא עבורם "כתב קוצים" (בקהילות אשכנז, שמהן הגיעו, היו צעירים יהודיים נהרגים באוהלה של תורה "על כל קוץ וקוץ", וכאן השפה קוצנית כאותם "צברים" הצווחים באוזניהם את הפקודות וכאותם נופים עטורי שיחי צבר, שאליהם הוטלו "בפחו רב").

יש כאן האשמה סמויה כלפי בן-גוריון, שהחליט להטיל צעירים אלה אל תוך הקרבות. המילה "פחו" אינה רק "חיפזון", מאילוצי הקרב שאין לגנותם. יש ב"פחו" טעם של חטא ("פחו כמים אל תותר", בראשית מט, ד), ויש בו גם מפחזותו של הפוחו. הפעלים הפסיביים המרובים ("הובאו", "הוסעו", "הורדו", "קוראו", "הוטלו") מלמדים על היותם של ה"חיילים" הללו כלי משחק על לוח שחמט של מדינאים חסרי רגש ורגישות, שלא היססו להטיל את הניצולים מתופת אל תופת. שום נס לא אירע באיילון, והשמש אינו אלא "השמש הסואן והמאובק". לא שמש מסמאת לפנינו, כי אם "שמש סואן"; לא "עיוורים" לפנינו שכמוהם כ"עברים" מן הפואמה היל"גית "קוצו של יוד", המתרחשת אף היא באֶילון (אנגרם של "וילנא" – ירושלים דליטא), כי אם "סומים". מעולם לא נהג אלתרמן להשתמש במילים "מתבקשות" ו"טבעיות" (שטבעיותן הופכת אותן למשומשות ובנליות). הוא ביכר את המילים השוברות את שגרת הקונונציה.²²

לפנינו שבירת כלים בכל משמעיו של המושג. המלחמה שברה את המציאות היהודית, ופליטיה הגיעו ארצה "בין סף לסף, משברִיָּהן שֶׁל קהלות". ה"סף" אינו רק המפתח החדש, שעליו ניצבים עם חדש, ארץ חדשה ותרבות חדשה, כי אם גם הספל (אלתרמן משתמש בהוראה זו של "סף" ברבים משיריו, וכן במאמר "במעגל", שכתב כתגובה לפולמוס שנתעורר סביב שירו של ביאליק "ראיתכם שוב בקוצר ידכם ולבבי סף דמעה"). את שירו "חופת ימים", המושמע מפי ה"עולים" הניצולים, חותם אלתרמן במילים: "עֲמַדְנֵנו חֲבוּרִים לְאֶבֶל וּלְמִשׁוֹשׁ/ כְּתַחַת הַחֶפֶה בְּהַשְׁבֵּר הַפּוֹס"; וכאן שבירת הסף (הספל) הוא זכר לחורבן וסימן לתחייה, אך התחייה מלווה במותם של עולי ימים, שהמולדת האם היא להם בור קבר. רחמה של המולדת ילד אותם ורחמה סוגר עליהם ביום המפגש הראשון עם אדמתה.

פקודות הקרב כתובות "בכתב קוצים", שילידי הגולה שומעים כ"צווחה" (באין להם יכולת לקרוא את דפי הקרב), ועל קוצה של אות אחת גורלם נחתך. כאן הצווחה, הקול שקורע מצירין את דלתות הזרות, נקשר גם לקריאת הקרב וגם לצווחת היולדת (בשיר השלישי של המחזור נאמר: "וְאֶדְמָתָה, שְׁלֵא הָרְתָה אוֹתָם לֵלֵת"). אולם הוולד מת, כמו בפתיחת "קוצו של יוד" (לפי הפסוק "כי בהבל בא ובחשך ילך ובחשך שמו יכסה", קהלת ו, ד), פתיחה שבה נמתח קו של אנלוגיה בין גורלה של האישה העבריייה לבין גורלו של הנפל שלא יראה אור יום. בגולה נהרגים הלמדנים "על כל קוץ וקוץ", ובשל "קוצו של יוד" יכולים הרבנים לחרוץ גורלה של משפחה בישראל. כאן, במדינת היהודים, כתובה פקודת היום

"בכתב קוצים", ואף היא חורצת גורלות. ה"לוחמים" השומעים את הפקודה מתחילים לנוע ולגלוש במורד גבעות החול, לפצוע את ברכיהם באבנים ובקוצים, עד נפילתם הסתמית והעיוורת בטרם הפציעה להם שחרית חדשה.

גם הצירוף "העניות מנוולתן", המשולב בשיר השני של המחזור "בטרם יום", נקשר לגורלה של "כל אישה עבריה", שהעניות מנוולתה ומדרדרת אותה ממרום היחש אל התהום (בשיר זה, המתאר את הפליטים מארצות ערב, שהוטלו גם הם אל הקווים הקדמיים, חוזרות המילים מן השיר הראשון – "הוטלו", "כורעות", "ברק" "חופזים", "גולה", "ציוחה" ועוד – כדי לרמוז לשותפות הגורל). כאמור, הרובד היל"ג של השיר עולה קודם כול מהתרחשותן של שתי היצירות באֵילון (אפילו הכותרת "בטרם יום" נגזרה לפי משקלה של הכותרת "קוצו של יוד"). היצירה האפית המשכילית, הארוכה והמשוכללת, מתרחשת באֵילון-וילנא, שבה מתו רבים במלחמת החיים: "ובעמק החרוץ המונים המונים". זו הישראלית מתרחשת בעמק איילון הממשי, והיא מנוסחת בקיצור, בקו קל וחטוף. הזכרנו את הברכיים הפצועות, המעלות את זכר החיילים שלא גייס גדעון, וב"קוצו של יוד" מקונן המשורר על נישואי הקטינים, שבהם לא בנה הבעל בית ולא גידל כרם ובכל זאת הוטל למלחמת החיים, ללא כל הכנה (בניגוד למצוות הכלולות בפרשת "שפטים"): "כי תצא למלחמה [...] מי-האיש אשר בנה בית חדש ולא חנכו ילך וישב לביתו פן-ימות במלחמה ואיש אחר יחנכנו: ומי-האיש אשר נטע כרם ולא חללו ילך וישב לביתו פן-ימות במלחמה ואיש אחר יחללנו: ומי-האיש אשר ארש אשה ולא לקחה ילך וישב לביתו פן-ימות במלחמה ואיש אחר יקחנה" (דברים כ, א-ח).

כבר בימי קדם ידעו אפוא רועי העדה כיצד לנהוג באנשים צעירים, שטרם בנו את חייהם. באנשים שלא חנכו את ביתם, לא נהנו מפרי עמלם ולא קידשו את נשותיהם נהגו בהתחשבות ובמידת הרחמים כבאנשים שאינם מוכשרים לצאת למלחמה (גם כדי להגן על הלוחמים המנוסים ושלא לזרוע דפטיזים). לעומת זאת, בימינו – אומרים יל"ג ואלתרמן – אנשים מוטלים אל תוך המלחמה ללא הכשרה – בטרם יום (לא במקרה רווחת המילה "בטרם" בשירו של יל"ג ומוצבת בראש שירו של אלתרמן). יל"ג מאשים את המנהיגים והאבות על שהם שולחים עגלים שלא לומדו למלחמת החיים. בשירו של אלתרמן, ההנהגה – הן מתוך עיוורון הן מחוסר הבנה ורגישות – שולחת נפלים לשדה הקרב, ואינה מותירה להם כל סיכוי. המילה "סומים", הנוגעת לפליטים שנשלחו אל מותם האבסורדי, מתאימה לא פחות למנהיגים עצמם. המילים "חרפו

באם ואל" ו"ליפול בהרי אל" מרמזות ש"אין עין רואה" ו"אין אוזן שומעת", כבשירו של יל"ג שהטיח האשמה כבדה באוזני ההשגחה העליונה. יש כאן הטחה כלפי מעלה על העדר השגחה עליונה, וזאת משום ששיר זה נתפס, כאמור, דרך תודעת הפליטים, ובהם חובשי כיפה שהאמינו בהשגחה העליונה בכל מאודם. ניפרת גם עקיבותו של אלטרמן שלא להעניק להם שם, או אפילו כינוי ("חיילים אלמונים", "פליטים", "צעירים וכו'), אלא לקרוא להם "הם", וגם זאת פעם אחת ויחידה בבית האחרון. הם חיו בהיסטוריה הלאומית יום אחד ויחיד, ובסיומו מתו באלמוניותם – חסרי סיכוי ועתיד.

ב. פואטיקה והיפוכה

לאורו של שיר כדוגמת השיר הפותח את המחזור "בטרם יום" ניתן אפוא לראות את התמורה הקיצונית שהתחוללה ביצירת אלטרמן במעברה משלב לשלב. אם נבודד את שתי חטיבות השירים החשובות ביותר של אלטרמן – *כוכבים בחוץ* (1938) ועיר *היונה* (1957) – ונעמידן זו מול זו, מה שיבלוט לאלתר איננו המשותף כי אם השונה. לכאורה הפנה אלטרמן בבגרותו עורף לעולמם הצעיר והתוסס של שירי *כוכבים בחוץ*, ופנה במודע ובמתכוון – בכעין מהפך שמן הקצה אל הקצה – אל פואטיקה המנוגדת בתכלית הניגוד לזו שהזינה את שיריו המוקדמים. בעוד שב*כוכבים בחוץ* הוא כתב באופן מסוגנן ומצועף ומתוך רוחק אסתטי על עניינים כלליים ואוניברסליים למראה, הרי שב*עיר היונה* כתב על ענייני השעה, ענייני הלאום והמדינה, סמוך למועד התהוותם, ללא ליטוש וללא פרספקטיבה של ממש. בעוד שבחטיבת השירים המוקדמת נמנע בעקיבות ממתן שמות פרטיים ומשיבוץ סממני זמן ומקום מוקדריים, הרי בזו המאוחרת הוא כלל כמה וכמה אזכורים גלויים ומפורשים של מקומות ותאריכים, ואפילו העניק למקצת הגיבורים שמות פרטיים, אם כי שמות קטגוריאליים וסמליים.²³

שירי *כוכבים בחוץ* (1938), שראו אור כשנה לפני שפרצה מלחמת העולם, מהווים אפוא מפגן מרהיב, ססגוני ורב-קולי, של הפואטיקה הנאו-סימבוליסטית, מורשת השירה הצרפתית-רוסית, שאת כלליה אימצו בני "אסכולת שלונסקי" ואלטרמן בכללם. לעומת זאת, בשירי *עיר היונה*, שראו אור אחרי המלחמה והשוואה וכעשור לאחר הקמת המדינה, ניכרת החתירה אל האמירה הכמו-אקספרסיוניסטית, עמוקת המבע והרגש, העומדת חשופה בכל מדוויה וקרעיה (ובכעין סתירה, חרף המבע הרגשי, הפרוע והקרוע, ניכרת גם החתירה לאמירה הגותית, שכלתנית

וכמו-סימטרית, מורשת הקלסיציזם)²⁴. השירים המוקדמים מסתירים את המציאות הבנלית ומעטים עליה דוק מופלא וכמו-סוראליסטי, בסיוע מטפורות מדהימות וחריוזה יוצאת דופן, ואילו המאוחרים מעמידים במרכזם את המציאות היום-יומית והאפורה, אך הרחוקה מבנליות והנושקת בגורלי ובהרואי. כאן ההברקות מעומעמות, וניכרת המגמה למעט במטפורות, וזאת כדי להציג את המציאות כמות שהיא, ללא כחל ושרק. ובתחומי הפרוזודיה: גם אם רבים מחרוזי עיר היונה מקוריים וחסרי תקדים (ואין בהם כמדומה אף לא אחד צפוי או בנלי) אין מקוריותם מדהימה או בולטת לעין כחרוזיו הנמרצים של קובץ הבכורה *כוכבים בחוץ*. לא אחת הקורא חולף על פניהם מבלי לחוש, שהאמירה הדיסקורסיבית הרצינית שלפניו, הדנה בבעיות השעה מתוך פרספקטיבה היסטורית, אף נתונה כבדרך אגב בסד המשקל והחרוז. ניפר שניתנה כאן העדפה לתוכן על פני הקנקן: עומקה ומשקלה הסגולי של האמירה עולים כאן על הרצון להפתיע ולהתנאות.

מחזור שירי עיר היונה מעמיד אפוא בפני קוראיו מפגן מתוח של ניגודים בלתי-מתפשרים: מצד אחד, האמירה הכלולה בשירים המסאיים הללו היא כה טבעית, ונאמרת כמעט כדרך שאדם משיח עם זולתו או עם עצמו; ומצד שני, היא נתונה במסגרות סטרופיות מורכבות ומכוללות היטב. מצד אחד, האמירה היא לעתים פרץ אמירתי אקספרסיוניסטי, החצנה של רגשות, שאין העט יכול להדיבקים, ומצד שני, לפנינו לא אחת אמירה וולטריאנית או רסינית שהויה ומהורהרת, הנאמרת בהתבוננות מלאת בינה. מצד אחד, הרעיונות כביכול נובעים זה מזה בסדר לוגי, ללא פרכות או פרצות, ומצד שני, אין הם כה בהירי וסדורים כפי שהם עשויים לעתים להיראות ממבט ראשון (חרף חזותם המסאית אי-אפשר בשום אופן להעמיד להם פרפרזה מניחה את הדעת שתלכוד את הרעיונות הרב-רובדיים הגלומים בהם). בקריאה מעמיקה, האמירה שב"מסות" המחורזות הללו מתגלה כאמירה סבוכה, המערבת פתוס בבתוס, זעקה בהרהור חרישי, עניינים מדיניים בענייני פואטיקה, גורל פרטי בלאומי, גורל לאומי באוניברסלי, עניינים הטבועים בחותם העראי בחוקי הנצח של ההיסטוריה הלאומית והאוניברסלית.

גם המבנה הכולל של שתי חטיבות השירים האלה שונה בתכלית. בכוכבים בחוץ המבנה הוא מעגלי: ראשיתו ביקיצה ובדרך נפקחת ("עוד חוזר הניגון"), וסופו בהיותרותם של שני עוברי אורח" עייפים וכושלים – הצחוק והבכי – מסכות התאטרון ממחזה התוגה וממחזה ההיתולים הנופלים אין-אונים מן היריעה הגדולה של הקרקס הגלובלי ("הם לבדם"). בשיר זה, החותם את הקובץ, העיר מוצפת עד עיניה

"בניגון דומיות ושמים" וב"שקיפות המבול השקט", ואלמלא ידענו שאחרי המבול באה הקשת בענן והעולם חוזר לקדמותו ולרעננותו, כי אז הייתה לפנינו אפוקליפסה של אפס תקווה ואמונה. שיר הפתיחה, הפותח במילים "עוד חוזר הניגון", רומז על "גלגל חוזר": אחרי שיר הסיום הניהיליסטי יש לחזור ולקרוא את שיר הפתיחה, והעולם חוזר לקדמותו וסובב על צירו כתיבת נגינה על מנגנון הגליל שלה (מבנה מעגלי של "וחוזר חלילה"). לעומת זאת, מחזור עיר היונה – כיאה לספר המשקף את התקופה שבה העם חזר ונכנס אל ההיסטוריה האנושית – הוא בעל מבנה לינארי וכרונולוגי: הוא פותח בתיאור השנים האחרונות של תקופת המנדט הבריטי, בהכנות להעפלה ובמסעם של הפליטים בים, בתיאור תחנות העראי שלהם בנמלי איטליה, בתיאור פגישתם עם הארץ ועם בני היישוב וגירושם של מקצת המעפילים לקפריסין; סופו בתיאור גבב הצריפים, הפחונים והבדונים ששימש "תפאורת רקע" לשנותיה הראשונות של המדינה. העתיד נשאר פתוח בבחינת "ובמופלא ממך אל תדרוש".

שתי חטיבות השירים הללו נראות גם מן הבחינה האידאית כדבר והיפוכו: בכוכבים בחוץ מוטבעת השקפת העולם של אוסוולד שפנגלר ואלכסנדר בלוק, שניבאו את שקיעת המערב ואת קץ ההומניזם; לעומת זאת, השקפת העולם העומדת בבסיס הקובץ עיר היונה היא שילוב אוקסימורוני ובלתי-מתפשר של עקרונות הציונות המדינית מהרצל ועד בן-גוריון, שביקשו לשנות את הדיוקן הלאומי לאלתר, ושל עקרונות הציונות הרוחנית מבית מדרשו של אחד-העם, שצידדו בתהליך אבולוציוני ארוך ואטי (שחיים ויצמן המשיכם בדרכו, תוך שילובם עם גינוני דיפלומטיה "הרצלאיים"). ניפרת כאן כמדומה נטייה כלשהי לטובת משנתו של אחד-העם, המתנגדת למהפכות של בן-לילה ול"שינוי כל הערכים" אגב מתן המלצות מפורשות שלא להחיש את הקץ יתר על המידה ושלא לקבוע בתכתיבים מהירים ונמהרים תהליכים מורכבים של גיבוש זהות, שבאופן טבעי נמשכים דורות על גבי דורות.²⁵ ההמלצות הכלולות בעיר היונה אינן עונות אמן על מדיניותו החברתית-תרבותית של בן-גוריון, ואף קוראות בגלוי תיגר על זו המהפכנית של רטוש וחבריו ה"כנענים".

הצורה הרטורית האופיינית לכוכבים בחוץ היא צורת האפוסטרופה היוצאת מפיו של דובר בגוף ראשון, מלא התפעלות והתבטלות, הפונה אל נמענת ("אָתְּ") בלתי-מזוהה – מלאת ניגודים וסתירות –שיכולה להתפרש בנקל כאהובה איומה ונוראה וכתבל על שלל גילוייה. בעיר היונה פינה השימוש התכוף בגוף ראשון יחיד ובגוף שני יחיד, האופייני

לכוכבים בחוץ, את מקומו לשימוש נרחב בגוף ראשון רבים, כמקובל בשירה פרי תקופה הדורשת ערכים קולקטיביים כמו רעות, הקרבה ואחוות לוחמים. יש כאן גם שירים הנאמרים מפי ה"אני" המשורר, הממלא תפקיד של עד ומתעד, אך רבים השירים שהקול הדובר בהם הוא קולם של גיבורים שאינם מזוהים עם המחבר המובלע ושבהם משולב קולו בקולם ודיבורו בדיבורם (ב"קפת ימים" הוא מדבר מגרונם של הפליטים, ב"שיר זקנים" – מגרונם של הזקנים, ב"דף של מיכאל" – מגרונם של צעירי דור תש"ח, ב"עוד דף" – מגרונם של אנשי הפלמ"ח או הבריגדה ועוד כיוצא בזה). מכל מקום, האמירה הכלולה בשירי עיר היונה מתבררת כאמירה חמקמקה, סוגסטיבית ורבת-אנפין מהמשוער, והתווית הדנטוטיבית שהצמידו לה אחדים מהמבקרים הוצמדה לה שלא כדין.

חרף השוני והגיוון מצויים ביצירת אלתרמן מאפייני יסוד אחדים הנותרים בעינם בכל חליפות העתים. גם בשני הקבצים שלפנינו, הנראים ממבט ראשון כתמונה ותמונת התשליל שלה, מתגלים מאפייני הקבע הללו על כל צעד ושעל. באמצעות העיון השהוי בשני הקבצים אף ניתן לראות, שמאפיינים אלה, המצויים ביצירת אלתרמן לסוגיה ולתקופותיה, פושטים צורה ולובשים צורה בהתאם לנסיבות ההיסטוריות המתחלפות ובהתאם לתמורות הפואטיות המשקפות את שינויי העתים. להערכתנו, מאפייני הקבע הקרדינליים של יצירת אלתרמן לגלגוליה השונים הם אלו: (א) הדואליות המייצגת את תפיסת עולמו; (ב) האוקסימורון והזאוגמה המייצגים את תפיסת הלשון שלו; (ג) המטמורפוזה והטרנספורמציות המייצגות את תפיסת העולם ותפיסת הלשון שלו. המשותף לשלושת המאפיינים הללו היא איכותם הבינרית והכמו-סימטרית. תכונה זו של יצירת אלתרמן היא דו-ערכית במהותה: ניתן לראות בה ביטוי לתפיסה פשוטה ופשטנית (של ילד, של פרא קדמון או של אדם חסר תחכום הרואה את המציאות בצבעי שחור לבן ואת כל המאבקים והלכטים כ"מלחמת בני אור בבני חושך"), וניתן לראות בה את תמצית גילומו של רעיון ההפשטה (האבסטרקציה) והמינימליזם – מאבני היסוד של התחכום המודרניסטי. הדרך שבה תכונה זו באה לידי ביטוי ביצירת אלתרמן יש בה מן הפשטות והתחכום בעת ובעונה אחת: אלתרמן מעמיד פנים בשיריו כאילו הוא נמשך אל הדואליות של השקפת העולם הילדית, או הפרימיטיבית ("לך עיני היום פְּקוּחוֹת פְּתָאמִים"), אך למעשה הוא מבטא באמצעות שיריו ה"ילדיים" או ה"פרימיטיביים" את ההתקסמות מן הפראי ואת החשש הרב ממנו, חשש מפני האטביזם שנשתרר בעולם המודרני. אלתרמן מעמיד פנים כאילו יצירתו דואלית

וסימטרית, ולמעשה הוא מציג לפנינו במסווה של תמונה החצויה לשניים, תמונה א-סימטרית, המפוררת את המציאות לרסיסי רסיסים.

ג. הדואליות בתפיסת העולם

שירי כוכבים בחוץ פונים אל השקפת העולם הדואלית בעיקר לצורך הזרה ודאוטומטיזציה של המציאות. דואליות זו, חרף חזותה הפשוטה והתמימה, מתגלה כאמור כרחוקה מרחק רב מכל פשוטות ופשטנות, והמשיכה אל מעבה היער מתגלה לא כגלגולה המודרני של המשיכה הרוסואית הרומנטית אל הפרא האציל כי אם בעיקר כפחד מפני חוקי הג'ונגל המשתררים בעולם המודרני (אין לשכוח ששירים אלה נכתבו בשעה שחשרת ענני המלחמה הולכת ונקשרת מעל אירופה). רוב השירים ה"ילדותיים" וה"תמימים" על פילי השמים ("אל הפילים"), על הבית הקטן העומד על כרעי תרנגולת בשדמות השיבולת ("שיר שלושה אחים") ועל דמויות ידועות מאגדות הילדים ("כיפה אדומה", "רועת האווזים") הם שירי אימה המבטאים למעשה את החשש מפני השתלטות הזעם הטבוני (*furor teutonicus*) על העולם, חשש שהלך וגבר באותו זמן. רוב השירים המתארים עריסה כורכים בתיאור זה בהעלם אחד את עריסת העולל ואת עריסת הזקן הגווע, במין גלגל נצחי של תקומה ותמוטה ותקומה. חיוכו של האח "בבוהק שיניים" שבסוף "שיר שלושה אחים" הוא גם חיוך תמים ונעים של תינוק שזה אך הנביט את שיניו, וגם חיוך מבעית ומעורר פלצות של גולגולת מקברית חשופת עצמות. דואליות דומה עתידה לעלות לימים מן השיר "אֶלֶת", שיר החתימה של "שירי מכות מצרים", שבו האב שוחק "עם רמש ותולעת", "משן עד ציפורניים" (שחוקו הוא שחוק תמים ואופטימי, המלמד על בריאת החיים ותקומתם מן התוהו – שהרי הרמש והתולעת הן מן הבריות הראשונות של האבולוציה – והוא אף שחוק מקברי – שחוקו של מת שכולו רימה ותולעה).

הדואליות בכוכבים בחוץ היא דואליות שגורה וברורה למדי הנשענת על הניגודים הבינריים האוניברסליים ביותר. אמנם, לא תמיד קל לזהות אותה ממבט ראשון, כי לעתים היא מצועפת בשבעה צעיפים, אך משהיא נחשפת לעיני הפרשן, היא מתגלה כעניין פשוט וטריוויאלי, לעתים משעשע למדי. תהליך כזה מתגלה בכל רמות הטקסט: התיאורים בכוכבים בחוץ מרשימים את הקורא כתיאורים על-טבעיים הצבועים בגוונים מופלאים שלא מעלמא הדין, אך משהוא מתקרב אליהם ומקלף מעליהם את צעיפי המטפוריקה, הם מתבררים כתמונות טבע פשוטות ומפורות מן

המציאות היום-יומית. לעומת זאת, תיאוריו של ביאליק, למשל, נראים תיאורים תמימים ושקופים, אך משמקרבים אליהם מתגלים התהומותיהם הקמוניים. זהו ההבדל הבסיסי בין תהליכי ההזרה של אלתרמן הצעיר, בשירי העלומים הגנוזים שלו, בשירי "רגעים" ובשירי כוכבים בחוץ, שראשיתם מופלאה ואחריתם בנלית, לבין תהליכי ההזרה (או הסרת ה-film of familiarity) בשירתם הרומנטית ביסודה של ביאליק ובני דורו, שראשיתם בנלית ואחריתם מופלאה.

הדואליות בחטיבת שירי עיר היונה היא כביכול הרבה יותר מפורשת ופשוטה מזו של כוכבים בחוץ, אך במובנים רבים היא עמוקה ומורכבת ממנה בהרבה. אמירות בעלות אופי דואליסטי נאמרות כאן בגלוי ובאופן דנטטיבי, לכאורה ללא צורך בפרשנות יתרה ("פני היונה ואבחת חרבה", "לשנים צלמה משוסע", "שופך דם האדם ומגנו", "עמדנו חבורים לאבל ולמשוש", "עלו כך שחר וכורת" וכיוצא באלה אמירות בעלות אופי דואליסטי, המעידות על תפיסת עולם בינרית וסימטרית). ואולם, פשטותן הסכמטית של אמירות אלו היא פשטות מדומה שאינה מייתרת את המאמץ הפרשני כל עיקר. כפל פניה של האמירה ניכר כבר בכותרת של עיר היונה זו מעלה תמונה תמימה ויפה של עיר לבנה כיונה תמה (כתמונתה של תל-אביב הצעירה, שבתיה החדשים והלבנים בהקו על רקע חולות הזהב), עיר שיונים מקננות בה ותושביה שלווים ושוחרי שלום כיונת השלום; אך הרי פירושו של הצירוף במקורו הוא: "עיר מלאה עושיק והונואה" (צפניה ג, א), וזהו פירוש המתאים יותר לתיאורה של יפו – עיר המסחר העתיקה והשוקעת, מלאת התוך והמרמה, השוכנת לצד תל-אביב ומהווה אתה כעין רצף אורבני אחד. על העת ועל העיר הן נאמר בפתח הספר כי "פְּנֵי הַיּוֹנָה נֶאֱכָתָה חֶרֶבָה/ הֵן דְּמוֹת פְּנֵי הַהֶחָצוֹת" ("שיר פותח").²⁶ לפנינו אפוא עיר שדיוקנה חצוי: שחלקו האחד בהיר ותמים, וחלקו האחר טבול בדם ובדמים; שחלקו האחד הולך ונבנה וחלקו האחר מובס ונהרס (יפו המובסת ותושביה הנמלטים על נפשם היא בבחינת הכפיל הניגודי של תל-אביב במחזור השירים "מלחמת ערים"). התמונה המפורשת והדנטטיבית כביכול של עיר חצוית פנים מתבררת אפוא כתמונה א-סימטרית, מורכבת וקלידוסקופית, ולא כתמונה פשוטה ופשטנית, שהרי האגף הבהיר של המשוואה גם הוא אינו בהיר כל עיקר: גם העיר העברית נחלקת לחלק הלוחם והנושא בעול ולחלק היושב בעורף והממשיך לדאוג לבצעו, כמימים ימימה (יסוד ההונואה שבמילה "יונה" עולה למשל מהשיר "ובחורף ההוא": "נְעָרִים בְּיַנְמִים הוֹסִיפוּ רְכָל/ וְהוֹנֹת וְתָגַג. בֵּין שְׂדֵה-קָרֵב לְבֵין עֶרְף/ לֹא הִפְרִיד הַמְרָקֶק. אֵף הִבְדִּילוּ הָעַל/ וְעֶשֶׂן הָעוֹלָה"). ואולם, אין לשכוח כי הצירוף "חרב

היונה", שעליו מתבססת התמונה הדואליסטית שבפתח עיר היונה ("ופני היונה ואֶבְחַת סַרְבָּה/ הֵן דְּמוּת פְּנֵיהָ הִנְתְּצוֹת"), המעמידה את היונה והחרב כמהויות המנוגדות זו לזו תכלית ניגוד, מעלה את זכר הציורוף המקראי "חרב היונה" (ירמיהו מו, טז; נ, טז), שהוראתו חרב משחיתה ונוגשת. אין בציורוף זה כל ניגוד בין "חרב" לבין "יונה", כי אם להפך, הוא מציין את טבעה הברור של החרב.

גם את יפו, שתושביה הערביים נמלטו אז על נפשם, בחר אלתרמן לאפיין בשיר "עיר קורסת" (מן המחזור "מלחמת ערים") בדמות עיר שסועה לשניים: חציה חזק ואוחז בחרב וחציה מובס ונס על נפשו. היא אף מתוארת ככעין תערובת בלתי-אפשרית של נטורליזם וסוראליזם כגבב של בלואים וככישוף של דורות: "אֵיד יְפוּ וְקָצָה. מְסַנְרֶת/ וְלִשְׁנֵים צִלְמָה מְשֻׁסָּע: / מִמְזַרְח תַּחֲלִים שֵׁד מְאָרְב/ וּמִים לָהּ חֶרֶדַת מְנוּסָה". כדרכו מחלק כאן את המציאות לסוף ולסף, לתוגות ולהיתולים, לרודפים ולנרדפים, אך לא בדרך פשטנית או חד-משמעית. אמנם ברי שאלתרמן אינו מקונן כאן על תבוסתה של העיר הערבית זורעת המדון, שמתוך סמטאותיה הגיח מפעם לפעם "יהודי ובעיניו דמו", אך כהומניסט, הרואה גם בחורבנה של יפו הערבית חלק ממסכת היסטורית נוראה של חורבן ערים, הוא גם אינו שמח לאידה ולמשבתה. בציורוף "איד יפו" אלתרמן משתמש במתכוון במילה הדו-משמעית "איד", שאסון וששון עולים ממנה באחת,²⁷ כדי לכרוך את הסף והסוף, את החג והחגא, ככעין משתה ערב דבר" של עיר שדינה נחרץ; עיר שהיא מסוגרת, ועם זאת משוסעת לשניים, שיש בה צד אלים ותוקף ומנגד צד מאוים, חף מפשע ומוכה גורל הנמלט בעור שניו מתוך ההפכה.

מתוך אותה תפישה דואליסטית, תיאר אלתרמן את כוח המגן העברי כ"שופך דם האדם ומגנו" ("ליל חניה"). ראשיתו של אפיתט כפול פנים זה בברית שכרת ה' עם נח לאחר המבול ובציוויים שנתלו לברית זו: "שֹׁפֵךְ דַּם הָאָדָם בָּאָדָם דְּמוֹ יִשְׁפָךְ כִּי בְצֶלֶם אֱלֹהִים עָשָׂה אֶת-הָאָדָם"; "את קשתי נתתי בענן והיתה לאות ברית ביני ובין הארץ" (בראשית ט, ו-יג). ואולם, ברית זו וציוויים אלה, שאינם שמים פדות בין כל הנבראים בצלם, אינם חלים על לוחמים הנלחמים על עצם קיומם ועל המגינים על עמם מפני אויביו ומבקשי נפשו. אלתרמן, שלא חדל להתלבט בבעיות מוסר שבין אדם לחברו, מודה כאן על כורחו כי עם הנלחם על נפשו נאלץ לשפוך דם אויביו כדי להגן על עצמו, וכי עמידתו על זכותו היא צודקת, הכרחית ולא בלתי-אֶתִית. על כן אלתרמן, הפציפיסט שמאמין בזכות לאחוז בחרב לעת כזאת, מביע בסוף שיר זה את אמונו כי נפש הדור תזכור "לא רק לָרָע, יְמֵי רָעָה". ובשיר הסיום של מחזור עיר היונה,

("נספח לשיר צלמי פנים") הוא מתאר את תקומת העם בתיאור הכורך את השואה והתקומה, את המלחמה והשלום: "בְּקִשְׁתָּ עַד קֶץ לְקוֹם בְּאֵת / וְלֹא בְּתֻרָב. אַךְ צְמָדִים / עָלוּ בְּךָ שָׁחַר וְכוּרָת".

לפנינו פישוט צורני מדעת, שאין בו פשטנות כי אם היפוכה; זוהי עדות לכך שהשירה הבשלה של אלתרמן מעדיפה את עזות הביטוי על פני השיקוף המימטי הישיר ועל פני המלאות הראליסטית. תכונתה הדואליסטית של יצירה זו ניכרת בכל רמות הטקסט ובכל נושאו. כשממליץ אלתרמן "לְתֵת בְּנֶאֱמָר לֹא אֵת הַקְּמַח הַטְּחוֹן / כִּי אִם אֵת רֵעַש הַקְּמַח הַמְּשִׁתּוֹחֶסֶת" (בשיר החמישי מן המחזור "ליל תמורה") לא זו בלבד שהוא מעמת את התהליכים שנסתיימו עם אלה המצויים בעיצומם, אלא שהוא אף מעמת במקביל את הצירוף הכבול "הַקְּמַח הַטְּחוֹן", שהוא מטפורה שחוקה לעניינים שאיבדו את חיותם, עם הצירוף החדש והרענן "רֵעַש הַקְּמַח הַמְּשִׁתּוֹחֶסֶת", שהוא כעין מקבילה עברית לדרישתם של הפורמליסטים הרוסים להחיות בתודעה לצורכי הזרה את "רחש הגלים". שוב, לפנינו ניסוח דנוטטיבי וקונוטטיבי כאחד, המסתמך בעת ובעונה אחת על עניינים תלויי תרבות ועל עניינים אוניברסליים, והמיועד הן לקורא הפשוט והן ליודעי ח"ן.

ב עיר היונה, בחר אלתרמן לייצג את צעירי דור תש"ח באמצעות שני גיבורים – מיכל ומיכאל – ששמותיהם הדומים כל כך ברובד הצליל אינם רק שמות מייצגים של הנוער החולם והלוחם שצמח בארץ החדשה. דמויות אלו, המופיעות בשיר "דו שיח" שבפתח הספר (לאחר "שיר פותח"), וכן בשיר "דף של מיכאל" ובשיר "נספח לשיר צלמי פנים" החותם את הקובץ, הן דמויות סמליות של צעירים שמתו באבם בלא בנים וייקבעו לנצח בזיכרון האומה. שמותיהם האבוקטיביים מייצגים את העולם הזה ואת מחוזות האין-סוף, את החיים ואת המוות. מיכל מייצגת נערה-אישה שתיוותר צעירה לנצח (כמיכל המקראית, שדוד מנע ממנה פרי בטן),²⁸ ואילו מיכאל הוא מלאך בשר ודם שלא מעלמא הדין הממונה ממרומים על שלומם של ישראל (הן המלאך שאינו מוליד והן מיכל חשוכת הבנים מלמדים על היות המלחמה אסון הגודע את ההמשכיות, את שלשלת הדורות). אם כן, לא שמות פרטיים וקונוקרטיים לפנינו, ההופכים את התמונה למופרת וקרובה, אלא להפך – שמות קטגוריאליים וסמליים המרחיקים את התמונה המתוארת אל מחוזות המיתוס והאפוקליפסה. לכן הערש והנבל בשיר "דו שיח" הם סמלים דו-משמעיים, הכורכים בתוכם דבר והיפוכו: הערש הוא גם עריסת העולל שהאם מגיעה בנחת וגם ערשו של המת מוקף הדמעות; הנבל הוא גם כלי מיתר המלווה שירי אבל וחתונה, אך גם הנבל שאוחזים בידם מלאכי מרום. אהבתם של מיכל

ומיכאל "לא גְמוּעָה היא. נְטָף לא נִגְרַע מִמְנָה" לא רק משום שזו אהבה אידיאלית ואידאלית שאינה מתמעטת, כי אם גם משום שזו אהבה שלא נתמשה כלל ועל כן אי-אפשר היה לה שתמעט ותיגרע. חרף גילויה הדנטוטיביים והמפורשים, הדואליות בעיר הַיוֹנָה, מורכבת יותר מזו של כוכבים בחוץ, משום שרכיביה ברובם תלויי תרבות, ואינם נסמכים רק על ה-*universals* הבסיסיים, המופרים לכל קורא וקורא. לפיכך שירי עיר הַיוֹנָה, חרף חזותם העיונית-מסאית, ה"אפורה" וה"פשוטה", גם קשים פי כמה לתרגום משירי כוכבים בחוץ.

האוקסימורון והֶזְאוּגָמָה (מילה יוונית שממנה באו המילים העבריות "זוג" ו"זיווג") הן שתי פיגורות מודרניסטיות מובהקות המצמידות באורח שרירותי ואגרסיבי מין בשאינו מינו. שתיהן מהוות שיקוף לינגוויסטי של המציאות הקשה, עתירת התמורות המואצות והקלועה בסבך סתירות וניגודים, שנשתררה בעולם במאה העשרים. תפיסת העולם הדואליסטית של אלתרמן מסתייעת תכופות בצירופים אוקסימורוניים וזאוגמטיים, המקפידים את המאבקים הדינמיים ומהווים את תמציתם וגיבושם. פיגורות הלשון העזות ושנונות החוד האלה אינן מנסות למזג את הניגודים, לפשר ביניהם ולרכך את יסוד הסתירה. להפך, האוקסימורון מצמיד את הניגודים הבינריים אלה לאלה, בחטף ובדרך עזה ושרירותית, ומותר אותם בניגודיותם ("פגישה לאין קץ", "פתאומית לעד", "כעבד מלך", "דממה צורמת", "מחשכיו הלְבָנִים" ועוד). הזאוגמה רותמת שני עניינים שאינם מאותה רמת הפשטה, ומתעלמת מהפרת חוקי הדקדוק וההגיגון ("לספרים רק אָף החטא והשופטת", "משקט וזכוכית שבירים לילות סינן", "אל מרחבן השָׁר והלבן", "שלנת כוכב ומים לעיני לְמֶתֶף", "קרונות רעש ואבן פורקת העיר", "אל שוקי הזמרה והאבן" ועוד). שתי הפיגורות האלה תורמות ליצירת הרושם המודרניסטי ה"צורם", מתוך שהן מערבות מין בשאינו מינו בדרך שרירותית ואגרסיבית.

הצירופים האוקסימורוניים בכוכבים בחוץ רותמים זה לזה יסודות אוניברסליים מנוגדים: חיים ומוות, אור וחושך, דומייה ורעש, עראי וקבע, רום היחס ושפל היחס וכיוצא באלה ניגודים כלל-אנושיים, שאינם תלויי תרבות. צירופים בינריים אלה – חרף פשטותם המפורשת – מתגלים עד מהרה כצירופים שאינם חד-משמעיים כל עיקר, התלויים בנקודת המוצא של הפרשן. פרשן המכוון את הזרקור אל עבר האיבר הראשון שבשני האיברים המרכיבים את האוקסימורון יראה בו דבר אחר לגמרי ממה שיראה בו רעהו המדגיש את האיבר השני. כך, למשל, אוקסימורון עז ובוולט כמו "המת החי", המופיע ביצירת אלתרמן לסוגיה

ולתקופותיה, מאחד בתוכו לפחות שתי אפשרויות של פרשנות שאינן מתיישבות זו עם זו: אפשר שמדובר במת ליטרלי או מטפורי שקם לתחייה (באופן ליטרלי או מטפורי), ואפשר שמדובר באדם חי שחייו משולים למוות. תיאורו של חרון האדמה ה"הוֹזָה אֶת נְקֻמוֹתָיו פְּעֶבֶד מֶלֶךְ" (בשיר "מערומי האש") יכול לתאר עבד שחתר תחת אדוניו ועתה הוא שואף אל המלוכה, חולם לנקום את שנות השפלתו הארוכות (בחינת "עבד כי ימלוך"), ואפשר שמתואר כאן מלך שירד מגדולתו, ועתה הוא חולם על היום שבו יחזיר לעצמו את כתר ויקח את נקמתו מן המורדים שהורידוהו מכיסאו.

גם חטיבת שירי עיר היונה גדושה בצירופים אוקסימורוניים וזאוגמטיים למכביר, אך אלה אינם מזדקרים לעין ממבט ראשון. בניגוד לצירופים אוקסימורוניים חשופים ובלטים כדוגמת "דממה צורמת" או "מחשכיו הלִבְנִים", המצויים לרוב בכוכבים בחוץ, הצירופים בעיר היונה הם תלויי תרבות, חבויים במקצת בין שיטי השיר ונגלים רק למי שמגלה בקיאות כלשהי ברזי הלשון העברית ובמקורותיה. הם אינם צורמים לאוזן ואינם בולטים בנקל לעין הקורא והפרשן גם בשל השימוש תכוף בפריפֶרְזוֹת, המעמעם את האמירה בשפע של מילים ("פְּרִיפֶרְזָה" = אמירה עקיפה, כגון "בעלי כנף" במקום "ציפורים"). ואולם, משהם נחשפים, הריהם מתגלים בכל יפעתם ומורכבותם.

כך, למשל, כשהדובר בשיר "סתר שוק" פוצח את פיו בשבח המבריחים והסרסורים שאפשרו את צאת אניות המעפילים, בחינת "מצווה הבאה בעבירה", הוא אומר בפתוס אמת ואירוני כאחד: "לִכְן תְּהִלָּה לְכָל עֲרָמוֹת עִם רְמִיּוֹת". רמח"ל, שניצב בפתח השירה העברית החדשה, מזווג בספרו "לישרים תהלה" (שכותרתו מסתמכת על הפסוק "לישרים נאווה תהלה" [תהלים לג, א]) את יושר ואת תהילה בכעין אלגוריה על ניצחון הטוב על כוחות הרוע. שירו של אלתרמן קושר – מעשה עולם הפוך – כתרי תהילה לרמאים ולנוכלים. המהות האוקסימורונית המובלעת בצירוף "תהילה לכל עֲרָמוֹת עם רמיות" היא אפוא הרבה יותר עקיפה ומעומעמת מזו שבצירופים כדוגמת "פתאומית לעד", אך משהיא מתגלה הריהי מורכבת ומתוחכמת פי כמה.

אוקסימורון הרוותם את השלמות ואת החלק עולה למקרא תיאורו של הגיבור הסמלי של שירי העת: "כִּי הִלְשׁוֹן שָׁפָה כְּתוֹבוֹת עֲלִילוֹתָיו הִיא לְשׁוֹנָם / וּבְמִתְפַּנְתָּם הִיא עֲשׂוּיָה אִם לְשׁוֹעָה וְאִם לְלַחֵשׁ, / וְרַק מְדֵי דְבָרָה בָּהֶם, בְּשִׁיר אֲהַבְתָּם אוֹ קִנְאַתָּם אוֹ יְגוֹנָם, / שְׁלֵמִים חֲיָיָה כִּי מֵהֶם לְקַחְהָ" (שיר חמישי של המחזור "ליל תמורה"). בכוכבים בחוץ, כשגיבור השיר

"איגרת" מתוודה על היותו תמים ועל היות נפשו חיגרת, נרתמים בדבריו הפכי התמימות (שלמות) והמום בדרך גלויה ומפורשת למדי. ואולם, במובאה שמתוך עיר היונה זקוקה האמירה לפירוש: מצד אחד, לפנינו צירוף המעיד על שלמות שללא פגם ("שְׁלָמִים חִיָּה"); לעומתו, הצירוף "כִּי מֵאִשׁ לָקַחָהּ" מרמז לבריאת האישה מצלעו של אדם ("כי מאיש לקחה זאת" [בראשית ב, כג]), כלומר לחלק מתוך השלם. שוב, לפנינו אוקסימורון תלוי תרבות, הנחבא בין שיטי השיר והמנוסח בדרך הַפְּרִיפְרָה.

בשיר השישי של המחזור, "סיפור מלילה", בתיאור הרוח העט מן הים ומכה במזח, "פולחן אֵת הָעֵיר הַנוֹשָׂאת מְשָׁף/ בְּצֶעָה", לפנינו אוקסימורון תלוי תרבות שאינו נגלה אלא למי שאוזנו כרויה לצלילי הלוואי של המילים. "משך הזרע" (תהלים קכו, ו) הוא צירוף יחידאי במקרא המציין את השק שחוגר הזורע על מתניו כדי לשאת בתוכו את הזרעים, וכאן – במהפך אלטרמני אופייני – הופכת העיר המעשויה בטון ומלט, שהיא מעשה ידי אדם (art), לשדה, שהוא מעשה ידי הבריאה (nature), ו"משך הזרע" הופך ל"משך הבצע" (במקום שבו אולי טבעי היה יותר להשתמש במילה החורזת "נשך"). כינויו של שק הכסף, או צרור המטבעות של סוחרי העיר, בשם "משך הבצע" יש בו מטעמו של אוקסימורון המצמיד את הפכי החקלאות והמסחר, הכפר והכרך, החלוציות והבורגנות הקופאת על שמריה. למעשה, הדואליות הזו אינה שונה באופן מהותי מזו הבאה לידי ביטוי בשיר כמו "ליל קיץ", משירי כוכבים בחוץ. גם בו רותם התיאור את הפכי היקיצה של מעמד העמלים והתרדמה הדקדנטית של רודפי השררה והבצע. ואולם בכוכבים בחוץ העיר הופכת ליער,²⁹ ניצבת על גבי העננים או קמה על תלה במעמקי הים.³⁰ בעיר היונה הנוף אינו נופו של הכרך האירופי, ואף אינו נוף הערים העולה מבין דפיהם של ספרי אגדות נושנים. לפנינו נוף ישראלי, חקלאי למחצה ועירוני למחצה, ומכאן צירוף אוקסימורוני חבוי כדוגמת "הָעֵיר הַנוֹשָׂאת מְשָׁף/ – בְּצֶעָה", המצמיד את ההוויה העירונית עם זו של ההתיישבות העובדת.

לעתים אין האוקסימורון בעיר היונה שונה באורח מהותי מזה של כוכבים בחוץ, ומתבסס כמוהו על ניגודים בינריים אוניברסליים. אך גם אז אין הוא מתבלט כבקובץ הבכורה, כי אם מצטנע ו"אפור" כפועל בסרבולו או כלוחם בבגדי החאקי של ימי הקמת המדינה, כגון בתיאור האוקסימורוני המתאר את ימי החולין בפרוורי החרשים: "בָּהֶם נִצְחָה שָׁל הָעֵרָא, בָּם קָבַע –/ הַפְּחֹז, הַתְּמָדָה וְהַסּוּעָה, / – וּפְרִי תִפְרָרְרוּ בְּרָזָל וְנָאֲבָן, / אֲךְ נִצְחָה לֹא יָקְהוּ חֵי שְׁעָה!" (בשיר השישי מן המחזור "סיפור מלילה").

מה רב ההבדל בין הניסוח הפתטי והאפרורי הזה לבין ניסוחם הטרקליני של צירופים אוקסימורוניים כדוגמת "פתאומית לעד" ו"גשישה לאין קץ", שאף הם רותמים כמוהו את הפכי העראי והקבע!

גם הזאוגמות שבעיר היונה מסתמכות יותר על רזי הלשון וסומכות על כושרם של הקורא והפרשן לפתור רזים אלה. כך, למשל, נאמר על העם בשנת תש"ח (בשיר השישי מן המחזור "ליל תמורה"), כי הוא הפך עורו "לקום קשור וכמבעיר/ על כלי חורשים וקלי פובש". רתימתם של "שור" ו"מבעיר" זה לזה היא חידתית למדי, אך כשמסירים מן הצירוף את צעיפיו, מתגלה אמירה מכוללת ומדויקת. אלתרמן השתמש במילה "מבעיר", הדומה ל"בעיר" (בהמות הבית), אך גם רמז כאן לשניים מאבות הנזיקין ("השור" [...]) וההבער"), וכוונתו כנראה לכך שהעם מתגבר כשור לאחוז בכלי החריש ולבצע את חובות היום יום, אך גם אחוז בעל כורחו בכלי הכובש.³¹ הוא אינו מכתת את חניתותיו לאתים, כבחזון אחרית הימים, כי אם אחוז במחרשה ובחרב בעת ובעונה אחת.

כך גם הזאוגמה המשובצת בשיר "בסוב הרוח" (שיר שישי מן המחזור "מלחמת ערים"): "אָמְנָם פֶּן, זוֹ הַעֵת הַיָּמָּוֶת הַיָּמָּוֶת/ שָׁל סְמָלֵי הַמְּקָרָא, מִפְּחָם הַיָּא שׁוֹבְרָת/ עֵלְגוּתָהּ וְצִמְאָהּ". "עילגות" ו"צמא" אינם מושאים היכולים לנבוע באופן טבעי מאותו נשוא עצמו. בעוד שהצירוף "לשבור צמא" הוא צירוף אידיומטי, שבדומה לצירוף "לשבור רעבון" פירושו "שתה עד שחלף צימאונך" (לפי תהלים קד, יא), הרי שהצירוף "לשבור עילגות" הוא צירוף מוזר ו"עילג", שהרי טבעי ומתבקש יותר לרפא את העילגות ולתקנה, ולא לשברה. ואולם, בסוף שיר זה חוזר אלתרמן אל השבירה והניפוץ כשהוא דן בפסוקים הקדומים המנפצים את דפוס השעה ומסגרותיה: "הָלֹא טוֹב הָיִוְתְּכֶן מְנַפְצוֹת הַכְּלוּבִים". אלתרמן רומז כאן לכוחם המעורר ושובר המוסכמות של רוחות הקדומים הכנעניות המנשבות בתרבות העברית, אך גם מנבא את קוצר חייה של המליצה ה"כנענית", שעתידיה לחלוף "עם צַנְחַת עוֹפוֹת בְּרַ עֲלֵי אֶרֶץ".

ולעתים מקבל הצירוף הזאוגמטי גוון הומוריסטי כבשיר "הפרור הדרומי" (בשיר הראשון של המחזור "מלחמת ערים"), המתאר את קהל יוצאי הבלקן המצטופף בפרוריה הדרומיים של תל-אביב: "בוֹ נִימַת אֲבִירוֹת חֲזָקָה וְנָזָה שָׁל כְּבוֹד וְנִרְאָה / לְגַבֵּי עֲנָנִים שְׂבִיסוֹד כְּגוֹן דִּין וּמִנְהָג, אוֹ קִשְׂרֵי מִשְׁפָּחָה שְׂאִינָם פְּתִיל נְעֻרָת, / אוֹ תְּקָלִית חֲזֵי אִישׁ, אוֹ הֶלְכוֹת סְעֵדָה וְטִיב דְּלַעַת בְּשׁוֹק וּמְחִירָה". בסוף הקטלוג הרציני, הרצוף עניינים שביסוד כגון מנהגים וקשרי משפחה, בא גם סרה עודף קומי ו"צורם" (כאילו אף לדלעת מקום של כבוד בין אותם עניינים מהותיים המעסיקים

את עדות הבלקן, שזה אך עלו ארצה והן עדיין נאבקות על זהותן). למעשה, אלתרמן נכנס כאן – כבשירים רבים משירי עיר היונה – לעולם של בני העדה ה"זרה" וה"מוזרה", ומזדהה עם עולמם ועם תפיסת עולמם (לרבות הכורח שנכפה עליהם להיאבק בצוק העתים על פרוטה ועל שווה פרוטה). נאמר כאן בעקיפין כי אותה עדה, שהולידה לפני מאות שנים תופעות תרבותיות אדירות ממדים שעדיין ניפרות במעומעם במנהגיה וגיבוניה, מגיעה עתה ארצה והיא מדולדלת ורצוצה, עד שכל מעייניה בצורכי היום-יום הפחותים (הבאים כאן לידי ביטוי ב"טיב דלעת בשוק ומחירה").³² לפיכך, הקטלוג הנאוגמטי שלפנינו משקף את הפיחות שחל במעמד העדה במרוצת ההיסטוריה ואת ירידתם של בניה מאיגרא רמא למעמד של גלבים, סבלים, רוכלים, דייגים ופועלים "שחורים" בסדנאות. לכן הקטלוג נפתח במרכיב מרומם ומופשט כגון "גימת אפירות חזקה" ומסתיים במרכיב פחות וירוד כ"טיב דלעת בשוק ומחירה". כך מתאר אלתרמן עם המתעלה למרומי ההגות המופשטת של "עולם האצילות", ובמקביל עוסק בעניינים מוחשיים פחותים ונקלים של "עולם המעשה" ("עם אוהב להפליג במפשט וממשיל משלים מעשה פילוסוף / וגוחן אל מקמר נאל ון בדרךכו נטומנם בכיסו").

בשירי עיר היונה יש אפוא צירופים אוקסימורוניים למכביר ("נצחו של העראי", "נצח לא יקהו חיי שעה", "כוח שנצחו הוא יומיומו", "ארץ ישראל נכרית", "בוודת היא ולו בתוך עמה" ועוד). יש בה גם צירופים זאוגמטיים רבים ("עוטה קרעים וכוח ובדידות ובכי", "עשוי מלאכות וכסף ושאון יש", "ומתערבים עם לילה, עם מטר ושעט" ועוד), אולי אף רבים יותר מאשר בכוכבים בחוץ. בעובדה זו יש כדי להוכיח שלא רק תפיסת העולם הדואליסטית של אלתרמן נשארה בעינה; גם תפיסת הלשון הבינרית, שפרנסה את בכור ספריו, נותרה כשהייתה. אופיים העקיף של הצירופים, מטענם האבוקטיבי הנסמך על אוצרות התרבות הכללית והעברית, הישענות על פריפרזות רבות – הם המעמעמים על הצירופים הללו ומקשים על זיהוים המידי, אך אינם מעממים את חנם כל עיקר.

כוכבים בחוץ הוא מפגן ססגוני ומרהיב של אמנות ה"הזרה": המשורר גמר בו אומר להביא לניכורו של כל מראה מופר, ולשם כך הפך את כל הפרמטרים של המציאות על פיהם: את הסטטי הפך לדינמי ולהפך, את הפסיבי הפך לאקטיבי ולהפך, את המלאכותי הפך לטבעי ולהפך, את המושחת הפך לתמים ולהפך, ועוד ועוד. לא אחת הוא נשנו בשירים אלה הדרכים והפכו ליישויות דינמיות הדולקות כחיות יער משולחות, ואילו ההלך הנודד בדרכים הוצג בהם בדמות פסל שמראות הטבע חולפים על פניו. הטבע נצבע בגוני תפאורה תאטרלית או בצבעי מתכת על-טבעיים,

ואילו הרַפְּקָת – סמל הקדמה המודרנית – לבשה דמות שפן מבוהל במרוצתו. את השמים הוריד כאן אלתרמן אל הארץ, ואת נאות המרעה על עדריהם העלה אל מרומי שמים. את אירועי השעה ה"בוערים" הפך לאירועים היסטוריים שלא מכאן ולא מעכשיו, ואת הג'ונגל הפרהיסטורי מיקם בלב המאה העשרים. בעיר הַיוֹנָה הפך אלתרמן את צד התפר: שירים אלה עוסקים בהווה ובמתהווה, מתרחקים מן ה-universals של כוכבים בחוץ ומעמידים במרכזם את הבעיות הלאומיות החשופות. ומאחר שלא נופים כמו-אירופיים ברקעם, כי אם נופיה של ארץ-ישראל, גם הססגוניות הרבה של כוכבים בחוץ מפנה כאן את מקומה לתמונות חד-גוניות או דלות צבע, המשקפות את אוירת הצנע והמחסור של שנות הקמת המדינה.

אך גם בעיר הַיוֹנָה, ולא בכוכבים בחוץ בלבד, שולטות המטמורפוזות והתמורות המהירות ההופכות בבת אחת מהות אחת להיפוכה. אלתרמן עקב כאן בחיל ובגיל אחר השינויים הקיצוניים שעברו על "החוט המשולש"³³ – העם, הארץ ותרבות ישראל – במעברם מגולה לגאולה, מן הפזורה המשתרעת על פני שבעת ימים למדינת ישראל הקטנה והשסועה שזוהי אך נוסדה. הרהוריו ההיסטוריוסופיים החרישיים (שבניגוד לפובליציסטיקה בת-הזמן אין בהם שמץ של פרכוס ומליצה), הם ולא אירועי הימים המסעירים, מהווים את עיקרו של הקובץ: התמורה שעברה על עם זקן שחידש את עלומיו, על ארץ עתיקה ועל תרבות עתיקה שקמו לתחייה. אלה שהכתירו את עיר הַיוֹנָה בתואר הַז'נֵרִי "אֶפּוֹס" עשו כן כמובן על דרך ההשאלה. לא סיפור האירועים ההרואיים עומד במוקד מחזור שירי עיר הַיוֹנָה (ההעפלה, פריצת הדרך לירושלים, הקרבות בחזיתות שברחבי הארץ, חיי הלוחמים במשלטים וחיי החקלאים ביישובי הספר), כמקובל באפוס הקלסי והקלסיציסטי, ואף לא הצגתם הביקורתית והאנטי-הרואית של האירועים והגיבורים, כבאפוס הפרודי. עיקרם של שירים אלה – הן מבחינת ההיקף הן מבחינת החשיבות – בהגות בעלת העומק ההיסטורי וההיסטוריוסופי המלווה את אירועי הימים ומעניקה להם משמעות. לא שירים הרואיים ודינמיים לפנינו בדרך כלל, כי אם חטיבת שירה שעיקרה סטטיות הגותית; לא ניסיון ללכוד את מרב הפרטים שבמרחב לפנינו, כי אם ניסיון לקדוח למעמקייהם של המניעים הגלויים והסמויים שהולידו את המהפך בחיי העם, הארץ והתרבות. מעניין להיווכח כי באופן סימפטומטי למדי לא "תיעד" כאן אלתרמן אלא קרבות מעטים מקרבות מלחמת העצמאות, וביניהם בחר כאמור להבליט את קרב לטרון, שהיה דווקא קרב כושל ושנוי במחלוקת. לפנינו אפוא לא שירי תהילה ולא שירי תְּהֵלָה, לא נבואות נחמה ולא נבואות זעם

ותוכחה. יש כאן מצד אחד תיאור כמו-אקספרסיוניסטי של המציאות החשופה והכואבת, ללא פרספקטיבה ורוחק אסתטי, ומצד שני – קשת רחבה של הערות הגות מתחומי המוסר וההיסטוריוסופיה, כביצירה קלסיציסטית שכלתנית וסימטרית המצייתת לכל חוקי הסדר והרוחק האסתטי. ניתן לסכם בעניין זה ולטעון כי בעיר היונה, בחר אלטרמן לתאר דווקא את "יום הקטנות" של תקופה גדולה והרת גורל בחיי העם ובתולדותיו.

ד. עם חדש-ישן

אלטרמן עקב בפליאה אחר היהפכו של היהודי הגלותי, שמנה אחד לאחד את מטבעות מסחרו, ליהודי החדש של ימי המאבק לעצמאות, הבז לערכים חמריים ומוכן למסור את נפשו על ערכים אידאליסטיים מופשטים. אמנם אין אלטרמן מגלה משיכה אל הרעיון הניטשיאני של "שינוי כל הערכים", אך ניפרות בשיריו ההשתאות והפליאה לנוכח היקף התופעה וגודל ממדיה של התמורה. ב"שיר של מסע" כתב על אומה הממירה את העיקרון המכונן של חייה: "נִסְעָה גְלוּת, כְּלָה חֶשֶׁד, כְּלָה אֵיבָה, / וְעַל שְׁנֵה פְרוּטָה גְזַעְקַת וְסוּמְרַת, / אֲבָל בְּתוֹךְ כָּל זֹאת שְׁפוּיָה וְעֲצָבָה / וּמְשִׁלִּיכָה הַכֹּל הַכֹּל אַחֲרֵי גְנָה". משמע, בעת קטקליזם נורא יודע האדם אל נכון מה חשוב ומה טפל, ואפילו הכילי יודע להשליך ערכי חומר מאחורי גוו. מתומצת כאן הרעיון שזכה לפיתוח נרחב בשיר החמישי של המחזור "שירים על רעות הרוח", שלפיו עם של חנוונים ה"מוֹאֲרִים בְּגוֹהוֹת הַמְטָבֵעַ" יודע לעת כזאת למסור את חייו "על פסוק וְחֵלוֹם": "לְעַרְבֵב אֶת תְּחוּמֵי הַהֶגֶה וְהַזְכָּר, / אֶת גְּבוּלוֹת הַמְּפָשֵׁט וְנִכְסֵי הַמּוֹחָשִׁי, / וְלִמְדוֹ לְכֻלָּם בְּאוֹתָהּ מִדַּת שְׂכָל, / בְּאוֹתָהּ מְסִירוֹת שֶׁל פְּחוֹת נְחוּשִׁים. // וְלִמֵּן בְּבֹא יוֹם, בְּעַד אֵלָה אוֹ אֵלָה, / אֶת הַדָּם הוּא הַנְּפֶשׁ, כְּלִי לְהַג פְּתָאִים, / כְּבַעֲנָן חֲלִיפִין שְׂאֵה לֹו הָאֵלִם, / לְאַחַר שְׁנִבְכָּחַן וְנִמְצָא פְּדָאִי".

אלטרמן הופך כאן את היוצרות, ועל נכונותו האידאליסטית של היהודי החדש להקריב את חייו בלי אומר על מזבח רעיון התקומה הוא מדבר במונחים מטריאליסטיים של מסירת "סחורה" וקבלת תמורתה. הוא מתבונן מתוך השתאות בפרדוקס הגדול של ימות מלחמה: במותם בטרם עת של לוחמים צעירים כדי לנצור, בין השאר, את חייהם של הזקנים שבעורף, וכן בהסתכנותם של מתנדבים צעירים בימי ההעפלה כדי להעלות על חוף מבטחים פליטים זקנים ורצוצים. הוא מתאר בתוגה ובהבנה כיצד שוכב היהודי מן הנוסח הישן בבטן אניית המעפילים כעכבר על אחרון דינריו וכיצד הוא מוכן להיאחז בקרש צף כדי להציל את עורו,

בעוד הצעירים נושאים בעול ומוכנים להקריב את חייהם ("שיר זקנים"). הדברים אינם נאמרים מתוך כעס וביקורת; נהפוך הוא, הם נאמרים כדי להבהיר שב"שעה זו" של מאבק לעצמאות זהו הכלל האכזרי והמקומם, אך הנכון: שצעירים יסכנו את חייהם ואף ישליכו אותם מנגד (ועם זאת, השיר מסתיים בהבעת תקווה ומשאלה שעולי הימים, הרואים את הזקנה בקלונה, יגיעו בעצמם לגיל זקנה, וכי זקנתם שלהם "תִּדַע פְּבֹד וְרַחֲמִים").

לעתים, תמורה זו העוברת על עם זקן ההופך לצעיר מוצגת באור מיתי ואַ-מימטי, כבשיר "ובחורף ההוא": "עם זָקֵן נֶאֱחָז בְּאֶדְמַת בִּילוּיִים/ וְכֵה שָׁמוּ עַל גְּבֵי חֲרָסִים שְׁחֹקֵי-צֶלֶם./ עִם זָקֵן. אֵךְ בְּהִיּוֹת פְּנֵי הָאֵשׁ הַגְּלוּיִים/ מְאִירִים אֶת נוֹפְלָיו, נְחֹשְׁפִים פְּנֵי הָעֵלֶם [...]. בְּעוֹד רֹאשׁ נְעָרִים בְּלִילוֹת הוֹפֵךְ שָׁב/ וְשִׁיבַת הָאֵמָה מְשֻׁחֲרָה בֶן-עָרֵב". הנערים היושבים במשלטים ונושאים בעול ההגנה של היישוב ראשם מלבין מדאגה, או צונח על גדרות התיל, בעוד שֶׁעִמָּם הַשָּׁב מחדש את עלומיו כקדם. באופן אוקסימורוני מתואר המקלע המטולטל מעמדה לעמדה ככינור העובר מחופה לחופה. כלי נשקו של היהודי החדש, הצעיר וזקוף הקומה, מתואר כאן דווקא במונחים גלותיים (הכינור הוא סמל הגלות למן גולי בבל, שתלוהו על עצי הערבה, ועד ל"כליזמרים", שהנעימו בנגינתם את החתונות במזרח אירופה).³⁴

המטמורפוזה מְזַקֵּנָה לצעירות שנתחוללה בחיי העם באה לידי ביטוי מטפורי מקורי ב"דף של מיכאל" – מן הטקסטים המרגשים והאותנטיים המתארים את ימי המפגש בין הפליטים לצעירי היישוב. בתוך אניית הפליטים מצטופף ערב רב של חייטים ורצענים, כְּתָפִים וגלבים, צורפים וחקְשֵׁי ברזל, דיינים וחלפנים ("עֵדָה אֲשֶׁר פְּנִיָּה אֶפֶל וְלִהְבִים, / לֹא לְשׁוֹנָה יִדְעָתִי מְנַעֲרִי וְלֹא אֶרְחָה וּמְנַהֵגָה אֲבִיו, / וּמְבַטָּה חֶשֶׁד וְזִיק שָׁל לְעַג"). כדרכו, מעניק אלטרמן לתיאור אופי דואליסטי וניסוח אוקסימורוני. באומריו: "מִבֵּין שְׁפַעַת צְרוּרוֹת וְחַתּוּלִים, צוֹפֵה זָקֵנַת הָעַם הַנּוֹרָאָה, / שְׁלֹא תִבְשֶׁה וְלֹא תִכָּבֵּשׁ בְּשִׁמּוֹן" (הצרורות המחוללים של הזקנים הגלותיים נכרכים כאן סוגסטיבית בחיתולי העולל, תוך שילובם בהבזק אחד של הצעירות והזקנה, השקיעה והתקומה). הנביא עמוס נלקח מאחרי הצאן ונשלח לשליחותו הרוחנית ("ויקחני ה' מאחרי הצאן ויאמר אלי ה' לך הנבא אל עמי ישראל" [עמוס א, טו]). וכאן הצעירים המוכנים להשליך את חייהם מנגד נקרעים מספסל הלימודים וממשימותיהם בהתיישבות העובדת ("וְאָנוּ אֵל מוֹלוֹ מְאֻחָרֵי הַצֶּאֱן/ וּמְסַפְסֵל הַלְמוּדִים לְקַחְנוּ") כדי להודות במפורש כי "מלים רמות פולטים אָנוּ בְּלִי שִׁמּוֹר [...] וְעַל אַחַת מִקֵּן אוֹלֵי נְמוֹת מְחַר".

אלתרמן, שפתב בעלומיו את השיר הפציפיסטי "אל תתנו להם רובים", ראה במיליטריזם ובאקטיביזם שנתפתחו בימי מלחמת העצמאות ולאחריה כורח בל יגונה, אפילו רצוי ומבורך, אך הוא לא התפעל מתופעת הסגידה לכוח ולצבאיות, שזכתה לעידוד בימי בן-גוריון. בשיר "שחר בפרוור" (שיר חמישי של המחזור "מלחמת ערים") הוא דיבר על "שֶׁבֶט שְׁעָרָשׁוֹ הַגְּרוּשִׁים וְהַגְּזֻרוֹת, / הוֹפֵךְ עוֹרוֹ, נֶכֶן לְרֵשֶׁת לְגִזּוֹר". החרב (בין שהיא השלח של ה"כנענים" או כלי המשחית של גדודי הצבא שבדרך) נקראת בשיר השישי של המחזור "ליל תמורה" בשם "רות נְכָרִית" ו"אֶבֶת חֲרָבוֹת גּוֹיִים" – אגב הבעת אי-אמון ב"שינוי כל הערכים". בעוד שאחרים מבני דור המאבק לעצמאות שרו על "פי הבלורית והתואר", אלתרמן לא נגרר אחר האידיאל הניטשיאני של "החיה הצהובה" (שנתגלגלה בתיאורם הסטראוטיפי של בני הארץ כצעירים חסונים ושזופים, בהירי שיער וכחולי עין, היפוכם של יהודי הגלות הכפופים, החלושים והחיוורים, שחורי השיער והעין). כשתיאר בשיר "עיר הגירוש" את מפגשם של פליטי המחנות עם קולטיהם, בני ההתיישבות העובדת, מסתיים התיאור במפגש עם "מוֹרָה-הַעֲבָרִית הַשְּׁלֵיחַ / וְחֶבֶר הַקְּבוּץ הַמְּשֻׁקָּף עִם סִמְכוֹת הַשְּׁלֵטוֹן וּמְקֻשֵׁר-הַקְּשׁוֹר". לא דמויות הרואיות שניחנו ביופי חיצוני סטראוטיפי ומושלם מוצגות לפנינו ברגע המפגש ההיסטורי שבין הגולה ליישוב, כי אם מורה שליח וחבר קיבוץ ממושקף.³⁵

מצד אחד תיאר אלתרמן בשירי עיר הנונה את השינוי שחל בחיי העם כשינוי יסודי שמכף רגל ועד ראש ("מְרָאָה עִם הַנְּצָב בְּלֵיל הַחֶרֶף / גּוֹפּוֹ מְתַסַּלֵף. מְתַסַּלְפִים עֲצָמָיו / וּבְשָׁרוֹ וְעֵינָיו, עַד שְׁעַר וְצַפְרֹן") [שיר שלישי של המחזור "ליל תמורה"]. מצד שני, בניגוד למדיניות המוצהרת של תקופת "כור ההיתוך", שביקשה למחות את שרידיה של תרבות הגולה, איחל אלתרמן לעם הזה שבעודו משיל את זקנתו ואת בלואיו ולובש עלומים ובגדי צבא, יישמרו בו גם תכונות אחזות מתכונותיו של העם שאפיינוהו בימי גלותו: "עַת כִּי יָקוּם עָלַי מָסַד, / הָעַם הַזֶּה וְשָׂרְשׁוֹ יָד / לוֹ יִשְׁמַר בּוֹ, גַם בְּסֵד, / טִיבוֹ הַזֶּה שְׂאֵין לוֹ אָח. // טִיבוֹ הַזֶּה אֲשֶׁר חָרַג / מִמְּגֻדְרוֹת" (שיר שישי מן המחזור "ליל תמורה"). גם ב"שיר צלמי פנים" הודה שלמרות עיוותיה של הגלות חבל למחות ממנה כל שריד ("לו רק נִתְּהָ אִם אֵין בּוֹ בְּעֵלִיל / נִיצוּץ אֲשֶׁר טוֹב טוֹב כִּי נִשְׁמְרֶנּוּ / מִן הַרְפָּאוֹת... לְבַל יִסּוֹף פְּלִיל / מִתּוֹךְ דְּמֵנוּ. זִיק אֲשֶׁר קוֹרֵן הוּא / בְּאוֹר שְׂאֵין לוֹ אָח לְמוֹרְשָׁה / בְּשַׁעֲרֵי הַעֵת הַתְּדֻשָּׁה. // וְהוּא נִיצוּץ שֶׁל סַרְבָּנוֹת וּמְרִי / קָבֵל דְּרָכֵי קוֹרוֹת עֲמִים וְנִצְר / מִמְּלֻכוֹתֵם. הוּא זִיק אֲשֶׁר הִמְרִיא / מְגָלִיוֹת בְּאוֹר חֲלִי אֵין-קֶצֶה / עַל פְּנֵי הָרִיב, הָרֵהֵב וְהִנְרִי, / שֶׁלְמֵדִינוֹת הַחֶרֶב וְהַגְּזֵר"). על

התכונות הלאומיות הללו, טוען אלתרמן, אסור לו לעם לוותר גם בעת שבה הוא מעצב לעצמו זהות חדשה ומבקש למחות כל זכר לתכונות הגלותיות. שלא כצפוי ושלא כמקובל כלולה כאן כעין המלצה להאיט במקצת את הקצב המואץ של המטמורפוזה הלאומית המתחוללת בשנותיה הראשונות של המדינה. בפרק ג' של "שיר צלמי פנים" הטעים אלתרמן כי בגולה – בשל היעדרה של מסגרת ממלכתית – לא הייתה פדות בין מוסר היחיד למוסר הציבור. אלתרמן מבקש לשמר משהו מן המוסר היהודי הגלותי, האוניברסלי מעצם טיבו, שנוצר בתקופה שבה לא היה צריך היהודי להתחשב ב-*raison d'état*, ולמצוא צידוק למעשי תועבה כשאלה נעשים לטובת המדינה.

ה. ארץ ישנה-חדשה

אלתרמן אף עקב בפליאה אחר היהפכה של ארץ ישנה לארץ חדשה במטמורפוזה מהירה וחסרת תקדים. בשיר "כביד סופה", הוא שר על התג הדק שבין סוף לסוף: "על גבולן של תקופה ותקופה / זכו היהודים בעין / לראות הארץ השופה / בלי העץ והמים לחיץ. / לראות הארץ השופה / בתמונת ראשיתה ותמונת סופה". שיר זה מציב ציון לדור שזכה לראות חבלים רבים מחבלי הארץ בערייתם, כביום היוולדם, בטרם הוחל בפעולות היישוב והייעור. אולם, הפעילות ההתיישבותית המואצת הופכת עד מהרה את נופי בראשית – את ערוצי הנחלים "בְּקוֹמֵם שְׁשׁוּפֵי חֶלְמִישׁ / כְּלֶפְנֵי בְּרָא כְּשִׁיל וּפְטִישׁ" ואת המישור המשולה וחולותיו הרוחפים – לגבב של צריפים רעועים וסחופים שלא תואר להם ולא הדר. שירי עיר היונה אינם מפרכסים את המציאות האוטנטית בברק מליצות כוזבות ואינם מסתירים כלל את סימני הכיעור והגיבוב שהתלוו לעשייה ולקליטה המואצת, אך גם אינם סופקים כפיים בייאוש למראה מראות העראי הדלים והכעורים של המעברות וערי הספר.

השיר "צריף אורחים" מתאר את הבליל העדתי באחת מהערים החדשות ההולכת ונבנית על כתף הרים ערומה. שיר זה מסתיים בהודעה כי המראה הוא מגובב ומרובב, אך בכל זאת יש בכיעורו ובעוניו המרוד יופי כלשהו החומק מהגדרה: "לא נַחְדֵּל מִלְצָפוֹת אֵל תְּכָלִית, אֵל אַחֲרִית, / אֵל מְגֵר וְדָשֵׁן וְרֵוָה. / אֲבָל טַעַם חֲרִיף מְלֶהקְהוֹת וּלְהַכְרִית / יֵשׁ בְּעֶרְבֵי הַזֶּה הַהוֹנָה, / בְּקֶרְעֵיו, בְּמַרְדּוֹת יַפְעוֹת הַנְּכָרִית / הַשְּׁלוּפָה לְלֹא נֶדָן וְנִנְהָ". הוא אף אינו מסתיר כי הפרוור הדרומי, שנבנה בחיפזון ובהיסח הדעת, מתיישן באותה מהירות שבה הוקם, וזאת בשל פגעי האקלים והעדר כללים נאותים של תרבות דיור: "עוד צֶעִיר לִימֵים הַפְּרָנָר וְאֵד תְּמוֹל

כְּתָרֶשׁ וְרוֹכֵל/ נָטָה יָד, אֲבָל כְּבָר מְפֹלְשֵׁי קְלוּפֵי קִיר וּשְׁחוּקֵי מְדֻבְּגָה [...] זאת עֲשֵׂתָהּ בּוֹ הָרוּחַ מִיָּם הַנּוֹשֶׁבֶת עֲזָה [...] זאת עֲשֵׂהָ בּוֹ הָעָם הַמְּכַבֵּיר עֲשֵׂנוּ וְגִצְיוֹ וּמְרָבָה כְּתָמֵי שְׁמֹן וְחֶלֶב [...] וּמְגוּבֵב מְגוּרִים וּמְקַרְהָ עֲלִיּוֹת וְנִשְׁטָף בְּמֵלָאכָה, בְּמִשְׁחָק וּבְרִיב, / וְנִשְׁקָף מִכָּל אֵלֶּה כְּמוֹ מִן הָרְאִי (הַפְּרוּר הַדְּרוּמִי)".

בשיר "עוד דף" מתוארים הפליטים שבלב ים ואלו שבמחנה הגולים בעתלית של שנת 1946, המצטופפים בתוך גבב הצריפים "של תַּחְנוּת הַגָּאֵלָה הַגְּדוּרוֹת כְּמוֹ סֶהַר". בשיר "קרואי מועד" מתוארת הקמתן החפוזה והבלתי-לגלית של אחת-עשרה נקודות היישוב בנגב במוצאי יום הכיפורים תש"ז, תאריך מיוחד מאוד בתולדות המדינה שבדרך ("מִסְעֵע הַמְּכוֹנִיּוֹת הַנֶּעֱעַ אֶל הַדְּרוֹם, / עֲמוּס כְּתֵלֵי צְרִיפִים וְתִיל וּמְפוּשׁ, / כָּל גֶּבֶב הַהֲתִישְׁבוּת, עֵינָיו וְהִדְרוֹ"). אך גם עם קום המדינה מכתובות בעיות הקליטה המהירה הקמת גבב צריפים, בדונים, פחונים ואוהלים. ב"דף של מיכאל" מנסה אלתרמן לשוות לנגד עיניו את צורת הארץ לאחר שתשכך ההמולה והחיים יקבלו את עיצובם וייכנסו למסלולם: "הָעָם יִרְבֶּה וְיִשְׁטָף, אֲשֶׁרֵי זוֹכֵי לְרְאוֹת אֶת תְּהוֹ צוּרוֹתָיו בְּשׂוֹא יוֹמוֹ, / אֲשֶׁרֵי רוֹאֵי קוֹמוֹ לְסַחֵף אֲפִיק נָקוּ, לְתֵת אֶת הַיּוֹצֵר זֹעֵק בְּיַדֵי הַחֹמֶר, / אֵךְ מִשְׁפָּטוֹ נִחְרָץ, מֵעַל לְצִרְפוּנָיו הַפּוֹכְכִים מִמְּסֻלוֹתָם יִלְחָמוּ עִמּוֹ/ רוּחַ יָם וּמְלַח-צוּק-מְזַכֵּר וְעִיר עֶבְרִית יִתְּנוּ אֶת טַעְמָם בְּטַעְמוֹ/ וְיֵד מוֹרָה וְטָף תַּכְהוּ אֶל הַחֲמִשׁ".

הסינזזה שתיווצר כאן, אומר שיר זה בדרכי עקיפין, מרכיבים רבים ומנוגדים לה, ואי-אפשר לשער ולדעת מה ילד יום. כשם שכלליו המחמירים והשמרניים של המורה הפוריסט לא יקבעו את דמותה של התרבות שתיווצר כאן יותר משיקבעו זאת בני התשחורת קלי הדעת ושוברי הכללים והמוסכמות,³⁶ כן אף תיווצר כאן סינזזה מעניינת של מראות נוף ונופי אנוש. המקרה יתווה את גורלו של העם לא פחות מן התכנון והתכתיב ("הַפּוֹכְכִים מִמְּסֻלוֹתָם יִלְחָמוּ עִמּוֹ"). עוד ימים רבים יחלפו בטרם יעוצב הנוף הפיזי של הארץ, ועד אז יהיו נופיה מזיגה של צריפונים, של בתי מידות, של מדבר ושל עיר נושבת.

דגם המטמורפוזה המהירה שעברה גבעת החול שלידי יפו בהפכה ל"עיר העברית הראשונה" ולמרכז תוסס של מסחר וביילוי, העסיקה לא במעט את שירי עיר היונה. לימים כתב אלתרמן בחגיגת קיץ: "לֹא לְשֵׁנָא נִקְתְּבוּ סְפָרִים/ בְּטָרָם קוֹם עִיר עַל חוֹל" (בשיר השמיני של המחזור "שוק הַפְּרוֹת"). כלומר, ספר אוטופי כדוגמת "תל אביב" ("אלטנוילנד") של הרצל קדם לעיר הניצבת על תְּלָה: החלום קדם למציאות והמילה (או הַדְּבָר = *logos*) קדמה להווייה. בעיר היונה עקב אלתרמן אחר היהפכה

של ארץ ישנה נושנה לארץ חדשה ו"נכרית" (למי שזה מקרוב בא אליה), ובמקביל – אחר היהפכה של עיר מסחר עתיקה הדומה לקוסמת ערבייה זקנה לעיר עברית צעירה. כדרכו, אין אלתרמן חוטא בדואליזמים פשוטים ופשטניים, ואינו מציג את שתי הערים כדבר והיפוכו, בצבעי "שחור-לבן". תל-אביב אמנם נולדה מן החזון ומן הספרים, אך כיום אין היא עיר אוטופית כל עיקר: היא מלאה סוחרים, מתווכים, סרסורים וספסרים לא פחות מיפו ושווקיה. העיר הלבנה כיונה, המכונה "עיר היונה", מלאה אפוא מסחר והונאה לא פחות מן העיר העתיקה שבנמלה ירד יונה הנביא אל האנייה ההולכת תרשישה. אף שהעיר העברית הראשונה היא עיר חדשה, פרי החזון והאוטופיה, כרוכים בה היופי והכיעור, העלומים והזקנה, התמימות והשחיתות.

ואף זאת: בניגוד לפובליציסטיקה בת העת, לא הסתיר אלתרמן בשירי עיר היונה את העובדה שנקודות יישוב קמו על חורבות בתיים של תושבים מגורשים, וכי תל-אביב של שנות המדינה הראשונות נבנתה לא במעט מחורבנה של יפו. בשיר השני של המחזור "מלחמת ערים" נאמר כי לא על גבול תל-אביב-יפו זחלו מלווי שיירות ונשאו רע את רע על גב, אבל גם כאן "נִבְרָא אִישׁ מִקֶּרֶב אֶתִּיו". משמע, תל-אביב קמה על חורבנה של יפו, תאומתה הניגודית: "כִּי בְּאֵשׁ מִחֲלִיפָה כִּבְרַת אֶרֶץ נוֹשָׁבֶת/ בְּעֵלִים, עַת סוֹכֵב גִּלְגָּל זָמַן עַל צִיר" ("בסמטה של סֶפֶר", שירו הרביעי של מחזור זה). אלתרמן שיקף בשיריו את העובדות ואת הנתונים ללא כחל וסרק, אך ראה בתופעות הכעורות של ימי מלחמה כורח בל יגונה של עם ההופך מתולעת יעקב לתולעת השמיר האגדית, המסוגלת לבקע אבנים חזקות וגדולות ("סיום וראש-פֶּרֶק/ לְאִמָּה [...] שְׂחֻדָּה/ פְּתוּלַע הַיָּתֵה, לֹא פִּפְלָדָה, שְׂבָקָע/ בְּקָעָה תְּקוּפוֹתֶיהָ" [שיר רביעי של המחזור "ליל תמורה"]). עוד נאמר כאן שאומה שהתרחקה "מִמְדִּינֹת וְטָרְחָן, מִבְּנֵי עֲרֵי מְלָךְ, מִמְּרִיבוֹת מְלִכֵי אֶרֶץ, מִכָּל הַעֲסוֹק/ הַהוֹמָה וְהַמְהִימָה", מאבדת עתה את ייחודה כעם סגולה ויוצקת מרצון ומכורח כלים העשויים "בְּצִלְמָה שֶׁל מַמְלָכֶת".

1. תרבות עתיקה-חדשה

התמורה העוברת על רחובות תל-אביב, המוסיפה מרפסות ועליות גג לבקרים, אינה רק שינוי של צורה, כי אם גם תמורה תרבותית חסרת תקדים. עיר זו, שנולדה מן החלומות והספרים, יולדת עתה את לשון הרחוב והשוק, העיתונות והבמה הקלה. אלתרמן עקב בהשתאות גם אחר היהפכה של לשון הקודש הקפואה והקבועה לשפת היום-היום המשתנה,

שפתם של שוליות בסדנאות ושל אוהבים בשדרות העיר. ב"שלושה שירים בפרוור" נאמר: "פְּרָנְךָ צוֹעֵק, צוֹעֵן, פְּתוּחַ [...] מַעֲבְרִיתָךְ הַמִּתְחַנְּנָתָךְ / וּמְפֹסֶקֶיךָ הַדְּקִים / יִרְחֹב לְכֵן שָׁל בְּנוֹת הַחֶמֶד / וְיִסְמְרוּ הַמְדַקְדְּקִים // אֲתָה וְלֹא פִתְבִי הַקֶּדֶשׁ / וְלֹא שִׁירְנוּ הַצְמוּק / זֹרַע עַל לְשׁוֹן הַקֶּדֶשׁ / אֵת הַכְמוֹן וְהַצְמוּק. // [...] לֹא בָּא מִיכ"ל בְּךָ לְשׁוֹחַ / וְלוֹ שָׁמַע אֹתָךְ לְ"ג".³⁷

השפה, כמו המציאות שהיא משקפת, היא מקבילית כוחות של שפת ספר ושל שפת רחוב, של פוריזם ושבירת כללים, של אליטיזם ושל פשטנות, של קבע ועראי. המשורר עוקב כאן אחר הפליטים, הנאלצים להשיל מעליהם את בלואיהם, ועל התהליך הוא מגיב באמירה המשלבת את קולו האותנטי ואת קולם ההיפותטי של צעירי דור תש"ח: "שְׁנִינֵנוּ עַד יְסוֹד. פְּקַעֵנוּ נוֹי חֲבוּר וְאֵת הַנְּעֻשָׁה אִין לְהַשִּׁיב. / שְׁנִינֵנוּ לְלִשׁוֹן, לְהַגִּיזוֹן, לְצֶלֶם, / לְקַצֵּב הַהַלּוּף, לְקוֹ הַמְּעֻשָׂה, לְתֵכֵן הַדְּבוּר וְלִטְעָמֵי הַשִּׁיר, / לְהַגְבוֹת הַפֶּחַד וְהַצְחֹק. לֹא עֵת לְבֹא חֲשָׁבוֹן מִי הַעֲנִי אוֹ הַעֲשִׂיר, / אִךְ הַתְּמוּכָה נִפְלָה וְתָהִי לְפֶלֶא" ("דף של מיכאל").

מילות תפילות ו"ונתנה תוקף" ("מי יעני ומי יעשר") מלוות כאן את התפוכות הגורל וטלטלותיו בשעת תמורה לאומית חסרת תקדים, הגוזרת מי לחיים ומי למוות, מי יאחוז ברסן ההנהגה ומי ייגרר מאחור. אלתרמן אינו מזדהה כאן עם העמדה של היישוב, שדרש מהעולים החדשים להיזרק ליורה הרותחת של "כור ההיתוך" ולצאת ממנה יהודים חדשים, אם כי הוא אף אינו ממתנגדיה של מדיניות "כור ההיתוך", שביקשה למחות במהירות את תווי ההיכר הגלותיים. אותם גילויים גלותיים הנראים לבני הארץ "צוֹרְמִים כְּבְדִיקָה" אינם אלא שרידיה המנוונים של תופעה גדולת ממדים ומפוארת שירדה מטה מטה ונתנוולה. הגולה הפרידה בין השבטים ("יָד עֶבְרָה בֵּין שְׁבֵט לְבֵין שְׁבֵט"), ועתה עתידה להתחולל מלחמת תרבות עזה שבסיומה יעוצבו כאן זהות חדשה, דיוקן יהודי חדש ותרבות ישראלית מקומית.

אלתרמן תיאר בהבנה ובהומור דק את הסתגלותן של גלויות שונות ועדות שונות לתרבות הישראלית שהציפה אותם בחטף ובפחז, אותה תרבות שאין הם שולטים בחוקיה אך הם מוכנים להרכין בפניה את ראשם. אנשי הפרוור הדרומי, הסבלים הסלוניקאים, מוקסמים ממליצת הנואמים ומניעים ראש מתוך הסכמה והתפעלות בהקשיבם לעברית הלמדנית והמורכבת המגיעה אליהם מן הבמה. הם אינם שייכים לעילית השלטת, המדינית או התרבותית, אך הם מסירים בפניה את כובעם: "אֵת מַרְפֶּת / הַיָּמִים לֹא נָהַג אִךְ נִקְרַע כְּמוֹ יָם בְּעֶבְרָה בִּשְׁוֹק" (בשיר הראשון

של המחזור "מלחמת ערים"). דברים דומים כתב אלתרמן על העדה ב"דף של מיכאל ("זר פי יקרב – נחצית היא כמו ׀ם"), לתיאור תערובת של כבוד ואימה.

האם מצאה חן בעיני אלתרמן אותה מטמורפוזה מהירה שעברה על התרבות העברית במעברה מגולה לגאולה ומקודש לחול? בשירי עיר היונה כתב המשורר נגד התערבות ואינדוקטרינציה ובעד תהליכים אבולוציוניים ואטיים. כשם שאין לדעת "מיהו יהודי" ("שיר צלמי פנים"), וכשם שבנייה חפוזת מביאה לגיבוב מרפסות ולקווי בנייה שגויים, כך גם נראו לו התמורות שנתחוללו אז בתרבות העברית כתמורות מהירות ונמהרות. במיוחד התנגד לאופציה ה"כנענית" ולכל אלה ה"פוסלים את הפל עד בן־נע" והאומרים "גדלג על דורות עד בוס" (ראו בשירו "מריבת קיץ"). במקום לצדד בצמצומה של קשת האפשרויות צידד אלתרמן בפלורליזם ודיבר בזכות סינתזה וריבוד: "אך עם צלמי צרים וצלמי תנ"ך/ הנה גלות את חותמה שולכת./ בהחשף לעם תל תענה/ גם היא נחשפת לו כצור מחצבת./ [...] והיא העקמה ככלי משים/ נוספת בו אל כלי אנה ופלס/ שבה ימד ערכם של מעשים" (שיר חמישי במחזור "צלמי פנים"). אלתרמן מתנגד כאמור לכל אינדוקטרינציה, וטוען בצניעות, ברגישות ובאיפוק כי "מה צפון לנו מאחורי הפרגוד/ לא גדע" ("עוד דף").

הערות

1. ט' ריבנר, *לאה גולדברג: מונוגרפיה*, תל-אביב 1980, עמ' 74.
2. על יסוד השורות "מן לי שְנֵאָה אֶפְרָה כְּשֶׁק/ וּכְבֵדָה מִשְׁאֲתָה בְּשֵׁנִים", מתוך "תפילת נקם" בשמחת עניים ראו: *שירים שמכבר*, עמ' 199.
3. על יסוד השורות "הוא הולך בְּשָׁדוֹת. הוא נִגִיעַ עַד קֶאֱן/ הוא נוֹשֵׂא בְּלִבּוֹ פְּדוּר עוֹפְרֶת" מתוך "האם השלישית" (*כוכבים בחוץ*). ראו: *שירים שמכבר*, עמ' 123.
4. על יסוד שורות כגון "אור, עֲרִים וּמְרֻצְפוֹת/ נְרוֹעַ מְנִיפָה מְסֻפַּחַת", מתוך "תבת הזמרה נפרדת", ראו *שירים שמכבר*, עמ' 114; או "וְהִימִים נִזְכָּר הִמְסָלְעִים בְּתִקְלָת", מתוך "בשם העיר הזאת", ראו: *שם*, עמ' 138.
5. דומה שלא פחות משכותרת זו של יונת ואלכסנדר סנד, אנשי קיבוץ רביבים שבנגב, מרמזות לפסוק המקראי "עד באם אל ארץ נושבת" (שמות טז, לה), הריהי מרמזת לשורות האלטרמניות: "נוֹפֵךְ רוֹאֵה אֶת נוֹף/ הָאָרֶץ הַנּוֹשֶׁבֶת/ כְּאֵת חֲקוּי הַקּוֹף/ לְאִישׁ וְלִמְחֻשָּׁת" (וראו: "שירים על ארץ הנגב" (בתוך *עיר היונה*, עמ' 186).
6. אף כאן, נראה שלא פחות משכותרת ספרו זה של עמוס קינן, ה"כנעני" לשעבר, מרמזת לפסוק המקראי "את והב בסופה" (במדבר כא, יד), הריהי מתפלמסת עם צירוף זה בהקשרו האנטי-כנעני שביצירת אלתרמן: "לֹא נָשִׂיר אֶת נְהַב/ בְּסוֹפָה. אֲךְ נָשִׂיר אֶת עִירָנוּ בְּנֶשֶׁם./ לֹא נָשִׂיר אֶת נְהַב. לֹא שְׁמוֹת קְעֻמּוֹן/ וְאָרְם בְּשִׁירֵי הַתְּקוּפָה נְעִלְהָ./ אִף שְׁעוֹד הַעֲבָרִית כְּהִמְנֵת פְּעֻמּוֹן/ נְעוֹרָה לְצִלְקוֹן שֶׁל מְלִים כְּאֵלוֹ", מתוך השיר "בסוב הרוח" (*כוכבים בחוץ*, עמ' 84).
7. ראו שיר "הבקתה" (שיר ראשון במחזור "שיר עשרה אחים") וכן באחדים משירי המחזור *כוכבים בחוץ*, שבהם מומלצת פואטיקה אפרורית המתארת את המציאות כמות שהיא.
8. פטר הגדול", מתוך "שירים במרחב", אגרא (בעריכת נתן זך ודן מירון), 2, תשמ"ו (1985-1986), עמ' 199-200: "פטר הגדול/ סלל את עיר הבירה פטרבורג/ בכצות הצפון/ על עצמות אֶפְרַיִם./ דוד בן גוריון/ סלל/ את הדרך אל דרך בורמה, העוקפת/ את הדרך אל דרך הבירה ירושלים, בעצמות נערים מן השואה". אניטה שפירא, המצטטת את שירו של הרשב, טוענת כי תדמית לטרון שנקבעה בזיכרון הקולקטיבי אינה אלא מיתוס, כי רוב החללים לא היו "נערים מן השואה", וכי אלה ש"נזרקו" אל הקרב עברו אימוני נשק בטרם נשלחו לטרון (במאמרה היסטוריוגרפיה וזיכרון: מקרה לטרון תש"ח", *אלפיים*, 10, 1994, עמ' 9 - 41).
9. ע' זרטל, *זהבם של היהודים – ההגירה היהודית המחתרנית לארץ ישראל (1945 - 1948)*, תל-אביב 1996, עמ' 497.
10. ההבדלים שבין עמדת אלתרמן לעמדת רטוש בנושא המפגש בין היישוב לעולים החדשים קיצוניים הרבה יותר מאלה המתגלים בין עמדת בן-גוריון לעמדת לבון בנושא העלייה ההמונית, וראו במאמרו של צבי צמרת, "בין בן-גוריון ללבון: שתי עמדות כלפי הקליטה הראויה של העולים בעלייה הגדולה", בתוך: דליה עופר (עורכת), *בין עולים לוותיקים*, ירושלים 1996. אגב, גם בן-גוריון כינה את הפליטים בשם "אבק אדם", וראו מאמרו של שמואל טרטנר טרטנר, "הגורל היהודי כשדכן: עיון בשיר 'חופת ימים' ממחזור שירי 'עיר היונה' לנתן אלתרמן", *עלי שית*, 46, תל-אביב 2001, עמ' 36, הערה 2.

11. את העובדה שהמפגש בין בני הארץ לבני הגולה מתרחש בעת חשכה מפרשת ע' זרטל לא כעובדה פשוטה, שלפיה התרחשו פעולות הקליטה הבלתי-לגליות בחסות החשכה, כי אם כמטפורה ליחס הקולטים אחוזי הבעתה כלפי הנקלטים שאיבדו צלם אנוש. להערכתך, ראוי היה, למשל, להשוות את המתואר ב"דף של מיכאל" למתואר ב"נאום לרב-חובלים איטלקי אחר ליל הורדה" (*המור השביעי*, כרך א, עמ' 99-97). טור זה נתפרסם ב"ג בשבט תש"ו (15.1.1946), לאחר שהצנזורה של ממשלת המנדט עיכבה את פרסומו ומחקה אחדים מבתיו.
12. כך, למשל, נהג בן-גוריון לכנות את אריאל שרון, מפקד יחידה 101, בשם "יואב בן צרויה", וראו מ' בר-זוהר, *בן גוריון*, כרך ג, תל-אביב 1977, עמ' 1412, 1435.
13. יונתן רטוש, "מנגד לארץ", אלף, ינואר 1950. על טענה זו חזר רטוש בהזדמנויות שונות, כגון בשירו "אל הנשק", שבו כתב: "כְּמוֹ יָדָנוּ / נִקְרָץ אֶת גּוֹרְלָנוּ / כְּמַעַד".
14. תקדים לרעיון זה, שמצא את ביטויו המגובש ב"מריבת קיץ", מצוי כבר בשירו של אלתרמן "העלמה" (*מחברות לספרות*, ג, מחברת ב, טבת תש"ה [דצמבר 1944], עמ' 23).
15. הידיעה על הענקת הפרס נתפרסמה לראשונה ב*למרחב*, י"א בטבת תשי"ח (3.1.1958), עמ' 1-2. וראו גם: ד' סדן, "במבואי עיר היונה", *הפועל הצעיר*, שנה נ"א, גיל' 15 (ט"ו בטבת תשי"ח [7.1.1958]), עמ' 18-20. חזר ונדפס בספרו של הנ"ל, *בין דין לחשבון*, תל-אביב תשכ"ג, עמ' 124 – 130.
16. ב' קורצווייל, "הערות לעיר היונה" של נתן אלתרמן, בתוך ספרו *בין חזון לבין האבסורד*, ירושלים ותל-אביב תשכ"ו, עמ' 182. דבריו נתפרסמו לראשונה ב*הארץ*, מיום י"ד בניסן תשי"ח (4.4.1958), עמ' 7; שם, כ' בניסן תשי"ח (10.4.1958), עמ' 8.
17. בנושא הביקורת האנטי אתרמנית באלף ובסולם, ראו בספרי להתחיל מאלף: שירת רטוש – מקוריות ומקורותיה, תל-אביב 1993, עמ' 174-176.
18. על מבקרי אלתרמן בתקופת ה"פרשה", ראו במאמרו של ד' לאור, "נתן אלתרמן בימי פרשת לבון", בתוך: מנחם דורמן ואהרן קומס (עורכים), *אלתרמן ויצירתו*, באר-שבע ותל-אביב 1989, עמ' 99-100, 126, הערות 34-38.
19. ד' מירון, "הופעת הבכורה", *צפון*, ה, חיפה 1998, עמ' 39-66.
20. ראו לעיל הערה 8.
21. טרטנר, ראו לעיל הערה 10, עמ' 31.
22. בחליפת מכתבים עם דב סדן, השמורה בארכיון אלתרמן, שאל המבקר את המשורר מדוע השתמש במילה "נהיר" בשיר המוקדש לאלברט איינשטיין (במקום שבו מתבקשת המילה "נאור"). אלתרמן הסביר בתשובתו את כללי ה"הזרה" של השפה: את הימנעותו מן השימוש במילים "מתבקשות" ואוטומטיות, שיש בהם מטעמו של הבנלי.
23. כפי שנראה להלן, השמות "מיכל" ו"מיכאל", המופיעים בשלושה משירי עיר היונה, הם שמות סמליים של צעירים שמתו ולא יהיה להם זכר אלא בספרים. שמות הנערות בשיר "תחת הרים" (מזל, סטלה, לונה) הם שמות של גרמי שמים, המרמזים לתהפוכות הגורל שעברו על העולים החזשים במעברם מארץ לארץ.

24. בעיר היונה יש מן האמירה האקספרסיוניסטית של אצ"ג בספר הקטרוג והאמונה (תרצ"ז), המתעד את האירועים בשנים שקדמו למלחמת העולם, ויש בו מן האמירה הקלטיציסטית האופיינית לדרמה של רסין (יזכר שאלתרמן תרגם את פדרה בשנים 1944-1945 למען תאטרון "הבימה").
25. וזאת תוך התנגדות סמויה לכמה מקווי המדיניות התרבותית והמדינית של בן-גוריון, וראו ספרי על עת ועל אתר, תל-אביב 1999, עמ' 7-58.
26. באותו שיר נאמר על העת כי היא "רְבָה וְעֵקֶשָׁה לְכֶתֶב". גם צירוף זה הוא אוקסימורון, האומר כי העת פתלתלה, מלאה עקמימות, הפכים ולבטים (ועל כן קשה ללוכדה ולהופכה למעשה אמנות בעודה מתהווה, בשל העדר "רוחק אסתטי"), וגם להפך: שהעת עומדת בתוקף על רצונה להיכתב בספר, בעוד המראה "בן חורין נחי מפחו הוא" (כאמור בשירו החמישי של המחזור "ליל תמורה"). עוד נאמר בשיר זה: "בְּקֶצֶר הַעֶפֶר עַד בּוֹא/ בּוֹא נוֹשָׂא אֶלְמוֹתָיו", וגם זו אמירה אוקסימורונית, המתארת תמונה אופטימית של שדה תבואה בקציר, וגם תמונה קשה של שדה קרב, ובו קציר דמים של המלאך בעל החרמש.
27. השוו לצירוף "אידיו של מארס" שבו תרגם אלתרמן (בתרגומו ליליוס קיסר של שקספיר) את הביטוי "the ides of March" (מערכה ראשונה, מעמד שני). התרגום יצא לאור כשנה לאחר עיר היונה.
28. תמיכה לכיוון פרשני זה מצוי בשיר השביעי של המחזור "סיפור מלילה", ה"מתעד" את סיפור נפילתה של לוחמת הפלמ"ח ברכה פולד. כאן מדומות המילים הגדולות של העת לבנות התקופה: "וְיֵשׁ בְּהֶן בְּרוּרוֹת וּמְשִׁיבוֹת-טַעַם, / אֵף אֵין בְּהֶן טְמָה וְנְרוּמָה. // וְאֵין בְּהֶן אַחַת יוֹלְקֵת יָד / וְכַאֲם צוֹפֶה אֶל מוֹל נוֹשָׂא אֶרֶן / עַת לְרַצְפָּה בְּאוֹר הַבַּיִת מוֹטְלָת / הַנְּעִירָה לְבַנֵּת הַצֶּאֱרוֹן". ברמז כאן לא רק מראה האם שתחת להוביל את בתה לחופה נגזר עליה להובילה לקבורה, אלא גם סיפורה של מיכל, שלא היה לה ילד עד יום מותה לאחר שבזה לדוד על שפיזו וכרכר לפני ארון ה' (שמואל ב ו, יג-כג).
29. שירי אלתרמן עורכים לעתים הפוכים אורתוגרפיים נושאי משמעות. בשירו "אולי היד אותך בלי דעת מבקשת", ה"אור" (אגן המים הטבעי שבו משתקפות הבבואות) הופך ל"ראי" (לכלי מלוטש, מעשה ידי אדם, שאף בו משתקפות הבבואות). ה"עיר" וה"יער" מחליפים תפקיד בשירים אחרים, מתוך תפיסתו ההיסטוריוסופית המעגלית, הרואה את העיר כגלגול מודרני של היער: "עַל הָעֵיר עֲפוֹת יוֹנִים / עַל הָעֵיר, עַל יַעַר פְּרָא" ("תבת הזמרה נפרדת"), "מְעָרִים וְעֵרוֹת הַקָּטָר בָּא פְּרוּעַ" ("זוית של פרור"); "בְּעָרִים וּבְיַעַר נִסְעָנוּ עַד כְּאֵן" ("שיר שלושה אחים") ועוד. וראו בספרו של א' בלבן, *המוכבים שנשארו בחוץ*, תל-אביב 1981, עמ' 105-102; ובספרי *עוד חוזר העגון*, תל-אביב 1989, עמ' 226-227; 254. בניגוד לעגנון, שאחדות מיצירותיו ("בעיר וביער", "סיפור פשוט") מתרחשות בעיר וביער, אלתרמן הופך את המהויות המנוגדות הללו למהות אחת, וכבר בשירו המוקדם "ניחוח אשה" תיאר את המכוניות בעיר כ"בְּמָרִים בְּגַ'יִנְגֶל הַבְּטוֹן".
30. באחד מבתי השיר "ליל קיץ" מתוארת העיר המנצנצת בלילה כ"לַעַי וְרַקְרַק. תְּסִיסַת אורות וְתִשְׁדָּה / רְתִיסַת מְטֻמָּן בְּקֶצֶף הַשְּׁחֹר" (כבאי המטמון) והצללים שעל גבי הרציף כעבדים הנופלים אפיים תחת מגלב (כבאוהל הדוד תום). ייזכר בהקשר זה כי אלתרמן תרגם בעלומיו את ספרו של פרדריק מריאט (Maryat) *רדי הזקן* על חייו של יורד ים. הספר יצא בשנת תרצ"ה בספריית "שם", ספרייה מנוקדת לילדים של הוצאת שטיבל-מצפה.

31. ד"ר חיים כהן העירני כי המקור לרתימתם של "השור והמבעיר" הוא במשנה בבא קמא א, א. אלו שניים בארבעה אבות נזיקין (במשנה שם: השור...). [וההבער]. על מקורם בתורה (בספר שמות) ראו בפירושו של קהתי שם (משניות מבוארות).
32. לעתים קרובות הראה אלתרמן בצער כיצד ירדו קהילות ישראל מטה מטה, וכיצד צאצאיהם של רבנים ופייטנים הפכו בתקופת העלייה המואצת לעובדי "צווארון כחול" ולבעלי פרנסות פחותות (כגון בשיר "תחנת הרים" בעיר היונה, ובשיר "הפנים החדשות" בחוגגת קיץ).
33. בצירוף טעון זה (שמקורו בקהלת ד, יב) הכתיר אלתרמן לימים את ספרו, שבו נכללו מאמרים שפרסם במעריב לאחר מלחמת ששת הימים.
34. ואף זאת: כדי להערים על הבריטים בימי המאבק על עצמאות ישראל אכן הועברו כלי נשק בנרתיקי כינור. על כן לא רק פרדוקס מילולי לפנינו, אלא גם שיקוף מציאות כפשוטה.
35. במקביל, תיאורו של הרופא בסוף השיר "עיר היהודים" (שיר שלישי במחזור "מלחמת ערים") אף הוא מנפץ מוסכמות: "ואסחך כך הגיע הרופא וקלי מלאכתו עמו. איש אדמוני הוא נשעיר" (תיאור של עשיו איש השדה, ולא של רופא סטראוטיפי). טבעי היה יותר אילו חבר הקיבוץ היה אדמוני ושעיר, והרופא – ממושקף, אך אלתרמן אינו נענה כאן לסטראוטיפים המקובלים אלא שוברם ללא הרף.
36. שיר זה מזכיר את השיר הקל "הלשון והשלט" (דגעים, א, עמ' 250-251) בדבר העברית המשובשת שעל גבי שלטי החנויות: "מוזרי הלשון קחו דללים וצבעו! תנכו את השלט בקתיב ונדקדוק/ העברית בספרים למשקמת נקבת/ אך העם לומד עברית בשוק" (השיר התפרסם לראשונה בהארץ מיום כ"ח בניסן תרצ"ו [20.4.1936]).
37. שיר זה מזכיר את השיר הז'ורנליסטי הקליל "חג הפרסים" (דגעים, א, עמ' 216-217): "הביטו, הביטו מה פה! בת השיר, קולך העירי קאן! האם תלם קזאת, על גדות הנמן, מאפו?/ האם תדע מיכ"ל על פֶרס לְלִירִיקָה?" (התפרסם לראשונה בהארץ, מיום י"א בטבת תרצ"ו [6.1.1936]). והשוו י"ד ברקוביץ, "מנחם מגדל בארץ-ישראל", כל כתבי, עמ' ריט.

פרק רביעי

הרעיון ההיסטוריוסופי הסמוי המונח על "מגש הכסף"

טורו של אלתרמן שניבא את הקמת המדינה

א. האם-האומה שעיניה כהו מזוקן

כבר הועלתה כאן הטענה שעל ראש אלתרמן התנוססו בעת ובעונה אחת שני כתרים – כתר השירה הלאומית וכתר השירה הקלה. "שירי העת והעיתון" שלו קשורים בשניהם גם יחד. כאמור, התמונות המעטות שנותרו באלבומו מראות מצד אחד משורר "פריזאי" מעובב, המתהדר בנשפי פורים בהופעה עירונית ואירונית עם מגבעת לראשו; ומצד שני – משורר לאומי, בבגדי חאקי ובכובע גרב, כרבים מלוחמי תש"ח. בשנות הארבעים הוא הבין אל נכון שהליטוש "הפריזאי" שלו, מהתקופה שבה התגדר במגדל השן של האמנות הצרופה (עת חיבר שירים מסוגננים לקובץ הבכורה שלו *כוכבים בחוץ*), כבר אינו מתאים לאירועי הימים. אי-אפשר בזמן מלחמה ללטש את השירים עד דק. מותר להשאירם דלים ואפורים, או עקובים מדם ואפופים בתימרות עשן, כמו המציאות שאותה הם משקפים. שיריו משנות הארבעים לא הפנו עורף למראות המלחמה. הם שיקפו את צבעי הזמן, והחלו מהלכים "לזְקָשִׁי חֵל נְחָגוֹר, וְכַכְדִּי נְעָלִים", ממש כמו הנער והנערה, גיבורי שירו "מגש הכסף", שפורסם לראשונה כחצי שנה לפני קום המדינה.

"מגש הכסף", הידוע והפופולרי בין שירי *הטור השביעי*, הוא בלדה טרגית ומרטיטת-לב,¹ הצבועה כמו בלדות רבות משירת העולם בצבעי שחור, אפור ואדום, הלא הם צבעי הקרב והמוות העקוב מדם. לפנינו סיפורם של נערים "נְזִירִים מְמַרְגְּזֵעַ", ההולכים וקרבים אל האם-האומה קרועת הלב, ו"אֵין אוֹת אִם חַיִּים הֵם אוֹ אִם יְרוּיִים" (בדומה לסיפור הנזיר המשולח והחייל ההולך בשדות עם כדור עופרת הנעוץ בלבו מן הבלדה האלתרמנית המוקדמת "האם השלישית"²). השיר מספר בקיצור האופייני לבלדות את סיפור חייו העצוב של הנוער הלוחם והחולם, שנגדע בטרם עת, וגיבוריו האגדיים מהלכים בדרכים, והם ספק חיים ספק מתים, עד נופלם עוטי צל לרגלי האומה. עד מהרה הפך שיר זה לטקסט מכונן, תמצית ביטויו של סיפור הקוממיות, ועד עצם היום הזה הוא נישא בעצרות זיכרון מעל כל במה (הגם שבתקופתנו הבתר-ציונית והבתר-מודרנית היו גם כאלה שניסו לחלל את המיתוס הלאומי הזה

באמצעות פרודיות המגחיכות את הפתוס הכן של השיר האלתרמני (המרגש).

"מגש הכסף" התפרסם בעיתון זכר מיום 19.12.1947, כשלושה שבועות לאחר הכ"ט בנובמבר, היום שבו החליטה עצרת האומות המאוחדות על סיום המנדט הבריטי בארץ-ישראל ועל "תכנית החלוקה", החלטה שהביאה כידוע למעשי איבה מיידיים מצד הערבים, שהלכו והחמירו עד לפרוץ מלחמת השחרור, שבסיומה נהדפו צבאות ערב אל מעבר לגבולות שנקבעו בהחלטת האו"ם. שירו של אלתרמן פורסם בימים הראשונים של המלחמה, בטרם נודע מחיר הדמים הנורא שעתידה הייתה המלחמה לגבות מבני היישוב, אך בהתחשב במספר הנופלים בקרבות שקדמו להכרזת המדינה, לא קשה היה לנחש שהמחיר יהיה כבד עד מאוד. מועד פרסומו של השיר חל ארבעה ימים בלבד לאחר שנתפרסמה בעיתון הארץ (מיום 15.12.1947) הידיעה בדבר נאומו של חיים וייצמן, בוועידת המגבית היהודית באטלנטיק סיטי יומיים קודם לכן, ובו שורת המחץ הטוענת ש"אין מדינה ניתנת לעם על מגש של כסף", שורה שאלתרמן קבעה בתורת מוטו לשיר. בהתחשב בעובדה שאת טוריו נהג אלתרמן להגיה יומיים-שלושה לפני פרסומם בפועל, מותר כמדומה להניח שהשיר נכתב "על אתר", ממש ברגע מפגשו של המשורר עם הידיעה העיתונאית בהארץ בדבר נאומו הנלהב והמלהיב של וייצמן.

השיר, אף שחובר ופורסם כמחצית השנה לפני ה' באייר תש"ח, ובטרם חלם דוד בן-גוריון להכריז על הקמת המדינה, משקיף על ההווה מתוך נבכי העתיד וערפיליו, ורואה את הקמת המדינה כעובדה שרירה ומוגמרת. נחזור ונדגיש: אין השיר מדבר על "המדינה שבדרך", או על "חזון המדינה", כי אם על "מדינת היהודים" כעל יישות קיימת, שכבר נמסרה בפועל לידי האומה. בהקשר זה ראוי לזכור ולהזכיר שלא אחת נכנס אלתרמן "למנהרת הזמן", ותיאר בטוריו האקטואליים את העתיד כאילו הפך כבר להווה (כבטורו "גן מאיר בתל-אביב"). בשירים אחרים שיקף את ההווה והעתיד במבט מרחיק ראות, כמתוך ערפילי הפריהיסטוריה (כבטורו "אינטרסים"). כאן וכאן הפגין את יכולתו בניסוח פרוגנוזות נבואיות, שלימים הוכיחו את עצמן, אך הוא לא עשה כן כמי שקורא בכדור של בדולח, אלא כמי שיודע לנתח מצבים ותהליכים, ולהוסיף על הניתוח המושכל גם את חזונו האינטואטיבי וגלוי העיניים של איש הרוח.

בטור שלפנינו מתוארת האם-האומה הישישה, שענינה כהו מזוקן, והיא עומדת ערב הקמת המדינה בעיניים דומעות, מחיל ומגיל, עומדת ומצפה

מבעוד מועד לטקס החגיגי אשר בו יימסר לה "הַנְּס הַאֶחָד אִין שְׁנִי" בכפל משמעיו של נס זה (מסירת סיפורה הפלאי של הקמת המדינה, מסירת דגל המדינה, סמל הריבונות, כבטקסים לאומיים ממלכתיים). והנה, במהלך הטקס החגיגי, לאחר שקיבלה את הנס, ניגשים אליה אט-אט נער ונערה, עלומי שם וזהות, אשר כלל לא הוזמנו לטקס ולא הספיקו להחליף לכבודו את בגדיהם המאובקים והמוכתמים בדם. הצעירים מתקרבים אל האם-האומה, מבלי שתוכל להבחין אם חיים הם או אם ירויים. הם מתוודעים אליה, ומזעזעים אותה באמירת הווידוי המפתיעה ומרעידת-הלב: "אָנְחָנוּ מִגֶּשׁ הַסֶּסֶף / שְׁעָלְיוֹ לָךְ נִתְּנָה מְדִינַת הַיְהוּדִים".

בדרכי עקיפין נרמז כאן כי המלחמה מביאה למצבי אבסורד של "עולם הפוך". לא הצעירים, הנוטפים טללי נעורים, הם שיבכו את האם הישישה, שעה שתלך לבית עולמה, כי אם היא זו שתבכה את בניה בנופלים "עוֹטְפֵי צַל" לרגליה (בכפל משמעיו של השורש עט"ף = עט"ה ועצ"ב). עיניה השטופות דמעה, מצער ומכאב על הבנים הצעירים שנקטפו באבם, דומות לעין השמים העוממת והאודמת, המלמדת על ערפל הקרב ועל ליקוי המאורות וקריסת המערכות שפוקדים את הארץ ואת גבולותיה. ודוק, האומה אינה מזהה בעצמה את בניה הקרבים אליה, אם מחמת גילה המופלג ועיניה הדומעות, אם בשל עשן המלחמה המתאבך בגבולות, אם בשל היותה של אומה זו, שלבה קרוע, ציבור של גחלים עוממות ואודים מוצלים מאש. הבנים הם הנאלצים להתקרב אליה ולהתוודע אליה, וכך מתגנבת לשיר נימה של ביקורת עקיפה: בעת הטקסים והחגיגות של הקמת המדינה, אומר השיר בלי לומר זאת מפורשות, אל לה לאומה הזקנה, המחדשת ימיה כקדם, לשכוח את גודל הקרבן – את הבנים עטויי החגור, שאיבדו את חייהם הצעירים והרעננים, כדי שתוכל היא, הישישה, להגיע "עוֹטְהָ חַג" לרגע הגדול הזה. נימת הביקורת מתרמזת גם מעצם ההכנות לטקס הגדול מבלי שאלה שטרחו ועשו במלאכה יוזמנו אליו. הם אלה שהיו צריכים להיות על במת הכבוד, ואיש לא טרח לזכור זאת ולהזמין מבעוד מועד.

ראוי לזכור ולהזכיר: שנים אחדות לפני חיבור "מגש הכסף" חיבר אלתרמן פזמון בשם "חבריא בקרית ספר"³, וגם בו מתוארת אם יהודייה טיפוסית, בבואתה של האומה הזקנה וידועת הסבל, הסופקת כפיים נואשות למשמע הצלילים העזים והנועזים המגיעים לאוזניה מ"קרית ספר" העברית. המשורר בן חבורת "חבר'ה טראסק" קורא לאם-לאומה הזקנה, הממרת בבכי כרחל אמנו בשעתה, לתת פוגה לדמעותיה, להתבונן בתופעות החדשות, ולהיווכח במו עיניה שהחדש אינו מנותק מן העבר. בעקיפין נאמר כי על הישישה לברך את "ברכת הנהיגין" על

החידושים הרעננים שחידשו בניה הצעירים, המשתמשים בכל מאפייני המסורת והחידוש גם יחד. מובן, אין דומה הפזמון הארס פואטי הקליל לשיר הרציני והטרגי "מגש הכסף", אלא שבשניהם מואנשת דמותה של האומה, הדומעת ועוטת החג, העומדת מופתעת מול בניה הצעירים, המאלפים אותה בינה ומאפשרים לה בפעם הראשונה לראות את המציאות החדשה בעיניים פקוחות ומפוכחות.

ב. תרומה ללא תמורה

דפוס נוסף, החוזר ונשנה בשירת אלתרמן לסוגיה ולתקופותיה, קשור ברעיון הרומנטי שלפיו דווקא הנער האלמוני, חסר ההילה והתהילה, מתגלה לא פעם כ"נדבן" מופלג, המוכן להרים תרומה יקרה מפז ללא בקשת תמורה. במוטיב זה שילב אלתרמן (כבמוטיבים אחרים השגורים בשירתו, כגון הניגון, כוס היין, ההתבודדות במעבה היער, הריקוד והתפילה שמתוך דבקות אקסטטית, ועוד) רעיונות ומוטיבים מן הרקע החסידי שאותו הכיר באמצעות ארון הספרים של בית סבא, עם רעיונות ותמונות מן הרקע הבוהמיני הפריזאי שאותו הכיר מימי שהותו בצרפת ומן הימים שעשה במחיצת משוררי "אסכולת שלונסקי", שרבים מהם עשו את תקופת הלימודים בפריז. באחדים משיריו מתואר נער דל ואביון, המוכן להשליך את חייו מנגד ולהגישם לזולתו על מגש.

כך, למשל, בשירו הקליל-לכאורה "חיי של יוחאי", שנתפרסם בפעם הראשונה בין שירי "רגעים" (הארץ, מיום 3.12.1934; נדפס ברגעים, א, עמ' 65-66), מתקרב הנער יוחאי "אל מותו האביון / ומביא עמו טס פיסטוקים". דווקא האביון, העני ממעש, המתבטל בפני כוחות עליונים ממנו, מעלה להם מנחה יקרה, מבלי לצפות לתמורה ולהוקרה, ואפילו מתגלה כמי שמוכן להקריב את חייו למען מטרה נשגבה.⁴ יוחאי הוא תקדימו של ההלך הדל, גיבור השיר הנודע "פגישה לאין קץ", המוכן להעניק לאהובתו הנישאה מעונו הרב "שקדים נצמוקים", ואף מוכן לשלם על כך בחייו ולהימחץ אל אבני המרצפת ("יום אָקֶד אָפֶל עוֹד פְּצוּע ראש לקטף / אַת חִיוֹכְנוּ זֶה מִבֵּין הַמְּרָקְבוֹת"). דמותו של נער זה היא גם תקדימה של דמות הנער הלוחם אליפלט, גיבור הפזמון האלתרמני הנושא שם זה, המוכן להקריב את חייו מבלי דעת מדוע ולמה (בהמשך נוסף מילים אחדות על שיר זה, שהובן לדעתנו בביקורת שלא כהלכה).

בספרו *הטור השמיני*,⁵ התחקה מרדכי נאור אחר מקור הצירוף "מגש הכסף", ומצא את הקשריו העיתונאיים האקטואליים, אף ציטט מתוך דברי חיים וייצמן את המשפט "If we do not make the most of

"this chance, we shall miss our rendezvous with history" ("אם לא ננצל עד תום את ההזדמנות הזו, נחמיץ את פגישתנו עם ההיסטוריה"). ואכן, שירו של אלתרמן מתאר מפגש היסטורי מצמרר בין האומה הישישה וכבודת הרואי לבין אותם צעירים תמימים ש"ניצלו את ההזדמנות", והקריבו את חייהם על מזבח ההיסטוריה היהודית בקרבות המרים שהכשירו את הדרך להקמת המדינה (לא אחת דיבר אלתרמן באירוניה טרגית ובסגנון רצוף פרדוקסים וצירופים אוקסימורוניים על הפער הגדול בין אלה המשליכים נפשם מנגד למען הכלל לבין אלה העושים לביתם בעת שחבריהם נלחמים בשדות הקרב: "המלים אָרְץ, עם, אָפֵלוּ תְקוּפָה / לְרִבִּים אוֹמְרוֹת לָחֵם נִכְגָּד. / לְרִבִּים אֲחֵרִים הֵן אֲסִפָּה / שָׁל נוֹשְׂאֵי קְתִיבָה רוֹמְמֵת אוּ מְלַעְגָּת. / וְאֵלּוּ לְמַעֲשֵׂים הֵן אֲמַתְלָה שְׁקוּפָה / לְהַשְׁלִיךְ נַפְשָׁם מִנְּגָד".⁶ המילים "אמתלה שקופה", המציניות בדרך-כלל ניסיון להסתיר תחבולה נלווה ואינטרסנטית, משמשות כאן על דרך הפרדוקס לתיאורה של תרומתו הנאצלת וחסרת הגמול של הצעיר הלוחם המקריב את חייו למען הכלל.

ג. הסהר המשתקף במגש הכסף

הצירוף "מגש הכסף" ("silver platter" כבנאום שנשא וייצמן לפני באי הוועידה), לקוח מתחום מסיבות הדיפלומטים הנוצצות, הצבועות בצבעי כסף, זהב ובדולח. בסגנונו האוקסימורוני המצמיד באופן "שרירותי" ו"צורם" צמדי הפכים שאינם מתפשרים אלה עם אלה, העביר אלתרמן את הצירוף הזה במעבר חד של "מאה ושמונים מעלות" אל שדות הקרב העקובים מדם. השיר לכאורה סותר את דברי וייצמן, אך למעשה הוא מאשר אותם ומדגים אותם הלכה למעשה: אכן, הקמת מדינה אינה עניין למסיבות קוקטייל מעודנות ואלגנטיות. היא כרוכה בקרבות מרים, בשכול ובאבדן. את המדינה מקבלת האומה מאותם נערים ונערות שאיבדו את היקר מכול – את חייהם.

הנה כי כן, מגש הכסף האלתרמני איננו מגש הכסף של וייצמן. זה נטוע בטבע, ומשמש בבואה של הסהר הכסף התלוי בשמים שמעל שדות החריש והקרב, אף מוכתם בדם החללים, וזה שייך לטרקלינים מפוארים, ומשקף, הוא וכוסות היין שמעליו, את נברשות הבדולח התלויות על תקרת האולם המפואר. בסגנונו האוקסימורוני, המצמיד באופן כמו-שרירותי הפכים שאינם מתמזגים, אף העביר אלתרמן את הצירוף הזה ממסיבות הטרקלין של הדיפלומטים במערב אל המסורת היהודית שמבית ומקדם, זו המגישה את היילוד בטקס פדיון הבן על קערת כסף (גם את

הקרבנות נהגו להגיש על קערת כסף; וראו פרק ו' בספר במדבר, שבו נזכרת פעמים אחדות קערת כסף שעליה מוגש הקרבן). שירו של אלתרמן הופך את היוצרות באופן חד ואכזר, ומציג לא את היילוד שכל חייו לפניו, כי אם את הצעירים שהלכו אל מותם והקריבו את חייהם בטרם טעמו את טעם החיים; בטרם הקימו בית והעמידו זרע. הם-הם מגש הכסף – האמצעי האינסטרומנטלי – שבזכותו ובאמצעותו הושגה המטרה: הקמת המדינה.

וייצמן השתמש בצירוף "מגש הכסף" בוועידת התרמה של המגבית היהודית, ובהקשר זה יש לכסף שבצירוף "מגש הכסף" גם גוון מוניטרי, שגם אלתרמן רומז לו בשירו. המדינה הריהי יישות הפועלת לפי סמכות משותפת, חוקית ופוליטית: מחוקקת חוקים, מנפיקה מטבעות, גובה מאזרחיה מסים ודואגת לשלמותם ולרווחתם. ייתכן שמן המילה "דין" (=משפט) נגזרת המילה הערבית "מדינה" (=עיר) שממנה נתגלגלה המילה לעברית (והשוו למילה היוונית polis [=עיר] הנקשרת למילים שמתחומי המשטר, המשטרה והמדיניות). ברוב לשונות המערב נגזרה המילה המשמשת לציון המושג "מדינה" (state באנגלית, état בצרפתית, Staat בגרמנית, stato באיטלקית, ועוד) מן המילה status = מעמד כלכלי, ועל כן היא נקשרת לדיני ממונות וקניין (והשוו למילה estate = קניין). לריבונות יש מחיר, אומר כאן אלתרמן בסמוי, והקמת המדינה כרוכה גם בתשלום כבד. מה חבל שעל מגש הכסף (בכל משמעיו של מגש זה) מונחים נערים ונערות, שיצאו למלחמה בטרם עלה בידם לבנות בית ולטעת כרם. הללו מתו בטרם יום, ושילמו למען המדינה מחיר יקר מפז. גוויותיהם מוטלות כקורבנות (עולות ושְׁלָמִים) על מזבח הקוממיות העברית – על המגש (או קערת הכסף), המוצג לעת כזו מול פני האומה.

שירת אלתרמן היא שירה של בבואות והשתקפויות, וגם כאן עומד הסהר ואורו הכסוף מול המגש הכסוף, שאותו מגישה העת האכזרית, ועליו מונחים הנער והנערה, קרבנותיה של עת זו (הסהר מול קערת הכסף שמן המסורת היהודית כבסיום סיפורו של ביאליק "החצוצרה נתביישה").⁷ האומה הישישה, שענייה כהו מזוקן ומתימרות העשן של הקרבות, אינה מזהה את בניה ושואלת "מי אתם?" (כשאלת יצחק הזקן "מי אתה בני", בראשית כז: יח; וכשאלת יעקב הזקן "וירא ישראל את בני יוסף ויאמר מי אלה", בראשית מז: ח). שאלה זו אף מעלה את שאלתו של יהושע אל הגבעונים ("מי אתם ומאין תבאו"; יהו' ט: ח), שפן הנערים הלוחמים בני הארץ, כמו הגבעונים בשעתם, מגיעים אל מפתנה של הנהגת האומה לאחר הליכה ארוכה ומעייפת ברגל, בנעליים בלות ובבגדים מוכתמים בדם וביזע ("לא תְּחַלִּפוּ בְּגָדְכֶם, לֹא תִחַזְּוּ עוֹד בְּמַיִם /

אֶת עֲקֻבוֹת יוֹם-הַפֶּרֶךְ וְלֵיל קוֹ-הָאֵשׁ"). התוודעותם אל האומה, שאינה מזהה את בניה בנקל, אף מזכירה את התוודעות יוסף לאחיו, לאחר הימצא גביע הכסף ("וישלחני אלוהים לפניכם לשום לכם שארית בארץ ולהחיות לכם לפליטה גדולה", בראשית מה: ז).

משמע, השיר אומר במרומז ובעקיפין שבזכות קורבנם של הנערים הללו עתידה הארץ לשקוט, והמדינה קום תקום. עתידים לגדול בה דורות של ילדים שישלימו את מעגל חייהם, שלא כאותם נערים ונערות מדור תש"ח, "נְזִירִים מִמֶּרְגוּעַ", שלא ידעו אהבה ולא הקימו זרע. המילים האופטימיות "וְהָאָרֶץ תִּשְׁקֹט", הפותחות את השיר (המזכירות פסוקים לא מעטים במקרא, המציינים שקט חיובי של שקט ושלווה שלאחר שוך הקרבות), עומדות בניגוד קוטבי למילים "וְהַשָּׁנִים שׁוֹקֵטִים" שבסוף השיר (המציינות שקט טרגי של חידלון ומוות).

חוזרים ונשנים לאורך הטקסט גם צירופים רב-משמעיים שעניינם כיסוי ועטיפה: האומה עוטה חג ואימה, הנערים לבושי חול וחגור, ולבסוף הם נופלים לרגלי האומה "עוטפי צל" (לשורש עט"ף, אחי השורש עצ"ב, יש גם משמעות מתחום הרגש, כבפסוק "תפלה לעני כי-יעטף" (תהלים קב: א). הכול עטוף כאן עצב, סוד וחשאיות: הנערים, שלא הסירו את בגדי העמל והקרב, יכוסו עד מהרה בעפר, ובחלוף הזמן יעטוף צל השכחה את הכול. ואף זאת: את גופותיהם של קרבנות המאורעות נהגו לעטוף בדגל האומה, ואילו כאן מקבלת האומה את הנס (את הפלא ואת הדגל) לידיה, ואילו הנערים שנורו במאורעות הדמים נופלים לרגליה עוטפי צל וצלמוות. אין זו נפילה לרגלי האומה כמתוך הוקרה וכבוד, כנפילתו ארצה של מי שמתאבק בעפר רגליה של אישיות גדולה ונכבדה, אלא נפילה במשמעות הנוראה ביותר: הצעירים, נוטפי טל הנעורים, נפלו חלל על הגנת אומתם הישישה, ויום החג העומד בשער הוא גם יום חגא כאוב ומדמיע עין.

האמירה רבת-הסתירות ורבת-הרבדים הזאת מרמזת על יחסו האמביוולנטי של המשורר אל אירועי הזמן: אלתרמן ידע היטב שהמלחמה היא כורח, מלחמת-אין-בִּרְרָה. אף-על-פי-כן הוא לא חדל מלהרהר בנימה ביקורתית כלשהי על האופי האינסטרומנטלי, הקל והבלתי נסבל, שבו מתייחסים מנהיגי הדור הקשישים לחייהם של אותם צעירים הנשלחים לקרבות בהנף קולמוס של פקודת קרב. בתוך השיר הכאוב "מגש הכסף" משולבות המילים "בטרם יום", שעתידות היו להפוך לכותרת שיר מלחמה אחר של אלתרמן, השיר על קרב לטרון המשולב בספרו עיר היונה, שנדון בפרק הקודם, ובו לא חסך דברי

ביקורת קשים ממנהיג הדור, דוד בן-גוריון, על יחסו חסר החמלה כלפי אותם צעירים, שהוטלו בפקודתו אל הקרבות יום לאחר עלותם ארצה כפליטי שואה שטרם הכירו את הארץ שעל הריה נפלו חלל.⁸

ראוי לציין שאלתרמן ניסה את הביקורת שלו בזהירות ובאחריות – בדרכי עקיפין דקות ומרומזות ומתוך ראייה מאוזנת וכוללת; ומאחר שלא כתב את שירי המלחמה שלו בסגנון צעקני, פסקני ונוקב, כמקובל בשירת המחאה של ימינו-אנו, הוא עורר לימים את חמתם של מבקרים בתר-ציוניים, שמתוך תמימות או היתממות פירשו את השיר באופן אנכרוניסטי ומנותק מאירועי הימים ההם. מי שמתעקש לכנות את מחברו של "מגש הכסף" בשמות-הגנאי "תועמלן" ו"עיתונאי מגויס", רק משום שנגע בפצעי עמו בעדינות מהוססת, ניסה לעודדו בימיו הקשים ביותר, ולא דרס את היקר לו ברגל גסה, מגלה לדעתי את אי הבנתו בספרות ובטבע האדם גם יחד.⁹

ד. המדינה שנולדה מהספרים

ומה הרעיון ההיסטוריוסופי שהונח בבסיס שיר המלחמה הטרגי הזה, שתרם לכינון הנרטיב הציוני יותר מכל נאום חוצב להבות שנישא מאז ועד היום בעצרות הזיכרון ברחבי הארץ? כדי להבינו, עלינו לדעת כי אלתרמן הביא בשירתו לקריסת הגבולות בין החיים לבין הספר, הפך את היצירות, ודיבר על "הטבע" במונחים של "אמנות", ולהפך. כך, למשל, העיר הופכת בשיריו ליער, היאור לראי, וגיבורי הספרות יוצאים מבין דפי הספר, ומהלכים בדרך הגדולה.

אלתרמן ידע שלמילים יש כוח לחולל שינויים הרי גורל במציאות החוץ ספרותית – בחינת "חיים ומוות ביד הלשון" – וכי לעתים ישנם ספרים שאינם משקפים מציאות קיימת, כי אם בוראים מציאות חדשה, ממש כשם שהמילים "יהי אור" קדמו לבריאת העולם וגרמו להיווצרותו. מיתרון הפרספקטיבה ההיסטורית מותר היום לשער שאלמלא נכתבו יצירות ספרות פרוטו-ציוניות כדוגמת ארץ הגלעד של לורנס אוליפנט, דניאל דירונדה של ג'ורג' אליוט ו"מנגינות ישראל" של הלורד ביירון, ספק אם הייתה מבשילה באנגליה אותה אווירה שהביאה בסופו של דבר להצהרת בלפור, שהייתה יריית הפתיחה לתהליך בן שלושים שנה, שהגיע להבשלתו בכ"ט בנובמבר. אותו חיים וייצמן (אשר בזכות נאוומו הציוני נכתב השיר "מגש הכסף") הן עשה רבות להשגתה של הצהרת בלפור, שבישרה את ראשיתו של המנדט הבריטי על ארץ-ישראל, ועתה הוא עושה רבות להקמת המדינה, עם הישמע ההכרזה על סיום המנדט

הבריטי. על כך כתב אלתרמן בחגיגת קיץ את המילים: "לא שָׁאָא נְכָתְבוּ סְפָרִים / בְּטָרָם קוּם עִיר עַל חוֹל" (שיר ח' במחזור "שוק הפרות").

משמע, אצל אומות העולם קודמים כלי האוכל וכלי המלחמה לספרים, ואילו אצל "עם הספר" הולידו הספרים את המציאות "הפשוטה" – את כלי האוכל וכלי המלחמה וכן את המדינה ואת מוסדותיה. הכותרת תל אביב (תרגום ספרו של הרצל אלטנוילנד) התנוססה על ספרו של הרצל עוד בטרם הונחה אבן הפינה לעיר העברית הראשונה. משום כך השתמש לדעתי אלתרמן בשירו "מגש הכסף" לא בשום שם מבין השמות שהוצעו למדינה שבדרך זולת השם "מדינת היהודים" (כשם ספרו של הרצל – *Der Judenstaat*). הוא ביקש להראות כי המציאות העכשווית נולדה מן הספרים, ועתידיה בחלוף השנים להפוך למיתוס ולחזור אל הספרים.

כרגע, אומר השיר במרומז, המציאות עדיין רוטטת מול עינינו, מעורפלת ואפופה תימרות אש ועשן, אך בשוך הקרבות היא תקבל צורה מוסכמת, תקפא, תתקבע ותהפוך למיתוס מכונן, לסיפור, להיסטוריה. ועל כן סיים את שירו במילים "וְהַשָּׁאָר יִסְפָּר בְּתוֹלְדוֹת יִשְׂרָאֵל". הכול התחיל אפוא בחלומותיהם של סופרים, והכול ייכנס בבוא היום אל הספרים – אל ספרי ההיסטוריה, אל אגדות העם, אל הפזמונים, ובמילה אחת כוללת: אל האמנות (המילה "art" מציינת במחשבת השירה את הבריאה המלאכותית, הווירטואלית [= artifice, artifact] מעשה ידיו של האדם, בניגוד למילה "nature", המציינת את מעשי ידי הבורא).

כדרכו, הצמיד אלתרמן למהות פרדוקסלית אחת, את הפכי הציונות המדינית של הרצל והציונות הרוחנית של אחד-העם. הרצל הוא אבי רעיון המדינה היהודית והדגל (הנס), סמל הריבונות הממלכתית, אך אחד מהישגיה הגדולים ביותר של הציונות, נס תחיית השפה, לא נכלל בחזונו של המדינאי המערבי, איש החליפה, הצילינדר ומסיבות הדיפלומטים, שלא טרח ללמוד עברית, אף מיעט לחלום על מדינת היהודים כעל מרכז רוחני לכל תפוצות ישראל. ההישג הציוני הגדול של תחיית הלשון העברית שייך אפוא לבית-מדרשו של אחד-העם דווקא, אנשי הציונות הרוחנית, נדחק בהמולת הקונגרסים לקרן זווית (אם כי בן-יהודה, מחייה העברית המדוברת בארץ-ישראל, השתייך דווקא לאגף המדיני של הציונות). וכאן, ב"מגש הכסף" הנער והנערה נוטפים "טְלָלִי נְעוּרִים עֶבְרִיִּים" – לא "יהודיים" ולא "ארץ-ישראליים". אפשר שמכאן שאלת הזהות ("מי אַתָּם?") ששואלת האומה הזקנה וקרועת הלב את הנערים "העבריים", המשמשים לה "שואבי מים" ו"חוטבי עצים" – מכשיר בדרך לגאולה ולהשגת העצמאות. יהדותם באה לידי ביטוי בטקס ברית המילה

שעברו עם הולדתם ובטקס שנערך ביום קבורתם בטרם עת. חייהם הקצרים והצעירים עברו עליה כ"עברים", בני-תוק-מה משורשי העבר שלהם.

הרעיון ההיסטוריוסופי שמונח בבסיס שירו של אלתרמן הוא אם כן אותו רעיון שחזר ביצירתו המאוחרת *חגיגת קין*: המדינה נולדה מהחלומות ומהספרים, וסיפורם של הלוחמים הצעירים הללו, שהעניקו לנו את המדינה, עוד יסופר בדברי ישראל, ויהפוך למיתוס מכונן. האם ידע אלתרמן שגם שירו "מגש הכסף" יהפוך ל"שיר פולחן" ולטקסט מכונן, שייקרא מעל כל במה? אפשר שכן, כי המילים החותמות את השיר הזה – "וְהַשָּׂאָר יִסְפָּר בְּדַבְרֵי יִשְׂרָאֵל" – מזכירות את הפסוק המקראי "ושאר דברי שלמה [...] הלא-הם כתובים על דברי נתן הנביא" (דברי הימים ב, ט: כט).

אלתרמן ידע ככל הנראה היטב שרק הוא לבדו, מבין כל אנשי הרוח של דורו, עוקב בהתמדה אחרי אירועי הימים ומתעד אותם "בזמן אמת"; וכי טורים אלה ירימו לימים תרומה להיווצרותו של מיתוס לאומי חדש. ייתכן שהבין כי לימים אף ילמדו על אירועי הימים מתוך טוריו. חבריו המשוררים (שלונסקי, לאה גולדברג) התנזרו משירי מלחמה, ורק הוא לבדו נטל על עצמו את המשימה לשקף את צבעי הזמן גם בעת שרועמים התותחים. ואולם, לאחר מלחמת ששת הימים, משראה את תחילת היווצרותה של התופעה הבתר-ציונית, הוא נחרד מהמחשבה שלא עברו אלא שנות דור מאז השואה, וכבר מהרהרים הצעירים ומערערים על צדקת הדרך. על כך כתב את שירו המאוחר "אז אמר השטן" ואת יצירתו האחרונה והפסימית להחריד *המסכה האחרונה*.

ה. מדוע מתנכרת האם לבניה?

רעיונות היסטוריוסופיים דומים לאלה העולים מהטור "מגש הכסף" עולים גם מן הטור התאום "מסביב למדורה", שפורסם בניסן תש"ח ("עם שבע שנים לפלמ"ח). ימים אחדים לפני הכרזת המדינה. גם כאן בולטת תחושת הזרות והנתק בין הלוחמים הצעירים לבין האומה-האם ("אֲמָתָם לֹא הִיְתָה לָהֶם אִם / לֹא יָדְעָה בְּצִאתָם לְדָרְךָ"). לפנינו "גורים" נטושים, שאמם-אומתם זנחה אותם לנפשם להתמודד לבדם עם קשיי המציאות. הם מתוארים בשיר כיצורים אלמוניים, בני-בלי-שם, בני-בלי-אם ובני-בלי-בית ("וְיִשְׁכְּבָה בּוֹ עֵדַת נְעָרִים בְּנֵי-בְלִי-שֵׁם"). אילו נהגה האומה כאם אוהבת ודואגת, היא היתה מציינת את בניה בצאתם לדרך במלבושים

חמים שיגנו עליהם מפני הקור ובצידה לדרך, מעשה ידיה. הנערים שלפנינו, לוחמי הפלמ"ח, "לא לִטֵף קְדָקְדָם בְּלִיל-חֶרֶף", ורק שני שרוולי הסוודר הקשורים לצווארם מחבק אותם מעורף. גם את הצידה הם מכינים לעצמם. איש אינו דואג להם ולצורכיהם.

עולים כאן על הדעת סיפורי קדומים אחדים, כגון סיפורה של הגר, אם ישמעאל, שהפקירה את בנה, בנו של אבי האומה שגירשה מביתו, והשליכתה תחת אחד השיחים. עולה על הדעת גם סיפור הגבעונים, שבזמן כיבוש הארץ באו מצוידים ב"נאדות יֵן בָּלִים וּמְקַקְעִים וּמְצַרְרִים: וּנְעֻלוֹת בָּלוֹת וּמְטַלְאוֹת בְּרַגְלֵיהֶם [...] וְכָל לֶחֶם צֵידָם יִבֶּשׂ הֵיָה נְקֻדִים" (יהושע ט, ד-ו); וכאן מצוידים הנערים בנעליים נוקשות, בספלי אלומיניום קמוטים ובצידה דלה של זיתים ותמרים. בהעלאתו המרומזת של סיפור הגבעונים מבליע אלתרמן ביקורת על הנהגת היישוב, שלא העניקה לעדת הנערים האלמונית הזו חיבוק אימהי או אבהי, כפי שהגיע להם, אלא נהגה בהם כבמכשיר, כבכלי שרת. הם חוטבי העצים ושואבי המים של כיבוש הארץ; הם הכלי, האמצעי האינסטרומנטלי שסלל את הדרך לעצמאות ישראל.

הניכור בין הנערים לבין אמם-אומתם, שנוטשת את בניה ודנה אותם לחיי נדודים ויתמות, מעלה על הדעת את שירי המחזור "יתמות", שכתב ביאליק בערוב יומו בארץ-ישראל. השירים מתארים את הבן שהתייתם מאביו וניטש על-ידי אמו, מהלך בדרך בנעליים גדולות מכפי מידתו ובבגדים בלויים ומטולאים. ואולם, אמו של הנער במחזור "יתמות" מציידת אותו לפחות בנשיקות פיה, בחררת כוסמים, צידה לדרך, וכן ב"סדורו" הבלוי של אבא. ממרחק השנים, הבן הנטוש מבין ללבה של האם הנוטשת ומוכן לסלוח לה על מעשה הנטישה הצורב, אף מאמין שאביו המת מבין ללבה וסולח לה. ב"אלמנות" וב"פרדה" – בשני שיריו האחרונים של המחזור – מתוארת האם כהגר בשעתה, שעה שהשליכה את ילדה תחת אחד השיחים בשרב:

הוֹסִיפוּ שְׁאֵלוּ עוֹד אֶת-הָאֵם הַמְצַרִּית, תוֹעַת הַמְדַבֵּר,
 מָה הָיָה לָהּ וּלְלִבָּהּ בְּהַשְׁלִיכָהּ אֶת-יְלִדָהּ הַצָּמֵא,
 מֵאֲכָל לֶשְׁרָב, מִסַּת אֶסֶד הַשְּׂיִחִים, – וּשְׁעָרְתֶּם אוֹלֵי כְמוֹנִי,
 מָה רָאִתָּה אִמִּי עַל כֶּכָּה וְמָה הִגִּיעַ אֵל נַפְשָׁהּ,
 בְּאוֹתוֹ הָעָרֵב הַמֵּר וְהַנְמַקֵּר, אוֹר לְיוֹם הַפְּרָדָה,
 שְׂכָכָה הַתְּרַפָּקָה עָלַי וְכָכָה נִפְעָמָה וְנִבּוּכָה,
 וְלָמָּה פֶּה הַצְּמִידִתָּנִי אֵל לִבָּהּ, שׁוֹחֶקֶת אֵלַי וּבוֹכָה [...] אל-בָּא אֶפּוֹא יַרְעֵ לְךָ, אִמִּי, כִּי שִׁלַּחְתָּנִי,

מָהָר עָרַב רֹאשׁ-חֹדֶשׁ, וּפְקַדְתָּ אֶת-קָבֶר אָבִי,
וְהִגַּדְתָּ לּוֹ אֶת-כָּל-עֲוֹנוֹתַי וְאֶת-כָּל-מַדּוּנֵי לִבִּי –
הוּא יִבִּין, הוּא יֵאָמֵן, וְהוּא יִסְלַח לְךָ.

ב"מסביב למדורה" מתאר אתרמן את האם-האומה לא כשהיא "שֹׁחֶקֶת [...] וּבֹכָה", כבשירו של ביאליק, אלא כשהיא "מְשִׁתְּחֶנָּה וּבֹכָה" (בריבוי משמעיה של המילה "משתחוה"): קדה קידה של הוקרה, קדה כשחקנית לאחר רדת המסך, שחה או משתוחחת לארץ מרוב כאב וצער), והוא פונה את הבנים ומבקש מהם שיבינו ללכה ויסלחו לה.

עולה כאן ביקורת מרומזת על בן-גוריון, שלא העניק לנערים הלוחמים הללו את המגיע להם: מעט הכרה והוקרה על תרומה לאין-שיעור שהרימו למדינה שבדרך. אמת, גם הנערים הללו שמרו על בידול מזולתם, ולא שיתפו בעשייתם את מי "שְׁלֹא מְשָׁלָנוּ", אך שיוכם המפלגתי (רובם היו אנשי הקיבוץ המאוחד) לא היה צריך לעכב בעד בן-גוריון להכיר בהם, לאמצם אל לבו ולהעניק להם את ההכרה הממלכתית הקונצנזואלית.

אתרמן רומז שנערים לוחמים אלה כותבים לא רק שירים וסיפורים (רמז לסופרי הדור הצעירים מאנשי הפלמ"ח, שכבר עשו אז צעדים ראשונים בשדה הספרות: חיים גורי, ע' הלל, מתי מגד, נתן שחם, יהודה עמיחי, אריה סיון ועוד), אלא יכתבו לימים גם את תולדותיהם ("מֵה נְשִׁיר עֲלֵיָהֶם? מֵה נְשִׁיר? / הֵם עוֹשִׂים זֹאת יָפֵה מֵאֲתָנוּ. / בְּעֶצְמָם הֵם כּוֹתְבִים לָהֶם שִׁיר, / וְאֶפְלוּ סִפְרִים כְּכָר נִתְּנוּ..."). כבטורו "מגישה הכסף", גם כאן נאמר שהתמונה נולדת ממילים פשוטות של שיחת חולין ("הֵם [...] שְׁלְבוּ בְשִׁיחָה דְבַר-וּפּוֹס. [...] אֶף בְּכֵתֵב הָאֵמָה הָעֶקֶשׁ / אוֹתוֹ לְיָלֵה נְחָרַת עָלֵי לוֹחַ"), ותתקבע בסופו של דבר בנרטיבים של ספרי ההיסטוריה ("מְדַבְּרִים פְּעוּטִים / נוֹצְרוֹת אֲגָדוֹת"). אתרמן ההיסטוריוסוף, שספרייתו הפרטית מלמדת עליו שהוא לא חדל כל ימיו מלקרוא ספרי היסטוריה, ידע היטב שהמילה "histoire" בצרפתית פירושה "היסטוריה" וגם "סיפור", ללמדנו שכל היסטוריון והנרטיב שלו. בינו לבין האמת האובייקטיבית חוצצים שבעה צעיפים של בדיות, אי-הבנות, שרידי מיתוס. הוא הדין במילה הגרמנית "Geschichte" שפירושה "היסטוריה" ו"מעשייה". בשיר שלפנינו הוא נוגע בסיפור הפלמ"ח, אך יודע שיש בו גירסאות סותרות כבאגדת-עם, ולא קל לדעת את האמת לאמתה, אפילו התרחשה ממש מול העיניים. הוא משאיר לצעירים לטוות אותה את היריעה, ובשירו "יצחק שדה" (אחרי ארנון) הוא מותח קו של אקבלה בין ההנצחה הרשמית לבין זו שנחרתת בלב ("עוֹד בְּטָרָם / תְּחַרְתוּף

בשִׁישׁ נְחֻרְתָּ בְּלֵב [...] וְאֲשֶׁרִי הִקְוִיקָה עָלַי לֹחֵם בְּחֶרֶט / גַּם בְּקָרֵב רָעִיו גַּם
 בְּקָרֵב עִמּוֹ". ברומזו לרשימותיו של יצחק שדה בחתומת "י. נודד", הוא
 מנבא שפועלו של "הזקן" בעולם המעשים ופועלו שיונצח בספרים
 יתערבו זה בזה: "עוד זְכוֹר נִזְכָּרָה. עוד תְּבוֹא הָרוּחַ / וְתַעֲלֵעַל בְּדַפִּים
 לְאֶחָז. לְאֶחָז... / עוד רְבִים הַדְּבָרִים. "הַפְּנִקְס פְּתוּחַ" / וְאַתָּה סְפוּרוֹ לֹא
 זְכִיתָ לְגַמֵּר. // [...] עַל הַמְּשֻׁךְ. עַל אֲבְנֵי נְדָבְכִים שְׁחָצְבָתָּ. / עַל עֲמָל
 וְנֻדוּדִים, עוֹד סֵפֶר יִסְפֵּר. / שָׂא תוֹדָה. בְּדָבַר שִׁיר. כְּאֲשֶׁר אָהַבְתָּ. / אֲנִי קָם
 וְנִכְרַד מְעַמָּךְ עַל הַסֵּפֶר".

1. הנער המשליך נפשו מנגד

אכן, אלתרמן ידע היטב שגם הכתוב בספרי ההיסטוריה אינו אלא סיפור,
 נרטיב שלא קל לחלץ מתוכו את האמת לאמתה (אם יש בכלל מושג כזה
 בנמצא), אך ספק אם חזה את הסילופים שיסלפוהו מפרשיו עד לבלי הכר.
 סילוף כזה עלה בגורלו של הפזמון "אליפלט", שנכתב כשיר של הודיה
 לנערים התמימים שהקריבו את חייהם במאבק על עצמאות ישראל, וזכה
 לפירוש שונה בתכלית כאילו אין השיר אלא כתב אשמה חמור על
 נצלנותה של החברה. שיר זה חובר כידוע בסוף שנות החמישים, זמן קצר
 לאחר חגיגות העשור, בתקופה שבה החל הצעיר הישראלי הטיפוסי
 להמיר את בגדי החאקי של דור תש"ח בבגדי "דור האספרסו", ואת
 השקפת העולם הקולקטיביסטית בהשקפת עולם אינדיבידואלית,
 עירונית ואירונית, מבית-מדרשו של סרט, תלמידו ותלמידי תלמידיו.
 בשנים אלה החלה המתקפה האנטי-אלתרמנית מבית מדרשם של יונתן
 רטוש המבוגר ונתן זך הצעיר לצבור נפח ומשמעות. אחד הנימוקים
 העקרוניים ששימשו את המקטרגים היה: אלתרמן כותב כתיבה תאטרלית
 ומז'ורית בלשון "אנחנו", ואילו הנפש מייחלת עתה, עם תום הקרבות,
 לשירת יחיד יום-יומית ומינורית, הכתובה בלשון "אני".

אלתרמן המנהל כאן דו-שיח סמוי עם מקטרגיו, מתריס כנגדם, ופותח
 את שירו, שנועד ללהקה הצבאית שאליה הצטרפה בתו תרצה, בנימה
 קולקטיביסטית מובהקת דווקא, בנוסח שירת רוסיה ודור הפלמ"ח ("נְזַמֵּר
 נָא אֶת שִׁיר אֱלִיפְלֵט / וְנִגִּידָה פְּלֵנוּ בְּקוֹל"). שיר הזמר של אלתרמן אף
 מסתיים בשירתה של חבורת הרעים בלשון "אנחנו", כמחאה נגד
 התכתיבים המגבילים שכפו מתנגדיו הצעירים, בני דור המדינה, על
 השירה העברית בשמם של הליברליזם המערבי וחופש הביטוי.

ואולם, בניגוד למצופה, השיר נסב בעיקרו לא סביב איזה צ'יזבט על
 איזה ביש-גדא שהיה למשל ולשנינה בפי החברה' בשל מסכת חולשותיו

וכישלונותיו המגוחכת. השיר נסב סביב סיפורו העצוב ומכמיר הלב של פרט אחד מתוך הקולקטיב, טיפוס אנטי-הרואי בעליל, שביצע – בל נשכח שביוזמתו ומבלי שקיבל פקודה כלשהי – מעשה הרואי מאין כמוהו, ומסר את חייו כדי להציל את רעייו בשדה הקרב. גיבור הרואי ואנטי-הרואי זה נושא את השם הגלותי "אליפלט", ולא שם ישראלי טיפוסי של לוחם מלוחמי תש"ח ("אורי", "עוזי", "עמיחי", "דודיק" או "אריק"). בדומה לשמות "פלטאיאל", "עזריאל", "ירחמיאל" וכיוצא באלה שמות ז'נריים, המשמשים בלשון יידיש שמות-נרדפים ל"שלימזלים" המצפים לרחמי האל, שימש השם "אליפלט" בספרות ישראל בגולה לתיאורו של אביון ובייש-גדא, כדוגמת אליפלט העגלון, גיבור שירת יל"ג.

ניתן למתוח חוטי זיקה בין הפזמון "אליפלט" לבין השיר "איגרת" (החותם את חלקו הראשון של הקובץ *מכבים בחון*, 1938), שגם בו הקרבן מחייך כמו אליפלט ("כְּבַלְתִּי זְרוּעוֹתַי וְהוּא חֲנֹךְ אֲלֵם"), ולבסוף נופל ומת (נפשו "תִּסֵּר אֶת תְּרַמְלֵה הַדֵּל וְתִתְמוֹטֵט"), כמו אליפלט המתמוטט בשובו מן הקרב. ואולם, ראוי ונכון יותר לשבח את הבלדה "אליפלט" ברצף כתיבתו של אלתרמן משנות החמישים. היא שייכת לאותו אקלים רוחני שבו נתחברו הספר עיר *היונה* (1957), ובו שירים על צעירים בני הגולה, פליטים שנשלחו מן האנייה אל קרבות לטרון, כדי למות באיילון "בטרם יום", והטור "על החייל אלבז" (1954) על העולה ממרוקו שהקריב את חייו כדי להציל את חבריו מהתפוצצות רימון.

אגב, אלתרמן מעולם לא התראיין לעיתון, והריאיון היחיד שנתן היה ריאיון וירטואלי ופרודי עם "המחבר" בספר *חגיגת קיץ* (1965), שבו, כאמור לעיל, הפטיר בניסוחו הפרדוקסלי את האמירה האירונית: "המְלִים אָרְצֵן, עֵם, אֶפְלוּ תְּקוּפָה / לְרַבִּים אוֹמְרוֹת לָחֵם וְבָגָד. / לְרַבִּים אֲחֵרִים הֵן אֶסְפָּה / שֶׁל נוֹשְׂאֵי פְתִיבָה רוֹמְמָת אוּ מְלַעְגָת. / וְאֵלוּ לְמַעֲטִים הֵן אֲמַתְלָה שְׁקוּפָה / לְהַשְׁלִיךְ נַפְשָׁם מִנְּגֵד" (תוך חיבור אוקסימורוני בין התחבולה הערמומית והגלוזה של הפרט, שייעודה האמתי הוא להשיג רווח אישי על חשבון הכלל, לבין מעשה ההקרבה האלטרואיסטי והנעלה יותר שנועד לטובת הכלל על חשבון חיי הפרט). אין ספק, בשירים שכתב בשנות המדינה, שבהם תיאר את מותם של צעירים בשדה הקרב, יש מידה לא מועטה של ביקורת על ההנהגה וכן הטחה כלפי שמים, אך אין בהם ערעור על מיתוס הגבורה ואין בהם קטרוג על הכלל המנצל כביכול את תומתו של החייל הישראלי, כדברי הירשפלד במאמרו "שיר פצע" (מוסף הארץ, 27.4.2007). להיפך, אלתרמן עומד בהם נפעם מול נכונותו של היהודי החדש, בנם של "חֲנֻנִים מוֹאֲרִים בְּגוֹהוֹת הַמְטַבֵּעַ", כמתואר במחזור "שירים על רעות הרוח", לגלות מסירות אין-קץ, לסכן את עצמו, ואפילו

להשליך את נפשו מנגד, למען רְעוּיו ולמען עתיד עמו. יחד עם זאת, הוא דומע על החיים הצעירים הנגדעים בשדה הקרב, ותוהה בינו לבינו אם הקרבן התמים הזה מחויב המציאות הוא, ואם אפשר להגיע אל המטרה גם בדרך אחרת.

שירו של אלתרמן באמת הופך את אליפלט לסמל ולמשל לתופעה קולקטיבית כללית, אך לא לזו שאליה מכוון הירשפלד במאמרו הנ"ל שבו הוא מגיע למסקנה התמוהה ששיר זה, המערער לדבריו על אתוס הגבורה הישראלי, "אינו שיר על תמהוני אחד, אלא על החייל הישראלי פְתם גמור שהפלל מנצל את תומתו". לי נראה שהירשפלד קורא את השיר קריאה אנכרוניסטית המנתקת שיר זה מהקשרו ומהשקפת העולם של מחברו. להערכתו, אלתרמן הופך את גיבורו אליפלט לסמל ולמשל לעם ישראל כולו, שאף הוא "ביש-גדא גדול" ("אין מזל לישראל"), שנאלץ בעל-כורחו לעמוד תמיד מול השמצות ("בו שכנים ושכנות דיברו דופי"), ולהתנחם בדברי העידוד שמגיעים אליו ספק מן השמים ספק מתוך נפשו ("אַלְיִפְלֵט, אַל פֶּחַד / אַלְיִפְלֵט, אַל פֶּחַד וְחִיל"). דברי עידוד אלה מזכירים את דברי העידוד הנצחיים של האל ליעקב-ישראל ("אל תירא עבדי יעקב"). דברי עידוד כגון אלה משמיע האל, או הקול הפנימי, באוזני העולה החדש דנינו (בטורו של אלתרמן "ריצתו של העולה דנינו" מ-1955): "וְאַל עֲלִיּוֹן שְׁמַע! נְכֵה אָמַר לוֹ אֵל: / רִוץ, רִוץ עֲבָדֵי דַנִּינוּ... רִוץ פִּי לֹא תִמְעַד [...] רִוץ, רִוץ עֲבָדֵי דַנִּינוּ... עֲרֹךְ אָנִי... / רִוץ, רִוץ וְאַל תִּשָּׁחַת. פִּי אֶכְסֶה מִמֶּךָ". אלתרמן לא השלים מעולם עם מעשי עוולה ואיוולת, וביקר את ההנהגה על אטימותה כלפי הפרט, אך בו בזמן גם עמד משתאה מול הפיכתו של היהודי מיעקב לישראל, מן הסוחר בן הגלות ליהודי החדש, ללוחם של דור המאבק על עצמאות ישראל. הוא העמיד במרכז שירי המלחמה שלו לא את הגיבור הקיבוצניק, הגינלי וכחול העיניים, אידאל ניטשיאני מובהק, כי אם את האנטי-גיבור היהודי, הגלותי והדחוי, שאיש לא האמין בכוחו. עמדתו הדקה, המורכבת וקרועת הסתירות הפנימיות של אלתרמן, שיש בה גאווה וענווה, אומץ ופחד, שחוק ודמע, אמונה וספק, אינה באה כלל לידי ביטוי בניתוחו של הירשפלד. ניתוחו החד-משמעי, המתנכר לדברים שכתב אלתרמן על החייל העברי ביצירתו לסוגיה ולתקופותיה, דומה לירייה באפלה, מול מטרה שחורי הירי שבה נוקבו מראש.

הערות

1. אלתרמן תרגם כידוע לעברית מבחר של בלדות אנגליות וסקוטיות, שאותן כינס בכרך מיוחד. הן שירתו הלאומית והן שירתו הקלה מרבה להידרש לסוגה ספרותית זו.
2. מאותם שירים ספורים מבין שירי *כוכבים בחוץ* שהתפרסמו בעיתונות קודם שנאספו בספר. השיר "האם השלישית" ראה אור בראשונה בכרך ב' של כתב-העת המודרניסטי *גית*.

בעריכת גבריאל טלפיר, תרצ"ד-תרצ"ה). ממילותיו יצר לימים הסופר משה שמיר את כותרת ספרו *הוא הלך בשדות*.

3. שהתפרסם במאסף *ניסן*, שבעריכת אברהם שלונסקי לשנת תש"ב (1942).
4. לימים תיאר אלתרמן בשנת 1954 את החייל נתן אלבוז, מעולי מרוקו, שהשליך נפשו מגד ורץ אל מותו כשבידו רימון יד עם מנגנון מופעל, כדי להציל את רעייו מהפגיעה. אלבוז הוא "אחיו" של אליפלט מפזמונו הידוע של אלתרמן, המחורף את נפשו כדי להציל את חבריו שנתרו במשלט מנותקים מתחמושת. בכל השירים הללו מתוארים אותם תמימים המוכנים לסכן את עצמם כדי להציל את זולתם, או להגיש לזולתם מתנה יקרה מפז – את חייהם.
5. *הטור השמיני*: מסע היסטורי בעקבות הטורים האקטואליים של נתן אלתרמן, תל-אביב 2006.
6. ראו: "ריאיון עם המחבר", בתוך ספרו של נתן אלתרמן *היגות קיץ*, תל-אביב 1965, עמ' 181. בשיר השישי של המחזור "שירים על רעות הרוח", תהה אלתרמן על השאלה כיצד הפך עם של חנוונים, המואר בנגוהות המטבע, לעם אידאליסטי, המוכן לוותר על כספו, קנייניו, ואפילו על חייו, למען התקומה הלאומית. את דבריו על ההקרבה העילאית והנאצלת ביותר, סיים אלתרמן במילים "צורמות", השייכות לכאורה לתחום המיקח והממכר: "לְתַמֵּן בְּבֹא יוֹם [...] אֶת הַדָּם הוּא הַנֶּפֶשׁ [...] כְּבָעֵנָן חֲלִיפִין וְשִׂיָּאָה לֹא הָאֱלֹם, / לְאַחַר שְׂנֵבָתָן וְנִמְצָא כְּרֵאִי".
7. ייתכן שהמילים "היא תִּקְוֶה לְמוֹל סֶהַר" מרמזים לכורח שנכפה על האומה לעמוד מול הסהר המוסלמי, מול פעולות האיבה של ארצות ערב, שבעטיין פרצה מלחמת השחרור.
8. ראו מאמרי "נתן אלתרמן – משוררו של דור המאבק לעצמאות", 7/20, כרך ה (בעריכת חנה נוה ועודד מנדה-לווי), תל-אביב תשס"ב, עמ' 126-132. לעתים אפילו בפזמון "פשוט", כגון בפזמון "הסתכל בקנקן" לא נרתע אלתרמן מלתקוף את המנהיגים והעסקנים ולהאשימם בהעמדת פנים ובצביעות שעה שהם מטיפים ציונות ומדברים בשם טובת הכלל: "לְפַעֲמִים אֲרִיזָה צִיּוֹנִיסְטִית / מִקְטִירָה מְחֻשְׁבָּה אֶגּוֹאִיסְטִית / מִבְּחוּץ אִי־דִיָּאָל וְאִי־דִיָּאָה / וּבְפָנִים חֲבִיבִי, / מִי יִדְעַ, / וְנֶאֱרִינֵנוּ זֶה פֶּה וְנֶאֱרִינֵנוּ גַם שֵׁם / אִיךְ עֵסְקוֹן עַל עֵסְקוֹן מִתְנַשָּׂא / כְּלִפֵּי חוּץ זֶה לְמַעַן הָעַם / וּבְפָנִים זֶה בְּשִׁבִיל הַכֶּסֶף".
9. ראו בספרו של דן מירון, *מול האח השותק*, תל-אביב 1992, עמ' 69.

פרק חמישי

"צלמי רודפיו צופים מתוך צלמו"

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 מיודד 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 "לאלי בארנון: שיר התוודעות", המוצב בפתח *רחובות הנהר* (לאחר שירי "לוח-במבוא" ו"באי במחותרת"), הוא ערך היכרות מחודשת 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 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:

לְכֹן אֶשֶׁט מִמָּקוֹם נֶעַד שְׁרִים וְנֹגְגִים
 לְקַסְמִים הַקְּלִים בֵּין אִשָּׁה וְאֵילָן,
 כִּי עֵינֵי לְעַמִּי שֶׁדָּרְכָיו בְּצֵלָן
 שֶׁל אֵימוֹת מַלְכֵי יוֹת; שֶׁבְּכֵל גֹּרֵף וְכֵלָן.

אצ"ג מכריז כאן מפורשות כי משורר לאומי כמוהו, השקוע עד צוואר בבעיות האומה ובמשימות השליחות הציבורית שנטל על עצמו, אינו יכול ליהנות ממנועמי 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 בֵּין אִשָּׁה וְאֵילָן" 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).¹ 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 "אֵילָן בְּגִשְׁמִיו" לבין "אִשָּׁה בְּצֹחֶקָה", מנוער לכאורה לגמרי מכל הפרובלמטיקה הלאומית של שנות המאורעות וערב המלחמה. ההלך האלתרמני משיר הפתיחה של *כוכבים בחוץ*, גלגולו היהודי של הטרובדור ושל הבוהמיין, 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 בכתיבת שירי עיר היונה, שבהם נקט עמדה שירית ואידאולוגית שונה לחלוטין מזו שאפיינה את שירתו המוקדמת. הוא הבין כי "בשעה זו", שפה 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 כוכבים בחוץ שהוציאו לו מוניטין וחיבובוהו על הקהל הרחב – שלטו הססגוניות, הרב-קוליות, תנועת התזוית ודופק החיים המואץ של תבל רבה, עתה החליט "להסתפק" באמירה האפורה של "יום קטנות" שבשוקיה של תקופה גדולה והרואית.

אכן, שני ספרי השירה הגדולים והחשובים, ששיקפו – כל אחד בדרכו – את המעבר מחורבן לתקומה, הם ספרו של אורי צבי גרינברג רחובות הנגר (1951) וספרו של נתן אלתרמן עיר היונה (1957). זה עיקרו בחורבן, במוראותיו ובחזון הלאומי החדש שהלך ונתרקם מעל המשואות, וזה – בתקומה, בגילווייה 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 הגנזים 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 שכווננו 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 הרות הגורל שנתחוללו בחיי עם ישראל; לבדוק בכור המצרף הפואטי את האָתוס המכונן של המדינה הצעירה: מה דמות תהא לו ליהודי המחדש ימיו כקדם? מה יהא יחסו לספר ולסיף לאחר שנשתחרר מן היחס האַנומלי 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 לכונן 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.² לשון אחר, שניהם מוכנים להקריב "בשעה זו" את "הפונקציה הפואטית" של הלשון למען מטרות נעלות יותר מאותם "עיתורי סופרים" ומאותם "ציצים ופרחים", היאים לאמנות בזמנים כתיקונם.

רחובות הנגה 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 קִצְיו שעלה למרומים במעלות קדושים וטהורים ואת חציו שנותר על אדמת הארץ לכפות 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 קִרְז 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 הזקנים 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 קולה ההיפותטי של עדת המשוררים העומדת בעורף מול

אירוועי 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, חוזר הכרת ערך עצמו, השואל את עצמו ואת קוראיו: "אם קָאָטְנָה הָהָר לְדַתְנֵי אִמִּי/ וְתִקְיֵמְנִי בְעֵם הַר-וּפְז-בְשִׂיאֵי? / גם כְּתַנֶּת פְּסִים לִי תִפְרָה וּתְתַן/ אֶת קְנָה לְעֵמָּה בְּגוֹרֵל נְבִיאִי"³. 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 "דף 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 נשכורות מתבל וממראותיה, והוא קד לפנייהם 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.⁴ רק בסוף דרכו השירית, *בחגיגת קיץ*, התיר לעצמו לשרבב 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 וחידיניות, 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 בוערים – כל הגָּאָה והאדיר שסמלו תואם את הכיסופים הנועזים – מהם מתמלא ביטויו של גרינברג בריתמוס של מילים קיצוניות, עזות, עשירות".⁵ גם אברהם קריב הבין את הכותרת של *רחובות הנהר* מלשון זרימת הנהר ורחבותו, תוך קישור הספר לכתיבתו רחבת השורות של וולט ויטמן.⁶ 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 חשתי 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.⁷

אצ"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 משמעה: לתפיסה הרחבה והמקפת של המציאות,

לריתמוס הרחבות, ליכולת להקיף בהעלם אחד את ההיסטוריה היהודית כולה. בדברים שנשא בהזדמנות אחרת טען אצ"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 כתיב קודש ולא ספרות. לעמים יש תחליף יפה במסכת הכתב שלהם, והוא הנקרא ספרות.⁸

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. שפתיה החדשים בהקו על רקע חולות הזהב; עיר שיונים מקננות בה ותושביה שלווים ושוחרי שלום, תוך סירוס המשמעות המקורית (ראו צפניה ג, א).⁹ במקביל, אף אין לשכוח שבמקור המקראי אין האפיתט "עיר היונה" ניתן אלא לירושלים, לבירה הנצורה, שבאופן חידתי ותמוה למדי אינה נזכרת לכאורה בקובץ זה העוסק בימי מלחמת השחרור והקמת המדינה (למעט שני אזכורים עקיפים שלא בנקל יזוהו 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: "לא הפרחתי שירי פיונים אלא מרפסת ביתם / על פן כל פסא בעירם לי פסלע עיטם". לאחר שסקר אלתרמן בשמחת עניים את המציאות מנקודת תצפיתו של העיט העט על הגויות, נשקפו לו ימי הקמת המדינה ממעוף היונה צחורת הכנפיים ושוחרת 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 האפר של ימי המלחמה והשוואה, ותר אחר נושאים אקזיסטנציאליסטיים ואינדיבידואליסטיים, כאלה המעמידים את ה"אני", ולא את ה"אנחנו", במרכזם. גם הרטוריקה הצינונית, שעלתה ללא הרף בעשור הראשון של המדינה מעל במות הנאום מפי עסקנים "ירחמיאליים" (כפי שקרא להם רטוש), ומשמרי זכר השואה, הרחיקה את בני הדור הצעיר, חובב השירה החדשה, משני הספרים האמיתיים הללו כאחד, זה על הלהט המלחמו מכל עבר, וזה על השקלא וטריא המתון והמהורהר שבו. אמנם שני הספרים כאחד זיכו את מחבריהם בפרס ביאליק לספרות יפה, אות למעמד המרכזי בעיני הממסד הספרותי, אך הם לא עוררו הדים רבים בקרב הקהל הרחב. עד עצם היום הזה הם לא זכו לניתוח שהיו 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,¹⁰ 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* ושירי *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 האבסורדי*, ואילו "הפזמון האלתרמני, על אף סגולותיו הרבות, אינו עומד תמיד במבחן הזמן".¹¹

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".¹² דברי עלבון אלה של קורצווייל, שכוננו אישית נגד אלתרמן ונגד "פטרוננו", 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 אלף¹³ ואילו אנשי מפלגת "חירות" גינוהו מעל דפי סולם.¹⁴ לא ארכו הימים, ונתן זך הצעיר פרסם את מאמרו "הרהורים על שירת נתן אלתרמן" (1959),¹⁵ 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.¹⁶ 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 האמיריתית 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 ניפר לעתים אפילו באמצעות ציין סגנון מיקרוסקופי וצדדי, פרט זעיר אך אינדיקטיבי ורב-משמעות, כגון החריזה המיוחדת שבשיר "חופת ימים", משירי הפתיחה של עיר היונה, שבה כל סטרופה מסתיימת בשלושה חרוזים צמודים (כגון: "אתה על הספון, לעד וללאין מנוס, / עמךנו תבזרים לאבן ולמשוש, / פתחת החפה בהשבר הפוס"), או הבית "החזק" המוצב לקראת סוף השיר "בן האובדת" ("עם נערים הוא משחק נעם קולם קולו נשא

הרחק/ ועמקה הוא מגלגל חשוק ועמקה הוא פדורו זורק, / וסביבותיו עגול סמוי, נצור נריק". חריזה זו מושפעת כמדומה מן החריזה האופיינית לאצ"ג, שהציב בסוף אחדים משיריו הארוכים, בעלי החריזה הספודית, שלושה חרוזים גבריים צמודים, כמי שמבקש לסיים את דבריו בסיגור "מוחץ" כשלושה סימני קריאה:

הנה נראהו – אַת הגוי: אִרְפָּה יַעַר: שליט הקוף.

אַת היַעַר הַזֶּה עָלֵינוּ לַעֲקֹף

עם אַבְרָהָם יִצְחָק וְיַעֲקֹב – –

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

אצ"ג הרבה להשתמש בשירתו – וברחובות הנהר 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 ניפר למשל בחתימה החזונית האופטימית של "שיר מעבר לנוף אבלנו": "מַגְבֵּעוֹל אֶל גְּבֻעוֹל, מַעֲנֵף אֶל עֲנָף, מַגֵּל אֶל גֵּל בְּנֶהֱרָ. / בְּקוֹם עָלֵי גְבוּל הָאוֹיֵב לְחַתֵּךְ אֶת הַקוֹ פְּצֹנָר, / יְקוּמוּ הַבוֹטְחִים-עַל-כְּלֵי-עֲמָלָם בְּכַח חֵיל נִסְעָר"; או בחתימה הנבואית רווית הפתוס שבשירו "אימת הדין": "נָאֵם הַמְּקַרִּין גְּוִיּוֹתָיו בְּבִקְעַת יְחִזְקָאֵל / וְשֵׁם לְמִרְאֲשׁוֹת מְאֻבְּגֵי הַמְּקוֹם. כְּחֶק אֵל / לְכָל בֵּית יִשְׂרָאֵל". הזדקקותו של אלתרמן בעיר הוונה לציין סגנון ייחודי זה, המזוהה עם שירת הפתוס הלאומי של אצ"ג, מלמדת על שאיפתו של בעל כוכבים בחוץ לשנות בשלב זה של מהלך יצירתו את הפואטיקה שלו מן הקצה אל הקצה. שאיפה זו נתבטאה, בין השאר, בהידרשותו לצורות סטרופיות ולז'נרים חדשים, חלקם ניסיוניים לחלוטין, שלתוכם ביקש לצקת את המראות הסטיכיים של התקופה החדשה כנתינתם.

בתוך עיר הוונה בולטת במיוחד השפעת אצ"ג (וליתר דיוק, השפעת רחובות הנהר) 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-שגרת, 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 אלטרמן 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)¹⁷, אלא גם על המחזור שלפניו, הבנוי אף הוא במתכונת הבלדה הגותית האפלה. מעניין להיווכח כי במחזור זה נתן אלטרמן 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.

ציון סגנון נוסף שהחל לבצבץ אצל אלטרמן לראשונה בשירי עיר היונה, ואף הוא נושא במובהק את חותמה של שירת אצ"ג, מתבטא בתחום הלקסיקלי: אצ"ג הרבה להשתמש ברחובות הנהר, מצבה שהציב לעולם אישי ולאומי שחרב, בשמות תואר בלתי שגורים, הנראים כמתורגמים מן היידיש: כך למשל, כתב: "וְהִיא שְׁבִיתִית" ("שבת'דיקע"); "אָבִי הַגּוֹנֵי" ("זינגעדיק", "געזאנגיק"); "מְשִׁפְּחֵי הַפְּרָמִית" ("וויינגערטנער"), "אֲדָמַת הַרְגַּ שְׁלֵגִית" ("שנעייק", "פֶּאָרשניטע"), "הַפְּנֹר־בְּנֶפֶשׁוֹ" ("פֵּידלדיקע"), "קַלְלַת-מְלִים-חֲרוֹנִית" ("צֶאָרנדיק"), "הַנְּנִי מְרַקֵּד שְׁשׁוֹנִית" ("א פֶּריילעכס"), "אֵלֶּהִים מְתַהַלֵּף בְּנִחוּחַ-תַּמּוּז" ("תמוז'דיק"). גם אלטרמן, בהשראת אצ"ג, החל אז לשלב בשיריו שמות תואר כאלה, שאינם מקובלים כל כך בעברית, אך לעומת זאת נראים כתרגום לעברית מן היידיש, כגון: "הַבְּלוֹלִית" ("הַבְּלֵדִיק"), או "קְלָה נַחְלִילִית" ("פֶּלייטיק") או "רְחוּבִית" ("גאסיק", "גאסנדיק", "פולוואַרִיש"). אין זאת כי אלטרמן, 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.¹⁸

ואף זאת: שירת אצ"ג, כדרכה של שירה אקספרסיוניסטית, מרבה במיני שמות תואר ואָפֵיתִים פּוֹיִטִים, 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: "בְּמַעֲרַת

חזירי אדם ובטמאת בית מרוח, / באדי נסך פגולים ובקפלי קטרת
 תועבה" (למעשה כל הסטרופה הראשונה, ובה תיאור בית המרוח
 והשיכורים המתגוללים בו, בנוי מתיאורים המורכבים משני נסמכים).
 בשירי רחובות הנהר ניתן למצוא תיאורים רבי איברים למכביר, כגון:
 "וְהָיָה כְּגוֹף-נֶאֱדָד-יְגוֹנִים" ("למנצה לשני יהודים מזמור שיר"), "אָבָא
 גוֹף-פְּלוּ-נְגָה נְגוֹן" ("מחזה שבת קודש בשמים"), או "פִּשְׁנֵי בְּנֵי-עוֹף-
 מִמִּין-דְּנֵי מְאֻפְּלִים" ("זמר מן הבית"), או "אֶז דְּמַת-קָרוֹ-זְנוּת-שָׁל-הַסַּח-
 הַדְּעַת-בְּיָקוּם הָיָא" ("שיר הפנים מיערות המדווים הגבוהים"), ועוד כהנה
 וכהנה. אלתרמן, שמעולם לא נזקק לציין סגנון זה בשירתו המוקדמת,
 החל לפתע להשתמש בו בעיר היונה, אלא שעשה כן בלא המקפים
 המחברים האופייניים לשירת אצ"ג, כגון בשירים "דף של מיכאל" ו"עוד
 דף": "עֵדָה אֲשֶׁר פָּנְיָה אֶפֶל וְלִהְבִּים", "וְכַת טוֹרְפֵי קֶלְפִים גּוֹחֶנֶת עַל נֶרְה",
 "זִקְנַת הָעַם הַנּוֹרְאָה שְׁלֵא חֲבֻשָׁה וְלֹא רֶכֶּה בְּשִׁמּוֹן", "וְכִלֵּי שִׁטֵּי רְסוּק,
 אֲכוּל שְׁמֶשׁ נִים", "מְגַבֵּב הַצְּרִיפִים שְׁל תַחְנוּת 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
 לעצמאות 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 ההיליים 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 המאָפּל-כול של הראשון ומבלי שיוותר על שיקול הדעת השהוי והמרוחק של השני. התקרבות אין פירושה זהות, ואכן מעטים הם השירים ברזחובות הנגר 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 אמתית. 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 פּוֹרָה 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 הֶלֶךְ "גוֹלָה", 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 שמכב, 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 אִי 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.¹⁹ מן הראוי שישאיר את החוטים פרוּמים 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 מקרבו לִפְּה רותחת, שאִפּיין את כתיבתו של אצ"ג בשעה שנתחזר לו כי בית אבא-אמא חרב ואיננו.

כך, למשל, בעוד אצ"ג מתמוגג למראה "יָד הַיְדִי אֲזַנְתָּ פְּתָרְב" ("שיר הפנים הקדוש") והמליץ לבני עמו לבל ישכחו להצמידה לירכם, 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 שש אלי חרב, קורא ומיחל "שִׁיד זוֹ יְהוּדִית תְּסַרֶת-תָּרַב-שְׁלָה מְאֵתְמוֹל, / תֵּאָחַז תָּרַב שְׁלָה בְּעֵתִיד, כְּכֹל עִם הַשְּׁלִיט, / וּמְקַדְּשֵׁת תְּהִי תָרַב זוֹ, פִּי קְדוּשָׁה הִיא הַיָּד / בָּהּ תֵּאָחַז בְּיוֹם קָרַב עִם טוֹרֵף עָלֵי גְבוּל". ב"שיר לְמַד 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 לַפְּנִיכֶם, שׁוֹב שִׁירֵי קוּרָא: קְדָשׁוּ תָרַב!
אָקְבּוּ בְרִזָּל זֶה אֶהֱב-קְדָשׁ, פִּי רַק בּוֹ לְכֶם פְּדוּת.
וְאֲשֶׁר מְבִיא פְּדוּת לְגוֹפְכֶם הִיְהוּדִי – הוּא קְדוּשׁ,
וְאִין קְדָשׁ מְזֶה וּמְשִׁמֵּי מַלִּים קְדוּשׁוֹת: יְהוּדִי וְסָרוּת!

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 "אֵל תִּתְּנוּ לָהֶם רוּבִים" (1934)²⁰ כתב כזכור מקץ שנים אחדות ב"זמר הפלוגות" (1939) את השורות ההימנוניות: "אֵת שְׁלוֹם הַמְּחַרְשָׁה נִשְׂאוּ לָךְ בַּחֲנִיךְ, / הַיּוֹם הֵם לָךְ נוֹשְׂאִים שְׁלוֹם עַל הָרוּבִים" כתשובה לשורותיו של אצ"ג ("נִצַּחַת הַמְּחַרְשָׁה הוּא בְּנִצַּחַת הַתָּרַב. / וְלֹא לְהַפְּךָ מְזֶה. חֶק עוֹלָם הוּא נְכוֹן"),²¹ כמי שמבין ששירו המוקדם עלול להתפרש בראי האָתוּס 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 עיר הַיוֹנָה, 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: "צְלָמֵי רוֹדְפֵיהָ בָּהּ הִנֵּה קָמִים/ וְתוּ קָרְבָּה שֶׁל יַצָּר וְכָלֵי חֲמֵר/ נָטוּהָ בֵּינָם לְצֵלֶם הַקְדוּמִים/ אֲשֶׁר יוֹשֵׁב לָהּ עִם מְגוֹן וְרִמְח/ שֶׁל סְמָלֵי אֶרֶץ וּמְמָלְכָת". 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 "וְעַל כֵּי/ הִלְעֲגָנוּ גְנוּנֵי מַלְכוּת, הוּד אָמָה עַל חֲרָבָה/ שִׁכְחָנוּ אֶת חֲרָב דָּוִד" ("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*²² השמיע אצ"ג את הרעיון שעתיד היה לחזור פעמים אחדות ב*רחובות הנהר*: "וְנִרְקַה הַהוֹלֵךְ אַחֲרֵי הַתּוֹמָח בְּשִׁדְדָה/, זוֹכָה כֵּן לְלִקְתֵּי אַחֲרֵי מַחְרָשָׁתוֹ הַטּוֹבָה" – רעיון המהפך את חזון אחרית הימים על פיו והמעמיד מענה מוחץ לגורל היהודי העגום והפסיבי. תשובתו של אלתרמן היא תשובה חידתית וזאוגמטית, שקוראים שונים יכולים לתלות בה כוונות שונות. בשירו מן המחזור "ליל תמורה" נאמר כי העם בשנת תש"ח הפך עורו "לְקוֹם קְשׁוֹר וְקַמְבָּעִיר/ עַל כְּלֵי חוֹרְשִׁים וְכָלֵי פוֹכֵשׁ". העם מתגבר כשור לאחוז בכלי החריש ולבצע את חובות היום יום, אך גם אוחו במבעיר (= "פָּרְרָן").²³ הוא אינו מכתת את חניתותיו לאתים, כבחזון אחרית הימים, ואף אינו מכתת את האֵת לחרב ולחנית, כי אם אוחו במחרשה ובחרב בעת ובעונה אחת.²⁴ השימוש במילה "מבעיר" היא מילה אופיינית לשירי *רחובות הנהר*: שירו של אצ"ג "לאלי בארנון" פותח במילים "אֵלֵהִי הַמְּבָעִיר קֶצֶה שֶׁחֵק", וראו גם בשירו "כתר קינה לכל בית ישראל" ("וְכָא הַמְּבָעִיר"); ב"חזון גלעד לשבטי ישראל" ("עַד בּוֹא הַשׁוֹחֵט, הַפּוֹרֵת, הַמְּבָעִיר"); או ב"צלמוות הדור ושביל הזהב" ("מִשְׁפָּנוֹתֵינוּ שֶׁהַמְּבָעִיר-וְהַמְּבָעֵה הַשֵּׁם") – עדות נוספת להשראה שקיבל אלתרמן בשלב זה משירת רעהו, הבוגר ממנו.

בשירו ג של "נספח לשיר צלמי פנים", הודה אלתרמן בצורך לאחוז במחרשה ובחרב כאחת, באומרו כי רק כך מובטח קיומו של העם, הגם שישות כפולת פנים זו תובעת קרבנות וסבל: "בְּכַח כְּלֵי חוֹרְשִׁים וְכָלֵי הָאֵשׁ [...] קָמָת נִצְבָּת לְהִיּוֹת לְיֵשׁ". זהו למעשה הרעיון הנזכר ב"חֲמֵר

הפולוגות" שכבר נזכר לעיל – הרעיון שצעירי ישראל אוהזים 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: "רק את – נוֹפְלִיךָ לְךָ עֲדִים – / בְּקִשְׁתְּ עַד קֶץ לְקוֹם בְּאֵת / וְלֹא בְּתָרְב. אֶךְ צְמַדִּים / עָלוּ בְּךָ שָׁחַר וְכוּרְת". המילה "צמדים" נקשרת אסוציאטיבית לצמדי הבקר החורשים בשדה, וכאן הם "שחר וכורת" (החיים והמוות, התקווה ואובדנה). המדינה שקמה בעקבות השואה, הכורכת "שחר וכורת", ביקשה בכל מאודה לקום "בְּאֵת וְלֹא בְּתָרְב", 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 בכתיבתו של אלטרמן כתיבה "מלאת סתירות"; ואולם, הפרדוקסים וצירופי האוקסימורוניים הגלויים והסמויים של הקובץ הם הנתנים לו את איכותו המורכבת והאמנותית, החומקת מהגדרה. תגובתו של אצ"ג לימי מלחמת העולם, השואה והקמת מדינת ישראל היא תגובה אקספרסיוניסטית עזה, שוצפת כלפה, ואילו תגובתו של אלטרמן לאותם אירועים עצמם היא תגובה המְעַרְבֶת 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 בוסן 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 אלתרמן. להלן נבחן את עמדתם כלפי שניים מצלעותיו של "החוט המשולש"²⁵, העם והארץ. את עמדתם של שני המשוררים כלפי התרבות העברית המתהווה אין להשוות אלא על דרך ההיקש וההשערה, שכן אין ברחובות הנגר אמירות מפורשות בנושא זה. אלתרמן 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 הנגר 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 והשוואה).

בשני הנושאים הגדולים הללו – העם והארץ – מהדהדים ביצירת אלתרמן הדים מתיבת התהודה הגדולה של הקובץ רחובות הנגר, 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־פני גבוה, בעוד שאלתרמן 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 הנגר 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 שִׁנְבָסָר לְהַפֵּר וּלְגַלּוּי-אֱלֹהִים רֵאשׁוֹן, שְׁאֲחָרְיוֹ אֵין הֶפֶר וְגַלּוּי אֲחָרִים;

עם שִׁנְבָסָר לְגַדְלוֹת מַחִיו וּלְגַדְלוֹת גְּבוּרוֹת וּלְאֲדָנוֹת חֲזוֹן בְּעוֹלָם;

עם שלא קוף הִיָּה אָביו הַקְדָּמוֹן כְּאַבְיָהֶם שֶׁל עַמִּים הָאוֹמְרִים זֹאת; —

בשיר א של "הנה הגוי-המגור במלואו" נאמר: "בגוֹיִים קָם מוֹרָה לְמִדָּם: אָבִי הָאֵדָם הִיָּה קוֹף... / אֲנַחְנוּ הַיְהוּדִים וְדַאי מוֹצְאָנוּ מִן הָאֵדָם". אצ"ג האמין "פי בפרם ודיהם בפרכת ולבוש יהודים/ בצה-אור אז ערות מהותם שְׁמַעְבָּר נוֹיִם"; 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"²⁶ המוותר כביכול על רעיון הבחירה אם משמעותו היא היות העם שעיר לעזאזל נצחי, 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 עקרונותיה המפוקפקים של "תורת הגזע". צלמו של הרוצח וצלמו של הנרצח מתלכדים לדיוקן אחד שפני יאנוס לו, והופכים למהות דואלית ש"פני הַיּוֹנָה וְאֶבְחַת טְרַבָּה הֵן דְמוֹת פְּנֵי הַנְּחָצוֹת". אלתרמן מגנה כל המניף חרב על רעהו כמי ששולח יד באחיו, בבשר משרו, 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: "שְׁנֵי מֵינֵי אָדָם בְּעוֹלָם: גְּמוּלִים – עֲרָלִים" ("שיר העוגֶבֶר"). אלתרמן אף אינו גורס "שָׁהֶם לְכֹלֹכִי-מִדְּמַיִם וְאֲנַחְנוּ צְחוּרִים/ כְּשֶׁלֶג טְרַמּוֹן" ("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: "כִּיּוֹם, בְּהִינְעָה אֶל הַשְּׁלֵמוֹת, / הֲלֹא נִתְּהָה מֵהַ תֵּאָר לָהּ וְדְמוֹת... // אֶל מֵהוּתָה נִדְרֵשׁ לְמִצָּא לָהּ מו / -הַכֹּפֵר לְהַכְלִילָהּ וְהִיא חוֹמְקָת/ לֹא נִתְּפָסָה. -חִדוּ-לְשׁוֹן- וְקָתַב/ לֹא יִכְלָנָה. אֵין יָדוּ מִשְׁגָּת". 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 ולמשמוע. כשנה לאחר פרסום עיר הוינה 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 ברחובות 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": "לְסֹף בֵּית זֶה [...] בּוֹ גֵרָה מְשֻׁפָּקָה מִן הָעָם הַנִּבְחָר מִכָּל עַם"). ב"שיר גזע אברהם", כמו גם בשירים אחרים ברחובות 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 אָבולוציונית 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 יכילנה"), 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: "עַם הָעוֹבְרִים אֶת שְׁעַר הַטְּמִיעָה/ עֶבְרָה גַם הִיא. עֶבְרָה בְּחֻלּוֹף בְּגָד/ וּבְשֻׁנַי דְּמוּת. מְקַחֶשֶׁת וְסְמוּיָה/ אֶדְ פְּתִמִּיד מְגַדְרֵת וּמְבַהֶקֶת. / לְכָל הַנְּסִי מְמַנָּה – עַל תְּלֵה/ חֶכְתָּה בְּקֶצֶה כָּל דְּרָף וּמְסֻלָּה". 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 שְׁנָקִים וּבְתוֹךְ הַטְּרַקְלִינִים" בשבריר של שנייה אנו מזהים שיהודי לפנינו,

שְׂכַסְדָּר עֲבוֹדַת פְּהָנִים בְּמַקְדָּשׁ יִשְׂרָאֵל:
 בְּנִיגִינַת הָעוֹגֵב וְתֵהִלִּים לְמַלְפָּנוּ דָּוָד,
 הִנְהִיגוּ גוֹיִים וּמְלָכִים בְּהִיכַל-תְּפִלְתֶּם;
 לַיּוֹם הַקְּתָרָה וְלַיּוֹם אֲשַׁכְּבָה וְלַיּוֹם דִּין
 הַכִּינְנוּ לָהֶם אֶמְרֵי שְׁפָר מֵאֵז לְתַמִּיד;
 וְלֹא עֲלֵתָה בָּם תְּפִלָּה עֲרֻבָה, וְלֹא חֹן שְׁפָמִינוּ; [...]
 וְאֵת זֶה הֵם יוֹדְעִים... אֵת זֶה הֵם יוֹדְעִים!
 אֵיךְ לֹא יִשְׁטַמוּנוּ גוֹיִים הַרְוּדִים!?

ואילו אלתרמן, בהידרשו לנושא השפעת היהדות על תרבות העולם, אומר אמירות דואליות כגון "יְמֵי מוֹעֲדֵיהֶם הָיוּ אֵיִדִּיו, / אֵךְ נִתְּכָנוּ בְּצֻלָּם מוֹעֲדֵיו"; כלומר חגיגהם 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 טרגית 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,²⁷ וזה כוחם. בשורות הבאות (מתוך שיר ב של המחזור "שיר צלמי פנים") ניפרת תשובתו של אלתרמן לשורותיו של אצ"ג המצוטטות לעיל:

עַתָּה כִּי הָיוּ הַמוֹנִיָּהִם עוֹלָיִם,
 לְקוֹל פְּעֻמוֹנָם, מְעִיר וְנִעֵר,
 לְשֵׁים מְצוֹר בְּהֶגֶף פְּשִׁילִים
 וְקַרְדָּמוֹת עַל רְחוֹבוֹ בְּשַׁעַר,
 הָיָה כְּנֹר מְלָכּוֹ, מְזֹמֹר תֵּהִלִּים,
 רִנַּת פְּהִנְיָהִם בְּרֹאשׁ עִם בַּעַר,
 וּבְעוֹד אֲשֶׁם שׁוֹרְפָה אוֹתוֹ לְשִׁיד
 גַּם הוּא גַם הֵם זָמְרוּ תֵּהִלוֹת דָּוָד.

דוגמה זו מעידה כאלף עדים על "חרדת ההשפעה",²⁸ כהגדרתו של חוקר הספרות האמריקאי הרולד בלום: אלתרמן הכיר בחובו לאצ"ג בשיר זה (שהוא אולי היחיד בין שירי עיר הוונה 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 המוניקהם עולים לקול פֶּעֶמוֹנָם, מעיר וְיָעַר" (תוך שימוש בתמונות הלקוחות כאילו מן הבלדות הבינימיות של טשרניחובסקי, כאילו האפיקט "עם בער" עשוי לתאר רק את ימי הביניים הרחוקים). הפואטיקה האלתרמנית, המחבת מיני פֶּרִיפֶּראזות ואמירות עקיפות של לשון המעטה תעדיף כמובן את הביטוי העקיף "כְּנֹר מֶלְכּוֹ" על פני הביטוי ההדור והישיר של אצ"ג ("בְּגִינַת הַעֹגֵב וְתֵהְלִים לְמֶלְכּוֹ דָּוִד"). בשל אופייה האוקסימורוני הבינרי היא תעדיף את הביטוי המצמרר "גַּם הוּא גַּם הֵם זָמְרוּ תְּהִלּוֹת דָּוִד", המתח קו של אנלוגיה מדומה בין הקרבנות למרצחים, על פני הפתוס הישיר שבאמירת "אֵיךְ לֹא יִשְׁטַמְנוּ גֹיִים הָרוּדִים?!". חרף התקרבותו לנוסחו האמיתי 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"²⁹.

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, פְּלִיָּה וְקִלּוֹן". הוא מתאר את כוח שנאתה של היהדות לאויביה ההיסטוריים ככוח מיתי החותר תחת אושיות תבל ומאפל את כל סביבותיו. הגניוס היהודי, פרי אלפיים שנות גלות, לפי אלתרמן, הוא "נִיצוּץ שֶׁל סַרְבָּנוֹת וּמְרִי / קָבֵל דְּרָכֵי קוֹרוֹת עַמִּים וְיָעַר / מְמַלְכֹתֵם. הוּא זֵיק אֲשֶׁר הִמְרִיא מְגֻלּוֹת בְּאוֹר תְּלִי אֵין-קֶצֶה / על פְּנֵי הָרִיב, הֶרֶב וְהִרְיָ / שְׁלֵמְדִינֹת הַתְּרָב וְהַנְּנֹר" (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 "הָרִיב, הֶרֶב וְהִרְיָ" של המדינות הריבוניות (רמז לחלקם הנכבד של היהודים בכל התנועות המהפכניות, ובמיוחד בתנועות הסוציאליסטיות שנלחמו בעולות שבין אדם לחברו ובין אדם למסד המדכא).

אצ"ג מבכה ב"קִינַת הַשֶּׁה לַבַּדֵּד" את היעלמותו של העולם היהודי על תפיסת "תעודת ישראל בגויים" שרווחה בו ("אֲחֶרֶי שְׁיָצְאוּ קֵהִלּוֹתַי, כְּלָה אֱלֹהִים וְאָפְסוּ כָּל מַדּוֹת הַרְחָמִים / וְהַשְּׁמִים מִמַּעַל אֵינָם שְׁמִים, אֶלָּא כְּסוּפֵי תַרְעֵלָה / וּבָאוּ עֲרָלִים וְנִכְנְסוּ לְגוֹר בְּפֶתִים: / בְּם נִלְדְּנוּ לְבָרְכָה לְתוֹרָה וְלַתְעוּדָה וְלֹא תְרָב"). אלתרמן לעומתו אינו מתרפק על הגולה, ומתנגד לאלה שהציבוה על כן גבוה לאחור השואה. הוא אינו מקבל את הקלישאות

המקובלות של "אור לגויים". בשיר ב של המחזור "צלמי פנים" הוא מתרה: "בל נְשֹׂנָה תִפְאָרַת מְדֻמָּה/ לְהַנְת גּוֹלָה [...] אוּ אִם בְּאַצְטָלָה הַסּוּדָה/ (אֲשֶׁר מִכְבֵּר אֲבָד עָלֶיהָ פְּלַח)/ שֶׁל טַעַם הַיַּעוּד וְהַתְּעוּדָה/ נִקְשַׁט גּוֹלָה, לְתַת לְכַפֵּל-קֶלֶס/ אֶת צֶלֶם חֲשֻׁכְתָּה, לְאִמֵּר: הֵיטָה/ אֹר לְגוֹיִים? [...] דְּמָתָה פְּאָרְזִים?". ואולם, ככלות הכול הוא שואל אם אין לשמר משהו מן היהודי הישן: את מריו כנגד "הָרִיב, הָרַבֵּב וְהִנְרִי", /שֶׁלִּמְדִינֹת הַקָּרֵב וְהַנְּזָר". 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 אֲדִירָה שְׁלֵא הֵיטָה מְסִינִי עוֹד, / שְׁהִיא הַקְּרִחִית וְאֵין בְּלִתָּה" (שיר ד מתוך "הנה הגוי-המגור במלואו") על הגויים הוא אומר "כִּי אֶמְנָם אֶחָד הוּא הַשֵּׁד/ שֶׁמְמַנּוּ יָקוּן וְאֶסַת הִיא הַבָּאָר שֶׁמְמַנָּה שְׁתּוֹ – וְשׁוֹתִים", ועל היהודים: "וְאֶחָד הוּא הַנְּקָר הַדְּמִי הַדְּמָעִי, שְׁבוּ אָנוּ חוֹצִים רְחוּבוֹת". אלתרמן רחוק מלראות תמונה אידיאלית ואידאלית כזו. להפך, הוא מתאר את מפגשם של השבטים ש"לקרבות-פְּלָאִים/ קָמִים בּוֹ הַטְּבָעִים וְהַנְּיָבִים" (בריבוי המשמעים של "טבע" ו"ניב"), את סבך העדות ואת ריחוקן זו מזו – "אַסַת רַק הַבְּדִידוֹת. אֵין לָהּ גְבוּלוֹת". 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 משמעה של אמירה זו.

אצ"ג חולם בשירי רחובות הנחר על איחוד כל הכוחות הלאומיים למחנה מוצק אחד, שיעמוד מול שבעים זאבים, ובשורה אחת בפיו – בשורת היהודי הסלעי, שבעיניו "אַפְלַת תְּהוּם וְרֻשְׁפִים מְשֻׁדָּת קָרֵב מִיּוֹם

רוֹמָא עֲדֵי יוֹם-גְּרָמָן וְעֲדֵי יוֹם אֲדוֹם-וְעֶרֶב" ("שבועת ברית לבבות"). בלשון "אנחנו" הוא חוזה חזות אופטימית, שלפיה תגבש "שבועת-ברית-לְבָבוֹת" בין כל שרידי העם לכל יישנה המחזה הנורא של יהודי ההולך אל מותו בלי יכולת להשיב מלחמה שערה. "שיר ברית לבבות" מסתיים בשבועה ובאמונה כי "לא נגור גְּלִיּוֹת, לא נִלְךְ שְׁלוּלִיּוֹת. נְהָא גּוֹשׁ לֹאם שְׁלִיט אָחַד. / הֵיטֵב נִדַע פֶּס גָּבוּל. טִיב יַחְסִי שְׁכָנוֹת. דִּין בְּרִיתוֹת. / וְלֹא נִהְיָה עוֹד רָאִי בְּעוֹלָם שְׁפֵל גּוֹי מִיָּדָה בּוֹ אַבְנֵוֹ/ וְהָרָאִי קְמַנְצֵן-מְגַפֵּץ בְּהַרְבֵּה מְאֹד מְכַתוֹת". 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 יאריך 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 "שְׂבָעָה בְּרִיחִים יֵשׁ לְעֶקֶר מְשַׁעַר" 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 קדם במולדתו הישנה-חדשה. את הדורות הצעירים כינה אצ"ג "דורות ארזים" שמתפקידם לשרות כלביאים זועפים עם הגורל פנים אל פנים ("צלמוות הדור ושביל הזהב"), ובשירו "צוהר בענן" הוא תיארם בדימוי ניטשיאני מובהק של יפי הבלורית והתואר:

וְהָהָה הַדוֹר הָעוֹלָה... יַעַר לְבָנִים בְּאָבִיב,

יְפֵה הַקּוֹמָה וְעוֹ הַנְּפֹשׁ וּבְהִיר.

מְכָרֵם שְׁלֵמָה עֶסֶסֶם.

עֵינֵינִי יְעֵלִים וְשָׁרִים וְנִמְרִים... [..]

נְכוֹנִים לְהַאֲבִיב מִדְּבָרִיּוֹת;

לְהַעֲסִיס סְלָעִים;

לְהַלְבִּישׁ שָׁנֵי עֲרִיט הָרִים;

וּלְהַרְנִין נוֹפֵי דוּמִיּוֹת;

נְכוֹנִים לְכַבֵּשׁ וְלָרֶשֶׁת — — —

אלתרמן, לעומתו, גילה ספקות לגבי דמותו של הדור הצעיר, ומכל מקום לא נתפס לתיאורים אידיאליים שכבר היו למצוות אנשים מלומדה. הוא לא נגרר אחר האידיאל הניטשיאני של "החיה הצהובה" (שנתגלגלה

בתיאורם הסטריאוטיפי 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 "קבר הקבוץ הממשקף עם סמכות השלטון ומקשיר הקשר". לא דמות הרואית שניחנה ביופי חיצוני 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"³⁰ (שיר ג במחזור "מלחמת ערים") מנפץ ציפיות ומוסכמות: "ואחר כך הגיע הרופא וקלי קלאכתו עמו. איש אדמוני הוא נשעיר". תיאורו הוא תיאור של עשיו 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: אצ"ג 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 "הטיבת הקגלים השביעית", ש"נועדה להסיח/אל גופה את פחות האויב מן הקו התיכון בשפלה/ גם מעיר הבירה למשכם ולהקל המצור". רוב שירי עיר היונה מתרחשים בערי הארץ, לרבות עירות העולים ומעברותיהן, אך הם גם חולפים ביעף על פני נופי ההתיישבות העובדת ועל פני נופי הארץ

הפתוחים – נופים של חורשות הזית, גבעות חול ונחלים "תְּשׁוּפֵי סְלֵמִישׁ".

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, "פְּלִי לְחֹשׁ כִּי פָּרְכוּ עַל נַחֲשׁ" (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.³¹ שירו ה"קליל" משקף עיר שבה אין הכרעה בין השאיפה הציונית המוצדקת של הצעירים הארץ-ישראלים הדוברים בגוף ראשון רבים לבין "הבעיה הערבית", המאימת 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,³² 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.³³ 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

כך 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, ניפר שדבריו מכוונים כלפי תל-אביב. הוא תמך 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 הנתנים הנוהגים כאילו לא אירע דבר:

עוד מעט ייקד קניץ אָצֶלְם וְאֵל חול חוף יָמָם
 יִרְדּוּ לְרַחֵץ הַזֵּגוֹת: עֵרְמִים וְכְרוֹתִים מֵעַמָּם;
 וְיִשְׁתּוּ טְרֵבָה מִיֵּז וְגִזּוֹז וּבְקַדְקָדָם מַסַּת אָפֶר –
 חול וְאָבֶק (רק אָנִי הַרוֹשֵׁם זֹאת בְּסִפֵּר
 וּמִבֵּית לַיהוּדֵי הַקְּרָקְבִים מִן הַרְנוֹן אֵל הַדְּנִיפֶר –).

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 "עֵשֶׂה" 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: "הַנְּעֻרוֹת נְקָרְאוֹת מְזֵל, / סְטָלָה, לִוְנָה. גַם רִנָּה וְרִנָּי. / הָאֶסֶת – חֲתָנָה הַסְּמָל / לָהּ מִזְמִין, לְגִוּוֹן

לשני, / מיץ זהב מאדם בפטל/ ועוגית שְׁפָרֹעַת כְּמוֹן היא, / כי מפני הוצאות
פְּנִ"ל/ – הוא אומר – לא יִכְרַח אִישׁ כְּמוֹנִי" ("תחנת הרים").

גם כאן – כבשירו של אצ"ג – הנהנים 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, / לא יִכְרַח אִישׁ כְּמוֹנִי").
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", "סטלה" ו"ליונה" (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 הַיוֹנָה, 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 ניפרים באופן מובהק הן הדמיון
והן השוני שבין רחובות הנהר לעיר הַיוֹנָה. שני הספרים נכתבו כאמור על
משואותיו של עולם שחרב, והם מנהלים דיאלוג סמוי – מדעת או שלא
מדעת – עם נציגיו הפואטיים הגדולים של עולם חָרַב 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.³⁴

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 הנונה וביקש אף הוא לקבוע את האָתוס 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.³⁵ במשורריה הגדולים של תקופת ההשכלה וביצירתם ראה רטוש נושאים למחקר אוניברסיטאי, אך לא חלק מן הספרות העברית החיה והרלוונטית. אלטרמן, לעומת זאת, כשרצה לשיר את תהילת הפרוור העירוני, קרא בהתפעלות: "אַתָּה וְלֹא פְתָבִי הַחֲדָשׁ / וְלֹא שִׁירֵנִי הַצְּמוּק / זֶרַע עַל לְשׁוֹן הַקְּדָשׁ / אֵת הַכְּמוֹן וְהַצְּמוּק. // פְּרוֹר הַתְּמֵד וְהַמְּלוֹחַ, / פְּרוֹר הַשׁוֹט וְהַמּוֹרְג, / לֹד בָּא מִיכ"ל בְּדָ לְשׁוֹחַ / וְלֹד שְׂמַע אוֹתָךְ יל"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 אלטרמן 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 ואלטרמן 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 ("עין אחת דומעת/ דמע כבדלח וְהַשְּׁנֵי נֹבַעַת/ דָּם – –"). התיאור מזכיר את תיאורו הבלתי-נשכח של האב בשירו של ביאליק "אבי" ("פְּנִיִּים דָּוִים מְצַעֵר וְעֵינַיִם זְלָגוֹת דָּם"), שגם בו המציאות והסמל כרוכים זה בזה ללא הפרד. תיאור האב בשירו של ביאליק הוא בראש ובראשונה תיאור בעל הנמקה ראיסטית ברורה ומובחנת: גולגולתו "צפה בענני עשן", כי כך רואה אותה הילד הקטן בהתבוננו באביו מלמטה למעלה בתוך אוירתו הדחוסה, מלאת העשן, של בית המרוח, 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 דאָטפּת אַטפּוּף, וסוף מְטִיפִיךָ יְטוּפּוֹן" (אבות ב, ו). והעיניים הזולגות דם הן כעיניו של יהודה, מבני יעקב, לפי המסופר במדרשי אגדה על התוודעות יוסף אל אחיו.³⁶ נפילת האב על אם הדרך "כתוא מכמר" מזכירה את מאמר חז"ל: "מה תוא זה, כֵּן שַׁנְפַל בְּמִכְמַר אִין מִרְחֵמִין עֲלֵיוֹ, אִף מִמּוֹן שֶׁל יִשְׂרָאֵל כֵּן שַׁנְפַל בִּיד נְכָרִים אִין מִרְחֵמִים עֲלֵיוֹ" (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:

הָהָה, לֹוּלָא קִטְנָתִי כָּכָה, לֹוּלָא רְפִיתִי כֹּה,
וְאֶתְנָהּ כְּתִפִי עִם כְּתֹפֹו וְצֹאֲרִי עִם צֹאֲרוֹ אֲשִׁים,
נָשָׂא עִמּוֹ בְּעַל וְעַמְסֵם אִתּוֹ בְּסַבָּל,
חֲלָק כְּחֲלָק נִמְשָׁכָה, אוֹלִי יִקַּל לֹוּ בְּגִלְלִי –
אַפְסֵי כִי קֶצְרָה יְדִי מְאֹד [...]

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: "אוֹלִי בְּתוֹכְכֶם טְפַפּוֹ גַם אָבִי/ וְאִמִּי, אֶחָיוֹתִי, בְּעֵלְיָהֶן, יִלְדִיָּהֶם/ וְעִנְיָתָהּ הָאֶחָרִית בְּקִדְשָׁתָהּ פְּנִיָּהֶם. / וּבְעֵבְרָם אֶצֶל יַעֲרֵר חֲשׁוֹבוֹ: לֹוּ רְצָה/ אֱלֹהִים לְרַחֲמֵנוּ בְּנֵס – וְיִצְא/ בְּנֵנוּ הַטּוֹב בְּרֹאשׁ גְּדוּד מִן הַיַּעַר/ וּפְרַע בְּאוֹרְבֵינוּ בְּחֶרֶב הַתְּעַר! / וְלֹא רַחֲמֵם אֱלֹהִים, לֹא שְׁלַחְנִי עִם גְּדוּד/ בְּדֶרֶךְ בְּאֶבֶר טְרַבְלָנָקִי, לְפָדוּת. / יֵשׁ הַסֶּטֶר פְּנִים בְּשָׁמַיִם. פְּשׁוּט!" (עמ' גג-נד). תיאורו של האב הביאליקאי, העולה יום-יום לגרדום ומושלך יום-יום לגוב אריות, מזהדה 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 פתוחים 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.³⁷

אצל אלתרמן, לעומת זאת, הטקסט הנרמז מתוך הספרות העברית ה"קלסית" (שבִּעֵת היכתב עיר היונה כבר הייתה בבחינת "השארית הנפש" של עולם שחרב) הוא הטקסט היל"גי. הייתה בכך כעין קריאת תיגר נגד שלונסקי, שהמושג יל"גיזם שימש אצלו שם נרדף לקלסיציזם עבש שאבד עליו כלה.³⁸ 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 שבשוגג 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 היל"גית המשמשת כאמור בסיס ותשתית לשיר הטרגי שלפנינו, מדומה לירושלים בהיותה בנויה מ"אֶבְנִים שְׁלֵמוֹת צֹלֶע" (שורה 85), כאבני המקדש, ובהיותה מקושטת ב"עיר זָהָב וּפְנִינִים" – באותו תכשיט הקרוי "ירושלים של זהב". כאן, הנערים הגולשים מן ההרים כבני צאן המועדים לעלות על המזבח,³⁹ 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 יום" (ייתכן שאלתרמן אף מרמז לשמה של חטיבת הראל של הפלמ"ח, שהקיזה את דמה בקרבות על הדרך לירושלים). בכואו 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"אֵילוֹן" – הממשית או האלגורית, הישראלית או הליטאית – וזהו לכאורה החוט המקשר בין שני השירים. אך לא סגי בחוט מקשר זה: הדמיון בין שני השירים ניפר 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. פאבי – 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 "כְּכַדּוֹר עוֹפֶרֶת יִטֵּל מִקְלֵי קֶרֶב/ בְּאֶשֶׁר יִפְגַּע שָׁם הָרֵג וְאֶבְדָן וְנָמֹת" (שורות 651-652). משמע, גם בת טובים יפה ונעלה כבת שוע סופה שתדד 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 "אבי", 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. איש תם וְנֶשֶׁר"). אלתרמן ביטא בשירי עיר הוינה 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.⁴⁰ 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 ("הַקֶּהֱל הַגָּדוֹל וְהָרַב, עַל נוֹגְנֵי וּמוֹשְׁקֵי בְשָׁבֶט, / וְכַתּוֹכֵם הַמְּבַר.").

אצ"ג בחר בשיר אקספרסיוניסטי, שבו הגיב ביאליק בין השאר על גילוייו 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 ובריח – כאשר המליץ עוד בשירו המוקדם "השיר הזר" (כוכבים בחוץ) – 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"קסמים הקלים בִּין אֵשֶׁה וְאֵילָן" שאפיינו את שירי *כוכבים בחוץ* הססגוניים והרבקוליים. הספרות העברית איבדה מתממותה, 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 קרדום שותת דם; צלובי יהודה הנכבשת הכירוהו בנחל קדרון, שבויי יהודה הכירוהו בתהלוכת החדווה ברומי המנצחת ובאותיות "יודיאה קפטא", הוא נין ונכד לטיטוס אויבנו הקצלב. במנצא וורמיזא 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 אַמְנָצִיפְצִיָה ומהפכות גויים והיות ספרותיות, בדור הכפירה וההתפרקות מכל עדי 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.⁴¹

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 מבהלת 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 "צ'למי רודפיו צופים מתוך צ'למו, / אך בְּתוֹךְ צ'לְמֵם צ'לְמו טְבוּעַ" (שיר ב במחזור "שיר צלמי פנים"), ולדחות את השקפת העולם הבלדנית של אצ"ג, שהקצין וטען בפסקנות בינרית: "שְׁנֵי מִיָּנֵי אָדָם בְּעוֹלָם: נְמוּלִים – עֲרָלִים" ("שיר העוגבר"). 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 אלתרמן 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:

אולי מאין לה בעמים רעה
היתה היא פה דבוקה בו ומדבקה.
עם העוברים את שער הטמיצה
עברה גם היא. עברה בחלוף כגד
ובשנוי דמות. מכחשת וסמיה
אך כתמיד מגדרת ומבקה.
לכל הנס ממנה – על תלה

הקתה בקצה כל דרך ומסלה.

היא היא שלחשה נים-ולא-נים,
 בלב המתנפר, והיא שגנה
 פתאם בנימת-קול, במו-פנים,
 להסגירו, נוקמת ונוצחת,
 בקהל שנקים ובתוף הסרקלינים
 למו נקר וצחוק. לפח נפחת, –
 והיא כמעוף חזיו נחשקה,
 והיא פניו – עד שוב המסכה.

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*רחובות הנדר*, והציע לשאלות אלה תשובות משלו – תשובות המדברות בזכות תהליכי אינטגרציה אטיים 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 Jacobson, "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" ("הלְבִישִׁינִי אָמָא קְשָׁרָה קְתַנְתְּ-

פסים לתפארת/ ועם שקרית הוליכיני אלי עמל"). כמשתמע משיריהם, אצל שני המשוררים פיעמה תחושת השליחות וההכרה כי הם נבחרו לשמש בקודש. אפשר שבשורות אלה "התכתב" אצ"ג עם שלונסקי, ורמו 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 היונה משתרבב לפתע גם ה"אני", בן דמותו של המחבר, המקונן על ברכה פולד, הנערה שנקטפה בגיל 19, בין סוף נעוריה לראשית נשיותה, בעוד הוא וחבריו בני החמישים וארבעים מהלכים בחוצות העיר ומשוחחים עליה: "אַרְחָתִי לְשִׁיחָה וְלִכְבֶּרֶת דָּרָף/ אֶל בְּנֵי הַקְּמָשִׁים וְאַרְבָּעִים. / נְהִיא בַת תְּשֻׁעַ עֶשְׂרֵה וּבְרֶדֶת עֶרְב/ נִחַתְּם אַחֲרוֹן יָמֶיהָ בְּחַיִּים". זוהי הפעם היחידה שבה משולבת אמירה בגוף ראשון יחיד בשירי עיר היונה, 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, מאונס, 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 "חומרית 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 מלבד וטיבה מלגו מקיימים מגילת יוחסין זו, גם תכנים ממין אחד מקרבים אותם אהדדי, כמו הימנונים לברכת נופי הארץ, לגוף האדם ואוניו הביולוגיים". ואולם, ויטמן היה "בן מאושר לאומה מאושרת, שתולה על אדמת יבשת חדשה", שיכול היה לשיר "ממלוא זהוה הרחב [...]. שירה אדירה [...]. ואילו בן-סוגו העברי – בן לאומה סחופה בתקופה טרופה, שתחילתה במלחמת העולם מהדורה ראשונה, כשהזמן חדל להיות נהר הזורם לו בערציו 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, גיל' 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 הכנפויות של 'דבר' 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, גיל' טו [ספטמבר 1952], עמ' 16-8), שבו נשמעה לראשונה ההנחה שאלתרמן הושפע מרטוש במעבר מכוכבים בחוץ אל שמחת עניים.
14. מרדכי שלו, "חרוזים על ארץ הנגב", סולם, א, חוב' ז (מרחשוון תשי"ט), עמ' 1-20.
15. נתן זך, "הרהורים על שירת נתן אלתרמן", עכשיו, גיל' 3-4 (תשי"ט), עמ' 109-122.
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 וחידוש, 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 "אָבל השמים, כעֵז לבנה, עלו ללחך את חציר גגותינו": הדי אידוימטיקה 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, "הַנְמֵר 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 תרצה, (ילקוט קטן של שירים נגד המלחמה), מצורפים, מתורגמים ומוסברים במאמר מבווא ע"י א' שלונסקי, הוצאת יחידו, תל-אביב תרצ"ב. המבוא שפתח שלונסקי לחוברת זו בעלת המגמה פציפיסטית כונס בתוך ילקוט אשל, מרחביה 1960, עמ' 20-27.
21. שירו של אצ"ג נתפרסם בחזון אחד הלגינות, הוצאת סדן, תל-אביב תרפ"ח, עמ' כד. "זמר הפלוגות", המנונה של היחידה המגויסת הראשונה של ה"הגנה" (שפונתה 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 הוֹלְפִים הֵם עַל פְּנֵינוּ/ כְּפָנֵי הַשּׁוֹר וְכָפְנֵי הַבּוֹר וְהַמְבַּעֵה וְהַמְבַּעֵר".
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 ושםך קדוש".
27. Cleanth Brooks, "The Heresy of Paraphrase", in: The Well Wrought Urn, New-York 1947.
28. Harold Bloom, The Anxiety of Influence, Oxford U.P., New York 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 האפיתת השגור "העיר העברית הראשונה", כי אם מכנה אותה "עיר היהודים" (להבדיל מיפו, שכנתה הערבית). הכינוי מלמד כביכול על נקישת נקודת התצפית של "הסטרא אחרא" (שהרי הערבים הם שפינו את שכניהם "יהודים" – "אל יאהד"); ואולם, "עברי" (יבריי) 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. "ומה 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 תמצא*, תל-אביב תשמ"ט, עמ' 118-119. 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 תמצא*, (ראו הערה 37, לעיל), עמ' 156-158; שם עמ' 182, הערה 1; וכן: ח' הלפרין, "ילגזים 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 גז"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.

פרק שישי

"היהודי החדש" ועול המורשה

יידישיזמים בשירת אלתרמן לסוגיה ולתקופותיה

א. האומנם שירה "ילידית" משוחררת מ"עקת הגלות"?

בבואה לקבל את פני כוכבים בחוץ, קובץ הבכורה של נתן אלתרמן, ידידה ובן חברתה, כתבה עליו המשוררת יוכבד בת-מרים כי אצלו העברית "חוגגת את פשטותה המשוחררת, עולה ונובטת מקרקע שקוית לשד ואור ומשתרבת ומזנקת למרום. אי שם במעמקיה, משחקים כדגי זהב, צלילי שפת ילדי ארץ-ישראל – גמישים ושוגים, בהירים וזקופים – כך שר בן מולדת".¹ אמנם לטענת אורה באומגרטרן, עורכת האסופה שבה נכללה רשימת ביקורת זו, תיארה בת-מרים את המשורר כיליד הארץ, "תוך התעלמות מפורשת מנתונים ביוגרפיים",² אך מותר כמדומה להניח כי תיאור אימפרסיוניסטי זה של בת-מרים לא נועד אלא כדי להציג את שירת אלתרמן כשירה ארץ-ישראלית זקופת קומה, הבוטחת בכוחה וביכולתה, חפשית ממליצה ומכבלי הפסוק. דברי בת-מרים אף רומזים לכך, ששירים חדשניים אלה צוללים למעמקי הדמיון ואינם משתבצים במוסכמותיה של השירה בת-הדור (זו שחיבבה כידוע את הנושאים הלאומיים הגדולים והכבדים, אף חשה אליהם כאל חיק ומפלט).

ואכן, כל קורא יבחין בנקל ששירי כוכבים בחוץ אינם כבולים בעבותות ההווי היהודי כשירתם של אחרוני המשוררים של דור ביאליק, שפעלו עדיין במלוא כוחם בשנות השלושים, או כשירתם של ראשוני המודרניסטיים הארץ-ישראליים (יצחק למדן, אורי צבי גרינברג, ש' שלום, שמשון מלצר ואחרים), שכוכבם דרך באותה עת. להפך, העיר הקטנה שבמרכז שירי כוכבים בחוץ נראית כעיר מערב אירופית, הרחוקה כביכול ת"ק פרסה מעולמם של ה"שטעטל" ושל בית המדרש מן הנוסח הישן. זוהי אמנם עיר של "משכבר הימים", צבעונית ונאיבית למדי, עם בארות וכיכרות, עם פונדק ומגדל שעון ועם אנדרטות על הגשר, ולא עיר אולטרא-מודרנית, כבשירה הפוטוריסטית, האיטלקית והרוסית. אולם, אין בעיר זו במישורין ובגלוי כל תווי היכר יהודיים, או ארץ-ישראליים, והיא מרשימה את הקורא כעיר ממרחב התרבות הצרפתי או הגרמני, כאילו עלתה מבין דפיהם של ספרי אגדה נושנים.

לתגובה ראשונה זו של יוכבד בת-מרים הצטרפו עד מהרה שותפים לא מעטים, שהביעו – איש איש בדרכו – את ההתרשמות מיצירתו הססגונית, הקלילה ומלאת ה-*esprit* של אלתרמן; יצירה שחזותה כמו-פריזאית ואין בה כל הצטדקות על שאין היא נוטלת חלק בסבל ובקדרות הארכיטיפיים של הקיום היהודי השגור. הסופר והמסאי אברהם קריב, באחת מן התגובות הראשונות שנתפרסמו על *כוכבים בחוץ*, טען כי אין בשירה זו מ"הד האנחה היהודית בת הדורות, שמשוררים עבריים מעטים פסחו עליה". הוא הוסיף והדגיש שאלתרמן הוא משורר עברי חדש, "שאינו חוטט עוד בפצעים, שכמעט אינו יודע על אודותם"³. הייתה זו גם תחושתו של המשורר אביגדור המאירי, מראשוני המודרניסטים העבריים, כפי שבאה לידי ביטוי בתגובתו הנלהבת על קובץ הבכורה של אלתרמן, שבה דרש בשבח הלשון החופשית של המשורר הצעיר, שאינה עשויה מרקם של שברי פסוקים ושאינה כבולה בכבלי המליצה: "אף רגע אינך מרגיש בשירים הללו את עקת ה'פסוק' [...]. כמה זה טוב: לא להרגיש אף רגע, שהמשורר העברי הוא תלמיד-חכם המדבר כל הזמן בלשונות המתים"⁴. כל מבקריו של אלתרמן חשו אפוא שאין שירתו מוכנה ללכת בתלם החרוש והכבוש של השירה העברית, הנושאת על גבה כחטוטרת את משא המורשת היהודית, אם באמצעות מבחר נושאים ואם באמצעות הלשון הכבדה והעמוסה שלה.

ואם לא די בתגובות בלתי אמצעיות אלה שנכתבו על אתר, תחת רישומם הזר והמפתיע של ביכורי שירתו של אלתרמן, הרי שמקץ שני עשורים לערך באה גם תגובתו של נתן זך, בן "דור המדינה" ויריבו הגדול של אלתרמן, באפילוג לספרו *זמן וריתמוס אצל ברגסון ובשירה המודרנית* (1966)⁵, שנסתייע כבר במינוח של תורת הספרות מבית מדרשם של הפורמליסטים, של לאה גולדברג ושל בנימין הרשב (הרושבסקי). כאן ניסה זך לתהות מדוע קסמה לו בעבר שירה ססגונית ומסוגננת כשירת אלתרמן, הגם שנפשו נקעה מן המנייריזמים שלה ולמרות משיכתו לשירה המדברת בלשון המעטה ומתרחקת ממקצבים "מכניים". לדברי זך, שירת אלתרמן שבתה בעבר את לבו משום שלא ניסתה כלל להתמודד עם הבעיות הגדולות והגורליות שהעסיקו את הספרות העברית בת הגולה: קידוש השם, מאבק היהודים בגויים, עולמו של בית-המדרש, וכיוצא באלה "בעיות" שכפתה תכנית הלימודים על תלמידיה בשנותיה הראשונות של המדינה באמצעות טקסטים ספרותיים הרחוקים ת"ק פרסה מעולמו של הנוער הארץ-ישראלי.

לאור ריבוי ההתרשמויות מאופיה ה"טבעי", ה"פשוט" וה"משוחרר" של יצירת אלתרמן, שהסירה כביכול מעל שכמה את "חטוטרת הגלות"

ואת כל "מדווייה", מפתיע כמדומה לגלות בה עקבות לא מעטים של אידיומטיקה מן היידיש, המקפלת בתוכה תמצית של חכמת דורות, פרי הקיום הגלותי, וכן שלל מוטיבים מן הפולקלור החסידי. מאליה צצה ועולה השאלה: מה לכל אלה ולמשורר שצמח בבית עברי, למד בגן הילדים העברי הראשון והתחנך בשנותיו הפורמטיביות בגימנסיה "הרצליה", שמוריה ותלמידיה ביכרו את התרבות ה"ילידית"?

נתוניו הביוגרפיים של נתן אלתרמן, הדומים לאלה של יונתן רטוש, יכולים היו לכאורה להוליד שירה של "בן מולדת", כהגדרתה של יוכבד בת-מרים המצוטטת לעיל. אמנם אבי המשורר, יצחק אלתרמן, היה נצר למשפחת חסידי חב"ד, כאבותיהם של שלונסקי ושל רטוש, רק כרבים מבני דורו הוא נטש במופגן את אורחות חייהם של "מחזיקי נוסנות", ויסד בוורשה את גן הילדים העברי הראשון בתפוצות הגולה, בשיתוף עם יחיאל הלפרין, אביו של רטוש, שבני משפחתו פיתחו השקפה "כנענית" רדיקלית, השוללת את הגולה, את הדת ואת הקשר עם מסורת הדורות (הגם שהתייחסו לגאון ממינסק, מחבר הספר "סדר הדורות). אבותיהם של שני המשוררים המודרניסטיים גם ערכו "קורסים פְּרָפְּלִיים" לגננות ואת כתב-העת *הגנה* לענייני גן הילדים העברי, שנועד לחולל מהפכה שקטה, אך יסודית, בדיוקנו הקולקטיבי של אדם מישראל. לאחר עלותו ארצה, שימש יצחק אלתרמן מפקח על גני ילדים מטעם ועד החינוך הארץ-ישראלי, וחיבר שירי ילדים פשוטים וקליטים לגן הילדים. יונתן רטוש, יליד 1909, ונתן אלתרמן, יליד 1910, היו אפוא מהראשונים שלמדו בשיטת חינוך חדשה, שנועדה לשנות את הדיוקן הלאומי ולהעמיד "יהודי חדש". הם דיברו עברית מינקות, ולא חבשו את ספסלי "החדר" וה"שיבה", הם כתבו יצירות שנטעו בקוראיהם רושם של טבעיות בלתי אמצעית, רושם שמקורו בעברית ה"ילידית" שלהם, שפתם המדוברת הראשונה, שלא נקנתה באמצעות הספר והפסוק. אף על פי כן, יצירתו של אלתרמן משובצת בידישיוזמים רבים, ואלה עומדים כביכול בסתירה גמורה להוויה המודרניסטית המתקדמת – הישראלית, היהודית והכלל-אנושית – העולה משירתו הרעננה.

מתברר שלא אחת פנה אלתרמן אל שפת יידיש ואל דפוסייה האופייניים (הלינגוויסטיים, האתנוגרפיים, הטיפולוגיים וכד'), הן מסיבות אידאיות הן מסיבות פואטיות. הסיבות האידאיות היו כרוכות בהשקפתו לגבי כינון האָתוּס של המדינה הצעירה. בעניין זה חלק אלתרמן על בן-גוריון, בעל הדעות ה"כנעניות" למחצה, לשליש או לרביע, והאיץ בקוראיו לעצור את המהפכה המהירה ולנקוט גישה אָבּוּלוּציוֹנית, שאינה ממהרת להשליך את "ילדי רוחה" של הגולה ככלי אין חפץ בו. "טוריו", פזמוניו

ושירי עיר היונה שלו הציבו תגובת-נגד לאידאולוגיה שוללת הגלות והא-ציונית של רטוש. הסיבות הפואטיות היו כרוכות בסגנון האוקסימורוני, רצוף הסתירות, שהשליטו חברי "אסכולת שלונסקי" בשירה העברית בהשראת המודרניזם הצרפתי-רוסי, שהשתזר מבודלר ועד לִיֶסְנִין ובלוק. בעודו תלמיד היוצק מים על ידי רבו, אברהם שלונסקי, שיסד מהלך חדש ומהפכני בשירה העברית, רכש אלתרמן את הפואטיקה האוקסימורונית, ובתוך פואטיקה זו, גדושת הניגודים והפרדוקסים, יכול היה אלתרמן לשלב גם יסודות של תרבות יידיש, העומדים כביכול בניגוד לאופייה ה"אירופי" של שירתו ולאופייה הארץ-ישראלי כאחד (ויחד עם זאת משתלבים היטב באופייה ה"אירופי" ובאופייה הארץ-ישראלי של שירתו).

בשנת 1932 הוציא שלונסקי אסופת שירים בשם לא תרצח,⁶ ובה שירי מקור ותרגום בעלי מגמה פציפיסטית, המשקפים את זוועות המלחמה שבכל זמן ובכל אתר. בהשראתה כתב אלתרמן את אחד משיריו הראשונים – "אל תתנו להם רובים".⁷ זהו מונולוג בנוסח הבלדות הקודרות של ברכט, הנישא בפי חייל אלמוני שמת בקרב סתמי לאחר שהרג ארבעה חיילים, אלמונים אף הם, ועתה הוא מבקש לבל יתנו רובים לשני בניו שנותרו אחריו. מעניין להיווכח כי בהקדמה ללא תרצח רשם שלונסקי את ה"אני מאמין" הפואטי והפוליטי שלו, וכי אף שדיבר מתוך השקפה אוניברסליסטית על זוועות מלחמת העולם הראשונה, הוא השתמש דווקא במטפוריקה יהודית, מזרח אירופית, שזר לא יבינה:

ראש חודש אוגוסט. ראש השנה ל"על חטא" הגדול. זכר לחורבן, שהמיט על עצמו האדם במחיקת "לא תרצח" מעל לוחות בריתו. בשנה הבאה, כעת חיה, ימלאו שני עשורים מאותו יום תזזית, בו פרצה באירופה הילולת הדמים כחופה שחורה בחצרמוות. מי היו השושבינים נושאי נר השנאה בימים ההם? כולם, כולם עד אחד, בכל כלי הזמר ניגנו אותו "פריילעכס" איום למחול הממיתים והמתים.

המקור היהודי עממי של התמונה האוניברסלית של "ימי הרג רב" ברור בתכלית: מדובר כאן בהילולת קבצנים, ב"כלי זמר", בנרות של הלוויה ושל חתונה, בניגון "פריילעכס" בחתונתם של בעלי מום בבית הקברות של העיירה היהודית ("חופה שחורה – או "א' שווארצע חופה" – היה מנהג שלפיו השיאו בעלי מום בבית הקברות כדי לעצור מגפות).⁸

רטוש, שהאמין בכל לב כי על האדם החדש ועל ספרותו להינתק ניתוק חד ומוחלט, ולא מתון והדרגתי, מכל ערכיה של ספרות ישראל שנכתבה על אדמת נֶכֶר, שאף להציג את שירתו כיצירה המנותקת מכל שורש

וייחור שמקור יניקתם בתרבות העברית באלפיים שנות גולה. אף על פי כן, כשביקש להצטרף למחנהו של שלונסקי, הוא רמז לעורכו, בעת ששלח אליו מפריו את המחזור "חופה שחורה" (1938) לשם הדפסתו בטורים, שאוזניו כרויות לנעשה בין דפי ספריה ועיתוניה של הוצאת "יחדיו". לפיכך נתן לשיריו ולמחזורי שיריו כותרות שלונסקאיות, המעוגנות במקורות העבריים המקודשים או בפולקלור היהודי, כגון "על חטא", "אָפֶּשׁ" ו"חופה שחורה". מובן, שהוא הפך נושא מקברי, הלקוח מן המציאות ה"נמוכה" של יהדות מזרח אירופה ("חופה שחורה"), והפכו לאוקסימורון אקטואלי, יפה ונורא כאחד, אגב סילוק רוב המשמעיים הספציפיים שלו, הנטועים במציאות הגלותית. כותרתו של מחזור השירים "חופה שחורה" יכולה הייתה להיתפס כביטוי להתקדרות השמים ערב מלחמת העולם.

היידישיזמים והדי הפולקלור שמבית שימשו את שלונסקי, הן במישור הפואטי והן במישור האידאי-פוליטי, כצבעי קונטרסט עזים למציאות האוניברסלית והקוסמופוליטית מדעת של כתיבתו המוקדמת. חומרים אלה, הרכים והרגשניים, הקרובים והמופריים, הוצבו כנגד אותם חומרים מודרניסטיים ומכניסטיים, שעמדו בסימן הדהומניזציה והניכור. אלתרמן, שיצירתו המוקדמת התפתחה בצלה של שירת שלונסקי, קלט היטב גם את השימוש בחומרים מופרים מן המציאות היום-יומית ומלשון החולין כחומרי הנגדה ליסודות מוגבהים, קרים ומנוכרים. הוא החל להצמיד בשיריו באופן "צורם", "שרירותי" ו"אגרסיבי" יסודות סנטימנטליים ואנטי-סנטימנטליים, ממזרח וממערב, ויצר באמצעותם מציאות רבת פרדוקסים, אישית ומורכבת, שמעטות כמוה בתולדות השירה העברית החדשה.

ב. בתווך: בין שוללי הגולה למפארי זכרה

בניגוד לשנאת הזרים של רטוש, התרחק אלתרמן מכל עמדה חד-משמעית בנושא הגולה, ילידיה ופליטיה. בשיריו השמיע הרהורים רבים בנושא מלחמת התרבות בין היסוד ה"ילידי" ליסודות ה"זרים". הוא הבין ללבם של שוללי הגלות, שביקשו לבצר את ההוויה החדשה שנוצרה בארץ, אך גם ערער על "שינוי הערכים המהיר מבית מדרשם של בן-גוריון (ברדיצ'בסקי) ובן-גוריון, שוללי הגלות וערכיה. ב"דף של מיכאל" (עיר היונה) כתב במפורש, כי "לא עת לבוא קֶשֶׁבֶן מי קֶעֱנִי או קֶעֱשִׁיר". כלומר, אין לדעת איזו תרבות – בת הגלות או בת הארץ – עדיפה על רעותה ולמי הבכורה.

באחדים משירי עיר הַיוֹנָה טען אלתרמן כי המיזוג בין העברית לבליל השפות והז'רגונים הנשמע ברחובות העיר ושווקיה, הוא מיזוג מבורך שיעשיר את העברית, ולא להפך (ובמקביל, שהעולים החדשים, על שלל מנהגיהם הזרים, יעשירו את המציאות, ולא להפך). ככלל דגל אלתרמן, שהאמין בתהליכים אבולוציוניים ולא רבולוציוניים, בדיאלקטיקה של דורות, וזאת בניגוד לרטוש שביקש להיות קטליזטור ולהקדים בקיצורי דרך את המאוחר, וכדבריו החדים והמחודדים: לא לתת לעתיד לבוא ולקבוע את העתיד.⁹ אלתרמן ביקש שלא להציץ דרך חור המנעול שעה ששולמית של מחר בחדרה מתלבשת ("מריבת קיץ"), ולהימנע מכל תכתיב ואינדוקטרינציה. טועים ה"כנענים", אומר שיר זה בסמוי ובגלוי, על שהם מנסים להכתיב את תכתיביהם בתוקף, תוך שהם מצמצמים את קשת האפשרויות ומבקשים לקבוע מראש מה דמות תהיה לה לשולמית, בעוד היא מתלבשת ובעוד היא מבשילה.¹⁰

אלתרמן עקב בפליאה אחר היהפכו של היהודי הגלותי, שמנה אחד לאחד את מטבעות מסחרו, לצעיר האידאליסטי של ימי המאבק לעצמאות, הבז לערכים מטריאליסטיים ומוכן למסור את נפשו על מזבחם של ערכים מופשטים. ב"שיר של מסע" (עיר הַיוֹנָה) ובשיר ה של המחזור "שירים על רעות הרוח" ניכרת ההשתאות לנוכח המטמורפוזה שהביאה עם של חנוונים ה"מואָרִים בְּגֹהוֹת הַמְטָבֵעַ" לנכונות למסור את חייו "על פְּסוּק וְנָלוּם". בניגוד למדיניות התרבותית המוצהרת של תקופת "כור ההיתוך", שביקשה למחות את שרידיה של תרבות הגולה, איחל אלתרמן לעם הזה שבעודו משיל את זקנתו ואת בלואיו ולובש עלומים ובגדי צבא, יישמרו בתוכו תכונות אחדות מתכונותיו ה"קלסיות" של העם, מאלה שאפיינוהו בימי גלותו:

עת פי יָקוּם עָלַי מִסָּד

הָעָם הַזֶּה וְשָׂרֵשׁ יָד

לו יִשְׁמַר בּוֹ, גַם בְּסָד,

טיבו הַזֶּה שָׂאִין לוֹ אֶח.

טיבו הַזֶּה, אֲשֶׁר תָּרַג

מִמְגֵּדְרוֹת, אֲשֶׁר הָיָה

גֶּרְעִין תֵּבֵל אֶתְרֵת, זָג

שׁוֹנֵה וְעַז שֶׁל הַנְּוִיָּה,

לֹאִם אֶתְרֵית יָמִים, בְּלִי מַג

הַמְמַלְכָּה וְהַסְתֵּיָּה.

החיים הגלותיים, שלא נשאו בחובות החיים הריבוניים, נתנו לעם אפשרות לפתח במשך דורות רבים תכונות נעלות של תאוות צדק ומשפט, מוסר ומדע, שהיו אור לגויים. על התכונות הלאומיות הללו, טוען אלתרמן בשיריו, אסור לו לעם לוותר גם בעת שבה הוא מתמודד עם אתגר הריבונות, מעצב לעצמו זהות חדשה ותרבות חדשה, ומבקש למחות כל זכר לתכונות הגלות וסימניה. בניגוד למדיניותם של ה"כנענים" מזה ושל בן-גוריון מזה, כלולה כאן כעין המלצה להאט במקצת את הקצב המואץ של המהפך הלאומי שהתחולל בשנותיה הראשונות של המדינה, ולבחון את ערכי הגולה בטרם ייזרקו אל מגרש הגרוטאות של ההיסטוריה ככלי אין חפץ בו.

ג. אם ולשון אם: שירה בסימן האוקסימורון

האוקסימורון – הן כצירוף מיקרו-טקסטואלי הן כתפיסה כוללת המחלחלת לכל רובדי הטקסט – הוא מסימני ההיכר הבולטים והמובהקים ביותר של השירה מאסכולת שלונסקי-אלתרמן. לפנינו בדרך כלל צירוף לשון עז ומרשים המצמיד בדרך "שרירותית" ניגודים שאינם מתיישבים, כגון "המת החי", "דומייה שורקת", "פתאומית לעד", "מחשפך הלבנים" וכיוצא באלה צירופים המשקפים מצב של אבדן כיוונים. האוקסימורון מצוי לרוב בשירתם של שלונסקי, אלתרמן, אלכסנדר פן, יוכבד בת-מרים ומודרניסטים אחרים, ששאלוהו מן השירה הצרפתית-רוסית, המרבה בעיצוב מצבים וניסוחים פרדוקסיים שצבעיהם עזים ובולטים. במודרניזם האנגלו-אמריקאי, המתעב את הפתוס ומחבב את לשון ההמעטה, אין לו כמעט זכר.

בעקבות שלונסקי ראה גם אלתרמן ביצירה האמנותית כעין מקבילית כוחות של ניגודים פיזיקליים, עזים וקיצוניים, שאותם נהג להצמיד באמצעות האוקסימורון הצורם והבוטה. האופי האוקסימורוני של יצירתו התבטא כאמור לא ביחידות הקטנות של הטקסט בלבד, אלא גם בתבניותיו הגדולות, ובאופן מיוחד באופן שבו יצר ליריקה אסתטיציסטית, המנותקת ממגבלות הזמן והמקום, ובצדה שירה לאומית ולוקלית המתעדת את המציאות המתהווה. האופי האוקסימורוני של שירתו אפשר לו, למשל, להצמיד את היופי המנוכר של בירות המערב (ובמיוחד את יופיה של פריז, על כיכרותיה, גשריה ומגדליה) ואת היפוכה של האסתטיקה המערבית: את הכיעור והעקמומיות מלאי החן של ההווה

הגטואית המזרח אירופית, שיש בה, חרף כיעורה, יופי סמוי מעין וחמימות נוגעת ללב.

כתובים – כך הצהיר שלונסקי באחד ממאמריו הפרוגרמטיים, בחושפו מדיניות עריכה ופרסום אוקסימורונית – היא למעשה הבמה העברית הראשונה שבה הזדמנו לאכסניה אחת ר' שלמה זלמן מלאדי וריילקה (ועל דרך ההכללה: בבמה זו החל מפגש אוקסימורוני בין מסורת ישראל שמבית לבין האמנות האירופית המודרנית ש"מאחורי הגדר" ושבה נערך דו-שיח "בין אתיות רש"י לבין אותות הזמן").¹¹ תפיסה תרבותית אוקסימורונית דומה עולה גם משירו של שלונסקי "רמב"ם ובקונין" (אבני בוקה, 1935), המתאר בגלוי את תכולתו של ארון הספרים של בית אבא, ובסמוי – את תעודת הזיהוי התרבותית-פוליטית של המחבר גופא: "הערב הבהין בטרקלין המדמדם, / כתלי בית אבא דקאוני. / ר' משה מ'מון המכנה רמב"ם / צופה אל מול דיקן בקונין. / [...] הפל פה מוזר. / הפל פה סודי. / והקלד שומע בחוש פו / בארון מתננחים מוזרר מלאדי / עם אלפסנדר סרנגיביטש פושקין". אלתרמן היה קשוב לתפיסת המודרניזם האוקסימורונית הזאת. בניגוד לאסכולות מודרניסטיות שהביאו את החדש ואת הזר בלבד והתנכרו במתכוון אל המופר, שזרה אסכולת שלונסקי-אלתרמן את המופר עם הזר והמנופר, ולא התנכרה לערכים היהודיים הנושנים של בית אבא-אמא.

שלונסקי כתב (בשיר ד של המחזור "עמל" מתוך גלבוע) את השורות הבאות: "הקבישני אָמא קְשָׁרָה כְּתָנֶת-פָּסִים לְתַפְאֶרֶת / וְעַם שְׁחָרִית הוֹבִילֵנִי אֶלֵי עֵמֶל. // עוֹטְפָה אֶרְצִי אֹר כְּטִלִית / בְּתִים נָצְבוּ פְטוֹטְפוֹת / וְכָרְצוּעוֹת תְּפִלִין גּוֹלְשִׁים כְּבִישִׁים סָלְלוּ כְּפִים". שוב, לפנינו תפיסה אוקסימורונית מורחבת המצמידה את ההוויה הגלותית השוקעת של בית אבא-אמא ואת המציאות הארץ-ישראלית שהלכה אז ונבנתה. לפנינו ניסוח רב פרדוקסים, שלפיו דווקא ההוויה הגלותית היא המקנה תחושת מולדת, ואילו דווקא ההוויה הארץ-ישראלית (ביתם החדש של החלוצים, האמור להקנות להם תחושת מולדת) היא הזרה והרחוקה מן הלב. ניסוח זה אף מביא לידי קידושן של מהויות חילוניות (כסלילת כבישים ועבודת כפיים) ולידי חילונן של מהויות מקודשות (כמו טלית, טוטפות ורצועות תפילין). ראוי להטעים כי הבלעת הגבולות בשירי שלונסקי בין הדתיות של הגולה לדת העבודה נועדה להמיר את אורחות החיים הישנים של יהודי הגלות, ואין בכוננתה להציב את ערכי הגלות על כן גבוה ולשיר להם שירי תהילה.

כתלמידו של שלונסקי, אף אלתרמן לא התנזר מיסודות גלותיים, ממשקעים מן הפולקלור החסידי ומיידישיזמים בתוך שירתו הארץ-ישראלית. מבחינה מסוימת צדק רטוש כשתיאר את אלתרמן כטיפוס "גלותי" ממנו,¹² אך למעשה אין זו גלותיות, כי אם שימוש ביסוד ה"גלותי" כדי ליצור מהות חדשה, מרובדת ועשירת גוונים, כזו שאינה משליכה הצדה את מטעני העבר (כאמור, אפילו רטוש, גדול שוללי הגולה בקרב סופרי הדור, מצא עצמו בדיעבד כמי שהשתמש למשל במושג "חופה שחורה", הלקוח מן הפולקלור הגלותי, כדי לרפד את יצירתו ולעבותה). שימושו של אלתרמן ביידישיזמים אף מעידה על פנייתו אל פואטיקה פוליפוניית ואנטי-פואטיקה, אירופית ורב-קולית. רטוש התנזר מרוב רובדי הלשון, כדי ליצור שירה "ילידית", מקורית ומנימליסטית, "טהורה" מסיגי העבר, ואילו אלתרמן השתמש מלוא חופניו בכל הרבדים, במודע ואפילו מתוך אידאולוגיה מכוונת.

בשירתו המוקדמת משמשים היידישיזמים בעיקר לצורכי הדגשה והנגדה, והם משרתים היטב את התפיסה האוקסימורונית – הפואטית והאידיאית – שתיארנו כאן. השיר הראשון במחברת שירים מצרפת¹³ פותח במילים: "אַתְּ הַשִּׁיר הָרֵאשׁוֹן, הַקּוֹרֵעַ לֵב בְּפָרִיז/ לְאַבָּא וְלְאַמָּא אַכְתָּב". בשיר זה חולפים הימים האפורים בשורה אחידה וסדורה כחיילים אלמונים בבגדי השרד שלהם, ולפתע חודר מבטו של המשורר את הזותם האוניפורמית, חסרת הרגש והייחוד, ובתוך הנוף הקר והמנוכר של הבירה המערבית, צף ועולה זיכרון בית אבא-אמא ותחושתו החמימה והפמייליארית, כבספר שיריו של שלונסקי לאבא-אמא. בשיר הבא במחברת זו נזכרת ה"בָּאבֵע", המעיינת בפרשת השבוע (סבתו של המחבר עצמו, הנזכרת בשיר זה ביחד עם לאה'קה אחותו). אסמכתם אלה לאלה של בתי העיר הזרה והמרוחקת, שבאחד מהם יושב המחבר בחדרו הקר, ושל בני המשפחה הקרובים לו מכול, חרף הריחוק הגאוגרפי, יוצר אוקסימורון מרחף של חמימות וניכור.

אפקט דומה עולה מן הפזמון "חבריי בקרית ספר",¹⁴ שכתב אלתרמן על חבריו הסופרים. בשיר זה מתוארת האם היהודייה האב-טיפוסית, הסופקת כפיים נרגשות כמנהגן של אמהות יהודיות, וזו עומדת בניגוד קוטבי למודרניזם האירופי המצוחצח עם ה"שֶׁאָרְן" הפסבדוקלסי שלו. מצד אחד לפנינו חבורה של אסופים, אנשי הפקר ובני בלי בית ("אַבָּא אֵין, אַמָּא אֵין, / סֵג לְנֶפֶשׁ! מִי יִגְעֵר בָּהּ? / [...] רְצִיעָה נִגְעֵר אֵין / הַשְׁתּוֹלְלוּ חֶבְרָה-לְצִים"). מצד אחר, המשורר בן החבורה קורא לאם (רוב משוררי המודרנה עזבו את ביתם ועלו ארצה בגפם, בהותירם את משפחתם מעבר לים) למחות דמעה מעין ולברך על החדש. החדש, למרות מודרניותו,

טעון במטעני המסורת שמבית: "הוי, האם מִכְּכִי הָסִי/ וּבְרַכִּי 'שְׁהִינִי' / על הַשְּׁרִז/ הַפְּסָדוֹקְלָסִי/ שָׁל דוֹרְנוּ הַמוֹדְרָנִי". יש כאן גם קריאה לאומה הזקנה, כרחל אמנו הממררת בבכי, לתת פוגה לדמעוטיה ולהתבונן בחדש שאינו מנותק מן העבר. עליה לברך את ברכת הנהנין על החידושים שחידשו בניה, אותם צעירים מודרניסטים, שחידושיהם אינם אלא התנגשות בין מסורת לחידוש, או בין הקלסי למודרני.

גם בשיר המוקדם "בעת שופר – לאם" ניכרת הנהייה אל חיק האם, בכל משמעה של מילה טעונה זו: "אִמָּא, אִם שְׁלִי... בְּרַגְעִים הָאֵלֶּה/ לְמָה זֶה הָיִיתָ כְּצֶבֶת לְלִבִּי?/ לְמָה נִתְאַוִּיתִי, כְּאֵל מְקַלֵּט פֶּלֶא, / לְמַרְגְּלוֹתֶיךָ אֶת רֵאשֵׁי הַבֵּיאוֹ?/[...] אִמָּא, אִם שְׁלִי... בְּרַגְעִים הָאֵלֶּה/ פְּעִינֹת הַכֶּסֶף שְׁרוּתֵי עוֹלוֹת: שְׁחִי נָא... לְקִינִי, כְּלֶקֶק גּוֹר כְּלֶב, / נִחְמִי עֲצָבוֹן עֵינֵי הַשְּׁפוּלוֹת" (בשורות אוקסימורוניות אלה דווקא עיני הבן זוכות לתואר "שכולות" האופייני לאמהות). אט אט מתברר כי האם ילדה את בנה לעולם שוקע, שקצו קרב, ובסוף השיר משולב שיר ערש מזרח אירופי שאימהות שרות לילדיהן ואומות שוקעות לבניהן ("אִי לִיגְלִי, אִי לִיגְלִי, / הַרְדֵם קִטְנִי"). שיר שרפותו הסנטימנטלית עומדת בניגוד צורם לתחושת הסייטם המשוקעת בו. השיבה אל חיק האם הרחמנייה ואל רחמה כמוה כהיבלעות באדמה כברחם פעורה, כבור קבר.

שיר ארוך זה, על 152 טוריו, ממחזי את רעיון "שקיעת המערב" של אוסוולד שפנגלר ואת רעיון "תמוטת ההומניזם" של אלכסנדר בלוק. הוא מסתיים בהכרזת הבן לאמו: "אוֹתֶךָ, הַיְחִידָה, אֶשָּׂא כְּשֵׁאת גְּחֻלֶת/ לְמֵן יְמוֹת הַזָּאֵב הָאֲבוֹדִים". משמע, בעולם מודרני זה, התלוי על בלימה והשוקע אל אבדנו, נותרו רק ערכים מעטים שישרדו בעולם ככלות הכול, ערכים שבלעדיהם אין לחיים כל משמעות וטעם.¹⁶ אלה הם הערכים האוניברסליים שביסוד חיי אנוש, ואחד מהם הוא אהבת אם לבנה ובן לאמו. הבן אינו מוכן לזנוח את אמו ונושא אותה בלבו, הן כערך לאומי (האם כשם נרדף לארץ-מולדת, לאומה, למסורת, ללשון אם ול"לשון האמהות") והן כערך הומניסטי כללי (האם כשם נרדף לציוויליזציה ולאנושות, לאדמה שעליה דורך האדם). הוא נושא אותה בלבו כשם שה"הומו ספיינס" נושא את גחלת התרבות מדור לדור, למן שחר האנושות ועד לתמוטתה הצפויה באופק הצבוע בצבעי שקיעה אדומים.

בשיר הגנוז "מסכה פנימית"¹⁷ מתואר אלוהים בנשף מסכות, מחופש לאישה, ולא עוד אלא לסבתא יהודייה זקנה וגלותית, בעלת מבטא ליטאי, הממירה שי"ן ימנית בשמאלית ("אֵלֶּהִים עֲצָמוּ יוֹצֵא הַסְּרַנְבֵּלֶה/ בתלפשת... אוֹיָה! עד להַתְּפוֹצֵץ! / אֵלֶּהִים יוֹצֵא בְּשִׁמְלֶתָה שָׁל סִבְתָּא/

וְלוֹחֵשׁ בְּנֶפֶשׁ לִיטְאֵי מְעַט: / מְזַל טוֹב נְכַדִּי, אָמַר, הָאֵם חֶסֶדְתָּ / אֵינָה חַג הַיּוֹם? לֹא חוֹדֵס, לֹא סֶבֶת"). ראשיתו של שיר ססגוני זה בתיאור רחוב כמו אירופי, כולו צהלת חג ("שְׁמֵשׁ נְחֻמָּה יוֹתֵר מִגְרָטָה גְרֻב / מִתְנַשֶּׁקֶת פֶּה עִם פֶּל הַחֲלוֹנוֹת"), בנוסח שירי העיר של פסטרנאק הצעיר, מלאי העליצות והצבעוניות, מן הימים שבהם הסתפח אל חבורת הפוטוריסטים שוברי המוסכמות שבהנהגת מאיאקובסקי.¹⁸ המשכו של שיר קרנבלי זה במעבר חד ו"שרירותי" אל הווי ואווירה עיירתית, מזרח אירופית, ובה סבתא ישישה היוצאת בריקוד, שהוא ספק "פריילעכס" גלותי, ספק *danse macabre* – מחול עוועים של ערב תמוטה וכיליון: "הַשְּׂמֵלָה זוֹלְכֶת רֵיחַ נְפִטְלִינָה / וּפְנִינִים גְנוּזוֹת מִתְמַצְצוֹת בְּאֹר, / סִבְתָּא מְקַפְצֶת שְׂמֵלָה וְנִמְיָנָה / פֶּעַם לְפָנִים וּפֶעַם לְאַחֹר".

ארבע מובאות אלה מתוך שירת העלומים הגנוזה של אלתרמן, בצד היותן משובצות בידישיזמים, במשקעי פולקלור ודוגמאות של סימולציה של לשון דיבור גלותית, הן כעין המחשה והמחזה של הצירוף הכבול "לשון האמהות" ("מאַמע לשון"), לא רק כשם נרדף למושג האוניברסלי "mother tongue", אלא בעיקר כשם נרדף לידיש הרכה, היבבנית והמתנגנת, היפוכה של "לשון האבות" הקשה והגרמית, לשונם החצובה בסלע של הפטריארכים ושל הנביאים. רוח שפת היידיש ואופני ההאנשה הטיפוסיים שלה – כגון בתמונותיהן של אם יהודייה קלסית המוחה דמעת כאב ואושר, אם השרה לילדה שיר ערש עממי, סבתא הרוקדת בשמלת חג והעונדת פנינים על צווארה – שימשה בשירתו המוקדמת של אלתרמן פרמטר אחד מגי רבים ליצירת ניגודים עזים ובלתי מתפשרים (בין הסנטימנטלי למנוכר, בין הקרוב לרחוק, בין הערכים ש"מבית" לאלה ש"מחוץ"). מותר כמדומה לשער שהצירוף "פנינים גנוזות" מרמז לא רק לאבני החן שעל צווארה, אלא גם לאותם ניבים גנוזים בידיש שאלתרמן ניסה להחיות בשירתו.

ביצירת אלתרמן, האם היהודייה ו"לשון האימהות" אינן רק ניגודה של המציאות הקוסמופוליטית של הנווד הצוען בדרכי החיים. הן גם ניגודה של העבריות החדשה, שוללת הגולה, של בני הדור הצעיר בארץ. יידיש עבור אלתרמן, היא סמלו של הקרוב והמופר שמבית, כבשירת שלונסקי, אך גם סמלו של הזר והאחר ש"מאחורי הגדר", כבשירת רטוש. יצירתו מעמידה סינתזה בין נוסח שלונסקי לנוסח רטוש, ולמעשה חותרת בחשאי תחת עקרונות יסוד של נוסחים אלה, תוך התנגדות למהפכות של בן-לילה וציודוד בעשייה מתונה ואבולוציונית, הזורמת לפי הריתמוס המגוון של החיים. בניגוד לשלונסקי האמין אלתרמן כי אי-אפשר "בשעה זו" להציב במרכז ערכים קוסמופוליטיים בלבד ולהתנכר לרעיון הלאומי. בניגוד

לרטוש לא חשב אלתרמן שיש להשליך את המטען שהביא עמו העם מארצות גלותו. הוא האמין, כאחד-העם וכביאליק, שדווקא בשעה שהעם מתיישב בארצו החדשה-ישנה ומחיה את שפתו החדשה-ישנה, שומה עליו להתחשב באוצרות העבר, להסיר מהם את האבק ולשלבם בתרבות החדשה, לבל יידללו בניו ולבל יתרוששו.¹⁹

ד. הדי אידיומטיקה של יידיש

ראינו כי דמות האם ביצירתו המוקדמת של אלתרמן שימשה כסמל רב-אנפין, המאחד בתוכו יסודות אישיים, לאומיים ואוניברסליים. במישור הלאומי היא גם סמל ומשל ל"שפת האמהות", שבני הארץ זלזלו בה, היא גם סמל האומה בגלגולה הישן וגם סמלה של האומה המתחדשת, הפורקת את אוצרות העבר מעל שכמה כדי לפתוח פרק חיים חדש. במישור האוניברסלי, דמותה הקרובה והפמיליארית של האם, סמל החום הביתי והנתינה ללא תנאי, היא גם היפוכה של המציאות הכרכית המנוכרת, האופיינית למערב השוקע. ב"השיר הזר", משיריו המרכזיים של קובץ הבכורה *כוכבים בחוץ*, נפרשים עקרונות הפואטיקה המודרניסטית של ההזרה, ובו מתואר השיר כאסיר בשביו, העובר מסכת ארוכה של עינויים, אך אינו מסגיר את אמו ("אַתְּ נְחֻשֶׁת רִיסוֹ / בְּצֶבֶת אַרְיָמָה, / אֶעֱנְנוּ לְשׂוֹא: הַשֶּׁבֶר וְזַעַק! [...] אֶךְ עָלִידָה הָאֵם / לֹא סִפֵּר מְאוּמָה"). משמע, השיר המודרניסטי משים עצמו זר לקרובים לו מכול, לרבות אמו-יולדתו, בכל משמעיו של מושג זה. אולם, התנכרות זו אינה תכונה שלילית, כי היא נובעת דווקא מהומניזם. השיר-הבן ראוי לשבח על האיפוק העל-אנושי שגילה בצינוק בעת שלא הסגיר את אמו, אך הוא גם ראוי לגינוי על אותו עניין עצמו – על האיפוק העל-אנושי שגילה בנוכחות מעניו. כרגיל בשירת אלתרמן, גם משיר זה עולה תמונה עמומה ורבת סתירות החומקת מהגדרה חד-ערכית.

ולמרות האיפוק וההתנזרות מרגשות, בסופו של שיר זה נאמר על השיר-הבן, שהרחיק את אמו מלבו: "זֶה הַשִּׁיר, אֶל בֵּינָה נְשָׂאתוּ וְאֶל גְּדֹל / בְּנֵיתֵיב הַגְּדוּדִים הַנְּשָׂנָה, / מִשְׁלָחַן אֶל חֵלּוֹן וּמִפֶּתַל אֶל פֶּתַל, / בֵּין תְּמוֹנוֹת וְעִינִים פְּלוֹת לְשָׂנָה". הנשיאה על כתף "אֶל בֵּינָה [...] וְאֶל גְּדֹל" (כך נשאו הורים יהודים בגולה את ילדם למקום תורה, מתוך שאיפה להקנות לו השכלה) הופכת את השיר ל"בן יקיר" של הורים אוהבים המועידים לבנם עתיד מזהיר ("גדולה שלי" הוא שם תואר שמעניקה האם לבנה בשירי ערש יהודיים).²⁰ "השיר הזר", חרף זרותו וחזותו הקשה והנוקשה, מכיל אפוא גם יסודות פמיליאריים מבית אבא-אמא שֶׁמֶן

המציאות היהודית המזרח אירופית, אלא שצריך לדעת לזהותם: "אל תראיהו כְּנֵר... הֵה, מֵה קֵל לְעוֹרֵר/ אֶת לְבוֹ/ הַשּׁוֹאֵל – אֵיךְ?/ הֵן יְדַעְתָּ – פִּי תִשָּׁבֵי לְקִרְאוֹ לְאוֹר נֵר/ כֹּל אוֹת בּוֹ אֵלֶיךָ תִּתְחַיֵּךְ" (השיר המודרניסטי הוא כמכתב הנשלח מבין רחוק לאמו שנשארה בגולה, אם הקוראת את דברי בנה לאור נר ויודעת גם לקרוא בהם בין השיטין). שוב, הזר והפמיליארי, המערב אירופי והמזרח אירופי, מוצמדים כאן בדרך אוקסימורנית מפתיעה.

דמות ה"הלך" הנווד בדרכים – בדרכי החיים ובדרכי הספרות – היא גרסה מתונה בנוסח אלטרמן של הטרובודור הביניימי מארצות המערב, או של הווגבונד מן השירה הבוהמיינית בת הדורות האחרונים. לא זו בלבד שהמילה "הלך" הינה הבראיזם בידיש, אלא ש"הלך" זה מביא לגבירה האריסטוקרטית, המסוגרת בארמונה, מתת חסד בעלת השתמעויות יהודיות מובהקות ("אֵלֶי צָנְנִי שְׂאֵת לְעוֹלָמְךָ/ מְעַנְנֵי הָרֵב שְׂקָדִים וְצִמּוּקִים", בשיר "פגישה לאין קץ"). "רְאָזְשִׁינְקֵס מִיט מְאַנְדֵלְעֵן" (גינזבורג ומארק 1901, סימן 61, 66, 67; שיר ששולב בשולמית של אברהם גולדפאדן) הוא מוטיב מופר משירי ערש יהודיים ושם נרדף למאכלי תאוה יקרים, היפוכם של המאכלים הדלים העולים על שולחנו של היהודי כל ימות השנה. מוטיב זה מהווה גם בבואה דבבואה של פרות ארץ-ישראל, המגיעים לגולה בצורתם היבשה והמצומקת, כשם שהאמנות, ושירתו של ה"הלך" היהודי בפרט, היא בבואתה המצומקת של המציאות, של תבל על כל גילויה.

כלולה כאן אמירה פואטית סבוכה ומורכבת. דווקא האהובה – סמל השפע והפיריון – תקבל ממנו, מן ה"הלך" הדל והערירי, "שקדים וצימוקים" (סמל של שפע ופיריון). ריחוקה, עליונותה ואכזריותה של אהובה זו מרמזת על נכריותה, ומכל מקום המילה "אֵלֶי", שאותה נוקט הדובר, מרמזת לבידול אֶתְנִי ודתי בינו לבינה. היא, המלכה או המדונה הזרה, גאה ומרוחקת, ואילו ההלך הרך והסנטימנטלי מבקש להתקרב אליה ולהעלות לה מנחה. הצירוף "שקדים וצימוקים", הלקוח כאמור משירי עם בידיש, עשוי אפוא להצביע על יהדותו של ה"הלך" ואף להעניק לאמירתו טון רגשני ורך, מעין זה המתלווה לשירי ערש יהודיים. שרבוכם של צלילי לוואי גלותיים ויבבניים ללב לבה של האווירה המערב אירופית, היפה אך האכזרית והמנוכרת, עשויה לרמז לרעיון "תעודת ישראל בגויים": דווקא היהודי הדל והמזולזל הוא הסובב עם "צלוחית של פליטון" (כמאמר ביאליק בשירו "הרהורי לילה"), או עם קערת צימוקים ושקדים, כמאמר אלטרמן כאן ובמקומות אחרים,²¹ ומשפיע עליהם משפּעו. ואולי אין תווי ההיכר היהודיים הללו אלא

מטפורה לזרותו של ה"הלך", לעונוי המרוד ולנידויו (המתאים לתיאורו של המשורר המודרני, הגולה והמנודה, המתואר אצל בודלר כיסעור), בתוך האווירה החומרנית והכוחנית, אך הפיליסטית (philistine), המקיפה אותו מכל עבר.

כדי להבkie את לב האבן של המלכה הנישאה, אין ה"הלך" של אלתרמן – צירוף אוקסימורוני של טרופדור נכרי, של יהודי נודד ושל בוהמין פריזאי – מביא לה אפוא מתנות יקרות ונדירות שהשיג בקושי רב. זוהי מתנה דלה במושגי המלכה, אך יקרה במושגיו של ההלך הדל. על דרך הפרדוקס, דווקא מתת דלה זו עשויה לרכך את לב האבן שלה ולטעת בו רגש. זוהי מתנה חומרית ורוחנית בעת ובעונה אחת (אפשר שהשקדים והצימוקים, בבואה מצומקת של פרות ארץ-ישראל, אינם אלא חרוזיו, פרי אמנותו של ההלך הדל, המהווים בבואה מצומקת של החיים, ולא פרות של ממש). כך או אחרת, ה"הלך" של אלתרמן הוא אפוא תערובת של חומר ורוח, של מזרח ומערב, של קבראזים והלניזם. בשירו יש מן הרכות של שירי הערש היהודיים ומן האכזריות הזרה והמנופרת של התרבות החצרנית שממערב.

תערובת דומה של מופרות ושל ניכור, של יהדות ונצרות, מצויה בטורו הידוע של אלתרמן "מכל העמים", הבנוי על רמיזה לאותם שירי ערש יהודיים שבהם נזכר הילד היהודי הרך, שתחת ערשו עומד גדי רך כמוהו: "נְהָאָב הַנוֹצְרִי הַקְּדוֹשׁ בְּעִיר רוֹם/ לֹא יֵצֵא מֵהִקְל עִם צְלָמֵי הַגּוֹאֵל/ לְעִמּוּד יוֹם אֶחָד בַּפּוֹגְרוֹם.// לְעִמּוּד יוֹם אֶחָד, בְּמָקוֹם שֶׁעוֹמֵד בּוֹ שְׁנַיִם כְּמוֹ גְדִי/ יִלָּד קֵט, / אֶלְמוֹנִי יְהוּדִי". השימוש בגדי וברועהו רומז כמוכן לשירי ערש יהודיים ("אונטער דעם קינדס וויגעלע/ שטייט א גילדן ציגעלע"²²), אך מעלה גם תמונה ידועה מן האיקונוגרפיה הנוצרית: ישו, הרועה הנאמן (*il pastor fido*), נושא על גבו גדי. לפנינו התנגשות עזה וסרקסטית בין הרוך של שירי הערש בידיש והאכזריות של הממסד הכנסייתי בתקופת השואה; בין הרחמים (*pietatis, mercy*) שבדרשות ההטפה של הדת הנוצרית לבין התנהגותה של הכנסייה בפועל, בעת שבה העולם באמת זקוק לרחמים. בתקופת השואה השתמש אפוא אלתרמן תכופות במוטיבים משירי העם בידיש. כך, למשל, בטורו "על אם הדרך" הוא השתמש, כפי שראינו בפרק הראשון, בשורות מתוך שיר העם היידי הנודע "אין מיטן וועג וועג שטייט א פוים" (גינצבורג ומארק 1901, סימן 14), המבטאות את הגעגועים לציון, ובגלגולן האלתרמני את קצם של החיים היהודיים במזרח אירופה ואת היציאה לדרך הנדודים, שסופה מי ישורנו: "על אם הדרך עץ עמד. / עמד נופל אפים: [...] על אם הדרך עץ נכרת/ נכרת ויהי לתרן".²³

השיר "יום פתאומי" הוא לכאורה מפגן מרהיב של קרנבל עירוני, לפי כללי המנשרים הפוטוריסטיים, שהעלו בין השאר את התביעה שתהא לשון השירה מורכבת משמות עצם שיש להם כפיל²⁴ ("המלה – לביאה/ וקליל – אקלת! / הרפיכני השוק על פתף אדירה [...] / אלהי, הדורה היא עירך ההוללת, / הוציאנה אלי לדירה!"). למעשה יש בשיר זה התנגשות אוקסימורונית של התמים והמושחת, של הישן והחדש, של היידי ושל המערב אירופי. בפתח השיר נכתב "אכל השמים/ קפצו לבנה, / עלו ללחף את חציר גגותינו". ברקע הדברים עומד הפתגם ביידיש האומר: "א מעשה פון א ציגעלע א וויסע" (סטוטשקאוו 1950, סימן 338), המבטא אבסורד. ואכן, לפנינו מציאות של "עולם הפוך": השמים עולים אל הגג כעז לבנה המלחכת חציר גגות, מעין האבסורד המצוי בציורי מרק שגל, המערבים אמצעי ביטוי מודרניסטיים ורסיסי מציאות של משכבר הימים. כרגיל ביצירת אלתרמן, בתוך תמונה כה יהודית משתרבים גם יסודות "יווניים" מן המיתולוגיה, הרואה בשמים שממעל את שדות האליזיום הנצחיים (champs elysées), את שדות המרעה הכחולים שבהם רועות הנשמות לאחר המוות.²⁵

שירו של אלתרמן מושך אפוא תכופות את קוראיו לכיוונים מנוגדים, שאינם מתיישבים זה עם זה. כך, למשל, בשיר הגנוז "ערב חג", מתואר רחוב פריזאי על הידורו ושחיתותו ("פנסים ענבל יצלצלו לי: בוא נא/ לאהב את שבל מונפרנס/ הנגר מקפולי רוטונדה"). בבית הראשון נאמר: "כל אדם קשב: אני היום יפה, / היום אורחים אלי יבואו..."; ואילו בבית האחרון נאמר: "אז אגמע קפה, ארצה נשים צובעות/ פי טן-טן קתמלקת מתלקת/ ואמרת: אות הוא, מישהו יבוא, / אין ספק: אורח בא מנגד". לפנינו שיר שהוא ספק ילדוטי ותמים, ספק שיר שכולו פריצות וניסיון החטא (על פי הדיכטומיה הרומנטית השגורה של *innocence vs. experience*). מצד אחד, זהו שיר המעלה את זכר הפתגם ביידיש "אז די קאץ וואשט זיך וועלן זיין געסט" [כשהחטול מתנקה, סימן הוא שאורחים עתידים לבוא; וראו סטאטשקאוו 1950, סימן 554], וזה מעלה מציאות גלותית, מזרח אירופית. מצד שני, זהו שיר פריזאי, שבו ה"אורח" אינו אורח תמים, כבפתגם היידי, כי אם אחד מלקוחותיה של הפרוצה המתוארת כחטולה מתלקת, שמושחת את פיה בששר. פתגם יידי זה מהדהד גם בהקשר לא-צפוי בפזמון המוקדם של אלתרמן "אורח", המתאר אורח ערבי לא-קרוא, המגיע לעיר העברית הראשונה, שהולכת ונבנית לנגד עיניו הרואות, ובשבתו בבית קפה, הוא קורא בעיתונו בנחת על דבר "היהוד מקריבי המולדת". אורח זה מתואר בשיר כמי ש"רפה פסיעתו כפסיעת חתול",²⁶ להזכירנו שאביו הקדום של

החתול הוא הנמר הטורפני. שוב, לפנינו הוויה אוקסימורונית, המפגישה אידיליה וסיוט, תמימות ופריצות, מזרח ומערב.

צירוף אוקסימורוני "צורם" של תרבות יידיש ושל תרבות המערב הנוצרית מצוי תכופות בשירת אלתרמן כחלק מתפיסת עולמו ההומניסטית, הרואה בתרבות ישראל חלק מתרבות העולם, ולא תרבותו של "עם לבדד ישפן ובגוים לא יתחשב" (במדבר כג, ט). כך, למשל, בשיר "אל הפילים", זוקפים הפילים אוזן לקול תרועת השופר, ותרועה זו מבשרת את שובה של המלחמה אל העולם, לאחר שנדמה היה לכול כי עידן הציד והפרא כבר חלף-עבר מן העולם. תרועת השופר מבשרת גם את בואו האסכטולוגי של המשיח, שעם הישמעו נרפאים כל המדווים והחוליים. גם כאן החולים "נקטפים" ממיטתם ("שִׁמְעֵנוּ! / הִנֵּה מְטוֹת הַחֹלִים / יָד הַסֶּעַר הִנֵּה תִקְטְפֵנוּ!"), ספק נרפאים כבחזון אחרית הימים, ספק נקטפים אל מותם. אמונה זו בדבר הירפאם של כל החולים עם בוא המשיח מקובלת כידוע בעולם הרוח הנוצרי, אך היא עולה גם מן המימרה היהודית העממית "אז משיח וועט קומען וועלן אַלע קראאנקע געהיילט ווערן" [לכשיבוא המשיח יירפאו כל החולים; וראו: סטאַטשקאָו 1950, סימן 340]. שוב לפנינו עימות אוקסימורוני של מימרות הלקוחות מן התרבות המזרח אירופית עם מימרות מן התרבות המערבית והנְכָרִית.

מפגש של היידיש הקרובה ללב ושל תמטיקה ואווירה קרות ומנוכרות ניתן למצוא גם בשיר "ירח" (כוכבים בחוץ), המתאר עיר ישנה וחרבה, ה"טְבוּלָה בְּכָי הַצָּרְצָרִים". את הצרימה הדיסהרמונית מתארת לשון יידיש באמצעות מילים כמו "גרילציקייט" (קול הצרצרים) או "קאַצן-יאַמער" (ילל החתולים), ומכאן תיאורו של מנדלי מוכר ספרים ב"בעמק הבכא" (ספר שביעי) ושל ביאליק ב"שירתי" את הבית הדל והמחולל בחתול הרובץ על הכיריים ובצרצר המשמיע את נגינתו המשממה מבין הסדקים. תיאורה של "עיר טְבוּלָה בְּכָי הַצָּרְצָרִים" אצל אלתרמן יש בו התנגשות אוקסימורונית של האקוסטי והוויזואלי: אלתרמן נוטל כאן את קול הנכאים המונוטוני של הצרצר, והופכו לעניין מוחשי, למבול של דמעות שבו העיר שקועה.²⁸ ואף זאת, לציונו של חיזור מונוטוני ומונוכרומי משמשים ביידיש הניבים "ווי אַ לִבְנָה", "ווי אַ מת", "ווי אַ תּוֹם", "ווי אין תכריכים", "ווי אַ גריל" (ראו: סטאַטשקאָו 1950, סימן 294). וכאן קול הנכאים של הצרצר מהווה מקבילה לשימומו ולשעמום (ennui, spleen), או למועקה (angoisse) של הסימבוליזם הצרפתי. שוב לפנינו התנגשות אוקסימורונית של מזרח ומערב, של פולקלור יהודי ושל מודרניזם מערבי.

גם בשמחת עניים, יצירה שנכתבה ב-1941 על רקע החשש הכבד פן ימגר הנציזם הטוטליטרי את תרבות המערב, ההומניסטית והדמוקרטית, משולבת אידיומטיקה של יידיש, בצד הדים מסידור התפילה ומן השירה העברית של ימי-הביניים.²⁹ מעניין להיווכח שדווקא יצירה זו, שבני דור המאבק על עצמאות ישראל (גם ה"צברים" שוללי הגלות וגם ה"עולים החדשים" שהושלכו ל"כור ההיתוך") ראו בה ביטוי לאַתוס שלהם, רוויה על דרך הפרדוקס במטבעות לשון, בדמויות ובמוטיבים מן המציאות המזרח אירופית, שלשונה לשון יידיש. כך, למשל, בגבור החשש לגורל אירופה ויהודיה, כתב אלטרמן ב"שיר של אותות": "אם כלבים בוכים בעיר/ הלא אות כי מלאך עובר בעיר". לפנינו הד למימרת הז"ל "כלבים בוכים מלאך המוות בא לעיר" (ב"ק ס ע"ב) ולגלגולה של מימרה זו בידיש: "אַז אַ הונט וואָיעט איז איינער געשטאַרבן" [כשכלב מיילל סימן שמישהו מת, סטאַטשקאַוו 1950, עמ' 183]. נביחת הכלבים היא אפוא אות מבשר רעה לבאות: המוות הוא שיפרוש כאן את מצודתו ואת ממלכתו.

גם בשיר הגנוז מתוך *חגיגת קיץ* ("שיר לבעלת סטמבול"),³⁰ נאמר בעליצות מקברית ששחוק ודמע משמשים בה בערבוביה: "לא נורא. זֶה אַפלו מוסיף לָה גֶן/ שֶׁל צִלְמוֹת עֵלִיז [...] וְשֶׁל קִץ שָׁגם הוּא מְצַטְחֵק בְּפִתּוּחַ. // זֶה כְּמוֹ מְצַטְרֵף לְאֶחָד עִם אֶבְחַת/ הַבְּרֵק [...] וְנִבְיַחַת/ הַכְּלָבִים וְנִימַת הַחֵלִיל הַרוֹעֵד/ הַהוֹפְכִים בְּפִתּוּחַ אֶת הַרְגֵעַ לְחַג/ שְׁעֵמוֹ הִיא פְּלִי פֶחַד שְׂאוּלָה יוֹרְדֵת". הפתגם העברי העתיק והפתגם בידיש בדבר נביחת הכלבים בעיר הופכים את החג לחגא ואת הקיץ לקיץ.

אך לא בפתגמים מקבריים בלבד עשה אלטרמן שימוש ביצירה קודרת זאת, שנכתבה על רקע אירועי הזמן הקשים, אלא גם בפתגמים עממיים האומרים עליצות ושמחת חיים, ואשר מגבירים למרבה הפרדוקס את האימה והבעתה. כבר בכותרת העליוה-הקודרת "שמחת עניים" מתנגשות השמחה (המוחשית או המופשטת) עם העוני והמוות. כותרת זו, שיש לה כעין מקבילה בצירוף שבידיש "אַ לוסטיקער דלות" (סטאטשקאוו 1950, סימן 488), הופכת את היצירה בכללותה לכעין "ריקוד שחת", או "מחולת המוות" (*danse macabre*), שבו מוביל מלאך המוות את הנידונים למיתה (והרי "עני חשוב כמת") עד עברי פי קבר במחול ובנגינה. השירים הרומזים לתשתית פולקלוריסטית זו הם שיר הפתיחה ("וַתֵּאָא פִּנּוּרִיָּה שְׁמֶחַת עֲנִיִּים"), "המשתה", "שיר של אור", "שיר מחול", "הטנבור" ושיר הסיום ("קרע מקפד, פִּי שְׁמֶחָה בְּמַעֲוֹנָנוּ").

ב-1940, כשנה לפני פרסום *שמחת עניים*, כתב אלתרמן את הבלדה הגנוזה "שיר מאור עיניים"³⁰, הדומה ל"שיר שמחת עיניים" מתוך היצירה הקנונית. בלדה גנוזה זו מתארת זקן דמוני, בעל זקן אדמוני (ובלשון היצירה, זקן בעל זקן "חכלילי" – סינתזה של "כחול הזקן" ושל "אדום הזקן" מן האגדה הנכרית והעברית), העובר בכל העירות לעת לילה, ובכל מקום שבו עובר הוא והכנר הסומא הנלווה אליו, שם שוכבת "פֶּלְתָנוּ יָפָה פֶּלְבָנָה, שָׁם הוֹרְגָה עַל קְדוּשׁ הַשָּׁם", כבבלדות גרמניות ועבריות שרקען ערי אשכנז בימי הביניים. הפזמון החוזר בבלדה הגנוזה ("וְשָׁמְעוּ פְּלוֹתֵינוּ יָפוֹת פֶּלְבָנָה", או "שָׁם וְשָׁכְבָה פֶּלְתָנוּ יָפָה פֶּלְבָנָה") הוא, כמובן, תרגום של המימרה מיידית המדברת בשבח הכלה ("שיין ווי די לבֶּנֶה") [יפה כלבנה; וראו: סטאטשקאוו 1950, סימן 520]. גם הפזמון החוזר ב"שיר של אור" מתוך *שמחת עניים* ("יָפָה בְּתֵי בְּסִינְיָה") מזכיר – בשינויים המתחייבים מן ההקשר ומאילוצי הזמן – את דברי השבח הנשמעים בשירי חתונה עממיים ומספרים בשבח הכלה, יפי עיניה ועדייה. כאן העדיים הם הסכינים הנוצצים כעדיים – כלי המשחית ההורגים את הכלה ואלה שבהם היא מתגוננת נגד מבקשי נפשה.

באחד מטוריו – "מכתב של מנחם מנדל" – שנכתב לאחר היוודע שואת יהודי אירופה, כתב אלתרמן: "וְעַל שְׁלֵג נָח סְטֵמְפֵּינֵי, קֵט וְיַחַף, וְיָקְלוּ כְּמֵאֵז מְלֵא חֵן עוֹד". בכל השירים הללו, יסודות הפולקלור היהודי, החמימים והלבביים, מתגברים את יסודות החלחלה והאימה. אפיתים כמו "יפה כלבנה" או "מלא חן" ניתנים כאן לגוויותיהם של אותם יהודים, שמעתה יחיו רק בין דפי כתיבה של מנדלי מוכר ספרים ושלוש עליכם, שהעלו בחרט את יהודי העיירה והנציחו אותם לדורות. ניתן אפוא לראות כי עירובם של פולקלור יהודי מזרח אירופה ושל הפולקלור המערב אירופי העכו"מי (מאגדת פרידריך ברברוסה [= אדום הזקן], או מן המעשייה על "כחול הזקן" מאסופת המעשיות העממיות של שרל פֶּרוֹ [Perrault]), מעניק לשירים אלה את אופיים המיוחד, שאין דומה לו בשירה העברית. עירוב של מוטיבים, למשל משירתו הביניימית של פרנסואָ ויון ומשירתו הביניימית של שמואל הנגיד, או מסיפורי חסידים ומאגדות האחים גרים, ימצא הקורא כמדומה רק בשירת אלתרמן.

ב-1942, כשנה לאחר פרסום *שמחת עניים*, החל אלתרמן בכתיבת מחזור שירים, שהיבורו לא נשלם ושאמור היה להכיל תריסר סיפורים מחורזים על קלם ועל גורל חכמיה. מחזור זה, ששיר הפתיחה שלו נקרא "עיר השוטים", אמור היה להדגים כיצד צועדת עיר שלמה אל האבדון, על חכמיה ועל כסיליה. סכלותו של המין האנושי, רמז אלתרמן ביצירה הבלתי-גמורה, זו שסללה את הדרך לשירי *מכות מצרים*, היא תולדה של

"שבע חכמות". דווקא אירופה, רוייית הדעת והחכמה, הסיגה את העולם לאחור וגלגלה אותו כחבית השוטים. מעניין להיווכח שדווקא כאשר החליט אלטרמן לכתוב על המערב הלא-יהודי, על אירופה המערבית המתורבתת שהפכה לאספסוף פרוע ונבער, הוא נזקק לפולקלור היידי, ולא לאגדות האחים גרים או לאגדות אנדרסן. ובהקבלה כיאסטית, דווקא כשהחליט לכתוב על העיר העברית הראשונה, שחזיה ייחלו להופעתו של הגנב העברי הראשון, הוא כתב עליה במונחים הלקוחים מעיר היריד המזרח אירופית, על גנביה וגזלניה:

הוי אַיִנה גַּנְבִים, רבוֹן עוֹלָם! [...] אָבֵל הַפֶּעַם אִם יַעֲשִׂירֵנִי אֵל, / אָקֵנָה לִי עוֹד הַיּוֹם אֶת הַקֵּרִיד הַזֶּה [...] וְאוֹצְרוֹתֵי קְשׁוּט עַל פְּנֵי אוֹצְרוֹת שׁוֹנְאִי! [...] תַּצְמַח עָלַי דְּבִשָׁת/ אִם יֵשׁ אֵתִי פְרוּטָה [...] וְאָלֶף גְּזֻלָּנִים וְחֻזִּיִּים נְרַעַם! הוֹי אַיִנה גְּזֻלָּנִים, רבוֹן עוֹלָם.³¹

על כן, אפילו בפזמון מוקדם מפזמוני "המטאטא" – "חגלידע" – מתוארת העיר הקטנה, הלובשת את חזותה של עיר מערבית לכל דבר, בעירוב אוקסימורוני של הבראיזם והלניזם. מצד אחד, העיר מדומה לבירת התרבות המערבית, ומצד שני, כדי להדגיש את ממדיה ואת קרתנותה, משוררבת לתוך התיאור גם המילה היידיית "נעבעך": "הָהָ, תֵּל-אָבִיב [...] אֶת הַקֵּטְנֻטְנָת בְּעָרִים/ פְּרִיז לֹא תִקְנֵא בָּךְ – / לְמַחְמָאוֹת הַתִּיָּרִים/ מְאָמִינָה אֶת, נְעַבְעֵךְ".³² היעדרם של גידופים וקללות בעברית בת הזמן וריבוים הבולט בידיש המדוברת הביא את אלטרמן לתרגום מחוכם של קללות אלה לתוך שיריו ופזמוניו. גם במובאה שלעיל, מתוך "שלושה שירי גוזמאות", משולבות מיני וריאציות של אמירות עממיות, כגון "על... שונאי", "גזלנים", "ריבון עולם" וכדומה, המשמשות בידיש.

כבר בשיר המוקדם "וריאציה" הפגיש אלטרמן את המטפוריקה הבוטה והכעורה מבית מדרשו של שלונסקי, ואת מילות התיאור העממיות ("נתקע כמו עצם בגרון"): "צִמְרַמְרַת פּוֹכְכִים בְּגוֹיָתוֹ עוֹבְרָת/ וְהִירָם לוֹ פְּעָצָם בְּגָרוֹן".³³ כך גם בשיר המוקדם "שעה לבנה": "אֵיךְ גּוֹפִי קְשָׁרְמָנָה [= תבת נגינה] נִגַּן אֶת סִינֵי/ בְּקֻצְנֵי חֲצוֹת, לְמִשְׁרָתוֹת בַּחלוֹן. [...] אֶת זֹה הַתַּבֵּל הַיִּינִית, הַקְּחָהּ, / נְבָרְךְ בְּדַמְעוֹת בַּאֲבֵי אַבִּיהָ".³⁴ השורש בר"ך משמש בעברית המקראית גם בהוראת קל"ל ("ברך אלהים ומת", איוב ב, ט), וכאן לפנינו צירוף אוקסימורוני של קללה יידיית נמוכה ושל שיר תהילה מרומם לתבל ולבורא שמים וארץ.

ראינו כי יצירתו של אלטרמן שמחת עניים היא במובנים רבים מחולת המוות של הנידונים למיתה, המובלים בידי מלאך המוות אלי רקב וקבר, כשם שהיא במובנים אחרים שירה של עידוד וחיוב ערך החיים. מוטיב

מקברי זה של המתים ההולכים לקברים מלווים בכינור, בחליל ובתוף, לא הרפה מאלתרמן כל ימיו. גם מחזור שיריו "שיר עשרה אחים" בנוי על שיר העם היידי "צען גוטע ברידער זיינען מיר געווען" [עשרה אחים טובים היינו], שהוא *danse macabre* הבנוי במתכונת של טור אריתמטי יורד ומתמעט. גם היצירה הקרנבלית המאוחרת של אלתרמן, "חגיגת קיץ", בצד היותה חגיגת אסיף דיוניסית, ססגונית וקולנית, הריהי מחולת מוות – "הג הקציר" המבעית של המלאך בעל החרמש ומחול השחת של הגוף ההולך אל בית עולמו.

שיר י"ז של המחזור "דברים שבאמצע" (מתוך *חגיגת קיץ*) אף הוא אינו אלא *danse macabre*, המכווץ את כל מהלך חייו של אדם לממדיו של יום אחד בחיי המשורר איש הרוח: "שְׁלֵשָׁה כְּלֵי-זֶמֶר נִגְנוּ בְּעִיר/ עַל כְּנֹר, עַל חֲלִיל, עַל תֵּף./ עֵבֶר עַל פְּנֵיהֶם אִישׁ צִעִיר, / אָמְרוּ לוֹ: מַלִּים לְנַגֵּן הִנֵּה כָּתֹב." יושב האיש הצעיר, כותב ומוחק, מתקן ומלמש, מוסיף וגורע, ובראותו כי בא הערב (תרתי משמע), הוא מעלה אור בחדרו וממשיך במלאכה. תיאור זה הוא קודם כל דיוקן אוטו-אירוני של אלתרמן עצמו, שכל ימיו עברו עליו בד' אמות, במעגל אינסופי של יצירה. במעגל רחב יותר, לפנינו חייו של "כל אדם", שהרי אנוש כחציר ימיו. עוד בטרם מגיעה המלאכה לסיומה, וכבר גיבורנו זקן ודוחה: "קִם וְיָצֵא אֶל הַקּוֹל הַמְּנַגֵּן/ וְצַחַק בְּפִה שְׂאִין בּוֹ שֶׁן/ וּבִידוֹ הַצֵּהָבָה בְּדַל נִיר/ וגופו גוחו, שָׁמֵן, זָקֵן". בהודיעו למנגנים כי "לְהַסְפִּיק אֵי אֶפְשָׁר עַל רֶגֶל אַחַת", משמיע לפתע הכינור "צִעֵקַת מִיתָר", ומיתר חייו של האיש פוקע. כמו בשיר הילדים הביאליקאי "מקהלת נוגנים" ("יוסי בפנור, פסי בתף") וכמו בשיר היידי "עשרה אחים טובים היינו" ופזמונו החזור, העליו והמקברי כאחד, "שמערל מיט דער פֿידל" (גינצבורג ומארק 1901, סימן 130), גם כאן חבורת ה"כליזמרים" מבשרת את בוא "המועד". "המסכה האחרונה", יצירתו האחרונה של אלתרמן, מצמידה אף היא בדרך אוקסימורונית את העליצות ואת הקץ, את מסכת הקרנבל ואת מסכת המוות הפרושה על האמן, יצירתו ועולמה בבוא "המועד".

יצירת אלתרמן, לסוגייה ולתקופותיה, עוסקת בתופעות של שקיעה וצמיחה מתוך האודים והאפר (שקיעת ערים והולדתן, ירידתם לטמיון של אוצרות תרבות ואמנות עם בוא הברברים ולבלובם המחודש של גילויי תרבות רעניים עם היציאה מן ההריסות, מותם של זקנים חסרי שניים על ערש דווי וחיובו חסר השניים של העולל בעריסה). בהקשר זה, יידיש מגלמת ביצירתו את התרבות השוקעת, שלא תהיה לה תקומה, והעברית את זו המתעוררת מתרדמה כתינוק שזה אך נולד. אלתרמן האמין שהתרבות המתחדשת צריכה למשוך את כוחה ואת חיותה מכאן

ומכאן, מן היידיש ומן העברית, מלשון השוק ומלשון הטרקלין, מן הזירה הקלה ומבימת הנאום הרציני. הוא חשב שעליה להתפתח מבלי שתכרית את אחד האגפים. הוא ביקש שתתרבד השפה העברית ותרבותה מכל הרבדים, לרבות ספרות ההשכלה, שמשוררי המודרנה בזו לה וליל"גזמים שלה.³⁵

במחזור "צלמי פנים" שבסוף חטיבת שירי עיר היונה, המליץ אלטרמן מפורשות, כי בתוך מהומת המהפכה הציונית, על העם להשתהות מפעם לפעם ולתהות אם אין ב"חולי" הגלותי גם יסודות שראוי לשמרם מכל משמר. ומסקנתו היא שאין להשליך את המטען שהביא עמו העם משנות גלותו, ובעת שבה הוא מעצב לעצמו זהות חדשה, עליו להאט במקצת את הקצב ולהקדיש מחשבה למיון קנייניו הלאומיים. בניגוד ל"כנענים" שפסלו את הכול "עד בְּרַנֵּעַ", ואמרו "נְדַלְגַּעַל עַל דּוֹרוֹת עַד יְבוֹס" ("מריבת קיץ"), צידד אלטרמן בפלורליזם ודיבר בזכות סינתזה וריבוד. הוא ביקש להציג את תרבות הגולה כתופעה מפוארת ורבת-ממדים, ששרידיה הדוויים מגיעים ארצה ונקלעים לתוך מלחמת תרבות, שבסיומה יעוצבו זהות חדשה, דיוקן יהודי חדש ותרבות ישראלית מקומית. בניגוד לבן-גוריון, שהאמין באפקטיביות של "כור ההיתוך", חייב את כל נושאי התפקידים הממלכתיים להתנער לאלתר משמותיהם הגלותיים, התנכר לידיש ודילג על כל היצירה היהודית שנוצרה באלפיים שנות גלות, תפיסתו של אלטרמן הייתה מתונה ואבולוציונית. הוא חשב שעיצוב דמותו של היהודי החדש אינו עניין לאינדוקטרינציה ולמפעלים ממלכתיים מכוונים, כי אם עניין טבעי שראוי לו שיעשה מעצמו, בחשאי ובמשך דורות רבים.

הערות

1. תגובה ראשונה זו על קובץ הבכורה של אלטרמן נדפסה במוסף לספרות של דבר, ביום 25 בפברואר 1938. ראו: באומגרטן 1971, עמ' 27-28.
2. שם, עמ' 9.
3. הרשימה נדפסה לראשונה במאנים (השבועון), ז (תרצ"ח), עמ' 132-143. כונסה בספרו עיינים, תל-אביב תש"י, עמ' 232-236. ראו גם: ויינגרטן 1971, עמ' 29-30.
4. הרשימה נדפסה לראשונה במוסף לספרות של דבר, מיום 28 באפריל 1938. ראו גם: ויינגרטן 1971, עמ' 32-34.
5. ראו "לקסמה של שירת אלטרמן", בספרו של נתן זך 1966, עמ' 63-66.

6. לא תרצח (ילקוט קטן של שירים נגד המלחמה), מצורפים, מתורגמים ומוסברים במאמר מבוא על-ידי א. שלונסקי, תל-אביב תרצ"ב. המבוא כונס בתוך שלונסקי 1960, עמ' 20-27.
7. "אל תתנו להם רובים", *טורים*, א, גיל' מז, ט"ו באב תרצ"ד (27.7.1934). ראו: *מחברות אלטרמן*, ב, עמ' 136-138.
8. דבריו אלה של שלונסקי הם ברוח ריקודם המקברי ("מחולת המוות") של הקבצנים בגרסתה ביידיש של הפואמה "בעיר ההרגה" מאת ביאליק ("א" שווארצע חופה אויף דיין קראַנקן קאַפּ"; "אין שחיטא שטאַט", שורה 185); ברוח "שיר העם" של ביאליק "למנצח על המחולות"; וכן ברוח מחזהו של אנ-סקי *הדיבוק*, שאותו תרגם ביאליק לעברית.
9. יונתן רטוש, "מנגד לארץ", אלף, ינואר 1950.
10. תקדים לרעיון זה, שמצא את ביטויו המגובש ב"מריבת קיץ", מצוי כבר בשירו של אלטרמן "העלמה" (*מחברות לספרות*, ג, מחברת ב, טבת תש"ה [דצמבר 1944], עמ' 23), שנתפרסם לפני "מריבת קיץ": "'עלמה, הבת העבריה, עוד לא נשלם צלמך עד קבע. / צפון וקדם וציה / אותך נוגדים עוד במקבת. // זהב וְלָבֵן וְקֶדֶר / עוֹדֵם עוֹמְדִים בְּקֶרֶב עֲלִיף. / חתוך קולך עוד לא הגדר, / עוד לא נקבע חתך עיניך. // כל שבט משבטי עמך / מוסיף לך נפך למורשת. / ה, ה, מי יוכל לשערך / שלמה מגמרת, מלששת!".
11. במאמרו "מן הקצה אל הקצה", *הארץ*, מיום י"ח בשבט תרצ"ב (26.1.1932), עמ' 2-3: "הכתובים הייתה הבמה המודרנית הראשונה והיחידה אשר ידעה להזמין אושפיוזין נכבדים ממלכות העבר אל סוכת הווה ולהושיב ליד רילקה ומודיליאני [...] את ר' נחמן מברסלב והשרף מסטרליסק ור' שניאור זלמן מלאדי". רובו של המאמר נדפס שוב ב*כתובים*, שנה ו, גיל' ט, כ"א בשבט תרצ"ב (30.1.1932), עמ' 4-2. למעשה, טיעון זה עלה לראשונה ברשימתו של שלונסקי "100" (שנתיים ל"כתובים"), *הארץ*, ז' בתשרי תרפ"ט (21.9.1928), עמ' 3: "שלובי זרוע לרוח היום יתהלכו בפרדס – שד"ל עם סטיפאן צווייג, ר' נחמן מברסלב עם מקסים גורקי, והפֶּשֶׁבֶה לבית מורפורגו עם עליזה מרקור". את רחל מורפורגו הפך כאן שלונסקי ל"כשה" (צורה ארכאית של 'כבשה', 'רחלה', ועליזה מרקור היא המשוררת הצרפתייה Elisa Mercoeur (1809-1835), חלוצת שירת הנשים בצרפת.
12. במאמרו "מנגד לארץ" (אלף, ינואר 1950; בשלב זה עדיין לא מוספרו גיליונות אלף), כתב רטוש: "הקיץ המתואר בשיר זה הוא אמנם קיצוני, הקיץ שלנו, אבל כפי שהוא נראה בעיניים זרות. בעיניו של חדש מקרוב בארץ-ישראל".
13. שירים אלה מצויים בארכיונו של המשורר במכון כץ באוניברסיטת תל-אביב. אחדים מהם נתפרסמו בנספח לספרי *עוד חוזר הניגון*, תל-אביב 1989, עמ' 315-322.
14. פורסם לראשונה בניסן, קובץ לדברי ספרות ועיון בעריכת א' שלונסקי, תל-אביב תש"ב. ראו גם: *מחברות אלטרמן*, ג, עמ' 28-29.

15. *כתובים*, ה, גיל' לה (רכה), כ"א באב תרצ"א (6.8.1931); וראו גם: *מחברות אלטרמן*, ב, עמ' 26-32.
16. באחד מ"טוריו" טען אלטרמן באירוניה כי בתקופה הפרהיסטורית רווחו מונחים "פרימיטיביים", כגון "מצפון האנושות", ואילו כיום ברור לכול שלא היו אלה אלא "אמונות שווא" ("אמונות תפלות", *הטור השביעי*, ג, עמ' 57-58).
17. *טורים*, א, גיל כד, כ"ה בטבת תרצ"ד (12.1.1934), עמ' 3; ראו גם: *מחברות אלטרמן*, ב, עמ' 120-121.
18. ובאופן מיוחד, שירו של בוריס פסטרנק "אחרי הסערה", שהשפיע כמדומה על "מסכה פנימית". שיר בוסר זה של אלטרמן שימש בסיס למבקר שלמה צמח (במאמרו "על ההשוואה" משנת 1935) לנגח את השירה מאסכולת שלונסקי בכלל, ואת שירת אלטרמן בפרט. מאמר זה נכלל בספרו של צמח, *מסה וביקורת*, תל-אביב 1954, עמ' 140-144.
19. ראו: שמיר (1998), עמ' 220-231.
20. השוו לתואר "גדולה שלי" ("מיין גדולה"), שבו מזכה האם היהודייה את בנה הרך בשירי הערש בידיש (ראו למשל, גינצבורג ומארק 1901, סימן 77). ראו גם: נוי 1983.
21. מחוזה דומה עולה גם מפזמונו של אלטרמן "שיר של מוכר פיסטוקים" (הארץ, כ"ו בכסלו תרצ"ה; 3.12.1934), שנתפרסם גם בשם "חיי של יוחאי" (רגעים, עמ' 65-66), שבו מתקרב הנער אל מותו ומביא עמו טס פיסטוקים. גם בפזמון וגם בשיר הקנוני דווקא העני והאביון, המתבטל בפני כוחות עליונים, מקריב למענם את חייו ומעלה להם מנחה יקרה: תרומה ללא תמורה.
22. גינצבורג ומארק 1901, סימן 60, 61, 66, 67. השוו לפזמון "שיר ערש" (תכנית מ"ח של "המטאטא", שהוצגה לראשונה ביום 7.2.1939; *פזמונים ושירי זמר*, א, עמ' 125): "תחת עֶרֶשׁ בְּנֵי הָרֶדֶף / גְּדִי עֶמֶד לְבָן וְצַח. / הַגְּדִי הֶלֶף לְקִנּוֹת הָלֵב, / אֶךְ חֶפֶשׁ לְשָׂא, לְשָׂא...". (פרודיה על שיר הילדים של ביאליק "תחת ערש בני הרך", המבוסס על שיר העם בידיש "אונטער דעם קינדס וויגעלע").
23. שיר העם הזה בידיש נתגלגל גם לפזמון של אלטרמן "קרוסלה", מתוך תכנית מ"ו של "המטאטא" (שהוצגה לראשונה ביום 3.9.1939; ראו: *פזמונים ושירי זמר*, א, עמ' 107): "על הַרְדֵּף עֵץ עוֹמֵד לוֹ, / אַחֲרָיו עוֹד פֶּעַם עֵץ / וְהַיְמָרְל נוֹדֵד לוֹ / וְלְהַמְרָן אֵין עוֹד קֵץ". הזמר מואנש כאן ולובש דמות של הלק, כדוגמת ההלך מ"פגישה לאין קץ", והאנשתו נעשית בדרך הזיעור (דימינוטיב), האופיינית לשפת יידיש ("זִמְרֵל"). גם הביטוי הלא-תקני בעברית ("עוד פֶּעַם" במקום "שוב") הוא תרגום שאילה מידיש ("נאָך אַ מָאָל").
24. ראו במניפסט הטכני של השירה הפוטוריסטית (1912): "צריך שמיד לאחר שם העצם, בלא מילת חיבור, יבוא שם עצם הקשור עמו [...] למשל: גבר-טורפדו, אישה-מפרץ, המון-נחשול, כיכר-משפך, דלת-ברז" (הרושובסקי *תשכ"ה*, עמ' 10).

25. והשוו לשורות מתוך שיר הנעורים הגנוז של אלתרמן "ערב עירוני": "לְנָאוֹת מְרָאָה כְּחָלִים גִּלְךָ נָא/ כָּל נִשְׁמוֹתֵינוּ הִבְלוֹת/ יָשָׁם דְּשָׂא עֵשֶׁב תִּלְחַקְנָה".
26. *כתובים*, ו, גיל' מ-מא (רעב-רעג), ערב ראה"ש תרצ"ג (30.9.1932), עמ' 1; *מחברות אלתרמן*, ב, עמ' 67.
27. שיר זה כלול באלבום שירי אלתרמן *סרנדה תל-אביבית*, בעריכת עוזי שביט, תל-אביב 1999, עמ' 67.
28. השוו למבול הדומיות והשמים בשיר "הם לבדם", החותם את *כוכבים בחוץ*, וכן לשיר "זווית של פרוור", המתאר את הבית המתפורר ההולך אל מותו "עם כָּל צְרָצְרָיו". שימוש דומה ביסודות שמבית ומחוץ משולב בשיר "הרוח עם כל אחיותיה" ("מִן הַכֶּפֶר הַטּוֹבֵעַ בְּנְהֵי הַפְּרִים"). לפי האידיומטיקה ביידיש, פרים ושוורים אינם מגירים דמעות חרף מבטם הנוגה, וכאן – על דרך ההגזמה והאבסורד – הם מגירים מבול של דמעות, עד שנתן לטבוע בתוכו.
29. על מקורותיה של יצירה זו, ראו אסתר נתן, "מקורות לפואמה 'שמחת עניים' מאת נתן אלתרמן", *הספרות*, ב/1, תל-אביב 1969, עמ' 245 – 250; ישראל לויין, "קולות מן העבר בהווה", בתוך: צבי מלאכי (עורך), *על שירה וסיפורת*, תל-אביב 1977, עמ' 33 – 66.
30. *מחברות לספרות*, א-ב, שבט תש"ט; וראו גם: *מחברות אלתרמן*, ג, עמ' 26-27.
31. "שלושה שירי גוזמאות" (א. קניית היריד; ב. זקנת החלפן; ג. קפיצת הלוליון), *עיר היונה* עמ' 235-249.
32. *פזמונים ושירי זמר*, א, עמ' 47-51 (מתוך תכנית ל"ז של "המטאטא", שהוצגה ביום 25.5.1935).
33. *גזית*, ב, חוב' ב, תרצ"ד (ראו גם: *מחברות אלתרמן*, ב, עמ' 146).
34. *הארץ*, י' באב תרצ"ה (9.8.1935); ראו גם: *מחברות אלתרמן*, ב, עמ' 163.
35. על לגלוגם של המודרניזם על מה שכונה בפיהם "יל"גזים", ראו בספרי *השירה מאין תימצא*, תל-אביב תשמ"ט, עמ' 156-158; *שם* עמ' 182, הערה 1; וכן: ח' הלפרין, "יל"גזים ללא יל"ג: יחסו של אברהם שלונסקי ליל"ג", בתוך: *סדן*, כרך ג, אוניברסיטת תל-אביב תשנ"ח, עמ' 331-338.

פרק שביעי

אין קץ לתְכֵמָה ואין כסיל לקישוט

על "מקרה הכסיל והחכם" (שמחת עניים)

א. שירה בעת מלחמה

את יצירת המופת שלו *שמחת עניים* (1941) חיבר אלתרמן בשלביה הראשונים של מלחמת העולם, בתקופה שבה החלו להשתרר ביישוב הלכי רוח קודרים לנוכח איומי הפלישה הגרמנית לארץ ובעוד המשורר שרוי תחת רישומה של פטירת אביו בטרם עת לאחר מחלה קשה. יצחק אלתרמן נפטר בגיל 58 בפברואר 1939, והמחזור *שמחת עניים* – ובתוכו השיר רב-האנפין "קץ האב" – נמסר לדפוס בדצמבר 1940.¹ אין צריך לומר שקדרותה החזותית והרגשית של היצירה משקפת נאמנה את ליקוי המאורות שנשתרר לנגד עיני המשורר הצעיר במישור האישי והכללי כאחד, וכדברי דוד כנעני במסה "על קו הקץ", שכותרתה נטולה מתוך "שיר של אור", משירי המחזור:

אי אפשר לרדת לעומקן של שירת המלחמה "שמחת עניים" ושירת האמונה "שירי מכות מצרים", אם אין שמים לב ל"אקלים" בו נולדו. הן מובנות רק על רקע תקופת גידולן – שנות ניצחונותיו המאיימים של הפאשיזם בעולם [...] (ש)העלה ברמה נסו של סמאל, (ש)יצא לכבוש את העולם בשם הרע המוחלט, הסאדיזם, הניהיליזם.²

בשנים אלה החל אלתרמן להתפכח מן האסתטיציזם המלוטש של "אסכולת שלונסקי", אשר בא בעבר לידי ביטוי בחזותם החיצונית של שירי *כוכבים בחוץ* (1938) שלו עצמו, והבין אל-נכון כי אין בו עוד מענה ראוי לאירועי הימים הנוראים. הוא חש כי הערכים האוניברסליים של בני האסכולה שאליה השתייך, שאינם מזדהים עם צרת העם, מתנפצים במפגש עם קרקע המציאות, ו"בשעה זו" של מאבק לחיים ולמוות אין המשורר יכול להתגדר במגדל השן של האמנות הצרופה – להסתפק בכתיבת שירים ססגוניים ובעלי קסם היפנוטי של "אמנות לשם אמנות". שומה עליו לנטוש לאלתר את ההשתעשעות חסרת המחויבות פרי עטו של משורר "גולה" המתריס נגד הממסד והחברה, ללבוש בגדי האקי חדגוניים ולהשתתף במאבק על עצמאות ישראל; שומה עליו לשקף את צבעי הזמן ולהטות אוזן לצליליו, גם אם הוא צבוע בצבעי האופל וצליליו עזים וצורמים. בתקופה שבה לא ידע היישוב אם ישרוד אם לאו, העלה

אלתרמן על נס את ערכם של ערכים כגון הרעות, האהבה, הקנאה לרעה והעמידה הנחושה מול הצר, וראה בהם ערכים שישרדו בעולם ככלות הכול ושבעבורם ראוי להיות ואף למות.³

הפיכתו מבוהמין "פריזאי" קל דעת, המלטש את שיריו עד דק, ל"משורר לאומי" כבד הגות, שיצירתו משמשת בבואה לענייני השעה, לא צמצמה את חוג ראייתו, ההפך הוא הנכון: על אף ששירי שמחת עניים משובצים על כל צעד ושעל בשברי פסוקים מתרבות ישראל לדורותיה (מן התנ"ך, מספרות חז"ל, מן הפיוט, משירת ימי הביניים, מהפולקלור היידי ומספרות עם ישראל של הדורות האחרונים), ואף שהם מלווים את אירועי התקופה בלחש שפתיים דובבות ובלב עטוף חמלה ומלא חרון, כאילו היו מזמוריו ופיוטיו של סידור תפילה מודרני, אין הם מנתקים את המצב היהודי מהקשריו הבין-לאומיים. ממש כבשירים הזורנליסטיים הקלים שכתב אלתרמן באותן שנים עצמן, גם כאן – בלב לבה של יצירתו הלאומית והקנונית – הוא מצא לנכון לחרוג מן האקטואלי והלוקלי ולטעת את הבעיה היהודית בתוך מעגליה האירופיים שממזרח וממערב. שיריו מקיפים מישורים הולכים וגדלים, הולכים ומתגבהים – למן הנעשה ברחוב היהודים ועד למתרחש הרחק, מאחורי הגדר, ב"חלונות הגבוהים" של מקבלי ההחלטות וקובעי המדיניות; למן הנעשה במחילות החולד ועולם המתים ועד למשתקף בעין העיט שמבטו לוכד בהעלם אחד עולם ומלואו.

בשנות המלחמה והמאבק על עצמאות ישראל, הרבה אלתרמן כידוע לכתוב שירים מענייני דיומא, הלא הם שירי "רגעים" שנתפרסמו בעיתון הארץ, שבו מצא באותה עת את פרנסתו בתורת עורך לילה ומתרגמן של ידיעות שנתקבלו בטלפרינטר מסוכנויות הידיעות בעולם.⁴ בשירי העת והעיתון הללו, תחילה ב"רגעים" (הארץ) ואחר-כך בשירי הטור השביעי (מהדורת זכר), הוא שילב זוויות ראייה שונות, לאומיות ואוניברסליות, אקטואליות ועל-זמניות. כך נהג גם ביצירתו הקודרת והקשה לפענוח שמחת עניים. כאן וכאן התיך למקשה אחת את חשכת המאה העשרים ואת חשכת ימי-הביניים, את מלחמת העולם השנייה ואת מסעות הצלב, את יהדות מזרח אירופה השרויה באמונה תמימה ואת המערב הנאור והמחושב, הבוטח בכוחו וביכולתו. במישור הפואטי התיך אלתרמן למקשה אחת את תרבות ישראל ואת תרבות המערב – הצרפתית והאנגלית, העממית והקנונית, העתיקה והמודרנית: את השירים העממיים הנשמעים ברחוב ובשוק ואת ההמנונות הנשגבים הנשמעים בבתי התפילה; את השירה העברית הביניימית (שמואל הנגיד, למשל⁵) ואת

השירה הצרפתית הביניימית (פרנסוא ויון, למשל⁶); את התנ"ך ואת הברית החדשה.

השיר "מקרה הכסיל והחכם" הפותח את השער הרביעי מבין שבעת שערי שמחת עניים, עשוי להדגים היטב תרבות מקורית זו של יסודות יהודיים ונכריים, מרוממים ונמוכים, עתיקים ומדיפי ריח של "צבע טרי", המאפיינת את יצירת אלתרמן בכלל ואת שמחת עניים בפרט. כדי ליצור את הסמליות העברית-אוניברסלית, הוא בחר להשתמש כאן בפסוקים מתוך משלי החכמה שבספרי קהלת ומשלי, אך הוציאם מהקשרם והעניק להם משמעות לא-צפויה. הוא בחר דווקא בספרים אלה (שביקשו לגנוזם בזמנם בשל שפע של השפעות זרות שנמצאו בתוכם) בשל יכולתם לייצג את עולם התבונה והשכל בתקופה שבה נשתבשו סדרי עולם. בין שורות השיר משובצים לרוב פסוקים כדוגמת "החכם עיניו בראשו והכסיל בהשך הולך וידעתי גם-אני שמקרה אחד יקרה את-גלם. ואמרתי אני בלבי כמקרה הכסיל גם-אני יקרני [...] ואיך ימות החכם עם-הכסיל" (קהלת ב, יד-טז) או "כי מה-יותר לחכם מן-הכסיל [...] מי-יגיד לאדם מה-יהיה אחריו תחת השמש" (שם ו, ח-יב), וכן "וכסיל מתעבר ובוטח" (משלי יד, טז) או "בוטח בלבו הוא כסיל" (שם כח, כו). בצד שיבוצים אלו מופיעים גם זכרי פסוקים מספר איוב ומזמורי תהלים.⁷

כידוע, מצאו חוקרי המקרא גם בספר איוב השפעות חיצוניות למכביר, ועל מעמדם כפול הפנים של מזמורי תהלים אמר אלתרמן באירוניה טרגית כי זהו ספר המאחד לישות אחת את עם ישראל הנרדף ואת אומות העולם הרודפות אותו ומעלות אותו על המוקד. בשיר ב של המחזור "שיר צלמי פנים" (עיר היונה) נכתב: "עת פי הָיו הַמוֹנִיָּהָם עוֹלִים, / לְקוֹל פְּעֻמוֹנָם, מְעִיר וְיָעַר, / לְשִׁים מְצוֹר בְּהֶגֶף פְּשִׁילִים / וְקִרְקָמוֹת עַל רְחוּבוֹ בְּשֹׁעַר, / הָיָה כְּנֹר מְלֶפֶו, מְזֻמֹּר תְּהִלִּים, / רִנַּת פְּהִינְיָהָם / בְּרֹאשׁ עִם בְּעַר, / וּבְעוֹד אֲשֶׁם שׁוֹרְפָה אוֹתוֹ לְשִׁיד / גַּם הוּא גַם הֵם זָמְרוּ תְּהִלוֹת דָּוִד". כוהני הדת העלו את בני ישראל על המוקד, ומזמורי תהלים בפייהם – תרגומם הלטיני של אותם מזמורי תפילה עבריים, שעלו בלחש על שפתי היהודים הנרדפים והמוקעים. אלתרמן השתמש כאן אפוא בטקסטים עבריים שפני יאנוס להם – פן יהודי ופן נכרי, פן על-זמני ופן אקטואלי. הוא אף העז לצקת את פסוקי החכמה שלו, המנוסחים בנוסח משלי וקהלת, לתבניות של קינות ביניימיות; ולחלופין, לתבניות של שירי חרפות ושירי רחוב וולגריים, הנשמעים מפייהם של "פיליסטרים" (philistines) גסים ופשוטי הליכות, שהתבונה והנאורות מהם והלאה:

שני הקטעים המקבילים הללו שבשיר "מקרה הכסיל והחכם" (שורות 17-26; 21), מכילים ארבע שורות בנות שני אנפסטים שבסופן באה שורה ארוכה יותר בת שני אנפסטים ואמפיברך, ותבניתם מזכירה באופן מפתיע את מתכונתם של דקלומי ילדים. יש בקטעים אלה אפילו דמיון כלשהו למתכונתו של החמשיר (limerick) בעל ההתכוונות הזולה והנלוזה, המשמש בדרך כלל כשיר חרפות ולעג. כאן וכאן עומד אדם ומתברך בקלונו של הזולת שנפל, ולמרבה הפרדוקס, הזולת אינו אלא הוא עצמו שחכמתו הובישה והפכתו לכסיל סכל ונקלה.

הפחד מפני המפלה, וכן מפני הקלוון וההתבזות הכרוכות במפלה, עומד גם במרכז שיר אחר על חכמה ועל סכלות, שכתב אלתרמן בשנות המלחמה, הלא הוא שיר הפתיחה של המחזור "עיר השוטים" על חלם וחכמיה,⁸ שאלתרמן החל בחיבורו כשנה לאחר הופעת *שמחת עניים* ("וּנְחָשׁוּ סְפוּרָךְ לִי מְעָרְבִי / וְרֵאִיתִי בְתַמַּת אֲנִלְתֹּי / מְסוּכָךְ עַל רֵאֲשׁוֹ כְּמִקְרָבִי / מְצַחֲקֶיךָ שֶׁל חוֹמְדֵי מְפִלְתֹּי"). תריסר סיפוריו של מחזור בלתי-גמור זה אמורים היו להדגים, כמשתמע משיר הפתיחה שלו ששרד, כיצד צועדת עיר שלמה אל האבדון, מתוך אווילות חכמה או מתוך חכמה אווילית. סכלותו של המין האנושי, טען כאן אלתרמן, היא תולדה של "שבע חכמות". ובמילים אחרות: דווקא אירופה, רוויית הדעת והחכמה, הסיגה את העולם לאחור וגלגלה אותו שאולה כ"חבית השוטים".⁹

אלתרמן (ובעקבותיו גם לאה גולדברג בבלדה הכמו-עממית שלה "שירי המשכיל והכסיל", שנכתבה בתום המלחמה¹⁰), נטל אפוא את מוטיב החכם והכסיל לא מספרות החכמה המקראית בלבד, אלא גם מן הפולקלור המזרח אירופי ה"נמוך", הנכרי והיהודי. הוא עשאו בסיס לשיר הגות אקטואלי המנתח את אירועי הזמן ומוראותיו, שיר שהנאיביות העממית ממנו והלאה. אולם למרות חזותו הנאיבית של שיר זה, המתאימה לבלדה עממית המשחזרת אירועים שמכבר הימים ("אִישׁ אֶת אָחִיו עוֹד יִשְׁאַל, / גַּם שִׁירָה עוֹד תִּגְדֵּי יִשְׁנֶה, / עַל פְּסִילוֹת שֶׁהֵיָתָה לְמִשְׁלֵל / וְחֻקְמָה שֶׁהֵיָתָה לְשִׁנְיָה"), מובעת בו הגות מורכבת ביותר מענייני השעה הקריטיים. הוא מנתח אותם מצבים ומתפלמס עם אותן בעיות שהעסיקו ללא הרף את היישוב ואת קברניטיו, אף הדידו שינה מעיני המשורר שנטל על עצמו את תפקיד הצופה לבית ישראל.

ב. חכמה המולידה סכלות

ב"מקרה הכסיל והחכם" ניתן לראות בדיעבד נבואה מרה על מוראות המלחמה ואירועיה, שבהם נספים באחת רשעים וצדיקים, כסילים

וחכמים, כופרים מתפקדים ומאמינים תמימים. אכן, בשנות המלחמה הרבה אלתרמן לקונן על סכלותם של המנהיגים, הגוררים את האנושות כולה, על חכמיה ועל כסיליה, אל עברי פי התהום. כך, למשל, בטורו "קולומבוס בוועידת מיניסטרים", הביא את הדברים הבאים מפי הספן הנועז: "גם הביצה הזאת/ היה היתה פרובלמה/ לפני שהצבתייה פהצב ביצה, // ולו טפילתי פה בדרך המקבלת/ שהקגלו לדוש פה נציגי עמים, / היתה אניתי שאולה מתגלגלת/ על הטפשים שבה ועל החכמים".¹¹ אלתרמן נטל כאן את המוטיב הפולקלוריסטי הידוע של "ספינת השוטים" ועשאו סמל ומשל לאירופה המתנוודדת על עברי פי פחת – על ספניה ועל כל נוסעיה. מאוזכרת כאן כמדומה גם האלגוריה הסטירית הנודעת של סבסטיאן פרגנט *ספינת השוטים* (1495, *Das Narrenschiff*), שנכתבה באותו זמן שבו ערך קולומבוס את מסעותיו הנועזים שהוכתרו בגילוי אמריקה.¹² הטור האלתרמני רומז לציבור הקוראים ברמז עבה כקורת בית הבד כי דרושים לקברניטי העולם תעוזה ופתרונות יצירתיים כשל קולומבוס כדי להציל את העולם מצלילה לתהום האבדון וכדי לנווט לחוף מבטחים. בפוליטיקה, כך סיכם אלתרמן את שירו הזורנליסטי האירוני, ניתן להגיע לניסוחה של נוסחה מתמטית שלפיה "גדל הפרובלמות/ עולה עם רבועו של קטן האדם. // ואם ירץ עולם את קדקדו אל פתל, / על תרבותיו את זאת יילילו התנים: / אבדוהו לא פרובלמות עצמות לגדל, / אבדוהו פתרונות של אנשים קטנים".

למעשה, כבר ב"אל הפילים" (משירי *כוכבים בחוץ*, 1938, שנכתבו ברובם בשנות מלחמת האזרחים בספרד, אשר שימשה כעין "חזרה גנרלית" למלחמת העולם השנייה), כתב אלתרמן על החכמה הנאורה המסיגה את העולם לאחור; על ההשכלה בהירת המגע והמבט, הנהפכת כבלי משים לסכלות חשוכה ונבערת מדעת:

אין קץ לחכמה ואין פסיל לקשוט
ואפלו ידך הלבנה אשמה היא –
אצא לי על פן, במעיל קרץ פשוט,
לטייל בין פילי השמים.¹³

התוהו שנשתרר בעולם – נאמר כאן על דרך החידה והחידוד – מצב שבו החכמה הביסה כביכול את הכסילות, אך ענני הסופה עדיין מכסים בו את כיפת השמים עד שאין בה כוכב ("כסיל וכימה") לקישוט – הוא מצב שבו אורה הבהיר של התרבות והקדמה מחשיך למרבה הפרדוקס את העולם ומביא ליקיצתם של הכוחות הסטיכיים, האפלים והפרועים ביותר.

בתיאורם של הפילים הזוקפים אוזן לקול שופר המלחמה, כלולה אמירה מרה, ערב מלחמת העולם השנייה, בדבר התפרצותו של "הזעם הטבטוני" (*furor teutonicus*); בדבר הפיכתו של עדר פילים ממושמע, נבון ותרבותי, לגדודי צבא זורעי הרס, ובדבר הפיכתו של מיתוס האדמה מן הרומנטיקה הגרמנית ל"שדה" של קטל וקבורות.

ניתן להוסיף עוד ועוד על מוטיב זה ביצירת אלתרמן לסוגיה, אך ברצוני להתמקד ב"מקרה הכסיל והחכם", שנכתב ב-1940, בטרם נודע על הרצח השיטתי של יהדות אירופה, על זקניה וילדיה, חכמיה ושוטיה, "שלומי אמוני ישראל" שבה ומשכילים נאורים שהאמינו בשלטונה הנצחי של "שמש התבונה". למרות שמפתה עד מאוד לראות בשיר זה אות לבאות, אין בו נבואה לעתיד לבוא אלא לכאורה. בראש ובראשונה פיוון כאן המשורר לניתוחן השקול של תופעות ספציפיות, מן ההווה המתהווה ולא מן העתיד הסמוי מעין, תוך דיוק מרבי במילים ובמשמעי הלוואי שלהן. לפנינו שיר פשוט להלכה ומורכב למעשה, שפשטותו הבינרית מתבררת עד מהרה כאחיזת עיניים. אולם, על אף שאלתרמן העמיד בו סימבוליקה רבת-אנפין ולא אלגוריה חד-ערכית, אין הפרשן רשאי להפליג על כנפי דמיונו ולהעניק לסמלי ה"חכם" וה"כסיל" משמעויות אין סופיות, שאינן מתחשבות במה שנאמר בשיר במפורש.

אמנם תחילתו של שיר זה בכעין ניסיון מדומה להיכנס ל"מעמקי" העתיד ולהתבונן משם על ההווה כעל זמן עבר מרוחק, שבלה מזוקן, אך כאמור אין כאן נבואה אלא לכאורה. כידוע, חיבב אלתרמן את תחבולת ההֶזְרָה הזו והשתמש בה ברבים משיריו ומפזמוניו, אך הוא עשה כן לא כדי להשמיע נבואות ותחזיות לעתיד לבוא אלא כדי להשיג את ניכורו של המופר: להתבונן בהווה היום-יומי והבנלי כבתופעה זרה ורחוקה שכבר קיבלה פְּטִינָה של יושן ומכובדות, ועל כן ניתן לנתחה בשובה ונחת, מתוך רוחק אסתטי ושיקול דעת. כך, למשל, באחד משירי "רגעים" ("עוברות השנים"),¹⁴ השתמש אלתרמן באותה תחבולה של קריאת מפת ההווה מתוך כניסה מדומה לנבכי העתיד: "יִתְלַפּוּ הַיָּמִים, יִתְלַפּוּ הַיָּמִים, / וּמִסְפָּר נֹבֵל וּמִשְׁמָשׁ / תִּלְמִידִים עֲצָלָנִים יִלְמְדוּ נִים-לֹא-נִים / אֵת תּוֹלְדוֹת הַשָּׁנִים, הוּי תּוֹלְדוֹת הַשָּׁנִים, / הַעֹבְרוֹת לְעֵינֵינוּ מִמֶּשׁ. // וּמוֹרָה מִרְפָּט, מִשְׁתַּדָּרָה חֲנֻרָת, / אֲנַפֵּף וִיאַנְפֵּף וְהִטֵּף יִשְׁנֵנוּ... / וְשִׁמוֹת כְּמוֹ בְּלִיץ אוֹ דִּנְקָרָק בְּמִחְבְּרָת / יָרֵאוּ, רְבוּתִי, קִצְת אֲחֻרָת, אֲחֻרָת, / מִשְׁהֵמָה נִרְאִים בְּזַמְנֵנוּ. // [...] וְאוֹתוֹ הַתְּלִמִּיד יִקְרָא אֶל הַלּוֹס / וּמוֹרָהוּ יִמְטִיר עַל רֹאשׁוֹ הַנְּבֻעֵת: / מַה זֶה קוּסְלִינְג? (עֲנֵה נְדִיָּק בְּנִסּוּחַ!) —". שיר זה נכתב אמנם בשנת 1943, באקלים שונה לגמרי, אך גם בשנת 1940 אפשר היה כבר להבין שבמלחמה זו ייספו רבים: אשמים וחסים מחטא, מחשבי חשבונות

וקְטִילִיסְטִים היושבים ישיבה סבילה ונרפית ומחכים לביאת המשיח. כהיסטוריוסוף ידע אלתרמן לקרוא את המפה ולהבין לאשורם את התהליכים המתהווים בעודם מבשילים לנגד עיניו. למעשה לא היה בכך משום רבותא, ולא בתבונה זו טמונה מורכבותו של השיר.

בשיר שלפנינו מתוארים שני דפוסי התנהגות מנוגדים, או שתי תגובות מנוגדות, של אדם ועם הניצבים אל מול פני הרעה: מחד גיסא, התגובה המחושבת של אותם יחידים וחוגים נאורים, הבוטחים בכוחם ובחכמתם, ומוכנים אפילו לשתף פעולה עם האויב (מקווילינג וצ'מברליין ועד לקברניטיה של ממשלת וישי), כדי להציל את עורם ולרחוץ בניקיון כפיהם; מאידך גיסא, מדיניות "בת היענה" של הפטליסטים למיניהם, היושבים מנגד ומחכים בפיתם הצרה, "פְּעֶכְכָּר בְּחֶשְׁכַת חוֹרוֹ"¹⁵, עד יעבור זעם, מתוך פחד, אדישות או מתוך פציפזום ואמונת שווא שהזמן ירפא את הכול והעקוב יהיה למישור. אלה ואלה – אומר השיר – עתידים במהרה בימינו למצוא את סופם, כי אין עצה ואין תבונה נגד אותם כוחות אדירים המניעים את ההיסטוריה בעתות מלחמה עולמית. גם בני-אדם פעילים הבוטחים בעצמם, מתכנני תכניות רציונליות ומתחבלי תחבולות, וגם מחשבי קצין אירציונליים ופסיבים, המשליכים את כל יהבם על הגורל העיוור – אלה ואלה ימצאו בסופו של דבר את סופם בסופת המלחמה.

אולם אין מדובר כאן באומות העולם בלבד. בתיאורו ריבד אלתרמן שתי אמירות מקבילות: האחת נוגעת ל"כל אדם" באשר הוא, והאחרת – ליהודי אירופה שנלכדו אותה עת בסערת המלחמה. במעגל הלאומי, מתוארים כאן שני פלגים מנוגדים בעם ישראל: מחד גיסא, אותם משכילים מערבים או מתמערבים, שבטחו בגרמניה הנאורה ובאור שמשה של התבונה, אף האמינו כי משכיליה הנאורים של מולדת הפילוסופיה והשירה, אנשי הטרקלין ונימוסיו האנינים, לא יתנו ללאומנותם הגלמית של הכפריים הבורים להשליט את ערכיה החשוכים של הברבריות הפְּגָנִית;¹⁶ ומאידך גיסא, אותם "שלומי אמוני ישראל", "מחזיקי נושנות" ו"שוכני חושך", ששמו מבטחם בהשגחה האלוהית המסוככת על בניה כיונה, או כנשר המרחף על גזוליו (דברים לב, יא), ולא ראו מבעוד מועד כי כל קורות בתיהם, על נשיהם וטפם, עתידים עד מהרה לעלות באש.

לשני פלגיה אלה של היהדות כיוון גם ביאליק ב"מגילת האש" שלו, בתארו קבוצת עלמים וקבוצת עלמות, המופרדות זו מזו בשרירות לב, ובסופו של דבר טובעות שתיהן כאחת בנהר האבדון. תמונה זו של

ביאליק מבוססת, מצד אחד, על אגדת חז"ל בדבר מאתיים הבחורים ומאתיים הבחורות שנשבו בזמן חורבן בית שני, ובעודם קופצים למצולות ים הטרידתם השאלה אם מזומנים הם לחיי עולם הבא (גטין נז, ע"ב). מצד שני, תמונתו מבוססת גם על אחד המשלים הנודעים מן האונגליונים ("משל עשר העלמות"; מתי, כה), שבמרכזו קבוצת עלמות – חמש תַּכמות וחמש כסילות – היוצאות לקראת החתן ומנורות בידיהן. חמש הכסילות לא לקחו עמן שמן בכליהן, ולא נכנסו ביחד עם חמש התַּכמות למלכות השמים. כשנשאל ביאליק לכוונתו, חרג ממנהגו שלא לפרש בעצמו את שיריו, והשיב לשואליו דברים ברורים: "במקום זה הייתה באמת כוונה. הכנסתי רעיון של התפלגות החיים בישראל בין היסוד המזרחי לבין היסוד המערבי".¹⁷ מתוך עיקום פסוקי הברית החדשה, תיאר כאן אפוא "המשורר הלאומי" את שני פלגיה של היהדות בת-הזמן – את זו התמימה והאמינה, שישבה במזרח אירופה ונשתקעה בפירתה האפלה ובין גוויליה הבלים, ואת זו הנאורה והמוכמת, שישבה במערב אירופה, נשאה פניה כלפי אור שמשו של ההשכלה בהאמינה כי בכוחה להתחכם לגורלה ולצלוח את משברי התקופה. יצירתו המיתית הגדולה של "המשורר הלאומי" מלמדת כי להוותו של עם ישראל, אלה ואלה – נאורים ושוכני חושך – שוקעים בנהר האבדון.

במסתו "מי מִפְחַד מ'שמחת עניים"?", הציע מרדכי שלו פרשנות אלגוריסטית מקורית ומרתקת. לפיה, החכם הוא הציוני והכסיל הוא החרדי, הדִּבְק בגלות:

אלתרמן נבעת [...] גם מן האפשרות שגורל מי שהזהיר מפני הסכנה (החכם) והקדים רפואה למכה, הלא הוא הציוני, וגורל מי שהרדים את עצמו ולא עשה דבר (הכסיל) – ואף הפריע לעושים – הלא הוא החרדי – יהיה שונה. כציוני נלהב [...] נדהם מן העובדה שפזמן כתיבת 'שמחת עניים' נראתה הסכנה הצפויה ל'חכם', לא רק כשנוה לספנה הצפויה ל'כסיל', כעולה מן השיר, אלא גדולה ממנה עשרת מונים, שהרי רק לגבי היישוב היהודי בארץ-ישראל דובר אז על השמדה טוטאלית בתוקף שיתוף הפעולה הצפוי והוודאי בין הגרמנים לערבים.¹⁸

בעקבות שלו טענו גם עלי אלון ויריב בן-אהרון, עורכי ה"מסכת" על *שמחת עניים*, כי "החכם" הציוני [...] ו'הכסיל' הגלותי עמדו אפוא להיספות יחדיו בזמן כתיבת השיר, הן בארץ והן בגולה".¹⁹ ואולם, פרשנות זו מתעלמת מעובדה "יְבִשָּׁה" אחת, שאינה ניתנת להכחשה, והיא שהחכם מוצג בשיר בדמותם ובצלמם של אותם יחידים וחוגים, שהאירו פניהם לגרמנים מתוך חשבון קר וציני לצאת נשכרים משיתוף הפעולה

"ויאמר הַחֶכֶם: חֶכְמָתִי, וְאָרְאָהּ כִּי בָא צָר, וְלֹא נִמְתִּי. / וְאָאִיר לוֹ פְּנֵי / נְאִמִי חֶשְׁבוֹנִי".) על כן, אין לזהות בשום אופן את דמות "החכם" עם בני המחנה הציוני, ופירושה של שלו ושל עורכיו, מעניין ככל שיהא, אינו קביל כל עיקר, אף כי היו פה ושם גורמים במחנה הציוני שניהלו משא ומתן עם הגרמנים על מילוט רכוש יהודי מגרמניה.

כל הראיות מוליכות כמדומה לקראת המסקנה, שאלתרמן דיבר בשיר זה על שני דפוסי התנהגות שהתגלו בזמן מלחמה – באירופה ולא בארץ, בקרב אומות העולם ובקרב עם ישראל היושב בתוכן. מחד גיסא, צצו באותה עת כל אותם חכמים בעיניהם, שחיטבו חשבונות וניסו להתחכם לגורלם בדרך רציונלית, אפילו במחיר שיתוף פעולה עם הגרמנים. מאידך גיסא, צצו גם כל אותם כסילים, שָׁלְוּ יְהֵם בגורל העיוור או בהשגחה העליונה, ונקטו מדיניות של "שב ואל תעשה". האידאה האפלטונית של האמת, שאותה השמיע "נתן החכם" בשירי העת והעיתון שלו (מפי סמכות-העל הנבונה שממשלי משלים – מאיזופוס ועד קרילוב – שילבו בטורי נמשליהם), הוליכתהו לכאורה למסקנה התבוסתנית והקשה לעיכול, שלפיה אין סיכוי בעת כזו להינצל מציפורני האויב. לכאורה שיר זה, המנוסח במתכונתם של משלי החכמה הקלסיים והנאוקלסיים, מלמדנו שאין כל יתרון לחכמה ולנאורות על פני הסכלות, וכי החכם והכסיל סופם שייספו כאיש אחד. על כן חזותו הסדורה והסימטרית – המזכירה את זו של המשל הקלסי והנאוקלסי – היא מדומה בלבד, ומבין קרעיה מבצבץ לכאורה התוהו הנורא.

השיר חותר למסקנות אחרות מאלו המאפיינות את המשל הטיפוסי. בין משלי יל"ג, לדוגמה, מצוי משל בשם "חכמת המסכן" (השיר הארבעה-עשר בספר השני של "משלי יהודה"), שבו לועג העשיר, הנעור מדעת, לרעהו הלמדן העני, שנודע בחכמתו הרבה. מלחמה הפורצת לפתע פתאום בארצם מרוששת את כולם, מעני ועד עשיר, ומגלה אותם מביתם. את העשיר המרושש מְגָרֵשׁ כל איש מהסתפח אל נחלתו, ואילו את החכם הכול מכבדים ומקבלים במאור פנים. משלים כגון אלה מלמדים כי כל נכסי החומר מתגלים בעתות מלחמה כמוץ לפני רוח, זולת החכמה המשרתת את בעליה גם בזמנים הקשים ביותר. באופן טבעי ומוכן מאליו, משלים קלסיים ונאוקלסיים, שנולדו מתוך מגמה דידקטית ורציונלית, מדברים בשבח התבונה ובגנות הכסילות, ואילו כאן מלמדנו "נתן החכם" לקח כמו-פטליסטי באומרו כי גורל אחד נועד לחכם ולכסיל.

מעניין להיווכח בהקשר זה ששני הבתים שבמרכז השיר – הבית המוקדש לתיאור גורל החכם והבית המוקדש לתיאור גורלו של הכסיל –

דומים זה לזה דמיון מפתיע, מהבחינה התחבירית ומבחינת המבנה הסמנטי, והדמיון הצורני עשוי לרמז על גורלם המשותף של השניים. אפילו רובד הצליל משתתף בזיווגן של החכמה והסכלות זו לזו, ובין המילים שבפתח בתים אלה ("פְּחוֹנֵן", "פְּגוֹנֵן") מתגלה דמיון פונטי ניפר. גם המילה הנזכרת בשורות החתימה – "פְּקוֹנֵן" – מצטרפת לזוג המילים המתאר את גורלותיהם של החכם והכסיל. במקום שבו יכולה הייתה היונה שוחרת השלום לקנן בשלווה ובאושר, היא נאלצת לקונן – להשמיע קינים והגה והי – על גורל גוזליה הכסילים, שחייהם נגזלו בטרם עת.

להלכה יכול היה אלתרמן להסתמך כאן על החידוד השגור והמשומש, הכורך "השכלה" ב"סכלות", ששימש תכופות את מתנגדיה של תנועת ההשכלה; אך, כדרכו, הוא שבר את משחק המילים השחוק הזה, ובנה ממכיתותיו משחקי מילים חדשים וחדשניים. דווקא חידוד מיושן זה, הגורר בעקבותיו שובל ארוך של דיונים רעיוניים מ"מלחמת הדת והחיים", משולב כאן כבדרך אגב בתוך דבריו של החכם המשכיל (מבלי שאלתרמן יכנהו בשם "משכיל"). משכיל זה האמין ברוב "חכמתו" באורה של ההשכלה, וגילה להוותו עד כמה כוזב אור זה ומאכזב ("וְאַבְטַח וְאַכְפִּיל/ וְאַפֶּת כְּמוֹ פְּסִיל"). החכם שבשירנו הוא אפוא המשכיל, חכם בעיני עצמו, המתברך בחכמתו ובאורה של הנאורות, עד שהמציאות האכזרית באה וטופחת על פניו.

השיר אף עושה שימוש מורכב בריבוי משמעיו ותצורותיו של השורש כס"ל. 'כסיל' הוא האוויל חסר הדעה, אך 'כסיל' הוא גם שמה של קבוצת הכוכבים (Orion), הנראית בחורף בשמי הערב. לעומת החכם, העומד באורה המחונן של החמה, הכסיל שרוי כאן בחשכה, שוכב במיטתו ומבקש להאמין שהמציאות אינה אלא חלום רע. ראינו כי בשירו "אל הפילים" (כוכבים בחוץ) עשה אלתרמן שימוש מחוכם בחידוד "אין קץ לתְּכֵמָה וְאֵין פְּסִיל לְקִשּׁוּט", וראוי לזכור ולהזכיר גם שבשירו "הרוח עם כל אחיותיה" (כוכבים בחוץ) הוא תיאר את סופת המלחמה העומדת בשער במילים: "הפּוֹכֵב הָרוּעַד מְחַפֵּשׁ בְּגִפְרוֹר/ אֶת פְּדוּר הַעוֹלָם שְׁלָנוּ!". למרבה הפרדוקס, עולם שבו "אין פְּסִיל לְקִשּׁוּט" הוא עולם שבו שולטת הכסילות; עולם המואר באור לונטי – סהרורי ומתעתע – ולא באורה של שמש התבונה.²⁰ ואף זאת: 'פְּסִיל' אינו רק שם נרדף לאווילות, אלא גם שם נרדף לביטחון, וכאן הכסיל המתחמם במיטתו ומעלה פימה עלי כסל, בוטח ביטחון מלא בכסיל ובכימה (בגורל; בכוכבים ובמזלות), או באלוהיו שבשמים (השון): "וישימו באלהים פְּסִלם ולא ישכחו מעללי-

אל"; תהלים עח, ז). הוא מסתתר בחשכת חדרו, בין כותלי ביתו, מגלגל עיניו השמימה, ואינו מקדם את פני הרעה.

ג. לא הכול הבלים והבל

האומנם מעניק לנו השיר "מקרה הכסיל והחכם" משל תבוסתני ומאכזב שאין בו כל נמשל ולקח? האומנם מתגלה כאן אלטרמן כניהיליסטן גמור, שאינו מאמין אלא בכיליון ובתוהו? ההפך הוא הנכון. מאחר שלא נבואה לפנינו כי אם ניתוח מצב לאשורו, הרי יש להניח שהמשורר מאותת לשומעי לקחו, שיש להיזהר משני דפוסי ההתנהגות המחפירים שהתגלו באירופה בשנות התעצמותו של הנאציזם ושעליהם נכתב גם השיר "לאן נוליך את החרפה" (שהוצב במחזור "שמחת עניים" מיד לאחר "מקרה הכסיל והחכם"): שיתוף פעולה חייכני ופייסני, מזה, והתעלמות אדישה, מזה. שני דפוסי ההתנהגות הללו – לפי שירו – כיזבו והכזיבו, ולא הותירו אלא דפוס פעולה אחד: זה של מנהיג אמת כדוגמת וינסטון צ'רצ'יל, שידע מלכתחילה כי רק מלחמת קרמה בהיטלר עשויה להציל את אירופה מידי. גם פייסנותו המתרפסת של צ'מברליין, שנבעה מרצון לחסוך בדמים, וגם הירתעותם של האמריקנים מלהשתתף בפועל במלחמה לצד בריטניה בשנות המלחמה הראשונות מתוך אמונת שווא שמלחמה זו אינה נוגעת להם, רק חיזקו והעצימו את היטלר, הרחיבו כשאוּל את תיאבונו להכניע את אירופה ואף לבצע בה את "הפתרון הסופי".

לא שיר ניהיליסטי אפוא לפנינו, ולא שיר של אפס כוח ותקווה, כי אם משל המבקש להבהיר לקוראיו ולשכנעם בנימוקים לוגיים כי בניגוד למימרת קהלת, "לא הפל הַבְּלִים [...] לא הפל הַבְּלִים וְהַבְּלִים". במילות עידוד אלה, החדורות אמונה בעתיד האנושות, נפתחת *שמחת עניים*, המבקשת לתאר את מצב העוועים שנשתרר בעולם ולנתחו לפי חוקי ההיגיון. מסקנתה של יצירה זו, התרה אחר עוגן הגיוני במצב של אבדן כיוונים, היא שגם בזמן חיים על קו הקץ, כשחרב חדה מונחת על הצוואר, ובשער עומד אויב חסר מוסר ומעצורים, המוכן לבצע פשעים חסרי תקדים נגד האנושות, צריך אדם להשיב מלחמה שעה; שאל לו לאדם הנאור לנסות לקנות את לב השטן בדברי חנופה, אף לא להתעלם מאיומיו מתוך תקוות שווא שאלה יחלפו כלעומת שבאו. שתי סכנות אורבות לעת כזאת לעם ולמנהיגיו: האחת היא אי-זיהויו של השטן "בזמן אמת", כפי שאירע לחכם שהאיר פניו לאויב וגילה במאוחר את איוולתו; והשנייה – השאננות האדישה והניטרלית, מנת חלקו של הכסיל ששכב במיטתו והתעלם מכל האיומים (וכניסוחו השנון של אלטרמן בטורו "הערה

פרדוכסלית": "כִּי שְׁלוֹם הוּא אָתָּד מְתֻמְרֵי הַנְּפִץ/ הַיְכֹלִים לְהַתְרִיב עוֹלָמוֹת [...] יַעַן כֹּל הַשׁוֹכֵב לְיָדוֹ לִישׁוֹן [...] מִתְנַפֵּץ רֵאשׁוֹן".²¹ ישנם מצבים שבהם דווקא הפציפיסט עלול להביא מבלי דעת לקרבנות דמים מרובים, ושבהם נאליץ ההומניסט, מתוך אהבת האדם והאמונת בקדושת החיים, לדגול במלחמת קרמה ולהתייצב לדגל.

אכן, כדברי דוד כנעני, אי-אפשר לרדת לעומקה של שמחת עניים אם אין שמים לב לאקלים שבה נולדה: "בפתח ביתנו עמד הצר, ותחושה גאונית לחשה וכפתה על המשורר לשיר את ימי ערב-השואה מבעד לשפתי המת-החי [...] אלה הימים של מתיחות נוראה וציפייה לגזר הדין שיפול, שהם קשים ובלתי נסבלים מגזר הדין והמוות עצמם".²² דברי יצחק טבנקין ביגור בקיץ 1940, המצוטטים בספרו של בעז ערפלי, בוחנים את גורלם של הנכנעים והבוגדים באירופה, ומגיעים למסקנה כי יש להוקיע את כל אלה שחטאו באי-התערבות, בפציפוזם ובניטרליות, באי-התנגדות לרוע ובהתעלמות ממנו: "שמירה עצמית של השבועים תוך כדי הפקרת זולתם. חטא השתיקה רובץ על אירופה שראתה מה עולל היטלר ליהודים, שראתה את סיפוח אוסטריה ואת גזל תבש וחטא זה גם יקח את נקמתו. [...] לנו אין בחירה ואין ברירה בחזית שאם לא כן צפויה כניעה שבהשמה".²³

דברים אלה של טבנקין מ-1940, ודברים נוספים מובאים ב"מסכת" שבעריכת עלי אלון ויריב בן-אהרון,²⁴ מלמדים על האווירה ששררה ביישוב מול סכנת הפלישה שארבה למדינה שבדרך ולנוכח גל השמועות שהחל להגיע מאירופה. באווירה זו, בתחושה של אדם החי בעיר נצורה על קו הקץ, כתב אלתרמן את יצירת המופת שלו *שמחת עניים*, שבה דק התג בין חג לבין חגא. שירו "מקרה הכסיל והחכם" מנתח כאמור שני דפוסי התנהגות פסולים, המביאים לכיליון בטוח: שיתוף פעולה אקטיבי עם משטרים טוטליטריים והתעלמות פסיבית ממעשי הזוועה שלהם. מכלל "לאו" נרמז ה"הן": הומניסט אמתי אסור לו שיתרועע עם הרע, או שיתעלם ממנו; שומה עליו לרודפו עד קרמה, עד היעלמו מתחת לשמים; לצרף את קולו לקולה הרם והצלול של שבועת האב והעלמה שבשיר "אֵיִלֶת", שיר הסיום של שירי מכות מצרים, "כִּי לֹא יִמְלֹךְ כְּפָם וְלֹא תִמְלֹךְ צַפְרָדַע/ וְלֹא יִפְלוּ עַמִּים בְּשֵׁק אֶת שַׁרְבִיטָם".

הערות

1. ערפלי (1983), עמ' 147; דבריו מובאים גם בתוך: שמיר ולוז (1991), עמ' 177.
2. כנעני (1955), עמ' 220; דבריו מובאים גם בתוך: שמיר ולוז (1991), עמ' 47.

3. 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. אחריו כתבו על פולמוס זה גם מנחם דורמן, זיוה שמיר והנן חבר. דברי לאה גולדברג בגנות שירי מלחמה נתפרסמו ב*השומר הצעיר*, גיל' 35-34 (8.9.1939), שבוע לאחר שפרסם שם אלתרמן את שלושת השירים הראשונים של שירי *מכות מצרים* בגרסה ראשונה. תשובת אלתרמן נתפרסמה בגיליון העוקב של *השומר הצעיר* (22.9.1939).
4. על תקופה זו בחיי אלתרמן הצעיר, ראו: דורמן (1991), עמ' 151-167.
5. ראו: חנה ריבלין, *הסטרוקטורה והמשמעות של 'שמחת עניים' לנתן אלתרמן מבחינת המורשות הלשוניות*, עבודת גמר לתואר מוסמן, אוניברסיטת בר-אילן (רמת-גן 1981), עמ' 34-35. כאן זוהה לראשונה מקורה של הכותרת האלתרמנית "שמחת עניים" בשיר המלחמה של שמואל הנגיד "אָלֶה עוֹ וְאֶל קְנוֹא וְנֹרֵא".
6. ראו: שמיר (1989), עמ' 272-278.
7. מאזכרים כאן פסוקים מספר איוב, כגון: "הלא יראתך כסלתך" (איוב ד, ו), "עשה עש כסיל וכימה" (איוב ט, ט), "אם ימות גבר היחיה" (איוב יד, יד); וכן פסוקים מספר תהלים, כגון: "יחד כסיל ובער יאבדו" (תהלים מט, יא), "וכסילים מתי תשכילו" (תהלים צד, ח), "וישימו באלהים כסלם" (תהלים עח, ז), "על עמך יערימו סוד" (תהלים פג, ד), "ואל-יהי חונן ליתומיו" (תהלים קט, יב), "זכרתי משפטך [...] ואתנחם" (תהלים קיט, נב).
8. *מחברות לספרות*, כרך ב, מחברת א, סיון תש"ב (מאי 1942), עמ' 41; ראו גם: מחברות לספרות, ג, תל-אביב תשמ"א, עמ' 30-32. אלתרמן התקין את שיר הפתיחה של מחזור בלתי-גמור זה ("עיר השוטים") בשנת 1957, לשם הכללתו בספר *עיר היונה*, ושינה שמו ל"בדיחת השוטים"; ראו: שם, עמ' 33-35.
9. על זיקתו של מחזור בלתי גמור זה למחזור שירי *מכות מצרים*, ראו: שמיר (1989), עמ' 294-295; עמ' 312 הערה 11.
10. על המשמר, ו, גיל' 1429, כ"ט באדר ב' תש"ח.
11. דבר מיום כ"ג בשבט תש"ו (25.1.1946) בשם "קולומבוס בוועידת לונדון"; ראו גם: אלתרמן, *הטור השביעי* (תשי"ב), עמ' 191-192.
12. על המנהג הביניימי להשיט שוטים ומשוגעים בספירות מיוחדות כדי לבודדם מן החברה הנורמטיבית, ראו: מישל פוקו, *תולדות השיגעון בעידן התבונה*, ירושלים הש"ד, עמ' 18-16. הספר ראה אור לראשונה בצרפת ב-1961.
13. על ניסוחו החידתי של בית זה, ראו: שמיר (1989), עמ' 109-113.
14. *הארץ* מיום כ"ד טבת תש"ג (1.1.1943); ראו גם: אלתרמן, *הטור השביעי* (1974), ב, עמ' 324-325.
15. כך תיאר אלתרמן את המסתתרים בפנינם מאימת המלחמה עד יעבור זעם בשיר ג משירי "בדרך נא אמוץ", המבוא לשירי *מכות מצרים* (1944).
16. מכיוון אחר, אלתרמן אף הבין היטב את הקסם הזר והמדיח הכרוך בסממנים החיצוניים של הנאציזם (תהלוכות, שירי לכת מרחיבי לב, נאומים חוצבי להבות בכיכרות הערים וכד'), ועוד ב-1939 טען באחד ממאמריו כי אלמלא היו סממנים אלה מכוננים נגד היהודים, אפשר

שגם יהודים היו נתפסים להם ("אפילו בינינו, בין היהודים, היו נתפסים למשטר זה ולכל מערכת מושגיו"), וראו: "עולם והיפוכו", טורים, י' ניסן תרצ"ט (30.3.1939), מאמר הפותח בתיאור סמלי של מטרייתו של צ'מברליין, אדריכל מדיניות ההתפיסות עם גרמניה הנאצית. ראו גם: אלתרמן, במעגל, תל-אביב 1975, עמ' 38.

17. ח"נ ביאליק, דברים שבעל-פה, כרך ב, תל-אביב תרצ"ה, עמ' ל"א.
18. עלי אלון ויריב בן-אהרן (עורכים), נתן אלתרמן: שמחת עניים (מסכת), תל-אביב 2001, עמ' 221. ב"מסכת" כללו העורכים גרסה מתוקנת ומשוכללת של מסתו של שלג "מי מפחד משמחת עניים?", אלפיים, 5, תל-אביב תשנ"ב, עמ' 152 – 206; שם, 6, תל-אביב תשנ"ג, עמ' 211 – 253, המשמשת היפרטקסט הפותח "חלונות" למבחר מקורות רב-תחומי.
19. שם, עמ' 152.
20. ייזכר בהקשר זה כי שמו של פאבי המשכיל, גיבור שירו של יל"ג "קוצו של יוד", נגזר מן השם "פבוס (Phoebus) אפולו", אל השמש (גם שמו היהודי 'פייבוש' פירושו 'אור'). העיר החשוכה שאליה הוא אמור להביא את אור שמשו של ההשכלה, בתוקף תפקידו כבונה מסילת הרכבת, נקראת אֶלְוֶן (אנגרם של וילְנָא), על שמה של אֶלְוֶן המקראית המוצפת באורו הסהרורי של הירח. גם בשיר שלפנינו המשכיל עומד באור החמה, והכסיל השם פֶסְלו ומבטחו בגורל העיוור, או בהשגחה העליונה, שוכב במיטתו וחולם כגולם.
21. נדפס לראשונה בחתימת "נתן א.", תחת הכותרת "הפרדוכס קֶדְבֶר", דבר, י"ג באולול תש"ד (1.9.1944), בתגובה על החלטתה של ועידת נציגי המעצמות הגדולות בדמברטון-אוקס ארה"ב לערוך תכנית שלום בר קיימא. נדפס שוב בשם "הערה פרדוכסלית" (אלתרמן, הטור השביעי [תשי"ב]), עמ' 187-188.
22. ראו לעיל, הערה 2.
23. ראו לעיל, הערה 1.
24. ראו לעיל, הערה 18.

פרק שמיני

"יָצָאתִי לְצֶלֶם מְטַעַם פִּיק" אֶת נוֹף הַהַתְּלִישׁוֹת הַחֲדָשָׁה"

עיון במחזהו של נתן אלתרמן *כנרת, כנרת, כנרת*

א. בני אדם משונים

בשנת 1958 פרסם אלתרמן את קובץ שיריו לילדים *ספר התבה המזמרת*, ובו שירו הציוני ה"תמים" "אנשי עליה שניה", המגולל את קורותיהם של אותם "בְּנֵי אֶדֶם מְשֻׁנִים" – מייבשי ביצות, סוללי כבישים ומקימי קומונות בחבלי ארץ שכוחי אל. שיר זה הוא אחד מבין כמה וכמה שירים ארוכים, חדורי רוח פטריוטית ושלל רעיונות מחכימים מתחומי האַתְּיקָה והאַסְטִיקָה, שכתב המשורר למען הדור הצעיר. באותה שנה, שנת העשור למדינה הצעירה, היה אלתרמן שרוי כידוע בפסגת תהילתו: השפעתו ניכרה ברוב השירים והפזמונים שנשמעו אז ברמה, וכמקורבו של הממסד המדיני והביטחוני הועתרו עליו שבחים ופרסים למכביר. עם זאת, בתוך "הרפובליקה הספרותית" החלו להתגלע בקיעים ראשונים במעמדו כדגם לחיקוי וכמקור השראה למשוררים צעירים ממנו, מעמד שנתבסס בשנות המאבק על עצמאות ישראל, אך לא התאים עוד לרוח הזמן החדש.

ספר שיריו הגדול עיר היונה (1957), שראה אור לאחר שהתנזר המשורר שנים רבות מפרסום קובץ שירים "קנוני", נתקל מיד עם הופעתו בביקורת ניטרלית, אפילו עוינת.¹ ולא במקרה: שירה לאומית זו, הכתובה בסגנון אמירתי ובגוף ראשון רבים, על אירועי מלחמת העצמאות ועל שנותיה הראשונות של המדינה, ושזורה בהרהורים היסטוריוסופיים על גלגולי הזהות של העם, של ארצו ותרבותו, לא תאמה את אופק הציפיות של בני "דור המדינה", והם מיהרו להגיב עליה בעקימת אף. בספר *התבה המזמרת* ניתן למצוא הדים למאבק בין-דורי זה עם משוררי "דור המדינה" ומבקריו, חסידי האקזיסטנציאליזם האינדיווידואליסטי, וזאת בשירים "מעשה בפ"א סופית" ו"מעשה בחיריק קטן". וכאמור, בקובץ זה שילב אלתרמן, כמו "להכעיס", גם את השיר ההיסטורי "אנשי עליה שניה", שנועד לחלץ את המילה "ציונות" מן המרכאות הכפולות, שבהן הקיפו אותה בני "דור המדינה", צעירים שנתעייפו כבר מן הרטוריקה ה"ירחמיאלית" החבוטה של עסקני המדינה הקשישים.

שיר זה על חלוצי העלייה השנייה היה כמדומה הניצוץ הראשון שהצית את רעיון המחזה *כנרת, כנרת*, שהועלה לראשונה על במת הקאמרי ביום 30.12.1961, כשנה לפני הצגת *פונדק הרוחות* (המחזה *פונדק הרוחות* נכתב לפני *כנרת, כנרת*, אך הוצג רק ביום 29.12.1962).² "בשעה זו", שבה נתגלו בחברה הישראלית תהליכי אמריקניזציה מואצים (שעליהם לגלג אלתרמן לימים במחזהו *הגנוז חוף המדוזה*),³ הוא הנציח למען הדור הצעיר ולמען הדורות הבאים אותם ימי בראשית אגדיים של הקומונה העברית הראשונה, שבהם הרימו החלוצים תרומה אדירה לעמם בלא לבקש לעצמם תמורה.

כשהצייר ה"בצלאלניק" מתבקש בסוף המערכה השנייה לצייר את התקופה, הוא מסרב באומר: "עוד אין לנו פֶּרֶסְפֶּקְטִיבָה". על כך עונה לו גרישה, בונדיסט שהיה לציוני אכול ספקות, כי "כְּשֶׁסוֹף סוֹף כְּבָר תִּהְיֶה פֶּרֶסְפֶּקְטִיבָה, אֲנַחְנוּ כְּבָר לֹא נִהְיֶה פֹה" (עמ' 94).⁴ בראשית שנות השישים, חמישים שנה לאחר מעשה, כבר נוצרה הפרספקטיבה הדרושה לתיאורה של העלייה השנייה על צעיריה הסגפנים שביקשו לתקן סדרי עולם ולהפוך את הפירמידה ההפוכה, ואף האמינו שבכוחם להפריח "אָרֶץ סֶלֶע וְטָרָשִׁים" בניגוד לכל סיכוי. אלתרמן נטל את המשימה על כתפיו.

ב. ההיבט האוטוביוגרפי

כדי להיחלץ מסכנת הגלישה לנוסטלגיה מתקתקה, העלולה לארוב למחבריהן של יצירות חיוביות ובונות על ימי הבראשית של ארץ-ישראל העובדת, הפך בה המשורר-המחזאי את היוצרות וברא, מעשה "עולם הפוך", לא דמויות הרואיות כי אם דמויות קריקטוריות למדי, המשמיעות אמירות מלאות פרדוקסים, ציניות ורציניות כאחת. כך, למשל, משמיע אליעזר, מצעירי הקבוצה, באוזני חברו זרח את חזון העתיד המשעשע בניסוחו והמעציב בתכניו: "אֲתָה יְכוֹל לְקַרֵּא לִי אֶלֶף פְּעָמִים / סָתַם אוֹפְטִימִסְט, – אָבֵל עוֹד לֹא הִקִּיץ הַקֶּץ. / אָנִי אוֹמֵר לְךָ שְׁעוֹד תִּהְיֶינָה פֹה / צָרוֹת צָרוֹת, יִהְיוּ קִשְׁיִים וְסָבָל / וּמַחְלוֹת וּמִגְפּוֹת... פֶּן, פֶּן, בְּצַרְתָּ, עֲנִי, / שְׁרָפוֹת, הַתְּנַפְלִיּוֹת... שְׁמַע, זָרַח לֹא הִפֵּל אֶבֶד, / הָאֲמֵן לִי, עוֹד יִהְיוּ צָרוֹת פְּאֵלוֹ / שְׁאִין לְךָ מִשָּׂג... (עמ' 30). משמע, כדי לעודד את החלוץ המסוגף, המסרב מתוך עיקרון לקבל צריף עם מזרון תבן מן המוכן, "מרגיע" אותו חברו באומר בנימה אידיאלית כי עוד יהיה טוב, כי יהיה רע.

המחזה *כנרת, כנרת* מגחיק אפוא, בסיוע ניסוחיו האוקסימורוניים, רצופי הפרדוקסים, את רעיונות הקומונה הפנטזיים, הדוחקים את טובת

הפרט, ומביאם *ad absurdum*: את העבודה הפיזית המתישה, את ההקרבה העצמית, את הסגפנות חסרת הפשרות, את הדרישה לכנות מוחלטת ולחשיפת המחשבות הכמוסות בפומבי, את ההתכחשות "המתקדמת" ליצר האימהות והאשמת הנכנעים ליצר זה בחומרנות ובהתברגנות. בינו לבינו, לא האמין אלתרמן מימיו ביכולתו של האדם להחניק את יצריו הראשוניים, ובמיוחד את דאגתו ליוצאי חלציו ואת יצר הקניין שלו, המתבטא במאבקו להשגת בעלות על מקורות המחיה ועל האישה. אף על פי כן, הוא מצדיע כאן במסותרים לנחישותם של אותם "בְּנֵי אֲדָם מְשֻׁנִים", שהקריבו את חייהם למען מימושו של רעיון השיתוף. בביוגרפיה של אלתרמן ניתן למצוא חוטים אחדים הקושרים אותו להתיישבות העובדת בכלל ולקומונה הראשונה בפרט. ראשית, חודשים אחדים לאחר שובו מלימודיו בננסי שבצרפת ובאמתחתו התואר "מהנדס חקלאי", הוא עבד שבועות אחדים במקנה ישראל, מתוך רצון לרצות את אביו שמימן את לימודיו האקדמיים וביקש לראותו מחזיק במשרה "ממשית", התורמת למפעל הציוני.⁵ את הידיעות שקנה באגרונומיה ובגאולוגיה ניתן לגלות כאן – על דרך הפרדוקס – דווקא בדברי פייטלזון, הסוחר הסיטונאי הבורגני מיפו שבא לנשות חוב מבני הקומונה, המבטאים את ספקותיו אם תוכל אדמת הטרשים הצחיחה להצמיח ברכה כלשהי:

— אני מכיר קצת מה זה אֲדָמָה.

[...] ופה זו אֲדָמָה? זה עור נֶעֱצָמוֹת.

כן, עור שֶׁל קרום אֲבָק לְמַעַלָּה

וְשֶׁל אֲבָנִים תַּחְתּוֹ. אַתָּם אוֹמְרִים: סְקוּל...

פֶּה מְסַקְלִים חֲלוּקֵי אֶבֶן וּמוֹצָאִים

גוֹשִׁים שֶׁל אֲבָנֵי גְוִיל, וּמְפוֹצְצִים אֶת אֵלֶּה

וּמְגַלִּים תַּחְתּוֹת סֶלַע, וְאִם יֵשׁ

אֵיזֶה חֲלָקוֹת עֶפֶר בֵּין אֵלֶּה... לִי לֹא תִסְפֵּר...

אֲנִי רְאִיתִי... אִם כָּבֵר מְגַלִּים

שֶׁטַח אֲבוֹשֵׁי וְאִם מְשַׁקִּים אוֹתוֹ

הַפְּמִים וְשֶׁאֲרֵים עוֹמְדִים כְּמוֹ בְּצֵה

מִכְּנֵי שֶׁתַּחְתֵּיהֶם מְחַכֶּה בְּשֶׁקֶט

מֶצֶע בְּגֵלֶת — — (עמ' 37-38)

שנית, אחותו לאה אלתרמן-להב הצטרפה בעלומיה לקיבוץ תל-עמל (לימים ניר-דוד), שעליו כתב אלתרמן את השורות הדורות הפתוס: "המגדל הראשון את הנדר נדר/ עת חרַגְתָּ חְמוּשָׁה וּמוֹנֶפֶת/ לַעֲמֵד מוֹל הָרִים שְׂאֵמְרוּ: 'אל מִטֵּר! נְצָרִים שְׁהִגִּידוּ: אֵל נֶפֶשׁ!'/ תל-עמל, תל-עמל, תל-עמל, / ראשונה לחומה ומגדל, / תבִּרְכִי, תל-עמל, / בְּמִטֵּר וּבְטֵל, / בְּדִגָּה עֲלֵי גַל, תל-עמל, / בְּדִגָּן לְמַגֵּל, תל-עמל, / בְּנְעוּרִים לְמַגְדֵּל, תל-עמל".⁶ לימים, עברה בלה אלתרמן, אם של לאה ונתן, להתגורר בקיבוצה של הבת, ושמרה על קשר יום-יומי הדוק עם נכדיה האהובים. בנה שיגר אליה מכתבים מדי שבוע, בדקות מעוררת השתאות, ואף ביקר לעתים תכופות בקיבוץ עם אשתו ובתו היחידה.⁷

ושלישית, ולאז דווקא לפי סדר החשיבות, ידידתו הראשונה של המשורר הצעיר – עבריה שושני (לימים, עבריה עופר) – עבדה בסוף שנות העשרים בגן הילדים של דגניה א, ואלתרמן נהג לנסוע לעמק הירדן כדי לבקרה ולשוטט אתה לאורך הכינרת, אף העלה רשמים מסוירים אלה ברשימות עיתונאיות פיוטיות.⁸ הדים לאהבת עלומים נכזבת זו, שנקטעה ונגדעה למגנת לבו של אלתרמן, מצויה כאן כמדומה בדיאלוג ההזוי של שני הכפילים, יסנוגורסקי א' ויסנוגורסקי ב', המתקוטטים ביניהם ללא הרף כמין "אגו" ו"אלטר אגו": "אָמֵר, יִסְנוּגוֹרְסְקִי, אֲתָהּ עוֹד אוֹהֵב אוֹתָהּ מְאֹד, נִכּוֹן?", וכפילו עונה לו: "וְאֵם אוֹמֵר לְךָ שְׂזָה לֹא נִכּוֹן, תִּמְאֵן לִי? וְדַאי שְׂזָה נִכּוֹן" (עמ' 72). ידוע שאלתרמן שמר כל השנים על קשרי ידידות אמיצים עם עבריה עופר-שושני והעניק לה את ספריו עם הקדשות שבהן "הִעֲרָה נִפְשׁוֹ הַשּׁוֹפֵעֵת".⁹ המחזה *כנרת, כנרת*, על אתריו ועל ההווי החקלאי של הקומונה המתואר בו, מבוסס ככל הנראה על חוויות אישיות בלתי-נשכחות שנאחזו בנפש המשורר בנימים דקים, סמויים ברובם מן העין.

ג. ההיסטוריה כנרטיב

אך טבעי היה אילו התמקד המחזה בכיבוש העבודה ובשאר עניינים שמ"עולם המעשים" של ימי העלייה השנייה: בעלילתם הקרואית של החלוצים, או אפילו באותם אירועים אנטי-הרואיים של "יום קטנות". למרבה הפרדוקס והפליאה, הפעולה המשמעותית ביותר המתרחשת במשך כל "עלילת" המחזה היא העמדתה הקומית למדי של תמונת קבוצה מסוגגנת מול עינו של צייר "בצלאלניק", שהפך בצוק העתים לצלם של מוסדות התנועה הציונית. בתמונת קבוצה זו, המזכירה את תמונת הקבוצה שלא יצאה אל הפועל בסיפורו של ברנר "אגב אורחא", שנסב

אף הוא על חלוצי העלייה השנייה, יש לא מעט מן ה"פזזה" ומן הכוזב.¹⁰ עומדים בה, וקלשונים בידיהם, גם מי שלא טבלו ידיהם בשחת ובמתנן. אף על פי כן, לאחר שהחבורה נעמדת מול הצלם, ולאחר ש"אפילו" החלוצים מצטרפים למעמד החגיגי, יש להבין כי תמונה מפוקפקת זו עתידה לשמש עדות "נאמנה" לדורות, וכהבטחתו של הצלם: "עד שְׁנֵי יוֹבְלוֹת שָׁנִים בְּאַחֲרֵי־יָוֵם" (עמ' 133).

אלתרמן רומז לנו בכך כי באין תיעוד אין היסטוריה, שהרי גם על תקופות קדומות שבספרי ההיסטוריה אין אנו יודעים אלא אותם דברים שמאן שהוא טרח לתעד. ההיסטוריון העורך את תעודות התקופה ונסמך על התיעוד קובע אפוא את המיתוס שלה, אף מעצב את האָתוֹס של הדורות הבאים, ועל כן מוטלת עליו אחריות כפולה ומכופלת. נבחנת כאן גם תפקידה של המילה ביצירתה של מציאות. מה חשוב ממה? המציאות החוץ-ספרותית או האמנות המחקה את המציאות, מנציחה אותה ומעניקה לה את תדמיתה בעיני הציבור הרחב? האם חלוצינו היו עולים ארצה בלי אותם ספרים פרוטו ציוניים, שקבעו את תודעתם, והאם מעשיהם הממשיים או אלה המונצחים בספרים הם שייקבעו בתודעת הדורות הבאים?

נבחנים כאן בעקיפין תפקידה של ההיסטוריוגרפיה ומהימנות התיעוד ההיסטורי, אך בהכללה רחבה יותר נדונה כאן אחת הסוגיות הפילוסופיות הסבוכות והחידתיות ביותר: מה קדם למה? ההווה לתודעה או התודעה להווה? תשובותיהם של פילוסופים בני הזמן העתיק ושל פילוסופים בני ימינו, עם כל השוני והמרחק שביניהם, דומות זו לזו: אלה ואלה מניחים כי בלי תודעה אין הווה. המקורות התאוצנטריים תלו סוגיה זו בעקרון ה"לוגוס" – הוא הצו האלוהי, דבר ה' הבורא את העולם (כבפרק א' בבראשית, המתאר את בריאת העולם ב"מאמר", או במזמור הקובע כי "בדבר ה' שמים נעשו", תהלים לג, ו). הפילוסופיה החילונית המודרנית תלתה סוגיה זו בשאלת התודעה, והגיעה למסקנה שיש אין ספור מציאויות, וכי "המציאות" היא פרי תודעתם של קולטיה, ומכאן שבלי תודעה אין "עולם".

שאלה זו בדבר קדמותה או אי קדמותה של התודעה להווה עתיקה היא וחבוטה כסיפור הבריאה בספר בראשית (שבו העולם נברא במאמר). במחזה שלפנינו עולה ובוקע סיפורה של "בראשית חדשה" (כשם מחזור שיריו של אברהם שלונסקי), שבה הרוח מרחפת מעל מַי הַבְּיָצָה, "בראשית" שבה נוסדת קומונה עברית ראשונה ובה נולד תינוק ראשון (ולהבדיל, שבה מתבצע ספק-רצח ראשון, כבסיפור קין והבל). גם

במחזה זה שלפנינו על ימי "בראשית חדשה" של הקבוצה העברית הראשונה, חוזרת ועולה השאלה הישנה נושנה בדבר מקומה של האמנות (המילה הכתובה, התמונה המצוירת או המצולמת, הפזמון המושר וכיו"ב) בתוך הוויה ראשונית, שעבור משתתפיה אין היא אלא "יום קטנות", ואילו עבור המתבוננים בה ממרחק היא "תקופה גדולה".

לפיכך, לאורך המחזה כולו רב חלקם של האמנים ושל האמירות על מעשה היצירה, המלמדות את הקורא, או הצופה, את חשיבותה של ההנצחה למען הדורות הבאים (וגם רומזות באירוניה כי העבודה הגופנית בשדה וברפת לפי שעה אינה בדיוק תחום הצטיינותם של אותם סטודנטים, מרכיבי משקפי מצבט, שהגיעו ארצה חדורי אידאלים כדי להפוך בה סדרי עולם). על ה"לוקומוביל" אומר אליעזר, חבר הקבוצה, תוך כדי תיקונו: "אמֶה יְכוּל לְהִיּוֹת בְּטוֹם שְׂאֲחָרֵי הָעֵבוּדָה/ הוּא לֹא יֵשֵׁב בְּלִילָה לְחֵבֶר בְּרוֹשׁוֹרוֹת [...] וְכִדֵי שְׁנָה יַעֲבֹדָה וְיִמְשֶׁכָה וְיִתְרַשֶׁה וְיִשְׁאַכְהוּ/ אֵין צָרָה לְהוֹסִיף לָזֶה אֶת זְרַת־וּסְטָרָה וְאֶת הַגָּל/ וְאֶת הַהֶחְלָטוֹת שֶׁל וְעִידַת פּוֹלְטֵבָה" (עמ' 26). משמע, אפילו אותם צעירים אינטלקטואלים מרוסיה, שהגו את רעיון הקומונה ומימשו אותה בהקרבה עצמית אין קץ, אהבו ככלות הכול את הכתיבה על העבודה אף יותר מאשר את העבודה עצמה. אף על פי כן, כה מלהיב ומדבק הוא האידאליזם התמים של מתקני עולם אלו, עד כי אפילו פייטלזון, כילי בורגני בנוסח ארפגון (גיבור מחזהו של מולייר *הקמצן*, שאלתרמן תרגמו למען הבמה העברית), נעשה בעל כורחו "אידאליסט" ומחליט לוותר על כספי החוב שחבה לו הקבוצה.

המערכה השנייה של המחזה *כנרת, כנרת* מתרחשת באכסנייתו של חיים ברוך ביפו, שבו עשו כידוע חלוצי העלייה השנייה את לילם הראשון בארץ ישראל (כמסופר ברומן *תמול שלשום* [1945] מאת ש"י עגנון; ואכן השמות "גרישקין" ו"סינובורסקי" במחזהו של אלתרמן מזכירים את השמות "גורישקין" ו"סינובורסקי" ברומן העגנוני). כפילתה הניגודית של החלוצה האידאליסטית טינה (דמויות של כפילים ושל כפילים ניגודיים משובצות במחזה לרוב), היא הפונדקית המטריאליסטית זלטינה, ששמה מעיד על אהבתה לזהובים בפרט ולממון בכלל, שאחד מתלמידי בצלאל מצייר את דיוקנה. צייר זה, המתהדר במגבעת אמנים רחבה וב"עניבת פפיליון" בטעם התקופה היא, שמח לפרוק, ולו לשעה קלה, "אֶת תְּרַצְבוֹת הָאֶקְדָּמָה/ וְלַצֵּיִר בְּשִׁבִיל הַלֵּב" (עמ' 63). הוא, המודרניסט הנמשך אל הקוביזם המהפכני והנועז, מתלונן ללא הרף על היותו מוקף בתמונות נחותות של "גְּמִלִים פֶּסְבֵּדוֹרֻמְנָטִיִּים עַל רֶקַע פֶּסְבֵּדוֹקְלָסִי" (שם). נרמז כאן כי האמן העברי שילם מחיר לא-מבוטל על הירתמותו מרצון ומאונס לרעיון הציוני: הוא נתבע להסיג את כישורו לאחור אל

האקדמזים הקלסי-רומנטי השגור של אמנים כדוגמת בוריס ש"ץ וידידתו אירה יאן (הציירת ה"עבריייה" הראשונה). צורכי המפעל הציוני דחקו אפוא את המהפכנות ודחו את נכונותו של הציבור לקלוט את הלכי הרוח הדקדנטיים של המודרניזם האירופי. קהל צרכני התרבות של ימי העלייה השנייה ביכר תמונות ושירים ציוניים, תמימים ומעודדים, ריאליסטיים והרמוניים. לא ייפלא כי התלהבותו הקומית של ציירנו ה"בצלאלניק" מן ה"סטיכיה" המסעירה הנגלית לנגד עיניו בדיוקנה של ה"מדם", הפונדקית מרת זלטינה (עמ' 64), מתנפצת באכזריות למשמע חרפותיה הרמות, לאחר שהיא רואה את ה"שקיצה" (סקיצה) המשוקצת של דמותה ומבקשת להשליכה אל התנור (שם).

אותו קיטש וולגרי של התחייה הלאומית בארץ-ישראל, שמפני גילוייו הספרותיים הזהיר י"ח ברנר,¹¹ מתגלה כאן אפוא בתחומיה של אמנות הציור: מגויסות אפיונית והיענות לתכתיבים של קומיסרים למיניהם, נהייה אחר טעמו הבנלי של קהל הצרכנים, פרובינציאליות והתעלמות מהלכי הרוח החדשים המנשבים בעולמה של האמנות המודרניסטית. את תעוזתו של הצייר ה"בצלאלניק", המעז לפרוק "עול מצוות" ולצייר ללא תכתיבים כלשהם, מגנה הקהל הפשוט והמצוי, המוכן להשליך את התמונה הבלתי-מובנת לכבשן האש. גרישה הבונדיסט, שאינו מבין כלל מדוע בחר לעזוב את "סערת המרחקים של התנועה הפּוֹלִטִית הַיהוּדִית, / זו שְׁאֵינָה מְנַתֶּקֶת מִן הַמּוֹנִים וְלֹא הַנְּצַחֵן וְהַעֲתִיד!" (עמ' 66), מתבונן בציורו המהפכני של הסטודנט ה"בצלאלניק" המרדן, ומעניק לה פרשנות משלו: "זֶה לֹא פּוֹרְטֵט, זֶה פּוֹרְטֵט אֲנִי-רומנטי! / נֶגֶד הַרומנטיקה הַצִּיּוֹנִיסְטִית שֶׁל זְרִיחוֹת וְרֵדוֹת / וְשֶׁל עֲצֵי תְּמָרִים עִם מְחַרְשֵׁה וְתֵלֶם / וְעִם פּוֹעֵל שֶׁל מְרָמֵד עַל תְּעוּדוֹת תְּרוּמָה" (שם). מאחורי גבו עומד אלתרמן ומחליף קריצות עין אירוניות עם הקורא, או הצופה, ביודעו אל נכון מה עלה בגורלו של הבונדיזם הבין-לאומי, שהיה בראשית המאה העשרים אויבה המר של התנועה הציונית. ואם בקיטש עסקינן, הרי שאלתרמן אינו שוכח להזכיר כי הטבע מספק לפעמים לצופים בו תמונות "תפאורה" כה מתקתקות ומושלמות ביופיו עד "שְׁאֵפְלוּ הַקִּיץ' עִצְמוֹ מִתְבַּיֵּשׁ וְדַאי" (עמ' 125).

ד. על מקומה של האמנות הרגיונלית

אזכורה של האמנות הפוזיטיביסטית של "בצלאל", המגויסת לשירות הרעיון הציוני, קשור בעבותות אמיצים לדיון ספרותי רב-השלכות,

שהעסיק את בני אסכולת כתובים-טורים מראשית דרכם. אברהם שלונסקי, איש ה"שמאל", הגן בחירוף נפש על חירות הפיט שלו, על זכותו לכתוב על נושאים אוניברסליים, וכן על זכותו לחדש חידושים "צורמים" ולתאר תיאורים מעורפלים, המרגיזים את הקונפורמיסטים למיניהם. מאמריו בענייני ספרות ופוליטיקה, שנתפרסמו אז בכתבי העת המודרניסטיים הדיים, כתובים וטורים, או בעיתון הארץ, כוונו לא רק כלפי הבורגנות כי אם בעיקר כלפי ההתיישבות העובדת, שבניה אהבו מהפכנות פוליטית, אך התגלו לא אחת כמי שמתעבים את המהפכנות הספרותית בכל גילוייה. על שמרנותו הספרותית של "מחנה הפועלים" השפיע חוג הסופרים של דבר, וברל כצנלסון בראשו, שלא אהב את המגמות הדקדנטיות של שלונסקי ושל חבריו. מתוך גישה אוטונומית של משורר נאו-סימבוליסט, כתב שלונסקי בפתח טורים:

הנה זה שנים על שנים שהמשורר העברי נתבע למלא אחרי הזמנה לאומית-סוציאלית: שירה לנו משירי ציון! חרוז נא חרוזיך על צווארי הגמל, על מלכות בית דוד, או על הפרה הנחלבת בגלבעו. ולהזמנה הזאת מצורפים גם תנאים מסוימים: שירה נא בפשטות, באיתגליא, ולא ברמזי אמונה תלושה! אין אנו רוצים סמלים והגבהה – רוצים אנו ברחל בתך הקטנה.¹²

שלונסקי יצא כאן אפוא להגן על זכותו, זכות אמן הכותב בהתאם לכלליה של האמנות הצרופה, לראות באמנות תכלית לעצמה, שאינה מכוונת לתכלית מפלגתית ולבקשת הקהל. הוא חשב אמנם שמותר להתפרנס מפתית שירים וראה בשירה מלאכה ככל מלאכה אחרת, אבל סירב לשעבדה לקומיסרים ולעסקנים מפלגתיים, המשימים עצמם מומחים לספרות. אגב כך שילח חץ שנון בשירתה הצלולה של רחל המשוררת, בת קבוצת כינרת, שהציבה אז חלופה פיוטית לשירה הקשה והמעורפלת שלו ושל חבריו לאסכולה, משום שנתחבבה עד מאוד הן על המשכיל העירוני הן על בני ההתיישבות העובדת.

בעקבותיו דיבר גם אלתרמן על אי-רצונו להיענות לדרישת הקהל וההנהגה הציונית, ועל אי-יכולתו לכתוב שירה קונסטרוקטיבית ופטריוטית "על אתר", וכדבריו במחזור "שירים על רעות הרוח": "אֲשָׁרִי הַשִּׁירָה הַפּוֹתְקֶת / אֲרָצִי / בְּלִי לְחוּשׁ פִּי דְרָקָה עַל נֶחֱשׁ". כבלי משים, שילח כאן גם אלתרמן חץ אירוני שנון נגד שורות פטריוטיות תמימות כדוגמת "לֹא שָׁרְתִי לְךָ אֲרָצִי, / וְלֹא פִּאֲרָתִי שְׁמֶךְ" משירה של רחל, שהשמיעה, לדעת אלתרמן, את הצהרותיה הפטריוטיות בלא לבטים והתחבטויות, אף בלי להסתיר את כוונותיהן מאחורי שבעה צעיפים של ערפל מטפורי.¹³

שוב אנו רואים כי משוררי אסכולת שלונסקי הגנו ללא-הרף על זכותם להסתגר בעולמם האוטונומי וליצור לפי מה שיכתוב להם לבם, ללא התחשבות בתכתיבים חיצוניים כלשהם: דרישת ההנהגה הציונית, או טעמו של קהל הקוראים.

בדברי לעג אלה של אלתרמן על שירי המולדת המתקתקים של משוררי העלייה השנייה, שליוו בלב נפעם את המפעל הציוני, הייתה מידה לא-מבוטלת של אירוניה עצמית. הוא עצמו כתב "שירי סוכנות" תמימים ונמצאים כגון "שיר הכביש" ("עוֹרֵי שְׂמֵמָה דִּינְךָ נֶחֱתָךְ/ אָנוּ בָּאִים לְכַבֵּשׁ אוֹתָךְ"), עבור הסרט התיעודי "לחיים חדשים", שהפיקה "קרן היסוד" בשנת 1934 על יישובה של ארץ-ישראל.¹⁴ כשהצייר מן המערכה השנייה, שהפך בינתיים לצלם כדי שיוכל להתפרנס מגיע כפוי, מגיע עם הציוד שלו לקבוצה שעל גדות הכינרת, ומפיק מפיו את ה"מרגלית" הבאה: "צֵאתִי לְצֹלֵם מְטַעַם פִּיק"א/ אֶת נוֹף הַהַתְּיָשׁוּבוֹת הַחֲדָשָׁה./ בְּאֲמֻנֹת אֶת הַבְּכוֹרָה אֶזְוֶיקָה/, אֶף בְּצֹלֵם נִזִּיד הַעֲדָשָׁה" (עמ' 124-125), כולל בדבריו חץ של אירוניה עצמית. בדבריו יש יותר משמץ של התנצלות עקיפה שמשמיע אלתרמן, הנאו-סימבוליסט שגדל באסכולת שלונסקי בעלת המגמות הכלל-אנושיות, על שצורכי הפרנסה, שהם כורח בל יגונה, חייבוהו פה ושם "לחטוא" בכתיבת שירי מולדת, ולא עוד אלא בפזמונים מן הסוג החרזני ה"נחות", הקולע לטעם הקהל.

עם זאת, דברי התנצלות מתחטאים אלה מלווים, כמדומה, גם ברגשי גאווה לא-מבוטלים על שהוא היטה שכם למאמץ הציוני, וכתב שירי זמר ופזמונים פופולריים כגון "המדורה", "תל-עמל", "שיר בקר" ("בְּהָרִים כָּבֵר הַשֶּׁמֶשׁ מְלֶהֶטֶת"), "הורה סחרחורת", "ליל גליל", "הורה מדורה", "שיר הספנים", "שיר העמק", "דרך, דרך, נתיבה" ו"זמר הפלוגות".¹⁵ אפילו גרישה, הבונדיסט שהיה לציוני, מתחיל להתרגש למראה המציאות החדשה ולמשמע הפזמונים הציוניים, ומודה באוזני הצייר בסגנונו הרוס-עברי עתיר הרגש, ובהיגויו המגוחך המחליף סמ"ך בש"ן, כי נופי ארץ-ישראל המשתרעים לנגד עיניו ממלאים את לבו גאווה. רוממות הנפש, שפזמונים אלה גורמים לו היא כה עזה, עד שאפילו פזמון עצוב, עם מילים מינוריות תרתי-משמע כמו "סָבִיב שְׁלוֹת הַשָּׁקֵט", נשמע באוזניו כשיר לכת מאז'ורי, אופטימי ומרחיב לבבות:

אָח, בְּצֵלְאֵלְנִיק, כְּשֶׁמְטִילִים קֶצֶת עַל הַחֹל
וְכֶשֶׁמְזַמְרִים עַד שְׁשׁוֹמְעִים אוֹתָךְ בְּרֶס-נְקוּרָה
וְכֶשֶׁהִיָּם, בְּרֶט, כְּמוֹ הַרְמוֹנִיסְט גְּדוֹל
מְלֹנָה אוֹתָךְ עַל כָּל הַקְלוֹיטוֹרָה,

וקִשְׁבִּיב אִין כְּלוּם, מַה שְׁקוֹרְאִים שְׁמָמָה,
 אָבֵל כֵּל זֶה מְלֵא זְמֵרָה וְנִם וְרוּס –
 אַתָּה מְרָגִישׁ כְּאֵלוֹ אַרְמִיָּה שְׁלֵמָה
 צוֹעֵדֶת עִם תְּפִים אֶל נִצְחוֹן בְּטוּחַ.
 וְאֵז גַּם מִין רוּמְנֶס עֵבְרִי שֶׁל עֶצֶב רַב
 עִם מִין מְלִים כְּמוֹ "סְבִיב שְׁלוֹת הַשְּׁקֵט", בְּרֵט,
 בְּרָאָה לֶךְ כְּמוֹ הַמְנוֹן וְדָגֶל-קֶרֶב,
 שְׁלִכְבוּדוֹ אַתָּה מְסִיר אֶת הַשְּׁקֵט, בְּרֵט. (עמ' 93)

כנרת, כנרת הוא אפוא מחזה על תקופה חלוצית הרואית, אך רוב "גיבוריו" הם אמנים ואינטלקטואלים אנטי-הרואיים שכל מעשיהם מודרכים על-ידי אידאולוגיה – על-ידי "מילים, מילים, מילים". אליעזר אומר כי בשעה שחברי הקבוצה רותמים את הסוס למחרשה, או לנסיעה עם החלב לטבריה, הם רותמים גם אידאה, ולא בעל חיים בלבד, וכי רק אידאה שנתגשמה יכולה לגרום לכך שמחרשה בודדת תחרוש תלמים באדמה ותהפוך רגבי טרשים ותקופה שלמה על פיה (עמ' 114-115). ריבה, המכינה אותה שעה את הארוחה על התבון, עונה לאליעזר כי האידאה אף היא בעל חיים, שאמנם אינו אוכל קש, אך אוכל בכל פה את חייהם הפרטיים של אנשים. האנשים הם מזונה של חיית ענק זו, ואת מזונה היא תובעת ללא הרף: "הב, הב".

הגבולות בין המציאות לבין השתקפויותיה, המחקות אותה ומזינות אותה אהדדי (לרבות הנאום האידאולוגי המתיימר לשנות את המציאות) הם כה רופסים כאן, עד שאפילו בשעה שגרישה מבקש לשלם לבעלי המלון את החשבון, זלטינה הפונדקית ממהרת לצוות על בעלה: "סֶדֶר לוֹ סִיִּים בְּרוּךְ, / אֶת הַשְּׁבֹן. תִּקַּח מִמֶּנּוּ גַם כְּעַד הַנְּאוּם. / (לגרישה) אַתָּה לֹא תִעָרֵךְ אֶצְבְּלוֹ מִיִּטְנִיגִים חֲנָם" (עמ' 67). המונולוג הפרו-פרולטרי של גרישה, המושמע באוזניה, הופך אפוא בעיניה באחת לנאום מפלגה, ועל עריכתם של כינוסים מפלגתיים יש לשלם, כידוע, טבין ותקילין. יסנוגורסקי ב' מאשים את כפילו יסנוגורסקי א' שהוא מעמיד פנים, הומה ומהמה וצווח באספות פוליטיות, וכל כולו אינו אלא נאד מלא מילים ומליצות ופרזות ולבטים של צער העולם, אך כל התרוצצותו סביב ה"אובסטרקציות" וה"רזולוציות" לא נועדה אלא להחריש אותה יבבה דקה הפורצת מלבו מפעם לפעם על שאהובתו עזבה אותו (עמ' 71). משמע, "היהודי החדש", החלוץ שהשליך מאחורי גוו כל אותם רגשות "בורגניים", מגלה אף הוא ברגע של אמת כי ערכי האמת השורדים

בעולמנו הם ככלות הכול אהבת הורים לילדיהם ורעות של לוחמים בשדה קרב, קנאה של אוהב לאהובתו ושנאה למתחרהו. את היצרים ואת הערכים הללו, רומז המחבר המובלע, שום מצע מפלגתי לא יעקור משורש. "חלוצינו", המנסים להתכחש ליצרים הראשוניים הללו, חזקים בפיהם יותר מאשר במלאכת הטוריייה בפרדס.

במהלך האירועים מתפתה הצופה להאמין כי עיקרו של המחזה כנרת, כנרת הוא בכל אותם עניינים טפלים – בכל אותם "שטותים" ו"הבלים" של הציור, הפזמון, הצילום – בהם, ולא בעבודה הגופנית שבכוחה לעצב את פני המציאות ולשנות את ההיסטוריה של עם ישראל. מחשבה זו מתחזקת לקראת סוף המחזה, לנוכח מעמד הצילום המסוגנן, הבידיוני למחצה, של ה"חלוצים" עם קלשוניהם ומעדריהם – מעמד התופס את רוב המערכה השלישית. אולם, אם אכן התפתה הצופה להאמין כי החלוץ העברי בן העלייה השנייה אינו אלא כאותו "פועל של מְרַמָּד על תְּעוּדוֹת תְּרוּמָה" של הקרן הקיימת, הרי באות השורות החותמות והופכות את הקערה על פיה. יהודה מודה אמנם בשורות אלה כי תחושת גודל השעה התערבבה אצל חברי הקבוצה עם כובד ראש ובדיחות הדעת, עם אספות ועם בדידות, עם שאלות הרבה ועם תשובות מעט, "וְגַם עִם קֶצֶת" – וְזֶה אוֹלֵי עֵקֶר – קֶצֶת עֲבוֹדָה וְלִפְעָמִים / אֶפְלוּ קֶצֶת יוֹתֵר מִקֶּצֶת. כֵּן, זוֹ הַיְתָה בְּעֵצָה/ הַהֲמָצָא הַעֲקָרִית... (עמ' 136), אך לפתע פתאום הוא ממטיר על חבריו מטר כבד של הוראות לקראת יום המחרת, ובהן שינויים שחלו בסידור העבודה:

דוחים וְרִיעָה שֶׁל חֲלָקָה אֶלֶף, אִף עִם זֹאת
 יוֹצֵאִים לְחָרֵשׁ אֶת כָּל הַשָּׂאֵר, גַּם בְּמוֹרָד,
 וְנִגְשִׁים לְהַקְמַת הַסֵּקֶר לְקִרְאָת חֶרֶף –
 אֶת הַסֵּקוּל נִמְשִׁיף בְּאֶךְ בְּעָה
 בְּמִקוֹם שְׁלִשָּׁה, וּבִנְקוּזָה עֵבֶדוּ
 בְּמִקוֹם שְׁנַי תְּבָרִים – אֶתְדוּ וְחֲצִי,
 שֶׁכֵּן חֲצִי תְּבַר יִסַּע הָעִירָה
 לְהִבְיָא חֲיָנִין... (שם).

הנה כי כן, אם נתפתה הקורא, או הצופה, להכליל הכללות כוזבות וחפוזות, ואם האמין לתומו, ש"חלוצינו" אינם אלא מחברייהן של "ברושרות" פוליטיות חוצבות להבות, המתובלות במובאות מדברי ניטשה והגל, הרי שמתברר לו – ממש בסוף המחזה – כי בזמן שצעירים נלהבים אלה נאמו והתווכחו, כתבו והצטלמו, הם גם עבדו "כבדרך אגב"

עבודת פרך בלי לחוס על כוחותיהם. בלהט החזון כל אחד מהם עשה לאמתו של דבר עבודה של שניים-שלושה עובדים "רגילים". ככלות הכול, המחזה *כנרת*, *כנרת* מלגלג כאן על חלוצי העלייה השנייה ועל מייסדי הקומונה העברית הראשונה רק לכאורה. הוא אינו רואה בהם בטלנים המצטלמים ב"פזזה" מרשימה כדי להיכנס להיסטוריה עם מעדר על שכם.

הצגתם הקריקטורית אינה נובעת מן הרצון להשחית נגדם קצי ביקורת ולעג, כי אם בעיקר מאי-יכולתו של אלתרמן, המודרניסט שהתחנך ב"אסכולת שלונסקי", להתמודד עם מפעל ההתיישבות מתוך אמפתיה גמורה, חסרת כל גוון אירוני (כפי שאמני המודרנה בכלל אינם יכולים להתמודד עם הוויה חיובית ובונה, מלאה ברוממות נפש, בלא תיווכה של אספקלריה מעוקמת או בלא חציצה של מסך ערפל סימבוליסטי). אף על פי כן, ככלות הכול, הציג אלתרמן את אנשי הקומונה הראשונה, בשורות הסיום של מחזהו *כנרת*, *כנרת* כפי שהציג בשיריו לילדים את גיבוריה הגדולים של ההיסטוריה היהודית – את רבי בנימין מטודלה, את שמואל הנגיד ואת אנשי העלייה השנייה – כמי שיודעים לשלוח ידם בשלה וגם מן הנוצה והחרט אין הם מושכים את ידם. ככלל אהב אלתרמן גיבורים שהם "ספרא וסיפא", מאלה הנוהגים כבני בית לכל דבר ב"עולם המעשים" וב"עולם האצילות" כאחד, והא בהא תליא.

הערות

1. אמנם, דב סדן, חברו של אלתרמן למערכת *דבר* ויו"ר חבר השופטים של "פרס ביאליק לספרות יפה", זיכה בשנת 1957 את אלתרמן בפרס על הישגיו בעיר *היונה*, אף כתב על ספר זה דברים נמלצים (ראו "במבואי עיר היונה", *הפועל הצעיר*, שנה נ"א, גיל' 15 [7.1.1958], עמ' 18-20), אך ברוך קורצווייל, שדבריו חרצו את גורל הספר בעיני הדור הצעיר, כתב עליו בסגנון סרקסטי (*הארץ* [4.4.1958], עמ' 7; שם [10.4.1958], עמ' 8).
2. לרשימת מחזותיו המתורגמים של אלתרמן, ראו דבורה גילולה, "תרגומיו של נתן אלתרמן לבמה העברית", *לשון ועברית*, 7 (ניסן תשנ"א), 11-13.
3. מחברות אלתרמן, כרך א, ערך: מ' דורמן, תל-אביב תשל"ז, עמ' 163-164.
4. נתן אלתרמן, *מחזות [כנרת, כנרת, פונדק הרוחות, אסתר המלכה, משפט פיתגורס]*, תל-אביב 1973.
5. על תקופת "מקוה ישראל" בחיי אלתרמן, ראו פנחס לנדר-אלעד, "צעדים ראשונים בתל-אביב", *גזית*, כרך לג, חוברת לד (1984), עמ' 184-187.
6. נתן אלתרמן, *פזמונים ושירי זמר*, כרך ב, תל-אביב תשל"ז, עמ' 314.

7. יחסיה של בלה אלטרמן עם ילדיה ונכדיה, כפי שהם מצטיירים מתוך מכתבי אלטרמן לאמו, מכחישים כמדומה את ההנחה התמוהה וחסרת האסמכתות שהעלה דן מירון בספרו *פרפר מן התולעת* תל-אביב 2001, עמ' 35, בדבר היותה אם קרה ומרוחקת; וראו מבחר ממכתביו של אלטרמן לאמו, מנחם דורמן, *נתן אלטרמן: פרקי ביוגרפיה*, תל-אביב 1991, עמ' 264-283.
8. "גלויות מעמק הירדן", *טורים* (8.12.1933); ראו גם *במעגל*, תל-אביב תשל"א (מהדורה שנייה מורחבת: תשל"ה), עמ' 132-136.
9. לפי פתק שכתבה עבריה שוישני-עופר למנחם דורמן ביום 11.11.1973, שבו הביעה את סירובה למסור לו את מכתביו של אלטרמן שהיו שמורים בידיה; וראו בספרו של דורמן, *נתן אלטרמן: פרקי ביוגרפיה* (הערה 7, לעיל), עמ' 247. בסופו של דבר נמסרו המכתבים לפרסום על-ידי בנה, אבנר עופר, ראו מירון (הערה 7, לעיל), עמ' 662-669.
10. את סיפורו "אגב אורחא" פרסם י"ח ברנר בקובץ *ספרות* שבעריכתו בשנת תרס"ט, סמוך לעלייתו ארצה. על הסיפור ועל הקשריו האידיאיים, ראו חנה נוה, "דיוקן הקבוצה אגב אורחא: היה או לא היה?", בתוך: *בין ספרות לחברה – עיונים בתרבות העברית החדשה: מאמרים מוגשים לגרשון שקד*, תל-אביב וירושלים, 2000, עמ' 83-100. ראו גם מאמרי "אמת מארץ-ישראל ומן הדרך העולה ציונה – על סיפורו של י"ח ברנר 'אגב אורחא'", ישראל (בעריכת שלום רצבי), א, תל-אביב 2002, עמ' 13-32.
11. "הז'אנר הארצישראלי ואביזריהו", *כל כתבי ברנר*, כרך ב ("בחיים ובספרות"), תל-אביב תשכ"א, עמ' 268-270. המאמר ראה אור לראשונה ב*הפועל הצעיר*, ד, גיל' 21 (תרע"א), והגיב עליו ר' בנימין במסה "הז'אנר הארץ ישראלי", *הפועל הצעיר*, ד, גיל' 22 (תרע"א).
12. אברהם שלונסקי, "טענות ומענות", *טורים*, שנה א, גיל' יג (3.10.1933); המאמר כונס בקובץ מאמריו של שלונסקי, *ילקוט אש"ל*, תל-אביב 1960, עמ' 28-32.
13. שיר ז מתוך המחזור "שירים על רעות הרוח", *מחברות לספרות*, שנה ראשונה, חוברות ה-ו (ספטמבר 1941). המחזור התפרסם שוב בתוך *עיר היונה*, תל-אביב 1957, עמ' 161-180.
14. נתן אלטרמן, *פזמונים ושיירי זמר*, כרך ב, תל-אביב תשל"ז, עמ' 308. על חיבורו של שיר זה בהזמנת קרן היסוד והלהנתו בידי דניאל סמבורסקי, ראו אליהו הכהן, *ככל זאת יש בה משהו*, תל-אביב חש"ד, עמ' 104.
15. *פזמונים ושיירי זמר* (הערה 14, לעיל), עמ' 300-310.

פרק תשיעי

הוא ארמון, הוא אריה, הוא המלך ליר!

שקספיר בראי יצירתו של אלתרמן

א. שקספיר תחת כנפי השכינה

כברת דרך ארוכה עשתה הספרות העברית בדרך הילוכה מדורם של סופרי השלח – ביאליק וחבריו האודסאיים – לדורם של סופרי כתובים-טורים – שלונסקי, אלתרמן ובני חוגם, אמני המודרנה התל-אביבית. האחרונים הביאו אתם מן התרבות הצרפתית והרוסית מיני גינונים בוהמיניים "נכריים", שהפכו את כוס היין, הפונדקית ומסכת התאטרון לחלק בלתי-נפרד מן הביוגרפיה הממשית והספרותית של האמן, ואילו הראשונים חיו בעולם שבו עדיין נקשר השֵׁכֶר בתודעה הלאומית בדמותו של "עשיו" האוקראיני, והמסכה – בתועבות הגויים שמקדם. ביאליק עמד על ערשו של התאטרון העברי המקצועי, ומנה את נשימות אפו כָּאֵב החרד לעוללו. לעומת זאת שלונסקי – ועמו נתן אלתרמן, לאה גולדברג, רפאל אליעז, מנשה לויין ורבים מסופרי המודרנה התל-אביבית – נהגו בתאטרון העברי המקצועי ככתופעה טבעית ומובנת מאליה שלא נולדה תמול-שלושום, וכמו נשכחה מלבם כליל קפיצת הדרך הנחשנית והנועזת שעשו אמני הבמה העברית בשנים כה מעטות.

אלתרמן, מנציגיה הבולטים של המודרנה התל-אביבית, נקשר כידוע אל התאטרון בכל דרך אפשרית, ומעולם לא ראה בדרמטי ובתאטרלי ערוץ יצירה משני או שולי: כבר באחד משיריו המוקדמים ביותר, הוא כתב גרסה משלו למוטיבים נבחרים מתוך *היהודי הנצחי*, שהוצג אז ב"הבימה" (את שירו זה, האישי והלאומי כאחד, הקדיש לחנה רובינא, תלמידתו של אביו, ששיחקה בהצגה).¹ בשירתו לסוגייה ולתקופותיה הכליל אלתרמן יסודות תאטרליים למכביר – פעלולי זרקור, זיקוקי די-נור מילוליים, מצלולים דרמטיים, הכרזות רמות, מטפוריקה מעולם הבמה – שהפכו את איתני הטבע לשחקנים במופע צבעוני וראוותני. לא אחת הכליל ביצירתו רמזות גלויות וסמויות לדרמה העולמית, למן הקלסיקה ה"כבדה" ועד לאופרטה ולהצגת הָרוּוּי ה"קלה". לעתים קרובות אף כתב על נושאים תאטרליים מפורשים: על הקרקס ולוליניו, על במת הנאום ועל תרועות הקהל, על תיבת הנגינה, על "פייטני הקוף והתוכי", על המומוסים המרקידים דוב בשוק, "על אהבה ולחם" ועוד.

יתר על כן, במהלך יצירתו – מראשית דרכו ועד לסופה – הוא תרגם עשרות מחזות ממיטב הדרמה העולמית (לרבות מחזות משל שקספיר, רסין, מולייר ופירנדלו), חיבר שישה מחזות מקוריים (שניים נותרו אמנם במגרה), ואף חיבר מאות שירים ומערכונים לבמה הקלה.² ואם לא די בכך, הוא גם נשא לאישה את השחקנית רחל מרכוס, וסייע לתרצה בתו היחידה לקשור את גורלה עם עולם הבמה (לאמתו של דבר, גם אהובתו צילה בינדר עסקה, בין שאר עיסוקיה, בציורי תפאורות וביצורי פלקטים של שחקנים על קרשי הבמה).

שונה בתכלית היה מקומו של התאטרון בחייו של ביאליק. שנותיו הראשונות עברו עליו כידוע בעולמם הקפוא והקבוע של "מחזיקי נושנות", שהועיד לדרמה ולתאטרון מקום שולי בלבד. מבחינה זו, היה עולמו של ביאליק רחוק מרחק שנות אור מעולמם של המודרניסטים בני אסכולת שלונסקי-אלתרמן: ברחוב היהודים נהגו לראות ב"תיאטר" וב"במות יִשְׁחָק" – מושב לְצִים, תוצר מובהק של העולם ה"יווני", המתנכר לרוח "ישראל סבא". שומרי אמוני ישראל לא ראו הבדל עקרוני בין תאטרון לבית קלון, ששניהם נועדו ללבות את היצרים הבהמיים של האדם ולדרדרו לתהומות הטומאה – להביא לבית יעקב את תועבות הגויים. "יהודים של כל ימות השנה" הסתפקו בדרך כלל בהופעות הבדחן וה"כליזמרים" בחתונות ובמופעי פורימ'ס שפיל, יוס'פ'ס שפיל, משה רבנו שפיל, וכיוצא באלה סוגים של הצגות חוצות עממיות וחובבניות. הצגות אלה הן שהעניקו לצעירים כדוגמת ביאליק וחבריו ל"ישיבה" – למן העשורים האחרונים של המאה התשע-עשרה ועד לשנות מפנה המאה – את מושגיהם הדליים על עולם הבמה והתאטרון. לימים התגורר ביאליק בבירותיה של תרבות המערב, וביקר גם בהצגות תאטרון ראיות לשָׁקֵן, תרגם מחזות מופת למען הבמה העברית ועשה רבות למען קידומה של להקת "הבימה". ואולם, הוא מעולם לא ראה בחיוב גילויים מובהקים של "אמנות לשם אמנות". בעיקרו של דבר ראה "המשורר הלאומי" את התאטרון העברי כחלק מן העשייה הציונית המודרנית, כאמצעי חילוני לחינוך העם ולהחייאת תרבותו, חֶלְף בתי המדרש ובתי הכנסת שתש כוחם. על כן הפשיל שרוולים והכין הרצאות מפורטות לכל אחת מהצגות הבכורה של "הבימה".

בעשור האחרון לחייו (1924-1934), לאחר שהתיישב בתל-אביב והקים בה עם שותפיו את הוצאת "דביר", גלגולה הארץ-ישראלי של הוצאת "מוריה" האודסאית, לא חדל ביאליק המו"ל מלהפציר בסופרים העברים שבאמריקה – בנימין סילקינר, שמעון גינצבורג, ישראל אפרת וחבריהם – שיעמיסו על עצמם במלוכד את עול תרגום מחזותיו של

שקספיר, ויוסיפו את המכלול השקספירי למדף הספרים העברי. ביאליק שיגר למשוררים אלה עשרות מכתבים, ואת כולם סיים במילים "ותרגומי שקספיר מה יהא עליהם?", בידועו את המצב העגום בתחום ידיעת השפה האנגלית בקרב הסופרים הארץ-ישראליים, רובם יוצאי רוסיה. באחד ממכתביו הרחיב את הדיבור על תכניתו לכוונן את מפעל תרגומי שקספיר בסיוע הסופרים העברים בארצות הברית:

קביעת תרגומי שקספיר בתוך שלשלת קובצי ה'חברים' תוסיף לה 'זוהר' ותרים הרבה את ערכה. בטוח אני בדבר זה. לכלאיים אין לחשוש כלל וכלל. אדרבא ואדרבא. כך נאה וכך יאה, שמשוררים עברים המושקעים בתרבות האנגלו-סכסית ייעשו שושבינים לשקספיר, להכניסו תחת כנפי השכינה העברית. שמו של שקספיר עלול להסב בבת אחת את דעת הקהל לביבוליותקה שלכם ולמציאותה. יש, אפוא, משום כך גם תכסיס מו"לי.³

כל טכסיסי הפיתוי של המשורר לא הועילו והתכנית לא יצאה לפועל, הן בשל חילוקי דעות כספיים והן בשל קוצר ידן של "הנפשות הפועלות" לעמוד במשימה הכבדה. רק משפרסם ביאליק תרגום פרי-עטו למערכה הראשונה של יוליוס קיסר בכתב-העת החדש מאזנים (בחוברת ג' ובחוברת ז' של הכרך הראשון, שיצא לאור בשנת תרפ"ט), נתפרסם "לפתע" גם תרגומו של אפרים ליסיצקי למערכה ראשונה זו, כמין התנצחות חסרת טעם על כתר שנגזל כביכול מן המשורר העברי-האמריקני.⁴ גם התמודדות חד-פעמית זו לא נשאה יבולים של ממש, ובכל זאת הניבה הקבוצה ה"אמריקנית" פרי אחד שהצדיק "ברכת הגומל": שמעון הלקין, שהחל אף הוא את דרכו כמשורר עברי-אמריקני, היה הסופר העברי הראשון שתרגומו למחזה שקספירי הועלה על במה מקצועית בארץ-ישראל.⁵ בהיסטוריה של תרגומי שקספיר לעברית שימש אפוא הלקין חוליית מעבר מעניינת בין "דור ביאליק" לדור המודרנה; בין תכניתו של ביאליק – להעמיד לרשות הקהל העברי מדף שקספירי רחב ומשוכלל באמצעות קבוצת המשוררים העברים שישבה באמריקה – לבין מימושה של תכנית שאפתנית זו כעשור או שניים לאחר שנהגתה.

קליאו, מוזת ההיסטוריה, חמדה לה לצון ותעתעה במי שביקש גם לזווג את מפעל תרגומי שקספיר לעברית וגם לנווט את מהלכיו. היא יצרה דינמיקה הפוכה מן הטבעי והמתבקש: את שקספיר הגישה לקהל העברי בארץ-ישראל לא הקבוצה ה"אמריקנית", שביאליק ראה בה כוח טבעי למלאכה קשה זו, בשל ידיעתה הטובה את שפת המקור, אלא דווקא "אסכולת שלונסקי", שבה פעלו אחדים מיריביו של "המשורר הלאומי".

משוררי המודרנה התל-אביבית לכאורה לא התאימו כלל לשאת בעול תרגומי שקספיר לעברית (בני החבורה לא ידעו אנגלית היטב ונסתייעו בתרגומי מופת לשפות אחרות). אף על פי כן מפעל התרגום של בני חבורה זו הוא כאמור המפעל המרוכז והאיכותי ביותר בתחום תרגומי שקספיר לעברית עד עצם היום הזה. גם אם נתברכנו בעשורים האחרונים בתרגומים מצוינים, פרי עטם של סופרים השולטים היטב בשפה האנגלית, מבחינים בדקויות הטקסט ומציעים להן פתרונות מצוינים, יכולם של האחרונים זעום בהשוואה למפעל הענקים החלוצי של שלונסקי, אלטרמן, אליעז וחבריהם. המאמץ המשותף של בני האסכולה הניב תוצאות, שמאמץ אישי של יוצר כלשהו, יהא פורה ומוכשר ככל שיהיה, לא הצליח עד כה להדביקן.

ב. בין הקלסי ל"רחובי"

הבוחן את יצירת אלטרמן, לסוגיה ולתקופותיה, ייווכח כי אלטרמן נזקק ל"תיבת התהודה" הגדולה של הדרמה השקספירית למן צעדיו הראשונים ב"קרית ספר" העברית, עוד בטרם התנסו הוא וחבריו, משוררי המודרנה התל-אביבית, בתרגומי שקספיר לעברית. הוא פנה אל שקספיר כאל תַאֲוֹרוֹס לדליית צירופים נרמזים עוד בהיותו סטודנט בפריז, ובטרם הצטרף לחוגו של שלונסקי. כמשורר צעיר, שביקש להשתלב בהוויה הספרותית ההומה והתוססת שנתרקמה במרכז התל-אביבי החדש של שנות העשרים וראשית שנות השלושים, הוא הביא בשיריו הראשונים חידוש מרענן: אווירה מערבית זרה ומוזרה, רחוקה מן הפתוס הלאומי ה"גלותי" ומשירת ארץ-ישראל שנכתבה באור התכלת העזה. הפנייה לספרות המערב – "הקנונית" והקלה – העניקה ליצירתו המוקדמת אותה רוח זרה ומוזרה, שהמשורר נזקק לה לצורכי הזרה (דְפּמִילִיאָרִיזְצִיָה, דְאֹטוֹמִיזְצִיָה).

בראש ובראשונה נזקק אפוא אלטרמן ביצירתו המוקדמת לשקספיר כדי ליצור את האווירה האוקסימורונית החריפה של כתיבתו, שהביאה להתנגשותם של ניגודים מפתיעים שאינם מתלכדים זה עם זה. לשון אחר, הדרמה השקספירית – והטרגדיות השקספיריות הגדולות באופן מיוחד – שימשהו לעתים קרובות כאחד מאגפי המשוואה של כתיבתו האוקסימורונית: כתמונת תשליל של הקל והמשעשע, כתמונת תשליל של ה"נמוך" והלא-"קנוני", כתמונת תשליל של הארץ-ישראלי והיהודי. שקספיר היה עבורו גילומו של ה"זר" וה"אחר", היפוכו של הלוקלי והפרובינציאלי. ומכיוון אחר: התנ"ך, המיתולוגיה היוונית-רומית,

הברית החדשה ושקספיר היו לאלתרמן הצעיר מקורות בלתי-נדלים לחומרים קלסיים מכובדים (וזאת בניגוד לשירה העברית הקלסי-רומנטית שהעניקה את הבכורה הבלתי-מעורערת ל"ספר הספרים"). ואילו אגדות העם ומעשיות הילדים, הדקלומים והפזמונים, האופרות והאופרטות שימשו לו מקורות לדליית צירופים רעננים שיש בהכנסתם ל"היכל השירה" מן החוצפה ומן ההעזה. אלה ואלה העניקו לשיריו את אפקט החידוש שלהם נזקקו כדי להשתלב בשירה העברית בת הזמן וכדי שלא להיוותר בשוליה.

מקוצר היריעה אסתפק כאן בשתי חטיבות של שירת אלתרמן: בשיריו המוקדמים, שאת חלקם חיבר עוד בשנות שהותו בצרפת בשנים 1929-1932, ובחטיבת שיריו המאוחרת – *חגיגת קיץ* – שאותה חיבר בתל-אביב בשנת 1965. כפי שנראה להלן, חוט סמוי מחבר שתי חטיבות אלו – את הסף ואת הסוף. בשתייהן המחזיז את הגותו ההיסטוריוסופית, והמחיישה על רקע בית קפה – פריזאי או תל-אביבי – שבו "הנפשות הפועלות" מייצגות את התהליכים החברתיים שנתחוללו לנגד עיניו.

בשיריו הפריזאיים שילב אלתרמן את הרמיזות השקספיריות בתוך שלל רמיזות מתוך הספרות הצרפתית לדורותיה (כאלו הן רמיזותיו לשיריו הבינימיים של ויזן, לשיריו הבוהמיאניים של בודלר, לרומנים של דימא האב, לדרמות הסימבוליסטיות של מטרלינק, לאופרטות של אופנבך ועוד). כך הצמיד אלה לאלה, באופן כמו-שרירותי, חומרים כבדים וקלים, עתיקים וחדשים, כבולים וחופשיים. בדרך זו נהג, למשל, באחד משיריו הראשונים שבאו בדפוס – "קונצרט לג'ינטה"⁶ – שבו מבטיח הדובר העלם למלצרית הפרוצה שבה התעלל ושאותה רצה (במציאות? בדמיונו?) כי יקח אותה למציאות גן-עדנית, תמימה ושופעת פריזון, שבה יחיו השניים באידיליה גמורה כ"צמד תינוקות באגדת כשפים". כאן צירף אלתרמן לחומרים מודרניים מן הציפור הכחולה של מטרלינק ומשירי פול ורלן⁷ גם חומרים מן האגדות והמעשיות העממיות (כגון מעשיית ז'נו ומרגו, מקבילתה של המעשייה על הנזל וגרטל, הכלולות שתייהן בסיפורי האחים גרים). לצורך ההנגדה (הקונטרסט), צירף גם אלזויה שקספירית ברורה ומובהקת – "לְכָבִי – עוֹלָל דוֹגֵר נְטוּל כְּתַנְת" – הרומזת למונולוג הידוע של מקבת בטרם רצה דאנקן:

[– – –] Besides, this Duncan

Hath borne his faculties so meek, hath been

So clear in his great office, that his virtues

Will plead like angels, trumpet-tongued, against

The deep damnation of his taking-off;
 And pity, **like a naked new-born babe**,
 Striding the blast, or heaven's cherubim, **horsed**
Upon the sightless couriers of the air,
 Shall blow the horrid deed in every eye,
 That tears shall drown the wind. *Macbeth*, I, vii, ll. 16-25

מה הקשר בין מונולוג שקספירי זה לבין היצירה ה"זולה" שלפנינו, שבמרכזה זונת רחוב הפותחת פה כמו ביב של שופכין ועלם זר ו"ארור" (מן המשוררים ה"מקוללים" וה"גולים") המבקש להתעלל בה ולשסע את גרוונה? כאן וכאן לפנינו רוצח ומעשה רצה נתעב; כאן וכאן לפנינו געגועים לעולם של תום ושל הרמוניה. חומרים מן האופרה ה"קלה" ומן הטרגדיה השקספירית ה"כבדה" וה"קנונית" מתערבלים כאן אלה באלה עד לבלי הפר.

ב"קונצרט לג'ינטה" יחסו של הגבר לאישה הוא יחס בו-זמני של זלזול והערצה, של משיכה ודחייה, כברבים משרי התהילה האוקסימורוניים של אלתרמן בכוכבים בחוץ: מצד אחד הוא משליך את חרוזיו הזהובים (כאילו היו זהובים, מטבעות זהב) של אתנן על מפסעה של ג'ינטה (שהיא ספק מלצרית, ספק פרוצה); מצד שני הוא מלחך את עפר כפות רגליה בהכנעה מוצהרת, ומכנה אותה בהערצה בשם "הדורה שלי":

על מִפְסְעָה אֶת חֲרוּזֵי

הַזְּהָבִים אֶשְׁלִיךְ.

רְצִיטֵי דְבִק אֶל מִנְעָלַיךְ –

הַדּוֹרָה שְׁלִי.

(מחברות אלטרמן, ב, עמ' 38)

תיאורם של החרוזים כזהובים מזכיר את דברי המלכה גרטרוד, אמו של המלט, על דבר ה-golden couplets, החרוזים הזהובים (המלט, מערכה חמישית, תמונה ראשונה, שורה 309) ואת דברי הורציו (שם, שם, תמונה שנייה, שורות 137-138), המדמים את מטבעות הלשון ("golden words") למטבעות זהב מוחשיים, לזהובים. הרעיון בדבר היות חרוזי השירה כעין אתנן הניתן לאישה הנחשקת מופיע גם בשירו המוקדם של אלטרמן "שיר בחרוזים אדומים", העושה אף הוא שימוש

ברביבוי המשמעיים של המילה "אדומים" (שאחד מהם נטול מן התחום המוניטרי).⁸

היחס הדו-ערכי אל האישה הקדושה-הקדשה חוזר ברבים משירי בוסר אלו, ומחלחל גם לשירתו ה"קנונית" של אלתרמן. בכל השירים הללו שלטת המגמה ההיסטוריוסופית שרואה את הפך המערבי כמקור של שחיתות וטומאה, כישות דקדנטית ההולכת לבית עולמה וזוקקה ל"בראשית חדשה" (אם לנקוט מטבע של שלונסקי). שירים אלה תיעדו את "שקיעת המערב", את הקומדיה האנושית של בני הפך המערבי, השקוע במ"ט שערי טומאה, ובה מופיעים צמדי הילדים מן האגדות בדמותם המושחתת של רוצח וזונה, המבקשים להימשות מן הביבים ולהיברא מחדש כתינוקות טהורים. בשירים מוקדמים אלה הצמיד אלתרמן זה לזה ניגודים רבים: בין המינים, בין עיר לבין יער, בין צעירות לזקנה, בין תום לשחיתות, בין שקיעה לבראשית חדשה, בין גן-עדן של טרם היות האדם ל"גן-עדן" של אחרי ככלות הכול. הוא שאל את עצמו מה היה קורה אילו נתגלגלו לעולמנו המודרני גיבורי ספרות הילדים, ובמיוחד המעשיות לילדים ולמבוגרים על צמדי תינוקות – הוא והיא – הנקלעים להרפתקאות ולסכנות (כמו הנזל וגרטל, ז'נו ומרגו, מירטיל וטילטיל). ותשובתו: היום, בפך השוקע, או בסרט ההוליוודי הסנסציוני המתרחש על רקע הפך המודרני, היו הנזל וגרטל מתגלים בדמותם של רוצח וזונה, המתגעגעים לאיזו מציאות גן-עדנית סקרנית, לאיזו אידיליית כזב שלא הייתה ולא נבראה. נאמר כאן בסמוי כי העולם הולך ונעשה אלים וחסר רחמים, אך גם הטבטונים שיצרו את הנזל וגרטל היו אלימים, ואין להתבונן בעבר הרומנטי כבמציאות אידילית ואידאלית.

בשיר "ניחוח אשה"⁹, המתאר אף הוא את שקיעת המערב ואף בו מכפבים אותם "גיבורים" עצמם (הצעיר הזר, זעום העפעפיים, והפרוזה הפריזאית הזהובה ג'ניטה-מרגו), אומר הדובר-המשורר בנימה אוטו-אירונית: "ככה... ככה מְלֹדְרָמָה / מְתַפְקֶת על שְקֶספִיר". בשיר "רחובי" זה הזכיר אלתרמן את שקספיר ואת הומרוס, ובצדם את נגן הרחוב הסומא המנגן באקורדיון במחיר נדבה בת "סו" אחד. הקלסיות המובהקת והסרות המודרניסטית מוצמדים כאן זה לזה כבאוקסימורון. השיר אף מותח קו נועז של הקבלה אבסורדית בין עקבות האל (*vestigia dei*) לבין עקבותיה ועקביה של הזונה. המילה הצרפתית "jeannette" – כשמה של הפרוזה, גיבורת "קונצרט לג'ניטה" ו"ניחוח אשה" – פירושה גם 'עדי דמוי צלב הנענד על הצוואר' וגם 'מין עקב של נעל'. ב"ניחוח אשה" הגבר המשורר מעניק לזונה את לבו ואת שירו (את חרוזיו שניתן לעונדם על הצוואר) ובסוף השיר הוא מכריז: "כמה טוב

על פְּנֵי אֶסְפֵּלֵט לְהִדְרָס / בְּכִזָּב צוֹעֵד עַל עֲקָבִים גְּבוּהִים" (הכרזה המזכירה את הכרזתו של האוהב הכנוע בסוף "פגישה לאין קץ" על נכונותו ליפול פצוע ראש כדי לקטוף חיוך של אוהבתו הבלתי-מושגת). שיר זה אף מכיל בתוכו את אחד המוטיבים המרכזיים של שירתו המוקדמת של אלתרמן: האישה שבו היא זהובת שֶׁעַר, דמותה בהירה ומקרינת אור, ואילו הגבר שמביא עליה את כיליונה דמותו קודרת ועגמומית (גורלה של האישה – להיות קרוב חנינם על מזבח אהבה כוזבת – נרמז למן הכותרת העושה שימוש מתחכם בצירוף "ניחוח אִשָּׁה" שמתחום הקרבנות).

הנה כי כן, שירים מוקדמים אלה, העושים שימוש במיתוסים שונים כתחליף לעלילה ולגיבורים שנעלמו מן הספרות המודרנית, מתארים לרוב את מלחמת היום והלילה במונחים של מלחמה לחיים ולמוות בין המינים; בדמותם של גבר ואישה אוהבים ואויבים: אישה בהירת שֶׁעַר ובעלת מבט קורן וגבר זעום עפעפיים, קודר ושחור (או בעל מרה שחורה), החומד אותה ורוצה במותה כדי להופכה לקניין נצחי, שאין לזולת נגיעה בו. כבר בשירו הראשון שבא בדפוס – "בשטף עיר"¹⁰ – היום מתואר בדמות זמרת בארים זהבהבה ומתרוננת, והערב – בדמות גבר קודר וכבד שרעפים. גם בשירו השני שנדפס – "יתד"¹¹ – מתואר נער ערבי, כהה עור ושֶׁעַר, חמדן שמו, החומד יפיפייה שגווה הלבן מחוטב כשן ושערה הזהוב מתואר כ"נתיב אופיר". ברוב השירים המוקדמים האישה היא אפוא בהירה וקורנת אור ("אורית" כפי שהיא מכונה באחד משירים אלה), ואילו הגבר קודר ושחור שֶׁעַר, איש ממלכת הצללים והחושך.

ניגוד זה בולט במיוחד בשיר בעל המבנה המוקפד "אופליה". מבנהו המנייריסטי המלאכותי של שיר זה מתבטא במשקלו הנדיר: שורות לא מעטות משורותיו הן בנות מילה אחת או שתיים, והן שקולות במשקל הַפְּרָתִי – amphimac (-u-), היפוכו של ה-amphibrach (-u-u) שבכותרת "אופליה". במשקל זה ההברה הבלתי-מוטעמת מוצבת בין שתי הברות מוטעמות, כבשורות "מִי נָצַב", "מִי רֹבֵץ", "מוֹת-אִיבָה", "מֵה סוֹפֵד", "פְּכִי תוֹדָה". השיר מזכיר במקצת את המנונותיו של רטוש הצעיר, כגון שירו "אבשלום", שאף הוא עושה שימוש בשורות בנות מילה אחת או שתיים ונוקט צמצום לפנים צמצום לצורך יצירת אפקטים מרשימים, מלאי הוד והדר.

מלאכותיותו המנייריסטית של שיר קצר זה בולטת גם בדרך החידתית והעקיפה שבה לעתים מוחבאים משחקי האורצל מאחורי פְּרִירוֹת סבוכות, כגון "לְהִקְנֶה – פְּאוּר זָהָב"; כלומר, ארון הקבורה השחור של

האהובה המתה העשוי עץ הַבְּנָה [ebony =] ומקושט בפיאור [= קישוט] זהב. לעתים משחקי אורצל אלה מסתתרים מאחורי צירופים אוקסימורוניים "קשים", כגון "פלדת אֵשׁוֹת" (המצרף את צבעה השחור של הפלדה אל צבעה הבהיר של האש), או "אֶפְרוֹת הַזֵּיק" (המצרף את צבעו השחור של האפר אל צבעו הבהיר של זיק האש המתלקח מתוך הרמץ). אין לשכוח, בהקשר זה, כי מחזהו של שקספיר כולו בנוי על המאבק בין ממשלת השמש למלכות הצללים: אביו המת של המלט מכונה ביצירה פעמיים בשם "היִפְרִיּוֹן", אל השמש (וראו מערכה ראשונה, תמונה שנייה, שורה 140; מערכה שלישית, תמונה רביעית, שורה 56), בעוד שאָמוּ גרטרוד (ודמויות נוספות במחזה ששמותיהם לקוחים ממרחב התרבות הגרמני) מייצגת את העולם הגותי האפל. המלט דומה במובנים מסוימים לשניהם: מצד אחד הוא נמשך אל עולמן הבהיר של הדעת ושל התבונה, מורשת אביו, ומצד שני – אל עולם הספקנות, עולמם הקודר של הצללים, מורשת אָמוּ. דמותו מקפלת בתוכה את מלחמת האור והצל שעליו בנה אלתרמן את שירו, שפן התמונה כולה משתקפת בו דרך עיניו של הגבר האפל.

השיר הקצר "אופליה" בנוי לכאורה על ה-*dramatis personae* של המחזה המלט, ומשתמע כי הדובר בו הוא דמותו של גיבור המחזה, המתבונן באהובתו המתה. אולם שיר זה משלב למעשה – כמו שירו של המשורר הרוסי אפנסי פֶּט "אֶל אופליה" (1847)¹² – את דמויותיהן של שתי הגיבורות של הטרגדיות השקספיריות הגדולות – אופליה ודסדמונה – שתיהן נשים בהירות ותמות שנפלו קרבן להתנהגות האכזרית של גבר כהה עור וְשֶׁעַר (אותלו) או בעל רוח מלנכולית, כהה וקודרת (המלט). הערבה הבוכייה היא המוטיב המקשר את שתי הגיבורות הטרגיות: את דסדמונה היפה והבהירה, המכונה בפי כול "fair Desdemona" (התואר "fair" כולל את שני המשמעים כאחד) ואת אופליה שְׁמָה, כפי שקבעו אחדים מחוקרי שקספיר, הוא סירוס של השם *Apheleia*, שפירושו 'תום, זוף'.¹³ באומלו משולבת הערבה הבוכייה בשירה הידועה של דסדמונה על אילן הַכְּכוֹת (על יסוד "אלון בכות" – בראשית לה, ח), שמענפיו קלעה לה זר:

[Singing] The poor soul sat sighing by a sycamore tree,

Sing all a green **willow**:

Her hand on her bosom, her head on her knee,

Sing **willow, willow, willow**:

The fresh streams ran by her, and murmur'd her moans;

Sing **willow, willow, willow**;

Her salt tears fell from her, and soften'd the stones; [...]

Sing **willow, willow, willow**; [...]

Sing all a green **willow** must be my garland.

Let nobody blame him; his scorn I approve,—

(*Othello*, IV, iii, ll. 41-52)

בהמלט משולבת תמונת הערבה הבוכייה בדבריה של המלכה גרטרוד, אמו של המלט, שעה שהיא מבשרת ללאַךְטָס את דבר מותה בטביעה של אחותו האהובה אופליה, ארוסתו הזנוחה והאומללה של בנה היחיד:

There is a **willow** grows aslant a brook,
That shows his hoar leaves in the glassy stream;
There with fantastic garlands did she come
Of crow-flowers, nettles, daisies, and long purples [...]
Which time she chanted snatches of old tunes;
As one incapable of her own distress,
Or like a creature native and indued
Unto that element: but long it could not be
Till that her garments, heavy with their drink,
Pull'd the poor wretch from her melodious lay
To muddy death.

(*Hamlet*, IV, vii, ll. 167-183)

בכל אחת משתי הטרגדיות – זו של דסדמונה וזו של אופליה – לפנינו אפוא אישה בהירה ותמה הנופלת קרבן לגבר שחור או קודר, המפקפק בתומתה, ומותן של שתי הגיבורות נרמז באופן סמלי מתמונת הערבה הבוכייה, או אילן הפְּכוּת (כפי שנראה להלן, לתמונה זו של אילן הפְּכוּת יש חשיבות מכרעת להבנת השיר המוקדם "וריאציה" (*מחברות אלטרמן*, ב, עמ' 145-146), הבנוי אף הוא על סיפורם של אותלו כהה העור ודסדמונה הבהירה). השיר "אופליה" ספק מבכה את מות האהובה הארכיטיפית, הבהירה והענוגה, ששנאת חינם נטלה את חייה. המשפט האוקסימורוני הכולל בו – "בְּנֶמֶר – תְּמֵלַת הַשָּׁה" – משפט הנראה כאילו נלקח משירתו הקדם-רומנטית של ויליאם בלייק, מזכיר למעשה את דברי יאגו לסנטור המכובד ברבנטיו על דבר בתו דסדמונה, הבהירה והנאווה,

שנפלה בידיו של צפון-אפריקני ברברי (moor), שחור ופראי, גדול ממנה בשנים ובמידות:

Even now, now, very now, an old black ram
Is tugging your white ewe. Arise, arise!
(*Othello*, I, i, ll. 88-89)

דברים מרושעים אלה, המנוסחים בלשון חייתית חשופה וגסה, מתארים את הבדלי הגזע והמעמד שבין אותלו לרעייתו. יש בהם גם כדי להעיד על היותה של דסדמונה כעין שיה, בת צאן צחה ותמימה, שראם שחור גוהר עליה ומרביעה. כך רומזים דברים אלה להיות דסדמונה חיית קרבן, שעתידה בסופו של דבר לעלות קרבן מנחה, קרבן חנם, על מזבח האהבה והקנאה.

במונחים כאלה תיאר אלטרמן את היחסים בין המינים גם בשירו "אתך בלעדיך"¹⁴, הרומז גם הוא לסדרה של סיפורים מיתיים, שבמרכזם ניגודי האור והצל, היום והלילה, לרבות סיפורם של אותלו השחור ודסדמונה הבהירה. כאן מתוארת ההשתוקקות אל האהובה ושיכוכה של התשוקה באמצעות השורשים ער"ג ורג"ע, המוצמדים זה לזה מסיבות פונטיות וסמנטיות כאחת: בתחילה מתוארת הערצה אל האהובה (אגב עיצובו מחדש של הפסוק "כאיל תערג על אפיקי מים", תהלים מב, ב). העין, ובה צמד האישונים שקרני האור בוקעות מתוכם "כשתי קרני האיל", נאחזות בחבלי שינה ותשוקה ("בסבך מרגוע וערצה"). השורש ער"ג מצטרף אל השורש רג"ע וכן אל השורש אר"ג, הדומה לו, ומתהווה תיאור של השתלבות אצבעותיה הלבנות של האהובה בשחור תלתליו של האהוב (כשילוב של שתי וערב בצבעים מנוגדים). האיל הנאחז בסבך בקרניו ונתפש בארג מעלה על הדעת גם את פרשת העקדה, והופך את הנאהבים קרבנות על מזבח אהבתם:¹⁵

קִדְדִי עֵטוֹר בְּמַלְמְלֵי הַלַּיִל
וּבְקֶם לְבַנְתִּי דָדִי נֶאֱרָגָה.
צָמַד אִישׁוֹנֵי כְּשֵׁמֵי קַרְנֵי הָאֵיל,
נֶאֱחָז בְּסִבְךָ מְרְגוּעַ וְעֶרְצָה.

ואולם למעשה הקרבן האמתי היא האישה שריסה מוגפים (לנצח?). הבית הראשון יוצר רושם סוגסטיבי כאילו מתערסל הדובר על גופה של

האהובה. אמנם נאמר בו "על עֶרְפֶּל גּוֹפֵךְ גּוֹפֵי מִתְעַגְעֵעַ", אולם במקביל עולה אצל הקורא המשפט הבלתי הגוי "על ערסל גופך גופי מתנענע", משפט שרק תבניתו מצויה בטקסט במוחש. באורח אירוני, שני הציורופים (זה המצוי בטקסט וזה העולה ממנו באופן סוגסטיבי) הם למעשה דבר והיפוכו, שהרי אוהב המתגעגע על ערפל גופה של אהובתו מתרפק לאמתו של דבר על זֶכֶר האהבה, על יְשׁוּת ערטילאית שאינה מצויה במוחש. השיר אומר אפוא את מה שאומר השיר "תליית חלומות" באופן אחר: החלום יפה ממימושו, זְכֵרָה של האהובה יפה מן המגע הממשי אֶתָּה, התגשמות האהבה מעבירה את האוהב לסִפְרָה אחרת של מציאות פשוטה, המממשת את חלומותיו ו"הורגת" אותם.

האהובה בשיר "אתך בלעדיך" נעלמה ואיננה כי הגבר שחרש באדמת הבתולין או באדמה הבעולה סילקה לנצח מחייו. הוא מודה בקנאתו על שזעיפה הדק של אהובתו (סמל בתוליה) "גִּדְרָס נִיְתְּבָה", ובאופן עמום ולא-מפורש הוא מודה שרצה אותה רצה אמתי או מטפורי. תלתליו השחורים – תלתלי הליל – ולבנת בשרה של האהובה, כמו גם סיפור הצעיף (או המטפחת) מעלים על הדעת את סיפור אותלו, שרצה את אשתו האהובה בשל החשד שמטפחתה, סמל הבתולין בספרות התקופה, נמצאת בידיו של גבר זר. במקביל, חרישת זרים בשדהו, או בעגלתו ("פֶּה אָדָמָה מְקָדֵם מְחַרֶּשֶׁת עֶרְבִים"), כמו גם סיפור האַרְג (ו"יְבֵקֶם לְכַנֵּת יְדִידָה נְאָרְגָה") מעלה על הדעת את סיפור שמשון ודלילה (ראו "לולא הרשתם בעגלתי", שופטים יד, יח; "אם תארגי את שבע מחלפות ראשי [...] ויסע את היתד הארג", שם טז, יג-יד). בסיפור המקראי, כמו בשיר שלפנינו, האישה מייצגת את הלילה ואילו הגבר את אור השמש (שמותיהם מרמזים על כך, כשם שהשם הפלשתי "דגון" מעיד על היותו אלוהי הדגה או הדגן).

כך או כך, לפנינו מערכת יחסים בעייתית, של הונאה ופיתוי, קנאה ואלימות, הדומה למיתוסים של היום והלילה: הגבר, האדם החושב, אחוז עדיין בשרעפים ובתנומה, בממלכת הצללים, ואילו האהובה כבר מוארת באורו של יום חדש. אכן, השעון אומר בשיר "אֶחַת אחר חצות", שפירושו: יום חדש הגיע, יום חדש הסותם את הגולל על מערכת היחסים הישנה והכושלת עם מי שנחשבה "אֶחַת נְאִין שְׁנִית". ואף על פי כן, הדובר חוזר כבהשבעה: "רק אֶתְּ, רק אֶתְּ, ואֶךְ אֶתְּ"¹⁶ (החזרה השלישית [AXAT-AT], השבעה שיש בה לשון-נופל-על-לשון המרמזת לבלעדיותה של האהובה ומלמדת על אי-רצונו של האוהב למצוא לה תחליף, ועם זאת, על חוסר יכולתו להימצא במחיצתה (גם בשיר המוקדם

"אתך-בלעדיך" רומזת השורה "תינוקות סומים פוֹרְשִׁים כְּפִים" לשני צירופים בהמלט "new born babe" ו"sightless couriers".

בין השירים המוקדמים יש אפוא שירים רבים, המתארים את מלחמת המינים במונחי מלחמת היום והלילה. כזה הוא גם השיר "תליית חלומות",¹⁷ העושה שימוש במיתוס של טריסטן (מלשון triste = העצוב, הקודר, האפל) ואיזולדה (= הזהובה, השמשית). מעניין לציין, שבאופרה של ואגנר בשם זה, יש במערכה השנייה, המתרחשת בלילה, עיסוק שלם בנושא "היום והלילה". שם הלילה הוא הזמן לאהבה ולהינתקות מהמציאות, והיום מציין את החזרה לקרקע המציאות, ניפוץ האשליות והחלום. שני הנאהבים ביצירת ואגנר מייחלים לכך שהבוקר לא יגיע לעולם. כאן מתוארת השמש בחיק העננים כאיזולדה הנתונה בזרועותיו של טריסטן וכמשחק האורצל שבין המציאות ה"פשוטה" לבין החלום והדמיון. גם בשיר "עץ הפלפל"¹⁸ מתוודה הדובר: "רַע לִי בְּחֻשְׁבִי שְׂאֵתָ כְּבָר צְהָרִים / וְאֲנִי עוֹדְנִי לִילָה מְתַאֲבָה". באופן מיוחד בולטת מלחמת המינים בשיר "וריאציה",¹⁹ העורך וריאציה על הפזמון הידוע "מה יפים הלילות בכנען" ומספר את האמת האישית שלו על לילות פלשתינה הקשים, שבהם משחקים אור הפנס הזהוב וקדרות הלילה "משחק" אכזרי שבין זונת רחוב בהירת שֶׁעַר לרוצח אפל (מוטיבים מתוך שיר בוסר זה נתגלגלו לטובים שבין שירי כוכבים בחוץ).

הדובר בשיר, שהוא ספק רוצח אפל, ספק האנשה של האופל, פוגש בדרך פרוצה שאותה הוא קונה במיטב כספו וחרוזיו ("בְּזֶהֱב יְמֵי הַמְצָטְטִלְצֵל"), כדי לכבות את אורה, לקפד את פתיל חייה: "אֲנִי נוֹהֵג תְּמִיד מְנוֹרָה כְּמוֹךָ לְקַחַת/ וּלְכַבּוֹתָהּ פֶּתָאֵם לְהַנְאֵת הַצֵּל". המילים "אַחֲתֶיהָ הַמְּנוֹרָה וְשֵׁנִית אֶכְכְּנָה" שבפתח "השיר הזר" (כוכבים בחוץ), כפי שטען לפני שנים אחדות בעז ערפלי בעל-פה, מזכירות את דברי אותלו המכבה את נרה של דסדמונה לפני שכיבה את נר חייה: "כְּבֵה הַנֵּר, וְקוּם כְּבֵה הַנֵּר" (אותלו, מערכה חמישית, תמונה שנייה, שורה 7). גם כאן מזכירים הדברים את פרשת אותלו ודסדמונה, וכדברי הרוצח המבטיח לאהובתו חיים שלאחר המוות: "עֲלִינוּ הַשָּׁמַיִם אַפְרִיזוֹן גְּבוּהָ/ וּפְנִסֵי כְּבוֹת עֲדִינוּ לְכָלוֹת". "חופה שחורה"²⁰ של עצי ערבה, שכמוה כחתונת מתים – זוהי הבטחתו של הרוצח לזונה (כבשירים "מזימה",²¹ "קונצרט לג'ינטה" ו"הראש הטוב"). הערבה הבוכייה (willow), משירה העגמומי של דסדמונה (ומדבריה של המלכה גרטרוד על מות אופליה) הופך כאן ל"עץ" מלאכותי, מעשה ידי אדם: לפנס חשמל, המכונה "פנס כְּבוֹת" (על משקל השם "אלון בכות"; בראשית לה, ח), שלאורו מהלכת הזונה ה"תמה" ברחובות העיר המודרנית, מבלי שתדע מי אורב לה בחשכה.

שירים אלה מעמידים במרכזם מונולוג תמים ומושחת כאחד של מי שנטל את חייה של אישה שהעניקה לו את אהבתה ומתוודה על כך במין תמימות פרוורטית, כאילו אינו מבין כלל מה פשעו. הם מעמידים במרכזם רוצח תמים, קין דמוי הבל, נועדו לגרום להזרה מוחלטת של כל הנורמות האתיות המקובלות: לשקף את המציאות דרך עיני הרוצח, ולא כמקובל בתרבות המערב, דרך עיני הקרבן.²² אמנות ההזרה של אלטרמן בשירים ניאו-סימבוליסטיים אלה, הנשמעים מפי רוצח ומושפעים משירי פרחי הרע של בודלר, עשויה להסביר את נטייתו של אלטרמן בשירתו ה"קנונית" להשמיע דברים מפי החרב בשירו "אמרה קרב הנצורים", לשקף את המציאות דרך עיני העיט בשמחת עניים, ואת הטראומה הלאומית של השואה דווקא דרך עיני הצוררים כבשירי מכות מצרים.

ג. ללגום או לא ללגום?

ראינו כי בשירים המוקדמים מתוארים אישה זהובה וגבר קודר. באמצעות העלאתם באוב של סיפורים ידועים (כגון סיפורם של שמשון ודלילה, אותלו ודסדמונה, המלט ואופליה או טריסטן ואיזולדה) מתוארות במקביל מלחמת המינים ומלחמת היום בלילה. בשירים רבים מאניש אלטרמן מהות מופשטת כמו "יום" או "לילה", והופכה לדמות המהלכת בין סימטאות פריז, או ברחובותיה של עיר ארץ-ישראלית או ארכיטיפית.²³ שירים אלה השפיעו על רבים משירי כוכבים בחוץ, ועקבותיהם ניכרים במיוחד בשירים "שדרות בגשם", "עד הלילה", "בהר הדומיות", "על קבים אליך שירי מדדים", "יין של סתיו", "תמצית הערב" ועוד.

הקדמונים תפסו את קרני הפקר במונחי קרני הפקר (וכבר הראה ביאליק ב"חקר מילים" שלו כיצד הפכו הקרניים הנוגחות של הפקר לקרניים הנוגחות של הפקר, וכי השורשים בק"ר, פק"ר, פר"ק, פר"ץ, פר"ע שורשים אחים הם).²⁴ ואם כן הדבר, מדוע זה לא יתואר האור – אור גרמי השמים שממעל ואור הפנסים שברחובות העיר – במונחים של פרוצה פרועת שער זהוב, פורקת עול ופורצת כללים, או במונחים של זהובים המושלכים לעברה? מכאן שורות אלטרמניות "פרוצות", כגון "עירי הפרומה שמלתה מרפסת" ("שדרות בגשם"); "זה שירה הישן של העיר מול הָרָא, / בקלעה את צמות הסשמל" ("עד הלילה"); "עיר אָשֶׁר עֵינֶיהָ זֹהב מְצֹפֹת" ("ליל קיץ"); "יפה עד בושה את! [...] אַל אֹרֶךְ הַבּוֹקֵעַ בְּשֶׁעַר [...] כִּי אֶימָה לִי שְׁמֶשֶׁת הַקְּבוּעָה לְכִלֵי שְׁקֵעַ. / כִּי אֶנִּי מִתְפַּלֵּל / שְׁתֵּהֵי שְׁלִי / רק לִמְעַן אוֹכַל אוֹתָךְ לְשֹׁפֵחַ [...] אֹרֶחַ צוֹעֵד אֶל בֵּיתָךְ שֶׁהָקוֹיִר" ("על קבים אליך שירי מדדים"); "הלב מקשיף לאט נאָת

אליו נִצְּשָׁת, / בְּהִירָה. בְּהִירָה מָאָד. שׁוֹקֵטָת וְקִיּוּצִית" ("תמצית הערב");
 "וְלֶךְ צְלָלִים בְּבֵית נְחָתוֹל זָהָב" ("תחנת שדות"); "בְּעַפְעוּף סְלוּוִיָה נֶצְּכַת
 הָעִיר" ("בקר בהיר") ועוד. לא אחת כלל בשירים אלה שורות דו-
 משמעיות, שתום וניסיון החטא, מציאות תמה וברה ומציאות זנותית
 ומזויפת, עולים מהן במקביל. הדמות הבובה בשיר "בוקר בהיר", למשל,
 יכולה להיות גם יצאנית בובתית, וגינת העיר הטופפת ככבשה בלבנת
 הצמר יכולה להיות סמל התום, אך גם סמל הזיוף: הליכה קוקטית של
 אשת תענוגות המובילה פודל לבן ומתולתל שנראה ככבשה צחה וצחורה.

בשירים אלה הביא אלתרמן את הפואטיקה המוקדמת שלו לשיאים של
 צבעוניות ושל מוזיקליות, העולות על גדותיהן מרוב אנרגיה. אלה הם
 שירים עם "מנגנון השהיה", שרק בקריאה חוזרת ונשנית מתגלים כשירי
 הגות מעמיקים על שקיעת המערב ועל תקומתה של עיר חדשה ולבנה
 מתוך החולות. העמקה נוספת בהם חושפת שירים טרגיים בעלי תוכן
 קשה ואלים, ועם זאת חדורי אופטימיות ואמונה חסרות סג' בעתיד
 האנושות ובנצחיותה של תבל רבה. אלה הם שירים שחזותם ה"תמימה"
 וה"ילדותית" מטעה ומתעתעת. ססגוניותם יש בה כדי להסיח את הקורא
 מן העיקר: מן ההכרה שאין ה"רוויז", החוגג והמסחרר, שמציב לפניו
 המשורר הצעיר, אלא "משתה עָרְב זָכָר" בהימוט סדרי עולם, ערב
 מלחמת העולם השנייה ומוראותיה (מתוך אמונה שהעולם יתנער ויוסיף
 "לנגן" כתבת גנינה על מנגנון הגליל שלה).

גם בשירי כוכבים בחוץ שילב אלתרמן רמיזות שקספיריות לא
 מעטות,²⁵ לרבות אזכורים חשופים, כגון זה המשולב בשיר הכמו-
 פוטוריסטי "הדלקה" ("וְהַבֵּית זָקֵן וְלוֹהֵב בְּבִלְזָאִיו / וּמְדַקֵּלֵם בְּמַפְל
 הַקּוּרוֹת נְהִיר, / מְאֻבָּד בֵּינָתוֹ, מְנוֹפֵף אֶגְרוֹפִּיו, / הוּא אַרְמוֹן, / הוּא אֶרְיָה, /
 הוּא הַמְּלֶךְ לִיר!"). תיאורו של הבית הפלָה כמלך בבואים מראה מה
 כוחה של מהפכה לשנות סדרי עולם: להוריד מלכים מכיסאותיהם
 ולהפכם לקבצנים, ולהעלות לגדולה דמויות שוליים נקלות. המהפכה
 הפוליטית (הפאשיסטית או הקומוניסטית) והמהפכה הפואטית
 (הפוטוריסטית) נכרכות כאן זו בזו, ויחד אתן נכרכים החג והחגא. יצירתו
 שמחת עניים, שנכתבה באחת השנים החשוכות של ההיסטוריה האנושית,
 רוויה אף היא ברמיזות שקספיריות לרוב, והלל ברזל כבר עמד עליהן
 בהרחבה.²⁶

שורות המכילות בתוכן אָפּוֹר חשוף ומפורש מצויות גם בשיר ח של
 המחזור "שירים על רעות הרוח", שבו מכריזים המשוררים הצעירים
 בגוף ראשון רבים: "הַדְּשׁוֹת וְנִצְרוֹת הָעֵרְצָנוֹ, / אֵךְ כְּמוֹ בְּתוֹךְ בֵּית יֶשׁוּן /

יש דברים בשמים, הורצ'יו, / יש דברים אֶתְדִים פֶּה וְשֵׁם, – // אֲשֶׁר אֵין
 לְבַקֵּשׁ בְּהֶם פֶּלֶא / וְשֶׁכֶר לֹא, אֲבָל בְּגִלְגֵּם / פֶּה יָקָר לָנוּ עוֹד זֶה הַפֶּלֶךְ / אֲשֶׁר
 בּוֹ מִתְגוֹרֵר הָאֶדֶם". דברים מפויסים אלה רומזים כמובן לדברי המלט
 לידידו הורצ'יו (המלט, מערכה ראשונה, תמונה חמישית, שורות 168-
 :167):

There are more things in heaven and earth, Horatio
 Than are dreamt of in your philosophy.

דבריו הפסימיים של המלט הופכים תחת מגע ידו של אלתרמן לדברי
 נחמה אופטימיים וסלחניים, אך במחשבה שנייה – בהתחשב במועד
 חיבור היצירה – בשנת 1941, בעת "חיים על קו הקץ" – ניתן לומר
 שלפנינו אותה אופטימיות סלחנית וסובלנית, הצומחת מתוך מצב של אין
 מוצא, בשעה שכבר אין לו לאדם מה להפסיד. אפשר שאלתרמן בחר
 לשבץ בשירו את השם השקספירי "הורצ'יו" על שום דמיונו למילה
 "רציו", וזאת כדי לומר שיש דברים בעולם שהם מעבר להסבר הרציונלי
 הפשוט, כגון אהבתו של אדם לדברים הפשוטים שבגללם החיים כה
 יקרים.

לסיום ברצוני להתעכב על ספר שיריו האחרון – *חגיגת קיץ* (1965) –
 שגם בו המשיך אלתרמן להזדקק ליצירתו הענפה של שקספיר כאל מקור
 לדליית צירופים מדהדים, ולא זו בלבד אלא שהוא חזר אל ראשית דרכו
 – אל "שירי פריז" הגנוזים, שנותרו במגרה ארבעה עשורים כמעט.
 אלתרמן חש כנראה שזוהי "שירת הברבור" שלו, ועל כן הטעין את
 היצירה ברמיזות עצמיות (self reference) ליצירותיו שאבדו במרוצת
 השנים ונשתכחו מלב. הוא אף העמיס על יצירה קרנבלית זו "מסכות"
 וחלקי "תפאורה" מהצגות רבות, "קלסיות" וקלות ערך, שתרגם במהלך
 השנים לבמה העברית. הקיץ במציאות הארץ-ישראלית היא עונה של
 כמישה, ולכן בעוד ששקספיר כתב בערוב יומו את הרומנסה *אגדת חורף*
 המכוסה בגלידי הכפור הלכּנים של הזקנה, אלתרמן חיבר בערוב יומו
 דווקא את הפארסה *חגיגת קיץ*, האפופה באובך שרבי ומוארת באורו
 העמום של ירח ענק, ש"גִּדְלוֹ הָרֵב בְּשַׁעַת זְרִיחָהּ הוּא תְּזִיזוֹן טִבֵּעַ / שֶׁל
 הַשְּׂמֵרֵת הָאֵוֶר מִבְּעַד לְאֵוֶר" (עמ' 14). נשיקת הטבחית של הירח
 הלוהט ב"פגישה לאין קץ" מקבלת כאן – בדרך הגמיסטיפיקציה – את
 הסברה הפיזיקליה ה"פשוט".

חגיגת קיץ איננה אך ורק יצירה אקזיסטנציאליסטית, המנציחה את
 תחושתו האישית של המשורר בערוב יומו. היא גם יצירה
 היסטוריוסופית, המשרטטת את דמות דיוקנה של החברה הישראלית

ומציעה תחזיות לעתיד לבוא. היא נכתבה על רקע תקופת "המלחמה הקרה", עליית יהודי צפון אפריקה, פעולות התגמול של צה"ל והתרחבות הפערים בין ותיקים ל"עולים חדשים", בין חילוניים לדתיים, בין אשכנזים לספרדים, בין אידאליסטים תמימים לבורגנים אבוסים, בין יושבי העיר הגדולה לתושבי עיירות הפיתוח. היא מפגישה בקפה "סטמבול" התל-אביבי נערה יוצאת מרוקו מעיירת פיתוח, מרים-הלן שמה, המתפרנסת כמלצרית, סרסור מושחת בשם וולדרסקי, שעשה שנים אחדות בפריז ובמונקו, ופושע אחד אידאליסט וטוב לב – מישה בר-חסיד – המוכן לחרף את נפשו כדי להציל עלמה אומללה מיד נבל המבקש להשחית את פניה.

אין ספק שהשם "סטמבול", שמה של עיר המקובצת מפרצופים הרבה, מלאה שווקים סגוניים וערב רב של טיפוסים ים תיכוניים, יאה למקום ריכוזן של "הנפשות הפועלות" בחגיגה הגרוטסקית שלפנינו. "קה, עם ישראל. קה, סטמבול" (עמ' 170) נאנח בנחת ובאי נחת היו"ר המשקיף על המלודרמה המדהימה המתחוללת לנגד עיניו. לא במקרה מכנה אלתרמן את העיר העברית הראשונה ואת המדינה כולה בשם "סטמבול", שִׁקְפָה "סטמבול" הוא אך תשקיף בזעיר אנפין שלהן. עיר זו, ששמה הוא שיבוש של איסטנבול – היא קונסטנטינופול בירת הממלכה הביזנטית – משמשת כאן דגם-אב לעיר רבת-פנים המגשרת בין יְכָשׁוֹת, תרבויות ודתות. היא בחזקת משל לארץ-ישראל, ערשן של דתות אליליות ומונותאיסטיות, שנתגלגלה מיד ליד: מן האימפריה העות'מאנית לידי הכובש הבריטי, וממנו אל בעליה החוקיים: לידי של עם ישראל המוכה והחבול, שהוכה עד עפר ושב והרים ראש.

ביידיש "סטמבול" הוא שם נרדף למזרח המעולף באגדות אלף לילה ולילה, עירם של הרמונות וח'ליפים, ועל כן מירה'לה, גיבורת המכשפה של גולדפאדן, נחטפת לסטמבול, הופכת כמעט לקדשה, אך ברגע האחרון ניצלת וחוזרת אל חתנה. בשנות השלושים תרגם אלתרמן אופרטה מלודרמטית זו לעברית, אך המחזה המתורגם אבד, ורק התכנייה שלו נותרה למזכרת. אין ספק כי מוטיבים רבים ממחזהו של גולדפאדן – שמה של הגיבורה, דמותה של המכשפה, זירת ההתרחשות בסטמבול, ההידרדרות לבית הקלון שממנו היא נמשית בסיועו של "אביר" אציל נפש – מצאו דרכם לחגיגת קיץ.

ואולם, ביריעות ההגהה של חגיגת קיץ עבר אלתרמן בקולמוס על השמות שהעניק למקצת "הנפשות הפועלות", והחליף את "אלברט" ב"ציבא" ואת "ז'נט" ב"מרים-הלן". "ז'נט" היה אפוא שמה של המלצרית

שגבר אלים מתעלל בה, והדמיון ל"קונצרט לג'ינטה" ול"ניחוח אשה" בולט לעין. כאן וכאן לפנינו גבר "פריזאי" המתעלל במלצרית ז'נט-ג'ינט; כאן וכאן לפנינו "סוף טוב": ביצירה המוקדמת מבטיח הגבר למלצרית נישואין בעולם שכולו טוב, ובחגיגת קיץ חוזר לידיה הגביע שאביה שמר ליום חתונתה. ביצירה המוקדמת הפגיש אתרמן את גיבוריו בפריז; גם בחגיגת קיץ הוא יכול היה להפגיש את המלצרית המרוקנית ואת הסרסור היהודי-פולני-צרפתי בפריז, אך גלגולי הגורל היהודי הפגישום במזרח התיכון, בבית-קפה תל-אביבי בשם "סטמבול".

אחת "הנפשות הפועלות" בחגיגת קיץ היא דמותו של המחבר, המתבונן בדרמה האנושית המתחוללת מול עיניו, וחוכך בדעתו אם ללגום כוסית או להתנזר מיין:

ללגם או לא? כוס ראשונה לא חטא היא,
אך פידוע לגם גורר לגם.
כוסית אחת מפליג אל סדרי כטון
וְצִי כּוֹסוֹת שְׁלֵם כְּכָר מְרִים עֲגֹן
אֲחָרֵי סְפִינַת הַדְּגָל, וְזֶה רָע,
פִּינּוֹן שֶׁהַכֶּבֶד וְהַמָּדָה
סוֹבְלִים מִזֶּה מְאֹד, אֵף כִּי כְתוּף
תּוֹכֵם הָלֵא הֵם נְכוֹנִים לְלַחֵךְ
פְּלַחֵךְ הַשּׁוֹר, שֶׁפֶן מְרָמָה וְתֵךְ
מְלֵאִים הֵם, וּבְעוֹדָם דוֹחִים כּוֹסִית
הֵם לִי שֶׁטֶן מֵדִים וּמְסִית.
(חגיגת קיץ, עמ' 102)

הרי לנו מונולוג (soliloquy) כמו-שקספירי, על כל תגיו ודקדוקיו: הפנטמטר היאמבי, הרטוריקה של השאלה ההמלטית ("להיות או לא להיות?")²⁷ בגרסה אישית ("ללגם או לא?"), ההיפרבולה האליזבתנית ("וְצִי כּוֹסוֹת שְׁלֵם כְּכָר מְרִים עֲגֹן") מזכירה את השורה הידועה מתוך פנייתו של דוקטור פאוסטוס, גיבור מחזהו של כריסטופר מרלו, להלנה היפה: "הָאֵלֶּה הַפְּנִיָּם אֲשֶׁר הַשִּׁיקוֹ אֶלְךָ אֲנִיֹּת?"²⁸; וכריסטופר מרלו הן נחשב כידוע במשך דורות רבים פְּדָמוֹת הַאֲמֵתִית הַעוֹמֶדֶת מאחורי "שם העט" הַבְּדוּי "שקספיר". לכאורה, המחבר בחגיגת קיץ – בן דמותו של אתרמן המזדקן – מתלבט בשאלה הגורלית, אם לשתות או לא לשתות, בנימה מבדחת, כבעין פְּרוּדִיהַ עַל שֶׁאֲלָתוֹ הַרְצִינִית וְהַטְּרַגִּית שֶׁל הַמְּלֵט. ואולם, במחשבה שנייה, השאלה אם לשתות או לא היא לגבי אתרמן

(בשנת 1965, היא שנת חיבורה של יצירה מאוחרת זו) שאלה של חיים ומוות, פשוטו כמשמעו. אלתרמן מתבונן בהתמכרותו לטיפה המרה באירוניה עצמית, ללא פתוס תאטרלי או כובד ראש טרגי.

לפנינו אפוא רמיזה "שקספירית", צינית ורצינית כאחת, עם מנגנון השהיה והטעיה: תחילה הקורא צוחק למראה המעמד ה"קומי" ולמשמע הדברים הפרודיים, אחר-כך הוא טופח על ראשו במבוכה ונוכר שהצחוק אינו במקומו. לפניו אדם השרוי "על קו הקץ", המתבדה לעיני כול בהתאכזרות עצמית שאין למעלה ממנה על חשבון בריאותו הרופפת ועל חשבון חולשותיו שהביאוהו לאן שהביאוהו. בתוך כך מופיעה רוחה של האישה המנוחה (כרוחו של אבי המלט), רודפת עד חרמה את בעלה, מסכלת את תכניתו לכונן חיים חדשים כ"אלמן עליו" וכ"רווק חדש ומחודש". מה שהופיע בשמחת עניים בגרסה רצינית וטרגית, מופיע ב*חגיגת קיץ* בגרסה גרוטסקית, שהרצינות והאימה מבצבצות בה מבעד לחרכים. אף שזוהי יצירה טרגית של "חיים על קו הקץ" במישור האישי, אין אלתרמן נוהג בעצמו באותה רצינות תהומית שבה נהג בגורלה של האומה. לעצמו הוא מועיד רקב וקבר, אך לעמו הוא מנבא: "הָעַם יִרְבֶּה, יִגְיעַ / אֶל עַת שְׁלוֹם שְׁאִין בֶּה פֶּחַד, / וְאֵז, לְבַל יִשְׁפַח בְּן מִי הוּא, / יָקוּם אֶחְרוֹן צָרְיוֹ בְּשַׁעַר / מְלִילָה יַעֲמֵד אָבִיהוּ / לְהֶאֱבֵק עִמּוֹ עַד שְׁחַר. // בְּזֶה הַמְּקוֹם הַמֵּיֶדְעַד / יִהְיֶה נִפְתָּלִים הַשְּׁנַיִם / עַד הַיּוֹתֵם לְגוֹף אֶחָד / חֲצִיֹּ עֶפְרָ, חֲצִיֹּ שְׁמַיִם" (עמ' 69-70). במחזהו של שקספיר האב המת שייך לימי-הביניים האביריים והתאוצנטריים, ואילו בנו שייך לתקופת הרנסנס ה"חילונית" והאנתרופוצנטרית. גם כאן רודפת רוח האב המת את בנו, המאמין לתומו כי התחילה תקופה חדשה, נקייה מסיגי העבר. זוהי האבחנה ההיסטוריוסופית שאלתרמן חתר אליה ב*חגיגת קיץ*: ההבנה ההגֵּלִיאנית שלתקופתו שלו – תקופה חלוצית חילונית שסילקה את הדת והכריזה על "מות האלוהים" – מצפה בשער תקופה חדשה של מלחמת תרבות בין דת לחילוניות, בין מזרח למערב, מלחמה שסופה סינתזה בין "עפר" ל"שמים".

הערות

1. ראו מאמרי "הגבירה בארגמן ובבלואים – שירי אהבה של אלתרמן הצעיר לחנה רובינא", *עיתון 77*, יג, גיל' 119 (דצמבר 1989), עמ' 20-21. לימים השתמש אלתרמן במילים "ארגמן וקרעים" לתיאורה של חנה רובינא ב"טור" שכתב לכבודה (ראו *הטור השביעי*, ג, תל-אביב תשל"ב, עמ' 195-198).

2. ראו דבורה גילולה, "תרגומיו של נתן אלתרמן לבמה העברית", *לשון ועברית*, 7 (ניסן תשנ"א), עמ' 5-13. ראו גם בפרק "חורף שירתו", בספרי *על עת ועל אתר – פואטיקה ופוליטיקה ביצירת אלתרמן*, תל-אביב 1999, עמ' 251-252.
3. *איגרות ביאליק*, כרך ד, תל-אביב תרצ"ח, עמ' מא-מב.
4. קטע מתרגומו של ליסיצקי למערכה הראשונה של יוליוס קיסר התפרסם ב*הדואר*, מיום כ"א באייר תרפ"ט, עמ' 480.
5. *הסוחר מוונציה*, תרגם שמעון הלקין, ברלין תרפ"ט. הוצג בתיאטרון הבימה בשנת תרצ"ו.
6. *גזית*, א, חוב' א, שבט תרצ"ב (ינואר 1932), עמ' 17. *מחברות אלתרמן*, כרך ב, תל-אביב תשל"ט, עמ' 35-39. שמה של המלצרית מזכיר את שמה של הנערה התמימה Gianetta באופרה של דוניצ'טי *שיקוי האהבה (L'elisir d'amore)*, וכאן אומר העלם למלצרית הפרוצה: "בְּמִזְגֵגְךָ בְּגִבְעֵי אֶת שְׁקוּי הַקְּפָה / רְצִימֵי עֲלֶע עֲלֶע דְּמִנְךָ...".
7. על זיקתה של יצירה זו למחזהו הסימבוליסטי של מטרלינק *הציפור הכחולה*, ששמעון הלקין תרגמו לעברית בשנת תרפ"ה, עמדתו בריבוי המשמעים של המילה מעריב מיום 24.3.1978. על זיקתה למעשיות האחים גרים, ראו בספרי *עוד חוזר הניגון*, *הניגון*, תל-אביב 1989, עמ' 256-272; על זיקתה לשרי פול ורלן, ראו *שם*, עמ' 128, 153, והערה 10.
8. *טורים*, א, גיל' ב, ה' בתמוז תרצ"ג (29.6.1933), עמ' 10; *מחברות אלתרמן* (ראו הערה 6, לעיל), עמ' 104-106. השיר עושה שימוש בריבוי המשמעים של המילה "חרוזים" (טורי שיר ואבנים יקרות המושחלות על חוט לקישוט), וריבוי המשמעים של המילה "אדומים" (צורת הריבוי של "אדום", מטבעות אדומים [= רובלים] וכחרוזי אודם [אבן יקרה = ruby]).
9. *גזית*, א, חוב' ט-י, תרצ"ב-תרצ"ג, עמ' 33-35; *מחברות אלתרמן* (הערה 6 לעיל), עמ' 72-85.
10. *כתובים*, ה, גיל' יט (רט), כ"ג באדר תרצ"א (12.3.1931), עמ' 1; *מחברות אלתרמן* (הערה 6 לעיל), עמ' 13-15.
11. *כתובים*, ה, גיל' כז (ריג), כ"ט בניסן תרצ"א (16.4.1931), עמ' 1; *מחברות אלתרמן* (הערה 6 לעיל), עמ' 19-25.
12. שיר זה מובא בספרו של דן מירון *פרפר מן התולעת*, תל-אביב 2001, עמ' 653, בתרגומה של זויה קופלמן: "אֲנִי חוֹלָה, אוֹפֵלָה, רַעֲיָתִי תְּבִיבָתִי! [...] שִׁירִי לִי עַל עֲרֶבֶת נַחַל, עֲרֶבֶת מוֹרִיקָה, / עַל עֲרֶבֶת נַחַל, אֲחוֹת דְּוָדְמוֹנָה".
13. The Arden Shakespeare, *Hamlet*, ed. By Harold Jenkins, Methuen, London & New York 1862, p. 163.
14. *גזית*, ב, חוב' א, תרצ"ד, עמ' 31; *מחברות אלתרמן* (הערה 6 לעיל), עמ' 144-143.
15. על כך עמדתו בספרי *עוד חוזר הניגון* (הערה 7 לעיל), עמ' 232-233.
16. השוו לשיר האהבה "אֲנִי" מאת ח"נ ביאליק, המסתיים בחזרה על המילה השגויה "רק אותך, אותך, אותך".

17. ראו טורים, א, גיל' ב, ה' בתמוז תרצ"ג (29.6.1933), עמ' 4; מחברות אלטרמן (הערה 6 לעיל), עמ' 103-99.
18. ראו טורים, א, גיל' כ-כא, י"ד בניסן תרצ"ד (30.3.1934), עמ' 9; מחברות אלטרמן (הערה 6 לעיל), עמ' 119-118.
19. ראו גזית, ב, חוב' ב, תרצ"ד, עמ' 13; מחברות אלטרמן (הערה 6 לעיל), עמ' 146-145.
20. על משמעותו של מושג זה, ראו בספרי להתחיל מאלף: שירת רטוש – מקוריות ומקורותיה, תל-אביב 1993, עמ' 50, 119.
21. בשיר זה (שראה אור לראשונה בקובץ ספרותי פעם, בהוצאת קבוצת סופרים "פתח", קובנה 1933) בוחרת אהובתו של המשורר באחר, והוא חוטף אותה בדמיונו ומפליג אתה על דבשות גמלים אל מדבר סהור (משחק מילים המערב בין המושג "מדבר סהרה" שמן המרחב המוסלמי לבין נופיו המדבריים והסהרוריים של הירח, שאליהם נושא האוהב את אהובתו בחלום). הוא מקרב את ראש אהובתו אל גרגרות ענבל (אל גרונו של הגמל העטור ענבלי פעמונים, או אל ענבל הקול שבתוך הגרון) והאיבה כלפיה וכלפי מתחרהו מציפה את גרונו בזהב (רמז לסיפור קרסוס תאב הבע, שהפרתים מילאו את גרונו בזהב כסמל לחמדנותו). כוונתה של המטפורה הסבוכה הזו היא, כנראה, זו: מתוך הרגשות השלייליים – האכזבה, הקנאה והשנאה – יכולים חרוזי זהב להציף את גרונו של המשורר; וכן: מתוך הקנאה והשנאה שחש הדובר כלפי רעהו הטוב ממנו, שגזל ממנו את אהובתו, הוא נוכר בסיפורו של קרסוס שדיכא את מרד העבדים שבראשות ספרטקוס, אך רעהו הבכיר פומפיוס טען לכתר הניצחון וניכס אותו לעצמו. ייאמר עוד, שסיפור קרסוס ודיכוי מרד העבדים עשוי היה לעלות בדעתו של אלטרמן בזמן שיצר את המטפורה המרשימה שבצבעי שחור וזהב: "בְּמַגְלֵב נֶהָב פָּנָס מְפִיל אֶפֶסִי / עֶבְדִים שְׁחוּרִים לְרֶחֶב הַרְצִיף" (בשיר "ליל קיץ" מתוך כוכבים בחוץ).
22. ראו בפרק על דמות קין ביצירת אלטרמן לסוגיה ולתקופותיה, בספרי על עת ועל אתר (הערה 2 לעיל), עמ' 97-125.
23. גם השיר המוקדם "לבן וצהוב" מתאר בדרך ההאנשה את פגישתם של הבוקר הלבן, החיוור, ושל הלילה המואר באור חשמל צהוב. הבוקר החיוור מדומה לאם דואגת שבנה ההולל איחר לחזור מבילויי הלילה המושחתים הנערכים לאור פנסי החשמל הצהובים: "שְׁחִירִית עֲמָמָה מִתְפַלֵּלֶת בִּינֵינוּ/ בֵּין לֶבֶן לְצֹהֵב, בֵּין כְּבֶשֶׂת לְזָאֵב". מעניין שאת דברי המלט: "When the wind is southerly I know the hawk from a handsaw" (מערכה ב, תמונה ב, שורה 405) תרגם ש"צ דוידוביץ: "כעת נושבת רוח דרומית, אבחין בין כלב לזאב" (עמ' סג, שורה 387), ברומזו ללשון מסכת ברכות ("משפיר בין זאב לכלב" [ברכות ט, ע"ב]), ולשון זו משובצת בפתח שירו של ביאליק "המתמיד": "בשחר בשחר, בטרם יכירו בין תכלת ללבן, בין זאב ובין כלב".
24. ראו ח"נ ביאליק, כתבים גנוזים (המלביה"ד מ' אונגרפלד), תל-אביב 1970, עמ' 308-309.
25. כך, למשל, ב"השיר הזר", כפי שכבר ראינו מרמזות מילות הפתיחה המילים "אֶתְהָהּ הַמְנוּרָה וְשֵׁנִית אֶכְבְּנָה" אל דברי אותלו: "כִּפְהַ הַנֶּר, וְקוּם כִּפְהַ הַנֶּר". בשיר "ליל

קיץ" נזכר "רוע ירקרק", תוך רמיזה למחזהו של שקספיר *אומלי*, שבו מתוארת הקנאה כ"מפלצת ירוקת העין". בשיר "תמוז" מתואר החייל הירוק כאמצעי הסוואה, בדומה למתרחש בסוף המחזה *מקבת*. כך גם בשיר "המחתרת" מתוך *שמחת עניים*, שבו הופך האגמון ליער, וכבר עמד על כך הלל ברזל בחיבורו *מן הסתום אל המפורש* – *'שמחת עניים' לנתן אלתרמן: רמיזות לתנ"ך ורמיזים לשקספיר*, תל-אביב 1997, עמ' 30, על אף שהפיכת האגמון הרך והכפוף לארזי יער זקופים מרמזת בעיקר (תוך סירוס דברי חז"ל במסכת תענית כ, ע"א) להיהפכו של היהודי הישן ליהודי חדש – לוחם, חמוש ולמוד ניסיון.

26. הערה 24 לעיל.

27. וראו שירו הקל של אלתרמן "המלט אינו יכול לגמור את המונולוג", משירי "רגעים", הארץ, כ"ו בחשוון תש"ג (6.11.1942); ראו גם: רוגעים, תל-אביב 1974, עמ' 310-311.

פרק עשירי

מסך, מסכה ומסכת

עיון בבלדה "העלמה"

א. המשורר כמילוליין

במכלול יצירתו של אלתרמן מצויים כמה וכמה "שירי זיקית", המתארים את התמורות המהירות המתחוללות בעולם ובאמנות המשקפת אותו. בשירים אלה אותה יישות עצמה פושטת צורה ולובשת צורה, ממש כמו האריג שטווה גיבורת הבלדה "העלמה" בשבתה אל הפלך דום (בדומייה רוגעת ופסיבית? מתוך עירנות ודריכות?).¹ בשיר קצר זה מן המחזור "כחוט השני" שבקובץ עיר היונה, אין ייתור או סרחה, והוא כמדומה מן המושלמים וה"אורגניים" שבשירי אלתרמן.² הקורא "הפשוט" עומד נפעם מול מפגן הלוליינות המילולית, מול עושרו המוזיקלי של השיר, יופיו החזותי ושלמותו האדריכלית. הקורא המתוחכם עומד נפעם מול שפע הרמיזות הבלתי-נדלה, הניגר לעיניו ללא סוף. שינוי דק כחוט השערה, וכל המארג המילולי השלם והמושלם, אך הדק והשברירי כקורי השממית,³ ישנה את צורתה והיה כלא היה. וגם להפך, היסט קל שבקלים, והתמונה כולה תתגלה באור חדש, עשיר ומרהיב עין מקודמו:

דם טֹתָה הָעֵלְמָה בְּפֶלֶךְ

חוט שְׁנֵי פְרָמוֹן שְׁחוּט.

וְאָמַר בְּלִבּוֹ הַמֶּלֶךְ:

היא טְנָה לִי בְּגָדֵי מַלְכוּת.

5

דם טֹתָה הָעֵלְמָה בְּפֶלֶךְ

חוט שְׁחָר, הַמְחֻשֵׁף אֹר יוֹם.

וְאָמַר הַשׁוֹדֵד בְּכֵלָא:

היא טְנָה לִי בְּגָדֵי גְרָדוֹם.

10

דם טֹתָה הָעֵלְמָה בְּפֶלֶךְ

חוט זָהָב, פְּסָרְבוֹת פְּרָק,

וְאָמַר הַלּוֹלֵן בְּדָרְדֵי:

היא טְנָה לִי בְּגָדֵי מִשְׁחָק.

דָּם טוֹתָהּ הָעֵלְמָה בַּפֶּלֶךְ
 חוּט אָפֶר, הוּא אָבִי כָּל כְּסוּת.
 15 וְאָמְרוּ פּוֹשֵׁט-יָד וְנָלֵב:
 הִיא טְנָה לָנוּ בְּגֵד בְּכוּת.

אִז אָרְגָה אֶת חוּטֵי הַפֶּלֶךְ
 הָעֵלְמָה וּתְתַנֵּם בְּסֹד,
 וּתְרַד אֶל מִימֵי הַפֶּלֶג
 20 וּתְרַסֵּן אֶת בְּשָׂרָהּ הַצַּח.

וּתְלַבֵּשׁ אֶת מְטוֹהַּ הַפֶּלֶךְ
 לְשִׁמְלָהּ לָהּ, וּתְיַף לְעַד.
 וּמֵאֵז הִיא שׁוֹדֵד וְנִמְלֵךְ
 וְלוֹלֵךְ וּפּוֹשֵׁט-יָד.

נפתח ב"קו התפר" שבין רובד הצליל למישור המילולי. כאן נטוויית רשת עשירה ומסועפת של מצלולים, היוצרת תחושה שלפנינו מארג ססגוני ורב-קולי, מעשה להטים זריז ומחוכם מאין כמוהו. באמצעות מה שכינו הסימבוליסטים בשם "המגיה של המילים" נארגת מציאות שהיא פנים לשונית ופנים ספרותית בעיקרה, אך כזו שאינה מקפחת את הסדר וההיגיון של התבניות דמויות המציאות. בקריאה ראשונה עשוי הקורא-הפרשן להתרשם כי המציאות משועבדת לקסם הצלילים, וכי המילים נובעות זו מזו באופן אי-רציונלי כב"טרנס". לשון אחר: שהמילים נבחרו על סמך תכונותיהן הפונטיות יותר מאשר על סמך תכונותיהן הרפרנציאליות. ואולם, עולם קסום ואוטונומי זה משקף נאמנה קטעי מציאות מיניאטוריים, אך עתירי תוכן, מן המציאות כהווייתה, וכך, למרות איכותם ההיפנוטית של התיאורים, כלולה בהם גם אמירה רצופה ומובנת, שתוכנה פשוט ואין-סופי כאחד.

כך, למשל, בשורות הפותחות, הצבע האדום של חוט השני עולה הן מן הדמיון הפונטי של המילה "אדום" למילת הפתיחה "דום" הן מצבעו של הרימון המבוקע. צבע הזהב של הבית השלישי עולה מן הצירוף "רימון שחוט" (על יסוד הצירוף "זהב שחוט")⁴, וגם מבגדי המלך וכתרו הנזכרים כבר בבית הראשון. הצירוף המקראי "פלה הרימון" ("כפלה הרמון רקתך", שיה"ש ד, ג; שם ו, ז), המרמז ליופיה של העלמה הנזכר

בבית האחרון, נרמז כבר מן המילה "פלך", הדומה דמיון פונטי ל"פלח" (המילה "פלח" אמנם אינה נזכרת במפורש, אך היא עולה כאמור באופן מרומז). עיון שהוי יוביל את הקורא גם אל צמד המילים "פלך-פלח" בשיר "הבקתה" (שיר א של המחזור "שיר עשרה אחים"), שבו מתואר החרוז השלם כשבועת אמונים ליפה בבנות הפלך,⁵ ואילו החרוז המודרניסטי מתואר בו כאהבה יצרית הדומה לפלח הרימון המגיר את עסיסו:⁶

כָּל שׁוֹרָה תִּבְחַר קְעֵלְמָה בְּשִׁבְיָה
 וְתִפְשׂוּ הַיָּפָה בְּבָנוֹת הַפֶּלֶךְ
 וְתָרוּז תִּמְצָאוּ לָהּ, שְׁלֵם כְּשִׁבּוּעָה,
 אוֹ תִצְוִי וּמְגִיר עֵסִיסוֹ כְּפֶלֶח.

אותה מידה של מורכבות שננסה לאתר ולתאר בשיר, מתגלה כאן אפוא בכל מישור ומישור, למן יחידותיו המינימליות של רובד הצליל. נתבונן, למשל, במצלול [DOM], העובד כחוט השני לאורך היצירה (בשורות 1, 4, 8, 9, 13). מצלול זה, הנשמע כצלצול פעמונים (כמו בבלדות העממיות ועיבודיהן הספרותיים), מתיך בתוכו את ניגודי עולם התום ועולם החטא (innocence & experience), המוצמדים כאן זה לזה בדרך עזה ומלאת פרדוקסים. מצלול זה, העולה למשל מן החרוז "דום-גרדום", מתיך לכאורה למהות אחת את הישיבה הדוממת והממושמת, הפסיבית והמבויתת של העלמה ליד הפלך ואת הישיבה הדרוכה של השודד בכלא בצפייה מורטת עצבים לגזר דינו. גורלו של היושב בכלא מותח חוט של אנלוגיה לגורלו של פושט היד, שגם הוא כעין קין מקולל, הצפוי לעונש מידי החברה.⁷

המצלול [XUT], המבריה גם הוא את היצירה כבריה (שורה 2, 4, 6, 10, 14, 17), מתפקד גם במישור הלשוני וגם בזה הקטא-לשוני. בהתחשב בעובדה שאת כל המחזור הכתיר אלתרמן בכותרת "כחוט השני", יש משמעות מיוחדת לעובדת היות ה"חוט" שזור לאורכו כלייט מוטיב. החוט נקשר לחוטי המטווה של העלמה, לחבל הדק שעליו מהלך הלוליין, לחבל התלייה המצפה לשודד, לחוטי הגורל ולתהפוכותיו התלויות על חוט השערה, למשורר ולאיש התאטרון המניעים את המרינוטות ומושכים בחוטים מאחורי הקלעים.

ראינו אפוא שרובד הצליל מציג כאן לפנינו מרקם צפוף של מצלולים אקספרסיביים, ואם נוסיף לכך את הדמיון הפונטי והזיקה האנטונומית של המילים 'פלך' ו'פלג',⁸ או את אלה של המילים 'מלך', 'כלא', 'כלב',

הרי שלפנינו מעשה מחשבת של צלילים ומשמעויות העומד כאילו בניסים. מצלולים אלה יאבדו, כמובן, בתרגום את איכותם החד-פעמית, והאמירה עלולה להפוך לאמירה חסרת פשר שעל גבול ה"אִיגיון" (nonsense), או שתתרוקן לגמרי מאיכותה הפואטית ותהפוך לאמירה בנלית עד לזרא.

גם צדו החזותי של השיר הוא כאמור מפגן מרהיב של צבעים וצורות. ארבעת הבתים הראשונים מצרפים זה לזה צבעים עזים ונועזים (אדום-שחור-זהב-אפור), האופייניים לשירת אלתרמן בפרט ולשירה המודרניסטית בכלל (וגם לפולקלור האירופי מן התקופה המלוכנית, שסיפק לא אחת פרטי ריאליה מרשימים לשירה הנאו-סימבוליסטית בת המאה העשרים). בבלדות שתרגם אלתרמן בשנות הארבעים והחמישים (יצאו ב-1959 בספר *בלדות ישנות ושיירי זמר של אנגליה וסקוטלנד*), כלולה לא אחת נוסחת הקבע: "אַי קְרָא שְׁכּוּי אָדָם/ אַחְרֵי שְׁכּוּי אָפֶר".⁹ גם בשירתו ה"קנונית" של אלתרמן מצויים צירופי צבעים עזים ודרמטיים – שחור-אדום-זהב – שתפקיד חשוב נועד להם, חזותי וסמלי כאחד (וראו תיאור כרבולת השכווי על רקע שחור הליל בשיר "סער על הסף",¹⁰ או תיאור הברקים המתנופפים כסדיני זהב על רקע הלילה השחור והיקבים השחורים מתירוש בשיר "סתיו עתיק"¹¹).

צירוף צבעים דומה, כזה המפגיש את צבעי הארגמן והזהב של השלכת ואת צבעיו האפורים-שחורים של יום הסגריר, מצוי גם בשירו של ביאליק "הקיץ גווע", המתאר בגלוי את מעגל היממה ומעגל עונות השנה, ובסמוי: את חילופי השלטון וירידת כוחה של האריסטוקרטיה בתקופת מהפכה. השיר מתחיל בצבעי אדרת המלכות והשמש השוקעת, ומסתיים בצבעיה האפורים של אדרת הקבצן המטולאת ושל אפלת המרתף.

אלתרמן אף הוא מראה "פְּמָה דֶק הַתְּגָ/ וְשִׁבִין טָרָם-שׁוֹאָה וְעָרְב-תְּגָ" (כמאמרו בשיר "ליל המצור" הפותח את הפרק השביעי של *שמחת עניים*): כיצד יכול אדם לעלות לגרדום בהינף שרביט אחד, וכיצד, בהימוט סדרי עולם, יכול גם מלך כל-יכול להישלח אל הגיליוטינה.¹² בהתהפך הגלגל, יכול גם אדם שנולד בדיוטה התחוננה לעלות מן הביבים ולהפוך לשליט רם ונישא, שאימתו על הבריות (כבמציאות ששררה בעת היכתב שיר זה). לפיכך, הצבע השולט בכל בית ובית אינו מייצג רק את הקטגוריה החברתית הטבעית והצפויה מראש, וכך, למשל, צבע הזהב צובע לא את בית א, שגיבורו הוא מלך, כי אם דווקא את בית ג, שגיבורו הוא לוליין. הצבע האדום משותף לבגדי המלכות ולצבע בגדיהם של הנדונים למיתה, והצבע השחור משותף לבגדי השודד ולבגדי התליין

שיוציאו להורג. תהפוכות הגורל משפילות רמים ומעלות אביונים, והן מתרמזות אפילו ברובד החזותי. המלך מבית א והלוליין מבית ג מחליפים ביניהם צבעים ותוויו היכר כמופע לוליני של חרבות ולהבות אש (ואין לשכוח כי למילה "רימון", הצבועה בצבע הדם, יש גם פוטנציאל אלים, בהיותה פרי וכלי נשק קטלני כאחד).

ב. הבגד כמטפורה ללובשו

במובן האדריכלי ניתן להשוות את הבלדה שלפנינו לשירו של ביאליק "בתשובתי", שבמרכזו ארבעה תיאורים, או ויניטות, מפנקס הסקיצות של צייר וירטואוז. במרכז בית א של שיר זה דמות של זקן על גבי ספרים, במרכז בית ב שלו דמות של זקנה האורגת-סורגת פוזמקאות, במרכז בית ג חתול הרובץ על הכיריים ובמרכז בית ד עכביש האורג את קוריו. ארבעת הבתים מתארגנים הן בצמדי בתים (זקן-זקנה; חתול-עכביש), הן באופן משופל (הזקן הנרפה דומה לחתול המנומנם; הזקנה האורגת דומה לעכביש האורג את קוריו) והן בשרשור ליניארי אסוציאטיבי (הזקן המקולל, הנד ונע כקין, נקשר לזקנה המקללת; פקעת הצמר שלה דומה לחתול המכורבל שלמראשותיה, והחתול האורב לעכברים דומה לעכביש האורב לזבובים).¹³ גם שירו של ביאליק וגם זה של אלתרמן הושפעו כמדומה משירו של גתה "גרטכן ליד הכישור" מתוך פאוסט. גם בשיר שלפנינו, כבשירו של ביאליק, ארבעה בתים, שבהם תמונות המתארגנות בתבניות קומפוזיציוניות אחדות. אפשר שלפנינו צמדי בתים (המלך החורץ גורלות בהינף שרביט מול השודד הנדון למוות בתאו; הלוליין המהלך בדרך מול פושט היד ההולך אף הוא בדרכים). אפשר שלפנינו סכמה משופלת (המלך הנהנה ממופע הלוליין,¹⁴ והשודד מול פושט היד בעל הכלב, בן דמותו של קין רוצח אחיו; וראו הערה 7). אפשר גם שלפנינו שרשור אסוציאטיבי: המלך גוזר את דינו של השודד ושניהם מסוגרים בין ארבעה כתלים (זה בכלוב של זהב וזה בכלוב שחור משחור); חרבו של השודד נקשרת בזו של הלוליין ו"כלי הגולה" של הלוליין – במקלו ובתרמילו של פושט היד הנווד כמוהו במרחבי תבל.

כך או כך, בשיר נרקמת מערכת זיקות מסועפת בין צבעי החוטים לבין אריגי הבגדים וסוגיהם (וכן בין אותם מעמדות וגורלות שמייצגים צבעי האריג וסוגי הבגד). הרובד האלוסיבי של השיר מעצים את תהפוכות הגורל העזות והדרמטיות של "הנפשות הפועלות". כך, למשל, המילים "ואמר בלבבו המלך" מעלות את זכר הפסוק מן "המגילה": "ויאמר המן בלבו [...] יביאו לבוש מלכות אשר לבש בו המלך [...] ככה יעשה לאיש

אשר המלך קפץ ביקרו" (אסתר ו, ו-ט), ואף הן מוכיחות בעליל "כִּמְהָ דַּק הֶתֵּג" בין כס מלכות ורום היחס לבין עמוד התלייה ותהומות הקלון. גם המילים החוזרות בכל אחד מארבעת הבתים הראשונים ("היא טְוָה לִי") מזכירות את דברי המן ("וכל זה איננו שְׁוָה לִי", אסתר ה, יג ובעוד מקומות), שבעקבותיהם מייצעת לו אשתו להכין עץ גבוה ולתלות עליו את מרדכי. הוסף לכך את עניינו של חג הפורים (צורת הרבים של 'פור' = 'גורל') בהיפוך הגורלות ובטריפת הקלפים והתפקידים, במסכות ובתלבושות, בלצנים ובלוליינים, והרי לך "פורים שפיל" מזרח אירופי, ההופך כל קבצן ל"מלך ליום אחד", וכל אברך לבן מצה לשודד מניף חרב או למוקיון השותה לשכרה "עד דלא ידע". על המינסטרלים והטרופדורים הנודדים, הזמרים ועוברי האוכף, במציאות האירופית, שמערב ומזרח, הנכרית והיהודית, אמר אלתרמן בהקדמה לספר הבלדות המתורגמות שלו:

מעמדם החברתי של אמנים נודדים אלה אינו ניתן להגדרה דייקנית. הם היו חלק לא נפרד מן ההוויי, הן ברובד העממי של החברה והן בשכבות הרמות של המלוכה והאבירות, ועם זאת, ודאי גם מחמת חיי נדודים שלהם, היה בהם משום "בני אדם שלא מן היישוב". מצד אחד כאילו השתייכו אנשים אלה אל חסרי הנכסים וחסרי המחסה, השוכנים בשולי החברה ועומדים מחוץ לחוק, ומצד שני ראו אותם גם כעומדים מעל לחוק, כיודעי סוד שבזכותו שרוי להם מה שלא שרוי לזולתם. עד כמה היו נודדי השירה הללו לא רק עיטור להוויי החברה אלא גם צורך לו וכמה חזקה הייתה אחיזתם בנוף התקופה וחייה, אפשר ללמוד גם מן העובדה שאפילו בקהילות היהודיות של גולת אשכנז קמו "שפילמנים", משוררים נודדים, שהיו משמיעים ברבים, ביהודית אשכנזית, שירי סיפור ארוכים או מיני זֶמֶר קצרים (בלדות) שנשאבו משירות האבירות הנכריות, על קורות הפרשים והאבירים ופרשיות מסעיהם ומלחמותיהם ואהבותיהם, עד שהחלו מחברים כמתכונת זו גם שירות מחורזות על נושאים מן המקרא, כגון "שמואל בוך" ו"מלכים בוך".¹⁵

הרי לנו נקודת ההיתוך של מזרח ומערב, יהדות ונכר, במיניאטורה רבת הפנים שלפנינו: מצד אחד עולים לנגד עינינו פכים קטנים מן המציאות המערב אירופית, שגיבוריה הם מלכים ואבירים, שודדים ולוליינים ופושטי יד נוודים, מנואצי החברה ושנואיה, הישנים באסמים נטושים עם כלבם. מצד שני, עולים לנגד עינינו גם פכים מן המציאות המזרח אירופית הגטואית, שגיבוריה הם "יהודים של כל ימות השנה", שאין בעורקיהם דם כחול ובאמתחתם אין תעודות יוחסין, חותמות ופתילים, ודווקא הם רואים עצמם, באופן פרדוקסי, כ"בני מלכים", בניו של עם סגולה. בהיסט

קל של נקודת המוצא מחליפה אפוא הבלדה את טיבה, ומשקפת מציאות וירטואלית של מסך ומסכה, שאינה אלא צל צלו הקריקטורי של עולם האבירים וחצרות המלכים ה"אמתי" שמקדמת דנה. למעשה, לכל תמונה הרואית יש כאן בבואה מזרח אירופית; לכל תמונה מן הריאליה ה"פשוטה" יש כאן גם בבואה מן האמנות המשקפת אותה באופן עממי-נאיבי או באופן אמנותי ומתחכם.

כל קורא יכול אפוא לצקת לתוך הבלדה הזאת פרטי ריאליה משלו, לפי רקעו ומזגו: יהיה מי שיבחר להעמיד במרכזה את המציאות המונרכית, הזרה והמנוכרת, של "כרכי הים", ויהיה מי שיבחר להתמקד בבבואתה המופרת, המגוחכת והשלומיאלית קמעא, כפי שהיא מוצגת על קרשי הבמה המאולתרת של ה"פורים שפיל" של רחוב היהודים. יהיה מי שיעמיד במרכזה את ההיסטוריה הֶרואית של העולם האבירי שממערב, ויהיה מי שסיט את הזרקור אל ההיסטוריה האנטי־הֶרואית של עם ישראל – ספיח לתולדות האנושות, צל המלווה את מהלכן ואספקלריה מעוקמת שלהן. ואף זאת, לפנינו נקודת ההיתוך של "טבע" ו"אמנות" שיש בה מן היסוד המלאכותי (art, artifice); של המציאות הממשית שמחוץ לטקסט ושל שיקופה המימטי (בין שמדובר בטוויית אריג, בבניית ארמון, במפגן לוליני של חרבות ולשונות אש או במפגן לוליני של חצי שנינה ושל להטוטי מילים). המסכת (מערכת חוטי השתי המתוחים בנול האריגה), המסכת (הארג, המטווה השלם שהיה לבגד), המסכת הדרמטית המוצגת על קרשי הבמה (masque)¹⁶ והמסכה (המסווה המושם על הפנים לשם תחפושת) נמסכות כאן ומשתלבות זו בזו עד שהן הופכות למסכת אחת. ובמקביל, המרקם הטקסטואלי של שיר זה והטקסטורה של האריג שבמרכזו הופכים אף הם למסכת אחת – לשעטנו של חוטים שונים, צבעוני ומנומר מאין כמוהו.

סיפור היפוך התפקידים בין המן למרדכי, בין רום היחס לשפל היחס, נקשר גם לסיפור דניאל שהושלך במצוות המלך אל גוב האריות והועלה ממנו (בעוד אויביו מושלכים לשם תחתיו, טרף לשיני האריות).¹⁷ סיפורו רב-התפוכות של יוסף, איש החלומות ואיש המעשה, שהושלך לבור והועלה ממנו אל כס המשנה למלך נרמז כאן אף הוא (את סיפור יוסף נהגו להציג במזרח אירופה במסכתות עממיות כדוגמת ה"פורים שפיל", שנקראו "יוספ'ס שפיל", ובהן תהפוכות גורל דרמטיות כבסיפור המגילה). גם סיפור יוסף וכתונת הפסים שלו נכרך כמובן בשדה הסמנטי שמתחום הביגוד, ועל כן הוא נמצא ראוי לשמש בסיס לחזיונות תיאטראליים, הקשורים בחילופים מהירים של תלבושות ובמעברים חדים ודרמטיים בין תהילה לקלון ובין קלון לתהילה.

הבית הרביעי, הצבוע בגוונים אפורים כשק – הרחוקים מארמונות המלכים ומאריגי הארגמן, החור, הכרפס והתכלת של בגדי המלכות – מעלה על הדעת את סיפורו של קין, הנווד המקולל, שלפי אגדת חז"ל יצא אל נדודיו מלווה בכלב (ראו הערה 7). סיפורו עולה גם מצירוף המילים "הוא אבי כל כסות" שבשורה 14, המעלה את זכר הפסוק "אבי כל תפש כינור ועגב" (בראשית ד, כא), שנאמר על יובל מצאצאי קין. לפנינו גם בבואה של קין הביניימי, המשורר "המקולל" והמנודה, האוחז בכינור ובחרב (קין פירושו 'להב החרב'), נוסח פרנסוּאָ ויון שהתרועע עם שודדים ופרוצות, הואשם ברצח וכמעט שמצא את מותו על עמוד התלייה.¹⁸ לפנינו גם בבואה לסיפורו של קין המודרני, המשורר הסימבוליסטי והנאו-סימבוליסטי, שהחברה הממוסדת מקיאה אותו מתוכה. המודלים שניצבו מול אלתרמן בשבתו אל הפלך לרקום את שיריו הפלדֶסקיים היו רבים ומגוונים: יש ששאב מן הבלדה הביניימית של ויון, ויש שהושפע מגלגוליה המודרניים בשירתם פורצת הגבולות והמוסכמות של בודלר ושל ברכט; יש ששאב מן הבלדה האנגלית הנטועה בנופים ערפליים ורחוקים, ויש שינק מדיה של מינקת עבריה: מן ה"פורים שפיל" העממי ומ"שירי המגילה" הפסידו-נאיביים של איציק מנגר.

ג. טקס ההיטהרות

לאחר ששלמה המסכת (לאחר שנטווה הארג על הכישור וההצגה הועלתה לנגד עיני הצופה), מתחולל טקס דו-משמעי. העלמה נותנת את חוטי הארג "בסך", יוצאת מן הבית אל חיק הטבע, פושטת את מלבושיה, רוחצת את בשרה הצח ועוטה עליו את המטווה הכלול מכל הצבעים ומכל המהויות. עתה היא יכולה להחליף תפקידים וזהויות לאין קץ. גם טקס זה, שפני יאנוס לו, משלב הבראיזם והלניזם והופכם למקשה אחת. מצד אחד, אנו עדים לסצנה של התערטלות נשית מפתה, כב"מגילת האש" של ביאליק, שבה עירומה של הנערה מצית את דמיונו של הנער העברי – סמל כיבוש היצר וההתנזרות מהנאות העולם הזה ("בַּנְחַל מִנְגָד, כְּמֹת נַעֲרָה רוֹחֶצֶת רְאִיתִי וְזָךְ בְּשָׂרָה הִבְהִיק אֵלַי מִתּוֹךְ הָאֶפְלִילִית וַיִּשְׁפִּירֵנִי [...] בְּעֵינַי אֶכְלָתִי אֶת מִחְשֵׁף בְּשָׂרָה הַלְבָן וַנִּפְשֵׁי פְרָכְסָה בְּרִטֵט שְׁנַי בְּתוֹלְיָה").¹⁹ מצד שני, אנו עדים כאן לפעולה סיגופית של היטהרות והזדככות, הדומה לטבילתו של הכהן הגדול על-פי מסכת יומא, או לזו של דמות הסופר המתוארת בסיפורו של עגנון "אגדת הסופר". לפנינו אפוא הילולה של הפקרות ופריצות, או אקט כמו דתי של היטהרות שלקראת לבישת האפוד. המטווה (מילה יחידאית המופיעה במקרא בצירוף "מטווה

התכלת", וכאן בצירוף "מטווה הפלא"²⁰, כל הפוטנציות גלומות בו, והוצאתן מן הכוח אל הפועל תלויה מאן ולהבא בקולטיה. הקהל מתבונן במעשה האמנות, איש איש צובע אותו בגוון הקרוב ללבו ורואה צד אחד של היצירה, ורק היוצר מקיף בראייתו את מגוון צבעיהן של היצירה ושל המציאות המשתקפת בה.

שניים הם המסוגלים – בין שמרצון ובין שמאונס – להחליף כזיקית את כל המהויות, הזהויות והצבעים, ושניהם נקשרים לבלדה שלפנינו בקשרים רבים ומסועפים: האחד הוא השחקן, הממלא תפקידים שונים ומשונים, נכנס לעורה של כל דמות ומזדהה עמה, עד לכדי הבלעת הגבולות בין האובייקט לסובייקט. משנהו הוא היהודי בעל אלף הפרצופים, שלצורכי הישרדות הפך בעל כורחו ל"אדם לכל עת", בעל מלאכות הרבה (*factotum*) ושפות הרבה, שכל התרבויות וכל התקופות משתקפות בו במעוקם. גורלו של היהודי הנודד נרמז כאן מתיאורו של הנודד המקולל (קין הפך כידוע שם נרדף ליהודי שקולל בקללת הנדודים),²¹ העוטה "בגד בכוח" (על יסוד הצירוף היחידאי "אלון בכוח" [בראשית לה, ח] ומתוך דמיון לעצי הבכא ולעמק הבכא, שם נרדף לארצות הגלות שבהן סובב היהודי הנצחי).²² הוסף לכך את העובדה שהשם שניתן במסורת הנוצרית ליהודי הנודד והמקולל הוא "אחשוורוש", והרי לך הזיקה שבין תולדות האנושות לבין תולדותיו של היהודי, הסופגות את כל תהפוכותיו של העולם הנכרי. ומאחר ש"אחשוורוש" נקשר גם לממלכה בת 127 המדינות, מטפורה לכל העולם הקדום, וגם ל"פורים שפיל" המוצג על קרשי הבמה, נרמזת גם זיקתו של היהודי לעולם ש"כולו במה" – במה שעליה מופיעים מוקיונים ומריונטות במצוותו של המושך בחוטים מאחורי הקלעים. התבנית התחבירית והסמנטית, החוזרת על עצמה בבלדה "העלמה" בהתגוננויות קלות, אך משמעותיות, מייצגת את גלגל הפלך ואת גלגל הגורל הנע על צירו ללא הרף, משפיל גאוות עריצים ומרים אביונים מאשפתות בכעין "פורים שפיל" נצחי.

ד. הבלדה ותקדימיה

לבלדה שלפנינו קדמו, כפי שכבר הזכיר הרי גולומב במאמרו "הניגון והשיח"²³ שני שירים אלטרמניים בשם "העלמה", שאמנם נתפרסמו בפרוידיקה, אך נגזנו ולא נאספו באסופות השירים שיצאו בחיי המשורר. הראשון שבהם, שראה אור ב-1940, הוא שיר תהילה קצר ושנון, המכיל ארבעה בתים מינימליסטיים שעקבות השפעת "חופה שחורה" של רטוש

ניכרים בו בבירור (כוונתנו לאותם משירי *חופה שחורה*, שנתפרסמו בשני מחזורים ב*טורים*, ב, בשנת 1938). השיר השני, שראה אור ב-1944, מותח קו של אנלוגיה בין העלמה לבין המציאות הארץ-ישראלית המתהווה, הלוכשת צורה ופושטת צורה עד שתיקבע דמותה בתום מאבק איתנים בין כוחות מנוגדים הנאבקים בה על זכות הבכורה. מקץ שנה לערך, הציג אלתרמן את המציאות העברית (הישראלית והיהודית), במאבקה על עיצוב דמותה, בשירו האנטי-כנעני "מריבת קיץ" (1945). שיר הפולמוס הזה תיאר את המציאות בדמות עלמה ("שולמית של מחר"), המתלבשת בחדרה בבגד הכלול מכל הדגמים והצבעים (קרי, מכל התרבויות הנוטלות חלק בתהליך התחייה הלאומית והקמת המדינה).²⁴ אם החליט אלתרמן לגנוז את הבלדה "העלמה" (1944), היה זה ככל הנראה משום שבאותה עת עצמה החל לחבר את שירו "מריבת קיץ", המשוכלל והמפורט מקודמו, והבין כי אין צורך בשני שירים דומים, המתארים את מלחמת התרבות שהתחוללה אז בין ותיקים לעולים על גיבושה של הזהות החדשה. הוא הבין אל נכון כי הבלדה המוקדמת עבר זמנה ובטל קרבנה.

בשנת 1944, באותה שנה שבה פרסם אלתרמן את הבלדה הגנוזה "העלמה" ("מאפֿל תְּלוּמִיּוֹ שֶׁל עֵם / מְזַקְנָנוּ טְרוּפֵת הַדַּעַת, / פְּרָצָת, מְחִית סַרְבֵּד מְדֵם / וְצִמְטָה הַתְּסֵלֶת קוֹלְעֵת"), בעיצומם של ימי המלחמה והשוואה, הוציא המשורר גם את המחזור *שירי מכות מצרים*, המתאר את העולם כתאטרון נודד, ששחקניו קדים לפני הקהל לאחר רדת המסך. יצירה זו מסתיימת בתמונתה האיקונואית של העלמה במחלפות הפטל, סמל התקווה והיציאה מתוך ההפכה.²⁵ באותה שנה גם החל לפרסם בשנתון *דבר* ובלוח *הארץ* את הבלדות שעתידות היו להופיע מקץ שנים בקובץ *עיר היונה*: "הנה תמו יום קרב וערב" (1944), "העלמה" (1946), "ניגון עתיק" ו"האסופי" (1946).²⁶ בבלדה המאוחרת "העלמה", שבמרכזה פרק זה, אין העלמה מהווה מהות אלגורית לאומית ברורה ומובהקת. אדרבה, היא מייצגת תכנים כלליים ומוכללים, הנענים לפרשנות לאומית ואוניברסלית כאחת. יהיה מי שיאתר בה את זהותה הנכרית, ויהיה מי שיאתר בה את זהותה העברית. בהסתמך על המילה "פלך", החוזרת בשיר ארבע פעמים, יהיה מי שיראה בה מהות פסיבית, לפי מימרת חז"ל "אין חכמה לאשה אלא בפלך" (יומא סו, ע"ב), המשקפת את הדעה הקדומה שלפיה על האישה לשבת בד' אמות ולעסוק במשק ביתה בלבד. ואולם, המילה "פלך" לא נזכרה במקורות בהקשרים פסיביים בלבד: גם על אשת החיל נאמר "ידיה שלחה בכישור וכפיה תמכו פלך" (משלי לא, יט), והמילה "פלח" המרחפת בטקסט נקשרת לאותה

אישה נועזת שהשליכה פלח רכב מן המגדל ורוצצה את ראש אבימלך (שופטים ט, נג). יהיה מי שיראה באישה מהות זכה וטהורה ("נתַחַסֵּן אֶת בְּשָׂרָה הַצַּח"), ויהיה מי שיראה בה מהות זנותית ומדיחה לדבר עברה (הרחצה בעירום יש בה מיסוד הפיתוי, וחוט השני מעלה את זכר סיפוריה של רחב הזונה). העלמה כלולה אפוא מכל התכונות והגוונים, ממש כמו האריג שאותו היא אורגת.

אם נראה בגיבורת "העלמה" בבואה של היוצר ושל מעשה היצירה, הרי שבדמותה היושבת אל הפלך גלומים בכוח כל הגוונים, ההוויות והניגודים. עלמה זו היא כאותה "בחינת נוקבא" שבקבלה, שכל הנחלים זורמים אליה וכל הצבעים כלולים בה, בעוד שהיא עצמה לבנה כלבנת הספיר. כל קורא יכול להזדהות עם אחד מצבעי המטווה בעוד שמטווה זה (דהיינו מעשה היצירה) כלול מכל הצבעים והצורות. הקורא אינו יכול לקלוט אלא תמונה חלקית של המורכבות הנפרשת לנגד עיניו, ואינו יכול להקיף את כל משמעה. ומאחר שמטווה זה אינו היצירה בלבד, כי אם גם העולם המשתקף בה כבראי, אף ניתן לומר שכל אדם אינו מכיר אלא אמת חלקית ואישית, רסיס של המציאות הנגלית לעיניו, ורק בצירופן זו לזו של תמונות מציאות רבות וזוויות ראייה שונות מתגלה העולם בשלל צבעיו וגילוייו. "כל אדם והאמת שלו", אמר המחזאי האיטלקי לואיג'י פירנדלו, ואלתרמן מימש אמת זו, שעליה מסתמך הרלטיביזם של המאה העשרים, ביצירות בנוסח ה"רשומון".²⁷

מאחר שהבלדות שהוכתרו בכותרת "העלמה" נכתבו בשנות הארבעים, שנות המאבק על עצמאות ישראל, אין להתעלם גם מן המסרים האקטואליים המשולבים בהן. יש בהן הדים לתקופת "קיוץ הגלויות" ו"כור ההיתוך" ושאר תהליכי התהוות שעברו אז על היישוב. כל גלות מביאה עמה את צבעיה וסממניה, והמציאות שעתידה להתהוות ולהיטוות, כך מקווים שירי "העלמה" האלטרמניים, תהא סינתזה רב-קולית וססגונית של כל המרכיבים גם יחד. שירים אלה משקפים את צבעי הזמן ומוראותיו: זמן שבו נחתכו גורלות ובו נקבע מי לחיים ומי למוות. הצירוף "הַמְקַשֵּׁף אֹרֶז יוֹם" (בבית ב) מעלה על הדעת את הנבואה האסכטולוגית הכלולה בפרקים ד-ה בספר עמוס, והמלמדת על ימי קטקליזם ושואה; על הפיכת אור הבוקר לצלמוות "ויום לילה החשיך" (שם ה, ח); על המכות שניתכו על העם ועל היוותרותו "כאוד מוצל משרפה", על "העיר היצאת אלף תשאיר מאה והיצאת מאה תשאיר עשרה לבית ישראל" (שם ה, ג); על עת שבה המשכיל ידום "כי עת רעה היא" (שם ה, יג). אך גם כלולה כאן התקווה שאחרי החוט השחור, "הַמְקַשֵּׁף אֹרֶז יוֹם", יבוא השחר

(הגזור אף הוא מן השורש שח"ר) ויאיר את העולם באורו המהוסס, אורה של תחייה מחודשת.

ולסיכום, אחת מהוראותיה הנדירות יותר של המילה 'פלך' היא היותו 'גרם שמים', או 'פלנטה', ומקורה של הוראה זו במילה הערבית פלפ = 'גלגל השמים' (וכדברי שמואל הנגיד, דיוואן 105: "וְאַרְץ תוֹךְ פְּלֶךְ תְּלוּיָהּ בְּלִי חֶבְלִי"). אלתרמן השתמש בהוראה זו בסוף שיר ח של המחזור "שירים על רעות הרוח" (1941), שנכתב אף הוא בעיצומה של המלחמה, בנימה פילוסופית שאקטואליזם והיסטוריוסופיה משמשים בה בכתר אחד:

חֶבְלֹת וּנְצוּרוֹת הַעֲרָצָנוּ
אֵךְ כְּמוֹ בְּתוֹךְ בֵּית יֶשֶׁן
יֵשׁ דְּבָרִים בְּשָׁמַיִם, הוֹרְצִיזוּ,
יֵשׁ דְּבָרִים אֶתְדִים פֶּה וְנֶשֶׁם, –

אֲשֶׁר אֵין לְבַקֵּשׁ בָּהֶם פְּלֶא
וְשִׁכָר לֹא, אֲכַל בְּגִלְלִים
כֹּה יִקָּר לָנוּ עוֹד זֶה הַפְּלֶךְ
אֲשֶׁר בּוֹ מְתַגֹּרֵר הָאָדָם.

אליבא דאלתרמן, יש דברים "פחותים" ו"שטותיים", כמעשה האמנות שלכאורה אינו אלא "הבל ורעות רוח", אך דווקא בגללו ראוי לחיות גם בתקופה שבה מתערערים כל הערכים. בזכות ה"שטותים" של רועי הרוח (של ה-*homo ludens*, קרי, "האדם המשחק"), יקר "זֶה הַפְּלֶךְ" (האיזור, הגליל, הכוכב, הפלנטה), "אֲשֶׁר בּוֹ מְתַגֹּרֵר הָאָדָם". למעשה, העלמה אינה טוהה אלא מטווה אפמרי כמעשה האמנות, שבעיני הפיליסטר אינו אלא קורי שווא, הבלים ורעות רוח. אולם הבגד האפמרי הזה הוא מאושיות העולם בעיני האינטלקטואל ובעיני האדם היוצר. המציאות מורכבת ממרכיבים רבים ומנוגדים, כבשיר "תבת הזמרה נפרדת" (כוכבים בחוץ), שבו הושר "על כֶּפֶר הַתְּלִינִים/עַל רִיסֵי נְשִׁים בְּעָרֵב [...] מִן הַרְשָׁע וְהַרְשָׁת/שָׁל תּוֹגוֹת וְהַתּוֹלִים". במילים אחרות, אלתרמן מלמדנו כאן כי דווקא בעת כזאת, שבה העולם תלוי על בלימה, לא נותר לו לאדם המחפש משמעות לחייו אלא ליצור אמנות או להימנות על צרכניה, כי האמנות מורכבת מאמתות נצחיות, שאינן נשמעות מעל במת הנאום הפוליטי, והיא זו שתשרוד ככלות הכול, לכשתתפור חשרת העבים ושמש התבונה תתגלה שנית.

הערות

1. כבר במילות הפתיחה יש מטעמו של האוקסימורון, שהרי העלמה יושבת "דום" (הצירוף השגור הוא "עומדת דום").
2. ראו מאמרו של הרי גולומב "הניגון והשיח", בתוך *ליריקה ולהיט* (בעריכת זיוה בן פורת), תל-אביב 1989, עמ' 275-285.
3. הצירוף "קורי שממית", המופיע תכופות ביצירת ביאליק, מבוסס על הבנה שגויה של המילה היחידאית במקרא "שממית" כ"עכביש" (בעקבות רש"י). ב"המתמיד" מתוארת השממית הבאה לתקוע מסכתה בקירות הפינה (שורות 357-359), בדומה לדלילה שארגה את מחלפות ראש שמשון "עם המסכת ותתקע ביתד" (שופטים טז, יג-יד), והמסכת נקשרת לשיר שלפנינו ביותר מדרך אחת.
4. ראו בספרי *עוד חוזר הניגון* – שירת אלתרמן כראי המודרניזם, תל-אביב 1989, עמ' 228; ראו גם: הרי גולומב (הערה 2 לעיל), עמ' 279.
5. תיאור בחירתה של היפה בבנות הפלך כמנהג האצילים כלול בבלדה "צ'יילד ווטרס" מאוסף פרסי; אלתרמן (1959), עמ' 68-70. אהבתו השלמה כשבועה של זוג נשוי, מעומתת אצל אלתרמן עם האהבה פורצת הגבולות והמוסכמות, הנרמזת מן המילים "הצוי ומגיר עָסִיסוּ פְּלֶחָח" (ובמקביל, החרוז שלם של המשורר הקלסי, הנאמן לחוקים, מעומת עם החרוז המודרניסטי, פורק העול והמוסרות).
6. כאבחנתו של הרי גולומב, החרוז החצוי והמגיר עסיסו הוא החרוז המודרניסטי של *כוכבים בחוץ*, בעוד שהחרוז השלם כשבועה הוא החרוז המדויק, המצוי לרוב בשמחת עניים; וראו גם: בעז ערפלי, *עבותות של חושך*, תל-אביב 1983, עמ' 146-145; עוזי שביט, *חרוז ומשמעות*, תל-אביב 1993, עמ' 160-165.
7. הנווד וכלבו מעלים על הדעת את דמותו של קין "חז"ל הסבירו את מהות האות שנתן ה' לקין: "רב אומר: כלב מסר לו" [בר"ר כב ע"ב]; כמו כן, הנווד וכלבו מעלים על הדעת את דמותם של דחויי החברה ונידחיה, המשוררים ה"מקוללים", שהעלו על נס את פרנסוץ ויון כמודל וכמקור השראה.
8. בשיר "הבקתה" (הראשון בשירי "שיר עשרה אחים" שצוטט לעיל), משמשת המילה "פלך" במובן של 'נפה', 'מחוז', 'גליל'. בבלדה "העלמה", לעומת זאת, ה"פלך" הוא כלי הטווייה. בשיר ח של המחזור "שירים על רעות הרוח", ה"פלך" הוא הפלֶגְנֶטָה, גרם השמים שעליו מתהלך האדם. אחת מהוראותיה של המילה "פלג" הנזכרת בשורה 19 היא 'חלק', היפוכה של השלמות המעוגלת העולה מן המילה "פלך".
9. ראו בבלדה "אישה הייתה באשרס-וויל" (בספר תרגומו של אלתרמן בלדות ישנות ושיירי זמר של אנגליה וסקוטלנד, תל-אביב 1959, עמ' 26), או בבלדה "רוחו של ויליאם הצח" (שם, עמ' 37).
10. שורה כגון "מָה אֵלֶם הַפֶּנֶס בְּנִתִּיבַת הָעוֹפְרָת" בשיר "הרוח עם כל אחיותיה" (כוכבים בחוץ) מעממת את אודם הפנס עם אפרוריות העופרת; שורה כגון "בְּהַצְרֹת שְׁחֹרֹת דוֹלְקִים תִּרְגָּלֵיו" בשיר "סער על הסף" (שם), מעומתים שחור הלילה ואודם הכרובלת ("דולקים": 'בוערים' וגם 'רודפים'). בתיאור קשה ומבחיל כגון "על שְׁחֹר

עורו הָדָם – כָּאֵשׁ עַל הַפֶּה"ם" בשיר "ערוֹב" (שירי מכות מצרים) מעומתים צבעו השחור של הפר עם דמו הניגר על עורו לאחר שנחיריו נקרעו מן החח.

11. צירוף של אפור-שחור וזהב מצוי הרבה בשירת אלתרמן, למן שירי הבוסר הגנוזים, כגון "בגן בדצמבר" (הפוחת במילים "חטוב אופיר בָּמוֹ עוֹפְרֵת"). ועד לשירים הבשלים המשובצים בצירופים מרשימים כגון "בְּשִׁפְתֵי הַקְּבִים הַשְּׂחֹרוֹת מְתִירוֹשׁ [...] הַכְּרָקִים נֶעְרוּ אֶת סְדֵינֵי הַהֶקֶב" בשיר "סתיו עתיק" (כוכבים בחוץ).

12. לאלתרמן שיר גנוז בשם "שיר הגיליוטינה" (מחברות אלתרמן, ב, תל-אביב 1979, עמ' 139), המרמז לחילופי הגורל שבין המוצא להורג לבין תליינו: "אָז הַתְּלֵן נוֹפֵל אַפִּים/ לְרִגְלֵי [...] וְנִרְוֵעֲתִי חוֹבְקוֹת אוֹתִי/ [...] – אָנִי יוֹדֵעַ, גַּם מוֹתִי/ יָבוֹא לִי מִקֶּץ...". בשיר שלפנינו, השודד המצפה לעלייתו על הגרדום מדמה בלבבו השעלמה טווה למענו בגד שחור כצבע בגדו של התליין.

13. ראו בהרחבה בספרי הצרצר משורר הגלות, תל-אביב 1986, עמ' 126-129.

14. הלוליין המפגין כאן את יכולתו במופע חרבות מקביל גם ללץ השוטה (fool), המנעים את זמנו של המלך ומלמדו אגב אורחה לקחים פוליטיים קשים לעיכול. מופע הלהטוטנים של הלוליין ומופע הלולינות המילולית של הלץ נמזגים כאן ונמסכים למסכת אחת.

15. ראו אלתרמן, בלדות אנגליות (הערה 9 לעיל), עמ' 9-8.

16. אלתרמן עצמו עתיד היה לכתוב יצירות קרנבליות, דמויות נשף מסכות (masquerade), כגון מחזהו אסתר המלכה או הפארסה הקרנבלית חגיגת קיץ. גם במחזה שלמה המלך ושלמי הסנדלר, שאלתרמן תרגמו וחיבר את פזמוניו, יש חילופי דמות וזהות.

17. מעניין להיווכח כי בשיר "בגד חמודות" (חגיגת קיץ, עמ' 156-157), שהוא למעשה שיר אסכולוגי שבמרכזו תהפוכות הגורל של האדם ותורת נר"ן (נפש, רוח, נשמה), מוענק לבגד אפיתת הנקשר לדמותו של דניאל ("איש חמודות"). גם בבלדות אנגליות (הערה 9 לעיל) שילב אלתרמן אפיתת זה בשיר "רוג'ר מדבר נכבדות" (שם, עמ' 126): "קָם רוֹג'ר הַצֶּעִיר בְּמִרְץ. / לְבַשׁ בְּגָדֵי חֲמוּדוֹתָיו".

18. "הבלדה של ויון על מרגו השמנה" השפיעה על הבלדה האלתרמנית "ניגון עתיק", הכלולה אף היא, כמו הבלדה "העלמה", במחזור "כחוט השני" (וראו בספרי עוד חוזר הניגון [הערה 4 לעיל], עמ' 272-278).

19. השוו למסופר בספר המשכילי תולדות שלמה מימון: "ופתאום הופיעה לעיני הנערה היפה [...] בקפצה אל הנחל השוטף לפני. למראה הנערה הערומה מלאתי עונג אין-קץ ואעמוד תחתי כאסיר בחבלי קסם". מובאה זו, המצוטטת במאמרו של ברדיצ'בסקי "שלמה מימון ומשה הס", כתבי מ"י ברדיצ'בסקי, כרך ב, תל-אביב תש"ך, עמ' רא, השפיעה כמדומה על עיצוב הנערה ב"מגילת האש" של ביאליק.

20. בלדות אנגליות (הערה 9 לעיל), עמ' 47: "מְטַפְחָה מְטוּנה הוֹלֵנֵד".

21. דמותו של קין שימשה שם נרדף ליהודי הנודד בשירתם הלאומית של בני דור ביאליק. בליריקה הנאו-סימבוליסטית של אסכולת שלונסקי רווחה דמות זו בשל הדימוי הבולדרי שבני האסכולה אימצו לעצמם; דימוי של משורר בוהמייני, "הלך",

"גולה" ו"מקולל" (poète maudite), דחוי ומנוודה, השרוי באנטגוניזם מתמיד עם החברה הבורגנית ועם הממסד.

22. הכוונה ב"בגדי בכות" היא לבגדים המטולאים, למקל ולתרמיל של קבצני ישראל, המתעלים גם למעלת סמל (סמל חיי הנדודים והעראי שבחייהם של ישראל).

23. בראשון שבהם (נדפס בפעם הראשונה במחברות לספרות, א, מחברת א [שבט ת"ש], עמ' 9) נאמר: "עלמה, הבת העבריה, / עוד לא נשלם צלמך עד קבע. / צפון נקדם וציה / אותך נוגדים עוד פמקבת. // זהב ולבן וקנר / עודם עומדים בקרב עליך. / חתוף קולך עוד לא הגדר, / עוד לא נקבע חתך עיניך. // כל שכת משבטי עמך / מוסיף לך נפך למורשת. / ה, מי יוכל לשערך / שלמה מגמרת, מלששת!".

24. ראו בספרי להתחיל מאלף: שירת רטוש – מקוריות ומקורותיה, תל-אביב 1993, עמ' 167-178.

25. דמות שפני יאנוס לה: פנים של תום כפניה של מרים הבתולה ופנים של חטא כפניה של מרים המגדלית. אלתרמן חזר אל דמות זו של הקדושה-הקדושה בחגיגת קיץ, בתיאורה של מרים הלן, העלמה התמימה מעיירת הפיתוח, שנבל חסר לב מנסה להדיחה לזנות ומאיים עליה כי ישחית את פניה אם לא תיענה לו.

26. שלמה יניב, הבלדה העברית בת זמננו: מסורת וחידוש, חיפה 1999, עמ' 97-98.

27. שרה הלפרין, ז'אנר הרשומון בסיפורת הישראלית, ירושלים 1991.

פרק אחד-עשר

מלחמת הדורות ב"קריית ספר"

וביטויה הסימבוליסטי המצועף בשיר העלומים הגנוז "יתד"

א. כל אחד והאמת שלו

בעודו סטודנט לאגרונומיה, והוא כבן עשרים בלבד, החל נתן אלתרמן לשגר לארץ ממקום שהותו בננסי שבצרפת שירים מודרניסטיים עמומי פשר, ארוכים, קשים ונפתלים, שאת רובם דן המשורר לגניזה, ולא במקרה. היו אלה שירי בוסר זרים ומוזרים, שלא קל לעקוב אחר כוונתם ואחר חוט המחשבה שלהם, ולא רק משום שמילים קשות וצורות מורפולוגיות נדירות משובצות בהם על כל צעד ושעל. רקעם, עלילותיהם ודמויותיהם של שירים אלה, שנשלחו לכתבי-העת *כתובים* וגוית ולמדור הספרות של עיתון *הארץ*, נלקחו היישר מן המציאות המושחתת של העולם התחתון הפריזאי, או של הֶכְרֶךְ המערבי המידרדר אל עבר קו השקיעה שבאופק. תיאורי השקיעה שלהם הם ספק תיאורי טבע ממשיים, ספק מימוש סמלי של רעיונות ששאב המשורר הצעיר מספרו הפופולרי של שפנגלר *שקיעת המערב*.

שירי בוסר אלה – שבמרכזם רוצחים ופרוצות, נגני רחוב סומים ומלצריות חינניות – הם ספק שירים חסרי עומק, שהמשורר הצעיר העטה עליהם מעטה אפל וסבוך כדי להצילם מן הגלישה אל הטריטוריאלי, ספק שירי הגות עמוקים שהולבשו במתכוון במלבוש "רחובי" ו"פשוט". כך או כך, בולטת בהם דיספרופורציה מתמיהה בין הנושאים הנטורליסטיים ה"נמוכים" שבמרכזם לבין עיצובם המיתי המרומם; בין אורכם הרב לבין "משקלם הסגולי" המועט למראה; בין התמימות הילדותית הקלילה של מקצת השורות לבין הרעיונות והמעמדים האפלים והמבעיתים, המשולבים בתוֹכָן. בשירים אלה מורגש היטב שאלתרמן הספיק לבלוע בשקיקה את פרי עטם של שלונסקי ושל חבריו המשוררים, בני אסכולת *כתובים*, וביקש להידמות אליהם (הדמיון ניפר בפרוודיה, באוצר המילים, במוטיביקה ועוד). במקביל הוא גם ביקש לעצמו נתיב משלו שחותרו האישי יהא ניפר בו לאלתר.

אחד משירי העלומים הללו, המכילים בתוכם במרוכז את תמצית עולמו הייחודי של המשורר שלעתיד לבוא, הוא שירו "היתד" – השיר השני

שפרסם אלתרמן מתוך שירי המחברת *שירים מצרפת* (הראשון הוא השיר "סנסציה", שפורסם בכתב-העת *כתובים* בשם "בשטף עיר").¹ שיר זה עבר שינויים אחדים במעבר מנוסח כתב-היד שבמחברת *שירים מצרפת* לנוסח שבדפוס. החשוב שבהם אינו נעוץ בהחלפת הכותרת (במחברת עדיין נקרא שיר זה בשם "מערת התאומים"), ואפילו לא בהחלפתה של תת-הכותרת "בלאדה" בתת-הכותרת "מסורה ערבית". התמורה החשובה והעקרונית ביותר נעוצה, ללא ספק, בהפיכתה של הבלדה הארוכה שבכתב-היד ל"רשומון" בן חמישה שירים קצרים המתלכדים ליצירה אחת.²

לשון אחר, כשפרסם אלתרמן את שירו "מערת התאומים" (בשם "היתד") הוא הציג בו לראשונה מחזור, או ליתר דיוק מקבץ, בן חמישה שירים קצרים. אלה יוצרים – כשהם מובאים בכפיפה אחת – רצף לכיד, גם אם מקוטע ושבור, המצטרף לכעין עלילה אחדותית. כל אחד מחמשת השירים נוקט נקודת תצפית אחרת, לרבות נקודות תצפית מזורות של עדים אילמים מממלכת החי ומממלכת הדומם, כגון אלו של הנישוף או של היתד. לימים הפך המשורר את ז'אנר ה"רשומון" לאחד מסימני ההיכר הבולטים והחשובים של שירתו: הוא כתב מחזורי שירים רבים, שרשימת "הנפשות הפועלות" שלהם היא תערובת מוזרה וזאוגמטית, המערבת מין בשאינו מינו (מחזורים כגון "שירים על רעות הרוח" "שיר עשרה אחים", "שירי נוכחים" ועוד).

במחזורים אלה ניפרת יכולתו של אלתרמן לתפוס את המציאות המפוררת והמרוסקת לרסיסים באמצעות ריבוי של תובנות והתבוננויות. במחזורים אלה אף ניפרת יכולתו להתבונן במציאות דרך עיניו הדמוניות של "האקר"; להיכנס באמצעות טכניקת ההזרה לתודעתה של החרב, לתודעתו של הרוצח, לתודעתה של שנאת היהודים, לתודעתו של העיט החג מעל הפגרים, או של החולד החותר תחת יסודות הבית. שירו המוקדם הגנוז "שיר הגילויטינה", למשל, הוא מונולוג של המערפת, המוציאה מפיה את המשפט המצמרר: "היום עוד אֶם למעני את בנה בכורה יולדת", וגם בשיר "היתד" שם אלתרמן דברים בפי היתד, בפי אותו כלי משחית העומד להביא על הנער חמדן את כיליונו. ייזכר בהקשר זה כי גם חלקים נרחבים מתוך יצירת המופת שלו *שמחת עניים* עשויים להתפרש כבלדה ארוכה ולוטה בערפל, שנתפוררה לשירים קצרים הנתפסים – כדרכו של "רשומון" – דרך נקודות תצפית שונות ומשונות, לרבות דרך עיניה של דמות המת-החי, המגיע באישון לילה לבקר את ביתו הנטוש.

ב. מלחמת האבות והבנים

שיר העלומים של אלתרמן "היתד", על סמליו ה"פרוידיאניים" הברורים והמובהקים (מערה, יתד), נתפס על ידי דן מירון בספרו *פרפר מן התולעת* כשיר התוהה על הדואליות של החוויה המינית: "המימוש העצמי המיני המרדני 'תוקע' את האדם ואף ממית אותו. עם זאת, הוא מביא אותו לרגע עילאי של מיצוי עצמי"³. אולם, בעוד המבקר משוטט באותם מרחבים ומעמקים שאינם בתחום התמחותם של חוקרי ספרות, מן הראוי שנחזור ונתבונן בשיר כדוגמת "היתד" בכלים פנים ספרותיים "מיושנים". התבוננות כזו עשויה ללמד, במידה רבה של ודאות, ששיר הבוסר שלפנינו, עוסק בראש ובראשונה במלחמת הדורות ובמלחמה בין מערכות ערכים מנוגדות השולטות בחברה שבכל אתר ואתר: בהתנגדותה של החברה האחוזה בשבי המוסכמות למרדן היהיר, בן דמותו של איקרוס המיתולוגי, המבקש להגביה עוף ושלא ללכת בדרך החבוטה והמקובלת ("The Overreacher"); ולעומת זאת, בתשוקתו של היחיד הנבחר – שאותו מאשימה החברה הממוסדת ב"היבריס" – להגיע למחוזות שאליהם בני האדם הרגילים, כאלה שמערכת הערכים שלהם מושתתת על ערכיה של החברה ה"בורגנית", לא יתפסום לעולם. על רקע ההתנגשות של שתי מערכות הערכים המנוגדות האלה – של האדם הבינוני ושל הגאון איש החלומות – מתחוללת מלחמת הדורות בין זקני השבט השבויים בשבי המוסכמות לבין חמדן.

אלתרמן הצעיר – שהיה נתון אז בעיצומו של קונפליקט אישי סעור, שבו נאלץ לצאת נגד תפיסת עולמו של אביו, יצחק אלתרמן, על ערכיו האתיים והאסתטיים – נכנס לספרות העברית בעיצומה של מלחמת דורות בין "זקני" הממסד ל"צעירי" המודרנה (לימים הוא אף יצא מן הספרות העברית בעיצומו של מאבק בין-דורי חריף בינו לבין צעירי "דור המדינה"). המאבק בין תפיסת עולמו של השיח' ושל זקני השבט לבין התובנה הנכוחה של הינשוף החכם, העד היחיד המודע לגורלו הדואלי של חמדן חסר המודעות העצמית, הוא העומד במרכז השיר "היתד". הינשוף מזהה אל נכון כי העונש שקיבל חמדן מידי השיח' ומיד הגורל איננו עונש במובן הפשוט של המילה: בעוד שבעליה של השקפת העולם הבורגנית והבינונית יראו בגורלו עונש פטאלי שאין שני לו בחומרתו, בעלי השקפת עולם ניטשיאנית, המאמינים במושג "האדם העליון", לא יראו בגורלו קללה, כי אם ברכה. טיפוסים נחשוניים כדוגמת חמדן לא נועדו אלא למות באמצע הדרך הגדולה ולהוסיף לכת. גורלם המרדני

והנועז הוא נגזרת של אופי וגזרת גורל, שהרי ככלות הכול חמדן הוא זה שנעץ מבלי דעת את היתד בכנף בגדו בהיותו שקוע בהזייה נפלאה על העתיד הצפוי לו לאחר שישלים את המשימה. זהו גורלם היסעורים ושל הנפילים, גיבורי שיריו הניטשיאניים המוקדמים של שלונסקי, וזהו גורלו של הבן הנועז והנון-קונפורמיסטי משירו המוקדם של רטוש "קרבן מנחה".

יזכר כאן ששירי אלטרמן אינם מעלים על נס את האדם ששב לביתו בשלום, כי אם את רעהו שמילא כראוי את ייעודו, את הצו העליון שגזר עליו גורלו, ולו במחיר חייו. והייעוד איננו משימה שניתן להשלימה, כי אם דרך אין-סופית שלעולם אי אפשר להגיע אל סופה. רעיון זה מקבל בשירת אלטרמן גילויים מרובים, ודי להיזכר בשיר כגון "האם השלישית" ("הוא מודד בנשיקות, כנזיר משלח, / את נתיב עולמך, אלהי"), או בשיר כגון "בדרך הגדולה" ("נאמות ואופי ללכת"), במחזה פונדק הרוחות שבפתחו יוצא האמן בחשאי לדרך הנדודים הנצחית בעודו מסמם את אשתו, או בפזמון "דרך, דרך, נתיבה" ("יודעת את, הדרך, / נאני, הרוח, עד: / רק המט כן, דרך, דרך, / לא ישוב ממך בוגד"). כבר בשיר "יתד", בשלב כה מוקדם של התפתחותו היצירתית, ביסס אפוא אלטרמן את הרעיון שעליו מבוססת כל יצירתו, לסוגיה ולתקופותיה: שההליכה בדרך הגדולה היא דרך חיים; שאמן האמת הוא הלך החייב ללכת בדרך לאין קץ, למות ולהוסיף ללכת; הלך שלעולם לא ישכב בניחותא על יצועו ויקפא על שמריו; הלך שיוותר מתוך בחירה על אותו "אוישר" ו"נחת" בורגנית שמקורו בנישואי תועלת ובצבירת דינרים, וזאת בכדי שיוכל לזכות באותו גמול אחד ומיוחד שתפיסת העולם הבורגנית לא תבינהו לעולם.

השיר פותח בתיאורם של העבים השכבעים, המתענגים על ממונם ומגלגלים בדינרי זהב כפיליסטרים בורגניים, כעכברים אפורים השוכבים על דינריהם, מקבליהם של אותם "נקנים פרוכי תבונה" מנאום השיח' הרובצים בתוך המאהל בניחותא. מולם מתואר הענף הנידח המיילל ברוח כגור או כעולל שנעקר משד אמו ומחיק השבט: "בליל ענר, נגוע סתו, / בפתן עבים שעירי ד' דינרי פוכב; / עת, כעולל עקור משד, / ענף מודח הרעיד עלים, / יבב אל טחב משעולים". תיאור זה, המזכיר במוטיבים שלו ובניסוחיו את תיאוריו של שלונסקי,⁴ מדבר לא על "זהב המשעולים" (ראו בפתח ובסיום מחזור השירים של שלונסקי "עד הלום"), כי אם על "טחב משעולים": על טחב הדורות העבש, המבקש רענון וחיידוש. את הצירוף השלונסקאי "נהב המשעולים" הזכיר אלטרמן הצעיר באיגרת ששיגר לשלונסקי מצרפת,⁵ ובו קשר כתרי תהילה לשירו

של שלונסקי "בפתח מערה". שיר זה, שכה הרשים את אלתרמן הצעיר בתקופה זו, עוסק גם הוא – כפי שהראה אל נכון מנחם דורמן⁶ – במלחמת הדורות: באב השולח את בנו ליפול במעמקי הָבְּלִי-מה. המחזור "עד הלום" עוסק כולו במלחמת הדורות במונחים ארכיטיפליים של "רצה בן" (*filicide*) ושל "רצה אב" (*patricide*). גם בשירו של אלתרמן "יתד" שולח אב השבט את מי שמתיימר להיות יורשו, אבי בתו, למשימה בלתי אפשרית במעבה האדמה – משימה שנועדה להטיל עליו מורא ולהחיש את מותו.

מה אם כן ביקש אלתרמן לומר בשיר סימבוליסטי זה, המחצין דרמה נפשית והופכה לעלילה חיצונית המתרחשת על רקע נופים של אגדת קדומים אוריינטלית? איזו מלחמת דורות עומדת מאחורי הפסיכו-דרמה הפטאלית הזאת המתחוללת בין דמות השיח' לדמות הנער? שירי המחזור "פנסים באופל" של שלונסקי (שבתוכם כלול השיר "בפתח מערה") מדברים בגלוי על אב שורר השולח את בנו הסורר אל מותו (שברקעו צרור סיפורים על רצה בן, או סיפורים על בן הקם על אביו ומשלם על מריו במותו, כגון סיפורו של האב הקדמון, סיפור העקדה, סיפורו של אבשלום וכו'). כוונתו של שלונסקי – כמו בשיר הקצר "התגלות" שהוצב בפתח כרכי שיריו – היא שביאליק ובני דורו, שאינם אלא כוהנים, חוסמים את דרכם של נביאים צעירים כמוהו מלשרת בקודש (ממש כשם שעלי הכהן הגדול הכריז בשעתו ש"אין חזון, כי כהתה עיני", בראותו את בניו הנבלים מנועים מלהיכנס אל המשכן).

אלתרמן, לעומת שלונסקי, אינו מרמז למלחמת דורות אחת ומיוחדת, כי אם מבטא בהעלם אחד סבך של אירועים שונים, אישיים ואימפרסונליים, אקטואליים ועל זמניים. המשותף ביניהם הוא המאבק הארכיפלי שבין "אב" קנא ל"בן" יחיד ומיוחד – בין אב ההולך בתלם המוסכמות החברתיות לבין בן נבחר שרוח אלוהים נגעה בכנף בגדו. מתוארת כאן דמותו של צעיר בשם חמדן, ה"אלטר אָגו" של המשורר גופא (השם הרכושני "חמדן", המבקש לבלוע ולקבל, הוא היפוכו של "נָתָן", שיש בו מיסוד הנתינה). צעיר זה, חסר ייחוס, משפחה ורכוש, חומד את בת השיח' ומעז לבקש מאביה את ידה. במקום לסלק את הצעיר הדל בבושת פנים מפתח אוהלו (אולי מתוך חשש פן יחטוף צעיר זה את בתו וייאלצנה להינשא לו), שולח אותו האב, השיח' העשיר והנכבד, למשימה בלתי אפשרית שתחיש את קצו. חמדן מתגרה בגורל ויוצא למשימה, אך נלכד מבלי משים באותו יתד, שאמור היה להינעץ בסוף המערה כהוכחה לגבורתו ולגבריותו. ב"רשומון" שלפנינו רוב ה"גיבורים" אינם יודעים את האמת: חמדן אינו יודע את האמת כי הוא

בטוח שהשד אחז בו והכשיל את המשימה; הזקנים החכמים בעיני עצמם, המגלמים את ערכיו של עולם האתמול, גם הם אינם יודעים את האמת, כי הם נדים לחמדן בראשם ובטוחים כי הוא נכשל במשימתו. רק הינשוף החכם לבדו מבין ויודע, כי חמדן זוכה במשהו נעלה יותר מכל גמול חומרי: הוא זוכה להישאר כבול לנצח לדרך, על סף ההגשמה של החלום. הוא נשאר מואר לנצח באש התשוקה ובאור החלום.

חמדן נכפת בכנף בגדו אל עולם הנבואה, השירה והחלום, ולפי אלתרמן החלום תמיד יפה ממימושו והאהבה הבלתי ממומשת, זו העומדת על הסף, תמיד יפה מזו שהגיעה אל מימושה. גורלו של חמדן (כגורלם של רבים מאותם משוררים ואמנים "מקוללים" שבזו לערכי חומר בורגניים) הוא גורל "מקולל" בעיני החברה השבטית, אך לפי מערכת ערכיו של המחבר המובלע גורלו של חמדן מבורך פי כמה מזה של הפיליסטרים, הרובצים על דינריהם. את זאת מבין רק הינשוף, היודע לזהות את האמת גם בעיצומה של החשכה, ואת זאת יודע הקול האלתרמני – קולו של "נתן החכם" – כפי שזיהה אריאל הירשפלד בדברי ביקורתו על ספרו של מירון.⁷ אלתרמן, שחיבר ב-1933 את המאמר "על הבלתי מובן בשירה",⁸ האמין כמו הרומנטיקונים והסימבוליסטים כי האמת חבויה בתוך החשכה, וזאת בניגוד למשכילים הרציונליסטיים שחיפשו את האמת המוארת באורה הבהיר של השמש. יש להוסיף בהקשר זה שכאן ראשיתו של עולם התאומים האלתרמני, שבא לידי ביטוי המלא בשיר "איגרת" – עולם ש"מעבר לטוב ולרע" – שבו אין לדעת מיהו האח המקולל ומיהו המבורך, מיהו התמים ומיהו החוטא, מיהו הטהור ומיהו הממוסחר, מיהו איש המעשה ומיהו איש הרוח, מיהו החכם ומיהו "רועה הרוח".

בתחילת השיר, גם בחמדן עצמו מתרוצצים תאומים: מצד אחד מקננת בו התשוקה, פרי ערכיו של העולם הישן, להגיע לעושר, לאושר ולתהילה (לשאת את בת השיח' היפה); מצד שני, אופיו הסעור וה"יסעורי" מכתוב לו כגזרת גורל דטרמיניסטית שהוא יישאר כבול ביתד למערה – שיהא אסיר עולם בד' אמות, שיכתוב שירה וזכה בעולם נעלה יותר מזה הנחשב חשוב ונעלה בעיני השיח' וזקני השבט. אופיו וגורלו חוברים להשאירו מסומר במערה: לוותר על החיים הרגילים המנהמים מעבר לכותל; אך במחיר הוויתור על החיים הזעיר בורגניים הוא קונה לעצמו חיים בממד אחר: חיי נצח, חיים המקפאים לעד את רגעי התשוקה והחלום ואת אורם.

ייתכן שאלתרמן קובל כאן נגד אביו הביולוגי ששלח אותו לנתיב שאותו לא ביקש לעצמו: לתקוע יתד באדמה, בקרקע המציאות, בעולם המעשה, בעוד שיריעות האוהל שגיבור שירו חומד הן יריעות החלום הכחולות המתעופפות באוויר, כנפי הציפור הכחולה של האושר ("יָתֵד אֶתְקַע, בִּירֵיעוֹת כְּחֹל אֶנְךָ-אֶשְׁרִי!"). לחלופין, אפשר שחמדן הוא דווקא בן דמותו של שלונסקי – פורץ הדרך – ההולך נגד זקני השבט הביאליקאיים, ומבקש לעצמו נתיב שבו איש מלבדו לא צעד. את שלונסקי תיאר אלתרמן במסיבת רעים שנערכה ב-1938, לרגל הופעת שירי המפולת והפיס כאיש שהבקיע בראשו פרצה בשירה העברית, שעמדה עד לבואו כקיר אבן אטום בפני המשוררים הצעירים, ובפרצה הזאת שנגח שלונסקי בראשו נכנסו כולם.

ואולם, אין להוציא מכלל אפשרות את הקריאה ה"חתרנית" הגורסת כי לפנינו "הצהרת העצמאות" הלטנטית של אלתרמן הצעיר וקריאת התיגר שלו נגד זקן השבט, שהוא לא אחר מאשר שלונסקי ה"אב" הרוחני. לפי פירוש כזה, הדרך המהפכנית ופורצת הדרך של שלונסקי – "יוצר הנוסח" של המודרנה התל-אביבית – כובלת את בניו-תלמידיו ומכתיבה להם את דרכם לא פחות מתכתיביו של דור הזקנים. שלונסקי (אבי השבט, ששמו – אברהם – מכשירו לתפקיד הדמות הפטריארכלית השולחת את בנה אל מותו) הוא לפי פירוש כזה דמות ביניים בין עולם הזקנים לעולמו של חמדן, ותפיסת עולמו אינה שונה במידה ניפרת מזו של זקני השבט הרציונליסטיים. כבר בשלב מוקדם מאוד, בהיותו שוליה באסכולת שלונסקי, צעיר שרכושו מצער, ידע אלתרמן ככל הנראה כי נכונו לו עתידות וכי הוא יגיע אל מחוזות שאליהם לא העז שלונסקי – אביו הרוחני – להגיע. בעודו מתחנן להיכנס לאכסנייתו של שלונסקי ולהסתופף בצלו, הוא כבר ידע שגורלו מינהו להגיע לנתיבים אחרים מאלה שהתווה אבי האסכולה לתלמידיו. "חמדן" כבול אולי ביתד אל האדמה, אך גם חוזה חוויות חד פעמיות: הוא מתבוסס על הקרקע, אך גם מתנשא אל העולם הטורנסצנדנטי, הרחוק והגבוה, של התשוקה והחלום, אל עולם ששלונסקי אינו מכיר ולעולם לא יכיר.

אלתרמן ידע היטב שהגיונו של שלונסקי – רבו ומורו – ממושטר וסדור מדי, כבול מדי לחוקיו של עולם המעשה, מכדי שיוכל להפיק מתוכו שירים אי-לוגיים ו"פרועים", אלא לכאורה. את "האש והחלום" לא ידע שלונסקי מימיו (אפילו בעת ששתה בין רעיו שהשתכרו והתגוללו בקיאם, שמר שלונסקי על פיכחון מלא), אך אלתרמן ידוע ידעם היטב. אלתרמן ראה באישה ובין שני פיתויים המדיחים את האמן מדרך הילוכו, ועל כן יש לנפותם ב"ליטוף" בלבד, ולא בהתמכרות. אף על פי כן, ברגעי החוויה

ושכרון החושים עשוי האמן המרהיב עוזו בנפשו לצאת מהם נשכר: להגיע לגבהים שאליהם האדם הזהיר והמיושב בדעתו לא יגיע לעולם, לראות את האור שנבצר מבני אדם רגילים לראותו. בשיר "היתד" מקבל פיתויה של האישה צורת שירת מדוחים מתוקה שמשמיעות באוזניו הסירנות זהובות השער וירוקות העין האורבות לו במעמקי המערה ("במְמַמְמִים דְּכִי קוֹלוֹת, / לַחֵשׁ מְשִׁתָּר: / אֲנַחְנוּ כְּאֵן פְּלוֹת פְּלוֹת / לְנֶעַר הַלְּזָה... / קָרַב עָדִי, דְּמוֹי נְסִיף! [...] שְׁעָרֵי – נְתִיב אוֹפִיר / לְקְרֹאתָ אֶפְרָשׁ, / אִישׁוֹנֵי – פְּנִינִים – אֶבְעִיר, יִרְקֵי מְשׁוֹשׁ"). ובמאמר מוסגר: אלתרמן שחש בתשתית הניטשיאנית של שירו, לא חשש מלשלב – בדרך האוקסימורון המערב מין בשאינו מינו – את התמונה האוריינטלית המדברית של אוהל השיח' עם המיתוס הנורדי, כפי שהכירו מן האגדה הגרמנית העממית ששולבה בשירי היינה ומן האופרות של גנגר.⁹

מדוחיה של האישה ומדוחי כוס היין הם שהעסיקו את המשורר הצעיר בזמן חיבורם של שירי עלומים אלה שנכתבו בשנות לימודיו בצרפת. גם האישה וגם היין היו בעיניו אותו פיתוי מסוכן שמסיט את האמן מדרכו ומדיח אותו משליחותו, אך גם – באופן פרדוקסלי – גם אותו פיתוי רצוי שמרומם אותו לשיאי תשוקה ומורידו לתהומות של אכזבה ושל התבזות שבלעדיהם אין יצירתו יצירה ראויה לשמה. את האישה ואת הכוס הוא נהג בשנים אלה לתאר כזונה, המבטיחה גדולות ונצורות, אך משאירה את המשתוקק בנפש מרוקנת ובגרון נִיחַר. מסעו של חמדן אל מעמקי המערה לקול פיתוי הוולקירות כמוה כצעידה אל תהומות ההתמכרות. המערה היא גם רחם וגם בור קבר, גם מסע לתוך התודעה האפלה (כמסעו של קורץ, גיבור לב המאפליה של ג'וזף קונרד); היא גם הגרון הניחר המבקש עוד ועוד.

בשירים מוקדמים אלה מתקופת לימודיו בצרפת ערך אלתרמן – במשים או שלא במשים – אנלוגיה בין גרונו של ה"אני" המשורר לבין רחמה של האישה, מושא תאוותו. גם הגרון וגם הרחם הנשי מפתים את המתמכר להם ליהנות מתענוגות בני חלוף, ומותירים אותו בצימאון אין קץ ובהשתוקקות מתמדת. בשיר "קונצרט לג'ינטה" הוא משליך את חרוזיו הזהובים ('זהובים' הם גם מטבעות) כאתנן על מפסעה של הפרוצה, כלומר בפתח רחמה, ובשיר "מזימה" – מציפה "איבת זהב" את גרגרתו (כמו הזהב שניצוק לתוך גרונו של קרסוס, ולא של פומפיאוס כפי שכתב דן מירון בטעות).¹⁰ חרוזי הזהב וזהב הגרוגרת הם עונש וברכה, אות קלון ומתת שמים: בעזרתם מבזה המשורר את זולתו ומתבזה בעצמו; בעזרתם הוא קושר כתרים לזולתו וזוכה לתהילה; בעזרתם הוא נופל אל תהומות הקלון ומתעלה למרומי האושר העילאיים ביותר.

הרחם הנשית והגרוגרת הגברית (שסמל המערה מתאים לשתייהן כאחת) הן אפוא מקור לתשוקה נצחית של האמן – לתרום לעולם ולינוק ממנו – וגם נקודות התורפה שלו, בורות קבר שלעולם לא ידעו שִׁבְעָה: הן מעלות את האמן היוצר לגבהים בל ישוערו, וגם מורידות אותו לשאול תחתיות, מעניקות לו חיים וגוזלות את חייו בעת ובעונה אחת. אלתרמן ידע כנראה כבר בשלב מוקדם זה של חייו כי הוא נדון לגורלו של אלכוהוליסט שלעולם לא יוכל להשתחרר מן התשוקה האובססיבית שלו אל הטיפה המרה. ומאחר שגם על התשוקה לשתייה מדובר שיר זה בדרכי עקיפין סימבוליות, ולא רק על התשוקה לאישה, מתואר חמדן כמי שמבטיח לאהובת לבבו: "אַל פִּיךָ-עֵנֵב אֲנִי אֶצְמִיד / שְׁפִתַי צְרוּבוֹת פְּמָרִיר [...] אֶל זֵין גֹּנֵד בְּשָׁרֵי נַחַר! [...] פֶּן לִקְרֹאתֶךָ לְבִי סָעַר, / חֶבֶט פְּנָפִים אֶדְמֹת... / דְּמֵי נוֹגְגִים – יוֹמְנוּ בָּא" (תיאור שבו הסימן והמסומן מתערבלים זה בזה עד לבלי הפך). מכאן גם הצורך של שיר זה להיות נטוע בנוף מדברי, המסמל את היובש שחש השתיין בגרונו שעה שהוא משתוקק לכוסית נוספת ואת תחושת המיראז' שהתשוקה ליין נוסכת על המתמכר לה, וראו בשיר "עוד ערב" שבמחברת שירים מצרפת ("אֶשְׁרַר בְּכּוֹס חֶזוֹן מְדַבֵּר / וְלֹא אֶלָּיו צְמֵאתִי").¹¹

חמדן נשלח לתקוע יתד באדמה, ולמעשה נשלח אל מותו, אך השיח' שולחו מבלי דעת להגשים את ייעודו האמתי – ייעודו של אמן שגבולות החיים והמוות אינם יכולים לו. מסעו של חמדן במעבה האדמה ממנה לו גורל של מי שרוחק "לאין קץ" לגובהי האש והחלום. נרמזת כאן ככל הנראה קובלנתו של אלתרמן הצעיר נגד אביו ששלחו לצרפת כדי להבטיח לו עתיד קונסטרוקטיבי ומעשי (לפי אמות המידה הבורגניות), אך מבלי דעת היטו מן המסילה אל השתיינות שהיא הרסנית ובונה כאחת: היא הורסת את הפיזיולוגיה שלו, היא מחישה את קצו ומקצרת את חייו בעולם הזה, אך היא בונה במקביל את יצירתו ואת חיי הנצח שלו, את חלקו ב"עולם האצילות".¹² נרמזת כאן ככל הנראה גם קובלנתו של אלתרמן הצעיר נגד שלונסקי, אביו הרוחני, שפתב על ההשתוקקות ליין ועל גורלם של היסעורים, אך התגלה בחייו וביצירתו כאדם זהיר, רצינולי, מחושב ומיושב מכדי שיכיר את תהומות הקלון ואת גובהי החזון של היסעורים המסוערים; את אלה המתמכרים לתשוקות הגוף והנפש – ליין ולאישה – ומשתכרים מהן עד פלות.

א. מעבר לטוב ולרע

עברו כשלושים וחמש שנה, ואלתרמן שידע מעלות ומורדות, תהילה וקלון, פרסם את יצירתו *חגיגת קיץ* (1965), וגופו כבר הרוס מן האלכוהול, נפשו מרוששת ממלחמת הדורות ומן המחויבות לשתי נשותיו – לאשת חוק ולאשת חיק. גם יצירה זו יכולה להיתפס כ"ראשומון" שבו התמונה נתפסת בכל פעם מזווית ראייה אחרת. בין ה"נפשות הפועלות" נמנה גם "המחבר" הנושא מונולוג שקספירי לכוסו:

ללגם או לא? כוס ראשונה לא חטא היא,
אך פידוע לָגֵם גורר לָגֵם.
פוסית אחת תפליג אל חֲדָרֵי בָטָן
וצי כוסות שְלֵם כָּבֵר מרים עָגֵן
אחרי ספינת הדָגָל, וְזֶה רָע,
כִּינּוּ שְהַכְבֵּד וְהַמְרָה
סובלים מְזֶה מֵאֵד. [...] אָזכֵר, הַיְנוּ,
איך בְּעוֹרְקִים טַפְסֵת, לֹא שְקֵטָה.
וּבְרַקְמָתֶם הַעֲנֵפָה פְּשֻטָה
וְשֵׁם מֵאֵד שְׁמַחֵת בְּרֵאוֹתָהּ
אוֹתָם כְּשֵׁרִיגֵי הַגֶּפֶן הוֹרְתָהּ.

לפנינו *tour de force* אלתרמני טיפוסי: היין מדומה כאן לגפן המטפסת ומשתרגת כעורקי הגוף המתאדמים מהיין, ושמח (במקום שיִשְׁמַח ללבב אנוש) בראותו את העורקים המשורגים מסתעפים "כשריגי הגפן". חלפו הימים שבהם השתוקקתי ליין, אומר המחבר לכוסו, כי כיום היין מהממני תכף ומיד, וגורם לרגליי שתערוכנה תגרה עם קרביי, עד שאיני יכול לתפוס "איך מְחֻזְקִים מִיַן הַרְס / כְּזֶה בְּכָלִי וְכֹכֵית וְחָרְס". השד יצא אפוא מן הבקבוק, וכבש כל חלקה טובה.

כאמור, *חגיגת קיץ* כלול שיר קצר ("החנווני והשד") אודות החנווני (היפוכו של האמן) היורד אל המרתף (גלגולה האורבני של המערה), שבו אורב לו שד אחד התופס בחושך את ידו. החנווני יורד אמנם אל המרתף כדי לתת שמן בכדו, אך במרתף יש גם כדי יין, והוא הוציא ככל הנראה את שד היין מן החבית, אף נתן לשד ההתמכרות להשתלט עליו ולרשת את מקומו: "הַחֲנֻנִי אֶחָד לְמִרְתֵּף יָרַד / שְׁמֵן לָתֵת בְּכֵדוֹ. / הִיָּה שֵׁם שֵׁד אֶחָד / שְׁתִּפְסוּ בְּחֹשֶׁךְ בְּיָדוֹ. // אֵת צוֹרֵת הַחֲנֻנִי הַשֵּׁד לְבִשׁ, / עָלָה לְמַעְלָה. מְקוֹמוֹ יָרַשׁ". "משל" זה, המבוסס גם על אגדות חז"ל על אשמדאי (שצורת טלפיו אינה כשל רגלי אדם שנברא בצלם), מלמד כי האדם המתמכר ליין

משנה את דמותו ואת אופיו, עד כי העפר שתחת כפותיו מגלה את חותם הטלפיים הפסטיאלי, את אובדן צלם האנוש. אלתרמן חש אל נכון כי אין הוא שולט עוד בשד שבבבוקו, ומתיר לו להשתלט על חייו; שהוא מתגולל בקיאו ומתבזה בעיני עצמו ובעיני זולתו בגלל התמכרותו לטיפה המרה; שהוא עבר את הגבול המפריד בין אותה שכרות שבעבר הפרתה את יצירתו והזניקה אותה למחוזות עילאיים לבין אותה שכרות הבולמת את יצירתו ורומסת אותה עד דכא.

בתוך כך נזכרה לו גם תמונת המערה ה"מחורלת פרע" משירו המוקדם שלונסקי, תמונה שהציתה בו ניצוץ יצירה ראשון (כאמור, גם שירו "היתד" נקרא בתחילה "מערת התאומים"), והוא הציב ציון לזכרה גם ב*חגיגת קיץ*: "פִּנְצָנִין מְנַגֵּד בְּרִקְנֵי / שִׁיחֵי הַר בְּפֶתַח מְעָרָה / רְאוּהוּ רְאוּהוּ בּוֹנֵי / צְרִיף רְאוּהוּ בְּהַתְקַלֵּף עוֹרָם". כמו בשיר "כביד סופה" מתוך עיר ה*יונה*, לפנינו הבעת קנאה באותם חלוצים קשי יום שראו את המציאות הארץ-ישראלית בערייתה, "כביום היבראה", בימי הבראשית החדשה שלה. אך במקביל לפנינו געגועים לאותם ימי בראשית, אל תור הנוער, אל הימים שבהם ראו שלונסקי וחבריו את המציאות הארץ-ישראלית במבט חדש ורענן, בעיניים פקוחות כ"פתאומיים". הוא חש כי איבד את היכולת לראות את העולם בדרך ההזרה, בעיני ילד רעננות, ועל כן ערך ב*חגיגת קיץ* דמיסטיפיקציה של המופלא, והצביע בגלוי ובמישרין על הפירושהמדעי ה[שוט של כל התופעות, שעליהן העטה בשיריו הראשונים דוק מסתורי ופיוטי.

דבר אחד לא נתקחה לגבי דידו, ולא איבד את הרלוונטיות שלו. כל ימיו תהה אלתרמן על השאלה: מהם הערכים האנושיים השורדים בתקופה שבה חי האדם בסכנה קיומית. כמענה לשאלה זו העמיד ערכים הומניסטיים, כלל אנושיים, כדוגמת אהבתם חסרת התנאים של הורים לילדיהם, קנאתו של אוהב לאהובתו או רעות הלוחמים בשדה הקרב. אלה הם ערכים שלמענם כדאי וראוי לחיות ולמות, ושבלעדיהם אין לחיים כל משמעות וטעם. בצדם, אך לא בניגוד להם, העמיד את מערכת ערכיו של אָמֵן האמת, החי כדי למלא את הייעוד ה"נבואי" שהטיל עליו גורלו, מבלי שיוכל לפרוק את הנטל, אף מבלי שירצה לפרוקו. קריאות "אשֶׁרֵי" הכלולות בשירי אלתרמן הן אמירות דואליות, המתקנאות בחלוצים הנחשונים ובאָמֵנים הנוסקים למרום, אך גם מבכות את מר גורלם.

במכתב מיום 24 בדצמבר 1931, כתב אלתרמן לשלונסקי דברי שבה על שירו "בפתח מערה": "לאחר ימים אחדים של עיון לפרקים מצאתי

פתע כי אני יודע אותו בעל-פה, ממש על כל תג שבו. ה'טרף', האוון שבלידה, ה'עטלפיות' שבחיים, האביביות הניחוחית שבמוות מסורים בעוז ובהבלטה מזעזעת".¹³ גם ב"היתד" מוצגת העטלפיות שבחיים והאביביות הניחוחית שבמוות, שהן אבני יסוד בשירתו האוקסימורונית של אלתרמן. כשנאמר בפזמון כלניות "אֶשְׁרֵי הָאִישׁ, אִם בֵּין סוּפוֹת נֶרְעַם/ פְּרָחָה הַפְּלִגְנִית לוֹ, לוֹ רַק פֶּעַם", אין קריאה זו שונה באופן מהותי מקריאת הסיום של היתד: "אֶשְׁרֵי הָאִישׁ אֶשְׁרֵי כְּזֹאת/ אֵת יְתֵדוֹ תִּקְעוּ! הֵן מְפֹל פּוֹרְצֵי עֵלָה, / מְפֹל מְסִיקֵי רוֹם/ אֶתְדוֹ חֲמֵן רִתֵּק אֶל מְלוֹא/ הָאֵשׁ וְהַחֲלוֹם". גורלו של חמדן הנחשוני והנועז, כמו גורלם של רבים מגיבוריו של אלתרמן, מלמד כי לא הערכים הזעיר הבורגניים של העושר, הקביעות ו"החיים הטובים" הם הערכים שבעבורם ראוי לחיות. החיים האמתיים נחווים דווקא על קו הקץ, בשעה שבה מתנוצצים הערכים המוחלטים של הטוב והרע וזורחים באור יקרות, במחוזות שהם – כמאמר ניטשה – "מַעֲבָר לטוב ולרע".

הערות

1. אחדים משירי המחברת שירים מצרפת נתפרסמו לראשונה בנספח לספרי עוז חוזר הניגון (שמיר 1989, עמ' 316-322).
2. הכותרת "בלאדה" עשויה להבהיר כמה מסממניה הבלתי מוסברים של היצירה: הופעת הסירנות או הוולקירות זהובות השער, המפתות את הנער חמדן במערה, או הופעת האביר האדום, הלקוח מן המציאות הביניימית. חמדן הוא כעין אביר היוצא למסע (Quest) בעקבות גיזת זהב, או גביע זהב, שהשאלה אם יושג אם לאו תלויה במערכת הערכים של הקורא (קורא הצמוד למערכת הערכים הבורגנית המיושנת יפרש את מצבו של חמדן אחרת מקורא הדבק במערכת הערכים הבוהמיאנית). על הבלאדה ביצירת אלתרמן ראו מתי מגד (1957), ערפלי (תשמ"ג), יניב (1999). על ז'אנר הרשומון, ראו הלפרין 1991.
3. מירון 2001, עמ' 120-121.
4. התינוק העקור משד והמייבב מזכיר את התיאורים שבסוף שיר ב' מן המחזור "שעות", ותיאור הלילה המעונן והשעיר המשובץ בדיגרי כוכבים את שורות הפתיחה של שיר ז' מאותו מחזור עצמו: "צִמְרֵמֶרֶת לִילוֹתֵי עַל הַיְּוֹנֵי מְיֻשִׁים/ מִי הַרְבִּיצָה הַיּוֹם עַל כּוֹכְבֵי דָגוֹר?/ כְּמִבְצֵי נֶחֶשׁ פְּתָאם אֵלֵי הַגִּישׁ/ שְׁעִיר כְּפִים – הַמְּגוֹר", שיר שהשפעתו ניכרת היטב גם למקרא שירו הגנוז של אלתרמן "וריאציה" (שמיר 1989, עמ' 56 הערה 18. ראו גם מירון 2001, עמ' 454, הערה 11). הצירוף "טַטֵּב מְשֻׁעוּלִים", שאלתרמן הוסיפו כתוספת מאוחרת

- במחברת שירים מצרפת, הוא כאמור וריאציה של הצירוף השלונסקאי "נהב המְשֻׁעוּלִים".
5. ראו איגרת לנורמן, מיום 15 במאי 1932, השמורה בארכיון נורמן ב"גנזים".
6. דורמן 1991, עמ' 75-80.
7. הארץ מיום 3 באוגוסט 2001.
8. "על הבלתי מובן בשירה", טורים, ו' כסלו תרצ"ד (24.11.1933).
9. בשירו המוקדם "ניחוח אשה", כתב אתרמן: "לִלְיָה – לוֹרְלֵי וְשִׁבִיל קֶלֶב – הָרִין, סֵהר מַעְבִּיר אֶת זֶהב מִסְרָקוֹ...". תוך רמיזה לאגדת לורליי, כפי שהכירה משירת היינה. את מיתוס הוולקירות הכיר אתרמן מהאופרה הוואגנרית "דמדומי האלים". בשירו המוקדם "תליית חלומות" רמז לאופרה טריסטן ואיזולדה, שווגנר חיבר בה את המוסיקה והליברטו. סיפור חמדן מזכיר גם את האופרה של וגנר ההולנדי המעופף, המבוססת על שירו האגדי של היינה הנושא שם זה. גם בה כבול הספן ההולנדי לנצח לאתר גאוגרפי ("כף התקווה הטובה", לעומת "נקרת השד" שבתוך "מערת התאומים" בשירו של אתרמן), ורוחו ממשיכה להטריד את הספנים ממנוחתם.
10. מירון 2001, עמ' 406.
11. "חזון מדבר", במשמעות 'מירז', 'חזון תעתועים', ולא "חזון קַדְבֵר", כפי שפירש מירון בטעות (שם, עמ' 126).
12. כפי שקרא ביאליק לעולם הרוח והיצירה במבוא לתרגומו לדון קישוט.
13. דורמן 1991, עמ' 75.

פרק שנים-עשר

הגבירה בארגמן ובבלואים

יין, נשים ואורות הבמה

א. צעדים ראשונים בהיכל השירה

משחר ילדותו כתב נתן אלתרמן שירי ליריים קצרים וטעוני רגש על טבע ואהבה, ובהם אפילו שיר אחר על נדודי ההלך במרחבי תבל – שיר שניתן לראות בו ניצן של בוסר, המבשר מבעוד מועד את שירי ההלך והדרכים של *כוכבים בחוץ* (1938). אולם רק לאחר יציאתו ללימודים בצרפת בשנת 1929 החלה כתיבתו להתפתח משלבי הבוסר שלה ולהשתזר בזר פרחי הרוע הנאו-סימבוליסטיים, האופייני למודרנה התל-אביבית מאסכולת שלונסקי. בשנה זו היה נתן אלתרמן עלם כבן 19, שלא מכבר השלים את חוק לימודיו בגימנסיה "הרצליה". כיוון שעלה עם משפחתו לארץ-ישראל בשנת 1925, באמצע שנת הלימודים, שיבץ אותו מנהל הגימנסיה בין צעירים ממנו בגיל, עובדה שגרמה לדחיית מה של גמר לימודיו. הנער הכישרוני, שנתגלו בו תכונות של אמן ושל איש מדע כאחד, השתלב – אם מרצון ואם מאונס – במגמה הספרותית ולא במגמה הראלית. בתום הלימודים, מכל מקום, הכריע הכיוון המעשי, וסמוך לגמר הבחינות, החל הנער, שהיה לעלם, בהכנות לקראת נסיעתו לצרפת לשם לימודי אגרונומיה. הוא ויתר לכאורה על תאוות האמנות שפיעמה בו מילדות, לפחות לזמן מה.

באמצע שנות העשרים הייתה העיר תל-אביב למרכז תוסס של חיי ספרות ואמנות, ונתבסס בה גם ממסד ספרותי ער ופעיל. לאחר השתקעותם בתל-אביב של ביאליק ושל רבים מסופרי המרכז הספרותי הארעי שבברלין (שהתפורר בשנת 1924), ובמיוחד לאחר הקמת האוניברסיטה העברית בירושלים בשנת 1925, לא נותר עוד צל של ספק שהספרות העברית וחקר "חכמת ישראל" מקומם בארץ, ולא במרכזי התרבות העברית הדועכים שבתפוצות הגולה. חיי התרבות והבידור ב"תל-אביב הקטנה" – שגילה היה אז כגילו של נתן אלתרמן לערך – היו נתונים אז בתנופת תזזית, שאין לה אח ורע בכל העשורים שחלפו מאז: משוררי המודרנה פרסמו בה קובצי שירה חדשים לבקרים, וחוללו בבתי-הקפה שלה שערוריות חדשות לבקרים; בחסותם של דיונוגוף וביאליק

נפתחו בה תערוכות רבות של ציירים ארץ-ישראליים צעירים, שייבאו לארץ ממרכזי התרבות האירופיים "איזמים" חדשים; באותה חסות עצמה הפליגו לדרכן ההופעות הראשונות של קבוצת "הבימה" בארץ, ולכל אחת מהצגות הבכורה הללו נתלוותה הרצאה מאלפת של "המשורר הלאומי". ב"אוהל שם" ו"בבית העם" נערכו ערבי הרצאות בכל תחומי העיון והמדע, בני הנעורים נהרו אל בתי הראינוע ואפילו בית אופרה היה בה בתל-אביב; ודווקא בשעה זו של פעילות תרבותית ססגונית ומואצת, נקרע אלתרמן הצעיר מעירו תל-אביב למשך שנתיים ויותר, והתגורר בעיר ננסי המשמימה, הרחוקה מכל פעילות תרבותית תוססת. מכתביו מאותן שנים אכן מעידים על עצב עמוק ועל תחושה של נתק ובדידות.

ממקום לימודיו בצרפת החל אלתרמן הצעיר לשגר ארצה שירים לעיתון הארץ ולכתבי העת של המודרנה – *כתובים*, *גזית* ואחר-כך *לטורים*. היו אלה שירים בנוסח המודרניסטי המקובל בבית מדרשו של שלונסקי – נוסח שמזיג בתוכו מרכיבים מן הסימבוליזם הצרפתי-רוסי ומן הפוטוריזם של מִיקובסקי ופסטרנק. בשלב זה, עדיין נהג אלתרמן לשבץ בשיריו חידושי מילים לרוב ונקט שימושי לשון נדירים ועמומים, שנבחרו לתפארת הצליל והחרוז. אחרים משירים אלה תיארו עיר דקדנטית בת הזמן החדש, פריז בעיקר, עיר השקועה בזוהמת הביבים ובמ"ט שערי טומאה, בנוסח שירתם האורבנית של בריוסוב ושל ורהארן בתיווכו של שלונסקי ושירי הכרך שלו. בשלב זה, הוא עדיין נהג לשבור את שיריו בדגם המדרגות, לחרוז חריזה נמרצת ודיסוננטית, ליצור אווירה מעורפלת ולהרבות בסממנים עזים ואקסטרואגנטיים הלוקחים היישר מן הטכניקות שעליהן המליצו המניפסטים המודרניסטיים.

מתקופת לימודיו בצרפת שרדה בארכיונו מחברת שירים – *שירים מצרפת* – המכילה שירי בוסר שאלתרמן כתבם בפריז ובננסי בשנים 1930-1931. רק אחדים משירי עלומים אלה זכו להידפס, ולמעשה עד כה נתפרסמו ממחברת *שירים מצרפת* אותם שירים מעטים, רבי טורים בדרך-כלל, שאלתרמן הצעיר עיבדם לימים, שכללם ושלחם לעיתונות הארץ-ישראלית. ברוב השירים הללו מרובה הבוסר על הגומל, אך חרף אי בשלותם, מצויות בהם עדויות מעניינות על התגבשותו הפואטית של המשורר הצעיר (אחדים מהשירים הקצרים נתפרסמו בנספח לספרי *עוז חוזר הניגון*, 1989).

שירי עלומים אלה נגנזו, ובצדק. אף-על-פי-כן, ראוי לתת עליהם את הדעת, כי מתגלים בהם לפעמים סודות יצירה כמוסים, שהוצנעו בשירה "הקנונית" מעין הקורא, ואילו כאן הם גלויים ופרושים לעין כול. כך,

למשל, ניתן ללמוד משירי העלומים האלה על תהליך הינתקותו של אלטרמן מסממנים אוטוביוגרפיים גלויים, ששימושהו תכופות בשירה המוקדמת וסולקו מן השירה ה"קנונית". בשיריו מפרז עדיין מרובים הסממנים האישיים והאוטוביוגרפיים, והשיר הראשון במחברת פותח במילים: "אַת הַשִּׁיר הָרֵאשׁוֹן הַקּוֹרֵעַ לֵב בְּפָרִיז / לְאַבָּא וּלְאַמָּא אֶכְתֵּב". השני פונה אל האם הרחוקה במילים: "אַמָּא שְׁלִי, יְבוֹא יוֹם / וְאֲשַׁב לְצַדֵּךְ / עַל הַסֶּפֶה הַמְּרֻפָּדֵת / שְׁאַצֵּל הַקִּיר הַנֶּרֶד, / וְאֲמַרְתִּי אֲזִי: עָרַב אֶחָד בְּפָרִיז, / בְּהִיּוֹתִי יְחִידִי בְּסַחְרֵי הַחֶשֶׁךְ / כְּלִיתִי אֶלֶיךָ מְאֹד". על רקע השירים הללו, המנומרים בפרטי מציאות קונקרטיים והמהווים בחלקם "תמונה משפחתית" מפורטת, בולטת הינזרותה מדעת של שירתו הקנונית של אלטרמן מסממנים אוטוביוגרפיים ואישיים, וזאת כחלק מתהליכי ההפשטה (האבסטרקציה) וההזרה (דיפמיליארזציה) שעברו על שירתו. אמנם, אפילו בשירת שלונסקי נודע ל"אבא-אמא" תפקיד נכבד, גם אם ארכיטיפי וסמלי, אך ניכרו בה גם סממנים ביוגרפיים למכביר, שאינם נעדרים יסוד סנטימנטלי.

אלטרמן ניסה להרחיק יסודות אישיים ורגשיים כאלה משירתו, ולימים גם נתן לרעיונותיו על מלאכת השיר, שהלכו ונתגבשו לידי פואטיקה מגובשת, ביטוי מסאי (כגון במאמריו "על הבלתי מובן בשירה" ו"בסוד המרכאות הכפולות") ופויטי (כגון בשיריו "השיר הזר" ו"תמוז", משירי *כוכבים בחוץ*). בד בבד עם כתיבת שירים בנוסח שלונסקי, הוא החל בגישושים אחר נוסח פואטי אישי, שטביעת אצבעותיו תוכר בה לאלתר, שכן חשש כנראה ליהפך לאפיגון של שלונסקי. הוא סילק את ה"אני" האינדיווידואלי משירתו, הן את ה"אני" המהפכני הפוטוריסטי נוסח שלונסקי והן את ה"אני" האקספרסיוניסטי הרועם והמיוסר נוסח א"צ גרינברג. אין צריך לומר, שהוא לא קיבל על עצמו את ה"אני" הלירי נוסח האינדיווידואליזם הרומנטי של ביאליק וממשיכו. תחת זאת הוא ברא ביצירותיו "אני" בדוי למחצה, בן דמותו של המשורר הנווד משכבר הימים, המתחטא לפני גבירה נשואה, תרתי משמע, עריצה ונערצת בעת ובעונה אחת. המשורר ההלך, שמציאות והמצאה משמשים בו בערבוביה, מהלך ללא הרף בין שערי עיר לאבק דרכים, ונדודיו אלה הם ביטוי לעמדתו חסרת המחויבות של האמן המודרני, הגולה ה"מקולל", שמחויבות אחת ויחידה לו: לאמנות ולכלליה.

ב. שיר הלל לאמנית הבמה

למחברת שירים מצרפת מצורף גיליון עם שירים בנוסח טיטוה, שאותם כתב הגימנזיסט שמשך בעט סופרים חובבים עוד בטרם יצא ללימודי

האגרונומיה שלו. מתברר כי אלתרמן הנער פקד בקביעות את הצגות התאטרון, שהוצגו במרכז התרבות התל-אביבי המתעורר: מילדותו נמשך אל אמנות הבמה לסוגיה, וכבר בין שירי הילדות והנעורים הגנוזים שלו ימצא הקורא רמזות רבות לדרמה העולמית. לימים, הקדיש המשורר ממיטב מרצו וכישרונו לכל מקצועות הדרמטורגיה: הוא כתב מחזות מקוריים, קלים וכבדי הגות; הוא תרגם מבחר טרגדיות וקומדיות ממיטב ספרות העולם, פרי עטם של חשובי המחזאים; הוא חיבר שפע של מערכונים ופזמונים לבמה הקלה, ולימים שימשה יצירתו בסיס לעשרות מופעי במה. כל חייו נסבו סביב התאטרון, שלא היה לגביו תחביב ומקור משיכה מגנטי בלבד, כי אם גם מקצוע ואורח חיים.

אולם, סיבה כמוסה נוספת הייתה לו לעלם הצעיר לפקוד את הצגות "הבימה", והיא אהבתו-הערצתו לשחקנית חנה רובינא, המרוחקת והקרובה לו כאחת. אלתרמן הכירה כל שנותיו, אף כי שנים רבות, ולימים גם ארצות ויבשות, הפרידו בין השניים. תאטרון "הבימה" החל כידוע את דרכו כ"סטודיה דרמטית" ליד התאטרון האמנותי במוסקבה, מן הטובים בתאטרון העולם דאז, ורובינא נמנתה עם מייסדיה של הלהקה. לאחר שהתנכלו לה השלטונות הסובייטיים בהתערבות הייבסקציה (למרבה האירוניה היו אלה יהודים דווקא שהתנגדו לתאטרון עברי בברית המועצות, והחישו את קצה של "הבימה" במוסקבה), הועלתה הלהקה ארצה בהשתדלותו של ביאליק. תאטרון "הבימה" עשה את צעדיו הראשונים בארץ באביב תרפ"ח, ומייד פתח במסע של הופעות שהתבסס בעיקר על *הדיבוק* מאת אנ-סקי ועל *היהודי הנצחי* מאת דוד פינסקי – מן הרפרטואר הקבוע של הלהקה מימי מוסקבה.

שורשי יחסו המיוחד של אלתרמן כלפי השחקנית הנערצת, המבוגרת ממנו בשנים רבות, נעוצים עוד בבית אבא: מי שנודעה לימים כ"גברת הראשונה" של התאטרון העברי נמנתה בנעוריה עם הסמינריסטיות הראשונות שנתקבלו לקורסים הפרבליים של יצחק אלתרמן. כידוע, היו יצחק אלתרמן ויחיאל הילפרין, אבותיהם של נתן אלתרמן ויונתן רטוש, ה"גננים" העברים הראשונים, והשניים אף הכשירו צעירות מוכשרות לשמש גננות בגנים שבבעלותם. יצחק אלתרמן הבחין מייד בכישרונה הדרמטי של הגננת לעתיד (שיטת פרבל הדגישה הדגשה רבה את היסוד הדרמטי בשגרת היום יום של גן הילדים), ועודדה לשכלל וללטש את כישרון המשחק שלה. בימי מלחמת העולם הראשונה, כשנאלצה חנה רובינא להפסיק את הופעתה בתאטרון מסיבות שהזמן גרמן, חזרה הצעירה המוכשרת אל ייעודה הפדגוגי, שאותו נטשה לטובת התאטרון,

עם סיום לימודיה בסמינר ועם הצטרפותה ל"סטודיה הדרמטית" שבהנהלת וכטנגוב.

כשיסד אביו את הגן העברי הראשון, היה נתן תינוק בערישה, ויש להניח כי יחסה של חנה רובינא כלפיו היה כשל אם או של דודה לילד טיפוחים. לפיכך, מפתיעה הנימה הארוטית הבולטת העולה ובוקעת משני השירים הגנוזים – שירי אהבה והערצה – שכתב המשורר הצעיר לשחקנת המנוסה והמבוגרת, עם הופעותיה הראשונות בתל-אביב, באביב ובקיץ תרפ"ח. שני השירים נותרו בארכיונו בנוסח טיוטה, בכתב יד צפוף וקשה לפענוח, בגיליון שצורף למחברת שירים מצרפת של אלתרמן (שירים אלה, שאחדים מהם נדפסו לראשונה כאמור בנספח לספרי עוז חוזר הניגון, טרם ראו אור במלואם).

אחד משירים אלה חובר ביום כ"ז בניסן תרפ"ח אחרי הצגת הדיבוק, ואילו השני חובר בערב שבועות תרפ"ח – בין ההצגה היומית והצגת הערב של המחזה היהודי הנצחי (על כתב היד של השיר הקל והמאולתר נכתב: "מאחורי הקלעים"). הראשון הוא שיר רפסודי רב בתיים, בעל מקצבים משתנים, שבמרכזו מתואר – בשורות קצרות בנות שני ימבים – מחול הדיבוק האקסטטי והמקברי, שאליו ואל השחקנית-העלמה דקת הגזרה ובעלת הצמות השחורות והדקות מרותקות עיני המעריץ הצעיר ("מתוך רקמת / אלפי עינים/ עיני רותקו אלך"): "כשופת חלום / תנועי דם/ לאט, לאט/ כבאבל עד / בשלמת שחר / בשלמת צחר / אותה גדלות / אותו גון. / ואור פנים / חנור, חנור... / וזיו אישון / בוער, בוער [...]הו, מה נאיות! / קשתות גבות, דקות, דקות. / צמות שחורות. // הו מה עיפת!... / הנה, הנה, / נשאו אותך / על כתפיהם / פסיל שיש נח. // וזוג עינים / עם מבט / תועה, גתלה / בין עולמות. // עדי עתה / עוד לא נשפח / עמי מראך/ במות חמה / מלהטה / בליל חשך / בערבים. // [...] אותך הנה. / המפליאה / המעגימה".

את עצמו מתאר הדובר בשיר זה כמי שצועד לבדו לאחר רדת המסך לחוף הים האפל, מתחת לשמים הבוערים בכערת כוכב כחול, הוא וצלו הקלוש לצדו, מהרהר ב"כלה" בלב נסער. יחסו כלפי האישה כהת השיער הגוחנת אל עבר הקהל להעניק לו מתת "מנטל זהבה", מזכיר את היחס הפטלי כלפי האישה האהובה בשיר המוקדם "תליית חלומות" שלא כונס בספר. שיר זה מרמז לסיפור אהבתם הגורלית של טריסטן ואיזולדה, שהדרמה שלהם ממשיכה להתחולל מדי ערב בהיפרד השמש הבהירה מן העבים הקודרים ומבתי העיר האפורים ("איזולדה" = הזהובה; "טריסטן" = הקודר, האפל).

בשיר שנכתב לאחר העלאת היהודי הנצחי (על מחזה זה סיפר ביאליק כי גורקי נמלא דמעות כשצפה בו, מבלי שיבין מילה אחת מן הנאמר בו), שואל האני המשורר את השחקנית אם היא חשה במבטו, מבט אוהב-אויב, שנעץ בה כנבואה רעה בטרם קרב: "ההקשטת בי? / השמענת לפי לוחש לך / במלמול מטרף אשר / פה אני אתך / ההקשבת, שירה פכטה מפי [...] אני נודד הייתי / ואת לי כנף אהלי / [...] בשבי נכר / נפשי ערגה אליך / אמרתי, בכל הארץ / לתפשה אלה. / וכשמצאתיך ... / על ברכי פרעתי / שפתי דולקות נגעו בך / ברנת ששון ... / את נשיקתי עמי נשאתי / מני ים, וכד שירה גועשת / מן מדבר חולות מפי נשרב / את נשיקתי עמי הבאתי / מני רוח אלים מלטפת, / מני ציץ נסתר כחל לב וצהב עין / לתתה לך". השיר מסתיים בהליכתו של הצעיר לביתו מלווה בצלה הרודף של השחקנית, שהיא הנמענת של שיר האהבה שלו: "אחר הלקתי / ובאשר הלקתי / היית עמי / ובאשר אלקה / את עמי תהיי! / אני נודד ... / ואת לי כנף אהלי" (משורות סיום אלה מהדהדות כמדומה שורותיו הנודעות של ביאליק בשיר הפרדה שלו "לנתיבך הנעלם", שראה אור בראשונה בקובץ כנסת, תל-אביב תרפ"ח. בשירו הווירטואוזי של ביאליק, שזה אך ראה אור בעת חיבור שיר הבוסר של אלתרמן, עוזבת האהובה הבהירה, שצבעיה הם צבעי האש, את אוהלו של האוהב, האפור כענן, אך צלו רודף אחריה לכל אשר תלך:

[...] ומסביבות אהלי לנצח מסקת

את-עקבות פעמיך וצלך; [...]

באשר את שם – היי ברוכה ממקומך!

עמד אנכי בסערה, אחותי! [...]

אל אשר תשוטי אשרך פעמי,

ובפרשי ממרומי, ובאשר אבאה,

צל מגור נשאה.

הופעתו של ספר שיריו הראשון של אלתרמן בוששה לבוא. עשור תמים חלף מן השירים המאולתרים הללו, שנכתבו לעת מצוא, בעט קל ומרפרף וללא עומק הגותי של ממש, ועד להופעת כוכבים בחוץ (1938). בקובץ הבכורה, לאחר שיר פתיחה קצר ופשוט למראה, שהוא כעין "כיוון כלים" לקראת השמעת היצירה הסימפונית הגדולה, הובא השיר רב הטורים ורב הרבדים "פגישה לאין קץ", שנודע לימים כאחד משיריו המורכבים והחידתיים ביותר של אלתרמן. משיר האהבה הבשל, כמו גם מן הסקיצות האקראיות שנכתבו מתוך הערצה לשחקנית הנערצת חנה רובינא, עולה

מערכת יחסים מלאת סתירות ורבת ניגודים בין אישה גיגנטית, המוצגת כ"גבירה" רמה ונישאה לבין משורר "הַלֵךְ" מך ומורכן ראש, שאינו מגיע אפילו לקרסוליה. אין לשכוח כי בשנים אלה נפגש אלתרמן הצעיר עם שירת בודלר, אף תרגם את שירו של בודלר "La Géante" (בשם "הנפילה" = צורת הנקבה של 'נפיל', ענק), וגם בו נושא הגבר את עיניו לבת ענקים, גדולת ממדים ובלתי מושגת, ומקווה לזכות באהבתה.

שיר האהבה הגנוז של אלתרמן הצעיר לחנה רובינא מהפך אפוא, כבשירת בודלר, את שגרת המוסכמות, ולמעשה גם בשירו של ביאליק "לנתיבך הנעלם", ששימש לאלתרמן הצעיר מקור השראה, יש היפוך של הראייה הסטראוטופית והקונבנציונלית: דווקא האישה היא היוצאת לדרך הנדודים, ואילו הגבר בדמות יושב אוהלים פסיבי, נותר בבית, מתרפק על צרור החבצלות ועל נעל המשי שהותירה האהובה אחריה. תעוזתה של האישה גורמת לו לעזוב את יריעות האוהל ולצאת למסע חובק זרועות עולם, נישא על אברותיה של אהובתו. יש לציין בהקשר זה כי שירו הרומנטי של ביאליק, שבו האהובה הנסה למרחקים משאירה אחריה נעל של משי, כבסיפורה הרומנטי של סינדרלה, נכתב בזמן שבו החל ביאליק בחיבורו של הנוסח הרחב של "אגדת שלושה וארבעה" – אף היא רומנסה המתרחשת ביבשה, בים ובאוויר.

ג. המשורר כהַלֵךְ והאישה כגבירה

בשיר האהבה הגנוז המוקדש לשחקנית חנה רובינא, הדובר-המעריץ מתאר עצמו כהַלֵךְ, שהאישה היא לו כנף אוהלו, והוא נודד במרחבי תבל – בים הגועש ובמדבריות מוכי השרב. הוא כאביר הצוען בדרכי החיים בעקבות גיזת הזהב, יוצא לדרכים כדי למצוא את האבדה, המדומה כאבן חן נעלמה, ולהשיבה למלכה העריצה והנערצת (ייתכן שהאוצר החבוי אינו אלא אהבתו של האביר שאותה הוא מבטיח להביא לגבירה מן המרחקים). גם מן השיר המופר והידוע עולה במרומז תמונת עולם רומנטית, שלפיה האישה ספונה בהיכלה כמלכה או כגבירה נישאה ומרוחקת, ואילו הדובר נודד בדרכים שבחוף כטרופדור או כמינסטרל קרוע בגד. היא מתוארת סמל השפע והפריון, שנתברכה בעושר אין סופי, והוא הַלֵךְ דל וערירי, חסר ממון וקורת גג, הסובב סחור סחור כל ימיו, כדי לזכות ברגע אחד של חסד. הוא מוכן ללכת למען האישה הנערצת באש ובמים ולהקריב למענה כל קרבן, רק כדי לזכות בחיוך אחד ממנה בטרם ייתמו חייו.

ייתכן ששיר ההזדמנות קל הערך הזה, שבו פונה הצופה שפל הרוח אל השחקנית הגבוהה והנישאה, שיר שאוצר המילים שלו קשור להצגת ה*היהודי הנצחי* (הלך המהלך בדרך נדודיו וכמה לכן אוהלה של האישה) הוא הגרעין הראשון שהוליד את שיר הפנייה "פגישה לאין קץ" המופנה אל "אף" מסתורית ואריסטוקרטית. מפאת מורכבותו ואיכותו המסקרנת של השיר "פגישה לאין קץ", רבים כבר ניסו להתמודד עם קשיי פענוחו, אך השיר מוסיף לחמוק מתיחום ומהגדרה, ומציב לפני קוראיו חידה נצחית, ללא פיתרונים.

פי סערת עלי לנצח אנגד,

שן חומה אצור לך, שן אציב דלתים!

תשוקתי אליך ואלי גנך [...]

אל תתחנני אל הנסוגים מנש.ת.

לכדי אהיה בארצותיך הלך [...]

אלי צנני שאת לעוללך,

מעניי הרב, שקדים וצמוקים [...]

יום אקד אפל עוד פצוע ראש לקטף

את חייכנו זה מבין המרפבות.

לא אחת מפנה אפוא אלטרמן את שירי האהבה וההערצה שלו אל אשה נעלה, מרוחקת ובלתי מושגת, כדוגמת האישה האריסטוקרטית הספונה בין כתלי הארמון בתקופת האהבה החצרונית (courtly love) – אישה שהמשורר הנווד יכול לחלום רק על חיוך אחד ויחיד שתשלח לעברו או על פרח אחד ויחיד שתשליך לעברו.

ראוי בהקשר זה לומר מילים אחדות על יחסה של יצירת אלטרמן אל המין הנשי בכלל. לא במקרה פנה אלטרמן, שהושפע מניטשה ומוויינגר, לתיאורה של אישה שהיא או קדושה או קדשה (למן שירי העלומים הגנוזים – *שירים מפריז* – לרבות שירו "קונצרט לג'ינטה", ועד לקובץ המאוחר *חגיגת קיץ* ולפזמון המאוחר "זמר מפוחית", הפותח במילים "יש בתי יין וטברנות"). אגב, ברבות מיצירות אלה, המחלקות את המין הנשי חלוקה בינארית, העניק אלטרמן לגיבורה הנשית את השם "מרים", שהיא, בעת ובעונה אחת, גם מרים הגלילית וגם מרים המגדלית; גם הקדושה וגם הקדשה.

לא במקרה פנו משוררי המודרנה התל-אביבית לכתיבת שירי יין ושירי חשק, פונדקים ובתי מרזח. כבר במחצית השנייה של המאה התשע-עשרה גילה המודרניזם האירופי המוקדם מחדש את הוויטליזם ואת האטוויזם של התקופה האלילית ושל ימי הביניים (מבלי לדעת להיכן תוביל מגמה זו את האנושות במאה העשרים, במלחמת העולם הראשונה והשנייה). המודרניזם גם גילה מחדש את פרנסואז ויון, המשורר הבינימי שהתרועע עם שודדים ופרוצות, ובעקבות גילוי זה חזר לז'אנרים בינימיים, ששירת המערב זנחה למשך מאות בשנים.

מצד אחד, שימשו ז'אנרים עתיקים אלה עדות לפנייתו של המודרניזם אל מקורות ארכאיים, אל התקופה שבה טרם סירסה התרבות את יצירי הטבעיים של האדם. מצד שני, שיקפו ה'נ'רים הקדומים בבואה נאמנה ל"זמנים מודרניים": לתקופה של פריצת גבולות, הגבלות ומגבלות.

יחסם ה"שוביניסטי" של שלונסקי, פן, אלטרמן, רטוש ואחרים כלפי האישה, כפי שהוא עולה משירי האון והפריון שלהם, אף הוא עשוי להיראות תמוה פחות ומובן יותר על רקע המודרניזם ה"קמאי", פורק העול והמגבלות, שקיבל כאמור את דימויה הזנותי של האישה, בהשראת הספר מין ואפי מאת אוטו ויינינגר, דימוי שקיבל את ביטויו הנועז ביותר בספרות העברית בספורת של דוד פוגל. משיריהם של המודרניסטים העברים מצטיירת מלחמת המינים כיחסי בועל ובעולתו, כיחסי אדון ושפחתו, או כיחסי רועה וכבשתו, ולא כיחסים שיוויוניים. אין לשכוח ששתי השפות, העברית והאנגלית, הן שפותיהן של רועי צאן ועובדי אדמה: בעברית 'הבעל' הוא הבעלים, ושמות האימהות לקוחות מתחום המקנה ('רבקה' היא מלשון רב"ק אחי רב"ץ, כלומר כבשה שמרביצים אותה כדי להלעיטה; 'לאה' היא כבשה נהלאה ו'רחל' היא רחלה, כלומר כבשה בוגרת ופורייה). גם בלשון אנגלית, שנולדה לשונם של רועי צאן, המילים "husband" ו"husbandry" (משק החי בחווה) מאותו שורש נגזרו.

יחסים אלה אינם בהכרח בכואה לחיים החוץ-ספרותיים של "הנפשות הפועלות", ויש בהם לא מעט מ"רוח התקופה", שהעלתה על נס את הפרימיטיביזם ואת האטביזם הקמאי. דווקא המציאות הביוגרפית, החוץ-ספרותית, כלל לא הצדיקה יחס "שוביניסטי" כמו זה הבא לידי ביטוי בשיריהם של משוררי המודרנה התל-אביבית. נתן אלטרמן היה בנה של רופאת שניים, אחיה של מחנכת וסופרת, בעלה של שחקנית תאטרון, אהובה של ציירת ואביה של שחקנית, משוררת ופזמונאית. כל הנשים שבחיו היו נשות קריירה, שכלל וכלל לא התבטלו בפני הגברים

שבסביבתן. גם יונתן רטוש גדל כמו נתן אלתרמן בבית שיויוני, שבו לא נודע הבדל מהותי בין אישה לגבר: אִמו גיהלה ביחד עם אביו את הסמינר שבבעלותם, ולא נרתעה ממאבקים פוליטיים נגד עורכיה ופטרוניה, מאבקים שהיו באותם ימים רחוקים נחלתם של גברים; אחותו מירי הלפרין-דור הייתה המשוררת המודרניסטית הראשונה מאסכולת שלונסקי, ואלמלא מתה בדמי ימיה, היה בכוחה לכבוש מקום מרכזי ונכבד בתולדות השירה הארץ-ישראלית. אישיותם של שני המשוררים הללו עוצבה, אם כן, על רקע המציאות המודרנית, שבה האישה יכולה להיות אסרטיבית, "קרייריסטית" ובעלת כשרון יצירה.

על רקע זה, יש מקום לתהייה באשר ליחסם ה"שוביניסטי" כלפי האישה. אכן, יחסם מתגלה כיחס כמו-קמאי, המעורב בסקרנות אינטלקטואלית של בן המאה העשרים, זה המפיר היטב את תוצאות תצפיותיהם של דרווין, פרויד, יונג, פרייזר (וגם של ניטשה, שטבע את המימרה "בלכתך אל האישה אל תשכח לקחת עִמְךָ את השוט"). לא קל היום, ממרחק הזמן והשתנות הנורמות, להתחקות אחר המניעים להשקפתם האנטי-שיויונית של משוררי המודרנה, השקפה המורידה לא אחת את האישה לדרגת אדמה נכבשת ורמוסה ואת הגבר היא מעלה למדרגת אֵל כל-יכול. ייתכן שהשקפתם הושפעה מן ה"ימין" האנטי-קומוניסטי, שהחזיר בשנים שבין מלחמות העולם את הסיסמה הנודעת KKK (ר"ת בגרמנית של "קִינְדֶר, קִיכָה, קִירְכָה", שמשמעה: על האישה לחזור לתפקידיה ה"טבעיים", שהם הטיפול בילדים, ההתעסקות במטבח והעיסוקים הקהילתיים הקשורים בכנסייה). הלכי רוח כאלה חדרו אל השירה הצרפתית המודרנית, וממנה גם אל המודרניזם העברי. אלתרמן היה מבכר אולי לשכוח, עם השתנות הנורמות הסוציו-פוליטיות בארץ ובעולם, כי באחד משיריו המוקדמים, קרא אל הציבור ואל האישה בפתוס כן ונרגש, באומרו: "אַתֶּם אוֹמְרִים... סִדְרֵי עֲתִים חֲלָפוּ, / הָאִשָּׁה תְּגִיט מִנֵּי סִגוּר, / גַּם לְמַעַנָּה דְרָכֵי תִבֵּל הַתּוֹ, / גַּם עֲלֶיהָ תִפְשׁ בְּמִשְׁוֵי הַדּוֹר // כְּעֵדַת אֶפְרוֹחַ מְבַעֲתָ עֵיט, / הִגִּיגֵי סְמָרוֹ, יִקְרָאוּ נוֹאֲשִׁים: / אֲמָא! אֵל תִּטְשֵׁי אֶת מְקַדְשׁ הַבַּיִת, / אֵל תִּשְׂאֵי נְאוּם בְּאֶסְפַּת נְשִׁים...".

אך גם בבשלותה, אין יצירת אלתרמן מתארת יחסים שיויוניים בין המינים: לעתים מתוארת בה אשת שררה רמה ונישאה, שהגבר עפר תחת כפות רגליה ("פגישה לאין קץ", למשל), ולעתים – שפחה כנועה ונרצעת, שנאמנותה הנצחית לגבר אינה תלויה בדבר (נעמי בפונדק הרחוקות, למשל). במקביל, העלה רטוש בקובץ שיריו *שירי נעדה*, בסגנון תמציתי ושלדי, את מאבקם של הגבר והאישה, כמאבק שבו בתחילה ידה של האישה על התחונה ("והוא בעל / והיא שִׁפְחָה חֲרוּפָה"), ובסופו של

דבר, ידה של האישה על העליונה ("והוא פורע / והיא אֵלִילָה"). אצל אלתרמן ורטוש כאחד – שעולמם השירי עוצב במקביל, וינק מאותם מקורות השראה שמהם ינקו גם סופרים אנגלים כדוגמת ויליאם בטלר ייטס וד"ה לורנס – הצטיירה מלחמת המינים כמאבק, שבו יש צד משפיל וצד מושפל, צד מכניע וכובש וצד כנוע ונכבש. הליבידו בשירים אלה נתפש אפוא כעילה למאבק נצחי, שגם המוות לא יוכל לו.

עברו שנים, ואלתרמן שכבר נודע בשערים כמחברם של אחדים מקובצי השירה החשובים של דורו, הקדיש אחד מטוריו לחנה רובינא (הטור השביעי, כרך ג, תשי"ד-תשכ"ב, עמ' 195-198). גם בטור המאוחר, כמו בשיר ההערצה המוקדם ניצבת חנה רובינא כגבירה על כן גבוה, בבדידות מזהרת, כמלכה עוטה גלימת מלכות:

אַרְגָּמָן וקָרְעִים. דְּמוֹת אַחַת אֵין אַתְרָת.
שְׁחֻקְנִית הַטְּרַגְדִּיהַ גְבוּהַת-הַהֶדוּם.
לְפָעֲמִים הִיא אוֹלֵי נִקְסָפָה עַל אִם-דָּרָךְ
אֶל מַחְזוֹה הַהֵנִי וּמִשְׁחַק הַיּוֹם-יּוֹם,
אֶף הֵיךְ שִׁבְתָּרָה הִיא הֵיךְ הַגּוֹזְרֵת
אֶת עֵגוּל הַבְּדִידוֹת הַמּוֹאֵר וְעֵרֶם.

"ארגמן וקרעים" - צירוף אבוקטיבי ורב משמעים, המעלה דם ואש ותמרות עשן, והוא תמצית הטרגדיה חדת הניגודים, שבה נופלים במערכה החמישית הגיבור או הגיבורה האריסטוקרטית, העוטה גלימת מלכות ארגמנית, ממרום היחס והגדולה אל תהומות הקלון והכישלון. חנא רובינא, אומר השיר בגלוי, אינה מתאימה לקומדיות קלות דעת ולבמת הרוויזיה הקלה, כי היא נועדה מעצם ברייתה להיות מוארת באורו הקר והמקפיא של הזרקור הבודד ולהיות מוקפת בתפאורה הנזירית של הבמה האקספרסיוניסטית עזת המבע, המעלה את הטרגדיה האנושית למדרגת סמל אמנותי גבוה.

כדי לתת ביטוי לכישרונה הטבעי של השחקנית האצילה והתמירה, המגלמת לדידו, בשערה הקלוע ובמבטה העז, את מורשת החן היהודי, המשילה אלתרמן לכלי נגינה המנגן מאליו למגע הרוח במיתריו. "כינור דוד", או "הנבל האֵאֵלִי", שהרוח ניגנה במיתריהם היו סמל השירה הרומנטית, הספונטנית, שבקעה ועלתה מאליה ללא כוונת מכוון. באמצעותו תיאר אלתרמן את כישרונה רב האנפין והפורץ מאליו של השחקנית הדגולה, שקלסתרר החיזור, מקושת הגבות ועטוי הצמות השחורות, היה במשך שנים רבות לסמלו של תיאטרון "הבימה".

כדרכו, עטה אלתרמן על דמותה של השחקנית הדגולה תארים רצופי פרדוקסים. שירו מתאר את השחקנית בשחוקה ובבכיה, ברנן וביגון, באור ובחושך, כשהיא נושאת בקלות את האדרת הכבדה; כשהיא משולה ליונה צחורה ושוחרת שלום ולביאה טורפת ומכלה. השיר מתאר את השחקנית העבריייה שבישרה בהופעתה הבימתית את תחיית אמנות הבמה בישראל לשפה העברית, הבוקעת מאפר, "על עושרה ורישה", וגם היא עוטה "ארגמן וקרעים" – כמלכה מתקופת המקרא הרחוקה, שנעלמה בין ענני הזמן, וכקבצנית מן העיירה, שגם היא כבר חרבה ואיננה. השיר מתאר את השחקנית, הנכספת אולי לפעמים גם אל מחזה ההוויי המבדח, אך יד הגורל וגזרת הגורל בחרו בה לשחק בטרגדיות הנשגבות, ולא במחזות קלים ונקלים. תאורה כדמות הלוושה בארגמן ובקרעים מתאים להפליא לתיאורו של אלתרמן עצמו – המשורר הלאומי והבוהמיין – שדמותו ההיברידיית מעניקה לספרי את כותרתו הבינרית: *הלך ומלך*.

ד. שני צדי המטבע

בין שיריו הגנוזים, הכלולים במחברת שירים מפריז, כלולים שני שירים תאומים ("תאומים" כשם ששני שיריו הקצרים של ביאליק "רק קו שמש אחד עברך" ו"הלילה ארבתי" הם שירים תאומים). אלה הם שני שירים קצרצרים, בני שני בתים מרובעים כל אחר, הבוחנים תופעה משני צדיה ומתוך שני הלכי רוח שונים ומנוגדים של "לפני" ו"אחרי". בכל אחר מהם הבית הראשון שקול במשקל שונה מזה של הבית השני, להדגשת השבר והמשבר. הראשון שבהם הוא שיר אהבה קצר, הדומה לכאורה לשירים מופרים כדוגמת "איך רואה דבר" של היינה:

"את ננסת באמרה צוהלת,

וכבאך הואר, הופז נוי,

על זוגית חלון ועל דלת

השתפכה שמסת לבבי."

בשורות הללו אתקל עכשו –

שחוק עצב ועברני, התדע על מה?

על אשך סחרי אפר ונעזב.

על שהאורסת עוד תתמקמה.

אף-על-פי-כן, ניתן להבחין לאלתר כי בשיר הקצרצר שלפנינו יש כמה סימני היכר מודרניסטיים, מאלה שעתידיים היו להופיע בבשלתם בקובץ שיריו הראשון *כוכבים בחוץ*. בניגוד לשיר הרומנטי, הקרוע והאמביוולנטי, הממזג את ההפכים והופכם למקשה אחת, לפנינו שיר דואליסטי מובהק, המציג תמונת-ראי חצויה, או שתי תמונות המנוגדות זו לזו ובשום אופן אינן מתמזגות זו עם זו. ייתכן שחלקו הראשון של השיר מתאר את האהובה במוחש, ובו נזכר הדובר ברגעי האושר שעברו עליו בקרבתה, ואילו חלקו השני מתאר מצב עגום של המתנה עד בוש (כמו בשיר המוקדם "אתך בלעדֶיך", שהפך לפזמון מושר בהלחנתה של נורית הירש ובביצועו של יורם גאון). אפשר גם שההפך הוא הנכון: ששני חלקי השיר מתארים מצבי תודעה היפותטיים, ובשניהם האהובה היא יישות ערטילאית, שמעולם לא פקדה את חדרו של המשורר במוחש (אפשר שהבית הראשון, הנתון במרכאות כפולות, הוא מכתב שכתב האהוב לאהובתו, או משפט ששינן לעצמו כדי לומר לה לכשייפגשו). השורות הללו נשארות מיותמות, כי האהובה לא הגיעה, וספק אם תגיע בכלל. כדי לעצב את שני מצבי הרוח המנוגדים – חדרו האמונה האופטימית וחדור העצב והאכזבה – בחר אלטרמן לכל בית משקל אחר: את הראשון שקל במשקל שלישוני ואת השני במשקל זוגי – בטורים ארוכים ואֵטיים יותר.

האפשרות השנייה, שלפיה הכול מתחולל בתוך נפשו של הדובר, מעניינת יותר, ועולה בקנה אחד עם דברים שכתב אלטרמן בפזמונו הידוע "משקפיים ורודים" (בהלחנת שם-טוב לוי ובביצוע אריק איינשטיין). בשני חלקיו של פזמון זה מתוארת כמדומה אותה מציאות עצמה, והשינוי הוא בהלוך-רוחו ובהשקפתו של המתבונן במציאות זו: לעתים הדובר מפתח בלבו תקוות ורודות, ורואה את העולם בראייה אופטימית וצוהלת, ולעתים הוא שוקע בדיכאון, ורואה את העולם במשקפיים כהים, בראייה פסימית ואפרורית.

בשיר העלומים שלפנינו ניכרים במרמז עוד כמה סממני סגנון, המופרים לנו ממיטב שירי אלטרמן. אלטרמן חיבב בשירתו בבואות והשתקפויות, והרבה בתיאורן של מראות זכוכית ונחושת, של יאורות מים שהתאבנו והיו לאספקלריה מלוטשת, של גיגיות שמן ופחי מים שלכדו בתוכם – מעשה "עולם הפוך" – את השמש, הירח והכוכבים. כדי לבסס פואטיקה "מנייריסטית" ו"מלאכותית", נמנע אלטרמן משיקוף ישיר של הטבע, ובחר לשקפו בצורה אֶ-מימטית דרך מראות, כלי קיבול מלאים במים או בשמן. כך השליט כללים של אמנות מודרניסטים

מסוגגנת – פשוטים למראה ואליטיסטיים למעשה – המקפאיה את התמונה ושוברת אותה לריבוא בבוואות.

גם בשיר הקצר שלפנינו, שמחתו של הדובר המאוהב משתקפת בחפצים מחזירי אור: בזוגיות החלון והדלת של חדרו, שהופך אט-אט קודר ועגמומי, עם התגבשות ההבנה וההכרה שהאהובה מאחרת לבוא, ואולי לא תבוא כלל. כידוע, השתמש אלטרמן תכופות בפיגורה הקרויה "אוקסימורון", זו המצמידה ניגודים בדרך עזה ושרירותית ("המת החי", "פגישה לאין קץ", "כעבד מלך", "פתאומית לעד" ועוד). אמנם הציורף "שְׁחֹק עֶצֶב" בשיר הבוסר שלפנינו אין בו אותה קיצוניות חדה, המייחדת את האוקסימורון המודרניסטי בגילוייו המובהקים, אך הוא עשוי לבשר את השימוש בו ולאותת לקורא שהמודרניזם קרב ובא.

התקבולת הניגודית של "לפני" ו"אחרי" בשיר קצר זה מקבילה לתקבולת הניגודית "טבע ואמנות", המתבטא כאן בהעמדת טורי השיר המופזים מול המציאות הממשית האפורה. האמנות והדמיון מעטים על המציאות זוהר באמצעות הפלאה והזרה, אך הממשות מורידה את הנפש ממרומי החזון אל תהומות הקלון. הבית הראשון מתרחש בתוך המציאות הפנים-ספרותית (בחנית "שיר בתוך שיר"), אך הבית השני מחזיר את הדובר ואת קוראי השיר אל המציאות האפורה והבלתי מצודדת. ומאחר שלפנינו לא שיר אהבה בלבד, כי אם שיר אַרְס פואטי על מלאכת הכתיבה הפיוטית, אזי את השורה הראשונה ניתן להבין בשתי דרכים שונות: אפשר שמדובר בה על אמרת שמלתה הבהירה של האהובה, ואפשר שמדובר בה על אמרה-ממרה משמחת שבפי האהובה – אמרה ששיבץ המשורר בשירו. שיר הבוסר שלפנינו מלמד אפוא על תופעה מרכזית בשירת אלטרמן: גם בשירי האהבה שלו משובצות שורות ארס פואטיים (כגון "לְסַפְּרִים רַק אֶתְּ הַחֶטָּא וְהַשׁוֹפֵטִת" וכדומה), ההופכים את שירו למילים על מילים על מילים.

ה. שיר היין המודרני

השיר התאום אף הוא בן שני בתים מרובעים, הראשון במשקל שלישוני והשני בשקל זוגי, והוא שיר יין קצר, ובו מתוארת התאוה הכפייתית אל הטיפה הרה הקרויה כאן בשם "סם". הבית השני מתאר את הדיכאון המתלווה לשיכרון ולהתפכחות מקסמו של היין:

שוב עָרַב וְשׁוֹב הוּא כָּהֵל

וְשָׁמְיוּ עֲמָקִים כְּמוֹ יָם.

מוֹשֵׁט לִי גְבִיעַ גְּדוֹל,

וְנִלְקַחֵשׁ אֵלַי: שְׁתֵּה מִן הַסֵּם.
 אֲנִי פוֹתֵחַ פֶּה נֶקֶר,
 לוֹגֵם – אִם כִּי נִדְעָתִי:
 אֲשֶׁר בְּפֹס טָזוֹן מִדְּבַר,
 וְלֹא אֲלִיו צְמֵאתִי.

משוררי המודרנה (אברהם שלונסקי, אלכסנדר פן, נתן אלתרמן, יונתן רטוש ואחרים) החיו בדרכים מקוריות ומעניינות את הז'נר הביניימי של "שיר היין". סוג פיוטי זה התגלגל אל שירתם אם בהשפעת השירה העברית מ"תור הזהב" בספרד, אם בהשראת השירה הביניימית האירופית, שחלחלה לשירי המודרנה. כך, למשל, נתגלגלו שירי פרנסוֹץ ויון אל פזמוני אופרה בגרוש של ברטולד ברכט, ומהם אל שלונסקי ואלתרמן, שתרגמו פזמונים אלה לבמה העברית. ואף זאת: "הטיפה המרה" הייתה, כידוע, חלק חשוב מחייהם היום-יומיים של משוררי המודרנה, פרק בלתי-נפרד מהביוגרפיה שלהם, ולא עניין של מסורות ספרותיות גרידא.

בשיר היין שלפנינו, אלתרמן הצעיר – אז סטודנט בצרפת, שנהג להשכיח מפעם לפעם את יגונו בלגימה מקנקן יין זול – מצייר תמונה שהיא ספק יום-יומית ובנלית, ספק מופלאה ומסתורית, צבועה בגוונים שלא מן העולם הזה. ייתכן שמתוארת ישיבתו של הדובר לעת ערב בבית הקפה, שבו מוגש לו גביע היין הנכסף שנועד להוציאו מן הדכדוך ולבסוף רק מגביר אותו. ייתכן שלפנינו תמונה הזויה של גביע גדול כגלגל הרקיע, כבתמונה סוראליסטית שאינה משקפת את המציאות בצבעיה ובממדיה הטבעיים.

רגעי ההשתוקקות אל היין כמוהם כתהליך מגי מכושף, שבו הפיתוי הוא ספק חיצוני ספק פנימי. ייתכן שהלחישה המתוארת בשיר היא לחישת הפיתוי של נערת הבר או המלצרית, כבשיריו המוקדמים של אלתרמן "קונצרט לג'ינטה" ו"ניחוח אֶשֶׁה". ייתכן שלחישה זו אינה אלא קול פנימי בלתי נשלט, המושך את המשתוקק אל גביע היין. גם "המְגִיה של הלשון" עושה כאן נפלאות: צבעם העמוק של השמים הכחולים לעת ערב מקנה להם עומק כשל מעמקי הים, כבשירו הידוע של אלתרמן "אז חיוורון גדול האיר" (הפותח את חלקו השני של קובץ שיריו *מכבים בחוץ*), שבו עומד נטוי על פני העיר נחשול שמים ירוקים. בשל דמיון פונטי בין "מים" ל"שמים", אך לא רק בשל דמיון זה, העניק אלתרמן את תכונותיהם של מי הים הירוקים לשמים שמעליהם. בשיר שלפנינו

השמים צבועים בצבע עמוק – עמוק כים המשתרע מתחתם (אלתרמן מערביל את שני משמעיו של התואר "עמוק", המוחשי והמופשט, ומבטל כביכול את ההבדל ביניהם).

כבר ראינו שברבים משיריו נהג אלתרמן לחולל טרנספורמציות של היפוך: להוריד את השמים אל הארץ, ולהיפך – להעלות את האדמה ודשאיה אל השמים. גם הרקיע המקומר בשיר זה הוא בבואתו המהופכת של הגביע הקעור (המילה "רקיע" מקורה באמונת הקדמונים כי ציפוי המקומר של העולם רקוע במתכת, והשווה לצירוף משירו של אלתרמן "שערים לרווחה" שבכוכבים בחוץ: "ופסגות רקיעיך, עירי, אבודות, / ומצפה בַּמַּתְקַת שְׁקִיעָה אֶתְּ") – צירוף שבו האור הזהוב הטבעי של השקיעה מוחלף באורה הקר והמנוכר של המתכת הזהובה. השמים העמוקים כמו ים וכמו גביע היין הכסוף והנכסף מתגלים כאן כמקסם שווא. היין שנועד להרוות את הצימאון מתברר כעתוע – כ"חזון מְדַבֵּר" – ומותיר את המשתוקק אליו בגרון ניחר מצמא.

המתואר בקיצור ובפשטות בשיר הבוסר שלפנינו זכה לעיצוב בשל ומלא בשיר "היין" מן המחזור "שיר עשרה אחים", חטיבת השירים הכלולה בספר עיר היונה. בשיר הבשל ורב-הבתים מתוארים שלושת מגעיו המגיים של היין: "מְגַעוּ הָרָאוֹן הוּא מְגַע הַסְּרוֹת, / אֲשֶׁר לֹא רְאִינוּהָ חַיִּים. // מְגַעוּ הַשְּׁנִי הוּא מְגַע הַלְּבִיא, / הַמְּפַלְחֵנוּ מוֹלֵךְ וּמְתַלְתֵּל. / מְגַעוּ הַשְּׁלִישִׁי אֶת הַחֶשֶׁךְ בְּבִיא / וּבַחֶשֶׁךְ תֵּאוֹר חֲמוּטֵל". בשיר הגנוז גורמת השתייה למרבה הפרדוקס לצימאון. בשיר הבשל מביא החושך (שניתן לפרשו כשלב הדיכאון הנופל על השתיין) את האור ואת ההארה – שהם למשורר תנאי מוקדם ליצירה, להופעתה של בת השיר המכונה כאן "חמוטל".

שני השירים הקצרים הללו הם שירי עלומים, המעידים על גישושים ראשוניים אחר מציאתה של סינתזה פיוטית עצמאית. בשירים מוקדמים אלה מתגלה סתירה בין רצונו של אלתרמן הצעיר לשמור על ייחוד ועל מקוריות לבין רצונו להשתייך ולהיות מזוהה עם זרם ועם אסכולה. את הדרך שחיפש הוא מצא רק לאחר ניסיונות חוזרים ונשנים, חלקם ניסיונות בשירה ז'ורנליסטית (פזמוני רגעים מראשית שנות השלושים), שבהם נתגלתה לו במובהק היכולת לתאר בדרך ההפלאה את התופעות הרגילות והבנליות ביותר: יכולתו לכתוב בצורה מסתורית על עניינים יום-יומיים, פרוזאיים ופשוטים בתכלית, שרק עין האמן רואה אותם כ"פתאומיים". האישה והיין הם עבורו "חרב פיפיות": הם גם המכשולים הניצבים בפני האמן בדרכו ליצירה; הם גם "הדלק" הדרוש לו להתנעת

מנגנוני היצירה. הכוס, הפונדקית ומסכת התאטרון, ה"מככבים" כבר בשירי העלומים הגנוזים שלו, הפכו לימים חלק בלתי נפרד מחייו הממשיים ומיצירתו לסוגיה ולתקופותיה.

נספח

המשורר על ספת המבקר

"דיאגנוזות" תמוהות במונוגרפיה של דן מירון

על אלתרמן הצעיר

א. "תרופה בדוקה" לכל חולי

בטקס ההכתרה שלו לתואר "דוקטור למדיצינה", מתבקש החולה המדומה, גיבורו של מולייר, לפרט באוזני בוחניו מה הן התרופות המתאימות לכל חולי. על כל שאלה עונה ארְגָן בביטחון גמור: "קְלִיסְטֵרִיּוֹם לְהִתְקִינָה, דָם לְהִתְקִינָה, וּלְבָסוֹף – פּוֹרְגָנָה" (מולייר, *החולה המדומה*, עברית: נ' אלתרמן, תל-אביב 1976 [1956]), עמ' 164). זהו גם טיב האבחון של דן מירון, בבואו לתאר סופרים השונים זה מזה תכלית שינוי: בכולם הוא מוצא סימנים של אישיות דיכאונית, ארוטיקה פרובלמטית ותסביכים אָדיפליים. בעזרתה של "דיאגנוזה" פשוטה ואחידה זו, היפה לאבחונה של מחצית האנושות, אם לא למעלה מזה, הוא מקווה כנראה לפתור אותן חידות יחידאיות העומדות בפני החוקרים ללא פתרון של ממש: איך צִמח מילד יתום ועזוב, שגדל כ"ספיה" בכפר ווהליני נידח ללא מסורת של למדנות, גאון חד-פעמי כדוגמת "המשורר הלאומי" חיים נחמן ביאליק; ובמקביל, איך צמח מנער שתקן וביישן, שנדד עם הוריו בערי מזרח אירופה בשנות המלחמה והמהפכה והגיע אתם ל"תל-אביב הקטנה", גדול המשוררים של תקופת ה"יישוב" ושנות הקמת המדינה – הלא הוא המשורר נתן אלתרמן, שנודע בכינויו "נתן החכם".

אלמלא הייתה באמתחתו של דן מירון אותה פְּנִצְיָאָה (תרופה היפה לכל חולי), שגיבורו הגוסס לעד והרענן לעד של מולייר נהג לשלוף ברוב יוהרה לפני קבר המומחים, הן לא הייתה לו עילה של ממש לחיבור פרפר מן התולעת (תל-אביב, 2001), המונוגרפיה שלו על אלתרמן הצעיר ועל שנות יצירתו הראשונות (עד 1935). מונוגרפיה עבת כרס זו, המחזיקה כ-700 עמודים, כאחותה הבכירה, הדקה יותר, על ביאליק הצעיר – *הפְּרָדָה מן האני העני* (תל-אביב 1986) עוסקת אך ורק בשנות הנעורים והעלומים, שבהן כתבו משוררים דגולים אלה שירי בוסר שאת רובם

גנזו. שתי המונוגרפיות נוקטות שיטה "פסיכואנליטית", ושתייהן מתיימרות לחשוף את המפתח לעיצובו של המשורר – אישיותו ויצירתו.

ראוי להזכיר כי על השנים הראשונות ביצירת אלתרמן כבר נכתב חיבור מחקר מפורט ויסודי: ספרו של הסופר והעורך מנחם דורמן, אל לב הנגמר (תל אביב 1987). מונוגרפיה זו של דורמן אף יצאה בגרסה מורחבת, בסיועה של דבורה גילולה מן החוג לתאטרון באוניברסיטה העברית, תחת הכותרת פרקי ביוגרפיה (תל-אביב 1991). כידוע לא הרבה אלתרמן לספר על עצמו ביצירתו ומחוצה לה. בעמל רב אסף דורמן, הביוגרף של אלתרמן ונוצר מורשתו, את כל הנתונים הרלוונטיים מכל מקור אפשרי. הוא נסע לקצות ארץ כדי לראיין אישים שהכירו את המשורר, והתכתב עם בני משפחתו בברית-המועצות כדי לדלות מהם פרטים שהעלים ממנו ידידו הטוב. הוא אסף את המכתבים המעטים שנפוצו לכל רוח, וכן את כתבי היד הנדירים שליקטום לפניו עורכים וידידים מתוך סל המערכת. הוא הוציא לאור את כתבי המשורר, וקרא כל שיר, פזמון, מאמר או מחזה שכתב, לא אחת עוד בטרם ראה אור. אף-על-פי-כן, ולמרות שהכיר את אלתרמן לפני ולפנים, החליט דורמן, במודע ובמתכוון, להימנע מהשערות פסיכולוגיות קלות ומפתות. קרבתו לנשוא מחקרו, פרי היכרות ארוכה שפללה מפגשים יום יומיים, לא קלקלה את השורה, אלא להפך: ספרו אל לב הנגמר הוא מופת של ביוגרפיה מאוזנת, שאין בה סימן כלשהו של סימאון שמתוך הערצה, ושמחברה שומר על ריחוק הולם ממושא מחקרו ונזהר מפני הכרוזת בנוסח "עד שקמתי". דורמן הצליח לתאר בספר זה את משפחתו של אלתרמן ואת השנים הפורמטיביות של המשורר, וגם אם אין ספרו מדהים את קוראיו בתובנות מפתיעות או מרקיעות שחקים, דבריו מנוסחים ביושר אינטלקטואלי, בבהירות ובכישרון, ללא כל ייתור, תוך שהוא מותיר את מילוי הפערים לדמיונו של כל קורא.

מירון, לעומת זאת, אינו סומך על תבונתו של הקורא ועל דמיונו. נדמה לו שיש להאכיל את קוראו מנות גדושות בכפית קטנה: "כל מה שרציית לדעת על אלתרמן והתביישת לשאול". הוא יודע לכאורה, ללא ספקות כלשהם, מהם פגמי אישיותו של נשוא מחקרו ותסביכיו, מה חווה אלתרמן בילדותו ומה חשב, וכן מה חוו וחשבו אמו של המשורר, שהוא מרמז על נטייתה לקשור קשרים רגשיים-נפשיים עם נשים (עמ' 34), או אביו, שאותו מתאר מירון כתאוותן ורודף שמלות (עמ' 81). ההוכחות לכל ההשערות הללו דחוקות, אך העדר עדויות של ממש אין בו כדי לגרוע ממידת ביטחונו של מירון להעמיד את השערותיו כאילו הן עובדות שרירות וקיימות.

אף שצדו העובדתי של הספר פרפר מן התולעת בנוי בעיקר על המצוי בספרו של דורמן, אין מירון מרבה להודות בחוב שהוא חב לצמח הפונדקאי שממנו ינקו שורשי ספרו את לשדם. לאחר פטירת דורמן, נטל דן מירון את שלל החומרים הביוגרפיים שמצא מן המוכן בספר אל לב הזמר, ניכסם לעצמו בשיטת "ללא מראי מקום", או עם מראי מקום מעטים וסלקטיביים, ובנה על גביהם מיני פרשנויות והשערות, הגורמת לקורא להרים גבה בתימהון. כך, למשל, הציג מירון את שירים מצרפת של אלתרמן (שירי בוסר מתקופת לימודיו של אלתרמן בצרפת) כיצירות המבוססות על חוויות אישיות עם פרוצות כלל לא פיוטיות, וכבניתוח שיר הבוסר "שני ימים" הפליג על גלי הדמיון, וטען שהוא מבוסס על "מראות קמאיים" (כלומר על חוויה טראומטית של ילד קטן שראה את הוריו מזדווגים; ראו שם, עמ' 319-320). אפשר היה להתעלם מ"אבחנה" מפוקפקת זו, אלמלא כתב מירון דברים דומים גם על ביאליק ועל שירו "בעיר ההרבה". גם ביאליק כתב מה שכתב, טען מירון, משום שחווה בילדותו "מראות קמאיים", שעה שראה את הוריו מזדווגים (בספר בעיר ההרבה: ביקור מאוחר, בעריכת מ' גלזמן ואחרים, תל-אביב 2005, עמ' 128-129). אכן זיווג מקרים מעניין!

חדירה פסידו-פסיכולוגית זו לנבכי נשמתם של אלתרמן ושל מקורביו, היא אפוא עילת העילות לחריש החדש שהחליט מירון לערוך בשדה החרוש של רעהו, מנחם דורמן, שהיה בין השאר ראש מוסד אלתרמן, שמעובדיו קיבל מירון את כתבי-היד הגנוזים של המשורר, ולא "מצא" אותם, כדבריו. את כל ההתפתחויות הפואטיות המתגלות ביצירות הגנוזות של הסטודנט הארץ-ישראלי תולה הספר עב הכרס בפסיכו-דינמיקה של גיבורו, ומציג אמירות הנאמרות בשירים בגוף ראשון יחיד כאילו היו אלה אמירות אישיות ורגשיות, המבטאות חוויה חד-פעמית של אלתרמן הצעיר גופא – כאילו אין ביצירות ספרות שמץ של בידיון ושל דמיון, אין בהן השפעות ספרותיות או כוונות סמליות. השירים המוקדמים, ובאופן מיוחד שירי הילדות שעקבות השפעתם של המשוררים המרכזיים של "דור ביאליק" עדיין ניפרים בהם, מוצגים כאילו סטרציות לאותם תסביכים ולאותן מצבים דיכאוניים שתולדה מירון במשורר. פרקים שכותרותיהם "ביישנות ושתקנות", "הלוך רוח קודר", "הסיבות לדיכאון של אלתרמן", "המאבק הנואש על אושר ארוטי", "פרץ אושר מדומה" מצויים בספר על כל צעד ושעל. הניתוחים הפסיכולוגיסטיים הללו והסגוריה עליהם תופסים למעלה ממחציתו, ואין בהם כדי להשאיר ביד הקורא תובנות שניתן להיאחז בהן להבנת הראשית כפרוזודור אל המכלול.

ב. כל העמדות תפוסות

את יצירות הביכורים שלו חיבר אלתרמן בזמן שלמד בצרפת בסוף שנות העשרים ובתחילת שנות השלושים של המאה הקודמת. השירים שחיבר בשנים אלה אינם מעידים עדיין על הגאונות שהפגין כמשורר בוגר, אולם יש בהם כדי להעיד על גישויו אחר דרך פואטית ייחודית. כמי שהמקוריות הייתה נר לרגליו, הוא חיפש בשנות יצירתו הראשונות נתיב שעדיין לא נוסה ולא בלָה מזוקן. אלתרמן הגיע לספרות העברית במצב של "כל העמדות תפוסות": שירת הפתוס הלאומי כבר הייתה זה מכבר נחלתם של משוררים רבים, מביאליק המזדקן ועד אצ"ג הצעיר. שירת היחיד הצנועה והמצטנעת הייתה אף היא "תפוסה" על-ידי משוררים ותיקים וצעירים – משטיינברג ופיכמן ועד פוגל ורחל. את שירת ארץ-ישראל "כבשו" משוררים ותיקים וצעירים, מטשרניחובסקי ועד טמקין (ואפילו שלונסקי, חרף התנגדותו לְשיר "על צווארי הגמל [...] או על הפרה הנחלבת בגלבו" שר שירים לא מעטים על העמק ועל הגלבו). שירת הפָּרָךְ והמערב השוקע אף היא "נכבשה" על-ידי משוררים ותיקים וצעירים, משטיינברג ושניאור ועד למשוררים הצעירים באמריקה. השירה הרוסו-עברית קנתה לה מהלכים על-ידי בני "אסכולת שלונסקי", והשירה העברית ה"שורשית" – על-ידי משוררים פרוטו-כנעניים" כדוגמת טשרניחובסקי, שניאור וקרני. אלתרמן חיפש "חדר משלו" בתוך ההוויה הספרותית ההומה והתוססת שנתרקמה במרכז התל-אביבי החדש.

אלתרמן כתב אפוא בשיריו הגנוזים על פריז השורצת רוצחים ופרוצות (כגון בשיריו הארוכים "קונצרט לג'ינטה", "ליל קרנבל", "ניחוח אשה" (ועוד) כדי למצוא נוסח שירי חדש, אך גם כדי לבטא את החששות שהחלו לקנן בלבו באשר לעתידה של תרבות המערב. הוא תיאר את ביביה של פריז לא כדי לשקף תמונה נטורליסטית כנתינתה, אלא כדי לומר אמירה מושכלת, אקזיסטנציאליסטית והיסטוריוסופית, על מצבו של האדם באותה מציאות חדשה ומאיימת, עתירת תמורות טכנולוגיות מואצות, שזכתה בקולנוע לכינוי "זמנים מודרניים".

בתקופה זו החליט ככל הנראה אלתרמן לתעד את "הקומדיה האנושית" של בני הפָּרָךְ המערבי השוקע, בשירים שישקפו את התהליכים החשובים של ראשית המאה בחיים ובאמנות. הוא הצמיד בהם את הניגודים – בין המינים, בין עיר ליער, בין צעירות לבגרות, בין תום לשחיתות, בין שקיעה לבראשית חדשה, בין גן-עדן שלפני היות האדם

ל"גן-עדן" של ככלות הכול. בין שיטי שיריו נשאלת השאלה: מה היה קורה אילו נתגלגלו לעולמנו המודרני גיבורי ספרות הילדים, ובמיוחד האגדות העממיות והמעובדות על צמדי תינוקות – הוא והיא – הנקלעים להרפתקאות ולסכנות, כגון הנזל וגרטל, ז'נו ומרגו, מירטיל וטילטיל? ותשובתו המרומזת: אילו נתגלגלו למציאות המודרנית בדרך המערבי השוקע, השקוע במ"ט שערי טומאה היו זוגות הילדים הללו מתגלים בדמותם של רוצח וזונה, בנוסח גיבוריו של ברכט, המתגעעים למציאות גן-עדנית סְכְרִינית, לאיזו אידיילית כזב שמעולם לא הייתה ולא נבראה. העולם הולך ונעשה אלים וחסר רחמים, אך גם הטבטוניים שיצרו את אגדת "הנזל וגרטל" מלאו אלימות גְלמית, ואין להתבונן בעבר הרומנטי כבמציאות אידילית ואידאלית.

בראותו את המערב מידרדר לידי המשטרים הטוטליטריים, הבין המשורר שאת תקופתו ניתן לתאר באמצעות מוטיבים מתוך אגדות האחים גרים, באמצעות האופרות של ג'נר והאופרות של אופנבך. בשנות העשרים המאוחרות ובשנות השלושים המוקדמות היה בכך עדיין משום צעד אקספרימנטלי נועז וחדשני, שניתן להשוותו לחידוש המופלג שגילו המשוררים המהפכנים ברוסיה שעה שהתירו לעצמם לשלב בשיריהם שורות מתוך שירי מהפכה ידועים, וולגריזמים וביטויי עגה "זולים", שמקומם לא הכירם עד אז בשירה הרצינית והנחשבת. משהחליט לגנוז את שירי הבוסר הללו, שאת חלקם כתב בצרפת, הוא לא עשה כן בטרם שמר בזיכרונו את המוטיבים הטבטוניים הללו, התמימים להלכה והמאיימים למעשה, כדי להכניסם ערב פרוץ המלחמה לתוך שיריו.

למעשה האסתטיקה המתקתה הזאת שעל גבול ה"קישט", על חומריה הלקוחים כביכול מדפי אגדות נושנים, באה לומר אמירה אקטואלית ואנטי רומנטית בתכלית: מול אימי הזמן, הבאים והמתרגשים, בהשתרר "הזעם הטבטוני", מן הראוי להעמיד לבחינה מחודשת את אגדות הילדות התמימות שאף הן מקורן ביצרים העממיים הטבטוניים וגם בהם מחלחלים זדון ורשע. לפי אלתרמן, היער הקמאי וג'ונגל הבטון המודרני אחד הם, הילדה מאגדות הילדים והפרוצה מן הסימטא אחת הן, העולם והקרקס אחד הם. הססגוניות של השירה הזו עלולה להסיח את הקורא מן העיקר: ה"רבי" החוגג והמסחרר, על דמויותיו הצבעוניות, הוא כעין "משתה ערב דָּבֵר" בהימוט סדרי עולם, ערב מלחמת העולם השנייה ומוראותיה.

את רוב שירי הנעורים הללו דן המשורר לגניזה, ולא במקרה. אלה הם שירי בוסר זרים ומזורים, עלילים לעתים, שלא קל לעקוב אחר חוט המחשבה שלהם, ולא רק משום שמילים קשות ותצורות מורפולוגיות נדירות משובצות בהם על כל צעד ושעל. שירי בוסר אלה – שבמרכזם רוצחים ופרוצות, נגני רחוב סומים ומלצרות חניניות – מתגלים לעתים כשירים חסרי עומק, שהמשורר הצעיר סיבכם כדי להצילם מן הבנלי, ולעתים כשירי הגות עמוקים שהולבשו במלבוש "רחובי" ו"פשוט". כך או כך, בולט בהם חוסר תואם האומר "דרשני" בין נושאים ה"נמוכים" לעיצובם המיתי המרומם; בין האורך הרב ל"משקל הסגולי" המועט למראה; בין התמימות הילדותית לרעיונות והמעמדים הגותיים. רק לעתים רחוקות מתבלט בתוכם שיר רב אנפין, הראוי לניתוח שהוי.

אך גם ההיפך הוא הנכון: אפילו גוריה הרפים של לביאה מבפירה אינם חתלתולים כי אם גורי אריות. כך נהג דב סדן להסביר לתלמידיו משנתבקש ללמד זכות על יצירות הבוסר של גדולי הסופרים העבריים; ובאמת מעניין להיווכח שדווקא ענקי הספרות העברית – סופרים משיעור קומתם של ביאליק, עגנון ואלתרמן – לא נכנסו אליה בקול גדול, כי אם אט אט, בחשאי ובמהוסס. דווקא הם, שנודעו לימים כמי שיצרו נוסח חדש שהעמיד ממשכיכים וחקיינים למכביר, כתבו בראשית דרכם יצירות בוסר אפיגוניות ומביכות למדי, שבהן התמודדו עם מיטב נוסחי זמנם, ולא תמיד בהצלחה יתרה. את יצירותיהם אלה בחרו שלא לאסוף לתוך ספריהם, גם אם הם נתפרסמו כבר בעיתונים או בכתבי-עת, מחשש פן יביישו נעוריהם את זקנתם. רק במאוחר, ולאחר לבטי יצירה לא מעטים, מצאו הללו "קול אישי" משלהם, שנתחבב על הקוראים, והוציא להם מוניטין של סופרים מן השורה הראשונה.

אף על פי כן, לא פעם חזרו סופרים אלה בערוב ימיהם אל יצירות הבוסר המגומגמות שלהם, והתירו אותן לפרסום, השלימו אותן, או כתבו אותן מחדש, כאילו חשו שגם ה"גורים" הרפים הללו משנות הפריור הראשונות שלהם נושאים בחובם אותו "מטען גנטי" שעתידי היה להוליד את יצירותיהם הידועות שזכו לתהילה וליוקרה. על כן התיר ביאליק בערוב יומו לפרסם את שירי הנעורים שלו, וגם אלתרמן חזר כנראה בשנותיו האחרונות אל מחברת שירים *מצרפת*, הסיר ממנה את האבק, ודלה מתוכה מוטיבים למען ספר שיריו האחרון – *חגיגת קיץ* – שהוא לדעת אחדים מחוקרי אלתרמן גילוי ראשון ומיוחד במינו של הפוסט-מודרניזם העברי. כך, למשל, הוא מעלה באוב את דמותה המלצרית ג'ינטה, גיבורת שירו המוקדם "קונצרט לג'ינטה", ויוצר אותה מחדש כמלצרית "מרים-הלן", שביריעות הדפוס עוד נקראה בשם הישן-נושן

"ז'נט"; כך, לדוגמה, בהיזכרו בגביע מן השיר המוקדם "בעת שופר: לאם", שהוא ספק הגביע הקדוש מן הרומנסות, ספק סמל המיניות הנשית, ספק גביע היין המאווה שאליו משתוקק השתיין, הוא מציגו ב"חגיגת קיץ" בגלגול חדש ומעודכן כגביע הכסף המעוטר ששומר האב ליום חתונת בתו, גביע שחוזר לידיים הראויות לאחר תהפוכות גורל מופלאות. כשעלה בזיכרונו אותו "שד" שאחז במערה בכנף בגדו של הנער חמדן (משיר הבוסר "יתד"), הוא הביאו בגירסה מחודשת, מסויטת לא פחות מקודמתה, בדמות השד האוחז בידו של החנווני היורד למרתף באחד משירי "שירים באמצע". אלתרמן חזר אפוא בספר שיריו האחרון אל ראשוני שיריו שנגנזו, שיבה של משורר גדול המתבונן בעיניים מפוקחות בפרי נעוריו הבוסרי. מה חבל, שלמרות עיסוקו הארוך לאין קץ של מירון בשירי העלומים הללו אין ספרו עוסק כלל בהבשלתם המאוחרת של מוטיבים מתוכם.

ג. על כנפי הדמיון

כל העניינים הללו, ההיסטוריים והפנים-ספרותיים, אינם מעניינים ככל הנראה את מירון, שהחליט לעטות על עצמו חלוק של רופא פסיכיאטר, להשכיב את אלתרמן ואת שיריו על הספה, ולקבוע לגביהם מיני השערות שה"שמא" רב בהן על ה"כרי". לשם כך נטל הוא את שירי הנעורים של אלתרמן, שנתפרסמו במאמרו של ב"י מיכלי "הנער-המשורר" (בספר *מסה ופולמוס* רמת-גן 1973, עמ' 51-27), ועשאם "מפתח" להבנת סודות הנפש של הנער שהיה למשוררה הגדול של התקופה. כך הוא מנסה לשכנענו, למשל, ששיר נעורים בשם "האם", שבו האם צוללת במצולות ומוסרת את הבן לידי האב, אינו אלא שיר המעיד על דרך "הצלה" הכרוכה "בהדחת הקומפלקס האדיפאלי על ידי היפוכו – לא תפיסת מקום האב לצד האם, אלא תפיסת מקום האם לצד האב. השיר משקף אפוא בבירור את מצבו הנפשי של הנער, שהקשר החזק עם אביו תפס אצלו את מה שחסר עם אמו" (עמ' 90). הביטחון המופרז של מירון, בדבר היות שיר זה משקף כביכול "בבירור" את מצבו הנפשי של הנער המתבגר, וכי "אין אפשרות שלא לפרש את השיר בדרך זו" (עמ' 89), הוא ביטחון שאינו במקומו. לא פחות ממה ששיר זה עשוי ללמד על מצבו הנפשי הסעור של הנער בעת חיבור שירו, הוא עשוי ללמד על העניין האינטלקטואלי שהיה לו בסוגיית "חיים על קו הקץ". לא פחות משלפנינו שיר אישי ורגשי, לפנינו שיר בעל תשתית הגותית, המרָאָה, כמו ספרו של ריצ'רד דוקינס *הגן האנוכי*, מה מוכנים בני המין האנושי לעשות למען

קיום הגזע ובאלו נסיבות מוכן אדם להקריב את חייו למען זולתו. השאלה אלו ערכים שורדים בעת קטקליזם נורא היא שאלה שהעסיקה כידוע את אלתרמן בכל יצירתו, לסוגיה ולתקופותיה, למן שירי הבוסר שלו ועד ליצירותיו האחרונות.

"שיר ים" אחר של אלתרמן הנער – "בלב ים", שנכתב באביב תרפ"ה, בשנת עלייתה של משפחת אלתרמן ארצה – על בחור ש"שני לבות לז" המושכים אותו לשני כיוונים שונים, מתפרש אצל מירון כמסווה לקונפליקט פנימי העלול להוביל לפנטזיות אדולסצנטיות על התאבדות (עמ' 57). בניסיון להגן על ההנחה הספקולטיבית שלו נזקק מירון לטיעון ביוגרפי "מרשים": השיר מבטא געגועים לאבא-אמא שבגולה, בעוד שהוריו הביולוגיים של אלתרמן כבר היו בשלב זה בארץ. בהרגישו שאין טיעון זה חזק דיו, שואל מירון את עצמו ואת קוראיו: "האם הספקולציה של דורמן, הקושרת את כתיבת השיר בקשיי ההתערות של אלתרמן הנער בארץ היא 'מדעית' יותר? היא פסיכולוגיסטית פחות, חודרת פחות, מעניינת פחות, מלמדת פחות על משהו שכדאי לדעתו, שופכת פחות אור על הוויה שאנו רוצים באמת לשפוך עליה אור" (עמ' 57-58). מובאה זו שלפנינו מלמדת לא רק על כפל הדברים שבסגנונו הקל והשוטף של מירון, אלא גם על השיטה הפרשנית הבלתי זהירה שלו. אכן, הפרשנות הציונית הצנועה של דורמן הרואה בשיר ביטוי סמלי לקשיי ההתערות של הנער אמינה ומשכנעת הרבה יותר מן התיזה הפסיכולוגיסטית מרחיקת הלכת של מירון בדבר נטיותיו האובדניות של אותו נער עצמו. מדוע? מפני שהנחתו של דורמן משתלבת היטב במסורת ז'אנרית ארוכה של "שירי ים" שנתבססה בספרות ישראל וחרתה אותות ברורים על שירת אלתרמן – למן "שירי הים" של ר' יהודה הלוי ועד ל"ים לידער" של ביאליק, שבכולם נקרע הדובר בין שתי ארצות המולדת – ואילו דברי מירון נשארים בגדר השערה בעלמא, ללא ראיות תומכות כלשהן אפילו בתוך כלל יצירתו הענפה והמגוונת של אלתרמן.

היה זה חוקר הספרות והתיאורטיקן החשוב א"ד הירש (Hirsch), מחבר ספר היסוד *תקפות בפרשנות (Validity in Interpretation)*, שהמליץ לעוסקים בחקר הספרות לנקוט מתודה פרשנית הקושרת את היצירה לז'נר הפנימי שלה כדי להימנע מאסוציאציות אישיות "פרועות", חסרות שורש וענף. ראוי היה לו למירון לאמץ המלצה זו בניתוחו את שירי הנעורים הללו, או כאשר הוא פונה, למשל, לעסוק בפואמה הגנוזה "קונצרט לג'ינטה", שאותו כתב אלתרמן בתקופת לימודיו בצרפת. בשיר זה, שבמרכזו גבר אפל וצעירה זהובה, ספק מלצרית ספק פרוצה, מגלה המבקר המחשה של "הפנטזיות הסקסואליות שהוא [גיבור השיר] מקריין

במחשבותיו עתה על ידי הפיכת חדרו לבית ראינוע בעל ארבע מסכים" (עמ' 200). ואולם, התמונה המפוצלת ("מצד אֶלֵי צד אֶת רֵאשִׁי אֲמַלְט / כֵּל קִיר מְסֻרָה וּבִתְנֶךְ – גִּינְט... / אֶלְמָה הָאֲחַת, הַשְּׁנֵי מְצַחֲקָת, / בְּעֵין הַשְּׁלִישִׁית אֲבֹן דְּמַע דּוֹלְקָת, / גִּינְטָה רְבִיעִית" וכו') איננה תמונה קולנועית כל עיקר. היא מתארת "בסך הכול" מראָה מבית הקפה העירוני כפי שהוא משתקף דרך עיניו של גבר הלום יין שראייתו ניטשטשה ושיווי המשקל שלו הופר, גבר המעיד על עצמו "נפְּשִׁי כְּבָגְשָׁם זֵיו שׁוֹחֲקָת וּבּוֹכָה", תוך רמיזה לתיאור השקספירי על "זו עין בוכיה וְהַשְּׁנֵי צוֹחֲקָת" (ראו המלט, מערכה א', תמונה ב', בתרגומו של שלונסקי). מתברר כי למרות עיסוקו הארכני בשיר זה שרובו בוסר, שכח מירון דווקא את אחד השיבוצים היפים ביותר ששיבץ אלתרמן הצעיר בשירי העלומים שלו ("לִבְבִי – עוֹלָל דּוֹהֵר נְטוּל פְּתַנְת"), שאותו נטל מתוך המחזה מקבת (מערכה א', תמונה ז'): "like a naked new born babe[...] horsed upon the sightless couriers of the air" (ובתרגום א' ברוידא: "וְהַחֲמָלָה, כְּיָלֵד רַךְ, עֹלֵם, / עַל כְּנָף סוֹפָה אוֹ כְּכַרְבִּי שָׁמַיִם, / רְצִי אֲוִיר סְמוּיִים רְכּוֹבֵיהֶם").

לטיפול "פסיכולוגי" זוכה גם שיר העלומים "יתד", על סמליו ה"פרוידיאניים" הברורים והמובהקים (מערה, יתד). את שיר הנעורים הזה מציג מירון כשיר התוהה על הדואליות של החוויה המינית: "המימוש העצמי המיני המרדני 'תוקע' את האדם ואף ממית אותו. עם זאת, הוא מביא אותו לרגע עילאי של מיצוי עצמי" (עמ' 120). אריאל הירשפלד, בביקורת על ספרו של מירון, התמקד בשיר זה והעלה דרכו אפשרות פרשנית מורכבת ומעניינת יותר משל מירון, שלפיה אין השיר המוקדם הזה מכיל בהכרח תובנות על הסכנה שבמרד המיני, כפירושו של מירון, אלא ציור חוגג של "אני" דיכאוני ברגע התמורה שלו לחיי יצירה פוריים (אריאל הירשפלד, "על ספו של החור השחור", הארץ, תרבות וספרות, 3.8.2001). לטענת הירשפלד, מירון עוסק בדיכאונו של אלתרמן בכלים מוטעים, וכי מדיכאון כמו זה של אלתרמן אין "יוצאים" ואין "מבקיעים", כי אם הופכים אותו לקניין בעל ערך, לאובייקט רוחני עתיר משמעות, שאינו היפוכו של הדיכאון אלא ייצוגו הגאה ביותר. הירשפלד רואה בתקיעת היתד, המסמר את חמדן אל הקרקע בכנף בגדו, סמל של קמתה עצמית שהיא גם הפרקה עצמית: איבר הזכרות מחבר את חמדן אל הנבואה השורה עליו, חיבור של מוות, אבל גם של אין סוף אלוהי.

פירושו של הירשפלד חשוב להבנת השיר; דא עקא, הירשפלד מקבל כאקסיומה את הנחת היסוד של מירון שלפיה היה אלתרמן בעל אישיות דיכאונית. אך מאחר שגם את התפתחותו של ביאליק הצעיר תולה מירון באישיותו הדיכאונית, קשה שלא להבין שאין מילת הקסמים "דיפרסיה"

מהווה כלי שימושי ויעיל במיוחד לפענוחן של תופעות ספרותיות מורכבות וכה שונות זו מזו כיצירת ביאליק ויצירת אלתרמן. נהפוך הוא, "מילת קסמים" זו מתגלה עד מהרה כאותה "תרופה בדוקה" ששלף החולה המדומה שהיה לרופא "מדופלם" כל אימת שנדרש להפגין את ידענותו.

ביאליק היה כידוע אדם עממי ופתוח, איש מעשה ואיש רעים להתרועע, שכתב לידידיו מאות איגרות מלאות שמחת חיים ותנופת חיים (ולמען האמת גם שקע מפעם לפעם בהלוך רוח מלנכולי, שהתבטא בשאיפה טבעית ומובנת לפרוש מן ההמון הסואן ולחפש לעצמו "עליית גג" מבודדת). לעומתו היה אלתרמן אדם סגור וביישן, שלא הרבה בשיחות רעים וכתב מכתבים מעטים ומשמימים, אך אהב את החברותא הצוהלת של בית הקפה ואת מעמדו המיוחד בתוך החבורה. ביאליק נמשך בדרך כלל אל האורגני ואל ההרמוני, אל הגוונים הרכים ואל הצלילים המתמזגים, או היצר על אובדנם; ואילו אלתרמן נמשך בדרך כלל אל הצבעים העזים, אל החוטים הפרומים, אל האמירות העמומות, אל האוקסימורון (המסמיך רכיבים מנוגדים), אל הַזְאוּגְמָה (המסמיכה רכיבים שאינם מאותה רמת הפשטה) ואל שאר "צרימות" מודרניסטיות. אם שני סופרים בעלי אישיות כה שונה ופואטיקה כה שונה מקוטלגים אצל מירון תחת אותה קטגוריה עצמה – "אישיות דיכאונית" – מותר כמדומה לתמוה אם אבחנוה זו הינה כלי דק ומדויק, המאפשר לאוהזים בו להגיע לתובנות מעניינות, כאלה שאינן מטשטשות את ההבדלים בין סופר לסופר, בין יצירה ליצירה.

דווקא מירון, האוהב למצוא בשירים סימני מאבקים אדיפליים, צריך היה לזהות בשיר כדוגמת "יתד" את המאבק הבין דורי, במישור האישי והספרותי כאחד. לא קשה לגלות כי שיר זה עוסק בראש ובראשונה לא בדואליות של החוויה המינית, אף לאו דווקא בדיכאון היוצר ברגעי התהוותו, כי אם במלחמת הדורות ובמלחמה בין מערכות ערכים מנוגדות השולטות בחברה שבכל זמן ובכל אתר: בהתנגדותה של החברה הממוסדת האחוזת בשבי המוסכמות למרדן היהיר המבקש להגביה עוף ושלא ללכת בדרך החבוטה והמקובלת ("The Overreacher"); ובמילים אחרות: השיר עוסק בתשוקתו של היחיד הנבחר – שאותו מאשימה החברה הממוסדת ב"היבריס" – להגיע למחוזות שאליהם בני האדם הרגילים, בעלי הערכים הבורגניים, לא יתפסו לעולם. על רקע ההתנגשות של שתי מערכות הערכים המנוגדות האלה – של האדם הבינוני ושל הגאון איש החלומות – מתחוללת מלחמת הדורות בין זקני השבט השבויים בשבי

המוסכמות לבין חמדן, חסר הגבולות והמגבלות (ראו ניתוח מפורט של שיר זה בפרק 11 של ספרי).

הנטייה לקשור כל עניין שבשירים עם החוויות שעברו כביכול על אלתרמן, או להפכו להשלכה (פרוייקציה) של מצב נפשי, מובילה את מירון לדרך מלאה הימורים ומהמורות. כשם שכל קורא מבין שאת "רוצחיו" לקח המשורר הישר מספרות העולם לסוגיה (מן המיתוס של קין, משירי ויון ובודלר, מן הסיפורת של דוסטויבסקי, משירי הבוטים של ברכט על זונות ועל סכינאים ועוד), ולא מעולמו החווייתי, כך סביר להניח שאת שלל הפרוצות שבשיריו המוקדמים אסף כנראה אלתרמן, העלם הביישן בן העשרים, ממקורות פנים ספרותיים. האם לא סביר להניח שהפרוצה מרגו משיריו המוקדמים של אלתרמן היא גלגולה המודרני של הזונה מרגו משיריו הביניימיים של פרנסואז ויון? האין היא גלגול אורבני מושחת של מרגו התמימה (מקבילתה של גרטל) מאגדות האחים גרים? ולא פחות, האין מרגו (ההולכת בשירו של אלתרמן מכיכר הקונקורד אל הבסטיליה) גלגול "נמוך" של מרגו, המלכה הקדושה, שאהובה נלקח ממנה אל הבסטיליה מספרו של אלכסנדר דימא האב? המורכבות האין סופית של יצירת אלתרמן, העושה שימוש בטקסטים "קנוניים" ופולקלוריסטיים, ביצירות למבוגרים ולילדים, בדפוסים ובמוטיבים מן האופרטה ומשקספיר, נעלמת בספר פרפר מן התולעת בתוך ים של השערות ושל סברות פָּרס על אלתרמן שהתרוועע כביכול עם זונות רחוב והכיר את בתי הקלון של פריז, וכל זאת על סמך אמירה סתמית וסתומה למדי של המשורר (כפי שהביאה מפיו המבקר חיים גמזו, חברו של אלתרמן לנסיעה לצרפת, בריאיון שערך אָתו דורמן), כי יש "הרבה שירה בבתי הבושת" (עדותו של חיים גמזו הובאה בספרו של דורמן, נתן אלתרמן: פרקי ביוגרפיה, 1991, עמ' 203).

מפלל הערת אגב זו של אלתרמן, שיכולה הייתה להיאמר גם לאחר קריאה ברומן, או לאחר ביקור בתאטרון או בקולנוע, או "סתם" מתוך השערה בעלמא, מגיע מירון למסקנה מרחיקת הלכת שאלתרמן הכיר את הנעשה בבתי הבושת היכרות בלתי אמצעית. ברי, אין האמירה בדבר "שירת בתי הבושת" מלמדת דבר על התנסותו של אלתרמן ב"מסתרי פריז"; וגם אם נניח שחיים גמזו קרץ קריצת עין קלה ובלתי מהוגנת שנועדה לרמוז למה שמירון מיהר לקלוט, מאימתי בונים תלי תלים של הנחות על סמך איזו אמירת אגב שהשמיע חבר פגוע כארבעים ושלוש שנים לאחר מעשה, שנים שבמהלכן הספיק להיות שרוי ברוגז עם חברו שעלה לגדולה?

השערות פורחות ממין זה מעלה מירון גם באשר לאהבות העלומים של אלתרמן שאת פרטיהן הוא מכיר מתוך ספרו של דורמן ומן הדוקומנטציה שלו. הראיות שנותרו בכתובים מלמדות כי ידידתו של אלתרמן עבריה עופר-שושני נרתעה מפני קשר בר קיימא עם הצעיר המגמגם ובעל הפגמים המוטוריים, והעדיפה על פניו קשר נישואין "רגיל" ו"בטוח" יותר. לעומת זאת, הניה זיסלא, בריאיון שלא פורסם בספרו של דורמן ועל כן נעלם מעיני דן מירון, הודתה שהיא דווקא אהבה את המשורר הצעיר וקיוותה להינשא לו, אלא שאביו התנגד לנישואיהם וחיבל במערכת היחסים שנרקמה בינה לבין בנו. אילו טרח מירון והשיג את חומר הראיות הזה, המצוי בארכיון אלתרמן לכל דורש, ולא הסתפק בחומר המצוי בספרו של דורמן, הוא לא היה צריך להפליג על כנפי הדמיון ולבנות מגדלים באוויר.

הכול עומד כאן בניגוד לעובדות ולנתונים: חרף מכתבי התחינה ששיגר אלתרמן לעבריה "הייתי אומר ומבקש ממך לעזוב את הכול [...] ולבוא הנה אליי", "צריך שתבואי הנה לתמיד", וכיוצא באלה תחנונים מתחטאים, משער מירון שצעירה יפיפיה ומחזרת זו רמזה לאלתרמן על רצונה להינשא לו ולא נענתה (עמ' 381). שפר גורלה של עבריה מגורלה של הניה, שעליה שואל מירון: "אם הכירה בו [בשיר העלומים הגנוז "הראש הטוב"] הניה 'את עצמה', האם גם זיהתה את דמותה כזו של אישה מסרסת, הדוחה את מאהבה אך מותירה בידיה כפיקדון וכ'צעצוע' את איבר המין שלו?" (עמ' 396). אפשר לחתום פרשה מסופקת זו שבמרכזה אהבות הנעורים של אלתרמן בתחינתה של עבריה עופר – ששמרה על פרטיותה מכל משמר ואפילו סירבה להתראיין לאחר מותו של ידידה המשורר – בשיר הכלול בקובץ שיריה השלישי: "אל תהפכני בקלשון קלשון / עליה" (עבריה עופר, "אל תהפוך", בספרה *בעוד החלון פתוח*, תל אביב, 1984, עמ' 8).

ד. חוסר קשב לטקסט

כשכתב אלתרמן בשנת 1931 את שירו "יתד" הוא למד להבין – כמאמר המחזאי האיטלקי לואיג'י פירנדלו ש"כל אדם והאמת שלו". את האידאה האפלטונית של האמת – אותה אמת שנהג לימים להשמיע קולו של המחבר המובלע ב"טוריו" – משמיע בשיר זה דווקא הינשוף המיטיב להבין שבתוך חשכת המערה נגלית אמת שבני אדם זעיר בורגניים, האצים-רצים לעיסוקיהם באור היום, אינם מסוגלים לראותה ולזהותה.

ובמילים אחרות: אם יש איזו אמת אידאלית, אובייקטיבית יותר מרעותיה, הרי היא זו שמגיעים אליה בעזרת "עיני הנפש", שאינן עיני בשר ודם – עיניים המיטיבות לראות גם בחשכה: על סף התודעה או במצבי נפש קיצוניים כדוגמת השכרות. עיני הנפש של האמן אינן נרתעות מן החשכה, אף אינן יראות את אור השמש העזה, שכן "אפילו בארץ הבהירה ביותר אין העיניים הללו זקוקות למשקפי שמש". אם שירו של אָמֵן האמת קולע ללב הקורא, אזי מתרחש אותו רגע נדיר שבו הבלתי מובן נעשה שקוף ומובן. לקוראו הבא אליו בתביעות ובקובלנות על הקושי להבין את שיריו אומר אלתרמן הצעיר: "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" (ראו בספרו של נתן אלתרמן, במעגל, תל-אביב 1975, עמ' 16).

אלתרמן דיבר לא אחת בשיריו ובמאמריו המוקדמים על אותו רגע חסד נדיר של הצטללות, שבהם נגלית לאמן איזו תובנה חד-פעמית ולקורא – אותה אמת סמויה של השיר העמום, הזר והמוזר. רעיון זה בדבר האמת הבהירה המתגלה בתוך האובך בא לימים לידי ביטוי פיוטי באחד משיריו ה"אָרְס פואטיים" החשובים – "השיר הזר" – שבו השיר מדומה לאסיר שהושם מאחורי סורג ובריח, שאינו מוכן לחשוף את סגור לבו ולהסגיר את אָמו (את הביוגרפיה שלו, את סודות ארצו ומולדתו, את הנושאים הקרובים ללב). בשורות החותמות שיר זה, פונה הדובר אל האם בנימה מתנצלת ותובעת כאחת:

אל תראיהו כְּנֶר... הֵה, מֵה קֵל לְעוֹרֵר
אֶת לְבוֹ
הַשּׁוֹאֵל – אֵיךְ?
הֵן יָדַעְתְּ – כִּי תִשָּׁבֵי לְקִרְאוֹ לְאוֹר נֶר,
כֵּל אוֹת בּוֹ אֵלֶיךָ תִּסְתַּדֵּךְ.

זהו אותו רגע נדיר של חסד, שבו השיר קולע ללב קוראו כאותה איגרת טעונת רגשות שהגיעה מִבֵּן הַסּוּבֵל בְּכִלְאוֹ לֵאמֹר אוהבת שבמרחקים; רגע חסד שבו בהעלם אחד נעשה שיר בלתי מובן שקוף כזכוכית. האם הגיע מירון בפרשנותו לאותם רגעים נדירים שבהם השיר האלתרמני מחייך לִמְפָרְשֵׁיו ולקוראיו מבעד לערפל? לאו דווקא, ניתוחו של מירון אינם מזהים בדרך-כלל את התמונה הניבטת מאחורי הזכוכית המפויחת. נהפוך הוא, ניתוחו לא אחת מעמעמים שירי בוסר סכמטיים למדיי, שלא קשה

במיוחד למצוא בהם את המפתח לפיצוח חידתם, ועוטפים אותם במסך סמיך של ערפל.

דוגמה מובהקת לכך ניתן למצוא בניתוח השיר "וריאציה", המשתרע על פני עמודים רבים (עמ' 417-418; 456-447), הרבה מעבר למה שהעיסוק בשיר בוסר כזה עשוי להצדיק. כאן מזהה מירון – בעקבות ב' ערפלי – את דברי אוֹתָלו המכבה את הנר בחדרה של דסדמונה, אף קושר את התמונה לבלדה של ברכט על אנה קש (הנקראת משום מה בספרו של מירון "אֶנְקֶשׁ"). ואולם, איתור הרמיזות הללו, החשובות עד מאוד להבנת השיר, אינו מונע ממירון מלהשמיע את הטענה המופרכת שלפיה "שניהם, נערת הרחוב והגבר הקונה את שירותיה [...] הם 'התמימים' ו'היפים', הניצבים אל מול יישות פגומה ומכוערת, המזוהה עם האיש והאישה ה'כשרים' [...] השמים הם 'אפיריון', חופת כלולות אותנטית ונהדרת, לעומת החדר המיוזע" (עמ' 453). הרי לנו דוגמה מובהקת לפרשנות המגלה חוסר קשב לטקסט ולזרמיו התת-קרקעיים ושבה יד ימין אינה יודעת מה עושה יד שמאל.

הדובר בשיר זה, שהוא ספק רוצח אפל, ספק האנשה רווית אלימות של האופל, פוגש בדרך פרוצה שאותה הוא קונה במיטב כספו וחרוזי אתננו ("בְּזֶהָב יָמִי הַמְצַטְלֵצֵל") כדי לכבות את אורה, לקפד את פתיל חייה: "אֶנִי נוֹהֵג תְּמִיד מְנוֹרָה כְּמוֹךְ לְקַסֵּת/ וְלִכְבוֹתָהּ פְּתָאִם הַהֲנָאֵת הַצֵּל". המילים "אֶתְהִי הַמְנוֹרָה וְשֵׁנִית אֶכְכְּנָה" שבפתח "השיר הזר" (כוכבים בזוץ), אכן מזכירות את דברי אוֹתָלו המכבה את נרה של דסדמונה לפני שפיבה את נר חייה: "כְּבֵה הַנֵּר, וְקוּם כְּבֵה הַנֵּר" (אוֹתָלוּ, מערכה חמישית, תמונה שנייה). גם המשכו של השיר מזכיר את פרשת אוֹתָלוּ ודסדמונה, וכדברי הרוצח המבטיח לאהובתו חיים שלאחר המוות, לאחר שיטול את חייה: "עֲלִינוּ הַשָּׁמַיִם אֶפְרַיִן גְּבוּהָ/ וּפְנָסִי כְּכוֹת עֲדִינוּ לְפָלוֹלוֹת". הרוצח מבטיח אפוא לזונה "חופה שחורה" של עצי ערבה, שכמוה כחתונת מתים (ממש כבשירים מוקדמים אחרים של אלתרמן, כגון שיריו "מזימה", "קונצרט לג'ינטה" ו"הראש הטוב"). הערבה הבוכייה (willow) משירה העגמומי של דסדמונה הופך כאן ל"עץ" מלאכותי, מעשה ידי אדם: לפנס חשמל, המכונה "פנס כְּכוֹת", שלאורו מהלכת הזונה ה"תמה" ברחובות העיר המודרנית, מבלי שתדע מיהו הגבר האלים והאפל, תרתי משמע, האורב לה וזומם להמיתה.

נראה שמירון החמיץ אפוא את כוונת השיר לחלוטין: את מחוות ה"אבירות" שבשיר "וריאציה" – מחוותיו של רוצח אלים, בעל מתק שפתיים, כמו "הרוצח התמים" מן השיר האלתרמני הידוע "איגרת" –

מפרש מירון כפשוטן. לדבריו, הגבר רוצה לרצוח את הפרוצה, אך אחר-כך נעשה אבירי, ורואה באהבתם אהבה אמתית מזו של אלה הבורגנים השוכבים על יצועם וישנים שנת ישרים. אולם, פרשנות שגויה זו של מירון מתעלמת משיר ה-Willows (שיר עצי הערבה, או אילנות הַכּוֹת) המפורסם של דסדמונה, הוא השיר העגום המושר לפני מותה ומבשר אותו:

The poor soul sat sighing by a sycamore tree,

Sing all a green willow:

(*Othello*, IV, iii, ll. 41-42, *et passim*)

מירון אף מתעלם מגורלה של אנה קש, שבעלה רצח אותה כפי שאותלו רצח את דסדמונה. ה"אידיליה" של החתונה היא אפוא אידיליית כזב מצמררת, שבה ה"חתן" לא יהיה "חתן דמים", כי אם תליין ומלאך המוות, וה"כלה" לא תהיה אלא "כלת דומה" (בנקודת ההווה שבה מתרחשת עלילת השיר, היא עדיין אינה יודעת מה צפוי לה מידי הגבר האלים המבטיח לה עתיד ורוד). דברי הדובר לאישה אודות אהבתם ה"טהורה" הם אפוא למצער דברים חדורי אירוניה טרגית, המכשירה את הקרקע למותה, ולא "אתחלתא דגאולה, נס התמורה המתקנת את האדם ואת לילות כנען ומחזירה אותם ליופיים", כהנחתו חסרת השחר של מירון. יתר על כן, ניתן היה לצפות ממירון, עורכם הראשי של כתבי אצ"ג, שיזוהה ששיר בוסר זה של אלתרמן אינו אלא תגובה לדברים הקשים והציניים שהשמיע אצ"ג בסוף שנות העשרים, לנוכח החיים המתנהלים בארץ "כסדרם": "ובינתיים יפים הלילות בכנען... [...]. אלה פלאי דמיון של רוצחים אשר עוד לא כתובים הם עלי גליון [...]. כגדול עם אשתו, כן הנער מצחק עם אשתו הקטנה" (*חזון אחד הלגינות*, הוצאת סדן, תל-אביב תרפ"ח, עמ' לא).

תלמידי האוניברסיטה הפתוחה ימשיכו אפוא ללמוד מתוך ספר הלוקה בכל הפגמים האפשריים (עובדות משובשות שעל מקצתן הערנו כאן בפרק 11, ניתוחים מימיים הלוקים בהבנת הנקרא, שגיאות כתיב רבות במילים הצרפתיות שבהן הוא מתנאה ועוד). בראש ובראשונה הספר חוטא בחטא הארכונות והטרחנות. על יצירות נעורים בוסריות ומלאות פגמים מגיש לנו מירון קערה מלאת קצף, מבלי שינסה לפרט מהו רישומן של יצירות גנוזות אלה על היצירה ה"קאנונית" המוכרת, זו שהקנתה לאלתרמן את מעמדו הרם והמוצדק כגדול המשוררים שקם בספרות העברית אחרי ביאליק. הספר אינו מסביר בעמקות כיצד נתגלגל הרוצח

מן השירים המוקדמים ל"רוצח" שבשיר הווידוי הידוע "איגרת" ומהי מהות הרצח שביצע; כיצד נתגלגלה טילטיל התלתלית (מן הפנטזיה נוסח מטרלינג של גיבור "קונצרט לג'ינטה") לחמוטל במחלפות הדם; כיצד נתגלגלה המלצרית מן השירים הפריזאיים לפונדקית מ"כוכבים בחוץ", וכיצד מצאו המוטיבים מאגדות האחים גרים את דרכם לשירים ידועים כגון "כיפה אדומה" ו"רועת האווזים". חשיבותן של יצירות הבוסר הללו ניכר בפרות שגמלו והבשילו ברבות הימים, ולא לה, כאמור, אין ספרו של מירון מקדיש כל דיון.

לא כל יום נכתב מחקר רב היקף על חייו ויצירתו של סופר עברי, ומה גם ספר לימוד שעתיד להזין קורס אוניברסיטאי, שלמענו נוהגת האוניברסיטה הפתוחה להכשיר מדריכים ולהפיק חוברות עזר. המפגש בין יוצר דגול כאלתרמן למבקר מרכזי כמירון עשוי היה לעורר ציפייה לספר יסוד, שישכיל להתמודד כראוי עם "פְּלֵא הַנְּלֵד פְּרָפֶר מִן הַתּוֹלְעַת". מה רבה האכזבה להיווכח שבמקום להתמודד התמודדות של ממש עם תהליכי התגבשותו של המשורר, הגיש המחבר לקוראיו ניתוחים, המפרשים את המובן מאליו והפוסחים על חידות קשות לפתרון, וכן ריבוי של הפלגות פסיכולוגיסטיות, הכופות את אישיותו של המפרש על החומר המפורש. אכן, במקום שבו נדרשה עבודת ביוגרף, הוגשו לקורא "שיחות" חופשיות ואישיות, ובהן השערות מרחיקות לכת שעשויות היו אולי לפרנס מאמר מעניין (גם אם בעל חשיבות מחקרית שולית) אילו חיברוהו במשותף חוקר ספרות ופסיכולוג. הבה נודה: אפשר שבאישיותו של נתן התינוק בן השנתיים-שלוש היה "צד אפל", כניחושו של מירון בעמ' 20, ואפשר שלא; אפשר שאמו של אלתרמן הייתה אם קרה ומרוחקת, כהשערותו בעמ' 35, ואפשר שלא; אפשר שאלתרמן גילה בקיאות מכלי ראשון בהווי בתי הבושת של פריז, כהשערותו בעמ' 110, ואפשר שלא. דבר אחד ברור: אך מה להשערות ביוגרפיסטיות פסיכולוגיסטיות אלו, ולסטודנטים לספרות, שעתידים לקבלן בעל כורחם כתורה מסיני, באין להם כלים כלשהם לבדוק את מידת תקפותן?!

רשימת המקורות

כתבי אלתרמן

- במעגל, מאמרים ורשימות תרצ"ב-תשכ"ח, תל-אביב תשל"א.
 החוט המשולש, מאמרים, תל-אביב תשל"א.
 הטור השביעי, תל-אביב תש"ח.
 המסכה האחרונה, תל-אביב תשכ"ט.
 חגיגת קיץ, תל-אביב תשכ"ה.
 כוכבים בחוץ, תל-אביב תרצ"ח.
 מחזות, תל-אביב תשכ"ו; תשל"ג.
 ספר החידות, תל-אביב תשל"א.
 עיר היונה, תל-אביב תשי"ז.
 פזמונים ושירי זמר, א-ב, תל-אביב תשל"ז-תשל"ט.
 רגעים, א-ב, תל-אביב תשל"ד.
 שירי מכות מצרים, תל-אביב תש"ז.
 שירים שמכבר, תל-אביב תשכ"א.
 שירים מפריז, מחברת בכתב-יד השמורה בארכיון אלתרמן שבמרכז קיפ לחקר הספרות העברית, אוניברסיטת תל-אביב).
 שמחת עניים, תל-אביב תש"א.

חיבורים על אלתרמן ויצירתו

- אופנהיימר, יוחאי. הזכות הגדולה לומר לא: שירה פוליטית בישראל, ירושלים 2003.
 אידר, דרור. אלתרמן – בודלר, פריס – תל-אביב (אורבניות ומיתוס בשירי "פרחי הרע" ו"כוכבים בחוץ"), ירושלים 2003.
 אלון, עלי ויריב בן-אהרון (עורכים), נתן אלתרמן, שמחת עניים (מסכת), [במרכזה נוסח מורחב של מאמרו של שליו (1992)], מחברת שדמות, 14, טבעון 2001.
 באומגרטרן, אורה (עורכת). נתן אלתרמן: מבחר מאמרים על שירתו, תל-אביב 1971.
 ביאליק, חיים נחמן. שירים תר"ן-תרנ"ח. מהדורה מדעית, תל-אביב 1984.
 בלבן, אברהם. הכוכבים שנשארו בחוץ, תל-אביב 1981.
 בן-טולילה, יעקב ואהרן קומם, קונקורדנציה לשירים שמכבר של נתן אלתרמן, הוצאת הספרים של אוניברסיטת בן-גוריון בנגב, באר-שבע תשנ"ח.
 ברזל, הלל. שירת ארץ-ישראל: אברהם שלונסקי, נתן אלתרמן, לאה גולדברג, תל-אביב 2001.
 בר-יוסף, חמוטל. "עלילה ומשמעות ב'שמחת עניים' על רקע הדקאדנס והסימבוליזם בספרות הרוסית" (בתוך: שמיר ולוז [1991] עמ' 223-239).
 גולומב, הרי. "בדיות וקניינים – עיונים בשירת אלתרמן", קשת, חוב' יא (נדפס שוב בתוך באומגרטרן [1971], עמ' 162-179).
 גולומב, הרי. "בדיות וקניינים – עיונים בשירת אלתרמן", קשת, חוב' יא (נדפס שוב בתוך באומגרטרן [1971], עמ' 162-179).

- גילולה, דבורה. "תרגומיו של נתן אלתרמן לבמה העברית", לשון ועברית, 7 (ניסן תשנ"א), עמ' 5-13.
- גילולה, דבורה. מול תגמול מחיאות הכפיים: נתן אלתרמן והבמה העברית, תל-אביב 2008.
- דורמן, מנחם (עורך). בין המשורר למדינאי (בן-גוריון ואלתרמן בשיר ובאיגרת), תל-אביב תשמ"ז.
- דורמן, מנחם. אל לב הזמר: פרקי ביוגרפיה ועיון ביצירת אלתרמן, תל-אביב תשמ"ז.
- דורמן, מנחם. נתן אלתרמן: פרקי ביוגרפיה (ערכה והביאה לדפוס דבורה גילולה), תל-אביב 1991. מהדורה מחודשת ומורחבת של דורמן תשמ"ז.
- דורמן, מנחם ואהרן קומם (עורכים), אלתרמן ויצירתו, באר-שבע ותל-אביב 1989.
- הירשפלד, אריאל. "על ספו של החור השחור", הארץ, תרבות וספרות, י"ז באב תשס"א (3.8.2001).
- דורמן, מנחם. "פולמוס שירי המלחמה: במלאת עשרים שנה לפטירת נתן אלתרמן", מאזנים, סד, 8 (ניסן תש"ן; אפריל 1990), עמ' 47-48.
- הלפרין, חגית. "יל"ג יזום ללא יל"ג: יחסו של אברהם שלונסקי ליל"ג", סדן, ג (עיונים ביצירת יל"ג גורדון), בעריכת זיוה שמיר, תל-אביב תשנ"ח, עמ' 331-338.
- הלפרין, שרה. ז'אנר הרשומון בסיפורת הישראלית, ירושלים 1991.
- הרושובסקי, בנימין (עורך). ירשי הסימבוליזם בשירה האירופית, מבחר מאניפסטים, מאמרים, הכרזות – עבריים ומתורגמים משפות שונות, ירושלים 1965.
- זך, נתן. "הרהורים על שירת נתן אלתרמן", עכשיו, 4-3 (תשי"ט), עמ' 109-122.
- זך, נתן. זמן וריתמוס אצל ברגסון ובשירה המודרנית, תל-אביב 1966.
- זרטל, עדית. זהבם של היהודים – ההגירה היהודית המחתרנית לארץ-ישראל (1945-1948), תל-אביב 1996.
- חבר, חנן. "הציה הסרבנית ויד הברזל המושלת", מחברות אלתרמן, ג (1981), עמ' 226-290.
- חבר, חנן. פתאום מראה המלחמה: לאומיות ואלימות בשירת שנות הארבעים, תל-אביב 2001.
- טרטנר, שמואל. "שולמית של מחר בהדרה מתלבשת" (עמדתו של אלתרמן בסוגיות "כור ההיתוך" ומלחמת התרבות), מאזנים, כרך ע"ה, גיל" 1, טבת תשס"א, עמ' 35-28.
- טרטנר, שמואל. "הגורל היהודי כשדכן: עיון בשיר 'חופת ימים' ממחזור שירי 'עיר היונה' לנתן אלתרמן", עלי שית, 46, תל-אביב 2001, עמ' 31-36.
- יניב, שלמה. הבלדה העברית בת זמננו: מסורת וחידוש, חיפה 1999.
- כנעני, דוד. "על קו הקץ: על שירת נתן אלתרמן", בינם לבין זמנם, מרחביה 1955, עמ' 220-254.
- לאור, דן. השופר והחרב: מסות על נתן אלתרמן, תל-אביב 1983.
- לאור, דן (הדיר והוסיף אחרית דבר). על ישתי הדרכים: דפים מן הפנקס, תל-אביב תשמ"ט.
- לאור, יצחק. אנו כותבים אותך מולדת: מסות על ספרות ישראלית, תל-אביב 1995.
- לוז, צבי וזיוה שמיר (עורכים), הפואמה המודרניסטית ביצירת אלתרמן, רמת-גן 1991.

- לוי, ישראל. "קולות מן העבר בהווה: השפעות השירה העברית בימי הביניים על 'שמחת עניים' של נתן אלתרמן", בתוך: צבי מלאכי (עורך), *על שירה וסיפורת*, תל-אביב, 1977, עמ' 33 – 66.
- מגד, מתי. "נוסח ישן ונוסח חדש", *משא (למרחב)*, שנה ז, גיל 50 (29.11.1957), עמ' א-ב.
- מגד, אהרן. "אלתרמן ושירת קו הקץ", בתוך *מנחם דורמן ואהרן קומם (עורכים)*, *אלתרמן ויצירתו*, תל-אביב 1989, עמ' 21 – 27.
- מגד, מתי. "שירת אלתרמן ועולם הבלדה", *משא (למרחב)*, 1.8.1959.
- מירון, דן. *פרפר מן התולעת: אלתרמן הצעיר ויצירתו*, תל-אביב 2001.
- נאור, מרדכי. *הטור השמיני: מסע היסטורי בעקבות הטורים האקטואליים של נתן אלתרמן*, תל-אביב 2006.
- נתן, אסתר. *מקורות לפואמה "שמחת עניים" לנתן אלתרמן, הספרות, ב, חוברת 1 (1969)*, עמ' 245-250.
- סדן, דב. "במבואי עיר היונה", *בין דין לחשבון*, תל-אביב תשכ"ג, עמ' 124-130.
- ערפלי, בועז. *עבותות של חושך: על 'שמחת עניים' לנתן אלתרמן*, תל-אביב תשמ"ג.
- ערפלי, בועז. "מ'בית נתיבות' ל'תחנת שדות': עיון השוואתי בשלושה שירים של אברהם שלונסקי ובשיר משולש של נתן אלתרמן", *תעודה*, טז-יז, תל-אביב (תשס"א), עמ' 617-653.
- ערפלי, בועז. *חדוות ההשוואה: תמורות בשירה העברית המודרנית*, תל-אביב 2005.
- ערפלי, בועז. *שורת המורדים: מחקרים בספרות העברית החדשה*, ירושלים 2009.
- פיינגולד, בן-עמי, מ'כלניות' ל'פונדק הרוחות' – *אלתרמן המחזאי*, תל-אביב 2009.
- צורית, אידה. *הקרן והברית*, תל-אביב תשל"ד.
- צימרמן, שושנה. *לפניך תאומים (על העיקרון המכונן ביצירת נתן אלתרמן)*, טבעון 1997.
- קורצווייל, ברוך. "הערות ל'עיר היונה' של נתן אלתרמן", בתוך ספרו: *בין חזון לבין האבסורדי*, ירושלים ותל-אביב תשכ"ו, עמ' 181-201 (עמ' 191-211 במהדורת תשל"ג).
- קרטון-בלום, רות. *בין הנשגב לאירוני, כיוונים ושינויי כיוון ביצירת נתן אלתרמן*, תל-אביב תשמ"ג.
- קרטון-בלום, רות. *הליץ והצל: 'חגיגת קיץ' – הפואמה המניפאית של נתן אלתרמן*, תל-אביב תשנ"ד.
- ריבלין, חנה. *הסטרוקטורות והמשמעות של "שמחת עניים" לנתן אלתרמן מבחינת המורשת הלשונית*, עבודת מ"א בהדרכת אברהם שאנן, רמת-גן תשמ"א.
- שביט, אליעזר. "שירי עיר נצורה", בתוך: *שלוש אשמורות*, תל-אביב 1964, עמ' 153 – 167.
- שביט, עוזי. "השיר הפרוע – קווים לסגנונה ולאקלימה הספרותי של השירה הארץ-ישראלית בשנות העשרים", *תעודה*, ה, תל-אביב (תשמ"ו), עמ' 165-183.
- שביט, עוזי. *חרוז ומשמעות, עיונים בפואטיקה היסטורית של השירה העברית*, ירושלים 1993.
- עוזי שביט, *שירה מול טוטליטריות: אלתרמן ו"שירי מכות מצרים"*, חיפה ותל-אביב 2003.

שביט, עוזי. לא הכל הכלים והבל: החיים על קו הקץ על-פי אלטרמן, תל-אביב 2007.

שחם, חיה. הדים של ניגון: שירת דור הפלמ"ח וחבורת "לקראת" בזיקתה לשירת אלטרמן, תל-אביב 1997.

שלו, מרדכי. "מי מפחד מ'שמחת עניים'?", אלפיים, קובץ 5 (1992), עמ' 206-152; שם, קובץ 6 (1992), עמ' 211-253.

שמיר, זיוה. עוד חוזר הניגון: שירת אלטרמן בראי המודרניזם, תל-אביב 1989.

שמיר, זיוה. על עת ועת אתר: פואטיקה ופוליטיקה ביצירת אלטרמן, תל-אביב 1999.

שמיר, זיוה. תבת הזמרה חוזרת: על שירי הילדים של נתן אלטרמן, תל-אביב 2005.

שמיר, משה. נתן אלטרמן – המשורר כמנהיג, תל-אביב 1988.

מפתח האישים והעניינים

אבסורד
אוליפנט, לורנס
אופנהיימר, יוחאי
אורפז, יצחק
אינדיוידואלים
אביגל, שוש
אבסטרקט (ראו הפשטה)
אודסה
אוניברסליזם
אוקסימורון
אורבניזם
אימפרסיוניזם
אירוניה
אלגוריה, אלגוריות
אלון, עלי
אליוט, ג'ורג'
אליוט, תומס סטרנס
אליעזר, רפאל
אלף (כ"ע)
אלתרמן, בלה
אלתרמן-להב, לאה
אלתרמן, יצחק
אלתרמן, נתן
אלתרמן-מרכוס, רחל (ראו מרכוס)
אלתרמן-אתר, תרצה (ראו אתר)
אמריקניזציה
אנ-סקי, ש' (שלמה זיינביל רפפורט)
אסתטיציזם
אפוסטרופה
אפלטון
אפרת, ישראל
אקזיסטנציאליזם
אקספרסיוניזם

ארכיטיפליות
אתר, תרצה
באומגרטן, אורה
בודלר, שארל
ביאליק, חיים נחמן
ביוגרפיה, ביוגרפיזם
ביירון, הלורד
בלדה
בלובשטיין, רחל (ראו רחל המשוררת)
בלוק, אלכסנדר
בן-אהרון, יריב
בן-גוריון, דוד
ברגר, אהרן
פרון, דבורה
ברוידא, אפרים
בריוסוב, ולרי
ברכט, ברתולד
ברלין
ברנר, יוסף חיים
ברקוביץ, יצחק דב
פרת, רולן
בת-מרים, יוכבד
גוברין, נורית
גוטמן, נחום
גולדברג, לאה
גורי, חיים
גזית (כ"ע)
גימנסיה הרצליה (ראו הרצליה)
גינזבורג שאול ופסח מארק
גינזבורג, שמעון
גלעד, זרובבל
גמזו, חיים
גרים, האחים
גרינברג, אורי צבי
דבר (עיתון)
דוסטויבסקי, פיודור מיכאילוביץ'

דורמן, מנחם
דיאטומטיזציה (ראו הזרה)
דיין, משה
דיפמיליאריזציה (ראו הזרה)
הארץ (עיתון)
הדים (כ"ע)
הומניזם
הזו, חיים
הזרה
היטלר, אדולף
הילפרין, יחיאל
היסטוריוסופיה
הירשפלה, אריאל
הכהן, אליהו
הלל, ע' (הלל עומר)
הלפרין, חגית
הלקין, שמעון
המאירי, אביגדור
"המטאטא" (תאטרון)
הספרות (כ"ע)
העפלה
הפועל הצעיר (עיתון)
הפשטה
הרשב, בנימין
הרצל, בנימין זאב
הרצליה, גימנסיה
השכלה, תנועת
ויון, פרנסוא
וייצמן, חיים
וינה
ורהארן, אמיל
ורלן, פול
ורשה
זיסלא, הניה
זך, נתן
זרטל, עדית

חבר, חנן
חידוד
חסידות
טבנקין, יוסף
טוינבי, ארנולד
טורים (כ"ע)
טלמון, יוסף
טמקין, יהושע
טרטנר, שמואל
טשרניחובסקי, שאול
יאקובסון, רומן
יהושע, אברהם ב'
יידיש, יידישיזם
ינאית, רחל
יניב, שלמה
יפה, ראובן
ירושלים
כור ההיתוך
כנעני, דוד
"כנענים"
כצנלסון, רבקה
כרמי, ט' (כרמי טשרני)
כתובים (כ"ע)
לאור, דן
לאור, יצחק
לוינ, הרי
לוינ, מנשה
לוח הארץ (כ"ע)
לטרון
ליבוביץ, ישעיהו
ליסיצקי, אפרים
למרחב (עיתון)
לקראת (כ"ע)
מגד, אהרן
מגד, מתי
מהרשק, בני

מולייר (ז'ן בטיסט פוקלן)
מוסנזון, יגאל
מוסקבה
מחברות לספרות (כ"ע)
מטרלינק, מוריס
מימזיס
מירון, דן
מיתולוגיה, מיתוס
מלחמת השחרור
מלחמת ששת הימים
מנדה-לוי, עודד
מעריב (עיתון)
מקבריות
מריאט, פרדריק
מרכוס, רחל
מרקסיזם
משורר לאומי
נאו-סימבוליזם (ראו סימבוליזם)
נאור, מרדכי
נאורות
נבוקוב, ולדימיר
נגיד, חיים
נוה, חנה
נורמן, יצחק
ניצשה, פרידריך
נבסי
סדן, דב
סולם (כ"ע)
סוראליזם
סטוצ'קוב, נחום
סיון, אריה
סילקינר, בנימין
סימבוליזם ונאו-סימבוליזם
סנד, יונת ואלכסנדר
סרטר, ז'ן פול
עגנון, שמואל יוסף

עוז, עמוס
עופר, עברייה
עיתון 77 (כ"ע)
עמיחי, יהודה
ערפלי, בעז
פוליפוניות
פולקלור
פירנדלו, לואיג'י
פלמ"ח
פן, אלכסנדר
פסטרנק, בוריס
פציפיזם
פרדוקס
פרו, שרל
פרודיה
פרידלנדר, יהודה
פריז
פרימיטיביזם
צוקרמן, יצחק (אנטק)
צוקרמן (לובטקין), צביה
צור, ראובן
ציונות
צימרמן, שושנה
צ'מברליין, נוויל
צמח, שלמה
צמרת, צבי
צ'רצ'יל, וינסטון
קבלה
קוויזלינג, וידקון
קולוניאליזם
קונרד, ג'וזף
קורצווייל, ברוך
קונוונציה
קומוניזם
קוסמופוליטיות
קייב

קינן, עמוס
קיסינג'ר, הנרי
קשינב
קלזנר, יוסף
קלסיציזם
קמזון, יעקב דוד
קרטון-בלום, רות
קריב, אברהם
קריץ, ראובן
קרני, יהודה
רבינוביץ, אלכסנדר זיסקינד
רובינא, חנה
רומל, ארווין
רחל המשוררת
רטוש, יונתן
ריבלין, חנה
ריבנר, טוביה
ריתמוס
רמון, שלומית
רסין, ז'ן
רצבי, שלום
רשומון
שביט, עוזי
שגל, מרק
שחם, נתן
שטיינברג, יעקב
שלו, מאיר
שלו, מרדכי
שלום, ש' (שלום יוסף שפירא)
שלונסקי, אברהם
שמואל הנגיד
שמיר, זיוה
שמיר, משה
שמעונוביץ, דוד (ראו שמעוני)
שמעוני, דוד
שניאור, זלמן

שפנגלר, אוסוולד
שקספיר, ויליאם
תל-אביב