

מבוא

הסיף, הנוצה וסוס העץ "משורר לאומי" הכותב "אפוס" לילדים

אלהי צוּנְי שאת לעולָלֶיךָ,
מעֵנֵי הָרֵב, שְׁקָדִים וְצִמּוּקִים.
("פגישה לאין קץ")

בית אבא

שנים לא-מעטות לפני שהחלו אברהם שלונסקי ולאה גולדברג, חבריו של נתן אלתרמן לאסכולה, לשלוח ידם בכתיבה לילדים ולנוער, כבר עלה בידו להרים תרומה נכבדה משלו לספרות הילדים העברית. סמוך לשובו מלימודיו בצרפת, בשנת 1932, הוא החל לשלוח ידו בחיבורם של שירים ודקלומים, והם נתפרסמו לעתים מזומנות - לקראת החגים בעיקר - במוסף לילדים של דבר (וכן בעיתון כלנוע שבו הועסק באותה עת). במקביל, נפנה אלתרמן גם לתרגומן של יצירות מופת מן הסיפורת העולמית, והן ראו אור בסדרות פופולריות לילדים ולנוער של הוצאת שטיבל. כן החל בחיבורן של מעשיות מחורזות, כדוגמת זה היה בחנוכה (שנועדה לימים גם בשם נס גדול היה פה, יצירה ששימשה בזמנה לצורכי המחֶזָה בגנים ובכיתות הנמוכות); ואף החל בתרגומם מרוסית של שירים ומערכונים, ואלה נתפרסמו במקראות של בתי-הספר העממיים.

יש להניח כי פנייתו זו של אלתרמן הצעיר לענף ספרות הילדים נבעה קודם כול ממניעים ביוגרפיים - מעשיים ואידאולוגיים - שנכרכו אלה באלה לבל י הפרד. שורשיהם נעוצים בבית אבא: אביו של נתן, יצחק אלתרמן, היה כידוע מחלוצי גן הילדים העברי ומקובעי דפוּסִיו. בעלומיו לימד האב בבית הספר

העברי "המתוקן" בוורשה, מיסודו של אהרן ליבושיצקי, שהיה המשורר הראשון שכתב ופרסם שירים מחורזים ושקולים לגיל הרך בשפה העברית. יצחק אלתרמן פתח גן ילדים עברי בוורשה בשנת 1909, אחד הראשונים מסוגו, ובו לימד את חניכיו הרכים על-פי שיטת פֶּרְבֵּל, שעיקרה משחקים סמליים, דקלומים, חידות, מערכונים מחורזים, שירים וריקודים, על-פי סדר מחזורי קבוע. בשנת 1910, היא שנת הולדתו של בנו נתן, יסד יצחק אלתרמן "קורסים פרבליים" לגננות עבריות, ואלה הקימו גני ילדים עבריים בוורשה ובנותיה. באותה עת לא שררו בוורשה כל אותן הגבלות חמורות על החינוך העברי שהטיל ברוסיה עצמה המשטר הצארי הרופף של טרם ימי המלחמה. על כן נדרו אליה אנשי חינוך מובהקים, שגדלו ונתחנכו ברוסיה, כדוגמת יצחק אלתרמן ויחיאל הלפרין, אביו של המשורר יונתן רטוש, והקימו בה את גני הילדים הראשונים ששפתם עברית.

בוורשה פרסם יצחק אלתרמן בשנים שבין מהפכת הנפל של 1905 לבין מלחמת העולם הראשונה גם את ספרו משחקים פרבליים (1913), שכלל שירים, משחקים ומערכונים לגני ילדים ולבתי ספר. עם פרוץ המלחמה העביר את "הקורסים הפרבליים" שלו למוסקבה, שבה התפתחה פעילות ענפה בכל תחומי תרבות ישראל, הודות לסניף "תרבות" שפעל בה. אחר-כך עבר לאודסה, וביחד עם יחיאל הלפרין יסד באודסה סמינר לגננות. כאן הוציאו השניים לאור את כתב העת שבעירכתם המשותפת - הַגָּנָה - דו-ירחון לענייני גן-הילדים (1918). בין משתתפיו של ביטאון חלוצי זה היה ח"נ ביאליק, שהחל אז לכתוב לגיל הרך והתמיד בכך עד יומו האחרון. השנים שבין שתי מלחמות העולם היו שנות פריחה בתחום ספרות הילדים העברית. אפילו שירי הילדים של ביאליק "הקשיש" לא חוברו ברובם אלא בשנים שלאחר המלחמה והמהפכה. הם נאספו לראשונה בספר רק ב-1934, לאחר שנתן אלתרמן הצעיר כבר החל לפרסם משיריו לילדים בעיתונות הארץ-ישראלית.

ואם לא די במסכת עיסוקיו של האב בתחומי החינוך לגיל הרך וספרות הילדים העברית, הרי שגם דודו של נתן אלתרמן, אחי אמו, שלמה זלמן אריאל, הידוע בכינויו ז' אריאל, עסק בהוראה ובספרות ילדים ונוער. הוא חיבר, ערך ותרגם ספרי ילדים רבים, ביניהם ספרי לימוד פופולריים, שרוב ילדי ישראל התחנכו לאורם. ביחד עם לוי קיפניס ערך ז' אריאל את ספרי מקראות לבתי ספר, שנפוצו למן שנת תרצ"ג ואילך במהדורות רבות. בחוגי הסופרים

והמחנכים נודע שמו כפופולריזטור נלהב של אגדות הילדים בזכות עשרות מעשיות שתרגם מלשונות אירופה ומאגדות חז"ל, ועיבדן לעברית "קלה" ומושכת לב, כדי להכשירן לקורא הצעיר. בין ספריו ראוי לציין את הקובץ 101 מעשיות, אגדות וסיפורים (תל-אביב 1930), שנדפס בלוויית ציורי צבע גדולים, והיה בלי ספק הקובץ הגדול והמרשים מסוגו שיצא עד אז בעברית. ז' אריאל היה גם בין עורכי האנציקלופדיה לילדים מעיין, ועורך ספרי מקראות ישראל, שהיו במשך שנים רבות ספרי הלימוד הנהוגים ברבים מבתי הספר הממלכתיים בישראל. בתוכם ניתן לאתר אחדים משיריו הקצרים לילדים של נתן אלתרמן, שהיה מוכר בציבור, בעיקר בזכות כוכבים בחוץ ובזכות "שירי העת והעיתון" שלו, אך שמעו טרם הגיע עד אז לאוזני הקורא הצעיר.

ז' אריאל אף תרגם ועיבד ספרים רבים למען הקורא הצעיר, ובהם ספריהם של צ'רלז דיקנס, לב טולסטוי וויקטור הוגו. כמו כן תרגם ספרונים רבים של מעשיות לילדים להוצאת "קופת הספר", והיה בין עורכי "עיינות" - סדרת חוברות לתלמידי הכיתות הנמוכות. הוא עודד את אחיינו הצעיר, שזה אך חזר מלימודיו בצרפת, לתרגם לצורכי פרנסה ספרי ילדים ונוער; ואכן נתן אלתרמן "הרים את הכפפה", ותרגם לעברית את הרומנסה הפרהיסטורית המלחמה לאש מאת ז'ה רוני (Rogny), הבכור בין שני סופרי הרפתקאות צרפתים שנשאו שם זה. הספר ראה אור בהוצאת שטיבל בשנת תרצ"ג (1933), והצית את דמיונם של רבים (לימים, אֶזְכֵּר אלתרמן את הפראים כחולי השיער, גיבורי הרומנסה של ז'ה רוני, בשירי כוכבים בחוץ). כן תרגם אלתרמן הצעיר את רְדִי הַזֶּקֶן, ספרו של רב החובל האנגלו-אמריקני פרדריק מריאט (Marryat), שראה אור בעברית בשנת תרצ"ה (1935) בספריית "שם" - ספרייה מנוקדת לילדים של הוצאת שטיבל-מצפה. אפשר שזלמן אריאל אף עודד את אחיינו הצעיר לתרגם מידיש את משליו של אליעזר שטיינברג, שיצאו בספר חרוזים ומעשיות בשנת תש"ג. כן תרגם אלתרמן מאנגלית את שירי הילדים הכלולים בספר פו הדוב מאת אלן אלכסנדר מילן (תש"ג), ומרוסית תרגם את המעשיות המחורזות לילדים של קורני אלכסנדר צ'וקובסקי לימפופו (תש"ג) וברמלי (תש"ו). להצלחה מיוחדת זכו תרגומיו לשירי הילדים של קדיה מולודובסקי פתחו את השער (תש"ה) ולסיפורו-מחזהו של הנס כריסטיאן אנדרסן הזמיר (1963). בספרו לילדים (ספר שיצא בשלוש מהדורות שונות, בשנים 1972, 1974, 1976), כלל אלתרמן את שלל יצירותיו לילדים שלא נכללו בספר התבה המזמרת (1958).

כאן חזרו ונדפסו גם תרגומיו ליצירותיהם של ויטלי ביאנקי, סרגיי פדורצנקו ואחרים, שנתפרסמו במרוצת השנים (בנוסף ליצירות של שטיינברג, צ'וקובסקי ומולודובסקי, שכבר הוזכרו לעיל).

על היסודות שהלחלו ממורשתם של האב ושל הרוך, אשר ראו את ייעודם בחינוך פעוטות ובהקניית ערכים והרגלים לבני הגיל הרך, וכן מאווירת הבית שהייתה ספוגה אהבה לספרות ילדים ונוער, יעידו שיריו הרבים של נתן אלטרמן, שבתשתיתם תבניות ודפוסים לרוב מספרות הילדים לסוגיה. בשיריו מענייני דיומא - שירי רגעים ושירי הטור השביעי - גם באלה שנסבו על נושאים כבדים ונכבדים, בולטת ההסתמכות על סיפורי הילדים "התמימים" כעל חומרי תשתית וכעל טקסטים נרמזים (דווקא בהקשרים קשים, ואפילו מצמררים). כך, למשל, שירו "אגדה על ילדים ביער" פותח במילים "אגדה גרמנית מספרי אחים גרים", שירו "אוהל הרוך סם" נקרא בגרסה הראשונה "דטרויט או אוהל הרוך תום" ושירו "משפט פינוי (מאגדות תל-אביב)" נקרא בגרסה הראשונה "משפט פינוי או מאגדות אנדרסן".

גם בשיריו הראשונים, שנתפרסמו בעיתונות היומית והעיתית של ראשית שנות השלושים, אך לא כונסו בספריו, מצויים מוטיבים רבים הלקוחים כביכול משירי ילדים. לא אחת שילב אלטרמן בשירים אלה שורות מלאות מתיקות ונועם בתוך תיאורי בלהה מובהקים, כגון בשיר הגנוז "הראש הטוב": "שֵׁעַט, שׁוּט וְשֵׁעַט / מְרַפֵּבָה נׁוֹסֶעֶת / כּוֹכְבִים נׁוֹפְלִים כְּגֶשֶׁם קׁוֹנְפֵטִי / [...] דֶּהֱר הוֹד וְדֶהֱר / עֵמֶק! הֶר! בְּקֶעָה! הֶר! / דֶּרֶךְ מְלַקֶּקֶת אֶפֶק דְּבִשָּׁנִי". מתיקותה של התמונה מזכירה את זו שבשיר הילדים הראשון של אלטרמן "ילדה, כלבלב ופעמון" (2391), שבו חוזרות ונשנות שורות כגון:

צֵעָדָה יְלֵדַת הַחֵן,
הַתִּיצְבָה מׁוֹל הַחֲלוֹן,
אֶצְבָּעָה עַל פִּיהָ שְׁמָה,
(יֵד סִפֵּר עַל שְׁפֹתַי דְּבִשׁ!)
הַתְּבוֹנְנָה הִנָּה, שְׁמָה,
וַתִּלְחֹשׁ -
שֵׁשׁ ... שֵׁשׁ ... שֵׁשׁ ...

תיאור האופק הדובשני בשיר "הראש הטוב", המזכיר שיר ילדים מתקתק שעל גבול הקיטש, אך למעשה הינו שיר מבעית ומקברי, מרדים את תודעת הקורא, ומשכיח ממנו את העובדה שלפניו תמונה אכזרית של חתונת מתים. הוא מזכיר גם את תמונת הבובה (שאינה אלא פרוצה בובתית) מן השיר הגנוז "משהו כחול, מאוד כחול" ("גָּשִׁי גַם אֶת, בָּבָה, כִּי סַנְדָּלֶיךָ - אֲדָם. / כִּי רִיסִים שְׁחָרִים לְךָ וַיִּרְכֶּיךָ - שֵׁן"). גם שירו הגנוז של אלתרמן "קונצרט לג'ינטה" מסתיים באזכורה של הפנטזיה הדרמטית של מוריס מטרליניק הציפור הכחולה, שבה צמד הילדים האגדי מירטיל וטילטיל מחפשים את האושר הנצחי. שמותיהם - מירטיל וטילטיל - אמנם אינם נזכרים בשירו של אלתרמן במפורש, אך הם נרמזים מתיאורה של הנערה המחפשת את הציפור הכחולה. על "טילטיל" האלתרמנית, הטלולה והמתולתלת, שאף היא אינה אלא פרוצה המיטהרת ברוח האביב מצחנת הביבים של העיר הגדולה, אומר כאן "מירטיל", העלם המאוהב, שתלתליה "יִזְלִיפוּ פֶּז לֹא יֵאֱמָן". אפשר שדמותה התלתלית והבתולית של טילטיל השפיעה גם על מתן שם לחמוטל, לעלמה הנצחית מיצירת אלתרמן, ששפתיה טלולות ומחלפותיה אדומות כעמוד השחר המפציע.

עיסוקו של המשורר הצעיר בספרות ילדים וזיקתו האמיצה אליה ניכרים מכותרות שיריו "הקנוניים" שבספרו הראשון כוכבים בחוץ - "כיפה אדומה" ו"רועת האווזים" - ומשיבוצם של מוטיבים ילדיים למכביר בתוך שירי קובץ זה. אולם, השימוש בחומרי השיר הילדיים כאן איננו נאיבי או דידקטי כל עיקר: אלתרמן פנה אל החומרים הללו, סמל התמימות והמתיקות, כדי לעמתם ולהנגידם עם אמירות קשות ומסויטות, הלקוחות מעולם הרוע, הסיאוב והשחיתות של הפֶּרֶךְ המודרני. החומרים הילדיים משולבים בשירים אלה בהקשרים מבעיתים כדי להטעות את הקורא ולסממו בסם מרגיע, לצורכי הפתעה והדהמה. המפגש הראשון של הקוראים עם עולם הילדים האלתרמני, כפי שעולם זה בא לידי ביטוי בשיריו למבוגרים, הוא מפגש עם עולם נדיר ביופיו, ורק במאוחר מחלחלת לתודעתם ההכרה שלפניהם תמונה אוקסימורונית, שהיופי והאימה, התמימות והשחיתות, המתיקות ומר המוות דרים בה בכפיפה אחת.

אפילו נתן זך, המקטרג הגדול על שירת אלתרמן, הודה והתוודה על כורחו באפילוג לספרו זמן וריתמוס אצל ברגסון ובשירה המודרנית, ששירת אלתרמן הילכה עליו קסם בנעוריו, משום שלא התחבטה בבעיות הלאומיות הגדולות והרות הגורל (קידוש השם, מאבק היהודים והגויים, עולמו של בית המדרש

הישן וכדומה), ומשום שעולמה הססגוני והקסום, עולמן של אגדות הילדות והנעורים, לכד את הלב ביופיו: "ומה יפה הייתה התפאורה כאן! לא זה בלבד, שלא היה כאן שום רמז ל'כיעור הקבצנים' המוכר, אלא שבעינינו היה גם הרבה יופי ססגוני בעולם אגדי זה, שהזכיר לכולנו את האחים גרים ואת אנדרסן ואוסקר ויילד וכל שאר אגדות נעורינו". בתיאור זה בודד זך את היסודות היפים, המתוקים והתמימים של עולמו "האגדי" של אלתרמן, בלי להבחין בצדם המנוגד של יסודות אלה המשולבים בדרך אוקסימורונית באותם תיאורים עצמם: בכיעור ובאימה של העולם המודרני, הקר והמנוכר. הן אלתרמן מצעיד את כיפה אדומה ואת גיבורי אגדות הילדים בשורה ארוכה כדי לרמוז לאימה הטבטונית ההולכת ונקשרת כחשרת עבים מעל ראשו בזמן היכתב שירי כוכבים בחוץ.

היום אין רבותא בשילוב מוטיבים מתוך יצירות שנועדו לילדים בשירה למבוגרים, אך בספרות העברית של שנות השלושים היה בכך משום חידוש מופלג. ראוי לזכור ולהזכיר כי בספרות העברית החלו לכתוב למען ילדים ונוער רק על סף המאה העשרים (אם מוציאים מן הפלל את המשל הדידקטי בן המאה התשע-עשרה, שנועד גם לילדים ולנוער). בשלבו מוטיבים מאגדות הילדים בשירתו המוקדמת, נקט אלתרמן הצעיר צעד נועז, של משורר מודרניסטן ומרדן, המתנסה במיני חידושים מפתיעים. ראוי להשוות צעד זה, למשל, לתעוזת החידוש שגילו המשוררים הפוטוריסטיים ברוסיה, שעה שהתירו לעצמם לשלב בשיריהם שורות ומקצבים מתוך שירי מהפכה, וכן וולגריזמים וביטויי עגה, שמקומם לא הכירם עד אז בשירה הרצינית והנחשבת. בשירתו למבוגרים הרבה אלתרמן להשתמש בתבניות תחביריות טיפוסיות ובדפוסים רטוריים אופייניים השאולים מעולם הילד. הדיהן של נוסחאות משחק מקובלות, מחוות טיפוסיות של פתיחת אגדות ושל סיומן, דפוסי נוסחה של דקלומים, שירי ערש לפעוטות וחידות לגיל הרך מתלווים לרבים מטורי שיריו, ומצטרפים אל תמונות מתקתקות שעל גבול הקיטש ואל ריתמוס כמו-מכני, המחקה כביכול את סדירותה המוגזמת של תַּבַּת הנגינה. בשנות השלושים שילוב כזה היה כאמור חידוש מופלג, וספק אם משורר עברי מלבד אלתרמן נדרש לו. המשורר נטל על עצמו סיכון פן לא יובן כהלכה - פן יטעו קוראיו וישייכו את שיריו לתחום הפזמונאות והשירה הקלה. קוראי דורו לא טעו וקיבלו את החידוש המרענן הזה בהתלהבות. רק בעלות דור חדש על במת הספרות

העברית, נתקלו חידושים אלה בגילויי איבה ואי-הבנה, שניתרגמו עד מהרה למתקפת דברי בלע.

משורר לאומי מהו?

את שיריו לילדים כתב אלתרמן בכל תחנות חייו. בכל שלב ושלב של מהלך יצירתו חידש והתחדש, אף שבר את ציפיות קהל היעד הטבעי, בשלבו בשירי ילדים יסודות ששום ילד לא יבינם עד תום (כפי שבשירתו למבוגרים שילב במפתיע יסודות ילדיים). את המערכון זה היה בחנכה, או נס גדול היה פה, כתב בראשית שנות השלושים, בעודו "שוליה" ב"אסכולת שלונסקי". מכאן נובע אופייה הפציפיסטי של מעשייה מחורזת זו, המגחיכה את המלחמה, את יוזמיה ומתעדיה שבכל דור ובכל אתר. את ספר שיריו לילדים ספר התבנה המזמרת כתב מקץ שנות דור, בזמן שהיה מקורב לצמרת ההנהגה, בעוד יריביו מכנים אותו "משורר חצר" וידידיו מכנים אותו "משורר לאומי" - כינוי מפוקפק בחוגי הסופרים האקזיסטנציאליסטים של סוף שנות החמישים. בשירים הכלולים בספר זה, ספק ספר ילדים ספק ספר לכל גיל, שילב יסודות לאומיים, והטיף לקוראיו "ציונות" בלא שמץ של פתוס לאומי, בה בשעה שקהל הקוראים והמבקרים כבר הסיטו את מבטם למחוזות אחרים. גם בשלב זה נטל אלתרמן אל עצמו סיכון, שעה שהטיל את שיריו הלאומיים "המיושנים" אל היורה הרוחת של סוף שנות החמישים, בתקופה שבה כבר הבשילו מגמות רעיוניות ופואטיות חדשות, אשר דחו את הממד הלאומי ודחקוהו אל מחוץ לאופק הציפיות של העלית האינטלקטואלית.

ביאליק ואלתרמן היו כידוע משוררים שונים בתכלית, ככל ששני משוררים עברים גדולים יכולים להיות שונים זה מזה. אף על פי כן, שניהם כאחד זכו בתואר "משורר לאומי" - ביאליק מתוך הערכה שהורעפה עליו מכל עבר, מכל שדרות העם, ואלתרמן מתוך יחס דו-ערכי, כבשירו של חיים גורי "משורר לאומי", המתאר את שנותיו האחרונות של מלך שאיבד את ממלכתו. כאשר כתב גורי את שירו, כבר אי-אפשר היה להשתמש במושג "המיושן" הזה מימי "אביב העמים" בלא טיפת חומץ אירונית. יתר על כן, אלתרמן היה כידוע לא רק "משורר לאומי", אלא גם - במובנים מסוימים - משורר בוהמיאן, נא-ו-סימבוליסטי, המתגולל בבתי היין, שהוא היפוכו של "המשורר הלאומי". עם זאת, בדרך שבה ניווט את חייו הספרותיים, המשיך אלתרמן במידה מסוימת

את הדגם שהציב ביאליק: "משורר לאומי", שאינו מושך ידו מכתובת שירי עם, פזמונים ושירי ילדים, ושאינו מתגדר בשום אופן בשירה "הקנונית" בלבד - זו הנכתבת ממרומי "מגדל השן" של האמנות הצרופה.

שני הדגמים - המודל המיושן של "המשורר הלאומי" והמודל המודרני יותר של המשורר "הבוהמיאן" - נולדו לאמתו של דבר באותה עת עצמה, האחד במזרח אירופה והשני במערבה. המודל המיושן של "המשורר הלאומי", שמשמש מופת לעמו ושהוא בעל מחויבות לענייני הכלל, הוא תוצר של שנות "אביב העמים", שנות שיא הגעש של הרומנטיקה. הוא הגיע לספרות העברית באיחור של שני דורות לערך, בשנות מפנה המאה, וזוהה בה עם ביאליק, סופר שתוכחתו היא לעולם תוכחת אוהב. כנגד זה נולד המודל החדש, אנטיטזה לקודמו, בחוגם של בודלר והסימבוליסטים, והגיע אל הספרות העברית באיחור של שלושה-ארבעה דורות, לאחר שנות המלחמה והמהפכה, גם אם היו לו פה ושם גילויים מוקדמים ואקראיים לאורך הדורות. המודל החדש העמיד דמות של "בוהמיאן", שאינו חייב דבר לזולתו ולחברה, ואינו שואף לשמש דוגמה אישית, אלא מציג עצמו בעמדה אפוזיציונית למסד ולחברה הנורמטיבית. זהו משורר שביתו הוא בית הקפה וחיוו האישיים סוערים ומפוקפקים למדי, צעיר מרדן ומר נפש, חסר קורת גג, שעוונות חריפה שוררת בינו לבין החברה הממוסדת: המסד מוקיע אותו ומקיא אותו מקרבו, וגם הוא דוחה בשאט נפש את המסד ואת ערכיו.

ביאליק נחשב "משורר לאומי" לא משום ששר על הארץ ועל הישגי המפעל הציוני, או על תחיית העם ותחיית השפה העברית. הוא זכה לתואר דווקא בעקבות פרסום שירו "בעיר ההרֵגה", שבו היכה על ראש העם והשפיל אותו עד עפר (דווקא תוכחה משפילה זו הביאה כידוע ל"שינוי ערכים" גמור בחיי העם). לשיא הגיע בשיר "דָּבָר", שנכתב כשנה לאחר "בעיר ההרֵגה", ושבו פונים בני העם בְּיִזְמַתָם אל הנביא ומבקשים ממנו שישיר להם את שיר האחרית: "וְיִהְיֶה דְבָרְךָ מֵרַפְּנוֹת, וְיִהְיֶה הוּא הַמְּנוֹת - ". ביאליק הבין אל נכון שהעם אינו זקוק ליד מלטפת ולרטוריקה מתחנפת, אלא ל"מורה נבוכים", שיציב מראָה מול אירועי השעה ויראה את הדרך הנכונה, או יצביע לפחות על כיוון כלשהו בתקופה של "לאן?" ושל "על פרשת דרכים".

אלתרמן לא היה מנהיג לאומי כמו ביאליק, ולא ניסה לתת בחייו האישיים דוגמה ומופת: הוא לא הקים בתי ספר ולא כתב ספרי לימוד, הוא לא ערך כתבי

עת ולא הקים מפעלי תרבות בשירות הקהילה. לא היה עולה בדעתו של אלתרמן להקים מפעל כמו "עונג שבת", פרי יזמתו של ביאליק, ולא רק משום שכבד-פה היה. את חייו הפרטיים ניהל לפי הדגם הבתר-סימבוליסטי, "הבוהמיאני": הוא לא התנזר מיינ ומנשים, הוא דילג בין "אשת חוק" ל"אשת חיק". אף על פי כן, פזמוניו לבמה הקלה ופזמוניו המושרים, שירי הסור השביעי שלו, שהציבור חיכה להם בנפש שוקקת, מאמריו בענייני דיומא, תרגומיו לתאטרון העברי ושירי הילדים שלו - כל אלה הפכוהו ל"משורר לאומי". הוא כתב כפי שכתב לא כדי לשאת חן בעיני כל הפלגים או להלך "בין הטיפות", אלא כדי להורות דרך לנבוכים, ובהם הוא עצמו. הוא כתב כתיבה דואליסטית ורצופת פרדוקסים לא כדי שלא להתחייב באמירה נחרצת, אלא משום שהדואליזם והפרדוקס היו יסודות החצובים משורש נשמתו; משום שהוא ראה את התמונה כולה, בכל מורכבותה וניגודיה, בראייה כלל-לאומית ואוניברסלית, ולא בראייה מפלגתית צרה.

לא רבים יודעים זאת, אבל ביאליק הצעיר לא נשא את עיניו לכתר המשורר הלאומי, והיה מוכן להסתפק במעמד של משורר מפלגתי, בשירות פלג אחד בתנועה הציונית: הפלג האחד-העמי. עד לניצחונו של הרצל בקונגרס הציוני הראשון כתב עליו ביאליק אך ורק סטירות עוקצניות, שאחד-העם סירב לפרסמן בעיתוניו בטענה כי לא יוכל להקל ראש בתנועה הקדושה להמוני בית ישראל. אחד-העם לא הרשה אפוא לביאליק להיות משורר מפלגתי, בעל השקפת עולם מצומצמת, משורר בעל אינטרסים כיתתיים, המבטל את הצד השני פסילה גורפת, כלאחר יד וללא הרהור שני.

משנפסלו שיריו הסטיריים נגד הרצל, למד ביאליק ממורו ורבו מידות נאצלות של כיבוד זכותו של היריב הפוליטי להשמיע את דברו ללא חשש של חרם וביזוי. יש הטוענים שאחד-העם קיצץ את כנפיו של ביאליק וריסן את כישורו. כנגדם אפשר לטעון שהרסן הזה היה לברכה. אלמלא ריסן את מעשי הקונדסות האלה ואלמלא שם עליהם רתמה, ספק רב הוא אם היה ביאליק מצליח לפרוש כנף ולהגיע למעמדו הרם. ביאליק למד בדרך הקשה, לאחר ששיריו הסטיריים נפסלו לדפוס, להצניע את עוקץ הסטירה שלו ולעדן אותו בדרכים סימבוליסטיות עמומות, שכל קורא יפיק מהן לקח לפי המטען שהוא מביא אתו מלכתחילה.

גם אלתרמן לא היה משורר מפלגתי, הגם שמצא את פרנסתו - לאחר

שנפסקה העסקתו בעיתון הארץ - בעיתון מפלגתי. אף שהיה מקורב לצמרת המפלגה השלטת, ואף שמתנגדיו ראו בו "משורר חצר" (בשנינותו הדביק לו שלונסקי את כינוי הגנאי "בן גרוריון", גרורו של בן-גרוריון), התרחק אלתרמן מן השררה, וסירב לקבל ממנה כל טובת הנאה. היום, חוקרי אלתרמן מראים - כל אחד מהזוויות שלו - שתדמית "משורר החצר" הייתה תדמית מסולפת, וכי המשורר לא קיבל את עמדתו של בן-גרוריון ברוב הסוגיות החשובות שעמדו על סדר היום הלאומי (מפירוק הפלמ"ח והיחס אל "גרמניה האחרת" ועד ליחס כלפי ערביי ישראל ולעיצוב דמותו וזהותו של "היהודי החדש"). ביצירתו ביקש לראות את "כְּבֹד הָעוֹלָם בְּאֵגֶל טל", כמאמרו בשיר "תמצית הערב" (מתוך כוכבים בחוץ) או "את כל תולדות הָהָר בְּרָסִיס הָאֶבֶן", כמאמרו בשיר החמישי מן המחזור "ליל תמורה" שבעיר היונה, ולא שברירים של איזו אמת מפלגתית מגמתית ומוגבלת.

ביאליק החל לכתוב את שיריו לילדים בתקופה שבה טרם נתגבשו דפוסי חינוך עברי בארץ ובתפוצות. הוא הקדים את המאוחר, והביא אל העברית שירים ופזמונות מן המוכן, שאת דפוסיהם שאב מדגמים יהודיים ונכריים, בטרם היו גני ילדים עבריים. הוא חשש ששירים אלה לא ישתגרו, כי הם כתובים בהגייה האשכנזית "המשובשת", שעלולה הייתה להעבירם מן העולם סמוך להיווצרם (למרבה הפלא, שירים אלה ממשיכים להיות מושרים בפי הטף גם כיום, כמאה שנה לאחר שהחלו להיכתב). בבואו ארצה, הוא תרם ללא חשבון מזמנו, והבין כי "בשעה זו" על האמן לרדת ממגדל השן שלו ולהתערב בציבור - להיות אף הוא חלוץ הלוקח חלק במעשה בראשית, גם אם יעלה הדבר במחיר אבדן היוקרה של שיריו. כשם שצעירים עזבו אז את בית אבא-אמא והיו לחלוצים חוצבי אבנים וסוללי כבישים, כך יכול גם הוא, המשורר הלאומי, להפשיל את שרווליו ולשלוח ידו במלאכה שימושית: בכתיבת שירי ילדים לגן העברי, בהכנת ספרי לימוד לבתי הספר, במתן הרצאות עממיות לציבור הרחב, וכיוצא באלה פעולות החסרות לכאורה כל הילה של יוקרה. ביאליק ראה בכך ירידה לצורך עלייה: אין רע ב"עבודה שחורה" בביתך שלך למען עתיד טוב יותר. כך חשב גם אלתרמן בשנות המאבק על עצמאות ישראל.

מעניין להיווכח כי גם שירי הילדים שלו עמדו במבחן הזמן, בעוד שרוב ספרות הילדים שנכתבה לפני שישים-שבעים שנה צללה לתהום הנשייה. המעשיות המהורות הארוכות שלו, העומדות במרכז עיון זה, חוזרות ונרפסות בשנים האחרונות במהדורות חדשות, בלויית אירוסים עדכניים משובבי עין, וזכות להצלחה רבה בקרב קוראיהן. גם אלתרמן החליט בצוק העתים לפנות לפעולות חסרות הילה של יוקרה ("שירי העת והעיתון", שירים לילדים ולנוער, פזמונים וכדומה), כדי להטות שכם למאמץ הקולקטיבי שהוטל על כתפי דורו. כשם שכתב פזמונים ציוניים כמו "שיר הכביש" לסרט "לחיים חדשים" של קרן היסוד, כך כתב שירי ילדים חדורי רגש לאומי והגות ציונית.

בשנות מלחמת העולם והמאבק על עצמאות ישראל החל אלתרמן להתפכח מן האסתטיציזם המלוטש של "אסכולת שלונסקי", אשר בא בעבר לידי ביטוי בחזותם החיצונית של שיריו שלו עצמם. הוא הבין אל נכון כי אין בשירים מלוטשים אלה מענה ראוי לאירועים הנוראים, וחש כי הערכים הקוסמופוליטיים של בני האסכולה, שאינם מזדהים עם צרת העם, מתנפצים במפגש עם קרקע המציאות. "בשעה זו" של מאבק לחיים ולמוות אין המשורר יכול להתגדר במגדל השן של האמנות הצרופה ולהסתפק בכתיבת שירים בעלי קסם היפנוטי של "אמנות לשם אמנות". שומה עליו לנטוש לאלתר את הכתיבה הססגונית וחסרת המחויבות, פרי עטו של משורר "גולה", המתריס נגד הממסד והחברה, ללבוש בגדי חאקי חדגוניים ולהשתתף במאבק על עצמאות ישראל. הוא החליט לשקף בשירתו את צבעי הזמן ולהטות אוזן לצליליו, גם אם הזמן צבוע בצבעי האופל וגם אם צליליו עזים וצורמים. בתקופה שבה לא ידע היישוב אם ישרוד אם לאו, העלה אלתרמן על נס את ערכם של ערכים כגון האהבה, הקנאה, הרעות והעמידה הנחושה מול הצר, וראה בהם ערכים שישרדו בעולם ככלות הכול; ערכים שבעבורם ראוי לחיות ואף למות.

הפיכתו בשנות המלחמה מבוהמיאן "פריזאי" קל דעת, המלטש את שיריו עד דק, ל"משורר לאומי" כבד הגות, שיצירתו משמשת בכואה לענייני השעה, לא צמצמה את חוג ראייתו, כי אם להפך: למרות ששירי שמחת עניים, שנכתבו בשלביה הראשונים של מלחמת העולם, משובצים בשברי פסוקים מתרבות ישראל לדורותיה (מן התנ"ך, ספרות חז"ל, הפיוט, שירת ימי-הביניים, הפולקלור בידיש וספרות עם ישראל של הדורות האחרונים), ולמרות שהם מלווים את אירועי התקופה בלחש שפתיים דובבות וכלב עטוף חמלה ומלא

חרון, כאילו היו אלה מזמוריו ופיוטיו של סידור תפילה מודרני, אין הם מנתקים את המצב היהודי מהקשריו האירופיים והבין-לאומיים. ממש כבשירים הז'ורנליסטיים "הקלים" שפתב אתרמן באותן שנים עצמן, גם בשמחת עניים - בלב לבה של יצירתו "הקנונית" - הוא מצא לנכון לחרוג מן הלוקלי ולטעת את "הבעיה היהודית" בתוך מעגליה האירופיים, שמזרח ומערב.

גם ביצירתו לילדים מאותו זמן - האפרוח העשירי (1943) - בחר להכליל אמירה קשה על נטישת "הגוזלים" באירופה - אמירה ששום ילד כמובן לא יכול היה להבינה, אך הוריו עשויים היו להרהר בה. מבין השורות ניתן להבין כי בין שיישאר האפרוח בכיזה כנפל ובין שיצא ממנה אל אוויר העולם ואל אורו, אפשר שגורלו נגזר. מדובר בראש השנה, רגע לפני "הכפרות", וההכנות הנרגשות של התרנגול-הגבר מעידות על קוצר הראות שלו; על אי-יכולתו להבין את הצפוי לו מאחורי הכותל (נוסח ראשון של יצירה זו, אפופת הבהלה והבהילות, נכתב שנים קודם לכן, בעת הימלטות יהדות גרמניה אל ארץ-ישראל). אתרמן נטל על עצמו באותן שנים גורליות את תפקיד "הצופה לבית ישראל", וכמי שמצא באותה עת את פרנסתו כעורך לילה ומתרגמן של ידיעות שנתקבלו בטלפרינטר מסוכנויות הידיעות בעולם, הוא אף ידע לנתח את התופעות מן ההווה המתהווה בהקשריהן האירופיים והבין-לאומיים. מבחינה זו, הוא הרחיק לכת מביאליק, "המשורר הלאומי", שלכאורה מיקד את כל מבטו אל המעגל הלאומי "בלבד", ומיעט להציג את המתרחש "מאחורי הגדר", הרחק מ"רחוב היהודים".

ציונות בסוד המרכאות הכפולות

את ספר שירי הילדים המאוחר שלו, ספר התבה המזמרת, הוציא אתרמן לאור בשנת העשור למדינה, בתקופה שבה עסקני מפלגה קשישים הטיפו "ציונות" מעל כל במה, והלאו את שומעיהם בסיסמאות ובמליצות חבוטות (קריאת המיאוס "אל תטיף לי ציונות" ביטאה באותה עת את נקיעת נפשם של הצעירים ממילים נדושות, חסרות כיסוי, שנשמעו אז ברמה). בשנות החמישים נמשכו צעירי המשוררים אל האקזיסטנציאליזם הסרטרי, שהתרחק מן הלאומיות, מסממניה ומדגליה כמפני האש. הללו חיפשו את הפינה האינדיווידואליסטית המוצלת, זו שאינה עומדת "באור התכלת העזה" של המציאות הישראלית החשופה. והנה, דווקא בשעה זו של פיחות בערכים הקולקטיביים, החליט אתרמן ללמד את קוראיו הצעירים פרק בציונות, מבלי להשניא עליהם

את הנושא שנזדלזל באותה עת ונשתחק עד דק. הוא עשה כן לא רק בגלוי, כבשירו לילדים "אנשי עלייה שנייה", ולא רק בעקיפין, כבשירים המתארים את החייתות של חבלי הארץ הקדומים - שפת ים סוף ב"ספני שלמה המלך" וחבל לכיש בשיר "שלושה צבים". הוא עשה כן בסמוי כמעט בכל אחד משיריו לילדים מסוף שנות החמישים, כמו גם בשירי עיר היונה, שנכתבו באותה עת.

הוא, שנשלח ללמוד אגרונומיה כדי לתרום לתקומת הארץ ולהצלחת המפעל הציוני, אָכזב את אביו, משנטש את המקצוע הפרודוקטיבי לטובת העיתונאות והספרות. בתמורה, גמר המשורר אומר, אולי כדי לכפר על צעד "קל דעת" ו"אָגוצנטרי" זה שנקט בעלומיו, לתרום ללא חסך ל"ערוגות" השירה העברית. מלימודיו רכש את אמונו ביכולתו של האדם להתגבר בכוחותיו-הוא על איתני הטבע האדירים, ואת אמונו זה "תרגם" גם למישור הלאומי. אפשר שלימודי החקלאות הם שנטעו בו גם את הרעיון המעגלי השליט ביצירתו, לסוגיה ולתקופותיה, בדבר נצחיותם של העולם, המין האנושי והעם, חרף כל האסונות והפגעים הבאים עליהם לכולתם.

איך מלמדים את הקוראים הצעירים פרק בקולקטיביזם - בעשייה למען הכלל, חסרת שיקולים של רווח ותועלת - מבלי להישמע ולהיראות בעיניהם עסקן קשיש וטרחן, המגבב באוזניהם מליצות ריקות? אלתרמן עשה כן בהומור מרנין, באמירות עקיפות ובהמשלת משלים שובי לב, המפתים את הילד להאמין שסיפור פשוט ומענג לפניו, ולא עניין הגותי, התובע מאמץ והתעמקות. כך, למשל, בשירי הילדים שלו משנות החמישים הראה אלתרמן לקוראיו מה כוחן של רעות ושל עשייה קולקטיבית. את עקרון הסינרגיה (synergism), המלמד שתוצאת המאמץ השיתופי גדולה מסכום מרכיביה, הדגים בשיר קרקס וירטואוזי על "הפירמידה של האחים ונג" ("תם הַמְבְּנָה. נְשָׁלֵם. / עוֹמְדִים / בְּנֵי וַנֵּג / דוּמָם. / דוּמָמִים. מְשוּלִים / פִּיצוּקִים בְּאָרֶד. / חֲמֵשָׁה פְּסָלִים / שְׁהִיוּ לְאֶחָד"). השיר מרמז לכך שרק בכוח אהבתם ואחוותם של האחים ונג, לא פחות מאשר בזכות היכולת האתלטית הבלתי-מצויה של כל אחד מהם, עומדת הפירמידה האנושית הקולקטיבית שלהם איתן ואינה קורסת.

על אותו כוח רוחני, סמוי מעין, המחזיק את המבנה לבל יפול, נאמר בשיר זה: "אֲבָל חוּץ מִן הַכּוּחַ הַזֶּה הַנִּדְרָךְ, / אֵתָה שׁוֹמֵעַ בְּדַמְמָה הַזֹּאת הָאֲמִיצָה וְהַנְחוּשָׁה / עוֹד מְשֻׁהוּ, / מְשֻׁהוּ חֵם וְרֵךְ / חֵם וְרֵךְ וְהוֹמָה פְּמִיתָר וּמַחְבֵּר אֶת בְּנֵי-וַנֵּג, כְּמוֹ חוּט, אֶחָ אֶל אַח... / זֶה קֶשֶׁר הָאֶהְבָּה שֶׁבֵּין הַחֲמֵשָׁה". האהבה חסרת

התנאים שבין גבר לאישה, או בין הורים לילדיהם; אהוותם של אחים ושל אחים לנשק, "גאוות היחידה", רעות הָרָעִים, בני קבוצה שעלתה על הקרקע או חבורה ספרותית שפרצה דרך חדשה - אלה הן מחולליה של הסינרגיה, ובזכותן העולם קיים (כבמחזור "שיר עשרה אחים"). אמת, בשיר על "הפירמידה של האחים ונג" גלום גם רעיון אָרְס-פואטי בדבר השיר עצמו, אותו מבנה מילולי העומד בנס כמו הפירמידה האנושית של הלוליינים בקרקס. אך, במקביל, לפנינו גם שיעור בקולקטיביזם, המלמד על תפקיד השיתוף מתוך בחירה, ושבלעדיו אי-אפשר לממש רעיונות אדירי ממדים, בחיי המעשה כבחי הרוח.

כדי לשבר את האוון, ניתן כאן דוגמה אחת מתוך "החיים הספרותיים" של אותן שנים שבהן נכתבו שירי הילדים הללו: מפעלם הקולקטיבי של משוררי המודרנה התל-אביבית בתרגום מחזות שקספיר לעברית. הנה, בעשור האחרון, התל-אביבי, לחייו (1924-4193), לא חדל ביאליק מלהפציר במשוררים העברים שבאמריקה - בנימין סילקינר, שמעון גינצבורג, ישראל אפרת וחבריהם - שיעמיסו על עצמם יחדו את המשימה הכבדה של תרגום מחזות שקספיר לעברית. הוא שיגר אליהם עשרות מכתבים, אף ניסה לשכנעם שהתרגום יסייע לפרסומם ויפנה זרקור אל ספרי המקור שלהם. כל טכסיסי הפיתוי לא הועילו, והתכנית לא יצאה לפועל. רק משפרסם "המשורר הלאומי" את תרגומו למערכה הראשונה של יוליוס קיסר בכתב-העת החדש מאזנים, נתפרסם "לפתע" גם תרגומו של אפרים ליסיצקי למערכה ראשונה זו, כמין התנצחות על כתר גזול, אך גם התמודדות זאת לא נשאה פרי. שמעון הלקין, שאף הוא החל את דרכו כמשורר עברי-אמריקני, היה למעשה הסופר העברי הראשון שתרגומו למחזה שקספירי הועלה על במה מקצועית בארץ-ישראל, וכך שימש הלקין חוליית מעבר בין תכניתו המקורית של ביאליק (להעמיד לרשות הקהל העברי מדף שקספירי רחב ומשוכלל באמצעות קבוצת המשוררים העברים שישבה אז באמריקה) לבין מימושה של תכנית שאפתנית זו בידי משוררי המודרנה התל-אביבית, עשור או שניים לאחר שנהגתה.

קְלִיאָו, מוזת ההיסטוריה, חמדה לה לצון ותעתעה במי שביקש לזוּם את מפעל תרגומי שקספיר לעברית ולנווט את מהלכיו. היא יצרה דינמיקה הפוכה מן הטבעי והמתבקש: לא הקבוצה ה"אמריקנית" שביאליק ראה בה כוח טבעי למלאכה קשה זו הגישה את מבחר מחזות שקספיר לקהל העברי בארץ-ישראל. עשתה זאת דווקא חבורת שלונסקי, שבה פעלו אחדים מיריביו של ביאליק,

ושחבריה לכאורה לא התאימו כלל לשאת בעול תרגומי שקספיר לעברית (בני החבורה לא ידעו אנגלית כראוי, ונסתייעו במהלך עבודתם בתרגומי מופת לשפות אחרות). אף-על-פי-כן, ולמרות כל הקשיים והמכשולים, מפעל התרגום של בני "אסכולת שלונסקי", משוררי המודרנה התל-אביבית, הוא-הוא 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 והמבחינים בדקויות הטקסט, יבולם של אלה, העושים איש-איש לביתו, זעום בהשוואה למפעל הענקים החלוצי של שלונסקי, אלתרמן, אליעז וחבריהם. המאמץ המשותף של בני האסכולה הניב תוצאה סינרגטית, ששום מאמץ אישי של יוצר כלשהו, יהא פורה ומוכשר ככל שיהיה, לא הצליח עד כה להדביקה.

זהו כוחה של שותפות מרצון ומבחירה, המבוססת גם על רעותם של חברי הקבוצה וגם על תחרות בריאה וחיובית של חברים אלה איש ברעהו. אלתרמן, שראה כמו עיניו איך הביאו שנות מלחמת העולם לפירוד מר בחברה הקיבוצית בכלל, ובחבורה של אמני המודרנה בפרט, כתב לימים את שירו הקצרצר "נתפרדה החבילה" (מתוך חגיגת קיץ), שבו קבע בעצב מהורהר: "איש עם ערב הבית / והרהר: אנה באו רעים / לא המות, אמרנו, יפריד, / אבל הפרידו החיים". כאמור, לפי עקרון הסינרגיה, התוצאה רבת-עצמה וגדולה מסכום מרכיביה; ובמקביל, הרעות היא היא ההופכת את המפעל הגדול לאפשרי. אלתרמן הצר על המעבר המהיר של החברה הישראלית ממצב קולקטיביסטי, שבו "כל ישראל ערבים זה לזה", למצב של היפרדות, שבו איש-איש לאוהלו ולבצעו.

לכן, בשיר הילדים שלו "אנשי עלייה שנייה", העלה על נס את מייסדי הקבוצות והקיבוצים, שידעו לוותר על רווחתם האישית למען הכלל ולמען הרעיון: "הם אמרו: ניסד קבוצה / ונהיה אנשים אחים / ובכל, משרוך נעל ועד חלצה / נתחלק בלבבות שמחים. // כך אמרו ונטו אהלים לבנים / ובכנרת ודגניה התחילו חונים / וכל רואיהם / אמרו עליהם: / איזה מין בני-אדם משנים!". אלתרמן ביקש להצדיע ממרחק השנים לאותם "בני-אדם משנים", שהטילו את כל כובד העול והאחריות על כתפיהם, בלי לחכות לעזרת שמים. כזכור, בשיר הילדים שלו "שיר העבודה והמלאכה", חזר ביאליק ושאל "למי תודה? למי ברכה?"; ותשובתו: "לעבודה ולמלאכה" (לא לאל שבשמים, אלא לחלוצים הנוטלים את כובד האחריות על שכמם). גם על "אנשי עלייה שנייה"

נאמר שוב ושוב: "זאת אִמְרוּ וְעָשׂוּ [...] הֵם אוֹמְרִים וְעוֹשִׂים", וזאת בניגוד לעדה מן התקופה התאוצנטרית הקדומה, שאנשיה אמרו כאיש אחד: "כל אשר-דַּבֵּר ה' נעשה ונשמע" (שמות כד, ז).

המאמץ הקולקטיבי למען העם והארץ, הוסיף אלתרמן והרהר בשיריו משנות הארבעים והחמישים, הוליד גילויים של הקרבה עצמית, שהיהודי הדתי, בן הדורות הקודמים, לא הסכין לה אלא במקרים קיצוניים של "קידוש השם". בארץ אירע נס, ואנשים הסכימו בשנות המאבק על עצמאות ישראל למסור את נפשם "על פֶּסוּק וְחֵלוֹם". ואולם, לא עברו שנים רבות, ונשכחה כליל ההקרבה של היחיד למען הכלל. החיים שטפו להם לכיוונים אחרים לגמרי, שהמיטו על החברה המערבית כולה תהליך של אֶטוּמִיזָצִיָה, שבה "אדם לאדם זאב". על כן אומר המחבר בריאיון הבדוי שבסוף חגיגת קיץ באירוניה מחויכת וכאובה כאחת: "המילים ארץ, עם אֶפְלוֹ תְּקוּפָה, / לְרַבִּים אוֹמְרוֹת לָחֵם וּבָגֵד. / לְרַבִּים אַחֲרֵים הֵן אֶסְפָּה / שֶׁל נוֹשְׂאֵי כְּתִיבָה רוֹמְמֶת אוּ מְלַעְגֶת. / וְאֵלֶּי לְמַעֲשֵׂים הֵן אֲמַתְּלָה שְׁקוּפָה / לְהַשְׁלִיךְ נַפְשָׁם מִנְּגֵד". את שיא ההקרבה האנושית למען הפלל מצמיד שיר זה, באופן אוקסימורוני, אל המילים "אֲמַתְּלָה שְׁקוּפָה", המתאימות לתיאור תחבולה צינית למען טובת הפרט על חשבון רווחת הכלל. הזמנים נשתנו, אומר כאן אלתרמן הבוגר באנחה של צער והשלמה, בראותו את האגוצנטריות ואת רדיפת המותרות שהשליטו על החברה הישראלית תהליכי האמריקניזציה המהירים.

גם בשיריו לילדים החיה לשעה קלה את עקרון הסינרגיה של העשייה הקולקטיבית, שאבד ואיננו. הוא סירב להשלים עם התפוררות החברה הישראלית לפרודות ולאטומים, וביכה בדרכי עקיפין את אבדן היכולת להקים מפעלים גדולים, שאין בכוחו של היחיד לשאת על שכם. במאמרו "סוד המרכאות הכפולות" ראה בחזון את הימים שלעתיד לבוא, שבהם ניתן יהיה לדבר על הארץ ועל הציונות בלי מרכאות כפולות: "יום שבו ישיר הפייטן העברי על הציונות, למשל, ויראה עצמו יכול וזכאי להביא בשירו את שמה המפורש בלא מרכאות, יהיה יום ניצחון לשירה העברית".

יוסף וכתונת הפסים

בשירי הילדים של אלתרמן, ובשירי ספר התבה המזמרת באופן מיוחד, נודע מקום של כבוד לדמותו של יוסף, הן בשל תהפוכות גורלו הדרמטיות, שהיו

מנת חלקו של גיבור מקראי זה (עלייתו מממעמקי הבור ומחשכת בית האסורים אל מעמדו הרם של המשנה למלך מצרים), הן בשל כישרונותיו הוורסטיליים בתחומי הרוח והחומר ותרומתו לרווחת הכלל (הפיכתו מאיש חלומות ל"יוסף המשביר" - יוזם של פתרונות חברתיים וכלכליים מזהירים). הרי אלתרמן הצעיר, חרף כישרונותיו המגוונים וחרף הצלחותיו הרבות, התנסה במהלך חייו בכישלונות לא מעטים: הוא לא התקבל למגמה הריאלית שבה ביקש ללמוד, הבנות שאחריהן חיזר לא נענו לו, הוא אֶכזב את אביו משנטש את מקצועו האקדמי לטובת העיתונאות והספרות. מותר כמדומה להניח כי הוא חש תחושה של קרבה אל דמותו של יוסף: גם הוא, כיוסף בשעתו, היה שרוי בכירא עמיקתא, עד שעלה מעלה מעלה ונתקרב "למלכות"; גם הוא, כיוסף "המשביר" ואיש החלומות, גילה כישרונות במקצועות מעשיים ובעולם הרוח כאחד; גם הוא כיוסף, שאחיו קינאו בו והתעללו בו, מצא עצמו מושמץ בקרב רעייו המשוררים, חרף תרומתו האדירה לציבור הרחב, ואולי דווקא בגללה. כמקביל, שימשה דמותו של יוסף ביצירה זו גם סמל לאומי רב-אנפין.

במעשייה המחורזת מעשה בפ"א סופית, יוסף הנער נעלם ואובד להוריו (בדומה לפ"א הסופית שחברותיה התעללו בה), אבל חוזר ומחזיר את האות למקומה לאחר שאֶמו קוראת לו הביתה. דאגתה של האם לבנה מחזירה לעולם את הפ"א הסופית ומשיבה את הסדר הטוב על כנו. למעשה, גם במעשייה המחורזת מעשה בחיריק קטן החיריק שעלה לגדולה וכבש את פסגת ההר חוזר אל אחיו, פשוטי העם, כיוסף בשעתו (שהתגעגע ממרום מעמדו הרם לאֶחיו וביקש לראותם). גם בשיר "הקרב על גרנדה" ניצל אלתרמן את השם "היוסף", שמו האותנטי של בנו של שמואל הנגיד, כדי לרמוז לסיפורים על קנאת אחים במקרא, ולסיפור על קנאת האחים ביוסף בפרט. את זאת עשה בתארו את קנאתם של יריבי הנגיד, המבקשים לקום עליו או על בנו בשדה (כִּי אֶל מֵה יָקוּוּ מִבְּקָשֵׁי רָעוּתָהּ? / תִּקְוָתָם הִיא - עֲלֵיהָ לְקוֹם בְּפִתְאֵם / בְּהִיוּתָהּ בְּשֶׁדֶה הַיְהוּדִי לְבִדָּה... / או לְצִפּוֹת אֶל בְּנֵה יְהוֹסֵף עַד בּוֹא יוֹם").

גם האפרוח, גיבור המעשייה המחורזת האפרוח העשירי (1943), דומה ליוסף, בן יעקב-ישראל, הבן הרצוי והאח הדחוי, שהושלך ללא עוול בכפו לבור ולבית האסורים, נחלץ משם ועלה לגדולה. בן זקונים זה מתלונן כי שכחוהו "בְּבוֹר צְלָמוֹת", ומזעיק שמים וארץ שיחושו לעזרתו; הוריו מקוננים וחוששים ש"אֵין זֹאת כִּי טָרַף טָרַף... ", כיוסף בשעתו. נזכרת גם הכתונת הקרועה (שכאן

היא אמנם כתונתו של האב הגלותי המרושל, שכל חייו הם הטלאה של טלאי-על-גבי-טלאי). לפנינו אפרוח כישרוני ובעל חזון, מין "צפנת פענח", היודע ומבין את המתרחש מחוץ לכותלי הביצה, ומתיישר בכלאו ממש כמו הגיבור המקראי, בעל החלומות ופותר החלומות, שעמד בניסיונות כבדים מנשוא.

אפילו הַלְצִים, המופיעים בשיר הרביעי של המחזור "צרור נפלאות הקרקס", דומים ליוסף ולאחיו ("פָּאָלוּ נֹרוֹ / מִתּוֹךְ שְׁנֵי תוֹתָחִים [...] וּבִתּוֹךְ כֶּךָ מִפְּרִים הֵם בְּאֶפֶן מִפְתִּיעַ / אִישׁ אָחִיו... וְשֵׁשִׁים... צוֹחֲקִים עַד בְּכִי!"; והשווה: "ויכר יוסף את-אחיו והם לא הִכְרָהוּ" (בראשית מב, ח); "וַיִּסַּב מֵעֲלֵיהֶם וַיִּבֶךְ וַיִּשָּׁב אֲלֵהֶם" (שם, שם, כד); "וימהר יוסף כי-נכמרו רחמיו אל-אָחִיו וַיִּקְשֶׁת לִבְכוֹת" (שם, מג,ג); "ולא-עמד איש אתו בהתנדע יוסף אל-אָחִיו, וַיִּתֵּן אֶת-קֶלְוֹ בְּכִי" (שם, מה, א). נרמזת כאן, מעשה רמיזה בתוך רמיזה, גם פגישתם המצמררת של האחים-היריבים בשורות החתימה של שירו של שאול טשרניחובסקי "בין המְצָרִים" ("וּלְאֹר בְּרַק הִירָיָה אִישׁ אֶת אָחִיו הַפִּירוֹ"), שבו אחים לדם הם למרבה הטרגרדיה גם יריבים לנשק, המזהים איש את אחיו רק לאור ברק הירייה. מיוזג רגשות האהבה, השנאה והקנאה בחבורת האחים מלמדת אותנו על עיקרון חשוב המופיע בכל שירי האחוה והרעות של אלתרמן, לרבות "שיר עשרה אחים": רק "בחיק המשפחה" (או בחיקה המגונן והמדרבן כאחד של החבורה הספרותית, או של היחידה המוכחרת) יכולים להתפתח רגשות כה עזים וכה מנוגדים של אהבה-איבה ושל אהבה-קנאה. ואף-על-פי-כן, באחוה ורעות אלה טמון המפתח להישגים הגדולים והבלתי-צפויים, שעליהם דיברנו לעיל בדיון על "הפירמידה של האחים ונג" ועל עקרון הסינרגיה.

תלמידי הישיבה בקהילות מזרח אירופה נהגו להמחזז את גורלו הדרמטי של יוסף במסכתות עממיות, שנקראו "יוספ'ס שפיל"; ובהן - בדומה למקובל ב"משחקי פורים" - החליף הגיבור מסכות ומלבושים פעמים אחדות, עד לרגע שבו הגיע אל כס המלוכה ועטה על עצמו בגדי מלכות. יצירת אלתרמן ככלל, ויצירתו לילדים בפרט, היא יצירה דרמטית של חילופי גורלות ומסכות, למן ספרו הראשון כוכבים בחוץ, העוסק בכוכבים כגרמי שמים וכשחקנים בתאטרון ובקרקס, ועד לספרו האחרון - המסכה האחרונה - שכותרתו רומזת למסכת המוות. סיפור יוסף, בשל אופיו הדרמטי, מתאים למעשיותיו המחורזות של אלתרמן לילדים, המצטיינות במעברים חדים בין תהומות הקלון למרומי התהילה. במבוא לספר הבלדות האנגליות והסקוטיות, פרי תרגומו, הזכיר

אלתרמן את הטרוֹבֵדוֹרִים שממערב ואת "השפּילִמְנִים" שמזרח, שנדרו בדרכים וחיברו שירים ומערכונים מחורזים על נושאים ועל גיבורים מתוך כתיב הקודש. שיריו "הקנוניים" בכלל, והמעשיות המחורזות שלו לילדים בפרט, שאבו יסודות לא-מעטים מן המסורת העממית הזאת, שחיבבה את דמותו של יוסף ועשתה את גורלו נושא למחזות רבים.

כבנו של יעקב-ישראל, שימש יוסף ביצירות נאיביות אלה גם מטונימיה ומשל לעם-ישראל, ולפיכך דמותו וגורלה מתאימים להפליא לאלגוריות לאומיות, שגיבוריהן הגיעו למרומי התהילה, אך התגלגלו ממנו אל תהומות הקלון. יוסף הוא בן נבחר ומופלה לטובה, וגם אסיר (כשם שעם-ישראל הוא גם "עם בחירה" וגם העם המופה ביותר בהיסטוריה האנושית). הנה, כתונת הפסים, שהייתה סמל סטטוס ושם נרדף לבגד יקר ונחשק, אינו אלא בגדו של האסיר השפל והמושפל. לא במקרה נרמז סיפור יוסף וכתונת הפסים מהשיר "איגרת", החותם את החלק הראשון של כוכבים בחוץ: "לְאֵט לְאֵט הִפְיִתִי. / גִּרְתִּיו אֶל הַמִּמְכָּר מִבֵּית וּמֵאֵם. / פִּשְׁטֵי כְּתָנְתּוֹ [...] וְהוּא חִיָּךְ אֵלַם", ולא במקרה מסתיים פרק שירי המכות בשירי מכות מצרים בתיאורו של הבן הבכיר והנבחר בכתונת הפסים, הנעלה והבזויה כאחת.

ספרא וסייפא

ראינו כי במרכז יצירותיו הארוכות של אלתרמן לילדים ניצבים גיבורים, המצטיינים בתחומי הרוח כבתחומי החומר, כגון יוסף, איש החלומות ו"המשביר", שדמותו הוורסטילית שימשה לאלתרמן מושא להזדהות אישית, אך גם סמל לאומי רב-אנפין. מתברר כי בשירת הילדים שלו בחר המשורר בדרך-כלל בגיבורים שהם שילוב צולח של "ספרא וסייפא", כגון שמואל הנגיד, החולם והלוחם, או כמו בנימין מטודלה, הנוסע היהודי הנועז שצלח ימים ויבשות והגיע לקצות תבל. ספר התּבּוּה המזמרת נפתח בשיר על מסעותיו המופלאים וההרואיים של אותו תייר יהודי נועז, שיצא במאה השתים-עשרה מטודלה שבצפון ספרד לאיטליה ומשם למזרח התיכון (החרוז המבריק [ÉLA] המופיע בכל שורה משורותיו הזוגיות של שיר וירטואוזי זה נשמע כמו קריאת [OLÉ] בריקוד פלמנקו סוער, או כמחיאית כפיים קצבית בסיבובי מחול הטרנטלה האיטלקי). לא במקרה בחר אלתרמן לפתוח את ספרו לילדים דווקא בשיר שגיבורו הוא תייר, או נודד, שהנדודים והפתיכה הם לו אורח חיים. כך

החזיר משהו מרוחו של ספר שיריו הראשון, כוכבים בחוץ, הפותח בתיאורו של הלך הנודד בין שערי עיר לאבק דרכים.

לפנינו שיר על גיבור היסטורי, שתהפכות חייו מסמלות את ההיסטוריה הלאומית הנפתלת. סיפוריהם ההרואיים של גיבורים יהודים כדוגמת בנימין מטודלה, לרבות גלגולם הסטירי של גיבורים תיירים נועזים אלה בסיפורו האנטי-הרואי של מנדלי על מסעות בנימין השלישי, הן שימשו בדור התחייה סמל ומשל לרצונו של היהודי לעזוב את הגלות ולצאת לדרך חדשה, עצמאית וריבונית. ואילו כאן, בתום מסע נועז ורב-תהפכות, חוזר איש המסעות ההרואי לחדרו, ומתחיל להעלות את קורות מסעו על הכתב. את כלי הפרש הנועז הוא ממיר בקולמוס, ואת מרחבי תבל הוא ממיר בקיטונו הצר של הסופר. משמע, אפילו בנימין מטודלה, הנוסע הנועז ומגלה הארצות, מתגלה כאן בתורת "ספרא וסייפא" - מין "יעקב יושב אוהלים" - שאינו מושך ידו מן הקסת והנוצה; ולאמתו של דבר, כך רומז שירו של אלתרמן בלי לומר זאת מפורשות, אלמלא עשה כן, לא היו הדורות הבאים מכירים את שמו ולא היו יודעים דבר על עלילות גבורתו. משמע, "בדרך הגדולה" שעשתה האנושות במעלה הדורות, הנוצה חשובה לא פחות מן הרומח, והקסת אינה נופלת בחשיבותה מן הקשת. גם בשירו על "הקרב על גרנדה" תיאר אלתרמן בגלוי את שמואל הנגיד, שר צבאה של הממלכה. אך מה שהעסיקו ודרבנו לחבר שיר זה לא היה אלא הדיון האקטואלי בדבר עיצוב דמותו של "היהודי החדש", שהפך בצוק העתים לאיש חיל ומלחמה, כב"תור הזהב" שבספרד. בשיר זה הראה המשורר כי אין הלוחם היהודי סוגד לכוח ולצבאיות, אלא רואה בהם כורח בל יגונה. בן-גוריון, בדומה ל"כנענים", סגד במוצהר לכוח הזרוע ולשליח (אם כי גם מנהיג הדור וגם מנהיג התנועה "הכנענית" היו, כל אחד בדרכו, בבחינת "ספרא וסייפא"), ואילו אלתרמן ראה בשליפת החרב מנדנה כורח וצו השעה.

ואכן, הוא מציג את שמואל הנגיד, הלוחם המהולל ושר הצבא, כמי שמתפאר ביכולת הכתיבה התמה של בנו, וכמי שמתפעל מפלאי השפה העברית וכיבושיה לא פחות ממה שהוא מתפעל מהשיגי הקרב. כלומר, גם כאשר יש לעם-ישראל גיבורי חיל, ובשנות הגולה הארוכות הן לא היו לו גיבורים רבים הראויים לתואר זה, גיבוריו הריהם בבחינת "ספרא וסייפא", ולא גיבורים הששים אלי קרב. בשיריו האנטי-כנעניים, שנכללו אותה עת בקובץ עיר היונה, הטעים אלתרמן שוב ושוב כי החרב "לא הָעָם הָזֶה עֲמָה", ושחרב זו

היא "רות נְכָרִית", "אֲבֹתַת חֲרָבוֹת גּוֹיִים". הוא ביקש להדגיש כי גם כאשר "עם הספר" פונה בכורח הנסיבות אל החרב, הרי פנייתו זו נועדה לצורכי התגוננות והישרדות (אם כי לא אחת הטעים אלתרמן שגם הנוצה, ולא רק החרב, יכולה להפיל חללים; ועל כן, המרת הפגיון והרומח בקולמוס יכולה להתפרש כהמרה של כלי מלחמה אחד במשנהו).

המערכון המחורז זה היה בחנכה, או נס גדול היה פה, נכתב ונתפרסם ב-1933, בעוד היישוב מחפש דרכים להגן על עצמו מפני התקפות חוזרות ונשנות של האוכלוסיה הערבית. כאשר מתתיהו-המטאטא פונה אל העציצים שעל אדן החלון ומזרום לצאת לקרב ("וְאִתָּם, הַצְּבָרִים, / עֵצִיצֵי הַגְּבוּרִים [...] חֲדָדוּ אֶת הַקּוֹצִים, / כִּי לְקָרֵב אָנוּ יוֹצְאִים"), נכללים בדבריו גם רמזים אקטואליים על כינונו של כוח המגן העברי מתוך בני הארץ וחניכיה (על כן הצברים עומדים בשורה על אדן החלון, כחיילים במסדר, ומחדדים את "פגיוניהם"). בתוך תיאור ההכנות לקרב, נרמז כאן כי "הצברים" הללו בעצם שתולים בעציצים; משמע, נרמז כאן שמדובר בצמחי מדבר מבויתים, ולא בפראי אדם המנופפים בסיף בתאוות נקם, כשוסֵי המדבר הערביים. מיווג זה שבדמותו של הלוחם העברי - בין "עשיו" ל"יעקב", בין איש השדה האוחז בחרב וברומח לבין יושב האוהלים הלמדן - באה לידי ביטוי בדברי הלוחמים עצמם שב"דף של מיכאל" (עיר היונה): "אֶפֶל הַזֶּמֶן וְלֹא אֲנִשִּׁי סוּדוֹ אֲנַחְנוּ. / נַעֲלָמִים חֲקִיו, חֲזָקוּ פָּנָיו מִצֵּר. / וְאָנוּ אֵל מוֹלֹ מֵאֲחֵרֵי הַצָּאן / וּמִסְפָּסֵל הַלְמוּדִים לְקַחְנוּ".

בעוד שמשוררים ופזמונאים מבני דור המאבק שרו על "יפי הבלורית והתואר", לא נגרר אלתרמן אחרי האידיאלים הניצשיאניים של "הצבר", שנתגלגלו בתיאורם הסטראוטיפי של בני הארץ כצעירים חסונים ושזופים, בהירי שיער וכחולי עין (היפוכם של יהודי הגלות הכפופים, החלושים והחיוורים, שחורי השיער והעין). כשתיאר באותה עת (בשיר "עיר הגירוש" מתוך עיר היונה) את מפגשם של פליטי המחנות עם בני ההתיישבות העובדת, התיאור מסתיים במפגש של בני הגולה עם חבר הקיבוץ הממושקף "עם סמכות השלטון ומְכַשֵּׁר הַקֶּשֶׁר".

לא "צבר" הֵרואי וזקוף קומה לפנינו, שניחן ביופי חיצוני מושלם, כי אם בסך הכול חבר קיבוץ ממושקף (וקצר רואי; כלומר, חסר פרספקטיבה היסטורית). בסוף השיר "עיר היהודים" (מן המחזור "מלחמת ערים" שבעיר היונה) מתואר הרופא כאדמוני וכשעיר - תיאור המתאים ל"עשיו" איש השדה,

ולא לרופא היושב בין כתליה של המרפאה. טבעי היה אילו תואר חבר הקיבוץ כאדמוני וכשעיר, ואילו הרופא - כממושקף. ואולם, אלתרמן מעולם לא נענה לשגרת המוסכמות, אלא נהג לשבור אותן ללא הרף. מראה פניו של הרופא האיראליסט בחגיגת קיץ, "שִׁמְחִצִיתָן מַעֲשֵׂה חֶרֶשׁ", כמוהו כמראה פניה של המציאות החדשה המתחוללת לנגד עיני הדור - מראה חצוי, שפני יאנוס לו: "פְּנֵי הַיּוֹנָה וְאַבְחַת חֶרְבָּה / הֵן דְּמוֹת פְּנֵיהַ הַנְּחֻצוֹת" (בשיר הפתיחה של עיר היונה). אלתרמן רותק בשנים אלה לאותה מטמורפוזת מופלאה שנתחוללה בחיי העם כמעברו מחיים רוחניים ותלושים מקרקע לחיים ממלכתיים, הקשורים לקרקע אך תלושים משורשים רוחניים.

כבר הראה ביאליק, בשיר הילדים שלו "פֶּרֶשׁ" ("רוץ בן סוסי"), שהיהודי, גם כשהוא פֶּרֶשׁ בן חֵיל, הרוכב על סוסו "יוֹמֵם וְלַיִל", אין הוא אלא גלגול המודרני של הפרשן היהודי, שעשה ימים כלילות בלימוד התורה (על ריבוי משמעיו של השורש פֶּרֶשׁ - בתחומי גבורת הגוף ובתחומי גבורת הרוח - בנויה המעשייה שלו לילדים "ספר בראשית"). גם את המתמיד החיזור והחלש תיאר ביאליק במונחים "הלניסטיים" הֶרוֹאִיִּים, כאילו היה הוא אביר המוריד עיר בצורה וחולם על זר הדפנים המונח על ראש הגיבור המנצח. אחדים מציריו של ביאליק ציירו את הפֶּרֶשׁ שבשיר הילדים שלו כילד קטן הרוכב על סוס עץ, ונחום גוטמן ציירו כנער נועז בעל כאפייה, כמו חברי "אגודת השומר", שלבשו חולצה רוסית וחבשו כאפייה לראשם. לגבי דידו של אלתרמן, פֶּרֶשׁ יהודי הוא גם מי שמחזיק ספר ליד מיטתו, או מי שחוזר הביתה, נוטל קולמוס לידו ומנציח את עלילותיו בספר. גיבורי החיל שלו הם גיבורים שבסופו של דבר מתגלים כ"ספרא וסייפא", המעדיפים את "הספר" על "הסיף" - למדנים, הנאלצים לקחת חרב לידם, אך מייחלים לרגע שבו יחזרו לביתם ויקחו לידם את הנוצה.

כך גם במחזהו פְּנֶרֶת, פְּנֶרֶת (1961), שנולד פחות או יותר באותו הזמן ומאותם מניעים שהניעוהו לכתוב את שיר-הילדים "אנשי עלייה שנייה" שבספר התבה המזמרת (1958): ליטול ליד את המושג השחוק "ציונות", להסיר ממנו את האבק, לצחצחו ולהחזירו אל מחזור החיים, מואר באור חדש ובהיר. אם התפתו צופיו של מחזה זה להאמין שחלוצי העלייה השנייה לא היו אלא מחבריהן של "ברושורות" פוליטיות חוצבות לבבות, המתובלות מדברי ניצשה והגל, הרי שבסופו של דבר מתברר להם, כי בזמן שצעירים נלהבים אלה נאמו והתווכחו, כתבו והצטלמו, הם גם עבדו "ככדרך אגב" עבודת פרך בלי

לחוס על כוחותיהם. בלהט החזון עשה כל אחד מהם לאמתו של דבר עבודה של שניים-שלושה עובדים "רגילים". ככלות הכול, המחזה פִּנְרַת, פִּנְרַת מלגלג על מייסדי הקומונה העברית הראשונה רק לכאורה. הוא מטעה את קוראיו להאמין כי המחבר רואה בהם בטלנים המצטלמים ב"פזזה" מרשימה כדי להיכנס להיסטוריה עם מעדר על שכם. בשורות הסיום מוצגים גיבורים אלה כמי שיודעים לשלוח ידם בשלח, וגם מן הנוצה והחרט אין הם מושכים את ידם, ממש כמו גיבוריה הגדולים של ההיסטוריה היהודית בשירי הילדים של אלתרמן: בנימין מטודלה, שמואל הנגיד ואנשי העלייה השנייה. ככלל אהב אלתרמן גיבורים הנוהגים כבני בית לכל דבר ב"עולם המעשים" כב"עולם האצילות", ואף רואים את החוט הסמוי אך האמיץ המקשר את שני העולמות המנוגדים זה לזה.

קוצו של יוד

בשיריו "האֶפִּיים" לילדים הציג אפוא אלתרמן גיבורים שהם "ספרא וסייפא", שאינם יודעים חת בצאתם אל המסע ואל המלחמה, אך בעודם במרחקים הם כבר מייחלים לרגע שבו יגיעו הביתה מדרך הנודים ומשדה הקרב, ויוכלו לפנות אל הקסת והנוצה (פרודיה על אידאל ה"ספרא וסייפא" יש בעיצוב דמותו של מישה ברחסיד, גיבור חגיגת קיץ, הפושע המלא "יִרְאַת כְּבוֹד וְהוֹקְרָה / לְפִלְאָ הַמְּלִים"). כיאה לשירים העוסקים בגיבורים שהם גם אנשי ספר, שירי הילדים הללו מלאים לא במעשי גבורה בלבד, אלא גם במיני פלפולים פילולוגיים על כל קוץ של אות מאותיות הכתב ועל כל סימן ניקוד או פיסוק זעיר שבצדן של אותיות אלה. כבמיטב המסורת האוקסימונונית שלו, שם אלתרמן בפי גיבורי החיל השריריים דברים המתאימים להיאמר דווקא מפי למדנים חיוורי מצח, הדנים בסוגיה הלכתית סבוכה. לא אחת הראה בשירים אלה שאות אחת, או אפילו סימן ניקוד זעיר, יכולים להיות בעלי משמעות הרת גורל לאדם, לעם ולעולם.

אפילו שיר המקהלה הרם והגברתני, המלווה כפזמון חוזר את שיר הילדים על "ספני שלמה המלך", מבוסס לאמתו של דבר על חילופי מסורה - על הברלי נוסח דקים ו"פחותי ערך" בטקסט המקראי - שלכאורה ימצאו בהם עניין רק אנשי אקדמיה יבשים, או בטלנים המתפלפלים מאחורי התנור של בית המדרש, ולא ספנים שריריים הנושמים אוויר ימים. ממבט ראשון, לפנינו

אבסורד גמור: שינוי דקדוקי זעיר כקוצו של יוד, שבו יבחינו רק למדנים מופלגים, משמש כאן בסיס לשיר מקהלה קולני מפי חבורה של מלחים אמיצי זרועות ורמי קול: "עֲצִיּוֹן גָּבֵר, עֲצִיּוֹן גָּבֵר / עֲצִיּוֹן גָּבֵר, יַם אֵלוֹת. / בְּסִירוֹת הַיָּם יַעֲבֹר / וּבְאֵנוֹת גְּדוּלוֹת" וגו'. ובמחשבה שנייה, הרי אין כאן שום אבסורד, כי אם אמירה היסטוריוסופית עמוקה: בעקיפין השיר רומז לכך, שלמילה הכתובה (קרי, לתבה) יש בתולדות העם מקום של כבוד, וכי אין לזלזל אפילו בסימן ניקוד זעיר. בשנת העשור למדינה, רמזו אלתרמן לקוראיו הצעירים של שיר זה, שאלמלא המיתו עצמם למדנים באוהלה של תורה על כל תג ותו, ספק רב הוא אם היה העם חוזר לארצו שמקדם, וספק אם היה דורם זוכה לראות במו-עיניו את תחיית השפה, העם והארץ.

בספר התבה המזמרת, רבים הם הדיונים הפילולוגיים, הגלויים והסמויים, עד כי לעתים עשוי ספר זה להיראות בעין בלתי-מיומנת כספר שנועד לקוראי לשוננו או לשוננו לעם (מוכן שלא הדיון האקדמי היבש במרכז עניינו של הקובץ, כי אם שעשועי לשון מחוכמים, שכל ילד יצירתי יפיק מהם הנאה וימצא בהם עניין). כך, למשל, השיר "מלפיהדק" איננו שיר הרואי על פיל גברתן וחזק, בעל חדק ארוך, כמצופה משיר ילדים על חיית קדומים מיערות העד. למרבה ההפתעה, זהו דיון פילולוגי "ארוך" ו"מייגע", המתחבט במתן שם מתאים לפיל, ש"נודע כממחה ללשונות הפילים" / בקצור, פיל בלשון: פילולוג. בהסיטו את המוקד מן הסיפור ההרואי של היער אל הסיפור האנטי-הרואי של העיר, סיפורם של מלומדים הכלואים בד' אמותיהם, הפך אלתרמן את שיר הילדים הזה לשיר מודרניסטי, המתרחש בין ארבעה כתלים ככמחזה האבסורד; שיר שגיבוריו הם אנשי ספר בני תרבות, ולא חיות מן הג'ונגל הקמאי (הרי שינוי אורתוגרפי זעיר הופך יער לעיר, כלומר, "טבע" ל"אמנות", ויצירת אלתרמן הן הופכת לעתים תכופות את היוצרות, ומחליפה את המציאות בשיקופה האמנותי).

על רקע הנורמות השולטות בשירת ילדים זו, דיון בענייני לשון כמו זה שבשיר "מלפיהדק" איננו בבחינת "סטיית תקן", או הפתעה גמורה. נהפוך הוא, דיונים כאלה מצויים כאן גם במקומות רבים נוספים, רופם בלתי-צפויים בעליל. כזה הוא, למשל, גם שיר-הילדים "הקרב על גרנדה", המתבסס על כפל משמעיה של המילה "מערכות" (צורת הרבים של "מערכה" הרואית בשדה-הקרב; צורת הרבים של "מערכת" אנטי-הרואית שמתחום עולם הספר). כזה הוא, למשל, גם השיר "על שמות כבירים של אישים אבירים", שאיננו, כמצופה,

אָפּוּס רב-עלילה על נפילי קדם, שלעומתם כולנו כחגבים, אלא דיון פילולוגי "יבש", חסר עלילה ונטול כל הֶרואיקה, המתאים לכאורה לשקלא וטריא של למדנים קשישים, ולא לשיר שנועד לילדים קטנים. השיר כולו נסב על שמותיהם המוזרים של אבירי קדם, ולא על מעשיהם ההֶרואיים ("לא ספור. רק שמות של הָרָר וְאִימוֹת, / לֹא יֵהִיוּ כְּמוֹתֵם בְּחֶלֶד. [...] כִּי אַחֲרָה וְשָׁפִים, אֶלִּיחָבָא וּמְרָמוֹת, / נְמוֹשׁוֹת לֹא הָיוּ! / לֹא! עֵדִים הַשְּׁמוֹת").

במעשייה המחורזת מעשה בפ"א סופית נשלף וו מן העולם (כלומר, נשלף ממנו בורג - העולם השתגע): האות פ"א סופית נעלבה והחליטה לפרוש מן הבריות. מתברר כי מערכת הכתב, וכמוה גם תבל כולה, אינה יכולה לתפקד בלי אחת מאותיותיה, והיא כמכונה שאינה יכולה לפעול בלי אחד מחלפיה - אפילו אין אות זו אלא אות נדירה ונידחת, שלכאורה אפשר גם בלעדיה. משמע, גם הבריות הקטנות והנקלות יש להן תפקיד בעולם. ואולם, החברה מתעללת בחלשים ובדחויים, וגורמת להם לרצות לפרוש מן הבריות, לנטוש את משמרתם ואת תפקידם. לקראת סוף המעשייה מתברר כי די במילה אחת טובה, במילת אהבה או דאגה של אם לבנה, כדי להחזיר את הסדר על כנו. לפנינו שיר מבודח ורציני כאחד, המפנה זרקור לכיוונה של אותה אות צדדית ונכלמת הניצבת בסוף המילים, ספק מתוך גאווה ספק מתוך רגשי נחיתות. "אחיותיה" האותיות מסלפות את דמותה, והופכות אותה קרבן לרכילות מרושעת ולנידוי חברתי. באמצעות סיפור תהפוכות גורלה של אות נידחת זו ביקש אתרמן להתמקד בטיפוס החריג שבחברה, ב-outsider הדחוי והמזולזל (כבפזמונו על הילד החריג אליפלט, שלהפתעת הכול מתגלה בשעת מבחן כמי שהוכיח את עצמו יותר מאחרים). ממבט ראשון לפנינו יצירה על יחסי הפרט והחברה, היחיד והקולקטיב. אולם אם נעתיק את עלילתה לספרה הכלל-אנושית, הרי שנוכל לומר שמתואר בה גם ניצחוננו של עם נידח ומזולזל, ש"אָחִיו" למשפחת העמים החרימוהו על לא עוול בכפו. סופו שהוא מלמד לקח את אויביו, ששילחו בו ארס בלא סיבה, גורם להם להתנער משקרים מוסכמים ומשנאת חינם ולהכיר בו ובמעלותיו. אפשר שאתרמן הושפע משירה של קדיה מולודובסקה "המכתב", שבו פורחת מזיכרונו של זרח האות שי"ן, שבלעדיה המכתב נמצא חסר (כאמור), תרגם אתרמן את שיריה של קדיה מולודובסקי מן הספר פתחו את השער). ואולם, הוא הביא את הסיפור למחוזות הגותיים רחוקים, שאיש לא שיער שספרות הילדים יכולה להגיע אליהם.

במעשייה המחורזת מעשה בחיריק קטן לפנינו "אָפּוס" שבמרכזו אנטי-גיבור העולה לגדולה (כמו הברוזון המכוער של אנדרסן). לילדים רומזת המעשייה שלא כדאי להתעלל בחלשים, כי דווקא תחושת הקיפוח מחשלת אותם ומחזקת בהם את הרצון להגיע לגדולות, כמאמר חז"ל: "הזהרו בבני עניים שמהן תצא תורה" (גדרים פ"א ע"א). עליבותו של הקנקן אינה מעידה דבר על התוכן הגלום בו ועל הפוטנציאל שלו להגיע להישגים מרקיעי שחקים. כוחותיו של החיריק מתחשלים עד לבלי הפך דווקא בשל הכורח להוכיח את עצמו ורצונו העז להזים את דברי הבלע הזדוניים. הוא מתחיל אמנם את דרכו רק כדי להשיב ל"חבריו" כגמולם; אולם עד מהרה הופכת ההעפלה שלו לדרך חיים. חבריו של החיריק, שנדרוהו וזלזלו בו, מתחילים לתהות ולבהות לנוכח הישגיו הבלתי-צפויים. דמיונם של השורשים תה"ה ובה"ה ל"תהו ובהו" מסיפור הבריאה מלמד על מעמדן החשוב של האותיות באגדה ובתורת הסוד. לפי ספר יצירה נברא העולם באותיות, ולפי התנ"ך - בדבר ה'; כלומר, המילה קדמה לבריאה, והאמנות קודמת לטבע. אֶזכורו המרומו של סיפור בראשית בא לומר כאן, שאם נברא העולם מאותיות, הרי שעולם ומלואו תלויים בכל סימן וסימן, אפילו הוא חיריק זעיר.

יצירות ילדים אלה של אלתרמן, המעמידות "קוצו של יוד" במרכז עולמן, לקח כפול ומכופל להן: ראשית, הן מראות שבשפה העברית גם אות צדדית (כמו הפ"א הסופית) וגם סימן ניקוד קטן, קל שבקלים, כמו החיריק הקטן (על משקל "קמץ קטן") הוא בעל חשיבות מרובה, וזאת בשל ריבוי משמעיו של השורש העברי, שבו אפילו תנועה קלה יכולה להבדיל בין "קדושה" ל"קדשה", או בין "שחר" ל"שחור". שנית, הסופרים הראשונים זכו לשמש על שום שָׁמְנו את אותיות התורה, מכאן שיש חשיבות לכל אות שבתורה ולכל קוצה של אות. שלישית, עם ישראל בגולה לימד את בניו ב"חדר" לפי שיטת "קמץ אלף-ף-א", ועשה את סימני הניקוד חלק בלתי-נפרד מלימוד התורה. כבר הראה יל"ג שאפילו קוצו של יוד יכול להפוך עולמות. במעשה בחיריק קטן הרחיק אלתרמן לכת מיל"ג, וסיפר סיפור שלם על חיריק אחד זעיר וקל, ההופך עולמות, סיפור שְׁלָקח לאומי בצדו: לעתים גם גורלו של עם קטן ונידח נחרץ בשל מילה אחת הנכתבת בכתב שטנה נגדו, אך בשל הכורח שלו בתורת עם שנוא להצטיין ולהתבלט בין הגויים, הוא מגיע לא אחת להישגים אדירים. גם האסון וגם הששון פוקדים אפוא את "עַם הַכְּתָב" (כפי שפינה ביאליק את

עם ישראל בשירו "מתי מדבר" בעקבות כינויו כפי הערביים), בשל גורם קל שבקלים, בשל כתם דיו קטן הצובר לעתים משמעות ומתפתח לממדים אדירים. חיים ומוות ביד הלשון.

מדוע בחר אלתרמן להכליל דיונים פילולוגיים נידחים ואקסצנטריים כאלה בספר שיריו לילדים? להערכתי, חברו כאן שתי סיבות לפחות, שמקורותיהן וכיווניהן שונים ומנוגדים בתכלית: הסיבה האחת, האוניברסלית, היא הרצון להפגין את נפלאות "המאגיה של הלשון", כבמיטב המסורת הנאו-סימבוליסטית של השירה הצרפתית והרוסית. אלתרמן הראה בשירים אלה כי הוא אקרובט מילולי לא פחות מחבריו לאסכולה, והרבה בשיריו לילדים בהפתעות ובהברקות. בשירתו למבוגרים עמעם את כוונותיו ועטפן בערפל סמיך (ואף סנגר על הערפול במסתו "על הבלתי מובן בשירה"), ואילו בשיריו לילדים הברקותיו בדרך-כלל קליטות ובהירות, כיאה לשירים שנועדו לביצוע ולהמחזה באולם בית-הספר (רפליקה "תאטרונית" צריכה כמובן להיקלט בשבריר של שנייה אצל קהל גדול והטרונני). הסיבה השנייה, הלאומית, באה להצביע על חשיבות המילה, ואפילו על חשיבותם של כל קוץ וקוץ. בהיסטוריה של עם ישראל אפילו אות אחת, סימן ניקוד או פיסוק, יכולים להיות בסיס לטרגדיה לאומית או לאפוס הרואי. מילה אחת, אות אחת ואפילו קוצה של אות, או סימן ניקוד קל ונקלה, יכולים לברוא עולמות, אך גם להחריבם ולהחזירם לתוהו ובוהו.

מרד הצעירים בזקני הממסד

מהם הנושאים הקרובים ללבם של ילדים? נראה כי אלתרמן התחבט בסוגיה זו בשירתו לילדים, ובמשתמע הבין וקבע כי שאלת פער הדורות - שבתקופת ההשכלה כינוה בשם "בעיית האבות והבנים" - היא-היא השאלה המעסיקה ללא-הרף כל הורה וכל ילד. שיריו לילדים בכלל, ושירי ספר התבה המזמרת בפרט, עוסקים שוב ושוב בשאלה נכבדה זו, שהעסיקה גם את שירתו הבוגרת ו"הקנונית" של אלתרמן (כבשירו "קץ האב" מתוך שמחת עניים, או בשירי הדיאלוג בין הבן לאביו שבשירי מכות מצרים). יש לזכור: אבותיהם של משוררי המודרנה - שלונסקי, אלתרמן ורטוש - היו אנשי רוח, שעודדו את ילדיהם ותמכו בהם, אך לא אחת גם הוכיחו אותם על קלות דעתם ולא חסכו מהם את שבטם. אלתרמן, אף יותר מחבריו לאסכולה, דרש שבחיי "השטותים" ו"קלות הדעת". הוא השמיע בשיריו את הטענה כי בזמן שבוני הארץ הקימו פּרֶךְ, גם

הוא וחבריו העמידו כרכים אחדים (ריבוי של "כרך"), וכי גם "רעות הרוח" היא עניין רציני, שראוי לענות בו. בשירי הילדים שלו הראה, שנציגי דור ההורים הם לפעמים "תיישם" זקנים ועקשנים או "סוסי עבודה" דאוגים, הסוחבים אחריהם עגלה כבדה ועמוסה, בעוד שבניהם הצעירים חופשים כגדיים וכסיחים להתרוצץ בשדה כאוות נפשם.

כבר בשירו המוקדם "היורה" (2391), תיאר אלטרמן את מלחמת הצעירים בזקנים, לרבות זו שניטשה באותה עת בקריית ספר העברית: "אָז הַתְּחִילוּ זָנִים, / אָז הַתְּחִילוּ נְצִים / צְעִירִים וְזָקֵנִים, / עֲצִיצִים וְצִיצִים" (יש להניח שהעציצים שבתוך הבית, או על אדן החלון, כמוהם מזקנים יושבי-האואהלים, בעוד שהעציצים המבלבלים שבגן כמוהם כצעירים, שריחם כריח השרה). בשיר "גשם ושמש", גרסתו המאוחרת של השיר "היורה", מתואר תיש, המטיף פלגי מים מזקנו והוגה בכובד ראש בסוגיות כבדות ונכבדות. האם דומה תיש זה למורה זקן ומהוה, המטיף תורה לתלמידיו יומם וליל? האם זהו משורר מן הנוסח הישן, מזקני "הצעירים" של ימים עברו, הכותב כתיבה מיושנת ומימית, שמורגשים בה סימני המאמץ וריח פלגי הזיעה? האם זהו פוליטיקאי מזדקן, הדבק במוסכמות שכבר אבד עליהן כלח? האם זהו יהודי גלותי ורתי, ההוגה בתורה, בעל מנהגים שמרניים וזקן היורד על פי מידותיו?

ומכיוון אחר: האם לא כלול כאן גם רמז, ספק אירוני ספק נוסטלגי, לשיר הילדים הישן-נושן "יש לנו תיש", פרי עטו של יצחק אלטרמן, אבי המשורר? שירו של האב, שהיה גם מורה ומחנך וגם משורר ילדים מן הנוסח הישן שכבר עבר ובטל מן העולם, הושר בגני הילדים שנים ארוכות לאחר מות מחברו. בעת היכתב ספר התבה המזמרת, ובו השיר "גשם ושמש", כבר היה לשיר זה "זקן" ארוך כשל תיש. אלטרמן מעמת כאן כמדומה את שירת הילדים של העבר (של אביו ושל שותפו יחיאל הלפרין) עם שירתם המודרניסטית של דור הבנים. לא חלפו אלא שנות דור מהסתלקותם של צמד השותפים אלטרמן-הלפרין מזירת הספרות העברית, וכבר נתפסת שירת בניהם "הצעירים" כשירה שמרנית, צפויה מראש והולכת בתלם בעיני נציגיו של דור המשוררים החדש, בני "דור המדינה".

ראינו כי בתמונת התיש שבשיר "גשם ושמש" כלול כנראה גם רמז אירוני לשיר "יש לנו תיש", שחיבר אבי המשורר, בצד רמזים למלחמת הדורות (או למאבק שבין "המשך" ל"מהפכה") שבכל דור ובכל אתר. תיאורם של סוסי

העבודה, המושכים עגלה עמוסה בשיר "חמישה סייחים" (מן המחזור "שירי שיחתן של בריות"), מסמל את שמרנותו הדאוגה של דור ההורים, הנושא בעול הפרנסה, מול קלות הדעת של דור הבנים. השיר מעלה על הדעת את תיאור האב בשירו של ביאליק "אבי", שגם בו מתבונן הבן באביו, הנאבק בקשיי הפרנסה, ומדמה אותו לבהמת משא יגיעת כוח הנושאת את עגלת חייה הזוחלת. גם אלתרמן תיאר בשירו "קץ האב" את האב הנאבק על חייו, אשר "גם מבעד לחלי המר מן הבור / מחשבתו לא תדע לה מנוחה. / זה הרגל האבות לחשב ולספור / ולדאג דאגת מחר". ובדומה, שירו "חמישה סייחים" מתאר את הסוסים הזקנים במילים: "ושנייהם משתתקים, זוּעפים. זה טיבם". אכן, זה טיבם והרגלם של האבות: לדאוג לדור ההמשך, ולזעוף על קלות דעתו ועל התחמקותו מעול האחריות.

צמד הסוסים אינו חדל מלגנות את הסייחים ("פְּרָחִים"), ולהתרפק על ימים עברו ("בְּיָמֵינוּ הָיוּ הַסִּיחִים מְתַמְחִים [...] וְכִיּוֹם לֹא שׁוֹם סֵפֶר וְלֹא עֲרָכִים"). בסופו של דבר, סוסים זקנים אלה נאלצים להודות על כורחם, בגאווה בלתי- מסותרת, כי הסייחים חסרי הרתמה וקלי התנועה, המתרוצצים באחו ומתחרים זה בזה, חסרי עול ודאגה, בכל זאת מוצלחים ומוכשרים. השיר מראה אפוא כי פער הדורות תמיד היה ותמיד יהיה, אך לא תמיד שריר ותקף הוא הכלל שלפיו "הולך ופוחת הדור": לפעמים אין הבנים נופלים מאבותיהם בכישרון ובדעת, אלא שהם מבכרים את התעלולים שבחברותא ואת ההתהוללות קלת הדעת על הנשיאה הדאוגה בעול החיים. הסייחים אינם ממהרים לשים על צווארם רסן ורתמה, ועל כך יוצא עליהם קצפם של בני דור ההורים, ההולכים בתלם במצח חרוש קמטי יגון ודאגה.

אך לא רק עם שיר הילדים של אביו ניהל המשורר דיאלוג סמוי בשירי ספר התבה המזמרת. יש כאן, כבשירו "הקאנוני" של אלתרמן "אביב למזכרת" (כוכבים בחוץ), דיאלוג סמוי עם שיר הילדים "בא האביב", פרי-עטו של יחיאל הלפרין. בשיר ילדים זה מתוארים הסוסים השועטים באביב, כדי להרקייד את הילדים בגן בצהלת שמחה וברקיעות רגליים: "סוסים נאים, רצים רצים, / כל עוד כם נשמה! / מושכות קח, ברגל הך, / תרעד הארמה!". עימותם של סוסי העבודה, "המושכים אחריהם עגלה פבדה", עם הסייחים חסרי הדאגה וקלי התנועה, המתגלגלים כמו הרוח בדשאים, מעמתת גם את משוררי המודרנה "הבוהמיאניים" ו"הרקדנטיים" (שלונסקי, אלתרמן, רטוש) עם אבותיהם, אנשי

המשפחה הדאוגים, שאפילו את שירתם הפדגוגית כתבו לצורכי פרנסה. אֶזְכּוֹרֶם המרומז של השיר "יש לנו תיש", פרי עטו של יצחק אלתרמן, ושל השיר "בא האביב", פרי עטו של יחיאל הלפרין, מוסיף לדברים ממד אישי ופרטי. במישור הכללי יותר, עימות זה עשוי לסמל את הניגוד שבין משוררי המודרנה למשוררי דור ביאליק (שנתפסו בעיני "הצעירים" כקלסיקונים וכאנשי ממסד עבשים), או את הניגוד שבין ביאליק הצעיר (בשיריו "צפרירים" ו"זוהר") לבין משוררי ההשכלה, העמוסים בכובד הדורות. אפשר שלפנינו הניגוד שבין היהדות הדתית, יהדותם של מחזיקי נושנות (בעלי "העגלה העמוסה"), לבין "הסייחים" החילוניים, שריחם כריח השדה. למעשה, לפנינו שיר המתאר את הדינמיקה של מלחמת הדורות שבכל דור ובכל אתר.

גם בשיר "הישיש התשיש" מתוארת מלחמת הדורות, בכדיחות-הדעת ובכריזמות כאחת: לפנינו ישיש זעיר, שגידל וטיפח שבעה בנים ענקים, הרועדים מפחד כל אימת שהוא מזעיף פניו או רוקע ברגלו הדקה: "פֶּן, אוֹתֶם עֲנֻקִים, אוֹתֶם / נְפִילִים אֲדִירִים בְּפֶחַ / רְעֵדוּ מֵאִמָּה עַל עֲמֻדָם / מוֹל חֶמֶת הַיִּשִּׁישׁ הָאֶפְרוֹחַ. / לְפָנָיו, אֲדִירֵי גִפִּים, הֵם כָּרְעוּ, הַשְּׁתַחֲוּוּ אֲפִים". אפשר שלפנינו תיאור סמלי, כבחיגת קיץ, שבו תיאר אלתרמן את שנים-עשר בניה של מרת סימן-טוב, כולם רמי קומה ובחורים כארו ("יְשָׁרִים, שְׁלֵמִים, / בְּנֵי-אָדָם לְמוֹפֶת. / אֵינָם דּוֹמִים / לְאֲבֵיהֶם הַזֶּה"). בניו הענקים של הישיש יכולים להיות בני הארץ, זקופי הקומה והגו, שעדיין צלו של היהודי הגלותי רוּדף אחריהם ומאיים עליהם. במישור האקטואלי, אפשר שאלתרמן תיאר כאן, על דרך הקריקטורה, את צעירי מפא"י, בני הארץ וגידוליה, הרועדים מפחד זעמו של בן-גוריון, "הזקן" בעל ציצת השיער הלבנה, המתבררת ברוח ("הוא נִרְאָה בְּיַנְיָהֶם כְּסִבְיוֹן / לְרִגְלֵי אֲדִירֵי הַיֶּעַר").

כך או כך, לנושא פער הדורות בשירי הילדים של אלתרמן יש תמיד גם צד אישי ולאומי, לוקלי ואוניברסלי, אקטואלי ונצחי. פער הדורות הוא אותו מאבק שבין אבות לבנים, בכל זמן ובכל אתר: המאבק בין אב לילדו, בין הקלסי לרומנטי, בין הקלסי-רומנטי למודרניסטי, בין הממסדי למהפכני ובין המסורת למרדנות שוברת המוסכמות והבריחים. מאבק "הצעירים" ב"זקנים" נעוץ ברצון לפלס דרך חדשה ולהבטיח מרחב מחיה, ומאבק "הזקנים" ב"צעירים" נעוץ ברצון לשמר את הקיים. "הצעירים" מקנאים ברוסן השלטון הנתון ביד "הזקנים", ו"הזקנים" מתקנאים באונם וברעננותם של "הצעירים". בסופו של דבר, רומז

אלתרמן, מתקבלת תוצאה שקולה, סינתזה של הווקטורים המתגושים זה עם זה, ככאותה מקבילית כוחות הנלמדת בשיעורי המכניקה.

אלתרמן שיקע בשירים אלה עניינים שמשורש נשמתו. כבר בשירו המוקדם "היתד", מתואר צעיר יהיר ושאפתן, שזקני השבט שולחים אותו למעמקי מערה ועורכים לו מבחן גבריות: עליו לתקוע יתד במעמקי המערה כדי להוכיח את אומץ לבו ולהימצא ראוי לשאת את בת השיח' לאישה. כמוהו, גם שיר הילדים "מלכיחדק" הוא שיר גברי, פאלי, שבו מועצת זקני השבט קובעת את גדולתו של הפיל ואת ערכו רק לפי גודל החדק שלו. גם "היתד" וגם "מלכיחדק" הם שירים שבמרכזם פער הדורות וקנאת הזקנים באונם של הצעירים. בשיר הגנוז משמשת האגדה על הצעיר היהיר חמדן, הנדרש לתקוע יתד במעמקי המערה, השלכה של המאבק הבין-דורי, שבו היה אז נתון אלתרמן הצעיר, במישור האישי והספרותי כאחד. השיר מתמקד במלחמה בין שתי מערכות ערכים מנוגדות: מסורת וחדידוש. הוא מדגים את התנגדותה של החברה הממוסדת, האחווה בשבי המוסכמות, למרדן הצעיר והיהיר, חסר הגבולות והמגבלות, המבקש להגביה עוף ולבוז לדרך החבוטה ("The Overreacher") של הממסד, אלא שההיבריס שלו מכשילו ומחיש את קצו.

לעומת שיר "פאלי" כדוגמת "מלכיחדק", "שיר המגבעת" הוא שיר "נשי", המאניש את המגבעת והופך אותה במשתמע לאישה יפת תואר ("מגבעת יפת שוליים"), אך קפריזית ומתעתעת. בעל המגבעת ("בעל", תרתי משמע) הבוגדנית שלפנינו נקשר אליה בטרם הספיק לסכל את הקשר, והנה היא ממהרת להציגו ככלי ריק, ככסיל קירח (לפנינו הד לסיפור המשלי מבכא בתרא ס, ע"ב, בדבר האישה שנשא שתי נשים, צעירה וזקנה, זו ליקטה את שערותיו הלבנות וזו את שערותיו השחורות, וסופו שנשאר קירח מכאן ומכאן). בעליה של המגבעת קורא לה "מפלצת", "סוררת" ו"נוכלת", ואילו היא מפליאה בטכסיסה ומקדימה אותו בכול. היא טומנת לו נכלים, מיתמתמת, מתחסדת, והוא אינו יודע מתי "שוב תִּשְׁקִינִי אֵת זֶה הַקֶּבֶעַת!". הוא נשבע שגם אם תפילנו כפח, הוא לא יקח לו מגבעת אחרת והיא תהיה לו מגבעת קבע. אוצר המילים בשיר כולו רומז לכך שלפנינו שיר מיוזגני, הדורש בגנותה של אישה רעה וסוררת - נושא שאינו מעניינו של הילד, אך נושא שבהחלט העסיק את אלתרמן בעת היכתב ספר התבה המזמרת, בהיותו נתון בתווך בין אשת חוק לאשת חיק. באחד משירי חגיגת קיץ - "שקר החן" - שנתחבר שנים אחדות לאחר "שיר המגבעת", השווה

המשורר בסמוי בין שני סוגי נשים: זו מרופטת אך נאמנה, וזאת יפה אך מופיעה בחיי הגבר ונעלמת מהם במהירות הברק: "הַאֵשׁ הַמְבַשֶּׁלֶת / אֲדָמָה עֵינָה / פְּנִיָּה עֶשֶׂן / פְּנֵי הַזְקָנָה. // יָפָה מִמֶּנָּה / אַחֲוֹתָה בָּרָק, / אֵךְ לֹא הִיא תֹאכִיל גָּבֶר / בְּשֹׁר וִירָק". שוב, סוגיה שאינה מתאימה כלל לילדים, זכתה כאן לניסוח אפיגרמטי קצר ו"פשוט", בסגנון החידה לילדים, אך הפעם בספר למבוגרים.

כידוע, בסוף ימיו היו אלתרמן ויצירתו מטרה למתקפה של הצעירים, בני חבורת "לקראת", שגיננו את שירתו הלאומית בכלל, ואת עיר היונה בפרט. בשנים אלה חזר אלתרמן לכתוב שירי ילדים, וכביכול חזר אל המוטיבים של "שיריו שמכבר". ניתן לראות בשירי ספר התבה המזמרת ניסיון של מחבר שבע אכזבות לשחזר ולמחזר את הישגי העבר המפוארים שהעמידו חקיינים למכביר, וזאת לאחר קבלת הפנים הצוננת שהעניקו המבקרים ל"אפוס" הלאומי שלו עיר היונה. לחלופין, אפשר לראות בהם ניסיון להתחדש, ולהעמיד אפיקה לאומית, רוויה ערכים לאומיים, אך ללא שמץ של פתוס לאומי. בשירים אלה לגלג אלתרמן בחיך מסוים על עצמו ועל כל הערכים שהאמין בהם, אך מתוך כאב ודאגה מפני הבאות. אין לראות בשירים אלה שירים אפיגרמיים, המנסים להתרפק על ימות התהילה ולהשתמש בסמלים המוכרים לכול כדי לזכות באהדה: יש כאן ניסיון לצקת את הסמלים האוניברסליים המוכרים הללו (הנווד, תבת הנגינה, פייטני הקוף והתוכי, הקרקס ועוד) לתוך כלים חדשים, לאומיים, כדי לבנות - בתום העשור הראשון למדינה - ממכיתות הישן מבנה חדש בתכלית.

אלתרמן כ"מילוליין" בקרקס

השיר השמיני של המחזור "צרור שירי נפלאות הקרקס", שהוא מחזור השירים הגדול ביותר של ספר התבה המזמרת, הוא כעין אינטרמצו בין מופע קרקס אחד למשנהו, ובו משובחים שני פקידים קשישים וחסרי חוש הומור, שילדיהם גררו אותם על כורחם לקרקס. כל אחד מהם מנסה להרשים את רעהו ולספר לו עד כמה הוא מתעב מחזות מוקיונים, להטים וקסמים, ושלולא הרצון לרצות את ילדו, הוא לא היה מגיע כלל למופע קרקסי כה ירוד ונחות מן הבחינה האמנותית. לפנינו מפגן של "סנוביזם" אינטלקטואלי, שמפגינים דווקא הפיליסטרים חסרי ההבנה, כמו זה שמוצג לפנינו באכסדרה של אולם הקונצרטים בפונדק הרחוחות. ואולם כאן - ב"צרור שירי נפלאות הקרקס" - דווקא הבנים מנצחים במאבק על

הטעמים, והאבות נאלצים לכוף ראשם ולקבל את הדין. בלי מילים מציג לפנינו אלתרמן "עולם הפוך", שבו "הגדיים" נוהגים את העדר, ו"התיישים" רוקדים לפי חלילים (כשם שגיבור שירו של אלתרמן "עוג מלך הבשן" מרכיב את אביו על כתפיו); וכדברי אחד הפקידים: "בְּקָצוֹר, מָה אִמְרוּ בְּכַבְּלִים וּבְחַח / עַל כְּרָחֵי הַבֵּיאֲנֵי הַלּוֹם הַפְּרָחָח".

בזמן ההפסקה, כשברקע נשמעים קולות שיחה וקול פיצוח גרעינים, שני האבות המזדקנים מלינים על בנייהם הפרחחים, המתפעלים מן הקרקס סר הטעם ("זהו טיב הילדים בזמננו. / לא כמונו הם, אין טעמים טעמנו."). אט-אט יוצא המרצע מן השק, ומתברר לשני הפקידים (ולקוראי הספר), כי מופעי הקרקס הנחותים, שהביאו בפי האבות השמרנים טעם מר, הסבו להם פה ושם גם קורטוב של הנאה ונחת. גם פקידים אלה, בעלי הגוף המאובן והחשיבה הקפואה והמקובעת, נאלצים להודות על כורחם, ש"בכל זאת יש בה משהו" בקרקסאות הנלווה שמסביבם. בסופו של דבר, המוקיונים והלולינינים מצליחים להפיח בהם התלהבות כה רבה, עד כי באחד מהם מתעורר הרצון לצאת במחול ולעוף באוויר: "אֵךְ הִנֵּה, לְמַרְאֵה נַפְּלְאוֹת הַגּוֹף / הַתְּעוֹרֵר לְרַגְעִים בִּי מִיַּן חֶשֶׁק לְעוֹף / כְּאוֹתָם מוֹקִיוֹנִים אֲשֶׁר אֵין לָהֶם סִיג / וְגוֹפֵם אֵינוֹ חַל וְיִגִיעָה אֶלָּא חֵג / וְקִנְיָתִי בָהֶם עַל מַדַּת הַקְּלוּת / לֹא זָכָה לָהּ גּוֹפְנוֹ הַזֶּה הַחֲלוּד". חברו לספסל מסביר לו ש"זו קלות שאיננה עולה בקלות. / קלילה היא אמנם, אך כִּרְבֵּי דְבָרֵי עֶרֶךְ / היא נקנית על פי רב בעמל ופֶרֶךְ. / אִם נִרְאִית היא רוחפת כמו על כנפים / אֵיךְ הִגִיעָה לְכֶךָ? בְּזַעַת אֲפִים" (ראוי להשוות שורות אלה לשורות מתוך שיר "הבקתה" שבמחזור "שיר עשרה אחים", המתאר את השילוב של שעשוע ועבודת פרך הכרוך בכתיבת שירה: "וְהָיָה זֶה תִּגְמוֹל נְגוּנוֹ וְשִׁיחוֹ / שֶׁל הַשִּׁיר הַיּוֹצֵא בְּלִי רַעִים לְדֶרֶךְ. / וְהָיָה לוֹ זֶה שֶׁכֵּר עֲמְלוֹ הַשָּׁחַר, / הַמְטִשְׁטֵשׁ אֶת גְּבוּלוֹת הַמְשָׁחַק וְהַפְּרֶךְ").

במשתמע, עולה כאן אמירה מורכבת ורצופת פרדוקסים. מצד אחד, הקרקס הוא משל לאמנותם הלולינינית של בני "אסכולת שלונסקי", שהחזירו את הסומק ללחייה החיוורות של הספרות הקלסית-רומנטית, זו שכבר בלתה בזמנם מזוקן. מצד שני, דווקא אותו קרקס הופך כאן במשתמע לסמל הדיוק, העמל והפרך - לגילומם של כל אותם ערכים המזוהים עם שמרנותם של בני דור האבות, אנשי העמל ודאגת הפרנסה, אלה ההולכים בתלם ואינם סוטים ממנו כמלוא הנימה. הקרקס משלב את החופש הגמור ואת המשמעת המוחלטת; את האמנות ואת

האומנות; את קלות הדעת ואת החתירה לשלמות, מתוך תרגול איך-סופי וניסיון רב. אלתרמן הבוגר מודה כאן ומתוודה, בלי לומר זאת גלויות ומפורשות, כי ניסיון חיים גם הוא מטען חשוב, לא פחות מתאוות החיים העולה על גרותיה. המשמעת חשובה לא פחות ממרדנותם, מזריזותם ומאונם של "הצעירים". שירי הילדים שלו בזים לעמל ולפרך של התיישים ושל הסוסים הזקנים רק לכאורה, ביודעם היטב שגם הגדיים טיבם שהם נעשים יום אחד תיישים.

ואם הזכרנו את שני האבות הקשישים שנגררו אל הקרקס בעקבות בניהם הפרחחים, הרי שאי-אפשר לסיים מבוא זה בלי לומר משהו על הקרקסאות ועל הלוליינות המילולית בשירי הילדים של אלתרמן; על הרעיונות המבריקים הכלולים בהם ועל ההומור המרנין שלהם. לפנינו שירים פשוטים וחביבים לכאורה, המתאימים להמחזה בגן הילדים ובבית הספר, אך למעשה אלו הם שירים מורכבים ורב-רובדיים - אוצר בלום של הברקות לשוניות ואידאיות, שלפעמים רק בעלי ידע פילולוגי והיסטורי יבינו אותן עד תום (אך אין בכך כדי לפגום בהנאה הראשונית והחושנית שהברקות אלה מסבבות לקורא הצעיר, גם אם אינו ער לעובדה שאלה גוררות אחריהן שובל ארוך ואין-סופי של חידות ורמיזות אינטלקטואליות). בגלוי לפנינו משחקי מחבואים משעשעים, ובסמוי - דיאלוגים מחוכמים עם אויביו של המשורר ועם אוהביו. לפנינו רמזים רבים לענייני פואטיקה ופוליטיקה, ששום ילד לא ידע לפענח, אך לפנינו גם שירים עם עלילה והומור, שכל ילד יכול לשאוב מהם הנאה מרובה. ההורים הקוראים לילד את המעשייה המחורזת יכולים ליהנות ממכמניה - מן הפרדוקסים ומן החידות בלוגיקה הטמונים בין שיטיה - וגם הילד, ככל שילך ויתבגר, יבין בכל קריאה יותר ויותר. אלתרמן ניהל בשירים הללו דיאלוגים, חלקם מפתיעים בנועזותם, עם חבריו לאסכולה ועם יריביו הצעירים, ואף "חיסל" בהם "חשבונות" עם דור האבות. הוא שילב בשירים רמזים לענייני אקטואליה, בצד מחשבות על הדינמיקה של תהליכים עכשוויים אלה בראי כל הדורות. הוא הרבה "להטיף ציונות" לקוראיו הצעירים, שכבר מאסו ברטוריקה של עסקני המפלגה הקשישים, אך "מבלי לקרוא לילד בשמו".

כאמור, ההברקות בשירים אלה אינן מזדקרות לעין, ואינן תובעות לעצמן את הבכורה. לא תמיד מדובר בשיר קרקס, פשוטו כמשמעו. אפשר לחלוף שנים על פני שיר טבע לילדים כמו "גשם ושמש", השיר השני בספר התבה המזמרת, ולהתרשם בטעות שלפנינו שיר אפור ולא מרשים במיוחד, בדומה

ליום הסתיו שהוא מתאר. קריאה חוזרת ונשנית של שיר זה (המצפה עדיין לצייר-אמן שיפָרש את המראות לקוראו הצעיר), תגלה בו במפתיע, מתחת לשכבת הבוץ והאבק, רבדים נוצצים ומלאי חן: יש בו הבנה עמוקה של הטבע, כפי שרק אגרונום כאלתרמן יכול היה להבין. יש בו דיאלוגים מרתקים עם מחדשי השפה העברית ועם הספרות העברית לדורותיה, עם חבריו לאסכולה (בשלב זה, חלקם הפכו ליריביו), וגם עם דור ההורים של המשורר ושל רָעיו, שכבר הלך לעולמו. אך גם בשירי הטבע של אלתרמן יש מופעי קרקס עוצרי נשימה. אפילו בשיר הפתיחה של כוכבים בחוץ, הברקים עוברים מעל לראש ההלך כ"בְּטִיסַת נְנֻדוֹת" של לוליין החולף בין היציעים, או בין הרקיעים.

מתוך שלל הברקותיו של אלתרמן בשיר-טבע זה נזכיר אחת לדוגמה: ראינו כי ב"גשם ושמש", כמו גם בשיר "הישיש התשיש", לפנינו מלחמת התיישים והגדיים, הזקנים והצעירים. ואולם, "צעיר", כמו "שעיר", פירושו בעברית המקראית "תיש", ועובדה זו מסבכת כמובן את הטיעון ומקנה לו אופי של פרדוקס משעשע, ללא מוצָא, שכן התיש המזוקן נקשר כמובן אסוציאטיבית בְּזִקְנָה, ולא בצעירות. ניתן להראות כי אלתרמן הכיר היטב את משמעי המילים, והוליך שולל את קוראיו הצעירים והבוגרים. בקריאה ראשונה יש להניח כי הקורא לא יבחין בקריצת העין, אך לאחר שקרא את הקובץ כולו, אפשר שיבחין כי רמזים ל"צעירים" בכפל המשמעות של המילה "צעיר" מצויים גם בשיר "הישיש התשיש" וב"שירי שיחתן של בריות".

לעתים, כפל המשמעות תובע מקוראיו ידע בוטני או זואולוגי: במעשייה המחוזרת האפרוח העשירי, האפרוח יוצא אל אוויר העולם ואל אורו רגע לפני כניסת החג, ספק בעזרת אביו הביולוגי, ספק בעזרת האב שבשמים. ברקע מהבהבת אפשרות נוספת, שגם אותה אין אלתרמן האגרונום פוסל על הסף: אפשר שאפרוחנו בקע מן הביצה "סתם" משום שסוף סוף פָּשְׂרָה השעה, ותקופת הדגירה הגיעה לסיומה הטבעי. מאחורי המראות המופלאים של אלתרמן מסתתרת בדרך כלל הנמקה ראליסטית ברורה ומובהקת. הנה, אריה נבון שאייר את מהדורת 1943, צייר בשער הספר תרנגול עם טלית ודרכנות (הדרכן הוא התקן משונן הנקשר לרגל הרוכב כדי לדרכן את הסוס לדירה). ואכן, התרנגול הממהר לבית הכנסת מבקש שיכינו לו את הטלית, הכרבלת והדרכנות. אלתרמן ידע כי "דרכן" הוא גם ציפורן גדולה, כעין שיפור, שברגל התרנגול (אגב, גם בשירו "תשעה תכיים", מן המחזור "שירי שיחתן של בריות", מתואר

תוכי ה"מְשִׁמֵּעַ בְּרוּסִית מְלִים פְּדָרְכָּנוֹת", תרתי משמע). כשהתרנגול מחפש את הכרבות והדרבנות לפני היציאה לבית-הכנסת, הריהו כיהודי מ"שלומי אמוני ישראל", המחפש את בגדי החג שלו: את השטריימל ואת גרביו הלבנים. לעתים, משחקי המילים "התמימים" תובעים התעמקות בסוגיות פילוסופיות עמוקות, שחכמים הזהירו מפניהן, והתרו כי "במופלא ממך אל תדרוש". כך, למשל, במעשיה המחורזת "מעשה בחיריק קטן", מעניין לגלות שבהגיע החיריק למעלת שורוק, הוא קורא לחבריו להתבונן בו ובהישגיו: "עורו, עורו! / שורו! שורו! הַנְּי! שורו!", וחבריו שנעורו מקריאתו "תְּהָה תְּהוּ, בְּהָה בְּהוּ, / תְּמָהוּ וְאָמְרוּ: או-הו" (כל המילים מסתיימות בתנועת [U]), הלא היא תנועת השורוק המתנוססת באמצע הו"ו התלול). לעומת זאת, כשהוא התנוסס על ראש ההר, חבריו שנעורו "תְּהוּ תְּהָה, בְּהוּ בְּהָה" ואמרו על החיריק המתנוסס בגובהו "או-הו!" (כל המילים מסתיימות בתנועת [O]), הלא היא תנועת החולם המתנוססת בראש הו"ו התלול). דמיונם של תה"ה ובה"ה ל"תהו ובהו" מסיפור הבריאה מלמד על מעמדן החשוב של האותיות באגדה ובתורת הסוד.

שעשועי לשון מחוכמים כאלה ואחרים, רובם סמויים מעין, פזורים כאן לאורך השירים הללו מלוא חופניים. אמרנו כי שיריו של אלתרמן לילדים מכילים דיונים "בלשניים" כה רבים וסבוכים, עד כי לעתים עשויים שירים אלה להיראות בעין בלתי-מיומנת כשירים שנועדו לקוראי לשוננו או לשוננו לעם. והנה, עיון בשיריו המוקדמים (רבים מהם תרגומים מרוסית ומיידיש) מגלה כי מלכתחילה דאג אלתרמן להוציא את הרוח ממפרשיהם של אותם מבקרים, שעתידיים לגנותו על שימושו המופרז בהתפלפלויות פילולוגיות. על כן פָּלַל בשיר "דינה סינית", שירה של קדיה מולודובסקי שבתרגומו, את המשפט האבסורדי: "אֶךְ פֵּעַם הַמּוֹרָה הִרְגִישׁ, / עֵת דִּינָה בְּפֶתַח קְרָאָה אֶת קְטִינָא-כָּל-בוּ יֵאָת בִּיאָלִיק בְּלִשׁוֹנָנוּ / כִּי אֶצֶל דִּינָה הָעֵינִים [...] קָצַת מְאָרְכוֹת". לפנינו "איגיון" (נונסנס) גמור: "דינה סינית" הוא שיר מתורגם מן היידיש, וכל הדיבורים על ביאליק ולשוננו הם, כמובן, תוספת אבסורדית של אלתרמן, שאין לה זכר במקור. ואף זאת: שירו של ביאליק לא נדפס ולא יכול היה להידפס בלשוננו, אך אלתרמן חיבר כאן בין עניינים שאינם עולים בקנה אחד בכוונה תחילה: ביאליק ולשוננו נתפסו אצל המודרניסטים מאסכולת שלונסקי כסמל הקלסיקה הקופאת על שמריה - עניינים המתאימים לתכנית הלימודים השמרנית ותו לא. משמע, השיר עוטה על עצמו מסכה של רצינות תהומית ושל דייקנות כמו-אקדמית, ובו בזמן שובר אותה בקריצת עין "ממזרית".

לא במקרה מלאים ספרי הילדים של אלתרמן במחזורי שירים על הקרקס. לאמתו של דבר, הקרקס, הקרנבל, כמת הרוויז והוודוויל, מופעיהם של אמני הרחוב ושאר גילוייהן של הבמה "הרחובית" ושל האמנות "הקלה" והזולה, הלא-קנונית, מצויים ביצירתו לסוגיה ולתקופותיה. בשיריו המוקדמים שנגנוזו כלולים שירים כגון "ליל קרנבל" ו"משהו כחול, מאוד כחול", המזכירים בצבעוניותם העזה ובקולניותם הרמה את שירי "הונוולו" של שלונסקי. בכוכבים בחוץ מצויים שירים כמו "קרקס", כמו "איגרת" (שבו מתוארת הרקדת דוב בשוק), כמו "שיר שלושה אחים" (שבו מתואר מופע סכינאות בקרקס) וכמו "השוק בשמש" (שבו מתוארים "פִּיטְנֵי הַקּוֹף וְהַתְּכִי"). כבר בשיר הפתיחה "עוד חוזר הניגון" נזכרת טיסת הנדנדות של הלוליינים בקרקס, ובשיר הסיום שלו "הם לבדם" מופיעות המסכות של הצחוק והבכי מן הטרגדיה והקומדיה של יוון הקדומה. בשירי מכות מצרים מתואר "מחזה מוסר", הנערך בכיכר העיר, עם טקס קידה רב-משתתפים. אפילו ביצירה קודרת כדוגמת שמחת עניים, הממעטת במראות ובקולות, כלול פרק ובו שירים המתרפקים בעיצומם של ימי הרעה על הטנבור, על השווקים, על הנערות הפורחות ועל טיולים בחברת הרעים. בעיר היונה כלול המחזור "קפיצת הלולייין", ובחגיגת קיץ לפנינו פארה קרנבלית, או "פואמה מניפאית", כהגדרתה של רות קרטון-בלום בספרה הלץ והצל. אין צריך לומר שגם במחזותיו של אלתרמן - כגון פונדק הרוחות או אסתר המלכה נודע לאמני הרחוב, ללצנים וללוליינים מקום של כבוד.

במערכון המחורז "להקת היער" מאת נ' גרנט שילב אלתרמן המתרגם המצאות והברקות לאין-ספור, שאין להן זכר במקור, החל בשמות הגיבורים: החתול שפמיהו (ששמו ממוזג את שפם החתול ואת קולות ה"מִיאו" שהוא משמיע), העורב קטינא-קול-בו (ששמו מסרס את שם גיבורו של ביאליק, ומפנה את הזרקור לעבר קולו הצרוד של בעל השם), הדובון קטנלעומר (בנו של הדוב כבד-הצעד "כדרלעומר גוֹשָׂא"), או הברווזון נחתי-צלחתי (ששמו מרמז לשחייתו המהוססת בעת צליחתו את הנהר, ואולי גם לעתידו המר של מי שעתיד לנוח יום אחד בצלחת). במופע משולבות שורות מסורסות משירי ביאליק ("אצבעוני" ו"בין נהר פרת ונהר חידקל") ומשירי ילדים נודעים ("סלינו על כתפינו", "השפן הקטן", "מי ברכב, מי ברגל" ועוד), בצד פתגמים מסורסים, כגון: "אֵין לָהּ דָּבָר הַעוֹמֵד בְּפִי הַלּוֹמֵד!". מערכון מחורז זה העניק השראה לשירי הקרקס ושירי החיות שבספר התבה המזמרת. שירן של שלוש החתולות

בשיר "מאסטרו-טוני עם תזמורת בעלי-חיים" שבמחזור "צרור נפלאות הקרקס" מושפע בלי ספק מ"שיר החתלתולים" שב"להקת היער". שירן של שתי פרות-משה-רבנו במחזור "שירי שיחתן של בריות" מושפע בלי ספק מן המונולוג של שתי הצפרדעים בסוף מערכונו זה של גרנט.

מערכון מתורגם זה קדם לשירי הקרקס "הקנוניים" של אלתרמן, הכוללים תעלולי אקרובטיקה, שבהם כל צירוף קולע כחץ שנון, שכוון אל המטרה. התמטיקה הלוליינית ופעלולי הלשון הלולייניים בשירים אלה מרמזים לכך שגם תופעות הטבע מופיעות בסדר "ריטואלי" קבוע, ככתאטרון המעלה את רפרטואר הקבע שלו שוב ושוב, בדייקנות מופתית. העולם הוא כאוהל קרקס גדול ותפוח, ותופעות הטבע פוקדות אותו כמופעי קרקס מרשימים ושובי לב. בשיר "קרקס" שבכוכבים בחוץ, הנפש השבויה בקסמי המופע והמתרגשת למראה איתני הטבע הספקטקולריים (הרעמים, הברקים, הברד וכדומה) מתוארת הן כאותו לווד שבו, המתאבק בקרקס, הן כמטרוניתה הצופה בו ופעלוליו מן היציע. משמע, הנפש היא גם המעונה וגם הנהנית, יורדת עד לשפל המדרגה ומתעלה עד גובהי היציע השביעי (על משקל "עד הרקיע השביעי"): "יִפֶּה וּמְתַאֲבָקֶת, / נִפְשֵׁי בְּךָ צוֹחֶקֶת / עַד הַיִּצִיעַ הַשְּׁבִיעִי!". איתני הטבע הם כשחקנים (כוכבים) מעוררי השתאות והערצה, המופיעים על הבמה הקוסמית הענקית. הם אתלטים בזירה ולוליינים המנתרים בטיסת נדנדות עד גובהי היציע.

ביאליק, בבואו לתאר את המתמיד היהודי חיוור המצח, בחר לתארו במונחים "הלניסטיים" כגיבור המבקיע עיר בצורה וחולם על זר הדפנים של המנצח. אלתרמן, בבואו לתאר את הקרקס היווני, שנאסר על בני ישראל בהנאה, השתמש דווקא במונחים "הֶבְרַאִיסְטִיִּים" כאילו היה זה מקום תורה שהשכינה שורה בין כתליו (שִׁהְרֵי גַם קֶרְקֶס הוּא מְקוֹם תּוֹרָה / וְגַם בּוֹ לְפַעְמִים הַשְּׁכִינָה שׁוֹרָה / וְהָאִישׁ הַנִּכְנָס כָּאֵן עַל-פִּי פְּרִטִּיסוֹ / אֵל יֹאמֵר בְּלִבּוֹ "הַסְתַּפְּלִתִי עֲשֵׂה / וְנִשְׁתִּי תּוֹרָה וְזַמְנֵי בְּטַלְתִּי" / אֶךְ יֹאמֵר-נָא: "מִכֵּל מְלַמְדֵי הַשְּׁפַלְתִּי"). כאן הסתמך אלתרמן על מימרת חז"ל "אלו תיאטריות וקרקסיות שבאדום שעתידין שרי יהודה ללמד בהן תורה ברבים" (מגילה ו, ע"א), ופירשה כאילו כוונתה לכך שגם קרקסאות ובתי תיאטרון יכולים להיות מקום שבו קונים דעת, בשל שאיפתם אל השלמות המוחלטת.

הנה כי כן: הקרקס ביצירת אלתרמן הוא גם התגלמותה של רעות הרוח וגם התגלמותן של הרעות ושל הרצינות העילאית. דווקא בקרקס הקולני והוולגרי לכאורה, שלא נועד אלא לשעשועים קלים, מקפידים המבצעים, הקשורים זה

לזה בקשרי ידידות ושותפות מחייבים, על קלה כחמורה. יצירת הילדים של אלתרמן מרבה במופעי קרקס, מסיבות רבות ומצטלבות: הקרקס אפשר לשיירם אלה להפגין את המודרניזם הצרפתי-רוסי במיטבו, על סגנוניותו, קולניותו הרמה ותנועת התזזית האנרגטית שלו. הקרקס נתן לאלתרמן הזדמנות להפגין את "המאגיה של הלשון" במיטבה: לתאר מופעי לוליינות מרשימים, ובמקביל - להפגין פעלולים עוצרי נשימה של לוליינות מילולית. הקרקס אפשר לאלתרמן לבטא את השקפתו החברתית, שהתבטאה בענייני פוליטיקה ופואטיקה כאחד, ולפיה ניתן באמצעות האוקסימורון להבליע את הגבולות "הברורים" בין גיוני החברה הגבוהה לבין נשיקת הטבחת, בין האמנות בת-השמים לבין פייטני הקוף והתוכי. ועל כל אלה, דווקא הניסיון לתאר את אמנות הקרקס "הנחותה" הוא שהעניק לאלתרמן את עילת העילות לחתור לכתר השלמות המושלמת, ולהפגין את יכולתו זו באחדים משיריו הבלתי-נשכחים, שבהם אי אפשר להזיז מילה אחת מבלי לפגוע בחזותם המלוטשת עד ברק.

לואיס קרול העמיד בעליסה בארץ הפלאות ספר ילדים, שמעטים הם ספרי המבוגרים שישו לו בידע ובמורכבות (סודותיו מתפענחים רק למי שמבין בלוגיקה, במתמטיקה, בפילוסופיה של המדעים ועוד ועוד). כך נהג גם אלתרמן בשיריו הארוכים לילדים: קוראיו הצעירים (והוריהם בעקבותיהם) ימצאו בהם חידות בלוגיקה ובמתמטיקה, רסיסי ידע בבוטניקה ובזואולוגיה, רעיונות פואטיים ופוליטיים, אקטואליים והיסטוריוסופיים, בצד קריצות-עין "פרטיות" המיועדות לרעיו של המשורר, מזה, ולחורשי רעתו, מזה. ראוי לזכור: את ספרו ההטרונגי לילדים, המכיל את שיריו ומערכוניו המקוריים והמתורגמים מכל השנים (בהם שירים טריוויאליים למדי, שנועדו לגיל הרך), הכתיר אלתרמן בכותרת לילדים (1972). לעומת זאת, בין דפי ספרו החשוב והמורכב ביותר לילדים - ספר התבה המזמרת (1958) - אין המילה "לילדים" נזכרת אפילו פעם אחת, לא בשערי הספר, אף לא בשירי המנחה ("הקונפרנסייה"), המשולבים בו בין מופע למופע. אין זאת כי אלתרמן ראה בעיני רוחו איך הקורא הצעיר גורר את אביו לאוהל "הקרקס" שהקים לו בין דפי ספרו, ואיך האב משיל אט-אט את חומות ההתנגדות, ומבין שגם שירי ילדים "נחותים" יכולים להסב לו ולשכמותו קורת רוח לא מעטה, ולעיתים - אפילו התעלות הנפש. אכן, יצירות הילדים הללו, הגדושות בחכמה וברגש, בידע ובהומור, נועדו לא רק לדקלום ולהחזרה לילדים בבית הספר, אלא גם לקריאה מהנה ומרחיבת דעת של הורים וילדיהם, שממנה יפיקו "התיישים" הנאה ותועלת לא פחות מ"הגדיים".

פרק ראשון

נו"ן = "ניצחון" או "נס"?

על "נס גדול היה פה" מסכת לחנוכה מאת אלתרמן הצעיר

כי כך מתחיל סיפור המחזה

המסכת לחנוכה של נתן אלתרמן זה היה בחנכה (1933), הידועה גם בשם נס גדול היה פה, היא מפגן מרהיב עין ושובה לב של פעלולי צליל וצבע, תנועה ומפנים דרמטיים מפתיעים. מסכת זו מיועדת אמנם לילדים, אך קריאה שהויה תגלה שלפנינו יצירה בעלת חזות קלילה והגות מעמיקה. ילד יוכל אמנם ליהנות מעלילתה הגלויה ומן המפנים הקומיים שבה, אך לא יבין אפילו את מקצת רוזיה. ברבדיה הגלויים אין זו אלא מסכת לחנוכה, שגיבוריה הם כלי בית היוצאים למלחמת "מעטים נגד רבים", אך בסמוי זוהי אלגוריה מחכימה, שלקחיה פרושים על פני תחומים רבים, היסטוריים ועכשוויים.

במרכז העלילה מלחמת ה"מכבים" ביוונים ובפיליהם, דהיינו בגרוד הכיסאות ובאותם קומקומים "של פעם", שהיו כזכור עבי כרס ובעלי חרק של פיל מתנופף אל על. "פילים" אלה מאיימים על עציצי הצבר שעל אדן החלון ועומדים עליהם לכלותם, אך בעיצומו של הקרב, ללא סיבה נראית לעין, נסוג מחנה היוונים לאחור ויהודה המכבי קורא קריאת הידד המעודדת את חייליו המותשים. המסכת נחתמת "לאחור רדת המסך" דבררי הסביבון, הנופל לתומו (במקרה?) על האות נו"ן, ומכריז על תוצאות הקרב: "נִצָּחוֹן!" (כידוע, האות נו"ן שעל הסביבון מסמנת את המילה "נס" בעלת הגוון הרתי, ואילו כאן בצד ה"נס", נזכר גם ה"ניצחון", המתאים גם להשקפת עולם חילונית מודרנית). למעשה, אין הקורא יודע בבירור מדוע זה מחליטים היוונים לפתע פתאום לפנות את זירת ה"קרב" ולהיסוג מן המערכה. דברי הסביבון הם החורצים להלכה את גורלו של קרב זה. הסביבון כמוהו כהיסטוריון הקובע את עמדתו

ואת גרסתו, שעתידות להיחקק בתודעת הציבור ולימים אף להיתפס כ"אמת" היסטורית.

ממבט ראשון, לפנינו כעין אפוס ובמרכזו גיבור הנאבק על עצמאות ישראל, אך לאמתו של דבר זוהי יצירה פרודית, אנטי-הֵרואית (mock heroic), שהרי אין עלילתה מתארת אלא את ההכנות לפעולה ולא את הפעולה עצמה; גיבוריה הם אי-גיבורים מובהקים, שכלל לא הכריעו את המערכה. הגבורה מוצגת אפוא באירוניה חביבה: החיילים ה"גיבורים" אינם אלא עציצים שברים, העומדים על אדן חלון הכיתה, מה שמשייך אותם ל"חדר" (בכל משמעיו של מושג זה), לא פחות מאשר ל"חוץ", ל"טבע", ל"שדה" (בכל משמעהם של מושגים טעונים אלה).

היצירה שייכת לתקופה המוקדמת, שוחרת השלום, של אלתרמן הצעיר, שבה נדון כל עניין צבאי וכוחני בחשדנות ובאירוניה. בתוך חודשים אחדים עתיד היה המשורר לפרסם את "אַל תתנו להם רובים",¹ שיר בנוסח ברכט, המוקיע את זוועות המלחמה באשר היא ואינו שם פדות בין כל הנבראים בצלם. עמדה זו נבעה לא במעט מהתקרבותו לאברהם שלונסקי, שערך והוציא לאור באותה עת את קובץ השירים לא תרצח (1932), אך לא נשארה בעינה לאורך ימים. לא עברו אלא כחמש שנים ואלתרמן שינה את השקפתו עם השתנות הנסיבות והתארגנות כוח המגן העברי. הוא כתב בהמנון "זמר הפלוגות" (1939), המנונה של היחידה המגויסת הראשונה של ההגנה, את השורות העזות, המדברות בהעלם אחד על מלחמה ועל שלום: "אַתְּ שְׁלוֹם הַמַּחְרָשָׁה נִשְׂאוּ לָךְ בְּחוּרֶיךָ, הַיּוֹם הֵם לָךְ נוֹשָׂאִים שְׁלוֹם עַל הָרוּבִים".²

קשה להניח שילד יבין לעומקו את ההומור השזור ב"מסכת" שלפנינו. הרמזים ההומוריסטיים מיועדים ברובם לקורא הבוגר, המכיר את דרכו של אלתרמן ביצירת פרויקטים וצירופים אוקסימורוניים מפתיעים. כך, למשל, המכבים מוצגים בכל מסכת לחנוכה כ"בני אור" והיוונים כ"בני חושך" (אף על פי שהיוונים נחשבו בעיני עצמם ובעיני העולם העתיק כולו כשוחרי אור ושמש). לפיכך, בניגוד לשגרת המוסכמות, מחנה ה"טובים" שרוי בחשכה מבהילה ומקפאת דם, עד לבואו של יהודה המכבי שתפקידו ניתן (מעשה שטן!) ל"פרימוס" הבוער בלהבה בהירה, הנושא (אבוי!) שם לוועזי, ולא שם עברי "למהדרין". הנה כי כן, את תפקידו של המצביא, הנאבק על עצמאות ישראל, אויבם של היוונים ושל המתיוונים, ממלא "גיבור" שמתאים יותר, על-

פי שמו, למלא תפקיד של מצביא זר ("primus" פירושו בלטינית 'ראשון'). כדאי להעיר כי ב"ספרים החיצוניים" יש ארבע גרסאות לסיפור המכבים, וזו המכונה "מקבים א" היא היחידה שנכתבה במקורה בעברית. המקור עצמו אבד, וגרסה זו הידועה בשם *Liber Primus Machabaeorum* תורגמה לעברית וחזרה "לביית אביה". והרי לנו סיבה נוספת לשמו של יהודה המכבי.

זה היה בחנה ראה אור בראשונה בעיתון דבר (מוסף לילדים) בשנת 1933, חודשים אחדים לאחר שובו של אלתרמן מארבע שנות לימודים בצרפת. לימים נכללה מסכת זו בקובץ שירי אלתרמן לילדים, ולא מכבר זכתה למתכונת מחודשת, תחת הכותר נס גדול היה פה, מלווה בציוריו רבי-ההשראה של דני קרמן, שציורו בהשראת ציורי הסירים והפומפיות של הצייר יוסל ברגנר והוקדשו לו.⁴ ב-1933, שנת חיבורה של המסכת, ניסה אלתרמן (שהחליט אותה עת לוותר על האגרונומיה לטובת השירה והעיתונאות) להשתלב בהוויה הקלה והתוססת ("רחובית", כלשונו) של "תל-אביב הקטנה", זו שעמדה בסימנו של התאטרון הקברטי "המטאטא", ובסימנם של בתי-הקפה הספרותיים, של כתבי-העת המודרניסטיים כתובים וטורים ושל "חברה טרסק".⁵

כד כבר עם השתלבותו ב"רפובליקה הספרותית" בת הזמן - בעיתונות ובבמה הקלה - החל המשורר בן העשרים ושלוש לתרגם ספרי ילדים פופולריים, כגון המלחמה לאש של ז"ה רוני (הבכור) ורדי הזקן של פרדריק מריאט, ובכך המשיך את מסורת משפחתו לאגפיה, שהרימה תרומה חשובה לספרות הילדים העברית.⁶ אביו, יצחק אלתרמן, ממיסדי גן הילדים העברי, היה כידוע מחברם של שירי ילדים נודעים ואחד מצמד עורכיו של כתב העת הגנה לענייני גן הילדים. דודו מצד אמו, זלמן אריאל, היה מחברם ועורכם של ספרי ילדים רבים, ספרותיים ופדגוגיים, ובהם סדרת ספרי הלימוד הפופולרית מקראות ישראל. ייתכן שצורכי פרנסה הם שהובילו את נתן אלתרמן באותן שנים אל ספרות הילדים, המקורית והמתורגמת, וייתכן שהגורם המכריע לא היה אלא רצונו לרצות את אביו, איש החינוך, שהתאכזב כידוע מהחלטת בנו לנטוש את המקצוע האקדמי לטובת החיים הבוהמיאניים.

אלתרמן הצעיר פנה אפוא בעת ובעונה אחת אל שני כיוונים מנוגדים תכלית הניגוד: לספרות הילדים התמימה, הנכתבת למען ילדים רכים הקמים בבוקר ללימודיהם בגן ובבית הספר, ולבמה הקלה המפולפלת, המיועדת לאותם קוראים בוגרים החוזרים לביתם מבילוייהם הנהנתניים בשעות הקטנות של

הלילה. לימים הפכה לסימן היכר וליסוד מוסד ביצירתו יכולתו של המשורר- המחזאי להפגיש שתי תמונות מנוגדות: זו הנאיבית, של ממלכת התום והזוך, וזו ה"דקדנטית", השקועה במ"ט שערי טומאה.⁷ על רקע זה ניתן לראות במסכת זה היה בחנכה או נס גדול היה פה כעיין תרכובת של הכתיבה לילדים ושל הכתיבה לבמה הקלה. כלים כמו המטאטא והקומקום - כשמות שתיים מהבמות הקלות של שנות העשרים והשלושים - ממלאים כאן תפקידים ראשיים ואף נלחמים זה בזה כבמציאות החוץ ספרותית.

למעשה, לא מחזה שגרתי לפנינו - ובו תמונות ומערכות, עימות והתרה - כי אם יצירה החושפת את "צד התפר" של העשייה האמנותית ומעמידה במרכזה את ההכנות הראשונות להצגה, הנערכות עדיין "מאחורי הקלעים" ביזמת מנהל התאטרון והבמאי הראשי. יום נלהב זה, המלהק את שחקניו ומחלק להם תפקידים, אינו אלא מתתיהו המטאטא, שזקנו הארוך, מטהו (מטה הזקנים? מטה המנהיגים?), כמו גם צלילי שמו, מכשירים אותו לתפקיד הנכבד של מטאטא זרדים שצורתו צורת זקן ארוך.⁸ מתתיהו המטאטא, בהיותו המנהיג וזקן השבט, קופץ אפוא בראש וגורר אחריו את השחקנים הראשיים והמשניים, הסרים למרותו:

אָנְכִי זָקְנִי נָאָה,	וְאַתָּה הַפְּרִימוֹס - דַּע,
מֵטָאטָא אָנִי!.. עַל כֵּן,	יְהוּדָה תְּהִיָּה אֲתָה!
בְּרִשׁוֹתֶכֶם, הִיָּה אֵהִי	קוּם וְצֵא לְמַלְחָמָה
מִתְתִּיָּהוּ הַזָּקֵן!	בְּשֵׁלֶהֲבַתִּיָּה חֲמָה!

ספק אם ילדים רבים בני ימינו, בפתח המאה העשרים ואחת, זכו אי-פעם לראות במו עיניהם את פתיליית הבישול "של פעם", שנקראה בשם "פרימוס" והזונה בנפט. ילדי 1933 הכירוה היטב ויכולים היו להבין אל נכון מדוע המטאטא מתתיהו, אבי הכלים ומנהיגם, מועיד דווקא לפרימוס את תפקיד יהודה המכבי. לא זו בלבד שהוא "primus", וכשמו כן הוא (ואכן יהודה הוא ראשון המכבים, שהניף את נס המרד וכינס גדודים לקרב, אף על פי שלא היה בכור הבנים), אלא שעל ראשו מתנוססת "בלורית" אש לוהטת ("יהודה חָרְבוּ מוֹרִיד/ וגוֹזֵר פֶּשֶׁד מִשְׁחָת/ מִתְעוֹפֶפֶת הַבְּלוּרִית/ וְלוֹהֶטֶת וְרוֹתַחַת"). ואפשר שעל ראשו מתנופפת רעמה זהובה כשל "גור אריה יהודה", והוא "מחמם" את כל הכלים, "מרתיע" אותם ונוסך בהם רוח קרב.

אכן, ביצירתו לסוגיה ולתקופותיה נמנע אלתרמן במודע ובמתכוון ממוסכמות ומשגרות לשון ובהר לנפץ כל עניין "טבעי" ו"מתבקש מאליו". אולם המסכת שלפנינו נכתבה בשלב מוקדם של הקריירה הספרותית שלו, ועל כן יש בה, פה ושם, גרירה של נורמות מספרות הילדים הקלסית-הרומנטית, ומזו של ביאליק באופן מיוחד. כמו האורלוגין בשיר הילדים של ביאליק "מעשה ילדות", המעיר את הילד בגערה וסופג עלבון תחת עלבון ("שְׁעוֹן טַפֵּשׁ, שְׁעוֹן פְּסִיל!"), כך גם שְׁעוֹן הברזל אצל אלתרמן הוא שמעיר את הכלים משנתם הנרפסת במילות קנטור והתגרות: "מִי אַתָּם? פְּלִים כְּבוּדִים/ אוּ סְחָבוֹת וּסְמֵרְטוּטִים?! וְהַכְּלִים מִשְׁתִּיקִים אוֹתוֹ, וּמְכַנִּים אוֹתוֹ - מִידָה כְּנֶגֶד מִידָה - בְּשִׁמוֹת הַגְּנָאִי "טַפֵּשׁ" ו"סְמֵרְטוּט". הנה כי כן דווקא המטאטא וחבריו השרתים, הראויים במובן מסוים (לאו דווקא השגור) לכינוי "פְּלִים כְּבוּדִים" (שהרי הם מכבדים את הרצפה), מחרפים ומגדפים את השְׁעוֹן המעורר: "שְׁתַּקְּ, טַפֵּשׁ, אֲמַרְתָּ שְׁטוֹת, / בְּעֶצְמָךְ אֵתָּה סְמֵרְטוּט!". הוא שנאמר: "הפוסל במומו פוסל".

מתתיהו המטאטא, מחולל המרד בדרמה ההיסטורית, שתפקידו במסכת הוא תפקיד הבמאי של ההצגה ומלהקה, ממנה כאמור את הפרימוס לתפקיד יהודה המכבי, היוצא לקרב גורלי ועקוב מדם של "מעטים נגד רבים". את העציצים עם שתילי הצָפֶר, העומדים ככל הנראה בשורה סדורה על אדן החלון כחיילים פשוטים במסדר, הוא מגייס ל"הצגה" כאילו היה מצביא המכין את גודויו למרד. גם למשפך, העומד כנראה בפניה כדי להשקות את העציצים, הוא מוצא תפקיד - תפקיד פסיכי, נוח ובלתי מסוכן בעליל, הרומז שגם בימי קדם היו שבטים ומגזרים בעם ישראל שהסתפקו בתפילות ובקינות, ונתנו לאחרים את "הזכות" לסכן את חייהם ולהשליכם מנגד:

גַּם אַתָּה, מִשְׁפַּךְ בְּכִין,
תְּפַקֵּדָה הוּא מְצִין,
שֵׁב וּשְׁפַךְ דְּמָעוֹת בְּמִים
עַל חֲרָבֵן יְרוּשָׁלַיִם!

כל עוד מתתיהו המטאטא מחלק את התפקידים לגיבור הראשי ולבני המחנה המנצח, דהיינו ליהודה המכבי ול"אחיו גיבורי התהילה", אין הוא מתקשה במעשה הליהוק כל עיקר. הכול מתנהל בשובה ונחת, ללא סימן כלשהו של התנגדות וללא קולות מחאה. הבעיה מתחילה באותו רגע מכריע, שבו מתתיהו

המטאטא מתחיל לחלק את התפקידים למנהיג המחנה המובס ולחייליו, דהיינו לאנטיוכוס הרשע, ליוונים ולפיליהם. קמה מהומה שאינה שוככת במהרה. איש אינו רוצה בתפקיד כפוי תודה. אולם כבכל דרמה טובה (וגם הדרמה המטרימה את ההצגה היא דרמה טובה), מתפתח עימות, שבעיצומו נערך טקס מפואר של הכתרת מלך, נציג האל עלי אדמות. יורש העצר, הכלבלב הפחדן (שוב לפנינו פרדוקס אלטרמני טיפוסי: השומר ה"אמיץ" מתגלה כמוג לב) בוכה ומיילל, מתחמק ומתפתל, מנסה לשרוט את "שוחרי טובתו", אך ללא הועיל: הפיל מאיים על הכלבלב, שאם ינסה לברוח ולהשתמט ממילוי התפקיד יקשרו אותו לכיסא. בדרך כלל "נדבקים" השליטים לכיסאם, ואילו כאן - מעשה "עולם הפוך" - יש לרתק את "המלך" לכיסאו כדי שיסכים למלא את התפקיד שהועידו לו ממליכיו! לאחר שנבחר מנהיג "מושלם" לתפקיד אנטיוכוס "הַצַּר הַמְּנַבֵּחַ" (ראו "מְעוּז צוֹר ישועתי") - כלבלב קטן ויבבני שאינו מפחיד איש - מגיע תור ה"גיבורים" לשאת את דברם. יהודה מניף את חרבו ברמה, ומשמיע מונולוג רב-פתוס, המקדש את הערכים הלאומיים ומחרף מערכות אויב:

אֲנַטְיוֹכּוֹס הַזֶּהָר,
זַעֲמֵי כָּאֵשׁ בּוֹעֵר,
אִם תּוֹסִיף עוֹד לְהַצִּיף
לְעִירִי, לְירוּשָׁלַיִם,
אֶת נִבְלַת גּוֹפָה אֲצִיג
לְחַיָּה וּלְעוֹף שָׁמַיִם!

למשמע דברי רהב אלה מתחיל קרב "לחיים ולמוות", המגיע לשיאו הדרמטי בהתהפכות הכיסא על מלכו. הפילים-הקומקומים פורצים בלהט לזירת הקרב, שבה מתרחשת מלחמת "חֶזֶה מוֹל חֶזֶה" לחיים ולמוות, מלחמה שאינה שוככת עד תום השיר. אגב מימושן של המילים "לעת תכין מִטְבָּח" מן המזמור הנזכר לעיל, נערך הקרב בין כלי מטבח, המכינים טבח ליריביהם שקשרו קשר נגדם. נראה שסיכוייהם של ה"מורדים" לנצח ולהביס את יריביהם בטלים בשישים. הקומקומים עבי הכרס עומדים לרמוס את ה"צברים" קטני הקומה, למולל את חֲצִיֵהֶם הדקים ולנצחם, אך לפתע חל מפנה מפתיע, שסיבותיו אינן ברורות כל עיקר: "אֶךְ הִנֵּה, מִחֲנֵה הַיְּנָנִים נֵס לְאַחֹר... / יְהוּדָה קָרָא: הַיָּד, / חִפֵּשׁ לָנוּ, אוֹר וְדָרוֹר!". את המילה האחרונה ב"הצגה" שלפנינו אומר הסביבון ההפכפך

בעיצומם של הקרבות, במין אפילוג נינוח ואופטימי, מלווה באנחת רווחה ובהרפייה קומית.

מעניין לגלות כי דברי יהודה, בעל הבלורית האדמונית, מזכירים את דברי החרפות של דוד האדמוני לגלית, הענק הפלשתי: "והסרתי את-ראשך מעליך ונתתי פגר מחנה פלשתים היום הזה לעוף השמים ולחית הארץ וידעו כל-הארץ כי יש אלהים לישראל" (שמואל א' יז, מו); אך גם את דברי החרפות של גלית לדוד: "לכה אלי ואתנה את בשרך לעוף השמים ולבהמת השדה" (שם שם, מד). לימים, מיזג אלתרמן בדרך אוקסימורונית את שתי הדמויות היריבות בשירו "השוק בשמש" (מתוך כוכבים בחוץ), במילים: "אדיר אָתָה, גְּלִית! הדור אָתָה, גְּלִית! / עֵלָה אָדָם-שָׁעַר וּלְבָן-עֵינַיִם". בצד פרשת דוד וגלית עולים כאן גם טקסטים נרמזים אחרים, שתקצר היריעה מלפרטם.

אף מעניין לגלות שמוטיבים של יצירת הילדים שלפנינו מסתתרים בין שירי העלומים הגנוזים של אלתרמן. כך הדבר ב"שיר צריך לנגן", שראה אור כארבעה חודשים בלבד לפני פרסומה של המסכת זה בהנפה.⁹ גם בשיר למבוגרים, שרקעו אזורי הזנות והפשע של העיר הגדולה, האניש אלתרמן את העיר ואת מאפייניה כביצירת הילדים ה"תמימה": "וְהַתְּרִיסִים הָיוּ סוּמִים, / וְהָאֶסְפֵּלֵט שְׂתוּק הָיָה, [...] כּוֹכֵב תְּמִים הֵצִיץ, נִבְּחַל [...] נִגְנְנוּ מַעֲשָׂנוֹת, / סְפִינּוֹת שְׂקִיעָה גְדוֹלוֹת הִפְלִיגוּ מֵעֶרְבָה [...] אֶת גּוֹפְתוֹ עֲמָסָה אֶרְחַת הָאֶפְלָה / וְעַנְבְּלֵי פָּנֶס דָּלְקוּ עַל צְוֹאֲרֵיהֶם...". שתי היצירות - ה"תמימה" וה"מושחתת" - פותחות בתיאור העיר, תושביה ואתריה, הרועדים בלילה מפחד; שתיהן מסתיימות בתיאורו של "בורגני", השוכב על גבו שכיבת פרקדן ומחשב בראשו מיני חישובי תועלת לעתיד לבוא. ב"שיר צריך לנגן" ה"בורגני" הרקיע הוא ש"שָׁכֵב פְּרָקְדָן שְׂכִיבַת עֶפּוֹל, / פָּרְסוֹ נִפְחַ בְּעִגּוֹל / וְגַם לְטֹף בְּיַד עֵנָן / אֶת הַלְּבָנָה הַקָּרָקֶבֶן". במסכת לילדים, ה"בורגני" האופורטוניסט אינו אלא הסביבון, המסתובב לכל עבר ונופל על הצד ה"נכון". הוא מחכה לראות מי ינצח, כדי לדעת לאיזה מחנה כדאי לו להצטרף. כשהקרב שוכך ומחנה היוונים נסוג לאחור, הוא נשכב פרקדן, במין תנוחה נינוחה, ספק תנוחתו ה"מרשימה" של הלוחם בזמן מנוחתו, ספק תנוחתו של היושב על הכלים הנשאר בעורף, העוקב ממקומו הנוח אחר תוצאות הקרב. משהרוחות נרגעות, הוא ממחר להכריז על הניצחון בלשון דו-משמעית, שיש בכוחה לשאת חן בעיני כל הפלגים והמפלגות: "אָז עֲמַד הַסְּבִיבוֹן / הַתְּפַרְקֵד עַל גְּבוֹ / וְקָרָא: נִצְחוֹן! / נִס גְּדוֹל הָיָה פֹּה!".

כל העולם במה, או: מלך כבלואים

חלוקת התפקידים בשיר הילדים שלפנינו ממשיכה אפוא דפוס רעיוני וצורני, שכבר מצא את ביטויו המהוסס בשירי העלומים של אלתרמן שנגנוז, אך לא בהם בלבד. מתברר שמעמד כזה, שבמרכזו חלוקת תפקידים והוראות במה (כמעמד ליהוק של הצגה או במעמד חזרה גנרלית שלה), מטרימה את סיפור המסגרת של שירי מכות מצרים ואת האחרון שבשירי המכות, הלא הוא שיר "מכת בכורות". ביצירת מופת זו, שחיבורה החל כשש שנים לאחר זה היה בחנכה (בשיריו הראשונים של מחזור השירים ה"קנוני", שראו אור ב-1939), מקבלים ה"שחקנים" הוראות דו-משמעיות, המרמזות על ראשית או על אחרית.¹⁰ אפשר שלפנינו הוראות ליהוק והעמדת המחזה על קרשי הבמה; אפשר שלפנינו הוראות לשחקנים לעלות על הבמה למעמד ההשתחוות שלאחר דת המסך, שבו משתתפים כל ה"שחקנים", לרבות אלה ש"נפלו על חרבם". כבמסכת זה היה בחנכה, שבה האניש אלטרמן את הכלים והפכם לשחקני תאטרון המתקוטטים ביניהם בזמן חלוקת התפקידים, גם בשירי מכות מצרים האניש את המכות, והפכן לשחקניו של תאטרון נודד, העובר מעיר לעיר כדי "להציג לה חזיון הגמול". אלטרמן המשיל בשירי מכות מצרים את סיפור קורותיה של נוא אמוץ להצגת בכורה, או לחזרה גנרלית, הנערכת ערב הצגת הבכורה,¹¹ כדי לבסס את ההנחה ההיסטוריוסופית השלטת ביצירתו, לסוגיה ולתקופותיה, בדבר המחזוריות הקבועה של ההרס והתקומה בתולדות האנושות (תופעה שעליה דיבר המשורר לימים במאמרו "בין ספרה לסיפור", שצורף למחזהו משפט פיתגורס). נוא אמוץ עומדת "על ראשית נתיבות עמים" ומהווה דגם ראשון ואות לבאות. חזיון הימחותה מעל האדמה הוא, אם כן, כעין דגם-אב של מחזה שיוצג שוב ושוב, ככתבו וכלשונו, במרוצת ההיסטוריה האנושית. המכות משולות לשחקנים בתאטרון נודד, התוקע יתד בכל פעם בגבולה של עיר אחרת. ראשיתה של ה"דרמה" הזאת, החוזרת על עצמה בחוקיות מופתית בכל דור ודור, בדברי הבמאי המלהק, או המנחה ("הקונפרנסייה"), קודם פתיחת המסך, שעה שלהקת המשחקים נערכת מאחורי הקלעים להצגת הבכורה, שאינה אלא הצגת חוצות חובבנית:

אֶת גַּל-עַד לְעָרוֹב וְדָבָר,
הַנוֹטִים אֶהְלֵם עַל גְּבוּל,
וְיִוְצְאִים אֶל תֵּבֵל, כְּחֶבֶר,
לְהַצִּיג לָהּ חַזְיוֹן הַגְּמוּל.

כתום המערכה האחרונה של "דרמה" שרירותית וצפויה כאחת, חוזרת הגיבורה הראשית - אמוץ המלכותית - ולובשת בגדי שָׁנִי, ככתחילה. בעשותה כן הרי היא כגיבורה מלכותית מן הטרגדיה הקלאסית, שירדה מגדולתה, פתרה ושלמתה נגולו ממנה, ועתה היא קמה מאודי אַפְרָה, עוטה שוב את גלימת השני, וקדה לפני הקהל המריע. בנוסח הדקלום החגיגי, האופייני ל"מחזות המוסר" ול"מחזות הַנְּס", קורא המנחה לכל הנפשות הפועלות להתייצב על הבמה ולהשתחוות לפני הקהל: "אֶת עַפְעַפִּיָּה, שְׁחִין הָרֶם נָא בְּשֵׁנִית. / בְּרָד, עֲמֹד נִשְׁעֵן כְּמֶלֶךְ עַל חֲנִית. // אֲרֵבָה וְחֶשֶׁךְ, בּוֹאוּ כְּבָנוֹת עַל שׁוֹר /.../ אִישׁ בְּמִקְוָמוֹ עֲמְדוּ, קֶהֱל גְדוֹל וְרֹב". ניתן לראות בהתכנסות הנפשות הפועלות בשיר "מכת בכורות" סיום או ראשית, הוראות ליהוק או תמונת השתחוות.¹² מאחר שהמכות קדות את קידתן לאחר שהשלימו את מלאכתן, יש להניח שהמעמד נערך לא אל מול קהל גדול ומריע, כי אם ב"אולם" (או בעולם) ריק מאדם, או מלא רוחות וצללים, הצופים אל מול פני התוהו.¹³

כבשירי מכות מצרים, שבהם משמש גורלה של נוא אמוץ תקדים ומשל לאירועי הזמן החדש, גם במסכת הדרמטית לילדים שלפנינו מותח אלתרמן קו של אנלוגיה בין מלחמת העצמאות של ימי קדם לבין המלחמה לעצמאות ישראל, שהחלה להתרקם מול עיניו הרואות. כביצירה ה"קנונית", גם כאן אלתרמן מנסה לשרטט את תרשים חוקיותם החוזרת ונשנית של התהליכים ההיסטוריים. המטאטא הוא הקופץ בראש. הוא מחליט לערוך מין הצגה לחנוכה, שבה הוא עצמו ממלא, על דעת עצמו, את תפקיד הרברכן היהיר והנפוח, הבטוח בכוחו וביכולתו. כידוע, הרברכן הוא דמות אב המופיעה כבר בקומדיה היוונית העתיקה. הוא מפריז בכוחו וביכולתו, מתפאר ללא הרף ואינו יודע שהוא משמש מושא ללעג ולשמחה לאיד.¹⁴ לעתים הוא מופיע בדמות החייל הרברכן, המתהלל בכיבושיו ובניצחונותיו, ולבסוף מוצג ככלי ריק (ראו מחזהו של פלאוטוס, החייל הרברכן).

מתתיהו, ספק כמצביא המחרף מערכות אויב (הכינוי "שוטה", שהוא מעניק לשעון, גם הוא, כידוע, גיבור דרמטי ממאגר דמויות הקבע), ספק כאחשוורוש נלעג מ"משחק פורים", העוטה מסכה ארוכת זקן, מכריז על ההצגה ועל פתיחת המלחמה: "אָז אֲמַר הַמְטָאָטָא: - / נַעֲרָךְ נָא חֲגִיגָה וְנִרְאָה לּוֹ לְשׁוֹטָה, / אֶת מִשְׁחַק הַחֲנֻכָּה! // אֲנִכִּי זְקָנִי נָאָה, / מְטָאָטָא אֲנִי!.. / עַל כֵּן, / בְּרִשׁוֹתְכֶם, הִיא אֶהְיֶה / מִתְתִּיָּהוּ הַזְּקֵן!".

המטאטא הבלתי-מכובד דווקא הוא "תופס פיקוד", כאילו היה מנהל התאטרון, או מנהלו המכובד של בית הספר, ולא שָׁרַת מלחך עפר המכבד את הרצפה (מאחר שה"הצגה" מתרחשת בכיתה ריקה אפשר לראות בו את השָׁרַת, או השֵׁמֶשׁ, של בית הספר, והמילה "שֵׁמֶשׁ" אף היא אינה נעדרת משמעות בהקשריו של חג החנוכה). עובדה זו הופכת אותו ל"עבד מלך" - אוקסימורון שגור ורווח ביצירת אלתרמן, שבה "כל העולם במה". בתאטרון כל שחקן, ויהא זה אפילו בוהמיאן לבוש קרעים ומדיף ריח יָשָׁכר, יכול להעטות על עצמו בגדי מלכות ולשכנע את קהלו להאמין שמלך רב תפארת ניצב לפניו בכל הדרו.¹⁵

כך, למשל, בשירו הדרמטי "הדִלְקָה", משיריו הראשונים של הקובץ כוכבים בחוץ, תיאר אלתרמן מלך בכלואים ככהצגה שקספירית רבת תהפוכות: "וְהַבֵּית זָקֵן וְלוֹהֵב בְּבִלְוֵאֵיוֹ / וּמְדַקְלֵם בְּמַפְלַת הַקְּוֹרוֹת וְהַקִּיר, / וּמְאַבֵּד בֵּינָתוֹ, מְנוֹפֵף אֶגְרוֹפֵיוֹ, / הוּא אֶרְמוֹן, / הוּא אֲרִיָּה, / הוּא הַמֶּלֶךְ לִיר!". גם שיר קנוני כדוגמת "הדִלְקָה" וגם זה היה בחנכה מפילים אפוא את המחיצות שבין העולם ליצירה הספרותית והופכים את שניהם לתאטרון; שניהם "שוכרים את הכלים", ומציבים סימני שאלה ליד אמתות "מקודשות" ו"נצחיות"; שניהם מראים שבזמן משבר וחורבן מתמלא הבית רגשות סותרים ומנוגדים (וכפי שנאמר במסכת "קול שִׁמְחָה וְקוֹל יִלֵּל, / קוֹל רָנָה וְאֲנָחוֹת!",) וכל צד מהצדדים הנצים אוהז בסיפור (נְרִיב) משלו. כל אחד (ה"מכבים", ה"יוונים", הסביבון) והאמת שלו, כמאמר המחזאי האיטלקי לואיג'י פירנדלו.¹⁶

ג. מלחמות היהודים וענייני השעה ה"בוערים"

הדרמה המתחוללת בחג החנוכה בכיתה ריקה, בין כלים הרועדים מפחד ומקור, מתרחשת על רקע תפאורת אור-צל המזכירה את תמונת ביתו של שמואליק הסמרטוטר בספר השביעי של בעמק הבכא, סיפורו הפנורמי של מנדלי מוכר ספרים.¹⁷ תיאור טעון זה, שממנו הושפע גם תיאור הבית הדל בשירו של ביאליק "שירתי", הפך לימים לסמל הגלות והדלות: הנר המהבהב על רקע הצללים הקודרים, המרישים החורקים, הכלים הדלים והריקים שבמזווה, האורלוגין המשמיע קולו הנוגה בחשכה והילדים הרועדים מקור ומפחד על ספסל העץ. על כל אלה יש להוסיף כמובן את הכלבלב (או החתול) הרובץ בפינת הבית, וכן את הצרצר המשמיע את קולו המונוטוני בין קירותיו. תיאור עלוב זה של בית המשפחה, גרסה מונומכת ומסורסת של הבית הלאומי, יש בו כדי לשקף

את "היכל הכלים השבורים" ערב ה"תיקון" ו"איסוף הניצוצות" מתוך התווה (דהיינו, טרם המהפכה הציונית והתעוררות "התחייה לאומית").

בסיפורו "בימים ההם"¹⁸ (שכותרתו לקוחה מברכת "הנרות הללו", הנאמרת בחג החנוכה), תיאר מנדלי את כלי הבית, לרבות ספסלי העץ הפשוטים, מנורה לחנוכה, קופסה לאתרוג ותרסר כפות קטנות מוזהבות - ממתנות הדרשה. בערבי קלנרדא, זמן ראש השנה "שלהם", המקבילים ללילות החנוכה "שלנו", יושבים אנשי המקום בבית, אוכלים גלוסקאות ומרבים "ללמד שם בלילי החורף אנשי החיל תכסיסי מלחמה", אף קוראים סיפורים בלשון יהודית, ו"הכל שומעים ונהנים ומתמיהים על גבורותיו של יהודה - ארי זה שבשבטים שאג ונזדעזעה כל ארץ מצרים" (ראש פרק שלישי). תיאורי כלי הבית ועלילות ה"גבורה" המפוקפקות של יהודי המקום חלחלו, ככל הנראה, למסכת ההומוריסטית זו היה בחנכה.

כביצירת מנדלי, שבה "גבורתם" של יהודי הגלות היא גבורה סבילה ונרפסת של "תולעת יעקב", של בטלנים רפי שרירים שכל כוחם בפיהם, גם במסכת של אלתרמן לפנינו כלים נרפים המנסים לשנות את עורם בן לילה ולהפוך ללוחמים. גם כאן ה"דרמה" כולה מתרחשת בין כותלי הבית וכולה אינה אלא בידיון - הצגה השותתת "שקיעות של פּטל", ולא מלחמה של ממש, המתרחשת בשדות קרב עקובים מדם. החיילים בעלי הכידון המושחז אינם אלא בני היישוב - "צברים" מתורבתים למדי, השתולים בעציצים שעל אדן החלון, כלומר צמחי מדבר שנתבייתו, ולא "שועלי קרבות" ותיקים ושואפי דם, הששים אלי חרב.¹⁹ אפשר שאלתרמן פנה אל תיאורים "גלותיים" אלה שמיצירת מנדלי וביאליק כאל מאגר בלתי נדלה של מוטיבים מן המוכן. ברצותו לתאר את החיים בגולה, בעמק הבכא, בעת שעבוד מלכויות, בטרם יצא העם המופה והרצוף מ'ד' אמות ומבין ארבעה כתלים, נדרשו לו יצירות שנכתבו בשלב המעבר מ"גולה לגאולה". לחלופין, אפשר שהוא השתמש בתיאורים אלה בכוונה תחילה לתיאורה של הפואטיקה הישנה והמיושנת, שהגיעה העת לטאטאה ולהדיחה מן המעמד ההגמוני שהיה לה בספרות העברית בת הזמן, ולהמירה בפואטיקה מרדנית ומורדנית. לא במקרה מוצג כאן לפנינו מעמד קומי של "הכתרת" מלך, שאינו אלא גור כלבים מפוחד שלא הבשיל עדיין לשאת בכתר המנהיג. לא במקרה מוצג לפנינו מעמד של הפלת המלך מכיסאו, אך גם מעמד זה שובר את המוסכמות ואת הציפיות: באופן קומי המלך עצמו הופך את כיסאו (ובן

רַגַע הַתְּהַפֵּךְ / הַכְּסָא עַל הַמּוֹלֵךְ"). תמונה אבסורדית זו, שבמרכזה הכתרת מלך והורדתו מגדולתו, יש בה כדי לרמוז לתקופה של *interregnum*, שבה נערכות הפכות חצר, ושבה מדיחים מלכים וממליכים "מלכים" חדשים תחתם.

באותה עת נערכו הפכות חצר כאלה הן בתנועה הציונית הן ב"קריית ספר" העברית. במרכזה של מלחמת הדורות שניטשה ברפובליקה הספרותית עמד כמובן ביאליק, ש"צעירים" כדוגמת שלונסקי וחבריו ניסו לגזול ממנו את כתרו ולהפילו מכיסאו. במלחמה זו, ובמיוחד בפולמוס שנתעורר סביב שיר הקונגרס הידוע של ביאליק "ראיתכם שוב בקוצר ירכם",²⁰ נקט אלתרמן הצעיר עמדה של איש ביניים: הוא לא התייצב לימין שלונסקי כ"חסיד שוטה" בחצר הרבי, ואף לא נמנע משילוח חצי ביקורת כלפי הפואטיקה הביאליקאית, שהוצגה במאמרו כפואטיקה לא-מעודנת של "חוטב עצים". אפילו שאיפתו להתקבל כחבר מן המניין ב"אסכולת שלונסקי" לא גרמה אפוא למשורר הצעיר להשתלח בביאליק, והוא חיפש שביל ביניים שבו יוכל להלך מבלי לעורר נגדו את חמתו של צד כלשהו מן הצדדים הנצים.

בניגוד לשלונסקי, שביקש לשכוח ולהשכיח את חובו לביאליק (בתחילת דרכו כתב שלונסקי שירים ביאליקאיים מובהקים), לא בחר אלתרמן להתכחש לחוב הכבד שחב לביאליק בשנים שקדמו להצטרפותו ל"אסכולת שלונסקי". אמנם כשנתפרסמה המסכת זה היה בחנכה, עדיין לא הוציא ביאליק לאור את ספרו הפופולרי שירים ופזמונות לילדים, שנדפס בתל-אביב בשנת 1934, כעשור לאחר שעלה בלבו הרעיון להוציא ספר שירים לילדים. אולם, כבנו של יצחק אלתרמן - שערך עם יחיאל הלפרין את הגנה, שבו הדפיס "המשורר הלאומי" אחדים משיריו לגיל הרך - הכיר נתן אלתרמן את השירים הללו לפני ולפנים. גם השתתפותו של ביאליק במוסף לילדים של דבר, שבו עשה אלתרמן את צעדיו הראשונים, תרמה לחלחול רעיונות וניסוחים משל ביאליק למסכת לילדים של המשורר הצעיר. כך, למשל, מקריאת הרהב של יהודה נגד אנטיוכוס והיוונים מהדהדת קריאתו של ה"מצביא" משיר הילדים של ביאליק "גד הגיבור", שבו הרברכן - ככל הנראה ילד בגן הילדים, חבוש כובע קרטון ומצויד בחרב עץ - מכנס גדודים למרד: "הוֹ אֵלִי, אֵלִי, אֵלִי, / מִי אִישׁ חֵיל, מִי אִישׁ חֵי! / וּבִידֵי רָמָה / לְמַלְחָמָה / נִצָּא תַחַת דְּגְלֵי חֵישׁ!" / - כָּכָה קָרָא גֵד מִכְּסָאוֹ / וּבַחֲלוֹן נֹפֵף נְסוֹ / - אֵךְ לֹא בָּא לְקוֹלוֹ אִישׁ. / רַק הַכָּלֵב מְמַלּוֹנֵתוֹ / יִצָּא לְרֹאוֹת בְּבוֹרְתוֹ".²¹ כך ניכרת כאן בכירור גם השפעת שיר הילדים של ביאליק "מעשה

ילדות", הבנוי אף הוא כמסכת תאטרון, שבה נוטלים חלק "גיבורים" דוממים ומעולם החי, כדוגמת הדלת, הכלב והחתול.

כשנה לפני פרסום זה היה בחנכה התפרסם שיר הילדים של ביאליק "בגינת הירק", אף הוא במוסף לילדים של עיתון דבר, וגם הוא בנוי כמסכת, שבה זוגות זוגות של ירקות, בגדלים ובצבעים מתגוונים, מרקדים סביב חבית השכר, לקול מקהלת החגב והצרצר המנגנים בעוגב ובחצוצרה.²² בסמוי ובמרומז, שיר זה מלמד על הדרכים הרבות והמורכבות שבהן מתארגנת החברה האנושית מרצון ומאונס בזמן שלום ובעת מלחמה ומהפכה. בדרך כלל ה"גיבורים" מתארגנים בזוגות, לפי עקרונות שונים ומשונים, אך לעתים הם מתארגנים אחרת (כמו הבלבוס האביון שבא עם כל משפחתו) ולעתים - הם באים בגפם (כמו האפון המסכן הפורש מן הבריות). הקופצים בראש הם "הפוליטיקאים", טיפוסים בעלי גוף כדוגמת הכרוב והכרובית, האבטיח והדלעת, שגודלם עולה על תוכנם, אך הם המובילים את ההמון ומתווים לו דרך. אחריהם באים טיפוסים נהנתנים ובריאים, כמו התיירס והחמנית הזהובים, מלאי הלשד ושמתח החיים, או הסלק והעגבנית, האימפולסיביים וסמוקי היצר. בסוף הרשימה משתרכים להם טיפוסים קטנים, חיזורים ומדיפי ריח רע כדוגמת הבצל והשום, הדומים ליהודי הגלות הדחויים והמזולזלים ולמאכליהם עתירי הבצלים והשומים, מיציאת מצרים ועד לעת החדשה. בצד, מחוץ לזירת המחול, עומד לו תלוי על משוכת הגדר האפון המסכן, הנרפס והפסיבי, שאינו מסתפח אל ההמולה החוגגת, אך משקיף עליה מתוך תערובת של רגשי עליונות ושל רגשי נחיתות.

גם ביצירתו של אלתרמן ניתן למצוא את הטיפוסים הריקים וגדלי המידות (הקומקומים דמויי הפילים, ה"מקשקים בקומקום" אך אינם מכריעים את הקרב), המקבילים לאנשי השררה שמשקל גופם עולה על משקלם הסגולי. בשירו של ביאליק התיירס בעל הבלורית והגזר המכרכר בעוז (כדוד המלך האדמוני ויפה העיניים, שפרָר "בכל-עז לפני ה'"; שמואל ב ו, יד) עשויים לייצג גם את צעירי המודרנה שנלחמו אז בביאליק. את שלונסקי וחבריו, שלא בחלו בכוס השכר, תיאר ביאליק כבעלי אגרוף ובלורית לציון מראם ה"גויי".²³ את אורי צבי גרינברג אדום השער, נכדו של השרף מסטרליסק, תיאר ביאליק בדבריו שבעל פה כמי "שנשרף באש".²⁴ כאן, בדמותו של ה"פרימוס", ראש וראשון למורדים, הכליא כנראה אלתרמן שניים מפורצי הדרך של המודרנה העברית: שלונסקי בעל הבלורית ואצ"ג בעל השער האדמוני הנשרף באש

המלחכת אותו מכל עבר. ייתכן שבדמותו של המטאטא, המצית את אש המרד ביהודה, נסך תכונות של דמויות ספציפיות מן הדור הקודם (כגון דמותו של אביגדור המאירי, שהיה בוגר מאלתרמן בשנים לא-מעטות, והיה בין ראשוני המודרניסטים, שכתבו על ביאליק מאמרים של ביקורת נוקבת, ואף היה חלוץ התאטרון הסטירי בארץ, "הקומקום").

ב"מערכה האחרונה" של שתי היצירות הדרמטיות הללו - זו של ביאליק וזו של אלתרמן - מתגלה הטיפוס הפסיכי והאינדיווידואליסטי, הפורש מן הבריות והמשקיף על זירת האירועים מן הצד. בשירו של ביאליק ניתן לראות באפון הנשען על מקלו מין דיוקן עצמי קריקטורי, ואכן דבריו של אפון זה חורגים מן הסכמה המטרית של השיר ואי-אפשר לבצעם בהטעמה הארץ-ישראלית שבשיר (כי יש בהם כדי להעיד על "חבלי ניגון" שהיו אז מנת חלקו של ביאליק כ"עולה חדש" שזה מקרוב בא, המשמיע עדיין את דבריו בהגייה האשכנזית). גם בשירו של אלתרמן כלולה קריקטורה עצמית, שמתארת באירוניה את עמדתו הניטרלית של אלתרמן עצמו, השייך כביכול ל"גוש המדינות הבלתי מזדהות". מעניין להיווכח כי בשתי היצירות מופיעה דמות בעלת מקל, ובשתייהן אין לדעת בדיוק באיזה מקל מדובר. בשיר הילדים של ביאליק האפון בעל המקל והתרמיל הוא ספק המשורר המתברל מן ההמון הסואן, ספק היהודי הנודד, ספק אדם צעיר וגנדרן, ספק זקן ערירי ועגמומי. בשיר הילדים של אלתרמן המקל של מתתיהו המטאטא הוא ספק מקל תמיכה של זקנים וישישים, ספק מטה עוז של מנהיגים ומושלים. הסביבון הוא אפוא העומד כאן מן הצד בדומה לאפון של ביאליק, ומתתיהו הוא בעל המקל הרו-תכליתי בדומה למקלו של אותו אפון עצמו.

אלתרמן, שחתם אותה עת על יצירותיו בשם "אלוף נון" (על משקל "אלוף שום" הביאליקאי), בחר את שם העט שלו מן האות הראשונה והאחרונה של שם משפחתו - אל"ף ונו"ן (וכן מן האות הראשונה והאחרונה של שמו הפרטי). כאן הסביבון נופל על האות נו"ן ומחכה לראות כיצד יפול הפור, ומשמוכרע הקרב, הוא הראשון שממהר להכריז על הניצחון. במציאות המזרח אירופית ייצגה האות נו"ן שעל גבי הסביבון את המצב הניטרלי, ללא רווח וללא הפסד ("נישט"), ומשום כך חרד הדובר בשיר הילדים הביאליקאי "פּרפּרי" מן הנו"ן ("נישט") ומן השי"ן ("שלעכט") ושמה למראה האות גימ"ל ("גאַנץ", כלומר "כל הקופה"). במציאות הארץ-ישראלית, שבה האותיות שעל הסביבון מייצגות

"נס גדול היה פה", ולא "נס גדול היה שם", האות נו"ן, סמל הכישלון בעברית המודרנית המדוברת, מסמלת כאן דווקא את הנס ואת הניצחון.

ובכך תם סיפור המחזה

דַרְמוֹת ומהפכות הרות עולם, המצעידות את התרבות האנושית קדימה או מסיגות אותה לאחור, עניינו את אלתרמן למן ראשית יצירתו ועד סופה. בזמן חיבור זה היה בחנפה היה העולם נתון בחששות כבדים מפני התפרצות ה-*furor teutonicus*; מפני הפיכתו של עדר פילים ממושמע, נבון ותרבותי, לערב רב פרוע של חיות פרא זורעות הרס (תיאור עדר הפילים כדוגמת התיאור ב"אל הפילים" שכוכבים בחוץ ותיאור פילי הקרב בשיר הילדים שלפנינו מרמזים אולי על התעוררות מחדש של הכוחות הסטיכיים הפרועים שנתבייתו, העלולים להביא אל היקום שואה והרס. ארץ-ישראל של 1933 היתה נתונה תחת רושם של מאורעות תרפ"ט, שהחדירו לתודעת בני הארץ את הצורך במלחמת "מעטים נגד רבים", שתציל את דרכי הארץ מפני הפורעים.

כשקורא המטאטא מתתיהו לחיילים להתייצב לקרב ("וְאַתֶּם הַצְּבָרִים, / עֲצִיזֵי הַגְּבוּרִים, / רַק אֶתְכֶם בְּחַר לְבִי / לְאַחֵי הַמִּכְבָּי. / חֲדָדוּ אֶת הַקּוֹצִים, / כִּי לְקָרֵב אָנוּ יוֹצְאִים"), אלתרמן מדבר על כינונו של כוח המגן העברי מתוך בני הארץ וחניכיה ("צְבָרִים"), דור של "נכונים תמיד אנחנו" ועל כן הם עומדים כחיילים בשורה על אדן החלון. עובדת היות ה"צברים" נטועים עדיין בעציצים מלמדת על היותם שייכים לשני עולמות: רגלם האחת עדיין בבית-הספר, על ספסל הלימודים, ורגלם האחת בשדות הקרב. לימים עתיד היה אלתרמן לתאר את אנשי המאבק על עצמאות ישראל בגוף ראשון רבים: "מֵאַחֲרֵי הַצָּאן / וּמִסְפָּסֵל הַלְמוּדִים לְקַחְנוּ" ("דף של מיכאל").²⁵ בניגוד לרבי עקיבא, שלוקח בגיל ארבעים מאחרי הצאן כדי ללמוד תורה במאחר, צעירים אלה לוקחו מבית-הספר שבו מרביצים תורה ומן הדיר שבו מרביצים את הצאן - אחד מעיר ושניים ממושבה, ממושב ומקיבוץ - בזמן שבו בני גילם עדיין חובשים את ספסל הלימודים, וזאת כדי להגן על עמם וללחום את מלחמתו. אם ישובו בשלום משדות הקרב, ייאלצו לחבוש את ספסל הלימודים במאחר ולהדביק את הפיגור, כרבי עקיבא בשעתו.

וגם רעיון היסטוריוסופי מובלע כאן בין השיטין: כוח המגן העברי לא התהווה לפני שהשמיע ביאליק דברי עלבון בשירו "בעיר ההרְגָה" נגד נפגעי

הפרעות, מוגי הלב, שהסתתרו מפני הפורעים בעוד נשותיהם נאנסות ומעונות.²⁶ אותם צעירים, שקראו שיר זה - בין במקור ובין בתרגומיו ליידיש או לרוסית - גמרו אומר לזקוף קומה ולא להיות כאותם "עכברים" ו"פשפשים" שתוארו בלעג מר במשא הזעם של ביאליק בשם "ניני המכבים". והנה, אותו ביאליק שהעיר את העם משנתו וגרם לו ליטול את הרובה לידו, מקבל עתה מנה גדושה של עלבונות מפי ה"צעירים" המרדנים הרואים בו מכשול בפני היצירה הצעירה. העלבון שסופג השעון, המעורר את הכלים מרובם, דומה לעלבונות שספג אז ביאליק בעת היכתב המסכת, מפי אותם "צעירים", שהספיקו לשכוח את זכותו כמי שעורר את העם מתרדמתו. אלתרמן מתאר כאן אפוא את הדינמיקה של מלחמת הדרורות, שעמדה אז בכל חומה, ועושה כן במקום בלתי-צפוי - בשיר ילדים תמים למראה.

שירו של אלתרמן רומז לאותם חוגים שלא נטלו חלק פעיל במאבק הלאומי, בין שישבו בעורף ובין שישבו עדיין ביישוב הישן והסתפקו בתלמוד תורה ובאמירת "בשנה הבאה בירושלים", אף על פי שישבו בירושלים הנכנית, היוצאת מבין החורבות. לאלה קורא המטאטא, המלהק והבמאי, להתנחם בתפקיד הנוח והלא-מסוכן שנפל בחלקם: "גם אתה, מִשְׁפָּךְ בְּכֵן, / תִּפְקְדֶךָ הוּא מְצִיָּן, / שֶׁב וְשָׁפֵךְ דְּמָעוֹת כְּמֵיִם / עַל חֶרֶב יְרוּשָׁלַיִם!". כלול כאן גם רמז נגד אותם משוררים קלושים, הכותבים על-אתר שירי קינה על ירושלים, מאלה שעליהם הלעיג אלתרמן באותה עת בשיר כדוגמת "ירושלים" (משירי רגעים). תחילתה של הדרמה היא, כאמור, בחדר חשוך שבין כתליו מצרצר הצרצר, כבשירו של ביאליק "שירתי" - שירת הגלות והדלות. כל ה"אבזורים" של "היכל הכלים השבורים" מצויים כאן, ולא נפקד מקומו של איש ושל כלי כלשהם: הנר המהבהב, חשכת הצללים, הילדים הרועדים מפחד ומקור, הצרצר המצרצר בפניה, השולחן, הקירות המחוללים ריקוד שחת מבעית, האורלוגין והכלבלב (בשירו של ביאליק נזכר החתול, ולא הכלב, שהרי היהודי פוחד מפני הכלב שהגויים אוהבים לשסות בו).²⁷ הכול מסביב חשוך ומפחיד, "עַד אֲשֶׁר הִגִּיעַ קֶץ" (השוו "עד-מתי קץ הפלאות"; דניאל יב, ו), והשעון מצלצל ומעיר את הנפשות הפועלות מתרדמתן. כמו בשיר "ליל קיץ" (כוכבים בחוץ), שבו "זְמַן רָחֵב, רָחֵב, הֵלֵב צִלְצֵל אֶלְפִיִּים", השעון מעיר את הנרדמים מאלפיים שנות תרדמה נרפסת, וממתיהו נוסך גבורה בלבבות נרפים. השם "מתתיהו" ("מתת" + "יה") הוא אחד מתרגומיו של שמו הפרטי של הרצל - תאודור - שפירושו מתנת האל

[תאו" = אל; "דורון" = מתנה]. הרמיזה לתאודור-מתתיהו הרצל העברקן (ברומה למטאטא בעל הזקן) מרמז כמוכן לראשית הציונות, שהעירה עם נרפה מלשנה עמוקה בת שנות אלפיים, טאטאה את צללי החשכה והאיצה בכניו לקום ולזקוף קומה. מחמת הפחד מן הגלות - מן הסערות, הסופות והחשכה - הסכים העם ב"דור התחייה" להתעורר ולמלא תפקיד בהצגה ההיסטורית שהוטלה על כתפיו.

מיהו אותו "פרימוס" בעל בלורית מתנופפת, הנלחם בצללי העבר ומחרף מערכות אויב? האם זהו אחד מיורשיו של הרצל בהנהגת התנועה הציונית? שמא אחד מאבות היישוב, כוניו ומנהיגיו? ושמא אחד ממקימי ה"גדודים העבריים"? כך או אחרת, "בלוריתו" הזהובה-האדמונית של הפרימוס מעידה על היותו "יהודי חדש" הרומה לאחיו הצברים, "יפי הבלורית והתואר", אנשי המאבק על עצמאות ישראל. במסכתות של חנוכה, המכבים או הנרות (נר ב', נר ג', נר ד' וכד') משמשים בתפקיד המקלה שבמחזות היווניים הקלסיים. ה"צברים" הללו, העומדים בשורה סדורה על אדן החלון, הם דור של "נכונים תמיד אנחנו", ומשום כך דבריהם מתאימים ל"מקהלה" - לפעולה קולקטיבית שבה כל אחד מוסיף את חלקו האנונימי להישג הכללי, וכל שכרו - טובת הכלל. מתתיהו מדבר אליהם בגוף שני רבים ולא מחלק להם תפקידים ייחודיים, כב"דור הרעים" שבו נבלע דיוקן הפרט בדיוקן הכללי של בני הדור.

שערו "הגי'נג'י" של ה"פרימוס", כבתמונות הלוחמים והחולמים בני הדור ההוא, הוא ספק אידאל עברי (דוד המלך היה "אדמוני עם יפה עיניים"), ספק אידאל ניטשיאני (יווני-פלשתי-גרמני כבאידאל "החייה הזהובה" וכבאגדת פרידריך ברברוסה [= אדום הזקן], שגם הוא "חי וקיים" במערה עד עצם היום הזה, ממש כבאגדות על דוד המלך שבמקורותינו).²⁸ יהודה הפרימוס בעל רעמת השער המתנופפת (שמו, יהודה, מעיד על היותו "גור אריה יהודה" [בראשית מט, ט] ואחד הכפירים הניטשיאניים "בתלתלי הזהב" משירו של ביאליק "על-סף בית-המדרש") מאיץ באחיו ה"צברים" השתולים כאן בעציצים (רמז להיותם של בני הארץ "צמחי בר" מדבריים ו"צמחי בית" מתורבתים בעת ובעונה אחת)²⁹ להשחית את קוציהם, את כלי המלחמה שלהם "כי לְקָרַב אָנוּ יוֹצְאִים!". כבימי החשמונאים, היה הקרב על עצמאות ישראל כרוך במאבק נגד אימפריה גדולה ונגד אויבים נוספים, מחוץ ומבית. כבימי קדם, הסתיימה מלחמת "מעטים נגד רבים" בניצחון המעטים, המחוזקים באמונתם, שהרי הם נלחמים מלחמת אין בררה, לחיים ולמוות.

אלתרמן מתפלמס כאן עם רעיון "היהודי החדש", שהעסיק את הקונגרסים הציוניים ואת הספרות העברית החדשה. האידאל החדש של הלוחם יפה הבלורית, ששערו זהוב או אדמוני ועיניו כחולות - אידיאל זר של יעקב הדומה לעשיו ושל דוד הדומה לגלית, של שם-יפת, של גור אריה יהודה שהיה לאריה ניטשיאני זהוב רעמה. אלתרמן פקפק אם אכן יוכל היהודי לשנות את עורו בן לילה, ובעיר היונה הרבה להתפלמס בסוגיה זו, שהעסיקה את בני דורו. הוא הרבה להביע אי-אימון ב"שינוי כל הערכים": כשתיאר לימים בשירו "עיר הגירוש" (עיר היונה) את מפגשם של פליטי המחנות עם קולטיהם, בני ההתיישבות העובדת, מסתיים התיאור במפגש עם "מורה-העברית השליח/ וְחָבַר הַקְּבוּץ הַמְּמַשְׁקֶף עִם סִמְכוֹת הַשְּׁלֵטוֹן וּמְכַשִּׁיר-הַקְּשָׁר". לא דמויות של גיבורים, שניחנו ביופי חיצוני סטריאוטיפי ומושלם, מוצגות לפנינו ברגע המפגש ההיסטורי שבין שארית הפליטה ליישוב, כי אם מורה שליח וחבר קיבוץ "ממושקף". גם כשתיאר את הרופא בסוף שירו "עיר היהודים" (שיר ג' במחזור "מלחמת ערים" מתוך עיר היונה), ניפץ ציפיות ומוסכמות: "וְאַחַר כֵּן הִגִּיעַ הָרופֵא וְכָלִי מְלֹאכְתּוֹ עִמוֹ. אִישׁ אֲדָמוֹנִי הוּא וְשָׁעִיר". תיאורו של הרופא הוא כשל עשיו איש השדה, ולא של רופא משכיל היושב במרפאה. אילו נכנע אלתרמן לשגרת המוסכמות, היה מתאר את חבר קיבוץ כאדם אדמוני ושעיר, ואת הרופא כאדם ממושקף.

אלתרמן לא נענה אפוא לסטראוטיפים המקובלים, אלא נהג לשבור אותם ללא הרף. גם האנשת הכלים בזה היה בחינה נעשתה שלא בדרך המקובלת. האנשה של כלי בית ושל חיות בית איננה עניין נדיר בספרות הילדים,³⁰ ועליה בנוי, דרך משל, שיר הילדים של ביאליק "מעשה ילדות", הבנוי אף הוא כמסכת תאטרון שבה נוטלים חלק "גיבורים" מעולם הדומם והחי, כדוגמת השעון, הדלת, הכלב והחתול. אולם, האנשה נועדה לנסוך תכונות אנוש בחיות ובחפצים דוממים, וכאן - מאחר שלפנינו צבא אחד של עציצים מול כיסאות וקומקומים - לאיש מ"הנפשות הפועלות" אין תכונות אנוש אינדיווידואליות. לפנינו תיאור רב-פרדוקסים שדה-הומניזציה ופרסוניפיקציה דרים בו בכפיפה אחת, כבאוקסימורון האלתרמני הטיפוסי המצמיד ניגודים שאינם מתמזגים. ואף זאת: הכלים בהקשר המלחמתי אינם כלי בית בלבד. הם הופכים עד מהרה לכלי מלחמה, המזכירים את האטימולוגיה של השם "מכבי", או "מקבי" (מלשון 'מִקְבָּת'). וכך כתב אלתרמן בשבח הכלים, שחשיבותם בשעת מלחמה

אינה פחותה מזו של הגיבורים הנושאים אותם: "נאמר שבחם של הפלים: / כלי חופר, האתים, המקבת, / שערמו בהלמות עמלים / אדמה שאינה נגפת." (בשיר "שבחם של הכלים", משירי עיר היונה).

את תפקיד ההיסטוריון המתעד את הקרב נוטל הסביבון המואנש, הנופל על האות נו"ן ומשמיע באוזני כל פלג ב"יישוב" את המילים המדברות ללב. באוזני אותם חוגים שנטלו חלק במאבק על עצמאות ישראל (באוזני ה"צפריים, עציצי הגבורים"), הוא משמיע את המילה "ניצחון", הנטולה מאוצר המלים של הליברליזם המערבי הנאור. באוזני הציבור החרדי, שאותו שלח המטאטא לשפוך "דמעות כמים" / על חרבן ירושלים" הוא משמיע את המילה "נס", הנטולה מאוצר המילים והמושגים של האדם המאמין בחסדי שמים.³¹

הנו"ן החרותה על הסביבון הופכת אפוא סמל הניטרליות: הרוצה לדרוש אותה לגנאי יראה בסביבון אופורטוניסט, "עט להשכיר" המבקש לשאת חן בעיני כל הפלגים והמפלגות. הרוצה לדרוש אותה לשבח יראה בה התרחקות מהזדהות עיוורת עם האקסיומות של אחת מקצותיה של המפה הפוליטית, כדי לשמור על אובייקטיביות ועל שיקול דעת נכון. כך הופכת האות נו"ן - סמל הכישלון (כאמור, נו"ן כפופה היא קיצורו של "נכשל" בעברית; והאות נו"ן על הסביבון פירושה בידיש, כאמור, "נישט", לומר "לא זכה") לסמל הנס והניצחון. אלוף נו"ן - שמו של נתן אלתרמן, "נוניק" בפי בני משפחתו - הביס את מתחריו ויריביו, וזכה "בכל הקופה". כאן וביצירה המשלימה - "מעשה בחיריק קטן" - הראה אלתרמן אל נכון כיצד יכול אדם (או עם) קטן ומזולזל להפוך את "נתוני הפתיחה" העלובים שלו למנוף אדיר להצלחה. דווקא קטנותו מחייבת אותו להתאמץ יותר מאחרים. הכורח להילחם על ערכים בסיסיים כעצמאות וריבונות - שעמים אחרים זוכים בה בהיסח הדעת - מחייבת את הפרט ואת האומה במאמצים עילאיים, המוכתרים באותו הישג, שיש הרואים בו "ניצחון" ואחרים רואים בו "נס".

הערות:

1. אל תתנו להם רובים", טורים, א, גיל' מז, ט"ו באב תרצ"ד (27.7.1934), עמ' 1. נדפס מחדש במחברות אלתרמן, ב (תל-אביב 1979), עמ' 136-138.
2. השיר נתפרסם לראשונה בכמעלה, גיל' 13 (202), ז' באב תרצ"ט (23.7.1939), עמ' 3. נדפס מחדש בפזמונים ושירי זמר, ב (תל-אביב 1979), עמ' 315-316.
3. דבר (מוסף לילדים), שנה ג', גיל' ג' (כ"ז), כ"ז בכסליו תרצ"ד (15.12.1933), עמ' 5.

4. נתן אלטרמן, שירים לילדים (תל-אביב 1972), עמ' 40-53; נתן אלטרמן ודני קרמן, נס גדול היה פה (תל-אביב 2001).
5. בשנת 1933 החל אלטרמן לפרסם בעיתון דבר את "סקיצות תל-אביביות" שלו. בשנה זו נוסדה חבורת "יחידיו", שהוציאה את השבועון טורים. אלטרמן הצטרף לקבוצה ופרסם בשבועונה שירים רבים (מקור ותרגום), וכן רשימות בנושאי ספרות.
6. על בית-אבא ועל עיסוקם של יצחק אלטרמן ושל זלמן אריאל בספרות ילדים, ראו בספרו של מנחם דורמן, פרקי ביוגרפיה, ערכה והביאה לדפוס דבורה גילולה (תל-אביב 1991), עמ' 18-64.
7. על אופיים ה"דו-פרצופי" של אחדים משירי אלטרמן, שתיכתן בהם קריאה "תמימה" וקריאה "מושחתת", ראו בספרי עוד חוזר הניגון (תל-אביב 1989), עמ' 24, 34-35, 148-152, ועוד.
8. מתי, מתיא, מתית ומתיהו - שמות אלה מופיעים תדיר בסיפור העברי לדורותיו כשמו של גיבור שמקצועו נפח (כנראה בעקבות שמו של אחד החכמים שעזבו את ארץ-ישראל לאחר חורבן ביתר, מִתְיָא בֶן חֲרָשׁ, שיסד ישיבה ברומי לאחר החורבן). גם במונח זה מתאים מתתיהו לתפקידו כמי שמחשל את הכלים ומכשירם למלחמה.
9. טורים, א, גיל' ח, כ' באב תרצ"ג [11.8.1933], עמ' 3; ראו גם: מחברות אלטרמן, ב (תל-אביב 1979), עמ' 107-110.
10. "משירי מכות מצרים" (א. דם"; ב. "צפרדע"; ג. "פנים") ראו אור בהשומר הצעיר ח, גיל', שנה 33, י"ז באלול תרצ"ט (1.9.1939), עמ' 9-10. ראוי לשים לב כי 1.9.1939 הוא היום שבו הוכרזה מלחמת העולם השנייה. וראו בספרו של עוזי שביט (2003), עמ' 46-59.
11. כך פירש את התמונה דוד כנעני בספרו בינם לבין זמנם; ראו גם דוד כנעני, "על קו הקץ", בתוך: אורה באומגרטן (עורכת), נתן אלטרמן: מבחר מאמרי ביקורת על שירתו (תל-אביב תשל"א), עמ' 55.
12. אפשר שלפנינו מעמד של חניכה, של חנוכת בית, של פתיחת פרק חדש, או של קריאת צוואה שלאחר מות, וכרגיל ביצירת אלטרמן הראשית והאחרית כרוכות זו בזו, כבמעגל.
13. ראו במאמרו של אלטרמן המתאר את המפגש בין יצחק רבין, רמטכ"ל מלחמת ששת הימים, לבין יהודי הגולה כמפגש בין המציאות החיה לבין קהל רפאים, במאמרו "שבעים שנה ושישה ימים", מעריב, כ"ד באלול תשכ"ז (29.9.1967), שכונס בספרו החוט המשולש, תל-אביב תשל"א, עמ' 100-104.
14. על דמות הרברן (alazon) ראו, למשל, בספרו המונומנטלי של נורתרופ פריי אנטומיה של הביקורת: Frye, Northrop. Anatomy of Criticism, New York 1957, pp. 228-226.
15. ראו מאמרי "הגבירה בארגמן ובבלואים - שירי אהבה של אלטרמן הצעיר לחנה רובינא" עיתון 77, יג, גיל' 119 (דצמבר 1989), עמ' 20-21. לימים השתמש אלטרמן במילים "ארגמן וקרעים" לתיאורה של חנה רובינא ב"טור" שכתב לכבודה (הטור השביעי, ג, תל-אביב תשל"ב, עמ' 195-198).
16. בעקבות מחזהו של פירנדלו שש נפשות מחפשות מחבר, הבנוי במתכונת הרשומון, פנה אלטרמן אל ז'אנר הראשומון זמן רב לפני שנתבססה סוגה זו בסיפורת של "דור המדינה".

17. פרק זה התפרסם בהשלח, כרך ז, חוברת ל"ח (אדר תרס"א). בחוברת אייר של אותו כרך עצמו ראה אור שירו של ביאליק "שירתי", שהושפע ככל הנראה מתיאוריו של מנדלי. ראו גם: כל כתבי מנדלי מוכר ספרים, הדפסה שישית, תל-אביב תשי"ד, עמ' קמה-רנ.
18. שם, עמ' רנג-שה.
19. הקריאה ל"צברים" שישחזרו את הקוצים היא קריאה להשחזו את כלי הנשק ולהיערך לקרב, אך גם רמז להופעתם המחוספסת ולהתנהגותם חסרת העידון של ילידי הארץ. בשירו "מריבת קיץ" כתב אתרמן על ה"כנענים" המתנשאים על המשוררים ה"גלותיים": "הם נָטְלוּ רֶק אֶת גְּמֵר לְטוּשׁוֹ שֶׁל הַחוּחַ/ לְסֶמֶן שֶׁהֵיִתֵר יָאֵה לְשִׁפְחוֹת" (עיר היונה).
20. על חלקו של אתרמן בפרשת שירו של ביאליק "ראיתכם", ראו מאמרו "במעגל", כתובים, שנה ו, גיל' טו (רמז), כ"ד באדר ב' תרצ"ב (1.4.1932). פורסם שנית בספרו במעגל (תל-אביב 1975), עמ' 9-10. על כך הרחבתי במאמרי "לפתרון חידת השיר 'ראיתכם' שוב בקוצר ידכם", בתוך: פנחס גינוסר (עורך), הספרות העברית ותנועת העבודה, המרכז למורשת בן-גוריון, אוניברסיטת בן-גוריון, באר-שבע 1989, עמ' 178-223.
21. שירו של ביאליק פורסם בדבר, שנה ב, גיל' ד, ט"ו בטבת תרצ"ד (13.1.1933), עמ' 5 (כשנה לפני שירו של אתרמן ובאותה אכסניה).
22. "בגינת הירק", דבר (מוסף לילדים), כרך ב, גיל' ב (טו), י"ב בחשוון תרצ"ג (11.11.1932), עמ' 4.
23. הבלורית היא מסממני ההיכר של בני אומות העולם (על-פי סנהדרין כא, ע"א), ובני ישראל אינם מתהדרים בבלורית: "העושה בלורית אינו מגלה אלא לשמה של עבודה זרה" (דב"ד ב).
24. ראוי לשים לב כי בשירו של ביאליק נאמר לפני הופעת הגור "שימו רֶנַח", ואילו בשירו של אתרמן נכלל הביטוי "הבו רֶנַח" (על יסוד "הבו גורל"), המעיד על השפעת שירו של ביאליק על אתרמן.
25. עיר היונה, תל-אביב 1957, עמ' 25-27.
26. "בעיר ההרגה", הזמן (ב"צ כץ), כסלו תרס"ד, שורות 60-98.
27. הכלב שתפקידו לשמור איננו אלא כלבלב המתעלף מפחד כדוגמת הכלב הלבן "צוציק", המנומר בחברברורות שחורות, מסיפורו של מנדלי "בימים ההם" (מין כלבלב כזה, הדומה יותר לכבש מאשר לכלב, מצוי גם בחצרו של נח, גיבור סיפורו של ביאליק "מאחורי הגדר", והוא אנטיזה לכלב האימנטי שקוריפין הגדל בחצרה של הערלית שקורופינטשיכא, הקרויה על שם כלבה).
28. ראו מאמרו של עלי יסיף "רוד המלך במערה (לאופיה של האגדה האמנותית)", מעגלי קריאה, חוברת 6 (סיוון תשל"ט), אוניברסיטת חיפה, חיפה, עמ' 39-40.
29. בשיר הפתיחה של כוכבים בחוץ נאמר: "וְכִבְשֵׁה וְאַיִלֵּת תְּהִינֶה עֲדוֹת" (מתוך הצמדתן זו לזו של חיית מכלאה מבוימת וחיות יער משולחת). יש כאן גם רמז לשני טיפוסים של נשים - נעמי המבויתת והפונדקית הייצרית ומשולחת הרסן.
30. וגם ביצירות בימתיות בתרבות אירופה, כדוגמת הבלט מפצח האגוזים של צ'קובסקי, על-פי סיפור של את"א הופמן; וכן האופרה הקצרה הנער והקסמים של מוריס רוול, על-פי סיפור של קולט (הכבורה הייתה ב-1925).

31. המעמד של הסביבון, הנע בין עולם המושגים של האקטיביזם החילוני לבין זה של הפסיביות הדתית, המאמינה בנסים ובנפלאות, מזכיר את ההלצה שרווחה בזמן מלחמת השחרור על אנשי צפת שניצלו בזכות עניינים שבדרך הטבע ובזכות הנס: "בדרך הטבע" - זוהי תפילתם של אנשי צפת לישועה, "בזכות הנס" - זהו הפלמ"ח שהגיע בזמן הנכון.

נס גְּרוֹל הִיָּה פֹה

ה הִיָּה בַּחֲנֻכָּה,
הִילָדִים שִׁכְבוּ לִישׁוֹן,
הַכֶּתֶה הִיָּתָה רִיקָה,
רַק הִבְהֵב עוֹד נֵר רֵאשׁוֹן.
שָׁקֵט, חֲשֵׁה, אֵין אָדָם. 5
כְּלֵי הַבַּיִת לְבָדָם -
רַעְדוּ כָּלֶם בְּיַחַד
קָצַת מְקוֹר וּקָצַת מִפְּחָד....

כָּל אֶחָד חָשַׁב לּוֹ: מָה,
מָה הָרוּחַ נִהְמָה?
לָמָּה הִרְצַפְּהָ חוֹרֶקֶת?
מִי זוֹחַל אֵלַי מִנְּגֵד?
מִי צִפְצָף? זֶה לֹא צָרָר!
הִצְפִּצוּף כָּל-כֶּף מוֹדָר!...
אוּיָה, מִשְׁהוּ אֵים
פֹּה יִקְרָה עַד אוֹר הַיּוֹם.

הִשְׁלַחַן פָּחַד כְּהַגֵּן,
הַכֶּסֶא לְחֹשׁ: "הִצִּילוּ!"
מִטָּאטָא בְּלֵה מִזְקֵן
כִּבְר פָּחַד לְפָחַד אֶפְלוּ... 20
וּבִין אֱלֹהִים - הַכִּלְבָּלֵב
עוֹד מַעֲט וְהִתְעַלֵּף.

עַד אֲשֶׁר הִגִּיעַ קֵץ -
הִשְׁעוֹן לְבוֹ אֲמִץ
וּקְרָא בְּקוֹל בְּרוֹזל: 25
- מָה זֶה פֹּה, לְעִזְאוֹזל?!

זֶה רוֹעֵד וְזֶה מְתוּחַ
וְלִזֶּה יֵשׁ מִצֵּב-רוּחַ...
מִי אַתֶּם? כְּלִים כְּבוֹדִים
אוֹ סְחָבוֹת וּסְמֵרְטוּטִים! 30

וַיִּתְעוֹרְרוּ כָּלֵם
וַיִּרְעוּ בְּקוֹל רָם:
"שָׁתַק טָפֶשׁ, אִמְרַת שְׁטוֹת,
בְּעֵצְמָה אַתָּה סְמֵרְטוּט!
רְאֵה, לֹא פִחְדָּנִים אֲנַחְנוּ,
וְלִשְׁמַח לֹא שָׂכַחְנוּ
נִסְדֵּר מִשְׁחַק עֲלֵינוּ,
דּוֹקָא, דּוֹקָא, לְהַרְגִּיזוּ!" 35

אִז אָמַר הַמְטָאֵטָא:
- נַעֲרֵךְ נָא חֲגִיגָה
וְנִרְאֵה לּוֹ לְשׁוֹטָה,
אֵת מִשְׁחַק הַחֲנֻכָּה! 40

אֲנֹכִי זְקֵנִי נָאָה,
מְטָאֵטָא אֲנִי! ... עַל כֵּן,
בְּרִשׁוֹתְכֶם, הִיָּה אֵהִיָּה
מִתְתִּיהוּ הַזְּקֵן!
וְאַתָּה הַפְּרִימוּס - דַּע,
יְהוּדָה תְּהִיָּה אַתָּה!
קוּם וְצֵא לְמַלְחָמָה
בְּשִׁלְהַבְתִּיהָ חֲמָה! 45 50

וְאַתֶּם הַצְּבָרִים,
עֲצִיצֵי הַגְּבוּרִים,
רַק אֶתְכֶם בָּחַר לְבִי

לְאַחֵי הַמְּכַבֵּי.
חֲדָדוּ אֶת הַקּוֹצִים,
כִּי לִקְרֹב אָנוּ יוֹצְאִים!

55

גַּם אַתָּה מִשֹּׁפֵךְ בְּכֶן,
תִּפְקִידָה הוּא מִצֵּן,
שֵׁב וּשְׁפֹךְ דְּמָעוֹת כַּמִּים
עַל חֶרֶבֶן יְרוּשָׁלַיִם!

60

כָּךְ הוֹסִיף הַמְטָאֵטָא
אֶת הַתִּפְקִידָה לְתַת,
אָךְ סוֹף סוֹף הִגִּיעַ עַד
הַיּוֹנִים... וּפֹה עֶמֶד!

אָף אַחַד אֵינּוּ חוֹטֵף,
כָּל אַחַד רוֹצֵה לְבָכוֹת...
כִּי כָּלֵם יוֹדְעִים הֵיטֵב -
הַיּוֹנִים קִבְּלוּ מִכּוֹת...

65

עַד שֶׁבֵּין הַכְּסָאוֹת
בָּאָה הַחֲלָטָה כּוֹזֵאת:
אָנוּ גְבוּרִים כַּפְּלִים,
יֵשׁ לָנוּ אַרְבַּע רַגְלִים,
הַאֲנַחְנוּ נִבְהַל
מִצְבָּאוֹת בְּנֵי יִשְׂרָאֵל?
שְׂמַאל יְמִין, יְמִין וּשְׂמַאל,
לְהַרְבִּיץ וְלֹא לְחַמֵּל!

70

75

אֲזַ נִשְׂאוּ הַקְּמָקוּמִים
אִפְיָהֶם הַעֲקָמִים
וְהַכְּסָאוֹת הִרְיעוּ:

80 הֵי, הִידָרְד! פִּילִים הִגִּיעוּ!
מַעֲכָשׁוּ אִישׁ לֹא יִכְנֹו,
עַד עוֹלָם יַחִי מִלְכְּנֹו!...

מִי הַמֶּלֶךְ,
מִי?

85 דְּמָמָה!
עַל כָּלֶם נִפְלָה אֵימָה
וְכָלֶם רֵאשֶׁם הִנִּיעוּ:
- אֲנִטְיוֹכּוּס לֹא אֲנִי הוּא!

90 הַמְשֻׁחַק כְּמַעַט הוֹפֵר,
כִּי בְלִי מֶלֶךְ רַע וּמָר!
אֶךְ הַפִּיל פִּתְאֹם נִתְקַל
בְּכַלְבָּלֵב בְּקֶצֶה הַחֹדֵר,
הִרִימוּ אֶל עַל חִישׁ קַל
וְקֵרָא: הַכֵּל בְּסֹדֵר!

95 הַכַּלְבָּלֵב בָּכָה, יֵלֵל,
הַתְּחַמֵּק וְהַתְּפַתֵּל,
גַּם נִסָּה לְשָׂרֵט, לְנִשֵּׁךְ,
אֶךְ מְאוּמָה לֹא הוֹעִיל.

100 - שְׂתַק פְּחָדָן, עֲלֵה וּמֶלֶךְ!
הַתְּרַגְזוּ עָלָיו הַפִּיל - אִם לְבָרַח תִּנְסָה
יִקְשְׂרוּךְ לְכַפְסָא!...

105 כְּאֲשֶׁר הוֹכֵן הַכֵּל
יְהוּדָה קָרָא בְּקוֹל:
אֲנִטְיוֹכּוּס הַזֹּהָר,
זַעֲמִי כְּאֵשׁ בּוֹעֵר,
אִם תּוֹסִיף עוֹד לְהַצִּיק

לְעִירִי, לְיְרוּשָׁלַיִם,
אֵת נִבְלַת גּוֹפֶךָ אֲצִיג
לְחַיָּה וּלְעוֹף שָׁמַיִם! 110

אֲז בָכָה הַכֶּלֶב: אֵמָא,
מָה עָשִׂיתִי לּוֹ לְפָרִימוֹס?
הֵן כָּל־בָּלֶב קָטָן אָנִי
וְלֹא מֶלֶךְ יוֹנִי!

הַכֶּלֶב־בָּלֶב בָּכָה לְשׂוֹא, 115
כִּי פִתְאֹם הִתְחִיל הַקָּרֵב
וּבֶן רִגַע הִתְהַפֵּךְ
הַכֶּסֶא עַל הַמּוֹלֵךְ.

כָּל הַבַּיִת הִתְמַלֵּא 120
מִן הַיְסוּד עַד הַטְּפָחוֹת,
קוֹל שְׂמֵחָה וְקוֹל יְלָל,
קוֹל רִנָּה וְאַנְחוֹת!

יְהוּדָה חָרְבוּ מוֹרִיד
וְגוֹזֵר כְּשֵׁד מְשַׁחַת.
מִתְעוֹפֶפֶת הַבְּלוּרִית 125
וְלוֹהֶטֶת וְרוֹתַחַת...

גַּם הַמְטָאטָא מְרַעִים:
- בְּנֵי, אַתָּה גְבוּר אֲמִיץ!
בּוֹאוּ, בּוֹאוּ, בַּחוּרִים,
עַל הַמֶּלֶךְ לְהַרְבִּיץ! 130
כָּכָה, כָּכָה, הִבּוּ רוּחַ,
הַפִּילִים פָּרְצוּ לְטַבַּח,
עוּרוּ, עוּרוּ, מִי יִפִּיל

מי יכריע את הפיל?

135 ותקום ערבוביה,
מין בלבול שכזה,
ראש בראש, יד ביד,
וחזה מול חזה!

140 רק אחד - הסביבון
הסתובב כה וכה,
יבחן כנבון
מחנה וכחו...

145 כי חשב לו הפקח:
מי הלילה ינצח?
אחכה נא עד הסוף,
אז אדע לבחור בטוב!

150 אך הנה, מחנה
היונים נס לאחור...
יהודה קרא: הידד,
חפש לנו, אור ודרור!

אז עמד הסביבון
התפרקד על גבו,
וקרא: נצחון!
נס גדול היה פה!"

פרק שני

אין זאת כי טרוף טורף...

על המעשייה הטרגי-קומית "האפרוח העשירי"

"ואני, גוזל רך, נשתכחתי מלב" - שיר הילד הנטוש
מעשיית האפרוח העשירי, יצירתו הראשונה של אלתרמן לילדים שראתה אור
בספר, יצאה לראשונה ב-1943 בחוברת צנומה, בלוויית איורי חרט בשחור-לבן
מאת אריה נבון (ב-2005, חזרה מעשייה מחורזת זו ונדפסה בלוויית איורי צבע
מרהיבי עין מאת דני קרמן). החוברת מ-1943 הייתה למעשה גרסה מחודשת
ומעודכנת של מעשייה מחורזת אחרת - "בין תרצ"ג ובין תרצ"ד בא גר"
- שראתה אור כעשור קודם לכן במוסף לילדים של דבר, בעת הימלטותה של
יהדות גרמניה ארצה. זו חודשה בהתאם לנסיבות החדשות ולהידרדרות המצב
בארץ ובעולם. הנוסח המוקדם של "בין תרצ"ג ובין תרצ"ד בא גר" הסתיים
באפילוג, שהושמט מן הנוסח המאוחר:

זֶה הַסּוּף. בַּסּוּף יָגֵד
שְׁלֵבֵן קָרָא שֵׁם - גָּד.
לָמָּה? יַעַן כִּי נוֹלָד
בֵּין תַּרְצ"ג וּבֵין תַּרְצ"ד.

לפנינו סיפורה הבהול והמבוהל של "ביצה שלא נולדה", או ליתר דיוק, של
ביצה שנזקקה לעזרת האב הביולוגי, או לעזרת האב שבשמים, כדי שתצא
אל אוויר העולם ואל אורו. גיבורה האנטי הרואי הוא אפרוח קט, המקופל
בקליפתו, וחש - ולא בלי צדק - שהוריו-מולידי שכוהו בקרן חשכה. כבהלה

הגובלת בהיסטוריה, הוא מבקש בכל כוחו להעיר ולעורר, לפרוץ החוצה, להיחלץ מן הביצה ולהצטרף אל אחיו ואל בני דודיו האפרוחים, המשתתפים בהכנות לקראת ראש השנה. אף שהוא מכה במקור וחובט בכנפיו בכל עוז, הוא אינו מצליח להבקיע דרך החוצה ולהחיש את קץ הבלהות. לבסוף באה לו הישועה, והוא מצליח לצאת מן המצרים במועד (תרתי משמע). הוא יוצא אל אוויר העולם ואל אורו רגע לפני כניסת החג, ספק בעזרת אביו, ספק בעזרת האב שבשמים. ברקע מהבהבת אפשרות נוספת, שגם אותה אין אלתרמן האגרנום פוסל על הסף: אפשר שאפרוחנו בקע מן הביצה משום שסוף סוף כָּרְשָׁה השעה, ותקופת הדגירה הגיעה לסיימה הטבעי.¹

המעשייה שעיקרה מאבק איתנים, המתחולל בנפש עובר חסר תודעה כביכול, מתחילה *ab ovo*, תרתי משמע: "בְּבִיצָה יוֹשֵׁב אֶפְרָח / קֶטֶן-מְקוֹר וְצֶהוּב-נוֹצָה, / הוא מְכָה בְּמִקְוֹ, אֶךְ / אֵין מְפֹלֵט לוֹ וּמוֹצָא". גזול גזול ואומלל זה, הכלוא בין הקירות, מבכה את מר גורלו ("רַע לִי, רַע, / הַדִּירָה / אֶפְלָה הִיא וְצָרָה"); הוא חובט את ראשו בקיר, ומשתגע ממצוקת המחנק ומן החשש המנקר בו שמא לא יצליח לצאת מכלאו מבעוד מועד. הוא בטוח שהביצה שבתוכה הוא נתון היא ביצה מיוחדת במינה, שלעולם לא תיבקע והוא יישאר בה לנצח נצחים. הוא חושש פן ייוותר נפל, שלא יזכה ליום הולדת, תרתי משמע ("הָאֶפְרָח מְשִׁתְּגֵעַ / אֵת רָאשׁוֹ בְּקִיר חוֹבֵט... / אֵי אֶפְשֵׁר לְהִתְבַּקֵּעַ / אֵי אֶפְשֵׁר לְהוֹדֵד! [...]) אִם אֶהְיֶה פֶה לְעוֹלָם / לֹא יֶהְיֶה לִי יוֹם הַלְּדֹת!..."). אף שטרם בקע מן הביצה, הוא מרחיק ראות, ומתגלה כבעל ידע ומודעות מפותחים: ידוע לו שהעולם גדול, ושכלולם יש בו מרחב מְחִיָּה, וכי רק הוא לבדו כלוא באין מושיע. הוא שומע את הנעשה מחוץ לכותלי הביצה, ואף רואה (השד יודע איך!) כיצד בת דודו מתייפה מול האספקלריה לקראת החג הקרב. הוא אף יודע שהוא האחרון למניין, וקובל על כך שלא רק בני משפחתו, אלא אפילו אמו-יולדתו ואביו-מולידו, שכחו את בן הזקונים שלהם "בְּבוֹר צְלָמוֹת".

מבעד למסך הקליפה, החוצץ בינו לבין העולם החיצון, הוא מבין כי התכונה לחג בעיצומה. הוא שומע כיצד אביו מזרו את בניו להכין לו את כל האבזרים הדרושים לקראת היציאה לדרך. אב נרגן זה - הדומה ליהודי גלותי מן הנוסח הישן שעליו ועל דומיו הלעיגו סופרי ההשכלה שוללי הגלות² - משמיע גערות וטרוניות לכל עבר על הערבוּבִיָּה השוררת בבית משפחתו, ברוכת האפרוחים, בשל עצלנותה של אשתו הוולדנית. אגב אורחא, בקטע קומי המתאים להפליא

לצורכי המחזה בגן או בבית הספר, התרנגול, אבי המשפחה, מגלה ברגע האחרון שכתונת החג שלו קרועה, שבמכנסיו אין כפתורים, חזייתה (vest) של חליפת החג שלו נעלמה, ובכל זאת הוא מוצא בתוך ההמולה רגעי פנאי אחדים כדי לאמן עצמו בחיפזון בקריאה בשופר לקראת היום הגדול. את כל האשם לאי הסדרים הוא מפיל כאמור על זוגתו "העצלה", שכל תפקידה מסתכם בהטלת ביצים ובגידול עדת אפרוחים. המחבר רומז לקוראיו הצעירים, בלי לומר זאת מפורשות, כי גם לגבר, תרתי משמע, יש כנף ורגל באנדרלמוסיה השוררת בכל פינות הבית.

רגעים אחדים לפני היציאה לבית הכנסת, התרנגול-האב מציב את כל ילדיו בשורה כדי לברכם בברכת "שנה טובה", ובעודם עומדים לפניו לפי הסדר כדי לזכות בברכה, אם הבנים מגלה לחרדתה כי האפרוח העשירי למניין איננו. למשמע הצווחה הנוראה שהיא משמיעה והשקט המשתרר בעקבותיה, מתחילים כל בני המשפחה לבקש את הבן האובד ("אַךְ לְשׂוֹא, רַק לְשׂוֹא, / הוּא אֵינְנוּ, הוּא לֹא שָׁב, / וַיִּכְבוּ עָלָיו הוֹרָיו / - אֵין זֹאת כִּי טָרַף טָרַף..."); אלא שאז הם נזכרים לשמחתם בכיזה שטרם נבקעה, המונחת לה בשקט כפינה. האב מכה במקורו בקליפה המחשבת להתבקע, וקורא לבנו בקול נרגש: "רְאֵה, אָבִיךָ אָנְכִי!". האפרוח, שנאלץ לשרות עם כוחות אדירים, גם אם אלה הם בעיקרם כוחות נפש, יוצא סוף סוף אל אוויר העולם - "וַיְהִי אִזֵּי!".

שיר אוניברסלי או שיר לאומי?

לכאורה, לפנינו סיפור על-זמני ואוניברסלי על בן זקונים, המבקש לצמח נוצה ולהבקיע דרך אל אורו של עולם - להגיע לאינדיווידואציה ולהכרה, תוך מאבק איתנים עם עצמו ומאבק אדיפלי סוער עם הוריו. אלה כה טרודים בענייניהם שלהם, עד שדבר קיומו נשכח מהם כליל. כל הסיפור כולו, עד לשורת הסיום שלו, מתרחש בד' אמות, בין כותלי הסוהר הסוגרים על הגיבור, כבמחזה אבסורד אקזיסטנציאליסטי, שבו הגיבור הראשי שרוי, למן המערכה הראשונה ועד לרדת המסך, בין כתליו של חדר אחד ויחיד. ואכן, בראשית שנות השלושים, כעשור ויותר לפני כתיבתה של המעשייה המחורזת לילדים שלפנינו - בעודו שוליית אמן ב"אסכולת שלונסקי" בעלת המגמה הכלל אנושית, שהתרחקה מן הכיוון הלאומי הבולט של ביאליק ובני דורו - כתב אלתרמן יצירות בעלות אופי אוניברסלי מובהק, העוסקות במצבו האנושי (condition humaine) של האדם המודרני בכרך המערבי השוקע.

ביצירות מוקדמות אלה, שראו אור בעיתונות היומית ובכתבי העת אך לא כונסו בספר, ניתן למצוא גילויים מוקדמים של שלל המוטיבים המופיעים במעשיית האפרוח העשירי, צבועים בגוונים אוניברסליים וכלל אנושיים למהדריין. כך, למשל, בשיר המוקדם "יתד"³, מתואר מאבק אדיפלי בין צעיר יחיד ומיוחד, איש חלומות שאפתן, לבין זקני השבט, הבזים לו ולחלומותיו. בשיר הגנוז "בעת שופר - לאם"⁴, מוצג איש הכרך המודרני והגיגיו "פְּעֵדַת אֶפְרוּחַ מְבַעֵת", והשופר בשיר מוקדם זה הוא שופר החג ושופר המלחמה (כמו השופר ב"אל הפילים" מתוך הקובץ כוכבים בחוץ). בשיר המוקדם "ליל קרנבל"⁵, איש הכרך המודרני מציג את עצמו, כמו האפרוח, גיבור האפרוח העשירי, כבן זקונים להורים חדלי אונים שכבר פלו מזוקן - לאמא-אדמה ולאב שבשמים ("בֶּן זְקוּנִים אֲנִי הָאִישׁ, / לְתַבֵּל אֲשֶׁר הִזְקִינָה / לְרַקֵּעַ שְׁהוֹבִישׁ"), וגם הוא - כמו להקת התרנגולים שלפנינו - שרוי באווירה של ערב חג, ובמונחים אוניברסליים: באווירה של ליל קרנבל. בשירו המוקדם "ערב חג"⁶ תיאר אלתרמן תיאור דומה לזה הכלול בשורות 35-43 של האפרוח העשירי: "כָּל אָדָם חָשַׁב: אֲנִי הַיּוֹם יָפֵה, / הַיּוֹם אֹרְחִים אֵלַי יָבוֹאוּ [...] אָרְאָה נָשִׁים צוֹבְעוֹת / פִּי חֵן-חֵן כְּחַתְלֹתְלֹת מִתְלַקֶּת. במאמרו המוקדם "העשירי במניין"⁷, הציג אלתרמן הצעיר בביסוס אוקסימורוני את המוזה המודרנית ביותר, את אמנות הקולנוע, כ"אב השעשועים וילד הטומאה של העיר", כמין היפריד, יציר כלאיים של אב חסר אחריות ושל בן זקונים בלתי רצוי - ממזר פרוע, שהצטרף אל אחיותיו הגדולות, תשע המוזות, אשר פרצו בצווחות בהלה למראהו. רבים מהמוטיבים של האפרוח העשירי טמונים היו אפוא בערוגות שירתו של אלתרמן למן ראשית יצירתו, גם אם הם לבשו בהן גוונים אירופאיים, מסוגננים, שהקנו להם חזות שונה בתכלית מזו שיש להם במעשייה.

במהלך תריסר השנים, שחלפו למן פרסום שירו הראשון של אלתרמן שבא ברפוס ("בשטף עיר", 1931) ועד לפרסום האפרוח העשירי, חלו כידוע תמורות מרחיקות לכת בתולדות האנושות ובתולדות עם ישראל. בשנות המלחמה והשואה הבין אלתרמן כי האסתטיציזם המלוטש של שלונסקי וחבריו, המתגדרים במגדל השן של האמנות הצרופה, אסתטיציזם אשר בא בעבר לידי ביטוי בחזותם החיצונית של שיריו האורבניים, לרבות שירי כוכבים בחוץ, כבר אינו מתאים לשירים הנכתבים על רקע אירועי המלחמה. הוא אף הבין כי הערכים הקוסמופוליטיים של האסכולה, הדוחים הזדהות עם צרת העם,

מתנפצים במפגש עם קרקע המציאות. כשעה שבה "דַק הַתֵּג שֶׁבֵּין טָרָם-שׁוֹאָה וְעֶרֶב-חֵג", כניסוחו ביצירתו שמחת עניים (תש"א), אין המשורר יכול לשבת בנחת וללטש את שיריו עד דק. באותם ימים קשים ואפורים כשק החליף אלתרמן, ביודעין ובמתכוון, את מגבעת הפנמה הפריזאית והטרקלינית של שירתו האסתטיציסטית המוקדמת, שנכתבה בשנות השלושים העליונות, בכובע הגרב המאובק של ימי המלחמה והמאבק על עצמאות ישראל. בימים שבהם לא ידע היישוב אל נכון אם יצליח לשרוד אם לאו, העלה המשורר את ערכם של ערכים כאהבת הורים לילדיהם כערכים אוניברסליים שישרדו בעולם ככלות הכול, גם ברעום התותחים וגם לכשידם קולם.

בהאפרוח העשירי מתואר גוזל רך ממשפחה יהודית-גלותית דווקא, ולא דמות כללית ומוכללת, של "כל אדם". גוזל יהודי זה נשתכח מלב, ואפילו אביו מולידו המזקין, שביקש להשלים את מניין צאצאיו בכן שעשועים אהוב, שכחהו למרבה החרפה בתוך הַבִּיצָה. גם אחיו לא הקיפוהו בדאגה ובאחוזה, ומכאן דימויו ליוסף, בן יעקב - ישראל, הבן הרצוי והאח הרחוי, שהושלך ללא עוול בכפו לבור, ולימים הושלך אל בית האסורים, שגם ממנו הצליח להיחלץ, עד שיצאו מוניטין לכשרונותיו בתחומי הרוח והחומר, והוא עלה לגדולה. בשיא גדולתו נתוודע לבני משפחתו שהיו בטוחים כי "טרֹף טֹרֵף". בן הזקונים במעשייה המחורזת של אלתרמן מתלונן כי שכחהו "בְּבוֹר צִלְמוֹת", הוריו מקוננים וחוששים שכיוסף הנער "אֵין זֹאת כִּי טָרֵף טָרֵף..." ונזכרת גם הכתונת הקרועה (שכאן היא אמנם כתונתו של האב המרושל). לפנינו אפרוח כישרוני ובעל חזון, מין "צפנת פענח", היודע והמבין את המתרחש מחוץ לכותלי הביצה, והמתייסר בכלאו ממש כמו בעל החלומות ופותר החלומות, שעמד בניסיונות כבדים מנשוא.

בני ישראל (גם במשמעות הליטורלית: בניו של יעקב אבינו), אחיו הגדולים של אפרוח הזקונים בהיר העיניים הכלוא בבור צלמוות, שרויים בעיצומן של הכנות קדחתניות ובהלוך רוח מרומם של "ערב חג". ביצירת אלתרמן, מושג כגון "ערב חג" (ולחלופין, "ליל קרנבל" בשיריו "האירופאיים" המוקדמים) הוא תכופות שם-נרדף ל"משתה ערב דָּבָר", שבו דק התג בין חגא לחג, בין אסון לששון ובין חיל לבין גיל. אין לשכוח כי חזיון שבמרכזו עדת תרנגולים, המכינה עצמה לקראת חג ראש השנה, יכול לאמתו של דבר להתפרש כחזיון מקברי של צעידה כאיש אחד לקראת המוות - של הכנות אחרונות לקראת

"הכפרות", לקראת השחיטה. לפנינו יצירה אקטואלית, שיש בה צד קומי אך גם צד טראגי ומקברי, ושסופה הטוב אינו אלא משאלה הזויה ("wishful thinking") של משורר צעיר, המבקש להרגיע את קוראיו הצעירים ואת עצמו, בעיצומה של המלחמה והשוואה, שהכול ייגמר בטוב: שהעולם עתיד לצאת עד מהרה מתוך ההפכה אל האור ואל הדרור. ובמחשבה שנייה: שירת אלתרמן במיטבה היא שירה דואלית, האומרת דבר והיפוכו. אפשר ש"הסוף הטוב" הוא סוף חסר תקווה: ילד יראה אך ורק את צדו הבהיר והאופטימי, שאינו בלתי אפשרי בעליל, ואילו הקורא הבוגר יתפס להרהורי עצב, בהבינו אל נכון, שגם אם ייוותר הגוזל בתוך הביצה כנפל וגם אם יצא ממנה אל אוויר העולם, אפשר שגורלו נגזר, ולא דווקא לחסד.⁸

במעשייה המחורזת האפרוח העשירי, שיצאה לאור כאמור ב-1943, כשלוש שנים לאחר שיריו הראשונים של המחזור "שיר עשרה אחים" וכשנתיים לאחר שמחת עניים, האפרוח האומלל מקונן על שאביו מולידו עזב את בן זקונו, העשירי למניין, "בְּבוֹר צְלָמוֹת", וכי הוא לעולם לא יזכה לצאת אל האור (הוא מכריז בבהלה ובעצב: "כָּאֵן אַחִיָּה וְכָאֵן אָמוֹת", וברקע מהדהדת ההכרזה המזוּרית "פֶּה נְחִיָּה וּפֶה נִיצוֹר" מן השיר החיבת-ציוני הנודע "פה בארץ חמדת אבות").⁹ זוהי מהדורה מודרנית לטורו הנודע של ביאליק ב"לבדי": "וְאֲנִי, גּוֹזֵל רֶךְ, נִשְׁתַּפְּחֵתִי מִלֵּב", אלא שכנף השכינה אינה סוככת עליו ואיש אינו מִגֵּן עליו. העולם גדול כל כך, כל האפרוחים, בני כל המינים, מהלכים בו חפשים, ורק הוא נמק בבית כלאו. אחיו וקרוביו מצויים בהכנות של ערב חג (כביצירתו שמחת עניים, המתרחשת "בְּלֵיל הַתְּקֵדָשׁ מוֹעֵד", ורקעה היא המציאות הלאומית והבין לאומית של שנות מלחמת העולם השנייה, הן שנות המאבק על עצמאות ישראל). האפרוח הכלוא מתחנן על נפשו במילים "הֵי, אֲתֶם הוֹשִׁיעוּ נָא! / אֵת בְּנֶכֶם הוֹצִיאוּ נָא!" ו"חֵישׁ עֲזְרוּ נָא לִי לְצֵאת", המזכירות את מילות "אנא ה' הושיעה נא" מתפילת הלל שלפני סדר הושענות ואת מילות "פֶּתַח לְנוּ שַׁעַר" מתפילת נעילה של יום הכיפורים, הוא חג וחגא לגבי דידיה של עדת התרנגולים: וכשהיא באה, היא מגיעה ביום גורלי מאין כמוהו. כאמור, חג ראש השנה, שבו זוכה האפרוח לצאת מן הביצה, הוא חג וחגא לגבי דידיה של עדת התרנגולים: במועד זה רבים מבניָה יובלו אל השחיטה. תחנוניו של האפרוח העשירי לצאת אל אוויר העולם ואל אורו עלולים אפוא להסתיים במבוי סתום. בין שתפילתו תיענה ובין שלא, אפשר שדינו נחרץ.

אבל ברקע הדברים קיימת גם האפשרות האופטימית, שלפיה ייחלץ האפרוח מבור צלמוות, יצא אל אוויר העולם, ויתוודע אל אחיו, כיוסף בשעתו. התגלות האב לבנו בשלוש מילים ("רְאֵה, אָבִיךָ אָנֹכִי!"), מזכירה את ניסוחם של מעמדים פורמטיביים חשובים, כגון ברכת יצחק ליעקב: "רְאֵה רִיחַ בְּנֵי כְרִיחַ הַשְּׂדֵה" (בראשית כז, כז); או התגלות אלוהים ליצחק: "אֲנֹכִי אֱלֹהֵי אַבְרָהָם אֲבִיךָ" (בראשית כו כד); או התגלותו למושה: "הֲלֹא אֲנֹכִי ה'?" (שמות ד, יא). התגלות זו מקנה לאב מעמד פטריארכי, או אלוהי. מעמדו האלוהי אף הולך ומתחזק כמובן למשמע המילים "וַיְהִי אֹר"י", החותמות את הסיפור. הסיפור מסתיים אמנם ב"אקורד" חזק ואופטימי, המזכיר את סיפור בראשית, שבו נתגלתה יכולתו של האל, או האב שבשמים, בכל עוזה ותפארתה. ואולם, אבי המשפחה שלפנינו, שבעקבות התגלותו לבנו מתחילה "בראשית חדשה", הוא לאמתו של דבר מין "יָל" עלוב ונלעג, שכמעט ושכח את בנו בקרן חשכה, שלבושו קרוע ובמכנסיו אין כפתורים. נרמזת כאן הטחה כלפי שמים, מתוך חרון אין אונים וחירוק שניים, על ש"העם הנבחר", על נשותיו וטפו, שרוי בפיצת הגלות או סגור ומסוגר בביצתו שבארץ, ואין מי שיחשוף זרוע נטויה ויחוש להצילו. המילים שמפנה האפרוח הכלוא לאמו ("לְמָה זֶה שָׁכַחְתִּינִי"; שורה 20), מזכירות את התפילה, שבה מצהיר המאמין "לא-יירא לבי אם-תקום עלי מלחמה" ומבקש מאלוהיו לבל יסתיר פניו ממנו ולבל יעזבנו "כי אבי ואמי עזבוני וה' יאספני" (ראו תהלים, כז). מהדהדת כאן גם קריאת "אלי, אלי, למה עזבתני?", סמל ייסורי ישו (כידוע, מקורה של קריאה זו בתהלים כב, ב).

כשנה לפני פרסום האפרוח העשירי, פרסם אלתרמן את "טוריו" על יהודי אירופה, ובמיוחד על הילדים שלא חטאו ולא זכו לרחמי שמים. שירו "מכל העמים" פותח במילים המצמררות: "בְּבָכוֹת יִלְדֵינוּ בְּצַל גְּרָדִים / אֶת חַמַּת הָעוֹלָם לֹא שָׁמְעֵנוּ. / כִּי אַתָּה בְּחַרְתָּנוּ מִכָּל הָעַמִּים, / אֲהַבְתָּ אוֹתָנוּ וְרָצִיתָ בָּנוּ [...]. וּבְצַעַד יִלְדֵינוּ אֵלַי גְּרָדִים, / יִלְדֵים יְהוּדִים, יִלְדֵים חֻכְמִים / הֵם יוֹדְעִים כִּי דָמָם לֹא נֶחְשֵׁב בְּדָמִים - / הֵם קוֹרְאִים רַק לְאֵם: אֵל תְּבִיטִי!" כן כתב את שירו "מכתב של מנחם מנדל", הפותח במילים "שִׁינָה שִׁינְדֵל שְׁלִי, זוּגְתִי הִפְּהָה", ובמנותו את יהודי הגלות שהלכו אל מותם, הוא אינו שוכח למנות את הילדים שנמחו מתחת לשמיים על לא עוול בכפם ויישאר ילדים לנצח. ילדים אלה מתגלגלים כאן בדמויותיהם של מוטל בן פיסה החזן וטופלה טוטוריו - גיבורי שלום עליכם - סמל לילדי הגולה שבזמן היכתב האפרוח העשירי חיכו לשווא לגאולה. בשיר

“על הילד אברם”, אלתרמן מנסה לעודד את עצמו ואת קוראיו, בדבר ה' אל אברם לאמור: “אל תירא, אל תירא אברם, / כי גדול יַעֲצוֹם אֲשִׁימָהּ. / לָךְ לָהּ, דָּרָךְ לַיַּל מֵאֲקָלֶת וְדָם / אֶל הָאָרֶץ אֲשֶׁר אֲרָאָךְ [...] וַיַּחֲרַד אֲבָרָהֶם וַיִּפֹּל עַל פָּנָיו / וַיֵּצֵא מִנִּי בֵּית וְשַׁעַר / כִּי הֵצִו שְׂרָעַם עַל אֲבָרָם הָאֵב / רוּעַם עַל אֲבָרָם הַנֶּעֶר”.

כל “הטורים” הללו התפרסמו עם היוודע ממדי הזוועה באירופה, שלא פסחה גם על אותם מקומות שבהם חי נתן אלתרמן עם בני משפחתו בילדותו ובנעוריו, ושבהם נותרו אחדים מחבריו הטובים בחוסר אונים ובחוסר ישע. ואגב, המילים “אתה בחרתנו מכל העמים, אהבת אותנו ורצית בנו” מופיעות במחזור התפילה לראש השנה יותר מפעם אחת.

מחול השחת של האפרוחים

כשלוש שנים לפני פרסום האפרוח העשירי, פרסם אלתרמן את שיריו הראשונים של המחזור “שיר עשרה אחים”, שעדיין נקרא “שיר ארבעה אחים”, ושירים ראשונים אלה כמו ממשכים את אוצר סמלי הקבע של שירי כוכבים בחוץ: הבקתה, הפונדקית, היין, הבאר, הדרכים ועוד. אל המבנה העשרוני פנה מקץ שנה לערך במחזור שירי מכות מצרים שנכתב על רקע זוועות המלחמה, ולאחר מכן במחזור השלם על עשרת האחים, שראה אור בקובץ עיר היונה. גם האפרוח העשירי הוא שיר על עשרה אחים, כמו בשיר המקאברי בידיש “צען גוטע ברידער זיינען מיר געווען” (“עשרה אחים טובים היינו”).¹⁰ בשיר עממי זה הולך ומתמעט מספר האחים בטור אריתמטי יורד (10, 9, 8, 7,), עד שלא נותר מהם איש. העליצות שבפזמון החוזר היא אפוא עליצות מקברית של “מחול שחת” או של “חופה שחורה”.¹¹ שיר הילדים של ביאליק “מקהלת נוגנים” (“יוסי בכנור, פסי בתוף”) משתמש בחומריו של הפזמון החוזר של שיר העם היידי “עשרה אחים טובים היינו”, המספר על שמער'ל המנגן בכינור ועל יעק'ל המנגן בבס, המנגנים ניגון באמצע הרחוב. ואכן ביאליק, בכותבו שיר זה למען הילדים, התעלם כביכול מכך שבמקור היידי מדובר ב“כליזמרים” המלווים בנגינתם מחול שחת (danse macabre), או חתונת מתיים. אף-על-פי-כן, בשיר החתונה “מקהלת נוגנים” הזכיר ביאליק את ה“כליזמרים”, את הנשים והטף, ורק את החתן הכלה לא הזכיר.¹²

אלתרמן עשה אף הוא שימוש מחוכם במקור המקברי בידיש, שעליו בנה ביאליק את שירו “מקהלת נוגנים”, בשלבו את מוטיב עשרת האחים ביצירתו

לילדים האפרוח העשירי. ואכן, בעיצומה של המבוכה, בעוד הוריו של האפרוח מחפשים אותו בכל הבית ומגלים אותו בתוך הביצה המחשבת להיבקע, נזכרות "לפתע" המילים "קול שֶשׁוֹן וְקוֹל שְׁמֻחָה", הלקוחות מטקסי חתונה יהודיים, ולא מתיאורי לְדָה או ברית מילה (שהרי מדובר כאן בחתונה כדוגמת זו שבשיר הילדים הביאליקאי).

גם ביצירתו המאוחרת חגיגת קיץ שילב אלטרמן במרומז מוטיבים מהפזמון של שיר העם המקברי "עשרה אחים טובים היינו", וגם בה ניכרת אווירה דואלית של חג ושל חגא: מצד אחד חגיגת קיץ היא חגיגת אסיף דיוניסית, ססגונית וצוהלת, ומן הצד השני, אין היא אלא danse macabre, מחול עוועים מבעית, המשקף את סיוטיו של אלטרמן המזדקן בעת היכתב היצירה: "שֶׁלֶשָׁה כְּלִי-זֶמֶר נִגְנוּ בְּעִיר, / עַל כְּנֹר, עַל חֲלִיל, עַל תֶּף / עֶבֶר עַל פְּנֵיהֶם אִישׁ צְעִיר, / אָמְרוּ לוֹ: מְלִים לְנִגּוֹן הַזֶּה כָּתוּב". המחבר כותב ומוחק, מתקן ומלטש, מוסיף וגורע, ובראותו כי בא הערב, תרתי משמע, הוא מעלה אור בחדרו וממשיך במלאכה עד שהמיתר פוקע. חגיגת קיץ מתארת, בין השאר, את קוצר חיי אנוש, ועל כן היא משולבים בה מוטיבים ממחול השחת היידי "עשרה אחים טובים היינו" ומגלגולו העברי בשיר הילדים של ביאליק "מקהלת נוגנים" ("יוֹסֵי בְּכֹנֹר, פְּסִי בְּתֶף"). חבורת ה"כליזמרים" בחגיגת קיץ מבשרת את בוא "המועד", ומובילה את האדם לקול הנגינה אלי קבר ורקב. הוראתה החגיגית של המילה "מועד" והוראתה הטראגית - המציינת את יום לכתו של אדם ל"בית מועד לכל חי" - מוצמדות כאן במין עליצות מקברית.

בהקשר זה עולה על הדעת גם גורלו של ולוּלָהּ, הבן העשירי של ר' שמחה מה"אידיליה" של טשרניחובסקי "כחום היום" - ילד חולמני ומנותק מן המציאות שמצא את מותו בערבות השלג, בדרכו לארץ-ישראל. גם ולוּלָהּ נולד להוריו "לְאַחַר יְאוּשׁ שְׁל בָּנִים", והשלים את המניין בבואו. משלא הצליח לרתום את עצמו לדרישותיו של עולם המעשה, עולם "התכלית" ו"התועלת", סילקוהו אחיו מדרכם, שכן על כל דבר מְרמה של מה בכך עמד הילד ועורר רעש ומהומה ("וְהִתְחִיל הַבְּחוּר צוֹחַ", ממש כמו אפרוחנו הצווחני). סופו שסיים את חייו בשל מעשה ילדות, משביקש לממש את חלומו ציון בכוחות עצמו, בלי ידיעת הוריו. גם ולוּלָהּ, כמו האפרוח שלפנינו, הוא מין "יוסף איש החלומות", הבן האהוב והזנוח כאחד, שנולד להוריו לזקונים ("וְאַלְמֹת הַשָּׂדֶה בְּעֵינָיו הֵן אֲלֻמֹּתָיו שֶׁל יוֹסֵף!").

כאמור, זמן לא רב לאחר שהתפרסמה המעשייה האפרוח העשירי בספר, בהגיע השמועות על דבר גורלה של יהדות אירופה, בחר אלתרמן לקונן על הנספים בשירי הטור השביעי בדרך מקורית משלו. בהזכירו את הילדים, גיבורי ספרות ישראל, שהצהילו את ימי ילדותם המועטים של אותם ילדים רכים שנספו בשואה, הוא הצליח לתת ביטוי להווייה יהודית שלמה שבטלו סיכוייה ואפסה תקוותה: "אֵין אָדָם. כָּלֶם תָּמוּ. הַבְּיָנִי / טוֹבִיָּה מֵת / וּמֵת מוֹטֵל בֶּן פִּיֶּסִי הַחֶזֶן [...] וְעַל שְׁלֵג נָח סְטֵמְפֶּנִּי, קֵט וְיַחַף [...] וְגַם טוֹפְלָה נָח. טוֹטוֹרִיטוֹ הֵתָם" ("מכתב של מנחם מנדל"). גם הילד ולולה, גיבורו המת ובן האלמוות של טשרניחובסקי, יכול להצטרף אל שורת הילדים, היוצאת מבין דפיה של ספרות ישראל שנכתבה על אדמת נכר. כמו אחיו הספרותיים והממשיים, שהיו ואינם עוד, גם ולולה מצא את מותו בערבות השלג, בטרם עלה בידו לראות את הארץ המובטחת, אך בניגוד לאֲחִיו שנספו בשואה לו יש לפחות מקום קבורה.

אין זאת כי בהאפרוח העשירי לפנינו תערוכת של עליצות ושל מקאבריות, של תפילה ושל תוכחה: כאשר התקדרה חופה שחורה על ראש יהדות אירופה, ובארץ שנאבקה על עצמאותה נשתררה אווירה דואלית של חג ושל חגא, הביע אלתרמן הצעיר בסמוי את תקוותו שהאפרוח הכלוא בבור צלמוות אכן יצא מכלאו ויצטרף אל אחיו ובני דודיו, שוחרי החרות (האפרוח יודע שבני הדוד מתייפים מול הראי באווירת ערב חג). בצד התפילה והתקווה, הוא הביע גם ביקורת נוקבת על הזנחתו של אפרוח זה בידי הוריו, ורומז שבהלתו בעת שהוא מתחנן שיושיעוהו איננה בהלת שווא. אביו של אפרוח זה אינו הנשר המרחף על גוזליו באהבה ובדאגה, ואמו אינה השכינה המסוככת על אפרוחיה ברחמים. לפנינו הורים דלים וטרודים באלף ואחת דאגות, עד שהדאגה לפרי בטנם נשכחת מהם. רק ההיפקדות לקראת היציאה מן הבית (כמפקד של טרם קרב) מזכירה להם "לפתע פתאום" את הבן האובד. אחיו ובני דודו של האפרוח גם הם מתעלמים ממנו, ואינם עושים דבר להצלתו (האם רומז כאן אלתרמן ליחסו של היישוב ליהדות אירופה בשנות המלחמה?).

בריאת האור, כבפרשת בראשית, אף לה כפל פנים: אפשר שאפרוחנו יוצא אל אוויר העולם ואל אורו וכל עתידו לפניו, וייתכן שמזמן לו אותו אור הזרוע לצדיק בבוא חליפתו, שהרי אין לשכוח כי הצירוף "ויהי אור" המסמן את ראשית הבריאה חותם את עלילת האפרוח העשירי ופותח סיפור חדש, שעתידי להתרחש "לאחר רדת המסך" ואחריתו מי ישורנו. האור ביצירת

אלתרמן מוצג לא אחת באור אירוני, ודווקא החשכה היא המייצגת בה, על דרך הפרדוקס, את האמת והתבונה. במילים אחרות: דווקא בחשכה, במחווות שעל סף התודעה, מתגלות אותן אמתות שאין הפיכח והפיקח יכולים להגיע אליהן.¹³ אצל אלתרמן, ששירתו נענית לשיטת ה"קורספונדנציות" של בודלר, הביצה הזעירה עשויה להיות מין מיקרוקוסמוס המשקף את העולם כולו, ואכן, באחד מאיוריה של המהדורה הראשונה, מהדורת תש"ג, מכילים קווי המתאר האליפטיים של הביצה את כל "הנפשות הפועלות" כבמיקרוקוסמוס.¹⁴ ואף זאת: ביצירת אלתרמן, לסוגיה ולתקופותיה, ההתחלה והסוף כרוכים יחדיו כבמעגל שאין לו התחלה וסוף, וגם כאן, הימים שבין כְּסָה לעשור, שבהם נחרץ דינו של אדם לשבט או לחסד, הם ימים נוראים, תרתי משמע, ללהקת התרנגולים. האפרוח, שזה אך בקע מביצתו ונאבק מאבק איתנים כדי להצטרף אל העדה, עושה כן מבלי שידע מה צפוי לו לכשיצטרף אל אחיו ואל עדת התרנגולים.

ברקע מהדהדות, בין השאר, המילים הראשונות של מסכת ביצה (יום טוב), סדר מועד - מסכת שבה דנים חכמים במלאכות הנעשית לשם קיום ומחיה, ומותר לעשותן בימי חג ומועד. טחינת קמח, דרך משל, אסורה ביום טוב, אבל שחיטת בהמה ועוף מותרת. מסכת ביצה פותחת במילים: "ביצה שנולדה ביום טוב, בית שמאי אומרים: תיאכל; ובית הלל אומרים: לא תיאכל". בהמשך נחלקים בית שמאי ובית הלל בשאלה כיצד תכוסה פסולתה של שחיטה שנערכה ביום טוב, אך אינם חולקים כמובן על היתר השחיטה בחג, המתבסס כידוע על היתר מדאורייתא: "וביום הראשון מקרא-קדש יהיה לכם, כל מלאכה לא-יעשה בהם אך אשר יאכל לכל נפש הוא לבדו יעשה לכם" (שמות יב, טז). משמע, גם בחג ומועד מותרת שחיטת עוף ובהמה, ואף מותרת לדעת אחדים אכילת ביצה שנולדה ביום טוב. אפרוחנו שנולד ביום טוב, בראש השנה, על רקע תקיעת השופר מותר לשחיטה (השופר מעלה את זכר האיל שנאחז בסבך בקרניו מפרשת העקדה). נרמז כאן ביותר מרמז דק, כי אפשר שרק רחמי שמים או יד המקרה בכוחם להציל בעשרת ימי תשובה את האפרוח העשירי, שהוכשר לשחיטה ולמאכל, מיד המאכלת.

הערות:

1. אריה נבון צייר בשער הספר תרנגול עם טלית ודרכנות (הדרכן הוא כידוע התקן בעל גלגל משונן הנקשר לרגל הרוכב כדי לדקור בו בצלעות הסוס לדרכנו לדהירה), ואכן התרנגול "בעל התקיעה", הממהר לבית הכנסת, מבקש שיכינו לו את הטלית ואת הדרכנות. אלתרמן, המהנדס החקלאי, ידע בוודאי כי "דרכן" הוא גם ציפורן גדולה כעין שיפור שברגל התרנגול.
2. את היהדות הגלותית, שסופרי ההשכלה שיקפו מתוך ביקורת מלכה ומצליפה, מתאר כאן אלתרמן בשחוק ובדמיון: הגבר-האב, בעל בעמיו, והאם הוולדנית והצווחנית, הוא מאותם יהודים "מחזיקי נושנות", שתיאר יל"ג בשיריו ובסיפוריו. את הפואמה הנודעת שלו "קוצו של יוד" פתח יל"ג בתיאור האישה העבריינה, השבויה בשבי בעלה ומוסכמות החברה, במילים המרמזות לתיאורו של הנפל שלא ראה אור יום ("בְּחֶשֶׁךְ בָּאתְ וּבְחֶשֶׁךְ תֵּלְכִי"; על יסוד תיאורו של הנפל "כי בחשך בא ובהבל ילך", קהלת ו, ד). וכאן, האפרוח הגלמוד מתייגע "להבל" וחושש פן ייוותר "נפל". הפואמה "אשקא דריספק" פותחת בהכנות קדחתניות לחג ובצווחה של שרה, האישה היהודייה ההמונית, שגילתה, רגע לפני כניסת החג, גרגיר שעורה במרק. כאן, נקטעות ההכנות לחג בצווחה מקפיאת הדם של האם, המגלה רגע לפני היציאה לבית הכנסת כי בנה העשירי נעלם ואיננו.
3. כתובים, ה, ה' בסיון תרצ"א, (21.5.1931).
4. כתובים, ה, כ"ב באב תרצ"א, (6.8.1931).
5. כתובים, ו, כ"ח באדר א' תרצ"ב - ט באדר ב' תרצ"ב (16.3.1932-3.3.1932).
6. כתובים, ו, ערב ראש-השנה תרצ"ג, (30.9.1932).
7. כתובים, ו, י"ב באדר א' תרצ"ב, (17.2.1932).
8. על דרך האנלוגיה הרחוקה והבלתי מחייבת, אזכיר כי למראה הילד היוצא מתוך מחנה הריכוז ומתוך ההפכה של ימי המלחמה, בסרטו של בְּנִינִי "החיים יפים", נחלק ציבור הצופים לשני מחנות. חלק מהקהל צוחק בהקלה ורואה בהופעת הילד "סוף טוב", ואילו חלק מהקהל מזיל דמעה ומזהה את הטרגיקה שבמעמד, שבו אביו של הילד אינו בין החיים וזהותו של בנו יהושע (שמו נושא משמעים אחדים, שכל אחד פותח פתח לדיון רעיוני נרחב) מעורפלת ונתונה לפירושים שונים, אפילו סותרים.
9. אפשר שאלתרמן מנגיד כאן את גורלה של המשפחה הגלותית חסרת האונים עם בני היישוב הארץ-ישראלי, ששרו בתקווה ובאמונה: "פֶּה בְּאַרְץ חֻמְדַּת אֲבוֹת / תִּתְגַּשְׁמֶנָה כָּל הַתְּקוּוֹת / פֶּה נְחִיָּה וּפֶה נִיצוֹר / חֲיֵי זָהָר, חֲיֵי דְרוֹר". ואולם, גם היישוב באותה עת היה סגור ומסוגר בקליפתו, וחיכה לבאות מתוך חוסר אונים ומתוך תחושה שגורלו נגזר. בגרסה ראשונה הושר שיר זה בגולה, ופתח במילים "שָׁם בְּאַרְץ חֻמְדַּת אֲבוֹת...", ואילו הפרודיה על שיר זה שבדברי האפרוח מלמדת שמושגי "פה" ו"שם" הם מושגים יחסיים וחלופיים.
10. ראו באסופת הפולקלור של גינצבורג ומארק, יודישע פֶּאַלקסלידער אין רוסלאַנד, ס"ט פטרסבורג 1901, סימן 130.
11. על המושג "חופה שחורה" הרחבתי בספרי להתחיל מאלף: שירת רטוש - מקוריות ומקורותיה, תל-אביב 1993, עמ' 119-120.

12. יש כאן דיאלוגים רבים עם קובץ שירי הילדים של ביאליק, שתקצר היריעה מלפרטם, למן שיר הילדים "קן ציפור", הפותח את הקובץ שירים ופזמונות לילדים, וממליץ לקוראיו - בניגוד לגישתו של האפרוח, גיבור המעשייה שלפנינו - שלא להחיש את הקץ ("הס פן תעיר", על משקל "אל תעירו ואל תעוררו"), ועד לשירים המאוחרים "הנער ביער" ("אך לְשׁוֹא, רַק לְשׁוֹא, / הוּא אֵינְנו, הוּא לֹא שָׁב, / וַיִּכְבוּ עָלָיו הוֹרְיוֹ") ו"המכוננית" ("וְקוֹרָא בְּקוֹל פּוֹלַח [...] תָּרוּ...עָה וּשְׁבָרִים").

13. ראו מאמרי "בסוד המרכאות הכפולות: יחסו הדו-ערכי של אלתרמן לשירי ארץ-ישראל", בתוך: ממרכזים למרכז: ספר נורית גוברין, בעריכת אבנר הולצמן, תל-אביב תשס"ה, עמ' 361-338.

14. לא אחת המאבקים העזים, הבאים לידי ביטוי ביצירת אלתרמן, אינם אלא החצנה של "פסיכומכיקה": של מאבק איתנים פסיכולוגי, בין שני כוחות מנוגדים, המתחולל בתוך הנפש פנימה. מאפיין זה של יצירתו עולה בקנה אחד עם שיטת הקורספונדנציות של הקדמונים ושל המודרניסטים, שלפיה יש לנעשה במיקרוקוסמוס מקבילה במקרוקוסמוס, בעולמות עליונים, ולהפך. בהקשר אחר רמזו אלתרמן, כי המיקרו - הטיפה והרסיס - יכולים להעיד על השלם, וראו: "זֶה כְּבֹד הָעוֹלָם בְּאֶגֶל טל", (בשיר "תמצית הערב" מתוך כוכבים בחוץ), וכן: "כְּמוֹ תוֹלְדוֹת הָהָר בְּרִסִּס הָאֶבֶן" (שיר ה' מן המחזור "ליל תמורה" מתוך עיר היונה).

הַאֲפֵרוּחַ הַעֲשִׂירִי

בְּבִיצָה יוֹשֵׁב אֲפֵרוּחַ
קֶטֶן-מְקוֹר וְצֶהֱב-נוֹצָה.
הוּא מִכָּה בְּמְקוֹרוֹ, אֶךְ
אֵין מִפְּלֵט לוֹ וּמוֹצָא.

5 "רַע לִי, רַע,

הַדִּירָה
אֲפֵלָה הִיא וְצָרָה.

הֶךְ בְּעוֹז,

הֶךְ בְּאוֹן

10 יֵשׁ לְצֵאת מִן הַחֲלֹכוֹן!..."

הַאֲפֵרוּחַ מִשְׁתַּגֵּעַ,
אֵת רֵאשׁוֹ בְּקִיר חוֹבֵט...
אִי-אֲפֹשֶׁר לְהִתְבַּקֵּעַ,
אִי-אֲפֹשֶׁר לְהוֹלֵד!

15 "הָעוֹלָם הַפֶּלֶא וּפְלֵא,

הָעוֹלָם כָּל-כֶּךָ גְּדוֹל,

רַק אֲנִי בְּבֵית-הַפֶּלֶא

וּלְצֵאת אֲנִי יָכוֹל.

20 אֲמֵא'לִי אֵיֶה אֵת, אֲמֵא,
לְמָה זֶה שְׂכַחְתִּינִי פְּנִימָה?

לְמָה גַם אָבִי עֹזֵב אֵת

בֶּן-זְקוּנָיו בְּבוֹר צִלְמוֹת?

אוֹיֵה, מַה זֶה לִי קָרָה?

אֵיזוֹ מִין צָרָה צְרוּרָה?

25 כָּל אָחִי, בְּנֵי אָבֹא זָרַח,
נִתְבַקְעוּ כִפְתוֹר וּפְרַח,
רַק אֲנִי יוֹשֵׁב נִכְלָם,
בִּיצְתִי הִיא מִיְחַדְתִּי,
אִם אֶהְיֶה פֹה לְעוֹלָם
30 לֹא יִהְיֶה לִי יוֹם-הַלֵּלֶת!..."

הָאֶפְרוּחַ מְאֲזִין -
בֶּן-דָּוִד רָץ מִיָּמִין
וְקוֹרֵא בְּקוֹל פּוֹלֵחַ:
"עוֹד מְעַט יִהְיֶה שְׂמֵחַ!"

35 הַמֶּסֶכֶן שׁוֹמֵעַ עוֹד
וְהִנֵּה גַם בֵּת הַדָּוִד,
בֵּת הַדָּוִד אֲדוֹן-עֲזָרְיָה,
שָׂרָה מוֹל הָאֶסְפָּקְלָרְיָה,
מִתְגַּנְדֶּדֶת, מְכַרְכֶּרֶת,
40 גַם שׂוֹאֵלֶת, גַם עוֹנֶה:
"מִי הָעָרֵב?
מִה הָעָרֵב?
עָרֵב חָג! רֹאשׁ הַשָּׁנָה!"

הָאֶפְרוּחַ שׁוֹב מִקְּשִׁיב:
45 מְסַבֵּיב סוֹכֵב אָבִיו,
מְזָרְזוֹ,
מִתְרַגֵּז
וּמְפִיּוֹ הַקְּצָף יֵז...
"הַבָּנִים וְהַבָּנוֹת,
הָבוּ לִי הַדְּרָבָנוֹת!
50 זוֹגְתִי הַתְּרַנְגְּלוֹת,
אָנָּה שְׂמַתְּ אֶת הַכְּרַבְּלוֹת?"

- אֵי תִלִּית
 אֶת הַטְּלִית
 וְהַחֲזִיחַ 55
 אֵיךָ?
 אֵיזָה בֵּית שְׂכֻזָּה -
 אֵין לְמִצָּא בּוֹ שׁוֹם דְּבָר...!
 תִּנּוּ בֵּינְתֵיכֶם אֲנִסָּה
 וְאֶתְקַע נָא בְּשׁוֹפָר... 60
- תְּקִי... עָה וּתְרוּעָה -
 הַכְּתַנֶּת הִיא קְרוּעָה!
 תְּרוּעָה... וּשְׁבָרִים -
 בְּמַכְנָס אֵין כְּפַתוּרִים!
 תְּקִי... עָה גְדוּ... לָהּ - 65
 תִּרְנַגְלֵת עֲצָלָה!
- אֲזוֹ הַתְּחִיל גַּם הָאֶפְרוֹחַ
 לְהַרְבִּיץ בֵּיתֵךְ כֹּחַ:
 "הִי, אַתָּם, הוֹשִׁיעוּ נָא!
 אֶת בְּנֵיכֶם הוֹצִיאוּ נָא!
 70
 אִמָּא לִי נְחַפְזָת אַתְּ,
 אֲבָא לִי אַתְּהָ טְרוּד...
 הִזְכְּרוּ נָא רַגַע-קֵט
 בְּאֶפְרוֹחַ הַגְּלִמּוּד".
- אַךְ לְהַבֵּל, אֵין שׁוֹמֵעַ, 75
 הָאֶפְרוֹחַ מְתִיגֵעַ
 וְחֹשֵׁב: "אֲנִי אָבוּד...
 פֹּה אַחִיָּה וּפֹה אֲמוּת".

בְּשֵׁעָה חֲמֵשׁ בַּעֲרָךְ
 מִתְמַתֵּחַ רַבִּי זֶרַח 80
 (הוא אָבִי הַמְשַׁפָּחָה)
 וּמְכַרְיֵז: "מְנוּחָה, מְנוּחָה!
 דֵּי לְרוּץ וְדֵי לְטָרַח,
 כָּל דְּבַר לְחַג מוּכָן.
 אֲפֵרוּחָה וְגַם אֲפֵרוּחַ 85
 בּוֹאוּ נָא כָּלְכֶם לְכָאן.
 עַתָּה לְצֵאת לְבֵית-הַכְּנֶסֶת,
 אַךְ לְפָנַי לְכֹתִי, מְצוּהָ
 לְבָרַךְ אֶתְכֶם בְּחֹסֵד
 בְּבִרְכַת שְׁנֵה טוֹבָה." 90

הַבָּנִים עוֹבְרִים בְּהֶדְרָה
 וּמַר זֶרַח יִנְשָׁקֶם,
 וּפְתָאם צֹנְחָה בְּחֶדְרָה,
 מִי צוֹנֵחַ? זֶה הָאִם!
 "זֶרַח, אוּיָה!" 95
 "מַה קָּרָה?"
 "כַּמָּה הֶמָּה?"
 "עֲשָׂרָה!"
 "הַתְּבוּנָן!..."
 "טוֹב, אֲשֶׁה..." 100
 "כֵּן-וּבְכֵן?..."
 "רַק תִּשְׁעָה!..."

אַז הִשְׁקֵט הַשְּׁתָרָר
 וְהָאֵב שָׁאֵל: "אֲמָרִי,
 אִם תִּשְׁעָה כָּאן, מִי חָסֵר?" 105
 הִיא עֲנָתָה: "הָעֲשִׂירִי!..."
 וַיִּתְחִילוּ לְחַפֵּשׂ,

וַיִּתְחִילוּ לְבַקֵּשׁ,
 מִי יֵדַע? אוֹלֵי בְנֵס
 110 הוּא יִשְׁנֶנּוּ בְּאִיזָה יֵשׁ...
 אֶךְ לִשְׂוֹא, רַק לִשְׂוֹא,
 הוּא אֵינְנֵנוּ, הוּא לֹא שָׁב,
 וַיִּבְכוּ עָלָיו הוֹרֵיוֹ:
 "אֵין זֹאת כִּי טָרַף טָרַף..."

115 עַד אֲשֶׁר מִן הַדְּמָמָה
 (בֵּין דְּמָעָה לְבֵין דְּמָעָה)
 קוֹל מוֹזֵר וָזֶר נִשְׁמַע.
 מִשְׁהוּ בְּלִתֵּי בְרוּר,
 בֵּין קְרָקוֹר וּבֵין גְּרָגוֹר.

120 וּשְׁנִיָּהֶם,
 גַּם הָאֵב גַּם הָאֵם,
 לֹא יֵדְעוּ
 מֵאֵין הוּא.

(אֶךְ אֲנַחְנוּ מְבִינִים:
 125 הָאֶפְרוּחַ נָם לוֹ נִים
 וַיִּזְוֹר מִתּוֹךְ שָׁנָה
 בְּבִיצַת הַמְּשָׁנָה).

רָגַע קֵט בְּתַמְהוֹן
 אֵב וְאֵם הִבִּיטוּ יַחַד,
 130 וְהָאֵב קָרָא רֵאשׁוֹן:
 "שֵׁם הֵלֵא בִּיצָה מִנְחַת!..."

וּמִיד הָאֵם טַפְחָה
 בְּכַנְפֶיהָ עַל מִצְחָה
 וְהִרְיָעָה: "וַיִּלֵּי וַיִּלֵּי,
 135 הֵן שְׂכַחְתִּי אֶהוּבִי,"

שֶׁהֵבֵן עוֹד לֹא יֵצֵא
מִן הַבֵּיצָה!..."

מְהוּמָה, מְבוּכָה,
קוֹל שֶׁשׁוֹן וְקוֹל שֶׁמְחָה,
גַּם הַנֶּפֶל מִתְעוֹרֵר 140
וְצוֹחֵ: "חֵישׁ מְהֵרָה!...
חֵישׁ עֲזְרוּ נָא לִי לְצֵאת,
פֶּן אֶכְעַס וְאֶתְחַרַּט!..."

לְבִיצָה הָאֵב נִגַּשׁ
וְקָרָא בְּקוֹל נִרְגָּשׁ: 145
"בְּנֵי הַקֶּט, אֶפְרוּחֵי...
רְאֵה, אֲבִיךָ אֲנִכִּי!..."
וַיִּכֶה בְּמִקוֹר -

וַיְהִי אֹרֶךְ! 150

פרק שלישי

הכל בגלל מסמר קטן

עיון במעשייה המחורזת "מעשה בפ"א סופית"

האומנם "שיר אותיות"?

המעשייה המחורזת "מעשה בפ"א סופית" מאת נתן אלתרמן משתייכת לכאורה לאחד מסוגי המשנה של השירה הרידקטית - "שיר האותיות", או "שיר האלף-בית" - המצוי בכל הספרויות, והספרות העברית בכללן. לסוגיה (ז'אנר) זו של השיר השימושי לילדים, המבוססת בדרך-כלל על תחבולות מְּמֻטְכְּנִיּוֹת מחוכמות לשינון האלף-בית לפי סדרו, משתייכים למשל שיריו של ביאליק "מורנו רב חסילא", "הגדי בבית המלמד" ו"הנער ביער" או ספר האותיות מאת ש"י עגנון. תכנים וצורות משיר האותיות, המיועד בדרך הטבע לבני גיל הרך, נתגלגלו גם לסיפורת הכמו-עממית, זו המשחזרת חוויות ילדות מן "החדר" ומבין דפיו של ארון הספרים היהודי (ראה בפרק השלישי מבין פרקי סיפורו של ביאליק "ספיח" - "אלף בית ומה שבין השיטין" - ובאחד מפרקי ספרו של עגנון הכנסת כלה - "שירת האותיות").

מתפקידם של רוב שירי האותיות ללמד את האלף-בית בדרך קלה ומשעשעת, ולקרר את הילדים אל מה שעלול להיראות ממבט ראשון כמערכת סימנים מנוכרת ומופשטת. לא לשם כך נוצר שירו הקליל (אך כבד ההגות) של אלתרמן. לפנינו שיר מבודח להלכה אך רציני למעשה, הממקד את כל הזקורים לכיוונה של אות אחת ויחידה, אות שאינה נפוצה ומקובלת כמו אותיות אהו"י. בניגוד לאותיות המתבלטות וזקופות הקומה, זו ניצבת תמיד בסוף ובצה, צנועה וביישנית, ספק מתוך אֵלִיטִיזְם יהיר, ספק מתוך רגש נחיתות. יתר על כן, היא מצויה אך ורק באלף-בית העברי, ולא במערכות כתב אחרות, ואף עובדה

זו אומרת דרשני. בניגוד לאותיות כגון האל"ף, הבי"ת, הגמ"ל, הדל"ת והלמ"ד (שהפכו במערכות אחרות לאלפא, ביתא, גמלא, דלתא ולמדא), לא נתגלגלה הפ"א הסופית מן הכתב העברי אל האלף-בית היווני או הלטיני - אבני השתייה לתרבות המערב. מוסכמות חברתיות ושרירות לבבן של "אחיותיה" האותיות מביאות אצל אלתרמן לידי סילוף דמותה של הפ"א הסופית, והופכות אותה קרבן לרכילות מרושעת ולנידוי חברתי.

אלתרמן בחר אפוא באות ייחודית ומיוחדת, כדי לומר באמצעותה אמירה על הטיפוס החריג שבחברה, על מין outsider דחוי ומזולזל (ככפזמון האלתרמני על הילד החריג אליפלט, שלהפתעת הכול מתגלה בשעת מבחן כמי שראוי להערכה ולהוקרה). ממבט ראשון לפנינו יצירה שעיקרה כמדומה בתחומי הפסיכולוגיה של יחסי הפרט והחברה, יחסי היחיד והקולקטיב. אם נעתיק את עלילתה לספירה האנושית, הרי שנוכל לומר שמתואר בה ניצחוננו של ילד נידח וביישן, ש"חבריו" החרימוהו על לא עוול בכפו. סופו שהוא מביס את הסביבה העוינת ששילחה בו ארס, גורם לה להתנער משקרים מוסכמים ומשנאת חנם ולהכיר בו ובכישוריו.

יזכר בהקשר זה כי "חבריו" של "ילד" זה, שחברו עליו להקניטו ולהוציא את דיבתו רעה, מדמים אותו, בין השאר, ל"טְבֵּלָן" (מין ברווז). כינוי זה מעלה על הדעת את הסיפור הברווזון המכוער (מאגרות הנס כריסטיאן אנדרסן), ואת תחושת הסיפוק שהיא מקנה לכל קורא, צעיר או בוגר, בזכות התהפוכות שהוא מִזְמֵן ל"גיבורו". כשם שהברווזון המכוער חוזר לחיק הסביבה העוינת, והוא ברבור יפה תואר, כך גם "גיבור" המעשייה האלתרמנית, החוזר אל חיק החברה כמנצח, כמי שגרם לחברה להודות בחיונותו לקיומה. משירו של אלתרמן עולה הרעיון שאין לזלזל בשום פרט ממרכיבי המכלול, אפילו כעור הוא ונקלה בעיני "המבינים".

בשל גבהות לבם ושרירות לבם, ה"מבינים" הללו מציתים שנאה ומלכים אותה עוד ועוד, עד שבסופו של דבר הם נופלים מבלי דעת לבזר שָׁפָרו לזולתם. עד מהרה יתברר להם, שאין הם יכולים להתקיים בלעדי אותו "מסמר" קטן ועלוב, שהשליכו בחפץ לב ככלי אין חפץ בו. לשון אחר: אין לזלזל בקטנות ולבוז להן; לפעמים גם בורג קטן מתגלה כחיוני מאין כמוהו להפעלתה של מכונה גדולה, ובלעדיו - עתידה המכונה לשבות מכל מלאכה. הלקח העולה משיר זה דומה אפוא יותר לזה העולה משירו של יל"ג "קוצו של יוד", מאשר

לזה האופייני לשירי האותיות הקונבנציונליים. כאן וכאן, עולם שלם כמעט שנהרס עד היסוד בשל אות אחת ויחידה (אצל יל"ג מתהפך הגורל בשל הקוץ הזעיר שבראש האות).²

סוד ה"הזרה"

אם אכן ביקש אלתרמן לספר סיפור בעל מוסר השכל, בנוסח הפואמות של יל"ג (שבהן מידרדר המצב לשפל המדרגה "בגלל מסמר קטן"), הן יכול היה להלכה לחבר את שירו על האות ו"ו - על האות השישית, הדומה לאותו מסמר קטן, או לאותה יתד של מרכבה שבגללה חרבה ביתר.³ בהקשר זה כדאי לזכור ולהזכיר שאלתרמן מעולם לא ביקש את הפתרון ה"טבעי" וה"מתבקש" מאילו. גם בשיר שלפנינו, במקום שבו מתבקשת באופן טבעי המילה "וו" לצורכי החרוז, הריתמוס והמשמעות, משתרבת לפתע המילה ה"צורמת" בורג, שאינה משתלבת בטקסט משום בחינה שהיא (כבצירוף "פתאום כאילו איזה בורג נשלף מן העולם", במקום הצירוף ה"טבעי" וה"מתבקש" "איזה וו נשלף", המתאים לשיר אותיות התאמה מושלמת מבחינה פונטית, מטרית וסמנטית). אף על פי כן, ואולי דווקא משום כך, מסכל אלתרמן את הציפיות, ומבריג לתוך הטקסט "בורג" זה, המפיר את כל הסדירויות. וכבר ראינו שבמקום שטבעי היה לו השתמש במילה השגורה "ברווזון", הוא מסכל את כל הציפיות ומשתמש במילה הנדירה "טבלן".

ובמקביל, כדי לסכל ציפיות ולנפץ מוסכמות, הוא מעלה כאן אל מרכז הזירה דווקא אותה אות גמלונית ומסורבלת, שמעולם לא הוקדש לה דיון פיוטי או רעיוני כלשהו: אות ארוכה, פשוטה וכפופה כאחת,⁴ שילדים בכיתות הנמוכות על פי רוב מתקשים בכתיבתה, כשהם נתקלים בה מפעם לפעם. אות זו אינה מצויה "במרכז העניינים", כמו הכ"ף והעי"ן, המצטרפות כאן בשמחה אל מקהלת המגדרים והמחרפים ("וצחוק עם פל אמרה קולעת/ ומחיאות פ"ף וקריצות ע"ן"). אף על פי כן, גם בלעדי האות המגושמת והמזולזלת הזאת, העומדת תמיד בצד ובסוף, אין המכלול יכול להתקיים. ודוגמה נוספת להפרת ציפיות ותגובות קבע: אוצר המילים בתיאור התקלסותן של האותיות באחותן מכיל אמנם מילים רבות המעידות על לעג (להג, אמרה קולעת, מחיאות כף וקריצות עין, שנינה וצחוק מושחז, בדיחה מפולפלת ועוד). רק המילה הטבעית והמתבקשת בהקשר זה (הריהי המילה "לעג" החורזת ב"להג") אינה מופיעה

כלל בטקסט שלפנינו, שכן היא מוכנת מאליה, ואין בה כל רבותא:
 כָּךְ אוֹתוֹת הוֹסִיפוּ לָהֶג,
 פִּי אֵין עוֹצֵר וְרִסֵּן אֵין.
 וְצָחוֹק עִם כָּל אַמְרָה קוֹלַעַת
 וּמַחִיאוֹת כֶּף וּקְרִיצוֹת עֵין.
 עִם כָּל שְׁנִינָה צָחוֹקֵן הִשְׁחֹז עוֹד,
 עִם כָּל בְּדִיחָה הוֹסִיף פְּלֶפֶל הוּא -
 אַךְ פֶּתַע נְדָהמוּ... הָא? הָא? מַה זֹאת?
 קָרָה דָּבָר שְׁלֹא פִּלְלוּ.

בהקשר זה נזכיר קביעה חוץ-ספרותית של אלתרמן, המלמדת על עמדתו העקרונית בנושא תגובות הקבע (stock responses) של הקורא והפרשן: כשביקש רב סדן, איש מערכת דבר, רשות להחליף באחד מ"טוריו" של המשורר (הריהו ה"טור" על אלברט איינשטיין) את המילה "נהיר" במילה "נאור", הסביר אלתרמן לידידו ועורכו כי אין הוא נוהג להשתמש במילים "טבעיות" ו"מתבקשות". שכן מילים אלה כה ברורות מאליהן עד שיש בהן משום ייתור, ואין הן מותירות בקורא שום רושם (מכתבו של סדן שמור בארכיון אלתרמן). אגב כך לימד המשורר את רעהו פרק בתורת ה"הזרה" והדיאטומטיזציה (estrangement, defamiliarization). וכבר נוכחנו לעיל, שאלתרמן נוהג להפיר ציפיות: במקום שבו "טבעי" ו"מתבקש" היה להשתמש במילה "ברווזון", השתמש אלתרמן ב"טבלן", ובמקום שבו נתבקשה המילה "ור" (מבחינת רובד הצליל, הריתמוס והמשמעות), בחר אלתרמן לשרבב דווקא את המילה "בורג", המפירה את כל הסדירויות. גם כאן, לאחר שעשה שימוש - בתיאור הלעג והשמחה לאיד - במחיאיות כ"ף ובקריצות עי"ן (תוך שהוא מספח אל המולת השמחה לאיד גם שתיים מאותיות האלף-בית), היה בכך משום ייתור לדבר על "לעג". על כן הוחלף כאמור הוו (שגם הוא אות מאותיות האלף-בית) בבורג המרמז על שיבוש דעתו של העולם ועל התרופפות חישקויו.

והצדק המוחלט, אֵיֵהו?

מותר כמדומה להניח כי גם ילד יוכל להגיע בשיר זה אל מעבר ל"סיפור הפשוט", ולהזהות עם המתרחש בזירת הנפש של "גיבוריו". עלילת השיר

מעלה, באמצעות האנשת האותיות, תמונה שגורה מחיי הגן או הכיתה: ילד לא מקובל, גמלוני וכפוף (כזה העומד בדרך כלל בפינה, בסוף הכיתה, כמו הפ"א הסופית, העומדת בסוף המילה, ואולי גם כמו אלתרמן "העולה החדש", שהגיע בגיל חמש-עשרה לגימנסיה "הרצליה"), סופג קיטונות לעג ולהג, עד שאין הוא יכול לשאת את העלבונות ואת דברי הבלע. בלי התרעה מוקדמת, אף בלא לומר מילה, הוא פורש מן הבריות וטורק אחריו את הדלת. כש"חבריו" נוכחים לדעת שאי-אפשר לה לכיתה (ובמקביל: לחברה, לאומה, למדינה, לתבל כולה) בלעדיו, ובמיוחד משהוא מתגלה לחורפיו כמנצח עטור תהילה, שהיעדרו משבש סדרי תבל, הם מחזירים אותו אל המעגל החברתי, חדלים מלדבר בגנותו ועורכים לו רהביליטיציה מלאה. הממסד (ובמקביל: המורה, המנהל, השליט וכד') מצווה על "נתיניו", הסרים למרותו, שלא להזכיר את המומים הנלעגים של אותו "יצור", שאותו הם ביקשו להקיא מתוכם. כל בני החסות מצייתים להוראה בעל כורחם, הן מתוך מורך לב, הן מתוך קונפורמיזם ואופורטוניזם. כך חוזר לו "הסדר הטוב" ומושב על כנו.

בחינה מדוקדקת תגלה שאין זה "סוף טוב" במובן השגור והמקובל של המושג: "חברותיה" של הפ"א הסופית אינן מודות בטעותן, ואינן מגלות את יופייה ואת אופייה הטוב של "חברתן" הנידחת. הן אף אינן מכות על חטא, ואינן מגנות את עצמן או את זולתן על ההתעללות המיותרת במי שהפכה בגללן לשעיר לעזאזל. הן רק פוסקות מלהקניט את הפ"א הסופית, וחדלות מלעורר במחיצתה ויכוחים פומביים על ענייני יופי ואופי. אין לשכוח כי השינוי בהתנהגותן של ה"חברות" כלפי "חברתן" הנידחת נתחולל במצוותה של אותה "הסכמה כללית" של המערכת כולה, שהביאה בשעתה למסכת ההשפלות, בחינת "הפה שהתיר הוא הפה שאסר": אותם גורמים שהתירו את רסן השנאה ונתנו לה להשתולל, עתה אוסרים עליה באיסור חמור, וזאת מתוך אינטרסנטיות חסרת בושה, הגלויה לכל עין. מוסכמות החברה ואמנותיה גמישות הן, רומז אלתרמן בין השיטין בחיך וולטריאני מוצנע. הן משנות את טיבן במהירות רבה, עם השתנות התנאים והנסיבות. וברמת הכללה גבוהה יותר: מלחמות יכולות לפרוץ בנקל, בשל עניין של מה בכך; רק הכורח ומאזן האימה יכולים להביא את הצדדים הנצים אל "שולחן הדיונים" - אל אותה הידברות שתוליך אל "הפסקת האש" ואל "חווה השלום" (ואף אלה הם בסך-הכול הסדרים זמניים, *ad hoc*, שתקפותם מסופקת ומוגבלת, וראה "טורו" של אלתרמן "הערה פרדוכסלית").

סופו של השיר אינו אופייני לאותם סיומים מעוגלים ומתקתקים, המקובלים בספרות הילדים, ואינו מקנה לקורא הנאיבי את תחושת הסיפוק העולה למקרא סיום מעוגל וצודק, כזה המחזיר את הסדר הטוב על כנו לנצח נצחים. לפנינו סיום בעייתי ומאכזב מן הבחינה הערכית והפדגוגית: אמנם אין היצירה מגיעה למסקנה הפסימית שלפיה "כל דאלים גבר" (שהרי האות הנכלמת והמגודפת אינה יוצאת בחרפות ובגידופים, ואינה מורידה את עצמה לרמתם הירודה של מגדפיה). ואולם, יצירה זו גם אינה מובילה את קוראיה למסקנה האידיאלית והאידיאלית, שלפיה הצדק הטבעי סופו שינצח. היא מסתיימת ומסתכמת במין "מודוס ויונדי" אפרורי וזמני בהחלט (בחינת "כָּל שְׁלוֹם הָיָה זְמַן שֶׁבִין שְׁתֵּי מְלָחְמוֹת" שב"הערה פרוכסלית" הנ"ל), ללא אותה אמונה תמימה בניצחוננו הנצחי של הצדק המוחלט, האופיינית לאגדות הילדים. מאחורי הקלעים עומד לו המחבר המובלע, מחברם של המפוכחים שבשירי הטור השביעי, מתבונן בדינמיקה החברתית בניד ראש רציני ובמנוד ראש ציני. שום דבר אנושי אינו זר לו, וכבר לא יוכל להפתיעו.

מורים המציגים שיר זה לפני ילדים בגיל הרך ובכיתות הנמוכות הרי יכולים להראות לתלמידיהם בכירור כי הדופי שמוצאות האותיות (או הילדים בכיתה) בחברתן ה"חריגה", איננו עניין מובן מאליו ומחויב המציאות, הטבוע בצורתה או באופיה ה"מוד" של אות "פשוטה" זו. בסביבה אוהדת יכולה אותה אות מנודה (ילד/ה שנוא/ה ומנודה) לתפקד בצורה אחרת לגמרי, אף לאסוף מחמאות ושבחים מלוא חופניים. הנה, האות "ף", המופיעה במילים המביעות מיאוס, כגון במילה "אוף!", מופיעה גם במילים המביעות הנאה, כגון במילה "כֶּף!". צלילה של אות זו, הצליל [F], המביע סלידה ומיאוס, כבמילה "פוי!", מביע גם שמחה והנאה, כבמילה "ויפי!".⁵ יוצא אפוא, שאליבא דאלתרמן התפקיד שממלא הפרט בתוך המקהלה הכוללת הוא החשוב, ולא תכונותיו ה"מילדות", הלוכשות צורה ופשוטות צורה לפי הנסיבות. זוהי מסקנה בנוסח הוגה הדעות הצרפתי איפוליט טן, שהדגיש את חשיבות השפעתה של הסביבה על עיצוב אופיו של אדם, ואף העניק לה עדיפות ובכורה על פני התורשה.⁶

ואף זאת: במעשייה שלפנינו אין חלוקה ברורה לטובים ולרעים, ל"בני אור" ול"בני חושך", כמקובל בסיפורי ילדים סכמטיים, וגם תכונה זו שלה מקשה על בני הגיל הרך, הרגילים לחלוקה שבצבעי "שחור-לבן". האותיות המחרפות והמגדפות את הפ"א הסופית אינן ראויות בהכרח לכל גינוי, וניתן למצוא בהן

גם נקודות זכות לא מעטות. לגנותה של האות יו"ד, שפתחה במסכת ההשפלות, ייאמר שהיא נטפלה ל"חברתה" ללא כל סיבה; להגנתה ייאמר כי היא עשתה כן ככל הנראה מתוך פחד, עקב קוטנה ופחיתותה. להגנתן של האותיות שנגררו אחריה מתוך שעמום וחוסר מעש, ייאמר כי הן מקבלות בסופו של דבר את הדין, ומשנות כליל את התנהגותן כלפי "חברתן" הרחוקה; לגנותן ייאמר כי הן עושות כן מתוך אותו שעבוד אוטומטי לדעת הקהל, שבעבר גרם להן לזלזל בפ"א הסופית ולהשפילה עד עפר.

ראינו שאפילו מעמדה הסמנטי של הפ"א הסופית אינו חד-משמעי. נוסף ונטען שאות זאת אף אינה מבטאת בהכרח את גמר המלאכה, את הסוף: מצד אחד, היא אכן נועלת את התבה, שהרי אפילו תבת "סוף", שאין סופית ממנה, מסתיימת כידוע לכול בפ"א סופית (ואכן, אחיותיה האותיות מתלוננות על שהיא "מִיָּד נֹעֶלֶת כְּמִין מְנַעֵל אֶת הַתְּבָה", תוך שהן עושות שימוש כפול במילה "תְּבָה" - ארגז ומילה - כבכותרת ספר התְּבָה המזמרת).⁷ מצד אחר, אין לשכוח שהפ"א הסופית מופיעה גם במילים בעלות הוראה מנוגדת בתכלית הניגוד, כדוגמת המילים "סף" או "אלף", המבטאות את ההתחלה דווקא. בין אותיות הכתב (להבדיל מאותיות הדפוס) בולט דמיונה לאותו סימן מוזיקלי מוסכם המכונה "מפתח סול", זה המוצב בראש יצירות מוזיקליות ו"פותח" אותן (את הפ"א הסופית מאשימים כאמור בכך שהיא מתקפלת ונועלת אחריה את התבה). הפ"א הסופית נקשרת אפוא הן בנקודת הראשית, בראשית היצירה ובכריאת העולם מן התוהו, אך גם ב"סוף מעשה" וב"גמר המלאכות", בחורבנו של אותו עולם עצמו וחזרתו לתוהו ובוהו. אין צריך לומר שאין בה כל ייתור, וכי אין לוותר בשום אופן עליה ועל תפקידיה המגוונים בתוך המכלול.

פרק בציונות: להטיף לפי הטף

יצירתו של אלתרמן מעשה בפ"א סופית נפתחת כשיר ילדים תמים, המתרחש בימי החופש הגדול, שבהם הבטלה - אִם כל חטאת - משבשת את שיקול הדעת ומפירה את כל האיזונים. כמקובל ביצירת אלתרמן, האוהבת להפוך את כל היצירות, לא הילדים הם הבטלים כאן מספרי הלימוד, כמתבקש וכמצופה, אלא הספרים הם-הם הבטלים מכל מלאכה (מתוך האנשת הספרים והפיכתם לכעיץ ילדים משועממים). מחמת השעמום, האותיות מתחילות להתגרות באות החריגה ויוצאת הדופן, העומדת לה בצניעות ביישנית בפנינתה (כמו האפון

בשיר הילדים הביאליקאי "בגינת הירק", העומד לבדו בצד, תלוי על משוכת הגדר, ואינו נוטל חלק במחול הסגוני שמחוללים היקרות בין ערוגות הגינה).⁸ נרמז כאן ברמז שעוביו כקורת בית הבר, כי אלמלא השעמום וחוסר המעש לא היו נכנסות האותיות למלחמה מיותרת ומזיקה, שכמעט והחריבה עולם שלם. בכך טמון גם מסר חינוכי המיועד בעיקר להורים ולמורים: רוב תגרותיהם של הילדים מתרחשות מתוך בטלה ושעמום, ואילו ניתנה להם בשעות הפנאי פעילות מעוררת ומאתגרת, גופנית או אינטלקטואלית, אפשר שלא היו נגררים למלחמות מיותרות ותכופות.

והנה, דווקא היו"ד "החסודה" (והמתחסדת!), הצפה באוויר בלא אחיזה ומעמד לכף רגלה, "מתחילה במצווה". דווקא היא, הקטנה והעלובה, מחליטה לכנס את אחיותיה האותיות ולאסור מלחמה מיותרת על ה"זר" וה"אחר", המסתופף בקהלן. אפשר שהיא מקדימה רפואה למכה ומקניטה את "חברתה", מחשש שמא היא עצמה תיעשה קרבן להתגרות ולתגרה. לפיכך, היא מסיחה את דעתן של הבריות, וחדה להן חידה. חידתה השנונה (לא במקרה החידה והחידוד השנון מאותו שורש נגזרו), המתכבדת בקלון "חברתה", נסבה על אותה אות גמלונית שרגלה כרגל חסידה ואפה כשל פיל. כאמור, היו"ד הזעירה והשנונה, הצפה באוויר, היא האות הקטנה ביותר והנפוצה ביותר בכל האלף-בית, וטבעי היה לו הייתה סובלת מרגשי נחיתות על ממדיה הזעירים ועל מעמדה הרעוע. דווקא היא, העלובה ונמוכת הקומה, יוצאת חוצץ במין מחווה נפולייונית נמרצת כנגד הפ"א הסופית גדולת הממדים, הנחבאת אל הכלים (נרמז כאן מבין השיטין כי רגשי נחיתות ורגשי עליונות יכולים תכופות לדור בכפיפה אחת). האין בדבריה המרושעים של היו"ד על האף העקום ("איזה עוקם!") והגדול של הפ"א הסופית, שממדיו כמדדי פיל, מזכרן של הקריקטורות האנטישמיות?

אכן, כתב הפלסתר נגד הפ"א הסופית נשמע כמו כתב אשמה אנטישמי, שאינו משאיר במבוקר כל מתום (לאחר שהאותיות פוסלות את "יופייה" של הפ"א הסופית ונטפלות לחוטם הגדול והמעוקל שלה, הן משמיצות גם את "אופייה" הפגום, ה"מתבדל" וה"מתנשא"), ומייעצות ל"עם הכתב" להדיחה מן האלף-בית. למרבה האירוניה, התנשאותן של האותיות וגאוות השווא שלהן הן הגורמות להן להאשים את הפ"א הסופית בגאוה ובהתנשאות, בחינת הפוסל במומו פוסל. אלתרמן הופך כאן כמובן את כל היוצרות: היו"ד מזוהה דרך קבע עם היהודי, ולכן ניקד יל"ג את "קוצו של יוד" בו"ו שרוקה, כרמז לגורל

היהודי ("יוד" או "ייד" = יהודי ביידיש), ואילו כאן, דווקא היו"ד יוצאת במסע "אנטישמי" נגד הזר והחריג. גם ביאליק תיאר את האות יו"ד כיהודי נורד, איש פרנסות האוויר, הצף ללא נקודת אחיזה ומשענת לרגלו. בין האותיות האיתנות והחזקות שבאומות העולם, המהלכות בזקיפות קומה על אדמתן ומוליכות בגאון את האנושות כולה, הרי "בינתיים מזדקק ובא היודן", ברייה קטנה זו, שאין לה כל דמות בעיני ואין לה על מה שתסמוך, ואף על פי כן אני מחבבה יותר מכולן. תמיד היא נראית כצפה באוויר או כאילו היא נמשכת אגב גררא - ולבי לבי לה. ירא וחרד אני, שלא תאבד בקטנותה בין חברותיה ושלא תירמס ושלא תתמעך חס ושלום בין כולן... ("ספח", פרק שלישי).

קשה שלא להבחין, שאצל יל"ג ואצל ביאליק האות יו"ד, הצפה לה כעב קטנה בין האותיות ההולכות להן קוממיות על פני האדמה, בגרון נטוי ובראש זקוף, היא בת דמותו של ה"יוד" ("יהודי" ביידיש) וה"Jude" ("יהודי" בגרמנית), הצף באוויר ליד האותיות הגאות, היושבות על אדמתן והשולחות ידן להלמות עמלים. לעומת זאת, אצל אלטרמן - מתוך היפוך תפקידים אופייני - דווקא היו"ד היא האות ה"אנטישמית", העושה את זולתה שעיר לעזאזל (האם עלה בדעתו של אלטרמן, כמי שלמד בצרפת בתקופה שבה פרחו האנטישמיות ושנאת הזרים, זכר הכינוי "juif" [ז'ויף = יהודי], המסתיים ב"א סופית?)). כך או אחרת, כאן דווקא היו"ד "החסודה" מתחילה כאן בתהליך הַדְמוּנִיזָצִיָה המופנה כלפי האות העומדת לה כ"חסידה" (הדמיון בין "חסודה" ל"חסידה" מלמד שהפוסל במומו פוסל). דווקא היו"ד, המזוהה בדרך כלל עם היהודי, מבזה כאן את ה"אחר" (היהודי), ובאופן אבסורדי כמעט, היא הופכת לאויבתו, לבת דמותה של "שנאת היהודים" - של אותה מהות מופשטת, שאת אחד משיריו שם אלטרמן בפיה.⁹

מסכת ההשפלות של הפ"א הסופית מתחילה אפוא באותה חידה "תמימה", שחדה היו"ד לאחיותיה: "מי זו הנְשֶׁקֶפָה מְסַפֵּר וּמְגִיל? / עַל פִּי רִגְלָהּ הִיא חֲסִידָה / אֲבָל עַל פִּי אֶפֶה הִיא פִּיל". הפסוק משיר-השירים ("מי זאת הנשקפה כמו שחר יפה כלבנה ברה כחמה אימה כנדגלות" [שיה"ש ו, י]), נהפך כאן על פיו, ומשנה את נימתו מפתוס לבתוס: לא יפייה מושלמת ואידאלית מתגלה לנגד עינינו, כבמזורי האהבה הקדומים, כי אם אות מכוערת, מסורבלת ומתבללת, השקועה כל ימיה בתוך ערמות הגווילים העבשים והאותיות המתות שמהן היא נשקפת וש"על פִּי אֶפֶה הִיא פִּיל" (החידה המחודדת של היו"ד על הפ"א

הסופית כוללת בתוכה גם משחק מילים, המשתעשע בחילופי "פה" ו"אף"¹⁰. דבריה הקסנופוביים של היו"ד בגנות הפ"א הסופית - שיש בהם, כפי שראינו, מטעמה של אוטו-אנטישמיות הנסמכת ככתבי-פולסטר אנטישמיים על סימני היכר פיזיולוגיים דוחים - פורצים את כל הסכרים. השנאה כבר זורמת לה מכל עבר, ללא גבולות ומגבלות: האותיות מאשימות את "חברתן" השנואה בכיעור, בהשתרבות למקומות לא-לה, בהתנשאות, בהתקפלות בתוך עצמה וכד'. למרבה האירוניה, בכל ההאשמות הללו - הסותרות זו את זו - יש שמץ של אמת, אך אין זו אותה אמת שכלפיה כווננו דברי ההשמצה: הפ"א הסופית באמת השתרבבה לשם העצם הקיבוצי "אלף-בית", כי היא משובצת בסוף המילה "אלף" המוצבת בראש מערכת האותיות. היא באמת מתנשאת, אך במשמעות של גובה. היא באמת מקופלת בתוך עצמה, כי כך נבראה, והיא באמת נועלת את הַתְּבָה, כי תְּבָה פירושה מילה.

ואולם, כידוע, חצאי אמתות גרועים לפעמים משקר גמור: ההאשמות הנשמעות כלפי האות השנואה מזכירות את הטיעונים האנטישמיים, הכלולים בכתבי הפולסטר למיניהם. גם את היהודי האשימו על שהוא מקופל בתוך עצמו "כחומט בנרתיקר", על שעמו הוא עם מתבדל ומתנשא - "עם סגולה" ו"עם לבדד ישכון ובגויים לא יתחשב". גם את היהודי האשימו, בהקשרים אחרים, על שהוא תוחב את אפו הארוך, ומשרבבו למקומות לא-לו. לא לחינם בחר כאן אלתרמן באות, שבניגוד לאל"ף ולבי"ת ולכמה מ"חברותיהן" אין לה מקבילה בכתב הלטיני ובשפות ההודו-אירופיות שעליהן מושתתת תרבות המערב. הרובד הלאומי של המעשייה שלפנינו אינו מקרי, ואינו פרי דמיונם של פרשניה.

ראוי שלא להתעלם גם מן הסיבות והנסיבות האקטואליות, שהולידו את מעשה בפ"א סופית: את המעשייה המחורזת ה"קלילה" הזאת פרסם אלתרמן לראשונה בתוך ספר הַתְּבָה המזמרת (1958) - ספר רציני ומשעשע כאחד, המיועד לילדים ולמבוגרים גם יחד. שיר זה, הנוגע בתג הדק שבין דברי קלסה לדברי קילוסין, או בין התנצחות לניצחון, עוסק לכאורה רק בנושאים אוניברסליים ועל-זמניים, תוך שהוא מתבונן בהומור, בתבונה וברגישות במנגנוני ההתנהגות האנושית שבכל זמן ובכל אתר. יחד עם זאת, יש לו גם ממדים ספציפיים - אישיים ולאומיים - היפים לזמנם ולמקומם (הנרמזים בראש ובראשונה מעובדת היות האות פ"א סופית סימן גרפי מוסכם, האופייני לכתב העברי בלבד). למרבה הפרדוקס, לא אחת מתגלה שהעיסוק ה"ספציפי"

במנגנוני היצירה ובמצב הלאומי הישראלי, ה"פרובינציאלי" הריהו עניין כללי בעל משמעות אוניברסלית מאין כמוה.

וביתר פירוט: היצירה שלפנינו מתמקדת אמנם, בראש ובראשונה, בתכונותיה הנפסדות של החברה האנושית באשר היא (בצורך הכלתי-נלאה שלה במציאת שעיר לעזאזל, בנטייתה לסגוד למנצחים, בהליכתה העיוורת אחר "ההסכמה הכללית" וכד'). עם זאת, ראוי לזכור כי יש לה גם ממדים לוקאליים, ברשות הפרט וברשות הכלל. בעת חיבורה ופרסומה היטלטל גם אלתרמן עצמו, כמו הפ"א הסופית גיבורתו יצירתו, בין עלבון וכלימה לבין תהילת מנצחים. אותה עת, הוא אך החל להתנער מן הכישלון הצורב שהנחילה הביקורת לקובץ שירי עיר היונה (1957) - קובץ רב היקף ויומרה, שעל כתיבתו עמל שנים רבות. את התגובות הפוגעות הוא ספג בעיקר מידיהם של בני הדור הצעיר, בעוד שהוותיקים, נציגי הממסד הספרותי והפוליטי, העניקו לו באותה שנה עצמה את "פרס ביאליק" לספרות יפה, ואת ספרו החדש הכתירו בתואר "אָפּוּס לאומי".

גם המצב הלאומי התנדנד אותה עת בין תהומות הקלון לפסגת ההצלחה. מצד אחד היה הציבור שרוי בחרדה ובתחושת השפלה, עקב מסע התעמולה שניהלו ברית-המועצות וארצות ערב נגד המדינה הצעירה ונגד התנועה הציונית; ומצד שני, ה"מוראל" הלאומי הרקיע מעלה-מעלה, בזכות הניצחון הצבאי שהושג במבצע קדש. מצב דואלי זה של אדם או של עם, שרגע אחד משול הוא לעפר ובמשנהו נוסק הוא עד הכוכבים, משתקף ביצירה המרירה-המתוקה שלפנינו: גם כאן תסולק מן הזירה דמות כפופה ומגורפת, שהכול דורשים בגנותה; לא ירחק היום, והיא תשוב ותתייצב על הזירה, קָבַל עם ועולם, בראש זקוף ומישיר מבט. בעקבות ניצחונה, גם דעת הקהל עליה עתידה להשתנות מן הקצה אל הקצה, ואיש לא יעז לפגוע בה או להטיל בה דופי. הדברים נכתבו עוד לפני משפטו הנודע של שארל דה-גול מ-1967 לגבי העם היהודי, שהוא כביכול Un people d'elite - עם מתנשא ובעל השפעה רבה.

כדאי לזכור ולהזכיר: האות השומעת את חרפתה אינה מגיבה עליהן בדברי חרפות, כי אם יוצאת מן התמונה וטורקת את הדלת אחריה. לאחר שיוצאת הפ"א העלובה (תרתי-משמע!) מן הספר בטפיחת דלת (דל"ת),¹¹ נשארים כל הדברים בעולם בלי סוף והבריות פעורי פיות (פ"א = פה), כאילו איזה בורג (או ו"ו) נשלף (גם מילה זו נגמרת בפ"א סופית). נרמז כאן כי העולם הוא מנגנון

מורכב, ואי-אפשר למכלול בלי אחד הפרטים. מנגנון מורכב זה דומה לשעון גדול שנעצר בדרך הילוכו, בהישלף ממנו אחד מברגיו. מאחר שמדובר כאן גם בסיפור הלאומי, שהרי האותיות אומרות "אֶכְן, לוֹ עִם הַפְּתָבִי¹² שׁוֹמְעֵנוּ/ כִּי אֲזִ סְלָקָה הוּא בְּלִי הַסּוֹס", אין להתעלם גם מן המשמעות הלאומית של יציאת הפ"א בטריקת דלת (גם עם ישראל גורש או יצא בטריקת דלת את הארצות שבהן התנכלו לו, והותירן מרוקנות מתוכן). אלתרמן רומז שעולם שהוא "Judenrein" ("נקי מיהודים"), כפי שרצו שונאי ישראל (ובמונחי היצירה, עולם בלי פ"א סופית עקומת אף בתוכו), אינו רצוי גם לאומות העולם. העולם אינו יכול אפוא "להסתדר" בלי היהודי, כפי שאי-אפשר לו לתבטל בלי בצל ושום הנותנים לו את טעמו ואת ריחו.¹³

השקפה דומה עולה מיצירתו לילדים של ביאליק "אלוף בצלות ואלוף בשום", שבגלוי היא אגדה תמימה לילדים, ובסמוי מספרת את תולדות עם ישראל בין אומות העולם (מתוך אירוניה עצמית כינו היהודים את האנטישמיים בשם "אנטי שומיים"). אפילו הפילוסוף הגרמני פרידריך ניצשה, הוגה רעיון "האדם העליון" - רעיון שבגינו יש הרואים בו את אחד מאבותיו הרוחניים של הנאציזם, ועל כן נוהגים לזהותו בטעות עם השקפת עולם אנטישמית - הגדיר את היהודי כשאור שבעיסה, כגורם מתסיס שאינו מניח לחברה להפוך לאגם נרפש - להגיע לידי קיפאון וקיבעון. ואכן, עם הסתלקות הפ"א הסופית מן המערכת, כל חישוקי העולם מתרופפים ומשתבשים, המאזן האקולוגי שלו מופר וכל הפעולות נעמדות מלכת:

הַצְּפָרִים שְׁעוּפָפוּ	חָדְלוּ לְפָתַע מְלֵעוּפִי...
הַתְּפִים שְׁתוּפְפוּ	פְּתָאם נְדְמוּ מְלֵתוּפִי...
סוּסִים שְׁדָּהְרוּ שְׁטָפוּ	עָמְדוּ לֹא עוֹד שְׁטָפוּ שְׁטָפוּ...
טְפוֹת בְּרוֹזִים שְׁטָפְטָפוּ	פְּסָקוּ לֹא עוֹד נְטָפוּ נְטָפוּ...
עָמְדָה הָרוּחַ הָרוּחַפֶּת	לֹא רְחַפֶּה רַח...
עָמְדָה הָעֵת הַמִּתְחַלֶּפֶת	נִמְשַׁךְ הָרִגַע בְּלִי לְחַלֵּל...

עוֹף לֹא עוֹפִי....
 תֵּף לֹא תוֹפִי...
 סוּס לֹא שְׁטָפוּ...
 בְּרוֹז לֹא נְטָפוּ....

רוחות לא רָחפוּ רָח...
נִמְשַׁךְ הָרָגַע בְּלִי לַחֲל... .

ובכן, כל ההתחלות נשארות כאן בלי פ"א סופית, וכל חוקי הבריאה משתבשים, כדברי אלתרמן בשיר הפתיחה של חגיגת קיץ: "כִּי נַעֲלָמָה עֲלֵת דְּבָרִים וְאַחֲרֵיהֶם". כבסיפור בריאת העולם, שבו ריחפה הרוח על פני המים, וכבסיפור מעמד סיני, שבו "ציפור לא ציין, עוף לא פרח, שור לא געה [...] הים לא נזדעזע, הבריות לא דיברו, אלא העולם שותק ומחריש" (שמ"ר כט), גם כאן חדלות הציפורים מלעופף והמים פוסקים מלנטוף. מעמדי סף כאלה, כמו הבריאה ומעמד הר סיני¹⁴ הם מעמדים שהביאו סדר לעולם, ואילו כאן, לפנינו מעמד של סוף, ולא מעמד של סף: הסתלקותה של האות מתוך האלף-בית גורמת להסתלקות הסדר מן העולם, ומאיימת להחזירו לתוהו ובוהו (גם הסף וגם הסוף מסתיימים בפ"א סופית). במעמד הר סיני ניתן ספר הספרים לעם ולעולם, ואילו כאן יוצאת האות ונשלפת מתוך הספרים. עם שנתן לעולם את ספר הספרים ואת המונותאיזם מסולק כאן אפוא ממשפחת העמים, מוקא ומוקע ומנואץ.

מילים שבכוחן נברא העולם

עם סילוקה-הסתלקותה של הפ"א הסופית מתוך המציאות המורכבת, הכל נקטע וניתק. לרגע נדמה שרק רעד קט והעולם חוזר לתוהו, שהרי בלי אותיות ומילים, העולם חוזר לאותו זמן היולי שלפני הבריאה, לפני היות הלוגוס שברא את הקוסמוס מתוך הכאוס. כלולה כאן אחת הסוגיות הפילוסופיות הסבוכות והחידתיות ביותר, שהעסיקה את הפילוסופים מאז ומתמיד: מה קדם למה? ההוויה לתודעה או התודעה להוויה? תשובתם של מקובלים בכלל, ושל בעל ספר יצירה בפרט, ותשובתם של פילוסופים בני ימינו, עם כל השוני והמרחק שביניהם, דומות זו לזו: אלה ואלה מניחים כי בלי תודעה אין הוויה. המקורות התאוצנטריים תלו סוגיה זו בעקרון ה"לוגוס" - הוא הצו האלוהי, דבר ה' הבורא את המציאות מן התוהו (כבפרק א' בבראשית, המתאר את בריאת העולם ב"מאמר", או במזמור תהלים צ"ו הקובע כי בדבר ה' שמים נעשו). הפילוסופיה החילונית המודרנית תלתה סוגיה זו בשאלת התודעה, והגיעה למסקנה כי יש אין-ספור מציאויות, וכי "המציאות" היא פרי תודעתם של קולטיה, ומכאן שבלי תודעה אין "עולם". אם המילה (דבר ה') היא מאבני השתייה של הבריאה, הרי

שפגימתה של המילה או היאלמה עשויים להקפיא את העולם ולהחזירו לתוהו ובוהו (וראה שירים כדוגמת "הקול", "מעבר למנגינה" ו"הם לבדם" מתוך כוכבים בחוץ).

העולם מתואר כאמור במצב של פרגמנטציה, ובו "שֶׁקֶט קָם מֵאֵין כְּמֹהוּ". הצירוף מזכיר את "נִרְצַע הַשּׁוֹק וְקָם" משירו של אלתרמן "הסער עבר כאן לפנות בוקר", שבו המילים הן בעלות תכונה דואלית: לכאורה הן מתארות את ההתאוששות ואת ההתנערות מתוך ההפכה. ואולם, המילה "קם" מבטאת גם הדעיכה (כמו בצירוף המקראי "קמו עיניו", במובן של "כהו ופסקו לראות", וגם המילה "נרגע" מבטאת דבר והיפוכו: רגיעה וריגוש).¹⁵ בסביבה הסומרת, תרתי משמע (שעורה סמר מפחד, ועל כן היא קופאת על מקומה ונאלמת דום; ולהפך: ששיער ראשה סמר כשל חיית טרף נועזת הדרוכה לקרב התגוששות קולני ודינמי), והמחרישה, תרתי משמע (שותקת, מחרישת אוזניים), עומדים בני האדם פעורי פה, תרתי משמע (מופתעים וללא פ"א = פֶּה). אלתרמן מתאר באמצעות שימושים של כפל משמעות שתי תמונות אפוקליפטיות: של מלחמה צבעונית וגועשת המחרידה את העולם מרצו, ושל חורבן המלביש על העולם מסכת מוות חד-גונית ודוממת. הוא אף מכניס כאן לתוך המראות את גורם התודעה, שהיא לבדה המעניקה לתופעות הטבע שם ומשמעות. העולם נברא ב"מאמר", ובהישלף מתוכו אחד מעמודי היסוד שלו, אות מאותיות האלף-בית שבלעדיה אין למילים סוף, הריהו קורס ומתמוטט וחוזר לתוהו ובוהו.

לפי ספר יצירה נברא העולם באותיות, ולפי התנ"ך - בדבר ה'; כלומר, המילה קדמה לבריאה, והאמנות קודמת לטבע. אזכור סיפור בראשית וסיפור מעמד הר סיני באים לומר בהקשר זה, שאם נברא העולם מאותיות, הרי ששליפתה של אות מתוך המכלול משולה לחורבנו של העולם, וכבר לימדנו יל"ג שעולם ומלואו תלויים באות אחת, ואפילו בקוץ המתנוסס על ראשה של הקטנה שבאותיות האלף-בית. הישארותו של העולם בלי סוף, מעלה על הדעת את המושג "אין-סוף", המשמש הן בקבלה הן במדע המודרני. בקבלה זהו שמו של האל המוחלט, הטֵרנסצנדנטי והאימפרסונלי, הנבדל מן הספירות שנאצלו ממנו. חזרתו של העולם אל התוהו מעלה על הדעת מושג זה של טרם הבריאה וההאצלה, שמעבר ליחסו של האל לברואיו. גם במטפיסיקה של אריסטו נמצאת האבחנה בין מה שהוא אינסופי ביחס ליחידה אחרת, בת השוואה, לבין מה שהוא אין-סופי מפני שהוא יחיד במינו ואי-אפשר להשוותו לשום עצם אחר בעולמנו.

במובן זה נעשה האין-סוף כינוי לאלוהים, וכנראה שמן הגנוזים נתגלגל הכינוי גם לקבלה. בפילוסופיה המודרנית משמש המושג לאי-מוגבלותה של הממשות, ולפי קאנט העולם הוא ממשי רק במידה שבה הקיף אותו ניסיונו (והנחה זו שלו עולה בקנה אחד עם הרעיון הפילוסופי שכבר הוזכר לעיל, ולפיו, המציאות היא פרי תודעתם של קולטיה, ועל כן בלי תודעה אין "עולם" - רעיון העומד גם בבסיס תורת הקוונטים).

ביצירה שלפנינו, המילה שנפגמה, בהעדר פ"א סופית, משפיעה על העולם, וגורמת לציפורים לחדול מלעופף ולמים לחדול מלנטוף, כאילו המציאות נולדת מן המילה, ולא בוראת את המילה. אלתרמן עשה שימוש ברעיון זה, שלפיו קדמה המילה (כלומר, המציאות הפנים-ספרותית) לבריאה (כלומר, למציאות החוץ-ספרותית) ביצירתו לסוגיה (ראו, למשל, שיר "האור" מתוך כוכבים בחוץ). וכבר העיר בהקשר זה דוד כנעני, כי בשירי אלתרמן החרגולים לומדים לנתר מן הלולייץ: לא האמנות היא המחקה את הטבע, כי אם הטבע את האמנות.¹⁶

הנה כי כן, באמצעות ההתבוננות בגורלה של האות המוחרמת, הגיע אלתרמן לריבוי תובנות. זהו אמנם שיר ילדים, שכל ילד יבין ויוכל ליהנות ממנו. ואולם, במקביל לפנינו שיר פסיכולוגי, סוציולוגי ופילוסופי רב-אנפין, שילד לא יבין אפילו את אפס קצהו; שיר שרגליו נטועות בקרקע המציאות ונפיו הרעיוניים מתנשאים לגבהים בל ישוערו. במרכזם - אותם יסודות ראשוניים שעליהם העולם עומד, יסודות שבהיעקם מרחפת סכנת כיליון על כל יושבי תבל. למעשייה שלפנינו יש, בין השאר, ממד פילוסופי, החורג לגמרי מאותם עניינים מוחשיים וממשיים, שעשויים לעניין ילד ממוצע. צדה הטרנסצנדנטי של היצירה נקשר, למשל, לאגדה שלפיה נברא העולם מאותיות קלילות: "ובאתא קלילה דלית בה מששותא" (ובאות קלה שאין בה ממשות ברא אלהים את העולם, וראו נוסח "אקדמות" לשבועות).¹⁷ סיפור בריאתו של העולם מאותיות, שעליו נסמך גם ספר יצירה הקבלי נרמז כאן בין השיטין מן השימוש במילים "אות קלה" (כבשורות "הבינו פי תבל כלה/ נפגמת פשל אות קלה") וגם מן העיסוק בבריאת העולם ובסכנת החורבן המרחפת עליו בשל פרישתו של גורם אחד, אפילו הוא קל ונקלה, מן המערכה.

"לפיכך נקראו ראשונים 'סופרים'", דרשו חכמים, "שהיו סופרים כל אותיות שבתורה" (ירוש' שקל' ה, א). משמע, הוראתה הראשונה של המילה "סופר"

כרוכה בספירה מדוקדקת של אותיות התורה, כדי שלא תישמט אחת מהן בטעות. אלתרמן עשה שימוש בריבוי המשמעים של השורש ספ"ר במאמרו "בין ספרה לסיפור" (אחרית דבר למחזהו משפט פיתגורס) ובשיר הפתיחה של "שירים על רעות הרוח", וגם חזר ומנה בשירו "הסיכום" (מתוך חגיגת קיץ) את הפרטים הקלים והנקלים שעליהם העולם עומד: "הוֹגָה אַחַד זָקֵן / מִחֹדֵר אֶל תְּלִמְיָדוֹ יָצָא / וְאָמַר בְּנִקְשׁוֹ בְּמִקְלֵ: / שִׁמְעוּ אֶחָדוֹן דְּבָרֵי אֲשֶׁר אֲשָׂא, / כִּי הִגִּיעַ הַזְמַן לְסִכּוֹם, / לְאַחַר שְׁנוֹת בִּינָה וְעֵצָה, / מֵהֵם, / לְסוֹף מִצְוֵי, / הַדְּבָרִים שֶׁמֵּהֵם הָעוֹלָם עָשׂוּי".

למנות "מגרות, צנצנות - ומלים אחרונות / שהשמיע היו: נעצים, כפתורים". מכאן, שהעולם המודרני שרוי בפרגמנטציה ובאטמוספירה, והדבק המאחד, שליכד בעבר את הפרטים לכלל אחדות הרמונית, אבד ואיננו. יתר על כן, עולם זה, המורכב מפרטים ומפרודות, אינו יכול לאבד טיפה אחת לבטלה, כי בלי מרכיביו "קלי הערך" אין המכלול יכול להתקיים. ודוק, אותם פרטים קלים ונקלים הנזכרים במילותיו האחרונות של הפילוסוף, הם נעצים וכפתורים, כלומר עצמים שבכוחם להצמיד את הפרטים והפרודות אלה לאלה; לחבר את פיסות המציאות ליריעה אחת. אלתרמן רומז לנו, כאן ובמקומות אחרים, שבעוד שכל אותם "קיסרים" (וסתם מדינאים), היוצאים למלחמות חרמה, מפוררים את המציאות וקורעים אותה לגזרים, תפקידם של הסופרים ושל הוגי הדעות הוא לחבר את הקרעים ולאחותם ליריעה אחת (וראו הסברו של אלתרמן במאמרו "בין ספרה לסיפור", אחרית דבר למחזהו משפט פיתגורס, בדבר תהליכי קדמה ונסיעה, נטיעה ועקירה, במהלך ההיסטוריה האנושית).

לפי מעשה בפ"א סופית, גם אם עוקרים אות קלה אחת מן המכלול, אין המכלול מתקיים, כנזכר בדרשה שדרשו חכמים על האות יו"ד: "אם מתכנסים כל באי עולם להלבין כנף אחת של עורב אינם יכולים, כך אם מתכנסים כל באי עולם לעקור יו"ד, שהוא קטון האותיות שבתורה, אינם יכולים" (ויק"ר יט, ע"ב; שהש"ר ה). הבריאה מוצגת אפוא ביצירת אלתרמן כמעשה חושב, כמסכת מושלמת אחת, שאין לוותר בה גם על אותם דברים של מה בכך, הנראים לכאורה נקלים ו"מיותרים", כמאמרם של חז"ל: "וכל צבאם" - אפילו דברים שאתה רואה אותם כאילו הם מיותרים בעולם, כגון זבובים ופרעושים ויתושים, אף הם בכלל ברייתו של עולם הם: ובכול עושה הקב"ה שליחותו, אפילו על ידי צפרדע, אפילו על ידי יתוש" (ב"ר י; שמ"ר י).

"ויהי היום" של ביאליק מדגימות עיקרון זה, הממליץ לאדם לכבוש את היוהרה (hybris) שלו ולהכניעה, שכן גם היצור הפחות ביותר חיוני ונחוץ לקיומו של העולם; גם הוא עלול לעמוד בדרכו של מלך "כול-יכול" ולהשביט את כל תכניותיו (וראו באגדות כדוגמת "רוד והצרעה והעכביש", "דוד נעים זמירות", "שלמה המלך והאדרת המעופפת", "שלמה המלך והדבורה" ועוד).

ואהבה שבזכותה יוסיף העולם להתקיים

והנה, בעיצומה של התהפוכה, שהקפיאה את העולם והחזירה אותו לתוהו ובוהו, מתרחש מבלי דעת ושלא במתכוון נס "קטן", שבכוחו להחזיר את העולם למסלולו התקין. אם אחת, דאגנית וזעפנית, יוצאת אל המרפסת, ומחפשת בקולי קולות את בנה האובד יוסף. באותו רגע שבו אם אלמונית זו משמיעה את שמו של בנה, אף מבלי שידעה דבר על הקטסטרופה שנתחוללה בינתיים בחוצות העיר, היא מחזירה הביתה את הבן האובד ואת האות האובדת למקומה במערכת האלף-בית. במקביל, היא מחזירה את הסדר והמשמעת, הנחוצים לקיומו של היקום. לא במקרה נקרא בנה "יוסף", שם המסתיים כמו המילה "סוף" בפ"א סופית, אך מרמז להיפוכו של הסוף. השם מרמז לכך שהעולם יוסיף להתקיים על אף הרוע והרשע המאיימים עליו להאבדו. וכמובן, נרמז משמו של הבן האובד גם שמו של יוסף המקראי, שאבד לאביו וחזר הביתה, לאחר שהיה קרובן לשנאת חינם, להתעללות נפשית של אחים לדם (ממש כמו האות פ"א סופית, ש"אחיותיה" התעללו בה ועוללו אותה בעפר). יוסף המקראי, כמו האות האובדת, מגלם כאן את האח המושמץ שחזר לביתו כמנצח, אף הצייל באצילותו הרבה את אחיו, מבקשי נפשו, ולא דרש כל הסבר והתנצלות על יחסם הנפשע כלפיו. שמו פותח באות יו"ד שהתחילה את הסיפור, ומסתיים באות החוזרת לביתה כמנצחת.

הרעיון הגלום בסיום זה הוא רעיון אלטרמני מובהק, החוזר על עצמו בכל יצירותיו: רגשות אנושיים בסיסיים, כגון אהבת אם ודאגתה לבנה האובד, יש בהם כדי להחזיר את העולם הקפוא לסדרו בהימוט סדרי עולם - בזמן מלחמות, מהפכות, אסונות טבע ו"מכות מצרים", הצצים מפעם לפעם ברחבי תבל כלהקת שחקנים נודדת. רגשות אנושיים אלה הם עמודי היסוד של הקיום האנושי, הם ולא האידאות והאידאולוגיות הגדולות, שעליהן נאלצים מיליוני בני-אדם למסור את נפשם במלחמות חסרות תכלה ותוחלת. ביצירה קרדינלית כדוגמת

שמחת עניים שנכתבה בתקופה שבה לא ידע היישוב אל נכון אם יצליח לשרוד אם לאו, העלה המשורר את ערכה של הרעות - ובצדה ערכים כמו קנאת אוהב לאהובו - כאותם ערכים שישדרו בעולם ככלות הכול, ובעבורם ראוי לחיות ולמות. בעת קטקליזם נורא, רק ערכים אנושיים חסרי פשרות כאהבת אם לבנה עומדים במבחן, ואינם נכתמים או מועבים (רעיון זה עתיד היה לחזור ברבים משירי אלתרמן ומ"טוריו" וכן ביצירתו החשובה שירי מכות מצרים, שבמרכזה דאגת אב לבנו בכורו בשעה שמכת בכורות משתוללת ברקע). לעתים מגיע הרעיון ההומניסטי הזה אפילו לפזמוני אלתרמן ולשירי הילדים שלו, כגון בשיר "הפירמידה של האחים ונג" (גם הוא מתוך ספר התבה המזמרת), המרמז לכך שרק בכוח אהבתם ואחוותם של האחים ונג, ולא בשל הווירטואוזיות האתלטית הבלתי מצויה שלהם, עומדת הפירמידה האנושית שלהם איתן על זירת הקרקס, ואינה קורסת.¹⁸

כמו בשיר האל"ף-ך"ת הידוע ביותר בספרות העברית, שירו של ביאליק "הנער ביער", גם כאן חוזר הבן האובד לביתו ולהוריו המודאגים. כאן וכאן כרוכה היעלמותו של הבן בתהפוכות גורל ובמהפך בתפיסת העולם; כאן וכאן כרוכה שיבתו הביתה בהחזרת הסדר הטוב על כנו. אצל אלתרמן, האם הדואגת אינה יודעת לשער את גודל מעשיה. גם הילד התמים חוזר הביתה לאמו מבלי שידע כלל איזה שינוי אדיר ורב-משמעות חולל מעשהו בעולם. הבן האובד חוזר לבית אמו, אך לתומו יחף (עוד מילה המסתיימת בפ"א סופית), ותכף ומיד ממשיך העולם את פעילותו התקינה כמקדם. תמימותו של ילד זה היא המניעה את מנגנוני העולם מחדש, לאחר שכבר נדמה היה ששוב לא ינועו ולא יזועו לעולם. תמימותם המבורכת של ילדים, נערים וצעירים, של בני דור העתיד, היא המסוגלת אליבא דאלתרמן למשות את העולם מתוך הסחי והמאוס שלתוכם הטילוהו הפוליטיקאים ומחררי הריב למיניהם.

כשנשלפה הפ"א הסופית מן העולם, ראינו כי אין העולם אלא מין מנגנון גדול ומורכב, הדומה לשעון ענק שנעצר בדרך הילוכו. והנה, עם שובה של הפ"א הסופית למקומה, מנגנון ממשיך לתקתק, כאילו לא אירע דבר (כשעון שהחליפו לו סוללה), והכול כמנהגו נוהג.¹⁹ אלתרמן מראה כאן כמה דק התג בין חגא לחג, בין התקלסות לקילוס, בין תהלה לתהילה, בין אימת הכיליון לבין ההתחלה החדשה המסוגלת להניע את גלגלי העולם על צירם. תמיד עם שוך השואה או הקטקליזם חוזרים ביצירתו החיים למסלולם: אמהות מסרקות את

ילדיהן, תולות כביסה בין החברות ושופתות סיר וקומקום על פתיליה בוערת. הקיפאון השורר עם הסתלקות הפ"א הסופית, וחזרתו של העולם למסלולו מזכירים את המסופר באגדה היפיפייה הנמה, שגם בה - מיד עם מתן הנשיקה - מתעורר העולם לתחייה, וכל אותם עניינים שנעצרו וקפאו באמצע הדרך ממשיכים את פעולתם מרגע היעצרו, באופן טבעי, כאילו לא אירע דבר בינתיים. גם משיר הפתיחה של כוכבים בחוץ, קובץ שיריו הראשון של אלתרמן שנכתב ערב פרוץ מלחמת העולם השנייה, נרמזת הדיאלקטיקה הזאת. שיר פתיחה זה, הפותח במילים "עוד חוזר הניגון", מלמד על גלגל חוזר בעולם, על התרעננותו של היקום לאחר הסערה. אחרי האפוקליפסה הכלולה בשיר הסיום של קובץ זה ("הם לבדם"), שהוא שיר שכולו קיפאון, דומייה והיאלמות, יש לחזור ולקרוא את שיר הפתיחה, והעולם לקדמותו חוזר ועל צירו סובב, כתבת נגינה על מנגנון הגליל שלה.

האות שחזרה אל המערכת, כמו בן אובד החוזר לביתו, עומדת לה בשקט, בצניעות ובתמימות, כאילו לא נקפה אצבע וכאילו לא הנחילה לאויביה תבוסה ניצחת ("עֲמֻדָה תְּמִימָה, צְנוּעָה, נֹחָה, / כְּאִלּוּ לֹא נִקְפָה הִיא אֶצְבָּע"). עתה, אף לא אות אחת מאותיות האלף-בית מעזה לפצות את פיה כנגדה ולהקניטה. "תמימותה" של האות (מתוך רמז לצירוף הכבול "כתיבה תמה") מלמדת על חפותה ועל אשמתן של אחיותיה האותיות שהתעללו בה וניסו לגזול את תומתה. אילו ענתה להן בדברי חרפות, כמתבקש, היא היתה יורדת כאמור לרמתן הנחותה של אויביה, ומאבדת את כל סגולותיה הייחודיות. עטרה מוחזרת אפוא ליושנה, והכתר - לראש האות הנכלמת. בסופו של דבר, כל גורמי-העל הממסדיים - המיוצגים כאן על-ידי מערכת האלף-בית כולה - מכריזים על "הפסקת אש", ודורשים מכל אות ואות להעניק לאות הנידחת רְהֵבִילִיטִצְיָה. האם בכך הפכה הפ"א הסופית לאהודה ולמקובלת? לאו דווקא. גם בסוף הסיפור, במעמדה החדש כמנצחת עטורת תהילה, היא עומדת לבדה. לעת עתה, הושגה בסביבתה הקרובה שביתת נשק, אך לא למעלה מזה.

מוסר ההשכל העולה מן המעשייה ה"ילדותית" הזו הוא מוסר השכל דרוויניסטי מובהק, שלפיו, למרבה הצער, "אדם לאדם זאב", ועל כן כל "הרוצה בשלום ייכון למלחמה".²⁰ אליבא דאלתרמן, אדם חייב לעמוד על שלו, לנצח בזכות עצמו, ולא להיגרר לתגובת שרשרת של חרפות. רק אז יזכה אולי להערכה מן הסובבים אותו. ניצחונו של אדם משנה את דעת הקהל, בין שדעת הקהל

היא זו של ילדי הגן העומדים מול ילד דחוי ובין שמדובר באומות העולם, העומדות מול אומה שנואה ונידחת. למעשה, האותיות, המשולות לילדים רעי מזג או לעמים חורשי רעה, אינן משנות כלל את המשפט הקדום שהיה בלבן על הפ"א הסופית. ואולם, הן מקבלות הוראה "מלמעלה" להתנהג כלפיה בנימוס, ונאלצות לציית להוראה זו. ככלות הכול, אדם ועם העומדים זקופי קומה מול חורפיהם, ומלמדים אותם לקח, מתקבלים בכבוד ובהערכה לתוך החברה האנושית ולתוך משפחת העמים (גם אם כבוד והערכה אלה מקורם בצביעות). הפ"א הסופית, שהראתה לכול כי אי אפשר להתקיים בלעדיה, נתקבלה גם היא ככלות הכול בכבוד מלכים, בחינת "הכול מכבדין למי שהשעה עומדת לו".

ולסיום: ביצירה "קלה" זו גלום עוד רעיון חשוב אחד, שכל ילד יוכל להבינו ולהזדהות אתו. מימרה ידועה קובעת כי "כל ההתחלות קשות", ואולם, הכול יודעים כי לא בנקל מביא אדם את מלאכתו לקו הגמר. מובן שגם ביצועה של המלאכה והבאתה לסיום מוצלח כרוכים בקשיים לא מבוטלים, וחכמים ידעו זאת היטב כשקבעו כי "אין המלאכה נקראת אלא על פי מי שגמר אותה". על כן, מלאכה שלא הגיעה לגמר סיומה כאילו לא באה לעולם (וכמוה מאמר שלא נסתיימה כתיבתו, יצירת אמנות שלא הושלמה, משימה שלא בוצעה עד תום, שיעורי הבית שנותרו במגרה וכד'). מכאן, שלא רק הניצוץ המעניק את ההשראה ואת הרעיון הוא החשוב, כי גם ההתמדה הדרושה להביא רעיון לידי מימושו. ההתחלה והסוף כרוכים אפוא זה בזה כבמעגל, ובמילים אחרות, ההתחלה והחתימה הם מרכיביו החיוניים של המכלול ואי-אפשר לזו בלי זו, ממש כפי שאי-אפשר לשלוף ולו אות אחת מתוך האלף-בית ולהותיר את המערכת בשלמותה.

לחורפיו ולמגדפיו הצעירים רומז כאן אלתרמן העייף והמאוכזב, שדבריהם הבוטים והבוטחים בגנותו ובגנותו שיריו נובעים מבקיאותם הלקויה בהיסטוריה של האידאות ושל הטעמים. ביקורתם מקורה בהיעדר פרספקטיבה ובחוסר התמצאות מספקת בדיאלקטיקה של הדורות (דיאלקטיקה זו העסיקה את יצירת אלתרמן, לסוגיה ולתקופותיה, למן שיריו הגנוזים ועד לטיוטות המאוחרות ביותר, שכתבתן נקטעה בגלל מותו בטרם עת). הוא אף רומז לצעירים, ש"אל יתהלל חוגר כמפתח": הם, הנמצאים בראשית דרכם, בימי חורפם (באביב ימיהם), עדיין אינם יכולים לשער מה יעלה בסופם, לכשיתייצבו כמוהו בחורף חייהם מול צעירים עוינים, חסרי ניסיון ותבונה, שפיהם מלא חרפות וגידופים.

דימויו העצמי של אלתרמן היה כשל האות פ"א סופית, המוחרמת והחיונית גם יחד: מצד אחד, הוא ראה את עצמו ואת חבריו בדמותו של משורר בוהמיין, מנודה ו"גולה", כבמסורת הסימבוליסטית; מצד שני, הוא גם מילא את תפקידו החיוני של משורר מגויס בשירות הלאום, שנוכחותו חשובה ונדרשת, שאמירתו מעצבת דעת ומשנה מפעם לפעם את פני המציאות המדינית.

ומכיוון אחר, ה"סימפוניות הבלתי-גמורות" של אלתרמן - כגון מחזהו המורכב ימי אור האחרונים, שחרף חשיבותו הרבה אין אפשרות להעלותו על הבמה - הן עדות לכך שיצירה הנותרת במגרה כאילו לא באה לעולם, וכי עיקר המעשה בחתימתו, בסופו. כמי ששמו הפרטי ושם משפחתו מסתיימים באותיות סופיות, וכמי שחתם על יצירות העלומים שלו בשם-העט "אלוף נון",²¹ ששני מרכיביו מסתיימים באותיות סופיות, ידע אלתרמן היטב שחשיבות האותיות הסופיות, האופייניות לכתב העברי, אינה פחותה מזו של אותיות שנתאזרחו ברוב מערכות הכתב, ונתפרסמו ככל אתר ואתר. הקורא בין שיטיה של היצירה ה"קלה" הזאת יבין היטב, כי הפ"א הסופית ה"פרובינציאלית" והנידחת, שייחודה בעבריותה, יקרה ללבו של המשורר לא פחות, ואף יותר, מאחיותיה הנכבדות - האל"ף והבי"ת - שנתגלגלו גם לידהן של אומות העולם, והוצבו בראש מערכות הכתב שעליהן הושתתה תרבות המערב שבכל אתר ואתר.

הערות:

1. שאימץ את המושג alphabeth כשם נרדף לכל מערכת אותיות באשר היא.
2. בפואמות של יל"ג ("קוצו של יוד", "אשקא דרספק", "שני יוסף בן שמעון"), האסון מתרחש בגלל מסמר קטן (אות אחת, יתד של מרכבה, שני שעורים במרק וכד'). לדברי הגיבורה בת-שוע בסוף הפואמה ("קוצו של יוד הוא הַרְגָנִי"), יש משמעות כפולה: אות אחת עלולה להחריב את העולם ולהחזירו לתוהו ובוהו, עניין של מה בכך יכול לגרום לטרגדיה שאין שנייה לה. נרמזת גם פלגנותה של החברה היהודית (כמו זו של הנוצרית בפולמוס האות יוטא שגרם לנחלי דם שיישפכו), וכן היצמדותו של המסמר הדתי לאות המתה, המביאה אסונות. הפואמה עניינה בנקודה היהודית ("די פינטעלע יוד"), המגלה חוסר פתיחות כלפי החדש: גם רעיונות ברוכים ורעננים נופלים חלל "ברחוב היהודים".
3. ראו שירו של יל"ג "אשקא דרספק" ויתד של מרכבה, המסתמך על האגדה שלפיה חרבה ביתר בגלל יתד של מרכבה, ומתאר את ביתו של אליפלט העגלון שביתו חרב בשל שני שעורים שמצאו דרכם אל קדרת הפסח. בשל קשיות לבם של הרבנים, שאינם מכשירים את הכלים והמאכלים של המשפחה האומללה, מגורשת שרה האומללה, אשת אליפלט, מביתה, ובתשעה באב היא עומדת בעזרת הנשים ומבכה את ביתה שחרב. היצירה כולה מתרחשת בין חג הפסח והיציאיה מבית עבדים לבין חורבן הבית וירידתה של העגלה מטה מטה אל שלוליות הרפש של עמק הבכא.

4. אות פשוטה היא אות סופית ואות כפופה היא אות שאינה סופית, וראה שימושו הסמלי של מגדלי במושג טיפוגרפי זה ביצירתו נון כפופה (ובעקבותיו, שימושו של עגנון ב"אות פשוטה" ביצירתו סיפור פשוט).
5. בשירו של ביאליק "חלפה על פניי", למשל, מתלווה תחושת מיאוס ובחילה לריבוי צלילי פ"א רפה: "אָפּוּנִי מְלִים תּוֹפְפוֹת [...] וּמִתְפִּיפוֹת [...] וּבְכַנְפֵיהֶן יִלְדֵי נְאֻפּוּפִים". מילים אלה מעלות אצל הקורא והשומע את האונומטופאה "פוי!" ("פע!" בידיש), המבטאת תחושת סלידה.
6. שינוי קל, והאות, או הצליל שלה, עלולים להתהפך על פיהם (כך הדבר למשל בשורה האלטרמנית "אָטוּן אָפִיר בְּמוֹ עוֹפֶרֶת", המבטאת בצליליהם הדומים של "אופיר" ו"עופרת" [OFIR - OFER] את צבעי הזהב והשחור, את הברק ואת העמימות, את ההדר המלכותי ואת הפשטות היומיומית). אותם צלילים עצמם יכולים אפוא לבטא דבר והיפוכו. על שימושי המפתיעים והמבריקים של אלתרמן ברובד הצליל, ראו שביט [1993], עמ' 153-159).
7. ראו גלבוש (1994), עמ' 116.
8. אלתרמן ביצירתו לסוגיה ולתקופותיה, גילה רגישות כלפי העוולות והוצאות הדיבה למיניהן, המותירים את החלשים והנידחים ללא הגנה. בין השאר הוא נתן לכך ביטוי בשירו "תחרות לניסיון" (הטור השביעי, כרך א, עמ' 160), או בפזמון מתוך צץ וצצה, הפותח במילים "אם לְסֵלוֹן נְכַנְסֶת פֶּתַע/ אִשָּׁה יָפָה אֲבַל מְמֶשׁ". הוא ידע שאין לזלזל במי שנראים בזויים, כי מכוחה של חוקיות דיאלקטית, יבואו הישגי הדרור הבא דווקא מאותם בני עניים, שגאווה נשכה בשרה (ראו בשירו "ועוד אמרו האותיות" מתוך חגיגת קיץ).
9. ראו "אום שנאת היהודים באירופה של 1945", הטור השביעי, שירי העת והעיתון, תל-אביב תשי"ב, עמ' 18-19. הלעג של האותיות כלפי ה"אחר", הפולש לתחומן, דומה לזה שבפזמון "בכל זאת יש בה משהו", שבו המפלצות זוקפות לורנטה, ומתבוננות בביקורת ארסית ביפיפייה הלא-מוכרת, הנכנסת בהיסח הדעת לתחומן. העם עבר אלתרמן הצעיר מסכת השפלות, כעולה חדש או כסטודנט בסביבה עוינת? האם הזדהה עם סבלה של האומה, כבן מבניה.
10. הרטוריקה של החידה בגנותה של הפ"א הסופית, שחדה היו"ד לאחיותיה האותיות, מזכירה את זו של הסונטות השקספיריות "לאהובתו השחורה" (ההופכות גם הן את פסוקי שיר-השירים לדרשה של דופי).
11. הפ"א הסופית - המתגלה כאחד מעמודי היסוד שעליהם העולם מושתת - יוצאת מבין דפי הספר בטריקת דלת=דל"ת (בהצטרפה של הפ"א הסופית אל הדל"ת, מתקבלת המילה "דך").
12. "עם הכתב" הוא כינויו של עם ישראל כפואמה הביאליקאית "מתי מדבר", המכילה גם היא רמזים רבים מתוך השדה הסמנטי שבמרכזו הטיפוגרפיה ותולדות הכתב: חרט, פיתוחים, כתובות, כתב שעל מצבות האבן, לוחות השמיר וכדומה. הצלקות שעל גופות המתים, שעליהם מעיד הפרש, ש"הם הם אבות עם הכתב" מתוארות ככתב שעל גבי המצבות, ועל כן הנשר לוטש כלפי המתים ציפורן ומשיר עליהם נוצה (נוצה וציפורן הם גם מכשירי כתיבה). הנחש מתואר כעמוד מנומר בכתב החרטומים (הזנב והעוקץ מכילים גם משמעים

- מִן הַשְּׂדֵה הַסְּמַנְטִי שֶׁעֲנִינּוֹ אוֹתִיּוֹת הַכֶּתֶב). מִכַּאן שֶׁמִּשְׁחַק הַמִּילִים "קֶשֶׁת-קֶסֶת", הַמּוּבָלֵע בְּמִילִים "כִּמָּה רִמְחִים נִשְׁבְּרוּ וּבְנֵי קֶשֶׁת נּוֹפְצוּ" ("כִּמָּה רִמְחִים נִשְׁבְּרוּ" עַל מִשְׁקַל "כִּמָּה קוֹלְמוֹסִים נִשְׁבְּרוּ") מִשְׁתַּלֵּב הֵיטֵב בְּתוֹךְ מִרְקָם צְפוּף שֶׁל מִילִים מֵאוֹתוֹ שְׂדֵה סְמַנְטִי.
13. ראו בהקשר זה פירושי ל"אלוף בצלות ואלוף שום", במאמרי "המסכה המבודחת ופניה הרציניים", סדן, כרך א, עמ' 173-201 (ובמיוחד עמ' 191-193).
14. מעמדי סף כאלה, כבריאת העולם וכמעמד הר סיני, שהסימבוליזם הצרפתי-רוסי, ובעקבותיו גם העברי, נזקקו להם לעתים תכופות, מצויים כמדומה כפעם הראשונה בפואמה "הברכה" מאת ח"נ ביאליק, הניצבת על קו התפר שבין רומנטיקה לסימבוליזם.
15. ראו שמיר (1999), עמ' 81.
16. כנעני (1955), וראו באומגרטן (1971), עמ' 55 ("עולם הפוך בו הטבע מחקה את מחקיו").
17. השווה לדברי ביאליק הצעיר, באיגרת לרע נעורים: "הוי, הוי פרידמן! מה טוב להיות פּוֹאֵט! [...] והמשורר האמתי אין לפניו יגיעה וטוֹרַח, הוא בורא עולמות ומחריבם באותיות קלילות, שאין בהן ממשות ומששות" (איגרות ביאליק, כרך א, עמ' מב)
18. על כך הרצה פרופ' בועז ערפלי בכנס אלתרמן, שנערך באוניברסיטת תל-אביב (21.12.2000-19.12.2000).
19. וראה בשירו של אלתרמן "ליל קיץ" (מתוך כוכבים בחוץ): "זֶמֶן רָחַב רָחַב, הֶלֶב צִלְצֵל אֲלֵפִים". אצל אלתרמן גם הטבע החי יכול ליהפך לשעון אוטומטי, ולהיפך. דווקא הלב, משכן הרגשות, הופך כאן לשעון אוטומטי, נטול רגש.
20. זוהי כמדומה השקפתו של אלתרמן עצמו, כפי שעולה מטורו "הערה פרדוכסלית" (הטור השביעי, שירי העת והעיתון, תל-אביב תשי"ב, עמ' 187-188).
21. על משקל "אלוף שום" מן המקאמה הביאליקאית "אלוף בצלות ואלוף שום", וכרמו לשמו הפותח באל"ף ומסתיים בנו"ן. מן השם הפרטי הברוי שהעניק לעצמו - השם "אלוף" המסתיים בפ"א סופית - נרמזת הזדהותו עם הפ"א הסופית החוזרת לסביבה שממנה הוקאה, והיא אלופה ומנצחת.

מַעֲשֵׂה בַפֹּא' סוֹפִית

יּוֹם אַחַד מִיְמֵי חַפְּשׁ, בְּהִיּוֹת
הַסְּפָרִים בְּטָלִים
בְּקֶרֶן זְוִית,
הַתְּחִילוּ כָּל הָאוֹתִיּוֹת
מִתְּגָרוֹת בַּפֹּא' סוֹפִית.

אָמְרָה הַיּוֹד הַחֲסוּדָה: "אָחוּד לָכֵן חִידָה -
מִיָּהי זֶה הַנְּשָׁקֶפָה מִסְּפָר וּמְגוּיֵל?
עַל פִּי רַגְלָה הִיא חֲסִידָה
אֲכַל עַל פִּי אֶפֶה
הִיא פִּיל".

שְׂמַחו הָאוֹתִיּוֹת (כִּי קָץ
לָבֵן בְּשַׁעֲמוֹם) וּבְקוֹל עֲלוֹ
קִפְצוֹ עַל הַמְּצִיאָה, הַחֲלוּ כָּל-כָּלָן, מֵאֲהוּי וְעַד זְשִׁר'ץ
בַּפֹּא' סוֹפִית לְהַתְּקַלֵּס.

אָמְרוּ: רְאוּ נָא אֵיזָה אַרְךָ
וְאֵיזָה עֵקֶם לְתַפְאֶרֶת!
אָמְרוּ: "בְּכֻלָּל לְאֵיזָה צָרְךָ
יִצְקוּ אוֹתָהּ? בְּזָבוֹ עוֹפְרֵת".

אָמְרוּ: "רְאֵשָׁה כְּשֶׁל טְבֵלֵן הוּא,
שְׁעָה שְׁבַבְרָכָה טוֹבֵל הוּא".
אָמְרוּ: "אֲכֹן הַגִּיר סְבֵלֵן הוּא
אִם פֹּא' סוֹפִית כְּזֹאת סוֹבֵל הוּא".

אָמְרוּ: "כָּל בְּעַל חוּשׁ לִיפִי
(בְּלֻעֵז - בְּעַל חוּשׁ אֶסְתֵּמִי)
הֲלֵא יִתְמָה בְּאֵיזָה אֶפֶן
נִשְׁתַּרְבְּבָה לְאַלְף-בֵּית הִיא".

אָמְרוּ: "אִם גַּם נִסְכִּים כִּי שֶׁקֶר
הָזֶן וְשׂוֹא יִפִּי הַתָּאֵר,
רִיו אֶפֶיָּה! דְּגָמָה מִבְּהֶקֶת
לְהַתְנַשְׂאוֹת-שְׂאִין-כְּמוֹהֶ: -

בְּתוֹךְ עֲצָמָה הִיא מִקְפֶּלֶת
וְהַמְלִים שֶׁבֶן כְּתוּבָה הִיא
גְּמוּרוֹת! שֶׁכֶן מִיַּד נוֹעֶלֶת
כְּמִין מְנַעֵיל אֶת הַתְּבָה הִיא!

אָכֵן, לוֹ עִם הַכְּתָב שׁוֹמְעֵנוּ
כִּי אִזְ סִלְקָה הוּא בְּלִי הַסּוֹס...
אֶךְ מָה נְלִינָה! בְּזַמְנָנוּ
הַכֹּל-בְּכֹל רָאוּי לְדָפוּס!"

כֶּךְ אוֹתִיּוֹת הוֹסִיפוּ לְהֵג,
כִּי אִין עוֹצֵר וְרֹסֵן אִין.
וְצַחֹק עִם כָּל אִמְרָה קוֹלְעַת
וּמְחִיאוֹת כִּי וּקְרִיצוֹת עִין.

עִם כָּל שְׁנִינָה צַחֹקֵן הַשְּׁחַז עוֹד,
עִם כָּל בְּדִיחָה הוֹסִיף פֶּלְפֵל הוּא -
אֶךְ פֶּתַע נִדְהָמוּ... הָא? מָה זֹאת?
אַרְע דְּבַר שְׁלֵא פִלְלוּ.

כִּי פִּיא סוֹפִית שְׁמַעָה כָּל אֱלֹה,
סְבֵלָה, סְבֵלָה, שְׁתַּקָּה... וּפֶתַע
פְּסָעָה... זְנִקָּה... טְפָחָה בְּדֵלֶת...
יְצָאָה מִתּוֹךְ הָאֶלְפָּא-בֵּיתָא!

זְנִקָּה... יְצָאָה בְּטַפִּיחַת-דְּלֶת...
וְהַסְפָּרִים שְׁבֻזוֹיֹת
וְהָעוֹלָם וְיוֹשְׁבֵי-חֵלְדַר
נוֹתְרוּ

בְּלִי פִּיא

סופית.

עוד לא הכל תפסו כצורך
מה תקלה ארעה... אולם
פתאם כאלו איזה ברג
נשלף מן העולם...

הצפרים שעופפו

חדלו לפתע

מלעופ...
המתופפים שתופפו

פתאם נדמו

מלתופ...
סוסים שדהרו-שטפו

עמדו

לא עוד שטפו שט...
טפות ברזים שטפטפו

פסקו

לא עוד נטפו נט...
עמדה הרוח הרוחפת

לא רחפה רח...
עמדה העת המתחלפת,

נמשך הרגע

בלי לחל...
עוף לא עופ...

תף לא תופ...

סוס לא שט...

ברז לא נט...

רוחות לא רחפו רח...
נמשך הרגע בלי לחל...

כי כל ההתחלות פלן

נשארו בלי סו...

הכל נִקְטַע ... נִתְקַם ... נִפְסָק...
וְשָׁקַט קִם מֵאִין כְּמוֹהוּ...
נִדְמָה הָיָה רַק רְעַד קִט
וְהָעוֹלָם חוֹזֵר לְתֵהוּ.

לֹא אִישׁ יָדַע בְּמִי אֲשֶׁם
וְרַק הָאוֹתִיּוֹת אֵי-שָׁם
בְּקֶרֶן הַזְּוִיּוֹת,
הִבִּינוּ כִּי תִבֵּל כְּלָה
נִפְגַּמְתָּ בְּשֵׁל אוֹת קְלָה,
אִפְלוּ בְּשֵׁל פִּא' סוֹפִית...

שָׁתְקוּ גְבֵה־רְקִיעַ
וְאַרְץ... הַבְּרִיּוֹת
עָמְדוּ בְּרַחוּב בְּלִי נִיעַ
פְּעוּרֵי פִיּוֹת...

אֲזִי... בְּסִכִּיבָה הַמַּחְרִישָׁה
וְהַתּוֹהָה וְהַסּוֹמְרֵת
נִשְׁמַע לְפִתְעָה קוֹל אֲשֶׁה
אֲשֶׁר יִצְאָה אֶל הַגּוֹזְזוֹת...

אֶל בְּנֵה בַחוּץ, בְּקוֹל זוֹעֵף,
הֲרַעֲיֵמָה הִיא מִן הַגּוֹזְזוֹרָה:
יוֹסֵף, מִה שָׁם קָרָה, יוֹסֵף?
...וּפִא' סוֹפִית אֲשֶׁר חָסְרָה -
פְּתָאִם חֲזָרָה...

חֲזָרָה עִם בֵּן פְּרֵת יוֹסֵף
שָׁאֵץ מִן הַחֲצֵר יַחַף.

חֲזָרָה אֶל מְקוֹמָה... וּכְבָר
הַכֹּל הַקִּיצוּ כְּמִרְדָּם
וּכְאֵלוּ לֹא אָרַע דְּבָר
מִיַּד הַמְּשִׁיךְ עוֹלָם כְּקָדָם

לְעוֹפֵף,
לְתוֹפֵף,
וּלְשֹׁטֵף,
וּלְרַחֵף
מִסוּף עַד סוּף...

וּפִ'א סוּפִית שְׁמַכְחָה
עַל הָעוֹלָם כְּמַעַט הַקֶּזֶז בָּא,
עֲמֻדָה תְּמִימָה, צְנוּעָה, נוֹחָה,
כְּאֵלוֹ לֹא נִקְפָה הִיא אֶצְבָּע.

שׁוֹם אוֹת לֹא עוֹד פְּצַתָה אֶת פִּיהָ
לְהִקְנִיטָה, אֶת הַמְנַצְחָת...
שְׁכֵן הָאֵלֶּף-בֵּית הַשְּׁבִיעִי
אֶת כָּל הָאוֹתִיּוֹת גַּם יַחַד -
שְׁלֹא לִשְׂאֵל אִם דְּמוֹת הַפִּיל לָהּ
אוֹ אִם לָהּ דְּמוֹת הַחֲסִידָה
וְלֹא לְהַרְגִיזָה חֲלִילָה
וְלֹא לִפְגַּע בְּכַבּוּדָה.

פרק רביעי

כוחה של חולשה

על ה"אפוס" לילדים "מעשה בחיריק קטן"

אוויר הפסגות צלול אך דליל

את המעשייה המחורזת שלו לילדים "מעשה בחיריק קטן" כתב אלתרמן כהמשך וכהשלמה לקודמתה - "מעשה בפ"א סופית", ואת שתי "עלילות הגבורה" הללו חיבר למען ספר התבה המזמרת (1958). בניגוד למצופה, שתי היצירות אינן מוצבות בספר בסדר עוקב, הגם שמעשיית החיריק אינה שוכחת להודות בחובה לאחותה הבכירה שאליה נסתפחה, ולאזכרה במפורש: "ספרנו מעשה בפ"א סופית [...] ועכשו [...] נספר מעשה בחיריק קטן". הנוסחה הסיפורית היא כמקובל במעשיות חסידים, המשוטטות ברחבי "עולם המעשים", ועוברות מן הכבד אל הקל: קודם סיפרנו "מעשה בבן מלך", ועתה נספר "מעשה בבת מלכה". משתי המעשיות המחורזות גם יחד נמצא הקורא למד, שאין דבר העומד בפני הרצון; שאל לו לאדם להקל ראש באותן בריות קטנות וקלות שבעולם, ולו יהיו אלה יתוש או חיריק; שדווקא יצור דחוי, שהבריות מזלזלות בו ומנדות אותו מחברתן, עשוי להגיע בכוח רצונו אל הפסגה, בחינת "אבן מאסו הבונים היתה לראש פנה" (תהלים קיה, כב).

לכאורה לפנינו כעין אפוס, המגולל את עלילות גבורתו יוצאת הדופן של טיפוס קל ונקלה - חיריק דך ונידח ש"נולד" על לא עוול בכפו בשולי החברה, בדיוטה התחתונה, אך הצליח במאמצים אין קץ להגיע אל פסגת ההישגים והתהילה. ושוב, בניגוד לצפוי ולמקובל בסיפורים על גיבורים נידחים ורחוויים שעלו לגדולה, כדוגמת לכלוכית מסיפורי העם שליקט שרל פרו (Perrault) וכדוגמת הברוזון המכוער מאגדות אנדרסן, לפנינו גיבור המואס עד מהרה

בפסגה הגאיונה שאליה הגיע בעור שניו. בעומרו בראש ההר - במרומי השיא
 שאליו נכסף בכל מאורו - הוא מחליט לפתע פתאום לשנות כיוון, לנוח את
 המרוץ השאפתני, שהיה לו לדרך חיים, ולחזור אל אחיו, שנשארו במישור
 מאחור (כמאמר המשורר הלאומי בשיר "חוזה, לך ברח", שעה שביקש להתנער
 מגלימת השליחות הנבואית שהונחה על כתפיו: "אֲשׁוּבָה לִי בְלָאֵט כְּשֶׁבֵאתִי").
 ואולם, בניגוד למקובל בז'אנר הנבואי והפסידו-נבואי, אין "גיבורנו" מבקש
 לפרוש מן הבריות ומעומס האחריות של השליחות הציבורית. כל רצונו לשאת
 בעול כאחד העם, כשווה בין שווים, בין אחיו העמלים, שבתוכם נולד וגדל.
 הדברים מזכירים עד מאוד את "שיר שמחת מעשה" (שירי שביעי מתוך
 המחזור "שיר עשרה אחים"). כאן נתגבש הרעיון, שעתיד היה ללוות את שירי
 עיר היונה, בדבר היות המעשה הממשי - ולו גם הדל והאפור - עולה בערכו
 ובחשיבותו על כל דיבור. ובמקביל, שירה אמירתית ודלה למראה, המלווה את
 העשייה האפורה, עדיפה "בשעה זו" על כל זיקוקי די-נור ססגוניים ופוליונייים.
 לאחר שהרשים את קוראיו בהעפלה על צוקים גבוהים ותלולים, הגיעה העת,
 קבע אז אלתרמן, לשיר "את השמחה שלא השכר פי אם הגיע יסודה [...] היא
 עֲצַמַת קִבֵּע הוֹמִיָּה כְּהַמִּיתָם שֶׁל מַפְרָשִׁים/ עַל פְּנֵי קוֹרוֹת עוֹלָם. היא היא בְּהֵן
 רְאִי שֶׁדְּרָכִים סוֹלְלֹת/ וְהִיא בְּדֵל וּבְאֶפֶר שֶׁבְּדַבְרִים הַנְּעֻשִׁים".
 מחד גיסא, אך טבעי היה לו ביקש "גיבורנו" לנוח על זרי הדפנה, ליהנות
 מהערצת הקהל, מן הנוף מרהיב העין הנשקף מן הפסגה, לשאוף מלוא ריאותיו
 את האוויר הצלול והטהור. מאידך גיסא, אוויר הפסגות דליל הוא וצונן, וככל
 שמתקדמים במעלה ההר, הולך הוא ואוול. גם "הבדידות המזהרת" שבגבהים
 מעיקה על מי שהורגל לחיי עמל פשוטים, ואינה משרה עליו אלא תחושה
 של דכרוך (זוהי תחושתו של האמן חננאל, גיבור פונדק הרוחות, בהגיעו אל
 הפסגה). ואכן, כשמגיע החיריק לאמצע הדרך, הוא שמח שמחה מרובה, וחש
 להכריז על הישגיו ברמה ("הַנְּנִי! שוּרוּ"); אך כשהוא מגיע סוף סוף אל הפסגה,
 הוא מתחיל לתהות אם היה ההישג שווה את כל הטורח והסיכון. לאחר שהוכיח
 החיריק לעצמו לאיזה גובה הצליח להעפיל בכוחות עצמו, הוא מתחיל לרדת
 אט-אט ממרומי ההר אל המישור, משתוקק להיות כאחד האדם. עדיפים בעיניו
 החיים הפשוטים והעמליים על העמידה במרומים, והוא מבקש להיות ככל
 אחיו שנתרו "שם" למטה, בדיוטה התחתונה, במקום שבו "קולו מצטרף אל
 קולות/ הסגול והצירה, אחיו לצלילים"¹.

ביצירה המחכימה ומשובכת הנפש שלפנינו, הראה אלטרמן אל נכון, שלא רק אות מאותיות האלף-בית יכולה לעמוד במרכזו של סיפור רב-עליליה. אפילו חיריק זעיר שבתחתית שוליה של אות זו יכול לחולל מבצעים נועזים ולהגיע להישגים אדירים, במיוחד אם מאתגרים אותו ומנסים להופכו בהבל פה לאפס מאופס. לשמחת הקורא הצעיר מתברר עד מהרה, כי העוול שגרמו האותיות לחיריק המסכן לא החלישו, כי אם להפך. בידועו כי אין הוא ראוי לגינוי, וכי נגרם לו סבל רב ומיותר, מתמלא החיריק בכוחות אדירים שאת קיומם לא ניחש כלל. "גיבורנו" מתגלה כמטפס הרים עז ונועז, היוצא למשימה בלתי-אפשרית, שאותה הוא מצליח למרבה הפלא להכתיר בהצלחה: העפלה מרהיבת עין לשיאו של צוק או מצוק גבוה, ששיפועו הוא 90° . מבחינה זו, לפנינו יצירה אופטימית, המלמדת ילדים רגישים ובעלי רגשות נחיתות לבל ירפו את ידיהם דברי העלבון שהם שומעים מ"חבריהם" המבקשים להתכבד בקלונם. היא אף מלמדת אותם שניתן להפוך את החולשה ואת הרגשת הקיפוח למנוף אדיר להישגים ולהצלחה. את הילדים הכוחניים ומחבלי התחבולות מלמדת היצירה שלא תמיד כראי להם להתעמר בחבריהם החלשים ולשלח בהם דברי חרפות ועלבון; שלא אחת עתידים הם לגלות להפתעתם, כי דברי הזלזול וההתגרות שלהם, שנועדו להשפיל את החלשים ולדכאם עד עפר, דווקא חישלום ונטעו בהם כוח רצון להגיע לגדולות. זהו סיפורו של החיריק, שהפך מ"סֶתָם רָבֵב-שֶׁבֶפְתָּב" לגיבור דגול מרבכה.

ואין זה הלקח הפסיכולוגי היחיד המשוקע בין השורות. המעשייה "מעשה בחיריק קטן" מלמדת גם פרק במבנה הנפש של אנשים קטנים ומזולזלים, שקטנות קומתם, מעמדם הנחות ומראם הלא-מרשים הם הכוח המדרבן אותם להישגים. המיתוס וההיסטוריה, הלאומיים והאוניברסליים, מלאים בדוגמאות כאלה - למן דוד הנער הקטן, שנלחם מול הענק הפלשתי, והנער ההולנדי שהגן על הסכר בכוחותיו הדלים ועד לנפוליון בונפרטה קצר הקומה, שכמעט השתלט על אירופה כולה. דווקא מאותם טיפוסים רפים וקטני קומה, שלא תואר להם ולא הדר, קורצו אחדים מגיבורי הכוח והרוח, שקראו תיגר על איתני הטבע ועל חוקים שנתקדשו. לעומת זאת, הגיבור הגבוה והיפה, בעל "נתוני הפתיחה" המבטיחים, אינו חייב להתאמץ כדי להרשים את סובביו, ועל כן אף אין הוא נוהג לצאת מעורו ולהשיג הישגים מרשימים.

תקיפי החברה, מעצבי דעת הקהל ומוביליה, צריכים להבין שאֵל להם

להתרשם מעליבותו של הקנקן. לא אחת מתגלה במפתיע, שדווקא בתוך קנקן בלתי-מרשים חומרים כוחות ותעצומות נפש אדירים, שקשה היה לנחש את קיומם. על כן, לא אחת מתברר שההישג הרם והמרשים יותר משהוא מעיד על שיעור קומתו של משיגהו ועל כישרונותיו הריהו מעיד על כוח רצונו, על נחישותו והתמדתו. ובמילים אחרות: כשם שאין תואם בין הערכת החברה את היחיד לבין ההישגים הצפויים לו בסוף הדרך, כך גם אין תואם בין נתוניו הגופניים המולדים של היחיד לבין שאיפותיו והישגיו. לעתים הבשר רפה, אך רוח האדם הכבירה עשויה לרומם את הרפים והנחשלים ולשאתם מעלה מעלה.

בני אדם משונים

אין זו הפעם הראשונה או האחרונה, שבה עסק אלתרמן בנמוכי המעמד והקומה, שרגשי הנחיתות שלהם דחפום להישגים שהפתיעו את החברה. מותר כמדומה לשער שהתעניינותו בסוגיה זו נבעה לא במעט ממגבלותיו הגופניות: מפגמיו המוטוריים בידי ומן הגמגום שבו לקה מילדות - ליקויים פיזיולוגיים גלויים, שגרמו לו קשיים חברתיים ותפקודיים ודחו את הנערות שאחריהן חיזר. לימים, משנודע שמו ב"יישוב" כמשוררו האהוב של הדור וכנושא דברו, הוא התבונן במעמדו החדש בהשתאות, וראה בעצמו כעין "ברווזן מכוער" שהיה מבלי משים לברבור מרהיב עין.²

כמי שחזה מבשרו את אכזריות החברה ואת התנכרותה לחלש, וכמי שלמד זואולוגיה וידע כיצד "חוקי היער" קובעים את חוקי ההישרדות, תרגם אלתרמן את הסיפור הפרטי למישור הכללי. כהיסטוריוסוף, הוא אף הבין ששאפתנותם של טיפוסים חלשים כדוגמת החיריק בכוחה להניע את מנגנוני הניעות החברתית, ולהציעד את האדם, את העם ואת האנושות קדימה. בלעדיה לא הייתה החברה יכולה להגיע להישגי הקדמה שעליהם גאוותה. ואולם, אין מדובר בקו ליניארי העולה במעלה הדורות עד לאין קץ, ולכן חייב החיריק לרדת ממרומי ההר ולפנות דרך לדור הבא, שעדיין לא התעייף מן המרוץ. כאלה הם בני העניים, ששאפתנותם לעלות במעלה הסולם מזרימה דם חדש למנגנונים חברתיים שהגיעו לקיפאון ולקיבעון (כמאמר חז"ל: "זההרו בכני עניים שמהן תצא תורה"; נדרים פ"א ע"א). על בני העניים, שבכוח רצונם מזדעזע האגם הנרפש של החברה המעמדית ושמהם תצא תורה, אמר אלתרמן בשירו "ועוד

אמרו האותיות", מן המחזור "דברים שבאמצע" (חגיגת קיץ):

מִן הָעַם הַמְּכָה בְּקִיעִים [...]
 יְבוֹאוּ בְּנֵי הָעַנְיִים
 שְׁלֶקְרָאתֶם תֵּצֵא תוֹרָה.
 לָהֶם שְׂכָחַם חֲדָשׁ
 וּגְאוֹתֶם נִשְׁכַּח בְּשָׂרָה,
 מַחְכּוֹת, לְבַל יֵאכְלֶן הָעֵשׂ,
 מַחְשַׁבְתָּהּ שֶׁל אִמָּה וּלְשׁוֹנָה.

ואף זאת: לא קטנות קומתו של החיריק לבדה היא שֶׁדְּרַבְנָה אותו לצאת אל המסע המופלא לכיבוש פסגת הר נו. גם החברה הרימה תרומה משלה להתהוות תופעה מרשימה זו של כיבוש ההר התלול, כי אלמלא שמע החיריק את ההשמצות המרושעות שנאמרו מאחורי גבו, ספק אם היה מתמלא כעס וכוח רצון להוכיח את עצמו. אותם גיבורים, אמנים, אנשי מדע, וכיוצא באלה דמויות מופת המגיעות לגבהים ולמעמקים, שקודמיהם לא שיערום, נזקקים לא אחת לגורם מאיץ ומדרבן שינסוך בהם תעצומות נפש, ולעיתים אפילו כוחות על-טבעיים.

יוצא אפוא שגם אם ביקשו האותיות למגר את כוחו של החיריק, להתכחש לחשיבותו ולסלקו מן הזירה, הרי שתוחלתן נכזבה. בהוציאן את דיבתן רעה, הן השיגו את ההפך הגמור מן המצופה. אם בתחילת דרכו היה החיריק סימן קטן ובעל חשיבות מינורית, הרי שהכורח להוכיח את עצמו והרצון העז להזים את דברי הבלע הזדוניים, חישל את כוחותיו והאדירים עד לבלי הפך. אמנם הוא החל את דרכו רק כדי להשיב ל"חבריו" כגמולם, אולם עד מהרה הפכה ההעפלה לדרך חיים. היא רוממה אותו תחילה למעמד של שורוק הניצב באמצעו של מצוק גבוה ותלול, ולבסוף למעמד של חולם הניצב בראשו של "הר נו" (אם יש בעברית צירופים כגון "הרֵי אֶלְף"³ ו"הר בֵּית ה'", מדוע ייפקד מקומו של "הר נו" משמות ההרים?).

כדאי לזכור ולהזכיר בהקשר זה כי את ספר התבה המזמרת פתח אלתרמן בשיר על בנימין מטודלה, הנוסע הנועז שעזב את ביתו עם אור שחר ויצא אל דרכי הנודים (כאותו הַלֵךְ שידיו ריקות ועירו רחוקה מן השיר "עוד חוזר הניגון", הפותח את קובץ שיריו הראשון כוכבים בחוץ, וכמו חננאל, גיבור פונדק

הרוחות העוזב את ביתו בטרם תיעור אשתו משנתה). וכך פתח אלתרמן את שירו על בנימין מטודלה, בתארו את הנוסע הנועז, מאותם יחידי סגולה שכבשו נתיבים נשכחים שעין לא שזפתם ורגל לא דרכה בהם לפניהם:

עם אור שחר, ביום לא עבות
מעירו אשר עיר לא תשנה לה,
מרעיו שדברו בו טובות,
משונאיו שדברו דברי בלע,
מנושיו שנשו בו חובות
(יקלעם אלהים בכף קלע!)
אל דרכי נדודים,
אל דרכי נדודים
יצא בנימין מטודלה.

נוסע נועז זה, ש"עבר יבשות ואיים" ו"צנח מצוקים נוראים", התיישב עם שובו הביתה לכתוב את קורות מסעיו "עלי ספר, מלה בסלע". כן כתב וכתב וכתב/ כל ימיו הוא לבלי יתעצלה/ כי היה לו בלי סוף/ מה לכתב ולכתב/ לאותו בנימין מטודלה". משמע, הנוסע הנועז אינו מסתפק בעלילות גבורה. כגיבור יהודי, בן ל"עם הכתב", הוא מתגלה בתורת "ספרא וסייפא", כמי שאינו מושך ידו מן הנוצה. בהצמידו את הנדודים במרחבי ארץ ואת נדודי השנה של האוחזים בעט סופרים, מותח אלתרמן קו של אנלוגיה בין אנשים כדוגמת פרדיננד מגלן, מגלן של ארצות, ואנשים כדוגמת נסקו דה גמה (ששמו מזכיר את האות השלישית באלף-בית היווני, גלגולה של הגימ"ל העברית) לבין הסופרים ואנשי הרוח היגיעים ללא הרף ומעפילים אל פסגות ושיאים בתוך ד' אמות ובין ארבעה כתלים. נתיב הנדודים המצומצם שבין השולחן לחלון משול לנתיב הייסורים הנצחי של הנווד, המשורר, היהודי, המרטיר.⁴ ואגב, ממש כמו הנוסע הגדול, רבי בנימין מטודלה, גם אלתרמן עצמו ביקש לברוח ב-1958 "משונאיו שדברו דברי בלע" ומ"מנושיו שנשו בו חובות", כפי שמוכיחים מכתביו האישיים המצויים בארכיונו וכפי שניכר היטב ממחזהו פונדק הרוחות שהועלה על קרשי הבמה ב-1962.⁵

גם ב"מעשה בחיריק קטן" נבלעים הגבולות בין גיבורי הכוח לבין גיבורי הרוח, בין מטפסי ההרים הנועזים לבין האמנים והאומנים, המעפילים אל שיאים

ופסגות בל ישוערו. המטפס הנועז מדומה לעתים לחוצב ומהנדס, ש"קצב מדרגות וגשרים גשר" (כדאי להשוות שורות אלה לשיר "שפת הסרגל" משרי חגיגת קיץ, שבו מצדיע המשורר ל"מוחות חמושי דמיון, / בשפת הספרות הנזירה. / אמרו באמץ ובתם / את העז בשירי הכפירה, / המגיע עד סף אחרון, / שעליו הוא נהפך לתפלה."). לעתים הוא מתואר כמי ש"שר / שר ושר", ואין המדובר בשירי לכת בלבד, אלא גם במשורר השר את שירו במעלה הדורות. דומה הוא לרבי בנימין מטודלה, שעם שובו לביתו "כתב וכתב וכתב" וכן למשורר בחגיגת קיץ ש"כתב ומחק וחזר / ומחק וכתב ותקן / ולטש ושנה ועבר / בקלמוס, הוסיף, גרע, סגן", עד שגילה להפתעתו שחיו חלפו להם לבלי שוב.

לפנינו פרק מאלף בסוגיית יחסי האמן והחברה: תחילה, החברה מזולת ביחיד היושב בשפל המדרגה - ב"חיריק" שחיצוניותו אינה מלמדת על תעצומות הנפש שלו - ומאלצת אותו להוכיח את עצמו. בגלל יחסה העוין של החברה, האמן היחיד והמיוחד נאלץ לאמץ את כל כוחותיו ולהעפיל מעלה מעלה אל פסגת ההישג, אך משהוא מגיע אל הפסגה ומבקש לנוח ולהחליף כוח, החברה דוחקת בו להתמיד במאמציו העילאיים עד אין קץ, וזאת כדי שתוכל להמשיך ולהתענג על הישגיו המופלאים של האמן. גם כשהיא פזוה לנביא ולאישי הרוח וגם כשהיא מעריצה אותו, מתגלה החברה כאכזריותה. גם כשהיא מזוללת באמן - מלך הלוהב בבואו - וגם כשהיא מציבה אותו על פן גבוה, היא גורמת לו סבל בל ישוער. כך או אחרת, אין היא מתחשבת ברגשותיו כלל וכלל, וכל חפצה - לגרות את יצריה ולספקם (ועל נושא זה נסבים אחדים משרי ביאליק, כגון "לא זכיתי באור מן ההפקר", "דבר" ו"והיה כי תמצאו").

תחילה מתגרים תקיפי החברה באדם הרגיש, מקנטרים אותו ושמים לאידו, אך משהוא מוכיח את עצמו ומגיע לפסגה, הם נהנים למראהו כשהוא מסכן את חייו או מקפחם לנגד עיניהם הרואות. ואין המדובר בקיפוח חיים למען פיקוח נפש, כבשדה הקרב למשל, אלא בקיפוחם למען תכלית שאינה מחויבת המציאות ואינה מצדיקה את הקרבן. "בני אדם משונים" מזן ה-*homo ludens* ("האדם המשחק"), כדוגמת לולייני קרקס ונהגי מרוץ, מתגוששים ומתאגרפים, צוללני תחרות וצנחני ראוה, גולשי הרים מושלגים ומטפסי הרים ומצוקים, מענים את נפשם ומסכנים את חייהם כדי לגרום לעצמם ולקהלם הנאה וריגוש. היחס האינסטרומנטלי של ציבור הצרכנים כלפיהם מסביר את ההנאה שמפיק בימינו הציבור הרחב, גלגולו של הקהל שישב בימי קדם ביציעי הזירה וצפה

בלודר שנלחם באריה, למראה קרבנות אדם אלו. אלתרמן מרחיב כמוכּן את המעגל, ומכליל בקהלם של אלה גם את האמנים היוצרים, אותם "רועי רוח", המוכּנים לכלות את חייהם למען תכלית אסתטיציסטית "הבְּלולית" (כמאמרו במחזור "שירים על רעות הרוח"), בעוד שהציבור צמא הדם דורש ללא הרף: "הב" ו"הב".

על גמר ליטושו של כל קוץ וקוץ

כשכתב יל"ג את "קוצו של יוד", הוא ביקש לרמוז לעניין קל שבקלים - לאותו קוץ זעיר המתנוסס בראש האות הקטנה ביותר של האלף-בית העברי, המשמש משל לכל עניין של מה בכך. כן ביקש לרמוז, כאמור לעיל, ליהודי ("יוד") הדחוי והמזולזל, ועל כן ניקד את הכותרת בשורוק, ולא בחולם, כמקובל. הבחין בכך מתרגמו י"י לינצקי, שתרגם את היצירה תרגום חופשי ליידיש בשם "איבער אַ פינטעלע" (מתוך רמיזה לפתגם שבפי העם - "אַ פינטעלע ייד" - הנקודה היהודית). יוסף קלוזנר לא הבחין בכך, וביקש "לשפר" את כותרתו של יל"ג, והציע באופן היפר-קורקטי: "קוצה של יוד" (על בסיס הלשון התלמודית "לא נצרכה אלא לקוצה של יוד"). ואם יל"ג כתב פואמה על הקוץ שבראש האות הקטנה שבאותיות האלף-בית, קוץ המעטר את האות ככתר זעיר, הרי שאלתרמן הרחיק לכת ממנו, וכתב על סימן ניקוד זעיר וקל, "שְׁלֹא זָכָה לְעֵמֶד בְּחֶתֶךָ / בְּרֵאשֵׁי אוֹתֵיזוֹת, לְעֵטְרֶךָ וּלְקִשְׁטֶךָ, / כִּי שְׂמֹחֵהוּ תְּמִיד, מְעֵשֶׂה שְׁטָן, / רַק בְּתַחֲתֵיתֶךָ". זהו אפוא סיפור עלילותיו של "גיבור" קטן כרכב, שהאותיות מזולזלות בו, מורידות אותו לשאול תחתיות ומגלגלות אותו בנוצות ובעטרן.

חיריק זה היה יכול לשבת כל ימיו בקרן זוויית אלמלא שמע "שיחת אותיות", שהשפילה אותו עד עפר, והעידה עליו מפורשות כי הוא "סֵתֶם בְּרֵיהַ עֲלוּבָה. / סֵתֶם רֶבֶב-שִׁבְכָתֶב. תֶּג מְגַבֵּל וְהַדְּיוֹט. / לֹא יַחֲלֵם. לֹא יִשְׁאָף. לֹא יִתְאַו. לֹא יִשְׁוֶה / אֶפְלוּ אֶת קִצְהוֹ / קוֹצוֹ שֶׁל יוֹד". יל"ג בחר בקוץ שעל גבי האות כדי להזהיר ולהזכיר כי בגלל "מסמר קטן", המתנוסס בראשה של האות הקטנה שבאותיות האלף-בית, יכול בית גדול ומפואר להיחרב ("קוצו של יוד" וב"אשקא דריספק", חורבן בית המשפחה וחורבן הבית הלאומי כרוכים זה בזה). אלתרמן מרחיק לכת מיל"ג, ומספר את סיפורו של סימן ניקוד זעיר שמקומו בתחתית השורה - יצור קל ונקלה, שנדרש לשאוב מקרבו כוחות איתנים כדי להעפיל אל ראש האות נ"ו, הזקופה כמצוק תלול. את המושג הדקדוקי "קמץ קטן" הסב

אלתרמן למושג המקורי "חיריק קטן".

מעניין לגלות, שבהגיע החיריק "הקטן" למעלת שורוק, הוא קורא לחבריו להתבונן בו ובהישגיו: "עורו, עורו! / שורו! שורו! שורו! שורו!", וחבריו שנעורו מקריאתו "תָּהָה תָּהוּ", "בָּהָה בָּהוּ", תָּמָהוּ ואמרו "א-הו" (כל המילים מסתיימות בתנועת [U]), הלא היא תנועת השורוק המתנוססת באמצע הן'ו התלול). לעומת זאת, כשהוא התנוסס על ראש ההר, חבריו שנעורו "תָּהוּ תָּהָה", בָּהוּ בָּהָה" ואמרו על החיריק המתנוסס בגובהו "א-הו!" (כל המילים מסתיימות בתנועת [O]), הלא היא תנועת החולם המתנוססת בראש הן'ו התלול). דמיונם של תה"ה ובה"ה ל"תהו ובהו" מסיפור הבריאה מלמד על מעמדן החשוב של האותיות באגדה ובתורת הסוד. כבר ראינו בפרק הקודם כי לפי ספר יצירה נברא העולם באותיות, ולפי התנ"ך - בדבר ה'; כלומר, המילה קדמה לבריאה, והאמנות קודמת לטבע. אזכורו המרומז של סיפור בראשית בא לומר בהקשר זה, שאם נברא העולם מאותיות, הרי שעולם ומלואו תלויים בכל סימן וסימן, אפילו הוא חיריק זעיר.

קדמו לאלתרמן במטפוריקה מתחומי סימני הניקוד ביאליק ושלונסקי, שכתבו שירי אותיות וכן שירים וסיפורים על התנועות ועל סימני הניקוד. כך כתב ביאליק, דרך משל, ב"מאחורי הגדר", שעה שתיאר כלב הנובח "בְּקִמָּץ ולא בַּפֶּתַח, וכלב שנביחתו קמוצה - הזאב טוב ממנו [...] מסתתר במלונתו [...] ופתאום: חֶטֶף!". ולעומת שקוריפין, הברדלס הדורסני, שנביחתו ה"קמוצה" רתחנית ואימתנית, היא תיאור את כלבו הקטן והעדין של נח, הדומה יותר לכבש מאשר לכלב, כברייה שעיניה הזעירות וקצה חוטמה הקטן "מנצנצים מתוך הלובן כשלוש טיפין שחורות של סגול". מטפוריקה זו שמתחום סימני הניקוד השתכללה בשיר הילדים הקונדסי "מעשה ילדות", שבו הדלי חורק ושורק על פי הבאר, ומשמיע צלילי "שיריק-חיריק", שהם גם חיקוי צלילי החריקה והשריקה של הדלי הריק, וגם רמז לתנועות השורוק והחיריק בקדוק. ובמאמר מוסגר: צלילי "שיריק-חיריק", שמשמיע הדלי בשיר הילדים של ביאליק, מעלים על הדעת את הפסוק המקראי: "פצו עליך פיהם [...] שרקו ויחרקו שן" (איכה ב, טז), ובו נזכרים ברצף השורשים שר"ק וחר"ק שמהם נגזרו ה"שורוק" וה"חיריק".

בספרו לילדים עלילות מיקי מהו הרבה שלונסקי לעשות שימוש בסימני הניקוד כב"אבזרי" במה לתיאור המציאות החוץ ספרותית. כך, למשל, מתואר מיקי-מוק: "שְׁתֵּי עֵינָיִם לוֹ - סוּגְרִים, / נְחִירִים - בְּגֵרִשִׁים, / וְשִׁפְתַּיִם - כְּשָׂא-

נע. // מִשְׁקְלוֹ הוּא רַבֵּעַ אוֹנָצִי. / וְכִמּוֹ חִירִיק הוּא רָזָה... / אַךְ מִפְּלִיא הוּא קוֹנָצִים-
 מוֹנָצִים, / שְׁמִיּוֹם קֹנָצָנּוּ קוֹנָצִים / לֹא קֹנָצֵץ עוֹד קוֹנֵץ כְּזֶה!" (שם, עמ' 45). כך
 מתואר גם ילד חצוף, המכעיס את הוריו ומוריו, וצועק "להכעיס", כי קמץ-אלף
 - אינו "א": "קֶמֶץ-אֶלֶף - כָּלֵל לֹא 'א' הוּא/ פֶּתַח-בֵּית - אֵינְנוּ 'ב'! / הַגְּדוּלִים
 דְּבָרֵי שְׁמֵעוּ/ וְאָמְרוּ: 'חֲצִפָּה רַבָּה'!" (שם, עמ' 40). בפרק הרביעי מלמד המספר
 את ידידיו פרק ב"חכמת הפרצוף" - כיצד לצייר דמות על פי הדקדוק: "חִירִיק/
 חִירִיק/ נוֹ פֶּתוּחַ/ מִרְכָּאוֹת/ וְסִיר נְפוּחַ/ סֶמֶךְ סֶמֶךְ/ קוֹ פְּפוּף/ וְהָרִי לָכֶם/ פְּרָצוּף!"
 (שם, עמ' 50).

יצירות אלה ואחרות לקח כפול ומכופל להן. ראשית, הן מראות שבשפה
 העברית גם סימן ניקוד קטן, קל שבקלים, הוא בעל חשיבות מרובה, וזאת בשל
 ריבוי משמעיו של השורש העברי, שבו תנועה קלה יכולה להבדיל בין "קדושה"
 ל"קדושה", או בין "שֶׁחַר" ל"שחור". שנית, עם ישראל בגולה לימד את בניו
 ב"חרר" לפי שיטת "קמץ אלף - א", ועשה את סימני הניקוד חלק בלתי-נפרד
 מלימוד התורה, ועל כן יש לעם זה עניין בכל קוץ וקוץ שבתורה (הסופרים
 הראשונים זכו לשמם על שום שָׁמְנוּ את אותיות התורה). יצירות אלה של
 ביאליק, שלונסקי ואלתרמן על סימני הניקוד מלמדות שעם ישראל בגולה נזקק
 למטפוריקה מתחומי הלמדנות ומעולם הספר כדי לומר דברי טעם על החיים,
 בניגוד למקובל אצל אומות העולם, שאצלן האמנות מחקה את החיים. אין זו
 מטפוריקה של אותיות בלבד, אלא אפילו של סימני ניקוד זעירים שבזעירים.
 בחיי עם ישראל, למרבה הצער, לעתים די בגורם זעיר כדי שיגרוור בעקבותיו
 טרגדיה רבת-ממדים. הפתגם העממי קובע: "הכול בגלל מסמר קטן", ויל"ג
 מתרגם זאת לקוץ שבראש האות הקטנה ביותר, לשני שעורים שיכולים להחריב
 בית בישראל, או ליתד של מרכבה שעלולה להחריב עיר שלמה ואפילו ממלכה
 שלמה.

כאמור, אלתרמן מרחיק לכת מיל"ג, ומספר סיפור שלם על חיריק אחד
 זעיר וקל, ההופך עולמות כדי לשבור שיאים ולכבוש את פסגת ההר. האם
 הישגיו הם "נס" או "ניצחון"?⁸ בחייו של עם ישראל, גם הציפייה למיני נסים
 התלויים בשערה היא למרבה הצער מציאות ראלית (חיים שבהם הנס הוא
 חלק מהמציאות הפשוטה מציגים לנגד עינינו אוקסימורון אלטרמני טיפוסי!).
 אלמלא ה"נס" הפוקד את ההיסטוריה הלאומית מפעם לפעם היו חייו של עם
 ישראל שרשרת אין-סופית של פגעים ומפגעים. בשל הכורח של עם קטן ושנוא

להצטיין ולהתבלט, הוא מגיע לא אחת להישגים אדירים. גם האסון וגם הששון פוקדים אפוא את "עם הַקֶּתֶב" (כפי שפינה ביאליק את עם ישראל ב"מתו מדבר" בעקבות מסורה ערבית) בשל גורם קל שבקלים, שצובר תאוצה ומתפתח לממדים אדירים.

גאווה וענווה

קטנותו של החיריק מלמדת על רגשי הנחיתות שלו ועל מעמדו הנחות בעיני הבריות, אך רגשי נחיתות אלה הופכים אצלו עד מהרה לרגשות עליונות, והענווה הופכת לגאווה. ההישג המדהים ממלא את לבו בשמחה, והוא מעיר את סובביו ומעורר אותם להתרשם מגודל כיבושיו: "עורו, עורו! / שורו! שורו! הַנְּי! שורו!", והנה דווקא עם כיבוש הפסגה, כשהכול מפצירים בו להישאר עליה לאור הזרקורים ולצילי "טקטוק" המצלמות, הוא בז להישג הנכבד שהושג בעמל רב, ומחליט לחזור אל המקום העמלני וההומה, שבו מתרחשים האירועים האמתיים. למעשה, הוא נרתע ממעמדו החדש במרומי ההר שראשו מגיע השמימה, ומבקש לרדת אל המישור ולהוסיף לעמול כחרק זעיר ופשוט, כאותה דבורה המכונה "פועלת", המוסיפה את טיפת הדבש העלומה שלה ל"כוורת" (החרק והחיריק שניהם קטנים ושורש אחד מאחדם).

בדברים אלה טמון רעיון אוניברסלי על מצבו הקיומי של "כל אדם" אל מול האין-סוף. מצד אחד, האדם אינו אלא פסיק, או חיריק, אל מול פני היקום (כזכור הפך קפקא את האדם לחרק העלול להימחץ בכל רגע תחת כל רגל). מצד שני, לעולם אין אדם, קטן ככל שיהא, נואש ממאמציו לרסן את איתני הטבע ולקרוא להם תיגר: הוא מקים גשרים, כורה מנהרות, כובש פסגות הרים וטס אל החלל החיצון. מחד גיסא, "אפסות האדם", ומאידך גיסא, האדם כ"נזר הבריאה" (כמאמר בעל התהלים: "מה אנוש כי תזכרנו וכן אדם כי תפקדנו. ותחסרהו מעט מאלהים וכבוד והדר תעטרהו"; ח, ה-ו) לולא שאפתנותו של האדם, הייתה האנושות דורכת במקומה ומדשדשת במי אפסיים.

זהו אפוא שיר על טיפוסו של האדם במעלה הר הקדמה למען רווחתו ולתפארת האנושות. ואולם, בטיפוס אל הפסגה הנושקת בשמים יש גם מן ה"היברי", מן הרצון להגיע למעלת בורא עולם. על כן נרמז כאן סיפורם של בוני מגדל בבל, ששילמו על חטא גאוותם ("הוא אָמר: הַשּׁוּרוֹת בְּשָׁמַיִם רָאשָׁן...").⁹ לפיכך מוריד אלתרמן את "גיבורנו" מראש ההר, כדי שלא יוסיף

להעפיל על הרים רמים וישבור את מפרקתו כאותם overreachers מן המיתוס וההיסטוריה שלא ידעו גבולות מהם.¹⁰ במאמרו "בין ספרה לסיפור", אחרית דבר למחזהו משפט פיתגורס, טען אלתרמן כי הקדמה נבלמת מפעם לפעם על ידי כוחה של ה"סטיכיה", המסיגה אותה לאחור:

מה מקומו של כוח זה בתוך היקום הצח, הסדור לפי חוקי היגיון תקיפים וצלולים? כוח זה אינו מקבל לא מכות של עקרונות מוסר ולא הסבר של חוק טבע. אם הוא חוק, הרי הוא חוק אשר רק טירופו הוא הגיוני, ואם הוא חשבון הריהו חשבון של מכונה שיצאה מדעתה. זהו חוק הבז לכל חוקות שבעולם ולכל הסבר שבעולם.¹¹

באחד מרברדיו, סיפורו של החיריק המטפס אל ראש ההר הוא משל קיומי על מצבו של האדם באשר הוא. האדם - "כל אדם" - מטפס כמו סזיפוס במעלה ההר, נהנה לרגע קט מן ההישג שהשיג, ומיד הופך הישג זה למובן מאליו, וכבר הוא בטל ומבוטל, מפנה מקומו להישגים נכבדים וחשובים יותר, ומוריד את האדם אל תחתית ההר. כבר באמצע הדרך נאמר על החיריק כי "פְּבָר פְּחוּ אָפֶס", ועם זאת הוא שש על עצם ההישג, כאילו הכריז בגאווה "אני ואפסי עוד". אולם, בהגיעו אל הפסגה בטל הישגו הקודם והיה כלא היה, שהרי עתה מעניין אותו ההישג הבא שצפוי לו או לבאים אחריו. בהקשר זה, טען ביאליק במסתו "יוצר הנוסח" כי בעיניו חשובה המצאת המחט מהמצאת מכונת התפירה המשוכללת, שכן פריצת הדרך הראשונה היא הנחשבת לדעתו באמת ובתמים. עם זאת, במציאות המודרנית, כל הישג משכיח את קודמו, ואף מוציא אותו מן המחזור, ולכן הישגיו המרשימים של החיריק אינם אלא שלב בהתפתחות התרבות האנושית. ייזכר כי בשירו "רועת האווזים" (מתוך כוכבים בחוץ) תיאר אלתרמן את האנושות המטפסת אל פסגת הישגיה כ"עֵנֵק שְׁעִיר עוֹלָה פְּהָר נוֹהֵם מֵרֵב בְּדִידוֹת וְגִדְל".

לא רק למגלי עולם ולמטפסי הרים דרושים כוח רצון, התמדה, כישרון ותערובת של רגשות נחיתות ורגשות עליונות. כל אמן יוצר מתלבט בין היוהרה (ה"היִבְרִיס") הממלאת אותו למראה יצירה שהושלמה, כעין מיקרוקוסמוס של הבריאה כולה, לבין הענווה המזכירה לו שאין הוא אֵל או בן אֱלִים, כי אם בן-אנוש פשוט, שימיו כחציר וכחלום יעוף. גם אם קוראים לו "יוצר" ולמעשה ידיו "יצירה" (גם בלשונות העמים מכונה האמן "creator" ומעשה

ידיו ("creation"). עליו לזכור שאין הוא אלא בן-אדם, שמוצאו בטיפה סרוחה וסופו עפר. טיפת הדיו, ה"רֶבֶב-שֶׁבֶכְתָּב", ששמו "חיריק", הוא כאותה טיפת דיו, שעליה שר יל"ג את שירו הסטירי: "טיפה זו מה היא עליה?", בהתיכו למקשה אחת את בריאתה של היצירה הספרותית ואת בריאת האדם. צריך האדם, לא כל שכן האָמֵן, לראות את עצמו כ"נזר הבריאה", אך גם כמי שמוצאו בטיפה סרוחה, ולהתבונן בעולם בגאווה אך גם בענווה, כמי שיודע מאין הוא בא ולאן הוא הולך ולפני מי עתיד הוא לתת את הדין. ואף זאת: עליו לדעת בעצמו איך ומתי ראוי לו שיפרוש מן המרוץ, שאם לא ידע לפרוש בזמן - יחטפוהו המוות באמצע המרוץ וילמדו לקח.¹²

אלתרמן תרגם מחזות אחדים על "גיבורים" שהגיעו לגדולה, אך פרשו מן המרוץ והעדיפו חיים שקטים ופשוטים, הרחק מן ההמון הסואן (כדברי ביאליק בשיר "חווה, לֶךְ בְּרַח", שנזכר לעיל: "אַל נָוֵי אֲשׁוּב וְאַל עֲמָקוֹ/ וְאַכְרַת בְּרִית עִם שְׁקָמֵי יַעַר"). ב-1947 תרגם את מחזהו של ג'ימס ברי (Barrie) המשרת והלורד (*The Admirable Crichton*). ברי, הידוע כמחברו של פיטר פן, תיאר במחזה זה לורד בעל השקפה שוויונית מתקדמת, המשתית את אחוזתו על ערכים דמוקרטיים, אך דווקא משרתיו מגלים שמרנות יתרה ודבקים בערכיה של החברה ההייררכית. ספינתם היוצאת למסע ימי נטרפת בים, ונוסעיה נסחפים לחופו של אי בודד. בימי שהותם שם הופך המשרת למושל האי בזכות תושייתו הרבה, ואפילו בתו של הלורד מבקשת להינשא לו (בעוד המשרת נושא עיניו אל משרתת "כערכו"). משנגאלים אנשי הספינה הטרופה וחוזרים לאנגליה ולחיי האחוזה, חוזר המשרת למשרתו הישנה, ואינו מספר לאיש על ימי גדולתו באי. במילים אחרות, באי השומם והפראי רק תכונותיו המולדות של האדם נחשבות, והן שמעלות את המשרת למעלת מושל, אך אנגליה מחזירה אותו למעמדו ה"טבעי", שבתחתית הסולם החברתי. למרבה האירוניה, המשרת אוהב את מעמדו ה"טבעי" יותר מאשר את ימי גדולתו, והשקפתו החברתית מבטאת את השקפת עולמו האריסטוקרטית של המחבר, המועיד לכל אחד את התפקיד שלתוכו נולד.

מעניין להיווכח כי גם שלמי הסנדלר, גיבור מחזהו של גרונימן שאלתרמן תרגמו לעברית והוסיף לו פזמונים מקוריים, מגלה שביעות רצון ממעמדו ה"טבעי" שבתחתית הסולם החברתי. בסוף המחזה שלמי חוזר אל כלי אומנותו ואל אשתו הפשוטה, ומלמד זכות על חיי העמל הפשוטים, הרחוקים מן הזוהר

של חיי הארמון:

כֹּן, הַפְּלִים מְצֵאתִי שְׁנַפְשֵׁי בָּם קֶצֶה,
וּבְרֵאוֹתַי אוֹתָם - כְּשֵׁם שְׁאֲנִי חַי! -
שְׂמַחַת הַעֲבוּדָה עָלַי פִּתְאֹם קִפְצָה,
הַסְּנֵדְלוֹת עֶכְשָׁו כְּאֵשׁ בְּעִצְמוֹתַי!
מֵה טוֹב וּמֵה נְעִים לְדַפֵּק מִסְמֵר דְּקָדֵק,
רִצְעַת הַסִּילְיָה אַף לְהִשְׁחִיל הַחוּט.
סְנֵדְלָר הַגּוֹן יְכוּל לְמַלֵּךְ בְּשַׁעַת הַדְּחָק,
אֶךְ הַמְּלָכִים פְּסוּלִים מֵרֵאשׁ לְסְנֵדְלוֹת.

בראש ההיררכיה של כל רפובליקה, וזו הספרותית בפרט, עומדים - כך רומז אלתרמן (מחברם של הפזמונים המשולבים במחזה זה) באירוניה גלויה - אנשים בלתי-יצירתיים (כבמשל יותם על האטד הקוצני שביקש לעצמו מלוכה); אנשים שמלאכתם אינה דורשת כל הכשרה וכישרון, אך הכול סרים למרותם ומעמידים לרשותם את שירותיהם. עבודתו של כל אימן פשוט, ולו יהא זה סנדלר או רצען, תובעת ידע וניסיון רבים יותר. ואולם, מנעמי השלטון אינם פיצוי הולם על הרפש והסיאוב, מנת חלקם של המדינאים. לפיכך, לא אחת משתוקקים אלה שהגיעו לגדולה לחזור למקורם, ונוטשים את מטה ההנהגה לטובת מטה הרועים. לא אחת הכריזו עבד שנשלח לחופשי "אהבתי את אדוני", מתוך העדפת החיים הסדורים והממושעמים ש"מבית" על החופש הפרוץ והכאוטי, המצפה לו "בחוץ", ולא אחת הודה מנהיג דגול שנקעה נפשו מן השלטון ו"מנעמיו" וביקש לחזור לאוהל הרל. הנה, אנשים כרוגמת בן-גוריון, שהגיעו אל הפסגה, נטשוה לטובת חיים פשוטים, הרחק מהגה ההנהגה ומתככי השלטון.

עולים על הדעת גם דברי ברזלי לדוד המלך בפואמה המקראית של יל"ג "דוד וברזלי", שבו מזמין דוד את רועה הצאן הזקן לבוא אתו לארמונו, אך ברזלי מסרב, ורומז למלך כי "טוב ארחת ירק ואהבה שם משור אבוס ושנאה-בו" (משלי טו, יז): "וְאֲנִי לֹא אֶחְפֹּץ הוֹד, לֹא שׂוֹד וְנִפְגַּע, / לֹא אוֹכֵל עוֹד שֵׂאת הַשֵּׂאת גַּם הַשֶּׁבֶר: / הֲלֹא טוֹב מִסְכְּנוֹת וּמְנוּחָה רַגַע / מֵאוֹצְרוֹת עִם צְרוֹת מִכָּל עֵבֶר. // כֹּה דַבֵּר, וּבֶן-יִשְׂרָאֵל עָנָהוּ, / כִּי יָדַע כִּי כֵן וּדְבָרָיו צְדָקוּ. / לוֹ רַבִּים בְּהֵמוֹן אוֹתָם שָׁמְעוּ / וּבְלִבָּם לְעַד מִי יִתֵּן יַחְקוּ: // 'כִּי יִתְרוֹן לְאָכָר עֵבֶד שְׂדָהוּ / מִנְּסִיכֵי אֲדָם מַעֲשֵׂי יִרֵי הַקֶּרֶת, / כִּי יִתְרוֹן לְמַעֲוָנוּ מַעֲשֵׂה יְדָהוּ / מִבֵּית חֶסֶן רָב מִבְּנֵי תַפְאֶרֶת'."

ואולם, שוב ושוב שובר השיר שלפנינו את שגרת המוסכמות, ומסכל את כל ציפיות הקורא: אם שיווה הקורא בלבו כי החיריק מאס בפסגה כדי להתרחק מהגה ההנהגה ולגדל ערוגות כרוב או דלעת, הרחק מן ההמון הסואן, כביצירות רומנטיות רבות, הרי ש"גיבורנו" מכחיש זאת מכול וכול. הוא מבקש לרדת מראש ההר אל מישור החוף ואל גליו, ולהימנות עם מנווטי הספינה, עם היושבים ליד הגה המדינה והחברה. אך אין הוא רוצה להיות רב חובל, אלא אחד מאותם ספנים פשוטים: לרדת אל "מְקוֹם הַתְּנוּעוֹת הַגְּדוֹלוֹת - / וְקִטְנוֹת, הַנוֹשְׂאוֹת אֶת הַקֶּתֶב בְּגָלִים/ וְטוֹרְחוֹת לְעוֹרֵר וּלְהַנִּיעַ כָּל אוֹת/ וּלְהַעִיר וּלְכַוֵּן אֶת הַגִּי הַמְּלִים". נכון שמדובר כאן על "הגה" שמתחומי הלשון, אך אין להתעלם מן ההוראה של מילה זו שמתחומי הספנות, הנהיגה וההנהגה המדינית. אכן, אלתרמן ביקש להימצא במקום שבו ניתן היה לו להשפיע על חיי הציבור ולנסוך בהם משמעות וערך - לא כמצביא וכמדינאי, כי אם כאיש רוח המסייע למנהיג לראות את בעיות השעה בזווית ראייה רחבה: כנתן החכם שעורר מחשבות בלב דוד המלך.¹³

תקדימים מן העבר

בבואו למתוח קו של אנלוגיה בין גיבור המעשייה שלו לבין דמויות מן המיתוס וההיסטוריה, נזכר אלתרמן בעיקר בשתי דמויות שעברו מסכת קשה של השפלה, אך אחריתם שגתה עד למאוד (שתי דמויות שמסכת חייהם התלכדה בנצרות והייתה נושא למחזות "פֶּסְיוֹן" מיוסרים). מחד גיסא, עולה כאן מבין השיטין דמותו רבת הסבל של איוב, שרעיו בגדו בו, אך בסופו של דבר הוא נתברך בשבעה בנים, בשלוש בנות יפות תואר, ברכוש ובכבוד. מאידך גיסא, עולה כאן במרומז גם דמותו של ישו, שבני עמו התעללו בו, אך התעללות זו השיגה את ההפך מן המצופה, פרסמה את שמו בעולם כולו ורוממה אותו למעלת משיח. ייסורי איוב וייסורי ישו נרמזים כאן במישרין ובדרכי עקיפין נסתרות.

סיפור איוב נרמז כאן מתוך סדרה ארוכה של שברי פסוקים, היוצרת מרקם צפוף של צירופים אלוסיביים רבי השלכות. ריבוי הרמיזות המיקרו-טקסטואליות לספר איוב אינו צריך לטשטש ולהעלים את העובדה, שנוסחת המבנה הכולל של ספר זה - סיפורו של גיבור שירד לשאול תחתיות ועלה משם מזוכך ומבורך משהיה ("וה' ברך את-אחרית איוב מראשתו"; איוב מב,

יב) - היא גם הנוסחה של סיפור החיריק. לפנינו סיפורו של יצור שגורלו לגלג אותו אל תחתית השורה, שסבל מבגידת חבריו, אך בסופו של דבר הצליח להגיע לשיאים ואף לבזוז להם. תיאורו של החיריק כמי ש"רוחו שָׁאָפָה רָמִים" מזכירה את "ושאף צמים חילם" (איוב ה, ה). דברי ההתנצלות של החיריק "וְאֲנִי מֶה פְּחִי?" מבוססים על דברי איוב "מה-פְּחִי כִי אֲיַחֵל" (איוב ו, יא), ודברי ההצטנעות שלו "פֶּה אֶשְׁקֵט וְאֵיֶשֶׁן" מבוססים גם הם על דברי איוב "כי-עתה שכבתי ואשקוט" (איוב ג, יג). קריאת החיריק מן הגבהים "שׁוּרוּ! שׁוּרוּ!" מזכירה את דבר ה' לאיוב "ושור שחקים גבהו ממך" (איוב לה, ה), וההתגלות "מִתּוֹךְ מְפֹלֶשׁ-עֵב" מזכירה את דברי האל לאיוב: "התדע על מפלשי עב" (איוב לז, טז). תיאור האות ו"ו ש"רָאֵשָׁה בְּעֵב" מזכיר את דברי צופר הנעמת: "אם-יעלה לשמים שיאו וראשו לעב יגיע" (איוב כ, ו). בגידת הרעים, ההתיישרות, תחושת אפסותו של האדם מול איתני הטבע לעומת יכולתו להתמודד עם ההשגחה העליונה, לגבור ולהתגבר - מוטיבים אלה ואחרים עשו את סיפורו של איוב לסיפור תשתית מתאים מאין כמוהו לסיפורו של "גיבורנו", שהגורל בעט בו ברגל גאווה.

סיפורו של ישו עולה כאן מן השורות ו"פְּעָמַיִם, / בְּטַפְסוֹ / נִתְרַחֵשׁ לוֹ / נֶס / בְּעֵבְרוֹ בְּמִשְׁעוֹל עֶקְלָקֶל וְצָר". נרמז כאן ספרו של א"א קבק במשעול הצר (תרצ"ז) על דמותו של ישו כיהודי שמרד במוסכמות החברה. מעשי הנסים והמשעול הצר, הנזכרים כאן במפורש, בהצטרפם לאפיתט "קֵט פְּגָרָגָר" (המזכיר את משל הגרגיר שבברית החדשה, לוקס ח, ה-ח) עשויים לצבוע את דברי החיריק מראש ההר בצבעי דרשת ישו מן ההר. גם המילים "מַעֲשֵׂה שֵׁטָן" מתאימות לאיוב ולישו גם יחד, והעלייה לקראת ראש צוק מחוטב כמו כס יש בה כדי לרמז להכנות למלכות השמים. אף בירידתו מן המרומים אל פשוטי העם - אל הדייגים ושאר אנשים שמן הדיוטה התחתונה - יש מעקרונות המוסר הנוצרי. ניתן לומר כי "מעשה בחיריק קטן" הוא סיפור מעודד ומדכא בעת ובעונה אחת: מעודד - כי ניתן להסיק ממנו כי לרוח האדם אין גבולות, וגם אדם קטן ומזולזל יכול להגיע להישגים חובקי זרועות עולם; מדכא - משום שבהגיע האדם אל ההישג, אין ההישג נחשב בעיניו ובנקל יגיע למסקנתו של קוהלת כי "הַבַּל הַבָּלִים" ויבקש לחזור אל בקתות הדייגים ואל אוהלי הרועים.

מובן, היו לו לאלתרמן גם דוגמאות מתוך ההיסטוריה של דמויות שמאסו בכס השלטון והעדיפו את אוהל הרועים על מנעמי הארמון, ואת השולמית על

שלומית המחוללת בצעיפיה.¹⁴ בהקשר זה בולטת דמותו של הקיסר הרומי דיוקְלֵטְיוֹס, שבא מן הדיוטה התחתונה, עלה מעלה מעלה והשיג שלום קבע, לאחר עשרות שנים של מרידות חוזרות ונשנות. בחמישים השנים שקדמו לשלטונו נתחלפו כעשרים קיסרים, שכולם נרצחו, הופלו מכיסאותיהם או נפלו בקרב, ואילו הוא השכיל להחזיק ברסן השלטון למעלה מעשרים שנה, בנה מרחצאות מפוארים וקרקסאות אדירים, ולבסוף פרש מן הכס מרצונו. כשהציעו לו לחזור ולתפוס את השלטון, ענה למשחרים לפתחו: "אילו ראיתם את הירקות שאני מגדל בגני, לא הייתם מציעים לי כדבר הזה". במציאות הלוקלית והאקטואלית, התנוססה כמובן ברמה הדוגמה האישית של בן-גוריון נמוך הקומה (שפונה "בי ג'י" בשני סימני חיריק),¹⁵ שגם השכיל להגיע לפסגה שאליה שאף, אך גם ידע לנטוש בזמן את מעמדו הרם ולרדת לנגב, לקיבוץ שדה-בוקר, לחיות בו כאחד העם בין אותם צעירים אידאליסטיים, שהוא עצמו שָׁלָחם להפריח את השממה.

כבר בשירו המוקדם "יתד" (שמופיע במחברת שיריו של אלתרמן מצרפת בשם "מערת התאומים"), מופיע הרעיון שמאבקו של האדם ודרך חייו חשובים אפילו מן ההישג עצמו. חמדן, גיבורו של שיר זה, יוצא למסע ממושך ומסוכן (quest) במעבה האדמה, מסע שעתידי להובילו אל האושר הגדול ביותר ואל הטרגדיה הגדולה ביותר – אל מותו. בשירי אלתרמן הייעוד איננו משימה שניתן להשלימה, כי אם דרך נפתלת שלעולם אי-אפשר להגיע אל סופה, ושסוף זה אינו אלא המוות; ההליכה בדרך הגדולה היא דרך חיים, ולא אירוע חד-פעמי; אמן האמת אינו אלא הַלֵךְ החייב ללכת בדרך לאין קץ, למות ולהוסיף ללכת; הַלֵךְ זה לעולם לא ישכב בניחותא על יצועו ויקפא על שמריו; הוא יוותר מתוך בחירה על אותה "נחת" בורגנית שמקורה בנישואי תועלת ובצבירת דינרים, רק כדי שיוכל לזכות באותו גמול אחד ומיוחד שתפיסת העולם הבורגנית לא תוכל להבינו לעולם: שיש ערכים שלמענם ראוי וכדאי להקריב את החיים הנוחים, ואפילו את החיים עצמם. מעניין גללות כי שירו הגנוז של אלתרמן הוכתר בתת-הכותרת "מְסוּרָה ערבית", ואילו כאן נאמר על המאורע כי לפעמים "מְסָפֵר הוא כְּמִין מְסוּרָה...". (תוך הכלאה בין מסורת סיפורית הנמסרת בעל פה מדור לדור לבין מערכת הכללים לנוסחם של ספרי המקרא, לכתיתם ולדקדוקם, שהרי גיבור ה"אָפּוּס" שלפנינו אינו אלא סימן ניקוד אפסי).

ככל העמים

סיפור העפלתו של החיריק הקטן לפסגת ההר הוא סיפור שניתן כמובן לפרשו במעגלי השתמעות הולכים וגדלים, למן סיפורו הפרטי של נתן אלתרמן, הנער כבד הפה והביישן שהיה ל"משורר לאומי", ועד לסיפורו של "כל אדם" המעפיל כסיוזיפוס המיתולוגי במעלה ההר, אל פסגת הישגי הקדמה האנושית. בין המעגל האישי למעגל האוניברסלי ניתן לאתר גם את המעגל הלאומי, המתרקם לו כחשאי וככלי משים בין השיטין.

ב-1957 ראה אור הספר עיר היונה, שבחן את האתוס של המדינה הצעירה, וזכה לתואר "אפוס לאומי" (תואר כבוד בעיני בני ה"יישוב" ותואר מפוקפק בעיני בני "דור המדינה"), וב-1958 ראה אור ספר התבה המזמרת, שיצק רעיונות דומים בכלים המתאימים לילדים. מעשה בחיריק קטן, המשולב בקובץ זה, הוא סיפורו של חיריק "ביישן" ו"עקשן" כאחד, שכמוהו כעם שעליו נאמר כי הוא "קשה עורף" (שמות לב, ט; לג, ג-ה; לד, ט ועוד) ושכניו "ביישנים" המה.¹⁶

בעיר היונה הסביר אלתרמן, כי עם ישראל מעולם לא ביקש להתנצח עם חורפיו, אך משנכפתה עליו ההתנצחות, הוא ביקש לצאת ממנה וידו על העליונה (ב"שיר צלמי פנים" כתב: "צַנִּים/ הִיָּה לְכַמְרֵיהֶם. אֵלֵי נְצוּחַ/ עֲמָם לֹא שָׁשׁ, אָךְ עַל פְּרוֹחַ בְּצַר/ הִיָּה בְּלֹאט מְשִׁיב חוֹרְפֵי דָבָר").¹⁷ כמו העם בימי גלותו, ששמע את חרפתו ואת דברי החרפות והנאצות שנאמרו ונכתבו עליו, גם "גיבורנו" החיריק שומע בהיסח הדעת כי אין הוא נחשב בעיני הבריות אפילו כ"קצה קוצו שֶׁל יוֹד" (כאמור, ניקד יל"ג "יוד" כדי לרמוז למר גורלו של היהודי). לפיכך, הוא מחליט לחרף את נפשו, ולהשיב לחורפיו כגמולם: הוא לוקח את ציודו - מקל וחגור - ויוצא כמו "היהודי הנודד" הטיפוסי, בעל התרמיל והמקל, לנודדיו ולמשימותיו ההרואיות (אפילו המילה "להכעיס", שהיא הבראיזם שנתגלגל לידידיו וחזר ממנה אל העברית, אופיינית לעם ישראל קשה העורף).

כל הישג והישג של "גיבורנו" החיריק מוכתר במילים "וְהַבְּקָר הַהוּא בְּתוֹלְדוֹת הַהֶתֶבֶת/ הִיָּה בְּקָר גְּדוֹל",¹⁸ להזכירנו כי "עם הַהֶתֶבֶת" הוא שנתן לאנושות את התורה, את אמונת הייחוד ואת עקרונות המוסר המופשטים. על חובה של האנושות לעם ישראל כתב אלתרמן ב"שיר צלמי פנים" (משירי עיר היונה) את השורות הבאות:

כָּתְבוּ עָלָיו שֵׁטְנָה לְהַחְרִימוּ
אֶךְ בְּכַתְבְּכֶם נִשְׁקַף כְּתָבוֹ רְבוּעַ.
יְמֵי מוֹעֲדֵיהֶם הָיוּ אֵי־דָיו,
אֶךְ נִתְקְנוּ בְּצֶלֶם מוֹעֲדָיו.

עַתָּה כִּי הָיוּ הַמּוֹנִיָּהִם עוֹלָיִם,
לְקוֹל פְּעֻמוֹנָם, מְעִיר וַיֵּעַר [...] .
הָיָה כְּגוֹר מְלָכּוֹ, מְזֻמּוֹר תְּהֵלִים,
רִנַּת כְּהֻנָּהִים בְּרֵאשׁ עִם בְּעַר,
וּבְעוֹד אֲשֶׁם שׁוֹרְפָה אוֹתוֹ לְשִׁיר
גַּם הוּא גַם הֵם זְמָרוֹ תְּהֵלוֹת דָּוִד.

משמע, עם ישראל הוא שנתן לעולם את אותיות הכתב ואת אמונת הייחוד (תרבות המערב אף אימצה כידוע את המושג *alphabet*, שמקורו כמוכן בכתב העברי, או ליתר דיוק, בכתב הפיניקי שממנו שאבה גם העברית, כשם נרדף לכל מערכת אותיות באשר היא). למרות חובו ליהודי ולתרבותו, העולם גומל לו ברעה תחת טובה, ומתנכל לו ללא הרף. ימי מועדיהן של אומות העולם, שנתקנו בצלם מועדיו של עם ישראל, הופכים לו את החג לחגא. כך, למשל, חג הפסחא, שנתקן בצלמו של חג הפסח, היה בכל הדורות מועד מועדף לעלילות דם ולגירושים. לא במקרה השתמש כאן אלתרמן במילה הדו-משמעית "אידין" (המילה "אייד", שפירושה 'אסון', משמשת גם כינוי לחג של נְכָרִים).¹⁹ מזמורי תהלים, שאותם חיבר "נעים זמירות ישראל" ("תְּהֵלוֹת דָּוִד") ותורגמו לשבעים שפה ושפה, מושרים היו בפי כמרים קנאים, שהעלו יהודים על המוקד, בעוד שקרבנותיהם אלה ממלמלים היו בלאט תפילות ופרקי תהלים.

תחילה אמר החיריק הביישן ושפל הרוח בלבו: "הַשׁוֹרוֹת - בְּשָׂמִים רֵאשָׁן". הוא החליט להסתפק בפינתו הצרה שבקרן אפלה, וויתר על הגבהים ועל אוויר הפסגות. כפי שראינו בפרק הקודם, על קטנותו של היהודי השחוח והסגפני, הבוחר להתנזר מהנאות העולם הזה ומצטנע בפינתו, כתב ביאליק בפרק "אלף בית ומה שבין השיטין" שבסיפורו "ספיח": "הלמד הולכת קוממיות בגרון נטוי ובראש זקוף, כאומרת: ראינה, משכמי ומעלה גבוהה אני מכולכן. בינתיים מזדקד ובא היודן, ברייה קטנה זו, שאין לה כל דמות בעיני ואין לה

על מה שתסמוך, ואף-על-פי-כן אני מחבבה יותר מכולן. תמיד היא נראית כצפה באוויר או כאילו היא נמשכת אגב גרר - ולבי לבי לה. ירא וחרד אני, שלא תאבד בקטנותה בין חברותיה ושלא תירמס ושלא תתמעך, חס ושלום, בין כולן". ליד הלמ"ד, המהלכת ומעכסת כאותן אריסטוקרטיות מבנות הגויים ההולכות "נטויות גרון ומשקרות עיניים הלוך וטפוף" (ישעיהו ג, טז), מזדקק ה"יר"ד הצף באוויר, מאין לו מעמד רגליים על השורה, ומאין לו אדמה שעליה יוכל להציג את כף רגלו. על הלמדן היהודי הסגפני, המצטנע בפניתו ומדקיע בה לגבהים כל ישוערו, כתב ביאליק ב"המתמיד", ורישומה של פואמה זו על הנער היהודי השאפתן, מבני עניים, המבקש להגיע לכתר התורה, ניכר בשיר הילדים שלפנינו על כל צעד ושעל.²⁰

קטנותו של היהודי הרך והנדכה, בן לעם קטן ונרדף, מחייבת אותו ללא הרף להוכיח את עצמו ולהצטיין. גם הישגיו המצויינים של "גיבורנו" החיריק הושגו כזכור בגלל אותם דברי לעז ודיבה מרושעים שהושמעו נגדו. נחיתותו בין אומות העולם הייתה עבורו מנוף להישגים אדירים (ויעיד מספרם של היהודים בין מקבלי פרס נובל); רגישותו למעשי עוול גרמה להיותו גורם מתסיס בכל מהפכה שחרתה על דגלה ערכי חופש ושיוויון, וכדברי אלתרמן ב"שיר צלמי פנים": "חָקוּ הָיָה לְחַקוֹתֵם יְסוּד / וּבְכַף מְאֻזְנֵי שְׁקָלוֹ שָׁכַר וְעֵנֶשׁ / פְּסוּקֵי נְשָׂאוֹ עַל הַגְּלִיָּהּ בִּיקוּד - / פְּלִגּוֹת-דָּתָם וְלֵעַת קְרִבּוֹת הַחֶפֶשׁ / עַל מְתָרְסִים". בשל מאמציו של היהודי להוכיח את עצמו בכל מחיר, הלך ונתעשר העולם. דווקא היהודי, שפוחו דל ורכושו מצער, תרם לעולם תרומה נכבדה שאין שיעור להיקפה, וכדברי המשורר בהקשר אחר, בשירו "פגישה לאין קץ" ("אַלְהֵי צְנִי שֵׁאת לְעוֹלָלֶיךָ, / מְעַנֵּי הָרֵב, שְׁקָדִים וְצַמּוּקִים"). "גיבורנו", שהעפיל לראש ההר, וחרת פרק מפואר "בְּתוֹלְדוֹת הַכֶּתֶב", כמוהו כ"עם הכתב" שהעשיר את האנושות, אף ראה בכך "תעודה" (יעד וייעוד).

המילים "בְּעֵבְרוֹ בְּמִשְׁעוֹל עֶקְלָקֵל וְצָר", שקודם ראינו בהם רמז לספרו של א"א קבק במשעול הצר, המספר את קורותיו של ישו כיהודי, מזכירות גם את סיפורו של בלעם, שביקש לקלל את ישראל וקללתו הפכה לברכה: "ויקם בלעם בבקר ויחבש את-אֶתְנּוֹ [...] ויתיצב מלאך ה' בְּדֶרֶךְ לִשְׁטָן לוֹ [...] ותט האתון מן-הדרך [...] ויעמד מלאך ה' במשעול הכרמים גדר מזה וגדר מזה" (במדבר כב, כא-כד). כזכור, תחת דברי אלה וקללה, שאותם נתכוון להשמיע, השמיע בלעם ברכת "מה-טבו אהליך יעקב משכנתיך ישראל" (במדבר כד, ה-ו), וזהו גם

גורלו של החיריק המושמץ שהפך לאדם מוערך ומבורך. אותה חברה שהוקיעה אותו והקיאה אותו מקרבה, חיפשה אחר כך את קרבתו וביקשה להתחמם כנגד אורו.

על מאבקו של החיריק להתגבר על איתני הטבע נאמר: "הוא שִׁנְפָּתֵל וַיִּוְכַל וַיִּגְיַע", והתיאור מזכיר כמובן את תיאורו של יעקב שנאבק עם המלאך ("כי שְׂרִיטָתָ עִם-אֱלֹהִים [...] ותוּכַל", בראשית לב, כט; "וַיִּשָּׂר אֶל-מֵלָאךְ וַיִּכַּל", הושע יב, ה). על עם ישראל, הביישן והעקשן כאחד, שחייו כופים עליו נפתולי אלוהים, כתב אלתרמן בשיר "י" של המחזור "שוק הפרות" בחגיגת קיץ:

הָעַם יִרְבֶּה, יִגְיַע
אֶל עַת שְׁלוֹם שְׁאִין בַּה פְּחַד,
וְאֵז, לְבַל יִשְׂכַח בֶּן מִי הוּא,
יָקוּם אַחֲרוֹן צָרְיוֹ בְּשַׁעַר:
מְלִילָה יַעֲמֹד אָבִיהוּ
לְהַאֲבֵק עִמוֹ עַד שַׁחַר.

בְּזֶה הַמְּקוֹם הַמִּיַּעַד
יִהְיוּ נִפְתָּלִים הַשָּׁנִים
עַד הַיּוֹתֵם לְגוֹף אַחַד,
חֲצִיזוֹ עֶפֶר, חֲצִיזוֹ שָׁמַיִם.

בשיר זה יעקב-ישראל הנאבק עם כוחות ממרום, עם מלאך ה' הנשלח להעמידו במבחן, כמוהו כישראל הצעירה הנאבקת על צלם דמותה, על דיוקנה התרבותי, בשעה שבה טרם קפאה הסטיכיה והעלייה ההמונית עדיין מזרימה לתוכה בכל יום סממנים חדשים, המשנים את צבעי הבליילה ואת טעמיה. "גיבורנו" החיריק, הנאבק עם איתני הטבע ויכול להם, מצליח להשיג את אשר גדולים ממנו לא השיגו. על הישגיו המופלאים של עם קטן ודל אמר ביאליק באחד מנאומו: "הארץ הזאת סגולה יתרה ניתנה לה: להפוך באחרית הימים גם את הקטנות לגדולות". מתוך קומץ רועים, נוקדים, בוקרים וכולסי שקמים - הוסיף ביאליק וטען - קמו אבות האומה ונביאיה, שנתנו לעולם את התשתית לתרבותו הדתית והמוסרית. תופעות שראשיתן מצערה, הפכו לימים לתופעות אדירות, חובקות זרועות עולם.²¹

והנה, דווקא כשהגיע החיריק אל הפסגה, כנציגו של עם שהיה שרוי בגבהיו של עולם הרוח ושימש אור לגויים, הוא העדיף לחזור ולהיות "ככל העמים". על תהליך הנורמליזציה שעבר על עם ישראל כתב אלתרמן דברים אמביוולנטיים. בניגוד לבן-גוריון ול"כנענים", שוללי הגלות ומבזיה, ובניגוד לעגנון והזו, שהוסיפו לכתוב על נופי הולדתם שבגולה, ביטא אלתרמן השקפה דואלית על דמות היהודי החדש שנתרקמה לנגד עיניו. הוא ביקש שלא לרומם את הגולה ולשוות לה תפארת מדומה, אך גם תהה אם בכואו להשליך את כל "כלי הגולה" כחפץ שאין חפץ בו, לא צריך היהודי לשמר פריטים אחדים מתוך תרמיל הנרדפים. כשוויתר היהודי על ריבונותו ועל כל "הָרִיב, הָרֵהָב וְהַיְרִי, שְׁלִמְדִינֹת הַחֶרֶב וְהַנְּזֹר", הוא הצטייד בכמה וכמה ערכים חלופיים, ורכש כמה תכונות ותווי היכר שסייעו לו לשרוד במשך הדורות. האם יהיה זה נכון להשליך כלאחר יד נכסים ותכונות כגון הלמדנות היהודית, הערנות החשדנית, וכגון המוסר שאינו שם פדות בין רשות הפרט לרשות הכלל? אלתרמן הצדיק אפוא את הפניית העורף לגלותיות ואת היווצרות מיתוס הגבורה, שבלעדיו אין אומה חדשה יכולה להשתית את קיומה בתוך סביבה עוינת, אך גם קרא ללא הרף לאוהזים ברסן השלטון לבל ייחפזו ולבל ישליכו בלהט העשייה אותם מאוצרות העבר הראויים לשימור.

משחזר החיריק למקומו שבתחתית השורה, אין תמה שהמעשייה מסתיימת בהימחות רושמו של הכיבוש המזהיר, שהבקיע "גיבורנו" בהחליטו לטפס אל מרומי הר נו. ההישג היה הישג לשעתו ולזמנו, ועם חלוף העתים לא תיוותר לו שארית וזכר ("וְכִיּוֹם אֵין סִמֵּן שְׂאֵי-אָז / עַד מַעַל לְשׁוֹרֵה בְּאֵ הַחִירִיק הָעֵז"). ובמאמר מוסגר: בשנות החמישים נכבשה כזכור פסגת האוורסט, ואפשר שאלתרמן היה נתון עדיין תחת הרושם הכיבוש הנועז, ביודעו היטב כי לימים יבואו כיבושים נועזים ומרשימים ממנו ויעמידוהו בקרן זווית אפלה. ובמישור הלוקלי, משהוחזר מדבר סיני שנכבש במבצע קדש, ראה אלתרמן איך עם רפה וקטן יכול לנצח ולהגיע להישגים מרשימים, אף לוותר עליהם בהרף עין וכלאחר יד.

מה יישאר ככלות הכול? רק הסיפור החרות בספר, או הנמסר כמסורת שבעל פה מדור לדור ("אֵךְ בְּלֵב אוֹתִיּוֹת עוֹד שְׁמוֹר הַמְּאָרֶע / וּפְעָמִים מְסַפֵּר הוּא פְּמִין מְסוֹרָה..."). למרבה הפרדוקס, דווקא האדם המשחק (ה-*homo ludens*), העוסק ב"שטותים" וב"רעות רוח", הוא האדם הרציני, שדבריו נחקקים לדורות, בהיות

קנייני החומר לקש שאש אחזה בו. ומיהו שיעיד נאמנה על עלילות החיריק ועל מעלליו? השורוק והחולם, שאינם אלא תצורות וגלגולים של החיריק עצמו ("חויץ מזה: גם השורוק וגם החולם/ מעידים ויעידו על כך עד עולם"). בשיר הפתיחה של כוכבים בחוץ העיד אלתרמן במשורר ההלך שני עדים אילמים - כבשה ואיילת - וכאן הוא מעיד בו שני עדים, המצויים בו בכוח. משמע, החיריק עצמו יגייס שני יסודות שיצאו ממנו (והמצויים בתוך אישיותו) כדי להעיד על הישגיו. ובמילים אחרות, האמן ואיש הרוח הוא שינציח את עלילותיו של האמן ואיש הרוח. זהו כוחו האמתי של החלש, של הסופר שאינו נמנה עם תקיפי החברה הנהנים ממנעמיהם של חיי שעה: היכולת לומר את המילה האחרונה, לחקוק אותה לדורות ואף לחתום כעד נאמן בשולי המגילה. זהו גם יתרונו של עם עולם, שראה כיצד נעקרו מוסדי ארץ ממקומם וגאוות עריצים הייתה כלא הייתה, והוא שנותר יחידי בעולם מכל העמים להעיד על תפארת העבר, וכדרך אגב - גם על חלקו הצנוע בהישגים אלה שהשיגה האנושות בדרך הילוכה.

הערות:

1. כמשורר ניאו-סימבוליסטי, הכיר בוודאי אלתרמן את שירתו ואת הגותו הפואטית של פול ורלן, שטען כי הניגון הוא יסוד מוסד בשירה, העולה בחשיבותו על כל רעיון ומוטיב. עצתו למשוררים הייתה: "De la musique avant toute chose". שיר הסתיו שלו, שתורגם על-ידי ז'בוטינסקי ("Les sanglots longs des violons de l'automne"), מדגים את עגמומיות הסתיו בעזרת תנועת [o] של המילה הצרפתית "automne". שירו של סימבוליסט אחר, ארתור רמבו, שכותרתו "התנועות" ("Voyelles") מדגים את הלוך הרוח שמשרה על הקורא כל תנועה ותנועה: תנועת [i], למשל, היא תנועת הצחוק ("rire") של שפתיים בצבע ארגמן. המשורר תיאופיל גוטייה, שכתב את המבוא לפרחי הרוע של בודלר, השווה באחד משיריו את הירח לנקודה הקטנה שבראש תנועת [i]. דומה שאלתרמן קיבל את הגרעין לשירו מן הסימבוליזם הצרפתי, שהרבה לדבר על חשיבותן של התנועות המניעות את השפה.
2. ברוך בן-יהודה, מורהו בגימנסיה הרצליה, העיד עליו בריאיון מיום 10.11.1972: "אילו אמרו אז, כשהייתי מורה שלו, כי נער זה סופו להיות משורר, יוצר דעת-קהל, איש המצפון הציבורי - לא הייתי מאמין". חברתו לספסל הלימודים, זהבה אילת, העידה עליו: "לא היה מעורה בכיתה, לא הרגשת בו משהו מיוחד, יוצא דופן. [...] נתן היה חייכן, אבל מאוד ביישן, נחבא אל הכלים ולא ידעתי שהוא כותב שירים" (ראו ספרו של מנחם דורמן, נתן אלתרמן: פרקי ביוגרפיה, תל-אביב 1991, עמ' 195, 198).
3. "הררי אלף" - כינוי להרים גבוהים (לפי "בהמות בהררי-אלף", תהלים נ, י) וכינוי מליצי להרי האלפים, על שום דמיון צלילים.

4. ראו אברהם בלבן, הכוכבים שנשארו בחוץ, תל-אביב תשמ"ב, עמ' 58-60.
5. ראו בפרקים "מריבת קיץ" - תשובת אלטרמן ל'כנענים" ו"חורף שירתו - תשובת אלטרמן לחורפיו", בספרי על עת ועל אתר (פואטיקה ופוליטיקה ביצירת אלטרמן), תל-אביב 1999, עמ' 235-280.
6. "איבער אַ פינטעלע", איברזעטצט פון יצחק יואל ליניעצקי, אודסה 1904.
7. יוסף קלוזנר, היסטוריה של הספרות העברית החדשה, ד, ירושלים 1941, עמ' 363; שם, עמ' 432, הערה 773.
8. בסופה של יצירת הילדים זה היה בחנכה או נס גדול היה פה, הסביבון מכריז "ניצחון!", ולאחרים הוא מודיע "נס!". כך הופכת האות נו"ן - סמל הכישלון (נו"ן כפופה היא קיצורו של "נכשל" בעברית המדוברת המודרנית; והאות נו"ן על הסביבון פירושה ביידיש "נישט" (nichts), שפירושו "לא כלום", כלומר: לא רווח ולא הפסד) לסמל הנס והניצחון. אלטרמן נהג אז לחתום על יצירותיו בשם אל"ף נו"ן (או "אלוף נו"). בהשתמשו באות הראשונה והאחרונה של שם משפחתו, יצר אלטרמן אוקסימורון, המכיל בתוכו את האליפות (את המקום הראשון) ואת הכישלון (את המקום האחרון).
9. השוו: "עיר ומגדל וראשו בשמים" (בראשית יא, ד); ו "וראשו מגיע השמימה" (בראשית כה, יג). וראו גם: "וראשו לעב יגיע" (איוב כ, ו).
10. את הגיבורים מרקיעי השחקים כינה אלטרמן בשירו הגנוז "יתר" בשם "מְסִיקֵי רוֹם", כלומר: נוסקים למרומים, כאיקרוס מן המיתולוגיה. על נסיקתם ונפילתם של גיבורים אלה בדרמה האליזבתנית, ראו: Levin, Harry. *The Overreacher*, Boston, Beacon Press: 1964.
11. המחזה יצא לראשונה בהוצאת הקיבוץ המאוחד, תל-אביב תשכ"ו (1965) בחוברת מיוחדת. ראו גם: נתן אלטרמן, מחזות, תל-אביב תשל"ג, עמ' 561-580.
12. תיאורו של החיריק כמי ש"גָבַר עַל כְּפִים וְעַל צוּק" מעלה את זכר מאמר חז"ל "נצחו אראלים את המצוקים" (כתובת קח, ע"א), שפירושו: ניצחו מלאכי מעלה את גדולי מטה, לציון פטירתו של אדם גדול. ברקע מהדהד הרעיון, שגדולתו של אדם, המרוממת אותו לעתים למעלתו של בורא עולם, אינה מצילה אותו מגזרת החלוף (ככל שישגה ויתרומם, לעולם יהיה גם "חיריק" עלוב, שהרי "אנוש כחציר ימיו" ולא אל בן אלמוות; ועל כן נהגו בחגיגות הניצחון ברומי - ה"טריומף" - להזכיר למנצח שהתהילה היא בת חלוף ולהשמיע באוזניו את המימרה "Sic transit gloria mundi" = "כך חולפת תהילת עולם").
13. הירתמותו בסוף ימיו אל המעשה הפוליטי המוצהר היא עדות לכך שפרש מן הנזר והגלימה וממיני עיטורי סופרים לטובת חיי המעשה. כשכתב את מאמרי "החוט המשולש" במעריב פרש אלטרמן כמעט מכתובת שירים. היו שפירשו זאת כסימן לחלושה ולהידרדרות כוח היצירה, אך לאור הלקחים הנלמדים מ"מעשה בחיריק קטן", ניתן כמדומה לשער שהייתה זו החלטה מודעת לעצמה - לפרוש בזמן ולפנות את הזירה לצעירים המבקשים להתבלט.
14. כאשר דיבר אלטרמן במסתו "במעגל" (שעל שמה נקרא לימים קובץ מסותיו), על "שולמית השחורה והנאוה" מול "שולמית מחוללת הצעיפים", הוא פיוון מן הסתם לאותה סינתזה בין מזרח למערב ובין יהדות לאוניברסליות, שאליה חתרה אסכולת שלונסקי. על שולמית של שיר-השירים אין צורך להרחיב את הדיבור, ושולמית, גיבורת מחזהו של אוסקר ויילד

הנושא את שמה, מחוללת בצעיפיה לפני הורדוס, ולבסוף מוצאת את מותה מידו. אתרמן הנגיד בצירוף זה את תמימותה הטבעית של התרבות הארץ-ישראלית המתחדשת אל מול הדקדנטיות של התרבות האירופית השוקעת.

15. לדמותו של בן-גוריון רמז כמדומה אתרמן ב"שירים על ארץ הנגב" בדברו על השבת ה"גויץ" שבא לכבוש את המדבר. ניתן לראות באנשי שבת זה היפוכם של הענקים מיצירתו של ביאליק "מתי מדבר", שעליה לגלג שלונסקי ב"אל הישימון". כלול כאן כמדומה רמז לקומתו הנמוכה של דוד בן-גוריון, ששם את הפרחת השממה בראש מעייניו. כן רמז אתרמן לדמותו של ב"ג ("הזקן") בשיר "שלושת הצבים" (מתוך המחזור "שירי שיחתן של בריות", שבו הצב הקשיש שם פעמיו לחבל לכיש).

16. "שלושה סימנים יש באומה זו: רחמנים וביישנים וגומלי חסדים. כל שיש בו שלושה סימנים הללו ראוי להידבק באומה זו" (יבמות עט, ע"ב).

17. תואר הפועל "בִּלְאֵט" ("בִּלְטֵט") מלמד מחד גיסא על לחש ענוותני ועל היסוס שמתוך חשש, ומאידך גיסא, על גאווה שקטה וחשאית (שהרי היהודי נהג לענות לחורפיו בדרכי עקיפין סמויות, גם אתרמן נהג באותו זמן לענות לחורפיו בין שיטי יצירותיו). השורש לא"ט פירושו לח"ש וגם כס"ה (מלשון לוט).

18. תיאור הישגיו של החיריק (קריאתו של החיריק: "עורו, עורו! / שורו! שורו! הנני! שורו!", ובעקבותיה האמירה: "הַבְּקָר הַהוּא בְּתוֹלְדוֹת הַכְּתָב/ הִיא בְּקָר גְּדוֹל") מזכיר את שיר ההתעוררות הציוני "שורו, הביטו וראו, / מה גדול היום הזה" (מילים: זלמן אבין), שאותו נהג אברהם הרצפלד, מראשי המרכז החקלאי של ההסתדרות ומראשי הקרן הקיימת, לשיר בכל עלייה על הקרקע.

19. המילה "איד" מצויה גם בתרבויות המערב הנוצריות (וראו במערכה הראשונה של יוליוס קיסר: "beware the Ides of March!") וגם בתרבויות המזרח המוסלמיות ("עיד אל אדחא", "עיד אל פטר" וכד').

20. על המתמיד נאמר כי "נִפְתַּל וַיּוֹכַל לְסַגֵּיאַ חֲמוּרָה" (שורה 414) ועל החיריק נאמר כי "הוא שֶׁנִּפְתַּל וַיּוֹכַל"; על המתמיד נאמר כי "וַיַּחֲשׂ כִּי חָלַשׁ וַיֵּלֵא כְּהוֹ" (שורה 363) ועל החיריק נאמר כי "כִּבְרַ כַּחוֹ אָפֶס". על המתמיד נאמר כי נפשו נכספה "אַל מוֹרֵד הַגְּבֵעָה - בְּמִקּוֹם שֶׁתִּגְדַּלְנָה/ בתולות אֲדַמוֹנִיּוֹת וְתַפּוּחִים אֲדַמִּים" (שורות 295-296), והחיריק יורד במורד ההר כדי להגיע ל"מקום התנועות [...] הנושאות אֶת הַכְּתָב כְּגִלִּים". על הישיבה נאמר ב"המתמיד" כי "רַב יָמִים כְּאַלְהָ גַם-אֲגַם נִרְפֵּשׂ עוֹמֵד/ כְּבֵית הַיְשִׁיבָה בְּחַדְשוֹת יַפְקָדוֹ" (שורות 49-50), וכאן נאמר על החיריק כי "כִּךְ הוֹסִיף הוּא לְיִשֵּׁב רַב יָמִים בְּשִׁלּוֹהֵהוּ". על המתמיד נאמר כי "לִפְנֵי קִיר בְּרָזֵל נְטוּעַ" (שורה 75), ועל החיריק נאמר כי עמד "נְטוּעַ בְּאֲמָצַע הַיָּוֵז, הַמְתוּאָר כְּקִיר תְּלוּל. גַּם אֲמִירתו המצטנעת של החיריק ("מה כְּחִי"), הלקוחה כאמור מספר איוב, היא אמירה ביאליקאית טיפוסית (וראו "שירתו", "שחה נפשי לעפר", "ויהי מי האיש" ועוד).

21. בנאומו "השניות בישראל", בתוך: פישל לחובר (עורך), דברים שבעל פה, א, תל-אביב תרצ"ח, עמ' מ.

מעשה בחיריק קטן

ספרנו מעשה בפ'א סופית
אשר יסרה את אחיותיה על גאותן.
ועכשו לו נשב נא בקרן זוית
ונספר מעשה בחיריק קטן.

5 מעשה שהיה

בחיריק קטן

שזכה לא זכה לעמד כחתן
בראשי אותיות, לעטרן ולקשטן,
כי שמוהו תמיד, מעשה שטן,
רק בתחתיתן. 10

אל תאמרו כי לבו לא יצא לפעמים
אל גבחי השורה, אל צריחים וגגות.
הה, כן! גם רוחו שאפה רמים,
גם נפשו נכספה אל אויר פסגות.

15 אך כיון שהיה הוא רק חיריק קטן,

אך כיון שהיה הוא רק חיריק ביטון,

הוא אמר: השורות - בשמים ראשן...
ואני - מה כחי? פה אשקט ואישן.

מילא, אין אני עוג

מלך הבשן. 20

כך הוסיף הוא לישב רב ימים בשלוח,
עד כי פעם שמע שיחת שתי אותיות:
"אותו חיריק? שטיות. סתם בריה עלובה."

25 סֶתֶם רֶבֶב-שֶׁבַכְתָּב. תַּג מְגַבֵּל וְהַדְיוֹט.
לֹא יִחְלַם. לֹא יִשְׁאַף. לֹא יִתְאַו. לֹא יִשְׁוֶה
אֶפְלוּ אֶת קֶצֶה
קוֹצוּ שֶׁל יוֹד".

30 זֹאת הַחִירִיק שֶׁמַּע וּבְלָבוּ שָׁמַר.
הוּא דָּבָר לֹא דָּבָר. אֲךָ עֵת לִילָה רַד
קָם הוּא חֲרָשׁ
נָטַל לוֹ מִקַּל מְסַמֵּר
וְחִגּוֹר
וְצִיּוֹד
וְיִצְעָד - -

35 הוּא לְדֶרֶךְ יִצְאָ... הוּא נִגְשׁ אֶל אוֹת נְיוֹ
וְהִנּוּ כְּמוֹ צוּק וְרֵאשָׁה בְּעֵב,
וְיַחְפֹּשׁ וְיִמְצָא זֵיו רֵאשׁוֹן וְיֵאחֲזוּ
וְיִתְחִיל
מְטַפֵּס,
40 מְטַפֵּס...
מְטַפֵּס...

מְטַפֵּס
וּמְטַפֵּס
וּמְטַפֵּס
וּמְטַפֵּס
וּבְרַכְיוֹ פְּקוֹת וְרֵאשׁוֹ סְחָרְרָר,
מְטַפֵּס
וּמְטַפֵּס
וּמוֹסִיף
וּמְטַפֵּס
בְּתוֹךְ לִילָה שְׁחוֹר, חִירִיק קָטַן וּשְׁחָרְרָר

מִטַּפֵּס
וּבְחֶבְלֵי
הָעֵב

55 מְשַׁנֵּס
אֵת מִתְנִיּוֹ וּכְמִנְהַג מִטַּפְּסִים כּוֹבְשֵׁי-הָרָ

מִטַּפֵּס
וְעוֹלָה
וּמוֹסִיף

60 וּמִטַּפֵּס,
נֶעְזֵר בְּחֶבְלוֹ וּבְמִקְלוֹ הַמְּסַמֵּר.

וּפְעָמִים
בְּטַפְּסוֹ
נִתְרַחֵשׁ לוֹ

גַּם
בְּעֵבְרוֹ בְּמִשְׁעוֹל עַקְלָקֵל וְצָר,
וּפְעָמִים,
בְּטַפְּסוֹ,
כְּחוֹצֵב

70 וּמִהֲנִדָּס
הוּא חָצֵב מִדְּרָגוֹת וּגְשָׁרִים גָּשֵׁר,

וּפְעָמִים
בְּטַפְּסוֹ
כְּכֹחַ

א. אָפֵס
אֶבֶל הוּא, לְהַכְעִיס, רֹאשׁ נִשְׂא וְשָׂר

שָׂר וְשָׂר
וְטַפֵּס
וְטַפֵּס

- 80 וְטַפֵּס,
 כָּל הַלֵּילָה טַפֵּס, חִירִיק קֵט כְּגִדְגֵר - -
 וּלְאוֹר שְׁחַר רְאָה בְּשִׁמְחַת לִבָּב
 כִּי הִגִּיעַ הוּא
 כָּבֵר עַד לְאַמְצַע הַיּוֹם.
- 85 וּבְעַמְדוֹ כֶּךָ, נְטוּעַ בְּאַמְצַע הַיּוֹם,
 הוּא פָּנָה אֵלַי כָּל אוֹתוֹת עַל סְבִיבֵי
 וַיִּקְרָא אֵלֵיהֶן בְּשִׁמְחָה: עוֹרוּ, עוֹרוּ!
 שׁוּרוּ! שׁוּרוּ! הַנְּנִי! שׁוּרוּ!
 אוֹתוֹת שְׁנַעוּרוּ - תְּהֵא תְּהֵא!
 90 אוֹתוֹת שְׁנַעוּרוּ - בְּהֵא בְּהֵא!
 אוֹתוֹת שְׁנַעוּרוּ בַּיּוֹם הַהוּא
 זֹאת רָאוּ כֵן תְּמַהוּ! אָמְרוּ: "או - - - הוּ!"
 "או - הוּהוּ!" כֶּךָ אָמְרוּ, "הַסְתַּכְּלוּ בְּיָדֵי!
 נִקְדָּה לָהּ בְּאַמְצַע! שׁוּרוּ! -
- 95 וְהַבְּקֵר הַהוּא בַּתּוֹלְדוֹת הַכְּתָב
 הָיָה בְּקֵר גְּדוֹל:
 בּוּ נוֹצֵר הַשׁוּרוֹק!
 כֵּן, הַשׁוּרוֹק נוֹצֵר! נִתְעַשֵּׂר הַכְּתָב
 עַל יְדֵי מִסְעֵיו שֶׁל הַחִירִיק-הַרְכָּב
- 100 שְׁטַפֵּס בְּהַר-יָוֵד!
 אֵךְ יָדַע הוּא יָדַע,
 הַחִירִיק הַלְּזוּ,
 כִּי לֹא עֵת לְמַרְגּוּעַ,
 כִּי עֵת לְפָרֵץ עוֹז,
- 105 אֶל הַרְחֵק, אֶל גְּבוּהַ,
 אֶל שִׂיא עוֹטָה רְזוּ!

וְלָכֵן בְּעֶזְרַת הַנּוֹתֵן לִיעָף
(וְהַחֲרִיק יָעַף הִיָּה) כֹּחַ,
הוּא הוֹסִיף לְטַפֵּס מִנִּי צוּק אֵלַי כִּף

110 וּמִכֶּף אֵלַי צוּק לְצִלְחִי.
לֹא נִמְנָה כָּאֵן אֶת כָּל פְּרִשֵׁת תְּלֹאוֹתָיו
אֶךְ רָאוּי כִּי יִגַּד כָּאֵן וְגַם יִדְפֵּס
כִּי לֹא שָׂא הוּא טָרַח וַיִּגַּע וְלֹא שָׂא
הוּא הוֹסִיף

45 וְטַפֵּס
וְטַפֵּס
וְטַפֵּס
וְטַפֵּס,
לֹא, לֹא שָׂא! כִּי לִפְתַּע מִתּוֹךְ מַפְלֵשׁ-עֵב

120 נִתְגַּלָּה לּוֹ רֹאשׁ צוּק מְחֻטָּב כְּמוֹ בֶּס...
עוֹד דְּלוּג וּבְשִׂאֵי מְרוֹמֵי הַרְרֵי-נֶזֶר
הוּא
הַחֲרִיק הַפְּלִאי
עֵמֵד מִתְנוֹסֵס!

125 אוֹתִיּוֹת שְׁנַעוּרוּ - תָּהוּ תָּהָה!
אוֹתִיּוֹת שְׁנַעוּרוּ - בָּהוּ בָּהָה!
אֶת הַחֲרִיק הַקָּט מִתְנוֹסֵס בְּגִבְהוֹ
הֵן רָאוּ בֵּן תְּמָהוּ! אָמְרוּ: "אוּ - הוּ!"
"אוּ - הוּ - הוּ!" כִּף אָמְרוּ. "הִסְתַּכְּלוּ בְּנֵי"

130 נִקְדָּה בְּרֵאשָׁה! מִי שְׁעַר? מִי חָלַם?"
וְהַבְּקָר הֵהוּא בְּתוֹלְדוֹת הַכְּתָב

הִיָּה בְּקֶר גְּדוּל:
בוּ נוֹצֵר הַחוֹלָם!
כֵּן, נוֹצֵר הַחוֹלָם! נִתְעַשֵּׂר הַכֶּתֶב

50 עַל יְדֵי מַסְעֵיו שֶׁל הַחִירִיק-הַרְכָּב
שֶׁטֶפֶס בְּהַר-וָ'ו.

כֶּךְ עֵמֵד הוּא גְּבֵה וְכָל אוֹתִיּוֹת
מְקַצֶּה דָף עַד קְצֵהוּ, גְּדָלוֹ מִבִּיעוֹת,
מִסְפָּרוֹת בְּשִׁבְחוֹ, נִדְחָקוֹת מִכָּל צַד

140 לְבָרְכֵהוּ! וְלֹא אוֹתִיּוֹת בְּלִבְךָ -
גַּם מְלִים! כֵּן, אֲפֹלוּ מְלִים שְׁלֵמוֹת
הַקִּיפוּהוּ סָבִיב
בְּטָקְטוּק מְצֵלְמוֹת!
אֲבָל הוּא שָׁגֵבֵר עַל כַּפִּים וְעַל צוּק,

145 אֲבָל הוּא שֶׁנִּפְתַּל וַיּוֹכַל וַיִּגְיַע,
לֹא שַׁעָה לְתַרוּעוֹת. בְּחִיוֹךְ שֶׁל סְפוּק
וְשֶׁל יַגַּע מַעַט, הוּא הַשְּׁקִיף לְלֹא נִיעַ
אֶל הַנוֹף הַנִּגְלָה מִמְרוֹמֵי הַשׁוֹרָה,
אֶל מִישׁוֹר וְהָרִים וּבְקַעִים עוֹטֵי אֶד,

150 וְלֵאחֵר שָׂרָאָה כִּי הַכֹּל כְּשׁוֹרָה
הוּא פָּנָה
וְהַחֵל
יּוֹרֵד....
הֵה, לְשׂוֹא בּוֹ הַפְּצִירוֹ הַכֹּל פֶּה אֶחָד:

155 "הַשְּׂאֵר,
הַשְּׂאֵר,
הַשְּׂאֵר..."

הוא צָעַד

וְצָעַד

וְצָעַד בְּמוֹרָד 160

כִּי עֲקָשָׁן הָיָה... אֵין לְשַׁעַר.

וְאוֹמְרִים כִּי בְּדֶרֶךְ צֵין הוּא לְשַׁבַּח

אֶת הַנוֹף וְאָמַר כִּי לֹא רַע...

אֶךְ לְמִטָּה - הוֹסִיף הוּא - עֶסוּק הוּא כָּל-כָּךְ

חוּץ הוּא כָּל-כָּךְ שֶׁשְּׁשׁוּט אֵין בְּרָרָה. 165

שָׁם - אָמַר הוּא - קוֹלוֹ מְצַטְרֵף אֶל קוֹלוֹת

הַסְּגוֹל וְהַצִּירָה, אַחֲיו לְצִלְיָלִים.

שָׁם - אָמַר הוּא - מְקוֹם הַתְּנוּעוֹת הַגְּדוֹלוֹת -

וְקִטְנוֹת, הַנוֹשְׂאוֹת אֶת הַכְּתָב כְּגִלְיָם

וְטוֹרְחוֹת לְעוֹרֵר וְלִהְנִיעַ כָּל אוֹת 65

וְלִהְעִיר וְלִכְוֹן אֶת הַגּוֹי הַמְּלִים.

זֹאת אָמַר. וְלִפְנֵי הַעֲלָמוֹ בְּמִשְׁעוֹל

רַק הוֹסִיף כִּי לֹא זֶה הָעֵקֶר הַגְּדוֹל.

הוּא לְדֶרֶךְ יָצָא - כָּךְ סִיִּם - קָדָם כָּל

רַק עַל מְנַת לְהוֹכִיחַ 175

מֵה חִירִיק יְכוֹל.

סָח וְרָד. וְכִיּוֹם אֵין סִמּוֹן שְׂאִי-אָז

עַד מֵעַל לְשׁוֹרָה בָּא הַחִירִיק הָעֵזוּ.

אֶךְ בְּלֵב אוֹתִיּוֹת עוֹד שְׁמוֹר הַמְּאָרֶע

וּפְעָמִים מְסֻפָּר הוּא כְּמִין מְסוּרָה... 180

חוּץ מִזֶּה: גַּם הַשּׁוֹרוּק וְגַם הַחוֹלָם

מְעִידִים וְיַעֲדוּ עַל כֵּךְ עַד עוֹלָם.