



## דרכו של נתן אלתרמן אל השירה הלאומית<sup>1</sup>

### דן מירון

א

בשני עשורי חייו האחרונים של נתן אלתרמן וכן בעשור שחלף מפטירתו נקבעה דמותו הספרותית-הציבורית במתכונת הטיפוס של המשורר הלאומי, משורר האומה הרשמי כמעט של מדינת-ישראל בעידן ייסודה. אכן, אלתרמן היה משורר לאומי בשני מובניו של המושג. הוא הבקיע ביצירתו הרחק מעבר למעגל הצר של קוראי-שירה מובהקים, ואף למעגל הרחב יותר של אינטליגנציה הנזקקת בדרך זו או אחרת לספרות והגיע אל צביון רחב כל-יכך, עד שמותר לומר עליו, ולו גם מתוך הגזמה, שחדר לתודעת הלאום כולו. הוא גם היה משורר, שחווית הקיום הקולקטיבית של האומה נעשתה לעניין המרכזי ביצירתו, ובהזמנויות אחדות נראה כאילו יה הוא מבטאה של אותה חווייה, מעין דבר של האומה כולה.

משוררים מן הסוג הזה, המביעים את הלאום והמגיעים אליו, אינם מקובלים בדורות האחרונים אצל אומות העולם, ובספרויות האירופיות המרכזיות אין הם מצויים זה מאה וחמישים שנה, מימי הרומאנטיקה. בתרבותנו, לעומת זאת, נעשתה הופעתה של דמות כזו למין נורמה. אנו מורגלים בכך, שההירארכיות התרבותיות שלנו מתארגנות מסביב דמות או דמויות של סופרים – בעיקר משוררים – המתאימים (באמת או למראית-עין) למתכונת של אותו טופוס: הסופר הלאומי, המשורר הלאומי. לכך גרמו התנאים ההיסטוריים-החברתיים המיוחדים, שבהם התפתחה התרבות הלאומית המודרנית שלנו, וכן התנאים ההיסטוריים המיוחדים, שבגינם, למשל, התאחרה הרומאנטיקה אצלנו עד לראשית המאה העשרים. יותר מזה פעלה כאן השפעתו של המודל הביאליקאי רב-העוצמה, אשר עד היום לא "השתחררנו" ממנה, למרות כל המרידות וההפיכות

<sup>1</sup> דברים שהושמעו בישיבה מיוחדת של ועדת החינוך של הכנסת, לרגל יום-השנה העשירי לפטירת המשורר, 11.3.1980.

הספרותיות. למעשה, התבצרה הנורמה של המשורר הלאומי כבר לפני ביאליק (היא קיבלה ביטוי ברור ביחס אל י. ל. גורדון ואף בשירת י. ל. גורדון עצמו) והתמידה בציודו (טשרניחובסקי) ולאחריו (אורי צבי גרינברג, למרות המחלוקת הפוליטית החריפה שהקיפה אותו). לא היתה, איפוא, כל זרות בכך, שבימים הסוערים של ערב הקמת המדינה וכן בימי מלחמת השיחרור וראשית הבנייה הגדולה שלאחריה, התממשה נורמה זו ביצירתו ובדמותו הציבורית של משורר חדש, צעיר יחסית – נתן אלתרמן. אדרבה, מבחינת התפתחות התרבות הלאומית והזרות היא בכך, שעדיין לא נמצא לאלתרמן יורש במימושה של הנורמה, ובוודאי יש בכך מסימני היחוד של תרבותנו בתקופת המדינה לעומת התרבות בתקופה שקדמה לה.

מכל מקום, תוקפה וטבעיותה של נורמה זו בספרות העברית עדיין הם רבים כל-כך, עד ש/יש בהם, אולי, כדי לטשטש את העובדה, שהדרך אל השירה הלאומית היתה בשביל אלתרמן מיוסרת וממושכת מאוד; אימוצה של נורמת השירה המביעה את החווייה הלאומית הקולקטיבית היה בשבילו קשה וכלל לא מובן מאליו; שכן נטייתו הראשונית, המוטבעת, של המשורר היתה לאו דווקא לקבל את דפוסי מסורתם של י"ג, ביאליק, טשרניחובסקי ואורי צבי גרינברג, אלא, להיפך, לדחותם מכל וכל – משום מניעים שבטעם ושבמזג וגם על-פי שיקולים עקרוניים.

נטייה זו לא נעלמה גם בשעה שאלתרמן היה נתון כבר בשיאה של התקופה ה"לאומית" ביצירתו, היינו בשנות החמישים. יצרתו המרכזית של אלתרמן בעשור זה הוא המחזור האפי הגדול "עיר היונה", מעין כרוניקה שירית רחבת-יריעה של תקופת "המאבק", מלחמת-השיחרור והעלייה ההמונית בשנות העצמאות הראשונות. השלמתו של מחזור זה היתה חשובה בעיני המשורר כל-כך, עד שבגינה דחה את כינוס כל שיריו האחרים משנות הארבעים והחמישים במשך יותר מעשור. כשכונסו השירים בספר הגדול, ששם המחזור הפותח קרוי עליו, ברור היה, שהמשורר רואה בכולם מין לוויי והשלמה ליצירה השירית, שהעמידה במרכזה לא את עולמו האישי שלו אלא את התקופה, "העת" כפולת הפנים, שהיא כמו עיר אשר "פני היונה ואיבחת חרבה הן דמות פניה הנחצות". בכך ביטא מידה מופלגת של דבקות בנורמה של השירה הלאומית ונאמנות מסקניית מרחקת-לכת לעקרונות הפואטיים המתחייבים ממנה. אף-על-פי-כן העמיד אלתרמן במרכזו של הספר ואף במרכזו של המחזור "עיר היונה" עצמו שיר הגותי גדול העוסק בעניני

אמנות השיר, ובו העלה את כל הטענות העקרוניות הישנות נגד הנורמה ונגד הפואטיקה המתבקשת ממנה. "לא כך ולא על כך ראוי לכתוב", קבע השיר, "עייף העט להכללות הסוחטות מן המסופר את החיות, בהתיימרון להעמיד הפרשה על עיקריה, / וחוצצות בין הכתוב ובין פרטי העצמים והקורות והקולות / והמראות החשופים לשמש וירח".<sup>2</sup>

מועלות כאן שתי טענות, האחוזות זו בזו. ראשית, המשורר מטיל ספק בעצם קיומה האותנטי של "חוייה" קולקטיבית, חווית עם, דור, ציבור. אין חוים אלא יחידים, וחוייה קולקטיבית היא הפשטה או הכללה, הנוטלת מחויית היחידים את עיקריה – חד-פעמיות, קונקרטיזציה קיומית, גיוון אינסופי. השיר מזדייף בהכרח "בהיותו עומד כביכול על כלליותה של עת. - - / ובהיותו כותב דרך-משל על רחשי לב עם לבב עיר, / קרב הוא רק אל שמותיהם של הדברים, אבל בינו וביניהם בוער הגשר".<sup>3</sup> עם ודור אינם אלא "גיבור בדוי, שכן הגוף ודמות הגוף מיוחסים לו רק על צד הסמל". גיבורים אמיתיים הם רק האנשים החיים היחודיים. שנית, המשורר כופר ביכולתה של הלשון להיעשות למבע שירי ברגעבו היא מנתקת את עצמה מן החוייה האינדיווידואלית המוחשית. ניתוק זה קובע לה מעמד של מערכת תקשורתית-סמלית בלבד, ואילו חיבור עם החוייה האינדיווידואלית מעניק לה מעמד של ישות קיומית אותנטית. השיר אינו יכול לנתק עצמו מחיי האשה הצעירה או האיש השב –

פִּי הַלְשׁוֹן שֶׁבָּהּ פְּתוּבוֹת עֲלִילוֹתָיו הִיא לְשׁוֹנָם

וּבְמִתְפַּנְתָּם הִיא עֲשׂוּיָהּ אִם לְשׁוֹעָה וְאִם לְלַחֵשׁ,

וְרַק מִדֵּי דִבְרָה בְּהֵם, בְּשִׁיר אֲהַבְתָּם אוֹ קִנְאָתָם אוֹ יְגוֹנָם,

שְׁלָמִים חֲיִיָּהּ פִּי מֶהֱם לְקַחָהּ.

אמנם, הדברים מובאים לשם ה"בכל-זאת" הבא בעקבותיהם. המשורר מבקש למצוא צידוק לשירת "הדור" ו"העת" ולא לפסול אותה, אבל הלהט והברק שבטענותיו נגד שירה זו משכנעים יותר מן הרטוריקה האפולוגטית שבדברי ההגנה עליה, וניכר, שהטענות

<sup>2</sup> "עיר היונה" (הוצאת הקיבוץ המאוחד, תל-אביב תשל"ב), עמ' 112.

<sup>3</sup> שם, עמ' 113.

מבטאות עיקרון עמוק וסיודי בעולמו השירי. גם ההיתר שמורה אלתרמן בהמשך השיר, שבו הוא מנסה להכשיר את שירת החווייה הקולקטיבית, איננו אלא היתר לשעה. יש זמנים מסויימים, שבהם נעשים המושגים המופשטים של האומה ושל התקופה ממשיים לא פחות מחייהם של אנשים יחידים. אז, כאשר, "קול נשים ואנשים בוקע מתוכם", הם נתפשים לשירה. אבל זוהי תופעה חולפת, ועם היעלמה חייבת השירה לשוב אל כור-מחצבתה. עליה "לתת בנאמר לא את הקמח הטחון" של המושגים המוכללים, "כי אם את רעש הקמה המשתוחחת" של הקיום האנושי, היחודי והמוחשי, שהוא, מבחינת השירה, "יש מובדל", "יש מוחלט", ובו משתקפות אומה ותולדותיה "רק פְּלִי, כמו תולדות ההר ברסיס האבן".

הרהורים כאלה שהביע אלתרמן ב"לא כך ולא על כך" אינם עולים על דעתו של מי שגלימת המשורר הלאומי אינה מעיקה עליו. יש בהם עדות ברורה לכך, ש התפקיד שנטל על עצמו – להיות דוברו של ציבור בימי מאבק מכריע על המשך הקיום הלאומי – לא היה מובן מאליו בשבילו, ומבחינה מסוימת אף לא היה טבעי לו. יכול להיות שרק באחרית דרכו, כשכבר הגיע לסיום שליחותו השירית, קרב אלתרמן להכרה מלאה בכך, שגם החווייה הקולקטיבית היא בעלת ממשות קיומית מלאה: למשורר ניתן להתייחס אליה כמו לאהבתו, לקנאתו או ליגונו של היחיד, ולשון השיר ה יכולה להיאחז בה בלי שתהיה ניתקת בכך ממקור חיותה. ביצירות הפיוטית הגדולה האחרונה, "חגיגת קיץ" (1965), כבר אין הוא מדבר על כך, שברגעים היסטוריים מסויימים וחולפים מתמלאים מושגים מופשטים כאומה ודור ממשות וחיות, המכשירות אותם בנושא לשירה. כאן מדבר הוא על ממשות וחיות כאלו כדבר של קבע, שכן:

--יש חיי עם בתוך חיי

האיש וְחַי הָאִשָּׁה

וְאֵלֶּה דְבָרִים אֲשֶׁר אֵין לְחַדֵּשׁ

בְּמֵ הָרֶבֶה וְאֵין לְהַכְחִישׁם.

יש אור יום יהודי ויש

## חֲשׂוֹן יְהוּדֵי וְדַבָּרִים

כְּמוֹ זְמַן וּמְקוֹם, וְזֶה פְתָאם לִזְכָּר

צֶלֶם יְהוּדֵי שׁוֹנָה מְאַחֲרֵים<sup>4</sup>

אלתרמן הגיע כאן, איפוא, להעמדת החוויה הקולקטיבית כישות אונטולוגית. הווייה יהודית אינה רק סיכום מוכלל ומופשט של חוויית-הקיום של יהודים רבים ונפרדים (שהם בהכרח לא רק יהודים, אלא גם גברים, נשים, צעירים, זקנים וכו'), אלא ישות אותנטית בעלת מרחב וזמן משל עצמה. אמנם, אפשר להביא ראיות לכך, שגם בשלב סופי זה לא היתה דבקתו של המשורר בעמדה זו חד-משמעית; גם בו הוסיפו לפעול במחשבתו גירסות מנוגדות. מכל-מקום, ההכרה הזו לא היתה נקודת-מוצא ביצירתו אלא נקודת סיום. מרחק עצום מבדיל בינה לבין נקודת-המוצא, שממנה החל המשורר בדרך יצירתו שלושים וארבע שנים קודם לכן.

## ב

כידוע, כשנכנס אלתרמן אל הספרות בראשית שנות השלושים, עמדה זו בסימנה של מחלוקת חריפה על כיווני התפתחותה של השירה. א. שלונסקי, מגיבוריה הראשיים של אותה מחלוקת, תיאר תקופה זו כתקופת ה"מחניים" בספרות, היינו - תקופת התפצלותה של הספרות למחנה של "ותיקים" ו"שמרנים" ולמחנה של "צעירים" מתמרדים. תיאור זה מטעה במידה מסויימת משום שיש בו יחוס של מונוליתיות לכל אחד משני המחנות, בעוד שלאמיתו של דבר היו בכל אחד מהם בקעים וגוונים רבים. ה"צעירים", מחדשי פני השירה, שקראו תיגר על תורת השיר ועל הפראקטיקה השירית של בני הדור הקודם, לחמו זה בזה לא פחות משלחמו ב"וותיקים", ופעמים היתה התנגדותם זה לדרכו של זה חריפה הרבה מביקורתם על דרכם של קודמיהם בשירה. נציגי ה"וותיקים" באו אל הדור החדש בתביעות מתביעות שונות, שעיקרן חמש: בהירות ומובנות בביטוי השירי; התייחסות רפרנטית ומימטית ברורה למציאות חוץ-שירית; עברית תיקנית, "דשנה", נטועה במקורות; שמירה מסויימת על סממני יחודה הצורני של השירה,

<sup>4</sup> "חגיגת קיץ" (הוצאת הקיבוץ המאוחד, תל-אביב תשל"ג), עמ' 76.

כגון משקל או גם חרוז; הבלטת המימד הלאומי-הציבורי בשירה בצד המימד האישי – ברוח המסורת הביאליקאית. תגובתם של ה"צעירים" על תביעות אלו לא היתה אחידה. רובם הסכימו, למשל, שעיקרה של השירה אינו יכול להיות בתיאור מציאות חיצונית-מוחשית אלא חייב להתמקד בהבעה של מציאות פנימית-נפשית, אשר בעדה ורק בעדה יכולה להשתקף גם המציאות החיצונית. לא כולם הסכימו להנחה, שהעצמת הביטוי של חווייה זו מחייבת הפעלת אמצעים חדשניים ומכשירה אפילו שירה המתרחקת מן האידיאל של הבהירות והמובנות (למשל, יצחק למדן לא קיבל ויתור על המובנות והפרפרנטיות החוץ-שירית של הטכסט הפיוטי). לא כולם אף הסכימו להנחה, שלשון השירה יכולה או גם חייבת להינתק מן הזיקה ההדוקה למקורות ולקלוט לתוכה את לשון הדיבור או גם לעזים. אמנם, בעניין זה היתה מידה של הסכמה בין משוררים רחוקים זה מזה, כגון שלונסקי ואורי צבי גרינברג. בעניין השמירה על הסידרות הצורנית בשירה היתה מחלוקת חריפה בין בני הדור, ואין ספק, שמבחינה זו היה שלונסקי קרוב לביאליק הרבה יותר מאשר לדוד פוגל או לאורי צבי גרינברג, שעליהם גם מתח ביקורת תקיפה. עניין הזיקה למימד הלאומי-הציבורי בשירה היווה נקודת-מוקד למחלוקת חריפה במיוחד. כאן נפערו לקראת סוף שנות העשרים וביתר תוקף בראשית שנות השלושים – הבדלים תהומיים בין אורי צבי גרינברג ויצחק למדן מזה לבין שלונסקי מזה. כבר באמצע שנות העשרים הכריז אצ"ג:

וְהַקוֹל בְּגִבְרוּתוֹ הָעוֹלָה הָיָא בְּתַקוּל הַמְצָפוֹן: מִגְנֵזֵי הָאָדָם הַיְחִיד

אֵין צְרִיךְ לְסַפֵּר.

מִגְנֵזֵי הָאָדָם הַיְחִיד יוֹדֵעַ הֲנֹה וְעֵינוּ פִּמְכוּהַ מִתְמַדָּת בְּפִנְיָמִיּוֹת חַיָּו.

מֵה יִגִּיד הַיְחִיד בְּסֵפֶר וְאִיּוֹב קִדְמָהוּ.

מִדְּלֶקֶת הַלֵּב יֵשׁ לְסֵפֶר בְּאֲמָצֵעַ הַזְּמָנִים, וְדֶלֶקֶת שְׁהַדְּלִיק הַנֵּס בְּיָמֵי

חֲבָלֵי מְשִׁיחַ

בְּכָל הָאֵיּוֹכִים הַיְהוּדִים בְּאֲמָצֵעַ הָעוֹלָם - - -

מִגְנֵזֵי הָעָם, מִמְּקוֹלֵין הַדּוֹרוֹת הָעֵמוּק, מְצִוָּה הַחוֹזָה

## לְצֵאת בְּשֵׁר בְּתַרְבִּים.

הוא קרוא: עֲלֵה וְהִתְגַּל בְּדָם חַי, פִּי נִטְבָּלָת.<sup>5</sup>

אמנם, כידוע, אצ"ג עצמו לא מעד במשתמע מהכרזה זו והמשיך – ב"אנקריאון על קוטב העיצבון" וגם בקבצים אחרים – להביע את "גניז האדם היחיד" יחד עם "דלקת הלב" היהודית הקולקטיבית, ותכופות התערבו הללו אצלו זה בזה עד שנעשו למהות אחת, כמו בשירת ביאליק. עם־זאת ציינה הכרזתו קו ברור של אידיאולוגיה ספרותית, שקיבלה את ביטויה הפואטי המוצהר במסה "כלפי תשעים ותשעה". כנגד אידיאולוגיה זו יצאו בכל תוקף אברהם שלונסקי ואליעזר שטיינמן, שתבעו ספרות העוסקת כל כולה ב"גניז האדם היחיד", על הנגלה, ויותר מזה – על הנסתר שבהם. את המסורת של השירה הציבורית־הרטורית, שאצ"ג בא לחדשה, פסלו הם בתכלית ואף הדביקו בה את תווית הגנאי "יל"ג"זם", אשר צריכה היתה לקשר אותה עם הוויית יושן מעופשת של משכיליות דיאקטית שאבד עליה הכלח. לא במקרה הגיעה המחלוקת הספרותית של אותן שנים לרגע־הרתיחה העיקרי, כשתקף שלונסקי את שיר התוכחה של ביאליק "ראיתכם שוב בקוצר ידכם" והעמיד אותו כמין דוגמה לאנטי־שירה.

ידיעת רקע זה דרושה לשם הבנה מלאה של מהות ההכרעה הספרותית שהכריע אלתרמן הצעיר בשעה שהצטרף מראשית כניסתו לשירה של מחנהו של שלונסקי. הצטרפות זו ביטאה לא רק הסתייגות מן ה"וותיקים" אלא אף העדפת הפואטיקה האינדיווידואליסטית של שלונסקי על הפואטיקה הלאומית של אצ"ג ולמדן. אלתרמן הכריע מראש הכרעה ברורה וחד־משמעית בעד שירה המביעה את סתרי עולמו, את דחפיו ואת יצריו של היחיד ונגד שירה בעלת מסר ציבורי־קולקטיבי. אמנם, אופייני הדבר, שכבר אז הסתייג במידת־מה מן החרifות היתירה בהתקפתו של שונסקי על השירה הציבורית של ביאליק וניסה לחפש צד של זכות אפילו ב"ראיתכם שוב בקוצר ידכם"; אבל בכך, דומני, יש לראות סימן לסלידה מקרבות ספרותיים יותר מאשר ביטוי לעמדה עקרונית. עובדה היא, שבחמישים השירים הליריים שכתב אלתרמן בארבע השנים שבהן פעל בתוך המסגרת של החבורה הספרותית השלונסקאית (1931 – 1935) אין אף לא שיר אחד בנושא יהודי־לאומי, שלא לדבר על נושא ציוני. אם הופיעו בין שירים אלה אחד או

<sup>5</sup> אורי צבי גרינברג, "הגברת העולה" (הוצאת 'סדן', תל־אביב תרפ"ו), עמ' כ"ד.

שניים, ש זיקתם הציבורית-החברתית היתה ברורה ומובלטת, כגון השיר הפציפיסטי הידוע "אל תתנו להם רובים" – הרי הכיוון החברתי שלהם היה מרוחק ביותר מן הכיוון הלאומי, ובעצם אף מנוגד לו.

יש לומר, שמן הבחינה הנדונה היה אלתרמן הצעיר קיצוני בהרבה מכמה מחבריו לאסכולה ומן המקורבים אליהם. בשירת שלונסקי, למשל, הגם שהתרחקה באותה תקופה ריחוק רב מן התמאטיקה והאוויר ההחלוצית של שירת ה"עמל" והאדמה של ימי "גלבוה", עדיין נשתמרו הדים של תימאטיקה זו. האחריות החברתית של המשורר הודגשה בה פעמים רבות (ראה, למשל, מחזור "עלבונות" ב"אבני בוהו" שלו). עזרא זוסמן לא נמנע, למרות העידון הלירי המופלג של שירתו, מיצירה שיש לה אפילו השתמעויות פוליטיות ברורות. יוכבד בת-מרים כתבה באותן שנים את הימנונה המיסטי הגדול "ארץ-ישראל" (1937). בשירים הליריים המוקדמים ל אלתרמן אין המלה ישראל מופיעה בשום הקשר שהוא אף לא פעם אחת.

אמנם, כדי שהעמדת דברים זו לא תטעה, חייבם אנו לציין מייד את התופעה, שייחודה את שירת אלתרמן ייחוד ברור לעומת יצירתם של שאר בניה אסכולה השלונסקאית כבר בשלב מוקדם זה. כניגוד לכל המשוררים נזכרו, ראה אלתרמן הצעיר צורך לפצע את שירתו לשני חלקים – החלק הלירי העוסק במהויות אנושיות קבועות או בהרגשת-החיים הכללית של התקופה, והחלק האקטואלי-הפלייטוני העוסק בענייני דינמיקה, שהם על-פי עצם טיבם עניינים שלציבור נגיעה בהם. כבר בשנת 1934, שלוש שנים אחר פרסום שירו הראשון, החל אלתרמן לפרסם ב"הארץ" את שירי "רגעים" שלו, שמהם צמח כעבור שנים אחדות "הטור השביעי". כלומר, אלתרמן חש מלכתחילה בצורך במתן ביטוי שירי שוטף לאינטרסים ציבוריים-חברתיים, שנעשו בתוקף הנסיבות של הזמן לאינטרסים פוליטיים ולאומיים מובהקים (התמוטטות הדימוקרטיות המערביות מולן התעצמות הפאשיזם והקומוניזם; האיום הגובר על העם היהודי באירופה; המרד הערבי והתנכלותם של הבריטים לציונות בארץ-ישראל; מלחמת-העולם והשוואה). כך עלה אלתרמן כבר באמצע שנות השלושים על המסלול, שבו עתיד היה להגיע בימי מלחמת-העולם והמאבק של ערב הקמת המדינה למעמד הדבר של ה"ישוב", ומכאן אך כפסע היה בינו לבין הפדסטאל של המשורר הלאומי.



עם־זאת יש להדגיש, שבמקום בו אנו מוצאים ביטוי ברור כל־כך לזיקותיו הציבוריות והלאומיות של המשורר, שם חייבים אנו למצוא גם את הביטוי הברור להסתייגותו מזיקות אלו כמשורר. פיצול שירתו לחלקה הלירי לעומת חלקה האקטואלי־העתונאי לא היה פיצול לז'אנרים, כמובל ביצירת משוררים רבים, אלא פיצול למערכות שיריות נבדלות זו מזו לחלוטין, וכשם שההזדקקות למערכת האקטואלי סתית מעידה על הזיקה לאקטואליה הציבורית־הלאומית, כך, באותה מידה של תוקף ממש, מעידה היא גם על החלטתו הנחרצה של המשורר "לטהר" עצמו מזיקה זו בבואו לכתוב את שיריו הליריים, שהם עיקר יצירתו. "רגעים" ו"הטור השביעי", עם כל חשיבותם, היו בשביל אלתרמן לא רק כלי ביטוי אלא גם תעלת ניקוז, שבה ניתן לו להזרים ולפנות מעולמו היצירתי כל מה שלא היה ראוי, לפי תפישתו, לבוא בתחומה של השירה הלירית הלגיטימית. מבחינה זו היה בפיצול השירה לשתי המערכות משום דחייה עזה וסמקניית של מסורת ביאליק ואצ"ג אף יותר מאשר בעצם ההימנעות מן ההיענות לחווייה הקולקטיבית־הלאומית בשירים הליריים, שהרי מסורת זו עומדת בעיקרה על היתוך האישי והקולקטיבי, על ביטול המחיצות בין חוויית היחיד לחוויית האומה. אלתרמן בנה את יצירתו על בסיס של פואטיקה, שראתה במחיצות כאלו הכרח מוחלט. ההבדל שבין אלתרמן לביאליק ואצ"ג בעניין זה הוא הבדל ברור שבין הקלאסיקון לרומנאטיקונים. ומן העמדה המתבטאת בהבדל זה לא הסתלק אלתרמן לחלוטין עד סוף דרכו, גם כשפרץ במכוון ובמודע את המחיצות בין הסגנונו והמערכות השונים של שירתו. אף אז אמר על עצמו בלעג בוטה (ב"חגיגת קיץ"):

סגנונות רבים בשלל צבעים מרהיב

את יצירת מחברנו גנונו.

זה בצד זה שָכְנוּ הֵם בְּלִי רִיב

וְזֶה אֵת זֶה בְּהִתְמַדָּה נִנְנו.<sup>6</sup>

בחרוזים מאוחרים אלה של ביקורת עצמית דוקרנית מוסיף להישמע קולו של הקלאסיקון, המצליף בעצמו על שלא ידע להרחיק את המערכות השונות של יצירתו זו מזו ביתר קפדנות, שכן פריצת מחסומי הגבול של מערכות אלו מביאה בהכרח לניוון הדדי.

<sup>6</sup> "חגיגת קיץ" עמ' 184 – 185.

מכל-מקום, במחצית השנייה של שנות השלושים איפשר הפיצול לאלתרמן הגברה קיצונית של ה"טוהר" האינדיווידואלי-האוניברסאלי בשירתו הלירית. בעת ששלונסקי חזר בו בהדרגה מן האינדיווידואליזם של שירת "אבני בוהו" והכין את עצמו ואת יצירתו ב"שיר המפולת והפיוס" לאופטימיות החברתית ולארץ-ישראליות המודגשת, שבאו למלוא ביטוין בשירתו בימי הברית עם השומר-הצעיר ו"התרבות המתקדמת" (ב"על מילאת" וב"ספר היורה"), חתר אלתרמן בכיוון ההפוך. באותן שנים שקד אלתרמן, כידוע, על גיבוש שירי "כוכבים בחוץ". הוא רצה ששירים אלה יופיעו ויבנו לא רק כחטיבות שריות בודדות אלא אף ובעיקר כאמירה שירית אחת רצופה, חיווי שלם אחד על דבר החיים ומשמעותם, כפי שהם נשקפים מזווית-הראות של המשורר – ההלך המנגן. לשם העמדתה של אמירה רצופה כזו היה עליו לברוא בשירים עולם אחיד, עם גיבורים, מצבבים ונופים מיוחדים משלו, והקמתו של עולם כזה כרוכה היתה בסיגנון מרחיב לכת של המציאות; בניתוקה, למעשה, מן המציאות היומיומית המופרת עד כדי טישטוש של כל סימן-היכר ספציפי במקום, בזמן ובזהות החברתית והלאומית של האנשים. כאן כבר לא היה מקום אפילו להופעתן של מארגו הפאראיסיאית או של איזולדה הספרותית-האופיראית, שהופיעו בשירים הקודמים, והיה צורך בהפיכתן ל"עלמה", "פונדקאית" ו"אשה" ארכטיפיות. כידוע, לא נמנע אלתרמן כאן אף מניתוק מודגש של הנוף מן הכאן-והעתה של הכרך המודרני, שמילאו תפקיד כה חשוב בשיריו הראשונים; מהחלפת אור החשמל בנרות ופנסים-גז, המכוניות – בכרכרות, הכבישים – בדרכי כפר עתיקות, ודמות הנווד העירוני הפולווארי – בדמות שהיא מעין המשך של הטרופאדור משירת האבירים של ימי-הביניים. בכל אלה לא היה משום נסיון של חמיקה מהבעת החווייה של האדם בן הזמן אלא משום נסיון קיצוני של העמדתה על עיקרי האוניברסאליים, ללא כל זיקה לאביזריה החיצוניים. האפשרות של התייחסות לחווייה הלאומית ולמימושיה האקטואליים הי אכן רחוקה ופסולה אף יותר משהיתה בשירים המוקדמים יותר. אפילו באותם שירים, שבהם אנו יכולים לראות מעין הבעה של המציאות הארץ-ישראלית של הזמן (כגון "מערומי האש" או "עץ הזית", או שירי העיר הנבנית, ואגב, שירים אלה מרוכזים כולם בפרק ג' של "כוכבים בחוץ") נמנע מהשורר בעקיבות מולטת מקישור מפורש כלשהו של הדברים בהוויות חוץ-שיריות מסויימות. שוב, לא נמצא כן אף איזכור מילולי אחד, ולו גם אקראי, של יהודים, ארץ-ישראל, עם-ישראל.

הסימנים הראשונים למיפנה נתגלו תיכף לאחר פירסום "כוכבים בחוץ" בשנת 1938. סמיכות הפרשיות היתה בולטת כל-כך, עד שהיא נותנת מקום למחשבה, שבין המניעים העיקריים למיפה זה היו לא רק ההתפתחויות הפוליטיות הקאטאסטרופאליות של הזמן, כפי שניתן היה לחשוב, אלא גם מידת השלמות וה"טוהר" שהושגו מן הבחינה הנדונה ב"כוכבים בחוץ". העקיפה של האקטואלי, המקומי והלאומי, נעשתה כאן בשלמות שיש בה מן המיצוי העצמי הסופי, ואחת מסגולותיו המובהקות של אלתרמן היתה הנטייה שלא להוסיף ולנצל מודוס שירי, שבו כבר השיג כל מה שניתן לו להשיג. בדרך מ"כוכבים בחוץ" והלאה הובילה בהכרח – על-פי חוק דיאלקטי אימאננטי – בכיוון ההפוך.

אמנם, יש להדגיש בפירוש, שהפנייה לעבר כיוון זה היתה גם עתה איטית מאוד, וששירתו הלירית של אלתרמן עמדה בעיקרו של דבר בסימן ההינזרות מן הביטוי של החווייה הלאומית הקולקטיבית במשך כל מלחמת-העולם, עד למחצית השניה של שנות הארבעים. על כך, מעידות בבירור כמה מן החטיבות הליריות העיקריות, שנכתבו בתקופה זו. למשל: בעוד שבשירתו העותנאית הגיע אלתרמן בשנים אלו לפיסגת הפאתוס והשנינה בתינוי גורלו של העם היהודי המומת ובהוקעת אדישותם ואכזריותם של כל עמי העולם ("הרוצחים - - ושהותקים גם יחד"), הרי שבמחזור "שירי מכות מצרים" מתואר לא סבלם של העברים אלא של האב המצרי ובכורו, נציגי נוא-אמון החטאה, שהגיע לה יום דין וחורבן. אמנם, "דם שופך כמים" בנוא-אמון, ו"צדשיק בדינו הַשְּׁלַח", החותך עכשיו בבשרה. אבל גם שְׁלַח כזה, בעברו שותת, "משאיר, כמו טעם מלח, את דמעת החפים מחטא". לדמעה זו, היכולה להיות גם דמעתו של אב גרמני הבוכה על גוויית בכורו בברלין, ההרוסה, שם אלתרמן את פניו – מתוך התרסה גלויה כנגד כל הצפיות הלאומיות של הקורא – לא לשם החידוש שבאיפכא מסתברא, אלא כדי להעמיד את נושא השיר על קירו בכל החריפות והבהירות האפשריות:

נא־אָמון אָפּוּפֶת-צִלְוֹמֶת,

אֶת בְּכִיּוֹ שֶׁל הָאֵב הַמָּד,

כְּאֶחָד מִפְּרָזֵי אֱלֻמוֹת

בְּיָדֵים מִמֶּנּוּ אֶקַח.

וְהִפְרַח נֶחֱר מִיָּשׁוֹן,

אֶד נֹצֵץ הוּא וְלֹא יוֹעֵם.

כִּי רַבִּים, סוֹפְדֵי מֵת בַּחֲשׂוֹד,

הָאִירוּהוּ בְּדָם עֵינָם.<sup>7</sup>

קשר ה"חושך" שבין האב לבנו מוצג כאן כערך יחיד מול "עולם נוצץ של חרב ושל כסף". רק הוא מבטיח "כי לא ימלוך כינם ולא תמלוך צפרדע/ ולא יפלו עמים נשק את שרביטם". הקשרים הראשוניים רק הם יכולים לעמוד לאדם בפני ההיסטוריה, שהיא תמיד שואה, "שוד בצהריים", מחזור חסר תכלית של "חטא ודין וחטא", ואפילו היא ההיסטוריה של העם הסובל, שמשום ההתעללות בונגזר דינה של נוא אמן. כדי שערך זה יוצג בדיוקנות, בכל הטוהרה האינטלקטואלית הנחוצה, חייבים האב והבן של המחזור להיות מצריים ולא עבריים. רק ניתוק מלא מן ההקשר הלאומי ומן הקולקטיב הסובל העמיד אותם כנציגים אוניברסאליים של האב והבן באשר הם.

ביצירה מרכזית אחרת, שהחלה להתרקם באותן שנים, "שיר עשרה אחים", הדגיש אלתרמן רעיון דומה באודה גדולה לדמות של האב, המוצגת כניגוד המולט של האדם הפוליטי, הציבורי והלאומי. האב, המועמד כאן כמעט כדמות של קדוש במערכת סמלים כמודתית, מתנכר לכל הפשטה, המוציאה את החיים מן ההקשר היומיומי והמידי של הדאגה לבני מישפחתו, לצורכי קיומם ה"קטן". ההווייה הציבורית-הלאומית היא לגביו אך ורק מקור של מזימות וסכנות, שיש להתרחק ממנו ככל האפשר, ובמידה שאי-אפשר לעקפו יש לבטל את השפעתו, להתנער ממנו. אלתרמן כתב על האב:

מִלְחָמוֹת הַמְּדִינָה גְּלִגְלוּהוּ, הִרְצוּ. בְּגָדוֹ בּוֹ מַעֲרָף.

הוּא עֵלָה מִתּוֹכָן מִתְנַדֵּד. מִיָּגַע וְשָׁפוּי עַד לְפֶלֶא.

הוּא שָׁמַר עַל קְטָנוֹת הָעוֹלָם הָעָשׂוּי בְּתִי־אָב וְשָׁמִי חֶרֶף.

<sup>7</sup> "שירים שמכבר" (הוצאת הקיבוץ המאוחד, תל-אביב תשל"ב), עמ' 231.

הוא קדשו. הוא סמך בידיו את קירות ספנתו הנופלת.<sup>8</sup>

אין להתפלא על כך, שכאשר כינס אלתרמן את פרקי "שיר עשרה אחים" בכרך "עיר היונה", כשנת 1957, הוא נבהל ממש מן השורה הראשונה של בית זה, אשר היתה עלולה להשתמע אחר 1948 כאילו פסלה את מלחמת השחרור ומנוקת-המוצא האנטי-פוליטית והאנטי-היסטורית של האב, המנסה לגונן על חייהם ועל רווחתם של בני משפחתו (ותוילא); הוא "תיקן", כלומר – טישטש את השורה וכתב במקום "מלחמת המדינה" "הפיכות לאומים".<sup>9</sup> אבל גם שינוי זה לא יכול להמעיט במאומה את האירוניה המרה שבשורה המסיימת את הבית, שבה משתעבד סמל לאומי משיחי – הקמתה של סוכת דוד הנופלת – להבעתה של חשיבה אנטי-לאומית ואנטי-משיחית, אשר לפיה, הסוכה הנופלת, המלכות הלגיטימית היחידה, היא אך ורק ביתו הקטן, הזעיר-בורגני, של האב, העוין את ה"תקופה" ותביעותיה, ורואה בהן סכנה, מירמה ותועבה.

למרות כל אלה מתחיל, כאמור, להסתמן בתקופה זו, המיפנה, שהביא את אלתרמן אל השירה הלאומית המובהקת, שנכתבה בסוף שנות הארבעים ("שירים על ארץ הנגב", למשל) ובעיקר בשנות החמישים. מיפנה זה מוצא את ביטוי העיקרי לאו דווקא ב"שמחת עניים", כפי שנהוג לחשוב. עמידתה של יצירה גדולה וסתומה זו היא – מן הבחינה הנדונה – אמביוולנטית למדי (ראה להלן). המיפנה מסתמן ביתר בהירות ביצירות אחרות, פחות בולטות, שבהן מתגלים בבירור שורשי השירה הציבורית הכמו-פובליציסטית, שנעשתה עיקר ביצירת אלתרמן מסוף שנות הארבעים ואילך.

סימן ראשון לו, מעניין ביותר, בניסוחו ובהקשרו, אנו מוצאים דווקא במאמר שפירסם אלתרמן תיכף לאחר הופעת "כוכבים בחוץ" – אחד מקומץ מאמריו העקרוניים של המשורר בענייני תורת השיר: "סוד המרכאות הכפולות". בעיקר הדברים מציע מאמר זה הסבר וצידוק להימנעותה של השירה מן ההיענות לתמאטיקה הציבורית-האידיאולוגית בכלל ולזו הציונית-הארץ-ישראלית בפרט. כלומר, ניתן בהחלט לקרוא גם ככתב-הגנה – מבוסס על טיעון פואטי עקרוני – על העמדה שנינקטה ב"כוכבים בחוץ". עם-זאת אי-אפשר, כמדומה, שלא לראות כיצד פוסע כאן המשורר – תוך כדי הצדקתה של עמדה זו – אל מעבר לתחומה ולגבולותיה.

<sup>8</sup> א. שלונסקי (עורך), "6 פרקי שירה" (הוצאת ספרית פועלים, תל-אביב תשל"ב), עמ' 231.  
<sup>9</sup> "עיר היונה", עמ' 307.

הטענות המושמעות במאמר קרובות בעניינן ואפילו בניסוחן לטענות, שהיו עתידות להישמע שנים רבות לאחר מכן ב"לא כך ולא על כך", וביחוד לשניה שבהן, שכן המאמר העוסק בעיקר לא במהותה של החווייה השירית הראויה, אלא במהות הלשון המוזכרת בותרת נחלקות כאן לשני סוגים: מרכאות כפולות המבטאות את שחיקתם המוסרית והאינטלקטואלית של מלים ומושגים, שהמציאות הציגתם ככלי ריק. כאן מדובר בעיקר במלים הגודלות, ה"מפוצצות" (צדק, שוויון, אחוות-עמים וכו'), שנעשה בהן שימוש דמאוגי עד שניטל מהן שריד חיותן. אז התנפלו עליהן המרכאות הכפולות, כמו שני נחשי לאוקואון, הקפיאון והמיתון. הן עשו זאת על-פי צו הקיום האינטלקטואלי והמוסרי של החברה, שכן תפקידן הוא להיות "סוככות על האדם מפני מפולת המלים שהיו עמודי-תווך", והן ממלאות תפקיד זה בהופכן אותן מלים ל"עמודי זיכרון".<sup>10</sup> המרכאות הכפולות מן הסוג האחר אוחזות בצבתותיהן לא מלים חזוניות, שהמציאות כבר המיתה אותן, אלא מלים חזוניות, שהן עדיין בתחמה של התיאוריה, ומשום כך עדיין אין הן חלק ממשי של המציאות, הן עודן בבחינת "ציטטים מעולם של עיון, של הפשטה, של סמל". הצד המשותף לשני סוגי המרכאות הכפולות מבחינה של השירה הוא, שהן פוסלות בכל רגע נתון את השימוש השירי במלים הנתונות בצבתן – הן המלים שכבר ניטלה מהן החיות והן אלו שעדיין לא הגיעו לחיות של ממש. משום כך, טוען אלתרמן, עושה המשורר הכל כדי לעקוף את המלים ה"גדולות" הגזועות בכלימתן, כשם שהוא נאלץ לעקוף מלים גדולות אחרות, אשר עדין לא נולדו אל תוך החיים. עקיפה אחרונה זו נוגעת ישירות להימנעותה של השירה ממתן ביטוי ישיר לעלילות התחייה היהודית-הציונית בארץ-ישראל ולכורח העמידה של המשורר – ללא ויתור – בלחצים המופעלים עליו מצד כל אלה, המעוניינים למצוא בשירתו ביטוי כזה. כניעה ללחצים אלה פירושה המידי הוא ויתור על לשון השירה כישות קיומית אותנטית והמרתה בלשון של סמלים מקובלים אך מטושטשים.

"השירה העברית נקראת אל השדה העברי. השירה העברית נקראת אל היום והלילה החדשים של ארץ זו, אל העיר וקולותיה, אל החי והלמות-לבו. – ומה מבקשים

<sup>10</sup> המאמר ראה אור לראשונה ב"טורים", כ"ה תשרי תרצ"ח (19.10.38). כונס בכרך "במעגל" (הוצאת הקיבוץ המאוחד, תל המאמר ראה אור לראשונה ב"טורים", כ"ה תשרי תרצ"ח (19.10.38). כונס בכרך "במעגל" (הוצאת הקיבוץ המאוחד, תל-אביב תשל"א), עמ' 27 – 31. אביב תשל"א), עמ' 27 – 31.

ממנו? רק לקרוא לכל אלה בשמם, לקרוא שם מפורש ליקר גם לה. היש קל מזה? אכן, אין קל מזה למי שרואה את הדברים קלים.

השמות הם לשירה פני הדברים ולא סימנם, הם קול הדברים ולא כינוים. יחסה אליהם גשמי כאל הדברים עצמם, מישושי כמעט. - - לכן דורכת היא את הקשב, לבל ישמיעו הדברים קול לא להם, לבל ילבשו מסווה. ואין לה שעת־מלחמה קשה יותר לניגונם האמיתי של השמות, לניגונם העמוק והחי, משעת תמורות וחידושים, שעה שהמלים נושאות שלל עצום של משמעויות, של כוונות, של גלגולי פירושם. יש מהן הטורפות מכל הבא ביד.

-- כל הקרב אליהן דומה לדון־קישוט העולה על טחנות־הרוח. רק היהירים והחלשים – כי רק החלש והיהיר אינו יודע לכבד את הכוח – פורצים לקראתן, ולא פעם ראינו בשירים חוורוריים וקלושי־דם את השם המפורש מולדת, כשהוא טורף, טורף ממש את כל המלים והתארים שצורפו לו, ונשאר לבדו ורוגז כאירה שילדים התגרו בו. השירה הכנה, הגאה, אינה מתגרה לעולם. היא מסתערת וכובשת, או מקימה לה חומת־מגן. יודעת היא כי אין זה סימן־חולשה".<sup>11</sup>

המשפטים האחרונים מסמנים בבירור את פרשת־הדרכים, שעליה ניצב המשורר, ברור כי עד עתה בחר בשירתו הלירית הטאקטיקה של חומת־המגן, היינו – בהגנה נמרצת על השירה ממגע עם ההוויות הלשוניות (וממילא גם עם ההוויות החיים המסתמנות באמצעותן) הנתונות במרכאות הכפולות, ממלים כמו מולדת וארץ־ישראלן. אבל מוצבת כאן בפירוש גם טאקטיקה אפשרית אחרת – של הסתערות ישירה וכיבוש. טאקטיקה כזו היא בעלת לגיטימיות פיוטית עקרונית משום ההבדל המכריע שבין שני סוגי המרכאות הכפולות. בעוד שברגע הנתון שניהם פוסלים לשון מסויימת לשימוש שירי, הרי שהפרספקטיבות הנפתחות מהם אל מעבר לרגע זה שונות הן בתכלית. המלים שכבר מתו אין להן תקומה, אבל המלים אשר עדיין לא חיו צפויות אולי לעתיד של חיות מלאה. בקאטיגוריה זו כולל אלטרמן את כל הלכסיקון של התחייה הציונית. סיכויי החיים של לקסיקון זה גדולים משום התוכן המוסרי הוודאי של המעשה הציוני אלטרמן קובע כאן "בלי שמץ יהירות שובינית", כי "בימי נסיגה אלה בעולם, בימי ויתור ואופרטוניזם, עוברת

<sup>11</sup> במעגל עמ' 29 – 30.

על העם היהודי תקופת חיוב ודביקות שמעטות כמוה ליופי". משום כך, כמדומה, קרובה השעה, שבה יטוש המשורר את הטאקטיקה של חומת-המגן ויעבור לטאקטיקת ההסתערות. כאשר השירה –

"עוקפת את העובדה ואת השם, כשהיא נמנעת מלכנות דברים בשם, המקובל והנראה כה גדול ורוגן, אין היא עושה כך אלא מפני שהשם חוצץ עדיין בינה ובין טרפה. אין כאן ויתור אלא צפייה תאבה ולוהטת. - - -

יום שבו ישיר הפייטן העברי על הציונות, למשל, ויראה עצמו יכול וזכאי להביא בשירו את שמה המפורש בלא מרכאות, יהיה יום נצחון לשירה העברית".<sup>12</sup>

במשפטים אלה, שבהם סיים אלתרמן את מאמרו, מסתמנות בבירור הציפיות שלו מהמשך התפתחותה של שירתו; מסתמנות הכוונות, שאמנם ניסה ללמשן במשך שלושים השנים הבאות.

אבל, כאמור' לפי שעה היתה פסיעתו לשעבר מימושן של כוונות אלו איטית וזהירה מאוד. אופייני הדבר, שביצירה השירית החשובה הראשונה, שבה יש הז ברור למסכת הרהורים זו, לא עשה אלתרמן נסיון להגיח לקראת הלשון החדשה, להסתער עליה ולכובשה, אלא פשוט ביטא אותה מסכת הרהורים שהועלתה ב"סוד המרכאות הכפולות", על כל הספקות וההסתייגויות שבה, בדרך של שיר. המדובר הוא ב"שירים על רעות-הרוח", מחזור השירים שפורסם בשנת 1941 בכתב-העת החדש "מחברות לספרות", שעמד בסימן מנהיגותו הספרותית של אלתרמן. המחזור כולו עוסק בבעיית הניגוד והמתח שבין השירה לחיי המעשה, מחד-גיסא, ושבינה לבין המליצה הלאומית, מאידך-גיסא. בעוד שבתיאור הניגוד הראשון מבטא אלתרמן תחושה חזקה בנחיתותה של היצירה השירית לעומת העשייה האנושית (ומכאן ביטויי השנאה העצמית כגון "הה, נוצת הסופרים שנשנא" וכו'), הרי שבתיאור הניגוד השני מבטא הוא את האמונה, שדווקא השירה בשנאתה הנצחית ל"מליצת הנואם" היא בעלת-בריתם האמיתית של גיבורי העשייה היומיומית, עגלוני הפרוור וירקני השוק, המוכנים לתת ביום מבחן את חיהם על אותם ערכים, שהנואם מדבר בשמם, אבל "בלי להג פתאים, / כבענין חליפין שיאה לו האלם, / לאחר שנבחן ונמצא



כדאי". בהקשר זה מובא כאן השיר הסאטירי הידוע על שירת הפאטוס המולדתי של התקופה, ובו חרוזים רבים שנעשו לפתגמים ול"אבני-בוהן" שריות:

עֲבַרְנוּ הַרְבֵּה אֲדָמוֹת

וְשָׁלְנוּ נִכְרִית מִכֶּלֶן.<sup>13</sup>

גם ממשפט פותח זה, כמו מן המשפט על "מלחמות המדינה" בשיר "האב", נבהל אלתרמן בעת כינוס השירים ב"עיר היונה" ויטשטשו ללא-רחם ("שלנו מוקשה מכולן" במקום "נכרית מכולן"<sup>14</sup>). או (שוב, בנוסח ראשון):

אֲדָמָה כְּמוֹ פֶּעֶשׂ אֲדָמַת הַחֶמֶר

וְאִשָּׁה יִרְקָה הִיא כְּפֶר וּבִשָּׂה,

וְשָׁלְנוּ תִּקְבַּל גַּם חֶלִי גַם חֲמָה,

רַק לֹא תֵאָר אֶחָד מְעֵשָׂה.

וביתר חדות ותוקף:

וְאִשְׁרֵינוּ, אִשְׁרֵינוּ, לְשׁוֹן חֲרוּצִים

הַמְשַׁכְּלֵת לְדַחוֹת אֶת הַנֶּכֶר בְּקוֹשׁ.

וְאִשְׁרֵי הַשִּׁירָה הַפּוֹתֶבֶת "אֲרֻצֵּי"

בְּלִי לְחֹשׁ כִּי דָרְכָה עַל נֶחֱשׁ.

הלעג מכיוון כאן כלפי מערכת שירת נרחבת ומקובלת ביותר (כנגד שירי רחל בלובשטיין, בין השאר).

אלתרמן עושה ב"שירים על רעות-הרוח", המצטרפים ל"סוד המרכאות הכפולות", מעשה המקביל – בתחום השירה – למעשה שעשה ברנר בתחום הפרוזה בצירופם של המאמר "בז'אנר הארץ-ישראלי ואביזריהו" לסיפורים כ"עצבים" ו"מכאן ומכאן". אבל

<sup>13</sup> "מחברות לספרות", כרך א' מחברת ה'-ו' (ספטמבר 1941), עמ' 52.

<sup>14</sup> "עיר היונה", עמ' 171.

כשם שבמעשהו של ברנר היה לא רק הרס הז'אנר הארץ-ישראלי הפאתטי-הרומנטי של ראשית המאה אלא גם העמדת ז'אנר ארץ-ישראלי חדש במקומו, כך היה במעשהו שלא לתרמן לא רק משום סתימת הגול על שירת "ארצי" ו"מולדתי" אלא גם משום הכנה להעמדת שירה חדשה של ארץ מולדת. אגב, מסתמן גם דמיון מסויים בין כיווני הפתרונים האמנותיים, שהציעו ברנר ואלתרמן לעיות הז'אנר הארץ-ישראלי בפרוזה ובשירה, ודמיון זה הוא בהכרה המשותפת, שבתנאי המציאות הארץ-ישראלית חייבת הספרות המבקשת להיזקק למציאות זו במיתון הפאתוס הבלתי-נמנע של הלשון עלהידי ריתוקה – בתוך מסגרתה של היצירה הבלטריסטית – בהקשר פובליציסטי מובהק. כאילו היו ברנר ואלתרמן אומרים: כיוון שהלכסיקון של מציאות זו, שבה אנו מבקשים לדון, עדיין איננו לכסיקון חי חיים מלאים והוא קשור כולו במסרות של תיאוריה ופובליציסטיקה ציונית, אֵל לנו להעמיד פנים כאילו כבר ניתן לנתק אותנו ממסרות אלו ולהשתמש בו כאילו היה מכוון לביטוי ישיר של חיי אנשים כפשוטם. אדרבה, נחזיר את המימד הפובליציסטי הגלוי אל תוך הסיפור, אל תוך השיר. אפילו יהיה בכך כדי ליטול מסגולתם האמנותית ה"נצחית", הרי יצא הספדם בשכר האותנטיות העניינית והלשונית, שתעשה אותם לפחות יפים ושימושיים לשעתם. מכל-מקום, לא מקרה הוא שב"שירים על רעות הרוח" חזרה לשירתו הלירית של אלתרמן בריש-גלי הנימה הדיונית-הטעונית, העתידה מעתה לקנות לה שביתה מתמדת בשירה זו. אלתרמן, שהצטרף בעבר למיתקפה על הדידאקטיות ה"יל"גיסטית" בשירה, אינו חושש מעתה להעמיד שיר לירי בצורת מערכת מאמרית-טיעונית, הקונה לה מעמד שירי בזכות הלהט הרטורי-הריגושי וקסמי הניסוח המטאפורי-האפיגראמטי, שאין כמוהו לקומפאקטיות ולברק שנינתי. אף שנימה זו עשויה לחדור גם לשירים, שאינם עוסקים בתמאטיקה לאומית, הרי הקשר בין הנכונות לטיפוחה לבין הצעידה לעבר השירה הלאומית הוא ודאי. ב"שירים על רעות הרוח" מתגלה קשר זה במלוא משמעותו. אף-על-פי, שהאפשרות של השירה לאומית איננה ממומשת כאן אל רק נידונה – ואפילו ברוח ביקורתית-ספקנית – הרי בעצם הנכונות להעמיד מערכת שירית-מאמרית, הדנה באורח מופשט בשאלת האפשרות של השירה הלאומית נפרצה הדרך לעבר השירים הלאומיים המובהקים, שהיו עתידים להיכתב בעוד שנים אחדות, כגון "מריבת קיץ", "שירים על ארץ הנגב", ולאחר מכן – שירי "עיר היונה".

כוונתה של הרצאה זו היא לסמן את התחנות העיקריות בדרך התפתחותה של הפואטיקה האלתרמנית לעבר העמדה, שממנה יכלה להיכתב שירתו שהתכוונה לבטא את החווייה הלאומית הקולקטיבית. אין הכוונה לעסוק בניתוח הפראקטיקה הפיוטית של שירה זו (ניתוח התובע מסגרת לעצמו) ואף על-פי-כן, פטור בלא כלום אי-אפשר. סימון התחנות הפואטיות אף הוא לא יגיע לסיומו אם לא יאמרו כאן דברים אחדים, ולו גם כוללים וחטופים, על כמה מסנינות ההתמודדות השיריים הגדולים של אלתרמן עם הפרובלמאטיקה של שירת החווייה הקולקטיבית – לפחות על שלושת הבולטים שבהם, "שמחת עניים" (1940), "עיר היונה" (1957) ו"חגיגת קיץ" (1965). היחסים בין שלוש חטיבות מרכזיות אלו בשירתו של אלתרמן שלאחר "כוכבים בחוץ" הם מתוחים, מורכבים אבל גם הדוקים מאוד. למרות ריווחי-הזמן הגדולים שבין מועדי יצירתו, כל אחת מן החטיבות מתמודדת עם קודמותיה, וההתמודדות נערכת בין השאר – ואולי בעיקר – באותה זירה שבה אנו עוסקים – זירת המאבק הפואטי בין תפישת השירה כמבע אוניברסאלי-אינדיווידואלי לבין תפישתה כמבע של חווייה לאומית-קולקטיבית. מאבק זה מתפתח בשלוש היצירות התפתחות דיאלקטית, שיש בה מעברים חריפים מתיזה לאנטי-תיזה, ואף מעין חיפוש אחר סינתיזה.

ב"שמחת עניים" מובלעת החווייה הקולקטיבית הבלעה מלאה בתוך סמל הנטול מעולמה של השירה האישית-האוניברסאלית. היא מאירה מתוכה, אבל רק בעקיפין או מעבר למחיצה, כמו נר מוסתר בתוך עששית של זכוכית אטומה-צבעונית. בעוד שאורו הוא המקרין לעברנו אתצבעי העשיית, הרי צבעים אלה אינם מממנו ובו. העוצמה והמתח החד-פעמיים של "שמחת עניים" נובעים מצירוף זה של להט החווייה הקולקטיבית עם צריבתם של "גנזי האדם היחיד?" האינטימיים והאפלים ביותר. מצירוף זה נובעת גם סתימותה של היצירה, שהיא החטיבה הקשה ביותר להבנה לא רק בין כל יצירות אלתרמן, אלא אף בכלל השירה העברית המודרנית, ועדיין לא הוצע שום פירוש, שיש בו כדי "לפצח" בצורה משכנעת את כל הקשיים שהיא מעוררת.

כידוע, מעלה אלתרמן ביצירה גדולה זו, שאפילו את זהותה הז'אנרית קשה לקבוע, תשבוה לטענת הבל-ההבלים של קוהלת בצורת סיפור אהבתם של איש מת ואשה חיה.

האיש נטרד מן העולם ונלקח מרעייתו, שאחריה הלך כל ימיו "כצוואר אחרי החבל", אבל הוא חוזר אליה, חג סביבה כעיט, מונה ממנה כל שיכחה והתקשרות עם גבר אחר, מצפה ליום שבו תצטרף אליו בארץ הרפאים, ועם זאת הוא גם מגונן עליה מפני צריה. האשה מוקפה צרים ומתנכלים כיוון שהיא נמצאת בתוך עיר הנתונה במצור. רק המת עובר לבטח את חומות "העיר הנצורה מבואומצאת". סיפור זה, כפי שהוברר למדי בביקורת אלתרמן, הוא הרחבה רפתי של סמלי-סוד – אולי הסמל היסודי – בכלל יצירתו הלירית של המשורר ובשירת האהבה שלו בפרט. לא כאן המקום לבירור משמעויותיו ופתיוחיו של סמל אפל זה, המכיל תמיד שני אֶלֶמנטים: קוצר-ידי טראגי במגע בין הדובר השירי לאשה האהובה בשעה שמגע זה הוא בבחינת אפשרות חיה, קיימת בעליל, ובטחון טראנסצנדנטאלי באפשרות המשך הקשר עם האשה אחרי המוות. מבטחון זה מתחייב גם בטחון בעצם המשך הקיום הרוחני אחרי המוות – מכוחו של הקשר עם האשה. די לומר, שבסמל זה הגיע המשורר לחישוף הנועז ביותר של סתרי נפשו ושל המבוכים הטראגיים של שירתו. בתחילת פיתוחו ב"שמחת עניים" אין הסמל טעון בהכרח שום משמעות שמעבר לפרשת היחסים המתגלה בו במפורש, דהיינו, פרשת הקשרים, המתחים, האהבות, הקנאות והשנאות של הגבר והאשה. אבל תוך פיתוחו מתעבה הסמל והוא מתחיל לקלוט תכנים, שהם מתחומה של החווייה הקולקטיבית. אמנם, מהותם של תכנים אלה עמומה למדי, אבל נוכחותם אינה יכולה להיות מוטלת בספק.

העיבוי מתרחש בכמה דרכים. ראשית, מתחולל שינוי מסויים במהותם הסמלית של שני הגיבורים, הגבר והאשה. בתחילת היצירה, למשל, מופיעה הדמות הנשית כגלגולה של ה"עלמה" האלתרמנית המצודדת, שנעשתה לרעה הנרצעה והנצחית, "אם כל חי הצופה חצרמוות". זוהי הדמות הארכיטיפים, המקבילה במידה מסויימת לדמות של "האב". כמוה מקדשת היא את קטנות החיים, מתמודדת עם אימי ה"תקופה" ומערימה עליהם, מתנכרת להיסטוריה ויודעת לחמוק ממנה אל קדושת פרטי היומיום, מחד-גיסא, ואל מסתרי המהות הנשית והאמהית המיתית, מאידך-גיסא. משום כך היא "שומרת הקו היחיד, המבדיל בין חיינו למוות". בסיומה של היצירה כבר אין היא כזאת. ליתר דיוק, אין היא רק זאת. היא נעשית לדמות המיטונימית המייצגת את העיר הנצורה הלוחמת על חייה. פעילותה חורגת משטיפת הרצפות ורחיצת התריסים בביתה המועד לאסון, כל עוד נחה בו אבן על אבן. היא נעשית ללוחמת. היא נאבקת על חייה ועל חייו של בנה ה"גור", "החי בן המת", וכשהיא

מורדת אל הבור בסופם של הדברים ומצטרפת אל אהובה, הרי זה לאחר שהשיגה את מבוקשה והצליחה בהעמדת המשך של קיום "על ארץ אבנים". היא חדרה להיסטוריה ונעשתה שותפת לוחמת בה. סמל האשה הארכיטיפים היחידה נעשה לסמל של מהות קולקטיבית: עיר, אומה. הדמות הגברית שינתה את מהותה באורח דראסטי יותר וכבר באמצעה של היצירה. כאן נהפך הגבר המת, המקנא לחן רעייתו, לפתע לדוברם של קהל מתים גדול, אשר מיליוני שפתיו דובבות מפיו במיליוני הקברים של החלכאים והמדוכאים המומתים שבכל העולם. באמצעותו של הגיבור מהרהר קהל הרפאים הזה במשמעות מותו בידי עריצים; דרכו הוא מביע את זעמו וחולם חלום נקם.

דרך שניה שבה מתמחשת ההרחבה, ה"קולקטיביזאציה" של הסמל, קשורה ישירות בשינוי זה החל בדמות הגברית, שכן באמצעות שינוי זה מעמיד המשורר במרכז היצירה, בין פרקי המסגרת של סיפור המת ורעייתו, פרקים אחדים של שירים הנאמרים בלשון רבים והמעלים את החווייה הקולקטיבית של ההשפלה והנקמה. מהותו של הקשר בין פרקים אלה לפרקי המסגרת עדיין לא הובררה כל צרכה. דרך שלישית, הסובטילית שבכולן, היא דרך האיזכורים הלשוניים והסמליים, המקשרים את היצירה כולה במסכת בעלת אופי מסורתי יהודי. כך, למשל, נערכת הפגישה הגלויה בין המת לרעייתו כארוחת ליל-שבת, שהוא גם ליל "יחוד" ואהבה. כך מוצגת הרעייה בלהט קיומה אל מול הסכנות האורבות לה "כמו מנורה בזיו קניה". די בכך שהמת יפנה אל הרעייה במלים: לֹא שָׁלוֹת וְלֹא נִחַת. אֵךְ פֶּעַת חִזָּה / עוֹד נִכּוֹן לָנוּ עָרֵב מְנוּחֹת רַעִיָה, ואילו היא תאמר: "זֶה דוֹדֵי הָעוֹלָה בְּבִלְוָאִים / וְאֲנִי לוֹ אֲשֶׁתוֹ הַיָּפָה לְאַלְהֵימ",<sup>15</sup> כדי שנהיה טבולים באווירת המקורות ונחוש מעל לכל ספק בטעם היהודי של הדברים. אלא שקפיצה מן התחושה הכללית בהקשר זה לפירוש לאומי ספציפי של הסמלים השונים תהיה בהכרח שרירותית ומטעה. בשום קטע שבטכסט אין אסמכתה לקישור דברים שכזה, וכל נסיון להוציא את הטכסט מרב-משמעיותו ועמימותו הוא בבחינת התנכרות לעצם מהותו, למודוס המיוחד של הסמליות המפותחת בו. כידוע, נמצאו רבים שראו ביצירה ביטוי להוויית הגיטו ומרד הגיטו בימי השואה. פירש זה איננו רק טעות עובדתית (אלתרמן לא יכול לדעת על הגיטו ועל המרד בשעת כתיבת "שמחת עניים"), אלא גם אינוס היצירה והכנעתה לצרכים שאינם ממנה ובה. בשירי "הטרו השביעי" ולאחר-מכן ב"עיר היונה" וביצירות אחרות אמר

<sup>15</sup>"שירים שמכבר", עמ' 194 – 195.

אלתרמן במפורש מה שהיה לו לומר על הגיטו, על המרד ועל השואה. אם יש דמיון־מה בין הדברים לבין כמה מן המצבים והניסוחים ב"שמחת עניים", הרי זה לא משום שהסמל הפיוטי חזה כביכול את המציאות, אלא משום שהמציאות הקאטאסטרופאלית התדרדרה בדיעבד על לאבסולוטיות של הבלהה הפיוטית הסמלית.

ב"עיר היונה" חתר אלתרמן בכיוון המכופך. הוא בחר לו לגיבור לא אנשים חיים או מתים, אלא הכללה היסטורית – "העת". על־פי זה בנה את המחזור הנרחב לא כמיבנה סיפורי, המתפתח על־פי הגיונו הפנימי (כדוגמת הסיפור על המת והרעייה בעיר הנצורה), אלא כמיבנה מסאי־כרוניקאי, מיבנה של מסה היסטורית, תיאורית־הרהורית, שבה נסקר מהלך־ארועים מסויים בתוך מסגרת פובליציסטית־היסטוריוסופית של דיונים במשמעות המיפנה הגדול בחיי האומה, שבא על ביטוי במהלך־ארועים זה. סדר הדברים וחלוקתם הם הסדר והחלוקה הנובעים מפריודיזאציה היסטורית שיגרתית (חטיבה ראשונה במחזור – שירי המאבק ועליה ב'; חטיבה שניה – שירת מלחמת הערים יפות־לאביב והקרבות של חורף תש"ח, עד לפלישתם של צבאות מדינות ערב; חטיבה שלישית – התמורה הגורלית שהתחוללה עם הפלישה, המלחמה והנצחון בה; החטיבה הרביעית 0 ראשיתה של המציאות החדה והדיון ההיסטוריוסופי ב"צלמי הפנים" של האומה, כפי שהם משתקפים במציאות פרועה ומעורבבת זאת. כמו־כן מתבסס הסדר המיבני על פיצול הדברים לפרקי תיאור ולפרקי דיון והרהור. הלשון, שהגיעה למרום השגב הפיוטי ב"שמחת עניים", נעשית כאן ללשון עתונתי קנית, לשפת פובליציסטיקה כמעט נמלצת. אלתרמן שילב בתוך הדברים גם נימה, שהיא כמין המשך החוט מ"שמחת עניים". מופיעים כאן מדי פעם הגיבורים מיכל ומיכאל, הנער והנערה המהווים את "מגש הכסף", שעליו הוגשה לאומה מדינת־ישראל. הם מחליפים ביניהם דברים ברוח שירי המת והרעייה של "שמחת עניים", ולשונם, בדרך־כלל, היא לשון הפיוט האלתרמני בשגבו. אבל מיכל ומיכאל אלה אינם אלא אילוסטראציות מושפטות של דור מלחמת־השחרור. בעוד המשורר מנסה להמחיש באמצעותם את ההרואיות והטראגיות של דור זה – על רקע הדברים המוכללים, הסקירתיים הבאים במרבית השירים – הריהו עושה את ההמחשה עצמה לבלתי־מוחשית (ב"שמחת עניים" היה סיפור המת והרעייה, למרות הפאנטאסטיות שבו, מוחשי לחלוטין). כמה קוראים מאוכזבים, שחיפשו ב"עיר היונה" את המשך "שמחת עניים", נאחזו בשירים אלה וביקשו לראות בהם את עיקרה של היצירה, אבל מישאלת־לב זו שלהם לא עלתה

בקנה אחד לא עם כוונות המשורר ולא עם המשמעות האסתטיקית של היצירה השלמה. אלו באות על גילויין המלא דווקא בנכונות להתמודדות פיוטית עם החומר ההיסטוריה הפובליציסטי. אם ב"שמחת עניים" מובלעת החוויה הקולקטיבית בתוך הסמל האינדיווידואלי, הרי ב"עיר היונה" הוטמע התוכן האישי של הדברים בתוך החומר ההיסטורי הקולקטיבי ולא נודע כי בא אל קרבו.

ב"חגיגת קיץ", שהיא מבחינות רבות הבשלה והמפוכחת שביצירותיו של אלתרמן (אם כי לאו דווקא העזה והמשובחת שבהן) הבין המשורר, שהאמת השירית, שאליה חתר במשך כל חייו, היא אמת יחסית, העשויה למצוא את ביטויה ההולם ביצירה שהועמדה במכוון לא על טהרתו של מודוס פיוטי זה או אחר, אלא דווקא על תערובת, על אנדרולומוסיה. לאמיתו של דבר, הכל מתחולל בעת־זבועונה־אחת. העולם, בכל רגע ורגע שבו, הוא פסיפס מטורף של הוויות, שאין כל קשר ביניהן. היצירה נפתחת בהבהק של ברק, אשר הפעם אין הוא מבוֹדָד את הסילוֹאָטות של המת לעומת רעייתו הנרדמת כמו ב"שמחת עניים", אלא משמש הזדמנות למסה פילוסופית קטנה על הערבוביה המולטת שהיא תמציתה של חוויית הקיום בכל רגע ורגע.

דָּבָר בְּדָבָר נִקְשָׁר

בְּקוּם בְּרֵק עַד הֶרְף־עֵין.

אבל דווקא משום שהברק מקשר את כל פרטיה מציאות הנחפשים לפניו, הרי הוא המגלה את האמת, ולאורו

--אֵישׁ פֶּה וְשֵׁם יָדַע,

בְּעוֹד מוֹחוּ מוֹאָר בְּלִי אֵשׁ,

כִּי נֶעְלְמָה עֵלֶת דְּבָרִים וְאַחֲרֵיהֶם

וְהַעוֹלָם בְּאִמְצַע מִתְרַחֵשׁ.<sup>16</sup>

מן ההכרה באנדרולומוסיה חסרת משמעות זו כבטבעה המהותי של המציאות מתחייבות שתי מסקנות הנוגעות לענייננו. האחת היא, שאין כל סיבה להניח, שההוויה

<sup>16</sup> "חגיגת קיץ", עמ' 7.

הקולקטיבית "קיימת" פחוך או יותר מכל הווייה אחרת וראויה פחות לשמש נושא לשירה, אמנם, ספקותיו של המשורר מתגברים ביותר ביחס לעצם נסיונה של השירה לתפוש את טבע הדברים. הנסיון נדון מראש לכשלון, ומכאן דברי האזהרה כנגד ההפרזה בערך השירה הכלולים ב"חגיגת קיץ". מכל־מקום, במידה שהשירה אפשרית בכלל, בה מידה היא יכולה להיות "לאומית" או אישית. היא כולה גם להיות לאומית ואישית בערבוביה, פעם כך ופעם כך.

מסקנה שניה, גם היא בעלת אופי ספרותי עקרוני, היא שצורת הקישור הסבירה במיבנה שירי־סיפורי, הנוטל על עצמו להתמודד עם טבע הדברים במלוא היקפם, היא צורת המלודרמה הפרועה. יצירת מיבנה סיפורי "טהור", מתפתח מכוח הגיונו הפנימי, כמו ב"שמחת עניים", או היצמדות קפדנית להכללות על דבר תקופות או שלבים בהתפתחות היסטורית נתונה, כמו ב"עיר היונה", מתכחשות שתיהן לפראותם המהותית של הדברים, ומציגות במקום את היער הסבוך – גן מחולק לערוגות גזומות למשעי. המלודרמה רק היא משתיתה את המיבנה הסיפורי שלה על קישורי דברים בלתי־אפשריים, כמו זימונים גורליים של אב ובתו, גילוי מזימות־סתר תוך האזנה אקראית, מיפנה דראסטי מבזג־האוויר הפורץ לתוך סיטואציה מסויימת על־מנת שיפתור את מתחיה בבחינת "אל מן המכונה" וכו'. בהתאם לכך פיתח אלתרמן ב"חגיגת קיץ" כמה וכמה קווי סיפור מלודרמטיים עצמאיים, המשתלבים זה בזה באורח מלודרמטי מובהק, כמו ברומאן־משרתות או בדראמת בולוואר; סיפור שהוא פארודיה על "שמחת עניים": שומר הבאנק סימן־טוב, שהתאלמן מאשתו, מנסה להשיג את חסדיה של "המכשפה" מן הקומה השניה בבית הבאנק של רובע "סטאמבול", ואילו רעייתו המתה, המקנאה לחן בעלה, מפרה את ליל תענוגיו; סיפור בנוסח "עיר היונה" – על עלייתו של האיש ציבא מצפון־אפריקה; על השתכנותו בעיר־עולים בלב המדבר; על בתו שיצאה לתרבות רעה בעיר וכו'; סיפור של מלודרמה מטאורולוגית – שרב כבד הופך במפתיע לסופה עזה (כאן איזכור מחוייך של שירי הסופה הגדולים מ"כוכבים בחוץ": "הרוח וכל אחיותיה", "אל הפילים", "סתיו עתיק"); סיפור המשורר השתוי העושה את לילותיו בקפה של סטאמבול; סיפור התככים והגאלאנטיות של הפרוור והעולם התחתון שבו, ועוד עשרות אֶלמנטים הטרוגניים, שכולם נזרקים אל תוך הקלחת של ליל הקיץ הלוהט ומתאחים למעין אריג



מטורף, ססגוני, שהוא בכל־זאת אריג אחד, שכן רוח ההבנה, הסובלנות והעצב המחוייך של המשורר מחברים כאן את הכול למלודארמה פילוסופית־קרקסית אחת.

הקיום המתהווה והמתמשך מבקש כאן, כמו תמיד, את זהותו – הלאומית, האישית, הקולקטיבית או האינדיווידואלית. אבל "כתמיד זרות פני ההווה מכל עידנים זרים", שכן אין הוא מניח לדוחקו אל מיטות סדום של הכללות טהורות אלו או אחרות. לרגע הכול מצטרף ולרגע שוב הכול ומתפרד. זהו ההגיון הקיומי הראשוני המתגלה אך ורק מתוך הערבוביה ("החיים העשויים טירוף רק הם חשפו את הוד ההגיון"). מעל כל זה מהמה קולה של השירה – לא יותר הגיוני מן הקאק אפונייה המקיפה אותו, אבל בדרך כלשהי הוא מתגבר עליה, מכיל אותה ומעדן אותה:

בִּינְתִּים אֵי־מִי מְעִיל

בְּרַחֹב קוֹל הַלֵּיל. זֶה יָכֹב

שְׁחֹפֵז וּמְגַרֵשׁ בְּמִקְל

רְעֵשִׁים שֶׁל קֶשׁ וּגְבֹב.

מִגְבִּיהַ הַחֲלִיל קוֹלוֹ,

עַל מָה הוּא נוֹשֵׂא מְשֻׁלוֹ?

עַל רְעוֹת, עַל טוֹבוֹת, עַל מָה לֹא?

עַל כָּל הָעֲנָנִים בָּלוּ.<sup>17</sup>

---

<sup>17</sup> (ההערה הזו אינה מופיעה בגוף הטקסט אלא רק בסיום אבל הוספתי – נ.) שם, עמ' 21.